ظهور انسان‌شناسی هنر:

فاگ، مان، فورگ و بیبویک[1]

اصغر ایزدی جیران[2]

چکیده: انسان‌شناسی هنر، «فهم» هنر از دیدگاه فرهنگ و جامعه آفریننده است. اگرچه توجه انسان‌شناختی به هنر، همزمان با پیدایش آکادمیک انسان‌شناسی در اواسط قرن نوزدهم و حتی پیش از آن در بررسی‌های موزه‌شناختی، قابل پیگیری است، اما در واقع، در اواسط قرن بیستم و از میانه دهه ۱۹۴۰ و به ویژه دهه ۱۹۵۰ است که کارهای میدانی مهمی توسط انسان‌شناسانی صورت می‌گیرد که هنر را بدل به موضوع محوری پژوهش مردم‌نگارانه خود کرده‌اند. لذا «نسل دوم انسان‌شناسان هنر» ظهور می‌کنند؛ پس از نسل اول که بدون محوریت بخشیدن هنر در پژوهش‌هایشان از دهه ۱۸۷۰ تا ۱۹۳۰ به فعالیت پرداخته‌اند. محصول کارهای میدانی نسل دوم که شاخص‌ترین آنها ویلیام فاگ، نانسی مان، آنتونی فورگ و دنیل بیبویک هستند عمدتاً از دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ منتشر می‌شوند؛ انتشار این آثار، دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ را دهه‌های تعیین-کننده و بنیانگذار در تاریخ انسان‌شناسی هنر می‌کند. این متفکرین، بنیادهای رویکردی‌ای را می‌آفرینند که تا دهه‌های بعد و تا حال حاضر نیز آثار نسل‌های بعدی انسان‌شناسانِ هنر را تحت تأثیر قرار می‌دهند. کارهای میدانی فاگ در بین یوروباها (آفریقای غربی)، مان در بین والبیری‌ها (استرالیای مرکزی)، فورگ در بین آبلام‌ها (گینه نو)، و بیبویک در بین لگاها (آفریقای مرکزی)، چارچوب اولیه و اصول بنیادی انسان‌شناسی هنر را پی می‌افکنند. مبانی انسان‌شناسی هنر این چهار متفکر به طور کلی عبارتند از: ۱) اثر هنری، بیانگر ارزش‌های جامعه آفریننده است؛ ۲) اثر هنری یک ساختار است؛ ۳) اثر هنری معنا دارد؛ ۴) هدف اثر هنری ایجاد ارتباط است؛ ۵) اثر هنری با حوزه‌های قدسی سروکار دارد؛ ۶) خلق اثر هنری، خلق خود فرهنگ یا بازآفرینی آن است؛ و در نهایت، ۷) فهم اثر هنری برای انسان‌شناس فقط با دانش فرهنگی از جامعه آفریننده ممکن می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: انسان‌شناسی هنر، نسل دوم انسان‌شناسان هنر، ویلیام فاگ، نانسی مان، آنتونی فورگ، دنیل بیبویک، تاریخ انسان‌شناسی هنر.

---

[1]. ارائه شده در نخستین همایش ملی انسان‌شناسی هنر به تاریخ ۱۳۹۰/۲/۶ در دانشگاه هنر اصفهان؛ منتشر شده در منبع زیر:

ایزدی جیران، اصغر (۱۳۹۱) «**ظهور انسان‌شناسی هنر: فاگ، مان، فورگ و بیبویک**»، در ***مجموعه مقاله‌های نخستین همایش انسان‌شناسی هنر***، به کوشش بهار مختاریان و محمدرضا رهبری، اصفهان: حوزه هنری، صص: ۹-۳۰.

[2]. استادیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران، دبیر انسان‌شناسی و هنر آکادمی هنر

پست الکترونیکی: asghar.izadijeiran@gmail.com تارنما: www.izadijeiran.academyhonar.com

مقدمه: تاریخ انسان‌شناسی هنر

انسان‌شناسی هنر[1] شاخه‌ای از انسان‌شناسی است که به «فهم» هنر از دیدگاه فرهنگ آفریننده آن می‌پردازد[2]. از اولین رویارویی‌های انسان‌شناسان با فرهنگ‌های «دیگر» یا «غریبه» با ورود برخی از دست‌ساخته‌های هنری بومیان مناطق مختلف جهان به اروپا آغاز می‌گردد. تأسیس موزه‌های مردم‌نگارانه توسط نهادهای مختلف، مقدمات توجه انسان‌شناسان به فرهنگ مادی و هنرهای دیداری فرهنگ‌های دیگر را در اواسط و اواخر قرن نوزدهم فراهم می‌آورد[3]. بسیاری از انسان‌شناسان نیز از جمله سازندگان مجموعه‌های مردم‌نگارانه بزرگ نهادهایی چون اسمیتسونیان، پیبادی، موزه بریتیش، موزه پیت ریورز و موزه برلین بودند. به محض اینکه انسان‌شناسی وارد قرن بیستم شد، شاخه‌ای بین انسان‌شناسی دانشگاهی[4] و انسان‌شناسی موزه‌ای[5] در هر دو کشور بریتانیا و امریکا آغاز به رشد کرد (مورفی و پرکینز، ۲۰۰۶: ۳-۶). بدین ترتیب، در قدم اول و پیش از همه توجه به هنر فرهنگ‌های دیگر، بواسطه موزه‌های مردم‌نگارانه شکل گرفت. محتوای این موزه‌ها متشکل از اشیاء غریبی بود که تجار، مبلغان مذهبی و در نهایت انسان‌شناسان میدانی در دیدارها و برخوردهای خود از فرهنگ‌های دیگر برای اهدافی چون نمایش به غرب آورده بودند. موزه‌های حاوی اشیاء مردم-نگارانه طی دو موج (اولی بین ۱۸۴۹ و ۱۸۸۴ و دومی از ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۱) تأسیس شدند. از این نظر، اولین توجهات انسان‌شناختی به هنر، معطوف به هنرِ موزه‌ای می‌گردد. آشکار است که در این وضعیت، هنر از جامعه و فرهنگ تولیدکننده خود جدا شده و در یک زمینه موزه‌ای و در واقع نمایشی با اهداف خاص خود قرار گرفته است. پرداختن به هنر موزه‌ای پیامد دیگری نیز در بر دارد و آن در مرکز قرار گرفتن هنرهای دیداری و تجسمی است؛ چیزی که شاید یکی از علل این امر باشد که انسان‌شناسی هنر به «هنرهای دیداری»[6] می‌پردازد و در هنرهای اجرایی، موسیقی به شاخه موسیقی‌شناسی قومی[7] و رقص به شاخه انسان‌شناسی رقص[1] و هنرهای ادبی به شاخه‌های فولکلور و اسطوره‌شناسی شکل داده‌اند.

---

1 . anthropology of art

۲. این دیدگاهی است که ادموند لیچ آن را محور توجه انسان شناس می‌داند: «اثر هنری چه معنایی برای سازندگان آن دارد؟». در برابر منتقدان هنر به دنبال آن‌اند که «اثر هنری چه معنایی برای *ما* دارد» (لیچ، ۱۹۶۷: ۲۵). اما دیدگاه آلفرد جِل در برابر دیدگاه لیچی و به طور کلی در برابر اغلب متفکرین جریان اصلی انسان‌شناسی هنر است: «اگر نظریه‌های (زیبایی‌شناسی) غربیِ هنر در خصوص هنر *ما* کاربرد دارند، پس درباره هنر هر کس دیگری هم کاربرد دارد و باید به کار رود» (جِل، ۱۹۹۸: ۱).

۳. برای اطلاعات بیشتر در خصوص رابطه بین موزه‌های مردم‌نگارانه و انسان‌شناسی. نک. شلتون، ۲۰۰۶.

4 . academic anthropology
5 . museum anthropology
6 . visual arts
7 . ethnomusicology

اما مهمترین تأثیری که اشیاء موزه‌ای بر نوع و فرایند پژوهشی می‌گذارند، تشویق بررسی‌های در- زمانی یا تاریخی و نیز بررسی‌های جغرافیایی است. محور مطالعه اغلب انسان‌شناسانِ هنر این دوره یعنی از دهه ۱۸۷۰ تا دهه ۱۹۳۰ که از آن با عنوان «نسل اول انسان‌شناسان هنر» یاد می‌کنیم[۲]، بررسی «شکل در محور زمانی و مکانی» است؛ و نتیجه آن، استنتاج مسیر تغییرات شکلی در آثار.

توجه به موزه‌های مردم‌نگارانه به دو رویکرد مهم در انسان‌شناسی هنر دامن زدند: دیدگاه تطوری به هنر و دیدگاه اشاعه‌گرا به هنر. انسان‌شناسی هنر در این دوره و در قالب همین دو رویکرد، هنر را از زمینه زنده آن جدا کرده و تحلیل‌های خود را بر بازنمودهای موزه‌ای بنا می‌کند؛ لذا در رویکرد تطورگرایی، اشیاء هنری در توالی‌هایی از ساده به پیچیده یا از سبک‌های هندسی- انتزاعی به سوی سبک‌های شمایلی- تصویری و یا بالعکس تحلیل شده و در رویکرد اشاعه‌گرایی، مرکزی برای تولید آثار هنری و پیرامون‌هایی برای اخذ آنها در نظر گرفته می‌شود.

به همین ترتیب، انسان‌شناسان هنر نسل اول مثل ادوارد تایلور در *پژوهش‌هایی در تاریخ اولیه بشر و پیدایش تمدن* (۱۸۶۵؛ به ویژه فصول ۱ تا ۴)، آگوستوس پیت- ریورز در *تطور فرهنگ و مقالات دیگر* (۱۸۷۵)، ویلیام هنری هولمز در مقاله «درباره تطور تزئین» (۱۸۹۰)، هنری بالفور در *تطور هنر تزئینی* (۱۸۹۳)، آلفرد س. هادون در *هنر تزئینی گینه نو: مطالعه‌ای در مردم‌نگاری پاپوایی* (۱۸۹۴) و *تطور در هنر* (۱۹۰۲) نیز یا به بررسی اشکال اولیه هنر می‌پردازند، مثل تایلور و پیت- ریورز، و یا به سیر تحولات شکلی همچون هولمز، بالفور و هادون.

در همین نسل است که کار یکی از انسان‌شناسان مهم یعنی فرانتس بوآس نیز قرار می‌گیرد. «درباره رقص‌ها و آوازهای معینی از کواکیوتل» (۱۸۸۸) شاید اولین کار بوآس در انسان‌شناسی هنر باشد. او در مقالاتی همچون «هنر تزئینی سرخپوستان امریکای شمالی» (۱۹۰۳) و «طرح‌های تزئینی جاسوزنی‌های آلاسکا» (۱۹۰۸؛ که مبتنی بر داده‌های موزه‌ای است) به دنبال اثبات دیگر دیدگاه مسلط در اوایل انسان‌شناسی است: اشاعه‌گرایی. بدین معنا که طرح‌های هنرهای تزئینی دارای مراکز اشاعه‌ای هستند که در اثر برخورد حاصل از مهاجرت یا جنگ به جوامع دیگر اشاعه یا تسری می‌یابد و جوامع دیگر آنها را بازتفسیر می‌کنند؛ ایده «شکل اولیه و تفسیر ثانویه» در همین چارچوب فهمیدنی است. بوآس مقالات دیگری نیز در مورد هنر بدوی می‌نویسد مثل «هنر بازنمودی مردم ابتدایی» (۱۹۱۶). اما مهمترین اثر بوآس که از

---

1 . anthropology of dance

۲. البته باید متذکر شد که استفاده از اصطلاح انسان‌شناسِ هنر برای دوره‌های اولیه توجه به امر هنری در تاریخ انسان‌شناسی هنر چندان صحیح نیست، زیرا این افراد در واقع موضوعات پژوهشی متعددی داشته‌اند که یکی از آنها هنر بوده است و لذا ما با محققینی روبرو نیستیم که به طور خاص و نظام‌مند به بررسی هنر پرداخته و آن را تبدیل به محور مطالعات انسان‌شناختی خود کرده باشند.

آن به عنوان کتاب کلاسیک انسان‌شناسی هنر یاد می‌شود *هنر ابتدایی* (۱۹۲۷) است. این کتاب حاوی بررسی‌های بسیار مفصل و دقیقی از اصول و تکنیک‌های زیبایی‌شناختی سرخپوستان امریکای شمالی است.

البته در کنار رویکردهای غیر- میدانی در این دوره (به جز برخی از آثار بوآس)، آثار بسیاری نیز توسط انسان‌شناسان میدانی با موضوع هنرهای بومی تولید می‌شوند، از جمله *دین و هنر در آشانتی* (۱۹۲۷) اثر ر.س. رتری، *هنر داهومی* (۱۹۳۴) اثر ملویل هرسکویتس، *هنر و زندگی در گینه نو* (۱۹۳۶) اثر ریموند فیرث، *ناون* (۱۹۳۷) اثر گریگوری بیتسون، *ماسک‌های دوگون* (۱۹۳۸) و *هنرهای آفریقای سیاه* (۱۹۴۷) آثار مارسل گریول.

با ورود به قرن بیستم و به ویژه با «انقلاب میدانی» و ظهور کارکردگرایی، دلمشغولی انسان‌شناسان هنر به سوی مشاهده آثار و فعالیت‌های هنری در زمینه تولیدکننده آن معطوف می‌گردد. از این دوره می‌توان به دوران شکوفایی و پدیدآمدن مهم‌ترین رویکردها و مبانی نظریانسان‌شناسی هنر یاد کرد. از این پس، انسان‌شناسان، هنر را در چارچوب نظام فرهنگی و اجتماعی مطالعه کرده و به دنبال کشف رابطه هنر با عناصر دیگر جامعه هستند. همین رویکرد بود که می‌توانست به کشف کارکردهای مختلف آثار و فعالیت‌های هنری در میان جوامع غیر- غربی و از این‌رو، به معرفی زیبایی‌شناسی‌های بومی[۱] متفاوت از تاریخ هنر غرب[۲] نائل آید. لذا انسان‌شناسی هنر نشان می‌دهد که بایستی از قالب‌های تنگ هنرهای زیبا و معیارهای زیبایی‌شناختی غربی فراتر رفت و وجود نظام‌های زیبایی‌شناختی دیگری را نیز پذیرفت.

نسل اول انسان‌شناسان هنر اگرچه در میان آثار متعددشان به هنر نیز پرداخته‌اند، ولی هنر را بدل به موضوع محوری و نقطه کانونی پژوهش‌های خود نکرده‌اند و لذا به طور نظام‌مند نیز بدان نپرداخته‌اند. لذا بایستی منتظر دهه ۱۹۴۰ باشیم تا شاهد ظهور اولین انسان‌شناسانِ هنر به معنای دقیق کلمه و ظهور شاخه انسان‌شناسی هنر به طور جدی شویم؛ از این نسل به عنوان «نسل دوم انسان‌شناسان هنر» یاد می‌کنیم که در عین حال تأثیرگذارترین چهره‌ها نیز بوده‌اند. این نسل از انسان‌شناسان در راستای چرخش پژوهش‌های انسان‌شناختی از تحلیل مواد خام کتابخانه‌ای به بررسی مواد زنده میدانی، هنر را در زمینه فرهنگ آفریننده مطالعه می‌کنند. به طور مشخص چهار نفر از این نسل که می‌توانیم آنها را به جرأت بنیانگذاران انسان‌شناسی هنر بدانیم عبارتند از ویلیام فاگ، نانسی مان، آنتونی فورگ و دنیل بیبویک[۳]. برای تکمیل این نسل باید به افرادی چون چارلز مانفورد با آثار *تیوی: هنر، اسطوره و مراسم آنها* (۱۹۵۸) و *هنر استرالیا* (۱۹۶۱)، فورمن

---

[1] . indigenous aesthetics

[۲]. تاریخ‌نویسی هنر در غرب همواره از جای دادن هنرِ فرهنگ‌های دیگر در روند شکل‌گیری هنرهای زیبا خودداری کرده و یا در بهترین حالت این هنرها را بدوی و خام می‌شمرد (برای نمونه‌ای از تغییر چنین روندی نک. مورفی، ۲۰۰۷).

[۳]. به دلیل اینکه این مقاله متمرکز بر این چهار متفکر است و در بخش بعدی به طور مفصل به آثار و نظریه‌های آنها اشاره خواهد شد، لذا در این بخش از توضیح بیشتر انسان‌شناسی هنر آنها خودداری می‌شود.

و فورمن دارک با اثر *هنر بنین* (۱۹۶۰)، آدریان گربرنداز با آثار *هنر به مثابه عنصری از فرهنگ: به ویژه در آفریقای سیاه* (۱۹۵۷) و *واو- لپیتس: هشت کنده‌کار آسمتی از گینه نو* (۱۹۶۷)، فیلیپ بیل هولم با اثر *هنر ساحل شمال غرب: تحلیل شکل* (۱۹۶۵)، لویس با اثر *زمینه اجتماعی هنر در شمال ایرلند جدید* (۱۹۶۹)، آ و م. استراترن با اثر *خود- تزئینی در مانت هاگن* (۱۹۷۱)، جیمز فاریس با اثر *هنر شخصی نوبا* (۱۹۷۲)، آلفرد جِل با اثر *دگردیسی شترمرغ: جامعه اومدا، زبان و مناسک* (۱۹۷۵) نلسون گرابورن با اثر *هنرهای قومی و توریستی: بیان‌های فرهنگی جهان چهارم* (۱۹۷۶) و هوارد مورفی با رساله دکتری *معانی بسیار* (۱۹۷۷) نیز اشاره کرد.

در این دوره بایستی برخی از آثار بنیانگذار انسان‌شناسی ساختارگرا یعنی کلود- لوی استراوس نیز گنجاند. اگر از مجموعه عظیم چهارجلدی *اسطوره‌شناسی‌ها* (۱۹۴۶-۱۹۷۱) که به هنرهای ادبی اختصاص دارند، بگذریم، *گرمسیریان اندوهگین* (۱۹۵۵)، *گفتگوهایی با شاربونیه* (۱۹۶۱)، *ذهن وحشی* (۱۹۶۲) و *شیوه ماسک‌ها* (۱۹۷۸) حاوی بررسی‌های ساختاری بسیار مهمی در خصوص هنر بدویان به ویژه سرخپوستان امریکاست. اما مقاله «بازنمود نیمه‌ای در هنر آسیا و امریکا» (۱۹۶۳/۱۹۴۵) پرارجاع‌ترین کار لوی- استراواس برای جریان اصلی انسان‌شناسی هنر بوده است.

نسل دوم انسان‌شناسان هنر (هم بنیانگذاران و هم دیگران)، مجموعه مقالاتی را منتشر و ویراستاری می‌کنند که به اندازه برخی از کتب کلاسیک در تاریخ انسان‌شناسی هنر تأثیرگذار و تعیین‌کننده است: دنیل بیبویک ویراستار مجموعه *سنت و خلاقیت در هنر قبیله‌ای* (۱۹۶۹)، س. یوپلینگ ویراستار مجموعه *هنر و زیبایی‌شناسی در جوامع ابتدایی* (۱۹۷۱)، س. آتن ویراستار مجموعه *انسان‌شناسی و هنر: مطالعاتی در زیبایی‌شناسی بین- فرهنگی* (۱۹۷۱)، و. دآزودو ویراستار مجموعه *هنرمند سنتی در جامعه آفریقا* (۱۹۷۳)، آنتونی فورگ ویراستار مجموعه *هنر و جامعه ابتدایی* (۱۹۷۳)، پیتر اوکو ویراستار مجموعه *شکل در هنر بومی* (۱۹۷۷)، و گرینهالف و مگاو ویراستاران مجموعه *هنر در جامعه* (۱۹۷۸).

نسل دوم انسان‌شناسانِ هنر در یک دوره تقریباً بیست ساله از ابتدای دهه ۱۹۶۰ تا اواخر دهه ۱۹۷۰ به انتشار پربارترین آثار می‌پردازند.

دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ شاهد «نسل سوم انسان‌شناسان هنر» است؛ نسلی که هم وامدار و هم منتقد نسل دوم (و اندیشمندانی از نسل اول همچون بوآس) است. انسان‌شناسان هنر این نسل کارهای میدانی خود را عمدتاً در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ انجام داده و آثارشان را در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ منتشر می‌کنند. رخداد مهم در این نسل، شاخه‌ای و یا حوزه‌ای شدن خودِ انسان‌شناسی هنر به موضوعات مختلف است و همین امر باعث می‌شود تا اندیشمندان بسیار متعددی مطرح شوند

و لذا این نسل پرجمعیت‌ترین نسل انسان‌شناسی هنر گردد. بدین ترتیب پژوهش‌های کلی و عمومی درباره هنر جای خود را به پژوهش‌هایی با تمرکز بر جنبه‌هایی خاص از امر هنر می‌دهد.

از مهمترین متفکرین و آثار نسل سوم می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: گری ویترسپون با اثر *زبان و هنر در جهان ناواهو* (۱۹۷۷)، جیمز فرناندز با آثار *بویتی: مردم‌نگاری تصویرسازی دینی در آفریقا* (۱۹۸۲) و *ترغیب‌ها و اجراها: بازی استعاره‌ها در فرهنگ* (۱۹۸۶)، روس باودن با اثر *بنا: هنر و مراسم در یک جامعه سپیکی* (۱۹۸۳)، ویلیام روبین با اثر *بدوی‌گرایی در هنر قرن بیستم: خویشی قبیله‌ای و مدرن* (۱۹۸۴)، سیلویا بون با اثر *تشعشع از آب‌ها: ایده‌های زیبایی زنانه در هنر منده* (۱۹۸۶)، سوزان بلیر با اثر *آناتومی معماری: هستی‌شناسی و استعاره* (۱۹۸۷)، میشل اوهانلون با اثر *خواندن پوست: آرایش، نمایش و جامعه در بین واهگی‌ها* (۱۹۸۹)، دیوید گاس با اثر *بافتن و خواندن: هنر، نماد و روایت در جنگل بارانی امریکای جنوبی* (۱۹۸۹)، سالی پرایس با اثر *هنر ابتدایی در مکان‌های متمدن* (۱۹۸۹)، آلن هانسون با اثر *هنر و هویت در اقیانوسیه* (۱۹۹۰)، هوارد مورفی با اثر *پیوندهای اجدادی: هنر و نظامی بومی از دانش* (۱۹۹۱)، نیکلاس توماس با اثر *اشیاء درگیر: مبادله، فرهنگ مادی و استعمارگرایی در اقیانوس آرام* (۱۹۹۱)،)، روث فیلیپس با اثر *بازنمایی زن: رقص‌های نقاب‌دار مندیه سیرالئون* (۱۹۹۳)، لوک تایلور با اثر *دیدن درون: نقاشی روی پوست درخت در آرنم‌لند غربی* (۱۹۹۶)، آلفرد جل با اثر *هنر و عاملیت: نظریه‌ای انسان‌شناختی* (۱۹۹۸)، و سوزان کوچلر با اثر *مالانگان: هنر، حافظه و قربانی* (۲۰۰۲). توجه به جنبه‌هایی خاص از آثار هنری در فرهنگ‌های مختلف توسط نسل سوم انسان‌شناسان هنر باعث می‌شود تا پژوهش‌ها و ایده‌های نظری بسیار دقیق‌تری نسبت به نسل دوم حاصل شود. در دهه ۲۰۰۰ نیز هنوز هم آثار نسل سوم انسان‌شناسی هنر منتشر می‌شود؛ همچون در مجموعه مقالات *انسان‌شناسی‌های هنر* (۲۰۰۵) ویراسته ماریت وسترمن و *هنر شدن: بررسی مقوله‌های بین‌فرهنگی* (۲۰۰۷) اثر هوارد مورفی.

شاید بتوانیم از دهه‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۱۰ نیز با عنوان «نسل چهارم انسان‌شناسی هنر» یاد کنیم؛ اما بایستی تا چند دهه بعد منتظر باشیم تا کارهای میدانی این نسل و بنیان‌های تازه فکری آنان منتشر شود. اکنون انسان‌شناسی هنر شاخه‌ای از پژوهش است که با تعداد عظیمی از انسان‌شناسان و هنرهای بومی سراسر جهان تغذیه شده و هر ساله آثار بسیار مهمی را منتشر می‌کند.

ظهور انسان‌شناسی هنر در نسل دوم

اواسط دهه ۱۹۴۰ و دهه ۱۹۵۰، دوره بسیار مهم و تعیین‌کننده‌ای برای تاریخ انسان‌شناسی هنر است. در این دهه، چند انسان‌شناس مشغول به کار میدانی با محوریت هنرهای بومی‌اند که اولین چارچوب‌های توصیفی و تحلیلی را برای انسان‌شناسی هنر معرفی می‌کنند؛ از این‌رو ما از این نسل دوم انسان‌شناسان به عنوان بنیانگذاران اصلی انسان‌شناسی هنر یاد می‌کنیم و کارهای میدانی دهه‌های فوق و آثار منتشره حاصل از این کارها در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ را کارها و آثار کلاسیک انسان‌شناسی هنر می‌دانیم؛ یعنی آثار ویلیام فاگ، نانسی مان، آنتونی فورگ و دنیل بیبویک. لذا دورانی را مد نظر داریم که انسان‌شناسی هنر به معنای واقعی کلمه ظهور می‌کند.

۱) ویلیام فاگ

ویلیام بولر فاگ[1] (۱۹۱۴–۱۹۹۲)، مورخ هنر یوروبا[2] و نیجریه، انسان‌شناس موزه بریتیش، و پیشگام مطالعه نظام‌مند هنر آفریقا، در سال ۱۹۳۶ از دانشگاه کمبریج فارغ‌التحصیل شد. فاگ در سال ۱۹۳۸، در گروه مردم‌نگاری موزه بریتیش مشغول به کار می‌شود، جایی که کل عمر حرفه‌ای خود را در آنجا می‌گذراند. در سال ۱۹۴۶ مسئولیت موزه‌داری آفریقا را به عهده می‌گیرد. از همین سال‌های میانی دهه ۱۹۴۰، فاگ شروع به انتشار مقالات متعددی در مجلات انسان‌شناسی و هنر می‌کند که اغلب به بررسی آثاری از هنرهای تجسمی آفریقا اختصاص دارند. دوستی فاگ با دلالان مهم هنر آفریقا، مجموعه‌داران اولیه و هنرمندان، خبرگی هنری خاصی به او می‌دهد که در میان دیگر انسان‌شناسان هنر در آن دوره بسیار کم‌رنگ بود. کار میدانی فاگ در آفریقای غربی به ویژه در جامعه بنین[3] صورت می‌گیرد؛ او بین سال‌های ۱۹۴۹ و ۱۹۵۰ به نیجریه (و بعداً کونگو/زئیر) سفر کرده و پژوهش‌های میدانی‌اش را انجام می‌دهد. موزه هنر ابتدایی (در نیویورک، که امروز بخشی از موزه هنر متروپولیتن است)، فاگ را همکار مشاور خود از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۷۰ می‌کند.

فاگ سفر طولانی‌ای را در سال‌های ۱۹۵۸–۱۹۵۹ به عنوان مأمور دولت نیجریه برای خرید آثار هنری بنین برای موزه تازه تأسیس لاگوس صورت می‌دهد. نتیجه پژوهش‌های فاگ *مجسمه‌سازی آفریقا*[4] (۱۹۵۸) و *عاجکاری‌های آفریقایی–پرتغالی*[5] (۱۹۵۹) می‌شود که نقطه عطفی در بررسی هنر آفریقاست. او همین سیر را در کتاب *شمایل‌های نیجریایی*[6]

1. William Buller Fagg
2. Yoruba
3. Benin
4. *Sculpture of Africa*
5. *Afro-Portuguese Ivories*
6. *Nigerian Images*

(۱۹۶۳) ادامه می‌دهد که اثر تعیین‌کننده‌ای در تاریخ هنر بنین است. فاگ اولین فردی بود که *اوو* بین ایفه و بنین (نیجریه) را مرکز هنر آفریقا دانست. او این ایده‌ها را در نمایشگاه‌هایی که در مورد هنر نیجریه در اولین کنفرانس جهانی «هنرها و فرهنگ‌های سیاه»[1] در سال ۱۹۶۶ در داکار سازمان داد، صورت‌بندی کرد. فاگ بعداً کتاب‌های *شمایل‌های قبیله‌ای آفریقا: مجموعه کاترین وایت رزویک*[2] (۱۹۶۸) و *شمایل قبیله‌ای: مجسمه‌سازی شمایلی چوبی جهان*[3] (۱۹۷۰) را می‌نویسد و کتاب‌های آخر او *مهره‌سازی یوروبا: هنر نیجریه*[4] (۱۹۸۱) و *یوروبا: مجسمه‌سازی آفریقای غربی*[5] (۱۹۸۲) پس از بازنشستگی وی در سال ۱۹۷۲ نوشته می‌شوند.

از مهمترین ایده‌های نظری فاگ، ایده «هنر قبیله‌ای»[6] است که آن را در کتاب درخشان خود *قبایل و شکل‌ها در هنر آفریقا*[7] (۱۹۶۵) مطرح می‌سازد. نظریه فاگ این است که «هنر آفریقا، اساساً، قبیله‌ای است» (فاگ، ۱۹۶۵: ۷۶). فاگ از این یافته کنونی انسان‌شناسی هنر آغاز می‌کند که ما نه با یک جهان هنر، بلکه با انبوه جهان‌های هنر روبرو هستیم، و این امر ویژگی مشخصه‌ای جامعه قبیله‌ای است: «قبیله یک درون‌گروه انحصاری است که از هنر، در میان ابزارهای دیگر، برای بیان انسجام و خودکفایی درونی و تفاوت از دیگران استفاده می‌کند». هنر قبیله‌ای «از آنِ مردم، توسط مردم و برای مردم است؛ این هنر، بیانگر ارزش‌های دینی و فلسفی‌ای است که هنرمند در آنها نه تنها با حامی خویش بلکه با کل اجتماع اشتراک دارد. هنرمند از زبانِ شکلی‌ای استفاده می‌کند که همگی می‌توانند فهمیده شوند». اما چیزی که باعث فهم و پذیرش اشکال هنری می‌گردد «اتحاد هنر و [محتوای] باور» است (همان: ۷۴). پیوند و از آن بالاتر، اتحادی که بین شکلِ هنری و محتوایِ باوری توسط فرهنگ (احساسات و اندیشه‌های مشترک) وجود دارد، باعث می‌شود که مخاطب (در اینجا عضو فرهنگ) بتواند اثر هنری را درک کند و از آن فهمی همچون فهم سایر اعضای جامعه داشته باشد.

از ایده هنر قبیله‌ای فاگ، می‌توان سبک قبیله‌ای را استخراج کرد. یک اجتماع قبیله‌ای همچنانکه می‌تواند شیوه‌های خاصی را برای رفتارها و افکار اعضای خود فراهم آورد، به همین ترتیب می‌تواند شیوه‌های خاصی را برای آرایش خطوط، حجم‌ها، صداها، حرکات و غیره به وجود آورد؛ این شیوه خاصِ بیان همان سبک است. شیوه‌های کلی اندیشه و احساس، سبک را شکل می‌دهد و در واقع، سبک، «شکل درونی» اندیشه و احساس جمعی است (شاپیرو، ۱۹۵۳: ۳۰۵

---

1 . Black Arts and Cultures
2 . *African Tribal Images: the Katherine White Reswick Collection*
3 . *The Tribal Image: Wooden Figure Sculpture of the World*
4 . *Yoruba Beadwork: Art of Nigeria*
5 . *Yoruba: Sculpture of West Africa*
6 . tribal art
7 . *Tribes and Forms in African Art*

و ۲۸۷). اساساً خودِ فرهنگ (فرهنگ اجتماعی خاص) یعنی سبک. لذا با استفاده از ایده فاگ، هنر یک اجتماع، نشان-دهنده شیوه برخورد فرهنگ با حس‌ها و تجلی‌شان در ماده‌های هنری است. با این جهت‌گیری، جامعه، سبکی (شیوه مشترک احساس و اندیشه) دارد که پدیدآورنده جهان‌های ارزش مختلفی مثل جهان دینی، جهان هنری، جهان سیاسی، جهان اقتصادی و غیره است.

اتحاد هنر و باور باعث می‌شود تا «هنر قبیله‌ای در درون قبیله «کارکردی» باشد»، نه در بیرون از آن (فاگ، ۱۹۶۵: ۷۴). اگر کارکرد هنر، کارکردی درون- اجتماعی است، شیوه‌های نمایش، شیوه‌های تجربه، شیوه‌های تفسیر تجربه، شیوه‌های نقد، شیوه‌های به کار بردن اثر و به طور کلی درک از هنر، امری درون- اجتماعی و درون- فرهنگی است. لذا، منتقد هنری معاصری که دیدگاه بومی ندارد، نمی‌تواند اثر را درک کرده و در مورد آن قضاوت کند. بنابراین، انسان‌شناسی هنرِ فاگ، از «زیبایی‌شناسی جهان‌شمول» عبور کرده و به «زیبایی‌شناسی بومی» می‌رسد که در آن درک و خلق اصول زیبایی، بر اساس ارزش‌های فرهنگی صورت می‌گیرد.

فاگ که به طور خاص در مورد مجسمه‌های آفریقا کار کرده، هدف‌اش نشان دادن «قبیله‌ای بودن»[1] در شکل مجسمه آفریقاست: تلاشی برای کشف «یک قبیله» در «یک سبک»؛ کشف «یک باور» در «یک شکل». به همین سبب است که فاگ می‌گوید «هنر آفریقا، هنرِ باور[2] بود» (همان: ۷۵ و ۷۷). در اینجا هنر باور در آفریقا بایستی به معنایی کلی درک شود؛ بدین معنا که اجتماعی برای خود مقولات و پدیده‌های در خور توجه یا ارزشمندی را که در نهایت «نظام ارزشی» آن را تشکیل می‌دهند، (بر اساس مبانی مختلفی) تعریف می‌کند. این ارزش‌های فرهنگی که از حوزه محیط‌شناختی نزدیک تا کیهان‌شناختی دور را در بر می‌گیرند، بیانی زیبایی‌شناختی در هنر قبیله‌ای می‌یابند و دقیقاً به همین دلیل هنرمند در مقام خلق و مخاطب در مقام تجربه و نقد، معیارهای ارزشی مخصوص به قبیله را در نظر می‌گیرند. مقولات ارزشی می‌توانند شامل رنگ‌ها، حجم‌ها، حرکات و صداهای مطلوب و دلپذیر و به طور کلی ارزشمند برای فرهنگ و جامعه باشند؛ ماده‌های ارزش‌ای که معمولاً «هاله تقدس» آنها را در بر می‌گیرد.

گرچه فاگ از قبیله‌ای بودن سبک در آفریقا سخن می‌گوید، اما به هیچ وجه مدافع دیدگاهی ایستا و منجمد به هنر قبیله-ای نیست. او از یک طرف به پویایی قبیله توجه می‌کند که پویایی سبکی را پدید می‌آورد و از طرف دیگر بر آن است که قبیله‌ای بودن سبک یا اجتماعی بودن سبک، فردیت هنرمند سنتی را محدود نمی‌کند. همچنانکه در شیوه کلی زیست

[1] . tribality
[2] . art of belief

یک جامعه، شیوه‌های خاصی نیز می‌توانند برای تحقق روح کلی جامعه پذیرفته شوند، در سبک قبیله‌ای نیز فردیت هنرمند می‌تواند برای تحقق اهداف کلی هنر استفاده شده و همچنان واکنش منفی‌ای را موجب نشود.

«هنرمند آفریقا، هنرمندی سنتی است که در زمینه نظام قبیله‌ای برای اعضای قبیله خود کار کرده و ارزش‌های دینی و هنری را برای اجتماع‌اش بیان می‌کند» (فاگ، ۱۹۶۹: ۴۵). فاگ همچنانکه اشاره شد، بستر خلق هنری را «نظام قبیله‌ای»، مخاطبان هنر را «اعضای قبیله» و محتوای هنر را بیان «ارزش‌های دینی و هنری» می‌داند. بنابراین محتوای هنر صرفاً بازتاب و بیانگر ارزش‌های غیر- هنری در شکل هنری نیست، بلکه محتوای هنر می‌تواند خود ظرفی برای مظروف ارزش‌های هنری نیز باشد. ارزش‌های هنری یک اجتماع را می‌توان «کیفیت‌های مطلوب» یا «ویژگیهای لذت‌بخش» در امور مختلف تعریف کرد: در پدیده‌های طبیعی، در رفتارهای حیوانی و انسانی، در آرمان‌های اجتماعی، در اندیشه‌های دینی، در احساسات معنوی و غیره. درک و تصور زیبایی که اعضای یک جامعه از هر چیزی دارند، تبدیل به ارزش‌های هنری‌ای می‌گردد که بیان خود را در شاخه‌های مختلف هنری می‌یابند.

فاگ در نهایت به تأثیر عظیم هنر آفریقا بر هنر غربی می‌پردازد. هنر آفریقا جاذبه شگفت‌انگیزی برای هنرمندان غربی داشته است. هنر غربی، به ویژه مجسمه‌سازی، حتی بدون نفوذ محتوی، از رویارویی خود با طیف بیکران اکتشاف شکل توسط هنرمندان قبیله‌ای[1] آفریقا بسیار بهره برده است. اما به نظر فاگ، شاید بزرگترین سهمی که آفریقا توانست در هنر جهانی داشته باشد، اصلاح تعادل فکر و الهام بود. در مقابل استیلای فکر در هنر اروپا، در رنسانس، که در دوران اخیر به حد افراط رسیده است، هنر آفریقا میدانی است که در آن، داوری شهودی[2] بیان کاملی داشته است (فاگ، ۱۹۶۵: ۷۷).

در تحلیل روش‌شناختی فاگ، اساساً بسیاری از آثار او بر مبنای بررسی اشیاء موزه‌ای و مجموعه‌های شخصی ساخته و پرداخته می‌شوند و لذا «انسان‌شناسی موزه‌ای» فاگ، بیشتر به دنبال بررسی شاهکارهای مجسمه‌سازی است و با پژوهش در ویژگیهای آثار به کشف سبک جوامع و سبک هنرمندان نائل می‌گردد (همچون در فاگ، ۱۹۴۸). همچنین این رویکرد باعث می‌شود تا فاگ به دوره‌بندی زمانی هنرآفریقا پرداخته و به عنوان مثال، دوره کلاسیک هنر آفریقا را از هنر مدرن آن جدا کرده و نوآوری‌های دوره اخیر را در مجموعه کهن آثار شناسایی کند (فاگ، ۱۹۴۹: ۶؛ ۱۹۵۹: ۴۱). بررسی‌های فاگ تنها به مجسمه‌سازی محدود نمی‌شود، بلکه اشیاء دیگر موزه‌ای همچون ماسک‌ها (فاگ، ۱۹۵۵) را نیز در بر می‌گیرد. اما باید گفت که ارجاعات بسیار به آثار موزه‌ای در کار فاگ، به همان اندازه است که ارجاعات مربوط به

[1] . tribal artists
[2] . intuitive judgment

اکتشافات و پژوهش‌های میدانی او. با این وجود فاگ بیشتر متمرکز بر خود هنر و آثار هنری است و کمتر به زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی زنده تولیدکننده آثار می‌پردازد.

۲) نانسی مان

نانسی د. مان[۱] (۱۹۳۱–)، استاد انسان‌شناسی دانشگاه شیکاگو، کار میدانی‌اش را ابتدا در استرالیای مرکزی در بین والبیری‌ها[۲] و بعداً در شرق پاپوا گینه نو در منطقه ماسیم[۳] انجام داده است. نقطه آغاز بسیار مهم و تأثیرگذار مان در انسان‌شناسی هنر، رساله دکتری او با عنوان *هنر گرافیکی و طراحی ماسه‌ای والبیری: مطالعه‌ای در شمایل‌نگاری یک فرهنگ استرالیای مرکزی*[۴] است که در سال ۱۹۶۰ در دانشگاه ملی استرالیا[۵] دفاع می‌شود. موضوع هنر گرافیکی والبیری-ها تا سال‌ها بعد نقطه کانونی پژوهش‌های انسان‌شناختی مان است که نتیجه آن انتشار دو مقاله مهم «نشانه‌های گرافیکی والبیری: یک تحلیل» (۱۹۶۲) و «مقوله‌های دیداری: رویکردی برای بررسی نظام‌های بازنمودی» (۱۹۶۶) و یک کتاب درخشان، *شمایل‌نگاری والبیری: بازنمایی گرافیکی و نمادگرایی فرهنگی در یک جامعه استرالیای مرکزی*[۶] (۱۹۷۳) است. مان سپس در دهه ۱۹۸۰، مردم‌نگاری بسیار مشهوری را در پاپوا گینه نو در مورد گاواها انجام می‌دهد که باعث انتشار کتاب برجسته *شهرت گاوا: مطالعه نمادی دگردیسی ارزش در یک جامعه ماسیمی (پاپوا گینه نو)*[۷] (۱۹۸۶) و چند مقاله دیگر درباره نظام کولای گاوایی و ابعاد مکانی- زمانی دست‌ساخته‌های جامعه گاوا می‌گردد. خانم مان در سال ۱۹۹۷ از دانشگاه شیکاگو بازنشست گردید.

آنچه که مان را به عنوان یک انسان‌شناس هنر تأثیرگذار و بنیانگذار مطرح می‌کند، بیشتر روش تحلیل اوست نه ایده‌های نظری‌اش. اما شاید بتوان گفت که برخی از اصول فکری اوست که وی را به سوی شیوه‌های تحلیل خاصی (نشانه-شناختی) می‌کشانند. لذا مان در هنر طراحی بر جنبه‌های معناشناختی تکیه می‌کند تا جنبه‌های زیبایی‌شناختی و به نظر او اولی بر دومی ارجحیت و تقدم داشته است. اگر انسان در طراحی به دنبال «ترجمه» اندیشه به شکل بوده است، لذا باید مردم‌نگار به دنبال کشف شیوه‌هایی باشد که در آنها اندیشه به طور شکلی «نوشته» می‌شوند. از این نظر نگارش شکلی،

---

[1] . Nancy D. Munn
[2] . Walbiri
[3] . Massim
[4] . *Walbiri Graphic Art and Sand Drawing: A Study in the Iconography of a Central Australian Culture*
[5] . Australian National University (ANU)
[6] . *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*
[7] . *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*

همچون نگارش کلامی و زبان‌شناختی، بایستی از اصول و قواعدی خاص برخوردار باشد تا همچون یک «زبان» که محصولی اجتماعی است، فهمیده شود.

مان با این اعتقاد به دنبال ساخت و ارائه «ابزارهای تحلیلی» است تا توسط آن بتوان شیوه ساخته شدن و طراحیِ طرح‌ها و شیوه خواندن و تفسیر آنها را آموخت (نک. مان، ۱۹۷۳). مان پس از اینکه بررسی جامعی از طرح‌های ماسه‌ای والبیری انجام می‌دهد، موفق می‌شود تا از یک طرف عناصر خاصی را با نقش‌های ویژه در این زبانِ هنری بیابد و از طرف دیگر به اصول و قواعدی سازمان‌بخش به همین عناصر پی ببرد. مان بررسی طرح‌های توتمی را به عنوان بخشی از مسئله کلی فرهنگی می‌داند که در آن نظام‌های نشانه‌ای گرافیکی خلق می‌شوند؛ کشف این مسأله در یک نظام هنری نه تنها به فهم این نظام کمک می‌کند، بلکه می‌تواند الگو و چارچوبی برای فهم نظام‌های دیگر یک جامعه به ویژه شیوه تفکر و تقسیم‌بندی جهان ارائه دهد. در واقع پیش‌فرض این ادعا این است که یک اجتماع کمابیش شیوه‌های یکسانی را برای ساخت نظام‌های مادی و معنوی خود به کار می‌برد، لذا با کشف و فهم بخشی از این نظام‌ها می‌توان به کشف و فهم بخش‌های دیگر نیز نائل آمد: پیش‌فرض فرهنگ به مثابه یک کل منسجم.

نظام‌های بازنمایی دیداری[۱] متداول فرهنگی[۲]، مثل انواع دیگر رمزهای فرهنگی[۳]، به عنوان مکانیسم‌هایی برای نظم‌بخشی تجربه و بخش‌بندی آن به مقوله‌های قابل مدیریت کارکرد دارند. تز کلی مان در روش‌شناسی او این است که تحلیل مقوله‌ای[۴] می‌تواند در نظام‌های بازنمودی کاربرد یابد[۵]. طرح‌های توتمی والبیری، متشکل از ترکیبات عناصر، می‌توانند کارکردِ طبقه‌بندی انواع توتمی را با جداسازی و پیوند مجدد آنها به شیوه‌ای شبیه به روش لوی- استراوس برای بررسی نظام‌های فرهنگی دیگر داشته باشند (مان، ۱۹۶۶: ۹۳۶). ابزارهای تحلیلی مان همچون «عنصر / مقوله‌های دیداری بنیادی»[۶] و «شمایل / مقوله‌های دیداری ترکیبی»[۷] از هدف او برای «نشانه‌شناسی توصیفی»[۸] نشأت می‌گیرند. از نظر مان، هر عنصر در طرح‌های ماسه‌ای معنای خاصی دارد و کل طرح اطلاعاتی درباره رخدادهای زمان اجدادی (= زمان رویا) منتقل می‌کند که بسیار شبیه به شیوه‌ای است که در آن یک آواز چنین اطلاعاتی را انتقال می‌دهد. طرح‌ها و نشان‌های

---

1 . visual representation
2 . culturally standardized systems
3 . cultural codes
4 . categorical analysis
۵. نگارنده فنون تحلیلی ملهم از روش‌شناسی مان را در مورد نقوش فرش‌های یکی از روستاهای آذربایجان (ماولان) به کار برده است («روش‌های تحلیلی در نظام‌های بازنمودی: به سوی کاربرد نظریه مان در فرش‌های آذربایجان»، سخنرانی در دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۸۹/۱۲/۱۷).
6 . element / elementary visual categories
7 . figure / composite visual categories
8 . descriptive semiotic

رویا (= جد)، علیرغم تفاوت در کاربرد، سرّی بودن و طبقه‌بندی، دارای ویژگی‌های ساختاری معینی هستند. در واقع، یک نظام گرافیکی وجود دارد- یک «زبان» معیار (مان، ۱۹۶۲: ۹۷۲-۹۷۳).

به طور کلی، روش تحلیلی مان مبتنی بر شکستن طرح‌ها به واحدهای مختلف سازنده آنهاست. خانم مان برای این کار از واژگان خاصی برای طبقه‌بندی واحدهای طراحی‌ها استفاده می‌کند. مان ابتدا (۱۹۶۲) هر واحد مجزا و غیر قابل تقلیل را یک «عنصر» و ترکیبی از دو یا بیش از دو عنصر را «شمایل» می‌نامد. این واژگان در کار بعدی مان (۱۹۶۶) تبدیل به واژگان انتزاعی‌تر و نظری‌تری می‌گردند: هر طرحواره مجزا و غیر قابل تقلیل، «مقوله دیداری بنیانی» و ساختی از دو یا بیش از دو طرحواره، «مقوله دیداری ترکیبی» نامگذاری می‌شود.

مان معتقد است که با این ابزارهای تحلیلی می‌توان نظام‌های بازنمودی را در هنرهای بومی بررسی کرد؛ چراکه فایده-مندی این ابزارها را در رساله دکتری‌اش نشان داده است. مقوله‌های دیداری بنیانی (عنصر) در بر گیرنده طیف معانی گسسته (با ارجاع به پدیده های متفاوت، یعنی با سطح کلیت بالا) هستند و مقوله‌های دیداری ترکیبی (شمایل) معنای پیوسته‌ای دارند. لذا معانی مختلف یک عنصر با قرار گرفتن در قالب یک شمایل، محدود می‌گردد. به طور ایده‌آل، فرد باید قادر به تعریف حدود معنایی، یا قواعد کاربرد، طرحواره‌ای خاص باشد؛ معانی یا ارجاعات ویژه در درون این محدوده‌ها تغییر خواهند کرد. معنای خاص وابسته به انتخاب اطلاع‌دهنده از طیفی از معانی ممکن است.

بنابراین مان روش تحلیل ساختاری را برای بررسی طرح‌های والبیری به کار می‌برد: تجزیه یک مجموعه نشانه‌ای به عناصر تشکیل‌دهنده و ترکیب مجدد آنها در اشکال بسیار متنوع. این تجزیه و ترکیب، اصول سازماندهی یا ساختار مشترک را به نمایش می گذارد که بر اساس آنها طرح‌های مختلف توتمی خلق می شوند. مهم‌ترین اصل در این میان، «ساخت هسته- پیوست» است. بر اساس این اصل ساختاری، طرح‌های بسیار متنوع توتمی با ترکیب چند عنصر هسته-ای معدود و چند پیوست خاص یا تشخیصی به وجود می‌آیند. طرح‌های رویای والبیری، اشکال مجزا یا منحصر بفردی نیستند، بلکه اختصاصاتِ نظامی کلی‌تر یا «زبان» نشانه‌های گرافیکی‌اند[1]. در زمینه‌های روایی طراحی ماسه‌ای، استفاده از نشانه‌های گرافیکی پیوسته با ارتباط کلامی است، و ارتباطات قاعده‌مند بین اشکال گرافیکی متداول و موقعیت‌های معنایی معین به سهولت قابل مشاهده است.

از نظر مان، نمادهای دینی پیچیده مثل طرح‌های گورووواری والبیری، محصولات نهایی فرایندهای اجتماعی‌اند که از طریق آنها معنا به نشانه «درمی‌آید». لذا به نظر مان، پرسش مهم انسان‌شناختی صرفاً این نیست که این محصولات نهایی

[1] . "language" of graphic signs

دلالت بر چه چیزی دارند، بلکه این است که *چگونه* این محصولات نهایی در ارتباط با فرایندهای اجتماعی- فرهنگی مستمر این معنا را اصلاً کسب می‌کنند. در مورد والبیری، بررسی این مسأله نهایتاً به بررسی رفتار داستان‌گویی و استفاده از گراف‌ها در ارتباطات عمومی منجر می‌شود (مان، ۱۹۶۲: ۹۸۱). کشیدن گراف‌ها در فرایندهای ارتباطی، عامل مهمی است که ماهیت مراسمی اشکال گرافیکی را مشروط می‌سازد. این نظام مبتنی بر عناصر سازنده نهایی نسبتاً اندکی است (که شکل ساده‌ای دارند) و، بالعکس، با مقوله‌های معناشناختی بسیار کلی‌ای عمل می‌کند که برای نشان دادن مورد خاص معنایی به شدت، ولی با درجات متغیر، به زمینه‌های فرا- گرافیکی وابسته است.

رویکرد مان به بررسی طرحواره های دیداری، یک رویکرد تقریباً زبان شناختی است. بدین معنی که همچنانکه زبان، نظامی نشانه‌ای برای انتقال پیام است، طرح‌های اجدادی و توتمی والبیری نیز متشکل از طرحواره‌هایی هستند برای بیان روایت‌های زمان رویا (از این نظام دیداری در فعالیت های روزمره نیز استفاده می‌شود). از سویی دیگر، همانگونه که نظام نشانه‌ای زبان متشکل از نشانه‌هایی است که معانی متعددی دارند و عامل محدودکننده و مشروط‌کننده این معانی متعدد، محور همنشینی (یا بعد گرامری یا ترکیبی، و یا شیوه‌های جمله‌سازی) است، نظام نشانه‌ای طرح‌های والبیری نیز متشکل از مقوله‌های دیداری بنیانی (عنصر) است با طیف معانی گسسته که با قرار گرفتن در قالب مقوله‌های دیداری ترکیبی (شمایل)، معانی آنها محدود می‌گردد. وجه دیگر تشابه، تکمیل معانی زبان‌شناختی با نشانه‌های فرا- زبان‌شناختی از سوی گوینده یا در شرایط تولید است؛ نظام طراحی والبیری نیز علاوه بر طرح‌های اصلی، در بر گیرنده نشان‌گذاری-های توضیحی همچون نشانه‌های حرکتی، آوازی و نیز دیداری است که در طول طراحی برا تکمیل معنا انجام می‌شوند.

از نظر مان، مردم‌نگاری دقیق و پربار باید از شناسایی و فهرست کردن صرف اشکال بازنمودی فراتر رفته و به سوی نقطه‌ای پیش رود که در آن روابط معناشناختی ساختاری[1] مهم بتوانند به طور نظام‌مندی توصیف شوند (مان، ۱۹۶۶: ۹۴۸). لذا بایستی از مردم‌نگاری شناخت و فهرست‌برداری عناصر فرهنگ مادی عبور کرده و به مردم‌نگاری فرایند خلق معنا از طریق این عناصر فرهنگی رسید. بنابراین، تمرکز مردم‌نگار نه تنها بایستی بر عناصر و اجزاء فرهنگ مادی باشد، بلکه بیش از آن بایستی بر انواع روابط آنها در جهت تولید معنا متمرکز گردد.

در یک تحلیل کلی، مان معتقد است که بسیاری از نظام‌های بازنمایی گرافیکی به آن شاخه‌هایی از فرهنگ، مثل زبان، واژگان خویشاوندی و نشانه‌های حرکتی، تعلق دارند که می‌توانند به طور مفیدی مورد تحلیل شکلی[2] قرار گیرند.

[1] . structural semantic
[2] . formal analysis

۳) آنتونی فورگ

آنتونی فورگ[۱] (۱۹۲۹–۱۹۹۱) در سال ۱۹۵۳ از دانشگاه کمبریج فارغ‌التحصیل شد، جایی که زیر نظر ادموند لیچ، یکی از شاخص‌ترین متفکرین انسان‌شناسی اجتماعی بریتانیا، انسان‌شناسی خواند. سه سال بعد شروع به خواندن انسان‌شناسی در مدرسه علوم اقتصادی لندن کرده و دوستی نزدیک و طولانی‌ای با ریموند فیرث، دیگر انسان‌شناس مکتب انسان-شناسی اجتماعی بریتانیا، برقرار می‌کند. فورگ در سال ۱۹۵۸، اولین کار میدانی خود را در بین مردم آبلام[۲] منطقه سپیک[۳] در پاپوا گینه نو انجام داد. این دوره اساسی در کار میدانی، علایق انسان‌شناختی او را تشدید کرده و تمرکز او را بر سازمان اجتماعی، زیبایی‌شناسی و مناسک آبلام محدود کرد. روش‌های میدانی فورگ شامل عکاسی، ثبت وقایع روزانه و نوشتن توضیحاتی در خصوص موضوعات اساسی فرهنگی (مثل خویشاوندی و مناسک) می‌شد. در سال ۱۹۶۰ مأمور پژوهشی مدرسه علوم اقتصادی لندن در «پروژه خویشاوندی لندن» شده و یک سال بعد استادیار انسان-شناسی اجتماعی آنجا گردید.

فورگ در دومین دور کار میدانی خود در میان آبلام‌ها را بین سال‌های ۱۹۶۲–۱۹۶۳ انجام داد و این‌بار به طور خاص بر هنر آنها متمرکز شد. او تولید ۳۶۳ اثر اصیل از هنر آبلام را ترتیب داد که از این میان ۱۵۰ اثر به روستای کوانیمباندو[۴] در وسرای شمالی متعلق بود. فرایند تولید اغلب این آثار اصیل با جزئیات در یادداشت‌های روزانه میدانی (از طریق طرح‌ها و روایت‌های توصیفی) و در عکاسی (از طریق عکس‌های متوالی در هر ۱۵–۲۰ دقیقه از تولید آثار) توسط او مستندنگاری شده‌اند.

کار میدانی، فورگ و خانواده‌اش را به مدت یک سال برای مطالعه هنر و مناسک به بالی[۵] برد. در بالی او برای دیدار از دانشگاه ملی استرالیا دعوت شده و به عنوان استاد بنیانگذار انسان‌شناسی در دانشکده هنرها برگزیده شد؛ جایی که گروه پژوهش و تدریس قوی‌ای را بنیان نهاد. آثار فورگ اساساً به صورت مقالات در کتب مختلف منتشر شده‌اند که از جمله مهمترین آنها عبارتند از: «نکاتی درباره طرح‌های نقاشی بر کاغذ در آبلام شرقی»[۶] (۱۹۶۰)، «رنگ– ماده‌ای جادویی»[۷] (۱۹۶۲)، «هنر و محیط در سپیک»[۸] (۱۹۶۶)، «هنرمند آبلام»[۱] (۱۹۶۷)، «سبک و سبکی‌شدن در هنر سپیک»[۲] (۱۹۶۷)،

---

1 . Anthony Forge
2 . Abelam
3 . Sepik
4 . Kwanimbandu
5 . Bali
6 . Notes on Eastern Abelam Designs Painted on Paper
7 . Paint- A Magical Substance
8 . Art and Environment in the Sepik

«خانه‌های مراسمی- منطقه سپیک، گینه نو»[3] (۱۹۶۹)، «مطالعه هنر دیداری در انسان‌شناسی»[4] (۱۹۶۹)، «یادگیری دیدن در گینه نو»[5] (۱۹۶۹)، «سبک و معنا در هنر سپیک»[6] (۱۹۷۳)، «شماتیزاسیون و معنا»[7] (۱۹۷۷)، «مسئله معنا در هنر»[8] (۱۹۷۹)، «قدرتِ فرهنگ و فرهنگِ قدرت»[9] (۱۹۹۰).

فورگ در سال ۱۹۷۳ ویرایش مجموعه مقالات بسیار مهم و تعیین‌کننده در تاریخ انسان‌شناسی هنر یعنی *هنر و جامعه ابتدایی*[10] را تمام کرد و مقدمه و مقاله مهمی برای آن نوشت. علاوه بر اینها فورگ مقالات دست‌نوشته بسیار گسترده‌ای نیز دارد که منتشر نشده‌اند همچون: «هنر و جامعه»[11] (۱۹۶۰)، «هنر و مناسک آبلام»[12] (۱۹۶۱)، «هنر قبیله‌ای و دیدگاه غربی»[13] (۱۹۷۸)، «تحلیل هنر آبلام»[14] (بی‌تا)، «هنر و حیات اجتماعی»[15] (بی‌تا)، «هنر به مثابه کنش در پاپوا گینه نو»[16] (بی‌تا)، «هنرمند»[17] (بی‌تا)، «فرضیه درباره رابطه بین هنر و جامعه در حوزه رودخانه سپیک»[18] (بی‌تا)، «نیاز به مطالعه هنر ابتدایی و هنرمند در زمینه اجتماعی»[19] (بی‌تا)، «مناسک و هنر به مثابه فرا- فرهنگ»[20] (بی‌تا).

فورگ در اواخر دهه ۱۹۸۰ زمان بسیاری را برای ویرایش *تاریخ فرهنگ سپیک* و اتمام کتاب *مبادله و جامعه آبلام* گذاشت که هیچکدام منتشر نشدند. او همچنین به شدت درگیر گردآوری مجموعه موثر هنر سپیک برای موزه مردم-نگاری بازل سوئیس شده بود و نیز مجموعه بزرگی از نقاشی‌های سنتی بالی را برای موزه استرالیا در سیدنی گرد هم آورد. مجموعه فوق‌العاده عظیم و بسیار ارزشمندی از کارهای فورگ باقیمانده که در بر گیرنده یادداشت‌ها و مواد میدانی دقیق درباره زندگینامه‌ها، ثبت‌های میدانی و مواد میدانی متشکل از عکس‌ها و فایل‌های صوتی و تصویری از

---

1 . The Abelam Artist
2 . Style and Stylisation in Sepik Art
3 . Ceremonial Houses - Sepik District, New Guinea
4 . Study of the Visual Art in Anthropology
5 . Learning to See in New Guinea
6 . Style and Meaning in Sepik Art
7 . Schematisation and Meaning
8 . The Problem of Meaning in Art
9 . Power of Culture and the Culture of Power
10 . *Primitive Art and Society*
11 . Art and Society
12 . Abelam Art and Ritual
13 . Tribal Art and Western Vision
14 . Analysis of Abelam Art
15 . Art and Social Life
16 . Art as an Action in Papua New Guinea
17 . Artist
18 . Hypothesis on the relation between art and society in the Sepik river area
19 . Need for a Study of Primitive Art and the Artist in a Social Context
20 . Ritual and Art as Meta-Culture

هنرهاست که هم اکنون در کتابخانه مجموعه‌های ویژه ماندویل[1] در دانشگاه کالیفرنیا در شهر سانديياگو آرشیو شده و نگهداری می‌شوند.

مسأله انسان‌شناسی هنرِ فورگ این است که آیا هنر، ابزاری برای ارتباط است؟ و اگر آری، هنر چه نوع ارتباطی را می‌سازد؟ با چه ابزارهایی می‌توانیم بفهمیم که چه چیزی مبادله می‌شود؟ همه این سوالات بر پرسش بزرگتری تأکید می‌کنند: تا چه اندازه‌ای حکاکی‌ها و نقاشی‌ها به مثابه چیزهایی در خودشان به یکدیگر و بینندگان ارتباط می‌یابند و نه تجلیات صرف برخی دیگر از نظم‌های واقعیت فرهنگی همچون اسطوره‌شناسی یا دین؟ آیا هنرهای پلاستیک یک گروه قواعد خود را دارد، نه فقط قواعد سبک، بلکه قواعد معنا و تفسیر؟ یا آیا اتحاد فریبنده ظاهری تنها بر سبک مبتنی است درحالیکه معنا تنها می‌تواند توسط ارتباط هر قطعه‌ای به مراسمی که در آن کارکردی دارد کشف شود، اسطوره‌ای که آن را آشکار می‌کند، یا هدفی تزئینی که آن را انجام می‌دهد؟

فورگ، هنر یاتمول و آبلام را به مثابه «بیان‌های فرهنگی» که آنها را تولید کرده و بیان‌هایی که مستقیماً به فرهنگ مرتبط است بررسی می‌کند، نه به مثابه تصاویر اساطیر یا اساطیری که به صورت دیداری بیان شده‌اند (فورگ، ۱۹۶۶: ۲۴). با این دیدگاه، اثر هنری، بیانِ هنری چیزی دیگر همچون یک روایت نیست که با دیدن آن بتوانیم روایت را بخوانیم. به نظر فورگ، «هر نظامی از نمادها که در هنر یافت می‌شود، در سطح نمادگراییِ آشکار[2] نیست ... هر نمادگرایی نظام‌مند بایستی در سطح ارتباط میان نمادها باشد، و ممکن است در این سطح آگاهانه توسط هنرمند و بیننده تصور نشود. به خاطر این سطح تحلیل، معنای آشکار[3] هر نمادی اهمیت زیادی ندارد. آنچه که اهمیت دارد، آرایش[4] نمادها و معنای آن آرایش است» (همان: ۲۵).

بنابراین، فورگ نه بر خود نمادها یا رمزهای دیداری، بلکه بر ارتباط میان آنها متمرکز است و معتقد است که ارتباط میان این رمزهای دیداری است که تولید معنا می‌کنند؛ این شیوه تحلیل یک شیوه تحلیل ساختارگراست. کلود لوی–استراوس، بنیانگذار انسان‌شناسی ساختارگرا، علاوه بر اینکه در تحلیل نظام‌های فرهنگی مختلفی همچون خویشاوندی و اسطوره از روش تحلیل ساختاری استفاده می‌کند، اساساً اثر هنری را حاصل یک ساختار می‌داند. از نظر لوی–استراوس، اثر هنری یک چیز نیست، بلکه آرایشی از چند عنصر است: یک ساختار. لوی– استراوس در گفتگویی که با شاربونیه در سال ۱۹۵۹ انجام داده، می‌گوید که «هیچ چیز به خودی خود اثر هنری نیست، بلکه پاره‌ای آرایش‌ها یا

[1] . Mandeville Special Collections Library
[2] . overt symbolism
[3] . overt meaning
[4] . arrangement

الگوها یا روابط بین اشیاء، اثر هنری محسوب می‌شود» (شاربونیه، ۱۳۷۲: ۸۲). گریگوری بیتسون نیز با تحلیلی دیگر، اثر هنری را چیزی غیر از رابطه نمی‌داند؛ اما رابطه‌ای که حوزه‌های مختلف پدیده‌های فرهنگی را به هم مرتبط می‌کند (بیتسون، ۱۹۷۲: ۱۲۳) و هوارد مورفی «پیوندهای پیچیده بین قلمروهای متفاوت تجربه در فرهنگ» یولنگو (استرالیا) را در تصویرسازی نقاشی‌ها نشان می‌دهد (لیتون، ۱۹۹۱: ۹۶).

اما اهمیت انسان‌شناسی هنر فورگ صرفاً در ارائه یک دیدگاه ساختاری در تحلیل اثر نیست، بلکه آنچه در کار فورگ برجسته است، توجه به معنای پنهان و، به طور دقیق، معنای ناخودآگاه است؛ معنایی که ممکن است هنرمند و مخاطبان اثر او به طور آگاهانه آن را درک نکرده و لذا نتوانند به مردم‌نگاری همچون فورگ توضیح دهند؛ معنایی که با دانش بومی مردم‌نگار قابل کشف است: «مطالعه هنر چیزی درباره هنرمند یا حتی ارزش‌های او به ما نمی‌گوید، مگر اینکه چیزی درباره جامعه و فرهنگی که در آن عمل می‌کند بدانیم» (فورگ، ۲۰۰۶/۱۹۶۷: ۱۱۰). از نظر بیتسون (۱۹۷۲: ۱۱۴) نیز هنر «تلاشی برای مبادله انواع ناخودآگاه» است. سه سال پس از انتشار مقاله فورگ، پیتر اوکو در بحث از سطوح تحلیل آثار هنری، اهمیت نداشتن یا کم‌اهمیت بودن معانی آشکار برای فورگ را «سطح عمیق‌تر تحلیل»[1] می‌داند. از نظر اوکو، اگر محصولی از فرهنگ مادی، اثر هنری نیز باشد، «ماده مناسبی برای درک ارزش‌های ناخودآگاه» است (اوکو، ۱۹۶۹: ۵۸).

ایده نظری‌ای که فورگ از آن حرکت می‌کند را زمانی از زبان ایسادورا دونکان[2] (۱۸۷۸–۱۹۲۷)، مادر رقص مدرن، نقل کرده است: «اگر من می‌توانستم به شما بگویم که [رقص] چه معنایی دارد، نکته‌ای در رقصیدن آن نبود» (بیتسون، ۱۹۷۲: ۱۱۴) و این دقیقاً گفته هاینریش هاینه است که «هر جا کلام نتواند پیش رود، موسیقی آغاز می‌شود» (درایر، ۱۹۷۳/۱۹۴۳: ۱۴۱، در احمدی، ۱۳۷۴: ۱). اگر هنر و اثر هنری می‌توانست در قالب واژگان قرار گیرد و در واقع هر اثری یک روایت و داستان کلامی به مخاطب بگوید، دیگر نیازی به هنر نبود. در واقع، برخلاف تصور بسیاری از محققین هنر، اثر، بیان هنری زبان نیست؛ آثار هنری، بیان زبان کلامی نیستند؛ چراکه در این صورت اساساً نیازی به هنر نبود و وجود زبان کافی می‌بود. فورگ نه به دنبال کشف و ترجمه یک روایت داستانی از پیش موجود در اثر هنری، بلکه به دنبال کشف ماهیت و ذات یک فرهنگ و جامعه در اثر است؛ مبانی و مفروضاتی که بنیان یک فرهنگ و ساختار اجتماعی را ساخته‌اند در اثر هنری بیان می‌شوند. شاید این رویکرد فورگ بدین علت است که او از جمله انسان‌شناسانی

[1] . deeper level of analysis
[2] . Isadora Duncan

است که «ناتوانی افراد جوامع کوچک- مقیاس در توضیح معنای هنرشان در قالب واژگان» را تجربه کرده‌اند (لیتون، ۱۹۹۱: ۱۰۸).

فورگ گسست از رویکردهای زبان‌شناختی به آثار هنری را در بررسی خانه‌های مناسکی آبلام‌ها نشان می‌دهد: «خانه آبلام تنها یک ساختار تزئینی به عنوان محیطی برای مراسم و نمایش نیست، بلکه بیانی درباره فرهنگ و جامعه آبلام است که در واژگان معماری بیان می‌شود؛ بیانی که نمی‌تواند به این خوبی در واژه‌ها یا در اسطوره گفته شود». چیزی که فورگ می‌خواهد نشان دهد این است که «آبلام‌ها در حال گفتن چه چیزی درباره خودشان و فرهنگ و جامعه‌شان در هنرشان هستند» (فورگ، ۱۹۶۶: ۲۷-۲۸). خانه مراسمی، حکاکی‌ها، نقاشی‌ها و یام‌های (ستون‌های چوبی) دراز تزئینی و نمایشی، «بیان‌های ضمنی غیرزبانی درباره موضوعاتی چون هویت نهایی مرد، یام دراز و روح‌اند». این بیان‌ها تنها از طریق هنر به وجود می‌آیند، نه از طریق چیز دیگر، مگر، احتمالاً، در تفسیرهای- رؤیا. چنین بیان‌هایی به ساختار اجتماعی مرتبط‌اند (در این هنر، ماهیت لایتغیر پیوندهای خویشاوندی مادرتباری با ضعف پیوندهای پدرتباری جامعه پدرتبار آبلام مقایسه شده است).

گرچه هنر آبلام در بر گیرنده اشکال تزئینی و چهره- مانند برای دلالت بر ارواح‌اند، این اشکال به قصد این تولید نشده‌اند که نشان دهند که ارواح به چه چیزی شبیه‌اند (فورگ، ۱۹۷۰: ۲۸۱). فورگ معتقد است که پیام‌هایی که اشیاء هنری دو جامعه یاتمول و آبلام منتقل می‌کنند، «بیان‌هایی درباره ماهیت انسان و فرهنگ اوست، بیان‌هایی که ممکن است کاملاً در خالقان و ناظران هنر- کسانی که این اشیاء را به خاطر اینکه درست هستند می‌سازند- آگاهانه نباشد، اما به ساختار اجتماعی مرتبط بوده و برای آن اساسی است». حداقل در جامعه آبلام «این بیان‌ها معمولاً توسط ابزارهای دیگر ارتباطی بیان نمی‌شوند، و احتمالاً هرگز نمی‌توانند بیان شوند» (فورگ، ۱۹۶۶: ۳۰).

فورگ یافته بسیار مهم دیگری نیز دارد؛ اثر هنری قدرت و نیرویی عظیم دارد؛ شاید این ایده برای اولین بار در مقاله «رنگ- ماده‌ای جادویی»[1] (۱۹۶۲) مطرح شده باشد. نقاش خوب، نقاشی است که «به درستی انرژی فراطبیعیِ ذاتی در طرح را برهاند»؛ «هنرمند ماهری که حس زیبایی‌شناختی خود را ارضا کرده و زیبایی را تولید می‌کند، به خاطر خود زیبایی نیست که تشویق می‌شود، بلکه به این خاطر است که دیگران، زیبایی را قدرت می‌دانند» و لذا «تقاضای اجتماعی برای هنر با قدرت جادویی- دینی آن ارتباط دارد» (فورگ، ۲۰۰۶/۱۹۶۷: ۱۱۹). هنر جوامع گینه نو، ارزش جادویی- دینی برای آنها دارد، دقیقاً به این خاطر که این هنر، هنرِ اجداد را بازآفرینی می‌کنند.

[1] . Paint- A Magical Substance

همه هنرهای آبلام، همچون اغلب جوامع گینه نو، اساساً هنر آئینی[1] هستند و تنها می‌توانند در زمینه مراسم آئین بزرگ- مرد (ارواح مقدس) نمایش داده شوند. البته هنر تزئینی نیز وجود دارد، اما نقش‌مایه‌های آن به طور کامل از هنر آئین بزرگ- مرد استخراج می‌شوند. بنابراین هنرمند تولیدکننده اشیاء تزئینی‌ای وجود ندارد که هنرمند آئین[2] نباشد، و این در زمینه آئین است که هنرمندان، مهارت‌هایشان را کسب کرده و بدان‌ها تکامل می‌بخشند. این شکل‌ها، سنتی و بسیار ارزشمندند، زیرا باور بر این است که آنها توسط اجداد به کار رفته و «قدرتمندترین چیز به معنای فراطبیعی»اند. خودِ رنگ، برای آبلام‌ها ارزش بالایی دارد و تقریباً کل جادوها در بر گیرنده نوعی ماده کانی رنگی است که با عنوان رنگ طبقه‌بندی می‌شوند. از این نظر، نقاشی یک فعالیت مقدس است و اِعمال آن باعث انتقال فایده مراسم به شرکت‌کنندگان می‌شود (همان: ۱۱۰-۱۱۵).

از نظر آبلامی‌ها به مثابه یک کل، آئین بزرگ- مرد و هنر مرتبط با آئین یام‌های دراز «ابزارهایی برای آفرینش و رهانیدن قدرت و فایده جادویی- دینی هستند». لوازم جادویی که به شمایل‌ها و کنده‌کاری‌های تازه نقاشی‌شده بسته شده‌اند، با مناسک پیوند نیافته‌اند، بلکه چنان‌اند که چشمان ناظران توسط درخشندگی رنگ و زیبایی طرز کار خیره شوند. لذا جامعه نیز هنرمند را با رعایت معیار تأثیر جادویی- دینی[3] نقد می‌کند. هنرمند با تجربه زیاد اغلب بزرگ- مرد (روح مقدس) نامیده می‌شود. اِعمال مهارت هنرمندان به آنها شهرت کلی و به ویژه آوازه‌ای برای فهم و دانشِ فراطبیعی می-دهد. لذا از نظر فورگ، کارکرد اصلی هنر، شیوه سنتی و قدرتمند دسترسی به فراطبیعت است (همان: ۱۱۸-۱۲۰).

اما قدرتمندی اثر هنری در کار هوارد مورفی به طور بسیار جذاب و نظام‌مندی مطرح می‌شود؛ مورفی (۱۹۸۹) شیوه‌هایی را بررسی می‌کند که در آنها تأثیرات زیبایی‌شناختی نقاشی (درخشندگی) به مثابه تظاهرات قدرت روحی با دیگر عناصر اجرای مناسکی برای خلق حسی از حضور اجدادی به کار می‌روند. مورفی در سطحی کلی‌تر معتقد است که «خود نظام هنری قدرتمند است، به دلیل شیوه‌هایی که در آنها نظام هنری معنا را رمزگذاری می‌کند» (مورفی، ۱۹۷۷: ۳۳۴). نقاشی-ها قدرت‌شان را نه از اندیشه‌هایی که بیان می‌کنند، بلکه از *توانایی‌شان برای بیان* آنها به دست می‌آورند- از ظرفیت‌شان برای برقراری ارتباط. تأکید فورگ بر جنبه تأثیر خیره‌کننده حسی اثر بر مخاطب در کار پل روسکو (۱۹۹۵) تبدیل به رویکرد تأثیر عاطفی[4] در اثر هنری می‌گردد. گرچه روسکو مقاله خود را با نقد شدید به رویکرد معناشناختی در انسان-

[1] . cult art
[2] . cult artist
[3] . magico-religious effectiveness
[4] . affective

شناسی هنر و به فورگ به عنوان چهره مسلط این رویکرد آغاز می‌کند (روسکو، ۱۹۹۵: ۱-۲)، اما باید گفت که وی به تأکیدات فورگ بر جنبه تأثیر حسی و عاطفی به ویژه در نقاشی‌ها توجه کافی نکرده است.

۴) دنیل بیبویک

دنیل بیبویک (۱۹۲۵-)، استاد انسان‌شناسی دانشگاه دلاوار، کار میدانی خود را در آفریقای مرکزی در بین گروه‌های قومی مختلف کونگو/زئیر به ویژه در بین بمبه[۱] و لگا[۲] انجام داده است. بیبویک بین سال‌های ۱۹۴۹-۱۹۵۱ کار میدانی عمیقی در بین بمبه‌ها به ویژه در مورد اجتماعِ [مناسکی] *بوآمی*[۳] آنها آغاز کرد. کار بر روی اجتماعِ بوآمی، بیبویک را به بررسی‌های بیشتر در میان لگاها (شرق کونگو/زئیر) کشاند، جایی که ریشه‌های مناسک بوآمی در آنجا بود. وی کار میدانی بر روی لگاها را از اوایل ۱۹۵۲ آغاز کرد. کار در بین لگاها ماهیت و قلمروی پژوهش‌های بیبویک را به شهرت رساند؛ جایی که لقب‌اش در بین بمبه‌ها، «متوکا نتائوله»[۴] به معنای پرسنده (پرسشگر) نیز تداوم می‌یابد.

نتیجه کار میدانی عمیق در بین لگاها، کتاب درخشان *فرهنگ لگا: هنر، رازآموزی و فلسفه اخلاقی در مردمانی از آفریقای مرکزی* (۱۹۷۳) است؛ کتابی که مردم‌نگاری جامعی از ابعاد مختلف جامعه لگا و هنرِ بوآمی است. بیبویک بعداً دو جلد کتاب در مورد هنرهای کونگو/زئیر منتشر کرد که جلد یک آن *هنرهای زئیر: جنوب غرب زئیر*[۵] (۱۹۸۵) و جلد دوم آن *هنرهای زئیر. شرق زئیر: مناسک و زمینه‌های هنری اجتماعات داوطلبانه*[۶] (۱۹۸۶) است. کتب بعدی او در حوزه انسان‌شناسی هنر عبارتند از: *هنرهای آفریقای مرکزی: یک کتاب‌شناسی تحلیلی*[۷] (۱۹۸۷)، *مجسمه‌سازی لگا، تراشیدنِ لگا*[۸] (۱۹۹۴)، *لگا: اخلاق و زیبایی در قلب آفریقا*[۹] (۲۰۰۲).

به عنوان یک اصل در انسان‌شناسی هنرِ بیبویک، «زمینه» و فهم و تحلیل زمینه‌ای از اثر هنری دارای اهمیت درجه اولی است؛ این اصل از هنر خاص مورد مطالعه او برمی‌آید. هنر لگاها، هنرِ بوآمی است؛ هنری است که در زمینه بوآمی و برای اهداف بوآمی خلق و مصرف می‌شود. در هنر لگا، اشیاء هنری با شکل و طرح ویژه به طور مداوم در زمینه‌های

---

1. Bembe
2. Lega
3. Bwami association
4. Mtoca ntaule
5. *The Arts of Zair: Southwestern Zaire*
6. *The Arts of Zaire, Eastern Zaire: The Ritual and Artistic Contexts of Voluntary Associations*
7. *The Arts of Central Africa: An Annotated Bibliography*
8. *Lega Sculpture, Sculpture lega*
9. *Lega: Ethics and Beauty in the Heart of Africa*

کاملاً متفاوت رازآموزی به کار می‌روند و ارتباطات معنایی متفاوتی را که در ضرب‌المثل‌ها، حرکات رقص و ژست‌ها بیان می‌شوند، به دست می‌آورند. اگر دانش ما درباره نظام‌های فکری پنهان در پشت این اشیاء هنری عمیق‌تر باشد، احتمالاً اغلب می‌فهمیم که شکل‌ها یا مقوله‌های منفردِ شکل در زمینه‌های چندگانه اجتماعی و مناسکی با معانی مکمل متفاوت متصل به آنها رخ می‌دهند؛ معانی‌ای که مستقیماً با اشکال نشان داده نمی‌شوند بلکه این معانی به خاطر اجتماعات سنتی بدان‌ها پیوند یافته‌اند (بیبویک، ۱۹۶۹: ۲۰–۲۱).

لذا دیدن اثر در زمینه اجتماعیِ کارکردی آن، لازمه فهم یکی از معانی ممکن آن است؛ از این نظر، آثار هنری لگاها معانی متعددی دارند که بنا بر زمینه‌ای که در آن قرار می‌گیرند و بنا بر ارتباطی که با فعالیت‌ها و آثار هنری دیگر زمینه می‌یابند، معانی خاصی بدان‌ها پیوند می‌یابند. پس اثر پویایی بسیاری در ترکیب با موقعیت‌ها و عناصر دیگر دارد و معنای آن یک «معنای ارتباطی» است. به طور کلی، این جامعه و سنت‌های آن است که اثر را «معنادار» می‌کند.

بوآمی یک اجتماع است و لذا بنا بر تعریف، مجموعه بسته‌ای از افراد و دانش‌هاست (بیبویک، ۱۹۷۳: xvi). *بوآمی* هم بر ظهور رهبران سیاسی و هم بر تملک اشیاء هنری نظارت می‌کند. در اینجا، هر دو کارکرد بوآمی دقیقاً به یکدیگر مرتبط‌اند. هنر در این اجتماع مناسکی تماماً با ارزش‌ها و منزلت رهبری سروکار دارد: «اشیاء هنری، بیانی ملموس به ایده‌آل‌های رهبری خوب می‌دهند» و «مالکیت یا تولیت اشیاء به افرادی اعطاء می‌گردد که به سطح خاصی از جامعه پذیرفته شده باشند». تصویری از شخصیت چندسر که خِرد، زیرکی و عدالت رازآموزان سطوح بالا را نشان می‌دهد و سطح براق چهارپایه که تصویری از دگرگونی موثر بر فرد زمانی که از فرایند رازآموزی عبور می‌کند را فراهم می‌آورد، شیوه‌هایی هستند که در آنها اشیاء هنری، ارزش های *بوآمی* را بیان می‌کنند. بنابراین، اثر هنری با تحقق ایده‌آل‌های معنوی رهبری در اشکال مادی خود، نمایندگی ارزش‌های جامعه لگا را بر عهده می‌گیرد.

هنر در اینجا، بیان‌هایی قابل مشاهده از معیارهای متعالی جامعه برای کسی است که می‌خواهد رهبری گروهی اجتماعی را در دست گیرد؛ در واقع آثار هنری، الگوهای آرمانی‌اند از ویژگی‌های کسی که اداره سرزمین و مردمان آن را در آینده بر عهده خواهد گرفت. بنابراین، باید برای رهبری یک جامعه ویژگیهای یک اثر هنری را داشت؛ زیبا بودن، خوب بودن و مفید بودن برای اهداف جامعه. کاندیدای رهبری در بوآمی باید ویژگیهای اثر هنری را در خود متجلی کند تا به هنگام رسیدن به رهبری سیاسی، فعالیت‌اش برای جامعه همچون فعالیت یک هنرمند برای خلق یک اثر هنری (= یک جامعه مطلوب و آرمانی) باشد. بدین ترتیب، جامعه لگا، هنری و زیبایی‌شناختی بودن را هدف نهایی و مطلوب می‌داند؛ هدفی که از گذشتگان عظیم بدان‌ها از طریق مراسم بوآمی بواسطه خود آثار هنری به ارث رسیده است.

فرد، برای رسیدن به رهبری و نشان دادن متمایز بودن خود در بوآمی را با پدید آوردن گروه خویشاوندی وسیع، ازدواج با زنان بسیار، داشتن فرزندان زیاد، جذب خویشاوند دیگر و حفظ گروه با دستور به احترام گذاشتن، اجرای قانون و داشتن شخصیتی قوی، نمایش می‌دهد. همچنین او این تمایز را در برخورداری از رقص‌ها، آوازها و نمایش اشیاء در مراسم *بوآمی*، در رقابت با دیگران برای کسب احترام و قدرت، در موفقیت در صعود از سطوح رازآموزی و در کامیابی اقتصادی نشان می‌دهد. بالاترین مقام سیاسی در لگا *نِنِکیسی*[1] است. موقعیت *نِنِکیسی* فقط از طریق *بوآمی* به دست می‌آید. بیبویک واژه *نِنِکیسی* را «رئیس سرزمین» ترجمه می‌کند، زیرا کلمه *کیسی* در بر گیرنده هر چیزی است که در نوع خود خوب بوده و فایده دارد: روستا، سرزمین، مردم، حیوانات، کودکان، زنان، خویشان، ثروت، خِرد و تجربه رازآموزی (بیبویک، ۱۹۷۳: ۱۳۰–۱۳۲).

هر اجتماع مناسکی[2] در بوآمی سبدی دارد که در بر گیرنده اشیائی است که در طول مراسم رازآموزی به نمایش درمی‌آیند: اقلام طبیعی و مصنوع و اشیاء هنری. اشیاء هنری علاوه بر اینکه منبع ثروت و تأثیرگذاری برای صاحب یا محافظ‌شان هستند، اعطاءکننده شهرت نیز می‌باشند. بنابراین مالکیت یا محافظت از اشیاء هنری، شیوه مهمی است که در آن این اقلام ارزشمند در الگوهای خاص تعامل در جامعه لگا ظاهر می‌شوند. آثار هنری، خود همچون عاملانی اجتماعی هستند که وارد تعاملات جمعی می‌شوند و در آنها تأثیر می‌گذارند؛ لذا فرد با تصاحب آثار هنری، عاملانی مادی را با ارزش‌های خاص آنها با خود همراه می‌سازد. بخشیدن عاملیت به اثر هنری بعداً در کار آلفرد جِل صورت‌بندی مفهومی و نظری می‌یابد؛ جِل، که هنر را نظامی از کنش می‌داند که هدف آن تغییر دنیاست، اشیاء هنری را معادل اشخاص یا عاملان اجتماعی در نظر می‌گیرد (جِل، ۱۹۹۸: ۶ و ۷).

تملک اشیاء هنری، نمایش موفقیت افراد در بوآمی است. اشیاء هنری ارزشمند به میزانی که از مالکی به مالک دیگر از طریق دودمان یا اجتماع مناسکی منتقل می‌شوند، تداوم گروه اجتماعی را بازنمایی می‌کنند. سبدها «نمادهای انسجام مناسکی در گروه‌های وسیع تباری‌اند» (بیبویک، ۱۹۶۹: ۲۰). گویی که گروه اجتماعی خود را در آثار هنری حک کرده است و لذا نمایش و تداوم آثار هنری در طی زمان، به معنای نمایش خود گروه اجتماعی و تداوم حیات و ماندگاری آن برای نسل‌های بعدی است؛ همچنانکه خود آثار از نسل‌های پیشین باقی مانده‌اند و رمزی هستند از جامعه اجدادی گذشته.

---

1 . *nenekisi*
2 . ritual community

در واقع، در «نشان دادن، نمایشی‌شدن و شرح اشیاء طبیعی و هنری و ضرب‌المثل‌ها در طول رازآموزی است که آرمان-های جامعه لگا مبادله می‌شوند». آثار و فعالیت‌های هنری ابزارهایی هستند که هم آرمان‌های جامعه را در خود جای داده‌اند و هم می‌توانند این آرمان‌ها را در یک فرایند ارتباط مناسکی به اعضای جامعه منتقل کنند. این اشیاء هنری *کاسینا*[1] نامیده می‌شوند: «خاطره لذت‌بخش چیزی خوب یا کسی خوب»؛ هنر، خاطره‌ای لذت‌بخش از چیزی در ذهن و فکر می‌آفریند و همین مبنای دریافت لذت زیبایی‌شناختی در هنر می‌شود. هدف از خلق اثر هنری برای هنرمند، وجودی ملموس بخشیدن به این خاطره لذت‌بخش و هدف از نمایش آن، دریافت و مواجه شدن مخاطب با جذبه تحقق کنونی خاطره گذشته است. «اشیاء هنری، برتری‌ای هستند که فضائل مردمان بزرگ گذشته را تأیید می‌کنند»؛ آثار هنری، برتری دارند و قرار گرفتن در سطح عالی‌ترین تولیدات فرهنگی را از در بر داشتن فضائلی در خود می‌گیرند که متعلق به مردمان بزرگ گذشته است. آنها، اشیائی هستند که «یادآوران چیزهایی‌اند که باید انجام شوند و چیزهایی که نباید انجام شوند و نیز ابزارهای حافظه‌اند (بیبویک، ۱۹۷۳: ۱۷۰ و ۱۷۱).

موضوع ارزش‌های اخلاقی هم در مرکز بررسی‌های انسان‌شناسی هنر بیبویک قرار دارد و هم همچنانکه او نشان می‌دهد پیوند بین اخلاق و زیبایی در مرکز و قلب آفریقا قرار دارد. از یک طرف، اشیاء عینی به وضوحِ تصورات پیچیده و انتزاعی قانون (اخلاقی) لگاها کمک می‌کنند؛ از طرف دیگر، خود اشیاء نیاز به تفسیر دارند، زیرا شکل آنها آنچه را که هستند و آنچه را که معنا می‌دهند، آشکار نمی‌سازد.

از نظر بیبویک، شکل‌ها به هنرمند و معانی به اجتماع گسترده‌تری تعلق دارند. کسانی که سعی می‌کنند معانی پشت شکل‌های هنری را بدون دانش مناسب از زمینه فرهنگی که در آن شکل‌ها رخ می‌دهند توضیح دهند، عموماً خیالی‌ترین، ساده‌ترین یا صرفاً شاعرانه‌ترین تفاسیر را مطرح می‌کنند (بیبویک، ۱۹۶۹: ۱۱-۱۲).

نتیجه‌گیری: صورت‌بندی مبانی انسان‌شناسی هنر

چند ویژگی مشترک در انسان‌شناسی هنر هر چهار متفکر وجود دارد که می‌تواند مبانی انسان‌شناسی هنر را تعریف کند:

۱- *اثر هنری، ارزش‌های اجتماع آفریننده را بیان می‌کند.* هنر محمل خلق، نمایش، تجربه و انتقال امور در خور توجه گروه یا ارزش‌های آن است. این ارزش‌ها در کار فاگ، ارزش‌های دینی، فلسفی و هنری؛ در کار مان،

[1] . *kasina*

روایت ارزش‌های زمان رویا؛ در کار فورگ، ارزش‌های ساختار اجتماعی؛ و در کار بیبویک، ارزش‌های اخلاقی هستند.

۲- *اثر هنری یک ساختار است*. چه خود اثر هنری که آرایش خاص عناصرِ آن، سبک را به وجود می‌آورند و اصول سازمان‌دهی‌ای برای تولید معنا دارند (مان)؛ چه روابط بین نشانه‌های اثر که معانی ناخودآگاه دارند (فورگ)؛ چه معنایی که اثر هنری در زمینه ساختاری و موقعیتی خاصی به دست می‌آورد (بیبویک)؛ و در نهایت، چه یک جامعه به مثابه یک ساختار اجتماعی خاص خود را در سبک ویژه‌ای از هنر نشان می‌دهد (فاگ)، همگی بر «روابط» بین عناصر و نقش روابط در تعیین اثر هنری تأکید دارند.

۳- *اثر هنری، معنا دارد*؛ اما نوع و سطح معنایی متفاوت است. هنر گاهی معانی آشکار و زبان- مانند دارد (مان و فاگ)؛ گاهی معنا با توسل به دانش عمیق و رازآموزی به دست می‌آید (بیبویک)؛ و گاهی اثر معانی پنهان و ناخودآگاه دارد که برای خود انسان‌شناس قابل بازیابی است (فورگ). از این نظر، هنر، پیامی دارد که به شیوه-های مختلفی آن را منتقل می‌کند.

۴- *اثر هنری برای برقراری ارتباط خلق می‌شود*؛ اما نوع و میزان ارتباط متفاوت می‌گردد. هنر گاهی نزدیک به ارتباط کلامی می‌گردد (مان)؛ گاهی کارکرد ارتباط فراطبیعی دارد (فورگ)؛ گاهی انتقال جامعه به اثر است (فاگ)؛ و گاهی مبادله آرمان‌های جامعه را انجام می‌دهد و ابزاری برای حافظه است (بیبویک). به طور کلی، نمایش اثر موجب مبادله ارتباطی بین بیننده و جامعه می‌گردد.

۵- *اثر هنری با حوزه‌های مقدس مرتبط است*. هنر، تأثیر جادویی- دینی دارد و هنرمند باتجربه، بزرگ- مرد (روح مقدس) نامیده می‌شود (فورگ)؛ هنر، روایت رخدادهای زمان رویا یا زمان اجدادی است (مان)؛ هنر، فضائل مردمان گذشته است (بیبویک)؛ و هنر، میدانی برای بیان کامل داوری شهودی است (فاگ)؛ حتی خود فعالیت هنری، فعالیتی مقدس است (فورگ).

۶- *اثر هنری قدرت دارد*. قدرت اثر هنری می‌تواند از انرژی فراطبیعی ذاتی آن که چشمان بیننده را خیره می‌کند (فورگ)؛ از توان آن برای نظم‌بخشی تجربه و بخش‌بندی آن به مقوله‌های قابل مدیریت و از ترجمه اندیشه به ماده (مان)؛ از توان آن برای حک کردن ویژگیهای کلی یک اجتماع در یک سبک (فاگ)؛ و یا از تجلی تداوم گروه در خود، نمادی از انسجام مناسکی گروه، از اعطاء شهرت به صاحب اثر، و از خاطره لذت‌بخش چیزی خوب (بیبویک)، نشأت بگیرد.

۷- *خلق اثر هنری، خلق خود فرهنگ یا بازآفرینی آن است*. هنر ماهیت فرهنگ را نشان می‌دهد (فورگ)؛ هنر سازوکاری برای بایدها و نبایدهاست (بیبویک)؛ هنر، قبیله‌ای بودن را نشان می‌دهد (فاگ)؛ و هنر، مکانیسمی برای نظم‌بخشی تجربه و بخش‌بندی آن است (مان).

اصل مهم روش‌شناختی انسان‌شناسی هنر نسل دوم این است که فهم اثر هنری بدون داشتن دانش فرهنگی از جامعه آفریننده برای انسان‌شناس ممکن نیست. در واقع، انسان‌شناس برای فهم هنر نیاز به درکی از کلیت جامعه و فرهنگ آفریننده دارد.

در یک جمع‌بندی، هدف انسان‌شناسی هنر، بررسی هنر یک جامعه از دیدگاه خالقان آن است. لذا پرسش و مسائل اصلی پژوهشی انسان‌شناسی هنر عبارتند از:

۱) *هنرمندان و اعضای جامعه، چه چیزها یا پدیده‌ها و یا الگوهایی را اثر هنری یا امر هنری می‌دانند* (در این زمینه تحلیل واژگانی و تحلیل موقعیتی اهمیت بسیاری دارد)؟

۲) *هنرمندان و اعضای جامعه چرا آثار هنری را می‌آفرینند* (فلسفه هنر بومی چه مبانی و نظریه‌هایی دارد)؟

۳) *آثار هنری در چه زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی به کار می‌روند* (زمینه گسترده‌تر و چارچوب آثار کدامند)؟

۴) *آثار هنری به چه نیازهایی از جامعه آفریننده پاسخ می‌دهند* (کارکردهای ملموس و غیرملموس آثار کدامند: کارکردهای مصرفی، زیبایی‌شناختی، معنایی، عاملیتی، عاطفی- هیجانی، و غیره)؟

۵) *اصول زیبایی‌شناختی و نظام ارزشی مرتبط با آثار هنری از دیدگاه جامعه آفریننده کدامند و چگونه به نظام فرهنگی پیوند می‌یابند؟*

۶) *آثار هنری چه ارتباط نظام‌مندی را با مابقی جامعه در قالب نظام‌های فرهنگی، دینی، اجتماعی، سیاسی، تاریخی، اقتصادی، محیط‌شناختی، و غیره برقرار می‌کنند؟*

انسان‌شناسی هنر با این پیش‌فرض که هنر یک محصول فرهنگی و لذا یک امر فرهنگی است، از فرهنگ در تمامی ابعاد آن به عنوان وسیله استفاده می‌کند تا آثار هنری و پدیده هنری را بفهمد.

منابع:

۱. شاربونیه، ژرژ (۱۳۷۲) ***مردم‌شناسی و هنر: گفت و شنود با لوی- استراوس***، ترجمه حسین معصومی همدانی، تهران: گفتار.

۲. احمدی، بابک (۱۳۷۴) ***حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر***، تهران: مرکز.

3. Bateson, Gregory (1972) "**Style, Grace and Information in Primitive Art**", In *Steps to an Ecology of Mind*, London: Jason Aronson Inc, pp: 108-123.
4. Biebuyck, Daniel (1969) "**Introduction**", In *Tradition and Creativity in Tribal Art*, edited by D. Biebuyck, Berkeley: University of California Press, pp: 1-23.
5. Biebuyk, Daniel (1973) ***Lega Culture: Art, Initiation and Moral Philosophy among a Central African People***, Berkley: University of California Press.
6. Fagg, William (1948) "**A Master Sculptor of the Eastern Congo**", *Man*, Vol. 48, pp: 37-38.
7. Fagg, William (1955) "**Two Early Masks from the Dan Tribes in the British Museum**", *Man*, Vol. 55, pp: 161-162.
8. Fagg, William (1959) "**On a Stone Head of Variant Style at Esie, Nigeria**", *Man*, Vol. 59, p. 41.
9. Fagg, William (1965) ***Tribes and Forms in African Art***, New York: Tudor.
10. Fagg, William (1969) "**The African Artist**", In *Tradition and Creativity in Tribal Art*, edited by Daniel Biebuyck, Berkeley: University of California Press, pp: 42-57.
11. Forge, Anthony (1966) "**Art and Environment in the Sepik**", *Proceeding of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 1965*, pp: 23-31.
12. Forge, Anthony (1967/2006) "**The Abelam Artist**", In *The Anthropology of Art*, edited by H. Morphy & M. Prkins, MA: Blackwell, pp: 109-121.
13. Forge, Anthony (1970) "**Learning to See in New Guinea**", in *Socialization: The Approaches from Social Anthropology*, edited by A. Mayer, London: Tavistock, pp: 269-291.
14. Gell, Alfred (1998) ***Art and Agency: An Anthropological Theory***, Oxford: Clarendon Press.
15. Layton, Robert (1991) ***The Anthropology of Art***, Cambridge: Cambridge University Press.
16. Leach, Edmond R (1967) "**Aesthetics**", In *The Institutions of Primitive Society*, edited by E. E. Evans-Pritchard, Oxford: Basil Blackwell, pp: 25-38.
17. Morphy, Howard & Morgan Perkins (2006) "**The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Peactice**", In *The Anthropology of Art: A Reader*, edited by H. Morphy & M. Prkins, MA: Blackwell, pp: 1-32.
18. Morphy, Howard (1989) "**From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu**", *Man*, Vol. 24, No. 1, pp: 21-40.

19. Morphy, Howard (2007) ***Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories***, Oxford: Berg.
20. Morpy, Howard (1977) ***Too Many Meaning: An Analysis of Artistic System of the Yolngu of Northeast Anhemland***, Ph. D dissertation, Australian National University.
21. Munn, Nancy D (1962) "**Walbiri Graphic Signs: An Analysis"**, *American Anthropologist*, Vol. 64, No.5, pp: 972-974.
22. Munn, Nancy D (1966) "**Visual Categories: An Approach to the Study of Representational System**", *American Anthropologist*, Vol. 68, No. 4, pp: 936-950.
23. Munn, Nancy D (1973a) ***Walbiri Iconography: Graphic representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society***, Chicago & London: The University of Chicago Press.
24. Shapiro, Meyer (1953) "**Style**", in *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber, Chicago: Aldine, pp: 287-312.
25. Shelton, Anthony Alan (2006) "**Museums and Anthropologies: Practices and Narratives**", In *Companion to Museums Studies*, edited by Sh. Macdonald, MA: Blackwell, pp: 64-80.
26. Ucko, Peter J (1969) **"Penis Sheaths: A Comparative Study**", *Proceeding of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, No. 1968, pp: 24-67.