فصلنامه تخصصی علوم سیاسی
سال چهاردهم، شماره چهل و نهم، زمستان ۱۳۹۸
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۱۱
تاریخ تصویب: ۱۳۹۸/۱۱/۰۵
صفحات: ۱۴۵ – ۱۶۷

تأثیر تحولات سیاسی بر نقاشی معاصر ایران با تأکید بر آموزه‌های سیاسی انقلاب اسلامی

شهناز علی پوری مرالو
گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
سهیلا دیزگلی*
گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

چکیده

مطالعه حاضر با هدف بررسی تاثیر انقلاب اسلامی بر نقاشی معاصر ایران صورت گرفت. هنر به عنوان بخشی از زندگی بشر همواره دستخوش تغییر و تحولات بوده است. تغییر و تحولی که در بستر خود بر عوامل بیرونی مؤثر بوده و از همین عوامل تأثیر پذیرفته البته به نظر می‌رسد بیشتر این عوامل بیرونی بوده‌اند که بر دوش هنر و هنرمند سنگینی کرده و از ابزار برانگیختگی او محسوب می‌شوند. این پژوهش تلاشی است جهت بازشناسی عوامل مختلف تأثیرگذار که منشاء آن سیاست به معنی کلی در بستر تاریخ ایران معاصر و نقاط خاص زمانی که باعث خلق حرکت‌های هنری شده است. با توجه با یافته‌های مطالعه حاضر می‌توان چنین گفت که آنچه در طول تاریخ هنر بیشتر مورد توجه این وادی بوده عوامل اجتماعی است و این عوامل اجتماعی بیشتر بر گرفته از تحولات سیاسی است و سیاستمداران به عنوان محورهای اصلی جامعه بازیگران این صحنه هستند. بنابراین انقلاب اسلامی با تاثیر توام عوامل ذکر شده نقاشی معاصر ایران را تحت تاثیر قرار داده است. همانطور که نمود این تاثیر در آثار خلق شده کاملا پیداست. نقطه اوج و عطف اثر گذاری انقلاب اسلامی را بر روی نقاشی معاصر می‌توان جنگ تحمیلی دانست که تمام آثار و نقاشی‌های ایجاد شده رنگ و بوی اهداف انقلاب را داشتند. پس از آن در دهه هفتاد نیز تحولی بسیار در نقاشی‌های خلق شده به چشم می‌خورد. به طور کلی می‌توان گفت انقلاب اسلامی در هر دهه با توجه به افکار سیاسی و تحولات سیاسی مرتبط با آن دهه و عوامل اجتماعی تاثیر خود را بر روی آثار نقاشی گذاشته است.

واژگان کلیدی: انقلاب اسلامی، نقاشی، نقاشی معاصر.

* نویسنده مسئول مکاتبات: soheyladizgoli@gmail.com

مقدمه

جهت بررسی شرایط و تحولات تأثیرگذار به طور عام در مورد ایران نیازمند مطالعات گسترده تاریخی می‌باشیم. آنچه مسلم است ایران همواره دستخوش تغییر و تحولات عمده در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، اقتصادی در طول تاریخ بوده است و این شرایط بوده‌اند که خود را بر دوش هنر و هنرمند تحمیل کرده‌اند هر چند هنرمند همواره به دنبال تأثیرگذاری بر روی جامعه نیز بوده است اما غالباً قدرت شرایط بیشتر بوده و هست.

«در ادامه‌ی دهه‌ی پنجاه، هنر ما به طور عام و نقاشی به طور خاص، به ۱۰ سال مرخصی رفتند و نتوانستند رشد و شکوفایی دهه‌های قبل را ادامه دهند و این یک ضربه‌ی عمیق برای هنر ما بود.» و «در ۵ سال اول انقلاب هنرهای تجسمی (در مجموع هنر) دچار ایست و توقف پیاپی شد، این ذات انقلاب است.» حذف واقعیات تاریخی رسم ناپسندی است که به دلایل آشکار در ایران رایج و عادی شده و تاکنون به حافظه‌ی تاریخی و آگاهی ملی ما بسیار صدمه زده و درست به همین علت است که باید گذشته را به یاد بیاوریم و به بسیاری از تکه‌های معیوب بدن تاریخی خود نگاه نقادانه کنیم. چه بسا از این تأمل دردناک درس‌های مهمتری بیاموزیم.

نوع دیگری از حذف تاریخ توسط سیاست‌های رسمی هنری صورت می‌گیرد. برای نمونه همایش و نمایشگاه بین‌المللی هنر انقلاب «هنر به روایت بیداری» که در بهمن ماه سال ۱۳۸۵ توسط فرهنگستان هنر، موسسه‌ی فرهنگی هنری صبا و حوزه‌ی هنری برگزار شد با حذف و سانسور بخش مهمی از هنر سال‌های اول انقلاب، به مراسم دولتی برای تحلیل از کار هنرمندان حوزه‌ی هنری فروکاسته شد. در حالی که برگزارکنندگان این همایش که از مدت‌ها پیش از آغاز این برنامه، با صرف بودجه‌ای کلان شروع به گردآوری اسناد هنر انقلاب کرده بودند همچون گذشته آثار انقلابی هنرمندان خارج از حوزه هنری را نادیده گرفتند و از آنان دعوتی به عمل نیاوردند؛ و یا نمایشگاه پرطمطراق سی‌امین سال انقلاب در دهه فجر سال گذشته، (۱۳۸۷) که حضور هنر انقلابی سی‌سال گذشته در کمترین حد و کیفیت آن دیده می‌شد. این حذف و تحریف تاریخ مدت‌هاست در تمام اقدامات سازمان‌های دولتی معمول بوده و خاصیتی جز منزوی کردن و جدایی انداختن میان هنرمندان و گروه‌های گوناگون جامعه نداشته است. درست است که هنرهای تجسمی ایران در این دهه، در مقایسه با تاریخ هنر سیاسی- انقلابی جهان نوآوری یا اهمیت خاصی نداشت. اما توجه به این دوره، بدون اینکه جنبه تأیید اغراق‌آمیز بگیرد از این جهت اهمیت دارد که برخلاف ادبیات که سابقه‌ای طولانی در نقد اجتماعی دارد، این اولین نمونه‌ی منسجم و مفصل از ژانر هنر نقاشی انتقادی- انقلابی (ایدئولویک) است که در ارتباط با یک واقعیت مهم اجتماعی (انقلاب ایران)، شکل گرفته است و دست کم به عنوان اسنادی از

یک دوره‌ی تاریخی و هنری کشور ما ارزش ویژه خود را دارد. آثار این دوره، حداقل در پنج سال پیش و کمی پس از انقلاب بدون هیچ نوع سفارش یا تشویق دولتی، بازار فروش و یا حتی حمایت مردمی، صرفاً بر اساس نیاز هنرمندان به پاسخگویی به نیازهای زمان و مکان خود تولید شد و نشان‌دهنده‌ی لایه‌بندی‌های اجتماعی و فرهنگی ایران در یک دهه‌ی پر تلاطم بود.

از سوی دیگر بررسی هنر نقاشی دهه‌های دوم و سوم انقلاب بدون بازگشت به هنر دهه اول انقلاب و حتی کمی پیش از آن سست و ناقص خواهد بود؛ چرا که برخی از پایه‌های تحولات بعدی دقیقاً در دهه‌ی اول گذاشته شد و بسیاری از نقش آفرینان دهه‌های بعدی کار خود را از ابتدای انقلاب و پیش از آن شروع کردند. در همان نخستین یورش امواج انقلاب، تحولات مهمی در عرصه اجتماعی- فرهنگی رخ داد. بسیاری از استادان و کارمندان فرهنگی رژیم گذشته به خارج گریختند، اخراج شدند یا از مقام خود استعفا دادند. هنرمدرن که تا وقوع انقلاب هنر رسمی کشور و مورد توجه ملکه‌ی پهلوی قرار داشت عقب‌نشینی کرد و برخی از هنرمندان مدرنیست، هم به دلیل قطع شدن پایگاه‌های اقتصادی طبقاتی خود و هم به سبب آن که در فضای انقلابی و سیاست زده‌ی آن روزها کمتر کسی به سرنوشت هنر مدرن فکر می‌کرد تقریباً تعطیل شد و یا در حاشیه قرار گرفت. آن بخش از هنرمندان مدرنیست که نه مهاجرت کردند و نه خواستند تا کار خود را بنا بر مقتضیات دوران انقلاب تغییر دهند، گوشه گرفتند و زیرزمینی شدند تا در دهه‌های بعدی نقشی انقلابی به عهده بگیرند. مطالعه حاضر با هدف بررسی تاثیر انقلاب اسلامی بر نقاشی معاصر ایران صورت گرفت.

۱- بررسی ادبیات نظری

۲-۱- ظهور متشکل‌های فرهنگی و هنر انقلابی

۲-۱-۱- شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

اتحاد اولیه هنرمندان انقلابی نه تنها بر محور اهداف مشترک آنان بود بلکه همچنین به این دلیل بود که پیش از مرزبندی‌های ایدئولویک در سال ۱۳۵۸ تقریباً همه‌ی این هنرمندان اعم از مذهبی و غیر مذهبی، از یک منبع تغذیه می‌شدند. استادان و برنامه‌های آموزشی بیشتر آن‌ها مشترک بودند و آثار انقلابی ایشان نیز از نظر منابع الهام غالباً الگویی جز هنر انقلابی جهان (که چنان که گفتیم مجموعه‌ای از هنر آلمان، مکزیک و شوروی بود) چیز دیگری نداشت. اما تفاوت مابین دو دیدگاه مذهبی و غیر مذهبی، که کمی بعد معنای دولتی و غیر دولتی به خود گرفت، روز به روز مشخص‌تر، و شکاف میان این دو گرایش عمیق‌تر شد تا آن جا که در پرتوی سیاست عمومی کشور به تضادی آشتی‌ناپذیر تبدیل شد. در این زمان هنرمندان و نویسندگان نیز به

دنبال گروه‌های سیاسی، به تأسیس انجمن‌ها و تشکل‌های ویژه و جداگانه پرداختند. بنابراین از همان ابتدا در یک سو سازمان‌های فرهنگی- هنری دگراندیش و در سوی دیگر حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی شکل گرفتند. هدف مشترک همه‌ی این تشکل‌ها صرفنظر از اعتقادات و اختیارات آن‌ها، تولید آثار روشنگرانه و شورانگیز برای حمایت از جنبش مردمی و استقلال‌طلبانه و ایجاد فضای فرهنگی و روانی برای پیشبرد اهداف انقلاب بود. یکی از مهمترین تشکل‌های فرهنگی- هنری، شورای نویسندگان و هنرمندان ایران بود که در پاییز سال ۱۳۵۸ توسط نویسنده و مترجم مبارز محمود اعتمادزاده (به آذین) تأسیس شد و تا سال ۶۱، کانونی برای بحث و گفتگوهای تخصصی در رشته‌های مختلف شعر و ادبیات، نقاشی و گرافیک، موسیقی، تئاتر و سینما و برخی رشته‌های نظری محسوب می‌شد. در این شورا عده‌ای از هنرمندان نسل مسن‌تر گرد آمدند. جلسات هفتگی نقاشان نیز با حضور هنرمندانی چون شهاب موسوی‌زاده، پرویز حبیب‌پور، هانیبال الخاص، منوچهر صفرزاده، ثمیلا امیرابراهیمی، هادی ضیاءالدینی، نیلوفر قادری‌نژاد، بهرام دبیری، مسعود سعدالدین، محسن جمالی، جلال متولی، مسعود صمیمی، داوود سرفراز، میترا دبیریان و عده‌ای دیگر برگزار می‌شد. آثار انقلابی این هنرمندان جدا از تفاوت‌های کلی و جزئی، در مضامینی چون لزوم اتحاد مبارزه با خطر امپریالیسم و خودکامگی با هم مشترک بودند. انقلاب فرهنگی در ظرف سه سال تعطیلی دانشگاه‌ها، دست به تصفیه‌ی نیروهای ملی‌گرا و چپ در عرصه‌ی سیاست و فرهنگ زد. بار دیگر بیش از صدها تن از استادان از مؤسسات آموزشی و دانشگاه‌ها پاک‌سازی شدند. و این بار بسیاری از کارکنان فرهنگی با تجربه و نیروهای متخصص و خلاق که در پیروزی انقلاب نقش تعیین‌کننده داشتند به عنوان «دگراندیش» طرد و خانه‌نشین شدند. فروکش هیجانات انقلابی اولیه و تصفیه‌های تعدی در صفوف مبارزین انقلابی شروع جنگ فرسایشی، فضا را ناامن، پژمرده و منفعل کرد و هنر مردمی و تا حدودی متنوع‌تر سال‌های نخست انقلاب جایش را به هنر تبلیغاتی داد. انقلاب فرهنگی و جنگ، به موج مهاجرت‌های بعدی هنرمندان استادان و دانشمندان به کشورهای دیگر دامن زد. پس از بازگشایی دانشگاه‌ها در سال ۱۳۶۳ برنامه‌ی ایجاد فضای اسلامی در دانشگاه‌ها با شدت و جدیت دنبال شد و رادیو و تلویزیون به طور انحصاری در اختیار برنامه‌های رسمی و مذهبی قرار گرفت. همه‌ی این عوامل موجب تضعیف مشارکت مردمی در امور فرهنگی و افزایش اختیارات و وظایف حوزه‌ی هنری شد.

«جنگ تحمیلی» در ابتدا، برای هنرمندان حوزه یک منبع الهام پرظرفیت بود.

به این ترتیب نقاشان حوزه کوشیدند سبکی متمایز، با هویت انقلابی- اسلامی پایه‌گذاری کنند و از واقع‌گرایی اولیه خود که یادآور آموزه‌ها و الهامات «غربی و شرقی» آنها و فصل مشترک اتحاد موقت‌شان با هنرمندان دگراندیش بود فاصله بگیرند. (افسریان، ۱۳۹۴: ۴۷-۴۲)

۲-۲- دهه‌ی دوم: بازگشت به گذشته (۱۳۷۷-۱۳٦۷)

پایان جنگ به منزله آغاز زندگی عادی جامعه‌ای بود که یک دهه را در تب و تاب گذرانده بود. به زودی گالری‌های هنری بازگشایی شدند. تجربه‌های مثبت و منفی دهه گذشته، زندگی نو و ورود نسل تازه به میدان فعالیت اجتماعی و هنری، به تدریج اشکال تازه‌ای در فرهنگ و هنر پدید آورد. در نخستین سال‌های پس از جنگ، نمایشگاه‌ها با کمترین بهره برای گالری و هنرمند برگزار می‌شد و بی‌ینال‌های نقاشی که از سال هفتاد آغاز شده بودند یکی پس از دیگری با دو هدف اصلی و همیشگی برگزار می‌شدند: بر صدرنشاندن هنر حوزه و جایگزین کردن انواع هنر بازنمایانه نو ناتورالیستی به نامه هنر واقع گرا نو مردمی، به همین دلایل تا نیمهٔ این دهه بخش بزرگی از هنرمندان دگراندیش، از شرکت در این بی‌ینال‌ها و نمایشگاه‌ها خودداری می-کردند و بخش کوچکی نیز به حضور سایه‌وار خود در مرتبه‌های سوم و چهارم چنین نمایشگاه-هایی ادامه می‌دادند. چهار بی‌ینال نقاشی تهران که در سال‌های ۱۳۷۰، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳ و ۱۳۷۶ برگزار شد آینه‌ای از وضعیت هنری در این دهه بود. در این چهار بی‌ینال به جز چهار هنرمند خارج از حوزه در بی‌ینال سال ۱۳۷۰، در بقیه موارد با هم هنرمندان حوزه یعنی ایرج اسکندری، کاظم چلیپا (۲ بار)، ناصر پلنگی، مرتضی اسدی، حبیب‌اله صادقی و عبدالحمید قدیریان جوایز را به خود اختصاص دادند (امیرابراهیمی، ۱۳۹۵: ۴۲۱- ۴۱۸).

۲-۳- نسل نو- کمیت تبدیل به کیفیت می شود

رویکرد شدید و ناگهانی نسل جوان به هنر در دهه هفتاد به معنای رشد و بهبود نظام آموزشی نبود واقعیت این بود که برعکس با گذشت هر سال، عملاً تعداد بیشتری از استادان مجرب و با سابقه به دلایل گوناگون از دور خارج می‌شدند و استادان تازه کار و ناکارآمد جای آن‌ها را می‌گرفتند. با این همه افزایش دانشکده‌های هنری، توسعه واحدهای هنری دانشگاه آزاد و دایرشدن شمار زیادی از کلاس‌های خصوصی آموزش هنر، علامتی بود که به اتفاق مهمتری در سطح جامعه اشاره می‌کرد: انفجار جمعیت، برآمدن نسل جوان و پناه آوردن آن به هنر.

جمعیت ایران در دهه ۱۳۶۸- ۱۳۵۵ با متوسط نرخ رشد سالانه حدود ۳/۹ درصد بیش از ۱۶ میلیون افزایش را نشان می‌دهد. هر چند این رقم با اعمال سیاست‌های کنترل جمعیت تا اواخر دهه بعدی به ۱/۵ درصد کاهش یافت. اما انفجار جمعیت در دهه ۱۳۶۵ – ۱۳۵۵ تأثیر مهمی در بسیاری از تحولات دهه‌های بعد داشت. با شکل‌گیری و تثبیت نسلی از هنرمندان که در دهه‌ی هفتاد کما بیش حدود سی سال داشت، موج تازه و بی‌سابقه‌ای از هنرجویان علاقمند به تمام رشته‌های هنری هجوم آوردند این جوانان بیشتر از طبقه متوسط که در فضای آرمان-زدایی شده نیمه دوم دهه ۶۰ به بلوغ رسیده بود دیگر آینده خود را در آرزوهای برباد رفته‌ی

نسل پیشین یا در گروی رشته‌های تحصیلی مهندسی و فنی و پزشکی که در گذشته شأن و مقام اجتماعی بالاتر و آیندهٔ با ثبات‌تری را وعده می‌داد، نمی‌دیدند. آن‌ها متعلق به نسلی بودند که در دوره‌ی معروف به «فرزند سالاری» رشد کرد در شرایط گسست کامل از تاریخ گذشته، سرگردانی، تنهایی و بی‌هدفی، ویژگی‌هایی را در خود پروراند که آینده‌ی او را رقم زد. این جوانان در عین استفاده از منابع مالی معنوی والدین خود به هیچ وجه علاقه و اعتقادی به افکار و آرزوهای نسل پیش از خود نشان نمی‌دادند. افزایش جمعیت، مسئلهٔ بیکاری عدم تأمین اجتماعی، آنان را از چاره‌جویی‌های کلان و اجتماعی سرخورده کرده بود و آینده چشم‌اندازی برای تأمین زندگی به آنان عرضه نمی‌کرد. در چنین شرایطی، این نسل سرگشته، راه‌های آزادی را در گسترش ارتباطات اجتماعی و گروهی، بازآفرینی خود از طریق هنر و بعد، در غرق شدن در دنیای مجازی اینترنت و ماهواره، می‌دید. در جامعه‌ای بی‌برنامه و بی‌آینده، پول محور و به شدت مادی شده، حضور در فضای هنری بیش از هر چیز دیگر مشکلات و نیازهای روحی جوانان را التیام می‌بخشید و به آن‌ها فرصت می‌داد تا «مکانی برای خود» پیدا کنند. بسیاری از جوانانی که در این دهه به میدان هنر آمدند آن را نه به عنوان رسالتی اجتماعی می‌دیدند و نه همچون شغلی مناسب برای آینده. آن‌ها هنر را برای آزادی قلمروی آن و امکان بیان حال و رهایی درونی خود می‌خواستند (افسریان، ۱۳۹۴: ۴۴۳- ۴۲۱).

۲-٤- طیف‌های جدید ایجاد شده تحت تاثیر انقلاب اسلامی

مضامین مذهبی جنگ بود. اگر چه با پایان گرفتن جنگ کارکرد نقاشی انقلاب نیز به پایان رسید. (۱۳۶۷)؛ اما آثار آن‌ها تا اوایل دههٔ هشتاد همچنان در مقام هنر رسمی در رویدادهای داخلی و خارجی حضور داشت. نقاشان انقلاب، طی ده سال نخست فعالیتشان، به شیوه دیوارنگاری‌های انقلاب مکزیک، واقع‌گرایی اجتماعی یا فرم‌های استیلیزه کار می‌کردند، اما از اواخر دهه ۱۳۶۰ با اقتباس از سبک‌های مختلف تاریخ هنر، هریک شیوه و مضمون مورد علاقهٔ خود را به دست آوردند و برخی نیز به انتزاع گرویدند. برخی از نقاشان واقع‌گرا و دانشجویان نقاشی از اوایل دهه شصت احساس کردند،که دیگر نمی‌توانند در چارچوب شیوه‌های معمول آن زمان: واقع‌گرایی کلاسیک، هنر ایدئولوژیک انقلابی و انتزاع ناب، موقعیت جدید و مفاهیم تجربه شده‌ی خود را بیان کنند. بنابر این در خلأ بیان هنری به بازآموزی دانش و فن نقاشی، اولویت نخست دادند و هم زمان شروع کردند به بازنگری در نگاه به هنر و معیارهای زیباشناختی خویش. آنچه هنرمندان دهه شصت را واداشت که در نگرش، فرم و محتوای کارشان بازنگری کنند؛ تغییر شرایط زندگی و بحران‌های معنایی و هویتی‌ای بود که تعریف‌های معرفتی و هنری آن‌ها را به چالش می‌گرفت. همان طور که شکل و شرایط زندگی در عرصه‌های دیگر زندگی

ایرانی دگرگون شده بود و واقعیت‌های دیگری تجربه می‌شد که با تعریف‌های و چارچوب‌های پیشین همخوانی نداشت؛ در ذهن هنرمندان و مخاطبان آن‌ها نیز نسبت به معیارهای معمول هنری تردید ایجاد شده بود. تردیدها، پرسش‌های به هم پیوسته‌ای را پیش می‌کشید.

پرسش‌های حوزه نقاشی از جنس همان پرسش‌هایی بودند که در نگاه و گفتمان فرهنگی–اجتماعی هم جاری بود؛ مثلاً این پرسش که: چگونه می‌توان با حفظ هویت ایرانی، از ارزش‌های دنیای معاصر بهره گرفت؟ در میان نقاشان، این پرسش فرهنگی به طرح سلسله‌ای از سوال‌های فنی و نظری هنر نیز انجامیده بود، از جمله این که: فرم، ساختار و شیوه‌ی هنری را چگونه باید سامان دهند که هم در قالب آن بتوانند از حساسیت اجتماعی‌شان سخن بگویند و هم از مسیر تجربه‌های معاصر نقاشی دوره نشوند؟ چگونه از دستاوردهای مدرن بهره بجویند که هویت فردی و ایرانی‌شان منعکس شود؟ و پیش از همه‌ی این‌ها، نقاش چه وظیفه‌ای دارد؟ آیا متعهد به اصول حرفه‌ی خویش است یا صرفاً بیان تعهد اجتماعی و انسانی به کنش هنری او معنا می‌بخشد؟ البته، پرداختن به این پرسش‌ها در برابر وضعیت نامعلوم حرفه‌ای هنرمندان، امری فرعی بود. بیکاری، تنگنای معیشتی، احساس انزوا و تعلیق موقعیت، هنرمندان را وامی‌داشت که نخست هویت خود را در مقام فردی صاحب حقوق اولیه و بعد دارندهٔ حرفه‌ی هنری از نو تعریف کنند. در بازنگری خویش به این نتیجه رسیدند که حرفه هنری به زندگی آن‌ها معنا می‌دهد و علاوه بر این، چون کاری جز آن نیاموخته‌اند، باید از همین راه منبع درآمدی برای گذران زندگی خویش به دست آورند. بنابراین کوشیدند راهی بیابند که هر دو نیاز مادی و هنری آن‌ها را برآورد. چنین بود که کلاس‌های خصوصی طراحی و نقاشی یا آموزش در هنرکده‌های خصوصی به راه افتاد و محفل‌های کوچک کار، مطالعه و گفتگو برپا شد.

بسیاری از نقاشان نسل سوم نوگرا که در آغاز کار حرفه‌ای بودند، بدون آنکه از مفهوم تعهد هنری، دل بریده باشند، احساس می‌کردند که معیار هنری‌شان در حال تغییر است. در روند تردید و تغییر به این نتیجه رسیدند که هنرمند وظیفه ندارد در هنرش، نقش مصلح یا مبلغ را بر عهده بگیرد و نمی‌تواند روشنگر همه وجود واقعیت باشد؛ فقط می‌تواند از درک و دریافت خودش سخن بگوید. برداشت جدیدشان شامل چند نکته نظری و فنی بود با این مضمون: نقاشی هنری است دیداری و مبتنی بر فرم. یعنی نخست از طریق فرم یا ساختار دیدنی اثر می‌تواند ذهن و ادارک مخاطب را درگیر کند. فرم و قالب در بردارنده یا حامل سخنی است که نقاش قصد دارد بگوید. پس، فرم و در کل زبان اثر، به اندازه محتوا و فکر نهفته در آن، اهمیت دارد. بدین ترتیب نخستین تحول نظری، اهمیت دادن به فرم، هم ارز محتوا بود. پیش از آن، هنرمندان متعهد بیان محتوا را ارجح می‌شمردند. نکته دوم این بود که، اینک نقاشان به جای پیروی از سبک‌های نامدار تاریخ هنر می‌کوشیدند جوهره‌ی مبانی هنر مدرن و تجربیات هنر معاصر یا ویژگی‌های

هنر ایرانی را به عنوان یک امکان زبانی درک کنند و چنان چه مضمون و ساختار کارشان اقتضا کند، دستاوردها را در آزمون سبکی‌شان به کار گیرند. دیگر نمی‌خواستند از تجربه‌های هنر معاصر جهان یا میراث هنر ایرانی، به شکل الگویی آماده تقلید کنند. بلکه، دستاورد قدیم و معاصر جهان را همچون گنجینه امکانات زبانی، معتبر می‌شناختند. به بیان دیگر، هدف، اقتباس مستقیم و صوری از دستاوردهای معاصر یا میراث هنری ایران نبود، بلکه همهٔ دستاوردها چیزی چون توانش زبانی (بخشی از دستور زبان تجسمی) شناخته می‌شد. نکته سوم این بود که حفظ «فردیت» یا بیان عالم فردی در آن زمان، خود نوعی مقاومت برای حفظ هویت متمایز تلقی می‌شد و چون حرفه‌ی نقاشی مبتنی بر شکلی از گفتار (بصری) است؛ مقاومت هنری نیز می‌بایست در قالب فرم و محتوا انعکاس می‌یافت. مقاومت برای حفظ عالم شخصی، هم جنبه‌ی فردی (روانشناختی) و هم جنبه‌ی اجتماعی و تجدد خواهانه یافته بود. هنرمند با بیان مضامین خاص و تفسیر شخصی، غیر مستقیم می‌خواست از حضور «خود» انکار شده و فردیت به حاشیه رفته‌اش حراست کند. روشن است که هنرمند دهه‌ی ۶۰ فقط حدی از تفسیر فردی را می‌توانست در هنرش بیان کند که مجاز شمرده می‌شد.

نکته چهارم، مسئله‌ی هویت بود. اشاره شد که تجربه‌ی واقعیت‌ها و رویدادهای آن دهه فضایی به وجود آورده بود که به بحث هویت در همه‌ی حوزه‌ها دامن می‌زد. برای اقشاری از جامعه، هویت، مجموعه‌ی فراتاریخی و ثابتی از ارزش‌ها، باورها و سنت‌هایی بود که باید از گذشته به حال می‌آمد و عیناً استمرار می‌یافت. در حالی که از دید دسته‌ی مخالف، هویت امروز نمی‌توانست بر پایه‌ی هویت گذشته تعریف شود و هر دو می‌بایست از نو در لایه‌های مختلف روانی، جامعه‌شناختی و تاریخی واکاوی و نقد می‌شدند. در جریان تأمل‌های جدی و سطحی، ذهن هنرمندان بحران زده‌ی آن دهه به شکل و محتوای هویتی جلب شد که خصلتی دوگانه، ناهمگون ولی درهم تنیده داشت. هنرمندان، قصد نمایاندن هویتی را داشتند که نیک و بد، شکلی از زندگی را برای آن‌ها رقم زده بود و هر هنرمندی با وجود فردیت متمایزش، عناصری از هویت جمعی را در خود به عنوان واحدی از جامعه باز می‌یافت. اکنون، قصدشان این بود: خصوصیت ناهمگون و دوگانهٔ ایرانی– مدرنی را که در شکل و محتوای زندگی خصوصی و اجتماعی‌شان جاری می‌دیدند؛ در قالب و ساختار تلفیقی جدیدی جای دهند. از اوایل دهه‌ی شصت، بسیاری از نقاشان دغدغه معیار و بیان متفاوت را داشتند. تقریباً همهٔ آن‌ها تجربیاتشان را از تاریخ هنر مدرن و ترکیب آن با عناصر نقاشی ایرانی آغاز کردند. اما آزمون تدریجی و مستمر معدودی از آن‌ها در شکل بخشی به نقاشی خاص دهه‌ی شصت تأثیرگذار شد. نخستین آن‌ها نصرت‌الله مسلمیان بود که با نمایش آثار نومایه‌اش در موزهٔ هنرهای معاصر (۱۳۶۷) و استمرار و انسجام شیوه‌ی تلفیقی‌اش طی دهه هفتاد، شاخص‌ترین نمونه تحول پیکرنمایی نو در آن زمان

را به عرصه آورد. همچنین در اواخر دهه شصت مهدی حسینی با تغییر نگاهش از زیبایی ناب در فرم و ساختار به پیکرنمایی ساختگرا و فاخر با مضامین انسانی و اجتماعی تمرکز یافت (گالری گلستان، ۱۳۶۸). تحولی که در اواخر دهه ۱۳۶۰ در نقاشی فیگوراتیو مدرن پدید آمد؛ از آغاز دهه ۷۰ با تنوع در سبک و نگاه‌های متفاوت گسترده شد.

۳. یافته های تحقیق

۳-۱- تأثیر سرنگونی حکومت پهلوی و ظهور انقلاب

بارورترین دوران رشد نقاشان متجدد دهه ۴۰ و ۵۰ بود. دهه‌ای که اتفاقاً مصادف بود با رشد و قدرت گرفتن تکنوکراسی و پدید آمدن لایه‌ی کوچک اما نسبتاً قدرتمند طبقه‌ی متوسط جدید. مناسبتر است آغاز این ۲۰ سال را از ۱۳۳۸ (سال ازدواج شاه با فرح و تأسیس بنیاد فرح) و پایان آن را سال ۱۳۵۷ بدانیم. سال ۱۳۳۹ دانشگاه ملی تأسیس شد و سال ۱۳۴۱ سال انقلاب سفید بود، رفورمی که شاه با اتکا به تکنوکرات‌ها و نیروهای خارجی علیه فئودال‌های قاجاری و روحانیت انجام داد. سال ۴۳ شرکت ملی نفت تأسیس شد و سال ۴۷ اولین پیکان در ایران مونتاژ شد. سال ۵۰ جشن‌های ۲۵۰۰ ساله برگزار شد و سال ۵۲ افزایش قیمت نفت و رفاه نسبی در ایران بود. فقط در همین ۲۰ سال بیشترین نهادهای هنر به وجود آمدند: تالار رضا عباسی، کانون پرورش فکری، تالار رودکی، شورای عالی فرهنگ و هنر، مدرسه‌ی عالی سینما و تلویزیون، تئاتر شهر، فستیوال فیلم تهران، موزه رضا عباسی، موزه‌ی فرش، موزه‌ی هنرهای معاصر و بسیاری نهادهای دیگر ایجاد شدند. همچنین مجلات هنر و مردم و رودکی منتشر جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و جشن هنر شیراز برگزار شدند. در همین سال‌ها، کاخ کشاورزی ساخته شد که نقاشان نوگرا نقاشی‌های بسیاری بر دیوارهایش کشیدند و گروه صنعتی بهشر اولین خریدار عمده‌ی بخش خصوصی، اولین آرت اکسپوی تهران را برگزار کرد و تعداد زیادی از آثار هنرمندان نقاش را خرید. بعد از آخرین بی‌ینال در سال ۴۵ بیشترین تبادلات فرهنگی، به خصوص در حوزه نقاشی، میان ایران و غرب به حمایت بنیاد فرح اتفاق افتاد و چندین نمایشگاه از نقاشان ایرانی در مراکز هنری امریکا اروپا برگزار شد که بازاری خارجی برای آنان به ارمغان آورد (افسریان، ۱۳۹۴: ۴۴۵-۴۴۴).

به دلیل اتصال نسبتاً مستقیم حوزه‌ی هنرهای تجسمی (به جز گرافیک) به مرکز میدان نیروی پیش از انقلاب یعنی دربار (فرح دیبا) با سرنگونی حکومت، فعالیت‌های تجسمی این نقاشان برای مدت قریب به ۱۳ سال کاملاً تعطیل شد. بسیاری از نقاشان مهاجرت کردند و جذب بازارهایی شدند که سال‌های پایانی حکومت شاه با حمایت‌های دولتی در غرب به دست آورده بودند و آن‌ها که ماندند، در داخل، سال‌های سختی را گذراندند. اما بعد از انقلاب با تغییر

ساختار حاکمیت و طبقات حاکم، ترکیب نقاشانی که وارد میدان رقابت بر سر کسب سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین شدند نیز تغییراتی کرد. این گروه‌ها عبارتند از:

۱- نقاشان انقلاب اسلامی

۲- نقاشان با گرایش چپ

۳- نقاشان متجدد غیر سیاسی

۴- نقاشان بازاری

۳-۱-۱- نقاشان انقلاب اسلامی

این گروه از نقاشان عمدتاً دانشجویانی بودند که در اوج انقلاب مشغول یادگیری هنر بودند. اولین نمایشگاه آنان در سال ۱۳۵۸ در حسینیه‌ی ارشاد برگزار شد. اینان دارای گرایش مذهبی بودند و بعدها معتمدترین گروه نقاشان برای حکومت شدند نزدیک‌ترین گروه به بخشی از میدان قدرت سیاسی در جمهوری اسلامی، شکل‌گیری آن‌ها، آنچنان وابسته به اتفاقات سیاسی بود که نتوانستند چندان به مباحث نظری عملی نقاشی بپردازند. آن‌ها بیشتر از آنکه بدانند چه می-خواهند باشند یا هستند، می‌دانستند که اولاً نه می‌خواهند به هنر غیر سیاسی و از نظر آن‌ها، غرب زده‌ی متجدد غیر سیاسی نزدیک شوند و نه می‌خواهند مستقیماً از الگوهای کمونیستی بهره بگیرند. ایدئولوژی آن‌ها غرب‌ستیزی، اسلام‌گرایی، بومی‌گرایی و توده‌گرایی بود و تقریباً از همه‌ی نشانه‌های آشنای این ایده‌ها در کار خود بهره جستند. بدین ترتیب اکثراً از هنر انتزاعی دوری جستند و آثاری پدید آوردند که التقاطی بود از مینیاتور، نقاشی واقع‌نما، فضای‌سازی رمانتیک، سوررئالیسم، هنر انقلابی روسیه مکزیک با مضامین مذهبی و انقلابی، که بعدها موضوع جنگ را نیز پوشش داد. این نقاشان جوان که خیلی زود به قدرت سیاسی نزدیک شدند، جذب نهاد تازه تأسیس «حوزه هنری انقلاب اسلامی» شدند و پس از انقلاب فرهنگی با اخراج اساتید چپ که پیش از این دانشگاه تهران (دانشکده هنرهای زیبا) را در اختیار داشتند، این نهاد آموزشی را در اختیار گرفتند و از حمایت‌های میرحسین موسوی (نخست وزیر وقت) که هم اهل نقاشی بود (در تالار قندریز فعالیت کرده بود)، و هم در مرکز نظام اداری کشور بود، برخوردار شدند. افرادی از همین گروه بعدها به ریاست موزه هنرهای معاصر که تقریباً به مهم‌ترین نهاد دولتی هنرهای تجسمی تبدیل شد رسیده و برگزار کننده و داور بی‌ینال‌های نقاشی اول تا پنجم بعد از انقلاب شدند. به علاوه دو دانشکده‌ی سوره و شاهد را تأسیس کرده و در اختیار گرفتند. اما در عین حال سال‌ها استادی دانشگاه و مواجهه و رقابت این نقاشان با هنرمندان متجدد آن‌ها را به مرور از نظر سبک نقاشی و بعضی منش‌ها و رفتارها دچار استحاله کرد.

در همان سال‌های ۷۰ ایرج اسکندری به دانشگاه هنر منتقل شد و بعد از مدتی ریاست گروه

نقاشی سپس دانشکده را به عهده گرفت. او در بی‌ینال چهارم همزمان یک کار با اسلوب نقاشان انقلاب اسلامی، در سالن اول و یک کار در سالن هنرمندان مدرنیست و با اسلوبی کاملاً متفاوت (انتزاعی) ارائه کرد. به همین ترتیب شیوه‌ی یک‌یک این نقاشان به تدریج دچار تغییراتی اساسی شد و اینان به هنرمندانی با اسلوب‌های مدرن انتزاعی تبدیل شدند. این تغییر اسلوب بر اعتبار هنری (سرمایه‌ی فرهنگی یا نمادین) آنها نیفزود و موجب جذب آن‌ها در میدان نیروی هنر متجدد ایرانی نشد و از طرف دیگر آن‌ها هم اتصالات و ارتباطات گروهی خود (سرمایه اجتماعی) را حفظ و در مشی کلی خود در نزدیکی به میدان قدرت سیاسی تغییری ندادند.

تا آن که در تحولات دوم خرداد ۱۳۷۶ این گروه از بعضی موقعیت‌های پیشین خود دور شدند و بی‌ینال پنجم به کسی سپرده شد که از جنس هنرمندان متجدد غیرسیاسی بود. با از دست دادن وزارت ارشاد و موزه هنرهای معاصر، این گروه جذب بخش تجسمی فرهنگستان هنر زیر نظر میرحسین موسوی شدند و فرهنگسرای نیاوران را در اختیار گرفتند و با از دست دادن بی‌ینال‌های نقاشی، بی‌ینال جهان اسلام را برپا کردند که از بودجه‌ای مطمئن برخوردار است. این گروه پس از پایان دوره هشت ساله ریاست جمهوری خاتمی، بار دیگر به وزارت ارشاد و موزه‌ی هنرهای معاصر بازگشتند. اینان بیش از سایر گروه‌ها به دلیل بهره‌گیری از قدرت سیاسی و تشکل درون گروهی از سرمایه‌ی اجتماعی، و به دلیل تسلط بر ارگان‌های مهم دولتی از سرمایه‌ی اقتصادی مطمئنی برخوردارند. اما از سرمایه‌ی نمادین، یعنی پذیرفته‌شدن به عنوان استاد هنرمند روشنفکر بهره‌ی اندکی برده‌اند.

۳-۱-۲- نقاشان با گرایش چپ

قل از هر چیز باید توضیح داد که نقاشان با گرایش چپ در ایران یک گروه عمل‌گرای سیاسی نبودند. سابقه‌ی آن‌ها به قبل از انقلاب می‌رسد. فضای حاکم در آن دوران چنان دو قطبی بود که کمتر کسی می‌توانست خارج از جریانات ایدولوژیک زیست کند. در میان آن‌ها اعضای رسمی گروه‌های سیاسی اندک بود، اما گرایشات سیاسی، آن‌ها را به هم نزدیک می‌کرد. این گروه در فاصله‌ی کوتاه انقلاب تا انقلاب فرهنگی با تکیه بر قدرت و انسجام خود بر دانشکده‌ی هنرهای زیبا تسلط یافتند، اما بعد از انقلاب فرهنگی همگی اخراج شدند و از آن زمان در میدان قدرت هنرهای تجسمی نقش اپوزیسیون را به عهده گرفتند. نقاشان چپ در اسلوب‌کاری وجه اشتراک زیادی نداشتند. آثارشان بیشتر مدرن بود و چند تنی هم شیفته‌ی نقاشی رئالیسم سوسیالیستی بودند. اما به مرور نوعی هنر نیمه فیگوراتیو نیمه آبستره که مضمون شعاری خود را در قالبی فرمالیستی پنهان می‌کرد فرم هنری غالب این نقاشان شد. این‌ها نقد و نظرات‌شان را در مجله‌ی آدینه منتشر می‌کردند؛ از اولین بی‌ینال، شرکت در دو سالانه‌ها را

تحریم کردند تا پس از دوم خرداد که دوباره حاضر به شرکت در بی‌ینال پنجم ششم شدند. بعضی از این نقاشان در دهه ۶۰ حتی اجازه‌ی نمایش آثارشان را نداشتند و نمایشگاه‌های خصوصی در منازل‌شان نمایش می‌دادند. پس از تأسیس دانشگاه آزاد عده‌ای از آن‌ها جذب این نهاد آموزشی شدند و بخشی از کادر آموزشی آن را در اختیار گرفتند. اینان مانند نقاشان انقلاب اسلامی از نوعی انسجام نانوشتهٔ درون گروهی برخوردار بودند. همین نقاشان بودند که فکر اولیه‌ی تشکیل انجمن نقاشان را پی ریختند و با ائتلاف با نقاشان متجدد غیر سیاسی نهادی را تأسیس کردند که توانست بی‌ینال ششم را برگزار کرده و رقیب جدی نقاشان انقلاب اسلامی شود. در حقیقت نقاشان چپ و نقاشان انقلاب اسلامی دو سر طیفی هستند که ما بین آن‌ها را نقاشان غیرسیاسی متجدد پر می‌کنند. همچون سایر گرایشات ایدئولوژیک در دهه ۷۰، نقاشان چپ هم تغییر کردند؛ در تعصبات ایدئولوژیک خود تجدید نظر کردند و بیشتر به نقاشان متجدد غیرسیاسی شبیه شدند. اما با این حال، پیشینه و تجربه رفتار سیاسی و روابط دوستانه بین آن‌ها هنوز نوعی موضع انتقادی نسبت به حاکمیت و سرمایه‌ای اجتماعی برای آن‌ها فراهم کرده است که از آن بهره می‌برند.

۳-۱-۳- نقاشان متجدد غیرسیاسی

عده‌ای از نقاشان نوگرا بعد از انقلاب در کشور ماندند. اینان بیشتر در دانشگاه هنر فعالیت می‌کردند به سختی سال‌های اولیه‌ی انقلاب را به توجیه انقلابیون مخالف غرب‌زدگی برای پذیرش هنر مدرن سپری کردند. آن‌ها دائماً در تلاش بودند. به نوعی با ارتباط دادن هنر فرم‌گرای مدرن با انتزاع‌گرایی هنرهای اسلامی—سنتی متولیان امر را به ادامه آموزش مدرنیستی راضی کنند. در حقیقت این گروه از نقاشان دوران اوج و طلایی خودد را در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ سپری کرده بودند و سرمایه فرهنگی خود را در آن دوره اندوخته بودند. در سال‌های بعد رقابت میدان آن‌ها بر سر سرمایه‌ی نمادین اعتبار استاد هنرمند روشنفکر بود. پس از دوم خرداد این نقاشان تنها آلترناتیو قابل قبول برای دولت اصلاحات در مقابل نقاشان انقلاب اسلامی بودند. اما بی‌ینالی که با ایده‌های این نقاشان برگزار شد اقتدارگرتر از همه‌ی بی‌ینال‌های پس از انقلاب بود. دبیری بی‌ینال بسیاری از انواع نقاشان بازاری و انقلاب اسلامی را حذف کرد و حتی کاتالوگ نمایشگاه را به صورت گزینشی به چاپ رساند. این تنگ نظری مخالفین بسیاری را برانگیخت. مدیریت موزه و مرکز هنرهای تجسمی به شکل‌گیری انجمن نقاشان یاری رساندند. این انجمن نخست از ائتلاف چند گروه به وجود آمد: گروهی از نقاشان چپ، چند تن از نقاشان مدرنیست غیرسیاسی دهه ۴۰ و ۵۰ و تعداد بیشتری از دانش‌آموختگان جوان و میان‌سال دانشگاه‌های تهران هنر و آزاد. بعد از یک دوره مشخص شد اولاً جوان‌ترها شیخوخیت نقاشان دهه ۴۰ را

نمی‌پذیرند و از سوی دیگر این اساتید کهنه‌کار به یک رای خود قانع نیستند با اتکاء به سرمایه-های نمادین، انتظارات بیشتری داشتند. اختلافات شخصی هم به جدایی‌ها دامن زد. دبیر بی‌ینال پنجم به فرهنگستان هنر رفت و با نقاشان انقلاب اسلامی مدیریت بخش تجسمی آن را به عهده گرفتند (افسریان، ۱۳۹۴: ۴۵۱-۴۴۸).

نقاشان متجدد غیر سیاسی کهنه‌کار نیاز به عضویت یا فعالیت در انجمن نداشتند چرا که انجمن سرمایه‌ای بر سرمایه‌های آنان نمی‌افزود. این جوان‌ترها بودند که نیازمند کسب سرمایه-های اجتماعی برای پیشرفت در رقابت میدان نیرو بودند. اینگونه شد که انجمن، نماینده‌ی همه-ی طیف‌های هنرمندان نقاش نشد؛ هر چند که تعداد اعضای آن قابل توجه بود، اما سرمایه‌های اجتماعی، نمادین، اقتصادی و فرهنگی آن به پای تعداد اعضایش نمی‌رسید. نقاشان متجدد غیر سیاسی به دلیل غیر سیاسی بودن به راحتی جذب انواع میدان‌های قدرت سیاسی- اقتصادی می‌شدند: گاه در انجمن نقاشان، گاه در موزه‌ی هنرهای معاصر و گاه در فرهنگستان هنر یا فرهنگسراهای شهرداری، اینان به دلیل نداشتن موقعیت مطمئن اقتصادی یا عدم برخورداری از خط‌کشی‌های سیاسی و ایدئولوژیک همیشه به قطب قوی‌تر میدان نیرو کشیده می‌شدند؛ چندان تفاوتی نداشت اگر نقاشان انقلاب اسلامی دو سالانه‌ی نقاشی جهان اسلام را برگزار می‌کردند، یا اگر انجمن نقاشان بی‌ینال نقاشی ترتیب داده بود؛ تفاوتی نداشت اگر فرهنگسرای نیاوران نمایشگاه هنر معنوی راه می‌انداخت، یا موزه‌ی امام علی وابسته به شهرداری تهران به مناسبتی مذهبی سمپوزیوم نقاشی برگزار کرده بود؛ نقاشان متجدد غیر سیاسی در هر حال در آن شرکت می‌کردند، چرا که تنها میدان رقابت جدی در میان این نقاشان میدان رقابت بر سر سرمایه نمادین اعتبار و شهرت بود. از نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد با چرخش جو کلی جامعه از فضایی به شدت سیاسی به سمت فضایی غیر سیاسی‌تر نقاشان متجد غیر سیاسی قدرت بیشتری هم گرفتند؛ اینان در سال‌های بعد با ورود به بازارهای هنری خارج از ایران وارد رقابت در میدان اقتصادی شدند و موفق شدند در کسب سرمایه‌های اقتصادی و نمادی از رقبای خود پیشی بگیرند.

۳-۲- هنر انقلاب و جنگ

تثبت نظام جمهوری اسلامی و تهاجم ارتش متجاوز عراق به ایران مرحله جدیدی را در حوزه هنرهای تجسمی و هنرمندان نقاش ایجاد نمود. در این دوره که فضای سیاسی و اجتماعی کشور علیرغم تهاجمات کشورهای بیگانه به مرزهای غربی ایران ثبات نسبی خود را پیدا نموده بود و جناح‌های سیاسی در داخل کشور مواضع خود را نسبت به حکومت تازه پا بین نموده بودند. هنر تجسمی ایران که به لحاظ جوان بودن نتوانسته بود تا این زمان متناسب قابلیت‌های بیانی و

بصری فرهنگش راه خود را بیابد. با بحران جدید (قبل از این که بتواند در ترنم فضای پس از طاغوت بر عملکرد هنری خود تامل نماید). در وضعیت ویژه‌ای قرار گرفت. چنان که ارزش‌های تعریف شده در نظام جدید ضرورت‌های تبلیغی دفاع باعث شد تا هنرمندان تجسمی کشور اعم از پیش کسوتان این حوزه جوان‌ترها نسبت به ارزش‌های جدید به دو گروه کلی تقسیم شدند (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۵: ۲۵-۲۲)

الف- گروهی از هنرمندان عموماً دانش آموختگان جوان به عنوان پیش قراولان هنر تجسمی انقلاب با تمام ایمان و باور خود پا به این عرصه گذاشتند و سعی در نمایش مبانی ارزش‌های نظام نوپاکردند. این گروه، عموماً با هماهنگی بخش‌ها و نهادهای مردمی و دولتی با برنامه‌ریزی-های کوتاه مدت اقدام به ایجاد و تدوین نهادهای مردمی و دولتی با برنامه‌ریزی‌های کوتاه مدت اقدام به ایجاد و تدوین نهادهای هنری نمودند. که بیشتر کارکرد واحدهای فرهنگی تبلیغاتی در نهادها و مراکز را به عهده داشت. بدین ترتیب او در پاسخ به ضرورت‌های درونی و بیرونی‌اش با وام گرفتن از الگوهایی ساختاری هنر دیگران، سعی در نمایش جنبه‌های بیانی رفتارهای آئینی سیاسی ملتی گرفت که با تمام باورهای‌شان به حضورشان ایمان داشتند.

ب- گروه دیگر، هنرمندانی بودند که جمع کثیری از آن‌ها را هنرمندان پیشکسوت کشور تشکیل می‌دادند. به این گروه که دارای تجربیات کافی و میراث دار تجربیات تجسمی بودند، به دلایل متفاوتی نتوانستند ارزش‌های نوین جاری در جامعه را همراهی نمایند و مسیرهای متفاوتی را برای فعالیت‌های هنری خود انتخاب کردند. چنان که تاریخ گواه می‌دهد فعالیت این بخش از هنرمندان را می‌توان در چهار شکل: "ترک وطن و ماندن" دنبال نمود.

۱- هنرمندانی که ایران را به قصد کشورهای خارج ترک کردند تا در موقعیت مناسب‌تر برگردند.

۲- هنرمندانی که ترجیح دادند در ایران باقی بمانند اما خو را به دور از تحولات جامعه نگه‌داشته فعالیت‌های هنری خود را محدود به ارزش‌های بصری هنر متوجه سازند.

تبلیغ مبانی و اصول انقلاب از طریق ترغیب به دفاع و تکریم حماسه‌های دفاع. که هر یک می‌تواند موضوع تحقیق جداگانه‌ای برای شناسایی هنر نو پای معاصر ایران در دهه‌های اخیر باشد.

قبل از بلند شدن زمزمه‌های مذاکرات برای پایان جنگ هنرمندان انقلاب پیش‌تر در مصاف با شعار و شعور خود به نتایج ارزشمندی رسیده بودند. نتایج مهمی که شاید می‌توانست با برنامه‌ریزی و توجه به گذشته هنر ایران، با رقه‌هایی از آنچه در رویا به دنبالش هستیم را برایمان به ارمغان بیاورد. هنرمندان انقلاب با تمام فراز و نشیب خود، نقطه عطفی ارزشمند در نقاشی ایران، میان تقلید کورکورانه و آگاهانه بوجود آورد. رویارویی میان شعار و شعور تاریخی هنرمند و مصاف میان ضرورت‌ها و نیازهای "درونی و بیرونی هنرمند انقلاب" او را صریحاً مقابل انتخابی

جدی میان آن چه بود و آن چه باید می‌شد، قرار داد. او در این انتخاب، بدون چشم داشت، با بردباری و صداقت روندی جستجوگرایانه و پژوهشی را برای فعالیت‌های هنری خود گزینش نمود. آنچه ره آورد این انتخاب از تقابل دو گونه نیاز بود: نه فرار از مسئولیت بزرگ انسانی او بود و نه وحشت از عنوان‌هایی که او را به وجهی از هنر، وابسته نشان می‌داد، برای همین نیز به راه هنرمندانی که سال‌ها در لاک خود فرو رفته بودند و در توسعه اقتصادی و شهرت اجتماعی- تخصصی خود دنبال فرصت می‌گشتند. گرایش نیافت. بلکه به مسیری می‌اندیشید که نگاه و نگرشی خاص ممتاز در هنر بود که او را فارغ از نسبت‌های کمی هنر، آگاهانه به کیفیتی دیگر سوق می‌داد. او نه مثل گذشتگانی بود که آثار خود را با مدد از آلمان‌های بومی، ملی و مذهبی، ایرانیزه نمودند، و نه همچون کسانی که رفتار بصری و بیگانه آثار دیگران را کورکورانه در این خانه نمایش دادند. او در این مسیر کیفیتی را می‌جوید که بتواند به تناسب اندیشه‌اش، آثار خود را فارغ از کمیات و کیفیات مکانی و زمانی، حیاتی جاودان دهد.

کاری بس دشوار و سخت، که او باید در این راه با تلاش و جستجوی متعهدانه خود، مسیح‌وار گناه مصلحت اندیشان و عافیت طلبان چند دهه را بر دوش کشد.

این نگاه را می‌توان در دو جریان فکری در حوزه تجسمی به ترتیب زیر دنبال نمود.

الف- هنرمندانی که تحت عنوان انقلاب پژوهشی تجسمی را به موازات اندیشه اسلامی پیگیری می‌نمودند که فعالیت‌های آن‌ها را می‌توان در سه گروه مورد مطالعه قرار داد.

۱- اولین مسیر تحقیقی مبتنی بر ضرورت "هماهنگی قالب و محتوای اثر هنری" بود چنان که هر اندیشه‌ای قالب متناسب خود را می‌طلبد تا بتواند معنا در آن بدرستی تبلور یابد. بنابر این، گروهی از هنرمندان موسوم به هنرمندان انقلاب، نتیجه گرفتند که قالب‌های موجود هنرهای تجسمی، قابلیت حمل نگرش دینی آن‌ها را نداشته و باید قالبی متناسب آن اندیشه جست. لذا فعالیت‌های هنری خود را در این مسیر متمرکز نمودند.

۲- مسیر پژوهشی دیگری که هنرمندان انقلاب در سه دهه گذشته طی نمودند در مبنا با گروه اول توافق داشته و همانند آن‌ها معتقد به هماهنگی بنیادین میان قالب و محتوای اثر هنری بوده اما تفاوت از آنجا شروع می‌شد که گروه فوق برخلاف گروه اول ماهیتی فرا مکانی و فرا زمانی برای اسلام قابل بوده و جوهره آن را مبرا از نسبت‌های کمی و کیفی دنیوی دانسته و با توجه به همین مبنا، مسیر متفاوتی را برای پژوهش هنری خود قائل بودند. بدین ترتیب که انسان وارث تمامی تجربیات انسانی است بنابر این هر فرم هنری و هر شیوه‌ای از هنر می‌تواند مانند زبان در ترجمان اندیشه به کار آید و ناکار آمدی‌های ابتدایی زبان در بیان ظرایف و دقایق اندیشه پس از اشراف بر قابلیت‌ها و استعدادهای زبان قابل حل می‌باشد.

۳- مسیر سومی که در این دوره مورد توجه هنرمندان انقلاب قرار گرفت. نگاهی بود که بر آثار

نگارگری گذشته ایرانی (اعم از بخش تذهیب، تشعیر و تصویرگری) متمرکز شده بود. این دسته از هنرمندان ضمن اعتقاد به اصل هماهنگی میان فرم محتوا، براین باورند که نیازی به جستجو برای یافتن قالب تازه نبوده، و مسیر فوق قبلاً تجربه شده و اصول و مبانی فر متناسب با معارف اسلامی توسط هنرمندان نگارگر تبیین و تدوین گردیده است. بنابراین اصل جستجوگری خود را معطوف به قابلیت‌های بیانی و کیفیات مستتر در آثار فوق نموده بودند. لذا از نظر آن‌ها برای بازشناسی اصول و مبانی این هنر باید حلقه‌های گمشده‌ای را پیدا نمود که در فاصله حدود چهارصد سال در انحرافات سلایق فردی مفقود شده و در غبار جلوه‌های بصری هنر غرب پنهان شده‌اند.

ب- گروه دیگری از هنرمندان که باید جریان حاکم در حوزه‌ی تجسمی محسوب نمود؛ متعلق به جریان فکری است که خود را وارث تجربیات هنرمندان گذشته می‌داند. بنابراین فارغ از هر تعهدی خود را در جریان پرتلاطم و پر از فراز و نشیب تحولات جهانی قرارداده و پیروی از نگرش قالب، شیوه اجرا، نحوه بیان و گاهاً موضوع، از حرکت‌های آوانگارد و پیشرو در جهان را آگاهانه و ناآگاهانه سرلوحه فعالیت‌های هنری خود قرار داده‌اند.

۳-۳- سفارش دهنده هنر انقلاب اسلامی

سفارش‌دهنده هنر انقلاب اسلامی چه کسی است. در یک نگاه کلی می‌توان گفت که:

۱- توده‌ها، تقاضاکننده هنرند. اما این‌ها سفارش نمی‌دهند بلکه خواسته‌هایشان، باورها و سلیقه‌هایشان مطرح است. خواست مردم به عنوان عامل خلق هنر مطرح می‌شود.

۲- یکی دیگر از سفارش‌دهنده‌ها، مراکز رسمی‌اند که توقعات‌شان قراردادهای موجود است و تخطی از معیار آن‌ها سبب طرد می‌شود (رهنورد، ۱۳۸۸: ۱۹-۱۸)

این مراکز، کم و بیش به هنرمند به نوعی خط می دهند و جهت کار او را تعیین می کنند. عجیب است که در هنر انقلاب اسلامی حداکثر شخصیت‌ها مطلقند. البته این از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی انقلاب است چه (مثبت یا منفی). معمولاً هنرمندان به ویژه، نقاشان سعی می‌کنند. شخصیت‌های مثبت را با تصوری که از الگوهای قدسی دارند تطبیق دهند. مثلاً زن به حضرت زهرا (س) و حضرت زینب (س) نزدیک می‌شود. در حالت اول اکثراً چهره‌ای حس گریز و آرمانی و قراردادی دارند، و فاقد عنصر عاطفه‌اند و در حد موجودی که از دسترس انگیزه‌های زمینی خارج است و حسی ماورایی را القاء می‌کند، شکل می‌گیرد. مثل شکل (۴-۱) ایثار چلیپا ... و بسیاری از زنان که بدین گونه و کاملاً قدیسه پرداخت شده‌اند. شخصیت‌برداری مردان نیز چنین است. مردهای مثبت شخصیت‌هایی آرمانی‌اند که بیشتر به پیامبران و ائمه نزدیک شده و از هر آن چه مربوط به زمین و اطراف آن است برده‌اند. در آثار پلنگی به خصوص در آثار مربوط

به جنگ او چنین است. حتی تمایلات "بیزانسی" در کارهای او مشاهده می‌شود. عناصر اصلی هنر انقلاب اسلامی در دو بخش قابل بررسی است:
الف) عناصر مضمونی
ب) عناصر زیباشناختی
عناصر مضمونی آن دسته‌اند که محتوای اثر را جدا از پرداخت و نحوه بیان هنری تشکیل می‌دهند. عناصر مهم مضمونی در هنر انقلاب اسلامی عبارتند از:
۱- عناصر سیاسی، اجتماعی و روانی ناشی از جریانات انقلاب و پس از آن (جنگ و...)
۲- عصر تاریخ و اسطوره‌های مذهبی
۳- عناصر عقیدتی و ایدئولوژی اسلامی
۴- انسان‌دوستی (اومانیسم خاص انقلاب‌ها)
۵- اخلاق خاص انقلاب‌ها

۳-٤- هنر معاصر

اصطلاح «هنر معاصر» بنا بر نظریه‌های تاریخ هنر عرب تعریف می‌شود، هنر معاصر ایران نیز باید در اتصال و ارتباط با الگوهای تاریخ هنری غربی و وضعیت سیاسی اقتصادی آن بررسی شود. نقاش خوب، پیشتاز و منطبق با روح زمانه تلقی می‌شود. اگزوتیک به معنای متفاوت بیگانه و در عین حال هیجان‌انگیز خارق‌العاده است. اما چه هنری برای چه کس بیگانه اگزوتیک خوانده می‌شود؟ هنر غیر اروپایی و آمریکایی برای جهان غرب. چنین هنری باید ویژگی‌های مشخص متمایز هویتی داشته باشد. به این معنا هنر آسیا و آفریقا و اقیانوسیه تنها در صورتی که نمایشگر هستی ناآشنا، رمزآلود و شگفت ایشان باشد برای جهان غرب جالب و خواستنی و شاید منبع الهام و نوآوری است. در قرن نوزدهم کشف و بهره‌برداری از منابع مادی و معنوی شرق به تولید انبوهی از آثار تاریخی، فرهنگی هنری در غرب منتهی شد. اروپای قرن بیستم هم به موقع توانست با تزریق هنر آفریقا و آسیا و اقیانوسیه انرژی تازه‌ای به هنر خود بدهد. اما در دو دهه‌ی آخر سدهٔ گذشته، با گسترش پدیده جهانی‌شدن و نفوذ مدرنیته همسان‌کننده در بیشتر کشورهای جهان، فرارسیدن عصر اطلاعات افزایش شتاب زندگی، رمز رازهای «دیگری» و کنجکاوی برای کشف و بهره‌برداری از آن برای غرب فروکش کرد. اما این بار، این «دیگری» بود که با اشتیاق تمام و در ابعاد مختلفی چون مهاجرت، تجارت و فرهنگ و هنر برای ورود تسخیر قلمرو غرب تلاش می‌کرد. بدیهی است که گذشته از دلایل اقتصادی، کشورهای غربی در شرایط بحرانی خود نیازی به مهاجران بیگانه یا دنباله‌روها و سیاهی لشگران جریان‌های فرهنگی– هنری خود ندارند. آن‌ها اگر چیزی بخواهند تماشا و بهره‌برداری از «اصالت، هویت جذابیت

دیگری غیر غربی» است. و اگر دیگر همین اصالت و هویت در معرکه «جهانی شدن» از دست رفته باشد چه باید کرد؟ باید آن را جعل کرد. پس هنر اگزوتیک معاصر به وجود می‌آید که هر دو طرف، هم تولیدکننده و هم مصرف‌کننده در ساختن آن مشارکت دارند. دعوت به روی آوردن به ارزش‌های بومی و داخلی به شکلی خاص و از جانب جناح یا گرایشی خاص طرح می‌شود. اما آیا نمی‌توان اشکال دیگری از «ایرانی بودن» را متصور شد که در عین فاصله گرفتن از آرمانی سازی‌های بی اساس به فرمی تهی برای انباشته شدن از سرریز بدترین تبعات جهانی شد تبدیل نشود؟ شاید اتفاقاً صفات «مذهوم» ما در مقام ایرانی قابلیت تبدیل شد به ابزارهایی کارآمدتر برای مشارکت نکردن در برخی انگاره‌های رایج جهانی را داشته باشند. به عنوان نمونه‌ای کوچک، چرا نباید به‌جای مقایسه‌ی مدام با ضرب آهنگ زمان عمومی در کشورهای پیشرفته نالیدن از کار نکردن تنبلی ما ایرانی‌ها، درکی معیوب و کند از زمان را به عنوان پس مانده‌ای ناهمزمان از مدلی قدیمی‌تر به شکل ایجابی مورد استفاده قرار داد؟ چرا باید شتاب‌زده و «خلاق» بود؟ آیا نمی‌توان دست‌کم در مقام پروژه‌ای شخصی و به عنوان تولیدکننده‌ی اشکال، تصاویر، و ایده‌ها به سوژه‌ای برآمده از موقعیتی درونی- بیرونی نسبت به جریان اصلی تاریخ کنونی اندیشید؟

اظهارنظر در باره هنر نو و معاصر ایران را می‌شود از نسبت این هنر با وضعیت کلی اجتماعی و فرهنگی امروز ایران شروع کرد. ما در یک دوره‌ی پرچالش گذار از سنت به مدرنیته به سر می‌بریم و هنر ما هم نوعی بازتاب همین موقعیت خطیر است. مدرن شدن مستلزم پشت کردن به بسیاری از ارزش‌هایی بود که اساس تفکر و شیوه‌ی زندگی ما را می‌ساخت؛ یعنی همان «سنت». اکنون با اذعان به این که تجدد جزئی از فرهنگ ایرانی شده است، می‌توان آن را یکی از ارکان فرهنگ اجتماعی- سیاسی ایران دانست. همچنین طبیعی است که بگوییم هم راستا با تحولات سیاسی و فرهنگی ایران در زمینه نوگرایی، هنر نیز به تدریج فرآیند مشابهی را تجربه کرد. این فرآیند در هنر منجر به ایجاد جنبش‌هایی شد که امروزه به عمده‌ای از هنر نوگرا و بخش‌هایی از هنر امروز ایران را تشکیل می‌دهند؛ چیزی که در دیگر حوزه‌های فرهنگ ایرانی نیز مشهود است. پرسشی اساسی که ذهن روشنفکران و نیز هنرمندان پیشرو ایرانی را حتی تا سال‌های اخیر به خود مشغول داشته این است که چگونه می‌توان اندیشه‌ی دوگانه‌ی "مدرنیسم" یا "معاصریت"و میراث فرهنگی سنتی را با هم پیوند داد.

شکل (۱) اثر حسن روح‌الامینی از آثار سیاسی معاصر

شکل (۲) اثر حسن روح‌الامینی (شهید حججی) از آثار سیاسی معاصر

بخش عمده‌ای از هنر انقلاب را گروهی از هنرمندان جوان مذهبی با افکاری ایدئولوژیک پدید آوردند که در آثارشان گرایش‌های مشترک اجتماعی– سیاسی، انقلابی و مذهبی را اشاعه دادند. این هنرمندان اولین نمایشگاه بزرگ خود را درست بعد از انقلاب، در سال ۱۳۵۷، در حسینیه‌ی ارشاد برگزار کردند. این رویداد آغازی بود به تشکیل هسته‌ی اصلی حوزه، اندیشه و هنر اسلامی که بعدها زیر نظر سازمان تبلیغات اسلامی به کار خود ادامه داد. دو سال بعد شماری از شاعران، فیلم‌سازان، نویسندگان و موسیقی‌دانان به این گروه از هنرمندان پیوستند و در سال ۱۳۶۰، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی را بر پا کردند. برخی در این باره استدلال کردند که آثار این هنرمندان که در آغاز بیشتر گونه‌هایی تجربه گرا بودند، بعدها به مثابه‌ی سلاحی ایدئولوژیک عمل کردند. با این حال بیشتر این هنرمندان از این که عضو گروه هنرمندان انقلاب به حساب آیند، خرسند بودند. مهمترین چهره‌های گروه (که اغلب از دانشجویان دانشکده هنرهای تزئینی تهران بودند) عبارت‌اند از: کاظم چلیپا، حسین خسروجری، حبیب‌الله صادقی، ناصر پلنگی، ایرج اسکندری، و بعدها مصطفی گودرزی. پس از آغاز جنگ ایران و عراق، مراکز هنری در وزارت خانه‌های متعدد و واحدهای فرهنگی مرتبط با جنگ، شامل بنیاد شهید و جانبازان و ستاد تبلیغات جنگ بر پا شدند که طبیعتاً اشکال هنر انقلابی و تبلیغی مرتبط با موضوعات انقلاب و جنگ را حمایت می‌کردند. با این حال نهاد عمده‌ی رسمی عهده‌دار امور فرهنگی و هنری، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود که با ادغام دو وزارت خانه قبل از انقلاب یعنی وزارت ارشاد فرهنگ و هنر، و وزارت اطلاعات و جهان‌گردی سازمان یافته بود. این وزارت خانه ابتدا در سال ۱۳۵۹ "وزارت ارشاد اسلامی" نام گرفت و سپس در ۱۳۵۶ به "وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی" تغییر نام داد. این وزارت‌خانه کم و بیش وظایفی مشابه با وزارت فرهنگ و هنر دوران پهلوی را بر عهده داشت. تمامی این نهادها عهده‌دار حمایت از هنر اصطلاحاً "متعهد" یا انقلابی بودند که بعداً به هنری ایدئولوژیک بر مبنای آرمان‌های رسمی تبدیل شد. در این دوره، هنرمندان جوان انقلابی منتسب به حوزه‌ی هنری سالن‌های نمایش، نهادهای مدنی و فضاهای عمومی را با نقاشی‌های بزرگ تبلیغی، پوسترها و نقاشی‌های دیواری در گرامیداشت انقلاب اسلامی و دیگر مبارزات انقلابی جهان انباشتند. علاوه بر آن، با رویداد انقلاب فرهنگی (۱۳۶۲– ۱۳۵۹) که هدف اصلی آن پاکسازی نظام آموزشی از تأثیرات غرب و همچنین از کارکنان غیر اسلامی سکولار یا چپ‌گرا بود، دانشکده‌ها و نهادهای هنری تحت کنترل کامل برنامه‌ریزی مرکزگرا بر مبنای سیاست فرهنگی دولت در آمدند.

در دهه اول پس از انقلاب تغییر چندانی در این شرایط ایجاد نشد. در تشریح ذهنیت فرهنگی این دوره، وزیر ارشاد اسلامی وقت، سید محمد خاتمی در سال ۱۳۶۲ این گونه می-گوید:

بر ما فرض است که هنر را به عنوان یکی از شاخه‌های بسیار مهم فرهنگ تاریخ بشری و به عنوان مجرای اوج گفتن و بارور شدن روحیه خداجویی انسان و شخصیت والای معنوی انسان در اختیار کسانی قرار بدهیم که خودشان سمبل و مظهر طرز تفکر و آن جو ارزش‌ها هستند؛ یعنی شخصیتی عجین شده با ارزش‌های انقلاب اسلامی دارند و جز این هرچه بشود هم خیانت به هنر است و هم خیانت به جامعه‌ی انسانی ... به نظر می‌رسد تصور این که هنر نوگرا قادر به برقراری پیوند با باورهای مردم عادی نیست، از دیگر دلایل مهم در به رسمیت نشناختن هر صورتی از آن بود. این بحث در آن دوره طرح شد که هنر نوگرای ایرانی به رغم رشد گسترده در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، مخاطبان عام خود را از دست داده بود. گروهی از هنرمندان پس از انقلاب همچنین وضعیت هنرمندان و روشنفکران ایرانی پیش از انقلاب را بدان جهت که تنها مخاطب آثار و افکارشان خودشان بودند، مورد انتقاد قرار دادند و مدعی شدند که هنرمندان نوگرا در کارشان ارجحیت را به فرمالیسم، در برابر محتواگرایی و معنای اثر، داده بودند.

نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام شده در تحقیق کنونی نشان داد در حیات فرهنگی ایران معاصر، که فعالیت‌های هنری را نیز شامل می‌شود، حضور همواره‌ی نهادهای رسمی و نقش آن‌ها در همگون‌سازی الگوها و پارادایم‌های قراردادی را می‌توان در تمامی مشرب‌های فرهنگی ردیابی کرد. آنچه این نهادها سعی در انجام آن داشته‌اند فرمول‌بندی تعریفی از هویت "اصیل" را پایه‌ی انگاره‌ای جوهری است که خود را به عنوان جودی همگن مطرح می‌سازد. نهادهای رسمی که موقعیت غالب قدرت را دارا بوده‌اند. تحول فرهنگی را بسیار جدی گرفته و در راستای نهادینه‌سازی گونه‌ای فرهنگ سیاسی گام برداشته‌اند. ولی آن گونه که گفته می‌شود، پنداشت "ایدئولوژیک" مقبولیتش را در سال‌های اخیر در میان نسل جدید اندیشمندان و فعالان هنری به تدریج و تا حد زیادی از دست داده است. بنابر این به نظر می‌رسد در مرحله‌ی کنونی و در دنیایی که به طور فزاینده جهانی شده، برای بسیاری از هنرمندان نسل جدید این قاعده‌سازی فرهنگی دیگر چندان پذیرفتنی نیست. می‌توان عکس‌العمل هنری و اندیشگی به این قالب‌ها ایده‌های خاص‌گرایی و اشکال فرمول‌های یکپارچه را دید. گفته می‌شود که "امروز ایده‌ی دموکراتیک هویت که بر شکل‌گیری یک جامعه‌ی تکثیرگرای مدنی در ایران تأکید می‌کند، در میان نسل نو نخبگان ایرانی بیشتر مورد پذیرش است تا ایده‌های رمانتیک یا سنت‌گرای هویت ایرانی."

با توجه با یافته‌های مطالعه حاضر می‌توان چنین گفت که آن چه در طول تاریخ هنر بیشتر مورد توجه این وادی بوده عوامل اجتماعی است و این عوامل اجتماعی بیشتر بر گرفته از تحولات سیاسی است و سیاستمداران به عنوان محورهای اصلی جامعه بازیگران این صحنه هستند. بنابراین انقلاب اسلامی با تاثیر توام عوامل ذکر شده نقاشی معاصر ایران را تحت تاثیر قرار داده است. همانطور که نمود این تاثیر در آثار خلق شده کاملا پیداست. نقطه اوج و عطف اثر گذاری انقلاب اسلامی را بر روی نقاشی معاصر می‌توان جنگ تحمیلی دانست که تمام آثار و نقاشی‌های ایجاد شده رنگ و بوی اهداف انقلاب را داشتند. پس از آن در دهه هفتاد نیز تحولی بسیار در نقاشی های خلق شده به چشم می‌خورد. به طور کلی می توان گفت انقلاب اسلامی در هر دهه با توجه به افکار سیاسی و تحولات سیاسی مرتبط با آن دهه و عوامل اجتماعی تاثیر خود را بر روی آثار نقاشی گذاشته است.

منابع

- گودرزی، مصطفی (۱۳۸۲). **درآمدی بر نقاشی معاصر ایران**، نشریه جمهوری اسلامی.
- رامین، علی (۱۳۹۰). **نشریه فلسفی و جامعه‌شناسی در هنر**، نشر نی، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۷). **هنر معاصر ایران**، فصل‌نامه طاوس.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). **نقاشی ایران از دیر باز تا امروز**، انتشارات زرین و سمین، چاپ پنجم، تهران.
- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۸۰). **جامعه‌شناس هنر**، نشر گستره.
- مهاجر، شهروز (۱۳۹۵). **تاریخ‌نگاری هنر**، نشر حرفه هنرمند.
- افسریان، ایمان (۱۳۹۴). **در جستجوی زمان ۱**، نشر حرفه هنرمند.
- افسریان، ایمان (۱۳۹۴). **در جستجوی زمان ۲**، نشر حرفه هنرمند.
- مجابی، جواد (۱۳۹۵). **نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران**، نشر پیک، تهران.
- دل زنده، سیامک (۱۳۹۶). **تحولات تصویری هنر ایران**، نشر نظر.
- کفشچیان‌مقدم، اصغر (۱۳۸۵). **خیال شرقی۳**، فرهنگستان هنر، کتاب سوم.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۸). **خیال شرقی٤**، فرهنگستان هنر، کتاب چهارم.
- پاکباز، رویین و موریزی‌نژاد، حسین (۱۳۹۵). **حرفه هنرمند**، تالار قندریز.
- سریع القلم (۱۳۸۹). **فرهنگ سیاسی ایران**، محمود، نشر فرزان روز.
- اسماعیل‌زاده، خیزران (۱۳۹۴). **سقاخانه در تصویر تاریخ**، حرفه‌مند ۵۷.
- امیرابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۵). **سیری در هر سیاسی و اجتماعی ایران**، حرفه هنرمند ۶
- عنبی، حمیده (۱۳۹۲). **چهره نگاره در نقاشی معاصر ایران (پایان‌نامه)**، دانشکده هنر آزاد، رشته نقاشی.