واکاوی مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در مجسمه‌های شهری غرب و مقایسه تطبیقی همزمان آن با مجسمه‌های ایران

سمیه موسویان: دانش‌آموخته دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران.
m.moosaviyan@gmail.com

چکیده

این پژوهش بر آن است تا ضمن شناخت رویکردهای پست‌مدنیستی مختلف در مجسمه‌سازی غرب و مقایسه همزمان آن با مجسمه‌های شهری ایران که مقارن با ظهور انقلاب اسلامی است، ریشه‌های فکری و مبانی نظری مؤلفه‌های آن را در ویژگی‌ها، صورت بیانی و مفهوم ضمنی این آثار مورد تحلیل قرار دهد. لذا این پرسش مطرح می‌شود که از ۱۹۸۰ میلادی همزمان با ظهور پست‌مدرنیسم در غرب، مجسمه‌سازی ایران دچار چه تحولاتی شد؟ اصول کلی و ویژگی‌های عمده مجسمه‌سازی در غرب و ایران چگونه بود؟ از این‌رو هدف این پژوهش، بررسی تحولات و مقایسه ویژگی‌های گسترده مجسمه‌های شهری غرب و ایران در جهت دستیابی به یک ساماندهی منسجم از چیستی و چگونگی این آثار در این دوره زمانی است. بدین منظور پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و روش توصیفی- تحلیلی، آثار شاخص در این بازه زمانی را بر مبنای ویژگی‌های پست‌مدرنیستی مجسمه‌ها در قالب رویکردهای مختلفی معرفی کرده و سپس ویژگی‌های هر رویکرد را جهت بازشناسی مؤلفه‌ها مورد مقایسه قرار داده است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که در مجسمه‌های غرب بحث موضوع‌محوری به عنوان نقطه اشتراک همه رویکردهای مجسمه‌سازی این امکان را به هنرمند داده است که بدون نگرانی رعایت هیچ آداب و ترتیبی صرفاً از انواع دغدغه‌های شخصی خود با نگرشی منتقدانه سخن بگویند. اما غالب مجسمه‌های ساخته شده در ایران تا ۱۳۸۰شمسی به عنوان هنری متعهد در تلاش برای احراز هویت ایرانی- اسلامی بوده و به عنوان رسانه‌ای جهت تعامل معانی و محتوای مورد نظر هنرمند ایرانی سبب‌ساز نوعی هویت ارزشی در این آثار گشته است. لذا به طور کلی دو مؤلفهٔ پست‌مدرنیستی یعنی محتواگرایی و زمینه‌گرایی را می‌توان به عنوان نقاط مشترک مجسمه‌سازی ایران و غرب در این بازه زمانی معرفی کرد.

کلمات کلیدی: پست‌مدرنیسم، مجسمه‌های شهری، ایران، غرب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- مقدمه

در هنر پست‌مدرن واژه مجسمه و مجسمه‌سازی، معنای کاملاً جدیدی یافته که برای پیشگامان مدرنیست نیمه نخست قرن بیستم، نامأنوس به نظر می‌رسد. با ظهور پست‌مدرنیسم آنچه که در چند دهه‌ای اخیر در دنیای مجسمه‌سازی می‌گذرد، چنان متنوع و متناقض است که نه تنها نمی‌توان سره و ناسره‌ای قائل شد، بلکه حتی به سختی می‌توان صفتی مشترک پیدا کرد که در همه پدیده‌ها یافت شود و یا اینکه هر گونه نظام ارزشی یا سلسله مراتبی برای آن تعیین نمود. پست‌مدرنیسم با ویژگی‌هایی چون زیباشناسی نسبی و سلیقه‌ای دچار کارکردهای متغیری شده و مدام در حال تغییر ماهیت است و تعیین امر ذاتی آن دیگر امکانپذیر نیست. به عبارت دیگر مفاهیمی چون زیباشناسی متمرکز، ناب بودن، وحدت، هماهنگی و انسجام در هنر پست‌مدرن به ضد آن مبدل شده و این مسائل در ارتباط مستقیم با مجسمه‌سازی کنونی است و عدم قطعیت تنها ویژگی است که امروزه می‌توان برای توصیف مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در مجسمه‌سازی به کار برد. لذا واژۀ مجسمه در عصر کنونی به حوزۀ گسترده‌ی قابل ملاحظه‌ای افزایش یافته است و تمام معیارهایی که زمانی به عنوان شرایط مسلم برای یک مجسمه محسوب می‌شدند، مثل منحصر به فردی، شیءای بودن، وابستگی به مکانی خاص جهت نمایش به صورت غیر لازم در آمده‌اند. حال این پرسش مطرح می‌شود که از ۱۹۸۰ میلادی همزمان با ظهور پست‌مدرنیسم در غرب، مجسمه‌سازی ایران که همزمان با ظهور انقلاب اسلامی است، دچار چه تحولاتی شد؟ اصول کلی و ویژگی‌های عمده مجسمه‌سازی همزمان در غرب و ایران چگونه بود؟ لذا بر این مبنا هدف پژوهش، بررسی تحولات، خصوصیات و تجزیه و تحلیل ویژگی‌های گسترده مجسمه‌سازی غرب و ایران جهت دستیابی به یک ساماندهی منسجم جهت مقایسه تطبیقی این آثار در این بازه زمانی است تا بتوان تأثیر پست‌مدرنیسم را همزمان در مقایسه با ویژگی‌های این آثار در مجسمه‌سازی غرب و ایران جهت دستیابی به دیدگاهی واحد معرفی کرد.

۲- پیشینه تحقیق

در حوزه مجسمه‌سازی معاصر غرب، عمده مطالعات انجام شده توسط ادوارد لوسی اسمیت از جمله کتاب‌های«مجسمه‌سازی از ۱۹۴۵» و «هنرهای تجسمی در قرن بیستم» و همچنین کتاب «مجسمه‌سازی معاصر از ۱۹۸۰» اثر گلن هارپر و تی لن موبر به صورت موردی به تحلیل آثار تعدادی از مجسمه‌سازان با رویکردهای پست‌مدرنیستی پرداخته‌اند. موسویان در مقاله «تحلیل زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰» به زمینه‌های ظهور مجسمه‌سازی پست‌مدرن و در مقاله «رویکردها و ویژگی‌های آثار حجمی معاصر غرب» به ویژگی‌های پست‌مدرنیستی در مجسمه‌های این بازه زمانی پرداخته است. در زمینه مجسمه‌سازی ایران اسماعیلی در کتاب «مجسمه‌سازی تهران» و طلایی و حاتم در مقاله «سیر تحول مجسمه‌سازی ایران» به سیر تحول و دگرگونی مجسمه‌سازی در ایران پرداخته‌اند و عادلوند در مقاله «جنگ و مجسمه‌های شهری» و عادلوند و همکاران در مقاله «مجسمه میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی» به چگونگی آثار حجمی پس از انقلاب اسلامی ایران پرداخته‌اند. اما پژوهشی که به طور خاص به مقایسه تطبیقی همزمان آثار حجمی در این بازه زمانی در ایران و غرب بپردازد، هدفی است که پژوهش حاضر دنبال می‌کند.

۳-روش تحقیق

این پژوهش به صورت کیفی و با رویکردی توصیفی- تحلیلی از بعد صورت و محتوا به مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در مجسمه‌های شهری غرب از ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰م. و همزمان در ایران از زمان ظهور انقلاب اسلامی تا دهه۸۰ش. پرداخته است. بدین منظور در ابتدا با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای، زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی پست‌مدرن غرب از طریق تحلیل تحولات پیش آمده و همزمان عوامل تأثیرگذار در تغییر روند مجسمه‌سازی مدرن و دگرگونی‌های به وجود آمده در صورت‌های فرمی مجسمه و حضور مفاهیم جدید در آثار مورد مطالعه قرار گرفت و با توجه به تطبیق خصوصیات مجسمه‌ها با ویژگی‌های پست‌مدرن، رویکردهای مرتبط معرفی شدند. از سوی دیگر با هدف بررسی مجسمه‌سازی ایران در این بازه زمانی و در پی یافتن نسبت آن با پیشینه‌اش، رویکردهای عمده در این آثار مشخص گردیدند و سپس منطبق با رویکردهای مستخرج به خوانش مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در آثار شاخص پرداخته شد. در نهایت با مقایسه مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در هر دو دسته آثار شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها معرفی گردید.

مبانی نظری پژوهش

۴-مجسمه‌سازی غرب

۴-۱ زمینه‌های پیدایش پست‌مدرنیسم در مجسمه‌سازی غرب

یکی از مؤلفه‌های مهم در فرآیند تحولات اخیر هنر به خصوص در خلال دهه ۱۹۸۰، نوعی فاصله گرفتن از هنریست که پیوسته از آمیختن با مسائل سیاسی، اجتماعی و تجاری اجتناب می‌ورزید. این رویکرد جدید در جوهره خود واکنشی بود علیه جریان فاقد چالش موضوعی در دهه ۱۹۷۰، همچون هنردمینیمال که بعدها به صورت هنر موضوع‌گرا ظاهر شد. (اسمیت،۱۳۸۴: ۱۳) به عقیده جنسن بخش عمده‌ای از زیربنای هنر پست‌مدرن را می‌توان در مفهوم‌گرایی یافت که نخستین حمله را به مدرنیسم آغاز کرد. به اعتقاد برخی می‌توان آغاز پست‌مدرنیسم را با ظهور مفهوم‌گرایی در اواسط دهه ۱۹۶۰ دانست که خود از دادائیسم نشأت گرفته بود و حرکتی ضدمدرن را در اوایل سده بیستم پدید آورد. (جنسن،۱۳۸۱: ۵۹) از ۱۹۶۰ انواع تغییرات در شکل و صورت مجسمه‌سازی مدرن، منجر به ایجاد تحولاتی عمیق در ماهیت مجسمه‌سازی گردید. کاربرد مواد غیر متعارف مجسمه‌سازی، تنوع بسیار ابزارهای بیانی در قالب مجسمه‌سازی جدید، حضور مفاهیم و رویکردهای مفهومی در پس آثار از جمله مهمترین عواملی هستند که موجب تغییر در چیستی مجسمه‌سازی به عنوان شی منفرد و مجزا گردید.

با ظهور پست‌مدرنیسم مجسمه از یک اثر سه بعدی مدرن که فضا را اشغال می‌کرد به بیان یک اندیشه تغییر شکل داد. عواملی چون نمایش مجسمه در مکان‌های عمومی (اسماگولا،۱۳۸۱: ۳۸۶-۳۸۳)، ارتباط مجسمه‌سازی با محیط و بستر طبیعی (Krauss,۱۹۷۹:۳۸-۴۲)، تغییر شکل اشیاء بازتولید شده صنعتی در شکل اثر هنری، (Smith,۱۹۸۷:۱۲۸) نمایش آثار مجسمه‌سازی از طریق عکاسی (Woods,۱۹۹۹:۱۴۷)، تغییر مفهوم گالری (Bostrum,۲۰۰۴:۱۳۴۶ ۳۴۷) و نقش مؤثر زمان و مکان در ایجاد و نمایش آثار مجسمه‌سازی (Woods,۱۹۹۹:۱۴۷-۱۴۸) از جمله تحولات بنیادینی بودند که تعریف مجسمه‌سازی مدرن به عنوان یک شیء مستقل را به زیر سوال برد و هویت آن را تغییر داد. به بیانی دیگر این مسائل نمایانگر یک جهش از پوسته بیرونی به ساختار درونی تا موقعیت مکانی اثر بود. شواهد اولیه ایده‌های پست‌مدرن در مجسمه‌سازی از ۱۹۶۰ را می‌توان در ظهور سه نوع رویداد دانست: ۱. آرت‌پاورا ایتالیا ۲. مجسمه‌سازی پسامینیمالسم آمریکا ۳. مفهوم‌گرایان اروپایی، که در قالب رویکردهایی چون هنرمحیطی، چیده‌مان و هنر اجرایی یا رویداد ظهور پیدا کردند. (موسویان،۱۳۹۴) این تحولات، شاخصهای اصلی رویگردانی از تجردگرایی مدرن در قالب فرمی ناب شد، تا درک و دریافتی نو در قالب و محتوایی خاص ایجاد نماید. در هنر پست‌مدرن برخلاف هنر مدرن این محتوی

و معنا است که حرف نخست را از طریق تغییر ساختارهای موجود بیان می‌کند. بر مبنای آنچه شرح داده شد، در ابتدای قرن بیستم در گفتمان مدرنیسم ارزش هنری در عدم ارتباط آثار با هر پدیده بیرونی دانسته می‌شد، در حالیکه در پایان این قرن با به چالش کشیده شدن هر حکم قطعی در باب چگونگی ارزشهای هنری، بر ارتباط هنر و زندگی تأکید بیشتری شد. پست‌مدرنیسم با به چالش کشیدن ایده تولید هنری ناب، هنر را به بطن اجتماع کشانده و در مقابل ناب‌گرایی و انتزاع که تولید و مصرف هنر را تنها در روشنگری نگاه می‌دارند، هنر را مربوط به تمامی اقشار جامعه دانسته و در پی از میان برداشتن این نقیصه مدرنیستی، گروه‌ها و طبقاتی را که به دور از کانون توجه بوده‌اند را مدنظر قرار می‌دهد. (محمدی نژاد،:۱۳۸۷: ۳۷)

۲-۴ رویکردهای مجسمه‌های شهری غرب از ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰ میلادی

با توجه به تنوع گسترده مجسمه‌سازی غرب و بر مبنای مطالعات انجام گرفته برخی از عرصه‌های گسترده ترسیم خواهند شد که تا حدودی درک این حوزه متنوع آسان‌تر شود. بر مبنای آثار خلق شده از سال ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰م. می‌توان چهار رویکرد اصلی را در آثار مورد مطالعه مطرح کرد.

۱- رویکرد پیکرگرایی با ارجاع به پیکره انسان

مجسمه‌های این رویکرد بازنمایی کالبد انسان را مورد توجه قرار می‌دهند آثاری که به طور مستقیم با بدن انسان درگیراند و یا قابل ارجاع به آن می‌باشد. از اینرو آثاری بازنمایانه هستند و اغلب در فضاهای عمومی و یا در مکان‌های طبیعی و در مقیاسهای انسانی یا حتی فرا انسانی به نمایش در می‌آیند. در آثار دوره پست‌مدرن نوعی گرایش به هر چه واقعی‌تر نشان دادن کالبد انسانی با استفاده از هر نوع ماده و تکنیکی به چشم می‌خورد. (خسروی‌فر،۱۳۹۱: ۹۲) در واقع گرایش به واقعگرایی در مجسمه‌سازی میراث‌دار جریان هایپررئالیسم در دهه ۱۹۷۰ است که در پست‌مدرنیسم دوباره به اوج خود می‌رسد. اغلب آثار این رویکرد چیده‌مان بیرونی به شمار می‌روند که در مکان‌های عمومی و در ارتباط نزدیک با مخاطب به نمایش درمی‌آیند.

۲- رویکرد انتزاع‌گرا

ارجاع به اشکال هندسی محض: این گروه شامل تمام اشکال و احجام اصلی هندسی و چند وجهی‌های منتظم و غیر منتظم می‌شود که دارای جنبه درونگرا و روانی هستند. این آثار بهترین مصادیق استفاده از فن‌آوری‌های جدید برای نمایش مجسمه در فضاهای عمومی محسوب می‌شوند و به طور اسرارآمیزی در حالتی از تجرد، ساختاری، بیان ادبی و استعاری قرار دارند. (Foster,۲۰۰٤:٦٤٥)

ارجاع به اشکال و روندهای طبیعی: این گروه شامل آثار هنری محیطی به شکل چشم‌انداز و صورتهای طبیعی است که از ۱۹۸۰ به اوج رشد خود رسید و بسیاری هنرمندان کوشیدند تا توجه اذهان را مجدداً به سوی تجلیل از نیروی زندگی، زیباییهای طبیعت و موضوعات زیست محیطی جلب کنند. این هنرمندان در ساخت آثارشان مسأله فرآیند را بسیار مورد توجه قرار دادند که بر فرآیندهای واقعی ساختن تأکید می‌کرد. آثار فرآیندی از مواد و مصالح گوناگونی بهره‌گیری می‌کند و غالباً دارای ساختاری ناپایدارند. به عقیده کراوس، پست‌مدرنیسم با هنرزمینی یا هنر خاص مکان توسعه یافته که به عنوان هنر زمینی یا هنر محیطی شناخته می‌شود. این نوع هنر به شکل یک جنبش مجسمه‌سازی شگرف می‌باشد که به دنبال برانداختن تأثیرهای دارائی‌ساز و وسواس موزه و گالری است که گاهی اوقات ساختار مکانی نامیده می‌شود که در آن صورت، هنر به عنوان محیطی کامل مدنظر قرار می‌گیرد که در تعامل مستقیم انسان با طبیعت است. (Woods,۱۹۹۹:۱٤۷-۱٤۸) به بیانی دیگر هنرمندان محیطی ایفای نقشهای مستقیم در طبیعت را برگزیده‌اند: زیستن، تجربه و کنش متقابل با آن و نه فقط نمایش آن. در نتیجه علاقه واقعی این افراد در کل روند آفرینش هنری است، نه فقط محصول تمام شده. هدف آنها از کار با محیط طبیعی، تصورات مفهومی، تجربه‌های شخصی، درک درونی زندگی و زیست است. این بینش گسترش یافته، جایگزین توجه سنتی به هنر و نمایش بصری آن شده است. (اسماگولا،۱۳۸۱: ۳۸۵)

۳- رویکرد شیءگرا با ارجاع به اشیاء تغییر یافته

در این رویکرد هنر به خودی خود تغییر شکل شیء است و این ایده مطابق با مفهوم دادائیستی و سوررئالیستی حذف شیء از زمینه واقعی‌اش می‌باشد. هنرمندان دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ برخلاف هنرمندان هنر مفهومی و اجرایی دهه ۱۹۷۰ به جای اجتناب از بازار اقتصاد، بازار را به عنوان جو و عرصه عمومی و زبان‌های تجاری را مانند آگهی و اعلامیه به عنوان روش‌های گفتگوی عمومی در نظر گرفتند. (Joselit,۲۰۰۳:۲۰۷) هنر شیء در این دوره ابزار بیانی غالب گردید که کیفیت تولیدی هنر و نزدیکی آن به دنیای دارائی‌ها را برجسته می‌ساخت. یک مجموع متنوع از سنن تاریخی از پیش ساخته‌های مارسل دوشان گرفته تا مجموعه‌های سوررئالیستی و زیبایی‌شناسی اندی وارهول (نماینده ی هنر پاپ) که بهم آمیخته شدند. به طور همزمان ایده‌های شکل گرفته به وسیله‌ی تجربه‌های دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ دوباره انتخاب و از نو کشف شدند. هنر شیء به رابطه اثر هنری و دنیای سرمایه‌داری مصرفی و به اصلاح سنت نگاه می‌کرد. (Smith,۲۰۰۰:۱٤۱) از این‌رو شیء وارد مرحله جدیدی شد که تحت عنوان ماجراجویی شیء نامیده می‌شود و به گفته پیر رستانی شیء کاملاً به نهادهای موزه و تفسیر وابسته است و چون در موزه نشان داده می‌شود، پس اکنون شیء تولید انبوه، به وضعیتی از هنر تبدیل شده است. (Walther,۲۰۰۰:٥۷۰)

در حقیقت از دهۀ ۱۹۸۰ اصطلاح تصرف به استفاده یک هنرمند از کار هنرمند دیگر اطلاق شد، در اصل این اصطلاح به معنای تغییر مکان یک شیء از یک متن غیر هنری به یک متن هنری و پیآمد و عملکرد نوین آن در این متن بود، به گونه‌ای که مفهوم هنر به مثابه مجموعه‌ای از اشیاء خاص را به چالش می‌گرفت. توجه به مفاهیم و اشیاء زندگی روزمره از بابت اقتصادی، سیاسی و نیز زیباشناختی در دوره پس از جنگ جهانی دوم شدت گرفت، از سوی دیگر تکثر ابزارها و شیوه‌های تولید هنر و بویژه امکانات انتشار، پیوندهای جدیدی بین هنر و فرم‌های فرهنگی- تجاری روزمره، خارج از شبکه گالری‌ها را امکانپذیر کرد. (آزبرن،۱۳۸۳: ۸) سرهم‌بندی با بکارگیری دورریزها و زباله‌های به جا مانده از جامعه مصرف‌گرا، زندگی روزمره را با هنر در می‌آمیزد. در سرهم‌بندی مجسمه می‌تواند به نحو موکد از هر چیزی ساخته شود. مواد اولیه برای سرهم‌بندی از اشیاء کم‌ارزش و مواد دورریختنی مانند زباله‌های خانگی و پس‌مانده‌های صنعتی تشکیل می‌شود.(Bostrum,۲۰۰٤:۹۸) اشکال مورد استفاده در این گونه آثار دارای احساس و نگرش صراحت، قابلیت گسترش، قابلیت دسترسی، عمومیت، قابلیت تکرار، مستقیم بودن و فوریت هستند. (Woods,۱۹۹۹: ۱٤۷)

توسعه جهان هنر پست‌مدرن، انتقادهای اجتماعی وسیعی را براساس نژاد، طبقه، ملیت، جنس، جنسیت و دیگر اشکال هویت انعکاس می‌دهد و از جمله انتقادات قابل ملاحظه، بحث‌هایی بود که جنبش‌های فمنیستی و همجنس‌گرایان آمریکایی و اروپایی در دهۀ ۱۹۷۰ به عرصه هنر آوردند و سرآمدان این جریان احساساتی، زنانی بودند که از این طریق با آثار خود پیوسته به خلق کیفیاتی نمایشی و دراماتیک در ذهن بیننده پرداختند. (Stonges,۱۹۹٤:۲۷٥-۲۸۹) بسیاری از این دغدغه‌ها به مسایل سیاسی، ملی، نژادی، مرزها و هنجارهای عرفی و اجتماعی بر می‌گردد و از اینرو گروه‌های اقلیت از جمله اقلیت‌های نژادی، فرهنگی، مذهبی و جنسی، امکانات مجسمه‌سازی را به عنوان زمینه و بستری برای بیان اعتقادات خود و نمایش محدودیت‌هایشان بکار برده‌اند. این تحول در واقع یک امکان و امتیاز ویژه برای

هنرمندانی بود که با فعالیت هنری خود پیوسته درصدد بیان مفاهیم و اظهار دغدغه‌های ذهنی و یا بیان گذشته‌های غمبار خود بودند. این مجسمه‌سازان موضوعات روانشناسانه را با به کارگیری زبانی استعاری در آثارشان به کار بردند و آثاری آزاردهنده و واجد کیفیتی موهن خلق کردند. یکی از جنبه‌های مجسمه‌سازی پست‌مدرن در این نمونه آثار، جابه‌جایی توجه بیننده از یک شیء تنها به روی مجموعه یک چیده‌مان است. چیده‌مان اغلب پلی از مرزهای هنر مرسوم، اعم از عمومی و خصوصی، فردی و اجتماعی، عالی و بومی می‌باشد، که از شکل فرمالیسم تا هنر سیاسی تنوع دارد. (woods,۱۹۹۹:۱۴۹) اهمیت قرارگیری آثار چیده‌مان در اماکن غیر هنری نیز مورد توجه هنرمندان این بیان هنری است. بنابراین هنر سرهم شده بیانگر علاقه هنرمند به گسترش زمینه کار از کارگاه به فضای عمومی است و بدین ترتیب هنرمند کنترل خود را بر نمایش آثار گسترده‌تر می‌کند. (گودرزی،۱۳۸۵: ۷۳۹) در این نوع هنر معنا و محتوای اثر به سمت محیط در برگیرنده خود پیشروی می‌کند و تبدیل به جزئی از فضای بیرونی می‌شود. (همان: ۷۴۶)

۴- رویکرد مکان‌گرایی

ارجاع به معماری: این عرصه شامل مجسمه‌هایی است که شبیه به ساختارهای واقعی یا خیالی‌اند و یا مجسمه‌هایی که شبیه قطعات اسباب و اثاثیه هستند که در شکل اصلی یا شبیه‌سازی شده ساخته می‌شوند. بدین معنی که اینگونه آثار به عنوان یک اثر معماری یادمان‌گونه یا بخشی از یک اثر معماری در نظر گرفته شده‌اند. یکی از مسایل هنرهای تجسمی پست‌مدرنیسم آن است که بسیاری از گفتمان‌ها و احیاناً جدل‌های مربوط به معماری و هنرهای تجسمی قلمروی سیال دارند و مرزهای این دو بیش از هر زمان دیگری در هم آمیخته شده است. از اینرو بسیاری از معماران در واقع با آثار خود مجسمه‌هایی غول پیکر را پدید آوردند به همان شکلی که مجسمه‌سازان با پدید آوردن هنرمحیطی و ویژگی مکانی آن، آثار معماری گونه را ایجاد می‌کنند و مرزهای میان مجسمه‌سازی و معماری به شکلی که تاکنون در تاریخ سابقه نداشته است، لغزنده کردند. در حقیقت مجسمه- معماری مکان‌هایی را معرفی می‌کند که با الگوهای رفتاری خاص، روانشناسی یا با خاطره و یا آثار مورد استفاده روزانه در ارتباط است. (اسماگولا،۱۳۸۱: ۴۱۴-۴۰۵)

ارجاع به ویژگی‌های فضایی- مکانی: در این دسته‌بندی، نقطه پر اهمیت موضوع، نگرش و رویکرد جدید به فضاست. این فضا از کار ساختارگرایان مشتق نمی‌گردد و همتای هم وزن برای مجسمه مانند هنر مینیمالیسم و انتزاعی نمی‌باشد. اما در عوض با مفاهیم بنیادی پیرامون معماری، فضا و مکان عمل می‌کند. در کل آن چیزی است که کریستین نوربرگ شولتز آن را با عنوان فضای وجودی توصیف می‌کند که در آن مخاطب حرکت می‌کند و حضور و مشارکت دارد. در این رویکرد بسیاری از مجسمه‌ها را می‌توان در حیطه مقوله‌هائی مانند مسیر و جهت، مکان و مرکز، عرصه و عصر، درون و بیرون، به جای مفاهیم سنتی مانند ماده، جرم، حجم، ترکیب و ریتم تعریف نمود. این آثار برخلاف معماری، عرصه ای از عمل را طراحی نمی‌کنند، بلکه عرصه ای از خیال‌پردازی را ترسیم می نمایند، عرصه ای که در آن نگرش‌ها، خاطره‌ها، روابط و برنامه‌ها جریان دارند. (Walther,۲۰۰۰:۵۶۱-۵۶۵) در حقیقت این رویکرد نوعی تجربه جدید از ادراک فضا و مکان را برای مخاطب تداعی می‌کند. در این رویکرد مخاطب به روش‌های جدید خواندن اثر دعوت می‌شود و در این نوع مجسمه‌ها مخاطب شاهد عبور لحظه به لحظه از طریق زمان و فضا است. این آثار دارای آرمان‌های معینی به سوی اسرارآمیزی و بومیت هستند و زیر بنای آن‌ها کاملاً مفهومی است. (Smith,۱۹۸۷:۱۱۸) موضوع دیگری که در هر دو دسته‌بندی شاهد هستیم رشد حضور مجسمه‌ها در فضاهای عمومی است. مجسمه‌سازان مرتبط با این رویکرد به ایجاد پروژه‌های مردمی می‌پردازند و آثاری شبیه ساختارهای ساختمان‌گونه یا سازه‌ای، مدلهای باستان شناسی و یا آثار محیطی خلق می‌کنند. آثاری وابسته به مکان و نیمه مجسمه‌وار که شامل فضاهای داخلی و خارجی می‌شود و جنبه‌های فضایی معماری را در خود جای می‌دهند. (Harper,۲۰۰۶:۲۲۷) (جدول ۱).

جدول ۱- رویکردهای مجسمه‌های غرب از ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰ میلادی (مآخذ: نگارنده)

رویکرد ساخت	ارجاعات	هدف ساخت
پیکرگرایی واقع گرا	ارجاعاع به بدن انسان	بازنمایی
انتزاعی	اشکال هندسی محض	استعاری، ساختار
	اشکال و روند های طبیعی	ارائه تصورات مفهومی، تجربه های شخصی هنرمند، ارائه درک درونی زندگی و زیست از طریق طبیعت
شئ گرایی	اشیاء تغییر یافته	بیان مفاهیم و اظهار دغدغه های ذهنی هنرمند و بیان انتقادهای اجتماعی وسیع روایی- استعاری- مضمونگرایی- تفسیری- بازنمودی
مکان گرایی	معماری	بیان سیالیت مرز مین هنرها
	ویژگی‌های فضای-مکانی	خوانش جدید از مجسمه تداعی تجربه جدید از ادراک فضا و مکان استعاری، مفهومی

۵-مجسمه‌سازی ایران

۵-۱ پیشینه ساخت مجسمه در ایران

گذشته از سابقه هنر مجسمه‌سازی و پیکره‌تراشی دوران قبل از اسلام[۱] می‌توان پیدایش این هنر را به طور جدی از دوره قاجاریه در نظرگرفت(ر.ک.حسینی راد،۱۳۹۱) شاید بتوان مهم‌ترین تحول مجسمه‌سازی را در این زمان را استقلال این هنر دانست،که در پی بازدید ناصرالدین‌شاه از اروپا و شیفتگی او به مجسمه‌های فیگوراتیو در میادین و اماکن‌عمومی سبب شد، نخستین مجسمه علمی ایران؛(تناولی،۱۳۹۶: ۱۰۵) یعنی مجسمه ناصرالدین‌شاه سوار بر اسب به دستور اقبال‌السلطنه توسط علی‌اکبرخان‌مصور در قورخانه ساخته شود. (سهیلی‌خوانساری،۱۳۵۱) این پیکره معروف به مجسمهٔ همایونی که اولین مجسمهٔ کامل و تمام برجسته

[۱] .پیشینه مجسمه‌سازی در ایران به پنج هزار سال پیش بر می‌گردد. پیکرتراشی در دوران هخامنشی به نوعی متأثر از هنر آشوری و با نگاهی ناتورالیستی به صورت وقایع‌نگارانه و ظریف خلق شده‌اند ودر دوران اشکانی با امتزاج دو هنر هلنی و هخامنشی و نیز واقع‌نمایی در چهره‌پردازی ادامه یافت. مجسمه‌سازی در دوران ساسانی خصوصیات هنر هخامنشی را حفظ می‌کند اما با مضامین متفاوتی به طبیعت نزدیکتر می‌شود.

به شیوهٔ اروپایی و طبیعتگرایانه در دورهٔ اسلامی در ایران (۱۳۰۶ه.ق.) است و سرآغازی برای مجسمه‌سازی نوین در ایران و به فراموشی سپردن شیوه‌های سنتی حجم‌پردازی نیم برجسته محسوب می‌شود. (حسینی‌راد،۱۳۹۱: ۳۱) به دنبال پرده‌برداری از مجسمه ناصرالدین‌شاه، برغم منع شرعی؛ فعالیت مجسمه‌سازی در دو دسته آکادمیک و تجربی آغاز می‌گردد. بدین‌ترتیب پیگیری رسمی مجسمه‌سازی در ایران، توسط حکومت و در ادامه مراحل آغازین مدرنیزاسیون و خروج از انزوای

فرهنگی صورت می‌گیرد. گسترش ارتباطات با غرب و آشنایی هنرمندان با هنر آکادمیک اروپا و ظهور مدرسه صنایع مستظرفه و موزه مردم‌شناسی (۱۳۱۷ش.) نقشی مؤثر در احیای مجسمه‌سازی داشت[۲]. (طلائی،۱۳۹۰: ۱۵)

۵-۲ مجسمه‌سازی ایران مقارن با ظهور انقلاب اسلامی

همزمان با وقوع انقلاب‌اسلامی ایران یکی از نمادهای بارز سرنگونی نظام پیشین، تخریب مجسمه‌های پهلوی بود. مجسمه‌های مانند مجسمه ۲۸مرداد در میدان مخبرالدوله، مجسمه رضاشاه در میدان امام‌خمینی و مجسمه پهلوی اول در میدان انقلاب از جمله آثاری بودند، که با نیت نابود کردن مظاهر طاغوت از بین رفتند. پس از انقلاب‌اسلامی مجسمه‌سازی در ایران با رکوردی قریب به یک دهه مواجه می‌شود. حمایت و استفاده نظام پهلوی از آن به عنوان رسانه و مسئله حرمت مجسمه در اسلام(ر.ک.حسینی،۱۳۹۴) از علل به حاشیه راندن مجسمه‌سازی بود(طلایی،۱۳۹۰: ۱۸) به طور کل از سال ۱۳۵۷تا۱۳۵۹ به دلایلی چون شرایط ناپایدار دولت جدید به علت تغییر قدرت و تثبیت نظام سیاسی، ممنوعیت شرعی مجسمه و تلقی مجسمه به عنوان نماد حکومت پیشین؛ اقدام به ساخت مجسمه-های‌شهری صورت نگرفت.(عادلوند،۱۳۹۵: ۸۸) از اوایل انقلاب برخی از مجسمه‌سازان مانند طاهرشیخ‌الحکمایی، حسین‌فخیمی و ناصرپلنگی تلاش نمودند از مجسمه-سازی، تصویری مطابق با باورهای مردم ارائه دهند و نظر مساعد علمای دینی را نسبت به قابلیت‌های و توانایی‌های مجسمه‌سازی جلب کنند. (طلایی،۱۳۹۵: ۱۱۹) اصلی‌ترین جریانی که در این زمان به صورت یک نهاد مشخص از مجسمه‌سازی به صورت متمرکز و آشکارا حمایت کرد، حوزه هنری بود که دومین باغ مجسمه را با هدف ارائه و عرضه آثار مجسمه‌سازی به وجود آورد. (حاجی‌حسینی، ۱۳۸۶)

به دنبال تغییرات عمده سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در ایران پس از انقلاب‌اسلامی 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 به سنت‌های فرهنگی و مذهبی معطوف شد که سخت مورد توجه توده مردم قرار گرفت. تعهد اجتماعی و دینی، روایتگری و پیام‌گرایی از مهمترین ویژگی آثار این دوران است که با توجه به سنخیت آن با ارزش‌ها و هنجارهای دوران مورد استقبال قرار گرفت. آثار هنرمندان این زمان از لحاظ فرم با قالبی صریح برای انتقال مفهوم و ساده و قابل فهم اجرا شدند و از لحاظ موضوع به ثبت و یادآوری و نمایش نمادهایی در تحلیل مسائل انقلاب و فئودالیسم و شهادت و آرمان‌های انقلابی مربوط می‌شدند. (گودرزی،۱۳۸۰: ۱۷) دولت و سازمان‌های فرهنگی و هنری وابسته، بر مبنای اصول و نگرش بنیادی انقلاب بازگشت به ریشه‌ها و اشکال هنرسنتی اسلامی و همزمان مسئله هویت فرهنگی و هنری به عنوان موضوعی بنیادی را مورد توجه قرار دادند. (کشمیرشکن،۱۳۹۴: ۲۲۱)

جنگ ایران و عراق (۱۳۶۷-۱۳۵۹) باعث شد مفهوم جنگ از خلال مفاهیم و ارزش‌های انقلاب بازتعریف شود و به دفاع مقدس و دفاع از آرمان‌ها تغییر یابد. مفهوم جنگ در این دوران با نوعی تفسیر تقدیرگرایانه از جنگ با تأکید بر الگوی عاشورا همراه بود؛ تفسیر معنوی از جنگ با تأکید بر ارزشها، منجر به رویکردی شد که از آن به تأویل‌گرایی و یا تفسیر معنوی از جنگ نام برده می‌شود. به عقیده کشمیرشکن در این دوران مجسمه‌سازی به تدریج به عنوان یک رسانه در قالب رسالتی فراگیر در اشاعه موضوعاتی جدید و مفاهیم ارزشی چون شجاعت، ایثارگری، پایداری، شهادت و ... ظهور می‌یابد. هنرهای‌تجسمی در این زمان الگوی شکلی تبیین شده و سبک و تکنیک و فرم مشخصی نداشت و آنچه در اولویت بود، محتوای آثار بود. (کشمیرشکن،۱۳۹۴: ۱۹۴) بنابراین 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. طی دهه‌ی اول پس از انقلاب، مجسمه‌سازی در قالب ساخت تندیس‌های شهدای جنگ و آثار سفالین، فعالیت خود را به آرامی آغاز کرد و در سالهای پایانی جنگ بود که با آثار تنی چند از مجسمه‌سازان[۳]حرکتی دوباره آغاز شد که در اعتلای هنر مجسمه‌سازی نقش مؤثری داشت. (پاکباز،۱۳۸۷: ۸۹۹) همانطور که بیان شد در دوران جنگ به دلایلی چون مسائل شرعی، عدم فعالیت دانشکده مجسمه‌سازی و نیاز به امکانات خاص و زمان‌بر بودن ساخت مجسمه‌شهری نسبت به هنرهای‌تجسمی دیگر (چون نقاشی‌دیواری) این آثار حضور پررنگی در فضاهای‌شهری نداشتند، با این حال مشهورترین مجسمه ساخته شده در این زمان مربوط به میدان‌انقلاب است، لازم به توضیح است که این مکان، همان میدان مجسمه در ابتدا و سپس میدان ۲۴ اسفند سابق، که محل استقرار مجسمه رضاخان به عنوان نماد فرهنگی و سیاسی آن زمان بود که به مناسبت تولد او در این تاریخ نامگذاری شد و اما مجسمه میدان‌انقلاب به طراحی ایرج‌اسکندری که در سال ۱۳۶۱ش. اجرا گردید و به صورت نقش‌برجسته‌ای روایی در قالب بیانیه‌ای سیاسی با موضوع انقلاب و مفاهیم مرتبط با آن ساخته شد. (اسکندری، ۱۳۹۴)

دهه دوم انقلاب را می‌توان دهه گسترش فعالیت‌های هنری قلمداد نمود. در این سالها با توجه به نیازهای جامعه و شرایط سازندگی پس از جنگ، نمایشگاه‌های بزرگ هنری به شکل دوسالانه توسط نهادهای دولتی برگزار گردید(اسکندری،۱۳۸۵: ۵۰) مهمترین این نمایشگاه‌ها و نقطه عطف مجسمه‌سازی بعد از انقلاب‌اسلامی، برگزاری نخستین نمایشگاه بزرگ مجسمه‌سازی در سطح ملی در خرداد سال ۱۳۷۴ش. به نام اولین نمایشگاه سه‌سالانه آثار حجمی درموزه‌هنرهای معاصر تهران بود که تا پایان سال ۱۳۹۱ش. در شش دوره برگزار شد. در این دوران به علت اینکه ساخت مجسمه فیگوراتیو و واقعگرا نمادی از حکومت پیشین تلقی می‌شد و از سوی دیگر تشدید منع شرعی مجسمه باعث شد تا عناصر نمادین ظهور پیدا کنند. همچون مجسمه حجم نمادین مکعبی شکل از دست‌های ایستاده (اسلحه، قلم، کتاب و ...) در میدان ونک یا مجسمه لاله‌ها (نشان از شهدا) در میدان راه‌آهن. (اسکندری،۱۳۹۴) بنابراین مجسمه‌سازی در این سال‌ها با فاصله گرفتن از عرصه فیگوراتیو، قالبی انتزاعی و نمادین در جهت اشاعه باورهای زمان برمی‌گزیند. عناصری که از طریق نمادسازی مفاهیم انقلابی و 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 تا۱۳۸۰ اولین تلاش‌های ساخت مجسمه‌شهری به عنوان هنر انقلابی به گوش می‌رسد و در خصوص رفع منع شرعی آن استفتائاتی از مراجع

---

[۲].تغییر شرایط اجتماعی و ظهور رویدادهایی همچون (۱. تأسیس دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران(۱۳۱۹ه.ش)، ۲.شکل‌گیری نخستین گروه‌های هنری از دهه چهل، ۳. افتتاح گالری‌های‌مختلف‌خصوصی و دولتی در تهران از۱۳۲۸تا ۱۳۵۶از جمله تأسیس موزه هنرهای معاصر ۴. برگزاری دوسالانه ها و بینیال‌ها (۱۳۳۷ه.ش) که موجب ارتباط با مجامع هنری بین المللی شد،۵. ظهور مجسمه در فضای خارجی با نگاهی مدرن به این مقوله همچون ساخت اولین مجسمه توسط پرویز تناولی در ۱۳۵۱ه.ش در محوطه تئاتر شهر تهران۶. ظهور جریانات نوجویی همچون سقاخانه از دهه چهل و پنجاه با رویکرد احراز هویت ملی از طریق کاربرد عناصر باستانی و سنتی در قالبی مدرن چشم اندازی نوین را معرفی کردند. (آثار پرویز تناولی و ژازه تباتبائی) ۷. بهره‌گیری از جنبش‌های هنر معاصر همچون اکسپرسیونیسم در جهت معرفی و ترویج هنر نوگرا در ایران (آثار قدرت الله معماریان و بهمن محصص) از جمله عوامل موثر در گسترش و ترویج مجسمه سازی در ایران تا پیش از انقلاب اسلامی بود. (کشمیرشکن، ۱۳۹۴))

[۳]. بهروزدارش،حمیدشانس، محمدعلی‌مددی و ...(پاکباز،۱۳۸۷: ۸۹۹)

تقلید می‌شود.[۴] با گذشت زمان در 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. ازاین‌رو مجسمه میدان فلسطین[۵] اولین مجسمه پیکرگرا و نمادی از پایداری در ۱۳۷۱ش. ساخته می‌شود. با راه‌اندازی مجدد رشته مجسمه‌سازی در سال ۱۳۷۲ش. توجه به حضور به مجسمه در فضاهای‌شهری در نیمه دهه ۷۰ بیشتر می‌شود و بدین صورت ساخت یادمان‌ها و تندیس‌هایی به منظور تجلیل از مبارزان متداول می‌شود و اولین مجسمه شهری از شهید آیت‌الله مدرس (۱۳۷۵ش) در فضای میدان بهارستان نصب می‌گردد. (عادلوند،۱۳۹۵: ۹۱) همچنین ساخت مجسمه ابوریحان بیرونی در پارک لاله اثر محمدعلی‌مددی، اولین مجسمه‌شهری به سفارش شهرداری در این زمان است.

۵-۳رویکردهای مجسمه‌سازی ایران از انقلاب اسلامی تا دهه ۸۰

به طور کلی آثار مجسمه‌سازی به دو شکل ۱. بیانی (به صورت رویدادمحور و روایتگر) و ۲. نمایشی، خلق شده‌اند که می‌توان این آثار را در قالب دو رویکرد اصلی معرفی کرد:

۱- رویکرد پیکرگرایی:

پیکرگرایی واقع‌گرایانه: به طورکلی، 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 به عنوان قدرت نظامی حکومت است که به نوعی هویت اقتدارگون و اسطوره‌ای را به نمایش می گذارد. تا قبل از انقلاب این آثار علاوه بر تبعیت از الگوی اروپایی به دلیل وابستگی موضوعی آن‌ها به حکومت تنها در فضای میدان که خود به مرور به عنصری حکومتی تبدیل شده جایابی می‌شدند. در حالیکه در دوره بعد از انقلاب‌اسلامی، مجسمه شهدا در فضاهای‌عمومی بدون ارجاع مستقیم به جنگ و واقعیتهای عینی تنها در جهت بیان محتوای مورد نظر نوعی هویت ارزشی- حماسی را در منظر شهر به نمایش می‌گذارد. البته در هر دو مقطع مفاهیم در مجسمه‌های فیگوراتیو با زبان نمادین خلق می‌شوند. در دوران قاجار و بالاخص پهلوی شباهت مجسمه پیکره به واقعیت یک اصل محسوب می‌شود که می‌توان آن را پیکرگرایی‌واقعگرایانه نامید. مجسمه‌ها در این دوره و با این رویکرد تحت‌تأثیر مضامین مربوطه شامل آثاری هستند که نوعی اقتدارگرایی را به نمایش می‌گذارند. از دوره انقلاب‌اسلامی به بعد به طور عمده بازنمایی واقعگرایانه پیکر انسان اغلب بدون در نظر گرفتن هویت فردی و نه به طور مشخص در ارتباط با بدن انسان، بلکه به عنوان نمونه‌ی ایده‌آل جهت انتقال مفاهیم ارزشی زمانه بوده است. آثار ساخته شده به این طریق در جهت انتقال پیام و ارزش‌های زمانه بیشتر برای اماکن عمومی خلق می‌شدند. که می‌توان این دسته را پیکرگرایی‌نمادین نماید. بعد از رکود مجسمه‌سازی بعد از انقلاب، سردیس‌ها و پیکرهای شخصیت‌های برجسته ادبی و فرهنگی بویژه در مکان‌های عمومی به وفور ساخته شدند که در ساخت آن‌ها از قاعده‌ای یکسان پیروی شده است. همچون تندیس مشاهیر در پارک ملت تهران.

پیکرگرایی انتزاعی: آثار ساخته شده در این رویکرد نه به طور مشخص در ارتباط با وجود فیزیکی انسان برخلاف آثار غربی، بلکه در جهت انتقال پیام و ارزش‌های زمانه خلق می‌شدند. انتزاع و دفرماسیون، گسست، حذف بخش‌هایی از پیکره، بازنمایی انسان در فضای منفی آثار، کاستن از حجم و جسمیت مجسمه و نزدیک کردن آن ها به نقش برجسته به منظور کاهش تأثیر ماده و تشدید مضامین معنوی و متعالی صورت گرفته است. در برخی از آثار کاستن از حجم را می توان علاوه بر مورد مذکور، جستجوهایی به منظور نزدیک‌تر شدن به جوهره فضای ایرانی تلقی کرد. (طلائی،۱۳۹۵: ۱۲۲-۱۲۱)

۲- رویکرد انتزاع‌گرایی:

مجسمه‌های این رویکرد به صورت انتزاعی معناگرا هستند، این آثار جهت بیان دغدغه‌های هنرمند از طریق هماهنگی فرم و محتوا خلق شده‌اند. در این زمان برای بازنمایی مفاهیم ارزشی و انقلابی با بهره‌گیری از رویکرد تمثیل گرایی، زبان نمادینی خلق می‌شود که واژگان آن ارجاع مستقیم به جنگ ندارد؛ مثل لاله، کبوتر و ...این آثار نوعی هویت ارزشی-تفسیری را به منظر شهر القاء می‌کنند و این آثار اکثراً به دلیل فرم نشانه‌ای، به عنوان یادمان بیشتر در میادین شهری جای می‌گیرند.

دوره	رویکرد ساخت	هدف ساخت
قاجار	پیکر گرایی	تقلید از آثار غربی
پهلوی	پیکرگرایی واقع‌گرا	اقتدار نمایانه- اسطوره ای(رویداد محوری)
	انتزاعی- سنتی	باز زنده سازی هویت سنتی متجدد
انقلاب اسلامی دهه ۶۰و ۷۰	پیکرگرایی واقع‌گرا	روایتگری از مفاهیم ارزشی(زمینه گرایی)
	پیکرگرایی نمادین	استعاری- مضمونگرا
	انتزاعی معناگرا	تفسیری- بازنمودی

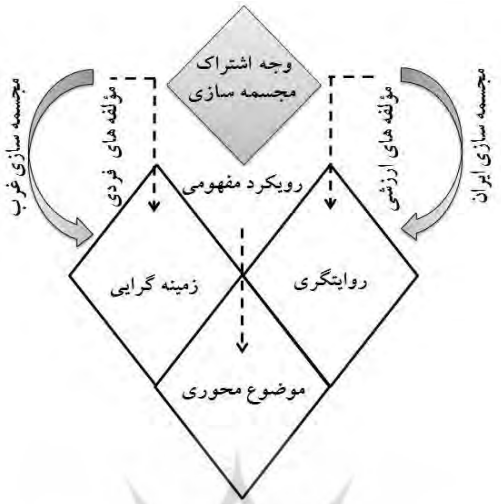
تحلیل یافته‌ها

از دهۀ ۱۹۸۰ اصطلاح کثرت‌گرایی به طور غالب به عنوان شعار روز شنیده می‌شد که به تعدد و فراوانی سبک‌ها و رویکردهایی که در آن زمان حضور پیدا کردند، عنوان می‌بخشید. در مجسمه‌سازی غرب از این دهه به بعد علاوه بر الهام گرفتن از جنبشهای قبلی، سبک‌ها و حتی دوره‌های گذشته در حس پست‌مدرن، موضوع‌گرایی است که در همه رویکردهای پست مدرن پررنگ شده و این مسأله به شخصیتی دور از اصول انتزاعی خالص حاکم در دوره مدرن مبدل گردیده است. از این زمان به بعد مجسمه‌سازان یک قابلیت درونی، یک ترغیب برای ایجاد و در نهایت ارائه یک بیانیه را دارا می‌باشند و این بیانیه به یک اثر هنری تعبیر شده است تا با مخاطب سهیم باشد. هنرمند از طریق یک فرآیند تصمیم‌گیری پیش می‌رود تا به هدف نهائی خود برسد تا این بیانیه از طریق واقعیت‌های فیزیکی و عینی از طریق مشارکت مخاطب در اثر بیان شود. به طور کلی الویت‌بخشی به محتواگرایی آثار، عدم پایبندی به سبکی واحد، خلق آثار واقعگرایانه و دوری‌گزینی از انتزاع‌گرایی، همگامی مجسمه با دغدغه‌های شخصی سازنده، هنر تعاملی و تلاش جهت برقراری ارتباط با طیف مخاطب عام، رجوع به دستاوردهای هنری گذشته و بازسازی آن، عدم وجود ویژگی‌های مدرنیستی از جمله فرم‌گرایی صرف، افزایش حضور مجسمه‌ها در مکان‌های عمومی و تأکید بر حضور و مشارکت و تجربه مخاطب، کاربرد مواد و مصالح

[۴]. با پرسش از از علمای دینی (از جمله علامه‌جعفری، مجتهد شبستری صانعی و ..). بر این مبنا استفسا گرفتند که آثار مجسمه‌سازانه لزوماً بت نیستند؛ بلکه هر آنچه مورد پرستش قرار گیرد بت محسوب می‌شود. (طلایی، ۱۳۹۰: ۱۸)

[۵].توسط ملک‌دادیارگروسیان، نادرقشقایی و قدرت‌الله معماریان ساخته شد.

گوناگون به روش التقاطی، تأکید بر پروسه، ساخت و فرآیند اثر، ارائه هنر بازاری و عدم ماندگاری و دوام مجسمه برخلاف اثر تمام شده مدرنیستی از مؤلفه‌های اصلی پست‌مدرنیسم در رویکردهای مجسمه‌سازی غربی هستند. مجسمه‌های بعد از انقلاب اسلامی ایران، در دهه ۶۰ با مضمون ایثار و شهادت و دهه۷۰ با ساخت سردیس‌های شهدا، ویژگی‌هایی چون الویت‌بخشی به محتواگرایی در آثار جهت تجلیل از ارزش‌های اسلام، روایتگری و موضوع‌گرایی، جستجوی فرم متناسب جهت افزایش تطابق با محتوای موردنظر اثر، همگامی مجسمه‌سازان با دغدغه‌های معاصر خود، نادیده‌انگاری دستاوردهای هنری مدرنیسم، بومی‌گرایی و باززنده‌سازی عناصر فرهنگی و سنتی در جهت القای بهتر مفاهیم ارزشی، مردمی بودن در جهت تعامل و ایجاد ارتباط با طیف مخاطب عام، خلق آثار واقعگرایانه از شخصیتهای برجسته مذهبی، سیاسی و ...، افزایش حضور مجسمه‌های در مکان‌های عمومی (میدان، پارک) از جمله مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در مجسمه‌های ایران در این زمان است. (تصویر ۱)



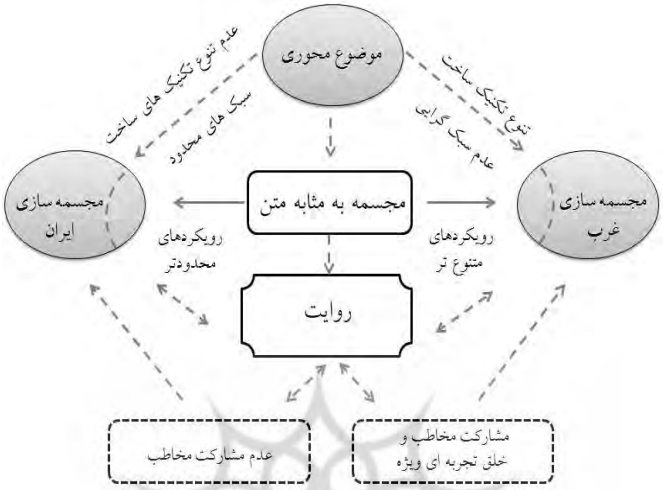
تصویر ۱- وجه اشتراک آثار مجسمه‌سازی ایران و غرب (مآخذ: نگارنده)

لذا در کل با مقایسه رویکردهای مجسمه‌سازی غرب و ایران موارد زیر قابل بیان هستند:

- معرفی رویکردهای مختلف در ساخت مجسمه‌سازی غرب با صورت بیانی و مفهومی متنوع در این پژوهش تأییدی بر موضوع عدم سبک‌گرایی آثار این دوران است، رویکردهایی که علیرغم تنوع بسیار زیاد با نقطه اشتراک محتواگرایی و موضوع‌گرایی در نهایت با یکدیگر همسو می‌گردند. این رویکردها بیش از معنای زیبایی‌شناسانه یک کنش هنری محسوب می‌شوند، کنشی که دریچه معرفت نوینی را بر مبنای موضوع و محتوایی خاص به روی انسان می‌گشایند. نوعی کنش اندیشه‌ساز که در تمامی فرآیند خلق اثر، آن را به واقعه‌ای در خاطره مخاطب مبدل می‌سازد. در حقیقت ویژگیمحتواگرایی و موضوع‌گرایی را می‌توان نقطه اشتراک مجسمه‌سازی غرب با مجسمه سازی ایران در بازه زمانی مورد نظر معرفی کرد. با این تفاوت که آثار مجسمه‌سازی ایران در قالب دو سبک مشخص (واقعگرایی و انتزاعی) ارائه می‌گردد و مخاطب هم در فرآیند خلق اثر کنش و مشارکتی ندارد، بنابراین محتوای اثر بر مخاطب تنها در زمان مواجهه با اثر به صورت مقطعی دریافت می‌شده است.
- با آغاز دوره پست‌مدرن هنر مجسمه‌سازی غرب ضمن توجه به امکانات برآمده از دوره توانست رویکردهای جدیدتری نسبت به مجسمه‌سازی ایران مطرح نماید. یکی از مهم‌ترین این ویژگی‌ها را می‌توان بواسطه در اختیار گرفتن مواد و تکنولوژی جدید دانست. به سبب آنکه از میان انواع هنرهای تجسمی مجسمه‌سازی، پیوند تنگاتنگی با ماده و شیوه‌ی ساخت دارد، مجسمه‌سازی غرب به خوبی توانست از فن‌آوری‌های جدید برای بیان ویژگی‌های پست مدرن استفاده نماید. بدین‌ترتیب استفاده از ظرفیت‌های تجسمی مواد بواسطه دستاوردهای جدید فنی شرایط تحقق مجسمه به مثابه ایده را از نظر فنی ممکن ساخت، همچون رویکرد مکان‌گرایی. در حالیکه در همین زمان عدم دسترسی مجسمه‌سازان ایرانی به مواد و تکنولوژی جدید باعث شد که رویکردهای محدودتر در ایران شکل بگیرد و رویکردهای جدید با تأخیر زمانی زیادی بعدها معرفی شوند.
- مجسمه‌سازان غرب با توسل به رویکردهای مختلف شخصی با فضا و مفاهیمی خاصی کار می‌کنند تا تصورات و تجربه‌های اساسی دوران را بیان کنند، هدف آن‌ها تغییر حساسیتهای همگانی در مورد نقش مجسمه و ارائه تعریف مجددی از آن به عنوان هنر است. توجهات جامع آثار آن‌ها در رویکردهای مختلف، مجسمه‌های هنری خودبسنده مدرن را که زمانی به کالایی والا تبدیل شده بود را مورد تردید قرار می‌دهد و تجربه‌های پویایی که اغلب شخصی است را در قالب رویکردهای متنوع مجسمه‌سازی بازتاب می‌دهد. بنابراین علاوه بر موارد اشاره شده در بالا شاهد بروز رویکردهای متنوع‌تری در عرصه مجسمه سازی غربی نسبت به ایران هستیم. بواقع در مجسمه‌های غربی ناهمگونی مواد به کار رفته، مکان یا وضعیتی که اثر در آن به نمایش در می‌آید، همگی درصدد ایجاد ایده و مفهومی ویژه و شخصی هستند. بنابراین تنوع و کثرت در مصالح و روش‌های پرداختن به مجسمه و آگاهی به گوناگونی فرهنگی کارکردهای آن، نه تنها باعث تغییر ادراک هنر شده، بلکه عدم قطعیت و کثرت در ماهیت هستی‌شناسانه آن نیز ظهور یافته است، از اینرو هر هنرمندی دیدگاه شخصی خویش را در مورد چیستی مجسمه ابراز می‌کند. این موضوع برخلاف ویژگی روایتگری در مجسمه‌های ایرانی است که به عنوان یک واسطه نمایانگر همگامی مجسمه‌سازان با دغدغه‌های معاصرشان (از جمله موضوع انقلاب‌اسلامی و دفاع مقدس) بوده‌اند و مجسمه به عنوان یک رسانه در جهت برآورده کردن رسالتش یعنی بیان مفاهیم ارزشی عام عمل کرده است. بنابراین این آثار وظیفه رسانه‌ای گویا با رسالتی ارزشی را بر دوش می‌کشد تا تغییر حساسیت‌های تجسمی جامعه از تعریف مجسمه.
- مجسمه‌سازی غرب، آثاری پیوسته با زمان و مکان خاصی‌اند، که به منظور ایجاد یک تجربه ویژه خلق می‌شوند و با عدم ماندگاریشان در سطح آگاهی مخاطب باقی می‌مانند و نوعی معرفت نسبت به محیط و مکان خاص نمایش اثر ایجاد می‌کنند. از اینروست که مجسمه‌سازان توانایی آفرینش نشانه‌ها را در هر متنی (مجسمه به مثابه متن) دارند و هر مجسمه‌ساز در جستجوی زبان ویژه و شخصی خود در نشانه‌ها از طریق اکتشاف عمق فرم‌ها و احجام است که بیننده را دچار تأویل می‌کند. بنابراین نمادها، اسطوره‌ها، مضامین تاریخی و حتی نشانه‌های روزمره و مجموعه مصالح و موادی متنوعی، بکار رفته جز نشانه‌هایی نیستند و نقش

مجسمه این است که رابطه‌ای دلالتی با یک فرم برقرار سازد. اما در مجسمه‌های ایرانی همچنان مفاهیم سنتی در تعریف مجسمه به عنوان حجمی سه بعدی، ماندگار و وابسته به پایه کاربرد دارند، به همین سبب ماهیت مجسمه به زمان خاص و یا زمینه نمایش ویژه برای آن وابستگی ندارد و آنچه وجود دارد، همان مفاهیم عام در تعریف مجسمه است، از اینرو برخلاف مجسمه‌های غربی مجموعه مصالح و موادی متنوعی وجود ندارد که هنرمندان ایرانی بکار برند، آنچه اهمیت دارد محتوای اثر است.

- موضوع‌محوری رویکردهای مجسمه‌سازی غرب بالاخص در رویکرد شیءگرایی و مکان‌گرایی، خصوصیات سبک‌شناختی یک هنرمند خاص را کم‌رنگ می‌سازد و در اینگونه آثار یا به تعبیری هنر تعاملی بیننده مجبور است، وارد بازی خاصی شود که قواعد آن را هنرمند از پیش تعیین کرده است. در واقع فضا در این آثار فضایی است که بیننده را به درون خود فرا می‌خواند، آن چه مطرح است بودن در فضا و مشارکت در یک فعالیت است و اجزای اثر به جای حرکت به درون، دائماً در حال حرکت به بیرون از خود جریان دارند، برخلاف مجسمه‌های ایرانی که هنوز مفهوم فضای تعاملی در خلق مجسمه برای مشارکت مخاطب شکل نگرفته و همچنان مجسمه اثری سه بعدی و مجزاست.



تصویر۲- مقایسه مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در مجسمه‌های ایران و غرب (مآخذ: نگارنده)

نتیجه‌گیری

همزمان با ظهور پست‌مدرنیسم در غرب، به طور کلی خصلت‌های کثرت‌گرایی در کاربرد اسلوب و روش‌های التقاط‌گری در ترکیب مواد و اشیاء متنوع، متن‌گرایی اثر به عنوان بستری جهت ارائه مفهوم و محتوای مورد نظر هنرمند و فردگرایی در بکارگیری سبک خاص هنرمند را می‌توان از ویژگی مهم رویکردهای مجسمه‌سازی غرب برشمرد که هر کدام از موارد ذکر شده در هر رویکردی حضوری متفاوت دارد، که موجب بروز تکثر در فرم و محتوا، غیاب سلسله مراتب‌ها، تقدم محتوا بر فرم، داشتن پیام و توجه به مشکلات روز، کاربرد رسانه‌های نوین و تکنولوژی پیشرفته در ساخت آثار، وسعت حوزه‌ی فرهنگی نمایان شده در آثار و داشتن مخاطبان عام‌تر از گذشته، حضور رسانه‌های جدید در بستر مجسمه‌سازی می‌شود و تمام این ویژگیها تعاریف مدرنیستی از مجسمه‌سازی را دگرگون کرد. در واقع موضوع‌محوری به عنوان نقطه اشتراک همه رویکردهای مجسمه‌سازی غرب این امکان را به هنرمند داد که بدون رعایت هیچ آداب و ترتیبی از انواع دغدغه‌های شخصی و مسایل پیرامون خود بواسطه محتواگرایی سخن بگویند. همزمان با پست‌مدرنیسم غربی، ظهور انقلاب‌اسلامی در ایران سرآغاز تحولی سیاسی، اجتماعی و زمینه‌ساز تغییراتی اساسی در عرصه‌های فرهنگی و هنری جهت بازشناسی شاخص‌های ارزشی با نگاهی جدید شد. به سبب ماهیت ضدغربی انقلاب و عدم توجه به مدرنیسم در مقابل توجه بیشتری به هنرهای سنتی و ملی، هنر مردم‌گرا و متکی به سنت‌های فرهنگی و مذهبی معطوف شد. تعهد دینی، روایتگری و محتواگرایی از مهمترین ویژگی مجسمه‌های این دوران است که با توجه به سنخیت آنها با هنجارهای زمان، از لحاظ فرم با قالبی صریح برای انتقال مفاهیم به شکلی ساده اجرا شدند و از لحاظ موضوع به نمایش نمادهایی از موضوعات انقلاب پرداختند. از اینرو غالب مجسمه‌های ایرانی تا۱۳۸۰ش. به عنوان هنری متعهد در تلاش برای احراز هویت ایرانی-اسلامی بوده‌اند و به عنوان رسانه‌ای جهت تعامل معانی و محتوای موردنظر هنرمند سبب‌ساز نوعی هویت ارزشی در آثار گشته‌اند. به طور کل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی یعنی محتواگرایی و زمینه‌گرایی، به عنوان نقاط مشترک در مجسمه‌سازی ایران و غرب در این برهه زمانی معرفی می‌گردند.

منابع

۱. آزبرن، پیتر. (۱۳۸۳). شاخه های هنر مفهومی، ترجمه هلیا دارابی، هفته‌نامه تندیس. (۳۷)، ۷-۶.
۲. اسکندری،ایرج. (۱۳۸۵). «جنبش‌هنرانقلاب‌ایران»، نشریه هنرهای‌تجسمی.(۲۵)،۵۳-۵۰.
۳. اسماعیلی،شهروز. (۱۳۹۱). مجسمه‌های‌تهران، تهران: آفتاب اندیشه.
٤. اسماگولا، هوارد جی. (۱۳۸۱). گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: پژوهشهای فرهنگی.
٥. اسمیت، ادوارد لوسی. (۱۳۸۴). جهانی‌شدن‌و هنرجدید، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، چاپ دوم، تهران: نظر.
٦. پاکباز،روئین. (۱۳۸۷). دایره‌المعارف هنر، فرهنگ‌معاصر: تهران.
۷. پوراصغریان،مهتاب. (۱۳۸۷).«مجسمه‌سازی‌درفضاهای‌شهری‌ایران»، فصلنامه نگره،(۹و۸)،۳۹-۳۱.
۸. پورمند،حسنعلی،موسیوند،محسن. (۱۳۸۹). «مجسمه‌سازی‌درفضاهای‌شهری»، فصلنامه هنرهای‌زیبا، (۴۴)،۵۸-۵۱.
۹. تناولی،پرویز. (۱۳۹۶). تاریخ مجسمه‌سازی در ایران، چاپ‌دوم، نظر: تهران.
۱۰. جنسن، آنتونی‌اف (۱۳۸۱). پست- مدرنیسم: هنر پست-مدرن، ترجمه مجیدگودرزی، تهران: عصر هنر.
۱۱. جنکز، چالز. (۱۳۷۶). پست مدرنیسم چیست؟، ترجمه فرهاد مرتضائی، چاپ سوم. تهران: مرندیز.
۱۲. حاجی‌حسینی،رضا. (۱۳۸۶). «هنرازحوزه‌تاموزه»، همشهری،(۱۳۵).
۱۳. حسینی، سید محمدرضا. (۱۳۹۴). «نقد و بررسی دلیل اجماع برحرمت‌مجسمه‌سازی»، فصلنامه پژوهشهای‌فقهی، دوره۱۱،(۳)،۵۴۴-۵۲۳.
۱٤. حسینی‌راد،عبدالمجید. (۱۳۹۱). «بررسی حجم‌پردازی دوره‌قاجار از صخره‌نگاری باستانی تا مجسمه‌همایونی»، فصلنامه هنرهای‌زیبا، دوره ۱۷،(۳)،۳۲-۲۳.
۱٥. خسروی فر، شهلا. (۱۳۹۱). «مطالعه تطبیقی‌گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست مدرن»، فصلنامه نقش‌مایه، (۱۰)، ۹۴-۸۳.
۱٦. سهیلی‌خوانساری،احمد. (۱۳۵۱). «نصب نخستین مجسمه درتهران»، مجله وحید (۱۰۸)،۱۰۴۷ -۱۰۴۲.
۱۷. طلایی،مینا،حاتم،غلامعلی. (۱۳۹۰). «سیر تحول مجسمه‌سازی ایران»،فصلنامه نقش‌مایه، (۹)،۲۶-۱۵.
۱۸. طلایی،مینا؛ دانشگر،فهیمه. (۱۳۹۵). «بررسی بازنمایی انسان در هنرهای حجمی ایران‌پس از انقلاب‌اسلامی تا پایان دوران‌دفاع‌مقدس در ارتباط با مدرنیسم هنری»، نگره،(۳۹)،۱۲۶ -۱۱۵.
۱۹. عادلوند،پدیده. (۱۳۹۵). «جنگ ومجسمه‌های شهری تهران»، ماهنامه منظر، (۳۴)،۹۳-۸۲.
۲۰. عادلوند،پدیده و همکاران. (۱۳۹۴). «مجسمه میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی»، ماهنامه منظر،(۳۱)،۲۱-۱۴.
۲۱. کاباکوف، الیا. (۱۳۸۵). چیده‌مان، ترجمه هلیا دارابی، هفته‌نامه تندیس، (۸۶)، ۲۵-۲۴.
۲۲. کشمیرشکن،حمید. (۱۳۹۴). هنرمعاصرایران: ریشه‌ها ودیدگاه‌های‌نوین، تهران: نظر.
۲۳. گودرزی،مرتضی. (۱۳۸۰). جستجوی‌هویت‌درنقاشی‌معاصرایران، تهران: انتشارات‌علمی‌وفرهنگی.
۲٤. گودرزی،مرتضی. (۱۳۸۵). هنر مدرن، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
۲٥. محمدی نژاد، مرجان. (۱۳۸۷). «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»، نشریه آینه خیال، (۱۲)، ۳۷-۲۸.
۲٦. موسویان، سمیه. (۱۳۹۴). تحلیل‌زمینه‌های‌پیدایش‌مجسمه‌سازی پست‌مدرن، فصلنامه باغ نظر، (۳۴)، ۵۹-۶۸.
۲۷. هنفلینگ، اسوالد. (۱۳۷۷). چیستی هنر، ترجمه علی رامین، تهران: هرمس.
۲۸. Archer, M. (۲۰۰۲). Art since ۱۹٦۰, London: Thames & Hudson.
۲۹. Bostrum, A. (۲۰۰٤). The Encyclopedia of Sculpture, New York: Fitzroy Dearborn.
۳۰. Foster, H. (۲۰۰٤). Art since ۱۹۰۰, London: Thames & Hudson.
۳۱. Hopkins, D. (۲۰۰۰). After Modern Art, London: Oxford University.
۳۲. Harper, G. (۲۰۰٦). A Sculpture Reader, New York: ICS.
۳۳. Joselit, D. (۲۰۰۳). American Art since ۱۹٤٥, London: Thames & Hudson.
۳٤. Krauss, R. (۱۹۷۹). Sculpture in the Expanded Field: The MIT Press, (۸), ۳۰-٤٤. http://www.jstor.org. Retrieved ۲۸ Sep. ۲۰۱٦.
۳٥. Smith, E.L. (۱۹۸۷). Sculpture since ۱۹٤٥, London: Phaidon.
۳٦. Smith, E.L. (۲۰۰۰). Art Today, London: Phaidon.
۳۷. Stangos, N. (۱۹۹٦). Concepts of Modern Art, London: Thames & Hudson.
۳۸. Walther, F. (۲۰۰۰). Art of the ۲۰th century, New York: Kolen Taschen.
۳۹. Woods, T. (۱۹۹۹). Beginning Postmodernism, London: Manchester University.