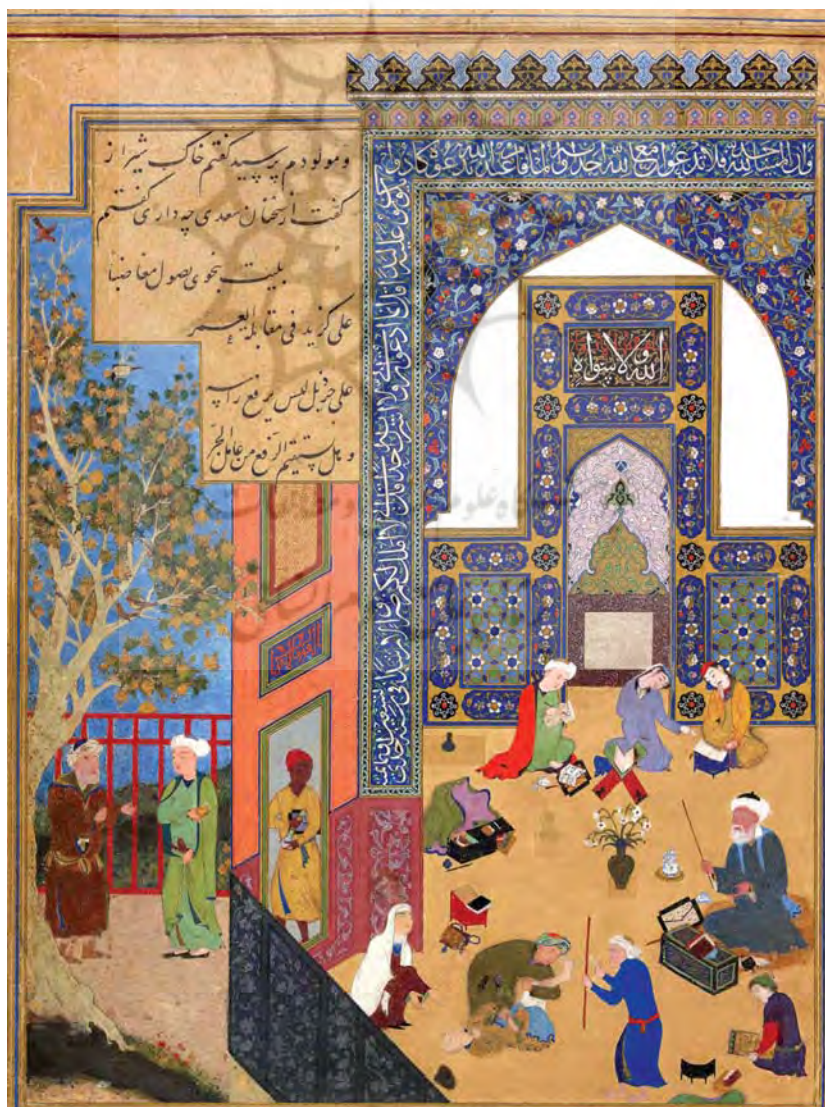


خوانش کمال‌الدین بهزاد از داستان
 «سعدی و جوان کاشغری» براساس
 الگوی تعلیم و تربیت عرفانی نورالدین
 عبدالرحمن جامی



سعدی و جوان کاشغری، گلستان
 سعدی، هرات، منسوب به بهزاد، مورخ
 ۸۹۱ هـ ق / ۱۴۸۶ م، لیختنشتاین



خوانش کمال‌الدین بهزاد از داستان «سعدی و جوان کاشغری» بر اساس الگوی تعلیم و تربیت عرفانی نورالدین عبدالرحمن جامی*

نسترن نوروزی** زینب صابر*** افسانه ناظری****

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۱۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۵/۳

چکیده

خلاقیت و نوآوری در نگارگری و نقاشی ایرانی به‌ویژه در حیطه موضوع و مضمون پیوسته با نام کمال‌الدین بهزاد، نقاش برجسته عهد تیموری در نیمه دوم قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی، قرین گشته است. او در آثار خود، نقاشی را از انحصار کامل متن رها کرد و با مضامین زمانه خود در آمیخت، از این رو به آن تازگی و غنایی بی‌سابقه بخشید. بهزاد با تکیه بر حساسیت، استعداد و نبوغ خویش و نیز بهره‌گیری از آرا و اندیشه‌های حاکم بر زمانه خویش توانست آثاری بدیع و نو بیافریند که نگاره «سعدی و جوان کاشغری» نمونه‌ای از این خلاقیت و نوآوری اوست. در نوشتار پیش‌رو این نگاره از نظر پایبندی به مرجع ادبی و تأثیر معاصران بهزاد بر مضمون ارائه‌شده در آن مورد بررسی قرار گرفته است. هدف از این پژوهش تأکید بر تأثیرپذیری بهزاد از آرا و اندیشه‌های معاصرانش به‌ویژه نورالدین عبدالرحمن جامی شاعر و نیز چگونگی باز نمود این تأثیرات در نقاشی او می‌باشد. این پژوهش به یافتن پاسخ این پرسش‌ها می‌پردازد که مضمون ارائه شده در نگاره بهزاد تا چه میزان با مرجع ادبی آن تطابق داشته است؟ و از میان معاصران بهزاد، جامی، به‌عنوان مؤثرترین شخصیت فرهنگی در جامعه هرات، چه تأثیری در مضمون ارائه شده در این نگاره داشته است؟ این پژوهش با هدف بنیادی - توسعه‌ای و روش گردآوری اطلاعات آن تاریخی - تطبیقی و توصیفی بوده و در تحلیل داده‌ها از روش کیفی و کمی استفاده شده است. در جمع‌بندی نتایج این پژوهش می‌توان گفت بهزاد در اثر معاشرت با شخصیت برجسته‌ای چون جامی، که از جایگاه و موقعیت ویژه‌ای در جامعه هرات آن روزگار برخوردار بوده، از افکار و عقاید او بهره‌مند گشته و در آفرینش مضمون نگاره خود، علاوه بر مرجع ادبی که حکایتی از گلستان سعدی است، از اندیشه‌های وی نیز تأثیر پذیرفته است.

واژگان کلیدی

نقاشی ایرانی، بهزاد، سعدی و جوان کاشغری، جامی، نقشبندیه.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان: تأثیرات شعر و تفکر عرفانی جامی بر نقاشی‌های بهزاد در رشته هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان است.

** کارشناس ارشد، هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان. (نویسنده مسئول)

Email: n.noroozi794@yahoo.com

*** استادیار دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان. Email: Zeynabsaber91@gmail.com

**** استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان. Email: a.nazeri@au.ac.ir

مقدمه

از کمال‌الدین بهزاد به عنوان بزرگ‌ترین نقاش و نگارگر ایرانی طی ادوار اسلامی یاد می‌شود. این هنرمند بزرگ با استعداد و نبوغ خود دست به ایجاد خلاقیت‌ها و نوآوری‌هایی در عرصه نقاشی زد که سنت نقاشی ایرانی را متحول ساخت. خلاقیت و نوآوری او در حیطه موضوع و مضمون آثاری بدیع و ماندگار در تاریخ نقاشی ایران رقم زد که توجه بسیاری را به خود معطوف داشت. در حقیقت بهزاد یکی از ویژگی‌های مهم سنت نقاشی ایرانی را که پیوستگی آن با ادبیات فارسی بود، دگرگون ساخت و بدان استقلال و هویتی بیش از پیش بخشید، بدین معنا که او همچون دیگر هنرمندان این عرصه با آنکه در آثار خود به یک مرجع ادبی پایبند است، اما چندان نیز خود را در حصار متن مقید نمی‌سازد و در آثار خود به ارائه مضامینی بیش از مضامین مطرح‌شده در متن ادبی توسط شاعر یا نویسنده می‌پردازد، که این خلاقیت‌ها و نوآوری‌ها بر لزوم شناخت و جذابیت آثار او می‌افزاید.

در همین راستا تاکنون پژوهش‌های بسیاری به زندگی و آثار بهزاد اختصاص یافته که نظرات مختلفی نیز دربر داشته، اما از آنجا که زندگی بهزاد با ابهاماتی همراه بوده، چنان‌که آگاهی روشن و جامعی از احوال شخصی او در دست نیست، شایسته است پژوهش‌های بیشتر و دقیق‌تری در این عرصه صورت گیرد، تا با شناخت عوامل و عناصر مؤثر بر اندیشه و ذهنیت او و نیز جامعه و معاصران وی بتوان با زوایای فکر و اندیشه این هنرمند بزرگ آشنا شد و به شناخت و درک بهتر و دقیق‌تری از نقاشی‌های بهزاد به‌ویژه موضوعات و مضامین ارائه شده در آثار او دست یافت.

از این رو در نوشتار پیش‌رو به‌منظور درک و دریافت بهتر یکی از نگاره‌های بهزاد با عنوان «سعدی و جوان کاشغری» به بررسی شرایط فرهنگی جامعه هرات در عصر وی و نیز ارتباط بهزاد با شخصیت‌های فرهنگی هم‌عصر خویش همچون نورالدین عبدالرحمن جامی، پرداخته می‌شود. در همین راستا پرسش‌هایی طرح‌شده مبنی بر میزان تطابق مضمون ارائه‌شده در نگاره بهزاد با مرجع ادبی آن و نیز چگونگی تأثیر معاصران بهزاد به‌ویژه جامی، شاعر هم‌عصر وی بر شکل‌گیری ساختار ذهنی او در تجسم این نگاره که نوشتار پیش‌رو به پاسخ این پرسش‌ها می‌پردازد.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف بنیادی - توسعه‌ای بوده و از نظر روش تاریخی - تطبیقی و توصیفی است. در تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز از روش کمی و کیفی استفاده شده است. همچنین ابزار گردآوری یافته‌ها کتابخانه‌ای است.

پیشینه تحقیق

از پژوهش‌های بسیاری که به بررسی زندگی و آثار بهزاد پرداخته‌اند، برخی با اشاره به نگاره یوسف و زلیخای او به

تأثیر پذیری وی از شاعر معاصر خود، مولانا عبدالرحمن جامی، اشاره داشته‌اند.

مایکل (میشل) باری^۱ در کتاب خود، *Figurative Art In Medieval Islam And Riddle Of Bihzad Of Heart* به این مطلب پرداخته است. وی در بخشی از این کتاب با عنوان «سرسرای هفت دری: بهزاد، سعدی و جامی» به نقش و تأثیر جامی در شکل‌گیری ذهنیت بهزاد در تصویر نگاره یوسف و زلیخا تأکید داشته و از سوی دیگر، با توجه به ارتباط اندیشه و تفکر جامی با ابن‌عربی و ابن‌سینا، به تأثیر آنها در شکل‌گیری نگاره بهزاد اشاره دارد. براین اساس با آنکه بهزاد قصد داشته تا حکایتی از بوستان را به تصویر کشد، اما در شکل‌گیری قصه زلیخا و مکان واقعه از شعر و تفکر جامی تأثیر پذیرفته است. باری همچنین از محققانی نام می‌برد که پیش از وی به این امر پی برده‌اند (Barry, 2004: 197).

بهمین نامور مطلق نیز در نوشتاری با عنوان «در جست‌وجوی متن پنهان مطالعه بینامتنی نگاره یوسف و زلیخا» براساس نقد بینامتنی و با سه رویکرد توصیفی، تطبیقی و ترکیبی، به بررسی ارتباط بهزاد با شعر سعدی به عنوان متن گذشته و شعر جامی به عنوان دوران خویش و نیز خلاقیت فردی او پرداخته است. وی بیان می‌دارد که بهزاد در این نگاره با تکیه بر خلاقیت هنری خویش و استفاده از عناصری نو، چندان مقید به خوانش مسلط شعری نبوده، بلکه خوانشی جدید و متفاوت ارائه داده که در آن متأثر از متنی پنهان از خود بوده است (نامور مطلق، ۱۳۸۳: ۴۴۷).

در پژوهشی دیگر با عنوان «ساختار تجسمی و شعری آثار کمال‌الدین بهزاد» نوشته عبدالمجید حسینی‌راد، ارتباط میان خلاقیت شعری و برداشت تجسمی نقاش از آن مورد توجه است که در این راستا ضمن توصیف مضامین شعری، ساختار تجسمی دو نمونه از آثار بهزاد یعنی «یوسف و زلیخا» و «دارا و شبان» از نسخه بوستان در ارتباط با ساختار ادبی و شعری مرجع ادبی آنها مورد بررسی قرار گرفته است. نویسنده در تحلیل نگاره یوسف و زلیخا به این نکته اشاره می‌کند که بهزاد در این نگاره متأثر از شعر جامی، شاعر معاصر خود بوده است (حسینی‌راد، ۱۳۸۳: ۶۵).

در بررسی پژوهش‌های فوق، چنین دریافت می‌شود که هر یک با روشی متفاوت بر تأثیری‌پذیری بهزاد از شعر جامی در تصویر نگاره یوسف و زلیخا دلالت دارند، اما پژوهش حاضر با تکیه بر شواهد و مستندات تاریخی به بررسی تأثیرپذیری بهزاد از اندیشه و تفکر عرفانی جامی با تأکید بر نگاره دیگری از وی با نام «سعدی و جوان کاشغری» اختصاص یافته است. بر همین اساس، با توجه به دوره‌ای خاص از زندگی بهزاد، پس از مقایسه نگاره فوق با مرجع ادبی آن یعنی حکایتی از گلستان سعدی و با توجه به تفاوت‌های موجود میان این دو، درصدد یافتن عوامل مؤثر بر شکل‌گیری ذهنیت بهزاد در تجسم این نگاره است. از این‌رو به جست‌وجو در احوال بهزاد، شرایط جامعه و زمانه

او در عرصه نگارگری به شمار می‌آید (پاکبان، ۱۳۸۵: ۸۴). در واقع بهزاد میراث گذشته را با مسائل و اقتضائات زمانه، ضرورت‌های مطروحه و مبانی فکری-اعتقادی خاص خویش درهم آمیخت و به واسطه خلاقیت فردی خویش ترکیبی نو ایجاد کرد که همین امر یکی از ویژگی‌های خاص آثار او به شمار می‌آید.

ارتباط و پیوستگی نقاشی و نگارگری ایرانی با متون ادبی یکی از خصایص آن از ابتدای شکل‌گیری نگارگری ایرانی- اسلامی بوده‌است، به گونه‌ای که آنچه ادیبان، شاعران و سخنوران گفته‌اند، مصوران مجسم ساخته و به تصویر کشیده‌اند. بر همین اساس نقاش با بهره‌مندی از مضامین متنوع ادبی، اشخاص و صحنه‌های داستان را می‌نمایاند و به زبان خط و رنگ، سخن شاعر یا نویسنده را تجسم می‌بخشد (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). از این رو نقاشی توصیف و بیان بصری متن ادبی تلقی شده، آنچنان که باید از استقلال برخوردار نبود و درک و دریافت آن تا حد زیادی وابسته به متن ادبی بود. اما این ساختار سرانجام توسط نقاشانی چون کمال‌الدین بهزاد در نیمه دوم قرن نهم هجری/پانزدهم میلادی متحول شد.

بنابر شواهد و منابع تاریخی بهزاد، افزون بر متن ادبی، متأثر از ضرورت‌های مطرح، مبانی فکری و اعتقادی خاص، شرایط حاکم بر جامعه و افرادی که با آنها در ارتباط بوده، موارد و جزئیاتی را در نگاره‌های خود بیان داشته‌است، به گونه‌ای که این دسته از آثار او واجد ویژگی واقع‌گرایی هستند. از این رو گفته می‌شود، او «برخلاف نگارگران پیشین، به جهان واقعی توجه کرد» (پاکبان، ۱۳۸۵: ۸۲).

بهزاد در نگاره‌های خود در عین پابندی به متن چیزی بیش از آنچه شاعر، نویسنده یا سخنور گفته‌اند، به نمایش می‌گذارد که از یک سو بیانگر شرایط جامعه و اندیشه و افکار حاکم بر دوران اوست و از سوی دیگر نشان از شخصیت والا، روح حساس و خلاقیت فردی او دارد. در این زمینه می‌توان به نگاره شاخص و ممتاز «سعدی و جوان کاشغری» (تصویر ۱) اشاره کرد. این نگاره یکی از سه نگاره منسوب به بهزاد در نسخه گلستان سعدی سال ۸۹۱ هـ ق/۱۴۸۶ م است که از آن میان، بیش از دو نگاره دیگر این نسخه «به اسلوب واقعی کار بهزاد شباهت تمام دارد» (آریان، ۱۳۸۲: ۴۶). صحت انتساب این نگاره از سوی بسیاری از محققان چون اتینگهاوزن، گری، رابینسن ات‌ال، سچو کین تأیید گردیده، همچنین عبدالله بهاری نیز با اشاره به برخی جزئیات نگاره چون تزیینات عالی، کاشی‌کاری بنا، و عناصر طبیعت و... همگی را نمایانگر سبک بهزاد دانسته و بر درستی انتساب این نگاره به وی تأکید می‌کند (bahari, 1997: 83).

بهزاد در نگاره سعدی و جوان کاشغری (تصویر ۱)، حکایتی از گلستان سعدی را به تصویر کشیده‌است. نوشتار موجود در کتیبه اثر بیانگر آن است که این نگاره برگرفته



تصویر ۱. سعدی و جوان کاشغری، گلستان سعدی، هرات، منسوب به بهزاد، مورخ ۸۹۱ هـ ق/۱۴۸۶ م، لیختنشتاین

او، آرا و اندیشه‌های حاکم بر او و معاصرانش به ویژه جامی شاعر و چگونگی ارتباط بهزاد با وی می‌پردازد.

سعدی و جوان کاشغری

از کمال‌الدین بهزاد به عنوان بزرگ‌ترین نقاش و نگارگر ایرانی طی ادوار اسلامی یاد می‌شود. مصطفی عالی‌افندی در مناقب هنروران، از بهزاد با عنوان «سرآمد مصوران نامدار و شهردار و دیار و صاحب‌بخت» یاد می‌کند (عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۴-۱۰). خواندمیر می‌نویسد: بهزاد «کامل‌ترین مصوران دوران است، بلکه این کار را به نهایت کمال رسانیده» (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۴۲). شخصیت و ویژگی‌هایی که در آثار ناب و بی‌نظیر بهزاد نهفته‌است، وی را در حوزه هنر ایران به عنوان یک نابغه و همچون یک هنرمند اسطوره‌ای معرفی کرده‌است. «آثار بهزاد، به تشخیص همه، نقطه اوج و سرآمد نقاشی سنتی ایران است» (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۷۷). نبوغ بهزاد در این است که با وجود پابندی و تعهد به چارچوب‌ها و اصول سنتی نگارگری، نوآوری‌ها و ابداعاتی را در آن ایجاد کرد که نه تنها موجب ضعف و نقصان آن نیست، بلکه بر غنا و تعالی آن افزوده‌است. نوآوری‌های بهزاد را می‌توان در بخش‌های مختلفی چون تکنیک و فن، ارزش‌های ویژه بصری، نیز موضوع و مضمون مورد بررسی قرار داد، چنان‌که در حیطه موضوع و مضمون که مورد بحث این نوشتار نیز قرار دارد، پرداختن به موضوعات اجتماعی و زندگی روزمره مردم، آمیخته با بیان مفاهیم عمیق یکی از مهم‌ترین نوآوری‌های

از هفدهمین حکایت از حکایات باب پنجم گلستان است و
شیخ اجل این باب را به موضوع عشق و جوانی اختصاص
داده است. متن حکایت بدین قرار است:

«سالی محمد خوارزمشاه، رحمه الله علیه، با ختا برای
مصلحتی صلح اختیار کرد، به جامع کاشغر در آمد، پسری
دیدم نحوی، به غایت اعتدال و نهایت جمال، چنان که در امثال
او گویند:

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت
جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت
من آدمی به چنین شکل و خوی و قد و روش

ندیده‌ام مگر این شیوه از پری آموخت
مقدمه نحو ز مخشری در دست داشت و همی خواند: ضرب
زید عمروا و کان المتعدی عمروا. ای پسر، خوارزم و
ختا صلح کردند و زید و عمر را همچنان خصومت باقی است؟
بخندید و مولدم پرسید. گفتم: خاک شیراز. گفت: از سخنان
سعدی چه داری؟ گفتم:

بلیت بنحوی یصول مغاضیا
علی کزیدفی مقابله العمر و
علی جرّ ذیل لیس یرفع راسه

و هل یستقیم الرّفع من عامل الجبر
لختی به اندیشه فرو رفت و گفت: غالب اشعار او در این زمین
به زبان پارسی است، اگر بگویی، به فهم نزدیکتر باشد، کلم
الناس علی قدر عقولهم. گفتم:

طبع تو را تا هوس نحو کرد
صورت صبر از دل ما محو کرد
ای دل عشاق به دام تو صید
ما به تو مشغول و تو با عمرو و زید

بامدادان که عزم سفر مصمم شد، گفته بودندش که فلان
سعدی است. دوان آمد و تلاف کرد و تأسف خورد که
چندین مدّت چرا نگفتی که منم تا شکر قدوم بزرگان را میان
بخدمت بیستمی. گفتم: با وجودت زمن آواز نیاید که منم،
گفتا: چه شود گر درین خطه چندی برآسای تا بخدمت
مستفید گردیم؟ گفتم: نتوانم به حکم این حکایت:

بزرگی دیدم اندر کوهساری
قناعت کرده از دنیا به غاری

چرا گفتم: به شهر اندر نیایی؟
که باری، بندی از دل برگشایی
بگفت: آنجا پرریویان نغزند

چو گل بسیار شد، پیلان بلغزند
این بگفتم و بوسه بر سر و روی یکدیگر دادیم و وداع
کردیم.

بوسه دادن به روی دوست چه سود؟
هم در این لحظه کردنش بدرود
سیب گویی وداع بستان کرد
روی از این نیمه سرخ و زان سو زرد

ان لم امت یوم الوداع تأسفا
لا تحسبونی فی المودّة منصفاً
(سعدی، ۱۳۷۹: ۲۳-۱۲۲)

علاوه بر نوشتار این کتیبه که اشاره به حکایت سعدی دارد،
کتیبه دیگری نیز در اثر مشاهده می‌شود که سردر و ضلع
سمت چپ بنای تصویر شده در نگاره را دربر می‌گیرد. متن
این کتیبه حاوی دو بخش است. بخش نخست آیات هجده تا
بیست و یکم سوره جن از قرآن کریم را شامل می‌شود که
متن آیات بر مسجد بودن بنای تصویر شده در نگاره تأکید
دارد. ترجمه آیات بدین قرار است:

«و مساجد مخصوص خداست، پس نباید با خدا، احدی
غیر او را پرستش کنید(۱۸) و چون بنده خاص (محمد) برای
آنکه خدا را بخواند، قیام کرد، طایفه جنیان گرد او ازدحام
کردند که نزدیک بود بر سر هم فرو ریزند(۱۹) (ای رسول
به خلق) بگو من خدای خود را به یگانگی می‌پرستم و هرگز
احدی را با او شریک نمی‌گردانم(۲۰) و باز بگو من مالک
و قادر بر خیر و شر شما نیستم(۲۱)» (الهی قمشه‌ای، ۱۳۸۶:
۵۷۳)، و بخش دوم که در انتهای بخش اول قرار گرفته و
اشاره به تاریخ اتمام اثر یعنی سال ۸۹۱ هـ.ق دارد.

حکایت سعدی و نگاره بهزاد

بنابر حکایت هفدهم از باب پنجم گلستان سعدی که مرجع
ادبی این نگاره به شمار می‌آید، موضوع نگاره به آشنایی
و گفتگوی سعدی و جوانی از اهالی کاشغر اختصاص دارد
که در نگاره بهزاد این دو تن که تنها شخصیت‌های مطرح
شده در این حکایت می‌باشند، در سمت چپ نگاره نمایانده
شده‌اند. اما آنچه در سمت راست این نگاره مشاهده می‌شود،
یک رویداد روزمره از زندگی عادی یعنی صحنه‌ای از یک
مکتب یا مدرسه، متشکل از دانش‌آموزان و معلم و... است که
افزون بر دو شخصیت اصلی در نقاشی حضور یافته‌اند.

از مقایسه میان حکایت سعدی و نگاره بهزاد، درمی‌یابیم که
بهزاد در نگاره خود به عناصری پرداخته که در حکایت سعدی
به آنها اشاره‌ای نشده است. به بیان دیگر اجزا و عناصر متعدد
و متنوعی در این نگاره تجسم یافته که تقسیم فضای نگاره
به چند بخش را در پی داشته است. بهزاد به منظور اجتناب از
آشفتگی و نیز دستیابی به تناسب و هماهنگی میان این عناصر
و بخش‌های مختلف، شکل‌ها و روش‌های هندسی را به خدمت
می‌گیرد، از این رو فضا و ساختار تجسمی نگاره مغشوش
و درهم نیست، بلکه در ترکیبی هندسی نظام یافته است.
ساختار تجسمی نگاره به واسطه بنای تصویر شده در آن،
به دو بخش عمودی نامساوی تقسیم شده است، بخش سمت
راست (تصویر ۲) توسط بنای معماری محصور گشته و از
بخش سمت چپ (تصویر ۳) جدا شده است. تمامی سطوح و
اجزای بنا اعم از نمای بیرونی و درونی همچون دیوارها، در،
سردر و کف با نقوش و تزئینات هندسی، اسلیمی و ختایی
و نیز کتیبه‌های بسیار متنوع و زیبا آرایش یافته‌اند. علی‌رغم



که در سمت چپ بنا به خط فارسی نوشته شده و بخشی از حکایت سعدی را دربر دارد. از این رو دستیابی به مضمون نگاره بهزاد و انطباق آن با حکایت سعدی بدون توجه به کتیبه اثر و در نظر گرفتن متن کامل آن دشوار می‌نماید.

از سوی دیگر، اختلاف چشمگیری در تعداد شخصیت‌های حکایت سعدی و نقاشی بهزاد مشاهده می‌شود. به بیان دیگر آنچه در بخش سمت راست نگاره (تصویر ۲) به چشم می‌آید، حاصل خلاقیت نقاش بوده و شخصیت‌های ترسیم‌شده در آن، در قیاس با بخش سمت چپ (تصویر ۳) که به شخصیت‌های مطرح‌شده در مرجع ادبی اختصاص دارد، از تعدد و تنوع بسیار بیشتری برخوردار است. بهزاد ترکیب‌بندی و سازمان‌دهی پیکره‌ها را نیز همچون سایر اجزاء عناصر و ساختار کلی نگاره، بر مبنای شکل‌های هندسی استوار می‌نماید. از این رو چنان‌که در بخش سمت راست نگاره (تصویر ۲) مشاهده می‌گردد افراد و شخصیت‌ها بر پایه‌ی شکلی هندسی و مدور نظام یافته‌اند و حالات و حرکات هریک از افراد، چشم بیننده را از فردی به فرد دیگر رهنمون می‌سازد. این نکته در ایجاد نظامی مدور و پویا و نیز فضایی سرشار از جنبش و حرکت سهمی بسزا دارد. افزون بر این شایان توجه است که این ترکیب مدور شخصیت‌های مرجع ادبی در سمت چپ نگاره (تصویر ۳) را دربر نمی‌گیرد، بر همین اساس این بخش از تحرک و پویایی چندانی برخوردار نیست.

همچنین در یک تقسیم افقی، اگر نقاشی بهزاد به دو قسمت مساوی تقسیم شود، کلیه پیکره‌ها در نیمه پایین آن جای می‌گیرند. این نکته به‌ویژه در ترکیب بخش سمت راست (تصویر ۲) که پیکره‌های بیشتری را دربر گرفته، حائز اهمیت می‌باشد، چراکه فضای کف بنا به‌عنوان پس‌زمینه پیکره‌ها عاری از نقوش و رنگ‌های متنوع بوده، تنها با طرحی هندسی و تکرنگ پوشش یافته‌است. از این رو در تضاد و کنتراست با سایر سطوح بنا اعم از دیوارها، سردر و ... قرار گرفته‌است. از یک سو این تضاد به واسطه تجسم پیکره‌ها و اشیا با پوشش‌های رنگین و متنوع تعدیل گشته، تأثیری مثبت در برقراری یک ترکیب‌بندی متعادل و متوازن دارد و از سوی دیگر قرار گرفتن پیکره‌ها بر روی پس‌زمینه‌ای با رنگ و نقش بسیار ملایم و یکنواخت، آنها را در مرکز تأکید و توجه و نزدیک‌ترین نما به مخاطب قرار می‌دهد. این نکته در قیاس با بخش سمت چپ نگاره (تصویر ۳) که در آن با وجود پرداختن به مضمون مرجع ادبی، پیکره‌ها در نمایی دورتر تصویر شده‌اند، ملموس‌تر می‌نماید.

همچنین علی‌رغم تصویر شخصیت‌هایی خارج از مضمون حکایت سعدی در بخش راست نگاره (تصویر ۲) توجه به این نکته ضروری است که شخصیت‌ها در دو بخش نگاره، از حیث مناسبات تصویری دارای ارتباط و پیوندی معقول و منطقی هستند. بدین معنا که بهزاد از یک سو جوان نحوی حکایت سعدی را بهانه و دستاویز قرار

تتبع، گوناگونی و تکرار این اشکال و سطوح رنگین، وحدت و یکپارچگی بنا مخدوش نگردیده و کلیتی واحد را می‌نمایاند که در سمت راست نگاره (تصویر ۲) تصویر شده و بخش عمده فضای نگاره را همراه با جزئیاتی از قبیل یک معلم، چند دانش‌آموز، کتاب‌ها، جزوات و ... به خود اختصاص داده، که البته در حکایت سعدی نشانی از آنها یافت نمی‌شود. با آنکه طرح و ترکیب، رنگ‌آمیزی، تذهیب و کتیبه سردر بنا بیان می‌دارد که این بنا یک مسجد است، اما عناصری از قبیل معلم، نوآموزان، کتاب‌ها و جزوات و ... فضای مکتب‌خانه و کلاس درس را می‌نمایاند. بنا به گفته عبادالله بهاری، به تصویر کشیدن صحنه مکتب در مسجد از خصوصیات سبک بهزاد به‌شمار می‌آید (بهاری، ۱۳۸۳: ۱۲). بهزاد همچنین در این بخش از نگاره (تصویر ۲) در ترکیب‌بندی رنگ‌ها، استادانه رنگ‌های متنوعی را به‌کار گرفته و به شکلی متعادل و موزون رنگ‌های سرد و گرم، متضاد و مکمل را در فضای آن به گردش درمی‌آورد، به‌گونه‌ای که چشم مخاطب را به حرکت و پویایی در این فضا فرا می‌خواند. شایان توجه است این بخش از تصویر در ساختار تجسمی نگاره فضای اصلی و پیش‌زمینه را به خود اختصاص داده و چنان با جزئیات پرداخته شده که بر مضمون حکایت غلبه داشته و گویی خود به حکایتی دیگر اشاره دارد.

در بخش سمت چپ نگاره (تصویر ۳) نیز که حدود یک‌سوم از فضای کل نگاره را دربر می‌گیرد، صحنه گفتگویی متشکل از یک شخصیت پیر و یک جوان با کتابی در دست تصویر شده، که در واقع با مضمون حکایت شیخ اجل همسو بوده و اشاره به شخصیت‌های حکایت سعدی و جوان کاشغری دارد. در این بخش از نگاره (تصویر ۳) که فاقد بنای معماری بوده و در واقع فضای بیرونی را می‌نمایاند از تنوع و تعدد اجزاء، عناصر و سطوح منقوش کاسته شده و بخش عمده فضای آن به واسطه شاخ و برگ‌های یک درخت پوشش یافته‌است. به تبع این امر، دامنه رنگ‌های به‌کار رفته در این بخش (تصویر ۳) نیز بسیار محدودتر از بخش راست نگاره اما هماهنگ با آن است. در این بخش خوانش و تفسیر تصویری بهزاد از متن ادبی مرجع یعنی حکایت «سعدی و جوان کاشغری» از گلستان سعدی ارائه گردیده‌است.

مقایسه میان حکایت سعدی و نگاره بهزاد، از یک سو، و نیز مقایسه میان دو بخش نگاره از سوی دیگر مبین آن است که بهزاد با اختصاص دادن فضای کمتر و کوچک‌تر به مضمون اصلی حکایت (تصویر ۳) و همچنین توجه بیشتر به عناصر و جزئیاتی بیرون از حکایت سعدی (تصویر ۲)، به گونه‌ای مضمون مرجع ادبی را در حاشیه و پس‌زمینه قرار داده‌است. اشتراک و هماهنگی در گزینه رنگ‌های دو بخش نگاره به‌لحاظ بصری در ایجاد ارتباط و پیوند میان ساختار صوری آنها و نیز ترکیب‌بندی کل نگاره نقش مؤثری دارد. اما در این میان آنچه دو بخش نگاره را به هم پیوند داده و بیننده را به مرجع ادبی نگاره رهنمون می‌سازد کتیبه‌ای است



تصویر ۲. بخش چپ نگاره

تصویر ۳. بخش راست نگاره

دارد. بی‌شک حضور این عناصر در نگاره بهزاد و اختصاص بخش عمده فضای نگاره به آن، براهمیت این موضوع در نزد وی تأکید دارد. از سوی دیگر، اختلاف میان نگاره بهزاد و حکایت سعدی پرسش‌هایی را در پی دارد مبنی بر اینکه هدف و نیت بهزاد از طرح موضوع مدرسه و مکتب‌خانه در این نگاره چیست؟ و نیز چه عواملی بر شکل‌گیری ذهنیت و اندیشه بهزاد در ترسیم این نگاره تأثیرگذار بوده‌است؟ در پی دستیابی به پاسخ پرسش‌های مطرح‌شده بر آن شدیم تا با بررسی منابع و شواهد تاریخی به جستجو در احوال بهزاد، شرایط فرهنگی، اعتقادات و اندیشه حاکم بر جامعه هرات در عصر او و نیز معاصرانش بپردازیم.

احوال بهزاد

با آنکه آگاهی دقیق و روشنی از احوال شخصی کمال‌الدین بهزاد در دست نیست، تولد او را به صورت تقریبی سال‌های ۸۶۰ هـ ق/۱۴۵۶ م و یا اندکی پیش از آن گفته‌اند. بنابر نظر قاضی میراحمد از منشیان و نویسندگان دوره صفوی، استاد در دوران طفولیت پدر و مادر خود را از دست داده و استاد میرک تربیت او را بر عهده گرفته است (منشی قمی، ۱۳۴:۳۵۲). خواندمیر و میرزا حیدر دوغلات، از معاصران بهزاد بیان داشته‌اند که او ابتدا کار خود را به تربیت و سرپرستی روح‌الله میرک و در کتابخانه امیر قدرتمند، شاعر و فرهنگ‌دوست، امیرعلیشیر نوایی آغاز کرد و در

داده، در ارتباط با او فضای کلاس درس را تصویر ساخته و از سوی دیگر، با قرار دادن یکی از دانش‌آموزان در آستانه در، ارتباط تصویری میان شخصیت‌های دو بخش نگاره را برقرار ساخته، فضای درونی و برونی بنای تصویر شده را به هم پیوند داده‌است. به تبع این امر، دو بخش نگاره نیز با هم مرتبط شده، ساختار صوری آن از استحکام و انسجام بسیار خوبی برخوردار گردیده‌است. از این رو می‌توان ابراز داشت که تجسم افراد در بخش سمت راست نگاره (تصویر ۲)، به لحاظ موضوعی و مضمونی بی‌ارتباط با شخصیت‌های مطرح شده در بخش سمت چپ (تصویر ۳) و مرجع ادبی آن صورت نگرفته، بلکه بهزاد به منظور بیان مضمونی خاص اقدام به این ابتکار و خلاقیت کرده است، چنان‌که حضور شخصیت‌های دو بخش نگاره در یک فضای مشترک واقعی، دوران ذهن و ناممکن نبوده، ارتباطی منطقی میان تجسم آنها در یک صحنه وجود دارد، به گونه‌ای که می‌توان این نگاره را تصویری واقعی از یک صحنه حقیقی پنداشت.

اینک تفاوت‌های میان نگاره بهزاد و حکایت سعدی آشکارتر به نظر می‌رسد و چنین می‌نماید که بهزاد در نگاره خود چیزی بیش از آنچه سعدی در حکایت خود بیان داشته به نمایش گذاشته‌است. این امر که یکی از خلاقیت‌ها و نوآوری‌های بهزاد در حیطه موضوع و مضمون به شمار می‌آید، نشان از تأثیر عناصر دیگری خارج از متن ادبی مرجع بر شکل‌گیری ذهنیت بهزاد در تجسم نگاره مورد بحث



۹۰۰-۸۸۰ هـ.ق/۱۴۹۵-۱۴۷۵م مقارن با دو دهه پایانی قرن نهم به تصویر کشید. نگاره سعدی و جوان کاشغری نیز که دارای تاریخ ۸۹۱ هـ.ق/۱۴۸۶م می باشد، از آثار همین دوره بهزاد به شمار می آید.

جامعه هرات در عصر بهزاد

چنانکه گفته شد بهزاد در نگاره خود افزون بر مضمون حکایت سعدی به طرح موضوع مدرسه و مکتب خانه پرداخته است. از این رو در بررسی جامعه هرات با تأکید بر همین موضوع به ارائه شواهدی بر پایه منابع و مکتوبات تاریخی پرداخته می شود.

شواهد مختلف حاکی از آن است که هرات در روزگار بهزاد، مقارن با دوران زمامداری سلطان حسین بایقرا و وزارت علیشیرنویی مهد علم و علم آموزی بوده، طالبان علم و ادب و هنر بسیار مورد حمایت و احترام بودند. به گونه ای که حمایت از علم و ادب و هنر در جامعه هرات آن روز به مثابه یک فرهنگ به شمار می آمد. از این رو علما، دانشمندان، فضلا، شعرا، هنرمندان و علم آموزان به منظور بهره مندی از حمایت های مادی و معنوی از نقاط دور و نزدیک به این شهر می آمدند. بسیاری از برجسته ترین نویسندگان و مورخان آن عهد چون زمچی اسفزاری، خواندمیر، میرخواند و سام میرزا در آثار خود به این امر اشاره داشته اند (صفوی، ۱۳۱۴: ۱۱؛ خواندمیر، ۱۳۵۳: جلد چهارم، ۳۶۳ و ۱۳۷۲: ۱۷۳؛ میرخواند، ۱۳۳۹: جلد هفتم، ۵). به عنوان نمونه شرح زمچی اسفزاری در *روضات الجنات*... بدین قرار است: «و حالا شرف و مزیت این شهر... آن است که منبع علوم دینیه و محل ظهور و استکشاف قوانین یقینه است، چنانکه از تمامی روی زمین طلاب علم و حقایق و صیاد فنون و فضایل روی بدین نقطه پاکیزه دارند و چندان هزارند از این طایفه در این بلده طیبه که به میامن صدقات و مبرات ارباب خیرات همه اسباب آماده دارند و شبان روزی به جد و اجتهاد تمام بر سر مطالعه و تکرارند و به مطلوب خود فایز گشته، به اطراف عالم می روند و نشر قواعد علم و قوانین دین اسلام می کنند» (زمچی اسفزاری، ۱۳۳۸: جلد اول، ۹۹-۱۰۰).

چنانکه زمچی اسفزاری نیز بیان می دارد، مقصود از علم در این زمان علوم دینی بود. در واقع علوم دینی و بحث های مذهبی کلامی مبتنی بر عقاید اهل سنت و جماعت مهم ترین رشته تحصیلی در این دوره به شمار می آمد، به گونه ای که علم مستقل از مذهب وجود نداشت و کسی در شرف علوم دینی بر علوم دیگر تردید نمی کرد. عالمان این عصر نیز بیشتر صیغه دینی داشتند. از این رو مساجد، مدارس، مکاتب و خانقاه های بسیاری در سراسر کشور ساخته شد، مطالعات و مباحثات دینی گسترش بسیار یافت و پیوسته بر شمار افرادی که به این اجتماع وارد می شدند افزوده می شد. از سوی دیگر این مدارس و مکاتب توسط علمای دینی و اصحاب مذهب اداره می شد و قصد بانیان این تأسیسات نیز

سایه تشویق ها و حمایت های او به چنان مرتبه ای از رشد و ترقی رسید که مورد توجه و عنایت سلطان حسین بایقرا قرار گرفت (خواندمیر، ۱۳۵۳: جلد چهارم، ۳۶۲ و ۱۳۷۲: ۲۴۲؛ دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۸). خواندمیر در تاریخ حبیب السیر آن را چنین بیان می دارد: «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» (خواندمیر، ۱۳۵۳: جلد چهارم، ۳۶۲).

بررسی کیفی آثار بهزاد نشانگر آن است که راهیابی بهزاد به کتابخانه علیشیرنویی نقطه عطفی در زندگی او بود، آغاز راهی که در طی آن به لحاظ ذوق و اندیشه پرورش یافت و راه رشد، ترقی و تعالی در پیش گرفت، چنانکه از این پس با بروز خلاقیت هایی در سنت نقاشی ایرانی آن را غنا و اعتلایی بی سابقه بخشید، و با خلق آثاری که در زمره ارزشمندترین آثار نقاشی ایرانی حتی در ادوار پس از او به شمار می آیند، به چنان جایگاهی دست یافت که تشویق و توجه همگان را به خود معطوف داشت. زین الدین محمود واصفی در کتاب *دبایع الوقایع طی گزارشی* از مجلس میرعلیشیرنویی به این نکته می پردازد. «مشهور است که استاد مذکور [بهزاد] صحیفه ای مصور به مجلس فردوس آیین سپهر تزیین امیر کبیر امیرعلیشیر روح الله روحه آورد» امیرعلیشیر از دیدن «آن صحیفه لطیف... از عنذلیب طبعش بر شاخسار شوق و ذوق نوای الاحسن الاحسن برخاست: نقاش بودی خانه منقش کردی

ای وقت تو خوش که وقت ما خوش کردی بعد از آن روی به حصار مجلس کرد و گفت: عزیزان در تعریف و توصیف این صحیفه لازم التشریف به خاطر چه می رسد؟...» حاضران در مجلس نیز که همه از اساتید، مشاهیر و بزرگان روزگار خود بودند زبان به تحسین بهزاد گشودند... جناب میر نیز بهزاد و حاضران را مورد لطف قرار داد، به هدایایی نواخت (واصفی، ۱۳۴۹: جلد دوم، ۵۰-۱۴۹).

مهارت و استادی بهزاد در کنار خلاقیت های او تحسین سلطان را نیز برانگیخت، او را به کار در کتابخانه همایونی فراخواند. نوایی در یکی از مکتوبات شخصی خود آن را چنین بیان می کند: «استاد مشارالیه اكمال الدین بهزاد را میرزا سلطان حسین میرزا طلب فرموده گرفتند، در حضور خویش در باغ حجره ای آراسته به کار گماریدند. باز چنان کسی که مناسب به آن کتابت کاری انجام داده بتواند، نبود» (عثمانوف، ۱۳۸۲: ۳). پس از راهیابی بهزاد به کتابخانه همایونی، دیری نپایید که در سال ۸۸۹ هـ.ق/۱۴۸۴م از سوی سلطان به مقام کلانتری کتابخانه منسوب شد (همان؛ ژند، ۱۳۸۷: ۱۴ و ۲۱۴ و ۳۵۷). راهیابی بهزاد به کتابخانه علیشیرنویی و حسین بایقرا زمینه و امکانات لازم جهت شکوفایی استعدادها و بروز خلاقیت ها و نوآوری های وی فراهم نمود. او بسیاری از شاخص ترین برجسته ترین آثار خود، چون نگاره های نسخه های بوستان قاهره و خمسه نظامی کتابخانه بریتانیا را طی این دوران،



تصویر ۴. بخشی از نگاره سعدی و جوان کاشغری

در حقیقت همان اشاعه مذهب و ترویج علوم دینی بود. در چنین شرایطی که بازار دیانت گرم و کار خانقاه‌ها و مساجد پررونق بود مذهب، عرفان و تصوف بیش از پیش بر وجوه مختلف زندگی مردم به‌ویژه زندگی اجتماعی ایشان تسلط یافت. بر همین اساس در خانقاه‌ها و مدارس، مذهب و تصوف چنان به هم نزدیک شده بود که جدایی شریعت از طریقت غیرممکن می‌نمود (میرجعفری، ۱۳۸۷: ۱۷۷-۱۳۹؛ فراهانی منفرد، ۱۳۸۱: ۲۳۰).

مدارس، خانقاه‌ها، مساجد و کتابخانه‌ها در این زمان مهم‌ترین نهادهای رسمی فرهنگ به‌شمار می‌آمدند. در این مراکز، صوفیان، هنرمندان، دانشجویان و عالمان با نظارت مستقیم حکومت پیوسته فعالیت و مشارکت داشتند و حکومت خودبانی اصلی و اداره‌کننده چنین بناهایی بود. بر همین اساس جریان‌های فرهنگی از این نهادهای رسمی آغاز می‌شد، شکل می‌گرفت و به جامع تسری می‌یافت، به‌گونه‌ای که خانقاه‌ها مرکز گرد آمدن صوفیان و پدید آمدن جریان فرهنگی تصوف بود و نهادهای دیگری چون مدرسه‌ها و کتابخانه‌ها، موجد مکتب ادبی و هنری هرات شدند (همان، ۲۳۸). از این رو در منابع مختلف این دوران چون مآثر الملوک، مجالس النفاوس، مکارم الاخلاق و... موارد متعددی از ذکر نام این قبیل بناها و بنیان آنها مشاهده می‌شود که بسیاری از علما، فضلا و دانشمندان و طلاب در این اماکن برخوردار از حمایت‌های بی‌دریغ مادی و معنوی حسین بایقرا، علیشیر نوایی و... به تدریس و علم‌آموزی اشتغال داشته‌اند. این اقدامات بایقرا و نوایی سبب شد تا بسیاری به‌منظور برخورداری از همین شرایط و حمایت‌های مادی و معنوی در این زمان به هرات کوچیده و با آموختن علم و دانش، ترقی نموده، به مراتب و مدارج بالایی دست یابند (میرخواند، ۱۳۳۹: جلد هفتم، ۲۹۴-۲۷۴؛ نوایی، ۱۳۶۳: ۱۴۶ و ۱۲۰). بر همین اساس هرات در این روزگار مهد علم و علم‌آموزی بوده و به یکی از کانون‌های اصلی تجمع علما، دانشمندان و طلاب بدل گردید.

تشریح بایقرا از موقعیت طلبه و مدرس در این زمان، در رساله‌ای که مهم‌ترین اثر او به زبان ترکی است، مبین همین امر است: «و در زمان بعضی از آنان، صدور ظلم‌پیشه و نواب خارج‌اندیشه... به جهت رکود اوقاف، طلبه مغموم و مدرس محروم بود. حال، شکر که در دارالسلطنه به تخمین صد حوزه درسی برای فضایل دینی و علوم یقینی برپاست که از ادنای روم تا اقصای سرحد چین، در جمیع بلاد اسلام، طالبان قابل، این آوازه و مذاکره بی‌اندازه را شنیده‌اند و مشقت غربت اختیار می‌کنند و به این تختگاه روی می‌آورند و با عنایت خداوند حاصل اوقاف به مخارج همه آنان می‌رسد و روزگار آنان با فراغت می‌گذرد» (فراهانی منفرد، ۱۳۸۱: ۴۴۳).

گزارش خواندمیر در کتاب مکارم الاخلاق از عملکرد مدرسه و خانقاه اخلاصیه، که توسط علیشیر نوایی بنا شده، حاکی از آن است که این‌گونه مجموعه‌ها به‌صورت مجموعه‌های کامل رفاهی-آموزشی فعالیت داشته‌اند، بدین

معنا که علما، فضلا، دانشمندان و علم‌آموزان را مورد توجه قرار داده، در کنار امر آموزش، خدمات رفاهی گسترده‌ای نیز به ایشان ارائه می‌شده است (خواندمیر، ۱۳۷۸: ۴-۶۲). بنابر شواهد ارائه‌شده، موقعیت عالمان و علم‌اندوزان در جامعه هرات عصر بهزاد قابل توجه است، چنان‌که ایشان از حمایت‌های وسیع بالاترین مقامات حکومتی یعنی بایقرا و نوایی برخوردار بوده‌اند که در واقع مهم‌ترین حامیان بهزاد نیز به‌شمار می‌آیند. در تشریح علل بروز چنین شرایط و رویکردی در جامعه هرات به منابع دیگری از این دوران اشاره می‌گردد.

خواندمیر در مقصد پنجم مکارم الاخلاق با عنوان «در بیان انداختن نخایر عقبی و اعراض از دنیا و مافیها» به ارتباط علیشیر نوایی با نورالدین عبدالرحمن جامی و تأثیرپذیری نوایی از وی در آموزه‌های صوفیانه اشاره کرده، اقدامات نوایی در جهت ساختن و مرمت بناهای عمومی از قبیل خانقاه و مسجد و مدرسه و... را متأثر از این ارتباط و نیز بنا بر وظیفه دینی او بیان می‌کند (همان، ۹۱: عشیق در مقدمه مکارم... ۱۳۷۸: ۳۳).

همچنین بایقرا در رساله خود علت این برتری زمانه‌اش را حضور شخصیت‌های برجسته و تأثیرگذار می‌داند که شایسته‌ترین و والاترین آنان نورالدین عبدالرحمن جامی است: «...حق-سبحانه و تعالی- در زمان سلطنت این بنده نحیفش، چند مرد را جلوه ظهور داده و مجلس این فقیر را به آنان تشریف حضور ارزانی کرده‌است که با وجود آنان، این زمان بر جمیع زمان‌ها راجح است و این دوران از همه

که در هرات عصر بهزاد، مساجد در کنار مدارس و خانقاه‌ها، نقشی مهم در آموزش و انتقال علوم و اندیشه‌های دینی در جامعه ایفا می‌کردند. نکته دوم تأکید بر نقش مؤثر جامی، شاعر هم‌عصر بهزاد به‌عنوان مؤثرترین شخصیت فرهنگی در گرایش و رویکرد جامعه و درباریان به علم‌آموزی و ترویج علوم دینی می‌باشد. در ادامه، جایگاه و موقعیت جامی در عصر بهزاد، آراء و اندیشه‌های او در ارتباط با علم و علم‌آموزی بویژه علوم دینی، همچنین چگونگی ارتباط وی با بهزاد مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

جامی

مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی نماینده شعر و ادب و عرفان در نیمه دوم قرن نهم هجری/پانزدهم میلادی، به دلیل نقش فعالی که در حوزه‌های مختلفی چون فرهنگ، دین و سیاست داشته، از شخصیت‌های مطرح عصر خویش به‌شمار می‌آید. بنا به نظر عبدالحسین زرین‌کوب، از یک‌سو جامی در زمان حیات بیشتر به‌عنوان شاعر و ملا مشهور بوده، و از سوی دیگر در تقریر تعلیم و مکتب ابن‌عربی در تصوف ایران نیز آثار قابل ملاحظه‌ای دارد، که به‌سبب نوشتن همین شرح‌ها بر آثار ابن‌عربی و ابن‌فارض و نیز انتساب به طریقه مشایخ خواجگان نقشبندی، جامی در تاریخ تصوف ایران هم از حیثیت و اهمیت قابل ملاحظه‌ای برخوردار است (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۳-۱۵۲). بررسی عقاید و اندیشه‌های جامی بیانگر آن است که علم‌آموزی و طلب علم یکی از مهم‌ترین موضوعات مورد توجه او بوده است. «چنان‌که از مطالعه آثار و تألیفات استاد جام می‌آید، نخستین صفت بارز وی همانا شوق به اکتساب علم و دانش‌آموزی است که در نهاد شریفش متمکن بوده» (حکمت، ۱۳۶۳: ۸۸).

جامی علم را از ضرورترین صفات انسان، کلید معرفت عرفانی، جوهر و حقیقت، تاج سرجمله هنرها، قفل‌گشای همه درها، نظام‌دهنده عالم و شرف آدمی دانسته، همگان را به آموختن علم و دانش دعوت می‌کند (جامی، ۱۳۶۸: ۹۵-۴۲۱). افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۹۱-۲۹۰. علوی‌مقدم، ۱۳۶۹: ۱۷۵). بی‌شک توصیه به علم‌آموزی از شخصیت برجسته‌ای چون جامی که خود «از آغاز شباب تا پایان دوره شیب مانند یک تن طالب علم همواره به تعلیم و تعلم پرداخته و دقیقه‌ای از این کسب شریف فارغ ننشسته» (حکمت، ۱۳۶۳: ۹۰)، چندان دور از انتظار نیست. توجه به نقش جامی در ترویج و گسترش علوم دینی، اندیشه‌ها و آرای دینی او، همچنین موقعیت وی را به‌عنوان یک رهبر دینی و یک شیخ طریقت نقشبندی برجسته می‌سازد.

حسین بایقرا در رساله خود و نیز خواندمیر در مکارم‌الاخلاق از جامی با عنوان شیخ‌الاسلام (فراهانی منفرد، ۱۳۸۱: ۴۴۴؛ خواندمیر، ۱۳۷۸: ۶۸) و زمچی اسفزاری در روضات‌الجنت... با عنوان ملانالاسلامی که همان شیخ‌الاسلامی یا مرشدالاسلامی است، یاد می‌کنند (زمچی



تصویر ۵. تصویر جامی در مرقع گلشن (لاری، ۱۳۴۳: حکمت، ۱۳۶۳)

دوران‌ها ممتاز... اعلم و افضل جمله آنان، در پاک دریای فضایل و خورشید تابناک افلاک ولایت، صاحب انتظام جواهر نظم، حضرت شیخ‌الاسلام مولانا عبدالرحمن جامی - سلمه‌الله و ابقاه - است...» (همان: ۴۴۴).

در بررسی مطالب فوق، دو نکته شایان توجه است: نخست آنکه از میان علوم مختلف در این زمان، علوم دینی بیش از همه مورد تأکید بوده، در اغلب منابع بر ترویج و گسترش علوم دینی در جامعه هرات و حمایت‌های گسترده از این امر اشاره شده است. تأکید بر علوم دینی ما را به نکته‌ای جالب توجه در نگاره سعدی و جوان کاشغری بهزاد رهنمون می‌سازد که عبدالله بهاری این نکته یعنی تصویر کردن صحنه مدرسه و مکتب در مسجد را از خصوصیات سبک بهزاد می‌داند (بهاری، ۱۳۸۳: ۱۲). مسجد بودن بنای تصویر شده در این نگاره علاوه بر عناصر ظاهری به‌واسطه کتیبه‌ای که سردر و ضلع سمت چپ بنا را در برگرفته تأیید می‌گردد. این کتیبه آنچنان که در ابتدای این نوشتار بیان شد مشتمل بر آیات هجدهم تا بیست‌ویکم سوره جن از قرآن کریم است که به مسجد بودن بنای مذکور اشاره دارد. ارتباط بین مسجد و علوم دینی بیانگر آن است که در واقع بهزاد، به‌منظور اشاره به آموزش علوم دینی و ترویج اندیشه‌های دینی در جامعه، آگاهانه صحنه مکتب را در مسجد تصویر کرده است، چرا که از یک سو مسجد یکی از مهم‌ترین و بارزترین نشانه‌ها و مظاهر دین اسلام به‌شمار می‌آید، و از سوی دیگر مسجد، به‌عنوان نهادی دینی، نقش و جایگاهی ویژه در ترویج و گسترش علوم دینی در جامعه دارد، آنچنان

اسفزاری، ۱۳۳۸: جلد اول ۲۵). گفته می‌شود این، بالاترین مقام مذهبی در خراسان و ماوراءالنهر بوده که به احتمال به بزرگان و مشایخ طریقت نقشبندی اختصاص داشته است، چراکه این طریقت گرایش مذهبی هیئت حاکمه را تشکیل می‌داده است (اللهیاری و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۷). همچنین در اغلب منابع و متون این عصر جامی را با عنوان «مخدوم» یا «مخدومنا» خوانده‌اند که این عنوان نیز اشاره به جایگاه او به عنوان شیخ طریقت نقشبندی و نیز نقش خاص او در امور سیاسی دارد، به گونه‌ای که این واژه سیاسی (دیوانی) از همین دوره به تفکر عرفانی نقشبندی راه یافت و بار معنایی‌ای معادل پیر و شیخ پیدا کرد (مایلهروی، ۱۳۷۷: ۵۴). در واقع مقام دینی و معنوی جامی در کنار مقام علمی و ادبی او زمینه‌ساز حضور او در عرصه‌های سیاسی-اجتماعی و گسترش عقاید و اندیشه‌های او برگرفته از آموزه‌ها و مفاهیم طریقت نقشبندی بود. براین اساس می‌توان گرایش جامعه هرات و حمایت وسیع دربار از ترویج علوم دینی را نتیجه ترویج و گسترش آموزه‌های طریقت نقشبندی در جامعه هرات توسط جامی دانست، چنان‌که جامی از ۸۷۸هـ ق/ ۱۴۷۳م دقیقاً به عنوان یک حلقه درشت دستگاه سیاسی سلطان حسین محسوب می‌شد، آن هم نه در دربار، بلکه در مدرسه و خانقاه و در میان توده مردم ... و به تعبیری دیگر، جامی به همراه سلطان حسین میرزا و امیرعلیشیر نوایی مثلث حکومتی را تشکیل می‌دادند که دو ضلع آن در دربار قرار داشت و ضلع دیگرش در خانقاه و مدرسه (مایلهروی، ۱۳۷۷: ۷۱-۷۰).

نقشبندی مهم‌ترین و متنفذترین سلسله صوفیه ایران در این عصر به شمار می‌فت و در نزد سلاطین تیموری چون حسین بایقرا از احترام بسیار برخوردار بود (پازوکی، ۱۳۸۲). تصوف ایشان، تصوفی سنتی، معتدل و میانه‌روست. در تعالیم نقشبندی تأکید شده، «طریقه اعتقاد ایشان اعتقاد اهل سنت و جماعت است، و اطاعت احکام شریعت و اتباع سنن سید المرسلین-صلی الله علیه وسلم- و دوام عبودیت...» (جامی، ۱۳۹۰: ۴۱۶).

گسترش و نفوذ طریقت نقشبندی نتیجه و پی‌آمد رویکردی بود که رهبران این طریقت بنا به شرایط جامعه آن‌روز در پیش گرفتند. اینان متناسب با اوضاع سیاسی، اقتصادی و اجتماعی که بعد از حمله فاجعه‌بار مغول در جامعه به وجود آمده بود، با نگاهی نو به تصوف نگریده و در تفسیری که از آموزه‌های خود ارائه دادند، مؤلفه‌های اجتماعی-اقتصادی را مورد توجه قرار داده، آشتی طریقت با معیشت و شریعت را در جامعه رواج دادند. از مهم‌ترین این آموزه‌ها ذکر خفی، خلوت در انجمن و مفهوم خدمت و کار بود که هریک امتیازی برای نفوذ و گسترش طریقت در میان اقشار مختلف مردم بود. بزرگان و مشایخ طریقت با قائل شدن به ذکر خفی و تأکید بر آن موجبات سهولت و آسانی را در سیر و سلوک فراهم آوردند. این امر نوعی ستر حال و

پنهان داشتن مقام عرفانی را که مطلوب و مورد تأکید طریقت بود، میسر می‌ساخت و بر مبنای آن تمایز میان پیروان طریقت و مردم معمولی از صحنه اجتماع به درون فرد منتقل شده و در ظاهر میان آنها تفاوتی مشهود نبود، بلکه این تمایز نه در زبان، که در دل بود. از نظر عبدالرحمن جامی نیز این طریقت یک زیبایی دارد و آن اینکه در همه جا با همه کس و در همه حال قابل اجراست (اللهیاری و همکاران، ۱۳۸۸: ۹-۶؛ لاری، ۱۳۴۳: ۱۶).

خلوت در انجمن نیز که از اصول بنیادین طریقت به شمار می‌رفت، در تقابل با خلوت‌گزینی، چله‌نشینی و انزواطلبی مرسوم در تصوف سنتی بود. این اصل که یکی دیگر از دلایل مهم تمایز این طریقت با سایر طریقت‌هاست در سخنان بزرگان طریقت با تفاسیر و تعابیر گوناگونی بیان گردیده است، چنان‌که خلوت در انجمن را به باطن با حق و به ظاهر با خلق بودن گفته‌اند (بخاری، ۱۳۷۲: ۱۲۰؛ جامی، ۱۳۹۰: ۳۹۱) و در تعبیری دیگر از خود رستن و با خلق در آمیختن (کاشفی، ۱۳۵۶: جلد اول، ۲۶۵). همچنین در طریق ایشان برخلاف سایر طریقت‌ها نسبت حضور حق تعالی در بودن با خلق افزون‌تر است تا نسبت حضور حق در خلوت و جدایی از خلق (پارسای بخارائی، ۱۳۵۴: ۸۵).

آنچه در دو اصل ذکر خفی و خلوت در انجمن بیش از همه مورد تأکید قرار می‌گیرد با مردم بودن و همچون مردم زیستن است که لازمه آن مشارکت در اجتماع و ایفای نقش فعال در حیات اجتماعی و اقتصادی است. به همین منظور، در طریقت نقشبندی تأکید شده است که پیروان طریقت در جامعه حضور یابند و مشارکت اجتماعی و اقتصادی داشته باشند. بر مبنای همین دو اصل، پیروان طریقت می‌توانستند بدون التزام به شرایط خاص و آداب ویژه و دست‌وپاگیر در حین اشتغال به کسب‌وکار و امور روزمره همچون سایر مردم به سیر و سلوک معنوی نیز بپردازند (اللهیاری و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۱-۱۰). به بیان دیگر صوفی نقشبندی در کنار سیر و سلوک معنوی خویش با مردم همراه و همدل می‌شود، در اجتماع آنان حضور می‌یابد، با خلق درمی‌آمیزد و برای آنکه تمایزی میان او و مردم نباشد، می‌باید که اهل حرفه و کسب باشد تا به واسطه آن نشانمند و ممتاز نگردد و سلوک در این طریقت بی‌صورت شغلی ظاهری میسر نمی‌شود (لاری، ۱۳۴۳: ۳۵). بزرگان طریقت فراگیری علوم دینی را جهت ستر حال و پنهان داشتن مقام عرفانی مورد تأکید قرار داده، آن را برتر از اشتغال به امور دنیوی می‌دانستند. از این‌رو بیان می‌داشتند «ارباب فقر و سلوک... باید که طریقه و نسبت خود را به مطالعه و گفت‌وگویی علوم دینیه ستر کنند. اگر استعداد و صلاحیت این اشتغال داشته باشند... حفظ و ستر نسبت خود کنند و خود را به تجرد و عدم اشتغال ممتاز نگردانند» (نیشابوری و همکاران، ۱۳۸۰: ۱۹۶). ایشان همچنین در سخنان خود بر اهمیت استحکام طریقت به علوم شریعت تأکید دارند (همان، ۱۹۷۰).



و جنب‌وجوش سهمی برعهده دارند. او افزون بر استفاده از روش‌ها و شکل‌های هندسی در ترکیب‌بندی کل نگاره و ایجاد تناسب میان بخش‌های مختلف آن در ترکیب‌بندی پیکره‌ها نیز اشکال هندسی را به خدمت می‌گیرد. چنانکه در تصویر اجتماع پیروان طریقت در این نگاره شکل دایره را برمی‌گزیند. در حقیقت بهزاد با گزینش شکل دایره به‌عنوان اساس سازمان‌دهی پیکره‌ها در صدد بیان مقصود و مضمون مورد نظر خویش است، بواسطه معنایها و مفاهیم ویژه‌ای که دایره دلالت بر آنها دارد. این شکل در میان اشکال مختلف پویاترین شکل و نماد حرکت به شمار آمده، از این‌رو در خلق و ایجاد فضایی سرشار از جنب‌وجوش، مشارکت و حضور فعال بیش از هر شکل دیگری مناسب می‌نماید. این نکته به‌واسطه پویایی و گردش رنگ‌ها و نقوش و نیز حالات و حرکات هریک از افراد و شخصیت‌ها تقویت گردیده‌است. همچنین از یک سو استقرار شخصیت‌ها بر محیط دایره آنها را در فاصله‌ای یکسان با مرکز دایره قرار می‌دهد. بنابراین در تجسم تصویری این افراد تمایزی میان آنها دیده نمی‌شود و همه افراد کماکان از ارزش تصویری یکسانی برخوردارند و هیچ‌یک در مرکز توجه و مورد تأکید نیست. از سوی دیگر شکل دایره و اجتماع مدور این افراد که به‌شکلی محصور در بنای مسجد تجسم یافته‌اند، ارتباط و یکپارچگی و تعلق آنها به یک گروه را می‌نمایاند. ترکیب پویای شخصیت‌ها و فعالیت‌های آنها به‌خوبی بیانگر تفسیر تصویری بهزاد از مضمون آموزه خلوت در انجمن است که به‌روشنی از فضای تجسم یافته در بخش راست نقاشی او (تصویر ۲) و با تمهیداتی چون تراکم جمعیتی بیشتر، ترکیب‌بندی مدور پیکره‌ها، گردش و پویایی رنگ‌ها و نقوش، حالات و حرکات پیکره‌ها و... استنباط می‌گردد.

برآیند دو آموزه ذکرخفی و خلوت در انجمن، با مردم بودن و چون مردم زیستن است که این امر در هماهنگی و ارتباط منطقی دو بخش نگاره به‌خوبی نمایانده شده است، به‌گونه‌ای که بهزاد شخصیت جوان نحوی در مرجع ادبی را بهانه طرح موضوع مدرسه و مکتب‌خانه قرار داده و بدین طریق ارتباط محتوایی میان مضمون و شخصیت‌های تجسم یافته در بخش راست نگاره (تصویر ۲) را با مضمون و شخصیت‌های حکایت سعدی در بخش چپ نگاره (تصویر ۳) ایجاد کرده‌است. او همچنین با قرار دادن یکی از شخصیت‌ها در آستانه در و هماهنگی و اشتراک در رنگ‌های دو بخش نگاره، ارتباط صوری و ساختاری دو بخش نگاره را نیز به‌شکلی زیبا و مستحکم برقرار ساخته است، از این‌رو ترکیب‌بندی نگاره او از انسجام خوبی برخوردار است. از دیگر مفاهیمی که در تعالیم نقشبندی بسیار بر آن تأکید شده مفهوم خدمت و کار است که رهبران طریقت آن را برتر از عبادت می‌دانستند (همان ۲۰۶ و ۲۴۴؛ سمرقندی، ۱۳۸۸: ۱۴۷). آنان مفهوم خدمت را نه تنها در حیطه فرد و جامعه، بلکه در حیطه سیاست نیز گسترش دادند و برپایه این عقیده که

از آنجا که رویکرد جامعه هرات به ترویج و آموزش علوم دینی، کاملاً در راستا و منطبق بر مبانی فکری و اعتقادی طریقت نقشبندی بود، این فرضیه مطرح می‌گردد که بهزاد نیز در تصویر صحنه مدرسه و مکتب‌خانه در مسجد، در واقع به آموزه‌های این طریقت اشاره داشته و متأثر از آنها به خلق اثر پرداخته‌است. این رابطه در تطابق اجزای نگاره بهزاد و آموزه‌های ذکر شده، آشکارتر می‌گردد.

در نقاشی بهزاد در ضمن طرح مضمون مرجع ادبی، افرادی عادی و معمولی در کسوت طلبه و عالم تصویر شده‌اند که نه تنها هیچ نشانه و ویژگی مبنی بر سالک طریقت بودن در ایشان مشاهده نمی‌گردد، بلکه گویی با تفوق نگرشی واقع‌گرایانه هر یک با حالات و اطوار عادی در حال انجام امور جاری و روزمره از جمله فراگیری علم به نمایش درآمده‌اند. این در صورتی است که پیش از این نقاشان بیشتر صورت‌هایی مثالی و نمادین را می‌نمایاندند. تجسم این افراد (تصویر ۲) افزون بر شخصیت‌های متن ادبی مرجع و در غالب فضایی آموزشی صورت گرفته‌است. این عناصر تصویری و مضمون ارائه شده، تعلیمات ذکر شده در آموزه ذکرخفی را یادآور است. در آموزه ذکر خفی به پیروان طریقت توصیه شده تا مقام عرفانی خویش را پنهان دارند و بهترین راه برای نیل به این مقصود فراگیری علوم دینی است. بهزاد به منظور بیان مضمون مورد نظر تمهیداتی خاص را در ترکیب‌بندی و ساختار تجسمی اثر به کار می‌گیرد، بدین معنا که به طرح فضای آموزشی در بنای مسجد می‌پردازد، چرا که مسجد بیش از هر مکان دیگری محل عبادت و نیایش است. تأکید بر مسجد بودن بنای تصویر شده در نگاره به‌واسطه کتیبه بنا و نقوش و تزئینات آن نیز در واقع در همین راستا بوده و دلالت بر اشتغال این افراد به فراگیری علوم دینی دارد. از آنجا که ایشان می‌بایست در حین انجام امور روزمره به ذکر پرداخته و همچون افراد عادی در جامعه حضور یابند به‌گونه‌ای که در ظاهر تمایزی میان ایشان و سایرین مشهود نباشد. در نگاره بهزاد نیز تمایز ظاهری میان ایشان و دیگر افراد تصویر شده در نگاره مشاهده نمی‌گردد، بلکه با روش‌هایی در ساختار صوری نگاره چون اختصاص فضای وسیع‌تر، قرار گرفتن در نمای پیش‌زمینه و نزدیک به مخاطب، محصور شدن آنها به‌واسطه بنای مسجد، ایجاد تضاد و تباين میان کف بنا به‌عنوان پس‌زمینه با پوشش‌های رنگین افراد و... ایشان را در جایگاه ویژه‌ای در ترکیب نگاره قرار می‌دهد، به‌گونه‌ای که برخلاف شخصیت‌های مرجع ادبی نگاره مورد توجه قرار گیرند.

همچنین براساس آموزه خلوت در انجمن، پیروان طریقت از خلوت‌گزینی و چله‌نشینی منع گردیده، به حضور و مشارکت فعال در اجتماعات فراخوانده شده‌اند. بر همین اساس بهزاد نیز در بخش راست نگاره خود (تصویر ۲) اجتماعی متشکل از معلم و دانش‌آموزان را به تصویر کشیده که هریک از این افراد در ایجاد اجتماعی سرشار از تکاپو

«امداد دین و ملت و تقویت شریعت بر وجهی که از سلاطین متصور است از هیچ طایفه‌ای متصور نیست...» (نیشابوری و همکاران، ۱۳۸۰: ۲۲۳)، روابط گسترده‌ای با دربارهای تیموری برقرار کردند و از این رابطه و نفوذ خود در جهت خدمت به خلق و بهبود اوضاع جامعه بهره بردند.

در راستای این مفهوم، مهم‌ترین و مؤثرترین ارتباط جامی به‌عنوان شیخ طریقت نقشبندی با بایقرا و وزیر او علیشیر نوایی شکل گرفت. جامی در نامه‌ها و مکاتبات متعدد خویش به بایقرا و نوایی پیوسته ایشان را به حمایت مادی و معنوی علم‌آموزان فراخوانده‌است (جامی، ۱۳۷۸: ۱۶۰-۱۰۶). اشاره به مدارسی با نام جامی در منابع این دوران و نیز بنابر نوشته عبدالغفور لاری از شاگردان جامی، وی افزون بر نوشتن نامه، با اقداماتی چون وقف اموال و ساختن مدرسه نیز، به ترویج علم‌آموزی در جامعه می‌پرداخت (لاری، ۱۳۴۳: ۲۰). خواندمیر، ۱۳۷۲: ۱۹۱). این قبیل نامه‌نگاری‌ها و اقدامات جامی که نشأت گرفته از اندیشه و تفکر عرفانی او بود، سهم بسزایی در رویکرد دربار به حمایت و ترویج علم‌آموزی داشت، چنان‌که به بازتاب آن در بررسی جامعه هرات و اقدامات علیشیر نوایی و بایقرا اشاره شد.

جامی و بهزاد

در بیان چگونگی ارتباط بهزاد با جامی، به نقش علیشیر نوایی، که اعتلای فرهنگی این دوره بی‌شک مرهون شخصیت و اقدامات وی بود، اشاره می‌گردد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۷۸)، چراکه وی از یک سو به عنوان یکی از مهم‌ترین حامیان علم و فرهنگ، بهزاد را مورد حمایت قرار داده (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۴/۳۶۲ و ۲۴۲: ۱۳۷۲؛ دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۸) و از سویی دیگر روابط بسیار دوستانه و نزدیکی با عبدالرحمن جامی، شیخ طریقت نقشبندی داشت (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۴/۳۳۸). خواندمیر در مکارم‌الاخلاق اقدامات نوایی در حمایت از علم و فرهنگ را ناشی از ارتباط وی با جامی و تأثیرپذیری از او در آموزه‌های صوفیانه بیان می‌دارد (خواندمیر، ۱۳۷۸: ۹۱). مهم‌ترین این اقدامات برپایی جلسات فرهنگی - هنری است که با حمایت و سرپرستی علیشیر نوایی و جامی برگزار می‌گردید و به شعرخوانی و گفتگو درباره مسائل فلسفی و ادبی و هنری اختصاص داشت. تشکیل این مجالس در حیات ادبی - فرهنگی این دوره و تبادل آرا و اندیشه‌ها نقش محوری داشت، همچنین زمینه تعامل میان اهل ادب و هنر را فراهم می‌ساخت. این جلسات مرکز اهل ذوق و استعداد بود و تمام طبقات از شعرا، علما، خطاطان، نوازندگان و حتی بنده‌گویان در این مجالس آمد و شد داشتند. عبدالرحمن جامی و کمال‌الدین بهزاد نیز از برجسته‌ترین شخصیت‌هایی بودند که در این مجالس حضور داشتند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۰؛ آژند، ۱۳۸۷: ۱۸۴). حضور در این مجالس زمینه تعامل و آشنایی بهزاد با آرا و اندیشه‌های عرفانی جامی را فراهم آورد.

افزون بر این، در کتابخانه کاخ گلستان در تهران مرقدی

با نام «مرقع گلشن» موجود است که در گذشته متعلق به جهانگیر پادشاه گورکانی هند بوده است. این مرقع حاوی نقاشی‌هایی از هنرمندان دربار وی است که رقم سه تن از ایشان، به نام‌های «آقارضا»، «بشنداس» و «دولت» در آن وجود دارد. در صفحه ۱۴۰ این مرقع در حاشیه‌ای که کار دولت، به تاریخ ۱۰۱۸ هـ ق (یکصد و بیست سال بعد از وفات جامی) می‌باشد، «صورت پیرمردی کشیده شده، در حال جلوس که لباسی به منتهای سادگی در بر دارد و قبائی به رنگ خاکستری تیره پوشیده و کمربندی آبی بر کمر، موی محاسن سفید، عمامه نازک کوچکی بر سر نهاده و از حال و وضع و قیافه او سادگی و نجابت و استغنائی طبع نمودار است، در دست راست وی کاغذی است که روی آن نوشته شده: الله اکبر، شبیه مولانا عبدالرحمن جامی، و در پهلوئی آن صورت کتابی گشاده و چیزیی شبیه به جزوه‌دان و قلمدان گذارده و در صفحه کتاب گشاده این عبارت خوانده می‌شود: عامله کمترین خانه‌زادان دولت جهانگیر شاهی از عمل استاد بهزاد نقل نمود.» این تصویر کپی دقیق و درستی از عمل بهزاد و کاملاً منطبق با واقعیت دانسته شده، چرا که بهزاد همزمان با جامی در هرات می‌زیسته و با او در ارتباط بوده‌است (حکمت، ۱۳۶۳: ۱۰۰-۹۸).

شباهت میان تصویر جامی (تصویر ۵) در مرقع گلشن که کپی و تقلیدی از کار بهزاد است و نیز شخصیت پیرمرد (تصویر ۴) تصویر شده در سمت راست نگاره سعدی و جوان کاشغری اثر بهزاد قابل توجه است، به گونه‌ای که توصیفات جامی که در ارتباط با پوشش و ظاهر تصویر جامی بیان شده به روشنی با شخصیت معلم و ملای تصویر شده در نگاره سعدی و جوان کاشغری نیز قابل انطباق است و می‌توان با اندک اختلافی در جزئیات (ملای نگاره سعدی و جوان کاشغری، شال کمر خویش را بر روی شانه آویخته‌است و اندکی پیرتر می‌نمایاند)، آن را توصیفی مشترک برای هر دو تصویر به‌شمار آورد. گویی دو تصویر، یک شخصیت را با فاصله زمانی به تصویر کشیده‌اند. از سوی دیگر تشابه این دو تصویر مبین آن است که بهزاد با جامی ارتباط داشته و در تجسم ملای نگاره سعدی و جوان کاشغری نیز وی را به تصویر کشیده‌است. چراکه تصویر ارائه شده از جامی در این نگاره در تناسب کامل با نقش و جایگاه وی در جامعه هرات می‌باشد که از یک سو شخصیتی علمی است با تألیفات بسیار در حوزه‌های ادبیات، حکمت و عرفان و... (ریشار در مقدمه لوائح، ۱۳۷۳: ۲۴-۲۱) که پیوسته در امر آموزش و تعلیم و تربیت مشارکت داشته و نقشی مهم در ترویج فرهنگ علم‌آموزی در جامعه هرات ایفا می‌کرده‌است و از سوی دیگر در جایگاه یک شیخ طریقت نقشبندی، در راستای آموزه‌ها و مفاهیم این طریقت طالبان علم را مورد تأکید و توجه قرار داده و پیوسته با استفاده از قدرت و نفوذ خویش سعی در تبیین جایگاه آنان در جامعه و گرایش دربار به حمایت از ایشان داشته‌است.

نتیجه

از ویژگی‌های اصلی نگارگری ایرانی در قرون پس از اسلام وابستگی آن به متن است، به گونه‌ای که نقاشی بیان بصری متن ادبی به شمار می‌آید. از این رو ارتباط تنگاتنگی میان نقاشی و ادبیات وجود داشت، به شکلی که هویت نقاشی در پیوند با متن ادبی بود. این ارتباط از سوی هنرمند خلاق چون کمال‌الدین بهزاد دگرگون شد و نقاشی به استقلالی بیش از پیش در موضوع و محتوا دست یافت. این ویژگی و خلاقیت بهزاد در نگاره سعدی و جوان کاشغری او به روشنی قابل مشاهده است. بهزاد در این نگاره اگرچه به لحاظ مضمون به حکایتی از گلستان سعدی به عنوان مرجع ادبی تکیه دارد، اما چندان در قید آن نیست و در نگاره خود مواردی بیش از گفته‌های سعدی در حکایتش را تصویر نموده است. بخش وسیعی از این نگاره به صحنه مکتب در مسجد اختصاص یافته، که نشانی از آن در حکایت شیخ اجل نمی‌یابیم. بررسی زندگی بهزاد حاکی از آن است که وی پس از راهیابی به کتابخانه علیشیر نوایی در جلساتی به سرپرستی او و نورالدین عبدالرحمن جامی حضور یافته و در این جلسات با افکار و اندیشه‌های عرفانی جامی، بانفوذترین شیخ طریقت نقشبندیه در هرات و برجسته‌ترین شخصیت فرهنگی عصر خویش مأنوس گردید. جامی که روابط دوستانه‌ای با نوایی و حسین بایقرا داشت، از اعتبار و نفوذ خود به منظور ترویج عقاید و آموزه‌های طریقت نقشبندیه در میان درباریان و اهالی هرات که بهزاد نیز در زمره ایشان بود، سود می‌جست. اعمال ایشان و شرایط حاکم بر جامعه هرات بازتاب اندیشه‌های عرفانی او و به بیان روشن‌تر آموزه‌ها و مفاهیم طریقت نقشبندیه است.

حاصل ارتباط بهزاد با جامی تأثیرپذیری وی از اندیشه‌های عرفانی او و آموزه‌های طریقت نقشبندیه است که بازتاب آن را می‌توان در نقاشی او به‌ویژه در نگاره سعدی و جوان کاشغری مشاهده نمود. بهزاد در این نگاره افزون بر طرح مضمون حکایت سعدی، موضوع مکتب‌خانه را نیز تصویر کرده است که به مدد روش‌ها و تمهیداتی در ساختار صوری چون تقسیم چندبخشی فضا با روش‌های هندسی، تعدد و تکرار اجزا و عناصر، پویایی رنگ‌ها و نقوش، ترکیب‌بندی مدور پیکره‌ها، حالات و حرکات آنها، قرار گرفتن در فضای پیش‌زمینه، همچنین اختصاص فضای بیشتر و... با دو آموزه ذکرخفی، خلوت در انجمن و مفاهیم خدمت و کار، از مهم‌ترین آموزه‌های طریقت نقشبندیه قابل انطباق است. برمبنای آموزه ذکرخفی، پیروان طریقت می‌بایست به منظور ستر حال و پنهان داشتن مقام عرفانی خویش در کسوت افراد عادی و معمولی در جامعه ظاهر شده و طریقه و نسبت خویش را به مطالعه و فراگیری علوم دینی ستر می‌کردند. در این راستا بهزاد به طرح مضمون مدرسه و مکتب‌خانه پرداخته، پیروان طریقت را در کسوت طالبان علم و در حال فراگیری علوم دینی نمایانده است. تجسم کلاس درس در بنای مسجد نیز دلالت بر فراگیری علوم دینی دارد. آموزه خلوت در انجمن نیز بیان می‌دارد که پیروان طریقت می‌بایست از خلوت و عزلت دوری گزیده، با خلق درآمیزند و در اجتماع حضور و مشارکت فعال داشته باشند. از این رو بهزاد اجتماعی فعال و در جنب و جوش متشکل از علم‌آموزان، معلم و... را به تصویر کشیده است. نتیجه دو آموزه ذکر خفی و خلوت در انجمن، با مردم بودن و چون مردم زیستن است، آنچنان که در نگاره بهزاد این افراد در پیوندی منطقی با شخصیت‌های حکایت سعدی قرار گرفته، تفاوتی میان آنها دیده نمی‌شود.

وجود تصویری از جامی در مرقع گلشن، که آن را کپی دقیقی از کار بهزاد دانسته‌اند، نیز از یک سو مبین آن است که بهزاد با جامی ارتباط داشته و حتی او را موضوع و سوژه نقاشی خود قرار داده است، و از سوی دیگر شباهت میان این تصویر و ملای تصویر شده در نگاره سعدی و جوان کاشغری بیان می‌دارد که بهزاد در تصویر این شخصیت، شخصیت واقعی جامی را الگو قرار داده است. صحت این فرضیه با توجه به مرتبه علمی جامی و نقش فعال او در تعلیم و تربیت نوآموزان و ترویج علم‌آموزی،

همچنین شهرت وی در دوران حیات به‌عنوان ملا تأیید می‌گردد. همچنین در تأیید این فرضیه به نقش جامی به‌عنوان شیخ طریقت نقشبندی اشاره گردید که در راستای آموزه‌ها و مفاهیم این طریقت پیوسته به تشریح موقعیت و مشکلات طالبان علم پرداخته و سعی در ترغیب سلطان و درباریان به حمایت‌های مادی و معنوی از ایشان داشته‌است. براین اساس بهزاد با تصویر موضوع مکتب‌خانه در نگاره سعدی و جوان کاشغری در حقیقت تفسیری تصویری از اندیشه‌های عرفانی جامی، همسو با الگوی تعلیم و تربیت عرفانی وی ارائه داده که با اتکا به ذهن خلاق و توانمند خویش در ضمن پرداختن به حکایتی از گلستان سعدی به طرح آن پرداخته‌است.

منابع و مآخذ

- آریان، قمر. ۱۳۸۲. کمال‌الدین بهزاد. تهران: هیرمند.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۷. مکتب نگارگری هرات. تهران: فرهنگستان هنر.
- اسحاق‌پور، یوسف. ۱۳۷۹. مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور: آینه و باغ. ترجمه جمشید ارجمند. تهران: نشر و پژوهش فرزانه روز.
- اشرفی، مقدم مختار و فنا. ۱۳۶۷. همگامی نقاشی با ادبیات در ایران. ترجمه رویین پاکباز. تهران: نگاه.
- افصح‌زاد، اعلاخان. ۱۳۷۸. نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
- افندی، مصطفی‌عالی. ۱۳۶۹. مناقب هنروران. ترجمه و تحشیه توفیق ه. سبحانی. تهران: سروش.
- الهی قمشه‌ای، مهدی. ۱۳۸۶. ترجمه قرآن کریم. قم: چاپخانه بزرگ قرآن کریم.
- بخاری، صلاح بن مبارک. ۱۳۷۱. انیس الطالبین و عدة السالکین. به تصحیح و مقدمه دکتر خلیل ابراهیم صاری اوغلی. به کوشش دکتر توفیق ه. سبحانی. سازمان انتشارات کیهان.
- بینیون، لورنس و دیگران. ۱۳۸۳. سیر تاریخ نقاشی ایرانی. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
- پارسای بخارائی، خواجه محمد بن محمد. ۱۳۵۴. قدسیه (کلمات بهاء‌الدین نقشبند). مقدمه و تصحیح احمد طاهری عراقی. تهران: کتابخانه طهوری.
- پاکباز، رویین. ۱۳۸۵. نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن. ۱۳۹۰. نفحات الانس من حضرات القدس. تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی. تهران: سخن.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن. ۱۳۷۸ ب. نامه‌ها و منشآت جامی. تصحیح عصام الدین اورون بایف و اسرار رحمانوف. تهران: میراث مکتوب.
- حسینی‌راد، عبدالمجید. ۱۳۸۳. «ساختار تجسمی و شعری آثار کمال‌الدین بهزاد». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- حکمت، علی‌اصغر. ۱۳۶۳. جامی. تهران: توس.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن هماد الدین. ۱۳۵۳. تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر، ج ۴ و ۳. تهران: خیام.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن هماد الدین. ۱۳۷۸. مکارم الاخلاق شرح حال امیرعلیشیر نوایی. مقدمه و تصحیح محمداکبر عشیق. تهران: آینه میراث «وابسته به مرکز نشر میراث مکتوب».
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن هماد الدین. ۱۳۷۲. مآثر الملوک به‌ضمیمه خاتمه خلاصه الاخبار و قانون همایونی. به تصحیح میرهاشم محدث. تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.
- دوغلان، میرزا محمد حیدر. ۱۳۸۳. تاریخ رشیدی. تصحیح عباس‌قلی غفاری فرد. تهران: میراث مکتوب.
- رابینس، بزیل ویلیام. ۱۳۸۴. هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله. ۱۳۷۹. گلستان سعدی. به کوشش برات زنجانی. تهران: امیرکبیر. چاپ دوم.



- سمرقندی، محمد بن برهان الدین بن محمد رضا. ۱۳۸۸. *سلسله العارفین و تذکرة الصدیقین* (در شرح احوال خواجه عبیدالله/حرار). تحقیق و تصحیح احسان الله شکراللهی. تهران: مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- طیبی، عبدالحکیم. ۱۳۶۸. *تاریخ مختصر هرات در عصر تیموریان*. تهران: هیرمند.
- فراهانی منفرد، مهدی. ۱۳۸۱. *پیوند سیاست و فرهنگ در عصر زوال تیموریان و ظهور صفویان*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- فراهان، معصومه. ۱۳۸۳. «بهباد». *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۳. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی مرکز پژوهش‌های ایرانی اسلامی.
- کاشفی، مولانا فخرالدین علی بن حسین واعظ. ۱۳۵۶. *رشحات عین الحیات*. مقدمه و تصحیح دکتر علی اصغر معینیان. ج ۱ و ۲. تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.
- کن‌بای، شیلا. ۱۳۸۲. *نقاشی ایرانی*. تهران: دانشگاه هنر.
- گری، بازل. ۱۳۸۵. *نقاشی ایران*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: نشر دنیای نو.
- لاری، رضی الدین عبدالغفور. ۱۳۴۳. *تکمله*. تصحیح بشیر هروی. انجمن جامی.
- منشی قمی، احمد بن حسین. ۱۳۶۶. *گلستان هنر*. به تصحیح و اهتمام احمدسهیلی خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۷. *جامی*. تهران: طرح نو.
- نظامی باخزری، عبدالواسع. ۱۳۸۳. *مقامات جامی: گوشه‌هایی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی خراسان در عصر تیموریان*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات نجیب مایل هروی. تهران: نشر نی.
- نویسی، میرنظام الدین علیشیر. ۱۳۶۳. *تذکرة مجالس النفاثس*. به اهتمام علی اصغر حکمت. تهران: کتابخانه منوچهری.
- نیشابوری، میر عبدالاول. ۱۳۸۰. *احوال و سخنان خواجه عبیدالله/حرار*. تصحیح و مقدمه عارف نوشاهی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- واصفی، زین الدین محمود. ۱۳۴۹. *بدايع الوقایع*. تصحیح الکساندر بلدروف. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- اللهیاری، فریدون؛ نورائی، مرتضی و رسولی، علی. ۱۳۸۸. *طریقت و تجارت: کارکردهای تجاری نقشبندی در دوره تیموری*. فصلنامه علمی پژوهشی تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهراء (س)، سال نوزدهم، دوره جدید، شماره ۴، پیاپی ۸۱.
- بهارى، عبادالله. ۱۳۸۳. «کمال الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- چغتایی، محمد. ۱۳۸۲. «سخنی پیرامون هنر بهزاد و آقارضا». ترجمه محمدریاض. یادنامه کمال الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- عثمانوف، عارف. ۱۳۸۲. *استاد کمال الدین بهزاد*. ترجمه عبدالمجید محمد رحیموف. یادنامه کمال الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۳. «در جست‌وجوی متن پنهان، مطالعه بینامتنی نگاره یوسف و زلیخا». مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- Barry, Michael. 2004. *Figurative Art In Medieval Islam And Riddle Of Bihzad Of Heart*. Paris: Flamarion
- Ebadollah, Bahari. 1996. *Bihzad, Master of Persian Painting*. London: IB Tauris Publishers.

A Survey of Kamal-al-Din Behzad's Interpretation of the Story of "Sa'di and Javan – e – Kashghari»; Based on the Mystical Training Pattern of Nur-al- Din Abd-al Rahman

Nastaran Norouzi, M.A. in Islamic Art, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Zeynab Saber, Ph.D., Associate Professor, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Afsaneh Nazeri, Ph.D., Associate Professor, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Received: 2014/10/7

Accepted: 2015/6/25



The Creativity and innovation in the Iranian painting, especially in the continuance of implications and subjects are associated with the name of Kamal-al-Din Behzad, as a prominent painter of the Timurid period during the second half of the 9th/15th century. His art works were completely free of textual restrictions and were integrated with the implications of his time. Therefore, they were unprecedentedly novel and rich. He created unique and fresh masterpieces because he was sensitive and talented and he was using the dominant ideas and thoughts of his time. Sa'di and Javan-e-Kashghari is one of his masterworks. In this study, its commitment to the literary source and the influences of Behzad's contemporary artists on the theme of his painting are discussed. The main aim of this research is to emphasize on the influences of his contemporaries' ideas and thoughts, especially the poet Nur-al-Din Abd-al-Rahman Jami, on Behzad and the reflections of these influences in his painting.

The survey will answer the following questions:

-To what degree does the theme of Behzad's painting conform to its literary source?

-How Jami – as one of his contemporaries and the most influential cultural figure in the society of Herat – affected the theme of this painting?

This research with its fundamental-developmental purpose has used a comparative-descriptive method for collecting historical information and the quantitative and qualitative methods for data analysis. To sum up, it can be said that Behzad was influenced by Jami's thoughts and beliefs after associating and socializing with such a great person who had a prominent position in Herat at that time. He used Jami's thoughts in creating the theme of his painting besides its literary source which is a story from Golestan of Sa'di.

Keywords: Persian Painting, Behzad, Sa'di and Javan – e – Kashghari, Jami, Naqshbandi.