تحلیلی بر روند نقاشی نوگرا در دوسالانه های نقاشی تهران از ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵

دکتر پریسا شاد قزوینی*

چکیده

بی ینال های نقاشی تهران در خلال سال های دهۀ سی و چهل تلاش محدودی برای شکل گیری و اثبات نقاشی نوگرا در ایران بود. اولین هدف بی ینال شناساندن هنر نوگرا به جامعۀ فرهنگی ایران بود که در پنج دورۀ بی ینال به صورت هدفی مشترک ادامه یافت. از اهداف دیگر در این پنج بی ینال، وحدت شیوۀ پیروی از سبک های آوانگارد غربی و آزادی خلق اثر بود. این اهداف در بی ینال ها نتوانست بخش عظیمی از جامعه را متأثر کند و درنتیجه موفق نبود.

از آنجا که این بی ینال ها همسو با خاستگاه ها و نیازهای اجتماعی حرکت نمی کردند و برای شناختن نقاشی نو به جامعه، تلاشی موشکافانه و عمیق نداشتند، مقبولیتی نیز از سوی مردم به دست نیاوردند. برگزارکنندگان، گردانندگان و داوران این دوسالانه ها اهداف و سیاست های متفاوت و گاه غیرفرهنگی و هنری را دنبال می کردند که با نیازهای فرهنگی و زیباشناسانۀ جامعه سازگار نبود؛ از این رو به آن توجهی نمی شد.

با همۀ ضعف ها و کاستی های بی ینال ها، بایست اذعان کرد بر روند اثبات نقاشی نوگرا بی تأثیر نبود و پس از هشت سال توانست تعداد معدودی از هنرمندان نوگرا را با اهداف و انگیزه های قوی تری گرد هم آورد و به دستاوردهای نوینی برساند. در میان نوگرایان هنرمندانی بودند که توانستند با تکیه بر سنت های هنری، پلی میان گذشته و زمان معاصر زنند و جدای از نمایشگاه دوسالانه به حرکت های هنری نوین خود هویتی مستقل بخشند. تلاش این دسته از هنرمندان این بود که خود را از تقلید محض هنر معاصر غرب برهانند و با پیروی از عناصر بصری ملی و مذهبی به نوآوری های محدودی دست یابند. فعالیت این دسته از هنرمندان با عنوان "مکتب سقاخانه" و "نقاشی خط" خوانده شد. این نوع نقاشی در دهه های بعد اشکال گسترده تری به خود گرفت.

واژه های کلیدی: نقاشی نوگرا، بی ینال های نقاشی تهران، بازار جهانی هنر، سنت های ملی مذهبی، جنبش سقاخانه، نقاشی خط.

مقدمه

نقاشی، زبان تصویری هر ملت، تمدن و باور و اندیشه است که توان آن را دارد تا پیام و مفهوم خود را با بیانی گسترده به جامعه انتقال دهد. در این میان، نمایشگاه های دوسالانه فرصت و موقعیت مناسبی ایجاد می کند تا در آن تبادل افکار، نظریات و آثار و دستاوردهای جدید هنری ارزیابی شود. در این مقاله با نگاهی به اهداف و انگیزه های راه اندازی بی ینال های نقاشی تهران، روند شکل گیری نقاشی نوگرا و مقبولیت آن در جامعۀ دهۀ سی و چهل بررسی می شود.

اولین هدف بی ینال نقاشی تهران در ۱۳۳۷ هـ . ش، شناساندن هنر نوگرا به جامعۀ فرهنگی ایران بود که در چهار بی ینال بعدی تهران نیز ادامه داشت. آنچه این پنج بی ینال را تا سال ۱۳۴۵ به هم پیوند می داد، وحدت روش پیروی از سبک های آوانگارد غربی و آزادی خلق اثر بود. این اهداف در بی ینال اول توانست تنها بخش بسیار کوچکی از جامعه را پوشش دهد و در نمایشگاه های بعدی نیز موفق نبود. به طور قطع، برگزاری این دوسالانه ها با اهداف یاد شده، جدی گرفتن نقاشی نوگرا از سوی دولت بود و می توانست موجب رشد چشمگیر این هنر شود و آن را از انزوا و ناشناختی در آورد. اما حقیقت مطلب این بود که نوگرایان

* عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا (س)(shadparisa@yahoo.com)

ایران اطلاعات کافی و درستی دربارهٔ هنر آوانگارد نداشتند و بسیاری از اهداف و اصول اولیهٔ شکل گیری جنبش های مدرن غربی را اصلاً نمی شناختند. آن ها تنها به خلاقیت-های آنی و سریع این شیوه های هنری دل خوش کرده بودند. با این ویژگی، آثارشان هرگز نتوانست با جامعه و مردم که مخاطبان اصلی آن ها بودند ارتباط برقرار کند. با همهٔ این ها پس از گذشت هشت سال، تعداد معدودی از هنرمندان نوگرا با اهداف و انگیزه های قوی تری به میدان آمدند و به دستاوردهای نوینی رسیدند.

در این مقاله این فرض به اثبات می رسد که با همهٔ ضعف ها و کاستی ها، این دو سالانه ها بر روند اثبات نقاشی نوگرای ایران بی تأثیر نبودند. در میان هنرمندان نوگرا کسانی بودند که پس از این پنج بی ینال هر یک راه و روش خود را یافتند و به آفرینش آثاری با هویت ملی و سنتی دست یازیدند.

نقاشی نوگرا در بی ینال اول و دوم تهران

در اواسط دههٔ سی، هنر نقاشی نوگرای ایران برای جامعهٔ هنری و کل کشور در هاله ای از ابهام قرار داشت و مورد پذیرش نبود. تا این زمان، امکان نمایش آثار در سطح جامعه محدود به مراکز فرهنگی سفارتخانه ها و شرکت در نمایشگاه دوسالانهٔ بین المللی ونیز بود. در این مراکز نیز تنها عدهٔ انگشت شماری از هنرمندان ایرانی می توانستند راه یابند و آثاری ارائه کنند.

در سال ۱۳۳۷ هـ . ش، ادارهٔ هنرهای زیبای کشور درصدد برآمد با برگزاری نمایشگاهی برای اولین بار در ایران آثار همهٔ هنرمندان نوگرا را در معرض دید عموم قرار دهد. به همین منظور با کمک معاونت وزارت فرهنگ و هنر وقت و با یاری گرفتن از یکی از نقاشان نوگرا، مارکو گریگوریان، نخستین نمایشگاه دوسالانه را در ۲۵ فروردین ۱۳۳۷ در کاخ ابیض تهران برپا کرد. در این زمان مارکو گریگوریان تازه از ایتالیا به ایران بازگشته بود و اندیشه ها و تفکرات هنری نویی را در سر می پروراند. او نگارخانهٔ استیتیک را تأسیس کرد که در آن آثار نقاشان جوان و نوگرا را معرفی می کرد. با استخدام او در وزارت فرهنگ و هنر و اشاعهٔ نظریاتش و حمایت های دولتی، هنر نو در مقابل عموم عرضه شد. زمان برگزاری اولین بی ینال به گونه ای طراحی شده بود که قبل از بی ینال و نیز باشد تا از میان هنرمندان شرکت کننده به داوری اساتید خارجی و تعداد بسیار محدودی استاد ایرانی، هنرمندانی انتخاب و به بی ینال ونیز فرستاده شوند. تشکیل بی ینال نقاشی تهران با همت هنرمندی که از پیشگامان مدرنیسم در نقاشی معاصر ایران بود، فرصت مناسبی برای جامعهٔ هنری مدرن ایران ایجاد کرد؛ به گونه ای که تصور می شد این حرکت بتواند مقدمات ظهور یک جنبش هنری نو را در کشور رقم زند. "بی شک برگزاری بی ینال ها، نقشی مؤثر در توسعهٔ نقاشی و مجسمه سازی و چاپ دستی و معرفی جدیدترین آثار هنرمندان ایرانی ایفا کرد. ولی این اقدام باعث بروز حرکت های مصنوعی و موقتی در هنر معاصر نیز شد؛ بدین معنا که نوع و شیوهٔ کار برندگان جوایز در هر بی ینال دست کم تا دو سال بعد سرمشق کار هنرمندان جوان قرار گرفت و آنان را از جستجو و تجربهٔ شخصی بازداشت." [پاکباز، روئین، ۸۹۳]

به طور قطع، برگزاری نمایشگاهی با این شاخصه از سوی مسئولان، جدی گرفتن نقاشی نوگرا ازطرف دولت بود و می‌توانست در رشد فزایندهٔ این هنر مؤثر باشد و آن را از انزوا و ناشناختی و بی مهری به در آورد. ولی حقیقت مطلب این بود که هنرمندان جوان ایران به جنبش هنری ای رو آورده بودند که اطلاعات کافی و درستی دربارهٔ آن نداشتند و بسیاری از اهداف و اصول اولیهٔ شکل گیری آن را اصلاً نمی شناختند. آن ها تنها به ذوق ظاهر و خلاقیت های آنی و سریع این شیوه های هنری دل خوش کرده بودند. همچنین آثار هنری شان هرگز نمی توانست با جامعه و مردم ارتباط برقرار کند.

درواقع هنرمند نوگرا در این بی ینال موفق شده بود خود را از طبیعت پردازی رها کند؛ اما با طبیعت گریزی نه تنها به درستی به وادی خیال و ذهن وارد نشد، که تنها به صورت و ظاهر کار توجه کرد و از اهداف و انگیزهٔ دنباله روی مکاتب آوانگارد غربی آگاهی نیافت.

این نمایشگاه با این اوصاف برگزار شد که مخاطبان این آثار کسانی جز خود هنرمندان نبودند. اصولاً مردم عادت داشتند به تصاویری توجه کنند و از آن لذت ببرند که بیان مستقیم دارد و به طبیعت پردازی و یا واقعگرایی می پردازد، درحالی که نه در بی ینال اول و نه در چهار بی ینال بعدی چنین پیوندی ایجاد نشد. هنرمندان و متولیان هنری کشور هم برای رشد آگاهی و شناخت مخاطبان خود هیچ تلاشی انجام ندادند و اصولاً خود شناخت جامعی از جریان های مدرن و پست مدرن غرب نداشتند. جامعهٔ ایرانی نمی توانست گرایش‌های نقاشان جوان خود را به درستی درک کند و بپذیرد؛ درنتیجه

با جریان و اهداف برگزاری این نمایشگاه و آرای داوران آن به تندی برخورد شد. در نقد هنری یکی از مجلات آن روز چنین می خوانیم:

"یک عده از افراد واقعاً بی هنر، بی ذوق، کج سلیقه که فاقد کمترین مایهٔ هنری می باشند با ترسیم چند خط و با استفاده از چند رنگ تهوع آور، اشکال بی معنایی به وجود آورده و نه فقط آن را نقاشی پنداشته، بلکه درصدد افتخاراتی هم بر آمده اند. کسی که فقط چند رنگ عجیب را به طرز ناهنجاری در کنار هم قرار داده و مدعی شود که به سبک نوین نقاشی می کند باید ثابت کند که می تواند حداقل یک برگ با یک دفتر را به روش کلاسیک و طبیعی نقاشی کند." [حاجیانی، ۱۳۳۷، ۲۸۶]

به هر حال اولین بی ینال نقاشی نتوانست ارتباطی میان هنر نو با مردم ایجاد کند و این معضل همچنان باقی ماند و توجه هنرمندان، برگزار کنندگان و حامیان بی ینال را به خود معطوف کرد. مارکو گریگوریان تلاش کرد در مقدمهٔ دو دفتر راهنمای نمایشگاه این مشکل را به گونه ای حل نماید و وظیفهٔ هنرمندان را که شناساندن ارزش و اهمیت هنر روز به مردم است گوشزد کند. او همچنین پیشنهاد کرد به وسیلهٔ برگزاری بیشتر و مرتب تر نمایشگاه های نقاشی، مردم در جریان نقاشی معاصر ایران قرار گیرند و در تفهیم هنر مدرن به جامعه تلاش شود. گریگوریان تأکید کرد که مدرنیسم در ایران در راه صحیح رشد نکرده، بلکه موجب پراکندگی شدید بین هنرمندان و مردم شده است.

جلال آل احمد به نقاشان مدرن چنین خطاب می کند که همچون گنگان و بهت زدگان در راه مانده اند و "اگر در جمع تنگ خویشان، چیزی داشتی دیدی و اگر خودی تو را پذیرفت آن وقت دنیا هم می پذیردت... مباد گمان کنی به تار عنکبوت تکنیک غربی چارمیخ شده ای! چون حتی در بی ینال و نیز در غرفهٔ خارجیان می نشانندت و آخر تو با این خارجی بودن چه به دنیای غرب ارمغان می کنی؟ آیا قرار است تو هم مصرف کنندهٔ غرب باقی بمانی؟" [آل احمد، ۱۳۵۸ الف، ۱۵۲]

با همهٔ بازتاب های نقادانه، دو سال بعد دومین بی ینال تهران در ۲۸ فروردین ۱۳۳۹ در کاخ ابیض تهران برپا شد. این بار هم نمایشگاه به اهتمام ادارهٔ روابط بین المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور افتتاح شد و یک ماه نیز برپا بود. حجم کار و تعداد شرکت کنندگان در این نمایشگاه فراوان تر بود. هفتاد و یک هنرمند با ۲۲۲ تابلو، ۱۵ مجسمه و چند اثر نقش برجسته در این بی ینال شرکت کردند. اگرچه نوگرایان ایرانی تصور می کردند به دستاوردهای جدید در هنر نقاشی رسیده اند، آثارشان همچنان خام و تقلیدی بود و هیچ گونه حرکت و پیامد جدید و نویی در آن وجود نداشت. این آثار در عرصهٔ بین-المللی نیز همچنان دنباله رو بودند و سخن تازه ای برای بیان نوآوری های خود نداشتند. به رغم تلاش بسیار برگزارکنندگان و هنرمندان ایرانی در برگزاری بی ینال دوم، این نمایشگاه نیز همچون نمایشگاه اول جایی در میان مردم و رسانه ها پیدا نکرد و به مقبولیتی دست نیافت.

آثار به نمایش درآمده در بی ینال دوم تهران، دو گرایش عمدهٔ نقاشی نوگرای ایران را به خوبی نشان داد: اولین گرایش تمایل نقاشان به سمت آبستره بود. در بی ینال اول نیز تعداد معدودی آبستره وجود داشت؛ ولی در اینجا گرایش به آبستره به صورت جدی تری دنبال و آثار بسیاری به این شیوه ارائه شد. دومین گرایش تمایل به کاربرد نقوش و عناصر تزیینی هنرهای سنتی ایران بود که ساده ترین شکل بیان هویت ملی را در خود نشان می داد. این حرکت آغازی برای بیان هویت های سنتی و ملی و فرهنگ ایرانی بود که در دههٔ چهل ادامه یافت.

سومین بی ینال نقاشی و ظهور جنبش های هنری ملی و مذهبی

در فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۱ هـ. ش. سومین نمایشگاه نقاشی با همان اهداف قبلی در کاخ ابیض برگزار شد. در این بی ینال نیز بر حضور هنرمند نوگرای ایرانی در عرصهٔ جهانی تأکید شد. اگرچه متولیان امور فرهنگی و هنری کشور تلاش داشتند همچنان نقاشی نوگرای ایران را پشتیبانی کنند، از سوی هنرمندان حرکت خودجوشی در این دوره شکل گرفت که عمق و شناخت بیشتری در مقایسه با دوره های پیش داشت و آن ایجاد پلی میان سنت های ملی و مذهبی با روش های نو و مدرن بود.

در مقدمهٔ دفتر راهنمای سومین بی ینال چنین آمده بود: "دو بی ینال گذشتهٔ تهران نشان داد که آشفتگی فکر و پیروی از پسند غربیان در هنر معاصر ما سهمی بزرگ دارد. در صورتی که طبع ایرانی و مقتضیات جامعهٔ کنونی او، شیوه ای ملی و مستقل را طلب می کند." [اداره روابط بین المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور، ۱۳۴۱]

اگرچه یکی از اهداف این نمایشگاه های دوسالانه ترویج

هنر ملی بود و در مقدمهٔ دفتر راهنمای بی ینال سوم نیز بر این تأکید شد که نقاشان و هنرمندان نوگرا از تقلید کورکورانه و صرف هنر غرب بپرهیزند و به هنرهای سنتی و ملی توجه کنند و این شاخصه ها را در اثر خود تعالی دهند، در عمل، داوران به گونه ای دیگر ارزیابی می کردند. برگزار کنندگان نمایشگاه برای ارزش گذاری آثار به ذوق و سلیقهٔ داوران غربی و بیان نظریات و ارزیابی های آنان اهمیت بیشتری می دادند تا ضروریات و نیازهای جامعه؛ در این میان حتی داوران داخلی نیز بایست خود را با همکاران غربی همسو نشان می دادند تا از غافله عقب نمانند.

در میان هنرمندان آثار منصوره حسینی و ناصر اویسی پیوندی میان مدرنیسم و سنت را در خود داشت. اویسی توجه خود را به نگاره های قاجار معطوف کرد و با ترکیب بندی هایی نوین و ابتکارآمیز، برداشت تازه ای از نقاشی را عرضه کرد. "این تلاش در حقیقت در زمانی که بیشتر نقاشان نوگرای ایرانی به کپی برداری از جنبش های هنری مدرن و شبه مدرن غربی مشغول بودند نوعی فرار از تشتت و بی سروسامانی غوغای مدرنیسم در ایران به حساب می آمد." [سیف، ۱۳۵۶: ۷]

از دیگر هنرمندان برجسته می توان به حسین کاظمی اشاره کرد. او که آثارش عناصری از نگارگری ایرانی را در خود داشت، از اوایل دههٔ چهل به انتزاع محض روی کرد و در بی ینال سوم نیز نمونه هایی از آثار آبستره او به نمایش درآمد که ترکیب بندی های بزرگ با ضربات سریع قلم مو داشت.

از میان نقاشان نوگرایی که سنت و مدرنیست را با هم درآمیختند و در این نمایشگاه حضوری فعال داشتند، حسین زنده رودی، فرامرز پیلارام، پرویز تناولی، مسعود عربشاهی، قندریز، صادق تبریزی، ناصر اویسی، ژازه طباطبایی و جعفر روحبخش است. کریم امامی از روزنامه نگاران و منتقدان دههٔ چهل اولین کسی است که به خود جرأت داد تا برای توصیف آثار این گروه از هنرمندان نوگرا که می کوشیدند پلی میان سنت های ملی و مذهبی و نوگرایی ایجاد کنند، اصطلاح "نقاشی سقاخانه" را به کار برد. این واژه به مذاق هنرمندان خوش آمد و پس از آن به حرکت هنری خود عنوان "جنبش سقاخانه" دادند. او دربارهٔ آثار این هنرمندان می نویسد: "ظهور خط در نقاشی آغاز دههٔ چهل تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. این واژه به کار رفت و بعد از آن تعمیم یافت و به هنرمندانی چه نقاش و چه مجسمه سازی که در کار خود از فرم های سنتی هنر ایران به عنوان نقطهٔ شروع و مادهٔ خام استفاده می کردند اطلاق شده." ... "نقاشان و مجسمه سازان مکتب سقاخانه، که آنان را هنرمندان سنت گرای نو نیز خوانده اند، بیش از همه در جهت دست یابی به یک هدف قدیمی پیش رفتند، یعنی ایجاد یک مکتب هنر "ملی" که کارهای پدید آمده در لوای آن در عین حال امروزی و هم ایرانی بود. هنردوستان و داوران بی ینال- ها... نسبت به آن واکنش های مثبتی نشان دادند." [دایره المعارف ایرانیکا، مدخل هنر ایران]

مسعود عربشاهی از هنرمندان نوگرای دیگری است که در آثار خود در این بی ینال به سیر و سلوکی در تاریخ ایران پرداخت. او شکل ها و عناصر تصویری را در آثار اولیه اش آورده که نقش برجسته های سنگی هخامنشیان و کتیبه های آرامگاه های ساسانیان را به یاد می آورند. دیدگاه مسعود عربشاهی دربارهٔ ارتباط میان سنت ها و نقاشی نوگرا که منجر به جنبش سقاخانه شد چنین است: "نقاشان وابسته به شیوهٔ سقاخانه ای که من نیز یکی از آن ها بودم، پایهٔ کارشان را بر سنت ها گذاشتند و گاه ایرانی بازی در می آوردند. در صورتی که حالا به اعتقاد من کافی است که هنرمند ایرانی باشد تا کارش هم ایرانی باشد تا کارش هم ایرانی از آب درآید. ولی آن موقع دربرداشت از پشتوانه مان زیاده روی کردیم و از همه بدتر آنکه خط نوشته را در کارهایمان وارد کردیم...استفادهٔ بیش ازحد سنت خطرناک است." [عربشاهی، ۱۳۵۱]

در چنین شرایطی، بی ینال سوم تهران نام مکتب "هنر ملی" یا مکتب سقاخانه ای را به خود گرفت. در این بی ینال بسیاری از عناصر بصری و تصویری و نمادین و حتی رنگ آمیزی در تاریخ هنر و تمدن ایران چون نقوش قالی، کاشی کاری و نگارگری مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. علاوه بر آن، هنرمندان به خوشنویسی و پیچ و خم های حروف و کلمات توجه بیشتری نشان دادند که بعدها از آن سبک "نقاشی خط" بیرون آمد. در این سبک، هنرمند هم زمان از خوشنویسی در رنگ و بافت بهره می برد و تلفیقی آزاد با ساختار قانونمند خوشنویسی ایجاد می کند. حرکت های پرصلابت و متهورانه ای که در خوشنویسی سنتی ایران وجود داشت با خطوط راحت و آزاد هنرمند در هم آمیخت و شیوه ای نوین ایجاد کرد. برجسته ترین هنرمند این شیوه، محمد احصایی است.

نوگرایان در چهارمین بی ینال نقاشی تهران

چهارمین بی ینال تهران در فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۳ در کاخ ابیض تهران در حالی برگزار شد که به نظر می رسید سومین بی ینال نقاشی تهران به مقبولیتی محدود دست یافته و برای هنرمندان باب مبحث جدیدی باز شده است. ارزیابی آثار این بی ینال را چهار داور خارجی و دو داور ایرانی به عهده داشتند.

برگزار کنندگان این بی ینال متوجه شدند که ظاهر و صورت هنر معاصر ایران در شش سال اخیر از جهان واقع فاصله گرفته و به ابهام، ایجاز و آبستره روی آورده است. "نتایج معنوی بی ینال های پیشین در این نکته خلاصه شده است که نقاشان ما را از سبک فیگوراتیو دور سازد و به شیوهٔ آبستره سوق دهد. [...] تعداد نقاشان متمایل به شیوه آبستره گراییده از سومین تا چهارمین بی ینال به نحوی محسوس رو به فزونی گذاشته اند." [مقدمهٔ کاتالوگ چهارمین بی ینال تهران، هنرهای زیبای کشور، ۱۳۴۳] البته قصد مسئولان بی ینال از این اعلام هرگز تقبیح یا تحسین این امر نبود و تنها به ارائه گزارش بسنده شد. گفتنی است که بیشترین شرکت کنندگان را در این بی ینال جوانان تشکیل می دادند. متأسفانه آن قدر که در این بی ینال ها به ظاهر غربی پسند آثار تأکید می شد و برگزار کنندگان در فکر ارسال آثار بی ینال به ونیز و مقبولیت در چشم غربی ها بودند، هرگز به آثار نگارگری و یا واقعگرا و طبیعتگرا توجهی نمی شد و حتی از شرکت دادن این آثار رسماً جلوگیری می کردند. گفتنی است که در این بی ینال ها دربارهٔ مباحث نظری و بنیادی هنر، ضرورت ها و خاستگاه های آن در جامعه و ایجاد ارتباط و شناخت با هنر معاصر غرب کاری ژرف و علمی انجام داده نمی شد؛ از این رو این بی ینال ها پس از شش سال برگزاری، دربارهٔ نظریهٔ نقاشی نوگرا و عوامل شکل گیری آن همچنان دچار ضعف و بی هویتی بودند و علاوه بر آن نتوانسته بودند با مخاطب عام نیز ارتباط برقرار کنند.

مردم در آن زمان، درک و شناختی از الفبا و زبان هنر جدید نداشتند و آثار آبستره و هنر جدید را همسو با خاستگاه های اجتماعی خود نمی دیدند. از این رو، مفهوم این آثار را درک نمی کردند و با آن بیگانه و ناآشنا بودند. درنظر مردم، "هنر نو" هنر فرمایشی، تحمیلی و حکومتی بود. نقاشی نوگرا بیگانه با فرهنگ و خاستگاه های ملی و مذهبی جامعه به پیش می رفت؛ به همین جهت نه تنها مردم از آن استقبال نمی کردند، بلکه در مقابل آن می ایستادند. این جریان سبب شد دو فضای فرهنگی هنری کاملاً جدای از هم در کشور رشد و نمو کند؛ دو جریانی که کاملاً از هم بیگانه و دور بود: یکی جریان هنرمندان نوگرا و دیگر خاستگاه ها و علائق فرهنگی ـ هنری مردم.

"متاسفانه نوگرایان افراطی فکر می کردند که می شود قسمتی از فرهنگ یک جامعه را بدون درنظر گرفتن عوامل دیگر به عاریه گرفت و به جامعهٔ دیگری پیوند زد. هنوز هم در این تلاش عبث دست و پا می زنند... در اثر این موج مخرب، استعدادهای زیادی پایمال و منحرف شد. فضای آن روز برای هنرمندان پوچ گرا بهای زیادی قائل می شد، به طوری که هنر به ابزار مرده و عاری از محتوا تبدیل شده بود." [کاتوزیان، ۱۳۷۱: ۱۳]

برگزار کنندگان بی ینال چهارم آن چنان به نظر داوران خارجی و رأی و ارزیابی آنان متکی بودند و بر آن صحه می گذاشتند که از سوی گروهی مورد انتقاد شدید قرار گرفتند: "اینان قادر به تشخیص خوب و بد هنر ما نیستند و اگر تخصصی دارند در حد فرهنگ خودشان است و از این گذشته، چه بسا ممکن است که بی نظر و غرض هم نباشند و در گزینش آثار دستخوش حب و بغض خود شوند." شورا در مقابل این انتقاد چنین پاسخ داد: "اگر هم دربارهٔ هنر کشور ما تخصصی نداشته باشند، چون ما از منطقهٔ بازار جهانی هنر ناآگاهیم اگر یاری اینان نباشد نمی دانیم کدام یک از آثار هنرمندان ما با پسند عمومی جهانیان (غربیان) موافق در می آید و کدام مخالف و اگر فقط به سلیقهٔ خود تکیه کنیم، در مسابقه بین المللی هنر... امتیازی به دست نخواهیم آورد."

در این باره جلال آل احمد چنین نقادانه واکنش نشان می‌دهد: "وقتی بی ینال هست و قضاتش فرنگی، وقتی هنرهای زیبا فقط شعبه ای شده است از تبلیغات خارجی دستگاه و انبان انبان هنر مدرن صادر می کند به قصد تظاهر... ناچار نمدی از این کلاه به نقاش فرنگ ندیده هم می رسد." [آل احمد، ۱۳۵۸ الف: ۱۵۱]

به دست آوردن چنین امتیازی یعنی بازار جهانی هنر به چه قیمتی برای هنر نقاشی ایران تمام شد. آیا غیر از این است که نقاشی نو ایرانی از بستر فرهنگی خود به سرعت خارج شد و از آن فاصله گرفت؟ از این گذشته، اصلاً چنین استدلالی با هدف های بی ینال برای دستیابی به هنری ملی همخوانی و سازگاری نداشت. "در جامعهٔ هنری ایران ضمن

استفاده از دستاوردهای هنر نوین اگر به جوهر فرهنگی خود اتکا می کرد، می توانست جهانی شود." [آغداشلو، ۱۳۴۳: ۲۲۵]

اشاره به این نکته خالی از لطف نخواهد بود که با همه تشویق و کشش به سمت آبسترهٔ محض، بسیاری از نقاشان نمی توانستند علاقه به فیگوراتیو و نمایش فرمی اشیاء را در آثار خود به کل نادیده بگیرند و در یک شک و دودلی باقی ماندند. اینان از نقاشی فیگوراتیو خود را دور نکردند و برای آنکه از قافله عقب نمانند به کار آبستره نیز پرداختند. آل احمد با نقدی تند و دلسوزانه برای نقاشی معاصر کشور چنین می گوید: "حرف اساسی من با نقاشان مدرن معاصر این است که اوضاع زمانه دستگاه های دولتی ... از این زبان گنگ شما و از این رنگ های چشم فریب که چیزی پشتش نیست وسیله ای برای تحمیق خلایق می سازند. این حکم تاریخ است دربارهٔ شما. [...] وقتی می گویم چیزی پشت پردهٔ رنگی شما نیست، غرضم این است که خاطره ای را در من زنده نمی کند. ارتباطی با این ذهنیات ندارد. جنبشی، جنجالی، تحریکی، علوی... آخر چیزی یا دست کم همان تجدید خاطره ای. فقط در و دیوار است و شما رنگ می کنید. اما دیوارها سست است و این عفریت را بر طاق این ایوان هرچه بیشتر بزرگ کنی پای بست همچنان ویران است." [آل احمد، ۱۳۵۸ الف: ۱۵۰]

پس از این بی ینال، تعدادی ازهنرمندان نوگرا در فضایی که طالب تجربه و شوق رسیدن به حرکت های نو بودند، برای اثبات موجودیت خود گرد هم آمدند و مکانی را برای نمایش آثارشان درنظر گرفتند که "تالار ایران" خوانده شد. این تالار در چهارم تیرماه ۱۳۴۳ هـ . ش. با نمایش آثاری از عربشاهی، قندریز، پیلارام، تبریزی، ممیز، جودت، سیروس مالک، رویین پاکباز، قباد شیوا، فرشید مثقالی، هادی هزاوه ای و محمد محلاتی گشایش یافت. تالار ایران پس از مرگ منصور قندریز به نام "تالار قندریز" تغییر یافت. این گروه از هنرمندان به این نتیجه رسیده بودند که بایست برای هنر نوگرای ایران چاره ای اندیشید و تنها به مقبولیت جهانی و بازار جهانی هنر دل نبست. اینان طالب استقلال هویت نقاشی نوگرا و رفع مشکلات آن بودند.

بی ینال پنجم یا آخرین نمایشگاه دو سالانهٔ نقاشی تهران

پنجمین بی ینال تهران ۳۱ خرداد ۱۳۴۵ هـ ش. با تغییرات زیادی در مقایسه با دوره های قبلی تشکیل شد؛ سه روز پس از افتتاح بی ینال ونیز و دو ماه دیرتر از موعد مقرر بی ینال- های گذشته. به نظر می رسید برگزارکنندگان نمایشگاه در شکل دهی و برنامه ریزی این بی ینال اهداف و سیاست های متفاوتی را از چهار دوره قبل دنبال می کنند. در این بی ینال علاوه بر هنرمندان ایرانی، هنرمندانی از پاکستان و ترکیه نیز شرکت کردند. محل برگزاری از کاخ ابیض به موزهٔ نوبنیاد مردم شناسی منتقل شد. شش داور خارجی درکنار پنج داور داخلی هیئت داوران نمایشگاه را تشکیل می دادند. از تغییرات دیگر این بود که وزارت فرهنگ و هنر با همکاری R.C.D. پیمان سنتو (پیمان سیاسی ـ نظامی سه کشور ایران، ترکیه و پاکستان) این بی ینال را برگزار کرد. مشارکت پیمان سنتو در برگزاری این نمایشگاه بسیار عجیب، غیرمنطقی و سؤال برانگیز بود و نشان آشکاری از دخالت خارجیان و سیاست های نظامی آنان در شکل دهی هنر نوگرای ایران داشت.

در این بی ینال، تنها از ۳۵ نقاش داخلی طی نامه ای خصوصی جهت شرکت در نمایشگاه دعوت شده بود و فقط سه روز فرصت داشتند آثار خود را به نمایشگاه ارسال کنند. علت چنین تصمیمی را نیز این چنین بیان کردند که فقط می خواهند از یک عده هنرمند برجستهٔ کشور دعوت کنند که سابقهٔ فعالیت های هنری آنان در سطح بالاتر است. این استدلال و تصمیم موجب دلخوری و دلسردی بسیاری شد و به روح بی ینال و اهداف اولیهٔ آن آسیب وارد کرد. آشکار بود که دست اندرکاران برگزاری این بی ینال درصدد ایجاد تحکیم روابط سیاسی و نظامی با کشور های همسایه هستند تا پرورش و رشد و خلاقیت هنری، و چیزی که در این میان قربانی می شود فرهنگ، هنر و نقاشی ملی و بومی است.

در مجلهٔ نگین نقدی برای این نمایشگاه نوشته شد: "پنجمین بی ینال تهران از هدف های نخستین خود دوری گرفته و به راهی رفت که سرانجام آن ناپسند به نظر می آمد. بی ینال که شور و حرارتی در هنرمندان پدید آورده بود و اعتباری به نقاشی نو ایران داده بود به تدریج گرفتار تصمیم های اداری سیاست زده و انتقادهای کوته نظرانهٔ هنرمندان شد و سرانجام... ابعاد ملی بی ینال را در هم ریخت و بی آنکه به هدف آسیایی خود دست یابد، بازتابی شد از یک پیمان

سیاسی نظامی که ... نمی توانست حضور پذیرفته شده ای در محافل فرهنگی هنری داشته باشد." [قضیه بی ینال، ۱۳۴۵ : ۱۵]

بی ینال پنجم تهران آخرین نمایشگاه دوسالانهٔ رسمی و فعال کشور بود که تا قبل از انقلاب برگزار شد. بی ینال های تهران با تمام کاستی هایشان توانسته بودند به فعالیت نقاشان نوگرا جهت دهند و خط و مشی هدفمندی بر ایشان ایجاد کنند. از آنجا که این پنج بی ینال به گرایش های نو و جدید اهمیت می دادند و آثار هنرمندان سنتگرا و طبیعتگرا را به آن راه نمی دادند، درواقع سبب شد این دسته از هنرمندان از توجه و حمایت رسمی دولتی به دور بمانند و تا دو دههٔ بعد به فراموشی سپرده شوند. آنچه پنج بی ینال تهران را به هم پیوند می داد، پیروی از سبک های آوانگارد غربی بود و البته آزادی خلق اثر و دوری گزیدن از طبیعتگرایی از دیگر مشترکات آن ها به شمار می آمد.

پس از پنج دوره برگزاری بی ینال ها، نقاش معاصر با بی توجهی و حمایت دولتی مواجه و در جامعه ای رها می شود که پذیرای کارهایش نیست. در این میان، تنها نقاشانی امکان خودنمایی داشتند که به نوعی در ارتباط با مراکز فرهنگی هنری غرب قرار گرفته بودند و یا آنکه به صورت گروهی به حرکت های هنری خود جهت می دادند؛ مانند جنبش "سقاخانه" و "نقاشی خط".

از نیمهٔ دوم دههٔ چهل، به علت تغییر سیاست حمایت دولت ومؤسسات خصوصی وابسته به غرب به تدریج نوع تازه ای از هنر در کشور شکل گرفت که کاملاً فرمایشی و سفارشی بود و تحت لوای "جشن های هنر شیراز" تا ۱۳۵۷ هـ . ش. ادامه یافت. از این دهه به بعد، کم کم نگارخانه ها و مراکز هنری بسیار محدودی در تهران و شهرهای بزرگ کشور برپا شد؛ مانند نگارخانهٔ هنر جدید، بورگز، سیحون، صبا، مس، لیتو، زروان، زند، سامان و قندریز. این نگارخانه ها آثار نوگرا را ارائه و از هنر نو حمایت می کردند. هنرمندان تلاش می کردند نقاشی و هنر معاصر نوگرا را پس از این پنج بی ینال از وضع آشفته ای که دچار آن شده بود، برهانند و راه مناسبی برای عرضه و هویت بخشی به آن بیابند. مسعود عربشاهی در این خصوص می گوید: "نقاشی ما اکنون وضع آشفته ای دارد. به هر حال باید در برداشت از سنت محتاط بود. چرا که راهی مطبوع دارد و وقتی پای در آن گذاشتی اسیر تکرار می شوی و در انتها به بن بست می رسی." [پاکباز، ۱۳۸۰ : ۹۳]

همهٔ هنرمندان در این دهه در گیجی و گنگی به سر می بردند؛ عده ای ماندند و عده ای دیگر توانستند گلیم خود را از آب بیرون کشند. حسین کاظمی پس از یک دوره آبستره کاری دوباره به نقاشی تصویری باز می گردد؛ اما این بار به مفاهیم فلسفی در طبیعت توجه می کند و از نقش مایه های نمادین، چون سنگ و گل استفاده می کند و این شیوه را تا پایان عمر هنری اش ادامه می دهد. کسی مثل عربشاهی که انگیزه و هدف مشخصی را در سر می پروراند نیز در سردرگمی و گیجی است. اینجاست که می بینیم آل احمد چه نیکو وضع آشفتهٔ هنرمند این دهه را توصیف کرده است: "حتماً قول سارتر را شنیده ای که نقاشی "گنگ" است... روی پرده علامت نمی گذارد (همچون کلمات) بلکه چیزی خلق می کند و نکند به همین علت است که اغلب نقاشان معاصر ما بت اعظم اند؟ ساکت و سنگ ـ و تو از هر سری که بزنی خود را در هیئت این سکوت می پوشانند؟ که یعنی حرف ما در پردهٔ ما." [آل احمد، ۱۳۵۸ : ۸۱] در این باره، هانیبال الخاص به آثار عربشاهی چنین نقادانه می نگرد: "طراحی-ها محکم و خوب با عیب های فراوان در اصل و کل همان اصرار بر مدرن بودن، نمی دانم چه لزومی دارد عربشاهی، یکی از بهترین طراحان ما، طراحی های خود را پشت بزک "بافت کلی" و هاشورهای سطح خالی پرکن، بی مقصود و گنگ مخفی کند. چرا باید فرم های انسان ها و حیوان ها با طرحی پرهیجان و گاهی حماسه ای به خاطر این هاشورها وضوح و شور خود را از دست بدهند و به یک سطح تزئینی برسند." [الخاص، کیهان، ۱۴ مهر، ۱۳۵۲]

نقاشی نوگرا پس از این پنج بی ینال بدون حامی رها شد. هنرمندان برای رسیدن به سبک و سیاقی که رنگ و بوی فرهنگ و سنت ایرانی را در خود داشته باشد، بسیار تکاپو کردند؛ ولی بیش از همه به نقش مایه های تزیینی و ظاهر کهن الگوهای تمدن ایران پرداختند. تلاش هنرمندان برای مطرح شدن نگرش نوینشان به این شیوه ادامه داشت، اما آن چنان که باید نتیجه ای درخور نداشت؛ زیرا هیچ ارتباطی با جامعه نداشت.

"بسیاری دیگر از نقاشان زیر لوای نگرش جهانی به هنر تا مرزهای تقلید محض از سبک های غربی پیش رفتند. درواقع سیاست های فرهنگی عصر محمد رضا شاه، به تمامی گرایش های هنری فارغ از تعهد اجتماعی میدان داده بود." [پاکباز، ۱۳۷۹ : ۲۱۹] به طور قطع اگر هنرمندان نوگرای به جوهر درونی و هویت فردی و ملی خود دست

می یافتندند و براساس آن اثری خلق می کردند، تأثیر و ماندگاری هنرشان به مراتب بیشتر بود. وجه نوآوری و شناخت ویژگی های نوآورانه از وجوه دیگری است که از منظر هنرمند نوگرا نادیده انگاشته شد. انگیزه و هدف اصلی بسیاری از هنرمندان به تحسین و تشویق دیگران وابسته بود. این امر ضعف و پراکندگی را در آثارشان ایجاد کرد و مانع از شکل گیری جنبش هنری مستقلی شد. برای بسیاری از هنرمندان فاصله تا نتیجه و بایدها بسیار بود. اینان بیشتر به خوش آمد دیگران توجه داشتند تا رسالت و وظیفهٔ هنری خود؛ بدین ترتیب نتیجه آن شد که نقاشی نوگرا نتوانست باری به مقصد رساند و همچنان در بوتهٔ ابهام ناشناخته و گنگ باقی ماند.

نتیجه گیری

بی ینال های نقاشی در تهران در طول پنج دوره فعالیت خود درصدد مقبولیتی برای هنر نوگرا در جامعه و میان قشر روشنفکر بود؛ اما با همهٔ تلاش ها و برنامه ریزی ها نتوانست به این مقصود برسد؛ زیرا این هنر براساس زیباشناسی فرهنگ ملی و مذهبی کشور شکل نگرفته بود و با سنت های اصیل نقاشی ایرانی فاصلهٔ بسیاری داشت. علاوه بر آن، هنر نوگرا براساس ضرورت ها و خواستگاه های فرهنگی و فکری حاکم بر جامعه پایه ریزی نشده بود و در اصل مخاطبان اجتماعی با این حرکت همسو و همگام نبودند؛ درنتیجه از سوی مردم حمایت و پشتیبانی نمی شد.

در این زمان مردم عادت داشتند به آثاری توجه کنند که بیان مستقیم تصویری دارد و به طبیعت پردازی و یا واقعگرایی می پردازد، درحالی که در این پنج بی ینال به چنین شیوه ای توجه نشد و اصولاً خارج از دستور کار این بی ینال ها بود. از طرف دیگر، هنرمند نوگرا در جهت شناخت بصری نو و مفهوم آثار تجسمی آبستره و مدرن برای جامعه هیچ تلاشی نمی کرد. در حقیقت مخاطبان اصلی این آثار کسانی جز خود هنرمندان نوگرا نبودند. به علاوه یکی از اهداف دیگر برگزارکنندگان این بی ینال ها به دست آوردن موقعیت و جایگاهی برای نقاشی نوگرای ایران در بازار جهانی هنر بود نه رشد و شناخت این هنر در جامعهٔ ایرانی؛ به همین دلیل نقاشی نوگرا در فرهنگ و جامعه ایران نمی توانست جایگاهی کسب کند.

همان گونه که بیان شد هنرمندان شناخت جامعی از تحولات نقاشی مدرن و پست مدرن غرب نداشتند؛ به این دلیل نتوانستند بر باور هنر نوگرا در جامعه تأثیرگذار باشند. در این پنج بی ینال هنرمندان و جامعهٔ هنری کشور کمتر برای شناخت هنر نوگرا در باور اجتماعی تلاش کردند و درنتیجه ضرورت شکل گیری نقاشی نوگرا برای جامعهٔ ایرانی همچنان در ابهام باقی ماند. با آگاهی از این امر که هنرمند به دور از ارزش ها و معیارهای زیباشناسانهٔ زمانهٔ خود نمی تواند به فعالیت و آفرینش هنری بپردازد و روح او با زمان پیوند خورده است، در این مورد نیز نقاشان نوگرا توجهی به آن نشان ندادند و این وجه در آثارشان به کلی نادیده گرفته شد.

نقاشی نوگرای ایران، بیشتر هنری فرمایشی بود که فقط از سوی حکومت وقت و سیاست های خارجه پشتیبانی می شد؛ به همین سبب پس از تغییر حکومت نتوانست پشتوانهٔ هنری کشور قلمداد شود و همسو با خاستگاه های فرهنگی هنر جامعه حرکت کند. در این میان تنها هنرمندانی توانستند حرکتی سازنده و پویا در نقاشی نوگرا ایجاد و آن را ضرورتی در جامعه تلقی کنند که با تکیه بر سنت های هنری پلی میان گذشته و زمان معاصرشان زدند. اینان جدای از نمایشگاه های دوسالانه به دستاوردها و تولیدات هنری خود هویتی مستقل بخشیدند. تلاش این دسته از هنرمندان نوگرا صرفاً کپی برداری از هنر مدرن غرب نبود، بلکه به بررسی فرهنگ بومی و ملی ایران پرداختند و از عناصر بصری مذهبی ـ سنتی کمک گرفتند تا توانستند به نوآوری های محدودی در آثارشان دست یابند. این تولیدات هنری که شاخص ترین وجه آن در نقاشی خط و جنبش سقاخانه بروز یافت، در دهه های بعد اشکال گسترده تری به خود گرفت.

منابع

- آغداشلو، آیدین، (۱۳۵۶)، هنر ایرانی با الهام از عقاید دینی و مذهبی، موزه نگارستان.
- آغداشلو، آیدین، (فروردین ۱۳۴۳)، "هنر و اندیشه"، ش ۲، چهارمین بی ینال تهران.
- آل احمد، (شهریور ۱۳۴۱)، کتاب ماه کیهان، ص ۱۸۴.
- آل احمد، جلال، (۱۳۵۸ ب)، غربزدگی، تهران، رواق.

- آل احمد، جلال، (۱۳۲۸)، "در آپادانا با قاب های هیزمی"، روزنامه ایران.
- آل احمد، جلال، (۱۳۵۸ الف)، ارزیابی شتابزده، تهران، رواق.
- آل احمد، جلال، (مهر ۱۳۴۳)، مجله اندیشه و هنر، ص ۳۹۹.
- اتینگهاوزن، ریچارد، احسان یار شاطر، (۱۳۷۹) اوج های درخشان هنر ایران، توجه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران، آگه.
- امامی، کریم، (۱۳۵۶)، سقاخانه کاتالوگ نمایشگاه، تهران، موزه هنرهای معاصر.
- امامی، کریم، (۱۳۵۹)، پیامی در راه، کتابخانه طهوری، تهران.
- امامی، کریم، (۱۳۷۵)، غلامحسین نامی برگزیده آثار ۱۳۷۳ ـ ۱۳۴۰، نشر هنر ایران.
- امدادیان، یعقوب، (۱۳۷۹)، به باغ همسران، حسین کاظمی، سهراب سپهری، هوشنگ پزشک نیا، تهران، موزه هنرهای معاصر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۷۹)، نقاشی ایران از دیرباز تاکنون، تهران، نشر نارستان.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرای ایران، مسعود عربشاهی، تهران، موزه هنرهای معاصر ایران.
- پاکباز، رویین، و یعقوب امدادیان، (۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرای ایران، حسین زنده رودی، تهران، موزه هنرهای معاصر.
- "جهان دانش و هنر"، مجله سخن، ش ۸، تهران، ص ۸۱.
- حاجیانی، جعفر، (خرداد ۱۳۳۷)، "نامه ای درباره بی ینال تهران"، مجله سخن، ش ۹، تهران، صص ۲۸۳-۲۸۶.
- دالی، سالوادور، (مهر ۱۳۳۳)، مجله سخن، ص ۶۷.
- دریابندی، نجف، "هوشنگ پزشک نیا، نقاش، فقط نقاش"، روزنامه کیهان.
- ستاری، جلال، (۱۳۷۴)، مجله آدینه، ش ۹۹ـ۱۰۰.
- ستاری، جلال، (فروردین ۱۳۷۴)، ماهنامه کلک، ش ۶۴ ـ ۶۶.
- سعید آبادی، جواد، (۱۳۸۴)، انتخابی از آثار نقاشان معاصر ایران، تهران، یساولی.
- سهیلی خوانساری، احمد، (۱۳۶۸)، کمال هنر: احوال و آثار محمد غفاری کمال الملک، تهران، علمی.
- سیار، پرویز، (۱۳۸۱)، نقاشی ها و طرح های سهراب سپهری، تهران، سروش.
- سیف، هادی، (۱۳۷۶)، شور عشق: مروری بر آثار سید علی اکبر صنعتی، تهران، نگار.
- شیروانلو، فیروز، (۱۳۵۷)، هنر ایران، اندیشه های مینوی، اوستا، زرتشت، سرای نیاوران.
- فیشر، ارنست، (۱۳۶۳)، ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ترجمهٔ شیروانلو.
- "قضیه بی ینال"، نگین، (۱۳۴۵)، ش ۱۴، تهران.
- کاتالوگ دوم بی ینال تهران، اداره روابط بین المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور، تهران، فروردین و اردیبهشت ۱۳۳۹.
- کاتوزیان، مرتضی، (۱۳۷۱)، آثار نقاشی مرتضی کاتوزیان، تهران، نگار.
- کلانتری، پرویز، (مرداد ۱۳۷۷)، "بو کنیم اطلسی تازه ی بیمارستان را"، روزنامه آریا، ص۷.
- کمال الملک، محمد، (۱۳۸۲)، کمال الملک، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
- گلستان، ابراهیم، (دی ۱۳۵۱)، "پزشک نیا" مجله تماشا.
- گودرزی، مرتضی، (۱۳۸۳)، بررسی تاریخ نقاشی ایران، تهران، سمت.
- مجابی، جواد، (۱۳۷۶)، پیشگامان نقاشی معاصر ایران، تهران، نشر هنر ایران.
- مجله طاووس، (۱۳۸۱)، ش ۳ ـ ۶.
- مجله کلک، (شهریور ۱۳۷۳)،" نمایشگاه عربشاهی"، ش ۵۴.
- مجله نقش و نگار، (۱۳۳۹)، ش ۷.
- مهاجر، مصطفی، (۱۳۷۹)، "نمایشگاه بزرگ بی ینال های نقاشی تهران" مجله هنرهای تجسمی، ش ۱.
- میرهادی، توران و حسن ملکی، (۱۳۸۲)، برگزیده ای از نقاشی های پرویز کلانتری، زرین و سیمین.

- نادرپور، نادر، (۱۳۴۵)، نقاشی های معاصر ایران، ناصر اویسی، تهران، مروارید.
- "نظری به نمایشگاه هنرهای زیبای ایران"، پیام نو، (مرداد ۱۳۲۵)، ش ۱۰ و ۱۱.
- یساولی، رضا، (۱۳۷۹)، برگزیده ای از آثار اساتید و نگارگران معاصر ایران، تهران، یساولی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی