

رویکرد میان فرهنگی در نقد هنر*

مهدی حسینی**
هlia دارابی***

تاریخ دریافت: 92/9/10

تاریخ پذیرش: 92/11/16

چکیده

نگره تاریخ و نقد هنر جهانی در بستر دانشگاهی همواره بر بستری از اندیشه غربی استوار بوده، و کتب آموزشی این رشته‌ها نیز بیشتر بر دوره‌های مختلف تاریخ هنر اروپا و امریکا متمرکز بوده‌اند. در دهه‌های اخیر این معادله تغییر کرده و ورود پژوهشگران از فرهنگ‌های مختلف به عالم تاریخ هنر دامنه جغرافیایی و مفهومی این شاخه را گسترش داده و توجه بیشتر به هنر دیگر فرهنگ‌ها و ملل را در شمار اولویت‌های آن قرار داده است. این مقاله مروری بر رویکرد میان‌فرهنگی در نقد هنر است که اساس آن بر این استوار است که تعاریف و جلوات هنر نزد ملل و جوامع مختلف یکسان نیست؛ و بنابراین چارچوب‌های نقد هنری غربی برای بررسی این اشکال متنوع هنری کافی و مفید به نظر نمی‌رسد. رویکردهای میان‌فرهنگی به طور عمده بر بافتار اثر تأکید دارند، و این بافتار بیشتر از زاویه انسان‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در رویکردهای میان‌فرهنگی، هدف مطالعه هنر «فی‌نفسه» نیست، بلکه درک «مردمان» از طریق آثارشان است. بنابراین هنر در بسترها اصلی آفرینشش مورد خواش قرار می‌گیرد، و نه در انزوا و متنزع از خاستگاه خود. این خواش به مخاطب امکان می‌دهد که آثار را چنان که خالقان‌شان می‌خواسته‌اند، ببینند، و نه تنها در حکم کتجکاوی، بلکه به متابه تجلیات پیچیده معانی متافیزیکی، فرهنگی، و عاطفی یک فرهنگ. در بستر نقد هنری معاصر، توجه به چنین رویکرده‌ی می‌تواند نقد هنری را در بستر آموزش و تجربه غنا و توان بیشتری ببخشد.

کلیدواژه‌ها: نقد هنر، نقد میان‌فرهنگی، انسان‌شناسی هنر، زیبایی‌شناسی غیر غربی، مطالعات پسااستعماری

*. این مقاله مستخرج از رساله دکتری دانشجو هlia دارابی به راهنمایی استاد مهدی حسینی در دانشگاه هنر تهران، با عنوان «مبانی تجزیه و تحلیل و نقد هنری معاصر» است.

**. استاد، دانشگاه هنر تهران

***. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول)

بررسی آن کافی و مفید به نظر نمی‌رسد. در این راستا، نخست باید به این پرسش پاسخ گفت که «آیا آفرینش هنری امری جهانی نیست؟» و یا این که «آیا بازنمایی، مسئله و چالشی عام و جهان شمول نیست؟» یکی از توضیح‌های ممکن شرحی است که رابت لینتون در کتاب انسان‌شناسی هنر (1991) ارائه می‌کند. او استدلال می‌کند که با آن که مقوله زیبایی‌شناسی خود امری جهانی است، زیبایی‌شناسی محلی بر مبنای الگوهای درونی خلق می‌شود. به این ترتیب که، به سبب وجود چالش کلی و جهان شمول بازنمایی، هنر نمی‌تواند دقیقاً آینه طبیعت باشد، از این مرحله به بعد، هر فرهنگی «آن عناصری را که برای هنرمند و مخاطبانش مهم و معنادار است گزیده و برجسته می‌کند. ... هنرمند تنها می‌تواند آن چیزی را رسم کند که الگوی ذهنی اش^۶ اجازه بازتولید آن را می‌دهد.» (loyton, 1991: 34)

بنابراین، هدف انسان‌شناسی هنری «تشريح تفاوت‌های بین شیوه‌های نگریستن در فرهنگ‌های متفاوت است.» (ibid) نمونه‌های قوم‌شناسانه‌ای که لینتون در کتابش شرح می‌دهد، نشان می‌دهند که چه اصولی غیر از زیبایی‌شناسی در تولید، مصرف، و درک هنر دخیل‌اند. در بستر نقد معاصر، نقد میان‌فرهنگی نگرهای جدید است که می‌کوشد شکافی در دل سنت کلاسیک و خطی نقادی هنر غربی ایجاد کند، و دامنه مفاهیم زیبایی‌شناسانه و نقد را فراتر از نظریه‌های غربی پیش برد. برخی از این معیارهای غربی را می‌توان چنین خلاصه کرد: محوریت فرد هنرمند؛ منحصر به فرد بودن و اصالت شیء هنری؛ ماندگار بودن شیء هنری؛ و فرم مجرد. (Hart, 1991: 147-8) نقد میان‌فرهنگی از این دیدگاه‌های تثبیت‌شده غربی فراتر می‌رود و هنر را با ارزش‌هایی مرتبط می‌داند که آن‌ها را می‌توان به منابع متعددی نسبت داد؛ هویت‌های فردی و گروهی، نظامهای اخلاقی، دینی و سیاسی، تجارت جنسیتی و سرانجام تجارت زیبایی‌شناسختی. جهت‌گیری این رویکرد به هنر، در حکم «ثبت زمانه» است و از این بابت، رویکردی «فرهنگی» به هنر پیش نهاده می‌شود. (leuthold, 2011: 10) این نگرش بر آن است که هنر ذاتاً و در جلوات خود، باید در بستر اجتماعی بررسی و نقد

مقدمه

نگره تاریخ و نقد هنر که تا به امروز در جهان معمول بوده بر بستری از اندیشه غربی استوار است. بر کسی پوشیده نیست که نگارش متونی که امروز در حکم «تاریخ هنر جهان»، در سراسر جهان، از جمله ایران، تدریس می‌شوند، از جمله متون نام‌آور و پُرکاربردی چون هنر در گذر زمان نوشتۀ هلن گاردنر¹، تاریخ هنر جنسن²، و امثال آن‌ها، تا چه حد متکی بر انتخاب، نگرش، و ارزش‌گذاری غربی است. تأکید و تمرکز این کتاب‌ها بر دوره‌های مختلف تاریخ هنر اروپا و بسط و توسعه آن، هنر سایر ملل را ناچیز و محدود نمایانده است. اما در دهه‌های اخیر این معادله به سرعت در حال تغییر است. چندی است که ورود پژوهشگران از فرهنگ‌های مختلف به عالم تاریخ هنر دامنه جغرافیایی و مفهومی این شاخه را گسترش داده و سرانجام توجه بیشتر به هنر دیگر فرهنگ‌ها و ملل را در شمار اولویت‌های آن قرار داده است.

8

این عزم جهانی اما، همچنان چالشی بزرگ در پیش رو دارد، و آن این است که آیا معیارها و روش‌های تحلیل و نقد هنر غربی برای دیگر اشکال هنری نیز مناسب‌اند؟ و چه مفاهیم و درونمایه‌هایی در هنر فرهنگ‌های گوناگون هست که می‌تواند، و باید به این عرصه افزوده شود؟ انواع رویکردهای چندفرهنگی³، میان‌فرهنگی⁴، بین‌فرهنگی⁵، و امثال آن، شیوه‌ها و نگرش‌هایی را پیش می‌نهند که شاید بتوان در این زمینه جبران مافات کرد. این نگرش‌ها در مجموع در بستری از اندیشه‌های تپنده و پرشمار در سیلانند که گرچه چشم‌اندازی گنج و مبهم دارد، سرشار از ایده‌ها و امکانات نو است.

نقد میان‌فرهنگی هنر

اساس نقد میان‌فرهنگی هنر بر این استوار است که تعاریف و جلوات هنر نزد ملل و جوامع مختلف یکسان نیست؛ و بنابراین، چارچوب‌های نقد هنری غربی برای

واحد تعلق ندارد. به عبارت دیگر، بینامنیت درون فرهنگی ناب و خالص وجود ندارد و هر متنی به نوعی در طول تاریخ پیشینش متأثر از فرهنگ‌های دیگر بوده است.» (نامور مطلق، 1390)

همچنین باید در نظر داشت که هر نظام اندیشگی، هرچند بکوشد معنا را به صورت میان فرهنگی کشف کند، ناگزیر آن را در آینه نظام‌های ارزشی خود خواهد دید، و بنابراین کیفیات و نقاط تأکید خاصی را بر جسته یا حذف خواهد کرد. بنابراین، «کلید تبیین و کاربست چنین ابزاری پرهیز از اطلاق ارزش‌های ساختگی و نامتناسب به فرهنگ‌های دیگر است که آداب و روش‌های خاص خود را دارند.» (Anderson, 1995: 209-198) نحوه آموزش نقد هنری در این امر نقش تعیین‌کننده دارد.

تعريف نقد میان فرهنگی

هوارد مورفی، انسان‌شناس، این مسئله را چنین طرح می‌کند که تعاریف هنر اروپایی بر سه حوزه اصلی تمرکز دارند: بستر نهادی، مشخصه‌های خود اثر، و نیت هنرمند. در مقابل، مبنای تعاریف میان فرهنگی هنر این مضمون‌شناسانه، زیبایی‌شناختی و کاربردی دارد. (mor-phy: 657) نقد میان فرهنگی می‌کوشد قالب‌های نقد هنری نزد مردمانی غیر از اروپاییان سفیدپوست و تحصیل کرده در نظام اندیشگی غربی را، به رسمیت بشناسد و بر آن‌ها اتکا کند. (Congdon, 1989: 178) این قالب‌ها، برگرفته از «اشکال خاص ارزش‌های هنری‌اند که نحوه نگرش آن جوامع به جهان را منعکس می‌کنند.» به عنوان مثال، سرخپوستان ناواهو که در ساختار زبان‌شان زمان‌های آینده و گذشته وجود ندارد، و همه‌چیز در زمان حال رخ می‌دهد، بی‌شک جهان‌بینی متفاوتی دارند که به تولید اشیای هنری خاص خودشان نیز انجامیده است. در این چشم‌انداز، گفت و گو درباره اشیای زیبایی‌شناختی همچون فرش‌ها، سبد‌ها، كلبه‌ها، و دیگر اشیای ایشان، اگر توسط قالب‌های نقد هنری غربی رایج فعلی که برای محققان آشنا هستند، دیکته نشود، در جهتی کاملاً متفاوت پیش خواهد رفت. یا مثلاً

شود. نقد میان فرهنگی عموماً هنر را «اشیای ساخته دست انسان که به منظور القای واکنش‌های زیبایی‌شناختی خلق می‌شوند، یا اشیایی که درون یک فرهنگ خاص، برگریده و متشخص به شمار می‌روند» (congdon, 1989: 176) تعریف می‌کند و نقد هنری را گفت و گویی کتبی و شفاهی در این باب می‌داند. (ibid)

ضرورت کاربست رویکردهای میان فرهنگی در نقد هنری تا حدی زاده غنای تجربه هنری در جوامع چند فرهنگی امروز بوده است. امروز از آنجا که بخش مهمی از دنیای غرب خود به جامعه‌ای چند فرهنگی بدل شده، نظام اندیشگی غرب نیاز به شناخت و پذیرش جهان‌بینی‌های متنوع را احساس می‌کند. این نیاز به ارتقای افق‌های دید به نقد هنری هم وارد شده است. (ibid) در واقع، در فضای دانشگاهی چند فرهنگی جامعه امروز غربی، بی‌توجهی به هنر ملل و فرهنگ‌های دیگر، به معنای بی‌اعتنایی به میراث فرهنگی بسیاری از دانشجویان همان رشتہ است. کارن همبلن، متخصص آموزش هنر، از پژوهشگران فعل در این زمینه، که دیدگاه‌هاییش در ایجاد تنوع در نظام آموزش هنر غربی مؤثر بوده است، به نیاز چارچوب‌های نقد هنری متنوع اشاره می‌کند، چنان که استاد بتواند از میان آن‌ها دست به انتخاب بزند. (Hamblen, 1990: 225-216)

البته باید به این موضوع توجه شود که روابط بین فرهنگی را باید تنها در ارتباط مستقیم و بی‌واسطه محدود کرد بلکه می‌باید آن‌ها در شبکه پیچیده تعامل متن‌ها و تأثیرگذاری‌شان بر یکدیگر قرار داد. در نتیجه، در واقع، نمی‌توان اثری هنری، یا «هیچ متنی» را یافت که به دور از روابط بین فرهنگی بوده باشد. «بنابراین می‌توان گفت که «هر متنی میان فرهنگی است.» به عبارت دیگر، هر متنی چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیر مستقیم از متن‌های دیگر فرهنگ‌ها متأثر بوده است. گرچه چنین رابطه میان فرهنگی در متن‌های ادبی-هنری از دیر باز وجود داشته است، اما در قرن بیستم با ویژگی‌هایی که از آن‌ها سخن گفته شد روابط میان فرهنگی متن‌ها گستردہ‌تر و بیشتر شده است. همچنین می‌توان گفت که هیچ متنی به یک فرهنگ

بومگارت، به طور روزافزون بر کیفیات فرمی ذاتی در حکم محور نقد هنری غربی متمرکز شد و نیات فرهنگی و کارکردی هنر را غیر ذاتی دانسته از حیطه زیبایی‌شناسی و به تبع آن نقد هنری بیرون راند. ذات‌گرایی یا فرمالیسم، که معیارهای فرمی و زیباشناختی را مسئله اصلی نقد هنری می‌دانست، در قرن بیستم بر تولید و نقد هنر تسلط داشت. گرینبرگ، منتقد مشهور فرمالیست، معتقد بود که با داشتن «چشم ورزیده و کاردیده» که به اصول هنر مدرنیستی آشنا است می‌توان هنر دیگر فرهنگ‌ها را درک کرد؛ چرا که همه چیز در هنر با معیارهایی ثابت و فراتر از زمان و مکان، یعنی همان معیارهای فرمالیستی سنجیده می‌شود. به گفته آرتور دانتو «گرینبرگ می‌گوید توجه جدی به هنر، بذل توجه به امر خوب در هنر است: «همه توجه به هنر چینی، غربی یا بازنمودی نیست، مهم توجه به هنر خوب است.» و اصل دوم گرینبرگ متضمن آن بود که «چشم مجرب» میتواند در هر نوعی از هنر، خوب را از بد تشخیص دهد، بی‌نیاز از هر علم خاص به شرایط تولید آن یا سنتی که آن هنر در آن آفریده شده. صاحب چشم مجرب از نظر زیبایی‌شناسی همه جا انگار در خانه خودش است. همین چندی پیش بود که منتقدی ادعا کرد بدون آن که هیچ چیز درباره هنر افریقایی بداند، میتواند تنها با چشم خوب، خوب، بهتر، و بهترین را در آن تشخیص دهد.» (دانتو، 1385: 1:247)

پیدا است که این نگرش، در بهترین حالت، تنها در مورد جنبه فرمی آثار فرهنگ‌های مختلف صدق می‌کند، و چیز زیادی از محتوای اجتماعی و بنابراین «معنای» آن‌ها به دست نمی‌دهد.

این نگرش فرمالیستی سرمنشأ شمار زیادی نمایشگاه نکوهیده در دهه هشتاد شد، به خصوص نمایشگاه «پریمیتیویسم در قرن بیستم، شباهت‌های هنر قبیله‌ای و هنر مدرن»⁷ در ۱۹۸۴ در موزه هنر مدرن نیویورک، که بر مبنای «شباهت‌ها یا خویشاوندی‌های» بین آثار اقیانوسیه‌ای و افریقایی و همتاها فرمی آن‌ها در جنبش مدرن شکل گرفته بود. نام‌گذاری نمایشگاه چنین القا می‌کرد که گویی هنرمندان افریقایی یا استرالیایی با همان ملاحظات

پژوهش‌ها نشان داده است که اسکیموها به فعل هنری بیش از محصول علاقه‌مندند، (*ibid*) و بنابراین نقد هنری آثار آنان باید بیشتر معطوف به روند باشد تا نتیجه. یا برای مردم افریقا، که تصویر را همواره به صورت تمثیلی درک می‌کنند، و تصویر برای آنان به معنای چیز دیگری است که هر تصویر به آن اشاره دارد، شاید قالبی از نقد هنری که به هنر آن‌ها در حکم داستان‌گویی نگاه کند، مفیدتر باشد. گفته شده که مردمان قوم افریقایی یوروبا، درباره همه‌چیز، از طعم یک خوارک گرفته تا کیفیت رنگ، قضاویت زیبایی‌شناختی دارند. نزد مردمان گینه، توانایی آفرینش هنر و زیبایی معادل قدرت است، و امثال آن. بنابراین نقد هنری باید بکوشد ساختارهایی را توسعه دهد که بتواند به این تفاوت‌ها حساس باشد و به شیوه‌های پاسخگو بدان‌ها، درباره هنر سخن بگوید.

(*ibid*: 180)

نقد میان‌فرهنگی، علاوه بر توجه به سنت‌ها یا امکانات نقد هنری در فرهنگ‌های گوناگون، به لزوم توجه به راههای نگریستن به هنر در بسترهاي غیر دانشگاهی نیز نظر دارد. همبلن در نوشتار خود از اصطلاح «فرهنگ گفتمان زیبایی‌شناختی» نام می‌برد، که به معنای شیوه رایج و مرسوم نگریستن به هنر است، و پژوهشگران را دعوت می‌کند خود را به این سنت محدود نکنند و بیاموزند که به شیوه‌های مختلف درباره هنر سخن بگویند تا چشم‌انداز خود را گسترش دهند. چنان‌که گفته شد، در نقد میان‌فرهنگی، برای درک درست هنر در فرهنگ‌های مختلف، باید آن را در پیوند با کارکردهایش، و در حکم بافتاری اجتماعی- سیاسی و فرهنگی بررسی کرد. بنابراین، پرسش مشهور مدرنیستی «هنر چیست؟» جای خود را به معماه غامض پست‌مدرن: «ما در اینجا چه کاره‌ایم؟» می‌دهد. (Rajchman, 1985: 73, 110- 117, 171)

10

تاریخچه نقد میان‌فرهنگی
نگره زمینه‌گرا و میان‌فرهنگی در برابر نظریه
فرمالیستی
نقد هنری در حکم یک شاخه در غرب، پس از دوران روشنگری، و تحت آموزه‌های متغیرانی چون کانت و

افرقایی تبار در فرهنگ روز ایالات متحده پاflashاری کنند. در نتیجه، نخستین مرحله آموزش چندفرهنگی هنر به مطالعات قومی افرقایی- امریکایی اختصاص یافت و به تدریج محققانی از دیگر گروههای حاشیه‌ای، همچون زنان و اقلیت‌های قومی به این موج پیوستند. در میانه دهه 1970م، طرفداران نظریه منازعه⁸ در آموزش، که ملهم از دیدگاه‌های مارکسیستی و نومارکسیستی بود، نظر خود را به سلسله‌مراتب‌های اجتماعی- اقتصادی دوختند و مدعی شدند برنامه درسی مدارس، محل اختفای ایدئولوژی‌ها، و بنابراین در خدمت بازتولید نابرابری‌های اجتماعی، اختلاف طبقاتی و پایگان سلطه- فرودستی، و تحکیم ارزش‌های فرهنگی حاکم است.

(Chin, 2013:3)

در نقد و آموزش هنر، از نخستین مدافعان دیدگاه‌های زمینه‌گرا و میان‌فرهنگی از جون کینگ مکفی⁹ (آمادگی برای هنر¹⁰، 1961)، ادموند بورک فلدمان¹¹ (تنوع تجارب تجسمی¹²، 1979)، گرام چالمرز¹³ (1978)، و لورا چیمن (رویکردها به آموزش هنر¹⁴، 1978) می‌توان نام برد.

تعریف میان‌فرهنگی مکفی بر جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی استوار بود. او خلق هنر را محصول رفتار می‌دانست و بنیاد رفتار را انگیزه آگاهانه برای «تفسیر و ارتقای کیفیت یا جوهر تجربه» می‌دانست. آمادگی برای هنر طیفی از تفاوت‌های فردی در پدیده‌های بصری و هنر تجسمی را نشان می‌دهد، و به سبب درک فرهنگی‌اش از هنر اهمیت دارد.

فلدمان در تنوع تجارب بصری (1979) برخوردي تماتیک دارد و از این باب شیوه‌های متفاوت با بررسی تاریخی و خطی معمول در کتب تاریخ هنر را به نمایش می‌گذارد. او با آنکه اکثریت غالب نمونه‌های هنری را از آثار مدرن و غربی برگزیده است، اشاره‌هایی هم به طراحی صنعتی و اشیای کاربردی، اشیایی محدود از دیگر فرهنگ‌ها (بیشتر در بخش مجسمه)، فیلم و سریال، و نیز توجهی به هنر متعهد اجتماعی نشان می‌دهد. او در تمرکز محتوامحورش بر آثار هنری، که وجه اصلی قوت کار او است، پنج بُعد اندیشه و عمل انسانی مرتبط با شناخت هنر: اجتماعی، اقتصادی،

فرمی مدرنیست‌ها آثارشان را آفریده‌اند. و به گفته دانتو «بسیار منتقادان در این بوی تعفن چیزی را حس کرده‌اند که آن را استعمارگری فرهنگی می‌نامیم.» او درباره لزوم تغییر نگرش فرمالیستی ادامه می‌دهد: در سال 1984 گرایش چندفرهنگی در حال اوج گرفتن بود و می‌رفت بر جهان هنر مستولی شود، دست کم در امریکا، که در دهه 1990 ابعادی همه‌گیرانه پیدا کرد. مدل چندفرهنگی به ما می‌گوید که بهترین کاری که می‌توان امیدوار به انجامش بود این است که فرد بکوشد درک کند مردم درون یک فرهنگ خاص چگونه هنر خود را درک و ستایش می‌کنند. ما نمی‌توانیم از بیرون آن فرهنگ اثر هنری را به گونه‌ای قدر بشناسیم که در درون آن را می‌شناسند، اما می‌توانیم دست کم روش شناخت خود را به سنتی که با آن بیکانه است تحمیل نکنیم. این نسبی‌گرایی به هنر زنان، سیاهان و هنرمندان اقلیت موجود در فرهنگ خود ما غربی‌ها هم بسط پیدا می‌کند. تعجب زیادی ندارد که گرینبرگ در دنیای هنر دهه هشتاد و نود شخصیتی شورو و مفسدۀ برانگیز به حساب می‌آمد، زیرا خودش در برپایی نمایشگاه‌های مصیبت‌باری چون «پریمیتیویسم و هنر مدرن» مقصرا بود. زمانی که جهان شمولی کانتی جایش را به این شکل بی‌گذشت و کینه‌جویی نسبی‌گرایی داد، مفهوم «کیفیت» به چیزی نفرت‌انگیز و نژادپرستانه تبدیل شد. ... امیدوارم که تا به اینجا توانسته باشم نشان دهم که خوبی زیبایی‌شناسانه در هنر پس از مرگ هنر جایگاهی ندارد. (دانتو، 1385:252)

سابقه نقد میان‌فرهنگی در غرب

چنان که از گفته دانتو نیز برمی‌آید، «گرایش چندفرهنگی» از دهه 1990م در غرب رواج یافت. این رویکرد، که ریشه در تحولات اواخر دهه 1960م و متزلزل شدن بنیادهای صلب مدرنیستی داشت، در آغاز بیشتر در آرای نظریه‌پردازان آموزش مجال بروز یافت. این پژوهشگران مدعی بودند که مدارس، پایگاه‌های تشییت تبعیض‌نژادی و نگرش سلسله‌مراتبی شده‌اند، و در صدد برآمدند با ابزار رویکرد چندفرهنگی این وضعیت را تغییر دهند، و از جمله، بر سهم فرهنگی مردم

را برتر برسون با کتاب *جهان‌های هنر*، ۱۹۹۱م به این نگره پیوست و گرام چالمرز در ۱۹۹۶ با کتاب در ستایش تکثیر، هنر، آموزش و تنوع فرهنگی^{۱۹} دامنه مباحث فرهنگی را در آموزش هنر بسط بیشتری داد. دستاوردهای پژوهشگران میان فرهنگی هنر به تدریج به نتایج مشخص‌تری نیز انجامید. مثلاً، چالمرز در باب مسئله کیفیت در آثاری که «بدوی» خوانده می‌شوند (هنر جوامع کوچک‌اندازه) تحقیق کرد و نشان داد که هنر آنان بر پایه فرض‌هایی متفاوت، اما به همان پیچیدگی و فرهیختگی فرض‌های جوامع پیش‌رفته صنعتی، استوار است، و به هیچ روی بدروی یا فروdest نیست. (Chalmers, 1978: 18-25) ریچارد اندرسون در کتاب *خواهران کالیپو*^{۲۰} (2004)، هدف مطالعه تطبیقی فلسفه هنر را برای خود تعریف کرد. دورنمای حاکم بر کتاب وی «انسان‌شناسی فرهنگی» است. به گفته‌وی، تمرکز انسان‌شناسی فرهنگی بر جوامعی است که می‌توانند از طریق بیانیه‌های اعضای زنده جامعه بررسی شوند، هرچند گاه فرهنگ‌های گذشته را نیز در بر می‌گیرند. او مشخص می‌کند که نقطه آغاز دستگاه مطالعات تطبیقی‌اش در باب زیبایی‌شناسی، اطلاعات قوم‌نگاشتی^{۲۱} است که از مطالعه میدانی به دست می‌آید. با وجود تحولات مذکور، الگوهای آموزشی نقد هنری در جهان همچنان عمدتاً فرمالیست و متمکی بر چارچوب‌های زیبایی‌شناختی‌اند. حتی آن الگوهایی که اطلاعات بافتاری را در معنا و ارزش اثر تعیین‌کننده می‌دانند، عزیمت بسیار اندکی از روش‌های فرمالیستی داشته‌اند. (Anderson, 1995: 200) یکی از اهداف نقد میان فرهنگی تغییر و جایگزینی این الگوهای اروپامحور ذات‌گرا و فرمالیست است. هدف اصلی در این راه ایجاد رویکردهایی به تاریخ و نقد هنر است که بر مبنای فرض‌ها و اصول مشترک فرهنگ‌های مختلف و پست‌مدرن باشد، و اساس آن بر این استوار است که هنر محصولی است که کاربرد اجتماعی دارد و باید، نه تنها برای شکل ظاهری و چگونگی‌اش بلکه برای نقشی که در بافت جامعه ایفا می‌کند، مورد تحلیل قرار گیرد.

سیاسی، روان‌شناختی، و شناختی را برمی‌شمارد. برخی متخصصان بزرگ آموزش هنر چون ونسان لینیه^{۱۵} نیز در نوشتارهای خود^{۱۶} تلویحاً گرایش میان فرهنگی را به نمایش گذاشته‌اند. لینیه در برنامه پیشنهادی آموزش هنر خود، مطالعه هنرها را به آثار کلاسیک محدود نمی‌کرد بلکه هنرهای کاربردی را نیز به این دایره می‌افزود.

چنان‌که گفته شد، در برابر ذات‌گرایی که هنر را برای خاطر خودش بررسی و ارزش‌گذاری می‌کند، کانتکسچوالیسم به زمینه‌ها توجه دارد. این نگره، ذات‌باوری را قله مدرنیسم در پایان دو قرن سنت لیبرال می‌شمارد، و در برابر آن، کانتکسچوالیسم را به عنوان طلیعه حساسیت نوین پست‌مدرنیستی پیش می‌نهد. امروز، حیاتی بودن درک بافتار در فهم ارزش و معنای اثری به خوبی روشن شده و بسیاری هنری‌وهان به هنر در حکم بازتاب واقعیت‌های کلان‌تر فرهنگی و اجتماعی می‌نگرند. مثلاً کارن همبلن با پیش‌نهادن اصطلاح «بازار‌گرایی»^{۱۷} بر آن است که مطالعه هنر نه فقط برای ارزش ذاتی آن، بلکه برای رسیدن به اهدافی دیگر مفید است. ابزار‌گرایان معتقدند مطالعه هنر می‌تواند تفکر خلاق، خودآگاهی، و روابط اجتماعی را ارتقا بخشد، و نزد دانش‌آموزان آمار غیبت را کاهش و سطح نمرات را افزایش دهد^{۱۸}. کریستن کانگدن و داگلاس بلندی در ۱۹۹۱م کتاب *رویکردهای تکثیر* را به نقد هنر را منتشر کردند و در آن بایی به شماری از تغییرات و توسعه دامنه رویکردهای نقد هنری گشودند. آن‌ها در این کتاب مدافعان رویکردی به نقد هنری‌اند که در آن «مرزبندی‌هایی چون هنرهای زیبا، هنرهای عامیانه، هنرهای فولکلوریک، و... رنگ می‌بازد و اهداف جامعه برای تغییرات اجتماعی اهمیت می‌یابد. نقدی که به این شیوه آموزش داده می‌شود و به کار بسته می‌شود، جنبه‌های فرهنگی، سیاسی، جامعه‌شناختی، بوم‌شناختی و اقتصادی هنر را ارج می‌نهد و به دیگران نیز یادآوری می‌نماید. چنین رویکردی، نه تنها آموختن از طیف وسیع تری از آثار هنری را میسر می‌سازد، بلکه فرآیند مشارکت در الگوهای متنوع نقد هنری توانایی‌های خلاقه ذهن ما را افزایش خواهد داد.» (Blandy and congdon, 1991:4)

شاخصه‌های نقد میان فرهنگی

رویکرد میان فرهنگی به هنر حوزه نوپدیدی است که هر یک از کسانی که به آن گام نهاده‌اند آن را با شماری از شاخه‌های علمی، تحله‌های اندیشگی یا روش‌شناسی‌ها مرتبط دانسته‌اند. استیون ام. لویتولد نویسنده کتاب «مباحث میان فرهنگی در هنر»²² برخی از شاخه‌هایی که از زاویه میان فرهنگی به هنر می‌نگرند را به قرار زیر می‌داند: «تاریخ هنر، انترو- استیک»²³ یا زیبایی‌شناسی قومی، فلسفه، انسان‌شناسی بصری، و مطالعات پسااستعماری» (leuthald, 2011: 2) و طرح می‌کند که این شاخه‌ها هنر را از بدنۀ کلی باورها و افعال مردم جدا نمی‌دانند و معتقدند تجربه زیبایی‌شناختی در رابطه جسمانی و عاطفی ما با جهان نهفته و نهادینه است. بنابراین رابطه هنر با فرهنگ در معنای کلی برایشان مهم‌تر از تحلیل اشیای منفرد است. تام اندرسن، استاد آموزش هنر در دانشگاه فلوریدا، در مقاله «به‌سوی نقد میان فرهنگی» (Anderson, 1995: 200) خط سیر اصلی این رویکرد را حول رویکردهای جامعه‌شناختی، پارادایم انسان‌شناختی و نقد بافتاری (contextual) می‌داند. «کانتکسچوالیسم» یا نقد بافتاری مطالعه هنر در بستر تاریخی و اجتماعی آن است. این اصطلاحی است کلی، که در حیطه نقد انسان‌شناختی، چشمی به این مسئله دارد که هنر درباره زندگی مردم چه به ما می‌گوید، و چگونه در خدمت اهدافی غیر از زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد. (ibid) «انسان‌شناسی هنری»، که انسان‌شناسی بصری یا زیبایی‌شناختی نیز نامیده شده²⁴ تمرکز بر تعریف و بررسی هنر در حیطه جغرافیایی و نزد فرهنگ‌های خاص، تحت شاخه انسان‌شناسی هنر نیز قرار می‌گیرد. این شاخه در نقد میان فرهنگی اهمیت ویژه‌ای دارد و بنابراین، در ادامه توضیحات بیشتری درباره آن خواهیم داد. فلسفه در مفهوم عام خود نیز از این تحولات برکنار نمانده است. رویکردهای سنتی فلسفی در گذشته عمدتاً به‌دبیال بیانیه‌های بسیار عام و جهان‌شمول درباره هنر بودند. اما نگرش‌های متأخر با افزایش آگاهی در زمینه فرایندهای فرهنگی همراه است²⁵، واز جمله تعامل بین فرهنگی در فلسفه راشمل می‌شود. امروزه پیوسته بر شمار کتبی که در حوزه

فلسفه میان فرهنگی منتشر می‌شوند، افزوده می‌شود. از سوی دیگر، نظام روابط نمادین که ساختارهای اجتماعی، نظام‌های اساطیری، دین و غیره را بنیان می‌نهند، اساس و شالوده هنر هر جامعه نیز هست، و بنابراین معنای نمادین هنر، از معنوی گرفته تا سکولار، و همچنین نظامی از ارزش‌ها که در کیفیات حسی آن نهفته است، بر ملاک‌نده حقایق اجتماعی و فرهنگی است (ibid) و این معنا نه تنها در فرم اثر، بلکه در کارکرد، جایگاه اجتماعی، تاریخچه، ابزار فی، درجه مهارت به کار رفته در آن و زیبایی و جذابیت آن مکنون است. بنابراین، «نشانه‌شناسی» و «ساختارگرایی» از متدهای مهم در تحلیل میان فرهنگی اثر به‌شمار می‌روند. «مطالعات پسااستعماری» نیز با دامنه عملکرد گستردگی‌های هنر بصری، فیلم، علوم سیاسی، نظریه ادبی، و جغرافیا را در بر می‌گیرد، در این حوزه نقش ایفا می‌کند. مطالعات پسااستعماری به نقد دیدگاه‌های حاکم بر عرصه تاریخ هنر نیز پرداخته و کوشیده است چارچوب‌هایی تعریف و تبیین کند که بتواند هنر را در سراسر جهان به شیوه‌ای یکپارچه و پیوسته درک کند. در پرتو مطالعات پسااستعماری، دورنمای نقد میان فرهنگی آن است که هم موضوع نقد و تحلیل از هنر فرهنگ‌های مختلف باشد و تحلیلگران از فرهنگ‌ها و زمینه‌های متنوع باشند.

نقد میان فرهنگی و انسان‌شناسی هنر

رویکرد «اتنواتستیک» یا قوم‌شناسی هنری، تحله‌ای پیوسته با انسان‌شناسی، در دوران مدرنیسم در عالم نقد هنر مترود بود و نگریستن به آثار از زاویه انسان‌شناسی معادل با تخفیف و تقلیل آثار هنری مردمان اقوام و ملل مختلف به اشیای کاربردی و صنایع دستی به‌شمار می‌رفت. (compen o'Riley, 2001: 15) این دیدگاه منفی ناشی از رشد و توسعه موزه‌های مردم‌شناسی در قرن نوزدهم در اروپا بود، که اشیای هنری و دست‌آفریده‌های مردمان ملل و فرهنگ‌های مختلف، و بخصوص کشورهای تحت استعمار خود را، در این موزه‌ها به نمایش درمی‌آوردند و اطلاق عنوان «هنر» را از آنان دریغ می‌کردند. در سال‌های اخیر، در کتب نقد

جهان یکسان نیستند.³⁰ در دوران پست مدرن، انسان‌شناسی فرهنگی با شاخه‌های متنوعی چون جهانی‌شدن، پژوهشی و بیوتکنولوژی، حقوق مردمان بومی و اقلیت‌ها، و به ویژه نظریه فمینیستی پیوند برقرار کرده است.

انسان‌شناسی هنری

انسان‌شناسی بصری، زیبایی‌شناختی یا هنری³¹ تمرکز بر تعریف و بررسی هنر در حیطه جغرافیایی و نزد فرهنگ‌های خاص، تحت شاخه انسان‌شناسی هنر نیز قرار می‌گیرد. در حالی که مورخان هنر بیشتر به خود آثار و تاریخ زندگی افراد علاقمندند، انسان‌شناسان هنر به نقش و جایگاه هنرمند در بستر جامعه، و فرایندهای اجتماعی منجر به تولید اشیا توجه نشان می‌دهد.

ناصر فکوهی در کتاب انسان‌شناسی هنر (1390) می‌نویسد: «انسان‌شناسی هنر» را باید یکی از حوزه‌های انسان‌شناسی فرهنگی تعریف کرد که پدیده هنر را در کاربردهای اجتماعی و فرهنگی و در پی‌آمدی‌های ذهنی‌اش درون یک فرهنگ و اجزای آن و همچنین میان فرهنگ‌ها و قومیت‌های متفاوت مورد مطالعه قرار می‌دهد.... با پیشرفت بینش مردم‌شناسی و غالب شدن انسان‌شناسی جدید بر مردم‌شناسی، نقش اساسی و اهمیت جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی هنر آشکارتر شد؛ به ویژه از خلال آثار ارزشمند انسان‌شناسان و جامعه‌شناسانی نظیر لوی-استروس³²، پیر فرانکاستل³³، میشل لیریس³⁴، روزه باستید³⁵، روزه کایونا³⁶، پیر بوردیو³⁷ و اکتاویا پاز³⁸... زیرا تحلیلی که این اندیشمندان از رابطه کارکرد و زیبایی عرضه کردند، برای کاربردی کردن زیباشناصی کلیدی بود.» (فکوهی، 1390: 21 و 20)

انسان‌شناسی بصری یا زیبایی‌شناختی³⁹ تأکید زیادی بر رابطه هنر با فرهنگ دارد. تعریف انسان‌شناسی از «فرهنگ» به «ویژگی‌های وحدت‌بخش هر گروه از مردم برمی‌گردد، که می‌تواند مجاورت جغرافیایی؛ زبان مشترک؛ سنت‌های اندیشگی و هنری؛ نظام‌های خویشاوندی، دینی، اقتصادی، یا سیاسی و غیره را در برگیرد. فرهنگ به معنی آن دسته از شرایط، جهان‌بینی‌ها،

هنری، که می‌کوشند دیدگاه‌هایی غیر از نگره کلاسیک غربی را نیز مورد توجه قرار دهند، این شاخه از علم جان تازه‌ای یافته و با نیرویی دوباره به میدان آمده است. این بار، اسیا و دست‌آفریده‌های مردمان ملل و فرهنگ‌های مختلف از عنوان هنر بی‌نصیب نمانده‌اند، و در عوض نحوه نگرش به «هنر» است که تغییر یافته و امور فرهنگی و اجتماعی را نیز شامل شده است. در سال‌های اخیر شمار روزافزونی از پژوهشگران در حیطه آموزش و نقد هنر مدافعان رویکردهای انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی در هنر شده‌اند.²⁶ فرهنگ اندیشه‌نو، علم انسان‌شناسی را این‌گونه تعریف می‌کند: «فکر یک علم کلی درباره انسان اساساً مخلوق قرن نوزدهم است. ... این علم نخست به بررسی اشکال ابتدایی، یعنی از نظر زمانی کهنه، و مراحل ساده رشد، پرداخت. ... انسان‌شناسی فرهنگی و انسان‌شناسی اجتماعی هر دو به مسائل تاریخی و جامعه‌شناسی می‌پردازنند، اما در این زمینه تاکید آنها بر داده‌هایی است که مورخان و جامعه‌شناسان از آن غافل مانده‌اند.» (استلی‌برس و بولک، 1378: 130)

پیشگامان انسان‌شناسی فرهنگی، افرادی چون فرانتز بوآس²⁷، ادوارد ساپیر، روت بندیکت²⁸ و مارگارت مید²⁹ فرهنگ‌های مختلفی را مورد بررسی قرار دادند و شاخه‌های نظری مهمی چون زبان‌شناسی و روانکاوی را در پژوهش‌های خود به کار بستند.

یکی از پرمخاطب‌ترین انسان‌شناسان مارگارت مید بود که بر روی مسائل کلیدی مشترک بین همه این‌بیانی بشر، چون کودکی، والدین، و امور جنسی تمرکز داشت. انگاره‌های نظری مید مستقیماً از بررسی‌های میدانی وی سر بر آوردن. مید بین سال‌های 1925 و 1939 در پنج گردش میدانی شرکت کرد و هشت نوع جامعه را مورد بررسی قرار داد. کتاب‌هایی همچون بلوغ در ساموا (1928) و مراحل رشد در گینه نو (1930) از نتایج این تحقیقات میدانی بود که برای وی شهرت بسیار به ارمغان آورد. او در این کتاب‌ها کوشید بر نقش فرهنگ بر فرایندهایی چون رشد و بلوغ تکیه کند، و در برابر دیدگاه زیستی، نشان دهد که این فرایندها در جوامع مختلف متأثر از فرهنگ بومی‌اند، و در نتیجه در سراسر

ریچارد اندرسون در کتاب خواهان کالیوپه معرف است که «انسان‌شناسان فرهنگی بیش از آنکه به فرهنگ جوامع پیچیده‌ای چون ایالات متحده امریکا، چین، و هند پردازند، به جوامع کوچک‌اندازه⁴¹ ای چون سرخپوستان بومی امریکا، جوامع آفریقای سیاه، و مردمان بومی جزایر اقیانوس آرام پرداخته‌اند.» (ibid; 3) این نکته نشان می‌دهد که آفرینش هنری در فرهنگ‌های پیچیده و کهن (همچون حوزه فرهنگی ایران) همچنان در بستر دانشگاهی غربی حوزه‌ای مهجور است؛ و روش‌شناسی‌ها و شیوه‌های تحلیل آثار هنری این فرهنگ‌ها با کاستی‌های بسیار روبه‌رو است.

انواع روش‌شناسی در نقد میان‌فرهنگی هنر
بزرگ‌ترین مسئله در رویکردهای میان‌فرهنگی این است که چگونه می‌توان هنرهای غربی و غیرغربی را در حیطه مطالعاتی کلی ای زیر یک چتر گردآورد بی‌آنکه هیچ نظریه و سنت فرهنگی خاصی برتری یابد. شماری از رویکردهای اصلی انسان‌شناسی هنر به شرح زیر است:

رویکرد «جامعیت»

یکی از تلاش‌های ممکن در این راه رویکرد «جامعیت»⁴² خوانده می‌شود که در آن مدرسان و نظریه‌پردازان نمونه‌هایی از فرهنگ‌های متعدد را مورد تحلیل قرار داده و پیوسته بین آن‌ها نوسان می‌کنند. جامعیت این رویکرد از چارچوب‌های مشخص و محدود «غربی» یا «غیر غربی» فراتر می‌رود. اما ممکن است ثبات و انسجام تحلیلی نداشته باشد. محدودیت‌های این شیوه در آموزش این است که، با آنکه دیدگاه جامع‌تری برای دانشجو فراهم می‌آورد، در زمینه چارچوب‌های سازماندهی نقد و تحلیل و روند و روش‌های نقد توسعه چندانی نیافته و راهگشا نیست.

فرهنگ مجزا

امکان دیگر در روش‌شناسی نقد میان‌فرهنگی روش «فرهنگ مجزا»⁴³ است، که طی آن هنر هر فرهنگ به طور جداگانه و عمیق بررسی می‌شود. امتیاز این رویکرد بازده دانش غنی و عمیق درباره فرهنگ‌های خاص

و عادات زندگی است که گروهی از مردم را از گروه دیگر متمایز می‌کند. بدین معنا، هنر یکی از چندین فرایندی است که مشخصه و وجه تمایز یک فرهنگ را برمی‌سازد.» (leuthold, 2011: 10) در این نگرش، رابطه هنر با دیگر روندهای اجتماعی کلید فهم عمیق هنر و دیزاین است.⁴⁰ «نواحی فرهنگی» به مناطقی اطلاق می‌شود که حیطه جغرافیایی مشترک دارند، مثل جنوب شرقی آسیا، افریقای جنوبی، اروپای غربی، ...؛ والگوهای زبانی مشابه، جهان‌بینی‌های نزدیک بهم، شبکه تجاری مشترک، و غیره دارند. «قوت رویکرد انسان‌شناسانه در این است که هدفش با اهداف آموزش چندفرهنگی بسیار نزدیک است: کشف چگونگی زیستن مردم با استفاده از دست‌آفریده‌هایشان، به‌سخن دیگر، استفاده از دست‌آفریده‌ها (آثار هنری) در حکم وسیله و نه هدف» (Anderson, 1995: 202) برخی محققان بر این باورند که ساختارها و نهادهای فرهنگی، از جمله زبان و هنرها، خودآگاهی مکنون درون یک فرهنگ را نشان می‌دهند (Anderson, 2004: 272) ایده «فرهنگ در نقش بیانگر انگاره اجتماعی و نگره وجودی مردم»، در نقد میان‌فرهنگی اهمیت زیادی دارد، زیرا به این نتیجه‌گیری منجر می‌شود که آنچه در گوشه‌ای از جهان «حقیقت» یا «واقعیت» است در جای دیگر ممکن است چنین نباشد. وقایع برساخته اجتماعی‌اند و در متن جامعه مورد پذیرش قرار می‌گیرند. همچنین این نکته به این نتیجه‌گیری منجر می‌شود که هیچ واقعیت یا شیوه زیستی بر دیگری برتری ندارد یا فروت از دیگری نیست. بنابراین، چنین مطرح می‌شود که در دیدگاه انسان‌شناسانه «ارزش‌گذاری» یا برتری فرهنگی به فرهنگ دیگر مطرح نیست. این امر برخلاف رویکرد معمول در تاریخ هنر است که همواره هنرمندان، فرهنگ‌ها، یا دوره‌ای خاصی را مرجح دانسته‌اند، مثل دوره رنسانس در اروپا.

انسان‌شناسی فرهنگی و هنری با کاستی‌هایی نیز روبرو است. از یک سو، نگرش یکسویه، اروپامحور، و ارزش‌گذارانه در محتوای بیشتر پژوهش‌های انسان‌شناسخانه هنری نهفته است. از سوی دیگر، حوزه‌های مورد توجه این علم بسیار گزینشی است.

روش‌شناسی‌های حیطه انسان‌شناسی

در زمینه روش‌شناسی انسان‌شناختی دو اصطلاح رویکردهای «امیک» و «اتیک» توسط کلیفورد گیرتز،⁴⁶ انسان‌شناس آمریکایی، وضع شده‌اند که در نقد انسان‌شناسی نیز کاربرد دارند.

در رویکرد «اتیک»⁴⁷ در مطالعه انسان‌شناختی یک اثر یا یک موضوع، نگاه به موضوع پژوهش از بیرون است. محقق یا به عبارتی، مشاهده‌گر می‌کوشد احساسات و دیدگاه‌های فرهنگی خود را به موضوع اطلاق نکند یا به عبارتی «از نظر فرهنگی خنثی» بمانند. در اینجا محقق برای توصیف و تحلیل داده‌های خود ادبیاتی علمی برمی‌گریند.

وضعیت امیک⁴⁸ تشریح رفتار یا باوری به شیوه‌ای است که برای مجری آن معنادار باشد؛ یعنی از فردی که درون فرهنگ است، سر بزند. در رویکرد امیک در روش‌شناسی، محقق می‌کوشد از طریق تکنیک‌های مشاهده مشارکتی غرق در موضوع پژوهش شود و معانی و دلیل‌های رفتارها و اعمال موضوع پژوهش را درک کند. او سعی می‌کند خود را در موقعیت فکری، ادراکی، و نگرش و جهان‌بینی مردم محلی قرار دهد. (Heald, 1990

ریچارد اندرسون در کتاب خواهران کالیویه (2004) درباره این دو اصطلاح چنین شرح می‌دهد: «چیزهایی که وجودی مشاهده‌پذیر دارند و آن‌ها را می‌توان با روش‌هایی مطالعه کرد که در هر جمعیت انسانی قابل اطلاق‌اند، اتیک نام دارند؛ مثلاً متوسط تعداد افراد در یک واحد خانواده یا شمار کالری غذایی که مردم روزانه می‌خورند نمونه‌هایی است از اطلاعات اتیک. در مقابل، فرهنگ امیک تنها در ذهن اعضای آن فرهنگ موجود است، و در بستر نظام مفهومی محلی معنا پیدا می‌کند. بنابراین، ابعاد خانواده اتیک است، اما این که اعضای خانواده روابط خویشاوندی را چگونه مفهوم می‌کنند، امری است امیک.» در نقد میان‌فرهنگی رهیافت روش‌شناسی غالب ترکیبی از این دو رویکرد است. حاصل این مقایسه می‌تواند به واقعیتی نسبتاً قابل اعتماد منجر شود. (Anderson, 2004: 3)

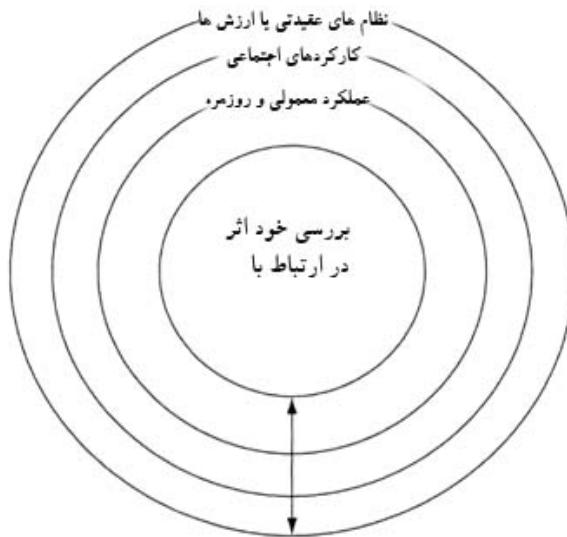
است، اما در آن فرایندهای میان‌فرهنگی در درک هنر و اهمیت تعامل‌های بین فرهنگ‌ها در توسعه و تکوین تاریخی هنر مورد تأکید قرار نمی‌گیرد.

نقد پسااستعماری

سومین متد، نقد پسااستعماری است که ارتباط بین قدرت و بیان زیبایی‌شناختی را در شرایط خاص تماس و تغییر فرهنگ‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد. برخی معتقدند این رویکرد محدودیت زمانی دارد و به بازه‌هایی چون هنر مدرن، یا هنر دوران استعمار محدود می‌شود و بیشتر بر جنبه‌های سیاسی هنر و قدرت بلاغی آن تکیه دارد، و ای بسا که دیگر جنبه‌های هنر و دیزاین را مورد توجه چندانی قرار نمی‌دهد. (leuthold, 2011: 21)

رویکرد موضوعی (تماتیک)

در واقع، هیچ یک از این روش‌ها متد جامع و منسجمی برای درک هنر و زیبایی‌شناختی میان‌فرهنگی ارائه نمی‌دهد. اما هر یک ایده‌هایی برای توسعه این چارچوب تطبیقی در اختیار ما می‌گذارد. استیون ام. لویتولد «رویکرد تماتیک» را از قوی‌ترین روش‌ها در نقد میان‌فرهنگی می‌داند. او در کتاب مباحث میان‌فرهنگی در هنر (2011) مدعی است که این رویکرد هیچ جهت‌گیری متداول‌زیک یا شاخه‌های خاصی را در پیش نمی‌گیرد، بلکه شیوه‌هایی برای پرداختن و تعریف مباحث میان‌فرهنگی در هنر را مشخص می‌کند. او در کتاب خود برخی از درونمایه‌ها یا تم‌های مهم در این زمینه را برمی‌شمرد و به آن‌ها می‌پردازد: «هنر، فرهنگ، و دورگه‌بودگی⁴⁴، پریمیتیویسم و دیگر بودگی⁴⁵؛ استعمار؛ ملی‌گرایی، هنر و ادیان؛ سمبولیسم، معنا، و تفسیر؛ سبک و قومیت؛ مسئلهٔ مکان؛ هنر و نظم اجتماعی؛ جنسیت؛ و خویشتن.» (leuthold, 2011: 3) لویتولد در کتاب خود این درونمایه‌ها را یک به یک بررسی کرده و از آثار هنری سراسر جهان در بحث‌ها استفاده کرده است. او برای این نمونه‌ها از پژوهش افرادی در زمینه‌های مختلف بهره برده است و قالب کارش مطالعهٔ موردي است.



شکل ۱. الگویی برای بررسی کاربرد هنر

از آنجا که در بسیاری موارد، هنرمند، که منبع اولیه و مستقیم اثر است، در دسترس نیست، منابع ثانویه چون متون و زندگینامه‌ها در این مسیر به کار می‌آیند. همچنین باید دقت داشت که اطلاعاتی که در تحلیل‌ها مورد استفاده و تکیه قرار می‌گیرد، باید «مرتبط» با آثار هنری مورد بحث باشد. ممکن است دایرة اطلاعاتی که درباره یک فرهنگ وجود دارد بسیار وسیع باشد، اما آنچه در تحقیق راهگشا است، اطلاعات بافتاری‌ای است که با اثر مربوطه در ارتباط باشند. (ibid: 207)

در باب جزئیات این مراحل، مثلاً اندرسون می‌گوید: درباره پرسشن: «کاربرد اثر چیست؟» می‌توان به دو نوع پاسخ اندیشید: گونه‌شناسانه و کارکردگرا. در رویکرد گونه‌شناسانه، چهار گونه کلی را می‌توان ذکر کرد: ۱. هنر آئینی، مثل مراسم تشرف، آئین‌های دینی کلیسا، و جشنواره‌ها؛ ۲. هنر مصرفی یا ابزاری، مثل ظروف، ابزار جنگ، پوستر، و هر نوع ابزار؛ ۳. هنر تزئینی با صرفاً زیبایی‌شناسانه، مثل نقاشی یا دیوارنگاره تزئینی؛ ۴. هنر برای بازی، تخیل، یا آموزش.

از سوی دیگر، هنر در حکم پیشه‌ای چون پیشه‌های دیگر آدمی، به دیگر پیشه‌ها پیوند خورده و به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. پس پاسخ کارکردگرا به پرسش

بخی روشناسی‌های اجرایی برای نقد میان فرهنگی

تام اندرسون، پژوهشگر در زمینه نقد و آموزش میان فرهنگی هنر، الگوهایی برای پاسخگویی به سؤالات اصلی محقق در رویکرد میان فرهنگی، مبنی بر چیستی، چگونگی، معنا، ارزش، و کارکرد اثر پیش می‌نهد که به شرح زیرند:

۱. واکنش؛ ۲. تحلیل ادراکی، شامل: الف. بازنمود ب. تحلیل فرمی؛ ۳. تفسیر فردی؛ ۴. بررسی زمینه و بافتار ۵. سنتز، شامل الف. تحلیل و ب. ارزیابی. به‌گفته‌وی، ترتیب این مراحل می‌تواند تغییر کند، مثلاً بررسی بافتار اثر بلافصله پس از تحلیل فرمی باید. در ارتباط با آثاری که به زمان‌های دور یا فرهنگ‌های مختلف تعلق دارند، بدیهی است که دانش‌آموزان در بدو امر برای درک اثر به زمینه‌هایی از فرهنگ و تاریخ آن نیاز دارند. بنابراین مرحله درک بافتاری که بنیاد نقادانه معنای اثر را تأمین می‌کند، می‌تواند در مرحله سوم یا حتی دوم قرار گیرد. (Anderson, 1995: 203)

تحلیل میان فرهنگی هنر، در عین تکیه بر بستر آفرینش، باید ویژگی‌های فردی را نیز از نظر دور بدارد، و باید بر سازنده اثر، یا هنرمند، تأکید ویژه داشته باشد.



نمونه‌هایی از نقاب‌های صورت دروغین آیروکوا

نهایا با تکیه بر فرم این نقاب حدس بزنند که آیا کاربرد ابزاری دارد، یا ترئینی، یا آئینی. اما، می‌توان فرضیاتی مقدماتی پیش نهاد. یک نقاب، معمولاً صرفاً ابزاری یا صرفاً ترئینی نیست. بنابراین فرض‌های آئینی، یا بازی، تخیل و آموزش قوت می‌گیرد. از فرم شیء بیش از این چیزی حاصل نمی‌شود، پس باید پیش از هر نوع طبقه‌بندی به سراغ اطلاعات کاربردی برویم.

اطلاعات بافتاری به ما می‌گوید که مردمان آیروکوا نقاب‌های صورت دروغین را در مراسم شفابخشی در جشنواره‌های نیمه زمستان به صورت می‌زنند. در حالی که نقاب را بر صورت دارند، خاکستر داغ به سوی بیماران فوت می‌کنند. این نقاب نیروهای شفابخش دارد. بنابراین نتیجه‌گیری ما در مورد آئینی بودن آن قطعی می‌شود. آن گاه می‌توانیم آن را در ارتباط با دست کم دو مورد از ۱۳ مورد ذکر شده قرار دهیم: ۷. سلامتی و شفابخشی؛ و ۴. برقراری ارتباط نمادین.

برای تعیین نوع ارتباط نمادین، دوباره به فرم اثر برمی‌گردیم. چهره‌های این نقاب‌ها مخدوش شده و

«کاربردش چیست؟» را می‌توان در ارتباط با برآوردن انواع نیازهای بنيادی بشر داد. فهرستی سردستی از این نیازها بدین شرح است: ۱. غذا؛ ۲. جان‌پناه؛ ۳. پیوندهای خانوادگی، جنسیتی و اجتماعی؛ ۴. ارتباط نمادین؛ ۵. حفظ محدوده و قلمرو؛ ۶. جهان‌بینی و دین؛ ۷. سلامتی و شفابخشی؛ ۸. سرگرمی؛ ۹. باروری؛ ۱۰. کار و پیشه؛ ۱۱. درک و ارتباط با محیط طبیعی؛ ۱۲. حمایت در برابر بلایای طبیعی؛ ۱۳. تجارت و بازرگانی؛ ۱۴. یادگیری و آموزش. (ibid: 206) نمونه‌ای از نقد هنری با تکیه بر این دیدگاهها در ادامه آمده است.

18

نمونه نقد هنری میان‌فرهنگی

تم اندرسن، که در نگارش این فصل از دیدگاه‌های او در باب رویکرد میان‌فرهنگی بهرهٔ زیادی برده‌است، نمونه‌ای از بررسی بافتاری با تلفیق دو نگرش گونه‌شناسانه و کارکردی را ارائه می‌دهد. او نقاب صورت دروغین آیروکوا⁴⁹ را به عنوان نمونه در نظر می‌گیرد. مخاطبانی با رویکرد اتیک، یا از فرهنگ برونی، نمی‌توانند



نمونه‌هایی از نقاب‌های صورت دروغین ایروکوا

19

می‌دهد، و باز هم در ارتباط با جهان‌بینی‌شان، هدایت می‌کند. از اینجا باز هم پیش‌تر می‌توان رفت، اما به گفته اندرسن، نکتهٔ روش‌شناسانه در اینجا روشن شده است، بررسی با خود شیء آغاز شده، به کاربردش بسط یافته، و با استفاده از دو دسته ابزار ذکر شده، کاربرد شیء در پیوند با نظامهای معنایی و باورهای فرهنگی تبیین شده است. (ibid: 207)

برخی نقدها و مخاطرات رویکرد میان‌فرهنگی
به نظر می‌رسد رویکرد میان‌فرهنگی در درجهٔ نخست در تقابل با آموزه‌های فرمالیستی در آموزش و نقد هنر توسعه یافته است، و بنابراین این پرسش پیش می‌آید که آیا تأکید محض بر بستر آفرینش هنری، ما را به سوی تخفیف ارزش‌های زیبایی‌شناسانه آثار سوق نخواهد داد؟ همچنین، در تأکید نقد میان‌فرهنگی بر بستر آفرینش اثر هنری، بیشترین تکیه و تمرکز بر رویکردهای انسان‌شناسانه است، اما مشخص نیست که این رویکرد تازه تا چه حد با برخورد علم مردم‌شناسی و انسان‌شناسی سده

نامتقارن‌اند. برای یافتن دلیل آن باید دوباره به بافتار مراجعه کنیم. در اساطیر ایروکوا می‌بینیم که نخستین صورت دروغین در نبردی مغلوب «خالق بزرگ» شد و از شکل طبیعی افتاد. خالق بزرگ برای دلجویی از او، وظیفه راه رفتن بر «حاشیه زمین» و دنبال کردن مسیر خورشید، و درمان بیماری‌ها را به‌وی اعطای کرد. غیرطبیعی بودن این صورت ارواح شرور را که باعث بیماری‌اند، فراری می‌دهد. در اینجا می‌توان پیوند اثر را با یکی دیگر از کارکردهای سیزده‌گانه، یعنی 6 دین و جهان‌بینی برقرار کرد. در این نقطه تحقیق، همچنین درمی‌یابیم مردمان ایروکوا این نقاب‌ها را از چوب زنده درختان زیزفون می‌سازند، و نخست برای درخت دعا می‌خوانند و از او می‌خواهند نیروهای شفابخشش را ارزانی کند. در اینجا پیوندهای دیگری برقرار می‌شود: 10. کار و پیشه؛ و 11. درک و ارتباط با محیط طبیعی. تا اینجا دربارهٔ شیوه کار این نقاب و این که چگونه از نظام باورهای مردمان ایروکوا مایه‌گرفته و نیز آن را حمایت می‌کند، چیزهایی دانستیم. این همه ما را به سمت درکی از چگونگی انتخاب مواد، که طبیعت بلاواسطه مردمان ایروکوا را بازتاب

- the Tribal and the Modern, 1984, Museum of Modern Art, New York.
8. Conflict Theory
 9. June King McFee
 10. Preparation for Art
 11. Edmund Burke Feldman
 12. فلدمان، ادموند بورک، تنوع تجرب تجسمی، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات سروش، ۱۳۸۸
 13. Graeme Chalmers
 14. *Approaches To Art In Education*, 1978
 15. Vincent Lanier
 16. *The Teaching of Art as Social Revolution* (1969)
 17. instrumentalism
 18. See: Hamblen, Karen A."Research and Theories Supporting Art Instruction for instrumental Outcomes", Paper presented at the Annual Conference of the American Educational Research Association, San Francisco, CA, April 20-24, 1992.
 19. *Celebrating Pluralism: Art, Education, and Cultural Diversity*
 20. See: Anderson, Richard L. , Calliope's Sisters, A Comparative Study of Philosophy of Art, Pearson/Prentice Hall, 2004. P. 3
 21. Ethnographic data
 22. *Cross-Cultural Issues in Art* (2011)
 23. ethno-aesthetics
 24. visual, aesthetic anthropology
 25. See: McEvilley, Thomas. Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity. New York: McPherson and Company, 1992
 26. از جمله کتاب‌هایی که در چند سال اخیر در زمینه انسان‌شناسی هنر به چاپ رسیده‌اند:
 - Svasek, Maruska , The Anthropology, Art and Cultural Production: Histories, Themes, Perspectives (Anthropology, Culture and Society), Pluto Press, 2007
 - Schneider, Arnd (Editor), Wright, Christopher (Editor), Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice, Berg Publishers, 2010

نوزدهمی تفاوت دارد؟ و این دیدگاه‌ها در تجربه مدرنیسم چه تحولاتی پیدا کرده‌اند؟ به نظر می‌رسد این شاخه هنوز به توسعه و تحول جدی نیاز دارد، و در درجه اول، نگرش غرب به فرهنگ‌های غیر غربی، باید به‌کلی تغییر کند. تا زمانی که نگرش غرب به فرهنگ‌های غیر غربی، از زاویه «دیگری» است؛ یا به عبارت دیگر، تا زمانی که این دو اصطلاح: «غربی و غیرغربی» همچنان اعتبار دارند، امکان توسعه واقعی و درون‌ماندگار این رویکرد وجود نخواهد داشت. این رویکردها، هرگاه با انواع نظریه‌های زمینه‌محور، همچون مارکسیسم، فمینیسم، روانکاوی، نشانه‌شناسی، و مضمون‌شناسی پیوند جدی برقرار کرده‌اند، به نتایج پربارتری دست یافته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

20

1. کتاب هنر در گذر زمان در سال 1926م به قلم هلن گاردنر منتشر یافت و از آن زمان تا کنون بارها مورد تجدید نظر قرار گرفته است. نخستین چاپ این کتاب به فارسی در سال 1365 مشترکاً توسط انتشارات آگاه و نگاه به ترجمه محمدتقی فرامرزی منتشر یافت. نسخه 2011م این کتاب به ویراستاری فرد. اس. کلاینر توسط نشر آگه در دست چاپ است.
2. تاریخ هنر جنسن نوشتۀ هورست والدمار جنسن نخستین بار در سال 1962 به چاپ رسید و به سرعت محبوبیت یافت. از آن زمان تا کنون این کتاب پیوسته مورد بازنگری قرار گرفته است. پس از مرگ جنسن، پرسش آنتونی اف. جنسن ویراسته‌های جدید را تکمیل کرده است. این کتاب نخستین بار در سال 1359 با همکاری سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (موسسه انتشارات فرانکلین) با ترجمه شادروان پرویز مرزبان به فارسی منتشر شد و در آن زمان حاوی تمام متن و ملحقات آخرین، یعنی هفدهمین چاپ، کتاب تاریخ هنر (دسامبر 1973) نوشته ه. دبلیو. جنسن بود.
3. multicultural
4. cross-cultural
5. intercultural
6. mental schemata
7. "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of

كتابنامه

استلی برس، الیور و بولک، آلن. (1378)، فرهنگ اندیشه نو، ویراستار، ع. پاشایی، تهران، مازیار.

پیپلز، جیمز؛ بتی، جان؛ بایلی، گریک؛ گریلو، رالف؛ هوبل، آداسون. (1390)، انسان شناسی فرهنگی: جستارهایی درباره قلمرو نظری و عملی انسان شناسی فرهنگی؛ مترجم: فاضلی، نعمت‌الله، آراسته.

روح‌الامینی، محمود. (1377)، مبانی انسان‌شناسی، گرد شهر با چراغ، تهران: عطاء.

فکوهی، ناصر. (1390)، انسان‌شناسی هنر، زیبایی، قدرت و اساطیر، تهران، نشر ثالث.

فلدمان، ادموند بورک. (1388)، تنوع تجارت تجسمی، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات سروش.

مید، مارگارت. (1365)، بلوغ در ساموا، ترجمه مهین میلانی، تهران: نشر ویس.

نامور مطلق، بهمن. (1388)، «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمنی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، بهار، شماره 12، صص. 94-73.

نامور مطلق، بهمن. (1390)، مطالعه میان فرهنگی متن «همراه باد در دل تنهایی کویر»، آکادمی مطالعات ایرانی لندن، 14، شهریور.

دانتو، آرتور. سی. (1385)، از زیبایی‌شناسی تا نقد هنری، ترجمه هلیا دارابی، فصلنامه هنر، پاییز، شماره 69، ص. 247.

21

- Anderson, Richard L. (2004) , *Calliope's Sisters, A Comparative Study of Philosophy of Art*, Pearson/Prentice Hall.
- Anderson, Tom, (1995) 'Toward a Cross-Cultural Approach to Art Criticism', *Studies in Art Education*, Vol. 36, No. 4, pp. 198-209
- Blandy, Douglas Emerson; and Congdon, Kristen, (1991) *Pluralistic Approaches to Art Criticism*, Bowling Green State University Popular Press.
- Campen O'Riley, (2001) Michael, *Art Beyond the West*, London: Lurence King.
- Chalmers, F. G. (1978) "Teaching and studying art history: Some anthropological and sociological considerations", *Studies in Art Education*, Vol. 20 (1), 18-25.
- Chalmers, (1992) F.G. DBAE as Multicultural Education, *Art Education*, 45(3)

27. Franz Boas (1858 –1942)
28. Ruth Benedict (1887 –1948)
29. Margaret Mead (1901 -1978)
30. نک: مید، مارگارت، بلوغ در ساموا، ترجمة مهین میلانی، تهران: نشر ویس، 1365؛ و پیپلز، جیمز؛ بتی، جان؛ بایلی، گریک؛ گریلو، رالف؛ هوبل، آداسون، انسان‌شناسی فرهنگی: جستارهایی درباره قلمرو نظری و عملی انسان‌شناسی فرهنگی؛ مترجم: فاضلی، نعمت‌الله، انسان‌شناسی فرهنگی، نشر آراسته، 1390
31. visual, aesthetic anthropology
32. Claude Levi-Strauss
33. Pierre Francastel
34. Michel Lieris
35. Roger Bastide
36. Roger Caillois
37. Pierre Bourdieu
38. Octavio Paz
39. visual anthropology
40. See: José Arguelles, *The Transformative Vision* (Berkeley: Shambhala, 1975), and Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* (London: Thames and Hudson, 1991)
41. small scale societies
42. inclusivity
43. isolated culture
44. Hybridity
45. Otherness
46. Clifford James Geertz (1926 –2006)
47. etic
48. emic
49. Iroquois false face mask

- Layton, Robert. (1991), *The Anthropology of Art*, second edition, Cambridge: Cambridge.
- Leuthold, Steven M. (2011), *Cross-Cultural Issues in Art*, London, Routledge.
- McEvilley, Thomas. (1992) *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*. New York: McPherson and Company.
- Morphy, Howard. (2005). ‘The anthropology of art’, In *Companion Encyclopedia to Anthropology*, ed. Tim Ingold, 648–85, London: Routledge.
- Rajchman, J. (1985), The postmodern museum, *Art in America*, 73, 110-117
- Chin, Christina, Key Dimensions of a Multi-cultural Art Education Curriculum, *International Journal of Education & the Arts*, Vol.14 Num 14, Oct 7, 2013
- Congdon, Kristin G. (1989), “Multi-Cultural Approaches to Art Criticism”, *Studies in Art Education*, A Journal of Issues and Research, 30 (3), 176-184
- Hamblen, K. (1990), ‘Beyond the Aesthetic of Cash-culture Literacy’. *Art Education*, Vol 31(4), 216-225
- Hart, Lynn M. (1991), ‘Aesthetic Pluralism and Multicultural Art Education’, *Studies in Art Education*, Vol. 32, No. 3, pp. 145-159
- Headland, Thomas N., Pike, Kenneth L., and Harris, Marvin, (ed.) *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*, Published in 1990.