پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نوزدهم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۱۳۷-۱۵۷

تاریخ‌گرایی در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی

نقدی بر کتاب *معماری ایلخانی در نطنز*

علیرضا طاهری*

رویا ظریفیان**

چکیده

پژوهش‌گران حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی رویکردهای مختلفی را در این حوزه اتخاذ کرده‌اند و هریک نقطهٔ اتکای خود را بر مفاهیمی متفاوت از دیگری قرار داده‌اند. از این میان، رویکرد تاریخ‌گرایی بر دو مؤلفهٔ بسترمندی و تفسیر استوار است. در این رویکرد، مرکز ثقل مطالعات منطبق است بر درک مفاهیم فرهنگی اشیا و آثار معماری در بستر زمانی و مکانی خاص تولید این آثار. ازاین‌رو، عوامل، ریشه‌ها، و بسترهای تحقق هنر اسلامی به‌طور تاریخی و معنای آن به‌صورت تفسیری موردبررسی و مطالعه قرار می‌گیرند.

برداشت‌های نادرست برخی از منتقدان دربارهٔ رویکرد تاریخ‌گرایی در مطالعات هنر اسلامی موجب خلط مفهوم و اغتشاش معنایی در این رویکرد شده است. بنابراین، دغدغهٔ اصلی این پژوهش ارائهٔ تعریفی روشن از مفهوم تاریخ‌گرایی و روش‌شناسی آن ازطریق معرفی و نقد یکی از شاخص‌ترین آثار تألیف‌شده با این رویکرد است. کتاب *معماری ایلخانی در نطنز*، اثر شیلا بلر، نمونه‌ای قابل‌توجه از رویکرد تاریخ‌گرایی است که به‌لحاظ درک روش‌شناسی این‌گونه مطالعات از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ‌گرایی، معماری اسلامی، معماری ایلخانی، نطنز.

---

* دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسندهٔ مسئول)
artaheri@arts.usb.ac.ir

** دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، royazarifian@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹

۱. مقدمه

مطالعات هنر اسلامی در چندین دههٔ گذشته به‌عنوان یکی از جدی‌ترین حوزه‌های پژوهشی در دپارتمان‌های مهم مطالعات نظری هنر مطرح شده است. چندی است، نقد همه‌جانبه دربارهٔ شیوه‌های پژوهشی این رشته در مرکز توجه محققان قرار گرفته است و این موقعیتی است که می‌بایست به فال نیک گرفته شود. با ارائهٔ نظرات، نقد، و بحث پیرامون رویکردهای پژوهشی مختلف می‌توان گام‌هایی به‌منظور رفع معضلات، شکاف‌ها، کاستی‌ها، و چالش‌هایی که محققان این حوزه را به خود مشغول داشته‌اند برداشت. اما در این میان خلط برخی مباحث درنتیجهٔ ارائهٔ تعاریف مغشوش و مخدوش این فرصت مغتنم را در جهتی نادرست با انحراف از ایدهٔ اصلی به مسیری پرمخاطره پیش برده است؛ مثلاً، برداشت‌های نادرست برخی از منتقدان دربارهٔ رویکرد تاریخ‌گرایی در مطالعات هنر اسلامی و فروکاهیدن جایگاه آن به رویکردی پوزیتیویستی نگارندگان را بر آن داشت تا، ضمن ارائهٔ تعریفی مشخص از تاریخ‌گرایی (تاریخی‌نگری)، روش‌شناسی پژوهش‌گران این حوزه را با نقد و بررسی یکی از کتاب‌هایی که به این شیوه نگاشته شده است موردبررسی قرار دهند و به این طریق بار دیگر بر جایگاه تاریخی‌نگری در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی به‌عنوان روشی بسترمند ـ تفسیری تأکید کنند.

پژوهش‌گران مطالعات هنر اسلامی رویکردهای مختلفی در این حوزه اتخاذ کرده‌اند؛ از سنت‌گرایی گرفته تا رویکردهای انتقادی طیف وسیعی را شامل می‌شوند که هریک نقطهٔ اتکای خود را بر مفاهیمی متفاوت از دیگری قرار داده‌اند. تاریخی‌نگری نیز در مسیر تحولاتی که تا امروز پیموده بر تعریفی مبتنی است که اگر بخواهیم مطالعاتمان را ذیل این تعریف صورت‌بندی کنیم می‌بایست شالودهٔ مطالعات حداقل بر دو مؤلفهٔ بسترمندی و تفسیر استوار باشد.

به این منظور، کتاب *معماری ایلخانی در نطنز*، نوشتهٔ شیلا بلر را که ازجملهٔ برجسته‌ترین پژوهش‌گران حال حاضر این حوزه است، انتخاب کرده و پس از معرفی کلی اثر و مؤلف تلاش شده است، ذیل عنوان تحلیل بیرونی اثر و خاستگاه آن، تعریفی نسبتاً دقیق و جامع از تاریخی‌نگری برمبنای دو مفهوم ذهنیت و تاریخ‌مندی ارائه شود و در بخش تحلیل درونی و جایگاه اثر نیز سعی بر آن بوده است تا روش‌شناسی بلر در شیوهٔ پژوهش موردتدقیق قرار گیرد.

۲. معرفی کلی اثر و مؤلف

کتاب *معماری ایلخانی در نطنز* را، نوشتهٔ شیلا بلر و ترجمهٔ ولی‌الله کاووسی، در سال ۱۳۸۷ انتشارات فرهنگستان هنر به‌مناسبت گردهم‌آیی مکتب شیراز منتشر کرد. فهرست مطالب کتاب تقسیم‌بندی موضوعی جالبی را پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد. چهار بخش اصلی کتاب که با عنوان‌های: ۱. اشخاص، ۲. بناها، ۳. طاق‌بندی و تزئینات، ۴. مجموعهٔ مزار دسته‌بندی شده‌اند، در همان آغاز پرسش‌هایی را درمورد دیدگاه و متدولوژی بلر در ذهن خواننده ایجاد می‌کند.

در انتهای کتاب و در قسمت پیوست متن کتیبه‌های این مجموعهٔ مزار در چهار بخش مسجد، مقبره، خانقاه، و مناره دسته‌بندی شده است و به‌همراه توضیحات روشن‌گرانه‌ای درمورد شیوهٔ اجرا، آرایه‌ها، و تزئینات به‌کاررفته در هرکدام ارائه شده است. بلر در این قسمت به منابعی که پیش از او به معرفی این کتیبه‌ها پرداخته‌اند نیز اشاره می‌کند. در قسمت پایانی نیز، بخشی با عنوان تصاویر در نظر گرفته شده که در آن ۱۳۶ تصویر مورداشاره در متن کتاب آورده شده است.

مطالعهٔ مقدمهٔ کوتاه کتاب مشخص می‌کند هدف بلر از پرداختن به این موضوع ارزیابی یا تشریح مجموعهٔ بنای مزار شیخ عبدالصمد نیست؛ هرچند که او پرداختن به این موضوع را از این زاویه نیز برای تاریخ معماری ایران بسیار ضروری می‌بیند. هدف اصلی او چنان‌که به‌روشنی در مقدمه عنوان می‌کند بررسی معیارهای اقتصادی، اجتماعی، مذهبی، و سیاسی زمینه‌ساز شکوفایی مجموعهٔ مزارات در ایران عهد ایلخانی است (بلر ۱۳۸۷ب: ۱۲).

بلر به آن نحلهٔ فکری که به تأثیر روابط و نهادهای اجتماعی بر آفرینش، توزیع، و درک آثار هنری معتقدند تعلق دارد. در مطالعات ایشان آن‌چه موردتدقیق قرار می‌گیرد روابط میان آفرینش «اثر هنری» و جامعه (یعنی مناسبات، ساختارها، و نهادهای اجتماعی) است. در مطالعات بلر، تفسیر و پی‌جویی معنای اثر در بافت و زمینهٔ تاریخی‌اش در مسیری متمایز از دیدگاه‌های حاکم بر نگاه شرق‌شناسان که با رویکردی پوزیتویستی و کاملاً شیءمحور در بهترین حالت مطالعاتی گاه‌نگارانه و فهرست‌نگارانه را رقم زده‌اند دنبال شده است. بلر در شیوهٔ مطالعه ادامه‌دهندهٔ مسیری است که گرابار برای نخستین‌بار درزمینهٔ مطالعات مدرن هنر اسلامی در پیش‌روی پژوهش‌گران این حوزه گشود و این مطالعات را از سطح مطالعات بسترمند به سطح مطالعات بسترمند ـ تفسیری ارتقاء داد.

۳. تحلیل بیرونی و معرفی اثر و خاستگاه آن

شیوهٔ نگریستن به هنر در بستر تاریخی آن درمیان مورخان هنر اروپا امری بدیهی به‌نظر می‌رسد. از نیمهٔ دوم قرن هجدهم تا پایان قرن نوزدهم، در هر کجا که نهاد تاریخ هنر به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی و حرفه‌ای تثبیت شد، به‌طور گریزناپذیری مسئلهٔ علیت مبنای مطالعات آن قرار گرفت و به‌این‌ترتیب اثر هنری نیز تابعی از روابط علی و معلولی منظور شد. در این دیدگاه، اثر هنری انعکاس‌دهنده و نمایندهٔ مکان و زمان خلق اثر تلقی می‌شد. بنابراین، از یک منظر ابژهٔ هنری معلولی از ویژگی‌های عصر، ملت، شخص (هنرمند)، یا گروهی از مردمان (به‌منزلهٔ طبقه یا قشر اجتماعی) به‌شمار می‌آمد و از منظری دیگر ظهور اثر هنری نتیجهٔ شکل‌گیری و تحول سبک یا دورهٔ تاریخی دانسته می‌شد و نیروهای اجتماعی، فرهنگی، مذهبی، سیاسی، و اقتصادی مؤثر در هر زمان و مکان خاص، به‌عنوان پیش‌فرض‌ها و موجبات پیدایی هر سبک یا مکتب قلمداد، می‌شدند (احمدیان ۱۳۸۶: ۳۳).

در چنین فضایی، ایده‌آلیسم آلمانی در ظهور و رشد نظریهٔ تاریخ‌گرایی (historicism) تأثیر قابل‌توجهی برجای گذاشت. از هردر که معتقد بود سلیقه و خیال هنرمند به زمینهٔ تاریخی معیّنی تعلق دارد و هگل که وظیفهٔ هنر را آشکارساختن حقیقت می‌دانست و محل ظهور حقیقت را در بستر واقعیت زمانی تاریخ معنا می‌کرد تا نظرات ریگل که در واکنش به تاریخی‌نگری خواستِ هنر را ناشی از انگیزه‌ای زیباشناسانه می‌دانست، اما معتقد بود این انگیزهٔ زیباشناسانه در هر دورهٔ تاریخی به‌شکلی متفاوت عمل می‌کند می‌توان رگه‌های روشن تاریخ‌گرایی را دنبال کرد. و البته که در این میان می‌بایست به رویکرد سبک‌شناسانهٔ ولفلین نیز اشاره کرد که تاریخ هنر را مجموعه‌ای از تاریخ ادوار و سبک‌ها معرفی می‌کرد و انواع سبک‌ها را نیز ناشی از تأثیر متقابل فردیت هنرمندان و تفکر زمانه می‌دانست (همان) و قس‌علی‌هذا.

درست است که تاریخ‌گرایی طیف وسیعی از اندیشه‌های حتی مخالف با یک‌دیگر را دربرمی‌گیرد، بر مؤلفه‌هایی مشخص استوار است: تفاوت ماهوی طبیعت و تاریخ؛ اهمیت اراده، اختیار، و نیت؛ وحدت حیاتی هر عصر؛ نیاز به تفهم، درک، و درون‌بینی به‌جای استدلال؛ و از همه مهم‌تر این نتیجه‌گیری منطقی که معیارهای قضاوت مکان‌مند و زمان‌مندند، نه کلی و جهانی (نوذری ۱۳۸۰). درواقع، تاریخ‌گرایی فهم تاریخ را برپایهٔ تفهم و ادراک انسانی از بسترها، زمینه‌ها، اندیشه‌ها تعریف کرده است و بر این نکتهٔ بنیادین تأکید دارد که در فهم و تفسیر تاریخ انسان اندیشه‌ورز و مخیر هیچ‌گاه از سخن و حکم آخر یا فهم و تفسیر غایی نمی‌توان سخن گفت.

در بسیاری از متون تاریخ هنر، چه آن‌هایی که برمبنای رویکردهای شرح‌حال‌نگارانه، نسب‌شناسانه، یا روایت‌مدارانه و منطبق‌بر نمودار تحولات نظریه‌های هنر تنظیم شده‌اند و چه آن‌هایی که با رویکرد تفسیری به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند، تلاش شده است برمبنای تعمیم نظریهٔ علیت تغییر و تحولات به‌وقوع‌پیوسته در شکل اثر هنری را تابعی از تحولات در «ذهنیت» و انگیزش جمعی یا فردی قلمداد کنند (احمدیان ۱۳۸۶: ۳۳).

البته ذهنیت اروپا، محور حاکم بر نهاد تاریخ هنر تا آغاز جریان مدرن مطالعات هنر اسلامی، فقط هنر اروپایی را با خوانشی تاریخی موردبررسی قرار می‌داد؛ چراکه ایشان به‌تأسی از هگل ساکنان سرزمین‌های غیراروپایی را اساساً فاقد خصیصهٔ «تاریخ‌مندی» می‌دانستند. واضح است که منظور از تاریخ‌مندی همین آگاهی از تاریخ و درتاریخ‌بودن است. ازهمین‌رو، مطالعه دربارهٔ هنر ایشان را با عناوین و طبقه‌بندی‌هایی نظیر هنر ابتدایی، هنر تزئینی، هنر سنتی، و نظایر آن با رویکردی غیرتاریخی و غیرانضمامی به‌انجام می‌رساندند. درواقع، این شکل از رده‌بندی بیش از آن‌که دربارهٔ هنر غیراروپاییان باشد، بازتاب‌دهندهٔ ذهنیت اروپاییان درمورد ایشان است.

آشنایی اروپاییان با هنر سرزمین‌های غیراروپایی و به‌خصوص علاقهٔ ایشان به آن‌چه از آن با عنوان «تزئینات اسلامی» یاد می‌کنند به دورانی پیش‌تر از قرن هجدهم میلادی و به قرون وسطی و دورهٔ رنسانس بازمی‌گردد. اما دو مسئله هنر این سرزمین‌ها را در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی در مرکز توجه اروپاییان قرار داد: اولین عامل انقلاب صنعتی بود و دوم، بیداری روح رمانتیک و جست‌وجوی دیدنی‌های شگرف.

با انقلاب صنعتی اروپاییان درپی نگاره‌هایی مناسب به‌منظور تولید انبوه متوجه مناسبت عملی تزئینات اسلامی با اهداف تولیدی‌شان شدند و در اروپا بحث داغی پیرامون نقوش تزئینی انتزاعی ایجاد شد. پژوهش‌گران اروپایی، با نگاهی تقلیل‌گرا، ماهیت این نقوش را زبان شکل و رنگ مطلق دانستند (نجیب‌اغلو ۱۳۸۹: ۸۷) تا بتوانند این نقوش را در بستر و زمینه‌ای جز خاستگاه اصلی‌شان به‌کار گیرند و این مسئله به این معنا بود که هویت تاریخی این نقوش به‌طور کلی نادیده انگاشته شد و به امری صرفاً تزئینی تنزل یافت. درواقع، اروپاییان این مسئله را با همان پیش‌فرض غیرتاریخی‌بودن هویت مردمان این سرزمین‌ها توجیه می‌کردند.

هم‌زمان با این مسئله، از بطن جریان رومانتیسیسم در اروپا اورینتالیست‌ها ظهور کردند. حضور پررنگ شرق در ذهن انسان اروپایی تا آن‌جا پیش رفت که جنبه‌های شگرف و شگفت‌انگیز سرزمین‌های شرقی درقالب یک ایده‌آل در آثار اروپایی بازنمایی شد. درواقع،

در این زمان است که گفتمان غالب شرق‌شناسی تغییر ویژه‌ای را تجربه کرد که سیامک دل‌زنده، در کتاب *تحولات تصویری هنر ایران*، با نکته‌سنجی قابل‌توجهی از آن با عنوان «شرق‌انگاری» یاد کرده است؛ یعنی یک نگاه غیرتاریخی به توده‌ای بی‌شکل و مملو از شگفتی، ذیل عنوان شرق. ازجمله آثاری که تحت‌تأثیر این انگیزه نوشته شده است می‌توان به کتاب *آثار باستانی عربی در اسپانیا* اشاره کرد. در این دست کتب، بر ارزش‌های ظاهری تزئینات طوری تأکید شده است که خوشایند طبع رمانتیک باشد.

استفادهٔ اروپاییان از تعاریف محدودکنندهٔ جغرافیایی یا اصطلاحات قومی نظیر «هندی»، «ایرانی»، «ترک»، و «عرب» زمانی صورت پذیرفت که ادارهٔ سرزمین‌های جدیدالاستعمار به‌ناچار جهت‌گیری‌های دقیق‌تر علمی را ناگزیر می‌کرد. بنابراین، مطالعاتی که درابتدا به‌شکلی تفننی با سکه‌شناسی آغاز شده بود به باستان‌شناسی و مطالعات معماری در این مناطق تسری یافت، و نتایج این مطالعات اروپاییان را با این حقیقت مواجه ساخت که با یک هنر یک‌دست و یک‌پارچه روبه‌رو نیستند، بلکه سبک‌هایی مجزا و قابل‌تمایز درمیان ایشان وجود دارد؛ اما باوجود این شواهد باز هم بر پیش‌فرض سابقشان، مبنی‌بر فقدان خصیصهٔ تاریخ‌مندی در این جوامع، تأکید کردند و این‌بار ویژگی‌های نژادی را وجه‌تمایز هنر مردمان این مناطق برشمردند.

رفته‌رفته و به‌خصوص با شکوفایی رشتهٔ تازه‌تأسیس باستان‌شناسی اسلامی مطالعات پژوهش‌گران از عمق بیش‌تری برخوردار شد. باستان‌شناسانی که پیش از این در بررسی مکان‌های باستانی کاملاً متأثر از اندیشهٔ وینکلمان و هگل دوران اهمیت آسیا را منحصر به قبل از دوران یونان باستان می‌دانستند و بی‌توجه به لایه‌های اسلامی مطالعاتشان را فقط بر دوران باستان متمرکز کرده‌بودند در اواسط قرن نوزدهم و با الهام از اندیشهٔ آگوست کنت دربارهٔ برداشت غیردینی از ظهور و رشد فرهنگ اسلامی رویکردشان را تعدیل کردند (ورنویت ۱۳۸۵: ۳۶) و با تمرکز مطالعات بر دوران اسلامی درنهایت به دوره‌ای قائل شدند که از آن با عنوان «عصر طلایی فرهنگ و هنر اسلامی» یاد کردند؛ یعنی، هنر حامیان مسلمان در سرزمین‌های اسلامی در فاصلهٔ قرون هشتم و نهم هجری.

البته، طیف دیگری نیز هم‌راستا با این جریان، منتها از منظری دیگر، به اسلام و هنر اسلامی اقبال نشان دادند. ایشان اروپاییان علاقه‌مند به ترسیم تاریخ ادیان بودند. نگرش فراگیر به اسلام و هنر اسلامی ازجانب علاقه‌مندان به ترسیم تاریخ ادیان این امکان را به آن‌ها می‌داد تا مفهوم کلی و تجویزی هنر اسلامی را به‌راحتی درکنار مفاهیم دیگری که به همان اندازه کلی و تجویزی بودند ـ نظیر مسیحیت و یهودیت ـ قرار دهند (بلر ۱۳۸۷ب: ۵۱)؛ یعنی، بار

دیگر مفهومی کلی مانند جغرافیا، نژاد، و شگفتی‌های شرقی این بار ذیل مفهوم کلی دین جای نگاه دقیق تاریخی را پر می‌کند. هم‌زمان با این تحولات است که اصطلاحات فراگیری چون هنر «محمدی»، «مسلم»، «مسلمان»، و «اسلامی» محبوبیت می‌یابد و معرفی این دورهٔ درخشان هنری درقالب نمایشگاه‌هایی در قارهٔ اروپا صورت می‌پذیرد و با اقبال عمومی مواجه می‌شود.

در پایان قرن نوزدهم، چندین سنت فکری اروپا ازجمله مطالعهٔ زبان‌ها و آثار باستانی خاور نزدیک، شرق‌شناسی، و تاریخ هنر در حوزهٔ مطالعاتی جدید ادغام شدند و مطالعات مدرن هنر اسلامی را متأثر از دیدگاه‌های پوزیتیویستی، ذیل عنوان شرق‌شناسی و بر شالوده‌ای کاملاً مستندنگارانه و هم‌چون گذشته شیءمحور، بنا نهادند. درعین‌حال، باید اشاره کرد پی‌آمد مثبت دیدگاه پوزیتیوستی تقویت مطالعات میان‌رشته‌ای در این حوزه بود. از مهم‌ترین پژوهش‌گرانی که با این رویکرد جدید به بررسی هنر اسلامی پرداختند می‌توان به وان برخم سوئدی، گاستن ویه، ژان سواژه، و بلوشهٔ فرانسوی، هرتسفلد، زاره، و کونل آلمانی، تامس آرنولد و کرسول انگلیسی اشاره کرد.

پس از این، نسل پیش‌گام در مطالعات مدرن هنر اسلامی رویکرد مطالعاتی در نسل بعدی و افرادی نظیر اتینگهاوزن و دست‌یار جوانش، گرابار، متأثر از دیدگاه زمینه‌ای به هنر دچار تغییر و تحولاتی اساسی شد (اتینگهاوزن و گرابار ۱۳۹۳: هشت). البته، اتینگهاوزن نیز هم‌چون دیماند و دیگر پژوهش‌گران اروپایی بخش اعظم حیات حرفه‌ای خود را مصروف کار با اشیای موزه‌ای کرد، اما گرابار، برخلاف ایشان، به مباحث نظری هنر علاقهٔ بیش‌تری نشان داد و به‌این‌ترتیب گرابار این مطالعات را از سطح مطالعات بسترمند به سطح مطالعات بسترمند ـ تفسیری ارتقاء داد.

منظور از برداشت بسترمند ـ تفسیری از هنر اسلامی این است که در این رویکرد مرکز ثقل مطالعات منطبق می‌شود بر درک مفاهیم فرهنگی اشیا و آثار معماری، در بستر زمانی و مکانی خاص تولید این آثار. ازاین‌رو، عوامل، ریشه‌ها، و بسترهای تحقق هنر اسلامی به‌طور تاریخی و معنای آن به‌صورت تفسیری موردبررسی و مطالعه قرار می‌گیرند. این رویکرد با عنوان «تاریخی‌نگری» در تقابل با رویکردهای شرق‌شناسانهٔ شیءمحور و سنت‌گرایانهٔ ذات‌باور قرار می‌گیرد.

براین‌مبنا، تاریخ‌گرایی شکلی از پرداختن به گذشتهٔ فرهنگی است که علاوه‌بر ارائهٔ گذشته آن را تفسیر کرده است و با قراردادن آثار و متعلقات فرهنگی در بستر و زمینه‌ای وسیع‌تر، علاوه‌بر بیان آن‌که چه عاملی سبب آفرینش این آثار شده‌است، معنا و مفهوم آن را

نیز بیان کند. در این تبیین و تفسیر ذهنی است که انبوهی از اعتقادات و معرفت‌های پیشینی، نظریه‌ها و نظرگاه‌ها مطرح می‌شود و تفهم برمبنای ذهنیت صورت می‌پذیرد.

اشاره به این نکته ضروری است که پیش از رویکرد بسترمند ـ تفسیری گرابار نیز در تمامی سالیانی که پژوهش و مطالعه درباب هنر سرزمین‌های غیراروپایی توسط اروپاییان صورت پذیرفته عامل ذهنیت نقش داشته است، اما به این شکل که این ذهنیت درابتدا متوجه امر غیرتاریخ‌مند، در مرحلهٔ دوم تاریخ‌مند، با رویکرد پوزیتیویستی بوده و با گرابار است که به مرحلهٔ سوم یا تاریخ‌گرایی ورود می‌کند.

هم‌زمان با مطرح‌شدن این رویکرد جدید، مرکزیت مطالعات اسلامی نیز از اروپا به امریکا منتقل شد و به‌یمن تلاش‌های پیش‌تازانهٔ اتینگهاوزن و گرابار و دانشجویانشان این شاخه از مطالعات در دهه‌های اخیر، به‌خصوص در امریکا و کانادا، بسیار شکوفا شده است و بسیاری از کسانی که به‌طور متمرکز در حوزهٔ هنر اسلامی فعالیت می‌کنند ـ اگر نگوییم همه ــ شجرهٔ فکری خود را به یکی از این دو استاد و پژوهش‌گر بزرگ می‌رسانند (بلر ۱۳۸۷ب: ۵۷). بلر نیز متأثر از همین دیدگاه و رویکرد به مطالعه و پژوهش در حوزهٔ مطالعات اسلامی مشغول است و تاکنون آثار بسیاری برجای نهاده است که کتاب *معماری ایلخانی در نطنز* یکی از تألیفات ارزش‌مند ایشان است.

۴. تحلیل درونی و جایگاه اثر

شیلا بلر، متأثر از دیدگاه و رویکرد تاریخی‌نگری در مطالعات هنر اسلامی، *کتاب معماری ایلخانی در نطنز* را تدوین کرده است. او تلاش دارد نشان دهد چگونه می‌توان ازطریق کسب اطلاع درمورد اشخاص تأثیرگذار در ساخت یک مجموعهٔ بنا و بررسی شیوه‌های معماری و نوآوری‌های تزئینی آن دوره و ترسیم الگوهای گسترش و انتشار این شیوه‌ها در کل یک قلمرو به فهم مؤلفه‌های اقتصادی، اجتماعی، و سیاسی یک دوره نائل شد و درنتیجهٔ این فهم به درک درستی از آثار معماری و اشیای فرهنگی یک دوره دست یافت.

بلر هدف دومی را نیز دنبال می‌کند؛ او قصد دارد یافته‌های این پژوهش را به سایر مجموعهٔ مزارات هم‌دوره و مشابه با این مجموعه تعمیم دهد. او درپی ارائهٔ نظریه‌ای کلی درباب دلایل شکوفایی و اهمیت مجموعهٔ مزارات در دورهٔ ایلخانی است. بلر عقیده دارد تشریح شکل‌گیری مجموعهٔ مزار نطنز می‌تواند به روشن‌شدن شرایط شکل‌گیری مجموعهٔ مزارات دیگری نظیر لنجان، بسطام، خنج، و ابرقو که به‌لحاظ شواهد و مستندات بضاعت

کمی دارند کمک رساند. درواقع، بلر مجموعهٔ نطنز را به‌منزلهٔ الگویی برای بررسی سایر مجموعهٔ مزارات در ایران عصر ایلخانی برگزیده است.

بلر در مقدمهٔ کتاب تلاش دارد در چند پاراگراف کوتاه و مختصر به تاریخ ایلخانان مغول بپردازد و نقطهٔ عطف رویکردهای حکومتی ایشان را در دورهٔ غازان‌خان و براساس دو اصل تغییر کیش و اصلاحاتی که منجر به باززایی اقتصادی شده است شالوده کند. می‌توان این‌گونه عنوان کرد که تغییر کیش و شکوفایی اقتصادی، به‌منزلهٔ دو نیروی محرکهٔ اساسی در تحولات فرهنگی ایران عصر ایلخانی، سرنخ‌های اصلی بلر در بررسی این روابط هستند. متدولوژی یا فرایند پاسخ‌گویی به سؤالات در کار بلر با استخراج اطلاعات پانزده کتیبهٔ قابل‌توجه این بنا و تزئینات باقی‌ماندهٔ آن آغاز می‌شود. او شالودهٔ مطالعاتش را بر تجزیه‌وتحلیل محتوایی و فرمی این اطلاعات استوار ساخته است و در روند مطالعاتش در هر فصل بر موضوعی مشخص متمرکز می‌شود و تلاش می‌کند پیوندها و روابط شبکه‌ای را در ایران عصر ایلخانی از دل مستنداتی که موردبررسی قرار داده است بیرون بکشد و درنهایت در تحلیل و تفسیر نهایی‌اش به‌کار بندد.

۱.۴ بررسی روابط و پیوند میان اشخاص (جهان کوچک نخبگان توان‌مند ایرانی)

در گام نخست او به بازخوانی کتیبه‌ها و استخراج اطلاعات مربوط به اشخاص می‌پردازد و به‌این‌ترتیب مجموعه‌ای از اسامی را به‌عنوان سرنخ‌های مطالعاتی‌اش فراهم می‌آورد؛ مثلاً، از کتیبهٔ زیرگنبد مقرنس بقعه، به‌نام «شیخ نورالدین عبدالصمد»، به‌عنوان شخصی که در آن‌جا مدفون است و از کتیبه‌های هر سه بنای اصلی مجموعه ـ مسجد، بقعه، و خانقاه ـ به نام زین‌الدین ماستری که با القاب فراوانی نیز همراه است دست می‌یابد. او هم‌چنین نام سه تن از اشخاصی را که با لقب صدر خوانده شده‌اند از چهار کتیبهٔ موجود در مسجد، خانقاه، و مناره استخراج می‌کند و از کتیبه‌های ایوان شمالی مسجد و بقعه نیز به نام دو صنعت‌گری که در ساخت این مجموعه فعال بوده‌اند می‌رسد.

در گام بعد، بلر با تطبیقی که میان این اطلاعات و تواریخ باقی‌مانده از دورهٔ ایلخانی انجام می‌دهد بر روشن‌کردن معانی این القاب و دسته‌بندی این افراد براساس جایگاه اجتماعی و نوع فعالیت و تأثیری که در ایجاد این مجموعه مزار داشته‌اند متمرکز می‌شود و آن‌ها را به چهار دسته تقسیم می‌کند. بررسی پیوندهای میان این چهار طبقه از

مردمانی که دست‌اندرکار ساخت مجموعهٔ مزار نطنز بوده‌اند مبنای مطالعاتی فصل اول این کتاب است.

۱. شیخ عارفی که در بقعه مدفون است؛
۲. حامیانی که تأمین مالی طرح را عهده‌دار بوده‌اند؛
۳. مباشران محلی که بر اجرای کار نظارت داشته‌اند؛
۴. صنعت‌گرانی که کارها را به‌انجام می‌رساندند.

هدف اصلی بلر از ارائهٔ این تقسیم بندی بررسی روابط این چهار گروه است که هرکدام مؤلفه‌ای عقیدتی، سیاسی، اجتماعی، و اقتصادی از جامعهٔ دورهٔ ایلخانی را نمایندگی می‌کنند. بلر قصد دارد نشان دهد چگونه تعهدات خصوصی و سرمایه‌گذاری‌های اقتصادی در فعالیت‌های معماری دورهٔ ایلخانی تأثیر گذاشته است. او گرایشات اصلی جامعهٔ ایلخانی را از درون این کتیبه‌ها استخراج می‌کند و تأثیر مشروعیت و مقبولیت یک نحلهٔ فکری یا باور مذهبی را در نقل‌وانتقال افراد و سرمایه‌ها در سراسر قلمرو ایلخانی موردبررسی قرار می‌دهد. به این منظور، با تمرکز بر مقولاتی نظیر ۱. اسامی، ۲. القاب، ۳. نسبت‌ها، و ۴. متون تاریخی مرتبط به کشف این روابط می‌پردازد.

مسئلهٔ قابل‌توجه این است که بلر ساختارهای اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی را در مباحثی انتزاعی طرح و بررسی نمی‌کند، بلکه افرادی را به‌عنوان نمایندگان هر مؤلفه معرفی می‌کند و با تأکید بر روابط و جایگاه هریک به زنجیره‌ای از پیوندها میان هرکدام از این مؤلفه‌ها دست می‌یابد. درنهایت نیز، با تکیه بر نقشه‌ای که این پیوندها و روابط در اختیارش قرار می‌دهد به طرح‌ریزی ساختار کلی حاکم بر دورهٔ ایلخانی و عوامل واسط نظام‌دهی به فعالیت‌های فرهنگی در این دوره می‌پردازد.

در مرکز این روابط شیخ عبدالصمد قرار می‌گیرد و مریدان و هواخواهان او روابطی را شکل می‌دهند که در زنجیره‌ای پیوسته موجبات پیدایش این مجموعهٔ مزار را فراهم می‌آورند. درمیان حکومتیان و صاحب‌منصبان ایجاد این مجموعه متولیانی چون زین‌الدین ماستری و شمس‌الدین محمد دارد. از مریدان محلی شیخ عبدالصمد ــ شمس‌الدین محمدبن علی نطنزی، تاج‌الدین علی‌بن ابراهیم نطنزی، و کمال‌الدین محمد ـ هرسه با عنوان «صدر» مسئولیت رسیدگی به امور مالی بنا را برعهده داشته‌اند و عالمان و متفکرانی چون کمال‌الدین عبدالرزاق و عزالدین محمودبن علی کاشانی که از مریدان شیخ عبدالصمد بوده‌اند نقشی اساسی در ایجاد این زنجیره ایفا کرده‌اند. بلر نشان می‌دهد که حتی هنرمندان

دخیل در این پروژه نیز فقط به‌علت مهارتشان به‌کار گرفته نشده‌اند، بلکه به‌واسطهٔ ارتباطاتشان در این پروژه دخالت داشته‌اند.

بلر در مطالعهٔ زنجیرهٔ روابط این افراد بسیار خلاقانه عمل می‌کند؛ مثلاً، دربارهٔ عارفی که مجموعه به نام اوست اطلاعات تاریخی مختصری وجود دارد. بلر، برخلاف روش رایج درمیان پژوهش‌گران، برای پرکردن این فضای خالی به بیان دیدگاه‌های سهرودیه که شیخ به آن‌ها منتسب است نمی‌پردازد، بلکه سعی می‌کند او را به‌واسطهٔ دو مریدش ــ عزالدین محمودبن علی‌بن محمد ابوطاهر کاشانی نطنزی و کمال‌الدین عبدالرزاق‌بن ابوالغنائم کاشانی که هر دو در حوالی ۷۳۵– ۷۳۶ هجری از دنیا رفته‌اند و در تألیفات محققانه نیز بر مرادشان پیشی گرفته‌اند ـ معرفی کند.

این‌که تا چه اندازه این معرفی می‌تواند دقیق باشد جای بحث دارد، اما گزینش این دو شخص برای معرفی شیخ عبدالصمد در جمع‌بندی نهایی بلر بسیار تأثیرگذار است؛ زیرا او عزالدین محمود و کمال‌الدین عبدالرزاق را به‌عنوان صوفیانی سنی‌مذهب که به علی علیه‌السلام و خاندان پیامبر ارادت ویژه داشته‌اند معرفی می‌کند. بلر این گرایش و دل‌بستگی را فقط محدود به مریدان شیخ عبدالصمد و فرقهٔ سهروردیه نمی‌داند و ضمن مطرح‌ساختن مراودات میان شیخ کمال‌الدین عبدالرزاق و علاءالدولهٔ سمنانی ـ برجسته‌ترین شخصیت طریقت کبرویه ـ که او نیز دل‌بستهٔ علی علیه‌السلام و خاندان او بود به قدر و منزلت هر دو ایشان در دربار ایلخانیان اشاره می‌کند. درواقع، هدف بلر از بیان این مطالب این است که بر گرایش‌ها و رویکردهای عقیدتی جدید درمیان مهم‌ترین شاخه‌های تصوف در این دوره و نفوذ آن‌ها در دربار ایلخانیان تأکید کند.

بلر در بررسی پیوندها و ارتباطات میان حامیان این بنا با اسامی دیگر نیز همین روش را پی می‌گیرد. او تلاش دارد با استناد به کتیبه‌ها و بررسی القاب به‌کاررفته برای ایشان شخصیت اجتماعی، سیاسی، و معنوی این دو حامی را استخراج کند. هرسه بنای اصلی مجموعه یعنی مسجد، بقعه، و خانقاه کتیبه‌هایی به نام زین‌الدین ماستری دارد. در تواریخ دورهٔ ایلخانی دربارهٔ نام زین‌الدین ماستری، جز ماجرای مرگش، شرح حال دیگری وجود ندارد. این ماجرا روشن می‌سازد که زین‌الدین ماستری، نایب سعدالدین ساوجی، وزیر قدرت‌مند و صاحب‌نفوذ دربار ایلخانیان است که به‌همراه او و به‌دستور اولجایتو اعدام می‌شود. علت سقوط سعدالدین ساوجی رقابت قدرت میان او و تاج‌الدین علیشاه گیلانی بود. تاج‌الدین علیشاه با دست‌آویزقراردادن مسائل مالی که هم‌چون آفتی همواره گریبان‌گیر حکومت ایلخانیان بود توانست سعدالدین ساوجی را

از پیش پا بردارد. به‌این‌ترتیب، بلر با همین یک روایت دو مورد اساسی را مشخص می‌سازد: ۱. جایگاه سیاسی زین‌الدین ماستری، و ۲. فساد مالی موجود در دستگاه حکومتی ایلخانان.

بلر سپس تلاش می‌کند ازمیان القابی که در این کتیبه‌ها برای زین‌الدین به‌کار رفته است، وضعیت او را به‌لحاظ جایگاه اجتماعی و قدرت سیاسی و نفوذ خاندانی بررسی کند؛ چراکه سیستم خاندانی حاکم بر دستگاه مغولان تأثیر قابل‌توجهی در گسترش فعالیت‌های فرهنگی این دوران داشته است. به همین علت، از چند خاندان پراهمیت این دوره نظیر خاندان جوینی، خاندان فریومدی، خاندان رشیدالدین فضل‌الله، و خاندان سادات نظامی در یزد یاد می‌کند و تلاش می‌کند خاندان ماستری را نیز در ذیل همین ساختار حمایت خاندان‌های متنفذ از فعالیت‌های فرهنگی قرار دهد.

بلر معتقد است خاندان ماستری در قرن هشتم هجری از امتیازات ویژه‌ای بهره‌مند بودند، اما به نوع امتیازات خاندان ماستری اشاره‌ای نمی‌کند و مشخص نمی‌سازد که آیا آن‌ها از تیولداران‌اند؟ یا تجار پراهیمت؟ یا صرفاً دیوانیانی که به‌واسطهٔ حضور در دستگاه ایلخانیان صاحب‌نفوذند. این مسئله از آن نظر اهمیت دارد که تاج‌الدین علیشاه، رقیب سعدالدین ساوجی، شخصی تاجرپیشه معرفی می‌شود و این احتمال مطرح است که رقابت میان این دو بر سر منافع مادی وابسته به امتیازات طبقاتی‌شان شکل گرفته باشد.

القاب متنوعی در کتیبه‌های نطنز برای خطاب‌قراردادن زین‌الدین ماستری به‌کار رفته است که برخی از آن‌ها به مناصب حکومتی او اشاره دارند؛ مانند صاحب، خواجه، مولا. یک دسته القاب دیگر نیز مانند «ممهد قواعد الخیر و الکرم» یا «مشید مبانی الخیرات» نیز وجود دارند که به نقش او در حمایت از احداث بناهای خیریه اشاره می‌کنند. دسته‌ای دیگر از القاب به آیین تصوف و اصطلاحات عرفانی مرتبط با آن اشاره دارند که بر این اساس بلر جایگاه احتمالی زین‌الدین ماستری را در سلسله‌مراتب طریقت موردبررسی قرار می‌دهد. او هم‌چنین آوردن نام حضرت علی (ع) را در نمای خارجی خانقاه به‌نوعی تعلق‌خاطر زین‌الدین به تصوف تعبیر می‌کند؛ چراکه تصوف با رنگ‌وبوی شیعی مهم‌ترین مشخصهٔ مذهبی ایران در دورهٔ ایلخانی است.

کتیبهٔ مناره نام حامی دیگری را نیز به‌میان می‌آورد؛ شمس‌الدوله و الدین محمدبن ابی علی که به‌مانند زین‌الدین «صاحب» لقب گرفته است. بااین‌حال، او نه یک وزیر یا نائب، بلکه یک مالک است. این لقب را معمولاً خلیفه به ملوک طوایف می‌داد که مرتبه‌شان پایین‌تر از سلطان، اما بالاتر از امیران ساده بود. این افراد در دورهٔ ایلخانی

فرمان‌روای موروثی برخی نواحی بودند. اگرچه بلر در این قسمت به این شکل از مالکیت اراضی نپرداخته است، باید به‌خاطر داشت که این ملوک نیمه‌مستقل، ذیل همان روابط خاندان‌های متنفذ، به‌لحاظ جایگاه اجتماعی و سیاسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند.

در چهار کتیبهٔ مسجد، بقعه و خانقاه دربارهٔ نام سه نفر از واژهٔ «مساعی» استفاده شده است و هر سه تن با لقب «صدر» خوانده شده‌اند. بلر به معنای واژهٔ صدر می‌پردازد و کاربرد تاریخی آن را در ادوار مختلف تا دورهٔ ایلخانی بررسی می‌کند. به‌طور خاص، این لقب به وظایف اجرایی گسترده‌ای که به‌دست نمایندگان مختلف علما به‌انجام می‌رسد مربوط است. متون تاریخی عهد ایلخانی نشان می‌دهد که اینان کسانی بودند که در امور مالی و خزانه‌داری، به‌ویژه درمورد ادارهٔ موقوفات، ماهر و ورزیده بودند. کاربرد واژهٔ «به مساعی» در این کتیبه‌ها به مباشران اشاره دارد و آن‌ها را در مرتبه‌ای پایین‌تر از افرادی که عبارت «فی تولیت» دربارهٔ آن‌ها به‌کار رفته است قرار می‌دهد. باتوجه‌به این‌که تولیت‌داران مواجبشان را از قسمتی از موقوفات دریافت می‌کردند و در هیچ وقف‌نامه‌ای از دورهٔ ایلخانی نامی از صدرها نیامده است بلر نتیجه می‌گیرد که احتمالاً این اشخاص سرکردگانی روزمزد بوده‌اند.

در کتیبه‌های نطنز، نام دو تن از صنعت‌گرانی که در ساخت مجموعه همکاری داشته‌اند آمده است؛ گروهی که به‌ندرت در کتیبه‌های دوره اسلامی از آن‌ها یاد شده است و ازاین‌رو آمدن نام این هنرمندان در کتیبه‌های این بنا برای بلر موضوعی قابل‌توجه بوده است. حیدر ابن اصل (؟) الدین از بلندآوازه‌ترین خوش‌نویسان عصر ایلخانی و یکی از شش شاگرد یاقوت مستعصمی و از سادات و صوفیانی است که قاضی احمد در *گلستان هنر* او را مجذوب و اهل حال توصیف کرده است. حیدر جلی‌نویسی قابل بوده و اگرچه در بغداد شاگردی مستعصمی را کرده است، حوزهٔ فعالیتش بیش‌تر در مرکز ایران بوده است. حیدر، علاوه‌بر شاگردان نام‌آوری چون عبدالله صیرفی که یاقوت زمانه نام گرفت و رقمش بر بسیاری از کاشی‌های زرین‌فام این دوره باقی مانده است، معلم بسیاری از چهره‌های سرشناس و بلندپایهٔ دوران خود ازجمله تاج‌الدین علیشاه، اولجایتو، غیاث‌الدین محمد صدراعظم سلطان ابوسعید ایلخانی (فرزند خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی) نیز بوده است (بلر ۱۳۸۷الف).

در کتیبه، زیر سرستون‌های بقعهٔ نطنز، نام هنرمند دیگری آمده است: حسن‌بن علی‌بن احمد بابویه. بلر این احتمال را مطرح می‌کند که حسن بابویه فرزند سفال‌گری باشد که

محراب کاشی بی‌تاریخ موزهٔ ویکتوریا آلبرت لندن و نیز محرابی با تاریخ ۷۰۵ هجری متعلق‌به امامزاده یحیی ورامین، محفوظ در موزهٔ ارمیتاژ، را رقم زده است. بلر نسب این پدر و پسر سفال‌گر کاشانی را به یکی از خاندان‌های برجستهٔ قم پیوند می‌زند که نیای ایشان ابن‌بابویه (د ۳۸۱ ق) از علمای شیعهٔ دوازده‌امامی است. باید توجه کرد که محراب ورامین حاصل همکاری دو هنرمند بوده است و بلر به این همکاری به‌عنوان سرنخی برای کشف ارتباطات میان هنرمندان و حامیان هنری مجموعهٔ شیخ عبدالصمد توجه نشان داده است. نام هنرمند دوم در محراب ورامین یوسف‌بن علی‌بن ابی طاهر است. نسبت برادری یوسف با عزالدین محمود کاشانی ـ شاگرد شیخ عبدالصمد ـ برای بلر بسیار قابل‌توجه بوده است. برادر دیگر یوسف و عزالدینْ جمال‌الدین ابوالقاسم عبدالله کاشانی است که به‌عنوان کاتب در دستگاه ایلخانی و زیرنظر خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی کار می‌کرد. به‌این‌ترتیب، بلر زنجیرهٔ ارتباطات میان این چهار گروه را مشخص می‌کند و در جملهٔ پایانی فصل اول این‌گونه می‌نویسد: «شگفتا از این جهان کوچک نخبگان توان‌مند ایرانی در ایران دورهٔ مغولان!» (بلر ۱۳۸۷الف: ۳۱).

۲.۴ اصطلاحات فنی معمارانه، ویژگی‌های سبکی، و اشتراکات کاربری در بناهای ایلخانی

در فصل دوم، بلر با تمرکز بر پلان مجموعهٔ مزار و محتوای کتیبه‌های موجود سعی دارد چهار عمارت این مجموعه را موردبررسی قرار دهد. او شرح دقیقی از پلان و تزئینات هر عمارت ارائه می‌دهد و صرفاً براساس مستندات موجود به تاریخچهٔ ساخت و الگوهای معماری و تزئینات به‌کاررفته در هریک می‌پردازد. تمرکز بر پلان مجموعهٔ گستره‌ای از اصطلاحات فنی معمارانه را مطرح می‌سازد و خوانش محتوای کتیبه‌ها که این‌بار به‌منظور استخراج اطلاعات مرتبط با ساختمان بنا و کاربری آن صورت گرفته است دسته‌ای دیگر از اسامی و اصطلاحات را پیش‌روی بلر قرار می‌دهد. به‌این‌ترتیب، مقولات موردبررسی بلر در فصل دوم بر مجموعه‌ای از اصطلاحات فنی معمارانه و اسامی و اصطلاحات معرف کاربری بناها متمرکز می‌شود.

بلر تلاش دارد که علاوه‌بر بررسی الگوها و شیوه‌های معماری به‌کاررفته در مجموعهٔ مزار نطنز، موارد مشابه کاربرد این شیوه‌ها و الگوها را در دیگر ابنیهٔ ساخته‌شده در دوران ایلخانی نیز پی‌جویی کند و پیوند میان آن‌ها را به‌لحاظ سبکی بررسی کند. البته، این مقایسه

و تطبیق صرفاً به ویژگی‌های سبکی محدود نمی‌شود، بلکه اشتراکات مرتبط با کاربری بناها را نیز مدنظر قرار می‌دهد؛ مثلاً، ازخلال کتیبه‌ها این‌گونه برمی‌آید که مجموعهٔ مزار شیخ عبدالصمد یک مجموعهٔ وقفی است، اما باتوجه‌به این‌که هیچ‌گونه وقف‌نامه‌ای از آن در دست نیست، بلر سعی می‌کند در مقایسه‌ای که میان این مجموعه و دیگر مساجد و موقوفات قرن هشتم هجری به‌انجام می‌رساند حدسیاتی را درمورد کاربری هر بنا و افراد شاغل در آن مطرح سازد.

به‌این‌ترتیب، در این فصل بلر به پیوند میان معماری مجموعهٔ مزار نطنز و روحیهٔ کلی حاکم بر معماری ایلخانی اشاره می‌کند و با ارائهٔ شواهدی این مجموعهٔ مزار را نه به‌عنوان یک مجموعهٔ منفرد و یک استثناء، بلکه برآمده از ویژگی‌های معماری دورهٔ ایلخانی معرفی می‌کند. این هدف و منظور به‌روشنی در نام‌گذاری فصل دو بازتاب داده شده است. در فصل دوم با عنوان کلی «بناها» فقط به چهار عمارت مجموعهٔ مزار نطنز پرداخته نمی‌شود، بلکه با تأکید بر اجزای معماری این مجموعه تطبیقی میان این اجزا با دیگر ابنیهٔ ایجادشده در این دوره صورت می‌پذیرد و به‌این‌ترتیب بلر شِمایی کلی از ویژگی‌های معماری دورهٔ ایلخانی ارائه می‌دهد.

۳.۴ بررسی الگوهای گسترش و اشاعهٔ شیوه‌های تزئینی در معماری ایلخانی

در فصل سوم که با عنوان «طاق‌بندی و تزئینات» مشخص شده است این پرسش پیش می‌آید که چرا به این دو مورد نیز در همان فصل دوم پرداخته نشده است؟ باید اشاره کرد که هدف بلر از بررسی این دو مورد در فصلی جداگانه پرداختن به الگوهای گسترش و اشاعهٔ شیوه‌های معماری در دورهٔ ایلخانی بوده است. او بنا دارد به‌طور مشخص و متمرکز در این فصل به خاستگاه‌های تحول در شیوه‌های تزئینی معماری و مسیری که این تحولات پیموده‌اند تا به‌عنوان خصلت و ویژگی عمومی در کل قلمرو ایلخانیان همه‌گیر شوند بپردازد.

به‌این‌منظور، بلر تحولات عمدهٔ صورت‌پذیرفته در طاق‌بندی‌های عرضی را که با ساختاری پیچیده به‌عنوان یکی از ویژگی‌های ممتاز معماری سلجوقی معرف ابتکار و تنوع شیوه‌های معمارانهٔ این دوره است موردبررسی قرار می‌دهد و ازخلال این بررسی‌ها تکنیک‌های به‌کاررفته و خاستگاه اصلی این شیوه‌ها را مشخص می‌کند. اگرچه پیشینهٔ استفاده از طاق‌های عرضی در معماری ایرانی به پیش از اسلام بازمی‌گردد و نمونه‌هایی از

آن را می‌توان در بنای «سروستان» و «ایوان کرخه» مشاهده کرد، تمام این طاق‌های عرضی کهن گونه‌هایی منسوخ‌اند، درحالی‌که طاق‌های عرضی پدیدآمده در دورهٔ ایلخانی، به‌لحاظ ساختاری، بسیار پیچیده‌ترند.

ازنظر بلر، حامیان سازندهٔ بنا به‌سبب امکان دست‌رسی به نقشه‌های فنی طاق‌زنی‌های شکوه‌مند تهیه‌شده در پایتخت ایلخانیان نقش بسیار پراهمیتی در گسترش این شیوه‌ها داشته‌اند. تبریز، به‌واسطهٔ وجود مراکزی نظیر ربع رشیدی که به‌طور گسترده در زمینه‌های مختلف علمی و فرهنگی فعالیت داشت، در این دوره به خاستگاه ایجاد تحولات تبدیل شده بود. باتوجه‌به واقع‌شدن تبریز در غرب قلمرو ایلخانیان و گستردگی این قلمرو تا مناطق دوردست شرقی، نقش مناطق مرکزی در نقل و انتقال شیوه‌ها و الگوهای جدید معماری بسیار حائزاهمیت است. باید در نظر داشت که دربار ایلخانیان در این زمان با نواحی مرکزی ایران روابط نزدیکی داشته است و حامیانی که در نطنز و اصفهان حضور داشتند از وزرای بانفوذ دستگاه ایلخانان بوده‌اند.

علاوه‌بر طاق‌های عرضی، ردپای انتشار فنی مشابه را می‌توان در مقرنس‌کاری پرتفصیل گنبد مقبرهٔ شیخ عبدالصمد پی‌جویی کرد. درواقع، این روش ایلخانیان نمایندهٔ یک مرحلهٔ بینابین در تفکیک تدریجی طاق مقرنس و گنبد به‌شمار می‌آید؛ چراکه پیش از ایشان مقرنس‌ها در بافت و ساختار اصلی خود بنا ایجاد می‌شد و پس از ایشان در دورهٔ تیموری و صفوی مقرنس‌ها را از گچ می‌ساختند و با ریسمان می‌آویختند.

در این دوره، صنعت‌گران ایلخانی با قطعات پیش‌ساخته قالب‌های ظریف گچی طاق‌های مقرنس را ایجاد می‌کردند و سپس آن‌ها را با عناصر پرکنندهٔ خوش‌ترکیب در ردیف‌ها می‌گنجاندند. این شیوه به‌طور مشخص در گنبد مقرنس مقبرهٔ شیخ عبدالصمد اجرا شده است. حسن‌بن علی بابویه اگرچه از سرشناس‌ترین سفال‌گران کاشانی است، با قالب‌های گچ‌بری که برای قالب‌گیری کاشی‌های زرین‌فام به‌کار می‌رفت آشنایی داشته است. احتمالاً، او پس از نصب پوشش زرین‌فام و انجام گچ‌بری فضای داخلی گنبد مقرنس را مطابق طرحی که حامی بنا در اختیارش قرار داده بود قالب‌گیری و برپا کرده است. شاید به همین علت در کتیبهٔ محراب کاشی بنا حسن‌بن علی بابویه خود را «بنا» نامیده است.

طاق‌های مقرنس فقط بخش کوچکی از گچ‌بری‌های مجموعهٔ نطنز است. پوشش گچی تقریباً تمامی سطوح داخلی را پوشانده است؛ به‌خصوص در کتیبه‌ها، تحولات چشم‌گیری

به‌لحاظ سبکی مشاهده می‌شود. در برخی از این کتیبه‌ها نوعی بازگشت به سبک سلجوقی قابل‌مشاهده است؛ مثلاً، در کتیبه‌های دوسطری، کتیبهٔ کوچک‌تر در ساقه‌های کتیبه‌های بزرگ‌تر پایینی تداخل می‌کند. نخستین نمونهٔ این تحول در دورهٔ ایلخانی در مقبرهٔ اولجایتو در سلطانیه و محراب پیربکران دیده می‌شود که به‌سرعت به بخشی از سنت کتیبه‌نگاری در این دوره و دوره‌های بعد تبدیل شده است.

درمورد کاشی‌کاری نیز ویژگی‌های سبکی مشخصی در بناهای این دوره قابل‌پی‌گیری است. استفاده از کاشی معرق که از حدود ۷۰۰ هجری جای‌گزین استفاده از قطعات کاشی‌های فیروزه‌ای در محل اتصالات آجری شده بود کاشی‌کاران را به اجرای الگوهای ازپیش‌ساخته ناچار می‌ساخت. تنوع در تکنیک‌های به‌کاررفته در بقعهٔ نطنز آن را به بنایی کلیدی برای ردیابی سیر تکوین کاشی‌کاری در قرن هشتم هجری تبدیل کرده است. علاوه‌بر کاشی‌کاری معرق از طرح‌های گره‌چینی و سفالینه‌های الحاقی نیز استفاده شده است که نمونه‌های هر سه مورد را می‌توان در مقبرهٔ اولجایتو مشاهده کرد. این طرح‌ها چنان مشابه‌اند که اگر القاگر حضور دستان یک هنرمند نباشند، دست‌کم حضور سبکی یک‌سان را در کاشی‌کاری به ذهن متبادر می‌کنند.

درواقع، بررسی ابعاد تکنیکی و سبکی مجموعهٔ مزار نطنز، به‌شکلی کلی، ترسیم‌کنندهٔ گاه‌شمار مراحل اصلی سبک معماری دورهٔ ایلخانی است. نخستین نوآوری‌های عمده در آستانهٔ قرن هشتم هجری در ربع رشیدی و غازانیهٔ تبریز رخ داد. این نوآوری‌ها هم ساختاری بود (رواج طاق‌بندی عرضی و شبکهٔ پیچیدهٔ مقرنس) و هم تزئینی (سرآغاز کاربرد کاشی معرق سراسری با استفاده از کاشی لاجوردی و فیروزه‌ای به‌هم‌راه قطعات پراکندهٔ سیاه و سفید). اگرچه هیچ‌یک از این مقبره‌های عمده به‌جا نمانده، شاهدیم که ثمرهٔ این نوآوری‌ها به‌سرعت به مقابر ولایتی، نظیر نطنز، راه یافته است. هنرمندان نطنز بعد از این مجموعه در دو بنای عظیم دیگر دورهٔ ایلخانی، یعنی مسجد جامع اصفهان و مقبرهٔ سلطانیه، نیز به‌کار گرفته شدند و پس‌ازاین دست‌آوردهایشان به‌عنوان الگویی پذیرفته‌شده در نواحی مرکزی ایران گسترش یافت.

نکتهٔ قابل‌توجه این است که در این فصل نیز بلر علاوه‌بر تمرکز بر مقولاتی مانند تکنیک‌های فنی طاق‌زنی و شیوه‌های گوناگون تزئینات داخلی بار دیگر به زنجیره‌ای از روابط و ارتباطات میان افراد و مکان‌های جغرافیایی مختلف در قلمرو ایلخانیان توجه ویژه نشان داده است و زنجیرهٔ ارتباطات میان افراد را به‌عنوان عاملی مؤثر در انتخاب شیوه‌ها و

گسترش فنون جدید معرفی می‌کند؛ مثلاً، برخلاف دیگر الگوبرداری‌های صورت‌پذیرفته از پایتخت، در معماری مجموعهٔ مزار، در سبک گنبد مقرنس مقبرهٔ شیخ عبدالصمد، ظاهراً حامی بنا از الگوی رایج در پایتخت ایلخانیان پرهیز کرده است و درعوض از شیوه‌ای خاص که از حومهٔ بغداد در بین‌النهرین سرچشمه می‌گیرد بهره برده است. این شیوه از مقبرهٔ شیخ شهاب‌الدین عمر، بنیان‌گذار طریقت سهروردیه، در بغداد الهام گرفته شده است؛ گویی حامی بنا قصد داشته است برای مزار مرشدش، شیخ عبدالصمد مرید شیخ نجیب‌الدین بزغوش که او نیز مرید شهاب‌الدین سهروردی بود، گنبدی مشابه گنبد مقبرهٔ سرسلسلهٔ طریقت سهروردیه بسازد.

۴.۴ «شهرهای کوچک خدا» برایند ساختار سه‌سطحی حکومت و جامعهٔ ایلخانی

در فصل چهارم، بلر مجموعهٔ اطلاعاتی را که دربارهٔ اشخاص، بناها، فنون طاق‌بندی، و تزئینات به‌کاررفته در مجموعهٔ مزار شیخ عبدالصمد به‌دست آورده است درکنار مطالعاتی که دیگر پژوهش‌گران در حوزه‌هایی نظیر باستان‌شناسی، تاریخ، و معماری انجام داده‌اند قرار می‌دهد و با رویکردی تفسیری به جمع‌بندی نهایی درخصوص این مجموعه می‌پردازد. باوجود این‌که مبنای اصلی نظریات بلر را در مطالعهٔ مجموعهٔ مزار نطنز اطلاعات به‌دست‌آمده از کتیبه‌ها می‌سازند، او با تدقیق بیش‌تر و کنار هم قراردادن اطلاعات بنا و مقایسهٔ پلان‌ها، مثلاً، صحت اطلاعات کتیبهٔ مناره را مورد سؤال قرار می‌دهد.

اما مسئلهٔ اصلی در این فصل نه مجموعهٔ مزار شیخ عبدالصمد، بلکه پرداختن به شکلی از مجموعه‌سازی در دورهٔ ایلخانی است که پیش از بلر در مطالعات گلمبک با عنوان «شهرهای کوچک خدا» معرفی شده بودند. گلمبک در مطالعاتش از پنج مجموعهٔ مزار با عنوان «شهرهای کوچک خدا» یاد کرده است که عبارت‌اند از: مزار شیخ عبدالصمد در نطنز، پیربکران در خارج اصفهان، بایزید بسطامی در بسطام، شیخ صفی در اردبیل، و شیخ احمد جام در خراسان. هر پنج مجموعهٔ یادشده به‌لحاظ غنای معماری، حمایت دوجانبه ازجانب روحانیون و نمایندگان حکومت، کارآیی مشابه باوجود اختلاف ظاهری، گرایش‌های شیعی، و گسترش بین سال‌های ۷۰۵ تا ۷۶۵ هجری با هم مشابهت دارند. اما برخلاف گلمبک که ایجاد این مجموعه‌ها را درنتیجهٔ اهمیت یا نفوذ شخصی صوفیان مدفون در این مجموعه‌مزارها می‌داند بلر معتقد است شرایط زمانه، نهادینه‌شدن

تصوف، و پیوستگی تصوف و تشیع موجبات گسترش این مراکز را فراهم آورده است. درواقع، بلر سعی دارد یافته‌هایش را درمورد مجموعهٔ مزار نطنز به‌قصد روشن‌شدن وضعیت دیگر مجموعه‌ها به‌کار بندد.

بلر با ارائهٔ مستندات کامل مجموعهٔ مزار نطنز و با طرح سه سؤال اساسی درواقع به تفسیر بهتر پدیدهٔ «شهرهای کوچک خدا» یاری می‌رساند. سؤال اول به چرایی اقدام زین‌الدین ماستری در ایجاد مجموعهٔ مزار نطنز در این برههٔ زمانی می‌پردازد و سؤال دوم چگونگی اقدامات او، و سؤال سوم گزینه‌های زیباشناسانه‌ای را که در ساخت بنا موردتوجه قرار گرفته است موردپرسش قرار می‌دهد. سؤال نخست به‌روشنی معیارهای اقتصادی، مذهبی، و اجتماعی مؤثر را در آثار دورهٔ ایلخانی موردسنجش قرار می‌دهد و سؤال دوم بر مسائل پایتختی دربرابر تأثیرات ولایتی و طراحی شهری متمرکز می‌شود و سؤال سوم سلیقهٔ حاکم بر دورهٔ ایلخانی را مدنظر قرار می‌دهد.

بررسی اوضاع اقتصادی در این برههٔ زمانی به‌خوبی نشان می‌دهد که چرا زین‌الدین ماستری ساخت این مجموعهٔ مزار را درست زمانی که اصلاحات غازانی در مؤثرترین وضعیت و زمین‌های کشاورزی در حاصل‌خیزترین حالت بودند آغاز کرد. این زمان موسم نوسازی و بازسازی آثار معماری بود و نمونه‌های مشابه در پیربکران، بایزید بسطامی، مجموعهٔ مقابر غازان خان، و اولجایتو نیز صورت پذیرفت. اصلاحات غازانی به‌طور عمودی درمیان طبقهٔ اشراف و به‌شکل افقی در نواحی اطراف انتشار یافت. اگرچه وقفه‌ای کوتاه در این‌گونه فعالیت‌ها با اعدام‌هایی که در سطح وزرا و نائبینشان صورت می‌پذیرد رخ می‌دهد، تجدید حیات اقتصادی درسایهٔ وزارت غیاث‌الدین موجب می‌شود نوسازی مزار شیخ جام، گسترش مزار شیخ صفی، و خاندان نظامی یزد از سر گرفته شود.

این مجموعهٔ مزارها درنتیجهٔ امتزاج علایق دستگاه حکومت و فرقه‌های محلی تصوف رشد قابل‌توجهی داشتند. علاقهٔ دربار ایلخانیان به مسائل اعتقادی تا به آن‌جا پیش رفت که، علاوه‌بر رشد مدارس دینی، افزایش رسالات کلامی و مباحثات فلسفی در دورهٔ اولجایتو به اعلام تشیع به‌عنوان مذهب رسمی منجر شد. در این دوره نزدیکی تصوف و تشیع به‌واسطهٔ رویکردهای عاطفی‌ترشان به مذهب موجب شد در بسیاری از فرقه‌ها، نظیر کبرویه و سهروردیه، علایق پرشوری نسبت‌به خاندان پیامبر (ص) ابراز شود که این توجه و ارادت به‌کرات در معماری و هنر مجموعه‌های منتسب به تصوف، باوجود سُنّی‌بودنشان، بازتاب یافته است.

بلر درمورد سؤال دوم توانسته است به‌طریقی وضع به‌شدت نامنسجم مجموعهٔ مزار نطنز را توجیه کند. درواقع، او این نقشهٔ نامتعارف را منطقاً درنتیجهٔ عوامل تاریخی و شهرسازی بیان می‌کند. درمورد عوامل شهرسازی بر نقش مالکیت شهری و جابه‌جایی جمعیتی تأکید دارد و در بررسی عوامل تاریخی به این مسئله اشاره می‌کند که مسجد مجموعه برمبنای جهت‌یابی عمارت هشت‌ضلعی دورهٔ بویهیان بنا شده است، حال‌آن‌که در خانقاه و مقبره محاسبات جدید دورهٔ ایلخانی اعمال شده است. به‌این‌ترتیب، دو جهت‌یابی مختلف موجود در بنا را توجیه‌پذیر می‌کند و با توضیح پیچیدگی‌های موجود در معماری مجموعهٔ نظنز، تشریح پیش‌رفت‌های پیچیده‌تر مجموعهٔ بسطام را به‌عنوان یکی از مجموعه‌های شهرهای کوچک خدا امکان‌پذیر می‌سازد.

درمورد سؤال سوم، مجموعهٔ نطنز جزئیات مهمی دربارهٔ اصل و منشأ دست‌اندرکاران و مصالح دراختیار قرار می‌دهد. علاوه‌بر صنعت‌گران که در کتیبه‌های موجود در بنا به نام ایشان اشاره شده است، مصالح و تکنیک‌های به‌کاررفته نیز قابل‌ردیابی هستند. این منابع مختلف نیروی انسانی و مصالح نشان می‌دهد سه شبکه در ایران دورهٔ ایلخانی توانسته‌اند در ایجاد بناهایی ازاین‌دست مساعدت کنند: نخست، قطب حکومتی و دوم، اهمیت نسبی ولایات محدودهٔ مرکزی ایران و سوم، سهولت ارتباطات و نقل‌وانتقال در محدودهٔ قلمرو ایلخانی درکنار سطح مهارت صنعت‌گران محلی موجب شده است یگانگی و هم‌بستگی سه سطح سلطنتی، ولایتی، و محلی فراهم آید. گزینش‌های زیباشناسانه نیز به‌شکلی کاملاً سنجیده در ارتباط کامل با وضعیت موجود صورت پذیرفته است و کاملاً از آن متأثر بوده است.

۵. نتیجه‌گیری

هدف بلر از مطالعهٔ مجموعهٔ مزار شیخ عبدالصمد نه بررسی یک تک‌اثر منفرد از دورهٔ ایلخانی که بررسی ساختار و ذهنیت حاکم بر زمانهٔ ایلخانیان بوده است. بلر قواعد حاکم بر ساختار مسلط این عصر را در سطوح مختلف و در زنجیره‌ای پیوسته از ارتباطات، به‌عنوان معیارهایی دخیل در شکل‌دهی به معماری ایلخانی، موردمطالعه قرار داده و تلاش کرده است ازقِبَل این مطالعه و شناسایی به فهم سازوکار حاکم بر جامعهٔ ایلخانی نائل آید. این مهم به‌روشنی در نتیجه‌گیری نهایی او در کتاب بازتاب داده شده است. بلر مجموعهٔ مزار نطنز را محصول طبیعی زمانه‌اش می‌داند. او شکوفایی اقتصادی، اصلاحات دستگاه اجرایی، و نهادینه‌شدن تصوف را مجموعهٔ عوامل مشوق ساخت این مجموعهٔ مزار معرفی می‌کند و

انسجام و سازمان‌بندی حکومت در سطوح سلطنتی، ولایتی، و محلی را مهم‌ترین عاملی می‌داند که موجبات استفاده از طیف وسیعی از افراد و مصالح را در ساخت و ایجاد این آثار فراهم آورده است. بلر سامان‌دهی مصالح و تزئینات بنا را هم‌سو با زبان بصری عصر ایلخانی تفسیر می‌کند و این مجموعه را منبعی ارزش‌مند در مطالعه و بررسی هنر و جامعهٔ ایلخانی معرفی می‌کند؛ چراکه مجموعهٔ نطنز معیارهای اجتماعی، مذهبی، و اقتصادی دخیل را در ایجاد مجموعهٔ مزارات دورهٔ ایلخانی روشن می‌سازد و بدین‌سان بر سازوکار جامعهٔ ایلخانی و ذهنیت حاکم بر این دوران پرتو می‌افکند.

می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که در رویکرد تاریخی‌نگر هدف مطالعات نه بررسی تک‌اثرها، که مطالعهٔ ذهنیت و فکر حاکم بر هر دوره ازمنظر دریافت امروزین است؛ یعنی گفت‌وگویی بی‌پایان میان مورخ مفسر و تاریخ به تفسیر نیازمند.

کتاب‌نامه

اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار (۱۳۹۳)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ دهم، تهران: نشر نی.

احمدیان، مهرداد (۱۳۸۶)، «مقدمه بر بحران تاریخ هنر»، *گلستان هنر*، ش ۷، تهران: فرهنگستان هنر.

بلر، شیلا (۱۳۸۷الف)، *معماری ایلخانی در نطنز: مجموعهٔ مزار شیخ عبدالصمد*، ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی، تهران: فرهنگستان هنر.

بلر، شیلا و جاناتان بلوم (۱۳۸۷ب)، «سراب هنر اسلامی: تأملاتی در مطالعهٔ حوزه‌ای سیال»، ترجمهٔ فرزانه طاهری، *باستان شناسی و تاریخ*، ش ۴۵، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

رامین، علی (۱۳۹۰)، *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*، تهران: نشر نی.

سیم، استورات (۱۳۸۷)، «مارکسیسم و زیبایی‌شناسی»، در: *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

نجیب‌اوغلو، گلرو (۱۳۸۹)، *هندسه و تزئین در معماری اسلامی*، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.

نوذری، حسینعلی (۱۳۸۷)، *فلسفهٔ تاریخ، روش‌شناسی و تاریخ‌نگاری*، تهران: طرح نو.

ورنویت، استیون (۱۳۸۵)، «ظهور و رشد باستان‌شناسی دوران اسلامی»، ترجمهٔ پروین مقدم، *گلستان هنر*، ش ۴. تهران: فرهنگستان هنر.