سال یازدهم ـ شماره‌ی سی و هشتم ـ بهار ۱۴۰۰
صص ۱۲۸- ۱۰۱

ارزیابی سیر تحول ادراک زیبایی‌شناختی محیطی در گذار از جامعه سنتی به مدرن با تاکید بر مساله بحران هویت در سیمای شهر معاصر

محدثه صیحانی[۱]، حسین صفری[۲]، امیررضا کریمی آذری[۳]، سیده مامک صلواتیان[۴]

چکیده

تغییر و تحولات ایجاد شده در حوزه هنرها و جابجایی مرزهای تعریف هنر از قرن بیستم به بعد متاثر از تحولات جامعه‌شناختی این عصر، در نگاه زیبایی‌شناختی بشر مدرن به محیط نیز تاثیر قابل توجهی داشته است. اما براستی این تغییر معیارها و مولفه‌های زیبایی‌شناسی در معماری، ریشه در کدام تحولات بنیادین در نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر، در گذار از جامعه سنتی دیروز به جامعه مدرن امروز دارد؟ در پژوهش حاضر تلاش بر آن است تا با روش تحلیلی-تطبیقی مبتنی بر اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای و با رویکردی جامعه‌شناسانه و با تحلیل فرآیند آفرینش و سیر هنر در گذار از جامعه سنتی پیشین به جامعه مدرن امروز، به شناسایی مهم‌ترین عوامل نزول ماهیت هنر و کاهش طول عمر تجربه زیبایی‌شناختی آثار هنری معاصر، به

۱- دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، واحد رشت، دانشگاه آزاد اسلامی، رشت، ایران
mo.seyhani@phd.iaurasht.ac.ir
۲- استادیار، گروه معماری، واحد رشت، دانشگاه آزاد اسلامی، رشت، ایران (نویسنده مسؤول)
Hossein.safari110@gmail.com
۳- دانشیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
amirreza_karimiazeri@guilan.ac.ir
۴- استادیار، گروه معماری، واحد رشت، دانشگاه آزاد اسلامی، رشت، ایران salavatian@iaurasht.ac.ir

تاریخ وصول: ۹۹/۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۲۳

ویژه در عرصه معماری، دست یافت. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که زیبایی‌شناسی در هنر از جمله هنر معماری ایرانی، در گذار از جامعه سنتی دیروز به جامعه مدرن امروز، بتدریج از آنچه واجد کیفیات زیبایی‌شناسی نمادین و مفهومی با عمر بلندتر که روح جمعی جامعه در آن جاری است، دور شده و به سمت زیبایی‌شناسی فرمی، فردگرا و فاقد مفاهیم ارجاعی، که دارای عمق ادراک سطحی‌تر و در نتیجه عمر کوتاه‌تری است، گرایش پیدا کرده است.

واژه های کلیدی: زیبایی‌شناختی محیطی، هنر سنتی، هنر مدرن، بحران هویت، سیمای شهر

مقدمه

نفوذ بینش جامعه‌شناختی در زمینه‌های مختلف زندگی انسان در عصر حاضر، از یکسو معرف توسعه چشمگیر جامعه‌شناسی طی سال‌های اخیر و از سوی دیگر نشان دهنده آن است که انسان در پی تبیین و تفسیر تمامی ابعاد زندگی و دستاوردهای مختلف خود به کمک بینش‌های جامعه‌شناختی است (فاضلی، ۱۳۷۴: ۱۰۸). این نوع بینش در حوزه هنر، می‌تواند در راستای شناخت بهتر آثار هنری و فرهنگی و در نتیجه حل مسائل و بحران‌های انسان امروزی در این حوزه کمک کننده باشد.

یکی از مهمترین عواملی که به بینش امروزی ما از فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی شکل داده، پیدایش و تکوین مدرنیسم است. پدیده‌ای که از مهمترین ثمرات انقلاب صنعتی به شمار می رود. متفکران غربی همزمان با ظهور انقلاب صنعتی دریافتند این انقلاب علاوه بر صنعت، صورت‌بندی اجتماعی، تاریخی و حوزه‌های حیات فردی و اجتماعی را نیز ابتدا در جوامع غربی و سپس در کل جهان تغییر داد. به بیان دیگر، با انقلاب صنعتی و تکنولوژی مدرن «عالمیت عالم» تغییر کرد و یک دوره تاریخی جدیدی در حیات بشر آغاز شد (فیضی، ۱۳۹۴: ۱۷۸). در این راستا با گسترش زندگی شهری، مسائل و مشکلات آن نیز ماهیت جدیدی پیدا کرد که توجه بسیاری از جامعه‌شناسان اولیه از جمله جورج زیمل، رابرت پارک، ماکس وبر و فردیناند تونیس را به خود جلب نمود.

در سایه این شیوه زیست و طرز تفکرجدید، بشر مدرن نگرش جدیدی به هستی، عالم و آدم پیدا کرد که این امر نگاه زیبایی‌شناختی وی به محیط را نیز متحول ساخت. در واقع

در این تفسیر جدید، انسان مقامی تازه یافت و برخلاف گذشته به خویشتن پناه برد و مبدل به سوژه گردید؛ مقارن با آن همه موجودات از جمله طبیعت، تاریخ، هنر و حتی خدا ابژه این سوژه شدند. به اعتقاد بسیاری از اندیشمندان و نویسندگان کار مهم و اصلی مدرنیسم، در گام نخست، دفاع از خردباوری مدرنیته است؛ اما مدرنیسم یک دگرگونی هنری نبود بلکه انقلابی در بنیان بیان حسی یا زیبایی‌شناسانه بود (تقوایی، ۱۳۸۱: ۸ و احمدی، ۱۳۹۶: ۳۷). همانگونه که زیمل از اندیشمندان کلاسیک جامعه‌شناسی، «ارزش‌زدایی از هنر و دیگر وجوه فرهنگی انسانی» را به عنوان یکی از مهمترین تاثیرات شهرهای بزرگ در ساختار زندگی اجتماعی شهرنشینان بر می‌شمرد (شارع‌پور، ۱۳۹۱: ۱۲۲).

یکی از مباحث قابل توجه در حوزه زیبایی‌شناسی حال حاضر که در پژوهش‌های صورت گرفته در این حوزه مغفول مانده است، سیر تحول این حوزه در انتقال جامعه‌های بشری از جامعه سنتی و ساده دیروز به جامعه مدرن و پیچیده‌تر امروز و شناسایی متغییرهای جامعه‌شناختی موثر در این راستا است. فلذا این امر مستلزم آگاهی از ابعاد اجتماعی هنر دوران و چگونگی فرآیندهای آفرینش هنرها در دو عصر مذکور است که در پژوهش حاضر، با رویکردی جامعه‌شناختی مبتنی بر علیت اجتماعی مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت.

پرسش اصلی مطرح در این پژوهش که در پیشبرد آن نقش اساسی ایفا می‌کند بدین ترتیب قابل مطرح است؛ سیر تحولات ادراک زیبایی‌شناختی در هنر در گذار از جامعه سنتی به جامعه مدرن چگونه بوده است؟ در راستای پاسخگویی به این پرسش، دو سوال فرعی مطرح بدین شرح است؛ ۱.مهمترین مولفه‌ها در رویکرد مدرن و سنتی به زیبایی‌شناسی و هنر چه بوده است؟ ۲. تحولات جامعه‌شناختی و جهان‌بینی ایجاد شده در این جریان، چه تاثیری در طول عمر تجربه زیبایی‌شناختی محیطی آثار معماری معاصر دارد؟ در واقع در این مقاله با هدف شناخت نسبی عوامل انحطاط هنر در حوزه زیبایی‌شناسی محیطی عصر حاضر، رویکرد زیبایی‌شناسی مدرن و سنتی به هنر در قالب قیاسی تطبیقی مورد مداقه قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

از سال ۱۸۰۰ میلادی به بعد، توجه به ابعاد اجتماعی هنر توسعه یافت و بسیاری در این زمینه به پژوهش پرداختند. در سال ۱۸۸۹ م.گویو[1] در کتاب «هنر به مثابه یک پدیده جامعه‌شناختی» از هماهنگ بودن محرکات اجتماعی با تاثیرات زیبایی‌شناختی در ذهن، سخن راند و اشتراکات تاثیرات همگون زیبایی‌شناختی افراد را با هم در برابر آثار هنری، نوعی آگاهی اجتماعی تلقی کرد (فاضلی، ۱۳۷۴: ۱۱۳).

اما همانطور که پیشتر اشاره شد، یکی از مهمترین عواملی که صورت‌بندی اجتماعی، تاریخی و حوزه‌های حیات فردی و اجتماعی را ابتدا در جوامع غربی و سپس در کل جهان متحول ساخت، اشاعه تفکر مدرن در جوامع بود. در سایه این طرز تفکر، صورت و محتوای هنر نیز همچون بخشی از روبنای جامعه شروع به تغییر و تحول نمود. این امر بسیاری از پژوهشگران را بر آن داشت تا در زمینه جنبه‌های مختلف این نگاه جدید در تولید آثار هنری، به بررسی و پژوهش بپردازند.

یکی از برجسته‌ترین پژوهشگران در این حوزه، آناندا کوماراسوامی[2] (۱۸۷۷– ۱۹۴۷) پژوهشگر شرقی است که از اندیشمندان برجسته هنر سنتی و از منتقدین هنر مدرن به شمار می‌آید. سوآمی ظهور مدرنیته را سبب ساز نزول ماهیت هنر و ایجاد کارکردهایی عمیقا متفاوت می‌داند (جوانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۲). تاکنون پژوهش‌های متعددی درباره اندیشه‌های کوماراسوامی به رشته تحریر در آمده است. به عنوان مثال جوانی و همکاران(۱۳۹۶) تبیین دیدگاه‌های سوامی درباره کارکرد زیبایی در هنر سنتی و تفاوت آن با هنر مدرن را مورد بررسی قرار دادند. یافته‌های این پژوهش نشان داد که کوماراسوامی بین دو نوع زیبایی در هنر سنتی و مدرن؛ یعنی زیبایی به منظور نیل به بیان مطلوب و زیبایی تابع رضایت دیگران و ابراز خویشتن، تفاوت کارکردی قائل است. همچنین بینای مطلق(۱۳۸۷) نیز در پژوهشی مشابه به بررسی «زیبایی» و «کمال» و مفاهیم بنیادی آن از نظر کوماراسوآمی پرداخته است. مقاله «تاملی در آرا کوماراسوآمی

1. M. Guyav
2. Ananda Coomaraswamy

در باب هنر» (ذکرگو، ۱۳۸۷) نیز که برگرفته از کتاب «مبانی هنر هند» اثـر وی اسـت، در این راستا حائز اهمیت است. در این نوشتار ضمن بررسی یکی از نظـرات کوماراسـوآمی در باب ویژگی‌ها وتفاوت‌های میان دو برداشت سنتی و جدید در باب هنـر، بـه جایگـاه نمادها خصوصا درهنرهای سنتی و دینی اشاره شده است.

در همین زمینه همچنین نتایج حاصل از پژوهشی با هدف بررسی آموزه «هنر برای هنر» از منظر کوماراسوامی، حکایت از آن داشت که هنر در نگرش سنتی رهنمون مخاطب بـرای غایتی دیگر بر مبنای فعل عقل اسـت و بـه مثابـه‌ی وسـیله اسـت کـه ایـن امـر را تسـهیل می‌نماید. در حالیکه نظریه‌ی «هنر برای هنر»، جزئی از یک پارادایم کلان تفکّر جدید اسـت که معیارهای خیر و زیبایی را کاملا شخص مدار مـی‌کنـد و از دل آن، برخـی توصـیه‌هـای اخلاقی لذت‌گرا و شخص محور هم بیرون می‌آید (علی پور و همکاران، ۱۳۹۷).

تقوایی(۱۳۸۱) در پژوهشی، در پی روشن نمودن تفاوت‌های جمال‌شناسـی دینـی بـا زیبایی‌شناسی مدرن به ارائه راهکارهایی پرداخته است که هنر را در جایگاه واقعـی خـود قرار دهد. به عقیده وی، هنر برگرفته از جمال‌شناسی با عقل‌محوری خود بنیـان ابزارسـاز جهان مدرن، پایان می‌پذیرد؛ حال آنکه هنر امروز، درست از همین جا آغاز مـی‌شـود. در این زمینه همچنین می‌توان به آرا «یوهانی پلاسما» از منتقدین نگاه هنر مدرن اشاره نمود. وی در کتاب «چشمان پوست، معماری و ادراکات حسی» (پلاسـما، ۱۳۹۵) گسـتره‌ای از نقدهایی متفاوت را به روند هنر معاصر دارد و همچنین بسـیاری از توانمنـدی‌هـایی کـه هنرمند در شرایط معاصر در خود فراموش کرده است را به او یادآوری می‌کند.

از پژوهش‌های اخیر در حوزه هنر سنتی و صنعت مدرن می‌توان به مقاله سعید بینـای مطلق (۱۳۹۸) اشاره نمود، که در آن محقق در پی پاسخ به این پرسش است کـه چگونـه می‌توان بر مبنای هنر سنتی گونه‌ای زیبایی‌شناسی برای صـنعت مـدرن پـی ریخـت؟ بـه عقیده وی در عرصه تولید مدرن، با گونه‌ای از نظم یا ترتیب سر وکـار داریـم و بـس؛ و ساخته‌های صنعت مدرن را در بهترین حالت می‌توان صرفا شکیل یا خوشریخت نامیـد و نه زیبا. در این راستا همچنین می‌توان به پژوهشی در باب زیبایی‌شناسی ماشـینی در هنـر

قرن بیستم اشاره کرد (عالی و همکاران، ۱۳۹۸). نویسندگان در این مقاله با بهره‌گیری از روش پدیدارشناسانهٔ دن آیدی می‌کوشند تا حضور ماشین را به مثابه نمادی از تکنولوژی در آثار هنرمندان آوانگارد نیمه نخست قرن بیستم تبیین نمایند.

به طور کلی تاکنون پژوهش‌های گسترده‌ای پیرامون ماهیت هنرهای سنتی و مدرن و تفاوت‌های این دو رویکرد در حوزه هنر صورت گرفته است؛ اما بررسی روشمند سیر تحول ادراک زیبایی‌شناختی در هنر در گذار از جهان‌بینی سنتی به جهان‌بینی مدرن و تحول اولویت‌بندی مولفه‌های این دو رویکرد در هنر، با هدف تبیین عوامل انحطاط هنر در حوزه زیبایی‌شناسی محیطی حال حاضر، که هدف پژوهش حاضر است، از جمله مقولاتی است که در پژوهش‌های اخیر کمتر مورد توجه قرار گرفته و عمده پژوهش‌های صورت گرفته در این زمینه، به صرف انتقاد از رویکردهای هنر آونگارد قرن بیستم و آثار حاصل از آن ها محدود می‌شود.

مبانی نظری

بررسی هنر با توجه به عوامل بیرونی و آن نهادهایی که خارج از هنر قرار دارند و بر آن اثر می‌گذارند یا از آن تاثیر می‌پذیرند، از قرن نوزدهم آغاز می‌شود. قرن نوزدهم دوره قوت گرفتن تفکرات اجتماعی و آگاهی از ابعاد اجتماعی هنر است. رشته‌های مختلف جامعه‌شناسی از جمله جامعه‌شناسی هنر نیز، محصول تاملات جامعه‌شناسانه انسان قرن بیستم در حوزه فرهنگ است که ساخت و کارکرد اجتماعی هنر و رابطه میان جامعه و هنر و قوانین حاکم بر آن‌ها را بررسی می‌کند (فاضلی، ۱۳۷۴: ۱۱۲).

آنچه محققان در این حوزه برآنند، این است که برای شناخت دقیق هنرها، نظیر هر امر ریشه‌دار کهنسال دیگر، باید در بادی امر منشا و سیر آن‌ها را دریافت و سپس با بصیرت ژرف و پهناوری که از چنین تفحصی بدست می‌آید، به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخت و به عناصر و تعریف آن‌ها رسید (آریان پور، ۱۳۵۴:۶).در همین راستا یکی از مباحث مطرح در مطالعات جامعه‌شناختی، مطالعه روابط اجتماعی و ویژگی‌های جامعه در انتقال جامعه‌های بشری از جامعه ساده یا سنتی به جامعه پیچیده یا مدرن امروزی است.

تحولات فرهنگی‌ـاجتماعی و اقتصادی قرن نوزدهم و بیستم متأثر از مدرنیسم، تاثیراتی بنیادی در حوزه‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و کالبدی–فضایی جوامع داشت. از مهمترین تحولات این دوره می‌توان به ظهور حوزه‌های فرعی در بعد اجتماعی شامل حوزه طبقه، جنسیت و نژاد، تحول در نظام‌های فرهنگی و ایدئولوژی، تغییر در الگوی مصرف، گسترش شتابزده شهرها و تحول در نظام و شبکه شهری، تغییر در الگوی سکونتگاه‌ها و تحول قابل توجه در سیمای شهرها و آثار معماری اشاره کرد (زیاری،۱۳۸۲: ۱۵۳).

این رشد و توسعه همه جانبه جوامع مدرن و گسترش شهرها، تغییر تدریجی ارزش‌ها و هنجارهای مدنی و بروز مشکلات شهرهای امروزی در نتیجه جریان نوگرایی، اندیشمندان را بر آن داشت تا بر جنبه‌های مختلف جسم و روح شهر درنگ کنند. این امر منجر به آن شد که مسئله «شهر» به عنوان یکی از مسائل جامعه‌شناسی مورد توجه قرار گیرد. عمده نظریه‌های جامعه‌شناسان کلاسیک که نظریه‌های آن‌ها گاهی به نظریه «در اجتماع از دست رفته» و «دیدگاه جبرگرایی» در مطالعات شهری نامیده می‌شود، بر سستی روابط اجتماعی تاکید داشته و با رویکردی منفی به شهرنشینی می‌نگرند (رازقی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۶). این روابط اجتماعی در یک ارگانیزم زنده‌ای به نام شهر، که خود از فضاهای انسان‌ساخت مختلفی تشکیل شده است، شکل گرفته و تحت تاثیر آن قرار دارد. تا آنجا که به عقیده رابرت پارک از پایه‌گذاران جامعه‌شناسان شهری آمریکا، بخش اعظم تغییرات فرهنگی جامعه با تغییرات فضای شهر در ارتباط است (فتحی،۱۳۹۱: ۴۹ و غفاری و ایمان، ۱۳۹۵: ۸۲).

در میان جامعه‌شناسان کلاسیک، جورج زیمل از نخستین کسانی بود که به روابط اجتماعی در شهر مدرن و مساله تفاوت‌های زندگی شهری و غیرشهری پرداخت (رازقی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۶). به اعتقاد وی در شهر، تاکید بیشتری بر عقلانیت می‌توان یافت؛ زیرا عقل جانشین سنت و کنش عادتی، عامل اصلی هدایت هر روزه می‌شود. زیمل همانند رابرت پارک و ماکس وبر از تهدیدی که فرهنگ مدرن با تاکید بر عقلانیت ابزاری متوجه استقلال و فردگرایی فرد می‌نمود، ابراز نگرانی می‌کرد (فتحی، ۱۳۹۱: ۵۰).

به نظر ماکس وبر نیز شهر قرن بیستم رو به افول است. زیرا عقلانیت قرن بیستم اساس فرهنگی و معنوی شهر را از بین برده است. به عقیده وبر شهرهای صنعتی فقط محل تجمع انسان است (شارع پور،۱۳۹۱). فردیناند تونیس از جامعه‌شناسان آلمانی همچنین، مانند بسیاری از جامعه‌شناسان اولیه به شدت در مورد عصر مدرن بدبین بود. به اعتقاد وی با ظهور جامعه صنعتی نوع جدیدی از روابط اجتماعی شکل گرفت که پیوندهای سنتی اجتماع و فرهنگ را از هم گسست (تونیس، ۲۰۰۱: ۵۲).

واقعیت آن است که رویارویی کشورها از جمله ایران با این جریان نوگرایی، پیامدهای اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و کالبدی- فضایی مهمی داشته است. یکی از مهمترین تبعات این امر که در جریان پژوهش‌های صورت گرفته کمتر مورد توجه بوده است، تحول نگاه و معیارهای زیبایی شناسانه در آفرینش و ارزیابی آثار هنری از جمله آثار معماری و شهرسازی متاثر از این جریان است که آثار آن تا مدت‌های مدید در حوزه معماری و شهرسازی این سرزمین باقی خواهد ماند و چه بسا در گرایش سلیقه زیبایی‌شناختی مخاطبان هنر نیز تاثیرگذار باشد. در واقع بسیاری از فضیلت‌ها و اخلاقیات مبتنی بر ارزش‌های سنتی بر اثر صنعتی شدن ناپدید شدند یا روز به روز در حال کمرنگ‌تر شدن هستند؛ فلذا در پژوهش حاضر سیر تحول این نگاه در گذار از جامعه سنتی به جامعه صنعتی، متاثر از تحولات جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و جهان‌بینی مدرنیسم پی گرفته خواهد شد. همچنین تاثیر این مساله بر شکل‌گیری سیمای شهرهای امروزی و نقش آن در مساله بحران هویت شهرهای معاصر نیز مورد تاکید است، که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

روش شناسی پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و تحلیلی-انتقادی است و با رویکرد تبیین نسبی عوامل انحطاط هنر در حوزه زیبایی‌شناسی محیطی معماری معاصر ایران، به روش تطبیقی مبتنی بر «تفاوت»، نگاه فعلی و به اصطلاح مدرن زیبایی‌شناختی در حوزه هنر را به نسبت نگاه

زیبایی‌شناختی در جامعه سنتی دیروز با تاکید بر تحولات جامعه‌شناختی و جهان‌بینی متفاوت دو جامعه مورد مداقه قرار می‌دهد. در این روش که اخیرا در مطالعات کیفی کاربرد بسیار یافته است، محقق مستقیما به یک علت اشاره ندارد؛ بلکه در بدو امر شباهت‌ها را معین کرده و سپس عامل تفاوت را مشخص می‌نماید. روش گردآوری اطلاعات در پژوهش حاضر، با توجه به ماهیت موضوع مورد بررسی، از نوع اسنادی و کتابخانه‌ای بوده و مبتنی بر تحلیل و تفسیر است.

در راستای پاسخگویی به پرسش اصلی مقاله، نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر در دو جهان‌بینی مدرن و سنتی از بعدهای مختلف از جمله «کارکرد یا ماهیت هنر»، «ویژگی‌های اثر هنری زیبا»، «ماهیت هنرمند» و «مخاطب هنر» مورد مقایسه قرار می‌گیرند؛ تا شاخصه‌های اصلی نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر در این دو جهان‌بینی مشخص شده و قابلیت شناسایی نسبی عوامل نزول ماهیت هنر در حوزه زیبایی‌شناسی محیطی حال حاضر و کاهش طول عمر تجربه زیبایی‌شناختی آثار هنری و معماری، فراهم آید.

در این راستا، در وهله اول پس از مرور ادبیات نظری حوزه مطالعات جامعه‌شناختی هنر، به بررسی ادبیات حوزه زیبایی‌شناسی و تحولات بنیادین ایجاد شده در نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر در گذار از جامعه سنتی به مدرن از دیدگاه متخصصان پرداخته شده و در ادامه با تفسیر، همجواری و مقایسه داده‌های جمع آوری شده، استخراج مدل مفهومی تحولات بنیادین ایجاد شده در این حوزه در راستای هدف پژوهش، مد نظر بوده است.

ماهیت تجربه زیبایی‌شناختی محیط

همانطور که اشاره شد در راستای هدف پژوهش در قدم اول شناخت ماهیت و سطوح تجربه زیبایی‌شناختی محیط الزامی می‌نماید. با مطالعه‌ی زمینه‌ی تاریخی زیبایی روشن می‌شود که تا قبل از آغاز عصر جدید، موضوعی به نام زیبایی به طور مستقل وجود نداشت. آنچه در جستجوی آن بودند، کمال، حقیقت و رسیدن به حداکثر توان و کارایی هر چیز بوده است (کروچه، ۱۳۵۸: ۱۸۴و احمدی، ۱۳۹۶: ۳۶). رفته رفته پرسش پیرامون زیبایی صورت‌های جدیدی یافت و مسائلی نظیر چیستی ویژگی‌های اشیاء زیبا

و معیارهای زیباشناختی و چگونگی برانگیخته شدن واکنش زیباشناختی پای به میدان اندیشه بشری نهادند (بیده و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۳۵).

تا جاییکه در دنیای غرب در چند سدهٔ اخیر، دانشی به نام «زیبایی‌شناسی» پدید آمده که به بررسی تعریف، جایگاه زیبایی، ویژگی‌های آن و رابطه آن با هنر می‌پردازد (نقره کار، ۱۳۸۹: ۴۱). امروزه در این علم دو قلمرو پژوهشی قابل تفکیک، ولی هم‌پوشان در مورد زیبایی‌شناختی وجود دارد. یکی فلسفه هنر، که اساسا نظر به ماهیت هنر و خلق آن دارد؛ که این رویکردی است «متافیزیکی و روانکاوانه»؛ و دیگری زیبایی‌شناسی است که بر ادراک کیفیات زیبایی تاکید دارد و رویکردی «روان شناختی» است. رویکرد اول در حوزه نظریه‌های هنجاری و ارزشی طراحان و هنرمندان و رویکرد دوم در محدوده نظریه‌های اثباتی قرار می‌گیرد (لنگ،۱۳۹۰: ۲۰۷ و کالینسن، ۱۳۸۵: ۲۰). پس از قرن هفدهم تاکنون توجه به مفهوم زیبایی بر اساس ادراک آن، رایج و این امر باعث شد تا به مفهوم زیبایی صرفا در بستری فلسفی پرداخته نشود؛ بلکه به زیبایی به عنوان مقوله‌ای قابل تجزیه و تحلیل علمی با ابزار کیفی و کمی نگریسته شود (شاهچراغی، ۱۳۹۵: ۲۲۱).

نظریات زیبایی‌شناسی محیطی تدوین شده در دو نگرش روان‌شناختی و رویکرد روانکاوانه و متافیزیکی به سه دسته کلی، بر مبنای رویکرد اکولوژیک ادراک تقسیم‌بندی می‌شوند؛ که شامل زیبایی‌شناسی حسی، زیبایی‌شناسی شکلی یا فرمی و زیبایی‌شناسی نمادین است. البته این دسته‌بندی نشات گرفته از فلسفه سانتایانا[1] و تمایز کلی او بین ارزش‌های حسی، فرمی و بیانی است (لنگ،۱۳۹۰: ۲۰۹). بیشتر نظریه‌ها امروزه به طور ضمنی یا صریح ماهیت تجربه زیبایی‌شناختی محیط را شامل این سه ارزش می‌دانند. نکته قابل توجه در این باره آن است که این سه نوع زیبایی‌شناسی محیطی، درواقع سه سطح از یک تجربه زیبایی‌شناختی به شمار می‌روند؛ به گونه‌ایکه دارای سلسله مراتب و طول عمر متفاوتی هستند.

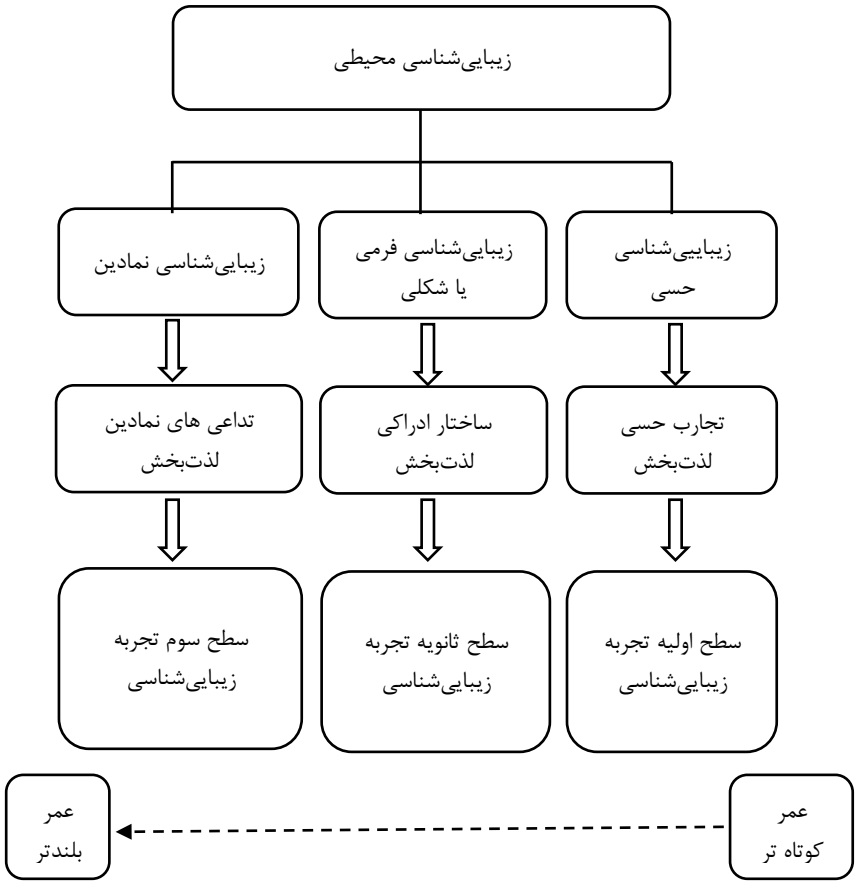
واکنش‌های احساسی اولیه‌ی انسان به ویژگی‌های کلی محیط در اولین سطح شکل

1. Santayana

می‌گیرد، و این همان تجربه زیبایی‌شناختی است که سانتایانا از آن با عنوان تجربه زیبایی‌شناختی «حسی» یاد می‌کند. این سطح منجر به لذتی آنی می‌شود که فارغ از اشراف یافتن بر محتوای شیء یا محیط مورد تجربه است و طول عمر آن در گرو سطوح بالاتر این تجربه قرار دارد (پاکزاد و ساکی، ۱۳۹۳: ۱۲). در مرحله بعد، اطلاعات دریافتی طی فرآیند ادراک و شناخت مورد پردازش قرار می‌گیرند. این همان سطحی است که سانتایانا و نسر(۱۹۹۴) از آن با عنوان تجربه زیبایی‌شناختی «صوری» یا «فرمال» یاد می‌کنند؛ که دارای طول عمر بلندتری نسبت به دریافت حسی زیبایی است. فرآیند مزبور در سطحی بالاتر به تفسیر نمادین محتوای اطلاعات دریافتی منجر می‌شود؛ بدین معنا که محتوای اطلاعاتی پدیده به دلیل انطباق داشتن با برخی فایل‌های موجود در ذهن باعث تداعی مفاهیمی در ذهن می‌شود که احساساتی را در فرد بر می‌انگیزد که همان بعد معنا در پدیده‌هاست. سانتایانا و نسر این سطح از تجربه زیبایی‌شناختی را تجربه زیبایی‌شناختی «نمادین» می‌نامند؛ که نسبت به سطوح قبلی دارای طول عمر بلندتری می‌باشد (پاکزاد و ساکی، ۱۳۹۳: ۱۲؛ نصر،۱۹۹۴؛ سانتایانا، ۱۸۹۶ و اکناکیس و همکاران، ۲۰۱۲)

بنابراین نوع اول زیبایی‌شناسی به شدت درونی و ذهنی است، در حالی که زیبایی‌شناسی فرمی و نمادین به جنبه‌های طراحی محیط می‌پردازند (فیضی، ۱۳۹۲: ۱۱۱).

در واقع اگرچه در این فرآیند احساس بر ادراک و شناخت تقدم دارد، اما طول عمر این سطح اولیه تجربه زیبایی‌شناختی در گرو سطوح بالاتر این تجربه، یعنی در مرحله شناخت و در نهایت ارزیابی‌شناختی قرار دارد؛ و زیبایی هنگامی دوام بیشتری خواهد داشت که علاوه بر زیبایی فیزیکی با معانی و مفاهیم آمیخته شده باشد. بر این اساس طول عمر سطوح تجربه زیبایی‌شناختی محیط در قالب نمودار۱ قابل تشریح است.



نمودار ۱: طول عمر سطوح تجربه زیبایی‌شناختی محیطی(اقتباس از: لنگ،۱۳۹۰: ۲۰۹ و پاکزاد و ساکی، ۱۳۹۳: ۱۲)

هر چه این معانی با عمق بیشتری به روان ما نفوذ کنند، عمر زیبایی افزایش می‌یابد و در عمیق‌ترین لایه‌های روانی به زیبایی جاودانی یا سمبولیک ختم می‌شود (لنگ،۱۳۹۰: ۲۱۴). طبق تعریف، سمبول صورتی است متعلق به جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجزیه و تحلیل حواس، که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس، یا مفهومی به جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۳). انواع سمبول‌های

مرتبط با معماری به دو گروه اصلی تقسیم‌بندی می‌شوند: اول سمبول‌های طبیعی یا جهانی که به تعبیر آرنهایم و آنی تینگ مربوط به اعداد و اشکال هندسی‌اند و نوعی همه فهمی در سیستم ادراکی انسان در مورد آن‌ها دیده می‌شود. دوم سمبول‌های متعارف قومی یا اجتماعی که جهان شمول نیستند ولی بین مردمی از فرهنگی خاص یا گروه اجتماعی خاص به عللی شکل گرفته و معنادار شده‌اند.

آنچه در این راستا حائز اهمیت است آن است که بر اساس پژوهش‌های صورت گرفته، مفاهیم سمبولیک قابل دریافت توسط مردم باید در باورها و فرهنگ آن‌ها ریشه داشته باشند تا توسط آن‌ها پذیرفته شود. به تعبیر دیگر کسی قادر به خلق سمبول برای مردم نیست. این مساله به ویژه در سبک‌های جدید معماری که در دهه‌های اخیر به سرعت به وجود می‌آیند، مسئله ساز بوده و فاصله بین معماران روشنفکر و مردم جامعه را خصوصا در کشوری مانند ایران، که این سبک‌ها حاصل تحولات طبیعی جامعه آن‌ها نیست، روزبه روز بیشتر کرده است. تجربه نشان داده معمارانی در این زمینه موفق بوده‌اند و طرح‌هایشان به دل مردم نشسته است که زیبایی معماری خود را از معانی سمبولیک فرهنگی و مانوس بین مردم جامعه انتخاب کرده‌اند (طاهباز، ۱۳۸۲: ۹۲).

سبک‌شناسی نگاه زیبایی‌شناختی در گذار از جوامع سنتی به مدرن

برای آن که بتوانیم سیر تحول ماهیت هنر را در جامعه‌ای دنبال کنیم، باید جریان آفرینش هنری و حدود و ثغور آن را بیابیم و با تفکیک آن از سایر عوامل زندگی به تعریف و ویژگی‌های آن برسیم (آریان پور،۱۳۵۴: ۳۱). بدین‌ترتیب بررسی و اشراف بر جهان‌بینی هنری در جامعه، در سایه تحولات جامعه‌شناختی آن، ضرورت دارد. از دیدگاه جامعه‌شناسان، سبک هر هنرمند عمدتا زاده شخصیت اوست؛ و چون شخصیت چیزی خودپرداز نیست، سبک هنرمند را باید در عوامل سازنده شخصیت او یعنی «محیط اجتماعی» و «جهان‌بینی» عصر خود، جستجو کرد. به بیان دیگر، سبک‌شناسی در این حوزه وابسته به جامعه‌شناسی عصرهای مذکور است.

جامعه‌شناسی هنر با پذیرش این فرض آغاز می‌شود که یک اثـر هنـری، فـرآورده یـا تولید اجتماعی است؛ به گونه‌ای کـه همـراه بـا دگرگـونی در مناسـبات تولیـد، هنـر نیـز همچون بخشی از روبنا تغییر شکل می‌یابد. بنابراین این حوزه از جامعه‌شناسی که در پـی تبیین ابعاد مکانی و زمانی هنر است تلاش می‌کند تا بسیاری از عناصر غیرزیبایی‌شـاختی را که در شکل و محتوای آثار هنری سهیم هستند، نشان دهـد و بـویژه بـر سـهم عوامـل اجتماعی بر چگونگی و نوع محتوا یا شکل آثار هنری تاکید دارد.

اینکه چگونه ارزش‌ها، اعتقادات و هنجارهای اجتماعی و به طور کلی شیوه نگرش به جهان یا به تعبیری جهان‌بینی جامعه، بر رشد و توسعه و یا بر افول و نـزول ماهیـت هنـر موثر واقع می‌شود و بالعکس اینکه چگونه هنر به صـورت متقابـل بـر عوامـل مـذکور و توسعه و تحول جوامع اثر می‌گذارد در بستر مطالعات جامعه‌شناختی هنر امکان‌پذیر است (فاضلی، ۱۳۷۴:۱۱۰). از این رو در ادامه تلاش بر آن است تا با رویکردی جامعه‌شناسـانه و با تحلیل فرآیند آفرینش و سیر هنر در گذار از جامعه سنتی پیشـین بـه جامعـه مـدرن امروز، به شناسایی مهـم‌تـرین عوامـل نـزول ماهیـت هنـر و کـاهش طـول عمـر تجربـه زیبایی‌شناختی آثار هنری معاصر دست یافت.

زیبایی‌شناسی در جهان‌بینی مدرن

تغییر و تحولات شگرف در حوزهٔ هنرها از قرن بیستم بـه بعـد و جابجـایی مرزهـای تعریف هنر، نه تنها قلمروی وسیعی از امکانات ممکن پیش روی هنرمندان گشـود بلکـه پژوهشگران و منتقدان هنر را متوجه چشم‌اندازی نوین از حوزهٔ تحلیل انتقادی هنـر کـرد (عالی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۸). سید حسین نصر در کتاب «معرفت و معنویت»(۱۳۸۵) در این باره می‌نویسد: «یکی از برداشت‌ها و باورهای غلطی کـه بـین برخـی از اندیشـمندان مرسوم می‌باشد، این است که در بسیاری از موارد مدرنیسم را معادل نوآوری و دگرگونی می‌دانند». در حالیکه به باور وی مدرنیسم، جهان‌بینی و فلسفه‌ی ویژه‌ای است که بر پایـه نفی جهان بینی الهی و برداشتن خداوند از مرکز واقعیت و جایگزینی فرمـانروایی انسـان

به جای ملکوت خداوند استوار است. بنابراین، توجه ویژه به فرد و فردگرایی و توانایی‌های گوناگون افراد انسانی از جمله عقل و احساس دارد (نصر، ۱۳۸۵: ۲۹۷).

بابک احمدی در کتاب «حقیقت و زیبایی» با بررسی جنبه‌های مختلف نگاه مدرن در تولید آثار هنری، نخستین جنبه تازه این نگرش را، که از دیدگاه فلسفی مهمترین هم هست، برداشتی جدید از واقعیت می‌شمرد؛ برداشتی که یکسر با ادراک زیبایی‌شناسانه کهن تفاوت دارد. از دید وی برای هنرمند مدرن، واقعیت هیچ چیز به معنای حضور خارجی آن و یا ظهورش بر ادراک حسی سوژه نیست. آنچه پیش‌تر موردی قطعی و حتمی فرض می‌شد، به چشم هنرمند مدرن چیزی است قراردادی، که قطعیت وجودی ندارد. چشم‌اندازی که بنا به زیبایی‌شناسی کلاسیک در تمامیت خود معنا داشت، در بیان مدرن به اجزا خود تقسیم می‌شود، و هر یک از این اجزا زندگی مستقل خود را می‌یابند، نظیر آنچه در سبک هنری کوبیسم قابل مشاهده است. به تعبیری هنرمند مدرن به ادراک حسی خود نامطمئن است (احمدی، ۱۳۹۶: ۳۷).

بدین ترتیب بیان مدرن از آنچه پیشتر شناخته و تبیین شده بود دور شد. به این اعتبار هنر مدرن در حکم خودآگاهی تجربه زیبایی‌شناسانه است. زیرا هنرمند مدرن به طور کامل به این راز آگاه شده که هر چیز آشنا غیرزیبایی‌شناسانه است و در حکم پنداری است از واقعیت که راز یا سرچشمه‌ی قراردادی آن گم شده، و اکنون به جای واقعیت معرفی می‌شود. بنا به حکم فرمالیست‌ها هنر آنجا آغاز می‌شود که ما از جهان آشنا و معمولی که بدان عادت کرده‌ایم جدا شویم، و به دنیایی ناشناخته گام بگذاریم. از طرفی در هنر مدرن ناآشنایی موضوعی مربوط به «شکل» است و می‌توان اهمیت شکل را نزد هنرمند مدرن دریافت. پیش او اعتبار دلالت‌های اثر، یعنی «کارکرد ارجاعی» آن کاهش می‌یابد، و به طور مداوم «شکل» اثر ارزش بیشتری می‌یابد. همچنین هنر و معماری مدرن آشکارا گرایش به سوی سادگی افراطی داشت. تا آن حد که می‌توان گفت اصل بنیادین این معماری کارآیی و سودمندی هر جز بوده است. ویژگی بعدی هنر مدرن، خودآگاهی هنرمند مدرن است. چنین به نظر می‌آید که بزرگترین این هنرمندان به خوبی از معنای تاریخی و زیبایی‌شناسانه

کاری که انجام می‌دادند، آگاه بودند. تاریخ هنر هیچ دوره دیگری را به یاد ندارد که هنرمندان تا این حد به جنبه‌های گوناگون کار خود آگاه باشند، و از کار خود چنین دقیق و کامل، انگار که در مقام یک ناقد، بحث کنند (احمدی، ۱۳۹۶: ۴۰).

هنرمند مدرن همچنین با اثر خود نگرش منحصر به فرد خویش را از عالم به نمایش می‌گذارد. بدین‌ترتیب چون زبان بیان هر هنرمندی متفاوت است، آثار گوناگون هنرمندان مختلف، تعبیر و تفسیر خاص خود را ایجاب می‌نماید. تا جاییکه در بسیاری از موارد پی بردن به کنه مطلب مندرج در اثر هنری بدون شناخت ویژگی‌های فردی هنرمند و گاه تعبیراتی که خود او در مورد آثارش تقریر کرده ناممکن خواهد بود. بنابراین می‌توان اینگونه استنباط نمود، دنیای مدرن با تکریم و تجلیل فردیت، بستر تولید آثاری است که به تبعیت از ویژگی‌های هنرمندان آن، آثار عالی یا متوسط ارزیابی می‌شوند.

نوآوری و بدعت نیز همواره در هنر مدرن مطلوب تلقی می‌گردد. اهمیت بدعت در دیدگاه مدرن، جایگاه ویژه‌ای برای نبوغ قائل گردیده، بطوریکه هنرمند را کسی می‌داند که شاخصه او نبوغ و نوآوری است. کوماراسوآمی نیز در کتاب «مبانی هنر هند» هنرمند مدرن را فردی خاص، حتی غیرعادی و مجهز به نوعی حساسیت عاطفی مختص به خود تعریف می‌کند که توسط آن قادر است آنچه را که «زیبایی» می‌نامیم و در مباحث زیبایی‌شناختی مطرح می‌شود، مشاهده نماید و با تکیه بر همین توانایی است که به تولید آثار هنری می‌پردازد. به عقیده وی این نوع آثار تنها توسط هنر دوستان مورد توجه قرار می‌گیرد. زیرا این گروه نیز از لحاظ درک زیبایی با هنرمند اشتراک دیدگاه دارند، لیکن از توانایی‌های فنی او بی‌بهره‌اند. به همین جهت در این دیدگاه تعلیم و پرورش در قیاس با نبوغ ذاتی اهمیت چندانی نمی‌یابد. کار هنری هم صرفا نوعی کنار هم قرار گرفتن رنگ‌ها، شکل‌ها و صداهاست که قضاوت در مورد خوبی و بدی آن مربوط به نوع ترکیب و تلفیق این اجزا در یک مجموعه می‌شود. پرداختن به این روابط دیداری یا شنیداری که واژه «فرم» معرف آن است چنان اهمیت یافته که جایگزین معنا، مفهوم و پیام که روزی از اصول و مبانی هنر بود گشته است و حتی افرادی که انتظار برقراری رابطه با این جوهره‌ها را در آثار هنری دارند

نیز، عوام و گاهی هم نادان خوانده می‌شوند (ذکرگو، ۱۳۸۷: ۶۴). به سخن دیگر، نگرش نوین و فردگرایانه هنر، از دیدگاه بخش اعظم مردم جهان، که با اصول و مبانی اصیل سنتی زندگی می‌کنند، دیدگاهی کاملا نادرست است.

زیبایی‌شناسی در جهان‌بینی سنتی

در مقابل، فرضیه دیگری که در باب هنر وجود دارد و با دیدگاه فوق کاملا مغایر است، دیدگاه سنتی نسبت به جهان و نسبت به هنر است. همانطور که پیش‌تر عنوان شد، تا قبل از آغاز عصر جدید، آنچه در جستجوی آن بودند کمال، حقیقت و رسیدن به حداکثر توان و کارآیی هر چیز بوده است. با رسیدن به این خواسته زیبایی به عنوان یکی از صفات پدیده کمال یافته خود به خود بروز می‌کرده است. به اعتقاد رنه گنون(۲۰۰۴)، تمایز میان هنرها و پیشه‌ها یا میان هنرمند و پیشه‌ور پدیده‌ای امروزی و ناشی از جایگزینی بینش غیرسنتی است (گنون،۲۰۰۴: ۵۵). کوماراسوآمی نیز در این زمینه معتقد است: «هر چیز که به خوبی و بر مبنای حقیقت ساخته شود، حتما زیباست، چراکه کمال را در خود دارد. از آنجا که کمال و جمال بر یکدیگر منطبق‌اند، فرآیند تولید نیز ناگزیر به سوی ساخته‌ای زیبا میل می‌کند. بعبارتی در هنر سنتی زیبایی علت غایی اثر نیست، بلکه از عوارض اجتناب‌ناپذیر آن است» (جوانی، کفشچیان و بزرگمهر، ۱۳۹۶: ۳۸). بر این اساس، وظیفه هنرمند سنتی فقط این است که زیبایی را که جوهر هنر است، بر آفتاب اندازد و شرافت ماده را که از ذات حق بهره می‌گیرد، عیان سازد. در نتیجه همانطور که کوماراسوآمی نیز ادعا می‌کند، در نگرش سنتی هنرمند نوع خاصی از انسان نیست، بلکه هر انسان هنرمندی خاص است. وی با این عبارت در واقع بر جاری بودن روح جمعی در هنرسنتی تاکید می‌نماید. به عبارت دیگر او بروز هنر برتر یا انحطاط هنر را، در جهان‌بینی جامعه سنتی به هنرمندان منسوب نمی‌داند؛ بلکه آن را آیینه صادق ویژگی‌های روح جمعی یک ملت، قوم و نژاد می‌داند. بنابر این نگرش، ملل متعالی آثار هنری متعالی خلق می‌کنند، و افول و سقوط در فرهنگ یک قوم نیز هنر آن قوم را در سرازیری انحطاط قرار می‌دهد (ذکرگو، ۱۳۸۷: ۶۶).

در تعریف وی همچنین «هنر اساسا یک فعل و کنشی مبتنی بر شعور و خرد است» (جوانی، کفشچیان و بزرگمهر، ۱۳۹۶: ۳۵). تجلی یک فرم است که در ذهن هنرمند با یک ایده و مفهوم منطبق می‌شود. در واقع از دیدگاه سنتی، فرم‌های هنری در نتیجه نگاه کنجکاوانه هنرمند به طبیعت پدید نمی‌آید، بلکه هنگامی که شعور و قوای ذهنی به توازن درونی می‌رسند، خود آبستن اثر هنری می‌گردند (ذکرگو، ۱۳۸۷: ۶۴). در واقع به تعبیری زیبایی و هنر در بینش پیشین، نسبتی با سمبولیسم دارد که به دوگانه نظم و راز در زیبایی و هنر باور دارد. پس در این هنر همواره یکی در کنار دیگری می‌آید (بینای مطلق، ۱۳۹۸). همچنین برای فهم معنای هنر سنتی، فهم صورت مهم است؛ اما در حکمت سنتی، «صورت» به مفهوم «شکل محسوس» نیست، بلکه این واژه با واژه‌های «طرح و معنی» و حتی «جان» مترادف است. مانند اینکه گفته‌اند: صورت جان جسم است. در اثر هنری، صورت و ماده به اتحاد می‌رسند، آنگاه شکل اثر، بیان کنندهٔ صورت آن خواهد بود (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۲۶). به عکس، علوم جدید، از جمله علومی که ناظر بر تولید مدرن هستند، با سمبولیسم بیگانه‌اند و اساسا به مکانیزم می‌پردازند. به عقیده بینای مطلق(۱۳۹۸) ساخته‌های صنعت مدرن را با این دیدگاه نمی‌توان زیبا نامید؛ بلکه در بهترین حالت می‌توان این دستاوردها را «شکیل» یا «خوش ریخت» نامید (بینای مطلق، ۱۳۹۸: ۱۳).

در ادامه همچنین بررسی و قیاس دو عامل حیاتی و موثر در فرآیند آفرینش و ارزیابی آثار هنری، یعنی «ماهیت و کارکرد هنر» و همچنین «مخاطب هنر» در دو جامعه مد نظر که دارای جهان‌بینی مستقل خود هستند، در راستای هدف پژوهش مورد مداقه قرار خواهد گرفت.

ماهیت و کارکرد هنر در دیدگاه مدرن و سنتی

اصالت و نوآوری در هنر سنتی، هرگز ارادی و عمدی نیست. بلکه تغییرات فرم و کیفیات که وجه تمایز دوره‌ها از یکدیگر هستند، حاصل تنوع و تغییر در روانشناسی قومی، نیروی زیست و سلیقه جمعی و منعکس کننده نیازهای وابسته به حکمت دینی آن

دوره می‌باشند، نه اختراعات و نبوغ فردی. به سخن دیگر، میان هنرهای زیبا، هنرهای کاربردی و هنرهای تزیینی تفاوتی وجود ندارد، و هیچ رمز غیرقابل عبوری هم میان هنر «توده مردم» و هنر «رسمی» به چشم نمی‌خورد (ذکرگو، ۱۳۸۷: ۶۷). به عبارتی در جهان قدیم میان «معرفت»، «فضیلت» و «زیبایی» یگانگی برقرار بوده است. بدین معنی که آنچه معرفت است، زیبا هم به شمار می‌آید. اما در دیدگاه مدرن ماهیت هنر بر زیبایی متکی است. بنابراین دو دغدغه وجود دارد که یکی ساختن برای هدفی و دیگری ساختن بدون غایتی خاص است (فیضی، ۱۳۹۴: ۱۸۲).

این نگرش، یعنی هم سنخ نمودن «هنر» و «بی مصرفی» هنر را از بطن زیست انسان‌ها و اجتماع خارج نموده و آن را غیر قابل فهم، منزوی و غریب می‌سازد؛ در نتیجه رابطه میان هنر و مردم را نیز سست می‌نماید. اگر چیزی تحت عنوان «هنر برای هنر زیبای بی‌مصرف» قابل تصور باشد، بی شک آن اثر محصول ناقص‌الخلقه‌ای از بعد خودبینانه انسان خواهد بود. بعبارتی این نوع هنر با زندگی ارتباطی ندارد و این مفهوم را مکررا تلقین می‌کند که: «عشق به هنر» برای عامه مردم امری ناممکن است (ذکرگو، ۱۳۸۷: ۶۸).

مخاطب هنر در دیدگاه مدرن و سنتی

نفس هنردوستی یا عشق به هنر شاید واژه‌هایی جدید باشند و مفاهیمی نو و خاص را در ذهن تداعی کنند. «هنر دوست» به تعبیر مدرن، شخصی مدرن با احساساس زیبایی‌شناسی خاص است. او به این واسطه که «هنر را می‌شناسد» و با خرید، یا حداقل تشویق هنرمندان، موجب اعتلای روح هنری و خلق آثار نوین می‌گردد، مورد تحسین قرار می‌گیرد. حقیقت این است که نفس «هنردوستی» به مفهوم جدید آن، در جوامع سنتی و فرهنگ‌های غنی کهن وجود نداشته است، همانطور که هنر نیز به تلقی نوین آن در جوامع سنتی جایی نداشته است. اما واقعیت آن است که حقیقت هنر و آثار هنری همواره با بشر همراه بوده‌اند. همیشه هنرمندان به تولید آثار خود همت می‌گماردند و همیشه برای آثارشان خواستار و طالب وجود داشته است.

همین اقبال از آثار هنری در جوامع سنتی، از نوعی هنردوستی بی‌پیرایه، عمیق و مبتنی بر روح جمعی حکایت دارد. به عبارت ساده‌تر در جوامع سنتی با قشر خاص که آنان را «هنردوست» می‌نامند روبرو نیستیم. این امر در مورد هنرمندان نیز صادق است. یعنی هنرمندان در جوامع سنتی جزو بافت اصلی جامعه محسوب می‌شدند، نه یک قشر منفک و مجزا. همانگونه که نانوایان نان روزانه مردم را تامین می‌کردند، هنرمندان از جمله معماران قدیم نیز به رفع جوانح زندگی روزمره مردم در قالب ساختن آثاری زیبا، کاربردی و مبتنی بر زمینه‌های تاریخی و فرهنگی زمان همت می‌گماشتند (ذکرگو، ۱۳۸۷: ۶۸). به تعبیر فیضی(۱۳۹۴)، معماری به آن دلیل شکل می‌گیرد تا ارزش‌ها را در خویش بپروراند و صورتی کالبدی بر آن‌ها متصور شود. به اعتقاد وی آنچه هویت فرهنگی معماری را رقم می‌زند همان ارزش‌هاست (فیضی، ۱۳۹۴: ۱۸۵).

علاوه بر این در جوامع سنتی برای تبیین معنی زیبایی نیازی به قشر فیلسوف نبود، چرا که حس زیبایی‌شناسی جمعی چون خون در رگ‌های عامه مردم، چون اکسیژن در فضای گرداگردشان پراکنده بود. پس تفکیک هنر از بطن زندگی و قرار دادن آن بر مسندی فاخر، که دستیابی به آن تنها برای معدودی «اهل هنر» و «هنر شناس» میسر است، از ارمغان‌های تفکر مدرن در باب هنر به شمار می‌رود که نه تنها بر ارج و قرب و مقبولیت عام این ودیعه الهی نیافزوده، بلکه آن را به پدیده‌ای «فردی»، «مجلل» و «بدون کاربرد» مبدل ساخته است که در میان عامه مردم غریب است (ذکرگو، ۱۳۸۷: ۶۹).

یافته‌های پژوهش

در مقاله حاضر تلاش بر آن بود تا با متمایز و مشخص کردن مهمترین متغییرها و ابعاد جامعه‌شناختی در رویکرد به هنر و زیبایی‌شناسی در جامعه، دیدگاه زیبایی‌شناسانه جامعه مدرن را در قیاس با نوع این دیدگاه در جامعه سنتی با هدف شناخت نسبی عوامل نزول ماهیت هنر در حوزه زیبایی‌شناسی عصر جدید تحلیل نمود. عواملی که در گذار از جامعه سنتی به مدرن تحولاتی بنیادین و اساسی در حوزه هنر ایجاد کرده و تبعات و تاثیرات نفوذ آن نیز تا مدت‌های مدیدی باقی خواهند ماند.

بر اساس تحلیل و بررسی مباحث پیش گفته، ویژگی‌های اثر هنری زیبا در دو رویکرد سنتی و مدرن از پنج وجه «نحوه ادراک اثر بر اساس جز یا کل»، «میزان اعتبار ادراک حسی مخاطب در درک اثر»، «میزان اهمیت الهام و شهود یا خودآگاهی تجربه زیبایی‌شناسانه»، «ارجحیت فرم یا مفهوم در خلق اثر» و همچنین «اصالت شکل یا مفهوم در شاخصه بدعت» دارای تفاوت شاخص هستند.

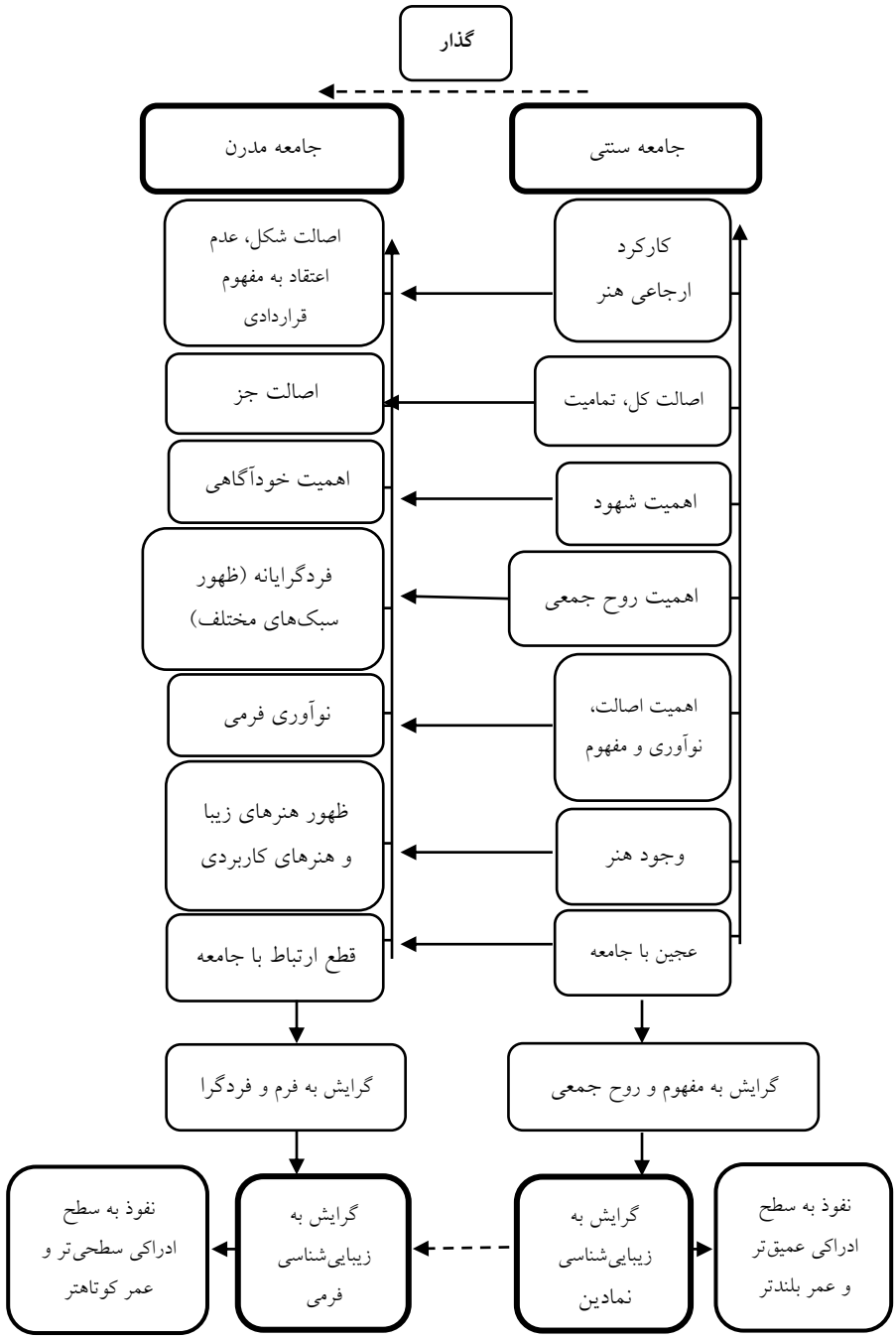
جدول۱: قیاس تطبیقی رویکرد جهان بینی مدرن و سنتی به هنر و زیبایی شناسی (ماخذ: نگارندگان)

بعد	رویکرد مدرن نسبت به هنر	رویکرد سنتی نسبت به هنر
ماهیت هنر	تفکیک هنر به هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی	تفکیک هنر به هنر توده و هنر رسمی وجود ندارد
ویژگی‌های اثر هنری زیبا	ظهور برداشتی جدید از واقعیت؛ اعتقاد به شناخت بی‌میانجی و مستقیم هر جز در یک کلیت، رها از هر تعیین قراردادی و تحمیلی	ادراک و شناخت سوژه بر اساس کلیت و تمامیت آن
	ادراک حسی موردی قراردادی است و نه قطعی (هنرمند به ادراک حسی خود نامطئن است)	هنرمند به ادراک حسی خود مطئن است؛ موردی قطعی و حتمی است.
	اعتقاد به خودآگاهی تجربه زیبایی‌شناسانه و خودآگاهی هنرمند مدرن	اصالت و نوآوری در هنر سنتی ارادی و عمدی نیست (اهمیت الهام و شهود در آفرینش اثر هنری)
	اصالت «شکل و فرم» در اثر هنری، کاهش «کارکرد ارجاعی» هنر و ارزش بیشتر شکل اثر (هرچیز آشنا غیرزیبایی‌شناسانه است)	اهمیت «کارکرد ارجاعی هنر»، اهمیت معنا، مفهوم و پیام موجود در اثر هنری، «هنر تجلی یک فرم منطبق شده با یک مفهوم»
	اهمیت نوآوری و بدعت در هنرمند مدرن (مربوط به شکل)	اصالت، نوآوری و اهمیت معنا مورد تاکید است
ماهیت هنرمند	هنرمند نوعی خاص از انسان (قائل به جایگاه ویژه برای نبوغ) هنرمند فردی خاص و مجهز به نوعی حساسیت عاطفی مختص به خود است که قادر به مشاهده و آفرینش زیبایی است.	هر انسان هنرمندی خاص است هنرمند در جامعه سنتی جزو بافت اصلی جامعه محسوب می‌شود، نه یک قشر منفک و مجزا

	ایجاد نگرش فردگرایانه در هنر و تجلیل و تکریم فردیت هنرمند؛ آثار هنری متاثر از حالات و روحیات هنرمند بوده و نیاز به تفسیر دارد (ظهور سبک های متنوع)	جاری بودن روح جمعی در هنر سنتی عدم نیاز به قشر فیلسوف جهت تبیین معنی اثر تغییر کیفیات در هنر، مبتنی بر تغییر در روانشناسی قومی، نیروی زیست و سلیقه جمعی است.
مخاطب هنر	دارای مخاطب خاص (دارای دانش فنی زیبایی‌شناسانه)	دارای مخاطب عام
	سست شدن یا حتی قطع ارتباط هنر با مردم؛ ظهور «قشر هنر دوست» و تفکیک هنر از بطن زندگی مردم	استحکام رابطه هنر و مردم هنردوستی بی پیرایه، عمیق و مبتنی بر روح جمعی

از طرفی در رویکرد سنتی تفکیک هنر به «هنر توده» و «هنر رسمی» به چشم نمی‌خورد، اما در رویکرد مدرن تفکیک هنر به انواع «هنرهای زیبا» و «هنرهای کاربردی» هنر را از بطن زندگی مردم و جامعه دور کرده است.

همچنین برخلاف رویکرد سنتی که در آن هر انسان را هنرمندی خاص می‌داند که روح جمعی جامعه در آثار آن‌ها جاری است؛ در رویکرد مدرن هنرمند نوع خاصی از انسان با نبوغ ذاتی است که اثر هنری متجلی روحیات شخصی وی است. بر همین اساس مخاطب هنر در رویکرد سنتی نیز عامه مردم بوده و بالتبع رابطه هنر و مردم مستحکم‌تر شکل می‌گیرد. اما مخاطب هنر مدرن، از قشر هنردوست با دانش فنی زیبایی‌شناسانه بوده که به تدریج به سست شدن ارتباط هنر با مردم انجامیده است. بر این اساس جزئیات انطباق رویکردهای مهم در نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر در دو جهان‌بینی سنتی و مدرن را می‌توان در چهار بعد اصلی «کارکرد یا ماهیت هنر»، «ویژگی‌های اثر هنری زیبا»، «ماهیت هنرمند» و «مخاطب هنر» شناسایی نمود که شرح آن در جدول ۱ قابل مشاهده است. بنا به قیاس حاضر می‌توان مهمترین شاخصه‌های گرایش زیبایی‌شناسانه به هنر را در هنر سنتی در «گرایش به مفهوم و روح جمعی» و در هنر مدرن در « گرایش به فرم و فردگرا» خلاصه نمود.



نمودار ۲: مدل مفهومی تحولات بنیادین ایجاد شده در نگرش زیبایی شناسانه به هنر، در گذار از جامعه سنتی به مدرن

قیاسی تطبیقی میان این شاخصه‌ها و طول عمر سطوح تجربه زیبایی‌شناختی محیط که در آغاز بحث به آن پرداخته شد، می‌تواند ما را در یافتن ریشه‌های کاهش طول عمر تجربه زیبایی‌شناختی آثار هنری در معماری و شهرسازی شهرهای مدرن امروزی یاری رساند.

نمودار۲ مدل مفهومی این تحولات بنیادین ایجاد شده در نگرش زیبایی‌شناسانه به هنر، در گذار از جامعه سنتی دیروز به جامعه مدرن امروز را نشان می‌دهد. بر اساس مدل حاضر می‌توان ادعا نمود که زیبایی‌شناسی جوامع از جمله جامعه ایرانی درگذار از سنت به مدرنیته، به‌تدریج از آنچه واجد کیفیات زیبایی‌شناسی نمادین است دور شده و به سمت زیبایی‌شناسی فرمی با طول عمر کوتاهتر و عمق ادراک سطحی‌تر گرایش پیدا کرده است.

نتیجه گیری

جامعه‌شناسی هنر در سطح کلان، مسائلی همچون جایگاه هنر و افت و خیزهای آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد و در نتیجه بستری مناسب را برای اصلاح و رشد زمینه‌های فکری و نظری در این حوزه فراهم می‌آورد.

در زمان ما بی‌تردید بحث جدی درباره هنر بدون دقت نظر در اصول و مبانی مدرنیسم به عنوان نقطه عطفی در تحولات عظیم جامعه‌شناختی در جوامع ممکن نیست. مدرنیته حقیقت عصر جدید است که در سایه آن بشر مدرن نگرش جدیدی به هستی، عالم و آدم پیدا کرد و این امر به‌تدریج نگاه زیبایی‌شناختی وی به محیط را نیز متحول ساخت. در واقع مدرنیسم تنها یک دگرگونی هنری نبود، بلکه می‌توان از آن به عنوان انقلابی در بنیان بیان حسی یا زیبایی‌شناسانه جوامع یاد کرد. در این راستا نقد و تحلیل‌های نظری در حوزه هنر آوانگارد و پی‌گیری ریشه‌های جامعه‌شناختی آن‌ها می‌تواند زمینه مانوس شدن هرچه بیشتر با سویه‌های پنهان هنر را فراهم آورد؛ که این امر می‌تواند فهم کاملتر ما از هنر، چه در صورت و چه در محتوا را در پی داشته باشد؛ و در نتیجه به کاهش شکاف عمیق قشر هنرمندان و متخصصین فن از مخاطبان بیانجامد.

یافته‌های تحقیق حاضر بنا به بررسی تطبیقی صورت گرفته در ویژگی‌های اثـر هنـری زیبا در دو رویکرد سنتی و مدرن از پنج وجه «نحوه ادراک اثر بـر اسـاس جـز یـا کـل»، «میزان اعتبـار ادراک حسـی مخاطـب در درک اثـر»، «میـزان اهمیـت الهـام و شـهود یـا خودآگاهی تجربه زیبایی‌شناسانه»، «ارجحیت فـرم یـا مفهـوم در خلـق اثـر» و همچنـین «اصالت شکل یا مفهوم در شاخصه بـدعت» نشـان دهنـده آن اسـت کـه زیبـایی‌شناسـی جوامع، از جمله جامعه ایرانی درگذار از جامعه سنتی دیروز به جامعه مدرن امروز تحـت تاثیر تحولات جامعه‌شناختی عصر جدید، به‌تدریج از آنچه واجد کیفیات زیبـایی‌شناسـی نمادین با عمر بلندتر است دور شده و به سـمت زیبـایی‌شناسـی فرمـی و فاقـد مفـاهیم ارجاعی، که دارای عمق ادراک سطحی‌تر و در نتیجه عمری کوتاهتر است، گـرایش پیـدا کرده است. این در حالیست که جنبه‌های شمایلی و زیبایی فرمی اثر بـا لایـه‌هـای ثانویـه ادراک ارتباط داشته، در حالیکه ارتباط با مخاطب در لایه‌هـای عمیـق‌تـر ادراک بـا ادراک معانی و مفاهیم موجود در آن، نیازمند جنبه‌های نمادین اثر خواهد بود. پس جای تعجـب نیست که چرا سیمای حال حاضر شهرهای ما این چنین دچار تشویش و تزلزل در سبک و سیاق است؛ و چهره شهرهای معاصر کماکان بر مبنای زیبایی میرا در حال رشد اسـت. این امر بر لزوم بازنگری در مفهوم نوین «زیبایی محیطی» و احیـای ارزش‌هـای فرامـوش شده هنر سنتی ایرانی در حوزه زیبایی‌شناسی، علـی الخصـوص در جوامـع تخصصـی و دانشگاهی امروز تاکید دارد.

منابع

- آریان پور، ا.ح. (۱۳۵۴). **جامعه‌شناسی هنر**. تهران: انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهـای زیبا.
- احمدی، بابک.(۱۳۹۶). **حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر**. تهران: مرکز.
- بیده، علیرضا؛ صادق‌زاده قمصری، علیرضا و سجادی، مهدی. (۱۳۹۴). تبیین و مقایسه رویکرد انتزاعی کانت و رویکرد انضمامی علامه جعفری(ره) به تربیت زیبایی‌شناختی. **پژوهش‌نامـه مبانی تعلیم و تربیت**، ۵(۲)، ۱۳۲-۱۵۲.

- بینای مطلق، سعید. (۱۳۸۷). بررسی و نقد زیبایی و کمال از نظر آناندا کوماراسوامی. **پژوهشنامه فرهنگستان هنر**، ۳(۹)، ۷۲ -۸۰ .

- بینای مطلق، سعید. (۱۳۹۸). پیرامون هنر سنتی در رویارویی آن با صنعت مدرن. **کیمیای هنر**، ۸(۳۰)، ۷-۱۵.

- پاکزاد، جهانشاه و ساکی، الهه. (۱۳۹۳). تجربه زیبایی‌شناختی محیط. **هنرهای زیبا**، ۱۹(۳)، ۵- ۱۴.

- پلاسما، یوهانی. (۱۳۹۵). **چشمان پوست: معماری و ادراکات حسی**. ترجمه رامین قدس. تصحیح علی اکبری. تهران: پرهام‌نقش.

- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر درمه**. تهران: نگاه.

- تقوایی، ویدا. (۱۳۸۱). از جمال‌شناسی تا زیبایی‌شناسی. **هنرهای زیبا**، ۱۱(۱۱)، ۴- ۱۲.

-جوانی جونی، اصغر؛ کفشچیان مقدم، اصغر و بزرگمهر، عباس. (۱۳۹۶). مقایسه ماهیت کارکرد مفید زیبایی در هنر سنتی و مدرن از نگاه کوماراسوامی. **مطالعات شبه قاره**، ۹(۳۰)، ۳۱-۴۶.

- ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۷). تاملی در آرا کوماراسوآمی در باب هنر. **فصلنامه نامه فرهنگستان علوم**، (۱۴و ۱۵)، ۶۱-۷۶ .

- رازقی، نادر؛ شارع پور، محمود و ابراهیمی گتابی، حسن. (۱۳۹۵). بررسی عوامل اجتماعی موثر بر میزان روابط همسایگی مطالعه موردی شهروندان ساکن شهر بابل. **جامعه‌شناسی ایران**، ۱۷(۳)، ۴۹-۷۷.

- زیاری، کرامت اله. (۱۳۸۲). تحولات اجتماعی-فرهنگی ناشی از انقلاب صنعتی در توسعه فضایی تهران. **جغرافیا و توسعه**، ۱(۱)، ۱۵۱-۱۶۴.

- شارع پور، محمود. (۱۳۹۱). **جامعه‌شناسی شهری**، تهران: انتشارات سمت.

- شاهچراغی، آزاده و بندرآباد، علیرضا. (۱۳۹۵). **محاط در محیط: کاربرد روان‌شناسی محیطی در معماری و شهرسازی**. تهران: سازمان جهاد دانشگاهی تهران.

- طاهباز، منصوره. (۱۳۸۲). زیبایی در معماری. **صفه**، ۱۳(۳۷)، ۷۵-۹۷.

- عالی کلوگانی، شیرین و شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۹۸). زیباشناسی ماشین در هنر قرن بیستم با تکیه بر آراء دن آیدی. **کیمیای هنر**، ۸(۳۰)، ۱۷-۴۳.

- علی‌پور، رضا؛ حاتم، غلامعلی؛ بنی اردلان، اسماعیل و داداشی، ایرج. (۱۳۹۷). افتراق معنای هنر در نگرش سنّتی و مدرن از دیدگاه کوماراسوامی. **مطالعات هنر اسلامی**، ۱۴(۳۰)، ۶۳-۷۵.
- غفاری نسب، اسفندیار و ایمان، محمد تقی. (۱۳۹۵). مردم نگاری شهری روشی برای واکاوی مسائل اجتماعی و فرهنگی شهرها. **مطالعات جامعه‌شناختی شهری**، ۶(۱۸)، ۷۷-۹۲.
- فاضلی، نعمت الله. (۱۳۷۴). در آمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. **فصلنامه علوم اجتماعی**، ۴(۷ و ۸)، ۱۰۷-۱۳۳.
- فتحی، سروش. (۱۳۹۱). تحلیلی بر روابط اجتماعی در فضای شهری پایدار. **مطالعات توسعه اجتماعی ایران**، ۴(۴)، ۴۷-۶۴.
- فیضی، محسن و اسدپور، علی. (۱۳۹۲). ادراک شهروندان از منظر ساختمان های بلند شهری: نمونه موردی هتل چمران شیراز. **مطالعات معماری ایران**، ۲(۳)، ۱۰۷-۱۲۱.
- فیضی، محسن و اسماعیل دخت، مریم. (۱۳۹۴). تبارشناسی تحلیلی تکنولوژی‌های نوین ساخت جهت هویت بخشی به بناهای معماری با رویکرد زمینه گرایی. **مدیریت شهری**، ۱۴(۳۸)، ۱۷۳-۱۹۵.
- کالینسن، دایانه. (۱۳۸۵). **تجربه زیباشناختی: مجموعه مقالات فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی**. ترجمه فریده فرنودفر. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- کروچه، بندتو. (۱۳۸۶). **کلیات زیباشناسی**. ترجمه فواد روحانی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- کوماراسوامی، آناندا کنتیش. (۱۳۸۴). **استحاله طبیعت در هنر**. ترجمهٔ صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
- لنگ، جان. (۱۳۹۰). **آفرینش نظریه‌های معماری**. ترجمه علیرضا عینی‌فر. تهران: دانشگاه تهران.
- نصر، سید حسین. (۱۳۸۵). **معرفیت و معنویت**. ترجمه انشاالله رحمتی. تهران: دفتر پژهش و نشر سهروردی.
- نقره کار، عبدالحمید. (۱۳۸۹). **مبانی نظری معماری**. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

- Guénon, Rene. (2004). **The Reign of Quantity and the Signs of the Times.** trans. Lord Northbourne. Hillsdale: Sophia Perennis.
- Nasar, Jack. (1994). Urban Design Aesthetics: The Evaluative Qualities of Building Exteriors. **Environment ana Behavior**, 3(26), 377-401.
- Santayana, George. (1896). **The Sense of Beauty; Being the Outlines of Aesthetic Theory**. New York: Scribner.
- Tonnies, Ferdinand. (2001). **Community and Civil Society**. Cambridge: Cambridge Press.
- Xenakis, Ioannis; Arnellos, Argyris & Darzentas, John.(2012). The functional role of emotions in aesthetic judjment. **New Ideas in Psychology**, 2(30), 212-226.