



تعامل و بازتعریف سنت‌های هنری ایرانی در میان مسیحیان ارمنی عصر صفوی

نویسندگان: ایوت تاجاریان و گرتا گاسپاریان*

مترجم: حمید قلی‌پور

چکیده

این مقاله به تحلیل سه حوزه مرتبط با یکدیگر می‌پردازد که در چارچوب آن‌ها، مسیحیان ارمنی ساکن اصفهان در دوره صفویه، سنت‌های هنری فارسی را فراگرفتند و به شیوه‌ای خلاقانه بازاندیشی و بازتفسیر کردند. در این پژوهش، سه موضوع بررسی می‌شود: اقتباس از فرم‌های معماری و تزئینی اسلامی در نمای بیرونی و تزئینات داخلی کلیساهای ارمنی جلفای نو؛ تصویرگری شاه مسلمان در نقاشی دیواری عمارت‌های بازرگانان مسیحی ارمنی، موسوم به خوجه‌ها؛ و انتقال مرکز کتابت نسخ خطی ارمنی که دو نسخه خطی انجیل نگهداری شده در ماتناداران (نسخه‌های خطی شماره ۶۷۸۵ و ۷۶۳۹) گواه آن هستند.

این پژوهش بر اساس تحلیل معماری، مقایسه‌های شمایل‌نگارانه و سبکی و نیز مطالعه انجامه‌های نسخه‌های خطی است. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهند که این پدیده‌ها را نباید نشانه‌هایی از همسان‌سازی دینی تلقی کرد، بلکه باید آن‌ها را جلوه‌هایی از تعامل، سازگاری و مذاکره فرهنگی در بستر امپراتوری اسلامی دانست. مسیحیان ارمنی ضمن حفظ هویت دینی خود، عناصر سنت هنری فارسی را از طریق هم‌زیستی و دیپلماسی در آثارشان ادغام کردند؛ فرآیندی که به موجب آن نوعی سنتز دوفرهنگی و متمایز در بستر اسلامی شکل گرفت.

کلیدواژه‌ها: جلفا، جلفای نو، اصفهان، کوچ اجباری، عمارت‌های خوجه‌ها، کلیسای ارمنی، گنبد، کاشی‌کاری، نگارگری کتاب، انجیل.

* ایوت تاجاریان — پژوهشگر ارشد در بخش شرق‌شناسی ماتناداران (مؤسسه پژوهشی نسخه‌های خطی باستانی)؛ دانشیار دانشگاه دولتی ایروان؛ رئیس مؤزۀ ماتناداران-ایروان، ارمنستان. گرتا گاسپاریان — پژوهشگر در بخش مطالعات هنر قرون وسطی ماتناداران (مؤسسه پژوهشی نسخه‌های خطی باستانی-ایروان، ارمنستان).



ایران پیش از تأسیس جلفای نو

در قرن شانزدهم میلادی، تأسیس سلسله صفوی نقطه عطفی مهم و سرنوشت‌ساز در تاریخ ایران بود؛ زیرا از آن پس، اوضاع ایران به‌طور چشمگیری دگرگون شد. برقراری ثبات سیاسی، گسترش تشیع به‌عنوان مذهب رسمی کشور، رونق اقتصادی و ایفای نقشی برجسته‌تر در عرصه جهانی، از ویژگی‌های دوره صفوی به‌شمار می‌رفتند.

صفویان همچنین ساختاری حکومتی ایجاد کردند که از طریق آن بر تمامی مراحل توسعه هنر نظارت داشتند؛ از آموزش هنرمندان گرفته تا تولید ابزارهای هنری و خلق آثار هنری. این مداخله فعال حکومت نشان می‌دهد که هنر جایگاه ویژه‌ای در میان اولویت‌های صفویان داشت.

شاه عباس اول (۱۵۸۸-۱۶۲۹) پس از رسیدن به سلطنت، اصلاحات گسترده‌ای را در عرصه سیاست و شهرسازی آغاز کرد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها انتقال پایتخت صفوی به اصفهان در سال‌های ۱۵۹۷-۱۵۹۸ بود. پیش از آن، تبریز و قزوین به‌ترتیب پایتخت‌های صفویان بودند.^۱

پس از انتقال پایتخت، اصفهان دستخوش تحولات گسترده‌ای شد و جمعیت آن افزایش یافت. بخش جنوب‌غربی شهر کنونی، کانون اصلی توسعه شهری قرار گرفت، در حالی که بافت قدیمی اصفهان همچنان دست‌نخورده باقی ماند. بنابراین، اصفهان عصر صفوی نه بر پایه تأسیس شهری کاملاً جدید، بلکه از طریق گسترش و دگرگونی شهری از پیش موجود توسعه یافت.

اصفهان به شهری تجاری و دیپلماتیک تبدیل شد و بازارها، مساجد، کاخ‌ها، مدارس و کارگاه‌های تولیدی متعددی در آن تأسیس شدند. برای توسعه پایتخت جدید، سرمایه‌گذاری‌ها مورد حمایت قرار گرفتند؛ از این‌رو، در مدت کوتاهی شمار زیادی از بازرگانان ملل مختلف در شهر سکونت گزیدند و کارگاه‌های تولیدی بسیاری در آن شکل گرفتند که به رونق تجارت انجامید.^۲

^۱ Matthee, R. (2012) "Safavid Iran through the Eyes of European Travelers", Harvard Library Bulletin 23 (1-2): 10-12.

^۲ Ferrier, R. W. (1996) A Journey to Persia: Jean Chardin's Portrait of Seventeenth Century Empire, pp. 17-25. London: I.B. Tauris.



از آنجا که عملیات ساختمانی عمدتاً دور از محله‌های قدیمی شهر انجام می‌شد، ساختار بخش کهن اصفهان تغییرات اساسی نکرد. از این رو، اصفهان جدید از دو بخش متمایز، یعنی بخش قدیمی و بخش جدید، تشکیل شد. به این ترتیب، شهر از پیوند سنت‌های دیرپای شهرسازی با بلندپروازی‌های امپراتوری صفوی شکل گرفت. در دوران شاه عباس اول، همین رویکرد در حوزه‌های صنعت و هنر نیز به کار گرفته شد. چنان‌که ژوزف پیتون دو تورنفورت^۳، جهانگرد فرانسوی، می‌نویسد:

«[شاه] عباس بزرگ چهره سراسر جهان را دگرگون کرد: همه کالاهای شرق در غرب شناخته شدند و محصولات غرب زینت‌بخش شرق شد»^۴.

در تابستان سال ۱۶۰۴، سلطان احمد اول، فرمانروای امپراتوری عثمانی، درصدد بازپس‌گیری سرزمین‌های ازدست‌رفته برآمد و نیروهای خود را از ارزروم (کارین) به سوی قارص و شیراک حرکت داد. شاه عباس ترجیح داد از رویارویی مستقیم نظامی خودداری کند و در عوض، راهبرد تخلیه اجباری مناطق در معرض تهدید را در پیش گرفت. او تصمیم گرفت بخش‌هایی از کشور را که مورد حمله سلطان عثمانی قرار گرفته بودند، از سکنه خالی کند و ارمنیان را به اصفهان کوچ دهد. هدف از این سیاست آن بود که دشمن از دسترسی به آذوقه محروم شود و در نتیجه، امکان ادامه پیشروی عثمانیان کاهش یابد. بدین ترتیب، در پی کوچ اجباری ارمنیان به فرمان شاه عباس، اجتماع‌های جدیدی از ارمنیان مهاجر در ایران شکل گرفت که یکی از برجسته‌ترین آن‌ها، جامعه ارمنی اصفهان بود^۵.

این مقاله این فرایندها را از خلال سه حوزه مرتبط با یکدیگر بررسی می‌کند: معماری کلیسایی، نقاشی دیواری و فرهنگ نسخه‌های خطی. هر یک از این حوزه‌ها جنبه‌ای متفاوت از تعاملات فرهنگی در جامعه ارمنی جلفای نو را آشکار می‌سازد. در کنار یکدیگر، این سه حوزه نه پدیده‌هایی مستقل و جدا از هم، بلکه جلوه‌هایی مکمل از یک محیط بصری و فرهنگی مشترک را بازتاب می‌دهند.

^۳ Joseph Pitton de Tournfort

^۴ Tajiryan, E. (2017) New Julfa in European Sources of the 17th-18th Centuries. Vol. 2, p. 187. Yerevan.

^۵ علاوه بر اصفهان، جوامع ارمنی در مناطق مختلف ایران، از جمله گیلان، مازندران، همدان، کاشان، فریدون، چهارمحال و بختیاری و شیراز نیز شکل گرفتند.



۲. از جلفا تا جلفای نو: مروری تاریخی

شهر جوغا (جلفا)^۶ در ناحیه یرنجک^۷، واقع در استان سیونیک^۸ ارمنستان بزرگ، قرار داشت^۹. جلفا یکی از سکونت‌گاه‌های برجسته ارمنستان بود که به واسطه موقعیت جغرافیایی راهبردی خود، از قرن سیزدهم به مرکز مهمی برای تجارت تبدیل شد. تجارت طی دهه‌ها پیشه اصلی ساکنان این شهر بود و بخش عمده‌ای از ثروت آنان نیز از همین راه به دست می‌آمد. کاروان‌های تجاری بازرگانان جوغا - که در منابع ارمنی از آنان با عنوان «خوجه» یاد شده است - آزادانه به هند (مدرس و کلکته)، چین، ایران، ایتالیا (ونیز)، وین، آمستردام، قسطنطنیه، مسکو، کریمه، آستراخان و همچنین جزیره جاوه و جزایر فیلیپین (مانیل)، در کنار مناطق دیگر، رفت و آمد می‌کردند^{۱۰}. در فاصله قرن‌های پانزدهم تا هفدهم، خوجه‌های ارمنی به چهره‌هایی برجسته در جامعه ارمنی تبدیل شدند. آنان نه تنها به سبب ثروت هنگفتی که اندوخته بودند، بلکه به واسطه مشارکت میهن‌پرستانه‌شان در سازمان‌دهی و حمایت از فعالیت‌های چاپ و نشر ارمنی نیز شهرت داشتند.

آغاز قرن هفدهم با افزایش تنش‌های ژئوپلیتیکی همراه بود؛ رقابت عثمانی و صفوی به جنگی آشکار تبدیل شد و پیامدهای ویرانگری برای ارمنستان شرقی به بار آورد.

^۶ نام جغرافیایی «جوغا» (به ارمنی: Ջուղա) در منابع انگلیسی‌زبان معادل «Julfa» است. «Nor Jugha» نیز به «جلفای نو» اشاره دارد.

^۷ Yernjak

^۸ Syunik

^۹ موقعیت جغرافیایی این شهر، آن را به چهارراهی تجاری مهم تبدیل کرده بود که در امتداد یکی از مسیرهای اصلی پیونددهنده اروپا به خاور دور قرار داشت. جلفا از مهم‌ترین مراکز شهری ارمنستان تاریخی به شمار می‌رفت و تا سال ۱۸۴۸ به حیات خود ادامه داد، بی‌آنکه وقفه‌ای در تداوم آن رخ دهد. از سده هفدهم تا سده بیستم، برای تمایز آن از جلفای نو، معمولاً از آن با نام «جلفای قدیم» یاد می‌شد.
برای اطلاعات بیشتر، بنگرید به: Ayvazyan A. (1984) Jugha, p. 3. Yerevan

^{۱۰} Ayvazyan, A. (1978) Historical and Architectural Monuments of Nakhijevan, p.39 Yerevan: Hayastan Publishing House.



آراکل تبریزی (داوریژتسی)^{۱۱}، وقایع‌نگار برجسته آن دوره، چنین روایت می‌کند:

«قرن هفدهم برای مردم ارمنی با فاجعه آغاز شد. در سال ۱۶۰۳، شاه عباس اول با سپاهی عظیم از اصفهان به سوی دشت آرات حرکت کرد تا لشکرکشی‌ای را که مدت‌ها برای آن برنامه‌ریزی کرده بود، علیه امپراتوری عثمانی آغاز کند. او ابتدا تبریز را تصرف کرد، سپس نخجوان را در عرض یک روز به تصرف خود درآورد و پس از آن، نیروهایش را برای فتح دژ ایروان روانه کرد.^{۱۲}»

بر اساس شماری از منابع، شاه عباس هنگام برنامه‌ریزی برای اشغال ناحیه نخجوان، اهمیت ویژه‌ای برای شهر تجاری نامدار جلفا قائل بود و سه روز در آنجا اردو زد. آراکل داوریژتسی روایت می‌کند که اهالی جلفا، بی‌آنکه از مقاصد واقعی شاه آگاه باشند، با تشریفاتی رسمی از او استقبال کردند و مسیر میان ساحل رودخانه و کاخ خوجه خاجیک را آراستند. با این حال، پس از تصرف دژ ایروان، شاه عباس اخراج اجباری و گسترده جمعیت ارمنی ارمنستان شرقی را آغاز کرد؛ رویدادی که در منابع تاریخی با عنوان «سورگون» (sürgün) «یا «سورگون بزرگ» شناخته می‌شود و به جابه‌جایی اجباری حدود ۴۰۰ هزار ارمنی انجامید.^{۱۳}

ساکنان تبعیدشده جوغا در حوالی اصفهان اسکان داده شدند؛ جایی که شاه عباس، به موجب فرمانی سلطنتی، به آنان اجازه داد در امتداد ساحل زاینده‌رود سکونت گزینند. در آنجا، جامعه‌ای جدید شکل گرفت که به یاد سرزمین پیشین خود، «جلفای نو» نام گرفت. در این

^{۱۱} Arakel of Tabriz (Davrizhetsi)

^{۱۲} Arakel of Tabriz (Davrizhetsi) (1988) History, pp. 32–35. Yerevan.

^{۱۳} برخی گزارش‌ها درباره انتقال ارمنیان به ایران در تاریخ‌نامه آرکل، مورخ یادشده در بالا، آمده است. او خاطرنشان می‌کند که جمعیت در سه گروه به ایران منتقل شد. آرکل از گروه نخست با عنوان «کوچ اجباری بیگانگان»، از گروه دوم با عنوان «کوچ اجباری آرات» و تنها از گروه سوم با عنوان «جلفاییان» یاد می‌کند: (Arakel of Tabriz (Davrizhetsi) (1988) History, p. 84). از این گزارش روشن می‌شود که شاه عباس در ابتدا قصد داشت نه فقط ساکنان جلفا، این سکونتگاه تاریخی، بلکه مردم شماری از شهرها و روستاهای منطقه آرات را نیز به ایران منتقل کند. میکائیل مالخاسیان، مورخ، استدلال می‌کند که جمعیتی که از مناطق مختلف ارمنستان به استان آرات آورده شده بود، در مکان واحدی گردآوری و متمرکز شد. بسیاری از آنان موفق شده بودند از اسارت بگریزند، با این حال قرار بود آنان نیز شناسایی و به اجبار کوچانده شوند. بنگرید به:



باره، غازیان^{۱۴}، تاریخ‌نگار هنر، می‌نویسد: «جمعیت جلفای قدیم پس از سکونت در امتداد ساحل زاینده‌رود، در نزدیکی اصفهان، به مدد سخت‌کوشی، فعالیت گسترده طبقه بازرگان و مهارت استادکاران و صنعتگران، موفق شدند به جلفای نو سیمایی شهری ببخشند.^{۱۵}»

این شهر بر اساس طرحی دقیق و سنجیده ساخته شد^{۱۶} و خیابانی بزرگ به طول تقریبی ۳۰۰۰ متر داشت که به نام نخستین کلانتر^{۱۷} جلفا، خوجه نظر، نام‌گذاری شده بود. جلفای نو به سرعت به یکی از مراکز مهم سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دولت صفوی تبدیل شد و به عنوان یکی از گلوگاه‌های اصلی شبکه تجاری پیونددهنده اروپا و هند ایفای نقش کرد.

۳. جلوه‌های هنر و معماری اسلامی در بناهای کلیسای مسیحیان جلفای نو

۳.۱. تأثیر معماری اسلامی بر تزئینات بیرونی کلیساهای مسیحی ارمنی

از آغاز قرن هفدهم، اصفهان به یکی از مراکز عمده تولیدات هنری ایران تبدیل شد؛ شهری که در آن معماری، نقاشی دیواری، تذهیب نسخه‌های خطی و گونه‌های مختلف هنرهای تزئینی رونق گرفت. اصفهان به عنوان پایتخت دولت صفوی، به تدریج به محیطی بصری و

^{۱۴} Ghazaryan

^{۱۵} Ghazaryan, M. (1974) *Armenian Painting in XVII–XVIII Centuries*, p. 13. Yerevan.

^{۱۶} «خیابان نظر» که گذرگاه اصلی جلفا به شمار می‌رفت، ۳۲۷۶ گام طول و ۱۶ گام عرض داشت. در امتداد این خیابان، کارگاه‌ها و مغازه‌های متعددی قرار داشتند. باین حال، متأسفانه این خیابان از میان رفته است و امروزه نقطه آغازین ورودی جلفای نو را مشخص می‌کند. برای بررسی تفصیلی، بنگرید به:

Khachikyan, Sh. (1988) *The Armenian Mercantile Community of New Julfa and Its Commercial and Economic Relations with Russia in the Seventeenth–Eighteenth Centuries*, p. 37. Yerevan; Ter-Yovhaneanc, Y. (1880) *History of New Julfa in Isfahan*. Vol. I, p. 172. New Julfa.

^{۱۷} «کلانتر» (برگرفته از واژه فارسی و به معنای «رئیس شهر»)، عنوانی بود که که معمولاً از میان خوجه‌های ثروتمند جلفای نو، به فردی اهدا می‌شد. مسئولیت اصلی او نظارت بر امور سیاسی و عمومی مهم در جامعه جلفای نو بود. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به:

Tajiryan, E. (2017) *New Julfa in European Sources of the 17th–18th Centuries*, Vol. 2, p. 113.



معماری با انسجام نسبی دست یافت که بر شیوه‌های ساخت‌وساز بناهای یادمانی و ساختمان‌های متعارف شهری تأثیر گذاشت.

در چنین بستری، جامعهٔ ارمنی جلفای نو ناگزیر بود جایگاه خود را در محیطی فرهنگی و سیاسی که عمدتاً اسلامی بود، تعریف و تثبیت کند. حامیان و معماران ارمنی، ضمن حفظ هویت دینی و سنت‌های کلیسایی خود، به‌صورت گزینشی از زبان معماری ایرانِ عصر صفوی بهره گرفتند. در نتیجه، کلیساهای جلفای نو نمونه‌ای روشن از سازگاری معماری را به نمایش می‌گذارند؛ سازگاری‌ای که در آن، بناهای مسیحی دارای کارکردهای آیینی ارمنی، عناصری از محیط معماری پیرامون خود در ایران را در بر گرفته‌اند. اگرچه محیط جدیدی که ارمنیان ایران در آن قرار گرفته بودند - با مضامین دینی، مناسک آیینی و جهان‌بینی فرهنگی خاص خود - تفاوتی بنیادین با سنت‌های مسیحی ارمنی داشت و در آغاز برای آنان بیگانه و از نظر عاطفی دگرانگارانه تلقی می‌شد، این جامعه به‌تدریج ناگزیر شد خود را با واقعیت جدید سازگار کند. برای ارمنیان مسیحی که در ایران سکونت گزیده بودند، حفظ ایمان، زبان و هویت فرهنگی همچنان دغدغه‌ای اساسی به شمار می‌رفت. از این‌رو، آنان رویکردی محتاطانه، انعطاف‌پذیر و مبتنی بر دیپلماسی در پیش گرفتند و به‌تدریج روابطی متقابلاً سودمند با شاه عباس اول و جانشینان او برقرار کردند.

سازگاری با محیط فرهنگی پیرامون، انتظارات مقامات دینی و ویژگی‌های خاص سیاست حکومتی صفوی، به ابزاری ضروری برای ارمنیان تبدیل شد تا هم امنیت جامعهٔ خود را تضمین کنند و هم تداوم هویت فرهنگی‌شان را حفظ نمایند. یکی از ملموس‌ترین جلوه‌های این تعاملات را می‌توان در فرهنگ مادی، به‌ویژه در عرصهٔ معماری کلیساهای، مشاهده کرد. کلیساهای ارمنی اصفهان، با وجود آنکه به‌عنوان مکان‌های عبادت مسیحیان فعالیت



شکل ۱. گنبد کلیسای جامع وانک در جلفای نو. © گرتا گاسپاریان

می‌کردند^{۱۸}، در بسیاری از موارد عناصری شاخص از معماری ایرانی و اسلامی را در تزئینات بیرونی خود به کار گرفته‌اند؛ عناصری همچون ساختارهای گنبددار، قوس‌های نوک‌تیز، سطوح کاشی‌کاری‌شده و ویژگی‌های صوری مشابه.

در سنت معماری ارمنی، گنبد معمولاً در مرکز طرح صلیبی‌شکل قرار می‌گیرد و با سقفی مخروطی یا هرمی‌شکل مشخص می‌شود؛ عنصری که نماد صعود عمودی است و از اهمیت سازه‌ای و نمادین آشکاری برخوردار است. این الگوی معماری که در اواخر دوران باستان تثبیت شد، در سراسر تاریخ معماری کلیسای ارمنی تداومی چشمگیر داشته است (شکل ۱). در مقابل، گنبدهای شماری از کلیساهای جلفای نو - به‌ویژه گنبد کلیسای جامع وانک - از نظر شکل با الگوهای سنتی ارمنی تفاوت دارند. این گنبدها به‌جای برخورداری از نیمرخ‌های مخروطی یا هرمی تیز و مشخص که در معماری ارمنی رایج است، اغلب پایه‌هایی گرد و ساختاری کشیده در راستای عمودی دارند. همچنین از نظر ریخت‌شناختی و ساختاری، شباهت نزدیکی به الگوهای گنبدسازی در معماری مذهبی عصر صفوی نشان می‌دهند.

^{۱۸} Carshwell, J. (1968) New Julfa. The Armenian Churches and Other Buildings, p. 23. Oxford.



این گنبدها، هم از منظر ریخت‌شناختی و هم از نظر فنون مهندسی، شباهت نزدیکی به الگوهای گنبدسازی رایج در معماری مذهبی ایرانی و اسلامی دارند. این شباهت به‌ویژه هنگامی آشکار می‌شود که آن‌ها را با بناهای شاخص عصر صفوی در اصفهان، همچون مسجد شیخ لطف‌الله (۱۶۰۳-۱۶۱۹) و مسجد شاه (مسجد امام کنونی؛ ۱۶۱۱-۱۶۳۰)^{۱۹}، مقایسه کنیم؛ گنبدهای این دو مسجد نیز به همین ترتیب، دارای پایه‌هایی پیازی‌شکل و تأکیدی عمودی با رأس نوک‌تیز هستند.

این وجوه تشابه را نباید نشانه‌ای از تقلید مستقیم دانست؛ بلکه آن‌ها بازتاب تأثیرپذیری از زبانی مشترک در معماری‌اند که در بستر یک محیط شهری و فرهنگی واحد شکل گرفته بود. عامل دیگری که به این شباهت‌ها انجامید، انتخاب مصالح ساختمانی بود. در اصفهان و مناطق پیرامون آن، به‌دلیل کمیابی سنگ طبیعی و توسعه چشمگیر فنون بومی ساختمان‌سازی، آجر جایگاه غالبی در شیوه‌های ساخت‌وساز داشت. استفاده از آجر امکان ساخت گنبدهایی وسیع با انحنای نرم و پیوسته و گذارهای تدریجی را فراهم می‌کرد و از این‌رو، برای اجرای گنبدهای نوک‌تیز و کشیده بسیار مناسب بود. به‌کارگیری همین مصالح و فنون ساختمانی در کلیساهای ارمنی جلفای نو - که در بسیاری موارد با مشارکت همان استادکاران محلی صورت می‌گرفت - به‌طور طبیعی به شکل‌گیری راه‌حل‌های سازه‌ای و صوری مشابه منجر شد. این ویژگی‌های معماری را نباید به‌منزله دگرگونی دینی تفسیر کرد؛ بلکه آن‌ها بازتاب فرایندی آگاهانه و عمل‌گرایانه از سازگاری با محیط معماری محلی هستند. ارمنی‌ها، درحالی‌که عناصری از زبان معماری رایج را در نمای بیرونی کلیساهای خود به کار می‌گرفتند، سنت‌های مسیحی ارمنی را در سازمان‌دهی فضای داخلی بنا، طرح‌های شمایل‌نگارانه و کارکردهای آیینی به‌طور پیوسته حفظ کردند. حاصل این فرایند، ترکیبی متمایز بود که در آن، معماری کلیسای ارمنی، منطق آیینی و نمادین مسیحی خود را حفظ می‌کرد و در عین حال، برخی راه‌حل‌های صوری شکل‌گرفته در محیط معماری ایران را به‌صورت گزینشی می‌پذیرفت. بنابراین، فرهنگ مادی ارمنی‌های ایران که در محیطی بیگانه شکل گرفت - به‌ویژه ویژگی‌های سبکی نمای بیرونی کلیساهای - را می‌توان گواهی تاریخی و فرهنگی مهمی دانست. این فرهنگ نشان می‌دهد که چگونه یک جامعه مسیحی توانست هویت خود را حفظ کند و هم‌زمان، عناصر هنری فرهنگ پیرامونش را به رسمیت بشناسد و خلاقانه در آثار خود ادغام کند.

^{۱۹} See "Islamic arts: Architecture", in Britannica.

[<https://www.britannica.com/topic/Islamic-arts/Safavid-art#ref317020>, accessed on 11.11.2025].



۲. ۳. تأثیر هنر اسلامی بر تزئینات داخلی کلیساهای مسیحی ارمنی

در اصفهان قرن هفدهم، سطوح بیرونی و داخلی بناها به طور گسترده با کاشی‌های سرامیکی، کاشی‌کاری معرق و کاشی‌های چندرنگی تزئین می‌شد که مورد اخیر را با فن موسوم به هفت‌رنگ اجرا می‌کردند. بدین ترتیب، تزئینات کاشی به یکی از عناصر شاخص طراحی معماری تبدیل شد.^{۲۰} در محیط ارمنی جلفای نو، این فنون - به‌ویژه شیوه هفت‌رنگ - به طور گسترده در تزئینات داخلی کلیساهای و در برخی موارد، در نمای بیرونی و حیاط‌های آن‌ها به کار گرفته شدند. اگرچه چنین شیوه‌های تزئینی در معماری سنتی ارمنی متداول نبود، به تدریج در زبان بصری کلیساهای جلفای نو جای گرفت. با وجود اینکه ویژگی‌های فنی و رنگ‌شناختی این کاشی‌ها شباهت زیادی به نمونه‌های به کار رفته در مساجد عصر صفوی دارند، محتوای شمایل‌نگارانه آن‌ها به طور کامل در چارچوبی مسیحی بازتفسیر شده است (شکل ۲).



a



b



c

شکل ۲. کاشی‌ها به عنوان عنصری تزئینی در کلیساهای جلفای نو. (a) - ورودی کلیسای سنت گورگ، (b) - بخش پایینی فضای داخلی تالار کلیسای جامع وانک، (c) - ورودی کلیسای سنت استپانوس. © شورای اسقف‌های ارامنه اصفهان

از نظر فن اجرا و طیف رنگی، کاشی‌کاری کلیساهای جلفای نو شباهت نزدیکی به کاشی‌کاری مساجد اصفهان دارد؛ تفاوت‌ها عمدتاً در انتخاب نقوش تزئینی، مضامین شمایل‌نگارانه و نحوه ترکیب رنگ‌ها مشاهده می‌شوند. بخش‌های مختلف این کلیساهای کاشی‌هایی با مضامین

^{۲۰} Carshwell, J. (1968) New Julfa. The Armenian Churches and Other Buildings, pp. 26-27.



شکل ۳. تزئینات کاشی کاری نمای بیرونی کاخ گلستان (ایران؛ موزه کاخ گلستان)، سده شانزدهم. © ایوت تاجاریان

گونگون را در خود جای داده‌اند که واجد طراحی بدیع و راه‌حل‌های شمایل‌نگارانه متمایزی هستند. تزئینات کاشی در بستر ارمنی جلفای نو با گنجینه‌ای غنی از عناصر تزئینی شناخته می‌شوند که نقوش گیاهی، حیوانات، میوه‌ها و پرندگان را در بر می‌گیرند. اگرچه زبان کلی تزئینات از سنت‌های ایرانی پیروی می‌کند، تأثیرات هنر چین نیز به وضوح در آن دیده می‌شود؛ تأثیراتی که در بازنمایی موجودات اساطیری، سیمرغ‌ها و الگوهای ابرمانند سبک‌پردازی شده نمود می‌یابند (شکل ۳). برخی از تابلوهای کاشی‌کاری معرق را صنعتگران ارمنی ساخته‌اند و این آثار اغلب دارای کتیبه‌هایی به زبان ارمنی هستند؛ امری که از ادغام آن‌ها در سنت هنری بومی حکایت دارد. اگرچه کلیسای وانک و کلیسای سنت بیت‌لحم از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌ها به شمار می‌روند، استفاده از کاشی‌های سرامیکی در واقع تقریباً در تمامی کلیساهای جلفای نورواج داشته است. کاشی‌ها به صورت نظام‌مند در بخش‌های مختلف معماری جای‌گذاری می‌شدند؛ از جمله در زیر بخش محراب، در امتداد ردیف‌های پایینی دیوارهای داخلی، بالای ورودی‌ها و بر برج‌های ناقوس. هر یک از این جایگاه‌ها با طرحی تزئینی و شمایل‌نگارانه خاصی مطابقت داشت. در بخش‌های پایینی محراب، اغلب مضامین اصلی مسیحیت، مانند مسیح و حواریون، به تصویر کشیده می‌شدند تا بر جایگاه محوری الهیاتی این بخش از فضای مقدس تأکید شود. ردیف‌های پایینی دیوارهای داخلی کلیساها معمولاً با نقوش گیاهی و تزئینی آراسته می‌شدند، درحالی‌که فرشتگان اغلب بر برج‌های ناقوس نقش می‌بستند. تابلوهای کاشی‌کاری‌شده‌ای که بالای ورودی‌ها قرار داشتند، مانند صحنه‌های میلاد مسیح، نقش تصاویری نمادین برای گذار از یک فضا به فضای دیگر را ایفا می‌کردند و از طریق هدایت بصری، ورود مؤمنان به قلمرو

کشیده می‌شدند تا بر جایگاه محوری الهیاتی این بخش از فضای مقدس تأکید شود. ردیف‌های پایینی دیوارهای داخلی کلیساها معمولاً با نقوش گیاهی و تزئینی آراسته می‌شدند، درحالی‌که فرشتگان اغلب بر برج‌های ناقوس نقش می‌بستند. تابلوهای کاشی‌کاری‌شده‌ای که بالای ورودی‌ها قرار داشتند، مانند صحنه‌های میلاد مسیح، نقش تصاویری نمادین برای گذار از یک فضا به فضای دیگر را ایفا می‌کردند و از طریق هدایت بصری، ورود مؤمنان به قلمرو



مقدس را نشان می‌دادند. این شواهد نشان می‌دهند که تزئینات کاشی در کلیساهای جلفای نو را نباید صرفاً اقتباس از صورت‌های هنری ایرانی دانست. بلکه این پدیده بازتاب فرایندی از سازگاری گزینشی است که طی آن، عناصر فنی و صوری محیط بصری عصر صفوی بازتفسیر شدند و در ساختار نمادین و آیینی فضای کلیسایی ارمنی جای گرفتند.

۴. حضور شاهانه در عمارت‌های خوجه‌ها در اصفهان عصر صفوی

شاه عباس اول پس از انتخاب اصفهان به عنوان پایتخت صفوی، در اندیشه آن بود که این شهر را نه تنها به مرکز سیاسی، بلکه به کانونی بزرگ برای هنر و معماری ایرانی، فرهنگ و تجارت بین‌المللی تبدیل کند؛ مرکزی که پیوندی حیاتی میان اروپا و هند برقرار سازد.^{۲۱} در تحقق این راهبرد، بازرگانان ارمنی، به‌ویژه نخبگان خوجه جلفا، نقشی محوری بر عهده داشتند.^{۲۲}

آکادمیسین ایلینا پتروشفسکی^{۲۳} در این باره می‌نویسد: «شاه عباس هنگام اقدام به کوچ اجباری گسترده جمعیت ارمنی، کاملاً آگاه بود که انتقال بازرگانان و صنعتگران باتجربه به ایران، تجارت خارجی را رونق خواهد بخشید و به رشد اقتصادی کشور، به‌ویژه در مناطق مرکزی آن، کمک شایانی خواهد کرد»^{۲۴}.

پس از این کوچ اجباری، جمعیت جلفای نو به سرعت به حدود سه هزار نفر رسید. شاه عباس برای سالیان متمادی، ارمنیان را از پرداخت مالیات معاف کرد، زمین‌هایی برای ساخت کلیسا در اختیارشان گذاشت و اقدامات گوناگونی به عمل آورد تا آنان در ایران ماندگار شوند. ارمنیان جلفای نو، در سایه حمایت سلطنتی، توانستند با احداث کلیساها و مدارس و رونق بخشیدن به نسخه‌پردازی، چاپ و هنرهای تجسمی، هویت ملی و دینی خود را حفظ کنند.

^{۲۱} Ghazaryan, M. (1968) "XVII Century Armenian Painting of New Julfa", Historical and Philological Journal 1: 193.

^{۲۲} Tanavoli, P. (2016) European Women in Persian Houses: Western Images in Safavid and Qajar Iran, p. 19. London: I.B. Tauris.

^{۲۳} I. Petrushevsky

^{۲۴} Petrushevsky, I. P. (1949) Essays on the History of Feudal Relations in Azerbaijan and Armenia (Sixteenth–Eighteenth Centuries), p. 82. Leningrad.



منابع مکتوب و تصویری متعددی گواه آن‌اند که خوجه‌های ارمنی ایران، فارغ از تعلق دینی مسیحی خود، پیوسته روابطی محترمانه - و اغلب نزدیک - با مقامات بلندپایهٔ مسلمان و دستگاه حاکم صفوی داشتند. این روابط نه تنها در اسناد رسمی و سفرنامه‌ها، بلکه در تزئینات نقاشی دیواری عمارت‌های خوجه‌ها نیز بازتاب یافته است.

پیترو دلا واله^{۲۵}، جهانگرد ایتالیایی، می‌نویسد: «عمارت‌های خوجه‌های جلفای نو چنان باشکوه بودند که حتی شایستگی میزبانی از خود شاه را نیز داشتند»^{۲۶}.

گفته می‌شود شاه عباس از عمارت‌های بازرگانان ارمنی دیدار می‌کرد، با خوجه‌ها از نزدیک به گفت‌وگو می‌پرداخت و بنابر برخی منابع، حتی در مراسم مذهبی آنان نیز حضور می‌یافت. در این چارچوب، عمارت‌های خوجه‌ها صرفاً فضاهایی مسکونی نبودند، بلکه به مکان‌هایی برای تعاملات دیپلماتیک نیز تبدیل شده بودند.

در طول قرن‌های هفدهم و هجدهم، طبقهٔ ثروتمند خوجه‌ها عمارت‌های متعددی بنا کرد که شماری از آن‌ها تا امروز باقی مانده‌اند، درحالی که برخی دیگر تنها از طریق منابع مکتوب شناخته می‌شوند. بر اساس پژوهش‌های جدید محققان، از مجموع ۴۴ عمارت، شش بنا در گذر زمان از میان رفته‌اند و ۳۸ عمارت همچنان پابرجا هستند، هرچند برخی از آن‌ها دستخوش تغییراتی شده‌اند و اکنون کاربری‌های دیگری دارند^{۲۷}.

از جمله عمارت‌های باقی‌مانده می‌توان به عمارت‌های آبگار، خوجه پطروس ولیجانیان، هوهانس، سوکیاس و مارتا پیترز اشاره کرد. در مقابل، از جمله عمارت‌های ویران‌شده می‌توان عمارت‌های آلوخان، آقا کمالیان، وسکان و وارتانس آبگار را نام برد. در این بستر اجتماعی و فرهنگی، نقاشی دیواری به جلوه‌ای بصری از هویت خوجه‌ها، جایگاه اجتماعی و وابستگی سیاسی آنان تبدیل شد. عکاسی نیز نقشی اساسی در مطالعهٔ این عمارت‌ها ایفا کرده است.

^{۲۵} Pietro Della Valle

^{۲۶} Hermet, A. (2000) *The Venice of the Armenians*, p. 175. Yerevan: Sahak Partev Publishing Hous.

^{۲۷} Tajarian, Y., Gasparian, G. (2024) "The Khoja Mansions of New Julfa as a Source for the Study of the Characteristics of Architectural Cultural Heritage," *Multidisciplinary Reviews* 7: ss019.



آوو هوانیسیان، عکاس ارمنی تبار ایرانی، با انجام مجموعه‌ای گسترده از عکاسی، بیشتر عمارت‌های خوجه‌ها را به تفصیل مستندنگاری کرد^{۲۸}.

۱.۴. به تصویر کشیدن شاه عباس در عمارت خوجه سلطان

اگرچه ارمنی‌ها، همچون دیگر مسیحیان ساکن اصفهان، رسماً از اتباع دولت صفوی به شمار می‌رفتند، روایت‌های هم‌عصر نشان می‌دهند که نقش آنان بسیار فراتر از این جایگاه حقوقی بود. خوجه‌های ارمنی، به عنوان واسطه‌هایی در شبکه‌های تجاری و اقتصادی، روابطی نزدیک و اغلب مستقیم با شاه داشتند. خود حاکم نیز به زندگی درونی جوامع مسیحی علاقه نشان می‌داد و هرگاه اراده می‌کرد، می‌توانست به فضاهای اجتماعی و خصوصی آنان وارد شود. این تعاملات، اگرچه بر ملاحظات عمل‌گرایانه سیاسی استوار بودند، از نوعی صمیمیت شخصی نیز حکایت داشتند. جایگاه اجتماعی اعضای برجسته نخبگان بازرگان ارمنی همچون خوجه‌ها، نه تنها فعالیت اقتصادی، بلکه ارتباط مستقیم آنها با قدرت سلطنتی را نیز امکان‌پذیر می‌ساخت

و زمینه‌ساز روابطی می‌شد که از نظر سیاسی و اجتماعی برای هر دو طرف سودمند بود.



شکل ۴. شاه عباس دوم در یک ضیافت، عمارت خوجه سلطان در جلفای نو. © آوو هوانیسیان

یکی از نقاشی‌های دیواری عمارت خوجه سلطان که آوو هوانیسیان آن را «شاه عباس دوم در ضیافت» نامیده است (شکل ۴)، دقیقاً از نظر ایدئولوژیک اثری گویا به شمار می‌رود، زیرا شاه نه در فضای کاخی سلطنتی، بلکه در داخل عمارت یک خوجه مسیحی ارمنی به تصویر کشیده شده است. شاه در این نقاشی با حالتی

^{۲۸} بیشتر عمارت‌های خوجه‌ها تا به امروز باقی نمانده‌اند. از این رو، مطالعه تزئینات دیواری آن‌ها عمدتاً از طریق عکس‌هایی که در دوره‌های مختلف گرفته شده، امکان‌پذیر شده است؛ در میان این عکس‌ها، آثار آوو هوانیسیان، عکاس، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این عکس‌ها به منزله شواهدی مستند از مجموعه معماری‌ای هستند که زمانی از جایگاهی برجسته برخوردار بودند و اکنون مواد و اطلاعات ضروری را برای شناسایی، تحلیل و تفسیر آن‌ها در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهند. برای مطالعه بیشتر، بنگرید به:



آسوده و تقریباً روزمره نشسته و فاقد ویژگی‌های رسمی درباری یا مؤلفه‌های تقدس بخش است. چنین بازنمایی او را از قلمرو دوردست اقتدار تقدیس شده خارج می‌کند و در فضای انسانی و عرفی یک خانه ارمنی جای می‌دهد. این تصویر از نظر مستندنگاری تاریخی نیز اهمیت دارد. همان‌گونه که بازنمایی مقام‌های مسیحی و فرستادگان خارجی در نقاشی دیواری‌های سلطنتی ایران، گواهی بر حضور واقعی آنان در دربار و تعامل مستقیم‌شان با شاه تلقی می‌شود، همین اصل را می‌توان درباره نقاشی‌های دیواری موجود در عمارت‌های خوجه‌های ارمنی نیز به کار بست. تصویر شاه در اینجا نمادین یا تمثیلی نیست، بلکه همچون تأییدی بصری بر حضور واقعی اوست؛ گواهی بر اینکه شاه به فضای این خانه وارد شده یا با صاحبان آن روابط مستقیمی داشته است.

در سنت بصری صفوی، بازنمایی شاه در صحنه‌های ضیافت یا پذیرایی سابقه‌ای تثبیت شده داشت و آرمان‌هایی چون معاشرت اجتماعی ضابطه‌مند و حضور سلطنتی را منعکس می‌کرد. از این منظر، این تصویر نیز در یک زبان بصری عام‌تری مشارکت دارد که مشخصه فرهنگ دربار صفوی بود.

محور اصلی ایدئولوژیک این نقاشی دیواری در همین جابه‌جایی فضایی نهفته است: شاه مسلمان به محیطی مسیحی «منتقل» می‌شود و خانه یک بازرگان ارمنی به مکانی بدل می‌گردد که در آن اقتدار عرفی نیز حضور دارد. این امر را می‌توان جلوه‌ای هنری از واقعیت‌های دیپلماتیک ایران عصر صفوی دانست. خوجه‌های ارمنی، با وجود مسیحی‌بودن، هم‌زمان از کارگزاران کلیدی شبکه‌های اقتصادی، تجاری و دیپلماتیک شاه بودند. بنابراین، حضور تصویر شاه بر دیوارهای عمارت‌های آنان را نباید صرفاً به نشانه‌ای از سلطه تقلیل داد؛ بلکه این تصویر بازتاب رابطه‌ای پیچیده‌تر است که در آن سلسله‌مراتب، حمایت سلطنتی، نزدیکی دیپلماتیک و هم‌زیستی به‌طور هم‌زمان حضور دارند. شاه در این تصویر نه به‌عنوان مرجع اقتدار دینی، بلکه در مقام حامی عرفی بازنمایی شده است که حمایت او استقلال اقتصادی و فرهنگی جامعه مسیحی را تضمین می‌کرد.

انتخاب صحنه پذیرایی نیز به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست. حضور یک نوازنده، حالات آسوده بدن‌ها و نمایش حرکات روزمره، فضایی از هم‌زیستی مسالمت‌آمیز ایجاد می‌کند؛ فضایی که در آن تفاوت دینی نه به‌عنوان نقطه‌ای برای تقابل، بلکه از طریق تعامل فرهنگی به‌صورت ظریف کم‌رنگ می‌شود. در اینجا، شاه مسلمان در قلمرو عرفی زندگی خصوصی یک خانواده مسیحی - موسیقی، معاشرت و تعامل اجتماعی - حضور پیدا می‌کند و بدین ترتیب، ایده‌های هم‌زیستی و به‌رسمیت‌شناختن متقابل را به زبان تصویر بیان می‌دارد. به این ترتیب، عمارت بازرگان ارمنی



نه فضایی بسته و منزوی، بلکه مکانی جلوه می‌کند که در آن، تمایزهای ناشی از قدرت و ایمان برای مدتی جای خود را به ارتباط اجتماعی می‌دهند.

از منظر دینی، این نقاشی دیواری تفسیری چندلایه را امکان‌پذیر می‌سازد. از این‌رو، تصویر شاه در فضای خصوصی خانه یک بازرگان ارمنی را باید هم نشانه‌ای از حضور سیاسی و هم بیانی بصری از هم‌زیستی حاصل از تعامل و توافق دانست. این تصویر بازتاب‌دهنده شرایطی است که در آن تفاوت‌های دینی مانع تعامل نبودند، بلکه از طریق مناسبات و رویه‌های مشترک اجتماعی و فرهنگی میانجی‌گری می‌شدند.

۵. تعامل با محیط هنری ایران: دو نسخه خطی انجیل از جلفای نو

جلفای قرون وسطی، به‌عنوان یکی از مراکز برجسته اقتصادی و فرهنگی، در تاریخ فرهنگ نسخه‌پردازی ارمنی نیز به‌سبب کارگاه‌های کتابت نسخ خطی خود شناخته شده است. بر اساس انجامه‌های نسخ خطی باقی‌مانده و ویژگی‌های سبکی نگاره‌های آن‌ها، می‌توان چنین فرض کرد که آموزش و فعالیت سازمان‌یافته در هنرهای کتابت در جلفا از قرن‌های دوازدهم تا سیزدهم میلادی آغاز شده و تا زمان کوچ اجباری سازمان‌یافته به‌دست شاه عباس ادامه داشته است. بخش قابل‌توجهی از مراکز کتابت جلفا، به‌ویژه در جریان کوچ اجباری، از میان رفتند و در نتیجه، تنها شمار محدودی از نسخه‌های خطی - که عمدتاً به قرن‌های چهاردهم تا هفدهم تعلق دارند - حفظ شده‌اند.^{۲۹} با این حال، نسخه‌های باقی‌مانده شواهد ارزشمندی برای بررسی تحول و انتقال فعالیت‌های کتابت فراهم می‌کنند.

این فرایند را می‌توان به روشن‌ترین شکل در دو نسخه خطی انجیل، به شماره‌های ۶۷۸۵ و ۷۶۳۹ که در ماتناداران نگهداری می‌شوند، مشاهده کرد. این دو نسخه نمایانگر دو مرحله متمایز، اما مکمل یکدیگر، از همین تحول تاریخی‌اند. بررسی آن‌ها در کنار یکدیگر امکان پیگیری انتقال تدریجی سنت کتابت از مراکز پیش از کوچ اجباری به اصفهان را در بستر گسترده‌تر شکل‌گیری جلفای نو فراهم می‌کند.

^{۲۹} Ayvazyan, A. (1998) Mural Painting Art of Nakhijevan, pp. 12, 14. Yerevan: Gitutyun Publishing House of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia.



نسخه ۶۷۸۵ اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا انجامه‌های آن به دو مرکز تولید اشاره می‌کنند: خیزان و اصفهان^{۳۰}. بخشی از این نسخه در دوره پیش از کوچ اجباری در خیزان کتابت شده و بخش دیگر بعدها در اصفهان به پایان رسیده است. این وضعیت به ما امکان می‌دهد نسخه را اثری متعلق به دوره گذار بدانیم که در آن، دو واقعیت متفاوت در سنت کتابت - پیش و پس از کوچ اجباری - در قالب یک نسخه واحد با یکدیگر پیوند خورده‌اند.



صفحه تذهیب شده نسخه ۶۷۸۵ و نگاره‌ها و برنامه تزئینی آن شایسته توجهی ویژه‌اند. آرایه‌های این صفحه (شکل ۵) صرفاً از قواعد متداول تذهیب نسخه‌های خطی ارمنی پیروی نمی‌کنند. درهم‌تنیدگی متقارن نقوش گیاهی و هندسی، قاب‌بندی‌های چندرنگ و میدان تزئینی یکپارچه آن، از پیوند با سنت گسترده‌تر نسخه‌آرایی اسلامی حکایت دارند. از این منظر، ترکیب‌بندی صفحه را می‌توان نه تنها با هنر نسخه‌آرایی عصر صفوی، بلکه با سنت‌های پیشین آرایش صفحات آغازین نسخه‌های سلجوقی و پس‌اسلجوقی نیز مرتبط دانست؛ سنت‌هایی که برای مدت طولانی بر طراحی نسخه‌های خطی اسلامی تأثیر گذاشتند.

شکل ۵. صفحه عنوان، نسخه خطی شماره ۶۷۸۵، انجیل، خیزان و اصفهان، ۱۶۰۷. کاتب: خاچاتور خیزانی؛ تصویرگران: پتروس راهب و مسروپ شماس؛ سفارش‌دهنده: خوجه پتروس، روی برگ ۳۴.

© ماتناداران (مؤسسه پژوهشی نسخه‌های خطی کهن مسروپ ماشتوتس)

نقوش صلیب در قاب‌های تزئینی به وضوح برجسته شده‌اند، درحالی‌که کتیبه‌ها خط و هویت زبانی ارمنی را حفظ می‌کنند. آنچه در اینجا با آن روبه‌رو هستیم، تقلیدی صوری و ساده نیست، بلکه فرایندی از اقتباس خلاقانه است که طی آن، یک الگوی

^{۳۰} Ter-Vardanyan, G. (2005) Armenian Manuscript Art of New Julfa and Adjacent Regions (Materials from the Exhibitions of the Mesrop Mashtots Matenadaran and the Mother See of Holy Etchmiadzin, July–August), p. 133. Yerevan



ترکیب‌بندی ایرانی برای انتقال محتوایی آمیخته با ایدئولوژی مسیحی به کار گرفته شده است. این پدیده را می‌توان جداسازی آگاهانه و بازی‌کرن‌بندی صورت و معنا دانست؛ فرایندی که به ترکیبی دوفرهنگی می‌انجامد.

وجود دو انجامه در این صفحه از نسخه ۶۷۸۵ اهمیت خاصی دارد: یکی در مرکز ترکیب‌بندی تذهیب‌شده و دیگری در بخش پایینی صفحه قرار گرفته است. انجامه مرکزی از نظر ساختاری یادآور شیوه‌های صفحه‌آرایی عنوان در سنت نسخه‌پردازی فارسی است؛ با این حال، محتوای آن کاملاً در چارچوب فرهنگ ارمنی بازتولید شده و با تأکید بر باور مسیحی، نام حامی نسخه، خوجه پطروس، را برجسته می‌کند.

کتیبه بخش پایینی صفحه، با این مضمون که «به‌دست گناهکارِ خاچاتور، زاده خیزان، در شهر شوش، اصفهان، در سال ۱۶۰۷ ترسیم شد»، به‌روشنی گواه آن است که این صفحه در اصفهان و به‌دست خاچاتور، که اصالتاً اهل خیزان بود، اجرا شده است. این کتیبه شاهی مادی بر تداوم فعالیت کتابت در محیطی جدید به شمار می‌رود.

مرحله بعدی انتقال مرکز کتابت را نسخه ۷۶۳۹ نمایندگی می‌کند؛ نسخه‌ای که قدیمی‌ترین انجیل مصور تاریخ‌دار شناخته‌شده‌ای است که در جلفای نو کتابت شده و واجد تزئینات تصویری غنی است. این انجیل که در سال ۱۶۱۰ در اصفهان کتابت شده^{۳۱}، نشان می‌دهد که فعالیت کتابت پس از کوچ اجباری نه‌تنها احیا شد، بلکه به‌سرعت در جلفای نو تثبیت گردید و این شهر به مرکزی پایدار برای آن بدل گشت. برخلاف نسخه ۶۷۸۵، نسخه ۷۶۳۹ به‌طور کامل در محیط جدید پدید آمد و هیچ مرحله‌ای از جابه‌جایی فیزیکی را پشت سر نگذاشت.

نسخه ۷۶۳۹ به‌سبب گستردگی طرح شمایل‌نگارانه خود اثری استثنایی به شمار می‌رود: تمام محتوای تصویری آن به زندگی، معجزات و رنج‌های مسیح اختصاص دارد و حدود شصت نگاره را در بر می‌گیرد (شکل ۶، صفحه قبل). حامی نسخه، خوجه آوتیک^{۳۲} معروف، نماینده آن قشر اجتماعی است که پس از کوچ اجباری، به حامی اصلی تولیدات کتابت و هنر در جلفای

^{۳۱} Gasparian, G. (2025) "An Examination of the Artistic Decoration of the Portraits of the Evangelists and Their Title Pages in the Matenadaran Manuscript No. 7639", Journal for Armenian studies 2 (69): 198.

^{۳۲} Tajarian, Y., Gasparian, G. (2025) "New Julfa as a Juncture of Armenian, European, and Persian Art", Orient Journal 60: 48.

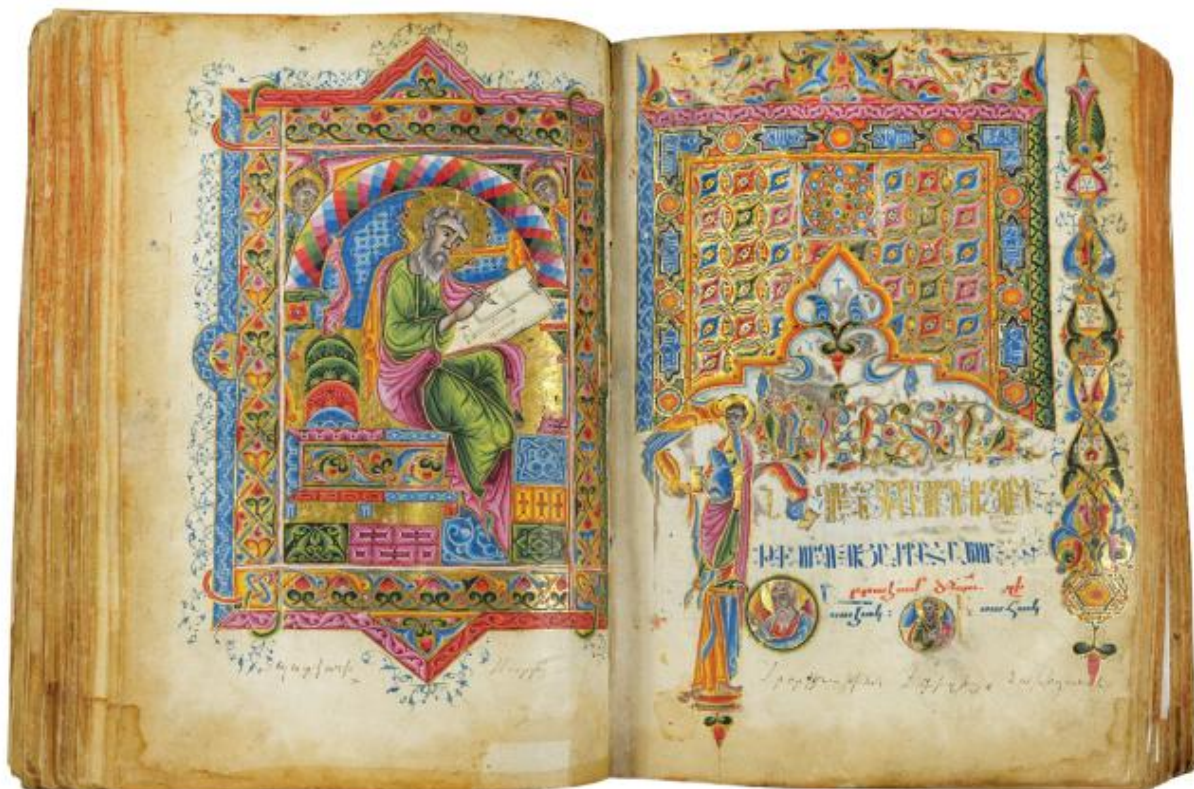


شکل ۶. تقدیم عیسی به معبد و غسل تعمید، نسخه خطی شماره ۷۶۳۹، اصفهان، ۱۶۱۰. کاتب و تصویرگر: هاکوب پرسبیتز؛ سفارش‌دهنده: خوجه اوتیک، برگ ۴ پشت و برگ ۵ رو. © ماتناداران (مؤسسه پژوهشی نسخه‌های خطی کهن مسروپ ماشتوتس)

نو تبدیل شد. تزئینات صفحات مصور تولیدشده در مرحله آغازین نسخه‌پردازی ارمنی در جلفای نو، حاکی از وجود پیوندهایی با محیط هنری کتاب‌آرایی ایران در عصر صفوی است.

به‌ویژه، ساختار تزئینی صفحه‌آرایی نسخه خطی ۷۶۳۹، با پس‌زمینه‌ای یکسره زراندود، نقوش گیاهی متراکم، کتیبه‌دان‌های قاب‌مانند به رنگ‌های آبی و قرمز و قاب‌بندی میدان نوشتار، یادآور اصول ترکیب‌بندی صفحات آغازین مصور و تذهیب‌شده در قرآن‌ها و دیگر نسخه‌های خطی اسلامی قرن‌های شانزدهم و هفدهم عصر صفوی است. در چنین صفحاتی، میدان نوشتار معمولاً درون قابی غنی از تزئینات و زراندود قرار می‌گیرد که مملو از نقوش گیاهی است، با قاب‌نوشته‌های رنگی تکمیل می‌شود و اجزای آن بر اساس محوری مشخص و متقارن سازمان می‌یابد.

راه‌حل‌های صوری مشابهی را می‌توان در نسخه ۷۶۳۹ نیز مشاهده کرد (شکل ۷). در اینجا، همان گنجینه عناصر تزئینی - شبکه متراکم نقوش گیاهی کوچک بر زمینه‌ای طلایی و ترکیب رنگی از طلا، آبی لاجوردی و قرمز - در چارچوب یک نسخه انجیل ارمنی بازتفسیر شده‌اند.



شکل ۷. صفحه عنوان با کتیبه‌ای که نام خوجه آوتیک را ذکر می‌کند، نسخه خطی شماره ۷۶۳۹، اصفهان، ۱۶۱۰. کاتب و نگارگر: هاکوب، کشیش کلیسا؛ به سفارش: خوجه آوتیک، برگ ۷۳ پشت و برگ ۷۴ رو. © ماتناداران (مؤسسه پژوهشی نسخه‌های خطی کهن مسروپ ماشتوتس)

این پدیده را نباید تقلیدی مستقیم از نسخه‌های خطی اسلامی دانست، بلکه باید آن را اقتباسی خلاقانه از سوی جامعه ارمنی جلفای نو از محیط بصری‌ای تلقی کرد که این شهر در آغاز قرن هفدهم در بستر آن شکل گرفت. نسخه‌هایی که به سفارش بازرگانان ارمنی و خانواده‌های خوجه تهیه می‌شدند، در همان فضای فرهنگی کتابت و تذهیب می‌شدند که نمونه‌های هنر کتاب‌آرایی درباری و شهری عصر صفوی نیز در آن رواج داشتند.

همچنین شایان توجه است که در انجامه نسخه ۷۶۳۹، خوجه آوتیک به‌عنوان دریافت‌کننده نسخه معرفی شده است؛ امری که این اثر را به نخبگان بازرگان جلفای نو پیوند می‌دهد، همان گروه اجتماعی‌ای که به‌طور فعال در محیط فرهنگی صفوی ادغام شده بود. در بخش موردنظر از نسخه خطی ارمنی، کتیبه زیر دیده می‌شود:

Ըզտաւցող սորա զխօջա Աւետիկն եւ զեղբայրն զխօջա
Ėzstats'ogh sora zkhoja Avetikn ew zēgbayrn zkhoja



معنای آن چنین است: «بانی اثر، خوجه آوتیک و برادرش خوجه هستند». نکته‌ای که به‌ویژه جلب توجه می‌کند، درج نام حامی و سفارش‌دهنده نسخه در بخشی است که می‌توان آن را فضایی مقدس در نظر گرفت. متن انجیل به روایت متی از همین نقطه آغاز می‌شود و چنین صفحه‌ای که نام شخص در آن درج شده، به‌صورت نمادین آستانه ورود به انجیل مربوطه را مشخص می‌کند. در واقع، این صفحه به مثابه آستانه یا مدخلی نمادین به سوی کلام مقدس عمل می‌کند. از این رو، انتخاب دقیق این محل برای درج نام حامی و سفارش‌دهنده از سوی تذهیب‌کار، امری تصادفی نیست.

در نسخه‌های خطی اسلامی نیز این بخش، که اغلب به شکل صفحه عنوان یا سرلوحی تذهیب‌شده است، فضای مقدسی تلقی می‌شد و مقدمه‌ای بصری و نمادین برای ورود به متن مقدس را فراهم می‌کرد. از این منظر، صفحه صرفاً کارکردی تزئینی ندارد، بلکه میدان بصری ساختارمندی است که در آن، حمایت مالی، متن و آرایه‌ها به‌لحاظ مفهومی با یکدیگر پیوند می‌یابند.

اگرچه تاریخ نسخه ۷۶۳۹ به سال ۱۶۱۰ بازمی‌گردد، یعنی تنها چند سال پس از شکل‌گیری جامعه ارمنی جلفای نو، نباید زبان هنری برآمده از سنت ایرانی را که در تزئینات آن دیده می‌شود، صرفاً حاصل تأثیرپذیری در محیط جدید دانست. به احتمال بیشتر، این واژگان تزئینی پیش از کوچ اجباری نیز برای هنرمندان ارمنی آشنا بوده‌اند؛ زمانی که جامعه ارمنی جلفا در چارچوب فرهنگی و اقتصادی دولت صفوی زندگی می‌کرد. پس از انتقال به اصفهان، این تجربه هنری از نو پدید نیامد، بلکه گسترش و شدت بیشتری یافت؛ زیرا هنرمندان ارمنی به‌طور مستقیم در فرهنگ بصری پایتخت صفوی مشارکت پیدا کردند.

مقایسه این دو نسخه خطی، مسیری روشن را آشکار می‌کند: از مرحله‌ای انتقالی که در آن سنت‌های هنری پیش و پس از کوچ اجباری در یک مجلد واحد در کنار یکدیگر حضور دارند، تا شکل‌گیری مرکز کتابتی تثبیت‌شده در جلفای نو که در آن، زبان بصری جدیدی از رهگذر بازتفسیر صورت‌های هنری برآمده از سنت ایرانی پدید می‌آید. محیط هنری ایران در این فرایند صرفاً پذیرفته نمی‌شود، بلکه موضوع تعامل و مذاکره فعال قرار می‌گیرد. حاصل این فرایند، نظامی بصری و منسجم است که در آن، صورت‌های هنری برآمده از سنت ایرانی در چارچوب مسیحیت ارمنی بازتفسیر می‌شوند.



نتیجه‌گیری

نمونه‌های ارائه‌شده در این مقاله نشان می‌دهند که تعامل مسیحیان ارمنی اصفهان با سنت‌های هنری ایرانی، نه حاصل سازش دینی، بلکه نتیجه فرایندی پیچیده از مذاکره فرهنگی بوده است که واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی آن را شکل می‌دادند. ویژگی‌های معماری و تزئینی کلیساهای جلفای نو آشکار می‌کنند که معماران ارمنی چگونه عناصری از معماری اسلامی، مانند شکل گنبدها، ساخت‌وساز آجری و تزئینات کاشی‌کاری، را اقتباس کردند، بی‌آنکه بنیان‌های ساختاری، آیینی و نمادین فضای مسیحی را کنار بگذارند.

به همین ترتیب، حضور شاه مسلمان در نقاشی دیواری عمارت خوجه را نباید صرفاً جلوه‌ای از سلطه‌ای یک‌سویه دانست؛ بلکه باید آن را در چارچوب رابطه‌ای چندلایه فهمید که در آن، سلسله‌مراتب قدرت، حمایت مالی و سیاسی، تعاملات دیپلماتیک و همزیستی به‌طور هم‌زمان عمل می‌کردند.

تحلیل دو نسخه خطی انجیل نیز نشان می‌دهد که کوچ اجباری، تداوم فرهنگ نسخه‌نگاری ارمنی را از میان نبرد، بلکه به جابه‌جایی و بازآرایی یک سنت کامل کتابت انجامید. درحالی‌که نسخه ۶۷۸۵ بازتاب‌دهنده مرحله گذاری است که با هم‌زیستی نظام‌های هنری متفاوت مشخص می‌شود، نسخه ۷۶۳۹ نمایانگر مرحله‌ای یکپارچه‌تر است؛ مرحله‌ای که در آن، اصول ترکیب‌بندی برآمده از سنت ایرانی، به‌ویژه اصول مرتبط با صفحات آغازین نسخه‌های خطی، در بستر مسیحیت ارمنی بازتفسیر می‌شوند. گنجاندن نام حامی نسخه در ساختار تزئینی و نمادین صفحه عنوان انجیل‌نگار، نمونه‌ای از این فرایند است و از نظام بصری پیچیده‌ای حکایت دارد که در آن، متن، آرایه‌ها و معنا از نظر مفهومی به وحدت می‌رسند.

در مجموع، این مطالعات موردی نشان می‌دهند که محیط هنری ایران به‌صورت منفعلانه توسط ارمنی‌ها پذیرفته نشد، بلکه فعالانه موضوع مذاکره و تعامل قرار گرفت؛ فرایندی که به شکل‌گیری زبانی بصری، منسجم و متمایز انجامید. در چارچوب این نظام، هویت مسیحی ارمنی تضعیف نشد، بلکه صورت‌بندی تازه‌ای یافت؛ هویتی که از رهگذر اقتباس‌گزینشی و دگرگونی صورت‌های هنری ایرانی در بستری فرهنگی و تاریخی جدید، بار دیگر بیان و بازتعریف شد.

1. Arakel of Tabriz (Davrizhetsi) (1988) History. Yerevan. (In Armenian)
2. Ayvazyan, A. (1978) Historical and Architectural Monuments of Nakhijevan. Yerevan: Hayastan Publishing House. (In Armenian)
3. Ayvazyan, A. (1984) Jugha. Yerevan. (In Armenian)
4. Ayvazyan, A. (1998) Mural Painting Art of Nakhijevan. Yerevan: Gitutyun Publishing House of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. (In Armenian)
5. Babaie, S. (1994) "Shah Abbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and Its Wall Paintings", in G. Necipoğlu (ed.) Muqarnas XI: An Annual on Islamic Art and Architecture, pp. 125–142. Leiden: E. J. Brill.
6. Carswell, J. (1968) New Julfa: The Armenian Churches and Other Buildings. Oxford.
7. Ferrier, R. W. (1996) A Journey to Persia: Jean Chardin's Portrait of Seventeenth-Century Empire. London: I. B. Tauris.
8. Gasparian, G. (2025) "An Examination of the Artistic Decoration of the Portraits of the Evangelists and Their Title Pages in the Matenadaran Manuscript No. 7639", Journal for Armenian Studies 2 (69): 195–214. DOI: <https://doi.org/10.24234/journalforarmenianstudies.v2i69.177>; EDN: SMBTAQ. (In Armenian)
9. Ghazaryan, M. (1968) "XVII Century Armenian Painting of New Julfa", Historical and Philological Journal 1: 193–202. (In Armenian)

10. Ghazaryan, M. (1974) Armenian Painting in the Seventeenth–Eighteenth Centuries. Yerevan. (In Armenian)
11. Hakobyan, H., Hovhannisian, A. (2007) New Jugha (Julfa): The Artistic Decorations of Khoja Mansions (Seventeenth–Eighteenth Centuries). Yerevan.
12. Hermet, A. (2000) The Venice of the Armenians. Yerevan: Sahak Partev Publishing House. (In Armenian)
13. “Islamic Arts: Architecture”, in Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/Islamicarts/Safavid-art#ref317020>, accessed on 11.11.2025.
14. Khachikyan, Sh. (1988) The Armenian Mercantile Community of New Julfa and Its Commercial and Economic Relations with Russia in the Seventeenth–Eighteenth Centuries. Yerevan. (In Armenian)
15. Malkhasyan, M. (2019) “The Issue of the Territorial Coverage of the Deportation of the Armenian Population Organized by Shah ‘Abbās I”, Armenological Issues 3 (18): 49–65. (In Armenian)
16. Matthee, R. (2012) “Safavid Iran through the Eyes of European Travelers”, Harvard Library Bulletin 23 (1–2): 10–24.
17. Petrushevsky, I. P. (1949) Essays on the History of Feudal Relations in Azerbaijan and Armenia (Sixteenth–Eighteenth Centuries). Leningrad. (In Russian)
18. Tajarian, Y., Gasparyan, G. (2024) “The Khoja Mansions of New Julfa as a Source for the Study of the Characteristics of Architectural Cultural



Heritage”, Multidisciplinary Reviews 7: ss019. DOI:

<https://doi.org/10.31893/multirev.2024ss019>; EDN: ZBPBLO.

19. Tajarian, Y., Gasparyan, G. (2025) “New Julfa as a Juncture of Armenian, European, and Persian Art”, Orient Journal 60: 41–51. DOI:

<https://doi.org/10.5356/orient.60.41>; EDN: MMZREN.

20. Tajiryan, E. (2017) New Julfa in European Sources of the Seventeenth–Eighteenth Centuries. Vol. 2. Yerevan. (In Armenian)

21. Tanavoli, P. (2016) European Women in Persian Houses: Western Images in Safavid and Qajar Iran. London: I. B. Tauris.

22. Ter-Vardanyan, G. (2005) Armenian Manuscript Art of New Julfa and Adjacent Regions (Materials from the Exhibitions of the Mesrop Mashtots Matenadaran and the Mother See of Holy Etchmiadzin, July–August). Yerevan. (In Armenian)

23. Ter-Yovhaneanc, Y. (1880) History of New Julfa in Isfahan. Vol. I. New Julfa. (In Armenian)