Mystical Reading of the Painting of Building Khovarnagh Palaceby Kamaleddin Behzad

Fatemeh Gholami Houjeghan*
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'ī) and mystical circles that are proof of this claim. In this regard, the painting of "building Khovarnagh Palace" by Kamaleddin 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, NajmeddinRāzi, Kamaleddin Behzad.

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

دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال ششم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات: ۱۱۲-۹۹ تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۶ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶

خوانش عرفانی نگارۀ «ساختن کاخ خُورنق»، اثر کمال‌الدین بهزاد

فاطمه غلامی هوجقان*
دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
حسن بلخاری قهی
استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
مینا صدری
دانشیار دانشکدۀ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده
نسخۀ مصوّر خمسۀ نظامیِ محفوظ در موزۀ بریتانیا که در دورۀ تیموری تدوین شده است، به دلیل ارزش هنری نگاره‌ها و حضور نگارگرانی چون میرک، بهزاد و محتملاً قاسمعلی و عبدالرزاق شهرت جهانی دارد. همچنین متن آن، یادگار ارزشمند حکیم نظامی است که در زمرۀ آثار پُراستناد پژوهشی قرار می‌گیرد. این مجموعۀ فخیم ۲۲ نگاره را شامل می‌شود که از نظر نمایش نحوۀ زندگی مردم در دورۀ تیموری و انعکاس آن در نگاره‌ها حائز اهمیت است. ازسویی بهزاد هنرمندی شاخص است که علاوه‌بر ثبت دقیق زندگی روزانۀ مردم، به دغدغه‌های اجتماعی زمانۀ خویش عمیقاً پایبند بوده و از اشارات عرفانی در لابه‌لای آثارش سود جُسته که ارتباط وثیق و عمیق وی با عُرفا و شُعرای مطرح زمانۀ خویش و حلقه‌های عرفانی آنان گواه این مدعاست. لذا نگارۀ «ساختن کاخ خورنق» به دلیل پارادوکس خاصِ مُستتر در آن انتخاب گردید که در کارنامۀ هنری بهزاد مسبوق به سابقه نیست، تا بتوان با کشف منابع عرفانی احتمالی اثر، خوانش عمیق‌تری ارائه کرد. در این راستا، *مرصادالعباد* اثر گرانمایۀ نجم‌الدین رازی یکی از منابع مهم عرفان اسلامی بوده که مبانی آن در تأویل عرفانی نگاره مفید است و هماهنگی و همخوانی زایدالوصفی با نگارۀ حاضر دارد. پژوهش پیشِ رو از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی و تفسیری بوده و از منابع کتابخانه‌ای (واقعی و مجازی) سود جُسته است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بنای کاخ خورنق نمادی سترگ از قالبِ انسانیِ سرگرم‌شده با تعلقات دنیویِ 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 دامنگیرش شد. عاقبتی تکرارپذیر برای کسانی که دل به دنیای مادی بسته و گرفتار قهر آن شدند.

واژگان کلیدی:
خمسۀ نظامی، کاخ خورنق، مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی، کمال‌الدین بهزاد.

* نویسنده مسئول مکاتبات: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir
مقالۀ حاضر مستخرج از رسالۀ دکتری نویسندۀ اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفانِ عملی؛ تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران در دست انجام است

مقدمه

نگارگری ازجمله هنرهای ملی ایرانی است که به‌دلیل دارابودن ویژگی‌های فرهنگی و هنریِ هم‌زمان، از اعتبار خاصی برخوردار بوده و مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است، چراکه هم به‌دلیل نشان‌دادن شاخصه‌های فرهنگی-هنری همدورهٔ نگارگر حائز اهمیت است و ازسویی در حال نمایش فرهنگ مکتوب به‌جای‌مانده از ادوار گذشته است که محصول کتب شُعرا و اُدبای 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، ازجمله مسائلی است که بسیار مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته، اما کاوش و جست‌وجو دربارهٔ منابع پنهان و ضمنی دیگری که نگارگر به‌صورت غیرمستقیم از آن‌ها سود جُسته یا ممکن است از آن‌ها تأثیر پذیرفته باشد، می‌تواند به‌عنوان 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 برجای‌مانده را تصاویری برگرفته از داستان‌هایی همچون شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی گنجوی، بوستان و گلستان سعدی شیرازی و در مواردی نادر مثنوی معنوی مولوی بلخی و دیوان حافظ شامل می‌شوند. اغلب آثار نام‌بُرده دارای مفاهیم ملی-میهنی (شاهنامه)، حکمی- تعلیمی (خمسه، بوستان و گلستان) و عرفانی (مثنوی معنوی، دیوان حافظ) بوده‌اند. همان‌طورکه مُبرهن است موضوعات عرفانی به دلیل دشواری درک و به‌تبع آن مشکل‌بودن دریافت تصویری از آن، از اقبال کمتری در میان نگارگران برخوردار بوده و دست‌مایهٔ نگارگرانی بوده که با محافل عرفانی مأنوس بوده و از آبشخورهای عرفانی و فلسفی سود جُسته‌اند. یکی از این نگارگران کمال‌الدین بهزاد هراتی است که با توجه به اطلاعاتی که از زندگی او موجود است، دست‌کم با دو تن از عُرفا و شُعرای مطرح زمانهٔ خویش، امیرعلیشیر نوایی (۸۴۴ه.ق.-۹۰۶ه.ق.) و نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۱۷ه.ق.-۸۹۸ه.ق.) و حلقه‌های عرفانی آنان به‌صورت عمیق و وثیق مرتبط بوده (Pakbaz, 2011, p. 423) و نگارهٔ «سماع دراویش» اثر بهزاد که در آن جامی و نوایی را در حلقهٔ سماع ترسیم کرده بر این مطلب صحه می‌گذارد. ازسویی، موضوعات عرفانی اغلب به دلیل پیچیدگی‌های تفهیمی به‌سختی به مرحلهٔ اجرای تصویری می‌رسند و نگارگری می‌تواند در این امر موفق باشد که همانند آموزه‌های عرفانی که به‌صورت غیرمستقیم و با ایما و اشاره منتقل می‌شوند، (مانند تربیت تعلیمی ابوسعید ابوالخیر)، در انتقال مفاهیم عرفانی مدنظر خویش به‌صورت غیرمستقیم عمل کرده باشد و بهزاد در این مورد تلاش وافری داشته است. او که عمدتاً بُرشی 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، نگارهٔ «ساختن کاخ خورنق» اثر بهزاد مورد تدقیق قرار می‌گیرد، چراکه این نگاره با تمامی نگاره‌های بهزاد متفاوت بوده و پاردوکس (Paradox) خاصی در آن مستتر است که موجب شد تا مورد فحص و بحث بیشتر در جهت کشف لایه‌های پنهان اثر و منابع عرفانیِ متناظرِ آن قرار گیرد. لذا پژوهشگر می‌بایست معانی ضمنی و پنهانی مستتر در نگاره را کشف و استخراج کرده و مآخذ مکتوب احتمالی دیگر را بیابد که با حال و هوای نگاره متناظرند. دانسته نیست که چرا بهزاد در به‌تصویردرآوردنِ 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 فَحص 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 هستهٔ مرکزی پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد.

۱. پرسش‌های پژوهش

دلایل عدم ترسیم تزئینات و تکرنگ‌بودنِ (Monochrome) غالب نگاره از سوی بهزاد چیست؟

چه ارتباطی میان ساختن کاخ خورنق بهزاد و آرای نجم‌الدین رازی در حوزهٔ آفرینش انسان می‌تواند وجود داشته باشد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با نگارهٔ ساختن کاخ خورنق اثر کمال‌الدین بهزاد پژوهش‌های فراوانی شده و جزو آثار پُراستناد پژوهشی است که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود: براری و عبدی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی جایگاه ساختاری و مضمونی انسان در سه نگاره از کمال الدین بهزاد، مطالعهٔ زیباشناختی سه نگاره از کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر نقش و جایگاه انسان» چنین عنوان کرده‌اند که جایگاه انسان در آثار بهزاد ازپیش‌تعیین‌شده 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 مشخص‌تر شده است. ارتباط تصویر پیکره‌ها با موضوع داستان بسیار نزدیک است و همچنین از نظر فُرم قرارگیری با فرم پس‌زمینه بسیار هماهنگ و متحدند. علاوه‌بر این پیکره‌ها اکثراً با توجه به رنگ مورد استفاده در لباس‌ها، و یا شغل خاص خود با ترکیبی مثلثی با هم در ارتباط هستند. کاتب و سالور (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی مقایسه‌ای نمادپردازی در رنگ‌های دو نگارهٔ یوسف و زلیخا و ساختن کاخ

خورنق»، کنفرانس بین‌المللی مطالعات اجتماعی فرهنگی و پژوهش‌های دینی، معتقدند که بهزاد در طراحی و چینش عناصر کاملاً به موضوع وفادار بوده، به‌طوری که رنگ نخودی که بیانگر انسان و زمین است، در وسعت بسیار مورد استفاده قرار گرفته که مبیّن اندیشه‌های عرفانی بهزاد است. شهانواز و محمودی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «واکاوی رمزگان نگارهٔ ساختن کاخ خورنقِ کمال‌الدین بهزاد با رویکرد آیکونولوژی (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 می آورد. امامی میبدی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «توصیف نگارهٔ 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 مقالهٔ «تقابل جنبه‌های نمادین در دو نگارهٔ 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 مقالهٔ «گونهٔ کاخ خورنق: شاهکار سنمار و شاهکار کمال‌الدین بهزاد»،کنگرهٔ بین المللی 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 مظلومیت های 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 مقالهٔ «خورنق کاخ بهزاد» نشریهٔ 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 مقالهٔ «اسطوره‌زُدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد» نشریهٔ کتاب ماه هنر معتقد است که بهزاد نشانه‌های تصویری خویش را در مقابل نشانه‌های شعری نظامی قرار می دهد و به مدلول‌هایی متفاوت و یا متضاد با مدلول‌های نظامی ارجاع می‌دهد.

آنچه اهمیت و ضرورت نگارش این پژوهش را برجسته می سازد، فقدان پژوهش‌هایی در زمینهٔ انطباق آرای عرفا و حکما با نگاره‌های بجای‌مانده از نگارگران اَدوار مختلف است. البته از نقطه نظرات گوناگونی بررسی‌هایی صورت گرفته، اما شاید در زمینهٔ تعمیق و تدقیق در متون عرفانی و ارتباط بی‌واسطه یا باواسطهٔ 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 نتایجی مطلوب دست یافت و به پرسش‌های بی‌پاسخ اغلب پژوهشگرانِ تک‌رشته‌ای و تک‌تخصصی که ذکر آن‌ها رفت، پاسخ‌هایی مُتقن و موثق داد. در این راستا، کاوش در میان آرای عُرفا و حکمای مطرح ایرانی و فحص بیشتر در جهتِ یافتن ارتباط میان آرای آنان و هنرهایی 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 گرانمایهٔ 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 پیشِ 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 مطالعهٔ اسنادی نگاره‌ای از خمسهٔ نظامی محفوظ در موزهٔ بریتانیا (The British Museum) به شمارهٔ Or. 6810, folio 154 verso با عنوان «ساختن کاخ خورنق» اثر کمال‌الدین بهزاد صورت پذیرفته است. طریقهٔ شناسایی منابع از طریق مطالعهٔ مقالات، کتب مرتبط و فیش‌برداری آن‌ها و جست‌وجو در پایگاه‌های اطلاعاتی و تارنمای موزه‌ها و همچنین خوانش و مشاهدهٔ نگارهٔ مورد نظر صورت پذیرفته است.

٤. معرفی خمسهٔ نظامی

خمسهٔ نظامی یا پنج‌گنج عنوان مجموعه‌ای مشتمل‌بر پنج منظومه –حدود ۲۸۹۰۰ بیت– ملقب به «پنج‌گنج» از جمال‌الدین ابومحمّد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤیّد (۵۳۵ه.ق.–۶۱۲ه.ق.) متخلّص به حکیم نظامی، شاعر و داستان‌سرای ایرانی پارسی گوی 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 ۶۰۷ه.ق. –۶۱۱ ه.ق.) سروده شده است. نظامی در زمرهٔ شعرای توانای پارسی‌گوست، که نه‌تنها

دارای روش و سبکی جداگانه است بلکه تـأثیر شـیوهٔ او بـر شـعر پارسی نیز در شاعرانِ پس از او کاملاً هویداست. او از دانش‌هـای رایج روزگار خویش ازجملـه علـوم ادبـی، نجـوم، فلسـفه، علـوم اسلامی، فقه، کلام و ادبیاتِ عرب آگـاهی وافـری داشـته و ایـن ویژگی در اشعارش تَسرّی دارد. *خمسهٔ نظامی* بسیار مـورد اقبـال نگارگران و کاتبان قرار گرفته و در اَدوار گوناگون از دورهٔ تیموری تا قاجار نسخه‌های فراوانی از آن استنساخ شده کـه در موزه‌هـای اقصی نقـاط جهـان پراکنده‌انـد و ایـن بـه‌دلیل جـذابیت خـاص داستان‌های عاشقانه- عارفانه و حکمی خمسهٔ نظـامی اسـت کـه امروزه نیز مورد اقبال مخاطبان در سراسر جهان قرار دارد و نشان از توانمندی نظامی در جلب ناخودآگاه جمعی بشری دارد.

خوشـبختانه، خمسـهٔ نظـامی ازسـوی ایـران در سـال ۱۳۹۰ه.ش. در فهرست «میراث مستند» (world documentary heritage) «برنامهٔ حافظـه جهـانی یونسـکو» (Memory of the World Programme) قرار گرفت و ثبت گردید.

۱-٤. نسخهٔ خطی خمسـهٔ مصـور محفـوظ در مـوزهٔ بریتانیا

نسخه‌ای مصور از خمسهٔ نظامی بـه شـماره قفسـهٔ Or. 6810 در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. جنس اوراق آن از کاغذ بـه ابعـاد ۲۴در۱۷ سانتی‌متر است. زبان نسـخهٔ فارسـی و خـط آن از نـوع نستعلیق بوده که در ۲۵ خط چهارسـتونی در هـر بـرگ مکتـوب شده و دارای سه صفحهٔ شمسه‌دار و شش صفحه دارای تـذهیب و عنوان‌های طلاکـاری شـده اسـت [شـوربختانه کاتـب نسـخه مشخص نیست، ولی کیفیت بالای خط و سلیم‌بودن کتابت آن و تقسیم‌بندی‌های پیچیدهٔ موربِ راست‌چین و چـپ‌چینِ چشـم‌نواز به‌همراه تزئینات ختاییِ ظریـف، خبـر از کـاتبی آزمـوده و کاربلـد می‌دهند]. صحافی جلد نسـخه از چـرم قهـوه‌ای اروپـایی کـه بـا نقوش طلاییِ مارپیچیِ ساده مزین شده است[جلد چرمـی قرمـز این نسخه به‌احتمال فراوان با نسخه هـم‌دوره نبـوده و در قـرون متأخر به نسخه الحاق شده، چراکه از فخامت و نفاست جلـدهای دورهٔ تیموری در آن اثری نیست].

این اثر شامل یک نگارهٔ دوبرگی و بیست نگارهٔ تک‌برگی مربوط به دورهٔ تیموری متأخر و مکتـب هـرات اسـت. در بخـش پـایین اغلب نگاره‌ها نوشته‌هایی مبنی‌بر انتساب هر نگاره بـه نگـارگری خـاص دیـده می‌شـود کـه بعـدها اضـافه شـده [و مـورد وثـوق پژوهشگران نیست]، اما نگاره‌هایی بـا شـماره‌هـای 37v, 135v, 190r, 214r, 225v و همچنین 273r [1] به‌احتمال بسـیار زیـاد، کـار بهزاد هستند [به نظر می‌رسد که مسئولان موزهٔ بریتانیـا در مـورد انتساب نگاره‌ها از دقت لازم برخوردار نبوده و نگارهٔ «ساختن کاخ خورنق» را که از لحاظ نحوهٔ ترکیب‌بندی و چهره‌سازی کاملاً بـا دیگر آثار بهزاد کـه در ایـن مجموعـه موجودنـد، همانندی‌های غیرقابل انکاری دارد، از قلم انداخته‌اند. بدین‌منظور، شـباهت‌های چهره‌سازی در نگاره‌های مختلف بهزاد درخمسه موزهٔ بریتانیـا در جدول شماره ۱ آمده است] (نک. به جدول شماره ۱).

تاریخچهٔ این نسخهٔ خطی با بیش از هفتاد کتیبه و مُهرهای مختلف مربوط به سالهای ۹۷۱-۹۷۲ه.ق. تا۱۱۹۶ه.ق. ثبت شده، ضـمن اینکـه کتیبـه‌های دیگـری هنـوز رمزگشـایی نشـده‌اند (URL1). [همان‌طورکه در تارنمای موزه عنوان شد: خمسه دارای یک نگارهٔ دوبرگی و بیست نگارهٔ تک‌برگی اسـت و مجموعـاً ۲۲ نگاره می‌شود، اما شماره صفحات ارائه‌شده در تارنمـای مـوزه بـا آمار اعلام‌شده همخوانی ندارد و اثـری از شـماره صـفحهٔ نگـارهٔ دوبرگی (2r و1v) و نگارهٔ تک‌برگی (144v) نیـز نبـود کـه شـماره صفحات آن‌ها از نسخهٔ برخطِ خمسه در تارنمای مـوزه اسـتخراج شد و در پژوهش لحاظ گردید]. در این نسـخهٔ خطـی نگـاره بـه شماره ثبت موزه f. 154v با عنوان «ساختن کاخ خورنق» کـه در سال ۸۹۸ ه.ق. مصور شده است، وجود دارد و مربـوط بـه بخـش هفت‌پیکر خمسه می‌شود و ازجمله نگاره‌هایی است کـه انتسـاب آن را به بهزاد قطعی می‌دانند که مطالعهٔ موردی پـژوهش حاضـر است (نک. به جدول شماره ۲).

۵. معرفی نجم‌الدین رازی و مرصادالعباد

نجـم‌الـدین رازی در ۵۷۳ ه.ق در ری متولـد شـد و در ۶۵۴ ه.ق. وفات یافت. نام دقیق او ابوبکر عبدالله بن محمد بن شاهاور بـن انوشروان بن ابی النجیب الاسـدی الـرازی آمـده اسـت. لقـب او «نجم‌الدین» است و این لقب در مرصاد نیامـده. همچنـین لقـب «دایه» را در ابتدای کتاب منارات‌السـائرین کـه در اواخـر عمـر و سی‌واند سال پس از مرصاد تألیف کرده آورده است (Najm Razi, 2000, [Intro.], pp. 10-11).

اواخر قرن ۶ و۷ ه.ق. از ادوار مهم و پرآشـوب تـاریخ ایـران است که مرزهای اسلام به آخرین حد پیشرفتشان رسیده بود و از نظر علوم و فلسفه و ادب و تصوف از ادوار درخشان تـاریخ ایـران است، اما کشمکش‌های سیاسی بین اُمرا و سلاطین سلسله‌هـای مختلف آسایش مردم را سلب کرده بـود. شـیخ نجـم‌الـدین رازی پروردهٔ آن روزگار و بلاکشیده آن دوران رنج و اِدبار است (Ibid, p. 9). ازجمله آثـار رازی مـی‌تـوان بـه منـارات‌السـائرین، اشـعار، مرموزات اسدی، رساله‌الطیور، رسالهٔ عقل و عشق، سـراج‌القلـوب، حسرت‌الملوک، تحفه‌الحبیب، و مرصادالعباد من المبدأ الـی المعـاد اشاره کرد که مرصاد شاهکار جاویدان وی و یکی از نفایس متون منثور عرفانی فارسی است که در بحبوحهٔ حملهٔ مغول تألیف شده است (Najm Razi, 2000, [Intro.], pp. 46-53).

البته می‌توان مرصاد را نثری بینابین قلمداد کرد که ازسـویی روانی و سادگی نثر صوفیانه و از سوی دیگر اِطناب، آهنگین‌بودن و تصویرپردازی متون فنی را دارد (Waez, 2017, p. 152). به‌نظـر می‌رسد که نجم‌الدین قبل از حملهٔ مغول و اواخر سلطنت سلطان محمـد خوارزمشـاه (حـک.۵۹۶ه.ق.-۶۱۷ه.ق.) بـه درخواسـت مریدان دست به تألیف مرصـاد زده باشـد و بـه دلیـل سـفرهای متعـدد و کامـل‌نشـدن کتـاب و پـس از دیـدار بـا شـهاب‌الـدین سهروردی (۵۴۹ ه.ق.- ۵۸۷ ه.ق.) و تشویق او، نخسـتین تحریـر مرصاد را به سلطان علاءالدین کیقباد (د. ۶۱۷ ه.ق.) هدیـه کـرده است (Najm Razi, 2000, [Intro.], pp. 54-55).

جدول۱: شباهت‌های چهره‌سازی بهزاد در نگاره‌های مختلف خمسه موزهٔ بریتانیا

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

Or.6810

شباهت فراوان چهره‌سازی بهزاد: سمت راست کارگر شمارهٔ ۱۷ نگارهٔ «ساختن کاخ خورنق» در حال گرفتن خشت- سمت چپ شخصیت دلاک نگاره شمارهٔ27v با عنوان«هارون‌الرشید در گرمابه» از بخش مخزن‌الاسرار.

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

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

شکل ۱: ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، خمسهٔ نظامی بخش هفت‌پیکر، ابعاد۱۴در۲۰سانتی‌متر ،۸۹۸ ه.ق.،
شمارهٔ قفسه6810 .Or، برگ folio 154 verso موزهٔ بریتانیا، لندن، خریداری نسخه باکیفیت از (URL2)
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 URL2)

جدول ۲: فهرست نگاره‌های مصورشده در بخش‌های مختلف خمسهٔ نظامی موزهٔ بریتانیا منبع(URL1)
Table 2: The list of illustrated paintings in different sections of the British Museum's Khamsa Nizami (URL1)

بخش‌های خمسه	شمارهٔ نگاره	نگارگران همکار
مخزن الاسرار	1vو2r(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 محتملاً قاسمعلی
	**144v	بهزاد و محتملاً قاسمعلی
هفت‌پیکر	*154v, 157r, 175r190r	بهزاد و محتملاً قاسمعلی
اسکندرنامه (شرفنامه و اقبال‌نامه)	214r, 225v, 273r	بهزاد و احتمال کم قاسمعلی

*154v: نگارهٔ «ساختن کاخ خورنق» از بخش «هفت‌پیکر» اثر بهزاد که مطالعهٔ موردی پژوهش حاضر است.
1vو2r /144v **: شماره‌های فوق در فهرست اعلام‌شده از سوی تارنمای موزه قرار نداشتند و در جست‌وجوی برگ به برگ نسخهٔ برخط، شماره صفحه‌های آن‌ها استخراج شده است.

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 چهار 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 دَرَکات دیگر فرو بردند. اول درکت مُرکبی است، زیراکه عنصر مفرد تا در مقام مفردی است به عالم ارواح نزدیک‌تر است. چون به مقام مُرکبی خواهند رسانید، مقام مفردی بباید گذاشت و به مُرکبی آمد. پس به یک درکت از ارواح دورتر افتد، و چون به مقام نباتی خواهد آمد، مقام مُرکبی و جمادی بباید 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، اَسفل‌السافلین عبارت از آن است. این سخن با عناصر است که به تغیّر احوال بدین درکات می‌رسند از بُعد ارواح، ولکن اگر نظر به ملکوت جمادی کنی که بدین مراتب به مرتبهٔ انسانی رسیده، این معنی درجات باشد نه درکات و در هر مقام به ارواح نزدیکتر می‌شود نه دورتر.[...] پس قالب انسانی از جملهٔ آفرینش به مرتبهٔ فروتر افتاد و اسفل‌السافلین به حقیقت او آمد، اشارت«ثُمَّ رَدَدْناهُ أَسْفَلَ سافِلِينَ»[۲] به تعلق روح است به قالب. پس از اینجا معلوم می‌شود که اعلی علیّین آفرینش روح انسان است و اسفل سافلین قالب انسان (Ibid, p. 65).

در ادامه، به زمان خلق قالب انسان توسط حق اشاره می‌کند که کنجکاوی 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 عُلوی، هر دو ضد یکدیگر بودند. دیگرباره 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 هرکجا دو ضد جمع شود از ایشان جز ظلم و فساد نیاید (Ibid, pp. 79-80). چنین دیدگاهی در نگاره بهزاد نیز مستتر است. بهزاد آب را که عنصری منفرد است و در مَشک کارگر ۳ قرار دارد و جهت ساخت ملاط مورد نیاز است، طبق صفت سافلیِ آب، در تحتانی‌ترین بخش نگاره تصویر کرده و همچنین ملاط نیز به دلیل صفت سکونتِ خاک، هنگام ترکیب‌شدن خاک، ساروج و آب، از اَسفلیتَش 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: هرچند ملائکه در آدم تفرس می‌کردند، نمی‌دانستند این چه مجموعه‌ای است. تا ابلیس گِرد او طواف کرد و با چشم اَعوَرانه[۳] در آدم می نگریست، دهان آدم گشاده دید و در دهان فرو رفت و گرد نهاد آدم برآمد، نهاد آدم عالمی کوچک یافت از هرچه در عالم بزرگ دیده بود، در آنجا نموداری دید(Ibid, p. 75). پس چون ابلیس گِرد جملهٔ قالب آدم برآمد، هرچیزی را که بدید از او اثری بازدانست که چیست. اما چون به دل رسید، دل را بر مثال کوشکی[۴] یافت در پیش او از سینه میدانی ساخته چون سرای پادشاهان، هرچند کوشید راهی یابد تا در اندرون دل رَود، 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 اَنوار و مراتب آن

رازی در باب سوم «در بیان معاش خلق» در فصل هفدهم «مشاهدات انوار و مراتب آن» مرصادالعباد، 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 شمارهٔ ۳ آمده است (نک. به جدول۳). در این راستا، می‌توان از نظریهٔ انوار رنگین رازی در جهت انطباق آن با رنگ‌گزینی بهزاد در جهت نمود آرا عرفانی رازی بهره بُرد. به دیگر سخن، آرای انوار رنگین رازی پل ارتباطی میان نگارهٔ بهزاد و نمود آرای عرفانی رازی است.

٦. کاخ خورنق و سِنمار

در دانشنامهٔ اسلام ذیل واژه خُوَرنَق چنین آمده است: خُوَرنَق از کاخ های ساسانی در حیره واقع در عراق است. واژه خُوَرنَق/ خَوَرنَق از هُوَرنَه در اوستا، به‌معنای به‌دست‌آمده، خوب و خواستنی است. واژه خَوَرنَر، خُورنَگه یا خَورنگاه 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 ریشه‌ای سامی برای این واژه پیشنهاد کرده و آن را از خِرْنِق عربی به معنای علفزار، و نیز واژه‌ای عِبری 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 بپروراند و او پسرش را به نُعمان امیر سالخورده عرب می سپارد. نعمان به همراه پسرش مُنذِر، 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 سِنمار که سابقه‌ای طولانی در معماری دارد و کاخ-های 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 متبّحر است (Nizami Ganjavi, 1998, pp. 97-98). عاقبت کار سنمار بنابر روایت نظامی بدین‌گونه 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.۳۹۹م.–۴۲۰م.) و نعمان ابن امری القیس (حک.۳۹۰م.–۴۱۸م.)، در سال ۴۱۸م. برای بهرام گور فرزند یزدگرد اول ساخته شد تا وی در منطقه‌ای خوش‌آب‌وهوا و به پیشنهاد منجّمان، در محلی که پارسیان نباشند، پرورش یابد (Attarzadeh, 2011, p. 439). پرداختن به این بنا که محل زندگی بهرام گور (حک.۴۲۰م.–۴۳۸م.) بوده، چنان است که امروزه شناختن مرز بین واقعیت وجودی بنا و مبالغه‌های انجام‌گرفته 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 ماجراجویانهٔ 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).

جدول۳: 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	
آرا نور و رنگ نجم‌الدین رازی	انوار صفات جمالی و لطف حق (مُشرق است)	ازرق[5]	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)
		سپید	حذف ظلمت نفس سالک(همان،۳۰۶)
		سبز	امتزاج نور روح و صفای دل سالک(همان،۳۰۶)
		بیرنگی	انعکاس نور حق بر نور روح سالک(همان،۳۰۷)
	انوار صفات جلالی و قهر حق (مُحرِق است)	نور مُحرِق (آتش سیاه)	هفت دوزخ از پرتو آن است (همان،۳۰۷)،« «لَاتُبْقِی وَلَاتَذَر»: آتشی است که نه چیزی را باقی می‌گذارد و نه رها می‌کند (مدثر:۲۸)
	صفات جلالی و قهر حق	نور سیاه	مُغنی، مُبقی، ممیت، محیی است (همان،۳۰۸)

جدول۴: سطربندی 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)

سطح اول- سمت راست: حمل‌کنندگان خشت و سمت چپ: سازندگان و حمل‌کنندگان ملاط	سطح دوم- از راست: ملاط+خشت تراش‌خورده+ملاط+خشت در حال تراش	سطح سوم- از راست:خشت خام+خشت تراش‌خورده+ملاط+خشت تراش‌خورده+ملاط

۷. توصیف و شرح اولیهٔ نگاره

در نگارهٔ «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. به‌جهت 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 نحوهٔ چینش شخصیت‌ها مطابق با کاری که انجام می‌دهند، نیز رعایت کرده است (نک. به جدول۴).

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 یبوست (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. به‌نظر می‌رسد نقطهٔ شروع بخش اول نگاره، کارگران۱و۲ 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 البسهٔ آنان نیز با رنگ ملاط هم‌خانواده و قرین است. کارگر۳ درحال ریختن آب روی ملاط است و وظیفهٔ آبرسانی را بر عهده دارد. بهزاد رنگ لباس این شخصیت را هماهنگ با وظیفه‌اش ازرق (آبی) انتخاب کرده است. همچنین کارگران۱و۷ 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«شکارکردن 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، فصل‌الخطاب خود را عنوان می‌کند که: در چنین گورخانه موری نیست/که بر او داغ دست زوری نیست (Nizami Ganjavi, 1998, pp. 105-106). به‌نظر 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 (Uشکل) متعلق به دورهٔ بهزاد است که طبقه‌بندی مختلف کارگران را نشان می‌دهد و ممکن است بر اساس جای داغ که در دست یا پا باشد، طبقهٔ اجتماعی کارگر تفاوت کند و حاوی جنبه‌هایی از نژادپرستی بر اساس رنگ پوست و نوع نژاد باشد که در میان طبقهٔ کارگران در دورهٔ تیموری رواج داشته و همان‌طورکه مشاهده می‌شود، کارگر سیاه‌پوست در بازو و کارگران سفیدپوست در ساق پا داغ دارند. کارگران ۴و۵ که بسیار جوان هستند و به لحاظ رنگ پوست متفاوتی که دارند از اقوام و نژادهای مختلف‌اند، مسئول پُرکردن ناوه[۶]، از ملاط هستند و چون خم‌وراست‌شدن با ناوهٔ سنگین به قدرت بدنی بالایی نیاز دارد، از افراد جوان انتخاب شده‌اند.

نکته‌ای در مورد نحوهٔ خَم‌شدن و چرخش غیرعادی در ناحیهٔ کمرِ کارگر ۴ که در حال پُرکردن ناوه خویش از ملاط است وجود دارد، اما وجه آن مشخص نشد. به‌نظر می‌رسد که نظر سلطان کاشفی دربارهٔ ناتوان‌بودن این کارگرِ جوان منطقی باشد. او معتقد است که بهزاد ضمن القای جنبش و حرکت در اندام کارگران، با نشان‌دادن پشت خمیدهٔ 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 یک‌پابودن کارگر جوان دور از انتظار نیست، چراکه فرم خم‌شدن غیرعادی و پیچش خاصِ کمر او نیز تا حد بسیاری بر این عقیده صحه می‌گذارد. کارگران ۶ و ۷ که اصطلاحاً ناوه‌کش خوانده می‌شوند، میانسال بوده و وظیفهٔ رساندن ملاط به نردبان را دارند و دنده‌های بیرون‌زده، هماهنگی در کندن بالاپوش، پایین‌پوشِ یکسان و چهرهٔ رنجور آنان، خبر از وظایف یکسان و طاقت‌فرسای آن دو می‌دهد. کارگران ۱۱و۱۲مشغول حمل خشت با زَنبه[۷] هستند. در این تصویر زنبهٔ مورد استفاده با نوارهای چرمی یا ریسمان بافته‌شده که در مقابل سنگینی بار دوام زیادی داشته و قطعاً در دورهٔ تیموری متداول بوده است. کارگر۱۳ نیز۲۶ عدد خشت را که با تسمه‌ای مهار کرده، به‌همراه پوششی که برای جلوگیری از آسیب به کمر و لباسش بر پشت خود انداخته، حمل می‌کند تا

به دست تراش‌دهندگان خشت برسانَد.

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. به‌نظر می‌رسد سطح میانی نگاره با کارگران ۱۴و۱۵ آغاز می‌شود که در حال تراش‌دادن و پرداخت‌کردن خشت‌ها و زدودن زوائد خشت‌ها هستند. کارگر ۱۴ که لباس سبز بر تن و تیشه دوسر تیزی در دست دارد و خشت‌ها را پرداخت می‌کند که امروزه نیز مورد استفادهٔ بنایان و کاشی‌تراشان در ساخت کاشی معرق است. کارگر ۱۵ که لباس بنفش–سفید بر تن دارد و به صحنه‌ای نامعلوم خیره شده و تیشه‌ای تبرمانند در دست دارد که نمونهٔ امروزی آن هنوز مورد استفادهٔ بنایان قرار می‌گیرد. کارگر ۹ ناوه‌ای را که با طناب بسته شده است، به‌سمت کارگر۱۰ در پشت‌بام هدایت و مشایعت می‌کند و نگاه پایین به بالا (اسفل به اعلی) دارد. با توجه به سربند کارگر که کاملاً گوش‌ها و موهای خود را پوشانده و نیز لباس پوشیده با آستین بلند، محتملاً مشغول جابه جایی ناوه ملاطی باشد که از کارگر شمارهٔ ۴ دریافت می‌دارد و حتی‌المقدور می‌کوشد که ملاط روی سر و صورتش نریزد. کارگران۱۶و۱۷ در حال جابجاکردن خشت هستند و کارگر ۱۶ با پرتاب‌کردن خشت‌های تراش‌خورده به سمت کارگر ۱۷ که روی داربست ایستاده، وظیفه‌شان را انجام می‌دهد (امروزه نیز پرتاب‌کردن آجر در بین کارگران ساختمانی روشی مرسوم است). همان‌طورکه در نگاره مشخص است، کارگر۱۶ تنها فرد روی زمین در سطح دوم است که کفش به پا دارد و همچنین رنگ البسهٔ وی با رنگ البسهٔ تمامی شخصیت‌های نگاره متفاوت بوده و توجه را جلب می‌کند. کارگر۱۷ که روی داربست ایستاده به‌لحاظ سنی میانسال است و نشان‌دهندهٔ آن است که افراد کارآزموده را روی داربست می‌فرستادند. در گوشهٔ دیگر نگاره کارگر میان‌سال ۸، سر به‌سوی زمین و ناوه به زیربغل در حال پایین‌آمدن از پله‌های نردبان است. با توجه به مسیر حرکت ناوه‌کش‌های۶و۷ به‌نظر می‌رسد که کارگر ۸ مسئول پایین‌آوردن ناوهٔ خالی از ملاط و تحویل‌گرفتن ناوهٔ ملاط بعدی است. نکتهٔ جالب اینجاست که درست در میانهٔ بین زمین و آسمان و در نردبانی که در مجموع ۸ پله دارد ایستاده و یک پا روی پلهٔ چهارم و یک پای دیگر روی پلهٔ پنجم دارد. نکته‌ای در مورد کارگران ۹و۸ به‌چشم می‌خورَد، این است که در سطح دوم نگاره ادامهٔ روند کار این دو کارگر ناتمام می‌مانَد، چراکه ادامهٔ کار آن‌ها توسط طناب و نردبان به بخش سوم نگاره در پشت‌بام کاخ منتهی می‌شود و این ترفندی است که بهزاد اندیشیده تا از یکنواختی اثر بکاهد و چشم در تمام فضای نگاره بچرخد و به‌وسیله کارگران ۹و۸ و عناصری مانند طناب و نردبان، سطح دوم را به سطح سوم نگاره و به‌عکس ارتباط دهد. بدین صورت که کارگر ۹ و عنصر طناب چشم را از اواسط نگاره به پشت‌بام هدایت می‌کنند و کارگر ۸ و عنصر نردبان چشم را از پشت‌بام به اواسط نگاره هدایت می‌کنند و جهت طناب، زمین به بام و جهت نردبان، بام به زمین است که به‌نوعی دور تسلسل سختی و شدائد روزگار را تداعی می‌کند.

۸-۳. بخش سوم نگاره (روی پشت بام)

در سطح سوم که شامل بخش انتهایی داربست و پشت‌بام است، مجموعاً ۵ نفر حضور دارند. ۴ نفر روی بام و یک نفر روی داربست. همان‌طورکه مشاهده می‌شود بهزاد بنای کاخ را به شکل شش‌ضلعی منتظم طراحی کرده است (اما در کاوش‌های باستان‌شناسی بنای کاخ چهارضلعی عنوان شده است). با توجه به زبان اندام کارگر۱۰ که روی لبهٔ پشت‌بام ایستاده و حدود چهل‌ساله به نظر می‌رسد، در حال بالاکشیدن ناوهٔ ملاطِ طناب‌کشی شده ازکارگر شماره ۹ به‌سوی بام است. او از لحاظ سنی در بهترین شرایط ممکن و از نظر قدرت بدنی قوی‌بنیه و نیرومند ترسیم شده و از درایت و مهارت کافی برخوردار است. کارگر ۱۸ که به‌نظر می‌رسد غلام زنگی باشد، خشت‌ها را به فرد شمارهٔ ۱۹ که از همهٔ افراد نگاره مسن‌تر است، می‌دهد و او نیز با ابزار تبرمانندی زوائد خشت‌ها را می‌زداید و پرداخت نهایی را انجام می‌دهد. به‌نظر می‌رسد که این فرد سرکارگر تمامی کارگران باشد، چراکه با توجه به رنگ محاسن، از بقیه باتجربه‌تر و مسن‌تر بوده و عمامهٔ متفاوت او و کفش‌هایش، نشان از بالابودن مقام وی نسبت به بقیهٔ کارگران دارد. در این نگاره به غیر از فرد شمارهٔ ۱۹ و کارگر ۱۶هیچ‌کس کفش بر پای ندارد. بود و نبود پای‌افزار سنمار و شاگردش نیز به دلیل محل قرارگیری آنان مشخص نیست. ولی به‌هرحال مُبرهن است کسی‌که در حین کار عمامه از سر برنداشته (همانند سنمار) و کفش بر پای دارد، از طبقه بالای اجتماعی و شغلی برخوردار است.

کارگر۲۰ که از همهٔ افراد حاضر در نگاره جوان‌تر است، احتمالاً شیده[۸] شاگرد جوان سنمار است که مشغول ملاط‌ریزی و صاف‌کردن آن با دست و بدون هرگونه مالهٔ‌ای است و لک ملاط در ساعد و بازوی او دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ جدیّت او در یادگیری بنایی و معماری است. شیده دست چپش را روی نوک قوس جناغی بالای سردر ورودی کاخ خورنق گذاشته که می‌تواند حاکی از میل به ترقی و پیشرفت او باشد. او هم‌جهت و هم‌سو با استاد خویش ایستاده که نشان از فرمانبرداری‌اش دارد. نظامی در هفت‌پیکر بخش«صفت مجلس بهرام در زمستان و ساختن هفت گنبد» از شیده نام می‌بَرد که از کودکی شاگرد سنمار بوده و در نجوم، هندسه، رسّامی و ... تبحر داشته و در ساخت کاخ خورنق همراه سنمار بوده و در آینده ساخت هفت‌گنبد بهرام نیز به او محول می‌شود (Nizami Ganjavi, 1998, pp. 166-167). فرد شماره۲۱به‌احتمال بسیار زیاد همان سنمار است که مشغول خشت‌گذاری در قسمت فوقانی ساختمان است. بهزاد در دقت در جزئیات نگاره بسیار هوشمندانه عمل می‌کند. جای‌گذاری سنمار از همهٔ شخصیت‌هایی که در پشت‌بام حضور دارند، بالاتر ترسیم شده که حاکی از تسلّط او بر حرفه‌اش دارد و چون رومی‌الاصل بوده، رنگ پوست او با وجود میانسال‌بودنش، در میان افرادی که در پشت‌بام حضور دارند، حتی با وجود سن کم شیده،

روشن‌تر است. ازسویی، بهزاد با ترفندهایی توانسته ارتفاع بنا را بیشتر نمود دهد. یکی عدم ترسیم پنجره، ترسیم ورودی ساده و عمودی کاخ، داربست‌های سربه‌فلک‌کشیده که از پایین به بالا نازک و تیزه‌ای شده‌اند و نیز ترسیم خط افق کوتاه (همانند مکتب شیراز) به‌طوری که عمامهٔ سنمار در حال برخورد به انتهای کادر نگاره است و توهم دیداریِ 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 ابیات۳۱تا۳۳ از هفت‌پیکر بخش «صفت سنمار و ساختن قصر خورنق» در کتیبهٔ کناری نگاره توسط بهزاد یا کاتب انتخاب شده: صقلش از مالش سریشُم[۹] و شیر/گشته آیینه‌وار عکس پذیر، در شبانروزی از شتاب و درنگ/ چون عروسان برآمدی به سه رنگ، یافتی از سه رنگ ناوردی/ ازرقی و سپیدی و زردی(Nizami Ganjavi, 1998, p. 98). البته طبق گفتهٔ نظامی در ملاط این بنا شیر به‌کار رفته که ظاهراً کاوش‌های باستان‌شناسی مؤید این نکته‌اند (Attarzadeh, 2011, p. 439).

۹. نتایج و یافته‌های مطالعات

در نگارهٔ «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 غمگین‌بودن کارگر ۸

کارگر ۸ در حال پایین‌آمدن از نردبان است، و نگاه بالا به پایین (اعلی به اسفل) دارد و حالت غمگنانهٔ خاصی در چهرهٔ او پدیدار است. در اذهان عمومی نردبان عنصری است که اغلب برای بالارفتن از آن استفاده می‌شود و با وجودی که پایین‌آمدن از آن هم جزء لاینفک موجودیت نردبان است، اما نردبان بیشتر تداعی‌گر بالارفتن است تا پایین‌آمدن. حالت غمگنانهٔ کارگر ۸ در هیچ‌یک از شخصیت‌های نگاره با وجود مشقّت فراوانشان دیده نمی‌شود و به‌نظر می‌رسد این کارگر تمثیلی از هبوط انسان از عدم به وجود و خروجش از بهشت اول باشد،[۱۰] خالی‌بودن ناوهٔ ملاط وی نیز مزید بر سرافکندگی‌اش است. در واقع «دست‌های او خالی و حوض او بی‌ماهی»[۱۱] است. همچنین نحوهٔ قرارگیری نردبان در کنج محدّب ۹۰درجه دیوار نشان از عدم ثبات آن دارد و مکمّل تمثیل هبوط غمبار آدم و حوّاست. در پشت‌بام چیزی به نام اضداد وجود ندارد و همنشینی ملاط و خشت مشاهده می‌شود. اما در زمین عناصر منفرد آب و خاک به‌صورت مجزا وجود دارند که حاکی از ضدّیت عناصر منفرد و ظلم و تباهی هستند و کارگر ۸ از عالم ارواح و نبود اضداد (بام) به‌سمت عالم اجساد و تباهی (زمین) در حرکت بوده، فلذا غمگین است.

۹-۲. تعدّد شخصیت حمّال

رازی می‌گوید: و حکمت در آنکه قالب انسان از اسفل‌السافلین باشد و روحش از اعلی‌علیّین، آن است که چون انسان بارِ امانتِ معرفت خواهد کشیدن، می‌باید که قوت هر دو عالم را به کمال داشته باشد، چنانکه در دو عالم هیچ‌چیز 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 ترسیم‌کردن کارگر۱۳ و کارگران شمارهٔ ۴تا۷ و نیز ۱۱و۱۲را که مشغول باربری هستند و تعداد زیاد آن‌ها سؤال‌برانگیز است. می‌توان بارکشیدن این کارگران را با سورهٔ احزاب مرتبط دانست که خداوند می‌فرماید: «بِسْمِ اللّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَ أَشْفَقْنَ 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 محبّت کامل حق یا بار تکلیف یا نماز و طهارت یا مقام خلافت و ولایت و امامت را ارائه دادیم) همه از تحمّل 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 کشیدنِ انسان» داشته باشد که از ظلوم و جهول‌بودنش نشأت می‌گیرد، همان‌طورکه حافظ می‌فرماید: آسمان بار امانت نتوانست کشید/ قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند.[۱۳]

۹-۳. استفادهٔ هم‌زمان از ترکیب‌بندی مُورب و افقی در خوشنویسی کتیبه

در اغلب کتیبه‌های موجود در کتیبه‌های نگارگری ایرانی، یا سطربندی تماماً افقی بوده یا به فراخور ترکیب‌بندی نگاره، کل کتیبه مُورب نوشته می‌شود، ولی این نگاره دارای ترکیب‌بندی خاص کتیبه خوشنویسی (شامل سطربندی افقی و مورب بدون جداسازی اشعار افقی و مورب) است. دلیل محتمل انتخاب اشعار شاید به مجموع ابجد ابیات پیش‌گفته مرتبط باشد. وقتی مجموع حروف ابیات با علم‌الاعداد محاسبه می‌شود، بیت اول با عدد ۴۰۹۵ و بیت دوم با عدد۲۸۱۶ و بیت سوم با عدد ۱۷۵۲ به‌دست 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 پیش‌گفته (به لحاظ احتساب ابجد) از آیندهٔ شوم سنمار معمار بنا خبر می‌دهند. زیرا دو بیت بالایی به‌صورت افقی (تداعی‌گر ثبات و استحکام) نوشته شده و بیت آخر در زیر ابیات فوق و به‌صورت مورب (که تداعی‌گر عدم تعادل است) آمده که حاصل جمع کمتری دارد. به‌عبارت دیگر، می‌توان افزایش حاصل جمع ابجد را در ابیات فوقانی کتیبه به بلندپروازی سیری‌ناپذیر سنمار در ساخت بناهای شگفت‌انگیز ارتباط داد که همین امر دستاویزی بر قتل وی شد.

۹-۴. هماهنگ‌نبودن مضمون اشعار کتیبه با نگاره

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

سریشم و شیر/ گشت آیینه‌وار عکس‌پذیر، که گویا بسیار صیقل‌یافته 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 سادهٔ بهزاد دیده نمی‌شود و محتوای اشعار منتخب که خبر از رنگ‌های مختلف کاخ و زیبایی‌های آن می‌دهند، با نگارهٔ ساده و تقریباً مونوکروم بهزاد هماهنگی ندارند. اما وقتی به «شیر» از زاویهٔ 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 نوعهد 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. به‌تدریج، طفل با شیر انس می‌گیرد و اُنس اصلی فراموش می‌کند. تا به حد بلاغت‌رسیدن که کار او انس‌گرفتن به عالم محسوس و فراموش‌کردن عالم غیب می‌شود. رازی چهل سالگی را کمال فرد می‌داند و فراموش‌کردن 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 به‌کار رفته، نمادی سترگ از قالبِ انسانیِ سرگرم شده با تعلقات دنیویِ سیری‌ناپذیر در جهت فراموشیِ 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 پایین‌آمدن از نردبان برانگیزاننده است.

۵-۹. دلایل رنگ گزینی خاص و خالص لباس کارگر۳، کارگر۸، کارگر۹، کارگر۱۴، کارگر۱۶و سنمار

همان‌طورکه 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 پایهٔ قهوه‌ای‌رنگ یافته و با نگاره هم‌خوانی داشته و جلب نظر نمی‌نمایند. اما این قضیه در مورد کارگران۳،۸،۹،۱۴،۱۶ و سنمار صادق نیست و خلوص بالای رنگ البسهٔ 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 کارگر۱۶ تمثیل سالکی است که در جهت کاهش ظلمت نفس خویش کوشیده و به‌رنگ قرمز متباین با کل نگاره به تصویر درآمده است. همچنان‌که 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 ناحیهٔ قلب انسان را کرده بود. کارگر۱۶ از سه جهت متفاوت است: اول کفش چرم ساقدار اعلا، دوم نگاه به آسمان، سوم رنگ قرمز خالص البسه. کارگر۱۶ تمثیل سالکی است که به دلیل خاص‌بودنش، تفاوتی با بقیهٔ اعضا (کارگران) دارد و آن کفش‌به‌پاداشتن وی و در نتیجه مصون‌ماندن او از آلودگی‌های درونی است. آلوده‌نشدن پای این کارگر به خاک (عنصری منفرد) محل توجه است و ازآنجاکه عناصر منفرد سبب‌ساز ضدّیت 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 فردّیت و در نتیجه ضدّیت عناصر دیده نمی‌شود و هم‌نشینی عناصر در خور توجه است (فرم کفش‌های چرمی ساقدار او حتی از کفش‌های فرد ۱۹که مقامی بالاتر دارد، نیز افضل‌تر است). کارگران۳و۸ با لباس ازرق تمثیل سالکی هستند که در ابتدای سلوک‌اند و لوّامگی نفس بر آن‌ها غلبه دارد و در فکر فرو رفته و مشغول محاسبه‌اند. کارگر۱۴ 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 کارگر۹ 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 مُحرِق یا آتش سیاه نوری است که هفت دوزخ از پرتو آن است و آتشی است که «لاتُبْقِی وَلاتَذَر»[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 مبنی‌بر 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 نشان‌دهندهٔ انوار صفات جلال و قهر خداوندی علیه کسی است که انانیّت به خرج داده و مطامع دنیوی سیری‌ناپذیر داشته است.

نتیجه‌گیری

در نگارهٔ کاخ خورنق مواردی وجود دارد که توجه به آن‌ها در جهت کشف دلایل رنگ گزینی بهزاد مفید است. بیش از ۹۰درصد نگاره شامل رنگ اُکر 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. ۱۰درصد باقی‌ماندهٔ 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 موزهٔ بریتانیا) مشخص می‌شود که رویکرد کاهش تنوع رنگی و مونوکروم‌بودن نگاره تنها مختص به نگارهٔ کاخ خورنق بوده و در کارنامهٔ هنری بهزاد مسبوق به سابقه نیست. همچنین هیچ‌گونه همانندی و سنخیتی میان متن اشعار هفت‌پیکر و نگارهٔ 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. به‌نظر می رسد که در نگارهٔ کاخ خورنق با خوانش شخصی و در عین حال عرفانیِ بهزاد از اشعار نظامی مواجه‌ایم که با برخی متون عرفانی ازجمله مرصادالعباد نجم‌الدین رازی همانندی و هماهنگی زایدالوصفی دارد و ممکن است مورد استفادهٔ 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 مرکب‌شدن عناصر به وقوع می‌پیوندد، نشان از این مهم دارد که دورشدن از خلقت انسان و حرکت به‌سمت دنیای مادی، سبب کاسته‌شدن از تعلق انسان به عالم ارواح می‌گردد. در نگارهٔ بهزاد نیز اغلب فعالیت‌ها دونفره و مرکب‌اند و فعالیت تک‌نفره به‌ندرت دیده می‌شود. بیل‌زن‌ها دو نفر (۱و۲)، خشت‌تراش‌ها دو نفر(۱۴و۱۵)، زنبه‌کش‌ها دو نفر(۱۱و۱۲)، ناوه‌پُرکن‌ها دو نفر(۴و۵)، ناوه‌کش‌ها دو نفر(۶و۷)، ملاط‌دهنده در زمین و ملاط‌گیرنده در بام دو نفر (۹و۱۰)، خشت‌انداز در زمین و گیرندهٔ خشت در داربست دو نفر(۱۶و۱۷)، خشت‌دهنده در بام و تراش‌دهنده خشت در داربست دو نفر(۱۸و۱۹) 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. به‌عبارت 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 جابه‌جاکنندهٔ مصالح ساختمانی‌اند و یا پل ارتباطی میان دو فعالیت جداگانه‌اند. همانند کارگر۸ که از نردبان بالا و پایین می‌رود و مسئول‌رساندن ناوهٔ ملاط از زمین به پشت‌بام است و زمین را به بام مرتبط می‌سازد، و یا تکمیل‌کنندهٔ فعالیت گروه‌های دونفرهٔ دیگر است؛ همانند کارگر ۳ که آب برای ساخت ملاط را تأمین می‌کند و نبود او مساوی با عدم ساخت ملاط است. تنها کارگر۱۳ است که در حال حمل خشت بر پشت خویش است و به‌نظر می‌رسد که میزان مصرف خشت در ساخت کاخ بسیار بالاست و فعالیت زنبه‌کش‌های۱۱و۱۲ 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 ناوه‌کش‌های۶و۷ نیز مشغول حمل ملاط هستند، اما کارگر۱۳ تداعی‌گر زحمت و مشقّت جابه‌جایی خشت خشنِ«امانت» است که به‌دلیل سختی حمل آن بر پشت و بدون هر گونه ابزار کمکی صورت می‌پذیرد. همان‌طور که در ابتدای پژوهش ذکر آن رفت، رازی دربارهٔ قالب انسانی و دل انسان تمثیل زیبایی دارد که در تفرس اعورانهٔ 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 اُکر هم تداعی‌گر خاک و هم‌رنگ بدن انسان است و کارگر۱۶ هم تمثیلی از سالک کوشنده در جهت کاهش ظلمت نفس است. در مجموع، به‌نظر می‌رسد که رنگ‌گزینی سادهٔ بهزاد کاملاً آگاهانه صورت پذیرفته تا با نمایش کاخ خورنق، کالبد انسانی در ابتدای خلقت را به‌معرض نمایش بگذارد. از مجموع۲۱نفر موجود در نگاره، رنگ‌گزینی البسه ۱۶نفر هم‌خانواده با اُکر یا هم‌خانواده با آبیِ آسمان یا ملاط انتخاب شده و با کلیّت نگاره هماهنگ بوده و جلب نظر نمی‌کند. بخش اعظم رنگ البسه کارگران مختلف در نگاره شامل جگری (۴،۱۰،۲۰)، سبز یشمی (۲)، سبز-طوسی (۱۲،۱۹) و سبز زیتونی (۱،۵،۱۸) می‌شوند که یا سرد و فرعی بوده و هم‌خانوادهٔ رنگ ملاط و اُکرَند و یا فرعی و گرم هستند. بخش دیگری از رنگ البسهٔ کارگران شامل آبی در پایین تنه (۶،۷)، آبی-سفید (۱۱،۱۷)، 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 (۳و۸)، سبز(۱۴)، قرمز(۱۶) و سیاه شامل سنمار و کارگر۹ می‌شوند. همچنین با توجه به نظریهٔ انوار رنگین رازی که انوار حق به دو دسته تقسیم می‌شوند:۱- انوار لطف و جمال خداوندی شامل ازرق، سرخ، زرد، سپید، سبز و بیرنگی؛ و۲- 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 ۳،۸،۹،۱۴،۱۶و سنمار می‌شوند. لذا رنگ البسه کارگران۸،۳،۱۴و۱۶ تحت انوار لطف و جمال خداوندی و رنگ البسه کارگر۹و سنمار تحت انوار قهر و جلال خداوندی معادل‌یابی می‌شوند. همان‌طورکه مشاهده می‌شود بهزاد رنگ البسه بالاتنه یا پایین‌تنه اغلب کارگران را رنگ ازرق(۳و۸) یا رنگ‌هایی فرعی و هم‌خانواده با ازرق(۶،۷،۱۱،۱۷،۱۳) انتخاب کرده که می‌تواند اشاره به تسّری

لوامگی نفس در لحظه لحظهٔ زندگی داشته باشد و اغلب شخصیت‌ها را مخیّر 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 (حاکی از رجاء) نیز مکمّل رنگ‌گزینی لباسش بوده و منطقی جلوه می‌کند. اما کارگران۳و۸ که لباس ازرق به تن دارند، در انجام مسئولیت خویش مُرددند و در فکر فرو رفته، و برطبق نظریهٔ انوار رنگین رازی نیز رنگ ازرق نشان‌دهندهٔ مرحلهٔ اول سلوک شامل لوّامگی نفس و اِمتزاج ضیای روح و ظلمت نفس سالک می‌شود. آنان که از کار بازمانده و مشغول محاسبهٔ نفس خویش‌اند که با تعلّل آن‌ها (کارگر۳: مکث در آب ریختن به ملاط، کارگر۸: تفکر و غم در پایین آمدن از نردبان) هماهنگ است. اما کارگر۱۴ که لباس سبز بر تن دارد و در مرحلهٔ 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 آیندهٔ شوم سنمار و انوار محرق قهر و جلال خداوندی مرتبط است که دامن‌گیر سنمار معمار شد. البته خلوص رنگ سیاه البسهٔ کارگر ۹ در مقایسه با البسهٔ سنمار بسیار بیشتر است که این هم می‌تواند به دلیل آن باشد که کارگر ۹ مأمور 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، مخیّر بوده تا بین مطامع سیری‌ناپذیرِ دنیویِ خویش و انس به قربِ حق، یکی را انتخاب کند، فلذا رنگ سیاه لباس او با کمی رنگ سفید ترکیب شده تا قهر خداوندی جنبهٔ جبری نداشته و مسئلهٔ اختیار آدمی نیز از نظر دور نمانده و جلوه‌ای بصری یافته باشد، اما به‌هرحال، رنگ لباس او گواه تیره روزی و اَدبار اوست. به هر تقدیر، سرانجامِ 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 سرِ 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 خانوادهٔ معزّز ایشان.

پی‌نوشت‌ها

۱. باوجودی که در نگارهٔ ۲۷۳ر امضای قاسمعلی موجود است، اما شباهت چهره‌سازی‌های این نگاره با نگارهٔ «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 تبّحر 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 پاویون است که در فضای باز و مشّجر قرار دارد و تمام اطراف یا برخی اطراف آن باز است (URL4).

۵. لازم به توضیح است که در لغت‌نامهٔ علامه دهخدا (ره) ازرق به معنی کبود، نیلگون، آبی و زاغ آمده (URL3).و ازآنجاکه 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 أزرق کلمه‌ای عربی است، معادل آن در زبان عربی (آبی) ملاک ترجمهٔ پژوهش حاضر قرار گرفته است.

۶. ناوه: ظرفی است چوبین کوچک‌تر از زنبه [زنبر] به‌صورت کشتی خُرد 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 مستطیل‌شکل از جنس چوب یا فلز برای حمل مصالح ساختمانی است. نوع دستی و بدون چرخ فرغون، زَنبه نام دارد. زنبه را در قدیم زنبر و زنبل 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 پُر می‌کنند و دو نفر آن را برداشته از جایی به‌جایی می‌برند (URL3).

۸. شیده: نام یکی از شاگردان سنمار است که برای بهرام گور خورنگه (خورنق) و سه دیر ساخت. برخی گویند نام حکیمی بوده که برای بهرام گور 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 ازجمله کبریت‌سازی، رنگ‌سازی، مهّمات‌سازی و صحافی کتاب کاربرد دارد. نکتهٔ 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،

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 حوّا در این بهشت اول بودند، چون در این بهشت وجود نبود و اضداد نبود و شیطان در مقابله نبود. از این بهشت اول هر دو به خطاب «کُن» بیرون آمدند و از آسمان عدم به زمین وجود رسیدند (گوهرین،۱۳۷۶: ۲۰).

۱۱. شعری از سهراب سپهری (۱۳۰۷ه.ش.-۱۳۵۹ه.ش.)

۱۲. احزاب: ۷۲

۱۳. بیت سوم غزل ۱۸۴حافظ شیرازی

۱۴. مدثر: ۲۸

۱۵. لازم به ذکر است که رنگ بالاپوش افراد مدنظر قرار گرفته نه رنگ پایین‌پوش و شلوار.

۱۶. بیت چهارم غزل۷۹ حافظ شیرازی.

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). دانشنامهٔ 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 محمدامین ریاحی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.]

Nizami Ganjavi, Elias Ibn Yusof, (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, Jalaleddin, (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 صحیفهٔ 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)

پرتال جامع علوم انسانی