تصویر۳ و۴
Pic3&4

مجسمه در میدان یا غار افلاطونی؟

چکیده | پس از دوره قاجار با الگوبرداری از مدرنیسم غربی، در شهر تهران فضاهایی موسوم به میدان ایجاد شد که از معنای تاریخی «میدان» در زبان فارسی به مثابه فضایی تعاملی، تجمع‌پذیر و پیاده‌مدار، دور و به «فلکه» به منزله فضای مناسب برای تردد سواره نزدیک بوده است. متأسفانه امروز این دو عنصر شهری- میدان و فلکه- یکی انگاشته می‌شود. از پیامدهای مخرب این انطباق، قرارگیری مجسمه در مرکز این فلکه‌هاست که در حال حاضر تبدیل به اصل زیبایی‌ساز و هویت‌بخش منظر شهری شده است. نتیجه این رفتار آن است که امروزه مدیریت شهری، هنرمندان و شهروندان، این فلکه‌ها را معادل ذهنی و تاریخی میدان تلقی کرده و مرکز آن را مناسب‌ترین مکان برای قرارگیری مجسمه شهری می‌شناسند.

این مقاله نشان می‌دهد که با توجه به تعریف هنر شهری به مثابه هنری ویژه فضاهای عمومی، میادین [فلکه‌های] تهران محمل مناسبی برای حضور مجسمه نیست؛ چراکه فضای آنها در رده فضای جمعی به معنای فضاهایی اجتماعی و تعاملی با مخاطب جای نمی‌گیرند و مجسمه فلکه‌ها قادر نیست نقش مورد انتظار از هنر شهری را ایفا نماید.

واژگان کلیدی | مجسمه شهری، میدان، فلکه، مدرنیسم، تهران.

پدیده عادلوند،
پژوهشگر دکتری
پژوهش هنر، دانشگاه
الزهرا، پژوهشکده نظر
padideh_adelvand@yahoo.com

اشرف‌السادات موسوی‌لر
دکتری پژوهش هنر،
دانشگاه الزهرا
a.mousavi925@gmail.com

تصویر ۳ و ۴. تسلط حداکثری خودرو بر فضای میدان مانع حضور عابران پیاده در فضا می‌شود که درک و تفسیر مجسمه را به تعویق می‌اندازد. میدان رازی و فردوسی، تهران. عکس: آزاده قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴.

Pic 4 & 3: The maximum dominance of vehicle on the atmosphere of square denies the pedestrian access to space and delays understand and interpret the sculpture. Razi and Ferdowsi square in Tehran. Photo: Azadeh Ghelichkhani, 2015.

مقدمه | هنر مجسمه در ایران پس از دوره مدرن[1] با ورود به فضای عمومی و جمعی شهر همواره به دنبال بستری مناسب برای تعامل با شهروندان و مخاطبان و ارتقای کیفیت حیات مدنی شهر بوده است. مجسمه شهری نیز در این انتقال از فضای خصوصی موزه‌ها و گالری‌ها به عرصه میدان، به عنوان یکی از مهم‌ترین فضاهای عمومی شهر که حیات جمعی شهر نیز بدان وابسته است، وارد شد. در ادبیات جهانی شهرسازی و منظر شهری حضور آثار هنری به خصوص مجسمه‌ها در فضای شهری را به دنبال ارتقای کیفیت بصری و زیباشناسانه این فضاها می‌دانند که منجر به تقویت خاطره جمعی شهروندان و حس هویت می‌شود. شاید بتوان از این گفته «هانا آرنت» وام گرفت که «مجسمه شهری به مثابه یک شی می‌تواند واسطه‌ای باشد که به شکل‌گیری روابط اجتماعی منجر شود و به فضای عمومی دوام و جاودانگی بخشد» (مدنی‌پور، ۱۳۸۷ : ۱۹۸). به دنبال آن پژوهشگران داخلی نیز ضمن برشمردن میدان به عنوان محل مناسب حضور مجسمه معتقدند مجسمه‌های شهری می‌توانند با ویژگی‌های خاص خویش، افراد را به تجربه‌های دیداری متنوع دعوت کنند.[2] به طور کلی منابع موجود[3]، معیارهای موفقیت مجسمه شهری را همان معیارهای مترتب بر هنر عمومی می‌دانند؛ از جمله هویت‌مداری، ارتباط با زمینه (مخاطبان) و تاریخ‌مندی. همچنین در تعریف هنر عمومی اولین شرط را حضور اثر در فضای عمومی و جمعی به معنای محل مراودات اجتماعی می‌دانند. بنابراین اولین اقدام برای مجسمه شهری انتخاب مکان مناسب است و از آنجا که به زعم پژوهشگران، مدیران و حتی شهروندان یکی از مناسب‌ترین مکان‌ها، میادین شهری است این مقاله قصد دارد به این پرسش پاسخ دهد که آیا فلکه‌های شهر تهران (میادین) مکانی مناسب برای حضور مجسمه‌های شهری است؟ و آیا کیفیت‌هایی که از حضور مجسمه در فضای شهر انتظار می‌رود با قرارگیری در میادین فعلی تأمین می‌شود؟ به نظر نگارندگان ابتدا باید مجسمه از حیث مکان درست انتخاب شود سپس به ارزیابی معیارها و شاخصه‌های بعدی از جمله مباحث تکنیکی خلق اثر، موضوع، زمینه‌گرایی، تاریخ‌مندی و رابطه‌مندی توجه شود. لذا با تأکید بر مکان‌یابی مجسمه به عنوان مهم‌ترین و نخستین معیار در ارزیابی موفقیت مجسمه شهری تلاش می‌شود با تکیه بر مشاهدات میدانی، مجسمه‌های میادین تهران از این منظر ارزیابی شود.

میدان یا فلکه؟

با بررسی مفهوم میدان و فلکه در ادبیات شهری و تفاوت ماهوی آنها ضروری است ابتدا این فضاها به عنوان بستر حضور مجسمه‌های شهری مورد مداقه قرار گیرند و مشخص شود فضای مورد نظر در تهران کدام است : میدان یا فلکه؟

میدان در طول شکل‌گیری شهرها تا دوران پیش از مدرن، عنصری حیاتی در تقویت بعد اجتماعی شهر به شمار می‌رود؛ چنانکه پائوسانیاس (Pausanias) در اهمیت آن می‌گوید : «مکانی را که فاقد بنای عمومی و میدان است، نمی‌توان شهر نامید» (زیته، ۱۹۰۹: ۱۹). بنابراین جنبه عمومی بودن میدان نقش مهمی را در زندگی اجتماعی بازی می‌کند. صاحبنظران در تعریف ماهیت میدان اذعان دارند که مکانی خوانا و آزاد که به عنوان محل «عبور» و «قرار» استفاده می‌شود؛ مکانی که به «شخص پیاده»، وجود می‌دهد؛ همان آگاهی از شهروندبودن نزدِ «هابرماس» و «آرنت». «ریچارد سنت» نیز آن را فضای آموزشی و پرورشی می‌داند که انسان به واسطهٔ آن مکالمه را می‌آموزد و هویت شهری و شهروندی به دنبال برگزاری فعالیت‌های جمعی در آن شکل می‌گیرد (بس، ۲۰۱۰).

انگلیسی‌ها به میدان با این تعاریف «پلازا» و ایتالیایی‌ها «پیاتزا» می‌گویند. پلازا به عنوان فضای عمومی و سرباز تعریف شده که کف آن را مصالح سخت پوشانده و ورود اتومبیل به عرصه آن ممنوع است. پلازا بیشتر فضایی برای قدم‌زدن، رفع خستگی؛ خوردن و آشامیدن و ایجاد تعاملات اجتماعی و برخوردهای انسانی است (آرتی، ۱۳۸۶ : ۸). بنابراین مهم‌ترین مشخصه میدان علاوه بر عمومی‌بودن آن، اهمیت نقش پیاده و تجمع‌های اجتماعی در آن است.

در ایران نیز بررسی تعاریف صاحب‌نظران گوناگون از میدان و نیز پیشینه آن نشان می‌دهد این فضای شهری مکان گردهمایی شهروندان و انجام فعالیت‌ها و رویدادها بوده است. تاریخ میدان در ایران به روشنی تحقیق نشده است. درباره وجه تسمیه آن گفته شده که به معنای «محل می» و مربوط به آیین کیش مهر بوده که در فضای شهری قرار می‌گرفته است. برخی گفته‌اند سنگاب‌های نصب‌شده در جلوخان ورودی مساجد تاریخی ایران، تداوم این سنت و دگردیسی آن به صورت آبخوری برای نمایش آیینی و معنوی‌بودن فضا بوده است. در کتاب‌های تاریخی ایران از دوران قدیم تاکنون از واژهٔ میدان به دفعات استفاده شده و معمولاً برای بیان فضاهایی بوده که «بازبودن»، «عمومی‌بودن»، «مرکزیت‌داشتن»، «تعاملی‌بودن»، «پیام‌رسان‌بودن» و «حاوی عناصر نمادین طبیعت» از صفات اصلی آن بوده است. فردوسی در داستان منوچهر و سیاوش از میدان به صورت‌های مختلف یاد کرده است :

درختی گشن بد به میدان شاه
گذشته برو سال بسیار و ماه
به شادی برآمد ز درگاه کوس
بیاراست میدان چو چشم خروس
می آورد و رامشگران را بخواند
به خواهندگان بر درم برفشاند
بیاراست جشنی که خورشید و ماه
نظاره شدند اندر آن بزمگاه

و در داستان پادشاهی شاپور ذوالاکتاف از دهی خرم می‌گوید که پر از باغ و میدان و پر جشنگاه بود.

از دوران مدرن و پس از آن به دنبال تأکید بیش از حد بر فردیت انسان و انزواطلبی شهروند، نقش میدان به عنوان

تصویر ۵ . مجسمه میدان فلسطین.
مجسمه در مرکز میدان با پیش زمینه مسجد که در فضای میدان گم شده است.
عکس : آزاده قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴.

Pic 5: The Statue of Palestine Square. The statue with the mosque in the background is missing in the center of the square. Photo: Azadeh Ghelichkhani, 2015.

بستر شکل‌گیری ارتباطات و مراودات اجتماعی کمرنگ شد و حتی از بین رفت. میدان در عهد مدرنیسم با انقطاع از زمینه تاریخی و جغرافیایی تغییر ماهیت داد، به‌طوری که جایگزینی عنصر سواره با پیاده باعث شد این فضاها همچون دیگر فضاهای این دوران عارضه بی‌هویتی را تجربه کنند. ویژگی تجمع‌پذیری میدان به این معنا که مردم و فعالیت‌های مردمی را در خود جمع می‌آورد از دست رفت و در یک دگردیسی ناخوشایند به عنصری به نام «فلکه» تبدیل شد که نه تنها دیگر جنبه اجتماعی نداشت، بلکه اجازهٔ عبور، قرار و نفوذ پیاده را نیز به فضا نمی‌داد و برخلاف میدان به فضایی بدل شد که توصیه به تفرق و عدم قرار می‌کند.

بنابراین عمده‌ترین تفاوت میدان و فلکه بر حضور یا عدم حضور پیاده تأکید دارد. اهمیت عنصر پیاده در میدان تا حدی است که به قول مانزو (۲۰۰۵) نوعی «تجربه- در- مکان» است : معنا را ایجاد می‌کند و روابط اجتماعی و هویت گروهی در آن فراهم می‌شود. براساس نظر جامعه‌شناسان شهری می‌توان گفت دلبستگی مکانی، که مقوله‌ای اجتماعی است، به تبع آن به وجود می‌آید.[۴]

با بررسی تعاریف و مقایسه ویژگی‌های میدان و فلکه و مشاهدات میدانی می‌توان گفت میادین امروز تهران فلکه‌هایی هستند که صرفاً عنصری ترافیکی بوده و عرصه‌هایی خودرومحور هستند که زندگی پیاده را برنمی‌تابند و نمی‌توانند در زمره فضاهای عمومی و جمعی قرار بگیرند. علاوه بر این به نظر می‌رسد مسئله در شهر تهران حادتر است چراکه نه تنها شاهد این دگردیسی مسئله‌ساز، به دنبال تلقی نادرست از فلکه به میدان، هستیم بلکه مدیریت شهری با یکی‌انگاشتن آنها در جستجوی قانونمندکردن تأثیر آن بر منظر شهری است. این رویکرد دو هویت مجازی پی‌درپی را می‌آفریند.

مجاز اول : مجسمه در فلکه

در شهرهای غربی از آگوراهای یونان و فوروم‌های رومن تاسده میانه و رنسانس آراستن فضای عمومی با آب‌نماها، یادمان‌ها، مجسمه‌ها و دیگر آثار هنری و نشانه‌های مشهور تاریخی رواج داشت؛ با این هدف که بتواند در ارتقای کیفیت بصری این فضاها نقش بازی کند و با ارجاع به زمینه تاریخی و جغرافیایی سرزمین در ایجاد حس تعلق و هویت شهروندان تأثیرگذار باشد. تا پیش از دوران مدرن یادمان‌ها و مجسمه‌ها در جادارهٔ میدان و در ارتباط با سایر عناصر میدان نصب می‌شد تا فضا و پس‌زمینه مناسبی داشته باشند. این میدان‌های تزیین‌شده مایهٔ غرور و مباهات شهرها محسوب می‌شدند.[۵]

در فضای شهری ایران، تا پیش از دوران مدرن مجسمه‌ای حضور ندارد؛ احتمالاً ریشه در اعتقادات و سنت اسلامی داشته که تمثال‌گرایی را ممنوع می‌دانست. دوره پهلوی اول سرآغاز ساخت مجسمه‌های شهری در ایران بوده که در جزیره میادین اصلی شهر و مکان‌های عمومی با اهمیت به دنبال تأثیرات ناشی از جریان مدرنیسم قرار می‌گیرند. ظهور فلکه در ایران یک امر وارداتی و به دنبال ورود ماشین بود. تا پیش از آن، میدان‌های محله‌ای و شهری، فضای جمعی ایرانیان بود که در مقیاس‌های مختلف وجود داشت. زیباسازی آن نیز با استناد به سنت‌های اسطوره‌ای و بکارگیری عناصر سمبلیک طبیعت، آب و درخت، انجام می‌شد. عناصر معماری عمومی مانند سردر مساجد نیز بخش دیگر تزئین آنها بود. در دوره رضاخان و با رواج ماشین در تهران و احداث خیابان‌ها، فلکه‌ها در محل تقاطع راه‌ها و به عنوان نماد تجدد و عنصر مدرن وارد تهران شد. برای تزئین آنها نیز به سنت شهرهای غربی از مجسمه‌هایی در مرکز فلکه استفاده شده که در ابتدا به خاطر حجم و سرعت کم حرکت به عنوان نقطه عطف و نماد فضا قابل دیده‌شدن بود. اما با تغییر شرایط حرکت و سرعت این رویه همچنان برجاماند تا جایی‌که در فلکه‌های امروزین،

تصویر۵
Pic5

علی‌رغم کثرت ترافیک و سرعت زیاد آن، عملاً توجه حاضران به نقطه مرکز میدان جلب نمی‌شود و عنصر میانی بیشتر به عنوان نماد میدان و نشانه شهری کارکرد دارد تا عنصر هنری دارای مضمون. لکن مدیریت شهری بدون توجه به تغییرات زمینه‌ای و با رویکرد مدیریت مضمون آثار و امروزی‌کردن آنها با استفاده از سبک‌های روز هنری همچنان بر ساخت و پرداخت مجسمه‌ها در مرکز فلکه‌های پرتراکم امروزی اصرار می‌ورزد.

الگوبرداری ناصحیح از نمونه غربی که تا امروز نیز همچنان به قوت خود باقی است از آنجا پیدا شد که در مرتبهٔ اول فلکه را میدان نامیدیم و در مرحلهٔ بعد آن را مکانی مناسب برای هنر عمومی به ویژه مجسمه شناختیم. اما ازآنجا که فلکه‌ها، محل عبور خودروها و گره‌های ترافیکی‌اند و عابران پیاده امکان حضور در فضای آن را ندارند و با مجسمه درگیر نمی‌شوند، امکان درک آن را ندارند. تسلط حداکثری خودروها بر فضای میدان و عدم اذن دخول شهروندان به آن فضا، به گواه زنجیرها و نرده‌های اطراف میدان‌ها، از حضور پیاده در آن جلوگیری می‌کند و درک فضا به واسطهٔ حضور نمادین مجسمه به تعویق می‌افتد (تصویر ۱ و ۲).

علاوه بر این چنانچه شهروند پیاده بتواند بعد از عبور از میان خودروها به میدان وارد شود در حقیقت به استقبال فضایی می‌رود که نه تنها از محصوریت، به عنوان یک ویژگی مهم و آرامش‌بخش، برخوردار نیست که عدم امنیت و آلودگی صوتی آن به حدی است که «عبور» از میدان را بر «قرار» در آن ترجیح می‌دهد. با بررسی رفتار شهروندان- به عنوان مخاطبان هدف مجسمه‌های شهری- بر پایه مشاهدات میدانی روشن می‌شود که میدان‌های شهر تهران فضایی ندارند که پیاده‌ها به قصد فراغت به آنجا بیایند و با یکدیگر مراودات اجتماعی داشته باشند زیرا جملگی برای انجام کاری در خیابان‌های منتهی به میدان در فضا حضور پیدا می‌کنند. بنابراین شهروندان نه تنها با مجسمه که با میدان هم نمی‌توانند ارتباطی برقرار کنند و فضا به عنوان مبدل مسیر شناخته می‌شود (تصویر ۳ و ۴).

مجاز دوم : مجسمه در مرکز

همان‌طور که ذکر شد پس از عصر روشنگری و در دوران مدرن به دنبال تأکید افراطی بر فردگرایی، کارکرد میدان از فضایی تجمع‌پذیر و مختص پیاده فاصله گرفت و به جای فراهم‌آوردن بستری برای برقراری تعاملات اجتماعی و فضای جمعی تبدیل به زمینه‌ای برای تردد سواره شد. «مدرنیسم یا نوگرایی حرکت را در جهان‌بینی خود وارد کرد و به خودرو و سرعت حرکت جابجایی اولویت بخشید» (مدنی‌پور، ۱۳۸۷ : ۲۳۰ و ۲۳۱). محل قرارگیری مجسمه نیز که تا قبل از دوران مدرن در جداره میدان و هم‌پیوند با سایر عناصر بود به مرکز میدان منتقل شد و به عنوان یک اصل از دوران مدرن مورد پذیرش قرار گرفت[۶]. به قول «کامیلو زیته» امروز مرکز میدان همیشه برای این کار مناسب تشخیص داده می‌شود و معلوم نیست این ضابطه از کجا آمده است و در هر میدانی هرچند هم بزرگ باشد در بهترین حالت فقط می‌توانیم یک مجسمه یا یادمان قرار دهیم. قراردادن مجسمه در وسط میدان آن را وارد محیطی ایزوله می‌کند که از محیط پیرامونش مجزا

می‌شود. جنون مجازاکردن و پاکسازی پیرامون آثار هنری، رسماً به صورت یک بیماری مرموز درآمده است.[۷]

قرارگرفتن مجسمه در مرکز میدان پس از دوران مدرن شاید ریشه در فردگرایی و مرکزگرایی سوبژکتیویته مدرنیسم داشته باشد؛ زیرا حاشیه که در میدان جداره آن است دیگر در دوران مدرن اهمیت ندارد. «هایدگر» می‌گوید اساس مدرنیته، سوبژکتیویتهٔ مدرن است؛ سوژه مرکزگراست. هیچ سوژه‌ای در حاشیه نمی‌زیید. سوژه خود را در مرکز و غیر خود را در حاشیه قرار دهد (آفاق، ۱۳۸۷).

علاوه بر این‌ها «فردگرایی» مبنای مهم مدرنیته است. فردگرایان از جمله «ماکس استایرنر» معتقدند هیچ شکل ازخودبیگانگی را نمی‌توان یافت که ریشه اجتماعی نداشته باشد. «پل ریکور» نیز از «بحران هویت» یاد می‌کند که بحران مدرنیته را با آن می‌توان شناخت.[۸] بنابراین فردگرایی افراطی مدرنیته که ریشه بحران هویت را در جمع‌بودن می‌داند باعث شد تا دیگر عناصر در کل و جمع معنا پیدا نکنند و تنها در صورت انفراد ارزشمند شوند.

در ایران نیز رژیم پهلوی با مدرنیسم همخوان شد و اقتدارگرایی و مرکزگرایی پهلوی به صورت نمادین با مجسمه‌های شاه در مرکز میادین [فلکه‌ها] شهرها ظهور پیدا می‌کند.[۹] این‌گونه است که در مرتبه دوم الگوبرداری شهر تهران از شهرهای غربی، مجسمه شهری به تبعیت از اصل دوران مدرن در مرکز فلکه قرار گرفت و این نقطه جایگاه رسمی مجسمه شد. امروزه نیز همچنان بر نصب مجسمه در مرکز فضا پافشاری می‌شود. به نظر می‌رسد با پیروزی انقلاب اسلامی تنها تنها موضوع مجسمه‌ها عوض شده؛ به طوری که ضمن توجه به موضوعات ملی و مفاهیم ارزشی تلاش شده از آن اقتدارگرایی فاصله گرفته شود. این درحالی است که محل نصب مجسمه از همان ضابطه مرکزگرا و گریز از جمع تبعیت می‌کند (تصویر۵).

تناقض میان مبانی نظری و مصداق‌ها، نشان از خطایی مفهومی دارد که باعث‌شده اساسی‌ترین نقد به مجسمه‌های میادین تهران، مکان قرارگیری آنها باشد که فضای عمومی نیستند و به تبع آن فضای مناسب برای قرارگیری مجسمه به شمار نمی‌روند.

نتیجه‌گیری | با علم بر اینکه مجسمه به عنوان یک جاذبه بصری باید خاصیت دعوت‌کنندگی به فضای اجتماع‌پذیر، قابل دسترس برای توقف، قدم‌زدن و تجربه حیات جمعی را داشته باشد این پرسش به وجود می‌آید که کدامیک از میادین فعلی شهر تهران معنی حقیقی میدان را دارد که مجسمه در آن بتواند تأثیرگذاری‌های مورد نظر را داشته باشد؟ این میادین حریم امن پیاده ندارند و تسلط وسایل نقلیه در اطراف آن منجر به عدم شکل‌گیری گردهم‌آیی‌ها و برقراری ارتباطات اجتماعی می‌شود. بنابراین نه تنها عاملی مؤثر در تأمین حیات جمعی نیستند و شهروند تهرانی را به حضور و تعامل در فضا تشویق نمی‌کنند، بلکه به دلیل آشوب و تحرک زیاد دافع جمعیت و فعالیت اجتماعی هستند. بنابراین میادین [فلکه‌های] تهران محمل مناسبی برای حضور مجسمه نیست؛ چراکه فضای آنها در رده فضای جمعی به معنای فضاهایی اجتماعی و تعاملی با مخاطب جای نمی‌گیرند و مجسمه فلکه‌ها قادر نیست نقش مورد انتظار از هنر شهری را ایفا نماید.

به نظر می‌رسد عدم توجه به اهمیت مکان قرارگیری مجسمه و مخاطب آنها در فضای میادین فعلی تهران ریشه در پارادوکس میان مبانی نظری و اجرا داشته باشد؛ چنانکه ترجمان ناقصی از منابع غربی صورت گرفته و فلکه را میدان تلقی می‌کنیم و آن را به مثابه فضای عمومی محلی مناسب برای مجسمه شهری می‌دانیم[۱۰].

پی‌نوشت

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دوره دکتری «پدیده عادلوند» تحت عنوان «زیبایی‌شناسی مجسمه‌های شهری تهران در دو دهه اخیر» است که به راهنمایی سرکار خانم دکتر «اشرف‌السادات موسوی‌لر» و مشاوره جناب آقای دکتر «سیدامیر منصوری» در دانشگاه الزهرا در دست انجام است.

۱. منظور از دوره مدرن دوره‌ای است که از نظر تاریخی با دورهٔ رنسانس آغاز شده و با عصر روشنگری و انقلاب فرانسه و ایده‌آلیسم آلمانی به عنوان گفتار کلیدی غرب تحکیم می‌شود (نک. جهانبگلو، ۱۳۸۴ : ۷۲ - ۷۱).

۲. از جمله نک. پوراصغریان، ۱۳۸۷؛ پورمند و موسیوند، ۱۳۸۹.

۳. از جمله پوراصغریان، ۱۳۸۷؛ شمسی‌زاده ملکی، ۱۳۹۱؛ پورمند و موسیوند، ۱۳۸۹؛ مزینانی، ۱۳۸۱؛ شانس به نقل از اسماعیلی، ۱۳۹۱ و مرادی، ۱۳۸۶.

۴. نک. کریمی‌مشاور، ۱۳۸۹ : ۲۰-۱۷.

۵. نک. زیته، ۱۹۰۹: ۴۷-۱۹.

۶. لازم به ذکر است الزاماً در دوران پیش از مدرن میدان شکل منتظم هندسی نداشت و گاه شکل نامتقارن و ارگانیکی داشت، لذا مرکز ثقل میدان حتماً مرکز دایره میدان نمی‌شد.

۷. نک. زیته، ۱۹۰۹: ۴۷-۱۹.

۸. نک. احمدی، ۱۳۸۳: ۴۸-۴۲.

۹. به نظر می‌رسد با پیروزی انقلاب اسلامی تنها موضوع مجسمه‌ها عوض شدند درحالی‌که رویه همچون سابق دنبال می‌شود. چنانکه صرفاً با تغییر موضوع و توجه به موضوعات ملی و مفاهیم ارزشی خواستار فاصله‌گرفتن از اقتدارگرایی دوران پهلوی هستیم. در صورتی که مکان‌یابی و ابعاد مجسمه میدان‌ها تفاوت چندانی با گذشته ندارد.

۱۰. تشبیه مجسمه‌های امروزی میادین تهران به تمثیل غار افلاطونی (که به تفصیل در کتاب جمهور بدان پرداخته شده) بدین منظور است که ازیک‌سو حقیقت مصداقی آنها با مبانی نظری در سایه‌ای از وهم و خیال قرار دارند و کج‌فهمی درخصوص آن صورت گرفته است و از سوی دیگر، همان‌طور که افلاطون هنرها را ضمن اینکه دو مرتبه از حقیقتشان در عالم مثل دور هستند آنها را مجازی از حقیقت و نامعتبر می‌داند به نظر می‌رسد مجسمه میادین شهر تهران نیز دچار این عارضه شده‌اند که در مرتبه اول دوری از حقیقت در فلکه قرار دارند و در مرتبه دوم در مرکز فلکه.

فهرست منابع

- آرتی، مهدی (۸۶/۵/۲) *فرق میدان و فلکه*، روزنامه اعتماد، (۱۴۵۰) : ۸ (گزارش اجتماعی).
- آفاق، حمید (۱۳۸۷) مدرنیته‌ای که به ما رسید، *مجله زمانه*، (۷۰).
- احمدی، بابک (۱۳۸۳) *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، چاپ پنجم، تهران : نشر مرکز.
- اسماعیلی، شهروز (۱۳۹۱) *مجسمه‌های تهران*، تهران : آفتاب اندیشه.
- بس، ژان- مارک (۲۰۱۰) رابطه میان منظر محسوس و فضای عمومی، ترجمه : مریم‌السادات منصوری (۱۳۹۱)، *مجله منظر*، ۴ (۲۱) : ۲۵-۲۰.
- پوراصغریان، مهتاب (۱۳۸۷) مجسمه‌سازی در فضاهای شهری ایران، *مجله نگره*، (۸ و ۹) : ۳۹-۳۰.
- پورمند، حسنعلی و موسیوند، محسن (۱۳۸۹) مجسمه‌سازی در فضاهای شهری، *مجله هنرهای زیبا*، (۴۴): ۵۸-۵۱.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۴) *موج چهارم*، ترجمه : منصور گودرزی، تهران : نشر نی، چاپ چهارم.
- زیته، کامیلو (۱۹۰۹) *ساخت شهر براساس مبانی هنری* (۱۳۸۵)، ترجمه: فریدون قریب، تهران : انتشارات دانشگاه تهران.
- شمسی‌زاده، روح‌اله (۱۳۹۱) نسبت میان مجسمه با محیط و مخاطب، *مجله منظر*، ۴ (۱۹) : ۲۷-۲۰.
- کریمی‌مشاور، مهرداد (۱۳۸۹) بررسی مفهومی و کارکردی دلبستگی مکانی، *مجله منظر*، ۲ (۱۲) : ۲۱-۱۶.
- مدنی‌پور، علی (۲۰۰۳) *فضاهای عمومی و خصوصی شهر*، ترجمه : فرشاد نوریان (۱۳۸۷)، تهران : انتشارات شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری (وابسته به شهرداری تهران).
- مرادی، سلمان (۱۳۸۶) هنر عمومی و تلفیق آن با فضای شهری، *مجله باغ‌نظر*، ۴ (۸) : ۹۰-۸۱.
- مزینانی، فهیمه (۱۳۸۱) مجسمه‌های شهری؛ زشت، زیبا، بلاتکلیف: مروری بر وضعیت احجام و مجسمه‌های شهری، *مجله شهرداری‌ها*، ۴ (۳۹): ۸۹-۸۵.

تصویر۱
Pic1

Reference list

- Aafaagh, H. (2008). Modernite-ee ke be ma resid [Modernity that reached us], *Journal of Zamaneh*, (70).
- Ahmadi, B. (2005). Modernity and Critical Thought, Tehran: Nashr-e Markaz.
- Besse, J. (2010). The relation between sensible landscape and public space, Translated from French by Mansouri, M. (2013), *Journal of MANZAR*, 4 (21): 20-25.
- Camillo, S. (1909). *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Translated from German by Gharib, F. (2008), Tehran: University of Tehran Press.
- Esmaeeli, Sh. (2012). *Sculptures of Tehran*, Tehran: Tehran Beautification Organization.
- Jahanbegloo, R. (2005). *The Fourth Wave*, Translated from English by Goodarzi, M. (fourth edition), Tehran: Nashr-e Ney,
- Karimi Moshaver, M. (2011). Place Attachment; A functional and conceptual study, *Journal of MANZAR*, 2 (12): 16-21.
- Madanipour, A. (2003). *Public and private spaces of the city*, Translated from English by Noorian, F. (2008), Tehran: Processing and urban planning Co. Press.
- Mazinani, F. (2002). Mojasameha-ye shahri; zesht, ziba, belataklif [Urban sculpture; ugly, beautiful, pending], *Journal of Shahrdariha*, 4 (39): 85-89.
- Moradi, S. (2007).Integration of public art and its integration in urban space, *Journal of Bagh-e Nazar*, 4 (8): 81-90.
- Pourasgharian, M. (2009). Mojasamesazi dar fazaha-ye shahri-ye Iran [Sculpturing in urban spaces of Iran], *Journal of Negareh*, (8-9): 30-39.
- Pourmand, H. & Musivand, M. (2010). Mojasamesazi dar fazaha-ye shahri [Sculpturing in urban spaces], *Journal of Honar-Ha-Ye Ziba*, (44): 51-58.
- Shamsi-Zadeh Malki, R. (2012). Relations of Sculpture with Environment and Audience, *Journal of MANZAR*, 4 (19): 20-27.

تصویر۲
Pic2

تصویر۱ و ۲. تسلط سواره بر فضای میدان از حضور عابر پیاده به فضا و مکث حداقلی برای درک و خوانش مجسمه جلوگیری می‌کند. میدان پاستور و حر، تهران. عکس: آزاده قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴.

Pic 1 & 2: The mastery of mounted on the space of square avoids the presence of pedestrian in the space and stops a minimum pause for reading the text of status and comprehend it. Pasteur and Horr squares, Tehran. Photo: Azadeh Ghelichkhani, 2015.

Sculpture, in the Square or in the Plato's Cave?

Padideh Adelvand, Ph.D candidate in Art Research, Alzahra University, NAZAR research center, Tehran, Iran
padideh_adelvand@yahoo.com

Ashraf-al sadat Mousavilar, Ph.D in Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran a.mousavi925@gmail.com

Abstract | After the Qajar period, taking a cue from Western modernism, the spaces known as square were created in Tehran that are far away from the historical meaning of the "square" in the Persian language as an interactive, aggregable and walkable space that have been close to "round-about" as an appropriate atmosphere for traffic roadway. Unfortunately, these two urban elements are considered as one municipal phenomenon. The destructive consequence of this adaptation led to install of sculpture in the center of the roundabout that has now become the principle of aestheticizing and identifying of the urban landscape. The result of this behavior is that, today's urban management, artists and citizens, consider these roundabouts as the subjective and historical representative of squares and the center of it as the most appropriate location for installing an urban sculpture. Given that the sculpture as a visual attraction should bear the inviting property to a sociability space, an available place for stopping, walking and experiencing of collective life, the question arises here is that which of the existing squares in Tehran is bearing the true meaning of the sculpture that would include the desired influences. These squares do not include any safe and secure space for pedestrians as the dominance of vehicles around it fail to form the social communication and gatherings. So they are not only considered as the factors in the provision of collective life stop encouraging the citizens of Tehran to attend and interact in the space, but also because of the chaos and high mobility are repellent of the population and social activity. Therefore, the squares [roundabouts] of Tehran are not considered as a good place for installing sculptures because the atmosphere is not presenting a proper level of social and interactive public space with spectators and so the installation will not be able to play the role expected of urban art. It seems that the lack of attention to the importance of the placement of sculpture and the audiences, in the current atmosphere of Tehran, is rooted in theoretical and performance concepts; like as a partial translation of Western resources has been implemented and, as we known round about as a square and as a local public space suitable for urban sculpture.

Keywords | Urban Sculpture, Square, Roundabout, Modernism, Tehran.