انسان‌شناسی و زیبایی‌شناسی[1]

ریچارد ال. اندرسن
منیژه اذکائی

از زمان شکل‌گیری رشته‌ی انسان‌شناسی در اواخر سده‌ی نوزدهم، تا برآمدن نقّادیِ پسامدرن در یک‌صد سال بعد، این رشته عمدتاً در دلِ دانشِ غرب رشد و گسترش پیدا کرده است. اغلبِ اهل این رشته و بیشتر مردم تمایل دارند آن را شاخه‌ای از علوم اجتماعی (زیرشته‌های انسان‌شناسیِ اجتماعی ـ فرهنگی، باستان‌شناسی و زبان‌شناسیِ انسان‌شناختی) یا از علوم زیستی (زیرشته‌ی انسان‌شناسیِ طبیعی) بدانند. انسان‌شناسان عموماً می‌کوشند تا اساس کار خود را بر داده‌های تجربی استوار سازند و در روش‌شناسیِ علمی از علوم انسانی پیشی بگیرند. گاهی حق انتخاب در این موضوع محدود است. مثلاً، تأثیر شکل و آرایش یک تُنگ سفالیِ ماقبل تاریخ بر غربیانِ زمانِ ما شاید این است که برای نظریه‌پردازانِ پرورش‌یافته در سنت‌های هنری و زیبایی‌شناختیِ غربی موضوعی مناسب فراهم می‌کند. به‌هر حال، مفهوم سفالینه و وجهه‌ی «هنر»ی آن در خاستگاه اجتماعی خودش احتمالاً برای همیشه از دست می‌رود، زیرا باستان‌شناس ناگزیر است مصنوع بشری را به قلمرو روزمره‌ی «فرهنگ مادی» پس براند و فقط به انواع خاصی از مسائل ــ مانند گردآوری ویژگی‌های سبکی، تجزیه و تحلیل مواد شیمیایی و غیره ــ و موضوعاتی که کم‌تر مورد توجه مباحث زیبایی‌شناسیِ مدرن‌اند بپردازد.

بااین حال، انسان‌شناسان ــ به‌خصوص انسان‌شناسانِ اجتماعی ـ فرهنگی ــ همواره بعضی

موضوعاتِ مربوط به زیبایی‌شناسی را، ولو در خفاء پی‌گیری کرده‌اند.

بدین‌سان، نسل اول انسان‌شناسان مجذوب مسائل تکامل فرهنگی بودند. آنان می‌پرسیدند نخستین آشکالِ خویشاوندی، قانون، مذهب و از این قبیل چه بوده است و این‌ها در طی هزاره‌های پیش از تاریخ چگونه استحاله یافته و تبدیل به نهادهای کنونی شده‌اند؟ در حیطه‌ی هنر، این سلسله پرسش‌ها به مسائل تکامل مضامین در هنرهای دیداری انجامید، و بلافاصله دو مکتب فکری در همین زمینه پدید آمد. یک گروه آمریکایی (شامل دبلیو.اچ. هلمز[۲]، فرانک کوشینگ[۳] و اُتیس میسون[۴]) با استفاده از داده‌های باستان‌شناختی و قوم‌نگارانه‌ی به دست آمده از جنوب غربی آمریکا نشان داده‌اند که دیرینه‌ترین تلاش‌های بشری موجب پیدایش طرح‌های غیرتصویری در هنر شده است که بعضی از آن‌ها سرانجام به اَشکال تصویری ارتقاء یافته‌اند. البته، یالمار استولپ[۵]، انسان‌شناسِ سوئدی، اطلاعاتی از پولینزی به دست آورد که نشان می‌داد تکامل در مسیری کاملاً برعکس رخ داده است ــ از شکل‌های تصویری به سوی طرح‌های غیر تصویری.

اگر این اختلاف نظر حل شده بود، به رفع مجادله‌ی پایان قرن بر سرِ مزایای نقاشی و پیکرتراشی صوری نسبت به نقاشی انتزاعی در هنر غرب یاری می‌رساند. البته بیشتر انسان‌شناسان نسل بعدی به جای آن که قضیه را فیصله بدهند، طرح تکامل فرهنگی را به‌کلی رد کرده‌اند. در ایالات متحده، فرانس بوآس[۶] آغازگر حمله به معتقدانِ تکاملِ فرهنگی بود و نشان داد صحّت بسیاری از داده‌هایی که آن‌ها در اثبات نظریه‌های خود می‌آوردند مورد تردید است و مفروضات قوم‌مدارانه‌شان درباره‌ی برتریِ کیفیِ نهادهای نوین غربی نسبت به نهادهای غیر غربی قابل دفاع نیست.

بوآس در کتاب خود، هنراولیه[۷] (در ۱۹۲۷ منتشر شد، ولی متن کتاب در سخنرانی‌های اوایل سال ۱۹۰۳ موجود است)، برای استدلال علیه تکامل‌گرایان فرهنگی از هنر بهره جست. وی با گردآوری و نظم بخشیدن اطلاعات از بهترین زمینه‌های تحقیق، ادعا کرد که بعضی سبک‌های هنری با گذر زمان، در مسیر فرضیه‌ی هلمز تغییر یافته‌اند و در همان حال، هنرهای دیگر از الگوی پیشنهادی استولپ پیروی کرده‌اند. بعداً ادعای بوآس را شاهدی تأیید کرد: با وجود آن که داده‌های ماقبلِ تاریخی او بسیار اندک و از نظر زمانی نادقیق بودند، امروزه می‌دانیم که طرح‌های صوری و انتزاعی، هر دو، حداقل به سی هزار سال قبل بازمی‌گردند.

در بازنگری آشکارا می‌بینم که عمل پیشگامانه‌ی بوآس چندین ضابطه و فرضیه را بنیان نهاده است که انسان‌شناسانِ اجتماعی ـ فرهنگیِ بعدی آن‌ها را در مطالعات هنری و زیبایی‌شناختی خود به کار گرفته‌اند. بوآس اساس تحلیل‌های خویش را بر اطلاعاتی قرار داد که خودش و دیگران در مطالعات دقیق و عمیق میدانی گرد آورده بودند و بدین‌طریق، کمک کرد تا شیوه‌ای روش‌شناختی برای این کار ایجاد شود. این شیوه میدان پرسش‌گری انسان‌شناسانِ اجتماعی ـ فرهنگی را در باب هنرهای زندگان ــ یا کسانی که تا چندی پیش زنده بوده‌اند ــ الزاماً محدود می‌کند. نقاشی‌های چشم‌گیر دوران پارینه‌سنگیِ اولیه در غارهای اروپا، حکاکی‌های سنگی هوشمندانه‌ی مربوط به ۲۵۰۰ سال قبل ساخته‌ی اقوام اُلمکِ[۸] آمریکای مرکزی، هنرهای نمایشی غنی و متنوع بومیان

شرق ایالات متحده‌ی کنونی تا پیش از آمدن کریستف کلمب[9]، همه‌ی این‌ها موضوعاتی جالب توجه و در عین حال، ناملموس در تحلیل‌های عمیق فرهنگی‌اند. (این نمونه‌ها ــ که عمدتاً از نقاشی، پیکرتراشی و هنرهای نمایشی انتخاب شده‌اند ــ یکی دیگر از شیوه‌های بوآس را نمایش می‌دهند، یعنی لحاظ کردن همه‌ی ابزارهای بیانی در حوزه‌ی تحقیق.)

به‌علاوه، بوآس ثابت کرد بینش‌های احتمالی ما در قبال آفرینش‌های هنری مردمان دیگر باعث می‌شود بفهمیم که آن آفرینش‌ها در واقع جزئی از یک مجموعه‌ی بزرگ‌تر اجتماعی ـ فرهنگی‌اند. هنر بر نظام‌های مذهبی، آموزشی، سیاسی، نژادی، قضایی، تحصیلی و باورها و سنن دیگر تأثیر نمی‌گذارد بلکه از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد. انسان‌شناسانِ اجتماعی ـ فرهنگی عموماً قبول دارند مطالعاتی که هنر را از زمینه‌ی آن مجزا می‌کنند در بهترین صورت، ناکامل‌اند و در بدترین حالت، دارای خطا هستند.

بالاخره بوآس با همان احترامی که پیش‌تر برای هنرهای زیبای غرب قائل بود، به هنر غیرغربی رو کرد. البته این امر ما را به نقطه‌ای می‌رساند که انسان‌شناسانِ معاصر فعال در مطالعات هنری غالباً به او معترض‌اند. اگرچه او سرسختانه با قوم‌مداری در مطالعات تطبیقیِ هنر مخالفت می‌کرد، امروزه می‌بینیم که در استفاده از اصطلاح هنر «اولیه» دچار سهو شده است. واژه‌ی «اولیه» هنوز هم در بعضی متون انسان‌شناسانه می‌آید (برای مثال، ن.ک.: Price, 1989) ولی اغلب فقط هنگامی که نویسنده آگاهانه تأکید می‌کند که کلمه‌ی مزبور معانی ضمنی نامقبولی مانند «پست‌تر»، «عقب‌مانده» و «رشدنیافته» دارد، و این‌ها بیان‌گر کیفیاتی است که بیشتر انسان‌شناسان از بوآس تا کنون بسیار کوشیده‌اند تا مطالعات غربیان در هنر غیر غربی را از آن‌ها پاک کنند (قس. Anderson, 1979, pp. 5-8; 1989, pp. 2-8).

انسان‌شناسانِ اجتماعی ـ فرهنگی که در الگوی بوآس فعالیت کرده‌اند، آثاری غنی درباب هنر غیرغربی پدید آوردند، چنان که بررسی‌های ریچارد اندرسن[10] (۱۹۷۹، ۱۹۸۹) در این زمینه خلاصه شده است، و نیز زمینه‌ی اندرسن و کارِن فیلد[11] (۱۹۹۳)، ایولین پین‌هَچر[12] (۱۹۸۵)، کارول جاپلینگ[13] (۱۹۷۱)، رابرت لیتون[14] (۱۹۹۱) و شارلوت اُتن[15] (۱۹۷۱). به‌عنوان مثال، این انسان‌شناسان با جزءنگری فراوان و مطالعاتِ موردیِ بی‌شمار، درباره‌ی چندگانگی شیوه‌های گوناگونِ ایفای نقشِ هنر در فرهنگ انسانی تحقیق کرده‌اند. بعضی از این نقش‌ها واضح و مشهودند، چنان که دانیل بیبوک[16] (۱۹۷۳) نقش هنر در مراسم تشرف آیینی مردان در بین اقوام لگا[17]ی آفریقای مرکزی را مطرح کرده است: تازه‌واردان برای تشرف به بالاترین مراتب جامعه‌ی بوامیِ (bwami) لگا، باید سوگند بخورند که حکمت‌های اخلاقی بسیاری را به کار بندند. علاوه بر ایراد کلمات مزبور در هنگام تشرف، چند نوع وسیله، از جمله پیکره‌های حکاکی‌شده‌ی انسان و حیوان، نیز نمایان‌گر باورهای ایشان است. در این مورد ــ همانند موارد بی‌شمار دیگری که هنرهای دیداری، ادبی و نمایشی در مناسک آیینی دخیل‌اند ــ مفاهیم بغرنج از طریق تجسم حسی و زیبایی‌شناختی درک‌پذیرتر می‌شوند.

از موضوعاتی که برای زیبایی‌شناسان جذابیت بیشتری دارد شاید مطالعات فراوان انسان‌شناسان در زمینه‌ی بیانِ اصول موضوعه‌ی اجتماعی ـ فرهنگی در قالب‌های هنریِ عمیق‌تر ــ هرچند غالباً تلویحی است. مثلاً اف. آلن هانسن[18] (۱۹۸۳) به شکل متمایزی از تقارن اشاره می‌کند که نه‌تنها در منبت‌کاری اقوام مائوری[19] (زلاند نو)، بلکه در معماری، اسطوره‌ها، شعر و ترانه‌های عاشقانه‌ی مائوری وجود دارد و او همه‌ی این‌ها را مرتبط با اصول وحدت و افتراق می‌داند، دو مفهومی که در بطن بسیاری از عناصر فرهنگ مائوری نهفته است. اگر گفته‌ی هانسن درست باشد، پس کارکرد هنر مائوری بسیار فراتر و عمیق‌تر از نقش ظاهری آن در مذهب و مناسک است، بدین ترتیب که وسیله‌ای حسی است تا از طریق آن، مائوری‌ها فرهنگ خود را درک و دریافت کنند؛ و این موضوع باعث می‌شود تا محققان به بررسی راه‌هایی بپردازند که در آنها هنر منعکس‌کننده‌ی ارزش‌های سنتی است.

پرداختن به کارکرد ارتباطیِ هنر مستقیماً به تصویرپردازی و نمادگرایی منتهی می‌شود. هنر غیرغربی اَشکال خاص این موضوع را ــ حتی با معانی فراطبیعی و نوعاً ویژگی‌های حیرت‌انگیز ــ بازمی‌نمایاند. در بعضی موارد، مانند اشیاءِ برنزیِ معروفِ بنین به دست آمده از آفریقای غربیِ پیش از استعمار، شباهت‌ها عیناً رعایت می‌شود و در بعضی دیگر، صناعت‌زدگیِ بسیار مفرط تعبیر درست را برای افراد ناآشنا ــ ولو این که از اعضای جوامع محل پیدایش آن هنر باشند ــ ناممکن می‌سازد. بنابراین در بحث از نقش ارتباطی هنر، دو جنبه را می‌توان مشخص کرد: یک زنجیره از هنر بازنمودی آغاز می‌شود و از طریق هنر تصنعی به هنر انتزاعی می‌رسد، دیگری از هنر عام و سپس هنر خاص تا هنر فردی ادامه دارد. آثاری که همه‌ی تلفیقات این دو متغیر را در بر داشته باشند، در میان هنرهای بصریِ دنیای غیر غربی وجود دارند؛ در مورد هنرهای نمایشی و ادبی نیز می‌توان همین‌گونه اندیشید. (باید توجه کنیم که در بیشتر موقعیت‌های غیر غربی، هنر محافظه‌کاریِ فرهنگی دارد و هدفش استمرار ارزش‌های سنتی و باورها و ساختار قدرت است).

از دیگر موضوعات مفید برای مطالعه‌ی انسان‌شناسان و زیبایی‌شناسان، خود هنرمندان بوده‌اند (قس. مثلاً 1992,d'Azevedo). درباره‌ی موارد زیر اطلاعات زیادی در دست است: تفاوت‌های میان‌فرهنگی در تربیت هنرمندان، مفاهیم غیر غربیِ استعداد و نبوغ هنری، الگوهای تفاوت جنسی، نقش‌های اجتماعی گوناگونی که هنرمندان زبده ایفا می‌کنند، از نقش آدم‌های به دردنخورِ مطرود تا اشرافیت منضبط و سخت‌کوش، از نقش سنت‌شکنان خلاق تا اسوه‌های خرد و فرزانگی. (هنرمندان در جوامع غیر غربی در هر موقعیتی باشند، غالباً آدم‌های صاف و ساده و تعلیم‌ندیده‌ای هستند که به شیوه‌های خاص و با ابزار هنری خود به بیان منویات‌شان می‌پردازند).

طی سه ربع آغازین سده‌ی بیستم، انسان‌شناسان اساساً بر مسائلی تمرکز کردند که خطوط کلی آن در این مقاله ترسیم می‌شود. با پیدایش روش‌های متعدد نقد که زیرمجموعه‌ی سرفصل پسامدرنیسم محسوب می‌شوند، بسیاری از انسان‌شناسان محدوده‌ی کار خود را گسترش داده‌اند تا موضوعاتی را در بر گیرد که پیش از این برای محققان مسئله‌ساز بود. این که انسان‌شناسی «علم»

است یا نه، مورد بحث و بررسی اهل فن واقع شده و رابطه‌ی پیچیده و چندوجهی بین «غرب» و «دیگران» موضوع تحلیل‌های نقادانه گشته است.

یکی از گرایش‌های انسان‌شناسیِ هنر شیوه‌های مختلفی را که فرهنگ، هنر، زیبایی‌شناسیِ غربی و غیر غربی طی دوران استعمار و پس از آن بر یکدیگر تأثیر گذارده‌اند مورد بررسی قرار داده است. متخصصان از دیرباز تصور بی‌زمانی و تغییرناپذیریِ هنر غیر غربی را رد کرده‌اند. روایت‌کلاسیکِ (۱۹۴۴) جان آدِر[۲۰] درباره‌ی آغاز هنر نقره‌کاریِ بومیانِ آمریکا در جنوب غربی آن کشور (حدوداً در ۱۸۵۹) و تکوین آن، و همچنین مقالات گردآوری شده توسط نلسون گرابورن[۲۱] (۱۹۷۶) این تصور را مردود و باطل کردند. اما با ادامه‌ی مطالعات، مسئله به جای آن که سهل‌تر شود پیچیده‌تر می‌شد؛ مثلاً بِنِتا ژول روسِت[۲۲] (۱۹۸۴) شواهدی دال بر پیچیدگی و ظرافت چندین رسم آفریقایی، که تا پیش از آن به‌عنوان «هنر توریستی» شناخته نمی‌شدند، ارائه کرد و سالی پرایس[۲۳] (۱۹۸۹) نیز وجوه گوناگونی را بر شمرده مبنی بر این که قوم‌مداری پنهان غربی هنوز بر دیدگاه غربیان نسبت به هنرهای غیر غربی سایه می‌افکند ــ حتی از جانب آنان که در این زمینه تعلیمات ویژه دیده‌اند.

جنبه‌ی دیگری از مباحثات انتقادیِ اخیر، یکی از مفروضات محکمی را که بوآس بی‌تردید پذیرفته زیر سؤال می‌برد. بوآس در همان صفحه‌ی نخستِ هنر اولیه، بااطمینان اظهار می‌کند که «لذت زیبایی‌شناختی را همه‌ی ابناء بشر حس می‌کنند» و هنر «در میان همه‌ی قبایل شناخته‌شده» یافت می‌شود. اگرچه این عقاید در بطن مشیِ کلیِ بوآس نسبت به هنر جای دارد، او در معنی‌کردن دو اصطلاحِ تعیین‌کننده‌ی زیبایی‌شناختی و هنر درمی‌ماند. این موضوعات مفهوم و جهان‌شمولیِ انسان‌شناسان را به مسائلی که دغدغه‌ی دائمی زیبایی‌شناسان بود نزدیک‌تر می‌کند.

در مجادله بر سر جهان‌شمولیِ اصولِ زیبایی‌شناختی و فواید میان‌فرهنگیِ مفهوم «هنر» به‌خودیِ خود، هنوز باید در پی راه حل بود. دست‌کم، گزارش‌هایی که براساس کار میدانی در زیبایی‌شناسیِ قومی حاصل شده است آشکار می‌سازد که فلسفه‌های هنری غیر غربی در جزئیات با هم متفاوت‌اند، ولی هنر اصولاً نقشی اساسی در حیات فکری بسیاری از ملل دیگر ایفا می‌کند. دور از ذهن نیست که فرهنگ‌های غیر غربی اصالتاً هنری‌اند ــ آن هم به شیوه‌هایی ابهام‌آمیز؛ مناسبات هنری کارکردهای ویژه‌ای دارند که عمیق، انتزاعی و حیات‌بخش‌اند.

فرهنگ ماقبل استعمار آزتک[۲۴] نمونه‌ای زنده است (قس: Léon-Portilla, 1963). اساطیر آزتک می‌گویند که جهان پنج‌مرتبه آفریده و ویران می‌شود، چهارتا از این ادوار سپری شده است و پنجمین دور و آشوب واپسین به‌زودی اتفاق خواهد افتاد. خیلی از آزتک‌ها ممکن است این پیش‌گویی‌ها را در معنای واقعی آن تعبیر کنند، اما اندیشمندان آزتک تعابیری انتزاعی‌تر دارند و با پرسش‌هایی از این قبیل دست به گریبان‌اند که: «آیا همه‌ی انسان‌ها و همه‌ی آفریده‌هایشان فانی‌اند و مقدّر است که به عدم بپیوندند؟» آنان به این نتیجه رسیده‌اند که فقط یک چیز در حقیقت اصیل و پایدار است: «گل و ترانه» که تعبیری ادبی از هنر است. روحانیونِ آزتک زیباترین هنر و خون بشر را فدیه‌ی خدایان کردند و گفتند: تباهیِ واپسینِ جهان شاید بدین‌سان موقتاً به تأخیر افتد. به نظر می‌رسد بعضی از

آن‌ها این فرایند را معامله‌ای ساده انگاشته‌اند که طی آن هنر را به خدایان می‌دهند و در ازای آن، خدایان زوال واپسین زمین را به تأخیر می‌اندازند. البته کسانی هم توضیحات عمیق‌تری ارائه دادند؛ مثلاً آزویائوهتزینِ[۲۵] روحانی می‌گفت که پیوند عمیق عاطفی با هنر می‌تواند زمان را ذهناً ثابت نگاه دارد، و اگر زمان بایستد حرکت جبری به سمت پایان زمان طور دیگری خواهد بود. این مراتب و دیگر نظریه‌های بومیِ زیبایی‌شناختی کفایت می‌کرد که آزتک‌ها ناگزیر از خلقِ شمار زیادی آثار هنری شوند، آثاری که ــ به تعبیری ــ آنان را به نامیراییِ مطلوب‌شان واصل می‌کند. از همین رو، آزتک‌ها را اکنون به‌سبب هنر (و جنگ‌آوری‌شان) در خاطر می‌آورند.

آزتک‌ها تنهاکسانی نیستند که نظامِ زیبایی‌شناختیِ آنان مستقل از نظام‌های غربی و حاکی از بصیرت به هنر است. مثلاً رابرت فارِس تامسون[۲۶] (۱۹۷۳) که در نیجریه کار می‌کرد، نقادانِ هنریِ یوروبا[۲۷] را که دارای درجاتی بودند و خودِ یوروباها نیز آنان را متخصص پیکره‌های چوبین می‌دانستند، شناسایی کرد. تامسون مصاحبه‌های وسیعی با آن‌ها انجام داد که نتیجه‌ی آن توصیف مجموعه‌ی دقیق و منسجمِ ملاک‌هایی بود که نقادانِ یوروبایی در ارزش‌گذاری و بحث‌های موشکافانه‌شان درباره‌ی پیکره‌ها، آن‌ها را لحاظ می‌کردند. (برای اطلاعات بیشتر در این مورد، ن.ک.: اندرسن، ۱۹۹۰).

اما گذشته از شرح و وصف زیبایی‌شناسی غیر غربی، بعضی‌ها نگاه معرفت‌شناختیِ انسان‌شناسیِ هنر را اساساً زیر سؤال برده‌اند. کاملاً آشکار است که بعضی زبان‌ها یا شاید بیشتر آن‌ها فاقد واژگانی هستند که حتی بتوان آن‌ها را دقیقاً به هنر ترجمه کرد. به‌همین ترتیب، در بعضی فرهنگ‌ها یا احتمالاً بیشتر آن‌ها هیچ سنتی نیست که محاسن و معایب هنر و ماهیت اصل آن را، از طریق اصول بی‌طرفانه و نظری مورد بحث قرار دهد؛ یعنی هیچ فلسفه‌ی زیباشناختیِ صریح، واضح و یک‌دستی در آن فرهنگ‌ها وجود ندارد. محققان مختلف به‌طرق گوناگون این مسائل را مطرح کرده‌اند. به‌عنوان مثال، کریس هاردن[۲۸] که در زمینه‌ی رسوم کونوهای لیبریا مطالعه کرده است، بر «پاسخ زیباشناختی» تأکید می‌ورزد. رخدادی که وی توصیف می‌کند حائز اهمیت است؛ البته از نظر خودش، اهمیت آن به این سبب نیست که نمونه‌ای از ــ به قول انگلیسی‌زبان‌ها ــ «رقص» را نشان می‌دهد، بلکه به‌خاطر برجستگی آن در اندیشه‌ی کونویی است، زیرا «پیروی از اصول و توسعه‌ی موفق آن ... به استنتاج پاسخ زیبایی‌شناختی می‌انجامد. سازوکار اولیه، در اینجا، نمونه‌ی حشو و زوائد است.» (۱۹۸۸، ص ۲۷).

نقش «پاسخ زیبایی‌شناختی» در اثر ژاک ماک[۲۹] (۱۹۸۶) حتی اساسی‌تر است. یقیناً در روند کلی زیبایی‌شناسی غربی، اینک غالباً به مفهومِ «پاسخ زیبایی‌شناختی» به‌عنوان مسئله‌ای بسیار دشوار می‌نگرند، و به‌علاوه چنان موضوع ذهنی مبهم و زودگذری است که کاربرد آن در هنر غیر غربی ــ در بهترین حالت ــ مشکل‌آفرین است (قس. اندرسن، ۱۹۷۹، ص ۱۴-۱۷). با این همه، ماک با ارائه‌ی تحلیل‌هایی ظریف از قابلیت هنر غیر غربی به زمینه‌ی مورد نظر پرداخته است، و این گاهی در حکم پاسخی زیبایی‌شناختی به برخی ناظران غربی است.

رویکرد موریس وایتز[30] (۱۹۵۶) در تعریفِ هنر، بر نوشته‌های بسیاری از زیبایی‌شناسان اواخر سده‌ی بیستم تأثیر گذارد، ولی رویکردی متناظر با آن ــ تلویحی یا آشکارا ــ در آثار اکثر انسان‌شناسان وجود دارد (مثلاً در: اندرسن، ۱۹۹۰، ۱۹۹۲). از طریق قیاس درمی‌یابیم که اکثر فرهنگ‌ها بی‌گمان در مسئله‌ی ماوراءالطبیعه دارای نظام‌های فکری‌اند، البته واقعیت این است که در بعضی از آن‌ها هیچ کلمه‌ای وجود ندارد که بتوان به اصطلاحات «مذهب» و «جادو» برگرداند. به‌همین ترتیب، گرچه در بیشتر زبان‌ها معادلی برای هنر یافت نمی‌شود، به نظر می‌آید همه‌ی فرهنگ‌ها به وجود مصنوعات و آفرینش‌های مادی و رفتاری خاص بشر اذعان دارند که نشان‌دهنده‌ی اغلب ــ یا بیشتر ــ خصوصیات زیرند: مفهومِ فرهنگ را القا می‌کنند، با فنون استثنایی یدی و یا فکری آفریده می‌شوند، در محیطی عمومی تولید می‌شوند، هدف آن‌ها ایجاد تأثیر عاطفی است، قواعد سبکی‌شان همانند آثاری است که خاستگاه جغرافیایی و زمانیِ نزدیک به آن‌ها دارند. اگر چه تعداد اندکی از ملل صاحب فلسفه‌ی هنرِ یک‌دست و صریح‌اند، همه‌ی ملل اصول معین هنری را می‌شناسند؛ اصولی که به‌طرق گوناگون در اساطیر یا داستان‌های پیدایش، مناسک و آیین‌ها، در رغبت به امور ناسوتی، و شاید جالب‌تر از همه در خودِ اصطلاح هنر، متجلی می‌شود.

بنابراین، اگرچه انسان‌شناسان از دیرباز در سرمشقِ علم کار کرده‌اند، آثار آنان از چند جهت با زیبایی‌شناسی پیوند می‌یابد. آنان که تجربه‌گریِ بوآسی را الگوی خود قرار داده‌اند، به شرح و وصف هنر غیر غربی پرداخته‌اند و همین پادزهر مفیدی است علیه گرایش همیشگی که الیوت دویچ[31] با قاطعیت آن را گوش‌زد کرد (۱۹۷۵، صص xi-x). بیشتر زیبایی‌شناسان که «هنر» را همان «هنر غرب» می‌دانند و در نتیجه، نظریه‌هایی ارائه می‌کنند که با «جایگاه تاریخی» خودشان ارتباطی نزدیک دارد. علاوه‌بر این، پژوهش‌گران اخیراً گستره‌ی امکانات زیبایی‌شناختی را وسعت بخشیده‌اند، بدین طریق که شواهد مستندی از فلسفه‌های هنر در بسیاری از فرهنگ‌های غیرغربی ارائه کرده‌اند و همان مطالعات زیبایی‌شناختی را نیز از اساس بغرنج ساخته‌اند. باید امیدوار بود که در سال‌های آینده تعاملات بسیار ثمربخشی بین رشته‌های انسان‌شناسی و زیباشناسی صورت پذیرد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از مدخل: (Anderson, Richard L.) Anthropology and Aesthetics، در *دائرةالمعارف زیباشناسی آکسفورد* (۱۹۹۸).

2. W.H. Holmes
3. Frnk Cushing
4. Otis Mason
5. Hjalmar Stolpe
6. Franz Boas

7. Primitive Art
8. Olmecs
9. Christopher Columbus
10. Richard Anderson
11. Karen Field
12. Evelyn Payne Hatcher
13. Carol Jopling
14. Robert Layton
15. Charlotte Otten
16. Daniel Biebyck
17. Lega
18. F. Alan Hanson
19. Maori
20. John Adair
21. Nelson Graburn
22. Bennetta Jules-Rosette
23. Sally Price
24. Aztec
25. Azuiauhtzin
26. Robert Farris Thompson
27. Yoruba
28. Kris Harden
29. Jaques Maquet
30. Morris Weitz
31. Eliot Deutsch

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی