موسیقی عصر تیموری، با تکیه بر نگاره‌ها و روایات تاریخی

بشری دلریش
عضو هیئت علمی گروه تاریخ دانشگاه اراک
مصطفی لعل شاطری*
کارشناس ارشد تاریخ ایران اسلامی، دانشگاه فردوسی مشهد
(از ص ۵۹ تا ۷۸)
تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۲/۲۴ ؛ تاریخ پذیرش قطعی:۹۳/۱۲/۲۰

چکیده

عصر تیموری مصداق و یادمان شکوفایی هنرهای متعدد و در تناقض آشکار با اوضاع و احوال سیاسی ـ نظامی این دوران است. با استیلای تیمور بر ایران، وی در صدد برآمد تا با گردآوری هنرمندان در سمرقند، قدرت طلبی و برتری جویی خود را به نمایش گذارد و در این بین، جانشینان پس از وی نیز به این کار اهتمام ورزیدند که نتیجهٔ آن، طرح مبحث مکتب هرات در گسترهٔ فرهنگ ایرانی بود. یکی از هنرهایی که در این عصر تحولات و شکوفایی چشم گیری را در آن شاهدیم، هنر موسیقی است، به نحوی که نمایندگان آن نیز بالطبع از شأنی بالاتر از گذشته برخوردار شدند و این موضوع در گزارش‌های منابع دست اول و نگاره‌های بازمانده از این دوره، به وضوح آشکار است. نوشتهٔ حاضر بر آن است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استناد به متون تاریخی و نگاره‌های مرتبط، وضعیت موسیقی و موسیقی‌دانان را به ویژه با تأمل و تعمق در نگاره‌های این عصر در سه دورهٔ تیمور، شاهرخ و حسین بایقرا بررسی کند. طبیعی است که در این میان انگیزه‌ها و محرک‌های سیاسی توجه دولت‌مردان عصر تیموری به این هنر، از محورهای مورد بحث این مقاله خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: تیموریان، موسیقی، نوازندگان، خوانندگان، نگاره‌ها

---

* **نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول مقاله : mostafa.shateri@yahoo.com**

۱. مقدمه

دورهٔ فرمانروایی تیمور در ایران به دلایلی چون سیاست یا ذوق هنری وی، سرآغاز احیای فرهنگ و هنر، پس از مدت‌ها رکود و بی‌رونقی بود که در پی آن سرنوشت تازه‌ای برای هنرمندان در عصر او رقم خورد و اثر آن تا مدت‌ها بر حیات فرهنگی سرزمین‌های تحت سلطه تیموریان باقی ماند. پس از مرگ تیمور در سال ۸۰۷ هـ‌ق و روی‌کارآمدن شاهرخ هرات جایگزین سمرقند، مرکز تجمع هنرمندان و به ویژه موسیقی‌دانانی چون عبدالقادر مراغی شد. پس از در گذشت شاهرخ با آن که قدرت سیاسی و نظامی بازماندگان تیمور در سراشیب سقوط قرار گرفته بود، در دربارهای کوچک آنان جنبش‌های هنری و ادبی بزرگی رخ نمود و موسیقی‌دانان نامداری ظهور کردند که بی‌تردید دلیل این را باید در حمایت دو شخصیت هنرپرور این روزگار، یعنی سلطان حسین بایقرا (۹۱۱-۸۴۲ هـ‌ق) و وزیر هنردوستش، امیرعلی شیرنوایی (۹۰۶-۸۴۴ هـ‌ق) یافت. احترام و رفاهی که برای هنرمندان در عصر سلطان حسین بایقرا به ویژه موسیقی‌دانان و نگارگران پیش آمد، سبب ترقی شگفت‌انگیزی در این دو حوزهٔ هنری شد؛ به‌نحوی‌که نگارگری در دل خود تا حدودی آینه‌ای برای نمایاندن و انعکاس هنر موسیقی، آن‌هم به دست نگارگران توانمندی چون روح‌الله میرک و کمال‌الدین بهزاد شد.

شایان است که برخی از پژوهشگران، همچون هومان اسعدی و ولی‌الله کاوسی، اشاراتی در زمینهٔ موسیقی دورهٔ تیموری (صرفاً از بُعد هنری و روایی) داشته‌اند، اما به صورت واضح این حوزه را بر اساس متون تاریخی و نگاره‌های برجای‌مانده واکاوی نکرده و به آن از بعد تاریخی کمتر توجه کرده‌اند. بر این اساس، در مقالهٔ حاضر سعی بر این است تا به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود:

ـ اوضاع و احوال حیات موسیقیایی دورهٔ تیموریان و حمایت عناصر سیاسی وقت از موسیقی‌دانان با چه انگیزه‌هایی و به چه صورت بوده است؟ نگاره‌های این دوره تا چه حد روشنگر وضعیت موسیقی و هنرهای وابسته بدان بوده است؟

با توجه به رویکرد حکومت‌گران تیموری، شاهد رشد موسیقی در این دوره هستیم که با دقت در نگاره‌های موجود می‌توان به نکات بسیار مهم حیات موسیقیایی این دوره، از جمله حضور زنان نوازنده و سازها و نوآوری‌های این هنر و دیگر مسایل مربوط به حوزهٔ موسیقی، در این دوره پی برد؛ هرچند هنر همواره آینهٔ تمام‌نمای واقعیت‌های اجتماعی نیست و تا حدودی بیانگر تخیلات و آرمان‌های ذهنی هنرمند است.

۲. جایگاه موسیقی در دربار تیمور

ایران تسخیر شده در نگاه تیمور، عصارهٔ ثروت، هنر و فرهنگ محسوب می‌شد که با بهره‌گیری از دستاوردهای غنی و فرهنگی آن درصدد برآمد تا ماوراءالنهر را نیز به یک هسته فرهنگی ـ هنری تبدیل کند و از این راه بر اعتبار خود بیفزاید. این موضوع از تلاش‌های خستگی‌ناپذیر او برای رونق پایتختش سمرقند، کاملاً پیداست (Golden, p97؛ Fazliglu, p6؛ Parker, p8؛ آژند، ص۴۰). به رغم این که بیشتر وقت تیمور در جنگ و لشکرکشی‌های پیاپی سپری می‌شد، وی به «اهل صنعت و پیشه نیک شیفته بود» (ابن عربشاه، ص۲۹۷) و به همین دلیل پس از غلبه بر هر شهر و ناحیه، هنرمندان آن مناطق را به سمرقند کوچ می‌داد (یزدی، سعادت‌نامه، ص۲۱؛ ابن‌عربشاه، ص۳۱۰؛ یزدی، ظفرنامه، ج۱، ص۷۳۵). وی با استقبال از هنرمندان حوزهٔ موسیقی، این دوره را به یکی از درخشان‌ترین ادوار تاریخ موسیقی ایران تبدیل کرد (Subtelny, p28؛ محشون، ص۱۹۷).

تیمور به دنبال فتوحات خود، گروه عمده‌ای از موسیقی‌دانان را از دربار سلطان احمد جلایر و پس از فتح بغداد ۷۹۵ هـ‌ق. در دربار خود پذیرفت که حضور موسیقی‌دان برجسته‌ای چون عبدالقادر مراغی در دربار تیمور در سمرقند گویای این مطلب است (ابن عربشاه، ص۲۳؛ سمرقندی، ج۱، ص۶۸۰؛ حسینی تربتی، ص۱۵۰) شرف‌الدین علی یزدی در این باره چنین گزارش می‌دهد:

> «به فرمان قضا جریان به نفاذ پیوست که زنان سلطان و احمد علاء الدوله پسرش با هنروران از اصناف محترفه و پیشه‌وران دارالسلام که هر یک در قسمی از اقسام کامل و تمام بودند خانه کوچ به سمرقند برند. بر حسب فرموده کار بند شدند و خواجه عبدالقادر را نیز که از غایت اشتهار در تعریف و وصف مستغنی است و در فن موسیقی سرآمده ادوار، خانه کوچ نقل کردند» (یزدی، ظفرنامه، ج۱، ص۷۳۵).

بی‌تردید، ابوالفضل کمال‌الدین عبدالقادر بن حافظ غیبی مراغی تأثیر بسیار زیادی در رشد و توسعهٔ هنر موسیقی در دورهٔ تیموریان داشته است (زمچی اسفزاری، ج۲، ص۹۳)؛ به ترتیبی که تیمور و شاهرخ برای وی جایگاه بسیار رفیعی قائل بودند و پژوهشگران معاصر نیز وی را از مهم‌ترین عالمان موسیقی نظری این دوره و آخرین موسیقی‌دان بزرگ و وارث موسیقی سنتی ایران به‌شمار آورده‌اند (رازانی، ص۲۶۱؛ میلر، ص۳۴؛ سرمدی، ص۴۰؛ آکا، ص۲۷۸).

تیمور با خاستگاه و ریشهٔ صحراگردی همواره، چه در سفرهای جنگی و چه پس از فراغت از آن و حضور در سمرقند، به دلایلی از جمله برای رهایی از دشواری‌های

لشکرکشی‌های پی‌درپی و کاهش رنج‌های لشکریان دور از خانه و خانواده و نمایاندن اقتدار و ثبات سیاسی نظامی خویش، به خودی و دشمن، همانند خاندان چنگیزی که طوی‌هایِ (مراسم جشن) مداومی برپا می‌کردند، در طی فتوحات خویش جشن‌های بزرگ و ضیافت‌های با شکوهی با حضور هنرمندان عرصهٔ موسیقی برگزار می‌کرد (تصویر۱)؛ هرچند نطنزی هدف از این ضیافت‌ها را تنها گذراندن اوقاتی خوش بیان می‌کند (نطنزی، ص۲۹۴).

در ذکر جشنی پس از رسیدن تیمور به دارالسلطنهٔ سمرقند در سال ۸۰۷ هـ‌ق. چنین آمده است: «مطربان خوش‌الحان و مغنیان شیرین‌زبان به طریقهٔ فرس و ترتیب عجم و قاعدهٔ عرب به سازنواختن و غناساختن و نقش‌پرداختن مشغول گشته آواز رود و سرود به چرخ چنبری رسانیدند...» (حافظ ابرو، ج۲، ص۱۰۲۸). علاوه بر این، اجرای موسیقی توسط گروه‌های نوازنده در جشن‌ها و ضیافت‌های تیمور برنامه‌ای معمول محسوب می‌شده است (تصویر۲)؛ به نحوی که کلاویخو در سفرنامهٔ خود جزییات بیشتری را در این موضوع گزارش می‌دهد: «گروهی طبل می‌نواختند و فیل‌ها به آهنگ بازی می‌کردند و صداهای شگفت‌انگیز درمی‌آوردند و در غرفه‌ای که تیمور نشسته بود نیز گروهی نوازنده گردآمده و به صدای بلند آلات گوناگون خویش را می‌نواختند» (ص۲۵۷).

به نظر می‌رسد تیمور در پس برگزاری جشن‌هایی با شکوه آن هم در حضور کلاویخو (سفیر وقت اسپانیا) مقاصدی دیگری همچون نمایاندن قدرت و ثبات آرامش قلمرو خود داشته است؛ ازاین‌رو، موسیقی‌دانان نیز عاملی برای باشکوه جلوه دادن این مراسم محسوب می‌شده‌اند.

علاوه بر این، موسیقی‌دانان در جلسات مهم سیاسی و نظامی به احتمال بسیار برای تلطیف گردهمایی‌های جدی سیاسی و ابراز شادمانی از یک تصمیم سیاسی کشوری نیز حضور داشته‌اند. به گزارش سمرقندی در قوریلتای بزرگی که امیران دربار برای به خانی رساندن *سیور غتمش اغلان*، از نوادگان چنگیز، در سال ۸۰۷ هـ.ق. تشکیل داده بودند، نوازندگان سازهای مختلف حضور داشتتند (ج۱، ص۴۲۸). همچنین در جشن ازدواج چندین تن از شاهزادگان، از جمله شاهزاده الغ بیک، فرزند شاهرخ، حضور گروه‌هایی از نوازندگان روایت شده است (ابن عربشاه، ص۲۱۹).

جدا از مجالس بزم درباری، نوازندگان این دوره در حوزهٔ موسیقی نظامی و صفوف نبرد و کارزار نیز حضوری فعال داشته‌اند و در نبردهای نظامی سازهای رزمی‌ای چون

طبل، دهل، سرنا، نقاره و برغو[۱] می‌نواختند (جعفری، صص ۸۴، ۷۵، ۶۱، ۵۴؛ و نیز ر.ک: اهل، ج۲، ص۶۱۴) (تصویر۴) و ظاهراً در این دوره نقاره‌خانه (با آلات موسیقی چون نفیر[۲] و طبل) به عنوان نماد اقتدار امرا محسوب می‌شده است، چنان‌که در دورهٔ غزنوی نوبت زدن (نقاره‌نوازی) دارای چنان جایگاهی بوده است که سلطان محمود غزنوی آن را یکی از امتیازات منحصربه‌فرد سلطان به حساب می‌آورد و گاه اعطای این نمادها (طبل و نفیر) از سوی سلاطین به امرای زیر دست خود بیانگر محبت و علاقهٔ سلطان به آن امیر بوده است؛ زیرا بر اساس قانون بی‌همتایی شاه، هیچ فردی قدرت نداشته اموری را که منحصر به سلطان بوده است، در اختیار بگیرد و دادن نفیر و طبل از سوی سلطان به امیر، امتیاز ویژه‌ای برای آن امیر محسوب می‌شده است (اسعدی، ص۲۶؛ دلریش، ص۴۲).

شایان ذکر است که به رغم حمایت تیمور از هنرمندان، سخت‌کشی و سفاکی وی خاص و عام نمی‌شناخت و هرکس را که به نحوی احساس می‌شد در حاکمیت او خللی ایجاد می‌کند، به سختی مجازات می‌کرد، حتی هنرمندان را نیز از این مجازات معاف نمی‌کرد؛ چنان‌که در واقعهٔ سال ۸۰۲ ه.ق. آمده است که طی آن میران‌شاه، فرزند تیمور پس از این که در آذربایجان از اسبی بر زمین می‌افتد و به اختلالات دماغی دچار می‌شود «در تبریز به شراب اشتغال بسیار می‌نمود، چنان که مزاجش از قانون اعتدال انحراف یافته امور ناملایم از او ظهور می‌کرد» (نوایی، مجالس‌النفایس، ص۱۲۳؛ و نیز ر.ک: دولتشاه سمرقندی، ص۳۳۰). تیمور با شنیدن این خبر به سرعت راهی تبریز می‌شود و در پی آن، دستور قتل ملازمان فرزندش میران شاه را صادر می‌کند و متعاقب آن قطب موصلی، مولانا شمس‌الدین کاخکی، حبیب عودی، عبدالمومن گوینده و اردشیر چنگی به دار مجازات آویخته می‌شوند (ابن عربشاه، ص۱۰۹؛ یزدی، ظفرنامه، ج۲، ص۱۰۰۰؛ حافظ ابرو، ج۲، ص۸۸۵؛ میر خواند، ج۹، ص۴۹۳۷). گویا در این بین خواجه عبدالقادر نیز که به مرگ محکوم شده بود، از این غائله جان سالم بدر می‌برد و می‌گریزد و پس از مدتی دوباره به ملازمان تیمور و سپس شاهرخ می‌پیوندد (خواند میر، حبیب السیر، ج۴، صص۱۳-۱۴).

چنان‌که ذکر شد تا این دوران، مهم‌ترین مراکز موسیقایی ایران در نواحی غرب، به‌ویژه در تبریز و بغداد قرار داشت، ولی در اندک مدتی این مراکز به علت زوال قدرت سیاسی و پشتوانه‌های اقتصادی به سمرقند که در پرتو حمایت حکمرانان تیموری بود، تغییر مکان داد و بدین ترتیب، زمینه‌های رشد علم و به ویژه هنر، به علت شرایط مساعد این منطقه، بیش از سایر نقاط فراهم شد. پژوهشگران معاصر در مجموع

موسیقی دربار تیموریان را تداوم سنت موسیقایی پیشین در دربار آل جلایر می‌دانند (اسعدی، ص۲۸؛ محشون، ص۲۰۰) که در نهایت نیز با تصرف هرات به دست شاه اسماعیل اول صفوی، این سنت تا حدودی به اصفهان، پایتخت صفویان منتقل می‌شود (Soucek, pp.202-203).

۳. دربار بازماندگان تیمور، تجلی‌گاه هنر (۹۱۱ ق- ۸۰۷ ق)

شاهرخ در زمان حیات پدرش حکومت خراسان را در دست داشت و به همین دلیل، برخی پژوهشگران برآنند که او با عنایت به آرامش و امنیت منحصربه‌فرد دربار خویش، با تشویق صنعتگران و هنرمندان، در حوزهٔ فرمانروایی خود مرکز فرهنگی مهمی به وجود آورد و سرانجام پس از به تخت نشستن در سال ۸۰۷ هق. دربار وی در هرات مرکز تجمعی برای هنرمندان و موسیقی‌دانان برجسته شد (Soucek, p.123؛ Di Vaughn findly, p.102؛ Cosmo, p.429).

در این دوره به احتمال بسیار زیاد، یکه‌تاز عرصهٔ موسیقی خواجه عبدالقادر مراغی بود؛ «چنان‌که صاحب غنا و الحان بود و در انواع فضیل و کمال ذوفنون بود، فضل بسیار داشت و قاری بی‌نظیر بود و شعر خوب گفتی و خط نیکو نوشتی و در علم موسیقی سرآمد ادوار بود» (خوافی، ج۳، ص۱۱۳۰). وی با نگارش سه کتاب با عنوان‌های *جامع الالحان*، *مقاصدالالحان*[۳] و اثر مفقودشدهٔ *کنزالالحان* به کلیهٔ مباحث نظری موسیقی و به ویژه بحث‌های سازشناسی پرداخت و به ترقی این هنر در دربار شاهرخ همت گماشت (وجدانی، ص۵۱۵؛ حدادی، ص۵۳۱).

عبدالقادر مراغی گاه بر اساس موقعیت‌های پیش‌آمده با سرودن اشعار و قرار دادن آهنگ‌هایی بر روی آنها، توانمندی‌های هنری خود را می‌نمایاند؛ به نحوی که در خبر کشته شدن سلطان احمد جلایر در سال ۸۱۳ هق. به دست امیر قرا یوسف بن امیر قرا محمد ترکمان آمده است که:

> «...چون خبر واقعهٔ سلطان احمد به خاقان سعید [شاهرخ] رسید از خواجه عبدالقادر گوینده پرسید که در باب قضیه دوست خود هیچ ساخته‌ای؟ خواجه عبدالقادر این رباعی گفته و در عملی انتظام داده به عرض خاقان سعید رسانید:
>
> عبدالقادر ز دیده هر دم خون ریز — با دور سپهر نیستد جای ستیـز
>
> کان مهر سپهر سـروری را ناگـاه — تاریخ وفات گشت، «قصد تبریز»

(میر خواند، ج۱۰، ص۵۲۵۳؛ و نیز ر.ک: خوافی، ج۳، ص۱۰۵۵؛ سمرقندی، ج۱، ص۱۴۱؛ خواند میر، حبیب السیر، ج۳، ص۵۷۸).

در این دوره فرزندان شاهرخ نیز هر یک در دستگاه حکومتی خود، به طور ویژه‌ای موسیقی‌دانان را حمایت و تشویق می‌کردند؛ چنان‌که امیر علیشیر نوایی دربارهٔ هنردوستی امیر بایسنقر چنین می‌نگارد: «پادشاهی خوش‌طبع و سخی و هنرپرور بود و چندان خطاط و نقاش و سازنده [موسیقی‌دان] و گویندهٔ بی‌نظیر به تربیت او در نشو و نما آمده‌اند که در زمان هیچ پادشاه معلوم نیست که پیدا شده باشند» (نوایی، مجالس النفایس، ص۱۲۵)؛ ازاین‌رو، گاه بر سر تصاحب هنرمندی چیره‌دست در این حوزه، با یکدیگر رقابت می‌کردند:

«... خواجه یوسف اندکانی به روزگار سلطان بایسنقر در گویندگی و مطربی در هفت اقلیم نظیر نداشت. لحن داودی خواجه یوسف دل را می‌خراشید و آهنگ خسروانی او بر جگرهای مجروح نمک می‌پاشید. سلطان ابراهیم بن شاهرخ از شیراز چند نوبت خواجه یوسف را از بایسنقر سلطان طلب کرد. آخرالامر صد هزار دینار نقد فرستاد که خواجه یوسف را میرزا بایسنقر برای او بفرستد. [ولی] سلطان بایسنقر این بیت به جواب برادر فرستاد:

ما یوسف خود نمی‌فروشیم تو سیم سیاه خود نگه دار»

(دولتشاه سمرقندی، صص۳۵۰- ۳۵۱)

علاوه بر این، مؤلف تاریخ کبیر تأکید می‌کند که در این عصر موسیقی رواج داشته است؛ چنان که در ذکر وفات بایستقر به سال ۸۳۷ هـ‌ق. می‌نویسد:

«زهره زین حادثهٔ واقعه گیسو ببرید بربط از چنگ بینداخته بی‌قانون شد

زین مصیبت طرب‌وشادی مردم کم گشت نوحه و ناله و اندوه و بکا افزون شد»

(جعفری، صص۷۸-۷۷)

البته، همان‌طور که گفته شد نمی‌توان حضور این گروه از هنرمندان را در دربار حکام این دوره، تنها برای خوش‌گذرانی و عشرت دانست، بلکه برخی بر این باورند که نمایاندن اقتدار پادشاهان و ترغیب مردم بر اطاعت هر چه بیشتر از فرمانروا و اموری از قبیل نشان‌دادن گسترهٔ قدرت، شکوه دربار و کسب اعتبار فرهنگی، در توجه به هنرمندان و هنر آنها دخیل بوده است (خلعتبری، ص ۸۳).

با نگاهی گذرا به وضعیت موسیقی این دوره می‌توان دریافت که هنجارهای اصلی موسیقی در دورهٔ شاهرخ و بازماندگانش به صورت ثابتی شکل می‌گیرد و از طرفی هنر موسیقی از لحاظ نظری و عملی از وجود پایگاه ثابتی به مرکزیت هرات برخوردار می‌شود؛ به نحوی که دورهٔ سلطان حسین بایقرا نیز بر همین مبنا به تکامل خود ادامه می‌دهد.

بی‌تردید اوج شکوفایی هنر موسیقی در دورهٔ تیموری، در دربار سلطان حسین بایقرا رخ نمود که حاصل تلاش علمی و عملی سالیان دراز موسیقی‌دانان گذشته، از جمله

عبدالقادر مراغی، به دست موسیقی‌دانان دربار سلطان حسین رسید و از طرفی دیگر، طبع هنرپسند سلطان حسین در این میان نقش فراوانی داشت؛ چنان که گازرگاهی می‌نویسد: «او را نه همین در شعر و موسیقی دخلی بود بَس، در هر یک از آن آنی داشت که آن را درنمی‌یافت کس، الحانی چون تحریرات داودی دلگشای و بیانی چون انفاس عیسوی روح افزای» (ص۳۴۵ و نیز ر.ک: واله اصفهانی قزوینی، ص۶۵۵). علاوه بر این، سایر شاهزادگان تیموری و نیز حمایت امیرعلی شیر نوایی که وی را فردی موسیقی‌دان و موسیقی‌پرور دانسته‌اند، زمینهٔ مناسبی برای تربیت موسیقی‌دانان، سازندگان و نوازندگان به وجود آورد (نوایی، دیوان، ص۵۴؛ خواندمیر، مآثرالملوک، ص۲۴۳؛ نوایی، خمسه المتحیرین، ص۲۹؛ خواندمیر، مکارم‌الاخلاق، ص۷۹)؛ به‌نحوی‌که میرخواند از بزم‌های بی‌مانندی که به دستور سلطان حسین بایقرا در این دوره برپا می‌شده، سخن رانده است: «در آن اوقات از ارباب حسن و ملاحت نغمه‌سرایان صاحب هنر، هر روز و شب در مجلس ارباب عیش و طرب جمعی کثیر حاضر بودند و به نغمات دلگشای و ترنمات روح‌افزای نشاط برنا و پیر و صغیر و کبیر را می‌افزودند» (ج۱۱، ص۵۷۵۶) (تصویر۳). امیر علی شیر نوایی نیز در برپایی این مجالس باشکوه و گردآوری نوازندگان و خوانندگان چیره دست، سعی فراوانی داشته است و از این رو، نویسندهٔ بدایع‌الوقایع چنین می‌نگارد:

> «[در اواخر سال ۸۹۷ هـق] فراشان چابک در پیش ایوان کیوان منزلت آن عمارت غیرت طارم افلاک شامیان‌های اطلس زرنگار و سایه‌بان‌های زربفت شب‌اندوز نمودار تولج اللیل فی النهار مثل سپهر دوار برافروختند. از خواننده‌ها حافظ بصیر و حافظ میر و حافظ حسن علی و حافظ حاجی و حافظ سلطان محمود عیشی و شاه محمد خواننده و سیه‌چهٔ خواننده و حافظ اوبهی و حافظ تربتی و حافظ چراغ دان و از سازنده‌ها استاد حسن نایی و استاد قل‌محمد عودی و استاد حسن بلبلانی و استاد سیداحمد غجکی و استاد علی کوچک طنبوری [...] را در آن مجلس حاضر ساختند...» (واصفی ۱۹۶۱، ج۱، صص۵۲۶- ۵۲۷).

این گزارش حاکی از علاقهٔ امیر علی‌شیر به حضور هر چه بیشتر نوازندگان در ضیافت‌های درباری است و بی‌تردید، بنا بر گزارش‌های مشابه، دورهٔ سلطان حسین بایقرا و وزیر خردمندش، نوازندگان و خوانندگان بیش از هر زمانی در جامعه حضور فعال داشتند و البته مورد لطف امیر علی‌شیر قرار می‌گرفتند. نام و تخصص این موسیقی‌دانان در گزارش‌های تاریخی بدین‌گونه ذکر شده است: خواجه شهاب‌الدین عبدالله بیانی که در قانون[۴] تبحر داشته است، خواجه عبدالله صدر که مدتی در دیوان وزارت مشغول بوده و قانون را بسیار زیبا می‌نواخته است، مولانا بنایی که در علم موسیقی و ساختن

تصنیف، استادی چیره‌دست بوده است، استاد قل محمد که ساز غژک[5] را نیکو می‌نواخت و شاگردان بسیاری داشته است، همچنین نام هنرمندان دیگری در این عرصه چون میرک زعفران، حافظ قزاق، استاد سید احمد، استاد شاه قلی، استاد حسین، استاد شیخ نایی، مولانا محمد جامی (برادر عبدالرحمن جامی)، خواجه یوسف برهان، خواجه محمد کنکر، میر محمد کابلی، مولانا سائلی، پهلوان محمد ابوسعید و غیره نیز به چشم می‌خورد (میرخواند، ج۱۱، ص۵۹۳۵؛ دولتشاه سمرقندی، ص۵۱۵؛ دوغلات، ص۳۲۰؛ خواند میر، حبیب‌السیر، ج۴، ص۳۴۸؛ صفوی، ص۱۶۷؛ بنایی، ص۲؛ نثاری بخاری، ص۱۸۲-۱۸۳؛ خواند میر، دستورالوزرا، ص۳۷۴؛ واصفی، ۱۹۶۱، ج۱، ص۲۳؛ خواند میر، مآثرالملوک، ص۲۴۳).

با ضعف سیاسی حکومت تیموری، رونق بازار موسیقی نیز به سردی گرایید و پس از آن موسیقی‌دانان برجستهٔ دربار تیموریان در هرات به مناطق دیگری همچون دربار عثمانیان، ازبکان و نیز دربار مغولان هند (گورکانیان) روی آوردند و در اندک زمانی تأثیرات موسیقی تیموریان بر موسیقی این نواحی آشکار شد که این نکته را می‌توان دلیلی بر رونق موسیقی در این دوران دانست؛ به‌گونه‌ای که موسیقی تیموریان به عنوان نمونه و الگویی برای فرهنگ‌ها و ممالک هم‌جوار محسوب می‌شده است (Haneda, p132؛ اسعدی، ص۴۵).

۴. ویژگی‌های موسیقی عصر تیموری

یکی از ویژگی‌های مهم موسیقی عصر تیموری مردمی بودن نسبی این هنر است؛ به نحوی که واصفی در ذکر مجلس عروسی‌ای می‌نویسد: «مطربان و قوالان و مغنیان و مجلس‌آرایان به نقش و سرود و تغنی» اشتغال داشته‌اند. همچنین وی از استفادهٔ آلات موسیقی چون «دهل» در اعیاد، سخن رانده است (۱۳۵۰، ج۲، صص ۱۹۶-۱۹۷).

علاوه بر این، سبک‌های موسیقی استفاده شده در این دوران تا حدی بازتاب شرایط اجتماعی زمانه بوده است: «میرشانه تراش رافضی مشهوری بود، در لعن اصحاب صوتی بسته بود و در آهنگ عراق و قریب به هزار کس به وی جمع شده بود و آن صوت را می‌گفتند و به جانب سر خیابان متوجه بودند» (همان، ص۲۵۰) این گزارش بیانگر کاربرد موسیقی در تنش‌های مذهبی است و به طور کلی می‌توان گفت در این دوره خوانندگان به دو گروه اصلی با عنوان «حافظ» و «گوینده یا خواننده» تقسیم می‌شده‌اند. گویا «حافظ» به کسی گفته می‌شده که اجرای موسیقی دینی را بر عهده داشته است؛ به ترتیبی که واصفی از چند مداح به نام‌های حافظ زین‌الدین، حافظ حسن علی و حیدر

علی مداح یاد می‌کند و البته گاه این افراد موسیقی رسمی در دربار اجرا می‌کردند؛ حال آن که گوینده یا خواننده‌ها انواع مختلف موسیقی رسمی و درباری یا به اصطلاح غیر دینی را اجرا می‌کرده‌اند (واصفی، ۱۹۶۱، ج۲، ص ۱۳۰۸).

دربارهٔ زنان موسیقی‌دان دورهٔ تیموری به رغم اشارات و گزارش‌های اندک منابع، زن‌های مطربه‌ای چون *خورشید خانم بزم‌آرا*، در عرصهٔ آواز و موسیقی به کمال رسیده‌اند، اما اکثر منابع تاریخی از ثبت نام زن‌های مغنیه، مطربه، رقاصه و غیره که در آن عصر بوده‌اند، خودداری کرده‌اند (Balabanlilar, p125؛ افصح‌زاده، ص۹۶)، همچنین واصفی از «چکرچنگی مغنیه» یاد می‌کند: «...هرگاه که چنگ در کنار گرفتی زهره در بزم فلک ساز خود بر زمین زدی و از آسمان به زمین آمدی و موی گیسوی خود را تار چنگ او ساختی...» (۱۹۶۱، ج۱، ص۲۳).

به نظر می‌رسد یکی از دلایل نادیده گرفتن و گزارش ندادن منابع از زنان موسیقی‌دان آن عصر را می‌بایست محدود بودن گسترهٔ فعالیت‌های آنان به دربارهای امرا و اشراف دانست و گویا غالب این زنان در اندرونی و برای مخاطبان خود که امیران و پادشاهان و زنان بوده‌اند، برنامه اجرا می‌کرده‌اند (تصویر۵). از سویی، شاید بتوان حضور زنان را در عرصهٔ موسیقیِ این عصر تا حدی متأثر از یورش‌های مغولان و تأثیر فرهنگ آنان به شمار آورد. بیانی اشاره می‌کند که چنگیز همواره به هنگام استراحت و همچنین عیش و خوشی دسته‌ای از دختران زیباروی را در کنار خود به خدمت می‌گماشته که نقش اکثر آنها اجرای موسیقی برای خان بوده است و این گروه اغلب از کنیزان تشکیل می‌شده‌اند (ص۱۲۲). در دورهٔ تیموری نیز زنان مطرح در این عرصه، به احتمال قوی از میان کنیزان و اسیران مناطق مختلف بوده‌اند و شاید یکی دیگر از دلایلی که در اکثر منابع، با وجود قابلیت‌هایی که آنان در این حوزه داشته‌اند، از آنها کمتر سخن به میان آمده است، همین مطلب بوده باشد.

از دیگر ویژگی‌های بسیار مهم حیات موسیقی در این دوره، به احتمال زیاد تأثیر و نقش برخی فرق طریقت در این هنر است. مدرسی «سماع» را یکی از ارکان استوار تصوف می‌داند (مدرسی، ص۳)؛ مراسم سماع که اغلب با چهار عنصر شعر، آواز، موسیقی و حرکات موزون همراه بود، در ابتدا به صورت درون‌گروهی و تا حدودی مخفیانه برگزار می‌شد (Lewisohn, p8؛ Netton, Pp12-13؛Trimingham, p195؛ Keeneth, Pp174-75؛ Gross, p93؛ Elias, p601).

این حلقه‌ها معمولاً باعث برانگیختن حالات روحی افراد می‌شد و معمولاً با سازهایی همچون دف و نی همراه بود (تصویر۶)؛ به نحوی که حتی در ادوار بعد نیز به صورت سازهای اصلیِ چنین حلقه‌هایی به‌کار برده می‌شدند (زرین‌کوب، ارزش میراث صوفیه، صص۹۳و ۹۶، محمدزاده صدیق، ص۱۸). اما با گذشت زمان، این مجالس به صورت گاه علنی و افراط‌گرایانه در فرقه‌هایی همچون «مولویه» رونق یافت (زرین‌کوب، پله پله تا ملاقات خدا، ص۱۷۰-۱۷۳)

در طی تاریخ هر یک از گروه‌های تصوف دربارهٔ سماع موضع خاصی داشته و به سه گروه افراطی، معتدل و مخالف تقسیم شده‌اند، به‌نحوی‌که بهاالدین نقشبند، مؤسس فرقهٔ نقشبندیه (۷۹۱-۷۱۸ هـق) که در طی حکومت تیموریان در ماوراءالنهر و ترکستان نفوذ داشت در پی آن بود تا با لغو سماع از حلقه‌های خود، کمترین اصطکاک را با احکام دین اسلام داشته باشد و ازاین‌رو، با رویی گشاده از سماع استقبال ننمود (مدرسی، صص۹، ۲۱۷؛ زرین‌کوب، ارزش میراث صوفیه، ص۸۲).

شایان ذکر است غالب طریقت‌های صوفیانه دربارهٔ حرمت یا اباحت سماع، کمال احتیاط را مرعی می‌داشتند و به کلی آن را مورد پذیرش یا انکار قرار نمی‌دادند، بلکه همواره سماع را تحت شرایطی حرام و تحت شرایطی مباح و مستحب می‌دانستند؛ به نحوی‌که در این دوره و به ویژه دورهٔ سلطان حسین بایقرا، هنرمندان از آزادی فکری بیشتری بهره‌مند بودند و به فرقه‌های تصوف می‌پیوستند و بسیار اتفاق می‌افتاده که هنر خویش را در خدمت عقاید صوفیانه به‌کار می‌گرفتند (لعل شاطری، ص۱۶۱۶-۱۶۱۵).

نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۱۷ هق- ۸۹۸ هق) به احتمال فراوان در حیات فرهنگی و هنری هرات آن عصر، به ویژه در عرصهٔ موسیقی تأثیر شایان‌توجهی داشته است. گویا وی در هنگام جوانی علم موسیقی را آموخته بود، اما این موضوع را سال‌ها مسکوت گذاشته بود؛ به ترتیبی که خود او می‌گوید: «[در عنفوان جوانی] خاطر را به تعلم علم موسیقی آهنگ کرده بودم و قواعد علمی آن را به چنگ آورده، گاه در قوانین تألیف آن لبی می‌گشادم و گاه در موازین ایقاعی[۶] آن دستی می‌زدم» (جامی، بهارستان و رسائل، ص۱۸۱). تا این که پس از مدت‌ها برخی از بزرگان از وی درخواست می‌کنند که در این باره رساله‌ای بنویسد و او به این امر اهتمام می‌ورزد (محمدزاده صدیق، ص۸۴؛ نظامی باخرزی، ص۸۷؛ حکمت، ص۱).

جامی با توجه به ارتباط صمیمانه‌ای که به عنوان نمایندهٔ فرقهٔ نقشبندیه با دربار هرات و به ویژه امیر علی‌شیر نوایی داشته است و همچنین بنا به مقام علمی و ادبی خود، گاه در دیوان خویش اهل زمانه را از تعصب کورکورانه به موسیقی بر حذر می‌دارد

و علاوه بر آن، در اشعارش نیز علاقهٔ خود را به حوزهٔ موسیقی نشان می‌دهد. در دیوان او آمده است:

«خلق را بر مجمر غم دل بسوزانم چو عـود[۷] ناله در چنگ فراقش گر بدین قانون کنم»
«ز بانگ چنگ و لحن ارغنون[۸] و نغمه بربط[۹] فغـان در طارم این گنـبد نیلـوفر اندازیـم»
(جامی، دیوان ج۱، ص۶۳۲ ؛ ج۲، ص۶۱۵ و نیز ر.ک: واعظ کاشفی، ج۱، ص۲۷۸)

در واقع اهمیت رسالهٔ موسیقی و اشعار حاوی مطالب موسیقایی جامی، بیش از آن که به دلیل محتوای فنی و موسیقایی آن باشد، به این دلیل است که احتمالاً بازتاب هنجارهای موسیقایی عصر تیموری است، علاوه بر این، بیانگر این واقعیت است که قدرت طریقت صوفیان در این عصر، به ویژه نقشبندیه و حمایت‌های رهبران طریقت چون جامی از موسیقی، قطعاً در گسترش مردمیِ این هنر تأثیر داشته و واکنش‌های مخالف را نیز بی‌اثر می‌ساخته است.

۵. رمزگشایی موسیقایی نگاره‌های عصر تیموری

بر مبنای گزارش منابع، تیمور بهترین نقاشان را در پایتخت خود گردآورد و برای آنها جایگاهی خاص قائل شد (ابن عربشاه، ص۳۰۷؛ کلاویخو، ص۲۴۶). اما بی‌تردید عصر درخشان نگارگری ایران از زمان جانشینان وی، شاهرخ و فرزندانش بایسنغر و الغ بیک و ابراهیم سلطان، آغاز می‌شود و مهم‌ترین شاهزادهٔ تیموری که در این راه گام‌هایی مثبت برداشت، میرزا بایسنقر، فرزند شاهرخ است (Shreve simpson, Pp.3-6؛ Diba, p.11؛ Soudavar, Pp.84-91؛ Burton, p.23؛ Robinson, P.25؛ Remoer, Pp.508-501).

این هنر که از زمان شاهرخ پی‌ریزی شده بود، پس از گذشت چندین سال در دوران سلطان حسین بایقرا با توجه خاص وزیر دانشمندش، امیرعلی شیرنوایی، به کمال پختگی خود رسید (Gray, p.67؛ pope, p.9) و در پی آن استادهای نگارگری همچون استاد *قاسم علی چهره‌گشا*، *ملا حاجی محمد*، *خواجه میرک نقاش* و بزرگ‌ترین استاد نقاشی ایران و مشهورترین نگارگر جهان اسلام، *استاد کمال‌الدین بهزاد*، به خلق آثاری جاودانه پرداختند (خواند میر، حبیب‌السیر، ج۴، صص۳۴۸و۳۶۲؛ میرخواند، ج۱۱، صص۵۹۷۴ و ۶۰۰۷؛ دوغلات، ص۳۱۸).

بی‌تردید نگاره‌های برجای‌مانده و قابل دسترس عصر تیموری در واکاوی مسائلی همچون معماری و سبک بناها، هنرهای صناعی از جمله نساجی، فرش‌بافی و غیره مؤثر است و شاید یکی از مهم‌ترین بهره‌هایی که از این نگاره‌ها می‌توان گرفت، بررسی حیات موسیقایی این دوره در موارد زیر باشد:

سازها: بی‌تردید مهم‌ترین عامل در موسیقی این دوره، استفاده از سازهای گوناگون است. این سازها بنا بر تقسیم‌بندی عبدالقادر مراغی سه دسته بوده‌اند:

الف. سازهای بادی یا «آلات ذوات النفخ»؛ مانند نای سفید، سرنا، نفیر، موسیقار[۱۰]، کره‌نای و...؛

ب. سازهای زهی یا «آلات ذوات الاوتار»؛ مانند کمانچه، طرب رود[۱۱]، غچک، طنبور[۱۲]، رباب[۱۳]، چنگ و...؛

پ. سازهای کوبشی مشتمل بر طاسات، کاسات و الواح (مراغی، مقاصدالاحان، صص۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲و ۱۳۳؛ مراغی، جامع‌الاحان، صص۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۸ و ۲۱۰؛ مراغی، شرح ادوار، صص۳۵۲، ۳۵۴و ۳۵۸).

بنا بر آن‌چه در نگاره‌ها به تصویر کشیده شده است، گویا محبوب‌ترین سازهای این دوره چنگ، عود، بربط، نای سفید، کمانچه، غیچک، دف و دایره بوده است، که در کلیهٔ تصاویر به وضوح آشکار است (تصویر ۳).

ترکیب گروه‌ها: با تأملی در نگاره‌های عصر تیموری این گونه استنباط می‌شود که معمولاً ترکیب گروه‌ها محدود بوده است و گاه شامل دو الی چهار نفر می‌شده‌اند که به نواختن سازهایی از قبیل غچک، چنگ، عود و دایره در کنار یکدیگر می‌پرداخته‌اند و در این بین، از سازی ضربی همچون دایره یا دف برای نگه‌داشتن وزن و آهنگ تصنیف، سود می‌برده‌اند (تصاویر۱، ۲، ۳، ۶). بی‌شک در این دوره رواج هم‌نوازی سازهای مختلف در کنار یکدیگر نشان اوج هنر موسیقایی بوده است؛ چرا که به احتمال زیاد به پیروی از علم هم‌آهنگی (هارمونی) سازها در هنگام نواختن توجه می‌شده است.

موسیقی نظامی: این نوع از موسیقی که یادگاری از دوران باستان است، در این دوره همچنان به حیات خود ادامه داده و گویا اصلی‌ترین سازهای آن بر اساس نگاره‌ها؛ کره‌نای، نفیر و طبل بوده است (تصویر۴).

تبادلات فرهنگی: در رسالات نظری این دوره، از جمله آثار عبدالقادر مراغه‌ای و بنایی به رواج نوعی خاص از سازها در مناطق مختلف، اشاره شده است؛ به عنوان مثال، ساز کنگره در هندوستان، شش تای[۱۴] در میان رومیان، یکتای[۱۵] در بغداد و غیره که با توجه به نگاره‌های بازمانده می‌توان به‌کارگیری بعضی از این سازها را در دربار تیموریان مشاهده کرد که این موضوع حکایتگرِ داد و ستد فرهنگی، میان این سرزمین‌ها و سمرقند و هرات بوده است (تصاویر۳).

زنان موسیقی‌دان: اگرچه در منابع مکتوب، به جز چند مورد، به حضور زنان در عرصهٔ موسیقی اشاره نشده است، بر اساس نگاره‌ها گویا زنان در قیاس با حضور کم‌رنگ خود در جامعه، حضوری نسبتاً فعال در موسیقی دربار داشته و به نواختن چنگ و در بعضی موارد دف و دایره می‌پرداخته‌اند (تصویر۵) و بنا بر نگاره‌های بازمانده، به طور معمول و ثابت، این هنرنمایی در اندرونی یا در حضور سلاطین و مجالس شاهانه به وقوع می‌پیوسته است و کمتر شاهد حضور این قشر از زنان در مجالس عام و مردمی هستیم.

سماع دراویش: در بعضی از تصاویر نوعی منحصربه‌فرد از رقص و وجد دراویش را در این دوره می‌بینیم (تصویر۶) که سازهای آن معمولاً چند دف و دایره و نی بوده است که شاید بتوان با کمی تعمق در آن، سنت نواختن دف در حلقهٔ دراویش را در قرون بعد، الگوبرداری از دورهٔ تیموریان دانست و درعین‌حال، باید به این موضوع اشاره کرد که موسیقی عصر تیموری تا حدی وارث دو سده موسیقی عرفانی در تاریخ طریقت و عرفان ایران بوده است.

۶. نتیجه

با چیرگی تیمور بر ماوراءالنهر و ایران، وی بنا به دلایلی در جست‌وجوی صاحبان هنر و کوچ دادن آنان برآمد و در پی آن، سمرقند علاوه بر مرکزیت سیاسی، مرکزیت فرهنگی و هنری یافت و متعاقب آن جانشینان وی، از جمله شاهرخ و سلطان‌حسین بایقرا با انتخاب هرات به پایتختی، به رونق هنر این دوره، به ویژه هنر موسیقی کمک کردند و به دنبال آن، افرادی چون عبدالقادر مراغی در موسیقی و کمال‌الدین بهزاد در نگارگری، مجال ظهور و خودنمایی یافتند.

این دوره از تاریخ ایران، به احتمال بسیار زیاد آخرین موقعیت درخشان برای ترقی موسیقی ایران بوده است؛ زیرا این هنر علاوه بر دربار و ضیافت‌های شاهان و شاهزادگان، در میان تودهٔ مردم نیز جایگاهی داشته است و حتی زنان نیز به هنرنمایی در این عرصه پرداخته‌اند. گرچه سکوت منابع در این مورد به دلیل تضاد این موضوع با هنجارهای دینی و اجتماعی و در عین حال کم‌رونقی و یا بی‌رونقی کار آنان بوده است، نگاره‌های بازمانده از این دوران شاهدی از حضور محدود آنان دست‌کم در دربارها و در سرای اشراف به‌دست می‌دهد.

با تعمق در نحوهٔ عملکرد امیران تیموری در حوزهٔ موسیقی، تا حدی می‌توان به معیارهای نسبتاً ثابتی رسید که در این زمینه دخیل بوده‌اند؛ از جمله ثبات سیاسی

نسبی، رونق اقتصادی، آزادی مذهبی و احترام به علمای دین و رهبران گرایش‌های تصوف و هنرمندپروری صاحب‌منصبان و درباریان که هر یک از این عوامل تأثیر بسیاری در رونق و شکوفایی حیات موسیقایی این دوره داشته است و گواه آن، تأثیری است که دستآوردها و تجربیات فرهنگی و هنری این دوره، بر حوزهٔ موسیقی قرن‌های بعد می‌گذارد و بی‌شک، آن چه امروز نام فرمانروایان تیموری را که از نسل اقوام یاغی و بیابانگرد ماوراءالنهر بوده‌اند در تاریخ جاویدان ساخته است، حیات هنری و آثار به جامانده از روزگار ایشان است، که حاصل نبوغ پایان‌ناپذیر هنرمندان ایرانی بوده است، نه سفاکی و خونریزی فرمانروایان.

۷. پی‌نوشت

۱. بَرغو یا برغوا، سازی مشابه نفیر، اما بلندتر از آن و بدون سوراخ بوده است.

۲. نفیر، بلندترین ساز بادی دورهٔ تیموری بود و بدون سوراخ و تا حدودی مشابه کرنا بوده است.

۳. در آذر ۱۳۹۲ چهار مورد از بزرگداشت‌های مفاخر ایران در سی و هفتمین اجلاس عمومی یونسکو به تصویب رسید؛ از جمله ششصدمین سال تدوین کتاب مقاصدالاحان.

۴. قانون، سازی مسطح و به شکل مثلث و فاقد دسته و با ۷۲ سیم از جنس مفتول برنج بوده است.

۵. این ساز شبیه به کمانچه ولی دارای کاسه‌ای بزرگ‌تر همراه با سیم‌های بیشتر بوده است.

۶. ایقاع، شامل وزن و به تعبیر امروزی شامل آهنگ و ضرب هر شعر یا تصنیف می‌شود.

۷. این ساز در اصل یکی از قدیمی‌ترین سازهای ایرانی است.

۸. اَرغنون از تعدادی لوله تشکیل می‌شده است و هوا را با واسطه‌ای در آن می‌دمیدند که معمولا لوله‌های بلندتر صداهایی بم‌تر و لوله‌های کوتاه‌تر، اصواتی زیرتر تولید می‌کرده‌اند.

۹. بَربَط، سازیست از خانواده آلات رشته‌ای (ذوات الاوتار) که دارای کاسه‌ای گلابی شکل همراه با دسته‌ای کوتاه بوده است.

۱۰. موسیقار، سازی متشکل از نی‌های بزرگ و کوچک بوده است.

۱۱. این ساز مانند عود بوده، ولی دستهٔ آن از عود بلندتر ساخته می‌شده است.

۱۲. طَنبور از سازهای قدیمی ایران و دارای دسته بلند و کاسه‌ای به شکل گلابی بوده است و در ابتدا دو سیم (وتر) داشته و سپس سیم‌های آن به شش عدد رسیده است.

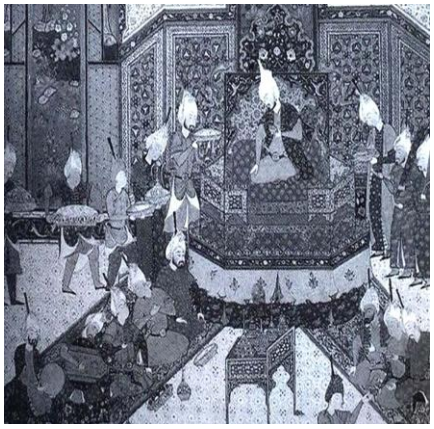
۱۳. رباب یا روباب، نخستین سازی بوده است که آن را با کمان (آرشه) می نواخته‌اند.

۱۴. شش‌تای، دارای شش سیم (وتر) و کاسه‌ای به اندازهٔ نصف کاسهٔ عود بوده است.

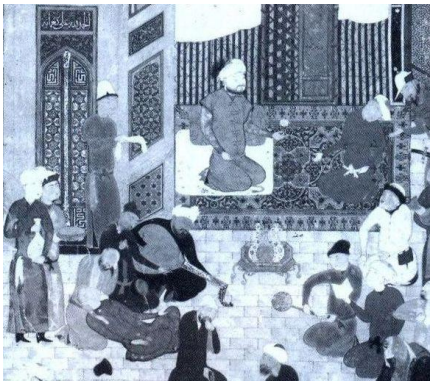
۱۵. در رایج‌ترین نوع، این ساز کاسه‌ای مربع‌شکل داشته است که بر روی آن پوست می‌کشیده اند و دارای دستهٔ کوچکی بوده است. این ساز در میان اعراب و به ویژه بغداد رایج بوده است.

۸. تصاویر

تصویر۱: تفرجگاه تیمور در سمرقند (پوپ، ج۱۰، ص۹۰۷)

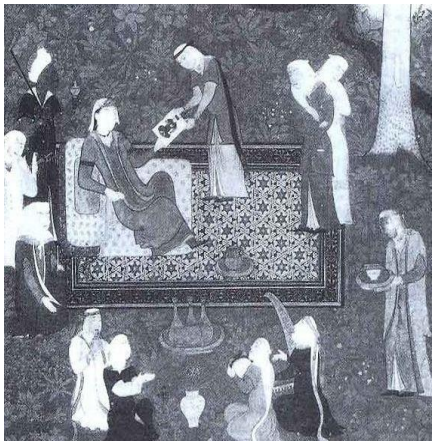


تصویر۲: جشن شاهزادگان تیموری (کاوسی، ص۸۵)

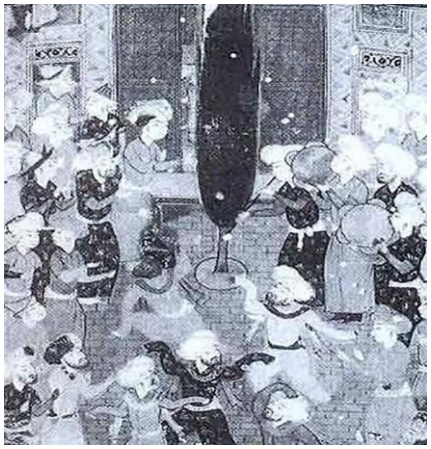


تصویر۳: دربار سلطان حسین بایقرا (کاوسی، ص۶۵)

تصویر۴: میدان رزم (خلج امیر حسینی، ص۶۵)



تصویر ۵: نوازندگی بانوان (اسعدی، ص۳۹)



تصویر۶: سماع (Bahari, p.65)

۹. منابع

آژند، یعقوب، «سیاست هنری تیمور»، شناخت، شمارهٔ ۳۴، ۳۹- ۵۶، ۱۳۸۱.

آکا، اسماعیل، *تیموریان*، ترجمه اکبر صبوری، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۰.

ابن عربشاه، احمدبن محمود، *زندگانی شگفت‌آور تیمور*، ترجمهٔ محمدعلی نجاتی، تهران، بنگاه ترجمهٔ و نشر کتاب، ۱۳۵۶.

اسعدی، هومان، «حیات موسیقایی در دوران تیموریان: از سمرقند تا هرات»، *ماهور*، شمارهٔ ۱۴، ۲۵- ۵۲، ۱۳۸۰.

افصح‌زاده، اعلاخان، *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*، تهران، مرکز مطالعات ایرانی؛ دفتر نشر میراث مکتوب، ۱۳۷۸.

اهل، جلال‌الدین یوسف، *فرائد غیاثی*، به کوشش حشمت موید، ج۲، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۸۵.

بنایی، علی بن محمد معمار، *رساله‌ای در موسیقی*، زیر نظر نصرالله پورجوادی، با مقدمهٔ تقی بینش و داریوش صفوت، تهران، نشر دانشگاهی، ۱۳۶۸.

بیانی، شیرین، *زن در ایران عصر مغول*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۲.

پوپ، آرتر آپم، *سیری در هنر ایران*، ترجمهٔ نجف دریا بندری، ج۱۰، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

جامی، عبدالرحمن، *دیوان*، تصحیح اعلاخان افصح‌زاده، ج ۱ و ۲، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۷۸.

جامی، عبدالرحمن، *بهارستان و رسائل*، تصحیح اعلاخان افصح‌زاده، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۷۹.

جعفری، جعفر بن محمد، *تواریخ ملوک و انبیا مشهور به تاریخ جعفری و تاریخ کبیر*، به اهتمام نادر مطلبی کاشانی، قم، ۱۳۹۳.

حافظ ابرو، عبدالله بن لطف‌الله، *زبدةالتواریخ*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات سید کمال حاج سید جوادی، ج ۲ و ۳، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۰.

حدادی، نصرت‌الله، *فرهنگ‌نامه موسیقی ایران*، تهران، توتیا، ۱۳۷۶.

حسینی تربتی، ابوطالب، *تزوکات تیموری*، ترجمهٔ میجر ویلیام دیوی، تهران، اسدی، ۱۳۴۲.

حکمت، علی اصغر، *جامی*، تهران، توس، ۱۳۶۳.

خلج امیرحسینی، مرتضی، *رموز نهفته در نگارگری*، تهران، کتاب آبان، ۱۳۸۹.

خلعتبری، اللهیار و مصطفی ناصری‌راد، «ماهیت سیاسی شاعران در دربار غزنویان»، *شناخت*، شمارهٔ ۳۸، ۶۳-۸۶، ۱۳۸۲.

خلیلی، خلیل‌الله، *نی نامه*، به اهتمام عفت مستشارنیا، تهران، عرفان، ۱۳۸۶.

خوافی، احمد بن جعفر، *مجمل فصیحی*، تصحیح سید محسن ناجی نصرآبادی، ج۳، تهران، اساطیر، ۱۳۸۶.

خواندمیر، غیاث‌الدین، *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر*، زیر نظر محمود دبیر سیاقی، ج ۳ و ۴، تهران، خیام، ۱۳۸۰.

خواندمیر، غیاث‌الدین، *مکارم‌الاخلاق*، به تصحیح محمداکبر عشیق، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۷۸.

خواندمیر، غیاث‌الدین، مآثرالملوک به ضمیمهٔ خاتمهٔ خلاصةالاخبار و قانون همایونی، به تصحیح میر هاشم محدث، تهران، مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۷۲.

خواندمیر، غیاث‌الدین، دستورالوزرا، تصحیح سعید نفیسی، تهران، اقبال، ۲۵۳۵.
دلریش، بشری، «روانشناسی قدرت در اصل غزنوی بر اصل نیست همتایی در تاریخ بیهقی»، *پژوهش‌های علوم تاریخی*، شمارهٔ ۱، سال ۱، ۴۱-۵۴، ۱۳۸۸.
دوغلات، حیدر میرزا، *تاریخ رشیدی*، تصحیح عباس قلی غفاری‌فرد، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۸۳.
دولتشاه سمرقندی، *تذکرةالشعرا*، به اهتمام تصحیح ادوارد براون، تهران، اساطیر، ۱۳۸۲.
رازانی، ابوتراب، *شعر و موسیقی*، تهران، بی جا، ۱۳۴۰.
زرین‌کوب، عبدالحسین، *ارزش میراث صوفیه*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۷.
زرین‌کوب، عبدالحسین، *پله پله تا ملاقات خدا*، تهران، علمی، ۱۳۷۷.
زمچی اسفزاری، معین‌الدین محمد، *روضات الجنات فی اوصاف مدینه هرات*، به تصحیح سید محمد کاظم امام، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۹.
سرمدی، عباس، *دانشنامهٔ هنرمندان ایران و جهان اسلام*، تهران، هیرمند، ۱۳۸۹.
سمرقندی، عبدالرزاق، *مطلع سعدین و مجمع‌البحرین*، به اهتمام عبدالحسین نوایی، ج۱ و ۲، تهران، منوچهری، ۱۳۸۳.
صفوی، سام میرزا، *تذکره تحفه سامی*، تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، کتب ایران، ۱۳۷۱.
کاوسی، ولی‌الله، *تیغ و تنبور*، تهران، متن، ۱۳۸۸.
کلاویخو، رویی گونسالس، *سفرنامه*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷.
گازرگاهی، امیر کمال‌الدین حسین، *مجالس‌العشاق*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، زرین، ۱۳۷۵.
لعل شاطری، مصطفی و بشری دلریش، «بررسی اوضاع موسیقی در عصر وزارت امیر علیشیر نوایی»، نقش حرف خودی؛ مجموعه مقالات همایش بین‌المللی اندیشه‌ها، آثار و خدمات امیر علیشیر نوایی، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۶۰۳-۱۶۳۲، ۱۳۹۳.
محشون، حسن، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران، نشر نو، ۱۳۸۸.
محمدزاده صدیق، حسین، سیری در رساله‌های موسیقی، تهران، سوره مهر، ۱۳۸۹.
مدرسی، محمدعلی، *سماع؛ عرفان و مولوی*، تهران، یزدان، ۱۳۷۸.
مراغی، عبدالقادر، *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶.
مراغی، عبدالقادر، *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶.
مراغی، عبدالقادر، *شرح ادوار*، به اهتمام تقی بینش، تهران، نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.
ملاح، حسینعلی، *فرهنگ سازها*، تهران، کتاب‌سرا، ۱۳۷۶.
میرخواند، محمد، *تاریخ روضة‌الصفا*، تصحیح جمشید کیان‌فر، ج ۹- ۱۱، تهران، اساطیر، ۱۳۸۰.
میلر، لورد، *موسیقی و آواز در ایران*، ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران، ثالث، ۱۳۸۴.
نثاری بخاری، سیدحسن، *مذکراحباب*، به تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷.
نطنزی، معین‌الدین، *منتخب التواریخ*، تصحیح ژان اوبن، تهران، اساطیر، ۱۳۸۳.
نظامی باخرزی، عبدالواسع، *مقامات جامی*، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات نجیب مایل هروی، تهران، نشر نی، ۱۳۷۱.

نوایی، امیرعلیشیر، *تذکره مجالس‌النفایس*، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران، کتابخانه منوچهری، ۱۳۶۳.

نوایی، امیرعلیشیر، *خمسة‌المتحیرین*، ترجمهٔ محمد نخجوانی، به کوشش مهدی فرهانی منفرد، تهران، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱.

نوایی، امیرعلیشیر، *دیوان*، به اهتمام رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، اساطیر، ۱۳۷۵.

واصفی، زین‌الدین محمود، *بدایع‌الوقایع*، با مقدمه و فهرست‌نویسی: الکساندر بالدروف، ج ۱ و ۲، مسکو، بی نا، ۱۹۶۱.

واصفی، زین‌الدین محمود، *بدایع‌الوقایع*، تصحیح الکساندر بالدروف، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

واعظ کاشفی، مولانا فخرالدین، *رشحات عین‌الحیات*، به تصحیح و مقدمه علی‌اصغر معینیان، ج۱، تهران، بنیاد نیکوکاری نوریانی، ۲۵۳۶.

واله اصفهانی قزوینی، محمدیوسف، *خلد برین (تاریخ تیموریان و ترکمانان)*، به کوشش میرهاشم محدث، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۷۹.

یزدی، شرف‌الدین علی، *ظفرنامه*، تصحیح سید سعید میر محمد صادق و عبدالحسین نوایی، ج ۱ و ۲، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۷.

یزدی، غیاث‌الدین علی، *سعادت‌نامه*، به کوشش ایرج افشار، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۷۹.

Bahari, Ebadollah, Bihzad: Master of Persian panting. London, I.B. Tauris Publishers, 1997.

Balabanlilar, Lisa, "The Begims of the Mystic Feast: Turco-Mongol Tradition in the Mughal Harem", Asian Studies, Vol 69, Pp 123-147, 2010.

Burton, Audrey, "Descendants et successeurs de Timour : la rivalité territoriale entre les régimes ouzbek, safavide et moghol", Cahiers d'Asie centrale , Vol 3-4, Pp 23-39, 1997.

Gross, Jo-Ann, "The Economic Status of A Timurid Sufi Shaykh: A Matter of Conflict or Perception?", Iranian Studies, Vol 21, Pp 84-104, 1988.

Diba, Layla, "Invested with life: Wall painting and imageri before the qagars", Iranian studies, Vol 34, Pp 5-16, 2001.

Di cosmo, Nicola, Mongols, Turks, and Others, Leiden, Bostsn, 2005.

Elias, Jamal, "Sufism", Iranian Studies, Vol 31, Pp 595-613, 1998.

Fazliglu, Ihsan, "The Samarqand Mathematical-Astronomical School: A Basis for Ottoman Philosophy and Science",Journal for the History of Arabic Science, Vol 14, Pp 3-68, 2008.

Golden, Peter, Central Asia in World History, Oxford, University Press, 2011.

Gray, Basil, Parsian Painting, Britain, Macmillan London Art Albert Sirka, 1977.

Haneda**,** Masashi, **"**Emigration of Iranian Elites to India during the 16-18th centuries", Cahiers d'Asie central, vol 3-4, Pp 129-143, 1997.

Kenneth, Avery, A Psychology of Early Sufi Sama, London, Routledge&Curzon, 2004.

Levisohn, Leonard, "The sacred music of islam: Sama in the Persian sufi tradition", British gurnal of ethnomusicology, Vol 6, Pp, 1-33, 1997.

Netton, Ian Richard, Sufi Ritual: The Parallel Universe, Richmond, Curzon Press, 2003.

Parker, Charles, Global Interactions in the Early Modern Age, 1400–1800, America, Cambridge University Press, 2010.

pope, Arthur Upham, "A Ddendum a on the discovery of falsifications and the recognition of authenticity", Asia institute, Vol 3, Pp 1-10, 1960.

Robinson, B.W, "A Survey of Persian painting (1350-1896)". Art Societe dans le monde iranien, Vol 26, pp. 13-89, 1982.

Sherve Simpson, Marianna, " Islamic painting and history ", Asian Art, Vol 4, Pp 3-6, 1988.

Soudavar, A, Art of the parsian courts, New York, 1992.

Soucek,"AbdallahMorvarid":www.iranicaonline.org/articles/abdallah-morvarid-d-1516-timurid-court-official-poet-scribe-and-musician, pp. 202-203,2011.

Soucek, Svat, A History of Inner Asia, United States, Cambridge University Press, 2000.

Subtelny, Maria, Timurid in transitions: Turko-persian politics and acculturation In Medieval ran. Leiden, Brill, 2007.

Trimingham, J. Spencer, The Sufi Orders in Islam, Oxford, Clarendon Press, 1971.

Vaughn Findley, Carter, The Turks in World History, New York, Oxford University Press, 2005.