

نگاهی به نقاشی چند دهه معاصر ایران

رحمان احمدی

نقاشی ایران در دهه- دوازده سال پیش از انقلاب یعنی در دو دهه چهل و پنجاه، بیش از هر زمان دیگر، عرصه تنوع سلیقه‌ها و تضاد بینشها بوده است. تعداد پنج نمایشگاه دوسالانه (بی‌ینال) از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵ برگزار شده بود که حیطة ابراز وجود و ارائه شیوه هنرمندان زیادی از اقشار مختلف بوده است. در آخرین دوسالانه تهران، هنرمندانی از ایران، ترکیه و پاکستان شرکت کرده بودند که آثار نقاشی، با وجود شباهتشان به همدیگر، نگرشها و تأثیرهای بومی سه کشور را نشان می‌دادند.

از دیگر حرکت‌های هنری و نمایشگاه‌های قابل توجه در آن سالها، «نمایشگاه ۲۵ سال آفرینش هنری» در موزه ایران باستان، در ۱۳۴۷ و نمایشگاه «هنرمندان معاصر ایران» در کاخ جوانان (سابق) در ۱۳۴۸ بوده است. در موارد اخیر نیز تنوع آثار، گوناگونی بیان، کیفیت ارائه و حتی قشر نقاشان شرکت‌کننده، با نمایشگاه‌های پیشین تفاوت چندانی نداشته است.

به‌طور کلی در این نمایشگاه‌ها، از پیشتازترین نقاشان مدرن تا نگارگران سنت‌گرا، شرکت می‌کردند و آثارشان را بر دیوارهای سالن می‌زدند. فضای هنری بیرون نیز، تفاوت چندانی با فضای نمایشگاه‌ها نداشت. عده‌ای از هنرمندان که فارغ‌التحصیل دانشکده‌های ایران یا خارج بودند، به نوگرایی و افراط می‌پرداختند و شتابان به جدیدترین پدیده‌های غربی روی می‌آوردند تا



با تحولات هنر جهانی، همگام باشند. شاید به این دلیل که گمان می‌کردند با کنار نهادن سنت و هویت بومی و تقلید پرشتاب از جوامع صنعتی غرب می‌شود تضاد و فاصله بین مدرنیته جهانی و عقب‌افتادگی فرهنگ تصویری ایران را جبران کرد.

بیشتر برنامه‌ریزی‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی نیز به همین سمت و سو سوق داده می‌شد. «دربار و بلندترین مقامات دولتی و بسیاری از دستگاه‌های دولتی و حتی مؤسسات بخش خصوصی، سیاست کلی حمایت از هنر و هنرمندان را دنبال می‌کردند. انجمن فرهنگی ایران و آمریکا، انستیتو گوته، انجمن فرهنگی ایران و ایتالیا، گالری سیروس (در پاریس)، به نمایش آثار نقاشان، مجسمه‌سازان و طراحان نوپرداز ایرانی می‌پرداختند. چندین موزه، نگارخانه و کانون هنری در تهران و شهرهای دیگر برپا شده بود. از میان نگارخانه‌های فعال در تهران، می‌توان گالری هنر جدید، بورگز، سیحون، صبا، مس، لیتو، زروان، زند، سامان، تالار قندریز، سپید، نقش، نگار و گالریهای دیگر را نام برد که هر یک به روش خود در جهت معرفی و اشاعه هنر جدید می‌کوشیدند. بدین‌سان، تعداد هنرمندان و تنوع آثارشان نیز روزبه‌روز بیشتر شد»^۱.

ظهور پیاپی روشها و تکنیکهای هنری، به تقلید از تحولات هنر مغرب زمین از یک سو و بی‌توجهی به قشر فرهنگی قوم ایرانی و مخاطبان از جانب غالب هنرمندان ایرانی از سویی دیگر، باعث ظهور بازار آشفته‌ای از مدرنیسم در قلمرو هنر معاصر ایران شد. گروه چشمگیری از هنرمندان، با تب و تاب خاصی در این مسیر کار می‌کردند و به‌نظر می‌رسد که آنها، سعی داشتند تا تحول دوره یکصد ساله هنر جدید غرب را در یک دهه مرور کنند و طبیعی است که نتیجه ناهماهنگ و مغشوش بود. نقاش آن سالها، در تب و تاب کار و حرکتی پرجنجال و در آن هیاهو و شتاب، کمتر مجال می‌یافت تا خود و مسیر حرکتش را درست ارزیابی کند و نتیجه بازیابی و تفحص خویش را به‌طور شایسته به مردم و مخاطبانش عرضه کند. نقاش ایرانی بیشتر از آنکه در فکر «سرزمینی» بودن باشد، در اندیشه «جهان زمینی» بود و برای این جهان زمینی بودن و جهانی شدن به هر تلاشی دست می‌زد و می‌کوشید تا ضمن جبران عقب‌ماندگی خود در این زمینه، از مدرنیسم عقب نماند، هرچند این جبران عقب‌ماندگی، در عمل به حاصل و انجام مثبت و مؤثری نینجامید و به‌گونه‌ای به قیمت از دست دادن مردم، مخاطبان و بستر فرهنگی‌اش به‌دست آمد.



به بیانی خلاصه، مدرنیسم دهه‌های چهل و پنجاه اگر نه همیشه اما بیشتر تلاشی بود از سر تقلید و هم از این روی، در بیشتر موارد چون پدیده‌های منفرد، تفنن‌طلبیها را ارضاء کرد و نه نیازهای واقعی را. بی‌هویت و بی‌چهره باقی ماند. گرچه بی‌تردید ثمرات درخور توجهی نیز داشت که یکی از آنها این بود که به نوعی، افق دید نقاشان ما را بازتر کرد و آنها را به نتایج راهی که رفته بودند واقف ساخت.

در کنار این حرکت پر جنب و جوش مدرن‌گرایی، تعدادی دیگر از نقاشان به منظور هویت بخشیدن به کار خویش از هنرهای سنتی مایه گرفتند. گروهی از نقاشان با روی آوردن به شیوه‌های انتزاعی نه از نوع رایج، کوشیدند از آن هرج و مرج فضای تفنن‌گرایانه دوری کنند. اینان به جستجوی مخاطبان تازه برخاستند. کوشیدند با انتشار آثار تئوریک در زمینه نقاشی نو، با گرایشهای بی‌مایه و رایج مقابله کنند و جوانان جدی جامعه را آموزش دهند.

به بیان دیگر، در وضعیتی که هنرهای تجسمی نوین ایران در جهت اثبات موجودیت خود، گامهای سریعی برمی‌داشت و نمایشگاهها، استعدادهای جوانی را وارد عرصه این هنر می‌کرد، و در فضایی که پر از شور و تجربه و شوق و نوآوری بود، چند تن نقاش، پیکره‌ساز و گرافیست و معمار جوان گرد هم آمدند تا به یاری مادی و معنوی یکدیگر مکانی برای نمایش آثار و مرکزی برای تبادل جستجوها و تجربیات خود به‌وجود آورند و بدین‌گونه بود که تجمعها و گروههایی بر این اساس تشکیل شد. «تالار ایران» (تالار قندریز) شاخص‌ترین و برجسته‌ترین این گروهها بود که در ۱۳۴۳ به همت منصور قندریز و عده‌ای دیگر از نقاشان، پیکره‌سازان و هنرمندان سایر رشته‌ها تشکیل شد و همچنان تا بعد از مرگ نابه‌هنگام قندریز در ۱۳۴۴ به فعالیت خود ادامه می‌داد.

تجربه‌هایی چون تالار قندریز که کار گروهی هنرمندان فعال در آن، بعدها به‌عنوان «مکتب مقاخانه» نامیده شد، صرف‌نظر از نتایج آن روز، تجربه‌ها و نکات زیادی فرا روی هنرمندان قرار داد. این مکتب، در واقع سکوی پرتابی شد برای هنرمندان جوان و با استعدادی که راهشان را پیدا کردند و بیش از آنکه به خاستگاه نظری و گروهی‌شان وابسته بمانند به شیوه‌های شخصی‌ترشان رسیدند.

در حاشیه این کنکاشها و حرکت‌های تبادر و فعال، نقاشی سستی یعنی نقاشی قهوه‌خانه و نگارگری، قرار داشت که هر دو، در قبال افراط مدرن‌گرایان، به تفریط، بی‌حرکی و تکرار گرویده بودند. بنیان‌گذاران نقاشی قهوه‌خانه، حسین قوللر آقاسی و محمد مدّبر هر دو در سال ۱۳۴۵ شمسی، با چند ماه فاصله، چشم از جهان فرو بستند و شاگردان مستقیم و غیرمستقیم آنها، همچنان به تصویر موضوعات ملی و مذهبی ادامه دادند و نگارگران در سرنوشتی مشابه، و حتی از نظر مضمون سبک‌تر و خالی‌تر از حد معمول، به همان درد یکنواختی تکرار مکررات دچار شده بودند. لطمه پنهان این گروه به هنر سستی اصیل، به مراتب از لطمه آشکار و رودرروی گروه نوگرایان، عمیق‌تر، شدیدتر و گمراه‌کننده‌تر بود؛ زیرا تصویری که از هنر سستی و نگارگری ایرانی ارائه دادند با ساختار اصلی آن فاصله زیادی داشت و این ارائه نمونه و الگوی غلط، در بیشتر موارد به تکدیر اذهان و استنباط اشتباه افراد از نگارگری اصیل می‌شد.

نقاشی سستی دهه پنجاه بزرگ‌ترین نقص و عییش، خالی بودن از تفحص و بازنگری، دچار شدن به تقلید سطحی، وجود انگیزه‌های واهی، ملعبه قرارداد و سوءاستفاده از حس ملی و عشق به خاطرات قومی مردم و به عبارت خلاصه‌تر، بدلی بودن آن بود. گرچه در آن عرصه نیز افراد مستثنایی بودند که می‌کوشیدند تا با تغییر به جای فرمهای نگارگری، یا وارد کردن موضوعهای جدید از زندگی معاصر بر قالب‌بندی و ساختار ویژه نگارگری، اقدام و حرکتی بکنند ولی تلاش آنها در عمل نتیجه چندانی نداشت.

در گیرودار این آشفته بازار کهنه و نو، نقاشان آکادمیک، خود را در مقابل هر دو گروه می‌دیدند، شاگردان نسل دوم و سوم کمال‌الملک که پس از مرگ او، خود به دسته‌ها و گروه‌های انشعابی مختلف تقسیم شده بودند و جز تعداد اندکی از آنها بقیه تقریباً تلاش چندانی نشان نمی‌دادند. این گروه، جایگاه چند دهه قبل خود را متزلزل می‌دیدند و به خاطر همین، خود را در برابر هر دو گروه نوگرا و سنت‌گرای نو احساس می‌کردند و سعی داشتند که به عناوینی، حتی با خدشه‌دار و محکوم کردن هر دو گروه، از جایگاه خویش دفاع کنند.

در برابر این حرکتها، به‌خصوص با آغاز دهه پنجاه، حرکت دیگری نیز از جای دیگر آغاز شد. در آن سالها، تحت‌تأثیر اوج‌گیری مبارزات سیاسی علیه رژیم شاه، گروهی از علاقه‌مندان

جوان و دانشجویان رشته نقاشی، دور از چشم استادان، گالریها و نوگرایی کاذب، به رئالیسم اجتماعی، اکسپرسیونیسم، نقاشی مکزیکی و دیگر گرایشهای نو و انقلابی روی آوردند. آرمان آنها، خلق آثاری بود که از مردم بگوید؛ با زمانه و موقعیت ایرانی همگام شود و بر مردم و فرهنگ جامعه اثر گذارد.

طبیعی است که این قشر از دانشجویان چون پنهان و آشکار با جریان مدرن‌گرایی و سیاست آموزشی دانشکده همسویی نداشتند نه تنها تشویق نمی‌شدند بلکه در موارد زیادی مورد بی‌مهری و حتی کارشکنی استادان، کارگزاران دانشکده و همکلاسی‌های خود نیز می‌شدند. گالری‌دارها، نقاشیهایی که موقعیت اجتماعی - سیاسی آنها را تهدید می‌کرد، را به گالری راه نمی‌دادند. این آثار مختص کارگاه خود دانشجوی، یا منزل یا کارگاه عده اندکی از دوستان، خویشان یا آشنایان بود. این دانشجویان، معدود جوانان شهرستانی یا فرزندان خانواده‌های متوسط مذهبی بودند که از فیلترهای گزینش دانشگاه و دانشگاهیان رد شده، به محیط دانشگاهها وارد شده بودند.

این جوانان گرچه انگیزه و صداقتی سرشار، پشتوانه کارشان بود و در عملی که انجام می‌دادند خلوص و صمیمیتی چشمگیر نهفته بود روی هم رفته تفحص، مکاشفه و مطالعه عمیقی نداشتند. التهاب حس انقلابی، آنها را به جلو می‌راند، نه آگاهی و اشرافی عمیق به جوانب مختلف و آشنایی به اصول و ارتباطات اجتماعی هنر. آنها کاری را شروع کرده بودند که نیاز به تجربه و تفحص بیشتری داشت؛ تجربه در روشها و تکنیکهای مختلف نقاشی و تحقیق در فرهنگهای بومی و قومی مختلف و شناخت خصوصیات قومی هریک، به قراری که اشتباهی پیش نیاید یا انتخاب و گرده‌برداری نابجایی که می‌تواند در آینده، گره و ضعف مهمی را متوجه این نوع از نقاشی بکند.

درست است که آنها فرصت همچون تفحص و تجربه‌ای را نداشتند اما موفقیت نزدیک و تقلیدگونه در بیان مؤثر و انتقال پیام، آنها را به عمومیت دادن این موفقیت و در نتیجه، به لغزش و غفلتی سوق داد که خیلی ظریف و درعین حال خیلی مهم و کارساز بود و آن توجه نکردن به این واقعیت بود که نقاشی انقلابی ایران، با نقاشی نکردن انقلابی مکزیکی، روسیه و هر ملت و مملکت دیگری فرق می‌کرد. همچنانکه انقلاب هر کشوری با کشورهای دیگر و فرهنگ هر



ملت و کشوری با فرهنگ کشور و ملل دیگر متفاوت است و هر فرهنگی، تصویر خاص خود را می‌خواهد که هویت و کیفیت آن فرهنگ را منعکس سازد و گرنه، تصویری خستی و بی‌مرز و بی‌هویت و عاریتی (از نوع دیگر) خواهد بود که با تصاویر جهانهای دیگر، فرق چندانی ندارد و به راحتی با آنها اشتباه گرفته می‌شود. مانند آثار مدرن ما که نوعی گرت‌برداری و تقلید بود و با آثار همسوی خویش در جهان غرب، تفاوت چندانی نمی‌کرد غیر از اینکه مدل ضعیف یا ناپخته آنها بود.

کار دانشجویان جوان، سرآغازی بود برای شاخه‌ای از نقاشی بعد از انقلاب اسلامی ایران و انتخاب آنها در سالهای متمادی بعد از انقلاب، ظرف بیان پیام تبار انقلاب و جنگ و معرف دیدگاه هنری آنها شد، گرچه در تکاپوهای بعدی، در آثار معدودی از افراد، قالبهای مختلفی را عوض کرد تا به شکل اصیل و اصلی خود بیافتد، اما کمتر موفق شد.

به هر تقدیر، در فضای پر جنب و جوش دهه پنجاه و گوناگونی مدرن و نیمه‌مدرن، سنتی و گونه‌های دیگر وقوع این حرکت آخری، طبیعی و شاید لازم بود. می‌بایست اتفاق می‌افتاد و در کنار گروههای دیگر، خود را به عرصه روشها می‌کشاند. بنابراین، با از نظر گذراندن اوضاع ملتهب و پرفراز و فرود دو-سه دهه گذشته «می‌توان دریافت که اغلب نقاشان در آن دوره‌ها واقعاً بر آن بودند تا پاسخی برای هویت ملی و قومی خویش دست و پا کنند، جستجوهای بی‌دلیلی، آن‌گونه که باید به بار نشست. آنان، به‌رغم خواستشان، نتوانستند از توده تماشاگر، مخاطبی تاریخی بسازند. حاصل کارشان هرچه بود این درس را به ما آموخت که فرهنگ و هنر در یک جغرافیای بی‌اعتبار اجتماعی و اقتصادی اگر نتواند چراغی روشن فرا راه آگاهی عمومی باشد دست‌کم پرچم نیرنگ فریبکاران نیز نشود. با این‌همه، آنچه می‌توان تمامی‌دار این نقاشی معاصر ایران نامید ثمره تلاشها، شکستها، رنجها، ناکامیها و موفقیت‌های همه هنرمندان و دست‌اندرکارانی است که به‌نحوی پیگیر، در پرورش این نهال تلاش کرده‌اند. به قراری که بعضی از هنرمندان و ناظران هنر دو سه دهه اخیر معتقدند: «سرنخ هنر امروز ما در هنر گذشته (ده چهل و پنجاه) ماست، نقاشی‌هایی که در نمایشگاههای اخیر به نمایش درمی‌آیند به نوعی دنباله همان جریانات

سابق است، کم و زیادی هم ندارد ... یعنی درحال حاضر جوانان ما از همان آثار گذشته تغذیه می‌کنند و شما ریشه‌های هنر امروزی را در همانها می‌بینید...».

ولی صرف‌نظر از این نظریات افراطی و یکسونگرانه، بی‌تردید نمی‌توان تأثیرات چشمگیر آن تلاشها (همه سبکها و گروهها) و تکاپوهای تبادار و مستمر را در نقاشیهای بعد از انقلاب نادیده گرفت؛ و ما ناگزیر از پذیرفتن این واقعیت هستیم که همه آن گروهها به نوعی در نقاشی اخیر ما ادامه دارند، هرچند که حرکتی دیرگونه و متفاوت از همه آنها و حسی پویا و زبانی متحول، درحال شکل گرفتن است که بی‌هیچ حمایت و بدون وابستگی به کسی یا جایی راه خود را طی می‌کند که برای ثمره و حاصل آن نیز باید منتظر بود.

انقلاب اسلامی زمانی رخ داد که گروههای پنج‌گانه نقاشی ایران، همه به نوعی تلاش می‌کردند و در این تلاش، غیر از گروه هنرمندان مدرن، که معمولاً میدان‌دار عرصه بودند، بقیه در فراز و فرود و صعود و نزول متناوب به‌سر می‌بردند. گاهی گروهی می‌کوشید و بعد از مدتی، تلاشهایی از گروههایی دیگر به چشم می‌خورد و آن‌گونه که یادآوری شد نیمه نخست دهه پنجاه، دوران اوج آشفستگی هنر رسمی بوده است. حتی پیش از گشایش موزه هنرهای معاصر تهران (۱۳۵۶) و پیدایش آثار نوپدید غربی، نخستین نشانه‌های پست مدرنیسم نیز در اینجا نمایان شده بود. بعضی تحت تأثیر حرکت‌های جدید از تجربه‌های سابق دست کشیدند ولی بسیاری دیگر به تکرار قالبهای ساخته شده ادامه دادند.

جستجوگران سنت‌گرایی نو (گروه سقاخانه) که در دو بی‌ینال آخری، با درخشش کارشان مورد پذیرش فضای اجتماعی هنر قرار گرفته بودند به‌خاطر قرابت‌هایی که با ساختار نقاشی نو و مفهوم هنر دیرین ایران داشتند به تلاش خود و نوعی پیوند غیرملموس بین آن دو ادامه دادند. پرویز تناولی با روند تغییر یابنده و شکلی متحول‌شونده اما در قالب تندیسهایی با مضمون عاطفی و هیچ‌های فلزی‌اش، نگرش و ابداعات خاص خود را نشان داد و از قلب مضامین سنتی نسیان‌زده، به کشف جوهره نامیرای سنت پرداخت و آن محتوای دینامیک را به فرمهای تازه تبدیل کرد. حسین زنده‌رودی در مجموعه تابلوهای خویش در سال ۱۳۵۶-۱۳۵۵، به کشف کمپوزیون موسیقاییی خط رسید که در آن حروف، عناصر بصری را در یک فضای سمفونیک قرار دادند.



ذات همگن هنرهای بومی، موسیقی، شعر، نقاشی تزئینی با ترکیبی آگاهانه در تناسبات آهنگین تابلوهای او ظهور یافت.

زنده‌رودی، فرامرز پیل‌آرام، رضا مافی و محمد احصایی از جمله کسانی بودند که کوشیدند تا از حد خوشنویسی و رج‌زندهای صنعتگرانه عدول کنند و بقایای هنر خط را در حیطه امکانات وسیع نقاشی و مجسمه‌سازی بیازمایند و موفق به احیای خط، جدا از ارزشهای قدیم و تثبیت‌شده آن شوند. ناصر اویسی با پیکرهای برگرفته از هنر تصویری سلجوقی و قاجاری و نیز به مدد مهرزنی با قالبهای چوبی قلمکارسازان و خط‌نگاری بر تصویر، پرده‌های چشم‌نواز و خیال‌انگیزی ساخت.

جعفر روحبخش، که آثار بعدی‌اش بر روال و روش سنت‌گرایی نو نزدیک شده بود و به اعتبار همان آثار، او را در زمره هنرمندان سقاخانه می‌شمارند، در ۱۳۴۹ش از دانشکده هنرهای تزئینی فارغ‌التحصیل شد و به تجربه‌آموزی تکنیکی در نقاشی و چاپ پرداخت. او در ترکیب‌بندیهای انتزاعی بافت خاک، شکلهای اندام‌وار و رنگهای خاموش به‌کار می‌برد. نقاشیهای او نوع تغییرپذیرفته‌ای را از برخورد با طبیعت بیان می‌کرد که هر آن، از مکاشفه ارتباطهای بصری و حذف ضمایم و نزدیکی به فرم انتزاعی تر خبر می‌داد.

در بین هنرمندان مدرن، شیوه‌ها و گونه‌هایی پیش آمده بود. عده‌ای از آنها (که کمابیش معتقد به انتقال هنر آماده و وارداتی بودند)، با ارائه بوم سفید فشار داده و برآمده یا بومهای شکل‌یافته بدون تصویر، بر هنر مدرن افراطی از نوع حرکت‌های مشابه در ایالات متحده و اروپا تأکید می‌ورزیدند؛ و در عمل، تا حد زیادی منعکس‌کننده سبکهای پرجنجال غربی از جمله انتزاع‌گرایی نوین یا انتزاع‌گرایی هندسی بودند که هنرمند (بیشتر هنرمندان ایالات متحده از جمله رابرت من گولد، جوپائر و آگنس مارتین) در آن با ارائه بوم سفید یا سطح موم مالیده یا بوم حجم‌گرفته در دهه ۱۹۷۰ و با عنوان مکرر «بی‌نام» در شمارگان و تعداد زیاد، به تعبیر خودشان «مفهوم تازه‌ای از بی‌رنگی سفید و ارتباط آن با کادر مربع یا با حجم ناملموس نهاده شده بر سطح بوم» را ارائه می‌دادند.

سرمداران کویسم ایرانی که در دهه‌های قبل، همواره می‌کوشیدند تا بین صریح و مؤثر کویسم و ساختار قابل تغییر و دید چندجانبه آن از طرفی و موضوعها و مفاهیم سرشار ایرانی، از طرف دیگر پلی برقرار کنند و در این مسیر، گنبد امامزاده و بازارهای تاق‌دار قدیمی را با سطوح شکسته می‌کشیدند، آثار خویش را به نهایت سادگی رساندند و به نوعی کویسم انتزاعی رسیدند؛ البته بیشتر آنها از جمله جلیل ضیاءپور، قسمت چشمگیری از توجه و تلاش خویش را به تدریس هنر و نگارش مقالات تحقیقی در مجلات و تحریر کتابچه‌هایی درباره گونه‌های هنر جدید یا جلوه‌های فرم و رنگ در زندگی مردمان اقشار مختلف ایران معطوف کرده بود.

عده‌ای دیگر از هنرمندان نوگرا (از جمله مارکو گریگوریان) در آثار خویش، مواد جرم‌دار و خمیری مانند گل، پولی‌استر و مواد دست‌ساز از پودرها و چسبهای مختلف را به کار می‌برد و نقشهایی تند و خشن روی آن می‌کشید یا از خصلت ترک برداری گل و مواد دیگر استفاده می‌کرد و به نوعی نشانه‌هایی از نقاشی «پاته» یا «هنر خام» را در آثار خویش ابراز می‌داشت.

هنرمندانی چون وزیر مقدم، در دهه چهل به گونه‌های مشابه یا متفاوت، از طریق تدریس یا کار هنری، انتزاع‌گرایی را تقویت کردند. هدف آنها، به پیروی از اندیشه‌های پیشگامان اروپایی هنر انتزاعی، دستیابی به ناب‌ترین بیان تجسمی بود. حسین کاظمی پس از تجربه‌هایی در نقاشی پیکرنا و انتزاعی، سرانجام در سالهای آخر، به شیوه‌ای موجز دست یافت. او پس از تفحص و تجربه‌اندوزی در روشهایی چون واقع‌گرایی امپرسیونیستی و نوعی تصویرگری شاعرانه- متأثر از نگارگری مکتب اصفهان- و بازنمایی آرمانی به شیوه نو، به انتزاع خاص و ویژه‌ای رسیده بود.

سهراب سپهری که براساس بینش زیبایی‌شناختی ذن، به نوعی ایجاز و بازنمایی در طبیعت دست یافته بود، مکاشفه شاعرانه را در جهان ایستایی گرفت و تا نهایت انتزاع صوری پیش رفت. تلخیص و تقطیر شکلها، تأکید بر سیستم خطها و لکه‌های بیان‌کننده، توجه به تعادل فضاها پر و خالی و کار بست اسلوب رنگ‌آمیزی و سیال، از جمله اصولی بودند که سپهری از آب‌مرکبهای خاور دور آموخته بود و بدین سان، او به شیوه‌ای انتزاعی خاص و بدیهی نگارانه دست یافت که وسیله مناسبی برای بیان مکاشفه‌های شاعرانه‌اش در طبیعت کویری شد.

در همان سالها، هنرمندانی چون ابوالقاسم سعیدی با قصد تأکید بر ریشه‌های خویش، به نوعی سنت تصویری ویژه بازگشتند. بهمن محمص در قطب مقابل سپهری و سعیدی قرار داشت. او در سالهای اقامت در ایتالیا، فرهنگ روشنفکرانه اروپا را عمیقاً جذب کرد و فارغ از دلمشغولی رجوع به میراث شرق، شیوه اکسپرسیونیست خشن خود را یافت. در بیشتر دوره‌ها، مسئله او وضعیت فاجعه‌آمیز انسان معاصر است که با زبانی تلخ و گزنده وصف می‌شود.

محمد احصایی از ویژگیهای صوری خوشنویسی ثلث و پرویز کلانتری از شکل و بافت معماری روستایی برای تجربیات خویش بهره می‌گرفتند. مسئله آن بود که تکاپوی دستیابی به سبک ایرانی باب برداشتهای متنوع صوری و گاه تفنن‌آمیز را از منابع هنر کاربردی قدیم گشود و تلاش برای تطبیق این عناصر سنتی با قالبهای جدید، هنر رسمی را به آشفتگی کشاند.

منوچهر صفرزاده، قصه سرگشتگی و تنهایی در جهانی دوزخی را بر پرده کشید. رحیم ناژفر احوال شهیدان راه حق و قدیسین و الهگان را در ساختاری ویژه با نشانه‌هایی از نقاشی قهوه‌خانه، روایت کرد. در آثار او، عناصر عینی و رئال هستی در قالب و کیفیتی ذهنی و سوررئال و حالتی از فراواقع مذهبی به هم می‌آمیزد. روش کار ناژفر در سالهای بعد، مورد توجه و دستاویز عده‌ای از نقاشان نسل بعد از انقلاب شد.

آیدین آغداشلو در فرایند رونگاری دقیق و تخریب عمدی کار استادان عصر رنسانس، اکیپ‌پذیری ارزشها را در گذر زمان یادآور شد. همچنین نقاشان جوان‌تری چون نیکزاد نجومی، ناهید حقیقت و علیرضا اسپهبد، هریک به شیوه خود بازتابی از تشویشهای زمانه را مجسم کردند. اسپهبد با تصویرهایی برگرفته از اشکال ذهنی و کابوس‌وار واقعیت اشیا، نقاشیهایی خلق کرد که آمیزه‌ای از طبیعت دگرگونه، نبات بی‌نمو و پرندگان منجمد بودند.

محمد رضا جودت، با خلق تصاویری از انسانهای خیالی دارای اندام سترگ و سرهای کوچک، با لباسی یکرنگ و هیبتی وهم‌آلود، جهانی را معرفی می‌کرد که به‌رغم محدودیت رنگ و کم‌شماری تضادها و سطوح، خیلی پویا و پرتحرک و در عین حال تفکرانگیز و تأثیرگذار بود. رویین پاکباز، که بیشتر وقت خود را در دهه پنجاه معطوف مقولات پژوهشی و نگارش سلسله مقاله‌های طبیعی و تشریحی همچنین امور اجرایی و موضع‌گیریهای تالار قندریز کرده بود، در آثار

تصویری‌اش بیان نمادین و پیام‌داری را پیش گرفت و از نشانه‌ها و علائم صوری گرافیکی‌وار استفاده کرد. فضای خالی در این تصاویر، بروز و برجستگیهای خاصی دارند و در مرکز نقاشی، دو یا سه عنصر مشخص، در ارتباط با هم، وظیفه ابراز و انتقال بیان فکری و منظور سمبلیک هنرمند را برعهده دارند.

از دیگر هنرمندان کوشا در فضای سالهای دهه پنجاه، می‌توان به افراد زیادی اشاره کرد که به نوعی در روند نقاشی سالهای بعد مؤثر بودند. در آن فضا، هنرمندانی چون پروانه اعتمادی، لیلی متین دفتری و فریده یاشایی نیز با زبان شخصی خویش به توصیف ساده و بی‌پیرایه از هستی آدمها و اشیاء پرداختند.

بهرام عالیوندی از جمله هنرمندانی بود که با بیانی سوررئالیستی کابوسهای انسان معاصر را در بافت و فضایی پایدار و متلاشی‌شونده، و برزخ به‌هم بافته‌ای از خطوط تکراری و سطوح ورم کرده برداشتهای خود از جهان معاصر را نمایان کرد. حسین محجوبی دنیای برهوت به‌هم آمیخته با خطوط باریک خویش را، که نماد بدویت طبیعت و نشانه شکل خیالی عناصر بودند، تکرار می‌کرد. از میان این خطوط موجوداتی سر بر می‌آوردند که پس از به دور خود پیچیدن‌های فراوان در پایین تابلو، عاقبت راه گریز و صعود به قسمت بالایی تابلو را یافته‌اند و در مسیر باریک خط مستقیم به جانب فوقانی کادر تابلو می‌لغزند.

مهدی حسینی به مطالعه جستجوگرانه در فرم و فضا پرداخت. نقاشیهای او با رنگمایه‌های خنثی و تضادهای کم، به تصویر تازه‌ای از فرم تکرارشونده‌ای امثال پرده‌های کرکره و صندلی راحتی ادامه می‌داد. ابراهیم جعفری با آبرنگ و آب مرکب تصویرهای مات و کمرنگ و درعین حال گذرا و پرتحرکی از زندگی مردمان چادرنشین و عشایر کوچ‌کننده ارائه داد. بهمن بروجنی در انتزاع و تجزیه عناصر طبیعت و صورت یا اعضای انسان و قرارگرفتن حالت مات یا شکسته آن در فضا، به تکوین رویکرد ویژه‌ای از آبستره-اکسپرسیون رسید.

هنرمندانی چون منوچهر شیبانی، چنگیز شوق و منصوره خلیلی، با کمی تغییر و تحول، مسیر سالهای پیش خود را که نوعی اکسپرسیونیسم انتزاعی بود، ادامه می‌دادند. از هنرمندان

دیگری که به تلفیق ویژه‌ای از دهه‌ها و سده‌های گذشته ایران رسیده بودند می‌توان به جمال بخش‌پور، علی‌اصغر معصومی، اصغر محمدی و افراد دیگر اشاره کرد.

هنرمندان ایرانی در سالهای دهه پنجاه پس از یک دوره پرجنب‌وجوش و تحریکهای گروهی، اغلب در مسیر روشها و گونه‌های مشخص‌تر پیش می‌رفتند. اما حرکت‌های گروهی و انعکاسهای موج‌نوگرایی هنوز ادامه داشت. اما در آن سالها، دلایل مختلفی مثل مطیع روند حاکم بودن بعضی هنرمندان، مشابه‌سازی و دوباره‌نگاری تابلوهای به فروش رسیده و وساطت و عملکرد گالریها برای استفاده بیشتر از وضع و موقعیت پیش آمده، باعث شده بود که نقاشی ایران به جای رشد و شکوفایی هرچه بیشتر، به تکرار مکررات، تقلید و دوری‌گزیدن روزافزون از مردم گرفتار، و روزبه‌روز نیز از کیفیت و پویایی آن کاسته شود.

تقریباً از اواخر ۱۳۵۶ تا پیروزی انقلاب در بهمن ۱۳۵۷، به‌خاطر جنب‌وجوشهای خیابانی مردم علیه رژیم و حرکت‌های اجتماعی در قالب مبارزات سیاسی و تظاهرات، بازار هنر و هنرمندان از تب‌وتاب افتاد. گالریها، که بیشترشان در نواحی مرکزی شهر قرار داشتند، تغییراتی در برنامه‌هایشان اعمال کردند و مقدار زیادی از نمایش آثار را به تعویق انداختند. عده‌ای از هنرمندان (بیشتر از گروه مدرنیست) که تحصیلات خود را در آمریکا و ممالک اروپایی گذرانده بودند تا «از آب افتادن آسیاب» به نقاط و کشورهای مختلف سفر کردند و آنجا ماندگار شدند یا در سالهای بعد برگشتند.

علاوه بر هنرمندان مدرنیسم و نوگرا، در روال کار گروه «واقع‌گرایان اجتماعی» و نقاشان متعرض نیز، به‌خاطر اشتغالات اجتماعی-سیاسی و دست داشتن در اعتراضها و جنبشها، وقفه و مکثی پیش آمد، هرچند که در برخی از شاخه‌های این هنر، از جمله پلاکارت‌نگاری و کشیدن شخصیت‌های انقلابی در چند ماه آخر قبل از انقلاب، تحرکی به‌وجود آمد ولی به‌خاطر بار سیاسی و پیام‌رسانی پوسترگونه تابلوها، شاید نتوان آنها را جزء نقاشی هنری و جستجوی تجسمی به حساب آورد. زمان درهمه زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری، آبستن هزار حادثه بود و پیش‌بینی برای خیلی اشخاص، مشکل به‌نظر می‌رسید و نقاشی و دیگر هنرها نیز، بر روند سیاسی-اجتماعی و تثبیت اوضاع چشم دوخته بود.



با وقوع انقلاب اسلامی و پیروزی آن، دوره جدیدی از تاریخ هنر معاصر ایران آغاز شد. آن مخاطبان نوگرا و تفنن‌طلب نقاشی برای مدتی از صحنه خارج شدند و در وضعیت جدید، با پس‌روی و نفی موجودیت و کارکرد هنر رسمی قبل از انقلاب، بسیاری از کارگزاران و شماری از هنرمندان صحنه را ترک کردند. وقوع انقلاب نه فقط فعالیت هنر رسمی زمان محمدرضا پهلوی را قطع کرد بلکه کل نقاشی نوگرا را در برابر یک واقعه عظیم تاریخی قرار داد.

عرصه تکاپو و جنب‌وجوش، افراد و پسوناهای خود را عوض کرده بود. جوانان مترقی به خیابانها آمده بودند. نیروی جوان و سرکش با انگیزه و شوری زیاد، اما تجربه‌ای اندک، به عرصه رسیدند و با واکنشی شتاب‌زده و افراطی تمام اقدامات گذشته را مردود شمردند. نقاشی دیواری و پوستره‌های انقلابی در پاسخ جو سیاست‌زده و ملت‌پسند همه جا را فراگرفت. این امر، در محتوای خود با زمانه همگام بود، اما در تکنیک و ساخت و زبان، ناپخته و از سبک و روال آرمانی خود برداشتی ساده‌گرایانه و محدود داشت. در مکزیک همراهی با انقلاب زمینه‌ساز یک شیوه معتبر و جهانی در نقاشی شده بود؛ اما در ایران نه تنها چنین نتیجه‌ای به بار نیامد که سرخوردگی بعدی بر شدت بحران افزود. نقاشان ما دریافتند- و آن نکته‌ای پربها و مثبت بود- که تنها همگامی با مردم و انقلاب کافی نیست. دریافتند که عوامل اصلی عقیم ماندن آن حرکت را باید در تقلید، ناآگاهی از زبان بصری جهانی، برداشت محدود از رئالیسم و بیش از همه در بحرانی جست که به نوعی به گرت‌برداریه‌های گذشته مربوط بوده است.

یکی دو سال اول انقلاب، دوران آزادسازی پتانسیلهای سیاست‌زده تصویری بود که باعث به‌وجود آمدن سبکی تبلیغاتی در نقاشی شد که بیشتر کیفیت و رسالت پیام‌رسانی گرافیکی و کاریکاتور را به‌عهده گرفته بود. هنرمندان به کشیدن تصویر شخصیت‌های سیاسی، مذهبی و تاریخی و شهدای انقلاب اشتغال ورزیدند و عده‌ای نیز در روزنامه‌ها و مجلات به کار پرداختند و تجربه و توان خود را در کشیدن طرحهای کاریکاتوری و بین تصویری جریانات و حوادث انقلاب آزمودند.

در پی حمله ارتش عراق به خاک ایران، تقریباً همه حرکتها و تجربه‌های نقاشی انقلاب، متوجه جنگ و مقولات مختلف آن شد. دیوارنگاری، پرده‌نگاری و پوسترسازی در مضمونهای

حماسی، دینی و سیاسی رواج بیشتری یافت. ضرورت تبلیغ و تهییج و پیام‌رسانی فوری و گسترده باعث تولید انبوهی از آثار شعاری در سطح جامعه شد.

در همان سالهای اول بعد از انقلاب و در ادامه تشکیل نهادها و مؤسسات نویناد دولتی، حوزه هنری (حوزه اندیشه و هنر اسلامی) تأسیس شد و گروهی از هنرمندان رشته‌های مختلف از جمله عده‌ای از نقاشان جوان در آن جمع شدند و به تصویرنگاری و نقاشی روزهای انقلاب و جنگ مشغول شدند.

در سال ۱۳۵۸ موزه هنرهای معاصر تهران، تحت مدیریت و نظارت مستقیم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (جایگزین وزارت فرهنگ و هنر سابق) با اجرای نمایشگاه گروهی از هنرمندان، شروع به کار کرد. در این نمایشگاه گزیده‌ای از آثار نقاشان مختلف (بیشتر بی‌طرف و مستقل) شرکت داده شده بود که تا حدی با فضای ملت‌هپ و پرشور آن روز همسانی داشتند. در این نمایشگاه، آثار مدرن و متشابه مکاتب غربی حذف شد و بیشتر تابلوهایی با مضامین ایرانی و دست‌کم طبیعت یا طبیعت بی‌جان به آن راه یافته بودند. همگام با این نمایشگاه، تعدادی از نگارخانه‌های دولتی (خانه آفتاب، سالن نمایشگاه مجموعه سعدآباد، فرهنگسرای نیاوران و ...) و گالریهای خصوصی فعالیتهای خود را شروع کردند.

موزه هنرهای معاصر از آن پس به نمایش گروهی آثار هنری به‌ویژه نقاشی از گروهها و دسته‌های مختلف و با عناوین گوناگون ادامه داد. هرچند به دلیل نبودن معیارهای خاص، بعضی از این نمایشها به حد نازل هنر بی‌مسئولیت و نقاشی بازاری محدود می‌شد. واقعیت این بود که متصدیان موزه و دست‌اندرکاران مسائل هنری در بدو انقلاب، به سردرگمی و نوعی بلاتکلیفی دچار شده بودند. هنوز قالبهای هنر انقلابی و نقاشی دوره جدید، معلوم و مشخص نشده بود. گاهی تنها به موضوع روایی و داستان نقاشی توجه می‌کردند و گاه به‌ندرت کیفیت اجرا و قدرت فنی آن را نیز در نظر می‌گرفتند. خیلی از اشخاص، به دلیل تبادلات دوران انقلاب و جابه‌جایی و عزل و نصب افراد، تخصص این کار را نداشتند. به‌خاطر همین، زمان زیادی لازم بود تا ملاک و میزان مشخصی برای سنجش آثار و راهیابی آنها به نمایشگاه تکوین و تدوین شود و تا تکوین



این ملاکها، نمایشگاهها به عرصه جوراجور و آشفته بازار سلیقه‌ها و برداشتهای سطحی و غیرمتخصصانه تبدیل شده بود.

در کنار این نمایشگاههای نگارخانه‌ای، عده‌ای از نقاشان، آثار خود را در اماکن عمومی و فضای باز پارکها، کوهپایه‌های تفریحی و محل گذر یا ترمینالها با عناوین مختلفی مثل «نقاشی در اجتماع» یا «نقاشی در حضور مردم» برگزار می‌کردند. عده زیادی از این نمایشگاهها در پارک جمشیدیه، پارک ساعی، باغ فردوس، دربند، درکه، ترمینال خزانه و جاهای دیگر از آثار نقاشان جدی و پرکار تحصیل‌کرده، برگزار می‌شد و شاید این نمایشگاهها، خشت اول نگارخانه‌های دولتی و خصوصی در این اماکن شدند و امروز تقریباً در همه مکانهای یاد شده، نگارخانه‌ای خصوصی یا دولتی برگزار شده است.

در ۱۳۵۹ مرکز هنرهای تجسمی وزارت ارشاد، با شرح برنامه‌های مبسوط و طرحهایی برای اجرا، تشکیل شد که قرار بود با ایجاد بسترها و راهکارهای فرهنگی و هنری مناسب و تشکیل گروههای تحقیق و پژوهش، در اشاعه فرهنگ و هنر سالم و ارج نهادن به مبانی اصیل و سازنده تفکر هنری، گام بردارد و با ایجاد ارتباط و همکاری با مراکز هنری جامعه، به شناساندن ارزشهای مختلف هنرهای تجسمی بپردازد. هرچند در سالهای بعد، مجال اجرای خیلی از طرحها و برنامه‌ها را پیدا نکرد و آن‌گونه که در نظر داشت نتوانست موفقیت چشمگیری کسب کند.

در ۱۳۶۲، فرامرز پیل‌آرام، یکی از نمایندگان سقاخانه در گیرودار کاوشهای مستمر خویش در تلفیق خصوصیات صوری خط و حجم در عناصر نقاشی، چشم از جهان فرو بست. در حالی که یک سال پیش از آن (۱۳۶۱) رضا مافی، یکی دیگر از هنرمندان پرکار و بانگیزه عرصه هنرهای تجسمی، نابهنگام از دنیا رفته و دو سال پیش (۱۳۵۹) سهراب سپهری، نقاش و شاعر فعال و با ذوق، جهان را ترک کرده بود.

در ۱۳۶۲، گزینش دانشجویان جدید و گسترش فعالیت دانشکده‌های هنری، بر تحرک و ترویج نقاشی در محیط دانشگاهی و اجتماعی، تأثیر به‌سزایی گذاشت. نسلهای سالهای بعد با انگیزه‌ها و سرمایه‌های قابل قبول‌تری، به فضای دانشگاه آمدند و تحرکی در محیط تحصیلی هنری به‌وجود آمد.

در بیرون از دانشگاه نیز نقاشان آزاد، که بیشتر تحصیل کرده و به صحنه آمده‌های دوران شکل‌گیری انقلاب فکری، یا از جستجوگران خوش‌فکر قبل از انقلاب بودند، به تجربه‌های تازه‌تری دست زدند. پس از یک بازنگری در تجربه‌های گذشته و تعمق بیشتر در دستاوردهای هنر معاصر جهان، از میانه دهه ۱۳۶۰، پویشی تازه آغاز شد. به‌نظر می‌رسید که نقاشان تازه‌نفس نسل جدید حساسیت موقعیت خود را درک کرده‌اند و در جستجوهایشان سخت‌گیر و جدی باشند.

روشهای بارز و چشمگیر سالهای نیمه اول دهه ۱۳۶۰ بیشتر رئالیسم نو (که با عنوان نقاشی انقلاب نامیده می‌شد) و در مواردی مدرنیسم متحول و گونه‌هایی از تصاویر سستی بود؛ و مجزا یا همراه اینها، نوع دیگری از نقاشی در حال تکوین و تولد بود، که با مطالعه روشهای یادشده و حتی تحت تعلیم استادان آنها، خود راه تازه و منحصر به فردی را برای برخورد با مضمون، تکنیک و مسائل نقاشی برگزیده بود.

بیشتر نقاشان رئالیسم اجتماعی یا نقاشان انقلاب، جذب حوزه هنری و ادارات دولتی مثل اداره ارشاد یا انجمنهای اسلامی دانشگاهها و جهاد دانشگاهی شده بودند و تصویرگر نگرش هنری و نظریات و دیدگاههای اداره یا سازمان مربوطه‌شان نسبت به حوادث جنگ و اتفاقات بعد از انقلاب بودند.

جلوه‌ها و نمودهای نقاشی در شهرهای دیگر نیز با کمی تفاوت و کم‌تحرکی، مانند فضای تهران بود. این تفاوت که در همه دهه‌ها و سالهای دوره معاصر، بیشتر و چشمگیرتر می‌شود، به خاطر این است که دانشکده‌ها و مجامع مهم هنری در تهران دایر و منسجم شده است. دانشکده‌های هنری و فضای دانشگاهی، به‌طور طبیعی در تحرک و تحول هنر در تهران تأثیر به‌سزایی داشته و شهرستانها از این تأثیر بهره‌ای نداشته‌اند. از طرفی دیگر، تقریباً همه سفارتخانه‌ها و مؤسسات بین‌المللی، که بی‌تردید در ترویج و تبادل افکار، آثار هنری و مسائل مربوط به آن بی‌تأثیر نیستند، در تهران قرار دارند.

در اصفهان یکی دو گالری را اداره ارشاد به راه انداخت که آثار طراحی، نقاشی، خوشنویسی و نقاشی خط هنرجویان هنرستان و دانشجویان هنر پردیس را به نمایش می‌گذاشتند. سالن تعدادی

از هتلهای هم، علاوه بر نمایشگاه دائمی و مجموعه صنایع دستی خویش، در مواقع و مناسبتهایی، از نقاشیهای سنتی مآب و توریست‌پسند نمایشگاهی برپا می‌کرد. هرچند در آن سالها، تعداد جهانگردان به‌خاطر جو زمان جنگ و دلایل مختلف دیگر، رقم چشمگیری نبود و به‌علاوه نظر آنها، بیشتر به صنایع دستی و سنتی و دست‌بافته‌های ایرانی متوجه بود.

بیشتر این گالریها، برنامه مشخص و مدونی برای نمایش آثار نداشتند. اساساً درباره نقاشی به وسواس و احتیاط دچار شده بودند. بیشتر ترجیح می‌دادند آثار خوشنویسی، نقاشی خط یا صنایع و هنرهای سنتی را به نمایش بگذارند. آن‌گونه آثار، سؤال و جوابی همراه نداشت و باعث تحریک پاره‌ای انعکاسهای جوشان موسمی نمی‌شد، اما در نقاشی، هر موضوعی (در آن جو ملتهد) سؤالی برمی‌انگیخت؛ گل و میوه و منظره، هنر بی‌درد قلمداد می‌شد. تابلوهای انتزاعی بدتر از مقوله‌ها و موضوعهای دیگر، هیچ جایگاهی در ذهن مردم و متصدیان امور هنری نداشت و نشانه‌هایی از تصاویر ایران کهن و نقوش باستانی، بحثها و برچسبهای متعددی برای تابلو به ارمغان می‌آورد.

دو موضوع تاحدی در نظر مسئولان ادارات هنری (ارشاد، آموزش و پرورش، نگارخانه‌های دولتی) پذیرفتنی بود: کپی تصاویر و عکسهای جبهه و دومی دوباره‌نگاری و ترسیم مکرر موضوعات پیش پا افتاده اجتماعی مثل کارگران و باربران و طبقات تهیدست و جورکشیده جامعه. اصطلاح «پیام» - که معمولاً به مفهوم واژگونه‌اش به‌کار می‌رفت - باب صحبت بیشتر افراد بود. مردم و غالب دست‌اندرکاران، از اصطلاح پیام و هنر متعهد، تنها جنبه روایی و مضمون سیاسی - اجتماعی آن را درمی‌یافتند. ایجاد ترکیب و نظم تصویری و پیام تجسمی برای بیشتر دست‌اندرکاران ادارات و محافل هنری، معنا و مفهومی نداشت؛ دلیل این مسئله، البته بیشتر از آنجا ناشی می‌شد که تقریباً هیچ‌کدام از آنها، از اهل هنر (به‌ویژه از نقاشان) انتخاب نمی‌شدند.

مشهد به‌خاطر فضای مذهبی و جو زیارتی‌اش، توجه و رغبت زیادی به مسائل هنری جدید (در بعضی تفکرها، نقاشی امروزی، در قبال هنرهای سنتی از جمله خوشنویسی، قالیبافی و غیره، پدیده‌ای نو به حساب می‌آید) نشان نمی‌داد. از ابتدا، نمادها و نموده‌های هنری در این شهر (دست‌کم در بخش وسیعی از هنر و تمدن شهر) در ظرف و قالب مذهبی نشان داده شده است.

مثلاً نقاشی برای کشیدن تمثالها و تصاویر اماکن و شخصیت‌های مذهبی یا حوادث تاریخی مذهب تشیع و در نهایت برای چاپ و فروش به زائران، به کار گرفته شده است یا برای کشیدن تصویر بارگاه و مدفن امام رضا در پرده‌های بزرگ و وسیع بوده است که آن پرده‌ها، مصارف مختلف زیادی داشته‌اند.

در تبریز در همان سالهای اول انقلاب، نگارخانه مانی به‌طور مستمر و یکی دو نگارخانه و سالن دولتی دیگر به‌حالت پاره‌وقت، آثار هنرجویان و معلمان هنرستان و هنرمندان آزاد را به نمایش می‌گذاشتند. آثار به نمایش درآمده، معمولاً تابلوهای خوشنویسی افراد باسابقه، صنایع دستی، طراحی سستی از جمله نقش قالی یا گره چینی و گاه آثار نقاشان فارغ‌التحصیل شده در سالهای قبل از انقلاب و معلمان و آموزشگران رشته هنر بود. غالب این نمایشها جنبه فرهنگی هنری داشت و از فروش در بیشتر آنها خبر چندانی نبود.

هنرستان میرک با حذف برخی از دروس (از جمله موسیقی) از ۱۳۵۸ شروع به کار کرد و خانه فرهنگ برای پرورش هنرجویان آزاد، به تدریس دروس هنری از جمله طراحی و نقاشی پرداخت. نقاشان آکادمیک آن شهر، که از ایران یا از کشورهای مثل ایتالیا و ترکیه فارغ‌التحصیل شده بودند به‌حالت آزاد و بیشتر به روش رئالیسم پخته، با مایه‌هایی از اصول کلاسیک کار می‌کردند.

در شهرهای دیگر و مراکز استانها نیز، روال تاحدی شبیه سه شهر یاد شده بود، با اندکی تفاوت در کمیت و گاه کیفیت. در بعضی شهرها از زمان پیش از انقلاب، اداره فرهنگ و هنر، نگارخانه یا سالنهایی برای نمایش آثار، به راه انداخته بود که بیشتر این نگارخانه‌ها در زمان بعد از انقلاب نیز، به فعالیت خود ادامه دادند. از این نگارخانه‌ها، می‌توان به گالری آبی و گالری کلاسیک در بابل؛ گالری دریسی و وصال در شیراز؛ گالری سردار اسعد گرگانی در گرگان و گالریهای مشابهی در یزد، سنندج، کرمانشاه و غیره اشاره کرد.

با موشک‌باران شهرها و کشیده شدن جنگ به شهرهای بزرگ به‌ویژه تهران (از ۱۳۶۶ و نیمه اول ۱۳۶۷) وقفه دوباره‌ای در روال نوپای نقاشی پیش آمد. بیشتر دانشگاه‌ها تعطیل شدند یا دانشجویان خود را به‌حالت میهمان به شهرهای آرام گسیل دادند.

عده کثیری از مخاطبان هنر (فرهنگیان، دانشجویان، مدرسان) به شهرهای امن رفتند و بیشتر گالریهای شخصی و دولتی، تا سامان گرفتن اوضاع، تعطیل شدند. نه تنها اماکن و مجامع هنری، بلکه کل فضای شهر، برای مدت چند ماه، خلوت و بی‌تحرك شده بود. در این زمان، عده‌ای از هنرمندان وابسته به نهادها و مؤسسات دولتی، با کشیدن تابلوها، پوسترها و ساختن تندیسهای مختلف، حوادث و وقایع پیش‌آمده را در آثار خویش منعکس کردند. این هنرمندان در فرصتهای پیش آمده، در دیوار مؤسسات، کوچه‌ها و پناهگاهها، تصویرهای سریع‌الاجرای می‌کشیدند که مضمون جنگ و مبارزه داشت و گاه به گونه‌های مختلف زبان تصویر، مقوله موشک‌باران و حمله به شهرها را محکوم می‌کردند.

از دیگر پیامدهای انقلاب، در هفت، هشت، ده سال بعد از پیروزی انقلاب و سالهای بعد از آن، رشد جمعیت خواستار هنر بود. جوانان و نوجوانان، در مقیاسی وسیع به کارهای هنری روی آوردند. در پاسخ به نیاز فزاینده هنرجویان، چند هنرکده جدید و تعداد بی‌شماری کلاس خصوصی به راه افتاد. دیری نگذشت که با تجدید فعالیت چندی از نگارخانه‌های سابق و گشایش نگارخانه‌های جدید، بازار عرضه و فروش آثار هنری دوباره رونق گرفت.

در تابستان ۱۳۶۷، یعنی حدود ده سال بعد از پیروزی انقلاب، با پذیرفتن قطعنامه ۵۹۸ سازمان ملل از طرف ایران، جنگ پایان یافت و دوران جدیدی در فرهنگ اجتماعی و هنر ایران از جمله نقاشی پیش آمد. آن تبوتابه‌های زمان جنگ، تقریباً خوابید. اضطرابهای صدای انفجار و موضوعهای تند و پرخاشگرانه، که لازمه زمان جنگ و پیام‌رسانی آن بود، جای خود را به موضوعهای دیگر، یا به عبارت بهتر، به نگرشی دیگر درباره همان موضوعها داد. تفحص و بازنگری دوباره لازم می‌نمود درباره سالهایی که سپری شده بود؛ کارهایی که انجام یافته بود و مراحل دیگر را پشت سر خود آورده بودند.

مهم‌ترین حوادث دهه دوم بعد از انقلاب، در هنرهای تصویری، برگزاری دوسالانه‌های نقاشی و رشته‌های دیگر بود. در طول سه سال فاصله اتمام جنگ و آغاز اولین بی‌ینال‌های هنری، اتفاقات و حوادثی به وقوع پیوست؛ ولی بی‌تردید اهمیتشان به حد بی‌ینال نقاشی نبود. بعد از پایان جنگ، به خاطر پاره‌ای فراغت خاطرها که بی‌تردید اندیشه مقوله‌های جدید را به جای

دلمشغولیهای پیشین می‌طلبید، سردمداران مسائل هنری، به ترویج مراکز آموزشی هنر و برگزاری مسابقات و نمایشهای هنری شروع کردند. موزه هنرهای معاصر تهران، در ادامه نمایشگاههای گروهی خود از هنرمندان ایران، برای برقراری ارتباط بین هنرمندان جهان و به‌خصوص آسیا، از آنها برای نمایش آثارشان دعوت کرد. نمایش آثار این هنرمندان، از جمله هنرمندان کشورهای چین (مهرماه ۱۳۳۸)، ترکیه (فروردین ۱۳۶۹)، کره شمالی (اردیبهشت ۱۳۶۹)، یوگسلاوی سابق (تیرماه ۱۳۷۰) و غیره، کمک شایانی در ایجاد ارتباط هنرمندان ایران با همکاران و هم‌مطرازان جهانی‌شان می‌توانست داشته باشد. در این نمایشگاهها اگرچه اغلب، زبان نقاش می‌بایست از کانال ترجمه می‌گذشت و به گوش و فهم تماشاگر می‌رسید ولی خود آثار با زبانی جهانی، ارتباط و تأثیر خود را در اذهان علاقه‌مندان هنری، به‌وجود آوردند.

در ۱۳۷۰، تعدادی نمایشگاه مفید در این موزه برگزار شد که به نمایشگاههای «طبیعت‌گرایی» و «چهره‌پردازی در هنرهای تجسمی» و «اولین نمایشگاه دوسالانه نقاشی» (از ۲۸ آبان تا ۲۸ آذر) می‌توان اشاره کرد. نمایشگاه دوسالانه نقاشی و استقبال هنرمندان و هنردوستان از آن، هرچه بود نشان داد که اولاً جای این‌گونه نمایشگاهها در سطح وسیع، خالی بوده است و مسئولان امر باید خالی بودن جای آن را، بیشتر احساس می‌کردند و اقدامات لازم برای برگزاری آن انجام می‌دادند؛ دوم اینکه نقاشان ما باید در مسیر کاری خود، در هر مرحله‌ای و در قبال هر حادثه‌ای، جنبش و حرکت بیشتری را احساس کنند و خود را برای ارائه آثار جدیدشان آماده سازند.

در کنار نمایشهای ادامه‌دار و عنوانمند موزه هنرهای معاصر و دیگر مجامع دولتی هنری، گالریها نیز سهم بارزی در جهت ارائه و نمایش آثار هنری به‌ویژه نقاشی داشتند. در ۱۳۶۹ در تهران و مراکز شهرستانها در ایران، ۱۱۱ نمایشگاه انفرادی، پنج نمایشگاه خصوصی (در تهران) و ۳۶ نمایشگاه جمعی برگزار شد و در ۱۳۷۰ نیز تغییر چندانی در این ارقام به‌وجود نیامد. در قبال نقشها و تحولاتی که وقوع آنها در عرصه جدید و موقعیت آن روز هنرهای تجسمی، به‌خصوص نقاشی ایران ممکن بود، به‌نظر می‌رسید که آن تعداد نمایشگاه نمی‌توانست برای پاسخگویی به خواسته‌های هنرمندان و علاقه‌مندان نوظهور و ایجاد ارتباطی سازنده، قانع‌کننده و کافی باشد.



در سالهای بعد، بر تعداد نگارخانه‌ها و نمایشگاههای گروهی سالانه و دوسالانه افزوده شد. صدها اثر ریز و درشت در هریک از این نمایشها معرفی شدند و هزاران نفر به دیدن آنها رفتند. این واقعیتهای حاکی از رشد کمی و توسعه فعالیت در تمامی عرصه‌های هنری بود. با این همه به نظر نمی‌رسد که تحولی اساسی و آینده‌ساز در هنر امروز ایران پدید آمده باشد.

بحث دیگری که بعد از بی‌ینال ۱۳۷۰ و شاید همگام و همزمان با آن، گسترش و عمومیت یافت مسئله هویت و خودیابی در هنرهای تجسمی بود. این بحث به دنبال گوناگونی و تفاوت‌های عمیق مضمونی و ساختاری آثار، به‌عنوان پرسشی به ذهن دست‌اندرکاران و مخاطبان خطور کرد و البته طرح بیشتر و ترویج آن از جانب گروهی از هنرمندان و گاه نظریه‌پردازانی بود که به ویژگی مضمونی و سنخیت محتوایی اثر با فرهنگ جامعه و حتی به بار سیاسی و اجتماعی- اعتقادی آن معتقد بودند.

در طی بحثها، هر کسی مقوله هویت را از دید خود می‌نگریست، عجیب این است که متعصب‌ترین مدرنیستها نیز ضرورت آن را می‌پذیرفتند و در عمل معتقد بودند که هنر اصیل ایران، با تجرید، تصویر دوبعدی و اشاره‌های انتزاعی تصویری، سنخیت و الفت ساختاری دارد و هنر تجریدی می‌تواند به‌گونه‌ای اشاره به هویت تصویری ایرانی داشته باشد.

در ادامه بی‌ینال نقاشی، در زمستان ۱۳۷۰ و در طی سالهای ۱۳۷۱ و ۱۳۷۲، نمایشگاهها، مسابقات هنری و حرکت‌های گروهی زیادی در موزه هنرهای معاصر و دیگر سالنهای دولتی راه‌اندازی و ترتیب داده شد و آثار زیادی به بهانه‌ها و عناوین مختلفی به معرض نمایش درآمد. در بیانیه و بروشور بیشتر این نمایشگاهها، علت و هدف برگزاری‌شان را کشف هنرمندان خلاق، حمایت و پشتیبانی از چهره‌های مستعد هنری، ایجاد رقابت سالم بین هنرمندان جوان و عناوینی از این قبیل معرفی می‌کردند: «نخستین نمایشگاه گل و طبیعت در آثار نقاشان» و «اولین نمایشگاه تجربی نقاشی و گرافیک»، «اولین مسابقه هنری دانشگاهی سراسر کشور»، و در سالهای بعد، نمایشگاههای «تجلی احساس» (ویژه بانوان) از جمله این نمایشگاهها و مسابقات بود.

بی‌ینال‌های دوم و سوم نیز با مقداری اختلاف، همسان بی‌ینال اول بودند. با این تفاوت که در آنها، میزان استقبال هنرمندان، به‌طرز فزاینده‌ای بیشتر شد. همان تبلیغها، همان استقبالها و انبوهی

از آثار از نقاط مختلف ایران و همان کنفرانسها و نشستها تکرار شد، اما با وجود انتقادات و راهکارها در بی‌ینال اول، همان انتخابها و حمایتها بی‌هیچ کم و کاستی به‌وقوع پیوست.

در بی‌ینال سوم (۱۳۷۴) ۵۳۴ نقاش با ۷۲۲ اثر نقاشی شرکت داشتند. کیفیت و قالب ساختاری آثار، در مواردی تغییر کرده و بی‌توجه به اتفاقات دور و بر، راه خود را طی کرده بودند، ولی درصد زیادی از نقاشیها نشان می‌دادند که نقاشی رابطه محکم و صمیمانه‌ای با کار ندارد و آثار یا رکودی سرد را نشان می‌دادند یا حتی در مواردی نیز، مقداری از کیفیت خود را باخته بودند. از نظر موضوعی، سه نوع و شاخه از آثار زیاد شده بود: ۱- آثاری با موضوعات یا نشانه‌های مذهبی و سیاسی؛ ۲- طبیعت بی‌جان؛ ۳- نقاشی خط.

در فاصله بین دو بی‌ینال سوم و چهارم، فعالیت نقاشان و ارائه آثار در نگارخانه‌ها چشمگیر شد. تعدادی گالری بر شمار قبلیها اضافه شد. نگارخانه‌هایی که معمولاً برنامه پراکنده‌ای در ارائه آثار داشتند، روال هفتگی منسجمی پیش گرفتند.

در ۱۳۷۵، چند تن از نقاشان باسابقه و هنرمندان مجرب نقاشی معاصر، از جمله حسین کاظمی (۱۳۰۳-۱۳۷۵)، جعفر روحبخش (۱۳۱۹-۱۳۷۵) و چنگیز تهوق (۱۳۱۴-۱۳۷۵) چشم از جهان فرو بستند. هریک از هنرمندان نامبرده، به طرق مختلف در عرصه‌های نقاشی تجربه اندوخته بودند و هرکدام به نوعی در شکل‌گیری نقاشی معاصر ایران سهم بودند و در عرصه آموزش هنر بعد از انقلاب و تربیت دانشجویان، نقش به‌سزایی داشتند.

در بی‌ینال چهارم، هیئت انتخاب در گزینش آثار و راهیابی آنها به نمایشگاه، برنامه‌های متفاوتی اتخاذ کرد و در ورود آثار به نمایشگاه، سختگیریهایی اعمال نمود. نمایشگاه بین‌المللی طراحی (موزه هنرهای معاصر، پاییز ۱۳۷۸) بیشتر بروز آثار مدرن و نمودهای به‌تعمیق‌افتاده و دیر تولد یا خاک کارگاه خورده تکنیکهای هنر غرب بود و بالاخره بی‌ینال پنجم که در پاییز و زمستان ۱۳۷۹ در موزه معاصر (و به‌حالت محدود) برگزار شد، گزیده‌ای از آثار و سبکهای متداول در نقاشی معاصر ایران بود.

به هر تقدیر، در نقاشی دهه ۱۳۸۰-۱۳۷۰ فراز و فرودها، پراکندگی و تشتت به نوعی به چشم می‌خورد و از نظرگاهی سال به سال بیشتر شده است و روشهای نقاشی مدرن، نقاشی خط،



نگارگری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، و دهها روش و تکنیک تازه و نوظهور در نقاشی معاصر ایران، در آثار هنرمندان به چشم می‌خورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. پاکباز و رویین، دایرةالمعارف هنر، چاپ نخست، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۱۹۳.