بررسی نوگرایی نقاشی در ایران معاصر

مهتاب مبینی[۱]، مریم فیروز بخت[۲]

۱- استادیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور، ایران. (dr.m.mobini@gmail.com)

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور، ایران. (maryamfirooozbakht@yahoo.com)

چکیده

نقاشی ایران در دهه های بیست تا پنجاه ه . ش پا به عرصهٔ جدیدی گذاشت، که در این راه به دستاوردهای متفاوتی نسبت به سنت های گذشته دست یافت. این موج نو بیشتر در جهت شناخت نوینی در تکنیک و اجرا بود که بعدها این حرکت هنری، هنرنوگرا خوانده شد. هنرمندان بیشتر مشتاق اجرا به شیوه جنبش های آوانگارد غربی بودند و به وجه اجتماعی، تحولات فرهنگی و رمزهای هنر ملی، سنتی و مذهبی کمتر توجه داشتند و این از دلایل عمدهٔ عدم پیشرفت هنر معاصر ایران در این دوران است. سوالی در اینجا مطرح می شود که چرا نقاشی نوگرای ایران در دهه بیست تا پنجاه مقلد هنر غرب شد؟ و دلیل عدم کامیابی نقاشی نوگرا ی ایران چه بود؟ این پژوهش به روش توصیفی و شیوه گردآوری کتابخانه ای صورت گرفته است. نتایج نشان می دهد در نقاشی دهه بیست تا پنجاه ایران تاکید بیشتر بر شیوه اجرا و صورت اثر بود این امر یکی دیگر از علل ناکامی در عرصهٔ نقاشی بود به همین دلایل نقاشی نوگرا نتوانست الگویی مناسب برای دهه های بعد باشد. شناخت اندک از روند شکل گیری سبک های مدرن هنری در غرب دلیل دیگری است برای عدم کامیابی نقاشی نوگرایی ایران. خلاقیت ونوآوری از ملزومات آفرینش اثر هنری است که بدون توجه به آن امکان خلق اثری جاودانه و فرهنگ ساز میسر نیست.

واژه‌های کلیدی: نقاشی معاصر، هنر ملی، آسیب شناسی، نقاشان نوگرا

۱. مقدمه

شروع حرکت های نو در نقاشی معاصر ایران را می توان با فعالیتهای استاد کمال الملک بررسی کرد. او سر آمد نقاشان واقع گرا و طبیعت پرواز بود و آثارش با سنت های نقاشی ایران در سده های پیش تفاوت بسیار داشت، توانست در طول دو دهه به پرورش هنرمندانی ما هر در این شیوه بپردازد. وی در پی تحقق این هدف، مدرسه هنری صنایع مستظرفه را بنا که نهاد تا دهه بیست شمسی مکانی معتبر برای آموزش نقاشی واقع گرا و طبیعت پرداز بود .

دراوایل دهه بیست اوضاع سیاسی ایران دستخوش تحولاتی شد. در عرصه هنر شاهد تغییرات چشمگیری هستیم. پس از تعطیل شدن مدرسه صنایع مستظرفه، هنر کده هنرهای زیبا گشایش یافت که براساس ضوابط آموزشی بوزار پاریس برنامه ریزی شده بود. هنرجویان در این هنرکده با حرکت ها و جنبش های هنری معاصر غرب آشنا شدند. این امر به هنرمندان امکان نوآوری و ابتکار بیشتر می داد.

بدون شک، این جست و جو و نوگرایی ها پشتوانه فرهنگی و بومی نداشت بلکه در پس تقلید از جنبش های آوانگرد در غرب بود. در دهه های بیست و سی، چنین شور نوجویی در میان هنرمندان جوان و آکادمیک ایران مشاهده می شد. پس از گذشت چند سال این شور و شوق، رنگ و بویی ملی و سنتی به نقاشی معاصر بخشید که برگزاری بی¬ینال های نقاشی نیز در آن تاثیر عمیق داشت.

در اوایل دهه چهل شکل گیری جنبش سقاخانه باعث شد که هنرمندان با اهداف شخصی تر به خلق اثر بپردازند و در واقع نوگرائی هویتی فردی یافت. این مهمترین حرکت هنری نوگرایی ایران به شمار می رود.

Archive of SID

www.SID.ir

هدف هنرمندان نوگرا بیشتر آن بود تا مورد خوشامد داوران غربی قرار گیرند و در واقع ضرورت ها و خاستگاه های جامعه در نظر گرفته نمی شد. همین امر سبب شد تا زیبایی صوری مورد توجه نقاشان نوگرا قرار گیرد و از محتوای اثر غلظت کنند.

در این مقاله تلاش شده است تا با پاسخ به پرسش های زیر به بررسی معضلات نقاشی معاصر پرداخته شود: نقاشی نوین ایران از کجا و چگونه آغاز شد؟ریشه های این تجدد کجا بود؟چرا نقاشی نوگرای ایران مقلد هنر غرب شد؟چرا در نقاشی معاصر شاهد نوآوری نیستیم؟چرا توجه نقاشان معاصر به تصویب در بازار جهانی بود؟عوامل موثر بر نوگرایی نقاشی در ایران معاصرایران از سال های آغازین عصر صفوی، با نقاشی اروپایی (فرنگی سازی) آشنایی یافته است، از زمانی که بازرگانان و سیاستگران اروپایی با سرزمین قزلباش ها پیوند های سیاسی و تجاری گسترده ای پدید آوردند، پرده های نقاشی که از سوی سلاطین اروپایی به دربار ایران هدیه شد، مورد توجه شاه و درباریان قرار گرفت. آنها که به مینیاتور دوبعدی عادت کرده بودند اکنون در تابلوها، مناظر و اشخاص را با حجم طبیعی، مراعات پرسپکتیو و سایه روشن، مشاهده و تحسین می کردند.

سال های بعد نقاشان هلندی به دربار ایران آورند تا پرده هایی از شاه و اعیان درباری بسازند که پاره ای از این نقاشی ها در موزه های ایران موجود است. (مجابی، ۳:۱۳۷۶)

هنر نقاشی در ایران از جنگ جهانی دوم تاکنون شور و سرزندگی بی سابقه ای از خود نشان داده است. نقاشی که از قید محدودیت های شده کتاب و قاب بندی دیواری رها شده بود، در چالش با سطح بوم نقاشی، فرصت آن را یافته است که در شیوه های گوناگون ملهم از غرب تجربه کند و نیز به آرامی شیوه خاص خود را بپروراند.

نقاشی طبیعت پرداز که کمال الملک، نقاش باشی واپسین شاه قاجار، ورزنده ترین نماینده آن بود، هم چنان در چهار دهه نخست این قرن فرمانروایی داشت و فقط کوشش های پراکنده ای برای معرفی نواوری های جدید غربی صورت می گرفت. با وجود این نوگرایی پس از جنگ جهانی دوم بالیدن آغاز کرد. (اتینگهاوزن – یارشاطر، ۸:۱۳۷۹)

کمال الملک پس از سفرش به اروپا، مدرسه صنایع مستظرفه را بنیاد نهاد (۱۹۱۱، ۱۲۸۹ش)؛ و ریاست اداره کل صنایع مستظرفه را بر عهده گرفت. (پاکباز، ۳۶۱:۱۳۷۸) در مدرسه نامبرده، با کوشش فراوان به پرورش شاگردانی همت گماشت که زبده ترین شان خود استادانی در مکتب او شدند. (همان، ۳۶۲(

هنگامی که کمال الملک جهان را بدرود گفت مرآت وزیر معارف وقت، هنرکده هنرهای زیبا را پایه گذاری کرد که در طی نیمه قرن خاستگاه هنر نو و نقاشی و معاصر ایران شد. (مجابی، ۴:۱۳۷۶) دانشگاه تهران مرکزی برای تجلی مدرنیته در شکل علمی و فرهنگی اش بود. دولت مقتدر مرکزی، بنیاد این تجدد خواهی را بر اخذ تمدن فرهنگی و تلفیق آن با سنن تاریخی و افتخارات نیاکانی قرار داده بود. در شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوره چند جریان هنری به موازات هم رشد می کند.۱. مکتب کمال الملک ۲. مینیاتور و هنر ملی۳.نقاشی مذهبی و قهوه خانه۴. نقاشی نو.

با گشایش هنرکده هنرهای زیبا در سال ۱۳۹۱ هـ.ش زمینه تازه ای برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب در میان جوانان هنر پیش آمد. در این مرکز در ابتدا دو شیوه موازی با هم آموزش داده می شد: یکی از آنها تعلیمات نقاشی طبیعت گرایانه مکتب کمال الملک و دیگری تعلیمات استادان فرانسوی که جوانان ایرانی را با نقاشی غرب آشنا می کرد. اولین استادان این هنرکده صدیقی، حیدریان، محسن مقدم، مادام آشوب (امین فر) فرانسوی و مسیو دوبرول بودند. برنامه درسی هنرکده بر اساس شیوه آموزشی «بوزار» فرانسه طراحی شده بود. برنامه هنری بوزار در ایران کاربرد نداشت و معلم توانمندی نیز نبود که بتواند آن اصول و برنامه ها را به درستی و با منطق اصولی تدریس کند. (همان، ۷) استادان این دانشکده که باید با مباحث آکادمیک نو آشنا باشند و از آن درک و برداشتی داشته باشند، نمی توانستند از هنرنو 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 فراهم نمی کرد.

۲. اولین نسل نقاشان نوگرا

نسل آغاز کننده جسور ظاهرا نه کارشان پیچیده تر از نقاشی های مکتب کمال الملک است و نه پیچیده تر از مینیاتورهای قدیمی، پس انکار می شوند و درک نمی شوند و این به خاطر پیچیدگی کارشان است که از شد سادگی درک نمی شوند (آغداشلو، ۱۴۲:۱۳۷۸). یکی از معلمان (جواد حمیدی) و چند تن از فارغ التحصیلان دانشگده (کاظمی، جلیل ضیاء پور و محمود جوادی پور) برای ادامه هنرآموزی به اروپا رفتند. ضیاء پور که در پاریس باکوبیسم آشنا شده بود، پس از بازگشت به اتفاق شماری از شاعران و نقاشان نوپرداز انجمن خروس جنگی را به راه انداخت و با شور و حرارت به ترویج شیوه های نقاشی مدرن پرداخت.

Archive of SID

www.SID.ir

این مقارن بود با برپایی نخستین نگارخانه تهران به نام آپادانا، که آثار نوپردازانی چون جوادی پور، کاظمی، حمیدی و هوشنگ پزشک نیا را به نمایش می گذاشت. بدین سال از اواخر دهه ۱۱۹۴۰ / ۱۳۲۰ جدل کهنه و نو شدت گرفت و (به خصوص، نمایش های گروهی باشگاه مهرگان مقابله نقاشی جدید و قدیم را آشکار تر کرد). در این رهگذر هنرمندان دیگری با ره‌آورد تازه از اروپا بازگشتند. با توسعه فعالیت نقاشان نو پرداز سرانجام توجه کارگزاران فرهنگی کشور به آنان جلب شد. راه اندازی نخستین نمایشگاه بی ینال تهران (۱۳۳۷/۱۹۵۸ ش)، مهم ترین اقدام رسمی دولت در تایید جنبش نوگرایی بود. (پاکباز، ۵۹۲:۱۳۷۸)

هر کدام از این نقاشان آغازگر، با تاخیر بسیار بار و بنه شان را بسته بودند در حالیکه مدت ها بود که این قطار رفته بود، آنها تازه داشتند به دنبالش می دویدند. مضحک بود اما هم چنان با چه رنجی همراه بود. نقاشی هایشان را با علاقه و شور می کشیدند. جایی نبود که بتوانند به طور مرتب نمایشگاه بگذارند و یا اصلا بتوانند کارهایشان را بفروشند. (همان، ۱۴۵)

جلیل ضیاء پور را مدافع سرسخت کوبیسم و رهبر نقاشان نوپرواز می شناختند. ولی او، به هر دلیل، یک کوبیست مومن نبود. او به زودی شیوه شخصی خود را یافت که اساسا کوششی بود در ساده سازی شکل ها به روش استادانی چون آندره لوت، و کاربست این روش در موضوع ها و نقش مایه های مهم از هنر دوران قاجار و هنر قومی و روستایی. (پاکباز، ۵۹۲:۱۳۷۸) ضیاء پور با این هدف، هنرملی 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 هنرنو 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 تحقیق این هدف به همراه دوستانش انجمن خروس جنگی را تاسیس و مجله ای را با همین نام منتشر کرد. (پاکباز، ۲۰۵:۱۳۷۹)

جلال آل احمد نقدی قابل تامل بر آثار نوگرایان نوشت:در کارهای کاظمی تاکنون، همیشه نشانه ای از یک تکاپو دیده می شد. پیدا بود که کاظمی در جست و جو است؛ و همین بود که ارزش دیگری برای کارهای او ایجاد می کرد. ولی در نمایشگاه آپادانا دیگر نشانی از آن تکاپو نیست، اگر چه از نظر مضون فکری، از نظر ایده کار بسیار تازه ایست، ولی از نظر فرم و شکل کار تازه ای نیست و من همین را در تابلوی او خواندم. ما همه کسانی که در راه هنر قدم بر می داریم، حق داریم، نه، وظیفه داریم که در هر آن و هر قدمی که بر می داریم شک کنیم. به ارزش کار خودمان به آنچه در گذشته کرده ایم شک کنیم و بر روی این شک نه برای یاس و نومیدی و بدبینی، بلکه برای بهتر کار کردن و ایجاد ارجمندتر و جا افتاده تر مبنای تازه ای را شروع کنیم. به کاری که کرده ایم قانع نشویم. (آل احمد، ۴۵:۱۳۲۸)

مارکوگریگوریان از دیگر شخصیت های موثر در تحول نقاشی جدید ایران محسوب می شود. اوکه در مدرسه هنری رم آموزشی دیده بود. دستاورد هنرمندان اکسپر سیونیست ایتالیایی را با خود به ارمغان آورد. وی پس از بازگشت به ایران گالری استیتک را دایر کرد و به تعلیم هنرجویان پرداخت. هم چنین نمایشگاه(دوسالانه) بی ینال تهران به کوشش او بر پا شد. (پاکباز، ۵۹۲:۱۳۷۸)

از دیگر نقاشان اولین نسل نوگرایی در ایران می توان از هانی بالا الخاص، محسن وزیری مقدم، حسین کاظمی، جوادی پور، سهراب سپهری و تنی چند از دیگر هنرمندان نام برد.

اما در این بین، سهراب سپهری از ویژگی خاصی برخوردار بود. برای او شعر و نقاشی ارزشی هم پایه داشت. 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 تاثیری عمیق از طبیعت منطقه وجود داشت. سپهری یک نقاش نوپرداز است و تصور او از نقاشی با تصویر هم شهری 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 متاثر است. (امامی، ۹۱:۱۳۵۹) شعار سپهری در نقاشی این بود که «در هر کجای دنیا نقاشی می تواند با همه مردم هم کلام شود». او توانسته بود با آثارش هم چون شعرهای نو حرف بزند و در نقاشی معاصر ایران تحول و دیدگاهی جدید ایجاد کند. این ویژگی او برخاسته از روحیه و درک معنوی اش بود. اگر چه سهراب به نسلی از هنرمندان تعلق داشت که در دهه چهل رشد کردند، به خوبی توانست همسو با حرکت های نوگرا به هویت ملی اش نیز بپردازد و به رمز هنر نوآور دست یابد که چیزی جز پویایی و تکاپو در عین تکیه داشتن بر ریشه ها و سنت ها نیست. (رهنما، ۱۶:۱۳۵۹)

Archive of SID

www.SID.ir

۳. بی نیال های نقاشی تهران

در اواسط دهه سی، امکان نمایش آثار نوگرا در سطح جامعه به مراکز فرهنگی سفارتخانه ها و شرکت در نمایشگاه دوسالانه بین المللی ونیز محدود بود که فقط عده بسیار اندکی از هنرمندان ایرانی در آن می توانستند راه یابند. این روند ادامه داشت تا آنکه اداره هنرهای زیبای کشور تصمیم گرفت با کمک معاونت وزارت فرهنگ هنر وقت و با یاری نقاش نوگرا مارکوگریگوریان، نخستین نمایشگاه دوسالانه را در ۲۵ فروردین ۱۳۳۷ در کاخ ابیض تهران بر پا کند (پاکباز، ۸۹۳:۱۳۷۹)

در واقع هنرمند نوگرا در این بی نیال موفق شده بود خود را از طبیعت پردازی رها کند، اما با طبیعت گریزی نه تنها به درستی دروادی خیال و ذهن وارد نشده؛ بلکه فقط به صورت و ظاهر کار توجه کرد و از اهداف و انگیزه دنباله روی مکاتب اوانگارد غربی نیز آگاهی درستی نیافت. نه در بی ینال اول و نه در چهار بی ینال بعدی، میان هنرنو با مردم ارتباطی برقرار نشد و هنرمندان و جامعه هنری کشور برای شناخت مخاطبان خود هیچ تلاشی انجام ندادند؛ زیرا خود شناختی از کارهایشان نداشتند. (حاجیانی، ۲۸۵:۱۳۳۷)

دومین بی نیال تهران در سال ۱۳۳۹ با همان اهداف افتتاح شد و یک ماه نیز بر پا بود. آثار به نمایش در آمده در این بی نیال، دو گرایش اصلی نقاشی مدرن ایران را به خوبی نشان می داد: نخست گرایش نقاشان به سمت آبستره بود و دومین گرایش، تمایل به کاربرد نقوس و عناصر تزئینی هنرهای سنتی ایران بود که ساده ترین شکل بیان هویت کلی را در خود نشان می داد.

در مقدمه کاتالوگ سومین بی نیال آمده است: دو بی نیال گذشته تهران نشان داد که آشفتگی فکر و پیروی از پسند غربیان در هنر معاصر، ما سهمی بزرگ دارد. در صورتی که سطح هنرمندان ایرانی و مقتضیات جامعه کنونی او، شیوه ملی و مستقل را طلب می کند. (مقدمه کاتالوگ سومین بی نیال تهران: ۱۳۴۱)

یکی از اهداف این نمایشگاه های دوسالانه، ترویج هنرملی بود. در میان هنرمندان آثار منصوره حسینی و ناصر اویسی پیوندی میان مدرنسیم و سنت را در خود داشت. (سیف، ۷:۱۳۵۶)

۴. بی ینال سوم یا هنرملی و هنر سقاخانه ای

از میان نقاشان نوگرایی که سنت و مدرنیست را با هم در آمیختند و در نمایشگاه سوم آثار خود را به نمایش گذاشتند، می توان از حسین زنده رودی، فرامرز پیلارام، پرویز تناولی، مسعود عرب شاهی، قندریز، صادق تبریزی، ناصر اویسی، ژازه طباطبایی و جعفر روح بخش نام برد. کریم امامی از روزنامه نگاران و منتقدان دهه چهل اولین کسی است که در سال ۱۳۴۱ برای توصیف آثار این گروه از هنرمندان نوگرا، اصلاح نقاشی سقاخانه را به کاربرد. کرم امامی درباره سقاخانه می نویسد:

»ظهور خط در نقاشی، در آغاز دهه چهل، تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. این واژه به‌کار رفت و بعد، استفاده از آن تعمیم یافت و به هنرمندانی چه نقاش و چه مجسمه‌ساز که در کار خود از فرم‌های سنتی هنر ایران به عنوان نقطه شروع و ماده خام استفاده می‌کردند اطلاق شد. نقاشان و مجسمه سازان مکتب سقاخانه، که آنان را هنرمندان سنت گرایی نو نیز خوانده اند، بیش از همه در جهت دست یابی به یک هدف قدیمی پیش رفتند؛ یعنی ایجاد یک مکتب هنرملی که کارهای پدید آمده در لوای آن در عین حال امروزی و هم ایرانی بود. هنر دوستان و داروان بی ینال ها نسبت به آن واکنش مثبتی نشان دادند«.

در چنین شرایطی، بی ینال سوم تهران نام «مکتب هنرملی» یا «مکتب سقاخانه ای» را به خود گرفت. برجسته ترین هنرمند این سبک محمد احصایی است.

برگزار کنندگان بی ینال چهارم پی بردند هنر معاصر ایران طی شش سال برگزاری از جهان واقع فاصله گرفته و به ابهام و ایجاز و آبستره روی آورده است. تعداد نقاشان متمایل به ابستره از سومین تا چهارمین بی ینال به نحوی محسوس رو به فزونی گذاشته اند. (مقدمه کاتالوگ چهارمین بی نیال تهران، ۱۳۴۳)

نقاشی نو ایرانی از بستر فرهنگی خود به سرعت خارج شد و از ان فاصله گرفت. «جامعه هنری ایران ضمن استفاده از دستاوردهای هنر نوین اگر به جوهر فرهنگی خود اتکا می کرد، می توانست جهانی شود. از این گذشته، چنین استدلالی با هدف های بی ینال برای دست یابی به هنری ملی هم خوانی نداشت. (آغداشلو، ۲۲۲:۱۳۴۳) بی ینال پنجم تهران (۱۳۴۵) با تغییرات زیادی در مقایسه با دوره های قبلی تشکیل شد؛ دو ماه دیرتر از موعد مقرر بی نیال های گذشته و سه روز پس از گشایش بی نیال ونیز. این بی ینال از هدف های نخستین خود دوری گرفته و به راهی رفت که سرانجام آن ناپسند به نظر می امد. در واقع

Archive of SID

www.SID.ir

بازتابی شد از یک پیمان سیاسی نظامی که نمی توانست حضور پذیرفته شده ای در محافل فرهنگی هنری داشته باشد. (قضیه بی ینال، ۱۵:۱۳۴۵) عربشاهی به سال ۱۳۵۱ می گوید: «نقاشی ما اکنون وضع آشفته ای دارد. به هر حال باید در برداشت از سنت محتاط بود؛ چرا که راهی مطبوع دارد و وقتی پای در آن گذاشتی اسیر تکرار می شودی و در انتها به بن بست می رسی.» (پاکباز، ۵۶:۱۳۸۰)

فاطمه سیاح منتقد معروف اشاره می کند:«... متاسفانه جامعه ما حتی روشنفکرین طبقات «آن نیز با وضع های هنری زیبا آشنا نبوده ... تصور می کردند که هنرهای زیبای ایران از حدود مینیاتور کلاسیک و نازک کاری های فرعی دیگر تجاوز نکرده و در همان نقطه متوقف شده است. هر بیننده ای پس از تماشا به رای العین مشاهده خواهد نمود که تا چه اندازه نظر آنان مخالف حقیقت و واقعیت است و فقط بر اثر عدم آشنایی با آثار نقاشان معاصر – به خصوص جوانان- این نظر مخالف پیدا شده است. استعداد و جستجوی طرق جدید که اغلب با کامیابی قرین گشته مخصوصا در قسمت نقاشی نمایان است ...» (مجابی، ۱۰:۱۳۷۶)

پیشتاز های نیمه اول قرن بیستم ادم های مهمی بودند، به خاطر رنجی که همه شان کشیدند و به خاطر آثاری که بعضی هایشان باقی گذاشتند. اوج این دعوا در ایران در دهه پنجاه است.م یعنی کسانی که از دهه بیست کار را رشوع می کنند، سی سال طول می کشد تا نه خودشان، بلکه شاگردانشان دعوا را ببرند. برد این دعوا هنوز هم به معنای فروش آثارشان به صورتی که هنرمند بتواند از راه فروش آثارش زندگی کند، نیست. ولی دعوا را در بحث نظری – تئوریک می برند و بحث تمام می شود. (آغداشلو، ۱۴۶:۱۳۷۸)

نقاشی مدرن ایران در خیلی جاها کیفیت زبده ای ندارد. در خیلی جاها اداست. تقلب و تقلید است. اگر نخواهم بگویم کش رفتن است، در نتیجه دعوای کیفیت را نمی برد، اما دعوای موجودیت را می برد. اما بعد چندانی در کار نیست. انقلاب می شود و به مدت ده سال نقاشان ما خوشه انگور و کودک گریان و گل و گیاه می کشند. (همان، ۱۴۸)نقاشی بعداز انقلاب ایران هم مثل نقاشی بعد از هر انقلابی است؛ در پی تقدیس انقلاب است و نمایش ایمان و جایگزینی حق به جای باطل، در کار اسطوره ای کردن آن است. (همان، ۲۵)

اگر نقاشان نوگرا بر اساس هویت ملی و حتی فردی خود دست به آفرینش اثر می زدند، تاثیر، مخاطب و ماندگاری اثر شان به مراتب بیشتر می شد. مجموعه حرکت های نقاشی ایران به سمت و سویی رفت، یا هدایت شد که شناخته تر و آشناتر بود: از گل و گیاه و طبیعت بی جان تا نیم رخ های پیکاسو وار زنان و پرندگان، تا استفاده از مضنون های دینی و انقلابی. به طرف شناخته ها رفت چون ناشناخته ها همیشه مرموز و مضطرب کننده است.

۵. نتیجه‌گیری

نقطه تاریک و یا معضل اصلی نوگرایی در نقاشی ایران در سه دهه اول قرن چهاردهم هـش نا دیده گرفتن ضرورت های اجتماعی و زیبا شناختی آن دوران بود و تقلید از سبک های هنر آوانگارد غرب. تقلید ناشیانه از آثار هنرمندان غربی از ضعف های بزرگ این جنبش هنری بود. هنرمندان جوان نوگرا از فرهنگ و سنن اصیل خود فاصله گرفتند و به فراسوی واقعیت ها نظرکردند. آنان بیشتر به مقبولیت در بازار جهانی فکر می کردند تا به مخاطبین در ایران. در نقاشی مدرن همیشه اشتیاق اصلی معطوف به ساختن چیزهایی بود که چشم انداز جدیدی از جهان را عرضه کنند و شوقشان در طراحی دنیای مدرن آنقدر زیاد است که با گذشته کاری ندارند. مشغله اصلی شان مواجه شدن با ساختار جدیدی است که باید ضابطه هایشان را کشف کنند و اگر بتوانند برداشت های شخصی شان را در آن بستر تجربه کنند؛ پس مثل هر مدرنیستی رو در آینده دارند. از طرفی افسوس برای انهدام ارزش های گذشته که نسل نقاشان نوگرای ما نه شناخت چندانی از مینیاتورهای قدیمی و نقاشی قاجار داشتند و نه علاقه ای به آنها. نقاش نوگرای ایران بیشتر فرمایشی و حکومتی بود و با نیازهای فرهنگی مردم بیگانه و هرگز جایگاهی هم شان خود در جامعه نیافت، زیرا نوگرایان ایران نوآور نبودند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

۱. آغداشلو، آیدین، (۱۳۷۸)، پیدا و پنهان، پدیده تهران

۲. آغداشلو، آیدین، (۱۳۴۳)، هنر و اندیشه، چهارمین بی نیال تهران، ش ۲.

۳. آل احمد، جلال، (۱۳۲۸)، در آپادانا با قالب های هیزمی، روزنامه ایران، یکشنبه (۲۸ اسفند(

۴. اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر، (۱۳۷۹)، اوج های درخشان هنر ایران، ترجمه هرمز عبدالهی و روئین پاکباز، آگه، تهران

۵. اداره روابط بین المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور، (۱۳۳۹)، کاتالوگ دوم بی نیال تهران، فروردین – اردیبهشت.

۶. امامی. کریم، (۱۳۵۹)، پامی در راه، طهوری، تهران

۷. پاکباز، روئین (۱۳۷۸)ۀ دایره المعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.

۸. پاکباز، روئین (۱۳۸۰) پیشگامان هنر نوگرای ایران، مسعود عرب شاهی، موزه هنرهای معاصر ایران، تهران

۹. پاکباز، روئین (۱۳۷۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا کنون، نارنستان، تهران

۱۰. حاجیان، جعفر، (۱۳۳۷): «نامه ای درباره بی نیال تهران»، مجله سخن، دوره ۹، ش۳، تهران، صص ۲۸۳-۲۸۶

۱۱. سیف، هادی، (۱۳۷۶)، شورعشق، نگار، تهران.

۱۲. قضیه بی نیال، (۱۳۴۵)، نگین، ش۱۴، مرداد، تهران

۱۳. مجابی، جواد، (۱۳۷۶)، پیشگامان نقاشی معاصر ایران، هنر ایران، تهران

Archive of SID

www.SID.ir