صفحات ۵۵ - ۶۶ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.327329.666750 شناسه دیجیتال

تبیین قواعد تصویرگری اسب در سه *شاهنامه*ی تیموری با تکیه بر متون اسب‌شناسی*

سمانه سبزه‌کار[۱]، سعید خودداری نایینی[۲]**

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه مطالعات موزه، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۹: تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۱)

اسب چهارپایی بود با کبر و کشّی و بدان می‌ماند که به خود خرم است و هیچ چهارپای از وی سرورتر و رعناتر نیست (مطهر بن محمد جمالی یزدی، قرن ششم)

چکیده

اسب با همان حضور پررنگی که در زیست گذشتگان -خصوصاً پادشاهان- داشته به تصاویر کتاب‌ها راه پیدا کرده است، ازاین‌رو او یکی از مهم‌ترین ابژه‌های تصویری در خلق نگاره‌ها قلمداد می‌شود. با توجه به این موضوع و نگاه به ارزش حیوانی که نه‌تنها نماینده‌ی قدرت و عظمت یک لشکر بوده است بلکه نقش یگانه‌ای در خودنمایی‌های شاهانه ایفا می‌کرده باید پرسید مصوران او را چگونه به تصویر کشیده‌اند؟ آنها که خود در بستر جامعه‌ی درباری میزیسته و یحتمل صاحب اسبی بوده تا چه اندازه در تصویرگری این حیوان به کیفیاتی وفادار بوده که بر اسب خوب و زیبا دلالت داشته است؟ آیا این کیفیات که مستخرج از متون اسب‌شناسی از جمله *فَرسنامه*ها و دیگر کتاب‌های نوشته شده در باب خیول و اسبان است با معیارهای مصوران در تصویرگری اسب هم‌پوشانی دارد یا به کل متفاوت از یکدیگر هستند؟ برای پاسخ به این سؤال‌ها تنها سه *شاهنامه*ی مصور عصر تیموری به روش توصیفی-تحلیلی مطالعه شده‌اند. دو نتیجه از این پژوهش حاصل می‌شود، نخست اینکه بازنمود اسب در این سه دست‌نوشته‌ی مصور خارج از چارچوب طبیعت نبوده است. دوم آنکه مصوران *شاهنامه*ی بایسنغری تلاشی ستودنی در جهت تصویرگری اسب نیک داشته‌اند و معیارهای ایشان بسیار به گفته‌های اسب‌شناسان نزدیک است.

واژه‌های کلیدی

تصویرگری اسب، متون اسب‌شناسی، *شاهنامه*، بایسنغری، ابراهیم‌سلطان، محمد جوکی.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «پژوهشی پیرامون تصویرگری اسب در نقاشی ایرانی بر اساس فرس‌نامه‌ها» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ارائه شده است.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۸۵۷۷۴۱، نمابر: ۶۶۷۲۳۶۹۰-۰۲۱، E-mail: khoddari@gmail.com.

مقدمه

فهم رویکرد مصوران در تصویرگری نقوش، وابسته به شناخت و مطالعه‌ی منابع مکتوبی است که سرراست و مستقیم از مباحث نظری و عملی مربوط به نقاشی ایرانی سخن گفته باشند. از آنجا که این سرزمین فرهنگی، فاقد چنین سنت مکتوبی است، همواره منابع دیگری در راستای فهم قواعد این هنر جایگزین و مطالعه شده‌اند، منابعی که شاید ارتباط مستقیمی با نقاشی ایرانی نداشته باشند اما موضوعشان در باب برجسته‌ترین نقوش در این هنر است و شناخت آنها کمک می‌کند تا حدودی بر مسئله‌ی مکتوم و سربسته‌ی رویکرد مصوران در تصویرگری فائق آمد. هرچند ذکر این نکته الزامی است که این منابع هیچ‌گاه نمی‌توانند به پای یک نظریه‌ی جامع در باب قواعد تصویرگری برسند و در نهایت تعریفی از تناسبات صحیح نقوش به دست دهند، تعریفی که با آن بتوان یک اثر هنری کامل و بی‌نقص را بازشناخت. منابعی که در این مجال مطالعه می‌شوند متون اسب‌شناسی هستند. این متون که با عناوین مختلفی چون فرسنامه، بِیطارنامه، الخَیل و مانند آن در سرزمین‌های مختلف اسلامی تألیف، ترجمه و گاه مصور شده‌اند ذیل علوم طبیعیات طبقه‌بندی می‌شوند زیرا براساس مشاهدات مستقیم اسب نوشته شده‌اند. هدف از تألیف این کتب انتقال دانش به منظور فهم اسب خوب و بد، شیوه‌های تربیت و نگهداری، علائم و مداوای بیماری‌های این حیوان است، ازآن‌رو که ارزش و اهمیت اسب در حفاظت از یک کشور و بقای یک پادشاهی مستلزمه‌ی چنین شناختی بوده است. امری که سبب می‌شود کتب اسب‌شناسی به‌مثابه منابعی شایان در فقدان متون هنری معرفی شوند و با کمی تسامح در حوزه‌ی مآخذ مورد استناد مورخان هنر قرار بگیرند محتوای آنهاست. در این متون کیفیات زیبایی‌شناختی چون فرم زیبای اعضاء، حرکات، اندازه‌ی هر عضو نسبت به جزء و کل (تناسبات)، رنگ‌ها و سفیدی‌هایی که دلالت بر ارزشمندی یا بی‌ارزشی اسب می‌کنند و ابزار و لوازم سوارکاری در قالب کلمات ترسیم شده‌اند. با توجه به چنین محتوایی که مملو از توصیفات اسب خوب و بد و جزئی‌ترین اطلاعات در باب خصوصیات ظاهری اوست می‌توان آن را وارد حوزه‌ی نقاشی ایرانی کرد زیرا همان‌طور که اولگ گرابار تأکید میکند این هنر پیرو راستین جزئیات است (Grabar, 2000, 146). در آخر اگر به این گفته‌ی اسب‌شناسان که نگاه به خصوصیات ظاهری، نخستین مرحله در تشخیص اسبان نیک است به مثابه پیامی برجسته استناد کنیم در مسیر انطباق نشانه‌های زبانی به نشانه‌های تصویری می‌توان تفسیری غنی‌تر از رویکرد مصوران داشت و با بررسی فرم از منظر ویژگی‌های عینی در باب زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی - از تجارب فردی و جمعی شماری از انسان‌ها در یک برهه و جغرافیای مشخص- سخن گفت.

روش پژوهش

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و اطلاعات مورد نیاز برگرفته از منابع کتابخانه‌ای است. تحقیق پیش رو در بستر تاریخی و به‌واسطه‌ی انطباق نشانه‌های زبانی به نشانه‌های تصویری صورت گرفته است. آثار مورد نظر از طریق مراجعه به برخی کتاب‌ها و نسخه‌های آنلاین کتابخانه‌ی بودلیان و انجمن سلطنتی آسیایی لندن گرفته شده است.

پیشینه پژوهش

قابل ذکر است که تا به امروز پژوهشی صورت نگرفته است که متون اسب‌شناسی را از این جنبه و زاویه مطالعه کند. به عبارتی می‌توان گفت در بیشتر تحقیقات، تنها سیر تاریخی این متون بررسی شده است. از مهم‌ترین و جالب‌توجه‌ترین کتاب‌ها در این زمینه، کتاب دو جلدی «Furusiyya: The Horse and the Art of the Near East» است که به همت الکساندر دیوید در سال ۲۰۱۲ منتشر شد. این کتاب‌ها که نتیجه‌ی همکاری بین‌المللی جمعی از دانشگاه‌ها، کتابخانه‌ها و آکادمی‌هاست، شامل ۳۱ مقاله به قلم محققانی چون دیوید واکر و هلموت نیکل از موزه‌ی هنر متروپولیتن، هربرت ام. کل از دانشگاه کالیفرنیا و سانتا باربارا می‌شود. جلد نخست به مطالعات مصور و مستند درباره‌ی اسب، به خصوص اسب عرب و ارتباط آن با تاریخ عرب اختصاص یافته و جلد دوم بیشتر درباره‌ی سوارکاری در فرهنگ اسلامی و چگونگی تصویرکردن اسبان در دست‌نوشته‌های مصور توسط هنرمندان مسلمان است. همچنین در مقاله‌ای که شیلا کنبی (۱۹۹۶) با عنوان «اسب در آثار عبدالصمد» منتشر کرده، برخی از آثار این هنرمند که دربردارنده‌ی نقش اسب است به منظور شناخت معانی نمادین احتمالی بررسی شده است. سوسن بیانی (۱۳۸۱) نیز در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه اسب در نگاره‌های بهزاد»، به قرابت نگاه اسب‌شناسی چون شاه‌قلی (میرآخور سلطان حسین بایقرا) با بهزاد اشاره کرده. وی معتقد است دستاورد بهزاد در طراحی و بیان جزئیات اسب مرهون رابطه‌اش با شاه‌قلی بوده است.

مبانی نظری پژوهش

اسب نیک در کلام اسب‌شناسان

همان‌طور که اشاره شد اسب‌شناسان با تکیه بر دانسته‌ها و دیده‌های خود معتقدند ویژگی‌های عینی اسب بیش از هر چیز در تشخیص نیکی او اهمیت دارد و شناخت صحیح نشانه‌ها اساسی‌ترین مرحله در انتخاب اسبی بوده که پادشاه بر آن سوار می‌شده. البته اشاره به خصوصیات ظاهری اسب تنها در متون تخصصی دیده نمی‌شود بلکه آن را می‌توان تا ابیات اِمرؤالقیس و فردوسی، کتب ادیبان برجسته‌ی عصر عباسی[1]، متون اخلاقی و تربیتی چون *قابوس‌نامه* و *انیس‌الناس*[2] و همچنین متونی که در راستای کار کاتبان دیوان انشاء یا سپاه نوشته شده بسط داد. مسئله‌ی جالب توجه این است که در این مجموعه‌ی وسیع، گفته‌های مؤلفان پیرامون اسب نیک هم‌پوشانی بسیاری یا یکدیگر دارد، به‌طوری که پس از مطالعه‌ی چندین متن ما با ادبیاتی کلیشه‌ای مواجه‌یم و آن‌چنان فرقی نمی‌کند این متن از کتاب *الخَیل* ابوعبیده (۱۱۴-۲۱۱ ه.ق/ ۷۳۲-۸۲۶ م.) باشد یا نخستین فرسنامه‌ی فارسی شناخته‌شده که قَیِّم نهاوندی در سال۵۵۵ ه.ق/ ۱۱۶۰ م. نوشت و یا *انیس‌الناس* (۸۳۰ ه.ق/ ۱۴۲۷ م.) که شجاع آن را در میانه‌ی سده‌ی نهم تألیف کرد. البته بستر فرهنگی این نگاه به اسب که توأمان است با توصیف نشانه‌های اسب نیک، تا آیاتی از قرآن نیز گسترده است. در آیه‌ی۳۱ تا ۳۳ سوره‌ی «ص» قصه‌ای از فوت نماز حضرت سلیمان (ع) به هنگام دیدن اسبان نیکو روایت شده است. در توصیف اسبانی که به ایشان

عرضه شده، واژه‌ی الصَّافِنات به چشم می‌خورد که به گفته‌ی احمد گیلانی[۳] به اسبان خوبی که در ایستادن، دو دست و یک پا بر زمین قرار می‌دهند و از پای دیگر گوشه‌ی سم بر زمین می‌گذارند اشاره دارد (گیلانی، ۱۳۷۵، ۱۸). بدین ترتیب به‌نظر می‌رسد با وجود منابعی که از جنبه‌های مختلف ادبی، نظری، فرهنگی و علمی به اسب نگریسته‌اند جمیع ایشان یک توصیف و البته تعریف مشترک از اسب نیک داشته، اسبی که با دارابودن نشانه‌هایی قطعاً دونده و تیزرو، رونده و گامزن، شجاع، قوی، خوش‌منظر، برازنده و تربیت‌شده‌است.

فارغ از بررسی سیر تاریخی و اشاره‌ی جزئی به یکایک متون که فرصت و مجال دیگری را می‌طلبد آنچه در اینجا اهمیت دارد محتوا و گفته‌های تقریباً یکنواخت مؤلفان است زیرا هدف اصلی، آشنایی با نگاه عالمانی است که بیشترین شناخت را از اسب نیک و زیبا داشته و آن را با جزئی‌ترین و دقیق‌ترین توصیفات بیان کرده‌اند. نشانه‌هایی که ایشان از آنها سخن گفته شامل رنگ‌ها، سفیدی‌های پیشانی و قوائم، فرم اعضا و اندازه‌ی هر کدام در نسبت با خود و دیگری و حرکات و رفتار اسبان می‌شود. به گفته‌ی شاه‌قلی -میرآخور سلطان حسین بایقرا- نشانه‌ها و رنگ‌های اسب را در میان مردم اعتبار کرده‌اند و گرچه در این باب دلیل و آیتی واقع نشده، اما به تجربه‌ی اهل فن چیزها معلوم شده و بزرگانی آن را سواری کرده‌اند. پس به متابعت قدما بهتر است اسب خوش‌نشان سواری کرد (شاه‌قلی، ۱۳۸۷، ۳۶۹). بنا بر همین گفته‌ی میرآخور می‌توان بررسی کرد که جایگاه این نشانه‌های بصری در نمایش اسبان -به خصوص اسبان پادشاهان- در سه *شاهنامه‌ی* عصر تیموری کجاست و مصوران این دست‌نوشته‌ها چه رویکردی در تصویرگری آن‌ها اتخاذ کرده‌اند؟ جدول‌های زیر براساس اتفاق نظر جمیع اسب‌شناسانی است که در ارتباطی نزدیک با اسبان شاهی بوده و سِمت میرآخور را در اسطبل‌های حکومتی داشته‌اند. به منظور بازآفرینی دقیق رنگ اسبان در این جدول‌ها، کلام اسب‌شناسان را با کاتالوگ‌هایی که امروزه در باب رنگ‌ها و نژادهای مختلف اسبان منتشر شده تطبیق داده‌ایم (جداول ۱ و ۲).

این طبقه‌بندی نشان می‌دهد رنگ به‌تنهایی نقش برجسته‌ای در شناخت نیکی و بدی اسبان ایفا می‌کرده. اما مسئله‌ی دیگری که از گفته‌های اسب‌شناسان قابل فهم است دلالت‌هایی است که هر رنگ بر مفاهیم مختلف دارد. در این میان می‌توان به تعریف اسب‌شناسان از رنگ کُمیت اشاره کرد. اکثر ایشان اعتبار کرده‌اند که با چنین اسبی باید به میدان نبرد رفت زیرا صاحبش به حتم، فاتح جنگ خواهد بود. نمونه‌ای از گفته‌های عالمان در باب این رنگ نوشته‌ی فخر مدبر در *آداب الحرب و الشجاعه* است: «استادان گفته‌اند که اسپ مرحرب را یکرنگی می‌باید و بهترین رنگ‌ها کُمیت است از بهر آنکه صد و بیست سال حرب جاهلیت در گرفت میان اوس و خزرج همه اسپان در ماندند و بمردند و لنگی و لوک شدند مگر کمیت» (فخر مدبر، ۱۳۴۶، ۱۸۳). از آنجا که چنین نگاهی کم‌وبیش در تمام فرسنامه‌ها دیده می‌شود می‌توان گفت کمیت رنگی است که بر صبر، مقاومت، دلیری، شجاعت و پیروزی دلالت دارد همان‌طور که در میان رنگ‌های مذموم ابلق بر سستی و کاهلی دلالت داشته.

توجه اسب‌شناسان به رنگ بیشتر از جنبه‌ی اهمیت آن در گزینش اسب نیک بوده تا زیبایی و این مسئله بر خلاف اشاره به اعضاء است که در تشخیص نیکی آن‌ها توجه به فرم و تناسبات کلی پیکره اهمیت دارد. البته از موارد استثناء در این میان می‌توان به گفته‌ی شجاع اشاره کرد، زمانی که در مدح اسبانی که رنگشان به زردی می‌گراید، از جمله سمند، قُله و اشقر واژه‌ی خوش‌منظر را به‌کار می‌برد (*انیس‌الناس*، نسخه‌ی خطی شماره‌ی ۹۵۱۸ کتابخانه‌ی مجلس، برگ ۳۸۲ر) یا ملک مجاهد که در کتاب خود فصلی را به رنگ اسبان در خاصیت دارویی‌شان و تأثیرات روان‌شناختی‌ای که بر ناظران می‌گذارد اختصاص می‌دهد.

کمی ساده‌انگارانه است که دقت‌نظر اسب‌شناسان در شناخت اسب نیک را به رنگ‌ها محدود کرد زیرا ایشان معتقدند نشانه‌های سفیدی دست و پا (تَحجیل) و پیشانی (غُرّه) نیز در تشخیص اسب خوب و بد اهمیت بسزایی دارد. از جمله روایاتی که به وضوح اهمیت این نشانه‌ها را در بستر جوامع گذشته نشان می‌دهد. حدیثی از پیامبر به نقل از ابن‌قتیبه است: «یزید بن عمرو مرا گفت که موسی‌بن‌رباح اللخمی از پدرش روایت کرده مردی نزد پیامبر آمد و گفت: اسبی از برای خودم می خواهم و ایشان فرمودند: پس بخر ادهم یا کمیتی که اَقرَح اَرثَم یا مُحَجَّلُ المُطلَق الیَمین بود» (ابن

جدول ۱- رنگ‌های ممدوح و مجمود به روایت متون اسب‌شناسی.

رنگ‌هایی که به گفته‌ی اکثر اسب‌شناسان بسیار ممدوح است.								
آشهَب (سفید)	آخضَر (سبزخِنگ)	سمند	اَصفَر مُدَثَّر	اصفر (زرده)	سمند عَرَسی	کُمیت	کمیت خرماگون	آدهَم (سیاه)

جدول ۲- رنگ‌های مکروه و مذموم به روایت متون اسب‌شناسی.

رنگ‌هایی که مذموم دانسته‌اند اما سواری بر آن‌ها را نهی نکرده‌اند.		رنگ‌هایی که به گفته‌ی اکثر اسب‌شناسان بسیار مذموم است.		
اَبرَش (فَخر مدبر او را در شکار ستوده است)	اَشقَر	سور	ابرش مُلَمَّع	اَبلَق (خصوصاً در میدان نبرد)

قتیبه، ۱۴۱۸ ه.ق، ۲۴۲). این روایت که با کمی اختلاف نظر در متون عصر صفوی نظیر *مضمار دانش* و *محاسن‌الحصان*[۵] تکرار شده تنها بخشی از نگاه و ادبیات ستایشگر اسب‌شناسان در رابطه با این نشانه‌ها است (جداول ۳، ۴ و ۵).

برخی از متون نشان می‌دهند که رنگ و سفیدی‌های اندام اسب صرفاً در برخی از متون نشان می‌دهند که رنگ و سفیدی‌های اندام اسب صرفاً در راستای فهم نیکی و بدی این حیوان کارکرد نداشته است. حضور توصیف دقیق اسبان در برخی از کتاب‌هایی که هیچ ارتباطی با علم اسب‌شناسی و بیطاری ندارد به کاربرد چنین نشانه‌هایی در بستر جوامع گذشته وسعت می‌بخشد. در باب این مسئله می‌توان به کتاب *الخراج و صناعه الکتابه* قدامه‌بن‌جعفر (۳۳۹ ه.ق/۹۵۰م.) اشاره کرد. در دوره‌ی عباسیان به دلیل افزایش تعداد سپاهیان ثابت و نیز حضور سربازانی از ملیت‌های مختلف در سپاه، دیوان جَیش (سپاه) یکی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین دیوان‌ها شد و در سیاست و نیز امور مالی دستگاه خلافت تأثیر گذاشت (سلّومی، ۱۴۰۶ ه.ق، ۱۶۲-۱۶۳). برخی از فقها و دانشمندان این عصر در کتاب‌های خود به بیان مطالبی درباره‌ی شرایط و چگونگی ثبت‌نام و عضویت و کناره‌گیری از این دیوان و نیز قوانین و مقررات حاکم بر آن پرداختند، یکی از این بزرگان قدامه‌بن‌جعفر بود که در کتاب مذکور در منزل پنجم، باب نخست به این دیوان پرداخت. او اشاره می‌کند که «کاتب‌الجیش» مسئول بود اسامی سپاهیان را در دفترهایی که «الجرائد» یا «الجریده‌السوداء» خوانده می‌شد، ثبت کند. او بایستی با علم حساب آشنا می‌بود، ترتیب نحوه‌ی ثبت اسامی و ارزاق و مواجب سپاهیان و اصطلاحات رایج در دیوان را می‌دانست و زبان و مشخصات ظاهری سپاهیان و نیز ویژگی‌های سلاح و چهارپایان آنها را به‌خوبی می‌شناخت (ابن ابی الربیع، ۱۴۳۱ ه.ق، ۱۱۱-۱۱۲). گویا نوشتن هرگونه مشخصه‌ی ظاهری همچون سن، قد، رنگ، خصوصیات چهره و اشاره به ویژگی‌های چهارپایانی که افراد در اختیار داشتند برای سهولت تشخیص و تطبیق نام‌های افرادی بود که در دیوان سپاه ثبت می‌کردند. قدامه نیز در این کتاب لغاتی را تبیین می‌کند که در ثبت ویژگی‌های افراد و چهارپایان‌شان به کار کاتب می‌آید و بارها تأکید می‌کند که برای رنگ چهارپایان در کتاب سپاه اصطلاحات دیگری به جز آنچه در متون اسب‌شناسی هست به کار می‌رود (قدامه‌بن‌جعفر، ۱۲۲۹ ه.ق، ۳۲). بر این اساس می‌توان گفت بخشی از شناسایی سپاهیان با تکیه بر خصوصیات ظاهری اسبانشان صورت می‌گرفته و نشانه‌های مذکور در شناخت شخص مورد نظر کاربرد داشته است. اما اینکه بتوان در این مورد ارتباطی میان کاتب‌الجیش و مصور یافت، یعنی اذعان داشت که مصور به شکل تصویری از نشانه‌ها در جهت بازنمایی فردی خاص سود جسته، نیازمند مطالعه‌ی منابع بیشتری است. در واقع بحث پیرامون چنین مسئله‌ای نیازمند شناخت متون توصیفی‌ای است که قابلیت انطباق با نقاشی ایرانی را داشته باشد.

منبع دیگری که پیرو بحث کارکرد نشانه‌ها می‌توان ذکر کرد *صبح الأعشی فی کتابه الانشاء* عبدالله قَلقَشَندی (۸۲۱ ه.ق/ ۱۴۱۸م.) است. او که از سال ۷۹۱ ه.ق/ ۱۳۸۹م. نخست منشی و سپس رئیس دیوان انشاء مملوکیان بود در تألیف این کتاب تمام توجهش به کسانی بود که عهده‌دار وظیفه‌ی کتابت هستند. قلقشندی در ابتدای فصل دوم کتابش به آنچه کاتب نیاز دارد تا برای توصیف در انواع نوشته‌ها بداند می‌پردازد، از این‌رو نخست از انسان آغاز می‌کند و پس از بیان ویژگی‌های ظاهری زن و مرد که بسیار خواندنی است، خصوصیات چهارپایان مختلف را تبیین می‌کند. به گفته‌ی او از مهم‌ترین مواقعی که به وصف‌کردن اسب نیاز است اولاً زمانی است که او را به‌عنوان انعام و هدیه می‌فرستند و می‌گیرند، دویماً در بیان ترتیب سپاهیان و لشکریان و در نزاع به هنگام جنگ و آنچه در جریان آن می‌گذرد (قلقشندی، ۱۴۰۸ ه.ق، ۱۶). این‌بار این نشانه‌ها در دیوانی متفاوت نقش برجسته‌ای در بازسازی صحنه‌های نبرد ایفا می‌کنند. امری که به شکلی دیگر می‌تواند توصیف کلامی اسب را به حوزه‌ی نقاشی مربوط

جدول ۳- نشانه‌های ممدوح و مذموم غُرَّة (سفیدی بر پیشانی) به روایت متون اسب‌شناسی.

نشانه‌های غره که به گفته‌ی اکثر اسب‌شناسان ممدوح است					نشانه‌های غُرَّه که از جانب اسب‌شناسان مذمت شده است.
اَغَرّ سائِل	اغر شِمراخ	اغر منقطع	قُرحه	اَقرَح اَرثَم	اکثر فرس‌نامه‌نویسان بر این نظرند که اگر اسبی در میان سفیدی چهره‌اش، مویی به رنگ تن داشته باشد بسیار مذموم است.

جدول ۴- نشانه‌های ممدوح تحجیل (سفیدی بر قوائم) به روایت متون اسب‌شناسی.

مُحَجَّل‌الاربع: زمانی که هر چهار دست‌وپای اسب سفید باشد او را محجل‌الاربع گویند.
محجل‌الثلاث: و چون سفیدی بر دو پا و یک دست اسب باشد. اگر بر دو پا و دست چپ اسب سفیدی دیده شود او را مطلق‌الیمین و اگر بر دو پا و دست راست دیده شود او را مطلق‌الیسار گویند. بدون شک اسب مطلق‌الیمینی که پیشانی‌اش سفید است بیش از هر اسب دیگری از جانب ادیبان و اسب‌شناسان ستایش شده و فرقی نمی‌کند آن متن مربوط به سده‌های اولیه باشد یا سده‌ی ۶، ۹ و ۱۱ ق. در ایران.
محجل‌الرِجلین: زمانی که سفیدی تنها در دو پای اسب دیده شود.

جدول ۵- نشانه‌های مذموم تحجیل (سفیدی بر قوائم) به روایت متون اسب‌شناسی.

اَرجَل: به اسبی که تنها یک پایش سفید باشد ارجل می‌گویند. ارجل را هم در متون عربی و هم در متون فارسی مذموم دانسته‌اند.
اَعصَم: اسبی که در یک دستش، کم یا زیاد سفیدی دیده شود، اعصم و اگر هر دو دستش سفیدی باشد اعصم‌الیَدَین گویند.
شِکال: اکثر اسب‌شناسان هم‌نظرند که اگر یک دست و یک پای اسب، مخالف یکدیگر سفید باشد او را محجل‌الشکال گویند.

کند. فرسنامه‌نویسان در تشخیص اسب خوب از بد و اسب دونده از سست و کاهل علاوه بر نگاه به رنگ‌ها و نشانه‌های سفیدی به مداقه در پیکره و اعضای اسب نیز پرداخته و در بیان اینکه اندام اسب چگونه باید باشد تا بر خوبی او دلالت کند سخن گفته‌اند. ابن‌منذر از فرس‌نامه‌نویسان مصری اواسط سده‌ی هشتم (۷۴۱ ه.ق/ ۱۳۴۰ م.) اهمیت این موضوع را چنین بیان می‌کند:

> *در مورد شکل بدن و نیکویی ترکیب و نظم موجود در اعضای اسب باید که همه‌ی اعضا را در شکل زیبا و ترکیب خوب به نحوی که نسبت هر عضو به دیگری نسبت یکسانی در کوچکی و بزرگی باشد ببینی. یعنی سر اسب بزرگ نباشد و گردنش باریک یا سرش کوچک نباشد و بدنش بزرگ و دست او برعکسِ پایش دراز یا کوتاه، ضخیم یا باریک نباشد.*
> (ابن‌منذر، ۱۴۵۵ ه.ق،۲۱۰)

این نگاه، یعنی تأکید بر فرم زیبای هر عضو و اندازه‌ی اعضاء در نسبت با خود و یکدیگر در اکثر فرسنامه‌ها بابی را به خود اختصاص داده است و این مسئله به وضوح خبر از اهمیت تناسبات پیکره‌ی اسب در نیک تلقی‌کردن او می‌دهد. هرچند گاهی توصیفات اسب‌شناسان پیرامون زیبایی فرم اعضاء و تناسبات، آرمانی شده به‌طوری که اسب را به جهان تصویر نزدیک و از واقعیت ممکن دور کرده است. این نقدی است که قیم به گفته‌های ابن‌قتیبه و ابن‌اخی‌حزام دارد، از نظر او اسبی که ایشان توصیف می‌کنند سخنی پاکیزه است، همچنان که نقشی بر دیوارنگاری و جز تماشا به هیچ کار دوندگی نمی‌آید (نهاوندی، ۱۳۹۵، ۱۱). البته مقایسه‌ی کلی گفته‌های قیم با اسب‌شناسان پیش و پس از خودش خلاف این ادعا را ثابت می‌کند. قیم همچون اسب‌شناسان دیگر جز در چند مورد استثناء، گفته‌های حزام و ابن‌قتیبه را در بسیاری از مسائل چون فرم و ترکیب اسب نیکو تکرار کرده است بنابراین به راحتی نمی‌توان او را بیرون از دایره‌ی اسب‌شناسانی گذاشت که متهم به توصیف اسبی آرمانی شده‌اند. حال این سؤال مهم را می‌توان مطرح کرد که آیا این بازنمایی کلامی اسبی بی‌نقص از تصاویر دستنوشته‌های عصر تیموری سر درآورده است؟

اسب در نگاه مصوران سه *شاهنامه‌ی* تیموری

حال به کمک متن فرسنامه‌ها معیارهایی که خواسته یا ناخواسته در تصویرگری اسب پذیرفته و اجرا شده و تحولاتی که در جزئیات این نقش به‌واسطه‌ی مصوران صورت گرفته در سه مکان مختلف تحت حمایت سه شخص متفاوت تفسیر و تحلیل می‌شود. این سه حامیِ هنر و هنرمندان، پسران شاهرخ بوده‌اند. نخستین آنها بایسنقر (۷۹۹-۸۳۷ ه.ق/۱۳۹۷-۱۴۳۳م.) حاکم هرات است. به گفته‌ی راکسبورا مجموعه کتاب‌های زیبایی که در کتابخانه‌ی او ساخته شده تصویری از یک خبره[۶] و حامی سطح بالا را تأیید و جایگاهی که او در میان حامیان روشنفکر ایران پیشامدرن دارد تصدیق می‌کند (Roxburgh, 2001, 12). دولتشاه سمرقندی هم در باب هنردوستی این شاهزاده می‌نویسد: «بایسنقر حامی کارگاهی بوده که چهل کاتب خوشنویس در کتابخانهٔ او به کتابت مشغول بودند و مولانا جعفر تبریزی سرآمد کتّاب بوده و هنرمندان را عنایت‌ها می‌کرده» (سمرقندی، ۱۳۸۳، ۳۵۰). در این کارگاه-کتابخانه یکی از برجسته‌ترین نسخه‌های *شاهنامه* در سال ۸۳۳ ه.ق/ ۱۴۲۹ م. به دست جعفر بایسنقری کتابت شد.

حامی دوم ابراهیم‌سلطان (۷۹۶-۸۳۹ ه.ق/ ۱۳۹۴-۱۴۳۵ م.) حکمران شیراز است. نسخه‌ای از *شاهنامه* (کتابخانه‌ی بودلیان، شماره‌ی Ouseley Add. 176) نیز در دوران او مصور شد که گرچه جنبه‌های اصلی تولید آن، بدون مدرک باقی مانده، زیرا انجامه ندارد اما این اتفاق‌نظر وجود دارد که در شیراز و احتمالاً در حدود سال‌های (۸۳۴- ۸۳۹ ه.ق/۱۴۳۰-۱۴۳۵ م.) تولید شده است. این نسخه شامل اجرای نسبتاً گسترده‌ی تذهیب، ۴۷ نگاره و سه نقاشی دو صفحه‌ای در صفحات آغازین می‌شود، نقاشی‌هایی که پادشاه را در بزم، شکار و جنگ نشان می‌دهد. به عقیده‌ی الینور سیمز این وقایع زندگی خود ابراهیم‌سلطان است که در صفحات ابتدایی تصویر شده، به این صورت که او را به مثابه پادشاهان باستانی ایران که فردوسی نام برده نشان داده‌اند (Sims, 1992, 46). راکسبورا معتقد است نسب‌شناسی ضمنی حاکمیت با این نقاشی‌های دو صفحه‌ای و قرارگیری خاص آنها در درون نسخه‌ی خطی نشان داده شده و این کاملاً با ادعاها و راهبردهای سلسله‌ی تیموری همخوانی دارد (Roxburgh , 2001, 131-132). شخص سوم محمد جوکی (۸۰۴-۸۴۸ ه.ق/ ۱۴۰۲-۱۴۴۴ م.) حاکم بلخ است. سیمز درباره‌ی *شاهنامه‌ی* محمد جوکی (۸۴۳ ه.ق/ ۱۴۳۹ م.) می‌نویسد: «تمام۳۱ نگاره‌ی این نسخه در الگوهای ترکیب‌بندی، روش‌های طراحی، فنون و شیوه‌های کاربرد رنگ و فراهم آوردن سطوح تصویر کاملاً هراتی هستند» (Sims, 1992, 48). فارغ از تشابه کلیات در دو *شاهنامه‌ی* مذکور که سیمز به آنها اشاره می‌کند، مصوران در جزئیات چگونه دست به عمل زده‌اند؟ آیا آنها در تصویرگری نقش اسب هم متأثر از مصوران *شاهنامه‌ی* بایسنقری بوده‌اند؟ احتمالاً هیچ‌گاه نتوان بدون به‌دست‌گرفتن نسخه‌ای و مشاهده‌ی مستقیم نقاشی‌هایش از سر حوصله نظرات دقیقی درباره‌ی آن مطرح کرد با این حال در این مجال، درباره‌ی رویکرد مصوران در تصویرگری یک نقش ایده‌هایی مطرح می‌شود که بیش از هر چیز متکی به گفته‌های فرسنامه‌نویسان است. مهم‌ترین این ایده‌ها در وهله‌ی نخست از تطبیق نگاه اسب‌شناس و مصور حاصل می‌شود، فرایندی که آشکار می‌کند مصوران در تصویرگری اسب، از طبیعت و جهان پیرامونشان تخطی نکرده و الگوهایی را اتخاذ کرده که بر نیکی اسب دلالت دارند. در اینجا منظور از طبیعت‌گرایی به هیچ عنوان آن نگاهی نیست که مورخین غرب به برخی از آثار داشته و با واژه‌هایی چون سایه‌وروشن، بعدنمایی و حجم‌پردازی درصدد توصیف آنها بوده‌اند. بلکه منظور از این اسلوب در نقاشی ایرانی، نمایش رنگ، فرم اعضاء و حرکات، تناسبات پیکره و جزئیات خارق‌العاده در چارچوب طبیعت است. این اسلوب در هر سه نسخه‌ی *شاهنامه‌ی* تیموری تا حدودی قابل تشخیص است هرچند در اجرای آنها، میان ذوق مصوران شیراز و هرات تفاوت‌هایی دیده می‌شود.

حال سؤال این است که اگر نشانه‌های تصویری اسبان در هر سه *شاهنامه* را به نشانه‌های زبانی انتقال دهیم، چه تفاوتی میان گفته‌های ما و فرسنامه‌نویسان خواهد بود؟ به‌نظر می‌رسد توصیف کلامی تصویر اسب که شامل نحوه‌ی ایستادن و حرکات، لوازم سوارکاری، رنگ و سفیدی‌ها و فرم اعضاء و تناسبات می‌شود به بازگویی برخی از گفته‌ها و بیانات فرسنامه‌نویسان می‌انجامد، موضوعی که کمک می‌کند اندکی به رویکرد مصوران آن دوران و سنتی که آنها را محاط کرده نزدیک شد، اینکه ایشان به‌راستی در تصویرگری اسب از چارچوب طبیعت خارج نشده‌اند. البته ایده‌ی هم‌پوشانی نگاه اسب‌شناس و مصور قابل بسط‌دادن به تمام جزئیات نیست. مثالی از آن صحنه‌ی کارزاری از *شاهنامه‌ی* بایسنقری (تصویر ۱) است.

اسب اشهبِ مرکز نگاره در حالی که پاهایش را به عقب برده و دست چپش را از زانو خم کرده طوری که سمش به تنگ‌زین نزدیک شده به تصویر درآمده است. عدم اشاره به چنین حرکتی از سوی اسب‌شناسان دو فرضیه را پیش می‌کشد: یا آنها نیازی به توصیف و تشریح کامل حرکات اسب نداشته زیرا نشانه‌هایی که در یافتن اسب نیک می‌دانسته کفایت می‌کرده یا نگارگر حرکتی از اسب را به نمایش گذاشته که از نگاه اسب‌شناسان پنهان مانده است. با این حال، چنین عدم تشابهی باعث نمی‌شود نیت نگارگر را فاصله‌گرفتن از جهان پیرامونش بدانیم و رویکردش در تصویرگری را به جهانی خیال‌پردازانه گره بزنیم، جهانی که در آن نمایش اشکالی که ممکن بود تقریبی از واقعیت ادراکی باشد، طرد می‌شوند. بلکه بالعکس مصور در تصویرگری اسب دونده، علاوه بر طراحی کلی پیکره با چشمانی باز و دقتی درخور حرکت رو به عقب پاها و شکستگی استخوان بالای خرده‌گاه را نیز با تیزبینی تمام تصویر کرده است. این نگاه را می‌توان در نسخه‌های مصور گذشته و طرح‌های اولیه‌ای که در مرقعات تجلید و صحافی شده نیز دنبال کرد، همان‌طور که راکسبورا اذعان دارد مرقعات به مثابه منبعی از الگوها و ایده‌های بصری بوده و نقش واسطه را در فرآیند طراحی ایفا می‌کرده، فرآیندی که از طراحی‌های آزمایشی به طراحی‌های خطی بسیار دقیق منجر می‌شده (Roxburgh, 2002, 44-45).

به‌طورکلی تصویر اسبِ در حال حرکت آن‌چنان مصداق کلامی در فرسنامه‌ها ندارد، با این وجود به‌نظر می‌رسد اسب‌شناس و مصور از اسبی که خوب می‌دود یا راه می‌رود تصویری مشترک داشته‌اند. یکی از این تصاویر مشترک، اسبی است که در نگاه اول او را معلق در هوا می‌بینیم، او که بدون هیچ تکیه‌گاهی دست و پایش را از زمین جدا کرده و گویی در حال پرواز است (تصویر ۲). این‌گونه تصویرکردن اسب که به چشم ناظران مدرن با خصوصیاتی غیرواقعی همراه است احتمالاً به تفاسیر متضادی از نقاشی ایرانی منجر می‌شود بدین معنا که برخی، رویکرد مصوران را به عالمی خارج از عالم واقع گره می‌زنند. اما به راستی چرا ایشان اسب را در این شکل و شمایل تصویر کرده‌اند؟ از نگاه فرسنامه‌نویسی چون فیروزجنگ[۷] اسب چون از گام در رفتار آید، چنان دست و پای سریع از زمین بردارد که گویی بر آتش می‌رود و به‌نظر چنان می‌نماید که گویی پای او به زمین نمی‌رسد، مثل رفتار راسو و خواهد که روی زمین را در تصرف دست و پای خود درآورد و در دویدن خواهد که از سایه‌ی خود بگذرد و از تیزروی زمین را بیاشامد و بر آسمان برد (نسخه‌ی خطی فرسنامه، شماره‌ی suppl. 1554 pers کتابخانه‌ی ملی پاریس، ۹۱ پ):

در دویدن بود چو باد سبک نخورد او ز چابکی چابک
خواهد اندر دویدن از چالاک که ببرد همچو مرغ بر افلاک

علاوه بر این توصیف، به‌نظر می‌رسد شاعرانی چون فردوسی یا مورخانی چون حافظ ابرو و خواندمیر به اسبی که سریع می‌دود صفت بادرفتار اطلاق کرده‌اند. با توجه به چنین توصیفاتی آیا می‌توان نگاه مصوران این سه *شاهنامه* را آمیزه‌ای از گفته‌های ایشان دانست و نقش اسب را در سایه‌ی همین نگاه تفسیر کرد؟ تا بدین‌جا می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که تصویرگری اسب دونده چکیده‌ای از نگاه ناظران گذشته به این حیوان است و مصور قصد خروج از عالم ممکن را نداشته است. البته اثبات این فرضیه در بستر فعالیت‌های مصوران دست‌نوشته‌ها ابداً آسان نیست زیرا همان‌طور که پانوفسکی معتقد است هرچقدر تجربه‌ی عملی ما از مطالعه‌ی منابعِ دوران شکل‌گیری آثار بیشتر باشد شناخت جامع‌تری از ابژه خواهیم داشت اما این مسئله تماماً صحت تحلیل را تضمین نمی‌کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۴).

در این میان ممکن است برخی این تصویر مشترک از اسب دونده را مربوط به پیش از اسلام بدانند و آن را تا دیوارنگاره‌های دورا اروپوس در زمان اشکانی به عقب ببرند اما این موضوع با آنچه در اینجا گفته شد منافاتی ندارد، زیرا این تصویر مانند بسیاری از ایده‌های دیگر از سده‌ها پیش از حضور اسلام تا سده‌ها پس از این سه *شاهنامه* در آمدوشُد بوده است. همان‌طور که می‌توان از شباهت نگاه شاعر عصر جاهلیت چون امرؤالقیس با مصوران پس از او سخن گفت. آنجا که وی در توصیف اسب دونده‌اش می‌سراید: «وَ الأیدُ سابِحَهُ وَ الرِّجلُ ضارِحَه: اسبم وقتی می‌دود دستانش را می‌کشد، گویا شناکنان به جلو می‌رود و دو پایش در حال لگدزدن و پا کوبیدن است» (امرؤالقیس، ۱۹۹۸، ۲۶).

تصویر دیگری که در نگاه اسب‌شناس و مصور مشترک است به راه‌رفتن

تصویر ۱- برشی از نگاره‌ی *رزم کیخسرو و افراسیاب*، *شاهنامه‌ی* بایسنغری، هرات، ۸۳۳ ه.ق/ ۱۴۲۹ م. مأخذ: (*شاه‌کارهای نگارگری ایران*، ۱۳۸۴، ۴۷)

**تصویر ۲- برشی از نگاره‌ی *بازی چوگان گشتاسب در مقابل قیصر روم*، *شاهنامه‌ی* محمد جوکی، هرات، ۸۴۳ ه.ق/ ۱۴۳۹ م.
مأخذ: (انجمن سلطنتی آسیایی لندن، شماره‌ی MS RAS 239)**

این حیوان مربوط می‌شود، به لحظه‌ای که اسب‌شناس از گام‌های شمرده، گردن بلند، دم براق، گوش‌های ایستا، گردن شبیه به طاووس و دستی که باید بالا بیاید سخن می‌گوید و مصور آن را با قلمش به تصویر می‌کشد. این تصویر مشترک به قدری طبیعت‌گرایانه است که می‌تواند آن را با عکس‌های امروزی از اسب مطابقت داد و از شباهت‌های میان آنها به وجد آمد. جهت فهم‌پذیری، به نگاره‌ای از *شاهنامه‌ی* بایسنقری نگاه کنید (تصویر ۳). از نظر اکثر اسب‌شناسان فارسی‌زبان اَشهَبی (چَرمِه، نقرهخِنگ، بوز) مبارک است که چشم، سم، دم، خصیه، قوائم، مقعد، پیشانی، لب و میان رانش سیاه باشد. با توجه به چنین تعریفی می‌توان گفت مجموعه نشانه‌های رنگی در کنار طراحی پیکره‌ی اسب با گوش‌های ایستا، گردن برافراشته، نگاه رو به جلو، دم براق و دست چپی که بسیار بالاتر از سطح زمین قرار گرفته کمک می‌کند مخاطب اسب پادشاه را اسبی نیکو تشخیص دهد و علاوه بر این، چنین فرمی را حامل معنایی از گام‌برداشتن شمرده و آهسته‌ی اسب قلمداد کند.

اینکه نگارگرانِ هر سه *شاهنامه‌ی* تیموری، راه‌رفتن اسب، دویدن و ایستادنش را نزدیک به یکدیگر تصویر کرده نشان می‌دهد جمیع آنها فارغ از مکان و زمان تولید اثر الگوهای تصویری مشابهی حداقل در طراحی اولیه‌ی حرکات داشته‌اند. الگوهایی که با گذر از یک دوره به دوره‌ی دیگر یا از یک جغرافیا به جغرافیایی دیگر دگرگون نشد و به زیست خود در نسخه‌های دیگر ادامه داد. هرچند پاسخ‌دادن به این سؤال که چرا و چگونه اشخاص مشغول در تولید هنری، با وجود دگرگونی‌های سیاسی و جامعه‌ی دست‌اندرکارانی که پیوسته در حال تغییر بودند همچنان نگرش دیداری خاص خود، یا نوعی تجانس، را حفظ کردند کار آسانی نخواهد بود.

مصوران سه نسخه‌ی مذکور علاوه بر طراحی حرکات اسب، در رعایت تناسبات و رنگ‌گذاری‌ها هم اختلافات و شباهت‌هایی دارند. اهمیت فهم این موضوع از آن روست که به گفته‌ی پانوفسکی برای مورخ هنر نه فقط دانستن اینکه هنرمندان یک دوره یا مکتب هنری تمایل داشته یا نداشته‌اند که به نظام تناسبات عمل کنند مهم است بلکه چگونگی برداشت آنها نیز اهمیت دارد زیرا این فرض که نظریه‌های تناسبات فی‌نفسه همواره یکسان است صحیح نیست (همان، ۷۱). همان‌طور که پیش از این اشاره شد از نگاه اسب‌شناسان، اسبی نیکوست که فرم اعضایش زیبا و متناسب باشد. این تلقی تا حدودی منطبق با نگاه مصوران *شاهنامه‌ی* بایسنقری است. مثالی از آن نگاره‌ی پیش رو (تصویر ۴) است که با بررسی دقیق آن می‌توان گفت مصورانش از تناسبات پیکره‌ی اسب و فرم‌هایی که دلالت بر نیکی او دارند آگاهی داشته‌اند. هرچند در اندازه‌ی سر نسبت به بدن و فرم چشم‌ها نواقصی دیده می‌شود اما آن‌چنان تقابل و اختلافی میان اسب‌شناس و مصور وجود ندارد بلکه بالعکس به‌نظر می‌رسد هر دو در مقام یک شخص واحد، با دو ابزار متفاوت، اسب نیکو را به تصویر کشیده‌اند. اسبی که قوائم کشیده و ظریف، سُرین گرد، دم پرپشت و برافراشته، سم‌های سیاه، سینه‌ی برآمده و.... دارد. علاوه بر این نشانه‌ها، مصوران اسب دونده را با گوشه‌ای خوابیده تصویر کرده‌اند. جزئیاتی که جنبه‌های دیگری از دقت ایشان در بازنمایی اسب نیکو را نشان می‌دهد. در اثبات این گفته می‌توان به‌نظر شاه‌قلی میرآخور اشاره کرد: «و در محلی که اسب تعصب دارد در دویدن هر دو گوش خود را خوابانیده رود» (شاه‌قلی، ۱۳۸۷، ۳۵۴). حال چگونه می‌توان از جایگاه یک مصور در نگاره‌ی مذکور سخن گفت و در فرایند تصویرگری نقش اسب، او را بیش از یک شخص منفعل معرفی کرد و به‌واسطه‌ی او از جنبه‌های زیبایی‌شناختی آثار سخن گفت؟ این امر را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد. نخست زمانی که آن را با نگاره‌ای که احتمالاً حدود سال ۷۷۱ ه.ق در تبریز به دست شمس‌الدین تصویرگری شده، مقایسه کرد (تصویر ۵). هر دو مصور موضوع واحدی را به تصویر کشیده و حدالامکان به یک ترکیب‌بندی وفادار بوده‌اند. بیش از هر چیز آنچه این دو نگاره را از یکدیگر جدا می‌کند، پرداخت چشم‌انداز و از جمله طراحی پیکره‌ی سوار و اسبش است. مقایسه‌ی تصویرگری اسب در هر دو نگاره از حضور مصورانی در کارگاه بایسنقر خبر می‌دهد که فارغ از حرکت اسب به دنبال اصلاح برخی جزئیات چون اعضای صورت و رعایت تناسبات سر در اتصال به گردنش هستند. این تفاوت چشم‌گیر در تناسبات و جزئیات پیکره‌ی اسب در حالی دیده می‌شود که طراحی دو گرگ در هر دو نگاره شباهت صوری بسیار نزدیکی به یکدیگر دارند. جنبه‌ی دیگر از حضور مصور را باید در رنگ‌گذاری اسب اسفندیار جست‌وجو کرد، در جایی که بدون توجه به توصیف کلی فردوسی، او را اَدهَم مُحَجَّلُ الأربَع سائِل تصویر کرده‌اند. تصمیمی که روشن

تصویر ۳- برشی از نگاره‌ی *شکارگاه*، *شاهنامه‌ی* بایسنغری، هرات، ۸۳۳ ه.ق/۱۴۲۹ م. مأخذ: (*شاهکارهای نگارگری ایران*، ۱۳۸۴، ۴۲)

تصویر ۴- برشی از نگاره‌ی *خوان اول، اسفندیار و کشتن گرگ‌ها*، *شاهنامه‌ی* بایسنغری، هرات ۸۳۳ ه.ق/۱۴۲۹ م. مأخذ: (*شاهکارهای نگارگری ایران*، ۱۳۸۴، ۵۴).

نیست به نفع زیبایی کل نگاره گرفته شده یا به دنبال جایگزین‌کردن شخص و اسب دیگری بوده‌اند. البته ممکن است نمایش این جزئیات و تغییر شکل و رنگ این‌چنینی هم به ضوابط کارگاه‌ها مربوط بوده و به میل آنها مدون شده بنابراین باز هم نتوان از حضور شخص مصور سخن گفت. اما این موضوع همانقدر ممکن است که بگوییم مصور می‌توانسته با رعایت قوانین کلی، تغییرات جزئی و بسیاری را در مرحله‌ی رنگ‌گذاری اجرا کند، مسئولیتی که با گذر زمان در *شاهنامه‌ی* طهماسبی بیشتر هم شد. در نگاه نخست ممکن است مصوران کارگاه ابراهیم‌سلطان را به کمبود مهارت و دانش ناکافی متهم کنیم زیرا نتوانسته‌اند نگاره‌هایی به زیبایی نگاره‌های *شاهنامه‌ی* بایسنقری خلق کنند اما در ادامه به راحتی نمی‌توان این اتهام را اثبات کرد. در نگاره‌ی پیشرو (تصویر ۶) رخش با فاصله‌ی زیاد میان دست و پا، گوش‌های خوابیده و دم برافراشته تصویر شده است. این نشانه‌ها می‌تواند نشانه‌های بصری قراردادی نام بگیرد زیرا در میان سه نسخه‌ی نامبرده مشترک هستند. به غیر از این شباهت، نزدیکی دیگری میان تصویرگری اسبان این *شاهنامه* با *شاهنامه‌ی* بایسنقری دیده نمی‌شود بلکه فرم‌ها از اختلافات ژرف میان دو قلم حکایت دارد.

آیا به راستی این تمایزات فرمی صرفاً ناشی از عدم مهارت مصوران شیراز است و اشاره به این مسئله برای فهم چنین تفاوت‌هایی در تصویرگری اسبان دو نسخه‌ی مذکور کفایت می‌کند؟ آیا هر کارگاه در هر دوره به دلیل متمایزکردن خود از دیگری برخی از قواعد تصویرگری اسب را خود تدوین نکرده است؟ فرضیه‌ی اخیر زمانی تقویت می‌شود که طراحی اسب را در سه نسخه‌ی مذکور با دقت بیشترین واکاوی کنیم و آنها را با سنت پیش از خودشان تطبیق دهیم. ما می‌دانیم که *شاهنامه‌ی* محمدجوکی یک دهه بعد از بایسنقری و *شاهنامه‌ی* ابراهیم‌سلطان دو دهه بعد از جُنگ اسکندرسلطان[۸] (۸۱۲-۸۱۳ ه.ق/۱۴۱۰-۱۴۱۱م.) در شیراز تولید شد، فاصله‌ی زمانی‌ای که چندان زیاد نیست. اما میان این نسخه‌ها نه تنها در تصویرگری یک عضو بلکه در طراحی پیکره‌ی اسب اختلافاتی وجود دارد. اختلافاتی که بخشی از آن در تصویرگری اسبان *شاهنامه‌ی* ابراهیم سلطان دیده می‌شود و به این فرضیه دامن می‌زد که احتمالاً در کارگاه این حامی قواعد دیگری در اینباره وضع و اجرا شده است، قواعدی که بخشی از آن را می‌توان در مصورکردن داستان‌های *شاهنامه* از نمای نزدیک دانست. اگر

تصویر ۵- برشی از نگاره‌ی *نبرد اسفندیار با گرگ‌ها*، منسوب به شمس‌الدین، سده‌ی ۷۷۱ ه.ق/ ۱۳۷۰ م. مأخذ: (کتابخانه‌ی توپقاپو سرای استانبول، مرقع H.2153)

به واقع چنین باشد آیا می‌توان ادعا کرد تصویرگری اسب در کارگاه‌های شیراز عصر تیموری براساس یک توافق پیشین صورت‌نگرفته و نگارگران، این حیوان را براساس قواعدی نو تصویر کرده‌اند؟ منظور از توافق پیشین، قاعده‌ای مکتوب و ریاضی‌وار در خصوص طول و عرض یا بزرگی و کوچکی اندام اسب است.

با نگاهی گذرا به نگاره‌های *شاهنامه‌ی* ابراهیم‌سلطان می‌توان گفت تصویرگران اسب از اجرای قواعدی که به چشم فرسنامه‌نویسان لازمه‌ی شناخت اسب نیک و زیبا بوده فاصله داشته‌اند. آنها در اجرای تناسبات متفاوت عمل کرده و برخلاف *شاهنامه‌ی* بایسنقری، نگاه‌شان با گفته‌های فرسنامه‌نویسان چندان مطابقتی ندارد. مثالی از این گفته طراحی رخش است که او را به شکل سه‌رخ کشیده‌اند (تصویر ۶). گرچه مصور با کشیدگی صورت، گردن، پشت و قوائم نشانه‌هایی که دلالت بر نیکی دارند اجرا کرده اما در نهایت این کشیدگی‌ها منجر به تصویری از اسب شده که آن‌چنان با اسب نیک فرسنامه‌نویسان شباهت ندارد، اسبی که تمام اعضایش در تعادل با جزء و کل است. این مسئله زمانی پیچیده‌تر می‌شود که تصویرگری مصوران این دوره را با گفته‌های هم‌عصرشان یعنی شجاع تطبیق دهیم. او که در دربار ابراهیم‌سلطان کتاب *انیس‌الناس* را می‌نوشت و فصلی را به علم اسب‌شناسی اختصاص داده بود می‌نویسد: «جمعی طالب‌هنر (جنگاوری) اسب هستند، قطع نظر از حُسن منظر و برخی جویای شکل و شمایل او. اول نوع به مبارزان و چابک‌سواران تعلق دارد و نوع ثانی به ارباب احتشام برای زینت‌بخشیدن» (نسخه‌ی خطی شماره‌ی ۹۵۱۸ کتابخانه‌ی مجلس، برگ ۳۷۵-۳۷۶). شجاع ظاهراً نخستین کسی است که ویژگی‌های ظاهری اسب را براساس جنگاوری و زیبایی‌اش جدا کرده و به زیبایی اسب بهای زینت‌بخشیدن داده است. اما به واقع ارتباطی میان نگاه او و نگارگران کتابخانه‌ی شاهی دیده نمی‌شود. مصوران با تصویرگری فرم‌هایی که به عدم تعادل و تناسب کلی پیکره منجر شده، از اسبی که اسب‌شناسان از جمله شجاع - فردی از دستگاه حکومتی- نیک و زیبا تلقی می‌کرده، فاصله گرفته‌اند.

احتمالاً اختلاف نگارگران این *شاهنامه* در تصویرگری اسب با سنت

تصویر ۶. برشی از نگاره‌ی *جنگ رستم با ارژنگ*، *شاهنامه‌ی* ابراهیم‌سلطان، شیراز، ۸۳۴-۸۳۹ ه.ق/ ۱۴۳۰-۱۴۳۵ م. مأخذ: (کتابخانه‌ی بودلیان، شماره‌ی Ouseley Add. 176)

پیش از خودشان بیش از عدم مهارت، نشان از زیبایی‌شناسی یکسر متفاوتی داشته و این نتیجه را می‌توان به *شاهنامه‌ی* محمد جوکی نیز بسط داد. *شاهنامه‌ای* که به دلیل نداشتن صفحه‌ی آغاز و انجامه هنوز مشخص نیست تحت حمایت خود شاهزاده در هرات و در کارگاه بایسنقر تولید شده یا پس از اتمام، این نسخه را به او پیشکش کرده‌اند. هرچه هست، با وجود یک جغرافیا و فاصله‌ی تقریبی یک دهه‌ای تفاوت‌هایی میان تصویرگری اسب در این نسخه و *شاهنامه‌ی* بایسنقری دیده می‌شود، تفاوت‌هایی که نشان می‌دهد نگارگران در تولید نسخه‌ی *شاهنامه‌ی* محمد جوکی، فارغ از نشانه‌های بصری قراردادی کمی متفاوت از *شاهنامه‌ی* بایسنقری عمل کرده‌اند. در نگاره‌ی پیشرو (تصویر ۷)، اسب همچون دو نگاره‌ی فوق در حال دویدن تصویر شده است. با نگاه به این نگاره می‌توان گفت آن‌چنان تفاوتی در تصویرگری اسب دونده میان دو نسخه‌ی هراتی دیده نمی‌شود، مگر قوائم اسب که در *شاهنامه‌ی* بایسنقری کشیده و نازک‌تر طراحی شده و با گفته‌ی اسب‌شناسان در باب نیکی و زیبایی این حیوان، مطابقت بیشتری دارد. اما تفاوت اصلی این دو نسخه نه در این جزئیات بلکه در تصویرگری اسبان به هنگام نبرد است. مصوران *شاهنامه‌ی* محمد جوکی به جز یک مورد استثناء که در ادامه اشاره می‌کنیم اسب را در میدان نبرد با پوشش برگستوان تصویر کرده‌اند و در این مورد شباهت بسیار نزدیکی به *شاهنامه‌ی* ابراهیم‌سلطان دارد!به گفته‌ی پریسیلا سوچک نگاره‌ی پیشرو (تصویر ۸) که در صفحه‌ی آغازین *شاهنامه‌ی* ابراهیم‌سلطان آمده است و با هیچ متن توضیحی همراه نگشته، با اوصاف نبردی که در سال ۸۳۲ ه.ق/ ۱۴۲۸ م. روی داده و در مآخذ دوره‌ی تیموری ذکر شده متناظر است (سوچک، ۱۳۸۸، ۹۹). البته به‌نظر می‌رسد سوچک تاریخ را به غلط ۸۳۲ ه.ق ذکر کرده است زیرا ابراهیم‌سلطان در سال۸۲۳ ه.ق/ ۱۴۱۹ م. همراه سپاهش به یاری شاهرخ در جنگ با قرایوسف می‌رود، به هر ترتیب او همچون سیمز معتقد است این صحنه روایتگر زندگی ابراهیم‌سلطان است و در اثبات این مدعا به متون تاریخی ارجاع می‌دهد. اگر مصوران به‌راستی لحظه‌ای از جنگ ابراهیم‌سلطان را به تصویر کشیده‌اند آیا نباید اسبان را آنطور که در واقعه حضور داشته یعنی برگستوان بر تن بازنمایی می‌کردند؟ به‌نظر می‌رسد ایشان در تصویرگری این نگاره به شنیده‌ها و حتی دیده‌های خود اتکا کرده و به عبارتی تصویری واقع‌گرایانه از اسب به مخاطب نشان داده‌اند. البته این یک مورد استثناء است و هر چند اسب در تمام صحنه‌های نبرد این نسخه با برگستوان تصویر شده اما به دلیل نبود متن توصیفی متناظر نمی‌توان تفسیری شبیه به تفسیر نخست از آنها داشت. به هر ترتیب مصوران شیراز تصویری از اسب در جنگ نشان داده که کاملاً متفاوت از *شاهنامه‌ی* بایسنقری و مشابه *شاهنامه‌ی* محمدجوکی است.

اما چرا مصوران *شاهنامه‌ی* محمدجوکی الگوی تصویری دیگری -متفاوت از نگاره‌های *شاهنامه‌ی* بایسنقری که در یک جغرافیا قرار دارند- اتخاذ کرده‌اند؟ آنها همچون مصوران *شاهنامه‌ی* ابراهیم‌سلطان، جز در یک نگاره (تصویر ۹) اسبان میدان نبرد را با پوشش برگستوان تصویر کرده‌اند در حالی که در هیچ‌یک از نگاره‌های *شاهنامه‌ی* بایسنقری، چنین شکل و شمایلی از اسب دیده نمی‌شود. فهم چنین تغییراتی در الگوهای تصویری به دلیل کمبود منابع مکتوب هنری آن‌چنان ساده نیست، اما به‌نظر می‌رسد این تغییرات به رویکردهایی بازمی‌گردد که در کارگاه‌ها اتخاذ شده است. بدین معنا که آن‌ها به دنبال متمایزکردن خود از دیگری بوده و این امر را بدون ایجاد تفاوت در ریزه‌کاری‌های فرمی امکان‌پذیر نمی‌دیده‌اند. این فرضیه را در نگاره‌ی مقابل پی می‌گیریم (تصویر ۹). ظاهراً صحنه‌ی پیشرو بازآفرینی متن *شاهنامه* است نه یک واقعه‌ی تاریخی. بنابراین ابتدا باید توصیف فردوسی از اسب گشتاسب و سپاهیانش بازخوانی شود. این‌طور که پیداست ابیات او در این باره چیزی به دست نمی‌دهد پس می‌توان گفت مصوران احتمالاً با توجه به تصمیماتی که در کارگاه گرفته شده اسبان را تصویرگری کرده‌اند اما چرا تنها اسبی که در این نسخه‌ی *شاهنامه* برگستوان ندارد اسب گشتاسب است؟ آیا می‌توان آن را بخشی از آزادی عمل تصویرگرش دانست؟ همچون دیگر جزئیات پرشمار رنگی که در نگاره می‌بینیم. درست است که در بسیاری از نگاره‌ها اسبان در لحظه‌ی خاصی به نمایش درنیامده و تصاویر ایشان جنبه‌ای عام داشته اما آیا در این نگاره‌ی خاص، مصوران با ایجاد تمایز در فرم قصد نمایش شخصیت خاصی را به مخاطب نداشته‌اند؟ به گونه‌ای که مخاطبان این نقاشی دو صفحه‌ای آن شخصیت را در یک رویداد خاص بازشناسی کنند. این فرضیه زمانی قوت می‌گیرد که از مشابهت مکان رویداد این جنگ باستانی و حاکمیت

تصویر ۷- برشی از نگاره‌ی *گذر سیاوش از آتش*، *شاهنامه‌ی* محمدجوکی، هرات، ۸۴۳ ق/ ۱۴۳۹ م. مأخذ: (انجمن سلطنتی آسیایی لندن، شماره‌ی MS RAS 239)

تصویر ۸- برشی از نگاره‌ی *ابراهیم‌سلطان نبردی را رهبری می‌کند*، *شاهنامه‌ی* ابراهیم‌سلطان، شیراز، ۸۳۴ -۸۳۹ ه.ق /۱۴۳۰-۱۴۳۵م. مأخذ: (کتابخانه‌ی بودلیان، شماره‌ی Ouseley Add.176)

تصویر ۹- برشی از نگاره‌ی *نبرد گشتاسب با ارجاسب در بلخ*، *شاهنامه‌ی* محمدجوکی، هرات، ۸۴۳ ه.ق/ ۱۴۳۹ م.
مأخذ: (انجمن سلطنتی آسیایی لندن، شماره‌ی MS RAS 239)

محمدجوکی بر بلخ اشاره کنیم. به هر ترتیب این اسب تنها اسبی است که در صحنه‌های نبرد نسخه‌ی مذکور بدون برگستوان تصویر شده و فهم علت آن احتمالاً در گرو مطالعه‌ی زمینه‌های فکری و اجتماعی آن دوران است. به راستی چرا مصوران *شاهنامه‌ی* بایسنقری هیچ‌گاه اسب را با چنین پوششی تصویر نکرده‌اند؟ اگر دو نگاره‌ی فوق که از دو نسخه‌ی متفاوت اخذ شده برشی از یک رویداد تاریخی در بستر متن *شاهنامه* باشد آیا می‌توان گفت مصوران *شاهنامه‌ی* بایسنقری قصد نشان‌دادن رویدادی خاص را جز در نقاشی‌های دو صفحه‌ای «شکارگاه» نداشته‌اند و برای آن‌ها مصورکردن صحنه‌های نبرد فارغ از نمایش رویدادی خاص بوده است؟ در این میان تأثیر جعفر بایسنقری -رئیس کتابخانه- بر اخذ چنین الگوهای بصری‌ای نیز قابل بحث است. فهم چنین تغییراتی در فرم که منجر به تمایزات بصری در سه نسخه‌ی مذکور شده تا حدودی کمک می‌کند از زیبایی‌شناسی هر دوره با دیدی بسیط‌تر سخن گفت و تصویرگری در دست‌نوشته‌های مصور را صرفاً در چارچوب قواعد و معیارهای صلب و سخت کارگاه‌ها ندید. هرچند در میان اعمال تمام این تغییرات نمی‌توان از مصالحه‌ی درونی بین کارگاه‌ها سخن نگفت. آنجا که فراتر از زمان و جغرافیا، الگوهای واحدی جهت نمایش حرکات و رفتار اسب اخذ شده است.

نتیجه

مابین گفته‌های عالمانی که در طول سده‌ها آمدوشد حکومت‌ها کتاب‌هایی را به منظور شناخت اسب تألیف کردند الگوهایی بیرون کشیده شد که قابلیت انطباق با تصویر را داشتند، الگوهایی که آغازگر فهمی نسبی از رویکرد مصوران در تصویرگری اسبان سه *شاهنامه‌ی* تیموری شد. بینشی که اسب‌شناسان از این حیوان در اختیار گذاشتند در وهله‌ی نخست به این تلقی منتهی شد که مصوران هر سه دست‌نوشته چه در نمایش حرکات و چه در رنگ‌گذاری اسبان، قصد خروج از عالم واقع را نداشته‌اند بلکه ایشان حدالامکان به‌واسطه‌ی نمایش جزئیاتی که بخشی از آن‌ها ابزار سوارکاری نیز می‌شود خود را به طبیعت پیرامون متصل کرده‌اند. فرضیه‌ی دوم زمانی تقویت می‌شود که به گفته‌ی اسب‌شناسان پیرامون پیکره‌ی اسب نیک توجه شود. هرچند گاهی تعریف و توصیف برخی از ایشان با اغراق همراه است اما به‌طور کلی آن‌ها اسبی را نیک قلمداد کرده که در اعضایش خصوصیاتی عینی چون نازکی یا ضخیمی، کوتاهی یا بلندی و نزدیکی یا دوری در تعادل و تناسب با جزء و کل باشد. نگاهی که قابل بسط‌دادن به نگاه مصوران دست‌نوشته‌های مذکور خصوصاً هنرمندانی است که در کارگاه بایسنقری مشغول به مصورکردن *شاهنامه* بودند. قواعد ایشان در تصویرگری بیشترین هم‌پوشانی را با الگوهای فرسنامه‌نویسان پیرامون اسب نیک و زیبا دارد. بررسی کتاب‌هایی که از اسب نیک سخن گفته از اشعار شاعران بزرگ عرب تا متون متقدم و میانی عربی و فارسی که به مطالعه‌ی اسب پرداخته‌اند، خبر از یک زیبایی‌شناسی جمعی پیرامون نیکی و زیبایی این حیوان می‌دهد. این ادراک حسی مشترک نه تنها در کلام ایشان بلکه گاهی در قلم مصورانی که بر روی دست‌نوشته‌های مذکور کار کرده ظهور و بروز داشته است. البته همواره اینگونه نبوده، بلکه گاهی در جغرافیایی متفاوت چون شیراز، مصوران از این زیبایی‌شناسی همگانی فاصله گرفته‌اند و به تصویرگری نسبتاً متمایزی از اسب چه در نسبت با سنت پیش از خود و چه در مقایسه با هرات عصر تیموری روی آورده‌اند، تمایزی که تماماً نمی‌تواند محصول مهارت ناکافی مصورانش باشد. گویی به دست آوردن یک هویت مستقل در بیان داستان‌های *شاهنامه* لازمه‌ی چنین تغییراتی در جزئیات فرمی بوده است. تغییراتی که بیش از هر چیز خود را در پیکره و پوشش اسبان به هنگام نبرد نشان داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. به‌نظر می‌رسد نخستین کسانی که پس از اسلام در حوزه‌ی اسب‌شناسی سخن گفته، اندیشمندان بزرگ لغت و نحو بوده‌اند، تا جایی که صرّاف معتقد است مجموع کارهای ایشان و همین‌طور فلاسفه به آماده‌سازی زمینه‌ی ظهور کتاب‌های فروسیه و استادان برجسته‌ی این فن یاری رساند (Al-Sarraf, 1990, 155). نگاهی گذرا به کتاب *الفهرست* ابن ندیم نشان می‌دهد که بسیاری از استادان حوزه‌ی ادبیات در رابطه با اسب دست به تألیف کتاب زده اما در میانشان اشخاصی چون ابوعُبَیده، أصمَعی، جاحظ و ابن قُتَیبه تأثیر گذارتر بوده‌اند.

۲. این کتاب را شجاع در سده‌ی نهم برای ابراهیم‌میرزا، حاکم شیراز و فرزند شاهرخ تألیف کرد اما پس از مدتی سر از کتابخانه‌ی شاهرخ درآورد. ایرج افشار که این نسخه را تصحیح کرده در ابتدای کتاب می‌نویسد: «*انیس‌الناس* متنی است در اخلاق و مباحثی که در تقسیمات علمی قدیم به تدبیر منزل و سیاست مدن تعبیر می‌شد. بسیاری از مضامین و مطالب آن مأخوذ است از کتب معروف مانند *قابوس‌نامه*، *کلیله‌ودمنه*، *گلستان*، *بوستان*، *مثنوی* مولانا، *خمسه‌ی* نظامی، فردوسی، سعدی، حافظ، اوحدی و آثار و اشعار دیگر ازاین‌دست. مأخذ کامل بعضی از فصول را هم نمی‌توان معین کرد، مثلاً در قسمتی که به شناخت اسب اختصاص دارد بعضی از مطالب آن مأخوذ از *قابوس‌نامه* است و ضمناً از مطالبش برمی‌آید که *آداب‌الحرب و الشجاعه* را در دست نداشته» (شجاع ، ۱۳۷۴، ۱۲-۱۳). نسخه‌ای از *انیس‌الناس* که در این مقاله نیز به آن استناد شده، به شماره‌ی ۹۵۱۸ در کتابخانه‌ی مجلس نگهداری می‌شود.

۳. نظام‌الدین احمد گیلانی ملقب به «حکیم‌الملک» یکی از پزشکان نامی

ایران است که چندین سال در هندوستان مقیم بود. در برخی منابع آمده است که او مضمار دانش -یکی از مهم‌ترین فرسنامه‌های سده‌ی ۱۱ ه.ق- را به دستور شاه‌عباس دوم (حکومت، ۱۰۵۲-۱۰۷۷ ه.ق) در سال ۱۰۷۱ ه.ق تألیف و در ضمن آن، اسبان شاه را در رجب ۱۰۶۷ ه.ق گزارش کرد (گیلانی، ۱۳۷۵، ۷ و ۱۰).

۴. الملک مجاهد، علی بن داود پنجمین پادشاه سلسله‌ی رسولی یمن (حکومت ۷۲۱-۷۶۴ ه.ق) کتاب بزرگ *الاقوال الکافیه و الفصول الشافیه* را در پرورش و بیماری‌های اسب تألیف کرد. فخرالدین بن احمد بن المولی خضر رودباری در سنه ۱۲۵۳ ه.ق به خواهش میرزا هدایه‌الله بن حاج میرزا احمد صاحب دیوان استیفا و مستوفی کردستان این کتاب را به شکلی بدیع ترجمه و آن را *کنزالهدایه* نامید (تاجبخش، ۱۳۹۶، ۳۹۰). نسخه‌ای از *کنزالهدایه* به شماره‌ی ۱۶۲۱۲ در کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود.

۵. مؤلف این کتاب میر محمد صالح خاتون‌آبادی (۱۰۵۸-۱۱۲۶ ه.ق) فقیه، محدث امامی قرن یازدهم و دوازدهم، شاگرد و داماد محمدباقر مجلسی است. نسخه‌ای از *محاسن‌الحصان* به شماره‌ی ۱۳۹۷ در کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود.

6. Connoisseur.

۷. از عبدالله‌خان بهادر فیروزجنگ ترجمه‌ی فرسنامه‌ای هندی موجود است که نسخه‌های بسیاری از آن در سرتاسر کتابخانه‌های جهان نگهداری می‌شود. به گفته‌ی حسن تاجبخش به غیر از مقدمه‌ی کتاب (به استثنای شعر) تمام کتاب فیروزجنگ عیناً ترجمه‌ی هاشمی است. از زین‌العابدین هاشمی خراسانی، مؤلف و شاعری از اهالی خراسان که در خدمت شاه مظفر ثانی (۹۱۷-۹۳۲ ه.ق) از سلاطین گُجَرات هند بود، فرسنامه‌ای باقی مانده است. به احتمال قوی کار وی دامپزشکی بود یا در این دانش تسلط داشت. پادشاه هند به وی دستور داد از روی کتابی که در ۱۶،۰۰۰ سطر به زبان سانسکریت توسط حکمای هند در باب اسبان تألیف شده کتابی خلاصه به زبان فارسی تهیه کند (همان، ۴۷۹-۴۸۰).

۸. این جُنگ امروزه به شمارهٔ Add. 27261 در کتابخانهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. به گفتهٔ الین رایت بیشتر تذهیب‌های این نسخه که احتمالاً به دست مذهبانی که پس از حملهٔ دوم تیمور، به شیراز مهاجرت کرده اجرا شده، ترکیبی از هر دو سبک جلایری و شیراز مظفری -تذهیب با نقوش گیاهی به رنگ‌های لاجوردی -طلایی- است (Wright, 2013, 85-89).

۹. از مصوران این نسخه اطلاعات دقیق و مشخصی در دست نیست. هرچند با حدس و گمان به نام پیر احمد باغ شِمالی در میان آنها اشاره شده است.

فهرست منابع

ابن ابی الربیع (۱۴۳۱ ه.ق)، *سلوک المالک فی تدبیر الممالک*، به اهتمام عبدالعزیز بن فهد بن عبدالعزیز، ریاض: دارالعاذریهٔ للطباعهٔ و النشر.

ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم (۱۴۱۸ ه.ق)، *عیون‌الخبار*، به اهتمام یوسف علی طویل، بیروت: دار الکتب العلمیه.

ابن منذر، ابو بکربن البدرالدین البیطار (۱۹۹۳)، *کامل الصناعتین فی البیطره و الزردقه*، به کوشش عبدالرحمن ابریق، حلب: معهد التراث العلمی العربی.

امرؤالقیس (۱۹۹۸)، *دیوان امرؤالقیس*، شرح د.یاسین الایوبی.بیروت: المکتب الاسلامی.

انیس‌الناس شجاع نسخه‌ی شماره‌ی ۹۵۱۸ کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، سده‌ی ۹ق.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۵)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه ندا اخوان مقدم، تهران: چشمه.

تاجبخش، حسن (۱۳۹۶)، *تاریخ دامپزشکی و پزشکی ایران*، جلد دوم تهران: دانشگاه تهران.

سلّومی، عبدالعزیز (۱۴۰۶ ه.ق)، *دیوان الجند*: نشأته و تطوره فی دولته الاسلامیه حتی عصر المامون، مکه: مکتبه الطالب الجامعی.

سمرقندی، دولتشاه (۱۳۸۲)، *تذکرهٔ الشعرا*، به سعی و اهتمام ادواردبراون، تهران: اساطیر.

سوچک، پریسیلا (۱۳۸۸)، نظریه و کاربست چهره‌نگاری در سنت ایرانی، *مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

شاه‌قلی (۱۳۸۷)، *فرس‌نامه*، به اهتمام یوسف بیگ باباپور، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

شاهکارهای نگارگری ایران (۱۳۸۴)، تهران: موزه هنرهای معاصر.

شاهنامه‌ی ابراهیم سلطان، نسخه‌ی شماره‌ی Ouseley Add.176 کتابخانه‌ی بودلیان، سده‌ی ۸۳۴-۸۳۹ ه.ق).

شاهنامه‌ی محمد جوکی (نسخه‌ی شماره‌ی MS RAS 239 انجمن‌سلطنتی آسیایی لندن، سده‌ی ۸۴۳ ق.)

شجاع (۱۳۷۴)، *انیس‌الناس*، به اهتمام ایرج افشار، تهران: علمی و فرهنگی.

فخر مدبر، محمد بن منصور بن سعید (۱۳۴۶)، *آداب‌الحرب و الشجاعه*، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: اقبال.

فرس‌نامه‌ی عبدالله‌خان فیروزجنگ (نسخه‌ی شماره‌ی suppl.pers 1554 کتابخانه‌ی ملی پاریس، سده‌ی ۱۱ ه.ق).

قدامه ابن جعفر (۱۲۲۹ ه.ق)، *الخراج و صناعه الکتابه*، به کوشش محمدحسین الزبیدی، بغداد: دارالرشید.

قلقشندی، شهاب‌الدین احمد بن عبدالله (۱۴۰۸ ه.ق)، *صبح الاعشی فی کتابه الانشاء*، به اهتمام محمدحسین شمس‌الدین، جلد دوم، بیروت: دارالکتب العلمیه.

گیلانی، نظام‌الدین احمد (۱۳۷۵)، *مضمار دانش*، به اهتمام نادر حائری، تهران: نشر دانشگاهی.

نهاوندی، قیم (۱۳۹۵)، *فرس‌نامه*، به کوشش آذرتاش آذرنوش و نادر مطلبی کاشانی، تهران: نی.

Al-Sarraf, Shihab (1990). *Furusiyah*, Literature of the Mamluk Period. Riyad.

Grabar, Oleg (2000). *Mostly miniatures*: An introduction to Persian painting. New Jersey: Princeton University Press.

Roxburgh, David J. (2001). Baysunghur's Library: Question related to its chronology and production. *journal of Social Affairs*. vol. 18. no. 72.

Roxburgh, David J. (2001). The Aesthetics of Aggregation: Persian Anthologies of the Fiftennth Century. Princeton Papers: *Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies*. pp.119-142.

Roxburgh, David J. (2002). Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedure. *Moqarnas*, pp. 44-77.

Sims, Eleanor. (1992). The Illustrated Manuscripts of Firdausi's "*Shahnama*" Commissioned by Princes of the House of Timur. *Ars Orientalis*, 22: 43-68.

Wright, Elaine (2013). *The Look of the Book*: Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452. Washington: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.

Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.327329.666750

Explaining the Rules of Horse Illustration in three Timurid *Shahnama*s Relying on Equine Science Books*

Samane Sabzekar[1], Saeed Khoddari Naeini[2]**

[1]Master of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.

[2]Assistant Professor, Department of Museum Studies, Faculty of Faculty of Conservation and Restoration, University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 20 Jnl 2021; Accepted: 31 Jan 2022)

The horse has found its way into the images of books with the same strong presence that it had in the lives of the ancients - especially kings -, so it is considered one of the most important visual objects in the creation of miniatures. Given this issue and the view of the value of the animal, which not only represented the power and greatness of an army, but also played a unique role in the royal ostentation, one has to ask how the painters portrayed him. To what extent did those who lived in the context of the court society and possibly owned a horse, in the depiction of this animal, be faithful to the qualities that indicated a good and beautiful horse? Do these qualities, which are extracted from equine science books such as Farasnamas and other books written about horses, overlap with the criteria of illustrators in horse illustration or are they completely different from each other? Understanding the approach of illustrators in the illustration of designs depends on recognizing and studying written sources that have spoken directly about theoretical and practical issues related to Persian painting. Since this cultural land lacks such a written tradition, other sources have always been replaced and studied in order to understand the rules of this art, sources that may not be directly related to Iranian painting, but their subject matter is about the most prominent designs. It should be noted, however, that these sources can never arrive at a comprehensive theory of the criteria of illustration and ultimately provide a definition of the correct proportions of the motifs, a definition by which a complete work of art can be recognized.

The sources studied here are equine science books. These books, which have been written, translated and sometimes illustrated under different titles such as Farsnama, al-beytarah, Al-Khail in different Islamic lands, are classified under natural sciences because they are written based on direct observations of horses. The purpose of writing these books is to transfer knowledge in order to understand good and bad horses, symptoms and treatment of diseases of this animal. What makes equine science book a valuable resource in the absence of artistic books and cited by art historians is their content. In these books, aesthetic qualities such as the beautiful shape of the limbs, movements, the size of each member in relation to the part and the whole, colors and whiteness that indicate the value or worthlessness of the horse is drawn. Given such content, which is full of descriptions of good and bad horses and the most detailed information about its appearance, it can be included in the field of Iranian painting because this art is always defined in great detail.

In generally, two conclusions be drawn from this research, first, that the illustration of the horse in these three illustrated manuscripts was not outside the framework of nature. Secondly, the illustrators of Baysonghori Shahnama have made a commendable effort to depict a good horse, and their criteria are very close to those of equine science experts.

Keywords

Horse Illustration, Equine Science Books, Shahnama, Baysonghori, Ibrahim Sultan, Mohammad Juki.

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "The study of horse illustration in persian painting by studying faras-namas" under the supervision of second author at the University of Art.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 2857741, Fax: (+98-21) 66723690, E-mail: khoddari@gmail.com