DOI: 10.22034/JACO.2023.404924.1326

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
The Effect of Environmental Restoration on the Content and Performance of The Artwork
(A Comparative case study between the Estrabad Painting School and The School of Tabr)
در همین شمارهٔ مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تأثیر بازیابی محیط در محتوا و شیوهٔ اجرای اثر هنری
(مورد تطبیقی: مکتب نگارگری استرآباد با مکتب تبریز ۲)*

محمدرضا ساختمان‌گر[۱]، محمدرضا شریف‌زاده[۲]**، ابوالفضل داودی رکن‌آبادی[۳]، محمد عارف[۴]
۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استاد دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۳. استاد گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.
۴. دانشیار گروه نمایش، دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۲/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۲/۰۷/۱۱ تاریخ انتشار : ۱۴۰۲/۱۰/۱۱

چکیده

در سایهٔ توجه شاهان صفوی مکاتب هنری مختلفی در نقاشی ایرانی شکل گرفت؛ نخستین مکتب نگارگری این دوران در تبریز با پیش‌زمینه‌ای که از هرات داشت، منجر به خلق نسخ مصور زیادی از جمله شاهنامهٔ شاه‌طهماسب شد. شهر استرآباد نیز در پرتو امنیت و توجه حکومت شاه عباس رو به بالندگی و آبادی نهاد و گرچه هرگز نتوانست به موقعیت برجستهٔ مکاتب هنری شهرهای مهم آن روزگار دست یابد، اما ارباب هنر توجه کرده است و صاحب سبک و مکتب نقاشی خاص خود شد. در مکتب استرآباد آثار قابل‌توجهی از نگارگری شناسایی شده که بیشترین آنها در موزه‌های بریتانیا، موزهٔ توپقاپوسرای ترکیه، موزهٔ هند و البته ۱۵ نگاره از یک نسخهٔ شاهنامه نیز در موزهٔ ملک تهران یافت شده که تاکنون شناسایی و پژوهش نشده است. این پژوهش با هدف شناسایی و بررسی نگاره‌های فوق، علاوه بر شناسایی و معرفی عناصر محیطی در نگاره‌های مکتب استرآباد، نمونه‌هایی چند از آن با نگاره‌های مکتب تبریز صفوی سنجیده و نمادشناسی تطبیقی شده است. این پژوهش پیش‌رو با روش کیفی و نمونه‌گیری انتخابی و به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی انجام شده است. این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که چه عوامل محیطی در شکل‌گیری مکتب استرآباد نقش داشته است؟ نمونه‌های انتخابی شامل پنج نگاره از ۱۵ نگارهٔ موجود در موزهٔ ملک تهران است که با نگاره‌های هم‌موضوع با شاهنامهٔ طهماسبی بررسی و تطبیق شدند. نتایج حاکی از آن است که مکتب استرآباد ضمن وفاداری به تجربه‌ها و سنت‌های تباری پیش از خود رشد کرده و در کنار تفاوت‌های منحصربه‌فرد با دیگر مکاتب هنری دوران، گرایش‌های فکری صفوی را در نشان دادن شکوه، قدرت، عظمت و برخورداری از موهبت‌های طبیعی نشان می‌دهد. عناصر محیطی عمده‌ای در مکتب استرآباد است که آن را از مکتب تبریز صفوی متمایز کرده و دارای شاخصه‌های متمایز خاص خود است.

واژگان کلیدی: *مکتب استرآباد، شاهنامهٔ استرآباد، شاهنامهٔ طهماسبی، مکتب تبریز صفوی، موزهٔ ملک تهران.*

مقدمه

هنر در دورهٔ صفوی رشد و تعالی قابل‌توجهی پیدا کرد و از آن برای نشان‌دادن شکوه پادشاهی و ایدئولوژی حکومتی استفاده می‌شد. دورهٔ شاه‌طهماسب از این نظر حائز اهمیت بسیار است. دورهٔ شاه‌طهماسب معمولاً با شاهکار بسیار گران‌سنگ شاهنامه‌ای شناخته می‌شود که در یک پروژهٔ بزرگ حکومتی به نگارگری آن پرداخته شد و تا به امروز حفظ شده است. طهماسب خود استعداد هنری، روحیه‌ای هنرجویانه و شخصیتی هنرپرورانه داشت و با بسیاری از هنرمندان و ارباب هنر ارتباط نزدیک داشت و شاه با عطایا و فرامین خود آنان را می‌نواخت. او در پیشرفت کارهای هنری همکاری و نظارت

*این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «محمدرضا ساختمان‌گر» با عنوان «معرفی مکتب نگارگری نوشناختهٔ استرآبادی در بررسی تطبیقی پانزده نگارهٔ شاهنامهٔ موزهٔ ملک و نسخه‌های منسوب به استرآبادی در بریتانیا» است که به راهنمایی دکتر «محمدرضا شریف‌زاده» و «ابوالفضل داودی رکن‌آبادی» و مشاورهٔ دکتر «محمد عارف» در دانشکدهٔ «هنر» دانشگاه «آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی» در حال انجام است.

**نویسندهٔ مسئول: moh.sharifazade@iauctb.ac.ir، ۰۹۱۲۱۹۸۵۹۱۸.

می‌کرد (سیوری، ۱۴۰۱، ۱۲۵) و حتی نگارگری چند مجلس از کاخ چهل‌ستون قزوین را خود انجام داده بود (رابینسن، ۱۳۹۰، ۱۴۴). او با هنرمندان مصاحبت می‌کرد (منشی، ۱۳۵۰، ۱۷۸) و مواردی بود که برای بالابردن ارزش هنر در قلمرو خود، هنرمندی را به والی‌گری ایالتی می‌گماشت یا هنرمندی را که در ایالتی دیگر به آوازه‌ای رسیده بود، به فرمان شاهانه، به دربار و دیار خود می‌خواند (منشی قمی، ۱۳۸۳، ۹۲). شاهنامهٔ طهماسبی به مثابهٔ کاخ بزرگی از هنر و روح ایران نوین بود که در زمان پدرش پی‌افکنده شد و در زمان او به پایان رسید. ۲۵۰ نگارهٔ مانده از آن، به‌خوبی روح فرهنگ ایران آن دوره را بازمی‌نمایاند که چگونه ایران رسته از یوغ و یغمای مغول و اغوزان، قصد بازگشت به ریشه‌های خود را داشته و هیچ محملی مناسب‌تر از متن فاخر و فخیم حکیم طوس بازنیافته بود. بالندگی هنر در دورهٔ شاه‌طهماسب، محصول پیدایش دوره‌ای از امن و امان، فراغت امور سیاسی و عقیدتی و پیروزی تشیع به‌عنوان خاستگاه فکری و تبلیغی حکومت بود. آنها از تبلیغات صوفیانه به تشیع گراییده بوده و در آن نیز کامیاب شده بودند (صفت‌گل، ۱۳۸۱، ۷۲). سرمستی حاکمان از وضع موجود بدان حد بود که خود را در نقطه‌ای محتوم و بایسته از تقدیر تاریخی دیده و ظهور ناجی آخرالزمان را قریب‌الوقوع می‌دیدند. «رواج دین محمدی و رونق مذهب اثنی‌عشری در زمان سلطنت آن اعلی‌حضرت [شاه‌طهماسب] به مرتبه‌ای رسید که زمان مستعد آن شد که صاحب‌الامر لوای ظهور برافرازد» (عبدی‌بیگ شیرازی، ۱۳۶۹، ۶۰). تأثیر عناصر محیطی نظیر: زمان، جغرافیا، فرهنگ بومی، اقتصاد، تجربیات پیشین و امیال و سلایق روحی روانی و بازتاب آنها در تولید آثار هنری بدیهی است، اما بازشناسی و بازیابی آنها نیازمند بررسی‌های چندسویه است و به‌سختی می‌توان همهٔ عناصر محیطی تأثیرگذار بر یک اثر هنری را واکاوی شد. چراکه کشف همهٔ موارد محتاج اِشراف بر رشته‌های خاص و فنون مختلف است و چنین پژوهشی در قالب یک مقاله نمی‌گنجد. بااین‌حال، می‌توان صورتی کلی از وجود عناصر محیطی را شناسایی کرد تا در پرتو آن، ویژگی‌های کلی اثر یا سبک و مکتب هنری اثبات شود. در این پژوهش با هدف جستجوی عناصر محیطی در نگاره‌های مکتب استرآباد، نمونه‌هایی منتخب از آن با مکتب هنر شهر تبریز سنجیده و نمادشناسی شده است.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد تاریخی‌محور، روش گردآوری اطلاعات اسنادی، کیفی و نمونه‌گیری انتخابی با شیوهٔ توصیفی و تحلیلی انجام شده است. نمونه‌ها بر مبنای پنج نگاره از ۱۵ نگارهٔ موجود در موزهٔ ملک تهران برگزیده شده و در مواردی به‌تناسب آنها، نگاره‌هایی از شاهنامهٔ طهماسبی بررسی شده است.

عوامل شکل‌گیری مکتب استرآباد

بنا به روایت «معجم‌البلدان»: استرآباد شهری بزرگ و نامبردار است که گروهی از دانشمندان از آن برخاسته‌اند. از اعمال طبرستان و بین ساری و جرجان و در اقلیم پنجم بنا شده است (حموی، ۱۹۹۵، ۱۷۴). در حدودالعالم این شهر پرنعمت و خرم با آب‌های روان، هوای درست، دشت گلگون از ریحان و لاله و ضمیران را بر دامن کوه خوانده‌اند که ازو رخت و جامه‌هایی زیبا از ابریشم گونه‌گون آید (حدودالعالم من المشرق الی‌المغرب، ۱۳۴۰، ۱۴۴). این شهر کنام و آشیان جانوران بسیار بوده و اسبان نژاده در آن می‌پرورانده‌اند[1] (دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل مدخل «استرآباد»). ماهیان این شهر به‌نام و پرآوازه بوده و در آنجا چهار گونه ماهی می‌پرورانده‌اند که با نام‌های تلاجی، لیش، سازان و سفید شناخته می‌شده‌اند (آبادی باویل، ۱۳۵۷، ۲۵) و هچنین پرورش کرم ابریشم که در آنجا تداوم داشته است (لسترنج، ۱۳۹۰، ۴۰۴).

فخرالدین اسعد گرگانی در تعریف و تمجید حریرهای استرآباد سخن رانده و گوید که:

چو برخیزد ز خواب بامدادی
ز من خواهد حریر استربادی
(گرگانی، ۱۳۳۷، ۴۷)

اهمیت استرآباد و پاگرفتن مکتبی هنری خاص آن ناحیه را باید در موقعیت جغرافیایی و سیاسی[2] آن شهر و به‌واسطهٔ استقرارگاه حکومتی و ملی این شهر در زمان صفویه (منشی، ۱۳۵۰، ۳۶۸ و ۳۶۹) دانست. چرا که دست‌اندازی‌های ایلات و عشایر آسیای مرکزی که عموماً از طوایف ترک‌تبار و سنی‌مذهب بودند (قورخانچی، ۱۳۶۰، ۱۵) و در زیر ارادهٔ ازبک‌ها قرار داشتند، حکومت صفوی شیعه‌گرا را تهدید می‌کردند. تا این‌که به سال ۹۵۵ قمری شاه سلطان‌علی استاجلو توانست آن اقلیم را از ایلغار طوایف بیرونی نجات داده و دوره‌ای از آرامش و امنیت را از پایان سدهٔ دهم تا آغاز سدهٔ یازدهم برایشان به ارمغان آورد (منشی، ۱۳۵۰، ۱۰۵-۱۰۷). در سایهٔ توجهٔ شاهان صفوی، استرآباد رو به رونق و فزونی نهاده، تشیع به‌عنوان مذهب رسمی صفویان و ایدئولوژی حکومتی آنان در آنجا ریشه دوانده و در عهد شاه‌عباس اول برای نخستین‌بار به موقعیت اداری «ایالت» دست‌یافت (تاورنیه، ۱۳۸۲، ۲۵۷). شهر در پرتو امنیت و توجه حکومت رو به بالندگی و آبادی نهاد و گرچه هرگز نتوانست به موقعیت برجستهٔ هنر شهرهای مهم آن روزگار همچون هرات، مشهد، قزوین و تبریز دست یابد، اما به هر روی، محل توجه ارباب هنر قرار گرفت و صاحب‌سبک و مکتب هنری خاص خود شد.

• عوامل شکل‌گیری مکتب خاص نگارگری استرآباد

– تعطیلی کارگاه قزوین که هنرمندان در جستجوی حامیان جدید، برخی به بیرون از قلمرو شاهان صفوی در هند، عثمانی و دیار ازبکان رفته و گروهی در داخل مرزهای ایران در شهرهایی چون هرات، شیراز، مشهد و استرآباد مستقر شدند.

– استرآباد در شاهراه جادهٔ ابریشم واقع شده بود.

– دارابودن زمین‌های حاصلخیز کشاورزی و رونق اقتصادی ناشی از آن که حامیان مالی جدید برای رشد هنر پدید می‌آورد.

– واقع‌شدن در کنار دریا و وجود بنادر بزرگ که محل رفت‌وآمد بازرگانان و در نتیجه ایجاد خریدارانی ثروتمند بود.

– رواج زبان فارسی در میان ساکنان استرآباد که در حاشیهٔ ترکمانان واقع شده بودند و تشابهٔ زبانی آن موجب اشتراکات فرهنگی این منطقه با دیگر نواحی مرکزی ایران و در نهایت تعامل بیشتر با حکومت مرکزی می‌شد.

– پس از حملهٔ مغول این منطقه به‌عنوان کانون و محل تجمع بزرگان، ادیبان و هنرمندان شیعه در جوار اقوام سنی مذهب موجب اهمیت بیشتر این مکتب شد.

– آغاز دوره‌ای از آرامش پس از کشمکش‌های قبایل قزلباش که با گماردن حاکمی غیرقزلباش از سوی شاه‌عباس برای این منطقه شرایط مناسب برای جذب هنرمندان و خلق نگاره‌های بومی فراهم شد.

– علاقهٔ شاه‌عباس اول به مناطق فرح‌آباد (ساری)، اشرف (بهشهر)، استرآباد و ساخت‌وسازهای فراوان در این منطقه و نیز حمایت‌های گستردهٔ حکومت صفوی پس از استقرار شاه عباس که در حمایت از هنرمندان استرآباد بی‌تأثیر نبود.

تمامی عوامل ذکرشده احتمال شکل‌گیری کارگاه یا کارگاه‌های هنری در استرآباد را محتمل می‌سازد. هر چند که استرآباد پیش از صفویان، بنا به اعلام برخی تذکره‌ها، به‌خصوص در دوران تیموری محل تجمع و علاقهٔ هنرمندان بوده است. به‌طور مثال سلطان حسین‌بایقرا پیش از آن‌که حاکم هرات شود، به همراه وزیر دانای خود، امیرعلیشیر نوایی، چند سالی حاکم استرآباد بود که وجود محفلی ادبی در دربار ایشان را محتمل می‌سازد. سبک هنری روبه‌رشد استرآباد، هرگز نمی‌توانست به‌پای مکتب‌های پاگرفته در کلان‌شهرهایی نظیر: هرات، مشهد، تبریز یا قزوین برسد. اما چون برخاسته از سوادهنری هنرمندان برجسته قزوین بود و نیز تجربیات دریافت‌کرده از دیگر مکتب‌ها را نیز به‌خوبی پذیرا شد، در نتیجه رو به بالندگی نهاد. در این مکتب، آثاری خاص شکل گرفتند که گواه ارزش والای کارگاه هنری استرآباد است. از آن جمله می‌توان موارد زیر را برشمرد:

– سه شاهنامهٔ Oriental 12084/12085/12086 در کتابخانهٔ بریتانیایی لندن[۳]

– شاهنامهٔ «H1493» در موزهٔ طوپقاپو سرای استانبول[۴]

– شاهنامهٔ «Mingana Persian» در موزهٔ بیرمنگام انگلیس[۵]

– شاهنامهٔ «I.O. IsIamic3265» در کتابخانهٔ بریتانیایی لندن[۶]

– شاهنامهٔ « MS311» در موزهٔ فیتز ویلیام دانشگاه کمبریج[۷]

– شاهنامهٔ «استرآبادی» موجود در موزهٔ ملک تهران [شامل پانزده نگاره]

• تطبیق شیوه‌های اجرایی در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی و استرآباد

هرگونه نگاه انتقادی به یک تصویر، ناگزیر از جدی‌گرفتن آن است (رز، ۱۳۹۷، ۴۳). بدیهی است جدی‌گرفتن یک تصویر، نیازمند جدی‌گرفتن همهٔ عناصر تصویر موجود در آن برای درک نقاط و نکات مستتر در آن است که چه بسا هنرمند منظور مستقیمی بدان نداشته و آنچه دیده می‌شود، نتیجهٔ انگیزه‌ها و کشاکش‌های نهفته و انباشته در ناخودآگاه او باشد. غالب پژوهشگران هنری بر این باورند که آثار هنری می‌توانند نکاتی راجع به جامعه‌ای بازگویند که آنها را در خود تولید کرده است (الکساندر، ۱۳۹۳، ۷۱).

در تحلیل یک نگارهٔ از شاهنامهٔ طهماسبی یا استرآباد، می‌توان باورها، اندیشه‌ها، گرایش‌های فکری و البته توانایی هنرمند در واگیری اندیشه‌ها، توانایی و رغبت مالی فرمان‌دهنده یا پشتیبان مالی او، قدرت سیاسی، شکوه دربار و درباریان و در نهایت، وضع مردم عادی را دریافت. بنا بر آنچه گفته شد، در مقایسهٔ نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی در هم‌سنجی با نگاره‌های شاهنامه‌های مکتب استرآبادی تشابهات و تفاوت‌هایی آشکار می‌شود. در ادامه به بررسی چند نگاره از دو مکتب پرداخته می‌شود.

– یافتن زال نزد سیمرغ توسط سام

هر دو نگارهٔ تصاویر ۱ و ۲ به داستان یافتن زال توسط سام می‌پردازد که سیمرغ ار او نگهداری می‌کرده است. نگارگری سیمرغ و زال به گرایش‌های هنری در غرب شباهت دارد که در آن به نقاشی کودکان عریان در کنار دریا یا کودک – فرشتگان موجود در شمایل‌های مسیحی– می‌پرداختند. به همان‌گونه، نگارگری زال و سیمرغ در نگارگری شاهنامه‌ها نیز موضوعی دلپسند بود (شین دشتگل، ۱۳۸۴، ۱۵۴). از جنبهٔ متنی و موضعی نیز وجود کودکی رهاشده در دل و دامن طبیعت، همانند داستان کودکی موسی بر امواج نیل (هاکس، ۱۳۴۹، ۸۴۹)، رهاشدن داراب شاه افسانه‌ای ایران بر آب در زمان کودکی خود در داراب‌نامه (طرسوسی، ۱۳۴۴، ۱۲)، رها شدن اوزیریس فرعون مصر بر آب توسط برادر توطئه‌گرش در زمان کودکی‌اش (فریزر، ۱۳۸۸، ۴۱۷)، رها شدن سارگن پادشاه آشور بر آب در زمان کودکی‌اش توسط مادر خود (فروید، ۱۳۴۸، ۵)، داستان حیّ‌بن‌یقظان[۸] اثر ابوعلی سینا و

ابن‌طفیل، داستان «تارزان»[۹] اثر ادگار رایس باروز[۱۰] و حتی «سالار مگس‌ها»[۱۱] اثر ویلیام گلدینگ[۱۲] می‌بینیم. اما برخلاف داستان‌های شاهان افسانه‌ای و پیامبران و دیگر داستان‌های فلسفی- اجتماعی، داستان زال و سیمرغ اگرچه از فضای متنی حماسی برمی‌آید، اما دارای بار عرفانی است. این‌که چگونه مرغی افسانه‌ای اما جسور همچون مرغ گارودا در اساطیر هند کودکی را نگاهبانی می‌کند و آهوی مرغزار آن را به مهر گرفته و با شیر از سینهٔ خود او را به بار می‌آورد و سرانجام او به کانون خانواده بازمی‌گردد (سلطانی، ۱۳۵۴، ۲۸) تا نقش سرنوشت خود را در نمایش‌خانهٔ زندگی بازی کند، بسیار موردتوجه جهان‌بینی معناگرای ایرانی است. هر دو این نگاره‌ها گرایش به فراواقع‌گرایی در بازنمایی برخی عناصر دارند. شکل کلی سیمرغ افسانه‌ای برخلاف تصاویری که در ایران باستان بدان پرداخته می‌شد (برای مثال: بشقاب مسی ساسانی در موزهٔ رضا عباسی و پارچهٔ ابریشمی ساسانی موزهٔ طراحی و هنر نیویورک)، به شکلی متفاوت ترسیم شده‌اند. طرح کلی آن مشخص است اما در انتخاب رنگ‌ها و جزئیات، دست هنرمند باز است. چنان‌که انتظار می‌رود، تناسب اندام در تبریز صفوی (تصویر ۲) بیش از استرآباد (تصویر ۱) دیده می‌شود. گویا پرداختن به بدن، توجه به آن، برقراری ارتباط ذهن و جسم در جوامع بزرگ‌تری مثل تبریز بیشتر رعایت می‌شده و هنرمندان خود را ملزم به رعایت اصول قراردادی می‌دانستند. در نتیجه در تبریز، نقش یک «کودک خُرد» ترسیم شده که دارای اعضا و جوارحی ظریف است و در دل طبیعت و با دستیاری وحوش پرورش می‌یابد. از نظر تناسب، چهار گروه تصویری این نگاره شامل کودک، سیمرغ، گروه انسانی و عناصر طبیعی دارای تناسبات نسبی بایکدیگرند. در استرآباد، هنرمندان که گویا فضای بازتری برای هنرنمایی داشته‌اند، خود را چندان مقید به رعایت اصول اخلاقی ندیده و واهمهٔ چندانی هم از محتسب و عسس نداشته‌اند. وجود کودکی عریان در اصل داستان را مبنایی بر ارائهٔ هنر اروتیک دانسته و به‌جای کودک، نقش زنی عریان را نگارگری کرده‌اند. در نگارهٔ استرآبادی، به‌صورت آشکار ویژگی‌های آناتومی زنانه دیده می‌شود که تقریباً در همان زمان، در هنر غرب، برای تصویرگری نیمفه‌ها، پریان، فرشته‌ها، سرن‌ها یا برهنه‌نگاری زنانه دیده می‌شد. پیش‌تر از این، موضوع آناتومی زنانه در نگارگری ایرانی و شرقی وجود داشت؛ اما معمولاً در ابعاد کوچک و در خلال داستان‌های عاشقانه و پهلوانی و در قالب موضوع آبتنی زنان در برکه‌ها و به‌ویژه داستان آبتنی شیرین در داستان خسرو و شیرین نظامی یا داستان اخراج آدم و حوا از بهشت دیده می‌شد. اما در اینجا، تأکید بر جزئیات آناتومی زنانه، ارتباط تصویر با متن را تا حد زیادی نقض کرده است. مقایسهٔ دو نگارهٔ زال مکتب استرآباد (تصویر ۱) با زال مکتب تبریز ۲ (تصویر ۲)، نشان از گرایش هنرمندان به ساختارشکنی، جهان‌گرایی و پرداختن به موضوعات کامجویی و برآورده ساختن نگاه و نظر آمر و حامی مالی به‌جای پیروی از اصول اخلاق هنری را نمایان می‌سازد.

- کشتن رستم پیل سپید را

وجود فیل‌ها در جنگ، مهابت و وخامت آوردگاه را نشان داده و شجاعت و ابهت جنگیان را می‌نمایانده است. شاید فیل‌ها در جنگ‌های پیچیده و تخصصی سده‌های میانه و حتی پیش‌تر از آن، از زمانی که اسب و استر به‌عنوان سواره‌نظام و لازمهٔ اردوکشی به جنگ‌ها افزوده شدند، کارایی چندانی نداشته است. چه این‌که آنها نه‌تنها چالاکی اسبان را برای کنترل توسط سوارانشان نداشتند، بلکه آب‌وهوای منطقهٔ مدار معتدل زمین که تمدن‌ها در آن شکل گرفته‌اند، برای آنها مناسب نبود. آنها در برابر سلاح‌هایی که پیشرفت کرده بودند، بسیار آسیب‌پذیر بودند. آشفتگی جنگ موجب رم‌کردن و پیدایی حالت جنون در آنان می‌شد و نیز به‌آسانی قابل تکثیر و تربیت برای عملیات نظامی گسترده نبودند. در نهایت برای بومیان منطقهٔ ذکرشده، برقراری ارتباط ذهنی با این حیوانات سترگ اما روحیهٔ ظریف و عاطفی ممکن نبود. این است که وجود فیل در جنگ‌ها، یا تبار افسانه را به دورهٔ اساطیری می‌کشاند، یا این‌که از آنها فقط در حد بسیار اندک، دور از طلایه و قلب سپاه نگاه‌داشته می‌شده است. چنان‌که گفته می‌شود هندیان نیز از تعبیه پیلان در صفوف و رده‌های مقدم سازمان جنگی

تصویر ۱. مکتب استر آباد، زال و سیمرغ (شاهنامهٔ استرآبادی).
مأخذ: http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00014

تصویر ۲. مکتب تبریز ۲، زال و سیمرغ (شاهنامهٔ طهماسبی). مأخذ: https://manuscriptevidence.org/wpme/simurgh-and-zal-from-a-persian-shahnameh.

خودداری می‌کرده‌اند (فخر مدبر، ۱۳۴۶، ۳۲۷). بنابر آنچه گفته شد، ترسیم و تصویر فیل جنگی برای هنرمندان تبریز ۲ و نیز برای هنرمندان استرآباد یا هرجای دیگری، در شمار افسانه و نمادی ما بین افسانه و حقیقت (بین اژدها و اسب) بوده و ناآشنایی مردمان و هنرمندان این سرزمین‌ها با فیل را به استفاده از استعارهٔ ناشناختگی فیل برای تمثیل ابهام در فهم جهان و کردوکار گیتی سوق داده است. در طول تاریخ از پیروزی انسان بر نوع حیوان، به‌عنوان پیروزی انسان بر طبیعت یا پیروزی بر علقه‌های حیوانی خودِ خویشتن است. از کهن‌ترین نگاشته‌های سنگی و سفالی تا نوشته‌های معاصر می‌توان از این الگوی فکری-هنری به صورت‌های جنگ، شکار، قربانی، مرحلهٔ گذر پهلوانی و غیره نام برد. کوفتن سر فیل توسط رستم دستان، در راستای طرح‌های موجود بر مهرهای هخامنشی- که در آنها شاه / قهرمان به هماوردی جانوری افسانه‌ای می‌پردازد-قابل تفسیر است. فیل به جهت غیربومی بودن و عاری بودن از رفتارهای خشن، در خاورمیانه چندان جایگاه افسانه‌ای پیدا نکرد. اما در تاریخ برخوردهای تازیان با ایرانیان، حداقل در دو نقطهٔ تاریخی دیده می‌شود. نخست در داستان کشته‌شدن نُعمان بن منذر پادشاه عرب حیره به دست خسرو ساسانی (مرادیان، ۱۳۵۵، ۱۴۰) که خاقانی شروانی آن را به شعر آورده است:

از اسب پیاده شو، بر نطع زمین نه رخ
زیر پی پیلش بین، شهمات شده نعمان
(خاقانی شروانی، ۱۳۸۵، ۳۵۹)

نگارهٔ استرآباد (تصویر ۳) در مقایسه با تبریز ۲ (تصویر ۴)، بی‌بهره از تناسب‌اند. فیل در هردوی آنها چندان بزرگ‌تر از انسان نیست و به‌ویژه قهرمانی که او را می‌کشد، جثهٔ بزرگی دارد که در قامتش جلوه‌گر است. در نگارهٔ تبریز، تا حدودی تناسب رعایت شده و تنومندی رستم نه به لحاظ بلندای قامت که بر مبنای حجم عضلات اوست. بلندی قامت در نگاره‌های استرآباد، ضمن این‌که بازماندهٔ مکتب‌های اولیه (تبریز ۱، هرات، بخارا و مشهد) را در کشیدگی قامت کالبدهای انسانی نشان می‌دهد، با آناتومی قومی این منطقه نیز پیوستگی دارد که عموماً قامتی بلندتر و کشیده‌تر از نواحی غربی و جنوبی ایران داشته‌اند. این سبک از طراحی فرم و کالبد انسانی بازماندهٔ سبک مشهد است که در آن هنرمندان، گردن اشخاص را کشیده، سرها را کوچک و چانه‌های آنان را پر و گرد نقاشی می‌کردند. بر این فرم، مشخصه‌های پوشاک محلی مانند کلاه خزدار به‌جای تاج حیدری- که نمادی ایدئولوژیک برای صفویان بود- افزوده می‌شد (کن‌بای، ۱۳۹۱، ۸۷). در نگارگری سنتی ایرانی، تا حد زیادی جای خالی احساسات و بازتاب کنش‌ها در چهره و فرم جوارح وجود دارد. این نکته در نگاره‌های استرآباد بارزتر است. در نگارهٔ استرآباد گویا نظاره‌گر نمایش خیمه‌شب‌بازی هستیم؛ هیچ نشانی از پردلی و شجاعت در قهرمان دیده نمی‌شود. حیوان زخم‌دیده نیز به تصاویر پویانمایی معاصر می‌ماند و نشانی

تصویر ۳. مکتب استرآباد، کشتن رستم پیل سپید را (شاهنامهٔ استرآبادی). مأخذ: http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.02.00010/.

تصویر ۴. مکتب تبریز ۲، کشتن رستم پیل سپید را (شاهنامهٔ طهماسبی).
مأخذ: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452138.

از درد و رنج در او پیدا نیست. تماشاگران پشت کوه که از خود کوه چندان هم کوچک نیستند (در مقایسه با سرو موجود در داخل بنا، بسیار شگفت‌انگیزند)، هر دو در حال اجرای نمایشی معین حضور دارند. در نگارهٔ تبریز۲، اگرچه بازهم از پرسپکتیو، عمق‌دهی و منظره‌سازی چندان خبری نیست، اما در مقایسه با نگارهٔ استرآباد، واقع‌گراتر است. تونالیتهٔ رنگ‌ها به آن حالتی زنده بخشیده و عناصر تصویری خاصی همچون بنای باشکوه و مجلل با ماهرویان آرمیده در آن، در مقایسه با بنای موجود در نگارهٔ شاهنامهٔ استرآبادی، خبر از تفاوت دو جامعه از لحاظ ثروت، مکنت و قدرت دارد.

- نبرد رخش و شیر

کشته‌شدن شیر توسط یک اسب، کاری در شمار خرق عادات است. این کار زمانی روی می‌دهد که پهلوان نامدار شاهنامه در خوابی خوش غنوده است. به پیروی از باور و تصور عمومی، خواب از روی آسودگی و پایان‌دادن به مرحله‌ای دشوار در شاهنامه، امری پسندیده می‌کند. کشتن اژدها یا موجودات خطرناک توسط قهرمانان، یکی از بخش‌های پایدار قصه‌های پهلوانی است و در ادبیات ایرانی، ریشه‌های آن را می‌توان به فرهنگ و باورهای دینی نخستین اقوام هند و اروپایی رساند. در ادبیات مکتوب و حماسی ایران نیز قهرمانان بزرگی چون گرشاسپ، رستم و اسفندیار از این مرحله عبور می‌کنند (واحددوست، ۱۳۸۷، ۳۱۸). گذار از این مراحل خطرناک، یکی از مراحل نائل‌شدن به مرتبهٔ پهلوانی و فراانسانی تلقی می‌شود (مسکوب، ۱۳۹۰، ۳۳ و ۳۵). چنین مراحلی غالباً کارهایی هستند که انجام آن برای انسان‌های معمولی ممکن نیست و کارهایی مافوق طبیعی تلقی می‌شوند (فتوحی، ۱۳۸۵، ۱۶۱)؛ اما در این مرحله از کارهای قهرمانانه و خطیر رستم که منتهی به تراژدی کشتن فرزندش خواهد شد، مرحله‌ای کمیک گنجانده شده که گویا هدف از آن ادای دِین به بخش دست‌نیافتنی زندگی انسانی و تقدیس خواب به‌عنوان دریچه‌ای به جهان ماورا و هماهنگی با طبیعت است. این چنین است که رستم در گذار از مراحل مختلف پهلوانی یا خان‌های هفت‌گانه خود، چندین بار می‌خوابد و در خلال آن، نیروهای طبیعت به داد او رسیده و نجاتش می‌دهند. در فرمایه یا اپیزود «کشتن شیر توسط رخش»، او امور خود را رام یافته و در خوابی ژرف آرام‌گرفته است. در خانی دیگر نیز او زمانی که از بیابان بزرگ و بی‌آب و بوته‌ای می‌گذرد، از درماندگی، سستی و ناتوانی به خوابی مرگ‌آسا فرومی‌غلطد؛ اما همانند داستان قربانی‌کردن اسماعیل، میشی از غیب می‌رسد و او را به سرچشمهٔ زندگی می‌رساند. در برخی از کهن‌ترین تصاویر قهرمانی در مهرهای هخامنشی، قهرمانی بال‌دار که نشان از فره ایزدی و شخصیتی کاریزماتیک دارد، موجودی افسانه‌ای را که آمیخته‌ای از اسب، شیر و پرنده است، فراچنگ آورده و مهار ساخته است (گریسون و روت، ۱۳۹۰، ۴۳۰). متن شاهنامه و نگاره‌های بسته به آن، ادامهٔ همان کهن‌الگوی باستانی هستند که در اینجا نیز اسب و شیر، هر دو مقهور و مغلوب انسان‌اند و برای خدمت به انسان، یکدیگر را مهار می‌کنند. خواب خوش قهرمان نیز در حکم همان فره ایزدی و واگذاری کار به کارپرداز گیتی است. در نگارهٔ استرآبادی (تصویر ۵) و تبریز ۲ (تصویر ۶)، قهرمان پلنگینه‌پوش داستان را خواب غفلت ربوده است. خواب او بر فرش سبزه و چمن یا رود باریکه‌ای دویده از بلندای کوه، نشان از تنعم و هم‌زمان نشان از تسلیم امور شدن دارد. در هر دوی آنها، می‌توان وضعیت جغرافیایی منطقه را مشاهده کرد: استرآباد سرسبزی که بر کنارهٔ یکی از نهرهای رود پرآب قره‌سو بنا شده و دشت و دامان آن آکنده از گل و سبزی است در مصاف با تبریزی که علی‌رغم بهره‌وری از آب‌وهوای نسبتاً معتدل، کوه و دمنی نسبتاً سترون دارد! نگارهٔ تبریز ۲ (تصویر ۶) ، حال و هوایی حماسی و پهلوانی دارد و قهرمان در هنگام خواب نیز بیمناک است و دستی بر قبضهٔ شمشیر دارد؛ اما نگارهٔ استرآباد (تصویر ۵)، حال و هوایی غنایی و بزمی دارد. قهرمان داستان همچون می‌زده‌ای که از خواندن خیام فارغ شده، به خوابی گران خفته است. در نگارهٔ تبریز ۲، زین ابزار قهرمان و اسب او، همگی نمایانگر سازوبرگ سپاهیان عصر صفوی است؛ اما در نگارهٔ استرآباد رخت و ردای قهرمان، نشان از پوشش سنتی استرآباد آن زمان دارد و بر اسب زیبای او نیز

تصویر ۵. مکتب استرآباد، نبرد رخش و شیر (شاهنامهٔ استرآبادی). مأخذ: http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.02.00006/.

جُلی نهاده‌اند که طرحی اصیل از بافته‌های فرش و گلیم این منطقه را نمایان‌گر می‌سازد. هماهنگ با آن، تأکید بر گلگونی و رنگ‌آمیزی اسب در مکتب استرآباد، در مقابل اندام ورزیده و چالاک آن در مکتب تبریز ۲، تفاوت دو دیدگاه را نشان می‌دهد. نگارهٔ استرآباد اسب را در فرهنگ خراسان نشان می‌دهد که در آنجا اسب را بسیار تزیین می‌کردند. بیهقی اشارتی بدین نکته دارد و گوید: «...بیست پاره لعل بدخشی به‌غایت نیکو و ده اسب خراسانی ختلی به جل و برقع دیبا و پنج غلام ترک قیمتی ...» (بیهقی، ۱۳۲۴، ۲۹۳). باید در نظر داشت که اگرچه استرآباد به پرورش اسب معروف بوده و به گفتهٔ برخی نام خود را از اسب و استر گرفته است، اما این دربار صفوی و آداب آن بود که اسبان نژاده، اصیل و نجیب در آن پرورش داده می‌شد و همان عنایتی که شاه به هنرکده خود داشت، به اصطبل خود نیز روا می‌داشت و برای آن حرمتی معنوی قائل بود (جعفری دهکردی، ۱۳۹۶، ۳۹).

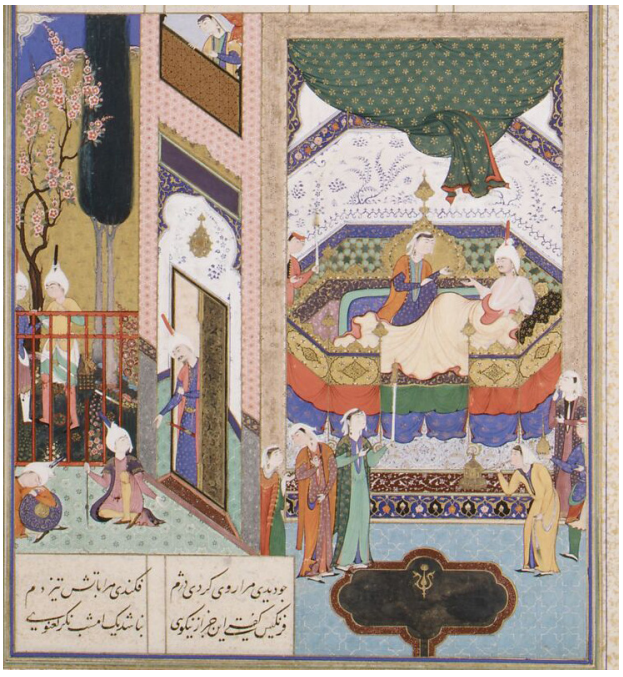
تصویر۶. مکتب استرآباد، کشتن رستم پیل سپید را (شاهنامهٔ استرآبادی). مأخذ: http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.02.00010/.

- رفتن شیرین به کاخ خسرو

داستان عاشقانه‌ای که فردوسی و نظامی بدان پرداخته‌اند و

محبوب بیش از صد شاعر پارسی‌سرا و دیگر زبان‌ها شده، محبوب همهٔ طبقات جامعه از شاه تا رعیت بوده است. چرا که در این داستان عاشقانه، همهٔ طبقات و اصناف جامعه حضور دارند. حضور پادشاه در این داستان عاشقانه، زمینه‌ای کافی و دلیلی بسنده برای توجه نگارگران درباری بدان بود. به این بخش از داستان، در هر دو مکتب استرآباد و تبریز ۲ توجه شده است. اما در هردوی آنها کنش‌ها، کنشگران و فضا متفاوت است. در شاهنامهٔ استرآباد (تصویر ۷)، فضای اندرونی یک سرسرای حاکم ایالتی دیده می‌شود که پیش از هر چیز، منسوجات در آن خودنمایی می‌کنند. لباس‌های رنگارنگ که طرح و رنگ آنها، جایگاه شخص را در یک دژ حکومتی بیان می‌کند (رنگ قرمز نشان برگزیدگی است). بزرگِ زنان اندرونی به همان شکل لباس قرمز دارد. شاه و کارگزاران او و شیرین نیز (همانند آن زن قرمزپوش میدان فردوسی چند دهه پیش)، پوشاکی قرمز دارد (چنین فضایی شاید ملهم از دربار عثمانی‌ها باشد). در گوشهٔ تصویر و پشت سر لَلِه یا همان بزرگ زنان اندرونی، دو زن خدمتکار (کنیز) با لچکی بر سر، یک خدمتکار دیگر دست بر سینه پیش امیر بر ورودی سمت راست و یکی دیگر بر طبقهٔ دوم کوشکی در همان سمت، همگی پوشاکی از رنگ‌های دیگر دارند. در آن میان، تنها یک شهبانو مزین به تاج و اکلیل با جامه‌ای زرین در پشت سر شیرین حضور دارد. در این نگارهٔ شاهنامه، شیرین به تضرع و لابه در پای عاشق خویش افتاده و حالی زار و پریشان دارد. چنین برخوردی در یک دیدار عاشقانه، نه فضایی احساسی، رقت‌انگیز و رمانتیک که فضایی کام‌جویانه و برخوردی نابرابر دارد. محیط نگاره در مقایسهٔ با صحنهٔ ماجرا یا رویداد و عناصر تصویری، بسیار کوچک‌تر از فضای داخلی بناهای موجود در نگارهٔ طهماسبی است که در آن یا اشخاص در درون آن غوطه‌ورند یا این‌که بخشی از بنا، قسمتی از محیط بیرونی یا فضای طبیعی را اشغال کرده است. از نگارهٔ مکتب استرآباد چنین برمی‌آید که گوئی از دیدِ مردمان سده‌های میانه، خدمتکاران و فرودستان، چنان خوار انگاشته می‌شده‌اند که حضور آنها در یک فضای بسیار خصوصی و محرمانه - که در آن عاشق و معشوق به کامجویی برخاسته‌اند - عیش آنها را منغص و اصول اخلاقی را نقض نمی‌کرده است. از این زاویه می‌توان تجسم کرد که در فضای اندرونی حرم‌سراها، چگونه اصول اخلاقی و فضای خصوصی زیر پا گذاشته می‌شده است. در این نگاره مشخصه‌های مکتب مشهد در طراحی مناظر و مرایای طبیعی به چشم می‌خورد که در آنجا کوه‌ها و صخره‌ها را از حالت بافتدار به حالت شیب‌دار، ستبر و لیز تغییر داده بودند (کن‌بای، ۱۳۹۱، ۸۷) و درختان را کهنسال می‌کشیدند (پاکباز، ۱۳۹۲، ۹۳). نگارهٔ طهماسبی (تصویر ۸) برخلاف نگارهٔ استرآبادی از فضایی شاهانه سخن می‌راند. عاشق و معشوق به دیدار نشسته‌اند؛ گروهی از ملازمان به گِرداگرد آنها به چمیدن مشغول‌اند. دو دلداده فضایی مهجور و مستور دارند و دور از دیدرس اطرافیان‌اند. اگرچه به دلیل ناآشنایی با اصول پرسپکتیو، نتوانسته است آنها را مجزا کند. نگارگر با افزودن پایه‌های تخت، فضا را تا حدی جدا کرده و ضمن آن، جایگاه عشق و پادشاه را افزوده است. در بیرون کاخ، دربان و سایر خدمتکاران نشسته‌اند. کاخ پادشاه با طراحی ریز و ظریف نقوش هندسی گره‌چینی، بسیار بزرگ‌تر نشان‌داده‌شده

تصویر ۷. مکتب استرآباد، رفتن شیرین به کاخ خسرو (شاهنامهٔ استرآبادی).
مأخذ: http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00008/.



تصویر ۸. مکتب تبریز ۲، رفتن شیرین به کاخ خسرو (شاهنامهٔ طهماسبی).
مأخذ: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452138.

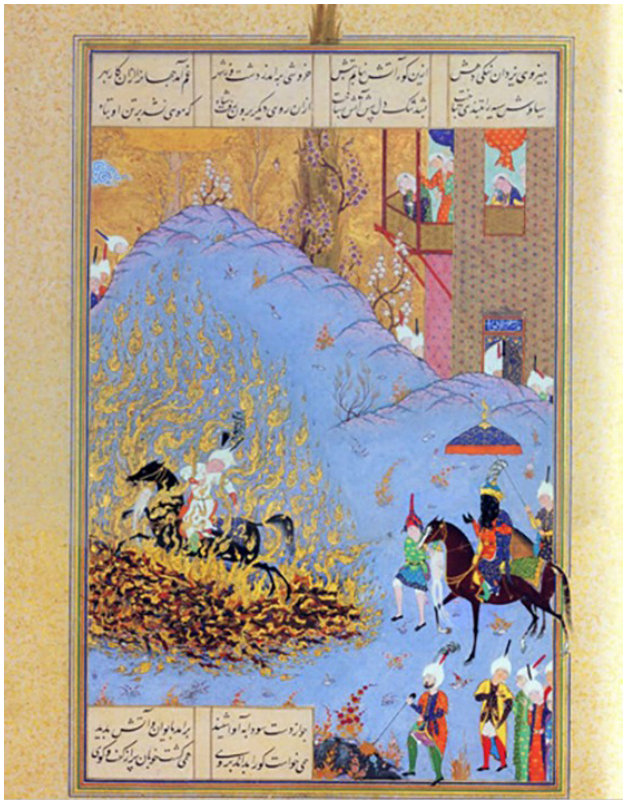
است. بااین‌حال، سرو سرافرازی در بیرون، کاخ را در باغ و راغی پر گل به تصویر آورده است. این نکته‌ای است که خلاف آن را در نگارهٔ شاهنامه استرآبادی می‌توان دید و دو کاخ پادشاهی و کاخ حاکم ایالتی را با یکدیگر سنجید. در نگارهٔ استرآبادی، رنگ پوشاک، نشان از سطح تشخص آنها ندارد. رنگ‌ها با درخششی فوق‌العاده نشان از خرمی و خجستگی روز و روزگاری دارند که نه اشاره به ایران باستان، بلکه اشاره‌ای به دوره و دربار صفوی است.

- گذر سیاوش از آتش

داستان سیاوش، شاهزاده‌ای که به ناجوانمردی کشته می‌شود، از موضوعات مورد علاقهٔ ایرانیان بوده و بیشتر نگارگران شاهنامه‌ها بدان پرداخته‌اند. ایرانیان اگرچه سیاوش را به دلیل مسلمان نبودنش، شهید ندانسته‌اند، اما وجهه‌ای بسیار مقدس و ارجمند به او بخشیده‌اند و داستان زندگی او، همسان داستان حسین بن علی (ع) -شاه شهیدان- انگاشته شده است. حتی گفته می‌شود که برخی جنبه‌های اساطیری ماجرای کربلا در نزد ایرانیان و شیعیان، از داستان اساطیری سیاوش در ایران پیش از اسلام تشکیل شده است (آزاداندیش و پویان، ۱۴۰۰، ۵۶). قوللر آغاسی نگارگر نامدار دورهٔ قاجار و پهلوی در یک مورد خود را مجاز دانست که پرچمی اسلامی با مضمون آیهٔ

تصویر ۹. مکتب استرآباد، گذر سیاوش از آتش (شاهنامهٔ استرآبادی). مأخذ: http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00011.

قرآنی «نَصْرٌ مِنَ اللّهِ وَ فَتْحٌ قَرِیبٌ»[۱۲] (آیهٔ ۶۱، سورهٔ صف) را بر دست این شاهزادهٔ قتیل بنشانَد. به او اعتراض شد و وی در مقام پاسخ، متذکر شده بود که «سیاوش از من و شما مسلمان‌تر بود» (ماه‌وان، ۱۳۹۸، ۲۰۹). در شاهنامهٔ استرآبادی (تصویر ۹)، گذار سیاوش از آتش در میان خیل بزرگی از مویه‌گران و گریبان‌دران انجام می‌شود. چنین صحنه‌ای شاید بی‌شباهت به هیجانات روحی تعزیه‌گران ظهر عاشورا هنگام آتش افکندن به خیمه‌ها نباشد. گذار سیاوش از آتش از روی الگوهای پیشینی کشیده شده و حدس قریب به یقین، نگارگر آن را با مراجعه به الگوهای مشابه قبلی ترسیم کرده است. چرا که بین این بخش و حاشیه و پیرامون آن تناسب به هیچ‌وجه وجود ندارد. بر کوشک فوقانی سمت راست تصویر، شاه و کاردار او دیده می‌شود که سیاوش را به این آزمون سخت واداشته است. چهرهٔ او در مقایسه با سیاوش و اغلب مشایعت‌کنندگان غم‌زده، سیاه رنگ کشیده شده است تا به مصداق تصور ایرانیان سده‌های میانه: «تا سیه‌روی شود هر که درو غش باشد». فرم چهرهٔ پادشاه کهنسال و برخی از حاضرین مجلس، مشخصه‌های مکتب مشهد را دارد که در آن، چهرهٔ پیرمردان را به شکلی کاریکاتوری طراحی می‌کردند (رابینسن، ۱۳۹۰، ۵۹). در نگارهٔ



تصویر ۱۰. مکتب تبریز ۲، گذر سیاوش از آتش (شاهنامهٔ طهماسبی).
مأخذ: https://www.flickr.com/photos/125761528@N06/14365969769.

طهماسبی (تصویر ۱۰)، شعله‌های آتش به زیبایی و ظرافت تمام ترسیم شده‌اند. این‌ها همان زبانه‌های سرکشی هستند که با شاه مظلوم از درِ صلح درآمده‌اند. شعله‌های زرد و چهره گلفام شاهزاده مصداقِ زبانزد معروف ایرانیان در هنگام پریدن از آتش چهارشنبه‌سوری است. چنانکه در شاهنامهٔ استرآبادی دیده شد، در اینجا و البته با حدت بیشتری چهرهٔ شاه شرمگین ترکان، در سیاهی ژرفی فرو رفته است. او چتری بر سر دارد که او را حتی از نور تند خورشید حفظ می‌کند، در حالی‌که شاهزادهٔ ایرانی را به آتش افکنده و او ابراهیم‌وار از آتش عبور می‌کند. چتر و اطوار خود و ملازمانش شبیه به وضع شاهان مهاراجه‌ها و گوروهای هند است که سوار بر اسب و زیر سایه چتر خدمتکارانشان به تفرج درمی‌آمدند.

نتیجه‌گیری

بررسی‌ها گویای آن هستند که مکتب استرآباد ضمن وفاداری به تجربه‌ها و سنت‌های تباری خود که به مشهد و قزوین می‌رسد، همسو و متأثر از مکتب تبریز ۲ رشد کرده و در آن می‌توان گرایش‌های فکری زمان صفوی را در نشان دادن شکوه، قدرت، عظمت و برخورداری از موهبت‌های طبیعی و الطاف ایزدی مشاهده کرد. در کنار این‌ها، مثل اغلب آثار هنری، الگوهای کهن روانشناسی مانند کودک-طبیعت، زن-بنا و مراحل گذار قهرمانی یا خان (کشتن فیل، شیر شرزه و گذار از آتش) دیده می‌شوند. اگرچه این موارد ملهم از متن اصلی هستند، اما نگارگر مکتب استرآباد به شیوه و روش خود بر آنها صحه گذارده و پیوستگی خود را نشان داده است. هنرمند استرآبادی در مواردی از فرم‌ها و قالب‌های شکلی برای طراحی مناظر و عناصر استفاده کرده که نمونهٔ آنها در فرم فیل و گذار سیاوش از آتش، سیاه‌رویی شاه تورانیان و بنای مشرف به صحنه دیده می‌شود و در مواردی عناصر محیطی را آگاهانه یا ناخودآگاه در آنها دخیل داشته است. عناصر محیطی اصلی در مکتب استرآباد را در رتبه‌بندی اشخاص بر مبنای رنگ لباس آنها، تأکید بر کام‌جویی به جای عشق (دیدار خسرو و شیرین در شاهنامهٔ قره‌چغای خان) یا عناصر اروتیک در طراحی فرم کودک (نگاره‌های زال)، تأکید بر تن‌آسایی به جای خواب هشیارانه (خواب رستم)، ابعاد کوچک بنای حاکم به نسبت حاضرین (در مقایسه با بناهای حکومتی پایتخت)، وجود اشکال صنایع دستی (در پوشاک، فرش و گلیم و جل اسبان)، نگاه انتقادی به گذشت روزگار (در اشکال کاریکاتوری اشخاص مسن و درختان کهنسال) و سرانجام در جغرافیا و محیط طبیعی شامل کوه و دشت، فرم کوه و دمن و سرسبزی و طراوت می‌توان شناسایی کرد.

پی‌نوشت

۱. چنان‌که نام آن را به همان معنی محل پرورش اسبان نیز منظور کرده (مرعشی، ۱۳۶۳، ۳۰) و البته دیگر جاها نیز آن را مرتبط با نام شخصی بدین نام آورده شده (معین، ۱۳۸۲، ذیل مدخل «استرآباد») که همسر یهودی خشایارشا هخامنشی بوده است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷، ۶۲).
۲. ژئوپولتیک
۳. Iondon, the British library
۴. Istanbul topkapi sarayi
۵. Birmingham. Special Collection
۶. London, the British library
۷. Cambridge Fitzwilliam Museum
۸. بدیع‌الزمان فروزانفر این کتاب را با نام «زندهٔ بیدار» به فارسی ترجمه کرده است.
۹. Tarzan
۱۰. Edgar Rice Burroughs
۱۱. Lord of the Flies
۱۲. Sir William Gerald Golding
۱۳. «یاری خداوند و پیروزی نزدیک است».

فهرست منابع

• آبادی باویل، محمد. (۱۳۵۷). *ظرایف و طرایف یا مضاف و منسوب‌های شهرهای اسلامی و پیرامون*. تبریز: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.
• آزاداندیش، ایوب، و پویان، علی. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی تطبیقی آیین سوگ سیاوش و مجلس تعزیهٔ امام حسین (ع) بر پایهٔ اندیشه‌های فردینان دوسوسور. پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۶(۳۳)، ۵۱-۵۶.
• اعتمادالسلطنه، محمد حسن بن علی. (۱۳۶۷). *مرآت البدان* (به‌کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث). تهران: دانشگاه تهران.
• الکساندر، ویکتوریا دی. (۱۳۹۳). *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر* (ترجمهٔ اعظم راودراد). تهران: فرهنگستان هنر.
• بی‌نا. (۱۳۴۰). *حدودالعالم من المشرق الی‌المغرب* (به‌کوشش منوچهر ستوده). تهران: چاپخانهٔ بانک ملی.
• بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. (۱۳۲۴). *تاریخ بیهقی* (به‌اهتمام قاسم غنی و علی‌اکبر فیاض). تهران: بانک ملی ایران.
• پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی: از دیرباز تا امروز*. چاپ یازدهم. تهران: زرین و سیمین.
• تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۸۲). *سفرنامه* (ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی). تهران: نیلوفر.
• جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۶). *از سمند رزم تا اسبانِ جان: اسب در اندیشه و هنر ایرانی از عصر باستان تا صفویه*. تهران: تایماز.
• حموی، یاقوت بن عبدالله. (۱۹۹۵). *معجم البلدان*. ج. ۱. بیروت: دار صادر.
• خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی نجار. (۱۳۸۵). *دیوان خاقانی شروانی* (به‌کوشش ضیاء الدین سجادی). چاپ هشتم. تهران: زوار.
• دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغتنامهٔ دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.
• رابینسن، بزیل ویلیام. (۱۳۹۰). *تاریخ هنر ایران: هنر نگارگری ایران (۱۳۵۰-۱۷۵۱/۱۸۹۶-۱۳۱۳)* (ترجمهٔ یعقوب آژند). ج. ۱۱. چاپ سوم. تهران: مولی.
• رز، ژیلیان. (۱۳۹۷). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر* (ترجمهٔ سیدجمال الدین اکبرزاده جهرمی). چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
• سلطانی، علی. (۱۳۵۴). بخش ششم سیمرغ در فضای فرهنگ ایران: سیمرغ درفلسفهٔ نور و ظلمت. *نگین*، (۱۲۵)، ۲۳-۳۰.
• سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران* (ترجمهٔ ناهید محمدشمیرانی). تهران: کارنگ.
• سیوری، راجر. (۱۴۰۱). *ایران عصر صفوی* (ترجمهٔ کامبیز عزیزی). چاپ دوم. تهران: مرکز.
• شین دشتگل، هلنا. (۱۳۸۴). سیمرغ، شاهنامه، نقاشی ایران. *کتاب ماه هنر*، (۸۳ و ۸۴)، ۱۵۲-۱۵۸.
• صفت‌گل، منصور. (۱۳۸۱). *ساختار نهاد و اندیشهٔ دینی در ایران عصر صفوی: تاریخ تحولات دینی ایران در سده‌های دهم تا دوازدهم هجری قمری*. تهران: رسا.
• طرسوسی، تبوطاهر محمد بن حسن بن علی بن موسی. (۱۳۴۴). *داراب‌نامه طرسوسی* (به‌کوشش ذبیح الله صفا). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
• عبدی‌بیگ شیرازی. (۱۳۶۹). *تکمله الاخبار: تاریخ صفوی از آغاز تا ۹۷۸ هجری قمری* (به‌تصحیح عبدالحسین نوایی). تهران: نی.
• فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
• فخر مدبر، منصور بن مصور بن سعید ملقب به مبارکشاه. (۱۳۴۶). *آداب الحرب و الشجاعه* (به‌اهتمام احمد سهیلی خوانساری). تهران: اقبال.
• فروید، زیگموند. (۱۳۴۶). *موسی و یکتاپرستی* (ترجمهٔ قاسم خاتمی). تهران: پیروز.
• فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۸). *شاخهٔ زرین* (ترجمهٔ کاظم فیروزمند). چاپ ششم. تهران: آگاه.
• قورخانچی، محمدعلی. (۱۳۶۰). *نخبه سیفیه (در تاریخ و جغرافیای استرآباد)* (به‌کوشش منصوره اتحادیه (نظام مافی) و سیروس سعدوندیان). تهران: تاریخ ایران.
• کن‌بای، شیلا. (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی* (ترجمهٔ مهدی حسینی). چاپ پنجم. تهران: دانشگاه هنر.
• گرگانی، فخرالدین. (۱۳۳۷). *ویس و رامین* (ویرایش محمدجعفر محجوب). تهران: بنگاه نشر اندیشه.
• گریسون، مارک و روت، مارگارت کول. (۱۳۹۰). *اثر مهرهای هخامنشی برجای‌مانده بر گل‌نبشته‌های باروی تخت جمشید:*

تصاویر نبرد پهلوانی (ترجمهٔ کمال الدین نیکنامی و علی بهادری). ج. ۱. تهران: دانشگاه تهران.
• لسترنج، گی. (۱۳۹۰). *جغرافیای سرزمین‌های خلافت شرقی* (ترجمهٔ محمود عرفان). چاپ هشتم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
• ماه‌وان، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش براساس نظریهٔ بیش‌متنیتی ژرار ژنت. *ادب حماسی*، ۱۵(۱)، ۱۹۱-۲۱۸.
• مرادیان، خدامراد. (۱۳۵۵). *کشور حیره: در قلمرو شاهنشاهی ساسانیان از ۲۲۶ تا ۶۳۲ میلادی (۱۲ هجری)*. تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.
• مرعشی، ظهیرالدین. (۱۳۶۳). *تاریخ طبرستان و رویان و مازندران* (به‌کوشش برنارد دارن). تهران:گستره.
• مسکوب، شاهرخ. (۱۳۹۰). *تن پهلوان و روان خردمند: پژوهش‌هایی تازه در شاهنامه*. چاپ سوم. تهران: طرح نو.
• معین، محمد. (۱۳۸۲). *فرهنگ معین*. تهران: زرین.
• منشی قمی، احمد بن حسین. (۱۳۸۳). *گلستان هنر* (به‌تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری). چاپ چهارم. تهران: منوچهری.
• منشی، اسکندربیک. (۱۳۵۰). *عالم آرای عباسی*. تهران: امیرکبیر.
• هاکس، جیمز. (۱۳۴۹). *قاموس کتاب مقدس*. چاپ دوم. تهران: طهوری.
• واحددوست، مهوش. (۱۳۸۷). *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی*. چاپ دوم. تهران: سروش.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
ساختمان‌گر، محمدرضا؛ شریف‌زاده، محمدرضا، داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل و عارف، محمد. (۱۴۰۲). تأثیر بازیابی محیط در محتوا و شیوهٔ اجرای اثر هنری (مورد تطبیقی: مکتب نگارگری استرآباد با مکتب تبریز ۲). *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۱(۴۲)، ۶-۱۷.

DOI: 10.22034/JACO.2023.404924.1326
URL: https://www.jaco-sj.com/article_183964.html