

## هنر خراسان در دوره سلطان حسین بایقرا (۸۷۵-۹۱۱ ق.) (با تکیه بر موسیقی و نگارگری)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۴/۱۰

مصطفی لعل شاطری<sup>۱</sup>

### چکیده

به گواه متون و نگاره‌های بازمانده از عصر تیموری، اوج شکوفایی هنر موسیقی و نگارگری در این دوره بویژه در خراسان و دربار سلطان حسین بایقرا (۸۷۵-۹۱۱ ق.) و عصر وزارت امیر علیشیر نوایی بوده است. علاقه وافر سلطان حسین و حمایت‌های گسترده از هنرمندان این دو حوزه از یک سو، دربار را به محفلی پررونق جهت هنرنمایی موسیقی‌دانان و نگارگران درآورد و از دیگر سو، امکان رشد و ترویج سبک‌های فاخر این دوران را فراهم نمود. از این رو، تحول و تکامل موسیقی و نگارگری در خراسان عصر سلطان حسین بایقرا به جایی رسید که هنرمندان سایر بلاد برای فراگیری این هنرها و تکمیل آموزه‌های خود راهی هرات گردیدند. نوشته حاضر بر آن است تا با روش توصیفی - تحلیلی و با استناد به متون تاریخی و نگاره‌های باقی مانده، به بررسی وضعیت موسیقی و نگارگری با تأکید ویژه بر دو شخصیت برجسته این دوره در خراسان، "عبدالرحمان جامی" و "کمال‌الدین بهزاد" و میزان و چگونگی تأثیر فعالیت آنان، در رونق این دو هنر اصیل ایرانی را مورد بررسی قرار دهد. یافته‌ها حاکی از آن است که رشد این دو هنر از کارکردی دو سویه برخوردار بوده است که طی آن هنرمندان مورد حمایت مادی قرار گرفته و متعاقباً خلق آثار ممتاز از سوی آنان، وجهه اجتماعی - فرهنگی ویژه‌ای را برای خراسان دوره سلطان حسین به ارمغان آورد که این مهم یکی از سیاست‌های حکمرانان تیموری محسوب می‌گردد.

**واژگان کلیدی:** سلطان حسین بایقرا، خراسان، جامی، بهزاد، موسیقی، نگارگری

۱. کارشناس ارشد تاریخ ایران اسلامی دانشگاه فردوسی مشهد

## مقدمه

عصر تیموری از باشکوه‌ترین ادوار حیات فرهنگی ایران در دوره اسلامی به شمار می‌آید. در این عصر، نوزایی فرهنگی عظیمی شکل گرفت و زمینه اعتلا و شکوفایی هنری در زمینه‌های متعدد فراهم آمد. تیمور (۷۷۱-۸۰۷ ق.) بنیان‌گذار این حکومت، خود آغازگر احیای فرهنگ و هنر و حمایت از هنرمندان عرصه‌های متعدد بویژه موسیقی‌دانان و نقاشان گردید. سیاست هنری او توسط جانشینانش از جمله شاهرخ (۸۰۷-۸۵۰ ق.) دنبال شد تا جایی که هرات، پایتخت شاهرخ به مرکزی برای جذب هنرمندان مبدل گردید. در پی آشفتگی سیاسی پس از مرگ شاهرخ در سال ۸۵۰ ق. و نیز کاهش منابع مالی خاندان تیموری، در روند پیشرفت آفرینش‌های هنری وقفه‌ای ایجاد شد، اما با روی کار آمدن سلطان حسین بایقرا (۸۷۵-۹۱۱ ق.) و برپایی مجالس فرهنگی و هنری و نیز حمایت بی دریغ او و امیرعلیشیر نوایی (۸۴۴-۹۰۶ ق.) از عبدالرحمان جامی (۸۱۷-۸۹۸ ق.) و کمال‌الدین بهزاد (۸۹۸-۹۴۲ ق.)، دربار تیموری زمینه‌ساز اعتلا و شکوفایی هنر و سرمنشأ خلق آثاری بی نظیر در خراسان و با محوریت هرات گردید.

در دهه‌های اخیر، پژوهشگرانی از جمله یعقوب آژند (در نگارگری ایران)، رویین پاکباز (در نقاشی ایران از دیرباز تا امروز)، عبادالله بهاری (در کمال‌الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش)، شیلا کن‌بای (در نقاشی ایران)، آرتور آپم پوپ (در سیری در هنر ایران)، حسن محشون (در تاریخ موسیقی ایران) و هومان اسعدی (در مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری) بررسی‌هایی صرفاً گذرا مبتنی بر بدیهیات در حوزه هنر عصر تیموری و بیش از همه با تأکید بر شخصیت تیمور انجام داده‌اند که بیشتر این مباحث، فارغ از توجه به بعد استناد، به روایات تاریخی بوده و هم‌چنین توجه کمی به هنر موسیقی و نگارگری خراسان در دوره سلطان حسین بایقرا داشته‌اند، با این‌که این عصر تجلی‌گاه بیش از پیش این دو هنر در قیاس با سایر هنرهای رایج در این دوره - محسوب می‌شود، به گونه‌ای که تأثیری ژرف بر ادوار پس از خود نهاد. بر این اساس، بررسی آن امری مهم و تا حد زیادی الزامی می‌باشد. در این

پژوهش سعی گردیده تا به این پرسش پاسخ داده شود که نقش و تأثیر دربار سلطان حسین بایقرا در تحولات هنری این دوره تا چه حد و افراد شاخص در هنر موسیقی و نگارگری در این دوره بویژه در خراسان، چه سرنوشتی داشته‌اند؟ در این مقاله تلاش می‌گردد از زوایای مختلف هنری - تاریخی و با تکیه بر روش توصیفی - تحلیلی، ابتدا به بررسی جایگاه عمومی هنر و هنرمندان خراسان در دوره سلطان حسین بایقرا و سپس به نقش جامی و بهزاد در حوزه موسیقی و نگارگری این دوره پرداخته شود.

### جایگاه هنر و هنرمندان در دوره سلطان حسین بایقرا

پس از درگذشت شاهرخ، جنگ قدرت میان شاهزادگان تا حد زیادی باعث رکود اوضاع فرهنگی و هنری در قلمرو تیموری شد. این وضعیت تا زمان سلطان حسین بایقرا ادامه داشت. تا این که در دوران فرمانروایی او، هرات، مانند دوره شاهرخ به مرکز بلامنزاع نهضت‌های فرهنگی و هنری تبدیل شد (واله اصفهانی قزوینی، ۱۳۷۹: ۶۵۵؛ توشراتو، ۱۳۷۶: ۳۶؛ فرهانی منفرد، ۱۳۸۲: ۱۲۲). در این رابطه گروسه<sup>۱</sup> (۱۳۵۳: ۷۷۱) می‌گوید: «فرزندان یکی از مخرب‌ترین مردان تاریخ مبدل شدند به پادشاهانی ایرانی و مردمی شاعر مشرب و سلاطین دوستدار علم و معرفت و کمال که تحت حمایت و حراست همین پادشاهان ادب پرور، تمدن ایران درخشندگی و لمعانی تازه یافت» و موجب شد تا این سلسله ترک نژاد نیمه صحراگرد به الگویی از فرهیختگی ارتقا یابند (لنتس، ۱۳۷۷: ۱۵۸، ۱۶۵).

سلطان حسین بایقرا، مدت‌ها قبل از رسیدن به سلطنت، پیوند عمیقی با هنر داشت و بعدها نیز نه تنها برای پیشبرد فعالیت‌های هنری تلاش بسیاری نمود، بلکه خود از زمره مردان هنرمند محسوب می‌گردید (گازرگاهی، ۱۳۷۵: ۳۴۵). علاقه به مسائل فرهنگی و هنری باعث شد تا او طی دوران سلطنت، با احداث مدارس، مساجد، خانقاه‌ها، رباط‌ها، دارالشفاء‌ها و کتابخانه‌های متعدد برای استفاده عموم و نیز کاخ‌ها و باغ‌های زیبا و دلگشا، موجبات رونق و عظمت و مرکزیت فرهنگی این شهر را فراهم آورد، به گونه‌ای

1. Grousse.

که طالبان علم و هنر از سرزمین‌های گوناگون برای سود بردن از کتاب‌های نفیس انباشته در کتابخانه‌ها و حلقه‌های درس استادان هنر، به خراسان با مرکزیت هرات می‌آمدند (سمرقندی، ۱۳۸۲: ۵۴۰؛ خواندمیر، ۱۳۷۲: ۱۷۴؛ میرخواند، ۱۳۸۰، ج ۱۱: ۵۶۴۸؛ خواندمیر، ۱۳۸۰، ج ۴: ۱۱۱).

بی‌شک یکی از اقدامات مهم سلطان حسین بایقرا در راه اعتلای هنر، احداث مکان‌هایی برای اجتماع هنرمندان بود. او پس از استقرار در هرات، به ساختن باغ و کاخ جدیدی پرداخت و در آن دستور داد که ابتدا به "باغ مراد" و پس از توسعه آن به باغ "جهان آرا" معروف گردید (سمرقندی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۱۰۰۹). این باغ عظیم، مکانی برای اجتماع هنرمندان و برپایی مجالس هنری با حضور هنرمندان متعدد بود، چنان که «در آن اوقات از ارباب حسن و ملاحظت و نغمه‌سرایان صاحب هنر، هر روز و هر شب در مجالس ارباب عیش و طرب جمع کثیر حاضر بودند و به نغمات دلگشای و ترنمات فرح‌افزای نشاط برنا و پیر و صغیر و کبیر را می‌افزودند» (میرخواند، ۱۳۸۰، ج ۱۱: ۵۷۵۶) (تصویر ۱). علاوه بر این، سلطان حسین خود از ذوقی هنری بهره‌مند بود. در این باره گازرگاهی (۱۳۷۵: ۳۴۵) در وصف تبحر هنری سلطان حسین و چیرگی او بویژه در هنر موسیقی می‌نگارد: «او را نه همین در شعر و موسیقی دخلی بود بس، در هر یک از آن آنی داشت که آن را در نمی‌یافت کس، الحانی چون تحریرات داودی دلگشای و بیانی چون انفاس عیسوی روح‌افزای».

علاوه بر علایق شخصی سلطان حسین، وزیر او امیرعلیشیر نوایی نیز در تجلی هنری هرات نقشی برجسته داشت، زیرا نوایی علاوه بر این که در عرصه فرهنگی، از جایگاهی رفیع برخوردار بود، به حمایت از هنرمندان نیز اهتمام می‌ورزید (Wilkinson, 2011: 82)؛ نظامی باخزری، ۱۳۷۱: ۵۸؛ نوایی، ۱۳۸۱: ۳۷). وی در علم موسیقی نیز سرآمد دوران خود بود، به نحوی که خواندمیر (۱۳۷۲: ۲۴۳) گزارش می‌دهد: «عالی حضرت خداوندی [امیرعلیشیر نوایی] را در علم موسیقی مهارت تمام حاصل است، اگر معلم ثانی ابونصر فارابی زنده بودی دف مثال، حلقه شاگردی امیر بی‌همال در گوش کشیدی». بر این اساس نوایی مجالس بی‌نظیری را برای گرد هم آوردن هنرمندان در خراسان

برپا می‌کرد و متعاقباً فرصت برای تمامی هنرمندان فراهم می‌شد تا با نشان دادن مهارت‌های هنری خویش، توجه ویژه نوایی و سپس سلطان را به خود جلب نمایند. علاوه بر علاقه نوایی به هنر و هنرمندان، حسین بایقرا نیز برای تربیت هنرمندان و حمایت از آنان به وزیر دستور داده بود و همین موضوع نیز بر توجه نوایی به اهل هنر می‌افزود (نوایی، ۱۳۶۳: ۸۹ - ۹۰؛ دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹-۳۲۰). چنین شرایطی باعث شد تا عصر طلایی موسیقی و نگارگری به وقوع پیوسته و شهرت دربار هرات در سراسر منطقه چنان گردد که بسیاری از هنرمندان و هنرجویان در آن جا به کسب علوم و فنون گوناگون از جمله فنون هنری مشغول شوند (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۱۹۶ - ۱۹۷؛ خواندمیر، ۱۳۷۸: ۶۲ - ۶۳) و زمینه ظهور بزرگ‌ترین موسیقی دانان و نگارگران آن عصر و بلکه تمام اعصار ایران فراهم آید (Gray, 1977: 67; pope, 1960: 9).

#### موسیقی، موسیقی دانان و نقش جامی

گذری بر تاریخچه فعالیت‌های موسیقایی عصر تیموری نشان می‌دهد که تیمور پس از فتح بلخ در سال ۷۷۱ ق. و استقرار در سمرقند، این شهر را به کانونی برای هنرمندان تبدیل نمود (Subtelny, 2007: 28; Parker, 2010: 8; Golden, 2011: 97). یکی از خصایص ممتاز و مشهور فرهنگی تیمور، کوچ اجباری هنرمندان شهرهای مفتوحه به سمرقند و اعطای جایگاه و مقام رفیع به آنان بود (یزدی، ۱۳۷۹: ۲۱؛ نطنزی، ۱۳۸۳: ۲۹۴؛ یزدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۷۳۵)، چنان که او پس از فتح بغداد و چیرگی بر سلطان احمد جلایر، هنرمندان این سرزمین و بویژه عبدالقادر مراغی موسیقیدان برجسته و به نام این عصر را به سمرقند فرستاد تا در دربار او به فعالیت‌های موسیقایی خود بپردازد (سمرقندی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۶۸۰؛ زمچی اسفزاری، ۱۳۳۹، ج ۲: ۹۳؛ حافظ ابرو، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۰۲۸).

با توجه به سیاست‌های اعمال شده از سوی تیمور، مبنی بر کوچ اجباری هنرمندان می‌توان گفت که با وجود حضور موسیقی دانان و نگارگران برجسته نقاط مختلف در سمرقند، آثار هنری دربار تیمور تا حد زیادی شتاب زده و کمی بی کیفیت بوده است،

زیرا از سویی می‌بایست اثر مورد علاقه تیمور در کوتاه‌ترین زمان خلق می‌شد و این موضوع بر کیفیت کار تأثیر می‌گذاشت و از سوی دیگر، بسترهای لازم برای پذیرش آثار این هنرمندان در جامعه فراهم نیامده بود. اما در دوره جانشینان تیمور، این آثار از اعتدال و ارزش بیشتری برخوردار شدند. چنان‌که در زمان شاهرخ و سلطان حسین بایقرا، هنرمندان داوطلبانه به هرات وارد شده و متعاقباً به دلیل ایجاد جوی آرام و رشد باورهای فرهنگی - اجتماعی در سطوح مختلف مردم خراسان، این هنرمندان به فراگیری فنون و متعاقباً خلق آثاری ممتاز می‌پرداختند.

پس از تیمور، جانشینان او با وجود تنش‌ها و چالش‌های سیاسی - نظامی داخلی، تلاش کمتری برای کشورگشایی داشته و در نتیجه بیش از پیش به فعالیت‌های فرهنگی و هنری و حمایت و پرورش هنرمندان پرداختند. هنرپروری دربار شاهرخ را می‌توان نمونه‌ی بارز چنین رویکردی از سوی دولتمردان تیموری به شمار آورد (Vaughn findly, 2005: 102; Di cosmo, 2005:429; Soucek, 2000: 123).

در عصر شاهرخ، هرات جایگزین سمرقند گردید و به‌عنوان مهمترین مرکز هنری، مورد توجه هنرمندان آن عصر قرار گرفت و متعاقباً هنرمندان و بویژه موسیقی‌دانان در این شهر به خلق آثاری ممتازی پرداختند (Burton, Fazliglu, 2008: 6). فرزندان شاهرخ نیز هر یک به نوعی به حمایت از هنرمندان و اعتلای هنرهای گوناگون مشغول شدند، به‌گونه‌ای که دربار الگ بیگ (متولد به سال ۷۹۶ ق.) در ماوراءالنهر و بایسنقر (متولد به سال ۷۹۹ ق.) فرزند دیگر شاهرخ نمونه‌ای از دربارهای هنردوست و هنرپرور محسوب می‌شد (نوایی، ۱۳۶۳: ۱۲۵؛ جعفری، ۱۳۹۳: ۷۷-۷۸).

پس از شاهرخ و فرزندان‌ش، دولتمردان دیگری از دربار تیموری که به حمایت از هنر و فرهنگ شهره‌باشند، ظهور نکردند و این در حالی بود که عصر تیموری، زمان بیشتری جهت رسیدن به نقطه اوج فعالیت‌های هنری نیاز داشت تا مجموعه‌ی میراث فرهنگی به جای مانده از تیموریان، در دوران حکومت سلطان حسین بایقرا بار دیگر سامان یابد. هنر موسیقی در دوران حکومت سلطان حسین بایقرا و با همراهی امیر علیشر نوایی به

نقطه کمال و اوج خود رسید. نوایی خود از کودکی در راه فراگیری موسیقی قدم نهاده بود و نزد خواجه یوسف برهان به فراگیری این هنر پرداخت و در اندک زمانی در این فن، به تبحری منحصر به فرد دست یافت (نوایی، ۱۳۶۳: ۴۲؛ خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۴۳). او در کنار بیشتر علوم و فنون متداول، به علم موسیقی از دو جنبه نظری و عملی آگاهی کامل داشت و به همین دلیل، موسیقی دانان را که در رشته‌های گوناگون موسیقی تبحر داشتند، مورد لطف و عنایت خود قرار می‌داد. سهم نوایی در پیشبرد موسیقی دربار سلطان حسین بر دو نوع بوده است، یکی ابداع برخی آهنگ‌ها و الحانی که الگو و سرمشقی در عرصه موسیقی برای سایر مناطق هم‌چون امپراطوری عثمانی گردید و دیگر تشویق و حمایت از هنرمندان مختلف این عصر و بویژه موسیقی دانان درباری (لعل شاطری، ۱۳۹۳: ۶۶؛ Dale, 1996: 645؛ Soucek, 2000: 134؛ Belin, 1861: 222؛ Erkinow, 2008: 2, 76).

موسیقی دانان این دوره به دو دسته تقسیم می‌گردیدند. گروهی که در فن خود، مقام استادی داشته و در کنار آن گاه در هنرهای دیگر هم چون شاعری، خوشنویسی و غیره نیز توانایی داشتند و در دربار از شأن و مقام خاصی برخوردار بودند و گروهی که به مناسبت‌های خاص، صرفاً زینت آرای مجالس درباری و گاه مردمی بودند. با وجود این، هر دو گروه، مورد حمایت سلطان حسین و نوایی قرار داشتند (Kia, 2012: 1؛ Simidchieva, 2003: 509؛ Subtenly, 2003: 465-66).

بنا به گزارش متون تاریخی از جمله موسیقی دانان این دوره که با نوایی و دربار در ارتباط بوده و مورد لطف قرار گرفتند، می‌توان به استاد گل محمد که در نواختن عود، مهارتی تمام داشت، اشاره نمود. او از نوجوانی به خدمت نوایی درآمد و با حمایت وزیر به یادگیری انواع موسیقی پرداخت و در این علم به مرتبه‌ای بلند دست یافت (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۴۳-۲۴۵). شیخ نایی از دیگر اساتید و هنرمندان این دوره است که موسیقی را از سنین پایین با حمایت نوایی آغاز و در ساز نی، استاد و چیره دست شد (همان: ۲۴۴). حافظ قزاق نیز در زمره هنرمندانی بود که حمایت‌های وزیر فرهیخته شامل حال او شده و باعث شد تا او در نواختن قانون، بی‌مثال و مانند گردد (همان: ۲۴۳).

علاوه بر این، موسیقی دانان دیگری هم چون، مولانا بنایی که رساله در علم موسیقی را به رشته تحریر درآورده و در مجالس و مراسمی که نوایی بویژه در دربار برپا می کرد، حضور می یافت. خواجه عبدالله مروارید که مدتی در دیوان وزارت، مشغول و در نوازندگی قانون، استادی تمام بود. استاد قل محمد که بنا به توصیه نوایی به موسیقی روی آورده و در نواختن غیچک (قیچک یا غیژک یکی از سازهای زهی در موسیقی ایرانی است که مانند کمانچه با آرشه نواخته می شود) تبحری خاص یافت. میرک زعفران که در آهنگ سازی یکه تاز بود. پهلوان محمد که علاوه بر ورزش در موسیقی و آواز بی مانند بود و ارتباطی نزدیک با امیرعلیشیر داشت و هم چنین هنرمندان دیگری که گویا از نظر هنری در درجه دوم قرار داشته اند هم چون استاد سید احمد نوازنده غیچک، استاد حسین متبخر در آواز و نواختن عود، میرحبیب الله در نواختن عود، سید عماد در قانون، ملاسلطان محمد خندان در نی، ملانظام بدر در آواز، محمدعلی در عود و طنبور، مولانا سالمی در تصنیف سازی، حافظ بصیر در آواز و غیره ارتباطی بسیار صمیمانه با نوایی و دربار داشتند و مورد حمایت او و سلطان قرار گرفته بودند (بیانی کرمانی، ۱۳۹۰: ۳۰؛ نثاری بخاری، ۱۳۷۷: ۱۸۲-۱۸۳؛ بنایی، ۱۳۶۸: ۹؛ واصفی، ۱۹۶۱: ج ۱، ۵۳۱؛ میرخواند، ۱۳۸۰: ج ۱۱، ۵۹۳۵؛ نوایی، ۱۳۶۳: ۱۰۶، ۱۶۰، ۲۳۲، ۲۵۵، ۲۷۹، ۲۸۱؛ دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۲۰؛ خواندمیر، ۱۳۸۰: ج ۴، ۳۴۸؛ صفوی، ۱۳۷۱: ۱۶۷).

با تأملی در نگاره های بازمانده، این گونه استنباط می شود که معمولاً ترکیب گروه ها محدود بوده است و گاه شامل دو تا چهار نفر می شده اند که به نواختن سازهایی از قبیل غیچک، چنگ، عود و دایره در کنار یکدیگر می پرداخته اند و در این بین، از سازی ضربی، هم چون دایره یا دف برای نگه داشتن وزن و آهنگ تصنیف، سود می برده اند (تصویر ۱) و گاهی نیز تک نوازانی بویژه در حلقه درویش، همراه با آواز می زدند (تصویر ۲). در این دوره، رواج هم نوازی سازهای مختلف در کنار یکدیگر، نشان اوج هنر موسیقایی بوده است، زیرا پیروی از علم هماهنگی (هارمونی) سازها در هنگام نواختن در قانون توجه قرار داشته است.



به نظر می‌رسد عواملی چند باعث رشد موسیقی در خراسان دوره سلطان حسین بایقرا شد. از جمله آن‌ها، حمایت‌های مادی و غیرمادی دربار، وجود جو رقابت بین هنرمندان و استادان، وجود مکاتب بزرگ هنری، تسامح موجود در جامعه اواخر عصر تیموری، اشباع هنرمندان ایرانی از شیوه‌های هنری گذشته و بروز خلاقیت‌های فردی در مقابل مقبولیت جمعی است. هنر موسیقی در این دوره، دارای ویژگی دوگانه است. عده‌ای به این هنر به عنوان یکی از ضرورت‌های زندگی اجتماعی و اشتغال‌های دولتی نگاه می‌کردند و گروهی فارغ از منافع مادی و تنها به خاطر ارضای حس درونی و به سبب علاقه به این هنر و تولید آثار هنری، به موسیقی اشتغال داشتند. ویژگی اول را بیشتر، طیف فرودست جامعه و ویژگی دوم را بیشتر، قشرهای بهره‌مند دارا بودند.

حمایت‌های سلطان حسین بایقرا و نوایی از موسیقی دانان این عصر، در روابط نزدیک با جامی به اوج رسید. نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۱۷-۸۹۸ ق.)، عارف شهیر و از اقطاب نقشبندیه در قرن نهم، بی‌شک یکی از هنرمندان بی‌نظیر این دوره می‌باشد که در اکثر علوم از جمله موسیقی از تبحری منحصر به فرد برخوردار بود. با این حال، علل و عواملی چند، رابطه دوسویه بین دربار تیموری و عبدالرحمن جامی را الزامی ساخت. سلطان حسین بایقرا به دلایل متعدد از جمله، ذوق هنری خود، به حمایت از جامی برخاست و در مقابل جامی نیز گه‌گاه، این الطاف را با ستایش سلطان در اشعارش جبران می‌نمود (جامی، ۱۳۷۵: ۱۲-۱۳)، اما صمیمی‌ترین و نزدیک‌ترین رابطه جامی در دربار تیموری با نوایی بود که به صورت رابطه مریدی و مرادی تجلی یافت. امیرعلیشیر از دوران جوانی، دست ارادت و اخلاص به جامی داده و از محضر او، کسب فیض و در مجالس و مباحث جامی شرکت کرده و از او درخواست تحریر و تصنیف و یا ترجمه اثری را می‌کرد (نوایی، ۱۳۷۵: ۵۴؛ نوایی، ۱۳۶۳: ۵۶؛ خواندمیر، ۱۳۷۸: ۷۹؛ نوایی، ۱۳۸۱: ۲۹).

بنا به نوشته‌های جامی، او از دوران جوانی با موسیقی آشنا بود و در آن تبحر داشت (جامی، ۱۳۷۰: ۱۸۱)، چنان‌که بکارگیری اصطلاحات و آلات موسیقی در اشعارش، شاهدی بر این ادعاست:

چو طنبور از تو نالان بود جامی      فراقت زاد فی الطنبور نغمه  
 ز گوشمال غمت تیز گشت ناله ام      نوای زیر ز بربط به گوشمال بر آید  
 مطرب خوش چهره را بر لب نوای ارغنون      ساقی گل چهره را بر کف شراب ارغوان  
 برو مطرب که در چنگ غم هجران چو عود امشب      دل و جان ساز کرده زآه و ناله زیر  
 و بم با هم (جامی، ۱۳۴۱: ۳۳۴، ۵۳۳، ۵۹۴، ۶۵۷)

و یا:

بانگ دفینه خوش بود خواجه زر شمار را      مفلس دردخواه را خوشتر از آن صدای دف  
 (جامی، ۱۳۷۸، ج ۲: ۶۰۴)

نوایی با اطلاع از چیره دستی جامی در علم موسیقی مصمم شد تا او را با دربار، همراه و به نگارش کتابی جامع در این باره تشویق کند. نوایی (۱۳۸۱: ۳۶) این ماجرا را در *خمسه المتحیرین* چنین بیان می کند: «فقیر بر این عزم شد که این فن به طرز علمی مدون و در رساله ای مرتب شود. به مولانا علیشاه بوکه، که استاد بی نظیر در این فن بود، سفارش شد که ایشان اگر بتوانند، در این موضوع چیزی بنویسند. اگرچه آن بی چاره را کثرت افیون از عقل و کار دور ساخته بود، با این حال کتابی با نام *اصل الوصول* تصنیف کرد و میر مرتاض و خواجه شهاب الدین مروارید و مولانا نباتی [بنایی] هم در این فن رساله ها نوشته اند، اما چون همگی در اظهار استعداد خود کوشیده بودند، بهره مندی مبتدی از آنها دشوار بود. از آن جایی که حضرت مولانا به این فقیر همواره عنایت و التفات داشتند، رساله موسیقی و ادوار را نوشتند که در این فن مفیدتر و تکمیل تر از این رساله ای نیست». لازم به ذکر است گویا *اصل الوصول*، کتابی تک نسخه بوده است، زیرا در حال حاضر، اطلاعاتی از این اثر در دست نیست.

به نظر می رسد جز علایق شخصی، فعالیت های موسیقایی جامی در چارچوب موسیقی اهل تصوف سماع، که یکی از ده رکن تصوف محسوب می شود، برای او حائز اهمیت بوده است. یکی از فرق صوفیانه که در دوران سلطان بایقرا و وزیرش نوایی در هرات رواج داشت نقشبندیه بود. جامی نیز به این سلک درآمده و با فوت مرشدش، سعدالدین کاشغری به سال ۸۶۰ ق، یکی از اقطاب نقشبندیه گردید. جامی، سماع را مباح

می دانست و توانست تا حدودی آزادانه، مجالس سماع را که در آن زمان در حلال و حرام بودنش، بحث فراوانی بود و اغلب از یک فرد منقبت خوان و نوازندگان نی و دف تشکیل می شد، برپا نماید<sup>۱</sup> (تصویر ۲) (Netton, 2003: 12-13؛ Keeneth, 2004؛ Elias, 1998: 601؛ Gross, 1988: 93؛ Trimmingham, 1971: 174-75؛ Lingwood, 2011: 233).

به احتمال فراوان، اهمیت حلقه های همراه با سماع، رساله موسیقی و اشعار حاوی مطالب موسیقایی جامی، بیش از آن که بیانگر محتوای فنی و موسیقایی آن باشد، بازتاب اوضاع موسیقایی عصر تیموری و بویژه خراسان، در دوره سلطان حسین بایقرا و اهمیت موسیقی در عرصه های مختلف این دوره است. علاوه بر این نشان می دهد که حمایت های دربار از اعتلای موسیقی در ابعاد گوناگون در گسترش مردمی این هنر تأثیر داشته و عکس العمل های مخالف را نیز بی اثر می ساخته است.

با این حال، حمایت و توجه دولت مردان و دربار تیموری به هنر و هنرمندان را نمی توان صرفاً به علایق هنری آنان ارتباط داد و اهداف سیاسی منتج از این رویکرد را نادیده انگاشت. کسب مشروعیت، بویژه در عصری که حضور قدرتمند تصوف و صوفیان با نگاه موافق برخی فرق به برخی هنرها و جایگاه والای رهبران صوفی در میان مردم وجود داشته است، بی شک از دغدغه های اصلی حکومت گران تیموری بود. از طرفی، بقا و جاودانگی نام خود و نیاکان از طریق حمایت و آماده سازی زمینه های متنوع هنری از سوی برخی دولت مردان تیموری، در این رشد هنری موثر بوده است.<sup>۲</sup>

۱. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: (مشهدی، ۱۳۷۱: ۲۱؛ هجویری غزنوی، ۱۳۷۳: ۵۲۳؛ واعظ کاشفی، ۲۵۳۶: ج ۱، ۲۷۸).

۲. با ضعف سیاسی دربار سلطان حسین بایقرا، موسیقی درباری نیز به سردی گرایید و پس از آن، موسیقی دانان برجسته دربار تیموریان در هرات به مناطق دیگری، هم چون دربار عثمانی، ازبکان و نیز دربار مغولان هند (گورکانیان)، روی آوردند و در اندک زمانی، تأثیرات موسیقی تیموریان بر موسیقی این نواحی آشکار گردید و به عنوان نمونه و الگویی برای فرهنگ ها و ممالک هم جوار مبدل شد (Haneda, ۱۹۹۷: ۱۳۲؛ اسعدی، ۱۳۸۰: ۴۵).

### هنر نگارگری و شکوفایی بهزاد

سبک نگارگری تیموری به احتمال زیاد در بغداد در دوره سلطان احمد توسعه یافته بود<sup>۱</sup> (گری، ۱۳۹۰: ۳۸۲). بر مبنای گزارش منابع، تیمور، بهترین نقاشان را در پایتخت خود از میان هنرمندان این دیار گردآورده و برای آنان، جایگاهی خاص قائل شد (ابن عربشاه، ۱۳۵۶: ۳۰۷؛ کلاویخو، ۱۳۳۷: ۲۴۶)، به نحوی که استاد عبدالحی که روزگاری در بغداد در دستگاه جلاپریان از نقاشان به نام محسوب می شد، پس از تصرف بغداد و کوچ اجباری هنرمندان به سمرقند، در دستگاه حکومتی تیموریان، دارای مقامی رفیع گردید و شاگردان فراوانی را تربیت کرد (ابن عربشاه، ۱۳۵۶: ۳۱۴).

با این همه، عصر درخشان نگارگری ایران از زمان شاهرخ و فرزندانش بایسنقر و الغ بیک و ابراهیم سلطان آغاز شد و مهمترین شاهزاده تیموری که در این راه، گام‌هایی مثبت برداشت، میرزا بایسنقر، فرزند شاهرخ بود (Diba, 2001: 11; Soudavar, 1992: 84-91; Robinson, 1982: 25). او با پرداخت دستمزدهای فراوان و اعطای انعام‌های شاهانه، استادان برجسته نگارگری را نزد خود دعوت و آنان نیز برای او ظریف‌ترین آثار هنری را پدید می آوردند. چنان که شاهنامه بایسنقری با بیست و دو نگاره، بیانگر اوج هنری این دوره محسوب می شود (بینیون، ۱۳۶۷: ۱۵۵؛ رابینسن، ۱۳۷۶: ۲۳).

در دوره شاهرخ و جانشینانش، روابط محکمی بین ایران و چین به وجود آمد و سبک نقاشی این دوره را تحت تأثیر قرار داد، اما هوشمندی نگارگران ایرانی به گونه‌ای بود که تنها عناصر موافق با کار خود را از آن وام گرفتند. در آغاز قرن نه قمری، نقاشی ایرانی با گونه‌ای از سبک بین‌النهرینی درآمیخت. در نتیجه، پرسپکتیو<sup>۲</sup> محدود شد به ترتیب بندی پیکره‌ها به صورت نیم رخ‌هایی که روی هم قرار گرفته بودند (جعفری، ۱۳۸۷: ۶۵). نقاش ایرانی در این دوره، نه تنها تقلیدهای هنری و سبک‌های نقاشی چین را که وارد ایران شده بود مورد جذب و اقتباس قرار داد، بلکه در مسیر

۱. برای اطلاع بیشتر از اوضاع نگارگری قبل از تیموریان در عصر ایلخانان رجوع کنید به: (لعل شاطری، ۱۳۹۴: ۸۵-۸۲).

۲. Perespective [ژرف‌نمایی]: نظام بازنمایی فضای سه بُعدی واقعیت است بر پهنه‌ی دو بعدی تصویر. دو موضوع اساسی در این نظام تصویری عبارت است از: ۱- اشیاء هر چه دورتر از چشم نگرنده باشند، کوچکتر به نظر می آیند. ۲- خط‌های متوازی ظاهراً در دوردست به هم می‌رسند (پاکباز، ۱۳۹۱: ۱۱۸).

تکاملی خود، سرانجام استقلالی را نمایان کرد که منعکس کننده روح هنری ایرانیان بود. چنان که بررسی ویژگی‌های تصویری دو مکتب مهم و اصلی این دوره، یعنی هرات - در پرتو حمایت‌های سلطان حسین بایقرا - و دیگری شیراز، گواه این امر است (Binyon, 1971: 49; Robinson, 1976: 139).

با این وجود، شکوفایی مکتب هرات نتیجه طبیعی روند مصورسازی مکاتب تبریز و بغداد و تا حدودی مکمل و در امتداد مکتب شیراز بود. مکتب هرات را می‌توان به دو دوره‌ی تحول قبل و بعد از حکومت سلطان حسین بایقرا تقسیم کرد، به نحوی که بی‌شک اوج آن، حضور بهزاد در دربار سلطان حسین و خلق آثاری بدیع در نگارگری این دوره بود. در خصوص ویژگی‌های این مکتب می‌توان بیان داشت که آثار از صحنه‌های قوی و پر تحرکی نسبت به نگاره‌های هم‌زمان خود در شیراز برخوردار است. زیرا هنرمندان از ترکیب‌های متقارن در صحنه‌ها کمتر بهره برده‌اند. در عین حال، طراحی دقیق و توجه به بازسازی مناظر خیال‌انگیز طبیعت و ارتباط آن با معماری، هم‌چنین پیوند عمیق نقاشی با ادبیات و عرفان ایرانی و نیز ارائه اشکال و شکل‌های انسانی در کمال ظرافت، از دیگر ویژگی‌های بارز آن می‌باشد. علاوه بر این، دقت در به‌کارگیری در رنگ و تناسب رنگ‌ها و با کوچک‌سازی مساحت رنگ‌آمیزی شده و تکرار، نگارگران موفق شدند تناقض و تباین خروج از قاعده رنگ‌آمیزی را در تصاویر خود کاهش دهند، چنان‌که آثار مکتب هرات، آراسته‌ترین شیوه مصورسازی را با نمودهای گویایی از زندگی روزانه اجتماعی مردم را در خود جمع نمود که این امور، دست‌آوردهای مهمی را برای مکتب هرات در پی داشت (صادق پور، ۱۳۹۲: ۹۰؛ ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۸: ۱۶؛ مظفری خواه، ۱۳۹۱: ۱۱).

مکتب هرات در دوران سلطان حسین بایقرا، با توجه خاص نوایی به کمال خود رسید و متعاقباً استادان بی‌مانندی در دربار ظهور کردند. اساتید نگارگر این دوره با ویژگی‌های فنی خاص خود، حیاتی بی‌مانند به این هنر داده و تغییرات برجسته‌ای در آن ایجاد کردند که این موضوع، عامل تفاوتی میان نگارگران قبل و بعد از آنان گردید و این دوره را نسبت به سایر ادوار تاریخ ایران، متمایز کرد (Herrmann, 1990: 265؛ پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۰-).

۸۴). از جمله این افراد می توان به خواجه میرک نقاش که «در علم تصویر و تذهیب نظیر نداشت و در فن کتاب نویسی رایت بی مثلی برافراشته بود» (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج ۴: ۲۴۸)، شاه مظفر که به خلق آثاری با سبکی منحصر به فرد می پرداخت (دوغلان، ۱۳۸۳: ۳۱۸) قاسم علی چهره گشا که از ملازمین دربار و نوایی بود، به طوری که به دلیل تعلیم این هنر به نوایی، بسیار مورد توجه او بود (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۴۲)، مولانا حاجی محمد نقاش که ذوفنون زمان خود بود (میرخواند، ۱۳۸۰، ج ۱۱: ۵۹۷۴) و می توان به استادانی هم چون مولانا هوایی، مولانا مانی، مولانا فضلی، مولانا شربتی و مولا یاری اشاره نمود (دوغلان، ۱۳۸۳: ۳۱۸-۳۱۹؛ نوایی، ۱۳۶۳: ۴۲، ۶۷، ۸۲، ۱۰۳، ۱۲۰، ۱۵۴). به احتمال فراوان، نقاشان دربار سلطان حسین بیش از این تعداد بودند، چنان که خواندمیر (۱۳۷۲: ۲۴۲) در خاتمه خلاصه الاخبار در کثرت نگارگران این عصر بیان می دارد که اگر نام تمامی آنان را ذکر نماید، او را به زیاده گوئی و درازنویسی منسوب می کنند. اما آن چه هست بی شک مهمترین و تأثیرگذارترین هنرمند این عصر و بزرگترین استاد نقاشی ایران و مشهورترین نگارگر جهان اسلام، کمال الدین بهزاد بوده است.

بهزاد، اواخر دهه ۸۶۰ ق. در هرات چشم به جهان گشود و در کودکی پدر و مادر خود را از دست داد و آقامیرک هروی (خواجه میرک نقاش) که از بستگان بهزاد و مردی با استعداد و صاحب هنر و در آن هنگام در زمره کتابداران سلطان حسین بایقرا محسوب می شد، تربیت و سرپرستی او را بر عهده گرفت و به او فن نگارگری آموخت (Mostsfa, 1959: 6; Thackston, 2001: 15; Soucek, 1989: 114). خواجه میرک به تربیت بهزاد اهتمام کامل نهاد و بهزاد که هنرمندی مستعد بود، از هنر استاد خود و پیر سید احمد تبریزی بهره های فراوان برد. به علاوه، دربار هرات نیز باعث شد که در اندک زمانی، آوازه هنری بهزاد به دستگاه سلطان حسین بایقرا و وزیرش برسد و در پی آن، بهزاد در حدود سن بیست سالگی توانست خود را به عنوان هنرمند و نقاشی توانا معرفی نماید (آریان، ۱۳۶۲: ۲۵؛ محمدحسن، ۱۳۶۴: ۸۰؛ عارف عثمانوف، ۱۳۸۰: ۸۹؛ بهاری، ۱۳۸۳: ۱۱).

بر همین اساس در ۲۷ جمادی الاول ۸۸۹ ق. به موجب فرمان سلطان حسین بایقرا، به سمت کلانتر (رئیس) کتابخانه سلطنتی هرات منصوب شد (قزوینی، ۱۳۳۲، ج ۲: ۲۷۰-۲۷۳؛ آژند، ۱۳۸۹: ۳۷۱). این انتصاب، زمانی صورت گرفت که او در حدود سی سال سن داشت و همین موضوع نشان دهنده استعداد و توانایی بالای هنری او می باشد. حال این که در آن زمان، هنرمندان نام آور و چیره دستی، چون حاجی محمد نقاش، استاد ولی الله و یا سلطان علی مشهدی از اساتید بی بدیل خوشنویسی محسوب می شدند و سبک تمامی آنان نیز، دارای ارزش خاص و در کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی مشغول به کار بودند (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۳۸؛ میرخواند، ۱۳۸۰: ۵۹۷۳).

بهبزاد پس از ورود به کتابخانه سلطنتی دربار در دوره ای هشت ساله از ۸۸۶ تا ۸۹۴ ق. به سبک شخصی خود دست یافت و آن را به تکامل رسانید و پس از آن تا سال ۹۱۶ ق. در سایه حمایت های بی دریغ نوایی به خلق بهترین آثار خود پرداخت (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۱) و گاه با حضور در نزد سلطان حسین بایقرا موجبات شور و شغف سلطان را ایجاد می کرد. چنان چه، سلطان حسین «او را مانی ثانی لقب نموده هرگاه این پادشاه عالی جاه را غمی یا المی پیرامون خاطر گردیدی و غبار قبضی بر مرآت ضمیر منیر رسیدی استاد مشارالیه صورتی برانگیختگی و پیکری برآمیختی که به مجرد نگاه کردن حضرت پادشاه در وی، آینه طبعش از رنگ کدورت و صفحه خاطرش از نقوش کلفت فی الحال متجلی گشتی» (واصفی، ۱۹۶۱، ج ۲: ۹۰۱). بر این اساس، گاه بهزاد به ترسیم محیط دربار و چهره سلطان حسین می پرداخت که در نوع خود، اثری یگانه و بی نظیر محسوب می شد (تصویر ۳).

بی شک از عوامل مهمی که سبب رشد و پرورش استعداد هنری کمال الدین بهزاد شد و او را به عنوان نگارگری مشهور و زبردست معرفی نمود، حمایت و تشویق های همه جانبه سلطان حسین و نوایی بود، چنان که در باب هنر او و جایگاه نوایی در رشد و ترقی بهزاد آمده است: «مظهر بدیع صور است و مظهر نوادر هنر، قلم مانی رقمش ناسخ آثار مصوران عالم و بنان معجز شیمش ما حی تصویرات هنروران بنی آدم:

موی قلمش ز اوستادی جان داده به صورت جمادی

و جناب استادی به یمن تربیت و حسن رعایت امیر نظام الدین علیشیر به این مرتبه ترقی نمود و حضرت خاقان منصور را نیز به آن جناب التفات و عنایت بسیار بود» (میرخواند، ۱۳۸۰: ج ۱۱، ۶۰۷).

بهزاد پس از رسیدن به کمال و رشد نسبی در هنر نگارگری، یکی از ملازمان مخصوص نوایی در مجالس درباری خراسان که به وسیله این وزیر برپا می گردیده و اغلب حضار آن هنرمندان بوده اند، شد. او در یکی از این مجالس، نقاشی بسیار زیبایی به نوایی هدیه کرد. به گونه ای که نوایی «از عندلیب طبعش بر شاخسار شوق و ذوق نوای الاحسن الاحسن برخاست:

نقاش بُدی خانه مُنقَش کردی ای وقتِ تو خوش که وقتِ ما خوش کردی  
بعد از آن، روی به حضار مجلس کرد و گفت: عزیزان را در تعریف و توصیف این صحیفه لازم التشریف به خاطر چه می رسد؟ مولانا فصیح الدین که استاد میر و از جمله مشاهیر اهل خراسان بود فرمود که مخدوماً من این گل های شکفته رعنا را دیدم، خواستم که دست دراز کنم و گلی برکنم و بر سر دستار خود مانم. مولانا صاحب دارا که مصاحب و رفیق میر بود گفت: مرا نیز این داعیه شده بود اما اندیشه کردم که مبادا دست دراز کنم و این مرغان از سر درختان پرواز کنند ... بعد از آن استاد بهزاد را اسب با زین و لجام مناسب و اهل مجلس را هر کدام لباس های فاخر اندام فرمودند» (واصفی، ۱۹۶۱، ج ۲: ۹۰۸ - ۹۱۰).

بهزاد تا سال ۹۱۱ ق. که سال درگذشت سلطان حسین بایقرا بود، ریاست کتابخانه سلطنتی را بر عهده داشت و در این بیست سال، آثار شگرفی از خود برجای نهاد. او در نمایش موضوعات محفلی، توانایی بسیار داشت و ابتکاراتی از خود بروز داد. به طوری که هر آن چه را که نوایی از راه ذکاء و ادراک شرح می نمود و آن چه را جامی از راه شعر و تصوف درمی یافت و انشاء می کرد، بهزاد از راه نگارگری مجسم می ساخت. هر چند زکی ولیدی طوغان (۱۳۷۷: ۵۴) بر این باور است که امیرعلیشیر نوایی، نقاشی چین را نمونه و الگو می دانست و به آن آثار، توجه ویژه ای داشت و هنرمندان زیرنظر خود را به آن سبک ترغیب می نمود، اما بهزاد، سبکی را با توجه به علایق و گرایش های هنری خاص خود و



در پرتو حمایت‌های دربار رایج کرد که الگویی برای تمام ملل آسیایی گردید و گویا همین امر نیز، باعث تغییر نظر و طبع نوایی و حمایت‌های هر چه بیشتر وی از سبک خلق شده به وسیله بهزاد بود (Robinson, 1992: 149; Bahari, 1996: 47).

با این حال، می‌توان بیان داشت که علاوه بر اهمیت هنری آثار تولیدی در این دوره، به احتمال فراوان، قابلیت کاربرد این آثار در تعاملات بین‌المللی نیز، مد نظر قرار داشته است، چنان که موجبات اعتبار فرهنگی را برای دربار سلطان حسین فراهم می‌آورد. بر این اساس، در زمینه فرهنگی، هر میزان نوآوری صورت می‌گرفت، بر عمق اعتبار فرهنگی و به تبع آن به اعتبار سیاسی دربار افزوده می‌شد.

بهزاد، ساختار نگاره‌های خود را به گونه‌ای ترکیب‌بندی نمود که بتواند به عوامل انسانی، رفتار طبیعی اندام‌ها و حالات افراد توجه داشته باشد و نیز صحنه‌هایی غنی از تصاویر اجزای ساختمان‌ها، البته با رنگ‌بندی نوین خلق نماید. چنان‌چه او برخلاف نگارگران پیشین به جهان واقعی توجه نمود و توانست حالات خاص و ظریف آن‌چه را که مشاهده می‌کرد، با وضوح کامل تشخیص دهد و چنین امری مستلزم ارتباط متقابل و متعادل هنری بود که فقط از طریق به‌کارگیری اسلوب هندسی استقرار اجزا ممکن می‌شد. بهزاد، این اسلوب را در ساختار کلی ترکیب‌بندی اثر وصف‌آرایی پیکره‌ها وارد کرد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۲). در حقیقت از جمله خصوصیات منحصر به فرد نگاره‌های او، این است که احساسات ذاتی خود را از زیبایی حرکات اطراف به کار اضافه می‌کرد و به یک هماهنگی کامل از حرکت دست می‌یافت، حتی اگر گاهی، پیکره‌های آثار او زیبارو و لطیف نباشند، اما از نظر پیچیدگی و هماهنگی بسیار پیشرفته‌اند (تصویر ۴).

اوج نوآوری بهزاد در نگاره‌های نسخه بوستان سعدی (۸۹۳ ق.) و نسخه خمسه نظامی (۸۹۹ ق.) که در سال‌های حضور بهزاد در دربار سلطان حسین و الطاف نوایی بود به منصفه ظهور رسید. هر چند، آثاری که امضاء بهزاد را دربردارد، از حد شمار افزون است، ولی نمی‌توان به درستی همه آنها اعتماد کرد، زیرا در بسیاری از نگاره‌ها که به نظر می‌رسد واقعاً به دست بهزاد امضاء شده باشد، او به نام "عمل العبد بهزاد" امضاء کرده است (تصویر ۳) و بیشتر در این آثار، نام خود را به صورت کمرنگ و در بخشی نامشخص از نگاره گنجانده است

(Tomas, 1989: 260-261; Arnold, 1930: 18-20؛ کونل، ۱۳۷۸: ۸۳-۸۷؛ کن بای، ۱۳۷۸: ۷۶).

با دقت در نگاره‌های بازمانده از بهزاد می‌توان دریافت که در سایه حمایت‌های بی‌شائبه نوایی، بهزاد، هنر نگارگری درباری را از قانونمندی و خشکی تصاویر رهانید. به نحوی که او، دریچه جدیدی بر روی مکتب نگارگری گشود و مسیر این هنر کهن ایرانی را متحول ساخت و این موضوع، مگر در سایه همراهی دربار سلطان حسین بایقرا و بویژه وزیر هنردوست او از بهزاد، به وقوع نمی‌پیوست.

از وجود دربار هنرپرور خراسان در عصر تیموری و تعداد بسیار زیاد موسیقی دانان و نگارگران و وجود مراکز و نهادهایی با سبک‌های متنوع و مخصوص به خود، می‌توان دریافت یادگیری این دو هنر تا حدودی همگانی بوده و این موضوع در جامعه‌ی تیموری از کمالات شمرده می‌شده است. از این رو، خراسان در زمان حکمرانی طولانی تیمور و شاهرخ و ابوسعید، نوعی رونق هنری و به عبارت دیگر، نوعی ثبات کلی را در زمینه فعالیت‌های هنری و حمایت از هنرمندان نسبت به گذشته بدست آورد. با این همه، توسعه بیشتر این هنر به سبب مشکلات داخلی و خارجی که دولت تیموریان با آن مواجه بود از جمله تهاجمات ترکمانان، منازعات طولانی مدت برای جانشینی و مصادره‌ها و غیره به تأخیر افتاد تا سرانجام با روی کار آمدن سلطان حسین بایقرا (۸۷۵-۹۱۱ ق.)، بیشتر گونه‌های هنری و بویژه موسیقی و نگارگری در خراسان به اعتلا و کمال خود دست یافت و این امر به صورت جدی در جامعه مطرح گردید.

### نتیجه

یکی از ویژگی‌های عصر تیموری، رونق برخی از حوزه‌های هنری بود. در این میان، اوج و شکوفایی دو هنر موسیقی و نگارگری در دوره سلطان حسین بایقرا و وزیر هنردوست او، نوایی به وقوع پیوست. به گونه‌ای که در این دوره، رواج موسیقی و نگارگری، مکتب‌های آموزشی، رساله‌ها و آثار گوناگون و خلق سبک‌های منحصر به فرد در این دو حوزه به طور عمده با محوریت عبدالرحمن جامی و کمال‌الدین بهزاد در

خراسان به وقوع پیوست و پیشرفت هنری در زمینه موسیقی و نگارگری این دوره به ندرت در دیگر دوره‌های تاریخی تکرار شد. یکی از مهمترین عوامل رشد هنرمندان، حمایت گسترده سلطان حسین بایقرا و نوایی بود. چنان که هنرمندان این دو حوزه، فارغ از دغدغه‌های گوناگون، تمام سعی خود را در راستای شکوفایی هنر خود به کار بستند. در این میان، مهمترین موضوع، امکاناتی بود که دربار هنردوست بایقرا در خراسان در اختیار آنان قرار داد، به گونه‌ای که بسیاری از هنرمندان از جمله بهزاد و جا می توانستند در هنر خود به اوج شکوفایی دست یابند. علاوه بر این، حمایت‌های دربار موجب گردید تا هنر برخی از این هنرمندان بدون محدودیت در میان مردم نیز رسوخ کرده و رواج یابد و این موضوع تا حد زیادی به دلیل رشد فرهنگی - اجتماعی اقشار مختلف خراسان بود. با این حال، فارغ از طبع هنردوست دربار، می باید این مهم را در نظر داشت که نمایاندن اقتدار پادشاه تیموری و ترغیب مردم بر اطاعت هر چه بیشتر از فرورانروا و اموری از قبیل نشان دادن گستره قدرت، شکوه دربار و کسب اعتبار فرهنگی در کنار علاقه به ابعاد مختلف هنر در توجه به هنرمندان و هنر آنان، در حمایت دربار بایقرا از عرصه‌های مختلف هنری نیز تأثیر داشته است. به عبارتی دیگر، می توان این امر را از سویی در علایق هنری دربار و از سویی، در سیاست‌های فرهنگی - اجتماعی و حکومتی در راستای کسب وجهه بین‌المللی جست جو نمود. با این همه، هنر دربار هرات، بر خلاف عهد رنسانس در اروپا که ارزش‌های مادی را منعکس می کرد، متناسب و مبتنی با فرهنگ اسلامی - ایرانی بود و ارزش‌های ایرانی را در خود پروراند.

## منابع

- آریان، قمر (۱۳۶۲). *کمال‌الدین بهزاد*. تهران: هنر و فرهنگ.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران*، ج ۱. تهران: سمت.
- ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۸). "مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار". *جلوه هنر*، سال اول، ش ۱ (بهار و تابستان): ۱۳-۲۸.
- ابن عربشاه، احمد بن محمود (۱۳۵۶). *عجایب المقدور فی النوائب التیمور*. ترجمه محمدعلی نجاتی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۰). "مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری". *ماه‌ور*، سال ششم، ش ۲۴ (تابستان): ۶۱-۹۸.
- بهاری، عبدالله (۱۳۸۳). "کمال‌الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش". در: *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر: ۹۵-۱۰۸.
- بیانی کرمانی، عبدالله بن محمد (۱۳۹۰). *مونس الاحباب*. به کوشش علی میرافضلی. تهران: مجلس شورای اسلامی، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد.
- بنایی، علی بن محمد (۱۳۶۸). *مقدمه رساله در موسیقی*. با مقدمه داریوش صفوت و تقی بینش. تهران: نشر دانشگاهی.
- بینیون، لورنس (۱۳۶۷). *سیر تاریخ نقاشی ایران*. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور آپم (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. ترجمه نجف دریابندری، ج ۱۰. تهران: علمی و فرهنگی.
- ----- (۱۳۹۱). *دایره‌المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و هنرگرافیک)*. تهران: فرهنگ معاصر.
- توشراتو، امیر (۱۳۷۶). *هنر ایلیخانی و تیموری*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۴۱). *کلیات دیوان جامی*. به کوشش هاشم رضی.

- تهران: پیروز.
- (۱۳۷۰). *نفحات الانس من حضرات القدس*. تصحیح محمود عابدی. تهران: اطلاعات.
- (۱۳۷۵). *مثنوی هفت اورنگ*. به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: مهتاب.
- (۱۳۷۸). *دیوان جامی*، ج ۲. تصحیح اعلاخان افصح زاده. تهران: میراث مکتوب.
- جعفری، پرستو (۱۳۸۷). "نقاشی ایران از دوره تیموری تا پایان قاجار: نگاه به بنیان‌های نوگرایی نقاشی ایران". *کتاب ماه هنر*، ش ۱۲۶ (اسفند): ۶۰-۷۱.
- جعفری، جعفر بن محمد (۱۳۹۳). *تواریخ ملوک و انبیا مشهور به تاریخ جعفری و تاریخ کبیر*. به اهتمام نادر مطلبی کاشانی. قم: مورخ.
- حافظ ابرو، عبدالله بن لطف الله (۱۳۸۰). *زبدةالتواریخ*، ج ۲. تصحیح کمال حاج سید جوادی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همادالدین الحسینی (۱۳۷۲). *مآثر الملوک به ضمیمه خاتمه خلاصه الاخبار*. به تصحیح میرهاشم محدث. تهران: رسا.
- (۱۳۷۸). *مکارم الاخلاق*. به تصحیح محمداکبر عشیق. تهران: میراث مکتوب.
- (۱۳۸۰). *تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد البشر*، ج ۴. زیر نظر محمد دبیر سیاقی. تهران: خیام.
- دوغلات، حیدر میرزا (۱۳۸۳). *تاریخ رشیدی*. به تصحیح عباس قلی غفاری فرد. تهران: میراث مکتوب.
- رابینسن، ب. و. (۱۳۷۶). *هنر نگارگری ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- زکی ولیدی طوغان، احمد (۱۳۷۷). "امیرعلیشیر بزرگترین شخصیت ادبی ترک". ترجمه مریم ناطق شریف. *نامه پارسی*، سال سوم، ش ۳ (پاییز): ۳۹-۵۷.
- زمچی اسفزاری، معین‌الدین محمد (۱۳۳۹). *روضات الجنات فی اوصاف مدینه*

- الهرات، ج ۲. به تصحیح محمد کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
- سمرقندی، دولت‌شاه (۱۳۸۲). *تذکره الشعرا*. به تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر.
- سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق (۱۳۸۳). *مطلع السعدین و مجمع البحرین*، ج ۲. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- صادق پور، ابوالفضل (۱۳۹۲). "رنگ در مکتب هرات تیموری با رویکردی بر آثار کمال‌الدین بهزاد و مولانا علی". *کتاب ماه هنر*، ش ۱۷۹ (تابستان): ۹۳-۸۶.
- صفوی، سام میرزا (۱۳۷۱). *تذکره تحفه سامی*. به تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ. تهران: شرکت سهامی کتب ایران.
- عارف عثمانوف، عبدالمجید محمد رحیموف (۱۳۸۰). "استاد کمال‌الدین بهزاد". *هنر و معماری*، ش ۴۸ (تابستان): ۹۳-۸۹.
- فرهانی منفرد، مهدی (۱۳۸۲). *پیوند سیاست و فرهنگ در عصر زوال تیموریان و ظهور صفویان*. تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی.
- قزوینی، محمد (۱۳۳۲). *یادداشت‌های قزوینی*، ج ۲. تهران: بی نا.
- کاوسی، ولی‌الله (۱۳۸۹). *تیغ و تنبور*. تهران: متن.
- کلاویخو، روبی گونسالس (۱۳۳۷). *سفرنامه کلاویخو*. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۷۸). *نقاشی ایران*. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.
- کونل، ارنست (۱۳۷۸). "تاریخ نگارگری و طراحی". ترجمه و گردآوری یعقوب آژند. *در: سیر و صور نقاشی ایران*. تهران: مولی: ۱۳۵-۱۵۴.
- گازرگاهی، امیرکمال‌الدین حسین (۱۳۷۵). *مجالس العشاق*. به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: زرین.
- گری، بازیل (۱۳۹۰). "هنرهای تصویری در دوره تیموری". ترجمه یعقوب آژند. *در: تاریخ ایران به روایت کمبریج*. گردآورنده پی‌تر جکسن. تهران: امیرکبیر، ۳۸۰-۴۱۴.
- گروسه، رنه (۱۳۵۳). *امپراطوری صحرانوردان*. ترجمه عبدالحسین میکده. تهران:

- بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- لعل شاطری، مصطفی (۱۳۹۳). "موسیقی عصر تیموری با تکیه بر نگاره‌ها و روایات تاریخی". *پژوهش‌های علوم تاریخی*، سال ششم، ش ۱۰ (پاییز و زمستان): ۵۹-۷۸.
- ----- (۱۳۹۴). "تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان (۷۵۶-۶۶۳ ق.)". *مطالعات تاریخی جهان اسلام*، سال سوم، ش ۵ (بهار و تابستان): ۷۹-۱۰۸.
- لنتس، توماس (۱۳۷۷). *دوازده رخ*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۷). *جامی*. تهران: طرح نو.
- محشون، حسن (۱۳۸۸). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: فرهنگ نو.
- محمدحسن، زکی (۱۳۶۴). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه ابوالقاسم سحاب. تهران: سحاب.
- مشهدی، سلطانعلی (۱۳۷۱). *اربعین نورالدین عبدالرحمان جامی*. تصحیح کاظم مدیرشانه چی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- مظفری خواه، زینب (۱۳۹۱). "بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد". *مطالعات هنر اسلامی*، سال هشتم، ش ۱۶ (بهار و تابستان): ۷-۲۰.
- میرخواند، محمد بن خاوندشاه بن محمد (۱۳۸۰). *تاریخ روضه الصفا*، ج ۱۱. تصحیح جمشید کیانفر. تهران: اساطیر.
- نثاری بخاری، حسن (۱۳۷۷). *مذکر احباب*. تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: نشر مرکز.
- نطنزی، معین الدین (۱۳۸۳). *منتخب التواریخ*. تصحیح ژان اوبن. تهران: اساطیر.
- نظامی باخزری، عبدالواسع (۱۳۷۱). *مقامات جامی*. به تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: نشر نی.
- نوایی، امیرعلیشیر (۱۳۶۳). *تذکره مجالس النفایس*. به کوشش علی اصغر حکمت. تهران: منوچهری.
- ----- (۱۳۷۵). *دیوان امیرعلیشیرنوایی*. به اهتمام رکن الدین همایون فرخ. تهران:

- اساطیر.
- (۱۳۸۱). *خمسئ المتحیرین*. ترجمه محمد نخجوانی. به کوشش مهدی فرهانی منفرد. تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.
- واصفی، زین الدین محمود (۱۹۶۱). *بدایع الوقایع*. با مقدمه الکساندر بالدیرف. مسکو: بی نا.
- واعظ کاشفی، کمال الدین حسین (۲۵۳۶). *رشحات عین الحیات*، ج ۱. تهران: نوریانی.
- واله اصفهانی قزوینی، محمد یوسف (۱۳۷۹). *خلد برین*. تهران: میراث مکتوب.
- هجویری غزنوی، علی بن عثمان (۱۳۷۳). *کشف المحجوب*. تصحیح ژوکوفسکی. تهران: طهوری.
- یزدی، شرف الدین علی (۱۳۷۹). *سعادت نامه*. به کوشش ایرج افشار. تهران: میراث مکتوب.
- (۱۳۸۷). *ظفرنامه*، ج ۱. تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: مجلس.
- Arnold, T. W. (1930). *Bihzad and Painting in the Zafar-namah*. London: limited.
- Bahari, Ebadollah (1996). *Bihzad, Master of Persian Painting*. London: Tauris.
- Beline, M. (1861). "Notice Biographique et Litteraira Sur Mir Ali Sher Navai". *Journal Asaitique*, Vol. 17, No. 1:197-229.
- Binyon, Lawrence (1971). *Persian Miniature Painting*. New York: Dover.
- Burton, Audrey (1997). "Descendants et successeurs de Timour : la rivalité territoriale entre les régimes ouzbek, safavide et moghol". *Cahiers d'Asie central*, Vol. 3, No. 4: 23-39.
- Dale, Stephen (1996). "The Poetry and Autobiography of the



- Bcabur-ncama”. *Asian Studies*, Vol. 55, No. 3: 635-664.
- Diba, Layla (2001). “Invested with life: Wall painting and imageri before the qagars”. *Iranian studies*, Vol. 34, No. 4: 5-16.
  - Di cosmo, Nicola (2005). *Mongols, Turks, and Others*. Leiden: Bostsn.
  - Elias, Jamal (1998). “Sufism”. *Iranian Studies*, Vol. 31, No. 3: 595-613.
  - Erkinov, Aftandil (2008). “Poets and the Meaning of Poetry in Contemporary Uzbek Society”. *Anthropology of the Middle East*, Vol. 3, No. 3: 1-9.
  - Golden, Peter (2011). *Central Asia in World History*. Oxford: University Press.
  - Gray, Basil (1977). *Parsian Painting*. New York: Oxford Univercity Press.
  - Gross, Jo-Ann (1988). “The Economic Status of A Timurid Sufi Shaykh: A Matter of Conflict or Perception?”. *Iranian Studies*, Vol. 21, No. 2: 84-104.
  - Haneda, Masashi (1997). “Emigration of Iranian Elites to India during the 16-18th centuries”. *Cahiers d’Asie central*, Vol. 3, No. 4: 129-143.
  - Hecker, Felicia J. (1993). “A Fifteenth-Century Chinese Diplomat in Heart”. *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol. 3, No. 3: 85-98.
  - Herrmann, Gottfried (1990). “Zur Biographi des persischen malers Kamal ad\_Din Bihzad”. *Archaeologische Mitteilungen*

- aus Iran*, Vol. 23, No. 2: 261-272.
- Kia, Chad (2012). "Sufi orthopraxis: visual language and verbal imagery in medieval Afghanistan". *Word & Image: A Journal of Verbal*, Vol. 28, No. 1: 1-18.
  - Lewisohn, Leonard (2003). *The Heritage of Sufism*. London: Middle Eastern Studies, SOAS.
  - Lingwood, Chad (2011). "The qebla of Jami is None Other than Tabriz: Abd al Rahman Jami and Naqshbandi Sufism at the Aq Qoyunlu Royal Court", *Persianate Studies*, Vol. 4: pp 233-245.
  - Netton, Ian Richard (2003). *Sufi Ritual: The Parallel Universe*. Richmond: Curzon Press.
  - Parker, Charles (2010). *Global Interactions in the Early Modern Age, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
  - pope, Arthur Upham (1960). "A Ddendum a on the discovery of falsifications and the recognition of authenticity". *Asia institute*, Vol. 3: 1-10.
  - Robinson, Basil William (1976). *Islamic Painting and the Art the Book*. London: Faber and Faber.
  - ----- (1982). "A Survey of Persian painting (1350-1896)". *Art Societe dans le monde iranien*. Vol. 26, No. 2: 13-89.
  - ----- (1992). *Miniatures Peranes, Textiles, Ceramiques, Ofevrerie Rassembles ar Jean Pozzi*. Geneva: Musee d'art et d'histoire.
  - Simidchieva, Marta (2003). "Imitation and Innovation in Timurid Poetics: Kashifi's Badayifi al-afkar and its

- Predecessors, al-Mujam and Hadaiq al-sihr". *Iranian Studies*. Vol. 36, No. 4: 509-530
- Soudavar, A. (1992). *Art of the parsian courts*. New York: Rizzoli.
  - Subtelny, Maria (2003). "Husayn Vafiz-i Kashifi: Polymath, Popularizer, and Preserver". *Iranian Studies*, Vol. 36, No. 4: 463-467.
  - ----- (2007). *Timurid in transitions: Turko-persian politics and acculturation In Medieval Iran*. Leiden: Brill.
  - Soucek, Priscilla (1989). "Kamal-Al-Din Behzad". In: *Encyclopaedia Iranica*, Vol. IV: 114-116.
  - Soucek, Svat (2000). *A History of Inner Asia*. Cambridge: Cambridge University Press.
  - Thackston, Wheeler (2001). *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*. Leiden: Brill.
  - Tomas, W. (1989). *Timur and the Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*. Los Angeles: Museum of Art.
  - Trimingham, J. Spencer (1971). *The Sufi Orders in Islam*. Oxford: Clarendon Press.
  - Vaughn Findley, Carter (2005). *The Turks in World History*. Oxford: Oxford University Press.
  - Wilkinson, J. (2011). "Persian painting". *Journal of The Royal Central Asian Society*, Vol. 18, No. 1: 81-82.



تصویر (۱) گروهی از نوازندگان (پوپ، ۱۳۸۷، ج ۱۰: ۸۸۲)



تصویر ۲) سماع دراویش (1: Lewisohn, 2003)



تصویر ۳) تک چهره سلطان حسین بایقرا، هرات ۹۰۵-۹۳۰ ق. (کاوسی، ۱۳۸۹: ۳۳۳)



تصویر ۴) بوستان سعدی، گریز یوسف از زلیخا (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۰۲)