دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری دانشگاه الزهرا(س)
سال بیست و هفتم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۹، پیاپی ۱۰۴، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# جایگاه بدایع‌الوقایع در تاریخ‌نگاری هنری عصر سلطان حسین بایقرا

## (مطالعه موردی موسیقی‌دانانِ خراسانی)[1]

**مصطفی لعل شاطری**[2]

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۲/۲۸
تاریخ تصویب: ۹۶/۱۲/۷

**چکیده**

*تاریخ‌نگاری هنری ایران را می‌توان از جمله حوزه‌های تاریخ‌نگاری دانست که تاکنون مورد مداقهٔ جدی قرار نگرفته‌است. یکی از موضوعاتی که در دورهٔ تیموریان مورد عنایت حکمرانان قرار گرفت، توجه به طبقه هنرمندان بود، چنان‌که این جریان در عصر سلطان‌حسین بایقرا (۹۱۱-۸۷۵ ق) و سایر درباریان به‌دلیل طبع هنری و علاقه به اهل هنر و به‌ویژه موسیقی‌دانان با سیاست‌های حمایتی تعقیب و تا حد زیادی در تواریخ این دوره انعکاس یافت. هدف از این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و نگرشی تاریخی- هنری پاسخ به این پرسش می‌باشد که بدایع‌الوقایع اثر زین‌الدین واصفی (۹۶۱-۸۹۰ق) در تاریخ‌نگاری هنری ایران و منحصراً*

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/hph.2018.14710.1119

۲. دانشجوی دکتری تاریخ ایران اسلامی، دانشگاه فردوسی مشهد؛ mostafa.shateri@yahoo.com

*در روند بررسی موسیقی‌دانان عصر بایقرا در خراسان بزرگ، از چه جایگاهی برخوردار و بیانگر چه اطلاعاتی است؟ یافته‌ها حاکی از آن است که این اثر تا حد زیادی فارغ از دیدگاه‌های سیاسی- درباریِ سایر تواریخ این دوره، بازتابی از زندگانی طبقات مختلف جامعه و قشر موسیقی‌دانان می‌باشد، چنان‌که واصفی به ذکر نکاتی انحصاری از موسیقی‌دانان این دوره پرداخته که تا حد بسیار زیادی در سایر تواریخ ذکر نگردیده است. از این منظر بررسی تحلیلیِ گزارش‌های بدایع‌الوقایع و نیز تطبیق با سایر تواریخ این دوره از سویی اطلاعاتِ نوینی از حیات موسیقی دوره سلطان حسین ارائه داده و از سویی پژوهش‌های پیشین در حوزه موسیقیِ عصر بایقرا مبتنی بر متون تاریخی را نیازمند بازبینی قرار می‌دهد.*

**واژه‌های کلیدی:** بدایع‌الوقایع، زین‌الدین واصفی، سلطان‌حسین بایقرا، موسیقی‌دانان، تاریخ‌نگاری هنری.

## مقدمه

با مداقه در سیر تاریخ‌نگاری عصر تیموریان می‌توان دریافت که تاریخ‌نویسی همچون ادوار پیش از خود، یکی از مشاغل درباری محسوب می‌گردید و بیشتر مورخان در خدمت سلاطین و امرا بودند. آنان عموماً تحت عنوان واقعه‌نویس بیش از همه به توصیف شرح حال و رویدادهای مهم زندگانی سلطان پرداخته و متعاقباً برای جلب نظر و ارضای جاه‌طلبی و غرور او، تا حد زیادی متمرکز بر مسائل سیاسی ــ توأم با درون‌مایه‌ای دربردارنده مدح و ستایش ــ به‌نگارشِ تواریخ اشتغال داشتند. بر این اساس، یکی از موضوعات محسوس در تاریخ‌نگاری دورهٔ تیموریان عدم توجه به تاریخ اجتماعی و تودهٔ مردم است. چراکه بسیاری از فعّالیّت‌های اقشار گوناگون جامعه کمتر مورد توجه قرار می‌گرفت مگر آن‌که به‌نحوی با دربار مرتبط بود، چنان‌که موسیقی‌دانان را می‌توان نمونه‌ای از این قشر دانست. هم‌زمان با این جریان، تاریخ هنر این دوره به‌عنوان یکی از موضوعات تاریخ‌نگاری تا نیمهٔ نخستِ حکومت تیموریان چندان مورد توجه مورخان قرار

نگرفته ولی پس از آن می‌توان با توجه به تغییر رویکرد دربار مبنی بر حمایت از هنرمندان و به‌ویژه موسیقی‌دانان، شاهد تحولی در تاریخ‌نگاری هنری تیموریان بود.

با وجود این، در تواریخ دورهٔ سلطان‌حسین بایقرا ــ که تمرکز این پژوهش معطوف بر آن است ــ همچنان دربار در کانون توجه قرار داشت و متعاقباً هنرمندانی که به‌نحوی با سلطان و یا درباریانی همچون نوایی در ارتباط بودند، در گزارش‌های مورخان مورد توصیف قرار می‌گرفتند. این در حالی است که تعداد بسیاری از هنرمندان چیره‌دستِ این دوره، در میان اقشار فرودست جامعه به فعّالیّت مشغول بودند. یکی از موضوعاتی که در چند دهه اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌است، بررسی حیات موسیقاییِ عصر تیموری، براساس تواریخی می‌باشد که اکثراً از سوی مورخانی نگارش یافته که دارای دیدگاه سیاسی- درباری و فارغ از توجه به‌شرح حال سایر طیف‌های جامعه بوده‌اند و در این بین گروه اندکی از محققان، بدایع‌الوقایع اثر واصفی[1] را مورد توجه و استناد قرار داده‌اند. این در حالی است که می‌توان این اثر را یکی از تواریخ اجتماعی با درونمایه هنری در سال‌های پایانی حکمرانی سلطان حسین بایقرا دانست که تا حد زیادی به‌دلیل قرارگرفتن نویسنده در زمرهٔ موسیقی‌دانان، به‌نحوی ملموس هنرمندان هم‌طیفِ خود را که در سایر تواریخ این دوره از آنان ذکری به میان نیامده است، مورد بررسی قرار داده و در مواردی به توصیف محافل آنان در میان اقشار فرودست پرداخته‌است.

## پیشینهٔ پژوهش

هرچند در دههٔ اخیر پژوهش‌هایی درباره تاریخ‌نگاری دوره تیموری از دو منظر تاریخی و هنری صورت پذیرفته، اما اکثر این پژوهش‌ها با دیدی کلی‌نگر و گاه با بیان بدیهیاتی

---

۱. زین‌الدین محمود بن عبدالجلیل واصفی به‌سال ۸۹۰ق. در خانواده‌ای از قشر متوسط و فرهیخته در هرات متولد شد، چنان‌که عموی او «صاحب‌دارا» ملازم نوایی بود. در ۹۱۳ ق سلاله جغتایی تیموریان منقرض و هرات به‌تصرف محمد شیبانی و پس از آن در سال ۹۱۶ق. شاه اسماعیل صفوی وارد هرات گردید. واصفی مدتی در خدمت عبیداللّه‌خان مقیم بخارا بود، سپس به‌حضرت کلدی محمد یا سلطان محمد ازبک به شاهرخیه (تاشکند) شتافت و در خدمت او بود تا در حدود هفتاد سالگی به بیماری تب، در تاشکند درگذشت (نثاری‌بخاری، ۱۳۷۷: ۱۱۳-۱۱۵؛ بقایی‌بخارایی، ۱۳۹۳: ۱۴۰-۱۴۵؛ واصفی، ۱۳۴۹: مقدمه۱۷-۱۹).

همراه بوده‌است. بر این اساس، از منظر تاریخی می‌توان به‌پژوهش شهرزاد ساسان‌پور در مقاله‌ای تحت عنوان *منابع تاریخ‌نگاری ایران در دوران تیموریان* اشاره داشت که صرفاً به بیان اجمالیِ گونه‌های کتب تاریخی این دوره همچون تاریخ‌های عمومی، محلی، سفرنامه‌ها و غیره پرداخته‌است. نیز فیلیکس تایور، در *تاریخ‌نگاری دوره تیموریان* و نیز جان وودز در مقاله‌ای با همین عنوان بیش از همه به روند تغییر سبک نگارش تواریخ عصر تیموری و نیز اشاره‌ای گذرا به کتب تاریخی این دوره داشته‌اند. همچنین پایولیاکوا در اثری پژوهشی در زمینه مورخان درباری تیمور،[1] صرفاً به لحن و بیان مورخان در نگارش اشاره داشته‌است. علاوه بر این، از جمله پژوهش‌های پایانامه‌ای سوسن نیکجو در *تاریخ‌نگاری دوره تیموری (۹۱۲-۷۷۱ق)* و محمدعلی مجیری در *نقد و بررسی شیوه تاریخ‌نگاری و رویکردهای موضوعی مورخان برجسته عصر تیموری*، صرفاً به‌توصیف تواریخ این دوره و مورخان آنان پرداخته و از بررسی گونه‌های تاریخ‌نگاری فرهنگی-هنری و به‌ویژه جایگاه کتاب بدایع‌الوقایع غفلت کرده‌اند. همچنین درباره جایگاه واصفی در تاریخ‌نگاری این دوره تنها می‌توان به اثر الکساندر بلدروف به‌زبان روسی سیریلیک تحت عنوان *زاین‌الدین واصفی* و مقالات پراکنده این پژوهشگر همچون *واصفی شاعر هراتی و بدایع‌الوقایع* و *بدایع‌الوقایع یا تذکره زین‌الدین واصفی* اشاره کرد. از سویی دیگر در حوزه جایگاه منابع تاریخ‌نگاری در بررسی جریانات هنری، می‌توان به‌پژوهش یعقوب آژند در مقاله *تاریخ‌نگاری هنر ایران* اشاره داشت که هرچند تا حدودی این‌گونه از تاریخ‌نگاری را مدنظر دارد، اما تنها با اشاره به‌منابع تاریخیِ دارای اطلاعاتِ هنر نگارگری از قرن ۷ تا ۱۳ق. صرفاً با دیدی کلی‌نگر، به‌معرفی مهم‌ترین کتب به‌صورت گزینشی پرداخته است. همچنین نسرین گلیجانی‌مقدم در *تاریخ‌شناسی معماری ایران* به‌نقش روایات تاریخی و ابنیه برجای مانده در یک رابطه دو سویه پرداخته و تا حدودی به‌موضوع تاریخ‌نگاری هنری نزدیک شده‌است.

بر این اساس، پژوهش حاضر بر آن است تا با رویکردی تاریخی-هنری، در ابتدا به‌صورت اجمالی، به بررسی روایت مورخان، تا پیش از آغاز سلطنت سلطان حسین بایقرا

1 . Timur as described by the 15th century court historiographers.

پرداخته و ویژگی‌های اجراییِ موسیقی این عصر را که عاملی موثر در نیمهٔ دوم حیات موسیقیایی عصر تیموریان محسوب می‌گردد، مورد بررسی قرار دهد. سپس به بیان گزاره‌های عصر بایقرا در حوزه فعّالیّت موسیقی‌دانان در متونِ صرفاً تاریخی این دوره اشاره و متقابلاً به ذکر روایات بدایع‌الوقایع به روش کیفی و کمّی بپردازد. در بخش پایانی نیز با بررسی گزارش‌های واصفی، از سویی به‌حیات موسیقایی این دوره به‌صورت منسجم پرداخته و داده‌های نوینی دربارهٔ موسیقی‌دانان این عصر بیان و از سویی بدایع‌الوقایع به‌عنوان یکی از منابع تاریخ‌نگاری هنری کمتر پرداخته‌شده به آن، مورد شناسایی و تحلیل قرار گیرد.

## موسیقی‌دانانِ دورهٔ تیمور و خاندان شاهرخ (۹۱۱-۷۷۱ق.)

تیمور پس از فتح ایران، با بهره‌گیری از پیشینه و دستاوردهای غنیِ فرهنگی مناطق گوناگون درصدد برآمد تا ماوراءالنهر را به یک هستهٔ فرهنگی-هنری تبدیل و متعاقباً از این راه به‌کسب وجه و اعتبار فرهنگی-سیاسی، بپردازد. با وجود این که بیشتر وقت تیمور در جنگ و لشکرکشی‌های پیاپی سپری می‌شد، با این‌حال در تلاشی مستمر در سال‌های اولیه حضور در ایران با بهره‌گیری از تمامی ارکان ایالاتی و حکومتی به‌رونق پایتخت خود در سمرقند، اقدام کرد[۱] و به‌گواهی متون، پس از غلبه بر هر شهر و ناحیه، هنرمندان آن مناطق را به سمرقند منتقل کرد (یزدی، ۱۳۷۹: ۲۱؛ یزدی، ۱۳۸۷: ۷۳۵/۱). به‌عنوان نمونه پس از فتح بغداد (۷۹۵ق.) گروه عمده‌ای از موسیقی‌دانان را از دربار سلطان احمد جلایر به‌دربار خود اعزام کرد، به نحوی که حضور موسیقی‌دان برجسته‌ای همچون عبدالقادر مراغی در سمرقند، گویای این مطلب است (سمرقندی، ۱۳۸۳: ۶۸۰/۱؛ اسفزاری، ۱۳۳۹: ۹۳/۲؛ حسینی‌تربتی، ۱۳۴۲: ۱۵۰).

با این حال، روایات تاریخی تا حدودی به‌گسترش موسیقی در خراسانِ عصر حکمرانی تیمور اشاره می‌کند و بهره‌گیری از موسیقی را یکی از کارکردهای موسیقی‌دانان به‌ویژه در مراسم طوی بیان داشته‌اند. سمرقندی در گفتار خواستگاری نمودن تیمور از دختر

۱. برای اطلاع از وجوهِ گوناگونِ رفتاری تیمور، ر.ک: (Golden, 2011: 97؛ Fazliglu, 2008: 6؛ Subtelny, 2007: 28).

خضرخواجه‌خان و جشن ازدواج امیرزاده اسکندر با شاهزاده بیکیبسی سلطان در سال ۷۹۹ق. چنین گزارش می‌دهد که «رامشگران خوش‌الحان اوتار عشرت‌آثار شدرغو[۱] و تیغان[۲] نواخته و نغمه‌سرایان شیرین‌زبان از جمله ایشان خواجه عبدالقادر ماهر که از نوادر زمان و یگانهٔ دوران است به آهنگ عود و چنگ زمزمه عاشقانهٔ ترانه در عالم انداخته‌اند» (سمرقندی، ۱۳۸۳: ۸۵۸/۱). همچنین یزدی در ذکر طویِ ترویج شاهزادگان در کان‌گل به سال ۸۰۷ ق. آورده‌است که «چه مغنیان خوش‌آواز و رامشگران دلکش، الحان سازنواز به یوسون ترک و ایالغوی مغول و رسم خطای و قاعده عرب و طریقه فرس و ترتیب عجم[...] اوتار قپز[۳] و عود را به‌مضراب نشاط و انبساط نواخته و آواز مجموع سازها از ذوات النفخ و ذوات الاوتار در هم انداخته:

مغنی به‌وقت سوال و جواب — به هم ساخته عود را با رباب
نشستند صف صف در آن انجمن — غزل‌خوان و گوینده و ساز زن[...]
ربابی و دفاف و تصنیف‌گوی — چو طنبوری و چنگ‌زن ماه‌روی»

(یزدی، ۱۳۸۷: ۱۲۶۸/۲-۱۲۶۹)

علاوه بر این، نطنزی درباره سازهای مورد استفاده در طوی‌های تیمور در سرقند و نواهای اجرا شده در آن ذکر می‌کند که «مطربان عندلیب الحان، به زخمهٔ رود، ناهید را در چرخ آورده، یراوچیان ایلغوپرداز به مدّ و مرغول مغولی دل‌های معتدل‌مزاج را به‌حرارت درآورده، صدای شیدرغو و یاتوغان آتش در منقار موسیقار زده و ادای قانون و کمانچه دود در دماغ عود افکنده، نی به‌قبول نفس کمر بسته و چنگ از سر تسلیم به دو زانو نشسته [است]» (نطنزی، ۱۳۸۳: ۲۹۵). آنچه در روایات طوی‌های تیمور مشهود است، سازهای مورد استفاده می‌باشد؛ چنان‌که در کنار سازهای ایرانی، گروهی از سازهای متعلق به

---

۱. شدرغو از دورهٔ مغول وارد موسیقی ایرانی گردید و به احتمال فراوان مختص به‌سرزمین ختای و از نظر ساختاری دارای کاسه‌ای بلند بوده که بر روی دستهٔ آن چهار وتر (تار) قرار می‌گرفته‌است (مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۵).

۲. به احتمال فراوان همان یاتوغان می‌باشد. این ساز نیز مختص به سرزمین ختای و از نظر ساختار شامل تخته‌ای مطول بوده که بر رو روی آن هفده وتر بر روی خرک‌هایی قرار داشته‌است (مراغی، ۱۳۷۰: ۳۵۶؛ مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۶).

۳. مراغی از این ساز تحت عنوان قوپوز رومی نام برده‌است که از نظر ساختار ظاهری شامل چوبی میان تهی بوده که بر روی آن پوست کشیده‌شده و سپس پنج وتر بر آن قرار داشته‌است (مراغی، ۱۳۷۰: ۳۵۲).

فرهنگ مغول و چین مورد استفاده قرار گرفته‌است. به احتمال فراوان این جریان از سویی به‌واسطه علایق تیمور به موسیقی سرزمین‌های خاستگاه خود و از سوی دیگر به‌دلیل روابط فرهنگی-هنری گسترده در این دوره با چین می‌باشد.

یکی دیگر از موضوعات مورد توجه دربارِ تیمور، نقش موسیقی‌دانان به‌عنوان ملازمین سلطان و خانوادهٔ او می‌باشد. ابن‌عربشاه در ذکر وقایع سال ۸۰۲ق. ضمن اشاره به همراهیِ پیوسته «قطب موصلی» با میرانشاه پسر تیمور، این هنرمند را یکی از اساتید موسیقی در دو ساز عود و نی معرفی و تبحر آن را چنین بیان داشته‌است: «وی انواع نغمه‌ها و آوازها را خوش ادا می‌کرد و همهٔ دستگاه‌ها و گوشه‌ها و آهنگ‌های مرکب را نیکو می‌نواخت» (ابن‌عربشاه، ۱۳۵۶: ۱۰۹). علاوه بر این، سایر مورخان از سه موسیقی‌دانِ این دوره که سرانجام به‌واسطه بدگمانی تیمور مبنی بر تحریک درباریان در سال ۸۰۲ق. به‌قتل رسیدند، چنین یاد کرده‌اند: قطب‌الدین نایی (نوازنده نی)، حبیب عودی (نوازنده عود)، عبدالمومن گوینده (متبحر در آواز) (یزدی، ۱۳۸۷: ۱۰۰۰/۲؛ حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ۸۸۴/۲؛ سمرقندی، ۱۳۸۳: ۸۲۲/۱). با این حال مورخان این دوره به‌صورت واضح به موسیقی‌دانان و تخصص آنان اشاره نداشته و غالبا به‌صورت گذرا به اسامی آنان در خلال گزارش‌های درباری پرداخته‌اند. از این‌رو ابن‌عربشاه پس از ذکر قاریان قرآن در عصر حکمرانی تیمور در سمرقند تعدادی از موسیقی‌دانان را فارغ از تخصص آنان تحت عنوان پسر عبدالقادر مراغی با نام «صفی‌الدین» و فردی دیگر معروف به «اردشیر چنگی» نام می‌برد (ابن‌عربشاه، ۱۳۵۶: ۳۱۴). با توجه به گزارش‌های تاریخی که گاه به‌صورت مبهم به موسیقی‌دانان اشاره کرده‌اند، تنها راه تشخیص تخصص این هنرمندان را می‌توان بر اساس دو موضوع دریافت: نخست وابستگی خاندانی به سایر اهل هنر و سپس مبنی بر پسوند اسم آنان، که تا حد زیادی نشانگر تخصص آنان است.

پس از تیمور، شاهرخ مهم‌ترین حامی هنرمندان بود. شاهرخ در زمان حیات تیمور، حکومت خراسان را در اختیار داشت و با توجه به ایجادِ آرامش و امنیت منحصربه‌فرد، با تشویق اهل هنر در حوزهٔ فرمانروایی خود، مرکز فرهنگیِ مهمی را بنیاد نهاد و سرانجام پس از به تخت نشستن (۸۰۷ق.) و انتقال پایتخت از سمرقند به هرات، دربار او مبدل به‌مرکزی برای تجمع هنرمندان برجسته و به‌ویژه موسیقی‌دانان گردید. به‌نحوی‌که در پی حمایت

دربار، اساتید حوزهٔ موسیقی به‌خلق آثاری ممتاز و نیز تربیت شاگردانِ علاقمند و مستعد از سرتاسر خراسان بزرگ پرداختند.[۱] در این دوره، خواجه عبدالقادر مراغی که پیش از آن در سمرقند ــ با وجود قبض و بسط‌های دربار تیمور ــ به‌فعّالیّت مشغول بود، چنان‌که «صاحب غنا و الحان بود و در انواع فضایل 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، 1386: ۱۱۳۰/۳). مراغی با نگارش سه کتاب با عنوان‌های جامع‌الالحان، مقاصدالالحان و اثر مفقودشدهٔ کنزالالحان به‌کلیهٔ مباحث نظری موسیقی و به‌ویژه بحث‌های سازشناسی پرداخت و به ترقی این هنر در دربار شاهرخ همت گماشت (محشون، ۱۳۸۸: ۲۰۴؛ حدادی، ۱۳۷۶: ۵۳۱).

با توجه به‌حضور موسیقی‌دانان در دربار شاهرخ و نیز تداوم سنت برپایی مراسم جشن از سمرقند به هرات، گزارش‌هایی دربارهٔ نحوه اجراییِ این مراسم ذکر شده‌است، اما اکثراً به‌صورت مختصر به شرح حالِ موسیقی‌دانان و حوزهٔ تخصصی آنان پرداخته‌اند و صرفاً به‌صورت موردی می‌توان به‌گزارش سمرقندی اشاره کرده که علاوه بر اشاره به عبدالقادر مراغه‌ای از «امیر شاهی سبزواری» که در علم موسیقی دارای مهارت و عود را به‌نحوی ممتاز می‌نواخته، نام برده‌است (سمرقندی، ۱۳۸۲: ۴۲۷). همچنین حافظ ابرو در ذکر وقایع سال ۸۱۱ق و جشن طویی که برای شاهزاده بایسنقر و امیرزاده جوان «جوکی بهادر» در هرات برپا گردید، فارغ از اشاره به نام نوازندگان، صرفاً سازهای مورد استفاده از سوی موسیقی‌دانان را چنگ، بربط، عود، نی، رباب، کمانچه، نی، دف و دایره، ذکر می‌کند (حافظ ابرو، ۱۳۸۰: ۲۴۷/۳-۲۵۳).

علاوه بر شاهرخ، فرزندان او نیز به‌دلیل برخورداری از طبع هنری به‌حمایت از هنرمندان و اعتلای هنرهای گوناگون از جمله موسیقی توجه داشتند، به‌گونه‌ای که دربار اُلُغ‌بیگ در ماوراءالنهر و ابراهیم در شیراز و بایسنقر فرزند دیگر شاهرخ نمونه‌ای از دربارهای هنردوست و حامیِ هنرمندان محسوب می‌شد (جعفری، ۱۳۹۳: ۷۷-۷۸). بر این اساس،

---

۱. برای اطلاعِ بیشتر دربارهٔ اوضاعِ این دوره، ر.ک (Soucek, 2000: 123؛ Di cosmo, 2005: 429؛ Hecker, 1993: 90).

سمرقندی به‌عنوان مصداقی، سیاست‌های حمایتی خاندان شاهرخ از موسیقی‌دانان را در ذکر روایتی چنین بیان داشته‌است: «خواجه یوسف اندکانی به روزگار سلطان بایسنقر در گویندگی و مطربی در هفت اقلیم نظیر نداشت. لحن داودی خواجه‌یوسف 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 طلب کرد. آخرالامر صدهزار دینار نقد فرستاد که خواجه یوسف را میرزا بایسنقر برای او بفرستد. سلطان بایسنقر این بیت به‌جواب برادر فرستاد:

ما یوسف خود نمی‌فروشیم  تو سیم سیاهِ خود نگهدار»

(سمرقندی، ۱۳۸۲: ۳۵۰-۳۵۱).

از دیگر موسیقی‌دانان خراسانی می‌توان به خوانندگان عصر شاهرخ و خاندان او اشاره کرد، چنان‌که «خواجه محمد کنگر» در زمره آنان بوده و دارای «لهجه شیرین و داود روزگار با نغمه زبوری» توصیف شده‌است (سمرقندی، ۱۳۸۳: ۷۵۴/۲). همچنین «مولانا صاحب‌بلخی» یکی دیگر از موسیقی‌دانان تا پیش از آغاز سلطنت بایقرا محسوب می‌گردد. به‌نحوی‌که نوایی در وصف او چنین آورده‌است: «مولانا در فن شعر ماهر بوده و در علم ادوار و موسیقی کامل و نادر و در عمل‌های خود اشعار خود میانخانه ساخته‌است تا دلالت بر فضل او کند و از آن جمله عمل در چهارگاه است که در میان مردم شهرت دارد و گویند جوکی میرزا در مجلس خود غیر از آن نمی‌گذاشت که قوالان چیز دیگر گویند» (نوایی، ۱۳۲۳: ۱۵). با این حال با بررسیِ روایات این دوره می‌توان دریافت که پرداختن به شرح و توصیف موسیقی‌دانان در روند تاریخ‌نگاری انسجام و دقت کافی ندارد و گاه مورخان به‌صورت گذرا و پراکنده در ذکر سایر وقایع، به آنان نیز اشاره کرده‌اند، که این امر به احتمال فراوان حاصل اقبال سلطان و درباریان به ثبت سایر جریان‌های حاکم بر دربار همچون موضوعات سیاسی، اقصادی و گاه موضوعات فرهنگی، فارغ از توجه به هنر موسیقی، بوده‌است. از این منظر شاید بتوان از جمله دلایل عمده در پرهیز از معرفی موسیقی‌دانانِ تأثیرگذار در محافل سلطانی و یا ذکر آنان در هاله‌ای از ابهام را در قالب «درویشی ژولیده‌مویِ زیباروی» (میرخواند، ۱۳۸۰: ۱۰/ ۸۵) به‌علت مذکور دانست.

**سازشناسی سال‌های ۹۱۱-۷۷۱ق.**

| | |
|---|---|
| **مضرابی** | |
| ۱ | شدرغو |
| ۲ | یاتوغان |
| ۳ | عود |
| ٤ | بربط |
| ٥ | طنبور |
| ٦ | چنگ |
| ۷ | قپز (قوپوز) |
| **کمانه‌ای (آرشه‌ای)** | |
| ۱ | رباب |
| ۲ | کمانچه |
| **بادی** | |
| ۱ | موسیقار |
| ۲ | نی |
| **کوبه‌ای** | |
| ۱ | دف |
| ۲ | دایره |

**موسیقیدانان سال‌های ۹۱۱-۷۷۱ق**

| | نوازنده/موسیقیدان | تخصص |
|---|---|---|
| ۱ | خواجه عبدالقادر مراغی | کلیه سازها |
| ۲ | قطب موصلی | آواز- نـــی- عود |
| ۳ | قطب‌الدین نایی | نی |
| ٤ | حبیب عودی | عود |
| ٥ | عبدالمومن گوینده | آواز |
| ٦ | صفی‌الدین (پسر مراغه‌ای) | نامشخص |
| ۷ | اردشیر چنگی | چنگ |
| ۸ | امیر شاهی سبزواری | عود |
| ۹ | خواجه یوسف اندکانی | آواز |
| ۱۰ | خواجه محمد کنگر | آواز |
| ۱۱ | مولانا صاحب بلخی | علم‌موسیقی و ادوار |

## روایاتِ تاریخیِ دورۀ سلطان‌حسین بایقرا

به‌گواهی روایات تاریخی به‌دلیل طبعِ هنردوست سلطان‌حسین و درباریانی همچون امیرعلیشیر نوایی، اوج شکوفایی هنر موسیقیِ عصر تیموری را می‌توان در این دوره دانست، به‌گونه‌ای که مکتب‌های آموزشی، رساله‌ها و خلق سبک‌های منحصربه‌فردی در این حوزه به‌ویژه در منطقه خراسان به‌وقوع پیوست. به احتمال فراوان، حمایت بایقرا تا حد زیادی به‌واسطه علایق و مهارت‌های هنری او بود، چنان‌که سلطان «را نه همین در شعر[1] 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 روح‌افزای» (گازرگاهی، ۱۳۷۵: ۳۴۵). علاقه به مسائل هنری باعث شد تا بایقرا طی دوران سلطنت خود، با احداث مدارس، خانقاه‌ها، رباط‌ها، دارالشفاءها و کتابخانه‌های متعدد برای استفاده عموم و نیز کاخ‌ها و باغ‌های زیبا و دلگشا موجبات رونق و عظمت و مرکزیت فرهنگی هرات را فراهم

۱. بایقرا فردی فرهیخته، ادیب و مشوق اهل هنر معرفی شده‌است، چنان‌که به‌عنوان نمونه با نام مستعار «حسینی» به فارسی و عربی شعر می‌سرود (رویمر، ۱۳۸۰: ۱۷۷).

آورد. به‌نحوی‌که طالبان علم و هنر از سرزمین‌های گوناگون برای بهره‌مندی از استادانِ هنر به‌خراسان سفر می‌کردند (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۱۷۴؛ میرخواند، ۱۳۸۰: ۵۶۴۸/۱۱؛ خواندمیر، ۱۳۸۰، ۱۱۱/۴). متعاقباً با فراهم‌آمدن بسترهای مناسب برای فعّالیّت موسیقی‌دانان، یکی از مکان‌های حضور آنان مجالسی بود که به‌دستور سلطان برپا می‌شد، چنان‌که «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» (میرخواند، ۱۳۷۵: ۵۷۵۶/۱۱).

از جمله دیگر حامیان هنری در این دوره نوایی محسوب می‌گردید، که این موضوع تا حد زیادی نشات‌گرفته از علایق شخصی و توانایی ممتازی او در موسیقی بود. خواندمیر در این‌باره بیان داشته‌است که نوایی را «در علم موسیقی مهارتِ تمام حاصل است، اگر معلم ثانی ابونصر فارابی زنده بودی دف مثال، حلقه شاگردی امیر بی‌همال در گوش کشیدی و به قانون عود گوشمالی تعلیم خوردی. بالجمله بنابراین مناسبت همواره جمعی کثیر از اهل ساز در ملازمت آن حضرت بوده‌اند و هستند» (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۴۳). با این حال، نوایی در کنار بیشتر علوم و فنون متداولِ رایج، به موسیقی از دو جنبه علمی و عملی وقوف کامل داشت و به همین دلیل، موسیقی‌دانان را که در رشته‌های گوناگون از تبحر برخوردار بودند، مورد لطف و عنایت خود قرار می‌داد (لعل‌شاطری، ۱۳۹۵: ۹۷).

بر این اساس، با توجه به سیاست حمایتیِ دربار از موسیقی‌دانان، در تاریخ‌نگاری این دوره به‌صورت مستقیم و نسبتاً دقیق به هنرمندان این عرصه پرداخته شده‌است. از جمله اساتید علم موسیقی و ادوار که مورخان به آنان اشاره داشته‌اند «مولانا بنایی» می‌باشد که علاوه‌بر حضور در حلقه‌های تصوف در اکثر حوزه‌های هنری همچون خوش‌نویسی و شعر از توانایی کاملی برخوردار بود (میرخواند، ۱۳۸۰: ۵۹۷۴/۱۱؛ خواندمیر، ۱۳۸۰: ۳۴۸/۴؛ صفوی، ۱۳۷۱: ۱۶۷)، اما بنا به‌نقل نوایی با وجود این که در علم ادوار دو رساله به‌نگارش درآورد، «به‌واسطه عجب و تکبر در دل مردم مقبول نشد و طریق فقر اختیار کرد و ریاضت‌ها هم کشید» (نوایی، ۱۳۲۳: ۶۰). همچنین «استاد حیدر شاد بلبلانی» دیگر استاد علم ادوار و موسیقی بود که دوغلات او را دارای مهارتی ممتاز نسبت به سایر هنرمندان دانسته است (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

از دیگر متبحرینِ علم ادوار و موسیقی در این دوره می‌توان به اساتیدی اشاره کرد که نوایی در تذکره مجالس‌النفایس، از آنان نام برده است.[۱] نوایی در مجلس اول درباره «مولانا محمد جامی»، برادر عبدالرحمن جامی،[۲] بیان می‌کند که او در علم ادوار و موسیقی دارای مهارتی تام می‌باشد (نوایی، ۱۳۲۳: ۲۳). در مجلس دوم درباره «خواجه یوسف برهان» به‌بیان گرایش‌های صوفیانه او پرداخته و بیان می‌کند که «بیشتر به شعر خود موسیقی می‌بست [...] و فقیر در فن موسیقی شاگرد اویم» (همان: ۴۲). در همین مجلس درباره «میر محمد کابلی» آورده‌است که «اکثر سازها را خوب می‌نواخت و خطوط را نیک می‌نوشت و از علم موسیقی خبردار و پادشاه دربارهٔ او التفات بسیار داشت» (همان: ۵۳). در مجلس سوم درباره «مولانا سائلی» ذکر می‌کند که «اکثر سازها را خوب می‌نواخت و در موسیقی کارهای نیک ساخت» (همان: ۶۶)، نیز درباره «مولانا غباری‌اسفراینی» ذکر می‌کند که «در موسیقی مهارت تمام داشت و در آخر عمر خود دیوانه شد» (همان: ۷۷). همچنین «مولانا شیخی» را هنرمندی معرفی می‌نماید که «در علم ادوار صاحب وقوف است و تصنیف نیک دارد» (همان: ۸۰). همچنین در ذکر «خواجه کمال‌الدین حسین»، او را هنرمندی آگاه در علم موسیقی معرفی کرده‌است (همان: ۱۰۶).

پس از اساتید علم ادوار و موسیقی، خوانندگان دیگر طیف مورد توجه تاریخ‌نگاران بودند، چنان‌که دوغلات از خوانندگان به «حافظ بصیر» و شاگرد او «حافظ حسن‌علی» اشاره می‌کند (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹) و خواندمیر به «حافظ قزاق» می‌پردازد که در آواز از اشتهار برخوردار بوده‌است (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۴۳). همچنین نوایی ضمن گزارش درباره «پهلوان محمد ابوسعید»ــ که در اصل کشتی‌گیر بوده‌ــ او را هنرمندی معرفی می‌نماید که

---

۱. تذکرهٔ مجالس‌النفایس، اثر نوایی از جمله منابع این دوره می‌باشد که می‌توان آن را پس از بدایع‌الوقایع، اثری ممتاز در عرصه تاریخ‌نگاریِ هنری دانست، چنان‌که در مجالسِ گوناگون آن به‌معرفی موسیقی‌دانان پرداخته شده‌است.

۲. یکی از موضوعات مطروحه در این دوره، تأثیر عبدالرحمان جامی، به‌عنوان یکی از اقطاب نقشبندیه بر موسیقی این دوره می‌باشد. در مجالس سماعِ زمان جامی، علاوه بر سازهای مورد استفادهٔ پیشین در میان اهل تصوف، همچون نی و دف، آوازها و آهنگ‌های اجرایی با سازهای موسیقی بزمی در چهار گونهٔ مضرابی، کمانه‌ای (آرشه‌ای)، بادی و کوبه‌ای، خوانده و نواخته می‌شد. همچنین براساس اشعار جامی، محافل سماع او، که گاه در جمع مریدان و گاه با حضور درباریان برپا می شد، شامل رویکردی متمایز به موسیقی و سازبندی بود (لعل‌شاطری، ۱۳۹۳: ۱۰۸).

در آواز از تبحری ممتاز برخوردار و «به انواع فضل و کمال آراسته و به‌علم ادوار و موسیقی بلکه به‌جمیع فنون پیراسته» بود (نوایی، ۱۳۲۳: ۸۹). نوازندگان و سازهای تخصصی آنان از جمله دیگر موضوعات مورد توجه مورخان محسوب می‌گردد. از این‌رو، به افرادی همچون «شهاب‌الدین عبدالله بیانی» که در موسیقی «خرده بر استادان پیشی گرفته» و در نواختن ساز قانون مهارتی ویژه داشته (میرخواند، ۱۳۸۰: ۵۹۳۵/۱۱)، «خواجه عبدالله مروارید» که به سازِ قانون جایگاهی خاص بخشید، چنان‌که «قانون در قدیم سازی نبوده است که با وجود سازهای دیگر کسی را به وی میل شود، زیرا که سازی است در غایت خشکی، اما خواجه عبدالله وی را چنان ساخته‌است که با وجود قانون خواجه ساز دیگر را طبیعت رغبت نمی‌نماید» و «استاد شیخ‌نایی» که «جمع سازها را از جمیع استادان بهتر نواخته‌است. چون نی فن وی است، به آن مشهور شده‌است»، همچنین «سید احمد غجکی» و «مطهر عودی» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹-۳۲۰) اشاره داشته‌اند.

علاوه‌براین، خواندمیر دربارهٔ سایر هنرمندان چنین گزارش داده است که «استاد شاه‌قلی» در ساز غیجک، «استاد حسن» در ساز عود و برادرش «استاد محمد» در ساز قانون از تبحری خاص بهره‌مند بوده‌اند (خواندمیر، ۱۳۷۲: ۲۴۴، ۲۴۳). همچنین نوایی در مجالس‌النفایس در مجلس چهارم به «خواجه عبدالله صدر» اشاره و او را متبحر در نواختن ساز قانون معرفی می‌کند (نوایی، ۱۳۲۳: ۱۰۶)، نیز به «استاد قل محمد» پرداخته و از او این‌گونه یاد می‌کند که «غیجک را نیک می‌نواخت. به‌تربیت او اشتغال نموده شد. کارش به‌مقامی رسید که استادان متعدد مصنفات او را یاد گرفته به شاگردی او مباهات کردند» (همان: ۱۰۳). نوایی در مجلس پنجم دربارهٔ «میر حبیب‌الله» آورده‌است که «جوانی ملایم است و عود می‌نوازد» (همان: ۱۱۲). همچنین در مجلس ششم در ذکر فضلایی که اصالتاً خراسانی نبوده، اما به ولایت خراسان آمده و ساکن گردیده، درباره «سید عماد» چنین گزارش می‌دهد: «از ملک یزد است و به‌جانب خراسان به‌عنوان قانون‌نوازی آمد و اینجا التفات بسیار یافت، اما عقل معاش نداشت هرچه یافت ضایع ساخت»[1] (همان: ۱۲۲). با

۱. هرچند در مجلس نهم به موسیقی‌دانانی که گویا در زمان مترجم مجالس‌النفایس (فخری‌هروی) به‌سال ۹۲۸ق. حضور داشته‌اند از جمله میر ابراهیم قانونی در ساز قانون و امیر شریفی در علم ادوار و موسیقی (نوایی، ۱۳۲۳: ۱۳۹)،

وجود اشاره به‌گسترش حوزهٔ فعّالیّت موسیقی‌دانان در این دوره و نیز برخورداری از امتیازاتِ مادی، بیش از سایر هنرمندان درباری (سمایی‌دستجردی، ۱۳۹۵الف: ۹۵) در پی ضعف سیاسی دربار بایقرا، توجه به اهل هنر تداوم نیافت و متعاقباً هنرمندان برجستهٔ خراسانیِ حاضر در هرات، به مناطق دیگری همچون دربار عثمانیان، ازبکان و نیز دربار مغولان هند (گورکانیان) مهاجرت کردند و در اندک زمانی تأثیرات موسیقی تیموریان بر این نواحی آشکار شد که این نکته را می‌توان علاوه بر گزارش‌های مورخان، دلیل دیگری بر رونق موسیقی در این عصر دانست؛ به‌گونه‌ای که موسیقی دربار هرات، به‌عنوان نمونه و الگویی برای فرهنگ‌ها و ممالک هم‌جوار محسوب می‌شده‌است (Haneda, 1997: 132؛ اسعدی، ۱۳۸۰: ۴۵).

## گزارش‌های بدایع‌الوقایع

یکی از وجوه ممتاز و کمتر مورد توجه شدهٔ بدایع‌الوقایع، بیان گزارش‌های هنریِ قشرِ میانه و فرودست جامعه خراسانِ بزرگ در عصر بایقرا است، چنان‌که این جریان را تا حد زیادی می‌توان منتج از طبع هنری مولف دانست، زیرا واصفی گاه در ذکر وقایع، به‌تبحر خود در علم موسیقی اشاره می‌نماید. از این‌رو آورده‌است که «یکی از دوستان که همواره درصدد اشتهار حیثیات این حقیر و در مقام اظهار قابلیت این فقیر بود، گفت که: فلانی علم موسیقی را [به‌غایت] خوب می‌داند و غزل را در نهایت مرغوبی می‌خواند. حضار مجلس که این شنیدند مبالغه از حد درگذرانیدند و نایی را فرمودند که نی را ساز کرد[...] چون این قول به‌گوش من رسید در مبداء فیاض بر روی من گشاد و این سوانح غیبی روی داد. گفتم که نی بردار؛ و [به آواز] آغاز کردم[...]» (واصفی، ۱۳۴۹: ۲۳/۱-۲۴).

---

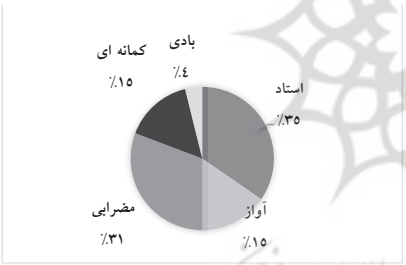
ملا سلطان‌محمد خندان در ساز نی و ملا نظام بدر در آواز (همان: ۱۴۸)، ملا کوکبی در علم ادوار و موسیقی (همان: ۱۵۵)، ملا تابعی در آواز (همان: ۱۶۷)، ملا زین‌الدین‌علی در ساز نی (همان: ۱۶۸) و ظهرالدین محمد بابر پادشاه در علم ادوار و موسیقی (همان: ۱۷۴) اشاره شده‌است، اما از آنجایی که زمانِ نگارش این مجلس به‌وسیله مترجم تا حد زیادی پس از پایان حکمرانی تیموریان است، به احتمال فراوان نمی‌توان این هنرمندان را در زمرهٔ فعالان حوزهٔ موسیقی در عصر سلطان حسین بایقرا دانست، چنان‌که در سایر تاریخ‌نگاری‌های عصر بایقرا از آنان ذکری نشده است.

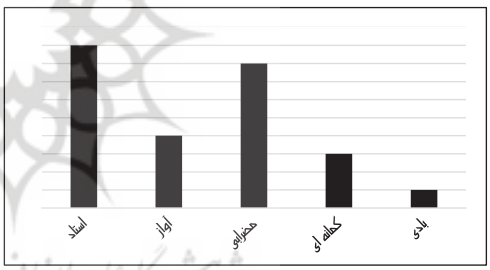
| اساتید علم موسیقی و ادوار | | | |
|---|---|---|---|
| ۱ | مولانا بنایی | ٦ | مولانا سائلی |
| ۲ | استاد حیدرشاد بلبلانی | ۷ | مولانا غباری‌اسفراینی |
| ۳ | مولانا محمد جامی | ۸ | مولانا شیخی |
| ٤ | خواجه یوسف برهان | ۹ | خواجه کمال‌الدین حسین |
| ۵ | میر محمد کابلی | | |

| آواز | | | |
|---|---|---|---|
| ۱ | حافظ بصیر | ۳ | حافظ قزاق |
| ۲ | حافظ حسن‌علی | ٤ | پهلوان‌محمد ابوسعید |

| سازهای مضرابی | | |
|---|---|---|
| | موسیقیدان | ساز تخصصی |
| ۱ | شهاب‌الدین عبدالله بیانی | قانون |
| ۲ | خواجه عبدالله مروارید | قانون |
| ۳ | استاد محمد | قانون |
| ٤ | خواجه عبدالله صدر | قانون |
| ۵ | سید عماد | قانون |
| ٦ | استاد حسن | عود |
| ۷ | میر حبیب الله | عود |
| ۸ | مطهر عودی | عود |

| سازهای کمانه‌ای (آرشه‌ای) | | |
|---|---|---|
| | موسیقیدان | ساز تخصصی |
| ۱ | سید احمد غجکی | غجک (غژک) |
| ۲ | استاد شاه قلی | غجک (غژک) |
| ۳ | استاد قل محمد | غجک (غژک) |
| سازهای بادی | | |
| | موسیقیدان | ساز تخصصی |
| ۱ | استاد شیخ نایی | نی |




**جداول و نمودارهای موسیقی‌دانان خراسانی در عصر سلطان حسین بایقرا بر اساس روایات تاریخی**

واصفی که خود در آواز مهارتی ممتاز داشته‌است، از جمله خوانندگان بـه «محـب‌علـی بلبانی» که جوانی آگاه به علم موسیقی و متبحر در آواز بود، اشـاره مـی‌کنـد (همـان: ۲۰) و نیز از «حافظ بصیر» گزارش می‌دهد و در شرح جایگاه هنری او چنین روایـت مـی‌کنـد کـه «بعد از حضرت داود هیچ‌کس مثل حافظ بصیر نخوانده[...]. منقول است کـه در روز تعزیـه خواجه طاوس دیوان اکابر و اشـراف حاضـر بودنـد و از حـافظ بصـیر التمـاس تغنـی کـرده بوده‌اند [...] حافظ چون به این بیت رسیده که:

در آتش افکنم آن دل که در غم تو نسوزد
به باد بردهم آن‌جان که در هـوای تو نبود

گویند که از گوشه ایوان موسیچه‌ای[1] پـرواز کـرده خـود را در کنـار حـافظ انـداخت و قالب تهی ساخت و آن‌روز قریب چهل کس بیهوش شـده ایشـان را بـه‌دوش از آن مجلـس بیرون آورده‌بودند» (همان: ۲۱-۲۲). علاوه بر این، واصفی در گفتار ششم، به‌صورت گـذرا از «امیر خلیل خواننده» که در شهر سـمرقند دارای اشـتهار بـوده‌اسـت، نـام مـی‌بـرد (همـان: ۱۱۸). همچنین در گفتار «تعریف مجلس امیرعلیشـیر و خواجـه مجدالـدین‌محمـد و هـزل و مطایبه‌کردن افاضل به مولانا عبدالواسع منشـی در بـاغ پـرزه»، بـه‌نقـل از مولانـا صـاحب‌دارا (عموی خود)، دیگر خوانندگان را تنها با ذکر اسامی چنین گزارش می‌دهـد: «حـافظ میـر»، «حافظ حسن‌علی»، «حافظ حاجی»، «حافظ سلطان محمود عیشی»، «حـافظ تربتـی»، «حـافظ چراغدان»، «شاه‌محمد خواننده»، «حافظ اوبهی» و «سیه چه خواننده» (همان: ۴۰۳). علاوه بـر این در گفتار ذکر فضایل و کمالات «پهلـوان محمـد ابوسـعید» و سـایر کشـتی‌گیـران، او را هنرمندی معرفی می‌کند که از آوازی رسا برخوردار بوده‌است (همان: ۴۹۲).

از دیگر خوانندگان عصر بایقرا مبتنی بر روایات واصفی می‌توان به «حافظ غیاث‌الـدین» اشاره نمود، چنان‌که به نقل از شیخ‌زاده انصاری در بدایع‌الوقـایع، ایـن هنرمنـد خـود را نـزد نوایی چنین معرفی کرده‌است: «اول آن‌کـه حـافظم و قـرآن را بـه هفـت قرائـت یـاد دارم و عشری که از قرآن می‌خوانم مستمعین را رقّت و حالت تمام و شـوق و ذوق لاکـلام دسـت می‌دهد و به‌یک دو بیت آنچنان ترنم می‌نمایم [و نغمه مـی‌سـرایم] کـه اهـل وجـد و حـال گریبان می‌درند[...]. اول عشری [از] قرآن خواند که هوش از اهل مجلس ستاند، بعـد از آن این غزل را بنیاد کرد که:

خوی تو بسی نازک و ما را ادبی نیست
وَر زانکه بگیرد دلت از ما عجبی نیست

و تحریرکاری و نغمه‌پردازی به‌نوعی نمود که آواز الاحسن از دوست و دشمن بـه‌گـوش او رسیدن گرفت» (همان: ۴۷۸-۴۸۰).

---

۱. پرنده‌ای شبیه به فاخته (عمید، ۱۳۸۱: ۱۱۷۵).

پرداختن به توصیف نوازندگان و شرح تخصص آنان، یکی دیگر از ویژگی‌های تاریخ‌نگاری هنریِ واصفی محسوب می‌شود. او در گفتار نخست بدایع‌الوقایع در ذکر ملاقات با موسیقی‌دانانی که در قلمرو بایقرا در هرات به فعّالیّت مشغول بوده، اما در سال ۹۱۸ق. از خراسان به ماورالنهر مهاجرت کرده‌اند، چنین ذکر کرده‌است: «قاسم‌علی قانونی سازنده‌ای بود که ماهِ‌گردون از برای تارهای قانونش از هاله کلابه سیم آوردی و حورای عین از بهر نمونه گوش‌های آن قانون غنچه‌های گلبن روضه رضوان را به‌پیش قانون‌تراش بردی و روح‌الامین اگر نغمه روح‌افزایش را شنیدی شاخ درخت سدره را از برای ساز وی بریدی و شهپر خود را جهت مضراب پیش وی کشیدی» (واصفی، ۱۳۴۹: ۲۰/۱). در ادامه پسر استاد سید احمد غجکی را یکی از نوازندگان برجسته این دوره معرفی (همان: ۲۰) و همچنین به «یکی از نوادر سازندگان عالم، استاد حسن عودی» و نیز «استاد حسینی کوچک نایی که در کمال حسن و جمال بود و در عراق عرب و عجم آوازه ساز او اشتهار داشت»، را در زمره هنرمندان مطرحِ خراسان در عصر سلطان حسین ذکر می‌کند (همان: ۲۱).

علاوه‌بر این، واصفی با توجه به شنیده‌های خود در زمینه سیاست‌های حمایتی و طبع هنری نوایی، در خلالِ یکی از گزارش‌های بدایع‌الوقایع، دو تن از موسیقی‌دانانِ ملازمِ نوایی را چنین معرفی می‌کند: «امیر علیشیر را غزلی است مستزاد، که خواجه عبداللّه صدر مروارید آن را صوتی بسته بود مشهور به «سرمست و یقم چاک» و اشتهار آن صوت به‌مثابه‌ای بود که خانه و سرایی نبود در هرات که از این ترانه خالی باشد. حافظ قزاق این صوت را با قانون بنیاد کرد» (همان: ۴۳۸). از دیگر موسیقیدانان که واصفی آنان را در زمره افراد حاضر در مجالس نوایی به‌نقل از مولانا صاحب‌دارا، یاد کرده‌است می‌توان به «استاد حسن نایی»، «استاد قل‌محمد عودی»، «استاد حسن بلبانی»، «استاد علی خانقاهی»، «استاد محمدی»، «استاد حاجی کهستی نایی»، «استاد سید احمد غجکی» و «استاد علی کوچک طنبوری» (همان: ۴۰۳) اشاره کرد که به احتمال فراوان تخصص این هنرمندان را تا حد زیادی بتوان براساس پسوند نام آنان بازشناخت و از سویی دیگر افراد فاقد پسوندی مشخص را در زمرهٔ خوانندگان و یا آگاهان به علم موسیقی و ادوار دانست.

نویسنده بدایع‌الوقایع گاه در ذکر گفتارهایی همچون «صنعت انشا و شکافتن معما» به‌بیان جایگاه و معرفی سایر موسیقی‌دانان پرداخته‌است، چنان‌که در ذکر مهمانی فضلای

سمرقند در خانه «خواجه امیر کاءشاهی» که به گفتگوی انشا و معما می‌پرداختند، به درخواست «مولانا محمد خوارزمی» مبنی بر دعوت از یکی هنرمندان چنین اشاره می‌کند «از برای روحی طنبورچی اگر مکتوبی نوشته شود که بدین مجلس حاضر گردد و حضار مجلس را محظوظ گرداند مناسب نماید. این مکتوب جهت آن نوشته شد:

یاران که به‌بزم عشق دمساز تو اَند　　فریادکنان زِ عشوه و ناز تو اَند
برخیز و بیا جانب یاران که همه　　دیده به رَه و گوش به آواز تو اَند[...]

امید که به این قول عمل نموده، در آمدن تعلل نفرمایند» (واصفی، ۱۳۴۹: ۸۱/۱-۸۲).

از دیگر موضوعاتی که واصفی دربارهٔ نوازندگان عصر سلطان‌حسین به آن پرداخته‌است و در تاریخ‌نگاری این دوره به آن اشاره نگردیده، معرفی زنان موسیقی‌دان است، چنان‌که او به جایگاه هنری یکی از آنان به نامِ «چکرچنگی مغنیه» پرداخته و چنین روایت می‌کند که «هرگاه که چنگ در کنار گرفتی زهره در بزم فلک ساز خود بر زمین زدی و از آسمان به‌زمین آمدی و موی گیسوی خود را تار چنگ او ساختی:

دلبر چنگی که ساز دلبری آهنگ ساخت
رشتهٔ جان من از هم کند و تار چنگ ساخت» (همان: ۲۰).

علاوه بر این، از دیگر جریاناتی که مورخان این دوره چندان به آن توجه نداشته‌اند، بیان گزارش‌های تاریخی- هنری با درون‌مایهٔ اجتماعی است. به‌عنوان نمونه می‌توان به شرح ماجرای «میرک زعفران» در سال ۸۹۹ ق. در هرات اشاره داشت. واصفی در این باره ذکر می‌کند از جمله توانایی‌های میرک، از حفظ داشتن شصت هزار بیت بود. همچنین در علم ادوار و موسیقی «مهارتش به‌مثابه‌ای بود که در هر آهنگ که فرمودندی که صوتی یا عملی یا نقشی باید بست، در بدیهه او را به‌نوعی ادا نمودی که استادان این فن از حلقه‌بگوشان او شدندی» (واصفی، ۱۳۴۹: ۳۴۴/۲). شاهدی دیگر مرتبط با این‌گونه از تاریخ‌نگاری، روایت معرکه «بابا جمال» می‌باشد که واصفی آن را «از جمله عجایب و غرایبِ دوره سلطان حسین» می‌داند. واصفی به یقین از یک راوی که به‌نام آن اشاره نداشته (احتمال فراوان صاحب‌دارا عموی خود)، این ماجرا را دریافته و چنین روایت کرده‌است: «بابا جمال از ولایت عراق به‌خراسان آمد و شتری داشت[...] و این شتر را بر سه پایه قدحی برمی‌آورد و در آهنگ بیاتی و عربان عملی بسته بود و اگر نه بختیان افلاک به زنجیر مجره محکم و

مضبوط نبودی از سماع تغنی او زیر و زبر گردیدی و شتر وی سر و گردن می‌افشاند و آواز حزینی می‌کرد که گویا چیزی می‌خواند» (واصفی، ۱۳۴۹: ۳۹۷/۲). او در ادامه می‌افزاید: «این بابا جمال خری داشت که او را چمندر نام کرده بود و از برای وی صوتی بسته بود[...] و در آهنگ چارگاه به غچک به‌نوعی ساز می‌کرد و آن چمندر اصولی می‌نمود که عقل عقلا حیران می‌شد» (همان: ۳۹۸).

همچنین، مولفِ بدایع‌الوقایع در جریانی مخالف با سایر آثارِ تاریخ‌نگاری این دوره، گاه به‌ذکر حواشی مجالس موسیقی‌دانان می‌پردازد، چنان‌که سایر مورخان از اشاره به آن پرهیز کرده‌اند. در این راستا، اشاره به «مقصود علی رقاص» در ذکر وقایع جشنی به‌کوشش «خواجه محمد صراف» که توأم با حضور هنرمندان برجسته‌ای همچون حافظ بصیر و استاد شیخی نایی در منزل چهل دختران، که از مکان‌های ییلاقی سلطان حسین بایقرا بوده‌است، نمونه‌ای از نوع تاریخ‌نگاری هنری واصفی محسوب می‌گردد (واصفی، ۱۳۴۹: ۲۲/۱). همچنین به‌عنوان مثالی دیگر، واصفی به غلامی اشاره می‌کند که در مجالسِ عمومیِ موسیقی‌دانان به انجام حرکات خنده‌آور می‌پرداخت، ولی با این وجود «دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آوازه و هفده [بحر] اصول که کلیات موسیقی است عملی بسته و ساز غچک را بسیار خوب می‌نواخت» (همان: ۳۹۹/۲).

## بررسیِ تحلیلی- تطبیقیِ گزاره‌ها

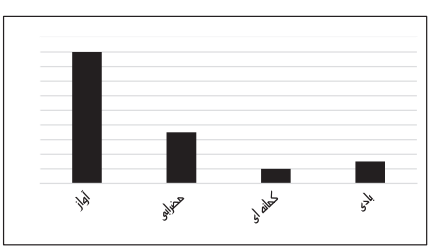
بی‌شک بررسی هریک از موضوعات مطروحه در ادوار تاریخ ایران، نیازمند بررسی منابع تاریخ‌نگاری آن دوره و تجزیه و تحلیل داده‌ها و گزارش‌های مورخان می‌باشد، چراکه برای درکِ جریانات مختلف از جمله حیاتِ هنری عصر تیموریان، «شاهد تاریخی تنها گواه ما از گذشته است» (استنفورد، ۱۳۸۶: ۲۵۵). نگارش کتب مختلف از جمله تواریخ دوران تیموریان در سه مرحله صورت گرفته است: در اولین مرحله مورخان متأثر از سنت نگارشی مورخانِ دوران ایلخانی بودند و اغلب آنان در نواحی غربی و مرکزی ایران می‌زیستند. دومین مرحله در دوران حکومت شاهرخ آغاز شد. با انتقال پایتخت به هرات، مورخان درباری با توجه به‌صدور فرمان شاهرخ مبنی بر رعایت قوانین شرع اسلام در جامعه، تحت تأثیر سنت تاریخ‌نگاری اسلامی-ایرانی قرار گرفتند. در مرحله سوم

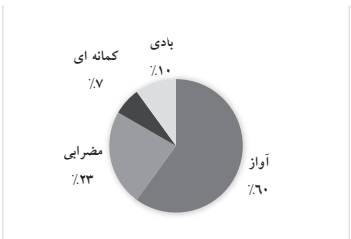
تاریخ‌نگاری، در پی حمایت سلطان‌حسین بایقرا و تلاش‌های نوایی، مورخان از حمایت دربار برخوردار گردیده، اما دوباره تاریخ‌نگاری تحت تأثیر سنت‌های مغولی قرار گرفت و کتب فراوانی از قبیل تاریخ‌های عمومی، دودمانی، محلی و غیره به‌نگارش درآمد (ساسان‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰۲-۱۰۳). در این بین، بدایع‌الوقایع یکی از گونه‌های تاریخ‌نگاری اجتماعی می‌باشد که دربردارنده جریانات فرهنگی- هنری عصر بایقرا، محسوب می‌گردد، چنان‌که تجزیه و تحلیل گزارش‌های این اثر، اطلاعاتی نویافته در زمینه حیاتِ موسیقی‌دانانِ این دوره به دست می‌دهد.

| آواز | | | |
|---|---|---|---|
| ۱ | محب‌علی بلبانی | ۱۰ | حافظ تربتی |
| ۲ | حافظ بصیر | ۱۱ | شاه محمد خواننده |
| ۳ | امیر خلیل خواننده | ۱۲ | حافظ چراغدان |
| ٤ | حافظ میر | ۱۳ | حافظ اویهی |
| ٥ | حافظ حسن علی | ١٤ | سیه چه خواننده |
| ٦ | حافظ حاجی | ١٥ | پهلوان محمد ابوسعید |
| ۷ | حافظ سلطان‌محمود عیشی | ١٦ | حافظ غیاث الدین |
| ۸ | استاد حسن بلبانی | ۱۷ | استاد علی خانقاهی |
| ۹ | استاد محمدی | ۱۸ | خواجه عبدالله صدر |

| سازهای مضرابی | | |
|---|---|---|
| | موسیقیدان | سازِ تخصصی |
| ۱ | قاسم علی قانونی | قانون |
| ۲ | حافظ قزاق | قانون |
| ۳ | استاد حسن عودی | عود |
| ٤ | استاد قل محمد عودی | عود |
| ٥ | استاد علی‌کوچک طنبوری | طنبور |
| ٦ | روحی طنبورچی | طنبور |
| ۷ | چکرچنگی مغنیه | چنگ |

| سازهای بادی | | |
|---|---|---|
| | موسیقیدان | سازِ تخصصی |
| ۱ | استاد حسینی‌کوچک نایی | نی |
| ۲ | استاد حسن نایی | نی |
| ۳ | استاد حاجی کهستی نایی | نی |
| سازهای کمانه‌ای (آرشه‌ای) | | |
| | موسیقیدان | سازِ تخصصی |
| ۱ | سید احمد غجکی | غجک (غژک) |
| ۲ | پسر سید احمد غجکی | غجک (غژک)، کمانچه |




**جداول و نمودارهای موسیقی‌دانان خراسانی در عصر سلطان حسین بایقرا براساس روایات بدایع‌الوقایع**

در بررسی روایات بدایع‌الوقایع، نخستین موضوع، از منظر دوری و نزدیکی راوی به گزارش‌هایی است که بیان داشته و به‌عبارتی دیگر «شکاف‌معرفتیِ» موجود است. واصفی در این زمینه از جایگاهی بینابین برخوردار می‌باشد، چراکه از سویی نزدیک به نیمی از وقایع مرتبط با زندگی موسیقی‌دانان را شاهد بوده (همچون گروه هنرمندان در حال سفر به ماورالنهر) و روایت کرده و از سویی، سایر گزارش‌های او فقط یک واسطه دارد که این واسطه‌ها نیز اکثراً همچون صاحب دارا (عموی او) افرادی فرهیخته و ثقه بودند. ثمره این موضوع از منظر واصفی، به‌احتمال فراوان پرهیز از عدم دخل و تصرف و سایر اشتباهات رایج در میان سایر تاریخ‌نگاری‌های این دوره می‌باشد. همچنین از منظر بُعد مکانی، به این دلیل که واصفی خود مدتی در هرات مقیم بوده، بر فضای هنری آن اشراف داشته و چنین به نظر می‌رسد روایاتی را که با نواحی دیگر (خارج از خراسان بزرگ) مرتبط بوده‌است با دقت و ریزبینی خاص، نقل نکرده تا ضریب خطا را در اثر خود کاهش دهد.

یکی از موضوعات مشهود در تاریخ‌نگاری تیموریان، که در نیمه اول این حکومت با شدت بیشتر و در نیمه دوم آن با تأثیری کمتر رخ داد، تأثیرپذیری از وابستگی‌ها و تمایلات سیاسی ـ درباری مورخان و بازتاب آن در آثارشان بود. از این‌رو، اکثر مورخان در حوزهٔ مباحثِ هنری بیشتر به معرفی موسیقی‌دانان مرتبط با دربار تأکید داشته‌اند، این در حالی است که وجه بارز تاریخ‌نگاری واصفی، جدایی از بیان اتفاقات دربار و تمرکز بیش از پیش بر جریاناتِ هنری تودهٔ مردم است. از این منظر، سبک واصفی برخلاف سایر مورخان، تا حد زیادی دارای تعلقات اجتماعی می‌باشد، چنان‌که از خلال گزارش‌های بدایع‌الوقایع می‌توان به پیوند نویسنده با طبقات گوناگون جامعه و نیز حِرَف متفاوت، به‌ویژه موسیقی‌دانان ــ براساس نوعِ نگاه و توضیح و تفسیر او از این طبقه ــ مبتنی بر جایگاه اجتماعی و تخصصِ هنری آنان، پی برد.[1] از سویی دیگر، مخاطبان بدایع‌الوقایع یکی از عوامل نگارش محتواییِ این اثر محسوب می‌شوند، چراکه برخلاف سایر تواریخ

۱. در پژوهشی جدید مبنی بر تحلیلِ ساختار طبقاتیِ هنرمندانِ جامعهٔ عصر تیموریان آمده‌است که «این اندیشه که هنر و صنعت دورهٔ تیموریان، اشرافی بوده و فقط به لایه‌های بالای اجتماع تعلق داشته است، پنداری باطل محسوب می‌گردد «زیرا هنرمندان طبقهٔ عامه از فراوانی بیشتری در جامعهٔ این عصر برخوردار بوده‌اند و هنرمندانِ طبقه روحانی، دیوانی، خاندانِ شاهی و نظامی به ترتیب در مرتبهٔ بعد قرار می‌گرفتند» (سمایی‌دستجردی، ۱۳۹۵ب: ۱۱۶).

این دوره، مخاطبان بدایع‌الوقایع، صرفاً درباریان و حکمرانان نبوده و به احتمال فراوان جامعهٔ هدف واصفی، قشر میانهٔ علاقمند به تاریخ و هنر می‌باشد. همچنین شاید بتوان مهم‌ترین انگیزهٔ واصفی را علاوه بر آشناسازی تودهٔ مردم با ابعاد گوناگون حیات موسیقیایی خراسان بزرگ، معرفی و حفظ نام موسیقی‌دانان و جریاناتِ مرتبط با آنان دانست که در دیگر تواریخ از آن ذکری به میان نیامده است.

از منظر محتوای روایات، هرچند گاه اشاراتی غلّوآمیز همچون ماجرای حافظ بصیرِ خواننده در تاریخ‌نگاری بدایع‌الوقایع قابل مشاهده است، اما چنین به‌نظر می‌رسد که واصفی ضمن بیان چنین روایتی، هم می‌خواهد تبحر و مرتبه هنری و متعاقباً تأثیرگذاری هنرمندان بر جامعه را بیان می‌کند و هم با ذکر روایاتی همچون دعوت عده‌ای از فضلا از موسیقی‌دانانی همچون روحی طنبورچی، به‌بیان شأن والای این قشر، حتی در نزد فرهیختگان جامعه بپردازد. علاوه‌بر این، می‌توان از نوع بیان واصفی استنباط کرد که موسیقی‌دانانِ این دوره شامل دو دسته بوده‌اند: گروه نخست ضمن تبحر در موسیقی و جایگاه استادی، با دربار مرتبط و از شأن و مقام خاصی برخوردار بودند و تا حد زیادی فارغ از منافع مادی و صرفاً برای ارضای حس درونی به موسیقی اشتغال داشتند (موسیقی‌دانانِ قشرهای بهره‌مند). گروه دیگر در بین توده مردم بودند و متعاقباً بسیار اندک در محافل درباری حضور داشتند و به‌عبارتی به این هنر به‌عنوان یکی از ضرورت‌های زندگی اجتماعی و اشتغال نظر داشتند (موسیقی‌دانانِ طیف فرودست). با وجود این، چنین به‌نظر می‌رسد که گسستی میان این دو گروه وجود نداشته و با یکدیگر در تعاملی پایدار بوده‌اند، چنان‌که به‌عنوان نمونه، تصانیف ساختهٔ موسیقی‌دانان برجسته، خواه درباری و خواه قشرِ فرودست، از سوی هر دو طیف مورد الگوبرداری و گاه تقلید قرار گرفته‌است، چنان‌که گزارشِ واصفی از قطعه «سرمست و یقم چاک» و اشتهار و اجرای آن در میانِ تمامی طبقات اجتماعی، شاهدی بر این ادعا می‌باشد.

یکی دیگر از جنبه‌های برجستهٔ تاریخ‌نگاری واصفی، ذکر گزارش‌هایی گاه به‌صورت شاهد و زمانی نقل از تنها یک واسطه محسوب می‌گردد که در سایر تواریخ این دوره اشاره‌ای به آن نشده‌است. چنان‌که توصیف «میرک زعفران» و معرکه «بابا جمال» و یا زنی موسیقی‌دانان به نام «چکرچنگی مغنیه» را می‌توان این مدعا دانست. علاوه‌بر این، بیان جزئیاتی همچون اجرای آهنگ بیاتی و آهنگ چهارگاه در ماجرای بابا جمال و یا اشاره

دقیق به دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آواز و هفده [بحر] اصول، که کلیات موسیقی است در ماجرای غلام خنده‌آور، از سویی به‌نگاه تیزبینِ موسیقیایی واصفی اشاره داشته و از سویی دیگر نشانگر گسترش موسیقی علمی و تبحر در این حوزه، حتی در میان اقشار فرودست جامعه خراسان بزرگ در عصر سلطان‌حسین بایقرا می‌باشد.

با این حال، اهمیت بدایع‌الوقایع از منظر تاریخ‌نگاری هنری در حوزه موسیقی ناشی از معرفی و ذکر نام موسیقی‌دانانی است که تا پیش از آن در سایر منابع تاریخی به آنان اشاره‌ای نشده‌است، چنان‌که مبتنی بر داده‌های کمّی (جداول معرفی موسیقی‌دانان) می‌توان این موضوع را به‌صورت مستند مورد بررسی قرار داد. در زمینهٔ اساتید علم ادوار و موسیقی، با وجود آنکه تواریخ عصر بایقرا افراد بسیاری را ذکر کرده و به احتمال فراوان این جریان به‌دلیل شهرت و متعاقباً جایگاه خاص آنان در دربار بوده‌است، اما واصفی به‌علتِ نگرشِ اجتماعی خود، از این امر خودداری و بسیار محدود به این هنرمندان پرداخته‌است. در حوزهٔ خوانندگان، مورخان عصر بایقرا تنها به چهار استاد پرداخته‌اند این در حالی است که واصفی ضمن توصیف این خوانندگان، چهارده استاد دیگر در این عرصه را معرفی می‌کند.

در عرصه نوازندگان، تواریخ به سه گروهِ سازهای مضرابی، کمانه‌ای (آرشه‌ای) و بادی اشاره و از بیانِ نوازندگان سازهای کوبه‌ای خودداری کرده‌اند که به احتمال فراوان این امر نشانگر شأنِ پایین آن‌ها و عدم توجه به این گروه از نوازندگان بوده‌است. با این حال، در گروهِ سازهای مضرابی، اکثریت مورخان صرفاً به دو ساز عود و قانون پرداخته‌اند، این در حالی است که واصفی به نوازندگان طنبور و چنگ نیز توجه داشته‌است. همچنین از جهت معرفی این هنرمندان تنها یک اسم مشترک در وقایع‌البدایع با سایر متون وجود دارد (استاد حسن عودی) و واصفی به شش نوازندهٔ سازهای مضرابی ذکرنشده در سایر تاریخ‌نگاری‌های این دوره می‌پردازد. نوازندگان سازهای کمانه‌ای گروه دیگری از هنرمندان مطرح در این دوره می‌باشند و از این‌رو در منابع تاریخی به آن‌ها توجه‌ای ویژه داشته و سه استاد برجستهٔ آن را معرفی می‌نمایند، چنان‌که در بدایع‌الوقایع صرفاً خاندان غجکی مورد توجه قرار دارند. هرچند سازهای بادی در این دوره گویا صرفاً محدود به سازِ نی می‌باشد، با وجود این واصفی از پرداختن به نوازندگان آن به مانند سایر متون خودداری نکرده و به-

توصیف تبحر هنری سه تن از این اساتید پرداخته‌است، درحالی‌که کلیهٔ منابع تاریخی این دوره تنها به ذکر استاد شیخ نایی توجه داشته‌اند.

نکتهٔ دیگری که از تحلیل داده‌های سایر منابع تاریخی و مقایسه آن با بدایع‌الوقایع استنتاج می‌شود، پیوندهای خانوادگی میان موسیقی‌دانان و به‌عبارتی استمرار این هنر در خاندان‌هایی مشخص است. به‌عنوان نمونه می‌توان به خاندان بلبلانی در آواز و در میان نوازندگان به خاندان نایی و خاندان غجکی اشاره کرد. تشخیص این استمرار هنری تا حد زیادی به‌واسطهٔ بررسیِ داده‌های بدایع‌الوقایع امکان‌پذیر است، چرا که سایر تواریخ از بیان آن خودداری کرده‌اند. به احتمال فراوان علت منعکس‌نشدن آن نداشتن ارتباط مستمر و قوی سایر اعضای آن خاندان با دربار و همچنین ناهمسانی و برخورداری از تبحر هنری سایر اعضای خاندان نسبت به یکدیگر بوده‌است.

## نتیجه

با مداقه در روایاتِ تاریخی تا پیش از آغاز حکمرانی سلطان حسین بایقرا، می‌توان دریافت با وجود آن‌که تیمور و شاهرخ همواره جشن‌ها و ضیافت‌های باشکوهی با حضور هنرمندان عرصهٔ موسیقی برگزار می‌کردند، اما مورخان بر توصیفِ سایر وجوه این مراسم همچون بیانِ عظمت دربار و انقیاد سایر حکمرانان تمرکز کرده‌اند. چراکه این حکمرانان، در پسِ برگزاری جشن‌هایی باشکوه، در پی مقاصدی فراتر از التذاذ بوده و نمایش اقتدار سلطان و ترغیب مردم بر اطاعت هرچه بیشتر و تا حد زیادی کسب اعتبار فرهنگی مورد نظر بوده و نمایشِ پیشرفت‌های هنری و گسترهٔ فعّالیّت موسیقی‌دانان چندان مورد توجه دربار و متعاقباً مورخان قرار نداشته‌است. به این معنا که نوع نگرش مورخان نیز متأثر از علایق دربار شکل پذیرفته و در تاریخ‌نگاری آنان هنرمندان (موسیقی‌دانان) اهمیت چندانی نداشتند، چنان‌که در اکثر روایات جایگاه این هنرمندان صرفاً در مراسم طوی در قالب گروهی برای ابراز شادمانی توصیف شده‌است. با آغاز حکمرانیِ بایقرا، به‌واسطه اشراف علمی و عملی سلطان و درباریانی همچون نوایی بر موسیقی، ضمن اعمال سیاست‌های حمایتی از موسیقی‌دانان، چنین به‌نظر می‌رسد که این رویکرد، بر نوع نگرش مورخان نیز تأثیر نهاد، به نحوی‌که در تاریخ‌نگاری خود بیش از پیش به شرح احوال موسیقی‌دانان پرداختند، تا از این رهگذر نظر

حامیان خود (درباریان) را جلب کنند. با این حال، نوع گزارش‌های اکثر مورخان این دوره، به دلیل قالبِ نگرشِ سنتی آنان در تاریخ‌نگاری، که وابسته به‌دربار بود، بیشتر بر هنرمندان درباری متمرکز گردیده و از توجه به سایر هنرمندان حاضر در جامعهٔ خراسانِ عصر بایقرا خواسته یا ناخواسته خودداری کرده‌اند. با وجود این، بدایع‌الوقایع را می‌توان اثری متفاوت از تاریخ‌نگاری غالب و همچنین مکملِ شناخت موسیقی‌دانان عصر بایقرا دانست. هرچند واصفی در تاریخ‌نگاری شهرت گسترده‌ای ندارد، اما به‌واسطهٔ پرداختن به جریانات طبقات گوناگون جامعه، به‌ویژه موسیقی‌دانان، با مهارتی ممتاز از اکثر مورخان این دوره سبقت جسته است. چنان‌که با بررسی گزارش‌های بدایع‌الوقایع و مقایسه آن با سایر روایات تاریخی می‌توان دریافت که حیات موسیقیایی خراسان و به‌ویژه هرات همچنان‌که در محافل درباری دارای رونق بود، در میان توده و قشر فرودست جامعه نیز جریان و رواج داشته‌است. با این حال واصفی با بیان جزئیات زندگانی و محافل اساتید غیرمشهور و نیز با اشاره به تخصصِ هنریِ آنان، به‌سبک ویژه‌ای دست یافته است که آن را می‌توان گونه‌ای از تاریخ‌نگاری هنری در عرصهٔ معرفیِ موسیقی‌دانان عصر بایقرا نامید.

## منابع و مآخذ


- آژند، یعقوب (۱۳۷۷). «*تاریخ‌نگاری هنر ایران*»، ***هنرهای زیبا***. ش۵-۴ (زمستان و بهار): ۲۱-۱۶.
- ابن‌عربشاه، احمد بن محمود (۱۳۵۶). ***زندگانی شگفت‌آور تیمور***. ترجمهٔ محمدعلی نجاتی. تهران: بنگاه ترجمهٔ و نشر کتاب.
- استنفورد، مایکل (۱۳۸۶). ***درآمدی بر تاریخ‌پژوهی***. ترجمه مسعود صادقی. تهران: دانشگاه امام صادق(ع).
- اسفزاری، معین‌الدین‌محمد (۱۳۳۹). ***روضات‌الجنات فی اوصاف مدینه هرات***. تصحیح سید محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۰). «حیات موسیقایی در دوران تیموریان: از سمرقند تا هرات». ***ماهور***. ش۱۴ (زمستان): ۲۵- ۵۲.
- بقایی‌بخارایی (۱۳۹۳). ***تذکره مجمع‌الفضلا***. تهران: منشور سمیر.

- بلدروف، الکساندر (۱۹۸۹م). ***زاین‌الدین واصفی***. تاجیکستان. آدیب.
- _____ (۱۳۲۴). «بدایع‌الوقایع یا تذکره زین‌الدین واصفی». ترجمه صدیق طرزی. ***آریانا***. ش۳۴ (آبان): ۴۱-۳۴.
- _____ (۱۳۲۴). «واصفی شاعر هراتی و بدایع‌الوقایع»، ترجمه میرغلام حامد، ***آریانا***. ش۳۲ (شهریور): ۱۴-۱۰.
- تایور، فیلیکس (۱۳۶۸). «تاریخ‌نگاری دوره تیموریان». ترجمه وهاب ولی. ***تحقیقات تاریخی***. ش۲ (پاییز): ۳۰۴-۲۷۹.
- جعفری، جعفر بن محمد (۱۳۹۳). ***تواریخ ملوک و انبیا مشهور به تاریخ جعفری و تاریخ کبیر***. به‌اهتمام نادر مطلبی کاشانی. قم: مورخ.
- حافظ‌ابرو، عبدالله بن لطف‌الله (۱۳۸۰). ***زبدةالتواریخ***. ج۲، ۳. تصحیح سیدکمال حاج سیدجوادی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حسینی‌تربتی، ابوطالب (۱۳۴۲). ***تزوکات تیموری***. ترجمهٔ میجر ویلیام دیوی. تهران: اسدی.
- حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶). ***فرهنگ‌نامه موسیقی ایران***. تهران: توتیا.
- خوافی، احمدبن‌جعفر (۱۳۸۶). ***مجمل‌فصیحی***، ج۳. تصحیح سیدمحسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.
- خواندمیر، غیاث‌الدین‌بن‌همام‌الدین (۱۳۷۲). ***مآثرالملوک به‌ضمیمهٔ خاتمهٔ خلاصةالاخبار و قانون همایونی***. تصحیح میرهاشم محدث. تهران: رسا.
- خواندمیر، غیاث‌الدین‌بن‌همام‌الدین (۱۳۸۰). ***حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر***. ج۳، ۴. زیر نظر محمود دبیرسیاقی. تهران: خیام.
- دوغلات، حیدر میرزا (۱۳۸۳). ***تاریخ رشیدی***. تصحیح عباس‌قلی غفاری‌فرد. تهران: میراث‌مکتوب.
- رویمر، هانس‌روبرت (۱۳۸۰). ***ایران در راه عصر جدید***. ترجمه آذر آهنچی. تهران: دانشگاه تهران.
- ساسان‌پور، شهرزاد (۱۳۹۲). «منابع تاریخ‌نگاری ایران در دوران تیموریان». ***پژوهشنامه تاریخ***. ش۳۰ (بهار): ۱۲۹-۱۰۱.
- سمایی‌دستجردی، معصومه و دیگران (۱۳۹۵الف). «بررسی جایگاه اجتماعی هنرمندان و صنعتگران در دورهٔ تیموریان». ***تاریخ اسلام و ایران***. ش۲۹ (بهار): ۱۰۶-۸۱.

- _____ (۱۳۹۵ب). «تبیین موقعیت ناهمگون هنرمندان و صنعت‌گران در جامعهٔ عصر تیموریان». ***پژوهش‌های تاریخ ایران و اسلام***. ش۱۸ (بهار و تابستان): ۱۳۴-۱۱۱.
- سمرقندی، عبدالرزاق (۱۳۸۳). ***مطلع‌السعدین و مجمع‌البحرین***. ج۱، ۲. به‌اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: منوچهری.
- سمرقندی، دولتشاه (۱۳۸۲). ***تذکرةالشعرا***. تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر.
- صفوی، سام‌میرزا (۱۳۷۱). ***تذکره تحفه سامی***. تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ. تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
- عمید، حسن (۱۳۸۱). **فرهنگ فارسی عمید**. تهران: امیرکبیر.
- گازرگاهی، کمال‌الدین حسین (۱۳۷۵). ***مجالس‌العشاق***. به‌کوشش غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: زرین.
- گلیجانی‌مقدم، نسرین (۱۳۸۶). ***تاریخ‌شناسی معماری ایران***. تهران: دانشگاه‌تهران.
- لعل‌شاطری، مصطفی (۱۳۹۳). «جایگاه موسیقی نزد اقطاب نقشبندیه (مطالعهٔ موردی عبدالرحمان جامی)»، **پژوهشنامهٔ تاریخ تمدن**. ش۴۷ (بهار و تابستان): ۱۲۳-۹۵.
- لعل‌شاطری، مصطفی (۱۳۹۵). «هنر خراسان در دورهٔ سلطان حسین بایقرا (۸۷۵-۹۱۱ق) (با تکیه بر موسیقی و نگارگری)». ***مطالعات فرهنگی ـ اجتماعی خراسان***. ش۳۹ (بهار): ۱۲۰-۹۱.
- محشون، حسن (۱۳۸۸). ***تاریخ موسیقی ایران***. تهران: نشر نو.
- مجیری، محمدعلی (۱۳۸۷). **نقد و بررسی شیوه تاریخ‌نگاری و رویکردهای موضوعی مورخان برجسته عصر تیموری**، (*پایانامه کارشناسی ارشد تاریخ ایران اسلامی*. اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۶۶). ***جامع‌الالحان***. به‌اهتمام تقی بینش. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۰). ***شرح ادوار***، به‌اهتمام تقی بینش. تهران: نشر دانشگاهی.
- میرخواند، محمدبن‌خاوندشاه (۱۳۸۰). ***روضة‌الصفا***، تصحیح جمشید کیانفر، ج۱۱-۹. تهران: اساطیر.
- نثاری‌بخاری، حسن (۱۳۷۷). ***مذکر احباب***. تصحیح نجیب مایل‌هروی. تهران: مرکز.
- نطنزی، معین‌الدین (۱۳۸۳). ***منتخب‌التواریخ***. تصحیح ژان اوبن. تهران: اساطیر.

- نوایی، امیرعلیشیر (۱۳۲۳). ***تذکره مجالس‌النفایس***. به‌کوشش علی‌اصغر حکمت. تهران: بانک ملی ایران.
- نیکجو، سوسن (۱۳۷۸). ***تاریخ‌نگاری دوره تیموری (۹۱۲-۷۷۱ق)*** (*پایانامه کارشناسی ارشد تاریخ و تمدن ملل اسلامی*). مشهد: دانشگاه آزاد اسلامی.
- واصفی، زین‌الدین‌محمود (۱۳۴۹). ***بدایع‌الوقایع***. با مقدمه الکساندر بلدروف. ج۱،۲. تهران: بنیاد فرهنگ.
- وودز، جان (۱۳۸۰). «*تاریخ‌نگاری دوره تیموری*». ترجمه یعقوب آژند. ***تاریخ‌نگاری در ایران***. تهران: گستره. صص ۱۵۲-۱۱۵.
- یزدی، غیاث‌الدین‌علی (۱۳۷۹). ***سعادت‌نامه***. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: میراث مکتوب.
- یزدی، شرف‌الدین‌علی (۱۳۸۷). ***ظفرنامه***. تصحیح عبدالحسین نوایی. ج۱،۲. تهران: مجلس‌شورای اسلامی.

- Di cosmo, Nicola, (2005), ***Mongols, Turks, and Others***, Leiden, Bostsn, 2005.
- Fazliglu, Ihsan, (2008), "The Samarqand Mathematical-Astronomical School: A Basis for Ottoman Philosophy and Science", ***Journal for the History of Arabic Science***, Vol 14, No.1: 3-68.
- Golden, Peter, (2011), ***Central Asia in World History***, Oxford, University Press.
- Haneda**,** Masashi, (1997), **"**Emigration of Iranian Elites to India during the 16-18th centuries", ***Cahiers d'Asie central***, vol 3-4, No. 4: 129-143.
- Hecker, Felicia J (1993), "A Fifteenth-Century Chinese Diplomat in Heart", ***Journal of the Royal Asiatic Society,*** Vol. 3, No. 3: 85-98.
- Polyakova, E. A, (1998), "Timur as described by the 15th century court historiographers", ***Iranian Studies***, vol 21, No. 2: 31-41.
- Soucek, Svat, (2000), ***A History of Inner Asia***, United States, Cambridge University Press.
- Subtelny, Maria, (2007), ***Timurid in transitions: Turko-persian politics and acculturation In Medieval Iran***, Leiden, Brill.