Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 1 / Issue 2 / pages 161-180 e-ISSN: 2980-7875

Original Research 10.30486/PIA.2023.1985223.1033

The Effect of Beliefs in Figuration Religious Buildings in Safavid Era in Esfahan
(Case Study: Comparative Study of Hakim Mosque & Bethlehem Church)

Seyedeh Marzieh Tabaeian[1], Meghedy Khodabakhshian[2]

1 Associate Professor, Department of Architecture, Isfahan (Khorasghan) Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran.

2 Assistant Professor, Department of Architecture, Isfahan (Khorasghan) Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran.

Astract

Architecture and urban spaces undoubtedly bear the influence of religious and national beliefs within a country. This paper aims to investigate the impact of national and religious beliefs as principal factors in shaping religious buildings during the Safavid era. While some insights can be gleaned from historical sources, there is a lack of comparative analysis regarding the influence of different religions on architectural design. To address this gap, the study focuses on two religious buildings from the same period but representing distinct religious beliefs: the Bethlehem Church and the Hakim Mosque in Esfahan. By utilizing existing resources such as books, articles, and personal site observations, the study examines the role of "color," "ornamentation," and "light" as significant factors within the context of the "Esfahan School." Furthermore, it investigates the spatial positioning and hierarchy in these two comparative case studies. The objective of this paper is to explore how popular beliefs influence these architectural elements and investigate them through a comparative approach. Ultimately, the study aims to identify commonalities and differences in the underlying mental foundations of the creators behind these buildings, emphasizing the impressionability of architectural features resulting from national and religious beliefs.

Keywords: Bethlehem Church, Esfahan School, Hakim Mosque , Philosophical Ruling Beliefs,.

Received: 2023-05-02 Accepted: 2023-05-26 marzieh.tabaeian1@gmail.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال اول / شماره دوم / زمستان ۱۴۰۱/ ص ۱۸۰-۱۶۱

پژوهشی

10.30486/PIA.2023.1985223.1033

تبیین باورهای حکمی–فلسفی در شکل‌گیری فضاهای کالبدی–مذهبی اصفهان عهد صفوی (مطالعهٔ تطبیقی: مسجد حکیم و کلیسای بیت لحم)

سیده مرضیه طبائیان[۱]، مقدی خدابخشیان[۲]

۱. دانشیار گروه معماری و شهرسازی، واحد اصفهان(خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

۲. استادیار، گروه معماری و شهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.

چکیده

از جمله مسائلی که از گذشته، معرف باورهای مردم یک سرزمین بوده، انواع فضاهای ایجادشده توسط آن‌ها است که بیشتر در غالب مکان‌های مذهبی نمود پیدا می‌کند. با توجه به اینکه ترجمان کالبدی این باورها در هر منطقه شکل متمایزی به خود می‌گیرد، پس چگونه است که در مواجهه با بناهای مختلف مذهبی عهد صفوی، حس غریبی به ناظر القا نمی‌شود و نوعی قرابت در کالبد و مکان آن‌ها به چشم می‌آید. در این نوشتار به باورهای ملی و فرهنگی به‌عنوان عوامل تأثیرگذار بر نحوهٔ شکل‌گیری مکان‌های مذهبی در اصفهان عصر صفوی پرداخته و در این راستا دو مکان مذهبی- عبادی هم‌دوره که برگرفته از دو نوع باور دینی متفاوت می‌باشند، (کلیسای بیت لحم و مسجد حکیم) مورد مطالعه قرار گرفته است؛ لذا با تکیه بر منابع اسنادی، متون و همچنین حضور در مکان و مصاحبه با کارشناسان مربوط، به بررسی مراتب حضور رنگ، نقوش، تزئینات و نور که در مکتب اصفهان رویکرد بسیار مهمی دارند، درکنار نوع چیدمان و سلسله‌مراتب فضایی بناهای یادشده پرداخته و با روش کیفی و با مقایسهٔ تطبیقی با هدف جستجوی تأثیرپذیری این عناصر از باورهای اعتقادی و بیان موارد تأثیرپذیر در شکل‌گیری کالبد بناها از معماری ایرانی- اسلامی، کنکاش در مورد عناصر یادشده را هدف قرارداده است؛ در پایان به این یافته و نتایج رسیده است که چگونه نوع باورهای مردمی، یک فضای معماری را با وجود اشتراک و اختلاف مذهبی با دیگر ملت‌ها، منحصر به فرد می‌آفریند و باعث پایداری و ماندگاری آن در اذهان می‌شود.

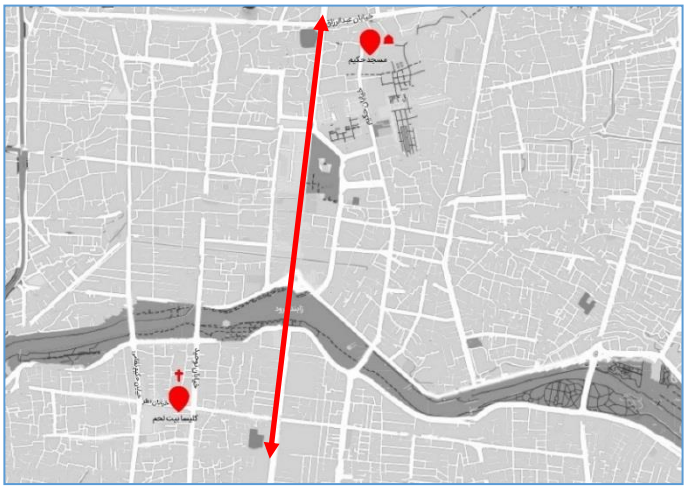
کلمات کلیدی: باورهای حکمی فلسفی، کلیسای بیت لحم، مکتب اصفهان، مسجد حکیم.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۵ marzieh.tabaeian1@gmail.com

مقدمه

باورها ازجمله مسائلی بوده که از زمان‌های خیلی دور، تأثیرات مستقیم و غیرمستقیمی در کالبدی فضایی ساخته‌شده توسط بشر داشته است. مطالعات تاریخ باستان تا معاصر، تأثیر متمایز افکار هر دوره و منطقه را در ابعاد فضا، توجه به فضای کالبدی، نوع تزئینات، رنگ و نور را در فضاها نشان می‌دهد. ازآنجا که باورهای دینی و فرامادی در شکل‌گیری فضاهای مذهبی نمود بیشتری پیدا می‌کنند، لذا به بناهای مذهبی با نگاه فلسفی در این پژوهش توجه شده است. ایرانیان در گذر تاریخ طولانی خود در پی رویدادهای مختلف تاریخی با فرهنگ‌ها و آیین‌های گوناگون مواجه شده‌اند که با در آمیختن با فرهنگ بومی زمینه دچار دگرگونی‌هایی شده و در جای‌جای این سرزمین پهناور تنوع زیبایی را خلق نموده است که همهٔ این‌ها در کنار هم مجموعه‌ای واحد از ایران را با فرهنگ‌های مختلف به جهان عرضه می‌دارد. یکی از این اقوام با فرهنگ و آیین متفاوت ارامنه می‌باشند که در عهد شاه عباس صفوی به دلایل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی پس از تحمل مشقت‌های فراوان به اصفهان کوچ داده شدند. مهاجرت همواره از تأثیرگذارترین عوامل بر فرهنگ و تمدن ملت‌ها بوده است که به دلایل گوناگون رخ می‌دهد و تأثیرات متقابلی بر فرهنگ میزبان و مهاجر گذاشته است. «کوچ اجباری ارمنیان، در اوایل قرن یازدهم هجری قمری به اصفهان، به دستور شاه عباس اول به دلایل اقتصادی، فرهنگی و سیاسی از بارزترین مصادیق این تأثیرات است که به دلیل تفاوت‌های مذهبی و فرهنگی، تأثیرات متقابل عمده‌ای بر فرهنگ و معماری ارمنیان و همچنین شهر اصفهان داشته است» (خدابخشیان،۱۳۹۹)

هم‌زمانی طرح‌ها و روش‌های احداث سریع بناهای پایتخت صفوی، فرصتی برای تعامل و پیوند طرح‌های معماری مذاهب مختلف و شهرسازی و تأثیرگذاری آن‌ها در یکدیگر بوده است (پورنادری و همکاران،۱۳۹۸). ارامنه پس از استقرار در جلفای اصفهان با حمایت‌هایی که از طرف دولت صفوی برای آزادی دینی آن‌ها در حریم منطقهٔ جلفا انجام گرفت، درصدد ساخت تعداد ۲۴ بنای مذهبی در کنار سایر بناها برآمدند. شکوفایی دوران صفوی در شهر اصفهان در داخل دروازه‌های جلفا در جنوب رودخانه با وجود محدودیت‌هایی اتفاق افتاد که از آثار آن دوره کلیسای بیت لحم و مسجد حکیم در یک محدودهٔ تاریخی می‌باشند که از آن جهت که دارای خصوصیاتی مشابه با یکدیگر می‌باشند، مبنای انتخاب برای این گفتار قرار گرفتند. در این راستا این دو نوع فضای مذهبی به صورت تطبیقی از نظر کالبد معماری، پوشش فضایی، نوع چیدمان و سلسله‌مراتب همچنین «نقش»، «نور» و«رنگ» مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا ترجمان کالبدی باورهای فرهنگی و دینی اصفهان عهد صفوی باشد.



تصویر(۱). جانمایی کلیسای بیت لحم و مسجد حکیم دربافت شهراصفهان و محور چهارباغ عباسی (منبع: googlemap.com)

پیشینهٔ تحقیق:

در گزارش محققان و مورخان بناهای سنتی به مطالب قابل‌توجه در توصیف و تحلیل بناها و نیز نحوهٔ ساخت بناهای مذهبی دوران صفوی و سبک و سیاق آن‌ها دست یافته که به شرح زیر خلاصه می گردند:

۱- ایرجی و ذوالفقارزاده (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی طراحی نور روز در بنای مسجد صفوی و کلیسای رنسانس نمونهٔ موردی مسجد جامع عباسی اصفهان و کلیسای سن پیترو رم» به مقایسهٔ تطبیقی بنای مسجد صفوی و کلیسای رنسانس در حوزهٔ طراحی نور روز می‌پردازد. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤال است که روشنایی موجود در مسجد و کلیسا، از طریق چه روش‌هایی تأمین شده و گوناگونی این روش‌ها موجب چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در کیفیت حضور نور روز در هر یک از این بناهای مذهبی می‌شود؟

۲- خاکپور و کاتب (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی معماری دینی در مسیحیت و اسلام با نقد نظریات تیتوس بورکهارت مطالعهٔ موردی: اصفهان» در جستجوی مشترکات معماری بناهای نیایشی ادیان مسیحیت (ارامنه) و نیز اسلام در ایران عصر صفوی بوده و در پی پاسخ به این سؤال بوده‌اند که: با توجه به نظریات تیتوس بورکهارت دربارهٔ خصایص هنری ادیان مسیحیت و اسلام که بر پایهٔ قوانین دینی بنیان نهاده شده است، کلیساهای ارامنه و مساجد مسلمانان در بازهٔ زمانی صفویه در اصفهان، از نظر کالبدی دارای چه مشابهت‌ها و تفرق‌هایی هستند؟

۳- پورنادری و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «شناخت تحولات ریخت‌شناختی کلیساهای ارمنی جلفای نو در تعامل با معماری اصفهان» با هدف شناخت ساختار کالبدی-فضایی و تحولات ریختی بنای اصلی کلیساهای جلفای نو در تعامل با معماری اصفهان، در جستجوی پاسخ به این پرسش است که تحولات ریخت‌شناختی ساختمان اصلی کلیساهای جلفای نو چگونه بوده است؟ کدام گونه مولد و آغازگر پیشرفت طرح‌های بنای کلیسایی بوده و به معماری اصفهان نزدیک شده است؟

۴- شکرپور و جوانمرد (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تجلی و تجسد در مطالعهٔ تطبیقی نقوش سنگ مزارات آرامستان تخت فولاد با ارامنهٔ جلفای اصفهان بر مبنای قرآن کریم و انجیل» با توجه به اعتقادات مذهبی دو دین آسمانی اسلام و مسیحیت، باورهای قرآنی و انجیل، تعامل ارامنه و مسلمانان در اصفهان و روند تحولات هنر تصویری پیرامون آن به بررسی نقش‌مایه‌های گیاهی، جانوری، فرشتگان و مشاغل که از جمله بیشترین تزئینات این سنگ مزارهاست و پیوند عمیق و ناگسستنی هنرمندان و حجاران ایرانی و ارمنی را با مفهوم مرگ و حیات پس از آن و اعتقادات مذهبی، جلوه گر می‌سازند، بپردازد.

۵- زمرشیدی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحول خط بنایی در معماری صفویه با تأکید بر تزئینات کتیبه‌های مسجد حکیم اصفهان» به بررسی تزئینات کتیبه‌های مسجد حکیم اصفهان پرداخته و ضمن دسته‌بندی و طبقه‌بندی این تزئینات به نقش باورهای دینی و حکمی در شکل‌گیری این عناصر می‌پردازد.

۶- فلکیان و همکاران (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «ریخت‌شناسی معماری معنامحور با استفاده از روش چیدمان فضا (مطالعهٔ موردی: مسجد حکیم اصفهان)» با هدف تبیین معنا در معماری بناهای شاخص مذهبی دورهٔ صفویه اصفهان با استفاده از تحلیل ویژگی‌های کالبدی و فیزیکی فضای معماری به دنبال پاسخ به این پرسش محوری است که کدام یک از فضاهای مسجد از بعد فیزیکی و کالبدی معنادهی بیشتری دارد و دلیل معناداری فضاهای مسجد چیست؟

۷- طلائی و علائی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی گونه‌شناسی سازمان فضایی و عناصر کالبدی کلیساهای اصفهان و ارمنستان»، به الگوشناسی کلیساهای اصفهان و مقایسهٔ کالبدی آن‌ها با کلیساهای سرزمین اصلی ارمنستان برای تبارشناسی بهتر این ساختمان‌های ارزشمند پرداخته و با امکان دسته‌بندی کلیساهای جلفای اصفهان، به دنبال پاسخ‌گویی به دو سؤال است که الگوهای استخراج‌شده از کلیساهای ارمنی اصفهان چیست؟ این الگوها چه تفاوتی با الگوهای کلیساهای سرزمین اصلی ارمنستان دارند؟

روش تحقیق:

تحقیق حاضر از حیث نوع، در دستهٔ تحقیقات کیفی قرار می‌گیرد که با شیوهٔ تاریخی- تحلیلی و بر اساس برداشت‌ها و مطالعات میدانی و همچنین تدقیق اسناد کتابخانه‌ای، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی رابطهٔ بین باورها، اعتقاد فلسفهٔ موجود در اقوام مختلف و فضاهای معماری مربوط به آن‌ها را مورد تطبیق قرار می‌دهد. هدف از پژوهش در حقیقت بازشناسی ویژگی‌ها، شباهت‌ها و تمایزات اصلی در ساختار مساجد و کلیساهای اصفهان دورهٔ صفوی است تا وجوه متمایز و متشابه کالبدها بازشناسی شوند. بدین ترتیب با استفاده از روش مقایسهٔ تطبیقی، دو بنای شاخص این دوران (مکتب اصفهان) انتخاب و به لحاظ کالبدی و اصول طراحی تحلیل شدند.

تاریخچهٔ معماری دو بنا:

الف) مسجد حکیم:

مسجد حکیم یا جورجیر از مساجد چهارایوانی مربوط به پایان دورهٔ صفوی در منطقه قدیمی باب‌الدشت اصفهان و در انتهای بازار رنگرزان قرار گرفته‌است. این مسجد در دوره شاه عباس دوم به دست پزشک او حکیم محمد داوود ملقب به مقرب خان، در محل ویرانه‌های مسجد جامع دیلمی جورجیر یا مسجد صاحب اسماعیل بن عباد از قرن چهارم هجری بنا شده‌است. (زمرشیدی، ۱۳۹۰)

کتیبهٔ سردرها و ایوان‌های داخل این مسجد مورخ سال‌های ۱۰۶۷ تا ۱۰۷۳ ه ق است و آن‌ها را محمدرضا امامی خوشنویس معروف عصر صفویه نوشته است. سردر مسجد جوجیر در شمال غربی این مسجد قرار دارد. مسجد دیلمی جورجیر «مسجد جامع صغیر» نام داشته و در نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری مسجدی زیبا و باشکوه بوده است. بنای مسجد، بر اساس کتیبهٔ سردر شرقی آن، در ۱۰۶۷ آغاز شده و بنابر کتیبهٔ سردر شمالی، در ۱۰۷۳ پایان یافته است.

ب) کلیسای بیت لحم:

کلیسای بیت لحم یکی از بزرگ‌ترین و باشکوه‌ترین کلیساهای جلفا می‌باشد که در ضلع شرقی میدان بزرگ جلفا و در جنوب خیابان نظر واقع شده است. کلیسا در سال ۱۰۳۷ ه ق (۱۶۲۸ م) با هزینه‌های شخصی تاجر بزرگ ارمنی خواجه پطرس ولیجانیان ساخته شده است. نمازخانهٔ این کلیسا از تمامی ۲۴کلیسای اولیهٔ ساخته‌شده در جلفا، عظیم‌تر و باشکوه‌تر است و فاقد ستون‌هایی در فضای داخل نمازخانه است. گنبد آن بر ۴ جرز قوی قرار دارد. (خدابخشیان، ۱۳۸۴).

تحلیل کالبدی، نوع چیدمان و سلسله‌مراتب فضایی:

علاوه بر نوع باورها و روابط اجتماعی این سرزمین، توجه به سازمانبندی مرکزگرایانه و سلسله‌مراتبی از اتصالات فضایی، نظام‌های فضایی چون بازار به‌عنوان «نظام اولیه» و سپس کوچه به‌عنوان «نظام ثانویه» را ایجاد می‌کند و دراین میان است که فضاهای وابسته به آن‌ها موجودیت پیدا می‌کنند (اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: ۱۷).

روندی که تیتوس بورکهارت برای مساجد ایرانی برمی‌شمرد، به‌گونه‌ای است که از دروازه‌های بلند به حیاطی منتهی می‌شود، ایوان بزرگی در محور این حیاط خودنمایی می‌کند و به فضای اصلی یعنی گنبدخانه که محراب در آن است ، می‌رسد و غالباً در دو بر حیاط هم دو ایوان نهاده می‌شود (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۷۴). گرچه کلیساها با وجود قرارگیری در حریم دروازه‌های جلفا و اینکه مسلمانان منع ورود به این منطقه را داشتند، بنا بر قانون آن روز شاه عباسی، جهت جلوگیری از جلب توجه، بایستی فاقد هر گونه تزیینات و ارتفاع غیر معمول در کالبد بیرونی می‌بودند، اما در بدو ورود به محوطه حیاط کلیسا، سلسله‌مراتبی از استیلای هنری را

که از ورودی تا داخل نمازخانه و نهایتاً محراب ادامه دارد، می‌توان درک نمود. به‌طوری که زیباترین آثار هر کلیسا را در محراب آن می‌توان جستجو نمود که مرکز تبادل اندیشه با خداست. این امر به نوعی نمایش باور دعوت به درون به جای پرداختن به بیرون را، که همان درون‌گرایی در فلسفه و عرفان اسلامی است یادآور می‌شود.

الف) مسجد حکیم:

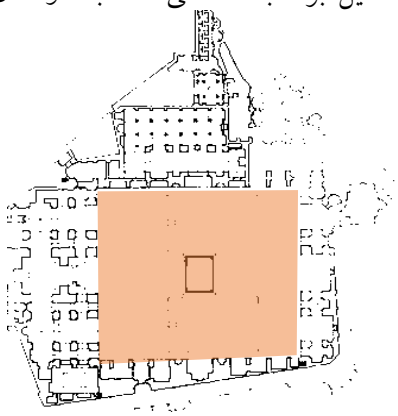
مسجد حکیم با چهاردر ورودی طراحی شده است، دو در در جبهۀ شمالی و دیگری یکی به جانب مشرق و دیگری به سمت مغرب شکل گرفته است. یکی از این سردرها به نام «سردر دیالمه» است که یکسره از آجر به زیباترین نقش شکل گرفته و در واقع معروف‌ترین سر در ورودی این بناست. (تصویر۲) ورودی‌ها به غیر از وظیفۀ محدودکنندگی، تداوم کالبدی در فضا را نیز به همراه دارند و به زیباترین وجه، تعبیر «دروازه‌ای برای آسمان» را در بنا به نمایش می‌گذارد. با ورود به فضای مسجد حکیم، بخش داخلی تاریکی نمایان می‌شود و پس از با گذرندان مسافتی نه چندان دور با گردش و چرخشی ملایم مجدداً روشنایی هویدا می‌گردد. تعریف زیبای آیۀ قران «یُخرجُهم مِن الظلماتِ الی النور[1]» و این سلسله‌مراتب فضایی باعث تأملی در انسان می‌گردد تا خود را آرام‌آرام وارد ساحتی مقدس و بنایی پاك نماید.

تصویر ۲- سردر دیالمه مسجد حکیم.(نگارندگان، ۱۴۰۱)

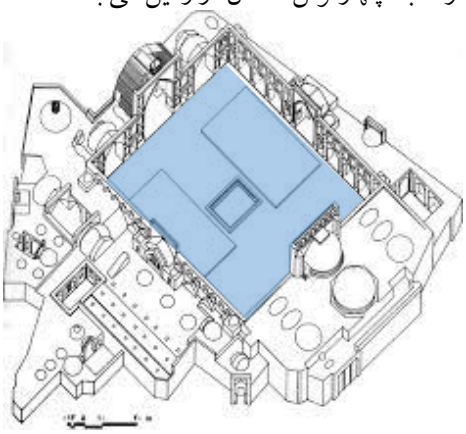
تصویر ۳- سردر اصلی کلیسای بیت‌اللحم. (نگارندگان، ۱۴۰۱)

و به معمار بنا این فرصت را می‌دهد تا از این امر برای چرخانیدن بنای مسجد به سمت قبله در حل پلان استفاده نماید. در این مسجد عناصر تشکیل‌دهندۀ فضا، همه یک وحدت فضایی را جلوه‌گرند و همۀ فضاهای مختلف، در اصل راستای هدف واحد شکل گرفته‌اند. بنابراین اگر مکانی برای مَدرَس در نظر گرفته می‌شود یا مهتابی‌هایی در سطح حیاط مسجد زده می‌شود، به نحوی است که تَفَوُّق فضایی مسجد خدشه‌دار نگردد. قرارگیری فضاهای محیط بر حیاط مرکزی مسجد حکیم به‌گونه‌ای است که به هندسۀ چهارگوش حیاط مسجد منتهی می‌گردد (تصویر ۴) صحن مسجد به ابعاد تقریبی ۶۱*۵۳ متر می‌باشد که در هر ضلع آن ایوانی واقع شده است؛ دو جبهه به فضاهای ایوانی و مَدرَس بسنده کرده است، یک جبهه به گنبدخانه و فضاهای جنبی آن معطوف

می‌شود و جبهه‌ای نیز شبستان زمستانی مسجد را شکل می‌دهد که البته این روند، خود در راستای وحدت و هماهنگی کل بنا می‌باشد و صورت کیفی هندسه را در مساجد ایران بروز می‌دهد. این شکل چهارگوش در حیاط مساجد و فضاهای مجاور آن صرفاً یک مربع یا مستطیل نبوده، بلکه تداعی‌کنندهٔ ثبات و کمال است و بازتابی از معبد چهارگوش آسمان در زمین می باشد.

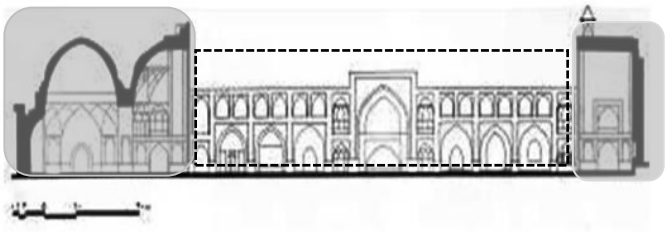


تصویر ۴- صحن مسجدحکیم. (ماهرالنقش، ۱۳۷۶)



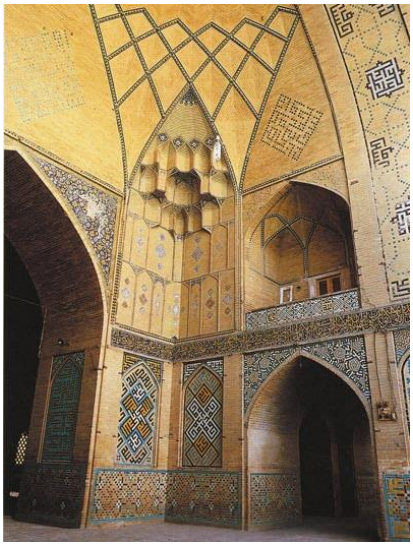
تصویر۵ - صحن مسجد حکیم (ماهرالنقش ، ۱۳۷۶)

شرایط ایوان در مسجد حکیم به‌گونه‌ای است که در نگاه اول بدون محدودیت بصری، محراب به زیبایی تمام جلوه‌گر می‌شود. با ورود به ایوان جنوبی در مسجد حکیم، رعایت اصول معماری ایرانی به خوبی لمس می‌شود، در نگاه اول قرینه‌سازی دیوارهای شرقی و غربی ایوان که تحت‌تأثیر عقاید، جهت ایجاد فضایی که تمرکز و توجه را طلب می‌کند به چشم می‌آید و در ادامهٔ حضور راهروهای فرعی که به راهروهای طرفین ایوان متصل می‌شوند، آدمی را در گستره‌ای از دید- از چهار جهت- قرار می‌دهد تا یادآور شفافیت معماری ایرانی باشد. پس از گذراندن ایوان جنوبی، که در حکم یک پیش‌فضا عمل می‌کند، فضای اصلی یعنی گنبدخانه نمایان می‌شود. از آنجا که مربع القاکنندهٔ سکون است و آرامش درونی را برای راز و نیاز ایجاد می‌کند، گنبدخانه را مربع در نظرگرفته‌اند (البته سهولت اجرای پوشش فضـا روی زمینهٔ مـربع دور از علت نیست). مربع شکـلی است که هیچ نقطهٔ جهت‌دهنده‌ای را مـانند اشکال دایره و مثلث شامل نمی‌شود و بهترین شکل ممکن جهت مکان عبادی می‌باشد (حجازی، ۱۳۸۰: ۲۱۵).



تصویر ۶ .برش از مسجد حکیم (خاکپور و همکاران، ۱۳۹۵)

در گنبدخانهٔ مسجد حکیم، تَویزه‌ها در چهارگوشهٔ شبستان به کمک پایه‌هایی با عرض‌های مشابه در گوشه‌ها، انتقال وزن گنبد را به عهده دارند (تصویر۷) و با چیدمان‌های مناسب قوس‌ها در بالا هرکدام به ربع قوسی ختم می‌شوند (ماهرالنقش، ۱۳۷۶: ۷۰). جناح‌های شرقی و غربی گنبدخانهٔ مسجد حکیم به شبستان‌های جنوب شرقی و جنوب غربی ختم می‌شوند و در واقع از ماده کاسته شده و به فضا افزوده است، درحالی که در کلیسای بیت لحم به جهت محدودشدن به فضای اصلی یعنی «نمازخانهٔ مرکزی»، و نیز الزام تزئینات داخل، حضور فضای پوشیده را طلب می‌کند.



تصویر ۷. تبدیل مربع به دایره و نحوهٔ انتقال نیروها در گنبدخانهٔ مسجد حکیم. (نگارندگان، ۱۴۰۱)

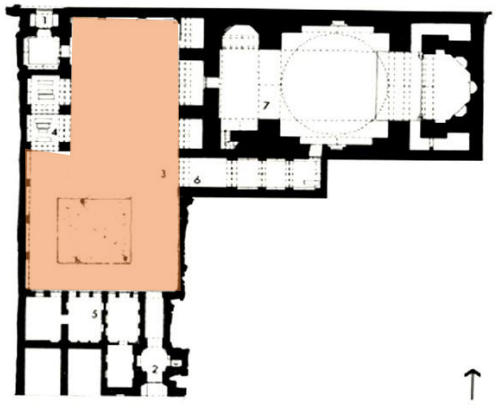
از آنجا که انجام فریضه نماز به سمت خانهٔ کعبه انجام می‌شود، لذا برای مشخص کردن این سمت در محل عبادت لازم است که با وجود حفظ بی‌جهتی فضای گنبدخانه یا شبستان، تنها با تغییر مختصری در یک وجه، فضای کلی به سمت قبله هدایت شود (تصویر۸). محراب مسجد به‌گونه‌ای است که فضای مسجد را به مرکز الارض(مکه)، میقات آسمان و زمین، معطوف می‌کند و از سلسله‌مراتب فضایی به سمت این مکان که به صورت نمادین «کلمه الله» است رهنمون می‌شود (اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: ۱۵). این محراب با عرض تقریبی ۶٫۵ متر هم‌عرض ایوان جنوبی است. ازارهٔ محراب به ارتفاع ۱٫۳۰ متر از سنگ مرمر ساخته شده است (ماهر النقش ،۱۳۷۶).

تصویر۸. محراب گنبدخانهٔ مسجد حکیم. (نگارندگان، ۱۴۰۰)

ب) کلیسای بیت لحم:

در مجاورت **بیت** مرکز تجاری میدان بزرگ جلفا و راستهٔ اصلی استخوان‌بندی جلفا یعنی خیابان نظر قرار دارد و همنشینی با فعالیت اصلی محلی که همانا تجارت است از شاخص‌های این کلیسا است. به‌طوری که پس از گذر از نظام فضایی اولیهٔ میدان جلفا و گذر ثانویه مشخص می‌گردد که توسط دالانی به حیاط هدایت شده و نمازخانه در جبهه شرقی آن قرار دارد (تصویر۹). نمازخانهٔ کلیسا مانند سایر کلیساهای جلفا از یک جهت با بافت فشرده شهر در ارتباط است. عجین شدن با بافت محلی باعث شده است تا

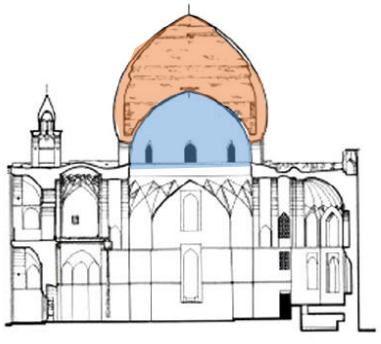
گنبد کلیسا از دور به طرز زیبایی خودنمایی کند (خدابخشیان، ۱۳۸۵). نمازخانه دارای دو ورودی از جنوب و از غرب است، در گذشته از شمال نیز دارای ورودی بوده که با تعریض خیابان نظر از بین رفته است (میناسیان، ۱۹۹۲).



تصویر ۹. پلان کلیسای بیت‌اللحم. (نگارندگان ،۱۴۰۱)

در بخش فوقانی ورودی غربی نمازخانه تراسی قرار دارد که در گذشته جایگاه بانوان در کلیسا به‌شمار می‌رفته است. در اطراف حیاط اتاق‌هایی احداث شده است که به منظور فضای آموزش وگاهی فعالیت‌های اجتماعی تجار استفاده می‌شده است (میناسیان،۲۰۰۳). امروزه اتاق‌های جنوبی باقی مانده است. در سمت غرب محوطهٔ کلیسا مقبرهٔ خواجه پطروس و بانیان کلیسا قرار دارد. تمایز کلیساهای جلفا از سایر کلیساهای ارمنی، در زمینهٔ جانمایی، مصالح، هندسهٔ فضایی، معماری و دکـــوراسیون داخلی می‌باشد (آیوازیان،۱۳۸۳). کلیســای بیت لحم از لـحاظ تزئینات داخلی و یکسری تمهیدات معمارانه از کلیساهای ارمنستان استقلال کامل دارد (هوسپیان، ۱۳۸۶: ۵۶)، (مؤمنی و همکاران،۱۴۰۰)؛ ولی در زمینهٔ حل پلان تابع گونهٔ ارمنستانی خود است (طلایی و علایی،۱۴۰۱). این تمایزات را می‌توان جلوگیری از تحریک احساسات مذهبی اهالی اصفهان توسط شاه عباس و نیز استفاده از خشت و آجر به‌عنوان مصالح عمده ساختمانی، بیان کرد (خدابخشیان، ۱۳۸۵: ۸۸ - ۸۷).

ساختمان کلیسا نیز تقریباً به شکل مربع است با دیوارهای بلند که از سه طرف ساختمان را احاطه کرده‌اند. گنبد دو پوستهٔ این کلیسا (تصاویر ۱۰،۱۱و ۱۲)در مرکز آن قرار دارد و دارای هشت پنجره است که در فاصلهٔ پنجره‌ها نقاشی‌هایی به چشم می‌خورد. گنبد داخلی به شکل نیم‌دایره با معماری ارمنی و پوستهٔ خارجی آن به صورت تخم مرغی به سبک گنبد مساجد است. گنبد خارجی، بر پایهٔ پنجره‌ها، با ارتفاع حدود ۵/۵ متر بنا شده است وگنبد داخلی را می‌پوشاند. ارتفاع دو گنبد از بام دوازده متر است. سقف گنبد با گل و بوته آراسته شده است. محراب آن که در شرق واقع شده دارای تصاویری است. در محل نمازگزاران نیز مانند سایر بخش‌ها نقاشی‌ها و تابلوها و کتیبه‌هایی با مضامین دعا وجود دارد (میناسیان، ۲۰۰۳).



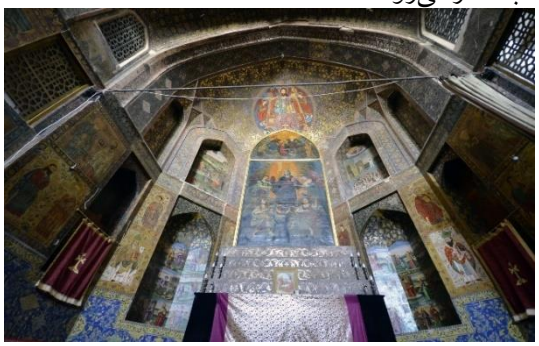
تصویر ۱۰،۱۱و ۱۲گنبد دو پوسته کلیسای بیت‌لحم و جزئیات اجرایی. منبع:(نگارندگان ۱۴۰۱).

معماری داخلی نمازخانهٔ کلیسا به سه قسمت تقسیم می‌شود: قسمت اول بالکانه‌ایست که از در غربی تا بخش مرکزی، ادامه می‌یابد. پله‌های جنوب غربی کلیسا به این ایوان و پشت بام کلیسا راه دارد. این بخش به مثابهٔ پیش‌فضای ورود نمازگزاران به نمازخانه است. قسمت دوم شامل بخش مرکزی گنبدخانه است که بر چهار جرز گنبد دوپوسته را نگه می‌دارد. در محل تلاقی گنبد با جرزها، هشت فرشتهٔ طلایی با چهار بال نقاشی شده است. از دو طرف پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگی وجود دارد.

قسمت سوم که شامل محراب، مذبح و اتاقک دعا می‌باشد، دارای سقف قوسی است و شکل نیمه‌هشت‌ضلعی دارد. قرارگیری محراب بر محور اصلی ورودی به‌عنوان غایت و هدف اصلی کاربران فضا بلافاصله نظر را بر دعا متمرکز می‌گرداند. تقارن شکلی دو طرف محور اصلی از طریق نقاشی‌های دیواری متنوع، گویی توسط جزئیات به هم می‌خورد و به‌طوری که در عین وحدت شکلی، چشم از هنر روح‌نواز شکل‌گرفته در دو طرف خسته نشده و تنوع روح‌نوازی را درک می‌نماید. از آنجا که کلیساهای صدر مسیحیت نزد ارامنه به‌عنوان اولین ملت مسیحی جهان شکل گرفته است که پیش ازآن دارای مذهب اتانوس چندخدایی بودند و البته نور برای آن‌ها قداست داشته لذا اولین کلیساها بر پایهٔ همین اعتقادات شکل گرفته و از آن کشور وارد اروپا شد. بنابراین، اهمیت به جهت شرق در کلیسا، جنبهٔ اعتقادی پیش از مسیحیت دارد که بر اساس همین باور دیرینهٔ ارمنی محراب در کلیسا در سمت شرق بنا نهاده می‌شود. در باورهای مسیحیان، شرق نماد خداست و پیرو اعتقاد معروف مسیحی «خدا نور است» محراب در آن قسمت قرار می‌گیرد و غرب نماد انسان است. لذا با ایجاد چنین راستایی، جهت‌گیری و حرکت انسان به سمت خدا را به‌وسیلهٔ معماری نمایش می‌دهند و از آن جهت که معتقد به ظهور مسیح (ع) از شرق می‌باشند، رو به سمت محراب به عبادت می‌پردازند (پورجعفر و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۱۵-۲۶).

جهت یکپارچگی فضایی و جلوگیری از مزاحمت ستون در میان فضا، بهترین راه حل، پوشش گنبدی است؛ این شیوه نیز از زمان پارت‌ها (که خود مبدع آن بودند) در ایران مورد استفاده قرارگرفت که نمادهایی برآمده از باورهای مردمی در روند ساخت آن قابل‌بررسی است؛ در تبدیل مربع به دایره، چهارگوش را به‌عنوان نماد جسمانی و استقرار و پایداری دانسته، هشت‌وجهی کنایه از کرسی الهی و عالم فرشتگان و گنبد سمبل آسمان و نشانهٔ عالم بی‌کران روح (ذوالفقارزاده، ۱۳۸۰: ۳۱۸) و دیگر آنکه گنبد حرکت به سمت بالا را تداعی می‌کند، حرکت از یک مقطع دایره‌ای و رسیدن به نقطه‌ای مرکزی که حرکت از کثرت به وحدت است و نماد «روح اعظم» که در برگیرندهٔ عالم است؛ همان مبداء که همهٔ آفرینش از آن نشئت می‌گیرد (اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: ۷). این همان نقطه‌ای است که صلیب نماد مسیحیت، در آنجا قرار می‌گیرد و به‌عنوان نشان شهری برای شناسایی کلیسا می‌باشد. شکل صلیب و اعتقادات مربوط به آن به دوران باستان پیش از مسیحیت برمی‌گردد. همچنان که شمسه در اسلام است که به دلیل ریخته شدن خون مسیح بر آن دارای قداست شده و سمبل دین مسیح شده است. در کلیسا نیز استفاده ازگنبد برای پوشش فضا، رایج می‌باشد. گنبدهای کلیساهای جلفا و بالتبع کلیسای بیت لحم، به دلیل استفاده از آجر و تأثیرپذیری از معماری دورهٔ صفویه، عموماً مشابه گنبدهای مساجد اصفهان به‌صورت تیزه‌دار می‌باشند؛ با این تفاوت که در گنبدهای کلیساها از تزئینات کاشی‌کاری در نمای خارجی به دلیل منع حکومتی شاه عباس خبری نیست (شجاع‌دل، ۱۳۸۶: ۱۳۸). گنبدهای کلیساهای ارمنستان عموماً از نوع رُک یا مازه‌دار بوده، که با سنگِ تراش و قلوه سنگ اجرا می‌شوند، اما استفاده از گنبدهای خشتی به دلیل روش رایج آن روز منطقهٔ اصفهان بوده است. استفاده از شکل گنبدی برای کلیساها از ابتدا در ارمنستان با استفاده از مصالح سنگی نیز دیده شده است و صرفاً مربوط به کلیساهای جلفای اصفهان نمی‌باشد، به‌طوری که سنگ‌های لایه‌ای به صورت طبقه‌ای در معماری باستانی ارمنی همواره مورد استفاده قرار می‌گرفته که تحت عنوان «هازازاشن» به معنای «هزار سازه» مشهور است و بر پایهٔ همان باور قدیمی دانه گرد، منشأ حیات و رسیدن به خدا استوار است که در سقف کلیسا نمود پیدا کرده است. گنبد اصلی کلیسای بیت لحم با چهار جرز عظیم و نیز قوس‌های منتهی به این جرزها نگه داشته شده‌اند. محراب در کلیسا به‌صورت یک نیمه‌هشت‌ضلعی بوده و در دو طرف آن دو اتاقک کوچک تعبیه شده است (تصویر۱۳). محراب در مسیحیت سمبل حضور خداست و قربانی شدن مسیح را در اذهان زنده نگه

می‌دارد تا به یادآرند، مسیح برای گناهان انسان قربانی شد. (ملکمیان، ۱۳۸۰). محراب نسبت به سطح سرودخوانان به اندازهٔ ۴ پله بالاتر قرارگرفته است. این اختلاف سطح در باورهای مسیحیان سمبل حرکت ملکوتی و بالا رفتن روحانی به سمت مسیح است و سلسله‌مراتبی که در پلان وجود دارد، در مقطع و بعد سوم کلیسا نیز مشهود است. لذا نقوش مینیاتوری ارمنی محراب از زیباترین و خاص‌ترین آثار کل مجموعه در کلیسا به‌شمار می‌روند.



تصویر ۱۳. محراب کلیسای بیت لحم (نگارندگان، ۱۴۰۱)

نور:

اعتقادات بر پایهٔ نور نزد اقوام مختلف از عهد باستان وجود داشته است. همچنان که در کتاب‌های آسمانی ادیان توحیدی نیز اشاراتی بدان شده است. ایرانیان نیز در طول تاریخ با نور و زندگی در فضاهای روشن، خوگرفتند و براین اساس نور عمده‌ترین مشخصهٔ معماری ایران به‌خصوص در دوران اسلامی و بناهای مذهبی به حساب می‌آید، البته فقط به دید عنصری مادی به آن توجه نشده بلکه آن را نمادی ازعقل الهی می‌دانند. نور نشانه‌ای است از حرکت انسان به سمت حقیقت و آتش نیز دارای چنین تعبیری است که علاوه بر پرتوافکنی، درون انسان را از هوا وهوس و ناراستی‌ها می‌زداید و انسان را به راستی‌ها و پاک بودن‌ها سوق می‌دهد (اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: پیشگفتار؛ آیوازیان، ۱۳۸۳: ۱۷-۱۶)؛ همچنین در معماری اسلامی‌تأکید خاصی بر نور شده است، «الله نورُ السَماوات والارض[۲]» و به انزال کلام الهی از آسمان به زمین اشاره شده است. این نگرش‌های فلسفی باعث گردیده مسلمانان، نور را تجلی باری‌تعالی دانسته، آن را سبب روشنی جسم انگارند. این باورها، در نزد هنرمندان مسلمان دلیلی گشت برای آن که نور را با رنگ‌ها جلوه‌گرتر سازند و از نور و رنگ در ساخته‌های کالبدی خود حداکثر استفاده را بنمایند. لذا بناها را با مصالح رنگارنگ پوشش می‌دادند تا تجسم ابعاد بزرگ و حجیم بنا را به سبکی معنوی تقلیل دهند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۸۷).

براساس آموزه‌های مکتب اصفهان، عالم مثال از نور مطلق تشکیل شده است و با استفاده از نور می‌توان عرصهٔ دیگری در عرصهٔ مادی ایجاد کرد (باب‌الحوائجی، ۱۳۸۳: ۸). همان‌گونه که سلسله‌مراتب فضایی، عناصر افقی و عمودی تشکیل‌دهندهٔ فضا را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، در معماری ایرانی سلسله‌مراتب نور نیز حائز اهمیت است. در این سلسله‌مراتب، شدت نور و تاریکی در فضاهاست که میزان اهمیت آن‌ها را مشخص می‌کند. ازجمله مواردی که در ادراک و پذیرش نور نقش ایفا می‌کنند، باورهای حکمی و فرهنگی است. این مفهوم همان‌گونه که در مسیحیت استعاره‌ای از خداست، در مکاتب و مذاهب مختلف نیز به‌گونه‌ای دیگر تعبیر و تفسیر شده است. در معماری، نور به طور مجرد به‌کار نمی‌رود بلکه با عناصری چون رنگ، صدا و بسیاری از نمودهای حسی ظاهری هم‌آوا می‌گردد. در مسجد حکیم با حضور در صحن حیاط مرکزی، نور آفتاب به‌تمامی جلوه‌گر است و پویایی را در صحن مسجد شامل می‌شود (تصویر۱۴). این نور با حضور در ایوان کم‌رنگ شده به سایه تبدیل می‌شود و جهت‌دهی به مسیری خاص را یادآور می‌گردد که با حضور در فضای گنبدخانه، به محیطی نسبتاً تاریک مبدل گشته تا سکوت و آرامش را برای عبادت و خلوت با معبود مهیا نماید. به عبارتی سلسله‌مراتب ارتباط فضایی تعریف می‌گردد.

تصویر۱۴. دید از گنبدخانهٔ مسجد حکیم به فضای بیرون، (ماهرالنقش، ۱۳۷۶، ۲۸).

درکلیسای بیت‌لحم وجود پنجره‌های زیرتاق‌ها، حضور نور با درخشش که در نقاشی‌ها و تزئینات برجا می‌گذارد، ادراک می‌شود؛ (هوسپیان، ۱۳۸۶: ۶۰) (تصویر۱۵). در گنبد اصلی، نورگیری از ساقهٔ گنبد - مانند گنبد مسجد شیخ لطف‌الله- توسط روزن‌های موجود در گریو انجام شده که تأمین نور یکنواخت در زیر گنبد را به عهده دارد و عظمت جنبه‌های روحانی را یادآور می‌شود. در خصوص استفاده از نور بر اساس باورهای دینی چه در مسجد و چه کلیسا نباید تکنیک‌های ساخت و فناوری روز و امکانات را فراموش کرد. اینکه ایجاد بازشو در بناهای دورهٔ صفوی تا چه حد امکان‌پذیر بوده دارای اهمیت است وگرنه امروزه نیز باورهای دینی اسلام و مسیحیت همان است که در دورهٔ صفوی وجود داشته ولی امروزه، تکنولوژی ساخت و امکان اجرای بناهای مذهبی جدید کاملاً شفاف را با همان مبانی نظری و اعتقادی و تأکید بر نور امکان‌پذیر می‌سازد.

تصویر۱۵. نورگیری از گنبد کلیسای بیت‌لحم ،(نگارندگان، ۱۴۰۱)

نقوش:

نقوش شامل اشکال ایجادشده بر اثر نحوهٔ قرارگیری مصالح در کنار و بر روی هم می‌باشد؛ مانند آجرکاری، کاشی‌کاری، معقلی، گچ‌کاری و نیز نقوش هندسی، نقوش اسلیمی، خطاطی، نقاشی و ... که در فضاسازی تأثیرات غیرقابل‌انکاری دارند (Seirafian, ۲۰۱۹, Baboldashti, Tabaeian).

در عقاید سنتی، اشتراک بین انسان و طبیعت را که همانا در ساختار و تناسب می‌باشد، از راه ریاضیات قابل‌سنجش می‌دانند، لذا انسان و طبیعت آنچه می‌آفرینند به‌صورت تصاویری است که تابع قوانین ریاضی تشابه، تقارن و هندسه می‌باشد (اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: ۲۱). در دوران اسلامی، هنرمندان مسلمان دیدگاه تازه‌ای در تصویرسازی‌های خود ارائه دادند و تحت‌تأثیر تعالیم دینی برای بیان معانی بدیع و عرفانی معارف الهی دست به ساده‌گویی و تجرید زدند تا هرگز به ایجاد عناصر و شکل‌هایی که تعالیم

اسلام آن را دور کردن انسان از یاد خدا برمی‌شمرد، دست نیازند و سعی برآن بوده تا ساخت‌های بشری به‌گونه‌ای باشند که برای انسان مؤثر افتد و رمزی برای کشف و راهی برای سیر داشته باشند و رستگاری انسان در جهانی که خدا وعده داده است به تصویر درآید که منبع آن‌ها ادبیات مذهبی، افسانه‌های قوی، آداب و سنن و فلسفه اسلامی‌است (نقی زاده، ۱۳۷۸: ۱۳۱؛ ریاضی، ۱۳۸۴: ۳۵۷).

حضورعناصر مذهبی در کلیساهای دورهٔ صفوی به‌صورت نقاشی‌های دیواری است و آن به دلیل ارتباط تاجران ارمنی جلفایی با فرهنگ غرب آن روز و آموزش نقاشی توسط نقاشان مشهور جلفایی بود که این سبک را به داخل کلیساهای تازه تأسیس کشاند. این نقوش شامل نقاشی‌های به تصویرکشیده از روایات انجیل‌های مقدس می‌باشد. این در حالی است که تزئینات در مساجد به‌صورت عبارات مذهبی جلوه‌گر می‌شود. ازجمله تزئینات مشترک بناهای دورهٔ صفویه و کلیساهای اصفهان، می‌توان به‌صورت کلی به مقرنس‌کاری، کاربندی، طرح‌های اسلیمی و ختایی اشاره کرد؛ همچنین نحول آجرچینی، کاشی‌کاری، پوشش گنبد و تزئینات داخلی، از دیگر تشابهات بارز معماری‌های عهد صفوی و مکتب اصفهان می‌باشد (زمانی، ۱۳۸۷: ۸۵) که به بخشی از این نقوش به شرح ذیل پرداخته می‌شود:

الف) نقوش گیاهی:

گیاهان نمادی از زندگی، باروری و حیات‌بخشی هستند که از دوران نخستین با تغذیهٔ بشر از آن، اهمیت و جایگاه خاصی یافتند. تصور حیات دایره‌های تولد-مرگ و زایش دوباره از صفات گیاهان به شمار می‌رود و سبب آن شد که در نزد بدویان نمادی از زندگی پس از مرگ شوند (شکرپور و همکار ،۱۴۰۰). نقش دایره در معماری ارمنی و در موتیف‌های آن نیز بر همین باور متکی است (خدابخشیان،۱۳۹۰).

در ورودی گنبدخانهٔ مسجد حکیم گل و بُته‌سازی در دو طرف پشت بغل بالای قوس مشاهده می‌شود که با کاشی هفت‌رنگ (یادگار دوران صفویه) با زمینهٔ آبی لاجوردی به نقش نشسته است (تصویر۱۶). از آن جایی که طبیعت، سرشار از نواخت‌هایی است که همزمان بی‌پایان و بی‌آغازند- متناوب یا هماهنگ- نمادی از کثرت پایان‌ناپذیر آفرینش است که از یک واحد سرچشمه می‌گیرد و آن همان «کثرت در وحدت» است (اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: ۶).

کلیساهای جلفا به دلیل فرهنگ ارامنه و زمینهٔ متفاوت تاریخی شهر اصفهان همچنین تکنیک ساخت خشتی و ارتباط سازندگان آن‌ها با شرق و غرب به دلیل حرفهٔ تجارت دارای سبکی کاملاً یگانه در میان کلیساهای جهان است که ازآن جمله می‌توان به کاربرد نقوش گیاهی به سبک ایرانی و کاشی‌کاری‌های چینی نقاشی‌های اروپایی و مینیاتور ارمنی اشاره نمود (تصویر۱۷).

تصویر ۱۶ - نقوش گیاهی در سر در ورودی گنبدخانه مسجد حکیم. (نگارندگان، ۱۴۰۱)

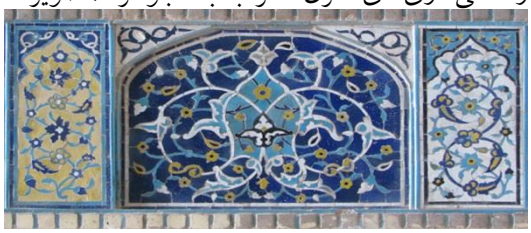
تصویر ۱۷ - نقوش گیاهی ونقاشی‌های اروپایی کلیسای بیت لحم.(نگارندگان، ۱۴۰۱)

ب) نقوش اسلیمی:

از دیگر تمایزات کلیساهای جلفای اصفهان با کلیساهای ارمنستان، کاشی‌کاری‌های نقوش اسلیمی است که برای اولین بار در تاریخ معماریِ کلیساهای ارمنی با الهام از معماری ایرانی و به‌طور شاخص درکلیسای بیت لحم به چشم می‌آید؛ از کف کلیسا به ارتفاع ۳/۵ ارش که تقریباً معادل ۱/۷۰ متر می‌باشد، کاشی‌های هفت‌رنگ با نقوش اسلیمی زیبا تزئین یافته است. نقوش اسلیمی در این کلیسا گاهی با کتیبه‌ای به زبان بومی، فرهنگ و هویت ارمنی به خود گرفته است (تصویر۱۸) و گاهی با حضور پرندگانی درلابه‌لای این نقوش از همتای خود در مساجد عهد صفوی فاصله گرفته است.

تصویر ۱۸. از جمله نقوش اسلیمی به‌کاررفته درکلیسای بیت لحم. (نگارندگان، ۱۴۰۱)

درخت مقدس زندگی، که نماد جاودانگی است (ماتووسیان،۱۹۹۴) یکی از اینهاست؛ درختی که اصولاً سرو و در دوسوی آن یک جفت جانور مانند پرنده می‌باشد (شکرپور و همکار، ۱۴۰۰). اسلیمی‌ها در واقع بازآفرینی فرایندهای کیهانی است که به‌صورت اشکال و سازوبرگ‌های طبیعت در ریتمی خاص به نظم می‌نشینند. اسلیمی دارای روح ترکیب و تلفیق است که مخصوص اسلام می‌باشد (صیرفیان بابلدشتی و همکار، ۱۳۹۶). ساقه‌های مارپیچ که به‌صورت متقارن بر پایهٔ محور مرکزی عروج می‌کنند، به مثابهٔ این موضوع است که همه به یک ریسمان برای عروج چنگ زده‌اند «واعتصِمُوا بحبلِ اللهِ جمیعاً ولاتَفَرَّقُوا[۳]». خطوط اسلیمی، نمادی است از درخت‌های کیهانی و تصوری است که انسان از بهشت موعود دارد. حضور نقوش اسلیمی درگنبدخانهٔ مسجد حکیم را می‌توان در کاشی‌کاری‌های معرق محراب جستجو کرد (تصویر۱۹).

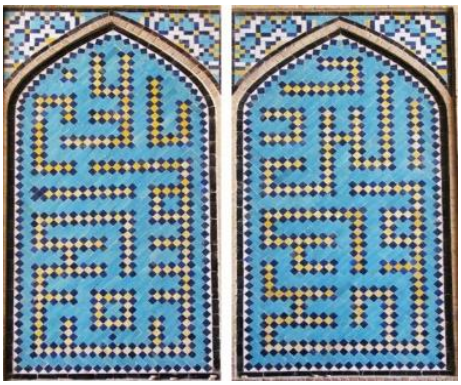


تصویر ۱۹. از جمله نقوش اسلیمی به‌کاررفته در مسجد حکیم، (نگارندگان، ۱۴۰۱).

کتیبه:

دوره صفوی را می‌توان یکی از گذرگاه‌های شاخص در مسیر تحول خط بنایی دانست. این شیوهٔ کتیبه‌نگاری در اکثر بناهای دوره صفویه به شیوه‌های گوناگون جهت تزئین بخش‌های مختلف استفاده شده است (زمرشیدی، ۱۳۹۰). درکلیسای بیت لحم، غیر از یادداشت‌هایی که موضوع تصاویر را یادآور می‌شوند، کتیبه‌هایی در زیر پنجره‌ها و زیر طاق محراب به‌کار رفته‌اند که به یادبود بانی نقاشی‌های کلیسا و خانواده و آشنایان وی اختصاص یافته است (درهوهانیان، ۱۳۷۹) (تصویر۲۰). کتیبه‌هایی با مضمون دعا یا گزارش تاریخی به خط خاص باستانی ارمنی که برای هر کس قابل بازخوانی نیست، در این کلیسا و سایر کلیساهای جلفا به چشم می‌خورد. در مساجد وجود کتیبه‌های قرآنی و نیز احادیث به‌کاررفته نشان از تلفیق زندگی انسان با آموزه‌های مقدس دینی دارد و هنرمند مسلمان با دانش بر این موضوع است که سعی در جلوه‌گر ساختن ابعاد روحانی انسان در این فضاها دارد. این کتیبه‌ها و نیز متن آن‌ها متناسب با محل و با دقت زیاد انتخاب شده و رعایت قرینه‌سازی در آن‌ها قابل‌تأمل است. (تصویر۲۱).

تصویر ۲۰.کتیبهٔ زیر طاق محراب (خدابخشیان ،۱۴۰۰)



تصویر ۲۱. خط بنایی معقلی، ورودی گنبدخانهٔ مسجد حکیم، «یا دلیل المتحیرین» و «یا غیاث المستغیثین»، (نگارندگان، ۱۳۸۹).

به‌عنوان نمونه در محراب گنبدخانهٔ مسجد حکیم، عبارت شهادتین «لااله الا الله محمداً رسول الله علی ولی الله» با خط بنایی زردرنگ روی زمینهٔ آبی لاجوردی استفاده شده است؛ همچنین نقش سورهٔ «اخلاص» که با پشتوانه‌ای که آیات این سوره برای بیان «توحید» و یگانگی باری‌تعالی دارد، التزام حضور آن در محراب را بیان می‌کند و نیز می‌توان از آیه معروف «وان یَکاد...[۴] » که به صورت قرینه در دیواره‌های شرقی و غربی محراب با خط بنایی ساده با رنگ لاجوردی روی زمینهٔ سفید به نقش نشسته است، یاد کرد (تصویر۲۲). در متن این آیه، «قرآن» را مایهٔ بیداری بـرای جهـانیان معرفی می‌کند. خط در واقع تجسم بصری از کلام خداست. همان‌گونه که در مسیحیت شمایل عیسی (ع) به‌عنوان کلام خدا به‌کار می‌رود، در اسلام خطوط نوشتاری کلام‌الله بی‌نیاز از صورهای تجسمی بشر، نقش خود را ایفا می‌کنند. خط از مهم‌ترین عناصر هنر شکل‌گراست و خط عربی مهم‌ترین عامل در وحدت بین مسلمانان به‌شمـار می‌آید (تصویر ۲۳). به‌کار بردن آیات قرآنی و احادیث در نقش‌ها و خطوط به صورت کتیبه، خود عاملی است تا عبادتگاه به مکانی برای تبلیغ و ذکر مبدل گردد (پاشایی کمالی و همکاران، ۱۳۸۰: ۱۱۶– ۱۱۵).

تصویر ۲۲. از جمله کتیبه‌های محراب گنبدخانهٔ مسجد حکیم.
«وان یکادالذین ...»، «قل هوالله احد ...»، (نگارندگان،۱۴۰۱)

تصویر ۲۳. خط ثلث، قسمتی از کتیبهٔ خارج محراب گنبدخانهٔ مسجد حکیم کل کتیبه آیات اول تا آخر آیهٔ ششم سوره «اسری»، (نگارندگان،۱۴۰۱).

نقاشی :

شیوه تزئین داخل کلیساهای جلفا تأثیر شگرفی در معماری کلیساهای ارمنی بعد از قرن ۱۷ میلادی داشت، چرا که تا آن زمان دیوارهای داخلی کلیساهای ارمنی به این شدت نقاشی نمی‌شد و در دیوارهای خارجی به حجاری بسنده می‌کردند. تنوع سبک نقاشی‌های داخل کلیسا مشهود است به‌گونه‌ای که مینیاتورهای بخش محراب را می‌توان تحت‌تأثیر نقاشی‌های منطقه «واسپوراکان» ارمنستان دانست(Babaian,2006) . هنرمندان ارمنی اصفهان تحت‌تأثیر هنر ارمنی و ایرانی و با الهام از سبک اروپایی و به‌خصوص ایتالیا، نقاشی‌های بسیار زیبایی را با موضوع‌های کتاب مقدس بر روی دیوارهای کلیساهای اصفهان ترسیم کردند (هوسپیان، ۱۳۸۶: ۵۸) (تصویر۲۳). این تصاویر که برگرفته ازکتاب مقدس و باورهای ارامنهٔ مسیحی است، با هنر اسلامی- ایرانی بـه‌خوبی تلفیق یافته، تا جایی که از لحاظ هنری هم‌پای مساجد باشکوه این دوره می‌باشند. با وجود اینکه وزن نقاشی‌های ارمنی در کلیسا بیشتر است ولی برخی از نقاشی‌ها شباهت بسیار با نقاشی‌های دورهٔ صفوی دارند. منشأ اروپایی برخی دیگر از نقاشی‌های کلیسا را در ارتباط هنرمندان ارمنی جلفا با هنرمندان اروپایی باید جست‌وجو کرد.

در نمازخانه کلیسای بیت لحم، دیوارهای داخلی تا ارتفاع محدودی با کاشی‌کاری‌های لعاب‌دار رنگی پوشیده شده‌اند. در بخش بالای این کاشی‌کاری‌ها تمامی بخش‌ها اعم از جرزهای باربر و قوس‌ها و گریو گنبد منقوش به نقاشی‌هایی می‌باشند. در بخش محراب نقاشی‌های خاصی به سبک کاملاً ارمنی مشهود است. از نظر غنای تزئینات داخلی این کلیسا سرآمد کلیساهای جلفاست و می‌توان گفت هم‌ردیف با کلیسای وانک اصفهان می‌باشد. در بخش گریو گنبد نقاشی‌هایی از عیسی در رحمت و در دیواره‌ها با مضامین غسل تعمید حضرت مریم، شکنجهٔ گریگور روشنگر، معراج و دیگر باورهای دینی است که توسط نقاشان مشهور جلفایی آن روز به تصویر کشیده شده است.

در باورهای دینیِ مسلمانان، حضور تصاویر انسان در مساجد و نیز در هنگام عبادت از ممنوعیت برخوردار است، لذا هنرمند مسلمان با استفاده از تجرید از نقوش و اشکالی چون الگوهای اسلیمی و هندسی که دارای معانی سمبلیک می‌باشد، استفاده کرده است. در کلیسا، علاوه بر اینکه سنت کلیسا به وسیلهٔ واژه‌ها، اعمال و نشانه‌های به‌کاررفته در عبادت، بیان می‌شود، شمایل مقدس و نیز نوع نقش و رنگ آن‌ها، از جمله عناصر شکل‌دهندهٔ تزئینات کلیسا می‌باشند، این شمایل صرفاً برای برانگیختن احساسات مذهبی آدمی به‌کار نرفته بلکه آن را از جمله راه‌های تجلی خدا بر بشر می‌دانند و از طریق این شمایل به بینشی از جهان معنوی دست می‌یابند، لذا بیان احساسات زیباشناختی هنرمند نقاش، ذوقی نبوده و در چارچوب ضوابطی شکل می‌گیرد که نمایانگر کلیسا می‌باشد (بخشنده، ۱۳۸۶).

تصویر ۲۴. قسمتی از تصاویر به‌کار رفته درکلیسای بیت لحم، (نگارندگان، ۱۴۰۱).

رنگ:

رنگ‌ها در پاسخ به نور پدید می‌آیند و این رنگ در ادبیات اسلامی تعبیرات الهی به خود می‌گیرد «وماذَرَأَ لَکُم فی الارضِ مُختَلِفاً ألوانُهُ انَّ فی ذلکَ لایه لقومٍ یَذَّکَرُون[۵].» «و در زمین آنچه را برای شما آفرید به انواع گوناگون و اشکال رنگارنگ درآورد، دراین کار آیت و نشانه‌های قدرت خدا برای اهل خرد پدیدار است». این چنین است که معماران با به‌کار بردن رنگ در فضا که بیشتر به وسیلهٔ کاشی‌کاری‌ها صورت می‌گیرد، مساجد را با نور می‌آمیزند. هنرمندان مسلمان، با استفاده از رنگ به تعادلی از باورهای ماوراءطبیعی می‌رسند تا زمینه را برای خلوت و سلوک الی الله مهیا گردانند. در آثار دوران اسلامی، خصوصاً عهد تیموری و صفوی، رنگ‌ها همه شفاف و درخشانند و رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای، زرد، طلایی و قرمز زمینهٔ قالب آثاری چون نگارگری، تذهیب، کاشی‌کاری، گچ‌بری و... را تشکیل می‌دهند (ریاضی، ۱۳۸۴: ۳۵۸) به‌گونه‌ای که می‌توان نقطهٔ اوج استفاده از رنگ و تزئین را در هنر و معماری عهد صفوی بازشناخت. برای عارف، رنگ‌های گزینشی، به‌عنوان شاخصی عمل می‌کنند تا ماحصل دگرگونی نفس و مقام نورانی- عرفانی خویش را به قضاوت بنشیند (اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: ۵۰). رنگ‌های سیاه، سفید و خاکی از بین رنگ‌های هفت گانه[۶] درگروه اول و رنگ‌های زرد، قرمز، آبی و سبز درگروه دوم طبقه‌بندی می‌شوند که این دو گروه تکمیل‌کنندهٔ یکدیگرند. به‌عنوان نمونه در گنبدخانهٔ مسجد حکیم، حمیل‌های نقوش[۷] از کنار هم قرار دادن رنگ‌هایی چون سیاه و سفید، آبی فیروزه‌ای، آبی لاجوردی و نیز سیاه و فیروزه‌ای تشکیل یافته است. حمیل‌های زرد و فیروزه‌ای هم، در محراب دیده می‌شود. همچنین برای کتیبه‌های خطی گنبدخانه از ترکیبات رنگی چون سیاه روی زمینهٔ آجر، سفید روی زمینهٔ لاجوردی یا فیروزه‌ای روی زمینهٔ آجر استفاده شده است که ترکیبات رنگی این گونه کتیبه‌های خطی در محراب شامل لاجوردی روی زمینهٔ زرد، زرد روی زمینهٔ لاجوردی، سفید روی زمینهٔ لاجوردی و لاجوردی روی زمینهٔ سفید می‌باشند (تصویر۲۱). نور که از خورشید ساطع و به رنگ سفید تعبیر می‌شود، نماد توحید است. آبی مظهر ابدیت بوده و محیطی برای تفکر و آرامش ایجاد می‌کند، زرد مکمل آبی است و از لحاظ سمبولیک با فهم و دانایی ارتباط دارد (Seirafian Baboldashti, Tabaeian, ۲۰۱۹).

رنگ از طریق رنگ سفید تجلی می‌یابد و از طریق رنگ سیاه پنهان می‌شود. سیاه نوری درخشان در روزی تاریک است چرا که جنبه‌های نهان الوهیت از طریق این سیاه نورانی قابل‌درک است. در واقع نفس در سیاهی فنا شده تا شرایط لازم را برای فراخوانی اجزای کل مهیا نماید (اردلان، ۱۳۸۵: ۱۷۳) . در کلیسای بیت‌لحم نیز از رنگ‌های واقعی جهت به تصویرکشیدن آیات کتاب مقدس، استفاده شده است و طلا نیز جهت آذین کلیسا به‌کار رفته است، اما دربارهٔ ازاره‌های کلیسا که به سبک ایرانی- اسلامی و چینی است، همانند رنگ‌های استفاده شده در دیگر بناهای عهد صفوی می‌باشد با تفاوت‌هایی که در نقوش به چشم می‌خورد به طوری که عمدهٔ آن را رنگ‌های زرد، لاجوردی، فیروزه‌ای و سبز تشکیل داده‌اند (تصویر ۲۵).

تصویر ۲۵. قسمت‌هایی از گنبد خانه مسجد حکیم. (نگارندگان، ۱۴۰۱)

ناقوس و مأذنه:

ناقوس‌خانه (زنگادون) و مأذنه کارکردی نسبتاً مشابه داشته و پوشش هر دو در بناها، هرم بر پایهٔ مربع (رک) با بدنه متخلخل است. در کلیساها گنبد رک با خیز بلند و در مساجد با خیز کم و بر پیش‌آمدگی صفحه‌مانندی بنا می‌شود. تزئینات ناقوس‌خانه عموماً کاشی‌کاری و تزئینات مأذنه کاشی‌کاری با مقرنس‌های چوبی بر پایه‌هاست (خاکپور و همکار،۱۳۹۵).

تصاویر ۲۶. مقایسه شکلی ناقوس و مأذنه در بنای مسجد حکیم و کلیسای بیت لحم مأخذ : (نگارندگان، ۱۴۰۱)

جمع‌بندی

با توجه به موارد بررسی‌شده و تحلیل تأثیرپذیری کالبدی فضاهای مذهبی از عقاید ملی و دینی، می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که نوع باورهای مردمی در هر دوره و در هر منطقه است که عناصر شکل‌دهندهٔ فضا را با ویژگی‌های اعتقادی انسان هماهنگ می‌کند تا یک مکان مقدس مذهبی را برای یک بوم و سرزمین متفاوت از همتاهای خود در اقصی نقاط دنیا شکل دهد و مردم را در راستای رسیدن به مراتب متعالی باورهایشان رهنمون باشد. همچنین رنگ، نور و نقوش از یک طرف و سلسله‌مراتب فضایی از طرف دیگر نقش مهمی در ایجاد تصویری ذهنی از یک مکان (مکان مذهبی) در ذهن استفاده‌کنندگان به‌جا می‌گذارد که به‌صورت غیرمستقیم احساسی از نوع فضا را شکل می‌دهد که در مواجهه با چنین فضاهایی به شکل ناخواسته آن را طلب می‌کند. این امر طراحان را برای نیل به چنین اهدافی ترغیب می‌نماید. همچنین مقایسه‌ای تطبیقی بین ترجمان کالبدی دو نوع باورِ دینی در یک منطقه، این موضوع را بیان می‌دارد که نوع عناصر معماری در یک فضای مذهبی قابلیت پذیرش باورهای ملی و مذهبی منطقه را دارا می‌باشد و بر این اساس است که طراحان و معماران گذشتهٔ این مرز و بوم، اصول زیبایی‌شناسی را در بیان فلسفه و ارزش اعتقادی به خدمت گرفته و تدبیرشده مکانی را می‌آفریدند. همین عوامل و یافته‌ها باید در بازآفرینی و طراحی کالبدهای جدید راهگشا باشند.

	کلیسای بیت لحم		مسجد حکیم	
عناصر الحاقی ورودی	تالار مراسم تدفین		ایوان و وضوخانه	
الگوی کلی کالبد بنا	تالار گنبددار مستطیل شکل		حیاط مرکزی و چهارایوانه	
تعداد و جهت ورودی‌ها	دو ورودی	اصلی - شمال غربی فرعی- جنوبی	چهار ورودی	اصلی - شمالی فرعی- غربی و شرقی
مصالح دیوار و کف	آجر		آجر	
شکل محراب و محل عبادت	پنج ضلعی باز	**استفاده از عدد فرد**	سه ضلعی باز	
جهت‌گیری اصلی بنا	رو به شرق		رو به جنوب غربی	
نوع و پوشش گنبد	مازه‌دار. دو پوسته گسسته بر پایهٔ مربع		مازه‌دار. یك پوسته بر پایهٔ مربع	
مأذنه	تیزه‌دار بر پایهٔ مربع		تیزه‌دار بر پایهٔ مربع	
تزئینات	نقاشی دیواری، کاشی‌کاری.		نقاشی دیواری، گره چینی، کاشی‌کاری و آجرکاری	
نقوش	اسلیمی و هندسی		اسلیمی و هندسی	
نور	هم‌نشینی نور و تاریکی: تشبیهی از حضور مسیح در فضای عبادت		نور یکنواخت: تمثیل حضور خالق یکتا در فضای عبادت	

نورگیری از فضای پیرامون و جوانب گنبد

نورگیری از فضای داخل حیاط مرکزی

پی‌نوشت:

۱- سورهٔ بقره آیه ۱۱۵.
۲- سورهٔ نور، آیه ۳۵.
۳- سورهٔ آل عمران، آیه ۱۰۳.
۴- سورهٔ قلم، آیه‌های ۵۱ و۵۲.
۵- سورهٔ نحل، آیه۱۳.
۶- در«هفت‌پیکر نظامی» بر اهمیت هفت رنگ تأکید دارد: سیاه، زرد، سبز، سرخ، لاجوردی(کبود)، صندل فام، سپید.
۷- خطوط کادربندی و محیط‌کنندهٔ ازاره‌ها و نقوش را اصطلاحاً «حمیل» می‌گویند، که معمولاً با یک یا دو و یا سه ردیف باریک کاشی رنگی انجام می‌گیرد.

منابع:

اردلان، نادر (۱۳۸۵). رنگ در معماری صفوی: پخش نور شاعرانه اصفهان در مطالعات ایرانی (به مناسبت گردهمایی بین المللی مکتب اصفهان)، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، به کوشش حشمت الله انتخابی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۶۷- ۱۸۰.

اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (۱۳۷۹). حس وحدت، ترجمهٔ حمید شاهرخ، چاپ اول، اصفهان: خاک.

ایرجی، احمدعلی؛ ذوالفقارزاده، حسن (۱۳۹۸). مطالعهٔ تطبیقی طراحی نور روز در بنای مسجد صفوی و کلیسای رنسانس نمونهٔ موردی مسجد جامع عباسی اصفهان و کلیسای سن پیترو رم، فصل‌نامهٔ علمی مرمت و معماری ایران، سال دهم، شمارهٔ بیست‌ویکم.

آیوازیان، سیمون (۱۳۸۳). جایگاه نور در معماری، مجلهٔ معماری و شهرسازی، سال هفدهم. (۷۸ و۷۹). ۱۲-۱۹.

باب‌الحوائجی، سیدعلیرضا (۱۳۸۳). مکتب الهی اصفهان در معماری و شهرسازی، مجلهٔ معماری و شهرسازی، سال هفدهم. (۷۸ و۷۹)، ۷.

بخشنده، حمید(۱۳۸۶). سنت مقدس: منبع ایمان ارتدوکس، فصل‌نامهٔ هفت‌آسمان. سال نهم. (۳۴). ۲۲۷- ۲۵۴.

بورکهارت، تیتوس(۱۳۶۵). هنر اسلامی: زبان و بیان. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. چاپ اول، تهران: سروش.

پاشایی کمالی، فرشته؛ کهنمویی، ناهید(۱۳۸۰). اسلام و معماری مسجد، مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی معماری مسجد- افق آینده (جلد اول). به کوشش مسعود فرهنگ و ندا امیرعلایی. تهران: دانشگاه هنر، صص ۱۰۷-۱۱۷.

پورنادری، ارغوان؛ ایزدی، محمدسعید؛ قلعه نوعی، محمود ؛ پورنادری، حسین.(۱۳۹۸). شناخت تحولات ریخت‌شناختی کلیساهای ارمنی جلفای نو در تعامل با معماری اصفهان، باغ نظر، ۱۶ (۷۹)، ۱۵ - ۲۸.

پورجعفر، محمدرضا؛ شهیدی، محمدشریف (۱۳۸۸). معماری کلیسا، چاپ اول، تهران: سیمای دانش.

حجازی، مهرداد(۱۳۸۰). سمبولیسم در معماری مسجد، مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی معماری مسجد- افق آینده (جلداول)، به کوشش مسعود فرهنگ و ندا امیرعلایی، تهران: دانشگاه هنر، صص ۲۳۱-۲۴۴.

خاکپور، مینو و کاتب، فاطمه (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی معماری دینی در مسیحیت و اسلام با نقد نظریات تیتوس بورکهارت مطالعهٔ موردی: اصفهان، فصل‌نامه باغ نظر، سال چهارم شمارهٔ ۵۰.

خدابخشیان، مقدی (۱۳۸۵). کلیساهای جلفای اصفهان، فصل‌نامهٔ معماری و ساختمان، سال اول، (۱۱). ۸۶-۸۹.

خدابخشیان، مقدی (۱۳۹۰). بررسی سمبل‌ها و نشانه‌های به‌کاررفته در موتیف‌های معماری کلیساهای ارامنه، اولین همایش ملی انسان شناسی هنر، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

خدابخشیان، مقدی (۱۳۹۹). ارزیابی آرای ساکنین محله در چگونگی بناهای میان‌افزا در بافت تاریخی جلفای اصفهان، نشریهٔ علمی مرمت و معماری ایران، ۱۰ (۲۲) :۳۷-۴۸.

درهوهانیان، هاروتون(۱۳۷۹). تاریخ جلفای اصفهان، ترجمهٔ لئون میناسیان و محمدعلی موسوی فریدنی، چاپ اول، اصفهان: زنده‌رود با مشارکت نقش خورشید.

ذوالفقارزاده، حسن(۱۳۸۰). روح وحدت، مجموعهٔ مقالات دومین همایش بین‌المللی معماری مسجد- افق آینده (جلداول)، به کوشش مسعود فرهنگ و ندا امیرعلایی، تهران: دانشگاه هنر، صص ۳۱۱-۳۲۰.

ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۴). رنگ در باورهای ایرانی، مجموعهٔ مقالات سومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران (جلداول)، به کوشش باقر آیت‌الله زاده‌شیرازی، تهران: رسانه‌پرداز (سازمان میراث فرهنگی وگردشگری)، ۳۵۰- ۳۶۰.

زمانی، هاجر(۱۳۸۷). تأثیرپذیری تزئینات کلیساهای اصفهان ازمعماری دورهٔ صفوی، مطالعات هنر اسلامی، سال پنجم، (۸)، ۶۹- ۸۶.

زمرشیدی، حسین (۱۳۹۰). تحول خط بنایی در معماری صفویه با تأکید بر تزئینات کتیبه‌های مسجد حکیم اصفهان، دوفصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ چهاردهم.

شجاع‌دل، نادره(۱۳۸۶). سیر تحول معماری در جلفای اصفهان، پیمان، سال یازدهم، (۴۰)، ۱۳۲-۱۴۴.

شکرپور، شهریار؛ جوانمرد، بهاره (۱۴۰۰). تجلی و تجسد در مطالعهٔ تطبیقی نقوش سنگ مزارات آرامستان تخت فولاد با ارامنهٔ جلفای اصفهان بر مبنای

قرآن کریم و انجیل، فصل‌نامهٔ قرآن، فرهنگ و تمدن، سال دوم، شمارهٔ دوم، پیاپی ششم.
صیرفیان باب‌الدشتی، مهگل؛ طباییان، سیده‌مرضیه،(۱۳۹۶)، تأثیر طبیعت‌گرایی بر بهبود کیفیت فضای طراحی شده بر اساس اصول روان‌شناختی، دومین همایش بین‌المللی افق‌های نوین در مهندسی عمران، معماری و شهرسازی و مدیریت فرهنگی شهرها، تهران:https://civilica.com/doc/733075
طلایی، آویده؛ علایی، هادی (۱۴۰۱). مقایسهٔ تطبیقی گونه‌شناسی سازمان فضایی و عناصر کالبدی کلیساهای اصفهان و ارمنستان، فصل‌نامهٔ علمی تخصصی معمار شهر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب.
فلکیان، نرجس؛ صفری، حسین و کاظمی، علی (۱۴۰۰). ریخت‌شناسی معماری معنامحور با استفاده از روش چیدمان فضا مطالعهٔ موردی مسجد حکیم اصفهان، فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی نگرش‌های نو در جغرافیای انسانی، سال سیزدهم، شمارهٔ سوم.
ماتووسیان، رافایل (۱۹۹۴). نشان‌های ملی ارمنی، (به خط ارمنی)، ایروان: داربراکان.
ماهرالنقش، محمود (۱۳۷۶). معماری مسجد حکیم، چاپ اول، تهران: سروش.
ملکمیان، لینا(۱۳۸۰). کلیساهای ارامنهٔ ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
مؤمنی، کورش؛ عطاریان، کورش؛ زاده‌مراد، پرنیان؛ محبیان، مصطفی؛ طیبی، امیر (۱۴۰۰). مقایسهٔ تطبیقی نمود اصول و آیین‌های مسیحیت بر ساختار فضایی و آرایه‌های معماری کلیساهای ارمنستان و جلفای اصفهان، فصل‌نامهٔ باغ نظر شماره بیستم، سال دهم.
میناسیان، لیون (۱۹۹۲). کلیساهای جلفای نو (به خط ارمنی) اصفهان، چاپ‌خانه کلیسای وانک.
میناسیان، لیون (۲۰۰۳). مجتمع‌های کلیسایی ایران (به خط ارمنی) اصفهان، چاپ‌خانه کلیسای وانک.
نقی زاده، محمد(۱۳۷۸). مسجد کالبد مسلط بر مجتمع اسلامی، مجموعه مقالات همایش معماری مسجد: گذشته، حال، آینده (جلددوم)، تهیه و تنظیم دبیرخانه همایش، تهران: دانشگاه هنر، ۱۲۷-۱۴۹.
هوسپیان، شاهن (۱۳۸۶). معماری کلیساهای اصفهان، پیمان، سال یازدهم، (۴۰)، ۵۳- ۸۳.
Babaian, Ani.(2006). Mutual influences New Jolfa and Isfahan Mural Paintings in 17th Centery. Yerevan: National Academy of Science of Armenia
Seirafian Baboldashti, Mahgol, Tabaeian,Seyedeh Marzieh, (2019) و The Psychological Impacts of Interacting with Nature-Based Design,Architecture and Urban Development, Volume 9, Issue 2 - Serial Number 32.