صفحات ۵۵ - ۴۳ (مقاله پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۸ / شماره ۳ / پاییز ۱۴۰۴

بازنمود بصری "هویت ایرانی" در مجسمه‌های پرویز تناولی (دهه ۳۰ تا ۵۰ شمسی)

/// ریحانه رشیدی[۱]، مهدی محمدزاده[۲*]

[۱] استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] استاد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه.

دریافت مقاله: ۱۵-۱۱-۱۴۰۳، پذیرش نهایی: ۱۱-۰۶-۱۴۰۴

چکیده

پرویز تناولی هنرمند پیشگام عرصهٔ مجسمه‌سازی مدرن ایران و از آغازگران مکتب سقاخانه است. استفاده از عناصر تاریخی، عامیانه و آئینی از مشخصه‌های بارز این مکتب است که به شکل‌گیری گفتمان هویتی خاص منجر شد. هدف مقاله حاضر تبیین مؤلفه‌ها و عناصر هویت‌ساز در مجسمه‌های پرویز تناولی برای دستیابی به چگونگی بازنمایی هویت در آثارش است تا به سوالات زیر پاسخ داده‌شود که شکل‌گیری هویت در مجسمه‌های تناولی متأثر از چه عواملی صورت گرفته‌است؟ پرویز تناولی از چه مؤلفه‌ها و عناصری برای بیان هویت در آثارش بهره گرفته‌است؟ مقاله حاضر به شیوه تاریخی-تفسیری و با اطلاعات کتابخانه‌ای به بررسی و تحلیل آثار پرداخته است.
نتایج پژوهش نشان می‌دهد تناولی تحت‌تأثیر تحولات جامعه، سیاست‌های فرهنگی حکومت و اندیشهٔ روشنفکران، ارتباط با نهادها و اشخاص مختلف از مضامین و موضوعات ایرانی مانند هیچ، قفل، قفس، شاعر، فرهاد، پرنده، دیوارهای ایران و غیره برای بیان هویتی ایرانی و اسلامی بهره می‌گیرد و هماهنگ با جریان‌های هنری جهانی، آثارش را با فرم‌های مدرن ارائه می‌دهد. این عناصر به‌عنوان کدهایی هستند که تناولی با آن‌ها به آثارش معنا و هویت می‌بخشد و درنهایت آن‌ها نیز به تناولی در عرصه هنر هویت می‌دهند. تناولی با انتخاب مضامینی از سه مؤلفهٔ هویتی یعنی بیان گذشتهٔ تاریخی ایران، عناصری برگرفته از ادبیات، فلسفه و شعر و مضامینی از فرهنگ عامه و مراسم آئینی شیعی مردم ایران اگرچه در بعضی موارد به‌صورت ضمنی، اما بخشی از هویت ملی ایرانی را عرضه می‌کند که دربردارنده هویتی ایرانی و اسلامی است و در ارائه و فرم آثار، بیشتر در راستای هنر مدرن و هویت جهانی گام برمی‌دارد.

واژگان کلیدی

هنر مدرن ایران، هویت ایرانی، مکتب سقاخانه، مجسمه‌سازی، پرویز تناولی.

استناد: رشیدی،ریحانه و محمدزاده،مهدی . (۱۴۰۴). بازنمود بصری "هویت ایرانی" در مجسمه‌های پرویز تناولی (دهه۳۰ تا ۵۰ شمسی). (e7321843). رهپویه هنرهای تجسمی، ۸ (۳)، ۴۳ - ۵۵، DOI: 10.22034/ra.2025.2052416.1524

* **نویسنده مسئول:** E-mail: R.Rashidi@alzahra.ac.ir

مقدمه

مباحث مربوط به هویت و هویت ملی یکی از موضوعات مهمی است که در چند دههٔ اخیر باعث توجه پژوهشگران مطالعات اجتماعی، ادبی و هنری گردیده و از عوامل آن می‌توان به دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی در اواخر قرن بیستم و همچنین جهانی‌شدن و گسترش چشمگیر وسایل ارتباط جمعی و دسترسی آسان به اطلاعات دانست که باعث توجه بیش از پیش کشورها به هویت، ملیت و هویت ملی گردید. هنرمندان نیز در این مسیر به واسطهٔ حضور در فرایند جهانی‌شدن به ارزش‌های هویت و خاص بودن فرهنگ خود پی برده‌اند و هم‌راستا با تحولات جهانی و سیاست‌های دولت‌ها در مواردی به هویت و هویت ملی توجه‌ای خاص نشان داده‌اند.

شروع اندیشه هویت ملی در قرن نوزدهم هم‌زمان با عصر ملت‌سازی و ناسیونالیسم در جهان، ایران را نیز تحت تأثیر قرار داد. در پی چنین رخدادی، در عرصهٔ مدرنیسم نیز، ایران دچار تحولاتی در زمینه‌های مختلف شد و هم‌راستا با این جریانات هنر نیز وارد فرایند مشابه قرار گرفت به‌طوری که در یک بازهٔ زمانی هویت ملی ایرانی در هنر و در میان آثار هنرمندان به شکل بارزی نمود می‌یابد و مکتب ملی به نام سقاخانه شکل می‌گیرد. در واقع نوعی از ادبیات مربوط به هویت و ملیت ایرانی در آثار هنرمندان پدید می‌آید که بر اهمیت پژوهش درباره بررسی هویت ایرانی در آثار هنرمندان معاصر می‌افزاید. پرویز تناولی به‌عنوان یکی از آغازگران مکتب سقاخانه و پیشگام در عرصه‌ی مجسمه‌سازی مدرن ایران، هنرمندی است که در خلق آثارش به موضوعات و مضامین مختلفی پرداخته است که بررسی هر یک از آن‌ها بخشی از هویت وی و آثارش را قابل رؤیت می‌کند. در حقیقت بررسی هویت در آثار هنری به کشف رموز و هویت‌های پنهان در آن می‌انجامد و لایه‌های پنهان آن را که در کنش و واکنش هنرمند و جامعه، جهان‌بینی، موضع فکری هنرمند، علایق و خلاقیت هنری او پیوند یافته است را نمایان می‌سازد.

مطالعه چگونگی بازنمود بصری هویت در مجسمه‌های پرویز تناولی برای دستیابی به مؤلفه‌های هویت‌ساز در آثارش بدون رجوع به مظاهر گوناگون حیات اجتماعی هنرمند و جریانات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی در بازهٔ زمانی شکل‌گیری آثاری که توسط هنرمند خلق می‌شود امکان نگرش صحیح به این مسئله را نخواهد داد. بنابراین در این پژوهش ابتدا به مسئله هویت و به‌ویژه هویت ملی ایرانی که به‌صورت گسترده میان هنرمندان در دوره پهلوی و زمان شکل‌گیری مکتب سقاخانه اهمیت می‌یابد، پرداخته خواهد شد و سپس عناصر هویت‌ساز در مضامین و موضوعات مجسمه‌های تناولی که طی دهه‌های ۳۰ تا ۵۰ شمسی ساخته شده‌اند، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این راستا مقاله حاضر سعی در پاسخگویی به دو پرسش دارد، شکل‌گیری هویت در مجسمه‌های تناولی متأثر از چه عواملی صورت گرفته است؟ پرویز تناولی از چه مؤلفه‌ها و عناصری برای بیان هویت در آثارش بهره گرفته است؟

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش پیش رو به‌دلیل ماهیت بینارشته‌ای با توجه به پرداختن به موضوع هویت طیف گسترده‌ای از مطالعات را در بر می‌گیرد. بنابراین جهت جلوگیری از اطاله مطلب به ذکر تعدادی از پژوهش‌های انجام گرفته درباره آثار تناولی به‌طور خاص و یا ذیل مکتب سقاخانه که بیشترین هم‌سویی با موضوع پژوهش دارد، می‌پردازیم.

براتی و حسینی(۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه ترامتنی فرهاد در مجسمه‌های مسی پرویز تناولی» در نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی* با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت به مطالعه تطبیقی شخصیت فرهاد در خمسه نظامی به‌عنوان پیش‌متن و شخصیت فرهاد در مجسمه‌های تناولی به‌عنوان بیش‌متن پرداخته اندو به وجود ارجاع صریح بینامتنی اشاره کرده‌اند که نمونه موردی از بررسی مجسمه‌های فرهاد تناولی است. در نشریه *مطالعات تاریخ اسلام* مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل تمثال پنجهٔ دست حضرت عباس(ع) در آثار هنرمندان ایرانی مکتب سقاخانه (نمونهٔ موردی: پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیل‌آرام)» به نگارش معینی‌نژاد و پایدارفرد (۱۴۰۲) چاپ شده است که نویسندگان به معنا و کاربرد پنجهٔ دست در آثار این هنرمندان پرداخته‌اند و آن را تداعی‌کننده اقتدا و شفاعت از حضرت عباس بیان کرده‌اند. "بازکاوی مجسمه‌های پرویز تناولی با تأکید بر نقد روان‌سنجانهٔ شارل مورون" عنوان مقاله دیگری است که در نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی* به چاپ رسیده و امیدی، آژند و حسینی(۱۴۰۱) با تحلیل مجسمه‌های تناولی طبق رویکرد شارل مورون اسطورهٔ بهرام را اسطوره شخصی وی شناسایی کرده‌اند. بهمنی‌پور و افضل‌طوسی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو» در *کیمیای هنر* بر اساس نظرات جامعه‌شناختی پیر بوردیو در حوزهٔ هنر مکتب سقاخانه را مورد بررسی قرار داده‌اند. در مقالهٔ دیگری با عنوان «مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه» خورشیدیان و زاهدی (۱۳۹۵) هم‌راستا بودن مکتب سقاخانه با نگاه منتقدانه پسااستعماری را رد کرده و آن را نامرتبط با نگاه شرق‌شناسانه می‌داند. جواد مجابی (۱۳۹۵) در کتاب دو جلدی «نود سال هنر تجسمی ایران» به بررسی سیر تحول هنر تجسمی مدرن ایران (نقاشی و مجسمه‌سازی) از سال ۱۳۰۰ و معرفی هنرمندان برجسته و تأثیرگذار ایرانی از جمله هنرمندان مکتب سقاخانه و همچنین جریان‌های مختلف هنری می‌پردازد. دیووید گالوی (۱۳۹۴) با ترجمه ابوالفضل توکلی‌شاندیز در *حرفه هنرمند* در پژوهشی با عنوان «پرویز تناولی و امر خاصِ عام» به توضیح

برخی موضوعات در آثار تناولی و دوره‌های کاری وی می‌پردازد و فرهاد را همچون روحی می‌داند که «امر خاصِ عامِ» مجموعه آثار تناولی از خود آکنده ساخته است. تاج‌الدینی (۱۳۹۴)، در پژوهشی با عنوان «مدرنیسم ایرانی پرویز تناولی» وی را به‌عنوان نمایندهٔ یک مدرنیسم ایرانی معرفی می‌کند که در رابطه‌ی دیالکتیکی با گذشته دست به نوآوری می‌زند. اسماعیل‌زاده (۱۳۹۴) در «سقاخانه در تصویر تاریخ» به علل و عوامل فرهنگی مؤثر در جریان شکل‌گیری سقاخانه در بستر تاریخی می‌پردازد و آن را برآیند مدرنیسم فرهنگی در ایران بیان می‌کند. شمخانی (۱۳۸۴) در کتاب «نوشت و نقدهایی دربارهٔ برخی از پیشگامان هنر معاصر ایران» به هنرمندان هنر معاصر به‌ویژه هنرمندان مکتب سقاخانه می‌پردازد. در بخشی از کتاب گفتگویی با پرویز تناولی دارد و سپس نقدی به مجسمه‌ها و نقاشی‌های تناولی ارائه می‌دهد. همچنین در رابطه با گفتمان‌های هنری و بحث هویت در آثار دوره پهلوی می‌توان به مقاله مریدی و تقی‌زادگان (۱۳۹۱) با عنوان «گفتمان‌های هنر ملی در ایران» در *فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات* اشاره نمود. در این پژوهش گفتمان هنری غالب در دوره پهلوی اول را ناسیونالیستی و باستان‌گرایانه، دوره پهلوی دوم را گفتمان اصالت‌گرایانه و دوره پس از انقلاب را گفتمان اسلامی بیان شده است. با توجه به بررسی‌های انجام گرفته، آنچه مقاله حاضر را از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌کند پرداختن به وجه هویتی مجسمه‌های پرویز تناولی یعنی شناسایی عناصر هویت‌بخش و در پی آن هویت‌های نمود یافته‌ها در آن‌ها با بررسی زندگی تناولی و در نظر داشتن شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی جامعه می‌باشد که تاکنون به آن پرداخته نشده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش تاریخی-تفسیری و به‌صورت کیفی انجام گرفته است. داده‌ها و اطلاعات پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با تمرکز بر زندگی و آثار تناولی و مسئله هویت گردآوری شده است. در این پژوهش به دلیل بیان برخی مسائل اجتماعی و جریان‌های مختلف در دوره پهلوی و شروع به کار پرویز تناولی در این دوره، مجسمه‌های دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۵۰ وی که با جریان‌های آن دوره قرابت بیشتری دارند، مورد مطالعه قرار گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

هویت

هویت را می‌توان مجموعه خصوصیت‌ها و نشانه‌هایی دانست که امکان تعریف صریح یک شی، شخص و یا احساس را فراهم می‌کند؛ و در عین حال این مجموعه خصایص ممکن است با یک مشخصه یا عنصر، به‌عنوان نشانه هویتی یا امضای شخص پدیدار گردند (شیخاوندی، ۱۳۸۰: ۱۱-۹). هویت در واقع به معنی «چه کسی بودن» است که فرد یا یک گروه به‌وسیله یک سری از ویژگی‌ها و خصوصیات منحصربه‌فرد، در پی معرفی خود به دیگران و جامعه است. «چون زندگی اجتماعی انسان بدون وجود چارچوبی مشخص از هویت فردی و اجتماعی که به‌وسیله آن بدانیم که دیگران کیستند و ما کیستیم غیرقابل‌تصور است» (گیدنز، ۱۳۷۷: ۷۴). هنر را می‌توان یکی از وجوهی دانست که به افراد امکان هویت بخشیدن به خود و تمایز ایجاد کردن میان خود و دیگری را می‌دهد.

از نظر احمدی انواع گوناگون هویت را می‌توان در سه سطح قرار داد، ۱. سطح خُرد (هویت شخصی)، که نخستین مرحله از شکل‌گیری هویت است. ۲. سطح میانی (هویت اجتماعی)، که از رابطه فرد با جامعه و محیط اجتماعی ناشی می‌شود. ۳. سطح کلان (هویت ملی) که عالی‌ترین سطح هویتی برای فرد است (احمدی، ۱۳۹۰: ۷۲-۶۹). داشتن مجموعه مفاهیم مشترک مانند یک سرزمین و خاطرات سیاسی، دین، زبان، دیدگاه‌های اجتماعی، آداب و، سنت‌ها، ادبیات و هنر هویت ملی یک ملت را شکل می‌دهند (مجتهدزاده، ۱۳۸۷: ۱۲۵). به‌عبارتی هویت ملی «احساس تعهد و تعلق به مجموعه‌ای از مشترکات ملی جامعه است که موجب وحدت و انسجام می‌شود» (حاجی‌خیاط، ۱۳۸۲: ۱۷۳). اهمیت هویت ملی به دلیل ارتباط با سرزمین، تاریخ و فرهنگی خاص و منحصربه فرد بودن آن برای افراد است. نکته مهم این‌که، هویت‌هایی نظیر هویت دینی، نژادی، قومی و فرهنگی، گونه‌های متفاوت هویت اجتماعی و از عناصر تشکیل‌دهنده و ذیل هویت ملی‌اند و هم‌سطح با آن قرار نمی‌گیرند (احمدی، ۱۳۹۰: ۷۲). بنابراین هر یک از این هویت‌ها به دلیل قرار گرفتن در یک سرزمین مشترک وقتی که در عرصهٔ ملی بیان می‌گردند بخشی از هویت ملی یک کشور را شکل می‌دهند. البته در رابطه با هویت ملی و ایرانی دیدگاه‌های متفاوتی توسط پژوهشگران این حوزه بیان گردیده است؛ احمد اشرف هویت ایرانی را به سه دیدگاه رومانتیک، مدرن‌پست مدرن و تاریخی‌نگر تقسیم‌بندی کرده است. دیدگاه رومانتیک که بیشتر بر ایران باستان تأکید دارد به‌عنوان ایدئولوژی دوره پهلوی و منجر به شکل‌گیری دولت مدرن در ایران گردید (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۶۰). این دیدگاه در جریان مدرنیسم علاوه بر سیاست، اقتصاد و جامعه، بر فرهنگ و هنر ایران نیز تأثیرگذار بوده‌است.

به‌طور کلی هویت‌ها پدیده‌هایی تاریخ‌مند و مرتبط با فرهنگ و تمدن و جغرافیا هستند و افراد و گروه‌ها در بستر تاریخی و مکان جغرافیایی خود و با تأکید بر منابعی چون دین، سیاست، فرهنگ، زبان و سنت‌ها هویت خود را تعریف می‌کنند (منتظر قائم، ۱۳۷۹: ۲۵۴). به گفتهٔ هربرت رید، «هنرمند بر جامعه متکی است و لحن و آهنگ و قوهٔ احساسش را از جامعه‌ای که در

آن زندگی می‌کند، می‌گیرد» (رید، ۱۳۸۰: ۲۲۳). بنابرین هنرمند در بخشی از فرایند تولید اثر هنری متأثر از جامعه و مظاهر گوناگون زندگی اجتماعی است. هویت در آثار هنری با وجود تکثر و تجمع عناصر هویتی به شکلی مرکب متجلی می‌شوند. آثار هنری درواقع بازتاب‌دهندهٔ هویت اشیاء و هویت انسان در خود هستند (عبادیان، ۱۳۸۳: ۱۱) و با تأمل و بررسی می‌توان به هویت‌های مستتر در آن‌ها دست یافت.

هویت‌گرایی در دوره پهلوی

واژهٔ ملت در ایران در قرن نوزدهم میلادی، هم‌زمان با شکل‌گیری مفهوم ملت‌سازی و ناسیونالیسم در جهان رایج شد (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۹۸). این آگاهی به‌ویژه با تأسیس دارالفنون و گسترش مطبوعات و اطلاع از اندیشه‌ها و نهادهای سیاسی مدرن امکان می‌یابد. در دوره پهلوی اول، نقش دین و مذهب تشیع به‌عنوان وسیله‌ای برای انسجام ملی و عنصری هویت‌ساز کم‌رنگ می‌شود (جعفریان، ۱۳۸۱: ۲۲). در واقع رضاشاه، برای پدیدآوردن ملت مدرن ایران، با گذر از تنوع قومی و زبانی، بر یکپارچگی قومی، فرهنگی و زبانی ملت با تأکید بر دوره ساسانی تکیه داشت (آشوری، ۱۳۷۶: ۱۹۲). برای حکومت رضاشاه، یکی از مهم‌ترین مسائل، پی‌ریزی اصولی برای ایجاد هویتی جدید بود که ده‌ها سال قبل توسط آخوندزاده به منظور زنده‌کردن ایران باستان و آیین زرتشتی با تأکید بر عنصر تاریخی و باستانی هویت ایران آغاز شده بود. گسترش چنین اندیشه‌هایی را می‌توان از جمله عوامل مؤثر در گسترش ایدئولوژی ناسیونالیسم و هویت ملی در ایران دانست. اصلاحات نوسازی فرهنگی در دوره پهلوی اول بر سه اصل ناسیونالیسم، باستان‌گرایی و تجددگرایی استوار بود که در محور ناسیونالیسم با ترویج باستان‌گرایی و تأکید بر نژاد آریایی شکل گرفت (دیلمی معزّی، ۱۳۸۶: ۸۱). رضاشاه برای گسترش آگاهی‌های ملی در جامعه و خلق نوعی «ذهنیت جمعی»، سازمان‌ها و نهادهای متعددی را نظیر فرهنگستان زبان، سازمان پرورش افکار، انجمن آثار ملی، موزه‌ی ایران باستان، مؤسسه‌ی مردم‌شناسی و ادارهٔ فرهنگ عامه تأسیس می‌کند که در راستای ناسیونالیسم استوار بر «باستان‌گرایی» و «ایرانی‌گری» می‌باشد (اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۴: ۶۴-۶۲). این طرح هویتی مختص کشور ایران نبود، بلکه در سایر کشورهای شرقی مانند عراق و مصر با برگشت به تمدن بابلی و تمدن فراعنه انجام گرفت (کچوئیان، ۱۳۸۷: ۹۶). هم‌راستا با شکل‌گیری گفتمان هویتی با رویکرد ناسیونالیستی و باستان‌گرایی مورد حمایت دولت، نوعی دغدغهٔ ملی میان هنرمندان نیز ایجاد می‌شود به‌طوری‌که در اواخر دوره پهلوی اول جنبش نوگرایی در حوزهٔ هنرهای تجسمی آغاز و دانشکده هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹شمسی با الگو قراردادن مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس تأسیس می‌شود. در همین زمان با ورود نیروهای متفقین به ایران علاوه بر تغییر در وضع سیاسی، دگرگونی‌های فرهنگی نیز در اثر مواجهه‌شدن با عقاید و ایدئولوژی‌های متفاوت صورت گرفت (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۷۳). بدین‌گونه که شاهد نوعی غرب‌گرایی نیز در عرصه فرهنگی هستیم.

پس از جانشینی محمدرضاشاه بحث‌های روشنفکری در ایران رونق می‌گیرد و هم‌زمان با آن فعالیت‌های انجمن فرهنگی غربی که نقش مهمی در شکل‌گیری هنر مدرن ایران داشتند، آغاز می‌شود (مینوفر، ۱۳۸۵: ۵۰). در این زمان فضای باز سیاسی و برخورد آزاد با عقاید در جامعه ایجاد می‌گردد. به‌طوری که تقریباً ترجمهٔ اغلب کتاب‌های مهم و مطرح در غرب به دست مردم می‌رسید (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۸۸). در خلال سال‌های ۱۳۳۰، هنرمندان ایرانی به بروز ویژگی‌های شخصی و استعدادهای ذهنی خود توجه کردند، به‌گونه‌ای که سبک‌های فردی و استفاده از عناصر خاص به تدریج در آثارشان نمایان می‌شود (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۷۴). تأسیس مجله سخن، برگزاری اولین نمایشگاه هنرهای زیبا، تأسیس نخستین موزه آثار تجسمی، تشکیل انجمن و مجلهٔ خروس جنگی، افتتاح اولین گالری هنری به نام *آپادانا* و سپس تأسیس گالری‌هایی چون *استتیک* و *هنر مدرن*، برگزاری بی‌ینال‌های تهران، افتتاح تالار عباسی، تأسیس آتلیه کبود و هنرکدهٔ هنرهای تزیینی نمونه‌هایی از رویدادهایی هستند که در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ در راستای هنرنوگرای ایران اتفاق افتادند. حمایت‌های دولت نیز در این زمان در راستای شکل‌گیری هنری ملی و با مؤلفه‌های هویت ایرانی است. نمونه آن تأسیس بنیاد فرح پهلوی بود که کارشناسان این دفتر با هدف حفظ گذشته تاریخی ایران و شکل‌گیری هنر جدید با گرایش به طرح‌های ایرانی، به مرمت و بازسازی خانه‌ها و آثار قدیمی و همچنین جمع‌آوری اشیا هنری کمیاب می‌پرداختند و آن‌ها را در معرض دید عموم قرار می‌دادند (مینوفر، ۱۳۸۵: ۵۴-۵۳). همچنین دولت در راستای حفظ هویت ملی و ایجاد خلاقیت و نوآوری با حفظ پایندی به سنت به انتشار مجله‌های فرهنگی مانند *نقش‌ونگار* پرداخت (مجابی، ۱۳۹۵، ۱: ۱۶۱). در این دوره برخلاف دوره پهلوی اول، جستجوی اصالت ایرانی به معنای حذف و نادیده گرفتن سنت دینی نبود؛ بلکه روشنفکران با نگاهی فرهنگی به دین، تلاش کردند تا دین و مدرنیته را به هم پیوند دهند (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱: ۱۵۱). در اوایل دههٔ ۱۳۴۰ بسیاری از روشنفکران جامعه ایرانی غرب‌گرایی سطحی را مورد انتقاد قرار دادند. انتشار کتاب *غرب‌زدگی* جلال آل‌احمد باعث ظهور گفتمان فکری «غرب‌زدگی» در ایران شد. همچنین وی به همراه برخی دیگر از روشنفکران هم‌عصرش از منادیان بومی‌گرایی ایرانی در آن زمان به شمار می‌رفتند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۷). به‌طوری‌که در اواخر دههٔ ۳۰ و اوایل دههٔ ۴۰ روشنفکران

غیرمذهبی بستر را برای بحث پیرامون فرهنگ اصیل و ایدهٔ «بازگشت به خویش» آماده ساختند (نبوی، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۰۷) که در نهایت باعث شد گفتمان اصالت یا بازگشت به خویشتن، مورد توجه دستگاه‌های فرهنگی حکومت نیز قرار گیرد و در دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، فرهنگ و هویت اصیل ایرانی محور اصلی نظریه‌پردازی حکومت و روشنفکران باشد (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱: ۱۵۱). این مفهوم در گفتمان رسمی حکومت به منزلهٔ احیای سنت‌ها، حفظ و بازشناسی فرهنگ و هنر قومی، روستایی و آداب و رسوم و آیین‌ها بود. در این راستا با تأسیس مراکز تحقیقاتی و دانشگاهی متعدد، پژوهشگران و هنرمندان به احیای فرهنگ و هنر اصیل و سنتی ایران پرداختند (مریدی، ۱۳۹۷: ۹۵). در واقع برای دولت اصالت فرهنگی وسیله‌ای بود برای تحکیم وحدت ملی و بر همین اساس شورای عالی فرهنگ و هنر که در سال ۱۳۴۶ به دستور شاه تأسیس شده بود هدف خود را توجه و ترویج میراث و فرهنگ اصیل ایرانی، فراهم ساختن ابزار خلاقیت، شناساندن فرهنگ ایرانی به خارجیان و آشنایی ایرانیان از فرهنگ‌های دیگر قرار داده بود (نبوی، ۱۳۸۸: ۱۹۱). البته مجموعه‌ای از عوامل ازجمله به «رسمیت‌شناخته‌شدن هنرمندان نوگرا از سوی سیاست‌گذاران فرهنگی و حمایت از آن‌ها، ظهور نهادهای فرهنگی و حضور فعال گالری‌ها و نشریات اجتماعی نواندیش و پیوند فرهنگی بین ایران و تجربه‌های هنری جهان» (مجابی، ۱۳۹۵، ۱: ۱۰۵) زمینه را برای رشد خلاقیت و نوآوری به‌ویژه در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی فراهم کرد. بدین ترتیب، حمایت‌های دولتی در زمینه‌های هنری هم‌راستا با جریان‌های سیاسی و با اهداف خاصی مطابق با اندیشهٔ فرهنگ اصیل و هویت ایرانی صورت گرفت که طی آن نوعی از مدرنیسم با بهره‌گیری از مؤلفه‌های بومی و ایرانی را باعث شد که شکل‌گیری مکتب سقاخانه بخشی از آن بود. مکتب سقاخانه را می‌توان نمایندهٔ مهم‌ترین گفتمان حول مفهوم ملیت همراه با اصالت ایرانی دانست. نکتهٔ قابل توجه دیگر این‌که هم‌زمان با آغاز مکتب سقاخانه گرایش‌های پست‌مدرن، پاپ آرت و اُپ آرت در اروپا و آمریکا در جریان هستند که بسیاری از هنرمندان آن دوره به واسطهٔ تحصیل و یا سفر به اروپا و آمریکا از آن هنرها متأثرشده‌اند.

پرویز تناولی و مکتب سقاخانه

پرویز تناولی به‌عنوان یکی از اعضای مکتب سقاخانه و پیشگام در هنر مجسمه‌سازی مدرن در ایران، شروع این مکتب را از آتلیه کبود می‌داند (تناولی، ۱۳۸۴: ۶). کریم امامی در کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه (۱۳۵۶) شروع این مکتب را از پرویز تناولی این‌گونه نقل می‌کند: «روزی ـ حدود سال ۱۳۴۰ ـ من و زنده‌روی به حضرت شاه عبدالعظیم رفتیم و آنجا توجه‌مان به تعدادی تصویر چاپی مذهبی، که برای فروش عرضه شده بود، جلب شد. در آن وقت ما هر دو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم که بتوانیم از آن‌ها در کار خود استفاده کنیم. [...] اولین طرح‌هایی که زنده‌روی با الهام از آن تصاویر کشید، در واقع، اولین کارهای سقاخانه‌ای هستند.» (امامی، ۱۳۵۶). تناولی از نخستین هنرمندانی است که با توجه به آفرینش‌های هنری رایج میان مردم و جامعه یعنی قفل‌ها، نقوش گبه و گلیم‌های عشایری، مُهرها، طلسم‌ها و طرح ادعیه و غیره توانست علاوه بر پیشتازی در این عرصه، جوانان بسیاری را متوجه ارزش‌های هنری اشیاء کاربردی و فولکوریک و رمزها و نشانه‌ها و عناصر تصویری ایران کند (مجابی، ۱۳۹۵، ۱: ۱۰۷). هر یک از اعضای مکتب سقاخانه، عناصر بصری را با در نظر گرفتن باورها و سلیقه‌های فردی خود برگزیدند و بنیان‌های نوینی را بنا گذاردند و به گسترش آن پرداختند. اما وجه اشتراک فکری در میان آثار هنرمندان این گروه استفاده از نشانه‌های تاریخی و باورهای مردمی و عناصر به‌کار رفته در هنر سنتی و فرهنگ آئینی شیعه در ایران است. جریان اصالت‌گرایی و توجه به هویت ملی ایرانی که در این دوره به‌عنوان گفتمانی غالب در جامعه مطرح است هنرمندان را نیز تحت‌تأثیر قرار داد و هر کدام را به توجه در وجوه خاصی از فرهنگ، هنر و تاریخ کشورمان رهنمون ساخت.

در طول دوره تحصیل تناولی در هنرستان در رشته مجسمه‌سازی، حضور معلمانی چون جلال آل‌احمد، سیمین دانشور و پرویز مرزبان[1] او را با دانش و آگاهی بیشتری از هنر آگاه کرد (موریزی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۵). وی پس از اتمام تحصیلات متوسطه به ایتالیا می‌رود و پس از اقامت کمتر از دو سال به ایران باز می‌گردد و در مدت اقامت چند ماهه‌اش در ایران دو نمایشگاه برگزار می‌کند. نمایشگاه اول با حضور منوچهر شیبانی[2] (شاعر و نقاش) و با همکاری مجلهٔ سخن شامل طرح‌ها و حکاکی‌ها با موضوعاتی همچون، نوازندگان دوره‌گرد، حمام‌های زنانه و مراسم‌های سینه‌زنی و نمایشگاه دوم مجسمه‌های سفالی و فلزی او را در بر می‌گرفتند. زن ایرانی موضوع مجسمه‌های سفالی تناولی بود که خطوط منحنی و حجم‌های درشت به‌کاررفته برای ساختن آن‌ها متأثر از طرح‌های رضا عباسی و مجسمه‌های امیلیو گرکو[3] بودند و بخش دیگر نمایشگاه مجسمه‌های فلزی ساخته‌شده از اسقاط ماشین آلات را شامل می‌شدند (تناولی، ۱۳۸۴: ۹-۷). این اولین نمایشگاه مجسمه‌سازی ایران بود که مجسمه‌هایی مدرن را با قطعات جوش‌خوردهٔ ماشین‌آلات در معرض دید عموم قرار می‌داد. تناولی در دومین سفرش با دریافت بورسیه به میلان می‌رود که در آکادمی آن مارینو مارینی[4] تدریس می‌کند. تناولی حرکات قاطع و خطوط خشک مارینی را به فضای فکری‌اش نزدیک می‌بیند (همان: ۱۳). می‌توان گفت فرم در آثار تناولی تحت‌تأثیر فضای تحصیل، آثار اساتید و استفاده از

مواد و مصالح متفاوت در هر دوره دچار دگرگونی شده و از آثاری با حجم‌های توپر و منحنی به مجسمه‌هایی با خطوط صاف تغییر می‌یابد. تناولی پس از اقامت دوساله‌اش در میلان چند ماهی به انگلیس رفته و به نقاشی و مجسمه‌سازی می‌پردازد. از موارد حائز اهمیت در سفرهای تناولی بازدید وی از موزه‌ها و گالری‌های متعدد و آشنایی با هنرمندان مختلف و آثار متنوع آن‌ها می‌باشد (همان: ۱۵-۱۳). بی‌شک اطلاع از جریان‌های فکری و هنری معاصر به‌ویژه در حوزه مجسمه‌سازی طراحی و فرم آثارش را تحت‌تأثیر قرار می‌داده است. تناولی پس از کسب جایزه سلطنتی بینال دوم تهران در غیاب وی و راهیابی اثرش به بینال ونیز با درخواست پهلبد به ایران برمی‌گردد و به برنامه‌ریزی و تدریس در دانشکده هنرهای تزیینی و کار در آتلیه کبود مشغول می‌شود. تناولی در دوره اقامتش در ایران در یک نمایشگاه گروهی با خانم گری[۵] آشنا می‌شود که امکان سفرش به آمریکا و میناپولیس را فراهم کرد. این دوره با اوج‌گیری مکتب پاپ در آمریکا همراه است. وی دراین‌باره چنین می‌گوید: «هرچند مکتب جدید برای دیگران سخت هضم بود، برای سیاه[۶] و من پذیرفتنش به سهولت خوردن آب بود. احساس ما این بود که دورهٔ جدیدی در هنر آغاز و در آن سادگی و صفای طنز دلنشین، جایگزین بغرنج‌های هنر آبستره شده است و ما این‌ها را مطابق میل و طبیعت خود می‌یافتیم.» (همان: ۴۱). به‌گفتهٔ تناولی تعدادی از آثارش را مانند عشاقی به شکل تلفن و یا لوکوموتیو تحت‌تأثیر هنر پاپ ساخته و حتی مدتی پاپ و سقاخانه را باهم تلفیق می‌کند.

در شروع زندگی هنری و آغاز مجسمه‌سازی پرویز تناولی، مهرداد پهلبد (شوهر خواهر شاه)، رئیس مدرسه هنرهای زیبا و وزیر فرهنگ و هنر، نقش مهمی ایفا نموده است. به‌ویژه این‌که نگرش دولت در زمینهٔ اهمیت گذشته تاریخی ایران که از زمان رضا شاه آغاز شده بود را می‌توان در ارائه اثری با عنوان ارابهٔ داریوش (تصویر ۱) در نمایشگاهی که تناولی آن را با اسقاط ماشین‌آلات ساخته شده بود، مشاهده نمود. همچنین تناولی، محسن فروغی را که یکی از مهم‌ترین مجموعه‌داران هنر گذشتهٔ ایران و آثار قبل از اسلام، به‌عنوان یکی از مشوقانش در مجسمه‌سازی معرفی می‌کند و اینکه برخی از آثار و به‌ویژه مجسمه‌های مجموعهٔ فروغی برای تناولی الهام‌بخش بوده است (همان: ۱۹). آنچه بیان گردید بخشی از اتفاقات زندگی هنری تناولی در دهه‌های آغازین کارش و روابطش با افراد مختلف، نهادها و همچنین سفرهایی است که می‌تواند نگرش هنرمند را نسبت به خلق آثارش بیش از پیش تحت‌تأثیر قرار دهد.

هویت در مجسمه های پرویز تناولی

مجسمه‌های پرویز تناولی علاوه بر این‌که دربردارندهٔ موضوعاتی برگرفته از فرهنگ و هنر عامیانه و گذشتهٔ تاریخی و ادبی ایران هستند با علایق، نوستالژی‌ها و اندیشهٔ وی عجین شده‌اند که بخشی از هویت او را نیز نمایان می‌سازند. بنابراین با بررسی مضامین و موضوعات آثارش می‌توان به لایه‌های هویتی و عناصر هویت‌ساز آثارش دست یافت.

تناولی اولین مجسمه‌هایش را با بهره‌گیری از آثار گذشته و کهن ایرانی، مانند حیوانات و پرندگان تمدن‌های لرستان، زیویه و یا املش می‌سازد (شمخانی، ۱۳۸۴: ۱۴۳). این عناصر اگرچه کمتر شناخته شده‌اند و هویت ایرانی را به شکلی ملموس و عیان نشان نمی‌دهند اما برگرفته از تاریخ باستانی ایران هستند که تناولی آن را به‌عنوان بخشی از هویت تاریخی ایران عرضه می‌کند. وی حتی در دوره‌های اقامتش در ایتالیا از مضامین ایرانی مورد علاقه‌اش مانند، فرهاد، شاعر، آهو و غیره برای ساخت مجسمه‌هایش استفاده می‌کند. تناولی پس از بازگشت از ایتالیا با اجارهٔ آتلیه (آتلیه کبود) ساخت مجسمه‌هایی با موضوعات، فرهاد، عشاق، آهو، قفس و یا پرنده و قفس را با استفاده از مصالح گوناگون ادامه می‌دهد. به گفتهٔ وی ازجملهٔ این کارها مجسمهٔ سرامیکی به فرم آهو است که ریتم و حجم

تصویر۱. آهو، اسقاط ماشین‌آلات، ۱۳۳۶.
منبع: (تناولی، ۱۳۸۴: ۱۰).

تصویر۲. ارابه‌ی داریوش، اسقاط ماشین‌آلات، ۱۳۳۶.
منبع: (همان: ۱۱).

تصویر۳. فرهاد و آهو. اسقاط ماشین‌آلات، ۱۳۳۹.
منبع: (همان: ۶).

مجسمه یادآور کارهای مارینی و در عین حال به دلیل پوشش سطح کار با نوشته و دیگر نگاره‌ها یادآور سرامیک‌های کهن ایران، به‌ویژه ظروف نیشابور، گرگان و کاشان بود (تناولی، ۱۳۸۴: ۱۷). در حقیقت تناولی در ساخت آثارش با هر مصالحی و ملهم از هر سبک و هنرمندی با ارائه مضامین ایرانی و شرقی در پی عرضه هویت ایرانی است. شاید بتوان علاقه‌مندی‌اش به مضامین شرقی و به‌ویژه ایرانی را از این سخنش دریافت: «آنچه دیگر مطرح نیست غرب است. هر اتفاقی که در غرب بیفتد برایم مهم نیست. حالا بیشتر به شرق هر چیز فکر می‌کنم. مثلاً شرق شعر و یا شعر شرقی» (اسلامپور، ۱۳۵۲: ۵۶).

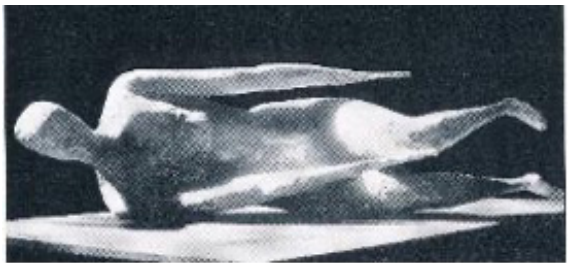
همان‌طور که بیان شد آهو یکی از مضمون‌های اصلی مجسمه‌های تناولی در کارهای اولیه‌اش است (تصاویر ۱ تا ۳). بخشی دیگر از آثار او در همین دوره ساخت مجسمه‌هایی از داریوش و با الهام از نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید را شامل می‌شود. تناولی بهره‌گیری از این عناصر تاریخی را برای ساخت چنین مجسمه‌هایی این‌گونه بیان می‌کند: «گاه داریوش را با خودم و یا آهو همراه می‌کردم. علاقه زیادی به جابه‌جایی تاریخ داشتم و می‌خواستم گذشته را به زمان حال بازگردانم و خود نیز در آن نقشی داشته باشم» (تناولی، ۱۳۸۴: ۱۵). وجود چنین اندیشه و نگرشی که حتی در دوره‌های اقامت و فعالیت وی در خارج از کشور نیز با او همراه بوده است را علاوه بر علاقه شخصی می‌توان متأثر از جامعه‌ای دانست که در آن سیاست فرهنگی دولت همواره بیان هویت ملی ایرانی و روشنفکرانش بازگشت به خویشتن را القا می‌کردند.

علاوه بر موضوعات تاریخی یکی از برجسته‌ترین مضامینی که در طی دورهٔ هنری تناولی همواره به چشم می‌خورد بهره‌گیری از عناوینی عاشقانه و تغزلی مانند، شاعر، معشوقه شاعر، شاعر در عشق پرنده و غیره است که تفکر و روح شاعرانه و علاقه‌مندی پرویز تناولی به شعر و ادبیات ایران را نشان می‌دهد.

در این رابطه یکی از موضوعات اصلی مجسمه‌های تناولی، تقریباً از همان ابتدا *عشاق و فرهاد* است (تصویر ۴ و ۵). فرهاد نماد یک انسان عاشق و برای ایرانیان یادآور قصه‌ی عشقش به شیرین است. حضور این شخصیت اسطوره‌ای، به‌نوعی بیان هویتی از میراث ماندگار در عرصه شعر و ادبیات ایرانی است. علاوه بر آن، تناولی علاقه‌اش به استفاده از این مضمون را برای مجسمه‌هایش این‌گونه بیان می‌کند: «اصرار نزدیکی با فرهاد را بیشتر به‌خاطر خلأ موجود در مجسمه‌سازی ایران بود. این خلأ وقتی برایم ملموس‌تر شد که به تاریخ پیوسته مجسمه‌سازی ایتالیا و میراثی که در این زمینه برایشان باقی‌مانده بود، آگاهی یافتم و هرگاه آن را با ایران مقایسه می‌کردم، احساس یتیمی می‌کردم» (همان: ۱۷). اما بیان همین موضوع نشان‌گر این نکته است که او حتی برای فعالیتش در عرصهٔ مجسمه‌سازی نیز به دنبال هویتی است که ریشه در میراث تاریخی ایران داشته باشد و این ویژگی را تنها در فرهاد کوه‌کن می‌یابد. بنابراین حضور فرهاد در مجسمه‌های تناولی علاوه بر اینکه هویت ملی ایرانی را در بر دارد، به هنر مجسمه‌سازی وی نیز هویت می‌بخشد.

شیرین را می‌توان یکی دیگر از مؤلفه‌های هویتی در آثار تناولی دانست (تصویر ۶). شیرین زیباترین زن ایران عنوان مجسمه‌ای مسی است که شهرت زیبایی شیرین و ایرانی بودنش (کنیزکی ارمنی) را تأکید می‌کند. داستان خسرو و شیرین از روایت‌های اواخر عهد ساسانی و از مشهورترین داستان‌های اسطوره‌ای و تغزلی در فرهنگ ایران است. اگر چه شیرین با این عنوان نسبت به دیگر آثار تناولی کمتر مورد توجه قرار گرفته اما بیان نمادینی از آن را با عنوان معشوقه، معشوقه شاعر و عشق می‌توان در دیگر آثارش یافت. موضوع زن ایرانی یکی از نخستین مضامینی است که وی در اولین نمایشگاهش نیز بدان توجه داشته است و با این موضوع به دنبال ایجاد تمایز برای زنان ایرانی از دیگر زنان است.

شاعر و نبی از دیگر موضوعات پرکاربرد در مجسمه‌های تناولی هستند. تناولی در مدت اقامتش در میناپولیس آمریکا واژهٔ شاعر را جایگزین فرهاد کرده و دلیلش را چنین بیان می‌کند: «همان مضامینی که در تهران داشتم، در میناپولیس هم دنبال می‌کردم



تصویر۴. فرهاد افتاده، گچ و آهن، ۱۳۳۸.
منبع: (همان: ۱۴).

تصویر۵. یادمانی برای فرهاد، ۱۳۴۰. مس.
منبع: (تناولی، ۱۳۹۳: ۱۷).

تصویر۶: شیرین زیباترین زن ایران، مس، ۱۳۳۹.منبع: (همان: ۱۰۲).

با این تفاوت که به‌جای فرهاد، که کسی او را نمی‌شناخت، موضوع شاعر را انتخاب کردم و شاعر را گاه تنها و زمانی کنار معشوقه‌اش می‌ساختم. بر مبنای ذهنیات من شاعر آزاده‌ترین نوع بشر بود» (همان: ۲۶). در واقع تناولی، فرهاد را به شاعر ترجمه می‌کند و به آن هویتی می‌دهد که در عین یکی بودن با فرهاد، مستقل از آن است. وی زمانی‌که شیرین را کنار فرهاد قرار می‌دهد آن‌ها را شاعر و معشوقه شاه می‌نامد او با این کار به دنبال فهم جهانی آثارش است. هرچند به‌زعم نگارنده می‌توانست مجسمه‌های فرهاد و داستانش را با حفظ عنوان، هویتی جهانی ببخشد.

نبی عنوان دیگری است که تناولی در میناپولیس برای برخی از آثارش برمی‌گزیند و آن را در بعضی مواقع جایگزین شاعر می‌کند. در نظر تناولی نبی انسانی برتر از دیگر انسان‌هاست اما فارغ از قید و بند نیست و او قفل را به‌عنوان بهترین نماد برای نشان‌دادن این مشخصه به بدن نبی آویزان می‌کند. تناولی برای تعیین هویت شاعر زمانی که در کنار نبی قرار می‌گیرد از شیر آب استفاده می‌کند که همان شیر آب سقاخانه‌ها و آب‌انبارهای ایران است (همان: ۲۶). وی با این مشخصه‌ها آثارش را که بیشتر از احجامی هندسی چون استوانه و مکعب، شبکه‌های فلزی و خطنوشته تشکیل شده بودند از یکدیگر متمایز می‌کند. او با پیوند عناصر مختلف به آثارش در پی تعیین هویت برای آن‌هاست، هویتی که در عین استقلال همواره از یک هویت کلان نشأت‌گرفته از ایدئولوژی هنرمند، پیروی می‌کند. اگر چه شاعر و نبی را به‌طور مستقل نمی‌توان به‌عنوان مؤلفه‌های هویت ملی ایرانی در نظر گرفت اما تناولی با پیوند عناصری متفاوت مانند قفل، شیرآب، شبکه‌های فلزی و خط به این دو مضمون و تکرار آن در دوره‌های مختلف، کدهایی را ساخت و به

تصویر۷. معشوقه شاعر، مس، ۱۳۴۰.
منبع: (همان: ۱۰۳).

تصویر۸. شاعر در عشق پرنده، مس. ۱۳۴۰.
منبع: (همان: ۵۴).

تصویر۹. شاعر، مس، ۱۳۴۰.
منبع: (همان: ۱۰۱).

تصویر۱۰. نبی، برنز، ۱۳۴۱.
منبع: (همان: ۹۷).

تصویر۱۱. به سوی قفس، برنز، ۱۳۵۱.
منبع: (تناولی، ۱۳۸۴: ۳۳).

تصویر۱۲. ماکت برای سیمرغ، برنز، ۱۳۵۴.
منبع: (همان: ۳۳).

تصویر ۱۳. شاعر و قفس، برنز، ۱۳۴۹.
منبع: (تناولی، ۱۳۹۳: ۷۴).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

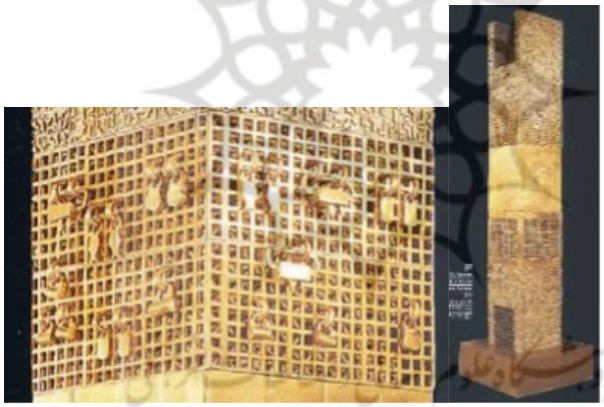
جهان عرضه کرد که بخشی از هویت ایرانی را شکل دادند.

قفل، قفس، پنجره‌های فلزی (ضریح‌مانند) و پرنده از دیگر عناصری هستند که از شروع فعالیت تناولی به‌صورت مستقل و یا با هم‌نشینی با دیگر مضامین در آثار وی نمود می‌یابند. این عناصر اگرچه یادآور سقاخانه‌ها و اماکن مذهبی و آداب و رسوم آئینی ایران هستند و از جمله مؤلفه‌های مورد استفاده در آثار تناولی به‌عنوان عضوی از گروه سقاخانه، ولی کاربرد هریک از آن‌ها حاصل اندیشه و تحلیل‌های ذهنی و تفکر شاعرانه و عارفانه تناولی است.

علاقه‌مندی تناولی به دو رشته شعر و معماری که یکی را مالامال از احساس و دیگری را موفق‌ترین تجسم بُعد در فضا می‌داند، باعث گردید تا به دنبال ساخت مجسمه‌هایی با احجام هندسی باشد. به گفته تناولی، او در پی تلفیق جوهر معماری با شعر بوده که وجه مشترک و حاصل آن را در قفس می‌یابد. «قفس هم در سینهٔ شاعر بود و هم نوع بزرگ‌تر آن با نام ضریح در اماکن متبرکه یافت می‌شد» (تناولی، ۱۳۹۳: ۹۲). تناولی ضریح را همانند قفس بزرگی در میانهٔ یک اتاق می‌داند که مردم همانند موجود زنده با آن درد و دل می‌کنند و آن را به‌مانند شاعری می‌داند که در سینهٔ خود قفسی دارد و درون آن مرغی است که در شعر بعضی از شعرا بلبلی سرگشته به دنبال معشوقش نام می‌گیرد (همان). استفاده از این تعابیر و اندیشه‌های شاعرانه که به‌طور ضمنی به ضریح نیز اشاره دارد باعث خلق آثاری با تلفیق این عناصر می‌گردد. در مجسمه‌های تناولی قفس مأمنی شد برای پرنده که گاه به‌صورت مستقل به شکل قفس و پرنده ساخته می‌شد (تصویر ۱۱) و گاه قفس و پرنده بر سینهٔ شاعر و یا فرهاد جای می‌گرفتند (تصویر ۱۳). در مواردی مانند ساخت مجسمهٔ سیمرغ، پرنده‌ای اساطیری برگرفته از تاریخ و ادبیات ایران، بال و پر و سینه‌ای مشبک همانند قفسی ساخته شده است (تصویر ۱۲). بدین ترتیب پنجره‌های مشبک یا قفس به‌عنوان مشخصه‌ای از آثار تناولی پدید آمدند.

قفل در آثار تناولی علاوه بر اینکه اشاره‌ای به سقاخانه است ریشه در علاقه‌مندی و خاطراتش در دوره کودکی و مراسم‌های آئینی دارد. البته این علاقه‌مندی در جوانی‌اش منجر به تهیه مجموعه‌ای با نام قفل‌های ایرانی می‌گردد که پیامدهای مهمی چون برگزاری نمایشگاه قفل‌های ایران و سخنرانی‌ها و سمینارهایی

تصویر۱. نبی، برنز، ۱۳۴۱.
منبع: (همان: ۹۷).

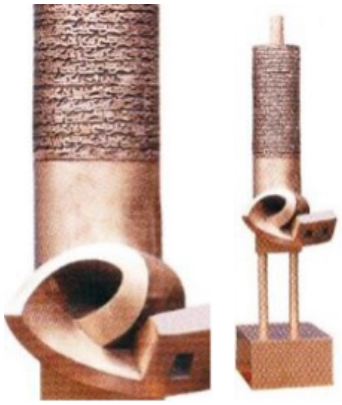


(الف) (ب)
تصویر ۱۵: الف: یادمانی برای شاعر، ب: بخشی از اثر. برنز، ۱۳۵۴. منبع: (همان: ۶۹).

تصویر۱۶. شاعر ایستاده با هیچ. برنز، ۱۳۵۲. منبع: (همان: ۲۸).

تصویر۱۷. هیچ و صندلی۱، برنز، ۱۳۵۱.
منبع: (تناولی، ۱۳۹۰: ۵۱).

تصویر۱۸. شاعر و هیچ ۲، برنز، ۱۳۵۲.
منبع: (تناولی، ۱۳۹۳: ۱۹).



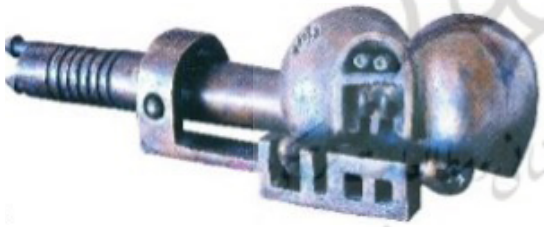
تصویر۱۹. شاعر هیچ می‌شود، برنز، ۱۳۵۱.
منبع: (همان: ۱۸).

در آمریکا را در بر داشت. سال‌ها بعد نیز موزهٔ ملی هنرهای شرقی ایتالیا نمایشگاهی از قفل‌های شرقی که بیشتر آن را قفل‌های ایرانی تشکیل می‌داد در رُم برگزار کرد (تناولی، ۱۳۸۶: ۷).

تناولی بازکردن قطعات و تعمیر قفل‌های ازکارافتاده را سرگرمی مورد علاقه‌اش در کودکی و تماشای قفل‌سازان دوره‌گرد با وسایلشان و کلیدهایی که با خود همراه داشتند را جزء زمان‌های خوب آن دوره بیان می‌کند.«وی از نخستین کسانی بود که دانست فرهنگ ایران یعنی هنر مردم ایران و نه‌فقط هنر رسمی شناخته‌شده» (مجابی، ۱۳۹۳: ۱۸۳). علاوه بر این‌ها حضور در جامعهٔ سنتی، او را با عقاید و باورهای مردم آشنا می‌کند. وی در خاطراتش بیان می‌کند که «پدر و به‌خصوص مادرم مردمی سنتی، مؤمن و اهل نماز بودند. از خاطرات خوب من رفتن به امامزاده‌ها همراه با مادرم است» (موریزی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۴). رفتن به امامزاده‌ها و سقاخانه‌ها و دیدن مردمی که دست در پنجره و یا ضریح می‌انداختند و قفلی که برای اتصال به آن‌ها با خود داشتند و برای رفع گرفتاری و برآورده شدن حاجاتشان به آن متوسل می‌شدند و به‌طور کلی تماشای پنجره‌ها با قفل‌ها و گره‌ها، به گفته خودش از عمیق‌ترین صحنه‌های زندگی‌اش بودند (تناولی، ۱۳۸۴: ۳۵). علاوه بر آن استفاده از قفل در مجسمه‌های تناولی متأثر از آئین‌های عاشورایی است که در گذشته با دسته‌هایی به نام قفل‌زن همراه بوده است. آن‌ها بر بدن خود قفل‌هایی می‌آویختند تا یادآور اندام مجروح حضرت ابوالفضل و همدردی با واقعه کربلا باشد. تناولی گاه قفل‌هایش را با فرهاد و شاعر و گاه با نبی همراه می‌کند (تصاویر ۵، ۱۰، ۱۳، ۱۴ و ۱۵). از نگاه خودش این قفل‌ها که بر بدنهٔ مجسمه‌هایش و یا بر قفسهٔ سینهٔ آن‌ها آویزان کرده «چیزی جز سهیم‌کردن آن‌ها در بغرنج‌ها و دشواری‌های زمانه و زندگی انسان‌ها نبوده است» (همان: ۳۷). دردی که شاعر و فرهاد و نبی هر یک به طریق و مرتبه‌ای با آن آشنا هستند. از نظر هویتی اگر چه قفل از عناصر بارز هویت ملی ایرانی مطرح نمی‌شود اما تناولی با جمع‌آوری مجموعه‌ای با نام قفل‌های ایران و معرفی آن به جهان و همچنین استفاده از آن در مجسمه‌هایش باعث گردید تا قفل به‌عنوان نمادی از هویت ملی ایران و از مشخصه‌های آثار تناولی به بازار جهانی هنر عرضه شود.

دست، یکی دیگر از نمادهای آئینی قابل مشاهده در آثار تناولی است که به گفته وی در کارهای اولیه‌اش همان کاربرد دست‌های مذهبی روی بشکه‌های آب سقاخانه‌ها و در بالای کتل‌های سینه‌زنی را دارد (تناولی، ۱۳۹۳: ۲۲) (تصویر ۱۶). اما به مرور

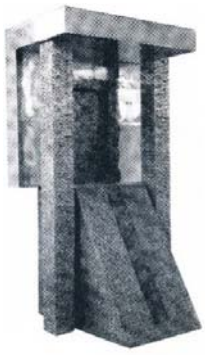
تصویر۲۰. هیچ و قفس۱، برنز، ۱۳۵۱. منبع: (تناولی، ۱۳۹۰: ۵۷).



تصویر۲۱. فرهاد و هیچ، برنز، ۱۳۵۱. منبع: (همان: ۷۷).

تصویر ۲۲. دیوار هیچ، برنز، ۱۳۵۱.
منبع: (همان: ۸۱).

تصویر۲۳: یادمانی برای فرهاد کوهکن، برنز، ۱۳۵۵.
منبع:(تناولی، ۱۳۹۳: ۶۸).



تصویر ۲۴: دیوارهای ایران- جایی برای آسودن فرهاد، برنز، ۱۳۵۸. منبع: (تناولی، ۱۳۸۴: ۶۸).

جدول۱: مؤلفه‌های هویتی در مجسمه‌های تناولی در مجسمه‌های پرویز تناولی. منبع: (نگارندگان)

مؤلفه‌های هویتی در مجسمه‌های تناولی		مضامین و موضوعات هویتی	عناوین و عناصر هویت‌بخش
	۱	گذشتهٔ تاریخی ایران	فرهاد، شیرین، دیوارهای ایران و غیره
	۲	ادبیات، فلسفه و شعر	هیچ، شاعر، بلبل، قفس
	۳	فرهنگ عامه و مراسم آئینی شیعی مردم ایران	دست، قفل، پنجره مشبک، ضریح

دست‌هایی با مضامین دیگر چون دست فرهاد و یا دست‌های کوچک و بزرگ (دست عشاق، پدر و فرزند و ...) شکل می‌گیرد. تناولی در آغاز برخلاف تعدادی از هنرمندان سقاخانه که معانی و تعاریف را از نقوش و نمادهای سنتی و آئینی حذف کرده بودند و به شکل ساختاری و مدرن از آن‌ها بهره می‌جستند، عناصر و نشانه‌های آثارش را با حفظ معانی قبلی و یا با معانی جدید در قالبی فرمال و مدرن مورد استفاده قرار می‌دهد.

از دیگر جلوه‌های هویت ایرانی که در آثار تناولی نقش مهمی ایفا می‌کند استفاده از خط و خوشنویسی است که در مجسمه‌های تناولی به گونه‌های متفاوت ظاهر گشته است. مهم‌ترین نوع کاربرد این عنصر هویت‌ساز در آثار تناولی هیچ‌های اوست. هیچ در آثار تناولی به گفتهٔ خودش نشانهٔ اعتراض به دو جریان مسلط در هنر آن دوره بود؛ یکی روشنفکران و هنرمندانی که هنر غربی و آثار آنان را تبلیغ می‌کردند و دیگری گسترش و مبنا قراردادن خط در آثار نقاشان سقاخانه که آن را وسیله‌ای برای عده‌ای نانقاش هم می‌دانست که به‌محض فراگیری خوشنویسی، کار خود را در گالری‌های نقاشی به نمایش در می‌آوردند. تناولی بر این اساس تصمیم می‌گیرد از یک کلمه استفاده کند و در نهایت به هیچ می‌رسد (تناولی، ۱۳۸۴: ۵۸). هیچ، فارغ از فرم در بردارنده معنا و مفهوم است و چیزی بیش از یک کلمه، که باعث پیوند جوهرهٔ یک متن در ادبیات صوفیانه و عرفانی ایران با تجسم یک فرم می‌شود. مجسمه‌های هیچ در فرم‌های متفاوت و گاه با هم‌نشینی عناصری چون صندلی، قفس و دیوار و مضامینی چون فرهاد و شاعر ایجاد می‌شوند که هر کدام می‌تواند بار معنایی متفاوتی را به همراه داشته باشد (تصاویر۱۷ تا ۲۲). استفاده از کتیبه، کاربردی دیگر از خط در مجسمه‌های تناولی است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

نکتهٔ حائز اهمیت در بیان هویت ملی ایرانی توسط مجسمه‌های هیچ که علاوه بر ویژگی خط و کلمه‌ای فارسی، بخشی از ادبیات عرفانی ایران را نیز در بر می‌گیرد، هویتی است که تناولی به هیچ، و هیچ به تناولی می‌بخشد و باعث شناخت بیش از پیش تناولی در هنر ایران و جهان می‌گردد تا آن‌جا که به تعبیر خودش می‌توان او را به‌جای مجسمه‌ساز، هیچ‌ساز خطاب کرد. تناولی بعد از نه سال هیچ‌سازی دیوارهای ایران را می‌سازد که در ابتدا، ایدهٔ آن برای ساخت سایهٔ هیچ به روی دیوار شکل می‌گیرد. او برای جاودانه‌کردن و شرح و وصف هیچ همانند لوحه‌ها و مجسمه‌های ایلامی و سومری به دنبال خطی می‌گردد، و از بین تمام خط‌ها و حروف، حرف "ا" را برای آن برمی‌گزیند زیرا آن را جهانی‌تر از بقیه می‌داند (همان: ۶۵). استفاده از حروف و کلمات اگر چه در کارهای سفالی تناولی به چشم می‌خورد اما کتیبه‌نگاری به شکل بارز از دههٔ ۱۳۵۰ و با نقش‌بستن به روی بدنهٔ مجسمه‌هایی چون شاعر و دیوارهای ایران نمایان می‌شود (تصاویر ۱۸، ۱۹ و ۲۴). استفاده از حرف آ و خطوط تصویری اگرچه ناخوانا در مجسمه‌های تناولی با الهام از نقش‌برجسته‌های بین‌النهرین و ایران باستان و کتیبه‌های بناهای اسلامی صورت‌گرفته که علاوه بر هویت ایرانی، هویتی شرقی را به بازار جهان ارائه می‌دهد. او همواره به دنبال خلق آثاری است که مخاطبین جهانی نیز بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. تناولی با ساخت دیوارهای ایران که همواره با کتیبه همراه است و گاه به یاد فرهاد ساخته می‌شود (تصاویر ۲۲ و ۲۳) برای دیوارهای ایران نیز هویت می‌سازد. هویت ایرانی که می‌توان آن را احساس وابستگی و تعلق به سرزمین، تاریخ و فرهنگ ایران و در پی آن شناساندن خود به دیگران و متمایز دانستن خود از آن‌ها تعریف کرد (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۰۸)، به شکل واضحی در موضوعات مجسمه‌های تناولی بروز می‌یابد وی در آن بازهٔ زمانی هنری مدرن هم‌پای هنر معاصر دنیا با استفاده از مضامین و موضوعات ایرانی به ایران و جهان ارائه می‌دهد. به‌طور کلی سه مؤلفه هویتی را در مجسمه‌های تناولی می‌توان برشمرد: ۱. مضامینی برگرفته از گذشته تاریخی ایران، با عناوینی چون فرهاد، شیرین، دیوارهای ایران و غیره. ۲. مضامین و موضوعاتی از فلسفه، شعر و ادبیات، با عناوین و عناصری چون هیچ، شاعر، بلبل و غیره و ۳. موضوعاتی از فرهنگ عامه، فولکلور و مراسم‌های آئینی که با دست، ضریح، قفل و غیره نمود یافته‌اند (جدول۱).

علاوه بر آنچه که ذکر شد اکثر مجسمه‌های تناولی را می‌توان یک کالای هویتی دانست. مشخصهٔ بارز کالای هویتی آن است که مصرف‌کننده (یا مخاطب) به دلیل اولویت‌های شخصی و احساس تعلق خاطر برای هویتی مشخص، به سوی آن جذب می‌شود (فکوهی، ۱۳۹۲: ۱۱۷). در حقیقت این هنر است که هویت آدمی را کشف می‌کند و عناصر هویت‌ساز پراکنده

را منسجم به تصویر می‌کشد و تجسم بیرونی می‌بخشد (عبادیان، ۱۳۸۳:۱۱). تناولی با آثارش به هویتی دست می‌یابد که تنها از طریق خلق آثار هنری امکان‌پذیر است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش در جستجوی هویت در آثار پرویز تناولی به بررسی فضای اجتماعی و فرهنگی حاکم در دوره پهلوی که منجر به جدی‌تر شدن مسئله هویت که پیش‌تر و با طرح مسئله ملی‌گرایی در جهان و در پی آن در ایران ظهور یافته بود، پرداخته شد. در دوره پهلوی ایجاد یک ملت-دولت مدرن هدف حکومت قرارگرفته و سیاست‌های فرهنگی نیز در راستای ملی‌گرایی شکل می‌گیرد و سپس تحت‌تأثیر جریان‌های مدرنیستی و جنبش‌های جهانی و بعد از مطرح شدن مسئله شرق و غرب، مباحث روشنفکری، بیشتر در زمینه اصالت‌گرایی و بازگشت به خویشتن مطرح می‌شود که در نهایت سیاست‌های فرهنگی دولت نیز برای دستیابی به یک وحدت ملی با آن هم‌راستا می‌گردد. تناولی از هنرمندان آغازگر مکتب سقاخانه، در چنین فضایی، با مجسمه‌هایش پیوندی میان امر مدرن و سنتی، ایرانی و اسلامی برقرار می‌کند که امکان رقابت با دیگر هنرمندان معاصر جهان و حضور در صحنهٔ هنر بین‌المللی را برایش فراهم می‌نماید. تناولی در واقع متأثر از دوره‌های مختلف زندگی اجتماعی‌اش، ارتباط با شخصیت‌ها، گروه‌ها و نهادهای فرهنگی و همچنین جریان‌های هنری آن دوره و فضای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی داخلی ایران که خواستار نوعی ناسیونالیسم و اصالت‌گرایی در پی بیان هویتی از ایران و تشکیل هنر ملی است و با توجه به نوع تفکرات شاعرانه و علاقه‌مندی شخصی‌اش که بازگوکننده هویت فردی وی است، با انتخاب موضوعات، مضامین و برخی عناصر فرهنگی در راستای خلق آثاری با هویت ایرانی و اسلامی گام بر می‌دارد. داشتن دغدغهٔ هویت ایرانی و ملی و نوع نگاه به جامعه سنتی و همچنین علاقه‌مندی فردی تناولی باعث گردید که مضامین و عناوین در مجسمه‌هایش دربردارندهٔ سه مؤلفهٔ هویتی باشند، مضامین بیان‌گر گذشتهٔ تاریخی ایران (فرهاد، شیرین، دیوارهای ایران، ...)، مضامینی که برگرفته از ادبیات، فلسفه و شعر هستند (هیچ، شاعر، بلبل، قفس) و عناصری که ملهم از فرهنگ عامه و مراسم آئینی شیعی مردم ایران است (دست، قفل، پنجره مشبک، ضریح) که آن‌ها را می‌توان به مثابه هویت ملی ایران در نظر گرفت. این عناصر در واقع همه کدهایی هستند که تناولی علاوه بر اینکه با آن‌ها به آثارش معنا و هویت منحصربه‌فرد می‌بخشد، آن‌ها را به‌عنوان بخشی از هنر و هویت ایرانی به جهان هنر عرضه کرده است؛ به شکلی که می‌توان آن‌ها را مشخصهٔ بارز مجسمه‌های تناولی در مضامین و موضوعاتش دانست.

از سویی به واسطه تحصیل و سفر به کشورهای غربی مانند ایتالیا، انگلستان و آمریکا و بازدید از موزه‌ها و گالری‌ها و آثار هنرمندان مختلف و همچنین متأثر از جریان‌های هنری مانند پاپ که در جهان روی می‌دهد، ارائه آثارش متأثر از هنر مدرن و دارای هویتی جهانی است. هرچند استفاده از برخی فرم‌ها و عناصر در آثارش مانند شبکه‌های فلزی، قفل و شیر آب، برگرفته از اندیشه‌های فردی اوست اما نوعی نگاه مدرنیستی در فرم آثارش قابل مشاهده است. همچنین استفاده از مضامینی چون شاعر و نبی به جای فرهاد در زمان اقامتش در خارج از کشور دربردارنده این نکته است که وی به دنبال ارائه موضوعاتی قابل فهم و جهانی نیز می‌باشد. تناولی در واقع آثاری را خلق و عرضه می‌کند که در عین جهانی‌بودن، هویت ملی ایرانی را بازنمود می‌سازد. اگرچه شاید تمام مضامین و موضوعات آثارش به شکل مشخص و بارز نتوانند مؤلفه‌های هویت ایران را یادآور شوند اما نمادهایی را می‌سازند که هم‌راستا با تحولات جهانی در عرصه هنر، شکل‌دهندهٔ بخش اساسی از هویت ایران و هویت هنرمند است. علاوه بر آن، وی در جست‌وجوی هویتی از مجسمه‌سازی با ریشهٔ ایرانی، فرهاد کوه‌کن را می‌یابد که هماهنگ با نوع نگاه تغزلی به مضامین مورد استفاده در آثارش نیز می‌باشد. به‌طورکلی می‌توان گفت آثار تناولی دارای هویتی ایرانی، اسلامی و جهانی است. تناولی به‌عنوان هنرمند مدرنیست ایرانی با بهره‌گیری از موضوعاتی تاریخی، ادبی، فرهنگی و آئینی مرتبط با ایران آثارش را با مهر هویت ایرانی، جهانی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. پرویز مرزبان در مقاله‌ای تحت عنوان«هنر نو-نقاشی نو»، هنرمندان را تشویق به پذیرش هنر نو می‌کند و آن را هنری پر ارزش و عالی و دارای واقعیت و اصالت می‌داند (گودرزی، ۱۳۸۵: ۶۰).

۲. از افرادی است که به همراه داریوش همایون و سهراب سپهری و ... انجمن هنری «جام جم» را تشکیل می‌دهند و هدف خود را این‌گونه بیان می‌کنند: «فرهنگ ما، تاریخ ما، فلکلور ما، نیازمندی‌های ما، خواست ما، وضع زندگانی و طرز تفکر ملت ایران خواهد بود و این‌ها است که در قالب‌های نو ریخته خواهد شد» (اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۴: ۶۷).

3. Emilio Greco

4. Marino Marini

۵. خانم گری(Grey) یک مجموعه‌دار آمریکایی دارای بنیاد هنری در سن‌پال بوده که به خریداری آثار هنرمندان کشورهایی که به آن‌ها سفر می‌کند، می‌پردازد (تناولی، ۱۳۸۴: ۲۴).

۶. گری در آمریکا، سیاه ارمجانی را به تناولی معرفی می‌کند، وی نیز طی دوره‌ای به گروه سقاخانه می‌پیوندد (تناولی، ۱۳۸۴: ۴۰).

فهرست منابع فارسی

اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمه رویین پاکباز و هرمز عبداللهی. تهران: آگاه.

احمدی، حمید (۱۳۹۵). *هویت ایرانی از دوران باستان تا پایان پهلوی*. چاپ چهارم. تهران: نشر نی.

احمدی، حمید (۱۳۹۰). *بنیادهای هویت ملی ایرانی/ چهارچوب نظری هویت ملی شهروندمحور*. چاپ دوم. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

اسلامپور، پرویز (۱۳۵۲). هیچ!، مصاحبه با پرویز تناولی. *هنر و معماری*، ۲ (۵).

اسماعیل‌زاده، خیزران (۱۳۹۴). سقاخانه در تصویر تاریخ (بازخوانی جریان سقاخانه در بستر تاریخ مدرنیسم فرهنگی. *حرفه هنرمند*، شماره ۵۷، ۷۲-۶۱.

آشوری، داریوش (۱۳۷۶). *ما و مدرنیت*. تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.

افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه هنر.

امامی، کریم (۱۳۵۶). *مقدمه کاتالوگ نمایشگاه نقاشان سقاخانه*. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

تناولی، پرویز (۱۳۸۴). *آتلیه کبود*. تهران: نشر بن‌گاه.

تناولی، پرویز (۱۳۸۶). *قفل‌های ایران*. تهران: نشر بن‌گاه.

تناولی، پرویز (۱۳۹۰). هیچ. تهران: نشر بن‌گاه.

تناولی، پرویز (۱۳۹۳). *شاعر*. تهران: نشر بن‌گاه.

جعفریان، رسول (۱۳۸۱). هویت ایرانی در کشاکش تحولات سیاسی ایران در چهار قرن اخیر در مؤلفه‌های هویت ملی در ایران/ به اهتمام گروه تحقیقات سیاسی اسلام (*پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*). تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی با همکاری پژوهشکده فرهنگ و معارف.

حاجی خیاط، علیرضا (۱۳۸۲). تبیین ابعاد هویت، مجله علوم تربیتی و روانشناسی. دانشگاه فردوسی مشهد، *ویژه‌نامه هویت*، ۱(۴)، ۱۸۴- ۱۶۳.

دیلمی معزّی، امین (۱۳۸۶). هویت‌سازی ملی در دوران پهلوی اول. *زمانه*، شماره ۵۶، ۸۴-۸۱.

رید، هربرت (۱۳۸۴). *معنی هنر*. ترجمه نجف دریابندری، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

شمخانی، محمد (۱۳۸۴). *نوشت و نقدهایی دربارهٔ برخی از پیشگامان هنر معاصر ایران*. تهران: نشر آگه.

شیخاوندی، داور (۱۳۸۰). *ناسیونالیسم و هویت ایرانی*. تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران (باز).

عبادیان، محمود (۱۳۸۳)، پدیدارشناسی هنر جهانی شدن: هویت در مناسبت با هنر. *زیباشناخت*، شماره۱۱، ۱۲-۹.

کچوئیان، حسین (۱۳۸۷). *تطور گفتمان‌های هویتی در ایران*: ایران در کشاکش تجدد و ما بعد تجدد. چاپ سوم. تهران: نشر نی.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). *هنر معاصر ایران*: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین. تهران: نظر.

گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۸۵). *جستجوی هویت در نقاشی معاصر ایران*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷). *پیامدهای مدرنیته*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: نشر مرکز.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۲). *انسان‌شناسی هنر، زیبایی، قدرت، اساطیر*. تهران: ثالث.

مجابی، جواد (۱۳۹۳). *سرآمدان هنر نو*. تهران: به‌نگار.

مجابی، جواد (۱۳۹۵). *نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران*. جلد اول. تهران: پیکره.

مجتهدزاده، پیروز (۱۳۸۷). *دموکراسی و هویت ایرانی*: بحثی در ژئوپلیتیک و جغرافیای سیاسی ایران و ایرانشناسی سیاسی. چاپ دوم. تهران: کویر.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). *گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران؛ کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر*. تهران: دانشگاه هنر، کتاب آبان.

مریدی، محمدرضا، تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۱). گفتمان‌های هنر ملی در ایران. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره۲۹، ۱۶۰- ۱۳۹.

منتظرقائم، مهدی (۱۳۷۹). رسانه‌های جمعی و هویت. *فصلنامه مطالعات ملی*، ۴(۲)، ۲۷۰-۲۵۱.

موریزی‌نژاد، حسن (۱۳۹۰). هنرمندان معاصر ایران/ پرویز تناولی. *دوماهنامه تندیس*، شماره ۲۰۰، ۷-۴.

مینوفر، ستاره (۱۳۸۵). سال‌شمار نقاشی نوگرای ایران. *حرفه هنرمند*، شماره ۱۸، ۶۳-۴۸.

نبوی، نگین (۱۳۸۸). *روشنفکران و دولت ایران*: سیاست، گفتار و تنگنای اصالت. ترجمه حسن فشارکی. تهران: انتشارات شیرازه.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)