

نیاسی سرقتی

عباس اکبری

به برادرم رضا
او که روبه محرابی
از نور
پیوسته
در نیایش بود.

• رویدادهای بین‌المللی:

- شرکت در نمایشگاه صفحات گل، فرانسه، ۱۳۹۴
- شرکت در پنجمین سمپوزیوم سرامیک، تونس، ۱۳۹۴
- شرکت در پنجمین سه سالانه الیت تایل، جمهوری دومینکن، ۱۳۹۳
- شرکت در سمپوزیوم ماکسیل، آنکارا، ترکیه، ۱۳۹۳
- شرکت در سمپوزیوم تراکوتا، اسکی‌شهر، ترکیه، ۱۳۹۳
- شرکت در پنجمین دوسالانه‌ی سرامیک آرژانتین، ۱۳۹۲
- شرکت در مسابقه‌ی کاشی طلایی فرانسه، ۱۳۹۲
- شرکت در چهارمین نمایشگاه سرامیک پست‌مدرن کرواسی، ۱۳۹۱
- شرکت در سه‌سالانه‌ی آسنا، کراچی، پاکستان، ۱۳۹۱
- شرکت در نمایشگاه «انعکاس»، ژنو، سوئیس، ۱۳۹۱
- شرکت در سمپوزیوم تراکوتا، اسکی‌شهر، ترکیه، ۱۳۹۰
- شرکت در سمپوزیوم سرامیک، ازمیر، ترکیه، ۱۳۸۹

عباس اکبری

متولد ۱۳۴۹، تهران

دکترای پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران
عضو هیأت علمی دانشکده‌ی معماری و هنر دانشگاه کاشان
عضو آکادمی بین‌المللی سرامیک

• نمایشگاه انفرادی:

- گالری آن، ۱۳۹۴
- گالری آن، ۱۳۹۳
- گالری آن، ۱۳۹۲
- گالری آن، ۱۳۹۱
- سالن فرهنگی دانشگاه ناتنق پاریس، ۱۳۸۴

• نمایشگاه گروهی:

- نمایشگاه «با این دست‌ها»، گالری دارالفنون، کویت، ۱۳۹۳
- نمایشگاه «سفالینه‌های زرین‌فام از دیروز تا امروز»، ایران، ۱۳۹۲
- دهمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۹۰
- نهمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸
- اولین دوسالانه‌ی مجسمه‌های فضای شهری، ۱۳۸۷
- پنجمین دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی ایران، ۱۳۸۶
- هشتمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۵
- چهارمین دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی ایران، ۱۳۸۴
- نمایشگاه هنر معنوی، فرهنگسرای نیاوران، تهران، ۱۳۸۴
- سومین دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی ایران، ۱۳۸۱
- دومین دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی ایران، ۱۳۷۸
- ششمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۷۷
- پنجمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک، ۱۳۷۵
- اولین سه‌سالانه‌ی مجسمه‌سازی ایران، ۱۳۷۴
- دومین دوسالانه‌ی دانشجویی سراسر کشور، ۱۳۷۴

• فعالیت‌های پژوهشی:

- چاپ پنج عنوان کتاب
- چاپ پنج مجموعه اثر
- چاپ بیش از ۶۰ مقاله در مجلات مختلف

• داوری:

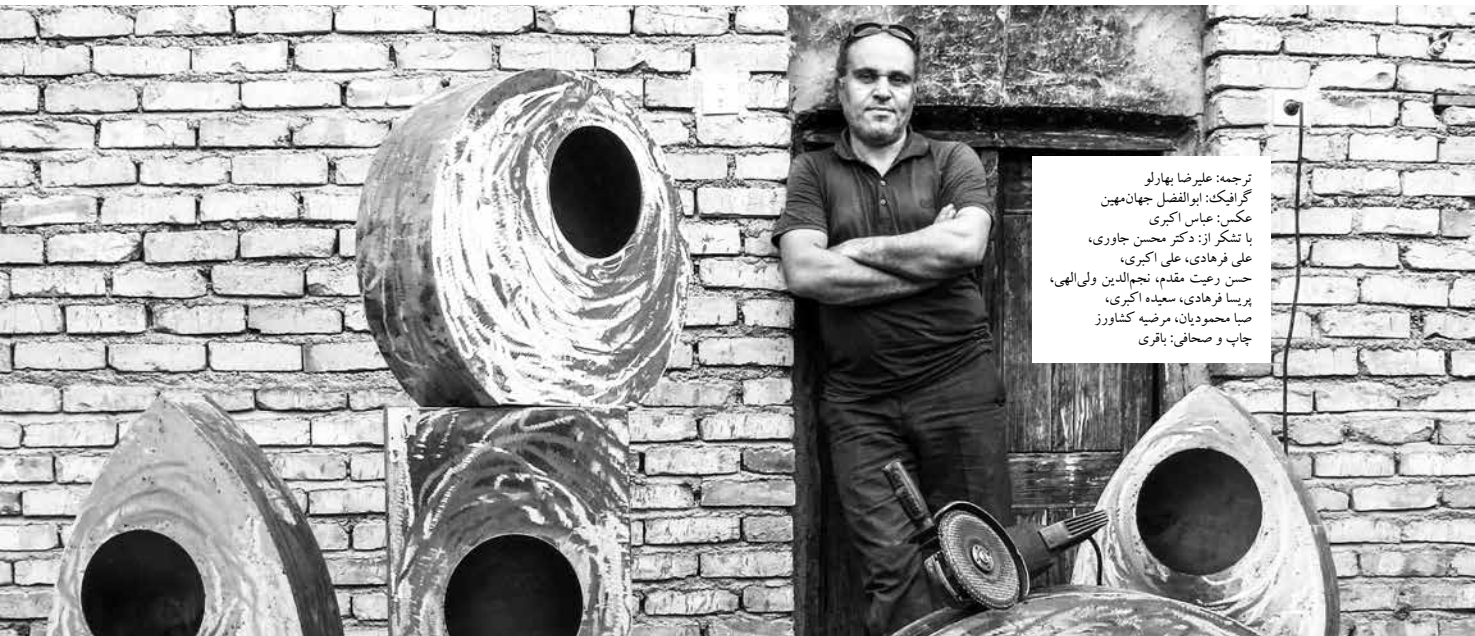
عضو هیأت انتخاب آثار هشتمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک ایران
عضو هیأت انتخاب آثار نهمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک ایران

• جوایز:

- جایزه بهترین کاشی معمارانه، پنجمین سه سالانه الیت تایل، دومینکن، ۱۳۹۳
- جایزه بزرگ پنجمین دوسالانه‌ی سرامیک آرژانتین، ۱۳۹۲
- جایزه دوم مسابقه‌ی «کاشی طلایی»، فرانسه، ۱۳۹۲
- نفر برگزیده‌ی بخش مجسمه‌سازی دومین دوسالانه‌ی دانشجویی ایران، ۱۳۷۴

• مجموعه‌ها:

ایران، آرژانتین، ژاپن، پاکستان، ترکیه، کرواسی فرانسه، آلمان، جمهوری دومینکن، تونس، اسپانیا



ترجمه: علیرضا بهارلو
نگارافیک: ابوالفضل جهان‌مهرین
عکس: عباس اکبری
با تشکر از: دکتر محسن جاوری،
علی فرهادی، علی اکبری،
حسن رعیت مقدم، نجم‌الدین ولی‌اللهی،
پریسا فرهادی، سعیده اکبری،
صبا محمودیان، مرضیه کشاورز
چاپ و صحافی: باقری

درباره‌ی نیایش شرقی

بی‌گمان بخش مهمی از آثار هنری به سبب انگیزه‌های مذهبی و یا سفارش برای این مقصود ساخته شده‌اند. اگرچه آثار هنری از این دست در اغلب تمدن‌ها قابل مشاهده است، اما آثار هنری معنوی شرق را باید به گونه‌ای دیگر نگریست؛ دست‌کم از این منظر که انگیزه‌های تولید این آثار در شرق بیش از آن که بر مبنای سفارش نهادی باشد، بر اساس نیت‌ها و باورهای هنرمند است. چنین آثاری در تاریخ و فرهنگ ایران به ویژه در دوره اسلامی بسیار قابل مشاهده است. باید اعتراف کنم که کار کردن با این موضوع برای من در آغاز انگیزه‌ای این چنین نداشت. من بر حسب علاقه و حوزه‌ی کاری‌ام در هنر تنها موضوعی دیگر از تاریخ و هنر ایران را انتخاب کردم تا همچون سایر آثارم برداشت‌های شخصی‌ام را از یک میراث گذشته و نحوه‌ی برخورد با آن در هنر معاصر به نمایش بگذارم. اینجا بود که من محراب مسجد میدان سنگ را انتخاب کردم.

پانزده سال پیش برای اولین بار به کاشان رفتم تا در دانشگاه این شهر به تدریس بپردازم. در گاه و بی‌گاه فراغت از دانشگاه به دیدن آثار مهم شهر می‌رفتم. آن‌جا بود که برای اولین بار جای خالی محراب زرین فام مسجد میدان سنگ کاشان را دیدم. محرابی که آوازه‌ی آن در متون متعددی آمده بود. چند سال بعد به اتفاق دوست و همکار خوب دانشگاهی‌ام سید محمدحسین رحمتی به اروپا سفر کردم تا از موزه‌های مهم آن دیدن کنم. در برلین و در موزه پرگامون محراب مسجد سنگ در یک سالن به نمایش درآمده بود. ناراحت از این که چرا باید این اثر از ایران برود و خوشحال از این که بسیاری آن را اکنون با یک شرایط خوب می‌بینند، موزه را ترک کردم. دوستم محمدحسین گفت: ای کاش تو نمونه‌ای از این اثر را بسازی. آن‌زمان اگرچه توان انجام این کار را داشتم، اما احساس کردم کار در این حوزه چیزی فراتر از ساخت یک کپی باید باشد. از این رو ده سال صبر کردم تا این مجموعه در راستای بازنگری‌ها و مطالعات من در فرهنگ و هنر ایران جای خود را پیدا کند. این مجموعه را با مدل‌سازی و قالب‌گیری از آن به منظور اجراهای متفاوت شروع کردم. در آغاز کار بودم که برادرم رضا، که فردی مذهبی با آرمان‌های معنوی و علاقه‌مند کمک‌کردن به من در ساخت این مجموعه بود، ناباورانه درگذشت. انگیزه‌های ساخت این مجموعه را از دست دادم. چندی که گذشت احساس کردم با ناتمام گذاشتن این کار، آرزوی او را نادیده گرفته‌ام. انرژی‌ام مضاعف شد تا با انگیزه‌ای جدید کار را ادامه دهم. در اواخر کار بودم که چندین دعوت‌نامه برای شرکت در سمپوزیوم‌های بین‌المللی مجسمه‌سازی و سرامیک به دستم رسید. از میان آن‌ها یکی مربوط به سمپوزیوم بین‌المللی سرامیک تونس بود. بی‌هیچ تردیدی آن را انتخاب کردم و به شمال آفریقا رفتم؛ به کارتاژ، به تونس. پیش از سفر از مسئولین سمپوزیوم خواستم تا شرایطی فراهم شود تا من به شهر قیروان بروم تا از کاشی‌های فلزفام محراب مسجد جامع قیروان دیدن کنم. آن‌ها این درخواست را پذیرفتند و به قولشان عمل کردند. این لطف را هرگز فراموش نمی‌کنم. این کاشی‌ها در حدود ۱۲۰۰ سال قدمت دارند و در حقیقت متعلق به اولین محراب سفالین فلزفام جهان است. هر چند بخش‌های دیگر محراب با مواد دیگر ساخته شده است، اما مهمترین بخش این محراب را این کاشی‌ها تشکیل می‌دهند. دیدن این اثر از نزدیک برای من بسیار

مهم بود. زیرا تصاویر منتشر شده از آن نتوانسته‌اند کیفیت‌های جلای فلزی بی‌نظیر آن را نشان دهند. این کیفیت را در عکس‌هایی که گرفته‌ام ثبت کردم. از سویی این محراب برخلاف محراب مسجد میدان سنگ کاشان، دارای کاشی‌های مستقل و با سایز کوچک‌تری بود که من از آن در ساخت اثر مشابه محراب مسجد سنگ و همچنین کاشی‌های فلزی مربوط به ساخت آثار جدید این مجموعه الهام گرفته بودم. به همین دلیل مجموعه‌ی نیایش شرقی تنها باز تولید یک اثر قدیمی مربوط به ایران نیست. زیرا اصولاً کپی صددرصد سفالینه‌های فلزفام قدیمی امری غیرممکن است. از سویی من به دنبال چنین هدفی نبودم؛ هر چند امیدوارم یکی از نسخه‌های مشابهی که ساختم در محل اصلی محراب و در جای خالی آن نصب گردد. در حقیقت هدف من در این مجموعه شناخت و معرفی بخشی از گوشه‌های پنهان هنر اسلامی به ویژه هنر اسلامی ایران است. بنابراین مهم‌تر از جنبه‌های فن‌آوری سفالینه‌های فلزفام، معرفی نحوه برخورد هنرمندان گذشته با این فن‌آوری است. واقعیت این است که از نظر فنی و چه به لحاظ طرح و نقش و ... تفاوت‌های مهمی بین این دو اثر است. اما در هر دوی آن‌ها چیزی است که می‌تواند در مسیر درست در فضای هنر معاصر به نمایش درآید. من این ویژگی را نوعی از نور می‌دانم! در هنر گذشته، به ویژه در هنر اسلامی و در آثار ممتاز آن، ماده مورد مصرفی در مسیر تولید اثر هنری ارتقاء می‌یابد و از جنبه‌های مادی خود جدا می‌شود. این ویژگی به خصوص در سفالینه‌های اسلامی و به طور ویژه در سفالینه‌های فلزفام به چشم می‌آید؛ خاک تبدیل به نور می‌شود تا نشان دهد که چگونه هنرمند گذشته مسیری را پیش روی تو باز می‌کند که در آن می‌توانی نحوه برخورد با سنت‌های هنری و میراث گذشته را برای هنر معاصر بیابی.

در مجموعه‌ی نیایش شرقی، سرامیک در کنار آهن و برنز قرار می‌گیرد. لایه فلزفام روی سطوح سرامیکی اگر چه بسیار نازک هستند، اما بیشتر از آثار فلزی به چشم می‌آیند تا بدین وسیله نشان دهند، در هنر گذشته و به ویژه هنر ایرانی ماده مورد مصرفی چگونه پالایش می‌شود و از جنبه‌های فیزیکی خود جدا می‌گردد. این مجموعه تلاش دارد نشان دهد که چگونه می‌توان با حذف جنبه‌های صرفاً فرمالیستی به ویژه نقوش و خطوط و با فهم عناصر مهم‌تر پنهان در هنر گذشته از هویت پیشین هویتی اکنونی ساخت. در ساخت این آثار به دو واژه رایج محراب و مهرباب در زبان فارسی توجه داشتم. برای من محراب ریشه در زبان عربی ندارد. باور ندارم که محراب مکانی برای جنگیدن با چیزی باشد. محراب یا مهرباب برای من مکانی برای خلوت و نیایش آدمی است. ما در محراب جنگجو نمی‌شویم، ما در محراب عاشق می‌شویم. برای این مجموعه پروفیسور مارکوس ریتز از اتریش، آرتورو مورا از اسپانیا، جان کوژوال از استرالیا و محمد حشیشا از تونس بر من محبت داشتند و هر یک از زاویه دید خود مطالبی را نوشتند. از آن‌ها به پاس این لطف سپاسگزارم.

اما همه‌ی این ماجرا امکان انتشار نمی‌یافت اگر حمایت مادی آقای مسعود لطفی در چاپ و انتشار رایگان این مجموعه نبود. من این حمایت را بیش از آن که نوعی سخاوت و استطاعت مادی بدانم، نوعی بضاعت معنوی می‌دانم که ایشان نسبت به فرهنگ و هنر ایران دارند. این حمایت را سپاسگزارم. عباس اکبری

کاشان، شهریور ۱۳۹۴

«زیباترین»: تاریخچه‌ی محراب زرین فام کاشان (۶۳۲ هـ ق/ ۱۲۲۶ م.) و گردآوری آثار هنری ایران در اروپا

مارکوس ریتر*

محراب معروف زرین فام مسجد عمادالدین میدان سنگ کاشان (تصویر ۱) که رقم الحسن بن عربشاه را داشته و مورخ ۶۲۳ هـ ق/ ۱۲۲۶ م. است، سیر و سرگذشت شگفت‌انگیزی داشته است. این محراب که در سده‌های ۱۹ و ۲۰ میلادی به عنوان یک اثر هنری بسیار با ارزش به نقاط مختلف اروپا برده می‌شد، اکنون اثر شاخص و برجسته‌ی موزه‌ی هنر اسلامی برلین است (تصویر ۱۳) و در اوایل سده‌ی ۲۱ میلادی برای طرح جلد کتاب بسیار مطرح و شناخته‌شده‌ی هنر اسلامی قرون میانه برگزیده شد (تصویر ۱۱).^۱ این محراب هم اکنون در سال ۱۴۳۷ هـ ق/ ۱۳۹۲ هـ ش / ۲۰۱۵ م. و چیزی حدود ۸۰۰ سال یا بیشتر - بسته به تقویم - از زمان ساختش، بار دیگر در شکوه و جلال و به صورت نسخه‌ی کپی، در ایران پدیدار شده؛ اثری که کار دست متخصص لعاب و سفال، عباس اکبری است.

نسخه‌ی اصلی این محراب، پیشتر در دوره‌ی قاجار و در سال ۱۸۹۷ به یک مجموعه‌ی شخصی در ویمبلدون انگلستان واقع در حومه‌ی لندن منتقل گشت. سپس در ۱۹۲۷ به دپارتمان هنر اسلامی «موزه‌های ایالتی برلین» فروخته و در ۱۹۴۵ به عنوان غنیمت جنگی به اتحاد جماهیر شوروی برده شد. این اثر در سال ۱۹۵۸ به موزه‌ی مزبور بازگردانده شد؛ جایی که آن زمان دیگر برلین شرقی در «جمهوری دموکرات آلمان» بود و در حال حاضر نیز پایتخت «جمهوری فدرال آلمان» است.

چنین سفر دور و دراز اشیاء و آثار هنری در طول زمان، و از میان کشور و شرایط خاص، منحصر به هنر ایران یا دوره‌ی جدید نیست. اشیای هنری، در اغلب مواقع، سرگذشت‌های متعددی با سوابق و زمینه‌های مختلف کاربردی دارند: در مواردی به عنوان پیشکش عرضه شده و گاه به شکل یک هدیه‌ی دیپلماتیک گسیل داده شده‌اند؛ در مواقعی به عنوان یک محصول یا اثر ذی‌قیمت به فروش رسیده‌اند و حتی در مواقعی دزدیده یا به صورت یادگاری و نشان برده شده‌اند و هر یک از این موارد شاید به دفعات در طول حیات آنها روی داده باشد.

محراب کاشان، مصداقی است از سه پدیده حول مسأله‌ی انتقال و واگذاری آثار فرهنگی و هنری که در سده‌های نوزدهم و بیستم خاص و منحصر می‌نماید: جابجایی عظیم دست‌ساخته‌های تاریخی غیرفرنگی به اروپا و غرب در بازاری روبه‌رشد برای مجموعه‌های شخصی و عمومی که تحت تأثیر انگیزه‌های زیباشناسانه و دانش‌پژوهانه و تمایل برای تصاحب و سنجش دنیای درون چشم‌اندازهای - اغلب مستعمارتی - آن دوره است؛ جابجایی عناصر بزرگ معماری (که محرابی با آن ابعاد را نیز شامل می‌شود) یا حتی بخش‌های مهم یک بنا که از اصل خود جدا شده بودند - گاه یکسر متفاوت از جابجایی آثار کوچک منفرد هنری؛ و اکتساب و گزینش آثار و اشیایی از ایران که در خدمت پی‌ریزی و ایجاد تصویر و تصور ذهنی غرب از هنر ایران بوده باشد - چیزی که بعدها در خود ایران هم پذیرفته می‌شد، مثل آنچه در اثر تأثیرگذار «سیری در هنر ایران» که نخستین بار در سال‌های ۳۹-۱۹۳۸ منتشر شد متجلی است.^۲

محراب مربوط به سده‌های میانه‌ی اسلامی و کاربرد آن در مسجد عمادالدین واقع در میدان سنگ کاشان

محراب کاشان، یکی از شش محراب بزرگ زرین‌فام برج‌مانده از ایران سده‌های میانه است؛ و دو نمونه‌ی دیگر هم وجود دارد که به صورت چندتکه یا قطعه‌قطعه شناخته می‌شوند.^۳ این اثر را «بزرگترین و زیباترین»^۴ خوانده‌اند. در حالی که صفت اول را نمی‌توان صحیح پنداشت، اما می‌توان به راحتی با مورد دوم که به واسطه‌ی کیفیت و رنگ‌های متعادل و لطیف آن تصدیق می‌شود موافق بود. این محراب بعد از اولین غلبه‌ی مغولان بر مرکز ایران تحت حاکمیت اتابکان ساخته شد؛ یعنی دوره‌ای پس از پایان حکمرانی سلاجقه و پیش از استقرار حکومت مغول تحت حاکمیت سلسله‌ی ایلخانان. محراب مزبور، قاب مسطح بزرگی است در ابعاد $1/84 \times 2/80$ متر که از ۷۴ کاشی منفرد و تزئیناتی به شکل نقش برجسته تشکیل شده که با رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای و زرین‌فام روی لعاب سفید، نقاشی شده‌اند (تصاویر ۱، ۲، ۳). این اثر، در یک قاب مستطیل‌شکل پهن از نوارهای کتیبه‌ای، سه طاقگان قوس‌خوابیده‌ی کوچکتر و متوالی را نشان می‌دهد که هر یک در قبلی جای گرفته. این چینش، احساس یا برداشتی از سه طاقگان عقب‌نشسته در عمق یا تصویری از معماری‌ای با دو دریچه‌ی طاقگانی متوالی و یک تورفتگی نهایی را القاء می‌کند. بیرونی‌ترین طاقگان دارای قابی مستطیلی با دو کتیبه است؛ طاقگان میانی دارای یک کتیبه؛ و داخلی‌ترین آنها نیز با یک نوار کتیبه‌ای مشخص می‌گردد. در اینجا طرح‌ها و نقوش گیاهی کوچک به رنگ سفید، در زمینه‌ی یک لعاب درخشان به رنگ طلایی و رنگ‌سایه‌های قهوه‌ای جای گرفته که با رنگ آبی و فیروزه‌ای به کار رفته در حروف کتیبه‌ها و طرح‌های گیاهی بزرگ در تضاد است.

متن کتیبه‌ها برگرفته از آیات قرآنی با مضامینی مرتبط با بهشت، نماز، جلال خداوندی و توحید است و کتیبه‌های داخلی و بیرونی کار شامل آیاتی است از سوره‌های: انسان (آیات ۱ تا ۹)، اسراء (آیات ۸۰ تا ۸۳)، هود (آیه ۱۱۶)، بقره (آیات ۲۵۶، ۱۱۲ و ۹۷) و همان سوره (آیه ۱۳۱). شهادت اهل سنت، درست در میانه‌ی محراب و در نوار افقی جای گرفته. قاعده‌ی شیعه و شیوه‌ی ترکیب موقعیت خاص نام «علی» نیز روی سرستون‌ها به صورت قاب‌بندی‌شده در سمت راست و چپ، نشان داده شده است. بزرگترین و - به لحاظ بصری - برجسته‌ترین کتیبه‌ی بیرونی دوم، به رقم و تاریخی عربی ختم می‌شود (تصویر ۲):^۵

و کتب ذلک فی اواخر صفر سنهٔ ثلث عشرین و ستمایهٔ عمل الحسن بن عربشاه
(و آن را در اواخر صفر سال ششصد و بیست و سه نوشت عمل الحسن بن عربشاه)

از پنج نمونه‌ی دیگر محراب‌های کامل زرین‌فام در ایران، سه مورد مربوط به حرم امام رضا(ع) در مشهد است که در موزه‌ی همان‌جا نگهداری می‌شوند (دو نمونه به تاریخ ۶۱۲ هـ/ق / ۱۲۱۵ م. و یک نمونه ۶۴۰ هـ/ق / ۱۲۴۲ م.)؛ یک مورد مربوط به امام‌زاده یحیی ورامین بوده که در «بنیاد دُرّیس دوک» هونولولو جای گرفته (۶۶۳ هـ/ق / ۱۲۶۵ م.)؛ و یک مورد هم مربوط به مقبره‌ی علی‌بن‌جعفر در قم می‌شود که در دیارتمان اسلامی موزه‌ی ملی تهران قرار دارد (۷۳۴ هـ/ق / ۱۳۳۴ م.)^۶.

محراب زرین‌فام کاشان برای کدام بنا ساخته شده بود؟ گنبدخانه‌ای که این محراب، زینب‌بخش دیوار

قبله‌اش بوده متعلق به مسجدی است که حدود دو و نیم قرن بعد بنا شد (تصاویر ۷ و ۸). صحن مسجد، که شامل گنبدخانه هم می‌شود، کتیبه‌ای در درگاه خود دارد که تاریخ ۸۶۸ هـ/ق / ۶۴-۱۴۶۳ م. را نشان داده و به نام میرعمادالدین محمود الشیروانی است - یعنی شخصی که دستور ساخت این بنا را بعد از بازگشت از سفر حج داد.^۷ مسجد بخشی از مجموعه‌ای بود که بر گرد یک میدان در مقابل آن قرار گرفته بود. این مجموعه شامل یک خانقاه، بیمارستان، کاروانسرا و ساختمانی با یک ساعت مکانیکی بود. یک کتیبه از جنس کاشی معرق روی ستونی در ضلع جنوب غربی صحن مسجد، تاریخ یک سال پیش از کتیبه‌ی درگاه را نشان می‌دهد، و وقفنامه‌ای مربوط به این مجموعه، نه سال بعد از آن را.^۸ منبر گنبدخانه به سبک تیموری و با کاشی معرق پوشانده شده (تصویر ۷) و به تاریخ ۳-۸۷۲ هـ/ق / ۹-۱۴۶۷ م. مرتبط است.^۹ قاب‌بست‌های سنگی متعدد، همراه با فرامینی از دوره‌ی صفویه و یک کتیبه‌ی مرمتی اوایل قاجار، گواهی است بر کاربردهای مستمر و متعاقب این مسجد و نیز اهمیت آن - مسجدی که جایگاهی مرکزی در میان بازار داشت.^{۱۰}

اما با این اوصاف، پلان کف بنا (تصویر ۸)^{۱۱} حاکی از قدری عدم تناسب است که این مسأله می‌تواند به سبب بنای قدیمی‌تری باشد که توسط تشکیلات جدید دوره‌ی تیموری جایگزین یا تا حد زیادی نوسازی شده است. جهت‌گیری دلان‌های دو جانب گنبدخانه، هریک با محراب خاص خود، متفاوت از دیگری است. ای. اشرودر نیز بر این عقیده بود که ستون‌های ضلع جنوب شرقی، حکایت از بنایی قدیمی‌تر دارند.^{۱۲} اما تا امروز هیچ مطالعه‌ی عمیقی درباره‌ی مراحل ساخت بنا صورت نگرفته است. این موضوع باعث طرح چنین پرسشی خواهد شد که آیا این محراب برای مسجدی اولیه در همان محل ساخته شده بوده یا برای بنا و محل دیگری که از آنجا برداشته و در گنبدخانه‌ی مسجد تیموری نصب شده است. این دو استدلال موجب بررسی احتمال دوم است.^{۱۳} نخست آنکه تمام پنج محراب دیگر محافظت شده و کاملاً سالم زرین‌فام در ابعاد عظیم مشابه، در اصل، در اماکن و مقابری نصب شده بودند که آرامگاه‌هایی مقدس شمرده می‌شدند.^{۱۴} بسیاری از سایر قاب‌های زرین‌فام با مایه‌ی طاقدار، شبیه آنچه در یک محراب هست اما کوچکتر - مثلاً قاب مقبره‌ی شاه احمد قاسم در قم که در ادامه خواهد آمد - و دیگر انواع کاشی‌های زرین‌فام اکثراً با معماری مقبره و آرامگاه پیوند دارند.^{۱۵}

دوم، چنانچه به دست‌بندی ن. خوری مراجعه شود، این نکته معلوم می‌گردد که محراب زرین‌فام کاشان، مسطح بوده و از این رو تصویر یا تصور محراب مسجد است، و نه یک محراب تورفته (یا در زبان عرب: محراب مجوف). وی استدلال می‌کند در حالی که تصاویر محراب در سده‌های میانه‌ی اسلامی عمدتاً با مقبره و آرامگاه پیوند می‌خورند، مسجد نیازمند محرابی فرو رفته درون دیوار بود. خوری این استدلال را اصولاً بر اساس معماری اعراب سده‌های میانی بنا نهاده و نمونه‌های اندکی از هنر ایران ارائه می‌دهد.^{۱۶} این استدلال می‌تواند معماری ایران را هم شامل شود؛ چنانکه مساجد مطرح در سده‌های ۱۳ تا ۱۵ میلادی معمولاً دارای محرابی فرورفته درون دیوار با طرح نیم‌دایره یا گاه مستطیل هستند.^{۱۷} محراب زرین‌فام کاشان، به داخل دیوار پشتی یک فرورفتگی به ارتفاع دوبرابر آن هم‌سطح گشته بود که خود یکی از چهار کاو دیوار یکسان شکل گرفته توسط طاقگانی در محورهای گنبدخانه است که همگی با طاق‌های کنج، مرتبط شده، و یک هشت‌ضلعی منظم را به عنوان پایه‌ای برای گنبد

می‌سازند (تصاویر ۷ و ۸). در حالی که این محراب مسطح، یک فرونشستگی مستطیل شکل است که می‌تواند کاو دیوار محسوب شود، چیزی به جز کاشی‌های زرین‌فام برای تشخیص این فرورفتگی از سایر فرورفتگی‌های محوری موجود در گنبدخانه وجود ندارد. این طرح، متفاوت از فرورفتگی‌های واضح و مشخص محراب‌های دیگر مساجد است.

بنابراین تغییر امروزیِ زمینه‌ی محراب کاشان احتمالاً پیشینه‌ای مربوط به سده‌های میانی داشته باشد. ممکن است یک بنای متقدم‌تر با محراب زرین‌فام در همین مکان، کارکرد دیگری داشته؛ یا اینکه این محراب را از یک ساختمان قدیمی‌تر دیگر - یک مقبره یا یک آرامگاه - برداشته و به عنوان آرایه و تزئین و بالابردن مقام و جایگاه آن، به این مسجد منتقل کرده باشند.

ارزشیابی فزاینده‌ی محراب و آثار زرین‌فام در سطح بین‌المللی در سده‌ی ۱۹ میلادی

جین دیولافوا - جهانگرد فرانسوی - معمولاً به عنوان نخستین ناظر مدرنی شناخته می‌شود که در سفرنامه‌ی خود (۱۸۸۷)، گزارشی درباره‌ی محراب زرین‌فام کاشان ارائه داده است. تهیه‌ی تصویری بزرگ و پُرابهت از محراب (تصویر ۴) در این کتاب و همچنین نشریات انگلیسی‌زبان بعدی، خود زمینه‌ساز شناخت و ارزیابی بین‌المللی این محراب در میان افرادی شد که به هنر ایران علاقه‌مند بودند. و از این میان - بالاخص - آثار زرین‌فام، به اشیای بسیار ارزشمندی در مجموعه‌های اروپایی‌ای که در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شکل گرفته بودند بدل گشتند.^{۱۸}

به طور قطع، در میان ناظران ایرانی نیز آگاهی و شناختی از محراب کاشان و آثار زرین‌فام وجود داشته است. چنانچه به متأخرین نگاهی داشته باشیم، ضربی در کتاب خود درباره‌ی تاریخ کاشان، که در سال ۱۲۸۸ هـ.ق / ۱۸۷۲-۱۸۷۱ م. به اتمام رسید، درباره‌ی کاشی‌کاری‌های باشکوه به‌کاررفته در مسجد، یادداشت‌هایی برجای گذاشته است.^{۱۹} محمدحسن خان اعتمادالسلطنه - عالم و مورخ - نیز در گزارش‌هایش از سرزمین ایران که در سال ۱۸۷۹ به اتمام رسیده، از یک منبر و محراب یاد می‌کند.^{۲۰} و به همین ترتیب در سال ۱۸۸۱، عبدالغفار - سیاح - این محراب را به عنوان اثری که ارزش دیدن دارد ستوده است (نقل قول در ذیل). سایر اماکنی که کاشی زرین‌فام داشتند، مثل محراب کوچک قم که در ادامه خواهد آمد، نیز در معرض توجه نویسندگان ایرانی سده‌ی ۱۹ میلادی قرار گرفته‌اند.^{۲۱}

نخستین فرد اروپایی، پیش از دیولافوا، که درباره‌ی این محراب اطلاعاتی را در اختیار گذاشته، ب. و. استیپتن - بریتانیایی - در ۱۸۷۹ است؛ هرچند وی مشاهداتش را چیزی بیش از ۴۰ سال بعد منتشر کرد. به گفته‌ی او، این محراب در آن زمان کاملاً سالم بوده در حالی که دو سال بعد و در حین اقامت دیولافوا، بعضی از کاشی‌های آن گم شده بودند (نقل قول در ذیل). دیولافوا از بازدید خود در سال ۱۸۸۱، ارجاع و اشاره‌ی پرشوری را در کتابش در رابطه با محراب منتشر کرده و آن را با محراب ورامین قیاس نموده: «محرابی ستودنی، با کاشی‌هایی پوشیده از جلای فلزی. این لعاب‌ها در زیبایی همسنگ آنهایی است که در امام‌زاده یحیی ورامین هستند.» در این کتاب، نخستین تصویر منتشرشده از محراب در اختیار گذاشته شده است. این تصویر، نمایی از ضلعی را نشان می‌دهد که از روی عکس به صورت گراور تهیه شده (تصویر ۴).^{۲۲} در اینجا به وضوح دیده می‌شود که چندین کاشی در جانب پایین راست

طاقگان میانی محراب آسیب دیده یا برداشته شده‌اند، و همچنین یک قسمت کوچکتر در سمت چپ. حکاک در اینجا، شخصی را در تصویر قرار داده که کوچکتر از ابعاد طبیعی است تا به این طریق بتواند عظمت محراب را دوچندان کند. چنین شیوه‌ای در بازنمایی‌ها و تصاویر معماری سده‌ی ۱۹ امری شایع و مرسوم محسوب می‌گشته است.

ناظران بعدی که در آنجا از این محراب بازدید کرده‌اند، عبارتند از: سیاح بریتانیایی، جورج ن. کرزون در ۱۸۸۹ («محرابی باشکوه با بدل‌های چینی برجسته و لعاب‌دیده»)^{۲۳}، و آلبرت هوتوم شیندلر که مدت مدیدی در ایران اقامت داشت («محرابی با کاشی‌های قدیمی زیبا»)^{۲۴}. اما زمانی که یک مورخ هنر آلمانی به نام فردریش زاره در سال ۱۹۰۰ از کاشان بازدید به عمل آورد، خاطر نشان کرد که این محراب را از جای خود برده بودند. وی می‌گوید: «یک تلگرافچی ارمنی، از آن [محراب] صرفاً تعداد معدودی کاشی به من نشان داد»^{۲۵}.

نحوه‌ی خروج محراب از کاشان

جی. آر. پریس - اهل انگلستان - کسی بود که این محراب را به دست آورد و آن را به انگلستان فرستاد. در این رابطه تاریخ متقنی ذکر نشده است اما از توضیحات فوق معلوم می‌گردد که موضوع باید پیش از سال ۱۹۰۰ اتفاق افتاده باشد. بر اساس یادداشتی روی کارت قدیمی سیاهه و موجودی در موزه‌ی برلین، این محراب در سال ۱۸۹۷ از جای خود برده شده است.^{۲۶} برداشتن و قطعه‌قطعه کردن چنین اثر کاشی‌کاری‌شده‌ی تاریخی و بزرگی که به دیوار قبله متصل شده بود، باید رویدادی مهم در کاشان تلقی شده باشد. محل و موقعیت این اثر در مرکز پُرتردد بازار در یک میدان و همچنین مرمت‌های زیاد به هزینه‌ی ۷۰۰ تومان در سال ۱۸۷۷،^{۲۷} قویاً حاکی از آن است که این مسجد در آن زمان مورد استفاده بوده. از این رو برداشت و جابجایی محراب نمی‌توانسته بدون جلب رضایت مسئولین مسجد و وقف آن، و همین‌طور مقامات شهر، صورت گرفته باشد.

به نظر می‌رسد که حتی کاشی‌های پیشین این محراب هم به نفع خریداران علاقه‌مند ناپدید گشته بودند و فکر فروش خود آن هم سر زبان‌ها بوده است. در ۱۲۹۹ هـ.ق / ۸۲-۱۸۸۱ م. عبدالغفار نجم‌الملک - اهل ایران - در سفرنامه‌ی خود با ابراز تأسف گزارش داده که ممکن است محراب را به قیمت گزافی به اروپائیان بفروشد.^{۲۸}

کاشی‌های برجسته و معرق خوب در محراب مسجدی دیدم^{۲۹} خیلی تماشایی و معتبر است و فرنگیها همان را اقلاً دو هزار تومان می‌خرند و حیف است آن را به هر تدبیر باشد خواهند برد.

در حقیقت آن‌طور که در بالا اشاره شد، در تصویر موجود از این محراب در سفرنامه‌ی دیولافوا، مربوط به سال ۱۸۸۱ و در همان حوالی، واضح است که بعضی از کاشی‌ها مفقود شده یا آسیب دیده‌اند (تصویر ۳۰). اظهارات انگلیسی‌ها که بعدها در نشریات مربوط به رونمایی سال ۱۹۱۳ از این محراب به عنوان بخشی از مجموعه‌ی پریس (در ذیل) صورت گرفت، جنبه‌ی پوزش‌طلبانه نداشت. آنها بیشتر بر نمایش تصاحب و بردن محراب از مسجد به انگلستان متمرکز شدند تا آن را به عنوان اقدامی علیه

سرقت‌های مداوم بدانند. جای تردید است که ایرانیانی همچون عبدالغفار با چنین نظری موافق بوده باشند. نویسنده‌ی مقدمه‌ی کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۱۳ مجموعه‌ی پریس، وی را به خاطر جست‌وجوی کاشی‌هایی که پیش از تصاحب محراب، برداشته شده بودند ستوده و این گونه اظهار کرده است:^{۳۱}

شمار زیادی از کاشی‌های تشکیل‌دهنده‌ی این محراب مخفیانه برده و بعدها توسط آقای پریس، کاشی به کاشی، محفوظ داشته شد تا اینکه دست آخر نگهبان مسجد مجبور به رها کردن مابقی آنها و مهم‌ترین بخش قاب شد. مذاکرات برای این مقصود، حدود ۲۰ سال به طول انجامید.

داستانی مشابه این، در بازنگری‌ای که استیثن در سال ۱۹۲۳ داشته نقل شده است. اگر این قضیه صحت داشته باشد که او در آن زمان مدیر «وینسنت رایبسون» بوده^{۳۲}، آنگاه جای تعجب نیست که استدلالش در راستای همان مسیر کاتالوگ ۱۹۱۳ باشد، اما چندان که در بالا اشاره شد، وی اطلاعات مهمی را نیز به کار می‌افزاید:^{۳۳}

در اوایل سال ۱۸۷۹ [...] خوش اقبال بودم که برای اولین بار محراب معروف ایرانی را می‌دیدم [...] که موجب شکوه و عظمت مسجد عمادی یا مسجد میدان بازار کاشان بود. در آن زمان این محراب شکوهمند از هر جهت سالم بود، گرچه مادام دیولافوا چند سال بعد در حین بازدید از آن اثر در محل خود، متوجه شده بود که تعدادی از کاشی‌های جانبی برداشته شده بودند. این گونه سرقت‌ها، علی‌رغم هزینه‌های جانی و مالی مصروف‌مقامات و مسئولین مسجد برای خنثی کردن‌شان، مدتی ادامه داشت. بدون تردید به جهت این مسأله که تلاش ایشان بی‌ثمر مانده مقامات سرانجام تحت تأثیر قرار گرفته از آن دل‌کنند و به دوست و همکارم مرحوم جی. آر. پریس سپردندش [...].

اکنون استیثن، که مدتی در کاشان به سر برده بود، با افتخار اعلام می‌کند که نقشی در به دست آوردن و نجات کاشی‌های گم‌شده داشته است:^{۳۴}

خرسند و مسرورم از اینکه توانستم حین اقامت خود در کاشان، در تعقیب و بازیافت چندین نمونه از کاشی‌های مفقودشده برای آقای پریس، مؤثر و راهگشا باشم. از این رو کمی بعدتر امکان آن دست داد که بتوان محراب را تقریباً به جمال اولیه‌اش بازگرداند.

استیثن به محض ورود محراب به انگلستان، مسئولیت تعویض بعضی از کاشی‌های گم‌شده با کپی‌های جدید را نیز عهده‌دار شد. او اطلاعاتی را فراهم آورده که در تاریخچه‌ی احیای آن، مهم تلقی می‌شود (نک: ذیل):^{۳۵}

برای چند کاشی که قابلیت احیا و مرمت نداشتند، نمونه‌های جایگزین در نظر گرفته شده است. تولیدات مجدد و بازسازی‌ها زیر نظارت اینجانب و با همیاری یک خوشنویس ماهر تهرانی و یک کارگر ماهر دیگر از لندن در زمینه‌ی سفال‌های لعابی - که شاگرد ویلیام د مورگان فقید بوده - انجام گرفت و ساخته شد. اینها در اجتناب از القای حس «جعلی» یا بدلی بودن، بسیار اسلوب‌مند بوده و آشکارا خود را به منظور نمایش خصیصه‌ی اصیل و اولیه‌ی محراب، تعبیه کرده و جای داده‌اند.

گنجینه‌ای شخصی: محراب در مجموعه‌ی هنرهای ایرانیِ پریس در انگلستان

جان ریچارد پریس (۱۹۱۷-۱۸۴۳) در سال ۱۸۶۸ به ایران سفر کرد و در خدمت «دپارتمان تلگراف» هند و اروپایی درآمد. او در سال ۱۸۹۱ کنسول بریتانیا در اصفهان شد و از سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۶ نیز در سمت ژنرال کنسول بود تا همان سال بازنشست شد و به لندن بازگشت.^{۳۷}

پریس در طول اقامت طولانی خود در ایران، اشیای هنری بسیاری در همه‌ی زمینه‌ها از این کشور جمع‌آوری کرد و مثل خیلی از خارجی‌ها مجذوب آثار و سفالینه‌های زرین‌فام بود. این مجموعه به صورت ذره‌ذره و تدریجی به اقامتگاه برادرش سِر ویلیام پریس در گاتیک لاج ویمبلدون ارسال می‌شد. گفته می‌شود که در پایان کار، تعداد این آثار و اشیاء، چیزی حدود هزار قطعه شده بود.^{۳۸}

آثار موجود در مجموعه را که شامل محراب زرین‌فام کاشان هم می‌شد، برای نخستین بار در سال ۱۹۰۵ به عموم مردم بریتانیا نشان دادند؛ یعنی زمانی که این آثار به «موزه‌ی ساوت کنزینگتون» لندن (که بعدها به موزه‌ی «ویکتوریا و آلبرت» تغییر نام داد) قرض داده شد.^{۳۸} اشیای سفالین موجود در مجموعه‌ی پریس، به‌جز محراب زرین‌فام آن، در «نمایشگاه بدل چینی ایران و خاور نزدیک» در انجمن هنرهای زیبای برلینگتن (۱۹۰۷) نیز در معرض دید قرار گرفت.^{۳۹}

در آن زمان، یک «نمایشگاه هنر ایرانی» که از آوریل ۱۹۱۳ افتتاح شده بود، به عرضه و نمایش مجموعه‌ی پریس در «گالری‌های وینسنت رایبسنسون و کمپانی» در لندن می‌پرداخت. این کمپانی به عنوان فروشنده‌ی آثار هنری شرق، به خصوص قالی‌هایی شامل قالی معروف ایرانی مربوط به آرامگاهی از دوره‌ی صفویه در اردبیل، شناخته می‌شد.^{۴۰} پریس احتمالاً به دلیل کبر سن قصد فروش این مجموعه را نداشته است. او در سال ۱۹۱۳، هفتاد سال داشت و تنها چهار سال دیگر زنده ماند. در آن زمان یک کاتالوگ جامع و مفصل از این نمایشگاه، به ثبت و مستند کردن اشیاء و آثار این مجموعه در ۴۹۲ مدخل که اغلب‌شان کاشی و سفال بودند پرداخت (تصویر ۹). در این کاتالوگ و سایر نشریاتی که برای این نمایشگاه تنظیم و تهیه شده بود، محراب کاشان به عنوان اثر فاخر و ممتازِ مجموعه مشخص گشته بود.^{۴۱} در کاتالوگ موجود، این اثر با غرور و افتخار به عنوان مدخل شماره‌ی ۱ نشان داده و با یک نسخه‌ی تکثیرِ رنگی گران‌قیمت از روی عکس، تصویرگری شده بود (تصویر ۶).^{۴۲} بیست شیء دیگر هم در اختیار و تملک استیبتن بود.^{۴۳} علاوه بر این موارد، یک قالی باغی (طرح باغ) از دوره‌ی صفوی، یک گلدان به اصطلاح الحمر از اندلس، و ۱۱ قطعه از «قلابدوزی دیوارکوب ناکسوس» نیز به این کاتالوگ و نمایشگاه اضافه شده بود.^{۴۴}

در مقدمه‌ی کار، به این کارنما به عنوان «یک نمایشگاه عمومی از این مجموعه‌ی خارق‌العاده که از نقطه‌نظر تاریخی، باستان‌شناختی و زیبایی‌شناختی ارزشی یکسان دارد» اشاره شده. اما از متن، و محل و موقعیت موجود در «گالری‌ها» پیداست که این کارنما در حقیقت یک حراجی بوده است. این رویداد در آن زمان در نشریه‌ی «آمریکن آرت نیوز» نیویورک هم چاپ شد که اعلام کرده بود: «مجموعه‌ی هنرهای ایرانی پریس [...] شامل ۱۰۰۰ فقره اثر» به همراه - با چاپی درشت و سیاه در ارجاع به محراب زرین‌فام کاشان - «بزرگترین و زیباترین محراب موجود» (تصویر ۱۰).^{۴۵} چنین نمایشگاه بزرگ و مطرحی در کنار ارائه‌ی یک کاتالوگ تصویرسازی‌شده‌ی مطلوب، باید به تصور ذهنی و وجهه‌ی

عمومی هنر ایران در آن زمان کمک شایانی کرده باشد، هرچند هر دوی این موارد به‌ندرت در ادبیات و نوشته‌جات علمی و پژوهشی اخیر عنوان شده‌اند.^{۴۶}

از بازار تا موزه: دست‌آورد زاره برای دیپارتمان هنر اسلامی برلین، آلمان

محراب زرین‌فام کاشان بار دیگر تغییر مکان یافت: این بار از انگلستان به برلین آلمان زمانی که ف. زاره در سال ۱۹۲۷ آن را برای بخش هنر اسلامی در موزه ایالتی تهیه کرد.^{۴۷} این دیپارتمان زمانی که در ۱۹۰۴ تأسیس شد، یکی از نخستین نهادهای موزه‌ای به شمار می‌رفت که به طور ویژه برای نگهداری و مطالعه‌ی آثار هنر اسلامی یا آثار هنری کشورهای مسلمان اختصاص داده شده بود. این بخش ابتدا «دیپارتمان ایرانی-اسلامی» نام گرفت، زیرا مجموعه‌ی اولیه‌ی آن، بازتابی از علاقی هنر ایرانی و اشیای امانت‌گرفته‌شده‌ی نخستین مدیر آن، یعنی زاره بود. سپس (تا سال ۱۹۳۵) «دیپارتمان هنر اسلامی» نام داشت؛ بعد از آن «دیپارتمان اسلامی و موزه‌ی اسلامی»، و در حال حاضر «موزه‌ی هنر اسلامی» نام دارد و شامل یکی از غنی‌ترین مجموعه‌های هنری پیش از مدرن سرزمین‌های اسلامی در دنیا است. تصور و عقیده‌ی این بنیاد بر آن بود که هنر اسلامی را به عنوان موجودیتی که جایگاهی برابر در میان هنر باستانی آسیای غربی و هنر کلاسیک یونان و رم دارد در نظر آورده و مورد توجه قرار دهد. هنرهای این دسته (آسیای غربی، یونان و رم)، در سایر دیپارتمان‌های همان ساختمان (موزه‌ی پرگامون) در معرض نمایش قرار داشت.^{۴۸}

فردریش زاره (۱۸۶۵-۱۹۴۵) تاریخ هنر خوانده بود و یکی از شخصیت‌های پژوهشگر محور در کشورهای آلمانی‌زبان و اروپا محسوب می‌شد که در شکل‌دهی حوزه‌ی پژوهشی تاریخ هنر اسلامی در اوایل سده‌ی بیستم نقش داشتند.^{۴۹} علاقی عمده‌ی پژوهشی وی هنر و سفال ایران را شامل می‌شد. کتاب او که درباره‌ی آثار تاریخی ایران است، نمونه‌های فراوانی از تصاویر کاشی‌هایی را نشان می‌دهد که در حین سفر به ایران، ترکیه و آسیای میانه عکاسی شده بودند.^{۵۰}

زمانی که زاره به کاشان سفر کرد، محراب زرین‌فام در جای خودش نبود (نک: مطالب فوق). او این اثر را نخستین بار در سال ۱۹۱۰ هنگام بازدید از اقامتگاه برادر پریس در ویمبلدون دید.^{۵۱} او مجموعه‌ی پریس را از سال ۱۹۰۷ و زمانی که معرفی و گزارشی برای «نمایشگاه بدل چینی ایران و خاور نزدیک» در انجمن هنرهای زیبای برلینگتن نوشته بود می‌شناخت.^{۵۲} زاره و پریس در ۱۹۱۲، یعنی یک سال پیش از نمایشگاه حراجی وینسنت رایبسون و کمپانی، چندین نامه با یکدیگر رد و بدل کردند.^{۵۳}

به هر حال محراب پس از آن به مدت ۱۴ سال تمام بدون آنکه کسی به دستش آورد در حراجی باقی ماند. این موضوع با توجه به کیفیت و نایابی کار و اینکه این اثر بی‌شک اثر کلیدی مجموعه‌ی پریس بوده، شگفت‌آور است. شرایط زمان، در این میان، احتمالاً عاملی نامطلوب بوده است. جنگ جهانی اول تنها یک سال پس از برگزاری نمایشگاه به وقوع پیوست و از ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ ادامه یافت. سال‌های پیش رو، سال‌های آشوب و تلاطم سیاسی و اقتصادی بود. اما با وجود این، زاره طرح خود را برای به دست آوردن محراب دنبال کرد. قیمتی که او و وینسنت رایبسون و کمپانی نهایتاً در سال ۱۹۲۷ بر سرش به توافق رسیدند، قابل توجه بود: ۶۹۰۰ پوند استرلینگ، معادل ۱۳۸۰۰۰ رایش‌مارک. اما حالا معامله

آنها شامل یک محراب زرین‌فام ثانی و کوچکتر نیز می‌شد که آن هم متعلق به مجموعه‌ی پریس بود.^{۶۵} این انتخاب دوم نیز نشان از عزم زاره برای تصاحب اشیائی با اهمیت زیاد دارد. وی پیشتر این قاب‌بند را در نمایشگاه ۱۹۰۷ دیده بود. این اثر در کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۱۳، شماره‌ی ۲ را داشت و به صورت رنگی تصویر شده بود. (تصویر ۱۳). اثر مذکور به عنوان محرابی از یک آرامگاه نامشخص در قم توصیف شده بود.^{۶۶} این محراب که رقم علی‌بن محمد بن ابی‌طاهر و تاریخ ۱۰ صفر ۶۶۳ هـ/ق ۲ دسامبر ۱۲۶۴ را داشت، از دو کاشی بزرگ که ابعادشان روی هم ۱/۵۰×۰/۶۸ متر می‌شد تشکیل شده بود (Inv. I. ۵۳۶۷). سازنده‌ی آن به عنوان یکی از پرکارترین سفال‌گران زرین‌فام شناخته می‌شود. وی علاوه بر این کار، سازنده‌ی محراب امامزاده یحیی ورامین، محرابی به تاریخ ۶۴۰ هـ/ق ۱۲۴۲ م در مشهد و محرابی به طور ناقص شناخته‌شده در گرگان نیز بوده است.^{۶۷} به گفته‌ی مدرسی طباطبائی، این محراب، متعلق به آرامگاه شاه احمد قاسم قم بوده. محمدحسن طباطبائی تبریزی - سیاح ایرانی - در سال ۱۲۷۰ هـ/ق ۱۸۵۳-۵۴ م. و محمدتقی بیگ - محقق - در ۱۲۹۵ هـ/ق ۱۸۷۷-۸ م. این اثر زرین‌فام را ستوده و آن را در جای خود در مقبره مشاهده کرده‌اند.^{۶۸} بنابراین پریس باید آن را میان سال‌های ۱۸۷۷-۸ و ۱۹۰۶ - زمان ترک ایران - به دست آورده باشد.

زاره برای فراهم کردن این پول، راه درازی در پیش داشت و در این میان در یک نامه‌ی درخواست رسمی به وزارت علوم، در خصوص نایابی محراب زرین‌فام کاشان به بحث پرداخت و آن را با محراب ورامین^{۶۹} قیاس کرد:

به دست آوردن این محراب، که تنها یک مورد در بیرون از مرزهای ایران - در موزه‌ی دانشگاه فیلادلفیا - با آن قابل قیاس است، بیشترین میزان اهمیت را برای مجموعه‌ی اسلامی خواهد داشت.

سرانجام، یک قالی اصفهانی که دیارتمان هنر اسلامی از «موزه‌ی هنرهای کاربردی» در محل کاخ سلطنتی سابق قرض گرفته بود، به قیمت ۶۰۰۰۰ رایش‌مارک به فروش رسید، و ۶۰۰۰۰ رایش‌مارک دیگر هم از بودجه‌ی دیارتمان تأمین شد و ۳۶۰۰۰ پوند باقی‌مانده نیز توسط گولتشمیت - مدیر بانک - به عنوان وام بلندمدت بدون بهره اعطا گشت.^{۷۰} یاکوپ گولتشمیت (۱۸۸۲-۱۹۵۵) به عنوان حامی سخاوتمند دیارتمان، از طرفی، با زاره سابقه‌ی آشنایی داشت.^{۷۱} نهایتاً او به عنوان هدیه‌دهنده‌ی قاب‌بند زرین‌فام کوچکتر قم شناخته شد.^{۷۲}

در معرض دید عموم: در نمایشگاه موزه‌ی هنر اسلامی برلین

با در اختیار گرفتن این اثر، بار دیگر محراب زرین‌فام مسجد میدان کاشان، از فضای شخصی به میان عموم منتقل و به بخشی از عرصه‌ی رونمایی موزه در دیارتمان هنر اسلامی برلین (Inv. I. 5366)^{۷۳} و نیز موضوع مباحث پژوهشی تبدیل شد. یک سال بعد از تملک این اثر، زاره و ارنست کونل مقاله‌ی کوتاهی درباره‌ی این محراب منتشر کردند؛ ضمن آنکه مطالعاتی در باب آثار زرین‌فام مرتبط با محراب نیز صورت گرفت؛ و عکسی رنگی به کتاب «سیری در هنر ایران» سال ۱۹۳۸-۳۹ افزوده شد.^{۷۴} مهدی بهرامی (۱۹۰۵-۵۱) از جمله محققانی بود که این اثر را در آن دوره بررسی کرد و به طور خاص بر

روی سفالینه‌های زرین‌فام و کتیبه‌های آنها تمرکز کرد.^{۶۵} او در ۳۵-۱۹۳۴ در دپارتمان اسلامی، در کسوت پژوهش‌یار مطالعات دانشگاهی در پاریس به سر می‌برد و بعدها مدیر موزه ملی تهران شد.^{۶۶} در طی جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵-۱۹۳۹) تمام موزه‌های برلین تعطیل شدند و دارایی و آثار آنها به اماکن امن منتقل گشت. با این حال، دپارتمان اسلامی از بمباران‌های هوایی متحمل آسیب‌های زیادی شد. محراب کاشان در این بحبوحه جان سالم به در برد؛ اما مثل خیلی از آثار هنری دیگر به عنوان غنیمت به اتحادیه جماهیر شوروی برده و سالیان سال در انبار نگهداری شد.^{۶۷} بخش عمده‌ی این آثار، از جمله محراب کاشان، به جز محراب زرین‌فام کوچک قم (Inv. I. 5367، تصویر ۱۳)،^{۶۸} در پاییز ۱۹۵۸ به آلمان شرقی بازگردانده شدند و موزه نمایشگاه جدیدی را در اکتبر ۱۹۵۹ افتتاح کرد.^{۶۹} محراب کاشان بار دیگر در محلی که اکنون موزه اسلامی است نصب شد. در حالی که این محراب را پیشتر در مجموعه‌ی پاریس، آثار منحصر‌ایرانی احاطه کرده بود، اما اثر زرین‌فام مذکور در موزه‌ی برلین وارد گفتمانی بصری و تطبیقی با سایر آثار و همین‌طور محراب‌های دیگر کشورهای اسلامی شد. این نمایشگاه در ترکیبی از زیربخش‌های منطقه‌ای و رسانه‌ها، و یک‌چند هم، گاه‌شناسی ترتیب داده و تنظیم شده بود. محراب کاشان در اتاق ۱۴ («اتاق ایران») که برای هنرهای ایرانی مربوط به سده‌های ۱۳ و ۱۴ میلادی اختصاص یافته بود به نمایش درآمد. کاشی‌کاری‌های زرین‌فام و آثار سفالی مربوط به سایر تکنیک‌ها و دیگر رسانه‌ها نیز در آنجا در معرض نمایش قرار داده شده بود. اشیای موجود، هم دارای زمینه‌ی دینی بودند و هم غیردینی، که بسیاری از نمونه‌های مربوط به زمینه‌ی غیردینی تصاویر شکلاتی هم داشتند. با حرکت از اتاق ۱۳ («سرای سلاجقه») که آثاری از آنتولوژی مربوط به سده‌های ۱۲ تا ۱۴ میلادی را به نمایش می‌گذاشت، بازدیدکنندگان، محراب دیگری را نظاره‌گر می‌شدند که حتی بزرگتر و باعظمت‌تر بود. این محراب از کاشی معرق (در ابعاد ۲/۸۰×۳/۹۵ متر) ساخته شده بود. تاریخ ساختش نیز مابین سال‌های ۷۵-۱۳۷۰ و مربوط به «مسجد حکیم‌بیگ» قونیه بود. اتاق بعدی، اتاق ۱۵، آثاری از دوره‌ی صفوی را شامل می‌شد.^{۷۰} نمایشگاه جدید در سال ۲۰۰۰ که از پس اتحاد دوباره‌ی آلمان و دو شاخه‌ی موزه‌ی اسلامی در برلین شرقی و غربی بعد از تحولات سیاسی در سال ۱۹۸۹ ایجاد شد، بر ترتیب تاریخی و سلسله‌وار واضح‌تری تأکید داشت. حال بازدیدکننده می‌توانست نخست محراب زرین‌فام کاشان را در اتاق ۴، اتاقی که به هنر دوره‌ی سامانیان و سلجوقیان (شامل اتابکان) در ایران و خراسان اختصاص دارد، ببیند. (تصویر ۱۲). به دنبال آن محراب معرق قونیه در اتاق ۵ قرار دارد که به سلاجقه‌ی رم در آنتولوژی و دوره‌ی ایوبیان و ممالیک در سوریه و مصر اختصاص داده شده است.^{۷۱}

مرمت‌های جدید محراب

در آخر می‌توان تاریخ مرمت محراب را تعیین و مشخص نمود. محراب کاشان در وضعیت بسیار خوب و تقریباً بی‌نقصی بوده و امروزه نیز هست (تصویر ۱).^{۷۲} در واقع با بررسی و مرور کلیه‌ی تصاویر و منابع موجود، معلوم می‌گردد که اساس کار همراه با تقریباً تمام کاشی‌های اصلی و اولیه، از سال ۱۸۹۷ دچار تحول چندانی نشده و تنها بخش‌های ترمیم‌شده تغییر یافته‌اند.

اما پیشتر زمانی که پریس محراب را به دست آورد، کاشی‌های بیشتری نسبت به زمانی که دیولافوا در ۱۸۸۱ آن را دیده بود، مفقود شده بود. این مسأله، از مقایسه‌ی تصویر دیولافوا (تصویر ۴) با چاپ‌نقشی کوچک از یک عکس سیاه‌وسفید تاریخی که در اوراق برج‌مانده از زاره در آرشیو موزه‌ی برلین قرار دارد قابل مشاهده است (تصویر ۵). این عکس که بعد از به‌دست آوردن اثر توسط پریس (۱۸۹۷)، گرفته شده و ظاهراً پیش از هرگونه مرمت متعاقبی بوده، نشان می‌دهد که بعضی از کاشی‌ها در جانب راست قاب‌بست مستطیل‌شکل و در طاقگان داخلی، مفقود شده یا آسیب دیده‌اند. در طول این مدت، این کاشی‌ها صرفاً با مواد و مصالح تخت و تیره‌رنگی که در عکس نشان داده شده جایگزین شده بودند؛ موادی که کاملاً متفاوت از نقوش برجسته و رنگی کاشی‌های اولیه بودند.

جای این موارد را تا سال ۱۹۱۳، مرمت‌های بسیار ظریف‌تری گرفت: مرمت‌هایی که حالا نشان‌دهنده‌ی کاشی‌های ترمیم‌شده با همان نقوش برجسته‌ی رنگی (درست مانند کاشی‌های اصلی) بودند. این مسأله، از تکثیر رنگی‌ای که در کاتالوگ نمایشگاه سال ۱۹۱۳ مجموعه‌ی پریس منتشر شده (تصویر ۶) معلوم می‌گردد - نمای بخش‌های گم‌شده اساساً همان چیزی بود که امروزه هست.^{۳۲} این باید همان مرمتی بوده باشد که استیتن (نک: مطالب فوق) به آن اشاره کرده: مرمتی که به دست خطاط ایرانی و سفالگر بریتانیایی آموزش‌دیده توسط ویلیام دِ مورگان (۱۹۱۷-۱۸۳۹) انجام گرفته بود. دِ مورگان شخصی است که به عنوان استادکار و پیشه‌ور «جنبش هنرها و صنایع» شناخته می‌شود. او به احیای تکنیک‌ها و طرح‌های سفالینه‌های شرقی علاقه‌مند بود.

با این وجود زمانی که محراب در سال ۱۹۲۷ تصاحب موزه درآمد، کونل متوجه شد در سمت راست این اثر و در نوار کتیبه‌ای باریک بیرونی، بعضی از قسمت‌های متن قرآنی در جای درست خود قرار نداشتند.^{۳۳} از قرار معلوم، در بازسازی‌هایی که در لندن انجام شده بود، کاشی‌های اصلی و کاشی‌های مرمت‌شده به اشتباه در جای خود گذاشته شده بودند. کونل عنوان کرد که غیرممکن است بتوان به سرعت چنین خطایی را تصحیح کرد. نسخه و تکثیر رنگی موجود در کتاب «سیری در هنر ایران» در ۳۹-۱۹۳۸ (بدون تغییر در چاپ و ویرایش ۱۹۶۴)^{۳۴} این کتیبه را مشابه همان چیزی که در ۱۹۱۳ وجود داشته نشان می‌دهد. در عکس‌های موجود از سایر چاپ‌ها و نشریات آن زمان،^{۳۵} محراب به همان صورت و وضعیتی که در کاتالوک ۱۹۱۳ بوده دیده می‌شود.

در طی فرایند بازسازی و مرمت سال‌های ۱۹۵۰/۶۰ و زمانی که محراب از شوروی بازگشته بود، ی. تایروولر - مرمت‌گر - کاشی‌های کتیبه‌ی باریک را در ترتیب درست‌شان قرار داد و بعضی از کاشی‌های مرمت‌شده‌ی قدیمی را با نمونه‌های جدید که از گچ ساخته و با جلای نیتروسولوز نقاشی شده بودند جایگزین کرد. امروزه نگاه دقیق و جستجوگر می‌تواند این قسمت‌ها را به دلیل رنگ‌مایه‌های قرمزترشان تشخیص دهد (تصویر ۱). به منظور آنکه انتقال محراب ساده‌تر و کم‌مخاطره‌تر باشد کاشی‌های مجزا را روی هفت قاب بزرگتر سوار کرده بودند.^{۳۷} این محراب در سال‌های ۲۰۰۴/۵ به طور گسترده از سوی مرمت‌گرانی که در جستجوی اقدامات حفاظتی آتی بودند مورد آزمایش و بررسی‌های مجدد قرار گرفت.^{۳۸}

شاهد و مصداقی برای انتقال آثار هنری ایران و آثار زرین‌فام دوره‌ی قاجار به اروپا

در این نوشته، تاریخ جدید تملک و بازسازی محراب زرین‌فام کاشان مورد بررسی قرار گرفت و به پرسش درباره‌ی کاربرد آن در اواخر سده‌های میانی و امکان استفاده‌ی مجدد از آن در بنایی که تصور می‌گردد به تاریخی بس متأخرتر مربوط باشد اشاره شد.

بردن محراب از ایران، گردآوری هنر ایران و آثار زرین‌فام توسط پریس، مسیر زندگی او میان بریتانیا و ایران، و نشر و پراکندگی متعاقب و تصاحب موزه‌ای آثار از این مجموعه، گواه و مصداقی است برای جابجایی‌های عظیم آثار هنر ایران از این کشور به اروپا و غرب در سده‌های ۱۹ و اوایل ۲۰ میلادی. محراب که در اصل به مکانی قابل دسترس برای عموم و زمینه‌ی خاص تعلق داشت از آن جدا و به مجموعه‌ای شخصی در اروپا برده شد. محراب در موزه‌ای مستقر گردید که در آنجا بار دیگر برای عموم قابل رؤیت بود و اثری در خور مطالعات پژوهشی محسوب می‌شد. نسخه‌ی ساخته‌شده‌ی اخیر محراب، راه این اثر را به میان مخاطبان درون ایران بازمی‌کند، هرچند در مواردی با نسخه‌ی اصلی آن تفاوت دارد. این تفاوت‌ها بیشتر در کاربرد مجموعه‌ای منظم از کاشی‌های مربع‌شکل به جای کاشی‌های با ابعاد و اشکال متفاوت قبل است (تصویر ۳).

در حالی که با استفاده از اسناد و مدارک بایگانی‌شده، تاریخ جدید این محراب را می‌توان از لحظه‌ای که وارد موزه‌ی برلین شده است تا حدی با جزئیات مکتوب نمود، نکات و موارد چندانی در خصوص تاریخ ماقبل از آن که به صورت خصوصی در دست افراد بود قابل عرضه نیست. تاریخ مجموعه‌ی پریس از هنر ایران و پراکندگی آن سزاوار مطالعه‌ی مدارک مرتبط در اروپا است. پرسش‌هایی از این قبیل که تحت چه شرایطی این محراب در کاشان به دست آمد آورده شد و چه کسی آن را واگذار کرد، با مطالعه‌ی منابع فارسی و تاریخ شفاهی در ایران می‌تواند بررسی شود.

در راستای تاریخ‌نگاری «هنر اسلامی»^{۶۹} تعاریف و ساختارهای آنچه در اواخر سده‌ی ۱۹ و اوایل سده‌ی ۲۰ به عنوان «هنر ایران» شناخته شد و ارتباط آن با مجموعه‌داری، شرح سفر، نمایشگاه‌های جهانی و کارهای پژوهشی توجه بیشتری را در سال‌های متأخر به خود معطوف داشته است.^{۸۰} «نمایشگاه بین‌المللی هنر ایران» در لندن (۱۹۳۱)^{۸۱} و انتشار کتاب سیری در هنر ایران در ۱۹۳۸-۹^{۸۲} اوج فرایندهایی بود که در سده‌ی ۱۹ با گردآوری‌ها و مجموعه‌داری‌های شخصی آغاز شد.

مجموعه‌هایی که در ایران، و سایر کشورهای مسلمان، شکل گرفته می‌تواند به عنوان موضوعی ویژه مورد بررسی قرار گیرد. پریس به گروهی از متخصصان اروپایی در ایران در نیمه‌ی دوم سده‌ی ۱۹ میلادی تعلق داشت که از سوی دولت قاجار در ایران فراخوانده شده با از سوی دولت و کمپانی‌های خودشان برای همکاری با حکومت ایران اعزام شده بودند تا به این طریق روند مدرن‌گرایی و تجدیدنخواهی را در کشور تسهیل بخشند. در اواخر دوره‌ی قاجار، چندین نهاد از جمله مدرسه‌ی دارالفنون، که در سال ۱۸۵۱ در تهران گشایش یافت، را می‌توان به عنوان فصل مشترکی در این روند دانست.^{۸۳} بسیاری از متخصصان خارجی، مدت مدیدی در ایران اقامت گزیدند و در این حین به تاریخ، فرهنگ و هنر ایران علاقه‌مند شدند. آنها این امر را به کشور و جامعه‌ی خود منعکس و

منتقل نمودند. این افراد خود به راهی برای انتقال و گذار میان ایران و اروپا مبدل شدند و آن‌ها زمانی که به کشور خود باز می‌گشتند بار دیگر به عنوان «متخصص» مطرح می‌شدند؛ اما این بار در خصوص مسائل ایران و فرهنگ ایرانی.^{۸۴} شمار قابل توجهی از این بیگانگان در این میان جذب هنر ایران می‌شدند و در زمان اقامت‌شان مجموعه‌هایی را در کشور گردآوری و سپس آنها را به سرزمین خودشان منتقل می‌کردند. حجم عمده‌ای از این مجموعه‌های شخصی، بعد از رسیدن به اروپا، دیر یا زود - به صورت قطعه‌قطعه یا گاهی هم یک‌جا - به بخشی از مجموعه‌های عمومی تبدیل می‌شد. آثار موجود در این مجموعه‌ها اغلب پایه‌ی اصلی مجموعه‌های بزرگ موزه‌ای هنر ایران را در خارج از کشور، آنچه امروزه در اروپا و غرب وجود دارد، تشکیل دادند.

پریس پس از بازگشتش به انگلستان، به واسطه‌ی علاقه‌اش به هنرهای تجسمی ایران، به عنوان «مقام برجسته‌ای در خصوص هنر ایران شناخته» شد.^{۸۵} کمپانی‌های تلگراف که در دوره‌ی قاجار کار می‌کردند نیز نقاط عطف دیگری نه فقط برای مدرن‌گرایی بلکه برای کسانی که درگیر مراحل انتقال بودند محسوب می‌شد. پریس و استیتن هر دو به استخدام تلگراف‌خانه هند و اروپا که تحت اداره‌ی بریتانیا بود درآمد بودند. بنجامین و استیتن (۱۹۲۷-۱۸۵۶) از سال ۱۸۸۱ تا ۱۹۱۲ در خدمت این دپارتمان بود و مدتی هم در کاشان سر کرد.^{۸۶} در حالی که آثار هنری ایران از مجموعه‌ی پریس و مجموعه‌ی استیتن، که ظاهراً بسیار کمتر بود، و از میان‌شان تعدادی به کاتالوگ ۱۹۱۳ وارد شد، قطعه به قطعه به فروش رسید، یک همکار بریتانیایی دیگر، همه‌ی مجموعه‌ها را به انگلستان آورد. سر رابرت مرداک اسمیت اسکاتلندی (۱۹۰۰-۱۸۳۵)، تا سال ۱۸۶۵ مدیر «کمپانی تلگراف» ایران بود. وی مجموعه‌های بزرگی از هنر ایران را از ژول ریشار فرانسوی (۱۸۹۱-۱۸۱۶) که در دارالفنون تهران عکاسی تدریس می‌کرد و ژان باتیست نیکلا (۱۸۱۴-۷۵) که در ۱۸۵۴ به ایران آمده بود به دست آورد و آنها را به «موزه‌ی ساوت کنزینگتون» لندن واگذار کرد. این آثار در آنجا پایه مایملک گسترده‌ی هنر ایران را تشکیل دادند و برای نخستین بار در سال ۱۸۷۶ در معرض نمایش قرار گرفتند.^{۸۷}

دولت قاجار در همان سال حکمی صادر کرد که برداشت و خروج آثار هنری از ابنیه‌ی مذهبی را قدغن کرد. تی. ماسیوئا این مسأله را خط جداکننده‌ی میان دو دوره از تملکات اروپا از کاشی‌های زرین‌فام ایلخانی در ایران می‌داند.^{۸۸} شمار زیادی کاشی که نه فقط به دوره‌ی ایلخانی و انواع زرین‌فام، بلکه به دوره‌های دیگر و سایر تکنیک‌های هم مربوط می‌شد کماکان بعد از ۱۸۷۶ از ابنیه‌ی ایران برداشته می‌شدند که در میان آنها آثار موجود در مجموعه‌ی پریس هم وجود داشت. این مسأله ثابت می‌کند که عملی کردن حکم صادره دشوار بود. محراب زرین‌فام کاشان بدون موافقت و کمک مردم بومی کاشان قابل برداشتن و بردن نبوده است. در این کار گاهی مقامات دولتی هم دست داشته‌اند. گفته می‌شود محرابی که از امامزاده یحیی در وارمین برداشته شده بود، توسط مستوفی‌الممالک (۱۸۷۲-۱۸۷۱) - که بعدها صدراعظم شد - به نمایشگاه جهانی ۱۹۰۰ پاریس آورده شد و در غرفه‌ی ایران به نمایش درآمد. پس از آن توسط یک دلال آمریکایی به نام کورکیان خریداری شد. وی این اثر را به موزه‌ی دانشگاه پنسیلوانیا قرض داد و در سال ۱۹۴۰ به «بنیاد دوک» هونولولو فروخت.^{۸۹} جملات پایانی در مقدمه‌ی کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۱۳ مجموعه‌ی پریس معلوم می‌سازد که نویسنده - با

لحنی حاکی از تأسف - کاملاً آگاه بوده است که بردن چنین مقدار زیادی از آثار هنری ایران از این کشور، از جمله محراب زرین‌فام کاشان، دیگر در دوره‌ی او پذیرفته نخواهد بود:^{۹۰}

شاید بی‌تردید بتوان اظهار کرد که دیگر هیچ‌گاه چنین نمونه‌های عالی و باشکوهی از اوج هنر ایران، مثل آنچه آقای پریس گرد هم آورده بود، مجوز خروج از کشور را نیابند. مقامات ایرانی اکنون شوق و اشتیاق فراوان برای حفظ تمامی این آثار ارزنده دارند، و در حقیقت مجموعه‌داران آثار شرق اکنون به رقبایی برای برای آنچه از این آثار در غرب هست تبدیل شده‌اند. در حالی که در ایام گذشته مقامات عالی‌رتبه تمایل داشتند به علاقه‌مندان در مسیر کاوش‌هایشان برای گنجینه‌های هنری یاری رسانند، امروز قرع‌ی مخالفت‌ها به نام ایشان افتاده و احتمال کمی می‌رود که چنین مجموعه‌ی کامل و جامعی، مثل آنچه آقای پریس شکل داده بود، دوباره هرگز راه خود را به اروپا بیابد.

از این رو در اواخر دوره‌ی قاجار، حتی پیش از روی کار آمدن قوانین جدید حفظ میراث هنری در دوره‌ی پهلوی اول، آگاهی ایرانیان در نگهداری میراث مادی خود تغییر کرده بود.^{۹۱} درک و شناخت جایگاه آثار زرین‌فام، عنصر مهمی در ارزیابی اروپائیان از هنر ایران محسوب می‌گشت. گزارشات به‌جامانده از سفرها سبب آگاهی بیشتر در این حوزه می‌شد؛ از طرفی، اشخاص خارجی‌ای که در ایران به سر می‌بردند و به جمع‌آوری آثار هنری می‌پرداختند نیز این گونه آثار را خریداری و به اروپا منتقل می‌کردند. در این میان، توجه اولیه، بیش از همه، به سوی کاشی‌های زرین‌فام معطوف می‌شد؛ زیرا این‌ها آثاری بود که سیاحان می‌توانستند در بناهایی که در دسترس‌شان قرار داشت مشاهده نمایند، در حالی که به‌ندرت پیش می‌آمد با سفالینه‌های زرین‌فام برخورد داشته باشند. ژولیان دِ رشوشوئار (۱۸۳۰-۷۹) - وزیر فرانسوی - احتمالاً از نخستین کسانی بوده که در گزارش سفرش به ایران در سال ۱۸۶۲ درباره‌ی کاشی‌های زرین‌فام نوشت. ضمن آنکه وی شماری از این کاشی‌ها را از مقبره‌ی عبدالصمد در نطنز نیز به‌دست آورد.^{۹۲} کاشی‌های زرین‌فام در سال ۱۸۶۸ در کاتالوگ موزه‌ی ساوت کنتزینگتون عنوان شد.^{۹۳}

شناخت و تقدیر از کاشی‌های زرین‌فام، در نوشته‌های مربوط به سده‌ی ۱۹ ایرانیانی که از بناهای تاریخی بازدید می‌کردند نیز مشهود است. این موضوع از متون فارسی نوشته‌شده درباره‌ی محراب زرین‌فام کاشان و محراب کوچکتر قم - زمانی که هنوز در جای خود بودند - مشخص می‌شود و ممکن است از متون مربوط به سایر ابنیه هم اثبات گردد. چنین درک و تحسینی از کاشی‌های زرین‌فام، هم از سوی نویسندگان اروپایی صورت می‌گرفت و هم ایرانی. با توجه به اینکه اروپاییانی که در ایران سده‌ی ۱۹ به سیر و سیاحت می‌پرداختند معمولاً به راهنماهای محلی احتیاج داشتند، این سؤال پیش می‌آید که این درک و شناخت و تحسین تا چه اندازه بر پایه‌ی دیدگاه بومی و محلی در داخل ایران بوده. تفحص در چنین فرضیه‌ی شاید این تصور رایج را که مردم ایران در سده‌ی ۱۹ میلادی پیش از تماس با نظریات و تحقیقات غرب، هیچ قدر و اعتباری برای آثار هنری و تاریخی قائل نبوده‌اند تصحیح کند - علی‌رغم آنکه این آثار زمانی به دست خود ایرانیان خلق شده و بخشی از فرهنگ بصری درون ایران را شکل داده بود.

پی‌نوشت‌ها:

در اینجا لازم می‌دانم از همکارانی که فرایند کار را در این نوشتار تسهیل نمودند قدردانی نمایم؛ علی‌الخصوص از موزه هنر اسلامی برلین: استفان وپر که مجوز استفاده از تمامی آرشیوها را داد؛ پینس کروگر که سخاوتمندانه دانش خود را دربارهی فردریش زاره، تاریخچهی موزه و قاب‌بند کاشی‌کاری‌شدهی قم در اختیار گذاشت؛ یولیا گونلا که به روشی مناسب، به سامان‌دهی تصاویر پرداخت؛ گیسلا هلمیک که عمل دسترسی به فایل‌ها را تسهیل نمود؛ یوتا ایشود برای همیاری در زمینه‌ی درک مرمت‌های اخیر محراب؛ و یلکا کانت که چیزهایی یافت که من نیافته بودم. ترجمه‌های زبان‌های غیرانگلیسی متن، کار اینجانب است. از صفا محمودیان برای مقابله‌ی واژگان فارسی و متن فارسی و سارا تیشتر برای بررسی دقیق انگلیسی متن نیز تشکر می‌کنم.

لطفاً برای مشاهده‌ی تصاویر و منابع مربوط به این مقاله به بخش انگلیسی مراجعه کنید.

1. Ettinghausen/Grabar/Jenkins-Madina 2003.
2. Pope/Ackerman (eds.) (1938–39) 1964.
3. Bahrami 1949, 76

از هشت محراب زرین‌فام مربوط به سده‌های میانی، از جمله دو نمونه‌ی قطعه‌قطعه‌شده نام می‌برد. شش مورد از آنها توسط Blair 2014: 409–412 صورت‌برداری شده و مورد بحث قرار گرفته است. کار اصلی و بنیادی در خصوص آثار زرین‌فام، مربوط به Watson 1985 است، قس خلاصه‌مطلب اخیر Graves 2014. درباره‌ی محراب کاشان، نک:

Sarre 1928; Sarre 1931, 231, 233; Sarre 1935; Kühnel 1928; Kühnel 1931; Ettinghausen 1938–39, 1676 no. 38 (K2), pl. 704; Ettinghausen 1936, 44; Wilber 1955, 105 no. 3.

۴. نک: ذیل و ش. ۴۵.

۵. کتیبه‌های محراب زرین‌فام کاشان نخستین بار توسط کشیش

W. St. Clair Tisdall: Exhibition of Persian art 1913: no. 1. Kühnel 1928, 130–131,

در کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۱۳، خوانده و منتشر شد. او با مشایعت در چاپ و نشریات زاره بعد از تصاحب کار برای موزه‌ی برلین، خوانش دیگر و پرتفصیل‌تری ارائه کرد، هرچند بدون یاد کردن از نام Tisdall. زاره، در بخش‌ی از مقاله، کاتالوگ ۱۹۱۳ را ذکر کرده و تصور آنکه کونل نسبت به خوانش قبلی آگاهی نداشته را دشوار می‌سازد.

6. Blair 2014, 409,

که محراب ورامین را به دقت بررسی و مطالعه کرده بود.

7. Golombek/Wilber 1988, 390–392 no. 174

تاکنون مفصل‌ترین بررسی این بنای مربوط به سده‌های میانی اسلامی را ارائه کرده است.

8. Narāqi 1995, 147–172,

که کامل‌ترین گزارش کتیبه‌ها و منابع فارسی مربوط به بنا را نیز در اختیار می‌گذارد. قس

Meshkati 1970, 235–239,

به همراه سیاهه‌ی اصلی کتیبه و اطلاعات تاریخی.

9. O'Kane 1985, 142–147.
10. Ritter 2006, 163, 682–684,

درباره‌ی تاریخچه‌ی متأخر بنا بحث می‌کند.

11. Ganjīnāma 2004, 170–177/116–123،

اطلاعاتی در باب معماری و منابع گردآوری کرده است، اما به جهت ارائه‌ی یک نقشه‌ی همکف، که کامل‌تر و مفصل‌تر از اشرودر است، ارزش بسیار بیشتری دارد.

۱۲. اریک اشرودر ف نخستین کسی بود که این بنا را مطالعه و مقیاس می‌کرد، نک: گزارش او در Pope/Ackerman (eds.) (1938–39) 1964, vol. 3, 1162–1163, fig. 413.

Blair 2014, 411 ۱۳

عنوان کرده است که کاشی‌های مفقودشده یا آسیب‌دیده در تصویر Dieulafoy 1887, 206، نشان از آن دارند که این محراب از مکان دیگری آمده است، اما بنا به گفته‌ی Stainton 1923 این محراب در سال ۱۸۷۹ سالم و بی‌نقص بوده، بنابراین کاشی‌های آن بعدتر گم شده بودند.

14. Watson 1985; Blair 2014, 409, 415.

15. Watson 1985.

16. Khoury 1992.

۱۷. پلان‌ها در Wilber 1955 و در Golombek/Wilber 1988.

18. Masuya 2000, 50–51.

19. Żarrābī 1957, 424.

20. Muḥammad Ḥasan Khān (I'ṭimād as-Saltāna) 1897, vol. 4, 116.

۲۱. نک: ذیل و ش. ۵۸.

22. Dieulafoy 1887, 204–206, plate on p. 206.

23. Curzon 1892, vol. 2, 14.

24. Houtum-Schindler 1896, 111.

در متن، هیچ تاریخی در خصوص بازدید از مسجد ارائه نشده است. از آنجا که کتاب بر اساس سفرهای چندین ساله است، می‌تواند هر کدام از اینها پیش از تاریخ انتشار ۱۸۹۶ باشد.

25. Sarre 1901–10, vol. 1, 72.

در آنجا زاره بیان می‌کند که در سال ۱۹۰۰ در کاشان بوده، اما در Sarre 1928, 130 وی به اشتباه می‌نویسد که آن سال، ۱۸۹۸ است. این موضوع باید در سفر او در اواخر ۱۸۹۹ تا اوایل ۱۹۰۰ بوده باشد. از ینس کروگر سپاسگزارم که این مسأله را برایم روشن کرد (در ایمیل ۳۱ شهریور ۱۳۹۴). جای پرسش دارد که آیا «تلگرافچی ارمنی» ممکن است با تلگرافچی بریتانیایی، استبتن، که بعضی از کاشی‌ها را جمع‌آوری کرده در ارتباط بوده باشد (نک: ذیل).

26. Museum für Islamische Kunst Berlin, inventory cards I. 5366. Golombek/Wilber 1988, 390.

(followed by Ganjīnāma 2004, 116/121) سال ۱۹۲۹ که عنوان کرده قطعاً نادرست است.

27. Muḥammad Ḥasan Khān (I'ṭimād as-Saltāna) 1879, vol. 4, 116.

28. 'Abd al-Ghaffār 1962, 7.

مطمئن نیستم که بیان و عبارات تا چه میزان از اروپاییانی که قصد خرید محراب را داشته‌اند احساس رنجش و

بیزاری می‌کنند. اگر چنین باشد، پرسش اینجاست که چرا نویسنده آن را به ایرانیانی که قصد فروشش را داشته‌اند تعمیم نداده است.

۲۹. این تکنیک در واقع در منبر کاشی معرق استفاده می‌شود و نه در محراب.

30. Dieulafoy 1887, 206.

31. Glover 1913 (unpaginated), page 1, paragraph 2.

۳۲. به نقل از یک یادداشت دست‌نویس روی نسخه‌ای از مقاله، Stainton 1923، موجود در آرشیو موزه هنر اسلامی برلین.

33. Stainton 1923.

۳۴. همان.

۳۵. همان، "Two Persian Lustred Panels" 1913، See also Anonymous.

36. Anonymous, "The Preece Collection" 1913.

نک: Glover 1913, page 1 و آگهی درگذشت پریس در سال ۱۹۱۷ (نگارنده شخصاً آن را ندیده است و به Blair 2014: n. 15 استناد شده است).

37. "Preece Collection" 1913.

38. Sarre 1928: 130.

۳۹. این کاتالوگ، تاریخ سال بعد را دارد:

Burlington Fine Arts Club 1908, frame no. 10,

«توسط سر ویلیام پریس قرض داده شده».

40. Glover 1913, page 1, paragraph 4.

۴۱. مثل آنچه در نوشته‌ی "Two Persian Lustred Panels" 1913 و در تبلیغاتی که در ذیل آمده.

42. Anonymous, Exhibition of Persian art 1913 (unpaginated).

43. Ibid.: nos. 600–620.

44. Ibid.: after no. 620.

45. American Art News 11, no. 32, May 24, 1913, 6.

در آن زمان اولین ادعا صحیح نبود. محراب زرین‌فامی که از امام‌زاده یحیی در ورامین برداشته شده بود و آن زمان در موزه‌ی دانشگاه پنسیلوانیا بود، ابعاد بزرگتری دارد؛ درباره‌ی این محراب، نک:

Blair 2014 و نک: پایین و پی‌نوشت ۸۹.

۴۶. به عنوان مثال، هم Rogers 2002 و هم Blair 2014 از پریس یاد می‌کنند، اما نه از کاتالوگ حجیم نمایشگاه ۱۹۱۳.

47. Sarre 1928, 126, 130.

48. Kröger 2009, 10, 12, 33. Cf. Kröger 2004a.

49. Kröger 2004a, 33–43; Kröger 2015.

50. Sarre 1901–10.

51. Sarre 1928, 130.

52. Sarre 1908. Catalogue of the exhibition: Burlington Fine Arts Club 1908.

۵۳. اوراق به‌جامانده از زاره، آرشیو موزه‌ی هنر اسلامی برلین.

۵۴. در سال‌های ۱۹۱۳ و ۱۹۲۷، بیش از یک دوجین نامه میان زاره و وینسنت رایبسون رد و بدل شد؛ اوراق به‌جامانده از زاره، آرشیو موزهی هنر اسلامی برلین.
55. Exhibition of Persian art 1913, no. 2.
56. Sarre 1928, 130; Kühnel 1928, 131.
57. Watson 1985, 131–134; Blair 2014, 413.
58. Mudarrisī-Ṭabāṭabā'ī 1976, vol. 2, 65–70, pl. 101–116
 درباره‌ی بنا؛
 درباره‌ی قاب‌بند زرین‌فام. قس
 and *ibid.*, 68–70, pl. 116
- Watson 1985, 185; Blair 2014, 413, n. 30. Wilber 1955, 111 no. 12
 محراب بزرگتر در نظر گرفته که در ابعاد و اندازه، مانند محراب کاشان است.
59. See below with n. 89 and n. 45.
۶۰. نامه از مدیر کل موزه‌های ایالتی به وزیر علوم، تاریخ 8.8.1927؛ و پیش‌نویسی دست‌نوشته از زاره برای آن نامه، تاریخ 3.8.1927 هر دو در بایگانی مرکزی موزه‌های ایالتی برلین: file F804/27. نقل قول فوق، که توسط زاره در پیش‌نویسش بیان شده، از این نامه آورده شده است.
61. Kröger 2015, 34; Limberg 2015, 72, 73.
62. Sarre 1928, 126.
۶۳. سال معمول که برای این تملک ارائه شده، ۱۹۲۸ است، اما معامله در سال قبل آن قطع شده بود و محراب در تاریخ 22.11.1927 به موزه تحویل داده شد؛ بایگانی مرکزی موزه‌های ایالتی برلین: file F804/27.
64. Sarre 1928, Kühnel 1928. Sarre 1935, Ettinghausen 1936. Pope/Ackerman (eds.) (۱۹۳۸–۳۹)
 1964, vol. 10, pl. 704.
۶۵. برای مطالعه‌ی اثر او درباره‌ی سفالینه‌های زرین‌فام، نک: Bahrami 1949.
66. Kröger 2009, 43.
۶۷. از ینس کروگر به خاطر اطلاعات در اختیار گذاشته در گفتگویی مربوط به تاریخ 16.7.2015 قدردانی می‌کنم.
68. Kröger 2004b, 54, fig. on p. 55. Masyua 2000, 46
- به اشتباه بیان می‌کند که محراب قم تخریب شده بود. ارجاعات و منابع را مدیون ینس کروگر هستم؛ ایمیل‌هایی به نویسنده در تاریخ ۲۰/۲۲.۹.۲۰۱۵.
69. Kröger 2009, 53.
70. Enderlein 1988, 59–74,
 عکسی از محراب کاشان در *ibid.*, p. 65 دوباره چاپ شده است.
71. Enderlein/von Gladiss/Helmecke/Kröger/Tunsch 2001, see p. 48–49 for the Kashan mihrab, with a colour photograph.
۷۲. ینس کروگر، متصدی سابق موزه، خاطرنشان کرده (ایمیل به نویسنده در 20.9.2015) که بلر – که درباره‌ی محراب ورامین در بنیاد دوک قلم زده است – زمانی که اظهار می‌کند (2014, 411) «محراب کاشان» امروزه [...] نسخه‌ی دوباره‌کارشده‌ی اصل آن است» در اشتباه است.
73. Exhibition of Persian art 1913, no. 1.
74. Kühnel 1928, 130–131.

75. Pope/Ackerman (eds.) (1938–39) 1964, pl. 704.

76. Sarre 1928, fig. 2; Sarre 1935, pl. 1.

۷۷. گزارشی از مرمت ۱۹۵۰/۶۰ در آرشیوهای موزه یافت نشد؛ ایمیل از یوتا اشود – مرمت‌گر – به نویسنده در 1.9.2015.

۷۸. گزارش مرمت،

(March/April 2004 and September 2005, by Anne Mollenhauer with Alouette Borggreve, Moritz Kinzel, Ulrike Siegel, and Christa Wäschle)

شرایط محراب را با عکس‌های نمای نزدیک، تحلیل‌های گرافیکی و نظرات مکتوب، مستندسازی می‌کند؛ آرشیو موزه‌های هنر اسلامی،

file “Restauration und Baufreimachung, 6.1”

۷۹. نک: مرورهای اخیر در 2012 Cary/Graves (eds.)، و در رابطه با گردآوری، Komaroff (ed.) 2000 and Vernoit 2000.

۸۰. برخی موارد در 2013 Kadoi/Szanto (eds.) اشاره شده‌اند. در خصوص معماری و میراث ملی، نک: Grigor 2009.

81. Wood 2000.

82. Grigor 2009, 176–178.

83. Gurney/Nabavi 1993.

۸۴. بسیاری از زندگی‌نامه‌های متخصصان خارجی سده‌ی ۱۹ در ایران، می‌توانند پدیده‌های مربوط به نقل و انتقالات را توضیح دهند، مثلاً آلبرت هوتوم شیندلر اهل آلمان (که در بالا و n. ۲۴ اشاره شد)، مهندس و کارمند دولت ایران؛ درباره‌ی او نک: Gurney 2004. با نظری به این پدیده‌ها، نک: Gächter 2013a, 2013b درباره‌ی طیب اتریشی، یاکوب ای. پولاک که در دارالفنون به تدریس طب می‌پرداخت و به طیب شخصی پادشاه قاجاری، ناصرالدین‌شاه، تبدیل شد. او زمانی در اتریش به طور مشروح مطالبی در زمینه‌ی سرزمین، مردم و علوم ایران منتشر کرد.

85. “Preece Collection” 1913.

86. Stainton 1923.

بخشی از مطالب مربوط به زندگی استیپتن در Middle East Centre, St Antony’s College, Oxford, reference code GB 165-0270 نگهداری می‌شود. همچنین نک: یادداشت موجود در Exhibition of Persian art 1913, before no. 600.

87. Scarce 1973; 1986; Masuya 2000, 42–44.

88. Masuya 2000, 50. Cf. Helfgott 1994, 130.

89. Blair 2014, 416.

90. Glover 1913, page 3, last paragraph.

۹۱. در حالی که Grigor 2009, 12، تنها برای «افراد خردمند طبقه‌ی روشنفکر» اواخر دوره‌ی قاجار اعتبار قائل می‌شود، تأکید می‌کند که چنین آگاهی‌ای صرفاً در دوره‌ی رضاخان اهمیت و رسمیت یافت. در خصوص شمار انبوه آثار تصاحب‌شده به دست آمریکایی‌ها در آن دوره‌ی متأخر، نک: Majd 2003.

92. Masuya 2000, 41–42.

۹۳. همان، ۴۲.

* حوزه‌ی مطالعاتی مارکوس ریتز، تاریخ هنر اسلامی، مطالعات شرق (مطالعات ترک، عرب و مطالعات اسلامی و ایرانی) و باستان‌شناسی بناهای تاریخی در بامبرگ/آلمان، تهران/ایران و قاهره/مصر، به همراه اقامت‌های کوتاه‌تری در آنکارا/ترکیه و تونس/تونس (دکتر ۲۰۰۳، ارشد ۱۹۹۴) است. او از سال ۲۰۱۲ استاد مؤسس کرسی تاریخ هنر اسلامی در دپارتمان هنر اسلامی دانشگاه وین/اتریش است. از ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۲ استاد دانشگاه زوریخ/سوئیس بوده، و پیش از آن، به تدریس در دانشگاه‌های بامبرگ، فرانکفورت آم ماین/آلمان و وین پرداخته است. از ۲۰۰۴ تا ۲۰۰۹ محقق فوق دکتری مؤسسه‌ی مطالعات ایران در «آکادمی اتریشی علوم» بوده. حوزه‌ی موردعلاقه‌ی تحقیقاتی ریتز، شامل معماری سده‌های اولیه‌ی اسلامی، هنر و معماری ایران، پدیده‌ی انتقال و گذار، و زمینه‌ی در حال تغییر هنر است. کار اساسی او در خصوص معماری سده‌های ۱۸ و ۱۹ میلادی در ایران، «جایزه‌ی اروپایی مطالعات ایران» (۲۰۰۷) و «جایزه‌ی فارابی» (۲۰۱۰) را از آن خود کرد. او همچنین از مؤسسان «انجمن ارنست هرتسفلد در خصوص مطالعات هنر اسلامی» و معاون آن است.

Contact: markus.ritter@univie.ac.at

University of Vienna, Department of Art History, Spitalgasse 2, A-1090 Wien, Austria.

در جست‌وجوی نور

تصور اینکه دنبال نمودن یک سنت کهن، آرمان و مقصودی غیرپویا خواهد بود، به معنای درک نادرست از ماهیت آن سنت است. یک نمونه در این رابطه، استخراج معانی و جوانب مهم اثری قدیمی و تأثیرات آن از دیگر فرم‌های هنری است.

ما در جایگاه «پیشه‌ور»، موظف هستیم آثار گذشته را مطالعه کرده و در مقام «هنرمند»، متعهد می‌شویم حیطة و دامنه‌ی آن را گسترش داده و تفسیر کنیم تا به این ترتیب آن سنت، تازه و ماندگار گردد. یک سنت پویا، درست مثل یک رودخانه، باید به جریان خود ادامه دهد، در غیر این صورت به رکود رسیده از جنبش بازمی‌ایستد. این سنت، مثل یک رودخانه گاه‌گاه آهسته پیش‌روی خواهد کرد، پیچ‌وتاب خواهد خورد یا گسترده خواهد شد، و در مواقعی شتاب می‌گیرد و به عمق می‌ریزد.

یکی از سنن مهم سفالگری در دنیا، تکنیک سفال زرین‌فام است. این سنت هنری که برآمده از تمدن اسلامی است، در کاشان قدیم با تلفیق الهام‌گرفته‌ای از خوشنویسی و لعاب کاشی، به حد اعتلای خود رسید.

عباس اکبری با مطالعه در علائم و خصوصیات لعاب گذشته‌ی کاشان، و با تحقیق و آزمون و کسب تجارب شخصی در زمینه‌های متعددی همچون تنظیم دستور ساخت خمیره‌ی سنگ، لعاب و رنگدانه‌ها و همچنین فناوری کوره و گرمایش، به این درک نائل آمده که کار سفالگران حوزه‌ی زرین‌فام تا چه اندازه چشمگیر و قابل توجه بوده است.

عباس اکبری از معدود سفالگران دنیا است که توانسته به انجام چنین طرح بلندپروازانه‌ای مبادرت ورزد؛ چنان که بازتولید نمای محراب مسجد میدان سنگ (که نمونه‌ی اصلی آن در موزه‌ی هنر اسلامی برلین قرار دارد) گویای همین مسأله است. این کاشی‌های زرین‌فام برجسته، با کتیبه‌های کوفی‌شان، آمیزه‌ای است همگون و هماهنگ از فرم، نقاشی لعابی و محتوا که پیام خود را به خوبی حضور زیبایی‌شناختی‌شان عرضه می‌دارند. اما جلوه و تأثیر اصلی و اولیه را تنها می‌توان در ذهن مجسم کرد و بس.

زمانی که لعاب در نور ضعیف یک شمع یا چراغ در حال سوسو زدن قرار می‌گیرد، در بهترین حالت تالو خود است. در واقع در همین لحظه است که ارتباط میان لعاب و نور، بارزتر از همیشه شکل می‌گیرد و به نیرومندترین صورت ممکن جلوه‌گر می‌شود. نور شکسته در میان لایه‌های بسیار ظریف و کوچک فلز موجود در لعاب، درخشش و جلای خود را تولید و رنگ‌هایی شبیه رنگین‌کمان خلق می‌کند.

در مقطع زیبایی‌شناسی باید عنوان کرد که این نور درونی لعاب، که هر کدامش با تغییر در زاویه‌ی دید، تغییر کرده و در زیر نور ضعیف و لرزان گویی در حرکت می‌آید، ما را به تعمق و مکاشفه در این جهان و جهان ماورا فرامی‌خواند.

جان کوژوال

سفالگر، متخصص لعاب فلزفام

ولونگونگ، ولز جنوبی، نو، استرالیا، سپتامبر ۲۰۱۵

شیوه‌ی کهن ایرانی و چهره جدید آن

چندی پیش، سفالینه‌های زرین‌فامی را از ایران و منطقه‌ی کاشان به دست آوردم. با این حال گفتنی است که هیچ‌کس از دوران گذشته تاکنون چنین آثار شگرفی نساخته تا آنکه با عباس اکبری آشنا شدم و آثارش را که با ذوق هنری فراوان تولید شده، در وب‌سایتش رؤیت کردم. خیلی خوش‌اقبال هستم که در حال حاضر بخشی از آنها را در مجموعه‌ی شخصی خود دارم.

از جمله جدیدترین و استثنایی‌ترین کارهای او، ساخت و - در حقیقت - بازآفرینی محرابی است که در موزه‌ی پرگامون برلین نگهداری می‌شود. این پروژه، کاری است بسیار پیچیده که با مهارتی تام انجام گرفته و من مراحل انجام آن را مرحله به مرحله از طریق عکاسی پی گرفته‌ام. اینها در واقع نوآوری‌های جالب‌توجهی است که اشکال جدید و تزئینات بدیعی را برای فن زرین‌فام به ارمغان آورده است.

هم‌اکنون با این هنرمند ایرانی احساس قرابت می‌کنم و ما در واقع واپسین نسل پیشه‌ورانی هستیم که سنت کهن سفال‌طلایی (زرین‌فام) را پی می‌گیریم - هرچند هر کدام در شهر خود و به شیوه‌ی خود.

آرتورو مورا

سفالگر

مانیسس، اسپانیا

اوت ۲۰۱۵

نور دل

عباس اکبری - هنرمند معاصر ایرانی - بی‌وقفه و با اشتیاقی مثال‌زدنی، در جست‌وجو در سردابه‌های دنیای سفال و تاریخ عمیق آن بوده است. او صاحب دانشی ارزنده و تجربه‌ای وافر در خصوص تکنیک‌های مربوط به لعاب‌های زرین‌فام است. این دنیای نامحدود تمدن ایرانی از قرون گذشته حیطه‌ی تأثیرگذاری متعددی داشته، خصوصاً حوزه‌ی سفال و سرامیک که نه تنها سرزمین‌های شرقی را تحت پوشش داشته، بلکه به افریقایه (غرب سفلی) و جهان عرب هم سرایت کرده است. و شاید محراب مسجد عقبه بن نافع، مهم‌ترین گواه این میراث باشد که خود محراب مزینی است با کاشی‌های زرین‌فام وارداتی از عراق به قیروان - چیزی که عباس اکبری آن را در واپسین بازدیدش از تونس کشف کرد. به نظر می‌رسد که او راه دانش‌پژوهان را با لعاب درخشان زرین‌فام و آن هنگام که این آثار را با شور و شوق و نگاه موشکافانه‌ی یک کیمیاگر می‌نگریست، منور کرده است؛ نگاهی پیچیده در دنیای رمزآمیز شیمی مواد و تبدیل آن‌ها به واسطه‌ی جادوی آتش. او نخست کوشید تا رمزگان تاریخ نوشته بر آن کاشی‌ها را با کمک اجداد و پیشینیان دریابد و شرح دهد، و سپس آن را برای ساخت روش و کار شخصی خود میان حوزه‌ی مجسمه‌سازی و چیدمان مورد استفاده قرار داد: حوزه‌هایی که هر دو، از یک سو، به تاریخ جهانی و گستره‌ی تمدن ایرانی گشوده می‌شد، و از سوی دیگر نیز، به هنری حقیقی می‌رسید که با نور لعاب از اصل خود با دو بُعد هنری و معنوی به شادخواری می‌پرداخت. این مهم، همه‌ی آنهایی را که هنرش را به نظاره می‌نشینند به نور دل می‌خواند.

محمد حبیب‌شاه

مدیر مرکز ملی هنر سفالگری

تونس

سپتامبر ۲۰۱۵



کاشی‌های محراب مسجد قیروان
Tiles of the mihrab, the Mosque of Kairouan



با دوستانی از تونس
With some friends from Tunisia



با محمد حشیشا، مسجد قیروان
With Mohamed Hachicha, the Mosque of Kairouan



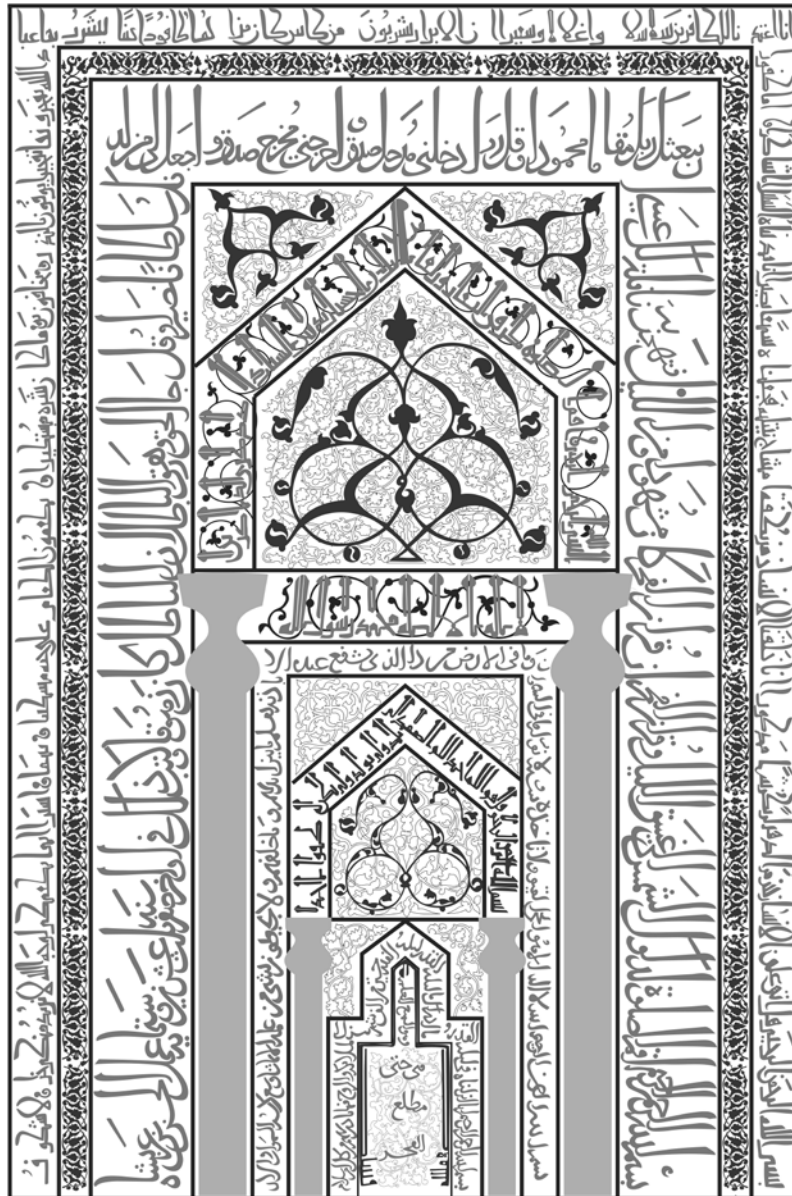
از کاشی‌های محراب مسجد قیروان
Tiles from the Mosque of Kairouan



محراب مسجد میدان سنگ، موزه پرگامون، عکس از مارکوس ریتر
The Mosque of Maidān-i Sang, Pergamon Museum, photo: Markus Ritter



جای خالی محراب مسجد میدان سنگ
The empty place of the mihrab, the Mosque of Maidān-i Sang, Kashan



طرح خطی محراب مسجد میدان سنگ
 A drawing of the mihrab from the Mosque of Maidān-i Sang



مدلسازی با یونولیت
Modelling by Styrofoam



مدلسازی با گل
Modelling by clay



مدلسازی با گل
Modelling by clay



مدلسازی با یونولیت
Modelling by styrofoam



مدلسازی با یونولیت
Modelling by styrofoam



مدلسازی با یونولیت
Modelling by styrofoam



مراحل قالب گیری
The process of molding



مراحل قالب گیری
The process of molding



مراحل قالب گیری
The process of molding



نمونه محراب، ساخته شده از یونولیت
A model mihrab, made of Styrofoam



ریخته‌گری
Casting



کار روی قالب‌ها
Working on the molds



قالب‌ها
The molds



قطعات تکثیر شده
The reproduced pieces



قطعات تکثیر شده
The reproduced pieces



خالی کردن دوغاب گل
Pouring out the clay grout



مرحله پخت بدنه
Firing the body



پرداخت قطعه
Polishing the piece



قالب و نمونه تکثیر شده
The mold and the reproduced sample



لغاب زدن
Glazing



لغاب زدن
Glazing



محراب، پخت اولیه
The Mihrab, after first firing



محراب، بعد از پخت لعاب
The mihrab, after firing the glaze



نقاشی با کبالت
Painting in cobalt



نقاشی با کبالت
Painting in cobalt



نقاشی با شیوه فلزفام (خمیره گلی)
Painting in luster glaze (claypaste)



نقاشی با شیوه فلزفام (خمیره گلی)
Painting in luster glaze (claypaste)



نقاشی با شیوه فلزفام (خمیره گلی)
Painting in luster glaze (claypaste)



نقاشی با شیوه فلزفام (خمیره گلی)
Painting in luster glaze (claypaste)



نقاشی با شیوه فلزفام (خمیره گلی)
Painting in luster glaze (claypaste)



نقاشی با شیوه فلزفام (خمیره گلی)
Painting in luster glaze (claypaste)







ساخت قسمت‌های ظرف‌گونه
Making vessel-like sections



ساخت قسمت‌های ظرف‌گونه
Making vessel-like sections



پاک کردن واسطه گلی
Rubbing the clay medium



ساخت قسمت‌های فلزی
Making the metallic sections



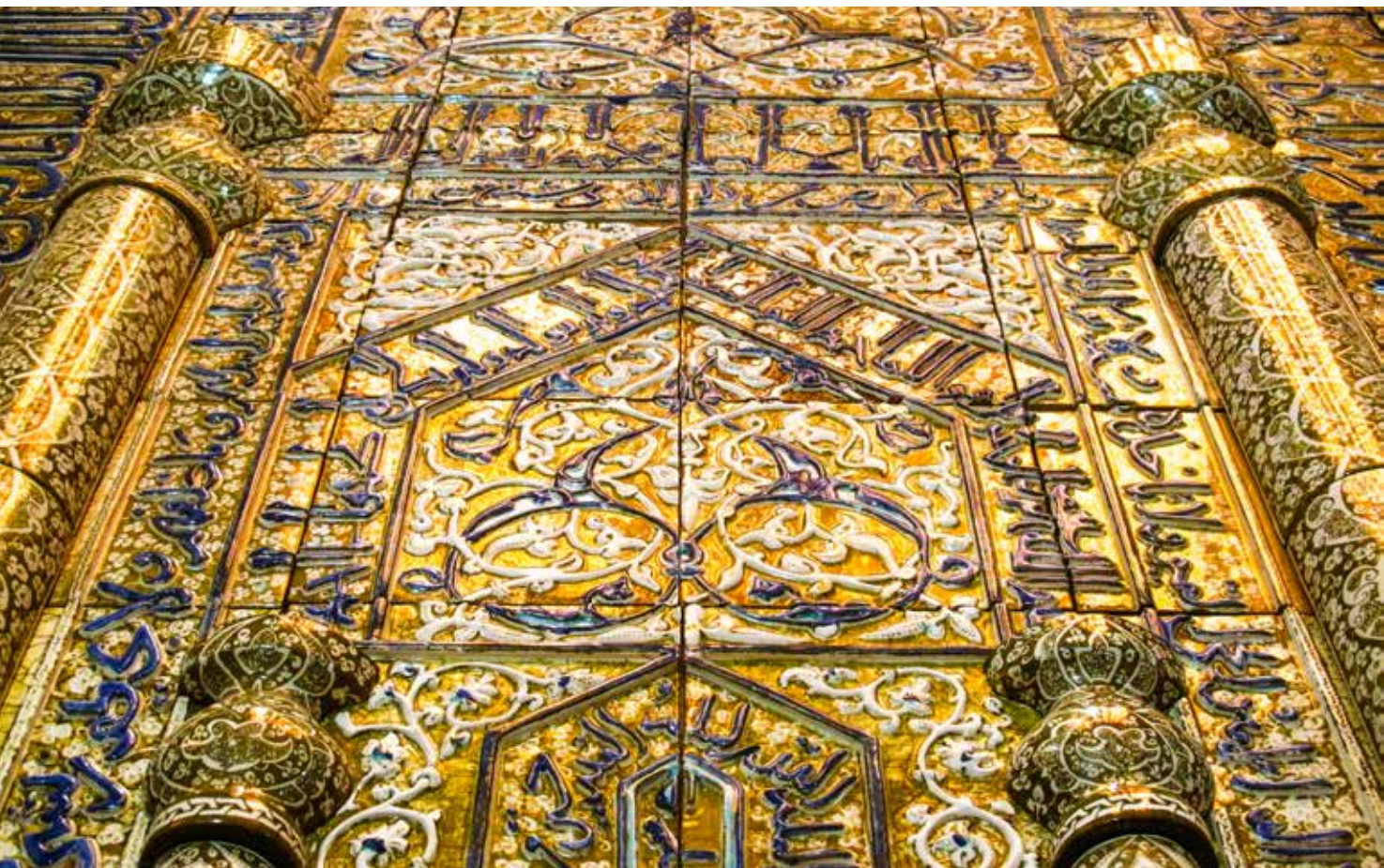
ساخت قسمت‌های فلزی
Making the metallic sections



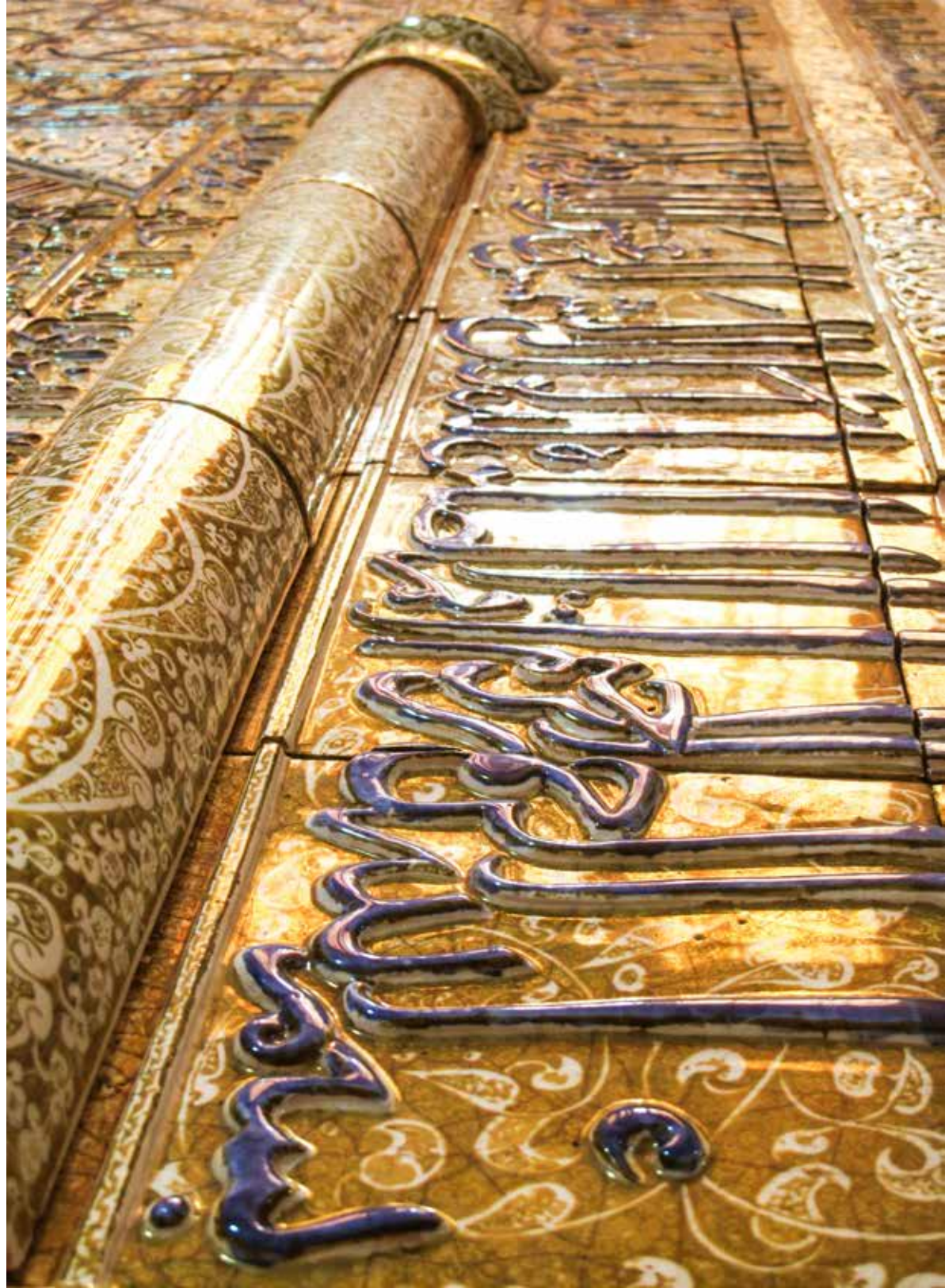
ساخت قسمت‌های فلزی
Making the metallic sections



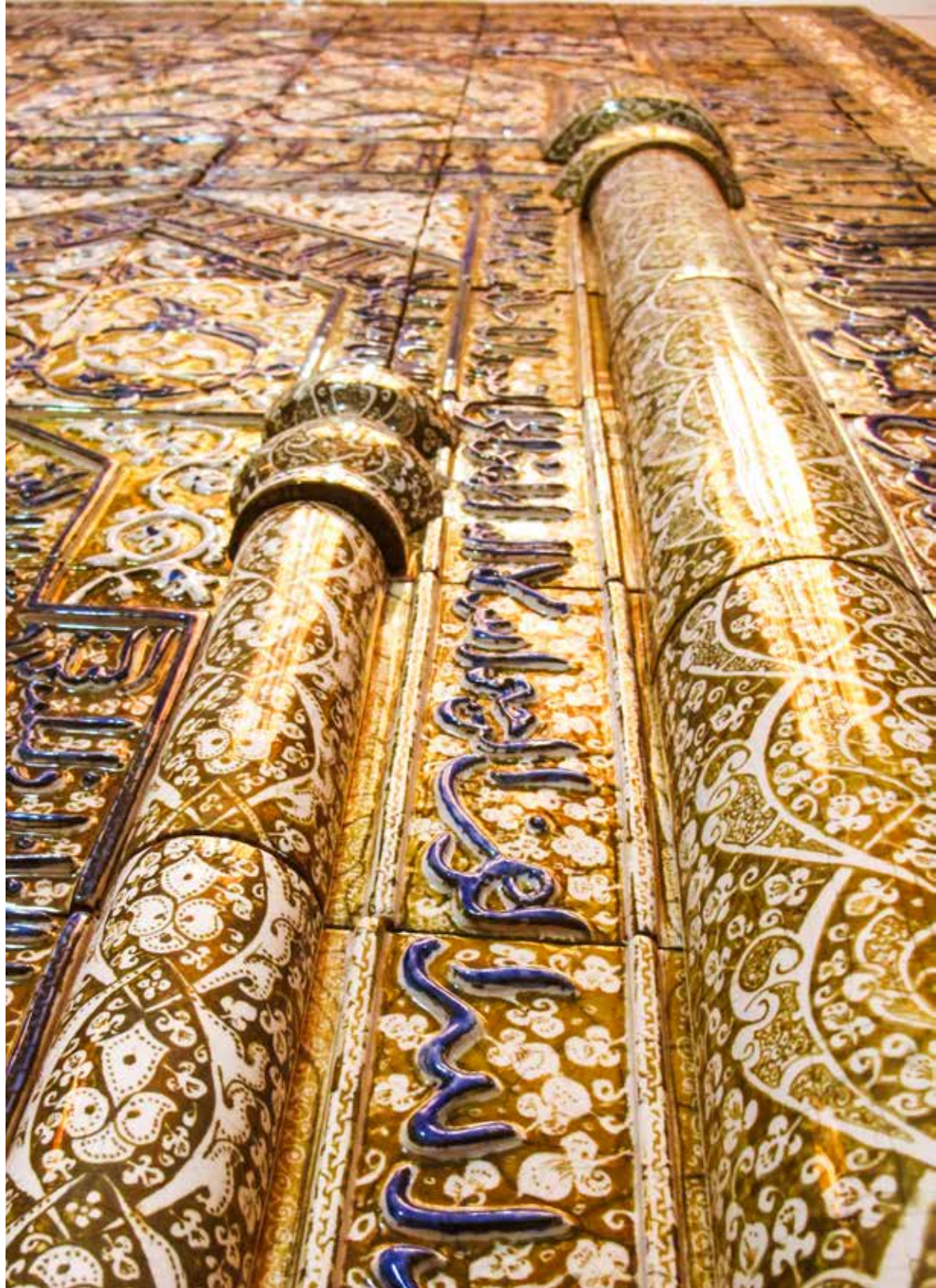
The reproduced mihrab, محراب باز تولید شده،
188×282 cm ۲۸۲×۱۸۸ سانتی متر
Ceramic سرامیک



محراب بازتولیدشده
The reproduced mihrab















در ستایش کاشی‌های کاشان،

۲۳×۲۳ سانتی‌متر

سرامیک

In adoration of Kashan's tiles,

23×23 cm

Ceramic





بازنگری تاریخ،
۲۸۲×۱۸۸ سانتی متر
آهن و سرامیک

The Reexamination of history,
282×188 cm
Iron and ceramic





کاشی‌های از یاد رفته،
۱۶۱×۹۲ سانتی‌متر
آهن و سرامیک
The forgotten tiles,
92×161 cm
Iron and ceramic





محراب در آغاز،
۲۷۶×۲۳ سانتی متر
برنز و سرامیک

The mihrab at the beginning,
23×276 cm
Bronze and ceramic



یادبود سازنده محراب، حسن ابن عربشاه،
۹۹×۹۹ سانتی متر،
آهن و سرامیک

In memory of the mihrab's creator, Hassan Ibn ArabShah,
99×99 cm,
Iron and ceramic





در ستایش کاشی‌سازان کاشان،
۹۲۰×۲۳ سانتی‌متر
آهن و سرامیک

In adoration of Kashan's tile makers,
23×920 cm
Iron and ceramic

محراب، زیبایی کاشی شماره ۲۹،
۶×۲۳ سانتی متر
برنز و سرامیک
The mihrab, the beauty of tile no.29,
23×46 cm
Bronze and ceramic





محراب، زیبایی کاشی شماره ۳۷،

۶×۲۳ سانتی متر

برنز و سرامیک

The mihrab, the beauty of tile no.37,
23×46 cm

Bronze and ceramic

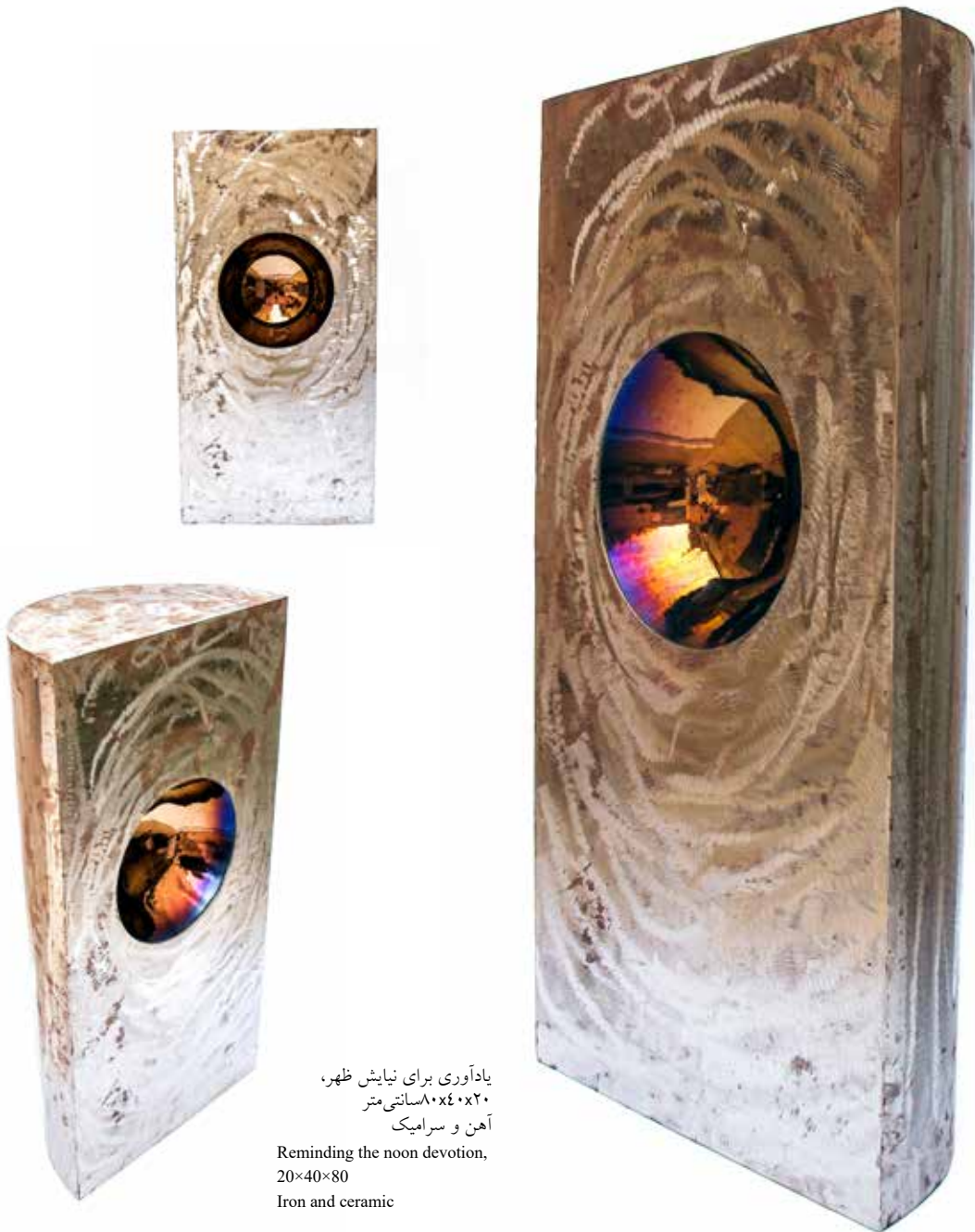


محراب، روایت نو،
۱۱۵×۶۹ سانتی متر
برنز و سرامیک
The mihrab, The new narrative,
115×69 cm
Bronze and ceramic



یادآوری برای نیایش صبح،
۵۸x۵۴x۱۸ سانتی متر
آهن و سرامیک

Reminding the morning devotion,
18×54×58
Iron and ceramic



یادآوری برای نیایش ظهر،
۸۰×۴۰×۲۰ سانتی متر
آهن و سرامیک

Reminding the noon devotion,
20×40×80
Iron and ceramic



یادآوری برای نیایش عصر،
۸۰×۴۰×۲۰ سانتی متر
آهن و سرامیک

Reminding the afternoon devotion,
20×40×80
Iron and ceramic

یادآوری برای نیایش شب،
۸۰×۴۰×۲۰ سانتی متر
آهن و سرامیک

Reminding the night devotion,
20×40×80 cm
Iron and ceramic



یادآوری برای نیایش نیمه شب،
۲۰×۴۰×۸۰ سانتی متر
آهن و سرامیک

Reminding the midnight devotion,
20×40×80 cm
Iron and ceramic





The light of the soul

Abbas Akbari, the Iranian contemporary artist, is looking unceasingly and with such enthusiasm in the crypt of the ceramic world and its deep history. He's the owner of a treasure's knowledge and a large professional experience on luster glazes techniques. This unlimited world of Persian civilization since past centuries, has several influence field specially the ceramic domain which covers not only the Orient Land but reach also Ifriqia and Arabic world. And maybe the Mehrab of Oqba Ibn Nafaa mosque is one of the most important proof of this heritage as it is the main decorated Mehrab with luster glazes tiles imported from Iraq to Kairouan that Abbas discovered at his last visit to Tunisia. He seems like he was illuminating his way of researchers by the shiny gold luster glaze when he observed them passionately with a specialist eye of an alchemist wrapped in the mysterious world of materials chemistry and their transformation by the magic of fire. He, first, tried to understand and spell out the history codes written on those tiles by the ancestors and then he used it to make his own personal practice between sculptures and installations opened both on, one hand, a shared universal history and extent of Iranian civilization and, on the other hand, on an actual art reveled by the light of luster from its origins with double dimensions artistic and spiritual which take all those who observe his art to the light of the soul.

Mohamed Hachicha
Director of the National Center of Ceramic Art
Tunisia
Sep 2015

An Old Persian Technique and Its New Shape

Some time ago I discovered some gold luster pottery from Persia (Iran), the ancient city of Kashan. No one from antiquity has been much producing wonderful ceramics, until I met Abbas who performs this job with great artistic talent and technical ability. I saw some of his works on websites and checked the quality of the ceramics. I am lucky enough to have them in my private collection.

One of his exceptional last works is the reproduction of the Mihrab that is in Pergamon Museum of Berlin now, a very complicated job that has been fulfilled masterfully. I've followed it step by step photographically.

They are very interesting innovations bringing to the luster technique with new shapes and decorations of great originality.

I feel much identified with the potter, and we are the last craftsmen who follow the ancient tradition of golden earthenware, although each in their city and with one's own style.

Arturo Mora
Ceramist
Manises, Spain
August 2015

In search of light

To think of following a tradition as a static ideal is to misunderstand its true nature. A single example is a distillation of prior work and influences from other art forms.

As artisans we have an obligation to study past work and as artists we have an obligation to interpret and extend the scope of that tradition and spirit for it to remain fresh. Like a river, a living tradition must continue to flow otherwise it will stagnate. And like a river, it will at times proceed slowly, meandering or spreading widely, at other times quicken and flow deeply.

One of the world's great ceramic traditions is lustre ceramics. A discovery of the Islamic world, it reached a high point in ancient Kashan in what is now modern day Iran with the inspired combination of calligraphy and lustre on tiles.

Abbas has studied the makers of lustre of ancient Kashan and by personal research and experimentation in such diverse fields as stone paste formulation, glaze and pigment recipes and firing technology, has come to understand how truly remarkable these lustre potters have been.

Abbas is one of the few potters in the world that could attempt such an ambitious project as to replicate the facade of the Mihrab of the Meydan Mosque (the original of which is now in the Museum of Islamic Art in Berlin). These embossed lustre tiles with Kufic inscriptions are a harmonious integration of form, surface lustre painting and content, communication its message as well as its aesthetic presence. One can only imagine its original impact.

Lustre is at its best when seen in the half-light of a flickering light of a candle or a lamp. It is then when the connection between lustre and light is most evident and at its most powerful. The refracted light through the nano layers of metal in the glaze creates its shine and iridescence, producing the colours of the rainbow.

On an aesthetic level, this inner light of lustre, every changing with a change in viewpoint, and appearing to move in the flickering half light, invites contemplation of the real and metaphysical worlds.

John Kuczwal

Lustre Potter

Wollongong NSW Australia

September, 2015



Figure 13: Lustré tile panel signed by 'Alī ibn Muḥammad ibn 'Abī Tāhir, 10. Šafar 663 / 2. December 1264, size: 1.50 x 0.68 m. Acquired in 1927 by the Islamic Art Department, State Museums Berlin, Inv. I. 5367, whereabouts unknown since 1945. Originally from the mausoleum of Shāh Aḥmad Qāsim in Qum. After *Exhibition of Persian art* 1913, no. 2.

تصویر ۱۳: قاب کاشی زرین فام، مرقوم علی بن محمد بن ابی طاهر، ۱۰ صفر ۶۶۳ هـ ق / ۲ دسامبر ۱۲۶۴ م، ابعاد: ۱/۵۰×۰/۶۸ متر. تملک توسط دیپارتمان هنر اسلامی در ۱۹۲۷، موزه های ایالتی برلین، Inv. I ۵۳۶۷، مکان تا سال ۱۹۴۵ نامشخص. محل اولیه در مقبره ی شاه احمد قاسم قم. «نمایشگاه هنر ایران»، ۱۹۱۳، ش ۲.



Figure 12: The Kashan lustre mihrab in the present exhibition of the Museum of Islamic Art Berlin. Photo: Stefan Weber, 2009.

تصویر ۱۲: محراب زرین فام کاشان در نمایشگاه فعلی موزه هنر اسلامی برلین، عکس از استفان وپر، ۲۰۰۹.

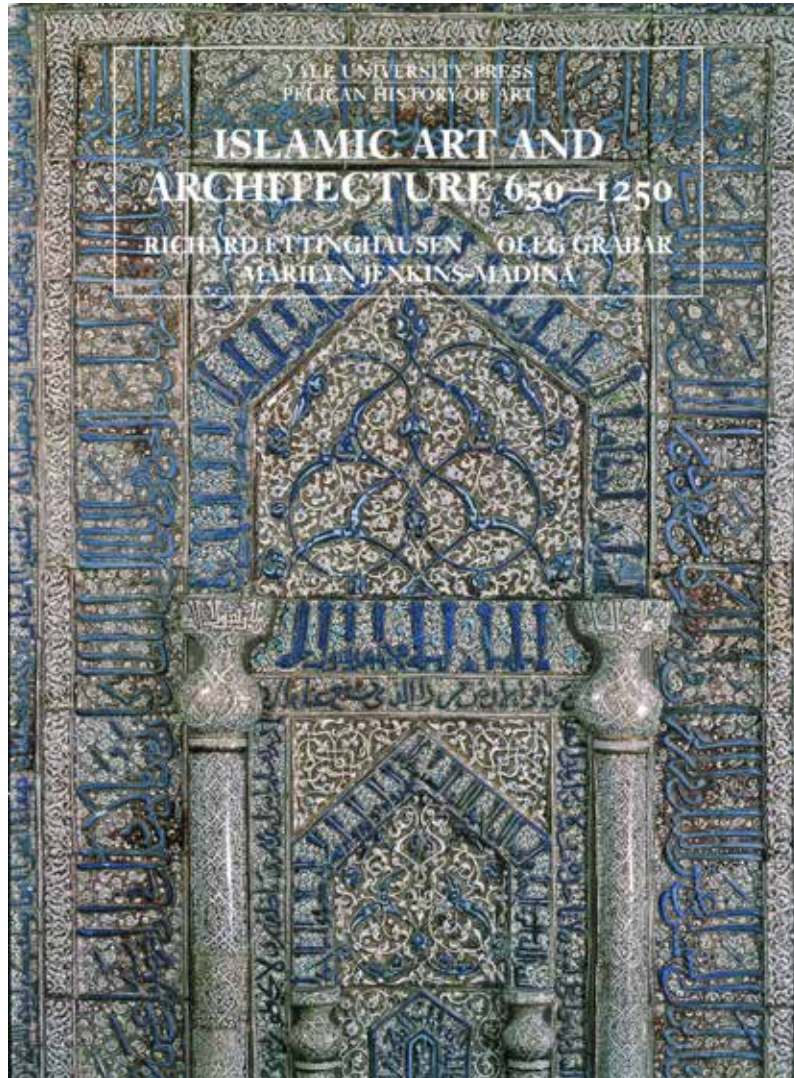


Figure 11: Front cover of the textbook Ettinghausen/Grabar/Jenkins-Madina 2003 in paperback, showing a detail from the Kashan lustre mihrab. © Yale University Press.

تصویر ۱۱: جلد کتاب اتینگهاوزن، گرابر، جنکینز - مدینا، ۲۰۰۳. جزئیاتی از محراب زرین‌فام کاشان را نمایش می‌دهد.

SSA Art Elysees Martiri h Ave. sch ore 17 S, MAN S. AEAVAL RT	when it was cataloged, with reason, as merely "attributed to Fragonard."	ant and copied some of his pictures with considerable adroitness. Robert Dell.	128 Sp F 50
<div style="border: 2px solid black; padding: 10px;"> <p style="font-size: 1.2em; margin: 0;">The Preece Collection of Persian Art</p> <p style="font-size: 0.8em; margin: 0;">The famous Collection of</p> <p style="font-size: 1.1em; margin: 0;">PERSIAN FAIENCE AND ANTIQUITIES</p> <p style="font-size: 0.8em; margin: 0;">formed by <i>John Richard Preece, Esq., C. M.G.</i>, which is now for disposal, will be on view at</p> <p style="font-size: 0.9em; margin: 0;">The Vincent Robinson Galleries, 34 Wigmore Street, London, W.</p> <p style="font-size: 0.8em; margin: 0;">during the months of <i>May, June, July and August.</i></p> <p style="font-size: 0.8em; margin: 0;">The Collection comprises about 1,000 items, including</p> <p style="font-size: 1.0em; margin: 0;"><i>The Largest and Most Beautiful Mihrab Extant</i></p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;">from the Maidan Mosque at Kashan, measuring 9 ft. 4 in. x 6 ft., signed and dated 623 of the Hejira, (1226 A.D.)</p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;"><i>A Smaller Mihrab</i> 5 ft. 2 in. x 2 ft. 5 in., from an Imamzadeh at Kum, dated 665 of the Hejira, (1265 A.D.) signed by the artist, Ali Ibn Mohammed.</p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;"><i>A Series of Tiles</i> forming two spandrels and executed by order of Shah Abbas (1587-1628).</p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;"><i>An Early 17th Century Altar Cloth</i> from the Armenian Nunnery at Julfa, Ispahan.</p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;"><i>Several Suits of Steel Armour</i> damascened with gold, of old Persian workmanship.</p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;">The Collection is also remarkable for the examples of <i>Rare Pottery and Ancient Glass</i> which it contains.</p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;">There will also be on view a Collection of those 17th Century <i>Naxos or Rhodian Embroideries</i> which have now become so scarce.</p> <p style="font-size: 0.7em; margin: 0;">An illustrated Catalogue Raisonne, containing many beautiful plates in colours, can be obtained on application to Messrs. Vincent Robinson. Price 10 / 6d. each.</p> </div>			

Figure 10: Advertisement of the London exhibition in *American Art News* 11, no. 32, May 24, 1913.

تصویر ۱۰: تبلیغ نمایشگاه لندن در «آمریکن آرت نیوز» ۱۱، ش. ۳۲، مه ۱۹۱۳.

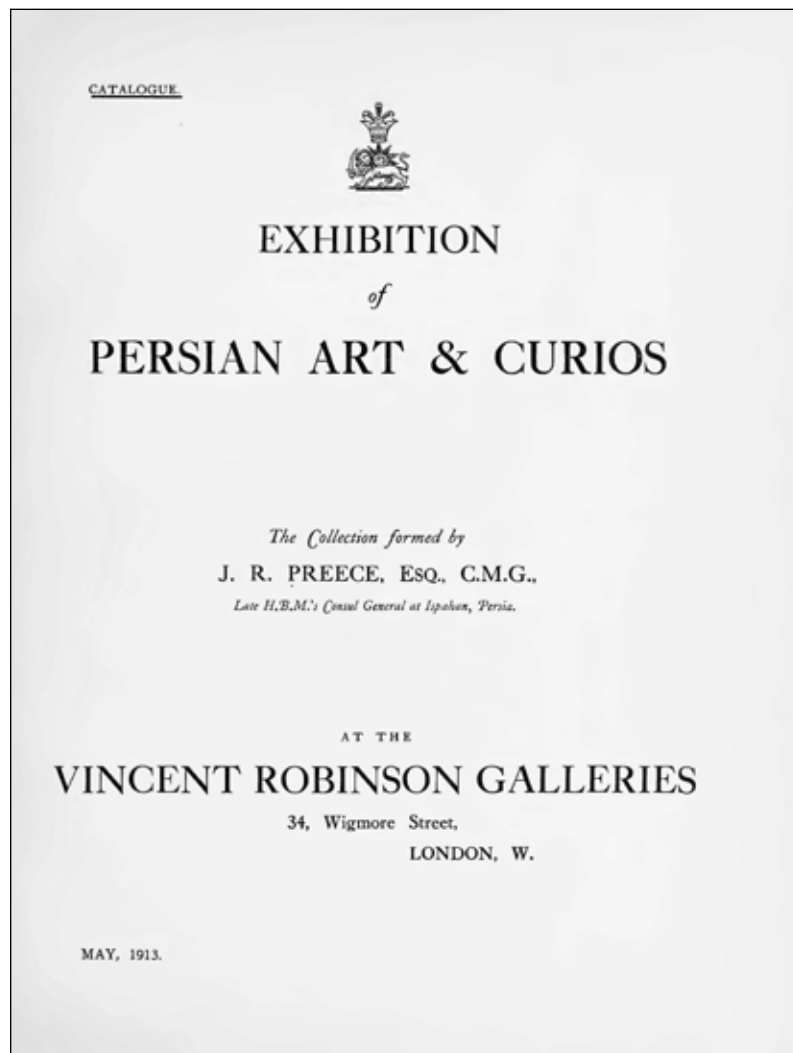


Figure 9: Title page of the catalogue for the sales show of the Preece collection at Vincent Robinson in London, *Exhibition of Persian art* 1913.

تصویر ۹: صفحه‌ی عنوان، کاتالوگ نمایشگاه حراجی مجموعه‌ی پریس در «کمپانی وینسنت رایبسون» لندن، «نمایشگاه هنر ایران»، ۱۹۱۳.

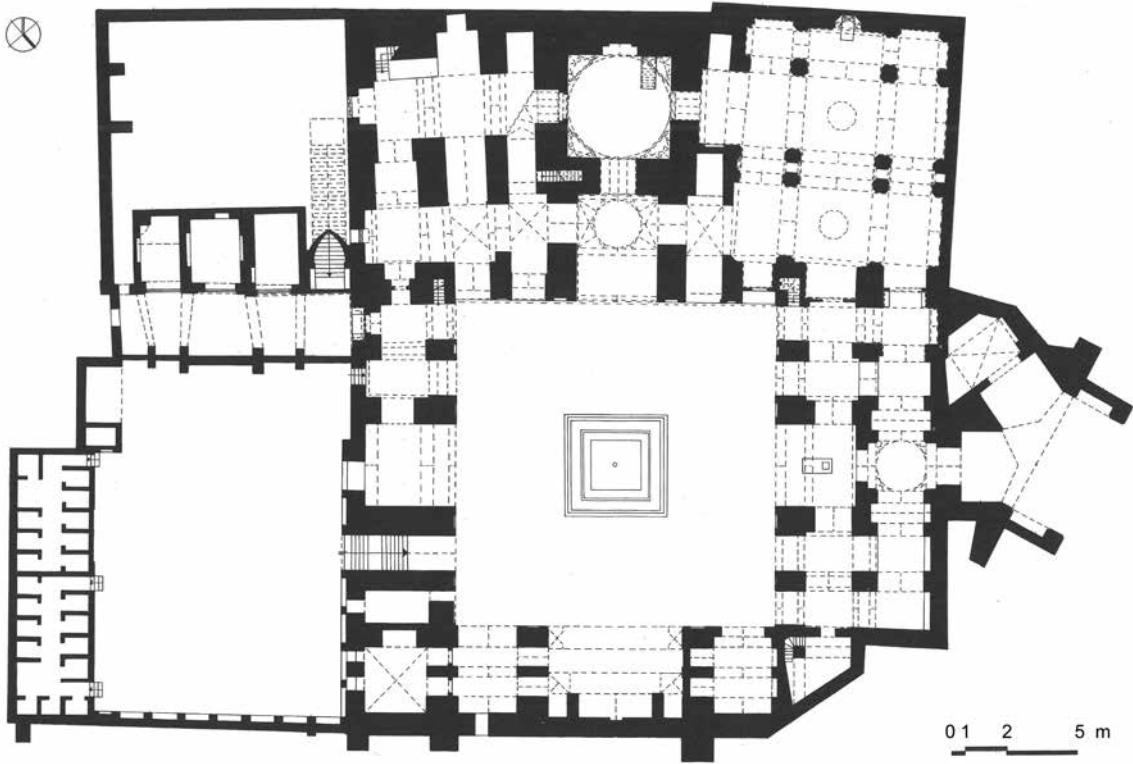


Figure 8: Masjid-i 'Imād ad-Dīn at Maidān-i Sang in Kashan, ground plan. After Ganjnāma 2004, p.120

تصویر ۸: مسجد عمادالدین در میدان سنگ کاشان، پلان کف.
گنجنامه ۲۰۰۴، ص ۱۷۳.



Figure 7: Masjid-i 'Imād ad-Dīn at Maidān-i Sang in Kashan, dome chamber with qibla wall and mosaic faience minbar. Photo: Safa Mahmoudian, 2015.

تصویر ۷: مسجد عمادالدین در میدان سنگ کاشان، گنبدخانه و دیوار قبله و منبری از کاشی معرق. عکس از صفا محمودیان، ۲۰۱۵

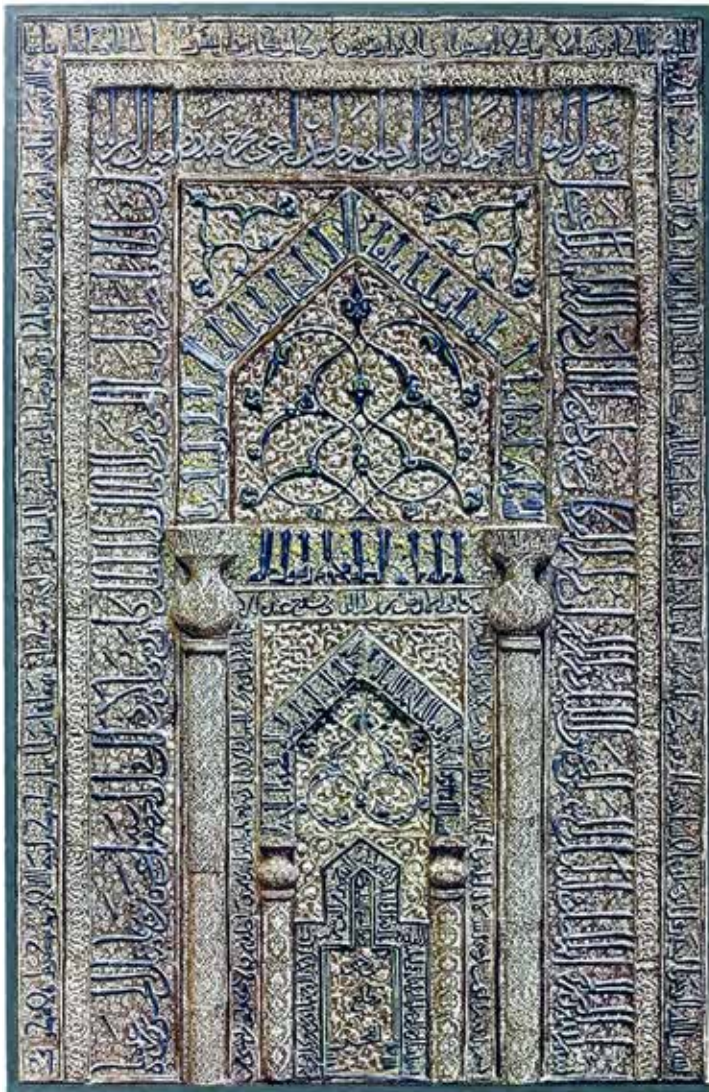


Figure 6: Luṣṭre mihrab from Kashan, colour reproduction in the catalogue of the Exhibition of Persian art 1913, no. 1, showing restorations, and a part of the outer narrow inscription on the right in disorder.

تصویر ۶: محراب زرین فام کاشان، نسخه‌ی تکثیرشده‌ی رنگی در کاتالوگ «نمایشگاه هنر ایران» (۱۹۱۳)، ش. ۱، بخش‌های مرمت‌شده و قسمتی از کتیبه‌ی باریک بیرونی را در سمت راست و بدون نظم و ترتیب نشان می‌دهد.

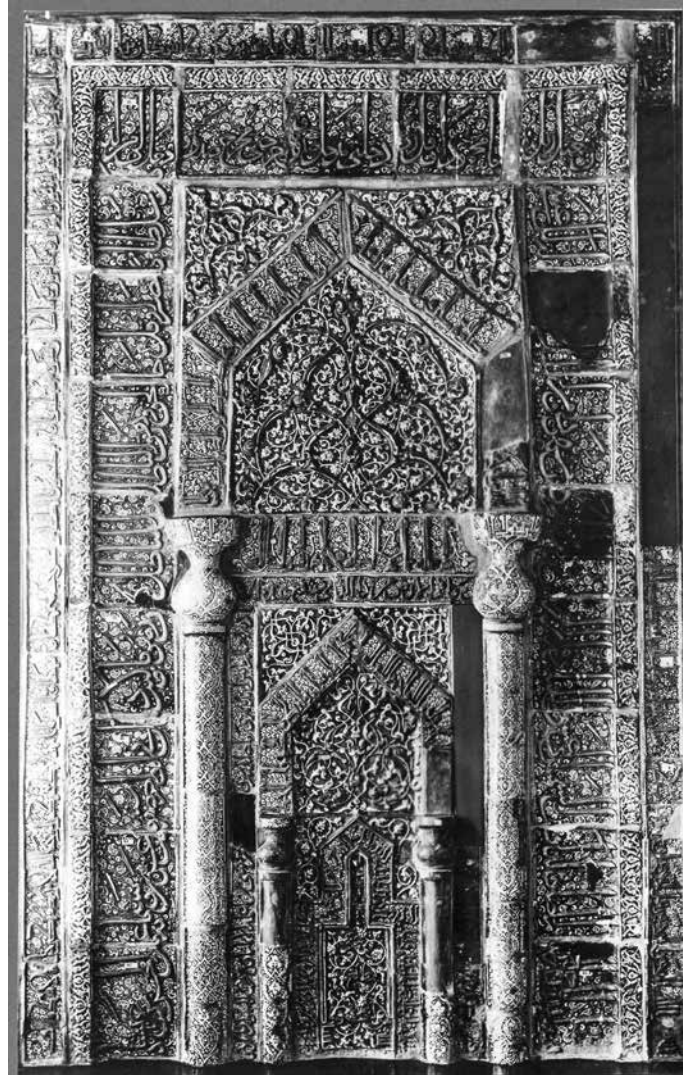


Figure 5: Luṣṭre mihrab from Kashan, historical photo after 1897 and before restoration, showing missing tiles. Museum of Islamic Art Berlin, archive, after a print in the Sarre papers. © Museum für Islamische Kunst (SMB).

تصویر ۵: محراب زرین‌فام کاشان. این عکس تاریخی بعد از ۱۸۹۷ و پیش از مرمت، کاشی‌های مفقودشده را نشان می‌دهد. موزه هنر اسلامی برلین، آرشیو، اوراق زاره.

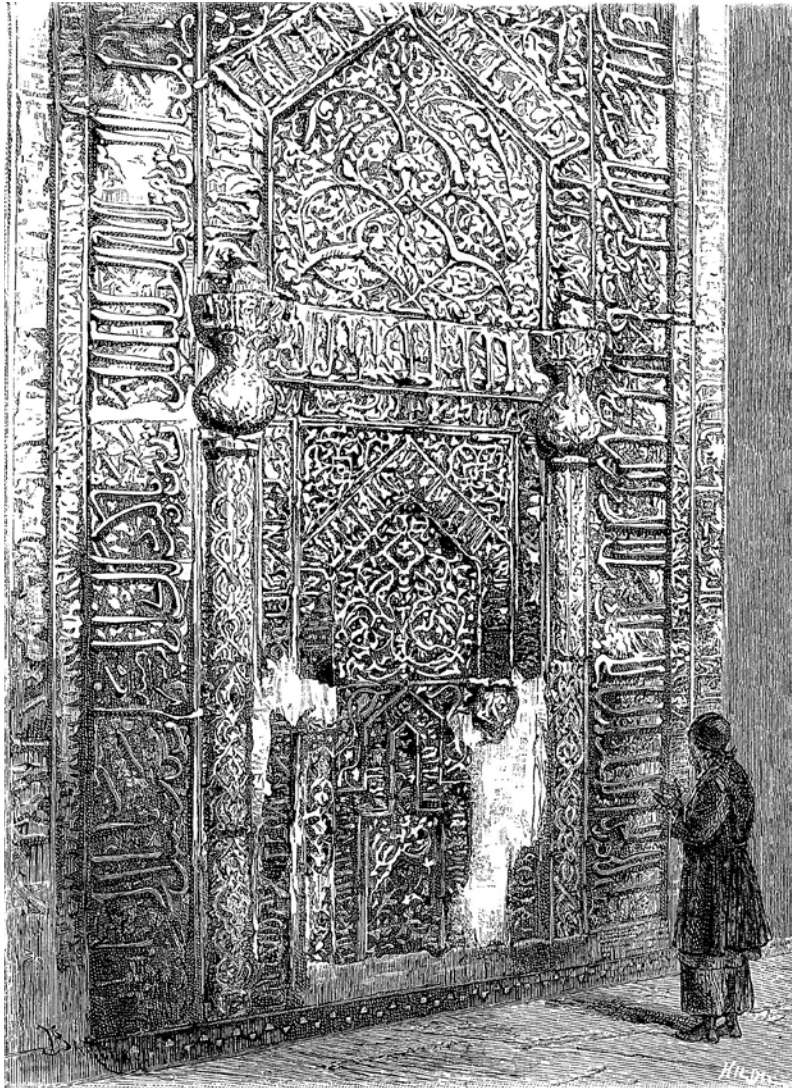


Figure 4: The lustre mihrab seen in situ in 1881 in the Masjid-i 'Imad ad-Din at Maidān-i Sang in Kashan. Engraving and caption: after Dieulafoy, *La Perse* 1887, 206.

تصویر: محراب زرین‌فام دیده‌شده در جایگاه اصلی خود (۱۸۸۱) در مسجد عمادالدین واقع در میدان سنگ کاشان. حکاکی و زیرنویس: دیولافوا، ایران، ۱۸۸۷، ۲۰۶.

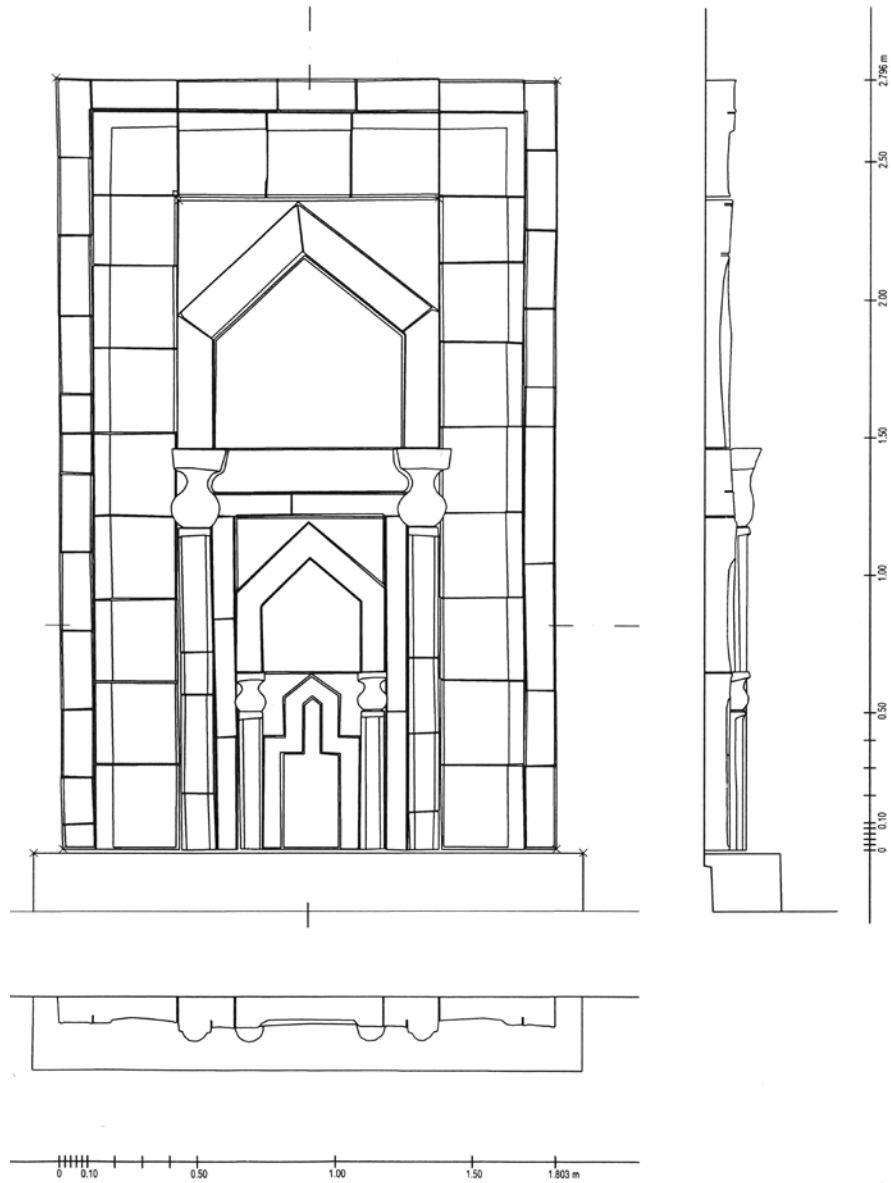


Figure 3: Lustré mihrab from Kashan, Museum of Islamic Art Berlin, Inv. I. 5366. Elevation and sections. © Museum für Islamische Kunst (SMB), drawing: Ulrike Siegel, 2003.

تصویر ۳: محراب زرین‌فام کاشان، موزه هنر اسلامی برلین، ارتفاع و قسمت‌ها.



Figure 2: Luṣṭre mihrab from Kashan, detail with date and signature in the large inscription band. Photo: Markus Ritter, 2012.

تصویر ۲: بخشی از محراب زرین‌فام کاشان، همراه رقم و تاریخ در دومین نوار کتیبه‌ای از سمت چپ. عکس از مارکوس ریتر، ۲۰۱۲.



Figure 1: Lustre mihrab from Kashan, signed by al-Ḥasan ibn ‘Arabshāh and dated 663/1223, size: 2.80 x 1.84 m. Museum of Islamic Art Berlin, Inv. I. 5366. © Museum für Islamische Kunst (SMB), photo: Johannes Kramer.

تصویر ۱: محراب زرین‌فام کاشان، مرقوم الحسن بن عربشاه و مورخ ۶۶۳/۱۲۲۳، ابعاد: ۲/۸۰×۱/۸۴ متر. موزه هنر اسلامی برلین، Inv. I. 5366

- KCMG”, in: J. Calder (ed.), *The Enterprising Scot: Scottish Adventure and Achievement*, Edinburgh 1986, 131–138.
- 1973. “Travels with Telegraph and Tiles in Persia: from the private papers of Major-General Sir Robert Murdoch Smith”, *Art and Archaeology Research Papers*, June, 70–80.
- Stainton, Benjamin W. 1923. “A Masterpiece from Old Persia,” *The International Studio*, New York, May.
- “Two Persian Lustred Panels,” see: Anonymous 1913c.
- Watson, Oliver 1985. *Persian Lustre Ware*, London.
- Wilber, Donald N. 1955. *The Architecture of Islamic Iran: The Il Khanid Period*, Princeton, Reprint 1969.
- Vernoit, Stephen (ed.) 2000. *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, London.
- Wood, Barry D. 2000. “‘A Great Symphony of Pure Form’: The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence,” in: Komaroff (ed.) 2000, 113–130.
- Žarrābī (Suhail-i Kāshānī), ‘Abd ar-Raḥīm Kalāntar 1957. *Mir’āt al-Qāshān*, ed. Irāj Afshār, *Tārīkh-i Kāshān*, Teheran 1335sh, 3rd ed. 2536/1978.

* **Markus Ritter** studied History of Islamic Art, Oriental Studies (Turcology, Arab and Islamic Studies, Persian Studies), and Building Archaeology at Bamberg/Germany, Teheran/Iran, and Cairo/Egypt, with briefer stays at Ankara/Turkey and Tunis/Tunisia (PhD 2003, MA 1994). Since 2012 he is the founding professor on the chair for the History of Islamic Art at the Department of Art History in the University of Vienna/Austria. From 2010 to 2012 he was professor at the University of Zurich/Switzerland, before he had been teaching at universities in Bamberg, Frankfurt am Main/Germany, and Vienna. From 2004 to 2009 he was post doc-researcher at the Institute of Iranian Studies in the Austrian Academy of Sciences. Ritter’s research interests include early Islamic architecture, Persian art and architecture, phenomena of transfer, and the changing context of art. His fundamental work on 18th-19th architecture in Iran has won the *European Award of Iranian Studies* in 2007 and the *Farabi Award* in 2010. He is the co-founder of the *Ernst Herzfeld Society for Studies in Islamic Art and Archaeology* and its vice president and holds several other academic functions.

Contact: markus.ritter@univie.ac.at

University of Vienna, Department of Art History, Spitalgasse 2, A-1090 Wien, Austria.

- 1931. “Dated Persian Lustre Pottery,” *Eastern Art* 3, 220–236.
- Limberg, Jörg 2015. “Friedrich Sarre: Wohnen und Leben in der Villenkolonie Neubabelsberg,” in: Gonella/Kröger 2015, 61–78.
- Majd, Mohammed Gholi 2003. *The Great American Plunder of Persia’s Antiquities 1925–1941*, Lanham.
- Masuya, Tomoko 2000. “Persian Tiles on European Walls: Collecting Ilkhanid Tiles in Nineteenth-Century Europe,” in: Komaroff (ed.) 2000, 39–54.
- Meshkati, Nosratollah 1970. *A List of the Historical Sites and Ancient Monuments of Iran*, s. l., s. d. [Teheran ca. 1970]. National Organization for the Protection of the Historical Monuments of Iran, Publications; 5.
- Mudarrisi-Tabāṭabā’ī, [Ḥusain] 1974. *Turbat-i Pākān: āthār va banāhā-i qadīm-i maḥdūda-i kanūnī-i Dār al-mu’minīn Qum*, 2 vols., Qum 1395–96h.
- Muḥammad Ḥasan Khān (I’timād as-Salṭana, Ṣanī’ ad-Daula) 1879. *Mir’āt al-Buldān*, finished in 1297h, ed. ‘Abdulḥusain Navā’ī and Mīr-Hāshim Muḥaddith, 4 vols., Teheran 1368sh/1989.
- Narāqi, Ḥasan 1995. *Āthār-i tārikhī-i Shahrištānhā-i Kāshān va Naṭanz*, revised and extended ed. Teheran 1374sh (Ganjīna-i Īrān; 1).
- Obituary on Preece, see: Anonymous 1917.
- O’Kane, Bernard 1985. “The Tiled Minbars of Iran,” *Annales Islamologiques* 21, 133–153, pl. 36–43.
- Pope, Arthur Upham, and Phyllis Ackerman (eds.) 1964. *A Survey of Persian Art: from Prehistoric Times to the Present*, 14 vols. (Oxford et al. 1938–39), 2nd ed. with corrigenda and addenda Oxford et al.
- “Preece Collection,” see: Anonymous 1913b.
- Ritter, Markus 2006. *Moscheen und Madrasabauten in Iran 1785–1848: Architektur zwischen Rückgriff und Neuerung*, Leiden & Boston (Islamic History and Civilization; 62).
- Rogers, Michael 2002. s. v. “Great Britain xi. Persian Art Collections in Britain,” *Encyclopaedia Iranica*, vol. 11, 267–273.
- Sarre, Friedrich 1901–10. *Denkmäler persischer Baukunst*, 2 vols., Berlin.
- 1908. “Die Ausstellung orientalischer Keramik im Burlington Fine Arts Club zu London 1907,” *Repertorium für Kunstwissenschaft* 31, 94–97.
- 1928. “Zwei persische Gebetsnischen aus lüstrierten Fliesen, I,” *Berliner Museen* 49, 126–130
- 1935. “Eine keramische Werkstatt von Kaschan im 13.–14. Jahrhundert,” in: Hellmut Ritter, Julius Ruska, Friedrich Sarre, and Rudolf Winderlich (eds.), *Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik*, *Istanbul Mitteilungen* 3, 57–69, pl. 1–4.
- Scarce, Jennifer 1986. “Persian art through the eyes of Major-General Robert Murdoch Smith

- Qāsimī, vol. 6, Masājīd (Teheran 1383sh) [Persian and English].
- Glover, R. Sydney 1913. "Introductory Note" in: Exhibition of Persian art 1913, unpaginated.
- Golombek, Lisa, and Donald N. Wilber 1988. *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, 2 vols., Princeton/NJ.
- Gonnella, Julia, and Jens Kröger (eds.) 2015. *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam: Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865–1945)*, Berlin.
- Graves, Margaret S. 2014. s. v. "Kashan vii. Kashan ware," *Encyclopaedia Iranica Online*, accessed 18.08.2015.
- Grigor, Talinn 2009. *Building Iran: Modernism and National Heritage under the Pahlavi Monarchy*, New York.
- Gurney, John 2004. s. v. "Houtum-Schindler", *Encyclopaedia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater, New York, vol. 12, 540–543.
- Gurney, John and Negin Nabavi 1993. s. v. "Dār al-Fonūn", *Encyclopaedia Iranica*, vol. 6, 662–668.
- Helfgott, Leonard M. 1994. *Ties That Bind: A Social History of the Iranian Carpet*, Washington.
- Houtum-Schindler, Albert 1896. *Eastern Persian Irak*, London.
- Kadoi, Yuka, and Iván Szántó (eds.) 2013. *The Shaping of Persian Art: Art Histories of Islamic Iran and Beyond*, Cambridge.
- Khoury, Nuha N. N. 1992. "The mihrab image: commemorative themes in medieval Islamic architecture," *Muqarnas* 9, 11–28.
- Komaroff, Linda (ed.) 2000. Exhibiting the Middle East, special thematic issue of *Ars Orientalis* 30.
- Kröger, Jens 2004a. "Vom Sammeln islamischer Kunst zum Museum für Islamische Kunst," in: Jens Kröger with Desirée Heiden, *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen*, Berlin, 32–55.
- 2004b. "Museum für Islamische Kunst," in: Klaus-Dieter Lehmann and G. Schauerte with Uta Barbara Ulrich (eds.), *Kulturschätze – verlagert und vermisst: eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende*, Berlin, 52–55 [book also published in English, French, and Russian].
- 2009. "Das Berliner Museum für Islamische Kunst als Forschungsinstitution der Islamischen Kunst im 20. Jahrhundert," in: Rainer Brunner, Jens Peter Laut, and Maurus Reinkowski (eds.), *XXX. Deutscher Orientalistentag, Freiburg, 24.-28. September 2007: Ausgewählte Vorträge*.
- 2015. "Friedrich Sarre (1865–1945): Kunsthistoriker, Sammler und Connoisseur," in: Gonnella/Kröger 2015, 13–46.
- Kühnel, Ernst 1928. "Zwei persische Gebetsnischen aus lüstrierten Fliesen, II," *Berliner Museen* 49, 130–131.

Works Cited

- Anonymous 1913a. Exhibition of Persian art & curios: the collection formed by J. R. Preece, Esq., C.M.G., late H.B.M.'s Consul General at Ispahan, Persia at the Vincent Robinson Galleries, London, May 1913, unpaginated.
- 1913b. "The Preece Collection of Persian Art," *The Connoisseur: An Illustrated Magazine for Collectors* 36 (May 1913): 30.
- 1913c. "Two Persian Lustred Panels," *Burlington Magazine* 23, no. 122 (May 1913) 84–87.
- 1917. Obituary on Preece, *Journal of the Institution of Electrical Engineers* 55/258, 1917, 546–547.
- Abd al-Ghaffār Najm al-Mulk 1962. 'Safarnāma-i Khūzistān, ed. Muḥammad Dabīr Siyāqī, Teheran 1341sh.
- American Art News 11, no. 32, May 24, 1913.
- Bahrāmī, Mehdi 1949. *Gurgan Faiences*, Cairo. Reprint Costa Mesa 1988.
- Blair, Sheila 2014. "Art as Text: The Luṣṭer Mihrab in the Doris Duke Foundation for Islamic Art," in: Alireza Korangy and Daniel J. Sheffield (eds.), *No Tapping Around Philology: A Festschrift in Honor of Wheeler McIntosh Thackston Jr.s 70th Birthday*, Wiesbaden, 407–436.
- Burlington Fine Arts Club 1908. *Exhibition of the Faience of Persia and the Nearer East*, London.
- Carey, Moya, and Margaret S. Graves (eds.) 2012. *Islamic Art Historiography*, special thematic issue of *Journal of Art Historiography* 6, June.
- Curzon, George N. 1892. *Persia*, 4 vols., London.
- Dieulafoy, Jane 1887. *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Paris.
- Enderlein, Volkmar 1988. *Wegleitung Islamisches Museum*, Berlin.
- Enderlein, Volkmar, Almut von Gladiss, Gisela Helmecke, Jens Kröger, and Thomas Tunsch 2001. *Museum für Islamische Kunst*, Mainz.
- Ettinghausen, Richard 1936. "Kashan Pottery," *Ars Islamica* 3, 44–76.
- 1938–39 (1964). "Ceramic Art in Islamic Times. B. Dated Faience," in: Pope/Ackerman 1938–39 (1964), vol. 4, 1667–1696.
- Ettinghausen, Richard, Oleg Grabar, and Marilyn Jenkins-Madina 2003. *Islamic Art and Architecture 650–1250*, Yale.
- Exhibition of Persian art, see: Anonymous 1913a.
- Gächter, Afsaneh 2013a. "Die Vermessung Persiens," *Archiv Weltmuseum Wien* 61–62, 233–260.
- 2013b. *Briefe aus Persien – Letters from Persia*, Vienna.
- Ganjnāma 2004. *Ganjnāma: Farhang-i āthār-i mi'mārī-i islāmī-i Īrān*, ed. Kāmbīz Ḥājji-

74. Kühnel 1928, 130–131.
75. Pope/Ackerman (eds.) (1938–39) 1964, pl. 704.
76. Sarre 1928, fig. 2; Sarre 1935, pl. 1.
77. A report on the 1959/60 restoration could not be found in the museum archives; email by the conservationist Jutta Schwed to author 1.9.2015.
78. The conservation report (March/April 2004 and September 2005, by Anne Mollenhauer with Alouette Borggreve, Moritz Kinzel, Ulrike Siegel, and Christa Wäschle) documents the condition of the mihrab by close-up photographs, graphic analysis and written comment; archive Museum of Islamic Art, file “Restauration und Baufreimachung, 6.1”.
79. See recent overviews in Cary/Graves (eds.) 2012, and with regard to collecting, in Komaroff (ed.) 2000 and Veroit 2000.
80. Some issues are addressed in Kadoi/Szanto (eds.) 2013. With regard to architecture and national heritage, see Grigor 2009.
81. Wood 2000.
82. Grigor 2009, 176–178.
83. Gurney/Nabavi 1993.
84. Many biographies of 19th-century foreign experts in Iran can illustrate such transfer and transmission phenomena, for example the German Albert Houtum-Schindler (mentioned above and n. 24), an engineer and employee of the Iranian government; on him see Gurney 2004. With a perspective on these phenomena, see Gächter 2013a, 2013b on the Austrian medical doctor Jacob E. Polak who taught medicine at the Dār al-Funūn and became the personal physician of the Qajar ruler Nāṣir ad-Din Shāh, and in Austria published extensively on the lands, people and sciences of Iran.
85. “Preece Collection” 1913.
86. Stainton 1923. Some biographical material on Stainton is kept at the Middle East Centre, St Antony’s College, Oxford, reference code GB 165-0270. See also the note in Exhibition of Persian art 1913, before no. 600.
87. Scarce 1973; 1986; Masuya 2000, 42–44.
88. Helfgott 1994, 130; Masuya 2000, 50.
89. Blair 2014, 416.
90. Glover 1913, page 3, last paragraph.
91. While Grigor 2009, 12, only credits the “intelligentsia” of the late Qajar period, emphasising that such an awareness became significant and official only during the Reza Khan period. See, however, Majd 2003 on the enormous number of American acquisitions in that later period.
92. Masuya 2000, 41–42.
93. *Ibid.*, 42.

51. Sarre 1928, 130.
52. Sarre 1908. Catalogue of the exhibition: Burlington Fine Arts Club 1908.
53. Sarre bequest papers, archive Museum of Islamic Art in Berlin.
54. In the years 1913 and 1927 more than a dozen letters were exchanged between Sarre and Vincent Robinson; Sarre bequest papers, archive Museum of Islamic Art in Berlin.
55. Exhibition of Persian art 1913, no. 2.
56. Sarre 1928, 130; Kühnel 1928, 131.
57. Watson 1985, 131–134; Blair 2014, 413.
58. Mudarrisī-Ṭabāṭabā'ī 1976, vol. 2, 65–70, pl. 101–116 on the building; and *ibid.*, 68–70, pl. 116 on the lustre panel. Cf. Watson 1985, 185; Blair 2014, 413, n. 30. Wilber 1955, 111 no. 12, considered the field to be the central part of an originally much larger mihrab, similar in size to the Kashan mihrab.
59. See below at n. 89 and n. 45.
60. Letter by the Director General of the State Museums to the Minister of Science, 8.8.1927; and handwritten draft by Sarre for that letter, 3.8.1927; both in the Central Archive of the State Museums Berlin: file F804/27. The above quotation, worded by Sarre in his draft, is cited from the letter.
61. Kröger 2015, 34; Limberg 2015, 72, 73.
62. Sarre 1928, 126.
63. The usual year given for the acquisition is 1928, but the deal was cut the year before and the mihrab was delivered to the museum on 22.11.1927; Central Archive of the State Museums Berlin: file F804/27.
64. Sarre 1928, Kühnel 1928. Sarre 1935, Ettinghausen 1936. Pope/Ackerman (eds.) (1938–39) 1964, vol. 10, pl. 704.
65. For his work on lustre ceramics, see, *inter alia*, Bahrami 1949.
66. Kröger 2009, 43.
67. I thank Jens Kröger for this information provided in a conversation on 16.7.2015.
68. Kröger 2004b, 54, fig. on p. 55. Masyua 2000, 46 states wrongly that the Qum mihrab had been destroyed. I owe the references to Jens Kröger; emails to author 20./22.9.2015.
69. Kröger 2009, 53.
70. Enderlein 1988, 59–74, a photograph of the Kashan mihrab is reproduced *ibid.*, p. 65.
71. Enderlein/von Gladiss/Helmecke/Kröger/Tunsch 2001, see p. 48–49 for the Kashan mihrab, with a colour photograph.
72. The former curator of the museum, Jens Kröger, has pointed out (email to author 20.9.2015) that Blair, writing on the Varāmīn mihrab in the Duke Foundation, is mistaken when stating, 2014, 411, that the Kashan mihrab “today [...] is something of a reworked version of the original.”
73. Exhibition of Persian art 1913, no. 1.

- One wonders whether the “Armenian telegraph employee” might have been connected to the British telegraph employee Stainton who collected some of the tiles (see below).
26. Museum für Islamische Kunst Berlin, inventory cards I. 5366. The year 1929 stated by Golombek/Wilber 1988, 390 (followed by Ganjnāma 2004, 116/121), is definitely incorrect.
 27. Muḥammad Ḥasan Khān (I‘timād as-Salṭana) 1879, vol. 4, 116.
 28. ‘Abd al-Ghaffār 1962, 7. I am insecure to what degree the wording carries resentment against the Europeans willing to buy. If so, one would wonder why the author did not extend it to the Iranian people willing to sell.
 29. In fact this technique is used in the minbar of mosaic faience, not in the mihrab.
 30. Dieulafoy 1887, 206.
 31. Glover 1913 (unpaginated), page 1, paragraph 2.
 32. According to a handwritten note on a copy of the article, Stainton 1923, in the Sarre bequest papers in the archive of the Museum for Islamic Art in Berlin.
 33. Stainton 1923.
 34. Ibid.
 35. Ibid. See also Anonymous, “Two Persian Luṣtred Panels” 1913.
 36. Anonymous, “The Preece Collection” 1913. Cf. Glover 1913, page 1; and Preece’s obituary 1917 (not seen, cited after Blair 2014, n. 15).
 37. “Preece Collection” 1913.
 38. Sarre 1928, 130.
 39. The catalogue bears the imprint date of the following year: Burlington Fine Arts Club 1908, frame no. 10, “lent by Sir William Preece”.
 40. Glover 1913, page 1, paragraph 4.
 41. Such as in “Two Persian Luṣtred Panels” 1913 and in the advertisement mentioned below.
 42. Anonymous, Exhibition of Persian art 1913 (unpaginated).
 43. Ibid.: nos. 600–620.
 44. Ibid.: after no. 620.
 45. American Art News 11, no. 32, May 24, 1913, 6. At the time the first claim was already not correct. The luṣtre mihrab that had been taken from the Imāmzāda-i Yaḥyā in Varāmin and at that time was in the University Museum in Pennsylvania, is larger in size; on this mihrab, see Blair 2014 and cf. below and at n. 89.
 46. For example, both Rogers 2002 and Blair 2014 mention Preece, but not the massive catalogue for the 1913 exhibition.
 47. Sarre 1928, 126, 130.
 48. Kröger 2009, 10, 12, 33. Cf. Kröger 2004a.
 49. Kröger 2004a, 33–43; Kröger 2015.
 50. Sarre 1901–10.

4. See below and n. 45.
5. The inscriptions on the Kashan luṣṭre mihrab were first read and published in the catalogue of the 1913 exhibition by the cleric W. St. Clair Tisdall: *Exhibition of Persian art 1913*, no.1. Kühnel 1928, 130–131, in his contribution to Sarre's publication after the acquisition for the Berlin museum, provided a further, partly more detailed reading, however without mentioning Tisdall.
6. Blair 2014, 409, who studied the Varāmīn mihrab in-depth.
7. Golombek/Wilber 1988, 390–392 no. 174 provide the hitherto most detailed study of the medieval building.
8. Narāqi 1995, 147–172, who also provides the fullest account of inscriptions and Persian sources on the building. Cf. Meshkati 1970, 235–239, with a basic list of inscriptions and historical information.
9. O'Kane 1985, 142–147.
10. Ritter 2006, 163, 682–684, discusses the later history of the building.
11. The entry in *Ganjnāma* 2004, 170–177/116–123, assembles information on architecture and sources but is most valuable for providing a new ground plan, which is more complete and detailed than Schroeder's.
12. Eric Schroeder was the first to study and measure the building, see his account in Pope/Ackerman (eds.) (1938–39) 1964, vol. 3, 1162–1163, fig. 413.
13. Blair 2014, 411 suggested that the lost or damaged tiles in the image of Dieulafoy 1887, 206, indicate that the mihrab had been moved from another place, but according to Stainton 1923 the mihrab was intact and complete in 1879, thus the tiles were lost later.
14. Watson 1985; Blair 2014, 409, 415.
15. Watson 1985.
16. Khoury 1992.
17. Plans in Wilber 1955 and in Golombek/Wilber 1988.
18. Masuya 2000, 50–51.
19. Żarrābī 1957, 424.
20. Muḥammad Ḥasan Khān (I'ṭimād as-Salṭana) 1897, vol. 4, 116.
21. See below and n. 58.
22. Dieulafoy 1887, 204–206, plate on p. 206.
23. Curzon 1892, vol. 2, 14
24. Houtum-Schindler 1896, 111. The text supplies no date for the visit of the mosque. As the book is based on travels over many years, it could be any of these before the publication date 1896.
25. Sarre 1901–10, vol. 1, 72. There, Sarre states he was in Kashan in 1900 but in Sarre 1928, 130, he writes erroneously that it was 1898. It must have been on his journey in late 1899 to early 1900. I am grateful to Jens Kröger for clarifying this point (email to author, 22.9.2015).

the Persian texts cited above on the Kashan lustre mihrab and the smaller mihrab from Qum when they were still in situ, and may be demonstrable by texts referring to other places. The appreciation of lustre tiles was shared by both European and Iranian writers. Yet given that Europeans travelling in 19th-century Iran were usually dependant on local guides it is worth asking, to what degree this appreciation was based on an autochthonous view inside Iran.

Enquiries into such a hypothesis could possibly correct the common perspective that people in 19th-century Iran had no esteem for historic art objects, before the impact of Western opinion and scholarship, despite the fact that these objects once were created and formed part of the visual culture in Iran.

Endnotes

I would like to thank colleagues who facilitated work on this contribution, notably at the Museum für Islamische Kunst in Berlin: Stefan Weber allowed the use of all archival materials; Jens Kröger most generously shared his knowledge on Sarre, the museum's history and the tilework panel from Qum; Julia Gonnella effectively organized images; Gisela Helmecke facilitated access to files; Jutta Schwed helped understanding the recent conservation of the mihrab; and Yelka Kant found what I did not find. Translations from non-English languages in the text are my own. I thank Safa Mahmoudian for checking those from Persian and the Persian text, and Sarah Teetor for scrutinizing the English of my text.

1. Ettinghausen/Grabar/Jenkins-Madina 2003.
2. Pope/Ackerman (eds.) (1938–39) 1964.
3. Bahrami 1949, 76 counts eight medieval lustre mihrabs, including two fragmentary ones. Six as listed and discussed by Blair 2014: 409–412. The fundamental work on lustre ware is Watson 1985; cf. the recent summary by Graves 2014. On the Kashan mihrab, see: Sarre 1928; Sarre 1, 231, 233; Sarre 1935; Kühnel 1928; Kühnel 1931; Ettinghausen 1938–39, 1676 no. 38 (K2), pl. 704; Ettinghausen 1936, 44; Wilber 1955, 105 no. 3.

numbers of tiles, not only Ilkhanid and luṣṭre but also from other periods and in other techniques, were still being removed from buildings in Iran after 1876, among them works in the Preece collection, proving that the edict was difficult to enforce.⁸⁸ The Kashan luṣṭre mihrab could not have been taken without consent and the help of local people in Kashan. Sometimes government officials were also involved. The mihrab that had been taken from the Imāmzāda-i Yaḥyā in Varāmin, is said to have been brought by Muṣṭaufī al-Mamālik (1871–1932), later prime minister, to the world fair at Paris in 1900, where it was shown in the Persian pavilion; it was then bought by the American dealer Kevorkian who lent it to the University Museum in Pennsylvania and sold it to the Duke Foundation in Honolulu in 1940⁸⁹.

The final sentences in the introduction to the catalogue of the 1913 exhibition of the Preece collection reveal that the author was quite well aware, with some tone of regret, that the removal of such a large number of objects of Persian art from Iran including the Kashan luṣṭre mihrab, would no longer be acceptable in his time:⁹⁰

It may be asserted without hesitation that never again will such superb examples of Persia's art at its zenith as those brought together by Mr. Preece, be permitted to leave the country. The officials of the Persian Government are now fully alive to the desirability of retaining all such valuable specimens, and in fact, the collectors of the East have now become rivals of those of the West. Whereas in former days potentates and high officials were inclined to aid enthusiasts in their search for art treasures, opposition now falls to their lot instead, and it is unlikely that such a large and representative collection as that formed by Mr. Preece will ever again make its way into Europe.

Thus towards the end of the late Qajar period, even before the introduction of new heritage laws in the first Pahlavi period, Iranian awareness for material heritage had changed⁹¹.

The appreciation of luṣṭre ware was a key element in the European esteem of Persian art. Travel literature raised awareness of it, while foreigners residing in Iran and collecting art, bought and moved it to Europe. Early attention was given particularly to luṣṭre tiles, because they were what travellers could see in buildings accessible to them, while rarely did they come across luṣṭre pottery. The French minister Julien de Rochechouart (1830–79) may have been among the first to write in a travel report from Iran in 1862 on luṣṭre tiles, also acquiring some in the mausoleum of ‘Abd aṣ-Ṣamad at Naṭanz⁹². Luṣṭre tiles are mentioned as early as 1868 in a catalogue of the South Kensington Museum⁹³.

An appreciation, however, is also apparent in 19th-century writings of Iranians who mention luṣṭre tile work when visiting historical buildings. This is evident from

at London in 1931⁸¹ and the publication of the *Survey of Persian Art* in 1938–9⁸² were the culmination of processes that began in the 19th century with private collecting.

Collections formed within Iran, or other Muslim countries, can be considered a specific topic. Preece belonged to a group of European experts in Iran in the second half of the 19th century, who were called in by the Qajar-ruled Iranian government or sent by their own government and companies in cooperation with the Iranian administration in order to facilitate the modernization of the country. Several institutions in late Qajar Iran can be considered nodes of this process, such as the polytechnic college Dār al-Funūn founded in Teheran in 1851⁸³. Many foreign experts resided for a long time in Iran and developed an interest in Persian history, culture and arts, which they reflected and communicated into their home countries and societies. They themselves became channels of transmission and transfer between Iran and Europe, and when returning, they were considered ‘experts’ again, now on matters of Iran and Persian culture⁸⁴. A considerable number of these foreigners were attracted by Persian art and formed collections of it while in Iran, and then moved them to their respective home country. After arriving in Europe, much from these private collections became, sooner or later, part of public collections, either piece by piece or sometimes wholesale. They often formed the main basis for the large museum collections of Persian art outside Iran that exist today in Europe and the West.

Preece, when back in England and by virtue of his interest in Persian visual arts, was “recognised an eminent authority on Persian art”⁸⁵. The telegraph companies operating in Qajar Iran were another node not only of modernization but also of people involved in transfer processes. Both Preece and Stainton were employed by the British-run Indo-European Telegraph Department. Benjamin W. Stainton (1856–1927) served with the Department from 1881 to 1912 and resided for some time in Kashan⁸⁶. While the Persian art objects from the Preece collection and from Stainton’s apparently much more modest accumulation, of which some entered the 1913 catalogue, were sold piece by piece, another British colleague brought entire collections to England. The Scotsman Sir Robert Murdoch Smith (1835–1900) had been director of the Persian Telegraph Company since 1865. He acquired the large Persian art collections of the Frenchmen Jules Richard (1816–1891) who taught photography at the Dār al-Funūn in Tehran, and of Jean-Baptiste Nicolas (1814–75) who had come to Iran in 1854, and gave them to the South Kensington Museum in London. There they formed the basis of its extensive Persian art holdings and were exhibited for the first time in 1876.⁸⁷

In the same year, the Qajar government of Iran issued an edict that prohibited the removal of artefacts from religious buildings. T. Masyua considers this the dividing line between two phases of European acquisition of Ilkhanid lustre tiles in Iran. Large

mihrab also appears in the same condition as in the 1913 catalogue.

In course of the restoration in 1959/60 when the mihrab had returned from the Soviet Union, the conservationist U. Tyroller put the tiles of the narrow inscription in correct order and substituted some of the old restored tiles with new ones made from gypsum and painted in nitrocellulose lacquer. An enquiring eye can detect these parts today due to their slightly more reddish hue (Figure 1). The individual tiles were mounted on seven larger panels in order to make a movement of the mihrab easier and less risky.⁷⁷ In 2004/5 the mihrab was extensively re-examined by conservationists probing future conservation measures.⁷⁸

A case in point for the transfer of Persian art and lustre ware from Qajar Iran to Europe

This contribution has looked into the modern history of the acquisition and the restoration of the Kashan lustre mihrab and has pointed to the question of its late medieval use and possible re-use in a building that is considered to be of much later date.

The removal of the mihrab from Iran, the collecting of Persian art and lustre ware by Preece, his biographical path between Britain and Iran, and the subsequent dispersal and museum acquisition of objects from the collection form a case in point for large-scale movement and transfer of objects of Persian art from Iran to Europe and the West in the 19th and early 20th centuries. Originally in a publicly accessible place and related to a specific context, the mihrab became detached from it, moved to a private collection in Europe, and came to reside in a museum where it was again visible to the public, and an object of scholarly studies. The recently produced copy brings the mihrab back to an audience within Iran, though it differs from the original in some aspects, most notably in the use of a regular set of square tiles instead of differently shaped and sized tiles (Figure 3).

While the modern history of the mihrab can be written in some detail from the point it entered the Berlin museum, by making use of inventory records and archival documents, less can be said about its earlier history in private hands. The history of the Preece collection of Persian art and its dispersal would merit a study through documents in Europe. Under what conditions the mihrab was acquired in Kashan and who negotiated the acquisition, are questions that could be investigated through Persian sources and oral history in Iran.

Along with the historiography of 'Islamic art',⁷⁹ definitions and constructions of what came to be understood as 'Persian art' in the late 19th and early 20th centuries and its relation to collecting, travel writing, world exhibitions and scholarly works have received more attention in past years⁸⁰. The great *International Exhibition of Persian Art*

changes of 1989, emphasised a clearer chronological and dynastic order. Now the visitor could see first the Kashan lustre mihrab in room 4, which is devoted to art from the Samanid and Saljuq (including Atabak) periods in Iran and Khurasan (Figure 12). The Konya mosaic faience mihrab followed in room 5, which is devoted to the Rum-Saljuq period in Anatolia and to the Ayyubid and Mamluk periods in Syria and Egypt.⁷¹

The modern restorations of the mihrab

Finally, the mihrab's history of restoration can also be clarified. The mihrab was, and is today, in very good condition and almost complete (Figure 1).⁷² In fact, looking at all available images and sources, the basic condition with almost all original tiles has not changed since 1897, and only the restored parts have undergone change.

Back when Preece acquired the mihrab, more tiles were missing than during Dieulafoy's 1881 visit, as seen by comparing her image (Figure 4) with a small print from a historical black-and-white photograph which I saw in Sarre's bequest papers in the archive of the Berlin museum (Figure 5). Taken after Preece's acquisition in 1897 but before a larger restoration, the photograph shows that on the right of the rectangular frame and at the inner arcade some tiles were missing or damaged. Along this time, they had been substituted, simply by a flat material partly painted with décor and shown in the photograph dark and strongly differing from the coloured relief of the original tiles.

By 1913 this had been substituted in a much more elaborate restoration now showing restored tiles with the same coloured relief décor as the original tiles. This is evident from the colour reproduction published in the catalogue of the 1913 exhibition of the Preece collection (Figure 6); the appearance of the missing parts was then basically the same as it is today⁷³. This must have been the restoration referred to by Stainton (above) and carried out by an Iranian calligrapher and a British ceramic craftsman trained by William de Morgan (1839–1917), who is well-known as an artisan of the arts and crafts movement interested in the revival of the techniques and the design of Oriental ceramics.

However when the mihrab was acquired by the museum in 1927, Kühnel observed that on the right side of the mihrab, in the narrow outer inscription band some parts of the Qur'anic text were not in proper order⁷⁴. Apparently in the London restoration, original tiles and restored ones had been put together in the wrong sequence. Kühnel stated that it was not possible to correct that immediately. The colour reproduction in the *Survey of Persian Art* in 1938–39 (unchanged in the 1964 edition)⁷⁵ shows the inscription the same as in 1913. In photographs of other publications of the time,⁷⁶ the

On public display: in the exhibition of the Museum of Islamic Art in Berlin

With this acquisition, the lustre mihrab from the Masjid-i Maidān in Kashan moved from the private to the public again. It became a part of the museum display in the Islamic Art Department at Berlin (Inv. I. 5366)⁶³ and a subject of scholarly discussions. The year after the acquisition, Sarre and Ernst Kühnel published a short article on the mihrab; studies on lustre ware dealing with the mihrab followed; a colour photograph was included in the *Survey of Persian Art* in 1938–39.⁶⁴ Among the scholars who studied it in this period was the Iranian Mehdi Bahrami (1905–51) who worked particularly on lustre ceramics and their inscriptions⁶⁵. In 1934–35 he was staying at the Islamic Department as a research assistant following university studies in Paris; later he became director of the National Museum in Teheran⁶⁶.

During World War II from 1939–45, all museums in Berlin were closed, and their holdings were moved to places thought to be secure. Nevertheless the Islamic Department suffered great losses from air bombardments. The Kashan lustre mihrab survived, but like many other art objects it was taken as booty to the Soviet Union where it remained in storage for many years⁶⁷. The majority of objects including the Kashan mihrab, but not the small lustre mihrab from Qum (Inv. I. 5367, Figure 13),⁶⁸ were returned to East Germany in autumn 1958, and the museum opened a new exhibition in October 1959⁶⁹.

The Kashan mihrab was again installed in what was the Islamic Museum now. While it had been surrounded exclusively by objects of Persian art in the Preece collection, in the Berlin museum the mihrab entered a visual and comparative dialogue with other objects and also mihrabs from other Islamic countries. The exhibition was ordered in a combination of regional subdivisions and media, and to a lesser extent chronology. The Kashan mihrab was shown in room 14 (“Persischer Saal”) devoted to art in Iran from the 13th–14th centuries. Lustre tilework and ceramics of other techniques as well as other media were displayed. The objects came from both religious and secular contexts, many of the latter with figural images. Moving from room 13 (“Seldschukensaal”) which displayed art from Anatolia from the 12th–14th centuries, the visitor had already seen another, and even larger monumental mihrab from an architectural context, the prayer niche made of mosaic faience (3.95 x 2.80 m) and dated to c. 1370–75 from the Beyhekim mosque in Konya. The next room 15 showed Persian art from the Safavid period.⁷⁰

The new exhibition from 2000, following the re-unification of Germany and of the two branches of the Islamic museum in East and West Berlin after the political

However, the mihrab had remained on sale since then for a full fourteen years without anybody acquiring it. This is amazing in view of its quality and rarity and of the fact that it was undoubtedly the key object in Preece's collection. The time simply may have been unfavourable. World War I broke out just the year after the exhibition, raging from 1914 to 1918, and the years that followed were characterised by political and economic turmoil. Nevertheless, Sarre pursued the plan to acquire the mihrab. The price, on which he and Vincent Robinson & Co. finally agreed in 1927, was considerable: 6,900 Pounds Sterling, equivalent to 138,000 Reichsmark, but now including a second, much smaller, lustre mihrab, also from the Preece collection.⁵⁴

This second choice also demonstrates Sarre's determination to acquire objects of major importance. He had already seen the panel in the 1907 exhibition, and it was no. 2 in the catalogue of the 1913 exhibition, where it was also illustrated in colour (Figure 13). It was described as a mihrab from an unspecified shrine mausoleum at Qum.⁵⁵ Signed by 'Alī ibn Muḥammad ibn 'Abī Ṭāhir and dated 10. Šafar 663 / 2. December 1264, it consisted of two large tiles together measuring 1.50 x 0.68 m (Inv. I. 5367)⁵⁶. The craftsman is known as one of the most productive lustre potters. He also manufactured the mihrab at the Imāmzāda-i Yahyā in Varāmin, the mihrab dated 640/1242 in Mashhad and a mihrab, known fragmentary, at Gurgan⁵⁷. According to Ḥ. Mudarrisī-Ṭabāṭabā'ī, the panel came from the mausoleum of Shāh Aḥmad Qāsim in Qum. The Iranian traveller Muḥammad Ḥasan Ṭabāṭabā'ī-Tabrīzī, in 1270/1853–54, and the scholar Muḥammad Taqī Baig, in 1295/1877–8, had praised the lustre work and seen it in place in the mausoleum.⁵⁸ Preece, therefore, must have acquired it between 1877–8 and 1906 when he left Iran

Sarre had to go a long way to raise the money, arguing for the rarity of the Kashan lustre mihrab and comparing it to the one from Varāmīn⁵⁹ in the official letter of request to the Ministry of Science:

The acquisition of the prayer niche, to which only one single example outside of Persia is comparable, in the University Museum in Philadelphia, would be of utmost importance for the Islamic collection.

In the end, a carpet from Isfahan, which the Islamic Art Department had on loan from the Museum of Applied Art (Kunstgewerbemuseum) in the former royal palace, was sold for 60,000 Reichsmark, a further 6,000 Reichsmark came from the budget of the Department, and the remaining 3,600 Pounds were given as a long-term loan without interest by the bank director Goldschmidt.⁶⁰ Jakob Goldschmidt (1882–1955) was a generous patron of the Department on another occasion; he and Sarre were well acquainted⁶¹. Finally he figured as the donor of the smaller lustre panel from Qum⁶².

collection, valuable alike from the historical, the archaeological, and the aesthetic point of view” but it is clear from the text and from the location in The Galleries that this was a sales show. The event was also advertised in the *American Art News* published in New York, which announced that “The Preece Collection of Persian Art [...] comprises about 1,000 items” and contains, in bold print with reference to the Kashan lustre mihrab, “The Largest and Most Beautiful Mihrab Extant” (Figure 10)⁴⁵. The combined enterprise of a major and widely announced exhibition and of a well-illustrated catalogue must have contributed to the image of Persian art at the time, although both have rarely been cited in recent scholarly literature⁴⁶.

From market to museum: Sarre’s acquisition for the Islamic Art Department at Berlin in Germany

The Kashan lustre mihrab moved again, now from England to Berlin, Germany, when it was acquired by F. Sarre in 1927 for the Islamic Art Department in the State Museums⁴⁷. When founded in 1904, the Department was one of the first museum institutions specifically devoted to housing and studying works of Islamic art, or art from Muslim countries. Initially called the Persian-Islamic Department, because the early collection reflected the Persian art interests and object loans of its first director Sarre, then the Islamic Art Department (until 1935), later the Islamic Department and Islamic Museum, and now the Museum of Islamic Art (Museum für Islamische Kunst), it houses currently one of the world’s richest collections of pre-modern art from Muslim countries. It was the concept of the foundation to consider Islamic art an entity of equal standing with ancient West Asian and Classical Roman and Greek art, which were displayed in other departments of the same building, the Pergamon Museum.⁴⁸

Friedrich Sarre (1865–1945) had studied art history and was one of the central personalities in the German speaking countries and in Europe, who were involved in shaping the scholarly field of Islamic Art history at the beginning of the 20th century⁴⁹. His main scholarly interests included Persian art and ceramics. His book on Persian monuments showed many examples of tilework in photographs taken on travels to Iran, Turkey, and Central Asia.⁵⁰

The lustre mihrab had not been seen in place by Sarre when he travelled to Kashan (above). He saw it for the first time on a visit to the residence of Preece’s brother in Wimbledon in 1910⁵¹. He had known of the Preece collection since 1907 when he had written a review of the *Exhibition of the Faience of Persia and the Nearer East* at the Burlington Fine Arts Club⁵². Sarre and Preece exchanged several letters in 1912, the year before the sales exhibition at Vincent Robinson & Co.⁵³

For the few tiles which could not be recovered, there have been substitutes, under my supervision, reproductions made with the aid of a skilful calligrapher of Tehran and that of an equally skilled worker in glazed pottery in London, a pupil of the late William de Morgan. They have been so fashioned as to avoid all suggestion of “fake,” frankly proclaiming themselves as inserted for the purpose of demonstrating the character of the mihrab in its original form.

A private treasury: the mihrab in the Preece collection of Persian art in England

John Richard Preece (1843–1917) came to Iran in 1868 in the service of the Indo-European Telegraph Department. He became British Consul at Isfahan in 1891, and was General Consul from 1900 to 1906 when he retired to London.³⁶

During his long residence in Iran, Preece collected a large number of objects of Persian art in various media and, like many foreigners in Iran, was particularly attracted to lustre works and pottery. The collection was sent piecemeal to the residence of his brother, Sir William Preece, at Gothic Lodge in Wimbledon. In the end it was said to amount to about a thousand objects³⁷.

Objects from the collection including the lustre mihrab from Kashan, were shown to the British public for the first time in 1905 when they were lent to the South Kensington Museum in London (later Victoria & Albert Museum).³⁸ Ceramic objects from the Preece collection, but not the Kashan mihrab, were also on display in the *Exhibition of the Faience of Persia and the Nearer East* at the Burlington Fine Arts Club in 1907³⁹.

A great *Exhibition of Persian Art* presented the entire Preece collection at The Galleries of Vincent Robinson & Co. in London, opening from April 1913. The company was known as a seller of Oriental art and particularly carpets including the famous Persian carpet from the Safavid dynastic shrine at Ardabil⁴⁰. Possibly Preece wanted to sell the collection due to advanced age. In 1913 he was seventy years old, and he lived for only four more years. A lavish catalogue of the exhibition documented objects from the collection in 492 entries, many of them tiles and pottery (Figure 9). The Kashan mihrab was presented as the major highlight of the collection in the catalogue and in other publications orchestrating the exhibition⁴¹. In the catalogue it was proudly shown as entry no.1 and illustrated by a costly colour reproduction from a photograph (Figure 6).⁴² A further twenty objects were in the possession of Stainton⁴³. A brilliant Safavid garden carpet (now in the Al-Sabah Collection in the Dār al-Athār in Kuwait, Inv. LNS 10R), an Andalusian, so-called Alhambra vase, and eleven pieces of “Naxos tapestry embroidery” were added to the catalogue and the exhibition⁴⁴.

The foreword justifies the show as “a public exhibition of this extraordinary

Indeed, as mentioned above, in Dieulafoy's image of the mihrab from 1881 around the same time, some tiles were clearly missing or damaged (Figure 4).³⁰

Thus British statements made much later in publications relating to the 1913 exhibition of the mihrab as part of the Preece collection (below) were not merely apologetic. They go, however, far in depicting the acquisition and the removal of the mihrab from the mosque to England as an action of safeguarding it against continuing theft. It can be doubted that Iranians such as 'Abd al-Ghaffār would have agreed with this view. The author of the introduction to the catalogue of the 1913 exhibition of the Preece collection lauded Preece for searching for those tiles that had already been taken from the mihrab before the acquisition and argued:³¹

A large number of the tiles comprising this mihrab were carried off surreptitiously and were secured later on, tile by tile, by Mr. Preece until at length the guardian of the mosque was induced to dispose of the remaining, and most important portion of the panel. The negotiations to this end extended over a period of nearly twenty years.

A similar story is told in retrospect by Stainton in 1923. If it is true that he was the director of Vincent Robinson at the time,³² then it is no surprise that he argues along the same line as the 1913 catalogue, but as mentioned above, he adds some important information:³³

Early in the year 1879 [...] it was my good fortune to see the first time the famous Persian mihrab [...] which was the glory of the Masjed-e-'amadi or Mosque of Kashan's Market Square. At that time the magnificent mihrab was intact in every particular, although Mme. Dieulafoy when visiting it *in situ* several years later found that already a few of the side tiles had been abstracted. These thefts, in spite of the expenditure of both life and money involved in the efforts of the authorities of the mosque to frustrate them, continued for some time, and it no doubt was due to the fact that their efforts were fruitless that the authorities finally were influenced to part with the mihrab to my old friend and colleague, the late J. R. Preece [...].

Yet now Stainton, who had been residing for some time in Kashan, proudly proclaims to have been involved in rescuing missing tiles:³⁴

I am glad to be able to record that in the course of my residence at Kashan I was instrumental in tracing and recovering for Mr. Preece several of the missing tiles, so that at a some what later period it became possible to restore the prayer niche to almost its pristine beauty.

Stainton was also responsible for substituting some of the missing tiles with modern copies once the mihrab had arrived in England, providing information that is important for its restoration history (see below):³⁵

book, comparing it to the one at Varāmīn: an “admirable mihrab, revêtu de faïences à reflets métalliques; ces émaux égalent en beauté ceux du célèbre imamzaddè Yaya de Véramine.” The book provided the first published image of the mihrab, a view from the side reproduced as an engraving from a photograph (Figure 4).²² It clearly shows that several tiles on the lower right side of the middle arcade of the mihrab were damaged or missing, and a smaller area on the left side. The engraver placed a figure in the image that is much smaller than lifesize, in order to enhance the monumentality of the mihrab; this was a widespread convention in 19th-century architectural depictions.

Later observers who still saw the mihrab in place include the British traveller George N. Curzon in 1889 (“a superb mihrab, or prayer niche in embossed and enameled faïence”),²³ and Albert Houtum-Schindler who resided a long time in Iran (“a mihrab [altar] with beautiful old tiles”).²⁴ However, when the German art historian Friedrich Sarre visited Kashan early in 1900, he noted that the mihrab had been taken away and “only a few tiles from it were shown to me at an Armenian telegraph employee.”²⁵

How the mihrab was taken from Kashan

It was the Englishman J. R. Preece who had acquired the mihrab and sent it to England. Although no precise date is mentioned, it is clear from the above that this must have taken place before 1900. According to a note on the old inventory card in the Berlin museum, the mihrab was taken away in 1897.²⁶ The removal and dismembering of such a monumental object of tilework firmly attached to the *qibla* wall of a mosque must have been a major event in Kashan. The location in the bustling center of the bazaar and at a *maidān* and the fact that extensive repairs had been carried out for 700 *tumān* in 1877,²⁷ strongly suggest that the mosque was in use at the time. Thus the removal of the mihrab could not have been undertaken without the consent of those responsible for the mosque and its *vaqf*, and of authorities in the city.

It seems that even earlier tiles from the mihrab were disappearing to interested buyers, and that the idea of selling the mihrab was in the air. In 1299/1881–82 the Iranian ‘Abd al-Ghaffār Najm al-Mulk reports in his travel account with regret that the mihrab might be sold for a high price to Europeans.²⁸

I saw in the mihrab of a mosque good tilework in relief and in mosaic²⁹, which is very much considered to be worth seeing. Europeans (would) buy it for at least two thousand *tumān*. It is a misery that they will carry it away by whatever contrivance.

کاشی‌های برجسته و معرق خوب در محراب مسجدی دیدم خیلی تماشایی و معتبر است و فرنگی‌ها همان را اقلاً دو هزار تومان می‌خرند و حیف است آن را به هر تدبیر باشد خواهند برد.

architecture as well, as known mosques from the 13th–15th centuries usually have a prayer niche on a half round or, less often, rectangular plan¹⁷. At the mosque of Kashan, the lustre mihrab was set flush into the back wall of a niche twice its height, that is one of four identical niches formed by arcades in the axes of the dome chamber, which are connected by corner arches and define a regular octagon as a basis for the dome (Figures 7–8). While the flat mihrab is in a rectangular recess that can be considered a niche, there is nothing to visually distinguish this niche from the other axial niches in the dome chamber, except the presence of the lustre tilework. This flat niche differs from the clearly expressed half round niches of mihrabs in other mosques.

Thus the Kashan mihrab's modern change of context may have had a different medieval antecedent. An earlier building with the lustre mihrab in this place might have been associated with another function; or the mihrab was taken from another older building, a mausoleum or a shrine, and transferred to the mosque as an embellishment and an enhancement of its status.

The growing international appraisal of the mihrab and of lustre ware in the 19th century

The French traveller Jane Dieulafoy is generally cited as the first modern observer to report on the Kashan lustre mihrab in her book *La Perse* from 1887. The fact that the book provided an impressive large image of the mihrab (Figure 4), and subsequent English publications, contributed to an international appraisal of the mihrab among people interested in Persian art. Lustre ware in particular had become a highly valued item in European collections formed in the later part of the 19th century¹⁸.

Yet there surely was, earlier than Dieulafoy, an appreciation and an awareness of the Kashan mihrab and of lustre ware among Iranian observers. Looking at modern ones, the Iranian Żarrābī notes in his history of Kashan, finished in 1288/1871–72, splendid tilework in the mosque¹⁹. The polymath and chronicler Muḥammad Ḥasan Khān mentions a minbar and a mihrab in his account of the lands of Iran, finished in 1879²⁰. In 1881 the traveller 'Abd al-Ghaffār praises the mihrab as worth seeing (quotation below). Other places with lustre tiles, such as the small mihrab from Qum mentioned below, received similar attention from 19th-century Iranian writers²¹.

The first European with information on the mihrab was, before Dieulafoy, the Briton B. W. Stainton in 1879 although he published his observations only more than forty years later. According to him, the mihrab was completely intact at the time, while two years later during Dieulafoy's stay some tiles were missing (quotation below). From the visit in 1881, Dieulafoy published an enthusiastic reference to the mihrab in her

(663/1265), and one from the mausoleum of ‘Alī ibn Ja‘far in Qum in the Islamic Department of the National Museum at Tehran (734/1334).⁶

For which building was the Kashan luṣṭre mihrab made? The dome chamber, in which it adorned the *qibla* wall, belongs to a mosque built almost two and half centuries later (Figures 7–8). The courtyard mosque including the dome chamber is related to a building inscription at the portal, dated 868/1463–64 and in the name of Mīr ‘Imād ad-Dīn Maḥmūd ash-Shirvānī, who ordered its construction upon returning from pilgrimage.⁷ The mosque was part of an ensemble around the square in front of it, including a *khānqāh*, a hospital, a caravanserai and a building with a mechanical clock. A mosaic faience inscription on a pier in the southwest corner of the mosque courtyard is dated one year before the inscription at the portal, a *vaqf-nāma* relating to the ensemble nine years after it.⁸ The minbar in the dome chamber is revetted with mosaic faience in Timurid style (Figure 7) and has been ascribed to the years 872–3/1467–9.⁹ Many stone panels with edicts from the Safavid period and an early Qajar restoration inscription attest the continuous later use and importance of the mosque, which had a central position in the bazaar.¹⁰

Yet the ground plan (Figure 8)¹¹ shows some incongruities that could be due to an earlier building, which was replaced or largely refurbished by the new foundation in the Timurid period. The orientation of the halls to both sides of the dome chamber, each with its own prayer niche, differs from the latter. E. Schroeder also thought that the piers in the southwest corner would point to an older building¹². However, to date no in-depth study of construction phases in the building has been undertaken.

This leaves the question of whether the mihrab was made for a precursor mosque at the same site, or for another building and another place, whence it was taken and installed in the dome chamber of the Timurid mosque. Two arguments allow examining the latter possibility¹³. Firstly, all other five preserved, completely surviving luṣṭre mihrabs of similar monumental size were originally installed in places or mausolea considered to be holy shrines¹⁴. Many other luṣṭre panels with an arcade motif like in a mihrab but smaller in size, such as the panel from the mausoleum of Shāh Aḥmad Qāsim in Qum mentioned below (Figure 13) and other kinds of luṣṭre tilework are predominantly associated with tomb and shrine architecture¹⁵.

Secondly, if one follows the classification of Nuha Khoury, the Kashan luṣṭre mihrab is a flat mihrab and thus the image of a prayer niche, but not a niched mihrab (or *mīhrāb mujawwaf* in Arabic terminology). While mihrab images, she argues, were mainly associated with a tomb or a shrine in medieval Islam, a mosque would require the mihrab to be a niche. Khoury based her argument largely on medieval Arab architecture, using few examples from Iran.¹⁶ The argument can be applied to Persian

The medieval mihrab and its use in the later Masjid-i ‘Imād ad-Dīn at the Maidān-i Sang in Kashan

The Kashan mihrab is one of six surviving monumental lustre mihrabs from medieval Iran; two more are known as fragments.³ It has been called “the largest and most beautiful”⁴, and while the former is not correct, one can easily agree with the latter on account of its quality and delicately balanced colours. It was produced in 663/1226 after the first Mongol conquest of Central Iran that had been ruled by Atabak princes following the end of the Saljuq sultanate, and before the establishment of Mongol rule under the Ilkhanid dynasty; it exemplifies continuity and change of lustre ware from the Saljuq to the Ilkhanid periods.

The mihrab is a large flat panel measuring 2.80 x 1.84 m and consisting of 74 individual tiles with décor in relief, painted on white ground in blue and turquoise and with lustre overglaze (Figures 1–3). It shows, in a wide rectangular frame of inscription bands, three successively smaller keel-arched arcades, each set into the previous. The arrangement gives the impression of three arcades receding in depth, or of an image of architecture with two successive arcade openings and a final niche. The two outer arcades are emphasized by half-round columns with bell-shaped capitals. The outermost arcade has a rectangular frame with two inscriptions, the middle arcade one inscription, while the innermost arcade is defined by an inscription band. Small vegetal patterns in white are reserved from a ground of shimmering lustre in golden and brown tones and contrast with the blue and turquoise used for the letters of the inscriptions and for large vegetal patterns.

The inscriptions cite passages from the Qur’an that relate to paradise, prayer, the glory of god, and monotheism, from the outer to the inner inscriptions: Suras 76: 1–9, 17: 80–83, 11: 116, 2: 256, 112, 97, 2: 131. The Sunni confession of faith is placed right in the middle of the mihrab in large blue letters on the horizontal band. Framing it right and left, a Shiite formula on the special position of ‘Alī is shown smaller in white on lustre ground on the capitals. The largest and visually most prominent second outer framing inscription ends with the signature and the date in Arabic (Figure 2):⁵

This has been written at the end of Šafar the year six hundred and twenty three. It has made al-Ḥasan son of ‘Arabshāh.

و كتب ذلك في اواخر صفر سنة ثلث وعشرين و ستمائة عمل الحسن بن عربشاه

Of the other five complete lustre mihrabs from Iran, three are from the shrine of Imām Rizā at Mashhad and are kept in its museum (two dated 612/1215, one 640/1242), one is from the Imāmzāda-i Yaḥyā in Varāmin in the Doris Duke Foundation at Honolulu

“The Most Beautiful”: The History of the 623/1226 Lustre Mihrab from Kashan and Persian Art Collecting in Europe

Markus Ritter *

The famous lustre mihrab signed by al-Ḥasan ibn ‘Arabshāh and dated 623/1226, from the Masjid-i ‘Imād ad-Dīn at Maidān-i Sang in Kashan (Figure 1) has had an amazing career. Moved in the 19th and 20th centuries as a highly appreciated object of Persian art to different places in Europe, it is now a highlight in the Museum of Islamic Art in Berlin (Figure 12), and was chosen at the beginning of the 21st century as the cover image of the internationally most widely known textbook on medieval Islamic art (Figure 11).¹ Now in 1437/2015 – depending on the calendar, more than, or almost – eight hundred years after its manufacture, this mihrab has gloriously re-appeared in Iran as a copy produced by the lustre ceramics expert and potter Abbas Akbari.

The original mihrab had been taken from Qajar Iran to a private collection in Wimbledon, close to London, in England in 1897; it was sold in 1927 to the Islamic Art Department of the Berlin State Museums in Germany, taken in 1945 as booty of war to the Soviet Union, returned in 1958 to the museum in what then was East Berlin in the German Democratic Republic and is now the capital of the Federal Republic of Germany.

Such far-distance travel of objects of art, through time, country, and context, is not unique to Persian art or to the modern period. Objects of art have, more often than not, many lives with different contexts of use. They could become a gift, sent away as a diplomatic present, sold as a costly artefact, stolen or taken as a trophy – and each of these possibly several times throughout their existence.

Yet this mihrab exemplifies three phenomena surrounding the transfer of artefacts and objects of material culture that seem to be particular to the 19th and early 20th centuries: the large-scale movement of non-European historical artefacts to Europe and the West in a growing market for private and public collections driven by aesthetic and scholarly interests and by a desire to acquire and measure the world within the, often colonial, perspectives of the period; the movement of large architectural elements (which a mihrab of this size is) or even the main parts of a building that were detached from the original – something quite different from the movement of individual small objects of art; and the acquisition and selection of objects from Iran that served to construct a Western image of Persian art which became accepted in Iran itself, such as manifested in the influential *Survey of Persian Art*, first published in 1938–39.²

There are significant differences between these two works from view point of technique and also patterns, motifs, etc. But there is something in both of them which can be displayed in the correct direction in the realm of contemporary art. I regard this quality as a kind of inner light (illumination)! In past art, especially the Islamic art and its great works, material goes beyond its limits and becomes detached from its materialistic characteristics. This quality is most evident in Islamic pottery, particularly lustre works. Here soil transforms into light to show that how artists in the past open a door before you where you can understand how to encounter artistic traditions and ancient heritage in order to face with the contemporary art.

Ceramic in An Oriental Devotion collection is accompanied by iron and bronze. Although the metallic layers of ceramic surfaces are very thin, they look more evident and noticeable than those of metal objects. Hence they demonstrate that in art of the past and Iran's art in particular, how the material used is refined and how it becomes detached from its physical characteristics. This collection aims at providing evidence to show how we can create a new modern-day identity from the old past one by removing mere formalistic features (motifs, writings, etc.) and realizing the more important hidden elements of ancient art.

I've taken two forms of the word «mihrab» into consideration while making these works: first, mihrab from Arabic, meaning «the field of harb» («battlefield») with Satan or evil-prompting self (devilish ego); second, mihrab from Persian, derived from «mehrābe», the equivalent for Mithraism (The worship of Mithra, the Iranian god of the sun, justice, contract, and war in pre-Zoroastrian Iran). I'm not looking for the root of the word «mihrab» in Arabic. I don't believe that mihrab is a place or field to fight with somebody or something. Mihrab (in its both forms mentioned above) for me is a place for seclusion and worship. We don't become fighters or warlike beings in mihrab, but we become lovers!

Here, there are some people who did me a great service in compiling this collection and writing something about the work from their own points of view, including Professor Markus Ritter from Austria, Arturo Mora from Spain, John Kuczwal from Australia, Mohamed Hachicha from Tunisia. Here I should express my gratitude for their generous support.

But the entire project could not be done without the financial support of Masoud Lotfi in printing and publishing it for free. I consider this support mostly a spiritual one rather than just affording costs. He has been so generous to Iran's culture and art in this regard. I'm truly thankful to him too.

Abbas Akbari
Kashan, September 2015

travelled with my good friend and fellow, Mohammad Hossein Rahmati, to Europe to visit the great art museums. It was in Pergamon Museum of Berlin where the mihrab of Masjid-i 'Imād ad-Dīn at Maidān-i Sang was exhibited in a salon. On the one hand I was sad to see this piece of art outside my country, but on the other hand happy to see it having been kept in good condition where many ones could visit the location.

Then we left the museum. My friend, Mohammad Hossein, said: «It was really good if you made a model of this mihrab.» Although I was able to do it in that time, I felt the work would be more than a mere model or copy. Therefore I waited for 10 years so that this work could find its correct position through my reevaluations and studies in the Iranian culture and art. I started the work by modeling it in different samples. I was at the beginning of the work when my brother, Reza, who was a religious person with spiritual ideals, died unexpectedly. He was interested in helping me to make the work. I lost all my motivation for continuing the job. But later I thought I would ignore his wishes if I left the work unfinished. This accident regained my energy to go on with new motivation. I was almost completing the work while I received invitations from international symposiums of sculpture and ceramics among which the one from The International Symposium of Ceramics, Tunisia. I, beyond doubt, accepted and travelled to the north of Africa, Carthage, Tunisia. Before going there, I asked the authorities of the symposium to prepare the situation for me to take a visit to Kairouan and see lustre tiles in mihrab of the Great Mosque of Kairouan. They accepted my request and did what I wanted. I will never forget that favor. These tiles go back to about 1200 years ago and belong to the first lustre earthen mihrab in the world. Although other parts of the mihrab are made from other materials, the most important part is in fact the mentioned tiles. It was important for me to see the work at close range, because the printed images could not have shown their original metallic reflection. I recorded this quality in the photos I took. Unlike the mihrab of Masjid-i 'Imād ad-Dīn at Maidān-i Sang in Kashan, the one in Kairouan has independent tiles in small sizes that I had inspired from in making the copy of Maidān-i Sang and also the new metallic tiles of the work. Therefore, An Oriental Devotion is not just a replicate of an old work of art from Iran, because it is principally impossible to make accurate copies of ancient lustre potteries. By the way, I wasn't looking for such a purpose. But I hoped I could put one of the copies of the work in its main location in the vacant place. Indeed, what I'm looking for in this work is to introduce some hidden aspects of Islamic art, especially the Islamic-Iranian art. Therefore, knowing the attitudes of past artists toward this technique is much more important than scientific and technical knowledge of the work.

About An Oriental Devotion

A substantial part of artworks has undoubtedly been made as a result of religious motives or the orders in this respect. Although such works are available in most civilizations, Oriental spiritual works of art should be considered from a different point of view at least for the reason that the motives for producing these works in the Orient are mostly based upon artist's inner intentions and beliefs rather than orders made by institutions. Examples of such works abound in Iranian history and culture, especially in the Islamic period. I should confess that working in this field didn't generate the required motivation for me at first as it does now. According to my personal interest and field of study, I've chosen another subject from Iran's history and art in order to show my personal interpretation of a historical heritage and the way to deal with which in the contemporary art. Therefore I decided to work on the mihrab (prayer niche) of Masjid-i 'Imād ad-Dīn at Maidān-i Sang in Kashan.

I first went to Kashan 15 years ago to teach in its university. I occasionally went to see the important historic works of the city in my leisure. It was in that time I felt for the first time the absence of the luster glazed mihrab of Maidān-i Sang Mosque whose good reputation has been recorded in many texts and references. Some years later I

Abbas Akbari

1971, Tehran

Ph.D. in Research in Arts, School of Fine Arts: University of Tehran
Faculty Member of Architecture and Arts School, University of Kashan
Member of International Academy of Ceramics

• Solo Exhibitions:

2015, Aun Gallery
2015, Aun Gallery
2014, Aun Gallery
2012, Aun Gallery
2005, Cultural Hall, Nanterre University, Paris

• Group Exhibitions:

2014, With this hands, Dar al Funoon Gallery, Kuwait
2013, Exhibition of Lusterwares, From the past to the present, Iran
2011, The 10th Biennale of Iran Pottery and Ceramic
2009, The 9th Biennale of Iran Pottery and Ceramic
2008, The 1st Biennale of Urban Sculptures
2007, The 5th Biennale of Iran Sculpture
2006, The 8th Biennale of Iran Pottery and Ceramic
2005, The 4th Biennale of Iran Sculpture
2005, Exhibition of Spiritual Art, Niavaran Cultural Center
2002, The 3rd Biennale of Iran Sculpture
1999, The 2nd Biennale of Iran Sculpture
1998, The 6th Biennale of Iran Pottery and Ceramic
1996, The 5th Biennale of Iran Pottery and Ceramic
1995, The 1st Triennial of Iran Sculpture
1995, The 2nd Student Biennale of Iran

• Judgments:

Member of Jury in the 8th Biennale of Iran Pottery and Ceramic
Member of Jury in the 9th Biennale of Iran Pottery and Ceramic

• International Events:

2015, Pages D Argil, France
2015, The 5th Ceramic Symposium, Tunisia
2014, Elit-tile Triennial- Dominican Republic
2014, Macsabl Symposium, Ankara, Turkey
2014, Terracotta Symposium, Eskischir, Turkey
2013, V Biennale International Ceramics, Argentina
2013, Le Carreau d'Or, France
2013, Forth ASNA Clay Triennial, Karachi, Pakistan
2012, The Fourth Festival of Postmodern Ceramics 2012, Croatia
2012, Attending "Reflection" Exhibition, Geneva, Switzerland
2011, Terracotta Symposium, Eskischir, Turkey
2010, Ceramic Symposium, Izmir, Turkey

• Research Activities:

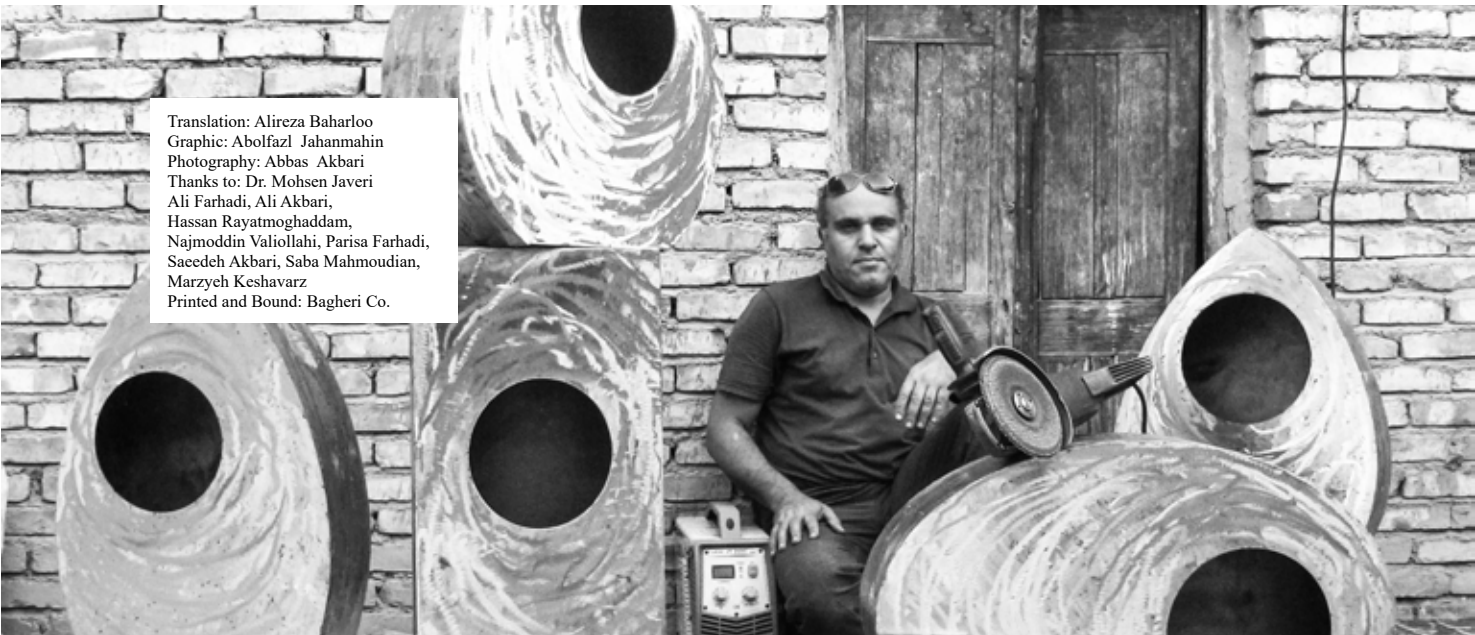
Author of Five books
Publishing Five collection catalogues
Publishing more than sixteen journal articles

• Awards:

2014, Best architectural tile, Elit-tile, Dominican Republic
2013, Grand prize, V Biennale International Ceramics, Argentina
2013, The 2nd prize, Le Carreau d'Or, France
1995, Selected Sculptor, The 2nd Student Biennale of Iran

• Collection:

Iran, Argentina,
Japan, Pakistan,
Turkey, Croatia, Spain,
Tunisia, France, Germany,
Dominican Republic



Translation: Alireza Baharloo
Graphic: Abolfazl Jahanmahin
Photography: Abbas Akbari
Thanks to: Dr. Mohsen Javeri
Ali Farhadi, Ali Akbari,
Hassan Rayatmoghaddam,
Najmuddin Valiollahi, Parisa Farhadi,
Saeedeh Akbari, Saba Mahmoudian,
Marzveh Keshavarz
Printed and Bound: Bagheri Co.

Dedicated to my brother,
Reza.
He who was passionately devoted
Towards a mihrab of light.

An Oriental Devotion

Abbas Akbari