نقش برجستهٔ شکارگاه خسرو دوم (؟) در تاق بستان و الگوپذیری از آن در نقش برجستهٔ تنگ‌واشی فتحعلی‌شاهِ قاجار

یداله حیدری باباکمال*
رضا پذیرش **
پارمیس سرور***
حسین حبیبی****

چکیده

نقش‌مایهٔ شکار از نخستین نقاشی‌های دیواری دوران پارینه‌سنگی درون غارها تا تکامل‌یافته‌ترین دست‌ساخته‌های امروزی در هنر ایران وجود داشته و در مسیر تاریخ هنر و طی فرایندِ شکل‌گیری فرهنگ‌های مختلف، مفاهیم گوناگونی را در درون خود پرورده است. این روند تکاملی در دوران تاریخی و خصوصاً دورهٔ ساسانی مفهومی فراتر از شکار صرف به خود می‌گیرد، به طوری‌که یکی از رایج‌ترین موضوعات هنر و فرهنگ دورهٔ ساسانی صحنه شکار است و در این زمینه شاهان ساسانی اقدام به تأسیس مکان‌هایی خاص با عنوان شکارگاه و یا باغ‌شکار کرده‌اند. این پژوهش در نظر دارد به بررسی مفهوم شکار در دورهٔ ساسانی، به ویژه اهمیت محوطه‌های شکارگاهی دورهٔ خسرو دوم بپردازد؛ بدین منظور شکارگاه خسرو دوم در تاق بستان و نقوش حک‌شدهٔ شکار گراز و گوزن در دو طرف تاق بزرگ تاق‌بستان مطالعه شده و تأثیر آنها بر شکل‌گیری شکارگاه فتحعلی‌شاه در تنگ‌واشی، و همچنین نقش برجستهٔ او در این مکان، بررسی‌شده است. مطالعهٔ نقوش شکارگاه تاق بستان، تأثیرپذیری آنها را از نقاشی‌های دیواری مربوط به شکارِ اواخر دورهٔ اشکانی و دورهٔ ساسانی مشخص کرده است، به طوری‌که خود نقاشی‌های دیواری مربوط به شکار دورهٔ ساسانی خود متأثر از نقاشی‌های دیواری دورهٔ اشکانی‌اند. نقوش شکارگاهی تاق بستان بر نقوش شکار در دوران اسلامی تأثیر گذاشته است که نمود این تأثیرات را در مینیاتورهای دورهٔ اسلامی می‌توان دید. چنانچه اوج آن در دورهٔ قاجار و به گونه‌ای دیگر تجلی پیدا می‌کند؛ بارزترین نمود این تأثیرپذیری در دورهٔ قاجار، نقش برجستهٔ شکار شاهی فتحعلی‌شاه در تنگ‌واشی است. مطالعات صورت گرفته در این پژوهش نشان می‌دهد، با وجود اینکه دو نقش برجستهٔ مذکور از نظر مضامین به هم شباهت دارند، اما هدف از ایجاد آنها متفاوت بوده است.

واژگان کلیدی

شکارگاه، شکار، تاق بستان، تنگ‌واشی، نقش برجسته.

*. دانشجوی کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه تهران. ایران. نویسنده مسئول ۰۹۱۸۷۵۶۲۱۱۹
Yadolah.Heydari@gmail.com
**. دانشجوی کارشناسی ارشد مهندسی طراحی محیط زیست دانشگاه تهران. ایران.
Reza.Paziresh@gmail.com
***. دانشجوی کارشناسی ارشد مهندسی طراحی محیط زیست دانشگاه تهران. ایران.
Parmis_Sorur@yahoo.com
****. دانشجوی کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه تهران. ایران.
Hosseinhabibi@ut.ac.ir

مقدمه

با نگاهی به سیر زمانی زندگی انسان می‌توان دریافت عمر شکار به درازای عمر بشر است و این از معدود حرفه‌هایی است که بشر از بدو پیدایش تا امروز دلبستهٔ آن بوده و بدون شک موجب ارتقای بشر و رسیدن او به مراحل دیگر شده است. موضوع شکار به شیوه‌های گوناگون، چه در داخل غارها به صورت نقاشی و چه بر روی دست‌ساخته‌های انسان اعم از سفالینه‌ها، نقش‌برجسته‌ها، آثار متعدد فلزکاری، حکاکی روی عاج‌ها، نگارگری‌ها، نقاشی‌های دیواری، منسوجات اعم از قالی‌ها، فرش‌ها، پارچه‌ها و غیره طی ادوار مختلف پیش از تاریخی، تاریخی و اسلامی ایران بروز یافته است. این مسئله نشانگر اهمیت موضوع بوده و ضرورت انجام پژوهش در این زمینه را نمایان می‌سازد.

در ارتباط با مقولهٔ شکار چندین پیش‌فرض مطرح است؛ از جمله اینکه، انسان در دوره‌های پیش از تاریخ به منظور غلبه بر حیوانات و تسخیر روح آنها به نیروهای ماورایی متوسل شده و علاوه بر ایجاد نوعی انگیزهٔ اعتقادی در او، به اهداف معیشتی نیز توجه داشته است[۱] [گشایش، ۱۳۸۲: ۱۰-۹ و گاردنر، ۱۳۸۱: ۳۳-۳۰]؛ (تصویر۱). با پیشرفت بشر در زمینهٔ کشاورزی و اهلی کردن حیوانات، از اهمیت معیشتی شکار اندکی کاسته شد ولی جنبه‌های مذهبی آن با توجه به اهدای گوشت حیوانات شکار شده به عنوان قربانی به معابد، همچنان باقی ماند. در این میان پادشاهان و شاهزادگان نیز با انگیزه‌های تفننی به شکار می‌پرداختند. تا آنجا که اختصاص جایگاه‌هایی به عنوان شکارگاه یا باغ‌شکار مخصوص شاه با جنبه‌های تفننی در دوران تاریخی و اسلامی فرضی منطقی به نظر می‌رسد.

نقش‌مایهٔ شکار در دورهٔ تاریخی به ویژه ساسانی، بیشتر در ظروف فلزی نمود یافته، همچنین نمونه‌هایی از آن بر روی نقش‌برجسته‌ها، مهرها و نقاشی‌های دیواری این دوره به دست آمده است. استمرار مضمون صحنه‌های شکار ساسانی در دوران اسلامی مشاهده می‌شود با این تفاوت که مفاهیم این نقوش تغییر یافته است، بدان‌گونه که بار مذهبی و نمادینی که در دوران گذشته مورد نظر بود در دوران اسلامی کم‌رنگ‌تر شد و جنبهٔ تفننی آن اهمیت بیشتری یافت. این ویژگی در دورهٔ قاجار به اوج خود می‌رسد، به طوری‌که نمود آشکار این الگوپذیری در نقش‌برجستهٔ شکار فتحعلی‌شاه در تنگ‌واشی قابل مشاهده است. علت این تأثیرپذیری را می‌توان در شرایط اجتماعی و سیاسی این دوره جستجو کرد.

تصویر ۱. نقاشی مربوط به شکار حیوانات مختلف بدست آمده از غار میرملاس لرستان مربوط به ۶ تا ۷ هزار سال قبل از میلاد.
مأخذ : http://iranrockart.com/index.

Fig1. Painting of various animal hunting from Mirmelas cave in Lorestan about 6,000 to 7,000 B.C. Source : http://iranrock-art.com/index.

در این پژوهش منابع کتابخانه‌ای و پژوهش‌های میدانی باستان‌شناختی و تجزیه و تحلیل داده‌های حاصل از آن مورد استفاده قرار گرفت. در منابع و متون مختلف به شکار و شکارگاه در دورهٔ ساسانی اشاره شده اما تاکنون به شکل منسجم به مضمون شکار که یکی از جنبه‌های مهم فرهنگ دورهٔ ساسانی است، پرداخته نشده است. به علاوه اگرچه مطالعهٔ مستقل شکارگاه و نقش برجستهٔ شکارگاهی خسروپرویز (۶۲۸-۵۹۰ میلادی) در تاق بستان و نیز تأثیرگذاری آن بر شکارگاه و نقش برجستهٔ تنگ‌واشی فتحعلی‌شاه می‌تواند در این زمینه بسیار راهگشا و روشنگر باشد، اما متأسفانه تاکنون آن‌چنان که بایسته است از سوی پژوهشگران مورد توجه واقع نشده است.

جایگاه شکار در فرهنگ ساسانی

شکار در دوران پیش از اسلام از بهترین اعمال و جزو افتخارات پادشاهان به شمار می‌رفت. شاه می‌بایست برای ادامهٔ شاهنشاهیش هر سال به طرق مختلف از جمله شکار و پهلوانی قدرت خود را به اثبات برساند. شکار در زمان ساسانیان، همان اعتبار و ارزش زمان هخامنشیان را داشت، به این معنی که تفریح عمده شاهان و بزرگان ساسانی شکار بود. در این دوره نیز چون گذشته برنامهٔ شکار از قبل تنظیم می‌شد، به شکلی که شکار شاه همراه با تشریفات بسیار بود و بسیاری از بزرگان دربار ساسانی وی را در این امر همراهی می‌کردند [تاجبخش،۱۳۷۴: ۳۷].

شکار گراز نسبت به شکار بزکوهی و گوزن در زمان پارتیان کمتر رایج بوده اما این روند در زمان ساسانیان تغییر پیدا می‌کند، شاید به این دلیل که گراز نماد پیروزی بوده، بر این اساس می‌توان جنبهٔ تقدس و نمادین بودن شکار، دلالت داشتن بر قدرت شاهی و پیروزی خوبی بر بدی را از مفهوم شکار در این دوره، بیشتر دریافت [Erdmann, 1942: 356-357].

ساسانیان بر این باور بودند که سلطنت ایشان مشیت الهی است و جنبهٔ الهی مسئولیت شاه از آن جهت بود که سلطنت ودیعهٔ خداوند و شاهنشاه نایب خدا در زمین است. اینکه این قدرت آسمانی در وجود شخص شاه باقی است از پیروزی او در شکار معلوم می‌شده و به این سبب تصویر کردن شکار شاهانه موضوعی مناسب برای کار هنرمندان در زمینه‌های گوناگون بوده است [پوپ، ۱۳۸۷: ۶۷]. شکار در این دوره، مضمونی کاملاً سلطنتی به خود می‌گیرد و در هیچ‌یک از صحنه‌ها فردی عادی یا حتی شاهزاده‌ای درحال شکار نیستند و به نوعی شکار شخص شاه به تصویر در می‌آمده است. «خوارزمی» درمورد اهمیت شکار در دورهٔ ساسانی می‌گوید : "شکار در نزد ایرانیان

عصر ساسانی از اهمیت خاصی برخوردار، و از سرگرمی‌های مهم پادشاهان ساسانی بوده است. لقب نرسی (۲۹۳ –۳۰۲ میلادی) نخشیرگان (نخجیرگان) به معنی شکارگر حیوانات وحشی بوده است" [۱۳۶۲: ۱۰۱]. همچنین گفته شده که لقب بهرام پنجم (۴۲۰– ۴۳۸ میلادی) نیز به این دلیل "گور" نهاده شده که روزی در شکار، شیری دید که خود را بر پشت گوری افکنده و گردن آن را به دندان گرفته بود، بهرام، تیری در کمان گذاشت و زد، تیر به پشت شیر فرو رفت و از شکم شیر به پشت گور فرو شد و از شکم او بیرون آمد. به علاوه نقش آن را به دستور بهرام بر دیوار قصر خورنق تصویر کردند و از آن روز بهرام پنجم را بهرام گور نامیدند [طبری، ۱۳۷۴: ۶۴۱].

عشق بهرام گور به شکار نه تنها در ادب ایران، که قرن‌ها در نقاشی، طرح قالی، انواع پارچه و نیز در طرح کنده‌کاری‌های ظروف جایگاه ویژه‌ای داشته است. فردوسی و نظامی با آفرینش مجالس شکار، علاوه بر ستودن هنر بهرام گور در نخجیرگری، هنر شاعرانهٔ خود را نیز به نمایش گذاشته‌اند [رجبی، ۱۳۸۲: ۲۲۰]. متون ادبیات کهن نیز سرشار از شواهد بسیار در نمود نقش شکار و شکارگری است. بی‌شک شاهنامهٔ فردوسی در میان تمام مستنداتی که مبین علاقهٔ ایرانیان به شکار و شکارگری است، از موثق‌ترین و غنی‌ترین آثار به شمار می‌آید. در این اثر، در قالب داستان‌های پرکشش، نحوهٔ شکار، فنون شکارگری و آداب و رسوم مربوط به زمان خود، آموزش تیراندازی به کودکان و ادواتی که برای شکار مورد استفاده قرار می‌گرفتند به نظم درآمده است [تاجبخش، ۱۳۷۴: ۳۷]. فردوسی شکوه شکار خسرو را چنین بیان می‌کند [فردوسی، ۱۹۶۶: ۲۱۲] :

پس اندر بدی پانصد بازدار/هم از واشه و چرخ و شاهین شکار
از آن پس برفتند سیصد سوار/ پس بازداران، با یوزدار
به زیر اندرون هر یکی اشتری/به سر برنهاده ز زر افسری
ز کرسی و خرگاه و پرده سرای/همان خیمه و آخر چارپای

در بسیاری از داستان‌های مربوط به پادشاهان ساسانی، بستر موقعیت‌های مهم داستان در فضای شکار و شکارگاه فراهم می‌شود، چنانکه دیدار خسرو پرویز با شیرین و شکار قلب خسرو در شکارگاهی رخ داد و نام این دو را در ادبیات ایران جاودانه کرد [ثعالبی، ۱۳۶۸: ۴۳۹] و یا اینکه این حکایات آمیخته با اصطلاحات مربوط به شکار هستند، چنانچه نقل است به خسرو پرویز گفتند : که شاهینی باز شکاری را شکار کرد، گفت بکشیدش تا بندگان بر خدایان و خُردان بر بزرگان گستاخ نشوند [همان : ۴۳۸].

در متون دورهٔ ساسانی نیز به اهمیت تعلیم شکار اشاره شده و بیشتر حوادث زمان اردشیر بابکان هم‌زمان یا بعد از شکار اتفاق می‌افتد، همچنین نمونه‌های بسیاری را می‌توان یافت که نشان‌دهندهٔ عجین شدن شکار با زندگی روزمرهٔ ساسانیان است از جمله زمانی که اردشیر به نزد اردوان پنجم، پادشاه اشکانی فرستاده شد، به دستور اردوان هر روز با فرزندان و شاهزادگان دربار اردوان به شکار و چوگان می‌پرداخت و گویا اختلاف و کینهٔ اردوان و اردشیر نیز از یک صحنهٔ شکار آغاز می‌شود [زند و وهمن‌یسن و کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۱۳۲۳: ۱۷۳]. در کتاب «شایست و ناشایست» روحانیون را به دلیل مقامشان از شکارکردن پرهیز داده‌اند [۱۳۶۹: ۹۵]. همچنین به‌نظر می‌رسد ایرانیان چنان در پرداختن به امر شکار افراط داشته‌اند که در متون دینی از زیاده‌روی در این کار نهی شده‌اند، از جمله در «اندرز اوشنَر دانا» آمده است که چهار عمل برای مردان زیان‌آور و مضر است؛ افراط در خوردن می، نزدیکی زیاد با زنان، افراط در بازی نرد و نخجیر بیش از اندازه [۲۳:۱۳۷۳]. بنابراین می‌توان گفت شکار و تیراندازی از جمله ورزش‌های مورد علاقهٔ ایرانیان باستان خصوصاً شاهان و شاهزادگان ساسانی بوده است.

به علت علاقهٔ ویژه‌ای که پادشاهان این دوره به شکار داشتند پردیس‌هایی مشجر ساخته می‌شد که پرچین‌هایی به منظور نگهداری انواع جانوران در آنها بود؛ حیواناتی از قبیل شیر، پلنگ، غزال، گورخر، شترمرغ، و خرگوش در باغ‌ها نگهداری می‌شدند و مراسم شکار در درون آن با حضور ملازمان و رامشگران اجرا می‌شد که شکارگاه خسرو پرویز شاهدی بر این امر است. درجهٔ اهمیت شکار در این دوره به حدی بوده که یک نفر به عنوان شاه‌بان (قوشچی‌باشی) مسئولیت نگهداری و حراست از شکارگاه‌ها را داشت و امور مربوط به شکار به وی واگذار می‌شد [پیرنیا، ۱۳۶۲: ۳۷۶].

علاقهٔ پادشاهان ساسانی به شکار در بیشتر ابعاد زندگی آنها نمود می‌یافت، به گونه‌ای که به حجاری نقش‌برجسته‌های شکار و تولید ظروف سیمین با نقش پادشاه در حال شکار می‌پرداختند [پوپ، ۱۳۸۷: ۹۰۴–۹۰۲] و از بارزترین این نقش‌برجسته‌ها در دورهٔ ساسانی، نقوش شکارگاهی خسرو دوم در تاق‌بستان است.

نقوش شکارگاهی خسرو دوم در تاق بستان و تأثیرپذیری آن از نقاشی‌های دیواری اشکانی و ساسانی

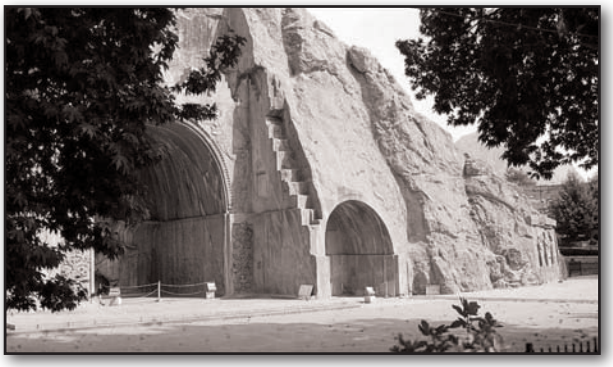
مجموعهٔ آثار باستانی تاق‌بستان[۲] در فاصلهٔ ۵ کیلومتری شمال‌شرقی شهر کرمانشاه و در پای کوهی ستبر و با چشمه‌های پر آب واقع شده است. کوه تاق بستان بخشی از سلسله کوه‌های پَرآو است که از بیستون شروع و تا کردستان امتداد پیدا می‌کند (تصویر۲). تاق بستانِ را باید یکی از پردیس‌های دوران ساسانی دانست که احتمالاً کاخی تابستانی برای شکار، بزم و استراحت شاهان ساسانی بوده است. مؤید این مطلب پیدا شدن سرستون‌ها و سایر آثار معماری و بقایای دیوارهای زمان ساسانی در محدودهٔ این مکان است [جوادی، ۱۳۸۸: ۱۰۷]. به نظر می‌رسد در برپایی تاق بزرگ، عظمت و اقتدار یک سلسلهٔ شاهی مد نظر بوده و تمامی آنچه در توان بوده در این راه عرضه شده است. «شهره جوادی»

به نقل از «محمد مقدم» در مورد یادمان تاق بستان خاطرنشان می‌شود :"تاق بستان با آنکه در زمان استیلای زرتشت بنا شده عمیقاً متأثر از آیین‌ها و باورهای مهری است. ایزد مهر در نقش‌های مختلف خود همچون مهر شکارگر، مهر جنگاور، و مهر پیروزمند ظاهر می‌شود" [همان : ۱۰۸].

از میان مورخین و جغرافی‌دانان دورهٔ اسلامی که هریک به نوعی به تاق بستان و اسب خسروپرویز به نام شب‌دیز (به رنگ شب) اشاره کرده و این نقوش را به خسروپرویز و شیرین همسر او نسبت داده‌اند؛ می‌توان به ابن‌خردادبه در «مسالک و ممالک» در قرن سوم هجری [۱۳۷۰: ۱۸]، «ابن‌حوقل» در «صورةالارض» در نیمهٔ اول قرن چهارم هجری [۱۳۶۶: ۱۱۶]، «مقدسی» در «احسن‌التقاسیم فی معرفه‌الاقالیم» در قرن چهارم هجری [۱۳۶۱: ۵۹۳]، «زکریا بن محمود قزوینی» جغرافی‌دان ایرانی قرن هفتم هجری در «آثارالبلاد و اخبارالعباد» [۱۳۶۶: ۱۱۸-۱۱۷] و «حمداله مستوفی» در «نزهه‌القلوب» در قرن هشتم هجری [۱۳۶۲: ۱۰۸] اشاره کرد. از سیاحان اروپایی نیز می‌توان «ژان بابتیست تاورینه» در قرن ۱۷ میلادی [۱۳۳۶: ۲۹۰]، «ویلز» انگلیسی در قرن ۱۹ میلادی [۱۳۶۸: ۱۴۷-۱۴۶]، «هنری بایندر فرانسوی» در اواخر پادشاهی ناصرالدین‌شاه [۱۳۷۰: ۴۱۰-۴۱۲]، «ویلیام جکسن» آمریکایی در اوایل قرن بیستم [۱۳۶۹: ۲۴۹-۲۴۷] و «هوگو گروته» سیاح آلمانی در حدود ۱۹۰۷میلادی [۱۳۶۹: ۸۲] را نام برد که به تاق‌بستان و نقوش حجاری‌شدهٔ آن اشاره کرده‌اند.

نقوش برجستهٔ تاق‌بستان ابتدا توسط آبه‌پوشان (کشیش اروپایی) در سال ۱۹۷۲میلادی مورد بازدید قرار گرفت [واندنبرگ، ۱۳۴۸: ۱۰۳-۱۰۲]، پس از آن باستان‌شناسان متعددی از آنجا دیدن کرده و در مورد هویت تاق بزرگ تاق بستان نظر داده‌اند، اما تاکنون در مورد سازندهٔ آن توافقی همگانی نشده است. به طوری‌که عده‌ای[۳] این نقوش را به خسرو دوم (۶۲۸- ۵۹۰ م.)، عده‌ای دیگر[۴] به پیروز اول (۴۵۹ - ۴۸۴ م.) و عده‌ای[۵] نیز به اردشیر سوم (۶۲۸-۶۳۰ م.) نسبت می‌دهند [موسوی حاجی، ۱۳۸۷].

ذکر دلایل هریک از گروه‌های فوق در حوصلهٔ این پژوهش نمی‌گنجد. احتمالاً همهٔ نقوش موجود در تاق بزرگِ تاق بستان متعلق به یک پادشاه باشد، زیرا بعید است پادشاهی دستور کندن یک تاق را به منظور ایجاد نقوش برجسته صادرکند و سپس فضای وسیع سطوح جانبی را بدون نقش باقی گذارد. از آنجایی‌که در نقش‌برجسته‌های شکار شاهی، شاهنشاه ساسانی بدون تاج شاهی نقش شده، این موضوع روشن می‌شود که هویت وی در گروی شناسایی هویت پادشاه در دو نقش برجستهٔ دیگر همین تاق است. در تعیین هویت نقوش تاق بزرگ تاق بستان، نگارندگان با نظرات گروه اول موافق‌ترند چراکه دوران پادشاهی پیروز اول بیشتر در جنگ و نبرد با دشمنان داخلی و خارجی سپری شد و نیز وقوع خشکسالی بر وخامت اوضاع این زمان افزود [یارشاطر،



تصویر ۲. نمای عمومی تاق بستان (دید از جنوب غرب). عکس: مصطفی دوستی، بهار ۱۳۸۸.
Fig2. General view of Taq-e Bustan (southwestern view). Photo by Mostafa Doosti, Spring 2009.

۱۳۸۰: ۲۴۶-۲۴۷]. با توجه به اینکه پدید آمدن نقش‌برجسته‌ها در نتیجهٔ امنیت سیاسی و اقتصادی است، لذا نمی‌توان ایجاد چنین نقش برجستهٔ عظیمی که احتمالاً در حدود ۱۰ سال و یا بیشتر زمان برده باشد را به پیروز اول نسبت داد و باید گفت که بوجودآمدن چنین نقش‌برجسته‌هایی با توجه به قدرت سیاسی و اقتصادی ایجاد شده در زمان خسرو دوم [کریستین‌سن، ۱۳۱۷: ۴۷۷-۴۶۹] منطقی‌تر به نظر می‌رسد. البته برخلاف نظرات گروه دوم، با مقایسهٔ تاج‌های خسرو دوم و پیروزِ اول با نقش فرد تاج گیرنده از اهورامزدا، نقوش تاق بستان مسلماً متعلق به خسرو دوم است [جوادی، ۱۳۸۵]. بنابراین نظرات گروه دوم چندان قابل اعتنا نیست.

ارزش تاریخی نقوش شکارگاه تاق بستان در آن است که شکارگاهِ پادشاه ساسانی را با تمام جزییات مربوط به شکار نمایش می‌دهد. موضوعاتی مانند تاج‌بخشی، جشن و شکار، نه تنها روایتگر وقایع تاریخی است و مسایل اجتماعی و مناظر طبیعی و اقلیمی را نمایش می‌دهند، بلکه از جنبهٔ نمادین والایی نیز برخوردار بوده و به نوعی نشان از فعالیت‌های کمالی و قدسی دارند. در کاربرد عناصر طبیعی مانند آب و انواع گل وگیاه و پرندگان، بیشتر توجه به جنبه‌های نمادین و قدسی مد نظر بوده است [جوادی و بستار، ۱۳۸۳]. در دیوار سمت راست تاق بزرگ، مجلس شکار گوزن به ارتفاع ۳/۸ متر و عرض ۵/۷ متر حجاری شده است.

این مجلس در میان قابی به شکل نوار برجستهٔ حصارمانند، محصور شده است؛ که در آن صیادان گوزن‌ها را تعقیب می‌کنند و گوزن‌ها نیز به دنبال چند گوزن دیگر با علامتی برگردن که به نظر می‌رسد نشانهٔ دست آموز بودن آنها باشد، در حال دویدنند. ظاهراً از این گوزن‌های دست آموز که به جانب راست حصار در حرکت‌اند، برای هدایت و صید کردن گوزن‌ها استفاده می‌کردند [کریستین‌سن، ۱۳۱۷: ۳۳۰].

در این مجلس، سه بار صورت شاه حجاری شده؛ در قسمت بالا که شاه خود را برای عزیمت به شکار مهیا می‌کند و زنی چتری را بر بالای سر او گرفته است. در پشت سر او زنان دیگری

تصویر ۳. صحنهٔ شکار گراز در سمت چپ دیوارهٔ تاق بزرگ تاق بستان (راست). مأخذ : Fukai & Kiyoharu, 1969: 29 . صحنهٔ شکار گوزن در سمت راست دیوارهٔ تاق بزرگ تاق بستان (چپ). مأخذ : Fukai & Kiyoharu, 1969: 79.

Fig3. Deer hunting scene on the right wall of the great vault of Taq-e Bustan (left). Source: Fukai & Kiyoharu, 1969: 79. Boar hunting scene on the left wall of the great vault of Taq-e Bustan (right). Source: Fukai&Kiyoharu, 1969: 29.

نقش شده‌اند که برخی در حال ادای احترام و برخی دیگر در حال رامشگری هستند. دو تن از زنان شیپور در دست دارند و یکی هم تنبور می‌نوازد. بر روی سکویی ساخته‌شده از چوب، زنانی نشسته‌اند که بعضی از آنها چنگ می‌نوازند و برخی دیگر کف می‌زنند. در پایین مجلس نیز پادشاه سوار بر اسب در حال چهار نعل‌تاختن، گوزن‌ها را تعقیب می‌کند و بر آنها تیر می‌افکند و بالاخره کمی پایین‌تر از این تصویر مجدداً پادشاه سوار بر اسب و در حال بازگشت از شکار نمایش داده می‌شود. در بالا و سمت چپ مجلس مذکور، شترهایی در حال حمل گوزن‌های کشته شده نمایش داده شده‌اند (تصویر۳، چپ).

نقوش دیوار سمت چپ نیز تقریباً با همان ابعاد ولی با دقت بیشتری حجاری شده که شکار گراز را به تصویر کشیده است. در اینجا نقوش را در خطوطی به شکل قاب معمولی محصور کرده‌اند، این طرح در واقع بازنمایی واقع‌گرایانه از شکارگاه است که حاشیهٔ باریکی در سمت راست قرار داده شده و مردمان و جانوران با ازدحام در این حاشیه نقش شده‌اند. در جانب راست صحنه، پنج ردیف فیل دیده می‌شود که بر هر فیل، دو فیلبان یکی در پیش و دیگری درعقب نشسته و در حال راندن فیل‌ها هستند. به نظر می‌رسد از این فیل‌ها علاوه بر حمل گرازهای شکار شده، برای رم دادن شکار نیز استفاده می‌کردند [واندنبرگ، ۱۳۴۸: ۱۰۳].

در قسمت بالا قایقی دیده می‌شود که بانوان در آن نشسته و به خواندن و کف‌زدن مشغول‌اند. در ابتدا و انتهای قایق زنان در حال پارو زدن هستند و قایق‌های دیگری در میان مجلس دیده می‌شود که بر آنها نیز زنان سوارند. هر قایقی دو مرتبه نمایش داده شده تا در واقع دو لحظه از عملی را که در درون آنها درحال انجام بوده، به تصویر درآید. در یکی از آنها، پادشاه بزرگ‌تر از اندازهٔ واقعی است و درحالی‌که کمان در دست دارد و در حال کشیدن زه آن است، تصویر شده است. زنی در سمت چپ او نیز در حال حاضر کردن تیر و زن دیگری در سمت راستش در حال نواختن چنگ به چشم می‌خورد. در روی قایق دیگر که در عقب قایق اول قرار دارد و در میان امواج پیش می‌رود، تعدادی از زنان چنگ می‌نوازند. در اثر تیرهای پادشاه دو گراز بر زمین افتاده‌اند. در طرف راست این مجلس دو قایق دیگر نمایان است که در یکی از آنها پادشاه با دست چپ کمانی را گرفته است. در مجلس پایین، شکار پایان یافته و فیل‌ها با خرطوم‌هایشان حیوان‌های کشته شده را جمع می‌کنند و بر روی پشتشان قرار می‌دهند (تصویر۳، راست). این تصاویر را گویا در این زمان رنگ می‌کردند، زیرا یاقوت حموی در قرن هفتم هجری بقایای آثار رنگ‌ها را در تاق بستان تشخیص داده است [گلزاری، ۱۳۵۰: ۵۷].

در نقش شکار تاق‌بستان، توجه دقیق به جزئیات، اشتیاق به روایت‌گری، توصیف دقیق صحنه‌ها و شخصیت‌ها و شرح دقیق مجلس شکار از ابتدا تا انتها، به صورت منسجم و یکپارچه نمایان شده است. وجود خدمتکاران و رامشگران، درباری‌بودن فضا را دوچندان کرده و شاه و ملازمین او در نقش شکارِ گراز، شکار را از درون قایق‌های بزرگ دنبال می‌کنند، به طوری‌که تفاوت اصلی فضاهای شکار تا قبل از این دو نمونه با آنها درهمین مسئله است. در گذشته شکار متشکل از شکارگر و شکار بود درحالی‌که در این زمان عده‌ای به عنوان همراهان، خدمتگزاران و رامشگران در امر شکار پادشاه را همراهی می‌کنند.

در این پرده‌ها بیننده از زاویهٔ خاصی شاهد ماجرا نیست و همهٔ آنچه باید ببیند در جلوی چشمان وی به تصویر درآمده است. حجاران نتوانسته‌اند در ایجاد نقوش، پرسپکتیو را وارد کار خود کنند، به شکلی که همه چیز در سطح در جریان است. نکتهٔ جالب در تصویر، نقوشِ زیر قایقی است که شاه بر روی آن به سوی گرازها نشانه‌گیری کرده، ماهی‌های در حال شنا و مرغابی که در آب شیرجه رفته تا ماهی را بگیرد، او نیز چون شاه در حال شکار است.[۶] این حجاری وصفی بلند و حماسی از شکار

است و از صحنه‌های پشت سر هم که کنار یکدیگر گذاشته شده‌اند، تشکیل شده است. به نظر «هرتسفلد» همهٔ حرکات آزاد و طبیعی، واقعی و غیر نمادین و به نحوی چشمگیر غیر ساسانی است به گونه‌ای که آفرینش این اثر زیبا و جذاب کار دست هنرمند ایرانی نمی‌تواند باشد. وی درمورد نقوش فیل‌ها معتقد است فقط هنرمند هندی توانایی و قدرت این گونه تصویر کردن فیل را دارد [هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۳۴۳-۳۴۰]؛ (تصویر۴).

نکتهٔ مهمی که در رابطه با این نقوش مطرح می‌شود متأثر بودن آنها از صحنه‌های نقاشی دیواری مربوط به شکار در دورهٔ اشکانی و ساسانی است. بر اساس کاوش‌های «رومن گیرشمن» در سال ۱۹۵۰ میلادی در شوش، اتاقی به ابعاد ۱۴×۱۴متر بدست آمد که بر روی یکی از دیوارهای آن صحنهٔ فشرده شده‌ای از شکار گراز و گوزن دیده می‌شود و به عنوان قدیمی‌ترین نقاشی بدست آمده از ساسانیان معرفی شده است. گیرشمن این نقاشی را مربوط به نیمهٔ اول قرن چهارم میلادی (زمان شاپور دوم) می‌داند و مکان آن را جایگاهی متعلق به فردی مهم تصور کرده است [گیرشمن،۱۳۵۰: ۱۸۳]؛ (تصویر۵).

همچنین او صحنه‌های شکار تاق بستان را متأثر از نقاشی‌ها و موزائیک‌های هم‌زمان خود می‌داند. «دروتی شپرد»، «پردنس هارپر» و «ادیت پرادا» نیز با نظر وی موافقند [Girshman, 1951; Harper, 1986: 588; Porada, 1965: 210; Shepherd, 1983:1088]. با اینحال که ساسانیان هیچ خویشاوندی بین خود و اشکانیان را نمی‌پذیرند و خود را میراث‌دار هخامنشیان می‌دانند، اما در بسیاری از اصول هنری خود وام‌دار اشکانیان بوده و مضامین و شیوه‌های آنان را در هنر خود بکار برده‌اند. یکی از جنبه‌های این تأثیرپذیری نقاشی‌های دیواری است. نقاشی دیواری مربوط به شکار گراز در هترا (حدود ۲۰۰ میلادی) به عنوان مقدمه‌ای برای نقاشی‌های دیواری دورهٔ ساسانی مطرح می‌شود و قابل‌قیاس با نقاشی دیواری ساسانی با موضوع شکار در شوش است [Waele, 2004; Vencoriccardi, 1996] (تصویر۶، راست).

از دیگرِ نقاشی‌های دیواری با موضوع شکار در دورهٔ اشکانی که احتمالاًبه عنوان الگویی برای شکار در دورهٔ ساسانیان مطرح بوده، نقش شکار میترا در دورا اروپوس در منطقهٔ فرات بالایی است. این نقاشی احتمالاً مربوط به حدود سال ۲۲۰ میلادی بوده [کالج، ۱۳۸۰: ۲۰۵] و میترا را درحال شکار حیوانات مختلف نمایش می‌دهد (تصویر۶، چپ).

شکارگاه خسرو دوم در تاق بستان

شکارگاه در دوران پیش از اسلام عموماً جایی بزرگ، با آب و هوای خوش و جای عیش و تفنن پادشاهان و بزرگان بود. جایی مناسب برای کمین‌گاه که در این بین دیده‌بانان برای کمک به شکارچیان، به دنبال شکار می‌رفتند و آنها را به سوی شکارگران می‌آوردند.

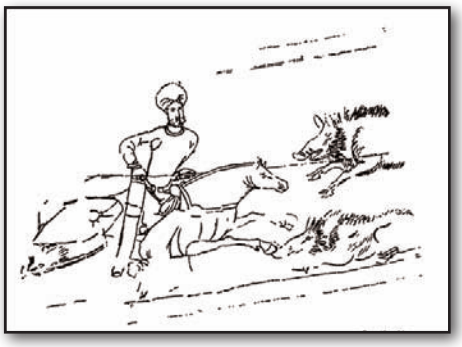
تصویر ۴. فیل‌ها در حال حمل گرازهای شکار شده. مأخذ :Fukai & Kiyoharu, 1969: 77.

Fig4. Elephants carrying hunted boars. Source: Fukai&Kiyoharu, 1969: 77.

تصویر ۵. نقاشی دیواری بدست آمده از شوش که صحنهٔ شکار گراز و گوزن را نمایش می‌دهد. مأخذ : گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۵۸.

Fig5. Mural discovered in Susa displaying boar and deer hunting scene. Source: Ghirshman, 1971: 158.

«حمداله مستوفی» دربارهٔ باغ فردوس و شکارگاه خسرو پرویز می‌نویسد : "کرمانشاه ...، شهری وسط بوده است و اکنون دهی است که خسرو پرویز ساخته و در صحرای آن باغ انداخته دو فرسنگ در دو فرسنگ و بعضی مثمر گردانیده، چنانچه همه نوع میوه سردسیری و گرمسیری در او بودی ... باقی به علفزار گذاشته و در او انواع حیوانات سر داده تا تولد و تناسل کردندی" [مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۰۸]. وضع طبیعی منطقهٔ تاق بستان در زمان ساسانیان همانند امروز نبوده، بلکه در اطراف آن بیشه‌های انبوه و نیزارهای فراوان وجود داشت که از این لحاظ برای شکار گراز



تصویر۶. نقاشی دیواری دورا-اروپوس که میترا را در حال شکار نمایش می‌دهد.
مأخذ : Rostovtzeff, 1939.

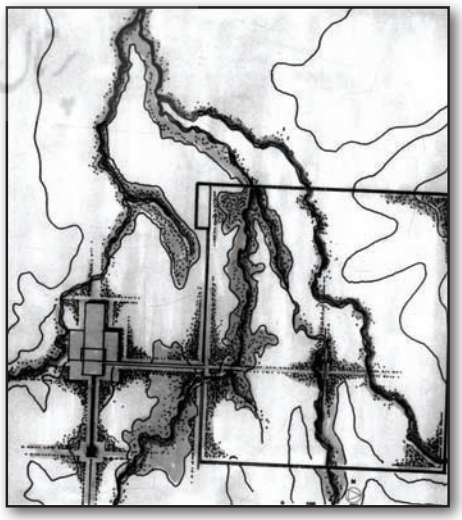
Fig6.Mural of Dura-Europos displaying Mitra hunting. Source: Rostovtzeff, 1939. Mural of boar hunting at Hatra. Source: Waele, 2004.

و پرندگان آبی و صید ماهی مناسب بود [حاکمی، ۱۳۵۴]. امروزه بقایای آن بیشه‌ها و نیزارها که تا کنار رود قره‌سو امتداد داشته را می‌توان مشاهده کرد. بنابراین به علت موقعیت طبیعی و آب و هوای معتدل، محل مذکور مورد توجه پادشاهان ساسانی قرار گرفت و آنجا را به عنوان تفرجگاه و شکارگاه سلطنتی انتخاب کردند. مناظری که بر روی صخره‌های تاق بستان باقی‌مانده مؤید این نظر بوده و به نظر می‌رسد که مجالس شکار تاق بستان کاملاً جنبهٔ محلی داشته و مربوط به همان منطقه است. نکتهٔ جالب آنکه در نزدیکی تاق‌بستان بقایای دیوارهایی به چشم می‌خورد که احتمالاً متعلق به دورهٔ ساسانی و در فاصلهٔ حدود یک کیلومتری نقش‌برجسته‌های تاق‌بستان هستند.

این محل احتمالاً دیوار محصورکنندهٔ همان شکارگاه قدیمی است که روزگاری پادشاهان ساسانی در آن به شکار مشغول بوده‌اند. متأسفانه قسمتی از دیوار نامبرده به علت احداث بلواری که به تاق بستان منتهی می‌شود قطع شده است، ولی قسمت اعظم آن در طرف راست بلوار هنوز پابرجاست و به علت وجود نقش آن در تاق بستان از لحاظ تاریخی واجد اهمیت بسیار بوده و شایستهٔ حفاظت بهتری است.

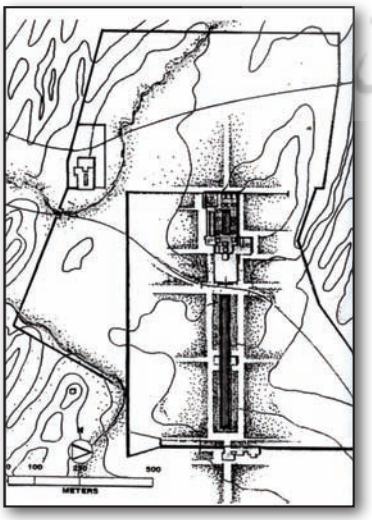
این دیوار در سال ۱۳۸۸ توسط «مهدی رهبر» و «سجاد علی‌بیگی» کاوش شد. به نقل از علی‌بیگی، طول و عرض این محوطه ۱۱۵۰×۸۵۰ متر بوده و احتمال اینکه این شکارگاه (؟) در اواخر دورهٔ اشکانی ساخته شده و در دورهٔ ساسانی نیز مورد استفاده قرار گرفته باشد، وجود دارد. قطر دیوارها ۱۴/۶۰ متر بوده و حدود ۳/۵ متر ارتفاع آنها است [گفتگوی شخصی، علی‌بیگی، ۱۳۸۸]. علاوه بر این شکارگاه، خسروپرویز شکارگاه دیگری را در «هاوش‌کوری»، در منطقه‌ای بین قصرشیرین و مرز خسروی احداث کرد که از آن به صورت باغ و شکارگاه سلطنتی استفاده می‌شد. ساختمان قصر آن بر روی بلندی و مشرف به تعدادی باغ بود و در شمال‌شرقی قصر، دروازهٔ یادبودی وجود داشت که رو به باغ بهشت به مساحت یکصد جریب باز می‌شد [نعیما، ۱۳۸۵: ۱۱]؛ (تصویر۱-۷).

او همچنین باغ‌شکار و عمارتی را برای معشوقه‌اش در نزدیکی قصرشیرین بنا کرد که این عمارت بر روی ایوانی ساختگی به ارتفاع ۲۵ فوت و در وسط باغی بهشتی قرار داشت. طبق گفتهٔ مورخین عرب این باغ بهشتی منطقه‌ای در حدود ۳۰۰ هکتار را می‌پوشانید و شامل باغ‌ها، حوضچه‌ها، آلاچیق‌ها، آب‌راهه‌ها و مناطق حفاظت‌شده بود که حیوانات در آنجا آزادانه زندگی



تصویر۷-۱. نقشهٔ کاخ و باغ‌های خسرو دوم در هاشکوری.
مأخذ : خوانساری و دیگران، ۱۳۸۳: ۵۷.

Fig7. Map of Khosrow II palace and gardens at Hawesh Koori. Source: Khansari and et al, 2004: 57.



تصویر۷-۲. نقشهٔ شکارگاه و کاخ خسرو دوم در قصرشیرین.
مأخذ : خوانساری و دیگران، ۱۳۸۳: ۵۶.

Fig7. Map of Khosrow II hunting zone and his palace in Ghasr-e Shirin. Source: Khansari and et al, 2004: 56.

می‌کردند [خوانساری و دیگران، ۱۳۸۳: ۵۶]؛ (۷-۲).
با مقایسهٔ نقشهٔ این شکارگاه‌ها (باغ‌شکار) با شکارگاه خسرو دوم در تاق بستان می‌توان پی‌برد که این شاه عموماً در مناطق خوش آب و هوای غرب کشور و خصوصاً در منطقهٔ کرمانشاه به ایجاد محوطه‌های شکارگاهی می‌پرداخته است، چنانچه شکل این محوطه‌ها عموماً مستطیلی و اجزا و ساختار تقریباً یکسانی داشته‌اند.

بازگشت به سنن کهن در نقش‌برجسته و شکارگاه فتحعلی‌شاه در تنگ‌واشی

از قرن هفتم هجری به بعد شرح فیروزکوه به عنوان قلعه‌ای معتبر و مستحکم و نیز ذکر جلگهٔ آن به عنوان شکارگاه، دست‌کم در منابع تاریخی آمده است؛ از جمله حموی در المشترک [۱۳۴۴: ۱۳۵]، مستوفی در نزهه‌القلوب [۱۳۶۲: ۱۶۱] و رشیدالدین فضل‌اله همدانی در جامع‌التواریخ [۱۳۷۴: ۶۹۲-۶۹۰] از این قلعه و شکارگاه‌های مرغوب آن نام برده‌اند.
چنانکه در «جامع‌التواریخ» شرح اقامت «غازان‌خان» در چمن فیروزکوه به قصد شکار و نخجیر آمده است. در «تاریخ عالم آرای عباسی» نیز از فتح این قلعه به دست شاه اسماعیل ذکری به میان آمده [ترکمان، ۱۳۳۵: ۲۹] که در دورهٔ قاجار نیز فتحعلی‌شاه پس از هر لشکرکشی مدتی در آنجا اردو می‌زده و به استراحت و تفرج می‌پرداخته است [هدایت، ۱۳۳۹: ۵۱۸]؛ (تصویر۱-۸).
پس از ظهور اسلام به علت اینکه ساخت تندیس و نمایش تصویری انسان و حیوان منع شده است، به همین علت سنگتراشی و نقر سیمای انسان و حیوان بر سنگ در حکم صنم‌سازی تلقی شده و به کلی منسوخ شد. برخلاف هنر نقاشی دورهٔ اسلامی که پرتره‌سازی در آن از حدود قرن هفتم پدیدار شد [Robinson, 1992: 291]، هنر نقش‌برجسته‌سازی مدت‌ها پس از نقاشی و در دورهٔ قاجار به علت تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و نیز تسامح مذهبی و ارتباط مسالمت‌آمیز با روحانیون در دورهٔ سلطنت فتحعلی‌شاه [ورهرام، ۱۳۶۷: ۱۵۵]، زمینهٔ مناسبی برای ظهور آن فراهم شد. از میان شاهان قاجار به ویژه فتحعلی‌شاه در احیای هنر نقش‌برجسته‌سازی بیشترین تأثیر را از دوران پیش از اسلام می‌پذیرد. نقش‌برجسته‌های دورهٔ قاجار از نظر انتخاب موضوع با نقوش‌برجستهٔ هخامنشی و ساسانی مشابهت دارد. به علاوه می‌توان سبک درباری اروپایی که با موضوعات ساسانی و هخامنشی تلفیق شده [Lerner, 1992: 31-33] را در هنر این دوره مشاهده کرد. هشت نقش‌برجسته مربوط به دورهٔ قاجار شناسایی شده که از این میان، هفت مورد در زمان فتحعلی‌شاه و یک مورد در زمان ناصرالدین‌شاه ایجاد شده است.
از موضوعات مورد توجه قاجاریان چه در نقش برجسته و چه در سایر هنرها، صحنهٔ شکار شاه است که قدیمی‌ترین نقش‌برجستهٔ قاجاری نیز به همین موضوع اختصاص دارد؛ نقش‌برجستهٔ شکار فتحعلی‌شاه در تنگ‌واشی، در شمال روستای جلیزجند فیروزکوه واقع شده که به سال ۱۲۳۳ ه. ق. در میان شکاف عمیق کوه بر سینهٔ سنگ تراشیده شده و در حدود هشت متر عرض و شش مترطول دارد. لبهٔ پایینی این نقش‌برجسته حدود ۱/۷متر بالاتر از سطح کنارهٔ رودخانه است [میردانش، ۱۳۵۷]. دراینجا شاه در مرکز تصویر، سوار براسب، بزرگ‌تر از همه و با نیزهٔ بلندی درحال شکار گوزن تصویر شده است.
در اطراف شاه ۲۱ نفر سواره و پیاده از فرزندان و درباریانش به سلاح‌های گوناگون از قبیل تفنگ، نیزه، تیر و کمان و خنجر مجهز و در حال شکار تصویر شده‌اند. نحوهٔ پراکنده شدن سواران و پیاده‌ها به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد قصد محاصره کردن و هدایت حیوانات داخل شکارگاه به سمت شاه را دارند (۸-۴). حالت کلی پیکره‌ها شبیه به هم است، اما با دقت در آنها می‌توان پی برد که هر پیکره از نظر نمایاندن وضع چهره

تصویر ۸-۱. نمای عمومی نقش برجستهٔ تنگ‌واشی.
عکس : زهرا عسکرزاده، تابستان ۱۳۹۰.
Fig8-1. General view of Tang-e Vashi relief. Source: Zahra Askarzadeh, Summer 2011.

تصویر۸-۲. بخشی از جزئیات مربوط به شکار در نقش برجستهٔ تنگ‌واشی .
مأخذ : رضاپذیرش، خرداد ۱۳۹۰.
Fig8-2. Parts of details related to hunting in Tang-e Vashi relief. Source: Reza Paziresh, Spring 2011.

شخصیتی ویژه دارد و با دقت در ریزه‌کاری‌ها حک شده است.

۱۷ سوار نقش‌شده همگی از شاهزادگان هستندکه نام آنها در قابی به خط نستعلیق در کنار هریک نوشته شده است [همان]. فتحعلی‌شاه در اینجا به شرح وقایع، ذکر القاب خویش، شرح حدود قلمرو شاهی، اوضاع و احوال کشور، خزانهٔ شاهی و عمرانی و آبادانی کشور و حتی روابط با دول خارجی- در کتیبه‌ای که در حاشیهٔ پایینی نقش نگاشته شده- پرداخته است. روی نوشته‌ها در اصل پوششی از رنگ سیاه داشته که نشانه‌هایی از آن برجای مانده است [شیبانی، ۱۳۸۴]. برخلاف تاق بستان که در آن نقوش دوبعدی است، هنرمند در تنگ‌واشی در تلاش است که حیوانات و انسان‌ها را در صف جلو و انتها به یک اندازه نمایش ندهد و پرسپکتیو طرح را تا حد توان رعایت کند، با این‌حال در تنگ‌واشی تجسم تحرک و زنده بودن حیوانات و نمایاندن انواع حرکاتشان همانند نقش شکار تاق بستان زیبا و چشم‌نواز است.

همچنین در آن رعایت فاصله‌ها، تعیین مقیاس و نسبت‌های معقول و ارتباط نقش‌ها هم از نظر فضایی و هم احساسی بسیار دقیق است. منطقهٔ تنگ‌واشی دارای قابلیت‌های طبیعی بسیاری همانند شکارگاه خسرو در تاق بستان بوده به طوری‌که هردو منطقه از شرایط آب وهوایی مناسبی از جمله داشتن مرتع و چراگاه غنی و نیز آب فراوان برای ایجاد شکارگاه بهره می‌برده‌اند. گزینش محل اجرای سنگ‌نگاره تنگ‌واشی نیز قابل توجه است؛ این مکان به گونه‌ای انتخاب شده که پیش‌آمدگی صخرهٔ بالایی آن را در برابر ریزش‌های جوی محافظت می‌کند، ازسویی دیگر فاصلهٔ اندک صخره‌های طرفین تنگه که ناشی از همین پیش‌آمدگی است موجب می‌شود که جز یکی دو ساعت میانی روز، از تابش شدید نور خورشید نیز در امان باشد که از این نظر نقوش شکارگاهی داخل تاق بزرگ تاق بستان نیز از تابش مستقیم نور خورشید و ریزش باران محفوظ هستند. همچنین در این نقش برجسته می‌توان تأثیر هنر نگارگری صفوی و نیز تأثیر غرب را مشاهده کرد [همان].

علاوه بر این نقش‌برجسته، از فتحعلی شاه نقش برجستهٔ دیگری با مضمون شکار در سال ۱۲۴۷ ه.ق در مکان معروف به سرسره ری کشف شده که وی را سوار بر اسب و نیزه به دست در حال شکار شیر نمایش داده است. این حجاری متأسفانه در عصر پهلوی برای تأمین سنگ معدنی مورد نیاز کارخانهٔ سیمان ری از بین رفت [افروند و پوربخشنده، ۱۳۸۱].

نمایش فتحعلی‌شاه به همراه فرزندانش نه تنها در تنگ واشی، بلکه در تابلوهای نقاشی متعددی نیز مشاهده می‌شود.

در واقع این‌گونه نمایش علاوه بر اینکه شکوه و عظمت شاه قاجار و دربار وی را نمایان ساخته، با نمایش تعداد کثیری از پسران فتحعلی‌شاه ضمن زدودن خاطرهٔ سترونی آغامحمدخان بر استمرار و دوام سلسلهٔ قاجار نیز تأکید داشته است [Diba, 1998: 36]. در دورهٔ صفویه و هم‌زمان با معمول شدن انواع بازی‌های سرگرم‌کننده، شکار حیوانات مختلف نیز رواج داشت و در دوران پادشاهی شاه عباس اول به اوج خود رسید [تاجبخش و جمالی، ۱۳۷۴: ۴۷].

این مسئله در دورهٔ صفوی متأثر از دورهٔ ساسانیان بوده و به عنوان حلقهٔ واسطی بین هنر ساسانی و قاجار محسوب می‌شود، بنابراین با توجه به زمینهٔ ایجاد شده و نیز به دلیل آگاهی نسبی قاجاریان از ساسانیان و علی‌رغم مشهور بودن آثار هخامنشیان که تا اواخر سدهٔ ۱۳هجری، یعنی زمانی که مستشرقان با کشف رمز خط میخی موجبات شناسایی خط میخی هخامنشیان را فراهم آوردند، شاهان قاجاری بیشتر از ساسانیان تأثیر پذیرفته و موضوعات هنری آنان را به عاریه گرفتند [Baussani, 1992: 259].

با مقایسهٔ دو نقش برجسته می‌توان به نکات مهمی در خصوص الگوپذیری نقش برجستهٔ تنگ‌واشی از نقش شکار تاق بستان پی برد، از جمله می‌توان به تشابه مضامین، همراهان و ملازمین شاه، ترکیب‌بندی کلی نقش، وجود شکارگاه شاهی و ایجاد نقش برجستهٔ مرتبط با شکار در هر دو منطقه اشاره کرد. همچنین شباهت در هدف مورد تأکید یعنی شکار، موقعیت شاه در مرکز صحنه و بزرگ‌تر بودن آن، تأکید بر قدرت شاهی، گزارش‌های مورخین مبنی بر رنگ‌آمیزی در هردو نقش، ویژگی روایت‌گری در هر دو صحنه، وجود حصار به دور نقش برجسته به عنوان شکارگاه سلطنتی، نمایش شخصیت‌ها به شکل سه‌رخ و گاه از روبه‌رو و نیز ترسیم پرندگان و مرغابی‌ها از دیگر موارد همگرایی این دو نقش برجسته‌اند.

به طور کلی در نحوهٔ اجرای کار، پویایی و تحرک مشابهی در هر دو نقش برجسته مشاهده می‌شود.

نقش دو فرشته در طرفین نقش برجستهٔ تنگ‌واشی نیز آشکارا از نقش فرشتگان دو سوی تاق بزرگ تاق بستان الهام می‌گیرد. در کنار تشابهات، این دو اثر باستانی دارای اختلافاتی نیز هستند که می‌توان به وجود چهرهٔ مقدس در شکارگاه تاق بستان (فردی که هاله‌ای به دور سر دارد)، تأثیراتی از غرب مانند جاسازی حیوانات در فضاهای خالی و نمایش سگ و اسلحهٔ گرم به عنوان وسیله شکار و رماندن حیوانات در تنگ واشی، علاقه به ترسیم جامهٔ فاخر بر تن شخصیت‌ها در تنگ واشی و وجود کتیبه در این نقش برجسته اشاره کرد.

علاوه بر موارد گفته شده می‌توان گفت که صحنه‌های شکار تاق بستان با حرمسرا و زنان رامشگر همراه است در حالی‌که صحنهٔ شکار تنگ‌واشی شاه و فرزندان و بزرگان را نمایش می‌دهد و بانوان در آن دیده نمی‌شوند، همچنین در تاق بستان تنوع شکار دیده می‌شود؛ به طوری‌که علاوه بر گوزن، گراز و پرندگان نیز در این نقش دیده می‌شوند، اما در تنگ واشی صرفاً گوزن‌ها شکار می‌شوند که در زمان قاجاریه در آن ناحیه وجود داشتند و می‌توان این مسئله را نیز دلیل بر کپی‌برداری خالق تنگ‌واشی از نقش تاق بستان دانست.

از ویژگی‌های خاص فرهنگ دورهٔ قاجار در نقش برجستهٔ تنگ‌واشی نیز می‌توان به وجود تاج مخصوص بر سر شاه و شاهزادگان و خط نستعلیق در کتیبه‌نویسی اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

بر اساس شواهد مکتوب و داده‌های باستان‌شناسی، شکار در دورهٔ ساسانی از اهمیت به‌سزایی برخوردار بوده و یکی از رایج‌ترین موضوعات این دوره است. هنر ساسانیان در ایجاد نقوش شکار در تاق بستان، از نقاشی‌های دیواری ساسانی و اشکانی متأثر است. خسروپرویز علاوه بر ایجاد شکارگاه در تاق بستان، اقدام به احداث دو مکان شکارگاهی (باغ‌شکار) دیگر در نزدیکی قصرشیرین کرده است. این مناطق شکارگاهی به لحاظ شرایط آب و هوایی و عناصر ساختاری بسیار به شکارگاه تاق بستان شبیه هستند. الگوپذیری شاهان و هنرمندان قاجار در ایجاد محوطهٔ شکارگاهی و نقش برجستهٔ شکار از شکارگاه و نقش برجستهٔ تاق بستان آشکار است؛ هر دو منطقه از نظر شرایط زیست‌محیطی و آب و هوایی مساعد برای احداث شکارگاه و نیز ایجاد نقش برجسته با مضمون شکار، به هم شباهت دارند و تنها در عناصر ترکیبی و شکل‌دهنده با هم متفاوت‌اند. اما در هدف از ایجاد نقش برجسته با هم تفاوت اساسی دارند؛ به طوری‌که در تاق بستان به علت وجود ایزدبانوی اناهیتا و تقدسی که شکار در دورهٔ ساسانی داشته می‌توان بیشتر انگیزه‌های مذهبی به همراه نمایش قدرت شاه را در ایجاد آن سهیم دانست، اما در مورد نقش برجسته تنگ‌واشی به نظر می‌رسد که هدف از ایجاد آن در چنان محلی که صعب‌العبور و به دور از چشم مردم است، نمی‌توانسته با جنبهٔ تبلیغاتی حاکی از قدرتمندی شاه ارتباط داشته و یا ارائه‌دهندهٔ مفاهیمی مذهبی باشد، بلکه بیشتر نمایش پایداری سلسله قاجاری، اعقاب و میراث‌داران فتحعلی‌شاه مد نظر بوده است. در اینجا شاه با این عمل تداوم سلسلهٔ قاجار و انتقال قدرت به فرزندان خود را به نمایش درآورده است. هدف وی در درجهٔ دوم، همانندسازی با فرمانروایان باستانی ایران، به منظور تبلیغ اقدامات عمرانی و خدماتی‌اش است. در مجموع می‌توان گفت در تاق‌بستان شکارگاه و نقوش‌برجستهٔ شکار، تشکیل مجموعه‌ای بزمی ـ مذهبی می‌دهند، اما در تنگ‌واشی بیشتر مجموعه‌ای بزمی در کنار نمایش تداوم دودمان شاه مورد توجه بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. تاکنون در داخل ایران تعداد معدودی نقاشی‌های دیواری داخل غارها مربوط به صحنهٔ شکار بدست آمده که از معروف‌ترین آنها نقاشی‌های مربوط به غارهای دوشه و میرملاس کوهدشت لرستان است. بنابر پژوهش‌های صورت گرفته بر روی این نقوش، قدمت احتمالی آنها به حدود ۶ تا ۷ هزار سال ق.م برمی‌گردد [ایزدپناه، ۱۳۷۶: ۳۲۰].

۲. در باب وجه تسمیهٔ تاق بستان چنین آمده است؛ تاق‌وستام، تاق بستان (بستان)، تاق‌وسان، تاق‌بسان، تاق‌بهستون، تاق‌بغستان و تاق‌بیستون. و چون بلوکی در آن نزدیکی به نام بلوک وستان وجود دارد و این تاق جز آن بلوک است، دور نیست که به همان علت آنجا را تاق‌وستان و به تدریج تاق بستان نامیده باشند [سامی، ۱۳۸۸: ۱۱۸].

۳. سردمدار این گروه «ارنست هرتسفلد» بود. وی در واقع نخستین مطالعات علمی و باستانشناختی را در مورد این نقوش به انجام رسانیده است [Herzfeld, 1938]. «واندنبرگ»، «دروتی شپرد» و «شهین کرماجانی» نیز این نقوش را به خسرو دوم نسبت داده‌اند [شیپمان، ۱۳۸۳: ۱۵۸ و کرماجانی، ۱۳۸۳]. این گروه بیشتر بر گفته‌های مورخین صدر اسلام و سبک رومی تاق‌بزرگ تأکید دارند.

۴. «اردمان» در سال ۱۹۳۷ میلادی براساس مطالعات سکه‌شناسی به رد نظریهٔ هرتسفلد پرداخت [Erdmann, 1937]. همچنین «گیرشمن»، «ملکزادهٔ بیانی» و «موسوی‌حاجی» هم‌نظر با اردمان، این نقوش‌برجسته را به پیروز اول نسبت می‌دهند [شیپمان، ۱۳۸۳: ۱۵۸؛ بیانی و رضوانی، ۱۳۴۹: ۶۵ و موسوی‌حاجی، ۱۳۸۷].

۵. در سال ۲۰۰۳ میلادی «تانابه» ژاپنی برای اثبات نظریه‌اش به شباهت تاج، چهره، گردنبند و گوشوارهٔ اردشیر سوم که بر روی سکه‌های وی نقش شده‌اند، استناد کرده و اظهار می‌دارد که شاه در تاق بستان همان اردشیر سوم است [Tanabe, 2003]. البته در حال حاضر نظریهٔ وی قابل قبول نیست.

۶. مشابه چنین نقوش پرکاری که تقریباً هیچ جای بی‌نقشی در آن دیده نمی‌شود را می‌توان در سینی نقره‌ای دید که منسوب به خسرو دوم است و وی را سوار براسب و در حال شکار گراز تصویر کرده [پوپ، ۱۳۷۸: ۲۱۴] و نیز صحنهٔ شکار گراز نقر شده بر روی گچ، در چال‌ترخان ری که به دورهٔ پیروز اول (۴۵۹-۴۸۵م.) منسوب است [گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۸۷].

فهرست منابع

- ابن حوقل، ابوالقاسم محمد. ۱۳۶۶. *صوره الارض (سفرنامهٔ ابن حوقل)*. ت : جعفر شعار، تهران : امیرکبیر.
- ابن خردادبه، عبداله. ۱۳۷۰. *المسالک و الممالک*. ت : حسین قره‌چانلو، تهران : مترجم.
- افروند، قدیر. و پوربخشنده، خسرو. ۱۳۸۱. *گزارش پژوهشی و شناسایی آثار باستانی و تاریخی – فرهنگی حوزهٔ فرمانداری ری*. تهران : مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی کشور.
- *اندرز اوشنر دانا*. ۱۳۷۳. ت : ابراهیم میرزای‌ناظر، تهران : هیرمند.
- ایزدپناه، حمید. ۱۳۷۶. *آثار باستانی و تاریخی لرستان*. جلد ۲، چاپ ۳، تهران : انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- بایندر، هنری. ۱۳۷۰. *سفرنامهٔ هنری بایندر (کردستان، بین‌النهرین و ایران)*. ت : کرامت‌اله افسر، تهران : یساولی.
- بیانی، ملک زاده. و رضوانی، اسماعیل. ۱۳۴۹. *سیمای پادشاهان و نام آوران ایران باستان*. تهران : شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.
- پوپ، آرتور. و اکرمن، فیلیس.۱۳۸۷. *سیری در هنر ایران. به تصحیح سیروس پرهام، جلد۲و۷و۸*. تهران : علمی و فرهنگی.
- پوربخشنده، خسرو. ۱۳۸۱. *گزارش پژوهشی بررسی و شناسایی آثار باستانی و تاریخی – فرهنگی حوزه فرمانداری ری*. تهران : اداره کل میراث فرهنگی استان تهران.

• پیرنیا (مشیرالدوله)، حسن. ۱۳۶۲. *ایران باستان*. جلد اول، تهران : نشر دنیای کتاب.
• تاجبخش، هدایت و جمالی، سیروس. ۱۳۷۴. *نخجیران از آغاز تا امروز*. تهران : انتشارات موزهٔ آثار طبیعی و حیات وحش ایران.
• تاورینه، ژان بابتیست. ۱۳۳۶. *سفرنامهٔ تاورینه*. ت : ابوتراب نوری، به تصحیح حمید شیروانی. اصفهان : کتاب‌فروشی تأیید.
• ترکمان، اسکندر بیگ. ۱۳۳۵. *تاریخ عالم آرای عباسی*. جلد۱، تهران: امیرکبیر.
• ثعالبی نیشابوری، ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. ۱۳۶۸. *تاریخ ثعالبی* (مشهور به غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم، پارهٔ نخست، ایران باستان). ت : محمد فضائلی. تهران : نقره.
• جکسن، ویلیام. ۱۳۶۹. *سفرنامهٔ ویلیام جکسن*. ت : منوچهر امیری و فریدون به دره‌ای، تهران : خوارزمی.
• جوادی، شهره و بستار، عفت. ۱۳۸۳. عناصر منظر در هنر ساسانی. *فصلنامه باغ نظر* ۱ (۲) :۲۴-۱۶.
• جوادی، شهره. ۱۳۸۵. سنگ نگاره خسرو پرویز در تاق بستان. *فصلنامه باغ نظر*۳ (۶) : ۶۱ – ۴۹.
• جوادی، شهره و آورزمانی، فریدون. ۱۳۸۸. *سنگ نگاره‌های ساسانی*. چ اول، تهران : بلخ.
• حاکمی، علی. ۱۳۵۴. طاق‌بستان. *مجلهٔ بررسی‌های تاریخی* (۹۵-۱۰۰)، سال یکم، شماره ۴.
• حموی، یاقوت. ۱۳۴۴. برگزیدهٔ *مشترک*. ت : محمد پروین گنابادی، تهران : ابن سینا.
• خوارزمی، ابو عبداله محمد بن احمد بن یوسف کاتب. ۱۳۶۲. *مفاتیح العلوم*. ت : حسین خدیو جم، تهران : علمی و فرهنگی.
• خوانساری، مهدی. ۱۳۸۳. *باغ ایرانی بازتابی از بهشت*. ت : مهندسین مشاور آران، تهران : سازمان میراث فرهنگی.
• رجبی، پرویز. ۱۳۸۲. *هزاره‌های گمشده (ساسانیان)*. جلد ۵، تهران : توس.
• زند و وهمن یسن. *کارنامهٔ اردشیر بابکان*. ۱۳۲۳. ت : صادق هدایت، تهران : امیرکبیر.
• سامی، علی. ۱۳۸۸. *تمدن ساسانی*. جلد ۲، تهران : سمت.
• *شایست و ناشایست*. ۱۳۶۹. ت : کتایون مزدا پور، تهران : مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
• شیبانی، زرین تاج. ۱۳۸۴. سنگ نگارهٔ کوه واشی تداوم سنت نگارگری ایران. *اثر* (۳۹و۳۸) : ۱۲۳-۱۰۰.
• شیپمان، کلاوس. ۱۳۸۳. *تاریخ شاهنشاهی ساسانی*. ت : فرامرز نجد سمیعی، تهران : سازمان میراث فرهنگی.
• طبری، محمد بن جریر. ۱۳۷۴. *تاریخنامهٔ طبری*. به تصحیح محمد روشن، جلد ۱، تهران : سروش.
• فردوسی، ابوالقاسم. ۱۹۶۶. *شاهنامهٔ فردوسی*. زیر نظر یوگنی ادواردویچ برتلس، جلد ۹، مسکو : آکادمی علوم اتحاد شوروی.
• قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود. ۱۳۶۶. *آثارالبلاد و اخبارالعباد*. ت : عبدالرحمان شرفکندی، تهران : مؤسسهٔ علمی اندیشهٔ جوان.
• کالج، مالکوم. ۱۳۸۰. *اشکانیان*. ت: مسعود رجب‌نیا، تهران : هیرمند.
• کرماجانی، شهین. ۱۳۸۳. *معرفی سرستون نویافته‌ای از دورهٔ ساسانی*. مجموعه مقالات نخستین همایش ملی ایرانشناسی (هنر و باستان شناسی) جلد دوم، تهران : بنیاد ایرانشناسی.
• کریستین سن، آرتور. ۱۳۱۷. *ایران در زمان ساسانیان*. ت : رشید یاسمی، تهران : ابن سینا.
• گاردنر، هلن. ۱۳۸۱. *هنر در گذر زمان*. ت : محمدتقی فرامرزی، به تجدید نظر هورست دلاکروا و ریچارد تنسی، تهران : آگاه.
• گروته، هوگو. ۱۳۶۹. *سفرنامهٔ هوگو گروته*. ت : مجید جلیلوند، تهران : مرکز.
• گشایش، فرهاد. ۱۳۸۲. *تاریخ هنر ایران و جهان*. تهران : عفاف.
• گلزاری، مسعود. ۱۳۵۰. *کرمانشاهان باستان*. تهران : وزارت فرهنگ و هنر.
• گیرشمن، رومن. ۱۳۵۰. *هنر ایران در دوران پارت و ساسانی*. ت : بهرام فره‌وشی، تهران : بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
• مستوفی قزوینی، حمدالله. ۱۳۶۲. *نزهه‌القلوب*. ت : گای لسترنج، تهران: دنیای کتاب.
• مقدسی، ابوعبدالله محمدبن‌احمد. ۱۳۶۱. *احسن‌التقاسیم فی معرفه‌الاقالیم*. ت : علی‌نقی منزوی، جلد ۲، تهران : شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
• موسوی حاجی، سیدرسول. ۱۳۸۷.تأملی دیگر در اثبات هویت واقعی و محتوای تاریخی نقش برجسته‌های تاق بزرگ تاق بستان. *نشریه هنرهای زیبا* ۱۴ (۳۵) : ۹۲-۸۵.
• میردانش، مهدی. ۱۳۵۷. حجاری تنگ واشی. *مجلهٔ بناهای تاریخی ایران*، (۲۳) : ۶۳-۵۸.
• نعیما، غلامرضا. ۱۳۸۵. *باغ‌های ایرانی؛ که ایران چو باغی است خرم بهار*. تهران : پیام.
• واندنبرگ، لوئی. ۱۳۴۸. *باستان‌شناسی ایران باستان*. با مقدمهٔ رومن گیرشمن، ت : عیسی بهنام، تهران : دانشگاه تهران.
• ورهرام، غلامرضا. ۱۳۶۷. *نظام سیاسی در سازمانهای اجتماعی عصر قاجار*. تهران : معین.
• هدایت، رضا قلی خان. ۱۳۳۹.*تاریخ روضه الصفای ناصری*. جلد ۹، قم : حکمت.
• هرتسفلد، ارنست. ۱۳۸۱. *ایران در شرق باستان*. ت : همایون صنعتی زاده، تهران : پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
• همدانی، رشیدالدین فضل‌الله. ۱۳۷۴. *جامع التواریخ*. به تصحیح محمد روشن، تهران : البرز.
• هینلز، جان. ۱۳۷۱. *شناخت اساطیر ایران*. ت : ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران : چشمه.
• یارشاطر، احسان. ۱۳۸۰. *تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی ساسانیان*. ت : حسن انوشه، جلد سوم، قسمت اول، تهران : امیرکبیر.

• Kharazmi, A. (1983). *Mafatih- Al Olum* [keys of sciences]. Translated by Khadiv Jam, H. Tehran : Elmi va Farhangi.
• Lerner, j. (1992). A Rock Relief of Fath Ali Shah in Shiraz.. *Ars Orientalis*, (21) : 31-34.
• Maqdasi, A. (1982). *Ahsan- Al Taqasim fi Marefat- Al Aqalim* [Best repartition in recognition in climate recognition]. Translated by Monzavi, A. N. Vol. 2, Tehran : Iranian Corporation authors and translators Publications.
• Mirdanesh, M. (1978). *Hajjari- e Tang- e Vashi* [Tang- e Vashi Engrave]. Journal of Historical Monuments of Iran. Tehran : Department of Antiquities and Historical Monuments Conservation. pp. 58-63.
• Mostawfi, G. H. (1983). *Nozhat- Al Gholoub* [Hearts hapiness]. Translated by Lestrange, G. Tehran : Donya- ye Ketab.
• Mousavi haji, S.R. (2008). Taamoli Digar dar Esbat- e Hoviyat- e Vaghei va Mohtava- ye Tarikhi- ye Naghsh Barjastehha- ye Taq-e Bozorg- e Taq- e Bustan [Other contemplation in Prove of the actual identity and historical content reliefs of the Great Vault of Taq- e Bustan]. *Journal of Fine Art*. 14 (35) : 85-92.
• Naeima, Gh. R. (2006). *Baghha- ye Irani : ke Iran cho Baghist Khoram Bahar* [Persian Gardens as if Iran is Like a Spring Garden]. Tehran: Payam.
• Pirniya (Moshir al dawleh), H. (1983). *Ancient Persia.* Vol. 1, Tehran: Donya- ye ketab.
• Pope, A.U. & Ackerman, Ph. (2008). *Survey of Persian Art.* Edited by Parham,S.Vol.2,7,8. Tehran : Elmi va Farhangi.
• Porada, E. (1965). *Ancient Iran, the Art of Pre-Islamic Times*; Art of the World. London : Methuen.
• Rajabi, P. (2003). *Hezareha- ye Gomshodeh (Sassaniyan)*[The Lost Millenniums (Sassanian)]. Vol. 5, Tehran : Toos.
• Robinson, B. W. (1992). *Persian Royal Portraiture and the Qajar.* in In Qajar Iran : Political, Social and Cultural Change 1800-1925. (1992). Edited by Bosworth, E. & Hillenbrand,C (eds.), Costa Mesa : Mazda.
• Rostovtzeff, M. I. (1939). The Mithræum of Dura-Europos on the Euphrates. *Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale*, 9 (1) : 3-10.
• Saalabi, N.A. (1989). *Tarikh- e Saalabi (Ghorar-e Akhbar-e Moluk-Al Foros va Siyarehem, Bakhsh-e Aval, Iran-e Bastan)* [Saalabi History, Known as Ghorar-e Akhbar-e Moluk-Al Foros va Siyarehem, The first Part, Ancient Persia]. Translated by Fazaeli Mohammad. Tehran: Noghreh.
• Sami, A. (2009). *Tamadon- e Sassani* [Sassanian civilization]. Vol. 2, Tehran : Samt.
• Shayest va Nashayest. (1990). Translated by Mazdapour, K. Tehran : Institute of Cultural Studies.
• Shepherd, D. (1983). *Sasanian Art.* In The Seleucid, Parthian and Sasanian Periods. Edited by Yarshater, E. Cambridge London-New York : Cambridge University Press.
• Sheybani, Z. (2005). Sang negareh- ye Koh- e Vashi Tadavom- e Sonat- e Negargari-e Iran [Releif of Mountain Vashi: Continue of Iran painting tradition]. *Asar Journal*, (38/39) : 100-123.
• Shipman. K. (2004). *Imperial History of the Sasanian.* Translated by Najd- e Samiee, F. Tehran : Cultural Heritage Publication.
• Tabari, M. J. (1995). *Tarikhnameh- ye Tabari.* Edited by Roshan, Mohammad. Vol. 1, Tehran : Soroush.
• Tajbakhsh, H. & Jamali, S. (1995). Nakhjiran az aghaz ta emruz [Hunting from beginning to today]. Tehran: Museum of natural monuments and wildlife of Iran Publications.
• Tanabe, K. (2003). *The Identification of the King of Kings in the Upper Register of the Larger Grotte Taq-l Bustan: ArdashirRastated*. Venice : Eran and AneranWebfestschriftmarshak.
• Tavernier, J.B. (1957). *Safarnameh Taveriener.* Translated by Nouri, A. Edited by Shirvani, H. Esfahan : Taiid Bookstore.
• Turkaman, E. (1956). *Tarikh-e Alam Ara- ye Abbasi* [History of Alam Aray-e Abbasi]. Vol 1. Tehran : Amirkabir.
• Vandenberg, L. (1969). *Bastanshenasi- e Iran- e Bastan* [Archaeology of Ancient Persia]. Translated by Behnam, I. Tehran : University of Tehran.
• Varahram, Gh. R. (1988). *Nezam- e Siyasi dar Sazmanha- ye Ejtemaei- ye Asr- e Qajar* [Political System in Social Organizations of Qajar Period].Tehran : Moein.
• Vencoricciardi, R. (1996). *Wall Painting from Building A at Hatra*. Iranica Antiqua, (31) : 147-165.
• Waele, A. (2004). The Figurative Wall Painting of the Sasanian Period from Iran, Iraq and Syriai. *Iranica Antiqua*, (39) : 339 -381.
• Yarshater, E. (2001). *Tarikh- e Iran az Solukiyan ta Foroupashi- ye Sassaniyan* [The Seleucid, Parthian and Sassanian Periods]. University of Cambridge Press. Translated by Anousheh, H. Vol. 3, Part 1. Tehran : Amirkabir.
• Zand va Vahman Yasn va Karnameh- ye Ardashir- e Babakan. (1944). Translated by Hedayat, S. Tehran : Amirkabir .
• (n. d.). mirmelas. Available from : http://iranrockart.com/index.(Accessed 2012/08/04).

Reference list

• Pourbakhshandeh, kh. (2002). *Gozaresh- e Pazhoheshi va Shenâsâei- e Asar-e Bastani va Tarikhi – Farhangi- ye Hozeh- ye Farmandari- ye Ray* [Report of Research and Identify Artifacts and Historical – Cultural at Governor Sphere Ray]. Tehran : Documentation Center of Cultural Heritage Publications.

• *Andarz Oushnar- e Dana*. (1994). Translated by Mirza- ye Nazer, Ebrahim. Tehran : Hirmand Publications.

• Baussani, A. (1992). *The Qajar Period: An Epoch of Decadence*. In Qajar Iran : Political, Social and Cultural Change 1800-1925. (1992). Edited by Bosworth, E. & Hillenbrand,C (eds.), Costa Mesa : Mazda.

• Bayani, M and Rezvani, E. (1970). *Sima-ye Padeshahan va Namavaran- e Iran-e Bastan* [Character of ancient Persia kings and warriors].Tehran : Central Council of the Iran Imperial Celebration Publications.

• Binder, H. (1991). *Safarnameh Henry Binder (Kordestan, Mesopotamia and Iran)* [itinerary of Henry Binder]. Translated by Afsar, K. Tehran : Yasavoli Publications.

• Christiansen, A. (1938). *Iran dar Zaman- e Sassaniyan* [Sassanid Persia: in the period A. D. 193-324]. Translated by Yasemi, R. Tehran : Ebne Sina publications.

• College, M. (2001). *Parthian.* Translated by Rajab niya, Masuod. Tehran : Hirmand Publications.

• Diba, L. (1998). *Image of Power and the Power of Image.* In Royal Persian Paintings, The Qajar Epoch 1785-1925. Edited by.Diba, L. S. & .Ekhtiar, M.

• Ebne Hoghal, A.M. (1987). *Sourat al – Arz (Safarnameh Ebne Hoghal)* [itinerary of Ebne Hoghal].Translated by Shoar, J. Tehran : Amirkabir Publications.

• Ebne khordadbeh, A. (1991). *Al– Masalek va Al– Mamalek* [itinerary of Ebne khordadbeh]. Translated by Gharahchanlou, H. Tehran: Motarjem Publications.

• Erdmann, K. (1942). Eberdarstellung und Ebersymbolik in Iran. *BonnerJahrbücher des RheinischenLandesmuseums* (147) : 345-382.

• Erdmann, K. (1937). *Das Datum Tak-I Bustan* [The date Tak-I Bustan]. ArsIslamica. (Vol. 4, pp. 79-97).

• Ferdawsi, A. (1966*). Shahnameh- ye Ferdawsi*. Under Bertles, Vol. 9, Moscow: USSR Academy of Science.

• Fukai, Sh., Kiyoharu, H. (1969). *Taq-I Bustan1*. Tokyo : the Institute of Oriental Culture, University of Tokyo.

• Gardner, H. (2002). *Art through the Ages.* Translated by Faramarzi, M.T. Edited by Croix, H. and Tansy, R. Tehran : Agah Publications.

• Gerotech, H. (1990). *Wanderungen in Prsien Erlebles und, Erschaute.* Translated by Jalilvand, M. Tehran : Markaz Publications.

• Ghazvini, Z. (1987). *Asar- Al Balad va Akhbar- Al Ebad*. Translated by Sharafkandi, Abdolrahman. Tehran : Moasese- ye elmi- e andishe- ye javan.

• Ghirshman, R. (1971). *Iranian Art in Parthian and Sassanid Period.* Translated by Farahvashi, B. Tehran : Bonhah- e tarjome va nashr- e ketab.

• Ghirshman, R. (1951). *L'Iran, Des origines à l'Islam*. Paris : Payot.

• Golzari, M. (1971). *Kermanshahan- e Bastan* [Ancient Kermanshah]. Tehran : Vezarat- e farhang va ershad- e eslami.

• Goshayesh, F. (2003). *Tarikh- e Honar- e Iran va Jahan* [Art History of Iran and World]. Tehran : Efaf.

• Hakemi, A. (1975). Taq-e Bustan. *Historical reviews Journal*, 1 (4) : 95-100.

• Hamavi, Y. (1965). *Bargozideh- ye Moshtarak*. Translated by Parvin gonabadi, M. Tehran : Ebne Sina.

• Hamedani, R. F. (1995). *Jame – Al Tavarikh.* Edited by Roshan, M. Tehran : Alborz.

• Harper, P. O. (1986). *Art in Iran, History of Sasanian*. In EncyclopaediaIranica II (6), London-Boston-Henley: RoutledgeandKeagan Paul. Edited by Yarshater, E.

• Hedayat, R. Gh. (1960). *Tarikh- e Rawzeh– al Safa- ye Naseri* [History of Rawzeh safaye Naseri]. Vol. 9, Qom : Hekmat Publications.

• Herzfeld, E. (1938). KusrauParawez und der Taq-ivastan. *AMI*, 40 (9) : 91-158.

• Herzfeld, E. (2002). *Iran dar Shargh- e Bastan* [Iran in the Ancient East]. Translated by Sanaati zadeh, H. Tehran : Institute of Humanities and Cultural Studies.

• Hinnells, J. (1992). *Recognition of Persian Mythology*. Translated by Amouzegar, J & Tafazolli, A. Tehran : Cheshmeh.

• mirmelas (n.d.). Available from :http://www. mirmelas.blogsky.com/1390/09/19/post-34/ (Accessed 25November 1998).

• Izad Panah, H. (1997). *Asar- e Bastani va Tarikhi- e Lorestan* [Archeological and Historical Artifacts of Lorestan]. Vol.1, 3th Edition, Tehran : Council of Works and Cultural Elites Publications.

• Jackson, w. (1990). *Persia past and present.* Translated by Amiri, M. & Badrehei, F. Tehran : Kharazmi.

• Javadi, Sh. (2006). Sang negareh- ye Khosro Parviz dar Taq-e Bustan [Khosrow Pervez's Relief in Taq-e Bustan]. *Bagh- I-Nazar Journal*, 3 (6) : 49-61.

• Javadi, Sh. & Bostar, E. (2004). *Anasor-e Manzar dar Honar-e Sassani* [Landscape features in Sasanian art]. Bagh- I- Nazar Journal, 1(2) : 16-24.

• Javadi, Sh. & Avarzamani. F. (2009). *Sang negareha- ye Sassani* [Sassanian Rock Reliefs]. 1th Edition. Tehran: Balkh Publication.

• Kermajani, Sh. (2004). *Moarefi- ye Sarsotoon- e No Yafteh az Doreh- ye Sassani* [Introduce a newfound capital of the Sassanid Period]. Conference proceedings of the First Iranology National Conference (Art and Archaeology). Vol. 2, pp. 173-191.

• Khansari, M. (2004). *Bagh-e Irani Baztabi az Behesht* [Iranian Garden: Reflection of Heaven].Translated by Mohandesin Moshaver- e Aran, Tehran : Organization of Cultural Heritage Publication.

Khosrow II's Hunting Relief in Taq-e Bustan and Its Influence on Tang-e Vashi Relief of Fathali Shah Qajar

Yadollah Heydari*
Reza Paziresh**
Parmis Sorur***
Hossein Habibi****

Abstract

The motif of hunting has always existed in the Iranian art from the primary wall paintings of Paleolithic caves to the modern artifacts and has raised different concepts over time and as the result of contributions by different cultures. As agriculture and animal domestication progressed, a decrease occurred in the primacy of hunting. Nevertheless, its religious aspects remained in the process of dedicating the hunted meat as an offering to the temples. Meanwhile, it is interesting to know that kings and princes throughout the Persian history have hunted with diverse intentions.

In various historical eras, especially during the Sassanid period, this evolutionary process took different concept as hunting became the most common subject of the Sassanid reliefs and the Sassanid kings established special places named as "Shekar Gah" which means hunting place or hunting garden. Khosrow Parviz besides making a hunting place in Taq-e Bustan established two other hunting places near Ghasr-e Shirin. These places are so similar to the hunting place of Taq-e Bustan from the standpoint of climatic conditions and structural features.

This article aims to investigate the concept of hunting in the Sassanid Period, specially the hunting places of the Khosrow II. Therefore, the hunting place of the Khosrow II at Taq-e Bustan and the wild boar and deer hunting motives in both sides of the Taq-e Bozorg or the great vault of Taq-e Bustan and their influence on the formation of hunting place of Fathali Shah in the Tang-e Vashi as well as his Relief over there has been investigated.

The study of reliefs of the Taq-e Bustan has revealed their derived inspiration from the wall paintings of the late Parthian and Sassanid periods, as wall paintings with hunting motives of the Sassanid period is affected by the Parthian wall paintings. Taq-e Bustan hunting reliefs have influenced the Islamic hunting motives as are mainly observable in the Qajar Period's reliefs. This influence is obviously visible in Fathali Shah-e Qatar's hunting reliefs in Tang-e Vashi. The reason of this influence can be found in the social and political conditions of that period. Both areas (Taq- e Bustan and Tang-e Vashi), are similar in the favorable climate and environmental conditions for making hunting place and hunt relief, but they are different in combined and shaping features.

Moreover, the main difference remains in the purpose of making the reliefs. As in Taq-e Bustan with existence of Anahita goddess and sanctity of hunting in the Sassanid period, more religious intentions along with representing of king's power are participated in its establishment, but it seems the main purpose of Tang-e Vashi relief in such arduous and out of sight area cannot be connected with the aspect of indicating the king's power or to represent religious concepts. Rather, it was more intended to show the persistence of Qajar dynasty and Fathalishah's descendants. Here the king uses the reliefs to portray the persistence of Qajar dynasty and the transfer of power to his own sons. His second purpose could be establishing a resemblance between ancient Iranian kings and his efforts to expand his kingdom and provide services to the public.

Overall, the hunting places and the hunting relief in Taq-e Bustan comprise a banquet-religious complex, but in Tang-e Vashi more attention has been paid to banquet complex alongside representing of persistence of king's dynasty. The method that has been used in the current research is based on the study of written resources, archeological field research and analysis of the achieved data. Various resources and written documents have referred to hunting and hunting place in the period of Sassanid dynasty, but so far no one has paid enough attention to the content of hunting as the important aspect of the Sassanid culture.

Keywords

Hunting place, Hunt, Taq-e Bustan, Tang-e Vashi, Relief.

*. M.A. Student, Department of Archaeology, Faculty of literature, University of Tehran, Tehran, Iran. yadolah.heydari@gmail.com
**.M.Sc. Student, Department of Environmental Design Engineering, Graduate Faculty of Environment, University of Tehran, Tehran, Iran. reza.paziresh@gmail.com
***. M.Sc. Student, Department of Environmental Design Engineering, Graduate Faculty of Environment, University of Tehran, Tehran, Iran. parmis_sorur@yahoo.com
****. M.A. Student, Department of Archaeology, Faculty of literature, University of Tehran, Tehran, Iran. hosseinhabibi@ut.ac.ir