دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۱۵
پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۰۴/۱۷

مطالعه تطبیقی هنر تذهیب متون مذهبی ارامنه اصفهان با تذهیب‌های قرآنی مکتب اصفهان در دورهٔ صفوی*

پونه ابراهیمی گرکانی محسن مراثی*****

چکیده

ایرانیان و ارمنیان از گذشته تا امروز در کنار هم زیسته‌اند و بر زبان، فرهنگ و سنت‌های هم تأثیر گذاشته‌اند. در پی مهاجرت گروهی از ارامنه به اصفهان در دورهٔ شاه عباس قرن ۱۱ ه.ق. / ۱۷ م. و تأسیس کلیساها در جلفای اصفهان، نسخه‌هایی از متون مذهبی ارامنه شامل کتاب مقدس ارامنه، اناجیل و کتب دعا در اصفهان نگاشته شد. هم‌زمانی این جریان با سنت تزیینات قرآن در دوره صفویه در اصفهان و وجود برخی شباهت‌ها، موضوع این پژوهش را شکل داد. سؤالات پژوهش عبارتند از این‌که؛ وجوه تشابه و تفاوت تذهیب‌های مکتب اصفهان و ارامنه اصفهان در دوره صفوی کدامند؟ تأثیرات متقابل بین هنر تذهیب ارمنی و تذهیب مکتب اصفهان چگونه بوده است؟ با توجه به ماهیت توصیفی_تحلیلی این پژوهش، به‌جمع‌آوری اطلاعات و بررسی آنها از طریق منابع مکتوب و مشاهده آثار پرداخته شده است. در این تحقیق، پس از بررسی نقوش تزیینی نسخ خطی ارمنیان و الگوهای ترکیب‌بندی آنان، به‌بررسی اجمالی تذهیب دورهٔ صفویه مکتب اصفهان پرداخته شده و با مقایسهٔ آثار ارمنیان پیش از مهاجرت به جلفا و پس از آن، تأثیرات متقابل آنها موردتحلیل قرار گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که اگر چه تذهیب ارامنهٔ جلفا نسبت به تذهیب نسخ ارامنه پیش از مهاجرت، ظرافت بیشتری دارند، ولی نقش‌مایه‌های آنها بیشتر ریشه در تذهیب ارامنه و دین مسیحیت دارد تا نقوش اسلامی. به‌بیان‌دیگر می‌توان گفت که نقوش تزیینی اناجیل ارامنه در صورت و جزئیات تصویر، تا حدی از تذهیب مکتب اصفهان متأثر بوده‌اند، ولی در محتوا و کلیت نقش‌مایه‌ها، دنباله‌روی مکاتب گذشته هنر تذهیب ارمنی می‌باشند. هم‌چنین با توجه به خصوصیات شاخص تذهیب‌های دورهٔ صفویه در اصفهان، تأثیرپذیری تذهیب‌های قرآن‌ها از ارامنه در این دوره بعید به‌نظر می‌رسد.

کلیدواژه‌ها: تذهیب، ارامنه ایران، جلفای اصفهان، مکتب اصفهان، قرآن، انجیل.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد پونه ابراهیمی گرکانی با عنوان «بررسی تأثیرات متقابل هنر تذهیب ایرانی و ارمنی در دوره صفویه» به‌راهنمایی دکتر محسن مراثی در دانشگاه سوره می‌باشد.

** کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران.
*** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران. (نویسنده مسئول).
marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

ارتباط ملت‌های ساکن در دو جغرافیای ایران و ارمنستان، سابقه‌ای طولانی دارد. از زمان هخامنشیان، ارمنی‌ها به‌صورت جسته گریخته در قلمرو پهناور ایران می‌زیسته‌اند، اما گروهی از ارامنه از سال ۱۰۱۲ ه.ق./ ۱۶۰۴ م. به‌بعد در ایران کنونی ساکن شده‌اند. به این صورت که شاه عباس صفوی در سال ۹۹۸ ه.ق./ ۱۵۹۰ م.، معاهده‌ای با عثمانی‌ها منعقد می‌کند که بر اساس آن ارمنستان، ایران و گرجستان را به عثمانی‌ها واگذار می‌کند، اما در سال ۱۰۱۱ ه.ق./ ۱۶۰۳ م. با تقویت قوای نظامی خود و بهره‌جستن از درگیری‌های داخلی حکومت عثمانی، به‌سوی ماورای قفقاز روی می‌آورد و بخش‌های وسیعی از جمهوری آذربایجان و ارمنستان را باز پس می‌گیرد. یک سال پس از آن، حکومت عثمانی، لشکر انبوهی را برای جنگ با قوای شاه عباس به میدان نبرد گسیل می‌دارد و شاه صفوی برای اجتناب از جنگ، تصمیم به عقب‌نشینی می‌گیرد و برای آن‌که نیروهای عثمانی را دچار گرفتاری و مانع کند، به‌هنگام عقب‌نشینی، روستاها و آبادی‌های سر راه را ویران می‌کند. بدین گونه شاه عباس دستور می‌دهد ارمنیان را به‌داخل فلات ایران کوچ دهند (هویان، ۱۳۸۱: ۱۷). بعدها شهر جدید ارمنی‌نشین، مجاور اصفهان با نام جلفای نو به‌وجود می‌آید که امروزه جزئی از شهر بزرگ اصفهان است؛ نام‌گذاری جلفای نو بر اساس نام جلفای این منطقه در حاشیه رود ارس است. در پی مهاجرت گروهی از ارامنه به اصفهان در دورهٔ شاه عباس، قرن ۱۱ ه.ق. / ۱۷ م. و تأسیس کلیساها در جلفای اصفهان، نسخه‌هایی از متون مذهبی ارامنه شامل کتاب مقدس ارامنه، اناجیل و کتب دعا در اصفهان نگاشته شد. در این تحقیق سعی بر آن است تا با بررسی تذهیب‌های آثار ارامنه نگاشته‌شده در ارمنستان و جلفای اصفهان، تأثیرات متقابل و احتمالی تذهیب‌های ایرانی و ارامنه موردبررسی قرار گیرد.

تذهیب، از فنونی است که در دورهٔ اسلامی و به‌خصوص دورهٔ صفویه موردتوجه بوده است. تا کنون در تحقیقاتی، به‌بررسی تطبیقی بین آثار ایرانی و ارامنهٔ دورهٔ صفویه در حوزهٔ معماری، کاشی‌کاری و نقاشی پرداخته شده است، اما به هنر تذهیب کمتر پرداخته شده است. هم‌چنین در بررسی نقوش کتب مذهبی ارامنه جلفا، برخی نقوش ختایی و چنگ‌های اسلیمی به‌چشم می‌خورند که مشابه نقوش تذهیب صفوی می‌باشند، بنابراین ضرورت دارد این شاخهٔ مهم از هنر اسلامی نیز موردتوجه و بررسی تطبیقی قرار گیرد.

سؤالات پژوهش عبارتند از این‌که؛ وجوه تشابه و تفاوت تذهیب‌های مکتب اصفهان و ارامنه اصفهان در دورهٔ صفویه کدامند؟ تأثیرات متقابل بین هنر تذهیب ارمنی و تذهیب مکتب اصفهان چگونه بوده است؟ هدف از انجام پژوهش، شناسایی تأثیر تذهیب مسلمانان بر کتاب‌آرایی ارامنه و بر عکس در دوره صفوی در شهر اصفهان است که نشان‌دهنده تعاملات فرهنگی این دو قوم و دین در یک جغرافیای مشترک است.

پیشینه تحقیق

برخی تحقیقات صورت‌گرفته پیرامون موضوع این پژوهش که تا حدودی در این تحقیق راهگشا بوده‌اند، به‌شرح زیر می‌باشند:

اروتونیان (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی اجمالی مینیاتور ارمنی و سبک‌های آن»، به‌معرفی دو سبک اصلی مینیاتور ارمنی پرداخته است. در ادامه، نمونه‌هایی از این دو سبک مهم را بیان کرده است. آثاری که در آن معرفی شده است، اطلاعاتی از نقوش تزیینی ارمنستان ارائه می‌دهد.

آرزومان آبرام یانس (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «منظری بر دو نگاره از کتاب مقدس ارمنی و شاهنامهٔ بزرگ دموت"، پس از بررسی تاریخی و شرایط اجتماعی حاکم بر کشورهای ارمنستان و ایران در زمان حمله سلجوقیان و ایلخانان مغول، به تأثیرگذاری ارمنیان و ایرانیان در نقاشی این دوران و تأثیرات متعاقب آن از دیگر ملیت‌ها پرداخته است. نویسنده پس از معرفی دو نگاره و بررسی محتوایی آنها، به تجزیه‌وتحلیل تطبیقی دو نگاره پرداخته و اصول ترکیب‌بندی، فضا، رنگ، موضوع، شخصیت و شیوه آرایش لباس‌ها را با یکدیگر مقایسه کرده است. در پایان، دو نگاره را با وجود عناصر، المان‌ها، رنگ‌ها، نقوش و نیز محتوای موضوعی مشترک، به‌دلیل تفاوت فرهنگی و دینیشان بسیار از یکدیگر متفاوت ارزیابی کرده است. این مقاله با این‌که به‌سبب بررسی تطبیقی دو نگاره، بیشتر در حوزهٔ نگارگری جای می‌گیرد، ولی از عناصر تزیینی و تذهیب سخنی به‌میان نیاورده است.

ماروتخانیان (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان "نقوش تزیینی ارمنی"، مهم‌ترین نقش‌مایه‌هایی را که در کلیهٔ نقوش تزیینی ارامنه از جمله لباس‌ها، مکان‌ها، ابزارآلات و کتابت وجود دارند، معرفی و موردبررسی قرار داده است. بسیاری از این نقش‌مایه‌ها در کتاب‌آرایی اناجیل ارمنی نیز مورداستفاده بوده‌اند.

رزاقی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «عناصر تزیینی در هنر کتاب‌آرایی قرآن و انجیل (سده‌های سیزدهم و چهاردهم م./ هفتم و هشتم ه.ق.)»، به‌بررسی تذهیب و تزیین صفحات داخلی قرآن‌های دورهٔ ایلخانی و انجیل‌های دورهٔ هم‌زمان

با آن در اروپا پرداخته است. در این پژوهش به‌جهت تفاوت زمانی نمونه‌های موردبررسی با تحقیق حاضر، نتایج آن مد نظر نبوده است، ولی از حیث نحوهٔ مقایسهٔ آثار، روش تحقیق موردتوجه قرار گرفته است.

پایدار فرد (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی تزیینات قرآن‌های دورهٔ صفویه»، به‌بررسی نمونه‌هایی از قرآن‌های مذهّب موزهٔ ملی قرآن کریم در تهران پرداخته است که در بخش تزیینات دوره صفویه، از نتایج ایشان استفاده شده است.

به‌طور کلی در هیچ‌یک از مقالات ذکرشده، نقوش تزیینی تذهیب ارامنه جلفا با نقوش تذهیب مکتب اصفهان تطبیق داده نشده‌اند و این نکته، وجه تمایز پژوهش پیش رو است.

روش تحقیق

این پژوهش، از نوع پژوهش‌های توصیفی_تحلیلی با رویکرد تطبیقی می‌باشد و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و مشاهده آثار است. با توجه به ماهیت توصیفی این پژوهش، در ابتدا با مطالعهٔ کتابخانه‌ای، سوابق و ادبیات نظری مربوطه جمع‌آوری شد، سپس با بررسی متون و جمع‌آوری اطلاعات به‌روش میدانی، نقوش تزیینی نسخ خطی ارمنیان و مکاتب اصلی نگارگری آنان شناسایی گردید. در ادامه، با مقایسهٔ آثار ارمنیان پیش از مهاجرت به جلفا و آثاری که در جلفا نگاشته شده‌اند، میزان تغییرات بررسی شد. در نهایت، با مقایسهٔ این تغییرات با ویژگی‌های تذهیب دورهٔ صفویه در اصفهان، میزان تأثیرات متقابل موردتحلیل قرار گرفت و موارد تشابه و تفاوت شناسایی گردید. نقوش تزیینی موردمطالعه عمدتاً در تزیین حواشی یا سرلوح نسخ خطی به‌کار رفته‌اند، لذا در این پژوهش نیز به‌بررسی این موارد بسنده شده است.

بررسی الگوهای تزیینی ارمنی

دلایل زیادی برای تزیین و مصورسازی کتاب وجود دارد. احتمالاً مهم‌ترین کاربرد این تصویرسازی و تزیینات، ارائهٔ یک گزارش بصری در کنار متن بوده است. این تصاویر تنها یک آرایش صرف برای نمایش صفحه نبوده است، بلکه جزئی ضروری از روش اطلاع‌رسانی کتاب است. در بسیاری از موارد، تزیینات مهم‌تر از متن بوده است (Mathews et al, ۲۰۰۱: ۱۵). قدیمی‌ترین مینیاتور ارمنی، حدوداً به‌قرن ۷ م. باز می‌گردد. به‌طور کلی، می‌توان آغاز هنر مینیاتور ارمنی را حدود قرون ۵ و ۶ م. در نظر گرفت. اگر در نظر گرفته شود که هنر مینیاتور تقریباً به‌طور کامل از آغاز قرن نوزدهم در ارمنستان محو شده است، می‌توان بر این نکته صحه گذاشت که این هنر به‌مدت سیزده قرن تقریباً بی‌وقفه شکوفا بوده است (Durnovo et al, , ۱۹۶۱: ۳۳).

نقوش تزیینی در مینیاتور ارمنی، مقام ویژه‌ای دارند. در کلیه مکاتب، نقش‌مایه‌های گیاهی نسبتاً بیش از اشکال دیگر به‌کار رفته‌اند. اگر چه ممکن است نقشی چندین بار در صفحات مختلف تکرار شده باشد، ولی هر کدام صفت ممیزه ظریفی با دیگری دارد که آنها را از کلیشه‌ای‌شدن محفوظ می‌دارد. در نقوش تزیینی، ترکیب‌بندی و تزیینات، سرلوح‌ها زیبایی چشمگیری دارند. این سرلوح‌ها با حرف اول بزرگ متن در هم آمیخته‌اند. طرح‌های تزیینی، یا از شکل‌های هندسی و یا اغلب از فرم‌های گیاهان یا حیوانات کمابیش واقعی الهام گرفته شده‌اند. متون خطی عمدتاً در معابد تهیه می‌شدند و اکثر نقاشان، مقام کشیشی داشتند و اغلب راهب بوده‌اند (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۱۳).

از خصوصیات مشترک دوره‌های مختلف هنر ارمنی، قرینه‌سازی است. شاید هنرمند از طریق قرینه‌سازی، سریع‌تر و راحت‌تر به‌ترکیب‌بندی متعادل دست یافته است. در نقوش تزیینی ارمنی هم مانند نقوش تزیینی ملل دیگر، نقش‌مایه‌های گیاهی، مهم‌ترین بخش را تشکیل می‌دهند. پایه و اساس این امر، اهمیتی است که گیاه و طبیعت در زندگی انسان داشته و دارد. مهم‌ترین نقش‌مایه این بخش، نقش "درخت زندگی" است. پرندگان و حیوانات نیز با گیاهان ترکیب می‌شوند و نقوش تلفیقی که شامل پرنده و گیاه یا حیوان افسانه‌ای با گیاه است، به‌وجود می‌آیند. در این نقوش، سمبل مسیحیت یعنی صلیب را نیز می‌توان در موتیف‌ها دید که گاه به‌جای قسمتی از گیاه قرار گرفته و کل گیاه را تحت‌تأثیر خود قرار داده است. در طرح‌هایی که پایه و اساس نقوش تزیینی ارمنی هستند، چهار عنصر ویژه در طبیعت؛ یعنی خاک، آب، هوا و آتش (خورشید) نقش به‌سزایی دارند. آنها در کنار اعضای مختلف درخت زندگی، ویژگی خاصی پیدا می‌کنند و اهمیت نقش خود را در زندگی، برجسته‌تر می‌سازند. دستهٔ مهم دیگر بین نقوش تزیینی، پرندگان و حیوانات هستند. از اشکال حیوانات در خوشنویسی و طرح و تزیین الفبای ارمنی نیز استفاده شده است که در سرلوح‌های اناجیل قابل‌مشاهده هستند. بخش دیگری از نقوش تزیینی ارامنه، شامل اجزای معماری از جمله سردر، محراب و گنبد است که از آنها علاوه بر سرلوح‌ها، در نشانه‌های آیات در بین متن نیز استفاده می‌شود (ماروتخانیان، ۱۳۸۲: ۶۵-۴۰).

از اواخر سدهٔ ۹ تا نیمهٔ سدهٔ ۱۱ م.، در ارمنستان شرایط تقریباً مساعدی برای پیشرفت‌های اقتصادی و فرهنگی به‌وجود آمد. در این دوران، متون خطی بسیار زیادی نوشته و مصور

شده‌اند؛ زیرا در مقایسه با ادوار قبل، تعداد زیادی از این متون محفوظ مانده است. از این زمان به‌بعد، همراه با تصاویر حواریون مؤلف انجیل، سرلوحه‌های مربوطهٔ هر کدام نیز طراحی و تزیین شده‌اند. در اواخر سدهٔ دهم، اولین حرف متن انجیل‌ها بزرگ‌تر نوشته می‌شد و در کنار حرف و یا در فضایی از نقش سرلوح، سمبل حواری موردنظر نیز تصویر می‌گردید[1] (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۶).

محراب‌ها، نقوشی تقلیدی از طاق‌های معماری هستند که در داخل آنها، مطابقت‌های آیه‌ای چهار انجیل به‌صورت حروف ابجد مخصوص ارمنیان نوشته شده است. این فهرست که در صفحات اول جای می‌گیرد، شمارهٔ آیات را در چهار انجیل به‌مقایسه می‌گذارد و بدین ترتیب در چهار انجیل، یافتن آیه‌هایی که در یک مورد خاص نقل شده‌اند، به‌آسانی امکان‌پذیر می‌گردد. تزیینات این صفحات، به‌شکل درگاهی با ستون‌های متعدد هستند و تمام صفحه را در بر می‌گیرند. این تزیینات تا آخر سدهٔ ۹ به‌صورت قوس‌های مزیّن دیده می‌شدند (تصویر ۱)، ولی بعد از این زمان، این قوس‌ها در قابی به‌شکل مستطیل تزیین شدند. محراب‌ها از نظر فضای وسیعی که برای تزیین داشتند، بیشتر موردتوجه نقاشان واقع شده‌اند. در آثاری که از نخستین دوران به‌جا مانده است، چه بر روی قوس محراب‌ها، چه در تکیه‌گاه ستون‌ها و سرستون‌ها، نقوش گیاهان و جانوران گوناگونی دیده می‌شوند (تصویر ۲).

تعداد مضامینی که (در سده‌های ۱۰ و ۱۱ م.) برای تصویرسازی انجیل‌ها از طرف کلیسا مقرر شده بود، به ده تا پانزده واقعه از زندگی عیسی مسیح(ع)، چهره‌های چهار حواری مؤلف انجیل و محراب‌ها محدود می‌شدند. این مینیاتورها، یا همگی در آغاز کتاب و قبل از شروع متن قرار گرفته‌اند و یا در بین صفحاتی که متن مربوط به تصویر در آن نوشته شده است. چهره‌های چهار حواری مؤلف انجیل نیز یا جمعاً در یک تصویر یا دو به دو و یا به‌طور جداگانه نقاشی شده‌اند و درصورتی‌که چهره‌ها مجزا از یکدیگر تصویر شده باشند، هر یک قبل از سرلوحه انجیل مربوطه قرار دارند (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۱۰) (تصویر ۳).

از سدهٔ ۱۱ م. به‌بعد، حروف اول بزرگ، جدا از سرلوح‌ها نوشته و مزیّن می‌شده‌اند (تصویر ۴). در دوران بعد، در سراسر حاشیهٔ صفحهٔ اول، نقش تزیینی بزرگی دیده می‌شود و تمام حروف اولین خط متن به‌صورتی مزیّن نگاشته شده‌اند که گاه با سمبلی از یک مبلغ انجیل همراه است. علائم حاشیه‌ای[2] از پایان قرن ۱۱ م. ظهور یافتند (تصویر ۵).

در اواخر سده ۱۷ م. با گسترش تدریجی صنعت چاپ، متون و کتب خطی از رونق افتاد. البته آثار خطی معدودی که دارای تاریخ سدهٔ ۱۸ م. هستند، به‌دست ما رسیده‌اند، ولی این آثار، خلاقیت چشمگیری نداشته و کم‌وبیش تکرار نسخه‌های پیشین هستند. بدین ترتیب، اگر افول هنر مینیاتورسازی ارمنی را قرن ۱۹ م. به‌حساب آوریم، می‌توان گفت که این رشته هنری نزد ارمنیان حداقل سیزده سده شکوفا بوده است.

هنر مصورسازی کتب خطی ارمنی کلاً به دو شیوه مجزا؛ واسپوراکان و کیلیکیه تقسیم می‌شود. این دو شیوه با وجود برخی خصوصیات مشترک، دو گرایش متضادند که البته گاهی دیده می‌شود که اثری، متأثر از هر دو شیوه است. معمولاً این دو شیوه به‌موازات یکدیگر راه پیموده‌اند و گاهی نیز به‌یکدیگر پیوسته‌اند و خصوصیاتی چند از یکدیگر را به‌عاریت گرفته‌اند. تا قرن ۱۱ م.، آثاری که به‌دست ما رسیده‌اند بسیار اندک هستند؛ از این رو، طبقه‌بندی آنها بر اساس مکتب،

تصویر ۱. تزیینات محرابی (قوسی‌شکل) صفحات ابتدایی انجیل اچمیادزین (Durnovo et al, 1961: 2)

تصویر ۲. تزیینات محرابی (چارچوب مستطیلی) صفحات ابتدایی انجیل (Durnovo et al, 1961: 31)

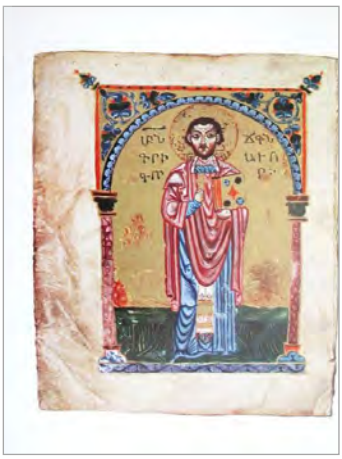
غیرممکن است. عموماً این طبقه‌بندی از قرن ۱۲ م. تا ۱۴ م. صورت گرفت. دیرها و صومعه‌های بزرگ، نقش مهمی را در ایجاد مکاتب مختلف ایفا کردند. روش‌هایی که در آنها کشف می‌شد، به‌سرعت در تمامی منطقه گسترش می‌یافت. به‌علت نامشخص‌بودن سرچشمهٔ اصلی این مکاتب، اغلب آنها را به‌نام منطقه یا محلی که کتب خطی در آنجا مصور شده‌اند، می‌نامند.

با توجه به کتاب‌های موجود در سدهٔ ۷ م.، در ارمنستان مکتب مینیاتوری «کامساراکان»[۳] وجود داشته است، ولی متأسفانه از این مکتب هیچ‌گونه اثری باقی نمانده است. در بررسی سیر تحولات مینیاتور ارمنی، نام مکاتب گوناگونی را مشاهده می‌کنیم از قبیل؛ مکتب مینیاتوری هایک بزرگ، گلادزور، تاتو، کریمه و قسطنطنیه (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۱۵). به‌طور کلی، خصوصیات این مکاتب، تلفیقی است از دو مکتب واسپوراکان و کیلیکیه و احتمالاً تأثیراتی که از نقاشی‌های محلی گرفته‌اند.

مکتب واسپوراکان

واسپوراکان، یکی از استان‌های ارمنستان بوده است. این سرزمین که قسمت‌های شمال، مشرق و جنوب دریاچهٔ وان را در بر می‌گرفت، مرکز دولت اورارتو به‌حساب می‌آمده است. از اوایل سده‌های میانه در واسپوراکان، مراکز خطاطی و نقاشی تشکیل شده بودند که در آنجا متون خطی گوناگونی، نسخه‌برداری یا ترجمه می‌شدند. این مکتب همانند دیگر مکتب مینیاتوری ارمنی در سده‌های میانی، در هنر و فرهنگ اقوام همسایه نفوذ کرده و از ویژگی‌های تصویرنگاری آنان متأثر شده است. به‌عبارت‌دیگر در مکتب واسپوراکان (سده‌های ۱۴ و ۱۵ م.)، خصوصیات هنر شرقی با هویت هنر ارمنی، ساخته و پرداخته شده و به‌کمال رسیده است (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۱۵).

در این مکتب، تأکید بر محتوای تصویر است. از زمینهٔ شلوغ پرهیز شده است. بیشتر مینیاتورهای این شیوه بر روی کاغذ انجام شده و در آنها از طلا و رنگ‌های آبی گران‌قیمت استفاده نشده است. تصور می‌شود که نقاشان این شیوه، آموزش تخصصی ندیده‌اند و شاید تجربهٔ چندانی نیز نداشته‌اند، ولی نحوهٔ بیان احساسات و القای هیجانات درونی آنها و زیبایی و سادگی آرایش صفحات، موردپسند طبقات مختلف جامعه بوده است. نقوش تزیینی، گرافیکی‌تر هستند؛ رنگ‌ها سطوح بزرگ را پر می‌کنند و هیچ استفاده‌ای از نیم‌سایه‌ها[۴] نشده است. اولین اثری که از این شیوه باقی مانده، به‌تاریخ ۱۰۳۸ م. است. در این مکتب، مینیاتورها در ابتدای هر کتاب جای می‌گرفتند و بدین ترتیب، مقدمه‌ای تصویری به‌وجود می‌آوردند. در این شیوه، خط، به‌عنوان عامل اصلی تجسم به‌کار گرفته می‌شد که همراه با رنگ‌های ناب و درخشان، موجودیت بیشتری می‌یافت. نقوش، کلاً مسطح و دکوراتیو هستند و در تصاویر، اصول پرسپکتیو رعایت نشده است و تصاویر به‌سوی بالا یا جهات دیگر کاغذ گسترده می‌شوند. هماهنگی و توازن در تصویر، با استفاده از حرکات ریتمیک به‌دست می‌آید. در این صورت منظور از به‌کارگیری ریتم، از حدود مفاهیم تزیینی فراتر رفته، معنای حرکت را پیدا می‌کند. تمام اشکال با خطوط سیاه یا تیره دورگیری شده‌اند. به‌طور کلی، تزیینات این مکتب بسیار محدود و مقید است. در این سبک، از رنگ‌های محدودی استفاده شده و به‌کارگیری تنالیته‌های رنگی مرسوم نیست. نحوهٔ رنگ‌آمیزی بیشتر به‌شیوهٔ آبرنگ است؛ یعنی غلظت رنگ‌ها زیاد نیستند و به‌صورت لایه‌ای نازک سطح کاغذ را می‌پوشانند (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۱۹).



تصویر ۳. تصویرسازی در انجیل، کتاب ادعیه گریگور (Durnovo et al, 1961: 30)

تصویر ۴. تزیینات سرلوح به‌همراه حرف اول بزرگ متن انجیل (Durnovo et al, 1961: 12)

تصویر ۵. تزیینات حاشیهٔ انجیل (Durnovo et al, 1961: 50)

نقاشان مکتب واسپوراکان به جزئیات نپرداخته‌اند و توجه بیننده را به محتوای کلی تصویر جلب کرده‌اند. نقاشان این مکتب به‌ایجاد شیوه‌های بدیع و فردی نمی‌پرداختند، بلکه رسوم، متداول و بومی بودند و اغلب همان اشکال، چهره‌ها، طرح‌ها و خطوط محیطی را تکرار می‌کردند؛ به‌همین دلیل، مکتب واسپوراکان را مکتبی محافظه‌کار به‌حساب می‌آورند. بنابراین از طرفی، سادگی تزیینات و اشکال سمبولیک قراردادی و از طرف دیگر، به‌تصویر کشیدن مضامین مذهبی به‌زبانی عامی و گویا، از اساسی‌ترین ویژگی‌های مینیاتور واسپوراکان به‌شمار می‌روند. جالب توجه است که مینیاتوریست‌های واسپوراکان در تصاویر خود، به‌نوشتن توضیحات نیز پرداخته‌اند. تزیینات غیرمفید حذف می‌شوند. متون خطی واسپوراکان از لحاظ نقوش تزیینی در سرلوحه‌ها، محراب‌ها و به‌ویژه حواشی صفحات، بسیار غنی هستند. در میان نقوش پرندگان، اشکال طاووس، خروس، بلدرچین، گنجشک و لک‌لک دیده می‌شوند. در نقوش تزیینی این دوره، مخصوصاً بافت‌های زنجیره‌ای با رنگ‌های ناب قرمز، زرد، سبز و سفید بر روی زمینه‌ای سیاه، جلب توجه می‌کنند و حروف تزیینی مرکب از اشکال گیاهی، جانوری و هندسی در این دوره ظاهر می‌شوند. از اواخر سدهٔ ۱۵ م. در مکتب مینیاتور واسپوراکان، تغییراتی مشاهده شد و به‌کارگیری مضامین نقاشی نیز محدود گردید. مینیاتور واسپوراکان و دیگر رشته‌های هنرهای تجسمی ارمنیان در سده‌های ۱۶ و ۱۷ م. از پیشرفت باز ایستاد (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۲۰).

با توجه به خصوصیات مکتب واسپوراکان، می‌توان از بین تصاویر جمع‌آوری‌شده از موزهٔ کلیسای وانک، برخی از آنها را متعلق به این مکتب دانست؛ که نمونه‌هایی از سرلوح‌ها و تزیینات حاشیه این نسخه‌ها در جداول ۱ و ۲ برای مقایسه با سایر مکاتب آمده‌اند.

مکتب کیلیکیه

مکتب مهم دیگر مینیاتور ارمنستان، مکتب کیلیکیه است. این مکتب، در سدهٔ ۱۲ م. در کیلیکیه ارمنستان شکل گرفته و تا اواخر سدهٔ ۱۴ م. وجود داشته است. بر اساس سنت‌های غنی ارمنی و آمیختن آن با خصوصیات هنری ملل همسایه (به‌خصوص امپراتوری بیزانس)، در کیلیکیه، شیوهٔ مخصوصی از هنر مصورسازی کتب به‌وجود آمد که دارای ترکیبات رنگی غنی و اشکال ظریف و زنده بود. محراب‌های پر نقش‌ونگار این مکتب، از حالات معماری گونهٔ قبلی خارج شده و طرح‌های تزیینی سرلوحه‌ها رایج گشته است. در مینیاتورهای سدهٔ ۱۱ م.، از لحاظ ترکیب‌بندی صفحه و شیوهٔ تصویرسازی، تأثیرات هنر بیزانس بسیار مشهود است. در این دوره، تصاویر در صفحات جدا از متن نقاشی نشده‌اند، بلکه در ابتدا یا انتهای صفحه و همراه متن قرار گرفته‌اند. در اوایل سدهٔ ۱۳ م.، پیشرفت مینیاتور کیلیکیه وقفهٔ کوتاهی داشته، ولی در نیمهٔ دوم همان سده، این هنر به‌اوج شکوفایی خود رسیده است.

اولین اثر کیلیکیه‌ای، انجیل توبینگن است که بیش از دو قرن، انجیل‌های بی‌شمار دیگری از آن تبعیت می‌کردند. بهترین آنها به‌سال‌های ۸۰-۷۰ قرن سیزدهم میلادی مربوط می‌شود (Durnovo et al, , ۱۹۶۱: ۳۸). در این مکتب، اشکال به‌تکامل بیشتری رسیده‌اند. در زمینه مینیاتور، مناظر، ابنیه و دیگر جزئیات نیز دیده می‌شود. رنگ‌های مختلف، هماهنگ و متناسب با رنگ طلایی به‌کار گرفته شده‌اند. تصور می‌شود که این کتب خطی، توسط نقاشانی که مدت‌های طولانی زیردست استادان و در کارگاه‌های هنری دیرها آموزش دیده‌اند، مصور شده است. سفارش‌دهندگان اکثراً از طبقات حاکم بوده و قادر به پرداخت پاداش این زحمات و قیمت گران مواد مصرف‌شده بوده‌اند. صفحه عنوان، از قاعده‌ای کلی تبعیت می‌کند. تزیینات بالا و حاشیه صفحه، هم‌چنین حروف مزیّن، در ترکیبی واحد و متعادل قرار می‌گیرند. طلا به‌وفور و به‌شیوه‌های گوناگون برای زمینه، جزئیات تزیینی و چین لباس‌ها به‌کار می‌رود. از ویژگی‌های بارز این مکتب، به‌کارگیری اشکال ظریف و تزیینات تکامل‌یافته است. نقوش تزیینی مرکب و پیچیده و نگاره‌های گیاهی، اغلب با تصاویر تخیلی، پرنده‌ها و تصاویر انسانی همراهند. شیوه طراحی نیز بسیار گویا است. تا آن زمان در ارمنستان، از نقوش تزیینی، فقط برای آراستن سرلوحه‌ها یا حواشی مینیاتورها استفاده می‌شد، ولی در کیلیکیه، صفحات دیگر کتاب نیز آرایش یافته است. نقوش تزیینی، تمام قسمت‌های محراب‌ها و سرلوحه‌ها را پر می‌کردند؛ به‌گونه‌ای که هیچ فضای خالی باقی نمی‌ماند. حروف تزیینی در این شیوه به‌تکامل نهایی خود می‌رسند. آثار استادان مکتب کیلیکیه از نظر رنگ‌آمیزی، بسیار غنی هستند. بر خلاف مینیاتوریست‌های سده‌های ۱۰ و ۱۱ ارمنستان، که فضاهای خالی را با رنگ‌های مسطح می‌پوشاندند، در آثار مکتب کیلیکیه از نیم‌سایه‌ها بین رنگ‌ها استفاده می‌شد. زمینه و بسیاری از ریزه‌کاری‌های نقوش، با طلا پوشانده می‌شدند.

از اوایل سدهٔ ۱۴ م. در آثار مکتب کیلیکیه، ترکیبات خلاقانه و بدیع کمتر دیده می‌شدند و مینیاتوریست‌ها به تقلید از ترکیب‌بندی تصاویر و نقوش کتب خطی دوران قبل اکتفا می‌کردند. پس از سقوط دولت ارمنی کیلیکیه، مهاجرت

ارمنیان از کیلیکیه آغاز گردید. این مهاجران، کتب خطی مصور را نیز همراه خود بردند که سبب اشاعه و گسترش رسوم هنری مکتب مینیاتور کیلیکیه در ارمنستان و سایر کشورها شد. دست‌نوشته‌های قرن ۱۶ م. دیگر از لحاظ مینیاتور، غنی نیستند و حاوی الگوها یا طرح‌های حاشیه‌ای تکراری، یکنواخت و نسبتاً ساده می‌باشند که بیشتر به یک یا دو رنگ بسنده کرده‌اند. پس از سدهٔ ۱۷ م.، نسخه‌های خطی که در ارمنستان نوشته شده‌اند، اغلب با همتای خود در سرزمین‌های کوچ‌نشین دیگر، دارای تشابهات زیادی هستند. در این مرحله، تأثیر هنر اروپایی در محتوای تصاویر مشهود است و عناصر مشتق از مکتب‌های مینیاتوری ارمنی به‌خصوص کیلیکیه، همراه با عناصری که از هنر اروپای غربی گرفته شده است، دیده می‌شوند[۵].

با توجه به خصوصیات مکتب کیلیکیه، می‌توان از بین تصاویر جمع‌آوری‌شده و نیز آثار موزهٔ کلیسای وانک، تزیینات برخی از نسخ خطی را متعلق به این مکتب دانست؛ که نمونه‌هایی از سرلوح‌ها و تزیینات حاشیه این نسخه‌ها در جداول ۱ و ۲ جهت ارزیابی میزان تغییرات آمده‌اند.

بررسی الگوهای تزیینی ارامنه جلفای نو

در دوره صفویه، شاه عباس دستور می‌دهد ارمنیان ساکن منطقه قارص تا جلفا و ایروان را به‌داخل فلات ایران کوچ دهند. از آن میان، بیشترین تعداد در اصفهان و بقیه در چهارمحال و گیلان و مازندران سکنی گزیدند، بدین گونه ارمنیان در سال ۱۰۱۲ ه.ق./ ۱۶۰۴ م. در جلفای اصفهان ساکن شدند و به‌مرور زمان در سراسر ایران پراکنده گردیدند (هویان، ۱۳۸۱: ۱۷). ارمنیان جلفای نو، نسخه‌های خطی اولیه را مرمت کردند و آنها را با تزیینات جدید تکمیل کردند. با کپی‌کردن نسخه‌های خطی و تزیین آنها، ارامنهٔ اصفهان اتصال خود را به‌گذشته مشترکشان تجدید کردند (Taylar et al, ۱۹۹۵: ۴۸). از مهم‌ترین اشیایی که در موزهٔ کلیسای وانک[۶] وجود دارد، قریب هفتصد جلد کتب خطی ارمنی شامل تورات، انجیل و نسخ مذهبی روی پوست و کاغذ است. این نسخ دارای سرصفحه‌ها و نقاشی‌های مذهّب و طلاکاری بسیار زیبایی هستند که کار ارامنه در ارمنستان است و ارامنه جلفا در موقع کوچ به اصفهان همراه آورده‌اند. موضوعات نقاشی‌های انجیل، تماماً از زندگی مسیح(ع) و داستان‌های تورات و انجیل است (سپنتا، ۱۳۴۳: ۱۸). همان‌طور که گفته شد، این نسخ دارای مضامین مذهبی و اغلب انجیل و کتاب مقدس هستند. صفحات انجیل‌ها نیز دارای تزیینات مختلفی هستند که هر یک با دیگری متفاوت است. اگر چه در ساختار کلی و رنگ‌های مورداستفاده مشترک می‌باشند، ولی هر یک از آنها با دیگری متفاوت است (تصویر ۶). نقوش تزیینی این مکتب پرکار هستند و فضای سرلوح‌ها را کاملاً پوشانده‌اند. قرینه‌سازی نقوش به‌دقت انجام گرفته است که نشان از مهارت و توجه بیشتر نقاشان در این دوره هست. نقوش گیاهی، هندسی، پرندگان و حیوانات مانند مکاتب گذشته با ظرافت بیشتری ترسیم می‌شوند. هم‌چنین رنگ‌های مختلف و غنی در کنار استفاده از طلا، هماهنگی و زیبایی خاصی را به‌نمایش می‌گذارند. از دیگر خصوصیات نقوش تزیینی این مکتب، می‌توان به استفاده از رنگ‌های نیم‌سایه (تاریک و روشن رنگ‌ها) اشاره کرد. سرلوح‌ها و تزیینات حاشیه‌ای که مربوط به یک نسخهٔ انجیل (نوشته‌شده در سال ۱۶۳۴ م. موجود در موزهٔ کلیسای وانک اصفهان) می‌باشد، در جداول ۱ و ۲ به‌صورت تفکیکی جهت مقایسه با نسخ مکاتب گذشته جمع‌آوری شده‌اند.

بررسی الگوهای تزیینی تذهیب قرآن‌های مکتب اصفهان

دورهٔ موسوم به صفویه (۹۰۷ ه.ق./ ۱۵۰۱ م.)، مقطعی در حدود ۱۲۵ سال می‌باشد که عصر چشمگیر فرهنگی و نقطه کمال تاریخ پربار شهر اصفهان بوده است (ولش، ۱۳۸۵: ۱۳). با روی کار آمدن حکومت صفویه، مذهب رسمی ایران به تشیع تغییر یافت. از بارزترین مسائلی که در هنرهای مصور عصر صفویه تأثیر واضحی داشت، وجود عنصر مذهب بود؛ لذا

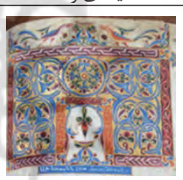
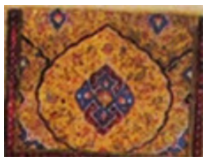
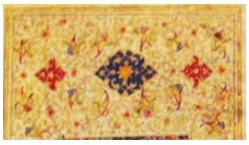
تصویر ۶. تزیینات متن در انجیل، اصفهان، نوشته‌شده در سال ۱۶۳۴ م.، (موزهٔ کلیسای وانک، آرشیو)

جدول ۱. مقایسهٔ تصویری نقوش تزیینی اناجیل ارامنه پیش از مهاجرت به جلفا و اناجیل نگاشته‌شده در جلفای نو اصفهان

	نمونه تزیینات اناجیل ارامنه					
مکتب وانسور اکان						
	انجیل، ۱۴۴۷ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ارمنستان، ۱۴۶۳ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۴۵۶ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ارمنستان، ۱۴۹۰ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ارمنستان، ۱۴۴۷ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، قیصریه، ۱۳۰۳ م.، موزه کلیسای وانک
مکتب کیلیکیه						
	انجیل، ۱۲۸۶ م. (Durnovo et al, 1961: 41)	انجیل، ۱۲۸۶ م. (همان)	انجیل، ۱۲۸۶ م. (همان)	انجیل، سیلیس، ۱۳۲۹ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ارمنستان، ۱۳۰۰ م.، موزه کلیسای وانک	
مکتب جلفای نو						
	انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م.، (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م.، (همان)	انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م.، (همان)	انجیل، جلفای نو اصفهان، ۱۶۳۴ م.، (همان)	انجیل، جلفای نو اصفهان، ۱۶۲۷ م.، موزه کلیسای وانک	کتاب مقدس، جلفای نو اصفهان، ۱۶۶۲ م.، موزه کلیسای وانک

(نگارندگان)

جدول ۲. مقایسهٔ تصویری سرلوح‌های اناجیل ارامنه قبل و بعد از مهاجرت به جلفای نو اصفهان و قرآن‌های مکتب اصفهان

اناجیل ارامنه پیش از مهاجرت به جلفا	مکتب واسپوراکان	انجیل، ۱۴۴۷ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۴۵۶ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۴۴۷ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۴۶۳ م.، موزه کلیسای وانک
		انجیل، ۱۴۹۰ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۳۰۳ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۵و۱۶ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۳۵۷ م. (Durnovo et al, 1961: 66)
	مکتب کیلیکیه	انجیل، ۱۳۳۰ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۳۲۹ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۳۰۰ م.، موزه کلیسای وانک	انجیل، ۱۲۸۶ م. (Durnovo et al, 1961: 41)
اناجیل نگاشته‌شده در جلفای نو اصفهان	مکتب جلفای نو	انجیل، ۱۶۳۴ م.، (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	 انجیل، ۱۶۲۷ م.،موزه کلیسای وانک	کتاب مقدس، ۱۶۶۲ م.، موزه کلیسای وانک	زندگی‌نامه روحانیون، ۱۶۲۰ م.، موزه‌کلیسای وانک
		انجیل، ۱۶۳۴ م.، (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	انجیل، ۱۶۳۴ م.، (همان)	انجیل، ۱۶۳۴ م.، (همان)	انجیل، ۱۶۳۴ م.، (همان)
قرآن‌های دوره صفویه نگاشته‌شده در اصفهان	مکتب اصفهان صفویه	قرآن، ۱۱۱۸ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۶۱)	 قرآن، قرن ۱۱ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۵۳)	قرآن، ۱۱۱۲ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۴۹)	قرآن، ۱۱۰۲- ۱۰۷۹ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۵۹)
		 قرآن، ۱۱۵۳ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۶۵)	قرآن، ۱۰۷۰ ه.ق. (پایدارفرد، ۱۳۹۱: ۲۸)	قرآن، ۱۱۰۱ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۹)	قرآن، ۱۰۷۴ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۵)

(نگارندگان)

تزیینات قرآن در این دوره به‌حد کمال رسید و به‌شکل بسیار نفیسی ارائه شد. حکومت صفویان هم‌چنین از سال (۹۴۷ ه.ق./ ۱۵۴۰ م.)، ساختار هنری ایران را دگرگون ساخت. این حرکت تحت نظر شاه طهماسب، آغاز و در جریان تحولی ریشه‌دار توسط شاه عباس تکمیل شد (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۲۰۲). هنر قرآن‌آرایی بر پایه دو بخش بیرونی (ظاهری) و درونی بنا شده است. الگوی بخش بیرونی، تجلید نام دارد. بخش درونی قرآن از سه قسمت تشکیل می‌شود: صفحات پیش از متن یا صفحات آغازین، قسمت دوم؛ متن را شامل می‌شود و صفحات اختتامیه یا ختم قرآن، قسمت سوم می‌باشد (پایدارفرد، ۱۳۹۱: ۲۳). در این تحقیق با توجه به این تقسیم‌بندی، برای بررسی الگوی اصلی زیبایی‌شناسی، تزیینات قرآن بر صفحات افتتاحیه متمرکز شده است؛ زیرا از سویی، صفحات افتتاحیه بیشترین تزیینات قرآنی را در بر دارند و از سوی دیگر، مشابه این صفحات در اناجیل ارامنه نیز دیده می‌شوند. صفحات افتتاحیه[۷] از ۲ تا ۶ صفحه دارای تزیین می‌باشند و شامل تزیینات پیشانی، سرلوح، کتیبه آغاز سوره و پایان صفحه، زرافشان مابین سطور، تزیینات اشکال هندسی، گل‌وبوته‌های الوان، نشان پایان آیات و تزیینات حاشیه هستند. در دورهٔ صفویه، تزیینات معمولاً در دو صفحهٔ آغازین قرآن در کمال زیبایی و به‌صورت پرکار و مرصّع نمود می‌یابند. در بیشتر موارد سرلوح‌ها، تاجی‌شکل هستند و با تزیینات نیم‌ترنجی در مرکز و گل‌وبوته‌های الوان، آرایش یافته‌اند. در بیشتر قرآن‌های این دوران، کتیبه‌های سر سوره، بیشتر کادری مستطیل‌شکل به‌رنگ لاجورد هستند که قاب بازوبندی با تزیینات گل‌دار و به‌رنگ طلایی، درون آن واقع شده است. تفاوت میان کتیبه‌های مزیّن در صفحات افتتاحیه نسخه‌های قرآنی عهد صفویه، اندک است و تمایز آنها در کیفیت رنگ‌های مورداستفاده در کتیبه‌ها و ظرافت نقوش می‌باشد. از رنگ‌های مرسوم در تذهیب‌های قرآنی این دوران به‌ترتیب اولویت، رنگ‌های طلایی، لاجورد، زرد، صورتی، آبی، سفید، سبز و فریسه (متمایل به بنفش) می‌باشند. رنگ‌بندی قرآن‌ها محدود به شش الی هفت رنگ می‌باشد، اما شیوه کاربرد رنگ‌ها آن‌چنان با مهارت است که نسخه‌های قرآنی این دوران بسیار رنگین می‌نمایند (پایدارفرد، ۱۳۹۱: ۲۸). در عصر صفویه، تذهیب‌کاران قرآنی با کاستن از ابعاد و اشکال و افزودن زمینه طلایی و لاجورد به‌عنوان زمینه اصلی رنگ و واردکردن رنگ‌های زرد و سفید به زمینه تذهیب، موفق به‌ایجاد تغییراتی شدند و بر تنوع نقوش نیز افزودند (یاوری، ۱۳۸۴: ۳۳). زمینه معمولاً به‌رنگ لاجورد است و تقسیمات کوچک‌تر به‌رنگ طلایی و مشکی دیده می‌شوند. طرح‌های تزیینی به‌رنگ سفید و زرد و سرخ و آبی و سبز است. تذهیب‌کاری و نقاشی با طلا در دوره صفویه ترقی کرد. بسیاری از نسخ باقی‌مانده از این زمان، حاشیه بزرگی دارد که مناظر طبیعی و اشکال انسان و حیوان بر آن نقاشی شده و رنگ طلایی و سبز و زرد در آنها به‌کار رفته است (برزین، ۱۳۴۵: ۴۰). از دیگر ویژگی‌های شاخص این دوره، تیره‌شدن ته‌رنگ آبی (لاجورد) و افزایش چشمگیر کاربرد اقسام رنگ سرخ (شنگرف) و سایر رنگ‌هایی است که تا آن زمان رنگ‌های فرعی محسوب می‌شدند. ترکیب برگزیده و خاص آبی و طلا را بعضی هنرمندان کماکان ترجیح می‌دادند. ترکیب لاجورد و طلایی در مجاورت یکدیگر در همه آثار قرآنی دوره صفویه دیده می‌شوند (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۸۹). در دوره صفویه، ساقه‌های اسلیمی تزیینات قرآن‌ها، به‌صورت هر چه باریک‌تر شدن تمایل داشتند که پرکاری آنها نیز بیشتر از نسخ سده‌های پیشین است و تغییر دیگر، حضور گل‌های کوچک چند پر با رنگ‌های مختلف نظیر سفید، قرمز و صورتی است که به‌صورت شکوفه‌های کوچک در میان اسلیمی‌ها حضور دارند (پایدارفرد، ۱۳۹۱: ۲۹). خصوصیات ذکرشده در تذهیب‌های دوره صفویه، در قرآن‌های این دوره که در اصفهان نگاشته شده‌اند، قابل‌مشاهده هستند (تصاویر ۱۰-۷). ترکیب‌بندی تاج سرلوح‌ها و گردش اسلیمی‌ها در قرآن‌های این دوره که در اصفهان نگاشته شده‌اند، در جدول ۲ قابل‌مشاهده هستند. نمونه‌های مختلفی از بافت‌های زنجیره‌ای در تذهیب‌های دورهٔ صفویه وجود دارند که چند نمونه از آنها در جدول ۳ در کنار نمونه‌هایی از همین‌دست مربوط به نقوش تزیینی نسخ ارامنه جلفا، آورده شده‌اند.

تحلیل یافته‌ها

در این تحقیق، هنر مصورسازی کتب خطی ارمنی در دو بخش پیش از مهاجرت به جلفای نو و پس از آن، موردبررسی قرار گرفت. با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته، می‌توان گفت الگوی تزیینی اناجیل ارامنه پیش از مهاجرت کلاً به دو شیوه مجزا تقسیم می‌شود. این دو شیوه با وجود برخی خصوصیات مشترک، دو گرایش متضادند که البته گاهی اثری، متأثر از هر دو شیوه است. از این رو، در این پژوهش نیز ابتدا این دو گرایش بررسی شد و در ادامه با مقایسهٔ خصوصیات تزیینات نسخ خطی ارمنیان پیش از مهاجرت به جلفای نو و پس از آن، میزان تغییرات آنها موردتحلیل قرار گرفت. نقوش تزیینی موردبحث، عمدتاً در تزیین حواشی یا سرلوح نسخ خطی به‌کار رفته‌اند؛ از این رو، در این پژوهش به‌بررسی این فرم‌ها بسنده شده است. یافته‌های به‌دست آمده (با توجه

به جداول ۱ و ۲ و خصوصیات سه مکتب ارامنه) در جدول ۴ گردآوری شده‌اند.

با توجه به جدول ۴، برخی از خصوصیات فرمی هر دو مکتب در آثار مکتب جلفای نو نیز مشترک هستند؛ از آن جمله می‌توان به وجود چارچوب مستطیلی، ستون و سرستون در سرلوح، حروف مزیّن در سرلوح، نقوش مسطح و تک‌رنگ، تزیینات هندسی، تزیینات گیاهی، نقش پرندگان و دیگر حیوانات و بافت‌های زنجیره‌ای اشاره کرد. هم‌چنین برخی خصوصیات از جمله: استفاده از طلا، رنگ‌های مختلف و غنی به‌جای رنگ‌های محدود و آبرنگی، استفاده از رنگ‌های نیم‌سایه، عدم وجود فضاهای خالی در تزیینات که در مکتب کیلیکیه مشاهده می‌شوند، در آثار مکتب جلفای نو نیز قابل‌مشاهده هستند. در ادامه (با توجه به جداول ۱، ۲ و ۳ و خصوصیات هنر تذهیب مکتب اصفهان و جلفای نو) شاخصه‌های به‌دست

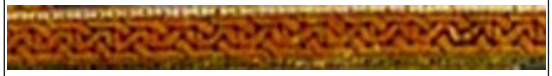
تصویر ۷. قرآن، ۱۱۱۲ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۴۹)

تصویر ۸. قرآن، ۱۰۷۴ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۵)

تصویر ۹. قرآن، ۱۱۱۸ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۶۱)

تصویر ۱۰. قرآن، ۱۱۰۱ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۹)

جدول ۳. نمونه‌هایی از بافت‌های زنجیره‌ای در تذهیب قرآن‌های دورهٔ صفویه نگاشته‌شده در اصفهان و اناجیل نگاشته‌شده در جلفای نو

قرآن‌های دورهٔ صفویه	اناجیل نگاشته‌شده در جلفای نو
قرآن، ۱۰۷۴ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۵)	انجیل، ۱۶۲۷ م.، موزه کلیسای وانک
قرآن، ۱۱۱۸ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۶۱)	انجیل، ۱۶۳۴ م.، موزه کلیسای وانک
قرآن، قرن دهم ه.ق. (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۹۳)	انجیل، ۱۶۳۴ م.، موزه کلیسای وانک
قرآن، قرن دهم ه.ق. (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۹۸)	انجیل، ۱۶۳۴ م.، موزه کلیسای وانک
 قرآن، قرن دهم ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۲۷)	انجیل، ۱۶۳۴ م.، موزه کلیسای وانک
قرآن، قرن یازدهم ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۵۳)	انجیل، نوشته‌شده در استانبول، تذهیب‌شده در جلفای نو اصفهان، قرن ۱۷ م.، موزه کلیسای وانک

(نگارندگان)

آمده جهت مقایسه تطبیقی، در جدول ۵ گردآوری شده‌اند.

با توجه به بررسی‌های انجام‌گرفته، می‌توان وجوه تشابه و تفاوت بین تذهیب‌های مکتب اصفهان و ارامنه اصفهان در دورهٔ صفویه را با در نظر گرفتن جداول ۲، ۳ و ۵ در چند مورد خلاصه کرد. در آثار هر دو گروه، عدم رعایت پرسپکتیو مشهود است. در قرآن‌های صفویه و نیز اناجیل ارمنی، از رنگ طلا استفاده شده است و رنگ‌های آبرنگی و نازک به‌چشم نمی‌خورند. هر دو دسته آثار شامل سرلوح می‌باشند، ولی سرلوح‌های قرآن‌های صفوی با کتب مذهبی ارامنه از جهت ساختار متفاوتند؛ به‌طوری که سرلوح‌های ارمنی معمولاً مستطیلی‌شکل همراه با ستون و سرستون می‌باشند که با ساختار مستطیلی سرلوح‌های قرآن متفاوت است. نمونه‌هایی از بافت‌های زنجیره‌ای در هر دو قابل‌مشاهده هستند که تنوع آنها در هر دو دسته زیاد می‌باشند؛ این نقوش در قرآن‌ها اکثراً با رنگ طلایی اجرا می‌شوند و در اجرای آنها نظم و ظرافت بیشتری به‌چشم می‌خورد، در مقابل، تنوع رنگ و فرم در بافت‌های زنجیره‌ای اناجیل بیشتر می‌باشد. تزیینات هندسی در هر دو دسته آثار دیده می‌شوند؛ اشکال هندسی در قرآن‌های صفویه محدود و در برخی قاب‌های اسلیمی دیده می‌شوند، ولی این اشکال در نسخ ارامنه بیشتر و واضح‌ترند. تزیینات گیاهی و اسلیمی در هر دو گروه آثار مشهود هستند، با این تفاوت که تزیینات اناجیل ارامنه در مقایسه با قرآن‌های صفوی

جدول ۴. مقایسهٔ الگوهای تزیینی اناجیل ارامنه پیش از مهاجرت به جلفا و اناجیل نگاشته‌شده در جلفای نو اصفهان

مکاتب نگارگری / نوع تزیینات			مکتب واسپوراکان	مکتب کیلیکیه	مکتب جلفای نو
تزیینات صفحات آغازین	تکنیک	عدم رعایت پرسپکتیو	✓	✓	✓
		دورگیری با خطوط سیاه	–	✓	–
		تنوع تزیینات و عدم تکرار ترکیبات همسان و مشابه	–	✓	✓
		عدم وجود فضای خالی	–	✓	✓
	فرم	چارچوب مستطیلی در سرلوح	✓	✓	✓
		ستون و سرستون در سرلوح	✓	✓	✓
		حروف مزیّن در سرلوح	✓	✓	✓
		نقوش مسطح و تک‌رنگ	✓	✓	✓
		تزیینات هندسی	✓	✓	✓
		تزیینات گیاهی	✓	✓	✓
		نقش پرندگان و دیگر حیوانات	✓	✓	✓
		بافت‌های زنجیره‌ای	✓	✓	✓
		اشکال ظریف و پر نقش‌ونگار	–	✓	–
	رنگ	رنگ‌های نیم‌سایه	–	✓	✓
		رنگ‌های محدود	✓	–	–
		رنگ‌های مختلف و غنی	–	✓	✓
		رنگ‌های آبرنگی و نازک	✓	–	–
		استفاده از طلا	–	✓	✓
تزیینات متن	تکنیک	آرایش صفحات دیگر به‌غیر از سرلوح‌ها و حواشی مینیاتورها	–	✓	✓

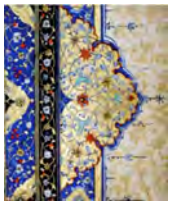
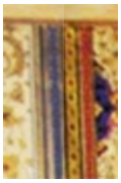
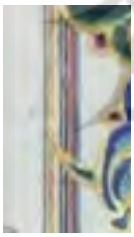
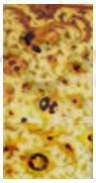
(نگارندگان)

درشت‌تر هستند و از ظرافت کمتری برخوردارند. در بیشتر قرآن‌های دورهٔ صفویه، جدول کمنداندازی در حد فاصل متن و حاشیه به‌رنگ‌های مشکی، لاجوردی، طلایی و قرمز جلوه می‌کند که در برخی صفحات اناجیل ارامنه نیز قابل‌مشاهده است. در صفحات افتتاحیه قرآن‌ها، کتیبه‌های سر سوره قابل‌مشاهده‌اند، در مقابل می‌توان حروف مزیّن در سرلوح‌های ارامنه را مشاهده کرد که دارای تنوع بسیاری هستند. رنگ‌های مورداستفاده در تذهیب دوره صفویه محدودند ولی شاخص در این مکتب می‌باشند، در مقابل، در تزیینات کتب مذهبی ارامنه از رنگ‌های مختلف و غنی و نیز از رنگ‌های نیم‌سایه استفاده شده است. دورگیری با رنگ سیاه در تذهیب قرآن‌ها به‌چشم می‌خورد، ولی نقوش ارامنه بیشتر با خطوط طلایی دورگیری شده‌اند. برخی نسخه‌های قرآن‌های دوره صفویه، حاشیهٔ بزرگی دارند که با تشعیر طلایی‌رنگ مزیّن شده‌اند، ولی در نسخ ارامنه بدین شکل دیده نمی‌شوند، هم‌چنین نقش انسان، پرندگان و دیگر حیوانات به‌وفور در تزیینات نسخ خطی ارامنه به‌چشم می‌خورد.

جدول ۵. جدول تطبیقی شاخصه‌های هنر تذهیب قرآن‌های مکتب اصفهان و تذهیب متون مذهبی ارامنه جلفای نو اصفهان در دوره صفویه

شاخص‌های تزیینات	تذهیب قرآن‌های مکتب اصفهان		تذهیب متون مذهبی ارامنه نگاشته‌شده در جلفای نو اصفهان	
ستون و سرستون در سرلوح‌ها	–		انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م. (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	انجیل، اصفهان، ۱۶۶۲ م. موزه کلیسای وانک
حروف مزین در سرلوح	–		انجیل، جلفای نو اصفهان، ۱۶۳۴م. (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م. (همان)
کتیبه	قرآن، اصفهان، ۱۱۱۸ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۶۱)	قرآن، ایران، قرن دهم (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۲۷)	–	
رنگ‌های نیم‌سایه	–		کتاب مقدس، جلفا، ۱۶۶۲ م. موزه کلیسای وانک	انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م. (موزه کلیسای وانک، آرشیو)
تزیینات هندسی	قرآن، ایران، قرن دهم ه.ق. (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۹۳)	قرآن، ایران، قرن دهم ه.ق. (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۹۱)	انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م.، (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	

ادامه جدول ۵. جدول تطبیقی شاخصه‌های هنر تذهیب قرآن‌های مکتب اصفهان و تذهیب متون مذهبی ارامنه جلفای نو اصفهان در دوره صفویه

شاخص‌های تزیینات	تذهیب قرآن‌های مکتب اصفهان		تذهیب متون مذهبی ارامنه نگاشته‌شده در جلفای نو اصفهان	
تزیینات گیاهی	قرآن، اصفهان، ۱۱۱۲ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۴۹)	 قرآن، پایان قرن دهم ه.ق. (پایدارفرد، ۱۳۹۱: ۲۹)	زندگی‌نامه روحانیون، اصفهان، ۱۶۲۰ م. موزه کلیسای وانک	انجیل، اصفهان، ۱۶۶۲ م. موزه کلیسای وانک
تزیینات اسلیمی	قرآن، ایران، قرن دهم ه.ق. (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۹۱)	قرآن، اصفهان، ۱۱۱۲ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۴۹)	انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م. (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	کتاب مقدس، جلفا، ۱۶۶۲م.، موزه کلیسای وانک
جدول کمندانداز	 قرآن، اصفهان، ۱۱۰۱ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۹)	قرآن، اصفهان، ۸۱۱۱ ه.ق. (خلیلی، ۱۸۳۱: ۱۶۱)	 انجیل، اصفهان، ۴۳۶۱ م. موزه کلیسای وانک	انجیل، جلفا، ۱۶۳۴ م. (موزه کلیسای وانک، آرشیو)
حاشیه (هامش)	قرآن، ایران، قرن دهم ه.ق. (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۹۱)	 قرآن، اصفهان، ۱۱۰۱ ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۹)	-	
نقش انسان، پرندگان و دیگر حیوانات	-		انجیل، اصفهان، ۱۶۳۴ م.، (موزه کلیسای وانک، آرشیو)	

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

با مقایسه وجوه تشابه و تفاوت بین تذهیب‌های مکتب اصفهان و ارامنه اصفهان در دورهٔ صفویه می‌توان نتیجه گرفت، تأثیرپذیری تذهیب قرآن‌های مکتب اصفهان از متون مذهبی ارامنه در دورهٔ صفویه بعید به‌نظر می‌رسد. در مقابل، با مقایسهٔ تصاویر نقوش تزیینی ارامنه پیش از مهاجرت و پس از آن، مشاهده می‌شود که تذهیب ارامنهٔ جلفای اصفهان نسبت به تذهیب نسخ ارامنه پیش از مهاجرت، ظرافت بیشتری دارند. رنگ‌هایی که در کنار هم استفاده شده‌اند، نسبت به مکاتب گذشته هماهنگی بیشتری دارند. تناسبات در قرینه‌سازی نقوش سرلوح‌ها و تزیینات حواشی، نسبت به مکاتب گذشته با دقت بیشتری انجام گرفته است که شاید بتوان گفت این خصوصیات، متأثر از هنر تذهیب مکتب اصفهان است. ولی استفاده از سرلوح‌های محرابی همراه با ستون، رنگ‌های نیم‌سایه و وجود نقوش پرندگان و حیوانات نشان می‌دهند که نقش‌مایه‌های مورداستفاده در آثار ارامنه جلفای نو، بیشتر ریشه در هنر مسیحی دارند تا نقوش اسلامی. به‌بیان‌دیگر، می‌توان گفت نقوش تزیینی متون مذهبی ارامنه در صورت و جزئیات تصویر، تا حدی از تذهیب قرآن‌های مکتب اصفهان متأثر بوده‌اند، ولی در محتوا و کلیت نقش‌مایه‌ها، دنباله‌روی مکاتب گذشتهٔ هنر ارمنی می‌باشند. در واقع، خصوصیات آثار مکتب جلفای نو متأثر از هر دو مکتب واسپوراکان و کیلیکیه است و تأثیر مکتب کیلیکیه در آثار ارامنهٔ جلفای نو بیشتر بوده است.

مطالعهٔ نقوش تزیینی متون مذهبی ارامنه را می‌توان در پژوهش‌های آتی نیز موردبررسی بیشتر قرار داد. در این راستا، بررسی دیگر نسخ خطی موجود در کلیسای وانک اصفهان و موزه‌های خارج از ایران و بررسی هنر کتاب‌آرایی در سایر فرهنگ‌ها، می‌تواند دستمایهٔ پژوهش‌های آتی در این زمینه باشد.

سپاسگزاری

نگارندگان بر خود لازم می‌دانند از مسئولین کلیسای وانک و شورای خلیفه‌گری کلیسا به‌سبب همکاری در انجام این تحقیق، تشکر نمایند.

پی‌نوشت

۱. سمبل متیو به‌شکل انسان، سمبل مارک به‌شکل شیر، سمبل لوک به‌شکل گاو نر و سمبل ژان به‌شکل عقاب یا پرنده است (Durnovo et al, , ۱۹۶۱:۳۵).

۲. تزیینات حاشیه‌ای با حروف، ارقام فصل‌ها یا پاراگراف‌ها همراه است (Durnovo et al, , ۱۹۶۱:۳۵).

3. Kamsarakan

۴. منظور از اصطلاح نیم‌سایه درباره رنگ‌ها، رنگ‌های دارای نوسان تاریک و روشن به‌نسبت رنگ‌های تخت و خالص است. با استفاده از این رنگ‌ها، در تذهیب ارامنه تاریک‌روشنی و در نتیجه حجم به‌وجود آمده است.

۵. ورود عناصر هنری غرب در سده‌های ۱۶ و ۱۷ م.، در هنرهای تمامی کشورهای خاور نزدیک مشهود است و این امر به‌علت پیشرفت صنعت چاپ بوده است (اروتونیان، ۱۳۸۰: ۱۶).

۶. وانک در زبان ارمنی به‌معنی کلیسای بزرگ است که در آنجا علوم مذهبی نیز تدریس می‌شوند (سپنتا، ۱۳۴۳: ۱۸).

7. Opening Page

منابع و مآخذ

- آرزومان آبرام یانس، آنی. (۱۳۸۶). منظری بر دو نگاره از کتاب مقدس ارمنی و شاهنامهٔ بزرگ دموت. **فصلنامه هنر**، ۱(۷۲)، ۱۷۰-۱۵۴.
- اروتونیان، مارو تیر. (۱۳۸۰). بررسی اجمالی مینیاتور ارمنی و سبک‌های آن. **پیمان**، سال پنجم(۱۵-۱۶-۱۷)، ۲۸-۴.
- برزین، پروین. (۱۳۴۵). نگاهی به تاریخچهٔ تذهیب قرآن. **هنر و مردم**، سال پنجم(۴۹)، ۴۰-۳۶.
- پایدارفرد، آرزو. (۱۳۹۱). بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی تزیینات قرآن‌های دوره صفویه (با توجه به نمونه‌هایی از قرآن‌های مذهّب موزه ملی قرآن کریم تهران). **نشریه پژوهش هنر**، سال دوم(۳)، ۳۳-۲۱.

- خلیلی، ناصر. (۱۳۸۱). **کمال آراستگی: قرآن‌نویسی تا قرن دوازدهم هجری قمری**. ترجمه پیام بهتاش، چاپ اول، تهران: کارنگ.
- رزاقی، اعظم السادات. (۱۳۸۵). عناصر تزیینی در هنر کتاب‌آرایی قرآن و انجیل. **هنر اسلامی**، ۱(۴)، ۳۰-۷.
- سپنتا، عبدالحسین. (۱۳۴۳). موزه ارامنه در جلفای اصفهان. **وحید**، سال دوم(۴)، ۲۱-۱۷.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۴). **عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان**. چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). **هنر خط و تذهیب قرآنی**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ اول، تهران: گروس.
- ماروتخانیان، ژینا. (۱۳۸۲). نقوش تزیینی ارمنی. **پیمان**، سال هفتم(۲۶)، ۶۵-۳۶.
- موزه کلیسای وانک، اصفهان، آرشیو موزه، کد نسخه شناسی(H.38.I_398).
- ولش، آنتونی. (۱۳۸۵). **شاه عباس و هنرهای اصفهان**. ترجمه احمدرضا بقا، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- هویان، آندرانیک. (۱۳۸۱). **ایرانیان ارمنی**. چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- یاوری، حسین. (۱۳۸۴). **تجلی نور در هنرهای سنتی ایران**. چاپ اول، تهران: سوره مهر.

- Durnovo, L. A. & Underwood, I. J. (1961). **Miniatures Arméniennes**. London: Thames and Hudson.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(Motaleate Tatbighi Honar (Biannual
Vol 8. No.15 .Spring & Summer 2018

Received: 2018/02/04
Accepted: 2018/07/08

A Comparative Study of the Illumination of Armenian Religious Texts of Isfahan with Illumination of Isfahan's Quran in the Safavid era

Pooneh Ebrahimi Garakani* **Mohsen Marasy****

Abstract

Iranians and Armenians have lived together for a long time and have influenced on the language, culture and traditions of each other. In the wake of an Armenian group migration to Isfahan in Shah Abbas era at century 17th AD/ 11 AH and in consequent of church establishment in Jolfa of Isfahan, some copies of Armenian texts consisted of Gospel (Armenian scripture) and some prayer books have been written in Isfahan. The coincidence of this trend with the tradition of Quran decoration of the Safavid era in Isfahan and the existence of some similarities is the motivation of this research. This study seeks to recognize the similarities and differences between the Armenian gospels illustrated in Jolfa of Isfahan and the Quran illumination of the Safavid era. Considering the descriptive-analytical nature of this research, the information is collected and reviewed through the written sources and studying the related papers and books. In this research, after reviewing the decorative motifs of Armenians' old manuscripts and composition patterns of them, an overview of Safavid era illumination have been considered. By comparing Armenians artworks before and after migration to Jolfa, their interaction has been analyzed. According to the carried out investigations and comparisons in the current research, decorative motifs of Jolfa Armenians can be considered a follower of Armenians' illumination although, illumination of Jolfa Armenians has more delicacy in comparison to the illumination of Armenians' manuscripts before migration. But its motifs have more rooted in Christian religion and Armenians illumination than Islamic motifs. On the other hand, it can be said that decorative motifs of Armenians' scripture were partially affected by the illumination of Isfahan school regarding the appearance and the details of the image, but the content and the generality of the motifs have followed the old schools of the art of Armenian illumination. Also in regard to indicator's properties of Safavid era illuminations in Isfahan, influencing qurans' illuminations from Armenians in this era seems to be unlikely.

Keywords: illumination, Armenian of Iran, Jolfa of Isfahan, Isfahan school, Quran, Gospel.

* Master of Islamic art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
** Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.