



## بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی

مریم کشمیری<sup>۱</sup>

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۰۴ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰ □ صفحه ۶۷-۸۴

Doi: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

### چکیده

در بسیاری از نگاره‌های خسرو و شیرین خمسۀ نظامی که فرازهایی از حضور فرهاد در کوهستان را نمایش می‌دهند، نقش صخره‌نگاره فرهاد بر کوه بیستون نیز به تصویر درآمده است. نظامی این صخره‌نگاره را «صورت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» معرفی می‌کند که به دستور خسرو پرویز، با تیشه استادانه فرهاد بر بیستون کنده می‌شود. نگارگران بر پایه این یادآوری، بیش از دو سده سنتی را در ساخت و پرداخت خمسه‌های مصور تکرار کرده‌اند که در چشم بیننده امروز، پرسش برانگیز است: باآنکه خسرو، فرهاد را راهی بیستون می‌کند، نگارگران نقوش ایوان بزرگ طاق‌بستان را بر کوه می‌نگارند. پژوهش حاضر، نگاهی تاریخی دارد و به شیوه توصیفی - تحلیلی، بر بنیان ۲۰ نگاره از ۴۷ نسخه مصور (خمسۀ نظامی) در پی دریافت چرایی جانمایی نقش‌ها در نگاره‌هاست. از بازخوانی ریزبینانه گزارش‌های دوره اسلامی چنین برمی‌آید که جابه‌جایی تصویری نقش‌ها در نگاره‌های ایرانی، نه از سر اشتباه و در آمیزی دو مکان تاریخی، بلکه پیامد گزینش آگاهانه نگارگران بوده است. در گذشته، ناآشنایی با هویت و مفهوم نقش برجسته‌های بیستون، به‌ویژه نقش داریوش، در کنار ظرفیت‌های نقوش ایوان بزرگ در هماهنگی با حافظه تاریخی - روایی آن روزگار، این جانمایی را برای نگارنده و نگرنده پذیرفتنی می‌ساخت. از مهم‌ترین ظرفیت‌های نقوش ایوان بزرگ می‌توان به نمایش چهره زنانه، نقش اسب، شکوه شهریاری، و همبستگی آن با فرازهای زندگی خسرو پرویز اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: بیستون، خسرو و شیرین، خمسۀ نگاری، طاق‌بستان، فرهاد کوه‌کن، نقش برجسته‌های کرمانشاهان

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.



بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی ■ مریم کشمیری ■ صفحه ۶۷-۸۴

## مقدمه

**روش پژوهش**

بررسی ویژگی‌های صخره‌نگاره فرهاد بر کوه بیستون در نسخه‌های مصور خمسه و چرایی بازنمایی نقش‌های طاق‌بستان به‌جای بیستون، جست‌وجویی تاریخی است که در آن برهم‌کنش گزارش‌های تاریخی و آثار باستانی در گذار سده‌ها بر زمینه دگردیسی روایت‌ها، بازخوانی شده است. بازه تاریخی نسخه‌نگاره‌های بررسی‌شده از اواخر سده ۸ق. تا آغاز سده ۱۱ق. و گستره جغرافیایی آن‌ها، به‌ویژه شهرهای تبریز، شیراز و هرات است. پژوهش در تلاش برای راه‌یابی به چرایی جانمایی آرایه‌ها، نخست به روش توصیفی، نقوش تاریخی بیستون و طاق‌بستان؛ و سپس شیوه‌های بازنمایی صخره‌نگاره در نقاشی‌ها را معرفی می‌کند. در شناسایی صخره‌نگاره‌های نقاشی شده، افزون‌بر دسته‌بندی توصیفی شیوه‌های اجرا که برای بار نخست پیشنهاد می‌شود، همستگی بازنمایی‌های هنری با نمونه‌های تاریخی نیز به شیوه‌ای تحلیلی-تطبیقی یادآوری می‌گردد. بازخوانی گزارش‌های اسلامی (سده‌های ۲-۳ تا ۸ق.) در پی درک شیوه‌های شناخت و معرفی بیستون و طاق‌بستان در دنیای کهن پیش خواهد رفت. آنگاه، بربنیان دریافت‌های تاریخی، چرایی گزینش و چارچوب‌های ساخت‌وپرداخت نگارگران از دریچه نگاه آنان تحلیل می‌گردد. پژوهش با واکاوی ۴۵ نسخه مصور و بازبینی ۲۰ نگاره با نقش صخره‌نگاره فرهاد پیش می‌رود. از این شمار، ۱۹ نگاره در متن و ۷ نگاره با تحلیل تصویری آمده است.

## پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در حوزه‌های باستان‌شناسی، تاریخ، ادبیات، زبان‌شناسی، هنر و... به بیستون و طاق‌بستان پرداخته‌اند و از جنبه‌های گوناگون درباره آن‌ها سخن گفته‌اند. در کنار آن‌ها، مداخلی چون «طاق‌بستان» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد ۵ (احمدی، ۱۳۷۸)، و «بیستون/Bīstūn» در *ایرانیکا*، جلد IV (Schmitt, Luschey, 1989)، *دانشنامه جهان اسلام*، جلد ۵ (آذرنگ، ۱۳۷۹)، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد ۱۳ (همدانی و موسوی، ۱۳۸۳)، و *دانشنامه زبان‌وادب فارسی*، جلد ۲ (سلطان‌زاده، ۱۳۸۶) مکان‌های یادشده را معرفی می‌کنند. همچنین بیستون و طاق‌بستان در بستگی تاریخی با «کرمانشاهان» در کتاب‌هایی با همین نام بررسی شده‌اند که نوشته‌های مسعود گلزاری (۱۳۵۷: ۳۱۶ به بعد) و ایرج افشار سیستانی (۱۳۸۱) از قدیمی‌ترین نمونه‌ها هستند. در بسیاری از این آثار، پژوهشگران با مرور نوشته‌هایی از سده‌های ۳-۱۳ق. درباره این دوجا سخن می‌گویند؛ گاهی تنها با تکرار نوشته‌های گذشتگان (جلیلیان، ۱۳۸۸)، و گاهی با ارائه برداشت‌هایی از چگونگی شناسایی و معرفی آن‌ها (آذرنگ، ۱۳۷۹؛ همدانی و موسوی، ۱۳۸۳).

کشمکش عاشقانه‌ای که نظامی در «خسرو و شیرین» می‌پروراند، با ورود فرهاد به داستان اوج می‌گیرد و با مرگ او پایان می‌یابد. گرچه همه ماجرا در داستان اصلی، خرده‌روایتی بیش نیست؛ بازنمایی صحنه‌ها در بیشتر نسخه‌های مصور، گویای نگاه ویژه به همین خرده‌روایت است. فراز «رفتن شیرین به کوه بیستون» یکی از بزنگاه‌های پرماجراست. شیرین پس از یافتن فرهاد در کوه، پیاله شیری از روی مهر به وی می‌دهد و آهنگ بازگشت می‌کند تا آن‌که ناگهان اسبش از تکاپو بازمی‌ماند. فرهاد، شیرین و اسب را بر دوش می‌کشد و به کاخ برمی‌گرداند. در سنت خمسه‌نگاری، هریک از این برش‌های داستانی، بهانه‌ای برای بازنمایی عشق فرهاد به شیرین بوده است. اما فرهاد اوج دلدادگی‌اش را پیش‌ازین در گفت‌وگو با خسرو و پیمان بستن با وی نمایانده بود. آنگاه که دشواری‌کندن کوه بیستون را به امید پیوند با شیرین به جان پذیرفت. از این رو، در بیشتر نگاره‌های رویارویی شیرین و فرهاد در بیستون، نمایش دسترنج این دل‌داده را بازساخته‌اند: صخره‌نگاره‌ای که به گفته نظامی، «صورت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» است. کوه بیستون، گروهی از دیرینه‌ترین سنگ‌پردازی‌های باستانی را بر خود دارد: سنگ‌نگاره داریوش هخامنشی، تندیس هرکول یادگار سلوکیان، و سه سنگ‌نگاره اشکانی (بلاش، گودرز و مهرداد) که تا روزگار شیخعلی خان زنگنه (صفوی) دست‌نخورده بود. فلاندن (۱۳۱۳ق.) که در سفرنامه‌اش ویرانه‌های کاخ ساسانی بیستون را گزارش کرده است، پس از ستایش «تزیینات بسیار نفیس» در سنگ‌تراشی‌های برج‌مانده، درباره پیکره‌های کنده‌کاری‌شده بر سرستون‌ها می‌نویسد: شاید این دو، خسرو و شیرین باشند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۹۴). بیستون به گواهی نگارش‌های سده‌های گوناگون، کوهی دیرآشنا در سرزمین جبال بود. از جغرافی دانان سده‌های آغازین اسلامی مانند ابن‌فقیه (۳-۴ق؛ ۱۳۴۹: ۸۹)، ابن‌رسته (۳-۴ق؛ ۱۸۹۲: ۱۶۶) و مقدسی (۴ق؛ ۱۳۶۱: ۵۹۵) تا جهانگردانی در سده‌های دیگر، مانند شاردن (۱۱ق؛ ۱۳۷۲: ۱۳۷۱) و اولیویه (۱۳ق؛ ۱۳۷۱: ۴۴ به بعد) در نوشته‌های خود به این کوه پرداخته‌اند. بیستون همچنین در ادب فارسی بارها آمده است، گاه در کنار نام فرهاد، و گاه، برای یادآوری او. با همه این اشاره‌ها و آشنایی‌ها، بازنمایی سنگ‌تراشی فرهاد در صحنه‌هایی که پیش‌تر درباره آن‌ها گفتیم، به‌شگفتی راه می‌برد؛ زیرا نگارگران به‌جای نقش برجسته‌های گوناگون بیستون، نگاه بر آثار طاق‌بستان افکنده‌اند. شباهت بازنمایی به‌ویژه در نقش سوار (شاه و شبدیز) به ایوان بزرگ چنان است که تردیدی در این الگو برداری برجانی‌ماند. با نگاه به آوازه دو مکان در گذشته و دوری چند فرسخی‌شان از یکدیگر، پرسش از چرایی این جابه‌جایی سر بر می‌کشد. پژوهش پیش‌رو، به این پرسش خواهد پرداخت.

بزرگ پیونددهنده نجد ایران به میان رودان بود. از این رو، در گذشته، بیستون را یکی از بهترین مکان‌ها برای پرداخت نقش برجسته‌های تاریخی - یادمانی می‌دانستند (تصویر ۱). نقوشی که در درازانی زمان در تیررس نگاه رهگذران بسیاری بوده است، از «سپاهیان ایران و رزمجویان اسکندر مقدونی و مهاجمین عرب و ده‌ها سپاهیان دیگر کشورها» (داندامایف، ۱۳۷۳: ۲۴) تا بازرگانان و زائران عتبات (نک: سفرنامه عتبات ناصرالدین‌شاه) و رهروان حج (جهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳؛ یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۶۲).

نخستین بار داریوش یکم هخامنشی به نوشتن رویدادهای پیروزی‌هایش بر این کوه فرمان داد. دستور او را بر بلندای دست‌نیافتنی بر سنگ و صخره نوشتند و به تصویر کشیدند. نوشته‌ها که کتیبه بزرگی در بالا و چندین کتیبه کوچک در پایین سنگ‌نگاره‌اند، داستان چیرگی داریوش بر دشمنان و مخالفان را بیان می‌کنند (زرشناس، ۱۳۸۵: ۱۷). سنگ‌نگاره نیز همین داستان را بازمی‌نماید<sup>۳</sup> (تصویر ۱ بالا). اسیران گردن و دست‌بسته، برابر پادشاهی ایستاده‌اند که پای بر گنوماتای شکست‌خورده دارد.<sup>۴</sup> بر پایه سنت بزرگ‌نمایی مقامی، بزرگ‌ترین پیکره از آن داریوش است. کوچک‌ترین پیکره‌ها، اسیرانند؛ و دو نگهبان در پس‌شاه، اما نه به بلندای او و نه به کوتاهی اسیران، بلکه میانه‌قامت‌اند.

نقش مهرداد دوم، کهن‌ترین نقش برجسته اشکانی (۱۲۳-۱۱۰ پ.م) را دست‌یافتنی‌تر از نقش داریوش، اندکی فراتر از زمین بر کوه نشاندهند. امروزه تنها بخش کوچکی از این نقش را می‌توان دید؛ زیرا علیخان زنگنه<sup>۵</sup> برای نگارش وقف‌نامه‌اش به تراشیدن آن، فرمان داد. بر پایه طرحی که اروپاییان پیش از تخریب نقش برجسته مهرداد از آن برداشته‌اند (تصویر ۱، ردیف ۲، چپ)، می‌دانیم کاروانیان در روزگاران دور این نقش را چگونه می‌دیدند: پادشاه درحالی که دستش را بالا برده، برابر چهار بزرگ‌زاده اشکانی ایستاده؛ و بزرگان نیز هدایایی را پیش روی دارند (تصویر ۲؛ گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۲؛ کالج، ۱۴۰۲: ۷۱). گودرز نیز پس از مهرداد صحنه چیرگی‌اش بر دشمن را (۱۰۰-۸۰ پ.م) کنار نقش او پرداخته است (تصویر ۱، ردیف ۲، راست؛ نیز نک: همان: ۶۶). در دامنه کوه بیستون، تکه‌سنگی جدا افتاده با نقش مرد پارتی و آتشدان مقدس برجاست که نمی‌دانیم مکان نخستین آن کجا بود (تصویر ۱، ردیف ۴، چپ؛ نیز نک: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۳؛ پرادا، ۱۳۸۶: ۲۷۳). همچنین یادداشت‌ها و طرح‌های فلاندن نشان می‌دهند از گذشته‌های دور، سرستون‌های بسیار زیبایی با نقش‌های زنانه و مردانه در ویرانه‌های کاخ ساسانی روبه‌روی بیستون برجا بوده‌اند (تصویر ۱، ردیف ۳). همان نقش‌هایی که فلاندن آن‌ها را خسرو و شیرین می‌خواند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۹۴) و امروزه با نام‌های آن‌ها، خسرو و... بر سرستون‌های موزه سنگ کرمانشاه شناخته می‌شوند.

افزون بر آشنایی با بیستون و طاق‌بستان، پیوستگی این آثار با نام فرهاد و صخره‌تراشی‌های او درخور توجه است (نک: ابوالقاسمی و همکاران، ۱۳۸۹). با کنار نهادن نوشته‌هایی که با نگاه به داستان‌سرایی‌های ادبی/بومی گسترش یافته‌اند، کهن‌ترین نکته‌سنجی در این باره را حمدالله مستوفی در *نزهت‌القلوب* آورده است. او پس از اشاره به چند بیتی از نظامی می‌نویسد: «[این] روایتی مجهول است و شیخ نظامی آنجا را مشاهده نکرده، به تسامع [شنیده] سخنی گفته» و سپس از دوری بیستون تا نقش‌های صفا شبدیز می‌گوید (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۹۳). از آثار جدید، پژوهش فیروزی و همکارانش (۱۴۰۱) درباره صفحه ناتمام فرهادتراش، نمونه خوبی از برتری روش علمی بر بازگویی‌های ادبی-تاریخی در شناخت بیستون است. در میان این دو نگارش، انبوه اشاره‌ها به داستان فرهاد و صخره‌نگاره‌های کرمانشاهان دیده می‌شود.

پژوهش‌های هنری درباره بیستون و طاق‌بستان فراوان‌اند، به‌ویژه آن‌ها که بر پایه بازخوانی نقش‌ها، برگ‌های گم‌شده هنر ایران را کاویده‌اند؛ مانند پایان‌نامه کارشناسی ارشد نینا اکبری (۱۳۸۹) با عنوان *نگاهی به نقوش آلات موسیقی ساسانیان و تداوم آن‌ها* یا پژوهش صابری و مافی‌تبار در شناخت پارچه‌های ساسانی (۱۳۹۸)، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ش. ۳؛ اما در این میان، آن‌ها که بر نگارگری ایرانی و بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد بر بیستون تمرکز دارند، بسیار اندک‌اند. برخی مانند آذرنگ (۱۳۷۹) و سلطان‌زاده (۱۳۸۶: ۱۰۲)، به این بازنمایی‌ها اشاره کرده‌اند، بی‌آنکه جانشینی نقش‌های طاق‌بستان بر بیستون را در نگاره‌ها یادآوری کنند؛ برخی نیز اندکی فراتر به این جانشینی می‌پردازند (Soucek, 1974 in: Luschet, 2013)، اما ریشه‌های آن را نمی‌کاوند. پژوهش حاضر در جست‌وجوی ریشه‌های تاریخی این جانشینی، گسترش می‌یابد.

### بیستون و طاق‌بستان

آشنایی با نقش‌های بیستون و طاق‌بستان، بایسته درک اثرپذیری‌ها و فراروی‌های نگارگران در پرداخت صخره‌نگاره فرهاد در خمسه‌های مصور است. با گذشت سده‌ها خوشبختانه این نقش برجسته‌ها، چندان از گزند برکنار بوده‌اند که بتوان از سنجش آن‌ها با نقاشی‌ها سخن گفت.

### بیستون

بیستون کوه بزرگی در بخش پایانی کوه‌های پَرّو، یکی از شاخه‌های زاگرس است.<sup>۱</sup> کوه‌های پَرّو که از شمال باختری کرمانشاه می‌آغازند، پس از کشیدگی به سوی جنوب‌خاوری در ۳۶ کیلومتری شهر به بیستون می‌رسند.<sup>۲</sup> بیستون از گذشته‌های دور، کوهی شناخته بود، زیرا راه پرفت‌وآمد ری به هگمتانه و سپس حُلوان از کنار این کوه می‌گذشت؛ راهی که بخشی از شاهراه

بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی ■ مریم کشمیری ■ صفحه ۶۷-۸۴

### طاق‌بستان

روبه‌رو، در فراز و فرود، دو نقش برجسته دارد (تصویر ۲، ردیف ۱، میانه) و دیوارهای کناری، آراسته به دو صحنه شکارگاهی و بی‌همتا در هنر ایران تا آن زمان است (تصویر ۲، ردیف ۱، دوسو). پژوهش حاضر، به سبب فشردگی از بررسی دو نقش شکارگاه درمی‌گذرد و تنها به ساخت و پرداخت دیوار روبه‌رو می‌نگرد.

دیوار روبه‌روی ایوان بزرگ با طاقچه‌ای ستون‌دار، دو بخش شده است. بر فراز آن، شاهی از روبه‌رو، ایستاده میان اهورامزدا و آناهیتا، حلقه قدرت را می‌ستاند. باستان‌شناسان بر سر هویت تاریخی این شاه هم‌داستان نیستند: درحالی‌که «اردمن، آن را به پیروز، و هرتسفلد به خسرو دوم نسبت می‌دهند» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۳)، پرادا در این باره چیزی نمی‌گوید (پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). با این‌همه، تردیدی نیست که او پادشاه است.

طاق‌بستان در شمال باختری کوه‌های پَرّو، درست در سویه مخالف بیستون و از بخش‌های آغازین این کوهستان است. این مجموعه با دو ایوان بزرگ و کوچک، کنده‌شده در دل کوه و کمان‌هایی در نهایت هماهنگی و زیبایی، پایان‌بخش سنت صخره‌نگاری پیشا‌اسلامی است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۳). باستان‌شناسان این ایوان‌ها را بخش نیمه‌تمام یک سازه سه‌تایی می‌دانند که ایوان بزرگ، کانون آن بود (همانجا؛ نیز، پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). ایوان کوچک، تنها با یک نقش بر بخشی از پیشانی و دیگر دیوارهای بی‌آرایه (تصویر ۲، ردیف ۲چپ)، درستی نگاه باستان‌شناسان در این باره را گواهی می‌دهد. در برابر، دیوارهای ایوان بزرگ به فرمان چند تن از شهریاران ساسانی کنده‌کاری شده است: دیوار



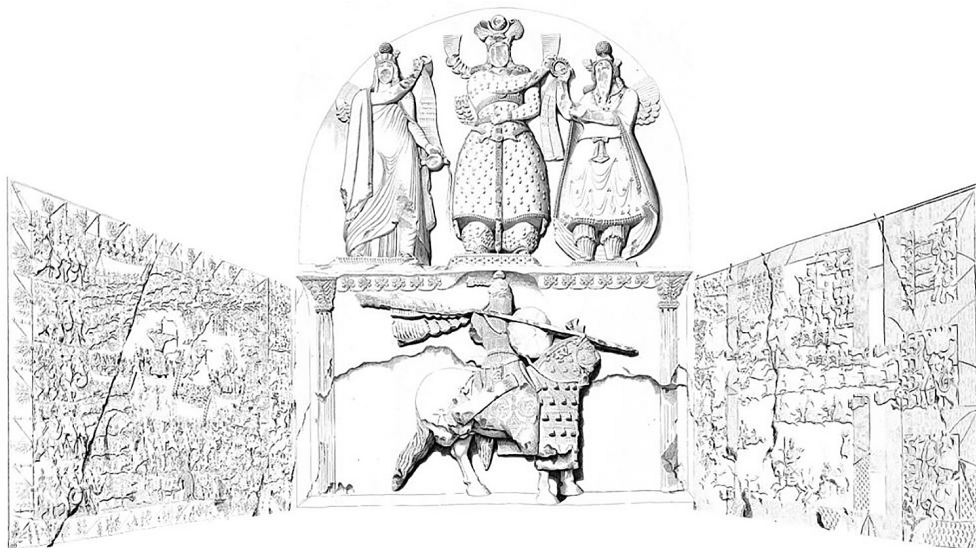
تصویر ۱. نقش برجسته‌های بیستون؛ از بالا، ردیف ۱: داریوش (نگارنده)؛ ردیف ۲: گودرز - مهرداد (Flandin, 1851: 1)؛ ۱۹ - گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۲)؛ ردیف ۳: سرستون‌های کاخ ساسانی (Flandin, 1851: Pls. 17)؛ ردیف ۴، راست: تندیس هرکول لمبده؛ ردیف ۴، چپ: مرد اشکانی با آتشدان یا بلاش (نگارنده)

پیش (برای نمونه طرح‌های فلاندن)، همان وسواس بازنمایی تن‌پوش‌ها در صحنه تاج‌بخشی را این بار در نمایش رزم‌جامه سوار و اسبش نشان می‌دهد (نک: جلیلی، بی تا: ۵۲-۵۴). پرادا بر پایه توصیف‌های مارسلینوس<sup>۷</sup>، تاریخ‌نگار رومی هم‌روزگار با ساسانیان، نقش سوارکار را یادآور دقیق پادشاه ساسانی در رزم‌جامه ارتش ایران می‌داند (پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). آرایه‌های پوشش اسب، زره ریزبافت آهنین و تیردان پرنقش‌ونگار، در کنار بخشی از پارچه ابریشمین زیر رزم‌جامه با نقش دیرآشنای دربار ساسانی (قاب‌های مرواریدی و سیم‌خ) تردیدی در بلندپایگی این سوار برجای نمی‌گذارد.

در طاق‌بستان، افزون بر نقش برجسته‌های یادشده در ایوان‌های بزرگ و کوچک، آثار دیگری را نیز پرداخته بودند که برخی مانند نقوش بیرونی ایوان یا نقش کهن‌تر تاج‌گیری اردشیر (تصویر ۲،

ریزپردازی‌های تن‌پوش‌ها مانند جواهردوزی بر پارچه‌های زربفت، وسواس در بازنمایی ریزه‌کاری سرپوش‌ها، نمایش چشم‌گیر جنگ‌افزار و حمایل شاهی با گذشت سده‌ها هنوز خیره‌کننده است. سرستونی در موزه کرمانشاه که نیم‌تنه همین پادشاه را با پابندی کامل به نقش طاق‌بستان بر خود دارد، جزئیات شگفت‌آورتری از بازسازی تن‌پوش‌ها را آشکار می‌کند. بی تردید این نقوش در گذشته، سالم‌تر و چشم‌گیرتر از امروز شکوه‌مندی پادشاهی ساسانی را به رخ می‌کشیدند.

بخش پایینی دیوار، آراسته به نقش سواری در رزم‌جامه، نشسته بر اسب، در اندازه‌ای بزرگ‌تر از پیکر طبیعی است (تصویر ۲، ردیف ۱، میانه‌پایین). سوار در دست راست، نیزه‌ای آماده پرتاب دارد و با دست چپ، سپر گردی را برابر سینه‌اش نگه داشته است. بخش‌های سالم نقش، همراه با روگرفت‌هایی از سده‌های



تصویر ۲. نقش‌های طاق‌بستان؛ ردیف ۱: نمای ایوان بزرگ؛ پیشانی: بالا، تاج‌بخشی آناهیتا و اورمزد (Flandin, 1851: Pl.9)؛ پایین: سوار (Flandin, 1851: 8)؛ دوسو: شکارگاه‌ها، (Flandin, 1851: Pls.10&12)؛ ردیف ۲: راست، اردشیر (Flandin, 1851: 14)؛ چپ، تک‌نقش طاق کوچک (شاپورها) (Flandin, 1851: 13).

میان کوه‌راهی کند باید/ چنانک آمد شد ما را بشاید» (نظامی، ۱۳۷۸: ۲۳۶، ب. ۱-۲). فرهاد، کندن کوه را چونان پیمانی برای رسیدن به شیرین می‌پذیرد: «به شرط آنکه خدمت کرده باشم/ چنین شرطی به جای آورده باشم؛ دل خسرو رضای من بجوید/ به ترک شکر شیرین بگوید» (همانجا، ب. ۸-۷) و خسرو در پاسخ: «به گرمی گفت کاری شرط کردم/ وگرنه شرط برگردم، نه مردم» (همانجا، بیت ۱۲). فرهاد که رسیدن به شیرین را دست‌یافتنی می‌بیند، نشانی کوه را می‌جوید: «به کوهی کرد خسرو رهنمونش/ که خواند هرکس اکنون بیستونش» (همانجا، ب. ۱۵). فرهاد به بیستون می‌رود و آنگاه نظامی، نخستین کار او را چنین گزارش می‌کند: «نخست آرم آن کرسی نگه داشت/ بر او تمثال‌های نغز بنگاشت؛ به تیشه صورت شیرین بر آن سنگ/ چنان برزد که مانی نقش ارژنگ؛ پس آنگه از سنان تیشه تیز/ گزارش کرد شکل شاه و شبدیز» (همان: ۲۳۷، ب. ۵-۳). پس از این، فرهاد سرگرم گشودن راه در کوه است و گاه‌گاه با نقشی که از دل سنگ برآورده، عاشقانه سخن می‌راند (همان: ۲۳۹، ب. ۸-۳). نقشی که نظامی تا پایان داستان نیز چیزی از ویژگی‌های دیداری‌اش نمی‌گوید و تنها به گزاره «صورت شیرین» برای آن بسنده می‌کند.

پیش از آغاز داستان، نظامی درباره چرایی و چگونگی سرایش این منظومه می‌نویسد: اگرچه «حدیث خسرو و شیرین نهان نیست»، گزارش این افسانه «در برد» از ولایات ارمنستان برجاست و فراز و فرودهایش در بازگویی‌ها نیامده است. پس، «از تاریخ کهنسالان آن بوم/ مرا این گنج‌نامه گشت معلوم». سپس یادآور می‌شود: «نه پنهان، بر درستیش آشکار است/ اثرهایی کز ایشان یادگار است؛ اساس بیستون و شکل شبدیز/ همیدون در مداین کاخ پرویز؛ هوسکاری آن فرهاد مسکین/ نشان جوی شیر و قصر شیرین؛ همان شهر و دو آب خوشگوارش/ بنای خسرو و جای شکارش...» (همان: ۳۲-۳۳؛ ب. ۸-۱۷). از این ابیات، چند نکته برمی‌آید:

نخست، نظامی بر پایه گزارش‌های پیشین (تاریخ کهنسالان، بیت ۱۱) داستان را می‌سراید؛

دوم، از آنجاکه داستان در نگاه نظامی، رخدادی تاریخی است (نه پنهان، بر درستیش آشکار است، ب. ۱۴)، پس ردپای شخصیت‌های این داستان در جاهایی مانده است (اثرهایی کز ایشان یادگار است، ب. ۱۴)؛

سوم، شاعر سیاهه‌ای از جای‌ها را یاد می‌کند: بیستون، شکل شبدیز، کاخ پرویز در مداین، قصر شیرین، شهری که به آب خوشگوارش نامدار است، بنای خسرو و شکارگاه او (ب. ۱۵-۱۷). چهارم، نظامی یا باید خود این جای‌ها را دیده باشد یا درباره آن‌ها شنیده/خوانده باشد. آنچه تاکنون از زندگی نظامی گفته‌اند، گمان دیدن آن‌ها را کم‌رنگ می‌کند. زیرا گرچه مادرش را از کردها (وحیددستگردی، ۱۳۷۸: ۷)، پدر و نیاکان (همان: ۱۲)

ردیف ۲ راست)، همچنان در این مکان مانده‌اند؛ برخی دیگر نیز امروزه در موزه‌ها و مجموعه‌ها نگهداری می‌شوند، مانند شماری از سرستون‌های کنده‌کاری‌شده یا تندیس به‌شدت آسیب‌دیده خسرو که روشن نیست از چه زمان در آبیگر طاق‌بستان افتاده بود<sup>۱</sup> و اکنون در موزه سنگ کرمانشاه نگهداری می‌شود. ابودلف (میانه سده ۴ق) این تندیس را کارگری بیل به دست، در حال کندن زمین معرفی می‌کند (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۳).

با نگاه به شمار و گوناگونی نقش برجسته‌های بیستون و طاق‌بستان (تصویرهای ۱-۲) می‌توان گفت پیش از گسترش باستان‌شناسی و رمزگشایی سنگ‌نوشته‌ها، زمانی که هنوز هویت تاریخی این پیکره‌ها شناخته نبود، هریک از این نقش‌ها گنجینه تصویری پرمایه‌ای برای تجسم‌بخشی به واگویی‌ها و داستانی‌هایی بود که سینه‌به‌سینه در این سرزمین پیش آمده و بالیده بودند. از این رو، سازه‌های باستانی ایران، بیش از آنکه یادآور هویت بانیان تاریخی خود باشند، به نام شخصیت‌های اساطیری/داستانی ایرانی شناخته می‌شوند.

### فرهاد و بیستون در سروده نظامی

فرهاد و مهارتش در سنگ‌تراشی با داستان‌سرایی نظامی، بر سر زبان‌ها افتاد. گرچه پیش از نظامی، آغازی بخارایی (سده ۴ق، مدیری، ۱۳۷۰: ۱۹۵)، بلعمی (۳-۴ق، ۱۳۵۳: ۱۰۹۱) و دیگران از فرهاد یاد کرده‌اند، این نمونه‌ها فراتر از اشاره به دلدادگی یا پادافره او (کندن کوه) نیست. برخی از نویسندگان کهن او را سپهبد بارگاه خسرو (نک. بی‌نام، ۱۳۱۸: ۷۹)، و فرهاد حکیم (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۳) دانسته‌اند. نظامی نیز در نخستین فرازی که فرهاد را می‌شناساند، از او «مهندس مردی استاد»، «فرازانه فرهاد» و «مجسطی دان اقلیدس‌گشایی» یاد می‌کند و او را در صنعتگری، شاگرد استادی چینی می‌خواند (نظامی، ۱۳۷۸: ۲۱۶، ب. ۸-۷). برخی می‌پندارند نام وی، برآمده از آوازه‌شاهان اشکانی (فراآئس/فرهات) است که در بازگفت‌های داستانی به سده‌های پسین و روزگار شهریاری ساسانی راه یافته (یاحقی، ۱۳۹۱: ۶۳۱)؛ همچنین، کردهای کلهر باور دارند، او شیرمردی از آن دیار و جد بزرگ ایشان بوده است (همان: ۶۳۰). با همه نام‌آوری‌ها از فراز و فرودهای زندگی و هویت تاریخی فرهاد چیزی نمی‌دانیم. آنچه از او در یادها مانده، بر ساخته نظامی است و به پس از سرایش «خسرو و شیرین» بازمی‌گردد.

نظامی، فرهاد را به بهانه کندن جوی شیر از کوهستان کاخ شیرین به داستان وارد می‌کند.<sup>۱۱</sup> او در نخستین رویارویی با شاهدخت، شیفته او می‌شود و در گفتگویی بلند و شورانگیز با خسرو، از دل‌بستگی به شیرین و ناتوانی‌اش در دست‌شستن از او می‌گوید. خسرو برمی‌آشوبد و سنگی به بزرگی بیستون پیش پای فرهاد می‌نهد: «که ما را هست کوهی بر گذرگاه/ که مشکل می‌توان کردن بدوراه؛

### نقش اصلی

کهن‌ترین خمسه‌های مصور با پشتیبانی جانشینان ایلخان در شیراز (آل مظفر)، بغداد و سپس تبریز (آل جلاویه) پدید آمدند.<sup>۱۱</sup> در همین نسخه‌ها بود که برخی چارچوب‌های بازنمایی صحنه‌ها یا مفاهیم برای نخستین بار بر کاغذ نقش بستند. این چارچوب‌ها در جایگاه الگوهای دیداری به آثار سپسین راه یافتند و فراگیر شدند.<sup>۱۲</sup> یکی از این الگوها، چگونگی نمایش صخره‌نگاره‌ای است که گرچه نظامی، به کوتاهی از آن گفته است، نگارگر می‌بایست آن را پیش چشم می‌آورد. جدا از انگشت‌شمار خمسه‌هایی که نقش صخره‌نگاره ندارند،<sup>۱۳</sup> در بیشتر «خسرو و شیرین»‌های مصور، این طرح را اجرا کرده‌اند. نگارگر بر بخشی از کوه که ساخت و سازش به شیوه نقاشی ایرانی، پرچین و شکن است، سطح صافی را با رنگ پس‌زمینه پدید آورده و روی آن، نقش صخره‌نگاره را با قلم‌گیری، به شیوه خطی نشانده است. قاب صخره‌نگاره نیز مانند یکی از الگوهای پیش گفته است. در سرآغاز این پژوهش خواندیم که بیننده آگاه از نقش برجسته‌های تاریخی با مشاهده نسخه‌نگاره‌ها درمی‌یابد، ساخت و پرداخت صخره‌نگاره فرهاد، نه تداعی گرکنده‌کاری‌های بیستون، که یادآور نقش برجسته‌های طاق‌بستان است. بر پایه جزئیات این یادآوری، الگوهای بازنمایی صخره‌نگاره‌ها بدین گونه‌اند:

۱. همسانی نقاشی با نقش برجسته‌های تاریخی: خمسه‌های پیشگام در نگارگری ایرانی، برآمده از کارگاه‌های مظفری و جلاویه است. برخلاف خمسه ۷۶۷ه.ق. (کتابخانه فرانسه، Persan580) از شیراز که فرهاد را تنها سرگرم تیشه‌زنی نشان می‌دهد، در نسخه‌ای بر جای مانده از اواخر سده ۸ق. (جلاویه تبریز، فریر، F1931.35)، صخره‌نگاره فرهاد را در نقطه چشم‌گیر ترکیب‌بندی اثر می‌یابیم (تصویر ۳). این نگاره از یک سو، با دیرینگی درخور توجه‌اش می‌بایست از نخستین نمونه‌های الگوساز در بازپرداخت این نقش باشد؛ و از دیگر سو، چون این نسخه، برآمده از نواحی هم‌جوار با نقش برجسته‌های سرزمین جبال (حوزه باختری و عراق عجم) است؛ سرخ‌های گزینش‌گری هنرمند را که ریشه در باورهای بومی و درک زمانه از ماهیت نقش برجسته‌های تاریخی دارد، آشکار می‌سازد.

سنجش «تصویر ۳» با «تصویرهای ۱ و ۲» آشکار می‌کند که نگاره جلاویه، کمابیش در همه ویژگی‌ها یادآور نقش پیشانی ایوان بزرگ است (نک: تصویر ۲، پیشانی). نقش برجسته طاق‌بستان به سبب جای‌گیری در ایوان طاق‌دار، فرازی محرابی دارد. در اینجا نیز همین قاب‌بندی را برگزیده‌اند. افزون‌بر دواشکوبه‌سازی و چینش نقش‌ها که پیکره‌های ایستاده را بر فراز و سوار رزم‌پوش را در فرود نشانده‌اند، همانندی‌های چشم‌گیر دیگری مانند چینش مردم‌رذن در پیکره‌های سه‌گانه، جای‌گیری پادشاه در میانه، ریزه‌کاری‌های نقش سوار مانند سوبه نیزه، آرایه‌های رزم‌جامه‌های

و زادگاهش را عراق عجم (همان: ۱۱) دانسته‌اند، گویا در کودکی با خانواده‌اش به گنجه رفته، تا پایان زندگی در آنجا بوده (همان: ۱۲-۱۳) و جز یک بار برای دیدن قزل‌ارسلان سلجوقی از این شهر بیرون نشده که آن هم پس از سرایش خسرو و شیرین بوده است (همان: ۱۴). بنابراین، گمان‌آشنایی نظامی از راه شنیده‌ها و خوانده‌ها بیشتر است.

### صخره‌نگاره بیستون در خمسه‌های مصور

در تصویرپردازی داستان فرهاد، چند صحنه را بیشتر بازنموده‌اند: نمایی از جویبار شیر در کاخ شیرین با/بدون فرهاد؛ رویارویی شیرین با فرهاد درحالی‌که او سرگرم تیشه‌زدن بر بیستون است؛ صحنه‌ای که فرهاد پیاله شیر را از شیرین می‌گیرد؛ و بردوش کشیدن شیرین و اسبش در کوهستان یا نزدیک کاخ. در بسیاری از این صحنه‌ها، تا جایی که ممکن بوده، نقاش صخره‌نگاره فرهاد را بازآفریده است. از این رو، در نمونه‌هایی که خواهد آمد، صخره‌نگاره در پس‌زمینه فرازهای گوناگون دیده می‌شود.

هم‌راستا با هدف پژوهش، بررسی صخره‌نگاره‌های فرهاد در نگاره‌ها از دو جهت بایسته است: قاب‌ها؛ و نقش‌های درون آن‌ها. قاب‌ها، شکل و شیوه چارچوب‌بندی‌ای است که نگارگر برای جداکردن طرح صخره از دیگر بخش‌های کوه اجرا کرده است. نقش درون قاب که از قلم نقاش بر صخره کاغذی تراویده است، بازنمایی سخن نظامی از تیشه‌زنی فرهاد (صورت شیرین، شکل شاه و شب‌دیز) است.

### قاب‌بندی

شیوه اجرای قاب‌بندی‌ها، گاه تنها خط ساده‌ای است و گاه حاشیه‌ای با تزیینات شبه‌ختایی، گرداگرد نقش. نمونه‌ای کم‌تکرار در خمسه بخارا (fol.53v، ۱۰۲۰ق، فرانسه، Persan1980) این قاب‌بندی را با نقش کاشی‌های پیچ (زغره) بناهای اسلامی نشان می‌دهد. در اینجا، مهم‌تر از شیوه اجرای قاب‌ها، شکل آن‌هاست. قاب‌های محرابی دو اشکوبه (تصویرهای ۳-۵) و سپس یک اشکوبه (برای نمونه، fo.47r خمسه کتابخانه فرانسه، Per171، ۸۹۷ق)، فراگیرترین گونه اجرا شده است و پس از آن‌ها کادرهای چهارگوشه هستند. البته گاهی قاب‌های چهارگوشه نیز نمایی محرابی دارند (تصویرهای ۶-۷). برای نمونه در p.160 خمسه کمبریج (Brown1434)، نگارگر با اجرای یک ۸ بزرگ و کنگره‌دار از کادر بالا به دو سوی قاب، پرده کنارزده‌ای را یادآوری می‌کند که هم‌زمان قابی محرابی را نیز پدید آورده است. الگوی قاب‌های محرابی، نقش برجسته‌های ایوانی (تصویر ۲، پیشانی)؛ و سرمشق قاب‌های چهارگوشه، نقش برجسته‌های آزاد صخره‌ای است (تصویر ۱، ردیف‌های ۱-۲).

بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی ■ مریم کشمیری ■ صفحه ۶۷-۸۴

چندان به نمونه‌های تاریخی برای بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد توجه نداشته است. نسخه شیراز نیز در پیکره‌های سه‌گانه ایستاده و سوار، یادآور طاق‌بستان است. تنها ناهمخوانی در قاب‌بندی است: دو قاب چهارگوشه که با لچک‌ترنج‌هایی در کنج‌های بالا، نمای محراب‌مانند یافته و به جای قرارگیری در فراز و فرود یکدیگر، پهلو به پهلو نشسته‌اند.

۲. همسانی بخشی از نقاشی با نقش برجسته‌های تاریخی: آثار گروه دوم در سنجش با نمونه‌های پیشین، پرشمارند. بازه تاریخی و گستره جغرافیایی آن‌ها بیشتر سده ۹ ق. و شهرهای هرات و شیراز است. از دید ویژگی‌های هنری نیز آثار این گروه، شباهت‌های درخوری دارند؛ برای نمونه، همگی، کم‌وبیش دواشکوبه‌اند؛ قاب‌ها محرابی‌اند یا به شیوه لچک‌ترنج‌سازی در گوشه‌ها، نمای محرابی دارند؛ و مهم‌تر اینکه، تنها نقش یکی از اشکوب‌های فراز یا فرود، یادآور طاق‌بستان است و طرح اشکوب دیگر، به هیچ‌نقش برجسته تاریخی بازنمی‌گردد. به دیگر سخن، در این آثار، یا نقش سوار در پایین است به همراه طرحی آزاد در بالا؛ یا نقش پیکره‌های سه‌گانه در بالاست و در پایین، طرحی آزاد. شمار صخره‌نگاره‌ها به شیوه نخست، بیش از شیوه دوم است.

بازنمایی کنده‌کاری فرهاد در گلچین اسکندرسلطان (تصویر ۴)، به شیوه نخست، کارکرد میانجی و دوگانه‌ای در سنت خمسه‌نگاری به‌جای نهاد. می‌دانیم هنرمندان شیراز در آن روزگار، چشم بر نسخه‌نگاره‌های جلایری داشتند. در این نگاره نیز، کنده‌کاری صخره با قاب‌بندی محرابی دو اشکوبه و نقش سوار رزم‌جامه‌پوش به نمونه جلایری و ریشه‌های تاریخی‌اش همانند است؛ اما در نقش اشکوب فرازین، به جای سه پیکره

سوار و اسب نیز درخور توجه است. موارد ناهمگونی در این طرح بسیار ناچیز است. جدا از وارونه بودن سویه حرکت سوار که چرای آن، بی‌پاسخ می‌ماند، ناهمسانی لباس پیکره‌های سه‌گانه و اندک دگرگونی حالت دست‌ها فهمیدنی است: برپایه سنتی دیرآشنا در نگارگری ایرانی، تن‌پوش‌ها را همیشه با نگاه به جامه‌های همان دوران می‌پرداختند. از این رو، لباس پیکره‌های سه‌گانه نیز روگرفتی از آداب پوشش جلایری و به‌مانند دیگر نسخه‌های این دوران است (نک: نسخه‌های همای‌وهمایون، کتابخانه بریتانیا، Add.Ms.18113). دست‌ها را نیز به جای حالت ناآشنا در نقش برجسته ساسانی، به شکل آشنای «دست‌در دست نهادن» بازپرداخته‌اند. همانندی چشم‌گیر نگاره با نقش طاق‌بستان این دریافت را پیش می‌آورد که نگارگر می‌بایست خود بنا یا روگرفت آن را دیده باشد. از آنجا که نسخه یادشده از پهنه باختری ایران برآمده، گمان دیدن بنا بسیار پررنگ است.

دو نگاره تیموری، یکی از هرات (fol.70r، ۸۴۶ ق، کتابخانه بریتانیا، Add.Ms.25900) و دیگری از شیراز (fol.44v، ۸۶۰ ق، کتابخانه فرانسه، Per1112) نیز در اجرای نقش صخره‌نگاره فرهاد به‌مانند خمسه جلایری، شباهت چشم‌گیری به نقوش طاق‌بستان دارند. در نگاره هرات، حتی سویه اسب با نقش طاق‌بستان (از چپ به راست) همانند است. البته این نگاره از آن نسخه‌ای است که برخی بخش‌های آن را هنرمندان صفوی بازپرداخته‌اند. شیوه رنگ‌آمیزی بستر صخره‌نگاره و برخی دگرگونی‌ها در لباس پیکره‌ها، گمان بازسازی این بخش را بیشتر می‌کند. می‌پنداریم این طرح به‌مانند صخره‌نگاره خمسه جلایری (تصویر ۳)، الگوپردازی وفادارانه‌ای از طاق‌بستان بوده که در بازپرداخت صفوی، در پاره‌ای ریزنگاری‌ها دگرگون شده است. به‌ویژه آنکه سنت خمسه‌پردازی صفوی، آنگونه که خواهیم دید،

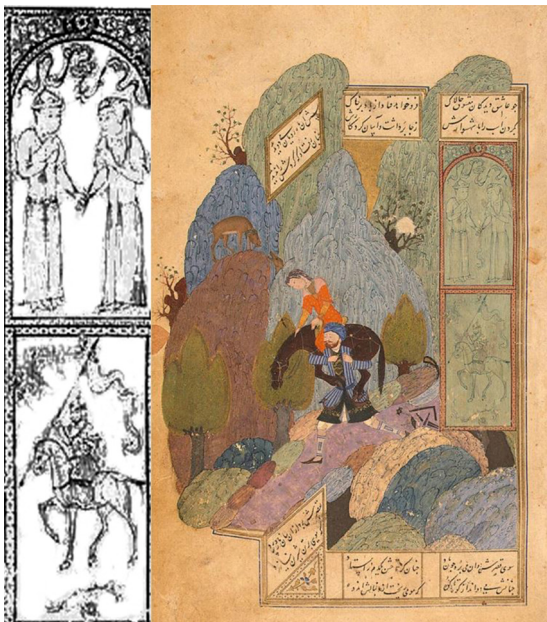


تصویر ۴. نگاره «به‌دوش کشیدن شیرین»، گلچین اسکندرسلطان، fol.61r، آغاز ۹ ق، شیراز، کتابخانه بریتانیا، Add.27261 (URL2).



تصویر ۳. نگاره دیدار شیرین با فرهاد در بیستون، نسخه خسرو و شیرین، fol.68v، اواخر ۸ ق، جلایری، گالری هنر فریر، F1931.35 (URL1)؛ چپ: بزرگ‌نمایی صخره‌نگاره فرهاد در نقاشی.

نقاشی‌هایشان از قلم نمی‌انداختند. باین‌همه، چند نمونه، بدون نقش سوار نیز بر جای مانده است (شیوه دوم). در خمسه ۸۴۶ ق. (کی‌یر، K.1.2014.10) نقش صخره‌نگاره بدین‌صورت



تصویر ۵. نگاره «به‌دوش کشیدن...»، خمسه، ۸۳۵ ق، هرات، موزه آرمیتاژ، (URL3) VP1000

ایستاده، بزم دونفره‌ای را با هم‌نشینی دل‌داده و دلدار می‌بینیم که زین‌پس، اجرائی پسندیده در خمسه‌های مصور می‌شود. بنابراین، نگاره «تصویر ۴» از یک سو، سنت پیشین (جلایری) را در شکل قاب‌بندی، تقسیم‌بندی بستر کار و نقش سوار، به آثار پس از خود می‌رساند؛ و از دیگر سو، نمای فراگیرتری از هم‌نشینی عاشقانه را جانشین شیوه ایستادن خشک سه پیکره تاریخی می‌کند و رویه پیشین را پس می‌زند.

شیوه اجرای صخره‌نگاره در گلچین شیراز، بارها در آثار دیگر تکرار شد. نگاره‌ای در خمسه شاهرخ (تصویر ۵)، هم در ترکیب‌بندی کلی نگاره و هم در اجرای نقش صخره، این شیوه را می‌نمایاند. شکل قاب‌بندی محرابی دواشکوبه با همه ریزه‌کاری‌های تزیینی‌اش، نقش دو دل‌داده و سوار بر فراز و فرود قاب، سویه حرکت اسب، بازنمایی دو پیکره در بالا به‌جای سه تن، چپ‌پوش زنی و مرد و حتی اجرای ابراسلمی‌های تزیینی، وفاداری به نسخه شیراز را نشان می‌دهند. تنها تفاوت این دو نگاره، در سرپا ایستادن یا نشستن پیکره‌های بالایی است. از دیگر نسخه‌های پیشاصفوی که روگرفتی از گلچین شیراز است می‌توان به خمسه‌های شیراز تیموری (تصویر ۶، راست) و ترکمان (تصویر ۶، چپ) اشاره کرد. گرچه هنرمندان این نسخه‌ها در بازسازی نقش صخره، پای‌بند الگوی پیشین بوده‌اند، قاب‌بندی را با اجرای لچک‌ترنج‌هایی در کادرهای چهارگوشه دگرگون کرده‌اند.

نگارگران پیشاصفوی، نقش سوار را در صخره‌نگاره



تصویر ۶، راست: «شیرین پیاله شیر را به فرهاد می‌دهد»، خمسه، ۸۹۴ ق، شیراز، هاروارد، (URL4) 9.2015.77؛ چپ: «شیرین پیاله شیر...»، خمسه، (URL5) Ms.Elliott 192، fol.73b، ۹۰۶ ق (ترکمان)، شیراز؟، بادلیان، (URL5)

بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی ■ مریم کشمیری ■ صفحه ۶۷-۸۴

را به یاری حافظه تاریخی بیننده پیش می‌بردند، به نظر می‌رسد نگارگران سده ۱۰ق، باوری به کارکرد این بخش از نگاره نداشتند، زیرا حتی در چشم‌گیرترین نسخه‌های این دوران، بازپرداخت صخره‌نگاره فرهاد، نارسا و خام‌دستانه است (تصویر ۸). در این آثار، صخره‌نگاره را یا در قاب‌های چهارگوشه کوچک، گنگ و سردستی پرداخته‌اند؛ یا بخش بزرگی از آن را با پیکره‌های اصلی (فرهاد، شیرین یا همراهان) پوشانده‌اند؛ به گونه‌ای که این بخش در آن‌ها نمای چشم‌گیری ندارد. در خمسه‌های اسمیت‌سونیان (ح. ۱۹۶۰ق، S.1980.200)، دانشگاه کمبریج (fol.89r، سده ۱۱ق، Add.3139)؛ و کتابخانه بریتانیا (fol.64v، ۱۰۷۶ق، Add6613)، چنین پرداخت‌هایی را می‌توان یافت.

دیدیم نگارگران، به‌ویژه در روزگار پیشاصفوی، نقش صخره‌نگاره فرهاد را بر پایه ریشه‌های تاریخی دیرآشنا و شناخته‌شده آن پرداخته‌اند. از آنجاکه همانندی بیشتر آن‌ها با کنده‌کاری‌های طاق‌بستان تردیدناپذیر است، بار دیگر پرسش این پژوهش تکرار می‌شود: چرا نسخه‌پردازان برای نمایش آنچه فرهاد به گواهی شعر در بیستون بازآفرید، نقوش تاریخی طاق‌بستان را بازنمایی کردند؟ از آنجاکه این پرسش به دوران پیش از کاوش‌های علمی و شناخت هویت‌های تاریخی برمی‌گردد، تلاش برای راه‌یابی به دریافت آن روزگار از چیستی نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان و بیستون، روشنگر خواهد بود.

### بیستون - طاق‌بستان از نگاه نویسندگان دوره اسلامی

در نگاه نخست، پاسخ به چرایی درآمیزی نقش‌ها بسیار ساده است. گذشتگان ما، شناخت ناروشن و درآمیخته‌ای از نقوش بیستون و طاق‌بستان داشته‌اند و در بازنمایی نیز تصویرها را به

است: سه پیکره ایستاده دست‌در‌دست، بر فراز کار؛ و گرفت‌وگیر (شیر و سیمرغ) در پایین. همچنین در خمسه ۸۶۶ق. ترکمان، روگرفت دقیقی را از سه پیکره ایستاده در خمسه پیشگام جلایری (تصویر ۳) در قابی با لچک‌ترنج‌های آراسته و نمای محرابی جای داده‌اند (تصویر ۷)، اما در پایین، به‌گونه‌ای تکرارنشدنی دو مرد سر تراشیده، شال بر گردن بسته، با لباس‌هایی که دامان کوتاهشان بالاتر از زانوهای برهنه آن‌هاست، دستان خود را بالا آورده‌اند و با مرد سومی در روبه‌روی خود سخن می‌گویند. آیا نقش یادشده را می‌توان بازنمود بی‌تکرار خاطره‌ای ناروشن از نقش‌برجسته داریوش بر فراز کوه همیشه مه‌آلود بیستون دانست، بازنمود دیده یا شنیده‌ای که برای نقاش چندان آشکارگی نداشته است؟ شاید هم می‌بایست سرچشمه‌های این بازنمایی را در دیگر نقش‌برجسته‌های ایران جست.

۳. نقاشی‌ها بدون همبستگی با نقش‌برجسته‌های تاریخی: الگوی بزم دودل‌داده که پیش‌تر از آن گفتیم (تصویر ۶)، در برگه 47r خمسه‌ای از واپسین سال‌های سده ۹ق. (۸۹۷ق، کتابخانه فرانسه، Per171)، به‌تنهایی در یک قاب مربعی محراب‌مانند نشسته است.<sup>۱۴</sup> این نگاره کم‌وبیش، پیشاهنگ همه نگاره‌های سده ۱۰ق. است که رها از متن نظامی و سنت تصویری نگارگران پیشین، نمایی از هم‌نشینی دو دل‌باخته را بی‌هیچ یادآوری تاریخی نشان می‌دهد. همچنین از چگونگی بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در آثار سده‌های ۹-۱۰ق. درمی‌یابیم که هنرمندان بر سر جایگاه این نقش در تصویرگری داستان، نگاه ناهمگونی داشته‌اند؛ برخلاف هنرمندان پیشاصفوی که با الگوبرداری از نقش‌برجسته‌های موجود و نمایش ریزپردازانه آن‌ها، بخشی از روایتگری دیداری



تصویر ۸. «رفتن شیرین به بیستون»، خمسه، fol.57r، ۹۶۸ق، کتابخانه فرانسه، (URL7) Persan1956.



تصویر ۷. «بردوش کشیدن شیرین»، خمسه، fol.63b، ۸۶۶ق، توفایی‌سرای، 761 Hazine (URL6).

بیستون روبه‌رو می‌شدند، درک بهتری از گزارش‌ها به دست می‌دهد. تصویر ۹، نقشه این راه در سده‌های ۵-۶ ق. است. هنگامی که رهروان، کنگاور را پشت سر می‌گذاشتند، پیش از قرمیسین به کوهی پیش‌آمده برمی‌خوردند که در ادامه مسیر، از خاور به باختر کشیده می‌شد. بر دو سوی این کشیدگی (امروزه، کوهستان پَرّو)، بیستون و طاق‌بستان ایستاده‌اند. سخنی که بلاذری از پیران کوفه بازمی‌گوید، روشن‌ترین بیان از صحنه‌ای است که رهگذران در قدیم به یاد می‌سپردند: «مسلمین، آن زمان که به فتح جبال می‌رفتند، بر قلّه شرقی که به سن سَمیره [به معنای دندان سمیره] مشهور است، گذشتند. سَمیره، زنی بود [...] از زنان مهاجر. وی دندانی سخت برآمده داشت» (بلاذری، ۱۳۴۶: ۱۲۶). امروزه نیز هنگام گذر از بزرگراه همدان-کرمانشاه، بیستون را همان‌گونه پیشاهنگ‌وار می‌بینیم که در سفرنامه عتبات آمده است: «طرفین راه امروز، همه کوه است، کوه بیستون از جلو پیداست» (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۴۳).

#### طاق‌بستان یا تخت شب‌دیز

هرچه نام بیستون در نوشته‌های کهن، پرسامد است، واژه «طاق‌بستان» دیریاب می‌نماید، تا آنجا که پنداشته‌اند این نام در گذشته، نبوده است (احمدی، ۱۳۷۸). بر پایه شعری<sup>۱۵</sup> از احمدبن محمد (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸)، نام طاق‌بستان را دست‌کم در سده ۳ ق. بازمی‌یابیم. البته مرور نگارش‌ها نشان می‌دهد، با نگاه به نقش سوار، نام تخت/صفه شب‌دیز فراگیرتر بوده است.<sup>۱۶</sup> حتی ابن‌فقیه که شعر احمدبن محمد را آورده، در شمارش شگفتی‌های شهرها، با گزاره «تخت شب‌دیز فی الطاق»<sup>۱۷</sup> (همان: ۱۰۹) از طاق‌بستان یاد کرده است. حمدالله مستوفی در

همان‌گونه پرداخته‌اند. گویی تصویرگری در آمیخته، پیامد شناخت در آمیخته و فراگیر بود. این پاسخ به پشتوانه برداشت‌های برخی پژوهندگان از گزارش‌های جغرافیایی-تاریخی آثار سده‌های ۳-۸ ق. حتی پررنگ‌تر نیز می‌شود. استاد آذرنگ می‌نویسد: «ابن‌حوقل در کتاب *صورة الارض* مطلب مستقلی را به بیستون اختصاص داده، اما آثار تاریخی بیستون و طاق‌بستان را در هم آمیخته است [...] یا قوت به برخی از آثار بیستون اشاره کرده، اما او نیز آن‌ها را با آثار باستانی طاق‌بستان در هم آمیخته است» (آذرنگ، ۱۳۷۹). همدانی و موسوی (۱۳۸۳) نیز بر همین باورند. در پی این برداشت باید پرسید: آیا در گذشته، طاق‌بستان و بیستون را دو مکان جداگانه با نقش‌هایی متفاوت می‌دانستند؟ در آمیختگی یادشده، می‌تواند به دو گونه فهم شود: یکی، در آمیختگی مکانی، که از پاسخ نادرست به این پرسش برمی‌آید: هر نقش در کدام مکان است؟ و دوم، در آمیختگی هویتی، که پیامد پاسخ نادرست به پرسش دیگری است: هر نقش به کدام شخصیت برمی‌گردد؟ بازخوانی موشکافانه آثار دوره اسلامی نشان می‌دهد آنچه در این نوشته‌ها، در آمیختگی برداشت می‌شود، برآیند ناآشنایی ما با شیوه‌های توصیف و نام‌گذاری آنان است. نویسندگان این آثار، به‌جز شناخت هویت‌های تاریخی پیکره‌ها، در شناساندن دیگر جنبه‌های نقوش کرمانشاهان، نه تنها به اشتباه نرفته‌اند، بلکه با ریزبینی و ریزنگاری، چشم‌انداز روشنی را تصویر کرده‌اند.

#### چشم‌انداز بیستون

سراغاز ورود به دنیای نویسندگان دوره اسلامی، سفر از جاده کهن ری به بغداد است. هم‌گامی با بیندگانی که پس از همدان و کنگاور به سوی حُلوان، در حوالی قرمیسین با کوه شگفت‌انگیز



تصویر ۹. بخشی از جاده نیشابور-بغداد؛ کوه‌های پَرّو (بیستون، مثلث تیره و طاق‌بستان، روی آخرین کوه)، و ری (دایره سبز راست)، همدان (قرمز)، کنگاور (زرد)، قرمیسین (آبی)، حلوان (بنفش)، بغداد (سبز چپ) روی نقشه مشخص‌اند (نصر و همکاران، ۱۳۵۰: ۱۵). (PI.15)

نزهت/القلوب می‌نویسد: «کرمانشاه [...] اکنون دیه‌ی است و صفة شب‌دیز در آن حدود است» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۰۸). گزارش‌های *البلدان* (اواخر ۳ ق.) و *نزهت/القلوب* (آغاز ۸ ق.)، پیوستگی رواج نام شب‌دیز/شبداز را در سده‌ها گواهی می‌دهد.

### سنجش برداشت امروزی

در بسیاری از نوشته‌های دوره اسلامی، آنجا که بیستون شناسانده می‌شود، به نقش‌های ایوان بزرگ (سوار و پیکره‌های سه‌گانه) نیز پرداخته‌اند. خوانندگان امروزی شاید با نگاه به این هم‌نشینی، گزارش‌های پیشین را درآمیخته ببینند (نک: آذنگ، ۱۳۷۹؛ همدانی و موسوی، ۱۳۸۳)؛ بار دیگر به پرسش‌های پیشین بازمی‌گردیم: آیا طاق‌بستان و بیستون از دید گذشتگان دو مکان جداگانه بودند؟ کدام نقش‌ها در کدام مکان‌ها گزارش شده‌اند؟ نقش‌ها کدام شخصیت‌های تاریخی را یادآوری می‌کردند؟ پاسخ به این پرسش‌ها، شناخت گذشتگان از نقش‌برجسته‌ها را آشکار می‌سازد. شیوه شناسایی و معرفی کوه‌ها در کتاب *حدودالعالم* از سده ۴ ق، گره از این بحث می‌گشاید. واژگان کوه‌های اصلی (عمودکوه) و فرعی (شاخ‌های کوه اصلی) در جغرافیای کهن شناخته بود. هر گروه از این کوه‌ها، همچون پیکره‌ای یگانه، با نواحی پیرامونی‌اش (بیابان‌ها، دریاها یا شهرها) مرزبندی؛ و با نام‌آشناترین قله نام‌گذاری می‌شد (بی‌نام، ۱۳۷۲: ۱۳۲). به همین روش، چگونگی سخن گفتن از بیستون در آثار گذشتگان روشن می‌شود: کشیدگی باختری-خاوری کوهستان پَرّو، با نام دیرآشنای بیستون، دربردارنده همه قله‌ها و پستی‌وبلندی‌هاست. از این رو، با آنکه نویسندگان کهن همه‌جا از بیستون سخن گفته‌اند، بهره‌مندی آنان از برخی واژگان یا گزاره‌ها، به هم‌آمیزی و اشتباه نمی‌انجامد. یگانه‌پنداری پیکره کوه‌ها تا روزگار قاجار ادامه داشت؛ *بستان‌السیاحه* (۱۲۴۸ ق) در «ذکر طاق‌بستان» می‌گوید: «و آن کوه، به کوه بیستون اتصال دارد» (شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲)؛ و در *مرآة البلدان* (۱۲۹۴ ق.) آمده: «وسطام یا بستان‌طاق [...] حد شمالی صحرا کرمانشهان و به‌عباره اخری در دنباله کوه بیستون» است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۳۷).

### دوگانه بیستون - طاق‌بستان

این‌رسته بخشی از مسیر بغداد به ری (باختری-خاوری) را چنین گزارش می‌کند: «راه [...] ادامه می‌یابد تا به قرماشین می‌رسد و شب‌دیز در سه فرسخی آنست و آن طاقی است در کوه کنده‌شده [...] پس از آن به کوه بهستون می‌رسد» (ابن‌رسته، ۱۳۶۵: ۱۹۵؛ همو، ۱۸۹۲: ۱۶۶). ابودلف نخست، از تصویرهای درون طاق در یک‌فرسخی قرمیسین می‌گوید و پس از طی مسافتی، به «کوه بلندی بنام سمیره» می‌پردازد (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۲-۶۳). مقدسی

«بِقَرَب بَیْسْتُون» (نزدیک بیستون) از «دَابَّة کسری» (چارپای کسری) یاد می‌کند (مقدسی، ۱۹۰۶: ۳۶۶؛ همو، ۱۳۶۱: ۵۹۳)؛ و حمدالله مستوفی صفة شب‌دیز را «در حدود کرمانشاه» می‌یابد (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۰۸). بنابراین، نه تنها شبداز، قرمیسین و بیستون را سه جای متفاوت می‌دانستند، بلکه دوری آن‌ها به فرسخ و نیز چگونگی پی‌درپی بودنشان را آورده‌اند؛ رهروانی چون ابن‌رسته و ابودلف که از بغداد راهی ایران بودند، نخست شب‌دیز و سپس بیستون را دیده‌اند (نک: سطرهای بالا)؛ و آنان که مانند حمدالله مستوفی از دل ایران به سوی کرمانشاهان رفته‌اند، پس از بیستون به طاق‌بستان رسیده‌اند: «چنانکه در آخر این کوه [بیستون که] از این چشمه و صفة تا آنجا شش فرسنگ است. صفة دیگر کوچک ساخته‌اند [...] و آن را صفة شب‌دیز می‌خوانند» (همان: ۱۹۳).

### درستی جایابی نقش‌ها

پشت هم آمدن نام‌های بیستون و طاق‌بستان در گزارش‌های دوره اسلامی، این گمان را پیش می‌آورد که نویسندگان آن‌ها، جای‌ها و نقش‌ها را با هم درآمیخته‌اند. دیدیم در گذشته، بیستون و شبداز را دو مکان متفاوت می‌دانستند. پس، چرا امروز گزارش آنان درآمیخته است؟ بازخوانی گزارش‌ها به شیوه *حدودالعالم* گره این بحث را می‌گشاید.

در برگردان (۵-۶۵ ق) *مسالك وممالك* می‌خوانیم: «درین کوه [بیستون] چند مرد بالای آنست کی تراشیده‌اند و ساده کرده. گویند پادشاهی بوده است [...] و بر پشت این کوه بر کنار راه، غاری هست [...] و در آن جایگه، صورت اسبی نگاشته‌اند» (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۶۷). شیوه توصیف اصطخری در بیان تمایز جایگاه بیستون و طاق‌بستان، سرمشق گزارش‌های پس از اوست. پاره آغازین سخن، نقش‌برجسته داریوش را می‌نمایاند؛ آنگاه نویسنده با گزاره «بر پشت این کوه بر کنار راه»، برای نشان دادن جای صورت اسب از روش *حدودالعالم* پیروی می‌کند. اگر کوه‌های پی‌درپی پَرّو را پیکره یگانه‌ای ببینیم (تصویر ۹)، وقتی در مسیر همدان به حلوان رهسپاریم، بیستون رخ پیکره و طاق‌بستان، پشت آن است. *مسالك* نیز چنین می‌گوید: بر پشت این کوه، بر کنار راه، غاری است با نقش اسب.

در متن‌های عربی، نویسندگان با ریزبینی، واژه «ظَهْر» به معنای پشت را برای گزارش جایگاه طاق‌بستان در تمایز با بیستون برگزیده‌اند: «وَ عَلٰی ظَهْرِ الْجَبَلِ بِقَرَبِ الطَّرِيقِ مَكَانٌ يَشْبُهُ الْغَارِ وَ فِيهِ عَيْنٌ مَاءٍ جَارٍ وَ هُنَاكَ صُورَةُ دَابَّةٍ [...] اِنَّهُ صُورَةُ دَابَّةٍ كَسْرِي الْمَسْمَاةِ شَبْدِيز» (ياقوت، ۱۳۲۳ ق: ۳۱۵). گرچه علی‌ظَهْر، در فرهنگ‌ها به معنای «بر بالای...»<sup>۱۸</sup> نیز آمده (آذرنوش، ۱۳۹۴: ۶۵۱)، برپایه برگردان‌های فارسی کهن از نوشته‌های عربی، تنها

بن‌مایه‌های ادب فارسی را بر ساختند، سبب شد تا نام خسرو و پیش از دیگر شهریاران ساسانی بر نقش برجسته‌های سرزمین جبال بنشینند: «[کوهستان] آثار شگفت‌انگیز خسروان و جایگاه فرعونان بسیار دارد، مانند قصر شیرین، خانه خسرو و کاخ‌های کسرا» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۵۹۶)؛ یا «ایوان کسری بالمذنان، تخت شب‌دیز فی الطاق، بناء قصر شیرین و الدکان...» (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۱۰۹). اخبار الطوال نیز از تابستانگاه خسرو در این سرزمین می‌گوید: «خسرو پرویز در فصل بهار به عادت خود بسوی کوهساران حرکت کرد که تابستان را آنجا بگذراند، چون به خلوان [حوالی سرپل‌دهاب] رسید دستور داد [...] خیمه‌یی زند» (دینوری، ۱۳۶۴: ۱۳۱).

سایه خسرو بر سرزمین کوهستان، رد پای شهریاران دیگر را نادیدنی ساخت. از این‌رو، گزارشگران هر ساخته تاریخی را با رویدادهای زندگی او با خواندند؛ نقش‌هایی را که با داستان‌های او ناهمخوان بودند، در نوشته‌هایشان نیاوردند،<sup>۱۹</sup> یا آنگاه که کوشیدند درون مایه آن‌ها را دریابند، به بیراهه رفتند. شعر احمد بن محمد، از کهن‌ترین گزارش‌هاست که در تلاش برای شناسایی نقش داریوش، آن را مکتب‌خانه‌ای می‌یابد: «و مکتب صبیان و تأدیب غلمه / و شیخ عذیم قبل هذا معلم» (در: ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸). ابن‌حوقل با آگاهی از این برداشت می‌نویسد: «در دست معلم، تسمه‌ای است که بدان قصد زدن بچه‌ها را دارد و همچنین آشپزخانه‌ای [...] و دیگرها بر اجاق کنده شده و در دست آشپز، کفچه‌ای است و همه این‌ها از سنگ است» (ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۱۶). در این گزارش، معلم و بچه‌ها باید داریوش و اسرا باشند که بر پایه بزرگ‌نمایی مقامی در اندازه‌های متفاوت بازنمایی شده‌اند. آتشدان مقدس، اسباب نیایش و شکرگزاری را نیز دیگ، کفچه و آشپزخانه پنداشتند.<sup>۲۰</sup> در روزگاری که بن‌مایه‌های باخوانی نقش برجسته‌ها پیرامون شخصیت تاریخی-افسانه‌ای خسرو پرویز شکل گرفته بودند، نوشته ابن‌حوقل بیگانگی نقش‌های بیستون را با آن بن‌مایه‌ها بازگو می‌کند.

همان اندازه که نقش‌های بیستون از داستان‌های شناخته کسرای ساسانی دور بود، نقوش ایوان بزرگ با سوار و اسبی نژاده، شهریار فرهمند در تن‌پوش‌های گوهرین، و شکارگاه‌های افسانه‌ای‌اش، یادآور شکوه‌مندی یکی از برجسته‌ترین پادشاهان ساسانی بود (نک: طاق‌بستان در همین پژوهش). از این‌رو، نویسندگان حتی تاروگر قاجار، در فرامود نقش‌های طاق‌بستان، برجسته‌ترین فرازهای زندگی خسرو پرویز را آورده‌اند: «خسرو سه ویژگی داشت که پیش‌تر کسی را از آن‌ها بهره نبود: اسبش شب‌دیز، دل‌داده‌اش شیرین، و نوازنده‌اش باربد» (یاقوت، ۱۳۲۴: ۲۲۸). در این میان، به‌ویژه نقش شب‌دیز بسیار پررنگ است. بلعمی درباره شب‌دیز می‌نویسد: «هیچ پادشاه را آنچنان

ترجمه «بر پشت...» برای این گزاره پذیرفتنی است. افزون‌بر برگردان مسالک و ممالک از سده‌های ۵-۶ ق. که در ابتدای این فراز آمد، عبدالسلام کاتب در سده ۷ ق. نیز در برگردان اشکال‌العالم می‌نویسد: «بیستون کوهیست محکم، چنانکه بر بالای آن توان رفت، نیک معتذر باشد [...] و بر پشت این کوه، نزدیک غاریست در او چشمه روان و صورت چهارپائی» (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳). در این میان، گزارش ابن‌حوقل که در برخی نگارش‌های امروزی، محل بحث بوده، شایسته بازنگری است. ابن‌حوقل می‌نویسد: «و علی ظهر هذا الجبل [بیستون] مِمَّا یَقْرَبُ مِنَ الطَّرِيقِ الاخذ الی العراق مکان یشبه الغار [...] و هُناک [...] صورة دابة کسری المسمی شب‌داز» (ابن‌حوقل، ۱۹۳۹: ۳۷۲). جعفر شعار در برگردان فارسی آورده است: «بیستون کوهی استوار و بلند است [...] بر پشت این کوه، آنگاه که از عراق آیند، جایی است شبیه غار که...» (همو، ۱۳۶۶: ۱۱۵-۱۱۶). ابن‌حوقل، بر دیوارهای این غار (طاق‌بستان)، نقش‌های سوار و پیکره‌های سه‌گانه را به درستی معرفی می‌کند و در ادامه می‌افزاید: «و اخبَرنی مِنْ رَأی فی هَذَا الْجَبَلِ عَلَی الْغَارِ مِنْ فَوْقِهِ بِمَسِيرَةِ بَعِيدَةٍ صُورَةَ مَكْتَبٍ وَ مَعْلَمٍ وَ صَبِيانٍ مِنْ حِجَارَةٍ...» (ابن‌حوقل، ۱۹۳۹: ۳۷۲)؛ «و کسی به من چنین گفت که: وی بالاتر از غار مزبور به مسافتی دورتر نقش سنگی مکتبی با معلم و بچه‌ها دیده است...» (همو، ۱۳۶۶: ۱۱۶). بنابراین، گرچه ابن‌حوقل نقش داریوش را نمی‌شناسد و بر پایه شنیده‌هایش (و اخبَرنی...)، آن را مکتب‌خانه می‌پندارد؛ در معرفی جایگاه تصویرها، به بیراهه نمی‌رود. او با بهره‌مندی از واژگان مناسب (علی الغار من فوقه بمسیره بعيدة)، نگاه را به جایی دورتر از طاق‌بستان می‌کشاند و آنگاه از نقش داریوش می‌گوید. ابوالفداء چهارسده پس از ابن‌حوقل می‌نویسد: «قال ابن حوقل: هو جبل ممتنع [...] و علی ظهر غار و...» (ابوالفداء، ۱۴۲۷: ۷۶؛ همو، ۱۳۴۹: ۹۷).

### بازشناسی هویت‌های تاریخی

جغرافی‌دانان کهن با پایبندی به چارچوب‌های شناخت عالم، تصویر روشنی از بیستون و طاق‌بستان به یادگار نهادند، اما بازشناسی تاریخی نام‌ونشان پیکره‌ها و فرازوفرود رویدادهای بازنمایی‌شده در این جایگاه‌ها، بیرون از دایره آگاهی آنان بود. حافظه تاریخی این دوران، با دسترسی به نگاه‌های پهلوی (خدای‌نامه‌ها)، رویدادنگاری‌های نبرد اعراب و ایرانیان (فتوح‌البلدان بلاذری، اخبار الطوال دینوری یا تاریخ طبری) و احیای سنت دربارهای پیشااسلامی (التاج جاحظ)، جلوه شهریار بنی‌ساسان را پررنگ‌تر از دیگر پادشاهان به یاد داشت. گستره فرمانروایی خسرو پرویز و ساخت‌وسازهای پرآوازه به نام او در سرزمین‌های باختری، به همراه داستان‌های سینه‌به‌سینه‌ای که

نه تنها دوگانگی این جای‌ها را به‌درستی می‌شناختند، بلکه در شناساندن جای هر نقش برجسته نیز اشتباه نکرده‌اند. نگارگران نیز از سر ناآگاهی یا ناآشنایی، صخره‌نگاره فرهاد در بیستون را با نقش‌های ایوان بزرگ به تصویر کشیده‌اند. ردپای نگرشی که آنان را به چنین گزینش آگاهانه‌ای رسانده است، از لابه‌لای گزارش‌های بازخوانی‌شده در این پژوهش بازایی می‌شود.

### نگارگران و گنجینه نقوش کرمانشاهان

نگارگران از میان نقش برجسته‌های گوناگون کرمانشاهان، آرایه‌های ایوان بزرگ را برای نمایش صخره‌نگاره فرهاد، برگزیدند و سده‌ها آن را بازنمایی کردند. بسامد این بازنمایی بدین معناست که نگارنده و نگرنده، هیچ‌کدام، این نقش را نادرست و جابه‌جا نمی‌دانستند؛ پس، نقاش گزینشی از سر آگاهی داشته است. درک چرایی این گزینش آگاهانه، بر دو بنیان استوار است: نخست، چارچوبی که در آن نگارگر می‌تواند آزادانه از میان نقوش گوناگون، یکی را برگزیند؛ دوم، شناخت تکیه‌گاه‌های گزینش آن نقش. فرازهایی که از گزارش‌های گذشتگان در این پژوهش آمده است، به شناخت این بنیان‌ها راه می‌برد.

### گزینش از میان نقوش گوناگون

بر پایه نوشته‌های برجای مانده، گرچه بیستون و طاق‌بستان، دو جای گوناگون دانسته می‌شدند (نک: فراز دوگانه بیستون-طاق‌بستان)، در پیوستگی شان به پیکره واحد کوهستان شمال کرمانشاهان (پَرُو) تردیدی نبود (نک: فرازهای چشم‌انداز بیستون و درستی جایابی نقش‌ها). همچنین، یادمان‌های سرزمین کوهستان، با فرازهای زندگی خسرو تاریخی-افسانه‌ای بازخوانی می‌شد. هرآنچه در آنجاست، یادگار خسرو و یادآور فرازی از زندگی او بود (نک: فراز بازشناسی هویت‌های تاریخی). در این چارچوب شناختی، بیش از ده نقش برجسته بیستون و طاق‌بستان، نه تنها همگی بر رو و پشت پیکره کوهستان (بیستون) جای گرفته‌اند، بلکه همگی، نمایی از شهریاری خسرو را بازمی‌نمایند؛ خسرویی که شکوه روزگارانش با دارایی‌ها، اسب و دلداده‌اش در یادها مانا بود، چنانکه از تیره‌بختی‌اش، فرهاد نیز! از این رو، هر نقشی از پیکره این کوهستان کشیده‌خاوری-باختری در نگاه بیننده آن روزگار، هم‌زمان نام بیستون و خسرو را نیز یادآوری می‌کرد؛ پس نگارگر می‌توانست از میان این نقوش، برخی را برگزیند. اما بهترین نقش، کدام بود؟

### تکیه‌گاه‌های گزینش یک نقش

نظامی، دسترنج فرهاد را بازنمایی «صورت شیرین» و «شکل شاه و شب‌دیز» بر کوه می‌خواند و در سرآغاز سرایش «خسرو

اسبی نبود [...] چون آن اسپ بمرد [...] نقش او بسنگ اندر بفرمود کردن [...] و امروز همچنان است به کرمانشاه و پرویز را بر آن شب‌دیز نقش کرده‌اند» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۸۹-۱۰۹۰)؛ اصطخری نیز از نگاشتن «صورت کسری بر پشت شب‌دیز» در غار پشت بیستون می‌نویسد (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۶۷). گمان می‌رود گزارش بلعمی، نگاه دیگر نویسندگان را بیش از پیش به سوی شب‌دیز برگردانید؛ این‌رسته که اندکی پیش از بلعمی درباره طاق‌بستان می‌نویسد، به عبارت «صُورَةُ الرَّجُلِ قَدِ النَّسِ الدَّرْعِ» (صورت مردی که رزم‌جامه دربر کرده؛ این‌رسته، ۱۸۹۲: ۱۶۶) بسنده می‌کند و به اسب نمی‌پردازد؛ اما در آثار سپسین، نام شب‌دیز چنان فراگیر می‌شود (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳؛ ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۲؛ ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۰۳ و ۱۱۶) که ایوان بزرگ را به نامش می‌خوانند (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱: ۲۴؛ ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۸۹) و آن را از شگفتی‌های عالم می‌نامند (همان: ۳۱).

بیشتر نوشته‌هایی که به نقش سوار/شب‌دیز می‌پردازند، از شیرین نیز نام می‌برند؛ گاه، کوتاه و اشاره‌وار (ابن‌رسته، ۱۸۹۲: ۱۶۶؛ ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۱۶؛ ابوالفداء، ۱۳۴۹: ۹۷) و گاه بیشتر: «صورت شیرین را چنان شیرین کشیده است که بعضی مردم به آن صورت عاشق شده‌اند و به شب، بعضی رفته دماغ صورت را شکسته‌اند که دیگر کسی به او عاشق نشود» (قزوینی، ۱۳۷۳: ۴۰۷؛ نیز نک: یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸-۲۳۱)؛ گاهی نیز نام فرهاد می‌آید: «کنیزکی بود او را شیرین نام [...] پرویز بفرمود آن کنیزک را نیز صورت کردند بدان سنگ. این کنیزک آن بود که فرهاد برو عاشق شده بود و پرویز فرهاد را عقوبت کرد و بکوه‌کندن فرستاد» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۹۰-۱۰۹۱). ابودلف نیز از پرداخت تصویرها به امر خسرو و با تیشه فرهاد<sup>۲۱</sup> می‌گوید (همو، ۱۳۵۴: ۶۳).<sup>۲۲</sup> بازخوانی نقش برجسته‌ها بر بنیان رویدادهای زندگی خسرو، شیرین و فرهاد تا روزگار گسترش دستاوردهای باستان‌شناسی، حتی در روزگار قاجار (نک: شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲؛ ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۵۵)، پررنگ‌ترین سنت فهم سنگ‌نگاره‌ها بود. در عهد ناصری، مردم بومی، وقف‌نامه فارسی علیخان‌زنگنه را قبالة شیرین می‌دانستند که فرهاد بر سنگ کنده است (همان: ۴۸)؛ و در قصاید کردی از دل‌دادن شیرین به وی و پادافره‌اش می‌سرودند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴). همچنین، بسته به فراز و فرودهای داستان، کسانی چون شاپور (شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲)، کی‌خسروکیانی (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۳۹)، رستم (همانجا؛ اولیویه، ۱۳۷۱: ۳۵)، اسفندیار (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۹۳)، و وزیر خسرو (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴) نیز به بازخوانی نقش‌ها وارد شدند.

بررسی گزارش‌های کهن و چیش آن‌ها کنار یکدیگر نشان می‌دهد، ناسازگار با برداشت‌های امروزی، سخن از بیستون و طاق‌بستان در این آثار، آشفته یا درآمیخته نیست. گذشتگان،

#### ۴. همبستگی نقش‌ها با زندگی خسرو

مهم‌ترین نقش برجسته‌های بیستون، همچون نقش داریوش، تندیس هرکول یا مرد اشکانی با آتشدان مقدس، در چشم گذشتگان، انگاره روشن و همبسته‌ای نیافریدند؛ برداشت‌هایی مانند معلم و بچه‌ها در مکتبخانه یا آشپزی که کفچه بر دست، دیگ سنگی بر اجاق را می‌پایند (نک: فراز درستی جایابی نقش‌ها، آشکارا بیرون‌ماندن این نقش‌ها از دایره آگاهی آن دوران را گواهی می‌دهد. در برابر، ساخت و پرداخت‌های ایوان بزرگ، با شعر نظامی و مهم‌تر از آن، با گزارش‌های تاریخی و واگویی‌های بومی از خسرو و داستان‌هایش، سازگار بود: دلداده‌ای که در کنارش ایستاده (آناهیتا در نقش شیرین)؛ اسبی که در حال سواری بر آن در رزم‌جامه فاخر بازنمایی شده (شیدیز)؛ شکارگاهی که شاعران درباره‌اش بیت‌ها سروده‌اند (در: ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۳۲-۳۳)؛ و نوازنده‌ای که در بزم شکارش می‌نوازد. ایوان بزرگ، همه این‌ها را یکجا، چونان پرده نقالی دیدنی ساخته است. نگارگران نیز آگاهانه، بخشی از همین پرده را برگزیدند تا آنچه را نظامی به اشاره بازگفته، با فراخواندن حافظه تاریخی بیننده، پرشکوه‌تر از خط و رنگ پیش چشم آورند.

#### دست‌آورد پژوهش

پژوهش حاضر در پی پاسخ به چرایی جانمایی نقش‌های ایوان بزرگ طاق‌بستان با نقش برجسته‌های بیستون در سنت خمسه‌نگاری ایرانی بوده است، به‌ویژه آنکه نظامی در شعرش، فرهاد را به امر خسرو، راهی بیستون می‌کند تا دل کوه را بشکافد، ولی نامی از طاق‌بستان نمی‌آورد. در نگاه نخست، بر پایه برداشت برخی پژوهندگان امروزی، این گمان بررسی شد که شاید در نگاه گذشتگان، موقعیت مکانی یا نقش‌های تاریخی بیستون و طاق‌بستان درآمیخته و ناروشن بوده و همین درآمیختگی، جانمایی نقش‌ها را در نقاشی بازآورده است. مرور گزارش‌های نویسندگان دوره اسلامی آشکار ساخت، هیچ ردی از درآمیختگی یا کج‌فهمی در این آثار برجای نیست. از این‌رو، نگارنده کوشید تا از دریچه نگاه پیشینیان، به چگونگی شناخت و معرفی مکان‌ها در آثار گذشته پی ببرد؛ و شخصیت‌ها و رویدادهای هر نقش را از نگاه نگرندگان آن دوران بازخواند. در پی این تلاش، نخست در یافتیم بیستون گرچه به کوهی مشخص اشاره داشت، چونان رخ پیکره کوهستان شمال کرمانشاهان (کوه‌های پَرَو) دانسته می‌شد و نقش شیدیز (طاق‌بستان) در پشت این کوه جای می‌گرفت. پس آنگاه که از نقش شیدیز سخن می‌رفت، با آنکه به مکان دیگری اشاره می‌شد، دویارگی و گسستی در کار نبود. همچنین، حافظه تاریخی کهن، سرزمین جبال را قلمرو خسرو ساسانی می‌دانست و هرآنچه را در آنجا می‌شناخت، به پادشاهی و زندگی او پیوند می‌داد. بر این بنیان، نقوش ایوان بزرگ طاق‌بستان به سبب نقش

و شیرین»، سیاه‌های از جای‌ها را در همبستگی با داستان‌ش برمی‌شمارد. بنابراین، نگارگر می‌بایست نقش‌هایی را برگزیند که بازنمایی روشنی از سرایش نظامی باشد. نقش‌های ایوان بزرگ، به دلایل زیر، بهترین نمود دیداری را در اختیار می‌نهاد: ۱. نمایش چهره زنانه (شیرین)؛ ۲. نقش اسبی نژاده؛ ۳. بازنمایی خسرو شکوهمند؛ ۴. همبستگی نقش‌ها با فرازهای زندگی خسرو.

#### ۱. نمایش چهره زنانه

به‌جز نقش آناهیتا بر دیوار ایوان بزرگ و چند سرستون پراکنده، هیچ نقش زنانه دیگری در میان آثار بیستون و طاق‌بستان نیست. از آنجاکه در داستان، نقش شیرین بر کوه می‌نشیند، نمایش سرستون‌ها به کار نمی‌آمد. مهم‌تر آنکه، ناهمگون با دانسته‌های امروزی درباره نقش آناهیتا، گذشتگان این پیکره زنانه را بازنمای شیرین می‌دانستند که مردمان، حتی به چهره سنگی‌اش دل می‌باختند (نک: فراز بازشناسی هویت‌های تاریخی‌بند پنجم). بنابراین، نگارگر ناگزیر بود، پیکره‌های ایوان بزرگ را برگزیند تا بتواند «صورت شیرین» را نشان دهد.

#### ۲. نقش اسبی نژاده

شیدیز برای خسرو، چونان رخسار رستم است که سوار خود را به خان پایانی شکوهمندی می‌رساند. اشاره نظامی به «شکل شاه و شیدیز» در کنار گواهی‌های تاریخی درباره این اسب (نک: بازشناسی هویت‌های تاریخی‌بند چهارم) و سایه نامش بر سر طاق‌بستان در روزگاران پیشین (نک: فراز طاق‌بستان یا تخت شیدیز)، نگاه نسخه‌پردازان را به سوی نقش سوار در ایوان بزرگ کشاند. افزون بر این‌ها، نگارگران گزینه دیگری برای نمایش شیدیز نداشتند، زیرا دیگر نقش برجسته‌های این دو جای، بدون نقش اسب پرداخته شده‌اند.

#### ۳. بازنمایی شکوه پادشاهی

در کنار پیکره زنانه و اسب که تنها در ایوان بزرگ دیده می‌شوند، خسرو بازنمایی شده در آنجا نیز از چنان قَر و شکوهی بهره‌مند است که دوچندان بیش از دیگر پیکره‌های مردانه بیستون و طاق‌بستان، به چشم می‌آید. تن‌پوش‌ها و سرپوش‌های گران‌بهای شاهانه، تنها در این نقش برجسته با ریزنگری شگفت‌آوری بر سنگ جاودانه شده است (نک: فراز طاق‌بستان‌بند دوم). این نقش برجسته بیش از دیگر آثار با گزارش‌های توانگری و دارایی‌های خسرو همخوان است: «اندر تاج او صد دانه مروارید بود، هریک دانه چند خایه گنجشکی» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۸۹)؛ «و جواهر و جامه و کالاهای دیگر چنان داشت که کسی جز خدا شمار آن ندانست» (طبری، ۱۳۶۲: ۷۶۶).

بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی ■ مریم کشمیری ■ صفحه ۶۷-۸۴

پیکره‌های زنانه، اسبی نژاده، بازنمایی شکوهمندی و دارایی در تن‌پوش‌ها و سرپوش‌ها و برخی عناصر بصری که یادآور فرازهایی از زندگی خسرو بودند، بهترین گزینه برای بازنمایی توصیف نظامی از نقش صخره‌نگاره فرهاد بود.

### پی‌نوشت‌ها

۱. درباره ریشه‌های نام بیستون، نک: دانداما، ۱۳۷۳: ۲۷-۳۱.
۲. برای آگاهی بیشتر نک: مقاله «پرو» به‌قلم محمدعلی احمدی‌دمسغیدی در جلد پنجم دانشنامه جهان اسلام (۱۳۸۰).
۳. برای همبستگی متن با نگاره، نک: قریب، ۱۳۸۶: ۲۱-۱۹.
۴. نک: گیشمن، ۱۳۷۱: ۲۳۴؛ پرادا، ۱۳۸۶: ۲۰۱؛ دانداما، ۱۳۷۳: ۲۴-۲۶.
۵. وزیر شاه‌سلیمان اول صفوی با لقب اعتمادالدوله (۱۰۷۹ق) که آغاز وزارتش را ۱۰۸۶ق دانسته‌اند (مصاحب، ۱۳۸۱: ۱۵۲۳).
۶. برپایه سنگ‌نوشته‌های اثر، این دو تن، شاپور دوم و شاپور سوم هستند (زرشناس، ۱۳۸۶: ۴۶). در عصر ناصری برپایه برگردان سیلوستر دوساسی (Silvester de Sacy) این چهره‌ها را «شاپور دوم (ذوالکثاف) و بهرام پسر شاپور» می‌دانستند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۴۱).
۷. آمیانوس مارسلینوس (Ammianus Marcellinus، ۳۳۰-۳۹۵.پ.م)، تاریخ‌نگار رومی که هم‌روزگار کسنتاتیوس دوم و رخدادنگار نبردهای او با شاپور دوم ساسانی بود (Britanica in: URL).
۸. گویا محلی‌ها تا روزگار قاجار، نیم‌تنه این تندیس را که گاهی از آب بیرون می‌آمد، «از جسد فرهاد بخت‌برگشته» می‌دانستند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴)؛ برخی نیز برای رفع ناخوشی، نذرهایی برای مجسمه می‌آوردند (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۵۷).
۹. کوتاه‌نوشت «ب» در سراسر مقاله به جای واژه بیت آمده است.
۱۰. مقدسی، دو سده پیش از نظامی درباره دیدنی‌های سرزمین کوهستان می‌نویسد: «کاریزی که از نزدیک یک فرسنگ راه در سنگ تراشیده شده است و می و شیر و مانند آن در آن روان سازند» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۵۹۶).
۱۱. گرابر درباره سرآغازهای خمسه‌نگاری می‌نویسد: قدیمی‌ترین نسخه‌ها در کتابخانه ملی بریتانیا به تاریخ‌های ۷۸۷ و ۷۸۹ ق. و نسخه‌ای در تهران با تاریخ ۱۷ق است که البته تصاویر نسخه تهران، جدیدتر است (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۴۱).
۱۲. برای نمونه، الگوی انگشت بر دهان بردن برای نمایش «شگفتی» که در صحنه «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» به سنت خمسه‌نگاری راه یافت (نک: کشمیری، ۱۴۰۲).
۱۳. برای نمونه، fol.64r خمسه ۷۶۷ق؛ fol.255r گلچین اهدایی به بایسنقرمیزا؛ و fol.74r خمسه ۸۸۹ق. (هر سه نسخه از شیراز، به ترتیب در کتابخانه فرانسه، Persan580؛ موزه دولتی برلین، Nr.I.4628.S.255؛ و کتابخانه فرانسه Ms.4.715).
۱۴. در این نسخه، به‌گونه‌ای کم‌تکرار دو بار صحنه «فرهاد، پیااله شیر را ...» ساخته‌اند. یک بار در fol.47r که در متن به آن اشاره شد و بار دیگر در fol.51r. این دو نگاره، در ترکیب‌بندی و ریزه‌کاری‌های دیگر صحنه، بسیار مانند هستند، اما طرح صخره‌نگاره در صفحه دوم، دواشکوبه است. هرچند که در اشکوب پایین، بوته‌سازی سردستی را نشانده‌اند. همچنین تک‌برگی از یک مرقع در حراج کریستی به تاریخ ۲۶ آوریل ۲۰۱۸ (Lot51) نیز تنها بزم دو دل‌داده را در قاب دوزنقه‌ای نشان می‌دهد.
۱۵. «و آنشد لأحمدبن محمد: بوستان طاق لیس فی الارض مثله/ و فیه تصاویر من الصخر محکم [...]» (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸).
۱۶. فلاندن (۱۳۵۶: ۲۵۱) به تخت‌رستم نیز اشاره می‌کند.
۱۷. اشاره به طاق در برگردان فارسی دیده نمی‌شود، همچنین در متن فارسی، «بهستون» را به سیاهه ابن‌فقیه افزوده‌اند که در متن عربی دیده نمی‌شود (ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۸۹؛ نیز بسنجید با: ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۱۰۹).
۱۸. در برگردان فارسی معجم‌البلدان، «علی ظَهَر الجبل» را «بالای این کوه» برگردانده‌اند (یاقوت، ۱۳۸۰: ۶۶۲).
۱۹. برای نمونه می‌توان به «الاعلاق‌النفیسه ابن‌رسته (۱۳۶۵: ۱۹۵)، اشکال‌العالم جیهانی (۱۳۶۸: ۱۴۳) و احسن‌التقاسیم مقدسی (۱۳۶۱: ۵۹۳)، اشاره کرد که در آن‌ها باوجود توصیف نمای بیستون، هیچ اشاره‌ای به نقش برجسته‌های آن نمی‌شود.
۲۰. تارمرگشایی کتیبه‌های بیستون، این نقش همچنان ناشناخته بود. در دهه آغازین ۱۸۰۰م. گاردان (Gardanne)، این نقش را حواریون مسیح می‌خواند و پورتر (Ker

(Porter) در ۱۸۱۸م. از آن چنین یاد می‌کند: «نقش سلمانصر، پادشاه آشور و دو تن از سرداران او و ده سبط اسرائیل که به‌اسارت آورده‌اند» (نک: گلزاری، ۱۳۵۷: ۳۳۰).

۲۱. ابن حوقل می‌نویسد: «ابرویزُ کَلَف عملها لفرهاد الحکیم». در برگردان فارسی این جمله نوشته‌اند: «بدستور خسرو پرویز برای فرهاد حکیم ترسیم شده است» (ابن حوقل، ۱۳۶۶: ۶۳) و در پانویس آن آمده: «ولی مینورسکی ترجمه نموده: خسرو پرویز فرهاد حکیم را مأمور این کار ساخت» (طباطبایی؛ در: همانجا). گرچه حرف اضافه «لی» در نخستین معنای شناخته‌اش، «برای» معنی می‌دهد، اما پیش از نام مؤلف/سازنده، در معنای «به‌قلم...» است و کَلَف نیز «سپردن چیزی به کسی» معنی می‌دهد (آذرتاش، ۱۳۹۴: ۹۳۴ و ۹۵۱). بنابراین، لفرهاد در اینجا به‌قلم فرهاد معنی می‌دهد: خسرو پرویز، ساختش را به [قلم] فرهاد حکیم سپرد.

۲۲. در برخی گزارش‌ها، ساخت شبذیر را کار معمار رومی کاخ خورنق، فطوس‌بن سنمار دانسته‌اند (نک: ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۳۰؛ یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸).

### فهرست منابع

- آذرتاش، آذرنوش (۱۳۹۴). فرهنگ معاصر عربی-فارسی، تهران: نشر نی.
- آذرنگ، عبدالحسین (۱۳۷۹). «بیستون»، در: دانشنامه جهان اسلام، ج. ۵، زیرنظر غلامعلی حدادعادل، تهران: بنیاد دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی؛ در: <https://rch.ac.ir/article/Details/13030> [شهریور ۱۴۰۳].
- ابن حوقل (۱۳۶۶). سفرنامه ابن حوقل، ایران در صوره الارض، برگردان جعفر شعار، تهران: امیرکبیر.
- ابن خردادبه (۱۳۷۱). مسالک و ممالک، برگردان سعید خاکرند، تهران: حنفا.
- ابن‌رسته (۱۳۶۵). الاعلاق‌النفیسه، برگردان حسین قره‌چانلو، تهران: امیرکبیر.
- ابن‌فقیه (۱۳۴۹). ترجمه مختصر البلدان، ج. ۱، برگردان محمدرضا حکیمی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ابوالفداء (۱۳۴۹). تصویب‌البلدان، برگردان عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.
- ابوالقاسمی، مریم؛ آرزومند، مصطفی (۱۳۸۹). «بررسی شخصیت فرهاد از واقعیت تا افسانه»، تاریخ ادبیات (۶۶)، ۵-۲۲.
- احمدی، محسن (۱۳۷۸). «طاق‌بستان»، در: دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی، ج. ۵، تهران: بنیاد دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی؛ در: <https://www.cgic.org.ir/fa/article/258004/> [۱۴۰۳/۰۷/۰۴].
- اصطخری (۱۳۴۰). مسالک و ممالک، برگردان فارسی (۵-ق.)، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان (۱۳۶۷). مرآة‌البلدان، ج. ۱، تصحیح و حواشی عبدالحسین نوائی و میرهاشم محدث، تهران: دانشگاه تهران.
- افشارسیستانی، ایرج (۱۳۸۱). کرمانشاهان و تمدن دیرینه آن، ج. ۱، تهران: نگارستان کتاب.
- اولیویه، گیوم آنتوان (۱۳۷۱). سفرنامه اولیویه، برگردان محمدطاهر قاجار و غلامرضا ورهرام، تهران: اطلاعات.
- بلادری، احمدبن‌یحیی (۱۳۴۶). فتوح‌البلدان، بخش ایران، برگردان آذرتاش آذرنوش، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.
- بلعمی (۱۳۵۳). تاریخ بلعمی، ج. ۲، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: کتابفروشی زوار.
- بی‌نام (۱۳۱۸). مجمل‌التواریخ و التخصص، به تصحیح محمدتقی بهار، تهران: چاپخانه خاور.
- بی‌نام (۱۳۷۲). حدود‌العالم من‌المشرق الی‌المغرب، با مقدمه بارتولد، تعلیقات مینورسکی، برگردان میرحسین شاه و تصحیح و حواشی مریم

۵۲۳ هجری، تهران: پانوس.  
 مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱). *دایرةالمعارف فارسی*، ج. ۲، تهران: امیرکبیر، کتاب‌های جیبی.  
 مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲). *زهت‌القلوب*، به تصحیح گای لیسترانج، تهران: دنیای کتاب.  
 مقدسی (۱۳۶۱). *احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، ج. ۲، برگردان علینقی منزوی، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.  
 ناصرالدین‌شاه (۱۳۷۲). *شهریار جاده‌ها*، به کوشش محمدرضا عباسی و پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.  
 نصر، سیدحسین؛ مستوفی، احمد؛ زریاب، عباس (۱۳۵۰). *اطلس تاریخی ایران*، تهران: مؤسسه جغرافیا دانشگاه تهران.  
 نظامی (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*، حواشی و تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.  
 وحید دستگردی، حسن (۱۳۷۸). *گنجینه حکیم نظامی گنج‌های*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.  
 همدانی، علی کرم و موسوی، علی (۱۳۸۳). «بیستون»، در: *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج. ۱۳، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، در: <https://www.cgie.org.ir/fa/article/229279?entryviewid=259526>  
 [۱۴۰۳/۰۷/۰۴]  
 یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.  
 یاقوت حموی (۱۳۸۰). *معجم البلدان*، ج. ۱، برگردان علی‌نقی منزوی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.  
**عربی و انگلیسی / غیرفارسی**  
 ابن‌حوقل (۱۹۳۹). *صورةالارض*، القسم الثاني، لیدن: بریل.  
 ابن‌رسته، احمدبن عمر (۱۸۹۲). *الاعلاق النفسیه*، المجلد السابع، لیدن: بریل.  
 ابن‌فقیه (۱۹۹۶). *البلدان*، تحقیق یوسف الهادی، بیروت: عالم‌الکتب.  
 ابوالفداء (۱۴۲۷). *تقویم البلدان*، قاهره: مکتبه الثقافه الدینیة.  
 مقدسی (۱۹۰۶). *احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، لیدن: بریل.  
 یاقوت حموی (۱۳۲۳ق). *معجم البلدان*، المجلد الثاني، قاهره: مطبعة السعادة.  
 یاقوت حموی (۱۳۲۴ق). *معجم البلدان*، المجلد الخامس، قاهره: مطبعة السعادة.

Flandin, Eugene (1851-1854). *Voyage en Perse*, Vols. I-IV, Paris: Gide et Baudry.  
 Lushey, Heinz (2013). "Bisotun ii. Archeology", *Encyclopaedia Iranica*, vol.IV, pp.291-299, in: [https://www.iranicaonline.org/articles/bisotun-ii prettyPhoto\[25/09/2024\]](https://www.iranicaonline.org/articles/bisotun-ii prettyPhoto[25/09/2024]).

#### تارنماها

URL1: [https://www.britannica.com/biography/Ammianus-Marcellinus\[25/09/2024\]](https://www.britannica.com/biography/Ammianus-Marcellinus[25/09/2024])  
 URL2: [http://www.b1.uk/turning-the-pages/?id=99766950-7e67-4fde-9e40-bc0e92c04adc&type=book\[25/09/2024\]](http://www.b1.uk/turning-the-pages/?id=99766950-7e67-4fde-9e40-bc0e92c04adc&type=book[25/09/2024])  
 URL3: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/05.+Books,+Printed+Graphics/233351\[25/09/2024\]](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/05.+Books,+Printed+Graphics/233351[25/09/2024])  
 URL4: <https://harvardartmuseums.org/collections/ob->

میراحمدی و غلامرضا وهرام، تهران: دانشگاه الزهرا.  
 پرادا، ایدت (۱۳۸۶). هنر ایران باستان، برگردان یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.  
 جلیلی، محمدحسین (بی‌تا). *کرمانشاهان باستان*، بی‌جا (به سفارش وزارت فرهنگ و هنر).  
 جلیلیان، شهرام (۱۳۸۸). «قدیمی‌ترین توصیفات سنگ‌نگاره بیستون در متون جغرافیایی و سفرنامه‌های دوره اسلامی»، *پژوهش‌های تاریخی* (۵)، ۷۸-۶۳.  
 جهانپانی (۱۳۶۸). *اشکال‌العالم*، برگردان عبدالسلام کاتب (۷ق)، با تعلیقات فیروز منصوری، مشهد: به‌نشر.  
 داندامیاف، م.آ. (۱۳۷۳). *ایران در دوران نخستین پادشاهان هخامنشی*، برگردان روحی ارباب، تهران: علمی و فرهنگی.  
 دینوری (۱۳۶۴). *اخبارالطوال*، برگردان محمود مهدوی‌دامغانی، تهران: نشرنی.  
 زرشناس، زهره (۱۳۸۵). *زبان و ادبیات ایران باستان*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.  
 سلطان‌زاده، شهناز (۱۳۸۶). «بیستون»، در: *دانشنامه زبان‌و ادب فارسی*، ج. ۲، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان.  
 شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*، ج. ۴، برگردان اقبال یغمایی، تهران: توس.  
 شیروانی، زین‌العابدین بن اسکندر (بی‌تا). *بستان‌السیاحه*، تهران: کتابخانه سنایی.  
 طبری، محمدبن جریر (۱۳۶۲). *تاریخ طبری*، ج. ۲، برگردان ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.  
 فلاندن، اوژن (۱۳۵۶). *سفرنامه فلاندن به ایران*، برگردان حسین نورصادقی، تهران: اشراقی.  
 فیروزی، سورنا؛ مهرآفرین، رضا؛ موسوی‌حاجی، سیدرسول (۱۴۰۱). «در پی نقش گم‌شده بیستون؛ بررسی محوطه و صفحه ناتمام فرهادتراش از منظر باستان‌شناسی اساطیر و محتوای منابع مکتوب»، *پژوهشنامه تمدن ایرانی* (۷)، ۱۱۶-۹۰.  
 قریب، بدرالزمان (۱۳۸۶). *خط میخی فارسی باستان*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.  
 قزوینی، زکریا بن محمد (۱۳۷۳). *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، برگردان و اضافات جهانگیر میرزا قاجار، تهران: امیرکبیر.  
 کالج، مالکوم (۱۴۰۲). *شمایل‌نگاری مذهبی ایران در دوره اشکانی*، برگردان علی بهادری، تهران: سمت.  
 کشمیری، مریم (۱۴۰۲). «جایگاه خمسه‌نگاری در فرآیند سه‌گانه الگوسازی نقاشی ایرانی برپایه مفهوم ادراک بالمعرفه»، *رهپویه حکمت هنر*، ۲ (۱)، ۸۶-۷۵.  
 گرابر، اولگ (۱۳۹۰). *مروزی بر نگارگری ایرانی*، برگردان مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.  
 گلزاری، مسعود (۱۳۵۷). *کرمانشاهان کردستان*، ج. ۱، تهران: انجمن آثار ملی.  
 گیرشمن، رمان (۱۳۷۰). هنر ایران در دوران اشکانی و ساسانی، برگردان بهرام فروشی، تهران: علمی و فرهنگی.  
 گیرشمن، رمان (۱۳۷۱). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، برگردان عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی.  
 مدبری، محمود (۱۳۷۰). *شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان در قرن‌های*

بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگاره فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی ■ مریم کشمیری ■ صفحه ۶۷-۸۴

isplay?docid=HVD\_VIAolwork365931&context=L&vid=H-  
VD\_IMAGES&search\_scope=default\_scope&tab=default\_  
tab&lang=en\_US[25/09/2024]  
URL7:https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/  
cc58801c[25/09/2024]

ject/366138[25/09/2024]

URL5:https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ed3dac54-cfc0-  
43b5-9eb7-6214abe98094/[25/09/2024]

URL6:https://images.hollis.harvard.edu/primos-explore/full-



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاقی در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون  
پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



## Bīstūn or Taq-i Bostān? The Roots of Farhād 's Bas-Relief Representation in Illustrated *Ḳamsas* (Quintet) with a Focus on Early Islamic Writings

Maryam Keshmiri<sup>1</sup>

Type of article: original research

Receive Date: 25 - 7 - 2024, Accept Date: 10 - 9 - 2024

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

### Extended abstract

The story of *Ḳosrow* and *Shīrīn* is a romantic tale composed by *Nezāmī Ganjavī* in the 12th century, though its roots go back centuries earlier. In this story, *Shīrīn* is an Armenian princess renowned for her extraordinary beauty. *Ḳosrow* is none other than *Ḳosrow II Parvēz* (r. 591-628), the powerful Sassanian king, who falls in love with *Shīrīn* and desires to marry her. *Nezāmī* introduces a fictional character whose historical identity is unknown: *Farhād*, a master craftsman skilled in rock carving and mountain reliefs. In *Nezāmī*'s tale, *Farhād* falls in love with *Shīrīn*. Enraged by this rival, *Ḳosrow* sends *Farhād* to the mountains under the pretext of carving Mount *Bīstūn*. *Bīstūn* is a mountain near modern-day *Kermānshāh*, Iran, renowned for its exquisite historical bas-reliefs, including *Darius the Great*'s inscription and the statue of *Hercules* from the *Seleucid* era. *Nezāmī* references this mountain in his story, portraying *Farhād* as the creator of these reliefs.

The illustration of the *Ḳhosrow* and *Shīrīn* story in the *Ḳamsa*(Quintet) manuscripts was particularly popular between the late 14th and late 16th centuries. Workshops in important cities such as *Tabriz*, *Shiraz*, and *Herat* produced these manuscripts under the patronage of Iranian kings and princes. Among the scenes illustrated in these manuscripts, the depictions of *Farhād*'s encounters with *Shīrīn* were particularly prominent and frequently illustrated. Notable examples include the scene where *Shīrīn* visits *Farhād* or the moment when *Farhād* carries *Shīrīn* and her horse on his shoulders to the palace. In many of these illustrated *Ḳamsas*(Quintet), when artists painted these scenes, they also included *Farhād*'s bas-relief on the mountain. *Nezāmī* describes this bas-relief as "the portrait of *Shīrīn*" and "the figure of the king and *Shabdiz*" on Mount *Bīstūn* in *Kermānshāh*. *Shabdiz* was the name of *Ḳosrow Parvēz*'s famous horse, whose remarkable qualities have been

1. Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.  
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

praised in many ancient texts. It's written that K̄hosrow loved this horse so dearly that upon its death, he commanded its image be carved into the mountain.

However, a curious detail arises: the artists who illustrated these scenes over several centuries, whenever they wished to depict the bas-relief of Mount Bīstūn, instead painted a different relief— one, now known as Taq-i Bostān. The bas-relief at Taq-i Bostān, located in a large rock-cut arch, is several kilometers from Bīstūn. This research addresses the question: Why did this substitution occur in Persian painting: Why did the artists depict Taq-i Bostān instead of Bīstūn? Did they not recognize the difference between the two sites, or did they lack an accurate understanding of the reliefs?

In search of answers, ancient reports about these two locations were first examined to understand the historical perception of these sites. The study reveals that none of the earlier reports from the 8th to 15th centuries confused the artworks of Bīstūn and Taq-i Bostān. These reports were likely the source of knowledge for later artists. Therefore, if no confusion existed in earlier observations and accounts, why did Persian painters choose to depict the reliefs of the grand arch at Taq-i Bostān instead of those at Bīstūn?

For this research, 20 paintings from 47 illustrated *K̄amsa* (Quintet) manuscripts were examined and analyzed. The findings indicate that the visual substitution of these reliefs in Persian paintings was a deliberate artistic choice, not a result of confusion between the two historical sites. The ancient people's unfamiliarity with the meaning and historical identity of Bīstūn's bas-reliefs, particularly the figures represented, led them to choose the imagery of Taq-i Bostān. The motifs of Taq-i Bostān were more understandable and relatable when viewed in the context of K̄hosrow's life. It seems that the reliefs of Taq-i Bostān had significant narrative potential for the people of that time, allowing them to associate these images with familiar oral stories. Some of the core elements of this narrative potential include the depiction of a female figure, the horse motif, the grandeur of Sassanian kingship, and their connection to K̄hosrow's life. These features were precisely the elements needed for illustrating Neẓāmī's story of K̄osrow and Shīrīn: the depiction of a woman (Shīrīn), the image of a horse (Shabdīz), a wealthy and powerful king (the Sasanian king K̄osrow II Parvēz), who can remove his rival, and, most importantly, bas-reliefs carved into a mountain, representing Farhād's craftsmanship.

**Keywords:** Neẓāmī Ganjavī, *K̄amsa* (Quintet), K̄hosrow and Shīrīn, Farhād, Bas-reliefs of Kermānšāh, Bīstūn, Taq-i Bostān.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)