بررسی و تحلیل صلیب مجازی کلیسای سنت استپانوس جلفای تبریز (از منظر انواع بینامتنیت ژرار ژنت)[1]

مهدی محمدزاده [2]
محمد خزایی [3]
علیرضا عزیزی یوسفکند [4]

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۳۰

چکیده

کلیسای سنت استپانوس در جلفای تبریز، از جمله بناهایی است که حداکثر سطوح خارجی و داخلی آن با انواع تزیینات مختلف آراسته و تقدس داده‌شده است. در میان انبوه تزیینات، چندین کتیبه شاخص مشابه شمایل‌های کلیسا با ترکیب و فاصله مشخص، بر روی دیوارهای بیرونی کلیسا در چهار جهت اصلی قرارگرفته است. با اتصال مجازی این کتیبه‌ها به‌هم‌دیگر، یک فرم خاص و معنادار شکل گرفته و به لحاظ فرمی یک صلیب را تشکیل داده‌اند و به لحاظ محتوایی دارای ارتباط و از هم گرفتگی معنایی زیادی می‌باشند. این رمزنگاری و پنهان‌کاری صلیب به‌واسطه کتیبه‌ها در میان انبوه نقوش برجسته، ضرورت این پژوهش را برای واکاوی و بررسی فرم و محتوای آن ایجاب کرده و مساله اصلی پژوهش حاضر می‌باشد. بر این اساس، ابتدا، واکاوی معانی نمادها در کتیبه‌ها صورت گرفت؛ سپس، تحلیل و بررسی این کتیبه‌ها بر اساس آرای بینامتنیت از منظر ژرار ژنت در جهت خوانش روابط فی‌مابین کتیبه‌ها به لحاظ ارتباط فرم و محتوای بین آن‌ها برای تایید فرم صلیب مجازی صورت می‌گیرد. این پژوهش از نوع کیفی محسوب می‌شود. روش گردآوری داده‌ها با استفاده از منابع کتابخانه‌ای بوده است و بررسی میدانی از طریق مشاهده عینی بوده و تحلیل داده‌ها به شیوه توصیفی و تحلیلی می‌باشد و در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است: ۱) آیا انتخاب، ترکیب‌بندی، چینش و پنهان‌کاری این کتیبه‌ها آگاهانه بوده و از پیوند مجازی آن‌ها به هم‌دیگر، یک صلیب مجازی به لحاظ فرمی تشکیل می‌شود؟ ۲) ارتباط بین این کتیبه‌ها به لحاظ فرم و محتوایی به چه شیوه است و آیا آگاهانه این انتخاب در دو محور افقی و عمودی صلیب صورت گرفته و به لحاظ محتوایی بر تشکیل صلیب مجازی تاکید دارند؟ با توجه به تحلیل انجام‌شده می‌توان نتیجه گرفت که، کتیبه‌ها به‌صورت آگاهانه از عناصر و محتوای هم‌دیگر اقتباس شده‌اند و ساختار ترکیب و چینش این کتیبه‌ها در چهار جهت اصلی باعث شکل‌گیری یک صلیب مجازی شده است. هم‌چنین، با توجه به معنای نمادین هرکدام از این کتیبه‌ها به‌صورت جداگانه، در محورهای افقی و عمودی صلیب به‌صورت مجزا و باهم، این پنهان‌کاری صلیب کاملا آگاهانه به نظر می‌رسد.

واژه‌های کلیدی: تبریز، کلیسای سنت استپانوس، صلیب پنهان، بینامتنیت، ژرار ژنت

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.33275.1567

۲-استاد گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول).
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
۳-استاد گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Mohamad.khazaei@gmail.com
۴-دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. a.azizi@tabriziau.ac.ir

مقدمه

در طول تاریخ، انسان همراهی با مقدسات را باور داشته و برای این که عناصر مقدس را برای خود جاودانه سازد، این باور را به طور متناوب در همه وجوه زندگی خود به صورت نمادین روی اشیای کاربردی، تزیینی و هنری به کار برده است (فلاح مهترلو و ملک زاده باروق، ۱۳۹۸: ۳۴). در هنر مسیحی، ابتدا، رمزنگاری در کاتاکومب ها و غارهای مخفی، جایی که مسیحیان اولیه مجبور به پنهان شدن بودند، به وجود آمد؛ ولی پس از مصلوب شدن مسیح، آزار و اذیت علیه مسیحیان شدت گرفت. همین امر مزید بر علت شد، تا مسیحیان برای برقراری ارتباط با یک دیگر و کاهش خطر، شروع به ایجاد رمزها و علایم مخفی کردند. دیدن تصویر چیزی در واقع مانند دیدن همان چیز است (گات و لوپس، ۱۳۸۵: ۱۸۶).

نمادهای سمبولیک دینی در بین مسیحیان اولیه قابل فهم تر و قابل قبول تر از خطبه ها یا خواندن کتاب مقدس بود. این نمادها در پی درک و فهم بیش تر جهان آخرت بودند. نمادگرایی هنر مسیحی در این زمان مظهر تجسم حقیقت محض بود و راهی برای درک عمیق ترین مفاهیم دینی و هدف آفرینش برای فرد مذهبی به شمار می رفت. در نمادگرایی مسیحی، ساختمان کلیسا معانی مختلفی دارد. معنای اصلی آن خانه خدا است؛ ولی در بعضی موارد آن را با بدن بی جان مسیح روی صلیب مقایسه کرده اند. بنای مقدس در درجه اول، نمودگار مسیح در مقام ذات الوهیت متجلی در این خاک دان است و در واقع نقشه کلیسای جامع مانند تصویر مسیح مصلوب است (بورکهارت، ۱۳۷۶الف: ۶۷). در برخی موارد، کلیسا را با کشتی نوح مقایسه می کنند که وظیفه آن نجات همه مسیحیان است. سمبولیسم معبد مسیحی مطابق عبارات انجیل بر شباهت میان معبد و جسم مسیح مبتنی است. نقشه کلیسا بر شکل صلیب تاکید دارد؛ و نه تنها به طور خاص با معانی مسیحی صلیب، بلکه با نقش کیهان شناختی آن در معماری پیشا مسیحی نیز متناظر است. صلیب چهار جهت اصلی، مولفه میانجی میان شکل مدور آسمان و شکل چهار گوش زمین است (همان، ۱۳۹۰: ۶۲).

زبان تصویر قادر است موثرتر از هر وسیله ارتباطی دیگری دانش را نشر دهد. زبان تصویر به انسان امکان می دهد که تجربه کند و تجربیاتش را در شکلی قابل مشاهده مستند سازد (کپس، ۱۳۸۵: ۱۶). تصاویر نمادین به عنوان راهی برای پنهان کردن و گسترش مقدسات مسیحی بودند.

کلیسای سنت استپانوس [۱] یا کلیسای استفانوس مقدس [۲] به لحاظ تاریخی و قدمت بعد از قره کلیسای [۳] چالدران قرار می گیرد و در روستای دره شام، شهر جلفا در استان آذربایجان شرقی قرار دارد. این کلیسا در کناره رودخانه ارس و در دامنه بلندی هایی به نام ماغارد بنا شده است. سطوح خارجی و داخلی این بنای زیبا و باشکوه به وسیله انواع نقش برجسته، نقاشی و مجسمه پوشیده و تزیین شده است. دیوارهای داخلی با استفاده از تکنیک های نقاشی روی گچ تزیین شده است و دیوارهای بیرون و خارجی کلیسا با استفاده از انواع نقش برجسته و مجسمه های کوچک تزیین شده است. نقوش و تزیینات دیوار بیرونی شامل کتیبه های نوشتاری، مجسمه های کوچک حیوانات و پرندگان مقدس، کتیبه هایی با نقش انواع صلیب، [۴] کتیبه های نقوش تجریدی و نقوش انسانی می باشد. ولی حداکثر نقوش متعلق به انواع صلیب است که برای افراد نیکوکاری که به کلیسا کمک مالی کرده اند، نصب شده است. دورتا دور گنبد مرکزی به نقش برجسته هایی از چهره حواریون مزین شده است (تصویر ۲).

چهره مسیح در چهار جهت اصلی روی دیوارهای بیرونی به صورت صریح و سمبولیک در نقش برجسته های انسانی ترسیم شده و داخل کلیسای اصلی هم چندین بار نقاشی شده است؛ ولی چهره استپانوس تنها در یک کتیبه به صورت صریح آورده شده و در این کتیبه، آخرین لحظات زندگی استپانوس، یعنی زمان سنگ سار کردنش به تصویر کشیده شده است. در میان انبوه این نقوش، چندین کتیبه با تصاویر انسانی به شیوه شاخص و فواصل مشخص در چهار جهت اصلی روی دیوارهای بیرونی کلیسا نصب شده که با اتصال آن ها به هم دیگر به صورت مجازی، دقیقا فرم یک صلیب مسیحی تشکیل شده و با مطالعه آن ها، به وضوح، ارتباط فرم و محتوای بین آن ها مشخص می شود؛ که تاکیدی است بر صحت فرم صلیب (جدول ۱).

این چند کتیبه، مشخصا، در ارتباط با هم و نیت از پیش تعیین شده در میان تزیینات دیواری کلیسا به صورت پنهانی نصب شده اند. این رمزنگاری و پنهان کاری صلیب به واسطه کتیبه ها در میان انبوه نقوش برجسته، ضرورت این پژوهش را برای واکاوی فرم و محتوای آن ایجاب کرد. بر این اساس، ابتدا، واکاوی معانی نمادها در کتیبه ها صورت گرفت؛ سپس، تحلیل و بررسی این کتیبه ها بر اساس آرای بینامتنیت از منظر ژرار ژنت [۵] در جهت خوانش ارتباط فرم و محتوای بین کتیبه ها و شناسایی از هم گرفتگی معنایی و

هم حضوری عناصر بین کتیبه ها صورت می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

با یک جستجوی در اینترنت، پژوهش‌های زیادی را بر اساس متدولوژی بینامتنیت، خصوصا، آرای ژرار ژنت شناسایی می‌کنیم. ولی در باب کلیسای سنت استپانوس پژوهش‌های بسیار کمی صورت گرفته است. احد نژادابراهیمی سردرود و محمدرضا پورجعفر (۱۳۸۸)، در مقاله «تاثیر تغییر مذهب بر تغییر فضاهای مذهبی ارامنه»، روند تغییر سازه و طراحی معماری کلیساهای ارامنه بعد از گرویدن به آیین مسیحیت را مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند. مریم عزیزی و ارژنگ صادقی (۱۳۹۴)، در مقاله «بررسی رفتار لرزه ای کلیسای سنت استپانوس»، رفتارهای این سازه را در مقابل زلزله به لحاظ مهندسی را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند. گلناز کشاورز (۱۳۹۴)، در مقاله «کلیسای سنت استپانوس با پیشینه نیایشگاه باستانی ایران»، براساس نقوش و تزیینات بیرونی کلیسا به این نتیجه رسیده است که این سازه، در ابتدا یک نیایشگاه مهری بوده است و بعدا به کلیسا تبدیل شده است؛ اما پیونیک سیمونی (۱۳۹۶)، در مقاله «مجموعه رهبانی استپانوس قدیس در متن معماری کلیسای ارمنی»، این نظریه را بررسی و درنهایت رد می‌کند. سحر ذکاوت و سونیا نوری (۱۳۹۷)، در مقاله «بررسی تطبیقی تزیینات وابسته به معماری دو کلیسای سنت استپانوس و قره کلیسا با تزیینات معماری ایران باستان»، سه نقش خورشید، سرو، نیلوفر را در این بنا مورد بررسی قرار داده‌اند؛ سپس، با کلیسای قدیمی‌تر، یعنی قره کلیسا تطبیق داده و درنهایت، ردپای این نقوش را در پیشینه قبل‌تر یعنی ایران باستان جستجو کرده‌اند. خوانش تزیینات این بنا با آرای بینامتنیت برای اولین بار در این پژوهش صورت گرفته است. نویسندگان این پژوهش، برای اولین بار یک صلیب مجازی را -که از کتیبه های تزیینی روی دیوار کلیسا در چهار جهت اصلی قرار گرفته- شناسایی کرده‌اند و به لحاظ فرم و محتوا از منظر ژرار ژنت مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

یکی از روش‌های نقد و خوانش متن در حوزه ادبیات -که در قرن بیستم ارائه گردید- شیوه بینامتنیت است. این نگرش نقد، برای اولین بار توسط ژولیا کریستوا ارائه گردید که برای خوانش متن و کشف روابط چندلایه بین دو یا چند متن به‌کار می‌رود. اگرچه این شیوه قبلا، در نظرات زبان شناسانی هم چون دوسوسور و باختین اشاراتی به آن شده بود؛ ولی برای اولین بار کریستوا به صورت جامع به آن پرداخت.

کریستوا، اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، گفت‌وگو، رمان» مورد استفاده قرارداد. نظر کریستوا و بینامتنیت او بر این اساس است که متن‌ها، هیچ زمانی یک‌باره خلق نمی‌شوند و همیشه در خلق متن جدید، متن‌های دیگر دخالت و مشارکت دارند (آذر، ۱۳۹۵:۱۱). براساس دیدگاه بینامتنیت، هر متن بافتی است که تار و پود آن از متن‌های دیگر اقتباس شده است و فقط آدم اسطوره‌ای و به‌کلی تنها -که با اولین سخن خود به دنیایی بکر و هنوز بیان نشده نزدیک می‌شد- می‌توانست از این سمت‌گیری متقابل با سخن دیگر برکنار بماند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۶). این بدین معنی است که هیچ متنی مستقل از تاثیر نظرات و اندیشه‌های دیگر نمی‌باشد و همواره، متن از نظرات و عوامل مختلف تاثیر می‌گیرد؛ پس مولف، متن را مستقل و منحصرا خلق نمی‌کند. اندیشه‌ها، نظرات پیروان و نظریه‌پردازان بینامتنیت عموما در دو بخش، نسل اول و نسل دوم بررسی می‌شود این گروه‌بندی براساس نوع رویکرد آن‌ها نسبت به شیوه تحلیل و نقد از نگاه بینامتنیت صورت می‌گیرد. نظرات ژرار ژنت در گروه نسل دوم قرار می‌گیرد. شیوه بینامتنیت اگرچه از سایر شیوه‌ها و دیدگاه‌ها استفاده کرده، ولی نظریه‌ای مستقل می‌باشد.

بینامتنیت محدود کردن متن به یک یا چند منبع الهام را رد می‌کند و بر این باور است که متن به سراغ منابع می‌رود و آن‌ها را در خود هضم می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۴). ژرار ژنت، محور بینامتنیت را حضور هم‌زمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند و به روابط تاثیر و تاثر متن‌ها می‌پردازد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۰). از منظر ژنت هیچ متنی مستقل از متون پیشین نیست. ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گذاری کرد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد؛ که بینامتنیت یکی از اقسام آن محسوب می‌شود. اقسام دیگر ترامتنیت عبارتند از: سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت (آذر، ۱۳۹۵: ۵۶). ژنت به صراحت در جستجوی روابط تاثیرگذاری و تاثیرپذیری هست و به‌ویژه، در روابط بیش‌متن، تاثیرگذاری میان دو یا چندین متن را محور اصلی مطالعات خود قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۸۳). بینامتنیت هنگامی شکل می‌گیرد که دو متن

دارای عنصر یا عناصری واحد باشند. حضور یک عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از یک متن در متن دیگر یا حضور چند عنصر از چند متن در متن مشخص گونه‌های اصلی بینامتنیت محسوب می‌شود (همان: ۵۹). بینامتنیت رویکردی است که تجربه‌های تجسمی را در برداشت دم‌دستی یا ریشه‌ای آن از دیگران نمایان می‌کند؛ یعنی یافتن این‌که، این اثر چه رابطه موضوعی با دیگر آثار دارد (پرویزی، ۱۳۸۲: ۵۴). بینامتنیت ژنت به دودسته کلان (۱- صریح و آشکار ۲- ضمنی و پنهان) تقسیم می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۸). هر نوع رابطه‌ای که براساس هم حضوری میان دو یا چندین متن شکل‌گرفته باشد بینامتنیت خوانده می‌شود (همان: ۳۹). انواع بینامتنیت از منظر ژنت به دودسته کلان (صریح و آشکار و ضمنی و پنهان) تقسیم می‌شود. بینامتنیت صریح بیان‌گر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است (غیاثوند، ۱۳۹۲: ۹۸). در بینامتنیت صریح و آشکار مولف مرجع متن خویش را پنهان نمی‌کند و به‌صورت کاملا آشکار عناصر متن اول در متن دوم دیده و شناسایی می‌شوند. بینامتنیت غیرصریح و ضمنی بیان‌گر حضور پنهانی یک متن در متن دیگر است (آذر، ۱۳۹۵: ۲۱). در این نوع بینامتنیت، متن دوم از متون پیش متاثر بوده و عناصری از آن را در دل خود جای می‌دهد که از ذهن و چشم بیننده مخاطب اثر پنهان می‌ماند. بینامتنیت ضمنی برعکس بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام نمی‌کند و سعی در پنهان‌کاری دارد (سعادت‌فر، ۱۳۹۷: ۸).

کلیسای سنت استپانوس جلفای تبریز

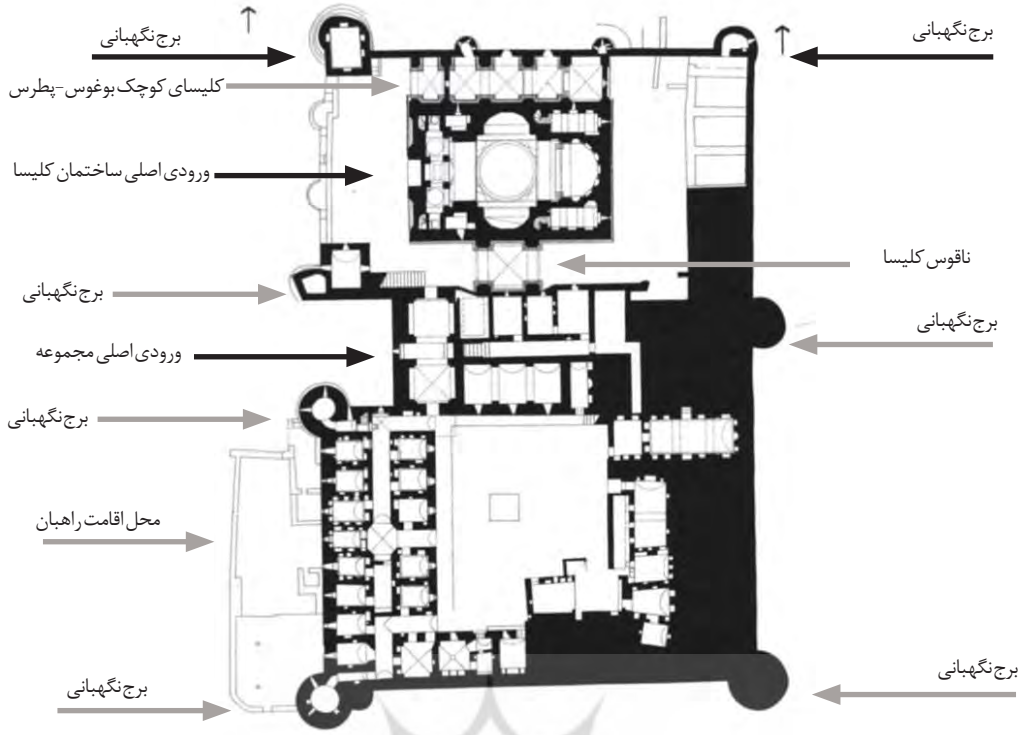
کلیسای استپانوس مقدس در منطقه آزاد ارس در ۶ کیلومتری روستای دره شام به فاصله ۱۵ کیلومتر غرب شهر جلفا در محلی به نام قزل وانک (صومعه سرخ) در استان آذربایجان شرقی قرار دارد. این کلیسا در کناره رودخانه ارس و در دامنه بلندی‌هایی به نام ماغارد بناشده است؛ به همین دلیل در منابع ارمنی به نام «دیر ماغارد» نیز ذکرشده است (تصویر۱). استپانوس مقدس یکی از هفت نفر نیک‌نامانی است که مراسم تحلیف او به‌وسیله حواریون حضرت عیسی مسیح [۶] انجام گرفت و از مبلغان مسیحیت شد.

استپانوس به‌عنوان نخستین شهید مسیحیت در کتاب عهد قدیم نام برده شده است. یهودیان اورشلیم به او تهمت زدند که سخنانی برخلاف شریعت یهود گفته، استپانوس را دستگیر و سنگ‌سار کردند. شاهدان دروغین گفتند: ما با گوش خودمان شنیدیم که می‌گفت، عیسی ناصری خانه خدا را خراب خواهد کرد و تمام احکام موسی را باطل خواهد کرد [۷] (همدانی، ۱۳۸۸: ۲۵۶). حضار که دیگر طاقت نداشتند، گوش‌های خود را گرفتند و تا توانستند فریاد زدند و بر سر استپانوس ریختند و کشان‌کشان او را از شهر بیرون بردند تا سنگسارش کنند [۸] (همان: ۲۶۰).

در خصوص تاریخ ساخت این بنا روایات مختلفی وجود دارد؛ به شهادت برخی از مورخان ارمنی، این دیر توسط یکی از دوازده حواریون حضرت عیسی به نام تلموس مقدس، در قرن اول میلادی و هنگامی‌که شاگردان مسیح بعد از رستاخیز او به نقاط مختلف پراکنده شده و به تبلیغ و ترویج انجیل مقدس پرداختند، بناشده است. بنا به روایتی دیگر، کلیسا در بین قرن چهارم تا ششم هجری / دهم تا دوازدهم میلادی، در سال ۱۶۴۳ میلادی به دست جاثلیق هاکوب اهل جلفا -که در آن دوره اسقف اعظم این دیار بود- بنا شده است (URL2). کلیسای استپانوس متشکل از سه بخش برج ناقوس، بنای اصلی کلیسا و کلیسای کوچک بوغوس-پطرس مقدس است. کلیسا محصور در میان بازوهای بلند و دارای هفت برج و ورودی بنا در ضلع غربی آن تعبیه شده است، پلان کلیسا مطابق سبک معماری در کلیساها شکل صلیبی دارد و محراب اصلی در سمت شرقی کلیسا قرار گرفته است (تصویر۲).

تصویر۱- الف) کلیسای استپانوس (نگارندگان).

ب) گنبد کلیسای استپانوس منقوش به چهره حواریون (نگارندگان).



تصویر۲- الف) پلان کلیسای استپانوس جلفای تبریز(عزیزی و صادقی، ۱۳۹۴:۴).
ب) محل قرارگیری اجزای کلیسای استپانوس (نگارندگان).

صلیب مجازی

مقوله رنج در مسیحیت به امری مقدّس تبدیل شده است؛ متفاوت با آنچه در سایر ادیان از مقوله آزمایش الهی وجود دارد. ازنظر مؤمن مسیحی، رنج در سرشت این دنیا وجود دارد و بهایی است که برای نیل به سعادت و آسودگی در سرای دیگر و خشنودی خداوند، باید آن را با دل و جان پذیرا بود (شجاعی زند، ۱۳۷۹: ۶۶). انسان کامل همواره در سوی خدا است و هستی او درگرو کمال جویی و جهت‌گیری الهی است. انسان کامل و کاینات هستی به‌سوی کمال مطلق هستند (نوایی، ۱۳۷۶: ۷۵). مسیحیت در جنبه ظاهری و متعارف خود تا حدودی خصیصه رمزی صلیب را فراموش کرده و دیگر در آن چیزی جز علامت یک حادثه تاریخی نمی‌بیند (گنون، ۱۳۷۴: ۴۵). کلیسا نمایان‌گر جایگاه انسان، خدا و مسیح است و مسیر دست‌یابی به جایگاه برتر را عیان می‌سازد. کلیسا در سطحی‌ترین لایه می‌تواند نمایان‌گر شکل صلیب باشد و محورهای تشکیل دهنده کلیسا را با این برداشت منطبق بر محورهای صلیب به‌عنوان نمادی تاریخی .مذهبی در نظر گرفت (فتحی آذر و حمزه نژاد، ۱۳۹۳: ۵۷).

از دیدگاه مسیحیت، نمادها آکنده از پیام هستند، نمادها امر قدسی را از خلال حرکات موزون کیهانی به نمایش می‌گذارند (الیاده، ۱۳۸۰: ۱۲۷). کلیسا بهشت یا جهان مینویی را بازآفرینی می‌کند (همان: ۵۳). ساختن خانه مقدس تکرار آفرینش کیهان است؛ زیرا منزل‌گاه و خانه نمایش‌گر جهان است. چهار دیوار خانه مقدس، نمایش‌گر چهار جهت فضای کیهانی هستند (همان: ۵۹). معماری و ساختمان کلیسا نمادی از زندگی و آخرت است. حرکت در جهت محور عمودی و طولی، حرکت در جهت تکامل معنوی و انتهای این مسیر بالاترین مرتبه و رسیدن به رستگاری است. حرکت از گناه به پاکی به همین جهت در ابتدای ورودی کلیسا حوضچه‌های سنگی آب گذاشته شده است که نمادی از غسل تعمید، توبه و پاک کردن گناهان است (تصویر۱). در معماری کلیسا محور عمودی و افقی ماهیت مستقل از یک دیگر دارند. محور عمودی نماد رستگاری ابدی است. محور عمودی کلیسا در انتهای مسیر تکامل مراتب وجود مادی تعریف می‌شود و مسیر عروج به سمت خدا را نشان می‌دهد (بورکهات، ۱۳۷۶الف: ۷۰).

زبان تصویر قادر است موثرتر از هر وسیله ارتباطی دیگری دانش را نشر دهد. زبان تصویر به انسان امکان می‌دهد که تجربه کند و تجربیاتش را در شکلی قابل مشاهده مستند سازد(عزیزی، فاریابی و برسم، ۱۳۹۸:۱۱۴). صلیب نمادی به قدمت تاریخ است که از دو محور عموی و افقی تشکیل شده

است (تصویر۷) محور عمودی بیان‌گر استقامت، پیوند زمین و آسمان، نیروهای مثبت زندگی و معنویت است و محور افقی بیان‌گر زندگی، آرامش و نیروهای منفی و مادی‌گرایی است (خان محمدی، ۱۳۹۵: ۴۴). صلیب از زمان‌های قدیم به دو شکل و صورت ترسیم شده است. در ابتدا، به صورت دو خط متقاطع ساده که نشات گرفته از خورشید و شعاع‌های نوری آن بود و نماد درخت زندگی، چهار جهت اصلی و... بود. در طول سالیان متمادی شکل ساده آن به صلیب شکسته تبدیل شد؛ که به شکل بعلاوه‌ای که انتهای هر دو بازوی آن با زاویه قایمه در یک جهت شکسته است و نماد حرکت چرخشی جهان، خورشید گردان و ارابه خورشید است (تصویر۳).

تصویر۳- الف) نقش صلیب به شکل بعلاوه ساده، ورامین، دوره ساسانی (URL1).

ب) نقش صلیب شکسته، تزیینات گچی آتشکده تپه میل، جام سفالین تمدن عیلام ایران (URL ۳).

به‌عنوان وسیله شهادت مسیح، به نماد اصلی مسیحیت تبدیل شده و قربانی شدن مسیح برای بخشش نسل آدم را یادآوری می‌کند.

بیش‌ترین نقوش تزیینی دیوارهای بیرونی کلیسا متعلق به نقش صلیب است که به یاد افرادی که به کلیسا کمک مالی کرده‌اند، بر روی دیوار نصب شده است (تصویر۴). صلیب‌هایی زیبا بافرم‌های متفاوت که در زمان‌های مختلف بر دیوار نقش بسته‌اند. انبوه نقوش برجسته و تزیینات زیبا ذهن بیننده را درگیر می‌کنند و از کتیبه‌های اصلی دورنگه می‌دارند؛ اما با بررسی دقیق می‌توان تعداد پنج عدد کتیبه را از سایر نقش برجسته‌ها جدا کرد.

این کتیبه‌ها تقریباً با یک ارتفاع برابر بر روی دیوارهای چهار طرف کلیسا در چهار جهت اصلی قرارگرفته‌اند. این کتیبه‌ها به لحاظ فرم و محتوا باهم قرابت معنایی زیادی دارند و چینش مجازی آن‌ها به صورت صحیح و در راستای هم دیگر، یک معنای واحد را تداعی کرده و به لحاظ فرمی تداعی‌کننده یک صلیب است که از ذهن و چشم بینندگان پنهان شده است. برای درک بیش‌تر و خوانش دقیق، هرکدام از آن‌ها را به صورت مجزا مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهیم (تصویر۵).

۱- محور افقی: کتیبه دیوار شمالی کلیسا

بر روی دیوار شمالی کلیسا و در امتداد گورستان قدیمی، یک کتیبه قرارگرفته است. کتیبه حضرت مسیح را درحالی‌که پرچمی در دست دارد و روی یک جسم مکعب شکل ایستاده و دو نفر مسلح در زیر پای او، در دو طرف پیکره مسیح، به تصویر کشیده است. در دست چپ مسیح پرچم برافراشته -که بی‌شباهت به صلیب هم نیست- قرار دارد

تصویر۴- انواع فرم نقش برجسته صلیب روی دیوارهای بیرونی کلیسای استپانوس تبریز (نگارندگان).

چهار بازوی صلیبی -که در دایره محاط شده است- نه تنها مکان را به چهار جهت شمال، جنوب، شرق و غرب تقسیم می‌کند، بلکه زمان را نیز به اوقات روز و چهار فصل سال تقسیم می‌کند (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۳۴). در ایران باستان و آیین مهرپرستی، صلیب نمادگردونه مهر و خورشید بود. در طول جنگ‌های صلیبی شمشیر مجاهدان مسیحی به شکل صلیب بود (کومارا سوامی، ۱۳۸۶: ۷۴) صلیب

و دست راست را بلند کرده و به آسمان اشاره دارد. پرچم برافراشته در دست مسیح اشاره به موفقیت و پیروزی مسیح در ماموریتش روی زمین و بازگشت به آسمان نزد پروردگار است. ما از شنیدن خبر پیروزی تو شاد خواهیم شد و پرچم پیروزی را به نام خدای خود برخواهیم افراشت[۹] (همدانی، ۱۳۸۸: ۱۰۱۴). مسیح علم رستاخیز را در دست راست و کتاب گشوده انجیل را در دست چپش دارد (بورکهارت، ۱۳۹۰:

۹۶). جسم مکعب شکل می‌تواند نمادی از تابوت مسیح باشد و اشاره به زنده شدن مسیح دارد که بعد از مصلوب شدن، زنده شده و روی تابوت خویش مقتدرانه با پرچم برافراشته ایستاده که نشانی نمادین از رستاخیز مسیح و پیروزی آیین مسیحیت دارد. اشاره به پیش گویی کتاب زبور داود دارد؛ وقتی مسیح پس از مرگ زنده شد، شیطان را مغلوب ساخت و ظفرمندانه به آسمان بازگشت و به مردم هدایا بخشید [۱۰] (همدانی، ۱۳۸۸: ۴۰۱). می‌دانیم خداوند ما عیسی را پس از مرگ زنده کرد [۱۱] (همان: ۳۷۴). دو پیکره مسلح در زیر پای مسیح و در دو طرف او، هرکدام به جهت مخالف هم دیگر با چهره‌های وحشت کرده و مبهوت در حال فرار ترسیم شده‌اند. این سربازان یادآور همان سربازانی هستند که مسیح را به صلیب کشیدند و از زنده شدن و رستاخیز مسیح وحشت کرده و در حال فرار ترسیم شده‌اند (تصویر ۶). بازگشت مسیح از میان مردگان و رستاخیز، ورای ادراک بشر است (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۸۲).

تصویر۵- الف) محور عمودی و افقی کلیسا (نگارندگان).

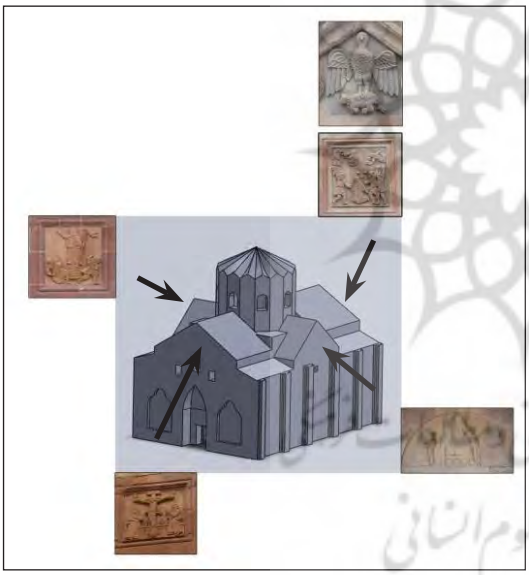
ب) صلیب مجازی و پنهانی کلیسای استپانوس (همان).

و مریم در کنار تخت او ایستاده‌اند (اوسپنسکی و لوکسی، ۱۳۸۸: ۹۶). تمثال مریم عذرا و عیسای کودک شمایل در حد کمال است (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۱۰).

مسیح حکمران عالم را -که بر تخت شاهی جلوس کرده است- می‌بینیم که عالم را هم چون گوی کوچکی در میان دو انگشت راستش گرفته است (همان: ۴۹). مسیح کودک روی زانوی مریم مقدس بر روی تخت نشسته، در واقع

۲- محور افقی: کتیبه دیوار جنوبی کلیسا

بر روی دیوار جنوبی کلیسا کتیبه‌ای زیبا با مضمون مسیح کودک، بسیار شبیه شمایل‌های کلیسا نصب شده است. مسیح کودک، روی زانوی مریم مقدس [۱۲] - درحالی‌که روی یک تخت نشسته و یک دست خود را بلند کرده- آرام گرفته است. این دو پیکره کامل نشده و جزییات آن‌ها ناتمام مانده است. سمت راست مریم مقدس مردی زانو زده و به مسیح احترام می‌گذارد و کنار او بره‌ای نشسته است. سمت چپ مریم مقدس، زنی زانو زده و به مسیح احترام می‌گذارد درحالی‌که هاله‌ای نورانی دور سر او ترسیم شده است (تصویر ۷). این کتیبه با اندکی تفاوت شباهت بسیاری به یکی از شمایل‌های رایج کلیسا دارد. در شمایل شناسی مسیحی این تصویر، پنتوکراتور به معنی حکمران خوانده می‌شود. حکمران (پنتوکراتور) روی تخت خود نشسته است، با دست راست خود در حال متبرک ساختن و با دست چپ خود طومار یا کتابی را باز نگه داشته است. یحیی تعمیددهنده



ج) محل قرارگیری کتیبه‌های صلیب مجازی روی دیوار ساختمان کلیسا (همان).

د) پلان سه بعدی ساختمان اصلی کلیسای استپانوس (عزیزی و صادقی، ۱۳۹۴: ۵).

نمادی از بشارت مقام پادشاهی مسیح دارد که با اقتدار روی تخت شاهی نشسته است. خداوند می‌فرماید: من پادشاه خود را در شهر مقدس خود اورشلیم بر تخت سلطنت نشانده‌ام [۱۳] (همدانی، ۱۳۸۸: ۱۰۰). و هر مخلوقی که در آسمان و بر زمین و زیر زمین و بر دریاست و آنچه در آن‌ها می‌باشد؛ شنیدم که می‌گویند تخت نشین و بره را برکت و تکریم و مجد و قوت تا ابد باد [۱۴] (همان: ۵۰۹). مرد زانو زده به همراه بره باید یحیی تعمیددهنده باشد؛ در

تصویر۶- نقش برجسته مسیح پرچم به دست ملهم از شمایل رستاخیز (نگارندگان).

تصویر۷- کتیبه دیوار جنوبی کلیسا، مسیح کودک و مریم مقدس نشسته روی تخت، ملهم از شمایل مسیح کودک (نگارندگان).

این جا بره نمادی از تواضع، فروتنی و اطاعت یحیی است. از گذشته‌های دور، بره یکی از حیوانات رایج برای مراسم قربانی بوده است و در هنر مسیحیت به‌صورت یکی از نمادهای مسیح مصلوب به نشان قربانی شدن مسیح برای نجات بشر نمایان شده است؛ اما بره مشخصه هویت یحیای تعمیددهنده نیز می‌باشد. زنی که هاله‌ای نورانی دور سر او را گرفته و به نشانه احترام به مسیح زانو زده است باید مریم مجدلیه از یاران وفادار و ثابت مسیح باشد؛ که در شمایل‌ها همیشه در کنار مریم مقدس به تصویر کشیده شده است. مریم مجدلیه همراه مسیح به‌عنوان یکی از پیروان او برای ترویج آیین مسیحیت سفر می‌کرد. او یکی از همراهان همیشگی و شاهد مصلوب شدن و رستاخیز مسیح بوده است. حتی در کتاب مقدس ذکر شده که شاهد خاک‌سپاری مسیح بود. مریم مجدلیه و مریم مادر ملاحظه نمودند که در کجا گذاشته شده است [۱۵] (همان: ۱۱۳). و هنگام به صلیب کشیدن به همراه مریم مقدس در کنار مسیح بود. مریم مجدلیه و مریم مادر یعقوب و یوشا و مادر فرزندان زبدی در آن میان بودند [۱۶] (همان: ۶۹). هم چنین، در روز رستاخیز از مریم مجدلیه در کنار مریم مقدس نامبرده شده است. و مریم مجدلیه و یوحنا و مریم مادر یعقوب و زنان دیگر که همراه ایشان بودند و حوارایون را به این واقعه خبر دادند [۱۷] (همان: ۱۸۴).

۳- محور عمودی: کتیبه‌های دیوار شرقی کلیسا

بر روی دیوار شرقی کلیسا و در جهت طلوع خورشید دو کتیبه قرار گرفته‌اند. کتیبه اول، سنگ سار شدن استپانوس قدیس را نشان می‌دهد و کتیبه دوم -که بالای کتیبه اول و در راستای آن قرار گرفته است- عقابی را نشان می‌دهد که بره‌ای را به چنگال گرفته است (تصویر۸).

داستان تهمت زدن و دادگاهی کردن استپانوس در کتاب عهد جدید روایت شده است. این کتیبه روایت‌گر آخرین لحظات زندگی استپانوس قدیس است. در پایین کادر سه نفر سنت استپانوس قدیس را محاصره کرده و در حال سنگ‌سار کردن او هستند. سنت استپانوس در وسط کادر، مجمری به دست، روی دو زانو نشسته و روبه‌رو را نگاه می‌کند درحالی‌که یک نفر در سمت چپ او قرار گرفته و دو مرد دیگر در سمت راست پشت سر او قرار دارند و دست خود را بلند کرده و می‌خواهند بر سر استپانوس سنگ پرت کنند. سه عدد سنگ نیز پشت سر استپانوس در هوا قرار گرفته که در حال اصابت به سر استپانوس قدیس می‌باشد. در بالای صحنه سنگ‌سار و قسمت بالایی کادر نیز سه فرشته ترسیم شده است.

در سمت راست تصویر، فرشته‌ای بال‌دار در حال فرود از آسمان را نشان می‌دهد که تاجی در دست، به سوی سنت استپانوس قدیس پرواز می‌کند. اشاره‌ای نمادین به تاج مسیح و پادشاهی ایشان می‌باشد؛ یعنی استپانوس بعد از سنگ‌سار، در مقامی هم‌ردیف مسیح و با تاجی بر سر به آسمان‌ها عروج خواهد کرد. این فرشته با هدیه تاج به استپانوس، ارتقای مقام او را به مقام قدیسین و برگزیدگان خداوند بشارت می‌دهد. فرشته بالای سر او تاجی طلایی،

تاج شهادت را نگه داشته است این تاج پاداش گواهی او به گواهی مسیح است، که گفته بود: به من شهادت بدهید تا برای شما شهادت بدهم (اوسپنسکی و لوکسی، ۱۳۸۸: ۱۳۸) (تصویر۸). در سمت چپ تصویر و بالای کادر، دو نفر با یک کبوتر ترسیم شده است. فردی که در سمت چپ زانو زده صلیبی را به دوش تکیه داده است که اشاره به حمل صلیب توسط مسیح قبل از اعدام است. صلیب نشانی نمادین از رنج حمل صلیب و قربانی شدن مسیح است. صلیب مسیح درخت حیات است که به جهان هبوط کرده، فسادناپذیری بهشت را هبه می‌کند (همان: ۱۴۷). این شخص همان مسیح مصلوب است که به پیشواز استپانوس آمده است و خویش را در رنج او شریک دانسته و رنج استپانوس را با رنج خویش برابر می‌داند؛ پس او را تقدیس کرده و شایسته پاداش تاج شاهی می‌داند. کبوتری که بین مسیح و فرد سوم قرارگرفته -درحالی‌که دو بال خویش گشوده- سر خویش را پایین آورده است. روح القدس به شکل کبوتر باز می‌گردد؛ تا بخشوده شدن گناهان ما و رحمت خدا به جهان را نشان دهد (همان: ۱۶۱). هم‌چنین کبوتر در مقام پرنده‌ای بود که در افسانه‌ها و داستان‌های تخیلی، قهرمانان افسانه‌ها را از بند اسارت و نابودی، نجات می‌داده است (ماروتخانیان ۴:۱۳۸۲). بعد از کبوتر، یکی از اسقف‌های کلیسا در مقام قدیسین با لباس رسمی کلیسا ترسیم شده است؛ که در دست چپش کره‌ای با نشان صلیب قرار دارد و دست راستش را بلند کرده، درحالی‌که دو انگشت بلند خویش را به نشان پیروزی بلند کرده است و کلاهی بلند با علامت صلیب بر سر دارد. گوی دایره‌ای شکل، سمبلی از کره زمین و بنابراین، نمادی برای قدرت و سلطنت آسمانی بود. کره‌ای که یک صلیب در بالای آن قرار داشت، نمایان‌گر پیروزی مسیحیت در جهان است. کره و گوی با نشان صلیب، اشاره‌ای نمادین به پیروزی و گسترش مسیحیت بر کره زمین دارد و حرکت دو انگشت نیز نمادی از پیروزی دین مسیحیت است.

کتیبه دوم -که با فاصله کم و در امتداد کتیبه اول و بالاتر از آن نصب شده است- یک عقاب را -درحالی‌که دو بالش را بازکرده و بره‌ای را به چنگال گرفته و در حال سعود به آسمان است- به تصویر کشیده است (تصویر۸). عقاب با چهره آرام و مصمم، بره را به دو چنگال گرفته و هیچ خشونت و قصد شومی در چهره او مصور نشده است؛ و بیش‌تر از این‌که نشان‌دهنده شکار باشد، نشان‌دهنده محافظت می‌باشد. بره هم آرام در چنگال او بدون حرکت و ترس مصور شده است. بره خدا یکی از لقب‌های مسیح در کتاب مقدس است. مسیح آن‌قدر ما را دوست داشت که خود را مانند بره قربانی، به خدا تقدیم کرد؛ تا گناهانمان را پاک سازد[۱۸] (همدانی، ۱۳۸۸: ۴۰۳). بره خدا، نشان‌دهنده خلوص و بی‌گناهی مسیح است. بره‌ای که خداوند برای قوم یهود فرستاد، تا آن را قربانی کنند و کفاره گناهان خویش و گناه نخستین را بپردازند؛ و این آخرین فداکاری مسیح روی صلیب بود.

تصویر پرنده در هنر مسیحیت، نمادی از روح نجات یافته است. بال، نمادی برای ماموریت الهی است که وجه مشخصه فرشتگان می‌باشد. هم‌چنین، از نشانه‌های چهار

تصویر۸- الف) نقش برجسته سنگ سار کردن سن استپانوس مقدس روی دیوار شرقی کلیسا (نگارندگان).

ب) نقش برجسته عقاب محافظ بره (همان).

مبلغ بزرگ مسیح «قدیس مرقس: شیر بال‌دار، قدیس لوقا: گاو نر بال‌دار، قدیس متی: مرد جوان بال‌دار و قدیس یوحنا: عقاب بال‌دار» است [19] (همان: ۱۴۴۷). عقاب نماد یوحنا، گوساله نماد لوقا، انسان و شیر به ترتیب نمادهای متی و مرقس هستند و در پاره‌ای موارد، متی به صورت فرشته هم ترسیم می‌شد (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۲۳). نمادهای چهار مبشر انجیل از رویای حزقیال نبی و از کتاب مکاشفه یوحنا گرفته شده است. در واقع، عقاب بال‌دار، قدیس یوحنا است؛ که در بعضی از آثار به شکل شاهین هم مصور شده است. عقاب نشان از صعود مسیح به بهشت است (URL ۴). عقاب تصویر شده بر روی دیوار کلیساها، نشان‌گر صعود روح مسیح به بهشت، مرحله نهایی سفر زمینی و بازگشت به سوی پدر آسمانی، رستاخیز و ملازمت روح مسیحیان متوفی به سوی حیات جاوید به همراه خداست. در آیین مسیحیت بره، اشاره به پاکی حضرت مسیح دارد و پرواز آن به واسطه عقاب نشانی از عروج ملکوتی و بازگشت نزد پدر آسمانی می‌باشد؛ اما در این جا عقاب می‌تواند اشاره به

تصویر۹- کتیبه به صلیب کشیدن مسیح روی دیوار غربی کلیسا (نگارندگان).

قربانی شدن استپانوس هم چون مسیح باشد؛ درحالی‌که روحش به سوی آسمان پرواز می‌کند (تصویر۸). کل فرایند رستگاری، تولد، مصایب، مرگ و رستاخیز، همه در صعود مسیح کامل شده‌اند (کومارا سوامی، ۱۳۸۶: ۱۸۶).

۴- محور عمودی: کتیبه دیوار غربی کلیسا

بر روی دیوار غربی کلیسا، بالای درب ورودی کلیسا کتیبه به صلیب کشیدن مسیح نصب شده است. مسیح در وسط کادر روی صلیب قرارگرفته و در سمت راست او پیکره زنی ترسیم شده -که دست‌هایش را روی سینه گرفته- و در سمت چپ پیکره مردی است، که دست‌هایش را به حالت دعا و احترام بالا گرفته است. در پایین کادر و پس‌زمینه افراد، دیواری ترسیم شده است که دو گیاه یا درختچه در دو طرف صلیب روی آن قرارگرفته‌اند. روی محور افقی صلیب و دو انتهای آن، دو دایره با صورت انسانی ترسیم شده است. در بالاترین قسمت صلیب روی محور عمودی، کتیبه‌ای با نوشته‌ای قرار دارد و در انتهای این محور یک جمجمه با دو استخوان در پایین‌ترین سطح کتیبه ترسیم شده است (تصویر۹).

داستان به صلیب کشیدن مسیح با اندکی تفاوت در جزییات حادثه، در اکثر کتب مقدس مسیحیان آمده است. در کتاب مقدس یوحنا آمده که زنی چند از دور نظاره می‌کردند و نزد صلیب عیسی مادرش و خواهر مادرش و مریم زن کلیوپا و مریم مجدلیه ایستاده بودند [20] (همدانی، ۱۳۸۸: ۲۳۸). در آن جا زنان بسیاری که از جلیل، عیسی را خدمت کرده متابعت می‌نمودند، از دور در مشاهده بودند و مریم مجدلیه و مریم مادر یعقوب و یوشا و مادر فرزندان زبدی در آن میان بودند [21] (همان: ۶۹). در بیزانتین گونه‌ای از شمایل تصلیب متداول شد که دارای حس تناسب کلاسیک در ترکیب‌بندی بود. در این شمایل‌ها تصویر اشخاصی که پای صلیب بودند، یکی یکی حذف شدند و تنها آن چه ضروری بود به جا ماند؛ یعنی مادر مسیح و یوحنا (اوسپنسکی و لوکسی، ۱۳۸۸: ۱۷۵). دو دایره ترسیم شده در بالای صلیب و دو طرف مسیح، در واقع، نمادی از خورشید و ماه عزادار می‌باشند. غالبا، در شمایل‌های تصلیب در دو گوشه بالایی صلیب، تصویر ماه و خورشید دیده می‌شود که نماد جهان مرئی هستند که از مرگ مسیح دچار وحشت شده‌اند (همان: ۱۷۱).

در آیین مسیحیت، مسیح را به خورشید شکست‌ناپذیر تعبیر کرده‌اند. محور اصلی تمام کلیساها به صورت موازی جهت‌گیری خود را به آن قسمت از آسمان دارند که خورشید نماد و تمثیل عیسی دوباره زنده شده از آن جا طلوع می‌کند (بورکهارت، ۱۳۷۶الف: ۳۹). بدین ترتیب، محراب همه کلیساها روی محور عمودی قرارگرفته و در جهت شرق و

محل طلوع آفتاب قرار دارند؛ و بدین ترتیب، مسیح به محراب الهی تبدیل شد، مسیر موفقیت و کمال، نجات روح و بدن، نابودی گناه، جوانه قیام، درخت زندگی ابدی است. دو محور افقی و عمودی کلیسا نشان‌گر وحدت مرگ و زندگی است.

دو درختچه ترسیم، شکل ساده‌ای از درخت همیشه سبز سرو می‌باشد؛ درختان همیشه‌سبز، نمادی از مسیح معراج کرده هستند؛ برای همین در کنار مسیح مصلوب ترسیم می‌شوند که یادآوری کنند که مسیح نمرده است و بلکه به نزد پدر برگشته است. ماندورلا، یکی از واضح‌ترین

تصویر۹- کتیبه به صلیب کشیدن مسیح روی دیوار غربی کلیسا) نگارندگان(.

و باشکوه‌ترین ویژگی‌های مسیح است. دایره و کاج از نمادهای رایج در شمایل‌های مصلوب کردن مسیح محسوب می‌شود. ماندرولا، نمادی شمایل نگارانه به شکل دایره یا کاج است که نشانه نور، جلال الهی و خداوند است (اوسپنسکی و لوکسی، ۱۳۸۸: ۱۰۰). سکو و دیواری که درخت سرو یا کاج روی آن ترسیم‌شده بیان‌گر قسمتی از دیوار یک بنا می‌باشد که به‌احتمال زیاد قلعه و کاخ هیکل حضرت سلیمان می‌باشد. در شمایل‌های مصلوب کردن مسیح معمولا، معماری پس‌زمینه تصویر، دیوار اورشلیم است (همان: ۱۷۶).

جمجمه انتهای محور عمودی صلیب نمادی از قبر حضرت آدم می‌باشد. به اعتقاد یهودیان پیکر حضرت آدم در تپه گلگتا یا جلجتا در مجاورت اورشلیم، جایی که مسیح چندین قرن بعد مصلوب شد، به خاک سپرده‌شده است. پس، او را به محل گلگتا -که به معنی کاسه سر است- آوردند [۲۲] (همدانی، ۱۳۸۸: ۶۹). صلیب مسیح درست بالای قبر حضرت آدم قرارگرفته و خون ایشان بر روی صلیب جاری‌شده و به زمین می‌رسد؛ و از این طریق، به جمجمه و استخوان‌های باقی‌مانده حضرت آدم رسیده و هم‌چون خون قربانی گناهان حضرت آدم و همه فرزندان او را پاک می‌کند. بعد از رستاخیز مسیح صلیب به نمادی از درخت زندگی تبدیل شد. پیروزی بر مرگ و بر دوزخ با باز شدن دخمه‌ای در پایین صلیب در دامنه سنگی جلجتا نشان داده می‌شود. جلجتا به معنی جای دفن جمجمه است. سنگ در لحظه مرگ مسیح بازشده و جمجمه یک انسان را نشان می‌دهد. به اعتقاد یحیی این جمجمه آدم است و آدم ابوالبشر با خون مسیح رستگار می‌شود (اوسپنسکی و لوکسی، ۱۳۸۸: ۱۷۵). و او صلیب خود را برده به جایی که آن جا را کاسه سر و در عبری گلگتا می گویند [۲۳] (همدانی، ۱۳۸۸: ۶۸).

کتیبه نوشته‌شده در بالای صلیب مسیح، عموما، با عنوان عیسی ناصره، پادشاه یهودا در تزیینات و ترسیمات به صلیب کشیدن مسیح عنوان می‌شود؛ و نوشته ادعای وی در آن جا نوشته شده بود که پادشاه یهود این است [۲۴] (همان: ۱۱۲). در بالای صلیب مسیح دو حرف (XP) نوشته می شود؛ که اشاره به گفتار مسیح دارد. من الفا و امگا هستم، یعنی اول و آخر هستم. حروف اول و آخر الفبای یونانی هستند و در نمادپردازی به عنوان نماد مسیح به کار می‌روند و بیان‌گر این امر است که مسیح اول و آخر هر چیزی است (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۵۲)

انواع بینامتنیت در کتیبه‌های صلیب مجازی

به نظر می‌رسد که بین کتیبه‌های ذکرشده ارتباط فرمی و محتوایی معناداری وجود داشته باشد. ارتباط بین کتیبه‌های ذکرشده -که پیوند مجازی آن‌ها یک فرم صلیب را تشکیل داده است- بعضا آشکار و واضح بوده و در بعضی موارد، استعاری و پنهان از دید بیننده می‌باشد. هم‌چنین در بعضی موارد عناصر مشترکی در بین چندین کتیبه مشاهده می‌شود. این ارتباط، از هم گرفتگی و هم حضوری عناصر و محتوا در بین کتیبه‌ها تاکیدی بر صحت تشکیل صلیب مجازی می‌باشد. لذا، بعد از مطالعه نماد شناسی هرکدام به‌صورت مجزا، ارتباط فی‌مابین آن‌ها را در محورهای عمودی و افقی به‌صورت مجزا بررسی می‌کنیم؛ سپس، ارتباط دو محور را باهم مطالعه می‌کنیم. به همین جهت از رویکرد انواع بینامتنیت ژنت برای سنجش و نمایان شدن این ارتباط بین کتیبه‌ها در جهت شکل دادن صلیب مجازی استفاده می‌کنیم (جدول۱).

۱- بینامتنیت محور عمودی صلیب مجازی

محور عمودی صلیب مجازی از سه کتیبه تشکیل شده است که مضمون دو عدد آن ها شهادت به دست دشمنان و دیگری رستگاری است. با توجه به زمان وقوع حادثه، کتیبه مصلوب شدن مسیح متن اول محسوب می شود؛ چراکه مسیح سال ها قبل از استپانوس به صلیب کشیده شد. درنتیجه، کتیبه سنگ سار کردن استپانوس قدیس متن دوم و کتیبه عقاب و بره کتیبه سوم محسوب می شود. هر سه کتیبه در فرم و محتوا دارای ارتباط معناداری می باشند. انتخاب این سه کتیبه در یک راستا و محور به نظر کاملا آگاهانه است. دو کتیبه مسیح مصلوب و سنگ سار کردن استپانوس قدیس در دو انتهای محور عمودی صلیب مجازی، کاملاً آگاهانه با یک مضمون مشترک انتخاب و ترسیم شده اند. به لحاظ فرمی کتیبه دوم، چندین عنصر را به صورت آشکار و صریح از کتیبه اول اقتباس کرده است. شاهدان شهادت در کتیبه دوم مانند کتیبه اول، قدیسین کلیسا می باشند. فرم مسیح با صلیب به صورت آشکار از کتیبه اول گرفته شده و در کتیبه دوم با اندکی تغییر، درست بالای سر استپانوس قرار دارد. در کتیبه اول، مسیح روی صلیب نشان داده شده است و در کتیبه دوم، صلیب روی دوش مسیح بوده و نظاره گر شهادت استپانوس است. عنصر تاج در هر دو کتیبه به صورت آشکار مشاهده می شود. در کتیبه اول، تاج خاردار روی سر مسیح در حال مصلوب شدن نشان داده شده است و در کتیبه دوم، فرشتگان از آسمان برای استپانوس تاجی هدیه می آورند؛ اما به لحاظ محتوایی کتیبه دوم، بسیار بیش تر از لحاظ فرمی وام دار کتیبه اول می باشد. هم چنین، عناصر بسیاری از کتیبه اول به صورت ضمنی و پنهان در کتیبه دوم وارد شده و خالقان اثر آن ها را به صورت آگاهانه انتخاب و ترسیم کرده اند. به صورت آشکارا مضمون کتیبه دوم درست مشابه کتیبه اول انتخاب و ترسیم شده است؛ یعنی در کتیبه دوم، به پیروی و تاثیر کتیبه اول، دقیقه آخر لحظات زندگی استپانوس قدیس و نحوه شهادت او را به تصویر کشیده است.

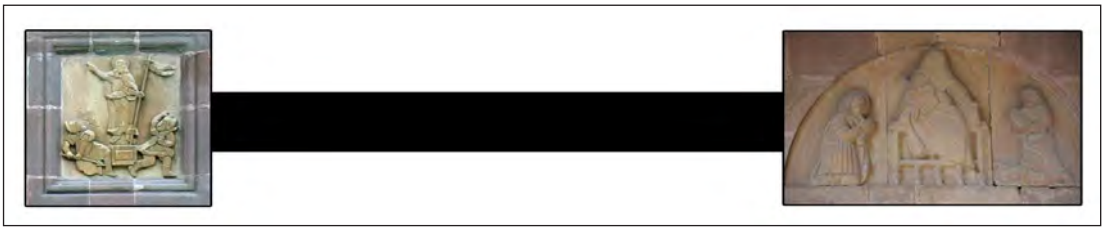
تصویر۱۰- محور عمودی صلیب مجازی متشکل از سه کتیبه تصویری (نگارندگان).

در هر دو کتیبه مضمون اصلی، شهادت در راه خدا است. مسیح و استپانوس قدیس هر دو توسط یحیی تعمید داده شده اند و هر دو در راه خدا به بدترین روش ممکن به شهادت رسیدند. مسیح در کتیبه اول و استپانوس در کتیبه دوم با رضایت و خشنودی کامل در برابر دادگاه جاهلان و متعصبین کلیسا حاضر شده، جسم و جان خویش را در راه خدا قربانی کردند. هر دو قربانی در بیرون از شهر به شهادت رسیدند و هدف، سرانجام و پاداش هر دو یکی می باشد.

محور عمودی کلیسا، مسیر رشد و ترقی ایمان واقعی، رنج و رستگاری است و دو کتیبه شهادت در این محور شاهد این ادعاست. در آیین مسیحیت جهت نقشه کلیسا رو به شرق قرار می گیرد (بورکهارت، ۱۳۷۶الف: ۶۷). کتیبه شهادت استپانوس درست در جهت شرق و در مقابل مسیر طلوع خورشید واقع شده و کتیبه مصلوب شدن مسیح بالای در ورودی کلیسا و روبه روی غروب خورشید واقع شده که بیان گر نمادین این امر است که شهادت مسیح پایان یک دوره و شهادت استپانوس آغازگر دوره ای جدید است (تصویر ۱۰). مسیح با قربانی کردن جسم و جان خویش گناهان بشر را از آغاز مورد بخشش خداوند قرار داده و مسیری تازه در راه رستگاری مسیحیان باز کرد. استپانوس نیز با اهدای جان خود از انحراف کلیسا جلوگیری کرده و تاکیدی دوباره بر ادامه راه مسیح گذاشته و مسیحیان را به نور مطلق راهنما خواهد شد (جدول ۲).

کتیبه سوم درست بالای کتیبه دوم، یعنی سنگ سار کردن

استپانوس واقع‌شده است. این کتیبه دارای بینامتنیت آشکار و صریح نمی‌باشد و ارتباط آن با دو کتیبه دیگر به‌صورت ضمنی و پنهان در محتوای آن می‌باشد. روح مسیح در کتیبه اول از تابوت برخاسته و در کتیبه سوم به شکل نمادین بره در حال پرواز است. استپانوس در کتیبه دوم به شهادت رسیده و در کتیبه سوم به‌مانند مسیح به شکل نمادین بره قربانی به آسمان پرواز می‌کند؛ در کتیبه سوم مسیح و استپانوس



تصویر۱۱- محور افقی صلیب مجازی متشکل از دو کتیبه تصویری (نگارندگان).

جدول۱. انواع بینامتنیت صلیب پنهان کلیسای استپانوس (نگارندگان).

	انواع بینامتنیت		
	صلیب مجازی	بینامتنیت صریح و آشکار	بینامتنیت ضمنی و پنهان
۱	**محور عمودی**	محتوا و مضمون، مسیح، صلیب، تاج، ترکیب‌بندی، قدیسین شاهد	قربانی، شهادت، پاداش، رستگاری، هدف، آخرین لحظات زندگی، رضایت از قربانی شدن، شهادت بیرون از شهر، شهادت توسط جاهلان و متعصبین کلیسا، تعمید توسط یحیی، روح شهید در قالب بره
۲	**محور افقی**	تخت، مسیح، ترکیب‌بندی	تابوت، برگزیده شدن مسیح، رستگاری

جدول۲. کتیبه‌های تشکیل دهنده صلیب مجازی کلیسا (نگارندگان).

	کتیبه‌های صلیب مجازی کلیسای سنت استپانوس قدیس			
۱	**محور افقی**	کتیبه شمالی	رستاخیز مسیح	
		کتیبه‌های جنوبی	مسیح نوزاد روی تخت شاهی	
۲	**محـــور عمودی**	کتیبه‌های شرقی	سنگسار کردن استسانوس قدیس	عروج ملکوتی رور مسیح
		کتیبه غربی	به صلیب کشیدن مسیح	

به‌صورت نمادین به شکل بره قربانی شده به‌وسیله عقابی، در حال اوج‌گیری به‌سوی آسمان به تصویر کشیده‌اند. هر سه کتیبه اشاره به تحقق وعده خداوند دارند. مسیح به‌عنوان پسر خدا نامیرا بوده و پس از ترک جسم مادی به وعده‌گاه خویش بازمی‌گردد.

۲- بینامتنیت محور افقی صلیب مجازی

محور افقی صلیب مجازی از دو کتیبه تشکیل شده است. کتیبه اول در منتهی‌الیه قسمت جنوبی محور افقی صلیب با مضمون انتخاب مسیح نوزاد به‌عنوان برگزیده و نشستن بر تخت شاهی به‌صورت نمادین ترسیم شده است. کتیبه دوم در انتهای قسمت شمالی محور افقی صلیب با مضمون رستاخیز مسیح ترسیم شده است (تصویر۱۱) این کتیبه‌ها به تاثیر شمایل‌های مقدس رایج در کلیسا خلق شده‌اند.

کتیبه اول که نشات گرفته از شمایل‌های رایج کلیسا با عنوان پنتوکراتور،[۲۵] یعنی برگزیده شدن مسیح به‌عنوان شاهی می‌باشد، که عموما مسیح کودک را نشسته در آغوش مادر روی تخت شاهی نشان می‌دهد. مسیح کودک به‌صورت واضح و آشکار با اندکی تغییر یعنی در بزرگ‌سالی در کتیبه دوم حضور می‌یابد. این تنها عنصری است از کتیبه اول که به‌صورت آشکار در کتیبه دوم مشاهده می‌شود.

در کتیبه دوم با مضمون رستاخیز، مسیح با پرچمی برافراشته از گور برخاسته و به نشان پیروزی بر روی تابوت ایستاده است؛ درحالی‌که دشمنان و قاتلان او در حال فرار هستند. این کتیبه به‌صورت آشکار و صریح، فرم مسیح مقدس را از کتیبه اول اقتباس کرده است. در کتیبه اول مسیح روی تخت نشسته و در کتیبه دوم روی تابوت ایستاده است. مسیح در هر دو کتیبه در وسط ترکیب‌بندی حضور دارد. در کتیبه اول، نوزادی مسیح نشان داده‌شده است و در کتیبه دوم، مسیح در حال رستاخیز تصویر شده است.

محتوای این دو کتیبه به‌صورت ضمنی و پنهان در ارتباط هستند. این دو کتیبه زندگی مسیح را از تولد تا سرانجام او به تصویر کشیده‌اند؛ و هر دو کتیبه در حال تعامل و تکامل یک‌دیگر هستند. آن‌ها روایتی تصویری از پیش‌گویی‌های کتاب مقدس هستند و به‌صورت خطی و ضمنی بازگوکننده زندگی و هدف مسیح می‌باشند. آن‌ها نشان‌دهنده یک چرخه از حلول روح خداوند در جسم مادی مسیح و بازگشت آن به جایگاه اصلی دارند. در هر دو کتیبه به‌صورت ضمنی و پنهان روح خداوند در کنار مسیح حضور دارد (جدول۱).

نتیجه‌گیری

مسیحیت از همان آغاز، با عنوان دین الهی با آیین‌های راز آمیز و کفرآمیز هم‌عصر خود -که بنیان‌شان بر پایه خونریزی و خوش‌گذرانی بود- به مخالفت برخاسته و خواستار بازگشت همه به‌سوی خداوند یکتا شد. این خیزش و بازگشت به‌سوی عدل الهی، سرانجام مرگ با صلیب را برای مسیح به ارمغان آورد؛ که مسیح از آن استقبال کرده و با قربانی کردن جسم خویش باعث بخشش گناهان نسل بشر از آغاز تاکنون گردید و با رستاخیز امید به ادامه راه و بخشش را در دل امت خویش زنده کرد.

اکثر مخاطبان مسیح قشر بی‌سواد جامعه بودند و از طرف دیگر دین مسیح از آغاز با دشواری و مخالفت‌های بی‌شمار مخالفان روبه‌رو شد؛ به همین جهت از همان آغاز رسالت، آموزه‌های مسیحیت به شیوه نمادین و سمبولیک بیان شده و بعدا، روی دیوارهای کلیسا و اماکن مقدس با تکنیک‌های متفاوت نقش بسته است.

بسیاری از این نقوش روی سطوح دیوارهای کلیسا به‌منظور تقدیس مکان و آموزش آموزه‌های دینی به مومنان مورد استفاده قرار گرفته است. قدیس استپانوس زندگی مسیح را راهنما و الگوی خود قرار داده و سرنوشتی هم‌چون مسیح را برای خود رقم زد. در کلیسای سنت استپانوس قدیس زندگی و رسالت مسیح در کنار سرانجام قدیس استپانوس به‌صورت نمادین بر روی دیوارهای کلیسا نقش بسته است.

صلیب پنهان شده در دل کلیسا با استفاده از پنج کتیبه در چهار جهت کلیسا روی دیوارهای آن نصب شده است؛ که مضمون زندگی و رستگاری مسیح به همراه سرانجام قدیس استپانوس را به تصویر کشیده است.

جای‌گیری هرکدام از این کتیبه‌ها، ارتباط فی‌مابین و نمادشناسی عناصر آن‌ها در این پژوهش مورد بررسی و تحلیل واقع گشت. نمادشناسی عناصر با استفاده از منابع دینی و تحلیل روابط فی‌مابین کتیبه‌ها با استفاده از نظریه بینامتنیت ژارژنت صورت گرفت.

با توجه به تحلیل انجام‌شده می‌توان نتیجه گرفت که، کتیبه‌ها به‌صورت آگاهانه از عناصر و محتوای هم‌دیگر اقتباس کرده و ساختار ترکیب و چینش این کتیبه‌ها در چهار جهت اصلی باعث شکل‌گیری یک صلیب مجازی شده است.

همچنین با توجه به معنای نمادین هرکدام از این کتیبه‌ها به‌صورت جداگانه، در محورهای افقی و عمودی صلیب به‌صورت مجزا و باهم و درنهایت، در کل مجموعه صلیب

مجازی، این پنهان‌کاری و ساختار صلیب کاملاً آگاهانه به نظر می‌رسد.

پی‌نوشت

1 Saint Stepanos.
2 Saint Stepanos Church.
3 St. Thaddeus Church.
4 the cross.
5 Gérard Genette.
6 Christ.

۷. کتاب مقدس، عهدجدید، اعمال رسولان، باب ششم، آیه ۱۵.
۸. کتاب مقدس، عهدجدید، اعمال رسولان، باب هفتم، آیه ۵۹.
۹. کتاب مقدس، عهدقدیم، مزامیر، باب بیستم، آیه ۶.
۱۰. کتاب مقدس، عهدجدید، نامه پولس حواری به افسسیان، باب چهارم، آیه ۹.
۱۱. کتاب مقدس، عهدجدید، نامه دوم پولس به مسیحیان قرنتس، باب چهارم، آیه ۱۵.

12 Holy Maria.

۱۳. کتاب مقدس، عهدقدیم، مزامیر، باب دوم، آیه ۶.
۱۴. کتاب مقدس، عهدجدید، مکاشفه یوحنا، باب پنجم، آیه ۱۴.
۱۵. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل مرقس، باب پانزدهم، آیه ۴۸.
۱۶. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل متی، باب بیست و هفتم، آیه ۵۷.
۱۷. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل لوقا، باب بیست و چهارم، آیه ۱۱.
۱۸. کتاب مقدس، عهدجدید، نامه پولس حواری به افسسیان، باب پنجم، آیه ۳.
۱۹. کتاب مقدس، عهدقدیم، حزقیل پیامبر، باب دهم، آیه ۱۴.
۲۰. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل یوحنا، باب نوزدهم، آیه ۲۶.
۲۱. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل متی، باب بیست و هفتم، آیه ۵۷.
۲۲. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل متی، باب بیست و هفتم، آیه ۳۸.
۲۳. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل یوحنا، باب نوزدهم، آیه ۱۸.
۲۴. کتاب مقدس، عهدجدید، انجیل مرقس، باب پانزدهم، آیه ۲۷.

25 Pantocrator.

منابع

عهدجدید (۱۳۹۷). ترجمه پیروز سیار، تهران: نی.
کتاب مقدس (۱۳۸۸). ترجمه فاضل خان همدانی، تهران: اساطیر.
آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی، ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***، دوره ۷، شماره ۳، ۱۱-۳۱.
احمدی، بابک (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***، چ. هفتم، تهران: مرکز.
الیاده، میرچا (۱۳۸۰). ***مقدس و نامقدس، ماهیت دین***، ترجمه بهزاد سالکی، تهران: علمی و فرهنگی.
اوسپنسکی، لئونید و لوکسی، ولادیمیر (۱۳۸۸). ***معنای شمایل‌ها***، ترجمه مجید داودی، تهران: سوره مهر.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶الف). ***هنر مقدس، اصول و روش‌ها***، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶ب). ***نظری به اصول و فلسفه اسلامی***، ترجمه غلامرضا اعوانی، مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی، تهران: حوزه هنری.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰). ***مبانی هنر مسیحی***، ترجمه امیر نصری، تهران: حکمت.
پرویزی، محمد (۱۳۸۲). بینامتنیت (هنرهای تجسمی و اندیشه انتقادی معاصر (۱) کارکرد شماری از اصطلاحات مرکزی اندیشه انتقادی معاصر در تحلیل و نقد آثار تجسمی، ***تندیس***، شماره ۱۵، ۸-۱۱.
تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
خان محمدی، محمدعلی (۱۳۹۵). ***طراحی و زبان بصری***، تهران: سازمان نشر کتب درسی.
ذکاوت، سحر و نوری، سونیا (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی تزیینات وابسته به معماری دو کلیسای سنت استپانوس و قره کلیسا با تزیینات معماری ایران باستان، ***جلوه هنر***، دوره ۱۰، شماره ۲، ۴۵-۵۴.
سیمونی، پیونیک (۱۳۹۶). مجموعه رهبانی استپانوس قدیس در متن معماری کلیسای ارمنی، ***پیمان***، شماره ۲۲، ۱۴-۲۴.
سعادت فر، حجت‌الله (۱۳۹۷). درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک، ***پیکره***، دوره ۸، شماره ۱۵، ۱-۱۶.
شجاعی زند، علیرضا (۱۳۷۹). مراحل تحول مسیحیت، ***کتاب ماه دین***، شماره ۳۸ و ۳۹، ۶۴-۶۷.
عزیزی یوسفکند علیرضا؛ فاریابی، یوسف و برسم، معصومه (۱۳۹۸). ساختار و عناصر بصری ظروف سنگی هلیل رود و جیرفت، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۳۴، ۱۱۲-۱۲۸.
عزیزی، مریم و صادقی، ارژنگ (۱۳۹۴). بررسی رفتار لرزه ای کلیسای سنت استپانوس جلفا، ***سومین کنگره بین‌المللی عمران، معماری و توسعه شهری***، تهران، ۱-۹.
غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲). سیمای تأویل در آینه بینامتنیت، ***حکمت و فلسفه***، شماره ۳۵، ۹۷-۱۱۴.
فتحی آذر، سحر و حمزه نژاد، مهدی (۱۳۹۳). معناشناسی محور در مسجد و کلیسا، ***مطالعات شهر ایرانی اسلامی***، شماره ۱۷، ۵۳-۶۲.
فلاح مهترلو، زهرا و ملک زاده باروق، پری (۱۳۹۸). تحلیل مضمونی نقش مایه درخت زندگی و تزیینات وابسته به آن در مدرسه یاقوتیه، ***جلوه هنر***، دوره ۱۲، شماره ۱، ۳۳-۴۲.
کپس، جئورگی (۱۳۸۵). ***زبان تصویر***، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
کشاورز، گلناز (۱۳۹۴). کلیسای سنت استپانوس با پیشینه نیایشگاه باستانی ایران، ***هنر و تمدن شرق***، دوره ۳، شماره ۱۰، ۲۳-۳۴.
کومارا سوامی، آندانا (۱۳۸۶). ***فلسفه هنر مسیحی و شرقی***، ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.
گات، بریس و لوپس، دومنیک (۱۳۸۵). ***دانش‌نامه زیبایی‌شناسی***، ترجمه گروهی، تهران: فرهنگستان هنر.
گنون، رنه (۱۳۷۴). ***معانی رمز صلیب***، ترجمه بابک علیخانی، تهران: سروش.
ماروتخانیان، ژینا (۱۳۸۲). تاریخچه‌ای کوتاه از نقوش تزیینی ارامنه، تهران، ***پیمان***، شماره ۲۶، ۱-۱۴.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها***، چ دوم، تهران: سخن.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵). ***بینامتنیت، از ساختارگرایی تا***

پسامدرنیسم، تهران: سخن.
نژادابراهیمی سردرود، احد و پور جعفر، محمدرضا (۱۳۸۸). تأثیر تغییرمذهب برتغییرفضاهای مذهبی ارامنه، تهران، ***هنرهای زیبا- معماری وشهرسازی***، شماره ۳۹، ۶۹-۸۰.
نوایی، کامبیز (۱۳۷۶). مسجد تمثال انسان کامل، ***مجموعه مقالات معماری مسجد، گذشته، حال، آینده***، تهران: دانشگاه هنر.

References:
---------- (1397). ***Bible***, Translator: Pirooz Sayar, Tehran, Ney Publication (Text in Persian).
---------- (2009). ***Bible***, Translator: Fazel Khan Hamedani, Tehran, Asatir Publication (Text in Persian).
-Azar, E. (2016). An Analysis of Their Theory of Genetic Intertextuality, Tehran, ***Quarterly Journal of Literary Criticism and Stylistics***, No. 3(Text in Persian).
-Ahmadi, B. (2001). ***Text Structure and Interpretation***, Tehran, Markaz Publication (Text in Persian).
-Ospensky, L.; Luxury, V. (2009). ***The meaning of icons***, Translator: Davoodi, Majid, Tehran, Surah Mehr Publication (Text in Persian).
-Aliadeh, M. (2001). ***Holy and Unholy, The Nature of Religion***, Translator: Behzad Saleki, Tehran, Scientific and Cultural Publication (Text in Persian).
-Borkhart, T. (1997). ***Sacred Art, Principles and Methods***, Translator: Jalal Sattari, Tehran, Soroush Publication (Text in Persian).
-Borkhat, T. (1997). ***A Theory of Islamic Principles and Philosophy***, translated by Gholamreza Awani Collection of Articles on the Basics of Spiritual Art, Tehran, Art Center (Text in Persian).
-Parvizi, M. (2003). Genealogy of the term intertextuality, ***Tandis Biweekly***, No. 15, 8-11, (Text in Persian).
-Khan Mohammadi, M. (2016). ***Visual Design and Language***, Tehran, Publishing: Nashre Kotobe darsi (Text in Persian).
- Siar, P. (2019). ***New Testament***, Tehran, Ney Publication (Text in Persian).
- Saadatfar, H. (2019) Income from structural analysis of intertextual relations in Baroque painting, Tehran, ***Peykareh Quarterly***, No. 15, (Text in Persian).
-Azizi Yousefkand, A.; Faryabi, Y, Barsam, M. (2020). Construction and visual elements of stone vessels of Halilrud and Jiroft, Tehran, ***Islamic Art Research Quarterly***, No. 34, (Text in Persian).
-Ghiasvand, M. (2013). ***The Interpretation of Interethnicity***, Tehran, Wisdom and Philosophy, No. 143-97(Text in Persian).
- Fathi Azar, S.; Hamzehnejad, M. (2014). Semantic Orientation in Mosque and Church, ***Tehran, Quarterly Journal of Islamic Iranian City Studies***, No. 17, (Text in Persian).
- Fallah Mehtarloo, Z.; Malekzadeh Barough, P. (2019). Thematic analysis of the theme of the tree of life and its related decorations in Yaghootieh School, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, Volume 12, 1- 26, (Text in Persian).
- Caps, G. (2006). ***Language of Image***, Translator: Firoozeh Mohajer, Tehran, Soroush Publication (Text in Persian).
- Kumara Swami, A. (2007). ***Philosophy of Christian and Oriental Art,*** Translator: Amir Hossein Zikrgoo, Tehran, Daneshgah Honar Publication (Text in Persian).
-Keshavarz, G. (2015). The title of St. Stephen's Church with the background of the ancient shrine of Iran, Tehran, ***Quarterly Journal of Oriental Art and Civilization***, No. 10, (Text in Persian).
-Gat, B, McAvoy Lewis, D. (2006). ***Encyclopedia of Aesthetics***, Group Translation, Tehran, Daneshgah Honar Publication (Text in Persian).
-Grooter, K. (2007). ***Aesthetics in Architecture***, translated by Jahanshah Pakzad and Abdolreza Homayoun, Tehran, Shahid Beheshti Publication (Text in Persian).
- Gonon, R. (1996). ***The meanings of the code of the cross***, translated by Babak Alikhani, Tehran, Soroush Publication (Text in Persian).
- Marutkhanian, G. (2003). A Short History of Armenian Decorative Patterns, Tehran, ***Peyman Cultural Quarterly***, No. 26, (Text in Persian).
-Namvar Motlagh, B. (2015). Introduction to Intertextuality: ***Theories and Applications, Second Edition***, Tehran, Sokhan Publication (Text in Persian).
Namvar Motlagh, B. (2016). ***Intertextuality, from Structuralism to Postmodernism***, Tehran, Sokan Publication (Text in Persian).
- Nejad Ebrahimi, A.; Pourjafar, M. (2009). The effect of changing religion on changing Armenian religious spaces, Tehran, ***Scientific Quarterly of Fine Arts-Architecture and Urban Planning***, No. 39, (Text in Persian).
- Navai, K. (1998) ***Mosque of the Perfect Man, Mosque Architecture Collection of Past, Present, Future***, Tehran, Daneshgah Honar Publication (Text in Persian).

URLs:
URL 1. www: irannationalmuseum.ir (access date:Tuesday, January 10, 2020(.
URL2. www isna.ir- By Maryam Ibrahim- (access date:5 May 1400 / 10:58).
URL3. www.khabaronline.ir/photo/648523 (access date: March 31, 2017 - 21: 34(.
URL4. www.learnreligions.com/saint-stephen-542519- By Scott P. Richert- (access date: February 11, 2019).

Investigation and analysis of the virtual cross of St. Stepanos Julfa Church in Tabriz (From the perspective of Gerard Genet's intertext types)[1]

Mehdi Mohammad zadeh [2]
Mohammad Khazaei [3]
Alireza Azizi Yousefkand [4]

Received: 2020-09-27
Accepted: 2021-04-19

Abstract

From the very beginning, Christianity, as the divine religion, opposed the mysterious and blasphemous mirrors of its age based on bloodshed and pleasure, demanding the return of all to the one God. The resurrection and return to divine justice finally brought death to Christ on the cross. Christ welcomed it and, by sacrificing his body, caused the sins of the human race to be forgiven from the beginning. By the resurrection, he hoped the path of forgiveness continues. He revived the heart of his nation. Most of Christ's audience was illiterate, and on the other hand, the religion of Christ faced many difficulties and oppositions from the beginning. Many of these motifs have been used on church wall surfaces to sanctify places and teach religious teachings to believers. The Church of the Holy Stephen is located in the Aras Free Zone, 6 km from the village of Darreh Sham, 15 km west of the city of Julfa, in a place called Ghezel Vanak (Red Monastery) in East Azerbaijan Province. The church was built on the banks of the Aras River on a hillside called Maghard, which is why it is mentioned in Armenian written sources as "Deir Maghard". St. Stephen is one of the seven pious people who were ordained by the apostles of Jesus Christ and became missionaries of Christianity. Stephen is mentioned as the first martyr of Christianity in the Old Testament. The Jews of Jerusalem accused him of speaking against the Jewish law, arresting and stoning Stephen. In Christian symbolism, the church building has different meanings. Its original meaning is the house of God, but in some cases it has been compared to the lifeless body of Christ on the cross. The sacred building is primarily the image of Christ as the essence of divinity manifested in this soil, and in fact the plan of the cathedral is like the image of Christ crucified. Symbolic images served as a way to hide and spread Christian holiness. St. Stephen's Church in Julfa, Tabriz, is one of the buildings whose maximum external and internal surfaces are decorated and sanctified with various decorations. The exterior and interior surfaces of this beautiful and magnificent building are covered and decorated with various reliefs, paintings and sculptures. The interior walls are decorated with plaster painting techniques, and the exterior and exterior walls of the church are decorated with a variety of reliefs and small sculptures. Exterior wall motifs and decorations include written inscriptions, small sculptures of sacred animals and birds, various crosses, abstract inscriptions, and human motifs. The face of Christ is explicitly and symbolically depicted in four main directions on the outer walls in human reliefs and is painted several times inside the main church, but the face of Stephen is explicitly depicted in only one inscription, in which the last moments of Stephen's life are the time of the stone. His starling is depicted. The abundance of reliefs and beautiful decorations of this building engages the mind of the viewer and keeps the main inscriptions of two colors, however, with a careful examination, five inscriptions can be separated from the other reliefs. These inscriptions are approximately equal in height on the walls on all four sides of the church in four main directions. These inscriptions are very similar in terms of form and content, and their virtual arrangement correctly and in line with each other evokes a single meaning and formally resembles a cross hidden from the minds and eyes of viewers. Among many decorations, several inscriptions similar to the church's icons, with a specific composition and distance, are placed on the church's outer walls in four main directions. By virtually connecting these inscriptions, a unique and meaningful form is formed, forming a cross in form and having a lot of semantic connection and entanglement in terms of content. The horizontal axis of the virtual cross consists of two inscriptions. The first inscription is symbolically drawn at the end of the southern part of the horizontal axis of the cross with the theme of the election of Christ as the chosen one and sitting on the throne. The second inscription is drawn at the northern end of the horizontal axis of the cross with the theme of Christ's resurrection. The vertical axis of the virtual cross consists of three inscriptions, two of which are the testimony of the enemies, the crucifixion of Christ and the stoning of St. Stephen, and the other one is the salvation of Christ. These

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.33275.1567

2- Department of Islamic Arts, Faculty of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran (Corresponding Author). Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

3-Professor, Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: Mohamad.khazaei@gmail.com

4-PhD student in Islamic Arts. Faculty of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran. Email: a.azizi@tabriziau.ac.ir

inscriptions were created under the influence of common sacred icons in the church.
These few inscriptions are secretly installed among the wall decorations of the church, specifically in connection with each other and with a predetermined intention. This cryptography and secrecy of the cross through inscriptions among the multitude of reliefs necessitates this research to analyze and study its form and content and is the main issue of the present study. Accordingly, first, the meanings of the symbols in the inscriptions were analyzed, then the analysis of these inscriptions is based on intertextual views from Gerard Genet's point of view in order to read the relationships between the inscriptions in terms of form and content relationship to confirm the form of the virtual cross. Any relationship that is formed based on co-presence between two or more texts is called intertextuality. Intertextuality is formed when two texts have a single element or elements. The presence of one element of a text in another text or the presence of several elements of one text in another text or the presence of several elements of several texts in a specific text is the main type of intertextuality. Genet intertextuality is divided into two major categories (1- explicit and explicit 2- implicit and hidden). In explicit and explicit context, the author does not hide the reference of his text and the elements of the first text are seen and identified quite clearly in the second text. Implicit and implicit intertext indicates the secret presence of one text in another. In this type of intertextuality, the second text is influenced by the pre-texts and places elements of it in its heart that remains hidden from the viewers' mind and eyes. Implicit intertextuality, unlike explicit intertextuality, does not disclose its reference and tries to conceal it.
This research is considered qualitative, and the method of data collection in this research is library studies, field research through objective observation. The research method is descriptive and analytical and seeks to answer the following questions: 1- Is the selection, composition, arrangement, and concealment of these inscriptions conscious? And does their virtual connection to each other form a virtual cross in terms of form? 2- What is the relationship between these inscriptions in terms of form and content, and is this conscious choice made in the cross's horizontal and vertical axes? In terms of content, do they emphasize the formation of a virtual cross? The hidden cross in the heart of the church, using five inscriptions in the four directions of the church, is installed on the church's walls, which depicts the theme of the life and salvation of Christ and finally St. Stephen. This research studied and analyzed the placement of each of these inscriptions, the relationship between them, and the symbolism of their elements. The symbolism of the elements was done using religious sources and the analysis of the relationships between the inscriptions was done using Jargent's intertextual theory. The main direction is the formation of a virtual cross. Further, according to the symbolic meaning of each of the inscriptions, in the horizontal and vertical axes of the cross, separately and together, and in the whole virtual cross set, the secrecy and structure of the cross are considerably conscious.

Keywords: Tabriz, St. Stephen's Church, Virtual Cross, Intertextuality, Gerard Genet.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی