جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال سوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۹۰، صص ۷۳-۵۵

تأثیر تجارت بر توسعه هنر نقاشی جلفای اصفهان در عصر صفوی

امیلیا نرسیسیانس*

چکیده

این مقاله از دیدگاه تاریخ اجتماعی هنر و با به‌کارگیری روش زایتگیست که بررسی زمینه تاریخی-اجتماعی را در پیدایش هنر جدید اجتناب‌ناپذیر می‌کند، نگاشته شده است؛ لذا این تحقیق برای دست‌یابی به شرایط تاریخی-اجتماعی موضوع مورد بحث از منابع اولیه (کتب و اسناد) قرون هفده، هجده و نوزده و منابع ثانویه در زمینه تاریخی- اجتماعی ظهور و توسعه هنر نقاشی مدرن توسط هنرمندان ارمنی جلفای اصفهان قرن هفدهم، که به علت کوچ اجباری ارامنه به شهر اصفهان در سال ۱۶۰۳ توسط شاه عباس صفوی به اصفهان آورده شده بودند، نگاشته شده است. در این مقاله به این مسئله پرداخته خواهد شد که چگونه اعطای امتیازات تجاری از سوی شاه صفوی باعث رشد و رونق روزافزون تجار ارمنی در اصفهان شد و چگونه دامنه قدرت تجاری جوامع قومی ارامنه به سبب موضوع فوق‌الذکر به شهرهای مهم اروپایی گسترش یافت و چگونه سفرهای متعدد تجار آن‌ها را با هنر اروپایی و به خصوص نقاشی آشنا کرد و اقامت در سکونت‌گاه‌های اروپایی مزین به نقاشی، چه تأثیری بر آن‌ها در راستای تشویق هنر نقاشی به سبک مدرن گذاشت. مقاله با ترسیم اوضاع تاریخی– اقتصادی این دوره سعی خواهد کرد تا زمینه مادی به‌کارگیری نقاشی مدرن را به مثابه یک نیاز تا آن حد که هنرمندان سرآمدی در هنر نقاشی تربیت شوند و آثار چشم‌گیری در خانه‌های تجار و اغنیا و همچنین کلیساها به صورت نقاشی‌های دیواری به سبک مدرن برای تزیین از خود به جا گذارند، استخراج کند و نهایتاً سعی خواهد کرد روند فرهنگ مادی و معنوی و یا به عبارتی دیگر پیوند تجارت و هنر از سوی یک قوم مهاجر را در یک بافت کاملاً جدید در دیاسپورا نشان دهد و نیز می‌کوشد بر اساس شواهد تاریخی نشان دهد که می‌ناس نقاش ارمنی‌الاصل اصفهانی طلایه‌دار نقاشی مدرن در ایران است و سابقه نقاشی مدرن ایران نه به قرن نوزدهم بلکه به قرن هفدهم میلادی در این مرز و بوم می‌رسد.

واژگان اصلی: اصفهان، تجارت، دورهٔ صفوی، رضا عباسی، سبک فرنگی مآب، قرن هفدهم، مهاجرت، می‌ناس، نقاشی دیواری، هنر مدرن.

دریافت: ۱۳۸۹/۱۱/۱۱ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۶/۲۸

* استادیار گروه انسان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران enerciss@ut.ac.ir

مقدمه

مقالهٔ حاضر سابقهٔ حضور ایرانیان ارمنی را در دو محور بومی و مهاجر مورد بررسی قرار خواهد داد و محور مهاجرت ارامنه به ایران را که ۴۰۰ سال قبل توسط شاه عباس صورت گرفت، در محلهٔ جدیدالاحداث جلفای اصفهان پی خواهد گرفت و نیز نشان خواهد داد که چگونه یک قوم مهاجر بر اساس سیاست‌گذاری‌های جدید در موطن نوین خود قادر به خلق فرهنگ مادی و معنوی‌ای می‌شود که از خلال آن افرادی بر می‌خیزند که می‌توانند منشأ اثر سبکی جدید در هنر نقاشی شوند.

روش‌شناسی پژوهش

هر فرد از جمله هر هنرمندی، قطعاً عضوی است از یک گروه اجتماعی بزرگ‌تر. روش و فرم اثر هنری او نیز محصول ملحقات نظام اعتقادی اوست به مکتبی خاص، یا بازتابی از وابستگی‌های فرهنگی- قومی سرزمینی که در آن بار آمده و رشد یافته است. تفاوت در روش‌ها و بیان‌های گوناگون هنری نشان‌گر تجربه زیستی هنرمندان در برهه‌های خاص از زمان و تاریخ است (بارنارد[1]، ۱۹۹۸؛ وولفلین[2]، ۱۹۶۰).

طرفداران روش تاریخی زایتگیست[3] معتقدند از طریق مطالعه و مشاهده مشخصه‌های فرم، تیپ رنگ و روش ممکن است بتوان «روح زمانه»، حال و هوا و جو دوره‌ای از تاریخ را، که اثر در آن خلق شده و اجازه تبلور یافته است، باز شناخت. بنابراین، اثر هنری بازتابی است از شرایط اجتماعی- فرهنگی زمانه خود. از این رو است که «در زمان‌های متفاوت آثار هنری متفاوت خلق می‌شوند» (پوینتون[4]، ۱۹۹۴). سر ارنست گومبریچ نیز در اثر جاودانه خود (۱۹۵۰) با اتکا به اثر هنری و در نظر گرفتن شرایط تاریخی اجتماعی خلق اثر، دوره‌های هنری را با عناوینی نظیر «قرن هجدهم، قرن خرد یا استدلال» و یا «قرن نوزدهم، قرن انقلاب‌های ابدی» نام‌گذاری می‌کند. کتاب پنی اسپارک نیز تحت عنوان «مقدمه‌ای بر طراحی و فرهنگ قرن بیستم» حاوی چنین برخورد تاریخی با امر هنری است و به تقلید از گومبریچ سال‌های

[1]. Barnard
[2]. Wolfflin
[3]. Zeitgest
[4]. Pointon

۱۹۰۰-۱۸۵۰ را دوره «هنر و صنایع دستی» و سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۰۰ را عصر «زیبایی‌شناسی ماشینی» می‌داند (اسپارک[1]، ۱۹۸۶؛ واکر[2]، ۱۹۸۹).

در این نوشتار نیز سعی شده با به‌کارگیری روش تاریخی-اجتماعی زایتگیست ثابت شود که خلق آثار هنری توسط هنرمندان ارمنی تحت شرایط خاص و متأثر از اوضاع تاریخی- فرهنگی قرن هفدهم جلفای اصفهان صورت گرفته است. مقاله حاضر با بررسی اوضاع تاریخی و اجتماعی به عنوان بخشی از الزامات روش تحقیق و زمینه‌ای که بر اساس آن نقاشی مدرن به عرصه ظهور رسیده است، مقاله را پی خواهد گرفت.

انقلاب تجاری[3]

انقلاب تجاری، بر پایه نظام سرمایه‌داری اولیه که اقتصاد پویا را جانشین اقتصاد محلی و تولیدات خانگی کرده بود، به تدریج زمینه‌ای برای ایجاد برخی تغییرات اقتصادی در قرون وسطی پدید آورد. اقتصاد جدید در راستای در هم شکستن مرزها به منظور ایجاد فرصت تبادل کالا نیازمند توسعه قلمرو جغرافیایی خود بود. خاطرجمعی از کروی بودن کره زمین، اعتقادی که در قرن دوازدهم بالاخره به صورت یک واقعیت در اذهان عمومی جای گرفت، استفاده شایع از اسطرلاب به منظور راهنمایی دریانوردان از طریق مسیر ستارگان و جلوگیری از سرگردانی کشتی‌ها و گزارش‌های سیاحان مبنی بر وجود ثروت انبوه در شرق، همه انگیزه‌های کافی را برای شکوفایی تجارت فراهم کرد. بروز انقلاب تجاری از ۱۳۰۰ تا ۱۶۰۰ میلادی می‌تواند دلایل متعدد دیگری از قبیل انحصار تجارت در حوزه مدیترانه توسط تجار ساکن شهرهای ایتالیایی عمدتاً فلورانس و ونیز، آغاز گردش وسیع پول (سکه دوکای ونیز و فلورین فرانسه)، توسعه تجارت سودمند در بین تجار ساکن شهرهای ایتالیایی و تجار اروپای شمالی، سرمایه‌گذاری‌ها در معادن و استفاده از ماحصل این سرمایه‌گذاری‌ها، توسعه صنعت کشتی‌رانی، بازرگانی و بالاخره تشویق پادشاهان به توسعه تجارت به منظور دستیابی به ثروت از طریق جمع‌آوری مالیات داشته باشد.

---

1. Walker
2. Sparke
3. Commercial Revolution

چنین عواملی چشم‌انداز جدیدی از دست‌یابی به ثروت و قدرت را پیش روی انسان دوره رنسانس متقدم گشود و تأثیرات آن در کشورهای دیگر نیز مشاهده گردید. یک قرن بعد از انقلاب تجاری در اروپا، تمایل بسیار زیادی برای کشف پدیده‌های موجود در شرق نزد افراد و خصوصاً تجار به علت ماهیت مشاغل‌شان پدیدار شد. سالیان متمادی، تجارت عمده ابریشم به عنوان یک محصول استراتژیک به اضافه عطریات و ادویه که از شرق وارد اروپا می‌شد، در انحصار تجار ایتالیایی بود. ظهور سرمایه‌داری به عنوان دستاورد انقلاب تجاری، نظامی بود برای تولید، توزیع و تبادل کالا که در طی آن ثروت اندوخته و ارزش اضافه توسط صاحبان خصوصی به منظور دستیابی به سود و منفعت سرمایه‌گذاری می‌شد. بنابراین سرمایه‌داری که در قرن نوزدهم به اوج خود رسید، عوامل تشکیل‌دهنده و ارکان اصلی خود را از دوره انقلاب تجاری به دست آورده بود. رشد بانکداری عاملی دیگر در توسعه انقلاب تجاری بود. ظهور پادشاهی‌های ملی در اواخر دوران قرون وسطی، پادشاهان را ملزم به وام‌گیری از بانک‌ها برای تأمین مخارج، هزینه جنگ‌ها و تثبیت حاکمیت می‌کرد. در اواخر قرن چهاردهم، وام گرفتن دولت‌ها از بانک‌ها با بهره پانزده درصد عملی پذیرفته شده بود. بنیان‌گذاران سیستم‌های بانکی اولیه، تجار شهرهای ایتالیا به خصوص فلورانس بودند. در قرن پانزدهم، بانک‌ها نه تنها به شاهان بلکه به کلیساها نیز وام می‌دادند. این نوع بانک‌های خصوصی راه را برای تأسیس بانک‌های ملی هموار کردند. تسهیلات اعتباری نیز یکی از راه‌های بازرگانی بود به طوری که بازرگانان آمستردامی می‌توانستند با استفاده از تسهیلات اعتباری با بازرگانان ونیزی وارد معامله شوند. همان‌طور که قبلاً گفته شد هر شهری وجه رایج خاص خود را داشت که با گسترش بانک‌ها مسئله نوع وجه هم حل شد و بازرگانان از سال ۱۶۴۶ به پشتوانه حواله‌های اعتباری می‌توانستند با آسایش خاطر دست به معامله بزنند (برنز[1]، ۱۹۷۳). انقلاب تجاری محدود به رشد و توسعه تجارت و سیستم بانکداری نبود، بلکه همچنین تغییراتی اساسی در روش‌های تولید ایجاد کرد. به عنوان مثال سیستم گیلدی (صنفی) را تحت تأثیر قرار داد. عضویت در صنف‌ها در انحصار تعداد انگشت شماری از خانواده‌های سرشناس بود. خانواده‌هایی که غرق در سنت‌های رایج نمی‌توانستند با سیستم‌های جدید تجاری سازگاری پیدا کنند. برای آن‌ها همکاری گروهی با

[1]. Burns

دیگران به منظور تأمین منافع مشترک و بهره‌گیری از امکانات یکدیگر به پشتوانه قراردادهای مکتوب و گاه صرفاً بر اساس اعتماد غیر قابل تصور بود. انقلاب تجاری در مراحل آخرین خود، قبل از ظهور نظام سرمایه‌داری، نظام دیگری را تحت عنوان سوداگری[1] ایجاد نمود. سوداگری به معنای وسیع آن، نظامی بود از دخالت دولت به منظور شکوفایی ملی از طریق توسعه تجاری و سرازیرکردن سرمایه بیشتر برای تأمین مخارج گوناگون از جمله مخارج مربوط به کشورگشایی‌ها و نبردهای متعدد. بنابراین سوداگری و منافع حاصل از آن در راستای سیاست‌گذاری‌های اقتصادی با اهداف سیاسی برنامه‌ریزی و عمل می‌شد. سوداگری و سوداگران از سوی شاهان حمایت و تشویق می‌شدند. درخشان‌ترین دوره سوداگری بین سال‌های ۱۶۰۰ تا ۱۷۰۰ در اروپا بود.

وضعیت طبقات اجتماعی در قرون وسطی به علت رویدادهایی که در بطن رنسانس، اصلاحات مختلف و انقلاب تجاری اتفاق می‌افتاد، از روانی و سیالیت بیشتری برخوردار شده بود. رهبران و متنفذین اجتماعی و فرهنگی از جمله شکسپیر، بوکاچیو، لئوناردو داوینچی و آراسموس لزوماً برخاسته از خانواده‌های اشراف نبودند. هنرمندان، نویسندگان، وکلا، حقوق‌دانان، متفکران، فلاسفه و تجار عمده در قرون وسطی از منزلت اجتماعی مشابه همتایان خود در دوره مدرن برخوردار بودند. این موضوع را از دستمزد و درآمدی که کسب می‌کردند، می‌توان فهمید. به عنوان مثال درآمد قابل توجه می‌کل آنجلو (میکل‌آنژ) که از طرف کلیسا و شخص پاپ تأمین می‌شد قابل ذکر است.

پیشینهٔ حضور ارامنه در ایران: محورهای بومی و مهاجر

حضور ارامنه در ایران به دوران بسیار قدیم بر می‌گردد. به شهادت تاریخ در زمان اشکانیان، ارامنه و ایرانیان شاهان مشترکی داشتند. وجود بناهای قدیمی از قبیل کلیسای طاطائوس مقدس که بنای اولیهٔ آن از سنگ‌های سیاه ساخته شده و به قره‌کلیسا شهرت دارد، حدود ۱۷۰۰ سال پیش در آذربایجان غربی بنا شده و به تدریج به ابعاد آن اضافه شده است. کلیسای استپانوس مقدس نیز یکی از کلیساهای مهم ارامنه است که در استان آذربایجان شرقی در

[1]. Merchantalism

نزدیکی شهر جلفا و در کرانهٔ جنوبی رودخانهٔ ارس واقع شده است. کلیسای مزبور در سدهٔ نهم میلادی ساخته شده است، ولی به علت زلزله دچار آسیب‌های جدی شده بود که در دوران صفویه مورد مرمت و بازسازی قرار گرفت. در مورد حضور ارامنه در ایران می‌توان به حمله عثمانی‌ها به تبریز در سال ۱۵۷۸ همزمان با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین توسط شاه طهماسب اشاره کرد؛ که در اثر این حادثه عده‌ای از ارامنهٔ مستقر در تبریز، قره‌باغ و نخجوان را به قسطنطنیه بردند و عدهٔ دیگری از ارامنه توسط ایرانیان به نقاط دیگری از آذربایجان کوچانده شدند. مهاجرت ارامنه از جلفای ارس به اصفهان در جریان جنگ ایران و عثمانی مابین سال‌های ۵-۱۶۰۴ میلادی، زیر نظر مستقیم شاه عباس صورت گرفت. در این مهاجرت، ۲۵۰ تا ۳۰۰ هزار ارمنی به ایران کوچانده شدند و در مازندران و شهرهایی از قبیل سلطانیه، قزوین، مشهد، اراک و شیراز اسکان یافتند تا منطقهٔ واقع بین عثمانی و ایران از جمعیت خالی شود. ارامنهٔ ثروتمند جلفا، به اصفهان، پایتخت شاه عباس، آورده شدند. ارامنهٔ کوچانده شده به اصفهان (حدود ۳ هزار خانواده)، کمتر از دیگران آسیب دیدند و مورد توجه خاص شاه قرار گرفتند. ارامنه پس از استقرار در جلفای اصفهان در صدد ساختن تأسیسات اجتماعی و بناهای مذهبی خود برآمدند و با سرمایه‌های نقدی و خودیاری مردم، نخست به ساختن کلیسای وانک، نظیر کلیسایی که در جلفای قدیم (کنار رود ارس) با همان نام سورپ آمناپرگیچ (نجات‌دهندهٔ همگان) وجود داشت، همت گماشتند. مهاجران ارمنی در ابتدا بناها و مؤسسات اجتماعی و علمی و همچنین نمازخانهٔ کلیسای وانک را به طور موقت بنا نهادند (هوویان، ۱۳۸۴).

مبانی اقتصادی و اجتماعی

در بحث مربوط به اقتدار دولت صفوی غالباً مبانی اقتصادی این اقتدار وارد دایره تحلیل نمی‌شود و بحث بیشتر در حوزهٔ امور نظامی و سیاست حکومتی تمرکز می‌یابد. منابع مالی حاصل از درآمدهای تجاری -در شرایطی که حکومت مرکزی برای حفظ اقتدار خود در مقابله با نیروهای ملوک الطوایفی از قدرت سران نظامی قزلباش استفاده می‌کرد- منبع مورد نیاز برای تجهیز سپاه منظم و تعلیم دیده را تشکیل می‌داد که بدون آن ادامهٔ حیات حکومت صفوی و رقابت و مبارزه با امپراتوری بسیار مقتدر عثمانی امکان‌پذیر نبود؛ لذا در عهد عباسی استفاده از

شبکهٔ تجار ارامنهٔ ایران و کشورهای دیگر حتی پیش از کوچ اجباری ارامنه به شـهر اصـفهان، از آغاز قرن هفدهم، شروع شده بود (بالادونی و میک پـیس[1]، ۱۹۹۸). دعـوت از تجـار کـارآزموده و مقتدر ارمنی برای اقامت در شهر اصفهان و اعطای امتیازات تجاری برای ترغیب آن‌ها سیاسـتی بود که در نیمهٔ دوم قرن شانزدهم شروع شده بود و حتی زمینه‌های آن در قـرون گذشـته و در زمان حکومت‌های ماقبل صفوی با ایجاد جوامع ارمنی و مسـیحی در شـهرهای داخلـی ایـران و رواج تجارت متکی بر شبکه های قومی- دینی آن ها وجود داشت. باید توجه داشت که در قـرون وسطی، اقلیت های قومی و دینی، که فاقد اقتدار حکـومتی و مالکیـت ارضـی یـا موقعیـت هـای اربابی- خانی برای توسعهٔ فعالیت های کشاورزی بودند، به ویژه اقلیت هایی چون ارامنـه کـه بـه دلیل عدم تمرکز جغرافیایی و گستردگی زیاد سرزمین هـایی کـه در آن اقامـت گزیـده بودنـد، می توانستند شبکه‌های ارتباطی قوی گسترده داشـته باشـد (نرسیسـیانس[2]، ۸۷-۱۹۸۶). ارامنـه، عمدهٔ فعالیت های فرعی اقتصاد قرون وسطایی، به ویـژه تجـارت و افزارمنـدی (صـنعت در ایـن قرون) را بر عهده داشتند. درحالی که وابستگی به زمـین و کـار کشـاورزی از دیـدگاه حـاکم در قرون ماقبل مدرن، یگانه کار اصیل تلقی می شد، فعالیت های دیگـر کـه در چهـارچوب اقتصـاد کالایی انجام می گرفت و می توانست برای اقتصاد طبیعی ماقبل مدرن تهدید به شمار آیـد، اگـر نه به لحاظ اعتقادات شرعی، لااقل بر اساس باورهای عرفی کاری پست‌تر تلقی مـی‌شـد. امـا در اعصار پایانی قرون وسطی و در شرایط گذار به دوران مدرن و تشدید انباشت سـرمایه و توسـعهٔ تجـارت بـین‌المللـی، سـود اقتصـادی در بخـش تجـارت، مشـروط بـه وجـود امنیـت و اجـرای سیاست‌های درست و آشنایی با شرایط حرف و مزیت‌های نسبی، از رشد بسیار بالایی برخـوردار شد. حتی پس از سقوط دولت صفوی و افزایش هرج و مرج و ناامنی سیاسی، تجار اصفهان قادر بودند با سرمایه‌گذاری در سرزمین های جدید به ویـژه هندوسـتان سـودهای کلانـی بـه دسـت بیاورند. بررسی کامـل عوامـل و پیامـدهای توسـعهٔ تجـارت در حـوزهٔ اصـفهان، خـود مسـتلزم تحقیقات تخصصی متعدد است، اما برای نشان دادن دامنهٔ قدرت تجاری این حوزه کـافی اسـت ذکر شود که جوامع قومی ارامنه در شهرهای مهم اروپایی (ونیز، مارسی، آمستردام، ....)، هنـدی

1. Baladouni and Makepeace
2. Nercissians

(مدرس، ....) و آسیای شرقی (جاوه، ....) همه از نظر فرهنگی با جامعهٔ ارامنهٔ اصفهان در ارتباط مستقیم بودند و شبکه‌ای قومی- خانوادگی تشکیل می‌دادند که با دارا بودن سرمایه اجتماعی، فرهنگی و دانش در ایجاد و شکوفایی شبکه‌های اقتصادی بسیار موفق بودند. سرمایهٔ اجتماعی[1] انعکاسی از ارتباطات بین مردم و سازمان‌ها و به عبارت دیگر پیوندی است اجتماعی برای امکان‌پذیر ساختن خواست‌ها و یا رویدادها که مشمول تعامل بین گروه‌های خاص و همچنین تعامل بین گروه‌های اجتماعی است. سرمایهٔ فرهنگی[2] انعکاسی است از جهان‌بینی افراد و یا انعکاسی است از کنش افراد در جهانی که در آن زندگی می‌کنند، شامل افرادی است صمیمی که فرد در کنار آن‌ها احساس آسایش و همدلی می‌کند. میراثی است ارزشمند که فرد با اتکا به آن می‌تواند با اقوام و نسل‌های دیگر تعامل داشته باشد. سرمایهٔ دانش[3] مشتمل بر مهارت‌ها و تواناسازی انسان در روند توسعه و ارتقای منابع خویش و همچنین توانایی دست‌یابی به منابع خارجی و منابع معرفتی به منظور ارتقای هویت و درک خویش از محیط و دستیابی به داده‌های نوین است (هایزمن و وولف[4]، ۲۰۰۴). تجار ارمنی بر اساس اعتماد متقابل و آشنایی با شرایط فرهنگی و اجتماعی یا به عبارتی دیگر، به اتکا سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی و دانش قادر بودند بدون برخورداری از حمایت حکومتی قرن‌ها با رقبای استعمارگر و امپراتوری‌های اروپایی رقابت کنند. آن‌ها علاوه بر کنترل تقریباً کامل راه‌های زمینی (که قدرت‌های اروپایی به دلیل عدم آشنایی با شرایط محلی به هیچ وجه قدرت رقابت در این حوزه را نداشتند) دارای کشتی های تجاری و حتی نیروی دریایی لازم برای تجارت دریایی هم بودند (لئو، ۱۹۶۹). طبیعی است که این سرمایه‌های غیر مادی، به ویژه آگاهی و معرفت به آداب و رسوم و شرایط محلی و قدرت شبکهٔ قومی برخوردار از دانش و اعتماد فوق‌العاده زیاد، مهم‌ترین توانایی رقابتی تجار اصفهان را تشکیل می‌داد. تحقیقات جدید نشان می‌دهد که حتی امپراتوری قدرتمند انگلستان در قرن هجدهم و نوزدهم ولو با توسل به قانون‌شکنی و دزدی دریایی نیز قادر به شکست قدرت تجار ارمنی نبود. این شرایط به تجار اصفهان این امکان را داده بود تا بسیار زودتر از به وجود آمدن سیستم‌های اعتباری مالی پیشرفتهٔ بین‌المللی، این سیستم‌ها را در

1. Social Capital
2. Cultural Capital
3. Knowledge Capital
4. Huysman and Wulf

شبکهٔ داخلی خودبه‌وجود بیاورند. طبیعتاً در شرایط حمل و نقل کند قرون وسطی، وجود سیستم اعتباری و اعتماد حرفه‌ای، برای تسریع گردش سرمایه و لذا چند برابر شدن سود در تجارت نقشی تعیین‌کننده داشت. به علاوه در شرایط ناپایداری سیاسی و اقتصادی این دوره، داشتن اطلاعات فرهنگی- اجتماعی از اقوام و سرزمین‌ها و تشخیص موقعیت‌ها و شناخت خطرها، مهم‌ترین عامل موفقیت اقتصادی محسوب می‌شد.

پیامدهای موفقیت‌های اقتصادی

آراکل داوریژتسی، جلفای اصفهان را توصیف می‌کند. او می‌گوید: «جلفای اصفهان دارای یک جامعهٔ تجاری ارمنی قوی بود که در جوار پایتخت (اصفهان) تأسیس شده بود. تجار متمول ارمنی از خرج‌کردن پول برای زیست‌گاه جدید خود ابا نداشتند. خانه‌های مجللی برای خود احداث می‌کردند و در آن‌ها پذیرای مقامات رسمی مملکت می‌شدند. تجار و متمولین به اروپا سفر می‌کردند و در شهرهای اروپا به خصوص و نیز اسکان می‌گزیدند. به علت وسع مالی می‌توانستند در کاخ‌ها و خانه‌های مزین به نقاشی زندگی کنند و از نزدیک با هنرمندان و آثار بزرگان نقاشی اروپا آشنا شوند؛ و چون بار دیگر به جلفا بر می‌گشتند، تحت تأثیر نقاشی اروپایی نقاشی محلی را کودکانه و ناشیانه می‌انگاشتند و سعی می‌کردند تا خانه‌های خود را به سبک هنر اروپایی تزیین کنند (داوریژتسی، ۱۷۴۶). بنا بر منابع ارمنی و سفرنامه‌های ایرانی می‌توان به جو بین‌المللی حاکم بر اصفهان پی برد. رونق اقتصادی اصفهان باعث حضور و تجمع جمعیت زیادی از افراد با حرفه‌های متفاوت و ملیت‌های گوناگون شده بود که می‌توان حدس زد چگونه فرهنگ اقتصادی و اجتماعی اصفهان از تعامل این افراد به تعالی می‌رسید. آرنولد هاوزر ترسیم جالبی از «تمرکز مردمانی بسیار متفاوت در یک شهر و تحول و تناوب زیاد سنخ‌های گوناگون که انسان هر روز برخورد می‌کند... شرایط مالی و شهری زندگی که انسان را، از جهان ایستای رسم و سنت، به واقعیت پویاتر، به جهان اشخاص و اوضاع و احوال پیوسته تغییر یابنده می‌راند... اکنون آدمی به اشیاء پیرامونش رغبت تازه‌ای می‌یابد... بدینسان هر جزء زندگی روزانه موضوع بررسی و تشریح می‌گردد: نه تنها آدمیان، بل جانوران و درختان نیز، نه تنها طبیعت جاندار، بل خانه و اثاث منزل، جامه‌ها و ابزار نیز "در خود" مایه دلبستگی هنری می‌شود» (هاوزر، ۱۳۶۱). حضور

جهانگردان، سفیران ممالک متفاوت، مبلغین مسیحی و مسلمان و هنرمندان خارجی، ردپای خود را در زندگی فرهنگی آن روز بر جا گذاشت. شاردن در سفرنامهٔ خود، ارزیابی مثبتی از نقاشی این دوره به دست نمی‌دهد و معتقد است، نقاش ایرانی علی‌رغم تبحر خویش در به تصویرکشیدن گل‌های زیبا در سبک مینیاتور، قادر به پرده‌کشیدن تصویرهای دیگر در شکل و اندازه‌های مناسب به خصوص در مورد انسان و حیوان نیست. البته می‌توان شاردن را به قوم‌مداری متهم کرد چرا که ارزیابی او از نقاشی ایرانی بر اساس معیار اروپایی صورت گرفته است و نخواسته تا زیبایی و ظرافت نقاشی ایرانی را به عنوان یک سبک بومی به همان صورت مورد ستایش و پذیرش قرار دهد (شاردن[1]، ۱۷۲۳).

انجیل به روایت تصویر

کلیسای وانک به نام‌های سن سور و آمنا پرکیچ نیز نامیده می‌شود، بزرگ‌ترین کلیسای جلفا است. این کلیسای با شکوه در سال ۱۰۱۵ هجری قمری برابر ۱۶۰۵ میلادی در اراضی باغ زرشک احداث شد و پس از ۵۰ سال در ۱۰۶۵ هجری قمری برابر ۱۶۵۵ میلادی توسعه یافت و به صورت امروز در آمد. این کلیسا دارای گنبدی عظیم و دیوارهای رفیع و طاق‌های بلند و زیباست که در حال حاضر محل اقامت خلیفهٔ ارامنهٔ ایران و هندوستان است. نمازخانهٔ اصلی کلیسا به شکل متوازی‌الاضلاع است و شامل دو قسمت چهارگوش است که قسمت اول، شبستان بنا و قسمت دوم که زیر گنبد خانه است، محل اجرای مراسم و سرودهای مذهبی است. ازاره‌های دیوارهای نمازخانه را کاشی‌های خشتی چند رنگ فرا گرفته است. در قسمت‌های بالایِ ازاره، تصاویر بسیار زیبایی نقاشی شده‌اند که از کتب مقدس الهام گرفته و تمامی سطح فضای گنبد را تزئین کرده‌اند.

دور تا دور گنبد، داستان خلقت آدم و حوا است و بر محراب بسیار زیبای کلیسا نیز تصاویری از حضرت مسیح (ع)، که با رنگ و روغن و آب طلا تزیین شده است به سبک ایرانی به معنی وفاداری به شیوه دو بعدی (پاکباز، ۱۳۸۵) و متأثر از نقاشی ایتالیایی با کوششی برای نمایش حجم، عمق، نور و سایه توسط هوهانس تیه زرالوس (جهان نور) نقاشی شده است. او مؤلف چندین کتاب به زبان‌های فارسی و ارمنی است و در علوم قرون وسطی تبحر داشت. او جزو اولین شاگردان کلیسای وانک بود.

[1]. Chardin

آندرانیک هوویان (۱۳۸۴) بعد از شرحی مبسوط در مورد بنای کلیسای وانک می‌نویسد «تمامی دیوارها، طاق‌ها، طوق گنبد، داخل گنبد و تمامی زوایای کلیسا با رنگ روغن نقاشی و تزیین شده است. بیشتر دیوارنگارهای کلیسا مضامینی از انجیل مقدس دارد و تصاویری از بدو تولد تا صعود حضرت مسیح بر آن‌ها نقش بسته است. تزیینات نقاشی‌ها به سبک ایرانی است ولی در نقاشی‌های کلیسا نفوذ سبک نقاشی ایتالیایی دیده می‌شود. نقاشی‌های داخل کلیسا کار هنرمندان ارمنی و اروپایی است».

پاکباز در بخش سوم کتاب خود تلفیق این دو سبک نقاشی، سبک ایرانی و اروپایی را به عنوان «جهت‌گیری تازه» مطرح می‌کند و دلیل آن را نیز در «برخورد فرهنگ‌ها در اصفهان آن روز می‌جوید» (پاکباز، ۱۳۸۵). کلیسای معروف دیگر اصفهان که مرتفع‌ترین کلیسای جلفا نیز می‌باشد، کلیسای بتلهم است که به مناسبت نزدیک‌بودن به میدان جلفا، آن را کلیسای میدان هم می‌نامند. گنبد آن بزرگ‌تر از کلیساهای دیگر می‌باشد و از نظر نقاشی‌های داخل نمازخانه بهتر از کلیسای وانک است. این کلیسا در سال ۱۶۲۷ بنا شد. بانی این کلیسا شخصی ثروتمند بود به نام خواجه پطرس. خواجه پطرس بانی ساخت میدان بزرگ جلفا نیز هست. گنبد کلیسای بتلهم دو پوش است. ۸ پنجره دور گنبد دارد. از داخل نمازخانه دور گنبد با نقاشی‌های زیبایی آزین یافته است و سقف آن با گل‌بوته‌های زیادی زرنگاری شده است. محراب آن نسبتاً وسیع است و دور تا دور آن ۱۲ تصویر وجود دارد. طبق روایات سالخوردگان، این کلیسا از روی حسادت بنا شده است.

نقل است که بانی کلیسای مریم به خادم خود دستور می‌دهد روز هفتهٔ مقدس خواجه پطرس را به کلیسا راه ندهد. به همین خاطر خواجه پطرس بعد از این ماجرا خود کلیسایی بنا می‌کند تا به قول معروف پا در کفش آودیک بانی ساختمان کلیسای مریم بکند، ولی بعضی‌ها نیز می‌گویند چون در روز هفتهٔ مقدس خواجه پطرس به کلیسای مریم می‌رود و جایی برای نشستن نمی‌یابد بنا را بر این می‌دارد که خود کلیسایی بسازد. این کلیسا روبه‌روی کلیسای مریم واقع است.

در سال ۱۹۷۰ هنگام تعمیر گنبد کتیبه‌ای یافت می‌شود که نام چند نقاش، که نقاشی دیوارهای کلیسا را به عهده داشته‌اند، در آن آورده شده بود. این نقاشان عبارت بوده‌اند از می‌ناس، ماردیروس و آسدوازادور. این کلیسا دو انجیل خطی دارد که بر پوست نوشته شده‌اند و تاریخ آن به سال هزار و صد و هشتاد و هفت میلادی بوده است. در سمت غرب محوطهٔ کلیسا قبر خواجه پطرس بانی کلیسا و فرزندش خواجه غوکاس و فرزند خواجه غوکاس قرار گرفته است (هوویان، ۱۳۸۴).

کلیسای بتلهم به خاطر برخورداری از جاذبهٔ توریستی و به علت فرسودگی در حال حاضر به عنوان یک موزه مورد استفاده قرار می‌گیرد و مراسم‌های مذهبی در آن بر گذار نمی‌شود. ولی هر ساله در آخر مرداد ماه ارامنه، بنا بر رسم خویش، به ۱۲ کلیسای موجود در جلفا سر می‌زنند و در هر کدام از کلیساها شمع روشن کرده، دعا می‌خوانند و فقط در همین روز خاص این کلیسا شاهد رفت‌وآمد ارامنه است.

وضعیت هنری و معماری ارامنه

لئو تاریخ‌نگار ارمنی می‌نویسد که بعد از حملهٔ تاتار دولت ارمنستان سرنگون شد. این واقعهٔ سیاسی به یک وقفهٔ فرهنگی نسبتاً بلندمدت منجر شد، هر چند که هنرمندان و معماران ارمنی به ساختن کلیساهای بزرگ‌تر مبادرت ورزیدند؛ ولی نتوانستند هنر ارمنی قرون گذشته را که به زیبایی و ظرافت معروف بود احیا کنند. گویی حوادث سیاسی باعث رکود نبوغ و نوآوری هنرمند ارمنی شده بود به نحوی که هر چه تولید می‌شد فقط تقلید و تکرار صرف آثار هنری به جای مانده از گذشتگان بود و نه خلاقیت و آفرینش آثار هنری نوین (لئو، ۱۹۶۹). به استناد آثار هنری به خصوص در فن نقاشی، می‌توان گفت که نقاشان ارمنی با هنر مینیاتور آشنایی داشتند ولی از قرن هفدهم نقاشی به سبک طبیعت‌گرایی اروپایی نیز وارد گنجینهٔ آثار هنری ارامنه شد.

نقاشی به سبک اروپایی

افراد سکولار به خصوص اشخاصی که فاقد ثروت بودند و رابطهٔ حسنه با پادشاهان و طبقات حاکمه نداشتند، چندان مورد توجه روحانیت قرار نمی‌گرفتند. می‌ناس که فقط یک استاد نقاشی ساده بود، نمی‌توانست چندان هم مورد توجه کلیسا قرار گیرد اما استعداد می‌ناس تا به حدی بود که تاریخ نویس روحانی کلیسا مجبور می‌شود تا از تعلقات طبقاتی خود بگذرد و شرح حال نسبتاً کاملی از او ارائه دهد. آراکل داوریژتسی در یادداشت‌های تاریخی خود می‌نویسد: «هر چند می‌ناس روحانی نیست ولی این دلیل بر نداشتن اعتقادات ملی و مذهبی او نیست. شاید چنین افرادی هم برای جامعه مفید باشند». (داوریژتسی، ۱۶۶۹)، (لئو، ۱۹۶۹) داوریژتسی به غیر از می‌ناس از هنرمند دیگری به نام استاد هاکوپجانی نیز یاد می‌کند و او را افتخار ملت می‌داند ولی هیچ‌گاه نمی‌گوید که

این «افتخار ملت» استاد کدامیک از رشته‌های هنری است. در مورد می‌ناس نیز اطلاعاتی راجع به تولد و وفات او نمی‌دهد ولی تولد او را در جلفای اصفهان تأیید می‌کند. آشنایی این تاریخ‌دان با نقاش جلفایی از هنگامی شروع می‌شود که گزارشی از سفر او به حلب می‌دهد و می‌گوید: می‌ناس در این شهر شاگردی یک نقاش فرنگی، احتمالاً ایتالیایی را کرده است و به این طریق اولین نقاشی است که سبک اروپایی را وارد فرهنگ نقاشی ایرانی کرده است.

ویژگی‌های نقاشی می‌ناس

قلم قویِ می‌ناس قادر به ثبت بیان طبیعی و زندهٔ موضوعاتی بود که برای نقاشی انتخاب می‌کرد. او از عهده شمایل‌سازی، به معنی نقاشی بر اساس رابطهٔ مشابهت اثر با موضوع به طوری که باعث تعجب و شگفت‌زدگی بیننده شود، بر می‌آمد. نیز در به‌کارگیری آبرنگ و رنگ روغن تبحر داشت. علت دیگر موفقیت او در هنر نقاشی، حرفهٔ پزشکی این هنرمند و آگاهی از آناتومی بدن به خصوص در به تصویر کشیدن انسان و موجودات زندهٔ دیگر بود. تصاویر نقاشی شده می‌ناس فقط حکایت از شباهت‌های فیزیکی نداشت، بلکه قلم او قادر به ترسیم انعکاس روحیات انسان در اثر بود به طوری که تماشاگر به وضوح می‌توانست وضعیت روانی فرد را در پیچ‌وخم صورت و حتی بدن سوژه احساس کند. آراکل داوریژتسی تحت تأثیر سیطرهٔ نقاشی مینیاتور، تعجب خود را از دیدن پرسپکتیو در آثار می‌ناس پنهان نمی‌کند و به موضوع جالب دیگری اشاره می‌کند که مربوط به سن افراد است. او می‌نویسد، «می‌ناس قادر بود انسان چهل ساله را به صورت یک انسان چهل ساله و یک نوجوان چهارده ساله را به شکل و شمایل جوان چهارده ساله به تصویر بکشد، به نحوی که تماشاگر با دیدن تصویر می‌توانست سن موضوع نقاشی را به درستی حدس بزند» (لئو، ۱۹۶۹: ۴۳۱).

داوریژتسی معتقد است، زندگی در اصفهان تأثیر شگفت‌انگیزی بر شکوفایی استعدادهای نقاش داشته است. حضور و ظهور چنین نقاشی‌ای، نتیجهٔ وضعیت سیاسی و اجتماعی خاص ایران بود. جلفای نو یا جلفای اصفهان که یک محلهٔ جدید بازرگانی در جوار پایتخت بود به صورت شگفت‌انگیزی روزبه‌روز توسعه و رونق می‌یافت. در واقع «زندگی در پایتخت بزرگی مثل اصفهان که زاینده‌رود از آن می‌گذرد و مناظر بدیعی را می‌آفریند. پل‌های شکوه‌مند با معماری عالی و چهارباغ با درختان سر به فلک کشیده و مساجد با گنبدهای رنگ و وارنگ و مناره‌های مرتفع،

ییلاق‌ها با فواره‌های مفرح، گلستان‌ها و باغ‌های دل‌پذیر، حضور اقوام متفاوت که هر کدام سفارتخانه‌ها، مؤسسات مالی و تجارت خانه‌ها و قصرهای خود را دارند، زمینهٔ قوی برای مطالعات قوم‌شناسی به وجود می‌آورند. انسان‌شناسان و زبان‌شناسان فرنگی که با فرهنگ و زبان آن‌ها آشنا هستند، می‌توانند به تحقیق و تفحص بپردازند. چهره‌های متفاوت افراد از قبیل پارس‌ها، ارامنه، اروپائیان، هندی‌ها، فرانسوی‌ها، روس‌ها و گرجی‌ها با لباس‌های متفاوت و مشاغل گوناگون، همه، موضوعات نقاشی می‌ناس را تشکیل می‌دهند» (داوریژتسی، ۱۶۶۹). نقاشان این عصر برخلاف استادان پیشین، نه صحنه‌های جنگ و یا بزم و کاخ‌های شاهان، بلکه زندگی روزمرهٔ طبقات مختلف مردم جامعه را به تصویر می‌کشیدند.

یک داستان

می‌گویند روزی شاه عباس صفوی هنگامی که در خانهٔ «خوجه سافراز» فرزند «خوجه ناظار» (همان کسی که خیابان اصلی جلفا یعنی خیابان نظر به اسم او است) مهمان بوده است، متوجهٔ نقاشی‌های بسیار زیبای دیوارها می‌شود و از صاحب مجلس سراغ نقاش را می‌گیرد. می‌ناس به خواست شاه در مجلس حاضر می‌شود. شاه عباس از او می‌خواهد تا تصویر «چراغ‌خان» یکی از ملازمان بسیار زشت روی او را نقاشی کند. همهٔ حضار متوجهٔ شیطنت شاه می‌شوند. «چراغ‌خان» نیز در تمام مدت نقاشی دست از لودگی و شکلک در آوردن بر نمی‌دارد تا حواس نقاش را بیشتر منحرف کند؛ اما غافل از اینکه نقاش به واسطهٔ همین رفتار او بهتر می‌توانسته به عمق خطوط چهرهٔ او پی ببرد. در خاتمهٔ کار حضار نتوانستند حیرت خود را از شباهت بی‌حد و حصر تصویر به چهرهٔ «چراغ‌خان» پنهان کنند. همین واقعه باعث شد تا می‌ناس پا را از دایرهٔ محدود ارامنه بیرون گذاشته، با نقاشی در خانه‌های اعیان و اشراف وارد جامعهٔ بزرگ‌تر شده، به شهرت برسد (داوریژتسی، ۱۶۶۹).

شاردن بار دیگر در سفرنامهٔ خود گزارشی از متمایز بودن سبک دیوارنگاره‌های کاخ ییلاقی سلیمان نامی می‌دهد و آنجا اشاره به سبک طبیعت‌گرایی هنر نقاشی اروپایی می‌کند. هر چند شاردن در یادداشت خود هیچ‌گاه از می‌ناس نام نمی‌برد، ولی با در نظر گرفتن تاریخ سفر او به اصفهان می‌توان دریافت که او چگونه مجذوب دیوارنگاره‌های کاخ ییلاقی، که به احتمال قوی آثار دست هنری می‌ناس بوده است، شده است (لئو، ۱۹۶۹؛ شاردن، ۱۷۲۳).

تأثیر می‌ناس بر هنرمندان دیگر

می‌ناس در منزل خود مدرسهٔ نقاشی دائر کرده بود و به تعلیم نقاشی در دو سبک مینیاتور و نقاشی «فرنگی مآب» (اصطلاحی که آن زمان برای نقاشی طبیعت‌گرای اروپایی به کار گرفته می‌شد) می‌پرداخت و شاگردانی را نیز در این دو زمینه تربیت نموده بود.

روئین پاکباز در کتاب خود با عنوان نقاشی ایران از دیر باز تا امروز در مورد نقاشی طبیعت‌گرا و فرنگی مآب اصفهان در قرن هفدهم اشاره‌هایی به می‌ناس دارد و می‌نویسد «شماری از نقاشان ایرانی کوشیدند با استفاده از عناصر و ویژگی‌های اروپایی و هندی، آثاری متفاوت از مکتب اصفهان پدید آورند. مسلماً اینان در اسلوب رنگ روغنی مهارت کافی نداشتند. شاید اجرای پرده‌های بزرگ اندازه به نقاشان خارجی مقیم اصفهان و یا نقاشانی چون می‌ناس سپرده می‌شد» (پاکباز، ۱۳۸۵).
می‌گویند که شاه، خواهان به تصویر کشیدن یک سرباز روس می‌شود که بازی را در دست داشت. شاه از نقاشان دربار می‌خواهد تا مرد روسی و پرنده را نقاشی کنند. هیچ‌کدام از تصاویر کشیده‌شده توسط نقاشان دربار، مورد رضایت شاه قرار نگرفت و شاه از می‌ناس می‌خواهد تا این تابلو را نقاشی کند. معروف است که شاه به خاطر این اثر او را مورد تفقد قرار می‌دهد و به می‌ناس دوازده تومان انعام و یک خلعت اهدا می‌کند. به غیر از این او را به مقام سربازان دربار می‌رساند تا به این بهانه به او حقوق بدهد. می‌ناس این افتخار را نمی‌پذیرد و ترجیح می‌دهد به عنوان یک نقاش ساده در مدرسه‌اش شاگردان هنرمند تربیت کند و مانند گذشته با تزیین دیوارهای خانه‌های اعیانی زندگی بگذراند. متأسفانه از آثار نقاشی او چیزی باقی نمانده است. همان طور که قبلاً ذکر شد، تنها شاهد مدعا، کتیبه‌ای است که هنگام تعمیر گنبد کلیسای بتلهم در سال ۱۹۷۰ یافت شده و بر آن نام چند نقاش از جمله می‌ناس، ماردیروس و آسدوازادور که نقاشی دیوارهای کلیسا را به عهده داشته‌اند، نوشته شده است (درهوهانیان، ۱۸۸۰).

تحول در نقاشی و هنر

رضا عباسی از بنیان‌گذاران مکتب اصفهان و در واقع مهم‌ترین نقاش این دوره است. تفاوت‌هایی که آثار او با آثار اساتید بزرگ گذشته دارد به دو شاخه مربوط می‌شود. یکی انتخاب مضامین جدید است که با توجه به چند واقعیت تاریخی توجیه‌پذیر می‌شود. اول انتخاب اصفهان به عنوان پایتخت و

ساخت بناهای باشکوه در آن که نیازمند نگارگری بودند. همکاری استادان بزرگی چون عباسی در این مورد قابل ذکر است که مثلاً می‌توان به دیوارنگاره‌های پلکان کاخ عالی‌قاپو و سَردَر قیصریه اشاره کرد که به احتمال اثر رضا عباسی و شاگردان اوست و دوم کوچاندن ارامنه جلفا به اصفهان و رفت و آمد اروپاییان به ایران که باعث رونق هنر نقاشی و استقلال آن از دربار می‌شود. به طوری که نقاشان این دوره می‌توانند با سفارش‌گرفتن تک چهره‌ها و دیوارنگاری خانه‌های تجار و اغنیا کسب درآمد کنند. قابل ذکر است که برخی از آثار دیوارنگاری خانه‌های ارمنی‌نشین این دوره توسط سازمان میراث فرهنگی و تک‌چهره‌های تجار و رجال ارمنی در موزه وانک اصفهان حفظ می‌شود (فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران، ۱۳۷۷؛ کاراپتیان، ۱۳۸۵).

فعـالیت نقاشان در محیـط‌های متفـاوت، باعـث ثبت فضـای درباری و غیر درباری، زندگی شاهان و مردم عادی می‌شود که این موضوع از منظر انسان‌شناسی و تاریخ هنر بسیار قابل توجه است. در دورهٔ شاه عباس، اصفهان چهره‌ای دوگانه می‌یابد، چهره‌ای از سنت و مدرنیسم. مردم اصفهان نیز به دو دستهٔ متجدد و سنت‌گرا تقسیم می‌شوند، نسل جوان پیرو تجدد و سالخوردگان جزو سنت‌گرایان باقی ماندند. هنر نقاشی نیز از این جریان مستثنی نشد. در قرن هفدهم، نقاشی به سبک اروپایی با ویژگی‌های سایه روشن، حجم نمایی و ارزش بیانی خط، جانشین سبک نقاشی ایرانی (مینیاتور) با ویژگی‌ها، قوانین و تقسیمات مشخص هندسی، جدول‌بندی و تقسیمات رنگی از قبیل تضاد رنگ‌های خالص و مکمل شد.

معرفی بعضی از نقاشان

در این دوره، می‌توان از نقاشان معروفی از قبیل آقازمان، نقاش محمود و صادق بیگ افشار، از شاگردان مظفر علی که قبلاً در کارگاه شاه اسماعیل دوم از شیوهٔ پیکرنگاری قزوین پیروی می‌کرد، نام برد. بعدها نقاش جوان یعنی فرزند علی اصغر کاشانی که به سبک مکتب قزوین نقاشی می‌کرد، به دربار شاه عباس راه یافت. او همان کسی است که شاه او را به لقب عباسی مفتخر کرد و رضا عباسی نام گرفت. شیوهٔ نوین و بسیار پویای او، جلوهٔ جدیدی در نقاشی دربار شاه عباس به وجود آورد. رضا عباسی توانست نگارگری سنتی را با سبک و سیاق نقاشی فرنگی در آمیزد و شیوه‌ای خاص در نقاشی بیافریند. اندکی قبل از دورهٔ سلطنت شاه عباس اول، به واسطهٔ حضور نقاشان

اروپایی در ایران و تعاملات تجاری و فکری، نطفه‌های نقاشی اروپایی در ایران بسته شده بود. رضا عباسی هم تحت تأثیر نقاشان درباری نظیر فیلیپس آنجل، وان هسلت هلندی و یان لوکاس بود و هم از طریق کار کردن با نقاش ارمنی محلهٔ جلفا به نام می‌ناس، با اسلوب نقاشی فرنگی آشنا شده بود. رویین پاکباز می‌نویسد «البته هیچ مدرکی در دست نیست که بتوان نقاشی‌های کاخ چهل‌ستون و یا دیگر آثار فرنگی‌مآب سدهٔ یازدهم را به آنجل، هسلت، لوکاس نسبت داد، اما می‌توان حدس زد که کارهای روغنی ایشان الگویی برای تجربه‌های تازهٔ برخی از نقاشان ایرانی بوده است. با این حال، نفوذ مستقیم هنر اروپایی تنها علت ظهور این موج جدید نبود، بلکه ارتباط با هند و حضور ارمنیان در جلفای نو نیز در این امر تأثیر داشت» (پاکباز، ۱۳۸۵).

نتیجه‌گیری

در تاریخ فرهنگ ایران نباید مشارکت فرهنگی اقوام دیگر را در حوزه‌های متفاوت از قبیل هنر و ادبیات نادیده گرفت. اگر فعالیت‌های اقوام دیگر را که در ایران زیسته‌اند در تاریخ این سرزمین لحاظ کنیم و از دیدگاه مشمولیت به تاریخ ایران بنگریم، آن‌گاه سابقهٔ حوزه‌های فرهنگی و هنری را می‌توان به زمان‌های پیشین‌تر منتسب کرد. پس تاریخ فرهنگ و هنر ایران را باید وسیع‌تر از تاریخ فرهنگ و هنر اقوام فارسی زبان دانست و دستاوردهای فرهنگی و هنری اقوام دیگر ساکن در ایران را نیز به رسمیت شناخت. در دوره صفوی و رونق تجارت شرایطی پیش آورد که ارامنه از طریق روابط گسترده خود در اروپا با هنر و به خصوص هنر نقاشی مدرن آشنا شوند و به اتکای ثروت خود که آن را عمدتاً از طریق بازرگانی به دست آورده بودند، تبدیل به مشوقان این هنر شوند و جوانان هنرمندی را در امر فراگیری هنر نقاشی در اروپا تشویق کنند. با چنین بینشی و با حضور نقاشانی که به سبک مدرن خلق اثر می‌کردند، دیگر نباید آغاز تحول در نقاشی ایران و گذر به مدرنیسم را از قرن نوزدهم به بعد تصور کرد و طلایه‌دار آن را کمال‌الملک دانست؛ بلکه آغاز تحول در نقاشی ایران و گذر به مدرنیسم را باید از قرن هفدهم بدین سو پنداشت و نیز باید طلایه‌دار آن را می‌ناس دانست.

از دیدگاه انسان‌شناسی و تاریخ اجتماعی هنر، که اساساً هنر بر اساس آن تبلور می‌یابد، رواج تجارت و صنایع، به وجود آمدن اقشار جدید شهریِ داری قدرت اقتصادی زیاد و امکان تعامل با ملل

دیگر و همچنین مسافرت به کشورهای دور و نزدیک موجب به وجود آمدن شرایط لازم برای ورود به مدرنیسم در دورهٔ مورد نظر می‌باشد. در واقع مجال بروز سلایق و دیدگاه‌های جدید در حوزه‌های متفاوت زندگی از جمله نقاشی و هنر نیز از این رهگذر فراهم می‌شود.

جامعهٔ مدنی تجار ارمنی به واسطهٔ سرمایهٔ مالی و اجتماعی‌اش توانست از طریق ایجاد تقاضا برای آثار نقاشان قرن هفدهم در جلفای اصفهان، قدرت پشتیبانی‌ای قابل مقایسه و حتی فراتر از حمایت‌های دربار صفوی برای نقاشان مذکور به ارمغان آورد.

منابع

پاکباز، روئین (۱۳۸۵) **نقاشی ایران از دیر باز تا امروز**، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

داوریژتسی، آراکل (۱۶۶۹) **کتاب تاریخ خلیفه آراکل داوریژتسی**، آمستردام.

درهوهانیان، هاروطون (۱۸۸۰) **تاریخ جلفای اصفهان**، ترجمه لئون میناسیان و م. ع. موسوی فریدنی، ۱۳۷۹، جلفا (اصفهان): نشر زنده رود با مشارکت انتشارات نقش خورشید.

کاراپتیان، کاراپت (۱۳۸۵) **خانه‌های ارامنه جلفای اصفهان**، ترجمه مریم قاسمی سیچازی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران (۱۳۷۷) **دفتر چهارم. گنج‌نامه. خانه‌های اصفهان**، تهران: مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده معماری و شهرسازی.

لئو (۱۹۶۹) **مجموعه اثر**، جلد سوم، ایروان: انتشارات هایاستان.

هاوزر، آرنولد (۱۳۶۱) **تاریخ اجتماعی هنر**، ترجمه امین موید، جلد اول، تهران: انتشارات چاپخش.

هوویان، آندرانیک (۱۳۸۴) **ارمنیان ایران**، تهران: انتشارات هرمس.

Baladouni, Vahe and Margaret Makepeace (1998) **Armenian Merchants of the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries: English East India Company Sources. Transaction of the American Philosophical Society**, New Ser, Volume 88, No. 5. pp. 89.

Barnard, Malcom (1998) **Text and Image: Art, Design and Visual Culture**, London, Macmillan Press ltd, pp 38-39.

Chardin, Chevalier (1723) **Voyage en Perse et autres Lieux d' Orient, Royen**. pp.102.

Huysman, Marleen and Volker Wulf (2004) **Social Capital and Information Technology. The MIT press**, Cambridge, Massachusetts, pp 76.

Nercissians, Emilia (1986) **Dominant Languages and Cultural Participation: A Historical Study of the Iranian Armenian Community**, M.Sc, Thesis, The University of Salford, U.K. pp 198.

Nercissians, Emilia (1987) The **Advent of the Armenian Vernacular Education**, Ph.D Dissertation, Century University, U.S.A. pp 32.

Pointon, M (1994) **History of Art: A Students' Handbook**, 3rd ed. London. Routledge. p.30.

Sparke, P (1986) **An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century**, London, Allan and Unwin, p. 28.

Walker, J. A (1989) **Design History and the History of Desing**, London, Pluto Press. p.162.

Wolfflin, H (1960) **Principles of Art Hstory**, London, Bell and Hyman in association with Dover Publication, p.21.