نگاهی به گرایشات نقاشان معاصر ایران

گرایشهای طبیعت‌گرایانه

● مصطفی مهاجر

■ اشاره

هنرمند نوگرای ایرانی از حوالی دههٔ بیست در جستجوی راههای تازه‌ای به غرب توجه نمود. در این جستجو، اگرچه او ابتدا نگاهٔ خود را به امپرسیونیسم دوخت امّا پس از آن به گزینش کوبیسم دست زد. با این گزینش بود که گرایشات تازه‌تری از نقاشی مغرب‌زمین به روی او گشوده شد. در تمام این مدّت، و پس از آن، نقاش نوگرای ایرانی در کنار خود همواره حضور سه گرایش دیگر را احساس می‌نمود. نخست میراث عظیم کمال‌الملک؛ یعنی نقاشی کلاسیستی - ناتورالیستی وی و شاگردان و پیروانش بود. دوّم نقاشی سنتی (مینیاتور) که با شکلی نسبتاً تازه تلاش نموده بود تا میدانی برای خود بیابد. و دیگر، نقاشی عامیانه (قهوه خانه‌ای) بود که البته حضور پرزیده‌رنگ‌تری نسبت به دو گرایش دیگر داشت.

تمایلات اکسپرسیونیستی که از حوالی بی‌ینال اوّل تهران (به سال ۱۳۳۷) خود را نشان داد، به عنوان یک گرایش کلی شاید عمیق‌تر در میان نقاشان نوگرای ایرانی - چه در قلمرو نقاشی فیگوراتیو و چه در زمینهٔ نقاشی آبستره که خود تقریباً از همین حوالی آغاز به ظهور کرد - جایگاه

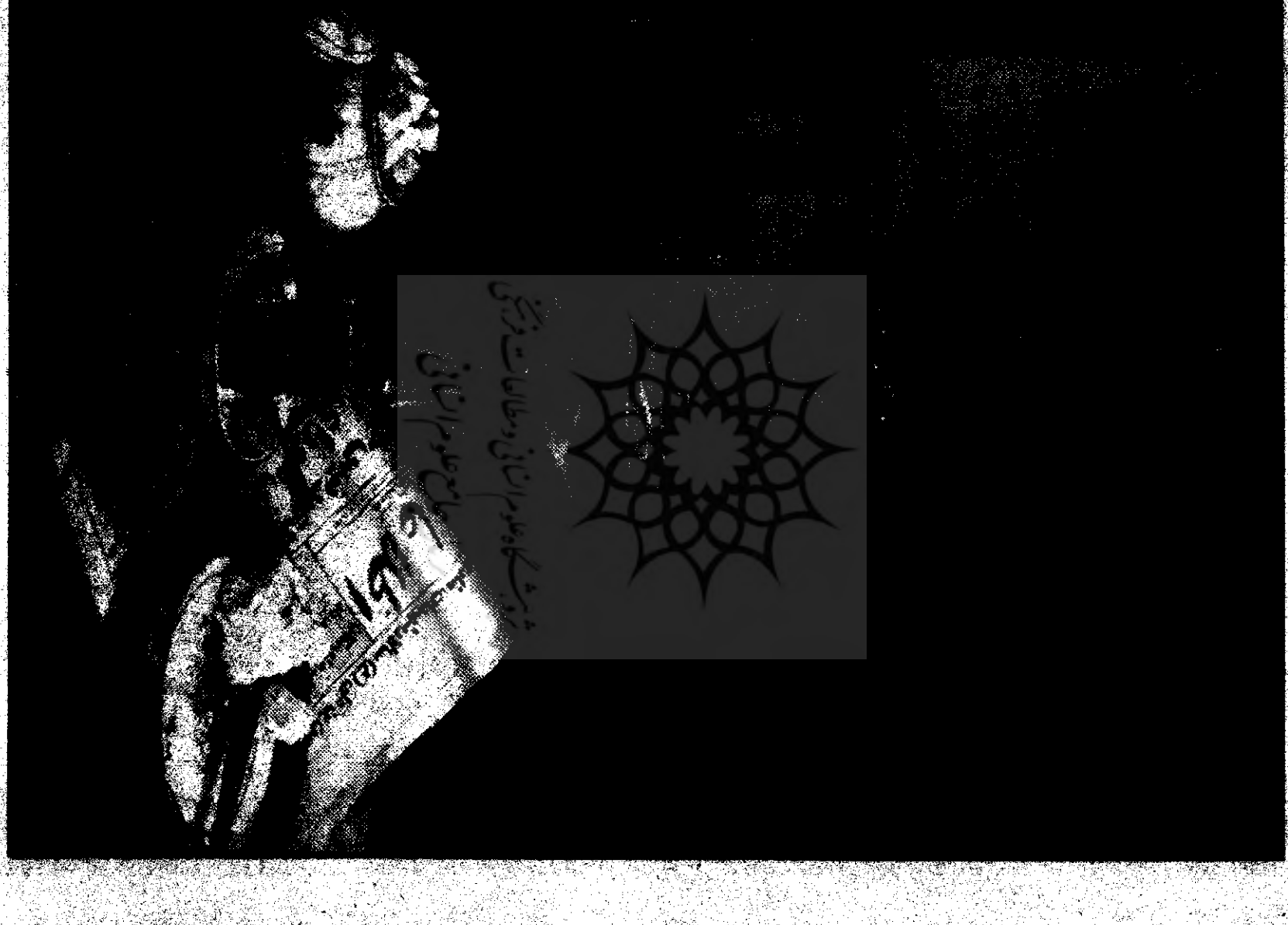
خود را مستحکم نمود؛ چنانچه حتی در گرایشات برخی از نقاشان نوگرای ایرانی که با عنوان نقاشان مستقل از آنان یاد می‌کنند نیز حضور آن، محسوس می‌باشد. سوررئالیسم نیز که با خیال‌پروریِ ایرانی سازگارتر جلوه می‌کند از همان نیمهٔ دههٔ پنجاه خود را در قلمرو هنرهای تجسمی معاصر ایران نشان داد؛ گرایشی که برخلاف پاره‌ای از گرایشات که نزد نقاشان ایرانی، تعریفی محدود و عمری محدودتر داشته‌اند، به نوعی تا به امروز در نقاشی معاصر ایران جریان داشته است. حوالی ظهور سوررئالیسم در قلمرو نقاشی، در اوج تظاهرات گوناگون هنر تجریدی (آبستره) در مغرب زمین، نقاشان نوگرای ایرانی نیز از چنین گرایشهائی برکنار نمانده و به آبستراکسیون به عنوان گرایشی گسترده و فراگیر علاقه نشان دادند. با برگزاری بی‌ینال سوم تهران (۱۳۴۱)، جنبهٔ تازه‌ای در هنر معاصر ایران پدیدار شد؛ کششی که از سالها قبل برای ایرانی کردن نقاشی وجود داشت اکنون به یک گرایش همه‌جانبه به منظور تشکیل «مکتب ایرانی» مبدل گردید که نزدیک به دو دهه ادامه یافت. چنانچه پیروزی انقلاب اسلامی در ۱۳۵۷، به احیاء دوباره و تشدید این کشش، کمک نمود. ضمن آنکه باعث ظهور نقاشی انقلاب گردید.

تمایل برخی از نقاشان معاصر ایران به پرداختن به ظواهر مسائل اجتماعی و نمایش روابط عینی اشیاء و پدیده‌ها باعث بوجود آمدن نوعی رئالیسم در نقاشی معاصر ایران گردید. برخی معتقدند این گرایش‌های شبه ـ رئالیستی که غالباً به ناتورالیسم می‌گراید از عقیدهٔ «هنر در خدمت مردم» سرچشمه می‌گیرد. هدف نقاشان این گرایش، عموماً آفرینش تصویری است که با واقعیت محسوس بیشترین مطابقت ممکن را داشته باشد. ظهور این گرایش در نقاشی معاصر ایران، خصوصاً بهنگامی که جنبهٔ ناتورالیستی آن بیشتر نمود پیدا کند، نشانگر حضور همیشگی جریانی است که از آن بعنوان مکتب کمال‌الملک یاد می‌کنند. این جریان که در بخشی از نقاشی معاصر ایران از ابتدا تا امروز حضور داشته و حرکت آن گاهی خفیف و پنهان و گاهی هویداتر بوده است توسط شاگردان مستقیم و غیرمستقیم کمال‌الملک گسترش یافته است. ظهور آثاری چنین با گرایش رئالیستی ـ ناتورالیستی بارزترین نمونهٔ آثار جریانی بود که جهان‌بینی نقاشی سنتی ایران را درهم ریخته بود.

در آثار سنتی ایران، شیوهٔ ترسیم انسان و طبیعت، هیچگاه طبیعی و واقع‌بینانه نبود بلکه تصاویری بودند استیلیزه، ایدئالیزه و انتزاعی. آنچه نقاش می‌کشید چیزی نبود که در برابر چشم داشت، بلکه آنچه در ذهن خود براساس ایده‌آلها و آرمانهای پذیرفته شدهٔ زمانه و براساس نظمی که عقیده داشت، کائنات و هستی را شکل می‌داد و مجسم می‌نمود. در تصاویری چنین، «زیبارویان همه چشمان بادامی داشتند و لبانی به شکل و اندازهٔ غنچه گل و کمر باریک. گلهای دشت و ستارگان آسمان هرگز برحسب تصادف کنار هم قرار نمی‌گرفتند بلکه با نظم و ترتیب خاصی نقشهای تزئینی قشنگ کنار هم می‌ساختند. البته این اصول و قواعد قالبی تنها نقاشی را شکل نمی‌داد. قواعد مشابهی بر همهٔ هنرهای ایرانی و همهٔ جنبه‌های گوناگون زندگی حاکم بود.[1]» این روش نقاشی و این فرمهای استیلیزه روی هم‌رفته سبک نقاشی سنتی ایرانی را بوجود می‌آوردند. در این سبک از قواعد پرسپکتیو پیروی نمی‌شد، سایه‌روشن در کار نبود، مایهٔ رنگها تغییر نمی‌یافت و از تیره و روشن‌کردن رنگها برای تجسم سه بعدی در یک قسمت معین استفاده نمی‌شد، اندازه اشیاء و آدمها در تصویر، بستگی به فاصلهٔ آنها از دیدگاه نقاش نداشت بلکه بسته به اهمیتی بود که نقاش برای آنها در ذهن خود قائل بود و ارتباطی که به داستان و موضوع نقاشی داشتند. در چنین صورتی ممکن بود مثلاً پیکر پهلوان یا پادشاه کمی بزرگتر از اطرافیان تصویر شود.

در هر حال، در دنیائی که نقاش سنتی ایران خلق می‌کرد اگر به واقعیت حادثه یا واقعه‌ای پرداخته

می‌شد این واقع‌گرایی هرگز از طریق طبیعت‌گرایی و شبیه‌سازی صورت نمی‌گرفت. چنانچه اساساً تا قبل از تأثیر هنر غرب بر هنر ایران، در تاریخ نقاشی سنتی ایرانی میل چندانی به نمایش عینی طبیعت وجود نداشت و اساساً در اواخر قرن نوزدهم میلادی بود که شبیه‌سازی بر نقاشی ایرانی چیره شد. البته قبل از آن و حتی در دوران صفویه برخی چیزهای نو از نقاشی غربی به کار برخی نقاشان ایرانی رسوخ کرده بود. ولی اینها، بقول کریم امامی، بیشتر عنصرهای جدا ازهم و نامربوطی بودند، مثل انواع تازه‌ای از لباس و یا شگردهای فنی جدیدی چون روش استفاده از رنگ و روغن. امّا در هرحال تصور اساسی نقاشان ایرانی از کار خود همچنان دست‌نخورده باقی مانده بود. بدینسان نقاشان دورهٔ زند و قاجار هم‌چون نقاشان عصر صفوی، راه و رسم‌های کهن را تا حدودی ادامه دادند و مردان اساطیری و پهلوانان افسانه‌ای باستان را با آن سیماهای آرام و موقر، در مصاف ابدی با دشمنان دیرین خود در پهنشت بی‌سایه و پراسراری که حد فاصل دنیای اسطوره و دنیای واقع است تصویر کرده و صدها و هزاران اثر بوجود آوردند.[۲] پس از آن کمال‌الملک غفاری با دستی پُر از آنچه از معلمان فرنگی و از کار استادان بزرگ بعد از رنسانس در موزه‌های اروپا آموخته بود از راه رسید و شیوهٔ نوین طبیعت‌سازی را جانشین رسم‌های کهن کرد. نقاشی ذهنی و آرمان‌جو جای خود را به نقاشی عینی و دقیق داد. با همهٔ فوت و فن‌های دورنمایی و سایه‌روشن و جهت تابش نور و بازی رنگها و حجم‌پردازی و غیره. در زمانه‌ای که «عکاسی خود فن نوظهوری بود که مایهٔ اعجاب می‌شد»، مسابقهٔ نقاش با دوربین عکاسی، مخصوصاً در کوچکترین جزئیات، مایهٔ اعجابی مضاعف بود. و بدینسان کمال‌الملک و شاگردان وی، تصوری از کار نقاش در



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اذهان برانگیختند: اینکه «نقاش، عکاسی است قلم‌مو در دست»؛ که تا امروز نیز علیرغم تحولات نسبتاً عمیق در نقاشی معاصر ایران، همچنان در اذهان بسیاری، ثابت و پایدار مانده است. «هر لحظه از زندگی که در تابلوی نقاشان شیوهٔ کمال‌الملک ثبت می‌شد، می‌باید با عالم واقع چنان منطبق می‌گردید که تردیدی در هیچ تماشاگری راه نبرد که این تابلویی که می‌بیند خود واقعیت است، بی‌آنکه اندک کاستی‌ای از آن در چشم نشیند[۳]».

کمال‌الملک در مدرسهٔ خویش که پس از بازگشت از اروپا تأسیس نموده بود، طبیعت‌سازی را به شاگردان خود می‌آموخت با این تصور که هنر یک نقاش، تنها مهارت در ساختن طبیعت و تجسم دقیق ظواهر عینی آنست. کمال‌الملک و ادامه دهندگان راه او، به تحولاتی که با نهضت امپرسیونیسم در مغرب زمین ایجاد شده بود توجه ننمودند. بقول محسن وزیری مقدم، نقاش معاصر، برخلاف میل کمال‌الملک، راه تقلید و کپی کردن از روی آثار نقاشان اروپایی و حتی کارهای خود او در ایران باز شد. شاگردان وی که برخی از آنان پس از تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در ۱۳۱۹ درآنجا به کار تدریس پرداختند همین رویهٔ طبیعت‌سازی را سالیان دراز دنبال نمودند[۴]. چنانچه، در بخشی نقاشی معاصر ایران، این رویهٔ «تقلید طبیعت به موازات امکانات دوربین عکاسی» تا به امروز حضور خود را تحمیل نموده است.

«نقاشی یعنی «تقلید» زیبائی‌های طبیعت[۵]»، شعار شاگردان و پیروان کمال‌الملک بود...و هست. یحیی دولتشاهی (؟-۱۲۷۸) یکی از شاگردان کمال‌الملک می‌گوید: «نقاش باید آنچه را که در طبیعت هست، عیناً به بیننده منتقل نماید[...] نقاش خوب کسی است که قادر به بازآفرینی طبیعت باشد و حال و هوای طبیعت را در آثار خود حفظ کند.[۶]» حسن شیخ (۱۳۶۶-۱۲۸۹ تهران) یکی دیگر از شاگردان کمال‌الملک که مدت ۲۵ سال تا دههٔ پنجاه ریاست هنرستان کمال‌الملک در تهران را بعهده داشت می‌گوید: «نقاشی مدرن مزخرف است [...] نقاشی یعنی غذای چشم، تصویر گل و چهره و غیره که مردم از دیدن آن خوششان بیاید، نه خطهای کج و کوله و رنگ‌های سبز و آبی و شلوغ که مردم در مقابلش بگویند این چیست، و خود نقاش هم نداند و بگوید باید خودتان حس کنید! نقاشی باید خودش معلوم باشد که چیست، مثلاً «منظره» باشد، یا «گل» یا «میوه». اگر این خطهای کج و معوج برای مردم لذت‌بخش بود الان تمام گالری‌ها و موزه‌های دنیا از نقاشی‌های خوب پُر نبود.[۷]» شیخ، روشن می‌سازد که منظور وی از یک «نقاشی خوب» یک اثر کلاسیک می‌باشد. او می‌گوید: «همه کار کلاسیک را دوست دارند [...] حتی پیکاسو که خود از بانیان نقاشی مدرن و کوبیسم است، در پایان زندگیش مدرنیسم را رد کرد و گفت همهٔ کارهایم مزخرف است. هرچه مزخرف‌تر کار کردم بیشتر به من پول دادند و من هم موقع شناس بودم. چیزهایی که من می‌کشیدم نقاشی نیست. نقاشی یعنی کار رامبراند و گویا![۸]» شیخ معتقد است که هنر تنها در آثار هنرمندان عصر کلاسیک نهفته است. بدین منظور بارها از موزه‌های بزرگ دنیا که در آنها آثار کلاسیک نگهداری می‌شوند ـ خصوصاً موزهٔ لوور ـ دیدن نمود: «لوور مرا فریفت، من همچون عاشقی که در پی معشوق روان است، مجنون‌وار، بارها به دیدن موزهٔ لوور شتافتم.[۹]» شیخ مثل بسیاری از شاگردان کمال‌الملک، معتقد بود که روزی فرا خواهد رسید که «نوآوریهای دروغین و پررنگ و ریا» ی هنر مدرن به کنار خواهد رفت و هنرمندان دنیا به دنبال «منطقی‌ترین و اصولی‌ترین هنرهائی» می‌روند که دوران گذشته ـ همچون دوران رنسانس اروپا ـ رواج داشت، چنانچه روزی خواهد رسید که هنرمندان به «اصالت‌ها و رسالت‌های حقیقی و واقعی در نقاشی» یعنی سه بعد نمایی، پرسپکتیو، سایه‌روشن‌ها و عمق‌نمایی‌ها و خلاصه به طبیعت خصوصاً به آن صورت که در مکتب کلاسیسم مرسوم بوده توجه خواهند نمود[۱۰]. در ادامهٔ همین اعتقاد و اندیشه بود که وی در سال ۱۳۵۳ در مصاحبهٔ خود چنین اعلام نمود: «نباید اجازه داد که در گالری‌ها کار مدرن بگذارند[...] اصلاً باید این نقاش‌های مدرنیست را نصیحت کرد![۱۱]».

اسماعیل آشتیانی (۱۳۴۹-۱۲۷۱) یکی از شاگردان کمال‌الملک بود که تا پایان عمر، همچنان به اصول طبیعت‌سازی استاد خویش وفادار ماند. وی

«هر لحظه از زندگی که در تابلوی نقاشان شیوهٔ کمال‌الملک ثبت می‌شد، می‌باید با عالم واقع چنان منطبق می‌گردید که تردیدی در هیچ تماشاگری راه نبرد که این تابلویی که می‌بیند خود واقعیت است.»

مدت ۲۵ سال از عمر خود را با کمال‌الملک گذراند. اگرچه آشتیانی بارها به اروپا سفر نمود و از موزه‌های بزرگ جهان دیدار داشت اما این دیدارها باعث ایجاد تغییر در نگاه و شیوهٔ او در نقاشی نشد، بلکه او بیش از پیش در تحکیم هرچه بیشتر نقاشی رئالیستی ـ ناتورالیستی در ایران کوشید و در مدت نزدیک به چهل سال تدریس خود در هنرستان عالی هنر به ترویج هرچه بیشتر این گرایش پرداخت[۱۲]. مقایسهٔ دو کار از وی یکی متعلق به سال ۱۳۰۸ و دیگری ۱۳۴۴ نشان می‌دهد که تفاوت چشمگیری ـ جز ظرافت قلم و دقت بیشتر در جزئیات، در اثر دوم ـ میان آنها وجود ندارد و در مجموع آنچه خود را نشان می‌دهد پافشاری او بر اصول کلاسیسم و ناتورالیسم می‌باشد. آشتیانی برخلاف نقاشان نسل قبل خود، خود را درگیر با سوژه‌های تزئینی، اشرافی و درباری نکرد و در آثارش به مردم عادی کوچه و بازار توجه نمود و حالات و زندگی آنها را مضمون اصلی کارهایش قرار داد.

بسط و گسترش گرایشات ناتورالیستی ـ کلاسیستی در قلمرو نقاشی معاصر ایران تا حدود زیادی مرهون علی‌محمد حیدریان (۱۲۶۹ تهران ـ ۱۲۷۵ اصفهان) می‌باشد. وی نیز یکی از شاگردان کمال‌الملک ـ و به تعبیری بزرگترین شاگرد وی ـ محسوب می‌شود. برخی او را اساساً از پایه‌های اصلی طبیعت‌گرائی در نقاشی معاصر ایران قلمداد می‌کنند. حیدریان در مواجه با طبیعت و طبیعت بی‌جان، با دقت بسیار به ثبت اجزاء و زیبائی‌های ظاهری اشیاء و عناصر می‌پرداخت چنانچه این دقت در نمایش سوژه از ویژگی‌های کار وی محسوب می‌شود. با این همه، هرچند که حیدریان به کلاسیسم و ناتورالیسم، عشق می‌ورزید اما در برخی از آثارش رد پای تمایلات خفیف شبه امپرسیونیستی را می‌توان دید[۱۳].

حیدریان پس از اتمام تحصیلات متوسطه در «الیانس»، از فرانسه به ایران بازگشت و به مدرسهٔ کمال‌الملک وارد شد[۱۴]. او هنوز شاگرد کمال‌الملک بود که خیلی زود از طرف وی بعنوان معلم رنگ‌وروغن در همان مدرسه برگزیده شد که تا زمان تعطیلی آن مدرسه، در آنجا فعال بود. حیدریان به همراه ابوالحسن صدیقی و محسن مقدم از نخستین اساتید دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود که تقریباً از ابتدای تأسیس دانشکدهٔ مذکور تا ۱۳۴۵ که بازنشسته شد، سرپرستی رشته نقاشی و معاونت دانشکده را نیز بعهده داشت. این موقعیت شغلی نیز می‌توانست تأثیرات وی را بر سیستم آموزش نقاشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا مبنی بر گرایش بیشتر به سمت نقاشی ناتورالیسم ـ و یا حداقل حفظ آن ـ به همراه داشته باشد. مرتضی ممیز معتقد است که حدود ۷۵۰ تن از فارغ‌التحصیلان رشتهٔ نقاشی «که جمعی از ایشان هنرمندان بنام و اساتید مشهور نقاشی معاصر ایران هستند» از شاگردان وی محسوب می‌شوند. وی همچنین معتقد است که تأثیر حیدریان بر نقاشی معاصر ایران، علیرغم گوناگونی بی‌شمار شیوهٔ کار شاگردانش، بخوبی ملموس و مشخص است[۱۵].

اگرچه در برخی از آثار حیدریان، تمایلات خفیف امپرسیونیستی دیده می‌شود و نشان می‌دهد که گاهی وی تمایل داشته که قلم خود را از قیدوبند شیوهٔ کلاسیک ـ ناتورالیستی رها سازد اما او نیز مانند بسیاری از شاگردان کمال‌الملک، به سبک و روش استاد خود وفادار ماند و از محدودهٔ گرایشات وی چندان فراتر نرفت. آثار حیدریان بیشتر مناظر گوناگون حوالی تهران و گاه مناظر شمال ایران است.

وی همچنین تابلوهائی دارد با موضوع طبیعت بیجان که «موضوع» آنها کاملاً آشنا و ملموس فرهنگ زندگی ایرانی می‌باشد، همچنین پرتره‌هائی از دوستان و خانوادهٔ ایشان و نیز چند پرترهٔ سفارشی دیگر. حیدریان از کارهای نقاشان اروپائی مورد علاقه و ستایش خود همچون رافائل، رامبراند، تی‌سین، ورونز، ولاسکز، (میله)، روبنس و از متأخرین از کارهای کورو و رنوار کپی برداریهائی کرده است.

حیدریان، در مصاحبه‌ای در اواخر عمر خود، از اینکه نقاشی در جامعهٔ معاصر ایران با اقبال و استقبال عمومی مواجهه نشده و جایگاه چندانی پیدا نکرده اظهار گلایه نمود و اظهار کرد از آنجا که اساس نقاشی معاصر ایران از جای دیگری آمده نتایج چندانی نداد: «[...] این مثل اینست که شما درخت خرما را به سیبری ببرید. این را می‌شود به نوعی نگهش داشت، ولی خرمای خوزستان نمی‌شود، خرما نمی‌دهد. آب و هوایش مال آنجا نیست. نقاشی ما همینطور بود. ما دوجور نقاشی داشتیم: یکی نقاشی سنتی (مینیاتور) خودمان، و دیگری که از اروپا به اینجا آمد. یعنی درست مثل همان گیاهی که از جایی به آب‌وهوای دیگر بیاوریم. این هم در این آب‌وهوا نتوانست عمل بیاید. آن مایه را نداشت که بتواند نقاشی را آن طوری که در اروپا جزء زندگی است، اینجا به جامعه بقبولاند.[۱۶]»

جعفر پنگر (متولد ۱۲۸۹ـ تبریز) نیز یکی دیگر از هنرمندانی است که به نوعی ناتورالیسم گرایش پیدا نمود و در گسترش آن نیز کوشید. پنگر پس از گذراندن تحصیلات ابتدائی، مدت سه سال در هنرستان صنایع مستظرفهٔ آذربایجان به فراگیری طراحی و نقاشی مشغول گردید و در سال ۱۳۱۲ به تهران عزیمت نموده و در مدت ۶ سال در هنرستان کمال‌الملک در بخش «هنرهای جدیده» به تحصیل پرداخت، جائی که بیشتر استادان وی از شاگردان و ادامه دهندگان کمال‌الملک بودند[۱۷]. در همین اوان، مدت دو سال را نیز نزد یک نقاش آلمانی بنام «آلبرت هونمان» بطور خصوصی تعلیم دید و قریب دو سال را هم در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بصورت مستمع آزاد به تمرین و مطالعه پرداخت[۱۸].

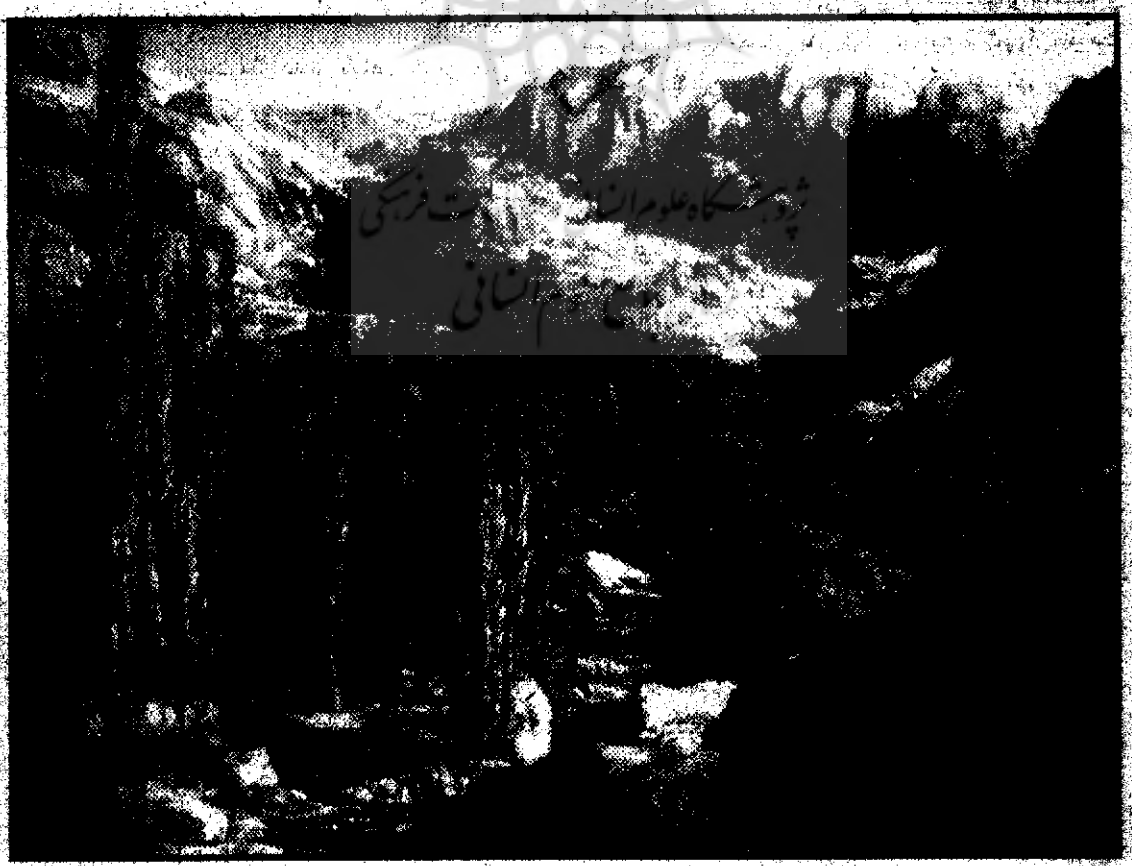
جعفر پنگر، همچون برادرش علی‌اصغر پنگر، ابتدا به سبک کلاسیسم و سپس ناتورالیسم روی آورد، اگرچه بعدها گرایشات سورئالیستی نیز در آثارش دیده شد. ثبت دقیق طبیعت با تمام ظرایف و سایه روشن کاری‌هایش از خصوصیات کارهای اولیهٔ پنگر است. غالب آثار وی، بیان کنندهٔ فقر و تهیدستی و نمایش حالات کارگران و روستائیان ایرانی است؛ اگرچه بعدها از حوالی دههٔ چهل به موضوعات مذهبی نیز پرداخت. او، همچون تمام نقاشان دیگر این گرایش، به نقاشی از طبیعت بیجان و منظره‌سازی نیز پرداخت، پس از چندی، وی از مکانهای بسته و سرپوشیده به فضای باز شتافت و به نقاشی از طبیعت زنده و مناظر پرطراوت روستایی اطراف تهران روی آورد. پنگر، چنانچه خود گفته بود، پس از تجربه‌اندوزی‌ها و تعمق در هنر مغرب‌زمین به هنرهای سنتی ایران روی آورده و تلاش نمود به استفاده از موتیف‌های ایرانی همچون نقش قالی و کاشی و استفاده از عنصر خط و خوشنویسی ایرانی در آثارش روی آورد و از این رهگذر کوشید تا تلفیقی از شیوهٔ ناتورالیسم غربی مبتنی بر بازسازی ظواهر طبیعت محسوس از یکسو و نقاشی دوبعدی و تزئینات ایرانی از سوی دیگر بدست آورد. ظاهراً دوستی او با حسین بهزاد، مینیاتوریست معاصر، و

«نقاش باید آنچه را که در طبیعت هست،
عیناً به بیننده منتقل نماید[...]
نقاش خوب کسی است که قادر به بازآفرینی طبیعت باشد
و حال و هوای طبیعت را در آثار خود حفظ کند.»

مباحثاتی که با وی در همین رابطه داشته، در این گرایش به عناصر سنتی بی‌تأثیر نبوده است[۱۹]. پنگر اگرچه در آثار متأخرش، بیش از پیش از خط و نقوش هندسی و تزئینی ایرانی بهره می‌گیرد اما آنچه هنوز هم در آثارش نقش نخست را دارد همان نمایش عناصر بصورت سه بعد نمایی، و بعبارت دیگر، وفاداری به نمایش ظواهر اشیاء و اجسام پیکره‌هاست که یقیناً باتوجه به جهان‌بینی متضاد آن با نقوش تزئینی ایرانی سرآشتی ندارند و بنابراین، ادعای وی مبنی بر تلفیق نقاشی ناتورالیسم غربی و هنرهای سنتی ایرانی چندان درست بنظر نمی‌آید. جعفر پنگر از جمله نقاشانی است که هنر مغرب‌زمین خصوصاً مدرنیسم را رد کرده و «پیروی کردن از هنر غرب» را «دلیل بی‌هنری و سابطوجی» می‌داند امّا بقول یک نویسندهٔ ایرانی، آنچه خود وی در آثارش ارائه می‌دهد چیزی نیست جز رجوع به هنر سه بُعد نمایی و تجسم طبیعی پیکرها، اشیاء و اجسام که از هنر عصر رنسانس غرب وام گرفته شده: اگرچه در برخی از آثارش، خصوصاً مناظر روستایی‌اش، همچون امپرسیونیست‌ها به دامنهٔ طبیعت شتافته است[۲۰].

اگرچه کسانی چون ابوالحسن صدیقی، نعمت‌الله معیّری، محسن مقدم، رفیع حالتی، اسکندر مستغنی، مصطفی نجمی و خانم شوکت‌الملوک شقاقی به سبک و سیاق کمال‌الملک، وفادار بودند اما با این حال در میان کلاسیک‌گرایان و ناتورالیست‌های پیرو کمال‌الملک، گرایشات خفیف شبه امپرسیونیستی و یا گرایشات شخصی‌تر که در آن سعی می‌شد تا حدودی از اصول و قواعد کلاسیک رها شوند دیده می‌شود.

حسنعلی وزیری (۱۳۳۱ـ متولد:؟)، اولین شاگرد



«لوور مرا فریفت،
من همچون عاشقی که در پی معشوق روان است،
مجنون‌وار، بارها به دیدن موزهٔ لوور شتافتم.»

کمال‌الملک بود که پس از سفر به اروپا ـ علیرغم نظر استادش ـ اولین نشانه‌های امپرسیونیستی را با بکارگیری آزادتر رنگها در کارهای کلاسیک و رئالیستی خویش نشان داد. مرگ زودرس او در ۱۳۳۱ تلاش وی را ناتمام گذاشت[۲۱]. علی رخساز (متولد ۱۲۸۵ـتهران) نیز از جمله شاگردان کمال‌الملک بود که پس از بیست سال کار به روش کلاسیسم و ناتورالیسم در دورهٔ اول زندگی هنری‌اش، با روی آوردن به نوعی اکسپرسیونیسم، در دورهٔ سوم فعالیت هایش، به تصویرکردن شاهنامهٔ فردوسی روی آورد که این تلاش ۲۰ سال بطول کشید و او در این مدت، ۳۷ تابلو در ابعاد تقریبی ۲×۳ متر خلق نمود. رخساز، در دورهٔ دوم زندگی‌اش، از تکنیک نقاشی با رنگ‌وروغن به سمت آفرینش آثار سنگی روی آورد و با تراش و قراردادن سنگ‌ریزه‌های رنگی در کنار هم به تصویرسازی پرداخت.[۲۲] وی در مورد چگونگی روی‌آوردن به استفاده از سنگ برای خلق آثارش چنین می‌گوید: «می‌خواستم از مناظر اطراف شمیرانات تابلوئی بسازم. با سه‌پایه و جعبهٔ رنگ مدتی راه رفتم. فصل بهار بود [...] نشستم کنار رودخانه تا نفسی تازه کنم. لحظاتی بعد، نور خورشید که تازه از پشت کوه سرک می‌کشید افتاد در آب رودخانه، درست مثل بارانی از طلا [...] مدتی بی‌اختیار آب را نگاه کردم و ته رودخانه را که پر از سنگ‌ریزه‌های رنگارنگ بود، سبز و سفید و سرخ و سیاه. هزار رنگ و نقش. یکدفعه احساس عجیبی به من دست داد. پیش خودم گفتم چه تابلو زیبا و رنگارنگی! چه نقش‌های خیال‌انگیزی! انگار که کسی کف رودخانه را نقاشی باحوصله آمده بود نقاشی کرده بود[...] بی‌اختیار دست در آب سرد رودخانه فرو بردم و مشتی سنگ‌ریزه برداشتم [...] رنگهای خیس و شفاف سنگ‌ریزه‌ها با من حرف می‌زدند».[۲۳]

بدینسان، رخساز با تلاش شبانه‌روزی، هزاران قطعه سنگ را قطعه‌قطعه کرده و آنها را آنقدر تراش داده که قطر هرکدام دومیلی‌متر شده و با کنارهم قرار گرفتن آنها، هر چند سال یکبار موفق به ساختن یک تابلو ـ چنانچه خود می‌گوید: «تابلوسنگ» ـ می‌شود. هنرمندان دیگری همچون علی‌اکبر صنعتی نیز تحت تأثیر رخساز به خلق آثاری از سنگ [تابلو سنگ] روی آوردند[۲۴] صنعتی از نقاشان و مجسمه‌سازان فعّال ایرانی بود که در طول زندگی خویش، بیش از هزار تابلو و ۴۰۰ مجسمه خلق کرد و چنانچه خود گفته بود «با خلق هر اثر یک بار متولد شده بود». صنعتی بنیانگزار نخستین موزهٔ آثار هنری معاصر ایران می‌باشد. این موزه در سال ۱۹۴۶ در میدان توپخانه (امام) تأسیس شده است[۲۵]. نقش صنعتی در ادامه حیات گرایش رئالیسم ـ ناتورالیسم در نقاشی معاصر ایران نیز مؤثر بوده است. رضا شهابی (۱۳۵۸ـ۱۲۸۰ تهران) نیز از جمله نقاشان معاصر ایرانی است که همچون بسیاری از شاگردان کمال‌الملک به نمایش عناصر و اشکال طبیعی عشق می‌ورزید اگرچه در اواخر عمر با بکارگیری آزادانه‌تر خط و رنگ، تلاش نمود تا حدودی بسمت امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم متمایل شده و از قیدوبند «ناتورالیسم کمال‌الملکی» رها شود[۲۶]. این آزادی نسبی را در ضربات ملموس قلم‌مو و لایه‌های نسبتاً قوی و ضخیم رنگ در برخی از آثار متأخر دیگر شاگردان کمال‌الملک از جمله علی‌اکبر نجم‌آبادی، علی‌اکبر یاسمی، صدرالدین شایسته، محمود اولیاء و محسن سهیلی می‌توان دید. آثار محمود اولیاء را «ساده و صریح و با احساس» قلمداد می‌کنند و بدلیل راحتی حرکت قلم‌مو در کارهایش او را از پیشروان تمایلات امپرسیونیستی در میان نقاشان معاصر ایرانی می‌دانند[۲۷] محسن سهیلی خود از کسانی است که سعی نمود تا قلم‌موی خود را از قیدوبند کلاسیسم ـ ناتورالیسم تا حدودی برهاند، معتقد است که از میان

نخستین شاگردان کمال‌الملک، آثار حسنعلی وزیری پیش از دیگران متأثر از نگاه امپرسیونیست‌ها به طبیعت بوده است. او، اینرا متأثر از سفارشات کمال‌الملک می‌داند: «روزی استاد کمال‌الملک در حین تعلیم به من گفت: پسرم من نمی‌خواهم شما اشتباهاتی را که من خود محکوم به انجام آنها بودم، تکرار کنید. و مقصودش از آن اشتباهات، ضبط دقیق و بی‌چون و چرای مناظر طبیعت، همچون عکاسی بود که در آن از روح هنرمند اثری نیست. سپس استاد افزود: هرچه می‌توانید با قلم‌موهای درشت کار کنید و فراموش نکنید که تکه رنگهای درشت و شفاف را کنار هم بگذارید. بنابراین نه تنها استاد حسنعلی وزیری و من از چنین سفارش و کاری پیروی کردیم بلکه استاد محمود‌اولیاء و دیگران نیز از چنین دیدگاهی استفاده نمودند[۲۸]» البته علیرغم آنچه سهیلی بیان می‌کند و معتقد است که بیش از هر سبک دیگری تمایلات امپرسیونیستی داشته است امّا شاید در مورد کارهای وی سخن دیگر خودش بیشتر صادق باشد که می‌گوید: «همیشه به کلاسیسم، رومانتیسم، ناتورالیسم و رئالیسم تمایل داشته‌ام[۲۹].»

یکی دیگر از هنرمندانی که در حیطهٔ نقاشی طبیعت گرایانه در نقاشی معاصر ایران ظهور کرد علی‌اصغر پستگر بود. چنانچه خود می‌گوید ابتدا از مکتب کلاسیسم آغاز کرده و سپس «جهت پیشرفت کار خود» به ناتورالیسم و رئالیسم گرایش یافت و در جستجوهای بعد، تا حدودی به جانب دیدگاههای امپرسیونیستی، اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی تمایل یافت.[۳۰] موضوع غالب آثار وی مناظر و زندگی روزمرهٔ مردم فقیر و روستائیان می‌باشد که در برخی از آنها ضربات آزاد قلم‌مو و رنگگذاری با تکه‌های درشت و نسبتاً درخشان محسوس است. از میان نقاشان دیگری که از کلاسیسم ـ ناتورالیسم ـ رئالیسم، به صورت خفیف به جانب امپرسیونیسم گرایش یافتند می‌توان به حسن ارژنگ (متولد ۱۳۰۰ـ مشهد)، عبدالله عامری (۱۳۰۰ـ تهران) خانم سکینه چرتابی (متولد ۱۳۰۴ـ تهران)، هوشنگ پیمان (متولد ۱۳۱۴ـ تهران) و علی مؤمنی (متولد ۱۳۳۰ـ تبریز) اشاره نمود.

اینها که غالباً اساتید هنرستانهای هنری تهران بوده‌اند موفق شدند، حتی در سالهائی که در برابر هجوم گرایشات گوناگون و متنوع نقاشی مدرن در ایران شیوهٔ نقاشی آنها کاملاً رنگ باخته و فراموش شده بنظر می‌رسید، گرایشات خود را از طریق این مراکز و بعضاً کلاسهای خصوصی حفظ کنند.

موضوع آثار نقاشان طبیعت گرا و طبیعت پرداز معاصر ایران، عموماً شامل طبیعت بیجان (میوه، چراغ، چاقو، میز، گلدان و...)، مناظر روستایی و زندگی شهری (قهوه‌خانه‌ها، دستفروشان، کارگران و...) بوده و چنانچه پیشتر اشاره شد هدف تمامی اینها آفرینش تصاویری است که با واقعیت و با طبیعت محسوس و ملموس، بیشترین مطابقت را داشته باشد. طبیعی است که تقریباً تمامی این نقاشان، هرگز به تحولات نوین و مدرن در قلمرو نقاشی توجه جدی ننمودند. چنین به نظر می‌رسد که نقاشی مدرن برای آنها قابل پذیرش و حتی درک نبود. اشاره‌ای دوباره به سخن شیخ که گفته بود «نقاشی مدرن منحرف است» شاهدی بر این مدعاست؛ آنچه علی‌اشرف والی (متولد ۱۹۱۰ـ کرج) نیز در این مورد می‌گوید تایید آن می‌باشد. والی یکی دیگر از هنرمندانی است که جریان طبیعت گرایانه و طبیعت پرداز را در نقاشی معاصر ایران زنده نگاه داشت. اگرچه وی شاگرد مستقیم کمال‌الملک نبود امّا از طریق علیمحمد حیدریان،

«ما دوجور نقاشی داشتیم: یکی نقاشی سنتی (مینیاتور) خودمان، و دیگری که از اروپا به اینجا آمد. یعنی درست مثل همان گیاهی که از جایی به آب‌وهوای دیگر بیاوریم. این هم در این آب‌وهوا نتوانست عمل بیاید. آن مایه را نداشت که بتواند نقاشی را آن طوری که در اروپا جزء زندگی است، اینجا به جامعه بقبولاند.»

ابوالحسن صدیقی و آشتیانی، نقاشی به شیوهٔ کلاسیک را فراگرفت[۳۱]. والی نیز همچون بسیاری از نقاشان رئالیست ـ ناتورالیست ایرانی از شیفتگان هنر کلاسیک بوده، آثار نقاشانی چون ولاسکز، دلاکروا، ورونز، رامبراند، روبنس و ... را بشدت ستوده و هنر مدرن را رد می‌کند: «میان غول صنعت عکاسی و استحکام ابدی سبک کلاسیک ـ نقاشی کمال یافته و برومند و تناور که بعد از دورهٔ رنسانس در غرب به ظهور رسید ـ موجود ضعیفی بنام هنر مدرن متولد گردید که چهرهٔ بسیار کریهی دارد[...] اگر کسانی بخواهند فداکاری نمایند و آنرا به اصالت‌ها و رسالت‌های نقاشی‌های پیشین اروپا برگردانند، می‌بایست پانصدسال زحمت بکشند[۳۲].»

اگر قصد و غرض نقاشانی که عموماً از آنها با عنوان «پیروان کمال‌الملک» یاد می‌شود تصویر کردن دقیق گوشه‌ای از طبیعت بود و بعضاً نیز ناتورالیسم خود را رئالیسم نیز قلمداد می‌کردند برخی از نقاشان نوگرای ایرانی که به طبیعت توجه نموده و آنرا دستمایهٔ اصلی کار خود قرار دادند تلاش کردند تا در برخورد با طبیعت یا صحنه‌های روزمرهٔ زندگی، مفهوم تازه‌ای از آنها ارائه دهند و به واقعیت آنها دست یابند. به همین خاطر، حاصل کار اینها پرده‌ای ناتورالیستی نیست. از نخستین نمونه‌های این نقاشان، باید از محمود جواهری‌پور نام برد. وی که از نخستین دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران پس از تشکیل آن می‌باشد کوشید تا با کشف روابط تازهٔ فرمها، سایه‌روشن و رنگها و اهمیت‌دادن به خط، چهرهٔ نوینی از ناتورالیسم ارائه دهد. نمونه‌های پیشروتر این جریان، بهمن بروجنی (متولد ۱۳۲۱ـ بروجن) و هوشنگ سیحون می‌باشند. بروجنی یکی از نقاشان مدرنیست ایرانی است که طبیعت و انسان دستمایهٔ اصلی کار او هستند[۳۳]. مشغلهٔ ذهنی او بیشتر کشف رابطهٔ متقابل انسان و طبیعت است. او حتی هنگامی که به مناظر شهری توجه می‌کند سعی دارد تا آن رابطهٔ پنهانی انسان با فضایی که او را دربرگرفته را در روابط تازهٔ فرمها و رنگها دریابد. کارهای بروجنی غالباً میان طبیعت و آبستراکسیون از یکسو، و رئالیسم و سوررئالیسم از سوی دیگر در نوسان است. در دوره‌ای از زندگی هنری‌اش، دستمایهٔ اصلی او، طبیعت ساده شدهٔ اطراف بروجن، قریهٔ زادگاهش در قلب کوههای بختیاری، بود[۳۴].

هوشنگ سیحون نیز از جمله معماران و طراحان معاصر ایرانی است که طبیعت ایران را دستمایهٔ اصلی کار خود قرار داد. موضوع اصلی کارهای او، که شاید بیشتر یادداشت‌های تند و سریع معماری باشند، معماری‌های سنتی مناطق گوناگون ایران می‌باشند. از آنجا که وی معمار نیز می‌باشد در ترکیب‌های خود به دخل و تصرفات ظریف و ساده‌ای دست زده که کمپوزسیون‌های وی را گاه تا حد یک نقاشی آبستره پیش می‌برند. در آثار خطی وی، نه کپی و تقلید عکس گونهٔ یک نقاشی ناتورالیست بلکه تفسیر شخصی یک طراح از طبیعت ایران دیده می‌شود.

در میان سالهای دهه‌های ۲۰ تا ۵۰ـ تقریباً نزدیک به ۳۰ سال ـ در مقابل میل نقاشان نوگرا و جوان ایرانی به سمت گرایشات نوین و مدرن نقاشی غرب، گرایش «کلاسیسم ـ ناتورالیسم ـ رئالیسم کمال‌الملکی» فرصت و رخصت بروز جدی پیدا نکرد. پس از انقلاب، در سالهای نخست و مخالفت ضمنی‌ای که در شعارهای آن نسبت با توجه به عقب نشینی «مدرنیسم» و عدم ارتباط آن با فرهنگ و جامعهٔ ایرانی، گرایش ناتورالیستی فرصت ظهور دوباره پیدا

«روزی استاد کمال‌الملک در حین تعلیم به من گفت: پسرم من نمی‌خواهم شما اشتباهاتی را که من خود محکوم به انجام آنها بودم، تکرار کنید.»

نمود و حتی موجب کشش برخی از جوانان به آن سمت گردید. موضوع آثار این گروه از نقاشان نیز عموماً شامل طبیعت (زندگی و مناظر اطراف شهرها، روستاها و...) و طبیعت بیجان (اشیاء ساده و دم‌دستی مانند چراغ، میز، گل، گلدان و...) می‌باشد. در این میان، اگر برخی از آنها سعی می‌کنند که تا حدودی حضور خود را بعنوان نقاش، بصورت قابل لمس‌تری از طریق دخل و تصرف در سایه روشن‌ها، رنگها، فرمها، خطها و ضربات قلم‌مو نشان دهند تلاش کسانی همچون یوسف نوه‌سی در این است که تصویر آنها چیزی از یک عکس واقعی کم نداشته باشد. مقایسه مثلاً کارهای مهدی علیزاده متعلق به اوایل دهه ۱۳۶۹ با «صفاگیر بغدادی» کار کمال‌الملک متعلق به سال ۱۳۷۱، کار «بدون عنوان» مهیار سیکبار متعلق به ۱۳۷۰ یا «درکه» کار بهزاد صادقی متعلق به سال ۱۳۶۹ با تابلوی «قهوه‌خانهٔ امیرآباد» کار جعفر پسندکر متعلق به سال ۱۳۲۰، و کارهای رحیم یوسف‌نوه‌سی در دههٔ هفتاد با کار بدون عنوان کمال‌الملک در سال ۱۲۶۴ نشان می‌دهد که از یکسو گرایش «ناتورالیستی کمال‌الملک» که در آن، نقاش وظیفهٔ خود را ضبط ظواهر طبیعت می‌داند هنوز هم همچنان گرایشی است که برخی از نقاشان ایران را بسوی خود می‌کشد و از سوی دیگر، تغییر و تحولات این دیدگاه در نزد نقاشان ایرانی در طول حدود یک قرن، بسیار اندک بوده و تحولی اساسی نه در دیدگاه و نه در روش و تکنیک اجرا بچشم نمی‌خورد. این شاید از آنجا ناشی می‌شود که هنوز تودهٔ مردم ایران، «تصویر»ی که نشانه‌های بیشتر و بارزتری از واقعیت ملموس و طبیعت محسوس با خود داشته باشد را بهتر درک کرده و می‌پذیرند. و شاید باز هم به همین خاطر است که مثلاً آثار طبیعت گرایانهٔ محمدعلی ترقی‌جاه مورد پذیرش عامهٔ مردم قرار گرفت. ترقی‌جاه یکی از نقاشان فعال است که در دوره‌ای از زندگی هنری‌اش به شیوهٔ رئالیستی ـ ناتورالیستی روی آورد. وی در همین دوره ابتدا به طبیعت بیجان توجه نمود و سپس در اوایل دههٔ شصت به تصویر نمودن زندگی روزمرهٔ کشاورزان، کارگران و طبقات تهی‌دست جامعه پرداخت و چنانچه خود می‌گوید برای نخستین بار، انسان در کارهایش حضور یافت[۴۵]. در این دوره بود که تنها در مدت ۵ سال، وی متجاوز از صد تابلو کشید. آثار این دورهٔ ترقی‌جاه بطور بسیار گسترده بصورت کارت‌پستال و پوستر در دسترس مردم قرار گرفت. در دوره‌های

بعدی، ترقی جاه مسیر تازه‌ای را در پیش گرفت.

جریان طبیعت گرایی در قلمرو نقاشی معاصر ایران، ابتدا از نوعی کلاسیسم آغاز شد که در طی تقریباً صدسال، تغییر و تحولی خفیف یافت. با تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۱۹ و جریاناتی که در پی آن در جامعهٔ هنری ایران ظهور کرد (از جمله گرایش نقاشان جوان و نوگرای ایرانی به جریانات نقاشی مدرن غرب)، از «مقبولیت» جریان طبیعت گرایی در نزد نقاشان ایرانی کاسته شد. امّا اینکه در این مدت نزد عامهٔ مردم هم از «محبوبیت» این نوع نقاشی چیزی کم شده باشد برای بسیاری، تردید وجود دارد و ظهور دوبارهٔ آن در دههٔ هشتاد به این تردید دامن می‌زند. در هرحال این گرایش در نقاشی معاصر ایران در دههٔ ۳۰ و سپس در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ که نقاشی شبه مدرن در ایران گسترش یافته بود، جریانی بود فراموش شده که گرایش به آن نشانهٔ شناخت محدود از هنر نقاشی محسوب می‌شد و غالباً هم با تجارت همراه بوده و هست.(۳۶)

۱ـ امامی، کریم. مقدمهٔ دفترچهٔ هنر معاصر ایران. انجمن ایران و آمریکا. ۱۳۵۴. تهران. صفحهٔ ۵ـ۱

۲ـ همان.

۳ـ ـــــ. "نمایش زندگی در چهارچوب قاب". تماشا. شمارهٔ ۸۳. مهر ۱۳۵۱. صفحهٔ ۱۰۰

۴ـ وزیری‌مقدم، محسن. "بررسی هنر نقاشی ایران در گذشته، حال و آینده". تلاش. شماره ۱. مرداد ۱۳۴۵. صفحهٔ ۲۴ـ۲۱

۵ـ ـــــ. "نقاشی یعنی «تقلید» زیبائی‌های طبیعت". رودکی. شمارهٔ ۳۸ و ۳۷. آبان و آذر ۱۳۵۳. صفحه ۳۴ـ۳۳

۶ـ کاشفی، جلال‌الدین. "بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی". فصل‌نامه‌هنر. شمارهٔ ۱۲. پائیز ۱۳۶۵. صفحهٔ ۱۱۵ـ۶۶

۷ـ نقاشی یعنی «تقلید» زیبائی‌های طبیعت ...

۸ـ همان.

۹ـ کاشفی، جلال‌الدین. بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی ...

۱۰ـ همان.

۱۱ـ نقاشی یعنی «تقلید» زیبائی‌های طبیعت ...

۱۲ـ کاشفی، جلال‌الدین. بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی ...

۱۳ـ بروشور نمایشگاه علیمحمد حیدریان. موزه هنرهای معاصر ـ تهران. آبان ۱۳۶۹

۱۴ـ همان.

۱۵ـ ـــــ. "استاد علیمحمد حیدریان: "نقاشی فوق عرفان است". کیهان فرهنگی. سال دوم. شماره ۱۱. بهمن ۱۳۶۴. صفحات ۱۰ـ۳

۱۶ـ منیر، مرتضی. "علیمحمد حیدریان". آینده. سال شانزدهم. شماره ۸ـ۵. مرداد و آبان ۱۳۶۹. صفحات ۱۰۱ و ۱۰۰

۱۷ـ نقش. (ویژه‌نامهٔ خبری دومین بی‌نیال نقاشی ایران). شمارهٔ ۵. زمستان ۱۳۷۴. صفحات ۳و۲

۱۸ـ کاشفی، جلال‌الدین. "تلفیق عناصر همگن در کالبد شکل و رنگ". فصل‌نامه‌هنر. شمارهٔ ۱۵. بهار ۱۳۶۷. صفحات ۱۲۹ـ۴۶

۱۹ـ همان.

۲۰ـ کاشفی، جلال‌الدین. بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی...

۲۱ـ همان.

۲۲ـ همان.

۲۳ـ "نقاش پیر شاهنامه". فصل‌نامه‌هنر. شماره ۱۳. زمستان ۱۳۶۵ـ بهار ۱۳۶۶. صفحات ۱۷۳ـ۱۲۸

۲۴ـ ـــــ. "استاد علی‌اکبر صنعتی، هنرآفرین هنرهای تجسمی". کیهان فرهنگی. سال پنجم. شمارهٔ ۳. خرداد ۱۳۶۷. صفحه ۶ـ۱

۲۵ـ مهجور، کیوان و افشار، نسرین. چهره‌هایی از پیشروان هنر و ادبیات معاصر ایران. فرهنگسرای نیاوران. تهران. ۱۳۵۶

۲۶ـ کاشفی، جلال‌الدین. بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی ...

۲۷ـ مهجور، ک و افشار، ن. چهره‌هایی از پیشروان هنر و ادبیات معاصر ایران ...

۲۸ـ کاشفی، جلال‌الدین. بازتاب ...

۲۹ـ همان.

۳۰ـ کاشفی، جلال الدین. "روند سبکهای نو در نگارگری ایران". فصل نامهٔ هنر. شمارهٔ سیزدهم. زمستان ۱۳۶۵ ـ بهار ۱۳۶۶. صفحات ۲۲۷ـ۲۲۲

۳۱ـ کیهان فرهنگی. سال چهارم. شماره ۲. اردیبهشت ۱۳۶۶. ص ۴۸

۳۲ـ کاشفی، ج. روند سبکهای نو در نگارگری ایران ...

۳۳ـ ـــــ. "نقاشی یعنی تقلید و زیبایی‌های طبیعت" ...

۳۴ـ ـــــ. "در ستایش انسان و عرفانش". رستاخیز. شماره ۸۹. ۱۵ دی ۱۳۵۶. صفحهٔ ۷

۳۵ـ امامی، کریمی. مقدمهٔ بروشور نمایشگاه "هنر معاصر ایران"...

۳۶ـ ـــــ. "طرحهائی ساده از زندگی و طبیعت" (مصاحبه با محمدعلی ترقی جاه نقاش معاصر). فصل نامهٔ هنر. شمارهٔ ۵. تهران، زمستان ۱۳۶۲، بهار ۱۳۶۳ صفحات ۲۳۹ـ۲۲۴