تداوم نقش سوار و پرندهٔ شکاری در هنر اسلامی:
مطالعهٔ موردی قطعه پارچه‌ای از دورهٔ آل بویه در گروه موزه‌های دفینه

مهدی شیخ‌زادهٔ بیدگلی[1]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد در باستان‌شناسی دوران تاریخی/ پژوهشگر آزاد

https://doi.org/10.22034/ciom.2024.718406
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۰۴
نوع مقاله: پژوهشی، صص ۷۰-۴۱

چکیده

هنرهای اسلامی همواره بازنمودی از تأثیرات پیشینیان را در خود دارند که این موضوع در منسوجات منتسب به این دوران نیز جلوه‌گر شده است. به‌واقع چنین تأثیراتی تنها به شیوهٔ بافت و مواد اولیه محدود نمی‌گردد، بلکه مضامین نقوش را هم دربرمی‌گیرد. یکی از این مضامین که در منسوجات دوره‌های آل‌بویه و سلجوقی به چشم می‌خورد، شکار روی اسب با پرندگانی همچون باز، شاهین، سُنقُر و چَرغ است. در این شیوه از شکارگری معمولاً صاحب‌منصبی که به آن بازدار یا بازیار گفته می‌شده است از روی اسب خود پرندهٔ شکاری را به سمت طعمه روانه می‌کرده است.

همچنین با استناد به متون تاریخی و مدارک باستان‌شناختی می‌توان گفت شاهان و بزرگان خود نیز به بازداری روی اسب علاقه داشته‌اند و شخصاً به این مهم مشغول می‌شدند. در میان نمونه‌های این بازنمود هنری قطعه پارچه‌ای ابریشمی از دورهٔ آل‌بویه به چشم می‌خورد که اکنون جزئی از مجموعهٔ گروه موزه‌های دفینه به حساب می‌آید. این نقش دارای دو بازدارِ سوار بر اسب است که در طرفین یک درخت نخل ایستاده‌اند و در زیر سمِ اسب‌های آنها دو شیر افتاده‌اند. با نگاهی به این اثر می‌توان گفت

1 . mehdifcb2012@gmail.com

که بررسی آن از چند جنبه قابل توجه است. نخستین جنبه، شیوهٔ بافت منحصر به فرد آن است، به گونه‌ای که در دو سوی آن رنگ‌های متفاوتی کار شده است.

همچنین شیوهٔ ترکیب‌بندی نقوش و عناصری که در پوشاک سوارکار، ابزار و یراق اسب او و نقوش حاشیه‌ای دیده می‌شود، تأثیراتی از هنر عصر ساسانی را نمایان می‌کند. هرچند چنین موضوعی با توجه به الهام‌بخش بودن فرهنگ و هنر ساسانی در دوره آل‌بویه چندان بدیع به نظر نمی‌رسد، اما تأمل در این اثر پرسش‌هایی را فراروی می‌نهد و انجام دادن پژوهشی پیرامون اثر مذکور را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد.

نوشتار پیش رو به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و در تفسیر و تحلیل داده‌ها از رهیافت موسوم به تاریخی بهره گرفته است و در پی آن است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱) ویژگی‌های نقش‌پردازی و بافت این اثر چگونه است و نقوش آن چه عناصری از هنر دورهٔ ساسانی را در خود دارد؟

۲) انتساب اثر مذکور به دورهٔ آل‌بویه را چگونه می‌توان در چهارچوب مقایسهٔ تطبیقی اثر با سایر منسوجاتِ همزمان تفسیر کرد؟

۳) با توجه به داده‌های مکتوب، این نقش چه اطلاعاتی پیرامون بازداری در خود دارد؟ بررسی این قطعه پارچه نشان می‌دهد که جنس آن از ابریشم است و با شیوهٔ دورو دوپودی بافته شده است و تولید آن به دورهٔ آل بویه برمی‌گردد. همچنین به‌نظر می‌رسد محل بافت آن شهر ری است؛ به همین دلیل این فن بافندگی آن را «مُنیّر رازی» نیز می‌نامند.

با توجه به عدم وجود کتیبه بر روی این پارچه و با در نظر گرفتن این نکته که معمولاً قطعات پارچه‌ای که از دورهٔ آل‌بویه به جای مانده و از آنها به عنوان کفن یا پوشش قبر یاد می‌شود دارای کتیبه‌های دعایی هستند، نمی‌توان قطعهٔ مذکور را مربوط به مراسمات تدفینی دانست، بلکه با توجه به شباهت آن به یک لباس سوارکاری از دورهٔ سلجوقی احتمالاً باید بخشی از یک ردا باشد.

همچنین وجود عناصری چون تاجی با بال‌های شاهین، اسب سلطنتی، منگولهٔ متصل به زین اسب و شاهین ارتباط این اثر با هنر دورهٔ ساسانی و جایگاه فرهنگ این دوره نزد حاکمان و هنرمندان بویی را نمایان می‌کند.

از سوی دیگر، نمونه‌های مشابهی از تقارنِ سوار و باز روی قطعاتی از پارچه‌های موجود در موزه‌ها و مجموعه‌هایی مانند گالری ملی ویکتوریا در ملبورن، موزهٔ منسوجات آبِگ در ریگیسبرگ، موزهٔ منسوجات واشنگتن دی‌سی و موزهٔ هنر کلیولند مشاهده می‌شود که علاوه بر نقش‌پردازی، از منظر مواد اولیه و شیوه‌های بافت نیز تا حدودی به اثر موجود در گروه موزه‌های دفینه شباهت دارند. همگی این نمونه‌ها تاریخی تقریباً مشابه دارند؛ یعنی متعلق به قرون چهارم و پنجم هجری قمری هستند.

علی‌رغم کمبود اطلاعات در متون دوران اسلامی دربارهٔ بازداری روی اسب، می‌توان استنباط کرد که این شیوهٔ شکارگری نزد شاهان و بزرگان مقام بالایی داشته و تنها محدود به بازداران نبوده است.

چنین موضوعی نه تنها با استناد به متونی همچون بازنامه‌ها و شکارنامه‌های شاهی اثبات می‌شود که حتی در هنر نیز قابل مشاهده است و به‌نوعی راوی سنتی است که در دوران پیش از اسلام تا سده‌های متأخر دوران اسلامی در ایران و سرزمین‌های وابسته به آن برقرار بوده است.

واژگان کلیدی: هنر دوران اسلامی، دورهٔ آل‌بویه، منسوجات، بازداری، منیّر رازی.

مقدمه

دورهٔ آل‌بویه یکی از دوره‌های مهم تاریخ ایران در زمینهٔ هنر نساجی و پارچه‌بافی است؛ چراکه توجه حاکمان این سلسله به منسوجات سبب رونق این هنر و ایجاد کارگاه‌های بافت قالی و پارچه در اکثر شهرهای مهم مانند شوشتر، ری، گرگان و شیراز شد (فقیهی، ۱۳۵۷: ۷۷۱).

دست‌بافته‌های این زمان به‌دلیل استفاده از نقوش زیبا، فنون بافت منحصر به فرد و استفاده از نخ‌های ابریشمی و پشمی باکیفیت، شهرت زیادی دارند. این پارچه‌ها نه تنها برای پوشاک روزمره، بلکه برای تولید کفن، خفتان، خلعت و طراز نیز به کار می‌رفته‌اند. همچنین منسوجات این دوران تبدیل به بومی شد تا هنرمندان آل‌بویه بخش‌های از هنر پیشینان خود مانند دورهٔ ساسانی را به نمایش بگذارند. از این رو پرداخت موجودات اساطیری، نقوش گیاهی، جانوری و انسانی درونمایهٔ آرایشی عمدهٔ این پارچه‌هاست که با خلاقیت هنری بافندگان این دوره وجهی گاه متفاوت و درخور نیز یافته است (طالب‌پور، ۱۳۸۶: ۸۸).

یکی از نمونه‌های برجستهٔ این هنر- صنعت دستبافته‌ای است که هم‌اکنون در گروه موزه‌های دفینه نگهداری می‌شود. این اثر قطعه پارچه‌ای است که نقش بازداری روی اسب را به تصویر می‌کشد و کارشناسی اولیه نیز این اثر را به دورهٔ آل بویه نسبت می‌دهد. جزئیات نقش از این قرار است که دو بازدار سوار بر اسب در طرفین یک درخت نخل ایستاده‌اند و در زیر سمِ اسب‌های آنها دو شیر افتاده است.

این صحنه‌ها در منسوجات دورهٔ آل بویه و سایر نمونه‌های مشابه هنری تا دورهٔ قاجار نیز مشاهده می‌شود و نشان از تداوم و تحول این نقش در دوران مختلف دارد. تاکنون پژوهشی مستقل و جامع به اثر مذکور نپرداخته است؛ از این روی از جنبه‌های مختلفی همچون شیوهٔ بافت، نقش‌پردازی، گاه‌نگاری و سیر تحول آرایهٔ آن اطلاعات جامعی در دست نیست. پژوهشی که از نظر می‌گذرد از حیث هدف بنیادی است و در تفسیر و تحلیل داده‌ها از «رهیافت تاریخی» بهره برده است.

یافته‌های پژوهش نیز با مطالعات اسنادی و مشاهدهٔ میدانی و مستقیم اثر گردآوری شده است. در این پژوهش بررسی ویژگی‌های نقش‌پردازی و فن بافت اثر و تطبیق آن با نمونه‌های مشابه،

مورد مداقه قرار گرفته و از برآیند آن در گاه‌نگاری اثر بهرهٔ فراگیر برده شده است. نگارندهٔ این مقاله می‌کوشد با استناد به قراین تاریخی و گاه منابع ادبی اهمیت بازداری بر روی اسب، تأثیر و نشانه‌های آن را به‌صورت موردی در زمان‌های پیش از اسلام و دوران اسلامی بررسی کند.

پیشینهٔ پژوهش

در بیشتر مطالعاتِ دربارهٔ منسوجات دورهٔ آل‌بویه تأکید بر دسته‌بندی نقوش، مضمون کتیبه‌ها و شیوه‌های بافت بوده است و در همین زمینه انواع نقوش مانند نقوش سوار و باز نیز به طور کلی توصیف شده است. زارع خلیلی و همکاران در پژوهشی در مورد پارچه‌های کشف‌شده در آرامگاه بی‌بی‌شهربانو و نقاره‌خانهٔ شهر ری نمونه‌های موجود با نقش سوار و باز را در دستهٔ نقش سوارکار دسته‌بندی کرده‌اند (زارع خلیلی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰۲).

طالب‌پور و خطایی در پژوهشی دیگر دربارهٔ تصویر انسان در ابریشمنه‌های آل‌بویه و سلجوقی ضمن معرفیِ یکی از دستبافته‌های مشابه نمونهٔ موجود در گروه موزه‌های دفینه که سوار و باز را مقابل یکدیگر نشان می‌دهد، به وجود موارد مشابه از تقابل سوارکاران در سفالینه‌های مینایی عصر سلجوقی نیز اشاره می‌کنند. همچنین در پژوهش مذکور اهمیت چنین نقوشی صرفاً از جنبهٔ به تصویر کشیدن توأمان انسان و حیواناتی نظیر اسب و شاهین تفسیر شده است (طالب‌پور و خطایی، ۱۳۹۰: ۵۱).

در تحقیقی دیگر که پژوهشگر تلاش می‌کند ارتباطی میان مضامین نقوش در منسوجات ساسانی و آل‌بویه برقرار کند، بار دیگر همان اثر پیشین مورد بررسی قرار گرفته است و به‌منزلهٔ ادامه‌ای از نقوش متقابلِ بازمانده از دورهٔ ساسانی معرفی شده است (صادق‌پور فیروزآباد، ۱۳۹۶: ۱۱۱).

دیگر پژوهشگری که در مورد این قطعه پارچه نظری را مطرح کرده است، رومن گیرشمن، باستان‌شناس فرانسوی است. وی اشاره می‌کند که هرچند هیچ موردی از نقش سوار و باز در هنر ساسانی وجود ندارد، اما هنرمندان صدر اسلام علاقهٔ خاصی به این مضمون داشته‌اند (Ghirsh-man, 1962: 231).

دربارهٔ بازداری و بازنامه‌ها در متون ایران باستان و دوران اسلامی نیز پژوهش‌هایی وجود دارد. دانشنامهٔ «ایرانیکا» در دو مدخل باز و بازداری ضمن معرفی جایگاه این پرنده در اساطیر و تاریخ ایران پیش و پس از اسلام، به معرفی تعدادی از بازنامه‌ها می‌پردازد (Iranica, 1989).

دریایی و ملک‌زاده نیز به بررسی اهمیت تاریخی و فرهنگی بازداری در ایران پرداخته و نشان می‌دهند که این شیوه نه تنها تفریحی برای اشراف بود بلکه نمادی از قدرت و بزرگی در جامعه ایران به شمار می‌رفته و بازداری از دوران باستان تا سده‌های متأخر دوران اسلامی نیز تأثیرات عمیقی بر هنر ایران داشته است (Daryaee and Malekzadeh, 2018). در پژوهشی دیگر بازداری و نقش و اهمیت آن در جوامع اسلامی در سدهٔ چهارم هجری بررسی شده است؛ این پژوهش با تکیه بر

داده‌های قراین تاریخی همچون «مروج الذهب» مسعودی، به تحلیل شیوه‌ها، فنون و جایگاه اجتماعی بازداری در آن زمان می‌پردازد (Lewicka-Rajewska, 1997). مجلی-زاده و همکاران نیز به تحلیل نقش و ارزش «شکارنامه ملکشاهی» در مستندسازی و فهم تاریخ علم در ایران پرداخته‌اند؛ اثری که نه تنها به‌منزلهٔ یک متن ادبی و تاریخی بلکه به‌عنوان مرجعی علمی در بررسی تکنیک‌ها و دانش‌های شکار و طبیعت‌گرایی در دوره سلجوقی نیز ارزشمند است (مجلی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۲).

همچنین سلمانی و مجلی‌زاده در پژوهشی دیگر «شکارنامه ایلخانی» را معرفی می‌کنند؛ این اثر تاریخی درواقع رساله‌ای در باب تربیت و معالجهٔ دوندگان و پرندگان شکاری در سدهٔ هشتم هجری قمری است و آن را علی بن منصور حلوانی براساس چندین بازنامه و شکارنامه به‌ویژه شکارنامهٔ ملکشاهی تدوین کرده است (سلمانی و مجلی‌زاده، ۱۳۹۴).

خوش‌آب و جعفرزاده نیز در پژوهشی به جایگاه و کارکرد فردی-اجتماعی شکار با قوش در دورهٔ قاجار پرداخته‌اند؛ برآیند پژوهش ایشان نشان می‌دهد که شکار با قوش از جمله سخت‌ترین روش‌های شکار بوده که تنها حکام و شاهزادگان به طور گسترده قادر به انجام آن بوده‌اند، آنها نیز با استخدام افرادی به عنوان قوشچی برای خود این کار را تسهیل می‌کردند (خوش‌آب و جعفرزاده، ۱۴۰۲: ۸۷).

مرور مباحث در مورد بازداری در نقش‌پردازی و متون دوران اسلامی نشان می‌دهد که پرداختن به این موضوع همواره به‌صورت کلی انجام شده است و هیچ‌گاه منحصراً به بحث مورد نظر در این مقاله یعنی جایگاه سوار و باز پرداخته نشده است. با تبیین همین ضرورت، پژوهش پیشِ رو می‌کوشد تا موضوع بازداری روی اسب را از دو منظر نقوش در هنرهای اسلامی با تأکید بیشتر بر منسوجات و همچنین متون دست اول مانند بازنامه‌ها و شکارنامه‌ها تشریح و تبیین کند.

باز و بازداری در ایران پیش و پس از اسلام

نقش بازدار و پرندگان شکاری از جمله نقوشی است که به وفور در هنر ایران مشاهده می‌شود. مـــی‌تـــوان کهـن‌ترین نشانه‌های وجود چنین نقوشی را در سنگ‌نگاره‌های «تیمره»، واقع در شهرستان گلپایگان، استان اصفهان، یافت که قدمتی حدود ۴۰۰۰ سال دارد (شکل۱). این کنده‌کاری‌های صخره‌ای شواهدی از تعاملات بین انسان و پرندگان شکاری و همچنین سابقهٔ کهن بازداری در ایران را نشان می‌دهد (Mahmood Kolnegari et al, 2021: 37).

■ شکل۱. نقش سوار با پرندهٔ شکاری روی دست چپ و سگ یا یوزی نشسته روی کفل اسب، تیمره، حدود ۴۰۰۰ سال پیش (Mahmood Kolnegari et al, 2021: Fig2 a).

کهن‌ترین منبع شناخته‌شده‌ای که به واژهٔ «باز» اشاره می‌کند، «بندهش» است. این کتاب در باب «طبیعت مخلوقات مضر» اشاره به آن دارد که اهورامزدا با خلقت باز خواسته تا با آفریدهٔ اهریمن، «مار بالدار»، مقابله کند (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۹۵: ۸۰).

نام‌های این‌گونه پرندگان شکاری و برخی اصطلاحات مربوط به آن در زبان عربی نیز به‌طور عمده برگرفته از فارسی است؛ اصطلاحاتی مانند «الباز» و «البازی»، «البازدار»، «البزدره» (بازداری)، «البیزره» (بازیاری)، «باشق» (باشه)، «شاهین»، «القسر[۲]» مبین این ادعاست. همچنین واژهٔ «الزُرَق» معرب «جرَهٔ» فارسی و به معنی بازِ نر است و در زبان فارسی «جرّه باز» نیز گفته می‌شود.

از سدهٔ هفتم هجری قمری به بعد واژگانی همچون «قوشچی» و «چاقرچی» (چغرچی) جایگزین بازدار و بازیار می‌شود. هرچند این واژهٔ ترکی که به‌معنی نگاهدار قوش است از لحاظ ماهیت و کاربرد تفاوتی با بازدار ندارد، اما به نوعی تغییر در برخی از واژگان را با ورود سلسله‌های ترکی و مغولی آسیای مرکزی نمایان می‌سازد (دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۹). بازداری جزء آن دسته از فنون شکاری است که از دیرباز مورد توجه شاهان ایران بوده است و حتی رام کردن پرندگان شکاری با اساطیر ایران نیز درآمیخته است. طبق آنچه فردوسی روایت می‌کند،

تهمورث پادشاه اساطیری ایران نخستین کسی بود که توانست باز، شاهین، یوز و سیاهگوش را برای شکارگری رام کند:

«ز مرغان همان را که بَد نیک‌ساز — چو باز و چو شاهین گردن‌فراز
بیاورد و آموختن‌شان گرفت — جهانی بدو مانده اندر شگفت»

(فردوسی، د.یکم، ۱۳۶۶: ۳۴)

در جایی دیگر فردوسی وصفی کم‌نظیر از نخچیر دو پادشاه نامدار دورهٔ ساسانی یعنی بهرام گور و خسرو پرویز را به‌همراه بازداران بیان می‌کند. در شکار شاهانهٔ بهرام گور به‌غیر از بزرگان، درباریان و رامشگران، خیل عظیمی از بازداران به همراه ۱۶۰ باز و ۲۰۰ چرغ و شاهین، این شاهنشاه ساسانی را همراهی می‌کردند:

ابا بازداران صد و شصت باز — دو صد چرغ و شاهین گردن‌فراز

(فردوسی، د.ششم، ۱۳۸۴: ۴۷۷)

اما وصف هم‌او از شکار خسرو پرویز نشان می‌دهد که شکاری مفصل‌تر بوده است؛ گویا او را در این نخچیر ۷۰۰ بازدار با واشه، چرغ و شاهین همراهی می‌کردند:

پس اندر دوان هفتصد بازدار — چه با باشه و چرغ و شاهین کار
و زان پس برفتند سیصد سوار — پی بازداران او یوزدار

(فردوسی، د.هشتم، ۱۳۸۷: ۲۶۱)

۲. معادل چغر یا چرغ است، اما در زبان عربی همهٔ پرندگان شکاری جز کرکس و عقاب را شامل می‌شود.

■ شکل۲. گلدان دورهٔ ساسانی، با نقش بازدار، احتمالاً قرون ششم و هفتم میلادی
(Daryaee & Malekzadeh, 2018: Fig 9).

کریستنسن نیز اشاره می‌کند که اعضای دربار خسرو انوشیروان شامل بازداران و نخچیربُدان می‌شده است (۱۳۷۵: ۵۲۱). با وجود این، از معدود نقش‌های موجود از بازداری در دورهٔ ساسانی نقشی روی گلدانی فلزی بر جای مانده است؛ در آن صحنه مردی در کمین تصویر شده که آمادهٔ رها کردن پرندهٔ شکاری به سمت طعمه است (شکل ۲).

با ورود به دوران اسلامی شواهد متنی از بازداری نمود بیشتری پیدا می‌کند. این موضوع را باید مدیون بازنامه یا شکارنامه‌هایی دانست که از این دوره به جای مانده است؛ در این آثار دربارهٔ انواع پرندگان شکاری، شیوه‌های شکار با آنها و بیماری‌هایشان بحث شده است. در مورد بازداری در سدهٔ پنجم مهم‌ترین اثر موجود «بازنامهٔ نسوی»، نوشتهٔ «ابوالحسن علی بن احمد نسوی» است؛ این کتاب به تفصیل، روش‌ها، فنون و اصول تربیت و نگهداری بازهای شکاری را شرح می‌دهد و از مهم‌ترین منابع در تاریخ بازداری ایران محسوب می‌شود (نسوی، ۱۳۵۴).

همچنین در این کتاب دربارهٔ مقام بازداران نیز مطالبی ذکر شده است و این امر نشان از آن دارد که بازیاران در خدمت پادشاهان مقام و موقعیت ممتازی داشته‌اند. به‌گونه‌ای که بازداری معروف به «ابراهیم بازسالار» تنها شخصی بوده است که اجازه داشته حتی به بالین «علاءالدوله کاکویه» نیز وارد شود:

«و معلوم شد که بازیاران را در خدمت پادشاهان تقرب بسیار بوده چنانچه ابراهیم بازیار از جمله ندیمان مجلس علاءالدوله بود و عزت او به‌حدّی بود که چون کیای اجل ابوالفتح به وزارت نامزد شده در تذکرهٔ شرایط وزارت توقیع‌ها خواست و یک شرط آن بود که چون وزیر و علاءالدوله باهم نشسته باشند هیچ‌کس را راه نباشد؛ مگر ابراهیم بازسالار که پادشاه فرموده بود که او را باز نتوان داشتن که هر بامداد درآید و باز از بالین من بردارد» (نسوی، ۱۳۵۴: ۷۷)[۱].

همچنین منابع دوران اسلامی از بازنامه‌ای نام می‌برند که بزرگمهر به دستور انوشیروان نوشته است و خود منبعی برای بسیاری از بازنامه‌های آن دوره بوده است. به‌گونه‌ای که در دورهٔ سامانی این بازنامه که به «بازنامهٔ انوشیروانی» معروف است، به دستور «ابوالفوارس عبدالملک بن نوح» از پهلوی به فارسی ترجمه می‌گردد و احتمالاً بازنامه‌ای که تقی بینش به چاپ رسانده یا همین بازنامهٔ مذکور

۱. همچنین خیام نیز در نوروزنامه آورده است که باز و بازدار نزد ملوک جایگاه خاصی داشته‌اند و یک بار پادشاهی بازدارش را به‌علت آنکه همزمان بازی روی دست داشته و آب نوشیده، مورد تنبیه قرار داده است (بنگرید به: خیام، ۱۳۸۰: ۵۸).

است یا به‌نحوی با آن ارتباط دارد (سلمانی و مجلی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۳۷).

در فصلی از این کتاب بازداری شغلی تمام‌وقت شمرده شده است: «بازدار تن در این کار در داده و به هیچ کار دیگر مشغول نگردد تا تدبیر شکره [پرندهٔ شکاری] مهمل نگذارد» (بینش و افشار، ۱۳۸۷: ۳۵).

■ شکل۳. نقش سوارِ بازدار در دیوارنگاره‌ای از تپه تاکستان نیشابور (تارنمای شمارهٔ ۱). نقش سوار و باز، سفال نخودی، سبک نیشابور، سده‌های سوم و چهارم ه.ق (تارنمای شمارهٔ ۲).

توأمان با شواهد متنی، نقوش فراوانی از همراهی بازدارِ سوار بر اسب و پرندگان شکاری مشاهده می‌شود که هم پراکندگی و هم تنوع آن در هنرهایی مانند سفالگری، نگارگری، فلزکاری، گچبری و نقوش دیواری قابل توجه است. یکی از مهم‌ترین و در عین حال کهن‌ترینِ این نقوش به‌صورت دیوارنگاری با درونمایهٔ سوار بازدار در سدهٔ سوم هجری در کاوش‌های باستان‌شناختی موزهٔ متروپولیتن نیویورک در محدودهٔ «تپه تاکستان»[1] شهر کهن نیشابور کشف شد؛ در این نقش، بازدار کلاهی قبه‌مانند بر سر، جبه‌ای ابریشمن به تن و دستکشی مخصوص در دست دارد (Wilkinson, 1987: 206-207).

این نقش از نظر موضوع، الهام‌گرفته از سنت‌های پیشااسلامی است، اما نحوهٔ پرداخت آن تفاوت‌هایی با آثار پیشین دارد و گرایش بیشتری به انتزاع و تزئین را نشان می‌دهد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۱). همچنین روی تعدادی از ظروف منقوش گلابه‌ای سبک نیشابور، متعلق به سده‌های سوم تا پنجم هجری نیز نمونه‌هایی از نقش سوار و پرندگان شکاری به چشم می‌خورد (شکل ۳). برای مثال روی یک ظرف نخودی از نیشابور سواری مشاهده می‌شود که با دست راست افسار اسب را گرفته و با دست دیگرش پرنده‌ای شکاری را حمل می‌کند (عطایی و همکاران، ۱۳۹۱: ۷۴).

نام‌های مرغان شکاری مانند بیغو، تیمور، طغرل، سنقر، سنجر و طوغان در میان ترکان ماوراءالنهر نشان از اهمیت این پرندگان در فرهنگ و زندگی آنها دارد. این نوع شکار از دوران باستان در این منطقه رایج بوده و همچنان ادامه دارد. گزارش‌ها نشان می‌دهد که یکی از فرمانروایان مغول دارای دوازده‌هزار بازیار بوده است و در سپاه تیمور لنگ حدود بیست‌هزار بازیار حضور داشته‌اند. این نشان می‌دهد که شکار با مرغان شکاری برای ایشان اهمیت زیادی داشته و یکی از راه‌های تأمین خوراک برای سپاهیان بوده است (دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۹).

1. Vineyard Tepe

همزمان با تسلط سلسله‌های ترک‌تبار، تداوم نقش سوار و پرندهٔ شکاری را می‌توان در سفال‌های مینایی دورهٔ سلجوقی طی سده‌های پنجم و ششم ه.ق نیز مشاهده کرد. برای مثال روی یک کاسه مینایی از موزهٔ لوور پاریس، نقش سواری مشاهده می‌شود که شاهینی روی دست دارد. البته چنین نمونه‌هایی در موارد دیگری از ظروف مینایی مانند ظرفی در موزهٔ میهو ژاپن و موزهٔ بروکلین نیز تکرار شده است (شکل ۴).

■ شکل۴. ظروف مینایی سلجوقی با نقش بازدار از راست به چپ موزهٔ میهو (تارنمای شمارهٔ ۳)، موزهٔ بروکلین (تارنمای شمارهٔ ۴) و موزهٔ لوور (تارنمای شمارهٔ ۵)

علاوه‌بر سفال در سایر هنرهای دورهٔ سلجوقی نیز نقوشی از سوار و پرندهٔ شکاری به چشم می‌خورد که شاخص‌ترین آن مدالیون گچی است که روی آن چنین نقشی مشاهده می‌شود (Ettinghausen, 1970: 129). در این تصویر که چهرهٔ سوار آن نقوش مینایی را تداعی می‌کند، علاوه‌بر شاهین خرگوشی نیز در زیر پای سوار افتاده است (شکل ۵).

■ شکل۵. نقش سوار و باز روی مدالیون گچی از دورهٔ سلجوقی، موزهٔ متروپولیتن (تارنمای شمارهٔ ۶).

■ شکل ۶. نمایی از گنبد باز بر بالای کوهی در کنار شهر نطنز، صفوی (تارنمای شمارهٔ ۷).

علاقه به بازداری در میان شاهان صفوی و گورکانی جایگاه به مراتب بالاتری دارد. «شاه‌عباس اول» علاقهٔ فراوانی به شکار با پرندگان داشت و همه‌ساله حکام ولایات و سفیرانش برای او بازهای شکاری می‌فرستاند (فلسفی، ۱۳۴۷: ۲۹۹). همچنین شاه‌عباس به یکی از بازهای شکاری خود معروف به «باز لوند» به سبب چالاکیش علاقهٔ فراوانی داشت، اما اتفاقاً این باز در سال ۱۰۰۱ هجری قمری در نزدیکی نطنز می‌میرد و به همین خاطر شاه دستور می‌دهد تا بر بالای کوه برجی به یادبودش بنا کنند (شکل ۶) که امروزه به «گنبد باز» معروف است (همان: ۳۰۰).

همچنین پرندگان شکاری در کنار فیل‌ها و یوزها مقام قابل احترامی در نخچیرهای شاهان گورکانی داشتند و به همین دلیل لازم بود تا رام کردن و آموزش آنها نیز مکتوب گردد. از این رو رساله‌هایی در باب این پرندگان در میان منابع مکتوب گورکانیان موجود است که از جملهٔ آنها می‌توان به «بازنامهٔ بهادرخان»، «بازنامهٔ محبعلی‌خان» و «شهبازنامهٔ فیروزشاه» اشاره کرد (Parpia, 2019: 48).

■ شکل۷. سمت راست؛ صحنه‌ای از بازداری در نگارگری دورهٔ صفوی، موزهٔ لوور (تارنمای شمارهٔ ۸). سمت چپ؛ اکبرشاه گورکانی و درباریان مشغول شکار با شاهین، موزهٔ متروپولیتن (تارنمای شمارهٔ ۹).

بازداری در نگارگری دورهٔ صفوی و گورکانیان هند نمود بیشتری پیدا می‌کند. در نگارگری صفوی صحنه‌هایی از بازداران سوار بر اسب یا پیاده دیده می‌شود که معمولاً باز سفیدی به دست دارند و در نخچیرگاه‌ها مشغول شکار پرندگان هستند. یکی از این نگاره‌ها که عمل آن به «سلطان محمد نگارگر»، از دورهٔ صفوی، منتسب شده است و اکنون در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود، صحنه‌ای از یک تفرجگاه سلطنتی را روی جلد یک کتاب به تصویر می‌کشد (شکل ۷، سمت راست).

همچنین همزمان، در دورهٔ فرمان‌روایی گورکانیان بر هند نیز نگاره‌هایی از شاهان این سلسله مانند «اکبر» به جای مانده است که بازی روی دست گرفته‌اند و به‌همراه ملازمان مشغول شکار هستند (شکل ۷، سمت چپ). این نگارگری که به «میرسیدعلی» نقاش ایرانی دربار گورکانیان منسوب است، اکنون در موزهٔ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود.

شاهان قاجاری همچون ناصرالدین شاه نیز به‌مانند پیشینیان خویش به پرندگان شکاری علاقه داشتند. در این دوره اشخاصی با نام «قوشچی» شناخته می‌شدند که علاوه بر تیمار و همراهی پرندگان شکاری وظیفه داشتند تا این موجودات را از ترس اسب و سگ ایمن دارند و در گرفتن انواع شکار ماهر کنند. نمود هنری بازداری در این دوره، به‌منزلهٔ آخرین نشانه‌های تاریخی این سرگرمی را می‌توان بر روی آثاری چون تابلوکاشی‌ها و تصاویر (عکاسی) یافت.

در این تصاویر که معمولاً روی کاشی‌های زیرلعابی برای تزئینات ساختمانی دیده می‌شود، منظره‌ای با گل و مرغ در پس‌زمینه ایجاد شده است که در آن شخصی بر روی اسب خود نشسته است و آمادهٔ پرواز دادن شاهین یا بازی با بال‌های نیمه‌افراشته است. نمونه‌ای از این کاشی‌ها اکنون در موزهٔ واتیکان نگهداری می‌شود (شکل ۸، سمت راست). همچنین از این دوره تصویری نیز به جای مانده است که شاید بتوان آن را جزو آخرین تصاویر از قوشچی-های دورهٔ قاجار دانست. در این عکس

■ شکل۸. سمت راست، نقش بازدار سوار بر اسب روی یک کاشی زیرلعابی دورهٔ قاجار در موزهٔ واتیکان (تارنمای شمارهٔ ۱۰)؛ سمت چپ، عکسی از اواخر دورهٔ قاجار که یک قوشچی را روی اسب نشان می‌دهد (تارنمای شمارهٔ ۱۱).

که متعلق به مجموعهٔ «عکس‌های قاجاری نلسون[1]» است، قوشچی روی اسبی نشسته و پرندهٔ شکاری را روی دست راست خود گرفته است (شکل ۸، سمت چپ).

از جملهٔ معروف‌ترین قوشچی‌های عصر ناصری «علاءالدوله»، «امیرخان سردار»، «محمدابراهیم‌خان صدیق خلوت» معروف به «چرتی»، «دوست‌محمدخان معیرالممالک» و «دوست‌علی‌خان معیرالممالک» هستند (خوش‌آب و آقازاده، ۱۴۰۲: ۷۹). دورهٔ قاجار را می‌توان آخرین دوره‌ای دانست که در آن بازدارها و قوشچی‌ها در دربار شاهان جایگاهی ممتاز داشتند و بعد از آن بازداری از صورت شکار آزاد به رشته‌ای ورزشی تبدیل شد.

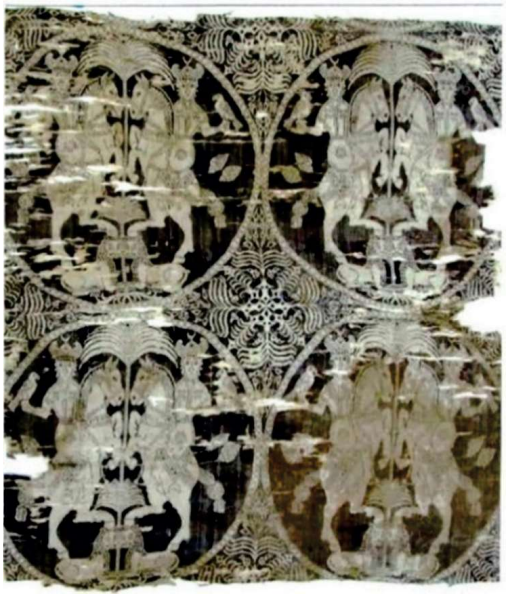
نقش‌پردازی، فن بافت و کاربری اثر

این اثر بخشی از پارچه‌ای است که درازا و پهنای آن به ترتیب ۸۰ و ۷۵ سانتی‌متر است. به‌شیوهٔ دو رو دوپودی و با رنگ زمنیهٔ قهوه‌ای و نقش‌پردازی کِرمی در یک سو و زمینهٔ کرمی و نقش قهوه‌ای در سوی دیگر بافته شده است. بخش‌های کنارهٔ این پارچه از دست رفته است و بخش‌های نزدیک به این پوسیدگی‌ها نیز نخ‌نما شده است. بررسی این پارچه از چند جنبه قابل توجه است که مهم‌ترین وجه نقوش آن است.

کلیت این قطعه پارچه متشکل است از چهار دایرهٔ متصل به هم است که در میانه نقشی شبیه به لوزی را شکل داده‌اند و در درونِ آنها نقوش درخت و بوتهٔ گل نقش بسته است. نقوش اصلی و مرکزی در داخل دایره و نقوش حاشیه‌ای در خارج آن کار شده است. در نقش مرکزی دو سوار در مقابل هم ایستاده‌اند؛ در حالی که اسب‌های خود را بلند کرده و شاهینی روی دست دارند. درختی شبیه به نخل، سواران را از هم جدا کرده و شیری مغلوب نیز به زیر پای هر دوی آنها افتاده است (شکل ۹).

قاب‌های مدوری که نقش مرکزی را دربرمی‌گیرد، خصیصه‌ای هنری از ساسانیان است که استفاده از آن در هنر دوره‌های بعد نیز گستردگی زیادی دارد (آکرمن، ۱۳۸۷: ۷۸۵)؛ این نقش روی پوشاک برخی از شاهان ساسانی مانند پوشاک خسرو پرویز در طاق‌بستان هم مشاهده

1. The Nelson Collection of Qajar Photography



■ شکل۹. دستبافتهٔ مورد مطالعه
(مأخذ: بایگانی گروه موزه‌های دفینه)

می‌شود. البته قلمرو استفـاده از این نقوش تنها محدود به حوزهٔ فرهنگـــی ایران نیست و حتی در منسوجات بیزانس و شمال آفریقا نیز نمونـــه‌های مشابهـی از این قاب‌بندی وجود دارد (شکل ۱۰). بررســـی پاره‌ای از متون سده‌های نخستین دوران اسلامی مانند کتاب «سنی‌ملوک‌الارض‌والأنبیا» از حمزهٔ اصفهانی و وصفی که وی از پوشاک بزرگان ساسانی ارائه می‌دهد، در این مورد ویژه بسیار راهگشاست. وی برای توصیف جامه‌ها واژگانی در پنج گروه برگزیده و هرکدام را در همنشینی با یکی از این گروه‌ها و رنگی خاص بازنمایی کرده است. یکی از این گـــروه‌ها که با نام «مُوْشّی مُذَّنر» معرفی می‌شود، آشناترین نقش‌اندازی در پارچه‌های ساسانی یعنی همان قاب‌بندی‌های گرد است (کشمیری، ۱۳۹۷: ۶۹).

سوار تاجی به سر دارد که در دو سوی آن دو بالِ برافراشته دیده می‌شود و در بالای آن هلال ماهی نقش بسته است. چنین بال‌هایی در روی سکه‌های تعدادی از شاهان ساسانی همچون پیروز یکم و خسرو پرویز نیز مشاهده می‌شود. برای شاهان ساسانی بال‌های برافراشتهٔ شاهین یا عقاب نمادی از ایزد بهرام بوده است و یکی از اَشکال آن پرنده‌ای تیزبال است.

در واقع استفاده از نماد بالِ برافراشته در زمان‌هایی رخ می‌داده است که شاهان ساسانی می‌خواستند از خدای جنگ یعنی بهرام کمک بگیرند. از این رو پیروز بعد از شکست از هپتالیان در شرق ایران و خسرو پرویز پس از غلبه بر بهرام چوبین از این نماد بهره می‌گیرند (غلامی، ۱۳۹۳: ۷۷). هلال ماه نماد دیگری است که به همراه ستارهٔ روی تاج بسیاری از ساسانی مشاهده می‌شود و حتی در تاج‌های پیروز یکم و خسرو پرویز نیز در کنار بال‌های برافراشته وجود داشته است.

برخی از پژوهشگران نقوشی همچون ماه، خورشید و ستاره را نمادی از مرکزیت عالمی می‌دانند که خدا آن را خلق کرده است (همان، ۹۸). همچنین هلال ماه به عنوان نمادی از آناهیتا نیز معرفی می‌شود (آورزمانی، ۱۳۹۲: ۳۵). با این حال در نقش روی پارچه تنها هلال ماه بدون ستاره نقش بسته است (شکل ۱۱).

■ شکل ۱۰. از راست به چپ: پارچهٔ ابریشمی با نقش سیمرغ، ایران یا آسیای مرکزی، سدهٔ هفتم و هشتم میلادی، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (تارنمای شمارهٔ ۱۲)؛ پارچهٔ ابریشمی با نقش شکار شیر، بیزانس، سدهٔ هشتم میلادی، موزهٔ منسوجات لیون (تارنمای شمارهٔ ۱۳)؛ پارچهٔ ابریشمی با نقش عقاب و کتیبهٔ «برکه»، کلیسای جامع سیگوئنزا اسپانیا، سدهٔ دوازدهم میلادی، موزهٔ متروپولیتن (تارنمای شمارهٔ۱۴).

■ شکل۱۱. سمت راست: تاجِ سوار در پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه (زارع خلیلی و همکاران ؛ ۱۳۹۹: ۱۰۲)؛ سمت چپ: سکهٔ خسرو پرویز با تاجی با بال‌های برافراشته، هلال ماه و ستاره (Ghirshman,1962: 250).

اسب‌هایی که دو بازدار بر آنها سوار شده‌اند گردنی ستبر و بدنی نیرومند دارند و این از خصائص اسب‌هـای جنـگی است. آنها همانند مرکب‌هایی اســت که اهــورمزدا و سایر شاهان و بزرگان ساسانی بر آنها سوارند. در زیر پای این اسب‌ها شیری افتاده که یک پـای اسب روی سر و پای دیگـرش روی کفـل آن قرار گرفتـه اسـت. پوشـش اسب نیز اشرافی است و نشانه‌هایی دارد که پیشتر در مَرکَب برخی از شاهان ساسانی به‌ویژه در نقش‌برجسته‌هـا نقـش بسته بود. روی پاردُم ، جُل و تعلیمیِ اسب حاشیه‌ای از نقوش مستطیل و دایره اجرا شده است و هلالی ماهی نیز از گوشهٔ جل آویزان شده است. دو منگوله نیز از زین اسب آویزان است که در بسیاری از صورت‌های هنر دورهٔ ساسانی همچون نقش‌برجسته و فلزکاری وجود دارد. تفسیری که از چنین منگوله‌هایی وجود دارد، آنها را نمادی مختص اسب شاهان ساسانی و ایزدان می‌داند (مبینی و زادسر، ۱۳۹۵: ۷۱).

یعنی نشانه‌ای کاملاً سلطنتی که این اشخاص را از سایرین متمایز می‌کند (Potts,2024: 14). در مرکز این نقش درختی شبیه به درخت نخل میان دو سوار فاصله انداخته است. در هنر ایران و بین‌النهرین نمونهٔ این نقوش که دو حیوان یا انسان به‌وسیلهٔ درختی از هم تفکیک شده‌اند، فراوان است. معمولاً هرگاه درخت نخل در کار باشد، باید آن را برداشتی از منظومهٔ آسوریک و مناظرهٔ میان بز و درخت نخل دانست (بنگرید به: شیخی و شیرپور اکبری ، ۱۳۹۸).

نقوش متقابل در اطراف درخت در هنر دورهٔ ساسانی نیز مشهود است و گیرشمن آن را منبع الهامی برای نمونه‌های بیزانسی (شکل۱۰: وسط) در سدهٔ هشتم میلادی دانسته است (Ghirshman, 1962: 308; Fig 421). همچنین در گل‌مهرهای دورهٔ ساسانی نقوشی از تقابل سوار و شیر به عنوان نمادی از غلبه بر موجودی اهریمنی نیز به چشم می‌خورد (کاظمی آسفه و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۷۶).

با این حال آنچه در این نقش جلب توجه می‌کند، ترکیب‌بندی قرینهٔ نقوش همانند تعدادی از ظروف مینایی دورهٔ سلجوقی است. در این کاسه‌های منقوش معمولاً شکارگاهی به تصویر کشیده شده است که در آن دو سوار که درختی آنها را از هم تفکیک کرده است، بر دو شیر غلبه کرده‌اند (شکل۱۲).

پوشاک این سوار شامل ردا، شلوار و چکمه است که شباهت زیادی به البسهٔ دورهٔ آل‌بویه دارد. مهم‌ترین منبعی که در مورد شکلِ پوشاک این دوره وجود دارد، دست‌نوشته‌ای متعلق به «عبدالرحمن بن عمر صوفی» است که در سال ۳۵۵ ه.ق برای «عضدالدوله» بویه‌ای نوشته شده و از سوی پسرش در سال ۴۰۰ ه.ق به نام کتاب «صورالکواکب الثابته» (رساله‌ای در ثوابت) رونوشت شده است. طبق تصاویر این کتاب لباس اصلی مردان ردا یا تونیکی مشابه خِفتان بود که گریبانی مورب از راست به چپ، همراه با زبانه‌هایی داشت.

برای نمایان بودن شلوارهای بلند و گشاد یا شلوارهای تا زانو، چنین رداهایی از زیر کمر باز بود. ردا را روی پیراهنی با آستین‌های بلندتر می‌پوشیدند و این تن‌پوش با خفتانی با آستین کوتاه‌تر و گشادتری که از پارچهٔ لطیف درست می‌شد، متفاوت بود (پک، ۱۳۸۴: ۱۴۹). نوع دیگری از پوشاک هم نزد شاهان و بزرگان آل‌بویه محبوبیت داشته است. آنها معمولاً قبایی جلوباز و تا حدود زانوان با آستین‌های کوتاه تا بالای آرنج به تن می‌کردند؛ به‌طوری که آستین‌های پیراهنی که زیر قبا می‌پوشیدند، تا مچ دست‌ها را می‌پوشاند، آنها گاه قبایی آستین کوتاه که یقه‌ای نسبتاً باز و مستطیل شکل داشت نیز بر تن می‌کردند؛ قسمت بالای این قبا بسته بود اما از کمر تا پایین آن در جلوی لباس دارای شکافی بود که ظاهراً برای تسهیل در سوارکاری ایجاد می‌شده است (چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۱۴۸-۱۴۹).

سوار روی پارچه نیز چنین ردایی به تن دارد که تا حدود زانوان او را پوشانده است. ردای او تزئینات چندانی ندارد و تنها در روی سینه و قسمت پایین آن دو نقش هندسی مشاهده می‌شود (شکل ۱۳).

■ شکل۱۲. سمت راست: سفال مینایی با نقش شکار شیر در اطراف درخت، ایران، سدهٔ ۵ ه.ق، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (Lane, 1947: pl 68b)؛ سمت چپ؛ سفال مینایی با نقش سواران در حال شکار شیر؛ ایران، سدهٔ ۵ ه.ق، موزهٔ متروپولیتن (تارنمای شمارهٔ ۱۵).

■ شکل۱۳. سمت راست: قبای سوارکاری سلاطین آل‌بویه (مأخذ: چیت‌ساز، ۱۳۷۹: شکل ۲۵۳)؛ سمت چپ: ردای سوارکار روی پارچهٔ موجود در موزهٔ دفینه (مأخذ: نگارنده).

نکته‌ای دیگر که در این دستبافته جلب توجه می‌کند، بررسی جنس و بافت آن با در نظر گرفتن جایگاه و شیوه‌های پارچه‌بافی در دورهٔ آل‌بویه است. همزمان با حکمرانی آل‌بویه در ایران نساجی از رونق زیادی برخوردار بود و مراکزی همچون آمل، اصفهان، شیراز و خوزستان هرکدام به تولید نوع مشخصی از پارچه مشهور بودند. در اصفهان پارچه‌های ابریشمی و پنبه‌ای و نوعی پارچه به نام «عُتّابی» تولید می‌شد، در استخر جامه‌های سیاهرنگ به نام «اصطخریه» و کرباس، در شیراز بُرد، کرباس، دیبا و قَصَب و در طبرستان انواع پارچه‌های نخی و ابریشمی بافته می‌شد (دانشنامهٔ جهان اسلام، ۱۳۷۹).

از نظر نقش‌پردازی پارچه‌های این دوره به نقش‌اندازی متقارن و متقابل معروف هستند. گرچه شیوهٔ مذکور تقلیدی از دستبافته‌های ساسانی بود، اما اضافه کردن کتیبه‌های کوفی و ترکیب نقش و نوشتار، تفاوت این منسوجات با نمونه‌های پیشین و توان بالای هنرمندان بویی را نمایان می‌کرد (طالب‌پور، ۱۳۸۶: ۹۶). از دیگر مراکز پارچه‌بافی در دورهٔ آل‌بویه شهر ری بود که به بافت ابریشمنه‌های دو رو دوپودی شهره بود. این دستبافته‌ها که به‌دلیل انتسابشان به این شهر، با نام «مُنیِّر رازی» شناخته می‌شدند، از جمله نفیس‌ترین پارچه‌های سرزمین‌های اسلامی به حساب می‌آمدند (حجتی ۱۳۹۳: ۴۲۲).

مقدسی، جغرافیانگار سدهٔ چهارم هجری، علاوه بر ری (۱۳۶۱: ۶۵۸)، شیراز، فسا و اصفهان را نیز از مراکزی می‌داند که در آن پارچه‌های «منیّری» تولید می‌شده است که از نظر دقت و زیبایی بی‌مانند بودند (همان: ۶۵۸ و ۶۵۹). شیوهٔ بافت پارچهٔ دو رو دوپودی به این صورت است که در هنگام بافت علاوه بر تار که زمینه را شکل می‌دهد، همزمان دو سری پود برای نقش‌اندازی در دو سوی پارچه با رنگ‌های مخالف به کار می‌رود.

یعنی یک روی پارچه دارای زمینه و نقشی است که روی دیگر درست عکس آن است (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۱۲۰). در نساجی مدرن نیز از این شیوه با نام «پارچهٔ دولا»[1] یا «دولا تاری و پودی»[2] یاد می‌شود که در منسوجات بافته‌شده به این شیوه دو یا چند دسته تار و یک یا چند دسته نخ پود با پرکننده به هم متصل شده و پارچه‌ای دولایه را شکل می‌دهند. در واقع حرکت نخ‌ها بین لایه‌ها امکان ایجاد الگوهای پیچیده و بافت‌های سطحی را فراهم می‌کند (Celanese Acetate, 2001: 49).

به همین ترتیب در دست‌بافتهٔ موجود در گروه موزه‌های دفینه، نقش زمینه قهوه‌ای و نقش‌پردازی کرم‌رنگ است، اما پشت آن رنگ زمینه و طرح برعکسی دارد. هرچند که با در نظر گرفتن قطعات موجود از پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه نمی‌توان نظری قطعی در مورد کاربری اصلی آن مطرح کرد اما به‌طور کلی دو احتمال قابل طرح است. نخستین مورد این است که قطعهٔ موجود بخشی از یک کفن یا پوشش گور باشد؛ چراکه شماری از کفن‌های آل‌بویه نیز با فن دوپودی بافته شده‌اند که از

1. Double Weave
2. Double Cloth

جملهٔ آنها قطعه پارچه‌ای است که نقش عقاب دوسر با کتیبه‌های کوفی دارد و بخشی از آن در موزهٔ ملی نگهداری می‌شود (بنگرید به: روح‌فر، ۱۳۶۷). همچنین تعدادی از منسوجات به دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناختی در بی‌بی‌شهربانو و نقاره‌خانهٔ ری به عنوان کفن و پوشش قبر معرفی شده‌اند (زارع خلیلی و همکاران، ۱۳۹۹: ۹۷).

با این حال باید در نظر گرفت که نه در روی پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه و نه روی سایر نمونه‌های مشابه آن (بنگرید به شکل ۱۵) کتیبه‌ای که مضمون دعایی یا تدفینی که از خصائص کفن یا پوشش قبر است، دیده نمی‌شود. در این مورد رجوع به قطعه پارچهٔ ابریشمی دو رو با تاریخی مشابه (قرون چهارم و پنجم ه.ق) که اکنون در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود، قابل توجه است. در این اثر علاوه بر چند قاب اشک‌مانند، درخت زندگی، چشمهٔ زندگی و پیکره‌هایی از دو فرشته با هاله‌هایی دور سرشان و نقوش گیاهی و اسلیمی، کتیبه‌ای نیز به چشم می‌خورد: «کُلُّ إبنِهِ إسنی و إن تالَت سَلامُهُ یا مَن عَلی، عِلَتِهِ الهُدباءِ مَحمول؛ هر انسانی از زنی است و هر اندازه سالم و قوی باشد، روزی درون تابوت قرار خواهد گرفت» (زاده‌عباس و همکاران ، ۱۴۰۲: ۱۳۳)؛ که به نوعی این کتیبه کاربری قطعه پارچه مورد نظر را نیز مشخص می کند.

بنابراین با توجه به قطعات موجود از پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه که فاقد کتیبه است، نمی‌توان آن را قطعه‌ای از یک کفن یا پوشش قبر دانست. علاوه بر مورد فوق با بررسی اثری دیگر که در موزهٔ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود، می‌توان کاربری دیگری را برای قطعهٔ گروه موزه‌های دفینه متصور شد. این اثر منسوب به ایران دورهٔ سلجوقی است که از آن با عنوان «قبای تاتاری»[1] یاد می‌شود (شکل ۱۴). اثر مذکور با توجه به اینکه از سمت راست بسته می‌شده است و شکافی نیز در قسمت ران دارد، احتمالاً ردایی برای سوارکاری بوده است.

همانند پارچهٔ موجود در گروه موزه‌های دفینه، تکرار نقوش در این اثر نیز دو صحنهٔ مجزا از تقابل و تقارن را نشان می‌دهد. اولین نقش‌مایه شامل دو پرندهٔ شکاری است که دو گل نیلوفر روی سرشان قرار دارد و روی دایره‌ای با نقوش هندسی و گیاهی ایستاده‌اند. دومین نقش‌مایه طرحی از دو شیر است که در طرفین درختی ایستاده‌اند (Canby et al., 2015: 97). به‌نوعی می‌توان نقوش این اثر را ترکیبی از عناصری دانست که استفاده از آنها

■ شکل ۱۴. ردای سوارکاری از دورهٔ سلجوقی، موزهٔ متروپولیتن نیویورک (تارنمای شمارهٔ ۱۶)

1. Aqbiya Tatariyya

هم در منسوجات آل‌بویه و هم سفال-گری دورهٔ سلجوقی مرسوم بوده است. علاوه بر این، دو رو بودن این پارچه نیز حائز اهمیت است؛ چراکه به‌مانند نقش موجود در گروه موزه‌های دفینه یک سوی آن زمینه‌ای کرم‌رنگ با نقش‌مایه‌های قهوه‌ای و روی دیگر آن نقوش کرمی‌رنگ و زمینه‌ای قهوه‌ای دارد.

همچنین تکرار نقوش، خالی نبودن صحنه و وجود برخی عناصر مانند شیرها در طرفین یک درخت و پرندهٔ شکاری و عدم وجود کتیبه نمایان‌گر شباهت این دو اثر با یکدیگر حداقل از جنبهٔ تزئینی است. با در نظر گرفتن مواردی که ذکر شد، می‌توان قطعه پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه و سایر نمونه‌های موجود احتمالاً بخش‌هایی از یک ردا بوده‌اند.

گاه‌نگاری تطبیقی و اصالت اثر

■ شکل۱۵. سمت راست بالا: قطعهٔ گروه موزه‌های دفینه؛ پایین، نقش سواران بازدار، ایران، سال‌های ۱۰۰۰ تا ۱۰۵۰ میلادی (۳۹۰-۴۴۱ ه.ق)، گالری ملی ویکتوریا (تارنمای شمارهٔ۱۷)؛ بازداری در هنر اسلامی، سده‌های ۱۰-۱۱ میلادی (۴-۵ ه.ق)، مجموعهٔ خصوصی (Ghirshman, 1962: 230 Fig 288).

در تحلیل قطعه پارچهٔ ابریشمی موجود در گروه موزه‌های دفینه باید چند جنبه را مورد توجه قرار داد که در گاه‌نگاری اثر مذکور مؤثر هستند که مهم‌ترینِ آنها مقایسهٔ تطبیق نقوش است. نقش مرکزی اثر موجود در گروه موزه‌های دفینه دو سوار را در مقابل هم نشان می‌دهد که هر دو بازی بر دست دارند و بر دو شیر غلبه کرده‌اند؛ یعنی در این صحنه، هم بازداری روی اسب و هم شکار شیر توأمان با یکدیگر نقش شده است که به نوعی هر دو مورد نمونه‌های مشابهی نیز دارند. صحنهٔ بازداری در دو قطعه پارچهٔ موجود در «موزهٔ هنر کلیولند» و «موزهٔ منسوجات آبگ» در سوئیس به چشم می‌خورد که هر دو متعلق به سدهٔ پنجم هجری قمری است.

در اثر موزهٔ کلیولند که پارچهٔ ابریشمیِ دو رو است، بازدار لباسی اشرافی به تن کرده و سوار بر یک گاو نر است. او دستکش مخصوص بازدارها را در دست کرده که روی آن یک پرندهٔ شکاریِ بزرگ نشسته است (Mackie, 2015: 135). با توجه به کتیبه، این اثر احتمالاً قطعه‌ای از یک کفن یا پوشش قبر است: «گشایش و بلند مقامی بر سید منصور ابی نصر» (زارع خلیلی و همکاران ، ۱۳۹۹: ۱۰۵). پارچهٔ دیگر که در موزهٔ منسوجات آبگ نگهداری می‌شود نیز ابریشمنه‌ای دو رو است که با هشت‌ضلعی‌های بزرگی تزئین شده است. درون این دو هشت‌ضلعی دو سوار مقابل یکدیگر ایستاده‌اند که هر دو دستکش بازداری و پرنده‌ای شکاری و بزرگ روی دست دارند. چکمه، ردا و ابزار و یراق اسب این دو بازدار نیز همگی مجلل هستند و تزئینات پرکاری دارند. نقش دو بازدار سوار بر اسب در حال شکار

شیر نیز در چند مورد مشاهده می‌شود؛ نمونه‌ای که در موزهٔ منسوجات واشنگتن دی.سی نگهداری می‌شود، بازداران سواری را نشان می‌دهد که مقابل هم در برابر درختی ایستاده‌اند و دو شیر نیز در زیر سم اسب‌های آنها افتاده‌اند (بنگرید به: جدول ۱).

مورد دیگر قطعه‌ای ابریشمی است که در «موزهٔ گالری ملی ویکتوریا» در ملبورن نگهداری می‌شود؛ این اثر در واقع قطعه و بخش دیگری از نمونهٔ موجود در گروه موزه‌های دفینه است. طرح قرینه و بافت مشابه، این‌همانی را به‌روشنی نشان می‌دهد (شکل ۱۵). با این حال مشخص نیست که اثر مذکور چگونه به گالری ملی ویکتوریا رسیده است. طبق شناسنامهٔ موزه‌ای اثر، این پارچه در سال ۱۹۷۱ میلادی (۱۳۵۲ هجری شمسی) از سوی این موزهٔ خریداری شده است؛ اما اطلاعات دیگری از محلی که بافت این پارچه به آنجا منسوب است یا اینکه از چه طریقی خریداری شده موجود نیست.

همچنین گیرشمن نیز تصویر مشابهی از همین نقش ارائه و آن را متعلق به هنر اسلامی سده‌های دهم و یازدهم میلادی (چهارم و پنجم هجری) و بخشی از یک مجموعهٔ خصوصی دانسته است (Ghirshman, 1962: 230).

■ جدول ۱. نقش سوار و باز روی منسوجات (نگارنده).

ردیف	نمونهٔ مورد مقایسه	مشخصات جنس، فن بافت، محل تولید، نقش و کتیبه	محل نگهداری
۱		ابریشم، دولا تاری و پودی ایران، ری، سده ۱۱ م. / سدهٔ ۵ ه.ق نقش‌پردازی بازدار سوار بر گاو کتیبه: و بسطة و علا للشی[خ] السید المنصور الموید ابی نصر المر: گشایش و بلندمقامی بر سید منصور ابی‌نصر.	موزهٔ هنر کلیولند (تارنمای شمارهٔ ۱۸)
۲		ابریشم، پارچهٔ دولا ایران، سده ۱۱ م. / سدهٔ ۵ ه.ق نقش‌پردازی دو بازدار روی به روی یکدیگر بدون کتیبه	موزهٔ منسوجات آبگ (تارنمای شمارهٔ ۱۹)
۳		ابریشم، بافت ترکیبی، بافت سه‌لا، ایران، احتمالاً سدهٔ 10 م.، 4 ه.ق نقش‌پردازی دو باز با نقش دو شیر زیر سُمِ اسب‌هایشان ترجمهٔ کتیبه: «اسپهبد بزرگ که خدا حافظ باد».	موزهٔ منسوجات واشنگتن دی.سی (تارنمای شمارهٔ ۲۰)

با این حال رجوع به تعدادی از پژوهش‌های پیشین دربارهٔ منسوجات ری می‌تواند در بررسی چگونگی رسیدن بخشی از این آثار به مجموعه‌های جهانی مؤثر باشد. دههٔ ۱۹۳۰ میلادی مصادف با نخستین سال‌های شکل‌گیری حکومت پهلوی در ایران، اریک اشمیت سرپرستی هیئت مشترکی از موزهٔ هنرهای زیبای بوستون و موزهٔ دانشگاه پنسیلوانیا را برای کاوش در ری به عهده داشت. وی در سال ۱۹۳۴ (۱۳۱۳ه.ش) در گزارشی از پاکسازی یک برج‌مقبرهٔ «بویی-سلجوقی» چنین آورد: «هرچند گورها غارت شده بود اما قطعاتی فراوانی از پارچه‌های ابریشمی، پشمی، پنبه‌ای و زربفت در آوارها یافت شد».

منظور اشمیت از این «گورهای غارت‌شده»، همان حفاری‌های غیرمجازی است که در سال‌های ۱۹۲۵-۱۹۲۴ (۱۳۰۳-۱۳۰۲ ه.ش) در محدودهٔ کوه «نقاره‌خانه» و «بی‌بی‌شهربانو» ری صورت گرفته است. در این گورها که احتمالاً متعلق به اعیان و اشرافی از زمان آل‌بویه و سلجوقی بوده است، پارچه‌هایی ظریف با نقوش متنوع انسانی، جانوری، گیاهی و اساطیری به دست آمد، اما زمانی که اشمیت کاوش‌های علمی را در ری آغاز می‌کرد، دیر زمانی از غارت گورهای ری و سر در آوردن منسوجات آن در از بیرون از مرزهای ایران می‌گذشت و پیش از آن در سال ۱۹۳۱ میلادی و در جریان برگزاری «نمایشگاه بین‌المللی هنر ایران در آکادمی سلطنتی لندن» برای نخستین بار آن منسوجات در معرض عموم قرار گرفت و توجهات زیادی را به‌خود جلب کرد.

درواقع آن پارچه‌ها را شِش موزه، دو دلّال آثار تاریخی و هنری و تعدادی مجموعه‌دار گمنام به نمایشگاه قرض داده بودند (Blair et al. , 1992: 1). برخی از این آثار بسیار مهم و شاخص ارزیابی شده بودند؛ یکی از آنها کتیبه‌ای متضمن نام شاهزادهٔ دیلمی، «بهاءالدوله»[1]، بر خود داشته است (Ibid). دوروتی شپرد محقق تاریخ هنر نیز در مورد مجموعه منسوجات یافته‌شده از ری به سفر خود در دههٔ ۱۹۶۰ به ایران و همراهی با باستان‌شناس شهیر ایران، محمدتقی مصطفوی و اذعان ایشان به غارت منسوجات و قاچاق آن به کشورهای اروپایی اشاره می‌کند.

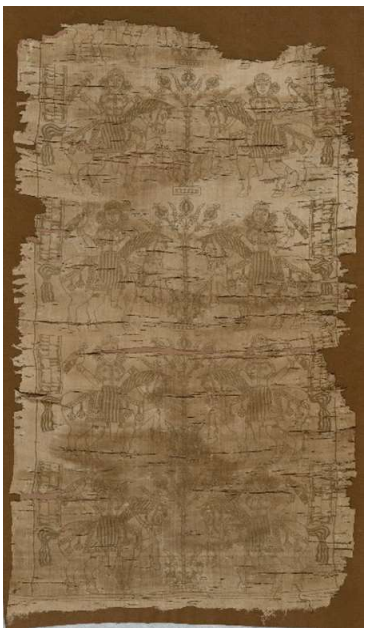
همچنین شپرد اذعان داشته است[2] که آنها با همیاری مصطفوی توانسته‌اند به بایگانی یکی از روزنامه‌های آن زمان (بهمن ماه ۱۳۰۳) به نام «ستارهٔ ایران» دست یابند که اطلاعات کم‌نظیری از نخستین روزهای غارت گورهای ری و انتقال آثار کشف‌شده به خارج از کشور در خود داشته است. طبق آنچه در شمارهٔ ۴۴ این روزنامه آمده است یکی از قطعه منسوجات ری در خارج از کشور به قیمت ۳۲,۰۰۰ تومان به فروش رفته است که احتمالاً باید همان ردایی باشد که نام بهاءالدوله دیلمی را با

۱. معادل چغر یا چرغ است، اما در زبان عربی همهٔ پرندگان شکاری جز کرکس و عقاب را شامل می‌شود. . پژوهشگر و مورخ خوشنویسی، گاستون ویت (Gaston Wiet) این نام را بر روی آن پارچه که ردایی بوده خوانده است (Blair et al. , 1992: 1).

۲. مسئولیت بیشتر غارت‌های آن زمان را می‌توان با سه نفر دانست: رولند ریدی یا عبدالرضاخان انگلیسی‌تبار که برای خزانه‌داری کل دولت ایران کار می‌کرد؛ دیگر شخصی با نام آشِروف و جی.کی نظرآقا، فروشندهٔ آثار باستانی ایرانی در پاریس که تمامی آنها دسترسی مستقیم به کشفیات دههٔ ۱۹۲۰ میلادی داشتند (Blair et al. , 1992:2) و در آخر، دلال معروف عتیقه‌جات، ایوب ربنو، است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ خورشیدی اسباب خروج هزاران شیء تاریخی و هنری را از کشور فراهم کرد (تارنمای شمارهٔ ۲۱).

خود حمل می‌کرد (Shepherd, 1974:11).

تنها در یک فقره از این چپاول‌ها، ۱۵ کیلوگرم از این پارچه‌های ابریشمین به مبلغ ۳۰۰۰ تومان فروخته و به خارج از کشور منتقل شد[۱] (بنگرید به: Shepherd, 1973: 148). مصطفوی نیز در گزارشی از «مقبرهٔ بی‌بی‌شهربانو» به همین نکته اشاره دارد و بیان کرده است که خرید این پارچه‌ها و خارج کردنشان از ایران با هماهنگی برخی از مقامات «وزارت آموزش و پرورش»[۲] صورت گرفته است (Ibid, 144). در شناسنامهٔ معرفی ابریشمینه‌های مهم موزه‌هایی چون هنر کلیولند و به‌طور مشخص در ستون نام اهداکننده[۳]، به‌روشنی رد دیگری از آن چپاول‌ها را می‌توان دید (جدول ۱:۱).



■ شکل ۱۶، پارچهٔ منسوب به آل‌بویه که پژوهش‌های بعدی تاریخ آن را تغییر داده است (تارنمای شمارهٔ ۲۲).

شناخته شدن پارچه‌های آل‌بویه به‌منزلهٔ یافته‌های جدید و ارزشمند، به شکل ویژه‌ای بازار عتیقه‌جات و سوداگران آثار تاریخی را تحریک کرد؛ جعل و کپی‌برداری از آن آثار نیز روالی را در پیش گرفت که در مورد عموم آثار هنری و تاریخی پیش از آن معمول شده بود. کپی‌برداری ناشیانه‌ای از نگارهٔ سوار بازدار که همچون نمونهٔ گروه موزه‌های دفینه، آرایهٔ محبوب بسیاری از پارچه‌های دورهٔ آل بویه شده بود، از گوشه‌ای دیگر موزهٔ هنر کلیولند (شکل۱۶)؛ سردرآورد[۴] (بنگرید به Blair et al., 1992: Table 2, CMA 88.98).

برخورد دلالان با پارچه‌های تاریخی ری تنها به جعل و کپی‌برداری محدود نشد، بلکه واقعهٔ دیگر و به‌مراتب خطرناک‌تری را نیز رقم زد. سودجویی سیری‌ناپذیر و نگاه بازاری به آثار تاریخی، دلال‌ها را بر آن داشت که این آثار را در قطعات کوچک‌تر و متعدد برش بزنند و به فروش برسانند؛ درست همان رخدادی که برای نگاره‌های نسخه‌های مصور کتاب‌های تاریخی افتاد. اثر مورد مطالعه و نیز قطعهٔ موجود در گالری ملی ویکتوریا در ملبورن به چنین سرنوشتی گرفتار شده‌اند.

۱. استخفاف پارچه‌های تاریخی ری در واحد «وزن» برای فروش غیر از تخفیف این اشیاء تاریخی ارزشمند، نشان از انبوه و تعدد نسبتاً زیاد آنها دارد. شپرد این موضوع را به نقل از خاطرات رینو، به تاریخ یازده سپتامبر ۱۹۷۳ میلادی، آورده است؛ در این غارت، فروشنده فردی با نام «عبدالملک»، معرفی شده که ریاست وقت «سازمان باستان‌شناسی» کشور را داشته است و خریدار را نیز همان انگلیسی تازه‌مسلمان، رولند رید/ عبدالرضاخان ضبط کرده است (بنگرید به: Shepherd, 1973: 148).

2. Ministry of Education

۳. نام اهداکنندهٔ این اثر ایوب رینو گفته شده است (بنگرید به: تارنمای شمارهٔ ۱۸).

۴. این قطعه بدواً به دورهٔ آل بویه نسبت داده شده بود؛ اما تاریخگذاری مطلق به روش کربن ۱۴ نشان داد که در فاصلهٔ سال‌های ۱۵۱۶ تا ۱۹۵۵ میلادی تولید شده و آشکارا غیر اصیل است (بنگرید به: Blair et al., 1992: Table 2, CMA 88.98).

بازداری در متون دورهٔ اسلامی

جدا از مقایسهٔ تطبیقی اثر، رجوع مجدد به تعدادی از متون دوران اسلامی نیز در تحلیل این قطعه پارچه موثر خواهد بود. علی‌رغم وجود نوشته‌های جامع و شامل از پرندگان شکاری و تیمارگران‌شان در متونی مانند بازنامه‌ها، اطلاعات چندانی پیرامون بازداری روی اسب در دست نیست، اما در عین حال نکاتی نیز به چشم می‌خورد که ذکر آن خالی از لطف نیست. برای مثال نسوی در بازنامهٔ خود پیرامون تفاوت بازداری مردمان عراق و خراسان چنین می‌گوید:

«و مردم خراسان باز را بر دست راست گیرند و مردم عراق بر دست چپ، و خراسانیان گویند باز را از دست راست دلیر توان پرانیدن و قوت این دست بیشتر بود و گویند که باز را آن‌گاه بر اسب ایمن از خطر توان داشت که بر دست راست دارند و عراقیان گویند که چون بر دست چپ دارند کارها بر اسب دلیر توان کرد؛ اما بازداران خراسان زیرک‌ترند به آموختن و شناختن بیماری‌ها و درمان کردن. و بازداران عراق چابک‌ترند از بهر آنکه بازیاران خراسان بیشتر سوار شکار کنند و عراقیان بیشتر پیاده کنند» (نسوی، ۱۳۵۴: ۸-۱۰۷).

بر پایهٔ آنچه نسوی به‌طور تقریبی همزمان با دورهٔ آل‌بویه آورده است، بازداران خراسانی بیشتر سواره شکار می‌کردند و علاقهٔ چندانی به پراندن باز با پای پیاده نداشتند؛ چنین موضوعی نمود هنری بیشتری نیز در آثار به جای مانده از بازداری در سده‌های سوم تا ششم هجری قمری دارد و بازداران را تنها روی اسب نشان می‌دهد. آنچه در نمونه‌های هنری درون یا برون از فلات ایران باقی مانده است، نشان می‌دهد که سوارها معمولاً افسار اسب را با دست راست گرفته و پرنده را روی دست چپ قرار داده‌اند[۱]. با این حال، نمی‌توان به طور قطع گفت که چنین موضوعی آیا صرفاً شیوهٔ نمایش هنری بوده است یا روش صحیح بازداری روی اسب.

در جای دیگر نسوی آورده است که بعضی از ملوک در دوران اسلامی خود نیز به بازداری روی اسب علاقه داشته‌اند:

«و ملک طبرستان را نیز بازی سفید بود که در مجلس همیشه در بالین او نشسته بودی. و چون ملک سوار شدی و در میان سواران باز را خواندی عمداً فرمودی تا چند سوار دست برداشتندی و آن باز بر دست هیچ‌کس ننشستی مگر بر دست ملک» (نسوی، ۱۳۵۴: ۷۷).

بررسی روایت نسوی در کنار یکی از منسوجات با نقش سوار و باز (جدول۱: ۳) قابل توجه است. پارچهٔ موجود در موزهٔ منسوجات واشنگتن دی.سی کتیبه‌ای با مضمون دعایی برای «اسپهبدی بزرگ» دارد. اتینگهاوزن و گرابر از کتیبهٔ این پارچه چنین برداشت می‌کنند که با توجه به لقب اسپهبد، پارچهٔ مذکور می‌بایست برای یکی از فرمانروای جنوب دریای مازندران (طبرستان) تولید شده باشد. در واقع حاکمان این منطقه توانستند بعد از سقوط ساسانیان بعضی از وجوه میراث پیش از اسلامیِ خود را در

۱. در تعدادی از سفالینه‌های زرین‌فام در دورهٔ فاطمی مصر نیز نقوش مشابهی از سوار بازدار دیده می‌شود (بنگرید به Wilkinson, 1987: 213, Fig. 2.46).

آن بخش از ایران حفظ کنند (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۰: ۳۲۱).

همچنین در قابوس‌نامه نیز پیرامون بازداری در میان ملوک خراسان و عراق چنین آمده است:

«پس اگر شکار باز کنی، پادشاهان بر دو گونه کنند: ملوک خراسان باز به دست خویش نپرانند و ملوک عراق را رسم آن است که به دست خویش پرانند. هر دو گونه روا بود. و اگر پادشاه نباشی چنان که می‌خواهی می‌کن و اگر پادشاه باشی و خواهی که خود پرانی رواست. اما هیچ باز را بیش از یک بار مپران که پادشاهان را نشاید که بازی را دو بار پرانند» (قابوس‌نامه، ۱۳۳۵: ۸۱).

با توجه به آنچه در متون دربارهٔ بازداری روی اسب و بازداری شاهان آمده است، می‌توان نقش پارچهٔ موجود در گروه موزه‌های دفینه را از دو جنبه مورد تفسیر قرار داد. اگر این‌گونه باشد که شخص مذکور، بازداری سوار بر اسب است، در مقایسهٔ آن با سایر نمونه‌ها به‌ویژه در آیین بازداری تفاوت‌هایی دیده می‌شود. چراکه به‌خلاف آنچه در دستبافته‌های موجود در موزهٔ منسوجات آبگ و موزهٔ هنر کلیولند مشاهده می‌شود، به نظر می رسد که دو بازدار دستبافتهٔ دفینه دستکش مخصوص بازداری را به دست ندارند و این پرندهٔ شکاری را روی دست‌های عریان خود حمل می‌کنند (شکل ۱۷).

■ شکل۱۷. مقایسهٔ دستکش و باز روی آن در نمونه‌های موزهٔ هنر کلیولند (سمت راست)، موزهٔ منسوجات آبگ (مرکز) و گروه موزه‌های دفینه (سمت چپ)

شِپرد با بررسی ظروف مینایی دارای نقش سوار و درخت، برداشتی معادشناسانه‌تر از چنین نقوشی ارائه می‌کند. او سوارانی را که هاله‌ای از نور دور سر دارند و به نظر می‌رسد که با آرامش دور این درخت می‌چرخند مسافرانی معنوی به سمت جهانی دیگر می‌داند. در پس‌زمینه پرنده‌ای که نمادی از بهشت است، یعنی طاووس، مشغول پرواز است. پرندهٔ کوچکی که هر دو سوار را همراهی می‌کند نیز فرستاده‌ای از سوی پروردگار است که روح متوفی را به‌سمت بهشت می‌برد. غلبه بر شیر نیز نمادی از پیروزی روح متوفی بر شر است (Shepherd, 1982: 211).

از سوی دیگر، با توجه به نشانه‌هایی همچون تاج و وجود بال‌های برافراشته بالای آن، هلال ماه و منگولهٔ زین اسب در دستبافتهٔ گروه موزه‌های دفینه، تأثیرپذیری برجستهٔ آرایه‌های آن از هنر دورهٔ ساسانی به‌روشنی دریافت می‌شود. این نشان می‌دهد که احتمالاً نقش مذکور بازنمایی تصویریِ یکی از شاهان ساسانی است. این موضوع با در نظر گرفتن برخی از قراین تاریخی که نشان می‌دهد شاهان آل‌بویه نسب خود را به بهرام گور و یزدگرد می‌رساندند، چندان دور از ذهن به نظر نمی‌رسد (کاظم‌بیکی، ۱۳۸۹: ۳۸).

همچنین در چنین زمینه‌ای خود پرندهٔ شکاری (شاهین، باز یا حتی عقاب) نیز می‌تواند نمادی دیگر از شاهان ساسانی باشد که تصویر شدن آن نه جنبه‌ای دنیوی بلکه نمودی معنوی از فرّه ایزدی دارد. با این حال قابل توجه است که علی‌رغم وجود صحنه‌های بسیاری از شکار شاهانه در هنر ساسانی همچون نقوش طاق بستان و ظروف فلزی این دوره، نقشی از سواران بازدار دیده نمی‌شود.

گرچه تاکنون نظری دربارهٔ این موضوع مطرح نشده است، اما می‌توان دو علت را برای آن برشمرد. نخست اینکه در اکثر ظروف فلزی منسوب به دورهٔ ساسانی، شاهنشاه خود مشغول شکار است و میرشکار یا شخص دیگری او را همراهی نمی‌کند؛ یعنی تمرکز نقش روی خود شاه و شکار کردن اوست (وثوق بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۴: ۳۵). با این حال اشارات فردوسی تأیید می‌کند که در مواردی شاهانی مانند بهرام گور خود نیز باز به دست می‌گرفتند:

«یکی بارهٔ تیزتگ برنشست　　به هامون خرامیده بازی به دست»

(فردوسی، د.ششم،۱۳۸۴:۴۳۶)

همچنین طبق آنچه در بندهش آمده است اهورمزدا از این رو شاهین را خلق کرده است تا اهریمن نتواند «گرگِ بالدار» را به‌مانند کالبد او بیافریند و باعث آزار مردمان شود (فرنبغ‌دادگی ، ۱۳۹۵: ۸۰). علاوه بر این، در بهرام یشتِ اوستا نام پرنده‌ای آمده است به نام «وارغَن» که سریع و بلندپرواز است و هفتمین نماد ایزد جنگ یعنی ورثرغنه به حساب می‌آید (اوستا، یشتها، بهرام یشت، ۴۳۵).

گرچه در این متن نامی از شاهین نیامده است و در مورد وارغن نیز نظرات مختلفی مطرح است (بنگرید به: شفق و زارعی، ۱۳۹۱)، اما شاید بتوان گفت جایگاه این پرندهٔ شکاری و تقدس آن باعث شده است که نقشی از آن در هنرهای مرسوم دورهٔ ساسانی مانند فلزکاری و گچبری دیده نشود و تنها بال‌های آن روی تاج برخی از شاهان ساسانی همچون بهرام دوم مشاهده شود (Daryaee and Malekzadeh, 2019: 243)[1]؛ البته می‌بایست در نظر داشت که بهرام نمادهای دیگری نیز همچون گراز و قوچ دارد که صحنه‌هایی از شکار آنها در هنر ساسانی موجود است اما شاهین به‌خلاف آن دو جاندار دیگر پرنده‌ای است که شاهان را در شکار همراهی می‌کرده است.

مسئلهٔ دیگری که در مورد این دستبافته قابل ذکر است، شناخت نوع پرنده‌ای است که سوار روی دست گرفته است. با وجود اطلاعاتی که پیرامون پرندگان شکاری وجود دارد، شناساییِ نوع این پرنده در نقوش پارچه‌ها آسان نیست، چراکه در آنها به جزئیاتی مانند رنگ قسمت‌های مختلف بدن هر موجود چندان دقتی نشده است.

در مطالعات پیشین نیز درباره نقوش باز و سوار روی منسوجات، تنها به اصطلاحاتی مانند «بازدار»[2]،

۱. روی سکه‌های برخی از دیگر شاهان دورهٔ ساسانی مانند شاپور اول نقشی از عقاب یا شاهین با مراوریدی بر دهان مشاهده می‌شود که می‌تواند نمادی از فرهٔ ایزدی یا شکوه و جلال شاهنشاه باشد (بنگرید به: ایرانی ارباطی و خزایی، ۱۳۹۶).

2. Falconer

«بازداری»[1] یا «بازداری روی اسب»[2] اشاره شده و توضیح بیشتری درباره نوع پرنده‌ای که بر روی دست است، ارائه نشده است[3]. با وجود این با مطالعهٔ واژه‌نامهٔ «برهان قاطع» و برخی از بازنامه‌های سده‌های چهارم و پنجم هجری قمری مانند بازنامهٔ نوشیروانی و بازنامهٔ نسوی می‌توان به صفات و ویژگی‌های این پرندگان شکاری دست یافت.

پرنده‌ای که بر روی دستِ سوار نگه داشته شده است، می‌تواند یکی از پرندگان شکاری مانند باز، باشه، شاهین، چرغ یا شنقار باشد که هر یک از این پرندگان ویژگی‌های خاص خود را دارند. در برهان قاطع، باز و باشه هر دو به‌عنوان مرغان شکاری و به معنایی یکسان معرفی شده‌اند. همچنین ذکر شده که واژهٔ «باز» از مصدر اوستایی «واز»[4] به معنی پریدن مشتق شده است و این پرنده به‌عنوان پرنده‌ای مشهور و معروف شناخته می‌شود که «سلاطین و اکابر شکار کنند» (خلف تبریزی، ج.یکم، ۱۳۴۲: ۲۱۷).

در تعریف باشه نیز آمده است که این جانور از جنس زردچشم و کوچک‌تر از باز است (همان ۲۲۲). نسوی تفاوت باشه و باز را چنین آورده که باشه کوچک‌تر و باز بزرگ‌تر است؛ به عبارت دیگر «باز، باشهٔ بزرگ است و باشه، بازِ خُرد» (نسوی ۱۳۵۴: ۱۵۰). شاهین در برهان قاطع به‌عنوان پرنده‌ای شکاری و از جنس سیاه‌چشم معرفی شده است و به دلیل شکوه و توانایی و تقدس خود، به عنوان شاه مرغان شناخته می‌شود (خلف تبریزی، ج.سوم، ۱۳۴۲: ۱۲۳۷).

در بازنامهٔ انوشیروانی در وصف بهترین شاهین آمده است که «متفق شدن استادان عرب و عجم و یونان بر آن که بهترین شاهین آن است که فراخ‌دهن باشد و پشت‌بزرگ و پیغورآویخته، دراز گردن و ساق، زیرآگنده سینه و ران، مغاک‌چشم، بسیارخور و زودگذار» (بینش، ۱۳۸۷: ۳۱). همچنین طبق توصیفی که در این بازنامه آمده است، شاهینی برای شکارگری مناسب است که سری کوچک، گردنی دراز، دهانی بزرگ، میان‌تنه‌ای و دمی باریک داشته باشد (همان‌جا).

چرغ نیز پرنده‌ای شکاری و مشهور از جنس سیاه‌چشم است (خلف تبریزی، ج.دوم، ۱۳۴۲: ۶۳۲). در بازنامهٔ نوشیروانی درباره چرغ آمده است که این پرنده شکاری زود با انسان الفت می‌گیرد و از شکار بزرگ نیز هراسی ندارد (بینش،۱۳۸۷: ۳۴). نسوی نیز

■ شکل ۱۸. مقایسهٔ نقش پرنده روی پارچه گروه موزه‌های دفینه، سمت راست و یک باشه، سمت چپ (مأخذ: کابلی و همکاران ، ۱۳۹۵: ۱۵۲).

1. Falconry
2. Falconry on Horseback
۳. در توصیف این پرندگان از دو واژهٔ Falcon به معنای شاهین و Hawk به معنای باز استفاده شده است که هر دو گونه تنوع فراوانی دارند.
4. Vaz

چرغ را به گونه‌ای معرفی می‌کند که در کوه، دشت و دریا قادر به شکارگری است (نسوی، ۱۳۵۴: ۱۵۶). یکی دیگر از پرندگان شکاری شنقار است که در وصف آن آمده است «جانوری سیاه‌چشم شبیه به چرغ که «پادشاهان بدان شکارکنند» (خلف تبریزی، ج.دوم،۱۳۴۲، ۱۳۰۱).

بر پایهٔ آنچه آمد، پرندهٔ شکاریِ روی دست سوار در پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه را می‌بایست پرنده‌ای از سردهٔ بازها مانند باشه یا «قرقی» دانست (شکل ۱۸). علاوه بر اشارات منابع مکتوب تاریخی به جایگاه این پرنده، معرفی قرقی از سوی «اطلس پرندگان ایران» نیز قابل توجه است: «طول بدن ۲۸ تا ۳۸ سانتی‌متر و گستردگی بال‌ها ۵۵ تا ۷۰ سانتی‌متر است؛ قوشی کوچک‌جثه با بدنی لاغر، بال‌های کوتاه و گرد، دم بلند با انتهای مستطیلی و پاهای دراز به رنگ زرد است» (بنگرید به کابلی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۵۲).

همچنین این پرنده با ویژگی‌های دیگر همچون نوک خمیده، پنجه‌های قوی و پرهای بلند هم شناخته می‌شود (عمید، ۱۳۷۹: ۱۵۹۳). پژوهشی که در مورد نگاره‌های «شاهنامهٔ طهماسبی» صورت گرفته نیز نشان می‌دهد که باشه پرنده‌ای محبوب در دربار صفویان بوده است؛ به‌گونه‌ای که در ۱۷ تصویر از ۲۲ نگاره‌ای که دارای پرندگان شکاری است، نقشی از باشه وجود دارد (بنگرید به حسینی و ذکاوت، ۱۳۹۹: ۶۷).

نتیجه‌گیری

موضوع بازداری و شکار با پرندگان شکاری از دیرباز جایگاه ویژه‌ای نزد شاهان و بزرگان ایرانی داشته است و همین امر موجب شده است که نمودهای هنری آن نیز مشهود باشد. در واقع سیر تحول بازداری در هنر ایران از سنگ‌نگاره‌های پیش از تاریخی آغاز و تا آثار هنری سده‌های متأخر دوران اسلامی ادامه پیدا می‌کند. بر طبق تحلیل‌های ارائه‌شده در متن این پژوهش دستبافتهٔ موجود در گروه موزه‌های دفینه نیز یکی دیگر از نمونه‌های منحصر به فرد و بازتابی از فن بازداری در اواخر سده‌های نخستین و اوایل سده‌های میانهٔ دوران اسلامی است. اثر مذکور نه تنها از جنبهٔ نمایش صحنه‌ای از بازداری روی اسب که از نظر فن بافت و نقش‌پردازی نیز قابل توجه است.

در بافت این قطعه پارچه از شیوهٔ منحصر به فردی بهره برده شده است که در دورهٔ آل‌بویه و دوره‌های بعدی همچون زمان سلجوقی جایگاه ویژه‌ای داشته است. این شیوه دو رو و دوپودی در چندی از شهرهای دورهٔ آل‌بویه مانند شیراز، فسا و ری رونق فراوانی داشته است و متون دوره اسلامی از آن با عنوان «منیر رازی» نام می‌برند.

محبوبیت این نوع آثار نزد قاچاقچیان عتیقه باعث شده است که در گذشته به قطعات مختلفی تقسیم گردند و هرکدام در یکی از مجموعه‌ها یا موزه‌های سرتاسر جهان نگهداری شوند. بنابراین نمی‌توان از کاربری این قطعه پارچه اطمینان حاصل کرد، اما می‌توان با توجه به شباهت نقش‌مایه‌ها

و شیوهٔ نقش‌پردازی این اثر به یک ردای سوارکاری از دوره سلجوقی که اکنون در موزهٔ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود، این پارچه را نیز بخشی از یک پوشاک مرسوم دانست و نه یک کفن یا پوشش قبر. نکتهٔ قابل توجه دیگر در این اثر شیوهٔ نقش‌پردازی آن است که صحنه‌ای از دو سوار بازدار حول محور یک درخت و نیز دو شیر زیر سم اسب‌هایشان را نشان می‌دهد.

صحنه‌های متقابل و متقارن درون قاب‌های مدور نخستین جنبه از این اثر است که به نوعی هنر دورهٔ ساسانی را بازنمایی می‌کند. علاوه بر این، عناصری مانند تاج، لباس، منگولهٔ متصل به زین و اسب سوارکار همگی نشان از آن دارد که سوار تنها یک بازدار نیست بلکه تداعی‌گر شاهی ساسانی است؛ البته نمی‌توان به درستی مشخص کرد که این شخص شاهنشاهی ساسانی است یا اینکه یک حاکم آل‌بویه که مشروعیت قدرت و نسب ساسانی خود را بدین گونه به نمایش گذاشته است. مقایسهٔ پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه با سایر نمونه‌هایی که نقش سوار و باز را در خود دارند نیز به گاه‌نگاری اثر کمک می‌کند.

از آنجایی که نقوش متقابل سوار و باز از عناصر شناخته‌شدهٔ هنری در قرون چهارم و پنجم هجری قمری بوده است، نقش مشابه آن روی تعدادی از قطعات پارچهٔ موجود در موزه‌های جهان مانند گالری ملی ویکتوریا در ملبورن، موزهٔ منسوجات آبِگ در ریگیسبرگ، موزهٔ منسوجات واشنگتن دی‌سی و موزهٔ هنر کلیولند مشاهده می‌شود. شباهت این آثار تنها از جنبهٔ نقش‌پردازی نیست بلکه آنها از نظر مواد اولیه و فن بافندگی نیز، البته با در نظر گرفتن پاره‌ای از استثنائات، تداعی‌گر قطعهٔ موجود در گروه موزه‌های دفینه هستند.

از سویی دیگر، برخی از متون دورهٔ اسلامی به مواردی اشاره می‌کنند که نشان از جایگاه بازداری نزد شاهان قرون میانهٔ اسلامی دارد. همچنین منابع تاریخی و ادبی کهن، رسمی مهم را که در دورهٔ آل‌بویه و پیش از آن در دورهٔ ساسانی در قالب بازداری و شکار با پرندگان شکاری برقرار بود را بازتابی ویژه داده‌اند؛ به‌گونه‌ای که به عنوانی سنتی بسیار مهم در شکار، کتاب‌هایی با نام بازنامه تهیه شده و به‌نگارش درآمده است.

محتوای این کتاب‌ها ضمن بیان دقیق ملزومات این شیوهٔ شکارگری، آن را نیز به‌روشنی بیان می‌کنند. قطعه پارچهٔ گروه موزه‌های دفینه و نمونه‌های مشابه نشان می‌دهند که علی‌رغم سختی‌های فراوان، آثاری همانند منسوجات، سفالینه‌ها و تزئینات معماری غیر از ایجاد آرایه‌ای زیبا، به‌منزلهٔ بومی تأثیرگذار برای بیان و انتقال این رسم و اهمیتش به‌مانند بازنامه‌ها عمل می‌کرده‌اند.

منابع

- ایرانی ارباطی، غزاله و خزایی، محمد (۱۳۹۶). نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی. نگره. ۴۳. ۱۹-۲۹.

-اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الک (۱۳۹۰). هنر و معماری اسلامی (۱) ۱۲۵۰-۶۵۰. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سمت.

اوستا (۱۳۷۷). یشت‌ها، ابراهیم پورداوود، تهران: اساطیر.

-آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). پارچه‌های دورهٔ ساسانی. ترجمهٔ زهره روحفر. در آرتور پوپ و فیلیس آکرمن، سیری در هنر ایران، جلد دوم، ویرایش سیروس پرهام. تهران: علمی و فرهنگی.

-آورزمانی, فریدون. (۱۳۹۲). رازگشایی نمادهای آیینی در پوشش شهریاران ساسانی. هنر و تمدن شرق. ۱(۱). ۳۳-۴۲.

-بینش، تقی و افشار، ایرج (۱۳۸۷). بازنامهٔ نوشیروانی، فرهنگ ایران زمین، جلد ۳۰.

-پاکباز، رویین (۱۳۹۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زریّن و سیمین.

-چیت ساز، محمدرضا (۱۳۷۹). تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حملهٔ مغول. تهران: سمت.

-حجتی، صادق (۱۳۹۳). تاریخ، فرهنگ و تمدن ایران در عصر آل‌بویه. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

-حسینی، سیدرضا و ذکاوت، سحر (۱۳۹۹). مطالعهٔ تحلیلی تصاویر پرندگان شکاری در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی. نگره ۱۵(۵۳). ۵۱-۶۹.

-خوش آب، فرزاد و آقازاده، جعفر (۱۴۰۲). شکار با قوش در عصر قاجار و کارکردهای آن. پژوهش های تاریخی. ۱۵(۴). ۷۵-۹۲.

-خیام، عمر بن ابراهیم (۱۳۸۰). نوروزنامه: رساله‌ای در منشاء و تاریخ و آداب جشن نوروز. تصحیح مجتبی مینونی طهرانی. تهران: اساطیر.

-روح‌فر، زهره (۱۳۶۷). نقش عقاب‌ها بر کفن‌های آل‌بویه. مجلهٔ باستان شناسی و تاریخ. ۲ (۲). ۲۳-۲۷.

-روح‌فر، زهره (۱۳۸۰). نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی. تهران: سمت.

-ریاضی، محمدرضا و صباحی، محمود (۱۳۷۹). پارچه/پارچه‌بافی. دانشنامهٔ جهان اسلام. نسخهٔ الکترونیک: مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۵/۸ از: rhc.ac.ir

- زاده عباس، فاطمه؛ اسدی، مهیار و پناهی درچه، سمیرا (۱۴۰۲). بازشناسی طراحی فرهنگ محور در منسوجات عصر آل بویه (با تأکید بر سه نمونه از پارچه های تدفینی). هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی ۲۸(۱). ۱۲۹-۱۳۸.

-زارع خلیلی، مریم؛ احمدپناه، سید ابوتراب و کامیار، مریم (۱۳۹۹). بررسی نقش و نوشتار در منسوجات آل بویه (مطالعهٔ موردی: پارچه‌های مکشوفه در آرامگاه بی‌بی شهربانو و نقاره‌خانهٔ شهرری). هنرهای صناعی ایران. ۳ (۲). ۹۵-۱۰۸.

-سلمانی، مهدی و مجلی زاده، امین (۱۳۹۴). معرّفی شکارنامه ایلخانی. جستارهای نوین ادبی. ۴۸ (۴). ۱۲۵-۱۴۱.

-شفق، اسماعیل، و زارعی، جمیله. (۱۳۹۱). جستاری پیرامون «همای». متن‌شناسی ادب فارسی (مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان). ۴۸(۱ (پیاپی ۱۳). ۵۷-۷۱.)

-شیخی، علیرضا و شیرپور اکبری، مریم (۱۳۹۸). تعامل بز و درخت آسوریگ در تبلور هنری ایران قبل از اسلام و

آشور. نشریهٔ علمی پژوهشنامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی. ۱۲ (۲۳). ۴۹-۶۶.
-صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۶). تحلیل و بازشناسی نمادگرایانهٔ نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل‌بویه. نشریهٔ هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی. ۲۲ (۲). ۱۰۲-۱۰۶.
-طالب‌پور، فریده و خطایی، سوسن (۱۳۹۰). بررسی تصویر انسان در ابریشمینه‌های آل بویه و سلجوقی. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی. ۳(۴۶). ۴۷-۵۴.
-طالب‌پور، فریده (۱۳۸۶). تاریخ پارچه و نساجی در ایران، تهران: دانشگاه الزهرا.
-عطایی، مرتضی؛ موسوی حاجی، سیدرسول و کولابادی، راحله (۱۳۹۱). سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری). فصلنامه نگره. ۷(۲۳). ۷۱-۸۸.
- عمید، حسن (۱۳۷۹). فرهنگ عمید (دو جلدی، جلد دوم)، چاپ بیست و دوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
-غلامی، مریم (۱۳۹۳). القاب و نمادهای دینی در سکه‌های ساسانی، پایان نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد در رشته تاریخ، گرایش ایران باستان، دانشگاه تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
-غیاث‌الدین محمد بن جلال‌الدین‌بن شرف الدین رامپوری (۱۳۳۷). غیاث‌اللغات، جلد نخست الف-ش با حواشی و اضافات. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: کانون معرفت.
-فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶). شاهنامه: دفتر یکم. به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق. نیویورک.
-فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴). شاهنامه: دفتر ششم. به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق. نیویورک.
-فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). شاهنامه: دفتر هشتم. به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
-فرنبغ دادگی (۱۳۹۵). بندهش. ترجمهٔ مهرداد بهار. تهران: توس.
- فقیهی، علی‌اصغر (۱۳۵۷). آل‌بویه و اوضاع زمان ایشان با نموداری از زندگی مردم در آن عصر. گیلان: انتشارات صبا.
-فلسفی، نصرالله (۱۳۴۷). زندگانی شاه عبّاس اوّل مجلد دوم خصوصیات جسمی، روحی، اخلاقی و ذوقی او. تهران: دانشگاه تهران.
-کاظم‌بیکی، محمدعلی (۱۳۸۹). بویهیان و زیاریان: روایتی نویافته از کتاب التاجی. تاریخ و تمدن اسلامی. ۶ (۱۱). ۲۲-۵۵.
-کریستنسن، آرتور (۱۳۷۵). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. تهران: دنیای کتاب.
-کشمیری, مریم. (۱۳۹۷). نقشهای پارچه در شهریاری ساسانی برپایهٔ گزارش عربی حمزه اصفهانی از نگاره‌های کتاب ملوک بنیساسان. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی. ۲۳ (۲). ۶۹-۷۸.
-کیکاوس‌بن‌اسکندر، عنصرالمعالی (۱۳۳۵). قابوس‌نامه. با تصحیح و مقدمه و حواشی دکتر امین عبدالمجید بدوی. تهران: نشریات کتابفروشی ابن‌سینا.
-کابلی، محمد؛ علی آبادیان، منصور؛ توحیدیفر، محمد؛ هاشمی، علیرضا؛ موسوی، سید بابک و روزلار، کیس (۱۳۹۵). اطلس پرندگان ایران، تهران: سازمان حفاظت محیط زیست.
-مبینی، مهتاب و زادسر، زهرا (۱۳۹۶). بررسی نقش منگوله در بشقاب‌های دوره ساسانی. دوفصلنامهٔ علمی پژوهش هنر. ۷ (۱۳). ۵۹-۷۲.
-مجلّی زاده، امین؛ نوریان، مهدی و مظاهری، جمشید (۳۹۲). شکارنامهٔ ملکشاهی و اهمیت آن در تدوین تاریخ

علم. تاریخ علم. ۱۱(۱). ۱۲۳-۱۳۸.
-محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۴۲) برهان قاطع. به اهتمام دکتر محمد معین. کتابفروشی ابن سینا: تهران.
-مقدسی، ابوعبدالله محمد بن احمد (۱۳۶۱). احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم جلد دوم، ترجمه علی نقی منزوی، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.
-مولوی، محمدعلی (۱۳۹۹). بازداری. دایره‌المعارف بزرگ اسلامی. نسخهٔ الکترونیک. مشاهده در تاریخ ۱۴۰۳/۵/۷. برگرفته از: https://www.cgie.org.ir
-نسوی، ابوالحسن علی بن احمد (۱۳۵۴). بازنامه، نگارش و تصحیح علی غروی. تهران: مرکز مردم‌شناسی ایران.
-وثوق بابایی، الهام، و مهرآفرین، رضا (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل نقش شکار در دورهٔ ساسانی. نگره، ۱۰(۳۵)، ۳۲-۴۷.
-ه. پک، السی (۱۳۸۲). پوشاک در ایران از استیلای عرب تا تهاجم مغول. تألیف گروه نویسندگان زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمهٔ پیمان متین، مقدمه علی بلوکباشی، تهران: امیرکبیر.

-BĀZ (1989). In Encyclopedia Iranica. Retrieved from https://iranicaonline.org/articles/baz-mid
-BĀZDARI (1989). In Encyclopedia Iranica. Retrieved from -https://iranicaonline.org/articles/bazdari-or-bazyari-lit
-Blair, S. S., Bloom, J. M., & Wardwell, A. E. (1992). Reevaluating the Date of the" Buyid" Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis. Ars Orientalis, 22, 1-41.
-Canby, S. R., Beyazit, D., Rugiadi, M., & Peacock, A. C. (2016). Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs. Metropolitan Museum of Art.
- Celanese Acetate (2001). Complete Textile Glossary.
-Daryaee, T., & Malekzadeh, S. (2018). Falcons and falconry in pre-modern Persia. Raptor and human–falconry and bird symbolism throughout the millennia on a global scale. Wachholtz Verlag–Murmann Publishers, Kiel/Hamburg.
-Ettinghausen, R. (1970). The Flowering of Seljuq Art. Metropolitan Museum Journal, 3, 113-131.
-Ghirshman, R. (1962). Iran: Parthians and Sassanians. United Kingdom: Thames and Hudson.
-Sheperd, D. G. (1974). Medieval Persian Silks in fact and fancy. Bulletin de Liason du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 1974(39-40), 1-139.
(1982). “Saljūq Textiles: A Study in Iconography.” In The Art of the Saljūqs in Iran and Anatolia: Proceedings of a Symposium in Edinburgh in 1982, edited by Robert Hillenbrand, pp. 210 – 17.
-Kolnegari, M., Jamali, M., Naserifard, M., Ghous, K., Hazrati, M., Panter, C. T., & Dwyer, J. F. (2021). Falconry petroglyphs in Iran: new findings on the nexus between ancient humans and birds of prey. European Journal of Wildlife Research,

67(3), 38.
-Lewicka-Rajewska, U. (1997). Falconry in Muslim Countries during the Tenth Century in the Light of Murug ad-dahab by Al-Mas'udi.
-Mackie, L. W. (2015). Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21st Century. Norway: Cleveland Museum of Art.
-Parpia, S. (2019). The imperial Mughal hunt: a pursuit of knowledge. 'Ilm, 39-58.
-Potts, D. T. (2024). The Tassels of Royal and Divine Sasanian Horses. DABIR, 10(2), 220-242.
-Wilkinson, C. K. (1987). Nishapur: some early Islamic buildings and their decoration. Metropolitan Museum of Art.

تارنماها

1- Iran National Museum
2- https://islamicceramics.ashmolean.org/Samanids/anim-falconer.htm
3- https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00000935e.htm
4- https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/124884
5- https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010320158
6- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449159
7- Wikipedia
8- https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/an-introduction-to-islamic-art
9- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/76017
10- https://www.museivaticani.va
11- Falconryheritage.org
12- https://collections.vam.ac.uk/item/O85315/woven-silk-unknown/
13- https://www.museedestissus.fr/pret/166:pret-musee-des-tissus-de-lyon-exposition-tresors-du-royaume-de-lotharingie-hotel-departemental-des-expositions-du-var
14- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451473
15- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460719
16- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/456931
17- https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/45309/
18- https://www.clevelandart.org/art/1968.246
19- https://abegg-stiftung.ch/en/collection/high-middle-ages/
20- https://collections-gwu.zetcom.net/en/collection/item/17353
21- Ashkannews
22- https://www.clevelandart.org/art/1988.98