صفحات ۳۹-۵۰ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۵ ● شماره ۱ ● بهار ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/RA.2022.534828.1079 **شناسه دیجیتال**

بازکاوی مجسمه‌های پرویز تناولی با تأکید بر نقد روان‌سنجانهٔ شارل مورون*

آذر امیدی[۱]، یعقوب آژند[۲]، مهدی حسینی[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، ایران.
[۲] استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] استاد، گروه آموزشی نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۵، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۲۸)

چکیده

پرویز تناولی یکی از هنرمندان مجسمه‌ساز ایرانی و از بنیانگذاران جنبش سقاخانه است. آثار او به عنوان هنرمندی پیشرو و خلاق، پیش‌ترها باید به نقد روان‌شناسانه درمی‌آمد. شارل مورون از بانیان نقد روان‌سنجی، برای مطالعهٔ آثار هنری و ادبی، چهار مرحله معرفی می‌نماید: گام اول، گردآوری و مطالعهٔ آثار یک هنرمند و بررسی عناصر مشترک آن‌ها؛ گام دوم، یافتن تصاویر ثابت در آثار هنرمند؛ گام سوم، شناسایی اسطورهٔ شخصی هنرمند؛ و گام آخر، مطالعهٔ سرگذشت هنرمند با هدف ارزیابی نتایج به‌دست آمده از مراحل قبلی. با این رویکرد در مقالهٔ پیش رو، پرسش آن است، ذهنیت هنرمند چه تأثیری در انتخاب غالب و محتوای آثارش دارد؟ هنرمند با آگاهی شخصی به‌سوی ضمیر درونی و ناخودآگاهش هدایت می‌شود؟ این پژوهش به روش مطالعهٔ موردی که یکی از رایج‌ترین روش‌های تحقیق کیفی است و با استفاده از مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای انجام شده است. این خوانش علاوه بر، بازیابی اسطورهٔ شخصی تناولی، امکان شناخت بهتر آثار و نگاه پنهان هنرمند به دنیای اطرافش و ضمیر ناخودآگاه مؤثر در خلق آثارش را آشکار می‌نماید؛ ناخودآگاهی که بیانگر تعلق خاطر و جست‌وجوهای درونی هنرمند به ریشه‌های بومی و ملی است و هم‌چنین عمق گفت‌وگوی درونی هنرمند با خودش را نمایان می‌سازد.

واژگان کلیدی
شارل مورون، اسطورهٔ شخصی، مجسمه، پرویز تناولی.

*مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول، با عنوان «مطالعهٔ روان‌سنجانهٔ هنرمندان جنبش سقاخانه»، می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم ارائه شده است. بدینوسیله از راهنمایی‌های ارزندهٔ استادان راهنما کمال امتنان را دارم.

**نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۶۱۱۱۳۴۸۵-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۱۵۲۸۲-۰۲۱؛ E-mail: yazhand@ut.ac.ir.

مقدمه

گرایش به یافتن نوعی زبان هنری و در عین حال ملی در هنرهای تجسمی، بیش از هر بخش دیگری در دهه چهل و در «جنبش سقاخانه» جلوه‌گر شد. پرویز تناولی یکی از هنرمندان سقاخانه است، که با تعداد بسیار زیاد آثار هنری در داخل و خارج از ایران، به‌ویژه در بخش مجسمه‌سازی، دل‌مشغولی وی را با ایران سنتی آشکار می‌نماید. این پژوهش در نظر دارد با رویکرد روانشناسانهٔ شارل مورون[1]، خوانشی میان‌رشته‌ای از حجم‌های پرویز تناولی ارائه دهد و به شناخت لایه‌های پنهان و مطالعه نشدهٔ آثار و مهم‌تر از آن شناخت «اسطورهٔ شخصی» وی دست یابد. بر این اساس، پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به این پرسش‌های اصلی است که؛ ذهنیت روانی و فردی هنرمند، چه تأثیری در خلق آثارش از حیث انتخاب غالب و محتوا داشته است؟ و خالق این آثار به ضمیر درونی و روانی خویش آگاه بوده یا ناآگاهانه و از ضمیر درونی‌اش به‌سوی برخی عناصری که به‌کار برده، سوق یافته‌است. برای پاسخگویی به این پرسش‌ها، در بخش اول مقاله، ابتدا رویکرد روان‌سنجی شارل مورون و مراحل چهارگانهٔ نظریه وی که منتج به یافتن اسطوره شخصی هنرمند می‌شود، بررسی می‌شود. در بخش دوم نوشتار، با کاربست مراحل چهارگانهٔ مورون، گام به گام مجسمه‌های تناولی، به جهت دستیابی به اسطورهٔ شخصیِ وی، مورد بازکاوی قرار می‌گیرد. اصلی‌ترین هدف این پژوهش پس از مطالعهٔ آثار تناولی، معرفی اسطورهٔ شخصی وی است. علت و ضرورت انتخاب این موضوع، کاربست نقدی نو به عنوان حوزه‌ای میان رشته‌ای و تبیین مسیری نو برای خوانش آثار هنرمندان تجسمی معاصر است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، مطالعه‌ای بینارشته‌ای است و برای تحلیل و فهم داده‌های مورد نظر، از روش «مطالعه موردی» بهره برده است. مطالعهٔ موردی، یکی از راه‌های تحقیق کیفی است. تحقیق کیفیِ حاضر، با رویکردی توصیفی و تحلیلی انجام می‌پذیرد. گردآوریِ اطلاعات با مشاهده و استناد به منابع معتبر کتابخانه‌ای و الکترونیکی، از منابع مختلفی هم‌چون کتاب‌ها، مقاله‌ها، کاتالوگ‌ها استخراج شده‌اند. و از آن‌جایی که آثار تناولی بسیار متعدد و پراکنده در موزه‌ها و مجموعه‌های عمومی و خصوصی هستند؛ بنابراین اولویت نگارندگان به انتخاب آثار از کتاب‌های تألیفی شخصِ هنرمند بوده است. اگرچه طبق چارچوب نظری پژوهش، باید تمامیِ آثار هنرمند مورد مطالعه قرار می‌گرفت؛ اما این امر عملاً با توجه به جامعهٔ آماری بی‌شمار و پراکندهٔ آثار تناولی امکان‌پذیر نبود. از سوی دیگر، طبق گام دوم مبانی نظری، منتقد در پی یافتن استعارات مشترک آثار هنرمند است، لذا نگارندگان از میان آثار متنوع و متکثر هنرمند، مضامین و عناصر تکرارشونده را انتخاب کرده؛ و پس از جمع‌آوری و فیش‌برداری اطلاعات، داده‌ها را در جهت پاسخگویی به سوال پژوهش ساماندهی نمودند.

پیشینه پژوهش

پیشینهٔ پژوهش حاضر، به دلیل ویژگی‌های میان‌رشته‌ای می‌تواند بسیار وسیع باشد و گستره‌ای از مطالعات تاریخی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، ادبیات و هنر را شامل شود. بنابراین به دلیل پرهیز از زیاده‌گویی و ارتباط مستقیم با موضوع پژوهش، صرفاً بر پیشینه‌های حول محور رویکرد روان‌سنجی در تحلیل آثار هنری و هم‌چنین مطالعات مرتبط با آثار تناولی متمرکز می‌شود.

سابقهٔ بسیار اندکی در تحقیقات و پژوهش‌های داخلی در زمینهٔ مطالعات هنر ایرانی با رویکرد روان‌سنجی شارل‌مورون، وجود دارد. اغلب کوشش‌های قابل بیان در جهت معرفی و گسترش مفاهیم محوری در حوزهٔ روان‌سنجی و یافتن اسطورهٔ شخصی در برخی از مقاله‌ها و کتاب‌های دکتر بهمن نامورمطلق و بهروز عوض‌پور آمده است. مانند عوض‌پور و دیگران (۱۳۹۹) در کتاب *روان اسطوره‌شناسی‌های هنری*، به واکاوی انواع رویکردهای مرتبط با روان‌سنجی و روان‌رنجوری‌های مرتبط با آن می‌پردازند؛ در این مطالعه با بازخوانی نمونه آثار ادبی و هنری ایرانی و غیر ایرانی، سعی در تشریح دقیق نظریهٔ مورون دارد. هم‌چنین عوض‌پور (۱۳۹۵) در دو کتاب: *رساله‌ای در باب اسطوره‌کاوی* و *رساله‌ای در باب اسطوره‌شناسی‌های شخصی*، آراء شارل مورون را با ذکر نمونه‌هایی از هنر مدرن غربی به‌طور اجمالی بررسی نموده است. نامورمطلق (۱۳۹۲) در کتاب *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، به معرفی انواع روش‌های نقد مرتبط با اسطوره‌شناسی می‌پردازد؛ و از آن‌جایی که مقصد اصلی نقد روان‌سنجی، به اسطورهٔ شخصی منتج می‌شود؛ نویسندهٔ کتاب به‌طور مفصل رویکرد روان‌سنجی را آورده است. هم‌چنین، پژوهشنامهٔ شمارهٔ چهار فرهنگستان هنر (۱۳۸۶) مراحل تولد، تحول و گسترهٔ نقد روان‌کاوانه، را برای اولین بار در ایران، مورد بررسی قرار داده است.

از سویی دیگر در مورد هنرهای تجسمی معاصر ایران در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی در غالب کتاب و یا مقاله توسط پژوهشگران داخلی و خارجی انجام شده است که برخی از آنها مشخصاً به مبحث مکتب سقاخانه و پرویز تناولی پرداخته‌اند. پرویز تناولی نیز تألیفات متعددی در مورد هنرهای سنتی ایران انجام داده است. اکثر تألیفات به بررسی دوران تاریخی، زندگینامه، معرفی صنایع دستی ایران و آثار تجسمی هنرمند و کلیت چگونگی شکل‌گیری هنر مدرن در ایران و نقش تناولی در به ثمر رسیدن آن می‌پردازند. و طی بررسی‌های انجام شده، هیچ موردی که به کاربست رویکرد شارل مورون بر آثار تناولی پرداخته باشد، مشاهده نشد.

مبانی نظری پژوهش

نقد روان‌سنجانهٔ شارل مورون

این پژوهش در نظر دارد با کاربست نقد روان‌سنجانهٔ شارل مورون، مجسمه‌های تناولی را بازکاوی نماید. زیگموند فروید[2] و کارل گوستاو یونگ[3]، به عنوان بنیانگذاران روان‌شناسی، آغازگر نقد روان‌شناسی بودند. آنان از همان ابتدای پژوهش‌ها، اهتمام خاصی به مطالعهٔ ادبیات و هنر داشتند. با کشف موضوع ضمیر ناخودآگاه توسط فروید تحول بزرگی در

عرصهٔ نقد به وجود آمد. در واقع، برای فروید «متن» آستانه‌ای است برای ورود به جهان ناخودآگاه مؤلف (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۵۱). یونگ، دیگر بنیانگذار نقد روان‌شناسی، نقش مهمی در توسعه افکار فروید داشت.

نظریه و نقد روان‌سنجانه در حدود سال ۱۹۵۰ ارائه گردید و به عنوان یکی از نقدهای مهم به آن توجه شد و بسیاری از مطالعات دانشگاهی با همین نقد انجام شد. از مهم‌ترین چهره‌های نقد روان‌شناسی می‌توان به شارل مورون اشاره کرد. مورون بر شخصیت خلاقِ مؤلف و تأثیر آن بر ضمیر ناخودآگاه شخصی تأکید دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۶۲). از منظر مورون تنها هنرمندانِ واقعاً خلاق، دارای اسطورهٔ شخصی هستند (عوض‌پور و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۶۶). مورون که از پیروان فروید بود، برای نخستین‌بار واژهٔ نقد روان‌شناسانه را به‌کار گرفت. او در کتاب‌هایی هم‌چون *نقد روانشناسانه‌گونه کمیک*، به بسط نقد خود پرداخت. سپس به مطالعهٔ آثار شاعرانی هم‌چون مالارمه[۴] پرداخت و شبکه‌ای از استعاره‌ها را کشف کرد که در کنار هم چهره‌ای اسطوره‌ای به خود می‌گرفتند. وی در سال ۱۹۶۴ به این نتیجه رهنمون شد که، این چهرهٔ اسطوره‌ای نزد هر هنرمند خلاقی، به اسطوره‌ای مشخص ره می‌برد که می‌توان آن را «اسطورهٔ شخصی» نامید. وی بر این باور است که شخصیت خلاق یک مؤلف، بیش از هر چیز متأثر از ضمیر ناخودآگاه شخصی وی است. بنابراین چنان‌که آثار یک مؤلف براساس شخصیت درونی وی شکل بگیرد، در این صورت میان آثار وی هماهنگی و پیوستگی وجود خواهد داشت؛ زیرا همهٔ آثار از یک منشأ ویژه الهام گرفته می‌شود. در نتیجه آثار چنین مؤلفی با یکدیگر تصویری هماهنگ و بزرگ را شکل می‌دهند که براساس آن می‌توان به ویژگی‌ها و عناصر ضمیر ناخودآگاه شخصی آن مؤلف پی برد (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۶۲).

مورون به سال ۱۹۴۹ در کتابی به نام *از استعارات وسوسه‌برانگیز تا اسطورهٔ شخصی*، تلاش کرد تا روشی تجربی و عملی برای دستیابی به اسطورهٔ شخصی ابداع نماید؛ روشی که خود آن را «روان‌سنجی»[۵] می‌نامید (همان،۳۶۴). او روش نقد خود را به چهار مرحله بنا نهاد که عبارت است از:

۱. شناسایی شبکه‌های تصاویر خیالی: با گردآوری و مطالعهٔ همه آثار یک هنرمند به شناسایی شبکه‌های صورخیالی آن هنرمند پرداخته می‌شود. منتقد در این مرحله، در پی آن است که عناصر مشترک آثار یک هنرمند را مورد شناسایی قرار داده و صور تکراری آنها را به تحقیق استخراج نماید.

۲. شناسایی موقعیت‌های دراماتیک: شبکه‌های تصاویر خیالی، منتقد را به‌سوی برخی تصاویر ثابت در آثار هنرمند سوق می‌دهد. تصاویری که به شکل‌های مختلف و در متن‌های گوناگون خود را می‌نمایانند.

۳. شناسایی اسطوره شخصیِ هنرمند: با کنار هم قرار دادن تصاویر ثابت، چهرهٔ یک تصویر بزرگ و پنهانی که گاه گاهی خود را متجلی می‌سازد، شکل می‌گیرد که همان اسطوره شخصی هنرمند است. منتقد در این مرحله، با مشخص کردن ویژگی‌های بنیادین اسطورهٔ شخصی هنرمند و با اتکا به آنها، و با بیانی فنی به نقد آثار هنرمند می‌پردازد. در این مرحله، باید از مجموعهٔ اسطوره‌های موجود در فرهنگ هر هنرمندی، یکی را که با روایت مراحل خلق آثار هنری هنرمند تطابق بیشتری دارد به عنوان اسطورهٔ شخصی هنرمند انتخاب شود.

۴. ارزیابی صحت اسطورهٔ شخصی با مطالعهٔ زندگینامه هنرمند: در پایان برای اطمینان بیشتر نسبت به نتیجه نقد، نتایج به‌دست آمده از مراحل پیشین، با زندگینامه هنرمند مورد مطابقت قرار می‌گیرد (صنعتی، ۱۳۸۶: ۵۸).

لازم به توضیح است که، منظور مورون از زندگی هنرمند، بیش‌تر زندگی حرفه‌ای اوست. فصل اشتراک من اجتماعی و من خلاق و من ناآگاه هر هنرمندی را در زندگی حرفه‌ای می‌توان سراغ گرفت نه در زندگی شخصی او (عوض‌پور و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۶۸).

مطالعهٔ گام‌به‌گام روان‌سنجانهٔ مجسمه‌های پرویز تناولی

گام نخست) تناولی حجم‌ساز

برای برداشتن نخستین گام در هنرهای تجسمی که آثار تناولی نیز از این نوع است، لازم است که فرم و محتوا به‌طور جداگانه بررسی شوند. برهم‌نهش محتوایی را در انتخاب موضوع؛ و برهم‌نهش فرمی را می‌توان در کاربست عناصر و کیفیات تجسمی و ترکیب‌بندی آثار دنبال کرد.

برهم‌نهش محتوا: در پی مشاهده و مطالعهٔ مجسمه‌های تناولی می‌توان پیکره و دست انسان را در مضامین فرهاد، عشاق، شاعر، پیام‌گزار (نبی) مشاهده نمود. او عناصر حیوانی مانند شیر، آهو، پرنده (سیمرغ و بلبل) را به‌طور مجزا یا ترکیب با موضوعات دیگر مورد توجه قرار داده است. متداول‌ترین طبیعت بی‌جان‌های او عبارتند از قفل، قفس (ضریح)، دیوار و شیرآب. عناصر گیاهی و طبیعت چون درخت، دریا و کوه در آثار تناولی جایی ندارند، اما درخت سرو در آثار متأخر او نمود می‌یابد. نوشتار حروف و کلمات فارسی، عربی و باستانی به صورت خوانا یا ناخوانا و تصویری، در اغلب آثار تناولی قابل مشاهده هستند؛ ولی کاربست کلمهٔ «هیچ» یک استثنای شاخص در آثار او است (جدول ۱).

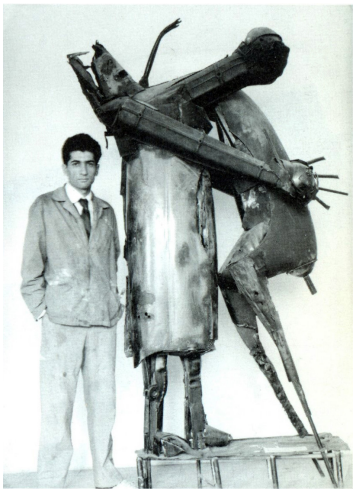
تناولی در سال ۱۳۳۷ برای اولین بار مجسمه‌ای به یاد فرهاد کوهکن می‌سازد. این مجسمه فرهاد را پس از افتادن از کوه نشان می‌داد. پیکرهٔ مردی افقی در حالتی خشک و محجر، موضوعی که سال‌های زیادی با او باقی ماند و با نام‌های مختلفی چون فرهاد افتاده، مرد خوابیده و شاعر خوابیده عرضه شد. بعد از آن فرهادهای متعددی ساخت که برخی از آنها همراه پرنده و آهو و اشیای دیگر بودند و حتی در برخی از آن‌ها خودش شانه به شانهٔ و در کنار فرهاد حضور داشت، به نحوی که دست در دست و یا دست بر گردن فرهاد داشت (تصویر۱). ساخت فرهادهای مکرر باعث شد تا تناولی به مجموعه «عشاق» برسد. او هیچ‌گاه در صدد به تصویر درآوردن افسانه‌ها و عاشقان شیفته نبود، بلکه سعی در یافتن و تجسم جوهرهٔ این داستان‌ها بود. نقطهٔ اوج ساخت تندیس‌های «عشاق»، زمانی است که هنرمند، ماشین‌ها و دستگاه‌های برقی و لوازم آشپزخانه را به صورت عشاق می‌دید. مانند گوشی تلفنی که هم‌چون معشوقی، در بر عاشق خود لمیده است. بعدها ابزارهای دیگر چون قاشق و چنگال، بیل و شن‌کش و غیره را در مجموعهٔ عشاق نشان می‌دهد. مجموعهٔ «شاعر»

دنبالهٔ فرهادهای اوست که منادی آزادی، صلح و عشق است. «شاعر»، ارجاع مشخصی است به تصوف ایران، و نمادیست از انسان زاهد و صوفی عارف. واقعیت این است که تمامی شاعران نامدار فارسی همانند، مولانا، حافظ، خیام و سعدی بزرگ‌ترین مروجین عرفان و تصوفی بوده‌اند (تصویر ۲).

گاهی به جای شاعر، «نبی» را انتخاب می‌کرد. نبی نیز گرچه انسانی مافوق دیگر انسان‌ها بود، اما فارغ از قید و بند نبود «قفل» بهترین نماد برای عرضهٔ قید و بند بود که اغلب آن را به بدن نبی می‌آویخت (تصویر۳). تناولی ضمن برشمردن مصالح زیادی به قفل اشاره می‌کند: «در کارهای من قفل نقش مؤثری داشته است به حدی که به صورت عضوی از اعضای مجسمه‌هایم در آمده است» (تناولی، ۱۳۸۷: ۹).

هم‌چنین تناولی از ابتدای کار حرفه‌ای‌اش، بارها بارها به مضمون دست‌ها پرداخته‌است. دست به عنوان تنها عضو بدن انسان، در مذهب تشیع در همه‌جا از جمله در سقاخانه و امامزاده حضور دارد.

در بخش کاربست عناصر حیوانی، شیر بیش از حیوانات دیگر مورد توجه تناولی قرار گرفت. او پس از آشنایی با قالیچه‌های شیری (قشقایی)،



تصویر ۱. فرهاد و آهو، ۱۳۳۹، اسقاط ماشین‌آلات. منبع: (تناولی، ۱۳۸۴: ۶)

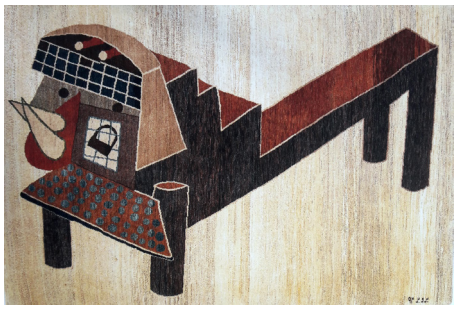
تصویر ۲. پرویز تناولی، شاعر، ۱۳۴۰، مس، مجموعهٔ منیژه.
منبع: (Keshmirshekan, 2001: 398)

تصویر ۳. پیامبر، ۱۳۴۱، برنز، مجموعهٔ مرکز هنری داکر، مینیاپولیس.
منبع: (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۲۳)

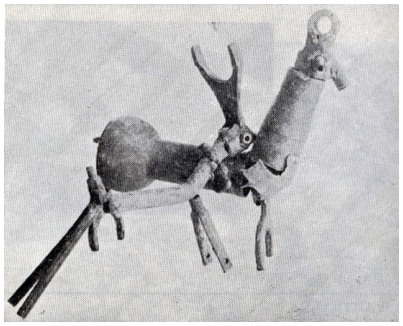
موضوع و نقش شیر را برای خلق آثار نقاشی، مجسمه و حتی طرح فرش‌هایش برگزید (تناولی، ۱۳۹۶: ۳۵) (تصویر ۴). حیوان دیگر، آهو است که در موقعیت‌های تنها یا همراه با فرهاد، یا در کنار آهوی مادر و مواردی مشابه عرضه شد (تصویر ۵). موضوع پرنده، یا به تعبیر ادبیات فارسی بلبل، یکی دیگر از عناصر حیوانی آثار تناولی است. پرنده در طول دوران هنری وی حضور مستمر دارد. پرنده، به صورت‌های منفرد و یا همراه با عناصری هم‌چون قفس، قفل، درخت سرو، دیوار، و در اغلب مجموعه‌های او هم‌چون عشاق، زیورآلات و غیره قابل مشاهده است (تصویر ۶).

از عناصر پر تکرار آثار تناولی در بخش طبیعت بی‌جان، قفس و قفل می‌باشد. قفل، نقش تأثیرگذاری در مجسمه‌های تناولی داشته است تا حدی که به صورت یکی از اعضای تندیس‌ها درآمده است (تصویر ۳). و قفس، در اغلب مجموعه‌های هنرمند در کنار عناصر انسانی، حیوانی و طبیعت بی‌جان‌ها حضور همیشگی دارد (تصویر ۷). دیوید گالووی[۶] در این مورد می‌نویسد: «قفس‌ها و قفل‌ها، غالباً از مؤلفه‌های اصلی هنر تناولی به‌شمار می‌آیند.»

«دیوار» یکی دیگر از عناصر بی‌جان و مکرر آثار تناولی است که کهن‌ترین بخش معماری محسوب می‌شود. در مفهومی کلاسیک، دیوار فراتر از یک حصار جداکننده، یک سطح بیان‌گرا با جلوه‌ای تزیینی و زیبایی‌شناختی است. در خاطرهٔ جمعی ما ایرانیان، دیوارها هنگامی که با کتیبه‌ها تزیین می‌شوند، سطوح داخلی و گنبد مساجد یا هر جدارهٔ مقدس دیگر را به یاد می‌آورند. بر همین مبنا دیوارهای تناولی به‌طور منطقی در ذهن ما به یک نماد تبدیل می‌شوند و بر حکمت کهن و میراث فرهنگی ایرانی و یا جهانی دلالت پیدا می‌کنند. تناولی اولین دیوار را با عنوان «سایهٔ هیچ» ساخت. او سایهٔ یکی از مجسمه‌های «هیچ»اش را بر سطح دیوار با



تصویر ۴. شیر و قفل، ۱۳۹۲، بافت بیجار. منبع: (تناولی، ۱۳۹۶: ۱۵۵)



تصویر ۵. پرویز تناولی، مهر مادری، اسقاط ماشین‌آلات، ۱۳۳۶.
منبع: (کاتالوگ اولین بی‌ینال تهران، ۱۳۳۷: ۳۲)

کاربست بافتی شبیه به حرف «الف» نمایان کرد. در این مرحله او، تجربهٔ کلمه را خلاصه کرد و آن را به یک «حرف» تقلیل داد (مجابی، ۱۳۸۳: ۹۷۸) (تصویر ۸). بعد از آن، دیوارهایی برای فرهاد کوهکن، ایران و یادبودهای دیگر ساخت (تصویر ۹).

درخت سرو، تنها عنصر گیاهی است که در مجسمه‌های تناولی به وفور دیده می‌شود. انتخاب این نقش‌مایه، نشان می‌دهد که تناولی به نمادهای اصیل و کهن ایرانیان آگاهی دارد (تصویر۶). از سوی دیگر، کاربست نقوش انتزاعی مرسوم در هنرهای سنتی که برگرفته از گیاهان هستند هم‌چون اسلیمی‌ها و ختایی‌ها، نیز مورد توجه هنرمند بوده است.

در بخش مضامین نوشتاری، مجموعهٔ «هیچ»ها یکی از شاخص‌ترین ادوار هنری تناولی هستند. ورود به دورهٔ «هیچ»، برای تناولی، نقطهٔ اوجی بود بر منحنی پرفراز و نشیبی که او در طول سال‌ها فعالیت تندیسگری‌اش پیموده بود. اولین «هیچ» او به سال ۱۳۴۴ در گالری بورگز به نمایش در آمد. (همان، ۹۷۳). «هیچ»، بازگشت زیرکانهٔ مجسمه‌ساز به عنصر اصلی هنرهای اسلامی یعنی خط است، آن هم خط نستعلیق (تصویر ۱۰). مجسمه‌های «هیچ» تناولی آثار شادی‌آورند. این «هیچ»ها می‌ایستند، می‌نشینند و یَله می‌شوند که به طرزی گویا و چشم‌نواز ویژگی‌های تجسمی خوشنویسی فارسی را به یاد می‌آورد. غالباً نگاهی شیطنت‌آمیز و پرسش‌گر دارند، و اگرچه گاه درون قفس نشان داده شده‌اند گویی گرفتار و در بند نیستند و در آنجا احساس راحتی می‌کنند. به واقع، غالباً در حال گریز از قفس هستند و آمادهٔ پرواز تغزلی و مسرت‌بخش (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۷) (تصویر ۷). علاوه بر مجموعهٔ «هیچ»ها، بر سطوح اغلب آثار تناولی به‌ویژه در مجموعهٔ «دیوارها» نوشتارهایی حک شده است که یادآور میراث کتیبه‌نگاری باستانی ایرانیان است. گاهی بافت‌های فشردهٔ کالیگرافی خوانا یا ناخوانا با حروف فارسی، عربی یا خطوط باستانی و یا فرم‌هایی شبیه خط‌نگاره‌ایی ناآشنا که صرفاً نوعی نوشتار را تداعی می‌کنند؛ تمام سطوح و یا بخش‌هایی از آن را به صورتی منظم و یک‌پارچه پوشانده است (تصاویر ۹ و ۱۱).

برهم‌نهش فرم. از برهم‌نهش فرمی مجسمه‌های تناولی، می‌توان گفت که اغلب آن‌ها از جنس سرامیک، برنز، مس، فایبرگلاس هستند که در اندازه‌های بسیار کوچک (زیورآلات) تا اندازه‌های بسیار بزرگ (بیش از چهار متر) ساخته شده‌اند (تصاویر ۷ و ۱۰). ترکیب‌بندی‌های ساده‌ای در اغلب این مجسمه‌ها به کار رفته است. هنرمند قالب کارهایش را براساس ترکیبی از چند استوانه و یا مکعب استوار می‌کرد که هر شکل هندسی جعبه‌ای بود که با تراش و کاستن از آن یا افزودن بر آن جعبه‌ها، حجم اولیهٔ مجسمه‌ها ساخته می‌شد. بعدها این جعبه‌ها علاوه بر کارکرد کمی و جسمانی، کاربرد کیفی نیز به خود گرفتند؛ بدین معنا که مثلاً «فرهاد و آهو» در آغاز، شباهت‌هایی موجز و کنایی به انسان و آهو داشتند؛ اما به مرور چند جعبه نمایندهٔ فرهاد می‌شد و چند حجم هندسی دیگر نشانگر آهو. مهم در این ترکیب، پیوند ارگانیک و ضروری حجم‌ها (جعبه‌ها) با یکدیگر بود نه مثلاً شاخ آهو و دست و پای فرهاد. نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی و نو هنجارآفرینی، که حجم‌ها و فضاهای ابداعی را جایگزین شکل‌های عادت شده می‌کند (مجابی، ۱۳۸۳: ۹۷۵). از سوی دیگر، بافت‌های نوشتاری کتیبه‌گونه بر روی مجسمه‌ها، تضاد سطوح صیقلی و بافت‌دار را به نمایش می‌گذارد. آن‌چه در همهٔ این مجسمه‌ها متحدالشکل می‌نمود، حرکت خشک و سطوح هندسی آن‌ها و حذف جزییاتی چون انگشتان دست و پا و یا اجزای صورت بود. این انتخاب احتمالاً به دلیل کوشش هنرمند برای نزدیکی و پیوند هرچه بیش‌تر با

تصویر ۶. پرویز تناولی، دو پرنده و سرو، ۱۳۸۹، برنز، ۴×۷×۱۴ میلی‌متر. منبع: (تناولی، ۱۳۹۷: ۴۱)

تصویر ۷. پرویز تناولی، هیچ قلاب کمربند، ۱۳۵۳، برنز، ۸۱×۷۰×۳۰ میلی‌متر. منبع: (تناولی، ۱۳۸۷: ۸۶)

تصویر ۸. سایهٔ هیچ، ۱۹۷۳، برنز، مجموعهٔ گری، نیویورک. منبع: (Daftari, 2014: 210)

تصویر ۹. دیوارهای ایران (۳)، ۱۳۵۷، برنز. منبع: (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۳۱)

شیوه‌های میراث فرهنگی و بومی گذشتهٔ ایران بود (تناولی، ۱۳۸۴: ۱۵). در ضمن، حجم‌های او همواره پنجره‌ای گشوده است به درون، به درون تندیس، به درون هنرمند و حتی به درون تماشاگر (مجابی، ۱۳۸۳: ۹۶۸).

جدول ۱. برهم‌نهش محتوایی مجسمه‌های تناولی.

	عناصر پر تکرار	مضامین
۱	انسان / دست	فرهاد کوهکن، شاعر، پیام‌گزار (نبی)، عشاق
۲	حیوان	شیر، آهو، پرنده (بلبل/ سیمرغ)
۳	طبیعت بی‌جان	قفل، قفس (ضریح)، دیوار، شیر آب
۴	گیاه	درخت سرو، نقوش اسلیمی
۵	نوشتار	کلمهٔ «هیچ»، نوشته‌های کتیبه‌گونه به زبان فارسی، عربی و باستانی

گام دوم) استعارات مشترک

در گام نخست و مطالعهٔ برهم‌نهش موضوع پیکره در آثار تناولی، مشخص شد که شخصیت‌های انسانی مانند فرهاد کوهکن، شاعر، نبی و عشاق حضور مستمر و مکرر دارند. هنرمند این شخصیت‌ها را با دقت انتخاب می‌نماید؛ اینان همگی ارتباط مستقیم و یا غیرمستقیم با احساسات، نیازها و قدرت‌های بالقوهٔ نهادینه، در آدمیان دارند؛ او با این انتخاب سعی در بیان ذهنیات خویش دارد. در این مورد چیکوکی[۷] می‌نویسد: «تناولی با ساختن مجسمه و نمایش دنیای درونی‌اش احساس‌ها و اندیشه‌هایش را اظهار می‌کند» (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۸). هم‌چنین جواد مجابی بیان می‌نماید: « تناولی در سراسر زندگی‌اش هنرمندی مفهوم‌گرا باقی مانده است» (مجابی، ۱۳۸۳: ۹۷۹).

تقریباً همهٔ روایت‌های آثار تناولی، از اسطورهٔ فرهاد در ادبیات فارسی شروع می‌شود. این قهرمان مصیبت‌زده، داستان مشهورِ دوران ساسانی را به مثابه قربانی یک مثلث عشقی ترسیم می‌کنند. رقابت عاشقانه بر سر شیرین، بین خسرو امپراطور قدرتمندِ عاشق‌پیشه اما انحصار طلب است با فرهاد مجسمه‌ساز و معمار بااستعداد. ثروت او هنرش است؛ ابزارش چکش و قلم؛ و مواد کارش کوه‌ها و صخره‌ها. پیش‌بینی چنین مثلث عشقی، خصوصاً با توجه به جایگاه فرهاد در داستان، چندان دشوار نیست. فرهاد هنرمندی با عزت‌نفس است که در عشقی پرشور گرفتار شده؛ خسرو، و حتی شیرین، او را بازیچهٔ خود قرار داده‌اند. فرهاد که به هنرمندی عزلت‌گزین بدل شده، به طبیعت وحشی و هم‌نشینی با بزهای کوهی، آهوان، و شیرها پناه می‌برد (تناولی، ۱۳۹۷: ۷). تناولی در این مورد می‌نویسد:

> *در نظر من فرهاد تنها عاشقی شوریده که کوه را به خاطر عشق شیرین تراشیده، نبود؛ بلکه او در صدر مجسمه‌سازان عالم بود. هیچ ملول آن نشدم که از وی چیزی باقی‌نمانده است. همان افسانه‌ها که مؤید مهارت و قدرت وی در حجاری بود، برایم کافی می‌نمود.*
> (تناولی، ۱۳۸۴: ۱۷)

عناصر «تیشه» و «دست فرهاد» به صورت نمادهای مقدسی برای تناولی درآمده‌اند. زیرا در تمام طرح‌های اولیه و دههٔ چهل (شمسی)، هرگاه فرهاد را کار کرده، تیشه به‌دست بوده است حتی زمانی که فرهاد از کوه می‌افتد، تیشه از دستش جدا نمی‌شود؛ گویی تیشه نمادی از «دست» شیرین است و یا نماد دست پر قدرت فرهاد که بی‌وقفه تیشه می‌زند. گاهی هم دست، نماد دست بریده حضرت ابوالفضل (ع) است. از اوایل ۱۳۸۰، تناولی دست شیرین را در دست فرهاد می‌گذارد و مجموعهٔ «دست»ها را خلق می‌نماید. سری دست بر روی دست‌ها، تفسیر مینیمالیستی از «عشاق» است. این عشاق گاه زن و مردند؛ گاه مادر و کودک یا پدر و فرزند، و گاه مرید و مراد، یعنی همان مرشد صوفی و مریدانش. مرید دست مراد خود را برای کمک گرفتن و قدرت یافتن، می‌فشرد (تناولی، ۱۳۹۷: ۹) (تصویر ۱۲).

عناصر حیوانی در آثار تناولی علاوه بر هم‌نشینی با فرهاد کوهکن، با فرهنگ و باورهای مذهبی ایرانیان هم مرتبط بوده است. مجسمه یا نقش شیر که جزء عناصر پرتکرار در آثار هنرمند هستند، نماد حضرت

تصویر ۱۰. هیچ بزرگ، ۱۳۵۱، فولاد، ارتفاع ۴ متر، مینه‌سوتا.
منبع: (تناولی، ۱۳۸۴: ۶۴)

تصویر ۱۱. پرویز تناولی، عشاق (۲۷)، ۱۳۹۲، برنز، ۵۰×۲۲×۱۱ سانتی‌متر.
منبع: (تناولی، ۱۳۹۷: ۶۵)

علی (ع) یا شیر خدا (اسدالله) (از القاب آن حضرت) است. نقش شیر در بازوبندهای «شیر والشمس»[۸] مرتبط با حضرت علی (ع) می‌باشد. علاوه بر این، بازوبند یکی از ابزارهای پهلوانی و قدرت نیز هست. بنابراین بیشتر بازوبندهای شیر والشمس برای پهلوانان و کشتی‌گیران ساخته می‌شده است (تناولی، ۱۳۸۶: ۷۰) (تصویر ۱۳).

احتمالاً تناولی در انتخاب شیر، علاوه بر اعتقاد پهلوانان، بر بنیان‌های فکری عالمان علوم غیبی هم نیم‌نگاهی داشته؛ زیرا در کتاب تألیفی‌اش با عنوان «طلسم، گرافیک سنتی ایران» شرح مبسوطی از این نقش آورده است.

رمالان و دعانویسان که از دیرباز به افسانه‌های حیوانات و جاذبه‌های نهفته‌اش در بین مردم آگاهی داشتند، بخش مهمی از کار خود را بر دوش آن‌ها قرار می‌دادند. طلسم‌هایی که به شکل شیر از جنس فولاد و برنج ساخته شده است، به جهت ازدیاد قدرت جسمی و حتی روحی و غلبه بر دشمن محسوب می‌شوند. به‌ویژه طلسم‌هایی که بر روی آن‌ها نوشته‌ها و اعدادی آمده است. هم‌چنین کاربست پوست حیوانات (به‌ویژه پوست آهو) برای نوشتن دعا و طلسم بُرنده‌تر از کاغذ و پارچه بود. حتی آنان معتقد بودند، آویختن قطعه‌ای از پوست شیر، به گردن کودک مانع بیماری صرع است (تناولی، ۱۳۸۶: ۹۰).

در مورد پرنده که یکی از سوژه‌های پرتکرار تناولی است، به جرأت می‌توان گفت که هیچ جانداری به اندازهٔ مرغ و پرنده در فرهنگ و هنر ایران نفوذ نکرده است. در شعر و عرفان ایران پرنده (بلبل) اغلب قاصد عشق است و پیام عاشق را برای معشوق می‌برد. در علوم ماورالطبیعه و طلسمات هم پرنده همین نقش را دارد. هم‌چنین پرنده نماد آزادی است و به اشخاصی که در صددند از جور و ستم زورگویان خلاصی یابند توصیه می‌شود (همان، ۹۲).

در این میان، «قفل» و «قفس» عناصری هستند که در آثار تناولی بسیار تکرار می‌شوند، تا اندازه‌ای که مشغلهٔ ذهنی هنرمند را نشان دهند؛ یعنی هم‌چون توضیحی شخصی و روان‌شناختی‌اند و اگر در کار نمی‌بودند این آثار فقط اشکالی غیرشخصی به شمار می‌رفتند (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۴). قفل که در اغلب آثار تناولی وجود دارد، همراه همیشگی با پیکرهٔ «نبی» است و از مفاهیم حاضر در فرهنگ ایرانی، که علاوه بر حفاظت اموال و دارایی، مفاهیمی مرتبط با عقاید مذهبی و باورهای مردمی دارد. بیشترین کاربرد قفل‌های طلسمی موسوم به «نظر قربانی» انتقال نوعی ایمنی و اتکا به صاحب قفل و دور داشتن آن از چشم بدخواهان است. ... قفل

تصویر ۱۲. دست در دست، مجموعهٔ شخصی. منبع: (تناولی، ۱۳۹۷: ۶۹)

در حقیقت نوعی اطمینان خاطر و قدرت‌یابی است برای دوری از چشم بد، شیاطین، اجنه، حسودان، بخیلان (تناولی، ۱۳۸۶: ۸۳). او هرگاه شاعر و نبی را در کنار هم قرار می‌داد، شاعر را با شیرِ آب از نبی متمایز می‌کرد. شیرِ آب، همان شیرِ آب سقاخانه‌ها و آب انبارهای ایران بود که با بخشندگی، همگان را چون رودخانه‌ای سیراب می‌کرد (تناولی، ۱۳۸۴: ۲۶). اما قفس، از عوامل مهم معماری ایران شبکه‌هایی است که برای انتقال نور از بیرون به درون، بر دیوار کلبه‌ها، خانه‌ها، مساجد ایجاد شده است. نوری که از این روزنه‌ها به داخل بنا می‌تابد، به فضا روحانیت ویژه‌ای می‌بخشد. نوع دیگر این روزنه‌ها، پنجره‌های مشبکی است که بر دیوار سقاخانه‌ها و یا امامزاده‌ها قرار گرفته، اما سه‌بُعدی‌ترین این شبکه‌ها، ضریح امامزاده‌هاست. ضریح، مانند قفس بزرگی است که در میان اتاقی کار گذاشته باشند. مردم به هنگام زیارت ضریح هم‌چون موجود زنده‌ای با آن به درد و دل می‌نشینند و با آن به گونه‌ای ماوراءالطبیعه رفتار می‌کنند، گویی قدرتی نهفته در درون ضریح وجود دارد که از آن استمداد می‌طلبند. تناولی که ارادات خاصی به فرهنگ سنتی ایران داشت، احتمالاً موضوعِ قدرتمندِ «قفس» را انتخاب و تا سال‌های متمادی آن را با عناصر متعدد و رایج آثارش هم‌چون، پرنده، هیچ و دیوار همراه نمود (تصویر ۷).

مجموعهٔ دیوارها که یکی دیگر از طبیعت‌بی‌جان‌های مورد علاقهٔ تناولی است، با دیوار «سایهٔ هیچ» شروع شد. تناولی با کاربست هوشمندانهٔ حرف «الف»، خط‌نگاری بر سطوح دیوارهایش را آغاز کرد و این حرف را به صورت «ا» در بسیاری از آثارش تکرار نمود. دلیل این انتخاب را می‌توان این‌گونه بیان نمود که توجه به حرف «الف» ریشه در باورهای ایرانیان دارد. اهل حروف [حروفیه][۹]، برای هر یک از حروف نیرویی شفادهنده قائل‌اند و این نیرو را در تعدد و تکرار می‌دانند و عقیده دارند اگر حرفی مطابق عدد آن به دقت معین و در خلوت و یا در صحرا ذکر شود، عمل آن درست درمی‌آید. برای مثال، طبق این باور، نوشتن ۱۱۱ «الف» در شب جمعه و گفتن یا سبحان ا...، عزت، قدرت و حرمت نزد بزرگان و پادشاهان می‌آورد (تناولی، ۱۳۸۶: ۳۳). احتمالاً هنرمند با همین دیدگاه، در برخی از خط‌نگاری‌هایش بر سطوح آثار، نقوشی کاملاً مشابه با نوشتارهای علوم غریبه (طلسم و تعویذ) ترکیبی از نوشته‌ها، اعداد و اشکال هندسی یا غیر هندسی را به کاربرد است (تصویر ۱۱). اما علاقهٔ هنرمند به واژه «هیچ»، احتمالاً مربوط به شکلِ زیبا و متناسبِ آن

تصویر ۱۳. بازوبند شیر و الشمس، قرن ۱۹ م، برنج، ۶×۶ سانتی‌متر.
منبع: (تناولی، ۱۳۹۶، ۳۲۹)

بوده؛ شکلی که هم‌چون کالبد آدم نرم و انعطاف‌پذیر است و می‌تواند به حالت‌های گوناگون درآید؛ مثلاً لم دهد، روی صندلی بنشیند یا به میز تکیه دهد. از همه مهم‌تر، سر آن بود که با «هـ» دو چشم آغاز می‌شد و «ی» و «چ» پیکر موزون و پراطوار آن را کامل می‌کنند (Gallovay, 2000: 97). بنابراین، تناولی برپایهٔ ملاحظاتی زیبایی‌شناختی واژهٔ «هیچ» را برگزیده و نه «فنا» را. البته کاربرد واژهٔ «هیچ» بر تعدادی از طلسم‌های مورد مطالعهٔ هنرمند در کتاب طلسم‌های تألیفی وی، قابل مشاهده است، که تأثیرات آن را بر هنرمند نمی‌توان نادیده گرفت (تصویر ۱۳).

در مورد درخت سرو منتخب گیاهی در آثار تناولی، طبق روایات مکتوب آمده است که زرتشت با دست خود دو نهال سرو کاشته است و هر دو درخت در ایران مورد تکریم و احترام بوده است. با روی کار آمدن صفویان در پی بازآفرینی عظمت گذشته و نمادهای آن، شکل سرو دوباره زنده شد. بعدها به اماکن مذهبی راه یافت و بر بیرق حسینیه‌ها قرار گرفت و در مراسم عزاداری و سینه‌زنی به شکل عَلَم‌های فولادی درآمد (تناولی، ۱۳۹۳: ۷۹) (تصویر ۱۱).

پیرو مطالعه و برهم‌نهش فرمی آثار تناولی می‌توان به انتخاب و کاربست گستردهٔ عناصر و احجام سه‌گانهٔ اصلی تجسمی (مربع، دایره و مثلث) که نمادهایی از استحکام و قدرت و پویایی هستند، از سوی هنرمند اشاره کرد. مربع، که از لحاظ بصری شکلی متعادل، محکم و ایستا است. نموداری از استواری، مردانگی، سکون و منطق و سرانجام معرف زمین است. دایره نمادی از حرکت و زمان است. در عین حال نمادی از آسمان، عالم ملکوت، حرکت اجرام سماوی در حول محوری دوار و سیار و جهان معنوی و متعالی است. هم‌چنین مثلث، نمادی از ایستایی و توازن است، شعارهایی نظیر گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک؛ سه رنگ اصلی آبی، زرد و قرمز در این رابطه قرار می‌گیرند. بنابر این از ترکیب اشکال بنیادین، شکل‌های بی‌شماری پدیدار می‌شوند که دست‌مایه و ابزاری برای ایجاد فضا توسط هنرمند است (حسینی، ۱۳۷۹: ۴۶).

هم‌چنین، مجموعهٔ دیوارها که انتزاعی‌ترین آثار تناولی هستند، بر دو رکن ساختاری، استوارند: یک حجم هندسی افلاطونی مشابه شالودهٔ معمارانه و یکی سطح کالیگرافی ناخوانا با بافتی منظم و یکپارچه (کاتالوگ حراج تهران، ۱۳۹۵: ۷۱). در این مورد چیکوکی بیان می‌نماید: « در اسلام، انتزاع هم در خدمت بیانِ نوع و نمونه است و هم در خدمت مفهوم اخفا و پرده‌پوشی. تناولی نیز هم‌سو با مفهوم انتزاع به مثابهٔ اخفا، عناصر احتمالاً گویا را به شکل‌های سادهٔ هندسی تقلیل می‌دهد تا فقط نشانه‌هایی اندک را در اختیار بیننده بگذارد» (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۸).

در شکل‌های عظیم، قرص و محکم مجسمه‌های تناولی که هرچند هیأت انسانی یا غیر انسانی دارند، ولی بیشتر به هیولایی ماشینی شبیه‌اند و گویا از دنیایی دیگر آمده‌اند؛ نیرومندی اندیشه و توان اجرایی هنرمند را برمی‌تابند و کاربست آلیاژهای فلزی هم‌چون برنز و فولاد این امر را تشدید می‌نماید.

بنابراین با توجه به موارد مشروح، سنت‌های بومی، ملی و مذهبی برای تناولی در اولویت قراردارند و از سوی دیگر او در دنیای مدرن دهه‌های سی و چهل (شمسی) به عنوان پیشگام هنر مجسمه‌سازی مدرن و معاصر ایران شناخته می‌شود؛ اما با کمی تأمل و تعمق به‌نظر می‌رسد که آثار او بیش از آن که تمایل به مدرنیسم داشته باشد، بازگشت صریحی است به بن‌مایه‌های آشنای بصری در فرهنگ ایرانی و تلاشی است برای بازگویی آنها (شمخانی، ۱۳۸۳: ۱۵۴). در عین حال، اتینگهاوزن[۱۰] معتقد است، هرچند این مجسمه‌ها ویژگی بسیار فردی دارند که آشکارا از آنِ تناولی است ولی به همان زبان مدرنِ جهانی سخن می‌گویند (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۴).

گام سوم) اسطورهٔ شخصی

همان‌طور که در گام پیشین مشخص شد، منشاء وسواس تناولی در بیان روان‌کاوانهٔ آن تثبیت روند هنری و حرفه‌ای اوست. با مطالعهٔ آثار منتخبِ هنرمند از سوی نگارندگان، می‌توان به این نتیجه رسید که تناولی هرگز به صورت کلیشه‌ای خلق اثر نکرده است و بیش از آن‌که به دنبال فرافکنی خود به دیگران باشد، درگیر میراث ملی، بومی، مذهبی ایرانی و ناخودآگاه شخصی‌اش بوده است. نمونه‌های مورد بررسی از آثار، نشان می‌دهد تناولی به واسطهٔ کاربست عناصر منتخب که هر یک به نوعی با مضمون «قدرت» در ارتباط هستند از فرهاد کوهکن تا درخت سرو، شیر و پرنده تا مفهوم احجام سادهٔ هندسی، همگی مظاهری از انواع قدرت‌یابی یا کسب قدرت هستند.

پس اکنون بنا بر روان‌سنجی شارل مورون، باید از میان اساطیر ایرانی، اسطوره‌ای جست که طرح روایت اصلی منسوب به او، قدرتمندی، مسلح و مسلط‌بودن با اتکاء بر نیروی اندیشه و خلاقیت بنیان گرفته باشد و در پیشبرد پی‌رنگ آن روایت تک‌تک حالت‌های روانی حادث از برهم‌نهش حجم‌های تناولی نقشی شایسته ایفا نماید. با توجه بر اوصافی که از نظر گذشت، و با مطالعه در میان اساطیر ایرانی به‌نظر می‌آید که اسطورهٔ شخصی مدنظر برای تناولی، اسطورهٔ «بهرام» یا «وهرام» باشد.

اسطورهٔ ایرانی، بهرام یا وهرام (وَرَثرَغنَه) وجودی است انتزاعی، و تجسمی است از یک اندیشه. ورثرغنه، خدای سلحشوری، مهاجم و نیروی پیروزمند در مقابل دیوان است (مک‌کال، ۱۳۸۹: ۱۲۳). بهرام خدای جنگ است و تعبیری است از نیروی پیشتازِ مقاومت‌ناپذیر پیروزی که به ده هیأت گوناگون تجسم می‌یابد. هر کدام از این صورت‌ها نمایندهٔ یکی از توانایی‌های اوست. او به صورت‌هایی چون بادِ تند، گاو نر زردگوشِ زرین‌شاخ، اسب سفید با سازوبرگ زرین، شتر بارکش تیزدندانی که پای بر زمین می‌کوبد و پیش می‌رود، گراز تیز ندانی که به یک حمله می‌کشد، جوان زورمندی به سن آرمانی پانزده سالگی، پرندهٔ تیزپروازی که احتمالاً تجسمی از باز است، قوچ دشتی، بز نر و سرانجام به صورت مردی دلیر که شمشیری زرین‌تیغه در دست دارد، تجسم می‌یابد. از این تجسم‌ها، دو تجسم از محبوبیت بیشتری برخوردار است: یکی پرندهٔ تیز پرواز و دیگری گراز است که در ایران باستان نمادی از نیرومندی بود. بهرام درفش‌دار ایزدان مینوی و مسلح‌ترین آنهاست. از نظر نیرو، نیرومندترین؛ از نظر پیروزی، پیروزمندترین؛ و از نظر فرّه،

فرّه‌مندترین است. او بر شرارت آدمیان و دیوان غالب می‌آید و نا درستان و بدکاران را به عقوبت گرفتار می‌کند. اگر به شیوه‌ای درست او را نیایش کنند پیروزی می‌بخشد و نمی‌گذارد که سپاه دشمن وارد کشور آریایی گردد و بلا بر آن نازل شود. هنگام نبرد، نخستین سپاه آریایی که او را به یاری طلبد به پیروزی می‌رسد. بهرام در یکی از صورت‌های خود یعنی گراز، ایزد مهر را همراهی می‌کند که نمادی مناسب از نیروی پیشتاز پیروزی است. بهرام در میان سربازان از محبوبیت خاصی برخوردار بوده است (آموزگار، ۱۳۹۱: ۲۷).

گام چهارم) زندگی‌نامهٔ حرفه‌ای

گام آخر، در پی آن است که نتایج به‌دست آمده از هر سه گام پیشین را مبتنی بر زندگی حرفه‌ای هنرمند ارزیابی کرده و از این راه بر قوام و صلابت اسطورهٔ شخصی هنرمند بیفزاید.

پرویز تناولی در سال ۱۳۱۶ در تهران متولد شد. وی به سال ۱۳۳۲ در رشتهٔ مجسمه‌سازی هنرستان هنرهای زیبا ثبت نام کرد و پس از گذراندن دورهٔ سه سال مجسمه‌سازی، به ایتالیا رفت و در آکادمی هنرهای زیبای کارارا مشغول به تحصیل شد، اما یک سال بعد (۱۳۳۶) به دلیل مشکلات مالی به ایران بازگشت. پس از بازگشت از ایتالیا، دو نمایشگاه برگزار کرد. یکی از طراحی‌ها و حکاکی‌هایی که در ایتالیا از روی مدل انجام داده بود و دیگری از طراحی‌هایی که در تهران از دسته‌های سینه‌زنی در محرم تهیه کرده بود (تناولی، ۱۳۸۴: ۷). گفتنی است که او از این راه توانست برای ادامهٔ تحصیل در ایتالیا از وزارت فرهنگ بورسیه تحصیلی بگیرد. بعد از بازگشت به ایتالیا به آکادمی بررا در شهر میلان رفت و در حدود دو سال نزد مجسمه‌ساز برجستهٔ ایتالیایی، مارینو مارینی[۱۱] آموزش دید. سپس در سال ۱۳۳۸ با کسب درجهٔ ممتاز از آکادمی بررا فارغ‌التحصیل شد. در همین زمان نمایشگاهی از آثار او در گالری ری ماگل شهر میلان برگزار شد که سوژه تمام آثار از روایت‌های کهن ایرانی به‌ویژه شیرین و فرهاد بود (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۲).

تناولی پس از فارغ‌التحصیلی به ایران بازگشت و در سال ۱۳۳۹ آتلیه کبود را تأسیس کرد و هم‌زمان در هنرکدهٔ هنرهای تزیینی مشغول به تدریس شد. مضمون اصلی آثار او در این سال‌ها، «فرهاد کوهکن» بود که از طرف خود او «شاعر» خطاب می‌شد. در این مدت، در نمایشگاه‌های ملی و بین‌المللی متعددی شرکت کرد و جوایز بسیاری را از آن خود کرد. او از سال ۱۳۳۹ فعالیت جدی و مستمر خود را در زمینهٔ مجموعه‌داری، مطالعهٔ دقیق دربارهٔ صنایع دستی ایران شامل قفل‌ها، قالیچه‌ها، گلیم‌ها، گبه‌ها، قلمکارها و غیره ادامه داد و در این زمینه‌ها کتاب‌هایی هم منتشر کرده است (اسکندری، ۱۳۸۵: ۳۹). در همین زمان بود که تناولی به مینیاپولیس[۱۲] دعوت شد و چند سالی در امریکا اقامت گزید. تناولی در کتاب *آتلیه کبود* می‌نویسد:

> *کارگاه مینیاپولیس همان کارگاه ایده‌آلی بود که به دنبالش می‌گشتم ... همهٔ وسایلی که یک مجسمه‌ساز نیازمند آن است، در این کارگاه یافت می‌شد. اگر چه در آغاز، کارم را با مجسمه‌های مسی و سرامیکی شروع کردم؛ اما به زودی به برنزریزی روی آوردم و مجسمه‌های زیادی از برنز ساختم. همان مضامینی که در تهران داشتم؛ در مینیاپولیس هم دنبال می‌کردم، اما با این تفاوت که به جای فرهاد که کسی او را نمی‌شناخت، موضوع «شاعر» را انتخاب کردم.*

در جای دیگر می‌نویسد:

> *نزدیکی من و فرهاد کم‌کم به جایی رسید که هیچ چیز را جز برای فرهاد نمی‌ساختم ... کم‌کم فرهاد را به جای قهرمان داستان‌های دیگر گذاشتم و یا او را همدم آن‌ها کردم. چنان‌که فرهاد را همراه آهو که داستانش منتسب به یکی از امامان است، می‌ساختم و یا خود را کنار فرهاد و آهو قرار می‌دادم. ماحصل آثار این دوران درهای تازه‌ای به رویم گشود که در صدر آن‌ها مجسمه‌های دو نفرهٔ "عشاق" بود.* (تناولی، ۱۳۹۷: ۵)

از دید تناولی، فرهاد تنها مجسمه‌ساز ایران پیشامدرن است و ارادت تناولی به او به همین دلیل است. تناولی در سال‌های تحصیل در ایتالیا و آشنایی با شاهکارهای مجسمه‌سازی جهان، هنر ایران را تهی از آثار برجستهٔ مجسمه‌سازی دید و به همین دلیل فرهاد افتاده را کار کرد. تناولی، بعدها به تدریج در فرم و محتوای فرهاد، تغییراتی ایجاد کرد. فرهاد افتاده به فرهاد عاشق، شیرین و فرهاد؛ و دست فرهاد تحول پیدا کرد و فرهاد افتادهٔ منفعل جای خود را به فرهاد عاشق‌پیشه داد.

چیکوکی در مقاله‌ای بیان می‌نماید: عاشق و معشوق، شاعر و پیام‌آور جملگی از موضوعات مکرر آثار تناولی‌اند. ولی دربارهٔ فرهاد کوهکن که از دورن‌مایه‌های مورد علاقهٔ تناولی است باید گفت، فرهاد هم نماد عاشق محنت‌کش و سخت‌کوش است و هم نماد هنرمندی که در راه خلق اثری ارزشمند و دشوار، مرارت را به جان می‌خرد. در پرتو این تفسیر، دلبستگی سالیان دراز تناولی به فرهاد، هم از نظر هویت فرهاد و هم از نظر این‌که نماد چیست، منطقی می‌نماید (پاکباز و دیگران، ۱۳۸۱: ۹).

تناولی در سال ۱۳۴۳ به ایران بازگشت؛ و در خیابان ضرابخانهٔ تهران آتلیه‌ای برای ساخت مجسمه‌هایش با نام « آتلیه زال زر (آتلیه برنز)» تأسیس کرد. هم‌چنین او با حمایت مالی خانم گری[۱۳] در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، آتلیهٔ مستقلی برای تدریس مجسمه‌سازی تأسیس کرد و شاگردان بسیاری را پرورش داد. اغلب شاگردان او امروزه از موفق‌ترین‌های مجسمه‌سازی ایران به شمار می‌آیند (همان، ۲۴). مشهورترین آثار تناولی یعنی مجموعهٔ «هیچ»ها در این دوران خلق شده‌اند. تناولی تا سال ۱۳۵۵ فقط «هیچ» می‌ساخت. تناولی بیان می‌نماید:

> *از اواسط دههٔ ۱۳۴۰ و سال‌های بعد از آن کار سقاخانه بالا گرفت و نقاشان بیش‌تری به این مکتب پیوستند. اغلب نقاشان، خط را اساس کار خود قرار داده بودند و تابلوهایشان را از خط می‌پوشاندند؛ این امر به جای آن که مرا خشنود کند، باعث دلزدگی من شد. احساس می‌کردم خط وسیله‌ای برای عده‌ای ناقاش شده است. بر همین اساس تصمیم گرفتم تا جای ممکن از خط کناره بگیرم و هرگاه لازم باشد آن را به کار برم و به یک کلمه قناعت کنم. مدت‌ها در فکر چنین تک کلمه بودم؛ تا عاقبت به "هیچ" رسیدم. اما من اولین کسی نبودم که برای بیان احساساتم به یک*

تک‌کلمه متوسل می‌شدم، بلکه چنان که بعدها دریافتم در بین طبقات صوفیه گروهی که خود را "حروفیه" می‌نامیدند، به قدرت کلمات آگاهی داشتند و گروه دیگری که نقطویه[۱۲] نام داشتند، از آن نیز فراتر رفته و به نقطه رسیده بودند. (تناولی، ۱۳۸۴: ۵۸)

تناولی در مورد انتخاب کلمهٔ «هیچ» بیان می‌نماید:

تندیسِ "هیچ" مسکنی است، در برابر عدم وجود مجسمه‌سازی در ایران. این "هیچ" همواره تسلی‌بخش من بوده است. «هیچ» بودن و نبودنش یکی نیست ... برای این که تفاوت بودن و نبودن «هیچ» را نشان بدهم، دو تا قفس ساختم. یکی قفس خالی از «هیچ» و در دیگری یک "هیچ" وجود دارد. همان‌طور که بارها گفته‌ام: «هیچ» هیچ امید و دوستی است و نفی هیچ‌کس و هیچ‌چیز را دنبال نمی‌کند. (شمخانی، ۱۳۸۳: ۱۳۷)

بعد از «هیچ»ها، با ساختن مجموعهٔ «دیوارهای ایران» روی دیگری از آثار هنرمند نمایان شد که به نقل خود او دنبالهٔ همان «هیچ»ها بود و در این مورد تناولی در کتاب آتلیه کبود می‌نویسد: «دیواری که «هیچ» پیش پایم گذاشته بود[دیوار سایهٔ «هیچ»]، دیوارهای دیگری را به دنبال آورد. اولین دیوار باید به یاد فرهاد کوهکن ساخته می‌شد. فرهاد تنها کسی بود که توانست جایگزین «هیچ» شود. دیوار فرهاد، راه را برای دیوارهای دیگر هموار کرد ... می‌خواستم دیواری بسازم تا فرهاد در سایهٔ آن بیاساید و یا در دل دیوار، جایی برای آمدنش تعبیه می‌کردم. چنین بود که برخی از دیوارهایم منبرگونه شدند. شاید هم منبر را به جهت همان چند پله‌ای که به خدا نزدیک‌تر است، انتخاب کردم (تناولی، ۱۳۸۴: ۶۷) (تصویر ۹). پس از این، تناولی به ترکیبِ مجموعهٔ دیوارهای خود با مضامین قبلی آثارش یعنی شاعر، فرهاد کوهکن و کاربست عناصری همیشگی‌اش هم‌چون قفل، سرو و دست و ... پرداخت.

نتیجه‌گیری

مطالعه به روش شارل مورون، بر مبنای گام‌های چهارگانه روان‌سنجانه و برای دستیابی به اسطورهٔ شخصی هنرمند استوار گردیده است. مقالهٔ پیش رو، در اولین گام به مطالعهٔ فرمی و محتوایی در آثار تناولی پرداخته و عناصر انسانی، حیوانی، گیاهی، طبیعت بی‌جان، خط‌نگاری‌های پرتکرار از میان جامعهٔ آماری منتخب نگارندگان، مشخص گردید. در گام دوم، پیرو دستاوردهای گام نخست، تأثیرپذیری تناولی از سنت، فرهنگ و باورهای ملی و مذهبی رایج در ایران آشکار شد. پیرو آن، استعارات مشترک در آثار وی تعیین، و پژوهشگران را به یافتن تصویر ثابت در آثار هنرمند که همانا کسب قدرت و پیروزی بود، رهنمون نمود. سپس در گام سوم که مهم‌ترین مرحلهٔ روان‌سنجی مورون است، و با توجه به یافته‌های گام‌های پیشین اسطورهٔ شخصی تناولی از میان اساطیر ایرانی، اسطورهٔ «بهرام» تعیین شد؛ وجودی انتزاعی که تجسم اندیشه است. بهرام خدای سلحشوری و نیروی پیروزمند در مقابل دیوها است که در ده صورت ظاهر می‌شود. نهایتاً در گام آخر، به جهت ارزیابی و صحت مراحل پیشین، مطالعهٔ زندگی‌نامه حرفه‌ای تناولی از نظر گذشت. در این مرحله بسیاری از وجوه مشترک مراحل کاری و حرفه‌ای تناولی با اسطورهٔ بهرام مطابقت داده شد (جدول ۲).

جدول ۲. تطبیق باورها و دستاوردهای مجسمه‌سازی تناولی با اسطورهٔ بهرام.

ردیف	تناولی	اسطورهٔ بهرام
۱	طلب کسب قدرت و پیروزی	خدای سلحشوری و پیروزی
۲	هنرمند خلاق	تجسم اندیشه
۳	پیشتاز در هنر مجسمه‌سازی	پیشتاز سپاه و مقاومت ناپذیر
۴	تنوع مضامین (نشانگر توانایی هنرمند): مضامین انسانی: (فرهاد، شاعر، عشاق، نبی، دست) / حیوانی: (شیر، پرنده، آهو) / طبیعت بیجان: (قفل، قفس، ضریح، دیوار و ..) / نوشتار: خط نستعلیق و خطوط باستانی	تنوع هیأت (نشانگر توانایی بهرام): بادِ تند، گاو نر زرد گوشِ زرین شاخ، اسب سفید با ساز و برگ زرین، شتر بارکش تیزدندان، گراز تیز دندان، جوان زورمند پانزده ساله، پرندهٔ تیزپرواز (باز)، قوچ دشتی، بز نر، مردی دلیر با شمشیری زرین تیغه.
۵	بارزترین نمودها: فرهاد و هیچ (نمادهای عشق و امید) دیوار (نماد استواری و استحکامات)	بارزترین نمودها: پرندهٔ تیز پرواز (نماد آزادی) گراز (نماد نیرومندی)
۶	مسلح و مسلط به تکنیک‌های مجسمه‌سازی	مسلح‌ترین به ابزار نبرد
۷	مهم‌ترین شخصیت: فرهاد کوهکنِ تیشه بر دست	مسلح‌ترین ایزد: بهرام درفش دار
۸	پرورش شاگردان متعدد و موفق	محبوب بین سربازان
۹	تلاش بر حفظ سنت‌ها و باورهای بومی، ملی و مذهبی	تلاش بر حفظ سرزمین آریایی و نیرویی در مقابله با دیوان
۱۰	ساخت مجسمه‌های بسیار بزرگ، نشانگر قدرت و توانمندی هنرمند	هیأت گراز: نماد نیرومندی در ایران باستان

براین اساس، در این ژرف‌نگری مجسمه‌های تناولی می‌توان بیان نمود که وی با مطالعهٔ گسترده و عمیق فرهنگ و باورهای ایرانیان، باعث نهادینه شدن این دستاوردها در ذهن هنرمند شده و در خودآگاه او تأثیر داشته‌اند. سپس به وقت خلق اثر، از این منبع غنی درونی به صورت ناخودآگاه و با اشکال انتزاعی بهره‌برده است.

هنرمند در پی کاربست این ذخایر ارزشمند ذهنی که در اعماق ناخودآگاه وی رسوخ نموده است، آن‌هارا به نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌های عجیب تبدیل کرده و آثار متنوع و در عین حال ساده‌گرایانه‌ای خلق می‌نماید. این ساده‌گرایی در لحظهٔ بیان و خلق اثر، با روشی کودکانه متجلی می‌شود. روشی که در عین آگاهی از داشته‌ها، به واسطهٔ انباشتی از ذهنیات غنی در لحظهٔ مواجهه و خلق اثر، عناصر تجسمی با شیوه‌ایی شبیه کودکان در لحظهٔ نقاشی، به صورت خود به خودی انتخاب می‌شوند و این امر یعنی ناخودآگاه و رهایی از بند ساختارهای متعین و پناه بردن به ناخودآگاه شخصی.

همچنین تناولی در این نمود بخشیدن به سنت‌های دیرین ایرانیان نشان داد که جست‌وجوهای هنر غرب که به انتزاع منتهی می‌شود، در ریشه‌های فرهنگی، هنری ما موجود است و باید در حفظ آن‌ها کوشید.

در نهایت باید اظهار نمود که، روان‌سنجی با تفسیر تصویرها، رابطه‌ها و رویدادها سعی بر دستیابی به معانی پنهان دارد. یعنی رسیدن به آن‌چه که ممکن است لااقل بخشی از حقیقت باشد. حقیقتی که از طریق معانی به آن می‌توان دست یافت. حقیقتی که لزوماً نه تمامی حقیقت است و نه تنها حقیقت ممکن.

پی‌نوشت‌ها

1. Charles Mauron (1899-1966).
2. Sigmund Freud (1856-1939).
3. Carl gustav Jung (1875-1961)..
4. Stephane Mallarme (1842-1898).
5. Psychocritique.
6. David Galloway (1937- ?).
7. Nina Chikoki.

۸. بازوبندی بیضی‌شکل از جنس نقره یا فولاد، با نقش شیر که داخل بدن شیر، سورهٔ والشمس نوشته می‌شود. فولاد علاوه بر آن که مردانه است، عقیده بر آن است که دارای خواص زیادی نیز هست و تماس آن بر بدن باعث ازدیاد قدرت می‌شود (تناولی، ۱۳۸۶: ۷۰).

۹. در روزگار تیموری (اواخر قرن هشتم ه‌ق)، مردی به نام فضل‌اله استرآبادی، مکتبی را در عرفان بنا نهاد که «حروفیه» نام گرفت. وی معتقد بود: هر کس می‌خواهد به معانی درست کتاب‌های آسمانی و سخنان پیامبر(ص) پی ببرید، باید با معانی حروف و رموزی که در پس آن‌هاست آشنا شود بعدها از این دانش، در علوم غریبه استفاده کردند (تناولی، ۱۳۸۶: ۲۱).

10. Richard Ettinghausn (1906-1979).
11. Marino Marini (1901-1980).
12. Minnea Polis.
13. Grey.

۱۴. یکی از سلسله‌های مهم درویشی در قرن هشتم هجری است. مؤسس نقطویه شخصی به نام محمود پسیخانی گیلانی بود. نقطوی‌ها نقطه را نماد خاک می‌شمردند و پیدایش هرچیزی را به نقطه و خاک ربط می‌دادند (تناولی، ۱۳۸۶: ۲۳).

فهرست منابع فارسی

آغداشلو، آیدین (۱۳۹۴)، *این دو حرف*، تهران: آبان.
آلن، جیمز (۱۳۸۱). *هنر فولادسازی در ایران*، ترجمهٔ پرویز تناولی، تهران: یساولی.
آموزگار، ژاله (۱۳۹۱)، *تاریخ اساطیر ایران*، چاپ سیزدهم، تهران: سمت.
اسکندری، ایرج (دبیر نمایشگاه) (۱۳۸۵)، *جنبش هنر نوگرای ایران (مجموعه آثار ایرانی موزهٔ هنرهای معاصر تهران)*، تهران، مؤسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی.
بلاغی، شیوا (۱۳۹۰)، *هیچ امید: مجموعهٔ هیچ پرویز تناولی*، تهران: بن گاه.
پاکباز، رویین و دیگران (۱۳۸۱)، *پیشگامان هنر نوگرای ایران (پرویز تناولی)*، تهران، مؤسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی.
تناولی، پرویز (۱۳۷۷)، *تاچه‌های چهارمحال*، تهران: یساولی.
تناولی، پرویز (۱۳۸۴)، *آتلیه کبود*، تهران: بن گاه.
تناولی، پرویز (۱۳۸۶)، *طلسم، گرافیک سنتی ایران*، چاپ دوم، تهران: بن گاه.
تناولی، پرویز (۱۳۸۶)، *قفل‌های ایران*، تهران: بن گاه.
تناولی، پرویز (۱۳۸۷)، *جواهرات پرویز تناولی*، تهران: بن گاه.
تناولی، پرویز (۱۳۸۸)، سنگ قبر، تهران: بن گاه.
تناولی، پرویز (۱۳۸۹)، *افشار، دست‌بافته‌های ایلات جنوب شرقی ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.
تناولی، پرویز (۱۳۹۳)، *شاعر*، تهران: بن گاه.
تناولی، پرویز (۱۳۹۴)، *نمکدان (دست‌بافته‌های عشایری و روستایی ایران)*، تهران: نظر.
تناولی، پرویز (۱۳۹۶)، *پرویز تناولی و شیرهای ایران*، تهران: نظر.
تناولی، پرویز (۱۳۹۶)، *تاریخ مجسمه‌سازی در ایران*، تهران: نظر.
تناولی، پرویز (۱۳۹۷)، *عشاق*، تهران، بن گاه.
حسینی، مهدی (دبیر نمایشگاه) (۱۳۹۵)، *سقاخانه: یک جنبش ملی*، تهران: فرهنگستان هنر.
سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۶)، *زایش مدرنیسم ایرانی*، تهران: نظر.
شمخانی، محمد؛ (۱۳۸۳)، *نوشت و نقدهایی دربارهٔ برخی از پیشگامان هنر معاصر ایران*، تهران: آگاه.
صنعتی، محمد (۱۳۸۶)، تولد، تحول و گسترهٔ نقد روان‌کاوانه، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ش. ۴، صص ۴۹-۶۴.
عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵)، *رساله‌ای در باب اسطوره‌کاوی*، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.
عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵)، *رساله‌ای در باب اسطوره‌شناسی‌های شخصی*، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.
عوض‌پور، بهروز؛ محمدی خبازان، سهند، و محمدی خبازان، ساینا (۱۳۹۹)، *روان‌اسطوره‌شناسی‌های هنری*، تهران: سخن.
کاتالوگ حراج تهران (۱۳۹۵)، *هنر کلاسیک و مدرن ایران*، مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، *کنکاشی در هنر معاصر ایران*، تهران: نظر.
مجابی، جواد (۱۳۸۳)، *نگاه کاشف گستاخ*، تهران: افق.
مک‌کال، هنریتا و دیگران (۱۳۸۹)، *جهان اسطوره‌ها (۲)*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
نامورمطلق، بهمن (مدیر مسئول) (۱۳۸۶)، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ش. ۴، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
نامورمطلق، بهمن (مدیر مسئول) (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: سخن.

فهرست منابع لاتین

Daftari, F., Diba, L. (2014). *Iran Modern*. Ashia Society, New

Keshmirshekan, H. (2013). *Contemporary Iranian Art (New perspectives),* Saqi Books, London [In Persian].

York.

Galloway, D. (2000). *Parviz Tanavoli*: Sculptor, writer, & collector. Art Publishing , Tehran, Iranm [In Persian].

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) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)