

## زمینه‌مندی اجتماعی - فرهنگی موضوعات و آثار در پژوهش‌های تطبیقی هنر\*

مقداد جاوید صباغیان\*\*<sup>۱</sup>، سید سعید احمدی زاویه<sup>۲</sup>، اسماعیل بنی‌اردلان<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> استادیار گروه آموزشی پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

<sup>۳</sup> استادیار گروه آموزشی فلسفه هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۳/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۷/۷)

### چکیده

زمینه و بستر فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی که آثار هنری بدان تعلق دارند، از عوامل و وجوه مهمی است که اگر در مطالعات تطبیقی هنرها وارد شود و به دقت مورد بررسی قرار گیرد، بر غنای تبیین‌ها و دستاوردهای نظری این نوع پژوهش‌ها خواهد افزود. این دست مطالعات تطبیقی نیز می‌تواند با توجه به خصوصیات نشانه‌گذارانه آثار هنری، به حصول درک بهتر و عمیق‌تری از هنر و فرهنگ ملی، منطقه‌ای، قومی و محلی منجر شود. در این مقاله، زمینه‌مندی آثار و موضوعات هنری از حیث نظری مطالعه گردیده و سپس مهم‌ترین زمینه‌های تولید خلاقانه هنر، در سه حوزه زمینه‌های اقتصادی، زمینه‌های سیاسی و زمینه‌های فرهنگی، تحقیق خواهد شد. ارزش‌ها و زمینه‌های اقتصادی فعالیت هنری، حوزه هنر را به دنیای سرمایه و مبادلات تجاری وارد می‌سازند؛ اثر هنری و هنرمند نقش بزرگی در بازتولید و حفظ فرهنگ‌های ملی و منطقه‌ای و خرده‌فرهنگ‌های محلی و قومی و نشان دادن خواست‌ها، عواطف و رفتارهای گروه‌های مختلف اجتماعی دارند؛ همین‌طور هنرها می‌توانند در خدمت برآورده ساختن مقاصد سیاسی ساخت قدرت قرار گیرند. در پایان مقاله، با پیش کشیدن مبحثی در باب روابط زمینه و شکل (فرم) در آثار هنری، اهمیت توجه به مقوله شکل در مطالعات تطبیقی هنر توضیح داده می‌شود. شایان ذکر است در این پژوهش از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی استفاده شده و اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری گردیده است.

### واژه‌های کلیدی

زمینه، مطالعات تطبیقی هنر، شکل، مطالعات بینا فرهنگی هنر.

\* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول تحت عنوان «تحلیل مبانی نظری و روش‌شناختی مطالعات تطبیقی در حوزه هنر»، به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم، در دانشگاه هنر تهران است.

\*\* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۹۵۰۹۰۸۵۳، نامبر: ۰۲۱-۶۶۴۹۳۴۱۸، E-mail: meqdadjavid@gmail.com

## مقدمه

دانشگاه تهران، در کتاب خود به نام «انسان‌شناسی هنر؛ زیبایی، قدرت، اساطیر»، در بخش دوم تحت عنوان «هنر و هویت»، دریافت جامعی ارائه می‌دهد از آنچه ما مطالعات زمینه‌ای هنر، در پیوند با موقعیت اجتماعی هر سرزمین خواندیم. اگر هر شکل از خلق هنر را همچون گونه‌ای نشانه‌گذاری فضا و زمان تلقی کنیم، کاملاً به ماهیت زمینه‌ای و هویت‌مند هنرها پی خواهیم برد. تفاوت اصلی انسان با سایر موجودات در این است که در یک فرایند بس طولانی فرهنگی، انسان توانست جهان را به صورت مجموعه‌ای از ادراکات در ذهن خود سامان‌دهی کند. مهم‌ترین و پایه‌ای‌ترین این ادراکات دو مفهوم مکان و زمان هستند. انسان، اشیا و موجودات را به صورت گستره‌های سه بعدی، یعنی احجامی درک می‌کند که در فاصله مشخصی با او قرار گرفته‌اند. از این رو می‌توان گفت هستی یا وجود اصولاً در ذهن انسان در چارچوب پهنه‌ای فضایی درک می‌شود. این فضا با نشانه‌گذاری‌های انسان بیش از پیش معانی و مفاهیم مشخصی کسب می‌کند. این نشانه‌گذاری‌ها که از ساده‌ترین مفاهیم مثل «اینجا»، «آنجا»، «بالا»، «پایین»، «چپ»، «راست» و... آغاز می‌شود، نه فقط با نیازهای جغرافیایی انسان، بلکه با بازنمایی نمادین واقعیت بیرونی در ذهن او رابطه دارد. به این ترتیب، مجموعه مفاهیم فضایی در ذهنیت مشترک انسانی، پس از گذشت قرن‌ها و هزاره‌ها، با انباشت و رسوب به فرهنگ فضایی-مکانی بشر تبدیل می‌شود و همین است که درک حسی ما از جهان پیرامون مان را تنظیم می‌کند. از طرف دیگر، انسان موجودیت خود و هستی جهان بیرون را در قالب مفهوم زمان نیز درک می‌کند. زمان به معنی نوعی تداوم است که با ساخت حافظه‌ای ما رابطه مستقیم دارد. یعنی در هر لحظه، حافظه در دو محور گذشته و آینده در حال بازسازی و بازآرایی خود است. ذهن انسان در این میان، همواره وظیفه هدایت رفتارهای او را، با عطف توجه به کمیت و کیفیت ساحت حافظه و داده‌های مربوط به زمان گذشته و انتظار از کنش‌های خاصی در آینده، سازمان می‌دهد. زمان نیز چون مکان، در طول اعصار ماهیت نمادین یافته است (ر.ک. فکوهی، ۱۳۹۰، ۴-۱۲۳). انسان به واسطه رویدادهایی خاص، مانند اعیاد و مناسبت‌ها، زمان را نشان‌دار می‌کند و تاریخ تبلور نهایی این نشانه‌گذاری‌ها است. چنان که می‌بینیم، فرهنگ و هنر به مثابه شکل خاصی از فرهنگ چیزی نیست جز همین نشان‌گذاری‌های زمانی و مکانی. کلیت آثار معماری، هنرهای تجسمی، ادبیات، و حتی موسیقی، هر یک به نحوی زمان و مکان مشخصی را اشغال می‌کنند و به این صورت در مجموعه نشانه‌گذاری‌های فرهنگی بشر قرار می‌گیرند. هر برگ از نگاره‌های ایرانی، در پیوند با سایر اشکال فرهنگی از قبیل ادبیات و خوشنویسی، عهد و مکان خاصی را یادآوری می‌کند و بدین ترتیب آن زمان و آن مکان را، برای مثال دوره تیموری و دربار هرات در این دوران را، به طور زنده باز می‌نماید. به این معنی است که می‌گوییم هر اثر هنری، در مقام صورتی از نشانه‌گذاری فضایی-زمانی، با مجموعه فرهنگی و محیط و زمانه خود در ارتباط مداوم است، به گونه‌ای

توجه جدی به زمینه‌های فرهنگی-اجتماعی در مطالعات تطبیقی بینا فرهنگی هنر می‌تواند از جمله ثمرات فراوانی در شناخت و درک عمیق‌تر کیستی‌ها و هویت‌های ملی، منطقه‌ای، قومی و محلی به بار آورد. در مطالعات تطبیقی اگر قرار است به فرهنگ‌ها و هویت‌های دیگر توجه کنیم، نباید از هویت‌های فرهنگی و هنری خودی غافل شویم. لزوم این امر به خصوص زمانی احساس می‌شود که بدانیم در دنیای امروز هویت‌های فرهنگی اقوام و ملل غیرغربی به شدت در معرض تهدید قرار دارد. «چالش جدی که جهانی شدن در ارتباط با تمدن‌ها به وجود آورده، چالش فراموشی و بی‌توجهی به «میراث تمدنی» گذشته است. این چالش برخاسته از ضعف شدن «ذهنیت تمدنی» و عدم ارتباط و علقه معنوی با مظاهر تمدنی گذشته است. مقوله‌هایی که روزمره زندگی جامعه معاصر را پر کرده، مظاهر مصرفی و غیرماندگار تولیدات جدید در عرصه‌های مختلف است. [...] توسعه دسترسی‌ها و گفت‌وگوهای قدرت‌گرایانه غربی، می‌تواند ظرفیت کم‌رنگ شدن فرهنگ و تمدن‌های بومی سایر ملل را به همراه داشته باشد. از سوی دیگر، در فضای مجازی، زمینه توسعه سلطه قدرت فرهنگی و تمدنی غرب، ظرفیت گسترده‌تری پیدا کرده است، که در صورت بی‌توجهی و پررنگ نکردن تمدن‌های سایر ملل، امکان پراکندگی تمدن پدید می‌آید» (عاملی، ۱۳۸۹، ۲-۳۱). این مساله تا به این حد جدی است که اندیشمندان کشورهای غربی - به جز آمریکا - نیز به فکر حفظ و احیای هویت‌های فرهنگی و اجتماعی خود برآمده‌اند (برای مثال ر.ک. Paxman, 1999)، که در کتاب خود به شدت نسبت به از بین رفتن کیستی بریتانیایی هشدار می‌دهد. توجه کامل به کیستی‌های فرهنگی هر ملت و قومی، پیش از هر چیز، دقت به زمینه‌ها و شرایط اجتماعی آن قوم و یا ملت را می‌طلبد. در مطالعات تطبیقی زمینه‌ای وجوه گونه‌گون سیاسی-اجتماعی-اخلاقی و... یک پدیده هنری را هم ممکن است در تحقیق مان وارد کنیم. ادوین سوئیفت بالک (۱۸۵۶-۱۹۲۷)، محقق آمریکایی و تطبیق‌گر سرشناس هنرهای تجسمی، در فرازی از کتاب هنر و انسان؛ مطالعات تطبیقی هنر، راجع به کیفیت زمینه‌ای هنر چنین می‌گوید: «این یک اصل است که هنرمند محصول زمانه و محیط خویش می‌باشد. [...] هیچ هنرمندی یافت نمی‌شود که بدون وجود تاثیرپذیری‌های دفعی خارجی، به خلق اثری بس متفاوت از پیشینیان و معاصران بلافصل خود اقدام کند. هیچیک از [هنرمندان] ملانزی<sup>۱</sup> ناگهان به نقاشی کاکمونو<sup>۲</sup> روی نمی‌آورد. [...] فرد ملانزیایی یا سرخ‌پوست هنر ملانزیایی یا سرخ‌پوستی تولید می‌کند، مگر نیروهایی از دنیای هنری خارج، هنر چینی یا هنر اروپایی یا هر هنر دیگری، در این روند مداخله کنند، و تغییراتی را سبب شوند» (Swift and Balch, 1918, 242).

ناصر فکوهی، انسان‌شناس و دانشیار دانشکده علوم اجتماعی

طور اخص حافظه جمعی ما، نظم دهند، به این دلیل که زمان و مکان خاصی را یادآوری می‌کنند و به این ترتیب کیستی فرد و در وهله بعد اجتماع را هر لحظه به او خاطر نشان می‌سازند و از همین بابت است که اساساً هنر و هویت رابطه‌ای نزدیک و دوشادوش دارند. هویتی که تحولات و تغییرات آن از عصر پارینه‌سنگی تا به اکنون قابل پی‌گیری و ردیابی است.

که اصلاً بین اثر و سایر نشانه‌های فرهنگی زمان‌مند و مکان‌مند مرتبط با آن نمی‌توان جدایی و تمایز تصور کرد. هر اثر هنری شیئی فرهنگی است و آن را باید جزئی از یک پیوستار زمانی - مکانی ویژه به حساب آورد. فارغ از بحث شناخت‌شناسانه‌ای که در مورد منشاء ذهنی یا عینی این نشانه‌گذاری‌ها وجود دارد، آثار هنری به دلیل همین ماهیت نشانه‌گذارانه‌شان، قادرند به ساختار حافظه‌ای و به

## مهم‌ترین زمینه‌های تولید خلاقانه هنر

کارکردی دوگانه در نظر آوریم: از یک سو ممکن است مخاطب اثر نسبت به هویتی که اثر ابراز می‌کند تنها کنجکاو باشد و آن را هویتی متعلق به «دیگری» بداند، که باید از آن فاصله بگیرد و حتی با شناخت آن، بیشتر این فاصله را برای خود توجیه و تمديد کند و از دیگر سو امکان دارد مخاطب هویت اثر را از آن خود بداند و از مواجهه و مصرف آن سعی در نوعی هویت‌یابی یا تقویت هویتی داشته باشد. فرایند عمومی جهانی شدن باعث شده است دو حرکت و راهبرد کلی متضاد در زمینه تولید آثار هنری شکل گیرد: فرایند همگن شدن و هم‌شکل شدن آثار هنری، که از منطق اقتصادی کاهش هزینه پیروی می‌کند و به شکلی در پی صنعتی‌سازی در عرصه فرهنگ است که این گرایش را می‌توانیم در بازار گسترده انبوه محصولات موسیقی عامه‌پسند غربی یا فیلم‌های هالیوودی ببینیم و فرایند ناهمگن‌کننده به مثابه نوعی راهبرد تفاوت و تمایز بخش، که در آن هنرمندان و تولیدکنندگان آثار هنری در پی ایجاد بستگی‌های فرهنگی خاص قومی و ملی در آثارشان هستند (ر.ک. همان، ۱۰۰-۹۵) و آن را هم نمی‌شود خارج از تمایلات بازار سرمایه‌ای نگاه کرد، که از این قسم‌اند خیل آثاری که در جشنواره‌ها و رقابت‌های بین‌المللی و منطقه‌ای به دوست‌داران هنر «حاشیه‌ای» و هنرهای اقوام عرضه می‌شود. از همین مقدمه دریافته می‌شود که نمی‌توانیم به تحلیل عمیق، چه تکنگرانه و چه تطبیقی، در خصوص آثار هنری و اشکال تولید و خلق هنر دست یازیم، مگر با توجه به زمینه‌های مختلفی که از جمله آنها بازار هنر است. چنان که می‌بینیم امروزه خرید و فروش هنرها نقش مهمی در تولید و همین‌طور میزان اقبال و توجه به آنها دارد.

به طور کل، مهم‌ترین زمینه‌های فعالیت هنری در رابطه با حوزه اجتماعی در سه عرصه اقتصادی، فرهنگی، و سیاسی قابل بررسی است. نخستین زمینه تولید هنری زمینه اقتصادی است که چنان که گفتیم، بیش از پیش هنر را در جهان سرمایه و تبادلات تجاری جای‌گیر می‌کند. هنر عاملی برای تولید ثروت است. ثروت و سرمایه تولیدشده همان کالاهای هنری است که در هر سطح و با هر میزان از ارزش، قابلیت تبادل و جابه‌جایی دارد. هر اثر هنری، از یک یادگاری کوچک که ممکن است طی فرایندهای صنعتی تولید شده باشد و در آن حضور خلاقانه هنرمند هر چه کم‌تر احساس می‌شود، تا یک قطعه

یکی از زمینه‌هایی که باید در مطالعه هر اثر هنری مورد توجه قرار گیرد، بازار مصرف اثر است. فرایند تاریخی که به زایش «میراث فرهنگی» کشورهای غیرغربی منجر شد، فرایندی سیاسی و اجتماعی بود که هم‌زمان با تشکیل دولت - ملت‌های مدرن در ممالک غیرغربی و از سده نوزدهم میلادی به این سو و از پس نیاز به بازیابی - و حتی شاید تشکیل - «حافظه تاریخی» هر ملت، شکل گرفت. کشورهای تازه تاسیس در روند هویت‌یابی و هویت‌سازی، از جمله به ابزار و آلات و هنرهای پیشین خود متوجه شدند و اینگونه بود که هر گونه یافته باستانی یا کهن از ارزش خاصی در شناخت هویت‌های ملی و پی بردن به چگونگی زندگی اجتماعات برخوردار شد. «میراث فرهنگی» در کنار فعالیت‌های امروزی هنری جهت احیا نمودن و انسجام‌بخشی به کیستی جمعی، بخش بزرگی از توان «فرهنگی» دول و ملل را به خود اختصاص داد، تا جایی که بسیاری اوقات با واژه «فرهنگ» معادل گرفته شد. همین مهم در طول سالیان سال سبب شد آثار هنری و صنایع دستی، که تا پیش از آن ممکن بود ارزش اقتصادی بالایی نداشته باشند، از موجودیت و بار کالایی برخوردار گردند. این روند کالایی شدن دست‌ساخته‌ها را به خصوص، در مورد انواع هنری غیر غربی و تبدیل شدن آنها به شیئی تزیینی و اشرافی در مجموعه‌ها و موزه‌های غربی، شاهد بوده‌ایم. موزه‌ها و نگارخانه‌های غربی، که پر است از اشیای هنری مردمان «دیگر»، نشانی است از کالایی و ویتزینی شدن شیء هنری. اما باید دانست که ماهیت کالایی هنر تنها به هنر غیرغربی منحصر نمی‌ماند، بلکه هنر خود غربیان هم در طول قرن بیستم، بیش از پیش ارزش بازاری و مبادله‌ای پیدا کرده است. این موضوع متوجه نظام کنونی و فراگیر سرمایه جهانی است که تمایل دارد هر ایزه و حتی سوژه‌ای را به کالا تبدیل کند. در هر حال نظام مبادله سرمایه‌ای هم اکنون از عوامل قابل توجه در تولید هنری است که بسیاری مواقع، انسجام و تداوم فرهنگی ملت‌ها و اقوام را حفظ می‌کند. از این رو، از یک طرف می‌توان اثر هنری را کالایی قلمداد کرد که در موقعیتی مبادلاتی و با توجه به شرایط عرضه و تقاضا، تولید شده و از طرف دیگر می‌بایست دقت داشت که اثر هنری در فعلیت خویش دارای کارکردی هویتی است، چرا که یکی از مقاصد مخاطب برای رو آوردن به اثر را می‌توان بعد هویتی هر شیء هنری دانست. کارکرد هویتی اثر را می‌توانیم



تصویر ۱- پیوند هنر و سیاست

(بالا-راست): نقاشی تمپرا روی تخته مدور چوبی از خانواده سبتیمیوس سوروس (۲۱۱-۱۴۶)، امپراتور روم، به دست آمده از الجزایر، تاریخ اثر: ۱۹۹ میلادی، به قطر ۳۰ سانتی‌متر، موزه ایالتی برلین.

ماخذ: (smb.museum)

(بالا-چپ): تولد مریم مقدس، دومینکو گیرلاندا، تاریخ اثر: ۱۴۸۶-۹۰، نقاشی دیواری، کلیسای سانتا ماریا نوولا در فلورانس ایتالیا؛ سمت چپ تصویر خانواده سفارش دهنده و اهداکننده نقاشی، که از خانواده‌های قدرتمند بازرگان و سیاستمدار فلورانس بودند، دیده می‌شوند.

ماخذ: (museumsinflorence.com)

(پایین-راست): نگاره‌ای درباری از میر سید علی، تاریخ اثر: ۹۴۶ هجری قمری.

ماخذ: (neo-pazyryk.com)

طور غیر مستقیم تضعیف کیستی فرهنگی یک جامعه را انتظار کشید. هنر می‌تواند تاریخ باستانی یک ملت را یادآوری کند و آن را امتداد دهد، می‌تواند فرهنگ‌های قومیتی را باز نماید، می‌تواند سوداها و امپال جوانان و گروه‌های سنی مختلف را نشان دهد و آن را نمایندگی کند و یا قادر است بر کیفیت حضور زنان در جامعه تمرکز نماید و خواسته‌ها و هویت آنان و به همین ترتیب انتظارات حقوقی‌شان را بازتاباند. در مورد نسل‌های دوم و سوم مهاجران، هنر می‌تواند به حفظ هویت سرزمین اصلی در این گروه جمعیتی کمک کند. مثلاً هنرمندان ایرانی خارج از کشور می‌توانند نقش مهمی در محافظت از هویت فرهنگی سایر ایرانیان دور از وطن ایفا نمایند؛ آنها با تولیدات خلاقه خود در عرصه‌های زبانی و فرهنگ بصری و آوایی، قادرند زبان و ادبیات فارسی، هویت بصری و تجسمی ایرانی و موسیقی ایرانی را خارج از ایران زنده نگه دارند و ایرانیان و غیر ایرانیان زیادی را به هنر و فرهنگ خود جذب کنند. در عین حال که زمینه دادوستدهای میان فرهنگی را هم پدید می‌آورند. سومین زمینه قابل اعتنای هنرها هم زمینه سیاسی است. در اینجا قابلیت‌های هنر برای تحریک و بسیج احساسات، عواطف و انگیزه‌های توده‌ها، شکل دادن به آنها، ایجاد اشکال گوناگون شناخت صحیح و یا سقیم نسبت به فضای اجتماعی و همچنین توان آن در شکل‌گیری انسجام و همبستگی جمعی مطرح است. روابط دو حوزه هنر و سیاست در جوامع گوناگون، در مطالعه احوال و شرایط اجتماعی،



موسیقی اثر استادی بزرگ از قرون گذشته، کالایی است که می‌توان آن را در بازار مبادله کرد و مخاطب تنها در صورتی به آن دست می‌یابد که هزینه‌های آن را پرداخت کرده باشد. دومین زمینه اجتماعی هنر، زمینه فرهنگی آن است. همانطور که قبلاً هم اشاره شد، هنر و هنرمند نقش بزرگی در بازتولید و حفظ هویت‌های جمعی ملی و قومی و حتی احیا و محافظت از خرده‌فرهنگ‌ها ایفا می‌کند. اگر به درستی از هنر و مقام هنرمند حمایت به عمل آید، تقویت هویت فرهنگی ملی و ظهور انواع جدیدی از هویت‌ها را به دنبال خواهد داشت و همین طور اگر هنر جایگاه شایسته خود را در اجتماع از دست بدهد، می‌توان به

داده‌های مفیدی به دست محققان می‌دهد. از قدیمی‌ترین قدرت‌های سیاسی تا معاصرترین‌شان، به این قدرت پیدای هنر آگاه بوده‌اند و به همین خاطر، همواره کوشیده‌اند آثار هنری و هنرمندان را منقاد خواسته‌ها و راهکارهای خود کنند. همین است که بخش بزرگی از تاریخ هنر در شرق و غرب، به تقدیس و تحسین فرمانروایان و حاکمان اختصاص دارد. تاریخ هنر روم باستان و اروپای رنسانس، نگارگری ایرانی و بخش قابل توجهی از ادبیات مدحی، سرشار از چنین نمونه‌هایی است. در عصر مدرن ولی نقش اجتماعی هنرمندان در قبال سیاست و سیاست‌مداران به کلی عوض شده و حتی هنر به ابزاری برای رهایی اجتماعی و سیاسی بدل شده است، که شاهد آن را در سوررئالیسم اروپایی<sup>۴</sup> می‌توان سراغ گرفت (در مورد رابطه‌های هنر و سیاست برای مثال ر.ک. فکوهی، ۱۳۹۰، ۱۰۲-۱۰۰، رهنورد، ۱۳۸۴، ۶۵-۷۸، و فرهادپور، ۱۳۸۸). چنان که تاکنون دیدیم، پیوستگی هنر با ساحت‌های گوناگون حیات اجتماعی به حدی است که در هر شکل از مطالعات هنری نمی‌توان از توجه اساسی به زمینه‌ها و بافتارهای سه‌گانه اقتصادی-فرهنگی-سیاسی غافل بود. به همین رو می‌توان گفت نگرش عمیق و چندبعدی به هنر، آن را نه فقط در یک‌گی خودش و در ساحت شکل و محتوای درون بود، بلکه در ارتباط پیوسته و همه‌جانبه با محیط اطرافش در نظر دارد.

در شناخت پدیده‌های مورد مطالعه در علوم انسانی به طور ویژه به زمینه‌های فرهنگی آن پدیده دقت می‌شود، در غیر این صورت با دیدی انتزاعی و کل‌نگرانه روبه‌رو خواهیم بود، که خطاهای فاحشی در پی خواهد آورد. اهمیت و لزوم رو آوردن به تحلیل‌های زمینه‌ای در مطالعات تطبیقی هنری و فرهنگی برجسته می‌شود، چرا که در اینجا با حداقل دو صورت‌بندی فرهنگی-اجتماعی مواجهیم؛ این زمینه‌های متفاوت، که بسیاری اوقات هم بر یکدیگر تاثیر و تافر می‌گذارند، می‌توانند باعث پیچیده شدن موضوعات بین‌فرهنگی شوند، که تنها در صورت استفاده از رویکردهای زمینه‌ای از آنها رمزگشایی خواهد شد. برای مثال وقتی می‌خواهیم در باب هنر نسل دومی‌ها و نسل سومی‌های ایرانیان مهاجر در مقایسه با هنر معاصر ایرانیان مقیم وطن تحقیق کنیم، هنر مهاجرت را به عنوان پدیده‌ای بین‌فرهنگی، باید با توجه و بذل نظر به زمینه‌های اجتماعی جامعه هدف، چگونگی ارتباط اجتماع مهاجران با افراد و گروه‌های آن جامعه از موضع اقلیت، ارتباط مهاجران با یکدیگر در مقام هموطنانی که از کشور خارج شده‌اند، میزان و نوع ارتباط آنان با فرهنگ و هنر سرزمین مادری و مسایلی از این قبیل بشناسیم و درک کنیم. از طرف دیگر در هنگام پژوهش درباره فرهنگ‌ها و اجتماعات بیگانه، فارغ از ارتباط ایشان با سایر جوامع و فرهنگ‌ها، ممکن است با مواردی برخورد کنیم که درک آنها به خودی خود برای ما مشکل باشد؛ در این صورت فقط شناخت کامل و جامع از زمینه‌های پیدایی و بروز آن مورد یا پدیده است که می‌تواند مانع از سرگشتگی و احیانا توسل به نظرگاه‌های توصیفی نادرست شود. مثلاً اگر خواسته باشیم در مورد مراسم آیینی و رقص‌های

هنرهای شمردگان پوئبلو<sup>۵</sup> کار کنیم، که ممکن است به دلیل ناآشنایی برایمان عجیب و نامانوس جلوه کند و آنها را با آیین‌های فرهنگی و مذهبی اقوام ایرانی تطبیق دهیم، ناچاریم فهمی کلی از رسوم، اعتقادات و باورهای اساطیری آن جامعه بیگانه به دست آوریم و آنگاه مطالعه راجع به کیفیت صوری و اشکال نمایش‌ها و حرکات آنان را آغاز نماییم. «یکی از دلایل ناقص یا ابتر بودن مطالعات تطبیقی، متوقف شدن آن در مرحله طبقه‌بندی یافته‌ها بر اساس شباهت‌ها و تفاوت‌ها است، بدون آنکه تلاشی برای بررسی عمقی و محتوایی هر یک از موارد در متن تاریخی و اجتماعی و فرهنگی آن صورت گرفته باشد» (پرتوی، ۱۳۸۶، ۲۰). و این جز به آن سبب نیست که هنرها و مصنوعات انسان و آنچه به آن «فرهنگ عینی» می‌گوییم، در حقیقت با «فرهنگ ذهنی» که متشکل است از باورها، مفهوم‌پردازی‌ها و دستگاه‌های معناپردازی، بستگی دارد، و آنها را از هم جدایی نیست. از این جهت است که نباید با تقلیل مصنوعات و آثار هنری به شکل ظاهری آنها و زوایای زیباشناسانه‌شان، در واقع به تقلیل‌گرایی دچار شویم و هویت و کلیت آنها را واگذاریم. امری که ذیل عنوان دانشگاهی و اعتباریافته «زیباشناسی» و به تبعیت از آموزه‌های کانت در معرفی مفهوم زیبایی جهان‌شمول و همگانی فارغ از مولفه‌های بستری امر زیبا، به خصوص در طول قرون هجده تا اواسط قرن بیستم، به کرات صورت گرفته است (در مورد زیباشناسی کانتی و پساکانتی برای مثال ر.ک. Appiah, 1997, 374-9, فریلند، ۱۳۸۳، ۲۰-۱۶، واربرتن، ۱۳۸۷، ۴۶-۱۷، بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۷۶، ۶-۴۲، و بووی، ۱۳۸۵، ۹۰-۳۷). پرداختن به زمینه‌ها و بافت‌ها در حقیقت در مقابل ناب‌انگاری‌های مطالعات غیرزمینه‌ای قرار می‌گیرد؛ ناب‌انگاری و تهی کردن تفکر از زمینه‌های هر رویداد و منحصر نمودن آن به اشکال و ظواهر، در حکم تهی ساختن فکر از آن چیزی است که امید مهرگان «تن تفکر» می‌خواند: «[...] آسوزه ژرف‌اندیش که با طمانینه مجدذاتی قطور در باب انحطاط و امتناع تفکر و زوال تاریخی می‌نگارد، چیزی جز ذهنی ناب نیست که فاقد تماسی ملموس با اکنون و گذشته‌ای است که بنا است روایت شود. این ذهن فاقد تن و جسمانیت است. تفکر نیز تن دارد، گوشت و خون دارد» (مهرگان، ۱۳۸۸، ۵۴). اما نکته دیگری که باید در اینجا مد نظر داشته باشیم این است که زمینه پدیده‌های فرهنگی را، لزوماً مرزهای یک کشور یا حتی یک زبان تعیین نمی‌کند، بلکه زمینه مفهومی چندوجهی است که توسط مجموعه‌ای از ویژگی‌ها مانند زبان، اعتقادات، مذهب، قومیت و... مشخص و متمایز می‌گردد.

همین جا می‌توانیم ادعا کنیم این منش زمینه‌گرا و کاوشگر مطالعات تطبیقی هنر، به روشنی پیوندهایی با سایر رشته‌های علوم انسانی، از جمله علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی، به خصوص در شکل تطبیقی آنها را پیش می‌کشد. این نکته‌ای است که ونگ نینگ، استاد ادبیات تطبیقی گروه زبان‌های خارجی دانشگاه تشینگوا و رییس موسسه مطالعات ادبیات تطبیقی و

می‌توانیم برای این کار، روابط میان طبقه اجتماعی و ترجیح نوع و سبک‌های هنری در بین مردمان جوامع را ملاک سنجش مقایسه‌ای قرار دهیم. این امر متضمن آن است که اولاً کشورها را بتوان از هم متمایز و در دو دسته «توسعه‌یافته» و «در حال توسعه» طبقه‌بندی کرد و ثانیاً بتوان نشان داد در این دو گروه کشورها، رابطه قوی و واقعی میان طبقه اجتماعی و ترجیح هنری وجود دارد. از آنجا که معیارها و دسته‌بندی‌های متفاوتی برای دسته‌بندی کشورها به ملل «در حال توسعه» و ملل «توسعه‌یافته» وجود دارد، می‌توانیم یکی از این دسته‌بندی‌ها را از منبعی معتبر اتخاذ کنیم و کشورها را به دو گروه کشورهای توسعه‌یافته و در حال توسعه تقسیم نماییم، یا لاقلاً میزان توسعه‌یافتگی آنها را مشخص کنیم. میزان هم‌سویی کشورها با این گزاره که رابطه‌ی قوی و معنی‌دار میان طبقه اجتماعی و انتخاب‌های هنری وجود دارد، را نیز می‌توان آزمون کرد. اگر این دو مطلب را بتوان نشان داد، آنگاه گزاره عمومی «در کشورهای در حال توسعه و کشورهای توسعه‌یافته رابطه‌ی قوی بین طبقه اجتماعی و ترجیح هنری وجود دارد» تأیید می‌شود و از آن پس عمل بررسی تطبیقی را می‌توان به انجام رساند.

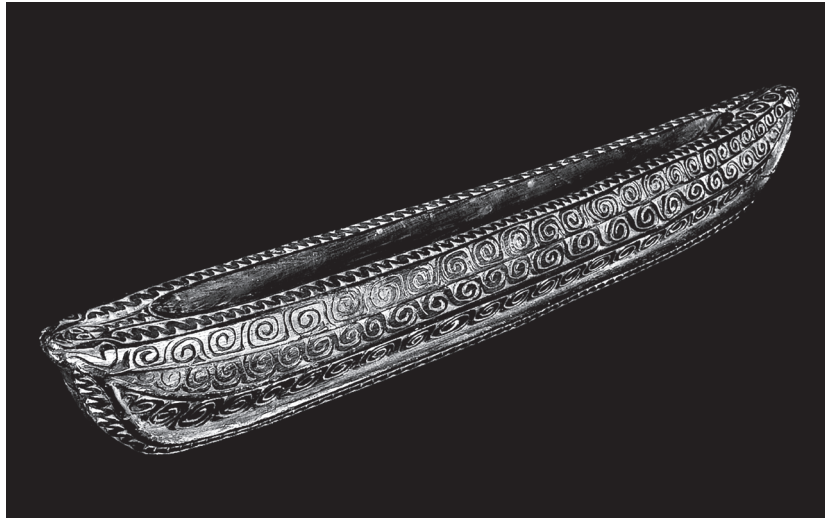
در این پژوهش اما باید نسبت به تفاوت‌ها و تمایزهای فرهنگی و اجتماعی حساس بود. ممکن است محققى که با موارد تطبیق آشنایی دارد، درباره مقایسه‌پذیر بودن شاخص‌های جایگاه طبقاتی یا نسبت دادن انتخاب‌های هنری به طبقات اجتماعی در کشورهای مختلف، تردید روا دارد. محققى دیگر ممکن است به طبقه‌بندی جوامع به در حال توسعه و توسعه‌یافته، یا سنجش‌های مورد استفاده در تعیین این که هر کشور به کدام گروه تعلق دارد، ایراد داشته باشد. یا می‌توانیم ادعا کنیم که در کلیه کشورهای در حال توسعه الگوی توزیع و نشر واحدی وجود ندارد؛ در بعضی کشورها به دلایل مختلف، ممکن است دسترسی به بسیاری آثاری که در ممالک دیگر در دسترس تلقی می‌شود، به آسانی امکان‌پذیر نباشد. این مساله خود می‌تواند رابطه میان طبقه و نوع مصرف محصولات هنری را در نقاط گوناگونی از ملل مورد مطالعه دچار تغییر و ناهمخوانی کند. به این معنی که ممکن است در کشورهایی که دسترسی به آثار هنری و فرهنگی به راحتی میسر نیست، رابطه معنی‌داری بین چگونگی مصرف محصولات فرهنگی و طبقه اجتماعی مصرف‌کنندگان وجود نداشته باشد. در اینجا ممکن است لازم باشد عوامل دیگری مانند سیاست داخلی و ایدئولوژیک بودن یا نبودن نظام فرهنگی را نیز در بررسی‌هایمان لحاظ کنیم. شک نیست که این سوالات از اهمیت بسزایی در روند کار تحقیق تطبیقی برخوردارند.

از آنجا که گزاره‌های تبیینی مطالعات تطبیقی هنر معمولاً دربردارنده خصایص واحدها در تمامیت آنها است، به سادگی نمی‌توانیم هویت‌ها و تاریخ‌مندی این واحدها را به کناری نهیم. این است که در مطالعات تطبیقی، معمولاً ویژگی‌ها و زمینه‌های خاص موارد را در نظر می‌گیریم و در تبیین‌هایمان از آن سود می‌جوییم (ر.ک. ریگین، ۱۳۸۸، ۴۲-۴۰).

مطالعات فرهنگی چین هم به آن اشاره می‌کند: «بدیهی است ما پژوهشگران ادبیات تطبیقی به این نکته رسیده‌ایم که در مطالعات ادبیات تطبیقی نمی‌توانیم خود را فقط به حیطه تنگ ادبیات محض محدود کنیم، چرا که محدوده ادبیات در حال گسترش است و نظریه‌های کلی نقد، که هر روز بیشتر و بیشتر به مطالعات فرهنگی تقرب می‌جویند، جایگزین نظریه‌های ادبی سنتی می‌شوند. [...]. به نظر من مطالعات ادبیات تطبیقی در بهترین شکل آن وقتی صورت می‌گیرد که بین‌زبانی، بین‌فرهنگی و بین‌رشته‌ای باشد. ادبیات تطبیقی نباید به متن در معنای فرمالیستی آن اکتفا کند، بلکه باید به متن در معنای وسیع اجتماعی و فرهنگی آن، یا زمینه [متن] بپردازد. این امر بدون تعامل با مسایل فرهنگی انجام‌پذیر نیست» (به نقل از انوشیروانی، ۱۳۸۹، ۸۷). این تغییری عمومی است که از اواسط قرن بیستم اتفاق افتاده و مطالعات تطبیقی را بیش از پیش به سایر زمینه‌های مطالعاتی علوم انسانی نزدیک کرده است (همان، ۸۸). پروین پرتوی در باب اهمیت شناخت زمینه‌ای و نیز پیچیدگی مطالعات تطبیقی هنر می‌گوید: «در حالی که بررسی یک اثر هنری صرفاً از جنبه ویژگی‌های تکنیکی و فرمی آن توسط متخصصان رشته‌های هنری امکان‌پذیر است، اما شناخت آن به عنوان یک «سند فرهنگی» که از زبان، فلسفه، مذهب، تاریخ، سیاست، و نظایر آن تأثیر پذیرفته است، [و] انبیل به نظریه‌ها و قوانین پایه‌ای و شناخت نظام روابط فرهنگی و بین‌فرهنگی آن، مستلزم تخصصی بین‌رشته‌ای خواهد بود، که هنر تطبیقی نام دارد. این کار به مدد به‌کارگیری روش مطالعات تطبیقی صورت می‌پذیرد؛ روشی که مستلزم فرایندی جامع، چند بعدی و سیستماتیک است؛ نگاهی موشکافانه و در عین حال پیچیده از درون به برون و از برون به درون، با همراهی رویکردهای شناخته‌شده نقد از نشانه‌شناسی تا پدیدارشناسی و از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی و از نقد روان‌شناختی تا مطالعات فرهنگی. تنها در پرتوی چنین روشی است که تطبیق و مقایسه‌شان توصیف علمی را پیدا می‌کند و هنر تطبیقی به یکی از شاخه‌های معرفت بشری تبدیل می‌شود» (پرتوی، ۱۳۸۹، ۲-۱۹۱). با این وصف باید اشاره کرد با توجه به این گوناگونی رشته‌ها و چارچوب‌های تحقیقاتی، محقق مطالعات تطبیقی می‌بایست کار خود را به شمار معدودی از این رویه‌ها و روال‌های مطالعاتی محدود کند، و عطف به میزان آشنایی و تسلطش بر زمینه‌های تخصصی علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، آنها را به عنوان مرجع نظری پژوهش خود برگزیند.

## مثال و بحث

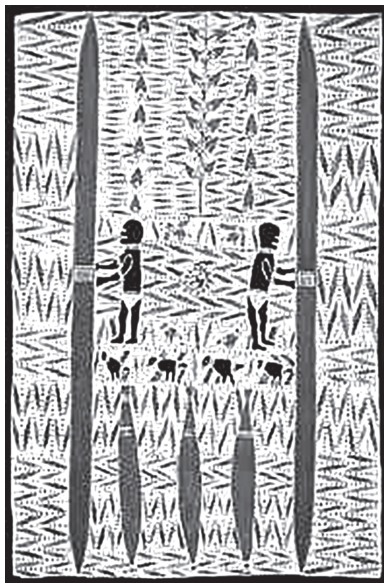
در اینجا مثالی از یک تحقیق تطبیقی زمینه‌ای را ذکر می‌کنیم تا ارتباط و پیوستگی‌های زمینه‌های مختلف اقتصادی، فرهنگی، و سیاسی و چگونگی تأثیرگذاری آنها در تحلیل‌ها و تبیین‌های نهایی، بیشتر روشن شود. پژوهشی را در نظر می‌گیریم که در آن به دنبال بررسی تطبیقی الگوهای مصرف آثار هنری در کشورهای «در حال توسعه» و کشورهای «توسعه‌یافته» هستیم.



تصویر ۲- یک نمونه کوچک شده قایق‌های کانو از منطقه ماسسیم، چوب کنده‌شده، ۴۱×۵/۴ سانتی‌متر. از این نمونه‌های کوچک اندازه در مراسم و جشن‌ها و همبندطور به عنوان اسباب‌بازی استفاده می‌شد.  
ماخذ: (Beran, 1980, 35)

## زمینه و شکل

هنگام آماده شدن برای نبرد بدن خود را به این صورت می‌آریند. آنها تمام وجودشان را در تصاویر درخشنده روی بدنشان خلاصه می‌بینند. این تن‌نگارها نیز در مراسمی آیینی به نام جشن خوک، نقش می‌شود و با مالیدن پیه خوک بر بدن، درخشندگی نقش‌ها افزایش می‌یابد. پیه خوک عنصری مهم در عبادات و مناسک و همین‌طور اقتصاد طایفه واهگی به شمار می‌رود و همین مهم نیز رابطه پیوسته عنصر زیباشناختی درخشش نقوش را با سازمان اجتماعی و فرهنگی مردمان واهگی نشان می‌دهد: «در یکی از موارد پرداخت وام‌های عمده، ردیف شقه‌های روی هم‌افتاده گوشت خوک در خط درخشانی به طول ۸ متر یا بیشتر امتداد یافته است. شاید بتوان پیه خوک را مظهر ماده یا عصاره باروری/رشد انگاشت که در طول جشن خوک طلب می‌شود، یا عصاره عنایت نیاکانی که اینها به قولی به آن وابسته‌اند. مصرف عمومی پیه خوک، درونی ساختن حقیقی یا جذب خصلت‌هایی [...] است که مردان مدعی‌اند در طول جشن به وجود آمده» (همان، ۵۳).



تصویر ۳- یک نمونه از نقاشی‌های یلنگو پوشیده شده از هاشورهای قرمز رنگ.  
ماخذ: (aboriginalartson-  
line.com)

نکته مهمی که در اینجا باید به آن اشاره کنیم، این است که تحلیل زمینه‌ای هنر لزوماً صورت و شکل اثر هنری را مغفول نمی‌گذارد، بلکه عرصه تحقیق را به فراتر از خصوصیات صوری گسترش می‌دهد. در بررسی‌های زمینه‌ای می‌توانیم و البته بسیار بهتر است، شکل اثر را نیز به عنوان یکی از دیگر عوامل مهم و موثر در پژوهش، مورد مطالعه قرار دهیم. مثلاً هوارد مورفی، محقق مطالعات بینا فرهنگی، در توصیف هنرهای منطقه ماسسیم در گینه نو پاپوا، وزن بصری را با ارزش‌ها و مفاهیمی مانند زمین، تولید کشاورزی و جنسیت مرتبط می‌داند (مورفی، ۱۳۸۵، ۵۱).

هم‌او در تطبیق زمینه‌ای که در مقایسه هنر یلنگو، واهگی و مندی، هر سه از طوایف بدوی قاره اقیانوسیه، ترتیب داده است، اشکال و صورت‌های زیباشناختی مشابه را در نظام‌های فرهنگی متفاوت بررسی کرده و دریافته است که این خصوصیات زیباشناختی در جوامع مختلف، به ارزش‌های متفاوت ولی مرتبطی پیوند خورده. کیفیت زیباشناختی مورد نظر مورفی تابناکی یا درخشش بوده است. در طایفه یلنگو، تأثیر تابناکی یا به زبان خودشان «بیرون»، با پوشاندن سطح نقاشی با هاشورهای ظریف ایجاد می‌شود. نقاشی یلنگو در حقیقت فرایندی است که در آن زمختی و ماتی به درخشندگی و تابناکی تبدیل می‌شود. افراد طایفه نقاشی‌ها را مظاهر قدرت اجدادشان می‌دانند و تابناکی نقاشی را به درخشش توان روحانی نیای‌شان تعبیر می‌کنند. در مراسمی که در این طایفه برگزار می‌شود، تأثیر نقاشی‌ها با آواز تقویت می‌گردد و موضوع نقاشی‌ها را عموماً داستان‌هایی افسانه‌ای از تبدیل تاریکی به روشنایی تشکیل می‌دهد که نشانگر اهمیت جلوه‌های نور و تاریکی نزد اهالی یلنگو است. نقاشی‌های بدن واهگی نیز همچون نقاشی‌های یلنگو، بر اساس میزان تلالو آنها ارزش‌گذاری می‌شود. م. د. پ. اوهنلون که در مورد هنر واهگی تحقیق کرده است، در مطالعات خود چنین استدلال می‌کند که درخشش بدن‌نگارهای واهگی با تصاویر ذهنی آنها از سلامتی، باروری و قدرت در ارتباط است، زیرا این نقاشی‌ها در اصل جزیی از سازوکار جنگ می‌باشد و واهگی‌ها

در باب مندی‌ها، برعکس یلنگوها و واهاگی‌ها، تابناکی نه از رنگ‌های روشن، که از سیاهی براق صورتک سوو-ووئی ساطع می‌شود. به زعم س.ا. بون که صورتک‌های مندی را مورد مطالعه قرار داده، «سیاهی صورتک بازتاب زیبایی فوق‌العاده و سیاهی پر تلالو شهرهای بهشت در اعماق آب است، که قرار است «سندی سوو»، رقصنده نقاب‌دار، از آنجا بیاید» (همان، ۵۳). در اینجا سیاهی درخشان صورتک بر چهره رقصندگان زن به چشم می‌آید، و زیبایی آنان را دوچندان می‌کند.

در هر سه مورد می‌توانیم مشاهده کنیم که جلوه زیباشناختی خاصی، در اینجا تابندگی، نه تنها ارزش‌های بصری ویژه ایجاد می‌کند، بلکه در درک اثر هنری به مثابه بخشی از ساختار فرهنگی یک جامعه، نقش ایفا می‌کند. در مورد هر کدام از مثال‌های پیش‌گفته، جلوه‌های بصری راهی ایجاد می‌کند برای پیوند یافتن اثر با زمینه‌های ارزشی و فرهنگی. درخندگی در طایفه یلنگو نشانه‌ای است از قدرت نیروهای اجدادی، در نمونه واهاگی مظهر باروری و زندگی در پیوند با مراسم نمایشی و نشان‌دهنده روابط رقابت‌جویانه افراد در پیشی گرفتن از یکدیگر در تزئینات و آرایش‌ها و همین‌طور نشانگر چگونگی و میزان پیوستگی آنها با اعتقادات و باورهای قبیله‌ای است و در مندی فریبندگی زنانه را به ذهن مخاطبان‌ش متبادر می‌سازد (همان، ۴-۵۲- برای فهرست نمونه‌های دیگری از پژوهش‌های زمینه‌ای هنرها رک. همان، ۴۱). چنانچه در این تحقیق تطبیقی می‌بینیم، نه تنها صفات زیباشناختی را از زمینه‌های فرهنگی جدایی نیست که این صفات و کیفیات در تعامل پیوسته با محیط اجتماعی-فرهنگی شکل می‌گیرد. پیدا است که در این طرح پژوهشی اگر محقق کیفیات زمینه‌ای و بافتاری، یا آنچه مورفی «کیفیت-نشانه» می‌خواند (همان، ۵۳) را در مطالعات خود دخیل نمی‌کرد، به درک چگونگی تاثیر و خلق آثار هنری در طوایف مورد مطالعه نایل نمی‌آمد. گوناگونی پس‌زمینه‌های درک و پذیرش آثار در جوامع متفاوت را به دیده نمی‌آورد و ممکن بود وجود تشابه زیباشناختی را حمل بر یکسانی آثار نماید. جلوه‌های بصری در آثار هنری، نظیر تابناکی در مواردی که مشاهده کردیم، از اسباب انتقال ارزش‌های اجتماعی و حالات عاطفی مرتبط به آنها به شمار می‌روند و در بازتولید همان ساختارهای فرهنگی-اجتماعی که خود جزیی از آن محسوب می‌شوند، نقش دارند و همین مطالعه زمینه‌ای آثار هنری را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد. همانطور که گفته شد، مطالعه زمینه‌ای در صورت توجه به شکل، جزییات مواد و ساخت آثار، و تحلیل چگونگی ارتباط احتمالی این خصلت‌ها با کاربرد شیء در زمینه‌های خاص، می‌تواند هر چه کامل‌تر و کارگشایتر باشد.

به این ترتیب در تحلیل صورت شیء هنری، مثلاً یک عصای مزین که در مراسم قبیله‌ای استفاده می‌گردد، در پیوند با زمینه‌های ساخت آن، مهم است که به دو مساله پرداخته شود: (۱) آن وجوهی از صورت شیء که ممیز آن از دیگر اعضای مجموعه کارکردی، مثلاً سایر عصاهای معمولی و بدون تزئین، است که شیء به آن تعلق دارد (وجوه زیباشناختی)، (۲) وجوه



تصویر ۴- نمونه‌ای از بدن‌نگاره‌های رقصندگان واهاگی در مراسم خوک در پاوا گینه نو.

ماخذ: (pngtours.com)



تصویر ۵- یکی از صورتک‌های مندی، متعلق به قرن بیستم، موزه کودکان ایندیاناپولیس.

ماخذ: (childrensmuseum.org)





تصویر ۶- یک کلاه‌خود تلینگیت، متعلق به اواخر قرن ۱۸ یا اوایل قرن ۱۹ میلادی، چوب، ۲۶×۴۰ سانتی‌متر، به‌دست آمده توسط جورج ت. امونز در اوایل قرن بیستم در انگون آلاسکا، موزه برک. ماخذ: (burkemuseum.org)

بیرونی را به بدیل‌های بومی داد، بلکه باید پیچیدگی مفاهیم بومی را با توجه به زمینه خاص مولد آن‌ها منتقل کنیم» (Strathern, 1988, 8) - تاکید اضافه شده است. برای مثال می‌توانیم به کلاه‌خود یک جنگجوی تلینگیت، از هندی‌شمردگان آلاسکا، دقت کنیم. در حالی که ممکن است از نگاه زمینه‌زدایانه و زیباشناختی، و بدون توجه به کارکرد و شرایط به‌کارگیری، این کلاه‌خود چشم‌نواز و زیبا به نظر بیاید، اما در واقع هدف سازنده آن، ترساندن رزمندگان دشمن در آوردگاه بوده است. خرسی که در حال شکار ماهی است، با خطوط قاطع و رنگ‌های خالص، حالتی اغراق‌شده پیدا کرده، و می‌تواند به خوبی حس رعب و وحشت ناشی از اقتدار را به مخاطب واقعی خود، که همان جنگجوی دشمن است، انتقال دهد. حقیقت این است که در الگوهای زندگی اجتماعی، تفاوت‌های جزئی بی‌شمار در واکنش‌های اجتماعی-عاطفی به مصنوعات (اعم از رعب، طلب، ترس آمیخته با احترام، شیفتگی و...) را نمی‌توان به احساسات زیباشناختی معطوف به ارزش‌های صوری محدود کرد یا فروکاست، مگر آنکه واکنش زیباشناختی را آن قدر تعمیم دهیم که کلا بی‌معنی شود. نگاه زیباشناختی به کل واکنش‌ها صرفاً یک اثر دارد، و آن هم این است که تا حد ممکن واکنش‌های دیگران مورد مطالعه را، با واکنش‌های خودمان یکسان سازیم. نمونه‌ای دیگر را سینتیا فریلند از مواجهه با بت‌های قبیله‌ای در آفریقا نقل می‌کند. چنانچه او می‌گوید دریافت گردشگرانه اولیه‌اش از مجسمه‌های نکسی نکوندی در منطقه‌ای به نام لوانگو در کنگو، که از میخ پوشیده بودند، این بود که کاملاً وحشیانه و هراس‌آور هستند، «درست مثل هیولای سرسوزنی مجموعه فیلم‌های وحشتناک «جهنم‌ساز» (فریلند، ۱۳۸۳، ۶۳). اما با شناخت زمینه‌های اجتماعی اثر درک او هم از آن تغییر کرد؛ میخ‌ها را در طول زمان، مردم به نشانه عهد و پیمان در پیکره‌ها فرو کرده

صوری مشترک شیء با آن اشیا (وجوه کارکردی). با در نظر گرفتن این دو دسته خصوصیات، می‌توان شکل و زمینه اثر را در رابطه با یکدیگر مورد مطالعه قرار داد. بر خلاف تصور برخی منتقدان هنری، مطالعه صورت به هیچ روی مستلزم این نیست که پژوهشگر معناها را ثابت و خارج از نظام‌های مفهوم‌پردازی و تفسیر فرض کند. معنای اثر بیرون از ساحت‌های اجتماعی و فرهنگی قابل دریافت نیست، بلکه شیء مورد نظر، در همان حال که اثری هنری است، به دریافت فردی شکل می‌دهد (در مورد روابط هنر و اجتماع برای مثال ر. ک. Csikszentmihalyi, 1986, Miller, 1987, and Appadurai, 1986)، شیئی مبادله‌ای هم هست (در مورد ارزش مبادلاتی هنر برای مثال ر. ک. Munn, 1986، نقی‌زاده، ۱۳۷۹، و شریعت‌زاده جنیدی، ۱۳۷۹)، ابزار کار هم می‌تواند باشد (see Tippet, 1968) و به این نحو با ساختارهای اجتماعی ارتباط برقرار می‌کند. شیء هنری بخشی است از رابطه افراد با جهان و در دو حوزه تصور (سوپرکتیویته) و عمل (ایزکتیویته) تاثیرگذاری دارد (see Miller, 2005). آلفرد جل در مقاله‌ای در باب انسان‌شناسی هنر به لزوم توجه به زمینه در بررسی‌های بین‌فرهنگی هنر، با تاکید بر برنامه مطالعاتی انسان‌شناسی هنرهای غیر غربی، اشاره کرده است: «فکر می‌کنم میل به نگرش زیباشناختی به هنر دیگر فرهنگ‌ها، بیشتر از ایدئولوژی خودمان و حرمت‌گذاری شبه‌دینی این ایدئولوژی به اشیای هنری به منزله طلسم‌هایی زیباشناختی خبر می‌دهد تا از فرهنگ‌های دیگر. طرح «زیباشناسی بومی»، اساساً برای اصلاح و گسترش حساسیت‌های زیباشناختی مخاطبان [...] از طریق ارایه زمینه‌ای فرهنگی تنظیم شده است، تا بتوان آثار هنر غیر غربی را در قالب نقد هنر غربی به لحاظ زیباشناختی درک کرد» (جل، ۱۳۸۵، ۷۴).

در واقع تحلیل شکل، یکی از روش‌هایی است که بدان‌وسيله می‌توان به فرایندهای پذیرش معنا و چگونگی تغییرات معناها و مفاهیم در گذر زمان پی برد. بالاتر از آن، تحلیل زمینه‌ای را نمی‌توان تنها به معناشناسی و شناخت روندهای رمزگذاری معنا منحصر کرد؛ بررسی زمینه‌ای در مرتبه بعد به دنبال کشف رابطه‌های میان ساختارهای فرهنگی و فرایند رمزگذاری است، تا نشان دهد معانی خاص چگونه به کاربرد هنر در زمینه‌های خاص مربوط است. این در حالی است که در مطالعات زمینه‌ای لازم است محقق خود را از هرگونه پیش‌فرض درباره این که نظام‌های معناسازی چگونه عمل می‌کنند، یا حدسیاتی که فارغ از بافت واقعی اجتماعی-فرهنگی در باب کارکردهای شیئی خاص دارد، رها سازد، و آنگاه به مطالعه شرایط و موقعیت واقعی پذیرش و تولید آن شیء تمرکز کند. مریلین استراترن درباره مطالعه تطبیقی زمینه‌ای اینطور می‌گوید: «در روش تطبیقی بررسی متغیرها در میان فرهنگ‌ها، معمولاً از ساخت‌های محلی زمینه‌زدایی می‌شود. [...] مطالعه نظام‌های نمادین مساله متفاوتی پیش می‌آورد. [...] اقرار نیست تصور کنیم می‌توان جای مفاهیم

(همان، ۳-۶۲).

آرتور ک. دانتو، فیلسوف و منتقد هنری معاصر آمریکایی، مدعی است موجودیت آنچه هنر می‌خوانیم، از هر حیث، بستگی دارد به افق انتظاراتی که در هر دوره یا در هر گستره جغرافیایی خاص غلبه دارد؛ یا به عبارتی هر آنچه فرهنگ به عنوان «هنر» «نظریه‌پردازی» می‌کند. در نتیجه برای درک هنر هر دوره یا هر فرهنگی باید در وهله اول افق انتظارات را به خوبی درک کرد. این افق انتظارات را شرایط اجتماعی و فرهنگی خاص زمینه مطالعاتی مورد نظر تدارک می‌بیند (see Danto, 1997 and Danto, 1992).

نمونه خوبی از تاثیر شرایط و زمینه‌ها در شکل‌گیری پدیده‌های مختلف اجتماعی را در مورد واکنش‌های کشورهای مختلف، با شرایط و موقعیت‌های فرهنگی متفاوت، به پدیده واحد مدرنیته می‌توان مشاهده کرد. در بررسی این مساله، به نظر می‌رسد در کشورهای دارای فرهنگ‌های کهن و نظام‌های فکری منسجم، چالش‌های فرهنگی بیشتر و عمیق‌تری در مواجهه با پدیده مدرنیته رخ داده است. به عنوان مثال دوره مواجهه و تخریب ساختارهای فرهنگی پیشین در کشورهایی مانند مصر، چین، ترکیه، و ایران، بسیار طولانی و فرسایشی بوده، چندان که در این کشورها هنوز هم مظاهر عمومی گذار از سنت به مدرن را می‌توانیم دید؛ در حالی که در کشورهایی مثل استرالیا و کانادا این فرایند به راحتی و حتی خودبه‌خود و بدون ایجاد مقاومت فرهنگی خاص طی شده است. علت اصلی این امر را باید در زمینه‌های فرهنگی متفاوت این دو دسته کشورها سراغ گرفت؛ در کشورهای دسته اول ساخت‌های فرهنگی انسجام‌یافته در برابر پویش‌های جدید واکنش نشان می‌دهد، در حالی که ممالک دسته دوم به دلیل فقدان عناصر مرکزی شکل‌گرفته و ایستای فرهنگی و ارزشی، تغییر را به آسانی پذیرا می‌شوند. همین است که سیر تحولی بسیاری کشورهای در حال توسعه را در عبوری همیشگی از سنت به مدرنیته نهادینه کرده و این به خصلت درونی این جوامع تبدیل شده است، و خود را هر آینه در بینابینیت و تعلیق در ساحت‌های مختلف فکری و عملی نشان می‌دهد (در مورد وضعیت سنت و تجدد در کشورهای در حال توسعه برای مثال ر.ک. مصلح، ۱۳۸۷، ۲۰۵، طباطبایی، ۱۳۷۷، ۲۴-۱۸، و عبادیان، ۱۳۷۹، ۴۲-۳۹).

و این را از برای رفع مشکلات‌شان انجام می‌داده‌اند. آنان در ازای عهدی که می‌بستند تقاضای پشتیبانی داشتند، با علم به اینکه در صورت عهدشکنی مورد مجازات قرار می‌گرفتند. اهالی لوانگو با ایمان کامل به خدایان‌شان، در واقع به نوعی دخیل می‌بستند



تصویر ۷- یک نمونه پیکره ربه‌النوع آکنده از میخ (نکیسی نکوندی)، به دست آمده از کنگو، قرن نوزدهم، چوب و فلز، ۱۷/۸×۱۷/۸×۵۵/۹ سانتی‌متر، موزه هنر بیرمنگهام.  
ماخذ: (artsbma.org)

## نتیجه

زمینه‌ای، فارغ از روشی که به دست آمده، مقدمه‌ای است برای مطالعه شباهت‌ها و تفاوت‌های آثار و پدیده‌های هنری و قادر است ابعاد تازه‌ای به پژوهش‌های تطبیقی هنرها ببخشد و همینطور دامنه تاثیر و عمق این دست مطالعات را به طرز چشم‌گیری افزایش دهد. پژوهش‌های تطبیقی زمینه‌ای با تحلیل و بررسی در سه حوزه بستری اقتصاد (بازار)، فرهنگ، و سیاست، امکان شناخت هر چه بیشتر آثار مورد مطالعه را فراهم می‌سازد. با این وجود در مطالعات تطبیقی هنر، برای به دست دادن دیدی چندسویه و جامع، تفسیر شکل اثر و به طور خاص، نقش‌مایه‌ها، ترکیب‌بندی‌ها، تقارن و توازن و ارتباط آن با زمینه‌های اجتماعی، می‌تواند راهگشا باشد.

اثر هنری، در هر کدام از صورت‌ها و انواع آن، برآمده از شرایط محیطی و اجتماعی است، که در وجه عینی و ذهنی به آن شکل می‌دهند. مطالعات تطبیقی هنر، در صورت توجه و دقت به زمینه‌ها و بافتارهای فرهنگی و اجتماعی آثار هنری، به جز ثمرات مستقیمی که در مقایسه آثار و پدیده‌های هنری دربردارد، به طور غیر مستقیم پیوستگی‌های ساحت هنر را با موضوعاتی از قبیل نژاد و اقوام، هویت جنسیتی، الگوی مصرف محصولات فرهنگی در طبقات مختلف اجتماعی، ایدئولوژی‌ها و قدرت و ساخت‌های آن آشکار می‌سازد و موجبات شناخت و درک ساحت‌های کلان فرهنگی، هنرجارها، باورها و اعتقادات اجتماعات را فراهم می‌آورد. در واقع شناخت

## فهرست منابع

## پی‌نوشت‌ها

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹)، فلسفه دانش ادبیات تطبیقی: گذشته، حال، و آینده، در *دانش‌های تطبیقی؛ مجموعه مقالات فلسه، اسطوره‌شناسی، هنر، و ادبیات*، (به کوشش) بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی، سخن، صص ۶۷-۹۴، تهران.

بوردیو، پیر (۱۳۸۰)، *نظریه کنش؛ دلایل عملی و انتخاب عقلانی*، مرتضی مردی‌ها (مترجم)، نشر نقش و نگار.

بوردیو، پیر (۱۳۹۰)، *تمایز؛ نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، حسن چاوشیان (مترجم)، نشر ثالث، تهران.

بیوی، اندرو (۱۳۸۵)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه*، فریبرز مجیدی (مترجم)، فرهنگستان هنر، تهران.

بیردزلی، مونرو سی. و جان هاسپرس (۱۳۷۶)، *تاریخ و مسایل زیباشناسی*، محمد سعید حنایی کاشانی (مترجم)، هرمس، تهران.

پاکباز، روبین (۱۳۸۱)، *دایره‌المعارف هنر، فرهنگ معاصر*، تهران.

پرتوی، پروین (۱۳۸۶)، *تحقیق کیفی در مطالعات هنری*، با تأکید بر شیوه‌های گردآوری داده‌ها، تحلیل محتوا، و تجزیه و تحلیل تطبیقی، در *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۳، خردادو تیر ۱۳۸۶، صص ۲۳-۸.

پرتوی، پروین (۱۳۸۹)، *هنر تطبیقی و نسبت آن با مطالعات تطبیقی هنر*، در *دانش‌های تطبیقی؛ مجموعه مقالات فلسه، اسطوره‌شناسی، هنر، و ادبیات*، (به کوشش) بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی، سخن، صص ۱۷۹-۱۹۲، تهران.

جل، آلفرد (۱۳۸۵)، *مساله «نیاز به انسان‌شناسی هنر»*، فرهاد ساسانی (مترجم)، در *خیال*، شماره ۱۷، بهار ۱۳۸۵، صص ۸۷-۷۰.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵)، *پیر بوردیو، لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان* (مترجمان)، نشر نی، تهران.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۴)، *هنر، عشق، زیبایی، و رویکرد اجتماعی*، در *چیستی هنر*، فرخ فتحی‌زاده ناصری (ویراستار)، موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، صص ۷۸-۶۵، تهران.

ریگین، چارلز (۱۳۸۸)، *روش تطبیقی؛ فراسوی راهبردهای کمی و کیفی*، محمد فاضلی (مترجم)، نشر آگاه، تهران.

شریعت‌زاده جنیدی، مریم (۱۳۷۹)، *هنر و اقتصاد*، در *فصلنامه هنر*، شماره ۴۳، بهار ۱۳۷۹، صص ۶-۳۱.

طباطبایی، سید جواد (۱۳۷۷)، *سنت، مدرنیته، پست‌مدرن*، در *نشریه راه نو*، شماره ۸، خرداد ۱۳۷۷، صص ۲۴-۱۸.

عاملی، سعید رضا (۱۳۸۹)، *دو جهانی شدن‌ها و ارتباطات بین‌تمدنی: تحلیل روشمند ارتباط فرهنگی در جهان*، در *فصلنامه تحقیقات فرهنگی*، دوره سوم، شماره ۹، بهار ۱۳۸۹، صص ۳۷-۱.

عبادیان، محمود (۱۳۷۹)، *سنت در دنیای مدرن*، در *بازتاب اندیشه*، شماره ۵، مرداد ۱۳۷۹، صص ۴۲-۳۹.

فتحی‌زاده ناصری، فرخ (ویراستار) (۱۳۸۴)، *چیستی هنر*، موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، تهران.

فرهادپور، مراد (۱۳۸۸)، *پاره‌های فکر؛ هنر و ادبیات*، طرح نو، تهران.

فریلند، سینتیا (۱۳۸۳)، *اما آیا این هنر است؟؛ مقدمه‌ای بر نظریه هنر*، کامران سپهران (مترجم)، مرکز، تهران.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۰)، *انسان‌شناسی هنر؛ زیبایی، قدرت، اساطیر*، ثالث، تهران.

کلباسی، حسین (گردآورنده) (۱۳۸۷)، *مجموعه مقالات نشست تخصصی مطالعات تطبیقی*، اسفند ۱۳۸۵، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

مصلح، علی‌اصغر (۱۳۸۷)، *بینش تطبیقی*، نمودی از وضعیت تاریخی، در *مجموعه مقالات نشست تخصصی مطالعات تطبیقی*، اسفند ۱۳۸۵، تهران، (به کوشش) حسین کلباسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، صص ۲۱۱-۲۰۱، تهران.

۱ به مردمان بومی جزایر اقیانوس آرام ملانزیایی گفته می‌شود. این جزایر از شمال غربی به جنوب شرقی کمانی را تشکیل می‌دهند که با گینه نو شروع می‌شود، و در گذر از جزایر سلیمان، وانواتو، کالدونیای جدید، فیجی، و شماری جزایر کوچک دیگر امتداد می‌یابد (see Encyclopaedia Britannica، ذیل مدخل "Melanesian Culture").

۲ در هنر ژاپنی به طومارهای نقاشی شده گفته می‌شود، که به قصد آویختن از دیوار خلق می‌شوند.

۳ اسلوبی قدیم در نقاشی اروپایی که در آن گرد رنگ را با ماده آلومینی یا ژلاتینی-معمولاً زرده یا زرده و سفیده تخم‌مرغ رقیق شده با آب-مخلوط می‌کنند (ر.ک. پاکباز، ۱۳۸۱، ذیل مدخل «تمپرا»).

۴ جنبشی اروپایی در هنرها و ادبیات. در بیانیه این جنبش، به سال ۱۹۲۴، هدف سوررئالیسم «حل کردن تناقض پیشین رویا و واقعیت در یک واقعیت مطلق، یک ابر واقعیت» عنوان شده است. هنرمندان سوررئالیست قصد داشتند فرایند واقعی اندیشه را با فوران ارتجالی و خودکارانه درونیات‌شان بیان کنند. آندره برتون (۱۹۶۶-۱۸۹۶)، نویسنده و شاعر فرانسوی، سالوادور دالی (۱۹۰۴-۱۹۸۹)، نقاش اسپانیایی، ژان آرب (۱۹۶۶-۱۸۸۶)، هنرمند آلمانی-فرانسوی، ماکس ارنست (۱۹۷۶-۱۸۹۱)، هنرمند آلمانی، و خوان میرو (۱۹۸۳-۱۸۹۳)، هنرمند اسپانیایی، از سردمداران این مکتب اروپایی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ میلادی بودند (ر.ک. پاکباز، ۱۳۸۱، ذیل مدخل «سوررئالیسم»).

۵ اهالی بومی آریزونا و نیومکزیکوی کنونی در ایالات متحده آمریکا، که جشن‌های مناسکی معروفی برگزار می‌کنند. این آیین‌ها بنا به موسم کشاورزی متغیر است (see Stubbs, 1973, in The Encyclopedia Americana، ذیل مدخل "Pueblo Indians").

۶ پیر بوردیو (۲۰۰۲-۱۹۳۰)، *جامعه‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی*، در کتابش به نام «عشق هنر» که همراه با آلن داربل و دومینیک اشتاینر، نوشته است، رابطه میان طبقه اجتماعی و ترجیحات هنری را، به صورت موردی، در باب کسانی که از موزه‌ها و نگارخانه‌های فرانسه در فاصله سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۵ بازدید کرده‌اند، تحقیق کرده. او همین مهم را بعداً در سال ۱۹۷۹، با دلالت‌هایی فلسفی در هم آمیخت، و کتاب بزرگ و با ارزش «تمایز» را به رشته تحریر درآورد (ر.ک. جنکینز، ۱۳۸۵، ۲۲۹-۱۹۵، بوردیو، ۱۳۹۰، و بوردیو، ۱۳۸۰).

*Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton.

*Encyclopaedia Britannica* (2013), online edition (britannica.com).

Feagin, Susan and Patrick Maynard (eds.). (1997), *Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.

Ingold, T. (ed.) (2005), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Routledge, London.

Miller, D. (1987), *Material Culture and Mass Consumption*, Blackwell, Oxford.

Miller, D. (2005), Artifacts and the Meaning of Things, in *Companion Encyclopedia of Anthropology*, T. Ingold (ed.), Routledge, London.

Munn, N.D. (1986), *The Fame of Gawa*, Cambridge University Press, Cambridge.

Paxman, J. (1999), *The English: A Portrait of a People*, Penguin Books, London.

Strathern, M. (1988), *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, University of California Press, Berkeley.

Stubbs, Stanley A. (1973), Pueblo Indians in *The Encyclopedia Americana*, Bernard S. Cayne (ed.), Americana Corp., New York.

Swift Balch, Edwin and Eugenia MacFarlane Balch. (1918), *Art and Man; Comparative Art Studies*, Allen, Lane and Scott, Philadelphia.

Tippett, A.R. (1968), *Fijian Material Culture*, Bishop Museum, Honolulu.

مورفی، هوارد (۱۳۸۵)، انسان‌شناسی هنر، هایده عبدالحسین‌زاده (مترجم)، در خیال، شماره ۱۷، بهار ۱۳۸۵، صص ۶۹-۲۰.

مهرگان، امید (۱۳۸۸)، تفکر اضطراری، گام نو، تهران. نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی (گردآورندگان) (۱۳۸۹)، دانش‌های تطبیقی؛ مجموعه مقالات فلسفه، اسطوره‌شناسی، هنر، و ادبیات، سخن، تهران.

نقی‌زاده، محمد (۱۳۷۹)، هنر و اقتصاد در جوامع سنتی و مدرن، در نشریه هنر دینی، شماره ۶، زمستان ۱۳۷۹، صص ۱۲۰-۸۹. واربرتن، نایجل (۱۳۸۷)، چیستی هنر، مهتاب کلانتری (مترجم)، نی، تهران.

Appadurai, A. (ed.) (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

Appiah, Kwame Anthony (1997), The Postcolonial and the Aesthetic, in *Aesthetics*, Susan Feagin and Patrick Maynard (eds.), Oxford University Press, Oxford.

Beran, Harry (1980), *Massim Tribal Art Papua New Guinea*.

Cayne, Bernard S. (ed.) (1973), *The Encyclopedia Americana*, Americana Corp., New York.

Csikszentmihalyi, M. and E. Roshberg-Halton (1981), *The Meaning of Things*, Cambridge University Press, Cambridge.

Danto, Arthur C (1992), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Farrar, Straus, Giroux, New York.

Danto, Arthur C (1997), *Brillo Box, After the End of*