

Mystical Reading of the Painting of Building Khovarnagh Palace by Kamaledin Behzad

Fatemeh Gholami Houjaghan*

Ph.D. Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Visual Art, Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran.

Hassan Bolkhari Ghehi

Professor, Faculty of Visual Art, Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran

Mina Sadri

Associate Professor, Faculty of Visual Art, Tehran University, Tehran Iran

Abstract

An illustrated copy of Khamsa of Nizami preserved in the British Museum, compiled in the Timurid period, is world famous due to high artistic value of the paintings and the presence of painters such as Mirak, Behzad, and possibly Qasim-Ali and Abdul Razzagh. Also, its text is a valuable relic of Hakim Nizami, which is one of the most cited research works in the field of Persian literature. Nizami is one of the talented Persian poets, who not only has a separate method and style, but the influence of his style on Persian poetry is also quite evident in the poets after him. He had a great awareness of the common knowledge of his time, including literary sciences, astronomy, philosophy, Islamic sciences, jurisprudence, theology, and Arabic literature, and this characteristic is reflected in his poems. Khamsa of Nizami has been very popular with Persian painters and calligraphers and many copies of it have been reproduced in various periods from the Timurid era to the Qajar era, which are scattered in museums all over the world, and this is due to the special charm of Khamsa of Nizami's romantic-mystical and sagacious stories. It is popular with audiences all over the world today and shows Nizami's ability to attract the collective unconscious of humanity. This magnificent collection includes 22 paintings, which are important in terms of showing the way people lived in the Timurid period and reflecting it in Persian paintings. On the other hand, Behzad is an outstanding artist who, in addition to accurately recording the daily life of the people, deeply adhered to the social concerns of his time and benefited from mystical references in his works, which is his close and deep connection with prominent mystics and poets (Jāmī and Nava'i) and mystical circles that are proof of this claim. In this regard, the painting of "building Khovarnagh Palace" by Kamaledin Behzad,

was chosen due to the special paradox hidden in it, which is unprecedented in Behzad's artistic career, so that a deeper reading can be provided by discovering the possible mystical sources of the work. In this regard, the precious work of, Najmeddin Rāzi "Mersād al-Ebād", is one of the important sources of Islamic mysticism, whose basics are useful in the mystical interpretation and has a lot of harmony and consonance with the present painting. In this regard, it is possible to use the theory of Razi's colorful lights in order to adapt it to Behzad's color selection in the direction of Razi's mystical views. To put it better, Razi's colorful lights is a bridge between Behzad's paintings and Razi's mystical works. The upcoming research is of a qualitative type and descriptive-analytical and interpretative method and it has benefited from library resources (real: available books - virtual: images and related websites). The results of the research indicate that the building of Khovarnagh Palace is a great symbol of the human format at the beginning of creation entertained by insatiable worldly ties in order to forget the nearness of the truth and the unseen world, and to join the world of sense, and Senmār (Khovarnagh Palace's architect) is also a manifestation of this attachment, who was caught by the burning lights of God's wrath. The glory and wrath of God engulfed and destroyed him. A repeatable fate for those who have closed their hearts to the material world and got caught in its wrath.

Keywords: Khamsa of Nizami Ganjavi, Khovarnagh Palace, Mersād al-Ebad, Najmeddin Rāzi, Kamaledin Behzad.

* Email (corresponding author): fat.gho.houjaghan@ut.ac.ir

خوانش عرفانی نگاره «ساختن کاخ خورنق»، اثر کمال‌الدین بهزاد

فاطمه غلامی هوجقان*

دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

حسن بلخاری قه‌بی

استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

مینا صدری

دانشیار دانشکده‌گان هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

نسخه‌ مصورِ خمسة نظامی محفوظ در موزه بریتانیا که در دوره تیموری تدوین شده است، به دلیل ارزش هنری نگاره‌ها و حضور نگارگرانی چون میرک، بهزاد و احتمالاً قاسمعلی و عبدالرزاق شهرت جهانی دارد. همچنین متن آن، یادگار ارزشمند حکیم نظامی است که در زمره آثار پراستناد پژوهشی قرار می‌گیرد. این مجموعه فخیم ۲۲ نگاره را شامل می‌شود که از نظر نمایش نحوه زندگی مردم در دوره تیموری و انعکاس آن در نگاره‌ها حائز اهمیت است. از سویی بهزاد هنرمندی شاخص است که علاوه بر ثبت دقیق زندگی روزانه مردم، به دغدغه‌های اجتماعی زمانه خویش عمیقاً پایبند بوده و از اشارات عرفانی در لابه‌لای آثارش سود جسته که ارتباط وثیق و عمیق وی با عرفا و شعرای مطرح زمانه خویش و حلقه‌های عرفانی آنان گواه این مدعاست. لذا نگاره «ساختن کاخ خورنق» به دلیل پارادوکس خاص مستتر در آن انتخاب گردید که در کارنامه هنری بهزاد مسبوق به سابقه نیست، تا بتوان با کشف منابع عرفانی احتمالی اثر، خوانش عمیق‌تری ارائه کرد. در این راستا، مرصاد/عباد اثر گرنامه‌ی نجم‌الدین رازی یکی از منابع مهم عرفان اسلامی بوده که مبانی آن در تأویل عرفانی نگاره مفید است و هماهنگی و همخوانی زایدالوصفی با نگاره حاضر دارد. پژوهش پیش رو از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی و تفسیری بوده و از منابع کتابخانه‌ای (واقعی و مجازی) سود جسته است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بنای کاخ خورنق نمادی سترگ از قالب انسانی سرگرم‌شده با تعلقات دنیوی سیری‌ناپذیر در جهت فراموشی قربت حق و عالم غیب، و پیوستن به عالم حس است و سنمار نیز نمودی از این دل‌بستگی است که در خاتمه انوار محرق جلال و قهر خداوندی دام‌گیرش شد. عاقبتی تکرارپذیر برای کسانی که دل به دنیای مادی بسته و گرفتار قهر آن شدند.

واژگان کلیدی:

خمس نظامی، کاخ خورنق، مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی، کمال‌الدین بهزاد.

* نویسنده مسئول مکاتبات: fat.gho.houjghan@ut.ac.ir

مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفانی عملی؛ تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی نویسنده‌گان دوم و سوم در دانشکده‌گان هنرهای زیبا دانشگاه تهران در دست انجام است

نگارگری از جمله هنرهای ملی ایرانی است که به دلیل دارا بودن ویژگی‌های فرهنگی و هنری هم‌زمان، از اعتبار خاصی برخوردار بوده و مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است، چراکه هم به دلیل نشان‌دادن شاخصه‌های فرهنگی-هنری هم‌دوره نگارگر حائز اهمیت است و از سویی در حال نمایش فرهنگ مکتوب به جای مانده از ادوار گذشته است که محصول کتب شعرا و ادبای متقدم یا داستان‌های سینه به سینه نقل شده است. دقت در میزان وفاداری نگارگر به متن مورد استفاده و اینکه نگارگر چقدر به متن وفادار بوده، از جمله مسائلی است که بسیار مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته، اما کاوش و جست‌وجو درباره منابع پنهان و ضمنی دیگری که نگارگر به صورت غیرمستقیم از آن‌ها سود جسته یا ممکن است از آن‌ها تأثیر پذیرفته باشد، می‌تواند به عنوان مبحثی دغدغه‌برانگیز مورد بحث قرار گیرد. این منابع می‌توانند متون مکتوب و یا نگاره‌های متقدمی باشند که نگارگر از آن‌ها متأثر شده و در اثر خود نمود داده است. در مورد متون مورد استفاده می‌توان گفت که نگارگران اغلب با ادبیات و دواوین شعرای متقدم آشنا بوده‌اند و اغلب نگاره‌های برجای مانده را تصویری برگرفته از داستان‌هایی همچون شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی گنجوی، بوستان و گلستان سعدی شیرازی و در مواردی نادر مثنوی معنوی مولوی بلخی و دیوان حافظ شامل می‌شوند. اغلب آثار نام‌برده دارای مفاهیم ملی-میهنی (شاهنامه)، حکمی-تعلیمی (خمسه، بوستان و گلستان) و عرفانی (مثنوی معنوی، دیوان حافظ) بوده‌اند. همان‌طور که مبرهن است موضوعات عرفانی به دلیل دشواری درک و به تبع آن مشکل بودن دریافت تصویری از آن، از اقبال کمتری در میان نگارگران برخوردار بوده و دست‌مایه نگارگرانی بوده که با محافل عرفانی مأنوس بوده و از آیشخورهای عرفانی و فلسفی سود جسته‌اند. یکی از این نگارگران کمال‌الدین بهزاد هراتی است که با توجه به اطلاعاتی که از زندگی او موجود است، دست‌کم با دو تن از عرفا و شعرا مطرح زمانه خویش، امیرعلیشیر نوایی

(۵۸۴۴ق. - ۹۰۶ق.) و نورالدین عبدالرحمن جامی (۵۸۱۷ق. - ۵۸۹۸ق.) و حلقه‌های عرفانی آنان به صورت عمیق و وثیق مرتبط بوده (Pakbaz, 2011, p. 423) و نگاره «سماح درویش» اثر بهزاد که در آن جامی و نوایی را در حلقه سماح ترسیم کرده بر این مطلب صحه می‌گذارد. از سویی، موضوعات عرفانی اغلب به دلیل پیچیدگی‌های تفهیمی به سختی به مرحله اجرای تصویری می‌رسند و نگارگری می‌تواند در این امر موفق باشد که همانند آموزه‌های عرفانی که به صورت غیرمستقیم و با ایما و اشاره منتقل می‌شوند، (مانند تربیت تعلیمی ابوسعید ابوالخیر)، در انتقال مفاهیم عرفانی مدنظر خویش به صورت غیرمستقیم عمل کرده باشد و بهزاد در این مورد تلاش وافر داشته است. او که عمدتاً برشی از زندگی روزانه را به تصویر می‌کشد، در عین حال در لایه‌های نگاره مفاهیم عمیق عرفانی را استادانه می‌گنجاند که نیاز به اکتشاف دارند. در این راستا، نگاره «ساختن کاخ خورنق» اثر بهزاد مورد تدقیق قرار می‌گیرد، چراکه این نگاره با تمامی نگاره‌های بهزاد متفاوت بوده و پارادوکس (Paradox) خاصی در آن مستتر است که موجب شد تا مورد فحص و بحث بیشتر در جهت کشف لایه‌های پنهان اثر و منابع عرفانی متناظر آن قرار گیرد. لذا پژوهشگر می‌بایست معانی ضمنی و پنهانی مستتر در نگاره را کشف و استخراج کرده و مأخذ مکتوب احتمالی دیگر را بیابد که با حال و هوای نگاره متناظرند. دانسته نیست که چرا بهزاد به تصویردرآوردن ساختن کاخ خورنق در اغلب موارد، به متن داستان در هفت‌پیکر وفادار نبوده و تو گویی با ۱۸۰ درجه اختلاف، داستان را به فراخور حال خویش یا حال زمانه‌اش تصویر کرده است؛ این مهم یکی از اصلی‌ترین دلایل نگارنده در جهت کشف دلایل پنهانی عدول بهزاد از فضای اشعار نظامی بوده و نگارنده را بر آن داشت تا با فحص بیشتر در نگاره به لایه‌های ضمنی اثر که می‌توانستند متأثر از متون عرفانی متقدم باشند، رهنمون گردد. در این راستا، پرسش‌هایی مطرح شد که پی‌جویی آن‌ها هسته مرکزی پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد.

۱. پرسش‌های پژوهش

دلایل عدم ترسیم تزئینات و تکرنگ‌بودن (Monochrome) غالب نگاره از سوی بهزاد چیست؟ چه ارتباطی میان ساختن کاخ خورنق بهزاد و آرای نجم‌الدین رازی در حوزه آفرینش انسان می‌تواند وجود داشته باشد؟

۲. پیشینه پژوهش

در ارتباط با نگاره ساختن کاخ خورنق اثر کمال‌الدین بهزاد پژوهش‌های فراوانی شده و جزو آثار پُر استناد پژوهشی است که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود: براری و عبدی (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی جایگاه ساختاری و مضمونی انسان در سه نگاره از کمال الدین بهزاد، مطالعه زیباشناختی سه نگاره از کمال‌الدین بهزاد با

تأکید بر نقش و جایگاه انسان» چنین عنوان کرده‌اند که جایگاه انسان در آثار بهزاد از پیش تعیین شده و هدفمند است. یعنی برای هر پیکره شأن و جایگاه خاصی در نظر گرفته و با توجه به جایگاه معنوی و اجتماعی هر انسان، او را به گونه‌ای در تصویر جای داده که اهمیت اجتماعی، معنوی او مشخص تر شده است. ارتباط تصویر پیکره‌ها با موضوع داستان بسیار نزدیک است و همچنین از نظر فرم قرارگیری با فرم پس‌زمینه بسیار هماهنگ و متحدند. علاوه بر این پیکره‌ها اکثراً با توجه به رنگ مورد استفاده در لباس‌ها، و یا شغل خاص خود با ترکیبی مثلی با هم در ارتباط هستند. کاتب و سالور (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی مقایسه‌ای نمادپردازی در رنگ‌های دو نگاره یوسف و زلیخا و ساختن کاخ

سازد، فقدان پژوهش‌هایی در زمینه انطباق آرای عرفا و حکما با نگاره‌های بجای‌مانده از نگارگران آوار مختلف است. البته از نقطه نظرات گوناگونی بررسی‌هایی صورت گرفته، اما شاید در زمینه تمیق و تدقیق در متون عرفانی و ارتباط بی‌واسطه یا باواسطه آن با نگاره‌های ایرانی، مطالعات بنیادین و وثیقی صورت نپذیرفته و مطالعات انجام‌شده نیز از عمق و ژرفای لازم برخوردار نیستند؛ چراکه اغلب پژوهشگران هنر از وادی عرفان بی‌بهره‌اند و پژوهشگران عرفان نیز از وادی هنر بی‌بهره. لذا ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر هنگامی حس می‌شود که با ایجاد پیوند میان این دو وادی به ظاهر متباین ولی در باطن متناظر، بتوان به نتایج مطلوب دست یافت و به پرسش‌های بی‌پاسخ اغلب پژوهشگران تک‌رشته‌ای و تک‌تخصصی که ذکر آن‌ها رفت، پاسخ‌هایی متقن و موثق داد. در این راستا، کاوش در میان آرای عرفا و حکمای مطرح ایرانی و فحوص بیشتر در جهت یافتن ارتباط میان آرای آنان و هنرهای نظیر نگارگری می‌تواند در جهت کشف ریشه‌های عمیق ولی ناپیدای عرفان اسلامی در نگاره‌ها راهگشا باشد. در همین راستا، افکار و اقوال محمدبن عبدالله نجم رازی (۵۷۳ ه.ق - ۶۵۴ ه.ق.) و اثر گرانمایه وی «مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد» می‌تواند مفید فایده واقع شود. رازی در این اثر به مبادی و مبانی آفرینش انسان از آب و گل اشاره‌هایی ظریف و لطیف داشته که با پژوهش حاضر همخوانی دارد.

۳. روش پژوهش

تحقیق پیش رو از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی و تفسیری بوده و در این راستا از منابع کتابخانه‌ای (واقعی: کتب موجود-مجازی: تصاویر و تارنماهای مرتبط) بهره برده است. این پژوهش بر اساس مطالعه اسنادی نگاره‌ای از خسته نظامی محفوظ در موزه بریتانیا (The British Museum) به شماره Or. 6810, folio 154 verso با عنوان «ساختن کاخ خورنق» اثر کمال الدین بهزاد صورت پذیرفته است. طریقه شناسایی منابع از طریق مطالعه مقالات، کتب مرتبط و فیش‌برداری آن‌ها و جست‌وجو در پایگاه‌های اطلاعاتی و تارنمای موزه‌ها و همچنین خوانش و مشاهده نگاره مورد نظر صورت پذیرفته است.

۴. معرفی خسته نظامی

خسته نظامی یا پنج‌گنج عنوان مجموعه‌ای مشتمل بر پنج منظومه -حدود ۲۸۹۰ بیت- ملقب به «پنج‌گنج» از جمال الدین ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤید (۵۳۵ ه.ق - ۶۱۲ ه.ق.) متخلص به حکیم نظامی، شاعر و داستان‌سرای ایرانی پارسی‌گوی در قرن ششم ه.ق. است که به‌عنوان صاحب‌سبک داستان‌سرایی در ادبیات پارسی شناخته شده است و شامل: ۱- مخزن‌الاسرار (۵۷۰ ه.ق.)، ۲- خسرو و شیرین (۵۷۶ ه.ق.)، ۳- لیلی و مجنون (۵۸۴ ه.ق.)، ۴- هفت‌پیکر (۵۹۳ ه.ق.) و ۵- اسکندرنامه مشتمل بر دو قسمت می‌شود؛ شرف‌نامه و اقبال‌نامه که در حدود (۵۹۹ ه.ق. یا بین ۶۰۷ ه.ق. - ۶۱۱ ه.ق.) سروده شده است. نظامی در زمره شعرای توانای پارسی‌گوست، که نه‌تنها

خورنق»، کنفرانس بین‌المللی مطالعات اجتماعی فرهنگی و پژوهش‌های دینی، معتقدند که بهزاد در طراحی و چپش عناصر کاملاً به موضوع وفادار بوده، به‌طوری که رنگ نخودی که بیانگر انسان و زمین است، در وسعت بسیار مورد استفاده قرار گرفته که مبین اندیشه‌های عرفانی بهزاد است. شهناز و محمودی (۱۳۹۷) در مقاله «واکاووی رمزگان نگاره ساختن کاخ خورنق کمال‌الدین بهزاد با رویکرد آیکنولوژی (Iconology)»، همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ علوم و اسناد، معتقدند که بهزاد بیش از آنکه وفادار به متن ادبی هفت‌پیکر باشد به دغدغه‌های ذهنی خود در مقام بیننده جامعه متکی بوده که جهت‌گیری خاصی را برای نقد و تفسیر فراهم می‌آورد. امامی میبیدی (۱۳۹۷) در مقاله «توصیف نگاره کاخ خورنق استاد کمال‌الدین بهزاد از نگاه معمارانه»، کنفرانس ملی تحقیقات بنیادین در عمران، معماری و شهرسازی، معتقد است که برافراشته‌شدن ساختمانی از هواهای نفسانی، برای دست‌یابی به خواسته‌های فانی، بی‌روح است و موجب سقوط عرفانی پدیدآورندگان آن می‌شود. نگاهی که در معماری ایرانی-اسلامی به‌عنوان یک اصل همواره در میان معماران بزرگ آن مانند شیخ بهایی در نظر گرفته شده و معماری مبتنی بر الوهیت و معنویت است. محمودی و قاضی‌زاده (۱۳۹۶) در مقاله «تقابل جنبه‌های نمادین در دو نگاره هارون‌الرشید در حمام و ساختن بنای خورنق اثر کمال‌الدین بهزاد»، اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنر بومی، می‌گویند که در آثار بهزاد تأثیرپذیری از افکار و آموزه‌های عرفای بنام دوران زندگی‌اش و بازنمود آن‌ها به شکلی نمادین در آثار خود، قابل مشاهده و بررسی است. اسماعیلی و آقایی (۱۳۹۴) در مقاله «گونه کاخ خورنق: شاهکار سنمار و شاهکار کمال‌الدین بهزاد»، کنگره بین‌المللی پایداری در معماری و شهرسازی، معتقدند که بهزاد، نگارگری ایرانی را وارد فضایی کرد که به جای رؤیا و خیال و تصاویر غیرواقعی، فضایی را ترسیم کنند که زندگی روزمره را با تمام واقعیاتش به نمایش بگذارند. او با بازگوکردن سختی‌ها و محرومیت‌های زندگی عصر خویش درصدد بیان مظلومیت‌های افراد بی‌گناه و اثبات حق در برابر باطل برآمد. او با خطی که بر جاه‌طلبی‌ها و غرورهای افراطی کشید با طنزی تلخ به بیان واقعیات پرداخت. شیرازی (۱۳۸۲) در مقاله «خورنق کاخ بهزاد» نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، معتقد است تراژدی سنمار معمار فقط توسط بهزاد مورد توجه قرار گرفته و بهزاد پا از ذهنیات شاعر فراتر گذاشته و دل مشغولی‌های ذهنی و اعتقادی‌اش را بیان کرده و زوایای جدیدی را کنکاش کرده و اهداف والاتری را بیان می‌کند که از رهگذر حکمت دینی و عرفانی اسلام حاصل آمده است. نامور مطلق (۱۳۸۲) در مقاله «اسطوره‌زایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد» نشریه کتاب ماه هنر معتقد است که بهزاد نشانه‌های تصویری خویش را در مقابل نشانه‌های شعری نظامی قرار می‌دهد و به مدلول‌هایی متفاوت و یا متضاد با مدلول‌های نظامی ارجاع می‌دهد.

آنچه اهمیت و ضرورت نگارش این پژوهش را برجسته می

دارای روش و سبکی جداگانه است بلکه تأثیر شیوه او بر شعر پارسی نیز در شاعران پس از او کاملاً هویداست. او از دانش‌های رایج روزگار خویش از جمله علوم ادبی، نجوم، فلسفه، علوم اسلامی، فقه، کلام و ادبیات عرب آگاهی وافری داشته و این ویژگی در اشعارش تشریح دارد. *خمسۀ نظامی* بسیار مورد اقبال نگارگران و کاتبان قرار گرفته و در آدوار گوناگون از دوره تیموری تا قاجار نسخه‌های فراوانی از آن استنساخ شده که در موزه‌های اقصی نقاط جهان پراکنده‌اند و این به دلیل جذابیت خاص داستان‌های عاشقانه-عارفانه و حکمی *خمسۀ نظامی* است که امروزه نیز مورد اقبال مخاطبان در سراسر جهان قرار دارد و نشان از توانمندی نظامی در جلب ناخودآگاه جمعی بشری دارد.

خوشبختانه، *خمسۀ نظامی* از سوی ایران در سال ۱۳۹۰ ه.ش. در فهرست «میراث مستند» (world documentary heritage) «برنامه حافظه جهانی یونسکو» (Memory of the World Programme) قرار گرفت و ثبت گردید.

۱-۴. نسخه خطی *خمسۀ مصور محفوظ در موزه بریتانیا*

نسخه‌ای مصور از *خمسۀ نظامی* به شماره قفسه Or. 6810 در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود. جنس اوراق آن از کاغذ به ابعاد ۱۷در۲۴ سانتی‌متر است. زبان نسخه فارسی و خط آن از نوع نستعلیق بوده که در ۲۵ خط چهارستونی در هر برگ مکتوب شده و دارای سه صفحه شمسه‌دار و شش صفحه دارای تذهیب و عنوان‌های طلاکاری شده است [شوربختانه کاتب نسخه مشخص نیست، ولی کیفیت بالای خط و سلیم‌بودن کتابت آن و تقسیم‌بندی‌های پیچیده مورب راست‌چین و چپ‌چین چشم‌نواز به همراه تزئینات خنثایی ظریف، خبر از کاتبی آزموده و کاربلد می‌دهند]. صحافی جلد نسخه از چرم قهوه‌ای اروپایی که با نقوش طلائی ماریچی ساده مزین شده است [جلد چرمی قرمز این نسخه به احتمال فراوان با نسخه هم‌دوره نبوده و در قرون متأخر به نسخه الحاق شده، چراکه از فخامت و نفاست جلدهای دوره تیموری در آن اثری نیست].

این اثر شامل یک نگاره دوبرگی و بیست نگاره تک‌برگی مربوط به دوره تیموری متأخر و مکتب هرات است. در بخش پایین اغلب نگاره‌ها نوشته‌هایی مبنی بر انتساب هر نگاره به نگارگری خاص دیده می‌شود که بعدها اضافه شده [و مورد وثوق پژوهشگران نیست]؛ اما نگاره‌هایی با شماره‌های 37v, 135v, 190r, 214r, 225v و همچنین 273r^۱ به احتمال بسیار زیاد، کار بهزاد هستند [به نظر می‌رسد که مسئولان موزه بریتانیا در مورد انتساب نگاره‌ها از دقت لازم برخوردار نبوده و نگاره «ساختن کاخ خورنق» را که از لحاظ نحوه ترکیب‌بندی و چهره‌سازی کاملاً با دیگر آثار بهزاد که در این مجموعه موجودند، همانندی‌های غیرقابل انکاری دارد، از قلم انداخته‌اند. بدین منظور، شباهت‌های چهره‌سازی در نگاره‌های مختلف بهزاد در *خمسۀ موزه بریتانیا* در جدول شماره ۱ آمده است] (نک. به جدول شماره ۱).

تاریخچه این نسخه خطی با بیش از هفتاد کتیبه و مهرهای

مختلف مربوط به سالهای ۹۷۱-۹۷۲ ه.ق. تا ۱۱۹۶ ه.ق. ثبت شده، ضمن اینکه کتیبه‌های دیگری هنوز رمزگشایی نشده‌اند (URL1). [همان‌طور که در تارنمای موزه عنوان شد: *خمسۀ دارای یک نگاره دوبرگی و بیست نگاره تک‌برگی است و مجموعاً ۲۲ نگاره می‌شود، اما شماره صفحات ارائه‌شده در تارنمای موزه با آمار اعلام‌شده همخوانی ندارد و اثری از شماره صفحه نگاره دوبرگی (2r و 1v) و نگاره تک‌برگی (144v) نیز نبود که شماره صفحات آن‌ها از نسخه برخط *خمسۀ در تارنمای موزه استخراج شد و در پژوهش لحاظ گردید*]. در این نسخه خطی نگاره به شماره ثبت موزه f. 154v با عنوان «ساختن کاخ خورنق» که در سال ۸۹۸ ه.ق. مصور شده است، وجود دارد و مربوط به بخش هفت‌پیکر *خمسۀ* می‌شود و از جمله نگاره‌هایی است که انتساب آن را به بهزاد قطعی می‌دانند که مطالعه موردی پژوهش حاضر است (نک. به جدول شماره ۲).*

۵. معرفی نجم‌الدین رازی و مرصادالعباد

نجم‌الدین رازی در ۵۷۳ ه.ق در ری متولد شد و در ۶۵۴ ه.ق. وفات یافت. نام دقیق او ابوبکر عبدالله بن محمد بن شاهوار بن انشروان بن ابی‌التجیب الاسدی الرازی آمده است. لقب او «نجم‌الدین» است و این لقب در مرصاد نیامده. همچنین لقب «دایه» را در ابتدای کتاب منارات‌السائین که در اواخر عمر و سی‌واند سال پس از مرصاد تألیف کرده آورده است (Najm Razi, 2000, [Intro.], pp. 10-11).

اواخر قرن ۶ و ۷ ه.ق. از ادوار مهم و پراشوب تاریخ ایران است که مرزهای اسلام به آخرین حد پیشرفتشان رسیده بود و از نظر علوم و فلسفه و ادب و تصوف از ادوار درخشان تاریخ ایران است، اما کشمکش‌های سیاسی بین امرا و سلاطین سلسله‌های مختلف آسیای مردم را سلب کرده بود. شیخ نجم‌الدین رازی پرورده آن روزگار و بلاکشیده آن دوران رنج و اِدبار است (Ibid, 9). از جمله آثار رازی می‌توان به منارات‌السائین، اشعار، مرزوات اسدی، رساله‌الطیور، رساله عقل و عشق، سراج‌القلوب، حسرت‌الملوک، تحفه‌الحیب، و مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد اشاره کرد که مرصاد شاهکار جاویدان وی و یکی از نفایس متون متثور عرفانی فارسی است که در بحبوحه حمله مغول تألیف شده است (Najm Razi, 2000, [Intro.], pp. 46-53).

البته می‌توان مرصاد را نثری بینابین قلمداد کرد که ازسویی روانی و سادگی نثر صوفیانه و از سوی دیگر اِطناب، آهنگین‌بودن و تصویرپردازی متون فنی را دارد (Waez, 2017, p. 152). به‌نظر می‌رسد که نجم‌الدین قبل از حمله مغول و اواخر سلطنت سلطان محمد خوارزمشاه (حک. ۵۹۶ ه.ق. - ۶۱۷ ه.ق.) به درخواست مریدان دست به تألیف مرصاد زده باشد و به دلیل سفرهای متعدد و کامل‌نشدن کتاب و پس از دیدار با شهاب‌الدین سهروردی (۵۴۹ ه.ق. - ۵۸۷ ه.ق.) و تشویق او، نخستین تحریر مرصاد را به سلطان علاء‌الدین کیقباد (د. ۶۱۷ ه.ق.) هدیه کرده است (Najm Razi, 2000, [Intro.], pp. 54-55).

جدول ۱: شباهت‌های چهره‌سازی بهزاد در نگاره‌های مختلف *خمسۀ موزه بریتانیا*

Table1: Similarities of Behzad's Face design features in different Khamsa paintings of the British Museum under the number



شبهات فراوان چهره‌سازی بهزاد: سمت راست کارگر شماره ۳ نگاره «ساختن کاخ خورنق» در حال بیل‌زدن ملاط - سمت چپ شخصیت نگاره شماره 273r با عنوان «به لشکر نمودن اسکندر سخن گوشه‌نشینان را» از بخش اسکندرنامه.



شبهات فراوان چهره‌سازی بهزاد: سمت راست کارگر شماره ۲ نگاره «ساختن کاخ خورنق» در حال بیل‌زدن ملاط - سمت چپ شخصیت نگاره شماره 273r با عنوان «به لشکر نمودن اسکندر سخن گوشه‌نشینان را» از بخش اسکندرنامه.



شبهات فراوان چهره‌سازی بهزاد: سمت راست کارگر شماره ۱۷ نگاره «ساختن کاخ خورنق» در حال گرفتن خشت - سمت چپ شخصیت دلاک نگاره شماره 27v با عنوان «هارون الرشید در گرمابه» از بخش مخزن الاسرار.



شکل ۱: ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، خمسه نظامی بخش هفت‌پیکر، ابعاد ۱۴ در ۲۰ سانتی‌متر، ۸۹۸ ه.ق.

شماره قفسه Or. 6810، برگ folio 154 verso موزه بریتانیا، لندن، خریداری نسخه باکیفیت از (URL.2)

Fig.1: Construction of Khovarnagh Palace, by Kamaleddin Behzad, Khamsa Nizami, section Haft Peykar, dimensions 14 x 20 cm, 898 A.H., Shelf number Or. 6810, folio 154 verso, British Museum, London, (Buy a high-quality copy from URL.2)

جدول ۲: فهرست نگاره‌های مصور شده در بخش‌های مختلف خمسه نظامی موزه بریتانیا منبع (URL.1)

Table 2: The list of illustrated paintings in different sections of the British Museum's Khamsa Nizami (URL1)

بخش‌های خمسه	شماره نگاره	نگارگران همکار
مخزن الاسرار	2r و 1v (نگاره دوبرگی)***	میرک
	5v, 16r, 27v	میرک و بهزاد
خسرو و شیرین	72v, 37v, 39v, 62v, 93r	میرک، بهزاد، عبدالرزاق
لیلی و مجنون	106v, 128v, 135v, 137v,	میرک، بهزاد و محملاً قاسمعلی
	***144v	بهزاد و محملاً قاسمعلی
هفت‌پیکر	***154v, 157r, 175r 190r	بهزاد و محملاً قاسمعلی
اسکندرنامه (شرفنامه و اقبال‌نامه)	214r, 225v, 273r	بهزاد و احتمال کم قاسمعلی
<p>154v: نگاره «ساختن کاخ خورتق» از بخش «هفت‌پیکر» اثر بهزاد که مطالعه موردی پژوهش حاضر است. 144v/ 2r و 1v: شماره‌های فوق در فهرست اعلام‌شده از سوی تارنمای موزه قرار نداشتند و در جست‌وجوی برگ به برگ نسخه برخط، شماره صفحه‌های آن‌ها استخراج شده است.</p>		

۵-۱. باب دوم فصل چهارم: بدایت خلقت قالب انسان

رازی در باب دوم مرصادالعباد با عنوان «در بیان مبدأ موجودات» در پنج فصل به بیان نظراتش پرداخته است: فصل اول، در بیان فطرت ارواح و مراتب معرفت آن؛ فصل دوم، شرح ملکوتیات و مدارج آن؛ فصل سوم، ظهور عوالم مختلف از ملک و ملکوت؛ فصل چهارم، بدایت خلقیت قالب انسان؛ و فصل پنجم، در بدو تعلق روح به قالب. در پژوهش حاضر فصل چهارم از باب دوم مورد استفاده قرار می‌گیرد.

رازی در مبحث بدایت خلقت انسان به نکته‌های ویژه‌ای اشاره می‌کند و برای اتقان بحث خود آیات قرآن را شاهد مثال می‌آورد: بدان که قالب انسان را چون از چهار عنصر آب و باد و آتش و خاک خواستند ساخت آن عناصر را بر صفت و عنصری مفرد نگذاشتند، آن را به درکات دیگر فرو بردند. اول درکت مرکبی است، زیرا که عنصر مفرد تا در مقام مفردی است به عالم ارواح نزدیک‌تر است. چون به مقام مرکبی خواهند رسانید، مقام مفردی نباید گذاشت و به مرکبی آمد. پس به یک درکت از ارواح دورتر افتد، و چون به مقام نباتی خواهد آمد، مقام مرکبی و جمادی نباید گذاشت. پس درکتی دیگر دورتر افتد از عالم ارواح، و از نباتی چون به حیوانی پیوندد درکتی دیگر فروتر رود، و از حیوانی چون به مقام انسانی رسد درکتی دیگر دورتر رود (Najm Razi, 2000, p. 65). از قالب انسانی درکتی فروتر نیست، اسفل‌السافلین عبارت از آن است. این سخن با عناصر است که به تغیر احوال بدین درکات می‌رسند از بعد ارواح، و لکن اگر نظر به ملکوت جمادی کنی که بدین مراتب به مرتبه انسانی رسیده، این معنی درجات باشد نه درکات و در هر مقام به ارواح نزدیکتر می‌شود نه دورتر. [...] پس قالب انسانی از جمله آفرینش به مرتبه فروتر افتاد و اسفل‌السافلین به حقیقت او آمد، اشارت «ثم رَدَدْنَاهُ اَسْفَلَ سَافِلِینَ»^۲ به تعلق روح است به قالب. پس از اینجا معلوم می‌شود که اعلی‌علیین آفرینش روح انسان است و اسفل‌السافلین قالب انسان (Ibid, p. 65).

در ادامه، به زمان خلق قالب انسان توسط حق اشاره می‌کند که کنجکاوای ملائکه را برانگیخته بود: ملائکه پس از اینکه از جست‌وجو در صورت انسان راه به جایی نبردند، به این

نتیجه رسیدند که استحقاق انسان از راه صفات اوست و در صفات انسان نیک نگریستند. قالب انسان را از چهار عنصر آب و باد و خاک و آتش ساخته دیدند. در صفات نظر کردند و خاک را صفت سکونت و باد را صفت حرکت دیدند، خاک را ضد باد یافتند، و آب را سُفلی دیدند و آتش را علوی، هر دو ضد یکدیگر بودند. دیگر باره نظر کردند و خاک را به طبع خشک، باد را تر، آب را سرد و آتش را گرم یافتند و همه را ضد یکدیگر دیدند. گفتند هر کجا دو ضد جمع شود از ایشان جز ظلم و فساد نباید (Ibid, pp. 79-80). چنین دیدگاهی در نگاره بهزاد نیز مستتر است. بهزاد آب را که عنصری منفرد است و در مشک کارگر ۳ قرار دارد و جهت ساخت ملاط مورد نیاز است، طبق صفت سافلی آب، در تحتانی‌ترین بخش نگاره تصویر کرده و همچنین ملاط نیز به دلیل صفت سکونت خاک، هنگام ترکیب شدن خاک، ساروج و آب، از آسفلیتس کاسته شده و کمی بالاتر از آب در حال بیل‌خوردن تصویر شده است.

پس از ملائکه نوبت ابلیس می‌رسد که گرد قالب انسان جست‌وجو کند و رازهای آن را کشف کند: هر چند ملائکه در آدم تفرس می‌کردند، نمی‌دانستند این چه مجموعه‌ای است. تا ابلیس گرد او طواف کرد و با چشم اَعْرَانه^۳ در آدم می‌نگریست، دهان آدم گشاده دید و در دهان فرو رفت و گرد نهاد آدم برآمد، نهاد آدم عالمی کوچک یافت از هر چه در عالم بزرگ دیده بود، در آنجا نموداری دید (Ibid, p. 75). پس چون ابلیس گرد جمله قالب آدم برآمد، هر چیزی را که بدید از او اثری باز دانست که چیست. اما چون به دل رسید، دل را بر مثال کوشکی^۴ یافت در پیش او از سینه میدانی ساخته چون سرای پادشاهان، هر چند کوشید راهی یابد تا در اندرون دل رود، هیچ راه نیافت. با خود گفت اگر ما را آفتی رسد از این شخص (آدم)، از این موضع (دل) تواند بود و اگر حق تعالی را با این قالب سر و کاری باشد یا تعبیه‌ای دارد، از این موضع تواند داشت. با هزار اندیشه نومید از دل بازگشت (Ibid, p. 77).

۵-۲. باب سوم، فصل هفدهم: مشاهدات آنوار و

مراتب آن

رازی در باب سوم «در بیان معاش خلق» در فصل هفدهم «مشاهدات انوار و مراتب آن» مرصعالعباد، انوار حق را به دو بخش انوار صفات جمالی و لطف حق، و انوار صفات جلالی و قهر حق تقسیم می‌کند که شرح دقیق آن در جدول شماره ۳ آمده است (نک. به جدول ۳). در این راستا، می‌توان از نظریه انوار رنگین رازی در جهت انطباق آن با رنگ‌گزینی بهزاد در جهت نمود آرا عرفانی رازی بهره برد. به دیگر سخن، آرای انوار رنگین رازی پل ارتباطی میان نگاره بهزاد و نمود آرای عرفانی رازی است.

۶. کاخ خورنق و سنمار

در دانشنامه اسلام ذیل واژه خورنق چنین آمده است: خورنق از کاخ های ساسانی در حیره واقع در عراق است. واژه خورنق / خورنق از هورنه در اوستا، به معنای به دست آمده، خوب و خواستنی است. واژه خورنر، خورنگه یا خورنگاه به معنای محل ضیافت، پیشگاه خانه و ایوان نیز دانسته شده، زیرا شهریاران ایران در این فضاها که آفتاب گیر بود، غذا می‌خوردند. خورنگاه به بناهایی گفته می‌شده است که شاهان و بزرگان در شکارگاه‌ها برای توقف موقت می‌ساختند. برخی نیز ریشه‌های سامی برای این واژه پیشنهاد کرده و آن را از خرنق عربی به معنای علفزار، و نیز واژه‌ای عبری به معنای کشتزار و آلاچیق دانسته‌اند (Attarzadeh, 2011, p. 439). در داستان نظامی، یزدگرد اول باید پسرش بهرام را دور از ایران و در بین عرب‌ها بیوراند و او پسرش را به نعمان امیر سالخورده عرب می‌سپارد. نعمان به همراه پسرش منذر، طرح ساختن کاخی را برای بهرام که نازپرورده است، می‌ریزند، کاخی در جایی بزرگ و جایگاهی بلند، ایمن از گرمی و گداز و گزند. پس از یافتن محل مورد نظر، نعمان به دنبال معمار شایسته‌ای می‌گردد تا کاخی در خور شاهزاده بسازد. پس از جست‌وجوی بسیار خبر آوردند که

معماری به نام سنمار که سابقه‌ای طولانی در معماری دارد و کاخ‌های شام و مصر را ساخته است، می‌تواند منظورش را برآورده سازد (Shirazi, 2003, p. 92). بنابر روایت نظامی سنمار معماری رومی است که در علم نجوم و نقاشی نیز متبحر است (Nizami, 1998, pp. 97-98). عاقبت کار سنمار بنابر روایت نظامی بدین گونه است که سنمار وقتی هدایای فراوان نعمان را مشاهده می‌کند، می‌گوید اگر به چنین وعده‌هایی آگاه بودم، می‌توانستم کاخی بهتر از این بسازم که به جای سهرنگ، صدرنگ و به جای آجر، از یاقوت باشد. نعمان چون این سخن را شنید ناراحت شد و دستور داد تا سنمار را از دژ به پایین بیفکنند تا کاخی بهتر از خورنق را نتواند بسازد (Ibid, pp. 99-100).

یاقوت حموی از سه بنای قدیمی به نام خورنق یاد کرده است، یکی در مغرب، دیگری نزدیک بلخ و سومی در حیره (در عراق). کاخ خورنق حیره به دستور یزدگرد اول (حک. ۳۹۹-۴۲۰ م.) و نعمان ابن امری القیس (حک. ۳۹۰-۴۱۸ م.)، در سال ۴۱۸ م. برای بهرام گور فرزند یزدگرد اول ساخته شد تا وی در منطقه‌ای خوش آب‌وهوا و به پیشنهاد منجمان، در محلی که پارسیان نداشتند، پرورش یابد (Attarzadeh, 2011, p. 439). پرداختن به این بنا که محل زندگی بهرام گور (حک. ۴۲۰-۴۳۸ م.) بوده، چنان است که امروزه شناختن مرز بین واقعیت وجودی بنا و مبالغه‌های انجام گرفته مشکل است. حیره شهری که خورنق در آن واقع شده، چندبار مورد حفاری هیئت‌های باستان‌شناسی قرار گرفته، نشان می‌دهد که این کاخ وجود خارجی داشته و به زیبایی تزئین شده است؛ اما رفتارهای ماجراجویانه بهرام گور و داستان‌های عاشقانه وی موجب گردیده تا این بنا نیز در کنار صاحب خود، به قلم مبالغه و اغراق درآید (Attarzadeh, 2006, p. 10).

جدول ۳: تئوری انوار رنگین نجم‌الدین رازی (رازی، ۱۳۷۹: ۳۰۶-۳۰۸) (طرح جدول نگارندگان)
Table 3: Colorful lights theory by Najmeddin Rāzi, (Najm Rāzi, 2000, pp. 306-308) (Source: Authors)

انواع انوار حق	از اسفل به اعلی
انوار صفات جمالی و لطف حق (مشرق است)	ازرق ^۵
	لوامگی نفس و امتزاج ضیای روح و ظلمت نفس سالک (رازی، ۱۳۷۹: ۳۰۶)
	سرخ
	کاهش ظلمت نفس سالک (همان، ۳۰۶)
	زرد
	زیادتی نور روح سالک (همان، ۳۰۶)
انوار صفات جلالی و قهر حق (مشرق است)	سپید
	حذف ظلمت نفس سالک (همان، ۳۰۶)
	امتزاج نور روح و صفای دل سالک (همان، ۳۰۶)
انوار صفات جلالی و قهر حق	بیرنگی
	انعکاس نور حق بر نور روح سالک (همان، ۳۰۷)
انوار صفات جلالی و قهر حق	نور محرق (آتش سیاه)
انوار صفات جلالی و قهر حق	هفت دوزخ از پرتو آن است (همان، ۳۰۷) «لَأْتِیْقِی وَ لَأْتَدْرَ»: آتشی است که نه چیزی را باقی می‌گذارد و نه رها می‌کند (مدثر: ۲۸)
انوار صفات جلالی و قهر حق	مُعْنِی، مُبْقِی، مُمِیت، مَحْیِی است (همان، ۳۰۸)

جدول ۴: سطر بندی نگاره به سه سطح: زمین / زمین و بین زمین و آسمان / پشت‌بام (طرح جدول نگارندگان)



Table 4: Rowing of the painting on three levels: the ground - the ground and between the ground and the sky - the roof, (Source: Authors)

 <p>سطح سوم - از راست: خشت خام + خشت تراش خورده + ملاط</p>	 <p>سطح دوم - از راست: ملاط + خشت تراش خورده + ملاط + خشت در حال تراش</p>	 <p>سطح اول - سمت راست: حمل کنندگان خشت و سمت چپ: سازندگان و حمل کنندگان ملاط</p>
---	---	--

زوری نیست (Nizami Ganjavi, 1998, pp. 105-106). به نظر می‌رسد که همین بیت که حاوی مفاهیم ظلم‌ستیزی نظامی است، در تصویرگری به کمک بهزاد آمده باشد، اما بهزاد داغ‌زنی را از ران گورخرها به دست و پای کارگران کاخ خورنق تسری داده است. منتهی شکل داغ‌هایی که در نگاره مشاهده می‌شود (U شکل) متعلق به دوره بهزاد است که طبقه‌بندی مختلف کارگران را نشان می‌دهد و ممکن است بر اساس جای داغ که در دست یا پا باشد، طبقه اجتماعی کارگر تفاوت کند و حاوی جنبه‌هایی از نژادپرستی بر اساس رنگ پوست و نوع نژاد باشد که در میان طبقه کارگران در دوره تیموری رواج داشته و همان‌طور که مشاهده می‌شود، کارگر سیاه‌پوست در بازو و کارگران سفیدپوست در ساق پا داغ دارند. کارگران ۴ و ۵ که بسیار جوان هستند و به لحاظ رنگ پوست متفاوتی که دارند از اقوام و نژادهای مختلف‌اند، مسئول پُر کردن ناوه، از ملاط هستند و چون خم‌وراست‌شدن با ناوه سنگین به قدرت بدنی بالایی نیاز دارد، از افراد جوان انتخاب شده‌اند.

نکته‌ای در مورد نحوه خم‌شدن و چرخش غیرعادی در ناحیه کمر کارگر ۴ که در حال پُر کردن ناوه خویش از ملاط است وجود دارد، اما وجه آن مشخص نشد. به نظر می‌رسد که نظر سلطان کاشفی درباره ناتوان بودن این کارگر جوان منطقی باشد. او معتقد است که بهزاد ضمن القای جنبش و حرکت در اندام کارگران، با نشان دادن پشت خمیده کارگری که تنها یک پا دارد به فرسودگی و زندگی طاقت‌فرسای او توجه نموده [...] که اشاره به زندگی این‌جهانی دارد (Soltan Kashefi, 2017, p. 98). اگر در جزئیات فیگور این شخصیت دقت شود مشخص می‌گردد که اگر از لحاظ بدنی دارای دو پای سالم بود، لاجرم بهزاد قسمتی از انگشتان پای راست او را می‌توانست در فضای خالی میان بازوانش ترسیم کند و یک‌پا بودن کارگر جوان دور از انتظار نیست، چراکه فرم خم‌شدن غیرعادی و پیچش خاص کمر او نیز تا حد بسیاری بر این عقیده صحنه می‌گذارد. کارگران ۶ و ۷ که اصطلاحاً ناوه‌کش خوانده می‌شوند، میانسال بوده و وظیفه رساندن ملاط به نردبان را دارند و دنده‌های بیرون‌زده، هماهنگی در کندن بالاپوش، پایین‌پوش یکسان و چهره رنجور آنان، خبر از وظایف یکسان و طاقت‌فرسای آن دو می‌دهد. کارگران ۱۱ و ۱۲ مشغول حمل خشت با زنبه هستند. در این تصویر زنبه مورد استفاده با نوارهای چرمی یا ریسمان بافته‌شده که در مقابل سنگینی بار دوام زیادی داشته و قطعاً در دوره تیموری متداول بوده است. کارگر ۱۳ نیز ۲۶ عدد خشت را که با تسمه‌ای مهار کرده، به همراه پوششی که برای جلوگیری از آسیب به کمر و لباسش بر پشت خود انداخته، حمل می‌کند تا

۷. توصیف و شرح اولیه نگاره

در نگاره «ساختن کاخ خورنق» ۲۱ شخصیت حضور دارند. ۱۴ نفر روی زمین، ۴ نفر روی پشت بام، ۲ نفر روی داربست و ۱ نفر روی نردبان مشغول فعالیت محوله هستند و هیچ‌کس بیکار نیست. به جهت سهولت در شناسایی، شخصیت‌ها شماره‌گذاری شده‌اند و نیز برای تبیین بهتر نگاره، سطوح نگاره توسط خطوط افقی به سه بخش مجزا تقسیم شده است. در هر سه سطح مشخص می‌شود که بهزاد با هوشمندی، تواتر مصالح را که در معماری وجود دارد؛ یعنی یک‌لایه ملاط‌گذاری و یک لایه خشت‌گذاری را در نحوه چینش شخصیت‌ها مطابق با کاری که انجام می‌دهند، نیز رعایت کرده است (نک. به جدول ۴).

۸-۱. بخش اول نگاره (روی زمین)

در سطح اول نگاره که شلوغ‌ترین بخش نگاره بوده، ده نفر در حال کارند و با تقابل دوتایی مصداق‌های بیوست (خشت) و رطوبت (ملاط) [از منظر رازی] سروکار داریم؛ دو عنصری که وجود و حضور هریک از آن‌ها متضمن ساخت و دوام بنا خواهد بود. افراد سمت چپ نگاره در حال حمل آب و درست‌کردن ملاط و حمل آن هستند و سمت راست نگاره، همگی، در حال حمل خشت‌اند. به نظر می‌رسد نقطه شروع بخش اول نگاره، کارگران ۲ و ۱ باشند که از لحاظ سنی میانسال بوده و متناسب با وظیفه در حال بیل‌زدن ملاط هستند؛ کاری سبک تا نیمه‌سنگین که متناسب با سن آنان است و رنگ آلبسه آنان نیز با رنگ ملاط هم‌خانواده و قرین است. کارگر ۳ در حال ریختن آب روی ملاط است و وظیفه آبرسانی را بر عهده دارد. بهزاد رنگ لباس این شخصیت را هماهنگ با وظیفه‌اش ازرق (آبی) انتخاب کرده است. همچنین کارگران ۱ و ۷ نیز روی ساق پای راست خودشان و کارگر ۴ با رنگ پوست تیره نیز روی بازوی چپ خود علامت داغ دارند. در جست‌وجوهای انجام‌شده در بخش‌های مختلف هفت‌پیکر، مطلبی دال بر داغ‌گذاری کارگران کاخ خورنق مشاهده نشد. شاید بتوان میان داغ دست و پای کارگران و داغ‌گذاری گورخرهای بهرام گور ارتباط ضمنی ایجاد کرد. نظامی در هفت‌پیکر در بخش «شکار کردن گوران و داغ‌کردن بهرام» عنوان می‌کند که بهرام شکار گورخرهای زیر چهارسال را ممنوع کرده بود و تمامی گورخرها در ران خود داغ داشتند و هرکس حیوان دارای داغ را شکار می‌کرد، بلافاصله آن را رها می‌کرد، چراکه می‌دانست جزو مایملک شاه است. نظامی در بیت آخر این بخش، فصل الخطاب خود را عنوان می‌کند که: در چنین گورخانه موری نیست/ که بر او داغ دست

۸-۲. بخش دوم نگاره (بین زمین و آسمان)

در سطح میانی که شامل زمین و فضای بین زمین و آسمان است، جمعاً ۶ نفر مشغول کارند. به نظر می رسد سطح میانی نگاره با کارگران ۱۴ و ۱۵ آغاز می شود که در حال تراش دادن و پرداخت کردن خشت ها و زدودن زوائد خشت ها هستند. کارگر ۱۴ که لباس سبز بر تن و تیشه دوسر تیزی در دست دارد و خشت ها را پرداخت می کند که امروزه نیز مورد استفاده بنایان و کاشی تراشان در ساخت کاشی معرق است. کارگر ۱۵ که لباس بنفش-سفید بر تن دارد و به صحنه ای نامعلوم خیره شده و تیشه ای تبرمانند در دست دارد که نمونه امروزی آن هنوز مورد استفاده بنایان قرار می گیرد. کارگر ۹ ناوه ای را که با طناب بسته شده است، به سمت کارگر ۱۰ در پشت بام هدایت و مشایعت می کند و نگاه پایین به بالا (اسفل به اعلی) دارد. با توجه به سربند کارگر که کاملاً گوش ها و موهای خود را پوشانده و نیز لباس پوشیده با آستین بلند، احتمالاً مشغول جابه جایی ناوه ملاطی باشد که از کارگر شماره ۴ دریافت می دارد و حتی المقدور می کوشد که ملاط روی سر و صورتش نریزد. کارگران ۱۶ و ۱۷ در حال جابجا کردن خشت هستند و کارگر ۱۶ با پرتاب کردن خشت های تراش خورده به سمت کارگر ۱۷ که روی داربست ایستاده، وظیفه شان را انجام می دهد (امروزه نیز پرتاب کردن آجر در بین کارگران ساختمانی روشی مرسوم است). همان طور که در نگاره مشخص است، کارگر ۱۶ تنها فرد روی زمین در سطح دوم است که کفش به پا دارد و همچنین رنگ البسه وی با رنگ البسه تمامی شخصیت های نگاره متفاوت بوده و توجه را جلب می کند. کارگر ۱۷ که روی داربست ایستاده به لحاظ سنی میانسال است و نشان دهنده آن است که افراد کارآموده را روی داربست می فرستادند. در گوشه دیگر نگاره کارگر میان سال ۸، سر به سوی زمین و ناوه به زیر بغل در حال پایین آمدن از پله های نردبان است. با توجه به مسیر حرکت ناوه کش های عو ۷ به نظر می رسد که کارگر ۸ مسئول پایین آوردن ناوه خالی از ملاط و تحویل گرفتن ناوه ملاط بعدی است. نکته جالب اینجاست که درست در میانه بین زمین و آسمان و در نردبانی که در مجموع ۸ پله دارد ایستاده و یک پا روی پله چهارم و یک پای دیگر روی پله پنجم دارد. نکته ای در مورد کارگران ۸ و ۹ به چشم می خورد، این است که در سطح دوم نگاره ادامه روند کار این دو کارگر ناتمام می ماند، چراکه ادامه کار آن ها توسط طناب و نردبان به بخش سوم نگاره در پشت بام کاخ منتهی می شود و این ترفندی است که بهزاد اندیشیده تا از یکنواختی اثر بکاهد و چشم در تمام فضای نگاره بچرخد و به وسیله کارگران ۸ و ۹ و عناصری مانند طناب و نردبان، سطح دوم را به سطح سوم نگاره و به عکس ارتباط دهد. بدین صورت که کارگر ۹ و عنصر طناب چشم را از اواسط نگاره به پشت بام هدایت می کنند و کارگر ۸ و عنصر نردبان چشم را از پشت بام به اواسط نگاره هدایت می کنند و جهت طناب، زمین به بام و جهت نردبان، بام به زمین است که

۸-۳. بخش سوم نگاره (روی پشت بام)

در سطح سوم که شامل بخش انتهایی داربست و پشت بام است، مجموعاً ۵ نفر حضور دارند. ۴ نفر روی بام و یک نفر روی داربست. همان طور که مشاهده می شود بهزاد بنای کاخ را به شکل شش ضلعی منتظم طراحی کرده است (اما در کاوش های باستان شناسی بنای کاخ چهارضلعی عنوان شده است). با توجه به زبان اندام کارگر ۱۰ که روی لبه پشت بام ایستاده و حدود چهل ساله به نظر می رسد، در حال بالا کشیدن ناوه ملاط طناب کشی شده از کارگر شماره ۹ به سوی بام است. او از لحاظ سنی در بهترین شرایط ممکن و از نظر قدرت بدنی قوی بینه و نیرومند ترسیم شده و از درایت و مهارت کافی برخوردار است. کارگر ۱۸ که به نظر می رسد غلام زنگی باشد، خشت ها را به فرد شماره ۱۹ که از همه افراد نگاره مسن تر است، می دهد و او نیز با ابزار تبرمانندی زوائد خشت ها را می زداید و پرداخت نهایی را انجام می دهد. به نظر می رسد که این فرد سرکارگر تمامی کارگران باشد، چراکه با توجه به رنگ محاسن، از بقیه با تجربه تر و مسن تر بوده و عمده متفاوت او و کفش هایش، نشان از بالا بودن مقام وی نسبت به بقیه کارگران دارد. در این نگاره به غیر از فرد شماره ۱۹ و کارگر ۱۶ هیچ کس کفش بر پای ندارد. بود و نبود پای افزا سنمار و شاگردش نیز به دلیل محل قرارگیری آنان مشخص نیست. ولی به هر حال مبرهن است کسی که در حین کار عمامه از سر برداشته (همانند سنمار) و کفش بر پای دارد، از طبقه بالای اجتماعی و شغلی برخوردار است.

کارگر ۲۰ که از همه افراد حاضر در نگاره جوان تر است، احتمالاً شیده^۸ شاگرد جوان سنمار است که مشغول ملاط ریزی و صاف کردن آن با دست و بدون هرگونه ماله ای است و لک ملاط در ساعد و بازوی او دیده می شود که نشان دهنده جدیت او در یادگیری بنایی و معماری است. شیده دست چپش را روی نوک قوس جناغی بالای سر ردی کاخ خورنق گذاشته که می تواند حاکی از میل به ترقی و پیشرفت او باشد. او هم جهت و هم سو با استاد خویش ایستاده که نشان از فرمانبرداری اش دارد. نظامی در هفت پیکر بخش «صفت مجلس بهرام در زمستان و ساختن هفت گنبد» از شیده نام می برد که از کودکی شاگرد سنمار بوده و در نجوم، هندسه، رسامی و ... تبحر داشته و در ساخت کاخ خورنق همراه سنمار بوده و در آینده ساخت هفت گنبد بهرام نیز به او محول می شود (Nizami Ganjavi, 1998, pp. 166-167). سنمار است که مشغول خشت گذاری در قسمت فوقانی ساختمان است. بهزاد در دقت در جزئیات نگاره بسیار هوشمندانه عمل می کند. جای گذاری سنمار از همه شخصیت هایی که در پشت بام حضور دارند، بالاتر ترسیم شده که حاکی از تسلط او بر حرفه اش دارد و چون رومی الاصل بوده، رنگ پوست او با وجود میانسال بودنش، در میان افرادی که در پشت بام حضور دارند، حتی با وجود سن کم شیده،



روشن تر است. از سویی، بهزاد با ترفندهایی توانسته ارتفاع بنا را بیشتر نمود دهد. یکی عدم ترسیم پنجره، ترسیم ورودی ساده و عمودی کاخ، داربست‌های سربه‌فلک کشیده که از پایین به بالا نازک و تیزه‌ای شده‌اند و نیز ترسیم خط افق کوتاه (همانند مکتب شیراز) به طوری که عمامه سنمار در حال برخورد به انتهای کادر نگاره است و توهم دیداری ارتفاع زیاد کاخ را سبب می‌شود. در توضیحات نظامی هم آمده که سنمار ارتفاع بنا را چند برابر بیش از آنچه مد نظر بوده، بلندتر طراحی کرده است. همچنین ابیات ۳۳ تا ۳۱ از هفت‌پیکر بخش «صفت سنمار و ساختن قصر خورنق» در کتیبه کناری نگاره توسط بهزاد یا کاتب انتخاب شده: صقلش از مالش سربیشم^۹ و شیر/گشته آینه‌وار عکس پذیر، در شبانروزی از شتاب و درنگ/ چون عروسان برآمدی به سه رنگ، یافتی از سه رنگ نوردی/ ازرقی و سپیدی و زردی (Nizami Ganjavi, 1998, p. 98). البته طبق گفته نظامی در ملاط این بنا شیر به کار رفته که ظاهراً کاوش‌های باستان‌شناسی مؤید این نکته‌اند (Attarzadeh, 2011, p. 439).

۹. نتایج و یافته‌های مطالعات

در نگاره «ساختن کاخ خورنق» عناصری وجود دارند که محل سوال‌اند و پی‌جویی دلایل محتمل بازنمایی آن‌ها با توسل به آیات قرآن کریم و آرای عرفانی نجم رازی به تکمیل بحث کمک می‌کند:

۹-۱. چرایی غمگین بودن کارگر ۸

کارگر ۸ در حال پایین آمدن از نردبان است، و نگاه بالا به پایین (اعلی به اسفل) دارد و حالت غمگنانه خاصی در چهره او پدیدار است. در اذهان عمومی نردبان عنصری است که اغلب برای بالا رفتن از آن استفاده می‌شود و با وجودی که پایین آمدن از آن هم جزء لاینفک موجودیت نردبان است، اما نردبان بیشتر تداعی‌گر بالا رفتن است تا پایین آمدن. حالت غمگنانه کارگر ۸ در هیچ‌یک از شخصیت‌های نگاره با وجود مشقت فراوانشان دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد این کارگر تمثیلی از هبوط انسان از عدم به وجود و خروجش از بهشت اول باشد،^{۱۰} خالی بودن ناوه ملاط وی نیز مزید بر سرافکنندگی‌اش است. در واقع «دست‌های او خالی و حوض او بی‌ماهی»^{۱۱} است. همچنین نحوه قرارگیری نردبان در کنج محدب ۹۰ درجه دیوار نشان از عدم ثبات آن دارد و مکمل تمثیل هبوط غمبار آدم و حواست. در پشت‌بام چیزی به نام اضداد وجود ندارد و همشینی ملاط و خشت مشاهده می‌شود. اما در زمین عناصر منفرد آب و خاک به صورت مجزا وجود دارند که حاکی از ضدیت عناصر منفرد و ظلم و تباهی هستند و کارگر ۸ از عالم ارواح و نبود اضداد (بام) به سمت عالم اجساد و تباهی (زمین) در حرکت بوده، فلذا غمگین است.

۹-۲. تعدد شخصیت حمّال

رازی می‌گوید: و حکمت در آنکه قالب انسان از اسفل السافلین

باشد و روحش از اعلی‌علیین، آن است که چون انسان بار امانت معرفت خواهد کشیدن، می‌باید که قوت هر دو عالم را به کمال داشته باشد، چنانکه در دو عالم هیچ چیز به قوت او نباشد تا تحمل بار امانت را بشاید، و آن قوت از راه صفات می‌باید نه از راه صورت (Najm Razi, 2000, p. 66). در این میان ترسیم کردن کارگر ۱۳ و کارگران شماره ۴ تا ۷ و نیز ۱۱ و ۱۲ که مشغول باربری هستند و تعداد زیاد آن‌ها سؤال برانگیز است. می‌توان بارکشیدن این کارگران را با سوره احزاب مرتبط دانست که خداوند می‌فرماید: «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا»: به نام خداوند بخشنده مهربان ما بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌های عالم (و قوای عالی و دانی ممکنات) عرض امانت کردیم (و به آن‌ها نور معرفت و طاعت و عشق و محبت کامل حق یا بار تکلیف یا نماز و طهارت یا مقام خلافت و ولایت و امامت را ارائه دادیم) همه از تحمل آن امتناع ورزیده و اندیشه کردند و انسان (ناتوان) آن را پذیرفت، انسان هم (در مقام آزمایش و اداء امانت) بسیار ستمکار و نادان بود (که اکثر به راه جهل و عصیان شتافت)^{۱۲}. بهزاد خواسته تا با ترسیم این کارگران اشاره‌ای ظریف به «بار امانت توانست کشیدن انسان» داشته باشد که از ظلم و جهول بودنش نشأت می‌گیرد، همان‌طور که حافظ می‌فرماید: آسمان بار امانت نتوانست کشید/ قرعه کار به نام من دیوانه زدند.^{۱۳}

۹-۳. استفاده هم‌زمان از ترکیب بندی مورب و افقی در

خوشنویسی کتیبه

در اغلب کتیبه‌های موجود در کتیبه‌های نگارگری ایرانی، یا سطر بندی تماماً افقی بوده یا به فراخور ترکیب بندی نگاره، کل کتیبه مورب نوشته می‌شود، ولی این نگاره دارای ترکیب بندی خاص کتیبه خوشنویسی (شامل سطر بندی افقی و مورب بدون جداسازی اشعار افقی و مورب) است. دلیل محتمل انتخاب اشعار شاید به مجموع ابجد ابیات پیش گفته مرتبط باشد. وقتی مجموع حروف ابیات با علم‌الاعداد محاسبه می‌شود، بیت اول با عدد ۴۰۹۵ و بیت دوم با عدد ۲۸۱۶ و بیت سوم با عدد ۱۷۵۲ به دست می‌آید. فلذا، بزرگ‌ترین عدد در بالا و سپس عدد میانی و در انتها کوچک‌ترین عدد قرار دارد. نظر محتمل آن است که کاتب نگاره یا بهزاد با انتخاب آگاهانه ابیات پیش گفته (به لحاظ احتساب ابجد) از آینده شوم سنمار معمار بنا خبر می‌دهند. زیرا دو بیت بالایی به صورت افقی (تداعی‌گر ثبات و استحکام) نوشته شده و بیت آخر در زیر ابیات فوق و به صورت مورب (که تداعی‌گر عدم تعادل است) آمده که حاصل جمع کمتری دارد. به عبارت دیگر، می‌توان افزایش حاصل جمع ابجد را در ابیات فوقانی کتیبه به بلند پروازی سیری‌ناپذیر سنمار در ساخت بناهای شگفت‌انگیز ارتباط داد که همین امر دستاویزی بر قتل وی شد.

۹-۴. هماهنگ نبودن مضمون اشعار کتیبه با نگاره

نظامی در مورد گنبد کاخ خورنق می‌گوید که: صقلش از مالش

سریشم و شیر/ گشت آینه‌وار عکس‌پذیر، که گویا بسیار سیقل‌یافته بوده و تصاویر روبه‌روی خود را منعکس می‌کرده، همچنین کاوش‌های باستان‌شناسی نیز وجود شیر را در ملاط بنا تأیید کرده‌اند. به‌هر حال در نگاه اول هیچ ارتباط منطقی میان زیبایی‌های مورد توصیف نظامی و بنای ساده بهزاد دیده نمی‌شود و محتوای اشعار منتخب که خبر از رنگ‌های مختلف کاخ و زیبایی‌های آن می‌دهند، با نگاره ساده و تقریباً مونوکروم بهزاد هماهنگی ندارند. اما وقتی به «شیر» از زاویه عرفان اسلامی نگریسته شود، انتخاب اشعار تا حدودی منطقی به‌نظر می‌رسد. رازی معتقد است که طفل که در وجود می‌آید ابتدا هنوز حُجُب مستحکم نشده و نوعی قربت حق است و ذوق انس حق با او باقی است، در حال که از مادر جدا می‌شود، از رنج مفارقت آن عالم همی‌گرید و هر ساعت که شوق غلبه کند فریاد و زاری برآورد. هر لحظه طفل را به چیزی مناسب حس او مشغول می‌کنند و می‌فریبانند تا آن عالم فراموش کند و با این عالم انس گیرد و این معنی در شب زیادت بود، چون در شب مشغولی به محسوسات کمتر بوده و گریه و زاری بیشتر باشد. به تدریج، طفل با شیر انس می‌گیرد و انس اصلی فراموش می‌کند. تا به حد بلاغت‌رسیدن که کار او انس گرفتن به عالم محسوس و فراموش کردن عالم غیب می‌شود. رازی چهل سالگی را کمال فرد می‌داند و فراموش کردن عالم غیب و دل بستن به عالم حس را تا بدانجا می‌داند که فراموشی کلی از عالم غیب پدید می‌آید (Najm Razi, 2000, pp. 106-107). می‌توان چنین گفت که بنای کاخ خورنق که در آن شیر نیز به کار رفته، نمادی سترگ از قالب انسانی سرگرم شده با تعلقات دنیوی سیری‌ناپذیر در جهت فراموشی قربت حق و عالم غیب، و پیوستن به عالم حس است. این امر کاملاً در شخصیت سنمار دیده می‌شود. او سرگرم محسوسات و بی‌خبر از عالم غیب است و ذوق انس حق در او دیده نمی‌شود، ولی ندامت منعکس در چهره کارگر ۸ و زبان اندام وی در هنگام پایین آمدن از نردبان برانگیزاننده است.

۵-۹. دلایل رنگ‌گزینی خاص و خالص لباس کارگر ۳،

کارگر ۸، کارگر ۹، کارگر ۱۴، کارگر ۱۶ و سنمار

همان‌طور که گفته شد، اغلب رنگ‌های البسه در شخصیت‌های نگاره تکرار شده و اگر هم منفرد باشد، رنگی است فرعی و خنثی که با موادی نظیر «جوهر گردو» خاموش شده و پایه قهوه‌ای‌رنگ یافته و با نگاره هم‌خوانی داشته و جلب نظر نمی‌نمایند. اما این قضیه در مورد کارگران ۱۶، ۱۴، ۹، ۸ و سنمار صادق نیست و خلوص بالای رنگ البسه آنان جلب نظر می‌کند که با توجه به آرای عرفانی رازی و همچنین تئوری انوار رنگین وی، معانی عرفانی آن معادل‌یابی می‌شوند. رازی در خصوص معانی عرفانی رنگ قرمز معتقد است که در نتیجه کاهش ظلمت نفس سالک رنگ قرمز پدیدار می‌شود که تحت انوار

جمالی و لطف حق طبقه‌بندی می‌شوند (Najm Razi, 2000, p. 306). به‌نظر می‌رسد که کارگر ۱۶ تمثیل سالکی است که در جهت کاهش ظلمت نفس خویش کوشیده و به‌رنگ قرمز متباین با کل نگاره به تصویر درآمده است. همچنان که در نگاره نیز مشخص است این کارگر نگاه زمین به بام و از سر رجاء و رو به آسمان (اسفل به اعلی) دارد که ابلیس یارای مقابله با آن را نداشت و پیش‌بینی درست آسیب خود از ناحیه قلب انسان را کرده بود. کارگر ۱۶ از سه جهت متفاوت است: اول کفش چرم ساقدار اعلا، دوم نگاه به آسمان، سوم رنگ قرمز خالص البسه. کارگر ۱۶ تمثیل سالکی است که به دلیل خاص بودنش، تفاوتی با بقیه اعضا (کارگران) دارد و آن کفش‌به‌پاداشتن وی و در نتیجه مصون ماندن او از آلودگی‌های درونی است. آلوده‌نشدن پای این کارگر به خاک (عنصری منفرد) محل توجه است و از آنجا که عناصر منفرد سبب‌ساز ضدیت و تباهی می‌شوند، فلذا او از تعلقات دنیوی در حال عبور و درصدد کاهش ظلمت نفس خویش بوده و نگاه از زمین به‌سوی آسمان دارد که در بام فردیت و در نتیجه ضدیت عناصر دیده نمی‌شود و هم‌نشینی عناصر در خور توجه است (فرم کفش‌های چرمی ساقدار او حتی از کفش‌های فرد ۱۹ که مقامی بالاتر دارد، نیز افضل‌تر است). کارگران ۸ و ۳ با لباس ازرق تمثیل سالکی هستند که در ابتدای سلوک‌اند و لوامگی نفس بر آن‌ها غلبه دارد و در فکر فرو رفته و مشغول محاسبه‌اند. کارگر ۱۴ با لباس سبز نیز تمثیل سالکی است که در مراحل بعدی سلوک قرار دارد و لوامگی نفس را پشت سر گذاشته و امتزاج نور روح و صفای دل دارد و به کار خویش مشغول است. همچنین رنگ سیاه البسه کارگر ۹ و سنمار نیز جلب نظر می‌کنند که با توجه به آرای عرفانی رازی و همچنین تئوری انوار رنگین وی، معانی عرفانی آن تحت انوار جلالی و قهر حق معادل‌یابی می‌شوند. رازی انوار صفات جلالی و قهر خداوندی را این‌گونه شرح می‌دهد: نور مُحْرِق یا آتش سیاه نوری است که هفت دوزخ از پرتو آن است و آتشی است که «لَا تَبْقَى وَلَا تَذَرُ»^{۱۴} است و نه چیزی را باقی گذارد و نه رها کند (Najm Razi, 2000, p. 308). با توجه به عاقبت شوم سنمار و ویژگی آتش سیاه که نوری ویرانگر است، به‌نظر می‌رسد که کارگر ۹ در حال فرستادن پیغامی مبنی بر افول سنمار به اوست؛ تحت این عنوان که کاخی را که با هزار سودا در پی عمارت آن هستی، سبب‌ساز مرگت خواهد شد. اما تو گویی گوش سنمار بدهکار نیست و غرق در محسوسات جهان حس است و از قرب حق فاصله‌ای بعید یافته، فلذا نور محرق بر او تابیدن گرفته و رنگ سیاه لباس کارگر ۹ و سنمار نیز گویای همین واقعیت تلخ است و رنگ سیاه نشان‌دهنده انوار صفات جلال و قهر خداوندی علیه کسی است که انانیت به خرج داده و مطامع دنیوی سیری‌ناپذیر داشته است.

در نگاره کاخ خورنق مواردی وجود دارد که توجه به آنها در جهت کشف دلایل رنگ‌گزینی بهزاد مفید است. بیش از ۹۰ درصد نگاره شامل رنگ آکر است که مربوط به زمین و ساختمان کاخ می‌شود. این رنگ همان رنگ خاک است، عنصری که انسان از آن خلق شده و زمین و کاخ نمودی از عنصر خاک و انسان هستند. ۱۰ درصد باقی‌مانده رنگ نگاره مربوط به آسمان می‌شود که همان رنگ آب است، عنصر دیگری که انسان از آن خلق شده است. در مجموع با توجه به سلیقه متنوع رنگی بهزاد در نگاره‌های دیگر او (در همین مجموعه خمسه موزه بریتانیا) مشخص می‌شود که رویکرد کاهش تنوع رنگی و مونوکروم بودن نگاره تنها مختص به نگاره کاخ خورنق بوده و در کارنامه هنری بهزاد مسبوق به سابقه نیست. همچنین هیچ‌گونه همانندی و سختی میان متن اشعار هفت‌پیکر و نگاره بهزاد دیده نمی‌شود و تمام توصیفات ظاهری بنا و تجملات آن از منظر نظامی، در نظر بهزاد هیچ‌گونه جلوه‌ای نداشته و بهزاد از متن اشعار کاملاً عدول کرده و برداشت تصویری مختص خویش را ارائه کرده است. به نظر می‌رسد که در نگاره کاخ خورنق با خوانش شخصی و در عین حال عرفانی بهزاد از اشعار نظامی مواجه‌ایم که با برخی متون عرفانی از جمله مرصادالعباد نجم‌الدین رازی همانندی و هماهنگی زایدالوصفی دارد و ممکن است مورد استفاده بهزاد قرار گرفته باشد. رازی در مبحث بدایت خلقت انسان به نکاتی اشاره می‌کند که در خور توجه هستند: ۱- قالب انسان را از چهار عنصر آب و باد و خاک و آتش می‌داند و هیچ عنصری منفرد نیست و در نتیجه در خلقت انسان که مرکب شدن عناصر به وقوع می‌پیوندد، نشان از این مهم دارد که دور شدن از خلقت انسان و حرکت به سمت دنیای مادی، سبب کاسته شدن از تعلق انسان به عالم ارواح می‌گردد. در نگاره بهزاد نیز اغلب فعالیت‌ها دونفره و مرکب‌اند و فعالیت تک‌نفره به‌ندرت دیده می‌شود. بیل‌زن‌ها دو نفر (۲ و ۱)، خشت‌تراش‌ها دو نفر (۱۵ و ۱۴)، زنبه‌کش‌ها دو نفر (۱۱ و ۱۲)، ناوه‌پُرکن‌ها دو نفر (۵ و ۴)، ناوه‌کش‌ها دو نفر (۷ و ۶)، ملاط‌دهنده در زمین و ملاط‌گیرنده در بام دو نفر (۱۰ و ۹)، خشت‌انداز در زمین و گیرنده خشت در داربست دو نفر (۱۶ و ۱۷)، خشت‌دهنده در بام و تراش‌دهنده خشت در داربست دو نفر (۱۸ و ۱۹) و دست آخر در سکانس پایانی نگاره که مراحل انتهایی بنایی و معماری است هم کار دو نفره صورت می‌گیرد و آشتی و هم‌نشینی ملاط و خشت است، بدین صورت که شیده (۲۰) ملاط‌گذاری می‌کند و سنمار (۲۱) خشت‌گذاری نهایی را انجام می‌دهد. به عبارت دیگر، هم‌نشینی خشت و ملاط در پشت‌بام کاخ، پایان مشترک تلاش کارگران مختلف در قالب ارسال خشت و ارسال ملاط است. تنها سه نفر هستند که فعالیت به‌ظاهر انفرادی دارند که یا جابه‌جاکننده مصالح ساختمانی‌اند و یا پل ارتباطی میان دو فعالیت جداگانه‌اند. همانند کارگر ۸ که از نردبان بالا و پایین می‌رود و مسئول رساندن ناوه ملاط از زمین به پشت‌بام است و زمین را به بام مرتبط می‌سازد، و یا تکمیل‌کننده فعالیت گروه‌های دونفره دیگر است؛ همانند

کارگر ۳ که آب برای ساخت ملاط را تأمین می‌کند و نبود او مساوی با عدم ساخت ملاط است. تنها کارگر ۱۳ است که در حال حمل خشت بر پشت خویش است و به نظر می‌رسد که میزان مصرف خشت در ساخت کاخ بسیار بالاست و فعالیت زنبه‌کش‌های ۱۱ و ۱۲ کفایت نمی‌کند و او نیز به کمک آنها شتافته و در اصل در حال «کشیدن بار امانت» است. با وجودی که در این نگاره چند نفر دیگر مانند ناوه‌کش‌های ۷ و ۶ نیز مشغول حمل ملاط هستند، اما کارگر ۱۳ تداعی‌گر زحمت و مشقت جابه‌جایی خشت خشن «امانت» است که به دلیل سختی حمل آن بر پشت و بدون هر گونه ابزار کمکی صورت می‌پذیرد. همان‌طور که در ابتدای پژوهش ذکر آن رفت، رازی درباره قالب انسانی و دل انسان تمثیل زیبایی دارد که در تفرس اعورانه ابلیس آن را بیان کرده: ابلیس قلب انسان را همانند کوشکی دید که در میدانی به نام سینه قرار دارد که همانند سرای پادشاهان امکان ورود به آن نیست. کاخ خورنق در نگاره بهزاد نیز که فاقد هرگونه تزیینات و رنگ دیگر است، در واقع نمودی از قالب انسانی در بدایت خلقت است و رنگ آکر هم تداعی‌گر خاک و هم‌رنگ بدن انسان است و کارگر ۱۶ هم تمثیلی از سالک کوشنده در جهت کاهش ظلمت نفس است. در مجموع، به نظر می‌رسد که رنگ‌گزینی ساده بهزاد کاملاً آگاهانه صورت پذیرفته تا با نمایش کاخ خورنق، کالبد انسانی در ابتدای خلقت را به‌معرض نمایش بگذارد. از مجموع ۲۱ نفر موجود در نگاره، رنگ‌گزینی البسه ۱۶ نفر هم‌خانواده با آکر یا هم‌خانواده با آبی آسمان یا ملاط انتخاب شده و با کلیت نگاره هماهنگ بوده و جلب نظر نمی‌کند. بخش اعظم رنگ البسه کارگران مختلف در نگاره شامل جگری (۲۰، ۱۰، ۴)، سبز یشمی (۲)، سبز-طوسی (۱۹، ۱۲) و سبز زیتونی (۱۸، ۱۵) می‌شوند که یا سرد و فرعی بوده و هم‌خانواده رنگ ملاط و آکرند و یا فرعی و گرم هستند. بخش دیگری از رنگ البسه کارگران شامل آبی در پایین تنه (۷، ۶)، آبی-سفید (۱۷، ۱۱)، بنفش-سفید (۱۵) و آبی-طوسی (۱۳) می‌شود که با رنگ آبی هم‌خانواده و سرد هستند. در این میان، رنگ البسه^{۱۵} شش نفر از خلوص بالایی برخوردار بوده که شامل ازرق (۳ و ۸)، سبز (۱۴)، قرمز (۱۶) و سیاه شامل سنمار و کارگر ۹ می‌شوند. همچنین با توجه به نظریه انوار رنگین رازی که انوار حق به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱- انوار لطف و جمال خداوندی شامل ازرق، سرخ، زرد، سبید، سبز و بیرنگی؛ ۲- انوار قهر و جلال خداوندی که شامل نور سیاه می‌شود که نه چیزی را باقی می‌گذارد و نه رها می‌کند، تنها رنگ البسه افرادی که خالص بوده و در طبقه‌بندی انوار رنگین رازی وجود دارند مورد معادل‌یابی قرار می‌گیرند که شامل کارگران ۱۶، ۱۴، ۹، ۸، ۳ و سنمار می‌شوند. لذا رنگ البسه کارگران ۱۴، ۱۶ و ۳ تحت انوار لطف و جمال خداوندی و رنگ البسه کارگر ۹ و سنمار تحت انوار قهر و جلال خداوندی معادل‌یابی می‌شوند. همان‌طور که مشاهده می‌شود بهزاد رنگ البسه بالاتنه یا پایین‌تنه اغلب کارگران را رنگ ازرق (۳ و ۸) یا رنگ‌هایی فرعی و هم‌خانواده با ازرق (۱۳، ۱۷، ۱۱، ۶، ۷) انتخاب کرده که می‌تواند اشاره به تسری

رساندن پیام قهر خداوندی است، فلذا انوار قهر خداوندی نیز با رنگ سیاه خالص البسه کارگر ۹ نمایان شده، اما خلوص کمتر رنگ البسه سنمار را شاید بتوان چنین معنا کرد که او به‌عنوان فردی مختار، مخیر بوده تا بین مطامع سیری‌ناپذیر دنیوی خویش و انس به قرب حق، یکی را انتخاب کند، فلذا رنگ سیاه لباس او با کمی رنگ سفید ترکیب شده تا قهر خداوندی جنبه جبری نداشته و مسئله اختیار آدمی نیز از نظر دور نمانده و جلوه‌های بصری یافته باشد، اما به‌هرحال، رنگ لباس او گواه تیره روزی و آداب اوست. به هر تقدیر، سرانجام شوم سنمار عاقبتی تکرارپذیر برای مردمانی است که به سرانجام خویش آگه نبوده و دل به این دنیای دون بستند، فلذا گرفتار قهر آن شدند، چنانچه حافظ می‌فرماید: به می‌عمارت دل کن که این جهان خراب/ بر سر آن است که از خاک ما بسازد خشت.^{۱۶}

تشکر و قدردانی

اجر معنوی پژوهش حاضر تقدیم می‌گردد به ارواح پاک شهیدان #سرلشکر_احمد_کشوری و #محمد_کشوری و خانواده معزز ایشان.

لوامگی نفس در لحظه لحظه زندگی داشته باشد و اغلب شخصیت‌ها را مخیر در انجام اعمال خیر یا شر نشان دهد. در این نگاره رنگ‌گزینی قرمز ناب البسه کارگر ۱۶ که ناشی از انوار جمال و لطف خداوندی بوده و تمثیلی از سالکی کوشنده در صدد کاهش ظلمت نفس است و نگاه رو به بالای او (حاکمی از رجاء) نیز مکمل رنگ‌گزینی لباسش بوده و منطقی جلوه می‌کند. اما کارگران ۸۰۳ که لباس ازرق به تن دارند، در انجام مسئولیت خویش مُردند و در فکر فرو رفته، و برطبق نظریه انوار رنگین رازی نیز رنگ ازرق نشان‌دهنده مرحله اول سلوک شامل لوامگی نفس و امتزاج ضیای روح و ظلمت نفس سالک می‌شود. آنان که از کار بازمانده و مشغول محاسبه نفس خویش‌اند که با تعلل آن‌ها (کارگر ۳: مکث در آب ریختن به ملاط، کارگر ۸: تفکر و غم در پایین آمدن از نردبان) هماهنگ است. اما کارگر ۱۴ که لباس سبز بر تن دارد و در مرحله پنجم سلوک شامل امتزاج نور روح و صفای دل سالک قرار دارد و بدون هرگونه مکثی در حال پیراستن خشت‌ها از زوائد است. اما رنگ‌بندی لباس کارگر ۹ و سنمار نیز احتمالاً با آینده شوم سنمار و انوار محرق قهر و جلال خداوندی مرتبط است که دامن‌گیر سنمار معمار شد. البته خلوص رنگ سیاه البسه کارگر ۹ در مقایسه با البسه سنمار بسیار بیشتر است که این هم می‌تواند به دلیل آن باشد که کارگر ۹ مأمور

پی‌نوشت‌ها

۱. باوجودی که در نگاره ۲۲۳ امضای قاسمعلی موجود است، اما شباهت چهره‌سازی‌های این نگاره با نگاره «ساختن کاخ خورنق» به‌حدی جدی و بسیار است که از دو احتمال خارج نیست: اول - قسمت اعظم نگاره را قاسمعلی تصویرسازی کرده و آجرکاری برج‌های انتهایی و چهره‌سازی‌ها کار بهزاد است. دوم - با توجه به مهارت چهره‌سازی قاسمعلی که در شباهت‌سازی بسیار تبحر داشته و به‌همین سبب چهره‌گشای لقب گرفته، احتمالاً چهره‌سازی شخصیت‌های این نگاره را از روی «ساختن کاخ خورنق» تقلید کرده است.

۲. تین: ۵

۳. اعور: تک چشم (URL3).

۴. کوشک یا کلاه فرنگی نوعی پاپیون است که در فضای باز و مشجر قرار دارد و تمام اطراف یا برخی اطراف آن باز است (URL4).

۵. لازم به توضیح است که در لغت‌نامه علامه دهخدا (ره) ازرق به معنی کبود، نیلگون، آبی و زاغ آمده (URL3). و از آنجاکه در میان اغلب فارسی‌زبانان، رنگ کبود با رنگ بنفش قرین است، ممکن است در استناد به معنی رنگ ازرق، چندگانگی معنا رخ دهد. اما در زبان عربی ازرق به‌معنای رنگ آبی و نه رنگ دیگری است و معادل رنگ بنفش نیز أرجوانی می‌شود. در نتیجه با توجه به اینکه ازرق کلمه‌ای عربی است، معادل آن در زبان عربی (آبی) ملاک ترجمه پژوهش حاضر قرار گرفته است.

۶. ناوه: ظرفی است چوبین کوچک‌تر از زنبه [زنبیر] به‌صورت

کشتی خرد که با آن در بنائی گل و خشت به بالای بام و بنا برند و عامل آن را ناوه‌کش خوانند (URL3).

۷. زنبه: وسیله‌ای دسته‌دار و مستطیل شکل از جنس چوب یا فلز برای حمل مصالح ساختمانی است. نوع دستی و بدون چرخ فرغون، زنبه نام دارد. زنبه را در قدیم زنبیر و زنبیل و خاک‌کش نیز می‌گفتند. زنبه ابزاری چوبین به‌شکل مکعب مستطیل است که سطح فوقانی آن باز است و در آن خاک، خشت و مانند آن گذاشته و از جایی به جایی می‌برند. گونه‌ای از زنبه نیز مانند نردبان دوپایه است که میان آن را به ریسمان یا نوار چرمی می‌بافند و از خاک و خشت و امثال آن پر می‌کنند و دو نفر آن را برداشته از جایی به جایی می‌برند (URL3).

۸. شیده: نام یکی از شاگردان سنمار است که برای بهرام‌گور خورنگه (خورنق) و سه دیر ساخت. برخی گویند نام حکیمی بوده که برای بهرام‌گور هفت عمارت فرمود ساختند که به هفت منظر مشهور است و شهر آمل را به جایزه گرفت (URL3).

۹. Serišom: سریشم جانوری یا حیوانی نوعی چسب است که از ضایعات پوست حیوانات تهیه می‌شود. این چسب در صنایعی از جمله کبریت‌سازی، رنگ‌سازی، مهمات‌سازی و صحافی کتاب کاربرد دارد. نکته قابل ملاحظه این است که در تقسیم‌بندی چسب‌های گیاهی و حیوانی و همچنین اطلاق نام بایستی دقت داشت، برای چسب گیاهی از عنوان «سریش» استفاده می‌شود و نام چسب حیوانی در زبان فارسی «سریشم» است که بیشتر سریشم گاوی،

آمدند و از آسمان عدم به زمین وجود رسیدند
(گوهرین، ۱۳۷۶: ۲۰).
۱۱. شعری از سهراب سپهری (۱۳۰۷ ه.ش. - ۱۳۵۹ ه.ش.)
۱۲. احزاب: ۷۲
۱۳. بیت سوم غزل ۱۸۴ حافظ شیرازی
۱۴. مدثر: ۲۸
۱۵. لازم به ذکر است که رنگ بالاپوش افراد مدنظر قرار
گرفته نه رنگ پایین پوش و شلوار.
۱۶. بیت چهارم غزل ۷۹ حافظ شیرازی.

خرگوش و ماهی مورد استفاده است و اطلاق ژلاتین برای
چسب‌های حیوانی یا همان سریشم صحیح بوده و به هیچ
عنوان از نام ژلاتین برای چسب گیاهی سریش استفاده
نمی‌شود (URL4).
۱۰. بدان که هفت دوزخ و هشت بهشت است، هر بهشتی را
دوزخی در مقابله است الا بهشت اول را که دوزخی در
مقابله ندارد و آدم و حوا در این بهشت اول بودند، چون در
این بهشت وجود نبود و اصداد نبود و شیطان در مقابله
نبود. از این بهشت اول هر دو به خطاب «کن» بیرون

References

The Holy Quran
[قرآن کریم]
Attarzadeh, Abdulkarim, (2011). Encyclopaedia of the World of Islam, under the supervision of Gholam Ali Haddad Adel, volume 16, Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation. [In Persian]
[عطارزاده، عبدالکریم، (۱۳۹۰). دانشنامه جهان اسلام، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، جلد ۱۶، حروف خ-د، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی]
Attarzadeh, Abdulkarim, (2006). Sassanid Palace of Khovarnagh from reality to legend, Rahpooye Honar, second volume, first issue, pp. 10-15. [In Persian]
[عطارزاده، عبدالکریم، (۱۳۸۵). کاخ ساسانی خورنق از واقعیت تا افسانه، رهپویه هنر، دوره دوم، (۱): ۱۰-۱۵.]
Goharin, Seyyed Sadegh, (1997). Explanation of Sufism terms, second edition, first volume, Tehran: Zavar.
[گوهرین، سید صادق، (۱۳۷۶). شرح اصطلاحات تصوف، چاپ دوم، جلد اول، تهران: زوار.]
Najm Razi, Abdullah Ibn Mohammad, (2000). Mersad al-Ebad, by Mohammad Amin Riyahi, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].
[نجم رازی، عبدالله بن محمد، (۱۳۷۹). مرصادالعباد، به اهتمام محمدمامین ریاحی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.]
Nizami Ganjavi, Elias Ibn Yusuf, (1998). Haft Peykar, Correction and description and introduction by Behrouz Sarvatian, Tehran: Tous. [In Persian]
[نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (۱۳۷۷). هفت‌پیکر، تصحیح و شرح و مقدمه از بهروز ثروتیان، تهران: توس.]
Pakbaz, Ruyin, (2011). Encyclopedia of Art, Tehran: Farhang

moaesr Publishers. [In Persian].
[پاکباز، رویین، (۱۳۹۰). دایرةالمعارف هنر، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر]
Shirazi, Ali Asghar, (2003). Khovarnagh Behzad 's Palace, Journal of Fine Arts-Architecture and Urban Planning, No. 15, pp. 90-95. [In Persian]
[شیرازی، علی اصغر، (۱۳۸۲). خورنق کاخ بهزاد، هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، (۱۵): ۹۰-۹۵]
Soltan Kashefi, Jalaledin, (2017). Comparison of paintings of Tower of Babel, miniatures of Behzad and a painting by Sahifeh Banu - similarities and differences, Journal of Comparative Art Studies, Spring and Summer, No. 13, pp. 101-121. [In Persian]
[سلطان کاشفی، جلال‌الدین، (۱۳۹۶). مقایسه نقاشی‌های برج بابل با نگاره‌هایی از بهزاد و اثری از صحیفه بانو، جهت یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌ها، مطالعات تطبیقی هنر، بهار و تابستان، (۱۳): ۱۰۱-۱۲۱]
Waez, Batoul, (2017). Structural and discursive analysis of allegory in Mersad al-Ebad, Journal of Literary Research Text, No. 75, pp. 151-174. [In Persian]
[واعظ، بتول، (۱۳۹۷). تحلیل ساختاری و گفتمانی تمثیل در مرصادالعباد، متن‌پژوهی ادبی، (۷۵): ۱۵۱-۱۷۴]
URL1: https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_6810 (Access date from May. 2022- Dec. 2022)
URL2: <https://www.artang.ir> (Access date: Sep. 2022)
URL3: <https://www.vajehyab.com/> (Access date from Sep. 2022 - Dec. 2022)
URL4: <https://fa.wikipedia.org/wiki/> (Access date from Sep. 2022 - Dec. 2022)