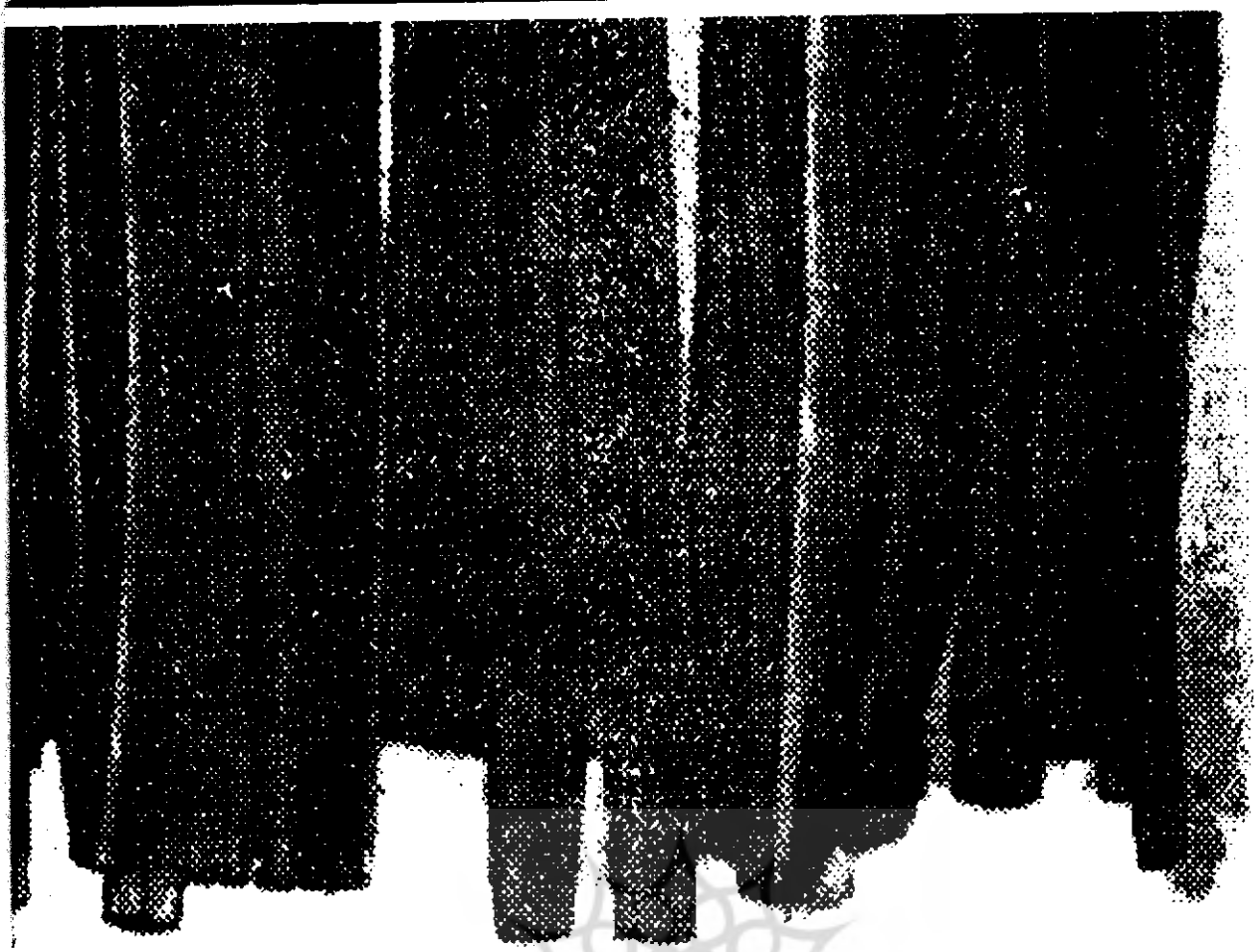


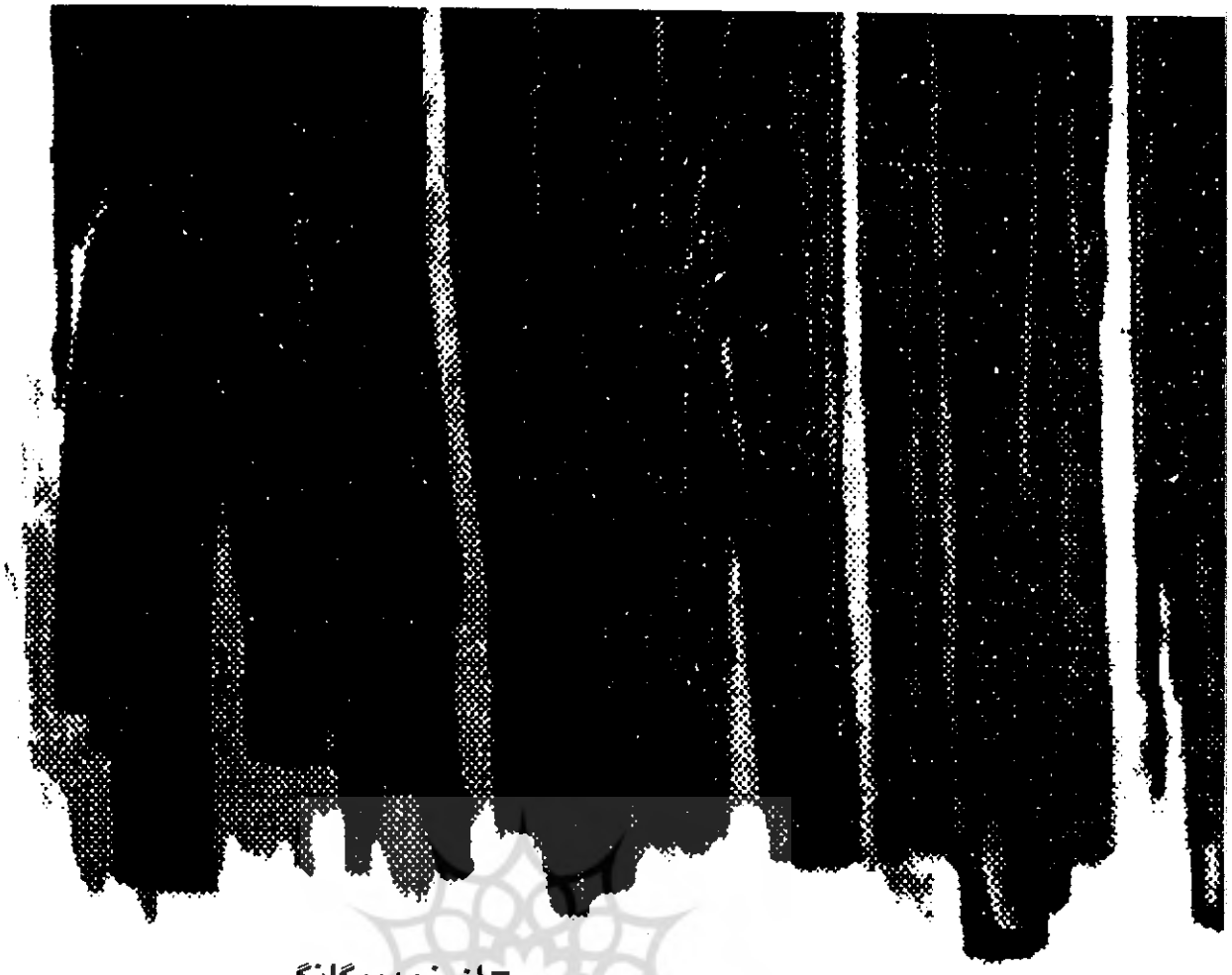
مقدمه‌ای بر

اوج و نزول نقاشی مدرن در ایران

■ بخش اول :
سالهای پیش از انقلاب

● احسان اعتمادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



■ از خودبیگانگی

پس از گرایش نسبتاً وسیع نقّاشان ایرانی به جریانات مدرن نقّاشی در دهۀ ۳۰، چشم‌انداز مدرنیسم در ایران دهه‌های بعد، ۴۰ و ۵۰، خود را موفق نشان می‌داد. اگرچه این موفقیّت تنها برای هنرمند معنا داشت و مردم و مخاطبان وی از این امر برکنار بودند در دورۀ سی‌سالۀ مذکور بود که هنرمند ایرانی حقیقتاً خود را از قید و بند سنن فرهنگی خویش آزاد یافت ؛ چنانچه اساساً نقّاشی سنتی را به فراموشی سپرده و غیر از خاطره‌ای کُنگ چیزی از آن با خود نداشت. از سوی دیگر، مدتی بود که خود را از سنت دست و پاگیر نقّاشی ناتورالیستی ـ میراث کمال‌الملک ـ نیز تا حدود زیادی رهانیده، و دریافته بود که آنسوی جهان ناتورالیسم دنیای نوینی وجود دارد. بدینسان، او با توسل به هر دستاویزی می‌کوشید تا این جهانِ نوینِ در حال تکاپو را کشف کند و تا آنجا که می‌تواند عقب‌ماندگی خویش را از کاروان آن جبران کند. چنین بود که «هر کس به جایی رجوع می‌کرد و بدل هر سبک و الگوی هر هنرمند غربی» یکی پس از دیگری در ایران ظهور می‌نمود.[1]

ظهور پیاپی سبکهای هنری به تقلید از

"البته در شب افتتاح هر نمایشگاه ،
به‌برکت مهمانی‌های کوکتل
و پذیرایی کامل ،
علاقه مندان نقاشی ده برابر می شود
و جای سوزن انداختن نیست" !

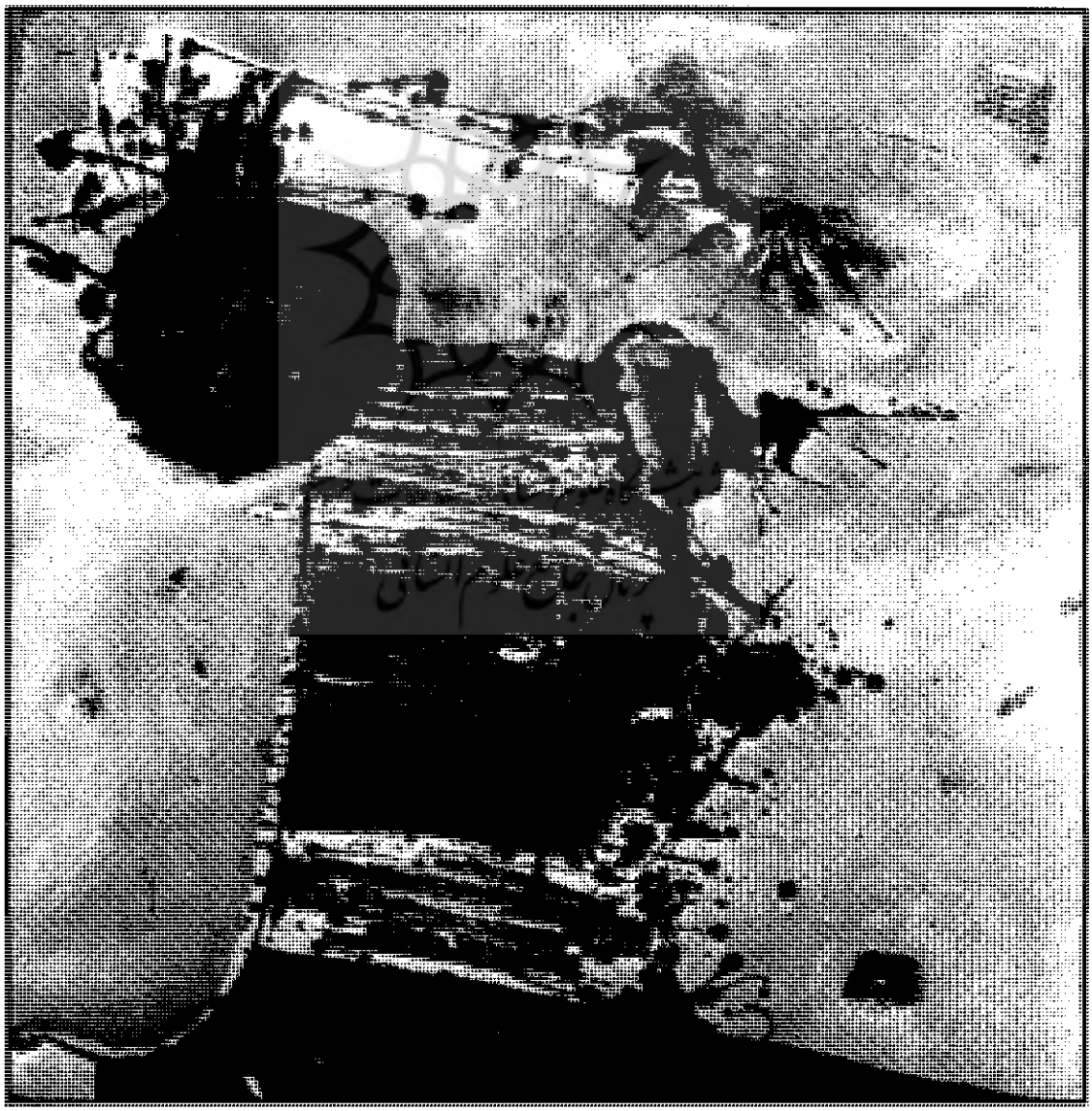
جریانات هنر مغرب زمین از یکسو، و بی‌توجهی به بستر فرهنگی قوم ایرانی و مخاطبان از سوی غالب هنرمندان ایرانی از سوی دیگر، باعث ظهور بازار آشفته‌ای از مدرنیسم در قلمرو هنر معاصر ایران گردید. استاد آیدین آغداشلو، یکی از منتقدین و نقّاشان معاصر ایرانی، دربارهٔ نسلی از نقّاشان ایرانی که در سالهای پس از ۱۳۴۰ رشد کردند و مشخصهٔ اصلی آنها گرایش شیفته‌وار به مدرنیسم بود چنین می‌نویسد: «این نسل به آسودگی‌هایی دست یافت که ماحصل تلاش نسل پیشین بود: شاعرانش کمتر پروا، یا الزام رعایت ردیف و قافیه و الباقی موارد اختلاف با نسل پیش را داشتند و نقّاشانش سعی می‌کردند ـ و چه سعی جانکاهی ـ تا کل دورهٔ یکصدسالهٔ هنر جدید غرب را در یک دهه مرور و عرضه کنند ـ و حاصل، چه اغتشاشی شد!» [۲] او بر این نکته تأکید می‌کند که نسل دهه‌های ۴۰ و ۵۰، در آن سالها، در آن «هیاهو و غوغا»، کمتر مجال یافت تا خود را درست ارزیابی کند و بازیابد و آنچنانکه شایسته‌اش بود، آنچه را که شایسته‌اش بود، عرضهٔ مردمان و مخاطبانش کند. نقّاش ایرانی، بیشتر از آنکه در فکر «سرزمینی» بودن باشد در اندیشهٔ «جهان‌زمینی» بود و برای این جهان‌زمینی بودن و جهانی شدن به هر جا دست می‌انداخت. بدینسان، او تلاش می‌کرد تا ضمن جبران عقب‌ماندگی خود در این زمینه، از قافلهٔ مدرنیسم عقب نماند اگرچه این جبران عقب‌ماندگی، به قیمتِ از دست دادن مردم و مخاطبانش، و بستر فرهنگی‌اش منجر شود. چنین شد که مثلاً منتقد دههٔ ۷۰، مدرنیسمی را که بی‌توجه به شرایط تاریخی و فرهنگی قوم ایرانی ظهور نموده بود. «عاریتی، حرامزاده و وارداتی» نامید و تأکید نمود «اگر مدرنیسم در جوامع اروپائی به معنای نفی سنن پوسیده و نوعی سنت‌آفرینی مستمر و پویاست، در اینجا [ایران] همچون کالایی وارداتی ـ چیزی در حد صنعت مونتاژ و ایران ناسیونال ـ بود». [۳] البته این «واردات» در قلمرو هنر، برای نسلی از هنرمندان نوگرای ایرانی که به منظور متحول نمودن نقّاشی معاصر ایران، به هنر غرب گرایش عمیق یافته بودند نه تنها امری چندان نکوهیده و مذموم نبود بلکه بسیار هم پذیرفتنی و موجه جلوه می‌کرد، اگرچه غرض آنها بیشتر بهره‌گیری از تکنیک و فرم بود. آنچه «غلامحسین نامی» یکی از نقاشان در اواخر دههٔ پنجاه گفته بود می‌تواند نمونهٔ اندیشه بسیاری از نقّاشان مدرنیست ایرانی در این باب محسوب شود: «همانطور که ما ناچاریم هواپیماهای جت و یا دستگاههای آب‌میوه‌گیری را از خارج وارد کنیم مجبور به وارد کردن تکنیکهای هنری نیز هستیم». [۴] البتّه بدون تردید مقایسه‌ای چنین ساده، میان تکنیک صنعتی و تکنیک هنری که از دیدگاه هنرمند نسبت به جهان برون و درون خویش برمی‌آید، چندان محکم و منطقی به نظر نمی‌رسد و از آنجا که هر تکنیک هنری می‌تواند حاصل بار فرهنگی خاصی باشد لذا «وارد کردن تکنیک» بی‌هیچ زمینه‌سازی فرهنگی و هنری می‌تواند فاصلهٔ میان هنرمندِ جهان سوم با مردم که همچنان به بسیاری از سنت‌های فرهنگی خویش بسته و وابسته‌اند را بیش از پیش عمیق‌تر کند. چنانچه فاصلهٔ عریض و عمیق میان هنرمند و اجتماع، یا به عبارتی نقّاشان و مردم در دههٔ پنجاه در ایران، نمونهٔ بارز آن بود.

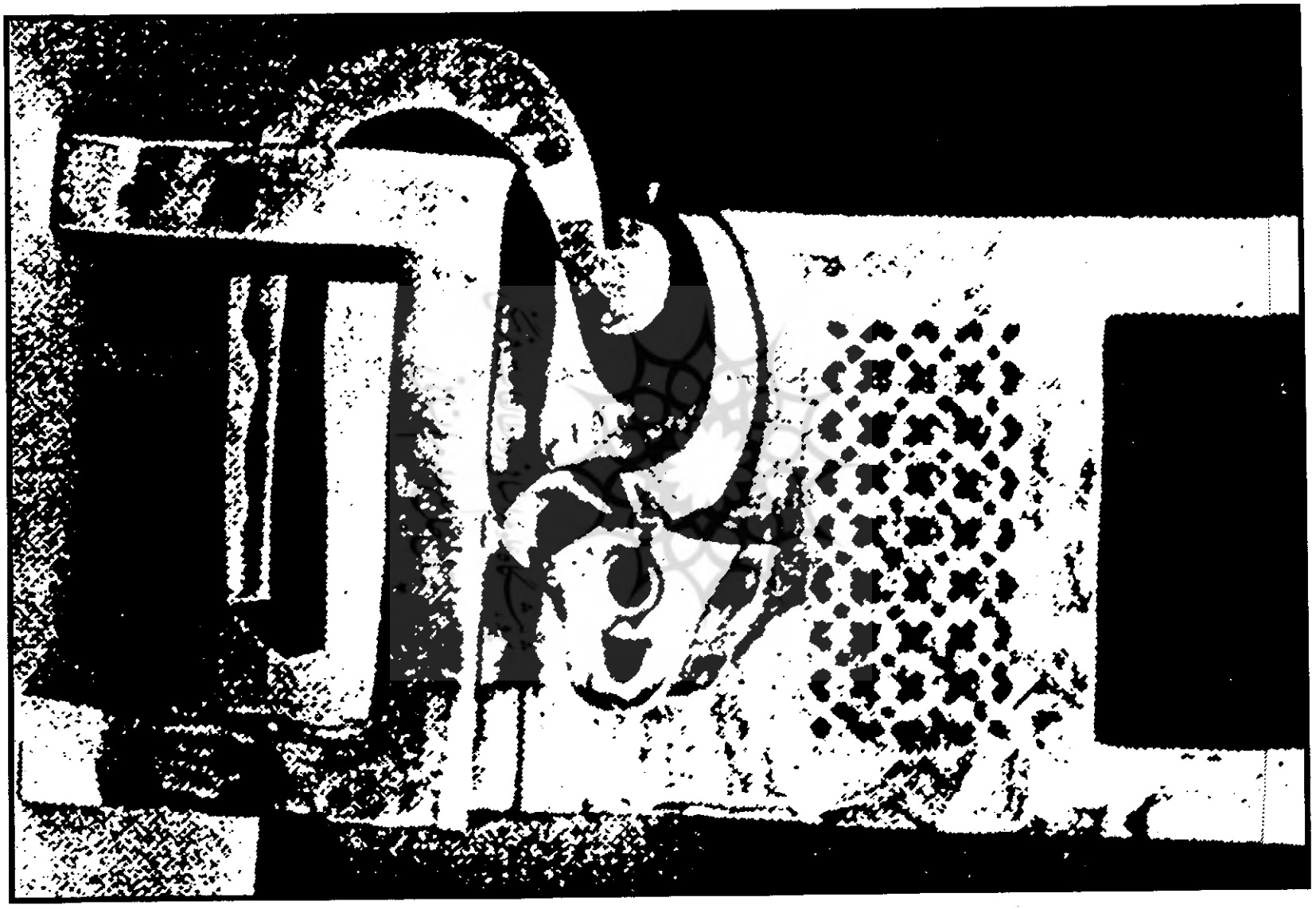
بدیهی بود که روی آوردن شیفته‌وار هنرمند ایرانی به ظواهر هنر غرب، موجب دورافتادن او از بستر فرهنگ قومیِ خویش از یکسو، و بیگانه ماندن او با معنا و محتوای عمیق هنر غرب از سوی دیگر می‌گردید. آغداشلو از آن سالها و هنرمند ایرانی آن دوره ـ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ـ چنین، یاد

«بینندهٔ آثار نقّاشی در ایران «سرخورده» شده است. او برای خود فقط این حق را دیده که چند لحظه از نمایشگاه دیدن کرده و به زندگی روزمره خود ادامه دهد.»

می‌کند: «آنچه بود دورافتادگی بود و بیگانگی، روشنفکر و هنرمند این دوران همانقدر از تأثر پوچی بیگانه ماند که از تعزیه،[۵] همانقدر از کوبیسم دور بود که از مینیاتور کمال‌الدین بهزاد. بیگانگی گسترده بود و مفری نبود».[۶] در چنین فضایی بود که توجّه به سنت و ظواهر فرهنگ گذشته و رجعت به اصل هم حاصل قابلی نداد. چراکه هنرمند ایرانی از اصل هم پرت و دورافتاده بود و غریبه؛ و «حاصل غریبگی»، به قول آغداشلو، «اغلب جعلی و بنجل می‌شود».[۷] فعّالیّت بیش از ده سالهٔ نگارخانهٔ ایران (قندریز) و هنرمندان وابسته به آن نمودار این ادعای اخیر است.

نگارخانهٔ ایران (قندریز) در ۱۳۴۳ به همّت منصور قندریز، مرتضی ممیز، سیروس مالک، صادق تبریزی، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی، محمدرضا جودت، قباد شیوا، فرشید مثقالی، روئین پاکباز، هادی هزاوه‌ای و محمد محلاتی تشکیل شد. این نگارخانه، برنامه‌هائی به منظور بررسی





«مردم به بازدید از گالری‌های تهران تمایل نشان نمی‌دهند. شهر تهران، بدون توجه به گالری‌های نقّاشی به حیات خود ادامه می‌دهد.»

مسائل هنری جهان و ایران، و بررسی سنت‌های فرهنگی و هنری گذشته ایران ترتیب داده و به خصوص در مسئله «بازیابی اصالت‌های ملّی و تحلیل تأثیرات هنر غرب در معاصر ایران» به کنکاش پرداخت. «هدف کلی آن، تشخیص نقطهٔ آغاز برای حرکتی سالم در جهت پی‌ریزی هنر ملّی بود». [۸] امّا این گروه، علیرغم مباحثات نظری فراوان و تجربیات علمی و تلاشهای پرشور و حرارت، نتوانستند عملاً راه به جایی ببرند. عدم موفقیّت آنها نه تنها به دلیل این بود که «شناخت اعضای گروه نسبت به هنر گذشته ایران و مسیر تحول هنر غرب ناکافی بوده، که به علّت این بود که اساساً این گروه در یک شکل جامد و انتزاعی، و بدون نگرش منطقی به روند حرکت جامعهٔ ایران به راهجویی می‌پرداخت». [۹] نتیجتاً، همهٔ تلاشهای این مرکز «علیرغم تمام صداقتی که در آن موج می‌زد» به بن‌بست رسید. «اگر هدف، دستیابی به هنری بود که مناسبات راستین و پرمایهٔ فرهنگی داشته باشد و بتواند نقش واقعی و سازنده، همانند نقش هنر در ادوار پیشین ایران بیابد در بیش از ده سال فعّالیّت این مرکز محصولی که از مجموع کارهای نظری و عملی به دست آمد نوع دیگری از «هنر برای هنر» بود که نه ریشه در سنت فرهنگی داشت و نه در شکل‌گیری و سازندگی فرهنگ امروز ایران نقشی می‌توانست ایفا کند». [۱۰]

تقلید از فرآورده‌های فرهنگی و هنری غرب و عدم توجّه به سنت‌های گذشتهٔ هنری و فرهنگ قوم ایرانی مهمترین ایرادی بود که به جریانات هنری و هنرمندان نوگرا، خصوصاً در اوج ظهور مدرنیسم در ایران، یعنی دههٔ پنجاه، می‌توانست وارد باشد. البتّه برای تعداد بسیاری از هنرمندان نوگرا، توجّه به سنت‌های هنری گذشتهٔ ایران، چندان مورد پذیرش نبود و آنها می‌خواستند بی‌توجّه به گذشته و حتّی رد کردن آن به اصطلاح طرحهائی نو دراندازند. نمونهٔ آنها و این بینش، برپائی نمایشگاه «نگاهی به هنر معاصر ایران» در آخرین سال دههٔ چهل بود: در پائیز ۱۳۴۸ در تهران، گالری نگار با همکاری گالری سیحون نمایشگاهی با عنوان «نگاهی به هنر معاصر ایران» برپا نمود. در این نمایشگاه تابلوهایی از ۱۳ نفر از نقّاشان (بهمن محصص، بهجت صدر، ابوالقاسم سعیدی، حسین زنده رودی، پرویز تناولی، مریم جواهری، کامران کاتوزیان، معصومه سیحون، فرامرز پیلا رام، مسعود عربشاهی، لیلی متین دفتری، غلامحسین نامی و چنگیز شهوق) عرضه شده بود. در یادداشتی به امضای افسانهٔ بقایی و معصومهٔ سیحون که بر این نمایشگاه نوشته شده چنین آمده بود: «دو هزار سال چشم به راه ماست. در انتخابات گذشته زیستن بس است! ما باید بیست قرن را جوابگو باشیم. انقلاب هنری ما شروع شده، و ما شاهدان پیشگویی تاریخ هستیم. [...] از «مانی» تاکنون چه کرده‌ایم؟». [۱۱] البته اظهارنظری اینچنین، به شدت مورد انتقاد نیز واقع گردید. چنانچه منتقد مجله «سخن» با اشاره به گفته یکی از جامعه‌شناسان که گفته بود: «تعداد مردگان از زندگان بیشتر است و همیشه مردگان بر زندگان حکومت می‌کنند» نوشت: «در هیچ جای دنیا «فرهنگی تازه» نه وجود دارد و نه خواهند داشت و فرهنگ نیست مگر میراث گذشته به اضافهٔ سرمایهٔ حال». [۱۲]

«علیرغم اینکه کارهای من مرتباً از طریق جراید معرفی می‌شوند به هیچ وجه در هفته بیش از ۳۰ نفر به نمایشگاه نمی‌آیند.»

■ شکاف میان هنرمند و مردم، و سردی بازار هنر

به هر حال شیفتگی نقّاشان مدرنیست ایرانی به فرآورده‌های هنری نوین غرب، عدم توجّه به فرهنگ عمیق ایران، قطع پیوند هر چند سطحی با گذشتهٔ قوم ایرانی و عادات و اخلاق و تاریخ وی، و عدم درک و ارتباط با نیازهای فرهنگی روز جامعهٔ ایران در دهه‌های چهل و پنجاه، موجب به وجود آمدن فاصلهٔ هرچه بیشتر میان آنها و مردم گردید. چنانچه در نیمهٔ دوم دههٔ پنجاه که جامعهٔ هنرهای تجسّمی ایران شاهد حضور بلامنازع نقّاشان مدرنیست بود این شکاف و فاصله میان هنر و هنرمند از یکسو و مردم از سوی دیگر به شدّت خود را نشان داد. حمید ساهر، مدیر گالری نقش در تهران در ۱۳۵۶، بیان نموده، مؤید این نظر است: «بینندهٔ آثار نقّاشی در ایران «سرخورده» شده است. او برای خود فقط این حق را دیده که چند لحظه از نمایشگاه دیدن کرده و به زندگی روزمره خود ادامه دهد. ما همواره شاهد بوده‌ایم که بین خلاقیّت هنرمندان و ذهن مردم ـ برای پذیرش ـ فاصله‌ای بوده امّا حالا ملاحظه می‌شود که گاهی درهٔ عمیقی بین امید به وجود می‌آید».[۱۳] وی بر این نکته تأکید نموده که تماشاچی ایرانی به آثار عرضه شده علاقه نشان نداده و اساساً با محیط گالری‌ها و آثار به نمایش درآمده «احساس عدم صمیمیّت» می‌کند. یا چنانچه در ۱۳۵۶، قاسم حاجی‌زاده، یکی از نقّاشان در میزگردی از نقّاشان و دست‌اندرکاران هنرهای تجسّمی، بر این نکته تأکید می‌ورزد که علیرغم ازدیاد گالری‌ها و فعّالیّت‌های بسیاری که در زمینهٔ موزه‌سازی و تأسیس مراکز هنری صورت گرفته، هنر و خصوصاً نقّاشی در زندگی مردم ایران حضور ندارد و «عملاً از علاقه و گرایش مردم به هنر به ویژه نقاشی کاسته شده است».[۱۴] و این همه در حالی بود که با توجه به حمایت دستگاههای فرهنگی و هنری و خصوصاً خود فرح پهلوی به عنوان مشوق اصلی هنر مدرن در آن سالها، ظاهراً می‌بایست اهمّیت هنر ـ خصوصاً هنرهای تجسّمی ـ بیشتر مورد توجّه و علاقه مردم قرار گیرد. امّا به دلیل همان عدم ارتباط نقّاشی مدرنِ ظهور یافته در ایران و تفاوتِ بینش و خاستگاه هنرمندان این رشته با مردم و فرهنگ و باورهای آنها، نقاشی روزبه‌روز به عنوان عنصری روشنفکرانه و جدا از دنیای مردم ایران در این دوره تلقی می‌گردید و از علاقه مردم نسبت به این هنر کاسته می‌شد.

در گزارشی که در ۱۷ دی ۱۳۵۴ در روزنامهٔ رستاخیز به چاپ رسید چنین آمده بود: «مردم به بازدید از گالری‌های تهران تمایل نشان نمی‌دهند. شهر سه میلیونی تهران، بدون توجه به گالری‌های نقّاشی به حیات خود ادامه می‌دهد. مردم این شهر جدا از تعداد محدودی هنردوست و علاقمند به گردآوری تابلوهای نقّاشی، اشتیاقی به بازدید از نمایشگاههای نقّاشی ندارند».[۱۵] حرفهای خانم عاطفه گرگین، منتقد هنری مجلهٔ تماشا، مصداق دیگری بر عدم علاقه و توجه مردم به آثار نقّاشی در آن سالهاست. وی با اشاره به اینکه تماشاگرانِ شبِ افتتاح نمایشگاههای نقّاشی، عده‌ای انگشت‌شمار از دوستان نقّاش هستند، نوشت: «ما شاهد نمایشگاههای نقّاشی بسیاری، چه در گالری‌ها و چه در انجمن‌های فرهنگی هستیم. با اشتیاق و شور و صرف هزینه، نمایشگاههایی برپا می‌کنند، کارت و کاتولوگ و آفیش چاپ می‌کنند و پُشت ویترین کتاب‌فروشی‌ها و دانشکده‌ها می‌چسبانند، امّا، از تماشاگر خبری نیست».[۱۶] حرفهای حسین

«اگر نقّاشی، چنانچه باید مردم را به خود جذب نکرده از یکسو به علّت ساده‌پسندی مردم عادی و عادت آنها در مورد نقّاشی کلاسیک و از جهت دیگر به سبب ناآشنایی آنان با تحولات نقّاشی در قرن بیستم است.»

محجوبی ـ یکی از نقّاشان فعال دههٔ پنجاه ـ شاهدی دیگر بر این مسئله می‌تواند باشد: «علیرغم اینکه کارهای من مرتباً از طریق جراید معرفی می‌شوند به هیچ وجه در هفته بیش از ۳۰ نفر به نمایشگاه نمی‌آیند. این موضوع با توجّه به محل گالری که در نزدیکی دانشگاه تهران است تأسف‌انگیز می‌باشد». [۱۷] البتّه، چنانچه پیشتر اشاره شد همیشه تعدادی تماشاچی شب افتتاحی وجود داشته که محجوبی دلیل شرکت آنها را نیز چنین عنوان نموده بود: «البتّه در شب افتتاح هر نمایشگاه، به برکت مهمانی‌های کوکتل و پذیرایی کامل، علاقمندان نقّاشی ده برابر می‌شود و جای سوزن انداختن نیست»! [۱۸]

عدم استقبال مردم از نقّاشی مدرن در دههٔ پنجاه که جامعهٔ ایرانی خود را در حال تغییرات گوناگون اقتصادی و اجتماعی نشان می‌داد و هنرمندان مدرنیست نیز یکی پس از دیگری در عرصه هنرهای تجسّمی ایران ظهور می‌کردند، می‌تواند موجب شگفتی باشد. امّا همانطور که ذکر شد این عدم توجه مردم به نقّاشی مدرن در این سرزمین و فاصله گرفتن هرچه بیشتر آنها از هنرمندان، واقعیّتی انکارنکردنی در تاریخ هنر معاصر ایران در این دوره است. شاید نخستین دلیلی که برای عدم استقبال مردم به ذهن متبادر شود عادت داشتن مردم عادی، به نقّاشی ناتورالیستی و درک آسان تمام جنبه‌های تصویری آن باشد؛ همانگونه که منتقدی بر آن تأکید نموده بود: «اگر نقّاشی، چنانچه باید مردم را به خود جذب نکرده از یکسو به علّت ساده‌پسندی مردم عادی و عادت آنها در مورد نقّاشی کلاسیک و از جهت دیگر به سبب ناآشنایی آنان با تحولات نقّاشی در قرن بیستم است». [۱۹] وی متذکر شده بود که این مسئله نیز خود دلایل عمده‌ای دارد. نخست اینکه چشم و ذهن مردم ایران به نقّاشی‌های ناتورالیستی عادت کرده، و دیگر اینکه شناخت کافی از نقّاشی در میان توده‌های مردم وجود نداشته و اصولاً درس نقّاشی نیز در مدارس جدّی گرفته نمی‌شود». [۲۰] با این همه امّا، دلیل این عدم علاقهٔ مردم به نقّاشی مدرن و به تعبیری دیگر، عدم ارتباط مردم و نقّاشان مدرنیست را تنها متوجّه مردم ندانسته و اساساً نقش نقّاشان را در مقولهٔ عدم ارتباط، مهم‌تر قلمداد می‌نمودند. نظر حمید ساهر، مدیر وقت گالری «تالار نقش» که یکی از فعّالترین گالری‌های دههٔ پنجاه در تهران محسوب می‌شد، در نیمهٔ دوم این دهه در مورد نقّاشان مدرنیست و شناخته شدهٔ ایرانی، نمونه‌ای از چنین نظراتی بود. وی گفته بود: «تکنیک متداول در آثار این نقاشان اصولاً محتوا را بلعیده، و آنچه عرضه می‌گردد یک نمایش ناچیز و یک وضعیت تأسف‌بار است. هیچ نوع حرکتی به سوی ارتباطی منطقی با مردم در آثار دیده نمی‌شود و به همین جهت است که آثار، مورد قبول مردم واقع نمی‌گردد و اصولاً عرضهٔ کار آنها دلیل قاطع دیگری دربر دارد که نحوهٔ عرضه و محل آن (گالری پُرمشتری) و تأکید برای فروش، مسائل دیگری را روشن می‌سازد». [۲۱] خانم گرگین آثار ارائه شده در این سالها را «نقّاشی‌های بی‌محتوا»ئی می‌داند که «بر مبنای مخلوط کردن بی‌هدف رنگها» به وجود آمده‌اند و تأکید می‌کند که بنابراین «بی‌تردید نباید از چهارچوب کارگاه نقّاشی فراتر روند». [۲۲] او، «بی‌علاقگی و بی‌توجّهی نقاشان ایرانی به محیط زیست انسانی خود و به اشیاء و نمودارهای نزدیک و فرهنگ خودی» را دلیلی می‌داند که سرانجام «نقّاشی ایرانی را به سوئی می‌برد که در

آینده تماشاگران نقّاشی، تنها خود نقاشان خواهند بود». [۲۳]

مدیر وقت «گالری قندریز» ـ که آن را از فعّالترین گالری‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ می‌دانستند و محل آن نیز فاصلهٔ کمی از دانشگاه تهران (که مهمترین دانشکدهٔ هنری ایران یعنی دانشکدهٔ هنرهای زیبا در آن قرار داشت) واقع شده بود ـ نیز ضمن آنکه مهمترین دلیل عدم استقبال و بی‌توجّهی روزافزون مردم نسبت به نمایشگاههای هنرهای تجسّمی را «عدم تجانس و ناهماهنگی نقّاشان و هنرمندان این رشته با مردم» دانسته، تأکید می‌کند که نقّاشان ایرانی روزبه‌روز از نظر محتوای فکری از تودهٔ مردم دور شده و به دنبال فکرها و مقاصد شخصی خود هستند. [۲۴] این مسئله به طرق مختلف مورد ارزیابی و تأیید منتقدین و صاحب‌نظران قرار گرفته بود. نمونه دیگر، نظرات مدیر گالری «تالار نقش» تهران در این باره می‌باشد. وی هم در مورد نقّاشان سرشناس و نوگرای ایرانی در نیمهٔ دههٔ پنجاه و عدم ارتباط آنها با مردم، متذکر شده بود که آثار این نقّاشان، تزئینی و انتزاعی است و هدف غالب آنها فروش آثارشان در چند گالری شناخته شده می‌باشد. او تأکید کرده بود که «آثار اینها از زندگی نمی‌جوشد و مایه نمی‌گیرد». [۲۵] بنابراین طبیعی بود که مردم هم به چنین آثاری علاقه چندانی نشان نداده و از کنار آن با بی‌تفاوتی بگذرند.

منتقد روزنامهٔ رستاخیز، در یکی از شماره‌های این روزنامه، ۱۴ دی ۱۳۵۶، با اشاره به اینکه علیرغم تشکیل نمایشگاههای متعدد و وجود تعداد زیادی نقّاش، بی‌تفاوتی و سردی فضای نقّاشی در تهران را فرا گرفته است، تأکید می‌کند که: «نقّاشی ما، روزبه‌روز بی‌هویت‌تر و بی‌خاصیّت‌تر می‌شود». [۲۶] وی می‌نویسد: «تمام گالری‌ها، چند مشتری پولدار دارند و یک مقدار علاقمند حرفه‌ای و شبِ افتتاحی. [در حالی که] سردی و بی‌تفاوتی از سر و روی نقاش و نقاشی هایش می‌بارد؛ و تنها گرمی، ادعاهای عجیب و غریب و حرص بیشتر و قیمت‌های گران‌تر تابلوهای آنهاست». [۲۷] نزول کیفیت کار نقّاشان ایرانی در دههٔ پنجاه، و توجّه هرچه بیشتر آنها به خرید و فروش آثار و کسب درآمد بیشتر، از عوامل مهّم دیگری بود که موجب بی‌توجّهی مردم به آثار نقّاشان ایرانی گردید. منتقد روزنامهٔ رستاخیز، در ۱۵ بهمن ۱۳۵۶ نوشت: «با آنکه هر روز بر تعداد نقّاشان ایرانی افزوده می‌شود و این هنرمندان از هرگونه رفاهی برخوردارند، با این حال، ارزش هنری کار نقّاشان معاصر ایرانی سیر نزولی را طی می‌کند» چرا؟ وی، در چند سطر بعد، خود دلیلی برای این سیر نزولی ارائه داده و چنین آورده بود: «زیرا دست‌اندرکاران این رشته، جنبه‌های معنوی و هنری کار را به دست فراموشی سپرده و فقط مسائل مادی و تجاری آن را در نظر گرفته‌اند». [۲۸] بدینسان، نقّاشی ایران در اواخر دههٔ پنجاه به جای رشد و شکوفایی هرچه بیشتر، به تکرار مکررات، تقلید و دوری گزیدن هرچه بیشتر از مردم گرفتار آمده، و روزبه‌روز نیز از کیفیّت آن کاسته می‌شد و تنها تحول پیش رونده در آن، توقع مادی نقاشان و افزایش قیمت آثار نقّاشی بود. [۲۹]

■ نزول کیفیّت

کار نقّاشان مدرنیست ایرانی در مهمترین دورهٔ ظهور نقاشی مدرن در ایران، یعنی دههٔ چهل و پنجاه، خود را به صورت بسیار بارزی در عرصهٔ تقلید و کپی‌برداری نمودن از آثار خودی و دیگران نشان داد. این مسئله چنانچه برخی از گالری‌دارها و منتقدین در آن سالها به آن اشاره نموده بودند،

«با آنکه هر روز بر تعداد نقّاشان ایرانی افزوده می‌شود ارزش هنری کار نقّاشان معاصر ایرانی سیر نزولی را طی می‌کند.»

یکی از مهمّترین معضلات نقاشی شبه مدرن ایران در دهۀ پنجاه و در نتیجه کم شدن استقبال مردم از نمایشگاههای نـقّاشی بـود. کـپی‌کردن بـرخـی از نقّاشان ایرانی از هنرمندان غربی، تا حدود زیـادی باعث بی‌اعتمادی کلکسیونرها، مـنتقدین و مـردم علاقمند به هنرهای تجسّمی گردید. این کار تا آنجا پیش رفت که حتّی برخی از نقاشان از همدیگر تقلید نمودند.[۳۰] نتیجۀ کار، افول هرچه بیشتر کـیفیّت کار بود. در دی ماه ۵۶، منتقد روزنامۀ رستاخیز با انتقاد از «دنباله‌روی هنرمندان ایرانی از بازارهای هنرهای تجسّمی در اروپا و آمریکا»، نوشت: «هـر نقّاشی، به کمترین تلاش و بی‌درک موقعیّت، میلی برای رسیدن به ایده‌آلی، و قانع به ادامۀ همان روال همیشگی، بی‌هیچ دلبسـتگی فـزایـنده و لازم کـار می‌کنند».[۳۱]

کپی‌کردن نقاشان ایرانی از نقاشان بـیگانه در دهـۀ چـهل و پـنجاه، اثـرات نـامطلوبی بـر رونـد هنرهای تجسّمی ایران در دهـۀ ۴۰ و خـصوصاً در

«هر نقّاشی، به کمترین تلاش و بی‌درک موقعیّت، میلی برای رسیدن به ایده‌آلی، و قانع به ادامهٔ همان روال همیشگی، بی‌هیچ دلبستگی فزاینده و لازم کار می‌کند».»

دههٔ ۵۰ گذاشت. چنانچه به عقیدهٔ برخی، تقلیدکردن و کپی‌برداری از آثار هنرمندان دیگر، «تجربه کردن نوآوری‌های هنری را در ایران به شکست منجر نمود».[۳۲] مجله جوانان رستاخیز از حوالی سال ۱۳۵۵ اقدام به چاپ آثار برخی از نقّاشان نوگرا و مدرنیست ایرانی که از نقّاشان غربی کپی کرده بودند نمود. نخستین اثر، تابلوی «خون سیاووش» کار خانم ایران درودی یکی از مطرح‌ترین نقّاشان سوررئالیست بود که ظاهراً کپی تابلوئی از سالوادر دالی به نام مسیح مصلوب بوده است. پس از آن این مجله آثاری دیگر از هنرمندانی نظیر محسن وزیری مقدم، ابوالقاسم سعیدی، حسین زنده‌رودی، بهمن محصص، مارکو گریگوریان، قباد شیوا، معصومه سیحون و فرامرز پیلارام را به چاپ رسانیده و ادعا نمود که برخی از آنها کپی آثار هنرمندان خارجی هستند. مسئله استفادهٔ برخی از نقّاشان ایرانی از آثار هنرمندان خارجی، صورت‌های ناخوشایندی به خود گرفته و تا آنجا پیش رفت که مثلاً پس از گذشت ۹ روز از اختتام نمایشگاه آثار حکاکی یکی از نقّاشان ایرانی که در گالری مهرشاه برپا شد معلوم گشت که این آثار به خود نقّاش تعلق نداشته است و او آثار هنرمندان دیگری را به جای کارهای خود ارائه کرده است. چگونه؟ بر اساس آنچه مدیر گالری مهرشاه در مصاحبهٔ مطبوعاتی اعلام نمود این آثار، در حقیقت حکاکی‌های چند هنرمند غربی بودند که هنرمند ایرانی امضای آنها را پاک کرده و امضای خود را زیر آنها گذاشته بود. چنانچه مدیر گالری اعلام نموده بود پیش از آن آثار مذکور به همان صورت در پاریس نیز به نمایش درآمده بودند. روزنامهٔ رستاخیز از این مسئله با عنوان «حادثه ناخوشایند در فضای هنری و فرهنگی ایران» یاد کرد.[۳۳] در این سالها، دامنهٔ تقلید و کپی‌برداری و استفادهٔ نقّاشان ایرانی از آثار نقّاشان خارجی، تنها دامن نقّاشان نوگرا و مدرنیست را دربر نمی‌گرفت بلکه در میان نقّاشان سنت‌گرا ـ مینیاتوریست ـ نیز نمونه هائی از این دست دیده شد. مثلاً یکی از معروفترین آثار مرحوم محمّد تجویدی به نام «ظهر عاشورا» ۱۳۵۴ که به دلیل تم مذهبی خاص مورد توجه بسیار عامهٔ مردم قرار گرفته بود کپی اثری از نقّاش قرن هیجدهم روس، واسیلی سوریکو، بود.[۳۴]

بدینسان، در این سالها، برخی از هنرمندان تنها به «تولید کار بیشتر و کسب درآمد بیشتر» می‌اندیشیدند، و مستقیم و غیرمستقیم موجبات نزول نقاشی ایران، و بی‌اعتمادی و بی‌علاقگی مردم نسبت به آن را فراهم آوردند.[۳۵] با این همه، در حالی که مجلهٔ جوانان رستاخیز از حوالی سال ۱۳۵۶ شروع به نوعی افشاگری و بحث در مورد کپی‌برداری برخی از نقّاشان معاصر ایران از نقّاشان غربی کرده، و نقّاشان بسیاری را مورد انتقاد قرار داده بود، برخی از نقّاشان ایرانی مسئله کپی‌کردن خویش را از نقّاشان دیگر نه تنها بکلی رد کرده بلکه اظهار داشتند که این نقّاشان غربی بوده‌اند که از کار آنها تقلید کرده‌اند. اینان، دلایل اینکار را علاقهٔ هنرمندان غربی به کشف فرهنگهای متنوع و زیبائیهای مکتومِ آثار هنرمندان جهان سومی از یکسو، و عدم وجود هنرشناس و امکانات لازمِ ارائه و انتشار آثار هنری هنرمندان کشورهای جهانِ سوم در عرصهٔ جهانی از سوی دیگر ذکر کرده و استدلال نمودند که بهرحال عواملی اینچنین، دستِ هنرمند غربی و شرقی را برای نسخه‌برداری از کارهای یکدیگر، آثار پیشینیان و حتّی هنرهای روستایی باز گذاشته‌اند.[۳۶] در حالی که این مجله، با چاپ نمونهٔ آثاری از مارکو گریگوریان ـ که یکی از معروفترین نقّاشان

«بسیاری از نقّاشان، هنگامیکه با فروش چند اثر مواجه می‌شدند اغلب سعی می‌کردند آنرا ادامه داده و آثاری مشابه برای فروش به وجود آورند.»

مدرنیست ایرانی در آن دوره بود ـ و یک نقّاش ایتالیایی به نام آلبرتو بوری، که اثر اوّلی مربوط به سال ۱۹۷۷ و اثر دومی متعلق به سال ۱۹۷۵ بود، نقّاش ایرانی را به کپی‌کردن از نقّاش ایتالیایی متهم نموده و از آن به عنوان «واقعه‌ای تلخ» نام برده بود.[۳۷] مارکو گریگوریان با ارائه اسناد مختلفی از جمله کتابی که در آن بیش از ۲۰۰۰ کار از نقّاشان معاصر جهان در آن به چاپ رسیده، مدعی شد که جاسپر جوهانس (جوسپر جونز) از کار محسن وزیری، و آلبرتو بوری ـ نقّاش ایتالیائی ـ از کار مارکو گریگوریان کپی نموده‌اند. اثر جوهانس مربوط به سال ۱۹۷۵ بوده، در حالی که کار وزیری مربوط به سال ۱۹۶۲ بوده است که در موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک نگهداری می‌شود. کار بوری نیز متعلق به ۱۹۷۵ بوده در حالیکه که کار گریگوریان مربوط به دوازده سال قبل از آن یعنی متعلق به ۱۹۶۳ بوده که آنهم در موزه هنرهای مدرن نیویورک نگهداری می‌شود.[۳۸]

■ توجه به تجارت هنری

از عوامل دیگر ایجاد فاصله میان نقّاشان و مردم، و عدم توجّه عامه مردم به نقّاشی مدرن و تحولات آن، در دورهٔ شکوفایی آن یعنی در دههٔ پنجاه، چنانچه اشاره کردیم، افزایش قیمت تابلوها بود که بی‌هیچ منطق و ضابطه‌ای، سال به سال بیشتر می‌رفت. چنانچه به تعبیر برخی هنرمندان، گالری‌ها به تجارتخانه تبدیل شدند.[۳۹] اگرچه خریداران اصلی آثار نقّاشی، «طبقات مرفه و اغلب کلکسیونر» بودند واگرچه در دههٔ پنجاه، به نظر می‌رسید اقتصاد ایران رو به شکوفایی می‌رود و حداقل در زمینه‌های رفاه ظاهری تحولاتی دیده می‌شد امّا در هر حال اینها نمی‌توانست افزایش بی‌رویهٔ قیمت آثار نقّاشی را برای مردم علاقمند عادی، توجیه کند و قیمت‌های گزافی که غالب نقّاشان برای آثارشان تعیین می‌کردند[۴۰] می‌توانست در عدم استقبال علاقمندان و خریداران از این آثار مؤثر باشد، خصوصاً آنکه تقریباً از همان اوایل دههٔ پنجاه که قیمت آثار تجسّمی شروع به افزایش کرده بود کیفیّت هنری آنها نیز پائین آمده بود.[۴۱] بسیاری از نقّاشان، هنگامیکه با فروش چند اثر مواجه می‌شدند اغلب سعی می‌کردند آنرا ادامه داده و آثاری مشابه برای فروش به وجود آورند.[۴۲] این امر باعث از میان رفتن زمینه‌های مناسب برای نوآوری و تحولاتِ پیش‌رونده می‌گردید. مدیر یک گالری در تهران، عامل اصلی افزایش بدون منطق قیمتها را صاحبان گالری‌های خصوصی دانسته و اظهار داشته بود: «گرانی تابلوهای نقّاشی بیشتر به سبب درصد قابل ملاحظه‌ای است که گالری داران از فروش تابلوها دریافت می‌کنند و نقّاش مجبور است به همان میزان، رقمهای بزرگتری را برای تابلوهایش تعیین کند.»[۴۳] وی، «نبودن معیار و ضابطهٔ

«نقّاشی ایران در اواخر دههٔ پنجاه به جای رشد و شکوفایی هرچه بیشتر، به تکرار مکررات، تقلید و دوری گزیدن هرچه بیشتر از مردم گرفتار آمده، و روزبه‌روز نیز از کیفیّت آن کاسته می‌شد.»

«بازار خرید و فروش آثار نقّاشی از تعداد معدودی از نقّاشان سرشناس و رقابت هائی که میان آنها و گالری‌دارهای حامی آنها وجود داشت، اجازهٔ حضور به هنرمندان جوان و خلاق ـ امّا گمنام ـ را نمی‌داد.»

صحیح برای شناسایی و انتخاب آثار اصیل و خوب، و ایجاد گالری‌های جدید از روی تفنن» را از جمله دلایل روی گرداندن مردم از نمایشگاههای هنری ذکر کرده و تأکید کرده بود که وجود مسائلی اینچنین، باعث به وجود آمدن نوعی هرج و مرج و نزول سطح هنر و هنرشناسی مردم و درنتیجه روی گرداندن آنان از نمایشگاههای نقّاشی گردیده است.[۴۴] توجّه بیش از پیش نقّاشان ایرانی دراوج ظهور نقّاشی مدرن در ایران ـ یعنی دههٔ پنجاه ـ، به مثابه آفتی خطرناک برای نقّاشی معاصر ایران بود. در این سالها غالب نقّاشان، پیش از آنکه به باروری احساس و اندیشه، و کیفیت اثر هنری خود بیاندیشند به فروش خوب آثارشان فکر می‌کردند. منتقد روزنامهٔ رستاخیز، در ۱۴ دی ۱۳۵۶، نوشت: «امروز، از هر نقاشی، به خصوص اگر اسم و رسمی داشته باشد، چند تابلو به فروش می‌رود. این یک قاعده شده است و این را همه می‌دانند. پس همین چند تابلو را به گرانترین قیمت ممکن می‌گذارند و اگر بقیه به فروش نرفت زیاد مطرح نیست، چراکه درآمد لازم به دست آمده است؛ و بقیهٔ مراسم و نمایشگاه گذاشتن و مصاحبه کردن فقط یک روال قراردادی است و بس.»[۴۵] ظاهراً، دامنهٔ خرید و فروش آثار و اهمیّت آن برای نقّاشان تا آنجا پیش رفته که حتّی مرزهای اخلاقی و هنری را تخریب کرده و آنها را به برخوردهای نامناسب کشانده بوده است. منتقد مذکور در این باره نوشته بود: «از این که بگذریم، همین‌ها [نقّاشان] چشم دیدن یکدیگر را ندارند و هرجا که باشد و پیش بیاید و قدرت آنرا داشته باشند، تیشه می‌گیرند و به ریشهٔ هم می‌زنند. یکدیگر را دزد و بی‌هنر می‌دانند برای هم مضمون کوک می‌کنند.»[۴۶]

بازار خرید و فروش آثار نقّاشی از تعداد معدودی از نقّاشان سرشناس و رقابت هائی که میان آنها و گالری‌دارهای حامی آنها وجود داشت، اجازهٔ حضور و باروری به هنرمندان جوان و خلاق ـ امّا گمنام ـ را نمی‌داد. خصوصاً اینکه در این میان، خریداران اصلی آثار، به آثار چنین هنرمندانی توجّه چندانی نمی‌کردند. و البتّه این بی‌مهری نه تنها شامل حال هنرمندان جوان شهرستانی شده، بلکه نقّاشان جوان پایتخت‌نشین را نیز دربر می‌گرفته است.[۴۷] در این سالها خریداران اصلی آثار نقّاشی، چنانچه مدیر یکی از گالری‌های تهران به آن اشاره نموده بود، عموماً دو گروه بودند: ۱ـ کلکسیونرها که از آثار نقّاشان سرشناس خریداری می‌کردند و اصولاً هیچگونه توجّهی به کیفیّت مطلوب آثاری که از جانب هنرمندان جوان و گمنام عرضه می‌شد نداشتند. ۲ـ کسانی که ثروت تأمین مادی و مالی بسیاری داشته و بیشتر برای «تزئین اطاق‌ها و سالنها»یشان اقدام به خرید آثار هنری «گران‌بها» از نمایشگاهها می‌کردند. در چنین حالتی البتّه، باز هم آثار نقّاشان معروف در الویت قرار داشته و نه کیفیّت کار؛ که نام نقّاش و تناسب اندازهٔ تابلو با محلی که در آنجا نصب می‌شده مورد نظر بوده است.[۴۸] خریداران اصلی آثار نقّاشی در این دوران، یعنی کلکسیونرها و افراد ثروتمند که قدرت خرید آثار هنری را داشتند، می‌توانستند سلیقه‌های خود را به صورت مستقیم و غیرمستقیم حداقل به بخشی از نقّاشان تحمیل نمایند. منتقد یکی از روزنامه‌ها، ضمن اشاره به باندبازی گالری‌دارها در قبول و یا رد هنرمندان برای ارائه ـ و در نتیجه فروش ـ آثارشان، خریداران اصلی آثار نقاشی در ایران را «افرادی

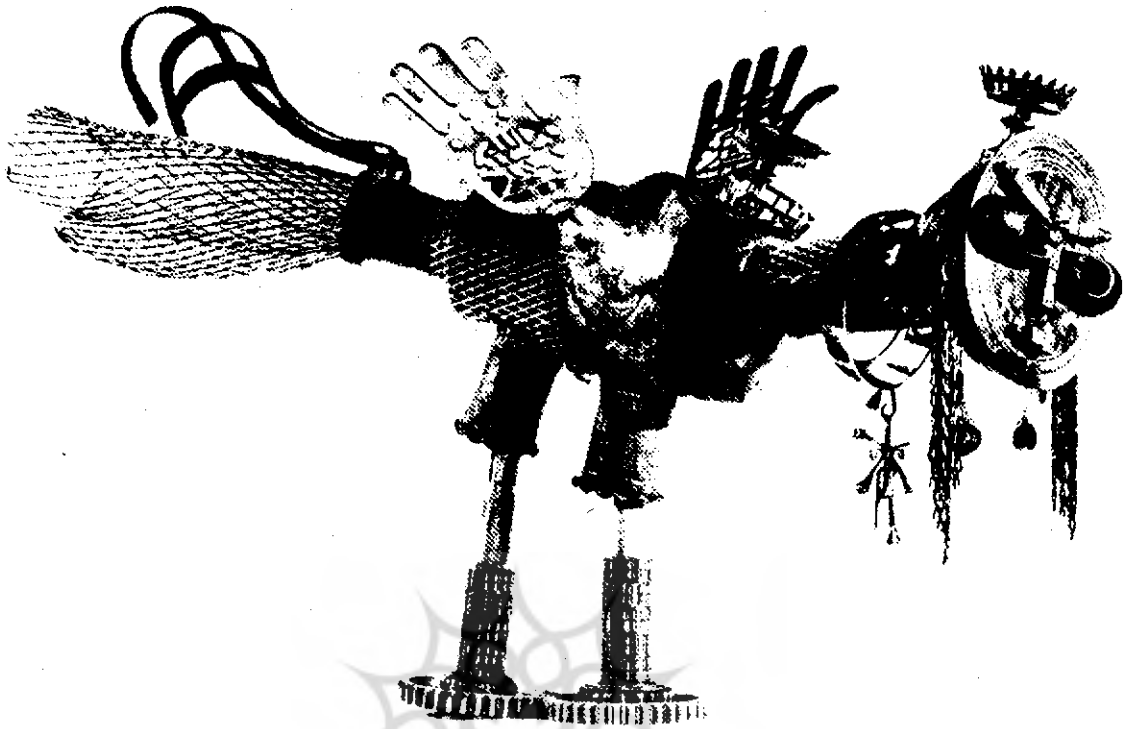
بی‌ذوق» دانسته و نوشته بود: «اینها که مشتریان ثابتی هستند که خرید تابلو را جزء خرجهای اداری منظور می‌دارند تا مالیات کمتری بپردازند اعمال نفوذ و سلیقه‌شان، محیط نقاشی را ناچیز و کثیف کرده است.» [۴۹] طبیعی بود که در چنین فضایی، نه علاقمندان واقعی آثار قدرت خرید داشته باشند و نه هنرمندان جوان و گمنام شانس و زمینهٔ رشد و باروری.

علیرغم آنکه نقش گالری‌های تهران در رونق کمّی بازار نقّاشی در دهه‌های ۴۰ و پنجاه چشمگیر بوده است امّا بسیاری از منتقدین و هنرمندان، یکی از دلایل افت کیفیّت نقّاشی ایران در دههٔ پنجاه و در نتیجه عدم استقبال مردم از آنرا، عملکرد و برخورد تجاری بسیاری از این گالری‌ها با هنرهای تجسّمی ایران می‌دانند.

■ گالری‌ها، گالری ها

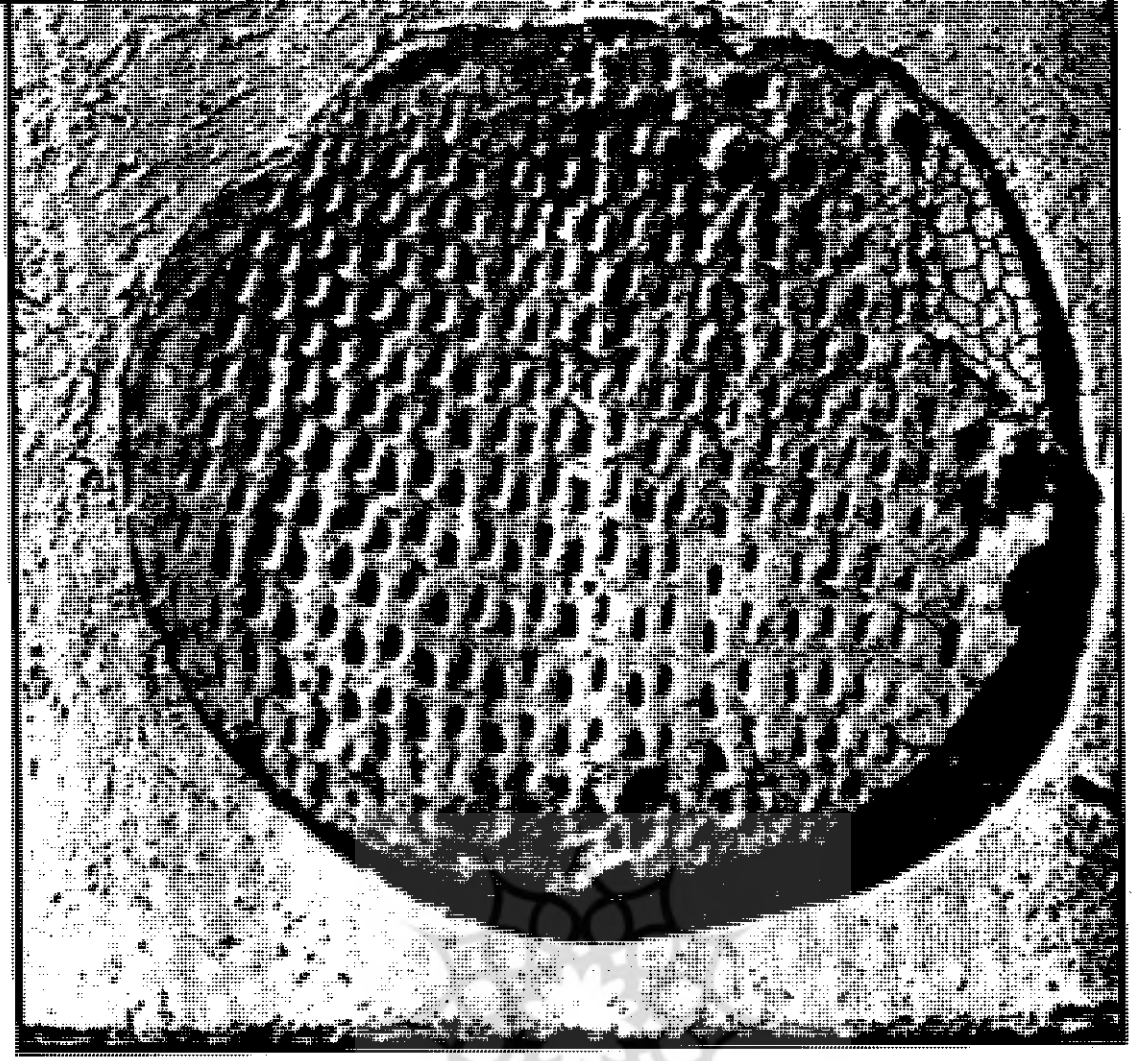
نخستین نمایشگاههای انفرادی و گروهی نقّاشی در ایران در سالهای پس از جنگ دوم جهانی، و به همّت گروهی از دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و نقاشان نوگرای آن زمان تشکیل شد. در ۱۳۲۸ «گالری آپادانا» توسط محمّد جوادی‌پور و احمد اسفندیاری تشکیل و با نمایش آثاری از خود آنها، ویشکائی، ح. کاظمی، ج. حمیدی و آجودانی شروع به کار نمود. پس از آن، به فاصلهٔ کمی گالری‌های مهرگان، نگار، زرگر، کاخ جوانان و خروس جنگی به وجود آمد. سپس گالری‌های تهران در دههٔ چهل و پنجاه گسترش یافت. طبق آمار منتشره در روزنامه رستاخیز شمارهٔ ۸۲۵، در سال ۱۳۵۶ در تهران ۲۰ گالری خصوصی و ۵ گالری دولتی وجود داشته است. [۵۰] انجمن ایران و آمریکا، انجمن ایران و فرانسه، انجمن فرهنگی اتریش، انجمن فرهنگی ایران و ایتالیا و انستیتوگوته نیز در ارائه آثار نقّاشان ایرانی و خارجی در تهران فعالیت می‌نمودند. علاوه بر آن، عدّه‌ای از نقّاشان نیز گاه‌به گاه، در سالن یکی از هتل‌های تهران، تابلوهای خود را در معرض تماشا - و بیشتر از آن، در معرض فروش - می‌گذاشتند. [۵۱] در این زمان، برخی از گالری‌های تهران از کمک‌های وزارت فرهنگ و هنر بهره می‌گرفتند. مثلاً تالار قندریز (که در سال ۱۳۴۳ تأسیس شده بود) بیش از ۵۰ درصد مخارجش را وزارتخانهٔ مذکور به عهده گرفته بود. یا مثلاً گالری سولیوان که در سال ۱۳۴۹ شروع به کار نمود حدود ۲۰٪ از مخارجش بوسیلهٔ وزارت فرهنگ و هنر تأمین می‌شد. [۵۲] در آن سالها، گالری‌های خصوصی از فروش تابلوها تا ۳۵ درصد و گالری‌های دولتی ۱۵ درصد پورسانتاژ دریافت می‌کردند. [۵۳] بر اساس گزارش دیگری، در دههٔ پنجاه گالرهای تهران، ۴۰٪ فروش آثار را دریافت می‌کردند. [۵۴] این نسبت‌ها در دههٔ شصت و پس از آن نیز تقریباً ادامه داشته و به دلایل مختلف از جمله موقعیّت گالری در شهر، نوع آثار و شهرت هنرمند نوساناتی جزئی داشته است.

عملکرد گالری‌های تهران که اساساً یکی از مهمترین محل‌های عرضهٔ نقّاشی معاصر ایران محسوب می‌شدند چندان مورد رضایت هنرمندان و منتقدین نبود. براساس گزارش یکی از روزنامه‌های تهران در ۱۳۵۶، اکثریت به اتّفاق نقّاشان - چه آنهایی که بارها نمایشگاه ترتیب داده و فروش خوبی داشته و چه آنهایی که علیرغم خلق صدها تابلو، هنوز تا آنزمان موفق به ارائه آثار خود نشده بودند -، اعتقاد داشتند که بیشتر گالری‌داران تهران «افرادی ناآگاه از هنر نقاشی و نیز تاجرمسلک‌اند که جز به فروش بیشتر و در نتیجه «پورسانتاژ» بیشتر، به چیزی دیگر فکر نمی‌کنند. مدیر گالری «قندریز» اظهار داشته بود: «مسئولین گالری‌ها اغلب خانم‌هایی هستند که از وضع مالی خوبی برخوردارند ولی متأسفانه معلومات هنری‌شان کم است و اکثراً به خاطر سرگرمی و درآمد بیشتر اقدام به افتتاح نمایشگاه می‌کنند.» [۵۵] مسئله تأسف آور دیگری که از لابلای همین گزارش مستفاد می‌شود این است که صاحبان گالری‌های خصوصی - به جز گالری «نقش» - فقط به نقاشانی فرصت عرضه و میدان می‌دادند که شهرتی داشته و تابلوهایشان بیشتر فروش می‌رفت. در نتیجه نقاشان جوان گمنام و ناآشنا - هرچند که آثار خوبی هم داشتند -، فرصت عرضه



و ظهور نمی‌یافتند.[۵۶]

اگرچه دهه‌های چهل و پنجاه دوران شکوفایی اقتصاد در ایران قلمداد می‌شد امّا با استقرار هرچه بیشتر جریان مدرنیسم در قلمرو هنرهای تجسّمی ایران در این دو دهه، و ظهور تعداد بیشتری هنرمند در این قلمرو، فاصلهٔ میان نقاشان و مردم، یا نقّاشی و مخاطبان، بیشتر و بیشتر شد و عموماً به نوعی سردی بازار نقاشی در ایران منجر گردید. از حوالی نیمهٔ دههٔ پنجاه، ظهور حرکت‌هائی در جهت رونق بخشیدن به هنرهای تجسمی احساس شد. دولت در جهت تأسیس موزه هنرهای معاصر که خواست غالب هنرمندان هنرهای تجسمی بود اقداماتی انجام داد، چنانچه افتتاح این موزه در تهران منجر گردید. در همین راستا، ظاهراً مطبوعات و رادیو و تلویزیون نیز هنرهای تجسمی را جدی‌تر گرفتند و این البته بیشتر به رونق گالری‌ها و نمایشگاهها کمک نمود؛[۵۷] رونقی که بیش از آنکه به ارتقاء کیفی نقاشی کمک کند خود را بیشتر در زمینه خرید و فروش آثار و مصاحبه‌ها و جنجال‌های هنری نشان داد. در این سالها، عموماً هیچگونه حرکت کیفی و جدی از سوی هنرمندان برای کمال بخشیدن به هنر خویش و فراهم آوردن زمینه‌های مناسب برای ارتباط با مردم شکل نگرفت، و هنرهای تجسمی ایران بی‌هیچ تحول عمیقی به راه خود ادامه داد. به قول مدیر وقت گالری «خانه آفتاب»، هو و سرو صدا و جنجال زیاد بود، امّا همچنان توخالی.[۵۸] و البته، چنانچه وی نیز بر آن تأکید کرده بود، عده‌ای هم مثل همیشه از این موقعیّت و سرو صدا و جنجال بهره‌برداری نمودند. با این همه، در این سالها علیرغم سر و صدا و جنجالِ برخی از نقاشان و مصاحبه‌های طولانی و حرفها و ادعاهای بسیار، این نظریه بیش از همه خود را در قلمرو هنرهای تجسمی ایران نشان می‌داد که هنر نقاشی معاصر ایران دچار رکود کیفی ـ و حتی کمی ـ شده و استقبال مردم نیز از آن کم و کمتر شده است. در این میان، برخی از هنرمندان، خود به منظور رفع رکودی که در نقاشی به وجود آمده بود راههائی را پیشنهاد نمودند. آنها، عموماً بی‌آنکه به عدم توجه جدی مردم به آثار نقاشی چندان بهائی بدهند، وجود پشتیبانی و حمایت ـ خصوصاً از جانب



دولت ـ را مهمترین عامل رفع رکود مذکور در عرصهٔ نقاشی معاصر ایران و رونق آن دانسته،[۵۹] و تأکید نمودند که «دولت باید از نظر مادی هنرمندان نقاش را تأمین کند» و برای آنها امکاناتی نظیر آتلیه‌های گروهی به وجود آورد؛ چراکه «یک نقاش به تنهایی نمی‌تواند گره‌گشا باشد».[۶۰] البته برخی از هنرمندان نیز راههای دیگری را برای رونق بخشیدن به نقاشی معاصر ایران در دههٔ پنجاه جستجو نمودند. چنانچه احمد اسفندیاری (یکی از نخستین نقاشان نوگرای معاصر ایران و یکی از مؤسسین نخستین گالری در تهران؛ «گالری آپادانا») با اشاره به اینکه «هنرمندان بزرگ اروپائی تابلوهای نقاشان دیگر را خریداری کرده و در خانهٔ خود می‌گذارند، در حالیکه نقاشان ایرانی غالباً جز خودشان دیگری را قبول ندارند»، راه رونق گرفتن نقاشی معاصر ایران و حتی «مورد قبول عامه» واقع شدن نقاشان را پیروی از چنین شیوه‌ای دانسته و اظهار داشته بود: «[نقاشان] باید نخست، خودشان یکدیگر را باور کنند و از تنها به خود پرداختن بپرهیزند».[۶۱]

پاورقیها:

۱ـ آغداشلو، آیدین. «گریزان از جدال با جهانی مغشوش»، دنیای سخن، شماره ۳۱، تهران، خرداد تیر ۱۳۶۹، ص ۱۴ تا ۱۷

۲ـ همان.

۳ـ دالوند، احمدرضا. «از نو شکفتن زبان بصری»، دنیای سخن، شماره ۴۸، تهران، اسفند ۱۳۷۰، ص ۵۸ و ۵۹

۴ـ ---------. «هنرمندان ایرانی در نمایشگاه هنری واشنگتن مورد توجه قرار گرفتند»، مرزهای نو، دورهٔ ۲۱، شماره ۸، تهران، ۱۹۷۷، ص ۱ تا ۴

۵ـ تئاتر سنتی ایران که موضوع آن وقایع مذهبی و خصوصاً زندگانی امام سوم شیعیان می‌باشد.

۶ـ آغداشلو، آیدین. «گریزان از جدال با جهانی مغشوش»...

۷ـ همان.

۸ـ ---------. «سخنی پیرامون نگارخانه ایران»،

هنر و معماری، سال هشتم، شمارهٔ ۳۴ـ۳۳، تهران، فروردین ـ تیر ۱۹۷۶، ص ۲۰ و ۲۱
۹ـ همان.
۱۰ـ همان.
۱۱ـ مستجیر، محمود. «در جهانِ...»، سخن، شماره ۵ و ۶، دورهٔ نوزدهم، تهران، مهر و آبان ۱۳۴۸، ص ۵۷۳ تا ۵۷۵
۱۲ـ همان.
۱۳ـ ـــــــــ. «در پایان یکسال ۳۶۶ روزه، هنوز مسایلی هست»، رستاخیز، شماره ۲۷۵، تهران، ۱ فروردین ۱۳۵۵، ص ۶
۱۴ـ ـــــــــ. «نقاشی: هنری که هنوز مردمی نشده است»، جوانان رستاخیز، شماره ۱۳۶، تهران، فروردین ۱۳۵۷، ص ۵۴ و ۵۵
۱۵ـ ـــــــــ. «هنر نقاشی به توجه بیشتر نیاز دارد»، رستاخیز، شماره ۲۰۹، تهران، ۱۷ دی ۱۳۵۴، ص ۱۶
۱۶ـ گرگین، عاطفه. «آینده نمایشگاههای نقاشی»، تماشا، شماره ۶۲، تهران خرداد ۱۹۷۲، ص ۸۳
۱۷ـ ـــــــــ. «چرا تنها شب شلوغ نمایشگاهها، شب افتتاح آنهاست»، تماشا، سال ۳، شماره ۱۴۹، تهران، ۲۷ بهمن ۱۳۵۲، ص ۱۶و۱۷
۱۸ـ همان.
۱۹ـ ـــــــــ. «هنر نقاشی به توجه بیشتری نیاز دارد»، رستاخیز، ....
۲۰ـ همان.
۲۱ـ ـــــــــ. «در پایان یکسال ۳۶۶ روزه، هنوز مسایلی هست»، رستاخیز، ....
۲۲ـ گرگین، عاطفه. «آینده نمایشگاههای نقاشی» ....
۲۳ـ همان.
۲۴ـ ـــــــــ. «گذری و نظری به گالری‌های شهرها؛ چرا تنها شب شلوغ....
۲۵ـ ـــــــــ. «در پایان یکسال ۳۶۶ روزه، هنوز مسایلی هست»، رستاخیز،....
۲۶ـ ارژنگ. «برای هر قرن یک نقاش کافی است»، رستاخیز، شماره ۱۹۹، تهران، ۴ ژانویه ۱۹۷۷، ص ۷
۲۷ـ همان.
۲۸ـ ـــــــــ. «گالری‌های تهران»، رستاخیز، شماره ۲۲۵، تهران، ۴ فوریه ۱۹۷۷، ص۷
۲۹ـ ـــــــــ. «تحول هنرهای تجسمی، تنها در افزایش قیمت‌ها بود»، جوانان رستاخیز، شماره ۱۴۲، تهران اردیبهشت ۱۹۷۸، ص ۱۴۰ و ۱۴۱
۳۰ـ ارژنگ. «برای هر قرن یک نقاش کافی است»، رستاخیز،....
۳۱ـ همان.
۳۲ـ فروزان، مسعود. «به تقلید گری‌ها پایان دهیم...»، جوانان رستاخیز، شماره ۱۳۴، تهران، اسفند ۱۳۵۶، ص ۴۰ و ۴۱
۳۳ـ ـــــــــ. «حادثه ناخوشایند در فضای هنری»، رستاخیز، شماره ۲۴۶، تهران، ۳ اسفند ۱۳۵۴، ص ۶
۳۴ـ فروزان، مسعود. «استاد تجویدی، شما چرا؟»، جوانان رستاخیز، شماره ۱۴۲، تهران، اردیبهشت ۱۳۵۷، ص ۲۶ـ۲۷
۳۵ـ همان.
۳۶ـ فروزان، مسعود. «مارکو ـ وزیری: مسئله تقلیدگری «فرنگی ـ ایرانی»، جوانان رستاخیز، شماره ۱۳۱، تهران، بهمن ۵۶، ص ۳۸ و ۳۹
۳۷ـ فروزان، مسعود. «نقاشان مقلد، در کار پژوهشگرانِ واقعی گره انداختند»، جوانان رستاخیز، شماره ۱۳۰، بهمن ۵۶، ص ۳۴ و ۳۵
۳۸ـ فروزان، مسعود. «مارکو ـ وزیری: مسئله تقلیدگری «فرنگی ـ ایرانی»، جوانان رستاخیز، ....
۳۹ـ دستور تبار، شاهرخ. «گالری‌های تهران تجارتخانه شده‌اند»؛ پای صحبت شهلا حبیبی، نقاش»، رستاخیز، شماره ۷۰۶، ۹ شهریور ۵۶، ص ۱۸
۴۰ـ الخاص، هانیبال. «از دیدن قیمت تابلوها فغان آدم در می‌آید»، کیهان تهران، ۲۹ دی ۱۳۵۵، ص ۹
۴۱ـ ـــــــــ. «چرا تنها شبِ شلوغ نمایشگاهها، شبِ افتتاح آنهاست»، تماشا، ....
۴۲ـ ـــــــــ. «در پایان یکسال ۳۶۶ روزه، هنوز مسایلی هست»، رستاخیز، ....
۴۳ـ ـــــــــ. «گالری‌های تهران»، رستاخیز، ....
۴۴ـ همان.
۴۵ـ ارژنگ. «برای هر قرن یک نقاش کافی است»، رستاخیز، ....
۴۶ـ همان.
۴۷ـ طالبی، حسین. «جای نقاشان جوان شهرستانی در گالری‌های تهران خالیست!»، کیهان، تهران ۱ تیرماه ۱۳۵۶، ص ۲۸
۴۸ـ ـــــــــ. «در پایان یکسال ۳۶۶ روزه، هنوز مسایلی هست»، رستاخیز، ....
۴۹ـ ارژنگ. «برای هر قرن یک نقاش کافی است»، رستاخیز، ....
۵۰ـ ـــــــــ. «گالری‌های تهران»، رستاخیز، ....
۵۱ـ ـــــــــ. «هنر نقاشی به توجه بیشتری نیاز دارد»، رستاخیز، ....
۵۲ـ ـــــــــ. «چرا تنها شب شلوغ نمایشگاهها شب افتتاح آنهاست»، تماشا، ....
۵۳ـ ـــــــــ. «گالری‌های تهران»، رستاخیز، ....
۵۴ـ سیما. «گالری دارها چهل درصد کل فروش را بر می‌دارند»، رستاخیز، تهران، ۷۳۲، ۷ مهر ۵۶، ص ۶
۵۵ـ ـــــــــ. «گالری‌های تهران»، رستاخیز، ....
۵۶ـ همان.
۵۷ـ صدیقیان، رامین. «نقاشی در سالی که گذشت»، رستاخیز، شماره ۲۶۸، تهران، ۲۸ اسفند ۱۳۵۴، ص ۹
۵۸ـ ـــــــــ. «در پایان یکسال ۳۶۶ روزه، «حالا همه چیز رو به راه است»، رستاخیز، شماره ۲۷۴، تهران، ۱۳۵۵/۱/۹، ص ۶
۵۹ـ ـــــــــ. «هنرمند و اجتماع پاسخگوی متقابل یکدیگر نیستند»، تماشا، شمارهٔ ۷، تهران، اردیبهشت ۱۳۵۰، ص ۴۴، ۴۵ و ۵۸
۶۰ـ ـــــــــ. «نقاشی: هنری که هنوز مردمی نشده است»، جوانان رستاخیز، شماره ۱۳۶، تهران، فروردین ۱۳۵۷، ص ۵۴ و ۵۵
۶۱ـ ـــــــــ. «هنر نقاشی به توجه بیشتری نیاز دارد»، رستاخیز، ....