مراد ثقفی

شهر و عرصه اجتماعی هنر: نگاهی به تجربه تالار قندریز

در بعد از ظهر یکی از روزهای پایانی شهریور ماه ۱۳۵۷، زمانی که جنبش انقلابی سراسر کشور را فراگرفته بود، جمعی گردهم آمد تا در مورد ادامهٔ حیات تالار قندریز که چهارده سال از آغاز فعالیتش می گذشت، تصمیم بگیرد[1]. این جمع پنج نفره که بیشتر به واسطهٔ روابط خویشاوندی و دوستی های کهن گرد آمده بود تا به دلیل همفکری و همنظری، پس از ساعت های متمادی بحث و تبادل نظر، به این نتیجه رسیدند که در آن شرایط، تعطیل موقت تالار -که از آن پیوستن به اعتصاب عمومی را استنباط می کردند- بهترین راه برای اثبات حضور اجتماعی تالار است. از آن پس تالار قندریز دیگر درهای خود را نگشود و بدین ترتیب تالاری که روزگاری فعال ترین تالار هنری کشور محسوب می شد و در سال های اول موجودیتش خلاق ترین عرضه کنندهٔ اجتماعی هنر، با تصمیم جمعی پنج نفره که دو تن از بنیانگذاران تالار نیز در میان آنها بودند، به زندگی خود خاتمه داد. پایان کار تالار قندریز بدون سر و صدا و در شرایطی ثبت شد که ساکنان تهران تغییر نظم کهن و برپایی نظم جدید را در توان خود می دیدند و تصاحب شهر قدم اولیه واساسی آن بود. درست به همان صورت که چهارده سال پیش از این تاریخ و در مقیاسی بسیار کوچک تر تعدادی جوان نقاش، مجسمه ساز، گرافیست و معمار با تأسیس تالار قندریز و تصاحب گوشه ای از شهر، مصمم شدند حضور اجتماعی خویش را به اثبات رسانند و با این کار حرکتی را سبب شدند که باید آن را به منزلهٔ فصلی در تاریخ هنر معاصر ایران مطالعه کرد.

تالار قندریز فعالیت خود را با نام تالار ایران و با برگزاری نمایشگاهی از نقاشی های بنیانگذاران[2] آن در چهارم تیرماه ۱۳۴۳ آغاز کرد. بنیانگذاران آن، اکثراً متولد سال های ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۰ بودند؛ یعنی نه دچار آن رخوتی بودند که استبداد حاصل از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ نسل پیش را در خود فروبرده بود و نه چندان جوان بودند که بتوانند به سان نسلی که پس از آنان در این حوزه گام نهاد بدون دغدغهٔ خاطر از امکاناتی که در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ و اوایل دههٔ ۱۳۵۰ به ویژه از طریق «دفتر مخصوص» در راه عرضهٔ اجتماعی هنر خرج شد و در اختیار هنرمندان قرار گرفت، سود جویند. نسل قبلی با تأسیس گالری آپادانا تا حد زیادی دین خود را به هنر معاصر ایران اَدا کرده بود. اما در فاصلهٔ سال ۱۳۲۸ - تاریخ تأسیس آپادانا- و سال ۱۳۴۳، فضای هنری کشور تغییری اساسی کرده بود. در اولین نمایشگاه دوسالانهٔ (بی ینال) نقاشان ایران که در سال ۱۳۳۷ برگزار شد بیش از ۴۰ نقاش شرکت کردند و در نوبت های بعدی این رقم افزایش می یافت. دلیل این افزایش ناگهانی تعداد هنرمند در جامعه، تأسیس مدرسهٔ هنرهای زیبا در سال ۱۳۲۶ بود که از سال ۱۳۳۰ سالانه تعداد قابل ملاحظه‌ای هنرمند به جامعه تحویل می داد. تا پایان سال ۱۳۴۳، جمعاً ۳۴۳ نفر از این دانشکده فارغ‌التحصیل شدند. تعداد فارغ‌التحصیلان این دانشکده در سال ۴۳-۱۳۴۲ یعنی سالی که تالار ایران فعالیت خویش را آغاز کرد بر ۶۴ نفر بالغ می شد.[3] به این تعداد هنرمند باید کسانی را که در هنرستان ها یا کلاس های درس به سبک قدیم به نقاشی یا پیکره سازی روی می آوردند، اضافه کرد.

در شهرستان ها تقریباً کمترین امکانی برای ارائهٔ آثار هنری وجود نداشت. این همه فقط به تهران باتعداد انگشت شمار گالری هایش چشم دوخته بودند. در همین تعداد محدود گالری نیز اکثراً به روی نقاشان و هنرمندان تازه کار بسته بود. ارائهٔ کارهای یک هنرمند تازه کار، نه جنبهٔ تجاری قوی داشت تا نظر گالری های خصوصی را به خود جلب کند و نه جنبهٔ نمایشی قوی که گالری های دولتی به آن روی خوش نشان دهند. آنچه باعث می شد این فضا تنگ تر از آنچه بود به نظر آید، شناختی بود که از سویی به دلیل تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا و از سوی دیگر به دلیل برگزاری نمایشگاه دو سالانه، بنیان گذاران تالار ایران از امکانات همنوعان‌شان به دست آورده بودند. تصور هنرمند ایرانی این بود که «بر تعداد هنرمندان در همهٔ نقاط کرهٔ زمین بیش از حد طبیعی اضافه شده است. در پاریس، لندن، نیویورك، رم و نیز در تهران این نسبت با شدت هر چه بیشتر قوس صعودی خود را می پیماید. . . . و اما امکانات ایجاد سازمان های هنری در بیشتر کشورهای مترقی جهان مسئله ای حل شده است. متاسفانه در محیط ما. . . . احتیاج به امکانات بیشتر و کافی که هنرمندان بتوانند آثار خود را به راحتی عرضه کنند همچنان باقی است». بنیانگذاران تالار ایران «برای از بین رفتن مشکل مالی که تنها مشکل کار» به نظر می آمد تصمیم گرفتند «آستین ها را بالا بزنند و به هر قیمتی شده راه پیشرفت و موفقیت خود را هموار کنند و دست دوستی به هم بدهند و به خاطر هدف مشترك خود، شانه به شانهٔ هم گام بردارند»[4]. بنیانگذران تالار ایران دست دوستی به هم دادند و آستین ها را بالا زدند

و تالار را راه انداختند، تا روشن شود که برخلاف نظر اولیه شان، مشکل مالی نه فقط تنها مشکل کار نبود، بلکه از کم اهمیت‌ترین آنها نیز به شمار می آمد. و هر چند، از همان آغاز کار هم می شد تا حدی به وجودِ سایر مشکلات پی برد، اما شرایط سخت زندگی که به عنوان مثال منصور قندریز را وادار ساخته بود همچون کارگری ساده در کارخانهٔ ارج به کار مشغول شود [5]، اولویت مشکلات مالی را غیرقابل انکار کرده بود. فعالیت، حضور و تجربهٔ اجتماعی لازم بود تا تمامی مشکلات آشکار گردند.

امکانات برای فعالیت و عرضهٔ اجتماعی هنر چندان محدود بود که دولت نیز به صرافت افتاده بود حرکتی در جهت پشتیبانی از فعالیت های هنری از خود نشان دهد. برای تدارك این کار، ادارهٔ هنرهای زیبا در اواخر سال ۱۳۴۲ دعوتی از هنرمندان به عمل آورد تا نحوهٔ کمک ها را به بحث بگذارد. تاسیس تالار ایران و مراکز دیگری همچون گالری صبا را هم می توان در تداوم با این فراخوان به شمار آورد و هم به منزلهٔ عکس العملی در مقابل آن. مسئلهٔ ارتباط یا عدم ارتباط با دولت بیش از هر موضوعی دیگری در این دوران، در جمع هایی از هنرمندان که مایل به تاسیس گالری بودند به بحث گذاشته شد. [6] در مجموع در آن زمان کمتر گروهی به اخذ کمک دولتی تمایل داشت. میل به ایجاد فاصله با دولت، لزوماً دلیلی سیاسی نداشت؛ نه به معنای فاصله گرفتن از نهادی بود که یک دهه پیش از آن با کمک نیروهای بیگانه قدرت از کف رفته را مجدداً به چنگ آورده بود و نه به معنای پرهیز از همراهی حکومتی که چند ماه پیش از آن رودرروی قیامی مردمی ایستاده بود. عدم تمایل به نزدیکی با حکومت را باید بیشتر در ارادهٔ نسل جدیدی از هنرمندان جستجو کرد که اتکای تولید هنری را به عاملی غیر از خودِ هنر، الزامی نمی دیدند. برای آنان، هنر نوی که آنان حاملانش بودند می توانست فقط به پشتیبانی هنر دوستان به حیات خویش ادامه دهد. بی رغبتی به همسو ساختن فعالیت های

منصور قندریز

خویش با دولت، بیشتر به امتناع جوانی در یاری گرفتن از خانواده اش می ماند که تصمیم دارد مستقلاً زندگی خویش را بسازد: مطمئن از درستی راه خویش و در جستجوی فضایی که در آن پیوندهای جدید و خود خواسته جانشین پیوندهای از پیش داده شوند.[۷] در یک چنین جستجویی است که شهر همچون یگانه محل تبلور پیوستگی های جدید رخ می نماید و به منزلهٔ محل تبلور امیدها و آرزوها و مأمن هنرمند جوان به شمار می رود. و نیز در یک چنین چشم اندازی است که دولت از سویی به منزلهٔ واقعیتی از پیش داده شده، پَس زده می شود و از سوی دیگر به عنوان متولی شهر به مخاطبی اجباری تبدیل می گردد.

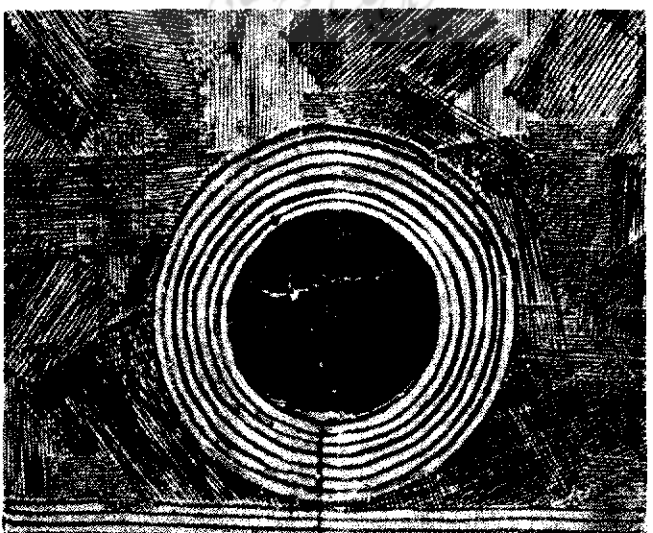
تصمیم دولت بر دخالت بیشتر در امور هنری را می باید ناشی از دو عامل به حساب آورد. اول پاسخگویی به نیازی که او خود با تأسیس دانشکده های هنر و هنرستان ها به وجود آورده بود و دوم جلوگیری از اینکه این نیاز - همانند گذشته - توسط سفارتخانه های خارجی برطرف گردد. در نشست مذکور دولت قول داد که برای تشکیل انجمن های صنفی مساعدت کند، به ایجاد گالری های خصوصی کمک رساند و با خرید آثار نقاشان برای حفظ در موزه به آنان یاری رساند.

پاسخ بنیانگذاران تالار قندریز به فراخوان دولت، با پاسخ متداول در آن دوره تفاوت داشت. آنجا که به عنوان مثال تجمع نویسندگان رویهٔ قهر را در قبال مساعی دولت در نزدیکی به این طیف اتخاذ کرد، بنیانگذاران تالار قندریز «همزیستی مسالمت آمیز» را مناسب ترین نوع ارتباط با دولت تشخیص دادند. آنان نه لزومی در برقراری پیوند تنگاتنگ با دولت می دیدند و نه اصراری به اعلام جنگ با نهادی که دشمنی اش می توانست مانع دیگری باشد در مقابل فعالیتی که می خواستند آغاز کنند. حال که بنا بود با تأسیس تالار ایران بالاخره آن فعالیتی را که مدت ها در انتظارش بودند، آغاز کنند دلیلی وجود نداشت که با پس زدن خصمانهٔ دولت، دشمن جدیدی برای خویش بتراشند[۸]. بدین ترتیب تالار ایران با کوشش بنیانگذاران آن و ۶۰۰ تومان کمک ماهیانهٔ وزارت فرهنگ که معادل اجاره بهای ماهانهٔ تالار بود کار خویش را آغاز کرد و روز چهارم تیرماه ۱۳۴۳ تالار ایران که در زیرزمین انتشارات علمی روبروی درب اصلی دانشگاه قرار داشت، افتتاح شد. موفقیت این نمایشگاه غیر منتظره بود و حتی کسانی که کمترین ارزشی هنری برای تابلوهای به نمایش گذاشته شده قایل نبودند، اذعان داشتندکه نمایشگاه با «استقبال عامه»[۹] روبرو بوده است. در طول ده روزی که نمایشگاه برقرار بود، بیش از ۲۰۰۰ نفر از آن دیدن کردند[۱۰]. استقبال عمومی از نمایشگاه باعث شد که بنیانگذاران آن بر فعالیت خود بیفزایند.

تالار ایران، در سال اول حیاتش در جمع ده نمایشگاه برگزار کرد. از این تعداد، نمایشگاه آثار گرافیک دورهٔ قاجار، نمایشگاه آفیش، طرح روی جلد صفحه و به نمایش گذاشتن تصاویر کتاب حملهٔ حیدری -گرافیک دورهٔ قاجار- و دست آخر نمایشگاه عکس های هادی شفائیه تحت عنوان ردپای اعصار، بدعت های غیرقابل انکاری به شمار می آمدند. در عین حال برگزاری یک چنین نمایشگاه

هایی حاکی از این امر نیز بود که جنبهٔ انتفاعی عرضهٔ اجتماعی هنر به کلی در فعالیت تالار ایران ثانوی است و تالار ایرانی ها برای منفعت مالی اقدام به تأسیس این تالار نکرده اند. هدف همانا دعوت از جامعه بود برای آن که به کار هنری ارج نهد و حد و مرز وسیع آن را بازشناسد. بنیانگذاران تالار ایران به هنر اعتقاد و اعتماد داشتند. همین علاقهٔ وافر به هنر باعث شد که پس از مرگ نابهنگام منصور قندریز به علت تصادف اتوموبیل در تاریخ ۷ اسفند ۱۳۴۴، نام وی را بر تالار خود بگذارند و با این کار نشان دهند که هنر و هنرمند بیش از هر چیز برای آنان ارزشمند است.

موقعیت مکانی تالار ایران در مقابل دانشگاه تهران، امکان رفت و آمد دانشجویان را تسهیل می کرد و فراوانی تماس ها باعث شد که بنیانگذاران تالار خیلی زود یعنی کمتر از یک سال پس از شروع فعالیت شان به این نتیجه برسند که «هنرمند امروز، در این مُلک، گرفتار معضلات گونه گون و پیچیده ای است که دیری است نامکشوف مانده و چنانچه او با تمایلی راستین و بری از آلودگی ها و وابستگی های خاص اجتماعاتی اینچنین، به راه خود ادامه دهد، با این مسائل در شکل حادتری روبرو می شود»[11]. بدین ترتیب پس از سپری شدن کمتر از یک سال از عمر تالار ایران دیگر نه فقط صحبت از «امیدواری فراوان به حمایت طرفداران واقعی هنر» نبود بلکه صحبت از شکافی بود «بس عمیق بین هنرمند و جامعه که مانع از تماس نزدیک و مستقیم ایندو گردیده . . . و نتیجهٔ آن، یا گریز هنرمند از اجتماع است و یا نفی او توسط اجتماع، که در هر حال نقص اجتماعی بزرگی است»[12]. گردانندگان تالار، علت اصلی این شکاف را در فقدان عنصری می دیدند که «همچون پلی بین هنرمند و اجتماع او» عمل کند تا هنرمند مجبور نباشد «ضمن جستجوهای هنری خویش، به توجیه و تشریح آنها بپردازد، تا شاید از غرابت کارش بکاهد و یا در بالا بردن سطح فرهنگ هنری محیطش مؤثر باشد». اما گردانندگان تالار ایران مسئول تر از آن بودند که «برخوردهایی را که در سال گذشته با ناظرین فعالیت



محمدرضا جورت

های خود داشتند و اعتراضاتی را که با آن مواجه گشتند، تنها برخاسته از کمبودهای دیگران و ناسازگاری محیط بدانند. به همین دلیل تصمیم گرفتند تا حتی‌المقدور در جهت بالا بردن دانش هنری جامعه تلاش کنند و خود نقش میانجی نامبرده را ایفا کنند. از این پس، بر میزان انتشارات و سخنرانی ها و بحث و جدل هایشان افزودند تا با «توضیح و تشریح گونه های متفاوت فعالیت خود، نزدیکی بیشتری را با دوستان معترض برقرار سازند و اشتباهات را اگر بوده، بررسی نمایند». در عین حال گردانندگان تالار بر تصمیم خود مبنی بر «ادامهٔ راه پیمایی» علیرغم تمامی مشکلات تأکید کردند [۱۳].

بدین ترتیب تالار ایران علاوه بر برگزاری نمایشگاه های متنوع، اولاً اقدام به برگزاری نمایشگاه هایی کرد که بیشتر جنبهٔ آموزشی داشتند. از آن جمله اند برگزاری نمایشگاه روپرودوکسیون آثار امپرسیونیست ها در ماه بهمن ۱۳۴۴، نمایشگاه روپرودوکسیون آثار سزان، وان گوگ، گوگن، لوترك در مهرماه ۱۳۴۵و نمایشگاه روپرودوکسیون آثار نقاشان فوویسم در بهمن ماه ۱۳۴۵. هر بار برگزاری این نمایشگاه ها با انتشار جزوه ای همراه بود تا جنبهٔ آموزشی آن تکمیل گردد [۱۴]. دوم، اقدامی جدی در معرفی نقاشان و هنرمندان جوانی کرد که شاید بدون وجود تالار ایران - که اینک دیگر به تالار قندریز تغییر نام داده بود- بسیار به سختی می توانستند مکانی برای عرضهٔ آثار خود بیابند. معرفی هنرمندان جوان و حمایت آنها برای حضور در «شهر» یکی از پربارترین و موفق ترین فعالیت های تالار قندریز باقی ماند و گردانندگان تالار چندان برای انجام این وظیفه ای که خود برای خویش قائل شده بودند، مُصِر وجدی بودند که فقط برای انجام همین یک کار در چهارده سال فعالیتشان می توان کارنامهٔ آن را مثبت ارزیابی کرد. سوم برگزاری گفتگوهای دو یا چند نفره پیرامون نمایشگاه های فردی و جمعی ای بود که تالار برگزار می کرد و همچنین جلسات مباحثه پیرامون وضعیت هنر در ایران و دیدگاه گردانندگان تالار. گفتگوها به صورت بروشورهایی که همراه با برگزاری نمایشگاه منتشر وبه مبلغ ناچیزی به بازدیدکنندگان فروخته می شد. تعدادی از این گفت وگوها نیز در کتاب هایی که هر از چندگاهی از سوی تالار منتشر می شد، ثبت می گشت. از خلال این گفتگوهاست که می توان به سیر اندیشهٔ گردانندگان تالار و مشکلاتی که هنرمندان تالار قندریز برای عرضهٔ اجتماعی هنرشان، با آن روبرو بودند، پی برد.

در اولین اطلاعیهٔ تالار صحبت از لزوم تجمع هنرمندان است و اینکه این تجمع به «تبادل جستجوها و تجربیات» خواهد انجامید و راه پیشرفت و موفقیت را هموار خواهد کرد، اما ابداً معلوم نیست که خارج از نیاز مادی اعضای این جمع به یکدیگر، کدام عمل یا عوامل دیگری را می توان مُبین تجمع آنان به شمار آورد. به نظر می رسد که در دوران تدارك تأسیس تالار، بنیانگذاران آن، احتیاجی به تبیین دقیق عوامل همبستگی شان با یکدیگر نمی دیدند. تنها زمانی که بنیانگذاران تالار باعکس العمل ناخوشایند جامعه شهری در مقابل کارهایشان روبرو شدند بود که احساس انزوا کردند و در نتیجهٔ

مسئلهٔ هویت جمعی و در ارتباط با آن، مسئلهٔ هویت هنر معاصر ایران برایشان مطرح شد. در واقع نیز دغدغهٔ اصلی بنیانگذاران تالار ایران، حضور اجتماعی بود و همانطور که گفته شد، در آغاز کار، اینان فقدان یا کمبود امکانات مالی را یگانه مانع بر سر راه این حضور می دانستند. هویت آنان در هنرمند بودنشان خلاصه می شد و وجودشان در تولید هنری متبلور. در آغاز کار تصورشان این بود که پیوندشان با جامعه، پیوندی طبیعی خواهد بود وفقط در فکر ایجاد مکانی بودند که امکانات مادی این پیوند فراهم شود. تالار ایران می بایست در نقش یک چنین مکانی ظاهر شود. تالار ایران را تأسیس کردند تا متوجه شوند که این پیوند چندان هم آسان به دست نخواهد آمد. فقط در این مرحله بود که پرسش های اساسی در مورد هویت جمعی شان و نیز پیوستگی های هنر و جامعه برایشان مطرح شد.

در روند جستجوی هویت جمعی و هویت هنری بنیانگذاران تالار ایران، دو مرحله را از یکدیگر می توان بازشناخت. در مرحلهٔ اول، بنیانگذاران تالار ایران به نقد آنچه پیش از آنان صورت گرفته بود پرداختند و در مرحلهٔ بعد سعی کردند با بازگو کردن اهداف و نظریاتشان هویت خویش را تبیین کنند.

روشن است که همهٔ دست اندر کاران تالار به یک اندازه به معضل هویت جمعی نمی اندیشیدند. برای اکثرشان، علاقهٔ وافر به هنر و میل شدید به عرضهٔ هر آنچه می توانست هنر و زندگی روزمره را به نحوی از انحا به یکدیگر نزدیک سازد، دلایلی کافی برای همکاری و همیاری بود. عدهٔ قلیلی بودند که رسالتی دیگر برای خود و در نتیجه برای تالار قائل بودند. این عدهٔ قلیل بر این نظر بودند که تا زمانی که پیوندهای هنر و جامعه برقرار نگردد، نه هنر اجتماعی خواهد شد و نه جامعه هنردوست و نه هنرمند موفق. به همین دلیل نیز بود که اینان فعالیت در جهت توسعهٔ هنری جامعه را وظیفهٔ خود می دانستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سیروس مالک

این که هنر، اجتماعی و پذیرفته شود، مسئله‌ای بود روشن. آنچه ناروشن بود و سال‌ها ذهن و عمل دست‌اندرکاران تالار قندریز را به خود مشغول داشت این بود که چگونه این اجتماعی شدن باید صورت پذیرد؟ تا روشن شدن عوامل پیوند، یا دقیق‌تر بگوییم تا روزی که دست‌اندرکاران تالار ایران از جستجوی آن دست کشیدند، این افراد در پی «چیزی» بودند که هم مبین حرکت جمعی آنان باشد و هم جامعه را با آنان همراه سازد. «چیزی» که اگر به دست می‌آمد، موقعیت هنرمند و وضعیت هنر را در ایران دگرگون می‌ساخت.

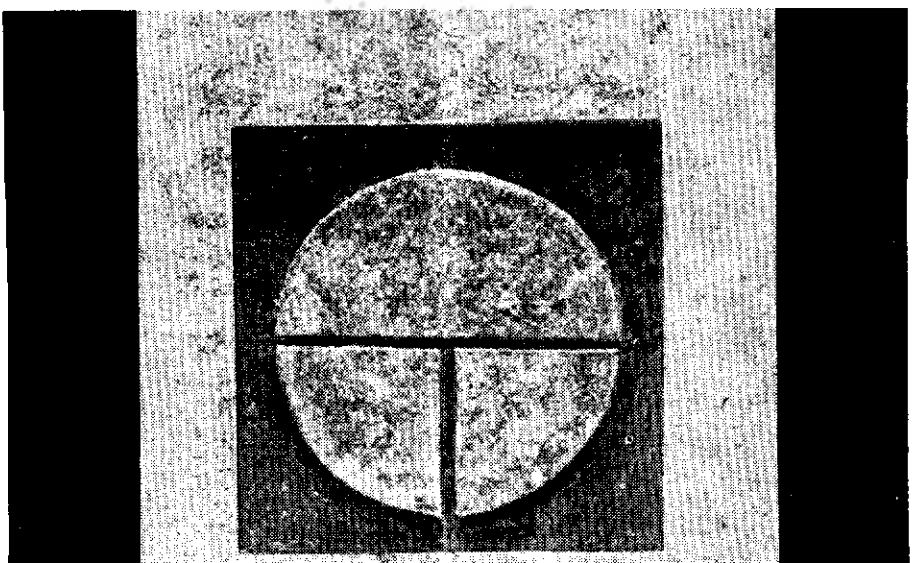
همانطور که یادآوری شد هنرمندان تالار ایران در مرحلهٔ اول به ارزیابی کوشش‌ها و نتیجهٔ فعالیت‌های نسل پیش از خود پرداختند. به نظر آنان، اسلافشان در جستجوی این کیمیای سعادت ناکام مانده و جز به فهمی محدود و سطحی از «نقاشی نو» نرسیده بودند؛ و علت شکست شان در اجتماعی کردن هنر نیز از همین ناکامی نشأت می‌گرفت. ناکامی‌ای که باعث شده بود فعالیت نسل قبلی در حد وارد کردن شکل و تکنیک هنر نو باقی ماند. حال آن که اگر این پیش‌کسوتان تعمقی کرده بودند و «به محتوای این شکل و تکنیک پی می‌بردند، انطباق آن با محیط و اجتماع عملی می‌گردید». [15] حال آن که بنا به تصور دست‌اندرکاران تالار ایران، هنرمندان نسل قبل، تعمق نکرده و به محتوای این شکل و تکنیک پی نبرده بودند و در نتیجه نه مکتبی را بنا نهاده و نه جریانی را به‌وجود آورده بودند. برای اثبات ناکامی نسل قبل چه برهانی از این قاطع‌تر که هنگام آغاز فعالیت نسل بعد یعنی نسل بنیانگذاران تالار ایران، هنر همچنان بدون ارتباط با جامعه و در انزوا به سر می‌برد و وظیفهٔ کشف عوامل پیوند میان هنر و جامعه به همین بنیانگذاران محول شده بود. فقدان این پیوند را هنرمندان تالار ایران شدیداً احساس می‌کردند و چگونگی برقراری اش، موضوع دائمی و ابدی تقریباً همهٔ نوشته هایی است که با نام این تالار منتشر شد. هنر و به ویژه نقاشی باید اجتماعی می‌شد؛ این بود رسالت گردانندگان تالار ایران و هم این بود عامل وحدت و هویت جمعی این افراد. آنچه نامعلوم بود و عاقبت نیز علیرغم کوشش های بسیار نامعلوم ماند، عامل یاعواملی بودند که کلید این اجتماعی شدن به شمار می‌آمدند.

زمانی هنرمندان تالار قندریز گمان کردند که می‌توانند با «پیشرو» خواندن خویش، هم نوع ارتباط شان با جامعه را تعیین کنند و هم انزوای شان را توضیح دهند. در واقع آنان خود را عنصری از جامعه به شمار می‌آوردند، اما، عنصر پیشرو. غافل از آنکه هر چند این مقام «خودخوانده» آنان را در موقعیت ممتازی قرار می‌داد و باعث «سرشکستگی تماشاچی بود که او همه چیز را از دریچهٔ ارزش های ثابت و محدود خود می دید»؛ اما مشکل پیوستگی اجتماعی شان را حل نمی کرد. از آنجا که پیشرو بودن هنرمند جزیی از ذات او بود، جمع هنرمندان تالار قندریز بر این نظر بودند که نمی توان به «نقاش خرده گرفت که چرا از دوستداران نقاشی خود فاصله گرفته و آنها را پشت سر گذاشته است». مسئولیت ناکامی در اجتماعی شدن هنر متوجه «تماشاچی عصبانی و منتقد تنگ حوصله» بود که

اگر «به این نکتهٔ مهم از خلاقیت آثار هنری [یعنی پیشرو بودن هنرمند] پی می برد، فاصله از میان برداشته و پیوند اجتماعی هنر می شد»[16]. اشکال عمدهٔ این دیدگاه در آن بود که مسئولیت حل معضل پیوند اجتماعی هنر را از دوش عنصر پیشرو بر می داشت و بر عهدهٔ عنصر «عقب مانده» می گذاشت. و البته در این صورت معلوم نبود که بر چه اساسی می شد یکی را پیشرو و دیگری را عقب مانده به شمار آورد. راه حل دیگری که مدتی ذهن هنرمندان تالار ایران را به خود مشغول داشت، مددجویی از تاریخ هنر برای یافتن عواملی بود که در برقراری پیوند اجتماعی شان به آنان یاری رساند. هنرمندان تالار قندریز به این باور صحیح رسیده بودند که «هنرمندان موفق، مطالعهٔ وسیع و شناخت عمیقی در فضا، زمان و هنرهای گذشته دارند»[17]. از این رو در صدد شناخت هنر قرون و اعصار گذشتهٔ ایران برآمدند. آنچه در این جستجو آنان را گمراه کرد این مسئله بود که هدف خود را از آن، معطوف به این مسئله کردند که بفهمند «گذشتگان برای بیان محتوی زمان خود چه قالب هایی را انتخاب کرده اند» برای آنکه پی به این مسئله ببرند که محتوای زمان خودشان چیست و «چه قالب هایی را باید برای بیان آن انتخاب کنند»[18]. اگر بنا بود که فهم قالب هایی که گذشتگان انتخاب کرده‌اند بتواند تعیین کنندهٔ قالب های امروزی باشد، دیگر تشخیص هنر از تاریخ هنر و هنرمند از تاریخ‌هنر شناس ممکن نبود. یعنی این نوع برقراری پیوند با اجتماع به آن می انجامید که دست اندرکاران تالار از هنرمند بودن خود صرف نظر کنند.

در دوره های متأخرتر، جستجوی پیوند اجتماعی جنبه های معنوی‌تری یافت. پیوند اجتماعی نقاش همانا کوششی است که او می تواند برای «بوجود آوردن نظم» در جهان پیرامونی خویش انجام دهد. به همین جهت «هدف اجتماعی نقاش بیشتر مستتر در انعکاس منطقی نقاش» بود[19] درست

روئین پاکباز



است که این راه حل، دست هنرمند را بازتر از راه حل های دیگر می گذاشت، اما از آنجا که اولاً معلوم نمی کرد نظم چیست و بی نظمی کدام است و ثانیاً به این دلیل که هنرمند را که عموماً در نقش شکنندهٔ نظم غالب به شمار می‌آورند در نقش ناظم می نشاند، نمی توانست مطلوب و راهگشا واقع شود. زمانی دیگر، پیوند اجتماعی مذکور از قید روزمرگی رهایی می یابد و نقاش دیگر مجبور نیست «برانگیزاننده و یا نقاد اجتماعی باشد و . . . تأثیرگذاری اش مستقیم و آنی». اجتماعی بودن از اینجا ناشی می شود که «در ساخت فرهنگ یک جامعه و در مقیاس وسیع تر، در تحول تمدن بشری نقش فعال» داشته باشد [۲۰]. این راه حل نیز جز موکول کردن حل معضل اجتماعی شدن هنر به حل معضل دشوارتری که همانا ارتباط هنر با جوامع گسترده‌تر نبود.

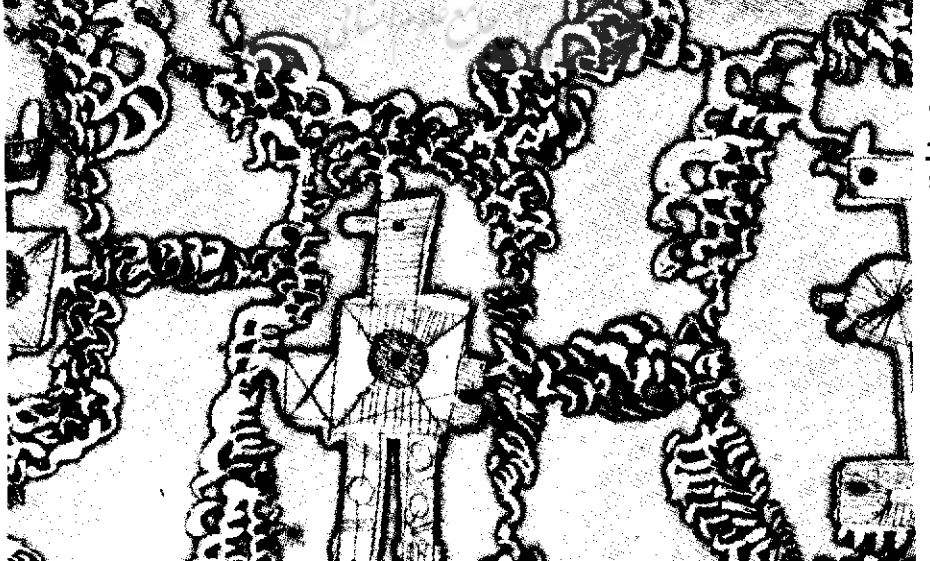
انتشار نشریهٔ **فصلی در هنر** در پائیز ۱۳۴۹ فضایی گسترده تر از بروشورهای نمایشگاه هادر اختیار جستجوگران پیوند هنر و جامعه می گذاشت. این فصلنامه عملاً جایگزین نشریهٔ دیگری شد که با نام **بررسی معماری، نقاشی، مجسمه سازی** . . .از مهر ۱۳۴۷ تا دی ماه ۱۳۴۸ دوازده شماره از آن به صورت پلی کپی از سوی دست اندرکاران تالار قندریز منتشر می شد. **بررسی معماری، نقاشی، مجسمه سازی**، . . . حاوی آخرین کوشش های دست اندر کاران تالار قندریز برای برقراری پیوند هنری با جامعه به شمار می رود. در این نشریه دیگرتقریباً اثری از برخورد انتقادی با تولیدات هنری روزمرهٔ تالار وجود ندارد. محتوای آن حاکی ازجستجوی بی نظم و پراکنده‌ای است و نشان از توسل نا امیدانه به هر آن چیزی است که شاید بتوان به میانجی آن به کیمیای نایافته دست پیدا کرد. *سنت شرقی و هنر آبستره*، *درک ژاپنی از مکان*، *کوبیسم*، *فوتوریسم*، *دادائیسم*، *ارتباط معنویات در هنر*، *روندهای غیر فیگوراتیو در آمریکای لاتین*، *تقرب پلاستیک جدید به نقاشی*، *روسیه و کنستروکتیویسم* و دست آخر مقاله ای با عنوان *آیا رابطه ای میان انقلاب و هنر وجود دارد؟*، همه و همه در کنار هم در نشریهٔ **بررسی** آمده است. اکثر قریب به اتفاق مقالات حتی مقالهٔ *دربارهٔ کیفیت در نقاشی ایران* و نیز مقالهٔ *هنر سنتی و غیر سنتی* ترجمه هستند. این در صد بالای ترجمه گویای این واقعیت بود که دست اندرکاران تالار قندریز برای یافتن گمشدهٔ خویش که همانا پیوند آنان را با جامعه شان برقرارمی کرد بیشتر به بررسی آنچه بیرون از جامعه شان تولید شده بود، چشم امید دوخته بودند. نکتهٔ دیگری که در شماره های اول **بررسی** به چشم می خورد و نشان از پایان یک دوره دارد، تلخی زائدالوصفی است که نسبت به محیط ابراز می شود.

پیش از این، نیز شاهد تلخی در نوشته های دست اندر کاران تالار بودیم: صحبت از موقعیت نامناسبی بود که «جوان مستعدی که یحتمل با پشت کردن به تمایلات متداول زندگی خانواده اش و گاهی حتی با سرکشی و طغیان علیه آن، وارد جامعهٔ هنری ما می شود» با آن روبرو می شد. صحبت از «سیستم غلط پذیرش هنرجو و اصول کهنه و پوسیدهٔ آموزشی و فضای راکد و خالی از تحرک و استادان . . . محتاط و عاری از بینش هنری» بود، از «فقدان جنبش های راستین هنری که بتواند نقش رهبری

داشته باشد»، از «مهجور بودن از تحولات هنری دنیا»، از «فقدان کتاب و مجله و تمامی وسایل لازم برای پیشرفت» [۲۱]. اما در آن سال ها هنوز راهی برای خروج از این وضع برای دست اندرکاران تالار متصور بود. آنجا که آموزش و گفت و گو جواب نمی داد، می شد به بحث و جدل با دانشجویان امیدوار بود؛ اگر جدل با دانشجویانی که با عصبانیت نوآوری های آنان را به باد انتقاد می گرفتند راهگشا نبود، می شد هنوز امیدوار بود که با تأسیس مکتبی نو در نقاشی، رهبری جریانی را به دست گرفت که هر روز بر وسعتش اضافه شود و توان تغییر جدی وضعیت فرهنگی جامعه را داشته باشد. اما هیچ یک از این راه حل ها میسر نشد چرا که در مقابل هر یک از این راه ها، انبوهی از مشکلات سربلند کردند.

هدف آموزشی تالار با مشکل محدودیت امکانات مالی دست اندرکاران آن و وسعت موضوع هایی که هنرمندان ایران نیاز به آموزش در موردش داشتند روبرو شد و باعث پراکندگی نوشته های آموزشی شد. برگزاری گفت و گو ها نیز آن ثمره ای را که باید، به بار نیاورد. یعنی آن زمان که این گفت و گو ها شکلی منسجم یافت، تازه آشکار شد که هنرمندان تالار قدریز بر سر مسائل اساسی با یکدیگر اختلاف نظرهایی بنیادین دارند. [۲۲] بحثی طولانی نیز دربارهٔ «هویت نقاشی ایرانی»، که دو سال تمام در جریان بود بی نتیجه خاتمه یافت. زیرا شرکت کنندگان در بحث، به این نتیجه رسیدند که دانش کافی برای به انجام رساندن آن را ندارند [۲۳]. همین عدم توافق ها و نیز بی نتیجه ماندن بحث های اساسی حاکی از آن بود که این جمع علیرغم اشتیاق زیادش، بضاعت تدوین و تبیین یک مکتب هنری جدید را ندارد. [۲۴]

در واقع می توان گفت که یگانه فعالیتی که تالار در پیوستگی با جامعه انجام می داد همان تلاش مستمر بود در شناساندن چهره های جوان. اما به نظر می رسد که این کار نیز بیشتر از روی دلسوزی



حسین موسوی خامنه‌ای

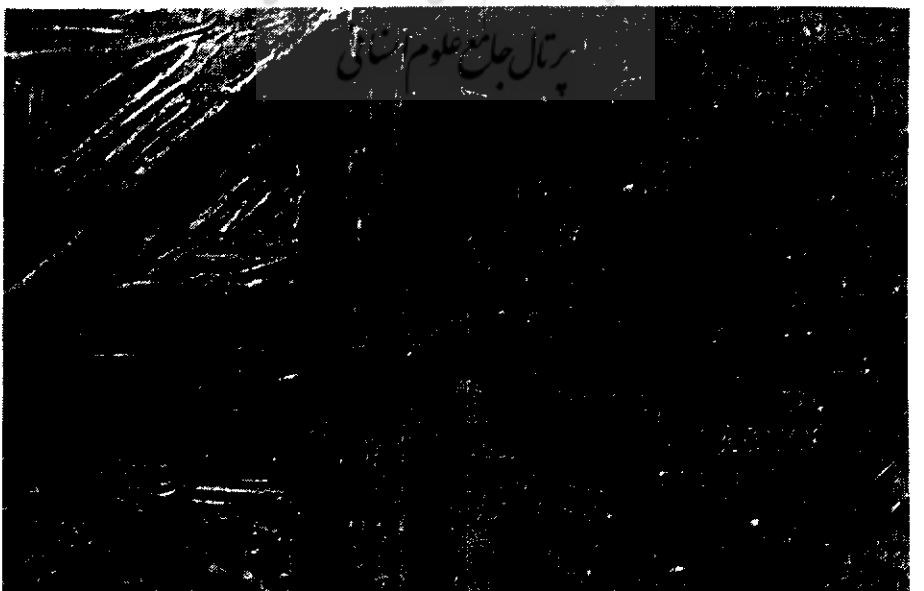
انجام می گرفت و از آن شور و شوق اولیه دیگر چندان اثری باقی نمانده بود. دست اندرکاران تالار، امکان ارائهٔ آثار آن جوانی را که «از تبریز آمده بود که حاصل چند سال کار و نتیجهٔ یک گوشه گزینی جبری را در معرض دید و قضاوت بینندگان این شهر قرار دهد» کماکان فراهم آوردند. برایش نمایشگاهی ترتیب دادند، علیرغم آن که می دانستند او «خواسته از پیلهٔ شهرستان بدر آید. به سودای آنکه خویش را از بی خبری برهاند، ولی بی خبر از آنکه در اینجا نیز، در واقع خبری نیست» [۲۵].

حال آن که بواقع در تهران «خبری» بود و شاید بیش از هر دوران دیگری. و شاید بتوان گفت به معنایی همان خبری که دست اندر کاران تالار قندریز در انتظار وقوعش سال ها رنج و زحمت و انزوا را تحمل کرده بودند. اوضاع اجتماعی هنر از سال ۱۳۴۵ به ناگاه و با آغاز فعالیت غیر رسمی آنچه که یکی دو سال بعد با عنوان رسمی «دفتر مخصوص» شناخته شد، تغییری اساسی کرد. فرشید ملکی یکی از دست اندرکاران تالار قندریز در سال ۴۷ - یعنی همان سالی که آن جوان تبریزی را از خیال خام اینکه در تهران خبری هست برحذر می داشتند -در مقدمهٔ دومین شمارهٔ نشریهٔ **بررسی** می نویسد: چندی است «ناگهان می بینیم که اتفاقات هنری یکی پس از دیگری ظاهرمی شوند. رادیو و تلویزیون اخبار و نقد هنری پخش می کنند، روزنامه های یومیه و مجلات صفحهٔ هنری دایر می کنند. نمایشگاه ها بی ینال ها، فستیوال ها و جشن های هنر یکی پس از دیگری پر و خالی می شوند و یکباره می بینیم چیزهای تازه‌ای به نام هنر بر سرمان کوبیده می شود» [۲۶]. در واقع دست اندرکاران تالار قندریز به چشم خود می دیدند که آنچه آنان با سختی و قدم به قدم و حتی می توان گفت با وسواس زیاد در صدد انجامش بودند، بناگاه و با سرازیر شدن امکانات مالی زیاد تحقق یافته بود؛ البته نه طبق برنامه ای که آنان پیش بینی می کردند بلکه به واسطه سرازیر شدن پول هایی که به نسبت آنچه پیش از این در حوزهٔ مسائل هنری خرج می شد، هنگفت می نمود. تأسف و تأثر آنان به این دلیل بود که می دیدند «موضوع هنر، به صورت مسئله ای که می توان فقط دربارهٔ آن گفتگو کرد، اذهان را به خود مشغول داشته است، تا به عنوان نیرویی حقیقی با عملکردی در جهت شناخت قوانین حقیقی زندگی. بدین دلیل هنر امروز، وسیلهٔ تفننی شده است، برای اذهان محدود» [۲۷]. علیرغم این اوضاع، اعضای گروه نقاشان تالار قندریز سعی کردند بار دیگر در سال ۱۳۴۸ با میثاق اولیهٔ خود تجدید عهد نمایند و «در شرایطی که برخلاف هر نوع ادعای فریبنده، هیچگونه جهش و حرکت سالمی در نقاشی معاصر ایران به چشم نمی خورد» و علیرغم اینکه می پذیرفتند که کارشان «هنوز هیچگونه تأثیر اجتماعی نداشته است» اعلام داشتند که کارکرد «اجتماعی نقاشی را الزامی می دانند» و این مسئله هنوز «یکی از مهمترین مسایلی است که ذهن شان را اشغال کرده است» [۲۸].

در این که کارکرد اجتماعی هنر از مهمترین مسایلی بود که تقریباً از بدو کار ذهن بنیانگذاران تالار را به خود مشغول داشته بود، شکی نیست؛ هرچند که وجه عملی این دغدغهٔ ذهنی در شش سال اول فعالیت تالار تغییر کرده باشد. و درست به دلیل همین تداوم است که می توان انتشار نشریهٔ **فصلی در هنر** را شروع خجولانهٔ دورانی دانست که با شک و تردید نسبت به این اندیشهٔ محوری تالار ایران آغاز شد و با صدمین نمایشگاه تالار قندریز که به همین مناسبت بار دیگر به تالار ایران تغییر نام داد، با صراحت اعلام موجودیت نمود. در مقدمهٔ دومین شمارهٔ فصلنامه است که برای اولین بار مفهومی به نام «هنر ملی» که «در هیچیک اززمینه ها به مفهوم واقعی و کامل آن بوجود نیامده است» [۲۹]، بر می خوریم. در این مرحله، مقولهٔ هنر ملی به منزلهٔ آن چیزی است که می تواند «عامل پویایی هنر در جامعه باشد» و آن را از «طفیلی بودن هنر جهانی» برهاند. هنر ملی باید به هنرمندان کمک کند تا«بت ها را بشکنند و الگوها را دور بریزند تا بتوانند نمونه هایی برای خود بسازند که متضمن گسترش در حال و آینده باشد» [۳۰].

چهار سال طول کشید تا این هنر ملی بعد از آنکه عنوان جدید «هنری دارای ملیت» یافت سرانجام به نهایت خود که همانا «هنری همگام با حرکت ملی» برسد. چهار سال وقت لازم بود تا بتوان درمورد آن همه فعالیت های گذشته «به سهولت نتیجه گرفت که آن مباحثات نظری و تجربیات عملی و آن تلاش های پر شور و حرارت نتوانستند عملاً راه به جایی برند. . . به این علت که اساساً این گروه در یک شکل جامد و انتزاعی و بدون نگرش منطقی به روند حرکت جامعهٔ ایران به راه جویی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

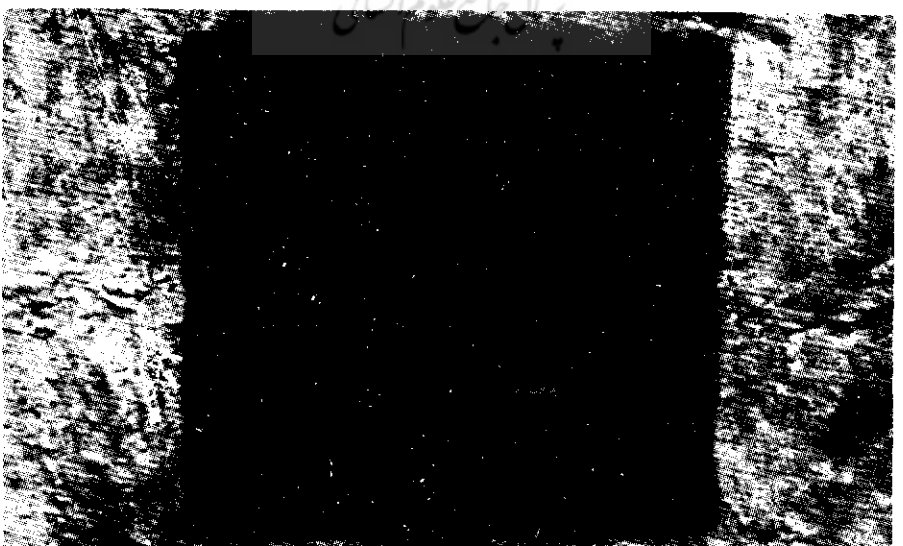


ناصر درخشانی

می پرداخت. نتیجتاً همهٔ تلاشها . . . به بن بست رسید. اگر هدف دستیابی به هنری بود که مناسبات راستین و پرمایه با جامعه داشته باشد و بتواند نقشی واقعی و سازنده همانند نقش هنر در ادوار پیشین این سرزمین بیابد، محصولی که از مجموع کارهای نظری و عملی به دست آمدنوع دیگری از هنر برای هنر بود که نه ریشه در سنت های فرهنگی داشت و نه در شکل گیری و سازندگی فرهنگ امروز نقشی می توانست ایفا کند» [۳۱].

این ارزیابی از فعالیت دهسالهٔ تالار قندریز می توانست تقریباً بی چون و چرا پذیرفته شود، اگر با بازنویسی تاریخ این تالار همراه نبود. بازنویسی‌ای که آشکارا با هدف هماهنگ ساختن این تاریخ با مسیر جدیدی که اتخاذ شده بود، انجام گرفت. بر اساس این ارزیابی بود که دست اندرکاران تالار قندریز تصمیم خود را مبنی بر مشارکت برای ساختن جامعه ای که «در تمام شئون اش چه در زمینهٔ اقتصادی و ا[illegible] و چه در زمینهٔ فرهنگی به سوی تحول گام بر می دارد» اعلام کردند. و همچنین بر اساس آن بود [illegible] به این باور رسیدند که «هنر معاصر، علاوه بر جنبه های ملی باید مبین وضعیت امروزی جامعهٔ ایران باشد» و سرانجام بر پایهٔ همین ارزیابی اعلام کردند که می خواهند «مرکزی به عنوان اطاق هنرمندان تجسمی تأسیس کنند که زیر نظر مقامات مسئول، همهٔ هنرمندان رشته های مختلف هنرهای تجسمی را متمرکز گرداند».

همهٔ این اعلام موضع ها را - سوای تأسیس اطاق هنرمندان زیر نظر مقامات مسئول - می شد به حساب شهامت افرادی گذاشت که برخلاف معمول صاحبان فکر و اندیشه در این سرزمین هیچ گاه نه به اشتباه خود اقرار می کنند و نه شکست شان را می پذیرند. می شد، اگر همراه با ارائهٔ این بینش جدید،



سعی در بازنویسی تاریخچهٔ تالار نمی کردند. می شد، اگر سعی نمی کردند به خواننده و بینندهٔ خویش بقبولانند که تالار ایران با «کمک مالی وزارت فرهنگ و هنر» به کار افتاده بود. می شد، اگر نمی گفتند که «در آن زمان نیز مکان هایی برای نمایش وجود داشت» و مؤسسین تالار ایران فقط به علت «روحیهٔ جوانشان» این همه زحمت به خود داده بودند. و دست آخر، اگر ادعا نمی کردند که نام تالار همواره همان «تالار ایران» باقی مانده بود و نام قندریز فقط زائده‌ای بوده در کنار نام اصلی تالار. غافل از آنکه تعداد هشتاد و دو بروشور و دعوتنامه به انضمام چهار شماره نشریهٔ **فصلی در هنر** و دوازده شماره نشریهٔ **بررسی** و تعداد قابل ملاحظه ای جزوهٔ آموزشی با نام *تالار قندریز* منتشر و پخش شده بود.

این که آن گام‌هایی که در «تمامی شئونات جامعه از اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی به سمت تحول برداشته شد»، یعنی همان گام هایی که اینک دست‌اندر کاران تالار قندریز نیز می خواستند خود را با آن هماهنگ کنند، چه ثمراتی برای کشور به بار آورد، نیاز به بحث مفصلی دارد که در این مقال فرصت طرح آن نیست. اما، در مورد تالار قندریز آشکارا می توان دید که از آن هنگام که این تالار از کار خود دست کشید تا به آن حرکت ملی بپیوندد دیگر در هیچ یک از بروشورهایش نه بحثی منعکس شد و نه نقدی مطرح گشت. کارت دعوتی ساده، علاقمندان را از وقوع نمایشگاه جدیدی در تالار ایران (قندریز) با خبر می کرد و بس. جهت گیری ملی تالار و همراهی تلاش های آن با سایر تحولات کشور حتی مانع از چاپ بروشور یکصد و بیست و دومین نمایشگاه نگارخانهٔ ایران (قندریز) که به نقاشی و مجسمه های آلن دیوید اختصاص داشت، به زبان انگلیسی نشد. نه انتشار **بررسی** از سر گرفته شد و نه **فصلی در هنر** ادامه یافت؛ دیگر کتابی ترجمه نشد و کسی هم به فکر تأسیس مکتبی نیفتاد، تا آنکه در روزهای پایانی تابستان ۱۳۵۷، مسئولین وقت تالار، بستن در آن را بهترین راه برای اثبات حضور اجتماعی خویش تشخیص دهند؛ و شهر را به کسانی بسپارند که آنان، هر چند در زمینه‌ای دیگر، موفق به برقراری پیوند بین اهداف خود و جامعه شده بودند.

یادداشت ها

۱- مصاحبهٔ اختصاصی با محمدرضا جودت ۷۵/۵/۱۴

۲- بنیانگذاران تالار ایران به ترتیب حروف الفبا عبارت بودند از: روئین پاکباز، فرامرز پیل آرام، صادق تبریزی، محمد رضا جودت، قباد شیوا، مسعود عربشاهی، منصور قندریز، سیروس مالک، فرشید مثقالی، پرویز محلاتی، مرتضی ممیز، هادی هزاوه ای.

۳- سالنامهٔ کشوری ایران، مؤلف و مدیر محمدرضا میرزا زمانی، سال بیستم، ۱۳۴۴، ص ۹۵

۴- منصور قندریز، اولین بروشور نمایشگاه نگارخانهٔ ایران ۴۳/۴/۲.

۵- مصاحبه با جودت.

۶- مصاحبهٔ اختصاصی با مرتضی ممیز ۷۵/۴/۱۸. تعدادی از هنرمندان که در میان آنان ناصر مفخم، منوچهر شیبانی، چنگیز شهوق، کامران کاتوزیان و مرتضی ممیز حضور داشتند در محلی که بعداً گالری صبا در آنجا افتتاح شد، گرد آمدند تا مقدمات تاسیس گالری صبا را فراهم آورند. بنابر گفتهٔ ممیز عمدهٔ بحث ها که بسیار طولانی و خسته کننده بود، بر سر پذیرش یا عدم پذیرش کمک از وزارت فرهنگ و به ویژه معاونت فرهنگ و هنر آن، دکتر هاکوپیان بود. طولانی شدن بحث ها باعث شد، عده ای که به جنبهٔ فرهنگی مسائل بیشتر بها می دادند، از این جمع جدا شده و با کمک هنرمندانی دیگر اقدام به تاسیس تالار ایران بکنند.

۷- مصاحبهٔ اختصاصی با پرویز تناولی ۷۵/۷/۹

۸- مصاحبه با جودت . . .

۹- آیدین آغداشلو، «اولین نمایشگاه تالار ایران»، اندیشه و هنر، شمارهٔ ۴، مهر ۱۳۴۳، ص. ۵۳۶

۱۰- مصاحبهٔ اختصاصی با روئین پاکباز، ۷۵/۶/۳

۱۱- «فعالیت ما که در تالار ایران بخود شکل می گیرد»، کتاب سال تالار ایران، انتشارات تالار ایران، ۱۳۴۴، ص. ۳. امضا کنندگان متنی که به عنوان مقدمه به این کتاب اضافه شد، عبارت بودند از: پاکباز- جودت - شیوا - قاسملو - قندریز - مثقالی - ممیز.

۱۲- همان ص. ۴

۱۳- همان ص. ۸

۱۴- این جزوات که همگی به وسیلهٔ تالار ایران منتشر شدند، عبارتند از: جزوهٔ امپرسیونیسم، نوشتهٔ سارا نیومیر، ترجمهٔ اسماعیل نوری علاء؛ جزوهٔ سزان، وان گوگ، گوگن، لوترك، ترجمه و تألیف اسماعیل نوری علاء و جزوه ای دربارهٔ فوویسم، ترجمه و تألیف اسماعیل نوری علاء. همهٔ این جزوات توسط تالار ایران منتشر شد.

۱۵- کتاب سال تالار ایران، «نمایشگاه دسته جمعی نقاشی»، ص. ۹

۱۶- بروشور نهمین نمایشگاه تالار ایران، آثار نقاشی منصور قندریز و روئین پاکباز. تحریر بروشور از منصور قندریز و روئین پاکباز، مورخ ۴ اردی بهشت ۴۴.

۱۷- بروشور دوازدهمین نمایشگاه تالار ایران، رد پای اعصار، نمایشگاه عکس «هادی» تیرماه ۱۳۴۴.

۱۸- بروشور یازدهمین نمایشگاه تالار ایران، آثار گرافیک دورهٔ قاجاریه.

۱۹- موسوی خامنه ای، بروشور منتشر شده برای سی و ششمین نمایشگاه تالار قندریز، آثار طراحی و نقاشی حسین موسوی خامنه ای، بهمن ماه ۱۳۴۶.

۲۰- روئین پاکباز، بروشور چهل و یکمین نمایشگاه تالار قندریز: نمایشگاه آفیش های خارجی، آبان ۱۳۴۷.

۲۱- روئین پاکباز، بروشور سی و یکمین نمایشگاه تالار قندریز، نمایشگاه آثار نقاشان جوان، اردیبهشت - خردار ۴۶. (این نقاشان عبارت بودند از بهرام روحانی، علی ناظریان، نیکزاد نجومی، ناصر درخشانی، گارنیک درهاکوپیان).

۲۲- نمونهٔ بارز این عدم توافق را می توان در بروشور بیست و چهارمین نمایشگاه تالار قندریز، گفتگویی دربارهٔ آثار نقاشی

محمدرضا جودت، دیماه ۴۵ مشاهده کرد. در این گفتگو عدم توافق چندان زیاد بود که جودت خود را ناچار دید که مؤخره ای توضیحی در مورد کار خویش به گفتگو بیفزاید، تا شاید حداقل بینندهٔ آثارش که به تالار می آید، با دیدگاه نقاش آشنا شود. در عین حال همین عدم تفاهم را نیز می توان در گفتگویی دربارهٔ آثار نقاشی روئین پاکباز که به مناسبت نمایش آثارش در بیست و پنجمین نمایشگاه تالار قندریز منتشر شد، باز یافت.

۲۳- مصاحبهٔ اختصاصی با محمدرضا جودت و روئین پاکباز، پیشین

۲۴- محتوای تلاش هایی که در این زمینه انجام شد، بحثی است مستقل که می بایست در چارچوب تاریخ هنر معاصر ایران مطرح گردد.

۲۵- روئین پاکباز، بروشور چهل و هشتمین نمایشگاه تالار قندریز، آثار ابراهیم مقبلی، اسفندماه ۱۳۴۷.

۲۶- فرشید ملکی، «مشکلی از مشکلات امروز»، بررسی، معماری، نقاشی، مجسمه سازی...، آبان ماه ۱۳۴۷، ص ۲-۱.

۲۷- گروه نقاشان تالار قندریز، بروشور پنجاه و هفتمین نمایشگاه نقاشی و مجسمه سازی تالار قندریز به مناسبت نمایشگاه جمعی آثار روئین پاکباز، محمد رضا جودت، گارنیک درهاکوپیان، بهرام روحانی، سعید شهلاپور. فروردین ۱۳۴۹.

۲۸- گروه نقاشان تالار قندریز، بروشور چهل و نهمین نمایشگاه تالار قندریز: آثار پروانه اعتمادی، روئین پاکباز، محمدرضا جودت، ناصر درخشانی، گارنیک درهاکوپیان، بهرام روحانی، سعید شهلاپور، فرشید ملکی، حسن واحدی. اردیبهشت ۴۸.

۲۹- روئین پاکباز، پیش گفتار، فصلی در هنر، دفتر دوم، پائیز ۱۳۴۹.

۳۰- همان

۳۱- روئین پاکباز، نگارخانهٔ ایران، ازانتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ادارهٔ کل آفرینش هنری و ادبی، شمارهٔ ۱۶، ۲۵۳۵ شاهنشاهی (۱۳۵۵ هـ. ش)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
گفتگو ۵۵