

نبود تباین رنگی میان بنا و زمین موجب می‌شود که ما تا مدت‌ها دیوارهای بنا را جزئی از زمینی ببینیم که بنا را بر آن می‌سازند. در نقاشی ایرانی، به دلیل رنگ‌گذاری تخت و به کارنرفتن ضربه‌قلم که تا حدی می‌تواند جهت سطوح را مشخص کند از تضاد رنگی، تزیین و قلم‌گیری برای تشخیص و تمایز دو سطح از هم استفاده می‌شود. در این جا، اما میان سطح افقی زمین و سطح عمودی بنا نه از تضاد خبری هست و نه از تزیینات رنگی. گویی این، همان زمین است که تا نزدیکی‌های کادر نقاشی بالا آمده است. این مسأله وقتی واقعی‌تر جلوه می‌کند که ما پیش‌تر در نقاشی ایرانی علاوه بر سطوح تخت، انسان را نیز با دور شدن‌اش کوچک‌تر نیافته باشیم. پس به‌خوبی می‌توانیم بپذیریم که آن‌ها که بالای دیوار کار می‌کنند ممکن است در سطح زمین، اما جایی دورتر مشغول باشند. با این حال، آن‌چه مانع تصور دوم می‌شود یکی عناصر واضحی هم‌چون نردبان و داربست است و دیگری، نقش کم‌رنگ آجرچینی دیوار.

نویسندگان کتاب معماری تیموری در ایران و توران پس از آن که از سه نوع داربست چوبی در دوره تیموری نام می‌برند، داربست‌هایی هم‌چون داربست حاضر در این نگاره را از نوع سوم می‌دانند که «عبارت از چوب‌بستی بود که سکوی آن مستقیماً روی پایه‌های چوبی قرار می‌گرفت که در بنا کار گذاشته شده و از آن پیش آمده بود.» (ویلبر و گل‌مبک، ۱۳۷۴: ۱۴۱) نوع اول داربستی بود که هیچ نقطه اتصالی به بنا نداشت و نوع دوم داربست آزادی بود که فقط چند نقطه اتصال به بنا داشت. چنین اطلاعات، از قلم پژوهشگران معماری نشان می‌دهد که پدیده‌های پیرامون بهزاد تا چه حد برای او مهم بوده است. مشاهده دقیق بهزاد از تعبیه شدن يك داربست کنار يك دیوار گواه این نکته است که او نه تنها به داربست و حرکت روزمره کارگران يك ساختمان، بلکه به هر امر دیده‌شدنی روزگارش بارها و بارها نگاه کرده و چه بسا از روی آنها پیش‌طرح‌های فراوانی هم زده است.

فقدان تزیین در این نگاره چنان مؤثر است که در آن به‌جز ماده، باقی چیزها در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرند؛ ماده، چه به‌منزله ماده نقاشی در کار و چه به‌منزله ماده معماری در موضوع این اثر.

در گذشته، نقاشان ایرانی دو نوع ماده رنگی را به‌کار می‌بردند: ماده رنگی معدنی یا «جسمی» که از خاک و سنگ به دست می‌آمد و ماده رنگی آلی یا «روحي» که از گیاهان و حشرات گرفته می‌شد. ماده رنگی معدنی به دلیل جسمی‌بودن‌اش، بیشتر برای پوشاندن سطوح اصلی نقاشی به‌کار می‌رفت و ماده رنگی روحي به دلیل شفافیت و فقدان قدرت پوشانندگی، بیشتر در پرداخت و آشکارکردن عناصر نقاشی استفاده می‌شد. علت ارزش رنگ‌دانه‌های جسمی را «بایستی در قدرت پوشانندگی فوق‌العاده، دوام نسبتاً خوب فیزیکی و شیمیایی و پایداری آنها در برابر رنگ‌پریدگی» (فرهمندبروجنی، شماره ۷: ۹۱) دانست.

یکی از معانی لغوی «پرداخت» جلادان و روشن کردن است (دهخدا) که متضمن «آشکارگی» است. «پرداخت»، به‌طورکلی یعنی آشکارکردن چیزی. آنچه ما امروزه از آن به «پرداز» و «قلم‌گیری» در نقاشی ایرانی، نام

مقدمه

هنرمندان در ماده تصرف می‌کنند و آنچه پیش روی ما می‌نهند یا به گوش ما می‌رسانند ماده‌ای است که آن را از صورتی به صورت دیگر درآورده‌اند. داستان هنر و اثر هنری، به عبارتی، داستان تصرف در ماده و حظ بردن از تصرف در ماده است. نگاره ساختن کاخ خورنق، از کمال‌الدین بهزاد، نیز چنین داستانی دارد. این نگاره، هم خود محصول تصرف دست هنرمند در ماده است و هم تصرف هنرمندی دیگر (سمنار معمار) و کارگران را در ماده روایت می‌کند.

ساختن کاخ خورنق

«خورنق معرب خورنه محلی در یک میلی نجف در عراق عرب است که به‌سبب قصری که نعمان‌بن‌امروءالقیس (از ملوک لخم) برای یزدگرد اول ساسانی ساخت، مشهور است. بعدها قصر خورنق وسعت یافت ولی در قرن چهارم میلادی ویران بود. [...] صاحب برهان آرد: و آن عمارتی بوده بسیار عالی که نعمان‌بن‌منذر به‌جهت بهرام گور ساخته بود و عجمان يك قصر آن را خورنگه نام کردند. یعنی جای نشستن بطعام خوردن» (دهخدا)

«ساختن کاخ خورنق» روایتی از کتاب خمسه نظامی است و کمال‌الدین بهزاد آن را در اواخر قرن نهم هجری قمری نقاشی کرده است.

در این نقاشی ۲۱ مرد در موقعیت‌های مختلف مشغول ساختن بنایی‌اند که اکنون به نیمه کار رسیده و قرار است کاخ خورنق باشد. در این نگاره ۷ نفر بالای بنا مشغول کارند و ۱۴ نفر روی زمین و یک نفر هم در میانه این دو، روی نریان است. هر فعالیتی در آن تقریباً دوتایی انجام می‌شود؛ دو نفر بیل می‌زنند و ملاط درست می‌کنند، دو نفر ظرف‌های خالی ملاط را می‌آورند، دو نفر ظرف‌های پر را می‌روند که به بالا برسانند، دو نفر خشت‌ها را شکل می‌دهند، دو نفر خشت‌های خشک‌شده را از بیرون وارد صحنه می‌کنند، دو نفر، یکی با پشته خاک و دیگری با مشک آب به سوی ملاط‌ها می‌روند، مرد قرمزپوشی آجر به بالا پرتاب می‌کند، مرد دیگری بالای بنا آن را می‌گیرد، يك نفر سیاه‌پوش ظرف ملاط را به بالا هدایت می‌کند، کسی روی دیوار آن را با ریسمان بالا می‌کشد و دو نفر هم در بالاترین نقطه بنا با وردست‌هایشان مشغول چیدن آجرها هستند و به نظر می‌رسد آن که بالاتر از همه آجرها را می‌چیند و نمای آجرچین ایوان بنا را شکل می‌دهد، معمار است. چنان که در کتاب معماری تیموری در ایران و توران آمده است، آجرهایی که در این نگاره دیده می‌شود نیز مربع‌شکل است (ویلبر و گل‌مبک، ۱۳۷۴: ۱۳۸). فقط يك نفر در این میان تنهاست و او همان است که از پله‌های نردبان پایین می‌آید. نردبان هشت پله دارد و آن که پایین می‌آید از هر دو سو پایی بر پله چهارم و پای دیگر بر پله پنجم دارد. او میان نردبان است، به عبارتی میان زمین و آسمان، اما رو به زمین.

نگاره بهزاد ساختن کاخ خورنق را روایت می‌کند، اما بنایی که در این نگاره تصویر شده است بیش از آن که کاخ رؤیایی خورنق باشد، خاک و زمین است.

پیکار خاک و کاخ

تجزیه و تحلیل «ساختن کاخ خورنق» اثر کمال‌الدین بهزاد

جواد مدرسی هوس*

چکیده

این نوشته حاصل خوانشی دیگر از نگاره ساختن کاخ خورنق، از کمال‌الدین بهزاد، است. نگاره را بهزاد برای نسخه‌ای از خمسه نظامی گنجه‌ای ساخته است. نویسنده بر آن است که بهزاد داستان نظامی را به‌سادگی و مطابق با متن نظامی به تصویر درنیاورده و در آن متناسب با فهم و اندیشه خود تصرف کرده است. کاخ بهزاد، برخلاف کاخ خورنق نظامی، کامل و آراسته و پرتجمل نیست؛ بلکه بنایی است نیمه‌کاره، ساده و برآمده از خاک. روایت بهزاد روایت کار و دست و تصرف در خاک و ماده است؛ روایت آدمیان است که در ماده تصرف می‌کنند و آن را برای زیست برمی‌آورند؛ روایت آفرینشگر است که با اثر خود در حقیقت بنای مرگ خود را برمی‌افزارد.



* کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه شاهر
modaresijavad@gmail.com

تا دست در کار نباشد چیزی هم ساخته نمی‌شود. دست اگر در کار نباشد انسان توانایی بناکردن و از همین رو سکنا گزیدن در جهان را ندارد. انسان بر پاهایش می‌ایستد، به پهلو و پشت دراز می‌کشد، با چشمانش ورنانداز می‌کند، با هوش سبک سنگین می‌کند، اما با دستانش می‌سازد و درست می‌کند. در اینجا، در «ساختن» نوعی «درستی» نیز به چشم می‌خورد. دست می‌سازد، به این معنی که به زمین شکل می‌دهد. ماده زمین در آغاز صورتی دست‌نخورده و «بی‌شکل» دارد. دست انسان آن را صورتی دیگر می‌بخشد و به آن شکل می‌دهد. دست انسان است که آن را از صورتی آغازین به صورتی خواسته بدل می‌کند. هر ساختنی حکایتی از حضور دست انسان است. ساختن کار خورنق حکایت حضور دوگانه دست انسان در ساختن کاخ و در ساختن نگاره است.

«چابکی چرب‌دست و شیرین کار
سام‌دستی و نام او سمنار
دستبردش همه جهان دیده
به همه دیده‌ای پسندیده
کرده چندین بنا به مصر و به شام
هریکی در نهاد خویش تمام
رومیان هندوان پیشه او
چینیان ریزه‌چین تیشه او
گرچه بناست وین سخن فاش است
اوستاد هزار نقاش است»

اصولاً معماری، به خاطر خصلت کاربردی و پیوندش با زمین و ماده، نه می‌تواند و نه به خود اجازه می‌دهد که از واقعیت ملموس زندگی به اندازه دیگر هنرها، از جمله نقاشی، فاصله بگیرد. اما نظامی آن جالب به تحسین سمنار می‌گشاید که صفتی از نقاش بودن را در او می‌یابد. سمنار نیز هم‌چون نقاش اثرش را صرفاً برای دیدن و دیده شدن از جانب جهان می‌آفریند. چنین دیدگاه فرجام‌گرایانه‌ای از سوی نظامی احتمالاً پیرو کار ادبی‌ای شکل گرفته که بیشتر با معنا و کمت با ماده در ارتباط است. دیدگاهی که در آن نقاشی از معماری و احتمالاً ادبیات هم از نقاشی بالاتر است. اما آیا کار بهزاد نیز چنین دیدگاه فرجام‌گرایانه‌ای دارد؟ آیا در نزد او نیز اولویت با تصویرپردازی‌ای است که پیش و بیش از ماده، راه به معنا می‌برد؟ اگر ما حتی فرض را بر این بگذاریم که بهزاد در انتخابش از متن نظامی برای مصورسازی، با محدودیت مواجه بوده، باز نمی‌توانیم بپذیریم که سفارش‌دهنده از خیر کاخ خورنق، با آن رفعت و شکوه، در فرجام کار گذشته و به بنای در حال ساختی رضا داده باشد. هم‌چنان که نمی‌توانیم بپذیریم که بهزاد از انتخاب چنین صحنه‌ای هیچ نیت دیگری جز مصورسازی ساده داستان نداشته است. شاید اگر هر نقاش دیگری بود و سوسه کشیدن کاخ تمام‌شده، اجازه تجسم هر تصویر دیگری را از او می‌گرفت. نظامی چندان که کاخ ساخته‌شده را توصیف کرده، درباره ساختن کاخ چیزی نگفته است. او از ساخته شدن کاخ، به طرفه‌العینی گذشته است تا هرچه زودتر مخاطب خود را به فرجام کار و وصف کاخ ساخته برساند. در واقع نظامی با دوری گزیدن از اشاره به خاک و

می‌بریم سبب آشکارشدن جهان (کوه‌ها، درخت‌ها، بناها، انسان‌ها و...) در اثر نقاشی می‌شود. در ساخته شدن رنگ‌ماده معدنی در نقاشی ایرانی، زمین بی‌واسطه نقش اصلی را ایفا می‌کند. رنگ‌هایی هم‌چون لاجورد، شنگرف و زرنیخ از همین دسته‌اند. در مقابل، رنگ‌های روحی باواسطه به زمین می‌رسند. به این معنی که نقاش رنگ‌هایش را این‌بار از موادی به دست می‌آورد که زمین از طریق گیاهان و حشرات به او داده است.

در برخی از آثار نقاشی ایرانی، احتیاط نقاش در به‌کار بردن رنگ‌های روحی در تزیینات به‌خوبی نمایان است. ساختن کاخ خورنق از همین جمله است. بهزاد، اگر چه آشکارگی را در پرداز چهره‌ها و نقش خفیف قلم‌گیری در این اثر محدود کرده، اما باز این نقش آن چنان نیست که مانع از حاکمیت رنگ‌ماده جسمی در این اثر شود.

بنایی بالا می‌رود با ساخته شدن‌اش. در این بالارفتن آنچه حرف اول را می‌زند ماده جسمی و زمینی است. ماده‌ای که هم رنگ‌ماده معدنی است و هم خاک و خشت. هر دو در بالارفتن و پوشاندگی به آب به‌مثابه حلال نیازمندند. آب در حلالیت‌اش با ماده رنگی روان شدن آن را در پی دارد و در حلالیت‌اش با ماده ساختمانی، ملاط را. ملاطی که «مخلوطی بود از آهک کشته و ماسه» (ویلبر و گلمبر، ۱۳۸۴: ۱۳۶). زمین در این تصویر تبدیل به اثر معماری می‌شود و هم‌زمان ماده زمینی تبدیل به اثر نقاشی. هر دو در مقام زمین می‌پوشانند، یکی بستر اثر نقاشی را، کاغذ را، و دیگری که جهان را، عرصه فعالیت انسان را. اشاره به ماده جسمی و زمین در جای‌جای این اثر چنان آشکار است که حتی می‌توانیم به جرئت بگوییم سخن بهزاد در این اثر، در وهله اول، زمین و دیالکتیک آفرینش جهان از طریق زمین است.

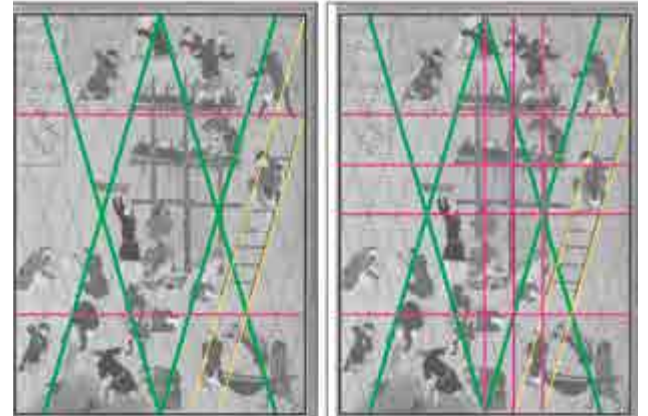
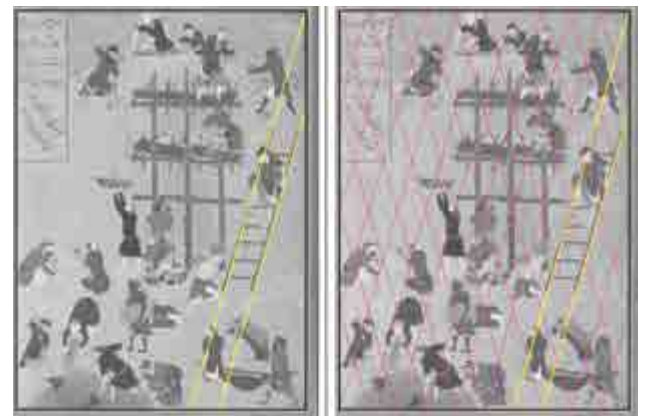
برخلاف روایت نظامی که نقش اصلی ساختن بنا در آن همواره با یک نفر (معمار) است، در کار بهزاد بنا به دست بیست‌ویک نفر ساخته می‌شود؛ بیست‌ویک نفری که همه با هم در مرتبه ساختن‌اند. در واقع کار بهزاد این پیام را به ما می‌دهد که برخلاف روایت نظامی، ساخته شدن فرایندی انسانی، جمعی، زمان‌بر، سخت و رنج‌آور است.

نگاره ساختن کاخ خورنق تصویری است که برای کتاب خمسه نظامی تهیه شده است. نظامی در جایی از داستان در وصف «سمنار»، معمار کاخ خورنق، می‌گوید:

«چابکی چرب‌دست و شیرین کار
سام‌دستی و نام او سمنار
دستبردش همه جهان دیده
به همه دیده‌ای پسندیده»

نظامی می‌گوید «دستبرد» سمنار را همه جهان دیده و جهان با هر دیدگاهی که به آن نگرسته آن را پسندیده است. اما «محصول کار» در کار بهزاد کجاست؟ محصول کار بهزاد، البته همین کاخ نیمه‌کاره‌ای است که در حال ساخته شدن است. در حقیقت، او با کارش، محصول کار نظامی را در مقطعی از «نیمه‌کارگی» متوقف نگاه داشته است تا به این ترتیب، نه «دستبرد» و «محصول کار»، که «دست» و «کار» را در جهان آشکار کرده باشد.





ماده و فرایند ساخته شدن توسط کار جمعی، کاخ و معنا هردو را با هم برپا کرده است. حتی سه بیته هم که بهزاد آن را در کارش وارد کرده است درباره «ساختن» و «ساخته شدن» نیست، بلکه درباره امر «ساخته» است. تفاوت میان «ساخته شدن» و «ساخته» از قبیل تفاوت صورت بی شکل و شکل، دست و چهره، و ماده و معناست. بهزاد با توقف بر کار «ساخته شدن»، از رسیدن به معنای مورد نظر نظامی به شکلی ابدی سر باز زده و با اشاره به پیکار میان خاک و کاخ به منزله ماده و معنا، هم چنان بر خاک و ماده اصرار ورزیده است. او نه یکتایی آفرینشگر (معمار) را آن گونه که نظامی توصیفش کرده، به ما نشان داده و نه اثر (کاخ خورنق) را آن چنان که ما توقع داریم روبه روی ما قرار داده است. او برای به تجلی رساندن ماده و جسمیت، چه در معماری و چه در نقاشی، یک جا از آفرینش گر، اثر و کاخ اسطوره زدایی کرده است. او با بنایی که آن را در زمین و خاک «مخفی» کرده، بیش از آنکه به جهان و معنایی که می سازد اجازه آشکارگی بدهد آن را پوشانده است تا به این ترتیب رازها را پوشانده و مجالی برای تجلی ماده داده باشد. درباره تجلی ماده بر معنا، کافی است به بدن کارگرانی که تصویر کرده و به داغ هایی که به شکل نعل بر پاها و بازوی بعضی از آنها دیده می شود نگاه کنیم. این داغ ها زمانی مادی بودن و جسمیت این کارگران را بیشتر نشان می دهند که ما آن را با فصل «شکار کردن بهرام و داغ کردن گوران» از همان داستان و خصوصاً با بیت آخر آن، به خوانش در آوریم:

«در چنین گورخانه موری نیست
که بر او داغ دست زوری نیست»

در داستان نظامی می خوانیم که پادشاه نعمان پس از ساخته شدن کاخ از سمنار پرسید که آیا از این بهتر نیز می توانی بسازی؟ و سمنار به او پاسخ داد:

«گفت اگر بایدت به وقت بسیج
آن کنم کین برش نباشد هیچ
این سه رنگ است آن بود صد رنگ
آن ز یاقوت باشد این از سنگ
این به یک گنبدی نماید چهر
آن بود هفت گنبدی چو سپهر»

پس نعمان از شنیدن این سخن برافروخته شد و دستور داد تا او را از همان بالا به زیر بيفکنند تا دیگر نتواند چنان کاخی و بهتر از آن را هیچ کجا بنا کند. با این حال، کاخی که سمنار ساخته بود نه تنها کاخی بی رونق نبود، بلکه بسیار پررونق و باشکوه هم بود:

«ز آسمان برگذشت رونق او
خور به رونق شد از خورنق او»

اما کاخ بهزاد را که نگاه می کنیم می بینیم که اتفاقاً بی رونق است. این کاخ حتی از کاخ های متعارف هم کوتاه تر است (کوتاهی بنا را از روی ایوانی که سمنار، دیگر آن را تقریباً به پایان رسانده است می توان تشخیص داد). به راستی چه چیز باعث شده است بهزاد چنین در

جای جای کار خود از روایت نظامی فاصله بگیرد؟ نظامی در اوج این داستان می گوید:

«بی خبر بود از اوفتادن خویش
کان بنا برکشید صد گز بیش
گر ز گور خودش خبر بودی
یک بدست از سه گز نیفزودی»

اگر سمنار از مرگی که در انتظار اوست آگاه بود آن گاه کاخ را بلندتر از سه گز نمی ساخت. قصد ما در این جا این نیست که بگوییم با در نظر گرفتن نسبت قد آدم ها به ایوان، این کاخ تقریباً همان سه گز است و نیز اصلاً بنا نداریم تا ابعاد و عناصر موجود در این اثر را با مقیاس هایی واقع گرایانه بسنجیم، بلکه می خواهیم این پرسش را نیز هم چون بی شمار پرسش دیگر به میان آوریم که «آیا باقی ماندن این بنا تا همین ارتفاع و برتری آفرینشگر (سمنار) در آن، به بیانی خبر از مرگی که در انتظار اوست نمی دهد؟» آفرینشگر می سازد. دستان او نیز هم چون دیگران مشغول درست کردن اند. مهم نیست که یک بدست (و جب) بالاتر از آن به مرگ او منتهی می شود؛ مهم نیست که در هر صورت در انتها مرگ است؛ مهم این است که اکنون همه مشغول ساختن اند و به میانجی همین «ساختن»، این «اکنون»، «اکنون ابدی» است.

دست، کار، ماده. این است آنچه از آن یک اثر به راه می افتد؛ تغییری ایجاد می شود در صورت ماده و معنایی ساخته می شود؛ پشم می شود پارچه، درخت می شود داربست، خاک می شود خشت، خشت می شود خانه. پس دست کار نمی کند تا چیزی بسازد یا چیزی به جهان بیفزاید، می سازد تا بلکه کاری انجام داده باشد. از این جهت هر اصطلاح دیگر جز کار، از جمله «شاهکار»، بی معنی است. از نظرگاه دست، هر اثر یک کار است آنجا که هنوز کارش را وانتهاده است. آنجا که دست هنوز دست است و پای سخن هنوز به میان نیامده است (هرچند که کار نظامی و بهزاد هردو در این باره شاهکار است).

در دوره حاکمیت سخن و تفرعن مدرن آفرینش گر، با فراموش شدن دست و اکنون، ماده نیز از یادها رفت چرا که معیار درستی تغییر ماده در دست بود. پس انسان در حین کار و آفرینش معنا، دیگر نه به دست اندیشید، نه به کار و نه به ماده، بل فقط به فرجام اندیشید: به ایده. تیتوس بورکهارت می گفت: «از بین بردن هرگونه شادی که از خلاقیت سرچشمه می گیرد فقط امتیاز صنعت جدید است.» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۷۴) از همین جا بود که سرخوشی کار و پیکار دست و ماده از میان رفت. انسان برای رسیدن به مقام والای آفرینشگری، سرزندگی کار و فانی بودن انسانی اش را از یاد برد و خود را به آستانه مرگ رسانید.

با این همه، ساده انگارانه است اگر بگوییم اثری که بهزاد آن را نقاشی کرده است تهی از هرگونه خیال پردازی و معنا سازی است. این اثر به همان اندازه که در پی ثبت ماده در لحظه ساخته شدن جهان توسط دست هاست، رمز پردازانه و آهنگین نیز هست. «ساختن کاخ خورنق» نیز مثل هر اثر بزرگ هنری دیگر انباشته از مسائل و پارادوکس های گوناگون

است و همان گونه نیز از سر نهادن به هر معنای یکه ای سرمی پیچد. این اثر نقاشی در ضمن یادآور آن سخن میرچالیا ده درباره خلقت جهان است که می گفت:

«آفرینش کیهان، نمونه نوعی هرگونه ساختمانی است. هر شهر و هرخانه نو، که بنیان می نهند، به منزله تقلیدی نو از آفرینش عالم و به یک معنا، در حکم تکرار خلقت جهان است.» (الیا ده، ۱۳۸۵: ۳۵۵)

منبع

- الیا ده، میرچا (۱۳۸۵) رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، چ سوم، تهران: سروش.

- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۲) ارزش های جاویدان هنر اسلامی، مبانی هنر معنوی، مجموعه مقالات، ترجمه سیدحسین نصر، چ اول، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

- فرهنگدبیرجندی، حمید، مواد مورد استفاده به وسیله نگارگران ایرانی در سده های میانه، هنرنامه، شماره ۷.

- ویلیبر، دونالد، لیرا کلمبیک (۱۳۷۴) معماری تیموری در ایران و توران، ترجمه کرمان الله افسر و محمدیوسف کیانی، چ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.