فصلنامه‌ی ***مطالعات ملی***؛ ۷۶، سال نوزدهم، شماره‌ی ۴، ۱۳۹۷

نقش مجسمه‌های شهری در شکل‌گیری هویت منظر فرهنگی شهر تهران

سمیه موسویان *

E-mail: m.moosaviyan@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۸/۱

چکیده

یکی از کارکردهای اصلی مجسمه‌های شهری در ایران با توجه به پشتوانه فرهنگی غنی آن، ارتقای کیفیت بصری و انتقال مفاهیم هویتی به منظر شهر است که می‌تواند در شکل‌گیری و همسو بودن با هویت معنایی موجود، نقش عمده‌ایی عهده‌دار باشد. اکنون این مسأله مطرح می‌شود که مجسمه‌های شهری تهران به‌عنوان یک عنصر کالبدی و بصری از ابتدای حضورشان در انتقال مفاهیم هویتی به منظر فرهنگی شهر چه جایگاهی داشته‌اند؟ و چگونه در جهت ایجاد «هویت مکان» ایفای نقش کرده‌اند؟ این تحقیق به‌صورت کیفی و روش توصیفی ـ تحلیلی به مطالعه پیشینه و دلایل پیدایش مجسمه‌ها در شکل‌گیری مفهوم هویت منظر فرهنگی شهر تهران پرداخته است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که مجسمه‌های شهری تهران از زمان پیدایش تا امروز روندی متغیر در بازنمود هویت‌بخشی به منظر شهر داشته‌اند. به‌طوری‌که مجسمه‌های دوره پهلوی و بالاخص دوره انقلاب اسلامی (دهه ۶۰ و ۷۰)، از طریق ویژگی‌هایی چون «زمینه‌گرایی» و «محتواگرایی» در هر دوره به ترتیب نوعی «هویت اسطوره‌ای/ اقتدارگونه» و «هویت ارزشی» را از طریق بازنمود محتوای زمینه‌ای (فرهنگی، اجتماعی، سیاسی) و معنایی به منظر فرهنگی شهر منتقل کرده‌اند، درحالی‌که این نقش عمدتاً در دهه ۸۰ کمرنگ‌تر شده است.

کلید واژه‌ها: مجسمه‌سازی شهری، هویت، منظر فرهنگی، تهران.

* پژوهشگر دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، نویسنده‌ی مسؤول

مقدمه و طرح مسأله

هویت انسان تفسیری چندبعدی است که بسیاری از عرصه‌های ذهنی و عینی زندگی او را در برمی‌گیرد؛ تفسیری که از تعامل مؤلفه‌های گوناگون حاصل می‌شود. شهر به‌عنوان اصلی‌ترین مظهر تمدن بشر و منظر شهر به‌عنوان پدیده‌ای عینی ـ ذهنی که با کالبد شهر پیوند خورده، از این قاعده مستثنی نیست. در حقیقت موجودیت منظر شهری با هویت آن گره خورده است و بخشی از هویت منظر فرهنگی شهر با کالبد آن مرتبط است. بنابراین مکان‌ها و نشانه‌ها با اتصال تاریخی به گذشته و تداوم آن تا امروز، منظر شهری هویتمند را می‌سازند. بدین‌ترتیب منظر شهر، هنر وحدت بخشیدن بصری و ساختاری به مجموعه فضاهایی است که در تلاش برای منتقل کردن هویتی خاص به آن است. بدین‌معنا که منظر شهری مانند زبان می‌تواند به‌عنوان یک سیستم بازنمایی عمل کند، نشانه‌ها و مکان‌ها می‌توانند به‌عنوان یک ژئوسمبل خوانده و تفسیر شوند (خوجملی و همکاران، ۱۳۹۵: ۲). از این‌رو در راستای نیل به هویت‌مداری در منظر شهر یکی از این نشانه‌ها، مجسمه‌های شهری است که به گونه‌هایی متفاوت، وظیفه خود را در اثبات و یا تغییر هویت، فرهنگ یا مضمونی خاص انجام می‌دهند. مجسمه شهری حجمی ساختاری و مبتنی بر فضایی سازمان‌یافته است که در زمینه (متن) خود، محیط، معماری و ارتباط مخاطبان را به نظام درمی‌آورد و به‌عنوان عنصری سامان‌بخش، قسمتی از عینیت فضاهای جمعی شهر به شمار می‌رود (شمسی‌زاده‌ملکی، ۱۳۹۱: ۲۳). این مجسمه‌ها به علت ارتباط مستقیم با مردم، لاجرم با روحیات جمعی و واقعیت‌های اجتماعی آنان ارتباط برقرار می‌کنند و هر مکان شهری با فرهنگ خاص خود و مجسمه‌ای که در آن قرار می‌گیرد، بیانگر هویت آن جامعه می‌شود. از جمله عملکردهای اصلی این آثار، همخوانی آنها با محیط به منظور کمک به خوانایی فضاهای شهری، تداعی خاطره یا رویدادی خاص جهت ایجاد حس تعلق خاطر به مکان و ایجاد تصویر ذهنی شهر و امکان بازخوانی فرهنگی منظر شهر است، که با حضور مداوم خود در شهر می‌توانند به‌عنوان کیفیتی هویت‌بخش و ماندگار با افراد جامعه در تعامل باشند. مجسمه‌سازی شهری با مفهوم محیط‌های عمومی معنا می‌یابد و در یک فرآیند مناسب موجب شناخت ویژگی‌های مختلف محیط (اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیکی و...) می‌شود و تأثیر متقابل کلیه‌ی فعالیت‌هایی که ابعاد بصری، کاربردی، ادراکی و نشانه‌ای دارند، در بافت کلی شهر و رفتارهای اجتماعی انکارناپذیر است (پوراصغریان، ۱۳۸۷: ۳۸). این آثار در بهبود سازماندهی منظر شهر که عرصه شکل‌گیری عمومی‌ترین و

ملموس‌ترین عواطف شهروندان است و در ایجاد هویت بصری، معنایی و مکانی نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند (پورمند، ۱۳۸۹: ۵۴). لذا با توجه به حضور تأثیرگذار مجسمه‌های شهری، ضرورت پرداختن به موضوع وجود دارد، چرا که یکی از کارکردهای اصلی مجسمه‌های شهری در ایران با توجه به پشتوانه فرهنگی غنی آن، ارتقای کیفیت بصری و انتقال مفاهیم هویتی به منظر فرهنگی شهر است که می‌تواند در شکل‌گیری و همسو بودن با هویت معنایی موجود نقش عمده‌ایی عهده‌دار باشد. با توجه به این‌که مجسمه‌های شهری تهران از ابتدا تاکنون حوزه وسیعی از مضامین، روش‌ها و کاربردها را در برگرفته‌اند و حضور آنها در تکامل جلوه‌های بصری شهر ضرورتی اجتناب‌ناپذیر بوده است. اکنون این مسأله مطرح می‌شود، مجسمه‌های شهری به‌عنوان یک عنصر کالبدی و بصری از ابتدا تاکنون چه نقشی در هویت‌سازی منظر فرهنگی شهر تهران داشته‌اند؟ پژوهش‌های انجام شده تاکنون به موضوعاتی چون سیر تحولات (طلایی، ۱۳۹۵: ۱۳۹۰) و پیشینه تاریخی (تناولی، ۱۳۹۶؛ حسینی‌راد، ۱۳۹۱؛ اسماعیلی، ۱۳۹۱) یا بررسی عواملی چون تأثیر جنگ در آثار (عادلوند و همکاران، ۱۳۹۴؛ عادلوند، ۱۳۹۵) پرداخته‌اند و مطالعه حاضر موضوعی است که تاکنون با این نگرش به آن پرداخته نشده است.

سؤال تحقیق

مجسمه‌های شهری تهران از ابتدای حضورشان تا دهه‌ی ۸۰ در انتقال مفاهیم هویتی به منظر فرهنگی شهر چه جایگاهی داشته‌اند؟ و چگونه در جهت ایجاد «هویت مکان» ایفای نقش کرده‌اند؟

چارچوب نظری

ماهیت چشم‌انداز شهری تنها یک منظره خنثی نیست و همانند یک متن قابل خوانش است و معانی هدفداری دارد؛ و از نیز خاصیت ابزاری و رسانه‌ایی برخوردار است که به نیروها و عوامل متنوعی چون سیاست، اقتصاد، اجتماع وگفتمان‌هایشان می‌پردازد که در سطوح مختلف در شکل‌گیری و تغییر منظر شهری دخالت دارند (خوجملی و همکاران، ۱۳۹۵: ۹). لذا منظر کلیتی پویا و در حال تغییر است و به‌واسطه‌ی مردم و واسطه‌هایی که از طرق مختلف به آن معنا می‌دهند، شکل می‌یابد. تفاسیر متفاوت و متوالی از مناظر شهر، به منظر ویژگی پویایی و به ناظر تجارب متنوعی از معانی متفاوت و درک هویت آن می‌دهد (امین‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۹). لازم به ذکر است که «تعلق به مکان» که بر پایه حس مکان به وجود می‌آید، فراتر از آگاهی از استقرار در مکان

است. این حس به پیوند فرد با مکان منجر می‌شود که براساس تجربه‌های خود از نشانه، معانی، عملکردها و شخصیت مکان، نقشی برای آن در ذهن خود متصور می‌سازد (حیدری و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۶). تعلق کالبدی به مکان برگرفته از عناصر و اجزای کالبدی مکان به‌عنوان بخشی از فرآیند شناخت و هویت انسانی است. پروشانسکی بر ضرورت توجه به عناصر کالبدی در محیط انسانی و نقش آن در شکل‌گیری و تداوم هویت انسان اشاره کرده که با تأکید بر نقش حس تعلق کالبدی به‌عنوان بخشی از هویت مکانی، آن را جزئی از هویت فردی و نهایتاً هویت اجتماعی تبیین می‌کند (حیدری و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۸). به‌طورکلی می‌توان نسبت هویت و منظر شهری را در تعامل چهار عامل خلاصه کرد که خود ابزاری برای حفظ هویت منظر شهر است: ۱- ویژگی‌های کالبدی شهر و قابلیت‌های آن ۲- معانی و مفاهیم قابل درک در شهر ۳- بستر پویای زمان و زندگی امروز ۴- زندگی اجتماعی شهروندان. بنابراین یکی از زمینه‌های احراز هویت انسان، ارتباط او با ساخته‌ها و مؤلفه‌های فرهنگی و کالبدی محیطش است، هرگونه دگرگونی در این مؤلفه‌ها، عامل تحول در هویت وی نیز خواهد بود. با این تفسیر اگرچه مفهوم هویت در منظر شهر، خود معلول کالبد، خاطره‌جمعی و فرهنگ است، اما با گذشت زمان، خود عامل فزاینده خاطره‌جمعی خواهد شد. به عبارت دیگر مبحث هویت در منظر شهر به‌واسطه‌ی ایجاد و تداعی خاطرات ذهنی در شهروندان ایجاد می‌شود، که در نتیجه تعلق‌خاطر آنان را فراهم می‌کند و تمام این فرآیند در کالبد شهر اتفاق می‌افتد (آتشین‌بار، ۱۳۸۸: ۵۴). هم‌چنین منظر شهر از موضوعات مورد توجه «ژئوپلتیک» است و در قالب ارتباط قدرت و سیاست با نظام نشانه‌ای شهر و نمادها معنا پیدا می‌کند. لذا نظام نشانه‌ای شهر، به‌طور ظریفی از عامل‌های قدرت و سیاست متأثر می‌شود و بعضاً دارای معانی خاص در جهت اهداف خاصی است (خوجم‌لی و همکاران، ۱۳۹۵: ۴).

از آنجا که ادراک مفهوم هویت، اتصال تاریخی به گذشته را هم شامل می‌شود، مجسمه شهری به‌عنوان عنصری کالبدی، مفهومی از گذشته و حال را دربرمی‌گیرد. از سوی دیگر، هویت منظر شهر جدای پذیرش جامعه تحقق‌پذیر نیست و آنچه در زمینه‌ی پذیرش عمومی جامعه مؤثر واقع می‌شود، کالبدی است که در اولین نگاه ادراک می‌شود، از این‌رو با توجه به نقش تجربه انسان در پدید آمدن منظر شهر و تأثیر این تجربه در حس مکان، بخشی از شکل‌گیری هویت منظر شهر وابسته به مجسمه‌های آن است. بدین‌معنی که این احجام نوعی عنصری «مکان‌گرا» و سه‌بعدی هستند که از

جهات مختلف قابل نظاره و تجربه می‌باشد، کـه قادرنـد چـارچوب فضـای پیرامـون را تغییر دهند. بدین‌ترتیب این آثار در منظر شهر مظهری از خـاطره و تـداعی و از عوامـل مهم در انتقال هویت در قالبی از ارزش‌ها محسوب می‌شـوند. بنـابراین انسـان هرگونـه آگاهی که از محیط تجربه می‌کند را در پی برجسته کردن لایـه‌هـای مختلـف معـانی از محیط به‌دست می‌آورد. از این‌رو می‌توان نقش چارچوب‌های فرهنگی پنهانی را روشـن ساخت که تعیین‌کننده‌ی جهان تصوری و تجربه انسان از منظر شهر اسـت. لـذا هویـت منظر شهر، ادراکی از شهر است که ترکیبی از معـانی، نمادهـا و کیفیـت‌هـا را در خـود حمل می‌کند، پس می‌توان ادعا کرد که مجسـمه شـهری بـه‌عنـوان «نشـانه»، بازتـابی از فرهنگ است که از طریق مداخلات مربوط به شکل و فرم احجام جهت ابـراز مضـامین خاص شکل می‌گیرد، لیکن این آثار به‌عنوان نوعی از «مناظر فرهنگی» شهر، پیوسـته در حال تفاسیر مختلف توسط مخاطبین هستند که هویت منظر شهر را می‌سازند.

تعریف مفاهیم

منظر شهری: منظر شهری در آغاز امری عینی است که به‌واسطه‌ی کیفیت ظهـور عوامـل فیزیکی موجودیت می‌یابد و به سبب گذشت زمان و تکرار شـدن، بـه عنصـر مشـترک پیونددهنده‌ی افراد جامعه بدل می‌گردد. از آنجا که منظر شهری، کالبد و کیفیت شـهر را توأمان دربرمی‌گیرد، می‌توان گفت که ادراک شهر همان تفسیر منظر شهری است، که نـه خاطرات صرف است (غیرمحسوس/ ذهنـی) و نـه کالبـد صـرف (محسـوس/ عینـی)؛ پدیده‌ای است که از تعامل این دو حاصل می‌شود (آتشین‌بار، ۱۳۸۸: ۵۰).

روش تحقیق

مطالعه حاضر، از نوع کیفی و به روش توصیفی ـ تحلیلی انجـام گرفتـه اسـت. بـر ایـن اساس با مرور تحلیلی ادبیـات موضـوع بـا اسـتفاده از روش کتابخانـه‌ای و بـا بررسـی مقایسه‌ای و تطبیقی آثار شاخص در هر دوره زمانی به شیوه اسـتنباطی و اسـتنتاجی بـه تحلیل موضوع هویت در مجسمه‌های شهری تهران از ابتدا تا دهه‌ی ۸۰ پرداخته اسـت. از این‌رو در راهبرد تحقیق از استدلال منطقی استفاده شده، که بـا بـازبینی و بازشناسـی رویکردهای مجسمه‌های شهری به گونه‌شناسی آثار می‌پردازد و سپس با بحث در مـورد مواضع مختلف موضوع به‌صورت اکتشافی مفهوم «هویت مکـان» را در منظـر فرهنگـی شهر تهران مورد تحلیل قرار می‌دهد.

پیشینه و توصیف موضوع

۱- پیشینه و ظهور مجسمه‌سازی شهری در دوره قاجاریه

گذشته از سابقه هنر مجسمه‌سازی در دوران قبل از اسلام، می‌توان پیدایش این هنر را به طور جدی از دوره قاجاریه در نظرگرفت (ر.ک: حسینی‌راد، ۱۳۹۱). در این دوره برای اولین‌بار با ایده حضور توپ‌های جنگی به مثابه اولین مجسمه‌های شهری تهران و به معنای گونه‌ای از هنر در فضای عمومی مواجهه می‌شویم، که یا بقایای توپ‌های جنگی (بدون استفاده نظام) بودند و یا همانند «توپ مروارید» در ۱۲۳۳ق. به دستور فتحعلی‌شاه صرفاً به قصد نمایش ساخته شدند (مهاجر، ۱۳۹۴: ۱۷۷). این توپ‌ها توسط ریخته‌گران قورخانه و با هدف نمایش قدرت نظامی/ سیاسی جهت زیباسازی میدان ساخته می‌شدند و تا کودتای اسفند ۱۲۹۹ش. به‌عنوان عناصر زیباساز در فضای شهری باقی ماندند (عادلوند، ۱۳۹۵: ۸۳). مهم‌ترین تحول مجسمه‌سازی در این زمان استقلال این هنر بود، که در پی بازدید ناصرالدین‌شاه از اروپا، نخستین مجسمه علمی ایران (تناولی، ۱۳۹۶: ۱۰۵)؛ یعنی مجسمه ناصرالدین‌شاه سوار بر اسب به دستور اقبال‌السلطنه توسط علی‌اکبرخان مصور (سهیلی‌خوانساری، ۱۳۵۱: ۱۰۴۴) در قورخانه (تناولی، ۱۳۹۶: ۱۰۶) ساخته شد (ر.ک: تناولی، ۱۳۹۶: ۱۵۷). مجسمه‌ی همایونی که اولین مجسمه کامل و تمام برجسته به شیوه اروپایی و طبیعت‌گرایانه (۱۳۰۶هـ‌ق.) بود، سرآغازی برای مجسمه‌سازی نوین ایران و به فراموشی سپردن شیوه‌های سنتی حجم‌پردازی نیم برجسته محسوب می‌شد (حسینی‌راد، ۱۳۹۱: ۳۱). این اثر با دلالت‌های ضمنی به سواره نظام با نمایش قدرت نظامی و جنگاوری ارتباطی تنگاتنگ داشت. ناصرالدین‌شاه برخلاف میل باطنی‌اش و به خاطر تعصبات مردم و روحانیون آن را در محوطه باغشاه (نماد ارتش) قرار می‌دهد (عادلوند، ۱۳۹۵: ۸۵). (تصویر ۱) به دنبال پرده‌برداری از مجسمه ناصرالدین‌شاه، به‌رغم منع شرعی؛ فعالیت مجسمه‌سازی در دو دسته آکادمیک و تجربی آغاز می‌شود. بدین‌ترتیب پیگیری رسمی مجسمه‌سازی در ایران، توسط حکومت و در ادامه مراحل آغازین مدرنیزاسیون صورت گرفت. گسترش ارتباطات با غرب و آشنایی هنرمندان با هنر آکادمیک اروپا و ظهور مدرسه «صنایع مستظرفه» و «موزه مردم‌شناسی» (۱۳۱۷ش) نقشی مؤثر در احیای این هنر داشت، به‌طوری‌که مجسمه‌سازان مطرح ایران (صدیقی، صنعتی، تناولی و...) دانش‌آموختگان این مدارس بودند (طلائی، ۱۳۹۰: ۱۵).

۲- مجسمه‌سازی شهری از دوره پهلوی تا پیش از انقلاب اسلامی

در اوایل دوره پهلوی، مجسمه ناصرالدین‌شاه برای ساخت اسلحه ذوب می‌شود و تا سال ۱۳۱۴ش. هیچ اثری در میادین تهران نصب نشد، لذا بلدیه تهران برای نخستین بار، ساخت مجسمه‌هایی از شاه را به هنرمندی فرانسوی «آگوست مایارد» سفارش داد. بنابراین، نخستین مجسمه‌های شهری در سه نقطه‌ی مهم یعنی میدان راه‌آهن، میدان سپه و میدان جاده جدید کرج نصب شد. مجسمه‌های میدان راه‌آهن و سپه از همان الگوی سواره نظام تبعیت می‌کردند، با این تفاوت که در پرداخت آنها جهت نمایش قدرت نظامی از مفاهیم و الگوهای باستانی نیز بهره گرفته شد، به‌عنوان مثال مجسمه میدان سپه پایه ستونی از چهار سرباز هخامنشی نیزه به دست داشت(مهاجر، ۱۳۹۴: ۲۹۴) (تصویر ۱ب).

الف) مجسمه ناصرالدین شاه قاجار.

مأخذ: **http://tehran.media/923**

تصویر شماره‌ی ۱: مجسمه‌های میادین شهری دوره قاجار و پهلوی اول.

دولت پهلوی همچون بسیاری از نظام‌های ایدئولوژیک بیشتر تمایل داشت تا سردیس‌ها و مجسمه‌هایی از شمایل خاندان پهلوی و هم‌چنین حجم‌هایی یادآور فرهنگ ایران باستان به‌ویژه زمان هخامنشی ساخته شود، به همین جهت به جز تعدادی آثار ملی و قهرمانی، تعداد زیادی مجسمه‌های فرمایشی در این دوره ساخته شد (مهاجر، ۱۳۹۴: ۲۸۳). به‌طورکل سه گونه مجسمه: ۱- مجسمه فیگوراتیو اسب‌سوار، ۲- مجسمه ایستاده و ۳- سردیس‌ها وجود داشتند و پایه‌های بسیاری از این آثار مشابه ستون‌ها، سرستون‌ها و به‌طورکلی معماری و عناصر تزیینی دوره هخامنشی بود که نشان از توجه ویژه حاکمیت به فرهنگ ایران باستان داشت (مهاجر، ۱۳۹۴: ۲۹۳). بنابراین به دنبال مدرنیته و کمرنگ شدن حرمت شرعی، حضور مجسمه در فضاهای شهری (میادین) پررنگ‌تر شد و بیشتر این آثار نوعی مجسمه‌های فیگوراتیو با بیان ایدئولوژیکی و

ارجاعات حکومتی، نمایانگر سیاست و زیبایی‌شناسی اقتدارگرایانه بودند. هم‌چنین در این دوره سالانه به مناسبت‌های مختلف و به دلیل برگزاری جشن‌های سالانه در برابر مجسمه‌های شاه، این آثار توانستند نقش مهمی در خاطره‌سازی تشریفاتی ایفا کند (مهاجر، ۱۳۹۴: ۲۸۳). هم‌چنین مجسمه «میدان فردوسی» که برای برگزاری مراسم هزاره فردوسی (۱۳۱۳ش.) توسط «انجمن آثار ملی» ساخته شد (مهاجر،۱۳۹۴: ۳۰۸)، و به دنبال آن میدانی به همین نام شکل گرفت (تصویر ۲ الف).

الف) مجسمه فردوسی (۱۳۱۳).
مآخذ: **http://ofogh-kavir.com**

ب) مجسمه میدان مخبرالدوله.
مآخذ: (عادلوند، ۱۳۹۵: ۸۷)

پ) مبارزه گرشاسب واژدها (۱۳۳۰)
مآخذ: **http://www.twgram.me**

تصویر شماره‌ی ۲: مجسمه‌های میادین شهری، دوره پهلوی.

هم‌چنین به دنبال جریانات استقلال‌طلبی و مشروطه‌خواهی مفاهیم انقلابی چون آزادی‌خواهی و عدالت به شیوه غربی و با بهره‌گیری از عناصری چون شمشیر و نیزه که متضمن جنگ و مبارزه بود، در مجسمه‌ها آشکار شد (عادلوند، ۱۳۹۵: ۸۶). همچون مجسمه‌های «مبارزه گرشاسب و اژدها» و مجسمه میدان مخبرالدوله (تصویر ۲ب)، این اثر اژدهایی را پیش پای یک نظامی و یک غیرنظامی نشان می‌داد که پایه پرچم و سرنیزه‌ای در دهانش داشت (شمسی‌زاده‌ملکی، ۱۳۹۱: ۷۸). البته باید اذعان داشت که چون در دوران پهلوی، میدان عنصری حکومتی بود، مجسمه آن نیز باید تحت نظارت کامل حکومت ساخته می‌شد؛ چراکه این آثار به‌عنوان نماد حاکمیت، کارکرد سیاسی داشتند؛ این چنین بود که با تغییر حکومت، شکل مجسمه‌ها نیز تغییر کرد، چنان‌که در جریان انقلاب اسلامی سرنگونی مجسمه‌های پیکره‌ای که ارجاع مستقیم به حکومت قبلی داشتند، به‌عنوان نماد واژگونی دولت محسوب می‌شدند و پس از آن، آثاری برگرفته از نگاه دولت جدید جایگزین آنها شدند (عادلوند، ۱۳۹۴: ۱۵). اما مجسمه‌هایی

که ارجاع مستقیم به حکومت نداشتند و در نقشه ذهنی شهروندان بـه دلیـل تـداوم در زمان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند، با تغییر حکومت شکل آنها تغییر نکـرد، ولـی تفسیر نوینی پیدا کردند؛ که این خود نشانگر تأثیرگذاری نقش مجسمه در هویت منظـر شهر و خاطره شهروندان است. به‌عنوان نمونه مجسمه «مبارزه گرشاسـب و اژدهـا» کـه توسط «غلامرضا رحیم‌زاده ارژنگ» (۱۳۳۰ش.) در میدان باغ شاه سابق ساخته شد، پس از انقلاب مجسمه به میدان «حر» تغییر نام داد و به واقعه کربلا (شخصیت حـر) ارجـاع پیدا کرد (مهاجر، ۱۳۹۴: ۳۲۳) (تصویر ۲پ). به موازات جریانات نوجویی در دهـه‌هـای ۵۰ و ۴۰، دغدغه‌های هویت و هویت‌گرایی مطرح شد و بینیال سـوم تهـران بـه سـبب رویکرد آن در جهت احراز هویت ملی، تحت عنوان «مکتب هنری ایران» شـناخته شـد (گودرزی، ۱۳۸۰: ۲۴۸). در این مقطع (همزمان با آغاز مکاتـب هنـری پـاپ و مفهـومی) نهضت نوینی در مجسمه‌سازی به وجود آمد که هنرمنـدانی چـون پرویـز تنـاولی، ژازه تباتبایی، قدرت‌الله معماریان و بهمـن محصـص (طلایـی، ۱۳۹۰: ۱۸) بـا بهـره‌گیـری از راهکارهای هنر مدرن و استفاده از عناصر سنتی ایرانی/ اسلامی، سعی در احیای هویت ملی مجسمه‌سازی داشتند. این مکتب به‌عنوان تنهـا جریـان ملـی در هنرهـای تجسـمی سبب ایجاد پلی میان هنرهای سنتی و بومی ایرانی و هنر مـدرن شـد و مجسـمه‌سـازان تجربه‌های جدیدی را در پیش گرفتند (طلایی، ۱۳۹۰: ۱۷). اولین مجسمه شـهری مـدرن در تهـران، اثـری از پرویزتنـاولی (فرهـاد قفـل‌زن) اسـت کـه در ۱۳۵۱ش. در محوطـه تئاترشهر تهران نصب شد و تاکنون باقی است (تصـویر ۳ الـف). از دهـه ۵۰ تـا وقـوع انقلاب اسلامی با فزونی گرفتن ساخت مجسمه‌های شهری، سایر مجسمه‌های مرتبط بـا مفاهیم روزمره یا با رویکرد انتزاعی در فضاهای عمومی ظهور یافتند.(۱)

الف) مجسمه فرهاد قفل‌زن (۱۳۵۱).
مآخذ: **https://www.flickr.com**

ب) مجسمه کوهنورد (۱۳۴۱).
مآخذ: **http://hamrakoo.blogfa.com**

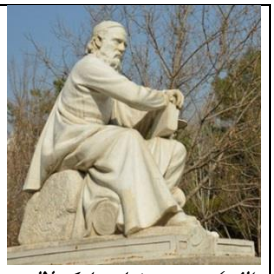
پ) مادر و کودک (۱۳۵۵).
مآخذ: **www.karnaval.ir**

تصویر شماره‌ی ۳: مجسمه‌های دوره پهلوی در محوطه‌های عمومی شهر.

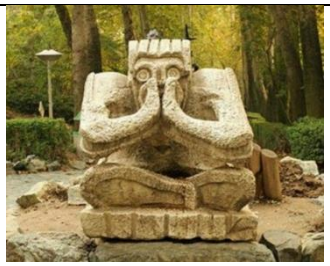
اولین نمونه اثر ساخته شده، مجسمه «کوهنورد» بود که در ۱۳۴۱ش. توسط رضا لعل‌ریاحی در میدان «سربند» ساخته شد و در ۱۳۵۰ش. به پیشنهاد فدراسیون کوهنوردی نام میدان به «کوهنوردان» تغییر پیدا کرد (خبرگزاری ایسنا، ۱۳۹۲) (تصویر ۳ ب). مابقی نمونه‌ها عبارتند از: ۱- مجسمه‌های انتزاعی بهمن محصص در محوطه تأتر شهر و آرامگاه تخریب شده رضاخان، ۲- مجسمه‌های پارک ملت همچون: «مادر و فرزند» اثرحسین قره‌گوزلو (تصویر ۳ پ)، «فریاد» اثر ابربادی و مجسمه «امیرکبیر» اثر ابوالحسن صدیقی، ۳- مجسمه «خیام» در پارک لاله اثری دیگر از صدیقی، (تصویر۴ الف) ۴- مجسمه‌های پرویزتناولی در باغ ـ موزه هنرهای معاصر (تصویر ۴ ب)، پارک شفق و فرهنگسرای نیاوران، ۵- مجسمه‌های سنگی ناصرهوشمندوزیری در پارک جمشیدیه (اسماعیلی، ۱۳۹۱) (تصویر ۴پ).

۳- مجسمه‌سازی شهری از دوره انقلاب اسلامی تا دهه ۸۰

هم‌زمان با وقوع انقلاب اسلامی ایران یکی از نمادهای بارز سرنگونی نظام پیشین، تخریب مجسمه‌های پهلوی بود، (مجسمه ۲۸مرداد در میدان مخبرالدوله، مجسمه رضاشاه در میدان امام خمینی و مجسمه پهلوی اول در میدان انقلاب) و به علت حمایت نظام پهلوی از مجسمه به‌عنوان رسانه و مسأله حرمت مجسمه در اسلام، موجب به حاشیه رانده شدن مجسمه‌سازی قریب به یک دهه شد (طلایی، ۱۳۹۰: ۱۸)؛ و از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹ به دلایلی چون شرایط ناپایدار دولت جدید به علت تغییر قدرت و تثبیت نظام سیاسی، اقدام به ساخت مجسمه‌های شهری صورت‌نگرفت(عادلوند،۱۳۹۵: ۸۸).



الف) مجسمه خیام، پارک لاله.
مآخذ: **www.mokhbernews.ir**



ب) پارک جمشیدیه، اثر هوشمند وزیری.
مآخذ: **http://etitr.com**

پ) موزه هنرهای معاصر، اثر پرویز تناولی. مآخذ: **http://sadkhabar.ir**

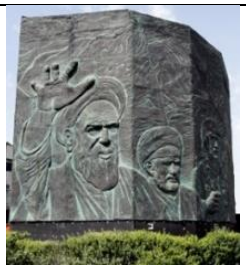
تصویر شماره‌ی ۴: مجسمه‌های دوره پهلوی در محوطه‌های عمومی شهر.

در حقیقت به دنبال تغییرات عمده سیاسی، اجتماعی و فرهنگی انقلاب اسلامی و به سبب ماهیت ضدغربی و تغییرات قلمرو فرهنگ و هنر و عدم توجه به مدرنیسم، در

مقابل توجه بیشتری به هنرهای سنتی و ملی، رشد هنر مردم‌گرا و متکی بـه سـنت‌هـای فرهنگی و مذهبی معطوف شد که سخت مورد توجـه تـوده مـردم قـرار گرفـت. تعهـد اجتماعی و دینی، «روایتگری» و «پیام‌گرایی» از مهم‌ترین ویژگی آثار است که بـا توجـه به سنخیت آن با ارزش‌ها و هنجارهای دوران مورد استقبال قرار گرفت. آثـار هنرمنـدان این زمان از لحاظ فرم با قالبی صریح برای انتقال محتوا، ساده و قابل فهم اجرا شـدند و از لحاظ موضوع به ثبت و یـادآوری و نمـایش نمادهـایی در تحلیـل مسـائل انقـلاب، فئودالیسـم، شـهادت و آرمـان‌هـای انقلابـی پرداختنـد (گـودرزی، ۱۳۸۰: ۱۷). دولـت و سازمان‌های فرهنگی و هنری وابسته، بر مبنای اصول و نگرش بنیادی انقلاب بازگشـت به ریشه‌ها و اشکال هنر سنتی اسلامی و همزمـان مسـأله هویـت فرهنگـی و هنـری را به‌عنوان موضوعی بنیادی مورد توجه قرار دادند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۲۱). اصـلی‌تـرین جریانی که به‌صورت یک نهاد مشخص از مجسمه‌سازی به‌صورت آشکار حمایت کـرد، «حوزه هنری» بود که دومین باغ مجسمه را با هدف ارائه و عرضه آثار بـه وجـود آورد. جنگ ایران و عراق (۱۳۶۷-۱۳۵۹) باعث شد، مفهـوم جنـگ از خـلال مفـاهیم انقلابـی بازتعریف شود و به دفاع مقدس و دفاع از آرمان‌ها تغییـر یابـد. مفهـوم جنـگ در ایـن دوران با تأکید بر الگوی عاشورا همراه بود؛ تفسیر معنوی از جنگ با تأکید بر ارزش‌هـا، منجر به رویکردی شد که از آن به تأویل‌گرایی و یـا تفسـیر معنـوی جنـگ نـام بـرده می‌شود. در این دوران مجسمه‌سازی به‌تدریج بـه‌عنـوان یـک رسـانه در قالـب رسـالتی فراگیر در اشاعه موضوعات ارزشی چون شجاعت، ایثارگری، پایداری، شهادت و غیـره ظهور یافت و هنرهای تجسمی الگوی شکلی تبیـین شـده، سـبک و تکنیـک مشخصـی نداشتند و فقط محتوای آثار در اولویت بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۹۴). طی دهه اول پس از انقلاب، مجسمه‌سازی در قالب ساخت تندیس‌های شـهدای جنـگ و آثـار سـفالین، فعالیت خود را به آرامی آغاز کرد و در سال‌های پایانی جنگ بود که با آثار تنی چنـد از مجسمه‌سازان (بهروزدارش، حمیدشانس، سعیدشهلاپور) حرکتی دوباره در اعتلای ایـن هنر آغاز شد (پاکباز، ۱۳۸۷: ۸۹۹). در دوران جنگ به دلایلی چون مسائل شـرعی، عـدم فعالیت دانشکده مجسمه‌سازی و نیاز به امکانات خاص و زمان‌بر بودن ساخت مجسـمه شهری نسبت به هنرهای دیگـر (نقاشـی‌دیـواری) ایـن آثـار حضـور پررنگـی در شـهر نداشتند، با این حال مشهورترین مجسمه ساخته شده در این زمـان مربـوط بـه «میـدان انقلاب» است. لازم به توضیح است که این مکـان، همـان میـدان «مجسـمه» در ابتـدا و سپس میدان «۲۴ اسفند» سابق که محل استقرار مجسمه رضاخان به‌عنوان نماد فرهنگـی

و سیاسی آن زمان بود، که به مناسبت تولد او در این تاریخ نامگذاری شد و اما مجسمه «میدان انقلاب» به طراحی «ایرج اسکندری» که در سال ۱۳۶۱ش. به‌صورت نقش برجسته‌ای روایی در قالب بیانیه‌ای سیاسی با موضوع انقلاب اجرا شد (تصویر ۵ الف). دهه‌ی دوم انقلاب به‌عنوان دهه‌ی گسترش فعالیت‌های هنری با توجه به نیازهای جامعه و شرایط سازندگی پس از جنگ، نمایشگاه‌های بزرگ هنری به شکل دوسالانه توسط نهادهای دولتی برگزار گردید(۲) (اسکندری، ۱۳۸۵: ۵۰). در این دوران به علت تشدید منع شرعی ساخت مجسمه پیکرگرا و نماد حکومت پیشین، باعث شد تا مجسمه‌های نمادین خلق شوند. همچون حجم مکعبی شکل از دست‌های ایستاده (اسلحه، قلم، کتاب) در «میدان ونک» یا مجسمه لاله‌ها (نشان شهدا) در میدان راه‌آهن. بنابراین مجسمه‌سازی در این سال‌ها با فاصله گرفتن از عرصه فیگوراتیو، قالبی انتزاعی و نمادین در جهت اشاعه باورهای زمان را برمی‌گزیند؛ عناصری که از طریق نمادسازی مفاهیم ارزشی در قالب اشکالی چون مشت گره کرده، لاله، پرنده، عناصر هنر و معماری اسلامی، کاربرد خط در آثار، پرنده و فرم‌های اسلامی (طلائی، ۱۳۹۵: ۱۲۰) یا فرم‌های انتزاعی با رنگ‌های نمادین قرمز، سیاه و سفید (عادلوند، ۱۳۹۵: ۹۲) ظهور می‌یابد.

بین سال‌های ۱۳۶۷ تا ۱۳۸۰ اولین تلاش‌های ساخت مجسمه شهری به‌عنوان هنر انقلابی به گوش می‌رسد و درخصوص رفع منع شرعی آن استفتائاتی از مراجع تقلید می‌شود. هم‌چنین برخی از مجسمه‌سازان (طاهر شیخ‌الحکمایی، حسین فخیمی و ناصر پلنگی) تلاش کردند تا از مجسمه‌سازی، تصویری مطابق با باورهای مردم ارائه دهند و نظر مساعد علمای دینی را نسبت به قابلیت‌های مجسمه‌سازی جلب کنند (طلایی، ۱۳۹۵: ۱۱۹). از اوایل دهه‌ی ۷۰ ساخت آثار فیگوراتیو متناسب با شرایط زمانه بیشتر می‌شود؛ از این به بعد به تدریج مجسمه‌سازی شهری با خلق آثاری در راستای ارزش‌های انقلاب اسلامی و جامعه در ارائه تصویری موجه از آن مشروعیت می‌یابد. از این‌رو مجسمه «میدان فلسطین» اولین مجسمه پیکرگرا و نمادی از پایداری در ۱۳۷۱ش. توسط «ملک دادیار گروسیان»، «نادر قشقایی» و «قدرت‌الله معماریان» ساخته شد (تصویر ۵ ب). با راه‌اندازی مجدد رشته مجسمه‌سازی در سال ۱۳۷۲ش. و توجه به حضور مجسمه در فضاهای شهری، ساخت تندیس‌هایی به منظور تجلیل از مبارزان متداول شد، اولین مجسمه شهری از شهید «آیت‌الله مدرس» (۱۳۷۵ش) در «میدان بهارستان» (عادلوند، ۱۳۹۵: ۹۱) (تصویر ۵ پ) و اولین اثر به سفارش شهرداری، مجسمه «ابوریحان بیرونی» در پارک لاله اثر محمدعلی مددی، در این دهه بود (تصویر ۵ د).



الف)میدان انقلاب (۱۳۶۱). مآخذ: **http://tnews.ir**

ب) میدان فلسطین(۱۳۷۱). مآخذ: **www.tehranpicture.ir**

پ) میدان بهارستان(۱۳۷۵). *مآخذ:* **http://memari.online**

د) مجسمه ابوریحان، پارک لاله. *مآخذ:* **http://rezvanstone.ir**

تصویر شماره‌ی ۵: مجسمه‌سازی شهری از دوره انقلاب اسلامی تا دهه ۸۰

۴- مجسمه‌سازی شهری در دهه ۸۰

از نیمه دوم دهه ۸۰ ، عواملی چون حضور سازمان زیباسازی، برگزاری سمپوزیوم و بینال‌ها (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۱) و تشکیل «انجمن مجسمه‌سازان» (۱۳۸۷) سبب توجه بیشتری به مجسمه‌سازی شهری شد (پوراصغریان، ۱۳۸۷: ۳۲). در این دهه دو رویکرد در ساخت آثارشهری به وجود آمد: ۱- مجسمه‌هایی که نگرش جدیدی در ارتباط با موضوع جنگ اتخاذ می‌کنند که شکلی واقعی از روایت جنگ نیست، بلکه به تکریم و حماسه‌سازی قهرمانان جنگ از طریق ساخت پیکره و سردیس‌ها (از طریق الگویی یکسان) در فضاهای عمومی می‌پردازند. از جمله شهید باهنر و غیره ۲- مجسمه‌های انتزاعی (که به دنبال الگوبرداری از جریانات مدرنیستی غرب شکل گرفتند) که مخاطبان آن به‌طور مستقل در خوانش و تأویل محتوای آثار آزادند. از ویژگی‌های این آثار، دوری از واقع‌گرایی، نفی بازنمایی و تأکید بر فرم صرف یا محتواگرایی آثار بر مبنای دغدغه‌های شخصی هنرمند است. این مجسمه‌ها ترکیباتی انتزاعی از برخورد

توده و حجم‌اند که عموماً شهروندان به دلیل ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه خاص آن و یا عدم بیانگری و جداییشان از زمینه فرهنگی/ اجتماعیشان با آثار ارتباط برقرار نمی‌کنند. (تصویر ۶ الف) به‌عنوان نمونه ابتدایی‌ترین «زمینه‌گرایی» مجسمه میدان، تناسب نام میدان با اثر است که گاه مورد بی‌توجهی قرار گرفته است، به‌عنوان نمونه مجسمه‌های انتزاعی به‌کار رفته در میدان «بهار شیراز» (تصویر ۶ ب) یا «میدان پاستور» که بی‌تناسب با زمینه هستند. البته باید بیان داشت این غفلت نه تنها در مورد مجسمه‌های انتزاعی که گاه در مورد مجسمه‌های فیگوراتیو نیز اتفاق افتاده است. به‌عنوان مثال در میدان «هادی ساعی»، مجسمه شهید مرتضی آوینی قرار دارد که منجر به خوانش نادرست مجسمه و میدان می‌شود (عادلوند، ۱۳۹۴: ۱۷).

الف) اثر انتزاعی، مجاور میدان صنعت.

مآخذ: **https://www.gooshe.net**

ب) اثر انتزاعی، میدان بهار شیراز.

مآخذ: **https://mapio.net**

پ) کودک، بزرگراه مدرس.

مآخذ: **http://risknews.ir**

تصویر شماره‌ی ۶: نمونه‌هایی از مجسمه‌سازی شهری از دهه ۸۰ به این سو.

یافته‌های تحقیق

شروع حضور مجسمه‌های شهری در میادین و نگاه مدرن به این مقوله مربوط به دوره پهلوی اول است، که سرآغاز جریان ساختِ مجسمه‌های شهری به‌عنوان یکی از شکل‌های مدرنیته و تجردگرایی در ایران (با الگوبرداری از غرب) محسوب می‌شود. از آن پس ساخت پیکره‌هایی از شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی رو به فزونی گرفت و البته پیش از آن، تنها مجسمه‌ای از ناصرالدین شاه در میدان باغشاه نصب شد، اما از آنجا که این میدان جز فضاهای شهری محسوب نمی‌شد، نمی‌توان آن را به مثابه مجسمه شهری در نظر گرفت. به‌طورکلی مجسمه‌سازی شهری تهران از ابتدا تا دهه‌ی ۸۰ به دو صورت ۱- «بیانی» به‌صورت رویداد محور و روایتگر و ۲- «نمایشی» خلق شده‌اند که می‌توان این آثار را در قالب دو رویکرد متداول معرفی کرد: ۱- رویکرد پیکرگرایی: که به دو روش «واقع‌گرایانه» و «انتزاعی» ظهور یافت. در «پیکرگرایی

واقع‌گرایانه» آثار تحت تأثیر مضامین مربوطه، نوعی اقتدارگرایی سیاسی/ تاریخی را به نمایش می‌گذارند، همچون مجسمه‌های سواره‌نظام شاه. دسته دیگر از مجسمه‌های واقع‌گرایانه شامل آثاری نمادینی است که با بیانی اسطوره‌ای و با بهره‌گیری از ادوات جنگی (چون نیزه و شمشیر) روایت‌گر مفاهیم عدالت وآزادی بوده‌اند. همچون مجسمه «نبرد گرشاسب با اژدها». بعد از انقلاب اسلامی به‌طور عمده بازنمایی واقع‌گرایانه پیکر انسان، اغلب بدون در نظر گرفتن هویت فردی و نه به‌طور مشخص در ارتباط با بدن انسان، بلکه به‌عنوان نمونه ایده‌آل جهت انتقال مفاهیم ارزشی زمانه به‌کار گرفته شد. این آثار در جهت انتقال پیام و ارزش‌های زمانه بیشتر برای اماکن عمومی با بیانی روایتگر خلق می‌شدند، که می‌توان این دسته را «پیکرگرایی نمادین» نامید. به‌طورکلی در هر دو مقطع پهلوی و انقلاب، تکریم و بزرگداشت فرماندهان و رهبران با زبان «فیگوراتیو» تجسم می‌یابد، با این تفاوت که در دوره قبل از انقلاب در مجسمه‌های پیکره‌ای تأکید بیشتر بر اقتدار فرد اول مملکت به‌عنوان قدرت نظامی حاکمه است که به نوعی «هویت اقتدارگون و اسطوره‌ای» را به نمایش می‌گذارد و تا قبل از انقلاب اسلامی این آثار علاوه بر تبعیت از الگوی اروپایی به دلیل وابستگی موضوعی آنها به حکومت تنها در فضای میدان که خود عنصری حکومتی بود، جایابی شدند. درحالی‌که در دوره بعد از انقلاب اسلامی، مجسمه شهدا در فضاهای عمومی و بدون ارجاع مستقیم به جنگ و واقعیت‌های عینی آن، تنها در جهت بیان محتوای زمانه، تنها روایتگر نوعی «هویت ارزشی ـ حماسی» به منظر شهر بودند. البته در هر دو مقطع، مفاهیم در مجسمه‌های پیکره‌ای با زبان نمادین خلق می‌شد، با این تفاوت که «هویت اسطوره‌ای» در مواردی از مجسمه‌های پهلوی با تأکید بر «رویکرد باستان‌گرایی» و مضامین و عناصر مرتبط با آن (هخامنشی) ساخته می‌شد. ۲- رویکرد انتزاع‌گرایی: مجسمه‌های این رویکرد به دو صورت «انتزاعی معناگرا» یا «انتزاعی صرف» خلق شده‌اند. در آثار معناگرا، دغدغه‌های شخصی هنرمند از طریق هماهنگی فرم و محتوا بیان می‌شود. در دوران پهلوی، مجسمه‌های نوگرا از طریق تلفیق سنت و مدرنیته، مفاهیم بومی و تاریخی را در منظر فرهنگی شهر بازنمایی می‌کنند؛ اما بعد از انقلاب برای نمایش مفاهیم ارزشی با بهره‌گیری از رویکرد تمثیل‌گرایی، زبان نمادینی خلق می‌شود که واژگان آن ارجاع مستقیم به انقلاب و جنگ ندارد؛ مثل لاله، کبوتر و غیره این آثار نوعی «هویت ارزشی ـ تفسیری» را به منظر شهر منتقل می‌کنند و اکثراً به دلیل فرم نشانه‌ای، به‌عنوان یادمان در میادین شهری جای می‌گیرند. اما اغلب مجسمه‌های شهری

از دهه‌ی ۸۰ با رویکرد انتزاعی و تأکید بر فرم صرف ساخته شده‌اند، که محتوای خاصی را ارائه نمی‌کنند. هدف مجسمه‌های این دهه‌ی با رویکرد مدرنیستی صرفاً تأکید بر ارائه رهیافتی نو یا به موازات کارکرد تزیینی آن است که این خود موجب جدایی مجسمه از متن و زمینه فرهنگی‌اش می‌شود؛ در نتیجه عدم توجه به بازآفرینی صحیح انگاره‌های ملی و نبود نشانه و تعلقات بومی، موجب قطع ارتباط ذهنی و تعلق خاطر شهروندان با آثار می‌شود (جدول ۱).

شاخصه‌های اصلی هویت‌ساز در مجسمه‌سازی شهری تهران

۱- در مجسمه‌های شهری دوره پهلوی، معیارهایی هویت‌بخش به آثار عبارتند از: الویت‌بخشی به رویکردهای تاریخی و باستان‌گرایی در بازنمایی مضامین آثار، بیانگری ایدئولوژیکی (نمایش اقتدار حاکمیت) از طریق واقعگرایی پیکره‌های میادین، زمینه‌گرایی و هماهنگی اثر با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی خود، باززنده‌سازی عناصر هویت سنتی از طریق آثار مکتب سقاخانه، تعامل با طیف مخاطب عام از طریق مجسمه در مکان‌های عمومی. به اعتقاد نگارنده بخشی از آثار ساخته شده این دوره در فضاهای عمومی، نشان از تأثیر مجسمه‌های مستقل شهری و «موضوع‌گرا» بدون ارجاعات حکومتی و مخاطب محور دارد که با خلق «حس مکان» و خاطره‌انگیزی در اذهان عمومی به هر مکان خاص هویت ویژه بخشیده‌اند. همچون مجسمه‌های ذکر شده در پارک‌های ملت، شفق، جمشیدیه، فرهنگسرای نیاوران، باغ ـ موزه هنرهای معاصر و یا «مجسمه فردوسی» که به‌عنوان یک مجسمه «رویدادمحور» و نمادی خاطره‌انگیز در شهر در قالب یک نشانه توانسته در نقشه ذهنی و حافظ جمعی شهروندان باقی بماند و این اتفاق نشان‌دهنده ظرفیت مجسمه شهری در ارتقای کیفیت وهویت منظر شهر است.

۲- در آثار بعد از انقلاب اسلامی همزمان با دوران جنگ، مجسمه‌ها بر اندیشه‌ای استوار شدند که در آن جهان‌بینی هنرمندان با مفاهیم عقیدتی، اجتماعی و حکومتی چون فرهنگ شهادت و روحیه انقلابی پیوند خورد. مجسمه‌ها در دهه‌ی ۶۰ با مضمون ایثار و شهادت و دهه‌ی ۷۰ با ساخت پرتره شهدا همراه بود و معیارهایی همچون: الویت‌بخشی به «محتواگرایی» در آثار شهری جهت تجلیل از ارزش‌های اسلامی و «روایتگری» مضامین دینی، جست‌وجوی فرم مناسب جهت افزایش تطابق با محتوای اثر، همگامی مجسمه‌سازان با دغدغه‌های معاصر، نادیده‌انگاری دستاوردهای هنری مدرنیسم (فرم‌گرایی)، بومی‌گرایی و باززنده‌سازی عناصر فرهنگی و سنتی، مردمی بودن و ارائه هنر تعاملی ازجمله مؤلفه‌های هویت‌بخش به مجسمه‌ها و متقابلاً منظر فرهنگی شهری بود.

۳- در دهه ۸۰، بخش عمده‌ای از آثار شهری با رویکردی فرم‌گرایی و یا از طریق آثار تزیینی با مضمون روزمرگی (تصویر ۶ پ)، در جهت ارائه هویت بومی به منظر شهر ناموفق بوده‌اند؛ چراکه صرفاً در جهت خلق آثاری عامه‌پسند و در سطحی نازل بدون ارجاعات فرهنگی عمل کرده‌اند و با وجود معیارهایی چون همگانی نبودن(هنرمندمحوری با تأکید بر فرم)، عدم روایتگری، عدم زمینه‌گرایی در جهت ایجاد حس دلبستگی و خاطره‌سازی در اذهان عموم سبب‌ساز نوعی بی‌هویتی در منظر شهر شده‌اند. چراکه زمینه‌گرا نبودن عمده آثار این دهه سبب قطع ارتباط عاطفی و تعاملی شهروندان با آثار می‌شود که متعاقب آن «حس مکان» و در نتیجه «هویت مکان» شکل نمی‌گیرد(جدول ۲).

***جدول شماره‌ی ۱: مجسمه‌های شهری تهران و نقش آن در هویت‌بخشی به منظر فرهنگی شهر.*(نگارنده)**

دوره	رویکرد ساخت	هدف ساخت	هویت منظر شهری		نمونه آثار
قاجار	پیکرگرایی	تقلید آثار غربی	هویت تاریخی ـ سیاسی		مجسمه ناصرالدین‌شاه
دوره پهلوی دهه ۴۰ و ۵۰	پیکرگرایی واقع‌گرایی	اقتدارگرایی ـ اسطوره‌گرایی (رویداد محوری)	هویت اسطوره‌ای		مجسمه‌های سواره‌نظام شاه، نبرد گرشاسب با اژدها، مجسمه‌های مشاهیر در پارک ملت و پارک لاله، مجسمه‌های مردمی در پارک شفق، فرهنگسرای نیاوران و مجسمه کوهنورد
	انتزاعی ـ سنتی	بازنده‌سازی هویت سنتی متجدد			مجسمه فرهاد قفل‌زن
دوره انقلاب اسلامی دهه ۶۰ و ۷۰	پیکرگرایی واقع‌گرایی	روایت‌گری از مفاهیمی دینی (زمینه‌گرایی)	هویت ارزشی	مردمی	میدان انقلاب، میدان فلسطین
	پیکرگرایی نمادین	استعمارگرایی و مضمون‌گرایی			مجسمه‌ها و سردیس شهدا و سرداران
	انتزاعی معناگرا	تفسیری ـ بازنمودی			مجسمه‌های لاله‌ها و دست‌های ایستاده
دهه انقلاب	انتزاعی صرف	فرم‌گرایی محض (تقلید مدرنیستی)	بی‌هویتی		میدان صنعت
	پیکرگرایی واقع‌گرایی (پاپیولار سطح پایین)	نمایش مضامین روزمره			اغلب مجسمه‌های مجاور بزرگراه‌ها

نتیجه‌گیری

چشم‌انداز فرهنگی شهر تهران در هر دوره زمانی بیان فیزیکی و معنایی قدرت حاکمه بوده است. درواقع منظر فرهنگی تهران همواره یک نمود سیاسی بوده که از طریق سیستم نشانه‌ای مجسمه‌های شهری بازنمایی شده است و مجسمه به‌عنوان ابزاری در جهت خلق محتوایی ایدئولوژیکی حرکت کرده است که هدف غایی آن به تعیین هویت مکان در شهر ختم شده است. این مجسمه‌ها از زمان پیدایش تا امروز روندی متغیر را در بازنمود هویت‌بخشی به شهر داشته‌اند. به طورکلی مضامین در مجسمه‌های شهری در دوره قاجار و پهلوی که نمایش قدرت سیاسی مسأله اصلی آن است به یک موضوع ذهنی در دوره انقلاب اسلامی که دفاع از ارزش‌ها است، تبدیل می‌شود و در دهه ۸۰ به نوعی انفصال موضوعی و انزوا می‌رسد. بدین‌معنا که در دوره پهلوی رویکردهای تاریخی و باستان‌گرایی و بیانگری ایدئولوژیکی بر مجسمه‌های میادین تهران سایه افکند تا از طریق بازنمایی پیکره‌های خاندان پهلوی و مشاهیر و مضامین اسطوره‌ای در جهت نمایش اقتدار حاکمیت حرکت کند و نوعی هویت اقتدارگونه و اسطوره‌ای را به منظر فرهنگی شهر القاء کند. در این دوره قرارگیری مجسمه‌های شهری در مکان‌های ویژه (میدان‌ها) از جمله روش‌هایی بود که تابع ارزش‌های سیاسی زمانه اتفاق افتاد و متعاقب آن با گذر زمان اجتماعی شدن آثار در جهت خلق هویت مکان را به همراه داشت. ظهور انقلاب اسلامی سرآغاز تحولی سیاسی، اجتماعی و زمینه‌ساز تغییراتی در عرصه‌های فرهنگی و هنری جهت بازشناسی شاخص‌های هویتی با نگاهی جدید شد؛ از این‌رو اغلب مجسمه‌های شهری تا دهه‌ی ۸۰ در تلاش برای احراز هویت ایرانی ـ اسلامی بوده‌اند و عملکرد آن به‌عنوان رسانه‌ای جهت تعامل معانی و محتوای دینی پدیدار شد. بدین‌صورت که اعمالی چون تخریب مجسمه‌ها به‌عنوان نشانه‌های سیاسی گذشته، نامگذاری مجدد سایر مجسمه‌ها با مضامین باستانی به مفاهیم مذهبی، رفع منع شرعی و از سرگیری ساخت مجسمه‌های شهری با نگرشی نو و ارائه محتوای ارزشی در راستای تحولات سیاسی ــ اجتماعی در جهت احراز مجدد هویت شهری اتفاق افتاد. در این دوره آثار از طریق معیارهایی اصلی چون «محتواگرایی» و «زمینه‌گرایی»، نوعی «هویت ارزشی» را به منظر فرهنگی شهر ارائه کردند. درحالی‌که در دهه‌ی ۸۰ با توجه به تحولات فکری و فرهنگی معاصر و توسعه تبادلات هنری، مجسمه‌های شهری عمدتاً در روند تکاملی خود به جای تبدیل شدن به نماد و نشانه‌های فرهنگی یا تحت تأثیر مدرنیسم به انتزاع صرف رسیده‌اند و یا صرف

تزیینی بودن، نوعی هنر شهری سطح پایین را به نمایش گذاشتند؛ چراکه این آثار محیطی، «زمینه‌گرا» نبوده و براساس محوریت سلیقه شخصی هنرمند شکل گرفته‌اند. عموماً این آثار با ارائه مضامین انتزاعی در بازتاب هویت فرهنگی/ اجتماعی شهر همچون گذشته عمل نکرده‌اند تا بتوانند در جهت ارتقاء هویت منظر فرهنگی شهر نقشی مؤثر ایفاء کنند.

جدول شماره‌ی ۲: مجسمه‌های شهری و معیارهای هویت‌بخش به منظر فرهنگی شهر تهران. **(نگارنده)**

دوره ساخت مجسمه	معیارهای هویت‌بخش در آثار	هویت منتقل شده به منظر شهر
دوره پهلوی دهه ۴۰ و ۵۰	- الویت‌بخشی به مضامین تاریخی و سیاسی - باستان‌گرایی در بازنمایی مضامین مجسمه‌ها - بنیان‌گری ایدئولوژیکی(نمایش اقتدار حاکمیت) - زمینه‌گرایی (هماهنگی با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی) - باز زنده‌سازی عناصر فرهنگی سنتی	هویت اسطوره‌ای ـ سیاسی
دوره انقلاب اسلامی دهه ۶۰ و ۷۰	- اولویت‌بخشی به محتواگرایی در جهت ارزش‌ها - روایت‌گری مضامین دینی - بومی‌گرایی و زمینه‌گرایی - باز زنده‌سازی عناصر فرهنگی و سنتی - مردمی بودن - ارائه هنر تعاملی در جهت ارزش‌های فرهنگی/ دینی	هویت ارزشی ـ مردمی
دهه ۸۰	- به‌طورکلی عدم وجود معیارهای هویت‌بخش - عمدتاً ساخت آثار تزیینی و فرمالیستی با مضمون روزمرگی	بی‌هویتی

پی‌نوشت

۱- در دوره پهلوی با تغییر شرایط اجتماعی و ظهور رویدادهایی همچون: ۱- تأسیس دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران (۱۳۱۹ش.) ۲- شکل‌گیری نخستین گروه‌های هنری از دهه چهل ۳- افتتاح گالری‌های خصوصی و دولتی در تهران از ۱۳۲۸ تا ۱۳۵۶ش. از جمله تأسیس موزه هنرهای معاصر ۴- برگزاری دوسالانه‌ها و بینال‌ها (۱۳۳۷ش.) که موجب ارتباط با مجامع هنری بین‌المللی شد، ۵- ظهور جریانات نوجویی با رویکرد احراز هویت ملی ۶- بهره‌گیری از جنبش‌های هنرمعاصر در جهت معرفی و ترویج هنرنوگرا در ایران (آثار قدرت‌الله معماریان و بهمن محصص) و ۷- ظهور مجسمه در فضای عمومی با نگاهی مدرن (کشمیرشکن، ۱۳۹۴) از جمله عوامل مؤثر در ترویج مجسمه‌سازی بود.

۲- نقطه عطف مجسمه‌سازی بعد از انقلاب اسلامی، برگزاری نخستین نمایشگاه بزرگ مجسمه‌سازی در سطح ملی در خرداد سال ۱۳۷۴ش. به نام «اولین نمایشگاه سه سالانه آثار حجمی» در موزه هنرهای معاصر تهران بود که تا پایان سال ۱۳۹۱ش. در شش دوره برگزار شد (اسکندری، ۱۳۸۵: ۵۰).

منابع

- آتشین‌بار، محمد (۱۳۸۸)؛ «تداوم هویت در منظر شهری»، ***فصلنامه باغ‌نظر***، (۱۲)، ۵۶-۴۵.
- اسکندری، ایرج (۱۳۸۵)؛ «جنبش هنر انقلاب ایران»، ***نشریه هنرهای تجسمی***، (۲۵)، ۵۳-۵۰.
- اسماعیلی، شهروز (۱۳۹۱)؛ ***مجسمه‌های تهران***، تهران: آفتاب اندیشه.
- امین‌زاده، بهناز (۱۳۹۴)، ***ارزش‌ها در طراحی منظرشهری***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۷)؛ ***دایره‌المعارف هنر***، فرهنگ معاصر: تهران.
- پوراصغریان، مهتاب (۱۳۸۷)؛ «مجسمه‌سازی در فضاهای شهری ایران»، ***فصلنامه نگره***، (۸ و ۹)، ۳۹-۳۱.
- پورمند، حسنعلی؛ موسیوند، محسن (۱۳۸۹)؛ «مجسمه‌سازی در فضاهای شهری»، ***نشریه هنرهای زیبا***، (۴۴)، ۵۸-۵۱.
- تناولی، پرویز (۱۳۹۶)؛ ***تاریخ مجسمه‌سازی در ایران***، چ ۲، تهران: نظر.
- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۹۱)؛ «بررسی حجم‌پردازی دوره قاجار از صخره‌نگاری باستانی تا مجسمه همایونی»، ***نشریه هنرهای زیبا***، دوره ۱۷، (۳)، ۳۲-۲۳.
- حیدری، علی‌اکبر؛ مطلبی، قاسم؛ نگین‌تاجی، فروغ (۱۳۹۳)؛ «تحلیل بعد کالبدی حس تعلق به مکان در خانه‌های سنتی و مجتمع‌های مسکونی امروزی»، ***نشریه هنرهای زیبا***، دوره ۱۹، (۳)، ۸۶-۷۵.
- **خبرگزاری ایسنا** (۱۳۹۲/۹/۱۹)؛ «ماجرای ساخت مجسمه میدان دربند چیست؟»، قابل دسترس در: http://www.isna.ir/news/92091913068/ (تاریخ دسترسی ۹۶/۶/۲۰).
- خوجم‌لی، عبدالوهاب؛ احمدی‌پور، زهرا؛ حافظ نیا، محمدرضا؛ پورجعفر، محمدرضا (۱۳۹۵)؛ «تبیین ژئوپلیتیک منظر شهری؛ رابطه قدرت و سیاست با نماسازی شهری» ***فصلنامه پژوهش‌های جغرافیای سیاسی***، (۳)، ۲۸-۱.
- سهیلی‌خوانساری، احمد (۱۳۵۱)؛ «نصب نخستین مجسمه در تهران»، ***مجله وحید***، (۱۰۸)، ۱۰۴۷-۱۰۴۲.
- شمسی‌زاده، ملکی، روح‌الله (۱۳۹۱)؛ «مجسمه در محیط یا بر محیط»، ***فصلنامه نظر***، (۱۹)، ۲۶-۲۰.
- طلایی، مینا؛ حاتم، غلامعلی (۱۳۹۰)؛ «سیر تحول مجسمه‌سازی ایران»، ***فصلنامه نقش‌مایه***، (۹)، ۲۶-۱۵.
- طلایی، مینا؛ دانشگر، فهیمه (۱۳۹۵)؛ «بررسی بازنمایی انسان در هنرهای حجمی ایران پس از انقلاب اسلامی تا پایان دوران دفاع مقدس در ارتباط با مدرنیسم هنری»، ***فصلنامه نگره***، (۳۹)، ۱۲۶-۱۱۵.
- عادلوند، پدیده (۱۳۹۵)؛ «جنگ و مجسمه‌های شهری تهران»، ***فصلنامه منظر***، (۳۴)، ۹۳-۸۲.
- عادلوند، پدیده؛ سلحشور، زهرا؛ قلیچ‌خانی، آزاده (۱۳۹۴)؛ «مجسمه میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی»، ***فصلنامه منظر***، (۳۱)، ۲۱-۱۴.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴)؛ ***هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین***، تهران: نظر.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۰)؛ **جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مهاجر، شهروز؛ تاج‌الدینی، مرجان (۱۳۹۴)؛ ***پیشینه زیباسازی شهر تهران***، تهران: پیکره.