

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 به سبب قصری که نعمان بن امرؤ القیس (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 نعمان بن منذر به جهت 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، یک 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 (ویلیر و گلمبک، ۱۳۷۴: ۱۳۸). فقط یک 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.

نبود تباين 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.» (ویلیر 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 تعبیه‌شدن 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» جلادادن 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

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



می‌بریم سبب آشکارشدن جهان (کوه‌ها، درخت‌ها، بناها، انسان‌ها و...) در اثر نقاشی می‌شود. در ساخته‌شدن رنگ‌ماده معدنی در نقاشی ایرانی، زمین بی‌واسطه نقش اصلی را ایفا می‌کند. رنگ‌هایی هم چون 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 *خمسۀ نظامی* تهیه شده است. نظامی در جایی از داستان در وصف «سمنار»، معمار کاخ خورنق، می‌گوید:

«چابکی چرب‌دست و شیرین‌کار

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.

تا دست در کار نباشد چیزی هم ساخته نمی‌شود. دست اگر در کار نباشد انسان توانایی بناکردن و از همین‌رو سکنا گزیدن در جهان را ندارد. انسان بر پاهایش می‌ایستد، به پهلو و پشت دراز می‌کشد، با چشمانش ورنده‌ای می‌کند، با هوشش 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 زمینی 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 کاخ خورنق حکایت حضور دوگانه دست انسان در ساختن کاخ و در ساختن نگاره است.

«چابکی چرب‌دست و شیرین‌کار

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

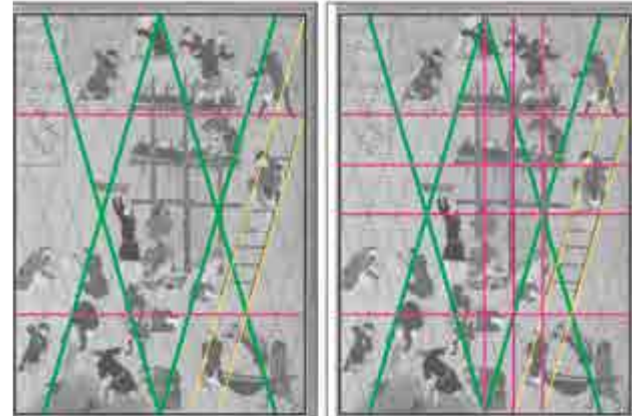
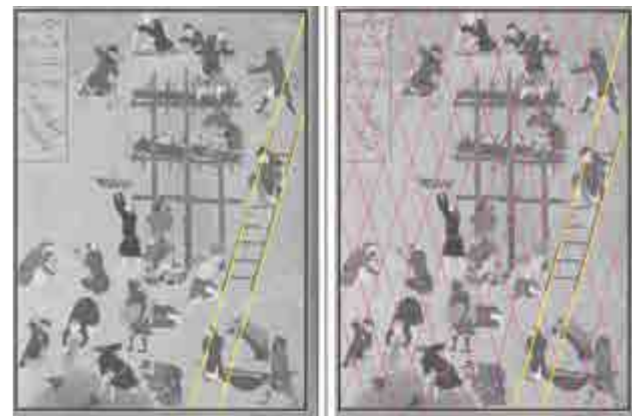
رومیان هندوان پیشه او

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. هم‌چنان‌که نمی‌توانیم بپذیریم که بهزاد از انتخاب چنین صحنه‌ای هیچ نیت دیگری جز مصورسازی ساده داستان نداشته است. شاید اگر هر نقاش دیگری بود وسوسه 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



ماده و فرایند ساخته‌شدن توسط کار جمعی، کاخ و معنا هردو را با هم برپا کرده است. حتی سه بیتهی هم که بهزاد آن را در کارش وارد کرده است دربارهٔ «ساختن» و «ساخته‌شدن» نیست، بلکه دربارهٔ امر «ساخته» است. تفاوت میان «ساخته‌شدن» و «ساخته» از قبیل تفاوت صورت بی‌شکل و شکل، دست و چهره، و ماده و معناست. بهزاد با توقف بر کار «ساخته‌شدن»، از رسیدن به معنای مورد نظر نظامی به شکلی ابدی سر باز زده و با اشاره به پیکار میان خاک و کاخ به منزلهٔ ماده و معنا، هم‌چنان بر خاک و ماده اصرار ورزیده است. او نه یکتایی آفرینشگر (معمار) را آن‌گونه که نظامی توصیف‌اش کرده، به ما نشان داده و نه اثر (کاخ خورنق) را آن‌چنان که ما توقع داریم روبه‌روی ما قرار داده است. او برای به تجلی رساندن ماده و جسمیت، چه در معماری و چه در نقاشی، یک‌جا از آفرینش‌گر، اثر و کاخ اسطوره‌زدایی کرده است. او با بنایی که آن را در زمین و خاک «مخفی» کرده، بیش از آنکه به جهان و معنایی که می‌سازد اجازهٔ آشکارگی بدهد آن را پوشانده است تا به این ترتیب رازها را پوشانده و مجالی برای تجلی ماده داده باشد. دربارهٔ تجلی ماده بر معنا، کافی است به بدن کارگرانی که تصویر کرده و به داغ‌هایی که به شکل نعل بر پاها و بازوی بعضی از آنها دیده می‌شود نگاه کنیم. این داغ‌ها زمانی مادی بودن و جسمیت این کارگران را بیشتر نشان می‌دهند که ما آن را با فصل «شکارکردن بهرام و داغ‌کردن گوران» از همان داستان و خصوصاً با بیت آخر آن، به خوانش درآوریم:

«در چنین گورخانه موری نیست

که بر او داغ دست زوری نیست»

در داستان نظامی‌می‌خوانیم که پادشاه نعمان پس از ساخته شدن کاخ از سمنار پرسید که آیا از این بهتر نیز می‌توانی 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 نه‌تنها کاخی بی‌رونق 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 می‌کنیم می‌بینیم که اتفاقاً بی‌رونق است. این کاخ حتی از کاخ‌های متعارف هم کوتاه‌تر است (کوتاهی بنا را از روی ایوانی که سمنار، دیگر آن را تقریباً به پایان رسانده است می‌توان تشخیص داد). به راستی چه چیز باعث شده است بهزاد چنین در

جای‌جای کار خود از روایت نظامی فاصله بگیرد؟ نظامی در اوج این داستان می‌گوید:

«بی‌خبر 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 آن‌گاه کاخ را بلندتر از سه گز نمی‌ساخت. قصد ما در این‌جا این نیست که بگوییم با درنظرگرفتن نسبت قد آدم‌ها به ایوان، این کاخ تقریباً همان سه گز است و نیز اصلاً بنا نداریم تا ابعاد و عناصر موجود در این اثر را با مقیاس‌هایی واقع‌گرایانه بسنجیم، بلکه می‌خواهیم این پرسش را نیز هم‌چون بی‌شمار 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 نمی‌دهد؟» آفرینشگر می‌سازد. دستان او نیز هم‌چون دیگران مشغول درست کردن‌اند. مهم نیست که یک بدست (ووجب) بالاتر از آن به مرگ او منتهی می‌شود؛ مهم نیست که در هر صورت در انتها مرگ است؛ مهم این است که اکنون همه مشغول ساختن‌اند و به میانجی همین «ساختن»، این «اکنون»، «اکنون ابدی» است.

دست، کار، ماده. این است آنچه از آن یک اثر به راه می‌افتد؛ تغییری ایجاد می‌شود در صورت ماده و معنایی ساخته می‌شود؛ پشم می‌شود پارچه، درخت می‌شود داربست، خاک می‌شود خشت، خشت می‌شود خانه. پس دست کار نمی‌کند تا چیزی بسازد یا چیزی به جهان بیفزاید، می‌سازد تا بلکه کاری انجام داده باشد. از این جهت هر اصطلاح دیگر جز کار، از جمله «شاهکار»، بی‌معنی 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 این‌باره شاهکار است).

در دورهٔ حاکمیت سخن و تفرعن مدرن آفرینش‌گر، 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 می‌گفت: «از بین بردن هرگونه شادی که از خلاقیت سرچشمه می‌گیرد فقط امتیاز صنعت جدید است.» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۷۴) از همین‌جا بود که سرخوشی کار و پیکار دست و ماده از میان رفت. انسان برای رسیدن به مقام والای آفرینشگری، سرزندگی کار و فانی بودن انسانی‌اش را از یاد برد و خود را به آستانهٔ مرگ رسانید.

با این همه، ساده‌انگارانه است اگر بگوییم اثری که بهزاد آن را نقاشی کرده است تهی از هرگونه خیال‌پردازی و معناسازی است. این اثر به همان اندازه که در پی ثبت ماده در لحظهٔ ساخته‌شدن جهان توسط دست‌هاست، رمزپردازانه و آهنگین نیز هست. «ساختن کاخ خورنق» نیز مثل هر اثر بزرگ هنری دیگر انباشته از مسائل و پارادوکس‌های گوناگون

است و همان‌گونه نیز از سر نهادن به هر معنای یکه‌ای سر می‌پیچد. این اثر نقاشی در ضمن یادآور آن سخن میرچالیااده دربارهٔ خلقت جهان است که می‌گفت:

«آفرینش کیهان، نمونهٔ نوعی هرگونه ساختمانی است. هر شهر و هرخانهٔ نو، که بنیان می‌نهند، به منزلهٔ تقلیدی نو از آفرینش عالم و به یک معنا، در حکم تکرار خلقت جهان است.» (الیاذه، ۱۳۸۵: ۳۵۵)

منابع

- الیاذه، میرچا (۱۳۸۵) رساله در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، چ سوم، تهران: سروش.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۲) ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی، مبانی هنر معنوی، مجموعه مقالات، ترجمهٔ سیدحسین نصر، چ اول، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- فرهنگدبیرجندی، حمید، مواد مورد استفاده به‌وسیلهٔ نگارگران ایرانی در سده‌های میانه، هنرنامه، شمارهٔ ۷.
- ویلیبر، دونالد، لیزا کلمبیک (۱۳۷۴) معماری تیموری در ایران و توران، ترجمهٔ کرمان‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، چ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.