بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰ - ۱۳۵۷ هـ ش.) [۱]

پریسا شاد قزوینی*

چکیده
نقاشی ایران در دهه های بیست تا پنجاه هـ . ش به دستاوردهای متفاوتی با سنت های گذشته دست یافت. این دستاوردها بیشتر در جهت شناخت نوینی در تکنیک و اجرا بود. بعدها این حرکت هنری، هنر نوگرا خوانده شد. هنرمند در تمام وجوه نوگرایانه کمتر به وجه اجتماعی، تحولات فرهنگی، و رمزهای هنر ملی، مذهبی و سنتی توجه داشت و بیش از آن، شیفتهٔ اجرا به شیوهٔ جنبش های آوانگارد غرب بود. کم توجهی به خاستگاه ها و نیازهای فرهنگی و هنری جامعه یکی از دلایل بزرگ عدم کامیابی هنر معاصر ایران در این دوران است. بی توجهی به معیارهای زیربنایی و مبانی نظری در باب آفرینش آثار و همچنین شناخت اندک از روند شکل گیری سبک های هنری مدرن در غرب از عوامل دیگری است که نقاشی نوگرای معاصر ایران را دچار بی ثباتی و خلأ محتوایی کرد. یکی از ضروریات آفرینش اثر هنری- همانند خلاقیت و زیبایی- نوآوری است. بدون توجه و دست یابی به نوآوری، امکان خلق اثری فرهنگ ساز و جاودانه ممکن نیست. در نقاشی معاصر ایران این وجه لحاظ نشده است و هنرمند بیشتر بر گرایش های نو در صورت اثر و شیوهٔ اجرا تأکید داشت و به نوآوری در بطن و محتوا کمتر می پرداخت. این امر یکی دیگر از علت های ناکامی نقاشی معاصر ایران در شکوفایی و ارتقای سطح و بینش فرهنگی و هنری جامعه بود. به همین علل، هنر نوگرا نتوانست الگوی مناسب و کاربردی را برای نقاشی دهه های بعدی طراحی کند.
واژه های کلیدی: نقاشی معاصر ایران، نقاشی نوگرا، ضرورت نوآوری، نوگرایی، سنت های هنری، هنر ملی.

مقدمه

شروع حرکت های سنت شکن را در نقاشی معاصر ایران می توان با فعالیت های هنری استاد کمال الملک بررسی کرد. او که نمایندهٔ تامّ نقاشان واقع گرا و طبیعت پرداز بود و آثارش با سنت های نقاشی ایران در سده های پیش فاصلهٔ بسیاری داشت، توانست در طول دو دهه به پرورش هنرمندانی ماهر در این شیوه بپردازد. کمال الملک برای رسیدن به این منظور، مدرسهٔ هنری صنایع مستظرفه را گشایش داد که تا دههٔ بیست شمسی محلی معتبر برای آموزش هنر نقاشی طبیعت پرداز بود و در کشور نیز پذیرش همگانی داشت. این مدرسه درحالی به فعالیت می پرداخت که دست اندرکاران فرهنگ و هنر جامعه در دو دههٔ اول قرن چهارده برای معرفی تحولات نوگرای دنیای مدرن غرب کوشش های متفاوت و پراکنده ای انجام می دادند.

با تغییر اوضاع سیاسی ایران در اوایل دههٔ بیست، فضای فرهنگی نیز دستخوش تحولاتی شد. جامعهٔ روشنفکر ایران در شوق یافتن راه های جدید و نیز به جهت آشنایی با ادبیات و فلسفهٔ مدرن اروپا به ترجمه و انتشارکتاب های آن ها روی آورد و از مفاهیم و عقاید جدید دنیای غرب با اشتیاق و شیفتگی تمام اقبال کرد. در عرصهٔ هنر نیز مدرسهٔ صنایع مستظرفه تعطیل شد و به دنبال آن هنرکدهٔ هنرهای زیبا گشایش یافت که بر اساس ضوابط آموزشی بوزار پاریس برنامه ریزی شده بود. هنرجویان در این هنرکده با حرکت ها و جنبش های هنری معاصر غرب آشنا شدند. این جنبش های هنری به هنرمندان امکان نوآوری، ابتکار و جست وجوگری بیشتری می داد؛ ضمن اینکه از محدودیت های تصویری طبیعت گرا نیز خبری نبود و آنان را از محدودیت های فراوان دست و پاگیر گذشته رها می کرد.

به یقین، این جست وجو و نوگرایی ها به دور از تقلید و جذبه های جنبش های آوانگارد نبود. این حرکت هنری نو در میان هنرمندان جوان نه پشتوانهٔ فرهنگی و ملی داشت و نه کاوش عمیقی را برمی انگیخت؛ بلکه بیش از هرچیز شوق و اشتیاقی بود که عطش آنان را فروکش می کرد. در تمام دههٔ بیست و سی، چنین شور نوجویی در میان هنرمندان جوان و

۱- این مقاله برگرفته از طرح تحقیقاتی ضرورت نوآوری در نقاشی معاصر ایران است.

* استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا (shadparisa@yahoo.com)

آکادمیک ایران مشاهده می شد. این شور و شوق پس از برگزاری بی ینال های نقاشی در دهۀ چهل، رنگ و بویی سنتی و ملی با فرهنگ بومی به نقاشی معاصر بخشید. در اوایل دهۀ چهل، دغدغۀ بسیاری از هنرمندان یافتن هویت مستقل در عین نوگرایی بود که در این میان جنبش هنری موسوم به "سقاخانه" شکل گرفت. پس از اندک زمانی، این حرکت هنری هویتی فردی یافت و هنرمندان با اهدافی شخصی تر به آفرینش اثر پرداختند. در این میان تنها هنرمندان محدودی از حمایت های دولتی و یا انجمن های فرهنگی ایران و آمریکا بهره مند می شدند. اگرچه این حرکت هنری هرگز به صورت مکتب هنری مستقل رخ ننمود، مهم ترین حرکت هنری نوگرای ایران به شمار می رود.

آفرینش آثار نوگرا بر اساس ضرورت ها و خاستگاه های جامعه و یا ایجاد خلاقیت و نوآوری انجام نگرفت؛ بلکه هدف متولّیان هنری کشور بیشتر آن بود تا مورد خوشامد داوران غربی قرار گیرند و مقبولیت جهانی داشته باشند. در واقع، هنرمند معاصر برای مطرح کردن خود در تعاملات جهانی این گرایش های نو را ترویج می کرد. در نقاشی معاصر به نوآوری- که وجه باطنی اثر است و به ماندگاری اثر هنری توجه دارد- وقعی نهاده نشد. نوگرایی وجهی روبنایی برای نقاشی است که توان ماندگاری و رفع کاستی ها و خلأها را از آن نمی توان انتظار داشت. همین امر سبب شد زیبایی صوری مورد توجه نقاش نوگرا قرار گیرد و از محتوای اثر غفلت کند.

ضرورت بررسی وجوه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران ازآن رو است که با جست وجو در عوامل ایجادکنندۀ آن می توان به چرایی خلق آثار نوگرا در رژیم گذشته و ناکامی های آن پی برد؛ همچنین می توان از خطاها و تجربیات آن دوره بهره گرفت و برای جامعۀ کنونی که درصدد یافتن هویت مستقلی است چاره اندیشی کرد و ضعف های هنری آن را برطرف کرد.

در این مقاله تلاش شده است تا با پاسخ به پرسش های زیر به بررسی معضلات نقاشی معاصر پرداخته شود:

- چرا نقاشی نوگرای ایران مقلّد سبک های هنر غرب شد و از محتوای عمیق و فرهنگ اصیل خود فاصله گرفت؟
- چرا نقاشی معاصر همسو با خاستگاه های جامعه و ضروریات فرهنگی آن پیش نرفت؟
- چرا نقاشی معاصر حرفی نو و تازه برای جهان هنر نداشت؟
- چرا نقاشی معاصر تلاشی برای خلق آثار نوآورانه نداشت؟
- چرا توجه نقاش معاصر بیش از همه به مقبولیت در بازار جهانی و خوشامد غربیان معطوف بود؟

عوامل مؤثر بر شکل گیری نقاشی معاصر ایران

برای بررسی عوامل مهم در شکل گیری نقاشی معاصر بایست در ابتدا به برداشت کمال الملک (محمد غفاری) و شاگردان او از نقاشی عینی و طبیعت گرا اشاره کرد. اگرچه کمال الملک هنرمندی نوآور و یا نوگرا در تاریخ نقاشی ایران شناخته نشده است، این نکته را نمی توان نادیده گرفت که تلاش ها و برداشت های او هنر نقاشی معاصر ایران را به سمت و سویی متفاوت با نقاشی سنتی کشاند و پایه های اولیۀ حرکت هایی را در هنر معاصر پی ریزی کرد؛ از پیامدهای اقدامات او، آشنایی با نقاشی کلاسیک اروپا و آموزش بود.

کمال الملک پس از سفرش به اروپا با همراهی حکیم الملک، مدرسۀ صنایع مستظرفه را در سال ۱۳۲۹ هـ . ق. (۱۲۷۸ هـ. ش) تأسیس کرد. در این مدرسه هنرمندان صاحب نامی چون اسماعیل آشتیانی، علی محمد حیدریان، حسنعلی وزیری، ابوالحسن صدیقی، یحیی دولتشاهی، علی رخساز، رفیع حالتی و حسین احیاء (شیخ) تربیت یافتند. هرچند در آنجا به شیوۀ کلاسیک اروپا کار می شد، کمال الملک تلاش می کرد تا با انتخاب موضوعات ملی و مردمی هویت ایرانی خود را حفظ کند و به شاگردانش نیز بیاموزد تا با استفاده از مضامین ملی و مذهبی، بر ایرانی بودن خود تأکید کنند.

در طول سال های حکومت پهلوی اول (۱۳۰۰-۱۳۱۹ هـ . ش)، نفوذ مکتب کمال الملک در نقاشی ایران قوی بود. اما هیچ جریان نوآور یا نوگرایی در هنر نقاشی ایجاد نشد و هنرمندان بیشتر برای اثبات موجودیت و حقانیت خود تلاش می کردند. حرکت های هنری کمال الملک و شاگردانش به دلیل بیان تصویری عینی، از پذیرش و پسند اجتماعی برخوردار شد؛ اما شناخت هنری به جامعه نمی داد، فرهنگ سازی نداشت و مشکلی را در نقاشی برطرف نمی کرد. هم زمان با حرکت های هنری کمال الملک، با گشایش مرکز آکادمیکی روبه رو هستیم که بر شکل گیری نقاشی نوین ایران مؤثر بود.

با گشایش هنرکدۀ هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ هـ.ش، زمینۀ تازه ای برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب در میان جوانان هنرجو پیش آمد. در این مرکز در ابتدا دو شیوۀ موازی با هم آموزش داده می شد: یکی از آن ها تعلیمات نقاشی طبیعت گرایانۀ مکتب کمال الملک بود و دیگری تعلیمات استادان فرانسوی که جوانان ایرانی را با شیوه های نقاشی غرب آشنا می کرد. اولین استادان این هنرکده صدیقی، حیدریان، محسن مقدم، مادام آشوب (امین فر) فرانسوی و مسیو دوبرول بودند. برنامۀ درسی هنرکده بر اساس شیوۀ آموزش "بوزار" فرانسه

طراحی شده بود. برنامهٔ هنری بوزار در ایران کاربرد نداشت و معلمِ توانمندی نیز نبود که بتواند آن اصول و برنامه ها را به درستی و با منطق اصولی تدریس کند. استادان این دانشکده که باید با مباحث آکادمیک نو آشنا باشند و از آن درک و برداشتی داشته باشند، نمی توانستند از هنر نو و مدرن تعریف دقیقی ارائه کنند. برخورد استادان با هنر مدرن خیلی سطحی و صوری بود؛ به گونه ای که مجال رشد را برای هنرجویان جوان فراهم نمی کرد. "شیوهٔ این استادان متفاوت بود. استاد حیدریان از مدرسهٔ کمال الملک آمده بود و آن شیوه را قبول داشت و می آموخت. مادام آشوب از بوزار آمده بود و پروردهٔ آن سیستم بود. در این میان مهندس فروغی بود که می دانست این ها چه می گویند و چه می خواهند ... ما دانشجویان در آتلیه درس ها و حرف های فرانسوی ها را درست ملتفت نمی شدیم. برنامهٔ بوزار را که برای ما می گفتند درست ترجمه نمی شد. ما از طریق کار خودمان می فهمیدیم که این ها چه می خواهند. هنرآموز به سادگی از نظر آن ها و دیدگاه هایشان سردر نمی آورد." (مجابی، ۱۳۷۶: ۷).

اولین گروه دانش آموختگان هنرکده- که نخستین گروه هنرمندان آکادمیک ایران را نیز تشکیل می دادند- کوشیدند از هنر نو در حد توان دفاع کنند و آثاری همسو با آموخته هایشان را نمایش دهند. آنان آثار نقاشان طبیعت گرا را تقلیدگرا، تکثیرگرا و سنتی می خواندند و به نقد آن می پرداختند. دانش آموختگان هنرکده در آثارشان، طبیعت گریز بودند و سعی می کردند به وجه نوگرایی بپردازند.

اولین نسل نقاشان نوگرا

کسانی چون جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور و محمود جوادی پور که پس از دانش آموختگی در سال ۱۳۲۴ هـ. ش. مصادف با ۱۹۴۶ م. به اروپا رفتند و با هنر مدرن غرب از نزدیک آشنا شدند، خلأهای نقاشی ایران را بهتر توانستند درک کنند. ایشان پس از پایان دوره و بازگشت به ایران، درصدد برآمدند مبانی صوری هنر نقاشی ایران را دگرگون کنند. ضیاءپور پس از بازگشت به ایران گفت: "... کار و پیام من این بود که با تکیه بر ظرفیت فرهنگ بومی خود ببینم چه چیزی در اینجا هنوز زنده است و با زبان نقاشی جهان سازگاری دارد. آن را باید رشد دهیم و نهایتاً فرهنگ هنری کشور خود را تعالی بخشیم." (همان، ۸). ضیاءپور با این هدف، هنر ملی بومی را با تکنیک های مدرن در هم آمیخت و اولین هنرمند نوگرای معاصر ایرانی شناخته شد که در این مسیر بسیار تلاش کرد. او را می توان یکی از پیشگامان هنر نو در نقاشی ایران معرفی کرد که در باب بیان نقد و نظریات نقاشی نو و ترویج این دیدگاه در جامعه، دغدغه ای وصف ناپذیر داشت. او برای تحقّق این هدف، به همراه دوستانش انجمن "خروس جنگی" را تأسیس و مجله ای هم با این نام در سال ۱۳۲۸ منتشر کرد. فعالیت های پراکندهٔ ضیاءپور و تنی چند از نقاشان و شاعران نوپرداز در این انجمن، موجب گرایش نسل جوان به مفاهیم هنر نو شد.

اولین نمایشگاه های نقاشی ایران با وجه نوگرایی، در انجمن های فرهنگی وابسته به سفارتخانه های خارجی برپا شد؛ چون جای دیگری برای عرضهٔ آثار هنری وجود نداشت. انجمن فرهنگی ایران و شوروی و ایران و فرانسه از مهم ترین مراکزی بود که از اواسط دههٔ بیست به بعد امکان به نمایش درآوردن نقاشی های هنرمندان جوان ایرانی را فراهم کرد. ضرورت مکانی مستقل برای ارائهٔ نقاشی نوگرا وجود داشت؛ از این رو محمود جوادی پور و آجودانی در سال ۱۳۲۸ اولین نگارخانهٔ نقاشی را با نام گالری آپادانا تأسیس کردند. این نگارخانه با هدف آشنا کردن مردم با هنر نو، مرکزی برای نمایش آثار هنر جدید شد. فعالیت هنری این نگارخانه چندان به طول نیانجامید و پس از یک سال و اندی تعطیل شد. اما این نگارخانه در طول فعالیتش توانست آثار نقاشان نوپردازی چون جلیل ضیاءپور، هوشنگ پزشک نیا، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری، مهدی ویشکایی، عبدالله عامری و جواد حمیدی را معرفی کند.

"مجلهٔ خروس جنگی و گالری آپادانا هر دو محلی برای بیان اندیشه های نو هنری و تقابل با هنر سنت گرا و ملی داشت. از اواخر دههٔ بیست تا یک دهه پس از آن، برخورد و تزاحم میان گرایش های کهنه و نو فضای هنر معاصر ایران را آکنده بود که در نهایت نوگرایان و نوپردازان در آن به پیروزی رسیدند." (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۵). در یکی از نمایشگاه های گالری آپادانا که در آن آثار حسین کاظمی و جوادی پور به نمایش درآمده بود، جلال آل احمد نقدی قابل تأمل بر آثار نوگرایان نوشت:

"در کارهای کاظمی تاکنون... همیشه نشانه ای از یک تکاپو... دیده می شد. پیدا بود که کاظمی در جست وجو است... و همین بود که ارزش دیگری برای کارهای او ایجاد می کرد. ولی در این نمایشگاه (نمایشگاه آپادانا) دیگر نشانی از آن تکاپو نیست. ... اگرچه از نظر مضمون فکری، از نظر ایده کار بسیار تازه ای است... ولی از نظر فرم و شکل کار تازه ای نیست و من همین را در تابلوی او خواندم. .. ما همهٔ کسانی که در راه هنر قدم برمی داریم، حق داریم- نه- وظیفه داریم که در هر آن

و هر قدمی که برمی داریم شک کنیم. به ارزش کار خودمان، به آنچه درگذشته کرده ایم شک کنیم و بر روی این شک نه برای یأس و نومیدی و بدبینی، بلکه برای بهتر کارکردن و ایجاد هنری ارجمندتر و جاافتاده تر مبنای تازه ای را شروع کنیم. به کاری که کرده ایم قانع نشویم." (آل احمد، ۱۳۲۸: ۴۵).

در میان نقاشان نوگرا، سهراب سپهری از ویژگی خاصی برخوردار بود. برای او شعر و نقاشی ارزشی همپایه داشت. نقاشی او همپای شعرش و شعرش همسو با نقاشی اش به پیش می رفت. او در سال ۱۳۲۸ با هنرهای مدرن آشنا شد و به نقاشی نو پرداخت. اما نقاشی نو او راهی متفاوت با دیگران را پیمود و به او این امکان را داد که در عین نوگرایی، آثاری نوآور خلق کند. سهراب که اهل سرزمین کویری کاشان بود، در آثارش تأثیری عمیق از طبیعت منطقه وجود داشت. این سرزمین در پرورش هنری او نقش بسزایی داشت. طبیعت یکی از موضوعات محوری نقاشی سپهری بود؛ طبیعتی که در آن رشد و نمو کرده و در لایه لایه های ذهنش جا گرفته بود. در واقع، طبیعتی که سپهری به آن می پرداخت، وجهی متفاوت با نقاشان مکتب کمال الملک داشت. "سپهری یک نقاش نوپرداز است و تصور او از نقاشی با تصور همشهری نامدارش کمال الملک، یعنی تقلید دقیق و عکس وار از طبیعت عینی، تفاوت دارد. سپهری به هنر و مکاتب فلسفی خاور دور توجه دارد و روش نقاشی او از این توجه متأثر است." (امامی، ۱۳۵۹: ۹۱). شعار سهراب در نقاشی این بود که "در هر کجای دنیا نقاش می تواند با همهٔ مردم هم کلام شود". او توانسته بود با آثارش همچون شعرهایش حرفی نو بزند و در نقاشی معاصر ایران تحول و دیدگاهی جدید ایجاد کند. این ویژگی او برخاسته از روحیه و درک معنوی اش بود. آثار او فقط به سمت ظاهری نو نظر نداشت؛ بلکه باطن و محتوای آثارش نگاهی عمیق و نو را به نمایش می گذاشت. به تعبیری، می توان ادعا کرد آثار او نوآور بود و با روح مخاطب همدم می شد. اگرچه سهراب سپهری به نسلی از هنرمندان تعلق داشت که در دههٔ چهل رشد کردند، به خوبی توانست همسو با حرکت های نوگرا به هویت ملی اش نیز بپردازد و به رمز هنرنوآور دست یابد که چیزی جز پویایی و تکاپو در عین تکیه داشتن بر ریشه ها و سنت ها نیست. "اینکه در یک پرده جامه های ایرانی، معماری ایرانی و دیدگاه ها و وصفیات زندگی کشور ما دیده شود، دلیل آن نیست که این پرده کاری است صددرصد ایرانی و اصیل، آنچه ارزنده تر است گوهر و پایهٔ کار است که باید دید از آن کدام سرزمین می تواند باشد." (رهنما، ۱۳۵۹: ۱۶). اما داستان برای سایر هنرمندان همچنان در هاله ای از ابهام بود. روند نقاشی در دههٔ سی با سردرگمی، بی هدفی، دنباله روی بدون شناخت از مکاتب غربی و بیش از همه بی هویتی همراه بود؛ به گونه ای که سرخوردگی و بی پناهی هنرمند نوگرا در این اوضاع کاملاً دیده می شد.

بی ینال های نقاشی تهران

در اواسط دههٔ سی، امکان نمایش آثار نوگرا در سطح جامعه به مراکز فرهنگی سفارتخانه ها و شرکت در نمایشگاه دوسالانهٔ بین المللی ونیز محدود بود که فقط عدهٔ بسیار اندکی از هنرمندان ایرانی در آن می توانستند راه یابند. این روند ادامه داشت تا آنکه ادارهٔ هنرهای زیبای کشور تصمیم گرفت با کمک معاونت وزارت فرهنگ و هنر وقت و با یاری یکی از نقاشان نوگرا به نام مارکوگریگوریان، نخستین نمایشگاه دوسالانه را در ۲۵ فروردین ۱۳۳۷ درکاخ ابیض تهران برپا کند. در این زمان، مارکوگریگوریان تازه از ایتالیا به ایران بازگشته بود و اندیشه ها و تفکرات نویی را در سر می پروراند. با استخدام او در وزارت فرهنگ و هنر و گسترش تفکرات و نظریاتش و نیز حمایت های دولتی که از او به عمل آمد، توانست در فرصتی مناسب هنر نو را به عرصهٔ عمومی بگذارد. تشکیل بی ینال نقاشی تهران برای جامعهٔ هنری جوان ایران فرصت مناسبی ایجاد کرد؛ به گونه ای که تصور می شد این حرکت مقدمات ظهور جنبش هنری نو را در کشور رقم زند. "بی شک برگزاری بی ینال ها نقشی مؤثر بر توسعهٔ نقاشی و مجسمه سازی و چاپ دستی و معرفی جدیدترین آثار هنرمندان ایرانی ایفا کرد. ولی این اقدام باعث بروز حرکت های مصنوعی و موقتی در هنر معاصر نیز شد؛ بدین معنا که نوع و شیوهٔ کار برندگان جوایز در هر بی ینال دست کم تا دو سال بعد سرمشق کار هنرمندان جوان قرار گرفت و آنان را از جست وجو و تجربهٔ شخصی بازداشت." (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۳).

به طور قطع، دولت با جدی گرفتن نقاشی نوگرا می توانست موجب رشد فزاینده و چشمگیر این هنر شود. ولی واقعیت آن بود که هنرمندان جوان به جنبش هنری ای روی آورده بودند که از آن آگاهی کافی و اساسی نداشتند و بسیاری از اهداف و اصول اولیهٔ شکل گیری آن ها را نمی شناختند. آن ها فقط به ذوق ظاهر و خلاقیت های آنی و سریع این شیوه های هنری دل خوش کرده بودند و آثارشان هرگز نمی توانست با مردم- مخاطبان اصلی آن ها- ارتباط برقرار کند و بر فرهنگ جامعه تأثیر بگذارد. در واقع، هنرمند نوگرا در این بی ینال موفق شده بود خود را از طبیعت پردازی رها کند. اما با طبیعت گریزی

نه تنها به درستی در وادی خیال و ذهن وارد نشد؛ بلکه فقط به صورت و ظاهر کار توجه کرد و از اهداف و انگیزهٔ دنباله روی مکاتب آوانگارد غربی نیز آگاهی درستی نیافت. هنر نوگرا بدین گونه ادامه یافت و مخاطبان این آثار کسانی جز خود هنرمندان نبودند. اصولاً مردم عادت داشتند به تصاویری توجه کنند و از آن لذت ببرند که بیان مستقیم دارد و به طبیعت پردازی و یا واقع گرایی می پردازد؛ درحالی که نه در بی ینال اول و نه در چهار بی ینال بعدی، میان هنر نو با مردم ارتباطی برقرار نشد و هنرمندان و جامعهٔ هنری کشور برای شناخت مخاطبان خود هیچ تلاشی انجام ندادند؛ زیرا خود، شناخت کاملی از کارهایشان نداشتند. جامعهٔ ایرانی نمی توانست گرایش های نقاشان جوان خود را به جریان های مدرن درک کند و بپذیرد. در نتیجه نه فقط مردم، بلکه منتقدان نیز با جریان و اهداف برگزاری این نمایشگاه و نظریات داوران آن به تندی رفتار کردند: "یک عده از افراد واقعاً بی هنر، بی ذوق، کج سلیقه که فاقد کمترین مایهٔ هنری می باشند با ترسیم چند خط و با استفاده از چند رنگ تهوع آور، اشکال بی معنایی به وجود آورده و نه فقط آن را نقاشی پنداشته، بلکه درصدد افتخاراتی هم برآمده اند." (حاجیانی، ۱۳۳۷: ۲۸۵) موضع گیری نویسندگان در مقابل نقاشان نوگرا و نقد آن ها، بسیار قابل اعتناست. در این باره جلال آل احمد به ایشان چنین خطاب می کند: "اگر در جمع تنگ خویشان چیزی داشتی دیدی و اگر خودی تو را پذیرفت آن وقت دنیا هم می پذیردت... مباد گمان کنی به تار عنکبوت تکنیک غربی چارمیخ شده ای! چون حتی در بی ینال ونیز در غرفهٔ خارجیان می نشانندت و آخر تو با این خارجی بودن چه به دنیای غرب ارمغان می کنی؟ آیا قرار است تو هم مصرف کنندهٔ غرب باقی بمانی؟" (آل احمد، ۱۳۴۳: ۱۵۲).

دومین بی ینال تهران در سال ۱۳۳۹ با همان اهداف افتتاح شد و یک ماه نیز برپا بود. حجم کار و تعداد شرکت کنندگان در این نمایشگاه قابل توجه بود. در این بی ینال ۷۱ هنرمند با ۲۲۲ تابلو و ۱۵ مجسمه و چند اثر نقش برجسته شرکت کردند. اگرچه نوگرایان ایرانی فکر می کردند به دستاوردهای جدیدی در هنر نقاشی رسیده اند، آثارشان همچنان خام و تقلید گونه بود و هیچ گونه حرکت و پیام نوی نداشت. آثار به نمایش درآمده در بی ینال دوم تهران، دو گرایش اصلی نقاشی مدرن ایران را به خوبی نشان می داد: نخست گرایش نقاشان به سمت آبستره بود. البته در بی ینال اول نیز تعداد معدودی آبستره وجود داشت؛ ولی در اینجا گرایش به آبستره به صورت جدی تری دنبال شد و آثار بسیاری به این شیوه به نمایش درآمد.

دومین گرایش، تمایل به کاربرد نقوش و عناصر تزیینی هنرهای سنتی ایران بود که ساده ترین شکل بیان هویت ملی را در خود نشان می داد. این حرکت آغازی برای بیان هویت های سنتی و فرهنگی ایرانی بود که در دههٔ چهل ادامه یافت.

سومین نمایشگاه نقاشی با همان اهداف قبلی در فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۱ درکاخ ابیض برگزار شد. در مقدمهٔ کاتالوگ سومین بی ینال چنین آمده است: "دو بی ینال گذشتهٔ تهران نشان داد که آشفتگی فکر و پیروی از پسند غربیان در هنر معاصر ما سهمی بزرگ دارد. در صورتی که طبع هنرمند ایرانی و مقتضیات جامعهٔ کنونی او، شیوه ای ملی و مستقل را طلب می کند." (مقدمهٔ کاتالوگ سومین بی ینال تهران، ۱۳۴۱). در سومین بی ینال نیز این موضوع به خوبی دیده می شد که حضور هنرمند ایرانی در عرصهٔ جهانی بیشتر از سوی متولّیان و دست اندرکاران امور فرهنگی و هنری کشور صورت می پذیرد، بدون آنکه هنرمند زبان هنر معاصر غرب و اصول و قواعد آن را شناخته باشد.

یکی از اهداف این نمایشگاه های دو سالانه، ترویج هنر ملی بود. در مقدمهٔ کاتالوگ بی ینال سوم نیز تأکید شده بود نقاشان و هنرمندان نوگرا از تقلید کورکورانه و صرف هنر غرب و کپی برداری و بیان مستقیم آن بپرهیزند، به هنرهای سنتی و ملی توجه کنند و شاخصه های آن را در آثار خود رشد دهند. اما در عمل، داوران به گونه ای دیگر ارزیابی می کردند. برگزارکنندگان نمایشگاه برای ارزش گذاری آثار به ذوق و سلیقهٔ داوران غربی و نظریات و ارزیابی های آنان اهمیت بیشتری می دادند تا ضروریات و نیازهای جامعه؛ حتی داوران داخلی نیز بایست خود را همسو با همکاران غربی شان نشان می دادند تا از غافله عقب نمانند.

در میان هنرمندان، آثار منصوره حسینی و ناصر اویسی پیوندی میان مدرنیسم و سنت را در خود داشت. اویسی توجه خود را به نگاره های قاجار معطوف کرده بود و با ترکیب بندی های نوین و ابتکارآمیز، برداشت تازه ای از نقاشی ارائه داد. "این تلاش درحقیقت در زمانی که بیشتر نقاشان نوگرای ایرانی به کپی برداری از جنبش های هنری مدرن و شبه مدرن غربی مشغول بودند، نوعی فرار از تشتّت و بی سروسامانی غوغای مدرنیسم در ایران به حساب می آمد." (سیف، ۱۳۵۶: ۷).

هنر ملی یا هنر سقاخانه ای

از میان نقاشان نوگرایی که سنت و مدرنیست را با هم درآمیختند و در نمایشگاه سوم آثار خود را به نمایش گذاشتند، می توان از حسین زنده رودی، فرامرز پیلارام، پرویز تناولی،

مسعود عربشاهی، قندریز، صادق تبریزی، ناصر اویسی، ژازه طباطبایی و جعفر روحبخش نام برد. کریم امامی- از روزنامه نگاران و منتقدان دهۀ چهل- اولین کسی است که در سال ۱۳۴۱ برای توصیف آثار این گروه از هنرمندان نوگرا- که می کوشیدند پلی میان سنت های ملی مذهبی و نوگرایی ایجاد کنند- اصطلاح نقاشی "سقاخانه" را به کار برد. کریم امامی دربارۀ سقاخانه می نویسد:

"ظهور خط در نقاشی آغاز دهۀ چهل تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. این واژه به کار رفت و بعد از آن تعمیم یافت و به هنرمندانی چه نقاش و چه مجسمه سازی که در کار خود از فرم های سنتی هنر ایران به عنوان نقطۀ شروع و ماده خام استفاده می کردند اطلاق شد. ... نقاشان و مجسمه سازان مکتب سقاخانه، که آنان را هنرمندان سنت گرای نو نیز خوانده اند، بیش از همه در جهت دست یابی به یک هدف قدیمی پیش رفتند؛ یعنی ایجاد یک مکتب هنر ملی که کارهای پدید آمده در لوای آن در عین حال امروزی و هم ایرانی بود. هنردوستان و داوران بی ینال ها ... نسبت به آن واکنش های مثبتی نشان دادند." (دایره المعارف ایرانیکا، ذیل "هنر ایران").

در چنین شرایطی، بی ینال سوم تهران نام مکتب "هنر ملی" یا مکتب "سقاخانه ای" را به خود گرفت. در این بی ینال، بسیاری از عناصر بصری و تصویری و نمادین و حتی رنگ آمیزی در تاریخ هنر و تمدن ایران چون نقوش قال و کاشی کاری و نگارگری مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. علاوه بر آن، هنرمندان به خوش نویسی و پیچ و خم های حروف و کلمات توجه بیشتری نشان دادند که بعدها از آن سبک "نقاشی خط" بیرون آمد. هنرمند در این سبک، هم زمان از خوش نویسی در رنگ و بافت بهره می برد و تلفیقی آزاد با ساختار قانونمند خوش نویسی ایجاد می کرد. حرکت های پرصلابت و شجاعانه ای که در خوش نویسی سنتی ایران وجود داشت، با خطوط راحت و آزاد هنرمند درهم آمیخت و شیوه ای نوین ایجاد کرد. برجسته ترین هنرمند این شیوه، محمد احصایی است.

برگزارکنندگان بی ینال چهارم (۱۳۴۳) متوجه شدند هنر معاصر ایران طی شش سال برگزاری از جهان واقع فاصله گرفته و به ابهام و ایجاز و آبستره روی آورده است. "نتایج معنوی بی ینال های پیشین در این نکته خلاصه شده است که نقاشان ما را از سبک فیگوراتیو دور سازد و به شیوۀ آبستره سوق دهد. ... تعداد نقاشان متمایل به شیوۀ آبستره از سومین تا چهارمین بی ینال به نحوی محسوس رو به فزونی گذاشته اند." (مقدمۀ کاتالوگ چهارمین بی ینال تهران، ۱۳۴۳). هدف برگزارکنندگان بی ینال از این سخنان، فقط گزارش عملکرد سه دورۀ قبل بود و نه اصلاح آن.

در این بی ینال ها بیش از همه به ظاهرِ غربی پسند آثار تأکید، و از شرکت دادن آثار نگارگری یا واقع گرا و یا طبیعت گرا جلوگیری می شد. همچنین برگزارکنندگان در فکر ارسال آثار به بی ینال ونیز و مقبولیت در نظر غربی ها بودند و اصولاً جایی برای طرح مباحث بنیادی هنر، ضرورت ها و خاستگاه های هنر در جامعۀ آن روز و یا ایجاد ارتباط و شناخت با هنر معاصر باقی نمی گذاشتند. به همین دلیل، پس از گذشت شش سال از برگزاری بی ینال ها و صرف هزینه های گزاف، همچنان نمایشگاهی بی مخاطبِ عام بود؛ زیرا مردم آبستره و هنر جدید را همسو با نیازهای خود نمی دیدند و اصلاً درک و شناختی از الفبا و زبان هنر جدید نداشتند. در نظر مردم، "هنر نو" هنری فرمایشی، تحمیلی و حکومتی بود که بیگانه با فرهنگ و خاستگاه های ملی و مذهبی آنان به پیش می رفت. مردم نه تنها از هنر نو استقبال نمی کردند، بلکه در مقابل آن مقاومت نیز می کردند. این جریان سبب شد دو فضای فرهنگی کاملاً جدا و بیگانه از هم در کشور رشد کند.

"متأسفانه نوگرایان افراطی فکر می کردند که می شود قسمتی از فرهنگ یک جامعه را بدون در نظر گرفتن عوامل دیگر به عاریه گرفت و به جامعۀ دیگری پیوند زد. هنوز هم در این تلاش عبث دست و پا می زنند... در اثر این موج مخرب، استعدادهای زیادی پایمال و منحرف شد. فضای آن روز برای هنرمندان پوچگرا بهای زیادی قائل می شد، به طوری که هنر به ابزار مرده و عاری از محتوا تبدیل شده بود." (کاتوزیان، ۱۳۷۱: ۱۳). نقاشی نو ایرانی از بستر فرهنگی خود به سرعت خارج شد و از آن فاصله گرفت. "جامعۀ هنری ایران ضمن استفاده از دستاوردهای هنر نوین اگر به جوهر فرهنگی خود اتکا می کرد، می توانست جهانی شود." (آغداشلو، ۱۳۴۳: ۲۲۲). از این گذشته، چنین استدلالی با هدف های بی ینال برای دست یابی به هنری ملی همخوانی و سازگاری نداشت.

با همۀ ترغیب و کشش به سمت آبسترۀ محض، بسیاری از نقاشان نمی توانستند علاقه به فیگوراتیو و نمایش فرمی اشیاء را در آثار خود به کل نادیده بگیرند و در شک و دودلی باقی ماندند. آن ها خود را از نقاشی فیگوراتیو کاملاً دور نکردند و برای اینکه از قافله عقب نمانند به کار آبستره نیز پرداختند. آل احمد با نقدی تند و حالتی دلسوزانه دربارۀ نقاشی معاصر کشور چنین می گوید: "حرف اساسی من با نقاشان مدرن معاصر این است که اوضاع زمانه دستگاه های دولتی ... از

این زبان گنگ شما و از این رنگ های چشم فریب که چیزی پشتش نیست وسیله ای برای تحمیق خلایق می سازند. این حکم تاریخ است دربارهٔ شما ... وقتی می گویم چیزی پشت پردهٔ رنگی شما نیست، غرضم این است که خاطره ای را در من زنده نمی کند. ارتباطی با این ذهنیات ندارد. جنبشی، جنجالی، تحریکی، ... آخر چیزی یا دست کم همان تجدید خاطره ای. فقط در و دیوار است و شما رنگ می کنید. اما پس دیوارها سست است و این عفریت را بر طاق این ایوان هرچه بیشتر بزرگ کنی پای بست همچنان ویران است." (آل احمد، ۱۳۴۳: ۱۵۰).

پس از بی ینال چهارم، تعدادی از هنرمندان نوگرا برای اثبات موجودیت خود گرد هم آمدند و مکانی را برای نمایش آثارشان انتخاب کردند که "تالار ایران" خوانده شد. این تالار در چهارم تیرماه ۱۳۴۳ با نمایش آثاری از عربشاهی، قندریز، پیلارام، تبریزی، ممیز، جودت، سیروس مالک، رویین پاکباز، قباد شیوا، فرشته مثقالی، هادی هزاوه ای و محمد محلاتی گشایش یافت و پس از مرگ منصور قندریز به "تالار قندریز" تغییر نام یافت.

بی ینال پنجم تهران (۱۳۴۵) با تغییرات زیادی در مقایسه با دوره های قبلی تشکیل شد؛ دو ماه دیرتر از موعد مقرّر بی ینال های گذشته و سه روز پس از گشایش بی ینال ونیز. سیاست های حاکم بر شکل دهی و برنامه ریزی این بی ینال، اهدافی متفاوت با چهار دورهٔ قبل را دنبال می کرد. در این بی ینال علاوه بر هنرمندان ایرانی، هنرمندانی از پاکستان و ترکیه نیز شرکت کردند. محل برگزاری از کاخ ابیض به موزهٔ نوبنیاد مردم شناسی منتقل شد. از دیگر تغییرات، آن بود که این بار وزارت فرهنگ و هنر با همکاری R. C. D پیمان سنتو (پیمان سیاسی- نظامی سه کشور ایران، ترکیه و پاکستان) این بی ینال را برگزار کردند. مشارکت پیمان سنتو در برگزاری این نمایشگاه بسیار غیرمنطقی و سؤال برانگیز بود و از دخالت آشکار خارجیان و سیاست های آنان در شکل دهی هنر نوگرای ایران خبر می داد.

"پنجمین بی ینال تهران از هدف های نخستین خود دوری گرفته و به راهی رفت که سرانجام آن ناپسند به نظر می آمد. بی ینال که شور و حرارتی در هنرمندان پدید آورده بود و اعتباری به نقاشی نو ایران داده بود، به تدریج گرفتار تصمیم های اداری سیاست زده و انتقادهای کوته نظرانهٔ هنرمندان شد و سرانجام ... ابعاد ملی بی ینال را در هم ریخت و بی آنکه به هدف آسیایی خود دست یابد، بازتابی شد از یک پیمان سیاسی نظامی که ... نمی توانست حضور پذیرفته شده ای در محافل فرهنگی هنری داشته باشد." (قضیهٔ بی ینال، ۱۳۴۵: ۱۵).

بی ینال پنجم تهران نیز که آخرین نمایشگاه دوسالانهٔ رسمی و فعال کشور تا قبل از انقلاب بود، نتوانست اثری مثبت از خود به جای گذارد. شاید بتوان برجسته ترین دستاورد این دوسالانه ها را جهت دهی و هدفمندی فعالیت نقاشان نوگرا و دست یافتن به مقبولیت اجتماعی دانست؛ ولی حقیقت آن است که نتوانستند به چنین هدفی برسند. در واقع، آنچه این بی ینال های نقاشی را به هم پیوند می داد، وحدت روش در پیروی از سبک های آوانگارد غربی و آزادی خلق اثر بود.

پس از پنج دوره برگزاری بی ینال ها، نقاش نوگرای معاصر با عدم توجه و حمایت دولت روبه رو شد و در جامعه ای که پذیرای کارهایش نیست، رها شد. در این میان، فقط نقاشانی امکان ادامهٔ فعالیت و ارائهٔ اثر داشتند که به نوعی در ارتباط با مراکز فرهنگی و هنری غرب قرار گرفته بودند و یا آنکه به صورت گروهی حرکت های هنری خود را جهت دهی می کردند؛ مانند جنبش "سقاخانه" و "نقاشی خط".

از نیمهٔ دوم دههٔ چهل، به علت تغییر سیاست حمایت دولت و مؤسسات خصوصی وابسته به غرب، به تدریج نوع تازه ای از هنر در کشور شکل گرفت که کاملاً فرمایشی و سفارشی بود و تحت لوای "جشن های هنر شیراز" تا سال ۱۳۵۷ ادامه یافت. از این زمان به بعد، کم کم گالری ها و مراکز هنری بسیار محدودی در تهران و دیگر شهرهای بزرگ کشور برپا شد؛ مانند گالری هنر جدید، بورگز، سیحون، صبا، مس، لیتو، زروان، زند، سامان و قندریز و... که به نمایش آثار نوگرا می پرداختند و از هنر نو حمایت می کردند. همه تلاش می کردند نقاشی و هنر معاصر نوگرا را از آن وضع آشفته و نابسامان برهانند و راه مناسبی برای آن بیابند. عربشاهی به سال ۱۳۵۱ می گوید: "نقاشی ما اکنون وضع آشفته ای دارد. به هر حال باید در برداشت از سنت محتاط بود؛ چراکه راهی مطبوع دارد و وقتی پای در آن گذاشتی اسیر تکرار می شوی و در انتها به بن بست می رسی." (پاکباز، ۱۳۸۰: ۵۶).

در اوایل دههٔ پنجاه، بیشتر هنرمندان در سردرگمی و گنگی به سر می بردند. آنان برای خلق آثاری که سبک و سیاقی از فرهنگ و سنت ایرانی را در خود داشته باشد، بسیار تکاپو کردند؛ ولی بیش از همه به نقش مایه های تزیینی و ظاهر کهن الگوهای تمدن ایران پرداختند. بسیاری دیگر از نقاشان "زیر لوای نگرش جهانی به هنر تا مرزهای تقلید محض از سبک های غربی پیش رفتند. در واقع سیاست های فرهنگی عصر محمدرضاشاه به تمامی گرایش های هنری فارغ از تعهد اجتماعی میدان داده بود." (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۱۹).

تلاش هنرمندان نوگرا برای مطرح شدن در جامعه به این شیوه ادامه داشت تا اینکه در سال ۱۳۵۳ گروهی به نام "گروه آزاد نقاشان و مجسمه سازان" توسط مارکو گریگوریان، غلامحسین نامی، مرتضی ممیز، فرامرز پیلارام، سیراک ملکونیان، مسعود عربشاهی و عبدالرضا دریابیگی در تهران شکل گرفت که حدود چهارسال فعالیت داشت. "اینان... به اتفاق هنرمندان مدعو آثارشان را با عناوین آبی (۱۳۵۴) و گنج و گستره (۱۳۵۴) در تهران به نمایش گذاشتند. گروه همچنین به منظور معرفی کار خود در نمایشگاه های بین المللی بال سوئیس (۱۳۵۵) و واش آرت (۱۳۵۶) شرکت کرد. تشکیل گروه آزاد و فعالیت آن را می توان بازتابی از جریان کانسپچوال آرت در هنر معاصر ایران دانست." (پاکباز، ۱۳۸۰: ۳۰).

از نیمهٔ دههٔ پنجاه، حمایت و جهت دهی هنری انجمن فرهنگی ایران و آمریکا آن چنان زیاد بود که هنرمندان نوگرای معاصر ایرانی امکان آن را می یافتند در نیویورک و واشنگتن به طور متناوب آثار خود را به نمایش گذارند و از حمایت های دولت آمریکا بهره مند شوند. در اردیبهشت ۱۳۵۶، پانزده هنرمند نوگرای ایرانی در نمایشگاه Wash Art واشنگتن شرکت کردند. به این هنرمندان سالن بزرگ D.e .Armory اختصاص داده شد تا آثار خود را در آن به نمایش درآورند. تعداد زیادی از این پانزده هنرمند عضو "گروه آزاد نقاشان و مجسمه سازان" بودند. با گشایش موزهٔ هنرهای معاصر ایران در سال ۱۳۵۶، امید آن می رفت تا نقاشی معاصر ایران ثبات و قوّت بیشتری یابد. در ابتدا این موزه به معرفی آثار معاصر غرب پرداخت و از اهداف اصلی آن، آشنایی جامعهٔ هنری با دستاوردهای جنبش های مدرن و پست مدرن غرب به ویژه آمریکا بود. در واقع، سیاست فرهنگی دورهٔ محمدرضا شاه، سوق دادن هنرمندان به سمت نحله های غربی و آمریکایی بود. این حرکت از نیمهٔ دوم دههٔ پنجاه به صورت گسترده تری در حال شکل گیری بود که با وقوع انقلاب اسلامی به هم ریخت و هنر کشور در مسیری کاملاً متفاوت با آن شکل گرفت و ادامهٔ حیات داد.

پس از به ثمر نشستن انقلاب، نقاشی نوگرا نتوانست پشتوانهٔ هنری غنی، قابل اعتماد و راهسازی را برای هنرمندان انقلابی جوانی فراهم آورد که به دنبال هویت و استقلال هنری بودند. در واقع، نقاشی نوگرا بیشتر هنر دست پروردهٔ طاغوت قلمداد می شد و نزد مردم منفور بود.

اگر هنرمندان نوگرا به جوهر درونی و هویت فردی و ملی خود دست می یافتند و بر اساس آن اثری می آفریدند، تأثیر و ماندگاری هنرشان به مراتب بیشتر می شد. وجه نوآوری و شناخت ویژگی های نوآورانه از وجوه دیگری است که از منظر هنرمند نوگرا نادیده انگاشته شد. انگیزه و هدف اصلی کار برای بسیاری از هنرمندان، به تحسین و تشویق دیگران وابسته بود. این امر به یقین موجب ضعف و پراکندگی در آثارشان، و مانع از شکل گیری جنبش هنری مستقل می شد. برای بسیاری از هنرمندان فاصله تا نتیجه و بایدها بسیار بود. اینان بیشتر به صورت و روش های اجرا دل خوش کرده و در نتیجه از محتوا و نوآوری دور مانده بودند.

نتیجه گیری

معضل اصلی نقاشی نوگرای ایران در سه دههٔ اول قرن چهارده هـ. ش. این بود که بر اساس ضرورت های اجتماعی و زیباشناختی آن دوران شکل نگرفت و بیش از آن، مقلّد سبک های هنر آوانگارد غرب بود. برداشت خام دستانه و ناشیانه از جنبش های هنر مدرن غرب از ضعف های بزرگ این حرکت هنری به شمار می رفت. نقاشی نوگرا از محتوای عمیق و فرهنگ اصیل خود فاصله گرفت، به سنت ها و داشته ها پشت کرد و به منظری فراسوی واقعیت ها و بایدها نظر کرد. در وجه نوگرایی، نقاش معاصر بر ذهنیت و عالم خیال تکیه می زد؛ اما در اجرا، به تجربیات شیوه های آوانگارد غرب توجه کرد و بر چرایی خلق آثار کمتر تمرکز نمود. اگر نقاش معاصر همسو با خاستگاه های جامعه و ضروریات فرهنگی آن پیش نرود، به یقین نمی تواند حرفی نو برای جامعهٔ خود داشته باشد. بیشترین توجه نقاشی نوگرا به مقبولیت در بازار جهانی و خوشامد داوران غربی معطوف می شد تا اینکه تعاملی در جهان هنر ایجاد کند و یا آنکه به عنوان شیوه ای مستقل خود را در دنیا مطرح کند.

مسلم است که هنرمند هیچ گاه به دور از ارزش ها و معیارهای زیبا شناسانهٔ زمانهٔ خود نمی تواند به فعالیت و آفرینش هنری بپردازد. روح او با زمان و جامعه پیوند خورده و عجین است. دست یابی به وجه نوآوری در اثر هنری، یعنی دریافت عمق و معنایی خارج از محدودیت ظرف زمان و مکان که برای تداوم و بقای اثر هنری ضرورتی تام دارد. در نقاشی نوگرا به این امر بی توجهی یا کم توجهی شد. نقاشی نوگرای ایران بیشتر هنری فرمایشی و حکومتی بود. این هنر چون با نیازهای فرهنگی مردم بیگانه و ناهمگون بود و جایگاهی هم شأن خود در جامعه نیافت، نتوانست پس از تغییر ساختار سیاسی در کشور نیز پشتوانهٔ هنری محکمی قلمداد شود و همسو با خاستگاه های انقلابی جامعه حرکت کند.

اصولاً اگر در این مقاله به مبحث نوآوری پرداخته شد، ازآن رو بود که نوآوری به ماندگاری و بقای اثر هنری توجه دارد؛ ولی نوگرایی وجهی روبنایی برای نقاشی است که توان ماندگاری و رفع کاستی ها و خلأها را از آن نمی توان انتظار داشت. در هنر نقاشی معاصر کمتر به نوآوری محتوایی و بیشتر به نوگرایی صوری -که در شیوهٔ اجراست- پرداخته شد. به یقین، اگر وجه نوگرایی را- که به صورتِ اثر توجه دارد- با نوآوری- که وجهی باطنی در اثر است- بشناسیم و در خلق آثار به کار بندیم، می توانیم شاهد حرکت های هنریِ مستقل با ارزش های ملی باشیم. از سوی دیگر، نقاشی نوگرا باید با رویکرد به هویت اصیل فرهنگی و ملی تحولی اساسی در جامعهٔ هنری امروز ایجاد کند.

منابع

۱- آغداشلو، آیدین، (۱۳۷۸)، پیدا و پنهان، پدیده، تهران.
۲- آغداشلو، آیدین، (۱۳۵۶)، هنر ایرانی با الهام از عقاید دینی و مذهبی، موزهٔ نگارستان.
۳- آغداشلو، آیدین، (۱۳۴۳)، هنر و اندیشه، چهارمین بی ینال تهران، ش ۲.
۴- آغداشلو، آیدین، (۱۳۷۱)، از خوشی ها و حسرت ها (گزیده مقالات)، فرهنگ معاصر، تهران.
۵- آل احمد، جلال، (۱۳۵۸)، ارزیابی شتابزده، رواق، تهران.
۶- آل احمد، جلال، (۱۳۲۸)، "در آپادانا با قاب های هیزمی"، روزنامهٔ ایران، (یکشنبه ۲۸ اسفند).
۷- آل احمد، جلال، (۱۳۵۸)، غربزدگی، رواق، تهران.
۸- آل احمد، جلال، (۱۳۴۱)، کتاب ماه کیهان، (شهریور).
۹- آل احمد، جلال، (۱۳۴۳)، مجلهٔ اندیشه و هنر، (مهر).
۱۰- اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر، (۱۳۷۹)، اوج های درخشان هنر ایران، ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، آگه، تهران.
۱۱- ادارهٔ روابط بین المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور، (۱۳۳۹)، کاتالوگ دوم بی ینال تهران، فروردین- اردیبهشت.
۱۲- امامی، کریم، (۱۳۵۹)، پیامی در راه، طهوری، تهران.
۱۳- امامی، کریم، (۱۳۵۶)، سقاخانه کاتالوگ نمایشگاه، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران.
۱۴- امامی، کریم و غلامحسین نامی، (۱۳۷۵)، برگزیده آثار ۱۳۷۳-۱۳۴۰، نشر هنر ایران، تهران.
۱۵- امدادیان، یعقوب، (۱۳۷۹)، به باغ همسفران، حسین کاظمی، سهراب سپهری، هوشنگ پزشک نیا، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران.
۱۶- پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان، (۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرای ایران، حسین زنده رودی، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران.
۱۷- پاکباز، روئین، (۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرای ایران، مسعود عربشاهی، موزهٔ هنرهای معاصر ایران، تهران.
۱۸- پاکباز، روئین، (۱۳۷۹)، نقاشی ایران از دیرباز تاکنون، نارستان، تهران.
۱۹-"جهان دانش و هنر"، (۱۳۳۸)، مجلهٔ سخن، دورهٔ ۱۰، ش۸، تهران.
۲۰- حاجیان، جعفر، (۱۳۳۷)، "نامه ای دربارهٔ بی ینال تهران"، مجلهٔ سخن، دورهٔ ۹، ش۳، تهران، صص۲۸۳-۲۸۶.
۲۱- دالی، سالوادور، (۱۳۳۳)، مجلهٔ سخن، (مهر).
۲۲- دریابندری، نجف، (۱۳۵۱)، "هوشنگ پزشک نیا، نقاش فقط نقاش"، روزنامهٔ کیهان، (دوشنبه ۲۰ آذر).
۲۳- ستاری، جلال، (۱۳۷۴)، ماهنامهٔ کلک، ش۶۴-۶۶. (فروردین- تیر).
۲۴- ستاری، جلال، (۱۳۷۴)، مجلهٔ آدینه، ش۹۹ و ۱۰۰..
۲۵- سعیدآبادی، جواد، (۱۳۸۴)، انتخابی از آثار نقاشان معاصر ایران، یساولی، تهران.
۲۶- سهیل خوانساری، احمد، (۱۳۶۸)، کمال هنر، احوال و آثار محمد غفاری کمال الملک، علمی، تهران.
۲۷- سیار، پرویز، (۱۳۸۱)، نقاشی ها و طرح های سهراب سپهری، سروش، تهران.
۲۸- سیف، هادی، (۱۳۷۶)، شور عشق، مروری بر آثار سید علی اکبر صنعتی، نگار، تهران.
۲۹- شیروانلو، فیروز، (۱۳۵۷)، هنر ایران، اندیشه های مینوی، اوستا، زرتشت، سرای نیاوران.

۳۰- فیشر، ارنست، (۱۳۶۳)، ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ترجمهٔ شیروانلو، تهران.
۳۱- "قضیهٔ بی ینال"، (۱۳۴۵)، نگین، ش۱۴، تهران، مرداد.
۳۲- کاتوزیان، مرتضی، (۱۳۷۱)، آثار نقاشی مرتضی کاتوزیان، نگار، تهران.
۳۳- کلانتری، پرویز، (۱۳۷۷)، "بو کنیم اطلسی تازهٔ بیمارستان را"، روزنامهٔ آریا، (شنبه ۱۷ مرداد).
۳۴- کمال الملک، محمد، (۱۳۸۲)، کمال الملک، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.
۳۵- گلستان، ابراهیم، (۱۳۵۱)، "پزشک نیا"، مجلهٔ تماشا، (۱۴ دی).
۳۶- گودرزی، مرتضی، (۱۳۸۳)، بررسی تاریخ نقاشی ایران، سمت، تهران.
۳۷- مجابی، جواد، (۱۳۷۶)، پیشگامان نقاشی معاصر ایران، هنر ایران، تهران.
۳۸- مجلهٔ طاووس، (۱۳۸۱)، ش ۳ و ۴ و ۵ و ۶.
۳۹- مجله کلک، (۱۳۷۳)، نمایشگاه عربشاهی، ش۵۴، (شهریور).
۴۰- مجله نقش و نگار، (۱۳۳۹)، ش۷.
۴۱- مهاجر، مصطفی، (۱۳۷۹)، "نمایشگاه بزرگ بی ینال های نقاشی تهران"، مجلهٔ هنرهای تجسمی، ش ۱.
۴۲- میرهادی، توران و حسن ملکی، (۱۳۸۲)، برگزیده ای از نقاشی های پرویز کلانتری، زرین و سیمین، تهران.
۴۳- نادرپور، نادر، (۱۳۴۵)، نقاشی های معاصر ایران، ناصر اویسی، مروارید، تهران.
۴۴- "نظری به نمایشگاه هنر های زیبای ایران"، (۱۳۲۵)، پیام نو، ش ۱۰-۱۱، (مرداد).
۴۵- یساولی، رضا، (۱۳۷۹)، برگزیده ای از آثار اساتید و نگارگران معاصر ایران، یساولی، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی