

# بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷ ه.ش.)<sup>۱</sup>

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، شیفته اجرا به شیوه 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 شیوه 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

و فلسفه مدرن اروپا به ترجمه و انتشار کتاب های آن ها روی آورد و از مفاهیم و عقاید جدید دنیای غرب با اشتیاق و شیفتگی تمام اقبال کرد. در عرصه هنر نیز مدرسه صنایع مستظرفه تعطیل شد و به دنبال آن هنرکده های 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 و جوی 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 و جو و نوگرایی ها به دور از تقلید و جذب های جنبش های آوانگارد نبود. این حرکت هنری نو در میان هنرمندان جوان نه پشتوانه فرهنگی و ملی داشت و نه کاوش عمیقی را برمی انگیزخت؛ بلکه بیش از هر چیز شوق و اشتیاقی بود که عطش آنان را فروکش می کرد. در تمام دهه بیست و سی، چنین شور نوجویی در میان هنرمندان جوان و

شروع حرکت های سنت شکن را در نقاشی معاصر ایران می توان با فعالیت های هنری استاد کمال الملک بررسی کرد. او که نماینده تام نقاشان واقع گرا و طبیعت پرداز بود و آثارش با سنت های نقاشی ایران در سده های پیش فاصله بسیاری داشت، توانست در طول دو دهه به پرورش هنرمندانی ماهر در این شیوه بپردازد. کمال الملک برای رسیدن به این منظور، مدرسه هنری صنایع مستظرفه را گشایش داد که تا دهه بیست شمسی محلی معتبر برای آموزش هنر نقاشی طبیعت پرداز بود و در کشور نیز پذیرش همگانی داشت. این مدرسه در حالی به فعالیت می پرداخت که دست اندرکاران فرهنگ و هنر جامعه در دو دهه 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 دهه بیست، فضای فرهنگی نیز دستخوش تحولاتی شد. جامعه روشنفکر ایران در شوق یافتن راه های جدید و نیز به جهت آشنایی با ادبیات

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

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

آکادمیک ایران مشاهده می‌شد. این شور و شوق پس از برگزاری بی‌ینال‌های نقاشی در دههٔ چهل، رنگ و بویی سنتی و ملی با فرهنگ بومی به نقاشی معاصر بخشید. در اوایل دههٔ چهل، دغدغهٔ 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 شخصی‌تر به آفرینش اثر پرداختند. در این میان تنها هنرمندان محدودی از حمایت‌های دولتی و یا انجمن‌های فرهنگی ایران و آمریکا بهره‌مند می‌شدند. اگرچه این حرکت هنری هرگز به صورت مکتب هنری مستقل رخ ننمود، مهم‌ترین حرکت هنری نوگرای ایران به شمار می‌رود.

آفرینش آثار نوگرا بر اساس ضرورت‌ها و خاستگاه‌های جامعه و یا ایجاد خلاقیت و نوآوری انجام نگرفت؛ بلکه هدف متولیان 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 گرایش‌های نو را ترویج می‌کرد. در نقاشی معاصر به نوآوری - که وجه باطنی اثر است و به ماندگاری اثر هنری توجه دارد - وقعی نهداده نشد. نوگرایی و جبهی‌روبنایی برای نقاشی است که توان ماندگاری و رفع کاستی‌ها و خلأها را از آن نمی‌توان انتظار داشت. همین امر سبب شد زیبایی‌صوری مورد توجه نقاش نوگرا قرار گیرد و از محتوای اثر غفلت کند.

ضرورت بررسی وجوه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران از آن رو است که با جست‌وجو در عوامل ایجادکنندهٔ آن می‌توان به چرایی خلق آثار نوگرا در رژیم گذشته و ناکامی‌های آن پی برد؛ همچنین می‌توان از خطاها و تجربیات آن دوره بهره‌گرفت و برای جامعهٔ کنونی که در صدد یافتن هویت مستقلی است چاره‌اندیشی کرد و ضعف‌های هنری آن را برطرف کرد. در این مقاله تلاش شده است تا با پاسخ به پرسش‌های زیر به بررسی معضلات نقاشی معاصر پرداخته شود:

- چرا نقاشی نوگرای ایران مقلد سبک‌های هنر غرب شد و از محتوای عمیق و فرهنگ اصیل خود فاصله گرفت؟
- چرا نقاشی معاصر همسو با خاستگاه‌های 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 شکل‌گیری نقاشی معاصر ایران

برای بررسی عوامل مهم در شکل‌گیری نقاشی معاصر بایست در ابتدا به برداشت کمال‌الملک (محمد غفاری) و شاگردان او از نقاشی عینی و طبیعت‌گرا اشاره کرد. اگرچه کمال‌الملک هنرمندی نوآور و یا نوگرا در تاریخ نقاشی ایران شناخته نشده است، این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که تلاش‌ها و برداشت‌های او هنر نقاشی معاصر ایران را به سمت و سویی متفاوت با نقاشی سنتی کشاند و پایه‌های اولیهٔ حرکت‌هایی را در هنر معاصر پی‌ریزی کرد؛ از پیامدهای اقدامات او، آشنایی با نقاشی کلاسیک اروپا و آموزش بود.

کمال‌الملک پس از سفرش به اروپا با همراهی حکیم‌الملک، مدرسهٔ صنایع مستظرفه را در سال ۱۳۲۹ هـ. ق. (۱۲۷۸ هـ. ش) تأسیس کرد. در این مدرسه هنرمندان صاحب‌نامی 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 شیوهٔ کلاسیک اروپا کار می‌شد، کمال‌الملک تلاش می‌کرد 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 سال‌های حکومت پهلوی اول (۱۳۰۰-۱۳۱۹ هـ. ش)، نفوذ مکتب کمال‌الملک 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 می‌کردند. حرکت‌های هنری کمال‌الملک و شاگردانش به دلیل بیان تصویری عینی، از پذیرش و پسند اجتماعی برخوردار شد؛ اما شناخت هنری به جامعه نمی‌داد، فرهنگ‌سازی نداشت و مشکلی را در نقاشی برطرف نمی‌کرد. هم‌زمان با حرکت‌های هنری کمال‌الملک، با گشایش مرکز آکادمیکی روبه‌رو هستیم که بر شکل‌گیری نقاشی نوین ایران مؤثر بود.

با گشایش هنرکدهٔ هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ هـ. ش، زمینهٔ تازه‌ای برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب در میان جوانان هنرجو پیش آمد. در این مرکز در ابتدا دو شیوهٔ موازی با هم آموزش داده می‌شد: یکی از آن‌ها تعلیمات نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ مکتب کمال‌الملک بود و دیگری تعلیمات استادان فرانسوی که جوانان ایرانی را با شیوه‌های نقاشی غرب آشنا می‌کرد. اولین استادان این هنرکده صدیقی، حیدریان، محسن مقدم، مادام آشوب (امین فر) فرانسوی و مسیو دوپرول بودند. برنامهٔ درسی هنرکده بر اساس شیوهٔ آموزش "بوزار" فرانسه

طراحی شده بود. برنامه هنری بوزار در ایران کاربرد نداشت و معلم توانمندی نیز نبود که بتواند آن اصول و برنامه‌ها 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، نمی‌توانستند از هنر نو و مدرن تعریف دقیقی ارائه کنند. برخورد استادان با هنر مدرن خیلی سطحی و صوری بود؛ به گونه‌ای که مجال رشد را برای هنرجویان جوان فراهم نمی‌کرد. "شیوه این استادان متفاوت بود. استاد حیدریان از مدرسه کمال الملک آمده بود و آن شیوه را قبول داشت و می‌آموخت. مادام آشوب از بوزار آمده بود و پرورده آن سیستم بود. در این میان مهندس فروغی بود که می‌دانست این‌ها چه می‌گویند و چه می‌خواهند... ما دانشجویان در آتلیه درس‌ها و حرف‌های فرانسوی‌ها را درست ملتفت نمی‌شدیم. برنامه بوزار را که برای ما می‌گفتند درست ترجمه نمی‌شد. ما از طریق کار خودمان می‌فهمیدیم که این‌ها چه می‌خواهند. هنرآموز به سادگی از نظر آن‌ها و دیدگاه‌هایشان سر در نمی‌آورد." (مجبایی، ۱۳۷۶: ۷).

اولین گروه دانش‌آموختگان هنرکده - که نخستین گروه هنرمندان آکادمیک ایران را نیز تشکیل می‌دادند - کوشیدند از هنر نو در حد توان دفاع کنند و آثاری همسو با آموخته‌هایشان را نمایش دهند. آنان آثار نقاشان طبیعت‌گرا را تقلیدگرا، تکثیرگرا و سنتی می‌خواندند و به نقد آن می‌پرداختند. دانش‌آموختگان هنرکده در آثارشان، طبیعت‌گریز بودند و سعی می‌کردند به وجه نوگرایی بپردازند.

### اولین نسل نقاشان نوگرا

کسانی چون جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور و محمود جوادی‌پور که پس از دانش‌آموختگی در سال ۱۳۲۴ ه. 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، در صدد 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 بینم 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 تکنیک‌های مدرن در هم آمیخت و اولین هنرمند نوگرای معاصر ایرانی شناخته شد که در این مسیر بسیار تلاش کرد. او را می‌توان 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، دغدغه‌ای و وصف‌ناپذیر داشت. او برای تحقق این هدف، به همراه دوستانش انجمن "خروس جنگی" را تأسیس و مجله‌ای هم با این نام در سال ۱۳۲۸ منتشر کرد. فعالیت‌های پراکنده ضیاءپور و تنی چند از نقاشان و شاعران نوپرداز در این انجمن، موجب گرایش نسل جوان به مفاهیم هنر نو شد. اولین نمایشگاه‌های نقاشی ایران با وجه نوگرایی، در انجمن‌های فرهنگی وابسته به سفارتخانه‌های خارجی برپا شد؛ چون جای دیگری برای عرضه آثار هنری وجود نداشت. انجمن فرهنگی ایران و شوروی و ایران و فرانسه از مهم‌ترین مراکزی بود که از اواسط دهه بیست به بعد امکان به نمایش درآوردن نقاشی‌های هنرمندان جوان ایرانی را فراهم کرد. ضرورت مکانی مستقل برای ارائه نقاشی نوگرا وجود داشت؛ از این رو محمود جوادی‌پور و آجودانی در سال ۱۳۲۸ اولین نگارخانه 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 پزیشک‌نیا، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری، مهدی ویشکایی، عبدالله عامری و جواد حمیدی را معرفی کند.

"مجله خروس جنگی و گالری آپادانا هر دو محلی برای بیان اندیشه‌های نو هنری و تقابل با هنر سنت‌گرا و ملی داشت. از اواخر دهه بیست تا یک دهه پس از آن، برخورد و تزاخم میان گرایش‌های 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 نمایشگاه‌های گالری آپادانا که در آن آثار حسین کاظمی و جوادی‌پور به نمایش درآمده بود، جلال آل احمد نقدی قابل تأمل بر آثار نوگرایان نوشت:

"در کارهای کاظمی تاکنون... همیشه نشانه‌ای از یک تکاپو... دیده می‌شد. پیدا بود که کاظمی در جست‌وجو است... و همین بود که ارزش دیگری برای کارهای او ایجاد می‌کرد. ولی در این نمایشگاه (نمایشگاه آپادانا) دیگر نشانی از آن تکاپو نیست... اگرچه از نظر مضمون فکری، از نظر ایده کار بسیار تازه‌ای است... ولی از نظر فرم و شکل کار تازه‌ای نیست و من همین را در تابلوی او خواندم... ما همه کسانی که در راه هنر قدم برمی‌داریم، حق داریم - نه - وظیفه داریم که در هر آن

و هر قدمی که برمی داریم شک کنیم. به ارزش کار خودمان، به آنچه در گذشته کرده ایم شک کنیم و بر روی این شک نه برای یأس و نومیدی و بدبینی، بلکه برای بهتر کار کردن 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 همه 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 دهه چهل رشد کردند، به خوبی توانست همسو با حرکت های نوگرا به هویت ملی اش نیز پردازد 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 جامعه های ایرانی، معماری ایرانی و دیدگاه ها و صفیات زندگی کشور ما دیده شود، دلیل آن نیست که این پرده کاری است صددرصد ایرانی و اصیل، آنچه ارزنده تر است گوهر و پایه 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 دهه 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 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 و نیز 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 و هنر وقت و با یاری یکی از نقاشان نوگرا به نام مارکوگریگوریان، نخستین نمایشگاه دوسالانه را در ۲۵ فروردین ۱۳۳۷ در کاخ ایض 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 عرصه عمومی بگذارد. تشکیل بی نیال نقاشی تهران برای جامعه 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 نیال ها نقشی مؤثر بر توسعه 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 شیوه کار برندگان جوایز در هر بی نیال دست کم تا دو سال بعد سرمشق کار هنرمندان جوان قرار گرفت و آنان را از جست و جو و تجربه 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 اولیه 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 نیال 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 انگیزه 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 پردازشی و یا واقع گرایی می پردازد؛ در حالی که نه در بی نیال اول و نه در چهار بی نیال بعدی، میان هنر نو با مردم ارتباطی برقرار نشد و هنرمندان و جامعه هنری کشور برای شناخت مخاطبان خود هیچ تلاشی انجام ندادند؛ زیرا خود، شناخت کاملی از کارهایشان نداشتند. جامعه 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 تندری رفتار کردند: "یک عده از افراد واقعاً بی هنر، بی ذوق، کج سلیقه که فاقد کمترین مایه 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 در صدد 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 نیال و نیز در غرفه خارجیان می نشانندت و آخر تو با این خارجی بودن چه به دنیای غرب ارمغان می کنی؟ آیا قرار است تو هم مصرف کننده غرب باقی بمانی؟" (آل احمد، ۱۳۴۳: ۱۵۲).

دومین بی نیال 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 نیال 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 نیال دوم تهران، دو گرایش اصلی نقاشی مدرن ایران را به خوبی نشان می داد: نخست گرایش نقاشان به سمت آبستره بود. البته در بی نیال 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 تزئینی 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 دهه چهل ادامه یافت.

سومین نمایشگاه نقاشی با همان اهداف قبلی در فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۱ در کاخ ایض برگزار شد. در مقدمه کاتالوگ سومین بی نیال چنین آمده است: "دو بی نیال گذشته تهران نشان داد که آشفته گی فکر و پیروی از پسند غربیان در هنر معاصر ما سهمی بزرگ دارد. در صورتی که طبع هنرمند ایرانی و مقتضیات جامعه کنونی او، شیوه ای ملی و مستقل را طلب می کند." (مقدمه کاتالوگ سومین بی نیال تهران، ۱۳۴۱). در سومین بی نیال نیز این موضوع به خوبی دیده می شد که حضور هنرمند ایرانی در عرصه جهانی بیشتر از سوی متولیان 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 مقدمه کاتالوگ بی نیال 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 سلیقه 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 تشنگی 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 دهه چهل - اولین کسی است که در سال ۱۳۴۱ برای توصیف آثار این گروه از هنرمندان نوگرا - که می‌کوشیدند پلی میان سنت‌های ملی مذهبی و نوگرایی ایجاد کنند - اصطلاح نقاشی "سقاخانه" را به کار برد. کریم امامی درباره سقاخانه می‌نویسد:

"ظهور خط در نقاشی آغاز دهه 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 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 گرای نو نیز خوانده‌اند، 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 بی‌ینال‌ها ... نسبت به آن واکنش‌های مثبتی نشان دادند." (دایره‌المعارف ایرانیکا، ذیل "هنر ایران").

در چنین شرایطی، بی‌ینال سوم تهران نام مکتب "هنر ملی" یا مکتب "سقاخانه‌ای" را به خود گرفت. در این بی‌ینال، 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 خم‌های حروف و کلمات توجه بیشتری نشان دادند که بعدها از آن سبک "نقاشی خط" بیرون آمد. هنرمند در این سبک، هم‌زمان از خوش نویسی در رنگ و بافت بهره می‌برد و تلفیقی آزاد با ساختار قانونمند خوش نویسی ایجاد می‌کرد. حرکت‌های پرصلابت و شجاعانه‌ای که در خوش نویسی سنتی ایران وجود داشت، با خطوط راحت و آزاد هنرمند درهم آمیخت و شیوه‌ای نوین ایجاد کرد. برجسته‌ترین هنرمند این شیوه، محمد احصایی است.

برگزارکنندگان بی‌ینال 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 بی‌ینال‌های پیشین در این نکته خلاصه شده است که نقاشان ما را از سبک فیگوراتیو دور سازد و به شیوه آبستره سوق دهد. ... تعداد نقاشان متمایل به شیوه آبستره از سومین تا چهارمین بی‌ینال به نحوی محسوس رو به فزونی

گذاشته‌اند." (مقدمه کاتالوگ چهارمین بی‌ینال تهران، ۱۳۴۳). هدف برگزارکنندگان بی‌ینال از این سخنان، فقط گزارش عملکرد سه دوره قبل بود و نه اصلاح آن.

در این بی‌ینال‌ها بیش از همه به ظاهر غربی پسند آثار تأکید، و از شرکت دادن آثار نگارگری یا واقع‌گرا و یا طبیعت‌گرا جلوگیری می‌شد. همچنین برگزارکنندگان در فکر ارسال آثار به بی‌ینال ونیز و مقبولیت در نظر غربی‌ها بودند و اصولاً جایی برای طرح مباحث بنیادی هنر، ضرورت‌ها و خاستگاه‌های هنر در جامعه آن روز و یا ایجاد ارتباط و شناخت با هنر معاصر باقی نمی‌گذاشتند. به همین دلیل، پس از گذشت شش سال از برگزاری بی‌ینال‌ها و صرف هزینه‌های گزاف، همچنان نمایشگاهی بی‌مخاطب عام بود؛ زیرا مردم آبستره و هنر جدید را هم‌سو با نیازهای خود نمی‌دیدند 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 خاستگاه‌های ملی و مذهبی آنان به پیش می‌رفت. مردم نه تنها از هنر نو استقبال نمی‌کردند، بلکه در مقابل آن مقاومت نیز می‌کردند. این جریان سبب شد دو فضای فرهنگی کاملاً جدا و بیگانه از هم در کشور رشد کند.

"متأسفانه نوگرایان افراطی فکر می‌کردند که می‌شود قسمتی از فرهنگ یک جامعه را بدون در نظر گرفتن عوامل دیگر به عاریه گرفت و به جامعه دیگری پیوند زد. هنوز هم در این تلاش عبث دست و پا می‌زنند... در اثر این موج مخرب، استعدادهای زیادی پایمال و منحرف شد. فضای آن روز برای هنرمندان پوچگرا بهای زیادی قائل می‌شد، 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. "جامعه هنری ایران ضمن استفاده از دستاوردهای هنر نوین اگر به جوهر فرهنگی خود اتکا می‌کرد، می‌توانست جهانی شود." (آغداشلو، ۱۳۴۳: ۲۲۲). از این گذشته، چنین استدلالی با هدف‌های بی‌ینال برای دست‌یابی به هنری ملی همخوانی و سازگاری نداشت.

با همه ترغیب و کشش به سمت آبستره محض، بسیاری از نقاشان نمی‌توانستند علاقه به فیگوراتیو و نمایش فرمی اشیاء را در آثار خود به کل نادیده بگیرند و در شک و دودلی باقی ماندند. آن‌ها 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 درباره نقاشی معاصر کشور چنین می‌گوید: "حرف اساسی من با نقاشان مدرن معاصر این است که اوضاع زمانه دستگاه‌های دولتی ... از

این زبان گنگ شما و از این رنگ‌های چشم فریب که چیزی پشتش نیست و سیله‌ای برای تحمیق خلایق می‌سازند. این حکم تاریخ است درباره شما... وقتی می‌گویم چیزی پشت پرده رنگی شما نیست، غرضم این است که خاطره‌ای را در من زنده نمی‌کند. ارتباطی با این ذهنیات ندارد. جنبشی، جنجالی، تحریکی،... آخر چیزی یا دست کم همان تجدید خاطره‌ای. فقط در و دیوار است و شما رنگ می‌کنید. اما پس دیوارها سست است و این عفریت را بر طاق این ایوان هر چه بیشتر بزرگ کنی پای بست همچنان ویران است." (آل احمد، ۱۳۴۳: ۱۵۰).

پس از بی‌ینال 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 هزاره‌ای و محمد محلاتی گشایش یافت و پس از مرگ منصور قندریز به "تالار قندریز" تغییر نام یافت.

بی‌ینال پنجم تهران (۱۳۴۵) با تغییرات زیادی در مقایسه با دوره‌های قبلی تشکیل شد؛ دو ماه دیرتر از موعد مقرر بی‌ینال‌های گذشته و سه روز پس از گشایش بی‌ینال و نیز سیاست‌های حاکم بر شکل دهی و برنامه‌ریزی این بی‌ینال، اهدافی متفاوت با چهار دوره قبل را دنبال می‌کرد. در این بی‌ینال علاوه بر هنرمندان ایرانی، هنرمندانی از پاکستان و ترکیه نیز شرکت کردند. محل برگزاری از کاخ ایض به موزه نویناد مردم‌شناسی منتقل شد. از دیگر تغییرات، آن بود که این بار وزارت فرهنگ و هنر با همکار R. C. D پیمان سنتو (پیمان سیاسی - نظامی سه کشور ایران، ترکیه و پاکستان) این بی‌ینال را برگزار کردند. مشارکت پیمان سنتو در برگزاری این نمایشگاه بسیار غیرمنطقی و سؤال‌برانگیز بود و از دخالت آشکار خارجی‌ان و سیاست‌های آنان در شکل دهی هنر نوگرایی ایران خبر می‌داد.

"پنجمین بی‌ینال تهران از هدف‌های نخستین خود دوری گرفته و به راهی رفت که سرانجام آن ناپسند به نظر می‌آمد. بی‌ینال که شور و حرارتی در هنرمندان پدید آورده بود و اعتباری به نقاشی نو ایران داده بود، به تدریج گرفتار تصمیم‌های اداری سیاست‌زده و انتقادهای کوتاه‌نظرانه هنرمندان شد و سرانجام... ابعاد ملی بی‌ینال را در هم ریخت و بی‌آنکه به هدف آسیایی خود دست یابد، بازتابی شد از یک پیمان سیاسی نظامی که... نمی‌توانست حضور پذیرفته شده‌ای در محافل فرهنگی

هنری داشته باشد." (قضیه بی‌ینال، ۱۳۴۵: ۱۵). بی‌ینال پنجم تهران نیز که آخرین نمایشگاه دوسالانه رسمی و فعال کشور تا قبل از انقلاب بود، نتوانست اثری مثبت از خود به جای گذارد. شاید بتوان برجسته‌ترین دستاورد این دوسالانه‌ها 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 بی‌ینال‌های نقاشی را به هم پیوند می‌داد، وحدت روش در پیروی از سبک‌های آوانگارد غربی و آزادی خلق اثر بود. پس از پنج دوره برگزاری بی‌ینال‌ها، نقاش نوگرایی معاصر با عدم توجه و حمایت دولت روبه‌رو شد و در جامعه‌ای که پذیرای کارهایش نیست، رها شد. در این میان، فقط نقاشانی امکان ادامه فعالیت و ارائه اثر داشتند که به نوعی در ارتباط با مراکز فرهنگی و هنری غرب قرار گرفته بودند و یا آنکه به صورت گروهی حرکت‌های هنری خود را جهت دهی می‌کردند؛ مانند جنبش "سقاخانه" و "نقاشی خط". از نیمه دوم دهه چهل، به علت تغییر سیاست حمایت دولت و مؤسسات خصوصی وابسته به غرب، به تدریج نوع تازه‌ای از هنر در کشور شکل گرفت که کاملاً فرمایشی و سفارشی بود و تحت لوای "جشن‌های هنر شیراز" تا سال ۱۳۵۷ ادامه یافت. از این زمان به بعد، کم‌کم گالری‌ها 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 می‌پرداختند و از هنر نو حمایت می‌کردند. همه تلاش می‌کردند نقاشی و هنر معاصر نوگرا را از آن وضع آشفته و نابسامان برهانند و راه مناسبی برای آن بیابند. عربشاهی به سال ۱۳۵۱ می‌گوید: "نقاشی ما اکنون وضع آشفته‌ای دارد. به هر حال باید در برداشت از سنت محتاط بود؛ چراکه راهی مطبوع دارد و وقتی پای در آن گذاشتی اسیر تکرار می‌شوی و در انتها به بن بست می‌رسی." (پاکباز، ۱۳۸۰: ۵۶).

در اوایل دهه پنجاه، بیشتر هنرمندان در سردرگمی و گنگی به سر می‌بردند. 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 مایه‌های تزئینی و ظاهر کهن‌الگوهای تمدن ایران پرداختند. بسیاری دیگر از نقاشان "زیر لوای نگرش جهانی به هنر تا مرزهای تقلید محض از سبک‌های غربی پیش رفتند. در واقع سیاست‌های فرهنگی عصر محمدرضا شاه به تمامی گرایش‌های 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 چهار سال فعالیت داشت. "اینان... به اتفاق هنرمندان مدعو آثارشان را با عنوان آبی (۱۳۵۴) و گنج و گستره (۱۳۵۴) در تهران به نمایش گذاشتند. گروه همچنین به منظور معرفی کار خود در نمایشگاه‌های بین‌المللی بال سوئیس (۱۳۵۵) و واش آرٹ (۱۳۵۶) شرکت کرد. تشکیل گروه آزاد و فعالیت آن را می‌توان بازتابی از جریان کانسپچوال آرٹ در هنر معاصر ایران دانست." (پاکباز، ۱۳۸۰: ۳۰).

از نیمه دهه پنجاه، حمایت و جهت‌دهی هنری انجمن فرهنگی ایران و آمریکا آن چنان زیاد بود که هنرمندان نوگرای معاصر ایرانی امکان آن را می‌یافتند در نیویورک و واشنگتن به طور متناوب آثار خود را به نمایش گذارند و از حمایت‌های دولت آمریکا بهره‌مند 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 موزه هنرهای معاصر ایران در سال ۱۳۵۶، امید آن می‌رفت تا نقاشی معاصر ایران ثبات و قوت بیشتری یابد. در ابتدا این موزه به معرفی آثار معاصر غرب پرداخت و از

### نتیجه‌گیری

اهداف اصلی آن، آشنایی جامعه هنری با دستاوردهای جنبش‌های مدرن و پست مدرن غرب به ویژه آمریکا بود. در واقع، سیاست فرهنگی دوره محمدرضا شاه، سوق دادن هنرمندان به سمت نحله‌های غربی و آمریکایی بود. این حرکت از نیمه دوم دهه پنجاه به صورت گسترده تری در حال شکل‌گیری بود که با وقوع انقلاب اسلامی به هم ریخت و هنر کشور در مسیری کاملاً متفاوت با آن شکل گرفت و ادامه حیات داد.

پس از به ثمر نشستن انقلاب، نقاشی نوگرا نتوانست پشتوانه 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 پرورده طاغوت قلمداد می‌شد و نزد مردم منفور بود.

اگر هنرمندان نوگرا به جوهر درونی و هویت فردی و ملی خود دست می‌یافتند و بر اساس آن اثری می‌آفریدند، تأثیر و ماندگاری هنرشان به مراتب بیشتر می‌شد. وجه نوآوری و شناخت ویژگی‌های نوآورانه از وجه 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 شکل‌گیری جنبش هنری مستقل می‌شد. برای بسیاری از هنرمندان فاصله تا نتیجه و بایدها بسیار بود. اینان بیشتر به صورت و روش‌های اجرا دل‌خوش کرده و در نتیجه از محتوا و نوآوری دور مانده بودند.

معضل اصلی نقاشی نوگرای ایران در سه دهه اول قرن چهاردهم هجری ش. این بود که بر اساس ضرورت‌های اجتماعی و زیباشناختی آن دوران شکل نگرفت و پیش از آن، مقلد سبک‌های هنر آوانگارد غرب بود. برداشت خام‌دستانه و ناشیانه از جنبش‌های هنر مدرن غرب از ضعف‌های بزرگ این حرکت هنری به شمار می‌رفت. نقاشی نوگرا از محتوای عمیق و فرهنگ اصیل خود فاصله گرفت، به سنت‌ها و داشته‌ها پشت کرد و به منظری فراسوی واقعیت‌ها و بایدها نظر کرد. در وجه نوگرایی، نقاش معاصر بر ذهنیت و عالم خیال تکیه می‌زد؛ اما در اجرا، به تجربیات شیوه‌های آوانگارد غرب توجه کرد و بر چرایی خلق آثار کمتر تمرکز نمود. اگر نقاش معاصر همسو با خاستگاه‌های جامعه و ضروریات فرهنگی آن پیش نرود، به یقین نمی‌تواند حرفی نو برای جامعه خود داشته باشد. بیشترین توجه نقاشی نوگرا به مقبولیت در بازار جهانی و خوشامد داوران غربی معطوف می‌شد تا اینکه تعاملی در جهان هنر ایجاد کند و یا آنکه به عنوان شیوه‌ای مستقل خود را در دنیا مطرح کند.

مسلم است که هنرمند هیچ‌گاه به دور از ارزش‌ها و معیارهای زیباشناسانه زمانه خود نمی‌تواند به فعالیت و آفرینش هنری بپردازد. روح او با زمان و جامعه پیوند خورده و عجین است. دست‌یابی 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 بی‌توجهی یا کم‌توجهی شد. نقاشی نوگرای ایران بیشتر هنری فرمایشی و حکومتی بود. این هنر چون با نیازهای فرهنگی مردم بیگانه و ناهمگون بود و جایگاهی هم‌شان خود در جامعه نیافت، نتوانست پس از تغییر ساختار سیاسی در کشور نیز پشتوانه هنری محکمی قلمداد شود و همسو با خاستگاه‌های انقلابی جامعه حرکت کند.



اصولاً اگر در این مقاله به مبحث نوآوری پرداخته شد، از آن رو بود که نوآوری به ماندگاری و بقای اثر هنری توجه دارد؛ ولی نوگرایی وجهی رو بنایی برای نقاشی است که توان ماندگاری و رفع کاستی‌ها و خلأها را از آن نمی‌توان انتظار داشت. در هنر نقاشی معاصر کمتر به نوآوری محتوایی و بیشتر به نوگرایی صوری - که در شیوه اجراست - پرداخته شد. به یقین، اگر وجه نوگرایی را - که به صورت اثر توجه دارد - با نوآوری - که وجهی باطنی در اثر است - بشناسیم و در خلق آثار به کار بندیم، می‌توانیم شاهد حرکت‌های هنری مستقل با ارزش‌های ملی باشیم. از سوی دیگر، نقاشی نوگرا باید با رویکرد به هویت اصیل فرهنگی و ملی تحولی اساسی در جامعه 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، موزه نگارستان.
- ۳- آغداشلو، آیدین، (۱۳۴۳)، هنر و اندیشه، چهارمین بی‌ینال تهران، ش ۲.
- ۴- آغداشلو، آیدین، (۱۳۷۱)، از خوشی‌ها و حسرت‌ها (گزیده مقالات)، فرهنگ معاصر، تهران.
- ۵- آل احمد، جلال، (۱۳۵۸)، ارزیابی شتابزده، رواق، تهران.
- ۶- آل احمد، جلال، (۱۳۲۸)، "در آپادانا با قاب‌های هیزمی"، روزنامه ایران، (یکشنبه ۲۸ اسفند).
- ۷- آل احمد، جلال، (۱۳۵۸)، غریزدگی، رواق، تهران.
- ۸- آل احمد، جلال، (۱۳۴۱)، کتاب ماه کیهان، (شهریور).
- ۹- آل احمد، جلال، (۱۳۴۳)، مجله اندیشه و هنر، (مهر).
- ۱۰- آتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر، (۱۳۷۹)، اوج‌های درخشان هنر ایران، ترجمه هرمنز عبداللهی و رویین پاکباز، آگه، تهران.
- ۱۱- اداره روابط بین‌المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور، (۱۳۳۹)، کاتالوگ دوم بی‌ینال تهران، فروردین - اردیبهشت.
- ۱۲- امامی، کریم، (۱۳۵۹)، پیامی در راه، طهوری، تهران.
- ۱۳- امامی، کریم، (۱۳۵۶)، سقاخانه کاتالوگ نمایشگاه، موزه 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 پزیشک نیا، موزه هنرهای معاصر، تهران.
- ۱۶- پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان، (۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرایی ایران، حسین زنده‌رودی، موزه هنرهای معاصر، تهران.
- ۱۷- پاکباز، روئین، (۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرایی ایران، مسعود عربشاهی، موزه هنرهای معاصر ایران، تهران.
- ۱۸- پاکباز، روئین، (۱۳۷۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا کنون، نارستان، تهران.
- ۱۹- "جهان دانش و هنر"، (۱۳۳۸)، مجله سخن، دوره ۱۰، ش ۸، تهران.
- ۲۰- حاجیان، جعفر، (۱۳۳۷)، "نامه‌ای درباره بی‌ینال تهران"، مجله سخن، دوره ۹، ش ۳، تهران، صص ۲۸۳-۲۸۶.
- ۲۱- دالی، سالوادور، (۱۳۳۳)، مجله سخن، (مهر).
- ۲۲- دریابندری، نجف، (۱۳۵۱)، "هوشنگ پزیشک نیا، نقاش فقط نقاش"، روزنامه کیهان، (دوشنبه ۲۰ آذر).
- ۲۳- ستاری، جلال، (۱۳۷۴)، ماهنامه کلک، ش ۶۴-۶۶. (فروردین - تیر).
- ۲۴- ستاری، جلال، (۱۳۷۴)، مجله آدینه، ش ۹۹ 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 کمال‌الملک، علمی، تهران.
- ۲۷- سیار، پرویز، (۱۳۸۱)، نقاشی‌ها و طرح‌های سهراب سپهری، سروش، تهران.
- ۲۸- سیف، هادی، (۱۳۷۶)، شور عشق، مروی بر آثار سید علی اکبر صنعتی، نگار، تهران.
- ۲۹- شیروانلو، فیروز، (۱۳۵۷)، هنر ایران، اندیشه‌های مینوی، اوستا، زرتشت، سرای نیاوران.

- ۳۰- فیشر، ارنست، (۱۳۶۳)، ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ترجمه شیروانلو، تهران.
- ۳۱- "قضیه بی‌ینال"، (۱۳۴۵)، نگین، ش ۱۴، تهران، مرداد.
- ۳۲- کاتوزیان، مرتضی، (۱۳۷۱)، آثار نقاشی مرتضی کاتوزیان، نگار، تهران.
- ۳۳- کلانتری، پرویز، (۱۳۷۷)، "بوکنیم اطلسی تازه بیمارستان را"، روزنامه آریا، (شنبه ۱۷ مرداد).
- ۳۴- کمال‌الملک، محمد، (۱۳۸۲)، کمال‌الملک، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.
- ۳۵- گلستان، ابراهیم، (۱۳۵۱)، "پزشک‌نیا"، مجله 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- مجله طاووس، (۱۳۸۱)، ش ۳ و ۴ و ۵ و ۶.
- ۳۹- مجله کلک، (۱۳۷۳)، نمایشگاه عرشاهی، ش ۵۴، (شهریور).
- ۴۰- مجله نقش و نگار، (۱۳۳۹)، ش ۷.
- ۴۱- مهاجر، مصطفی، (۱۳۷۹)، "نمایشگاه بزرگ بی‌ینال‌های نقاشی تهران"، مجله هنرهای تجسمی، ش ۱.
- ۴۲- میرهادی، توران و حسن ملکی، (۱۳۸۲)، برگزیده‌ای از نقاشی‌های پرویز کلانتری، زرین و سیمین، تهران.
- ۴۳- نادرپور، نادر، (۱۳۴۵)، نقاشی‌های معاصر ایران، ناصر اویسی، مروارید، تهران.
- ۴۴- "نظری به نمایشگاه هنرهای زیبای ایران"، (۱۳۲۵)، پیام نو، ش ۱۰-۱۱، (مرداد).
- ۴۵- یساولی، رضا، (۱۳۷۹)، برگزیده‌ای از آثار اساتید و نگارگران معاصر ایران، یساولی، تهران.