گفت‌وگو با پرویز تناولی به مناسبت نمایشگاه «تناولی و ۵۰ سال هنر پاپ در ایران»

نگاهم عُبیدی است

عکس: رزوفه رستمی، شرق

پرویز براتی

توصیف زیبا و واقع‌بینانه علیرضا امیرحاجبی منصرفم کرد از نوشتن مقدمه‌ای برای گفت‌وگو با پرویز تناولی و زیاده‌گویی بیشتر. «خط ادب» عبارت بجا و مناسبی است برای توصیف مسلک و طریق هنری تناولی. یادآور می‌شود که مناسبت این گفت‌وگو، نمایشگاه پرویز تناولی در گالری شهریور است که ۳۱ اردیبهشت آغاز شده و تا ۲۸ خرداد ادامه دارد. نام نمایشگاه این است: «مشاهیر عالم: تناولی و ۵۰ سال هنر پاپ». نمایشگاه، به کوشش طرلان رفیعی و یاشار صمیمی‌مفخم برپا شده است.

نمایشگاه «تناولی و ۵۰ سال هنر پاپ» یادآور اولین کارهای شما در دهه ۴۰ است. می‌دانیم جنبش پاپ پاسخی به نیازهای جامعه بعد از جنگ جهانی دوم بود. هنر و تجارت را به هم پیوند داد و درواقع پاسخی به بازار و بازاری‌شدن بود و ابزارهای متعلق به جامعه صنعتی آن دوران. از نگاه برخی منتقدان، اطلاق عنوان «پاپ» به آثار هنری خارج از فرهنگ اروپایی و آمریکایی، ساده‌کردن قضیه است. چه پاسخی به این انتقاد دارید؟

مجبوریم بعضی از اصطلاحات را بپذیریم. چون جهانی شده‌اند و نمی‌توانیم تغییرشان دهیم. همان‌طور که می‌گوییم فلانی کارش آبستره یا فیگوراتیو است؛ درحالی‌که این دو واژه در فرهنگ ما نبوده‌اند و پذیرفته‌ایم. پاپ هم یکی از مکاتبی است که جهانی شده و همه دنیا پذیرفته و نمی‌خواهیم نام دیگری روی آن بگذاریم.

ما آبستره غربی نداشته‌ایم، درعین‌حال انتزاع و تجرید هم که به جای این واژه به کار برده می‌شود، اساسا دارای هدف و مقصودی کاملا معنی‌دار و غایتی اخلاقی است که با «آبستره» فرق دارد....

انتزاع در همه‌چیز و همه‌جا هست. نمی‌خواهم ایران را از بقیه دنیا جدا کنم؛ مسائلی هست که بشریت در آن مشترک بوده‌اند. عقایدی به وجود آمد که هنرها را متشخص و متمایز کرد؛ مثلا مسیحیت باعث شد هنر فیگوراتیو در کلیسا رشد کند. هنر اسلامی در مساجد رشد کرد و هنر بودایی در معابد بودایی. عقاید و مذاهب باعث شد بعضی هنرها در مراکز خاص خودشان به باروری برسند و تفکیک شوند. قرن بیستم همه اینها را به هم ریخت. پیکاسو و براک با نگاه به مجسمه‌های آفریقایی، مکتب کوبیسم را بنا نهادند. «پاپ» هم با اینکه برمبنای هنر تجاری استوار شد، ولی خودش تجاری نبود. لیختن‌اشتاین وقتی از یک تبلیغ تجارتی استفاده می‌کند، قصد اشاعه و ستایش آن را ندارد، یا اندی وارهول وقتی عکس محصولی را در کار خود می‌گذارد آن جنس را تبلیغ نمی‌کند، بلکه هدفش نشان‌دادن، عمومیت‌یافتن یک محصول یا پدیده است. اینها آنچه را که برای مردم قطب شده بود، انتخاب کرده و مبنای هنر را بر آن گذاشتند. هنرمندان سبک آبستره برعکس، هنرشان را فراتر از مردم، دغدغه‌هایشان و زندگی ایشان می‌دانستند و نگاه دیگری را در هنر دنبال می‌کردند که نتیجه‌اش شد هنرمندانی تافته جدابافته. می‌گفتند مردم اگر نمی‌فهمند باید سرشان را به دیوار بکوبند تا یاد بگیرند! اما پاپ‌آرتیست‌ها می‌خواستند هنری خلق کنند که با مردم ارتباط برقرار کند.

و پاپ موردنظر شما دقیقا چیست؟

پاپی که مبنایش را مصالح و مواد و افکار ایرانی گذاشته‌ایم نه آمریکایی، بخشی از همان پاپ جهانی است. نمایشگاه «دنیا پاپ می‌شود» که سال گذشته در موزه تیت مدرن برگزار شد، شامل آثار ۶۴ هنرمند از ۲۸ کشور جهان به‌جز آمریکا و انگلستان بود. تنها نماینده ایران در این نمایشگاه من بودم، پاپ ما با فکری که پشت سر پاپ آمریکایی است، فرق دارد. قبول دارم اولین بارقه‌های پاپ آمریکایی برمبنای هنر و تبلیغات تجاری بود و زمینه‌هایش هم متفاوت بود. ولی پاپ ما به کوچه‌وبازار پیوند می‌خورد مثلا پوستری که من آن زمان چاپ کردم خیلی شبیه پوسترهای عامیانه مذهبی بود که مردم آن زمان دوست داشتند و در منازلشان استفاده می‌کردند. درحقیقت تجارت و پولی پشتش نبود اما برخاسته از هنر عامیانه بود. نکته دیگر اینکه، پاپ‌آرت هم یک شاخه نیست. متاسفانه تا پیش از نمایشگاه تیت مدرن که جمع‌بندی از پیشگامان پاپ در جهان صورت گرفت، پاپ را مختص انگلستان و آمریکای شمالی می‌دانستند و اصولا تعریف پاپ در ایران معمولا پاپ اندی وارهول و لیختن‌اشتاین است؛ درصورتی‌که افراد مهم‌تری در دنیای پاپ‌آرت بوده‌اند؛ مانند راشنبرگ و همیلتون. مقایسه کارهای پاپ من و پیشگامان پاپ در خارج از آمریکای شمالی و اروپا با آنچه از اندی وارهول دیده‌ایم، درواقع محدودکردن مفهوم پاپ از یک تعریف بسیار جامع است؛ درصورتی‌که استفاده من از متریال عوامانه دنیای بسیار گسترده‌ای است. از طرف دیگر، امثال راشنبرگ هیچ‌جا در کارهایش به بازار اشاره نمی‌کنند. همان‌طور که کار من چنین اشاره‌ای ندارد. من خود از منظر باورهای عامیانه و مَتَل‌ها و داستان‌ها وارد می‌شوم. یکی از خصوصیات پاپ، منتقدبودن است. تصور عموم از پاپ منتقد، تصور مجله تایم و گاردین است؛ اما انتقادی که ما در پاپ ایرانی می‌بینیم انتقادی از جنس عبید زاکانی است. درواقع جنس انتقاد من در آثارم، ایرانی است نه نیویورکی. همه این ریزه‌کاری‌هاست که باعث می‌شود تیت مدرن پس از گذشت ۵۰ سال از ماجرای پاپ، در یک جمع‌بندی کارهای مرا به‌عنوان یکی از هنرمندان پاپ خارج از آمریکا انتخاب کند. زمانی که اولین آثار پاپ‌ام را نمایش دادم، از عمر پاپ در دنیا چند سال گذشته بود؛ یعنی هنوز آرتیست‌ها روی خودشان اسم نگذاشته بودند و وارهول، لیختن اشتاین و راشنبرگ نمی‌دانستند اسم کارشان «پاپ» است و اصلا یکدیگر را نمی‌شناختند! این ماجرا به صورت خودجوش با هم شروع شد و همان‌قدر که در ایران متوجه کارهای پاپ من نمی‌شدند، حتما در نیویورک هم از آثار هنرمندان آمریکایی سر درنمی‌آوردند. دوره‌ای که در آمریکا تحصیل می‌کردم مصادف با تولد پاپ در آمریکا بود و تازه اسم این افراد سر زبان‌ها می‌افتاد. خیلی هم با آنها با تردید رفتار می‌شد؛ همان‌گونه که در اولین نمایشگاه من هم در تهران، روزنامه‌ها به آثار پاپ‌ام بدوبیراه گفتند و آثارم با بی‌اعتنایی روبه‌رو شد. نگاه پاپ منتقدانه بسیار زهرآلود و هجوآمیز است. ملاحظه ندارد. نگاه هنرمند پاپ همیشه منتقدانه و بی‌رحمانه بوده است.

پاپ مورد بحث شما نشئت‌گرفته از مکتب «سقاخانه» است؟

با اینکه در بین هنرمندانی که سقاخانه‌ای کار می‌کردند هنر عامیانه هم مطرح شد، اما رنگ‌وبوی پاپ نداشت. رنگ‌وبوی پاپ فقط در تصاویر پاپ خلاصه نمی‌شود. آن زمان من بر مبنای پوسترهای مذهبی و عامیانه نقاشی‌هایم را آغاز و از این‌گونه عناصر استفاده می‌کردم. شاید مهم‌ترین مجموعه پوسترها و نقاشی‌های عامیانه را من داشته باشم. بخشی از آنها را در کتاب تاریخ گرافیکم چاپ کرده‌ام و مکتب سقاخانه هم براساس همین اصول پایه‌گذاری شد.

با این اوصاف، اینها منشأ کار پاپ شما در آن دوره بودند و شما به جای پرداختن به تولید انبوه و مناسبات جامعه مصرفی، به عناصری که در بالا اشاره کردید، در کارتان آوردید. دلیلش چه بود؟

کانسپت کار ما با آمریکایی‌ها خیلی تفاوت داشت. آمریکا آنچه را جامعه تجاری به شهرت رسانده بود، مبنای کارش قرار می‌داد.

آن زمان هم این ذهنیت را داشتید؟ به این نتیجه رسیده بودید پاپ ایران متفاوت است؟

بله. سال ۱۹۶۱ (۱۳۴۰) برمبنای سرمشقی که در مدرسه کار می‌کردم، کارهایی را به‌وجود آوردم که البته آن هم عامیانه بود ولی کالای تجاری نبود، پاپ بود. همین آثاری که در این نمایشگاه، به نام مجموعه خط‌نوشت ارائه شده‌اند، ادامه همان آثار است. یعنی از منظر سادگی و ایجاد ارتباط، پاپ به حساب می‌آمد. از آن تابلوها فقط یکی‌شان باقی مانده. به هر صورت کانسپت این دو با هم متفاوت اما دیدگاه بصری‌اش یک‌شکل است.

آن زمان که کارهای پاپ را اجرا می‌کردید چقدر تحت‌تاثیر هنر قهوه‌خانه بودید؟

من به هر هنری که دست زدم کپی نکردم و کانسپتش را دوست داشتم. عده‌ای از هنرمندان آن زمان، هنر قهوه‌خانه و قاجاری را با تغییراتی اندک برداشت کردند، مثلا قالب پرده‌ای که زنده‌رودی آن زمان از عاشورا درست کرد، عین قالبی است که در تابلوهای قوللر آغاسی وجود دارد. شامل چهارخانه‌هایی است که هر کدام یک صحنه از صحنه‌های کربلا را نشان می‌دهد. قالب همان است با یک روش دیگر به صورت سیاه‌وسفید. اما من می‌خواستم قالبی نو بسازم و از قالب‌های قهوه‌خانه‌ای استفاده نمی‌کردم.

از نمایشگاه شما در گالری بورگز در سال ۱۳۴۴ استقبال خوبی نشد و مخاطبان برخورد خوبی نکردند. دلیل مخالفت‌شان با این نمایشگاه چه بود؟

جامعه آن روز خیلی اشرافی بود البته اشرافیتی دروغین. یعنی اشرافیت ریشه‌داری نبود و اجداد همه به خاندان سلطنتی و لویی پانزدهم و شانزدهم نمی‌رسید اما ادای اشرافیگری را درمی‌آوردند. دلشان می‌خواست در منازلشان تابلوهایی زیبا از زنان با دریایی توفانی داشته باشند. آنهایی که پیشروتر بودند، نقاشانی را که دنباله‌رو امپرسیونیسم بودند، دوست داشتند. زمانی در ایران نقاشانی بودند که افتخارشان دنباله‌روی امپرسیونیسم بود. آقای ضیاپور افتخار می‌کرد که کوبیست است و می‌گفت «کوبیسم» را من در ایران پایه‌گذاری کرده‌ام. اما من می‌خواستم ساختار کارم متفاوت باشد و این کار آسانی نبود.

اشرافی‌نماها باعث تعطیلی نمایشگاه شما شدند یا منتقدان؟

آنها فکر می‌کردند من فرهنگ ایران را به بازیچه گرفته‌ام. در دفتر گالری عملا اینها را نوشته بودند. اما من می‌خواستم از قالب دیگری استفاده کنم و خودم را محدود به الگوهای گذشته و پذیرفته‌شده نکنم.

یک مثال کوچک می‌زنم. اگر ژازه تباتبایی یا اویسی خسرو و شیرین را می‌ساختند از همان قالب‌های عشاق سوار بر اسب و همان زیبایی‌های قاجاری استفاده می‌کردند؛ اما اگر من این کار را می‌کردم با آهن‌آلات و حلبی‌ها این کار را می‌کردم و ارتباطی به خسرو و شیرینی که مردم با آن رابطه برقرار کرده بودند، نداشت. مردم نمی‌توانستند با نمایشگاه من ارتباط برقرار کنند وقتی آن هیولاها را می‌دیدند که زیرش نام سیمرغ یا خسرو و شیرین نوشته شده بود، با آنها ارتباط برقرار نمی‌کردند.

می‌دانیم دهه ۴۰ گونه‌ای مکتب هنر ملی تبلیغ می‌شد. بعد از انقلاب سفید در سال ۴۱ و رونق بالای اقتصادی، حکومت وقت به سوی ترویج هنر ملی حرکت کرد و طبعا اشرافیتی که از آن نام می‌برید، از نتایج این اتفاق بود. رویکرد شما در تقابل با آن رویکرد بود یا در همراهی آن؟

یک هنر دولتی داشتیم که معماری دولتی از آن برخاست. این نگاه، معماری ایرانی را ترویج می‌کرد. معمارها صاحبکار داشتند؛ اما ما صاحبکار نداشتیم. نقاش‌ها صاحبکار نداشتند. درنتیجه به نظر من کار ما خودجوش بود. درواقع ربطی به تحولات اقتصادی و سیاسی آن زمان نداشت.

دهه ۵۰ چطور؟

در دهه ۵۰ پولی در ایران تزریق شد که بی‌سابقه بود. هنر فوران کرد و تعداد گالری‌ها از تعداد هنرمندان بیشتر شد. مثل ارتش ناصرالدین‌شاه که تعداد سرتیپ‌ها از تعداد سربازها بیشتر بود. ناصرالدین‌شاه با هر دختری ازدواج می‌کرد به پدرش درجه سرتیپی یا سرهنگی می‌داد. برای مثال، در اولین نمایشگاه جهانی آرت بازل سوئیس، ایران هم شرکت داشت. در میان هنرمندان ایرانی کار مشاسماعیل که اتفاقا در کنار کار هنری مور قرار گرفته بود، قیمتی بیشتر از کار هنری مور، هنرمند انگیسی، داشت. قیمت‌ها تا این حد اوج گرفت و از کار اروپایی‌ها بالاتر رفت.

ما میراث مجسمه‌سازی نداریم و طبق گفته خودتان در گفت‌وگوهای قبل، تاریخ مجسمه‌سازی‌مان سفید است. گفته شده این مسئله، چالش شما در رفتن به سوی هنر پاپ بوده. درست است؟

ما مجسمه‌سازی نداشتیم اما اینجا معدن منابع و الهامات مجسمه‌سازی بود. همیشه سرم برای دردسر، درد می‌کرد. اگر فرد آرام‌تر و سازگارتری بودم شاید کمتر دردسر می‌کشیدم. منابع زیادی اطرافم بود که نمی‌توانستم نادیده بگیرمشان و می‌خواستم از آنها استفاده کنم.

در مجسمه‌هایتان هم رویکرد پاپ را داشته‌اید؟

بله کارم در موزه تیت (شیرین و فرهاد) که نئون دارد، در کاتالوگ سقاخانه هم چاپ شد. زمان نمایشگاه گالری «بورگز» البته تعداد مجسمه‌ها کمتر بود. یادم هست شب قبل از نمایشگاه، گالری‌دار با من تماس گرفت و گفت یک دیوار خالی داریم. همان شب یک کار جدید ساختم. آن‌قدر ایده در ذهن داشتم که عقب می‌ماندم. از هر چیز الهام می‌گرفتم. به نظر هر چیزی ماده اولیه‌ای برای ساختن یک اثر هنری بود. اینکه می‌گوییم ایران مجسمه‌سازی نداشت، منظورم سنت‌های رنسانسی است که اروپایی‌ها داشتند وگرنه ایران منابع کاری و الهامی همیشه داشته است.

بخشی از نمایشگاه جدید، شامل ۱۰ نقاشی با تکنیک اکلریک است که هر اثر به یک شخصیت معروف ارجاع می‌کند؛ در حالی که «هیچ» این شخصیت‌ها را دربر گرفته و درواقع استعاره‌ای از هیچ‌بودن قدرت، شهرت و مکنت آدمی است. این رویکرد چطور شکل گرفت؟

داستان هر اثر هنری برای خودش محترم است و من اصراری به تعریف دوباره آن ندارم. اولین نمایشگاهم در بورگز که آثار پاپ من به نمایش در آمد، شاید مهم‌ترین نمایشگاه زندگی من بود؛ نمایشگاهی بزرگ نبش خیابان سمیه و ویلا. شب‌های افتتاحیه همه اشراف تهران در آنجا حضور داشتند. صاحب گالری هم حق داشت که از کارهای من بترسد.

مدتی بود به فکرم رسیده بود پنجاهمین سال هیچ و پاپ را هم‌زمان با هم جشن بگیرم.

درواقع این تفکر شما حاصل یک فکر ۵۰ ساله است؟

بله.

انتخاب مشاهیر بر چه مبنایی بوده؟

البته این کار را ادامه خواهم داد و کارها بیش از صد مورد خواهد شد چون مشاهیر عالم زیاد هستند و قصد نفی کسی را هم ندارم. اینکه بگویید چرا این افراد را انتخاب کرده‌ام به دلیل شناخته‌شدنشان در همه‌جاست. آلفرد هیچکاک، چرچیل، ریگان و مرلین مونرو، همه‌جای دنیا شناخته‌شده هستند. می‌خواهم با مردم دنیا ارتباط برقرار کنم. نمایشگاهم مختص ایران نیست.

رنگ‌هایی که برای پس‌زمینه هر نقاشی انتخاب کرده‌اید، همان رنگ‌های پاپ است؟

بله.

هیچ ارتباطی وجود ندارد؟ مثلا رنگ زرد در عکس ریگان ارتباطی با این کاراکتر ندارد؟

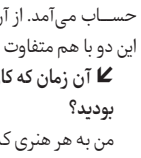
اصلا. اگر قوطی رنگ دیگری بود از زرد استفاده نمی‌کردم. (باخنده)

فهم و درک و پذیرش این کارها در گذشته سخت بود. چرا الان این‌طور نیست و برخورد مخاطب کنونی بهتر است؟

امروز با ۵۰ سال پیش، اصلا قابل مقایسه نیست. جامعه اشرافی آن زمان الان اصلا وجود ندارد. جامعه اشرافی آن زمان تحصیل‌کرده‌های فرنگ بودند که با همدیگر فرانسه و انگلیسی صحبت می‌کردند. در منزل با بچه‌هایشان فرنگی صحبت می‌کردند. آن جامعه هنری می‌خواست با زندگی و طرز فکرش هماهنگ باشد. آن‌قدر شیفته فرنگ بود که می‌خواست همان را به ایران بیاورد. امروز قشر گسترده‌ای از جوانان داریم که آن زمان اصلا وجود نداشتند.

ادامه در صفحه ۱۴

خط ادب



علیرضا امیرحاجبی

«هنر عام» ترجمه ساده و روانی است برای pop art. عام و نه عامیانه. نفس این هنر نیز ساده است و می‌توان ساده به کل ماجرا نگریست. البته و از سمتی دیگر می‌توان هر چیز ساده‌ای را نیز سخت نگریست. پاپ ایرانی نیز با همین روش‌ها قابل‌بررسی است. می‌توانیم از دیدگاه یک منتقد سخت‌نگر و پیچیده‌گو به آثار تناولی بنگریم و از سویی دیگر می‌توانیم در یک سیلان فکری عام‌نگر به تماشا بنشینیم و به تأثیراتی که یک پدیده منطقه‌ای بر هنرمندی در منطقه‌ای دیگر گذاشت نگاه کنیم. هنر پاپ ایرانی تناولی یک تأثیرپذیری است؛ تأثیرپذیری از یک ایده عام. می‌توان ارتباطی منطقی بین آثار دیگر وی با این مجموعه برقرار کرد. مجموعه پاپ ایرانی تناولی از همان فرمول‌هایی بهره می‌برد که وی در خلق آثار دیگرش استفاده کرده؛ بازتولید تصاویری ازدست‌رفته که می‌تواند دوباره مورد استفاده قرار گیرد؛ جملاتی پربار در کنار تصاویر زیبا و ساده. دیگر چه می‌خواهیم؟ هنرمندی خواسته تا تجربه‌ای را به تصویر بکشد و با دیگران آن را به اشتراک بگذارد. شاید این تجربه تبدیل به ایده‌ای شود و سپس تبدیل به الگویی برای هنرمندان دیگر.

سرمه دان

تناولی و خط نوشته‌ها

باید خط نوشت

طرلان رفیعی

«دوران کودکی و نوجوانی من همه‌جا سخن از ادب بود. علاوه بر خانه، در مدرسه هم می‌خواستند مؤدب و تمیز باشیم. هر روز ناظم مدرسه در سر صف در مدح ادب سخن می‌گفت و معلمِ خط می‌خواست زیر جمله فوقانی، رسم‌الخط‌هایی را که در وصف ادب بود، عینا پر کنیم. اما در بیرون از خانه و مدرسه وضع چنین نبود و جز ما کس دیگری تمیز نبود. در کوچه‌ها و خیابان‌ها گاهی مردانی را می‌دیدیم که از والده و همشیره یکدیگر با صدایی بلند یاد می‌کنند و با کلماتی زشت خواستار آشنایی با آنها می‌شوند. این صحنه‌ها بخشی از زندگی آن دوران بود و هیچ‌گاه از خاطره‌ام نرفت». پرویز تناولی

***

پرویز تناولی در اوایل دهه ۴۰، مجموعه‌ای را خلق کرد که تاکنون به‌جز چند تصویر از آنها منتشر نشده است. در این مجموعه متفاوت از آثاری که معمولا از او دیده شده، به شیوه لوح‌های آموزش خط در دوران دبستان، سرمشقی را به خطِ خوشِ نستعلیق نوشته و زیر آن همان سرمشق را نقطه‌چین آورده است. آنچه این مجموعه را در آن دوران تبدیل به اثری بسیار متفاوت، پیشرو و فراتر از مرزهای معمول آثار هنری می‌کرد، برخورد مفهومی تناولی با بوم نقاشی بود. در این آثار از نقاشی-خط خبری نیست. از فیگور و تصویر هم خبری نیست. رنگ هم ندارد. آنچه مخاطب می‌بیند همان یک خط‌نوشته است و نقطه‌چین‌هایی که تا پایین بوم کشیده شده‌اند.

تناولی در این آثار، اما با انتخاب زیرکانه متنِ سرمشق، بیننده را در همان جایگاهی قرار می‌دهد که در جامعه از کودکی تا بزرگ‌سالی قرار گرفته است. در جامعه ما و در تاریخ اجتماعی-سیاسی ایران همیشه مردم نصیحت شده‌اند، همیشه «سلطان شبان است و عامی گله».[۱]

تناولی به‌یاد می‌آورد که «در دوران کودکی ما، تمام آنچه من از مدرسه به‌یاد دارم، نصیحت بود و پند و اندرز که تمیز باشید، مؤدب باشید و درس‌خوان باشید و الخ، بی‌آنکه طرف مقابل که در جایگاه اندرزدادن بود، وظایف متقابلش را انجام دهد. پیراهن‌ها و یونیفرم مدارس را هرروز وارسی می‌کردند که مبادا خاکی و گل‌آلوده باشد، بی‌آنکه شهر و کوچه و برزن را تمیز کنند. بی‌آنکه بهداشت عمومی در مدارس و سطح شهر از سوی دولت رعایت شود».[۲]

پرویز تناولی، این‌بار براساس آن آثار و با آوردن تصاویر، دو مجموعه چاپ با رنگ‌گذاری دستی را آفریده است که یادآور کتاب‌های درسی دوران کودکی‌اش هستند. مجموعه «ادب» و «باید خط نوشت» جدیدترین آثار پرویز تناولی هستند براساس آنچه ۵۰ سال پیش آفریده بود؛ شبیه همان الواحی که به کودکان داده می‌شد تا هم خط بیاموزند و هم با تکرار عبارات و اشعار، ادب بیاموزند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- سعدی، بوستان

حرام است بر پادشه خواب خوش چو باشد ضعیف از قوی بارکش

میازار عامی به یک خردله که سلطان شبان است و عامی گله

۲- مصاحبه نگارنده با پرویز تناولی، زمستان ۱۳۹۴

ترازو و سنگ

تناولی و هنر پاپ در ایران

پاپ تمام‌عیار

یاشار صمیمی‌مفخم

«اگر هنوز تکلیف خودمان را با پاپ‌آرت معلوم نکرده باشیم - یعنی اگر پاپ‌آرت را دوست نداشته باشیم - درک و پذیرش برخی کارهای تناولی در نمایشگاه اخیرش در گالری «بورگز» مشکل می‌شود. تناولی از هنرمندان پاپ تمام‌عیار نیست، اما وجوه اشتراکی با این هنرمندان دارد».

کریم امامی[۱]

در بخشی از بیانیه نمایشگاهی که در سال ۲۰۱۵ در موزه «تیت مدرن» لندن[۲] با عنوان «دنیا پاپ می‌شود»[۳] برگزار شد، آمده است که «هنر پاپ چالش اجتماعی علیه ساختار دنیای کهنه بود که زمینه را برای شکل‌بخشیدن به دنیای مدرن فراهم کرد».[۴]

در این نمایشگاه آثار ۶۴ هنرمند از ۲۸ کشور جهان گردآوری شده بود، پرویز تناولی تنها هنرمند مدعو از منطقه خاورمیانه بود که به‌عنوان یکی از پیشگامان هنر پاپ در جهان - خارج از بریتانیا و آمریکا - مجموعه‌ای از آثارش در آنجا نمایش داده می‌شد.

آثاری که از تناولی در تیت نمایش داده شد، از مجموعه دائمی آن موزه بود که در فاصله سال‌های ۱۳۴۳ تا ۱۳۵۳ در ایران خلق شده بودند. تناولی برای خلق این آثار، از مصالح متنوعی استفاده کرده بود؛ فرش، شیشه، حلبی، پلاستیک، نئون و نقاشی ازجمله این مصالح بود. نمایشگاهِ تیت، نیم‌قرن پس از اولین نمایش آثار پاپ تناولی، این فرصت را برای مخاطبان غربی فراهم می‌آورد نه‌تنها با یکی از پیشگامان هنر پاپ آشنا، بلکه با آثار اولین هنرمند پاپ ایران و منطقه روبه‌رو شوند. تناولی در ۵۰ سال ثابت کرده است هنر پاپ، هنرِ مردمِ غرب نیست، بلکه هنر پاپ، هنر مردمان همه‌جای دنیاست، زبانی است جسور و بی‌پرده که مرز جغرافیایی ندارد. زبانی است علیه محافظه‌کاری، قابل فهم برای همگان. زبانی است مردمی و برای مردم.

***

پرویز تناولی بیش از شش دهه است که نقشی کلیدی در فرهنگ و هنر ایران و خاورمیانه داشته است و این نقش نه‌تنها برای خلق آثارش، بلکه به جهت گستردگی و تنوع فعالیت‌هایش در زمینه‌های مختلف هنری و به‌ویژه میراث فرهنگی ایرانیان بوده است. او هم‌زمان مجسمه‌ساز، نقاش، چاپگر، نویسنده، محقق و مورخ، مجموعه‌دار و از حامیان هنر مدرن و معاصر ایران است.[۵]

پژوهش‌های او و مجموعه‌هایش با نمونه منحصربه‌فردِ استوار بر هنرهای بومی، قبیله‌ای و عامیانه مردم ایران است. بیش از ۲۰ جلد کتاب درباره موضوعاتی چون طلسم، قفل، ترازو و سنگ، سرمه‌دان، سنگ قبر و چندین جلد کتاب درباره دست‌بافته‌ها، گلیم‌ها و فرش‌های عشایری و روستایی ایران منتشر کرده و برای اولین‌بار به اهمیت تاریخی-فرهنگی چنین دست‌ساخته‌هایی پرداخته است. دامنه وسعت این مجموعه‌ها، دانش عمیق پرویز

تناولی و علاقه‌اش را به اهمیت ساخته‌های مردمی و باورهایشان نشان می‌دهد.[۶] او با آفریده‌های مردمی و عامیانه زندگی می‌کند و تأثیر آن بر مجسمه‌ها، نقاشی‌ها و چاپ‌هایش به خوبی نمایان است. در دورانی که اشاره به عوام، زبان و باورهایشان کسرشأن جامعه روشنفکری ایران بود، تناولی از هنر عوام بهره می‌گرفت و گفته‌های آنان را روی مجسمه‌هایش می‌نوشت. او خود می‌نویسد: «کشف جنوب شهر تهران در سال ۱۳۳۶ برایم چون کشف معدن طلا بود». دست‌فروش‌ها و اسقاطی‌کارها و اوراندنویسان در همان سال توجه او را به‌خود جلب کردند و کارگاه‌های آهنگری و سفال‌سازی و همنشینی با کارگران و صنعتگران از برنامه‌های ثابت او تا سالیان دراز بود.[۷] باور او به این بخش ناشناخته از فرهنگ و هنر ایران، به او آموخت تا در این مسیر بماند. او امروز پس از چندین دهه نه‌تنها همچنان معرف هنر معاصر ایران، بلکه معرف هنرها و روایت‌های فراموش‌شده عامیانه به مردم کشور خویش و جهانیان است.

***

پرویز تناولی در سال ۱۳۴۴، نمایشگاهی در گالری بورگز برگزار می‌کند. در آن سال هضم این آثار برای منتقدان و بسیاری از هنرمندان هم‌دوره‌اش سنگین می‌نماید، زیرا آثار ارائه‌شده در این نمایشگاه نه مجسمه‌اند، نه نقاشی، بلکه اشیائی هستند که روی بوم چسبانده شده‌اند یا مجسمه‌هایی‌اند نه از جنس سنگ مرمر و برنز، بلکه ساخته‌شده از قطعات پلاستیکی، لامپ، نئون، چوب‌های رنگ‌شده و حلبی. تناولی که تا پیش از آن قدرت خود را در ساخت مجسمه‌های برنزی با ساختار و کیفیت اعلا نشان داده بود، در این نمایشگاه «آه» از نهاد منتقدان و طرفدارانش برمی‌آورد. آثار عرضه‌شده در این نمایشگاه مردم را به خشم درآورد و نمایشگاه پس از سه روز به درخواست صاحب فرانسوی گالری برچیده می‌شود. این نمایشگاه، هرآنچه صاحب گالری ریسیده بود، پنبه کرد و طرفداران گالری را هم برای همیشه فراری داد.[۸]

عنوان «فرهاد هرکه بود مرد بود» بر نمایشگاه در نیم قرن پیش به تعبیر نیما، آب را در خوابگه مورچگان ریخت. تا آن زمان اغلب هنرمندان هنوز در جدال هنر رمانتیک و ناتورئالیستی کمال‌الملکی و مدرن غربی با ارزش‌های تصویری آن بودند.

این نمایشگاه که پس از ۵۰ سال، هنوز هم پاپ‌ترین نمایشگاه تاریخ هنر ایران است، در آن سال با تردید بسیار، پاپ خوانده شد. پاپ در آن سال‌ها، پاپِ آمریکایی بود و هرچه نزدیک به وارهول و لیختن‌اشتاین بود، می‌توانست پاپ شمرده شود. قوطی سوپ کمپل می‌توانست پاپ باشد ولی در پاپ‌بودن آفتابه تردید بود. بریده‌جراید روزنامه‌ها و کمیک‌استریپ‌ها حتما پاپ بود ولی تکه چسبانی فرش و مُشتی تخم کدو در تابلو جدی گرفته نمی‌شد.

ادامه در صفحه ۱۲