گفتمان هنر اسلامی در شکل‌گیری ساختار کلیساهای دوره صفوی (نمونه موردی: کلیسای میناس اصفهان)[1]

بهاره نیک‌روش
گروه تاریخ، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
B.nikravesh80@gmail.com
علی‌رضا خواجه‌احمدعطاری
استادیار، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران
a.attari@aui.ac.ir
محمدکریم یوسف‌جمالی[2]
استاد، گروه تاریخ، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
Karimjamali.2000@gmail.com
مهرداد حجازی
دانشیار، گروه مهندسی عمران، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
m.hejazi@pci.iaun.ac.ir

چکیده

ارامنه به‌عنوان قومی مهاجر در زمان شاه عباس اول از منطقه قفقاز به ایران مهاجرت و در اصفهان ساکن شده اند. این قوم تلاش نمود تا خود را با جامعه ایران منطبق ساخته، زمینه‌های تعامل را در ساحات مختلف برقرار سازد. در این میان کلیساها با استفاده از عناصر ایرانی و اسلامی درکنار عناصر ارمنی و مسیحی نمایش‌دهنده نگاه تسامح‌گونه حکومت و مردم ایران در آن دوره بوده است. هدف از این تحقیق بررسی تعامل قوم ارامنه به‌عنوان اقلیت با ایرانیان و نشان دادن ریشه‌های مشترک فرهنگی و اجتماعی آنها بوده است. در این پژوهش با استناد به مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده میدانی و به روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی و استدلال منطقی صورت گرفته و در نمونه موردی نیز به‌تحلیل مشخصه‌های کالبدی، فضایی و تزیینات بنا پرداخته شده است. براین‌مبنا، ابتدا به بررسی هنر اسلامی و هنر مسیحی و تجلی آن‌ها در بناهای مذهبی پرداخته و با تطبیق این دو گفتمان، چگونگی تأثیر هنر اسلامی بر کلیسای میناس تبیین شده است. نتایج حاصل نشان می‌دهد که ارامنه از تمامی ظرفیت‌های مادی-معنوی خود درجهت ساخت کلیساها استفاده نموده، در حوزه سازه با استفاده از مصالح بوم‌آورد به ساخت قوس‌ها، فضاها و سازه ایرانی و در تزیینات با استفاده از نقوش گره‌چینی، اسلیمی و ختایی در قالب آجر، کاشی و نقاشی دیواری از تمامی امکانات موجود در هم‌آمیزی سنت‌های معماری ایرانی و ارمنی سود برده است و با به کارگیری صلیب در تمام کلیسا و همچنین نقوش دیواری با داستان‌هایی از حضرت مسیح (ع) سعی در هویت‌بخشی بنا نموده است.

واژه‌های کلیدی: دوره صفوی، هنر و معماری اسلامی، هنر و معماری مسیحی، دوره شاه عباس، کلیسای میناس.

---

[1] این مقاله برگرفته از رساله دکتری بهاره نیک‌روش با عنوان "تبیین و تحلیل روند شکل‌گیری کلیساهای اصفهان و تأثیر هنر اسلامی بر آن‌ها در دوره صفوی" به راهنمایی دکتر محمدکریم یوسف‌جمالی و دکتر علی‌رضا خواجه‌احمدعطاری و مشاوره دکتر مهرداد حجازی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد می‌باشد.

[2] نویسنده مسئول

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

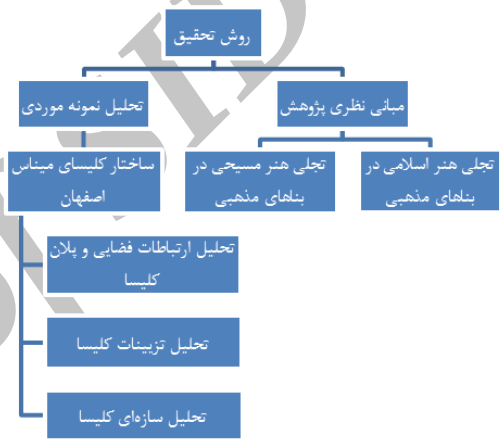
پس از حملات عثمانی به منطقه ارمنستان در سال ۱۰۱۴ هـق و مهاجرت ارامنه به ایران و به‌منظور حفظ ارزش‌های فرهنگی و مذهبی خود، ارامنه تلاش کردند تا در بُعد مادی و معنوی با ایرانیان تعامل داشته باشند. ازسوی‌دیگر شاه‌عباس‌اول‌صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ هـق)، به‌جهت بلندپروازی‌های پیگیر و باکمک ثروتی که حکومت شایسته‌اش پدید آورده بود، دوران تازه‌ای را در معماری ایران آغاز کرد (پوپ ۱۳۸۸، ۲۰۷). دراین‌میان کلیساهای ارامنه جلفا نیز که هم‌زمان با پادشاهی شاه‌عباس‌اول (قرن۱۱هـق) بنا شده، از لحاظ معماری و تزیینات و ترکیب هنر ایرانی و ارامنه نمونه‌های بدیع و زیبایی را خلق نموده است. بنابراین حمایت دربار صفوی از ارامنه باعث‌شد تا این مهاجران متنفذ، علاوه‌برآن‌که به تجارت با دول اروپایی بپردازند به ساخت کلیساها و خانه‌های با شکوه دست‌زدند (فنایی و مجابی ۱۳۸۶، ۱۱۳). براین‌اساس شاه‌عباس‌اول در تلاش برای ایجاد علاقه بیشتر در ارامنه برای سکونت در جلفا، اجازه ساخت کلیساها را صادر کرد و ارامنه ارمنستان با برخورداری از پیشینه معماری "مهری" برخاسته از آیین قوم اورارتو که سال‌ها قبل از ورود آریایی‌ها در این منطقه ساکن بودند(پاسدرماجیان ۱۳۶۹، ۱۸ و درآوانسیانس ۱۳۸۹، ۱)، در اصفهان به ساخت کلیساهایی با سابقه هنر مسیحی پرداختند. اما با سابقه‌ای که این قوم از کلیساهای سنگی در جلفای قدیم (جلفای ارس) داشتند، ساختن کلیسا از خشت امری تازه و غریب بود، ازهمین‌رو شاه‌عباس در ابتدای کار معماران ایرانی را به یاری آنان گمارد (Carswell 1968). همچنین به‌اعتقاد آلپاگو، عامل تأثیر تفکر اسلامی بر کلیساهای جلفا، معماران ایرانی بودند؛ هرچندکه به‌نظر می‌رسد تجلی بینافرهنگی این دو گفتمان در کلیساهای جلفا، علاوه‌براین تأثیرپذیری، از ضرورت هماهنگی با معماری اسلامی برمی‌خاسته‌است (ملکمیان ۱۳۸۰). باتوجه‌به این‌که ارامنه به‌عنوان یک اقلیت قومی وارد ایران و اصفهان شدند، سعی‌کردند خود را همسو با فضای فرهنگی و هنری جامعه ایران نمایند. ازیک‌سو شرایط جغرافیایی و موادومصالح بر معماری‌شان تأثیر گذاشت و ازسوی‌دیگر استفاده از موضوعات دینی مسیحی در کنار تزیینات اسلامی گواهی بر این تعامل فرهنگی است. تأثیر متقابل فرهنگ‌های ایرانیان و ارامنه بر یکدیگر باوجود تفاوت‌های مبتنی بر پیشینه‌های آنان، دروازه الهام‌بخشی و موفقیت را به‌سمت نوعی سازگاری سوق می‌دهد که درنتیجه فرهنگ یا سبک نوین زندگی را براساس تحول در شیوه تفکر به ارمغان می‌آورد. کلیساهایی که به دستور شاه‌عباس‌اول در محله جلفای اصفهان ساخته شدند، با تلفیق هنرومعماری اسلامی و مسیحی، نمونه‌هایی منحصربه‌فرد را ایجاد نمودند که بررسی ویژگی‌های معماری آن‌ها می‌تواند گامی مؤثر در راستای شناسایی نمونه‌ای از یک تعامل بینافرهنگی در معماری دوره صفوی اصفهان باشد. بااین‌تفاسیر، این سؤال مطرح می‌گردد که اصول حاکم بر گفتمان اسلامی و تفکر مسیحی چگونه در بناهای مذهبی این دو قوم متجلی گشت، همچنین کلیسای میناس به‌طور اخص در چه زمینه‌هایی از این دو تفکر بهره گرفته است؟ ذکر این فرضیه نیز قابل‌توجه می‌باشد که باتوجه‌به حضور معماران ایرانی در روند ساخت کلیساهای جلفای اصفهان، هم‌چنین به‌جهت جلب اعتماد ارامنه در محله جلفای نو اصفهان، این کلیساها با اندام‌های معماری ایرانی اسلامی و برپایه اهداف فکری مستتر در معماری ارامنه ساخته شدند، لذا التقاط‌گری و همانندسازی کلیساها از دیگر بناهای مذهبی اصفهان منحصربه‌فرد می‌باشد. براین‌اساس باتوجه‌به دوره تاریخی کلیسای میناس، از مساجد و کلیساهای دوره صفوی به‌عنوان نمونه‌موردی در بخش مربوط به تأثیر تزیینات و سازه هنر اسلامی بر ساختار کلیسای میناس استفاده شده است.

۲- مواد و روش‌ها

روش انجام پژوهش از نوع کیفی و برمبنای رویکرد تطبیقی با روش توصیفی-تحلیلی بوده و باتوجه به‌بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های چند اثر معماری که لزوم ذهنیت درباره یک اثر را

Archive of SID
www.SID.ir

در مقایسه با اثری مشابه می‌داند، مطالعه موجود به روش قیاسی و توصیفی صورت گرفته و هر بخش از جزییات معماری در مقایسه با معماری و تزیینات کلیسا قیاس گردیده است. در جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات، این پژوهش براساس روش کتابخانه‌ای و میدانی انجام‌گرفته که با بررسی میدانی، حضور در بنای مورد نظر، مشاهده و عکسبرداری، داده‌های اولیه گردآوری گردیده است. همچنین در بخش مطالعات با مراجعه‌به منابع و کتب اصلی پیرامون موضوع پژوهش، داده‌های اسنادی در این زمینه به‌دست‌آمد (شکل ۱).



شکل (۱). روند انجام پژوهش

۳- هنر اسلامی و تجلی آن در بناهای مذهبی اسلامی

اساساً مساجد اسلامی در جنبه سمبولیک مشترک بوده و هر سمبولی حقیقتی ماورایی در این جهان پیدا می‌کند. درواقع معانی جز با سمبول‌ها و تشبیهات به‌وجود نمی‌آیند؛ همان‌طورکه قرآن و دیگر کتاب‌های دینی، برای بیان حقایق معنوی با زبان رمز و اشاره سخن می‌گویند (احمدی ملکی ۱۳۷۷، ۱۱۰-۱۱۶). هنر اسلامی هنری واقع‌گراست؛ در این هنر، هر مرتبه از واقعیت، مرتبه‌ای از حقیقت مطلق می‌باشد و به‌همین‌دلیل واقعیت‌گرایی به‌صورت یک حقیقت واحد در هنر اسلامی پدید می‌آید. پس سمبولیسم در این هنر، مبتنی‌بر عوالم غیبی و نظام‌مراتب‌عالم است و این سمبول را دارای مبنایی وجودی، اصیل و استوار می‌کند (زرشناس ۱۳۷۰، ۱۰-۱۳). به‌بیان‌دیگر نقوش تزیینی (روی قوس اسپیرال) سلسله‌مراتبی را تبیین می‌کنند که در آن عناصر علاوه‌براینکه تابع نظام عرضی آفرینش (کثرت) هستند، از نظام طولی آفرینش (وحدت) نیز تبعیت می‌کنند و این امر به‌گونه‌ای نمایشگر اصل فنا و بقا است. هنرمندان مسلمان تحت تعالیم دین مبین اسلام بسیاری از مفاهیم معنوی را در قالب نقش‌های تزیینی مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی بصری ارائه نمودند؛ هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه‌های خیره‌کننده، وحدت اصلی الهی، وابستگی همه‌چیز به خدای یگانه، فناپذیری جهان و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان می‌دهد (نصر ۱۳۷۵، ۱۴)(جدول ۱).

۴- هنر مسیحی و تجلی آن در بناهای مذهبی

براساس شواهد تاریخی می‌توان‌گفت اولین کلیساها در قرون ۴ و ۵ م شکل گرفت که باتوجه‌به آیین میترائیسم امپراطوری روم، معابد مهری را الگو قرار داده و اولین بازیلیک‌ها به‌شکل مستطیل و سپس به‌صورت چلیپایی ایجاد شد و درنتیجه ازلحاظ شکل، رنگ و ترکیب‌بندی، برگرفته از معابد پیشین بود (مخلص ۱۳۹۳، ۳۵). درواقع شمایل‌ها و فضا و مکان تجسم‌یافته در هنر مسیحی مملو از نور، قداست و نظم می‌باشد (نوروزی‌طلب ۱۳۹۵، ۵). علاوه‌برآن مسیحیان معتقدند "..آن‌چه‌را کلام به‌واسطه گوش انتقال می‌دهد، نقاشی در سکوت و در خلال تصویر انتقال می‌دهد و به‌وسیله این‌دو، که دائم درکنار یکدیگرند، می‌توان به آگاهی از امری واحد رسید..." (لئونیدولوسکی ۱۳۸۸، ۴۱). هلن گاردنر نیز شمایل‌نگاری را درصورتی در دستیابی‌به مقصود موفق می‌داند که بتواند در معیار محدود، عظمت لایتناهی را بگنجاند (وزیری ۱۳۷۳، ۲۵۸). براین‌مبنا هنر سمبولیک که درجستجوی کمال مطلوب است می‌کوشد نامتناهی را تجسم بخشد، در هنر مسیحی نیز حضور یافته و جنبه‌های نمادین گوناگونی را در ساختار بنا جلوه‌گر می‌سازد (نوروزی‌طلب ۱۳۹۵، ۵)(جدول ۲).

Archive of SID

www.SID.ir

جدول (۱). تجلی هنر و گفتمان اسلامی در مساجد

اصول حاکم بر هنر اسلامی	تجلی هنر اسلامی در معماری مساجد (ویژگی‌های معماری اسلامی)
* اشاره به زمینه توحید و وحدت الهی (وحدت‌درکثرت و کثرت‌دروحدت) (سرتیپی‌پور ۱۳۸۷، ۹۴)	* تجلی نقوش مرکزگرا (شمسه و گلدان در نقوش هندسی و گیاهی) نمادی از وحدانیت بنا می‌باشد. * تمایز شدیدی که در رنگ‌ها مایه شعف بوده، مکمل وحدت بنا است (دهقان ۱۳۸۶، ۲۷۸). * نقوش اسلیمی دارای آغاز و پایان یکسان و نشانگر ذات لایزال الهی است (رئیسی‌وهمکاران ۱۳۹۳). * مسلمانان بر نامتناهی‌بودن حضور حق اعتقاد دارند لذا تمایلی به ایجاد مرکزیت عینی در داخل مساجد نداشته و تنها به یک مرکزیت خارجی (کعبه) اقتدا می‌کنند (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۳۶).
* اهمیت نور درمعماری اسلامی (با استناد به سوره نور در قرآن‌کریم)	* ایجاد صفحات مجوف و نورگیرهایی در گریو گنبدها * حضور نور در نقوش هندسی به‌صورت «شمسه» متجلی گشته و در گره‌هایی همچون «ام‌الگره» که آلات گره‌چینی از شمسه مرکزی شروع شده و به کل فضای «قاب گره» منتشر می‌شود، صفاتی از نور را نمایانگر است (بلخاری ۱۳۸۴، ۸ و۹؛ پهلوان زاده ۱۳۹۱، ۲۲).
* جهت‌مندی و رعایت سلسله‌مراتب (نصر ۱۳۵۹، ۱۱۴)	* باتوجه به جهت قرارگیری محراب به‌سمت جنوب‌غربی، نحوه حرکت در فضا نیز هدف‌دار بوده و مخاطب برای ورود به مسجد، به حیاط و پس از آن به شبستان هدایت می‌شود. * عدم ورود مستقیم به حیاط، توجه به امر سلسله‌مراتب فضایی، مکث و تفکر را در مساجد نمایان می‌سازد و ورود مستقیم به شبستان نمایانگر درجه‌بندی حرکت‌ها است. * درنظرگرفتن ایوان‌ورودی در مرکز نما جهت ورود به گنبدخانه از سردرگمی مؤمنان جلوگیری می‌کند. * کاربرد مصالحی همچون سنگ، آجر و کاشی از ازاره‌ها تا رخ‌بام، نمایانگر رعایت سلسله‌مراتب است.
* رمزپردازی و توجه به مظاهر تجریدی (عسگری‌واقبالی ۱۳۹۲، ۴۷)	* نقوش اسلیمی از لحاظ شکلی با اشکال گیاهی موجود در طبیعت شباهت دارند و با مفاهیم جاودانگی و سرزندگی همخوان است (رئیسی‌وهمکاران، ۱۳۹۳). * نقوش هندسی جنبه نمادین داشته و نشانگر اصول اعتقادی در دین اسلام است. «دایره نماد هستی-آسمان و مربع نماد زمین-جهان‌خاکی» نمونه‌ای از نمادگرایی است (پرویزی‌وپورمند ۱۳۹۱، ۳۶).
* سیر میان دو عالم محسوس‌ونامحسوس، توجه‌به عالم خیال به‌عنوان جایگاهی میان عالم‌کبیر(بهشت) و صغیر(زمین)(پرویزی‌و پورمند ۱۳۹۱، ۳۳)	* حیاط‌مرکزی و حوض‌آب را می‌توان ازجمله عناصر شاخص سازمان‌دهی فضایی جهت تجلی آسمان بر زمین دانست. * نقشه متحدالمرکز و سقف گنبدی‌شکل مساجد اتحاد آسمان و زمین را حفظ کرده و با ایجاد عنصری همچون گریو گنبد ارتباط میان زمین و آسمان را تقویت نموده است (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۳۶).
* نهی تصاویر جانداران (نوایی‌وحاجی‌قاسمی ۱۳۹۰، ۱۷۴)	* ابداع نقوش هندسی و گیاهی به‌جهت ممنوعیت تصاویر جانداران نشان‌از خلاقیت هنرمندان اسلامی در نمایان‌ساختن آیات الهی دارد.
* کاربرد هندسه (جلوه‌گر وحدت در نظم فضایی) و وزن (نمودار وحدت در نظم دنیوی (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۱۵)	* تقارن، تناسبات و تعادل بصری نما و محوریت و مرکزیت، نمایانگر وزن و هندسه در اجزای نما است. * شالوده‌های هندسی زیرنقش طرح بناها ازجمله بناهای اسلامی بر شکل‌های منظم هندسی به‌خصوص پنج‌ضلعی منتظم استوار است. اهمیت «نسبت طلایی» که حاصل نسبت بین قطر و ضلع پنج‌ضلعی بوده و در طبیعت فراوان است، اثباتی بر این ادعا می‌باشد (نوایی‌وحاجی‌قاسمی ۱۳۹۰، ۱۱۵).
* اهمیت به خط‌وخوشنویسی (السعیدوپارمان ۱۳۸۹، ۱۴۳)	* خطوط کوفی و نستعلیق به‌کاررفته در کتیبه‌ها بازتابی از شرایط اجتماعی، فرهنگی و مذهبی زمان بوده و کتیبه‌ها غالباً با خط‌کوفی به‌عنوان معنوی‌ترین خط عربی نگارش شده‌اند (شایسته‌فر ۱۳۸۰، ۶۵).
* ایجاد رابطه میان عناصر رنگ‌آمیز و باورهای اسلامی (استیرلن ۱۳۷۷، ۹۳)	* نظم رنگ‌ها در نما، شخصیتی مستقل برای هررنگ ایجاد می‌کند (نوایی‌وحاجی‌قاسمی ۱۳۹۰، ۲۸۸). * حرکت چرخشی رنگ‌ها ازمرکزبه‌برون، نمایانگر سلسله‌مراتب‌وجود در نما است (نوایی‌وحاجی‌قاسمی ۱۳۹۰، ۲۹۰). * رنگ نشانه الهی، رمز حکمت و نشانه اهل خرد می‌باشد (با استناد به آیه ۱۳ سوره نحل).

Archive of SID
www.SID.ir

* توجه به اعداد و حروف ابجد در اصول اسلامی (سرتیپی‌پور ۱۳۸۷، ۹۵)	* عدد چهار نشانگر چهار شبستان در مساجد با ارکان چهارگانه شریعت، چهار فریضه نماز، روزه، زکات و حج مرتبط است (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۴۶).
* توجه‌به ورودی به‌عنوان فضای ارتباط میان بیرون‌ودرون (نوایی‌وحاجی‌قاسمی ۱۳۹۰، ۲۶)	* عقب‌نشینی ورودی نما، خوانایی آن را دربردارد. * کاربرد کاشی درتقابل‌با آجر، در جلوخان و سردر مساجد، نمایانگر راهنمای عابران برای یافتن ورودی اصلی مساجد می‌باشد (سلطان‌زاده ۱۳۷۲، ۱۴۶ و ۱۷۴).

جدول (۲). تجلی هنر و گفتمان مسیحی در کلیساها

اصول حاکم بر هنر مسیحی	تجلی هنر مسیحی در معماری کلیساها
* گسترش هنرمسیحی مستلزم حضور مؤلفه‌های صوتی‌وبصری است که این‌چنین می‌توان به قواعد معنوی این هنر دست یافت (بورکهارت ۱۳۹۰، ۸۴).	* اعتقاد به ایجاد فضای روحانی توسط موسیقی، باعث ایجاد فضایی نیم‌طبقه برای جایگاه گروه سرودخوانان گشته است.
* خداوند به ذات خود واحد است اما از طریق تجلیاتش که همان اقانیم‌ثلاثه‌اند ظاهر گشته است (Armstrong 1996, 135-137).	* نحوه حرکت در فضای کلیساها باتوجه به فرم بازیلیکایی آن‌ها از سه مسیر ممکن بوده که نمادی از خدای پدر، پسر و روح‌القدس است و دارای سه بخش ورودی، شبستان و محراب می‌باشند که نشانگر مراحل سه‌گانه حرکت، طی عرفان و رسیدن‌به کمال می‌باشد (مک‌گراث ۱۳۸۲؛ فتحی آذر و حمزه نژاد ۱۳۹۳، ۵۴).
* "موضوع هنرمسیحی، تحول صورت انسان و جهان، به‌برکت بهره‌گیری آنان از مسیح است" (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۲).	* نقاشان کلیساها سعی‌در توجه‌به جنبه‌های نیایشی در ترسیم شمایل‌ها می‌نمودند، تا نمایش قابل‌قبولی از آموزه‌های دینی به‌دست‌آید (Prokurat 1996, 163). * شمایل‌ها برای بی‌سوادان همچون کلمات مکتوب برای باسوادان می‌باشند (نصری ۱۳۸۹).
* مسیحیان معتقدند با تجسدیافتن عیسی پسر خدا، امکان آشتی میان بشر گناهکار و خداوند از طریق ایمان به حضرت‌مسیح(ع) وجود دارد (طاهری‌آکردی ۱۳۹۱، ۵۴).	* سیر تحول پلان کلیساها ازقرن ۹تا۱۴م از فرم بازیلیکا به فرم متمرکز گنبددار نشانگر نزول روح‌القدس از آسمان به زمین و تجسد حضرت مسیح (ع) در کلیسا می‌باشد. * حضور شیشه‌های رنگی و منقوش باعث بهتر دیده‌شدن عناصر و آرایه‌های تزیینی و تبدیل‌شدن روشنایی دنیای برون به سعادت ابدی شده که صمیمیت بیشتری را به فضای کلیسا منتقل می‌کند و نمادی از نور و رحمت الهی است (بورکهارت ۱۳۶۹، ۸۰).
* کلیسا را پیکر رازآمیز حضرت‌مسیح(ع) می‌دانند که نجات فرد باحضور در کلیسا میسر است (طاهری‌آکردی ۱۳۹۱، ۴۳).	* نقشه کلیسا با تصویر «مسیح مصلوب» تطابق دارد. سر حضرت‌مسیح(ع) با محل خروج پشت کلیسا، که جهتش رو به قبله و شرق است مطابقت داشته و دو بازویش در امتداد بازوی کلیسا، بالاتنه در شبستان و قلبش در جایگاه محراب واقع گردیده است (بورکهارت ۱۳۸۶، ۶۵-۶۷). * جایگاه‌هایی برای اعتراف، تعمید و روشن‌نمودن شمع، برای آمرزیدن درگذشتگان، طلب شفاعت و بخشش گناهان وجود دارد (مخلص ۱۳۹۳، ۴۰).
* نمادگرایی جزء لاینفک هنرمسیحی است (نصری ۱۳۸۷، ۷۴؛ اخوت و همکاران ۱۳۸۷، ۱۶).	* نمادهای مهم عیسی‌مسیح(ع) در کتاب‌مقدس، شبان نیکو، کبوتر، ماهی و تاک (درخت زندگی) بوده که در تصاویر کلیساها استفاده شده است (Kessler and Neil 2005, 201). * ازجمله معانی رمزگون صلیب در پلان و نمای کلیسا، «درخت میانی» دانسته شده که یکی از چندین رمز «محور عالم» می‌باشد (گنون ۱۳۷۴، ۶۴ و ۹۷). * چهار بخش درونی کلیسا نماد چهار جهت اصلی بوده و محراب که در طرف شرق قرار دارد نماد بهشت می‌باشد (الیاده ۱۳۷۵، ۴۶). * ارتفاع بالاتر محراب و جداسازی آن از دیگر فضاها، آخرین مرحله از مراتب زیارت محسوب می‌شود که خاص اسقف و کشیشان بوده و کسی اجازه ورود به آن را ندارد (مخلص ۱۳۹۳، ۴۰). همچنین قوس درگاه، گرایش‌به صعود و شعله شمع را جلوه‌گر می‌سازد (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۱۴).
* استفاد از هندسه و تناسبات با رویکرد نمادین	* تناسبات کلیسا از تقسیم دایره‌هایی احاطه‌شده بر نما و پلان کلیسا است. این تناسبات از تقسیم دایره‌ها به ۵ یا ۱۰ جزء به‌دست می‌آید. این هندسه نمادی از قرارگیری یک معبد زمینی در کره لایتناهی کیهان

Archive of SID

www.SID.ir

	و سمبل طرح الوهی است (بورکهارت ۱۳۹۰، ۷۰).
* اعتقادبه رنگ و تناظر با عشق (بورکهارت ۱۳۹۰، ۹۱)	* رنگ آبی بانماد آرامش آسمان غالباً در کلیساها به‌کاررفته و رنگ‌های قرمز، سبز و زرد به‌طور جزئی تلفیق گشته‌اند که تداعی‌کننده ستارگان، گل‌ها یا قطرات‌خون حضرت‌عیسی(ع) می‌باشند (بورکهارت ۱۳۹۰، ۹۱ ؛ زمانی ۱۳۸۷، ۷۰).

۵- تطبیق هنر اسلامی و هنر مسیحی

آن‌چه‌که در هنر اسلامی براساس مصنوعیت هنر تجسمی شکل گرفته حاکی‌از جدایی آن از هنر مسیحی است (ویلسون ۱۳۹۰، ۸). همان‌گونه‌که بورکهارت اشاره نموده "..در مسیحیت، صورت انسانی تصویر الهی تمام‌عیار است، بنابراین هنر مسیحی صرفاً یک غایت دارد: استحاله انسان و استحاله عالمی که وابسته‌به انسان است از راه اقتدای آن به مسیح ..."(بورکهارت ۱۳۹۰، ۱۷). درواقع ازجمله تمایزات آشکار میان هنر مسیحی و هنر اسلامی، کنارگذاشتن میراث هنر یونان‌باستان در حوزه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی از جانب هنر اسلامی بود. اما می‌توان‌گفت که هنر مسیحی به‌لحاظ تأکیدش بر عیسی‌مسیح(ع) و استفاده‌از هنر فیگوراتیو در این زمینه به هنر دوران باستان نیازمند بود (بورکهارت ۱۳۹۰، ۵۷). دراین‌میان "..هنر اسلامی هم ازجهت صورت و هم معنا با کلام الهی و وحی قرآنی مناسبت دارد. چون کلام اسلامی برخلاف مسیحیت، کالبد بشری نپذیرفته بلکه به‌صورت کتاب نزول یافته است..." (نصر ۱۳۷۵، ۷۷). همچنین هنر اسلامی به‌لحاظ این‌که بازنمایی واقعی انسان را نوعی کفر تلقی می‌نمود لذا درپی تصاویر واقع‌گرا نبود. پس با دوری‌گزیدن از پیکرتراشی و بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های گیاهی و انتزاعی در القای توحید گام‌برداشت (کونل ۱۳۷۶، ۶-۹). استفاده از عناصر هندسی در هنر اسلامی ناشی‌از تفکری است که مخصوص اسلام بوده و جنبه اساطیری نداشته بلکه بیشتر انتزاعی است (بورکهارت ۱۳۷۲، ۵۶). ازجمله نخستین آرایه‌هایی که می‌توان از آن در هنر اسلامی اشاره نمود هنر خوشنویسی است که نمونه بارزی از هنر قدسی بوده که اصول اسلامی را در مساجد بازتاب می‌دهد. این‌درحالی‌است که هنر سرودخوانی مذهبی و شمایل‌نگاری که شاخه‌ای از هنر قدسی نیز می‌باشد در دین مسیحیت نقش مهمی را ایفا می‌کند. در هنر اسلامی هنر سرودخوانی چیزی جز تلاوت قرآن‌کریم نمی‌باشد (نصر ۱۳۷۵، ۷۰)(جدول ۳).

جدول (۳). نقاط اشتراک و افتراق بناهای مذهبی اسلامی و مسیحی

شاخصه معماری		وجه اشتراک	وجه افتراق	
			مساجد دوره صفوی	کلیساهای دوره صفوی
فرم	شکل هندسی بنا	*ترکیب اشکال هندسی	* زاویه‌دار و منطبق‌با قبله	*جهت‌گیری با بافت شهری
	ترکیب شکل کلی بنا	*پلان مربع و مربع-مستطیل در فضاها	*پلان‌های غیرهندسی در فضاهای خدماتی	*ایجاد پلان‌های همخوان‌با بافت شهری
	نمادگرایی	-	*هشت‌ضلعیِ زیر گنبد، رمز هشت فرشته (حاملان عرش) می‌باشد که با هشت جهت «گلباد» مطابقت دارد. *شکل مکعبی بنا، نمودار چهار عنصر عالم (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۴۷). *گنبد نمادی از سر حضرت‌مسیح(ع) است (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۴۹).	*گنبد کلیساها بر چهار ستون قرار گرفته که نشانگر چهار قدیس نگارنده انجیل می‌باشد (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۴۷). *گنبد نمادی از سر حضرت‌مسیح(ع) است (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۴۹).

Archive of SID
www.SID.ir

			۱۳۶۹، ۱۴۹).	
سازمان‌دهی فضایی	ارتباط فضای درون‌وبیرون (درون‌گرایی و برون‌گرایی)	*کاربرد حیاط در هر دو بنا به‌عنوان فضای باز درونی	*اهمیت حیاط در برگزاری برخی مراسم در مساجد (سلمانی‌وهمکاران ۱۳۹۴، ۳۵) *حیاط: جزءلاینفک و پلان مربع	*الزام انجام مناسک عبادی در فضایی بسته *حیاط: جزءغیرضروری و دارای پلان ترکیبی
	ورودی	*رعایت سلسله‌مراتب ورودبه بنا *ورودی اصلی رو به محراب (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۴۹)	*تعداد ورودی بر اساس وسعت مساجد و مقیاس محله‌ای یا شهری آن‌ها متغیر می‌باشد.	*تعداد ورودی اغلب یک و گاه دو عدد می‌باشد.
	جهت‌گیری	-	*جهت قبله (جنوب‌غربی) (توکلیان‌وبهمنی‌کازرونی ۱۳۹۴، ۹۵)	*تطبیق جهت کلیسا با محور شرقی-غربی
	عناصر و جزئیات فضایی	*توجه به عامل نور در محراب (دروازه‌بهشت) و فضای داخلی (بلخاری ۱۳۸۴، ۶۸). *برج ناقوس در کلیساها و مناره در مساجد نشانه‌ای از دعوت‌به عبادت (پاپادوپولو ۱۳۶۸). *محراب، نقش پناهگاه و مأمن بنا (بورکهارت ۱۳۸۶، ۴۹).	*محراب از سطح زمین کمی پایین‌تر قرار دارد (هوویان ۱۳۸۰). *محراب به‌سمت یک نقطه مرکزی خارجی (کعبه) و فاقد مرکزیت عینی است. *عدم‌محدودیت مکانی برای نمازگزاران (طول زیاد و عرض کم) *حضور حداقل تجهیزات و وسایل (بورکهارت ۱۳۶۹، ۲۸۱).	*قرارگیری محراب درسمت شرق که برگرفته از ظهور مسیح(ع) و آیین مهر است (هوویان ۱۳۸۰). *محراب، مرکزیت داخلی و عینی دارد (بورکهارت ۱۳۶۹، ۱۴۷). *محدودیت مکانی (عرض زیاد و طول کم) برای مؤمنان مسیحی *تعدد تجهیزات و وسایل (بورکهارت ۱۳۶۹، ۲۸۱).
	هندسه فضایی	*نوآوری و تنوع در هندسه فضایی باتوجه‌به نحوه حرکت انسان	*گستردگی دید و عدم‌تقارن کامل *تقدم محور عرضی نسبت‌به محور طولی	*پُرشدن فضاها و تقارن کامل *تقدم محور طولی نسبت‌به محور عرضی در کلیسا
تزیینات	نقوش	*تصاویر درخت زندگی و پرندگان *کتیبه‌های سردر بناها معرف بانی و هنرمندان *کاربرد کاشی‌کاری هفت‌رنگ، معقلی و معرق	* تصاویر انسان و حیوان منع شده و تصاویر انتزاعی است و رنگ‌های زرد، ارغوانی و قرمز غالب است. *در هنر اسلامی حکایات قرآن‌کریم مجسم نشده‌است.	*ترسیم نقوش حضرت‌مریم(س) و حضرت‌عیسی(ع) در محراب *رنگ‌های تند و گرم-قرمز، زرد و سیاه- غالب است. *در هنر مسیحی حکایات تاریخی مصور شده است.

۶- ساختار کلیسای میناس اصفهان

پس از آنکه به دستور شاه‌عباس‌اول، ارامنه به اصفهان منتقل شدند و در محله شمس‌آباد این شهر اسکان یافتند کلیسای حضرت مقدس را -در سال ۱۶۵۵م/۱۰۶۵ق- در این مکان بنا نموده‌اند اما بعد از آن‌که به محله تبریزی‌های جلفا نقل مکان نمودند -۱۶۵۹م/۱۰۶۹ق- کلیسای میناس مقدس را احداث کردند (هوویان ۱۳۸۶، ۵۰؛ اعرابی هاشمی ۱۳۷۹، ۵۸). از

Archive of SID
www.SID.ir

کتیبه‌های به‌جای‌مانده در این کلیسا می‌توان متوجه شد که این کلیسا از محل اعانات مردم ساخته شده و نام افرادی که کمک‌های بیشتری نمودند در شش قاب ذکر شده است. درحقیقت این کلیسا تا قبل از سال ۱۲۷۱ق-۱۸۵۰م ازلحاظ تزیینات کلیسایی چندان چشمگیر نبود اما باکوشش ماردیروس درهواکیمیان، کشیش همان کلیسا سروسامان یافت (درهوهانیان ۱۳۷۹، ۵۵۷ و ۵۸۶). کلیسای میناس ۴۰/۱۸ مترطول و ۱۰/۱۳ متر عرض دارد که طول داخل کلیسا از جلوی محراب تا دیوار غربی کلیسا ۱۶ متر است (هوویان ۱۳۸۲، ۱۹۸)(شکل ۲).

۷- ارتباطات فضایی و پلان کلیسای میناس اصفهان

تأثیرات معماری کلاسیک با اعتقاد بر تجسد حضرت‌مسیح(ع)، پلان بازیلیک کلیساهای کهن سرزمین ارمنستان را به فرم صلیب و چلیپایی با بازوهای یکسان و متناسب با معماری قاعده‌مند کلاسیک تغییر داد (فلامکی ۱۳۹۰). درنظرگرفتن محوری مستقیم از ورودی به محراب (به‌سمت شرق) و عبور از شبستان و فضای گنبددار می‌تواند تجلی عبور عابد از عالم مادی و رسیدن به کمال در بخش محراب باشد (مخلص ۱۳۹۳، ۳۹). در کلیساها جایگاه اسقف و کشیشان مجزا از دیگر پیروان بوده و با تمایز بخش محراب از طریق اختلاف‌سطح و نیز پرده‌ای ضخیم، انجام مراسم عبادی کشیشان به‌طورغالب از دید عموم پنهان است (جنسن ۱۳۵۹، ۱۶۵) که کلیسای‌میناس‌اصفهان نیز از این ویژگی برخوردار می‌باشد. ساختمان‌های مذهبی برونگرای ارمنستان با قرارگیری در مکانی مرتفع نسبت‌به اطراف و با معماری گوتیک به‌متمایزنمودن خود از دیگر کاربری‌های شهر

شکل (۴). عناصر معماری کلیسا

پرداخته است (جوادی ۱۳۹۳، ۳۵). اما کلیسای میناس همچون بناهای مذهبی اسلامی از افقی‌گرایی بهره برده و در قلب فضایی درونگرا از عنصر حیات‌بخش حیاط استفاده کرده است. به‌رغم اصول حاکم‌بر هنر اسلامی و ورود غیرمستقیم به حیاط، کلیسای‌میناس از این امر بهره نبرده و به‌طورمستقیم و بدون طی‌مراتب وارد حیاط می‌شود و حیاطی که در مسجد جایگاهی برای آماده‌سازی مؤمن و رفع تعلقات مادی از وی برای ورود به شبستان می‌باشد، در کلیسا این نقش را ایفا ننموده و فارغ از جنبه‌های محتوایی حیاط تنها از جنبه‌های کالبدی آن بهره‌مند شده است. همچنین فرم چهارایوانی حیاط در مساجد، در کلیسای میناس حضور نیافته و همچنان مؤکد اعتقاد مسیحیان به طی مسیری یک‌جهته و اهمیت‌دادن آن‌ها به محراب بوده، به‌طوری‌که در پلان حیاط نیز ارزش نمای محراب خارجی توسط تک‌ایوان این بنا دوچندان شده است. صحن این بنا دارای دو ورودی می‌باشد که ورودی داخل حیاط به‌رغم شاخص‌بودن آن با اعتقادات مسیحیان همخوانی نداشته و بنابرگفته مسئولین کلیسا، این ورودی راهکاری برای

Archive of SID
www.SID.ir

تسهیل ورودوخروج جمعیت زیاد پیروان هنگام انجام مراسم مذهبی می‌باشد و ورودی هم‌محور با محراب برای ورود افراد در مراسم خاص می‌باشد (شکل ۳).

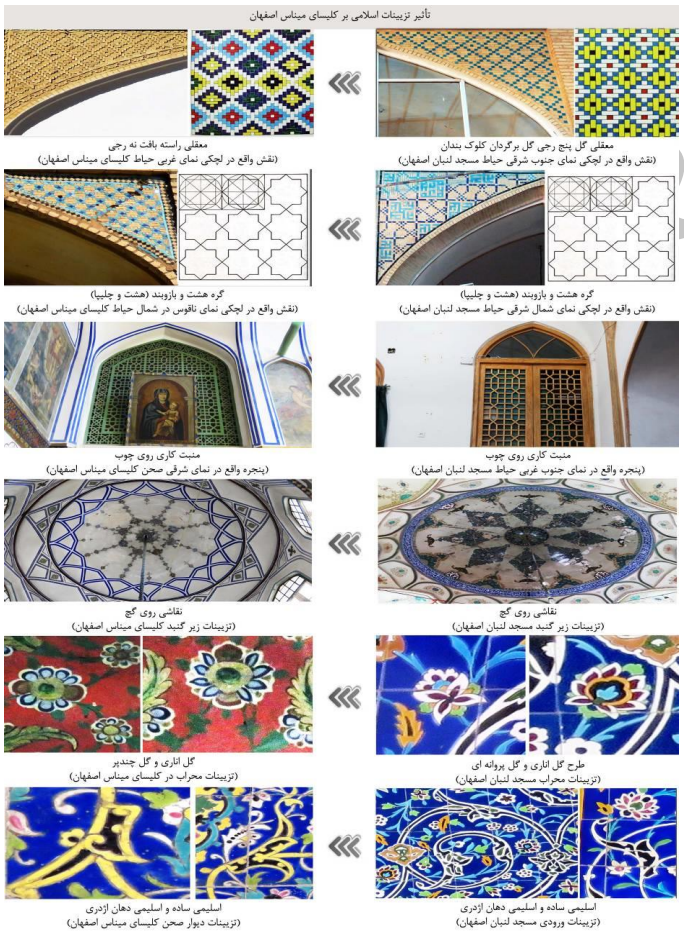
شکل (۳). پلان و جزئیات کلیسای میناس اصفهان

۸- سازمان‌دهی و تزیینات نمای کلیسای میناس اصفهان

در قرون اولیه مسیحیت، کاربرد شمایل ممنوع بوده و کلیساهای ارمنستان در کمال سادگی با تناسبات انسانیِ نما ساخته شد، به‌گونه‌ای‌که پیروان می‌توانستند انس بیشتری با کلیسا داشته باشند. اما در دوره‌های بعدی با تأثیری که معماری کلاسیک و نیز گوتیک بر این کلیساها داشت معماری اشرافی‌گری با تناسبات مرتفع نما و نیز پنجره‌های بلند و باریک و منقوش به شمایل و شیشه‌های رنگین باعث عدم‌احساس امنیت در فضای کلیساها گردید (ذکرگو ۱۳۹۱، ۵۱ و ۷۹). در این میان پیکرنگاری در طرفین نمای ورودی نیز رایج گشت و استفاده نمادین از رنگ‌هایی که در این کلیساها مشهود می‌باشد همچون رنگ آبی با نماد آسمان و رنگ قرمز بانماد شراب و خون حضرت مسیح (ع) در فضاهای داخلی قابل‌توجه بوده (مخلص ۱۳۹۳، ۳۷ و جوادی ۱۳۹۳، ۶۹) که در کلیسای‌میناس نیز متجلی شده است. براین‌مبنا همان‌طورکه در مساجد از تزیینات درجهت نمایانگر ساختن آیات الهی و مضامین قرآن‌کریم استفاده شد، در کلیساها نیز برمبنای اعتقاد شمایل‌ستایی که تا امروزه نیز وجود دارد، تصاویری با مضمون حضرت‌مسیح(ع) بر دیوارهای داخلی نقش بست. براین‌مبنا، کاربرد این شمایل حتی دارای درجه‌بندی و سلسله‌مراتب می‌باشد، به‌طوری‌که فضاهای بالاتر نمای داخلی کلیسا که جنبه روحانی و نامحسوس دارد متعلق به تصاویر حضرت‌مسیح(ع) و حضرت‌مریم(س) بوده و در طی این مسیر ازبالابه‌پایین، شمایل به سمت تصاویر قدیسان و زندگی حضرت مسیح (ع) ختم می‌گردد (غلامیان‌وهوشنگی ۱۳۹۳، ۷۹)(شکل ۴). کلیسای میناس اصفهان نیز باتوجه به اهمیت هماهنگی با بستر و بافت شهری اصفهان، نمای خارجی ساده با حداقل تزیینات را برگزید و نمای ورودی را به کتیبه‌ای ارمنی همچون کلیساهای ارمنستان مزین نمود. جبهه‌های داخلی حیاط و نقوش به‌کاررفته، نمایانگر گفتمان بینافرهنگی در بیان رمزگون و قدسی وحدانیت الهی می‌باشد. درواقع علی‌رغم پای‌بندی مسیحیان به شمایل‌نگاری می‌توان‌گفت فضای داخلی حیاط کلیسای میناس همچنان با تبعیت از تفکر حاکم بر سرزمین ایران به استفاده از گره‌های هندسی پرداخت که در کلیساهای ارمنستان سابقه‌ای نداشته است. همچنین فضاهای داخلی کلیسای میناس به شمایل درحد یک نقاشی دیواری و چند قاب تزیینیِ جای‌گرفته در نمای داخلی بسنده کرده و همچنان با بهره‌گیری از نقوش اسلامی، تأثیرپذیری صرف خود را از هنر اسلامی در تزیینات اعلام کرده است. در قالب

Archive of SID
www.SID.ir

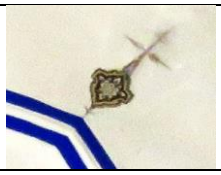
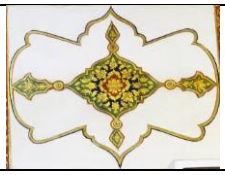
تکنیک تزیینات به‌کاررفته در کلیسای‌میناس می‌توان‌گفت همچنان هنر اسلامی و کاشی‌های رنگین آن در این کلیسا متجلی شده و به‌رغم وفور پیکرنگاری، حجاری‌روی‌سنگ و نقاشی‌های دیواری کلیساهای ارمنستان، کلیسای میناس از کاشیکاری معرق، آجرچینی و طرح‌اندازی‌روی‌چوب بهره برده و در نقاط معدودی همچون کتیبه‌نگاری‌ها می‌توان تکنیک حجاری‌روی‌سنگ را مشاهده نمود. ازسوی‌دیگر کاربرد شکل صلیب در نقاط مختلف کلیسا با بهره‌گیری از دو رویکرد قابل مشاهده است. به‌کارگیری شکل صلیب به‌صورت مستقیم با استفاده از تکنیک‌های مختلف و نیز هم‌آمیزی نقوش ایرانی با شکل صلیب مسیحیان ازجمله این دو رویکرد می‌باشند. صلیب یا چلیپا با قدمی هفت هزار ساله در خوزستان برای اولین بار به شکل سواستیکا- صلیب شکسته- پیدا شد که هرتسفلد از آن به‌عنوان گردونه خورشید یا مهر یاد کرده است. علاوه بر آن صلیب یا چلیپا دارای نماد جهانی بوده که از جمله واسطه میان عالم اصغر و عالم اکبر که این امر معرف این اصل می‌باشدکه در هر شیء جزیی می‌توان کل مطلق را مشاهده نمود. چلیپا در دوران اسلامی توانست با تأثیر از فرم‌های پیش از خود و با ارج‌گذاری به عناصر هندسی جایگاه خود را در بناها حفظ نماید (گنون ۱۳۷۴، ۱۰-۷). در واقع شکل اولیه صلیب، چهار بازوی مساوی بود که در فرهنگ‌های پیش از دوران مسیحیت به‌صورت نقش تزئینی به‌کار می‌رفت که نماد چهار عنصر اصلی یعنی باد، آب، خاک و آتش است. نقش‌های صلیب در معابد پیش از مسیحیت یا به‌صورت جداگانه- صلیب سنگی با بازوهای مساوی- یا به شکل نقش صلیب درون یک دایره که نمادی از جهان است دیده شده است. در دوران اولیه مسیحیت صلیب به‌عنوان نمادی از دیانت نو به‌کار برده شد. چنان‌چه مبلغان در محل معابد تخریب شده به نشانه پیروزی، صلیب چوبی را به‌کار می‌بردند ولیکن به‌جهت آن‌که صلیب چوبی دوام چندانی نداشت از تجارب دوره‌های پیشین استفاده کرده و صلیب چوبی به صلیب سنگی مبدل گشت. از آن‌جایی‌که صلیب سنگی و صلیب درون دایره برای نقش‌های تزئینی فضای اندکی داشتند و از طرف دیگر بازوهای مساوی و مشابه آن یکنواخت و خسته‌کننده بود لذا از سده پنجم میلادی صلیب به شکل جدیدتری ظاهر گشت چنان‌چه در این حالت نه‌تنها بازوهای صلیب مساوی نبودند بلکه طرح‌هایی را بر روی آن حجاری می‌نمودند. عموماً چلیپای سنگی را در اماکن مقدس، گورستان‌ها و گاه بر صخره‌ها می‌نشاندند و گاهی نیز به‌عنوان یک آرایه تزئینی به‌کار می‌رفت و علاوه بر آن چلیپای سنگی جاسازی شده در دیوارها تقدس ویژه‌ای داشت. در معماری کلیساها حجاری نقش صلیب کاربرد فراوان دارد و آن را بر بالای درگاه‌ها قرار می‌دادند. به‌اعتقاد برخی از کارشناسان تأثیر هنر تزئینی ایرانی بر چلیپا- سنگ‌های جلفای قدیم دیده می‌شود (بختورتاش ۱۳۷۱، ۱۳۹) (جدول ۴ و ۵).

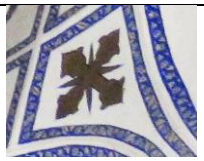
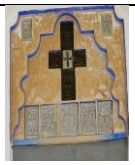
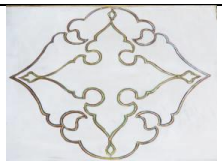
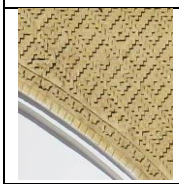


شکل (۴). تزیینات کلیسای میناس اصفهان

www.SID.ir

جدول (۴). کاربرد نقش صلیب در کلیسای میناس

به‌کارگیری علامت صلیب در کلیسا، استحاله نقوش ایرانی و تبدیل آن به نقش صلیب		
تکنیک نقاشی روی گچ		تکنیک طلاکاری
		
اجرا در تزیینات داخلی صحن کلیسا	اجرا در تزیینات داخلی زیر گنبد	اجرا در تزیینات داخلی صحن کلیسا (دیوارهای جانبی)

به‌کارگیری علامت صلیب در کلیسا به‌طور مستقیم				
تکنیک حجاری روی سنگ	تکنیک طلاکوبی	تکنیک کاشی‌کاری معقلی	تکنیک نقاشی روی گچ	تکنیک گره‌چینی برروی آجر
				
اجرا در سردر ورودی اصلی	تزیینات دیوار داخلی	پشت‌بغل‌های دیواره ناقوس	تزیینات رسمی‌بندی زیر گنبد	نمای شمالی حیاط
				
اجرا در سردر ورودی فرعی	تزیینات دیوار داخلی	اجرا در نمای شرقی حیاط	دیوارهای داخلی کلیسا	نمای شمالی حیاط
———		———		
	تزیینات دیوار داخلی		تزیینات گریو گنبد	نمای غربی حیاط

جدول (۵). تحلیل تزیینات کلیسای میناس در اصفهان

مکان	فضا	تکنیک تزیینات											نوع تزیینات		
		حجاری روی سنگ	منبت کاری روی چوب	کاشی کاری هفت‌رنگی	کاشی کاری معرق	کاشی کاری معقلی	نقاشی روی گچ	آجرچینی	کتیبه‌نویسی	طرح‌اندازی روی چوب	طلاکوبی	هندسی	گیاهی	جانوری
	سردر ورودی	*	–	*	–	–	–	*	*	*	–	آجرچینی خفته‌وراسته	اسلیمی دهان اژدری، گل اناری	–
	نماهای حیاط	*	–	–	–	*	–	*	*	*	–	گره سرمه‌دان قناس، معقلی چهاربندی مقسمی، طرح مربع چرخان، معقلی	–	–

Archive of SID
www.SID.ir

کلیسای میناس اصفهان													راسته بافت نه‌رجی، گره هشت و بازوبند		
	صحن	*	*	*	–	–	*	–	*	*	*	*	طرح شمسه، نقوش چلیپا در حاشیه تزیینات	اسلیمی دهان‌اژدری، پیچک‌دار، گل‌دار، برگ، شعله، برگ‌مو، منظره، درخت سرو و گلدان	قناری
	گنبد	–	–	–	–	–	–	*	–	–	–	–	آجرچینی ساده	–	–

۹- مصالح و فرم‌های سازه‌ای کلیسای میناس اصفهان

با بررسی سازه‌ای گنبدهای کلیساهای اصفهان دوره صفوی می‌توان تنوع کاربرد گنبدها را در تعداد مشاهده نمود به‌طوری‌که گنبد اصلی بر صحن مرکزی و برگرفته از معماری اصیل کلیساها ثابت بوده و در مواردی یک یا دو گنبد دیگر به‌صورت هم‌محور با گنبد اصلی یا حتی به‌طور نامتقارن در بنای کلیساها و برفراز محراب‌های داخلی یا خارجی به‌کاررفته است. کلیسای میناس اصفهان نیز از این امر مستثنی نمی‌باشد و سه گنبد تک‌جداره آن بر صحن اصلی، محراب داخلی و نیز محراب خارجی واقع شده است که گنبد اصلی از دو گنبد دیگر بزرگتر می‌باشد. نکته‌ای که در اینجا حائزاهمیت است، نمای ساده آجری این گنبدها در مقابل نمای کاشیکاری‌شده گنبد بناهای اسلامی می‌باشد که شاید بتوان دلیل آن را شرایط اجتماعی دوره صفوی و عدم‌تمایل‌به درخشش بیش‌ازحد این کلیساها در فضای شهری دانست. همچنین ظهور عناصری مانند رسمی‌بندی جهت پوشش فضای داخلی سقف کلیسا و نیز شمسه و طاق‌نماهای فضای داخلی گنبد اصلی آن، همراه‌با نورگیرهای گریو گنبد حاکی از تأثیر هنر اسلامی بر این کلیسا می‌باشد. بنابراین در این زمینه نیز کلیسای میناس اصفهان پای‌بند به هنر اسلامی بوده و شرایط اجتماعی و اقلیمی نیز در کاربرد مصالحی همگون با مصالح بناهای اسلامی در این کلیسا نقش مهمی را ایفا کرده است چه‌بسا می‌توان وفور کاربرد آجر، کاشی و گچ را در این کلیسا مشاهده کرد (جدول ۶ و شکل ۵).

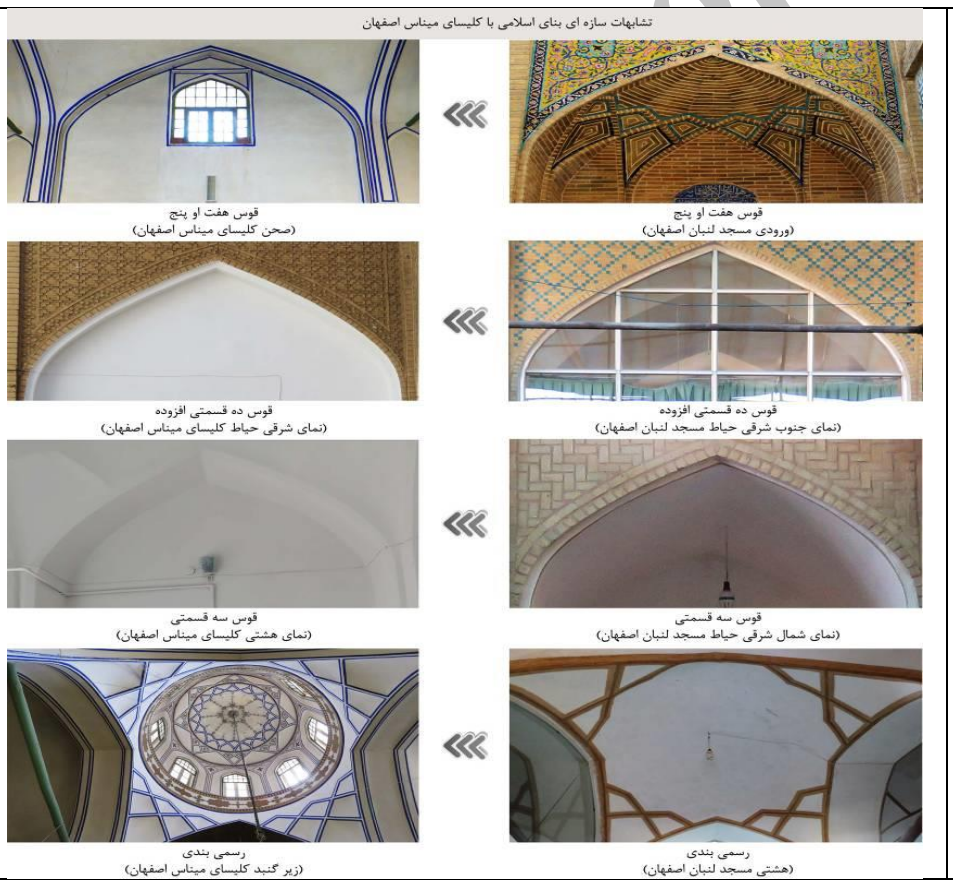
۱۰- نتایج و بحث

جهت تطبیق معماری مساجد و کلیساها می‌توان‌گفت طرح معماری مساجد و بناهای اسلامی برخلاف بناهای مسیحی، به‌گونه‌ای است که فاقد هرگونه کشش میان زمین و آسمان است. لذا انسان با قرارگیری در آن هیچ‌گاه احساس نمی‌کند که به جهتی خاص کشیده شده است (بورکهارت ۱۳۷۲، ۷۰). علاوه‌برآن "..در معماری اسلامی، فضا حس منفی دارد، فضا نه با شیء مثبت [همچون مجسمه و شمایل] بلکه با عدم حضور جسمانیت یا مادیت تعریف می‌شود..." (نصر ۱۳۷۵، ۱۷۹). بنابراین بناهای اسلامی با نوآوری، نقوش بدیع هندسی و گیاهی را جایگزین شمایل بناهای مسیحی نمود. همچنین ازجمله عناصر جدیدی که می‌توان در ارتقای کتیبه‌نویسی و تزیینات متون نام برد، کاربرد خط عربی بود. خوشنویسی تاجایی پیش رفت که توانست با ایجاد خطوط هندسی کوفی نقش‌مایه‌های گوناگونی را ایجاد نماید (کونل ۱۳۷۶، ۴۳). ازسوی‌دیگر حرکت عمودی در خوشنویسی نماد وحدت اصل و حرکت افقی نشانه کثرت در تجلی است. در تمام بناها و معماری اسلامی به‌راحتی می‌توان تلفیق خوشنویسی و اشکال گیاهی (نقوش اسلیمی) را مشاهده نمود که پیچیدگی و وابستگی این دو عنصر تداعی‌کننده آفرینش می‌باشد (نصر ۱۳۷۵، ۲۴-۳۲). از ویژگی‌های دیگر معماری اسلامی وجود رواق است که در عربی به‌معنای زیبایی و موزون‌بودن پاکی است. رواق در مساجد سراسر فضای اصلی را دربرمی‌گیرد درصورتی‌که در کلیساها رواق در جهتی خاص به‌سمت محراب پیش می‌رود (بورکهارت ۱۳۷۲، ۷۰). همچنین

Archive of SID
www.SID.ir

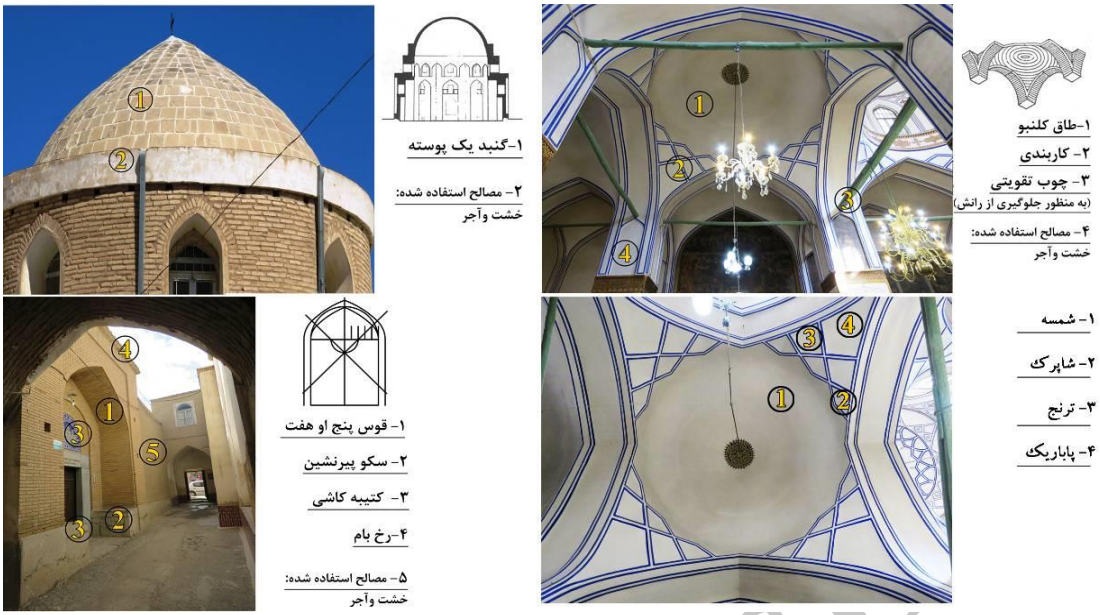
برخلاف مسیحیت، هیچ‌گونه محدودیت مکانی برای نمازگزاران در اسلام وجود ندارد. لذا جایگاه اصلی نماز دارای طول زیاد و عرض کم است (ایروین ۱۳۸۸، ۸۷). نور به‌کاررفته در مساجد چه‌از سقف و به‌صورت مستقیم وارد فضای بناها شود و چه‌از ورودی‌های جانبی مساجد و پنجره‌های اطراف گنبد، همه‌وهمه نشانگر حضور ذات الهی در آن‌جا است (نصر ۱۳۷۵، ۵۵) که این امر در کلیساها نیز صادق می‌باشد. بر این مبنا به‌طور اخص در رابطه با کلیسای میناس می‌توان گفت، به‌رغم آن‌که این کلیسا از ویژگی‌های هنر اسلامی همچون سازه ایرانی-اسلامی و مصالحی همچون آجر، گچ و ... تأثیر پذیرفته است اما همچنان به‌جهت حفظ هویت خود، پلان کلیسا به‌طور خاص با پلان چهار ایوانی معماری ایرانی-اسلامی متفاوت بوده و کاربرد شمایل‌نگاری و تصاویر حضرت مسیح (ع) در تزیینات داخلی کلیسا در ماندگاری هویت کلیساهای ارامنه جلفا تأثیر دوچندان داشته است. چه‌بسا وفور استفاده از شکل صلیب در طرق گوناگون (به‌طور مستقیم یا با الهام از نقوش ایرانی) تأکیدی بر تمایز کلیسای میناس از مساجد می‌باشد. لذا در صورت حذف معیارهای فوق، می‌توان ساختار کلیسای میناس را قابل مقایسه با خانه‌های ایرانی دانست. ازسوی‌دیگر عواملی همچون تفاوت جهت قبله در کلیسا و مسجد و نیز محل عبادت عابدانِ این دو بنای مذهبی، حاکی از آن است که محل عبادت مسیحیان در کلیسا منحصر به صحن آن می‌باشد که این امر با انجام مراسم مذهبی مسلمانان در جای‌جای مساجد مطابقت ندارد.

جدول (۶). سازه و مصالح کلیسای میناس اصفهان



* به‌کارگیری قوس‌های ایرانی در کلیسای میناس از جمله عوامل تأثیرپذیری از هنر اسلامی می‌باشد.
* استفاده از آجر و تکنیک آجرکاری در کلیسای میناس، با توجه به موقعیت جغرافیایی و محیط قرارگیری آن نیز از جملهٔ عوامل مؤثر بر سازهٔ این کلیسا است.
* استفاده از تکنیک رسمی‌بندی برای تبدیل پلان چهارگوش به فرم گنبدی‌شکل، یکی از موارد مشهودِ تأثیرپذیری از هنر اسلامی در کلیسای میناس می‌باشد.

www.SID.ir



شکل (۵). تحلیل سازه‌ای کلیسای میناس اصفهان

۱۱- نتیجه‌گیری

با مهاجرت ارامنه به ایران و ترک سرزمین خود، شرایطی فراهم شد که بی‌تأثیر بر روحیه آنان نبوده است. ازسوی‌دیگر انتقال آن‌ها به اصفهان، از نظر آب‌وهوایی و مصالح‌ومواد امکانات جدیدی در اختیارشان قرار داد. به‌گونه‌ای‌که در موقعیت جدید و به‌عنوان اقلیت مذهبی باید به‌طوری عمل می‌کردند که بتوانند اعتماد مردم و دربار را جلب نمایند و لذا خود را با محیط فرهنگی وفق می‌دادند. البته این امر ناشی از رفتار شاه‌عباس‌اول بر اساس رعایت تساهل و تسامح و دوری از هرگونه تعصبات مذهبی برخلاف سایر پادشاهان قبل و بعد از خود می‌باشد و شاید بتوان گفت این عامل موجبات برقراری ارتباط با ملل اروپایی و غربی را فراهم نمود و باعث ایجاد فضایی اجتماعی در روند تأثیرگذاری و تأثیرپذیری از هنر آنان شده است، به‌گونه‌ای که ارامنه جلفای نو در عین احترام به فضای اسلامی و نیز تأثیرپذیری از آن، با استفاده از نمادهای هنر مسیحی همچون کاربرد مستقیم یا غیرمستقیم نقوش صلیب، سعی در هویت‌بخشی به فضای معماری و کارکرد کلیسایی آن نمودند. بنابراین دورازذهن‌نیست که در به‌کارگیری نقوش هم‌سویی به‌وجود آید، علاوه‌برآن هر دو دین توحیدی بوده و دارای تشابهات و اشتراکاتی در تفکر و گفتمان می‌باشند. براین‌اساس پذیرش برخی از نقوش مانند اسلیمی و ختایی که مرتبط با هنر اسلامی است ولی ازسوی‌دیگر عرف فرهنگی زمانه است در کلیساها اتفاق می‌افتد. کلیسای میناس اصفهان نیز با بهره‌گیری از هر دو تفکر دینی توانسته است خود را با شرایط اعتقادی، اجتماعی و محیط زمانه وفق دهد و تابه‌امروز محلی برای اجرای مراسم ارامنه جلفای اصفهان باشد. لذا باعنایت‌به مطالب فوق می‌توان گفت در تفکر اسلامی و آنچه که مسیحیان در بناهای مذهبی خود به‌کارگرفتند نکاتی مشترک و درمقابل آن مواردی درراستای متمایزنمودن آن از یکدیگر می‌باشد به‌نوعی‌که همین امر موجبات ایجاد یک گفتمان فرهنگی را پدید آورد. بر این اساس با توجه به اهمیت مقوله حضور ارامنه در تاریخ ایران پیشنهاداتی که برای پژوهش‌های آتی سازنده است را می‌توان این‌گونه دانست که: تأثیر هنر و معماری صفوی تا آن‌جایی بود که نفوذ خود را حتی در کلیساهای این دوره نیز آشکار نمود، چه‌بسا نه‌تنها با معماری کلیساهای ارمنستان قابل قیاس است بلکه از سایر کلیساهای ایران نیز متمایز شده، ازسوی‌دیگر بحث نیارش و همچنین شرایط جغرافیایی نیز در این امر دخیل می‌باشد، لذا محققان می‌توانند به‌طور اخص به این مقوله پرداخته و چرایی و چگونگی چنین

Archive of SID

www.SID.ir

تمایزاتی را مورد بررسی قرار دهند. همچنین علاوه‌بر هنر و معماری ارامنه، تحلیل سایر هنرهای این قوم و وجه اشتراکات آن‌ها با سایر ملل از لحاظ مطالعات تطبیقی حائز اهمیت می‌باشند.

۱۲- منابع مورد استفاده

- قرآن‌کریم
- کتاب‌مقدس
- احمدی‌ملکی، رحمان. ۱۳۷۷. فرم‌ها و نقش‌های نمادین در مساجد ایران. نشریه وقف میراث جاویدان (۲۲): ۱۱۰-۱۱۶.
- اخوت، هانیه، مجتبی انصاری، و محمدرضا بمانیان. ۱۳۸۷. تجلی حکمت اسلامی و حکمت مسیحیت بر هندسه مساجد و کلیساها. کتاب ماه هنر (۱۲۴):۱۹-۱۴.
- استیرلن، هانری. ۱۳۷۷. *اصفهان تصویر بهشت*. ترجمه جمشید ارجمند. تهران: نشر فرزان روز.
- اعرابی هاشمی، شکوه السادات. ۱۳۷۹. کلیساهای ارمنیان جلفا. مجله فرهنگ اصفهان (۱۵): ۵۸-۵۲.
- السعید، عصام، و عایشه پارمان. ۱۳۸۹. *نقش‌های هندسی در هنر اسلامی*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. ۱۳۷۵. *مقدس و نامقدس*. ترجمه نصرالله زنگوئی. تهران: سروش.
- ایروین، روبرت. ۱۳۸۸. *هنر اسلامی*، ترجمه رؤیا آزادفر. تهران: سوره مهر.
- بختورتاش، نصرت‌اله. ۱۳۷۱. *نشان رازآمیز، گردونه مهر*. تهران: نشر مؤلف.
- بلخاری، حسن. ۱۳۸۴. *سرگذشت معماری در تمدن اسلامی، فیزیک معنا، مجموعه مساجد در تمدن اسلامی*. به‌کوشش دبیرخانه ستاد عالی هماهنگی و نظارت بر کانون فرهنگی هنری مساجد. تهران: نشر رسانش.
- بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۹. *هنر اسلامی زبان و بیان*. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: انتشارات سروش.
- ----------. ۱۳۷۲. *نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی*. ترجمه غلامرضا اعوانی. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- ----------. ۱۳۸۶). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*. ترجمه جلال ستاری. تهران: انتشارات سروش.
- ----------. ۱۳۹۰. *مبانی هنر مسیحی*. ترجمه امیر نصری. تهران: نشر حکمت.
- پاپادوپولو، الکساندر. ۱۳۶۸. *معماری اسلامی*. ترجمه حشمت جزنی. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجا.
- پاسدرماجیان، هراند. ۱۳۶۹. *تاریخ ارمنستان*. ترجمه محمد قاضی. تهران: انتشارات زرین.
- پرویزی، الهام، و حسنعلی پورمند، ۱۳۹۱. تجلی عالم مثال در تزیینات معماری عصر صفوی (نمونه موردی: مسجد امام اصفهان). فصلنامه معماری و شهرسازی آرمان‌شهر (۹):۳۱-۴۴.
- پوپ، آرتور. ۱۳۸۸. *معماری ایران*. ترجمه غلامحسین صدری افشار. تهران: نشر اختران.
- پهلوان زاده، لیلا. ۱۳۹۱. چگونگی شکل گیری مساجد و تفاوت های کالبدی آن با عبادتگاههای سایر ادیان، کنیساها و کلیساها. فصلنامه علمی پژوهشی جغرافیا(برنامه‌ریزی منطقه‌ای) (۲):۳۰-۷.
- توکلیان، زهرا، و سارا بهمنی‌کازرونی. ۱۳۹۴. بررسی چگونگی انتظام شبستان در مساجد تاریخی شیراز. فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های معماری اسلامی ۳(۸): ۸۹-۱۰۵.
- جنسن، هورست ولدمار. ۱۳۵۹. *تاریخ هنر*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
- جوادی، شهره. ۱۳۹۳. تداوم نشانه‌ها و بقایای معماری مهری قفقاز در کلیساهای ارمنستان و گرجستان. فصلنامه باغ نظر ۱۱(۳۱): ۳۳-۴۴.
- درآوانسیانس، هراچ. ۱۳۸۹. *کلیسای وانک*. اصفهان: انتشارات بهار آزادی.
- درهوهانیان، هاروتون. ۱۳۷۹. *تاریخ جلفای اصفهان*. ترجمه لئون میناسیان و محمدعلی موسوی‌فریدنی. اصفهان: نشر زنده‌رود.
- دهقان، مصطفی. ۱۳۸۶. *جام نو و می کهن، مقاله معانی رمزی سه‌گانه رنگ‌های اصلی، مارتین لینگر*. ترجمه محسن قائم‌مقامی. تهران: انتشارات مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- ذکرگو، امیر. ۱۳۹۱. *سیر هنر در تاریخ (۲)*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- رئیسی، محمدمنان، عبدالحمید نقره‌کار، و کریم مردمی. ۱۳۹۳. درآمدی بر رمز و رمزپردازی در معماری دوران اسلامی. فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی ۱(۲): ۷۹-۹۴.
- زرشناس، شهریار. ۱۳۷۰. مقدمه‌ای بر معنای سمبولیسم در هنر اسلامی. نشریه سوره اندیشه (۲۸): ۱۰-۱۳.
- زمانی، هاجر. ۱۳۸۷. تأثیرپذیری تزئینات کلیساهای اصفهان از معماری دوره صفوی. مطالعات هنر اسلامی (۸): ۸۶-۶۹.
- سرتیپی‌پور، محسن. ۱۳۸۷. بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت. مجله صفه (۴۶): ۹۱-۱۰۰.

Archive of SID

www.SID.ir

- سلطان‌زاده، حسین. ۱۳۷۲. *فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- سلمانی، امیر، محمدحسین رحیمی، و مهدی خاک‌زند. ۱۳۹۴. بررسی اهمیت، اولویت و اصالت فضای باز در مسجد. فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های معماری اسلامی ۳(۹): ۳۴-۴۹.
- شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۰. جایگاه قرآن، حدیث و ادعیه در کتیبه‌های اسلامی. ماهنامه علمی تخصصی ماه هنر (۵): ۵۷-۸۴.
- طاهری‌آکردی، محمدحسین. ۱۳۹۱. آموزه‌های دینی مسیحیت: الهی یا کلیسایی. مجله معرفت ادیان ۳(۲): ۴۱-۶۴.
- عسگری، فاطمه، و پرویز اقبالی. ۱۳۹۲. تجلی نمادهای رنگی در آیینه هنر اسلامی. مجله جلوه هنر (۹): ۴۳-۶۲.
- غلامیان، ریحانه، و لیلا هوشنگی. ۱۳۹۳. شمایل‌نگاری در الهیات ارتدکس: نمادها و نشانه‌های آن در کتاب مقدس. مجله معرفت ادیان ۵(۲): ۷۵-۹۵.
- فتحی‌آذر، سحر، و احمد حمزه نژاد. ۱۳۹۳. معناشناسی محور در مسجد و کلیسا. مطالعات شهر ایرانی‌اسلامی (۱۷): ۶۲-۵۳.
- فلامکی، منصور. ۱۳۹۰. *نوآوری‌های معمارانه صفویه*. کرمان: مجموعه مقالات اولین همایش ارگ بم.
- فنایی، زهرا، و سیدعلی مجابی. ۱۳۸۶. تشابهات تکنیکی نقاشی‌های کلیسای بیت‌اللهم اصفهان و نگارگری ایرانی دوران صفویه. دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی ۳(۶): ۱۱۱-۱۲۸.
- کونل، ارنست. ۱۳۷۶. *هنر اسلامی*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- گنون، رنه. ۱۳۷۴. *معانی رمز صلیب*. ترجمه بابک علیخانی. تهران: انتشارات سروش.
- لئونید، اوسپنسکی، و ولادیمیر لوسکی. ۱۳۸۸. *معنای شمایل‌ها*. ترجمه مجید داودی. تهران: سوره مهر.
- Kessler, E. & Wenborn, N. 2005. A Dictionary of Jewish-Christian Relations. New York: Cambridge University Press.
- Prokurat, M. 1996. Historical Dictionary of the Orthodox Church. USA: Scarecrow Press.

۱۳- چکیده انگلیسی

had created by his proper government. Among these, the Armenian-Jewish churches of Jolfa, which were built simultaneously with the king of Shah Abbas, have created spectacular examples of architecture and decorations and the combination of Iranian and Armenian art. Therefore, the protection of the Safavid court from the Armenians made these influential migrants, in addition to trading with European states, to build churches and magnificent houses. Accordingly, Shah Abbas granted permission to build churches in an effort to create more interest in Armenians for settling in Jolfa. But with the history of this people from the stone churches in the ancient Julfa, the construction of

- مخلص، فرنوش. ۱۳۹۳. ساختار کلیساهای ارتدکس ارمنستان. فصلنامه هنر و تمدن شرق ۲(۵): ۳۳-۴۱.
- مک‌گراث، الیستر. ۱۳۸۲. *مقدمه‌ای بر تفکر نهضت اصلاح دینی*. ترجمه بهروز حدادی. قم: تحقیقات ادیان و مذاهب.
- ملکمیان، لینا. ۱۳۸۰. *کلیساهای ارامنه ایران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- نصر، سیدحسین. ۱۳۵۹. *هنر و معنویت اسلامی: تفکر متفکران اسلامی درباره طبیعت*. تهران: خوارزمی.
- ----------. ۱۳۷۵. *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- نصری، امیر. ۱۳۸۷. حکمت شمایل‌های مسیحی. تهران: چشمه.
- ----------. ۱۳۸۹. بازتاب گرایش‌های تفسیری کتاب مقدس در تکوین شمایل‌نگاری مسیحی. حکمت و فلسفه (۲۲): ۹۰-۱۱۴.
- نوایی، کامبیز، و کامبیز حاجی‌قاسمی. ۱۳۹۰. *خشت و خیال، شرح معماری اسلامی ایران*. تهران: سروش.
- نوروزی‌طلب، علیرضا. ۱۳۹۵. معرفی و تحلیل هنر بیزانس. فصلنامه هنر و تمدن شرق ۴(۱۱): ۳-۸.
- واهرامیان، هرمان. ۱۳۴۶. *هنر معماری در ارمنستان*. تهران: نشر آلیک.
- وزیری، علی‌نقی. ۱۳۷۳. *تاریخ عمومی هنرهای مصور*. تهران: هیرمند.
- ویلسون، اوا. ۱۳۹۰. *طرح‌های اسلامی*. ترجمه محمدرضا ریاضی. تهران: انتشارات سمت.
- هوویان، آندرانیک. ۱۳۸۰. *ارمنیان ایران*. تهران: انتشارات توس.
- ----------. ۱۳۸۲. *کلیساهای ارمنیان ایران*. تهران: اداره کل آموزش انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- ----------. ۱۳۸۶. *جلفا، از ایران چه می‌دانم*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- Armstrong, K. 1996. A History of God. London.
- Carswell, J. 1968. New Julfa - The American Churches and Other Buildings. United Kingdom: Clarendon Press.

Islamic art discourse in shaping the structure of Safavid Churches (Case Study: Minas Church)

After the Ottoman attacks in the region of Armenia in the year 1014 AH and the migration of Armenians to Iran, and in order to maintain their cultural and religious values, the Armenians tried to interact with Iranians in terms of material and spiritual matters. Shah Abbas (996-1038 AH) also began a new era in Iranian architecture, due to the pursuit of high altitudes and with the help of the wealth he

Archive of SID

www.SID.ir

the church from the clay was new and strange, therefore, Shah Abbas at the beginning of work Iranian architects help them. Alpago believed that the influence of Islamic thought on the churches of Jolfa was Iranian architects; however, it seems that the visual manifestation of these two discourses in the julfa churches, in addition to the influences, seems to have taken on the necessity of coordinating with Islamic architecture. Considering that the Armenians entered Iran and Isfahan as a minority ethnic group, they tried to reconcile themselves with the cultural and artistic atmosphere of Iranian society. Therefore, the geographical and material conditions influenced their architecture, and the use of Christian religious themes alongside Islamic decorations is a testimony to this cultural interaction. The Churches, including the buildings that it experiences, provides a kind of empathy using the Iranian-Islamic elements alongside the Armenian-Christian elements. Therefore, it is necessary to know how Islamic art discourse has been affecting the elements of the Minas church. The aim of this research was to investigate the interaction and harmony between Armenians as minority peoples with Iranians and their common cultural and social roots. The research method has been descriptive-analytical and comparative, for collecting materials used in library and field studies. Thus, the explored manifestation of Islamic and Christian art in religious buildings is explained by the application of these two discourses on how the influence of Islamic art on the Minas church. The results of this research show that the Armenians tried to use indigenous materials and use arches, spaces and structures of Iran and in decorations using graffiti and arabesque designs in the form of bricks, tiles and wall paintings, they benefit from all the possibilities to reconcile Armenian and Armenian architectural traditions. At the same time, with the use of the cross in the place of the church, As well as wall murals with the stories of Christ has tried to distinguish and identify the building.

Key words: Safavid Period, Islamic Art and Architecture, Christian Art and Architecture, Shah Abbas Period, Minas Church.

Archive of SID

www.SID.ir