



Öz

İran’da modernizasyon, batı kültür ve uygarlığına yönelik XIX. yüzyıl başlarında Abbas Mirza’nın reformlarıyla başladı. İran’ın Rusya ile yaptığı iki savaşta uğradığı ağır yenilgilerden sonra Kaçar Veli-ahtı Abbas Mirza ile üst düzey İranlı kesimler, İran’ın teknik ve bilimsel geri kalmışlığı ile zayıflığının telafi yolunun uygar batının başarılarını örnek almaktan geçtiğini anladılar. Onun bu yolda ordu kurma, yurtdışına öğrenci gönderme, üniversite kurma, Avrupalı öğretmen ve uzmanlar istihdam etme; gazete çıkarma ve kitap basma, hatta Nasıruddin Şah’ı Avrupalıların yaşam tarzlarını gözlemlemek için Avrupa’ya yolculuğa teşvik etme gibi birçok çabası oldu.

İran modernizasyonu Rıza Şah zamanında merkezi bir devlet kurulmasıyla daha geniş boyutlar kazandı. Müttefik orduların İran’a saldırısı sırasında, 1320 hş. yılında İran halkı ilk defa yabancılarla yakın temasta bulundu. Bu modernizasyon Muhammed Rıza Şah zamanında da hızla devam etti. Bu dönemlerde, İranlıların batı dünyasıyla irtibatı radyo, sinema, televizyon, uluslararası festivaller, fuarlar aracılığıyla gelişti ve yüz binlerce binlerce kişinin Avrupa’ya, Amerika’ya seyahatleriyle her geçen gün arttı. İslam Devrimi sonrasında da farklı alanlarda modernleşme gerçekleşti. Bu makalede klasisizmden modernizme geçiş sürecinde toplumda İran sanatının dönüşüm süreci ele alınacak.

*دانشجوی دکتر رشته «تاریخ هنر» دانشگاه آتاتورک ارزروم.

Anahtar Kelimeler: İran, Yenilik, Modernizim, Çağdaş, Hareket, Sanat Dalları, Ressamlık, Fotoğrafçılık, Heykeltıraşlı

ABSTRACT

In Iran, renovation and movement towards western culture and civilization began with Abbas Mirza reforms in early years of nineteenth century. Heavy defeats that Iranian experienced during the two fights with Russia, made Abbas Mirza and other high-ranking officials realize that they had to compensate the technical and scientific limitations that the country suffered. As a result they had to follow western achievements.

A lot of attempts were made in organizing of the army, sending students to foreign countries, founding of Darolfonoon (the important technical institute), employing teachers and European experts, publishing newspapers, books and even encouraging Naseraddinshah to take a trip to Europe to see the way of European people life.

Modernity in Iran continued intensively with forming a central government by Rezashah. He made some great and essential changes in many social, Economic and cultural fields. After occupying Iran by the allies (1941) and -during the time of Mohammad Rezashah- Iranian made more close contacts with foreign countries and modernity continued even more through Mass media, festivals, international exhibitions, traveling hundreds of people to Europe and America. These contacts became more intensive after Islamic revolution. Modernity in Iran has kept on even more intensively so far.

The main purpose of this article is to show the process of art development in Iranian transition society from tradition to modernity and its ups and downs.

چکیده

در ایران، نوسازی و حرکت به سوی فرهنگ و تمدن غرب از اوایل قرن نوزدهم و با اصلاحات عباس میرزا شروع شد. بعد از شکستهای سنگینی که ایران در دو جنگ با روسیه متحمل شد، عباس میرزا ولیعهد و شماری از مقامات عالی رتبه قاجار را متوجه آن کرد که راه جبران ضعف و عقب ماندگی فنی و علمی ایران، الگوبرداری از دستاوردهای غرب متمدن است. تلاش‌های بسیاری چون: سازمان‌دهی ارتش، اعزام دانشجو به خارج، تأسیس دارالفنون، استخدام معلمان و کارشناسان اروپایی، انتشار روزنامه و کتاب و حتی ترغیب ناصرالدین شاه به سفر اروپا برای مشاهده طرز زندگی اروپاییان، انجام گرفت. مدرنیزاسیون ایرانی با تشکیل یک دولت متمرکز در زمان رضا شاه، ابعاد وسیع‌تری پیدا کرد که خود دولت، عامل مدرنیزاسیون شده و دست به تغییراتی در زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی زد. در زمان حمله ارتش متفقین به ایران، در سال ۱۳۲۰ مردم ایران برای اولین بار با خارجیان تماس نزدیک برقرار کردند و این مدرنیزاسیون در زمان محمدرضاشاه نیز ادامه یافت. در این دوران، ارتباط ایرانیان با جهان غرب از طریق رادیو، سینما، تلویزیون، جشنواره‌ها، نمایشگاه‌های بین‌المللی و مسافرت صدها هزار نفر به اروپا و آمریکا، بیشتر و بیشتر شد و بعد از انقلاب اسلامی نیز مدرنیزاسیون سمت و سوی دیگری یافت. آنچه در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت، سیر تحول هنر ایران در جامعه در حال گذار از سنت به مدرنیته خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: ایران، تجدد، مدرنیسم، معاصر، جنبش نوگرایی، سبک‌های هنری، نقاشی، عکاسی، مجسمه‌سازی.

تحول جدید در ادبیات و هنرهای ایران با مقدمات جنبش مشروطیت مقارن بود و پس از وقوع آن انقلاب (۱۲۸۵.ه.ش)، این تحول آشکار شد. بزرگ‌ترین واقعه دوره قاجار، یعنی انقلاب مشروطه، در زمان حکومت مظفرالدین شاه (پنجمین پادشاه حکومت قاجار) اتفاق افتاد که در مورد رابطه آن با مدرنیسم، رامین جهانگللو، انقلاب مشروطه ایران را رویارویی دو گروه مختلف از مردم ایران می‌داند: «... نه در آن هنگام و نه

اکنون، میان گروه‌های مختلف اجتماعی بر سر مفهوم و چگونگی ایرانی بودن، توافق وجود نداشته است و ندارد. برخی اسلام را عنصر اساسی هویت ایرانی می‌دانند، مانند علما و بخشی از تجار بازار و پیشه‌وران که مدرنیته و غرب را به یک چوب می‌رانند. گروهی دیگر بر مفهوم غربی ملیت تأکید دارند؛ مانند روشنفکران و بخشی از تجار متجدد. این دو نوع برداشت، در انقلاب مشروطه ایران با یکدیگر روبرو شدند.» (جهانبگلو، ۱۳۸۰؛ ص. ۳۳)

در این دوران، بعضی هنرها مانند شعر و بطور کلی ادبیات، در انقلاب مشروطه سهم بزرگی داشتند که به کمک صنعت چاپ و انتشار کتاب و روزنامه، باعث بیداری سیاسی ایرانیان شدند. در این میان مسیر تحولات تاریخی و هنرهای تجسمی، به گونه‌ای پیش رفت که سهم نقاشی و هنرهای تصویری در انقلاب مشروطه، فراتر از تعدادی کاریکاتور سیاسی نبود که آن هم در شکل‌گیری انقلاب، نمی‌توانست مؤثر باشد. (افشار مهاجر، ۱۳۹۱؛ ص. ۱۶۶ و ۱۴۷)

هنر مشهورترین نقاش این دوره یعنی کمال الملک در انقلاب مشروطه هیچ سهمی نداشت، ولی ترجمه‌هایی درباره آزادی داشته است. او «به ترجمه آثار نویسندگان انقلابی و رهبران عصر انقلاب بورژوازی فرانسه، به ویژه «ژان ژاک روسو» پرداخت [...] تا حد امکان و مقدوراتش، به نهضت مشروطه یاری رساند و وقتی مشروطه پیروز شد، پرتره سردار اسعد بختیاری فاتح تهران را به نشانه تجلیل از نیروهای نوینی که در زیر لوای مشروطیت در کار دگرگون‌سازی سیمای کشور بودند، خلق کرد.» (مجله هنر و مردم، ۱۳۵۴؛ ص. ۵۰)

«نقاشی و مجسمه‌سازی - برخلاف شعر و داستان - از آرمان‌های این جنبش بطور مستقیم تأثیر نگرفتند، ولی بر زمینه تغییرات اجتماعی و فرهنگی منتج از انقلاب، مجالی برای رشد یافتند. محمد غفاری [کمال الملک] برجسته‌ترین شخصیت در هنر آن زمان محسوب می‌شود. او در مقام واپسین نقاش معتبر دربار قاجار، نخستین کسی بود که از ادامه سنت‌های بی‌رمق نقاشی ایرانی خودداری کرد و یکسر به روش طبیعت‌گرایی

اروپایی روی آورد. (چنین رویکرد جامع و اصولی به نقاشی غربی را در کار ابوالحسن غفاری [صنیع الملک]، محمودخان ملک الشعرا و دیگر نقاشان عهد ناصری نمی‌توان دید.) «(پاکباز، ۱۳۷۸: ص ۸۸۹)

در همین زمان، مظفرالدین شاه کمال الملک را در پی تابلویی که به خواسته او کشیده بود، به عنوان جایزه به اروپا فرستاد. او، پس از سفر مطالعاتی در اروپا، مدرسه صنایع مستظرفه را با جلب حمایت و تأیید دولت و بر اساس بینش و مشی هنری خود در تهران بنیان گذاشت (۱۹۱۱/۱۳۲۹ قمری برابر با ۱۲۸۹ خورشیدی) که با انقراض سلسله قاجاریه (۱۳۰۴) و با روی کار آمدن رضاخان (۱۳۰۴-۱۳۲۰) از حکومت سلطنتی پهلوی و برخی از مخالفت‌های کمال الملک با وی، بودجه مدرسه قطع شد و کمال الملک در سال ۱۳۰۷ ه.ش مجبور به استعفا گردید.

«از مطالعه منابع تاریخی، نتیجه می‌شود که رضاشاه، به هیچ کدام از هنرها علاقه خاصی نداشته و نیز اهل مطالعه و کتابخوانی نبوده است [...] رضا شاه، یک نظامی منظم و زحمت کش بوده است که هم در ارتش و هم در زندگی، از پایین‌ترین درجات شروع کرده بود و به جایی رسید که تصورش را هم نمی‌کرده است. با نگاهی نه چندان عمیق به تجدد و مظاهر تمدن جدید غرب، علاقه فراوان داشته است و پیشرفت و موفقیت کشور را در تقلید کامل از غرب می‌دانسته است. رضا شاه، گیرنده مشتاق امواجی بود که در اثر تلاش‌ها و فعالیت اولین گروه از روشنفکران ایران، یعنی اشخاصی مثل عباس میرزا، امیرکبیر، فروغی،... ظاهر شده بود. غیر از رضا شاه، این روشنفکران موفق شده بودند در ذهن بسیاری از قشرهای جامعه، از اعیان و مالکان لیبرال تا روحانیون و بازرگانان که استعداد زیادتری برای پذیرش افکار تجددخواهانه داشتند، نفوذ کنند.» (افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ص. ۱۶۹)

قبل از رضا شاه، جنگ جهانی اول (۱۲۹۳-۱۲۹۷) نیز از عوامل بسیار مهمی بود که زمینه جنبش و تحولی در جهان‌بینی مردم آن روزگاران به وجود آورده بود.

«پروژه رضاشاهی، برپا کردن دستگاه دولت مدرن برای پدیدآوردن ملت مدرن ایران، از درون ترکیب پرتنوع قومی و زبانی در سرزمین‌های بازمانده از امپراتوری گذشته، بر تصویری از یکپارچگی قومی و فرهنگی و زبانی ملت تکیه داشت که از مدل دولت - ملت اروپایی گرفته شده و از نظر تاریخی نیز چشمی به ایران ساسانی داشت. این تصور می‌بایست با مهندسی سیاسی از راه پدیدآوردن دستگاه اداری، نظامی و آموزشی مدرن و آوردن اقتصاد صنعتی، زیر نظارت دولت به واقعیت بپیوندد.» (آشوری، ۱۳۷۶: ص. ۱۹۲)

در آغاز متفکران دینی و روشنفکران، در مواجهه با تجددگرایی، موضع افراط-گرایانه اتخاذ کردند؛ «گروهی همه مظاهر تمدن غربی را نفی کردند و هرآنچه را که به تجددگرایی مربوط می‌شد، غربزدگی یا کفر و بدعت خواندند و گروهی دیگر حق را به تجدد و تجددگرایی دادند و خواهان رهایی از سنت‌گرایی بودند و رمز موفقیت و پیشرفت را در تقلید تمام‌عیار از غرب جست و جو می‌کردند.» (افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ص. ۱۶۹ و ۱۷۰)

از دیدگاه برخی ایرانیان و همچنین ناظران خارج از کشور، دولت رضا شاه، نظم، قانون، انضباط، اقتدار مرکزی و وسایل رفاهی جدید - مدرسه، راه آهن، اتوبوس، رادیو، سینما، و تلفن - و به عبارتی دیگر، «توسعه»، «انسجام ملی» و «مدرنیزاسیون» را که بعضی آن را غرب‌گرایی می‌نامیدند، به همراه آورد. (آبراهامیان، ۱۳۸۹؛ ص. ۱۶۹)

«در هر حال، شک نیست که در ایران، نوسازی و حرکت به سوی تجدد، قبل از حکومت رضاشاه و با اصلاحات عباس میرزا شروع شد؛ اما از زمان آغاز سلطنت رضا شاه، با روحیه و خلق و خوی او، جنبه آمرانه به خود گرفت. روحانیت ضعیف شد و دولت و بازار باقی ماندند. عده ایرانیان تحصیل کرده در غرب، هر روز زیادت‌ر می‌شد و با تأسیس دانشگاه تهران و پس از آن دانشگاه‌های دیگر، تعداد افرادی که با علوم جدید و تجدد آشنا شده بودند، فزونی یافت. دولت مرکزی قوی شد و ارتش، نظامی نسبی به خود گرفت. کشور به طرف صنعتی شدن و به موازات آن، تجدد پیش می‌رفت و

سازمان اداری حکومت، شکل غربی به خود گرفت و علم و فن غربی بتدریج وارد ایران می‌شد و پوشاک و حتی بسیاری از جنبه‌های رفتاری مردم، به سوی غربی شدن گرایش پیدا کرد.» (افشارمهاجر، ۱۳۹۱؛ ص. ۱۷۱)

اگر رویداد صنایع مستظرفه، «چون نقطه آغازی برای هنر معاصر ایران فرض شود، سیر تحولات آن را می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد: دوره اول (۱۲۸۹ خ - ۱۳۲۰)، دوره دوم (۱۳۲۰ خ - ۱۳۳۷)، دوره سوم (۱۳۳۷ خ - ۱۳۵۷ خ)، دوره چهارم (۱۳۵۷ خ تاکنون) [لازم به تذکر است که این دوره‌بندی بیشتر برای سهولت بررسی تاریخی به کار می‌آید و لزوماً نشان دهنده مقاطع تحول هنری در دوران معاصر نیست» (پاکباز، ۱۳۷۸؛ ص. ۸۸۹)

دوره نخست (۱۲۸۹ خ - ۱۳۲۰): «هدف کمال الملک از تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه، تربیت هنرجویان به روش آکادمیک غربی بود. اگرچه این مدرسه هیچگاه صورت یک آکادمی واقعی به خود نگرفت. راه پیشرفت هنرهای بصری را در ایران گشود. با تلاش کمال الملک در مدت ۱۵ سال، سرپرستی مدرسه مزبور، شماری نقاش و مجسمه‌ساز برخوردار از توانایی‌های فنی پرورش یافتند.» (پاکباز، ۱۳۷۸، ص. ۸۸۹)

این مدرسه که اولین مدرسه رسمی هنر در ایران بود، در دو رشته نقاشی و مجسمه‌سازی شاگرد پرورش می‌داد. بعضی از این دانش‌آموزان، به هنرمندان معروفی تبدیل شدند. الگوی آنان نقاشی‌های رافائل، تیسین، روبنس و رامبراند بود. نقاشی آنها ترکیبی از کلاسیسم، ناتورالیسم و رمانتیسیسم بود. بعدها این نوع نقاشی و نقاشانش را «مکتب کمال الملک» نامیدند. آنان سعی می‌کردند مانند استاد خود، کمال الملک، عین عکس، صحنه‌ای را نقاشی کنند. نقاشان مکتب کمال الملک از موضوعات زندگی مردم، افراد معمولی کوچه و بازار و خوراکی‌های رایج مردم که با نوعی احساسات همراه بود، استفاده می‌کردند. در این زمان، هنرمندان دیگری هم بودند که در روسیه درس خوانده و تقریباً به همان شیوه کمال الملک کار می‌کردند.

اسماعیل آشتیانی، حسنعلی وزیری، حسین شیخ، رضا شهابی، علی‌اکبر صنعتی، محمود اولیا، علی‌محمد حیدریان و ابوالحسن صدیقی از مشهورترین شاگردان کمال الملک بودند. (ملکی، ۱۳۹۰، صص. ۲۳ و ۲۴)

با نگاه به هنر نگارگری، «اقدامات حمایتی دولت، ترتیب دادن مسابقه و اهدای جوایز، نگارگران را به فعالیتی تازه ترغیب کرد. آنها غالباً با توسل به شگردهای طبیعت‌پردازی و گاه با پرداختن به موضوعات روزمره، قصد داشتند تحولی در سنت «منیاتور ایرانی» ایجاد کنند. چنین رویکردی به سنت که از سیاست نوسازی فرهنگی دوره رضا شاه ناشی می‌شد، مورد تأیید ایران‌شناسان خارجی قرار گرفت. این گونه التقاط در معماری و نقش برجسته‌سازی آن زمان هم معمول بود؛ با این تفاوت که در این مورد عناصر آشنای هنر ایران باستان به کار گرفته می‌شد، اما در عرصه صورتگری و هر جا که شبیه‌سازی اهمیت داشت، بهره‌گیری از میراث گذشته منتفی بود. هادی تجویدی، حسین بهزاد، حسن مصور الملکی و سوروگین، نام‌های معتبرتری در میان نگارگران وابسته به این گرایش به شمار می‌آیند.

بدین سان، دو گرایش متمایز در هنر رسمی زمان رضا شاه پدید آمد: از یک سو پیروی از شیوه‌های هنر آکادمیک اروپایی و از سوی دیگر، کوشش برای احیای نگارگری قدیم در قالبی باب سلیقه روز. (گفتنی است که پس از گذشت بیش از نیم قرن، هنوز هم این دو گرایش را در بخشی از هنر معاصر ایران می‌توان بازشناخت.) در این جا لازم است از نقاشی قهوه‌خانه هم نام ببریم که در این زمان، خارج از حوزه هنر رسمی، شکوفان شده بود. (پاکباز، ۱۳۷۸: صص. ۸۸۹، ۸۹۰)

دوره دوم (۱۳۲۰ خ - ۱۳۳۷)

مکتب کمال الملک، به سال ۱۳۱۹ با مرگ وی و تأسیس دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به وسیله آندره گدار فرانسوی رو به افول گذاشت و دریچه‌های تازه‌ای پیش روی هنرجویان ایرانی باز شد. با اینکه این دانشکده مدت‌ها محل نفوذ شاگردان

طبیعت‌گرایی کمال‌الملک بود، اما به دلیل تدریس استادان فرانسوی در این دانشکده، دانشجویان جوان با شیوه‌ها و مکاتب مختلف نقاشی غرب و به‌ویژه امپرسیونیسم آشنا شدند. در این میان، ادامه تحصیل برخی از این دانشجویان در اروپا و بازگشتشان به کشور، موجی از نفی سنت‌های کمال‌الملکی را به دنبال داشت که باعث جدال بین نو و کهنه شد. مکتب کمال‌الملک منجر به شکست شد و نوگرایان مسلط شدند. نقاشان جوان و مشتاق هنر نو نیز کوشیدند تا هرچه سریع‌تر آنچه را که عقب ماندگی خود از هنر جدید اروپا تعبیر می‌کردند، جبران کنند. (گودرزی، ۱۳۹۱: ص. ۸۹)

با گسترش دامنه جنگ جهانی به ایران و برکناری رضا شاه، دوره‌ای جدید در تاریخ هنر معاصر آغاز شد. برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی و تماس مستقیم‌تر با مظاهر فرهنگ غربی (به سبب حضور ارتش متفقین در ایران) مجال برای نوجویی هنری پدید آورد. «تغییر وضع سیاسی و دگرگونی جو فرهنگی توأم با آن که از ورود نیروهای متفقین [۱۳۲۰ ه. ش] ناشی شد، نمایانگر آغاز دوره‌ای جدید در نقاشی ایران بود. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولوژی‌های رنگارنگ قرار گرفت. [روشنفکران] با اشتیاق جویای راه‌های نو بودند و با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید می‌رفتند. پس دور از انتظار نیست اگر دهه ۱۳۲۰، عمدتاً آثاری اقتباسی از الگوهای اروپایی پدید آورده باشد. هنرمندان از یافته‌های تازه لذت می‌بردند و از طیف امکانات جدید حاصل از این یافته‌ها متحیر می‌شدند. آنها همچون جهان‌گردانی که به قاره‌ای نویافته هجوم می‌برند، دوست نداشتند در یک جا رحل اقامت افکنند. کنجکاوی تحریک شده، آنان را به آزمودن شیوه‌های گوناگون - از امپرسیونیسم تا کوبیسم، از خیال-پردازی‌های سوررئالیستی تا شکل‌بندی‌های انتزاعی - سوق داد. خلاقیت و ابتکار در زیر موج تلاش برای جذب نگرش‌های نو و آموختن و تسلط یافتن بر اسلوب‌های جدید پنهان ماند.» (p.363, 1979, yarshater)

آشنایی با آثار و زندگی پیشگامان هنر مدرن، فکر رها شدن از قیود سنتی را در جوانان ایرانی بیدار کرد. برخی از نقاشان نسل جدید الگوهای مطلوب خود را در آثار

رنالیست‌های روسی و امپرسیونیست‌های فرانسوی یافتند و پرشورترین آنها به سزان و ونگوگ علاقه نشان دادند. «در این سال‌ها شاعران، نویسندگان و موسیقی‌دانان که علاقه‌مند بودند، حرف‌های تازه‌ای را که در اروپا شنیده بودند و «مدرنیسم» نامیده می‌شد، در هنر ایران نیز پیاده کنند، از میان جامعه هنری بیرون آمدند. اما نقاشی نوگرا بر خلاف دیگر هنرها در محیط مدرسه و دانشگاه متولد شد.» (ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۲۷)

هنرآموزان پس از بازگشت از سفر اروپا، باز هم سرمشق‌های جدیدتری را پیش نهادند. نوگرایان که اکنون به مکتب‌های کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شده بودند، در نخستین پایگاه‌های هنر نو انجمن خروس جنگی و نگارخانه آپادانا - گرد آمدند. از این زمان تا یک دهه بعد، جدل میان پیروان هنر قدیم و جدید در مجامع و مطبوعات به شدت جریان داشت. طی این سال‌ها، با پرورش جوانان نوجو در هنرستان‌ها و به سبب فعالیت هنرمندان تازه بازگشته از اروپا و امریکا و انتشار گاهنامه‌های مدافع شعر و نقاشی نو، جنبش نوگرایی رشد کرد و سرانجام از حمایت دولت نیز برخوردار شد.

فعال‌ترین نقاشان این دوره را می‌توان به سه دسته نوگرا، سنت‌گرا و میانه‌رو تقسیم کرد. حسین کاظمی، جلیل ضیاپور، هوشنگ پزشک‌نیا، جواد حمیدی، احمد اسفندیاری، عبدالله عامری، محمود جوادی‌پور، مهدی ویشکایی، صادق بریرانی، سودابه گنجه‌ای، مارکو گریگوریان و سیراک ملکونیان در دسته نوگرا جای داشتند. علی اصغر پتگر، رضا صمیمی، جعفر پتگر، بهزاد، ابوطالب مقیمی، علی مطیع، محمدعلی زاویه، علی کریمی، حسین الطافی به اضافه وفادارترین شاگردان کمال الملک به دسته سنت‌گرا متعلق بودند؛ حال آن که علی‌اکبر صنعتی، محسن مقدم، علی رخساز، محمود اولیا، مارکار قرابگیان، آندره گوالویچ، میناسیان (نقاش مناظر دریایی)، سمبات (آبرنگ کار)، حبیب محمدی، رضا فروزی و عباس کاتوزیان از جمله نقاشان میانه‌رو محسوب می‌شدند. (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۱)

نقاشان نوگرایی نسل اول تلاش می‌کردند موضوعات ایرانی را به شیوه‌های نوگرایانه هنر اروپایی نقاشی کنند که این شیوه در سال‌ها و دوره‌های بعد نیز ادامه

یافت. این هنرمندان با جلوه‌هایی نوین از بیان تصویری که ریشه در عالم خیال، فرهنگ سنتی و رویکرد به جریان‌های جدیدی که در شرف تکوین بود، آشنا ساختند.

جلیل ضیاءپور در فرانسه در مدرسه بوزار و زیر نظر «آندره لوت» درس خوانده بود. او فکر می‌کرد، سبک کوبیسم - که «پابلو پیکاسو» مهم‌ترین هنرمند آن است - کامل‌ترین سبک نقاشی تا آن روز است. ضیاءپور به نقاشی از زنان و مردان ایرانی با لباس‌های محلی علاقه داشت. زمینه کارهایش را به مربع‌هایی تقسیم‌بندی می‌کرد و آن وقت آدم‌ها را در حال کارهای مختلف روی آن نقاشی می‌کرد. (ملکی، ۱۳۹۰: صص. ۳۰ و ۳۱۹)

محمود جوادی‌پور یکی دیگر از اولین فارغ‌التحصیلان رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا بود که سهم زیادی در نقاشی نوگرایی ایران داشته است. «گرافیک به شیوه امروزی آن و به‌ویژه پس از شهریور سال یک‌هزار و سیصد و بیست خورشیدی و پایان جنگ جهانی دوم، به دست شخص استاد جوادی‌پور شکل و رونق گرفت.» (موزه هنرهای معاصر تهران، جوادی‌پور، ۱۳۸۹: ص. ۱۱) فضاهای بومی و آداب و رسوم مردم ایران، موضوعات مورد علاقه او بوده و منظره‌های بیلاقی و زندگی مردم روستایی را هم زیاد نقاشی کرده است.

احمد اسفندیاری، یکی دیگر از این فارغ‌التحصیلان است که به خارج نرفت. در آثار پوشیده از نور و رنگ و جنبش او، جدا ساختن موضوع از متن میسر نیست و این دو عامل مطرح در بیان تجسمی چنان در هم تنیده اند که نهایتاً منتج به فضایی انتزاعی می‌گردند. چشم مخاطب در همه جای تابلو در نوسان است، لحظه‌ای مکث ندارد و در هر گردش، از تجربه رنگ‌های پاک و حضور بی‌تکلف شکل، لبریز می‌شود. او با الهام از فرهنگ دیرینه، سطح دوبعدی می‌آفریند و دنیایی را که ریشه در کهن‌الگوها دارد، با سادگی و از طریق انتقال رنگ روی بوم، به مخاطب بازگو می‌کند. (موزه هنرهای معاصر تهران؛ اسفندیاری، ۱۳۸۹: صص. ۱۱ و ۱۲) اسفندیاری برخلاف نقاشان که خطوط دور شکل‌ها را با رنگ سیاه مشخص می‌کنند، خطوط کناره‌ها را پهن و به رنگ آبی

می‌گذارد. به همین خاطر نقاشی‌های او ما را به یاد پارچه‌های باتیک می‌اندازد.
(ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۳۲)

هنر گرافیک از سال‌ها پیش در ارتباط با بخش‌های نشر و چاپ و تبلیغ مورد توجه قرار گرفته بود، ولی فعالیت جدی در این عرصه از سال‌های جنگ جهانی دوم شروع شد. قبلاً بعضی از نقاشان آموزش دیده در مدرسه صنایع مستظرفه، به کار تصویرگری نیز می‌پرداختند که از میان آنها باید به حسین علی مویدپردازی و یحیی دولتشاهی اشاره کرد. (مویدپردازی از زمان رضا شاه در طراحی تمبر پستی و اسناد رسمی، کاریکاتورسازی و صورتگری مشاهیر فرهنگی دست داشت.) روش اینان در کار تصویرگرانی چون لیلی تقی پور و تیمور رشدی ادامه یافت، ولی از سوی دیگر، محمد بهرامی، بیوک احمری و سیروس امامی، تجربیات تازه‌تری را بخصوص در زمینه طراحی جلد کتاب آغاز کردند. در واقع، روش‌های جدید تصویرگری، پوسترسازی و طراحی گرافیک نخستین بار توسط شماری از فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا به کار گرفته شد. البته اینان دانش تخصصی نداشتند، صرفاً بنابر ذوق شخصی و یا برای امرار معاش به این عرصه روی آورده بودند. در سال‌های جنگ و سپس در دوران جنبش ملی کردن نفت، همراه با توسعه فعالیت مطبوعات، امکان کاریکاتورسازی سیاسی و اجتماعی فراهم آمد. بطور کلی، هنر گرافیک این دوره در مقایسه با نقاشی هنوز مراحل مقدماتی رشد خود را طی می‌کرد. (روئین پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۲)

دوره سوم (۱۳۳۷ خ - ۱۳۵۷ خ)

به همت مارکو گریگوریان که در ایتالیا درس خوانده بود و از نزدیک بی‌نال و نیز را دیده بود، اولین بی‌نال تهران در سال ۱۳۳۷، توسط اداره کل هنرهای زیبا، برپا شد که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود، چون مسئولان دولتی، هنر نوگرای ایران را به رسمیت شناختند. این بی‌نال یک نمایشگاه بزرگ و بی‌سابقه از آثار نوپردازان بود. تا سال ۱۳۴۵

پنج دوره بی‌ینال تهران برگزار شد و در هر دوره آثار برندگان به بی‌نال ونیز فرستاده می‌شد که این یکی از راه‌های مهم آشنایی هنرمندان خارجی با آثار هنرمندان ایرانی بود. «ظاهراً، هدف برگزارکنندگان دوسالانه ایجاد امکانات بررسی و ارزیابی آثار نوپدید ایرانی، آشنا کردن مردم با شیوه‌های هنر مدرن [...] بود. بی‌شک، برگزاری دوسالانه‌ها (گرچه بیش از پنج بار تکرار نشد)، نقشی مؤثر در توسعه نقاشی و مجسمه‌سازی و چاپ دستی و معرفی جدیدترین آثار هنرمندان ایرانی ایفا کرد، ولی این اقدام باعث بروز حرکت‌های مصنوعی و موقت در هنر معاصر نیز شد؛ بدین معنا که نوع و شیوه کار برندگان جوایز در هر دوسالانه دست کم تا دو سال بعد سرمشق کار هنرمندان جوان قرار گرفت و آنان را از جست و جو و تجربه شخصی بازداشت. چنین بود که موج‌های اکسپرسیونیسم، تجریدگرایی، و سنت‌گرایی نو یکی پس از دیگری از متن همین دوسالانه‌ها برخاستند. در میان برندگان این پنج دوسالانه، به نام‌هایی چون مارکو گریگوریان، ناصر اویسی، ابوالقاسم سعیدی، سهراب سپهری، بهجت صدر، محسن وزیری مقدم، حسین زنده رودی، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی (در نقاشی)؛ و پرویز تناولی و ژازه طباطبایی (در مجسمه‌سازی) برخورد می‌کنیم.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۳)

با استقبال گسترده نقاشان جوان از جلوه‌های هنر مدرن و به‌ویژه مقبولیت یافتن هنر آبستره در دهه‌های چهل و پنجاه، گرایش‌های کویستی به کناری زده شد، ولی در دهه شصت، تعدادی نقاش جوان به کویسم تمایل نشان دادند؛ مانند ایرج اسکندری و بهرام دبیری. سوررئالیسم نیز یکی از تمایلات مهم نقاشی معاصر ایران است که اولین تمایلات سوررئالیستی و شکوفایی نسبی آن را در نیمه دوم دهه چهل می‌توان مشاهده کرد، هرچند نشانه‌های آن را از اوایل دهه بیست می‌توان پی گرفت. این تمایل به انطباق با فرهنگ و روحیه خیال‌پرداز و تغزلی ایرانی با گرایش به خواب و رویا در آثار تنی چند از نقاشان نوپرداز ایرانی خود را نشان داد. سهراب سپهری، ایران درودی، مرتضی کاتوزیان، قاسم حاجی زاده، حجت الله شکیبیا، حبیب الله صادقی، علی‌اکبر

صادقی، واحد خاکدان، آیدین آغداشلو از شاخص‌ترین این نقاشان‌اند. در این میان سهراب سپهری اندکی بعد تمایلات سوررئالیستی خود را کناری نهاد و با تجربه نقاشی و فضای شرق دور به زبان مستقلی دست یافت.

ظهور اکسپرسیونیسم نیز در نقاشی معاصر ایران به اولین بی‌نال تهران در سال ۱۳۳۷ بازمی‌گردد. هوشنگ پزشک‌نیا را اولین پایه‌گذار این سبک در ایران می‌دانند. هنرمندان دیگر این سبک؛ هانیبال الخاص، رضا بانگیز، جواد حمیدی، مرتضی ممیز، سیراک ملک‌نیا، زهرا رهنورد (در دهه های ۸۰ با برنامه‌های یارانه‌ای آثاری ساخته)، منوچهر معتبر، یعقوب عمامه‌پیچ (آثار متأخر او به سمت آبستره رفتند) و... هستند.

تمایل به آبستره در میان قشر زیادی از نقاشان جوان کشور شکل گرفت، بطوری که در دهه چهل به صورت بسیار گسترده و حتی اغراق‌آمیزی درآمد. البته نیاز به حضور در بی‌نال‌های ونیز و پاریس که عرصه هنر جهانی بود، بر این تمایل افزود. این گرایش به سمت هنر آبستره، به دنبال ارائه آثار تجربیدی منصوره حسینی، سهراب سپهری، محسن وزیری مقدم و بهجت صدر در دومین بی‌نال (۱۳۳۹) تهران صورت گرفت. مسعود عربشاهی، مریم جواهری، ناصر آراسته، مسعود قادری، منوچهر یکتایی و حسین کاظمی و کورش شیشه‌گران نیز از این گروه هنرمندان هستند.

تحولات هنری که در امریکای دهه پنجاه صورت گرفت، تأثیر بر دانشجویان و هنرمندان ایرانی نیز تأثیر گذاشت. بطوری که وقتی در امریکا هنر مدرن جلوه‌گری می‌کرد، نقاشان ایرانی که به آنجا سفر کرده بودند، در ایران همان سال‌ها یعنی تقریباً دهه ۴۰ گرایشی را با عنوان «پاپ آرت» به ارمغان آوردند که جسته‌گریخته تا دهه شصت ادامه یافت. کامران کاتوزیان، منیر فرمان‌فرمائیان، فرشید ملکی، طلیعه کامران، سیما کوبان از هنرمندان این سبک هستند. مارکو گریگوریان نیز از نقاشانی بود که تلاش خود را برای ایجاد «پاپ آرت ایرانی» کرد. مرتضی ممیز، آیدین آغداشلو، فریدون آو،... نیز با تصاویر و اشیاء ساده اطراف خود آثاری در این سبک آفریدند. (گودرزی، تهران ۱۳۹۱: صص. 107، ۱۳۲، ۱۲۳، ۱۱۶، ۱۱۰، ۱۰۸)

در سال ۱۳۳۹ «کم کم تلاش‌های جلیل ضیاءپور و دوستانشان برای تثبیت هنر نوگرا به ثمر نشسته است. پس هنر چیزی جدی است که با هنرهای تزئینی فرق دارد. اما هوشنگ کاظمی، پرویز تناولی و دوستانشان معتقدند با راه‌اندازی دانشکده‌ای به این نام می‌توان به معرفی هنرهای مردمی و سنتی ایرانی پرداخت و از این طریق هنری به وجود آورد که هم مدرن باشد و هم بومی.» (ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۶۵) بنابراین، از دیگر رویدادهای بااهمیت این دوره تأسیس هنرکده هنرهای تزئینی (۱۳۴۰خ) به قصد تربیت کارشناسانی در زمینه هنرهای کاربردی بود. این هنرکده نه فقط امکانی برای ادامه تحصیل فارغ التحصیلان هنرستان‌ها به وجود آورد، بلکه با ایجاد رشته‌های جدید بخشی از نیازهای آموزشی نسل جدید را پاسخ داد. ده‌ها نقاش و مجسمه‌ساز و طراح نوپرداز زیر نظر معلمان ایرانی و خارجی این هنرکده پرورش یافتند که با فعالیت‌شان بر تحولات بعدی هنر معاصر تأثیر گذاشتند. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۳)

بنابراین، در سال‌هایی که دانشکده هنرهای تزئینی شکل گرفت، نقاشان و مجسمه‌سازان ایرانی هنرهای تزئینی قدیمی را با نقاشی مدرن ترکیب می‌کردند. حاصل این تلاش‌ها در سومین بی‌نال تهران در سال ۱۳۴۱ دیده شد که کمی بعد مکتب «سقاخانه» از ادامه این شیوه فکری به وجود آمد.

در سال ۱۳۴۱ کریم امامی، روزنامه‌نگار، منتقد هنری و معلم انگلیسی عنوان «مکتب سقاخانه» را برای اولین بار به کار برد. او به نقل از پرویز تناولی که از اولین هنرمندان سقاخانه است، می‌نویسد: «روزی (حدود سال ۱۳۴۰) من و زنده‌رودی به حضرت شاه عبدالعظیم رفتیم و آن‌جا توجهمان به تعدادی تصویر چاپی مذهبی که برای فروش عرضه شده بود، جلب شد. در آن وقت ما هردو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح

۴. سقاخانه جایگاهی مقدس و به منزله یادگاری از مقبره و گور شهیدان است. یادآور رحمت خداوند است در برابر سرزمین‌های خشک دنیای اسلام که در نمادپردازی آغازین آب جان بخش باران و رودها تجلی یافته است و همچنین فاجعه کربلا را به یاد می‌آورد. سقاخانه از یک لحاظ جایگاه همگانی نوشیدن آب است که عابران تشنه را همه روز به سوی خود می‌کشاند.

ایرانی بودیم که بتوانیم از آنها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آنها، از تکرار نقش‌ها در آنها و از رنگ‌های روشن و چشمگیر آنها خوشمان آمد. اولین طرح‌هایی که زنده‌رودی با الهام از آن تصاویر کشید، در واقع اولین کارهای سقاخانه‌ای هستند.» (امامی، ۱۳۹۲: ص. ۷)

«هنرمندان مکتب سقاخانه مثل نقاشان امپرسیونیست، با همدیگر کار نکرده بودند و هر کدام در جست و جوی خود برای رسیدن به چیزهای تازه، به این شیوه از نقاشی رسیده بودند اما کریم امامی مشابتهایی را بین کارهای آنها پیدا کرد و همه را مکتب سقاخانه نامید. در سال ۱۳۵۶ موزه هنرهای معاصر تهران که تازه افتتاح شده بود، نمایشگاهی از آثار این هنرمندان برپا کرد. مکتب سقاخانه در شروع، به نوعی هنر مذهبی عامیانه توجه داشت. ولی کم‌کم بیشتر کارهایی را که در آنها از نقش‌های تزئینی سنتی، از جمله خط فارسی استفاده می‌شد، دربرگرفت.» (ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۶۷) از هنرمندان مهم مکتب سقاخانه می‌توان به نام‌های ارزنده‌ای چون ناصر اویسی، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، مسعود عربشاهی، ژازه طباطبایی، منصور قندریز، فرامرز پیلارام اشاره کرد.

در همین سال‌ها شیوه‌ای به نام «نقاشی‌خط» نیز به وجود آمد که گاهی به آن خط - نقاشی هم می‌گویند. از این هنرمندان رضا مافی، حسین زنده‌رودی، نصرالله افجه‌ای و محمد احصایی هستند.

«در دهه ۱۳۴۰/۱۹۶۰ به رغم آمیختگی فعالیت‌های جدی و تفنن‌آمیز، هنر نو مجال شکوفایی یافت. بی‌شک، آفریده‌های نومایه‌ای که در عرصه‌های مختلف از این دوره به جای مانده‌اند، پشتوانه هنر امروز را تشکیل می‌دهند.

در آن سال‌ها، رفته رفته، نوع تازه‌ای از هنر رسمی شکل می‌گرفت. دربار و بالاترین مقامات حکومتی، 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 و تالار قنبریز را نام برد که هر یک به روش خود در جهت معرفی و اشاعه هنر جدید می‌کوشیدند. بدین‌سان، تعداد هنرمندان و تنوع آثارشان نیز روز به روز بیشتر می‌شد. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۳)

مجسمه‌سازی در ایران در هیچ دوره تاریخی، حیات طبیعی و قبول عام نیافته و هر زمان به صورتی ناگزیر، پرورش محدود داشته است. در دوران معاصر، از زمانی که تندیس سواره ناصرالدین با طراحی علی‌اکبر حجارباشی (در ۱۳۰۴ قمری توسط استادان و صنعتگران قورخانه تهران ریخته شد) هنر تندیس‌گری از دل حجاری‌های مردمی و صنایع ظریفه برآمد. طی چند دهه با نمایش عمومی آثار هنری صدیقی و صنعتی و تناولی و ژازه و چند تن دیگر به عنوان آفرینش هنری در سطح جامعه مطرح شد. (مجابی، ۱۳۸۳: ص. ۴۲)

مجسمه‌سازی جدید با نخستین دوسالانه تهران ظاهر شد؛ پیشگامان این هنر نقاشان نوپردازی چون ژازه طباطبایی و پرویز تناولی بودند که با پیکره‌سازان پیشین از جمله صدیقی و صنعتی تفاوت بسیار داشتند. تناولی، برپایه آموخته‌هایش در ایتالیا، سریعاً خود را به سطح یک مجسمه‌ساز حرفه‌ای موفق رسانید و با این کار راهی برای دیگران گشود. در سال‌های بعد، نقاشانی چون منیر فرمان‌فرمایان، وزیری مقدم، اصغر محمدی، عربشاهی، پیلارام، نامی و کاظم رضوانیان دست به تجربه‌های سه بعدی زدند. ولی هیچیک از آنان نتوانستند چون بهمن محمص خود را در مقام مجسمه‌ساز تثبیت کنند. حتی پیش از آن که اصول و فنون گرافیک در مدارس هنری ایران تدریس شود، حرکتی تازه در این عرصه رخ نمود که بیش از همه مرهون کوشش مرتضی ممیز بود. او فعالیت هنری‌اش را با نقاشی آغاز کرد، اما بزودی در زمینه‌های مختلف طراحی

گرافیک و تصویرگری استعداد خلاقه خود را نشان داد. تأثیر سازنده ممیز در مقام هنرمند و معلم تا سال‌های بعد نیز ادامه یافت. اگر قبلاً کسانی چون جوادی‌پور، بریرانی، پرویز مؤید عهد، ملکونیان و هوشنگ کاظمی در زمینه‌های طراحی گرافیک فعالیت داشتند، اکنون قباد شیوا، کامران کاتوزیان، مثقالی، خسرو بیات، سرژ آواکیان، محمد پولادی، بهزاد گلپایگانی، آغداشلو، ابراهیم حقیقی، آراپیک باغداساریان فوزی تهرانی، محمد محلاتی، عباس کیارستمی، عباس سارنج، علی اصغر محتاج، مصطفی اوجی و بسیاری دیگر بطور وسیع به هنر گرافیک روی آورده بودند.

تصویرگری کتاب‌های درسی با کار نقاشانی چون محمدزمان زمانی، کلانتری و غلامعلی مکتبی شروع شد. بعداً، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان امکان فعالیت وسیعی را در زمینه تصویرگری برای نقاشان و طراحان نوپرداز فراهم کرد. در این محیط مساعد بود که مثقالی، دادخواه، نیکزاد نجومی، علی اکبر صادقی و نورالدین زرین کلک با آثارشان تحولی در تصویرگری کتاب کودک پدید آوردند. زرین کلک و برخی دیگر از این تصویرگران در ساختن فیلم‌های نقاشی متحرک نیز به نتایج قابل ملاحظه‌ای دست یافتند. در این سال‌ها، نوعی طنزنگاری روشنفکرانه از بطن کاریکاتورسازی روزنامه‌ای زاده شد. بی‌شک، اردشیر محمصص با ذهن تیز و قلم توانایش برجسته‌ترین آغازکننده و ادامه دهنده طنز سیاه در ایران به شمار می‌آید. در میان طراحان فعال در این زمینه می‌توان به نام‌هایی چون باغداساریان، کامبیز درم بخش و مصطفی رمضانی اشاره کرد. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۹۳) پس از تأسیس شرکت‌های تبلیغاتی در دهه ۴۰، نیاز به استفاده از «عکاسی» به عنوان یک رسانه تصویری موثر محسوس شد، هادی شفائیه، اسد بهروزان، احمد عالی و منصور پاکزاد، چهره‌های شاخص در عکاسی آن سال‌ها هستند. سیروس امامی و مسعود معصومی، فقط به عکاسی تبلیغاتی اشتغال داشتند. در نخستین نمایش عکس در تالار قندریز (۱۳۴۳ خورشیدی)، علاوه بر عکاسان حرف چند معمار، سینماگر و نویسنده هم تجربیات عکاسی خود را به معرض دید گذاشته بودند. آن عکاسان حرفه‌ای نیز تحصیلات عکاسی نداشتند ولی اغلب

اطلاعات یا تحصیلاتی در زمینه هنر داشتند که برای بیان احساسات و کاوش در واقعیت‌های عینی و فرم‌های مشهود و تلفیق آنها با واقعیت ذهنی، از عکاسی استفاده می‌کردند. بهمن جلالی، ابراهیم هاشمی، کاوه گلستان، نیکو فریدنی، کامران عدل، مریم زندی، سودابه قاسملو و معصومی از عکاسان شناخته شده سال‌های ۴۰ و ۵۰ بودند که بیشترشان هنوز هم فعال‌اند. (افشار مهاجر، ۱۳۹۱؛ ص. ۲۲۵)

در این دوره پرتکاپو، محدودیت تحول‌پذیری نقاشی سنتی بیش از پیش آشکار شد. جواد رستم شیرازی، کلار آبکار، هوشنگ جزئی‌زاده و بسیاری از جوان‌ترها همان روش‌های التقاطی استادان متقدم را در کار خویش تکرار می‌کردند. تنها نگارگرانی چون محمود فرشچیان و جلال سوسن‌آبادی توانستند با برخی نوآوری‌ها در قالب و مضمون از این دایره بسته پا فراتر نهند. در واقع، امواج نوجویی آن زمان این گونه نقاشی را به حاشیه رانده بود. به رغم اقدامات حمایتی از قبیل برپایی نمایشی وسیع از آثار مینیاتورسازان و تذهیب‌کاران در یک نگارخانه دولتی (۱۳۵۳/۱۹۷۵ش) این وضع تا دهه بعد ادامه یافت. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۷)

دوره چهارم (۱۳۵۷ تا اکنون)

تقریباً سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵۶ بود که آثار «هنر مفهومی» در تهران با نمایشگاه‌هایی که گروه آبی برگزار می‌کرد، به منصفه ظهور درآمد. این گروه شامل هنرمندانی چون فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی، مارکو گریگوریان، مرتضی ممیز و غلامحسین نامی بود؛ اما در سال‌های ۵۶، ۵۷، ۵۸ برگزاری نمایشگاه‌های گروهی در مجامع عمومی، دانشگاه‌ها و کارخانه‌ها به هدف مردمی کردن هنرها گسترش می‌یافت. این هم‌زمان بود با جلسات سخنرانی آتشین در جای‌جای شهر و مراکز فرهنگی که به «یمن فضای باز سیاسی» میسر شده بود. در کنار این نمایشگاه‌ها، که عمدتاً شتابزده بودند و جنبه تبلیغی داشتند گروه‌های مردمی به بحث سیاسی می‌پرداختند. (اسکندری، شماره ۶: ۱۳۹۱)

از نظر برخی از این هنرمندان، هنر انتزاعی نمی‌توانست قالب خوبی برای بیان این سخنان باشد. پس رفتند سراغ «هنر فیگوراتیو»، آن هم با موضوعات اجتماعی. «جوانانی که با موج انقلاب به میدان آمدند، در واکنشی افراطی و ایدئولوژیک هر نوع گرایش مدرنیستی را مردود شمردند. در پی حمله ارتش عراق به خاک ایران و در طی سال‌های جنگ، خلق دیوارنگاره‌ها، نقاشی‌ها، پوسترها در مضامین حماسی، دینی و سیاسی رواج یافت. در این شرایط، بعضی از نوگرایان به اروپا و آمریکا کوچیدند، بعضی دیگر برای مدتی دست از کار کشیدند و شماری از سرشناس‌ترین آنها تحت تاثیر سلیقه روز یا هر دلیل دیگر، شیوه هنری خود را تغییر دادند. از سوی دیگر، سنت‌گرایی در شکل‌های مختلف (بازگشت به سبک ناتورالیستی کمال الملک، تقلید از نگارگری قدیم و بیش از همه، نقاشی خط) مجالی برای خودنمایی پیدا کرد.» (پاکباز، ۱۳۸۹، ش. ۱: ص. ۹۰)

وقوع انقلاب اسلامی (۱۳۵۷ خ) دوره دیگری برای تجربه‌های تازه بود. «هنرمندان جوانی که به هنگام انقلاب فعالیت می‌کردند و بیشترشان هم در دانشکده هنرهای زیبا درس می‌خواندند، معتقد بودند هنر باید مردم را به حرکت آورد، همچنین هنر باید حرکت انقلابی مردم را نشان دهد و این نوع هنر را «هنر متعهد» می‌خواندند؛ بدین معنی که هنر نباید فقط برای سرگرمی یا زیبایی باشد، بلکه باید برای همه مردم و درباره همه آنان باشد. هنرمندان مهم «هنر انقلابی» کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، حبیب الله صادقی، ناصر پلنگی، مرتضی اسدی، مصطفی گودرزی، علی وزیریان و ایرج اسکندری، هنرمندانی هستند که اتفاقات انقلاب را نقاشی می‌کردند. (ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۱۲۵)

هانیبال الخاص یکی از استادان دانشکده بود که تأثیر زیادی روی نقاشان جوان و انقلابی گذاشت. در کارهای او، به حالت‌های انسان‌ها خیلی توجه شده است. برای هانیبال همیشه نشان دادن اعتقادات مردم مهم بود. الخاص به طراحی حالت‌های بدن آدم اهمیت می‌داد. این نگاه به انسان باعث شد خیلی از شاگردان او سعی کنند در نقاشی-هایشان درباره مبارزه با بدی و بی‌عدالتی حرف بزنند. الخاص یکی از ادامه‌دهندگان و ترویج‌کنندگان «نقاشی فیگوراتیو» یا «پیکرنا» بود. (ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۱۲۶)

عنصر آسمانی یا ماوراءالطبیعه که در هنر قرون وسطی نیز به عنوان یک عامل تعیین کننده به شمار می‌رفت در نقاشی انقلاب از طریق بخشیدن ابعاد ماورایی به قهرمان‌ها، فضا و ترکیب هنری و قرار دادن سمبول‌های مذهبی تحقق می‌پذیرد. همچنین کشیده شدن اندام‌ها، بزرگ شدن چشم‌ها، منبع نامرئی نور و سمبول‌های دیگر مذهبی، قرار دادن چند فریم (کادر) در یک تصویر برای القای محیط آسمانی از دیگر ویژگی‌های نقاشی انقلاب است. (رهنورد، ۱۳۷۹: ش ۹، ص ۱۱۴)

هنر انقلاب، الگوبرداری مستقیم و شتابزده‌ای بود که در آن زمان از هنر انقلابی کشورهای چون مکزیک و شوروی به دست آمده بود و دارای نظریه محکم و مستقل هنری نبود.

با پایان جنگ‌های ایران و عراق، کم‌کم گالری‌ها و دانشگاه‌ها باز شدند و نمایشگاه‌های گروهی بزرگ مثل دوسالانه‌ها در موزه هنرهای معاصر تهران (افتتاح ۱۳۵۶ و بسته شدن آن در چندسال بعد انقلاب)، راه افتادند. از دیگر پی‌آمدهای انقلاب، افزایش تعداد مجسمه‌سازان، گرافیسیت‌ها، تصویرگران و عکاسان نسبت به قدیم بود که بسیاری از این هنرمندان زنان بودند که در مقیاسی وسیع به کارهای هنری روی آوردند. تا انقلاب ۱۳۵۷، حدود ۳۰ گالری در تهران دایر بود که با وقوع انقلاب تا چند سال تعطیل بودند. دیری نگذشت که با تجدید فعالیت یکی دو نگارخانه سابق و گشایش نگارخانه‌های جدید، بازار عرضه و فروش آثار هنری دوباره رونق گرفت. مثل ادامه گالری سیحون که در سال ۱۳۴۵ تأسیس شده بود و آغاز گالری‌های جدیدی مثل گالری گلستان و گالری سبز. موزه هنرهای معاصر تهران، پس از چند سال فعالیت بدون برنامه، اقدام به برپایی منظم نمایش‌های دوسالانه و سه سالانه از آثار طراحان گرافیک، تصویرگران، نقاشان، عکاسان، کاریکاتورسازان، نگارگران، سفال‌گران و مجسمه‌سازان کرد. صدها اثر ریز و درشت در هر یک از این نمایش‌ها معرفی شدند و هزاران نفر به دیدن آنها رفتند.

«گفتنی است که تعداد ۲۶۴ نقاش در دوسالانه ۱۳۷۰ خ. شرکت داشتند؛ حال آن که نقاشان شرکت کننده در دوسالانه ۱۳۳۷ خ. فقط ۴۵ نفر بودند]. این واقعیت‌ها حاکی از رشد کمی و توسعه فعالیت در تمامی عرصه‌های هنری است، با این همه به نظر نمی‌رسد که تحولی اساسی و آینده‌ساز در هنر امروز ایران پدید آمده باشد.

در نقاشی این دوره، گوناگونی و پراکندگی گرایش‌ها بیشتر شد. نقاشی خط مسیر قبلی را تا مرزهای تکرار و ابتذال پیمود. نگارگری التقاطی که دوره قبل به زیست حاشیه‌ای ادامه می‌داد، حال زمینه مناسبی برای جلوه‌گری پیدا کرد. صور دیگری از نقاشی تزئینی با ظاهر ایرانی و شرقی نیز امکان بروز یافتند. از میان بی‌شمار کسانی که در این زمینه‌های سنتی فعالیت داشته‌اند، می‌توان به نام‌هایی چون فرح اصولی، نصرالله افجه‌ای، محمد باقر آقامیری، محمد علی ترقی‌جاه، شهلا حبیبی، محمدعلی رجبی، عبدالله رحیمی، رستم شیرازی، جلیل رسولی، روحبخش، فرشچیان، رضا فضایی، اردشیر مجرد تاکستانی، مطیع و مجید مهرگان اشاره کرد.

در سوی دیگر، بسیاری نقاشان، از جمله ثمیلا امیرابراهیمی، پرویز ایزدپناه، مسعود بهنام، نامی پتگر، جمال‌الدین خرمی‌نژاد، مصطفی دشتی، هاید زربین‌بال، حجت‌الله شکیبیا، علی‌اکبر صادقی، مرتضی کاتوزیان، مینا نوری، گیزلا سینایی، احمد وثوق احمدی و احمد وکیلی برای ارائه موضوع‌های عینی و یا مفاهیم ذهنی خویش از روش‌های بازنمایی طبیعت‌گراانه بهره گرفتند. نقاشان دیگری چون حسین احمدی‌نسب، ناصر آراسته، یعقوب امدادیان، علیرضا، نفیسه ریاحی، هادی ضیاء‌الدینی، علی گلستانه، محمد-حسین ماهر، منوچهر معتبر و احمد نصراللهی هر یک به‌نحوی کوشیدند از مرزهای مرسوم ناتورالیسم گامی فراتر نهند. به‌رغم تغییر و نوسان در کار برخی از نقاشان نوپرداز دوره پیش، جنبش نوگرایی ادامه یافت. در این رهگذر، نقاشانی چون احمد امین‌نظر، شهلا حسینی، مهدی حسینی، بهرام دبیری، ایرج زند، مهدی سحابی، همایون سلیمی، جلال شباهنگی، سعید شهلاپور، کورش شیشه‌گران، منوچهر صفرزاده، یعقوب عمامه‌پیچ، رعنا فرنود، فریده لاشایی، نصرت‌الله مسلمیان، فرشید ملکی و علی نصیر با تجربیات تازه

بر تنوع گرایش‌های نو افزودند. همچنین، در قالب‌هایی نه چندان متفاوت آنچه اشاره رفت ولی با تأکیدی قوی بر موضوع‌های سیاسی و دینی، کار نقاشانی چون مرتضی اسدی، ایرج اسکندری، ناصر پلنگی، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، زهرا رهنورد، حبیب‌الله صادقی، حسین صدری، غلامعلی طاهری، مصطفی گودرزی و علی وزیریان مطرح شد.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۸)

در چند سال اخیر نیز شمار زیادی از نقاشان جوان‌تر فعالیت خود را در ارتباط یا بدون ارتباط با انواع گرایش‌های مزبور آغاز کرده‌اند.

جنبش هنری جدید با یک رویداد در سال ۱۳۷۱ شروع شد: چهار نقاش دیوار و کف اتاق‌ها چهار طبقه از خانه کلنگی را با آثارشان پوشاندند. آنان با علم به این که بنا و تمامی آثارشان به زودی از بین خواهد رفت، دست به این تجربه غیر معمول زده بودند. چنانکه تجربه‌های آن در سال‌های بعد خبر از ظهور گرایش‌های جدید شد و در نقاشی‌ها و مجسمه‌ها نیز ایده‌های پست‌مدرنیستی رخ نمودند.

مضامین این آثار، طیف متنوعی از دغدغه‌های شخصی و اجتماعی (از حساسیت‌های فمینیستی تا نگرانی‌های ناشی از آلودگی محیط زیست، از نوستالژی آیین‌های کهن تا واقعیات تنش‌آفرین زندگی امروز) که غالباً در گزاره‌هایی پرتفصیل ارائه می‌شوند. (پاکباز، ۱۳۸۹، شماره ۱؛ ص ۹۰)

«بعد از یکی دو تجربه پراکنده، در سال ۱۳۸۰ در موزه هنرهای معاصر تهران نمایشگاهی به نام «هنر مفهومی» برپا شد. در این نمایشگاه کارهایی به شکل اینستالیشن، فتو اینستالیشن و ویدیو آرت ارائه شد [...] دو سه نمایشگاه بزرگ دیگر هم در سال‌های بعد در موزه هنرهای معاصر یا جاهای دیگر برپا شد. مثل نمایشگاه‌های آسمان پاک، هنر جدید، باغ ایرانی و نگاه معنوی. هنرمندان در گالری‌های کوچک و بزرگ هم کارهایشان را به نمایش گذاشتند.» (ملکی، ۱۳۹۰، صص. ۱۵۵، ۱۵۶)

کار هنرمندان هنرهای جدید بالاخره بعد از چندین سال به بی‌ینال و نیز راه یافت. در سال ۱۳۸۲ و ۱۳۸۴ آثار احمد نادعلیان، بهروز دارش، ماندانا مقدم و بیتا فیاضی در

بی‌ینال ونیز به تماشا درآمد. این آثار در زمینه‌های لندآرت، اینستالیشن و ویدئو آرت بودند.

از هنرمندان قدیم که به شیوه‌های جدید روی آوردند، می‌توان از عباس کیارستمی نام برد که کارهای بسیاری در قالب ویدئو آرت، اینستالیشن، فتواینستالیشن و ویدئو اینستالیشن ارائه داده‌اند.

هم‌اکنون هنرمندان بسیاری هستند که در هنر معاصر ایران در قالب‌های جدید هنری فعالیت‌های ارزنده‌ای می‌کنند که فقط به چند تن از این عزیزان اشاره می‌شود: شیرین نشاط، شادی قدیریان، مهران مهاجر، باربد گلشیری، بیتا فیاضی، بهروز دارش، فریده لاشایی، افشین پیرهاشمی و بسیاری از هنرمندان دیگر.

«سال‌های اولیه انقلاب اسلامی بیشتر به گرافیک آرمان‌گرا احتیاج داشت. پوسترهای این سال‌ها اغلب در خدمت آرمان‌های انقلاب‌اند. از لحاظ برداشت و نگاه ادامه پوسترهای قبل از انقلاب‌اند. استفاده از عکس‌های کنتراست شده و استفاده از تصویرسازی، کارهای گرافیک قبل از انقلاب را به یاد می‌آورند. استفاده از تایپ در همان حدود قبل از انقلاب است، ولی اولین آثار توجه به استفاده بیشتر از نوشته و خوش‌نویسی در این دوره دیده می‌شود، ولی اولین موج جدی گرافیک بعد از انقلاب از دهه هفتاد شمسی شروع می‌شود. شاخصه‌های این دوره کسانی هستند مثل عابدینی، مشکئی، عباسی، ادیبی، پارسانژاد و... . شروع کار این نسل حدود زمان ورود کامپیوترهای شخصی به ایران است. در شروع کار این نسل ما رگه‌های زیادی از گرافیک قبل از انقلاب را می‌بینیم، اما به مرور آنها هریک برای خود گرافیک مستقل و پویایی عرضه می‌کنند. نکته قابل توجه در کارهای این دوره، تمیزی اجرا، دقت در ترکیب و ملاحظات زیبایی‌شناسانه است.» ([www.tavoosonline.com/articles/article](http://www.tavoosonline.com/articles/article_detailFa.aspx?src=110&Page=8))

در این دوره، طراحی گرافیک، هنر پوستر و تصویرگری رشد و گسترش قابل ملاحظه‌ای یافته‌اند. استعدادهای جوان‌تری چون شهرزاد اسفرجانی، بیژن جناب، علی

خورشیدپور، ابوالفضل عالی، وزیریان و بسیاری از دیگر شاگردان ممیز به میدان آمدند. احمدرضا دلوند، هادی فراهانی، هومن مرتضوی، توکا نیستانی و مسعود شجاعی طباطبایی توانایی‌های خود را در تصویرگری برای مطبوعات نشان دادند. تصویرگری کتاب کودک هم با آثار سارا ایروانی، محمدعلی بنی‌اسدی، نیره تقوی، محمدرضا دادگر، رضا لواسانی، فیروزه گل‌محمدی، کریم نصر، اکبر نیکان‌پور، و کیلی و ابوالفضل همتی آهویی رونقی تازه پیدا کرد. در عرصه گرافیک فیلم هم نظیر چنین پیشرفتی رخ نمود.

چنان که امروزه تقریباً هیچ طراح یا تصویرگری خود را بی‌نیاز از دانش فنی جدید نمی‌داند. **عکاسان** شناخته شده‌ای چون بهمن جلالی، یحیی دهقان‌پور، مریم زندی، اکبر عالمی، نصرالله کسراییان، کاوه گلستان و تورج حمیدیان کارشان را از دوره قبل آغاز کرده بودند، اما در جریان انقلاب و جنگ بود که عکاسی جایگاه مناسب خود را در کنار سایر هنرها به دست آورد (یادآور می‌شویم که در همین زمان، رشته مستقل عکاسی در دانشکده‌های هنری به راه افتاد). شرایط اجتماعی و سیاسی آن سال‌ها باعث رشد بی‌سابقه فتوژورنالیسم شد. اما بتدریج گونه‌های مختلف عکاسی هنری، بخصوص در تجربیات نسل جوان‌تر، مجال بروز یافتند. در اینجا، بدون توضیح درباره چگونگی گرایش‌های گوناگونی که امروزه در عکاسی پدید آمده است، فقط چند نام دیگر از میان عکاسان فعال را ذکر می‌کنیم: صادق تیرافکن، محسن راستانی، افشین شاهرودی، سیف‌الله صمدیان، جاسم غضبان‌پور، محمد غفوری، محمد فرنود، محمود کلاری، بهنام منادی‌زاده و مهران مهاجر.

پیکره‌سازی نیز اخیراً پس از چند سال رکود با آثار فاطمه امدادیان، رضا خیاطان، بهروز دارش، حمید شانس، شهلاپور، حسین قره‌گزلو، محمدعلی مددی، ایرج محمدی، رضا یاراحمدی و چند مجسمه‌ساز دیگر دوباره حرکتی را آغاز کرده است و به نظر می‌رسد که این حرکت در آینده شتاب بیشتری گیرد. هم چنین باید از کسانی چون محمد-

مهدی انوشفر، عربعلی شروه، یونس فیاض، محمدمهدی قانیبگی و مهین نورماه نام برد که در رواج هنر سفالگری نقش مؤثری داشته اند. (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۹)

نتیجه گیری

تقریباً بیشتر از صد سال پیش پدیده مدرنیسم و نوگرایی وارد جامعه ایران شد و تقریباً از هفتاد سال پیش هنرمندان ایرانی در پی جستجوی هنر مدرن برآمدند. از مطالعه تاریخ هنر معاصر ایران نتیجه می گیریم که هنرمندان ایرانی از بدو ورود مدرنیته به ایران تلاش کردند برای همگامی با غرب و به نوعی جبران عقب ماندگی، تمام سبک های هنری مدرنیسم را یکی پس از دیگری به سرعت تجربه کنند که این امر به نوعی به تقلیدگرایی منجر شد و همین دنباله روی ها و الگوبرداری های نسنجیده و کمبودهای ناشی از نهادینه نشدن پدیده هنر جدید در جامعه ایران باعث شد که الگوی زیبایی شناختی ویژه ای در دنیای امروز هنر ایران به وجود نیاید. در این میان، تقلیل محدودیت های فرهنگی، و توجه هنرمندان به برقراری ارتباط با جهان هنری فراسوی مرزها، محافل خارجی و سلیقه بازار جهانی، بیش از خواست های درونی به سیر تحول هنر معاصر منجر گشت.

«در سال های اخیر، استعداد های نو مایه بسیاری پا به عرصه گذارده اند که بخصوص شمار زنان در میان آنها چشمگیر است. همچنان بازتاب دو نگرش ملی و جهانی را در شیوه ها و روش های گوناگون می توان دید. اما اکنون این تنوع نشان دهنده جستجوهای جدی تر و انتخاب های آگاهانه تر نیز هست.» (پاکباز، ۱۳۸۳: ص ۲۱۹)

منابع و ماخذ

– آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹) تاریخ ایران مدرن، ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، نشر نی، تهران.

- آشوری، داریوش (۱۳۷۶) ما و مدرنیت، نشر سازمان میراث فرهنگی کشور، چاپ اول، تهران.
- اسکندری، محمد (۱۳۹۱) مجله شبکه افتاب «قرمزی رنگ نینداخته بیهده بر دیوار»، شماره ۶، خانه چاپ و طرح، تهران.
- افشارمهاجر، کامران (۱۳۹۱) هنرمند ایرانی و مدرنیسم، انتشارات دانشگاه هنر، چاپ دوم، تهران.
- امامی، کریم (۱۳۹۲) کاتالوگ «مروری بر جنبش سقاخانه در هنر معاصر ایران»، موزه هنرهای معاصر تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۳) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، چاپ سوم، تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۸) دایرة المعارف هنر، فرهنگ معاصر، چاپ اول، تهران .
- پاکباز، روئین (۱۳۸۹) «هنر ایرانی در نگاه دیگر»، مجله هنر فردا، شماره ۱، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران .
- جهاننگلو، رامین (۱۳۸۰) ایران و مدرنیته، نشر گفتار، چاپ دوم، تهران.
- رهنورد زهرا (۱۳۷۹) «مکتب هنر انقلاب»، فصلنامه هنرهای تجسمی؛ شماره ۹، تهران.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۹۱) تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، انتشارات سمت، چاپ سوم، تهران.
- مجابی جواد (۱۳۸۳) ، «بازشناسی ظرفیت مجسمه سازی معاصر»، مجله گردشگری شماره ۱-۱۶، ناشر؛ حمید رضا رضائی، تهران.
- ملکی، توکا (۱۳۹۰) هنر نوگرایی ایران، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، چاپ دوم، تهران.

– موزه هنرهای معاصرتهران (۱۳۸۹) پیشگامان هنر نوگرای ایران؛ محمود جوادی پور، تهران.

– موزه هنرهای معاصرتهران (۱۳۸۹) پیشگامان هنر نوگرای ایران؛ احمد اسفندیاری، تهران.

– بی‌نام (۱۳۵۴) مقاله « کمال الملک، سنت شکن و سنت گذار»، مجله هنر و مردم، شماره ۱۵۵، ناشر: وزارت فرهنگ و هنر، تهران.

Yarshater Ehsan and Ettinghausen R., *Highlights of Persian Art*, USA, 1979.