تاریخ دریافت : ۱۳۹۵/۰۳/۱۰
تاریخ پذیرش : ۱۳۹۵/۱۱/۲۵

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
A Comparative Study of Religious Architecture in Christianity and Islam A Criticism of Titus Burckhardt'sTheory(Case study: Isfahan)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

بررسی تطبیقی معماری دینی در مسیحیت و اسلام با نقد نظریات تیتوس بورکهارت (مطالعه موردی : اصفهان)*

مینو خاکپور**
فاطمه کاتب***

چکیده
امروزه به دلیل تکثر در شیوه بیان سلایق مختلف در ادیان الهی، لزوم دستیابی به زبان مشترک، با رویکرد همپارچگی اقوام، احساس می گردد. واکاوی این مشترکات، بر همگرایی مذهبی - قومی این ادیان موثر خواهد بود و هنر، مستمسکی مناسب برای ایجاد این زبان مشترک است. ساختار کالبدی بناهای نیایشی بسیار متأثر از نوع آیین عبادیی است که در آن ها برگزار می گردد؛ بنابراین تنوع ادیان به تنوع معماری بناهای مقدس، منتهی می گردد و وجود عناصر مشابه در معماری ادیان مختلف می تواند موجد زبان مشترک در هنر مقدس برای اَحتراز از تکثر سلایق، در نتیجه نیل به ایجاد زبان هنری واحد باشد.
هدف از ارائه این مقاله جستجوی مشترکات معماری بناهای نیایشی ادیان مسیحیت (ارامنه) و نیز اسلام در ایران عصر صفوی بوده و تحقیق حاضر در پی پاسخ به این سوال بر آمده است که: با توجه به نظریات تیتوس بورکهارت پیرامون خصایص هنری ادیان مسیحیت و اسلام که بر پایه قوانین دینی بنیان نهاده شده است، کلیساهای ارامنه و مساجدِ مسلمانان در بازه زمانی صفویه در اصفهان، از نظر کالبدی دارای چه مشابهت ها و تفرق هایی هستند؟ مطابق یافته های تحقیق تفاوت های ماهوی و وجود تفرقات موجود در قوانین ادیان فوق که منجر به ساخت بناهایی نیایشی با سازماندهی های داخلی متفاوت از یکدیگر شده است، مانعی برای انعطاف پذیری کالبد بنا و نیز تأثیر پذیری آن از معماری مذهبی غالب ایجاد نکرده است. بنابراین می توان به تأثیر و تأثر معماری این ادیان در پهنه جغرافیایی و تاریخی مشترک، بر یکدیگر و به تبع آن تأثیرگذاری غیر قابل انکار معماری صفویه و پس از آن، بر معماری ارامنه اصفهان که موجد کلیساهایی با ساختار ایرانی- اسلامی با استفاده از معماری مسیحی- ارمنی بوده است، اشاره نمود. روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و میدانی و تدوین آن به شیوه توصیفی- تحلیلی است.

واژگان کلیدی
بورکهارت، معماری صفویه، اصفهان، کلیسا، مسجد.

*. این مقاله برگرفته از رساله دکتری مینو خاکپور با عنوان «عیین الگوهای معماری مقابر اسلامی ایران در گیلان» است که به راهنمایی دکتر فاطمه کاتب در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا به انجام رسیده است.

**. دکتری پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، رشت، ایران. ۰۹۱۱۱۱۳۶۲۵۶ minookhakpour@yahoo.com
***. دکتری پژوهش هنر، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۱۴۸۱۶۰۸ f.kateb@alzahra.ac.ir

مقدمه

دنیای امروز به شدت مبتلابه تشتت آرا در بین مخاطبین عقاید گوناگون است. جستجوی زبان مشابه در بین اقوام و ادیان متفاوت نتیجه جدال بر سر مفاهیمی که گاه در معنا همگون، اما در صورت متفاوتند را به نفع مشترکات عقیدتی خاتمه خواهد داد. تیتوس بورکهارت (۱۹۸۴-۱۹۰۸) محقق سنت‌گرای سوئیسی، مطالعات گسترده‌ای در باب هنر ادیان با بررسی منابع دست اول انجام داده است. وی مطالعات بسیار گسترده ای در باب ادیان مسیحیت و اسلام انجام داده و در این میان به وجوه مختلف این ادیان در صورت و معنا، دست یافته است. از دیدگاه وی هنر مسیحی در مقایسه با هنر اسلامی (هنر تمدن‌های کهن مشرق زمین)، به لحاظ کیفیت معنوی و سبک هنری، به شدت گسسته جلوه می‌کند؛ چرا که تفکر مسیحی با تأکید بر عیسی مسیح(ع)، به هنری فیگوراتیو نیازمند بود؛ اما هنر اسلامی، به همگنیِ صوری، تحقق بخشید که این خود باعث تفاوت‌هایی ماهویَ در استفاده از عناصر کالبدی و بصری در هنر، مانند شکل، رنگ و محتوا شده است. شهر اصفهان به دلیل حاکمیت شیعی صفویه از ویژگی‌هایی منحصر به فردِ سبکی در بناهای مذهبی برخوردار است. از سویی دیگر، به دلیل کوچاندن ارامنه جلفا (که مسیحی بودند) از خطوط مرزی ایران و عثمانی به اصفهان (توسط شاه عباس اول)، این منطقه دارای بیشترین تعداد کلیسای ارمنی در ایران بوده که در گذر تاریخ کم و بیش از تخریب در امان مانده‌اند. در این مقاله ابتدا به تعاریف اصلی که توصیف فضاها و زیر فضاهای بناهای نیایشی جهت مقایسه‌ای تطبیقی (برای اثبات وجوه افتراق ماهوی در معماری ادیان مورد نظر) بالطبع از دیدگاه بورکهارت پرداخته و سپس تعدادی از کلیساهای ارامنه و نیز مساجد اصفهان براساس مفاهیم ذکر شده مورد تحلیل قرار می‌گیرند. با توجه به این که بورکهارت به تفکیک هنر این ادیان (در قالب هنر شرق و غرب) اعتقاد داشته است نویسندگان تلاش کرده‌اند تا تحلیل مصادیق مورد نظر، محملی برای تشکیک در این نظریه باشد. میزان تشابه المان‌های موجود در گونه‌ها و نیز تأثیر و تأثر این بناها از یکدیگر، از جمله موارد مهمی است که نویسندگان در مسیر تحقیق به آن دست یافته‌اند.

پیشینه تحقیق

تیتوس بورکهارت در کتاب‌های «مبانی هنر مسیحی» ترجمه امیر نصری (۱۳۹۰) و نیز «هنر اسلامی-زبان و بیان» ترجمه مسعود رجب نیا (۱۳۶۵) در مورد شقوق هنر مسیحیت و اسلام اظهار نظر کرده که در این دو کتاب، هنر دینی به صورت منفک و در بستر زمانی و مکانی خود بررسی شده است. پیرامون هنر و معماری ارامنه مسیحی در ایران نیز منابعی مانند «کلیساهای مسیحیان در ایران» از آندرانیک هیان (۱۳۸۳) «کلیساهای ارامنه جلفای نو اصفهان» از آرمن حق نظریان (۱۳۸۵) و «کلیسای وانک» از هراچ در آوانسیان (۱۳۸۸) موجودند که منابعی از این دست تنها در شاخه مربوط به انواع کلیساها بیان مطلب کرده‌اند. در معماری و هنر اسلامی در ایران منابعی مانند «معماری ایرانی» کریم پیرنیا و غلامحسین معماریان (۱۳۸۷)، «معماری مساجد» از حسین زمرشیدی (۱۳۷۴) موجود است. از دیگر مطالعات انجام شده پایان نامه کارشناسی ارشد مرتضی روضاعی‌پور با عنوان «مطالعه فضای شهری محله جلفای اصفهان در عهد صفوی با تکیه بر خانه‌های مسکونی و دیدگاه باستان‌شناسی» به سال ۱۳۹۰ است. محقق در این پژوهش، به ساختار عناصر در شناخت بافت شهری منطقه جلفا در اصفهان را مورد سؤال قرار داده و در پاسخ به تأثیر پذیری شهرسازی منطقه جلفا از الگوهای هندسی شهرسازی صفویه اذعان کرده است. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، هیچ یک از مطالعات پیشین به مبحث مقایسه معماری بناهای نیایشی از نقطه نظر بورکهارت در ادیان مسیحیت (ارمنی) و اسلام و نیز جستجوی تشابهات و تفرق های این دو با رویکرد معماری ایرانی در شهر اصفهان نپرداخته است.

روش تحقیق

نگارندگان در جستجوی تأثیر فرهنگ صفویه بر معماری کلیسا و مسجد و نیز تلاش در مقایسه کالبدی آنان با یکدیگر در ابتدا نظریات بورکهارت را در باب معماری ادیان الهیِ مسیحیت و اسلام بیان کرده، سپس عوامل متشکله معمَاری چند مجموعه مذهبی تاریخی در شهر اصفهان را مورد مقایسه قرار داده‌اند. کلیه بناها به شیوه اصفهانی تعلق داشته و تاریخ ها به قمری بیان شده است. روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و میدانی و تدوین آن به شیوه توصیفی- تحلیلی است.

سنت و هنر مقدس

در هنر سرزمین های شرقی، ذات و صورت چنان در هم آمیخته‌اند که نه تنها به موجودی واحد تبدیل شده بلکه رسوخ تقدس در لایه‌های به ظاهر غیر معنوی هنر مشرق نیز، آشکار و گاه غیر قابل تفکیک به نظر می‌رسد. حال آن که در نوع غربیِ هنر مقدس که با نام هنر مسیحی شهرت یافته، هاله‌های تقدس در برخی نقاط از هنر زدوده شده و رنگ و بوی مادی و این جهانی گرفته است.

هیچ هنری سزاوار لقب هنر مقدس نیست مگر صورت آن، نگرش معنویِ مختص به دینی خاص را منعکس سازد. بورکهارت اعتقاد دارد که فقط داشتن مضمون دینی آن هنر

را از قداست برخوردار نمی‌کند مگر اینکه زبان صوری آن نیز گواهی بر همین منشا باشد چرا که هنر اساساً صورت است (بورکهارت، ۱۳۷۰) از دیدگاه وی، همه هنرهای مقدس از دیدگاهی دینی نشأت گرفته و لزوماً به ساحتی از ماوراء الطبیعه پیوسته‌اند. این وابستگی چنان است که آن منشأ نه تنها در ذات هنر بلکه در صورت آن نیز ظهور می‌کند. «در حالی که هنر تمدن‌های سنتی شرق را نمی‌توان به معنای دقیق کلمه، به دو بخش هنر مقدس و ناسوتی تقسیم کرد، زیرا حتی مظاهر عامیانه آن نیز ملهم از الگوهای مقدس‌اند، عالِم مسیحی، همواره در کنار هنری که به معنای دقیق کلمه مقدس است، با هنر دینی ای که کمابیش از صورت های دنیوی نیز بهره می‌گیرد، آشنا بوده است» (بورکهارت، ۱۳۹۰). از این دیدگاه تمام هنرهایی که در باطن و معنا مقدس‌اند باید تظاهری صوری داشته باشند؛ تا این تقدس به تمام و کمال ظهور کرده و در عین حال دریافته شود. هر هنر مقدسی، به ضرورت صورت و معنا، لزوماً دینی است حال آن که به هر هنری از نوع دینی (چنان که مسیحیت) نمی‌توان لفظ مقدس به طور جامع اطلاق کرد؛ چرا که اساساً ممکن است با رنگ و بویی دنیوی آغشته شده باشد. لیکن با در نظر داشتن این دیدگاه هم نمی‌توان این موضوع که هنر مورد نظر، نزد پیروان آن، واجد قداست بوده، پس قطعاً دینی است، را قابل کتمان دانست.

مکان مقدس

از نظر مسیحیت، کالبد کلیسا، تجسد مسیح بر زمین است. سر مسیح با پشتخوان کلیسا که جهت آن به سوی شرق است متناظر و بازوان از هم گشوده‌اش بازوهای عرضی کلیساست، نیم تنه و پاهایش در شبستان و قلب وی در محراب اصلی قرار دارد؛ انسان-خدایی که در بنای مقدس تجسد یافته، فدیه‌ای است که آسمان را با زمین آشتی می‌دهد (بورکهارت، ۶۸:۱۳۹۰). بورکهارت پیرامون ورود اولین مسلمانان به کلیسا در سوریه و تغییراتی که با این حرکت در کالبد کلیساها اتفاق افتاد، می‌گوید : آنان برای پیروی از شریعت اسلام، رو به قبله نشستند. کلیساهای مسیحی رو به شرق دارند در صورتی که مکه در جنوب سوریه واقع بود. بنابراین به جای آنکه چشم به طول و عمق شبستان و جایگاه سرود خوانان توجه کند به عرض معطوف و به دیوار نزدیک می‌افتد. معماری مقدس مسیحی، زمان را در قالب فضا (مکان) نمودار می‌سازد. بدین معنی که محور کلیسا رو به سوی اعتدال ربیعی دارد و مؤمنان رو به سوی افقی دارند که خورشید که مظهر مسیح است، در هنگام عیدِ قیام از آنجا سر می‌زند (بورکهارت، ۱۳۶۵). لذا این نقطه، لحظه‌ای است وابسته به گردش زمین و خورشید و تقسیمات آن به شرق، غرب، نیمروز و نیمشب. اما معماری مقدس اسلام نقطه‌ای صرفاً مکانی، چون قبله بر روی زمین دارد و بر یک نقطه تمرکز دارد، به زمان وابسته نیست و هیچ نظری به افلاک ندارد.

فضاهای مقدس

• شبستان

معماری کلیسای لاتین همچون صلیب از دو محور تشکیل شده و ماهیت حرکت دارد. شبستان مسیر زیارت به سمت محراب، ارض مقدس و بهشت است. «شبستان دارای شکلی کمابیش متحد المرکز است، گویی فضا در خود جمع شده است، اما در عین حال بیانگر عدم محدودیت دایره یا کره نیز هست»(بورکهارت،۱۳۹۰). در معماری اسلامی شبستان تالار ستون‌داری است که سقف آن با طاق‌های متوالی پوشیده شده و محل نمازگزاردن مسلمانان است. تزیینات دیوارهای جانبی و ستون‌ها و نیز سقف‌های این فضا از هماهنگی برخوردار است.

• محراب و قبله

از دیدگاه بورکهارت آیین جهت (قبله) یابی جهان‌شمول است و در تمامی تمدن‌ها معمول بوده است (بورکهارت،۱۳۹۰). کلیسا دارای کانونی برای تشریفات عشای ربانی و همان محراب است. جایگاه سرودخوانان محوطه مقدسی است که محراب را در میان گرفته و نمازگاه مانند راهی است که از جهان بیرونی به سوی مکان مقدس محراب می‌رسد. با تدقیق در این روند سلسله مراتب تقرب تدریجی به جایگاه مقدس یا محراب کلیسا دریافت می‌شود.

تفاوت ماهوی محراب در کلیسا و مسجد از آنجا آشکار می‌شود که محراب کلیسا تصویری مادی از اتفاقی کیهانی است حال آن که وجود این عنصر در مسجد نه به لحاظ کمی و نه کیفی، تداعی کننده کانونی مقدس در درون کالبد مسجد نیست و تنها برای نشان دادن قبله و جایگاه فیزیکی امام جماعتی است که پیشاپیش صف مؤمنان به نماز می ایستد. این عنصر، راهنمای مسلمانان برای ستایش خالقی است که سمبلی واحد در نقطه ای مقدس، به نام کعبه دارد و از آن سو محترم شمرده می‌شود که جهت دهنده نمازگزار به سوی مقدس ترین مکان است؛ بنابراین جهت یابی از ارزش والایی برخوردار می‌شود. محراب مسجد، عبوری روحانی از دروازه ای معنوی به واسطه نماز گزاردن در این فضاست.

تزیینات

• شمایل‌نگاری و خوشنویسی

شمایلگاه کلیسا، دیواره‌ای میان مکانی که در آن قربانی عشای ربانی تنها با حضور کشیشان انجام می‌پذیرد و شبستان کلیسا

است که عموم مؤمنان به آن راه دارند. بورکهارت معتقد است شمایلگاه سمبل مرزی است که عالم محسوس را از عالم معنوی جدا می‌سازد و بدین سبب است که تمثال‌های مقدس بر این دیواره قرار دارند و به نقل از بزرگان کلیسا می‌گوید : «چون کلام خدا سرشت آدمی یافت پس خدا را می‌توان و باید به صورت بشریِ مسیح پرستید. این سخن چیزی نیست جز تطبیق تعصبِ تجسم الوهیت»(بورکهارت، ۱۳۶۵). و نشان می دهد که این گونه دید تا چه میزان از دیدگاه اسلام به دور است. وی در ادامه با استناد به احادیث نبوی شبیه‌سازی را از دید مسلمانان که آن را دستکاری در صنع خدا دانسته‌اند مذموم دانسته و می‌گوید هنر تقلیدی دراسلام جایز است به شرط آن که به دایره تقلید کامل نرسد.

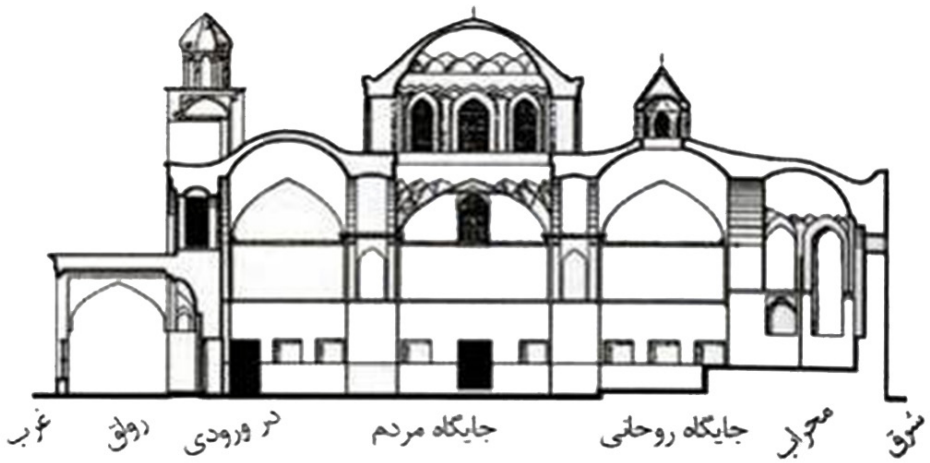
رویکرد انعطاف ناپذیر اسلام به تمثال‌ها، این الزام را برای مسیحیان ایجاد کرد که توجیهی مابعدالطبیعی برای تمثال مقدس ارایه کنند؛ پرستش تمثال مسیح نه تنها مجاز بلکه شاهدی برای اساسی ترین باور جزمی مسیحیت، یعنی باور به تجسد کلمه الهی است. در اسلام به دلیل کراهت ترسیم نقوش انسانی، شمایلها با نوشته‌هایی مقدس جایگزین شدند که مظهر کلام خدا بودند. این هنر از آن رو که کلام وحی را در برابر دیدگان نمودار می‌سازد از شریف‌ترین هنرها محسوب می‌شود. خط عربی از الفبای سریانی یا نبطی در پیش از اسلام سرچشمه گرفته و در آغاز بسیار ابتدایی با حروف همانند بود اما به تدریج رو به سوی تکامل نهاد. پس از اسلام خط کوفی[1] که از خطوط هندسی و ابداعی آن زمان بود رواج یافت.

• مجسمه‌سازی و نقش مایه های حیوانی و گیاهی

مجسمه‌سازی کامل‌تر از سایر هنرهای تجسمی اصل فردیت را بیان می‌کند، چرا که مجسمه مستقیماً در خصلت جداسازی فضا شرکت می‌جوید. این کیفیت در مجسمه‌ای برجسته می‌شود که اطراف آن باز باشد. هنر مسیحی چنین استقلالی را مجاز نمی‌داند، مگر برای اشیایی مانند مجسمه‌های مریم عذرا، شمایل های عیسای مصلوب یا صندوقچه‌های منقوش حاوی بقایای مقدسان که به پرستش مربوطند (بورکهارت، ۱۳۹۰). « زبان عربی بر پایه اصوات بنا نهاده شده و مصوت است. پیوند خط و آرایش پر گل و برگ ما را به یاد همانندی کتاب جهانی و درخت جهانی می‌اندازد که هردو از مظاهر معروف و شناخته شده مؤمنان هستند. مظهر نخستین همانا قرآن کریم است و مظهر دومی در بسیاری از روایت‌های آسیایی منعکس است. وانگهی از طبیعت اشیا سرچشمه می‌گیرد» (بورکهارت، ۱۳۶۵). اسلیمی، از تصویر تاک سرچشمه گرفته که در آن پیچیدگی و درهم فرورفتگی برگ‌ها، ساقه‌ها و شاخه‌ها با سهولت قابل استیلیزه شدن به صورت‌های درهم است که این پیچیدگی، آن را واجد کیفیتی آهنگین کرده است.

معماری کلیسای ارامنه ایران

«ارمنی‌های ایرانی تا پیش از ظهور حضرت مسیح (ع) یا پیرو دین مهری و آیین آناهیتا و یا زردشتی بودند و هنگامی که مسیحی شدند، نخست نیایشگاه‌های کهن خود را تبدیل به کلیسا کردند. معماری این نیایشگاه‌ها بیشتر بر پایه الگوی چهار چفته (چهار ایوانی) بود که کم کم با افزودن بخش‌هایی تبدیل به کلیسای ارمنی شد. این الگو اساساً با الگوی کلیساهای اروپایی متفاوت بود که بیشتر آنها الگوی چلیپای کشیده داشتند. کلیسای ارمنی، الگوی چلیپای جمع شده داشت؛ بدین گونه که ساختمان دارای یک گنبدخانه در کانون خود بود که چهار صفه در چهار سو بدان می‌پیوست و یکی از آنان جایگاه سخنران بود»(پیرنیا و همکاران،۱۳۸۷). با توجه به اینکه جهت اصلی بنای کلیسا، رو به شرق دارد، فضاهای درون کلیسا به ترتیب از غرب به شرق چنین است : رواق، ورودی، جایگاه مردم، سرود خوانان، جایگاه افراد خاص



تصویر ۱. برش شماتیک از سلسله مراتب مکانی در کلیسا. مأخذ : پیرنیا و معماریان، ۱۳۸۷.

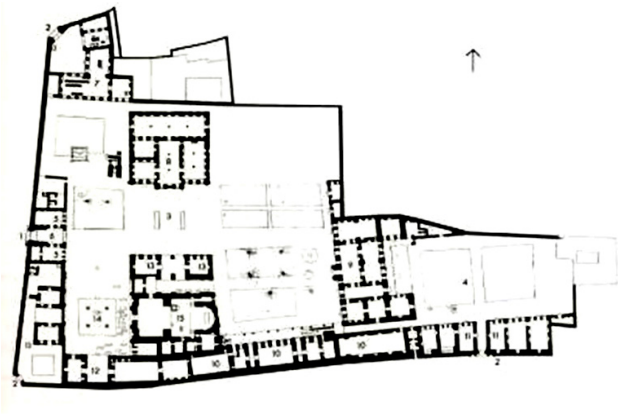
و روحانیون، محراب (تصویر ۱).

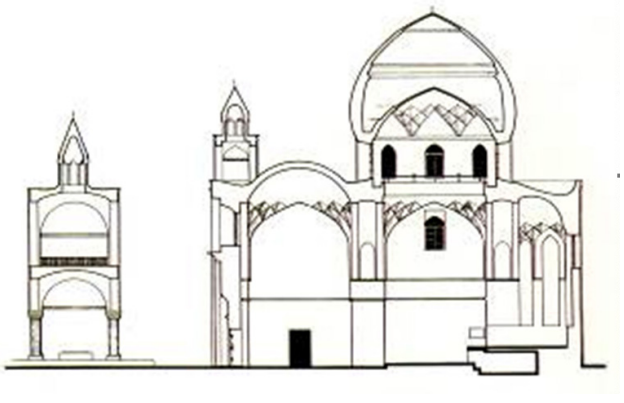
عناصر کالبدی کلیسا

رواق : این فضا در واقع پیش ورودی کلیسا است که دارای سقف صاف بوده و در همه کلیساها دیده نمی‌شود.
دستگاه ورودی : ورودی مجموعه های کلیسایی عبارتند از در ورودی، هشتی. درهای کلیسا معمولاً در جهت‌های غرب و شمال و جنوب قرار دارد. ورود از هریک از درها آزاد است که مردم عادی معمولاً از در غربی که رو به محراب دارد وارد و از درهای شمالی و جنوبی خارج می‌شوند تا پشت به محراب نکنند.
جایگاه مردم (شبستان) : بیشترین فضا به این جایگاه اختصاص دارد و در غربی‌ترین بخش کلیسا قرار گرفته است. در این بخش شرکت کنندگان در مراسم رو به سوی محراب می‌نشینند.
سرود خوانان : اگر کلیسا بالاخانه ویژه گروه کر کلیسا (ورنادون)، نداشته باشد گروه کر در جنوب محراب می‌ایستند.
جایگاه افراد خاص و روحانیون : این جایگاه در شرق قسمت سرود خوانان قرار دارد که معمولاً ده یا پانزده سانتی‌متر بالاتر از جایگاه عام واقع است.
محراب(خوران) : این فضا در شرقی ترین قسمت کلیسا قرار دارد که هشتاد تا نود سانتی‌متر بالاتر از جایگاه روحانیون قرار دارد و در حریم محراب واقع است. در پشت آن پنجره‌ای تعبیه می‌شود که هنگام بر آمدن خورشید نور آن به داخل بتابد.
میراث خانه (آواندادون) : دو اتاق به نام آواندادون به صورت قرینه در دو سوی محراب قرار دارد که برای آماده شدن روحانیون جهت مراسم عشای ربانی و نیز نیایش در خلوت است. گاه اشیای مقدس نیز در این فضا نگهداری می‌شود.
برج ناقوس یا ناقوس خانه (زانگادون) : این فضا به ناقوس کلیسا (زانگ) اختصاص دارد. مقطع آن مربع بوده و بام آن هرمی به شکل هفت یا هشت گوش است که در انتهای آن صلیبی قرار گرفته است.
حوضچه غسل تعمید : این حوضچه مرمرین، نمادی از رود اردن است که حضرت عیسی(ع) در آن تعمید یافت. از سویی دیگر عمل غسل تعمید را، شمایی از پاک کردن گناه اولیه حضرت آدم(ع) نیز می‌دانند.
گنبد(گنبت) : بر بالای جایگاه عام قرار داشته و گاه دو پوسته است. پوشش داخلی یا خودِ آن ناری و پوشش بیرونی یا آهیانهٔ آن گاه ناری و گاه رک است. در بنای کلیسا، گنبد نشانه حضرت عیسی(ع) است.
بالاخانه (ورنادون) : این فضا به صورت نیم طبقه روبه روی محراب و در اصل جایگاه گروه نوازندگان بوده که درهمه کلیساها تعبیه نشده است. بالاخانه نماد مکانی است که حضرت عیسی (ع) به اتفاق حواریون شام آخر را خورد (همان : ۱۷۴)

کلیسای آمنا پرگیج (ناجی مقدس همگان)

این مجموعه با نام کلیسای وانک (دیر) در منطقه جلفای نو[۲] واقع و در سال ۱۰۷۵قمری وقف شد. مجموعه دارای سه ورودی است. ورودی اصلی از اطاقی طولی در زیر ناقوس خانه که در طرفین آن اتاق ملاقات واقع شده، متشکل است. ورودی و چند بنای اصلی به حیاط وسیعی که قبلاً با آجر مفروش بوده است، گشوده می‌شود مجموعه دارای ملحقاتی از جمله چاپخانه که امروز به موزه تبدیل شده، کتابخانه و بخش اداری است. مجموعه ای از قبور در حیاط قرار دارد (تصویر ۲و۳).
به نظر می‌رسد قدیمی‌ترین بنای صومعه، کلیسای یوسف مقدس باشد (حق نظریان، ۱۳۸۵) این کلیسای کوچک دارای تالاری گنبددار است. محراب کلیسا به شکل پنج ضلعی است و روشنایی آن از طریق پنجره‌هایی در ساقه





تصویر ۲. پلان کلیسا و برش صومعه آمنا پرگیچ (ناجی مقدس همگان). مأخذ : حق نظریان، ۱۳۸۵.

تصویر ۳. نمای شمالی مجموعه. مأخذ : نگارندگان.

گنبد تأمین می‌شود. تزیینات داخل کلیسا شامل نقاشی دیواری با سبک ارمنی پارسی و نیز اروپایی است که این کار به دلیل ارتباط بازرگانان ارامنه با اروپا و نیز حضور اروپاییان در اصفهان میسر شد.

کلیسای بیت اللحم (بتلهم)

این کلیسا در زمان شاه عباس کبیر و در سال ۱۰۳۸ قمری در محله میدان و در نزدیکی مجموعه مادر مقدس ساخته شد و طی اجرای طرح‌های توسعه شهری تغییرات بسیاری کرد. مجموعه دارای دو ورودی که در جنوب ورودی اصلی، تالارهای تدفین قرار دارد. مجموعه‌ای از قبور و سنگ‌های یادبود مربوط به پیشوایان ارامنه در اطراف حیاط به چشم می‌خورد (تصویر ۴و۵).

عمارت اصلی دارای پلانی مستطیل شکل و پوشش بخش میانی تالار دارای بزرگترین گنبد کلیساهای ارمنی در جلفای نو است. در انتهای ضلع شرقی محراب به شکل پنج ضلعی که در طرفین آن میراث خانه در دو طبقه قرار دارد. سطح درونی گنبد از اسلیمی و ختایی و ترنجی پوشیده شده و در گوشه‌سازی از کاربندی بهره گرفته شده است. تالار دارای نقاشی‌های دیواری است.

معماری مساجد ایران

قبل از ورود اسلام به ایران، شاخص‌ترین بنا در شهر، نیایشگاه بود که با ورود اسلام، مسجد در این جایگاه قرار گرفت. مسجد ایرانی در ابتدا، گنبدخانه‌ای با چهار برِ عمود بر هم بود که کم کم با بستن دهانه‌ها و اضافه کردن فضاهای جانبی مورد نیاز مسلمانان، گسترش یافت. مسجد ایرانی دارای چند الگوی اصلی شامل گنبدخانه‌ای، شبستان ستون‌دار، ایوان‌دار و نهایتاً ایوان‌دار با گنبد خانه و طنبی[۳] بوده و علاوه بر کارکرد مذهبی، عملکرد آموزشی مانند آموزش طلاب، آموزش علوم ریاضی، نجوم و موسیقی و عملکرد سیاسی جهت خواندن فرامین فرمانروای شهر که خود پیشنماز مسجد بود نیز داشته است (پیرنیا، ۱۳۸۷). با وجود تغییرات فراوان در سده‌های مختلف، الگوی «حیاط مرکز» جزء لاینفک شالوده ساخت غالب مساجد شد.

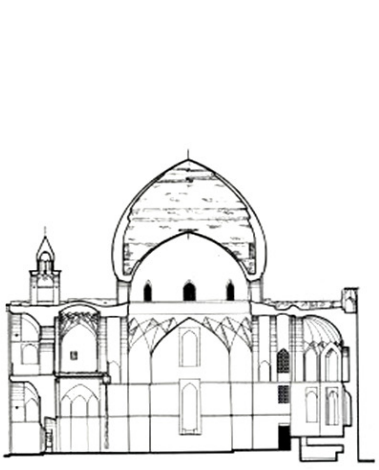
عناصر کالبدی مسجد

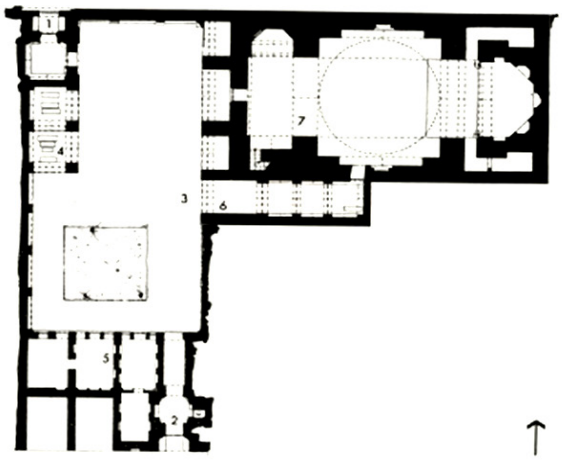
ورودی : دارای چند قسمت اصلی است که عبارتند از جلوخان، پیش طاق، درگاه، هشتی، دالان.

صحن : حقیقت حیاط مجموعه تلقی شده و پیش ورودیِ شبستان یا گنبدخانه است.

شبستان : به دلیل عدم امکان پوشش دهنه وسیع از ستون‌های متعدد استفاده شده، به صورت تاق-تویزه یا چهار تاقی بسته شده است و محلی برای ادای نماز جهت در امان ماندن از تابش آفتاب و نیز بارش‌های جوی است.

ایوان : فضای نیم باز و مسقفی که که معمولاً از دو یا سه





تصویر ۴. پلان و برش مجموعه کلیسای بیت اللحم. مأخذ : حق نظریان، ۱۳۸۵.

تصویر ۵. نمای ورودی کلیسا. مأخذ : نگارندگان.

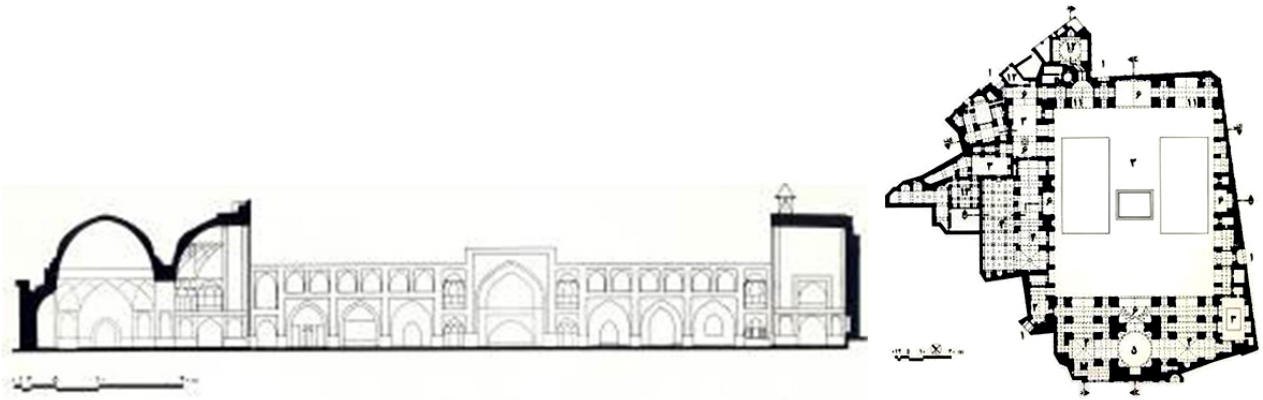
طرف باز است و در مجاورت صحن واقع شده است.
وضوخانه : فضایی سرپوشیده با حوضی در میان که از آن برای انجام وضو استفاده می‌شود.
گنبدخانه : این بخش از مجموعه که شاه نشین مساجد تلقی می‌شود، فضایی وسیع و مرتفع با پوشش گنبد که مانند شبستان، محل گزاردن نماز است.
محراب : طاق نمایی که در گنبدخانه واقع است و جهت قبله را به نمازگزاران نشان می‌دهد.
مأذنه : اتاقکی بر فرازایوان که محل اذان و دعوت به نماز است.
رواق : فضای نیم باز ستون‌داری که از تکرار چهارتاقی‌های مشابه در یک راستا به دست می‌آید و در طول ضلع یک یا چند جبهه حیاط قرار می‌گیرد.
سنگاب : ظرف بزرگی که از سنگ یکپارچه ساخته شده و در محوطه باز یا نیمه سر پوشیده مساجد قرار داده می‌شد تا مردم از آن آب بردارند و بنوشند.

مسجد حکیم

تاریخ حک شده بر کتیبه این مسجد مربوط به سال۱۰۶۷ قمری است. این بنا بر خرابه مسجد جورجیر که مربوط به نیمه دوم قرن چهارم قمری است ساخته شده که امروزه از مسجد قدیمی تنها سردری باقی مانده است. ظاهراً بنا در دوره شاه عباس دوم صفوی بنا شد و تزیینات آن در دوره شاه سلیمان به اتمام رسید (حاجی قاسمی، ۱۳۷۵). بنا دارای چهار ورودی است. ورودی اصلی این بنا دارای زاویه‌ای نسبت به کل مجموعه بوده که پس از عبور از یک ایوان – حیاط – ایوان، زاویه اصلاح شده و دسترسی به صحن اصلی امکان پذیر می‌شود. مأذنه در ضلع شمال غربی و بر فراز ایوان قرار گرفته است (تصویر۶و۷).
مجموعه دارای دو طبقه بوده و منبر و محراب با تزیینات مقرنس آجری، در انتهای گنبدخانه تعبیه شده‌اند. تزیینات شامل انواع اسلیمی، اسما متبرک به صورت گره (ترکیب آجر و کاشی) است.

مسجد امام (شاه)

از بناهای معروف دوره صفویه، با کتیبه به تاریخ ۱۰۳۰ قمری است. بنا به دست شاه عباس اول ساخته شده و دارای دو ورودی است. با توجه به تعارض محور عرضی میدان با محور قبله در مسجد، معمار تصمیم به چرخشی بین هشتی و صحن اصلی گرفته است. مجموعه دارای سه صحن است که در اطراف صحن جانبی جنوب، مدارس علمیه و مَدرسِ



تصویر ۶. پلان تراز اول و برش از مسجد حکیم. مأخذ : حاجی قاسمی.

تصویر ۷. دید از حیاط. مأخذ : نگارندگان.

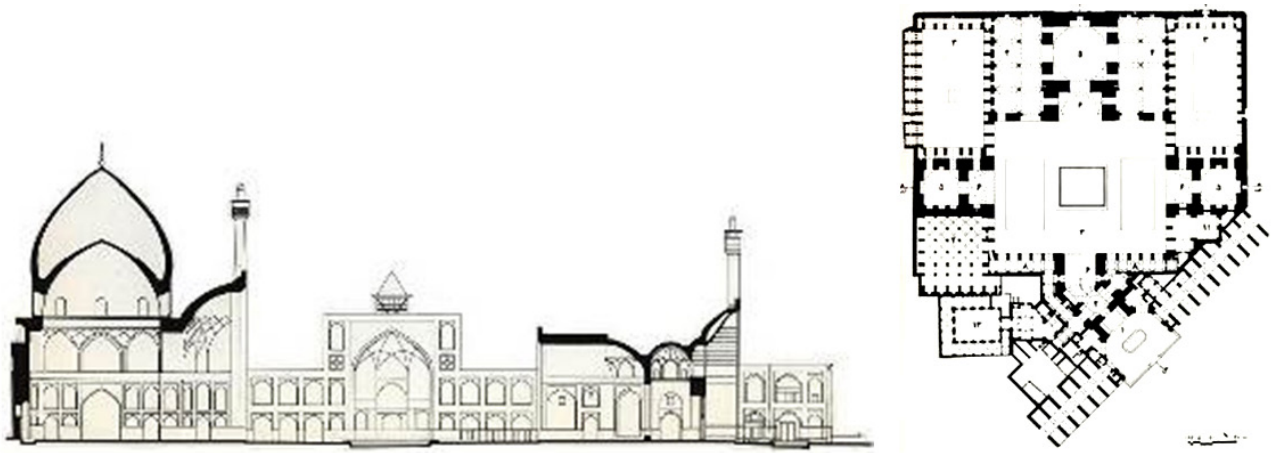
آنها با پوشش گنبد در پشت ایوان‌ها قرار داشته است. مأذنه برفراز گنبد مدرس جنوب غربی تعبیه شده است. مجموعه دارای محراب با تزیینات غنی کاشیکاری است (تصویر۸و۹). در مدارس جبهه جنوب غربی و جنوب شرقی به ترتیب در زمان شاه سلیمان صفوی و ناصرالدین شاه قاجار تعمیراتی صورت گرفته است؛ لذا به مدارس سلیمانیه و ناصریه معروفند. سنگفرش صحن در زمان شاه سلیمان صفوی کامل شده و در همان زمان دو مهتابی[۴] به حیاط اضافه شد.

بحث

جهت‌گیری بنا : با توجه به حیاتی بودن عنصر قبله در بناهای نیایشی، با نگاهی گذرا به بناهای فوق، تأثیر غیر قابل انکار آن بر نحوه قرارگیری کل مجموعه مشاهده می‌شود.

جدول۱. ویژگی‌های کالبدی کلیساها و مساجد اصفهان. مأخذ : نگارندگان.

	کلیسای آمنا پرگیج	کلیسای بیت اللحم	مسجد حکیم	مسجد امام
برش افقی				
ملحقات ورودی اصلی	برج ناقوس و ساعت، اتاق انتظار	تالار مراسم تدفین	ایوان ، وضوخانه	حجره‌ها
تعداد ورودی‌ها	چهار	دو	چهار	دو
جهت وروی اصلی	غربی	شمال غربی	شمالی	شمالی
جهت وروی فرعی	غربی و جنوبی	جنوبی	غربی و شرقی	جنوب غربی
مصالح دیوار و کف قدیمی	آجر	آجر	آجر	آجر
شکل محراب	پنج ضلعی باز- عدد فرد	پنج ضلعی باز - عدد فرد	سه ضلعی باز - عدد فرد	سه ضلعی باز - عدد فرد
جهت گیری اصلی بنا	رو به شرق	رو به شرق	رو به جنوب غربی	رو به جنوب غربی
گنبد	مازه‌دار- دو پوسته گسسته بر پایه مربع	مازه‌دار- دو پوسته گسسته بر پایه مربع	مازه‌دار- یک پوسته بر پایه مربع	مازه‌دار- دو پوسته گسسته بر پایه مربع
مأذنه	تیزه‌دار - بر پایه مربع	تیزه‌دار - بر پایه مربع	تیزه‌دار -بر پایه مربع	تیزه‌دار - بر پایه مربع
تزیینات	نقاشی دیواری، کاشیکاری با نقوش اسلیمی و هندسی	نقاشی دیواری، کاشیکاری با نقوش اسلیمی و هندسی	نقاشی دیواری، گره چینی اسما متبرک با ترکیب آجر و کاشی	نقاشی دیواری، گره چینی اسما متبرک باترکیب آجر و کاشی



تصویر ۸. پلان و برش از مسجد امام. مأخذ : حاجی قاسمی، ۱۳۷۵.

تصویر ۹. دید از حیاط. مأخذ : نگارندگان.

ورودی : آستانه، مرزی است که در آن گذر از جهانی به جهانی دیگرامکان‌پذیر می‌شود. در مسیحیت در، تمثالی از دروازه خورشید است. کلیه کلیساها دارای چند در ورودی به محوطه است که جبهه شرق مسدود و فقط گاه در این جبهه پنجره‌ای با استعاره عیسی مسیح (ع) تعبیه شده است. به دلیل اهمیت محور شرق - غرب، درِ اصلی بنای صومعه‌ها در جبهه غرب بوده است. در مساجد محدودیتی در محل تعبیه درهای ورودی به محوطه وجود ندارد لیکن دراکثر موارد، ورودی‌ها در جبهه شمال و در بازه شمال شرقی تا شمال غربی قرار داشته‌اند.

با توجه به اهمیت بدنه شهری در مساجد، چرخش نسبت به قبله دور از انتظار نیست. در کلیه بناها، ورودی دارای سردر و تزیینات (ولو اندک) است و تناسبات این سردرها با توجه به اهمیت بنا در نزد عامه مردم متفاوت می‌شود. در این میان کلیسای بیت اللهم دارای کوتاه‌ترین سردر و مسجد امام دارای بلندترین سردر بوده که با توجه به اینکه خطبه این مسجد به نام شاه خوانده شده و ارتفاع آن باید نشانه‌ای ازقدرت حکومت و حاکی از دعوت کنندگی باشد، این تناسبات توجیه پذیر است.

• ساماندهی فضاها

نوع ساماندهی فضاها در مساجد اصفهان از تفاوت شکلیِ بارزی نسبت به کلیساها برخوردار است. در مساجد بررسیِ شده، معمار شکل منظم هندسی حیاط را حفظ و دیگر عناصر فضایی را در اطراف آن آرایش کرده، بنابراین الگوی حیاط مرکزی در این مساجد مشهود است. این ویژگی در ساختار کلیساها به هیچ وجه مشاهده نمی‌شود.

• محراب و گنبد

گنبدخانه در کلیه بناها، فضای عبادیِ اصلی تلقی شده و از داخل دارای تزیینات (اعم از کاشیکاری و نقاشی) فاخر است. جز در یک مورد، بر گریو (ساقه) کلیه گنبدها، نورگیرهایی تعبیه شده است؛ با این تفاوت بارز که نمای خارجی گنبد در کلیساها و مسجد حکیم عاری از تزیینات است. با تکیه بر نظریات بورکهارت، انواع متفاوتی از تزیینات در زیر گنبد (نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی در کلیسا و نقوش گیاهی در مساجد) مشاهده می‌شود. در کلیساها، محراب پنج ضلعی بوده و در زیر طاق شرقی گنبد خانه قرار دارد حال آن که در مساجد، محراب سه یا پنج ضلعی بوده و زیر گنبد خانه واقع شده است. دراین میان تفاوت نه در شکل محراب بلکه در مکان قرارگیری آن است.

• ناقوس و مأذنه

ناقوس خانه (زنگادون) و مأذنه کارکردی نسبتاً مشابه داشته و پوشش هر دو دربناها، هرم بر پایه مربع (رک)، با بدنه متخلخل است. در کلیساها گنبد رک با خیز بلند و در مساجد با خیز کم و بر پیش آمدگی صفحه مانندی بنا می‌شود. تزیینات ناقوس خانه عموماً کاشیکاری و تزیینات مأذنه کاشیکاری با مقرنس‌های چوبی بر پایه‌هاست. مجموعه تصاویر ردیف ۱۰ ازعناصر فوق در بناهای بررسی شده به ترتیب نام است :

آب : با توجه به اهمیت پاکی، نقش آب در هردو نوع بنا، بسیار بارز است. این نقش در کلیسا به شکل حوضچه غسل تعمید که از عناصر تطهیر در مسیحیت است کرد پیدا کرده و در مساجد نیز به دو صورت حوض و سنگاب (وضو و نوشیدن) بوده است. حوض صرفاً جنبه کاربردی داشته، حال آن که ابعاد و موقعیت قرارگیری سنگاب دربنا (در مرکزگنبد خانه یا ایوان) حکایت از وجود عنصری نمادی -کاربردی دارد. بنابراین حوض نسبت به سنگاب از تزیینات کمتری برخوردار است.

تزیینات : در آثار هنری مسیحیت ایرانی موتیف‌های هندسی مانند درهم رفتگی نقش‌ها و خط‌های موازی و صلیب شکسته با آنچه همزمان در هنر اسلامی مشاهده شده است ارتباطی شگفت آور دارد. این دو جلوه از هنر در یک مورد بسیار کلی با هم متفاوتند و آن اینکه در هنر ارامنه، داستان‌های مذهبی و نیز جانداران استیلیزه شده و درهم پیچیده از عوامل تزیینی مهم‌اند در صورتی که در هنر اسلامی تنها به حروفی معنادار بیانگر اسامی متبرک و نیز گیاهان استیلیزه پرداخته شده اما این تفاوت فاحش مانع از نزدیکی و مشابهت تزیینات در بنای کلیسا و مسجد نشده است. چنانکه تزیینات سطح درونی گنبد کلیسای بیت اللحم مانند مسجد امام اصفهان از اسلیمی و ختایی وترنجی پوشیده شده و همه بناها از نقاشی دیواری با مضمون طبیعت بهره برده‌اند. مجموعه تصاویر ردیف۱۱ از تزیینات زیر گنبد در بناهای بررسی شده به ترتیب قرارگیری است :

از دیگر مشابهت‌ها، استفاده از مصالح آجری درکلیه جرزها، انواع طاق ها و قوس‌های استفاده شده در بناست.

در پژوهش مورد نظر، پس از بررسی نظریات بورکهارت پیرامون معماری بناهای مقدس در ادیان مسیحیت و اسلام و بیان ویژگی‌های معنایی و صوری این بناها، کلیه عوامل معماریِ کلیساهای ارامنه و نیز مساجدِ اصفهان در عهد صفویه بررسی و با یکدیگر مقایسه شده‌اند. مطابق جستجوی پیشینه تحقیق، این شیوه پژوهش دارای سابقه نیست. بدین ترتیب در این مقایسه، شکل، جهت، نحوه ساماندهی و نیز ملحقات بنا، تعداد ورودی‌ها و جهت آنها، انواع مصالح اعم از دیوارها و کف‌ها، شکل و جهت محراب، نوع ناقوس و مأذنه، نقش آب، شکل و نوع گنبد و نیز انواع تزیینات در هر دو نوع بنا بررسی و با یکدیگر تطبیق داده شده‌اند. با عنایت به این که در پیشینه تحقیق به هیچ وجه بررسی تطبیقی بین این دو دسته از بناها انجام نشده، لذا جستجوی این جزییات نیز منحصر به فرد بوده است.

نتیجه‌گیری

با به قدرت رسیدن حکومت صفویه، گونه‌ای از معماری اقتدارگرا با تکیه بر فرهنگ ایرانی- اسلامی پا گرفت. دشمنی ترکان عثمانی با ارامنه و سیاست شاه عباس برای ایجاد کمربند متروکه بین این دو حکومت باعث شد تا وی ارامنه ساکن مرزهای شمالی کشور را به ایران مرکزی کوچ دهد. به دلیل اهمیت ارتباط میان ارامنه و مسلمانان در آن دوران، معمار ارمنی آگاهانه تصمیم به ساخت کلیساهایی بر پایه معماری ارامنه و با الگوی معماری ایرانی- اسلامی گرفت و این الگوبرداری موجد یکسان‌سازی بناهای عبادی شد.

تصاویر ۱۰. مقایسه شکلی ناقوس و مأذنه در بناهای مورد بررسی. مأخذ : نگارندگان.

تصویر ۱۱. مقایسه شکلی در تزیینات گنبدخانه بناهای مورد بررسی. مأخذ : نگارندگان.

مطابق نظر بورکهارت، منشأ معماری مسیحی، کالبد بخشیدن به عیسی مسیح (ع) است که تناظری یک به یکِ کالبد انسان با بنای مقدس دارد. معماری کلیسای مسیحی رو به شرق و میل به خطی کردن فضا با توجهی مداوم به محرابِ کلیسا دارد. بنابراین کلیه کلیساها دارای محور موازیِ هم هستند. اما هنر اسلامی از جمله معماری، به دنبال مسیری از کثرت به وحدت است. این توجه به وحدت باعث شده که قبله در همه مساجد به یک نقطه جهانی که نمادی از یگانگی خداوند است، متوجه باشد. با توجه به تفاوت‌های ماهوی منبعث از مبانی ادیان مسیحیت و اسلام، مشابهت‌های معماریِ بناهای عبادی در آن دو، حکایت از تأثیر فراوان الگوی ایرانی- اسلامی به درونی‌ترین لایه معماری مذهبی ارامنه ایران در دوره صفویه دارد. به نظر می‌رسد با توجه به نظریات بورکهارت که هنر دینی را به دو بخش هنر شرقی و غربی تفکیک کرده، وجود تفاوت‌های ماهوی و نفوذ ناپذیری محدوده معارف و قوانین در این ادیان، مانع و رادعی برای تأثیر و تأثر فرهنگی نبوده است به طوری که علیرغم تفاوت در شکل و جهت پلان، دسترسی‌ها و محل قرارگیری محراب که از بن مایه‌های دینی این ادیان است، تشابه در شکل گنبد، مأذنه، شکل محراب، مصالح دیوارها، انواع طاق و قوس و تزیینات نشان از همگرایی قومی مذهبی بین ارامنه و مسلمانان در ایجاد بناهایی هماهنگ در پایتخت عهد صفویه دارد. بنابراین در ادیان و مذاهب مختلف، پهنه جغرافیایی مشترک (همجواری مکانی) و پهنه تاریخی یکسان (همزیستی زمانی)، تأثیر بسزایی بر همسانی معماری مقدس در این ادیان دارد. این الگوبرداری در کلیه اجزا و نیز کلیت بناها موجب یکسان‌سازی بناهای عبادی و در نهایت موجد هماهنگی در سیمای شهری و یکپارچگی و انسجام قومی و فرهنگی، جدای از تفاوت‌های دینی و عقیدتی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. منسوب به شهر کوفه از مراکز عمده فرهنگ عربی در روزگار امیان برای نوشتن قرآن مجید بوده است.
۲. شاه عباس کبیر پس از پیروزی بر سلاطین عثمانی، ارامنه منطقه جلفا در آذربایجان را به این منطقه کوچ داد و به این دلیل، این منطقه، جلفای نو نام گرفت.
۳. به اتاق بزرگ پشت ایوان اصلی طنبی می‌گویند؛ که برآمده از الگوی مهرابه‌های کهن بوده است.
۴. مهتابی عنصری شبیه به حیاط است که در طبقات بالای بنا و برآمده نسبت به کف صحن، ساخته می‌شود.

فهرست منابع

• الیاده، میرچا. ۱۳۷۵. *مقدس و نامقدس*. ت : نصرالله زنگوئی. تهران : سروش.
• بورکهارت، تیتوس. ۱۳۹۰. *مبانی هنر مسیحی*. ت : امیر نصری. تهران : حکمت.
• بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۵. *هنر اسلامی-زبان و بیان*. ت : مسعود رجب نیا. تهران : سروش.
• بورکهارت، تیتوس. ۱۳۷۰. *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*. ت : جلال ستاری. تهران : سروش.
• حاجی قاسمی، کامبیز. ۱۳۷۵. *گنجنامه-مساجد اصفهان*. تهران : مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده معماری و شهرسازی و شرکت توسعه فضاهای فرهنگی (شهرداری تهران).
• پیرنیا، کریم و معماریان، غلامحسین. ۱۳۸۷. *معماری ایرانی*. تهران : سروش دانش.
• حق نظریان، آرمن. ۱۳۸۵. *کلیساهای ارامنه جلفای نو اصفهان*. ت : نارسیس سهرابی ملا یوسف. تهران : *فرهنگستان هنر*.