سال ۱۷، شمارهٔ ۱ بهار ۱٤۰٤
شمارهٔ پیاپی:٤٦
مقاله پژوهشی: ۱۹-٦
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعهٔ نقوش و کتیبه‌ها در محراب تکیهٔ مشرقی شیراز [1]

علی اسدپور [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۱
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۴/۰۲

چکیده

محراب گچ‌بری‌شدهٔ طاق مشرقی نمونهٔ کم‌نظیری از محراب‌های گچی با طاق‌نماهای تودرتو در فارس است که ازنظر تناسبات هندسی و زیبایی‌شناسی نقوش، اثری ویژه تلقی می‌شود. بااین‌همه، مطالعات کافی برای شناخت آن صورت نپذیرفته و به سبب ناپدید شدن کتیبهٔ ساخت، تاریخ‌گذاری آن نیز به‌درستی انجام نشده است. هدف این پژوهش، مطالعهٔ نقوش (گیاهی و هندسی)، بررسی نظام تناسباتی و انگاره‌های زیبایی‌شناسی حاکم بر طراحی نقوش محراب است تا بتوان از رهگذر آن بازهٔ زمانی دقیق‌تری نیز برای ساخت محراب پیشنهاد داد. پژوهش کنونی از روش تاریخی و رویکردی توصیفی و تحلیلی بهره برده است؛ داده‌های میدانی، برداشت دقیق محراب و بررسی منابع تاریخی به نتایج منتهی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که این محراب از نظام تناسباتی شناخته‌شده‌ای -که برخی از آن به «تناسبات طلایی ایرانی» یادکرده‌اند- بهره برده است. طاق‌نمای درونی از نوع «چَفد سه‌بخشی تند» با گره‌بندی است و مملو از کتیبه‌هایی شامل اسماء الهی و نقوش گیاهی (گل و برگ) در حالتی طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانه است. کتیبه‌ای با خط کوفی بنایی نیز سورهٔ اخلاص را نشان می‌دهد. تشابه نقوش گیاهی این محراب با برخی از نقوش مدرسهٔ الغ‌بیگ سمرقند و طرح‌هایی از سنت کتاب‌آرایی و نگارگری مکتب شیرازِ عهد تیموری این گمان را قوی می‌نماید که محراب اثری از روزگار ابراهیم سلطان بوده و حوالی ساخت سنگ مزار عمادالدّین محمود در جوار آن ساخته شده باشد. این کار یا به دست خبرگانی از سمرقند یا هنرمندانی از کارستان هنری ابراهیم سلطان انجام شده، چراکه از سنت‌های محلی و دیگر نمونه‌های پیش و پس از خود در شیراز متمایز است.

کلید واژه‌ها: تکیهٔ مشرقی، محراب، کتیبه، نقوش گیاهی، ابراهیم سلطان، شیراز

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.46155.2112
۲. دانشیار گروه معماری داخلی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران. asadpour@shirazartu.ac.ir

مقدمه

تکیهٔ مَشرِقی یا مَشرِقینِ شیراز، طاقی است در دل سنگ شامل یک غار، سنگ مزار خواجه عمادالدّین محمود (وزیر شیخ ابواسحاق اینجو) و یک محراب که همگی در شمال غربِ تنگِ الله‌اکبر (دروازهٔ قرآن) واقع هستند. محراب طاق مشرقی یکی از تنها دو نمونه محراب‌های گچ‌بری‌شده در بناهای تاریخی شیراز است که بقایای آن هنوز قابل‌مطالعه و بررسی است. نمونهٔ دیگر ازاین‌دست، محرابی در خدایخانهٔ مسجد جامع عتیق است که فاقد تاریخ‌گذاری دقیقی است و قدمت آن را از اوایل سدهٔ ۶ ه.ق (مخلصی، ۱۳۹۹: ۵۸) تا سدهٔ ۸ ه.ق (شیبانی و نیکزاد، ۱۳۸۳: ۴۰) برآورد کرده‌اند. از اندک تزئینات گچی با نقوشِ زنجیره‌ای گیاهی در زیر قوس داخلیِ طاق محراب در مسجد جامع عتیق شیراز نیز برخلاف محراب سنگی آن (احتمالاً متعلق به سدهٔ ۸ ه.ق) چیز چندانی برجای نمانده است. (رک ویلبر، ۱۳۸۷: ۲۶ و ۵۳) افزون بر این، محراب طاق مشرقی، گنجینه‌ای از نقوش گیاهی و هندسی گوناگونی است که به همراه کتیبه‌های آن به خط کوفی بنایی، مجموعهٔ منحصربه‌فردی از هنر سده‌های احتمالاً ۷ تا ۹ ه.ق شیراز، عصر آل‌اینجو تا آل‌مظفر و تیموری، را نیز به نمایش گذاشته است ولی تاریخ‌گذاری دقیقی برای آن وجود ندارد. این محراب ازنظر تناسبات هندسی دارای ویژگی‌های قابل‌توجهی است که تحلیل آن می‌تواند در شناخت بهتر ساختار اصلی اثر حائز اهمیت باشد. بااین‌همه، بخش‌های زیادی از آن درگذر زمان از میان رفته است و بدین‌ترتیب برای شناخت جامع‌تری از آن می‌بایست تمامی داده‌های موجود را کنار هم نهاد. باوجود اهمیتی که این محراب در تاریخ‌نگاری محلی معماری شیراز می‌تواند داشته باشد، تاکنون ازنظر هنری و زیبایی‌شناختی چندان موردتوجه پژوهشگران نبوده است. تاریخ‌گذاری آن همچنان دشوار است و کوششی دراین‌باره انجام نشده است.

بنابراین هدف پژوهش کنونی در دو بخش قابل تعیین است: هدف نخست، مستندسازی و مطالعهٔ نقوش (گیاهی و هندسی) موجود در این محراب و بررسی نظام تناسباتی حاکم بر ساختار هندسی آن است تا بتوان بر پایهٔ آن به بازنمایی محراب پرداخت و درک عمیق‌تری نسبت به آرایه‌های آن که در برخی موارد تنها نشانه‌های اندکی از آن برجای است، به دست داد. هدف دوم، پیشنهاد بازهٔ زمانی دقیق‌تری برای ساخت محراب است که برای این کار شناخت زیبایی‌شناسی حاکم بر جزئیات آرایه‌ها و یافتن نمونه‌های مشابهی به‌ویژه در سنت نگارگری و کتاب‌آرایی مکتب شیراز و سمرقند ضرورت دارد. فرضیه‌هایی در این باره طرح شدند و دلایل و مستندات لازم برای هرکدام ارائه گردیدند. در مجموع چند پرسش کلیدی در این پژوهش نیز دنبال می‌شوند؛ شکل کلی و ساختار هندسی-زیبایی‌شناسی محراب طاق مشرقی چیست؟ و چگونه ممکن است یافتن اشتراکاتی میان مکتب‌های هنری و آرایه‌های محراب در کنار دیگر مستندات تاریخی به تاریخ‌گذاری دقیق‌تر آن یاری رساند؟

پیشینهٔ پژوهش

هرچند مطالعه انجام‌شده در زمینهٔ محراب‌های ایران فراوان‌اند ولی محراب‌های تنگ الله‌اکبر موضوع چندان پرداخته‌شده‌ای نیستند. در غرب تنگ الله‌اکبر دو محراب وجود دارد: یکی سنگی و دیگری گچی. محراب سنگی تنگ الله‌اکبر به بلندی ۱۴۳ سانتی‌متر در غاری در شمال تکیهٔ مشرقی قرار داشته که نخستین بار اِرنست هِرتسفلد (۱۹۴۲) در مقاله‌ای به نام «دمشق: مطالعاتی در باب معماری» نمایی خطی از آن منتشر نموده است؛ مطالعهٔ او که با حمایت مؤسسه‌ای فرانسوی و حاصل برداشت‌های میدانی سال ۱۹۲۴ است، قدمت این محراب کمابیش مسطح را از دورهٔ سلجوقی یا پیش از آن تخمین زده است. بعدها شیلا بلر (۱۳۹۴) در کتاب «نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین»، ضمن بررسی فرضیه‌های گوناگون مطرح‌شده توسط دیگر پژوهشگران، قدمت آن را حوالی سال ۴۰۰ ه.ق و از آثار دورهٔ آل‌بویه دانسته است. این محراب کوچک به سبب قوس چندپَر آن –که نمونه‌ای کم‌نظیر در محراب‌های ایرانی است– موردتوجه پژوهشگران بوده است.

به‌طورکلی در خصوص محراب گچی تکیهٔ مشرقی مطالعات کمتری نسبت به محراب سنگی یادشده وجود دارد. نخستین بار نیز ارنست هرتسفلد در دفترچهٔ یادداشت‌های خود در ۱۹۲۴ این محراب را به همراه محراب سنگی تنگ الله‌اکبر مستند کرده است (تصویر ۱). بااین‌حال، گِزا فِهِرواری (۱۹۶۹) نخستین کسی است که در مقاله‌ای به نام

«دو محراب متقدم در خارج از شیراز» – که در بولتن مؤسسهٔ آسیایی منتشرشده– به این محراب پرداخته است؛ توضیحات وی در خصوص محراب طاق مشرقی بیشتر جنبهٔ توصیفی دارد و تأکید وی بیشتر بر محراب سنگی است. فِهِروارِی (۱۹۷۲) بعدها در مقالهٔ دیگری به نام «سنگ‌مزار یا محراب؟ یک گمانه‌زنی»، بار دیگر به محراب گچی تکیهٔ مشرقی اشاره نموده و عکسی از آن منتشر کرده است. از میان پژوهشگران ایرانی محمّدصادق میرزاابوالقاسمی (۱۳۸۷) در کتاب «کتیبه‌های یادمانی فارس: بناهای قرن هفتم تا دهم هجری» اشاره‌ای به تزئینات و کتیبهٔ این محراب دارد. میرزاابوالقاسمی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای نیز به نام «ویژگی‌های محراب‌های مساجد فارس از سدهٔ هفتم تا نهم هجری قمری» که در فصلنامهٔ نگره منتشر شده، کمابیش توضیحاتی مشابه با کتاب پیشین خود در خصوص محراب تکیهٔ مشرقی آورده است. درمجموع، تمام مطالعات انجام‌شده تاکنون شرحی کلی از اندازهٔ بخش‌های برجای‌ماندهٔ محراب، متن کتیبهٔ بنایی آن (که اغلب ناقص خوانده شده) و اشاره‌ای کوتاه به تزئینات محراب داشته‌اند و پژوهشی که به مستندسازی و شناخت جامع آرایه‌ها، تناسبات و هندسهٔ کلی محراب و تاریخ‌گذاری آن بپردازد، در پیشینهٔ پژوهش دیده نمی‌شود.

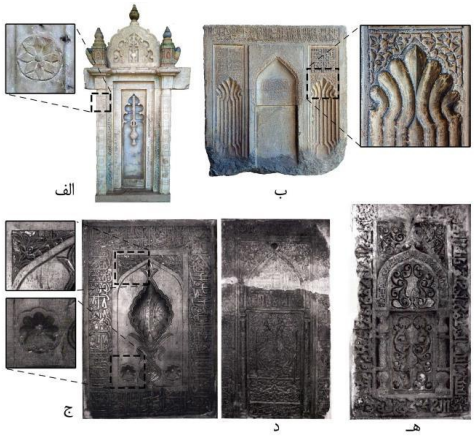
تصویر ۱– صفحه‌ای از دفترچهٔ یادداشت اِرنست هِرتسفلد شامل ترسیم‌هایی از محراب سنگی تنگ الله‌اکبر (الف) و محراب گچی طاق مشرقی (ب) (منبع: URL1).

روش پژوهش

پژوهش کنونی ازنظر راهبرد، در زمرهٔ مطالعات تاریخی جای می‌گیرد که در سه گام انجام شده است؛ در گام نخست، مستندنگاری طاق و محراب به روش فتوگرامتری[1] بُرد کوتاه انجام شده است. برای این کار شمار فراوانی روج‌عکس‌های هم‌پوشان متناسب با ابعاد و هندسهٔ محراب به‌وسیلهٔ دوربین Canon M10 تهیه شده است. داده‌ها در نرم‌افزار Agisoft Metashape Professional نسخهٔ ۱٫۷ پردازش و مدل سه‌بعدی و خروجی‌های اُرتوفتو[2] (تخت) جهت ترسیم‌های دقیق بعدی استخراج شدند. دقت این مدل و ترسیم‌های متعاقب آن بر اساس سنجش نقاط متعدد کنترل ارزیابی شده‌اند و از صحت آن اطمینان حاصل گردید. در گام دوم، با رجوع به منابع تاریخی، شناختی از تاریخ تکیهٔ مشرقی و محراب آن در منابع موجود حاصل آمد تا ضمن بررسی ابعاد تاریخی آن بتوان به زمینه‌های لازم جهت شناخت نقوش و قدمت احتمالی آن‌ها دست‌یافت. گام آخر، تحلیل تمامی داده‌های میدانی و کتابخانه‌ای است که بر پایهٔ توصیف و تحلیل اطلاعات یادشده، پیش می‌رود.

محراب‌های فارس در سده‌های ۷ تا ۹ ه.ق

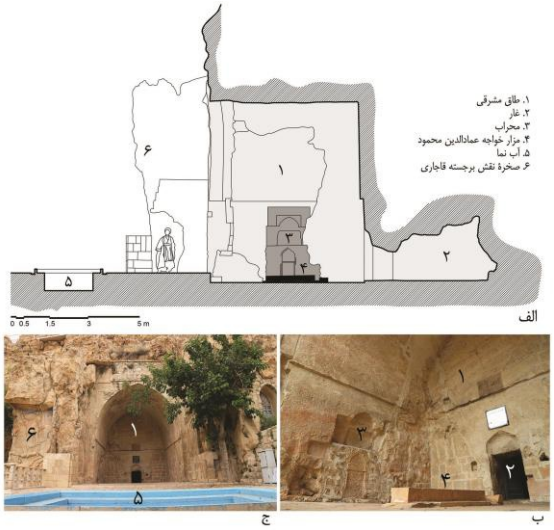
محراب‌های فارس در روزگار ایلخانان (آل‌سلغر، آل‌مظفر و آل‌اینجو) و تیموریان، بیشترِ اوقات سنگی هستند؛ محراب مسجد اتابکی پاسارگاد (۷ ه.ق)، محراب مسجد سنگی ایج استهبان (۶۳۳ ه.ق) و محراب مسجد سنگی داراب (۶۵۲ ه.ق) (رک شیخ‌الحکمایی و حسنی، ۱۳۹۵: ۸۵) همگی در سنگ نقر شده‌اند و تزئینات اندک یا کتیبه‌های محدود و اغلب خام‌دستانه‌ای دارند. به‌عنوان نمونه، تزئینات محراب مسجد اتابکی پاسارگاد شامل دو شاخهٔ اسلیمی متقارن و نقوشی شبیه به مقرنس است به‌نحوی‌که جای ضربات تیشه بر بدنهٔ سنگی مقبرهٔ کورش، کیفیتی متفاوت به آن بخشیده ولی خام‌دستی در طرح و اجرای کتیبه‌ها را می‌توان به استادکاران محلی در ساخت آن نسبت داد (ابوالقاسمی، ۱۳۹۰: ۸۲ و ۸۳). در مقابل، محراب مسجد خواجه فضل‌الدوله لار (احتمالاً ۷ ه.ق)، محراب مسجد جامع عتیق (احتمالاً ۸ ه.ق) و دو محراب در مسجد بغدادی شیراز (۷۶۸ و ۸۴۱ ه.ق) از دسته محراب‌های سنگی پرکاری هستند که در نوع خود کم‌نظیرند (تصویر ۲ الف، ب و ج). استفاده از نقوش گیاهی در این محراب‌ها حائز توجه است؛ محراب مسجد خواجه فضل‌الدوله لار همچون محراب مسجد بغدادی از گُل‌های هشت‌پَر استفاده کرده است. لچکی‌های طاق‌نماهای جانبی محراب مسجد جامع عتیق، گل و برگ‌هایی دارند که همچون لچکی‌های محراب مسجد بغدادی به‌غایت واقع‌گرایانه خلق شده‌اند. بااین‌حال، محراب گچی مکشوفه در مسجد جامع عتیق که هم‌اینک در خدایخانه قرار دارد (تصویر ۲ هـ) سَبک دیگری داشته و به نمونه‌های ایلخانی در فلات مرکزی ایران شباهت دارد. محراب بقعهٔ خلیفه خفر (۹ ه.ق) از کاشی معرق است که ازنظر سَبک و تزئینات تفاوت‌های قابل‌توجهی با نمونه‌های پیشین دارد و از سنت زیبایی‌شناسی دیگری تبعیت می‌کند.



تصویر ۲- محراب‌های (الف) خواجه فضل‌الدوله لار، (ب) مسجد جامع عتیق (نگارنده)، (ج و د) مسجد بغدادی، (هـ) مسجد عتیق (میرزاابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۱۴۶، ۱۴۵ و ۱۱۹).

محراب تکیهٔ مشرقی شیراز: گمانه‌هایی بر اساس منابع تاریخی

مأوا جویی در غارهای شمالی و شمال غربی شیراز (کوه‌های چهل‌مقام و صَبَوی) دستکم به سال ۲۲۰ ه.ق و اقامت شاه‌میر علی‌بن حمزه بن موسی‌الکاظم(ع) و سابقهٔ دفن مشایخ و صوفیان در کوه‌های این منطقه دستکم به سدهٔ ۵ ه.ق بازمی‌گردد. به‌عنوان نمونه شیخ ابوعبدالله باکویه که به سال ۴۴۲ ه.ق درگذشته در مغاره‌ای که مشهور است به او، اقامت و علما و صوفیه بر وی حاضر می‌شدند و در همان‌جا مدفون است (جنید شیرازی، ۱۳۶۴: ۳۹۳ و ۴۱۰). نمونهٔ دیگر تکیهٔ مشرقی است (تصویر ۳) که «طاقی است بسیار بزرگ از آجر و در وسط آن طاقِ با وسعت، محجری است و آثار قبری؛ و آن مزار عمادالدّین محمود الحسنی الحسینی است». (فرصت شیرازی، ۱۳۷۷: ۸۰۰) «تصور می‌رود به‌علت اینکه طاق مزبور رو به‌مشرق واقع است، آن‌را بدین نام خوانده‌اند.» (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۵۱ و ۵۲) مشرقی را عارف، عابد و یا مرتاض نیز دانسته‌اند که در این غار اقامت داشته (بهروزی، ۱۳۵۴: ۹۸). بااین‌همه به‌طورکلی می‌توان گفت که در خصوص وجه‌تسمیهٔ آن اطلاع دقیقی در دست نیست. هرچند محراب سنگی غاری دیگر در شمال تکیهٔ مشرقی به روزگار آل‌بویه نسبت داده شده است ولی به‌یقین نمی‌توان دربارهٔ قدمت طاق مشرقی نظری قاطع داد. تنها کتیبهٔ تاریخ‌دار موجود در این طاق مربوط به سنگ مزار «سیّد عماد محمود بن مرتضی اسمعیل حسنی و حسینی» است که ماده‌تاریخ آن «یوم جمعه سابع عشر شهر شوال سنه ثمان و عشرون ثمانمائه» (جمعه هفدهم شوال سال ۸۲۸) است. در کل دو دیدگاه دربارهٔ وزارت او وجود دارد: دیدگاه نخست وی را وزیر شیخ ابواسحاق اینجو می‌داند و دیگری وی را وزیر شاه شجاع مظفری می‌پندارد. عمادالدّین محمود کرمانی ممدوح حافظ (حدود ۷۲۶-۷۹۱ ه.ق) بود ولی قدیمی‌ترین اطلاعی که از او در دست است در کتاب «معیار جمالی و مفتاح ابواسحقی» تألیف شمس‌الدین‌بن فخرالدین فخری اصفهانی (سدهٔ ۸ ه.ق) است که وی را در سال‌های ۷۴۴-۷۴۵ ه.ق «صاحب اعظم» یعنی وزیر شاه شیخ ابواسحاق اینجو (۷۵۸-۷۴۲ ه.ق) خوانده است (قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۵۵). بعدها لشکر شیخ ابواسحاق پس از شکستی از شاه‌شجاع مظفری در ۷۵۵، خواجه عمادالدّین محمود کرمانی را بر خود امیر ساختند و با همراهی خواهرزادهٔ شیخ در نواحی دارابجرد لشکری جمع نمودند، که توفیقی نیافتند (شاه‌بلخی، ۱۳۷۳: ۷۴۴). میرزاحسن حسینی‌فسائی (۱۲۳۷-۱۳۱۶ه.ق) وی را در این روایت «ملازم ملکشاه ابواسحق» خوانده است (حسینی‌فسائی، ۱۳۷۸: ۳۰۳).



تصویر ۳- مقطع طاق مشرقی، سنگ مزار و محراب آن (نگارنده).

به‌طورکلی قرائن تاریخی نشان می‌دهند که عمادالدّین محمود پس از برآمدن آل‌مظفر (۷۴۰-۷۹۵ ه.ق) به آذربایجان رفته و به اَعمال دولتی مشغول گردیده است؛ در ذکر تسلط «آخی جوق» (از امرای مغولی‌تبار ملک اشرف چوپانی) بر تبریز در ۷۵۹ ه.ق آمده که وی «خواجه عمادالدّین محمود کرمانی را وزارت داد». (همان: ۹۸۳) پس‌ازاین تاریخ دیگر نشانی از او در منابع تاریخی نیست. (قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۶۲) حتی از تاریخ فوت عمادالدّین محمود نیز اطلاع دقیقی در دست نیست ولی با توجه به مدح حافظ از عمادالدّین محمود در اشعارش[۳]، دور از ذهن نیست که با توجه به متن شعر و تاریخ‌های یادشده چه‌بسا وی در روزگار شاه‌شجاع (حک ۷۶۰ تا ۷۸۶ ه.ق) یا سلطان زین‌العابدین (حک ۷۸۶ تا ۷۸۹ ه.ق) هنوز در قید حیات بوده یا همان حوالی در شیراز دفن شده باشد. حافظ غزل یادشده

را یا در بهار سال ۷۵۱ ه.ق به سبب قرارداد صلح میان شیخ ابواسحاق با امیر مبارزالدین به پایمردی خواجه عمادالدّین یا پیش از سال ۷۵۴ ه.ق که سال شکست شیخ ابواسحاق از امیر مبارزالدین است، سروده که معرف دوران جوانی شاعر و پیش از چهل‌سالگی اوست. (شهبازی، ۱۳۸۵: ۱۸۷) اینجاست که برخی همچون مصطفوی (۱۳۴۳: ۱۴۱) بر این باورند که وی وزیر شاه‌شجاع بوده است. ولی درگیری آل‌اینجو با آل‌مظفر و نقش عمادالدّین محمود در دستگاه شیخ ابواسحاق این گمان را کم‌رنگ می‌کند.

اگر تاریخ سنگ مزار موجود در تکیهٔ مشرقی (۸۲۸ ه.ق) مبنا قرار داده شود، عمادالدّین باید دستکم صدسال عمر کرده باشد تا بتواند وزارت شیخ ابواسحاق را عهده‌دار بوده باشد؛ بنابراین می‌توان چنین فرض کرد که این تاریخ نمی‌تواند معرف تاریخ فوت عمادالدّین محمود باشد و باید سال‌ها پس از مرگ وی و در دورهٔ ابوالفتح مغیث‌الدین ملقب به ابراهیم سلطان (۷۹۶–۸۳۸ ه.ق، دومین پسر شاهرخ تیموری) اجرا شده باشد. ابراهیم سلطان (حک ۸۱۷ تا ۸۳۸ ه.ق) حامی جدی هنر بود و کتیبه‌هایی به خط وی در بناهایی در فارس وجود دارند.[۴] هرچند شهرت ابراهیم سلطان در خوشنویسی است ولی وی در سرودن شعر نیز تبحر داشت؛ نویسنده و ادیب بود و منشآتی از وی در دست است. رساله‌ای نیز در اخلاق و سیاست املاء کرده است (صحراگرد، ۱۳۸۷: ۳۸ و ۳۹). این‌ها همه نشان می‌دهند که چه‌بسا وی به همین سبب در پی مدح حافظ از عمادالدّین به فکر رونق بخشیدن به مزار او افتاده باشد. بنابراین نصب سنگ مزار عمادالدّین محمود می‌تواند حدود ۱۱ سال بعد از آغاز حکومت ابراهیم سلطان بوده باشد. نصب سنگ مزار را می‌توان نشانه‌ای برای توجه دوباره به طاق مشرقی نیز تعبیر کرد و می‌توان انتظار داشت که محراب گچی آن نیز در همان حوالی ساخته شده باشد. تا به‌این‌ترتیب، مجموعه‌ای کامل شامل غاری جهت گوشه‌نشینان، محرابی برای عبادت و مزاری برای زیارت مهیا شود. و به‌این‌ترتیب شاید بتوان این‌گونه گمان کرد که تاریخ روی سنگ مزار، معرف تاریخ نصب است و نه فوت.

در کنار این محراب گویا کتیبه‌ای سنگی به خط ثلث وجود داشته که بخشی از آیهٔ ۳۱ سورهٔ اعراف یعنی «یَا بَنِی آدَمَ خُذُوا زِینَتَکُمْ عِندَ کُلِّ مَسْجِدٍ» (بهروزی، ۱۳۴۷: ۱۰۲) – ای فرزندان آدم! زینت خود را در هنگام رفتن به هر مسجدی، با خود بردارید– بر آن حجاری شده بوده که اکنون موجود نیست. ژان باتیست تاورنیه که تکیهٔ مشرقی را در شعبان ۱۰۷۵ه.ق، در زمان شاه سلیمان یکم صفوی، دیده آن را «مسجد کوچکِ مرتفعی شبیه به صومعه» توصیف می‌کند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۴۵) که می‌تواند تأییدی باشد بر وجود محراب برای تبدیل طاق به مکانی برای عبادت (مسجد). نگارنده تاکنون نتوانسته منبع تاریخی دیگری بیابد که نشان‌دهندهٔ تاریخ احتمالی ساخت محراب باشد ولی این محراب بی‌تردید پیش از روزگار صفویان ساخته‌شده و می‌بایست به گمان قوی در سده‌های ۸ و ۹ ه.ق (آل مظفر و تیموری) شکل‌گرفته باشد. بررسی تزئینات آن می‌تواند در تاریخ‌گذاری این محراب تا حدی مفید واقع شود که در ادامه خواهد آمد.

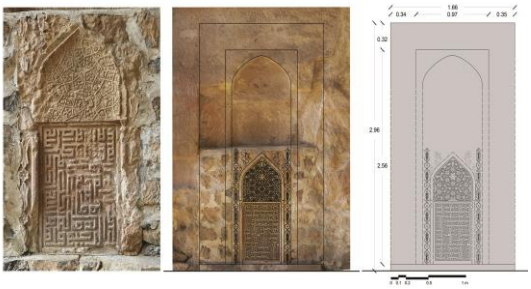
ساختار و تناسبات هندسی محراب

محراب در ضلع روبه‌قبلهٔ طاق مشرقی ساخته شده است. ساختار کلی آن نشان می‌دهد که از دستهٔ محراب‌های با طاق‌نماهای تودرتو بوده و کمابیش تخت است (تصویر ۴). فقط طاق‌نمای داخلی برجای‌مانده که مشتمل بر یک کتیبهٔ سنگی به خط بنایی، طاق‌نمای کوچک، دو لچکی و پیلک‌های طرفین آن (با پایهٔ گلدانی) و بخش‌هایی از تزئینات حاشیهٔ داخلی این طاق‌نما است. بخش‌هایی از خطوط کلی طاق‌نمای بیرونی نیز در مرمت‌های اخیر آشکارشده که مبنای شناخت تناسبات کلی محراب هستند. بلندی نهایی محراب کمتر از ۳ متر و پهنای آن کمتر از ۱/۷۰ متر بوده است. طاق‌نمای کوچک از نوع «چَفد سه‌بخشی تند» است؛ این چَفد «به علت نداشتن قابلیت تحمل بار به‌ندرت در طاق‌ها دیده می‌شود ولی به‌صورت آمود نمونه‌های فراوانی از نوع تند و کند وجود دارد». (پیرنیا، ۱۳۷۳: ۳۷) درون طاق‌نمای کوچک با گره‌بندی‌هایی تزئین شده که شامل یک آلت شمسهٔ کامل در میانه و چندین آلت پنج و طبل‌مانند است که به‌طور مرسوم در گره‌های ایرانی دیده می‌شوند. فضای خالی میان این آلت‌ها را چندین چهارگوش و فرم‌هایی که به‌سختی می‌توان آن‌ها را شبیه به سرمه‌دان‌های متقاطع دانست، پُر کرده‌اند.

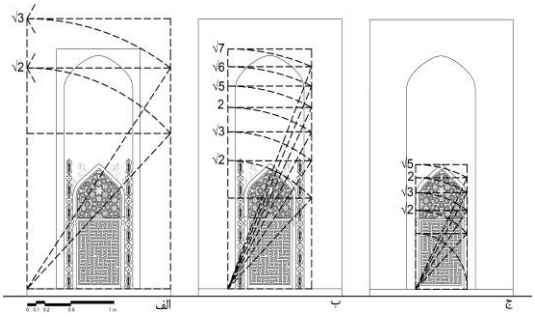
گونهٔ چَفد طاق بیرونی نامشخص است. بقایای آن دقت کافی ندارند ولی –اگر از شکل غیرواقعی نوک طاق صرف‌نظر گردد– بسیار شبیه به «چَفد شاخ‌بزی تند» است و ابعاد آن به گمان قوی به نحوی بوده که حاشیه‌ای را دورتادور محراب ایجاد می‌کرده که از آن نشانی برجای نمانده است. تورفتگی موجود در زیر این طاق گواهی است بر اینکه چه‌بسا تزئینات مفصلی نیز داشته که ازمیان‌رفته است. به‌این‌ترتیب دو طاق‌نمای تودرتو به وجود می‌آمده که به‌ندرت در فارس، برخلاف فلات مرکزی ایران، نمونهٔ مشابهی با آن دیده شده است. تنها نمونهٔ موجود، محراب

سنگی مسجد اتابکی پاسارگاد از سدهٔ ۷ ه.ق است. از این نظر، محراب گچی تکیهٔ مشرقی در نوع خود در فارس کم‌نظیر است و می‌تواند معرف ذائقه‌ای متفاوت باشد که به دلایلی تداوم نیافته است.

بررسی ابعاد هندسی محراب نشان‌دهندهٔ تناسباتی ویژه است که گویایِ اندیشهٔ مشخصی در طراحی است (تصویر ۵). تناسبات محراب اولیه در کلیّت خود $1:\sqrt{3}$ است؛ این همان مستطیلی است که در یک شش‌ضلعی محاط می‌شود. پیرنیا آن را «تناسب طلایی ایرانی» خوانده و بر این باور بوده که در طراحی اندام‌های معماری کاربرد ویژه‌ای داشته است (پیرنیا، ۱۳۷۸: ۱۵۹). ولی پژوهش‌ها، صحت این ادعا را موردتردید قرار داده‌اند (رک پوراحمدی و همکاران، ۱۳۹۰). تناسب طاق‌نمای درونی $1:\sqrt{7}$ و تناسب محراب گچی باقی‌مانده –که مورد تأکید این پژوهش است– $1:\sqrt{5}$ است. بررسی پهنا و بلندی طاق‌نمای داخلی برجای‌مانده نیز نشان می‌دهد که کمابیش در یک مربع (به اضلاع حدود ۵۲ سانتیمتر) جای می‌گیرد.



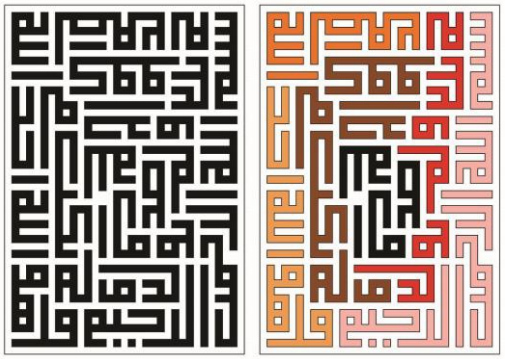
تصویر ۴– محراب طاق مشرقی و ابعاد بخش‌های باقی‌ماندهٔ آن (نگارنده).



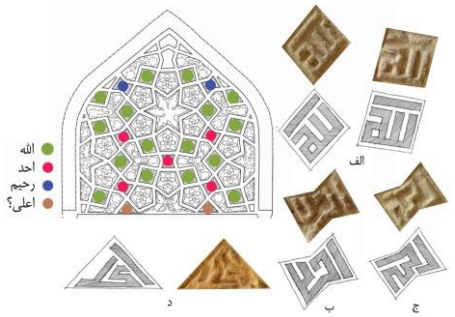
تصویر ۵– تناسبات بخش‌های مختلف محراب مشرقی (نگارنده).

کتیبه‌های محراب

به‌جز کتیبهٔ مفقودشده (بخشی از آیهٔ ۳۱ سورهٔ اعراف) به قلم ثلث که پیش‌تر از آن یاد شد، گویا کتیبهٔ احداثیهٔ محراب نیز بر بالای طاق‌نمای کوچک وجود داشته که ناپدید شده است (میرزاابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۲۴). ازاین‌روی، تمامی کتیبه‌های موجود در محراب به خط کوفی بنایی هستند. بزرگ‌ترین کتیبهٔ محراب شامل آیات سورهٔ اخلاص (توحید) است که درحرکتی دوّار به مرکز کتیبه نوشته‌شده‌اند (شامل ۱۷ کلمه و ۴۷ حرف) و در انتهای آن، در میانهٔ کتیبه، «صَدَق الله» آورده شده است (تصویر ۶). میرزاابوالقاسمی (۱۳۸۸: ۴۹) کلمات میانی را «الله»، «محمّد» و «علی» خوانده که به نظر نادرست هستند. ابعاد داخلی این کتیبه ۴۷ در ۶۸ سانتیمتر است و به‌جز دو نقطه برای حرف «ی» در واژهٔ «الرّحیم» هیچ نقطه‌ای در آن به کار نرفته است. در بسیاری موارد حرف «ا» و «ل» برای پر کردن فضاهای خالی کشیده شده‌اند؛ این کشیدگی به‌ویژه در واژهٔ «الرّحیم» چشمگیرتر است. در طاق‌نمای محراب نیز ۲۵ کتیبه وجود دارد که «الله» با ۱۶ مرتبه تکرار، پربسامدترین آن‌هاست. پس‌ازآن «احد» (۵ مرتبه)، «رحیم» (۲ مرتبه) و «اعلی» (۲ مرتبه) قرار دارند. چینش آن‌ها به نحوی است که واژهٔ الله در تمامی بخش‌ها به‌طور یکسان تکرار شده‌اند (تصویر ۷). رحیم در بالا، احد در میانه و اعلی در پایین طاق‌نما هستند و همهٔ واژه‌ها به‌طور قرینه در گره‌ها توزیع‌شده‌اند. هرچند واژهٔ «اعلی» با دشواری قابل‌خواندن است ولی به نظر نمی‌رسد که «علی» بوده باشد؛ چراکه نامی از «محمّد» در دیگر بخش‌ها نیست و نیز حرف «ا» در ابتدای کتیبه به نحوی قابل‌تشخیص است. همچنین مضمون دیگر واژه‌ها، صفات الهی است که باهم تناسب دارند و بنابراین «علی» نمی‌تواند مناسب این بخش باشد و «اعلی» درست‌تر به نظر می‌رسد.



تصویر ۶– کتیبه به خط کوفی بنایی در محراب مشرقی (نگارنده).



تصویر ۷– کتیبه‌های بخش طاق‌نمای کوچک محراب (نگارنده).

نقوش گیاهی محراب

تزئینات گیاهی محراب ازنظر مکانی به‌طورکلی در سه بخش قرار دارند (تصویر ۸): (الف) تزئینات گیاهی لچکی‌های طاق‌نما (که آسیب بسیار دیده‌اند)، (ب) تزئینات درون طاق‌نمای کوچک (که بیشترین تنوع را دارند) و (ج) تزئینات حاشیه‌های دو سوی محراب (که تنها در چند جا باقی‌مانده‌اند ولی به سبب تکرارشونده بودن، قابل‌شناسایی هستند).

۱. نقوش گیاهی طاق‌نمای کوچک محراب

هرچند هرکدام از نقوش آسیب‌هایی دیده‌اند ولی به دلیل تکراری که در آن‌ها وجود دارد می‌توان طرح کلی را به‌خوبی تشخیص داد (جدول ۱ ردیف‌های ۱–۶). نقوش گیاهی طاق‌نمای کوچک، با جزئیات فراوان و بسیار ظریف کارشده‌اند و به همین سبب نسبت به نمونه‌های مشابه خود در دورهٔ ایلخانی بسیار واقع‌گرایانه و طبیعی طراحی و اجرا گردیده‌اند؛ برگ‌ها و شاخه‌ها جزئیات ریزی دارند و گل‌ها در تمام موارد به‌صورت شکفته دیده می‌شوند. گل‌ها به گل رز بی‌شباهت نیستند. به‌طورکلی، نقوش این بخش شامل موارد زیر هستند:

نقوش گیاهی پنج‌پَر (۱۲ مورد):

این نقوش در پنج‌ضلعی‌ها (آلت‌های پنج) گره‌های طاق‌نما جانمایی شده‌اند. فرم‌های ساده‌ای هستند که از مرکز خارج‌شده و تداعی برگ‌ها را می‌نمایند. ترکیب هر دو فرم پیچان، برگ‌هایی را در هر دسته به وجود آورده است. این نقوش به‌صورت کامل در تمامی آلت‌های پنج تکرار شده‌اند. این نقوش نسبت به دیگر موارد، انتزاعی‌تر هستند.

نقوش گیاهی شش‌پَر (٤ مورد):

این نقوش در آلت شمسه و نیم‌شمسه‌ها استفاده شده‌اند. تنها یک شمسهٔ کامل در مرکز طاق‌نما وجود دارد که شامل شش برگ است که هرکدام از مرکز خارج‌شده‌اند. برگ‌ها و رگبرگ‌ها به‌خوبی و با دقت اجراشده‌اند. در سه نیم‌شمسهٔ دیگر نیز نیمی از طرح آورده شده است که ازنظر طرح اختلاف کمی باهم دارند.

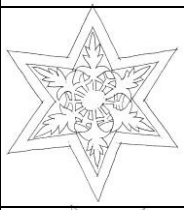
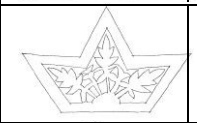
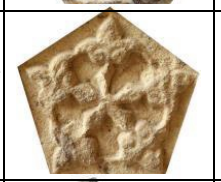
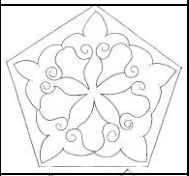
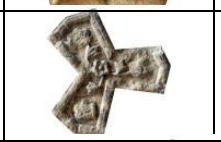
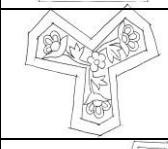
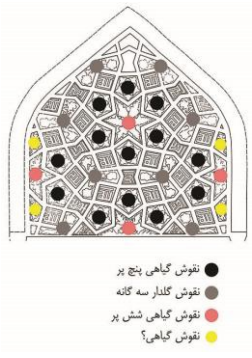
نقوش گل‌دار سه‌گانه (۸ مورد):

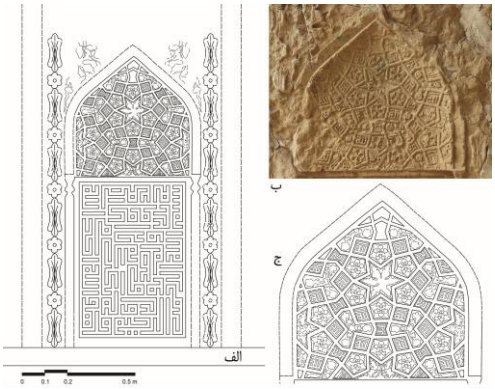
شامل ترکیبی از شاخه‌های گل سه‌پَری هستند که از یک گل پنج‌پَر مرکزی خارج‌شده‌اند. ساقهٔ این گل‌ها حسب محل قرارگیری انحنایی نیز یافته است که بر ظرافت کار و لطافت نقش افزوده و متناسب با تعداد یال‌هایی که از ترکیب فرم‌هایی شبیه به آلت طبل در گره کار شده است، شمار آن‌ها به دو عدد نیز کاهش می‌یابد.

نقوش گیاهی غیرقابل تشخیص (٤ مورد):

دستکم در چهار بخش از گره‌های این طاق‌نما، آثار نقوش گیاهی وجود دارد که به سبب تخریب‌های بسیار، غیرقابل تشخیص و ارزیابی هستند. همچنین در بالای طاق‌نما نیز آثاری در درون آلت‌های گره وجود داشته که به‌کلی محوشده‌اند و نمی‌توان در خصوص نوع و کیفیت آن‌ها نظری داد.

جدول ۱– نقوش گیاهی در محراب تکیهٔ مشرقی شیراز (نگارنده).

عنوان	ردیف	نقوش گیاهی	طرح خطی	تعداد
نقوش گیاهی شش‌پَر	۱			۱
	۲			۱
	۳			۲
نقوش گیاهی پنج‌پَر	۴			۱ ۲
نقوش گل‌دار سه‌گانه	۵			۴
	۶			۴
نقوش نواری	۷			–
راهنما		 نقوش گیاهی پنج پر نقوش گلدار سه گانه نقوش گیاهی شش پر نقوش گیاهی؟		



تصویر ۸- (الف) طرح کلی تزئینات در محراب، (ب و ج) نمای طاق‌نمای محراب و طرح خطی نقوش آن (نگارنده).

۲. تزئینات حاشیه‌های دو سوی محراب

در دو سوی محراب، افزون بر دو پیلک با پایه‌های گلدانی، ردیفی شامل برگ‌ها و گل‌های شش‌پَر وجود دارد (جدول ۱ ردیف ۷) که پی‌درپی تکرار می‌شده‌اند. این نقوش که از پایهٔ محراب آغاز می‌شود چه‌بسا تا طاق‌نمای بیرونی محراب نیز ادامه داشته است. تنها مورد مشابه با آن حاشیه‌های محراب مسجد خواجه فضل‌الدوله لار (احتمالاً از سدهٔ ۷ ه.ق) است. ولی در آن‌ها گل‌ها نوک‌تیز و هشت‌پَر هستند. گل میانی در محراب مشرقی بیشتر یادآور نقوش تکرارشونده در تخت جمشید است که در اینجا تعداد کمتری پَره داشته و با فرم‌های برگ‌کنگری از هم جداشده‌اند. تزئینات این برگ‌ها با تورفتگی‌های محراب مسجد جامع عتیق (احتمالاً ۸ ه.ق) و محراب مسجد بغدادی شیراز (۸۴۱ ه.ق) مشابهت‌های دارد و تا حدی یادآور همان نقش‌ها است.

۳. تزئینات گیاهی لچکی‌های طاق‌نما

این نقوش آسیب بسیاری دیده‌اند و جزئیات آن‌ها به‌دشواری قابل‌مشاهده است. آنچه دیده می‌شود نشان می‌دهد که احتمالاً شش شاخه از فرمی مرکزی خارج‌شده و هرکدام شامل ساقه‌هایی ظریف، برگ‌ها و گل‌هایی بوده‌اند (تصویر ۹). ساقه‌ها در اینجا آزادی بیشتری دارند به‌نحوی‌که برای پُر کردن فضاهای خالی توانسته‌اند تاب لازم را داشته باشند. هرچند در لچکی‌های محراب‌های مسجد جامع عتیق و مسجد بغدادی نیز نقوش گیاهی واقع‌گرایانه دیده می‌شوند ولی در اینجا، طبیعت‌پردازی بسیار واقع‌گرایانه‌تر است و به نگارگری و کتاب‌آرایی پهلو می‌زند.

تصویر ۹- (الف) نقوش گیاهی لچکی محراب، (ب) طرح‌هایی از کتاب ولادت اسکندر سلطان، شیراز، ۸۱۳ ه.ق (آژند، ۱۳۹۳: ۲۴۵).

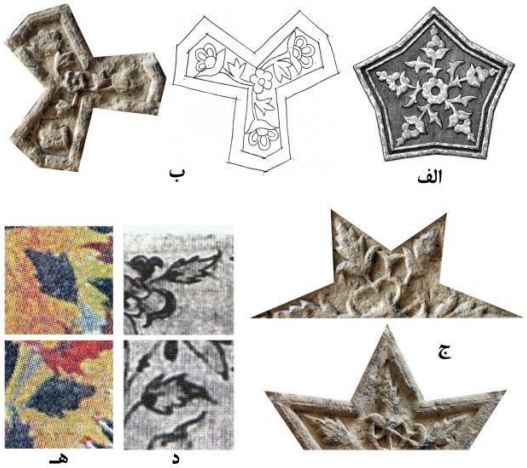
خاستگاه‌های زیبایی‌شناسی نقوش محراب: فرضیه‌هایی تازه

زیبایی‌شناسی حاکم بر تزئینات محراب را می‌توان در دو حوزه مطالعه نمود:

نخست اینکه، نقوش گل‌دار سه‌گانه در طاق‌نمای محراب مشرقی با برخی از تزئینات مدرسهٔ الغ‌بیگ (پسر شاهرخ تیموری) در سمرقند (۸۱۷-۸۲۳ ه.ق) مشابهت‌های جالب‌توجهی دارد (تصویر ۱۰، الف و ب). این بنا که ۵ سال پیش از ساخت سنگ مزار عمادالدّین محمود ساخته‌شده در شکل منحنی‌های ساقه، شکل کلی برگ‌ها، طرح گل‌های انتهایی و گل میانی، با نقوش محراب تکیهٔ مشرقی مشابه است. این حد از تشابه را باید در کنار تمایزی نهاد که میان نقوش محراب مشرقی با لچکی‌های محراب مسجد جامع عتیق و بغدادی شیراز از سده‌های ۸ و ۹ ه.ق وجود دارد. می‌توان تصور کرد که چه‌بسا هنرمندانی از سمرقند در ساخت این محراب در شیراز نقش‌آفرینی کرده باشند؛ کسانی که توانستند طرحی را به انبارهٔ طرح‌های موجود در تزئینات بناهای شیراز اضافه نمایند. چنین طرحی در هیچ‌کدام از محراب‌های موجود در شیراز سابقه نداشته و تکرار نشده است. بنابراین می‌بایست چیزی بیش از سنت‌های مرسوم در معماری محلی فارس و فراتر از سلیقهٔ استادکاران محلی در این خطه ارزیابی شود. ازآنجاکه این نقوش به‌مثابهٔ تجربه‌ای بدون تکرار باقی ماندند -چراکه نمی‌توان سراغ آن را در دیگر بناهای شیراز گرفت- بسیار محتمل است که هنرمندان حسب فرمانی ملوکانه به خدمت گرفته‌شده و پس از اتمام کار در پیِ کاری دیگر روانه شده یا به موطن خود بازگشته باشند. ازآنجاکه این محراب پروژهٔ کوچکی است، بنابراین می‌توان گمان داشت که چه‌بسا آن‌ها برای کاری بزرگ‌تر فراخوانده شده بودند. متأسفانه بنایی که بتوان بر اساس آن چنین فرضیه‌ای را تأیید کرد در دست نیست. ولی پژوهش‌ها نشان داده‌اند که ارتباط میان شیراز و

سمرقند و هرات در دورهٔ ابراهیم سلطان به رقابتی هنری نیز بدل شده بوده است که پیامد آن خلق آثاری همچون ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی است. این رقابت تنها در تولید آثار نبود بلکه هنرمندان و خود آثار را نیز شامل می‌شد؛ به‌عنوان نمونه ابراهیم سلطان، «یوسف اندکانی» را در دربار هرات از بایسنقر طلب کرد که وی نپذیرفت (صحراگرد، ۱۳۸۷: ۳۹). یا فردی را به تبریز فرستاد تا کتیبهٔ سنگی به خط «عبدالله صیرفی» را سنگ‌تراشان کنده و به شیراز ببرند تا در دکان عمارتی که وی در میان صحن مسجد جامع بزرگ شیراز به سال ۸۲۰ ه.ق ساخته بود، نصب کنند (آژند، ۱۳۹۳: ۱۷۰ و ۱۷۱). این‌ها گواهی هستند بر اینکه فواصل بسیار دور نسبت به شیراز مانعی برای بلندپروازی‌های ابراهیم سلطان در حمایت از خلق آثار هنری نبوده است.

مورد دوم، تشابهی است که میان نقوش لچکی‌های محراب مشرقی با سنت‌های نگارگری عصر تیموری وجود دارد به‌نحوی‌که این نقوش گچی بیشتر یادآور نقوش سرلوحه‌های کتاب‌آرایی در مکتب تیموری شیراز هستند تا نقشی بر گچ. به‌عبارت‌دیگر، نقوش گچی محراب مشرقی تابع فرهنگ دیداری ویژه‌ای هستند که می‌توان نشان آن را در سنت‌های نگارگری و کتاب‌آرایی یافت. به‌عنوان نمونه، در انتهای لچکی‌های طاق‌نمای کوچک محراب مشرقی، پیچ‌وتاب ساقه به نحوی است که می‌توان مشابهی برای آن در طرح‌هایی از کتاب ولادت اسکندر سلطان، شیراز، ۸۱۳ ه.ق یافت (تصویر ۹). یا شیوهٔ پرداخت برگ‌ها در تزئینات طاق محراب با نقوش موجود در سرلوح‌ها و نگارگری‌هایی از مکتب شیرازِ عصر تیموری تشابهاتی دارد (تصویر ۱۰، ج، د و هـ). روشن است که چنین طراحی ظریفی از عهدهٔ گچ‌کاران دوره‌گرد یا محلی خارج بوده است. طراحی این نقوش به مهارت‌های ویژه‌ای نیاز داشته که تنها در اختیار استادکاران خبره یا نقاشان زبردست بوده است. بنابراین شاید بتوان این فرض را مطرح کرد که هنرمندان نقاش از کارستان هنری ابراهیم سلطان برای طراحی نقوش تکیهٔ مشرقی به خدمت گرفته شده باشند. حضور نقاشان در کار عمارت بناها چندان غریب نیست؛ نقاشان دست‌کم دو وظیفهٔ اصلی بر عهده داشتند که یکی «همکاری با بنّایان و درودگران و دیگر صنعتگران برای تزئین داخل عمارت‌ها [...] و دیگری تصویرپردازی و طراحی نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی در عمارت‌ها به‌ویژه در کاخ‌ها و بعدها از سدهٔ هفتم هجری به بعد در نگارگری نسخه‌های خطی» بوده است. (همان: ۲۴) هرچند از چندوچون آن اطلاع دقیقی در دست نیست ولی برخی کتیبه‌ها و اسناد دیوانی وجود دارند که نشان می‌دهند نقاشان نسخ خطی در اجرای دیوارنگاره‌ها به نحوی شرکت می‌کردند یا منبع الهام بودند. آن‌ها در طراحی سفال‌های منقوش، کاشی‌کاری، پارچه یا حتی باغ‌آرایی و فرش‌بافی نیز طبع‌آزمایی می‌نمودند (پورتر، ۱۳۹۲: ۱۸۵ و ۲۱۴).



تصویر ۱۰- (الف) تزئینات مسجد [مدرسهٔ] الغ‌بیگ سمرقند (Soldi, 1881: 233)، (ب و ج) نقوش گچی محراب مشرقی، (د) طرح‌هایی از کتاب ولادت اسکندر سلطان و (هـ) گلچین حماسه‌ها، شیراز، ۸۰۰ ه.ق (آژند، ۱۳۹۳: ۲۴۵ و ۲۱۳).

برای روشن‌تر شدن موضوع، شناخت جریان‌های مکتب نگارگری شیراز در عهد آل اینجو، آل مظفر و تیموری می‌تواند پس‌زمینه و سیاق لازم برای فهم بهتر نقوش محراب مشرقی و همچنین تاریخ‌گذاری احتمالی آن را فراهم آورد. هرچند نگارگری شیراز در دورهٔ آل اینجو از حرکت آزاد قلم در استفادهٔ اغراق‌آمیز از ساق و گُلِ گیاهان بهره برده ولی گیاهان در ترکیب‌بندی‌ها، بسیار ساده، غیر مکمل و ساده‌اند (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۳۹)؛ «حرکت هنوز هم خشک و معماری و منظره‌ها خیلی مختصر و خلاصه هستند» (گری، ۱۳۹۲: ۵۷). در مقابل تصویرگری‌های دورهٔ آل مظفر، چه‌بسا به سبب مهاجرت بعضی از هنرمندان آل‌جلایر از تبریز به شیراز، تحولی در ترکیب‌بندی‌ها و استفاده از نقوش هندسی و گیاهی به‌ویژه در منبت‌کاری‌ها نسبت به دورهٔ پیشین دارند و از منظره‌پردازی‌های خام روزگار آل اینجو دیگر خبری نیست؛ آکنده از جلوه‌های طبیعت، انبوه علفزارها، گلستان و باغ و راغ پرندگان (آژند، ۱۳۹۳: ۱۳۱-۱۳۳). کارگاه‌های هنری آل مظفر با روی کار آمدن تیموریان به دست آنان افتاد؛ اسکندر سلطان از ۷۹۲ تا ۸۱۷ ه.ق، در ابتدا حاکم موقت و سپس حکمران اصلی

شیراز بود. از سال ۸۱۴ ه.ق به این‌سو، توجه ویژه‌ای معطوف به ساخت ابنیه در شیراز شد ولی پس از عزل وی در ۸۱۶ ه.ق، شاهرخ تمامی هنرمندان و خوشنویسان تحت امر وی را به هرات فراخواند. بااین‌همه، شواهد نشان می‌دهند که ابراهیم سلطان (جانشین اسکندر سلطان) شماری از هنرمندان را در شیراز نگاه داشته است (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۵۵). «کتابخانهٔ همایونی شیراز» دست‌کم در فرمانی از ابراهیم سلطان به تاریخ ۸۲۵ ه.ق به حدی رونق دارد که خواجه‌نصیرالدین محمّد مذّهب در مقام کلانتر کتابخانه، ناظر کارهای کارکنان و ازجمله «مزوقان (نقاشان ساختمان)» بوده است (آژند، ۱۳۹۸: ۴۶ و ۴۷). بنابراین مکتب نگارگری شیراز در عهد تیموری توانمندی‌های لازم برای انجام کارهای ساختمانی را کماکان داشته است و می‌توان انتظار داشت که در ساخت محراب گچی تکیهٔ مشرقی نیز مشارکت داشته باشند.

بنابراین دو فرضیه را می‌توان برای ساخت و تاریخ‌گذاری این محراب در نظر داشت:

(الف) محراب طاق مشرقی را می‌توان اثری از دورهٔ ایلخانی (آل مظفر) در نظر گرفت که پیش از درگذشت عمادالدّین محمود اجراشده و اعتبار آن به سنتی بازمی‌گردد که غارهای تنگ الله‌اکبر و کوه صَبَوی را به سبب مأوای صوفیان و زاویه‌نشینان، واجد حدی از ارزش می‌نموده که ساخت محراب برای تکریم آنان –همچون اجرای محراب سنگی در غاری در همان حوالی از عهد بویه– موجه بوده است. در این صورت، ساخت محراب باید به پیش از تاریخ سنگ مزار عمادالدّین محمود (۸۲۸ ه.ق) نسبت داده شود. در اینجا چند نکتهٔ مهم وجود دارد: نخست اینکه محراب دورهٔ آل‌بویه و دیگر آثار دراویش و صوفیان در این محدوده بسیار بی‌تکلف و ساده هستند و خام‌دستی در طرح و اجرا از خصوصیات آن‌هاست که در این صورت با محراب گچی کنونی ازنظر ارزش‌های هنری و کیفیت اجرا همسو نیستند. به‌عبارت‌دیگر ارزش مکانی این غار و طاق آن به سبب حضور صوفیان و دراویش به‌قدری نبوده که متولیان و حامیان برای آنان محرابی در حدود ۳ در ۱/۷۰ متر برپا نمایند. دوم، هرچند سنت ساخت محراب‌های گچی در دورهٔ ایلخانی به سبب سرعت در اجرا و ارزانی، فراگیر است ولی در اینجا از الگوهای مرسوم ایلخانان در نقوش گیاهی خبری نیست و با سنت‌های محلی نیز انطباق ندارند. اگر فرض بر این باشد که تاریخ فوت عمادالدّین محمود پیش از تاریخ سنگ مزار است و به سبب دفن وی اعتباری به طاق مشرقی داده‌شده که ساخت محرابی بدین کیفیت را برای وی موجه می‌ساخته است، نباید همچنان ازنظر دور داشت که وی وزیر شیخ ابواسحاق اینجو بوده و با آل مظفر در نزاع و رقابت‌های سیاسی بوده‌اند. بنابراین چنین تکریمی چندان منطقی نیست. اگرچه مدح حافظ از عمادالدّین محمود نیز به روزگار امیر مبارزالدین محمد بن مظفر بازمی‌گردد –که در سخت‌گیری و تعصب شهره بوده است– و همچنین به نظر می‌رسد که مرگ عمادالدّین نیز حوالی زمامداری شاه‌شجاع یا سلطان زین‌العابدین در نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم قمری رخ‌داده باشد، ولی تاریخ سنگ مزار گواهی است بر اینکه چه‌بسا تا دورهٔ تیموری این مزار فاقد نشان شاخصی بوده است.

(ب) محراب طاق مشرقی را می‌توان از آثار روزگار تیموری در نظر گرفت. ازآنجاکه رونق کوتاه ساخت‌وساز در شیراز در روزگار اسکندر سلطان از ۸۱۴ تا ۸۱۶ ه.ق بیشتر نبوده است و از سوی دیگر، تاریخ سنگ مزار عمادالدّین محمود به روزگار حکمرانی ابراهیم سلطان بازمی‌گردد، می‌توان تصور کرد که ساخت محراب در حوالی ساخت سنگ مزار رخ‌داده باشد تا مجموعه‌ای کامل و درخور او به وجود آید. درواقع اعتبار مزار به اعتبار طاق و ساخت محراب انجامیده است و نه وارونهٔ آن. خصوصیات هنری، ادبی و اخلاقی ابراهیم سلطان و اهتمام وی به کتابت کتیبه‌هایی در شیراز، چنین فرضی را موجه می‌سازد. افزون بر این، بر اساس تشابهی که میان یکی از نقوش محراب با تزئینات مسجد الغ‌بیگ در سمرقند وجود دارد، ساخت محراب را می‌توان یا به دست استادکاری از سمرقند دانست و یا متأثر از سیاق هنری آن روزگار پنداشت. تشابهاتی که میان دیگر نقوش گیاهی محراب با طرح‌های کتاب‌آرایی و نگارگری مکتب شیراز عصر تیموری وجود دارد، این گمان را نیز قوی‌تر می‌نماید که چه‌بسا هنرمندانی از کارستان هنری ابراهیم سلطان در طراحی محراب مشرقی مشارکت داشته یا نقشی کلیدی در ساخت آن ایفا کرده باشند. ازآنجاکه نمی‌توان نمونه‌ای برای

گچ‌بری‌های طبیعت‌گرایانه و ظریف این محراب در دیگر بناهای فارس یافت، بنابراین سفر استادکاران سمرقندی به شیراز تنها برای ساخت اثری کوچک چندان منطقی نیست. بنابراین یا آن‌ها در مسیر سفر خود به این مأموریت گمارده شدند و یا این هنرمندانی از کتابخانهٔ سلطنتی شیراز بودند که به کار گرفته شدند که این مورد را می‌توان به حقیقت نزدیک‌تر دانست.

نتیجه‌گیری

طاق مشرقی و محوطهٔ پیرامون آن گنجینه‌ای از آثار معماری و هنری از دستکم روزگار آل‌بویه تا قاجار را در خود دارد. یکی از مهم‌ترین و کمتر پرداخته‌شده‌ترین آن‌ها، محراب گچی طاق مشرقی است که در کنار سنگ مزار عمادالدّین محمود (وزیر شیخ ابواسحاق اینجو) قرار دارد. این محراب (حدود ۳ در ۱/۷۰ متر) یکی از دو نمونهٔ موجود از محراب‌های با طاق‌نمای تودرتو در فارس است که در این پژوهش مورد مستندسازی و مطالعه قرار گرفته است. این محراب ازجمله معدود محراب‌های گچی نیز در فارس محسوب می‌شود که هنوز نشانی از آن برجای است. بررسی تناسبات محراب در بخش‌های مختلف آن نشان از محاسبات دقیق هندسی در طراحی آن دارد. تنها بخش باقی‌ماندهٔ محراب، طاق‌نمای درونی، ترکیبی از یک «جَفد سه‌بخشی تند» مملو از گره‌بندی‌هایی با کتیبه‌ها و نقوش گیاهی است که برفراز کتیبه‌ای به خط کوفی بنایی قرار گرفته است. در طاق‌نمای درونی، صفات الهی و در کتیبهٔ آن سورهٔ اخلاص آورده شده است. آنچه این محراب را از دیگر نمونه‌های مشابه با آن مجزا می‌نماید، تزئینات گیاهی و زیبایی‌شناسی حاکم بر آن‌هاست. در سنت محلی فارس، محرابی با چنین حدی از واقع‌نمایی و طبیعت‌پردازی در نقوش گیاهی تاکنون یافت نشده است. ازآنجاکه کتیبهٔ احداث بنا ازمیان‌رفته و کتیبه‌ای به خط ثلث (بخشی از آیهٔ ۳۱ سورهٔ اعراف) که نشان از جایگاه عبادی آن دارد نیز مفقودشده است، هیچ سند دیگری برای تاریخ‌گذاری دقیق آن وجود ندارد. این پژوهش بر پایهٔ تاریخ سنگ‌مزار عمادالدّین محمود، سنت کتاب‌آرایی و نگارگری مکتب شیراز روزگار آل‌مظفر و تیموری و نیز شرایط سیاسی و فرهنگی حاکم بر فارس، دو فرضیه در خصوص تاریخ ساخت محراب طرح نمود که یکی محراب را از روزگار آل مظفر (ایلخانی) و دیگری آن را به میراث ابراهیم سلطان (تیموری) نسبت می‌دهد. تشابهی که میان نقوش آلت‌های پنج در طاق‌نمای درونی با نقشی از مدرسهٔ الغ‌بیگ سمرقند دیده می‌شود و نیز شیوهٔ پرداخت برگ‌ها در لچکی‌های محراب و دیگر نقوش گیاهی با سنت کتاب‌آرایی و نگارگری مکتب شیراز روزگار تیموری، این گمان را پررنگ می‌نماید که ساخت محراب می‌بایست به دست استادکارانی سمرقندی یا هنرمندانی از کارستان هنری ابراهیم سلطان و حوالی ساخت سنگ‌مزار بوده باشد. به‌این‌ترتیب، به گمان قوی محراب مشرقی اثری از سدهٔ ۹ ه.ق و بخشی از میراث تیموریان در شیراز است. ازآنجاکه به‌سختی می‌توان بناهایی از آن روزگار در فارس نام برد، این محراب ارزش تاریخی و هنری ویژه‌ای در تاریخ‌نگاری محلی معماری شیراز دارد. از سوی دیگر، این محراب می‌تواند سندی از ارتباطات فرهنگی میان شیراز و سمرقند یا پیوند میان نقاشان و گچ‌کاران کارستان هنری ابراهیم سلطان در عمارت بناها نیز تلقی شود که در نوع خود در شیراز کم‌نظیر است.

تشکر و قدردانی

این پژوهش در چارچوب برنامهٔ جهت‌دار مطالعاتی و در هستهٔ پژوهشی «مطالعات تاریخی معماری» در دانشگاه هنر شیراز انجام شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Photogrammetry
2.Orthophoto

۳.«کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود/ بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود/ بخواه جام صبوحی به یاد آصف عهد/ وزیر ملک سلیمان عماد دین محمود/ بود که مجلس حافظ به یمن تربتش/ هر آنچه می‌طلبد باشدش موجود» (حافظ، ۱۳۷۲: ۳۲۱ و ۳۲۲).

۴. کتابت کتیبه‌های مدرسهٔ درالصفا و دارالایتام (تخریب‌شده)، کتیبهٔ سنگی مدخل ورودی مقبرهٔ علی‌بن‌حمزه(ع)، کتیبه‌ای در مقبرهٔ سیّدعلاءالدین حسین، سه کتیبه در تخت‌جمشید و نوشته‌های روی در بقعهٔ ظهیری مهم‌ترین آثار او در حوزهٔ ابنیه هستند.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***مکتب نگارگری شیراز،*** چ ۲، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

آژند، یعقوب (۱۳۹۸). ***از کارگاه تا دانشگاه: پژوهشی در نظام آموزشی استاد-شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در نقاشی ایران،*** چ ۲، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

بلر، شیلر (۱۳۹۴). ***نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین،*** تهران: انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

بهروزی، علی‌نقی (۱۳۴۷). ***بناهای تاریخی و آثار هنری جلگه شیراز***، چ ۲، شیراز: انتشارات ادارهٔ کل فرهنگ و هنر استان فارس.

پوراحمدی، مجتبی، یوسفی، مجتبی و سهرابی، مهدی (۱۳۹۰). نسبت طول به عرض حیاط و اتاق‌ها در خانه‌های سنتی یزد: آزمونی برای نظر استاد پیرنیا درباره مستطیل طلایی ایرانی، ***نشریه هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی***، ۳(۴۷): ۶۹-۷۹.

پورتر، ایو (۱۳۹۲). ***آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی***، ترجمهٔ زینب رجبی، چ ۲، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

پیرنیا، محمد کریم (۱۳۷۸). ***آشنایی با معماری اسلامی ایران***، تدوین غلامحسین معماریان، چ۴، تهران: انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران.

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۷۳). چفدها و طاق‌ها، ***فصلنامهٔ اثر***، (۲۴): ۵-۴۵.

تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۸۳). ***سفرنامهٔ تاورنیه***، ترجمهٔ حمید ارباب‌شیرانی، تهران: انتشارات نیلوفر.

جنید شیرازی، معین‌الدین ابوالقاسم (۱۳۶۴). ***تذکرهٔ هزار مزار (ترجمهٔ شدالازار (مزارات شیراز)) به قلم عیسی بن جنید شیرازی***، تصحیح و تحشیهٔ نورانی وصال، شیراز: انتشارات کتابخانهٔ احمدی شیراز.

حافظ (۱۳۷۲). ***دیوان حافظ***، تصحیح و مقدمه محمدرضا جلالی نائینی و نورانی وصال، تهران: انتشارت سخن و نشر نقره.

حسینی‌فسائی، میرزاحسن (۱۳۷۸). ***فارسنامهٔ ناصری***، ج ۱، تصحیح و تحشیهٔ منصور رستگار فسائی، تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

شاه‌بلخی، محمّد بن خاوند (۱۳۷۳). ***روضه الصفا***، تهذیب و تلخیص: عباس زریاب، ج ۴ و ۵. تهران: انتشارات علمی.

شهبازی، ایرج (۱۳۸۵). وزیران عصر حافظ در دیوان حافظ، ***پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب***، ۲(۳): ۱۷۷-۲۱۲.

شیبانی، زرین‌تاج، نیکزاد، ذات‌الله (۱۳۸۳). بازشناسی مسجد عتیق شیراز، ***نامهٔ پژوهشگاه میراث فرهنگی***، ضمیمهٔ ۷، ۶۴-۱.

شیخ‌الحکمایی، عمادالدین، حسنی، میرزامحمد (۱۳۹۵). نقش کتیبهٔ خوانده‌نشدهٔ مسجد سنگی داراب در شناسایی کارکرد و تاریخ ساخت بنا، پژوهش‌ها علوم تاریخی، ۸(۲): ۸۱-۹۴.

صحراگرد، مهدی (۱۳۸۷). ***مصحف روشن: معرفی برخی از نسخه‌های قرآن در موزه‌های شیراز قرن هفتم تا نهم هجری***، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

فرصت‌شیرازی، محمّد نصیر (۱۳۷۷). ***آثار عجم***، ج ۲، تصحیح و تحشیهٔ منصور رستگار فسائی، تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

قزوینی، محمّد بن عبدالوهاب بن عبدالعلی (۱۳۶۳). ***یادداشت‌های قزوینی***، ج ۹، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات علمی.

کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***، ترجمهٔ مهدی حسینی، چ ۴، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

مخلصی، محمدعلی (۱۳۹۹). پژوهشی در سه سنگ محراب مسجد جامع عتیق شیراز، ***دو فصلنامهٔ مطالعات اسناد میراث فرهنگی***، ۲(۲): ۵۴-۶۳.

مصطفوی، سیدمحمد تقی (۱۳۴۳). ***اقلیم پارس***، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

میرزاابوالقاسمی، محمدصادق (۱۳۸۷). ***کتیبه‌های یادمانی فارس: بناهای قرن هفتم تا دهم هجری***، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

میرزاابوالقاسمی، محمدصادق (۱۳۸۸). ویژگی‌های محراب‌های مساجد فارس از سدهٔ هفتم تا نهم هجری قمری، ***فصلنامهٔ نگره***، ۳(۱۰): ۴۳-۵۱.

میرزاابوالقاسمی، محمدصادق (۱۳۹۰). کتیبه‌های پاسارگاد در دورهٔ اسلامی، ***فصلنامهٔ صفه***، ۲۱(۵۲): ۷۹-۸۸.

References

Azhand, Y. (2013). ***Painting school of Shirāz***, (2nd ed), Tehran: Farhangestan-e Honar Publication , (Text in Persian).

_____. (2018). ***From Workshop to Academy: System of Apprenticeship and Academic Training in Persian Painting***, (2nd ed), Tehran: Farhangestan-e Honar Publication, (Text in Persian).

Behrouzi, A. (1968). ***Historical Monuments and Works of Art of Shirāz Plain***, (2nd ed), Shīrāz: Publications of the General Department of Culture and Art of Fārs Province, (Text in Persian).

Blair, Sh. (2014). ***The Monumental Inscription from Early Islamic Iran and Transoxiana***, translated by: Mahdi Golchin Arefi, Tehran: Farhangestan-e Honar Publication, (Text in Persian).

Canby, Sh. (2011). ***Persian painting***, translated by: Mehdi Hosseini, (4th ed),

Documents), 2(2): 54-63, (Text in Persian).

Mustafavi, M.T. (1964). ***Eqlim-e Pars***, Tehran: Publications of the National Art Association, (Text in Persian).

Pirnia, M.K. (1994). Chafdeh and Tāq, ***Asar Quarterly***, (24): 5-45, (Text in Persian).

Pirnia, M.K. (1999). ***Familiarity with Iranian Islamic Architecture***, Edited by: Gholamhossein Memarian, (4th ed), Tehran: Iran University of Science and Technology Publication, (Text in Persian).

Pour Ahmadi, M., Yousefi, M.; Sohrabi, M. (2011). The Ratio of Length to Width in the Main Spaces of Traditional Houses of Yazd: A test for Pirnia's Statement on Iranian Golden Rectangle. ***Journal of Honarha-e Ziba (Fine Arts: Architecture & Urban Planning)***, *3*(47), 69-79, (Text in Persian).

Qazvini, M. (1984). ***Notes of Qazvini***, Edited by: Iraj Afshar, Tehran: Scientific Publications, (Text in Persian).

Sahragard, M. (2008). ***Revealing Book; Some Manuscripts of Quran in Shīrāz Museums (7th- 9th AH)***, Farhangestan-e Honar Publication, (Text in Persian).

Shāh Balkhī, M. (1994). ***Rowzat al-Safā***. Edited and summarized by: Abbās Zaryāb. Tehrān: Elmi Publications, (Text in Persian).

Shahbazi, I. (2007). Ministers in Hafez's time. *Pajouheshname-e Farhang va Adab (**The Journal of Epic literature***, 2(3),177-212, (Text in Persian).

Sheikh-al-Hukmai, E.; Hosni, M.M. (2017). The Role of Unread Inscriptions of Darab's Stone Mosque in Identifying the Function and the Date of Building Construction**. Pajouheshhaye Oloume Tarikhi (*Historical Sciences Studies)***, *8*(2), 81-94, (Text in Persian).

Shibani, Z.; Nikzad, Z., (2004). Recognizing the Ancient Mosque of Shīrāz, ***Nameye Pajouheshgah-e Miras-e Farhangi*** (***Nameh of the Cultural Heritage Research Center, appendix** 7*, 1-64, (Text in Persian).

Soldi, É. (1881). ***Les Arts Méconnus***: Ernest Leroux. Tehran: University of Art Publications, (Text in Persian).

Fehervari, G. (1969). Tombstone or Mihrab? A Speculation, R. Etteinghausen (Eds.), ***Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art***, New York: The Metropolitan Museum of Art.

_____. (1969). Two Early Mihrabs outside Shīrāz, ***Bulletin of the Asia Institute***, 1, 3-11.

Forsat-e Shīrāzi, M.N. (1998). ***Asār-e-Ajam***, edited by: Mansour Rostgar Fasa'i, Tehran: Amir Kabir Publishing, (Text in Persian).

Hafez (1993). ***Divan-e Hafez***, Proofreading and introduction by: Mohammad Reza Jalali Naini and Noorani Vasal, Tehran: Sokhon Publishing House and Noghreh Publishing, (Text in Persian).

Herzfeld, E. (1942). Damascus: Studies in Architecture: I, Ars ***Islamica***, 9, 1–53. http://www.jstor.org/stable/4515590

Hosseini-e Fasāei, M.H. (1999). ***Farsnāmeh Nāseri***, edited by: Mansour Rostgar Fasa'i, Tehran: Amir Kabir Publishing, (Text in Persian).

Jonaid-e Shīrāzi, M. A. (1985). ***Tāzkareh Hezār Mazār (translation of Shadalazar (Mazarats of Shīrāz))***, Edited by Noorani Vesal, Shīrāz: Shīrāz Ahmadi Library Publication, (Text in Persian).

Mirzāabolgāsemi, M.S. (2008). The Characteristics of the Altars of Fars Mosques from the Seventh to the Ninth Century AH, ***Negareh Journal***, 3(10): 43-51, (Text in Persian).

Mirzāabolgāsemi, M.S. (2008). ***The Monumental Inscriptions of Fars; Monuments of 13th to 16th Century***, Tehran: Islamic Republic of Iran Academy of Art Publication, (Text in Persian).

Mirzāabolgāsemi, M.S. (2012). Islamic Stone Inscriptions in Pasargadae. ***Soffeh***, *21*(1), 79-88, (Text in Persian).

Mokhlesi, M.A. (2019). A Research on the Three Altar Stones of Atiq Jame Mosque in Shīrāz, ***Asnad-e Miras Farhangi (Two Quarterly Studies of Cultural Heritage***

[https://books.google.com/books?id=C3quSdKp_vwC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] (1/5/2024)

Tavernier, J.B. (2013). ***Tavernier's Travel Book***. Translated by: Hamid Arbab Shirani, Tehran: Nilofar Publications, (Text in Persian).

Yues, P. (2012). ***Painters, Painting and Books; an Essay on Indo-Persian Literature, 12-19 Centuries,*** translated by: Zainab Rajabi, (2nd ed), Tehran: Islamic Republic of Iran Academy of Art Publication, (Text in Persian).

URLs

URL1:https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/Public_Sets/FS/FSA/FSA_A.06_02.01.07 (11/30/2023)

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.17, No. 1, Spring 2025, Serial No. 46
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The study of Motifs and Inscriptions in the Mihrab of the Mashraqi Tekiye in Shiraz[1]

Ali Asadpour [2]

Received: 2024-01-11
Accepted: 2024-06-22

Abstract

The plastered miḥrāb of the Mashreqi vault is a rare example of plaster miḥrāb with nested arches in Fars, considered a special work in terms of geometric proportions and aesthetics of motifs. However, insufficient studies have been conducted to identify it, and due to the disappearance of the construction inscription, its dating has not been accurately determined. The eastern Miḥrāb of Tekyeh Mashreqi is one of the only two surviving plaster Miḥrābs in the historical buildings of Shīrāz, with remnants that are still visible and open to study. The other example of this kind is a Miḥrāb in the Khodai Khan Mosque, lacking precise dating but estimated to date from the early 12th to the 14th AD century. Unlike its stone counterpart, the plaster Miḥrāb in the Jami Atiq Mosque in Shīrāz, likely dating back to the 14th century AD, has not preserved many of its floral chain decorations beneath the inner arch of the miḥrāb. Furthermore, the eastern miḥrāb is a treasury of various floral and geometric motifs along with inscriptions in Kufic script, showcasing a unique collection of art from the possibly 13th to 15th AD in Shīrāz, spanning the Al-e Injoo, Al-e Mozaffar, and Timurid periods. However, its precise dating remains challenging, and efforts have not been made towards this end. Thus, the current research aims to document and study the existing floral and geometric motifs in this miḥrāb, as well as investigate the governing proportional system of its geometric structure to provide a basis for its reconstruction and a deeper understanding of its arrays, some of which are only faintly visible. The second objective is to propose a more precise timeline for the miḥrāb's construction, which requires an understanding of the aesthetics governing the details of its arrays and finding similar examples, especially within the Shīrāz and Samarqand manuscript traditions. Hypotheses in this regard have been formulated, and supported by the necessary evidence and documentation.

Research questions

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.46155.2112
[2]Associate Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran.
asadpour@shirazartu.ac.ir

This study explores important inquiries: What is the general form and geometric-aesthetic design of the eastern arch miḥrāb? How can identifying similarities among artistic traditions and miḥrāb embellishments, in conjunction with historical records, enhance the precision of dating the structure?

Research Methodology

The current research utilized the historical method along with a descriptive and analytical approach. The field data, which documented the miḥrāb, and the review of historical sources contributed to the findings. This process was carried out in three steps. Firstly, the arch and miḥrāb were documented using short-range photogrammetry. A series of overlapping photographs, tailored to the miḥrāb's dimensions and geometry, were taken with a Canon M10 camera. The data was then processed in Agisoft Metashape Professional software, version 1.7, resulting in a 3D model and orthophoto outputs for detailed drawings. The accuracy of this model and subsequent drawings was assessed based on measurements of various control points to ensure reliability. Secondly, historical sources were consulted to gain insight into the history of the Eastern Tekyeh and its miḥrāb. This historical context helped in understanding the structure's dimensions and provided a framework for interpreting the decorations and their potential age. Finally, all field and library data were analyzed, involving a comprehensive description and analysis of the gathered information.

Findings

The Eastern Arch and its surrounding area contain a wealth of architectural and artistic works dating back to the Buyid era and extending to the Qajar period. One of the most significant and least researched pieces is the plaster miḥrāb of the Eastern Arch, situated near the tombstone of 'Imad al-Din Mahmud (the minister of Shaykh Abu Ishaq Inju). This miḥrāb (approximately 3 x 1.7 meters) is one of only two surviving examples of miḥrābs with nested arches in Fars, which have been documented and studied in this research. It is also one of the few remaining plaster miḥrābs in Fars. An examination of the miḥrāb's proportions in its various sections reveals precise geometric calculations in its design. The sole remaining part of the miḥrāb, the inner arch, is a combination of a "three-part steep arch" filled with interlace patterns featuring inscriptions and floral motifs, positioned above a Kufic inscription. The inner arch showcases divine attributes, while the inscription includes the Surah Ikhlas. What sets this miḥrāb apart from similar examples is its floral ornamentation and the aesthetics that govern it. In the local tradition of Fars, a miḥrāb with such a high level of realism and naturalism in its floral motifs has not been discovered thus far. Due to the disappearance of the inscription marking the construction of the structure, and the absence of a Thuluth inscription (part of verse 31 of Surah A'raf) indicating its place of worship, there is no other documentation for its precise dating.

Based on the date of Imad al-Din Mahmud's tombstone, the research proposes two hypotheses regarding the construction date of the miḥrāb: one in the Muzaffarids (Ilkhanid) era and the other linked to Ibrahim Sultan (Timurid). The resemblance between the arch motifs and a design from Madrasah al-Ghaibiq in Samarkand, along with the style of leaf rendering in the spandrels and other floral motifs, indicates that the miḥrāb was likely built by Samarkand craftsmen or artists from Ibrahim Sultan's atelier. This suggests that the Eastern Arch miḥrāb is a 15th-century AD work and part of the Timurid legacy in Shīrāz, holding significant historical and artistic value in the local architectural history. Furthermore, it signifies cultural connections between Shīrāz and Samarkand, or a unique link between painters and plasterers from Ibrahim Sultan's workshop in Shīrāz.To clarify the matter, understanding the artistic movements of the Shīrāz School of Painting during the Injuid, Muzaffarids, and Timurid periods can provide the necessary background and context for a better understanding of the motifs of the Eastern miḥrāb, as well as its potential dating. While Shīrāz painting during the Injuid period utilized freehand strokes, exaggerating plant stems and flowers, the plants in the compositions are very simple, uncomplimentary, and plain. “The movement is still dry and the architecture and landscapes are very concise and summary.” In contrast, the illustrations from the Muzaffarids period, perhaps due to the migration of some Jalairid artists from Tabriz to

Shīrāz, underwent a transformation in compositions and the use of geometric and plant motifs, especially in carvings, compared to the previous period. There is no longer any trace of the raw landscape depictions of the Injuid period; they are filled with natural scenery, lush meadows, flower gardens, and bird-filled orchards.

The findings indicate that this miḥrāb has been influenced by a well-known proportional system, often referred to as "Iranian golden proportions". The inner archway follows the "three-part arch" style with intricate knots and is adorned with inscriptions of divine names and naturalistic plant motifs such as flowers and leaves. Additionally, there is an inscription in Kufic calligraphy displaying Surah Al-Ikhlāṣ. The resemblance of the plant motifs in this miḥrāb to those found in the Ulugbek school in Samarkand and the designs from the Shīrāz school of painting during the Timurid era strongly suggests that the miḥrāb is a creation from the time of Ibrahim Sultan and was constructed around the same time as the tombstone of Imad al-Din Mahmud. This work was likely carried out by experts from Samarkand or artists from Ibrahim Sultan's workshop, as it differs from local traditions and other examples before and after it.

Keywords: Tekyeh Mashreqi, Miḥrāb, Inscription, Plant Motifs, Ibrāhim Sultān, Shīrāz