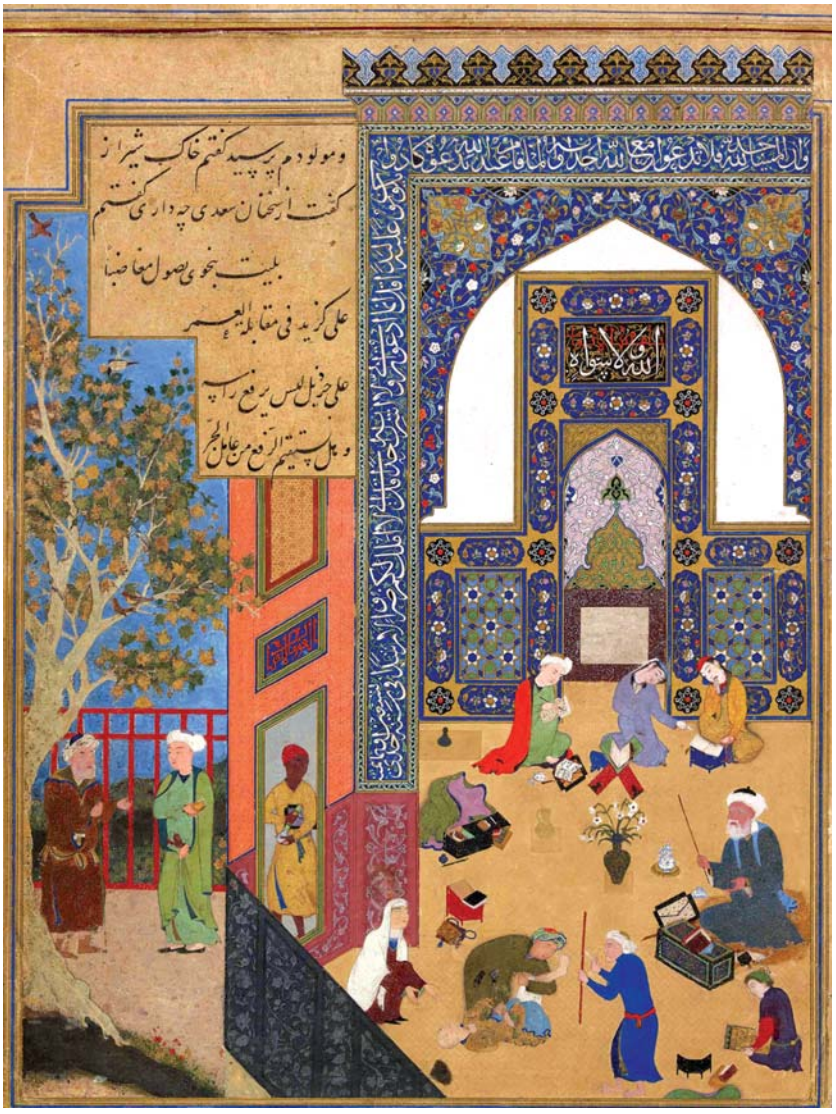
خوانش کمال‌الدین بهزاد از داستان
«سعدی و جوان کاشغری» براساس
الگوی تعلیم و تربیت عرفانی نورالدین
عبدالرحمن جامی



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

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

خوانش کمال‌الدین بهزاد از داستان «سعدی و جوان کاشغری» براساس الگوی تعلیم و تربیت عرفانی نورالدین‌عبدالرحمن 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 حیطهٔ موضوع و مضمون پیوسته با نام کمال‌الدین بهزاد، نقاش برجستهٔ عهد تیموری در نیمهٔ دوم قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی، قرین گشته‌است. او در آثار خود، نقاشی را از انحصار کامل متن رهانید و با مضامین زمانه خود درآمیخت، از این‌رو 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 زمانهٔ خویش توانست آثاری بدیع و نو بیافریند که نگارهٔ «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 گرفته‌است. هدف از این پژوهش تأکید بر تأثیرپذیری بهزاد از آرا و اندیشه‌های معاصرانش به‌ویژه نورالدین‌عبدالرحمن جامی شاعر و نیز چگونگی بازنمود این تأثیرات در نقاشی او می‌باشد. این پژوهش به یافتن پاسخ این پرسش‌ها می‌پردازد که مضمون ارائه شده در نگارهٔ بهزاد تا چه میزان با مرجع ادبی آن تطابق داشته است؟ و از میان معاصران بهزاد، جامی، به‌عنوان مؤثرترین شخصیت فرهنگی در جامعهٔ هرات، چه تأثیری در مضمون ارائه شده در این نگاره داشته‌است؟ 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 شده‌است. در جمع‌بندی نتایج این پژوهش می‌توان گفت بهزاد در اثر معاشرت با شخصیت برجسته‌ای چون جامی، که از جایگاه و موقعیت ویژه‌ای در جامعهٔ 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 پذیرفته‌است.

واژگان کلیدی

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

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

** کارشناس ارشد، هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان،شهر اصفهان،استان اصفهان.(نویسندهٔ مسئول)
Email:n.noroozi794@yahoo.com
*** استادیار دانشکدهٔ صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان،شهر اصفهان،استان اصفهان. Email:Zeynabsaber91@gmail.com
**** استادیار دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، شهراصفهان،استان اصفهان. Email:a.nazeri@aui.ac.ir

مقدمه

از کمال‌الدین بهزاد به‌عنوان 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 حیطهٔ 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 ارائهٔ 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.

درهمین راستا تا کنون 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 جامعهٔ 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 نگارهٔ 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 نگارهٔ یوسف و زلیخای او به تأثیر پذیری وی از شاعر معاصر خود، مولانا عبدالرحمن جامی، اشاره داشته‌اند.

مایکل(میشل) باری[1] در کتاب خود، Figurative Art In Medievel Islam And Riddle Of Bihzad Of Heart به این مطلب پرداخته‌است. 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 نگارهٔ 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 شکل صوری نگارهٔ بهزاد اشاره دارد. براین اساس با آنکه بهزاد قصد داشته تا حکایتی از بوستان را به تصویر کشد، اما در شکل صوری قصر زلیخا و مکان واقعه از شعر و تفکر جامی تأثیر پذیرفته‌است. باری همچنین از محققانی نام می‌برد که پیش از وی به این امر پی برده‌اند(barry,2004:197).

بهمن نامور مطلق نیز در نوشتاری با عنوان «در جست و جوی متن پنهان مطالعهٔ 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 به‌عنوان دوران خویش و نیز خلاقیت فردی او پرداخته‌است. 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 بوده‌است(نامور مطلق،۱۳۸۳:٤٤٧).

در پژوهشی دیگر باعنوان «ساختار تجسمی و شعری آثار کمال‌الدین بهزاد» نوشتهٔ 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 نسخهٔ بوستان در ارتباط با ساختار ادبی و شعری مرجع ادبی آنها مورد بررسی قرار گرفته‌است. نویسنده در تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا به این نکته اشاره می‌کند که بهزاد در این نگاره متأثر از شعر جامی، شاعر معاصر خود بوده‌است(حسینی‌راد،۱۳۸۳: ٤٦٥).

در بررسی پژوهش‌های فوق، چنین دریافت می‌شود که هریک با روشی متفاوت بر تأثیری‌پذیری بهزاد از شعر جامی در تصویر نگارهٔ 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 برنگارهٔ دیگری از وی با نام «سعدی و جوان کاشغری» اختصاص یافته‌است. برهمین اساس، با توجه به دوره‌ای خاص از زندگی بهزاد، پس از مقایسهٔ نگارهٔ 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 زمانهٔ

1.Michael A.Barry

تصویر۱. سعدی و جوان کاشغری، گلستان سعدی، هرات، منسوب به بهزاد، مورخ ۸۹۱هـق/۱۴۸۶م، 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 مناقب‌هنروران، از بهزاد با عنوان «سرآمد مصوّران نامدار و شهره‌دار و دیار و صاحب‌بخت» یاد می‌کند(عالی‌افندی، ۱۰۴:۱۳۶۹). خواندمیر می‌نویسد: بهزاد «کامل‌ترین مصوران دوران است، بلکه این کار را به نهایت کمال رسانیده» (خواندمیر،۲۴۲:۱۳۷۲). شخصیت و ویژگی‌هایی که در آثار ناب و بی‌نظیر بهزاد نهفته‌است، وی را در حوزهٔ 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»(کن بای،۷۷:۱۳۸۲). نبوغ بهزاد در این است که با وجود پایبندی و تعهد به چارچوب‌ها و اصول سنتی نگارگری، نوآوری‌ها و ابداعاتی را در آن ایجاد کرد که نه‌تنها 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 ویژهٔ بصری، نیز موضوع و مضمون مورد بررسی قرار داد، چنان‌که در حیطهٔ 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 او در عرصهٔ نگارگری به شمار می‌آید(پاکباز،۸۴:۱۳۸۵). در واقع بهزاد میراث گذشته را با مسائل و اقتضائات زمانه، ضرورت‌های مطروحه و مبانی فکری-اعتقادی خاص خویش درهم آمیخت و به واسطهٔ 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، به‌گونه‌ای که آنچه ادیبان، شاعران و سخنوران گفته‌اند، مصوّران مجسم ساخته و به تصویر کشیده‌اند. برهمین 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،۱۱:۱۳۶۷). از این‌رو 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 نیمهٔ دوم قرن نهم هجری/پانزدهم میلادی متحوّل 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، به‌گونه‌ای که این دسته از آثار او واجد ویژگی واقع‌گرایی هستند. ازاین‌رو گفته می‌شود، او «برخلاف نگارگران پیشین، به جهان واقعی توجه کرد»(پاکباز، ۸۲:۱۳۸۵).

بهزاد در نگاره‌های خود در عین پایبندی به متن چیزی بیش از آنچه شاعر، نویسنده و 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 نگارهٔ شاخص و ممتاز «سعدی و جوان کاشغری»(تصویر۱) اشاره کرد. این نگاره یکی از سه نگارهٔ منسوب به بهزاد در نسخه گلستان سعدی سال ۸۹۱هـق/۱۴۸۶م است که از آن میان، بیش از دو نگاره دیگر این نسخه «به اسلوب واقعی کار بهزاد شباهت تمام دارد»(آریان،۴۶:۱۳۸۲). صحت انتساب این نگاره از سوی بسیاری از محققان چون اتینگهاوزن، گری، رابینسن ات.ال، سچوکین تأیید گردیده، همچنین عبادالله بهاری نیز با اشاره به برخی جزییات 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 نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری(تصویر۱)، حکایتی از گلستان سعدی را به تصویر کشیده‌است. نوشتار موجود در کتیبه اثر بیانگر آن است که این نگاره برگرفته

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

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

معلّمت 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

مقدمهٔ نحو زمخشری در دست داشت و همی‌خواند: ضربَ زیدٌ عمروا و کان المتعدی عمروا. گفتم: ای پسر، خوارزم و ختا صلح کردند و زید و عمر را همچنان خصومت باقی‌ست؟ بخندید و مولدم پرسید. گفتم: خاک شیراز. گفت: از سخنان سعدی چه داری؟ گفتم:

بلیت بنحوی یصول مغاضبا
علّی کزید فی مقابلهٔ العمرو
علی جرّ ذیل لیس یرفع راسه
و هل یستقیم الرّفع من عامل الجّر

لختی به اندیشه فرو رفت و گفت: غالب اشعار او در این زمین به زبان پارسی است، اگر بگویی، به فهم نزدیک‌تر باشد، کلّم النّاس علی قدر عقولهم. گفتم:

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

بامدادان که عزم سفر مصمّم شد، گفته بودندش که فلان سعدی است. دوان آمد و تلطف کرد و تأسف خورد که چندین مدّت چرا نگفتی که منم تا شکر قدوم بزرگان را میان بخدمت ببستمی. گفتم: با وجودت زمن آواز نیاید که منم، گفتا: چه شود گر درین خطّه چندی برآسایی تا بخدمت مستفید گردیم؟ گفتم: نتوانم به‌حکم این حکایت:

بزرگي دیدم اندر کوهساري
قناعت کرده از دنیا به غاري
چرا گفتم: به شهر اندر نیایی؟
که باری، بندی از دل برگشایی
بگفت: آنجا پریرویان 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، کتیبهٔ 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 سورهٔ جن از قرآن کریم را شامل می شود که متن آیات بر مسجد بودن بنای تصویرشده در نگاره تأکید دارد. ترجمهٔ آیات بدین قرار است:

«و مساجد مخصوص خداست، پس نباید با خدا، احدی غیر او را پرستش کنید(۱۸) و چون بندهٔ خاص (محمد) برای آنکه خدا را بخواند، قیام کرد، طایفهٔ جنیان گرد او ازدحام کردند که نزدیک بود بر سر هم فرو ریزند(۱۹)(ای رسول به خلق) بگو من خدای خود را به‌یگانگی می‌پرستم و هرگز احدی را با او شریک نمی‌گردانم(۲۰) و باز بگو من مالک و قادر برخیر و شر شما نیستم(۲۱)» (الهی‌قمشه‌ای،۱۳۸٦: ۵۷۳)، و بخش دوم که در انتهای بخش اول قرار گرفته و اشاره به تاریخ اتمام اثر یعنی سال ۸۹۱هـ.ق دارد.

حکایت سعدی و نگارهٔ بهزاد

بنابر حکایت هفدهم از باب پنجم گلستان سعدی که مرجع ادبی این نگاره به شمارمی‌آید، موضوع نگاره به آشنایی وگفتگوی سعدی و جوانی از اهالی کاشغر اختصاص دارد که در نگارهٔ 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 مقایسهٔ میان حکایت سعدی و نگارهٔ بهزاد، درمی‌یابیم که بهزاد در نگارهٔ خود به عناصری پرداخته که در حکایت سعدی به آنها اشاره‌ای نشده‌است. به بیان دیگر اجزا و عناصر متعدد و متنوعی در این نگاره تجسم یافته که تقسیم فضای نگاره به چند بخش را در پی داشته‌است. بهزاد به‌منظور 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 این‌رو فضا و ساختار تجسمی نگاره مغشوش و درهم نیست، بلکه در ترکیبی هندسی نظام یافته‌است. ساختار تجسمی نگاره به‌واسطهٔ بنای تصویرشده در آن، به دو بخش عمودی نامساوی تقسیم شده‌است، بخش سمت راست (تصویر۲) توسط بنای معماری محصور گشته و از بخش سمت چپ(تصویر۳) جدا شده‌است. 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

تنوع، گوناگونی و تکثر این اشکال و سطوح رنگین، وحدت و یکپارچگی بنا مخدوش نگردیده و کلیتی واحد را می‌نمایاند که در سمت راست نگاره (تصویر۲) تصویر شده و بخش عمدهٔ 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 گفتهٔ عبادالله بهاری، به تصویر کشیدن صحنه مکتب در مسجد از خصوصیات سبک بهزاد به شمار می‌آید(بهاری،۱۲:۱۳۸۳). بهزاد همچنین در این بخش از نگاره(تصویر۲) 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 پویش 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(تصویر۳) نیز که حدود یک‌سوم از فضای کل نگاره را در برمی‌گیرد، 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 یعنی سعدی و جوان کاشغری دارد. در این بخش از نگاره(تصویر۳) که فاقد بنای معماری بوده و در واقع فضای بیرونی را می‌نمایاند از تنوع و تعدد اجزا، عناصر و سطوح منقوش کاسته‌شده و بخش عمدهٔ فضای آن به‌واسطهٔ شاخ و برگ‌های یک درخت پوشش یافته‌است. به تبع این امر، دامنهٔ رنگ‌های به‌کار رفته در این بخش (تصویر۳) 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 نگارهٔ بهزاد، از یک سو، و نیز مقایسهٔ میان دو بخش نگاره از سوی دیگر مبین آن است که بهزاد با اختصاص دادن فضای کمتر و کوچک‌تر به مضمون اصلی حکایت (تصویر۳) و همچنین توجه بیشتر به عناصر و جزئیاتی بیرون از حکایت سعدی(تصویر۲)، 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 به‌هم پیوند داده و بیننده را به مرجع ادبی نگاره رهنمون می‌سازد کتیبه‌ای است که در سمت چپ بنا به خط فارسی نوشته شده و بخشی از حکایت سعدی را دربر دارد. از این‌رو دستیابی به مضمون نگارهٔ بهزاد و انطباق آن با حکایت سعدی بدون توجه به کتیبهٔ 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(تصویر۲) به چشم می‌آید، حاصل خلاقیت نقاش بوده و شخصیت‌های ترسیم‌شده در آن، در قیاس با بخش سمت چپ(تصویر۳) 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 اجزا، عناصر و ساختار کلی نگاره، بر مبنای شکل‌های هندسی استوار می‌نماید. از این‌رو چنان‌که در بخش سمت راست نگاره (تصویر۲) مشاهده می‌گردد افراد و شخصیت‌ها برپایهٔ 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 براین شایان توجه است که این ترکیب مدور شخصیت‌های مرجع ادبی در سمت چپ نگاره(تصویر۳) را دربر نمی‌گیرد، برهمین اساس این بخش از تحرک و پویایی چندانی برخوردار نیست.

همچنین در یک تقسیم افقی، اگر نقاشی بهزاد به دو قسمت مساوی تقسیم شود، کلیهٔ پیکره‌ها در نیمهٔ پایین آن جای می‌گیرند. این نکته به‌ویژه در ترکیب بخش سمت راست (تصویر۲) که پیکره‌های بیشتری را دربر گرفته، حائز اهمیت می‌باشد، چراکه فضای کف بنا به‌عنوان پس‌زمینهٔ پیکره‌ها عاری از نقوش و رنگ‌های متنوع بوده، تنها با طرحی هندسی و تک‌رنگ پوشش یافته‌است. از این‌رو در تضاد و کنتراست با سایر سطوح بنا اعم از دیوارها، سردر و ... قرار گرفته‌است. از یک سو این تضاد به واسطهٔ 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 (تصویر۳)که در آن باوجود 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(تصویر۲) 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

تصویر۲. بخش راست نگاره

تصویر۳. بخش چپ نگاره

داده، در ارتباط با او فضای کلاس درس را تصویر ساخته و از سوی دیگر، با قرار دادن یکی از دانش‌آموزان در آستانهٔ در، ارتباط تصویری میان شخصیت‌های دو بخش نگاره را برقرار ساخته، فضای درونی و برونی بنای تصویر شده را به‌هم 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 این‌رو می‌توان ابراز داشت که تجسم افراد در بخش سمت راست نگاره(تصویر۲)، به لحاظ موضوعی و مضمونی بی‌ارتباط با شخصیت‌های مطرح شده در بخش سمت چپ(تصویر۳) و مرجع ادبی آن صورت نگرفته، بلکه بهزاد به‌منظور بیان مضمونی خاص اقدام به این ابتکار و خلاقیت کرده است، چنان‌که حضور شخصیت‌های دو بخش نگاره در یک فضای مشترک واقعی، دور از ذهن و ناممکن نبوده، ارتباطی منطقی میان تجسم آنها در یک صحنه وجود دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان این نگاره را تصویری واقعی از یک صحنهٔ حقیقی پنداشت.

اینک تفاوت‌های میان نگاره بهزاد و حکایت سعدی آشکارتر به‌نظر می‌رسد و چنین می‌نماید که بهزاد در نگارهٔ خود چیزی بیش از آنچه سعدی در حکایت خود بیان داشته به نمایش گذاشته‌است. این امر که یکی از خلاقیت‌ها و نوآوری‌های بهزاد در حیطهٔ موضوع و مضمون به شمار می‌آید، نشان از تأثیر عناصر دیگری خارج از متن ادبی مرجع بر شکل‌گیری ذهنیت بهزاد در تجسم نگارهٔ مورد بحث دارد. بی‌شک حضور این عناصر در نگارهٔ بهزاد و اختصاص بخش عمدهٔ 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 اندیشهٔ حاکم بر جامعهٔ 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 به‌صورت تقریبی سال‌های ۸۶۰ هـ‌ق/۱۴۵۶م و یا اندکی پیش از آن گفته‌اند. بنابر نظر قاضی میراحمد از منشیان و نویسندگان دورهٔ صفوی، استاد در دوران طفولیت پدر و مادر خود را از دست داده و استاد میرک تربیت او را بر عهده گرفته است(منشی‌قمی،۱۳۵۲:۱۳۴). خواندمیر و میرزا حیدر دوغلات، از معاصران بهزاد بیان داشته‌اند که او ابتدا کار خود را به تربیت و سرپرستی روح‌الله میرک و در کتابخانهٔ امیر قدرتمند، شاعر و فرهنگ‌دوست، امیرعلیشیر نوایی آغاز کرد و در

سایهٔ تشویق‌ها و حمایت‌های او به چنان مرتبه‌ای از رشد و ترقی رسید که مورد توجه و عنایت سلطان حسین بایقرا قرارگرفت(خواندمیر،۱۳۵۳:جلدچهارم،۳٦۲و۱۳۷۲:۲٤۲؛ دوغلات،۱۳۸۳:۳۱۸). خواندمیر در تاریخ حبیب‌السیر آن را چنین بیان می‌دارد:«جناب استادی به یمن تربیت و حسن رعایت امیرنظام‌الدین علیشیر به این مرتبه ترقی نمود و حضرت خاقان منصور را نیز به آن جناب التفات و عنایت بسیاربود»(خواندمیر،۱۳۵۳:جلدچهارم،۳٦۲).

بررسی کیفی آثار بهزاد نشانگر آن است که راهیابی بهزاد به کتابخانهٔ علیشیرنوایی نقطه عطفی در زندگی او بود، آغاز راهی که در طی آن به‌لحاظ ذوق و اندیشه پرورش یافت و راه رشد، ترقی و تعالی در پیش گرفت، چنان‌که از این پس با بروز خلاقیت‌هایی در سنت نقاشی ایرانی آن را غنا و اعتلایی بی‌سابقه بخشید، و با خلق آثاری که در زمرهٔ ارزشمندترین آثار نقاشی ایرانی حتی در ادوار پس از او به‌شمار می‌آیند، به چنان جایگاهی دست یافت که تشویق و توجه همگان را به خود معطوف داشت. زین‌الدین محمود واصفی در کتاب بدایع‌الوقایع طی گزارشی از مجلس میرعلیشیر نوایی به این نکته می‌پردازد. «مشهور است که استاد مذکور[بهزاد] صحیفه‌ای مصور به مجلس فردوس آیین سپهر تزیین امیرکبیر امیرعلیشیر روح‌الله روحه آورد» امیر علیشیر از دیدن «آن صحیفهٔ لطیف،...از عندلیب طبعش بر شاخسار شوق و ذوق نوای الاحسن الاحسن برخاست:

نقـاش بـودی خـانـه مـنقش کـردی
ای وقت تو خوش‌که وقت ما خوش‌کردی

بعد از آن روی به حضار مجلس کرد و گفت: عزیزان در تعریف و توصیف این صحیفهٔ لازم‌التشریف به خاطر چه می‌رسد؟...» حاضران در مجلس نیزکه همه از اساتید، مشاهیر و بزرگان روزگار خود بودند زبان به تحسین بهزاد گشودند... جناب میر نیز بهزاد و حاضران را مورد لطف قرار داده، به هدایایی نواخت(واصفی، ۱۳٤۹:جلد دوم،۵۰-۱٤۹). مهارت و استادی بهزاد در کنار خلاقیت‌های 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 می‌کند:«استاد مشارالیه[کمال الدین بهزاد] را میرزا[سلطان حسین میرزا] طلب فرموده گرفتند، در حضور خویش در باغ حجره‌ای 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 کتابخانهٔ همایونی، دیری نپایید که در سال ۸۸۹هـ‌ق/۱٤۸٤م از سوی سلطان به مقام کلانتری کتابخانه منسوب شد(همان؛آژند،۱۳۸۷: ۲۱٤و۳۵۷). راهیابی بهزاد به کتابخانهٔ علیشیر نوایی و حسین بایقرا زمینه و امکانات لازم جهت شکوفایی استعدادها و بروز خلاقیت‌ها و نوآوری‌های وی فراهم نمود. او بسیاری از شاخص‌ترین و برجسته‌ترین آثار خود، چون نگاره‌های نسخه‌های بوستان قاهره و خمسهٔ نظامی کتابخانهٔ بریتانیا را طی این دوران، ۹۰۰-۸۸۰ هـ‌ق/۱٤۹۵-۱٤۷۵م مقارن با دو دههٔ پایانی قرن نهم به تصویر کشید. نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری نیز که دارای تاریخ ۸۹۱ هـ‌ق/۱٤۸٦م می‌باشد، از آثار همین دورهٔ بهزاد به شمار می‌آید.

جامعهٔ هرات در عصر بهزاد

چنان‌که گفته‌شد بهزاد در نگارهٔ خود افزون بر مضمون حکایت سعدی به طرح موضوع مدرسه و مکتب‌خانه پرداخته است. از این‌رو در بررسی جامعهٔ هرات با تأکید بر همین موضوع به ارائهٔ شواهدی بر پایهٔ منابع و مکتوبات تاریخی پرداخته‌می‌شود.

شواهد مختلف حاکی از آن است که هرات در روزگار بهزاد، مقارن با دوران زمامداری سلطان حسین بایقرا و وزارت علیشیر نوایی مهد علم و علم‌آموزی بوده، طالبان علم و ادب و هنر بسیار مورد حمایت و احترام بودند. به گونه‌ای که حمایت از علم و ادب و هنر در جامعهٔ هرات آن روز به مثابه یک فرهنگ به شمار می‌آمد. از این‌رو علما، دانشمندان، فضلا، شعرا، هنرمندان و علم‌آموزان به‌منظور بهره‌مندی از حمایت‌های مادی و معنوی از نقاط دور و نزدیک به این شهر می‌آمدند. بسیاری از برجسته‌ترین نویسندگان و مورخان آن عهد چون زمچی‌اسفزاری، خواندمیر، میرخواند و سام‌میرزا در آثار خود به این امر اشاره داشته‌اند(صفوی،۱۳۱٤:۱۱؛ خواندمیر،۱۳۵۳:جلد چهارم،۳٦۳ و۱۳۷۲:۱۷۳؛میرخواند، ۱۳۳۹:جلد هفتم،۵). به‌عنوان نمونه شرح زمچی‌اسفزاری در روضات‌الجنات... 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 وحقایق و صیاد فنون و فضایل روی بدین نقطهٔ پاکیزه دارند و چندان هزارند از این طایفه در این بلدهٔ طیبه که به میامن صدقات و مبرّات ارباب خیرات همه اسباب آماده دارند و شبان‌روزی به جد و اجتهاد تمام بر سر مطالعه و تکرارند و به مطلوب خود فایز گشته، به اطراف عالم می‌روند و نشر قواعد علم و قوانین دین اسلام می‌کنند» (زمچی‌اسفزاری، ۱۳۳۸:جلد اول،۱۰۰-۹۹).

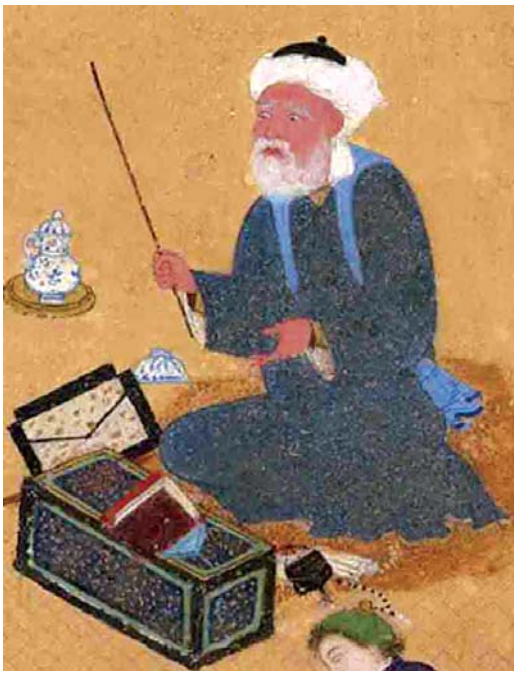
چنانکه زمچی‌اسفزاری نیز بیان می‌دارد، مقصود از علم در این زمان علوم دینی بود. در واقع علوم دینی و بحث‌های مذهبی کلامی مبتنی بر عقاید اهل سنت و جماعت مهم‌ترین رشتهٔ تحصیلی در این دوره به شمار می‌آمد، به‌گونه‌ای که علم مستقل از مذهب وجود نداشت و کسی در شرف علوم دینی بر علوم دیگر تردید نمی‌کرد. عالمان این عصر نیز بیشتر صبغهٔ دینی داشتند. از این‌رو مساجد، مدارس، مکاتب و خانقاه‌های بسیاری در سراسر کشور ساخته‌شد، مطالعات و مباحثات دینی گسترش بسیار یافت و پیوسته بر شمار افرادی که به این اجتماع وارد می‌شدند افزوده می‌شد. از سوی دیگر این مدارس و مکاتب توسط علمای دینی و اصحاب مذهب اداره می شد و قصد بانیان این تأسیسات نیز

در حقیقت همان اشاعهٔ 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. برهمین 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 خود بانی اصلی و اداره‌کنندهٔ چنین بناهایی بود. برهمین اساس جریان‌های فرهنگی از این نهادهای رسمی آغاز می‌شد، شکل می‌گرفت و به جامع تسری می‌یافت، به‌گونه‌ای که خانقاه‌ها مرکز گردآمدن 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 این‌رو در منابع مختلف این دوران چون مآثرالملوک، مجالس‌النفائس، مکارم‌الاخلاق و... موارد متعددی از ذکر نام این قبیل بناها و بانیان 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، ترقّی نموده، به مراتب و مدارج بالایی دست یابند(میرخواند،۱۳۳۹: جلد هفتم،۲۹۴-۲۷۴؛ نوایی،۱۳۶۳:۱۴۶و۱۲۰). برهمین 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 به‌زبان ترکی است، مبین همین امر است:«و در زمان بعضی از آنان، صدور ظلم‌پیشه و نواب خارج‌اندیشه،... به‌جهت رکود اوقاف، طلبه مغموم و مدّرس محروم بود. حال، شکر که در دارالسلطنه به تخمین صد حوزهٔ 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 مذاکرهٔ بی‌اندازه را شنیده‌اند و مشقت غربت اختیار می‌کنند و به این تختگاه روی می‌آورند و با عنایت خداوند حاصل اوقاف به مخارج همهٔ آنان می‌رسد و روزگار آنان با فراغت می‌گذرد»(فراهانی منفرد،۱۳۸۱:۴۴۳).

گزارش خواندمیر در کتاب مکارم‌الاخلاق 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



تصویر ٤.بخشی از نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری

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،۱۳۷۸:٤-٦٢).

بنابر شواهد ارائه‌شده، موقعیت عالمان و علم‌اندوزان در جامعهٔ 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 جامعهٔ هرات به منابع دیگری از این دوران اشاره می‌گردد.

خواندمیر در مقصد پنجم مکارم‌الاخلاق با عنوان «در بیان انداختن ذخایر 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 وظیفهٔ دینی او بیان می‌کند(همان:۹۱؛عشیق در مقدمهٔ مکارم...۱۳۷۸:۳۳)

همچنین بایقرا در رسالهٔ 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 بندهٔ نحیفش، چند مرد را جلوهٔ ظهور داده و مجلس این فقیر را به آنان تشریف حضور ارزانی کرده‌است که با وجود آنان، این زمان برجمیع زمان‌ها راجح است و این دوران از همهٔ

تصویر۵. تصویر جامی در مرقع گلشن (لاری،۱۳۴۳؛حکمت،۱۳۶۳)

دوران‌ها ممتاز... اعلم و افضل جملهٔ آنان، درّ پاک دریای فضایل و خورشید تابناک افلاک ولایت، صاحب انتظام جواهر نظم، حضرت شیخ‌الاسلام مولانا عبدالرحمن جامی- سلّمه‌الله و ابقاه- است...»(همان:٤٤٤).

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 جامعهٔ هرات و حمایت‌های گسترده از این امر اشاره شده‌است. تأکیدبر علوم دینی ما را به نکته‌ای جالب توجه در نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری بهزاد رهنمون می‌سازد که عبادالله بهاری این نکته یعنی تصویر کردن صحنهٔ مدرسه و مکتب در مسجد را از خصوصیات سبک بهزاد می‌داند(بهاری،۱۲:۱۳۸۳). مسجد بودن بنای تصویر شده در این نگاره علاوه بر عناصر ظاهری به‌واسطهٔ 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 سورهٔ 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 به‌آموزش علوم دینی و ترویج اندیشه‌های دینی در جامعه، آگاهانه صحنهٔ 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 که در هرات عصر بهزاد، مساجد در کنار مدارس و خانقاها، نقشی مهم در آموزش و انتقال علوم و اندیشه‌های دینی در جامعه ایفا می‌کردند. نکتهٔ 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 قرارگیرد.

جامی

مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی نمایندهٔ شعر و ادب و عرفان در نیمهٔ 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، ازیک‌سو جامی در زمان حیات بیشتر به عنوان 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 ابن عربی و ابن‌فارض و نیز انتساب به طریقهٔ مشایخ خواجگان نقشبندیه، جامی در تاریخ تصوف ایران هم از حیثیت و اهمیت قابل ملاحظه‌ای برخوردار است(زرین‌کوب،۳:۱۳۸۵-۱۵۲). بررسی عقاید و اندیشه‌های جامی بیانگر آن است که علم‌آموزی و طلب علم یکی از مهم‌ترین موضوعات مورد توجه او بوده‌است. «چنان‌که از مطالعهٔ آثار و تألیفات استاد جام برمی‌آید، نخستین صفت بارز وی همانا شوق به اکتساب علم و دانش‌آموزی است که در نهاد شریفش متمکن بوده»(حکمت،۸۸:۱۳۶۳).

جامی علم را از ضرورترین صفات انسان، کلید معرفت عرفانی، جوهر و حقیقت، تاج سرجمله هنرها، قفل‌گشای همهٔ درها، نظام‌دهندهٔ عالم و شرف آدمی دانسته، همگان را به آموختن علم و دانش دعوت می‌کند(جامی،۹۵۶:۱۳۶۸-۴۲۱. افصح‌زاد،۹۱:۱۳۷۸-۲۹۰. علوی‌مقدم،۱۷۵:۱۳۶۹). بی‌شک توصیه به علم‌آموزی از شخصیت برجسته‌ای چون جامی که خود «از آغاز شباب تا پایان دورهٔ شیب مانند یک تن طالب علم همواره به تعلیم و تعلم پرداخته و دقیقه‌ای از این کسب شریف فارغ ننشسته»(حکمت،۹۰:۱۳۶۳)، 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 رسالهٔ خود و نیز خواندمیر در مکارم‌الاخلاق از جامی با عنوان شیخ‌الاسلام (فراهانی منفرد،٤٤٤:۱۳۸۱؛خواندمیر، ٦٨:۱۳۷۸) و زمچی اسفزاری در روضات‌الجنات... با عنوان ملاذالاسلامی که همان شیخ‌الاسلامی یا مرشدالاسلامی است، یاد می‌کنند(زمچی

اسفزاری،۱۳۳۸:جلد اول۲۵). گفته می‌شود این، بالاترین مقام مذهبی در خراسان و ماوراءالنهر بوده که به احتمال به بزرگان و مشایخ طریقت نقشبندیه اختصاص داشته است، چراکه این طریقت گرایش مذهبی هیئت حاکمه را تشکیل می‌داده‌است(اللهیاری وهمکاران،۱۷:۱۳۸۸). همچنین در اغلب منابع و متون این عصر جامی را با عنوان «مخدوم» یا «مخدومنا» خوانده‌اند که این عنوان نیز اشاره به جایگاه او به‌عنوان شیخ طریقت نقشبندی و نیز نقش خاص او در امور سیاسی دارد، به‌گونه‌ای که این واژه سیاسی (دیوانی) از همین دوره به تفکر عرفانی نقشبندیه راه یافت و بار معنایی‌ای معادل پیر و شیخ پیدا کرد(مایل‌هروی،۵٤:۱۳۷۷). 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 نقشبندیه بود. براین اساس می‌توان گرایش جامعهٔ هرات و حمایت وسیع دربار از ترویج علوم دینی را نتیجهٔ ترویج و گسترش آموزه‌های طریقت نقشبندیه در جامعهٔ هرات توسط جامی دانست، چنان‌که جامی از ۸۷۸هـ ق/۱٤۷۳م دقیقاً به‌عنوان یک حلقهٔ درشت دستگاه سیاسی سلطان حسین محسوب می‌شد، آن هم نه در دربار، بلکه در مدرسه و خانقاه و در میان تودهٔ مردم ... و به تعبیری دیگر، جامی به‌همراه 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،۷۱:۱۳۷۷-۷۰).

نقشبندیه مهم‌ترین و متنفذترین سلسلهٔ 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، «طریقهٔ اعتقاد ایشان اعتقاد اهل سنت و جماعت است، و اطاعت احکام شریعت و اتباع سنن سیدالمرسلین-صلّی الله علیه وسلّم-و دوام عبودیت...» (جامی،٤۱٦:۱۳۹۰).

گسترش و نفوذ طریقت نقشبندیه 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 حملهٔ فاجعه‌بار مغول در جامعه به‌وجود آمده بود، با نگاهی نو به تصوف نگریسته 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 برمبنای 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 عبدالرحمن‌جامی نیز این طریقت یک زیبایی دارد و آن اینکه در همه‌جا با همه کس و در همه حال قابل اجراست(اللهیاری و همکاران،۹:۱۳۸۸-٦؛ لاری،۱٦:۱۳٤۳).

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 گردیده‌است، چنان‌که خلوت در انجمن را به باطن با حق و به ظاهر باخلق بودن گفته‌اند(بخاری،۱۲۰:۱۳۷۲؛ جامی،۳۹۱:۱۳۹۰) و در تعبیری دیگر از خودرستن و با خلق درآمیختن(کاشفی،۱۳۵٦: جلد اول،۲٦۵). 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، ۸۵:۱۳۵٤).

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 لازمهٔ آن مشارکت در اجتماع و ایفای نقش فعال در حیات اجتماعی و اقتصادی است. به‌همین منظور، در طریقت نقشبندیه تأکید شده است که پیروان طریقت در جامعه حضور یابند و مشارکت اجتماعی و اقتصادی داشته باشند. برمبنای 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 سیروسلوک معنوی نیز بپردازند(اللهیاری وهمکاران،۱۱:۱۳۸۸-۱۰). به بیان دیگر صوفی نقشبندی درکنار سیروسلوک 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 واسطهٔ آن نشانمند و ممتاز نگردد و سلوک در این طریقت بی‌صورت شغلی ظاهری میسر نمی‌شود(لاری،۳۵:۱۳٤۳). 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 گفت‌وگوی علوم دینیه ستر کنند. اگر استعداد و صلاحیت این اشتغال داشته‌باشند... حفظ و ستر نسبت خود کنند و خود را به تجرد و عدم اشتغال ممتاز نگردانند»(نیشابوری وهمکاران،۱۹٦:۱۳۸۰).ایشان همچنین درسخنان خود بر اهمیت استحکام طریقت به علوم شریعت تأکیددارند(همان:۱۹۷).

از آنجا که رویکرد جامعهٔ هرات به ترویج و آموزش علوم دینی، کاملاً در راستا و منطبق بر مبانی فکری و اعتقادی طریقت نقشبندیه بود، این فرضیه مطرح می‌گردد که بهزاد نیز در تصویر صحنهٔ مدرسه و مکتب‌خانه در مسجد، درواقع به آموزه‌های این طریقت اشاره‌داشته و متأثر از آنها به خلق اثر پرداخته‌است. این رابطه در تطابق اجزای نگارهٔ 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 نه‌تنها 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 (تصویر۲) افزون بر شخصیت‌های متن ادبی مرجع و در غالب فضایی آموزشی صورت گرفته‌است. این عناصر تصویری و مضمون ارائه‌شده، تعلیمات ذکرشده در آموزهٔ ذکرخفی را یادآور است. در آموزهٔ 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 بیش‌از هر مکان دیگری محل عبادت و نیایش است. تأکید بر مسجد بودن بنای تصویرشده در نگاره به‌واسطهٔ کتیبهٔ 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 نگارهٔ 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 به‌واسطهٔ بنای مسجد، ایجاد تضاد و تباین 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 آموزهٔ خلوت در انجمن، پیروان طریقت از خلوت‌گزینی و چله‌نشینی منع گردیده، به حضور و مشارکت فعال در اجتماعات فراخوانده شده‌اند. برهمین اساس بهزاد نیز در بخش راست نگارهٔ خود(تصویر۲) اجتماعی متشکل از معلم و دانش‌آموزان را به تصویر کشیده که هریک از این افراد در ایجاد اجتماعی سرشار از تکاپو 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 درصدد بیان مقصود و مضمون مورد نظر خویش است، بواسطهٔ معناها 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 به‌واسطهٔ 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 همهٔ 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 آموزهٔ خلوت در انجمن است که به‌روشنی از فضای تجسم یافته در بخش راست نقاشی او (تصویر۲) 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 آموزهٔ 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 بهانهٔ طرح موضوع مدرسه و مکتب‌خانه قرار داده و بدین طریق ارتباط محتوایی میان مضمون و شخصیت‌های تجسم‌یافته در بخش راست نگاره (تصویر۲) را با مضمون و شخصیت‌های حکایت سعدی در بخش چپ نگاره (تصویر۳) ایجاد کرده‌است. او همچنین با قرار دادن یکی از شخصیت‌ها در آستانهٔ 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 نگارهٔ او از انسجام خوبی برخوردار است.

از دیگر مفاهیمی که در تعالیم نقشبندیه بسیار برآن تأکید شده مفهوم خدمت و کار است که رهبران طریقت آن را برتر از عبادت می‌دانستند(همان:۲۰۶و۲۴۴؛سمرقندی،۱۳۸۸:۱۴۷). آنان مفهوم خدمت را نه تنها در حیطهٔ فرد و جامعه، بلکه در حیطهٔ سیاست نیز گسترش دادند و برپایهٔ این عقیده که

«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 نوشتهٔ 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: ٤/ ۳٦۲و۱۳۷۲: ۲٤۲؛دوغلات،۱۳۸۳: ۳۱۸) و از سویی دیگر روابط بسیار دوستانه و نزدیکی با عبدالرحمن جامی، شیخ طریقت نقشبندیه داشت(خواندمیر،۱۳۵۳: ٤/ 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 دربارهٔ 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 زمینهٔ 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 بذله‌گویان در این مجالس آمد و شد داشتند. عبدالرحمن‌جامی و کمال‌الدین بهزاد نیز از برجسته‌ترین شخصیت‌هایی بودند که در این مجالس حضور داشتند(پاکباز،۱۳۸۵: ۸۰؛ آژند،۱۳۸۷: ۱۸٤). حضور در این مجالس زمینهٔ تعامل و آشنایی بهزاد با آرا و اندیشه‌های عرفانی جامی را فراهم آورد.

افزون بر این، در کتابخانهٔ کاخ گلستان در تهران مرقعی با نام «مرقع‌گلشن» 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، به‌نام‌های «آقارضا»، «بشنداس» و «دولت» در آن وجود دارد. در صفحهٔ ۱٤۰ این مرقع در حاشیه‌ای که کار دولت، به‌تاریخ ۱۰۱۸هـ‌ق (یک‌صدو بیست سال بعد از وفات جامی) می‌باشد، «صورت پیرمردی کشیده‌شده، در حال جلوس که لباسی به منتهای سادگی دربردارد و قبائی به‌رنگ خاکستری تیره پوشیده و کمربندی آبی بر کمر، موی محاسن سفید، عمامهٔ نازک کوچکی بر سر نهاده و از حال و وضع و قیافهٔ او سادگی و نجابت و استغنای طبع نمودار است، در دست راست وی کاغذی است که روی آن نوشته‌شده: الله اکبر، شبیه مولانا عبدالرحمن جامی، و در پهلوی آن صورت کتابی گشاده و چیزی شبیه به جزوه‌دان و قلمدان گذارده و در صفحهٔ کتاب گشاده این عبارت خوانده می‌شود: عاملهٔ 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 دانسته‌شده، چرا که بهزاد همزمان با جامی در هرات می‌زیسته و با او در ارتباط بوده‌است(حکمت،۱۳٦۳: ۱۰۰-۹۸).

شباهت میان تصویر جامی(تصویر۵) در مرقع گلشن که کپی و تقلیدی از کار بهزاد است و نیز شخصیت پیرمرد (تصویر٤)تصویر شده در سمت راست نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری اثر بهزاد قابل توجه است، به‌گونه‌ای که توصیفاتی که در ارتباط با پوشش و ظاهر تصویر جامی بیان شده به روشنی با شخصیت معلم و ملای تصویر شده در نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری نیز قابل انطباق است و می‌توان با اندک اختلافی در جزییات(ملای نگارهٔ 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 فاصلهٔ 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 جامعهٔ هرات می‌باشد که از یک سو شخصیتی علمی است با تألیفات بسیار در حوزه‌های ادبیات، حکمت و عرفان و..(ریشار در مقدمهٔ لوایح،۱۳۷۳: ۳٤-۲۱) 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 وگرایش دربار به حمایت از ایشان داشته‌است.

نتیجه

از ویژگی‌های اصلی نگارگری ایرانی در قرون پس از اسلام وابستگی آن به متن است، به‌گونه‌ای که نقاشی بیان بصری متن ادبی به شمارمی‌آید. از این‌رو ارتباط تنگاتنگی میان نقاشی و ادبیات وجود داشت، به‌شکلی که هویت نقاشی در پیوند با متن ادبی بود. این ارتباط از سوی هنرمند خلاقی چون کمال‌الدین بهزاد دگرگون شد و نقاشی به استقلالی بیش از پیش در موضوع و محتوا دست یافت. این ویژگی و خلاقیت بهزاد در نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری او به‌روشنی قابل مشاهده است. بهزاد در این نگاره اگرچه به لحاظ مضمون به حکایتی از گلستان سعدی به‌عنوان مرجع ادبی تکیه دارد، اما چندان در قید آن نیست و در نگاره خود مواردی بیش ازگفته‌های سعدی در حکایتش را تصویر نموده‌است. 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 نورالدین‌عبدالرحمن‌جامی 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 زمرهٔ ایشان بود، سود می‌جست. اعمال ایشان و شرایط حاکم بر جامعهٔ هرات بازتاب اندیشه‌های عرفانی او و به بیان روشن‌تر آموزه‌ها و مفاهیم طریقت نقشبندیه است.

حاصل ارتباط بهزاد با جامی تأثیرپذیری وی از اندیشه های عرفانی او و آموزه‌های طریقت نقشبندیه است که بازتاب آن را می‌توان در نقاشی او به‌ویژه در نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری مشاهده نمود. بهزاد در این نگاره افزون بر طرح مضمون حکایت سعدی، موضوع مکتب‌خانه را نیز تصویر کرده‌است که به مدد روش‌ها و تمهیداتی در ساختار صوری چون تقسیم چندبخشی فضا با روش‌های هندسی، تعدد و تکثر 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 آموزهٔ ذکرخفی، خلوت در انجمن و مفاهیم خدمت و کار، از مهم‌ترین آموزه‌های طریقت نقشبندیه قابل انطباق است. برمبنای آموزهٔ 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 دینیه 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 نمایانده‌است. تجسم کلاس درس در بنای مسجد نیز دلالت بر فراگیری علوم دینی دارد. آموزهٔ 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 داشته‌باشند. از این‌رو بهزاد اجتماعی فعال و در جنب‌وجوش متشکل از علم‌آموزان، معلم و... را به تصویر کشیده‌است. نتیجهٔ دو آموزهٔ ذکر خفی و خلوت در انجمن، با مردم بودن و چون مردم زیستن است، آنچنان که در نگارهٔ بهزاد این افراد در پیوندی منطقی با شخصیت‌های حکایت سعدی قرار گرفته، تفاوتی میان آنها دیده‌نمی‌شود.

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 سوژهٔ نقاشی خود قرار داده‌است، و از سوی دیگر شباهت میان این تصویر و ملای تصویر شده در نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری بیان می‌دارد که بهزاد در تصویر این شخصیت، شخصیت واقعی جامی را الگو قرار داده‌است. صحت این فرضیه با توجه به مرتبهٔ 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 حمایت های مادی و معنوی از ایشان داشته‌است. براین اساس بهزاد با تصویر موضوع مکتب‌خانه در نگارهٔ 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

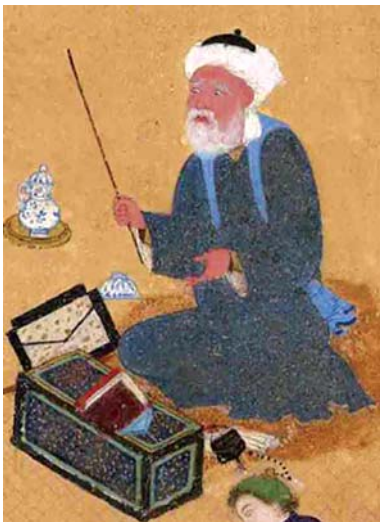
آریان، قمر. ۱۳۸۲. *کمال‌الدین بهزاد*. تهران: هیرمند.
آژند، یعقوب. ۱۳۸۷. مکتب *نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.
اسحاق‌پور، یوسف. ۱۳۷۹. *مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور: آینه و باغ*. ترجمهٔ جمشید ارجمند. تهران: نشروپژوهش فرزان روز.
اشرفی، مقدم مختاروفنا. ۱۳٦۷. *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: نگاه.
افصح‌زاد، اعلاخان. ۱۳۷۸. *نقدوبررسی آثار و شرح احوال جامی*. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
افندی، مصطفی‌عالی. ۱۳٦۹. *مناقب هنروران*. ترجمهٔ و تحشیهٔ توفیق ه. سبحانی. تهران: سروش.
الهی قمشه‌ای، مهدی. ۱۳۸٦. *ترجمهٔ قرآن کریم*. قم: چاپخانهٔ بزرگ قرآن کریم.
بخاری، صلاح بن مبارک. ۱۳۷۱. *انیس الطالبین و عدة‌السالکین*. به تصحیح و مقدمهٔ دکتر خلیل ابراهیم صاری اوغلی. به‌کوشش دکتر توفیق ه. سبحانی. سازمان انتشارات کیهان.
بینیون، لورنس ودیگران ۱۳۸۳. *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
پارسای بخارائی، خواجه محمدبن محمد. ۱۳٥٤. *قدسیه(کلمات بهاءالدین نقشبند)*. مقدمه و تصحیح احمد طاهری عراقی. تهران: کتابخانه طهوری.
پاکباز، رویین. ۱۳۸٥. *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
جامی، نورالدین عبدالرحمن. ۱۳۹۰. *نفحات الانس من حضرات‌القدس*. تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی. تهران: سخن.
جامی، نورالدین عبدالرحمن. ۱۳۷۸ب. 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. ۱۳٦۳. *جامی*. تهران: توس.
خواندمیر، غیاث الدین‌بن‌همام‌الدین. ۱۳٥۳. *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر*، ج٤و۳. تهران: خیام.
خواندمیر، غیاث الدین‌بن‌همام‌الدین. ۱۳۷۸. *مکارم‌الاخلاق شرح حال امیرعلیشیر نوایی*. مقدمه و تصحیح محمداکبرعشیق. تهران: آینه میراث «وابسته به مرکز نشر میراث مکتوب».
خواندمیر، غیاث الدین‌بن‌همام‌الدین. ۱۳۷۲. *مآثرالملوک به‌ضمیمهٔ خاتمهٔ خلاصه الاخبار و قانون همایونی*. به تصحیح میرهاشم محدث. تهران: موسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
دوغلات، میرزا محمد حیدر. ۱۳۸۳. *تاریخ رشیدی*. تصحیح عباس‌قلی غفاری فرد. تهران: میراث مکتوب.
رابینس، بزیل ویلیام. ۱۳۸٤. *هنر نگارگری ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله. ۱۳۷۹. *گلستان سعدی*. به‌کوشش برات زنجانی. تهران: امیرکبیر. چاپ دوم.

سمرقندی، محمدبن برهان الدین بن محمدرضا. ۱۳۸۸. *سلسلة العارفین و تذکرة الصدیقین (در شرح احوال خواجه عبیدالله احرار)*. تحقیق و تصحیح احسان الله شکراللهی. تهران: مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
طبیبی، عبدالحکیم. ۱۳٦۸. *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.
فرهاد، معصومه. ۱۳۸۳. «بهزاد». *دائرة‌المعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۳. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی مرکز پژوهش‌های ایرانی اسلامی.
کاشفی، مولانا فخرالدین علی بن حسین واعظ. ۱۳۵٦. *رشحات عین الحیات*. مقدمه و تصحیح دکتر علی اصغر معینیان. ج۱و۲. تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.
کن بای، شیلا. ۱۳۸۲. *نقاشی ایرانی*. تهران: دانشگاه هنر.
گری، بازل. ۱۳۸۵. *نقاشی ایران*. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران: نشر دنیای نو.
لاری، رضی الدین عبدالغفور. ۱۳٤۳. *تکمله*. تصحیح بشیر هروی. انجمن جامی.
منشی قمی، احمدبن‌حسین. ۱۳٦٦. *گلستان هنر*. به‌تصحیح و اهتمام احمدسهیلی خوانساری. تهران: بنیادفرهنگ 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: نشرنی.
نوایی، میرنظام الدین علیشیر. ۱۳٦۳. *تذکرة مجالس النفائس*. به اهتمام علی اصغر حکمت. تهران: کتابخانه منوچهری.
نیشابوری، میرعبدالاول. ۱۳۸۰. *احوال و سخنان خواجه عبیدالله احرار*. تصحیح و مقدمه عارف نوشاهی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
واصفی، زین‌الدین‌محمود. ۱۳٤۹. *بدایع‌الوقایع*. تصحیح الکساندر بلدروف. تهران: انتشارات بنیادفرهنگ ایران.
اللّهیاری، فریدون؛ نورائی، مرتضی و رسولی، علی. ۱۳۸۸. طریقت و تجارت: کارکردهای تجاری نقشبندیه در دورهٔ تیموری. *فصلنامهٔ علمی پژوهشی تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهرا(س)*، سال نوزدهم، دوره جدید، شماره ٤، پیاپی ۸۱
بهاری، عبادالله. ۱۳۸۳. «کمال‌الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش». مجموعه *مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر.
چغتایی، محمد. ۱۳۸۲. «سخنی پیرامون هنر بهزاد و آقارضا». ترجمهٔ محمدریاض. *یادنامهٔ کمال‌الدین بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر.
عثمانوف، عارف. ۱۳۸۲. استادکمال‌الدین بهزاد. ترجمهٔ عبدالمجیدمحمد رحیموف. یادنامهٔ کمال‌الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
نامورمطلق، بهمن. ۱۳۸۳. «در جست‌وجوی متن پنهان، مطالعهٔ بینامتنی نگارهٔ یوسف و زلیخا»، مجموعه مقالات *همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر.
Barry,Michael. 2004. *Figurative Art In Medievel 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 IslamicArt,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.

Recieved: 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 9 th/15 th 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 histime. 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 in fluential 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 Herât 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.