Historical Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 17, No. 1, Spring and Summer 2026, 107-159
https://www.doi.org/10.30465/HCS.2025.51267.3021

The Art of Sculpture during the First Pahlavi's Period and Its Socio-Political Functions

Seyed Masoud Seyed Bonakdar*
Vahid Emami Jomeh**

Abstract

With the establishment of the Pahlavi dynasty, a profound transformation occurred in the patronage and production of sculpture in Iran—so much so that the sheer volume of statues commissioned during this period is without precedent in both the ancient and modern eras of Iranian history. Sculpture emerged as a potent symbolic medium through which the ruling elite articulated their policies, grounded in the tenets of nationalism, antiquarianism, and modernization. The Pahlavi government sought to harness these public monuments as instruments of ideological persuasion, strategically placing them in prominent urban locations to shape public consciousness and align the traditional and religious sectors of Iranian society with the reformist vision championed by the dynasty's intellectual and political elite. In other words, the regime deliberately exploited the propagandistic potential of sculptural art to prime the populace for its reform agenda. This study addresses the following research question: What political, social, and cultural functions did the statues erected during the First Pahlavi era serve, and how did they reflect the government's objectives within the public sphere? Employing a descriptive-analytical methodology, this research systematically examines library sources—particularly archival documents and contemporary newspapers—and applies semiotic analysis to elucidate how the iconography of Pahlavi-era sculptures

* Associate Professor, Department of History, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author), sm.sbonakdar@ltr.ui.ac.ir
** Ph.D. Candidate in Post-Islamic History of Iran, University of Isfahan, Isfahan, Iran, vahidemamijomeh@yahoo.com
Date received: 16/02/2025, Date of acceptance: 27/05/2025

influenced and permeated the ideological landscape of the time. The findings reveal that sculpture in Reza Shah's reign fulfilled explicit political, social, and cultural roles, shaped by the court's policies and the perspectives of the era's intellectual elites. While these monuments were intended as unifying symbols of progress, their reception among the public varied considerably depending on subject matter and the prevailing political climate.

Keywords: Statue, First Pahlavi, Nationalism, Modernization, Political Cultural Function.

Introduction

From the dawn of human existence on Earth, art has been among the earliest skills humans acquired alongside other demanding aspects of daily survival. Cave paintings and the creation of figurines and sculptures are considered among the first decorative and representational art forms, dating back between 70,000 and 30,000 years. At a time when written language and verbal communication were in their nascent and rudimentary stages, humans were inclined to depict their perceptions and share them with others through painting and sculpture. These artistic expressions were not mere entertainment; they often conveyed messages or purposes—sometimes intended for future generations. Gradually, humans advanced from depicting observable realities to expressing imaginative and abstract ideas through sculpture. One of the earliest known figurines, discovered in a cave in France, had a human body and a lion's head, possibly serving both as a decorative piece and a ritualistic symbol (Harari, 2017: 46–47).

With the formation of early civilizations, sculpture became a central part of people's lives. As societies developed systems of worship, they sought tangible representations of their gods or God to foster a sense of divine presence. Consequently, beyond their ceremonial and decorative functions, certain sculptures became highly revered religious symbols (Gombrich, 2015: 72). In ancient Iran, with the emergence of early civilizations and urban societies, sculpture stood out as a prominent art form. This is evident in the diversity of sculptural artifacts discovered throughout the Iranian plateau. Monumental sculpture became more pronounced during the Achaemenid and Sassanid empires, as observed in sites such as Persepolis, Naqsh-e Rostam, Naqsh-e Rajab, Bishapur cave, the Behistun Inscription, Taq-e Bostan, and others (Dadvar & Gharbi, 2012: 43, 89, 97–98, 149,

154, 157, 179). Many of these sculptures and reliefs carried significant political, religious, and social messages.

With the advent of Islam in Iran, and given Islam's strict opposition to idolatry in its Arabian roots, sculpture and figurative art were declared forbidden. As a result, architectural decoration turned predominantly toward arabesque and floral patterns. Consequently, Islamic dynasties in Iran largely disregarded sculpture, except during the Mongol and Ilkhanid periods, when rulers with Buddhist or Christian inclinations briefly revived it (Bayani, 2012: 173).

Interest in sculpture resurfaced more prominently during the Qajar era, especially under Fath-Ali Shah. In pursuit of political legitimacy, Fath-Ali Shah initiated various propagandistic strategies, possibly inspired by his early exposure to pre-Islamic relics during his governorship in Fars. He ordered the creation of royal reliefs in Rey and Taq-e Bostan (Floor, 2015: 335, 337). His successors, Mohammad Shah and Naser al-Din Shah, also engaged in the creation of royal reliefs for their tombs (Seyed-Bankdar & Emami-Jom'eh, 2018: 110, 120; Floor, 2015: 332). Iranian diplomats and students in Europe were influenced by Western sculptural traditions, with some even commissioning statues of themselves (Shirazi, 1983: 378; Vahdat, 2017: 22). Naser al-Din Shah, for example, ordered the importation of European sculptures and commissioned a cast-iron equestrian statue of himself (Rasouli, 2016: 90–92; E'temad al-Saltaneh, 2010: 496, 597; Afzal al-Mulk, 1982: 400–401; Curzon, 2001: vol. 1, p. 765; Mostowfi, 2005: vol. 1, p. 366; 'Ayn al-Saltaneh, 1995: vol. 1, p. 178).

With the rise of Reza Shah Pahlavi, sculpture entered a new political phase. Reza Shah viewed sculpture as a strategic tool for political purposes. One of his earliest actions was the symbolic destruction of the equestrian statue of Naser al-Din Shah in Bagh-e Shah Square, under the pretense of using the metal for arms production (Mahbubi Ardakani, 1995: vol. 2, p. 664). In contrast, Reza Shah, aligned with anti-Qajar sentiments, ordered the creation of numerous statues to project his own power and propagate his ideological agenda.

In addition to erasing the Qajar legacy, Reza Shah aimed to cement his political authority in the public consciousness by installing statues in prominent urban locations. These statues, inspired by ancient Iranian symbolism and modern Western styles, were fundamentally based on the three ideological pillars of nationalism, revivalism, and modernization. Among these, statues portraying Reza Shah held the highest political and social significance, serving not only decorative functions but

also as tools for shaping public perception of the regime. Sculpture thus became more than an artistic endeavor—it was a calculated medium for influencing the collective mindset of the nation.

The Pahlavi regime sought to distinguish itself from the Qajars by using sculpture to portray a new, authoritarian, and distinctly modern state. Reza Shah, alongside the intellectual elite, utilized public statuary to convey that the new regime aimed to revive and modernize Iranian civilization. The regime's extensive use of sculpture in political, social, and cultural domains was part of a broader strategy to normalize modernism, nationalism, and secular governance within Iran's traditionally religious society. Through repetition of symbols and national motifs, the regime hoped to shape a mental environment conducive to accepting its newly founded institutions and ideological foundations.

Materials & Methods

This study seeks to answer the following questions: What were the political, social, and cultural functions of statues created during the early Pahlavi period? How did these statues reflect and promote the regime's policies? What role did they play in shaping public opinion and societal consciousness regarding authority and power? Which symbols were recurrent, and what did they signify?

Using a descriptive-analytical method, this research relies on historical documents, library sources, and Pahlavi-era newspapers to trace the evolution of sculpture and its sociopolitical functions. Furthermore, it employs semiotic analysis to decode the symbolic language of Pahlavi-era statues and assess how these visual signs contributed to shaping the public's ideological landscape.

Discussion & Results

the research findings indicate that sculpture during this period experienced significant growth due to the ruling elite's favorable attitude toward the art. Nevertheless, most sculptures were created in alignment with state policies and served the defined political, social, and cultural functions envisioned by the statesmen, elites, and intellectuals of the Pahlavi era. The Pahlavi regime sought to legitimize itself and promote the principles of nationalism, ancient heritage revival, and modernization through the medium of sculpture. The recurring symbols and signs—particularly those used in statues of Reza Shah—demonstrate the potential of this art form in government propaganda and in shaping public perception.

Another result of the study is that since the art of sculpture was still in its early stages in Pahlavi-era Iran, many commissions were assigned to European artists. Gradually, Iranian artists began to enter the field of sculpture-making, often working alongside European masters to acquire skills and experience. It is also important to note that, given the high costs involved in producing such artworks—which required substantial state budgets—most sculptures were created as commissioned works in line with government policies.

Conclusion

With the success of Reza Shah and the establishment of the Pahlavi dynasty, more attention was paid to the art of sculpture, and during this period, the art of sculpture made great progress. In this period, the elites and intellectuals of the court and the government, in order to create a new identity, took Reza Shah with them in the tendencies of nationalism, archaism and modernism. Paying attention to the art of sculpture was one of the results of these three trends. In other words, the Pahlavi Dynasty had a political, social and cultural approach to sculpture according to the mentioned trends. The process of political and social developments in the contemporary history of Iran showed that statues have the ability to represent the existence of a specific system and thinking at the level of society, and have an influential role. For this reason, Reza Shah and his government, in order to make the presence of himself and his government as prominent as possible, as well as following the above-mentioned policies and trends, started building and installing statues of the Shah in the main centers of the cities. The authoritarianism and display of the king's power and glory in these statues were not only decorative and ceremonial and had a direct relationship with his dominance and Pahlavi's view on all political, social and cultural levels of society. The establishment of the National Artifacts Association and its actions, including the sculpting of celebrities, were under the cultural approach and function of sculptures; but due to the fact that throughout Iran's history, politicization often casts a shadow on many issues, sometimes these cultural actions were also stained and polluted by politics. It was on this basis that in order to show and justify Reza Shah's genius and charisma, his statue was placed next to the statues of other kings of Iran.

With the fall of Reza Shah, following the removal of the Shah's statues, the political function of his statues was affected. However, after that, his statues were again installed in places; But these events showed that the sculptures have become

influential in the process of political and social transformations in the contemporary history of Iran. In other words, the statues will have a political, social and cultural role along with the changes of the time and as a representative of the ruling system and thought, they are present and present at the level of the society and whenever there is a deep change and transformation at different levels of the society, these changes are noticed. There will be statues too.

Bibliography

Documents

Iran National Document and Library Organization (Sakma):

Sakma: 25-4468 [in Persian].

Sakma: 291-3314 [in Persian].

Sakma: 291-3489 [in Persian].

Sakma: 293-243 [in Persian].

Sakma: 293-6858 [in Persian].

Sakma: 293-60881 [in Persian].

Sakma: 310-13906 [in Persian].

Sakma: 310-27502 [in Persian].

Sakma: 310-55773 [in Persian].

Sakma: 340-6124 [in Persian].

Sakma: 998-25-573 [in Persian].

Sakma: 998-25-1289 [in Persian].

Sakma: 999-25-4653 [in Persian].

Books and Articles

Abrahamian, Ervand (2013), *Iran between Two Revolutions*, translated by Kazem Firouzmand et al., Tehran: Nashr Markaz [in Persian].

Adelvand, Padideh et al. (2015), "Sculptures in Tehran's Squares from Figurative Authoritarianism to Abstract Individualism," *Manzar Journal*, No. 31, pp. 14-21 [in Persian].

Afzal al-Molk, Gholamhossein (1982), *Afzal al-Tawarih*, edited by Mansoureh Atieh and Sirous Sa'dvandian, Tehran: Iran History Publishing [in Persian].

Ain-al-Saltaneh, Ghahreman Mirza Salour (1995), *Ain-al-Saltaneh's Diary*, edited by Masoud Salour and Iraj Afshar, Tehran: Asatir Publishing [in Persian].

Bayani, Shirin (2012), *Mongols and the Ilkhanate Rule in Iran*, Tehran: Samt Publishing [in Persian].

Curzon, George Nathaniel (2001), *Persia and the Persian Question*, translated by Gholam-Ali Vahid-Mazandarani, Tehran: Scientific and Cultural Publishing [in Persian].

Dadvar, Abolghasem & Gharbi, Adila (2012), *Comparative Study of Achaemenid and Sassanian Reliefs in Iran*, Tehran: Al-Zahra University Press and Peshotan [in Persian].

Esmaeili, Alireza et al. (2019), "The Role of the National Heritage Society and Abolhasan Sediqi in Promoting Sculpture," *Rahpooyeh Honar Journal*, No. 4, pp. 53-67 [in Persian].

E'temad al-Saltaneh, Mohammad-Hassan bin Ali (2010), *Diary of E'temad al-Saltaneh*, with an introduction by Iraj Afshar, Tehran: Amir Kabir Publishing [in Persian].

Flour, Willem (2015), *Wall Paintings in the Qajar Era*, translated by Alireza Baharloo, Tehran: Pekkereh Publishing [in Persian].

Gombrich, Ernst (2015), *History of Art*, Translated by Ali Ramin, Tehran: Nashr Ney [in Persian].

Harari, Yuval Noah (2017), *Sapiens: A Brief History of Humankind*, Translated by Nik Gorgin, edited by Mohammad Reza Jafari and Zahra Ali, Tehran: Farhang Nashr No [in Persian].

Hedayat, Mahdiqoli Mokhber al-Saltaneh (2006), *Memoirs and Dangers*, Tehran: Zawar Publishing [in Persian].

Mahbubi Ardekani, Hossein (1995), *Forty Years of Iranian History*, edited by Iraj Afshar, Tehran: Asatir Publishing [in Persian].

Maki, Hossein (1987), *History of Iran in the Last 20 Years*, Tehran: Scientific Publications [in Persian].

Mojaher, Shahrooz & Tajeddini, Marjan (2015), *History of Urban Beautification in Tehran*, Tehran: Pekkereh Publishing [in Persian].

Morizeh-Najd, Hassan (2007), "The Statue of Iraj Mohammadi (Contemporary Iranian Artists)," *Tandis Journal*, No. 99, pp. 10-12 [in Persian].

Mostofi, Abdollah (2005), *The Life of Myself*, Tehran: Zawar Publishing [in Persian].

Mousavian, Somayeh (2018), "The Role of Urban Sculptures in Shaping the Cultural Identity of Tehran," *National Studies* Quarterly, Vol. 19, No. 76, pp. 141-160 [in Persian].

Noorbakhsh, Masoud (2002), *Tehran in Historical Narratives: Tehran during the Half-Century of Nasir al-Din Shah's Reign*, Tehran: Elm Publishing [in Persian].

Pakbaz, Royin (2020), *Encyclopedia of Art*, Tehran: Farhange Mo'aser Publishing [in Persian].

Rasouli, Neda (2016), *Museums and Museum Management in Iran (According to Documents)*, Tehran: Iran National Document and Library Organization [in Persian].

Rastegar Fasaei, Mansour (2009), "The Story of Ferdowsi Statues in Iran and the World," *Paj Journal*, No. 7, pp. 99-128 [in Persian].

Safaei, Ebrahim (1976), *Reza Shah in the Mirror of Memories*, Publication of the Ministry of Culture and Art, Department of Writing [in Persian].

Saif, Hadi (1994), *Abolhasan Khan Sediqi*, Tehran: National Commission for UNESCO Publishing [in Persian].

Seyed Bonakdar, Seyed Masoud & Emami Jomeh, Vahid (2018), "The Tombs of Qajar Kings Buried in the Shrine of Hazrat Masoumeh (A)," *Tarikh Andish Journal*, Vol. 1, No. 3, pp. 101-128 [in Persian].

Seyed Bonakdar, Seyed Masoud (2021), *Political-Social Developments in Isfahan during the Pahlavi Period*, Isfahan: Isfahan Municipality Cultural, Recreational, and Sports Organization [in Persian].

Seyed Bonakdar, Seyed Masoud (2022), *the Cultural Heritage of Isfahan According to Seyed Ahmad Ali Besharat*, Isfahan: Naqsh-e Mana Publication [in Persian].

Shah-Biglou, Yashar (2005), "Photographs and Statues," *Historical Studies Journal*, No. 8, pp. 235-269 [in Persian].

Shirazi, Mirza Saleh (1983), *Mirza Saleh Shirazi's Travel Report (from Kazerun)*, edited by Homayoun Shahidi, Tehran, Rah No Publishing [in Persian].

Stewart, Richard E. (1991), *In the Last Days of Reza Shah: The Russian and British Invasion of Iran in September 1941*, translated by Abdolreza Hoshang Mahdavi and Kaveh Bayat, Tehran: Mo'in Publications [in Persian].

Vahdat, Vahid (2017), *Occidentalist Perceptions of European Architecture in Nineteenth-Century Persian Travel Diaries*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Zargham, Jamshid (1972), "Statue of Freedom," *Vahid Memories Journal*, No. 8, pp. 83-85 [in Persian].

fa.wikipedia.org [in Persian].

farsnews.ir [in Persian].

https://nazaronline.ir [in Persian].

parsiandej.ir [in Persian].

Newspapers

Ettela'at, Vol. 3, 1st Aban 1307 SH, No. 613 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 4, 12th Farvardin 1309 SH, No. 1006 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 6, 21st Shahrivar 1310 SH, No. 1413 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 7, 12th Azar 1311 SH, No. 1771 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 9, 10th Ordibehesht 1314 SH, No. 2472 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 10, 1st Mehr 1314 SH, No. 2594 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 10, 30th Khordad 1315 SH, No. 2819 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 11, 28th Mehr 1315 SH, No. 2940 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 11, 6th Dey 1315 SH, No. 3003 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 11, 16th Khordad 1316 SH, No. 3154 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 12, 20th Shahrivar 1316 SH, No. 3250 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 12, 29th Shahrivar 1316 SH, No. 3259 [in Persian].

Ettela'at, Vol. 13, 16th Esfand 1317 SH, No. 3769 [in Persian].
Ettela'at, Vol. 13, 21st Esfand 1317 SH, No. 3774 [in Persian].
Ettela'at, Vol. 13, 23rd Esfand 1317 SH, No. 3776 [in Persian].
Ettela'at, Vol. 14, 25th Esfand 1318 SH, No. 4131 [in Persian].
Ettela'at, Vol. 15, 23rd Esfand 1319 SH, No. 4478 [in Persian].
Ettela'at, Vol. 15, 17th Ordibehesht 1320 SH, No. 4526 [in Persian].
Ettela'at, Vol. 19, 10th Bahman 1323 SH, No. 5677 [in Persian].
Ettela'at, Vol. 20, 11th Mehr 1324 SH, No. 5873 [in Persian].
Ettela'at, 7th Aban 1353 SH, No. 14545 [in Persian].
Ettela'at, 27th Farvardin 1354 SH, No. 14682 [in Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۷، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۵

هنر مجسمه‌سازی در دورهٔ پهلوی اول و کارکردهای سیاسی‌اجتماعی آن

سیدمسعود سیدبنکدار*

وحید امامی‌جمعه**

چکیده

با آغاز دورهٔ پهلوی، تحول عمده‌ای در توجه به هنر مجسمه‌سازی شکل گرفت؛ به‌طوری‌که به نظر می‌رسد ساخت این میزان از مجسمه در طول دورهٔ پهلوی، در تاریخ معاصر ایران بی‌سابقه بوده است. در این دوره هنر مجسمه‌سازی تبدیل به ابزاری نمادین برای تجلی سیاست‌های حاکمان این دوره بر مبنای سه اصل ملی‌گرایی، باستان‌گرایی و تجددگرایی بود. بر این مبنا در این دوره هنر مجسمه‌سازی به شکل ویژه‌تری کارکردهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی یافت. دولت پهلوی قصد داشت با نمایش مجسمه‌ها در مراکز اصلی شهر، بر افکار عمومی غلبه کند و جامعهٔ سنتی و مذهبی ایران را با تحولات جدیدی همسو کند که مدنظر روشنفکران و طبقهٔ نخبگان پهلوی بود. به عبارت دیگر، حاکمیت به دنبال آن بود تا از ظرفیت‌های تبلیغاتی هنر مجسمه‌سازی در راستای سیاست‌های خود استفاده کند و اذهان را برای پذیرش این سیاست‌ها آماده کند. بنابراین پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش اصلی است: مجسمه‌های ساخته‌شده در دورهٔ پهلوی اول، چه کارکردهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی داشتند و چگونه بازتاب‌دهندهٔ سیاست‌های حاکمیت در سطح جامعه بودند؟ پژوهش حاضر با روش توصیفی‌تحلیلی، در پی آن است تا با بررسی و مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای و به‌ویژه اسناد تاریخی و روزنامه‌ها، کارکردهای

* دانشیار گروه تاریخ و ایران‌شناسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول)،
sm.sbonakdar@ltr.ui.ac.ir
** دانشجوی دکتری تاریخ، گرایش تاریخ ایران بعد از اسلام، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران،
vahidemamijomeh@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۶

سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مجسمه‌ها را در بستر تحولات دورهٔ پهلوی اول تحلیل کند و از طریق روش نشانه‌شناسی مشخص کند که نمادهای به‌کاررفته در مجسمه‌های پهلوی اول چگونه بر فضای فکری جامعه نقش داشته و اثرگذار بوده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مجسمه‌سازی در این دوره کارکردی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی داشته و مجسمه‌ها تحت‌تأثیر سیاست‌های دربار و دیدگاه‌های طبقهٔ نخبگان و روشنفکران عصر پهلوی با اهداف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، ساخته می‌شد و در معرض نمایش عموم قرار می‌گرفت. بااین‌همه مجسمه‌ها با توجه به موضوع اثر و تحت‌تأثیر شرایط و تحولات سیاسی با واکنش‌های متفاوتی از سوی مردم مواجه می‌شد.

کلیدواژه‌ها: مجسمه، پهلوی اول، ملی‌گرایی، مدرن‌سازی، کارکرد سیاسی–فرهنگی.

۱. مقدمه

از هنگام ظهور انسان بر کرهٔ زمین، هنر یکی از حرفه‌هایی بود که از همان ابتدا انسان در کنار سایر مهارت‌های زندگی روزمرهٔ سخت و پرچالش خود، آموخت و به کار گرفت. نقاشی بر غارها و ساخت پیکره‌ها و مجسمه‌ها را می‌توان جزو نخستین هنرهای تزیینی و نمایشی انسان‌ها در نظر گرفت که قدمت آن به ۷۰ هزار تا ۳۰ هزار سال پیش باز می‌گردد. با توجه به اینکه در آن زمان خط و زبان هنوز در مراحل بسیار ابتدایی قرار داشت و کاربرد آن بسیار ناچیز و دشوار بود، انسان علاقه داشت تا دیده‌های خود را از طریق نقاشی و پیکره در معرض نمایش قرار دهد و با دیگران به اشتراک بگذارد. این هنرها تنها صِرف سرگرمی نبود؛ بلکه در ساخت آنها پیام و هدفی برای دیگران و چه‌بسا آیندگان نهان بود. به تدریج انسان یک گام فراتر رفت و توانست علاوه بر دیده‌های خود، تخیل و تصورات خود را نیز از طریق پیکره‌سازی و مجسمه به نمایش بگذارد. از نخستین نمونهٔ این پیکره‌ها می‌توان به مجسمه‌ای اشاره کرد که در غاری در فرانسه کشف شد. این مجسمه، بدنی به شکل انسان و سری شبیه به شیر داشت. این مجسمه می‌توانست ضمن جنبهٔ تزیینی، نمادی آیینی در زمانهٔ خود داشته باشد. به عبارت دیگر احتمالا مفهوم و پیام خاصی در روزگار خود داشته است (هراری، ۱۳۹۶: ۴۶و۴۷).

بعدها با شکل‌گیری تمدن‌های اولیه، به طور مشخص و مستند، مجسمه به یکی از مهم‌ترین ارکان زندگانی مردم تبدیل شد. آنها به دنبال پرستش خداوند/خدایان خود، نیاز به نمادهایی داشتند تا حضور آنها را در مقابل خود درک کنند (گامبریچ، ۱۳۹۴: ۷۲).

بنابراین در کنار جنبه‌های تزیینی و تشریفاتی، برخی مجسمه‌های خاص به نمادهای مهم دینی و آیینی بدل شدند که مردم هر منطقه نسبت به آنها تعصب داشتند.

در سرزمین ایران نیز با ظهور و بروز نخستین تمدن‌ها و شهرنشینی‌ها، هنر مجسمه‌سازی به یکی از بارزترین هنرهای مردمان این تمدن‌ها تبدیل شد. این هنر در قالب مجسمه‌هایی با اندازه‌های متفاوتِ کشف‌شده در سرزمین تاریخی، قابل‌مشاهده است. پیکرتراشی و پیکره‌سازی در حجم‌های بزرگ‌تر در سلسله‌های تاریخی و باستانی ایران، به‌ویژه در تمدن‌های هخامنشی و ساسانی، به‌طور وسیع‌تری محسوس است. نمونه‌های بارز این هنر مربوط به سلسله‌های هخامنشیان و ساسانیان در تخت‌جمشید، نقش‌رستم، نقش‌رجب، غار بیشاپور، کتیبهٔ بیستون، طاق‌بستان و سایر مناطق مختلف سرزمین باستانی ایران، واقع شده است (دادور و غربی، ۱۳۹۱: ۴۳و۸۹و۹۷و۹۸و۱۴۹و۱۵۴و۱۵۷و۱۷۹). بخش قابل‌توجهی از این مجسمه‌ها و نقوش برجسته، انتقال‌دهندهٔ اطلاعاتی با مضامین سیاسی، مذهبی و اجتماعی هستند.

با ورود اسلام به ایران و با توجه به دیدگاه اسلام نسبت‌به سابقهٔ بت‌پرستی در شبه‌جزیرهٔ عربستان، هنر مجسمه‌سازی و پیکرتراشی حرام اعلام شد و تزیینات معماری نیز بیشتر به‌سوی نقوش اسلیمی تمایل یافت. با توجه به گسترش دین اسلام، سلسله‌های تشکیل‌شده در ایران نیز به این هنر توجه چندانی نداشتند. تنها در زمان حاکمان مغول و ایلخان دارای گرایش‌های بودایی و یا مسیحی، ساخت مجسمه دوباره برای مدت کوتاهی از سر گرفته شد (بیانی، ۱۳۹۱: ۱۷۳).

توجه نسبی دوباره به این هنر بعدها با تشکیل سلسلهٔ قاجاریه و روی‌کارآمدن فتحعلی شاه آغاز شد. وی با توجه به نیاز به کسب مشروعیت از راهکارهای متعددی به‌منظور انجام تبلیغات بهره گرفت. احتمالاً بخشی از این راهکارها برگرفته‌شده از ذوق هنری شاه و تجربهٔ وی در بازدید از آثار تاریخی پیش از اسلام در دوران ولایتعهدی‌اش در فارس بود. فتحعلی‌شاه با الهام‌گرفتن از این آثار، دستور به ساخت نقش‌برجسته‌هایی از خود در شهرهای ری و طاق‌بستان کرمانشاه داد (فلور، ۱۳۹۴: ۳۳۵و۳۳۷). وی و همچنین جانشینانش محمدشاه و ناصرالدین‌شاه در ساخت سنگ قبرشان به این هنر به‌صورت نقش‌برجسته و پیکرتراشی توجه داشتند (سیدبنکدار و امامی‌جمعه، ۱۳۹۷: ۱۱۰و۱۲۰؛ فلور، ۱۳۹۴: ۳۳۲). کارگزاران و محصلان ایرانی در اروپا نیز تحت‌تأثیر این هنر قرار گرفته و برخی اقدام به ساخت مجسمه‌ای از خود کرده بودند (شیرازی، ۱۳۶۲: ۳۷۸؛ Vahdat, 2017:

22). ناصرالدین‌شاه حتی ضمن خرید مجسمه از اروپا، دستور به ساخت مجسمه‌ای چدنی از خود و سوار بر اسب داده بود (رسولی، ۱۳۹۵: ۹۰تا۹۲؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۹: ۴۹۶و۵۹۷؛ افضل‌الملک، ۱۳۶۱: ۴۰۰و۴۰۱؛ کرزن، ۱۳۸۰: ۷۶۵/۱؛ مستوفی، ۱۳۸۴: ۳۶۶/۱؛ عین‌السلطنه، ۱۳۷۴: ۱۷۸/۱).

هنر مجسمه‌سازی با روی کارآمدن پهلوی اول وارد مرحلهٔ جدیدی شد. در این دوره شاه به‌منظور بهره‌برداری‌های سیاسی نگاه ویژه‌ای به هنر مجسمه‌سازی داشت. بر همین مبنا وی در یکی از نخستین اقداماتش و در راستای محوکردن خاطرهٔ شاهان قاجار، به بهانهٔ تأمین اسلحه دستور به ذوب‌کردن مجسمهٔ سوار بر اسب ناصرالدین‌شاه در میدان باغشاه داد (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۴: ۶۶۴/۲). در مقابل، رضاشاه همسو با تبلیغات منفی بر ضد قاجاریه، دستور به ساخت مجسمه‌های متعددی در راستای نمایش قدرت و توسعهٔ سیاست‌های خود داد.

علاوه بر حذف قاجارها، وی به‌منظور تحکیم قدرت سیاسی خود در اذهان و افکار عمومی، به توسعهٔ این هنر در فضاهای عمومی و مراکز اصلی شهر توجه داشت. مجسمه‌های این دوره الهام‌گرفته از نمادهای باستانی و تحت‌تأثیر سبک‌های مدرن بود که مبنای همگی آنها سه اصل ملی‌گرایی، باستان‌گرایی و تجددگرایی بود. در میان انواع مجسمه‌ها، پیکره‌هایی که رضاشاه را به نمایش می‌گذاشت، در راستای اِعمال حاکمیت بر جامعه از اهمیت سیاسی و اجتماعی بالاتری برخوردار بود. جدای از جنبهٔ تزیینی آنها، مهم‌ترین هدف ساخت و نصب مجسمه‌های رضاشاه، تثبیت تصویری جدید از حکومت در اذهان مردم بود. به عبارت دیگر، هنر مجسمه‌سازی در این دوره، فراتر از یک فعالیت هنری، به ابزاری مؤثر در هدایت فضای فکری جامعه تبدیل شد.

سلسلهٔ پهلوی قصد داشت به‌منظور تمایز خود با قاجارها، از ظرفیت هنر مجسمه‌سازی در معرفی دولتی جدید، متفاوت و البته اقتدارگرایانه استفاده کند. پهلوی اول همگام با طبقهٔ روشنفکران و نخبگانِ همراهش، قصد داشت با برپایی مجسمه‌ها، نشان دهد که حکومت جدید خواهان بازنماییِ تمدن ایرانی است. دولت پهلوی با به کارگیری این هنر در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، به دنبال آن بود تا با آمادگی ذهن مخاطب از طریق تکرار نمادها و نشانه‌ها، مدرن‌سازی، تجددگرایی و ملی‌گرایی را در سطح جامعهٔ سنتی و مذهبی ایران جاری و ساری سازد. بر همین اساس، دولت بر آن بود تا شرایط جدید را

به‌تدریج در افکار عمومی عادی جلوه دهد و در نتیجه از این طریق به زیرساخت‌های مدرن و نهادهای تازه‌تأسیسش، مشروعیت و مقبولیت بخشد.

بر همین اساس پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش‌ها است: مجسمه‌های ساخته‌شده در دورهٔ پهلوی اول، چه کارکردهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی داشتند و چگونه بازتاب‌دهندهٔ سیاست‌های حاکمیت بودند؟ مجسمه‌ها در شکل‌دهی به فضای فکری جامعه و افکار عمومی نسبت به حاکمیت و قدرت، چه نقشی ایفا می‌کردند؟ در مجسمه‌ها چه نمادهایی تکرار شده بود و این نمادها بر چه چیزی دلالت داشت؟

این پژوهش با روش توصیفی‌تحلیلی و با تکیه بر مطالعهٔ اسناد تاریخی، بررسی منابع کتابخانه‌ای و روزنامه‌های دورهٔ پهلوی، بر آن است تا ضمن بررسی روند ساخت مجسمه‌ها، کارکردهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این هنر را در بستر تحولات سیاسی و اجتماعی دورهٔ پهلوی اول تبیین و تحلیل کند. مقالهٔ حاضر همچنین درصدد است تا با روش نشانه‌شناسی، نمادهای مجسمه‌های پهلوی اول را بررسی کند و نشان دهد این نشانه‌ها چه نقشی در هدایت فضای فکری جامعه داشتند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مجسمه‌سازی در این دوره با توجه به رویکرد هیئت حاکمه به این هنر، رشد قابل‌توجهی یافت. بااین‌همه اغلب مجسمه‌ها هماهنگ باسیاست‌های دولت و به‌منظور بهره‌گیری از کارکردهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگیِ تعریف‌شدهٔ دولتمردان، طبقهٔ نخبگان و روشن‌فکران عصر پهلوی ساخته می‌شدند. حکومت پهلوی به‌منظور مشروعیت‌بخشی به دولت خود و همچنین پذیرش اصول ملی‌گرایی، باستان‌گرایی و تجددگرایی از سوی جامعه، همواره به دنبال آن بود تا از ظرفیت‌های هنر مجسمه‌سازی در این زمینه بهره بَرَد. نمادها و نشانه‌های پرتکراری که همیشه در این مجسمه‌ها، به‌ویژه در مجسمه‌های رضاشاه، استفاده می‌شد، ظرفیت این هنر را در تبلیغات حکومتی و القای آنها در اذهان، نشان می‌دهد. همچنین نتیجهٔ دیگر آن است که چون هنر مجسمه‌سازی در ایران عصر پهلوی اول همچنان در ابتدای راه بود، سفارش ساخت آنها به هنرمندان اروپایی داده می‌شد. به‌تدریج هنرمندان ایرانی نیز در ساخت مجسمه‌ها وارد عرصه شدند و به‌منظور کسب مهارت و تجربه‌های بیشتر در این هنر، در کنار استادکاران اروپایی مشغول به کار بودند. بیان این نکته نیز لازم است که با توجه به اینکه ساخت چنین آثاری مستلزم هزینه‌های بسیاری بود و نیاز به بودجه‌های کلان دولتی داشت، بیشترِ آثار خلق‌شده با توجه به سیاست‌های دولت، به هنرمندان سفارش داده و ساخته می‌شد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش جامع و کامل اسنادی در خصوص مجسمه‌ها و کارکردهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آنها در دورهٔ پهلوی اول انجام نپذیرفته است. در پاره‌ای از تحقیقات تنها به بررسی کلیت ساخت تعدادی از مجسمه‌ها پرداخته شده و همچنان از کارکردهای متعدد این هنر در دورهٔ موردنظر غفلت شده است.

البته پژوهش‌هایی در رابطه با مجسمه‌های ساخته و نصب‌شده در طول دورهٔ پهلوی انجام پذیرفته است؛ اما به‌طور مشخص از جزئیات روند ساخت و نصب این مجسمه‌ها در دورهٔ پهلوی اول سخن به میان نیامده است. ازآنجاکه در پژوهش حاضر از اسناد و همچنین روزنامه‌ها بهره گرفته شده، اطلاعات دقیق‌تر و با جزئیات بیشتری در رابطه با ساخت و نصب برخی مجسمه‌ها به‌دست‌آمده است.

مقالهٔ «عکسها و مجسمه‌ها»، بیشتر بر دورهٔ پهلوی دوم متمرکز بوده؛ اما بیشتر به اقدامات دولت برای برگزاری جشن‌ها به مناسبت‌های مختلف در پای مجسمه‌ها اشاراتی کرده است (شاه‌بیگلو، ۱۳۸۴: ۲۳۵تا۲۶۹). مقالهٔ «مجسمه میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی»، به‌طور بسیار مختصر به برخی از مجسمه‌های ساخته و نصب‌شده در شهر تهران از دورهٔ پهلوی تا دههٔ هشتاد شمسی اشاره کرده و سپس تحلیلی کلی از نمایش اقتدارگرایی مجسمه‌ها و تأثیر آنها بر مناظر و زیباسازی شهری ارائه کرده است (عادلوند و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۴تا۲۱). مقاله‌ای با عنوان «نقش مجسمه‌های شهری در شکل‌گیری هویت منظر فرهنگی شهر تهران»، ضمن بیان تاریخچهٔ مختصری از هنر مجسمه‌سازی در طول تاریخ ایران، سیر تاریخی مجسمه‌های نصب‌شده در تهران را از دورهٔ پهلوی تا دههٔ هشتاد شمسی موردبررسی قرار داده و ضمن آن به ارائهٔ تحلیلی کلی نسبت به تأثیرات مجسمه‌سازی در هویت‌بخشی به شهر پرداخته است. در این پژوهش فرصتی برای بیان جزئیات روند ساخت مجسمه‌ها در دورهٔ پهلوی اول وجود نداشته است (موسویان، ۱۳۹۷: ۱۴۱تا۱۶۰). مقالهٔ «نقش انجمن آثار ملی و ابوالحسن صدیقی در اشاعهٔ مجسمه‌سازی» به بررسی اقدامات این انجمن در حوزهٔ هنر مجسمه‌سازی پرداخته است و به‌طور ویژه مجسمه‌های ابوالحسن صدیقی را شرح داده است که فقط برخی از آنها دورهٔ پهلوی اول را شامل می‌شود (اسماعیلی و دیگران، ۱۳۹۸: ۵۳تا۶۷).

نوآوری پژوهش حاضر در مقایسه با آثار مذکور در آن است که با توجه به بررسی دقیق اسناد تاریخی موجود، امکان بررسی و تبیین سیر ساخت و نصب برخی از مهم‌ترین

مجسمه‌های ساخته‌شده در دورهٔ پهلوی اول میسر شود. همچنین در کنار آن، به تحلیل کارکردهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این آثار پرداخته شد و با استفاده از روش نشانه‌شناسی، سعی شد تا جایگاه مجسمه‌ها و هنر مجسمه‌سازی به‌عنوان ابزاری در خدمت سیاست‌ها و تبلیغات دولت، تحلیل و بررسی شود. از سوی دیگر موضوعی که در پژوهش‌های انجام‌شده از آن غفلت شده است، واکنش‌های اجتماعی نسبت‌به این آثار در طول تحولات سیاسی و اجتماعی جامعه بود که در مقالهٔ حاضر سعی شد با استفاده از منابع تاریخی و روزنامه‌های آن دوره، بررسی و تشریح شود.

۳. بررسی روند عمرانی فضاهای شهری برای نصب مجسمه‌ها در دورهٔ پهلوی اول

با روی کارآمدن سلسلهٔ پهلوی و همراه شدن ایرانیان روشنفکر و تحصیلکرده در غرب با رضاشاه در امور سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی، سه اصل ملی‌گرایی (ناسیونالیسم)، باستان‌گرایی و تجددگرایی مبنای اقدامات سیاستمداران ایرانی در ادارهٔ کشور قرار گرفته بود. ایرانیان که از دورهٔ قاجار با اروپا و شهرهای مدرن آن آشنا شده بودند، در این دوره نیز بسیار تحت‌تأثیر نظم و انتظام امور شهری و عناصر زیباشناختی فضاهای شهری اروپایی بودند. ساخت و نصب مجسمه و همچنین تأثیرگذاری آن بر عموم مردم، مستلزم وجود فضای زیبا و مناسب شهری بود تا مردم ضمن عبور از مسیرهای پررفت‌وآمد، پیام و مفهوم مجسمهٔ نصب‌شده را دریافت کنند و تحت‌تأثیر آن قرار بگیرند. به همین دلیل ساخت مراکز و میدان‌های اصلی شهر به سبک مدرن و اروپایی در دستور کار شهرداری‌های هر شهر، به‌ویژه شهرهای بزرگ، قرار گرفته بود. علاوه‌برآن برای نصب این مجسمه‌ها لازم بود تا بسترسازی مناسبی در سطح شهر انجام پذیرد. این مسئله با توجه به فضاهای قدیمی شهری ایران که در دورهٔ انتقال قاجار به پهلوی همچنان سیمای منظم و مشخصی نداشت، ضروری می‌نمود. بدین منظور میادین اصلی شهر که معمولاً محل کسب‌وکار مردم و رفت‌وآمد عموم برای استفاده از بازار، حمام، مدرسه، مسجد و... بود، در دورهٔ پهلوی به‌عنوان محلی مناسب جهت نصب مجسمه در نظر گرفته شدند. به‌تدریج و با گذر زمان، سازوکارهای اداری برای رسیدگی به ساخت و نصب مجسمه در طول دورهٔ پهلوی اول شکل گرفت.

طبق اسناد موجود، این سازوکارها به‌خصوص در نیمهٔ دوم دههٔ سلطنت رضاشاه به‌صورت اداری و رسمی اجرایی و عملی شد و سپس در دورهٔ پهلوی دوم تکمیل‌تر و

نظام‌مندتر شد. در ابتدا به‌منظور بررسی محل نصب مجسمه، شهرداری‌ها موظف بـه انجـام طرح‌های عمرانی در جهت تعریض و بزرگ‌تر شدن میدان اصلی شهر بودند. بدین منظـور ادارهٔ فنی و مهندسی از طرف شهرداری حدود منطقهٔ موردنظر را بررسی مـی‌کـرد. پـس از تعیین منطقه، آگهی مناقصه‌ای توسط شهرداری منتشر می‌شد و سپس با توافق هیئت نظارت با شرکت و فرد پذیرفته‌شده قراردادی بسته می‌شد. در ادامهٔ این روند، بخـش‌هـای اطـراف میدان توسط دولت خریداری می‌شد. وجود مجسمه‌ای از شاه در میدانی وسیع و بزرگ که در کنار آن با طرح‌های مهندسی و باغچه و گل‌کـاری تـزیین‌شـده باشـد (سـاکما: ۳۳۱۴–۶۸/۲۹۱و۵۶و۷۰و۳۵۶و۳۵۸و۳۶۰)، به لحاظ بصری می‌توانست نمایش ظاهری مناسـبی از توسعه و پیشرفت و البته اقتدارگرایی شاه را در نظر افراد جامعه القا نماید.

با توجه به ایجاد و گسترش سیستم اداری در دورهٔ پهلوی، به‌تدریج مراکز اصـلی شـهر مملو از ساختمان‌های دولتی و ادارات جدید به سبک معماری اروپایی به همـراه نمادهـای ایرانی و باستانی شد. این محل‌ها که مسیر رفت‌وآمد کارمندان دولتی و همچنین عموم مردم جهت رفع نیازهای اداری‌شان بود، مکان مناسـبی بـرای نصـب مجسـمه‌هـا و نمـایش‌دادن اقدامات شهری در جهت زیباسازی شهر بود. البته علاوه بـر آن، نمـایش اقتـدار حکومـت پهلوی و بروز اقتدارگرایی رضاشاه در مجسمه‌هایش، از جمله مهم‌ترین دلیلِ دیگـرِ توجـه به این هنر برای نمایش در سطح جامعه بود.

۴. تأثیر سیاست‌گذاری‌های دولت بر ساخت انواع مجسمه‌ها

در دورهٔ پهلوی اول مجسمه‌های مورداستفاده در حجم‌های بزرگ در شـهر بـه دو قسـمت فیگوراتیو و غیرفیگوراتیو تقسیم می‌شد. مجسمه‌های غیر فیگوراتیـو شـامل مجسـمه‌هـایی می‌شود که بیشتر نقش تزیینی و تشریفاتی به‌منظور زیباسازی شهرها و مکـان‌هـا دارنـد. از نمونه مجسمه‌های غیرفیگوراتیوی که در دورهٔ پهلوی اول ساخته شد، ستونی از سنگ مرمر سفید با پایه‌های مرمر سیاه در وسط میدان مخبرالدوله بود. تزیینات نور از شکاف‌های ایـن ستون بر زیبایی میدان افزوده بود. بعدها نیز ساعتی بر روی آن قـرار داده شـد (اطلاعـات، سال۱۲، ۲۹شهریور۱۳۱۶ش، ش۳۲۵۹: ۱).

دستهٔ دوم که موضوع اصلی پژوهش حاضر است، مجسمه‌های فیگوراتیـو هسـتند کـه خود به سه دستهٔ حیوانی (جانوری)، انسانی و انسانیِ غیرواقعی (اساطیری) تقسیم می‌شود. چنانکه در ادامه به‌تفصیل بیان خواهد شد، مجسمه‌هایِ فیگوراتیـوی کـه در سـطح جامعـهٔ

ایران عصر پهلوی نصب می‌شد، هر کدام دارای هدف و انتقال پیام و مفهومی خاص برای مردم بود.

نخست آنکه استفاده از مجسمه‌ها به‌عنوان عنصری زیباشناختی برای شهر، اصلی‌ترین هدف در نصب آنها بود؛ اما مهم‌ترین ویژگی آنها پیامی بود که دولت قصد داشت در اذهان القا کند. مجسمه‌های حیوانی و جانوری ساخته‌شده در این دوره، جدای از ویژگی زیباشناختی‌شان، بسیار تحت‌تأثیر سه اصل مذکور از جمله ملی‌گرایی و باستان‌گرایی بود و ضمن آنکه رویکرد فرهنگی این دوره را نشان می‌داد، در القای قدرت و اقتدارگرایی شاهانه بر مردم بسیار تأثیرگذار بود.

مجسمه‌های انسانی غیرواقعی و اساطیری نیز باآنکه در این دوره بیشتر تحت‌تأثیر سبک‌های اروپایی بود، اما هر کدام از آنها دارای مفاهیمی از جمله مبارزهٔ خیر و شر و پیروزی خیر، آزادی، عدالت و از این قبیل پیام‌ها بود. در این دوره با توجه به آنکه سلسلهٔ قاجاریه به‌عنوان سلسله‌ای ناکارآمد در ایران تبلیغ می‌شد، به دنبال آن، سلسلهٔ پهلوی نیز خود را منجی ایران معرفی می‌کرد. بر همین اساس در این نوع از مجسمه‌های اساطیری، چنین برداشتی به اذهان متبادر می‌شد و این تفکر القا می‌شد که سلسلهٔ پهلوی نماد پیروزی خیر و برقراری عدالت و آزادی است.

مجسمه‌های انسانی واقعی نیز مطابق با سه اصل یادشده، علاوه بر ویژگی‌های تزیینی، رویکردی سیاسی و فرهنگی داشت. کارکرد فرهنگی این نوع از مجسمه‌ها در ساخت مجسمه‌های مشاهیر تاریخ ایران نمایان می‌شد. این مجسمه‌ها، سیاست‌های ملی‌گرایانه و باستان‌گرایانهٔ سلسلهٔ پهلوی را در سطح جامعه نمایندگی می‌کرد و سلسلهٔ پهلوی از طریق نمایش سیاست‌های فرهنگی و اجتماعی خود در قالب مجسمه‌ها، به دنبال مشروعیت‌بخشی به خود به‌واسطهٔ مشاهیر تاریخ ایران بود. باوجوداین، مهم‌ترین کارکرد سیاسی مجسمه‌های انسانی، نمایش اقتدارگرایی و تسلط پهلوی بر جامعه از طریق نصب مجسمه‌های رضاشاه بود. بیشترین مجسمه‌های انسانی که در دورهٔ پهلوی اول ساخته شد، به رضاشاه تعلق داشت. در این مجسمه‌ها سعی می‌شد رضاشاه با ابهت بسیار نمایش داده شود تا مفهوم اقتدارگرایی او به‌روشنی در سطح جامعه فراگیر باشد.

۵. مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی

۱.۵ مجسمه‌های رضاشاه

در دورهٔ پهلوی اول بیشترین میزان در ساخت نوع مجسمه‌ها، به مجسمه‌های فیگوراتیوی تعلق داشت که در آنها تندیس رضاشاه به نمایش عموم گذاشته‌شده بود. رضاشاه با دیدگاه منفی جامعهٔ مذهبی ایران نسبت به مجسمه سازگاری چندانی نداشت و بنا به دلایل سیاسی و نمایش قدرت و سلطنت اقتدارگرایانهٔ خود، از ساخت مجسمه‌ها استقبال می‌کرد (صفایی، ۲۵۳۵: ۱۳۳). چنانکه پیشتر نیز بیان شد، سیاست سلسلهٔ پهلوی به‌منظور قاجارزدایی و عبور از آنها مستلزم حذف تمامی نمادها و ارکان قاجارها بود که ساخت مجسمه‌های رضاشاه و نصب آنها در سطح شهرها، پیرو همین سیاست‌ها بود. مدیران و کارکنان شهرداری‌ها نیز بدون توجه به نگاه جامعه، به دنبال جلب‌توجه و رضایتمندساختن شاه و رؤسای خود، در پی نصب مجسمه‌هایی با شکل و شمایل رضاشاه در معابر و میادین اصلی شهر بودند. البته در ابتدای امر، از ساخت مجسمه‌های شاه به این دلیل که شباهتی با شاه ندارد و هنرمندان غیرحرفه‌ای آنها را ساخته بودند، جلوگیری شد (ساکما: ۶۸۵۸–۶/۲۹۳). سال‌ها بعد بود که روند خاصی برای انتخاب محل نصب مجسمه توسط شهرداری و سپس برگزیده‌شدن و تأیید طرح مجسمه و سازندهٔ آن از سوی هیئت نظارت در نظر گرفته شد (ساکما: ۳۳۱۴–۵۶/۲۹۱و۶۸). حدوداً بعد از ۱۳۱۳ش/۱۹۳۴م بود که طبق نامهٔ وزیر داخله، مقرر شد به‌منظور ساخت مجسمه‌ها ابتدا اجازهٔ مخصوصی از مقامات مربوطه دریافت شود. درصورتی‌که این اجازه صادر نشده بود و مجسمه‌ای ساخته و نصب می‌شد، مأموران موظف بودند این مجسمه‌ها را ضبط و یا تخریب کنند (ساکما: ۲۹۳–۶/۶۸۵۸).

یکی از دلایلی که می‌توان دربارهٔ عدم شباهت مجسمه‌ها به شاه در سال‌های ابتدایی بیان کرد، آن بود که قرن‌ها عدم توجه به مجسمه‌سازی در ایران، باعث شده بود تا این هنر به فراموشی سپرده شود و درنتیجه هنرمندان کافی و ماهری در این حوزه هنوز پرورش نیافته بودند. بااینکه در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی استادانی در این حوزه وارد شده بودند؛ اما هنوز آن توانایی و تبحر کافی را دارا نبودند. بر همین اساس هنرمندان ایرانی که بعدتر به آن اشاره خواهیم کرد، به‌منظور یادگیری و کسب تجربه‌های بیشتر به اروپا اعزام شدند. همچنین بنا به همین دلایل بود که در ابتدا، ساخت مجسمه‌ها بسیار تحت تأثیر سبک‌های اروپایی قرار گرفته بود.

بااین‌حال تا پیش از ۱۳۱۳ش/۱۹۳۴م مجسمه‌هایی از رضاشاه ساخته‌شده بود. از نخستین مجسمه‌ها با طرح رضاشاه به‌صورت ایستاده در ۳۰مهر۱۳۰۷ش/۲۲اکتبر۱۹۲۸م در محمّره (خرمشهر کنونی) با حضور شاه و سرتیپ فرج‌الله‌خان، والی خوزستان، به همراه شیوخ و سایر مأموران دولتی رونمایی شد. مجسمهٔ مذکور، رضاشاه را با یونیفرم نظامی و به‌صورت تمام‌قد ایستاده نشان می‌داد. از عبدالرسول طالبی که یکی از تاجران معروف شهر و از بانیان ساخت این مجسمه بود، در هنگام رونمایی از مجسمه تقدیر شد. این مجسمه که در محل تلاقی رودهای کارون و اروندرود نصب شده بود، با حضور شخص رضاشاه و برخی مقامات ارشد دولتی رونمایی شد (اطلاعات، سال۳، ۱آبان۱۳۰۷ش، ش۶۱۳: ۲؛ هدایت، ۱۳۸۵: ۳۸۸؛ صفایی، ۲۵۳۵: ۱۳۳).

پس‌ازآنکه قوانین سختگیرانه‌ای در ۱۳۱۳ش/۱۹۳۴م به‌منظور ساخت مجسمهٔ شاه برای شباهت آن به رضاشاه در نظر گرفته شد، برای مدتی، ساخت مجسمه از اولویت‌ها خارج شده بود. بنا به همین دلیل بود که شهردار وقت تهران در نامه‌ای به محمود جم، رئیس‌الوزرا، بیان کرد که در انجام این کار، غفلت شده است و بر همین اساس وی پیگیر ساخت سه مجسمه در میادین تهران بود (ساکما: ۶۱۲۴-۴۲/۳۴۰و۱۵۶و۵۴۰و۵۴۱). از نخستین مجسمه‌هایی که رضاشاه را سوار بر اسب نشان می‌داد، مجسمه‌ای بود که به سفارش شهرداری برای میدان راه‌آهن تهران ساخته شد. سفارش ساخت این مجسمه در سال ۱۳۱۴ش/۱۹۳۵م به مجسمه‌ساز فرانسوی به نام آگوست مایارد (Auguste Maillard) سپرده شد و در طی سفری که وی به تهران داشت، قراردادی توسط شهرداری به نمایندگی فضل‌الله بهرامی با او بسته شد (ساکما: ۱۳۹۰۶-۲۰/۳۱۰و۲۱؛ ۶۱۲۴-۳۴/۳۴۰و۳۶). قبل از عقد قرارداد، سفارت ایران در پاریس تحقیقاتی را در رابطه با میزان تخصص هنری وی انجام داده بود (ساکما: ۶۱۲۴-۱۷۰/۳۴۰).

همان‌طور که بیان شد، در این زمان که شباهت مجسمه به شاه به یکی از اصول مهم ساخت مجسمه تبدیل شده بود، شهرداری تهران آن را به‌عنوان یک اصل در قرارداد گنجاند. به همین دلیل بانک ملی عکس‌هایی از رضاشاه را به‌منظور اصل شباهت، برای وی ارسال کرد. سنجیدن شباهت مجسمه با چهرهٔ شاه با مقایسهٔ عکس‌های مذکور در نظر گرفته شد. غلامرضا رحیم‌زادهٔ ارژنگ نیز به‌عنوان ناظر این کار از سوی شهرداری تهران به پاریس اعزام شد. مایارد همچنین متعهد شد که به‌منظور اطمینان از نبود هرگونه نقص و مشکل، در هنگام نصب مجسمه به ایران بازگردد (ساکما: ۳۱۰-۲۰/۱۳۹۰۶و۲۱؛ ۶۱۲۴-

۱۶/۳۴۰و۳۸و ۴۰و ۵۰و۹۴و۱۵۴و ۱۶۰و۵۳۲). مجسمهٔ رضاشاه در سال ۱۳۱۵ش/۱۹۳۶م ساخته شد و در اواخر بهمن ۱۳۱۵ش/۱۹۳۶م به ایران رسید (ساکما: ۶۱۲۴-۱۴۸/۳۴۰). سرانجام مجسمهٔ مذکور در پانزدهم خرداد ۱۳۱۶ش/۱۹۳۷م درحالی‌که بر روی پایه‌ای از سنگ مرمر نصب شده بود، هنگام افتتاح ایستگاه راه‌آهن رونمایی شد (ساکما: ۶۱۲۴-۷۸/۳۴۰؛ اطلاعات، سال ۱۱، ۱۶خرداد۱۳۱۶ش، ش۳۱۵۴: ۱؛ هدایت، ۱۳۸۵: ۴۲۱). این مجسمه، رضاشاه را سوار بر اسبی تنومند و بدون تحرک با لباسی دارای مدال و نشان و شنل به سبک امپراتوران اروپایی و به همراه کلاهی نظامی نشان می‌دهد و درحالی‌که با یک دستش افسار اسب را نگه داشته است، دست دیگرش را به سمت بالا برده است. ساخت چنین مجسمه‌ای با شکل و شمایل ذکرشده می‌توانست به‌منظور نمایش اقتدار حکومت پهلوی در سطح جامعه بسیار کارآمد باشد. در قرارداد مذکور، سفارش ساخت دو مجسمهٔ دیگر نیز به مایارد داده شده بود که به آنها اشاره خواهد شد.

سال ساخت/نصب	۱۳۱۴-۱۳۱۶ش/۱۹۳۵-۱۹۳۷م
مکان نصب و قرارگیری	میدان راه‌آهن تهران
سازندگان/همکاران	آگوست مایارد و غلامرضا رحیم‌زادهٔ ارژنگ
نشانه‌شناسی اسب	اسب ایستاده و بدون تحرک نماد ثبات دیکتاتوری نظامی مستقر، کنترل کامل از طریق نظامی‌گری
نشانه‌شناسی لباس	کلاه و لباس نظامی دارای شنل به سبک امپراتوران اروپایی نماد هویت نظامی رضاشاه و فرماندهٔ کل ارتش، شنل نماد قدرت مطلقه و سلطهٔ اقتدارگرایانه بر امور
نشانه‌شناسی نشان و مدال‌ها	بر روی لباس نظامی او نشان و مدال‌هایی نصب است: نماد تأکید بر مشروعیت قدرت مطلقهٔ شاه از مسیر نظامی و ارتش، القای سوابق جنگی و افتخارات نظامی
نشانه‌شناسی حالت دستان	یک دست که افسار اسب را نگه داشته است: نماد استبداد و خودرأیی و سلطه بر قدرت مطلقه؛ دست دیگر بالا رفته است: نماد فرماندهی نظامی، دعوت به تبعیت و اعلان قدرت یا اعلام پیروزی، نگاه آمرانه به جامعه و دولت
نشانه‌شناسی موقعیت و مکان نصب	در ورودی یکی از مهم‌ترین نمادهای توسعه و نوسازی کشور (راه‌آهن) و تأکید بر تجدد آمرانهٔ شاه، نماد دولتی‌سازی و دولتی‌شدن صنایع

تصاویر مجسمه	 **مجسمهٔ رضاشاه در میدان راه‌آهن تهران** **(ساکما: ۱۲۸۹-۲۵-۸/۹۹۸)** **مجسمهٔ میدان راه‌آهن در کارگاه مایارد فرانسوی** **(ساکما: ۴۶۵۳-۲۵-۱۱/۹۹۹)**

چند ماه بعد به مناسبت یازدهمین دورهٔ مجلس شورای ملی، مجسمهٔ دیگری از رضاشاه به‌صورت ایستاده و تکیه بر شمشیر و با لباس نظامی در ۲۰شهریور۱۳۱۶ش/۱۹۳۷م در میدان بهارستان تهران و روبه‌روی مجلس نصب شد (اطلاعات، سال۱۲، ۲۰شهریور۱۳۱۶ش، ش۳۲۵۰: ۱؛ هدایت، ۱۳۸۵: ۴۲۱). در این زمان که رضاشاه نخبگان اطراف خود را کنار زده و رویکرد اقتدارگرایانهٔ خود را بیش از گذشته به اجرا درآورده بود، ساخت و نصب این مجسمه در نزدیکی مجلس شورای ملی می‌توانست انتقال‌دهندهٔ مفهومی سیاسی باشد. ازآنجاکه احزاب مجلس در این برهه از زمان پیرو سیاست‌های رضاشاه بودند و مجلسیان به‌عنوان بازوهای اداری سلطنت، به‌حساب می‌آمدند، نصب مجسمه در این مکان احتمالاً با تأیید همین موضوع انجام شده است. به‌بیان‌دیگر رضاشاه در پرده، تسلط خود را بر مجلس در این مجسمه نشان می‌داد.

سال ساخت/نصب	۱۳۱۶ش/۱۹۳۷م
مکان نصب و قرارگیری	میدان بهارستان تهران و روبه‌روی مجلس شورای ملی
نشانه‌شناسی حالت بدن و دستان	رضاشاه ایستاده و با هر دو دست شمشیرش را در حالی که در جلوی پاهایش قرار داده، نگه داشته و به آن تکیه کرده است: نماد اقتدارگرایی شاه، مطلق‌گرایی و تحکم آمرانه، استبداد فردی، دیکتاتوری نظامی
نشانه‌شناسی لباس	لباس و کلاه نظامی نماد هویت نظامی رضاشاه و فرماندهٔ کل ارتش، تحکم نظامی بر تمامی امور کشور
نشانه‌شناسی موقعیت و مکان نصب	در مقابل مجلس شورای ملی به‌عنوان محلی برای تصمیمات کلان سیاسی: نماد تأکید بر تسلط و کنترل شاه بر ساختار قانونگذاری کشور
تصویر مجسمه	 **(ساکما: ۱۲۸۹-۲۵-۲/۹۹۸)**

در سال ۱۳۱۷ش/۱۹۳۸م مجسمهٔ دیگری از جنس برنز از رضاشاه سوار بر اسب در میدان سپه تهران نصب و رونمایی شد. این مجسمه، دومین مجسمه‌ای است که آگوست مایارد طی قرارداد مذکور با شهرداری تهران، آن را به سرانجام رسانده بود. در این مجسمه نیز نمایش قدرت شاه با استفاده از الگوهای نظامی مانند شنل و لباس نظامی به رخ کشیده شده بود. در این مجسمه، اسب نیز به این نمایش قدرت شاه یاری رسانده و درحالی‌که شیهه می‌کشد، یک دست و یک پای خود را به نشانهٔ یورتمه‌رفتن بالا برده است. پایه‌های این مجسمه که توسط رحیم‌زادهٔ ارژنگ طراحی و ساخته شده بود، از نمادهای باستانی تخت‌جمشید الگوبرداری شده است. چهار سرباز هخامنشی به‌عنوان محافظان شاه در چهار طرف مجسمه قرار داده شده‌اند و سرستون‌ها نیز به تقلید از تخت‌جمشید به شکل سر گاو ساخته شده‌اند. این مجسمه به مناسبت سالروز تولد رضاشاه و همچنین روز عقد ولیعهد محمدرضا با فوزیه، در ۲۴اسفند۱۳۱۷ش/۱۵مارس۱۹۳۹م با حضور برخی سران دولتی و لشکری رونمایی شد (ساکما: ۶۱۲۴-۳۴۰؛ اطلاعات، سال۱۳، ۱۶اسفند۱۳۱۷ش، ش۳۷۶۹: ۲؛ سال۱۳، ۲۱اسفند۱۳۱۷ش، ش۳۷۷۴: ۲؛ سال۱۳، ۲۳اسفند۱۳۱۷ش، ش۳۷۷۶: ۱و۲و۱۲).

سال ساخت/نصب	۱۳۱۴-۱۳۱۷ش/۱۹۳۵-۱۹۳۸م
مکان نصب و قرارگیری	میدان سپه تهران
سازندگان/همکاران	آگوست مایارد و غلامرضا رحیم‌زادهٔ ارژنگ
نشانه‌شناسی اسب	اسب یورتمه‌رو دارای حرکت نرم و آهسته: نماد سلطهٔ مطلق بر امور و پیشروی با تحکم نظامی، نگاه آمرانه بر جامعه و دولت، دیکتاتوری نظامی
نشانه‌شناسی حالت بدن و دستان	سینه رو به جلو و دستان یکی برای نگهداری افسار و دیگری بر روی ران پا: نماد نمایش اعتمادبه‌نفس و اقتدارگرایی شاه، مطلق‌گرایی و تحکم آمرانه، استبداد فردی و سلطهٔ نظامی‌گری بر تمامی امور
نشانه‌شناسی لباس	کلاه و لباس نظامی دارای شنل به سبک امپراتوران اروپایی نماد هویت نظامی رضاشاه و فرماندهٔ کل ارتش، شنل نماد قدرت مطلقه و سلطهٔ اقتدارگرایانه بر امور
نشانه‌شناسی نشان و مدال‌ها	بر روی لباس نظامی او نشان و مدال‌هایی نصب است: نماد تأکید بر مشروعیت قدرت مطلقهٔ شاه از مسیر نظامی و ارتش، القای سوابق جنگی و افتخارات نظامی
نشانه شناسی شمشیر	شمشیر آویخته از کمر شاه تا زیر ران اسب: نماد شمشیر در غلاف اما در دسترس و انتقال مفهوم تهدید، نماد قدرت مطلقه، دیکتاتوری، خودرأیی، استبداد فردی و تحکم نظامی شاه
نشانه‌شناسی پایهٔ مجسمه	پایه‌های مجسمه دارای الگوهای باستانی و برگرفته‌شده از تخت‌جمشید و وجود چهار سرباز هخامنشی در اطراف پایه: نماد پیوند مستقیم دولت پهلوی با میراث

	باستانی ایران، قرارگیری شاه در مرکز قدرت و حفظ جایگاه پادشاهی مطلقه توسط گارد جاویدان هخامنشی، ترکیب سبک‌های اروپایی و ایرانی در راستای اصول ملی‌گرایی، باستان‌گرایی و تجددگرایی
نشانه‌شناسی موقعیت و مکان نصب	این مکان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و پررفت‌وآمدترین مراکز اصلی شهر به حساب می‌آمد و قابلیت انتقال مفاهیم اقتدارگرایانه در اذهان را دارا بود.
تصاویر مجسمه	 **مجسمهٔ رضاشاه در میدان سپه تهران** **(ساکما: ۵۷۳-۲۵-۲/۹۹۸)**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجسمهٔ میدان سپه در کارگاه مایارد فرانسوی

(ساکما: ۴۶۵۳-۲۵-۱۵/۹۹۹)

مایارد فرانسوی در کنار مجسمهٔ رضاشاه در کارگاه

(ساکما: ۴۶۵۳-۲۵-۳/۹۹۹)

ساخت مجسمه‌های رضاشاه، علاوه بر تهران، توسط شهرداری‌ها در سایر شهرها نیز به‌طورجدی دنبال می‌شد. برای نمونه انجمن شهرداری اصفهان از سال ۱۳۱۵ش/۱۹۳۷م پیگیر ساخت و نصب مجسمه‌ای از رضاشاه در یکی از میدان‌های اصلی شهر بود. با درخواست مسئولان اصفهان از مقامات ارشد در تهران، وزارت داخله به‌منظور اینکه آگوست مایارد، عهده‌دار تندیسی دیگر شبیه به مجسمه‌های ساخته‌شده در تهران شود، موضوع را با سفارت ایران در پاریس مطرح کرد (ساکما: ۱۳۹۰۶–۸/۳۱۰). به نظر می‌رسد در نهایت، ساخت این مجسمه به مایارد واگذار شده است (ساکما: ۵۵۷۷۳–۳۱۰)؛ بااین‌حال رحیم‌زادهٔ ارژنگ از جمله کارشناسانی بود که در ساخت این مجسمه نظارت داشت (پاکباز، ۱۳۹۹: ۳۱۷و۳۱۸). درهرصورت در ادامهٔ فعالیت‌های شهرداری اصفهان، در وزارت داخله، کمیسیونی به‌منظور تعیین محل نصب مجسمه تشکیل شد. در ابتدا میدان نقش‌جهان و دروازه‌دولت اصفهان در نظر گرفته شده بود؛ اما ازآنجاکه مجسمه با میدان نقش‌جهان تناسبی نداشت و دروازه‌دولت هم به علت قرارگیری در کنار خیابان، نمای کمتری داشت، این مکان‌ها به تصویب کمیسیون نرسید. گزینهٔ مناسب‌تر دیگر، ایجاد میدانی جدید در خیابان چهارباغ (منظور چهارباغ عباسی) در نزدیکی سی‌وسه‌پل بود. ازآنجاکه این مکان تفریحی در نزدیکی زاینده‌رود، محل رفت‌وآمد بسیاری از مردم بود و نمای وسیعی داشت و همچنین شهر صنعتی اصفهان و کارخانه‌های آن از این قسمت از شهر آغاز می‌شد، کمیسیون این منطقه را برای نصب مجسمه تأیید کرد (ساکما: ۳۳۱۴–۴۵۷/۲۹۱ و ۴۵۹ و ۴۶۱؛ سیدبنکدار، ۱۴۰۰: ۱۱۵).

بنابراین نوایی، شهردار وقت اصفهان، اقداماتی را جهت تأمین مکانی مناسب و درخور مجسمهٔ شاه انجام داد. دایرهٔ فنی و مهندسی شهرداری، برآورد اولیهٔ هزینه‌های عمرانی و ساختمانی میدان را ۱.۰۱۷.۷۶۰ ریال محاسبه کرده بود؛ اما در نهایت مبلغ ۸۸۰.۱۶۰ ریال هزینه شد. در ابتدا به‌منظور آماده‌سازی، مسطح‌کردن، گل‌کاری و جدول‌بندی میدان، آگهی مناقصه‌ای انتشار یافت. در نتیجهٔ برگزاری مناقصه، دیمتری کاستیلدی با پیشنهاد متری سه ریال، در مناقصه برنده شد و شهرداری پس از تأیید هیئت نظارت، قراردادی با وی منعقد کرد (ساکما: ۳۳۱۴–۶۸/۲۹۱و۵۶و۷۰و۹۶و۳۵۶و۳۵۸و۳۶۰). ناظران و مشاوران امور عمرانی میدان نیز مهندس زائر و مؤیدی بودند. در مرحلهٔ اول چون میدان برای نصب مجسمه وسعت کمی داشت، تصمیم گرفته شد وسعت آن از ۱۱۰ متر به ۱۴۰ متر افزایش یابد. طبق بررسی‌های مهندسان شهرداری، خیابان‌های پهلوی (خیابان شهیدمطهری فعلی) و

کمال‌اسماعیل نیز به ترتیب به عرض ۳۵ متر و ۲۷ متر باقی خواهند ماند (ساکما: ۳۳۱۴-۱۹۰/۲۹۱).

علاوه بر آن، شهرداری پیگیر این موضوع بود که به‌منظور تعریض محل نصب مجسمه، املاک، خانه‌ها و زمین‌های مردم در اطراف میدان خریداری شود و با حضور مالکان در شهرداری، وجه خرید املاکشان را از شهرداری دریافت کنند (ساکما: ۳۳۱۴-۴۹۱/۲۹۱). بر اساس ادعاهای مطرح‌شده در گزارشی مربوط به خرید املاک مردم، چنین بیان شده که مردم این منطقه، به‌واسطهٔ احساسات شاه‌پرستی املاک خود را به بهای ارزان‌تری هم به فروش رسانده‌اند (ساکما: ۳۳۱۴-۵۰۹/۲۹۱)؛ البته این ادعایی است که باید در حقیقت آن تردید کرد. بااین‌حال در طی جلسه‌ای در شهرداری در مهر ۱۳۱۷ش/۱۹۳۹م با حضور مالکانِ اراضیِ اطراف میدان، توافقاتی مبنی بر قیمت‌گذاری املاک انجام شد. بر طبق این توافق، زمین‌ها و اراضی متری بیست ریال، ساختمان‌های یک طبقه متری چهل ریال و ساختمان‌های دو طبقه متری هشتاد ریال به شهرداری فروخته و واگذار می‌شد. در نهایت شهرداری به‌منظور خرید املاک و اراضی اطراف میدان موظف شد در دو قسط در مجموع مبلغ ۲۳۲.۶۷۶ ریال را از اعتبار سال‌های ۱۳۱۷و۱۳۱۸ش/۱۹۳۹و۱۹۴۰م به مالکان پرداخت کند (ساکما: ۳۳۱۴-۷۰۵/۲۹۱و۷۰۹).

پس‌ازآن طبق بررسی‌های میدانی مهندسان، لازم بود تا با انجام محاسبات دقیق، محل نصب مجسمه بر اساس موقعیت خیابان‌های نامبرده تعیین شود؛ بدین ترتیب که محور این خیابان‌ها در دو نقطه، محور خیابان چهارباغ را قطع کند و سپس خط فاصلهٔ بین دو نقطهٔ تقاطع تعیین شود. وسط آن خط، نقطهٔ مرکزیِ نصب مجسمه خواهد بود (ساکما: ۳۳۱۴-۱۹۰/۲۹۱). باوجوداین اقدامات، برخی مشکلات مانند وجود تیرها و سیم‌های تلفن باعث شده بود تا به‌منظور ساختن هرچه سریع‌تر یک میدان مناسب برای نصب مجسمه، شهرداری اصفهان برای ادارهٔ تلفن آن شهر ضرب‌الاجلی جهت برداشتن آنها تعیین کند. شهرداری تأکید کرده بود که درصورتی‌که آن اداره اقدامی نکند، تیرهای تلفن توسط شهرداری برداشته خواهند شد. هرچند شهرداری در نامه‌های دیگر اذعان کرده که چنین کاری شایسته نیست و درخواست دارد اقدامات فوری از سوی ادارهٔ تلفن انجام پذیرد. بر اساس اسناد موجود، دست‌کم تا اردیبهشت ۱۳۱۸ش/۱۹۴۰م اقدامات لازم و کامل از سوی ادارهٔ تلفن انجام نپذیرفته بود (ساکما: ۳۳۱۴-۱۴/۲۹۱و۵۶و۱۱۲و۵۹۹و۶۳۱و۶۴۳). وزیر کشور نیز در پی درخواست‌های شهرداری و فرمانداری اصفهان، نامه‌ای به وزارت پست،

تلگراف و تلفن نگاشت و خواسته‌های آنان را بیان کرد و تأکید کرد ساخت میدان مجسمهٔ ۲۴ اسفند ضروری است و باید اقدامات خواسته‌شده انجام شود (ساکما: ۳۳۱۴-۱۲/۲۹۱).

همزمان با این مکاتبات و انجام طرح‌های عمرانی، ساخت مجسمه نیز در حال انجام بود. میکده که در این زمان مدیرکل ادارهٔ کل فنی بود، دستوراتی را برای ساخت پایهٔ مجسمه صادر کرد. برآورد اولیهٔ هزینهٔ پایهٔ مجسمه ۳۲۵.۱۷۲ ریال بود؛ اما در نهایت ۱۱۸.۳۳۵ ریال هزینهٔ آن شد. نقشهٔ پایهٔ مجسمه توسط مهندس مارکف تهیه شد و سپس توسط آندره گدار، مدیرکل باستان‌شناسی وزارت فرهنگ و هنر، تأیید شد (ساکما: ۳۳۱۴-۴۹/۲۹۱و۵۶و۵۷و۹۲و۹۸و۱۴۴و۱۴۸و۶۴۹). برای پایهٔ مجسمه، پله‌ها و تختگاه آن، سنگ‌های سیاه‌وسفید صیقلی به‌اندازهٔ ۵۳۰ متر در نظر گرفته شده بود. در جلسه‌ای که تشکیل شد، ابتدا نظر بر آن بود تا از سنگ مرمر یزد استفاده شود و به همین منظور درخواست‌هایی از سوی شهرداری و فرمانداری اصفهان مبنی بر صدور مجوز جهت استخراج سنگ یزد به وزارت کشور ارسال شد (ساکما: ۳۳۱۴-۱۶/۲۹۱و۱۸و۱۴۸و۱۹۲). باوجوداین، ازآنجاکه تهیهٔ این سنگ‌ها هزینه‌های بالایی داشت، به پیشنهاد مهندس مؤیدی، شهرداری اصفهان اعلام کرد تا با برگزاری مناقصه‌ای حضوری میان سنگ‌تراشان، از هزینه‌های آن کاسته شود (ساکما: ۳۳۱۴-۵۶/۲۹۱و۷۶و۱۱۰). تهیهٔ سنگ موردنیاز، حمل، صیقل‌دادن و طراحی شکل هندسی آن از جمله مشکلاتی بود که باعث شد ساخت پایهٔ مجسمه تا ۹ ماه به تأخیر بیوفتد. سرعت کم انجام امور عمرانی و ساخت پایهٔ مجسمه در برخی مواقع به حدی بود که شهردار اصفهان از روند کُند آن ناامید می‌شد و به فرماندار اصفهان از این بابت که پس از سه سال هنوز شرایط برای نصب مجسمه فراهم نشده و از سوی مرکز توجهی به این امور نمی‌شد، گلایه می‌کرد (ساکما: ۳۳۱۴-۱۵۰/۲۹۱و۱۵۲).

سرانجام ساخت محل نصب مجسمهٔ شاه در اواخر سال ۱۳۱۸ش/۱۹۴۰م و در زمان الهامی، شهردار وقت اصفهان به پایان رسید (ساکما: ۳۳۱۴-۳۸۶/۲۹۱) و از مجسمهٔ برنز شاه همزمان با سالگرد تولد رضاشاه، در ۲۴اسفند۱۳۱۸ش/۱۹۴۰م در میدان ۲۴ اسفند (میدان انقلاب کنونی) رونمایی شد (ساکما: ۳۳۱۴-۴۰۰/۲۹۱و۴۱۰). این مجسمه، رضاشاه را سوار بر اسب و پشت به سی‌وسه‌پل و کارخانه‌های اصفهان و رو به چهارباغ نشان می‌داد. در این مجسمه، با تفاوت‌هایی اندک نسبت به مجسمهٔ میدان سپه تهران، درحالی‌که اسب یورتمه می‌رود، رضاشاه با لباس نظامی‌اش با دو دست افسار اسب را در دست گرفته است.

سال ساخت/نصب	۱۳۱۵–۱۳۱۸ش/۱۹۳۷–۱۹۴۰م
مکان نصب و قرارگیری	میدان ۲۴ اسفند اصفهان (میدان انقلاب امروزی)
سازندگان/همکاران	آگوست مایارد و غلامرضا رحیم‌زادهٔ ارژنگ
نشانه‌شناسی اسب	اسب در حال یورتمه اما با سرعت ملایم در حرکت است: نماد سلطهٔ مطلق بر امور و پیشروی با تحکم نظامی، نگاه آمرانه بر جامعه و دولت، دیکتاتوری نظامی
نشانه‌شناسی حالت بدن و دستان	سینه رو به جلو و دستان، یکی برای نگهداری افسار و دیگری بر روی ران پا: نماد نمایش اعتمادبه‌نفس و اقتدارگرایی شاه، مطلق‌گرایی و تحکم آمرانه، استبداد فردی و سلطهٔ نظامی‌گری بر تمامی امور
نشانه‌شناسی لباس	کلاه و لباس نظامی دارای شنل به سبک امپراتوران اروپایی نماد هویت نظامی رضاشاه و فرماندهٔ کل ارتش، شنل نماد قدرت مطلقه و سلطهٔ اقتدارگرایانه بر امور
نشانه‌شناسی شمشیر	شمشیر آویخته از کمر شاه تا زیر ران اسب: نماد شمشیر در غلاف اما در دسترس و انتقال مفهوم تهدید، نماد قدرت مطلقه، دیکتاتوری، خودرأیی، استبداد فردی و تحکم نظامی شاه
نشانه‌شناسی پایهٔ مجسمه	پایه‌های مجسمه دارای الگوهای باستانی و برگرفته‌شده از تخت‌جمشید و وجود چهار سرباز هخامنشی در اطراف پایه: نماد پیوند مستقیم دولت پهلوی با میراث باستانی ایران، قرارگیری شاه در مرکز قدرت و حفظ جایگاه پادشاهی مطلقه توسط گارد جاویدان هخامنشی، ترکیب سبک‌های اروپایی و ایرانی در راستای اصول ملی‌گرایی، باستان‌گرایی و تجددگرایی
نشانه‌شناسی موقعیت و مکان نصب	مجسمه رو به خیابان چهارباغ عباسی و پشت به سی‌وسه‌پل و کارخانه‌های مدرن واقع در آن سوی زاینده‌رود؛ نصب مجسمه در محور تاریخی چهارباغ و نزدیک سی‌وسه‌پل به‌عنوان مکانی پررفت‌وآمد، به‌ویژه کارکنان کارخانه‌ها و گردشگران، در نگاه مخاطبان جلب توجه می‌کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصاویر مجسمه	 **میدان مجسمهٔ اصفهان (میدان انقلاب امروزی)** **(سیدبنکدار، ۱۴۰۱: ۱۹)** **(ساکما: ۴۴۶۸-۲۵)**

در مشهد نیز والی و استاندار وقت خراسان، فتح‌الله پاکروان، به همـراه اعضـای انجمـن شهرداری مشهد به دنبال نصب مجسمهٔ سوارهٔ رضاشاه در یکی از میدان‌های اصلی مشـهد

بودند (ساکما: ۱۳۹۰۶–۵/۳۱۰و۷). وی با آگاهی از اینکه ایتالیا دارای مجسمه‌سازان متعدد و حرفه‌ای است، در ابتدا به دنبال آن بود تا از طریق سفارت ایران در رم اقدام کند. پس از پیگیری‌های پاکروان، او توانست ساخت مجسمه‌ای را به مجسمه‌سازی ایتالیایی سفارش دهد. مجسمه‌ساز از او خواسته بود ضمن تعیین سواره یا پیاده بودن مجسمهٔ شاه، به‌منظور شباهت مجسمه با شاه، عکس‌های مدنظرش را ارسال کند. پاکروان پس از مکاتبات متعدد با ریاست وزرا و دفتر مخصوص شاهنشاهی سرانجام موفق شد عکس‌هایی از شاه را دریافت کند که توسط عکاسی به نام باخت گرفته‌شده بود (ساکما: ۱۳۹۰۶–۱۰/۳۱۰تا۱۸). باوجوداین، به نظر می‌رسد توافقات نهایی میان پاکروان و مجسمه‌ساز ایتالیایی انجام نپذیرفته است؛ چراکه طبق اسناد موجود، او پس از مدتی با اطلاع از اقدامات شهرداری‌های تهران و اصفهان، به دنبال ساخت مجسمه توسط مایارد بود.

پس‌ازآنکه پاکروان متوجه شد شهرداری تهران در طی قراردادی سفارش ساخت سه مجسمه را به مایارد داده و شهرداری اصفهان نیز برای ساخت مجسمه، از طریق وزارت داخله و سفارت ایران در پاریس اقدام کرده است، با نامه‌نگاری به هیئت وزرا، درخواست خود را اعلام کرد. وی بالاخره پس از نامه‌نگاری‌هایی با سفارت ایران در پاریس موفق شد با مایارد نیز مکاتبه کند. پاکروان به دنبال مجسمه‌ای سواره از شاه بود و در نظر داشت که مجسمهٔ شهر مشهد با مجسمه‌های تهران و اصفهان متفاوت باشد (ساکما: ۱۳۹۰۶–۸/۳۱۰). شهرداری تهران نیز بر این موضوع تأکید داشت که مجسمهٔ مزبور باید ظاهر متفاوتی داشته باشد. مایارد در نامه به پاکروان، هزینهٔ ساخت مجسمه‌ای نظیر مجسمه‌های ساخته‌شده برای تهران را سیصدهزار فرانک و ساخت مجسمه‌ای با شکل و مدل جدید را پانصدهزار فرانک اعلام کرد. به نظر می‌رسد پاکروان توان تهیهٔ چنین مبالغی را نداشت و درخواست‌های وی از مایارد مبنی بر تخفیف به نتیجه نرسید. در مقابل، رحیم‌زادهٔ ارژنگ که به پیشنهاد دولت ایران همراه مایارد به پاریس رفته بود، به پاکروان پیشنهاد کرده بود که وی می‌تواند مجسمه‌هایی شبیه به مجسمه‌های مایارد را با نصف مبلغ‌های پیشنهادی مایارد برای شهر مشهد بسازد. به همین دلیل پس از مدتی، پاکروان به این موضوع راضی شد که ازآنجاکه رحیم‌زادهٔ ارژنگ در طی این مدت در نزد مایارد بوده، پس از بازگشت به ایران توانایی ساخت چنین مجسمه‌هایی را برای مشهد خواهد داشت (ساکما: ۱۳۹۰۶–۸/۳۱۰و۹)؛ البته درخواست و شرط پاکروان و شهرداری مشهد از ریاست وزرا آن بود که باید قبل از ساخت مجسمه، از معلومات و توانایی رحیم‌زادهٔ ارژنگ اطمینان حاصل شود و سپس وارد

مذاکرات با او شد (ساکما: ۱۳۹۰۶–۲۵/۳۱۰تا۲۸). در اسناد موجود، گزارشی از نتیجهٔ ساخت مجسمهٔ شهر مشهد موجود نیست؛ اما با توجه به اسناد و تصاویر موجود مشخص می‌شود که مجسمهٔ مذکور در کارگاه مایارد و با همکاری رحیم‌زادهٔ ارژنگ ساخته شده و سپس در میدان مجسمهٔ مشهد (میدان شهدای امروزی) نصب شده است. این مجسمه با تفاوت‌هایی نسبت به مجسمه‌های میدان سپه تهران و اصفهان، رضاشاه را سوار بر اسبی دارای حرکتی نسبتا سریع نشان می‌دهد.

میدان مجسمهٔ مشهد (میدان شهدای امروزی)

(منبع: https://nazaronline.ir)

مجسمهٔ مشهد در کارگاه مایارد فرانسوی

(ساکما: ۴۶۵۳–۲۵–۱۷/۹۹۹)

در طی مدتی که مجسمهٔ اصفهان آماده و نصب شد و پاکروان برای ساخت مجسمهٔ شهر مشهد پیگیری می‌کرد، مایارد همچنان مشغول به ساخت مجسمه‌های سفارشی شهرداری تهران بود. مجسمهٔ سوم و نهایی قرارداد آگوست مایارد با شهرداری تهران در روز سه‌شنبه۱۶اردیبهشت۱۳۲۰ش/۶می۱۹۴۱م آماده و در میدان ۲۴ اسفند تهران (میدان جلالیه در مسیر کرج) نصب شد. طبق قرارداد منعقدشده در سال ۱۳۱۴ش/۱۹۳۵م، قیمت این مجسمه با احتساب ۱۱۴ ریال برابر با ۱۰۰ فرانک بر اساس نرخ ۲۰آذر۱۳۱۴ش/۱۲دسامبر۱۹۳۵م، نباید بیش از سیصدهزار ریال می‌شد. طبق قرارداد، تأیید مجسمه توسط ایران مستلزم تأیید دو یا سه نفر از مجسمه‌سازان مشهور فرانسه بود که توسط وزیرمختار ایران در پاریس تعیین‌شده بود (ساکما: ۱۳۹۰۶–۲۰/۳۱۰و۲۱؛ ۶۱۲۴–۲/۳۴۰و۵۸و۱۹۱و۱۹۹).

مخارج حمل، باربندی، بیمه، گمرک و سایر عوارض برعهدهٔ شهرداری بود. شهرداری تهران متعهد شده بود که مبلغ کامل را پس از تأیید در سه مرحله به مایارد تحویل دهد. بخشی از مبلغ در زمان امضای قرارداد پرداخت می‌شد و بخش دیگر نیز در حین ریختن قالب مجسمه و تأیید آن توسط وزیرمختار ایران در فرانسه واریز می‌شد. بقیهٔ مبلغ نیز زمانی پرداخت می‌شد که مجسمه‌سازان فرانسوی منتخب نمایندهٔ ایران، مجسمهٔ ساخته‌شده را تأیید کنند (ساکما: ۱۳۹۰۶–۲۰/۳۱۰و۲۱؛ ۶۱۲۴–۲/۳۴۰و۵۸و۱۳۶و۲۰۵). چنانکه پیشتر هم بیان شده بود، شباهت شاه با مجسمه طبق قرارداد بر اساس تمثال‌های ارسالی بانک ملی بود (ساکما: ۱۳۹۰۶–۲۰/۳۱۰و۲۱؛ ۶۱۲۴–۱۶/۳۴۰و۴۰). این مجسمه، رضاشاه را با لباس نظامی درحالی‌که دست‌به‌کمر ایستاده و با دست دیگرش شمشیرِ در غلافش را نگه‌داشته است، نشان می‌دهد. جنس مجسمه برنز بود و ۲/۵ متر ارتفاع داشت. ابعاد پایهٔ زیرین مجسمه نیز طبق قرارداد ۸۰×۸۰ متر بود (ساکما: ۱۳۹۰۶–۲۰/۳۱۰و۲۱؛ اطلاعات، سال۱۵، ۱۷اردیبهشت۱۳۲۰ش، ش۴۵۲۶: ۱).

به‌منظور رونمایی و گشایش مجسمهٔ مذکور، شهرداری تهران دستوراتی را مبنی بر دعوت افراد برای حضور در جشن، به کمیسیون برگزاری جشن صادر کرد. در این نامه بیان شده بود که بخشنامه‌ای به‌تمامی وزارتخانه‌ها، ادارات کشوری و لشکری و همچنین دفتر مجلس شورای ملی ارسال شود تا آنها نمایندگان و وکلای خود را برای حضور در جشن اعلام کنند (ساکما: ۶۱۱۷–۷۹/۳۴۰). سرانجام در روز رونمایی، فروزان، کفیل

شهرداری تهران پس از نطق سخنرانی، از نخست‌وزیر وقت، علی منصور، دعوت به عمل آورد تا پرده از روی مجسمهٔ مذکور بردارد و آن را افتتاح کند (ساکما: ۶۱۱۷-۷۵/۳۴۰).

سال ساخت/نصب	۱۳۱۴-۱۳۲۰ش/۱۹۳۵-۱۹۴۱م
مکان نصب و قرارگیری	میدان ۲۴ اسفند تهران (میدان جلالیه در مسیر کرج)
سازندگان/همکاران	آگوست مایارد و غلامرضا رحیم‌زادهٔ ارژنگ
نشانه‌شناسی حالت بدن و دستان	رضاشاه ایستاده و یک دستش بر کمر و با دست دیگرش، شمشیر را در کنار پایش به‌صورت عمودی نگه داشته است: نماد اقتدارگرایی و سلطه بر امور و اعتمادبه‌نفس زیاد، دارای آمادگی نظامی در برابر واکنش‌های مخاطره‌آمیز نسبت به حکومت فردی و استبدادی شاه
نشانه‌شناسی لباس	لباس و کلاه نظامی نماد هویت نظامی رضاشاه و فرماندهی کل ارتش، نمایش حکومت اقتدارگرایانهٔ پهلوی
نشانه‌شناسی پایه‌ستون مجسمه	پایهٔ ستون دارای طرح شیروخورشید: نماد رسمی سلسلهٔ پهلوی و پیوند قدرت سیاسی پهلوی با میراث باستانی ایران، مشروعیت‌بخشی به قدرت مطلقهٔ شاهی
نشانه‌شناسی موقعیت و مکان نصب	میدان جلالیه به‌عنوان مسیر پررفت‌وآمدِ مسافران برای ورود و خروج از تهران و کرج می‌توانست نگاه مخاطب را به سمت خود جلب کند
تصویر مجسمه	(ساکما: ۱۲۸۹-۲۵-۱۴/۹۹۸)

علاوه بر مجسمه‌های مذکور، تندیس‌های نیم‌تنه‌ای از رضاشاه ساخته می‌شد که در دفاتر اداری، ورودی بانک‌ها و یا باغ‌ها قرار داده می‌شد. در ورودی باغ ملی اهواز از چنین تندیس‌هایی استفاده‌شده بود و هنگام برگزاری جشن‌ها، در مقابل این مجسمه‌ها، مراسم برگزار می‌شد (اطلاعات، سال۱۱، ۶دی۱۳۱۵ش، ش۳۰۰۳: ۱؛ سال۷، ۱۲ آذر ۱۳۱۱ش، ش۱۷۷۱: ۲). طبق اسناد و تصاویر تاریخی موجود، تعدادی نیم‌تنه به سفارش ایران توسط

مایارد ساخته شده بود (ساکما: ۹و۴۶۵۳/۱۳-۲۵-۹۹۹). مانند تمام مجسمه‌های بیان‌شده، این نیم‌تنه‌ها نیز با تأکید بر لباس نظامی و مدال و نشان‌ها ساخته شده بودند و بر اقتدار مطلقهٔ نظامی شاه دلالت داشتند.

نیم‌تنه‌های ساخته‌شده توسط مایارد در پاریس
(ساکما: ۹و۴۶۵۳/۱۳-۲۵-۹۹۹)

۲.۵ مجسمه‌های مشاهیر و مفاخر فرهنگی

در این دوره گونه‌ای دیگر از مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی وجود داشت که در آن مفاخر و چهره‌های شاخص تاریخی و فرهنگی ایران به نمایش گذاشته‌شده بود. رویکرد فرهنگی در سیاست‌های نخبگان عصر پهلوی، نظیر محمدعلی فروغی و همچنین سایر اعضای انجمن آثار ملی، در این دسته از مجسمه‌ها قابل‌مشاهده است. ساخت این نوع مجسمه‌ها که باهدف ارج‌نهادن و شناساندن آنها به عموم جامعه بود، به گرایشات ملی‌گرایی و باستان‌گرایی پهلوی بازمی‌گشت. همچنین می‌توان چنین بیان کرد که سلسلهٔ پهلوی با این چهره‌ها همزادپنداری می‌کرد. به‌بیان‌دیگر سلسلهٔ پهلوی خود را وامدار آنها می‌دانست و مدعی بود که به‌منظور ساخت جامعه و کشوری مدرن و پیشرفته در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، اهداف شاخص هر یک از این مشاهیر و مفاخر را دنبال می‌کند.

از جمله چهره‌های فرهنگی موردتوجه در این دوره فردوسی بود. ازآنجاکه توجه به زبان فارسی در مقابل عربی در این دوره افزایش‌یافته بود، فردوسی می‌توانست به‌عنوان

چهره‌ای مؤثر در زنده نگه‌داشتن زبان فارسی در ساخت مجسمه‌ها برجسته شود. نخستین مجسمهٔ فردوسی در سال ۱۳۱۲ش/۱۹۳۳م توسط ابوالحسن صدیقی[1] و حسنعلی وزیری، از شاگردان کمال‌الملک، در مدرسهٔ صنایع جدیده (صنایع مستظرفهٔ سابق) ساخته شد. این مجسمهٔ گچی با ارتفاع ۱۶۰ سانتی‌متر، فردوسی را سوار بر سیمرغ نشان می‌داد (سیف، ۱۳۷۳: ۲۶).

در دورهٔ پهلوی، به‌منظور حفظ و نگهداری از آثار کهن و تاریخی ایران، انجمنی با نام انجمن آثار ملی به همت چهره‌های فرهنگی این دوره تأسیس یافت. از جمله اقدامات این انجمن ساخت بنای یادبود آرامگاه فردوسی و همزمان به مناسبت برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی در سال ۱۳۱۳ش/۱۹۳۴م در توس بود. این کنگره با حضور متخصصان و دانشمندان داخلی و خارجی برگزار شده بود و گروهی از فرانسه به‌منظور سهیم‌شدن در این کنگرهٔ بین‌المللی، تصمیم به ساخت مجسمه‌ای از نیم‌تنهٔ فردوسی گرفتند. لرنزی، مجسمه‌ساز فرانسوی، سفارش ساخت این مجسمه را قبول کرد و مقرر شد تا زمان برگزاری جشن آماده شود. با برگزاری کنگره، این مجسمهٔ فلزی به موزهٔ ملی ایران فرستاده شد و سپس مدالی نیز از آن تهیه شد (دولت‌آبادی، ۱۳۷۱: ۴۲۶/۴؛ رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ۱۰۲تا۱۰۴). این مجسمه بعدها در سال ۱۳۱۵ش/۱۹۳۶م در هنگام افتتاح کتابخانهٔ دانشسرای عالی با حضور وزیر معارف، معاون دانشکده حقوق، دکتر شایگان، محمدعلی فروغی و جمعی از انجمن موسیقی دانشسرا در محوطهٔ دانشکدهٔ ادبیات نصب شد (اطلاعات، سال ۱۰، ۳۰خرداد۱۳۱۵، ش۲۸۱۹: ۱).

در موردی دیگر، پیشنهاد ساخت مجسمه‌ای از فردوسی توسط انجمن زرتشتیان هند به ایران داده شد. پس‌ازآن این پیشنهاد توسط ارباب رستم گیو، نمایندهٔ زرتشتیان، در مجلس مطرح شد. پس از بررسی و تأیید موضوع توسط مجلس و انجمن آثار ملی، ایران موافقت خود را با این طرح اعلام کرد و در روزنامه‌ها اعلامیهٔ مناقصه‌ای برای ساخت مجسمه منتشر شد (هدایت، ۱۳۸۵: ۴۳۷؛ اطلاعات، سال۴، ۱۲ فروردین ۱۳۰۹ش، ش۱۰۰۶: ۱). سرانجام رائو بهادر مهاتر (Rao Bahador Mahater)، مجسمه‌سازی هندی، این طرح را به عهده گرفت و ساخت مجسمه در سال ۱۳۱۹ش/۱۹۴۰م به اتمام رسید. این مجسمه که فردوسی را به‌صورت نشسته در حال سرودن شاهنامه نشان می‌داد تا چند سال به علت وقوع جنگ جهانی دوم و مشکلات داخلی، به ایران فرستاده نشد. سرانجام در ۱۰بهمن۱۳۲۳ش/۳۰ژانویهٔ۱۹۴۵م به مناسبت جشن سده، این مجسمه به‌عنوان نخستین

مجسمه در میدان فردوسی تهران نصب شد. در نهایت مجسمهٔ مذکور به علت عدم تناسب با میدان و معابر و همچنین اندازهٔ کوچکش، در سال ۱۳۳۷ش/۱۹۵۸م به ضلع جنوب غربی دانشگاه تهران منتقل شد (هدایت، ۱۳۸۵: ۴۳۷؛ اطلاعات، سال۱۹، ۱۰بهمن۱۳۲۳ش، ش۵۶۷۷: ۱؛ سال۲۰، ۱۱مهر۱۳۲۴ش، ش۵۸۷۳: ۱؛ ۲۷ فروردین ۱۳۵۴ش، ش۱۴۶۸۲: ۵).

البته بیان این نکته لازم است که با اینکه نخبگان عصر پهلوی به مشاهیر و سایر مسائل فرهنگی و تاریخی توجه ویژه‌ای داشتند، اما این دسته از مجسمه‌ها نیز از مسائل سیاسی دور نبودند. علاقهٔ سلسلهٔ پهلوی به شاهان مقتدر و تأثیرگذار در تاریخ ایران، باعث شده بود تا پیکره‌هایی نیز از این شاهان که هر کدام در کشورداری به ویژگی‌های خاصی مشهور بودند، ساخته شود. همان‌طور که پیشتر نیز بیان شد، استفاده از اینگونه مجسمه‌ها به آن دلیل بود که سلسلهٔ پهلوی این شاهان و مشاهیر را به‌عنوان الگو در ادارهٔ جامعه در نظر داشت و کاریزما و سیاست‌های خود را با آنها قابل قیاس می‌دانست. از جمله می‌توان به مجسمه‌های داریوش اول هخامنشی، خسرو انوشیروان ساسانی، شاه‌عباس اول صفوی و نادرشاه افشار اشاره کرد که توسط بلدیهٔ تبریز در چهارگوشهٔ باغ ملی تبریز نصب شده بودند. مجسمه‌ای از خود رضاشاه نیز در وسط این میدان نصب شده بود (اطلاعات، سال۶، ۲۱شهریور۱۳۱۰ش، ش۱۴۱۳: ۲)؛ احتمالاً با القای این مفهوم که او نیز مانند شاهان مذکور دارای کاریزما و ویژگی‌های بارزی است. در باغ ملی و میدان مشق تهران نیز که در دورهٔ پهلوی ساختمان‌های جدیدی جهت بخش‌های دولتی در آن ساخته شده بود، کاخ شهربانی با نمادها و الگوهای تاریخی و باستانی ایران ساخته شد. در ساختمان این کاخ که بعد از انقلاب اسلامی به نیروی انتظامی و سپس وزارت امور خارجه سپرده شد، استفاده از الگوهای هخامنشی و تخت‌جمشید به‌وضوح قابل‌مشاهده است. ستون‌های ساخته‌شده در این کاخ به‌مانند تخت‌جمشید، دارای سرستون‌هایی از سر گاو است. کنگره‌ها و پیکره‌های سربازان هخامنشی در بخش ورودی پلکان و همچنین نماد فروهر در سردر ساختمان، استفاده از الگوهای باستانی ایران را به‌روشنی نشان می‌دهد.

پیکرسازی و نقش‌برجستهٔ شاخص دیگری نیز در سمت راست ورودی عمارت دادگستری تهران با طرحی از انوشیروان دادگر، شاه ساسانی، در ۱۳۱۸ش/۱۹۳۹م ساخته شد و همچنان موجود است. وزارت دادگستری، از نهادهای اداری و دولتی مدرن در دورهٔ پهلوی، به‌تناسب اهدافش از جمله برقراری عدل و داد، نقش‌برجستهٔ شاهی را مدنظر قرار داده بود که در تاریخ از او به‌عنوان شاهی دادگر یاد می‌شود. برای ساخت این پیکره،

وزارت فرهنگ و هنر ابوالحسن صدیقی را پیشنهاد داد؛ اما سرانجام رحیم‌زادهٔ ارژنگ که توسط شهرداری تهران معرفی شده بود و برای طراحی و ساخت آن مبلغ ۴۸۲.۶۰۰ ریال را پیشنهاد داده بود، از سوی نخست‌وزیری و وزارت دادگستری پذیرفته شد (ساکما: ۲۷۵۰۲–۱/۳۱۰تا۵)؛ هرچند ابوالحسن صدیقی و علی‌اکبر صنعتی در این پروژه با وی همکاری و همراهی داشتند (پاکباز، ۱۳۹۹: ۳۱۸).

نقش‌برجستهٔ خسرو انوشیروان ساسانی بر عمارت کاخ دادگستری تهران

(parsiandej.ir)

۶. سایر مجسمه‌های فیگوراتیو

۱.۶ مجسمه‌های تزیینی

این نوع از مجسمه‌ها در دورهٔ پهلوی اول صرفاً جنبهٔ زیبایی داشتند و تجددگرایی و تأثیرپذیری پهلوی از سبک‌های اروپایی در این مجسمه‌ها نیز کاملاً مشهود است. برای نمونه می‌توان به تندیسی از دو زن نیمه‌برهنه اشاره کرد که در زیر پای هر یک، گویی وجود داشت و هر دو، یک گوی بزرگ‌تری را بر روی دستان خود بر بالای سر نگه داشته بودند. این مجسمه در وسط حوض بلوار سرسخت رامسر در مازندران به‌عنوان فواره و

آب‌نما نصب شده بود (اطلاعات، سال۹، ۱۰اردیبهشت۱۳۱۴ش، ش۲۴۷۲: ۳؛ سال۱۰، ۱مهر۱۳۱۴ش، ش۲۵۹۴: ۸).

۲.۶ مجسمه‌های حیوانی و جانوری

حکومت پهلوی تحت تأثیر نمادهای باستانی ایران، از حیوانات به‌ویژه شیر به همراه گوی و خورشید به‌عنوان عنصر زیباشناختی و همچنین القای شکوه و قدرت خود استفاده می‌کرد. استفاده از این دسته از مجسمه‌های حیوانی، ضمن نشان دادن شکوه و قدرت، به گرایشات ناسیونالیستی و باستان‌گرایی سلسلهٔ پهلوی بازمی‌گشت. این مجسمه‌ها و نمادها اغلب در ساختمان‌های دولتی و اداراتی که در دورهٔ پهلوی به‌تازگی تأسیس شده بودند، مورداستفاده قرار می‌گرفت. برای مثال در میدان مخبرالدوله پس از مدتی در سال ۱۳۱۶ش/۱۹۳۷م سه شیر که در زیر پای هر یک، گویی قرار داشت، در سه طرف ستون مزبور، نصب شدند (اطلاعات، سال۱۲، ۲۹شهریور۱۳۱۶ش، ش۳۲۵۹: ۱). ورودی بانک ملی نیز که جزو نخستین ادارات و ساختمان‌های تازه تأسیس‌شده در دورهٔ پهلوی بود، مجسمه‌های شیر به همراه نمادهای باستانی تخت جمشید ساخته و نصب شدند.

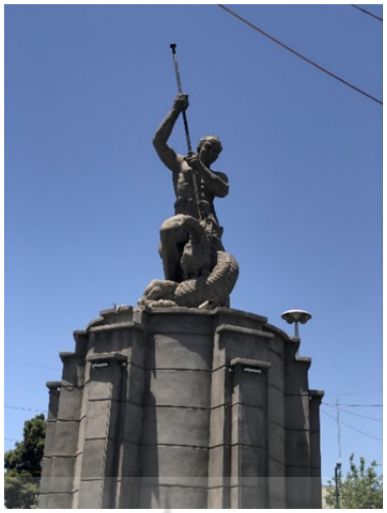
۳.۶ مجسمه‌های انسانی غیرواقعی و اساطیری

دستهٔ دیگر از مجسمه‌های فیگوراتیو، شامل مجسمه‌های انسانی غیرواقعی می‌شود. استفاده از این دسته از مجسمه‌ها در دورهٔ پهلوی، به تجددگرایی و تأثیرپذیری از عناصر زیباشناختی اروپایی بازمی‌گردد. در این‌گونه از مجسمه‌ها، اغلب از نمادهای اساطیری و فرشتگان به سبک اروپایی استفاده می‌شد که در مواردی صرفاً جنبهٔ زیبایی و تزیینی داشتند. از جمله نمونهٔ این‌گونه مجسمه‌ها می‌توان به آب‌نمای میدان قزوین واقع در تهران موسوم به میدان چهار پهلوان اشاره کرد. در این میدان، مجسمه‌های چهار مرد به‌صورت نیمه‌برهنه با بدنی تنومند و پهلوانی نصب شده بود که آبگیر مدور بزرگی را با دستانشان بر بالای سر خود نگه داشته بودند. آب که از فواره‌ای بر روی آبگیر سرازیر می‌شد، سپس به‌صورت آبشار از مجسمه‌ها عبور و به داخل حوض بزرگ پایین ریخته می‌شد (مهاجر و تاج‌الدینی، ۱۳۹۴: ۳۲۵).

نمونهٔ دیگری از این مجسمه‌های انسانی غیرواقعی نیز موجود بودند که به‌واسطهٔ شکل، ظاهر و شیوهٔ ساخت آنها، ضمن جنبهٔ تزیینی و زیبایی‌اش، داستان و روایتی ادبی و حماسی

را به بیننده القا می‌کرد و بدین ترتیب انتقال‌دهندهٔ مفهوم خاصی مانند عدالت، آزادی و مبارزهٔ خیر و شر بود. از نمونهٔ اینگونه مجسمه‌ها می‌توان به مجسمهٔ اسطوره‌ای میدان سوم اسفند اشاره کرد. این میدان همان میدانی است که مجسمهٔ ناصرالدین‌شاه در آن قرار داشت و سپس ذوب شد. در این زمان (۱۳۱۵ش/۱۹۳۶م) به‌جای مجسمهٔ ذوب‌شده، مجسمهٔ دیگری با مضمون اساطیری و البته به سبک اروپایی در این محل نصب شد (اطلاعات، سال۱۱، ۲۸مهر۱۳۱۵ش، ش۲۹۴۰: ۱). مجسمهٔ مذکور مردی نیمه‌برهنه با بدنی تنومند را نشان می‌داد که با نیزه‌ای در دستش، در حال نبرد با اژدها بود. این مجسمه که به همراه نیزه‌اش ۶ متر طول داشت، توسط غلامرضا رحیم‌زادهٔ ارژنگ[۲] از جنس بتن ساخته شد (اطلاعات، سال۱۱، ۲۸مهر۱۳۱۵ش، ش۲۹۴۰: ۱). وی برای ساخت پیکر مجسمه، فردی بوکسور به نام هادی غفاری را به‌عنوان مدل در نظر گرفته بود. سفارش ساخت مجسمه در سال ۱۳۱۲ش/۱۹۳۳م به رحیم‌زادهٔ ارژنگ ارسال شد و نهایتاً در ۱۳۱۵ش/۱۹۳۶م آماده و در میدان نصب شد (موریزی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۲۸).

البته ازآنجاکه مجسمه‌ها و نصب آنها در راستای اهداف سیاسی و مشروعیت‌بخشی قرار داشتند و در پی نمایش اقتدار پهلوی بودند، مجسمهٔ مذکور به‌عنوان نمادی از کودتای رضاشاه به‌عنوان ناجی کشور و فردی اسطوره‌ای قلمداد می‌شد. در این دوره، کشتن اژدها توسط مرد تنومند، پیروزی رضاشاه بر تاریکی و قاجارها را القا می‌کرد. نام‌نهادن سوم اسفند بر این میدان نیز آغاز قدرت‌گیری رضاشاه و تسلط وی بر قاجاریه را به اذهان متبادر می‌کرد. بعدها در دورهٔ پهلوی دوم، این مجسمه به گرشاسب مشهور شد (اطلاعات، ۷ آبان ۱۳۵۳ش، ش۱۴۵۴۵: ۴؛ ۲۷ فروردین ۱۳۵۴ش، ش۱۴۶۸۲: ۵). پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ۱۳۵۷ش/۱۹۷۹م، به‌واسطهٔ تغییر دیدگاه‌ها و جاری شدن عقاید اسلامی در تمامی سطوح جامعه، نگاه به مجسمهٔ مزبور تغییر یافت و همسو با گرایشات شیعیان به وقایع عاشورا، این میدان و مجسمه‌اش به‌عنوان نمادی از شخصیت حر به نام میدان حر مشهور شد.



مجسمهٔ میدان سوم اسفند (گرشاسب/حُر)
(fa.wikipedia.org)

از جمله مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی غیرواقعی که با توجه به شیوهٔ ساختش، ضمن زیبایی بصری خاص خود، بیانگر مفهومی خاص است، می‌توان به مجسمهٔ فرشتهٔ آزادی اشاره کرد. این مجسمه که در باغ بهارستان و محوطهٔ مجلس شورای ملی به‌عنوان نماد پیروزی انقلاب مشروطه نصب شده بود، فرشته‌ای بالدار با موهای بلند دارای شنل و نیزه‌ای در دست را نشان می‌دهد. در این مجسمه نیز نبرد خیر و شر و یا پیروزی آزادی بر ظلم و استبداد در پیکار میان دو موجود اسطوره‌ای قابل‌مشاهده و استنباط است. مجسمهٔ مزبور در ابتدا به رنگ زردِ سوخته بود و به دوست‌محمدخان معیرالممالک، داماد ناصرالدین‌شاه، تعلق داشت. بعدها جعفرقلی‌خان سردار اسعد بختیاری مجسمه را خریداری کرد. بعد از مرگ وی، مباشرش یوسف‌خان قره‌خانیان، مجسمه را به همراه برخی وسایل دیگر به علت بدهی‌های سردار اسعد به مجلس شورای ملی فروخت و در نتیجه در ۱۳۱۶ش/۱۹۳۷م در باغ بهارستان نصب شد. بعد از برکناری رضاشاه از قدرت، محمدتقی و سهراب اسعد، پسر و برادر سردار اسعد، با وساطت علی دشتی از مجلس درخواست کردند که مجسمهٔ فرشتهٔ آزادی در ازای بازگرداندن مبلغ فروش، به‌عنوان یادگاری از طرف خاندان سردار اسعد به مجلس اهدا شود. در مجلس سیزدهم در سال ۱۳۲۱ش/۱۹۴۲م با این پیشنهاد موافقت شد و مجسمه به همراه نام آنها در آنجا قرار گرفت (ضرغام، ۱۳۵۱: ۸۴و۸۵؛ نوربخش، ۱۳۸۱: ۱۲۳۶/۲و۱۲۳۷).

تصویر مجسمه فرشتهٔ آزادی

(farsnews.ir)

۷. مجسمه‌های رضاشاه در تحولات سیاسی‌اجتماعی این دوره

پیشتر بیان شد که از مهم‌ترین کاربردهای مجسمه‌ها، زیباسازی شهری و همچنین نمایش اقتدارگرایی رضاشاه همراه با رویکردهای فرهنگی و اجتماعی مجسمه‌ها در سطح جامعه بود. کاربرد دیگر این مجسمه‌ها آن بود که به مناسبت‌های مختلفی که در آن حکومت پهلوی می‌توانست از برخی رویدادهای سیاسی و یا فرهنگی در راستای مشروعیت‌بخشی خود بهره ببرد، جشن‌های متعدد برگزار می‌شد. جشن کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ش/۱۹۲۰م، جشن تاج‌گذاری (۴ اردیبهشت ۱۳۰۵ش/۱۹۲۶م)، تولد شاه (۲۴ اسفند) و شاهزادگان و همچنین بعدها بزرگداشت مرگ رضاشاه در ۴ مرداد، از جمله مناسبت‌های سیاسی بودند که در برابر مجسمه‌های ساخته‌شده برگزار می‌شد (شاه‌بیگلو، ۱۳۸۴: ۲۶۵). علاوه بر اینکه این مناسبت‌ها در پای مجسمه‌ها برگزار می‌گردید، برخی از میدان‌های مجسمه به یکی از این مناسبت‌ها نام‌گذاری می‌شد. میدان سوم اسفند و به‌ویژه میدان ۲۴ اسفند، از جملهٔ این نمونه‌ها هستند. حتی اگر میدانی به این نام‌ها نامگذاری نمی‌شد،

بسیاری از مجسمه‌ها به مناسبت روز ۲۴ اسفند افتتاح و رونمایی می‌شد (اطلاعات، سال۱۵، ۲۳ اسفند ۱۳۱۹ش، ش۴۴۷۸: ۱).

یکی دیگر از این جشن‌های سیاسی در پای مجسمهٔ رضاشاه، به مناسبت لغو قرارداد دارسی توسط رضاشاه بود. این قرارداد ۱۶ماده‌ای در زمان مظفرالدین‌شاه در سال ۱۳۱۹ق/۱۹۰۱م بین ایران و ویلیام ناکس دارسی (William Knox D'Arcy) انگلیسی بسته شده بود. بر اساس این قرارداد، امتیاز بهره‌برداری از منابع نفتی ایران به‌جز مناطق شمالی آن به مدت شصت سال به وی سپرده شده بود؛ اما رضاشاه در ۱۳۱۱ش/۱۹۳۳م به‌این‌علت که سود دریافتی دولت ایران از این امتیاز بسیار ناچیز بود و همچنین در مواقعی، کمتر از آن چیزی که در قرارداد آورده شده، به ایران پرداخت می‌شد، این امتیاز را لغو کرد (هدایت، ۱۳۸۵: ۳۹۶؛ عین‌السلطنه، ۱۳۷۴، ۷۷۵۴/۱۰؛ آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۱۳۱). پس‌ازآن، شهرهای جنوبی ایران مانند محمره با این تصور که لغو این امتیاز مانع بهره‌کشی بیگانگان از منابع کشور شده، اقدام به برگزاری جشن‌هایی در میدان‌های مجسمهٔ رضاشاه کردند (اطلاعات، سال۷، ۱۲ آذر ۱۳۱۱ش، ش۱۷۷۱: ۱).

حضور در جشن‌های ذکرشده، می‌توانست از سوی حکومت پهلوی چنین استنباط شود که مقبولیت و مشروعیت این سلسله نزد مردم در جایگاه بالایی قرار دارد و روزبه‌روز در حال افزایش است. برگزاری جشن‌ها که برنامه‌ریزی آن طبق دستورالعمل‌های خاصی از سوی سازمان‌ها و کارگزاران، از قبل تعیین و صادر شده بود، با حضور سران کشوری و لشکری اجرا می‌شد (شاه‌بیگلو، ۱۳۸۴: ۲۶۵). در این جشن‌ها، ابتدا دسته‌ها و مارش نظامی، موسیقی سلام شاهنشاهی را می‌نواختند. سپس برخی مقامات کشوری و لشکری سخنرانی‌هایی در خصوص اقدامات رضاشاه بیان می‌کردند. پس از ایراد سخنرانی‌ها، مجسمه گلریزان می‌شد و هر یک از مقامات، تاج‌گل‌های مخصوصی را در کنار مجسمه و پیکره قرار می‌دادند. مراسم رژهٔ واحدهای نظامی از مقابل مجسمهٔ شاه نیز از دیگر بخش‌های مهم این جشن‌ها بود (ساکما: ۲۴۳-۹/۲۹۳و۱۱؛ اطلاعات، سال۱۴، ۲۵ اسفند ۱۳۱۸ش، ش۴۱۳۱: ۸). در طی این جشن‌ها ادای احترام به مجسمهٔ شاه، نمادی بود از اعلام وفاداری نسبت‌به شاه و سیاست‌های او. مشابه ادای احترامی که در دورهٔ قاجار نسبت به نقاشی‌ها و تمثال شاه قاجار انجام می‌پذیرفت.

تحولات سیاسی و اجتماعی جوامع همیشه دارای فرازونشیب‌هایی بوده است. نقش و جایگاه مجسمه‌های رضاشاه نیز تحت‌تأثیر روند تحولات جامعهٔ ایران بود. موقعیت رضاشاه

که در اواخر سلطنتش به‌شدت آشفته و متزلزل شده بود، بر جایگاه مجسمه‌هایش نیز که اقتدارش را به نمایش می‌گذاشتند، خدشه وارد کرد. در برهه‌ای مجسمه‌هایش گلریزان می‌شد و در مراسم‌های شادی و جهت اهداف سیاسی مورداستفاده قرار می‌گرفت؛ اما با وقوع جنگ جهانی دوم و ورود متفقین به داخل خاک ایران، مجسمه‌های رضاشاه، دیگر کارکرد خود را دست‌کم تا زمان تثبیت قدرت محمدرضاشاه از دست دادند. پس‌ازآنکه نارضایتی عمومی گسترش پیدا کرد و رضاشاه به نفع فرزندش، محمدرضا، از سلطنت کناره‌گیری کرد، برخی به‌عنوان رهایی و آزادیِ پدیدآمده از خروج رضاشاه، خواهان قرارگیری مجسمهٔ فرشتهٔ آزادی به‌جای مجسمهٔ رضاشاه واقع در مقابل مجلس شدند (مکی، ۱۳۶۶: ۱۵۹/۸). در گزارش دیگری نیز چنین بیان شده است که برخی از جوانان در هنگام عبور از مجسمهٔ سوار بر اسب رضاشاه در میدان سپه، به او دشنام می‌دادند و بر آن مجسمه تف می‌کردند (استوارت، ۱۳۷۰: ۳۲۱و۳۲۲).

۸. نتیجه‌گیری

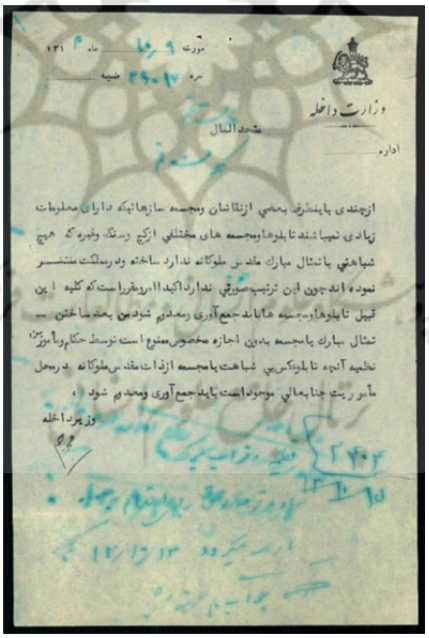
با روی کارآمدن رضاشاه و تأسیس سلسلهٔ پهلوی، به هنر مجسمه‌سازی توجه بیشتری شد و در طول این دوره، هنر مجسمه‌سازی پیشرفت بسیاری کرد. در این دوره نخبگان و روشنفکران دربار و دولت به‌منظور ایجاد هویتی جدید، رضاشاه را در گرایش‌های ملی‌گرایی، باستان‌گرایی و تجددگرایی همراه خود کردند. توجه به هنر مجسمه‌سازی نیز یکی از نتایج برآمده از این سه گرایش بود. به‌بیان‌دیگر، سلسلهٔ پهلوی با توجه به گرایش‌های ذکرشده، به مجسمه‌سازی، رویکردی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی داشت. روند تحولات سیاسی و اجتماعی در تاریخ معاصر ایران نشان داد که مجسمه‌ها این قابلیت را دارند که به نمایندگی از وجود یک سیستم و تفکری خاص در سطح جامعه، نقشی تبلیغاتی و تأثیرگذار داشته باشند. به همین دلیل رضاشاه و دولتیانش به‌منظور هرچه پررنگ‌ترکردن حضور خود و دولتش و همچنین پیرو سیاست‌ها و گرایشات مذکور، اقدام به ساخت و نصب مجسمه‌هایی از شاه در مراکز اصلی شهرها می‌کردند.

اقتدارگرایی و نمایش قدرت و شکوه شاه در این مجسمه‌ها تنها تزیینی و تشریفاتی نبود و ارتباط مستقیمی با تسلط وی و دیدگاه پهلوی بر همهٔ سطوح سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه داشت. تأسیس انجمن آثار ملی و اقدامات آن از جمله مجسمه‌سازی مشاهیر، ذیل رویکرد و کارکرد فرهنگی مجسمه‌ها قرار می‌گرفت؛ اما به‌واسطهٔ اینکه در

طول تاریخ ایران، سیاست‌زدگی اغلب بر بسیاری از مسائل سایه می‌افکند، گاهی این اقدامات فرهنگی نیز آغشته و آلوده به سیاست می‌شد. بر همین مبنا بود که به‌منظور نمایش و توجیه نبوغ و کاریزمای رضاشاه، مجسمهٔ وی را در کنار مجسمه‌های سایر شاهان ایران قرار می‌دادند.

با سقوط رضاشاه، در پی به‌پایین‌کشیده‌شدن مجسمه‌های شاه، بر کارکرد سیاسی مجسمه‌های وی خدشه وارد شد. هرچند پس‌ازآن مجدداً مجسمه‌های او در محل‌ها نصب شد؛ اما این وقایع نشان داد که مجسمه‌ها در روند تحولات و دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی تاریخ معاصر ایران، تأثیرپذیر شده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، مجسمه‌ها همگام با تحولات زمانه، دارای نقشی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خواهند بود و به نمایندگی از سیستم و تفکر حاکم، در سطح جامعه حضور و بروز دارند و هر زمان تغییر و تحول عمیقی در سطوح مختلف جامعه رخ دهد، این تغییرات متوجه مجسمه‌ها نیز خواهد شد.

پیوست‌ها



وزارت داخله

اداره

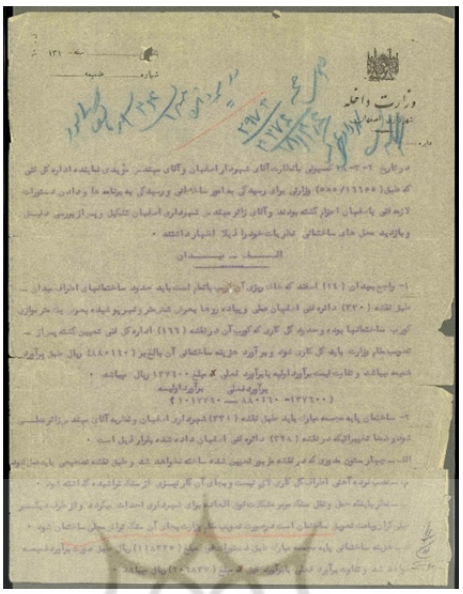
متحدالمآل

ازچندی بایشرف بعضی ازنقاشان ومجسمه سازهاکه دارای معلومات زیادی نمیباشند تابلوهاومجسمه های مختلفی ازکج ورسنگ وغیره که هیچ شباهتی بانتمثال مبارک ملوکانه ندارد ساخته ودرمملکت منتشر نموده اند چون این ترتیب صورتی ندارد لذا اینطور مقرراست که کلیه این قبیل تابلوهاومجسمه هابایدجمع آوری ومعدوم شودمن بعد ساختن و نمثال مبارک یامجسمه بدون اجازه مخصوص ممنوع است توسط حکام ورؤسای نظمیه آنچه تابلوعکس یی شباهت یامجسمه ازذات مقدس ملوکانه درمحل مأموریت جنابعالی موجوداست بایدجمع آوری ومعدوم شود ۰

وزیرداخله

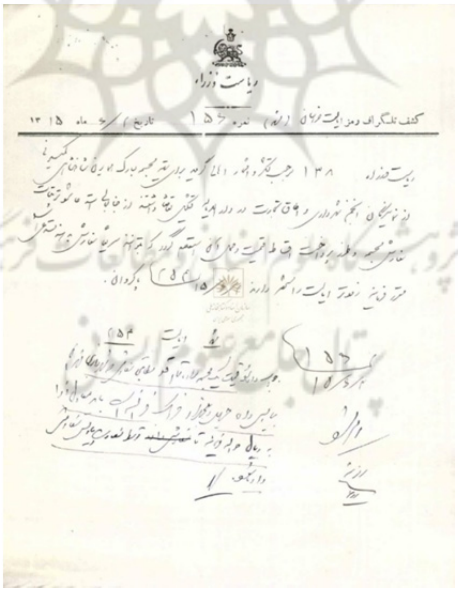
دستور وزیر داخله مبنی بر ضبط یا تخریب مجسمه‌های بی‌شباهت به شاه

(ساکما: ۲۹۳–۶/۶۸۵۸)



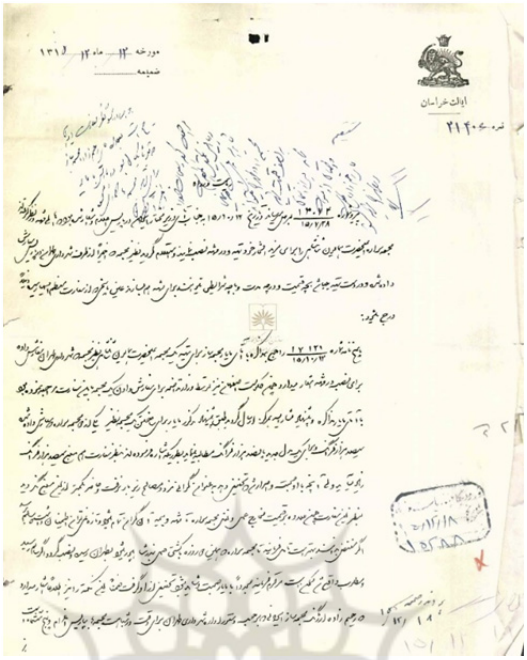
گزارش مربوط به اقدامات ساخت میدان مجسمهٔ اصفهان

(ساکما: ۳۳۱۴-۵۶/۲۹۱)



گزارش مربوط به درخواست‌های استاندار خراسان برای نصب مجسمه در مشهد

(ساکما: ۱۳۹۰۶-۵/۳۱۰)



گزارش مربوط به مکاتبات پاکروان با مایارد و پیشنهاد رحیم‌زادهٔ ارژنگ برای ساخت مجسمه (ساکما: ۱۳۹۰۶-۸/۳۱۰)

پی‌نوشت‌ها

۱. ابوالحسن‌خان صدیقی، از دیگر مجسمه‌سازان شاخص در دورهٔ پهلوی بود. برخی بر این باورند که می‌توان وی را آغازگر مجسمه‌سازی حرفه‌ای و مدرن دانست. تجسم شخصیت‌ها از منظر اصول نئوکلاسیسیسم، یکی از ویژگی‌های مجسمه‌سازی وی است که به او نسبت داده‌اند (سیف، ۱۳۷۳: ۵؛ پاکباز، ۱۳۹۹: ۴۲۲و۴۲۳). تحصیلات او در این زمینه در مدرسهٔ صنایع مستظرفه آغاز شد و علاقهٔ بسیاری به نقاشی و طراحی بود. او نقاشی را از استادش، کمال‌الدین غفاری، آموخت و دیپلم نقاشی را با درجهٔ ممتاز دریافت کرد. او پس از مدتی به هنر مجسمه‌سازی علاقه‌مند شد و استعداد و توانایی‌اش به حدی رسید که توانست مجسمه‌ای سنگی از تندیس مشهور یونانیِ «ونوس میلو (Venus de Milo)» را بسازد. پس آنکه توانست این مجسمه را به همراه استادش نزد احمدشاه ببرد، شاه با دیدن هنر او، مقرری ماهیانه‌ای برای او در نظر گرفت. پس‌ازآنکه کارگاه مجسمه‌سازی در مدرسهٔ صنایع مستظرفه ایجاد شد، به درخواست کمال‌الملک، صدیقی به‌عنوان سرپرست این بخش منصوب شد. صدیقی پس از مدتی به مدت چهار سال برای تحصیل در مدرسهٔ هنرهای زیبا در پاریس به اروپا سفر کرد و تحصیلات خود را نزد استاد برجستهٔ مجسمه‌سازی و حجاری، آنژالبر،

ادامه داد. پس از بازگشت، ریاست مدرسهٔ صنایع مستظرفه را به عهده گرفت. وی پس‌ازآنکه این مدرسه بعدها تحت عنوان «مدرسهٔ هنرهای زیبا» زیرنظر وزارت فرهنگ و هنر و سپس با عنوان «دانشکدهٔ هنرهای زیبا» زیرنظر دانشگاه تهران قرار گرفت، همچنان در آنجا به تدریس و تعلیم شاگردان خود مشغول بود (سیف، ۱۳۷۳: ۵و۶). توجه انجمن آثار ملی به ساخت مجسمه‌های مشاهیر و مفاخر، باعث شد تا صدیقی در ۱۳۲۹ش/۱۹۵۰م به عضویت انجمن درآید (سیف، ۱۳۷۳: ۱۵).

۲. غلامرضا رحیم‌زادهٔ ارژنگ، از مجسمه‌سازان مطرح و شاخص در دورهٔ پهلوی به شمار می‌رود. وی در رشتهٔ مجسمه‌سازی و نقاشی در دانشگاه و آکادمی کی‌یف اوکراین در زمان شوروی مشغول به تحصیل بود. سپس پس از بازگشت به ایران، تدریس هنر را در مدارس مشهد آغاز کرد و پس از مدتی در شهرداری مشغول به کار شد (پاکباز، ۱۳۹۹: ۳۱۷و۳۱۸). وی مجسمه‌سازی را در دورهٔ پهلوی اول آغاز کرد و بارها به‌واسطهٔ آثارش، در طول دورهٔ پهلوی تقدیرنامه‌هایی را از مقامات و سران دریافت کرد. صلاحیت و تخصص هنری او از سوی وزارت فرهنگ و هنر تأیید شده بود و کارخانه‌اش واقع در خیابان امیرآباد تهران با دریافت سفارش ساخت مجسمه از تهران و سایر شهرها مشغول به کار بود (ساکما: ۶۰۸۸۱-۲/۲۹۳).

کتاب‌نامه

اسناد

سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران (ساکما):

ساکما: ۴۴۶۸-۲۵.

ساکما: ۳۳۱۴-۲۹۱.

ساکما: ۳۴۸۹-۲۹۱.

ساکما: ۲۴۳-۲۹۳.

ساکما: ۶۸۵۸-۲۹۳.

ساکما: ۶۰۸۸۱-۲۹۳.

ساکما: ۱۳۹۰۶-۳۱۰.

ساکما: ۲۷۵۰۲-۳۱۰.

ساکما: ۵۵۷۷۳-۳۱۰.

ساکما: ۶۱۲۴-۳۴۰.

ساکما: ۵۷۳-۲۵-۹۹۸.

ساکما: ۱۲۸۹-۲۵-۹۹۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساکما: ۴۶۵۳-۲۵-۹۹۹.

کتاب‌ها و مقالات

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۲)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند و دیگران، تهران: نشر مرکز.

استوارت، ریچارد ا. (۱۳۷۰)، *در آخرین روزهای رضاشاه؛ تهاجم روس و انگلیس به ایران در شهریور ۱۳۲۰*، ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ مهدوی و کاوه بیات، تهران: انتشارات معین.

اسماعیلی، علیرضا و دیگران (۱۳۹۸)، «نقش انجمن آثار ملی و ابوالحسن صدیقی در اشاعهٔ مجسمه‌سازی»، *مجله رهپویه هنر*، ش۴، صص۵۳تا۶۷.

افضل‌الملک، غلامحسین (۱۳۶۱)، *افضل‌التواریخ*، تصحیح منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان، تهران: نشر تاریخ ایران.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌بن‌علی (۱۳۸۹)، *روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه*، با مقدمهٔ ایرج افشار، تهران: نشر امیرکبیر.

بیانی، شیرین (۱۳۹۱)، *مغولان و حکومت ایلخانی در ایران*، تهران: نشر سمت.

پاکباز، رویین (۱۳۹۹)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

دادور، ابوالقاسم و غربی، عادله (۱۳۹۱)، *مطالعهٔ تطبیقی نقوش برجستهٔ هخامنشی و ساسانی در ایران*، تهران: نشر دانشگاه الزهرا و پشوتن.

رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۸)، «داستان مجسمه‌های فردوسی در ایران و جهان»، *مجله پاژ*، ش۷، صص۹۹تا۱۲۸.

رسولی، ندا (۱۳۹۵)، *موزه و موزه‌داری در ایران (به روایت اسناد)*، تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

سیدبنکدار، سیدمسعود و امامی‌جمعه، وحید (۱۳۹۷)، «مقابر پادشاهان قاجاریهٔ مدفون در حرم حضرت معصومه (ع)»، *مجلهٔ تاریخ‌اندیش*، سال۱، شمارهٔ۳، صص۱۰۱تا۱۲۸.

سیدبنکدار، سیدمسعود (۱۴۰۰)، *تاریخ تحولات سیاسی‌اجتماعی شهر اصفهان در دورهٔ پهلوی اول*، اصفهان: سازمان فرهنگی، تفریحی و ورزشی شهرداری اصفهان.

سیدبنکدار، سیدمسعود (۱۴۰۱)، *میراث فرهنگی اصفهان به‌روایت سیداحمدعلی بشارت*، اصفهان: انتشارات نقش مانا.

سیف، هادی (۱۳۷۳)، *ابوالحسن‌خان صدیقی*، تهران: نشر کمیسیون ملی یونسکو.

شاه‌بیگلو، یاشار (۱۳۸۴)، «عکسها و مجسمه‌ها»، *مجله مطالعات تاریخی*، ش۸، صص۲۳۵تا۲۶۹.

شیرازی، میرزا صالح (۱۳۶۲)، *گزارش سفر میرزا صالح شیرازی (کازرونی)*، تصحیح همایون شهیدی، تهران: مؤسسه انتشاراتی راه نو.

صفایی، ابراهیم (۲۵۳۵)، *رضاشاه در آیینه خاطرات*، بی‌جا: نشر اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

ضرغام، جمشید (۱۳۵۱)، «تندیس آزادی»، *مجلهٔ خاطرات وحید*، ش۸، صص۸۳تا۸۵.

عادلوند، پدیده و دیگران (۱۳۹۴)، «مجسمه میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی»، *مجله منظر*، ش۳۱، صص۱۴تا۲۱.

عین‌السلطنه، قهرمان‌میرزا سالور (۱۳۷۴)، *روزنامه خاطرات عین‌السلطنه*، تصحیح مسعود سالور و ایرج افشار، تهران: نشر اساطیر.

فلور، ویلم (۱۳۹۴)، *نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.

کرزن، جورج ناتانیل (۱۳۸۰)، *ایران و قضیهٔ ایران*، ترجمهٔ غلام‌علی وحیدمازندرانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

گامبریچ، ارنست (۱۳۹۴)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۷۴)، *چهل سال تاریخ ایران*، تصحیح ایرج افشار، تهران: نشر اساطیر.

مستوفی، عبدالله (۱۳۸۴)، *شرح زندگانی من*، تهران: نشر زوار.

مکی، حسین (۱۳۶۶)، *تاریخ بیست‌سالهٔ ایران*، تهران: انتشارات علمی.

موریزی‌نژاد، حسن (۱۳۸۶)، «مجسمه‌ایرج محمدی (هنرمندان معاصر ایران)»، *مجله تندیس*، ش۹۹، صص۱۰تا۱۲.

موسویان، سمیه (۱۳۹۷)، «نقش مجسمه‌های شهری در شکل‌گیری هویت منظرفرهنگ شهر تهران»، فصلنامه *مطالعات ملی*، سال نوزدهم، ش۷۶، صص۱۴۱تا۱۶۰.

مهاجر، شهروز و تاج‌الدینی، مرجان (۱۳۹۴)، *پیشینهٔ زیباسازی شهر تهران*، تهران: نشر پیکره.

نوربخش، مسعود (۱۳۸۱)، *تهران به روایت تاریخ؛ تهران در نیم‌قرن سلطنت ناصرالدین‌شاه*، تهران: نشر علم.

هدایت، مهدیقلی مخبرالسلطنه (۱۳۸۵)، *خاطرات و خطرات*، تهران: نشر زوار.

هراری، یووال نوح (۱۳۹۶)، *انسان خردمند؛ تاریخ مختصر بشر*، ترجمهٔ نیک گرگین، ویراستاری محمدرضا جعفری و زهرا عالی، تهران: فرهنگ نشر نو.

Vahdat, Vahid (2017), *Occidentalist Perceptions of European Architecture in Nineteenth-Century Persian Travel Diaries*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

fa.wikipedia.org.

farsnews.ir.

https://nazaronline.ir.

parsiandej.ir.

روزنامه‌ها

اطلاعات، سال۳، ۱آبان۱۳۰۷ش، ش۶۱۳.
اطلاعات، سال۴، ۱۲فروردین۱۳۰۹ش، ش۱۰۰۶.
اطلاعات، سال۶، ۲۱شهریور۱۳۱۰ش، ش۱۴۱۳.
اطلاعات، سال۷، ۱۲آذر۱۳۱۱ش، ش۱۷۷۱.
اطلاعات، سال۹، ۱۰اردیبهشت۱۳۱۴ش، ش۲۴۷۲.
اطلاعات، سال۱۰، ۱مهر۱۳۱۴ش، ش۲۵۹۴.
اطلاعات، سال۱۰، ۳۰خرداد۱۳۱۵ش، ش۲۸۱۹.
اطلاعات، سال۱۱، ۲۸مهر۱۳۱۵ش، ش۲۹۴۰.
اطلاعات، سال۱۱، ۶دی۱۳۱۵ش، ش۳۰۰۳.
اطلاعات، سال۱۱، ۱۶خرداد۱۳۱۶ش، ش۳۱۵۴.
اطلاعات، سال۱۲، ۲۰شهریور۱۳۱۶ش، ش۳۲۵۰.
اطلاعات، سال۱۲، ۲۹شهریور۱۳۱۶ش، ش۳۲۵۹.
اطلاعات، سال۱۳، ۱۶اسفند۱۳۱۷ش، ش۳۷۶۹.
اطلاعات، سال۱۳، ۲۱اسفند۱۳۱۷ش، ش۳۷۷۴.
اطلاعات، سال۱۳، ۲۳اسفند۱۳۱۷ش، ش۳۷۷۶.
اطلاعات، سال۱۴، ۲۵اسفند ۱۳۱۸ش، ۴۱۳۱.
اطلاعات، سال۱۵، ۲۳اسفند۱۳۱۹ش، ش۴۴۷۸.
اطلاعات، سال۱۵، ۱۷اردیبهشت۱۳۲۰ش، ش۴۵۲۶.
اطلاعات، سال۱۹، ۱۰بهمن۱۳۲۳ش، ش۵۶۷۷.
اطلاعات، سال۲۰، ۱۱مهر۱۳۲۴ش، ش۵۸۷۳.
اطلاعات، ۷آبان ۱۳۵۳ش، ش۱۴۵۴۵.
اطلاعات، ۲۷فروردین۱۳۵۴ش، ش۱۴۶۸۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی