شکوفایی انسان‌شناسی هنر در آثار هوارد مورفی

اصغـر ایـزدی جیـــران
استادیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران
asghar.izadijeiran@gmail.com

چکیده
انسان‌شناسی هنر از دهۀ ۱۹۶۰ به طور خاص با آثار نانسی مان، آنتونی فورگ و دنیل بیبویک متولد می‌شود. شاخه‌ای که هدف خود را بررسی هنر در زمینۀ گسترده‌تر اجتماعی- فرهنگی تعریف می‌کند. در این میان، پیدایی انسان‌شناس منحصربه‌فردی به نام هوارد مورفی، اســتاد دانشگاه ملی استرالیا، باعث شکوفایی نظری و تجربی انسان‌شناسی هنر می‌شود. در این مقاله پس از مرور تاریخی مختصری بر نحوۀ مرکزیت یافتن هنر در پژوهش‌های انسان‌شــناختی و تشریح ابعاد تحلیلی در انسان‌شناسی هنر، به شرح آثار و رویکردهای مورفی خواهم پرداخت. مورفی به عنوان رهبر فکری انسان‌شناســی هنر، اکنون بیش از چهل ســال است که در بین یولنگوهای استرالیا زندگی و کار می‌کند. همچون اصل دانش انسان‌شناســی، میدان همواره تولیدکنندۀ نظریه برای مورفی بوده اســت. تعاریف بین‌فرهنگی مورفی از هنر و زیبایی‌شناســی و توجه او به پویایی معنا، محوریت زمان و عمل‌گرایی باعث شــده است تا بینش‌های نظری درخشانی برای شاخۀ انسان‌شناسی هنر فراهم آید.
انسان‌شناسی هنر و به‌ویژه آثار مورفی به پژوهشگران هنر یاد می‌دهد تا صرفاً به اثر هنری در موزه یا گالری یا کتاب‌ها «خیره نشوند»، بلکه تلاش کنند تا هنر را در زمینه گسترده‌تر فرهنگی- اجتماعی آفرینش آن درک و تحلیل کنند. بدین ترتیب می‌توان درک بهتری از حضور قلمروی هنری و زیبایی‌شناختی در جامعه به دست آورد.

واژگان کلیدی:
انسان‌شناسی هنر، هوارد مورفی، یولنگو، تعریف بین‌فرهنگی.

مقدمه

انسان‌شناسی هنر

یکی از دستاوردهای اصلی انسان‌شناسی هنر، مطرح کردن پرسش‌هایی دربارهٔ مقولهٔ غربی مفهوم هنر و آشکار کردن ماهیت زمینه‌مند آن است.
(Morphy, 1992: 5)

اکنون انسان‌شناسی هنر[1] از علاقهٔ حداقلی که اکثر انسان‌شناسان آن را نادیده می‌گرفتند، به سوی ایفای نقش محوری‌تری در رشتهٔ انسان‌شناسی حرکت کرده و هوارد مورفی[2] در اوج این حرکت قرار گرفته است. در این مقاله می‌کوشم تا پس از مروری مختصر بر تاریخ شکل‌گیری علایق هنری و زیبایی‌شناختی در انسان‌شناسی، و نیز شیوه‌های تحلیلی رایج در بین انسان‌شناسان، به آثار و تجارب پژوهشی مورفی بپردازم.

گرچه از اواخر قرن نوزدهم، انسان‌شناسان تکامل‌گرا هنر و فرهنگ مادی را در داخل طرح‌واره‌های خود قرار می‌دهند، هرچند انسان‌شناسانی همچون آلفرد هادون (۱۸۹۳) و هنری بالفور (۱۹۰۵) بر روند تاریخی تغییرات از فرم‌های ساده به پیچیده یا از شمایلی به هندسی سخن می‌گویند، و گرچه در اوایل قرن بیستم انسان‌شناسان شاخصی چون فرانتس بوآس (۱۹۲۷) و ریموند فیرث (۱۹۳۶) در خصوص هنر می‌نویسند، اما تا دههٔ ۱۹۶۰، هنر نقشی محوری در پژوهش‌های انسان‌شناختی ندارد و هنوز نمی‌توان از انسان‌شناسی هنر یا انسان‌شناس هنر یاد کرد. دههٔ ۱۹۶۰ شاهد نوزایی شدید علاقه به هنر در میان انسان‌شناسان است. در این احیا، توجه به فرهنگ مادی و تمرکز بر معنا و نمادگرایی تأثیری خاص داشته‌اند.

از میان انسان‌شناسان، کارهای نانسی مان[3]، آنتونی فورگ[4] و دنیل بیبویک[5] باعث می‌شود تا هنر وارد علایق اصلی انسان‌شناسی شود. مان در استرالیای مرکزی و بر روی نقاشی‌های ماسه‌ای والبیری‌ها کار می‌کند و فورگ در گینهٔ نو بر نقاشی‌های نمای خانه‌های مناسکی آبلام‌ها متمرکز می‌شود. محور پژوهشی مان و فورگ معنا است و آن را بدل به اصل سازمان‌ده کارهایشان می‌کنند. آنها تلاش می‌کنند تا فرم را با کارکرد و معنا در زمینهٔ تحلیل جامعه به مثابهٔ یک کل پیوند بزنند. بیبویک نیز بر مجسمه‌های لگاها در آفریقای مرکزی کار می‌کند و بر بستر مناسکی و کارکردهای آنها در فلسفه اخلاقی جامعه متمرکز می‌شود (برای آشنایی بیشتر با این انسانشناسان نک. ایزدی جیران، ۱۳۹۲).

در طول دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، انسان‌شناسان بیش از پیش متوجه می‌شوند که هنر منبع اطلاعات و شواهد است، و گرچه تک‌نگاری‌های نسبتاً اندکی منتشر می‌شود، تعداد کتب و مجموعه‌های ویراستی افزایش چشمگیری می‌یابد (مثلاً بیبویک، ۱۹۶۹؛ فورگ، ۱۹۷۳؛ گرینهالف و مگاو، ۱۹۷۸). دورهٔ غفلت و انکار هنر در جوامع غیرغربی به سر می‌رسد و انسان‌شناسان می‌پذیرند که تولیدات هنری این جوامع ارزش بررسی و توجه دارند.

1. anthropology of art
2. Howard Morphy
3. Munn
4. Forge
5. Biebuyck

از دهۀ ۱۹۷۰، تأکید روزافزونی بر موضوعاتی مثل هیجانات، جنسیت، بدن، فضا و زمان وجود دارد. هنر، در تعریف وسیع خـود، اغلب منبع عمدۀ اطلاعات را تأمین می‌کند. مجسـمه‌ها و نقاشـی‌ها، بینش‌هایـی نسـبت بـه نظام‌هـای بازنمایی، فرایندهـای خلق ارزش، خاطرۀ اجتماعی، حدود فضا و غیره ارائه می‌کنند. اشـیای فرهنگ مادی دیگـر پدیده‌هایی منفعل در نظر گرفته نمی‌شـوند؛ نگریسته شـدن این اشیا به عنوان بخش جدایی‌ناپذیـر فرایندهای بازتولیـد روابط اجتماعی و به‌وجودآورندۀ روابط عاطفی با جهان آغاز می‌شـود. افراد، از طریـق تملک‌های مادی، تصویری از خودشـان در جهان خلـق می‌کنند، ایـن تملک‌های مـادی نیز مرحلـه‌ای را خلق می‌کنـد که در آن افـراد، زندگی‌های روزانـۀ خود را هدایت می‌کنند (Morphy & Perkins, 2006). اکنون و در دهه ۲۰۱۰، انسان‌شناسـی هنر همچنان با قـدرت روزافزونی به حیات خود در بین شـاخه‌های انسان‌شناسـی ادامـه می‌دهد و ما همواره شـاهد پژوهش‌ها، جریان‌هـا، چهره‌ها و رخدادهای جدید و پویایی در انسان‌شناسـی هنر هستیم (برای آشنایی با سه نسل از انسان‌شناسان هنر نک. ایزدی جیران، ۱۳۹۲).

شیوه‌های تحلیل در انسان‌شناسی هنر

انسان‌شناسان در تحلیل هنر از یک شیوه، یک رویکرد یا یک دیدگاه اسـتفاده نمی‌کنند، بلکه هر یک بنـا بر موضوع و بنا بر وابسـتگی به مکتب فکری خاص، هنر مورد بررسی خود را به‌گونـه ویژه‌ای تحلیل می‌کنند. هر گونه خاصی از تحلیل، بخـش خاصی از امـر هنری را در جامعه و فرهنگ آشـکار می‌سازد.

از نظـر مورفی، برای انجام بهتریـن تحلیل از هنر، تمرکز بر جنبۀ مادی آن و پیوند مجدد علاقۀ انسان‌شـناس به محتوا با علاقۀ مورخ هنر به فرم ضروری است. جهت دستیابی به این اهداف تمرکز محوری در انسان‌شناسی هنر باید توضیح فرم باشـد. تمرکز بر فرم، «مدخلـی» را فراهم می‌آورد برای فهم جنبه‌های دیگر هنر و، به طور کلی‌تر، فهم فرایندهای فرهنگی. توضیـح فرم، اثر هنری را قادر می‌سـازد تا همچون کلیدی مسـتقل برای آشـکار سـاختن فرایندهای خاص اجتماعی–فرهنگی، و فاش کردن سـاختارها و روابطی به کار رود که در غیر این صورت انسان‌شناس از آنها آگاه نمی‌بود.

تحلیل جزئیات فرم یکی از شـیوه‌هایی است که انسان‌شناس را قادر می‌سازد تا کشف کند که افراد چگونه معانی و مفاهیم اجتماعی را یاد می‌گیرند یا در معانی، اجتماعی می‌شـوند و چگونـه این معانـی در طی زمان تغییر می‌کننـد (Morphy, 1994: 662). توجـه به فرم و آغاز پژوهش با فرم و سـپس رسـیدن از فرم به جامعه و فرهنگ، از جمله تفاوت‌های عمده رویکرد انسان‌شـناختی به هنر از رویکردهای سـایر علوم اجتماعی و به ویژه جامعه‌شناسـی اسـت که در آن، بیشتر بر گروه اجتماعی تولیدکننده و مصرف‌کننده هنر یا نهادهای هنری پرداخته می‌شـود. همین توجه ویژه به فرم اسـت که گاه در انسان‌شناسـی هنر برای اشاره به حوزه کلی هنر در جامعه از اصطلاح فرم‌های فرهنگی[6] یاد می‌شود.

همین‌جـا تأکید می‌کنم که انسان‌شناسـی هنـر از آغاز عمر آکادمیـک خود همواره بر هنرهای دیداری مثل نقاشـی‌ها و

6. cultural forms

مجسمه‌ها و طیف بسیار متنوع دست‌ساخته‌های دیداری متمرکز بوده است. هنرهایی چون موسیقی، رقص، معماری و ادبیات به ترتیب موجب پدید آمدن شاخه‌های انسان‌شناسی موسیقی، انسان‌شناسی رقص، انسان‌شناسی معماری و ادبیات شفاهی شده‌اند. به همین دلیل اغلب شیوه‌های تحلیلی انسان‌شناسی هنر متمرکز بر هنرهای دیداری و بعد غالب این هنرها یعنی فرم دیداری است که در طرح‌ها، نقوش، فیگورها، رنگ‌ها، و غیره تجسم می‌یابند. با این وجود، بایستی متوجه بود که در اغلب جوامع مورد مطالعه انسان‌شناسان که به طور معمول جوامع غیر غربی‌اند، هنرهای دیداری در کنار و همراه با هنرهای شنیداری، حرکتی یا ادبی هستند و با یکدیگر تعامل دارند.

انسان‌شناسان هنر در پژوهش‌های خود بر چند بُعد هنر متمرکز شده‌اند و تلاش کرده‌اند تا بُعدی خاص و ویژه از هنر را در ارتباط با زمینهٔ اجتماعی- فرهنگی آن تحلیل کنند.

۱. **بُعد معناشناختی**[7]: در این رویکرد، هنر همچون نظامی معناشناختی تصور می‌شود که با استفاده از دال‌های دیداری به دنبال انتقال مدلول‌ها یا مفاهیم مختلف است. در اینجا، هنر همچون زبان در نظر گرفته می‌شود که کارکرد ارتباطی دارد. هنرمند با «زبان هنری» خاصی به آفرینش هنری می‌پردازد که در میان اعضای دیگر جامعه نیز به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه مشترک است. هریک از عناصر درونی آثار هنری از پیش بر اساس فرهنگ معنوی جامعه کدگذاری شده‌اند و مخاطب با کدگشایی، اثر را می‌فهمد. از مهمترین انسان‌شناسان هنر که بر بعد معناشناختی تأکید کرده‌اند می‌توان به نانسی مان (۱۹۷۳) با ایدهٔ تحلیل مقوله‌ای در قالب مقوله‌های دیداری بنیادی و ترکیبی، آنتونی فورگ (۱۹٦٦) با ایدهٔ تجسم فرهنگ به شیوه غیر کلامی، و گریگوری بیتسون[8] (۱۹۷۲) با ایدهٔ مبادلهٔ انواع ناخودآگاه در هنر اشاره کرد. در این رویکرد، انسان‌شناسی نمادین حضور قدرتمندی دارد.

۲. **بُعد زیبایی‌شناختی**[9]: انسان‌شناسانی که بر بعد زیبایی‌شناسی هنر تأکید می‌ورزند بر تأثیرات حسی تأکید دارند. هر نوع ویژگی شیء هنری که بر حس‌ها تأثیر بگذارد و از طریق این تأثیر کارکرد هنر آشکار گردد، در قلمروی بررسی‌های زیبایی‌شناختی از هنر قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی[10] متولد می‌شود که هدف اصلی آن بررسی شیوه‌های مختلف دیدن در فرهنگ‌های متفاوت است (Coote, 1989: 247; 1992). در این زمینه، جرمی کوت انسان‌شناس پیشروست؛ او به‌جای هنر از جنبهٔ زیبایی‌شناختی فعالیت‌ها و محصولات جامعه سخن می‌گوید و بر آن است که انسان‌شناسی زیبایی‌شناسی باید خود را از هنر بگسلد و به ادراک نزدیک کند(Coote, 1992: 247) . در کنار کوت و همراه با وی، مورفی نیز به طور ویژه‌ای بر بُعد زیبایی‌شناختی هنر متمرکز است که توضیح آن خواهد آمد. هدف پژوهش انسان‌شناسی زیبایی‌شناختی، کشف زیبایی‌شناسی بومی در جامعه مورد مطالعه است که دارای تعاریف، ویژگی‌ها و اصولی متمایز از زیبایی‌شناسی جوامع غربی است.

7. semantic

8. Bateson
9. aesthetic
10. anthropology of aesthetics

۳. بُعد عاملیتی[11]: انسان‌شناسی هنر تأکید و توجه به بعد عاملیتی هنر را وامدار آلفر جِل[12] (۱۹۹۸) است که شیء هنری را همچون اشخاص[13] در نظر می‌گیرد. در این رویکرد، هنر همانند هر یک از افراد جامعه به کنشگری می‌پردازد و بایستی آن را بیش از هر چیز یک عامل اجتماعی قلمداد کرد. بدین ترتیب، جِل به دنبال آن است تا هنر را در شبکه روابط اجتماعی و با توجه به گردش آن در این روابط تحلیل کند. تمرکز جِل بر تأثیرگذاری ویژه هنر است و به همین دلیل هنر را تکنولوژی افسونگری[14] می‌داند (Gell, 1992). گرچه رویکرد عاملیتی به هنر از سوی جریان اصلی انسان‌شناسی هنر با استقبال چندانی مواجه نشد، اما محققان دیگری[15] به دنبال کاربرد آن در بررسی هنرهای جوامع مختلف بوده‌اند.

٤. **بُعد عاطفی**[16]؛ در این دیدگاه، آثار هنری باید همچون آثاری درک شوند که بر هیجانات و احساسات تأثیر می‌گذارند و حالت‌های عاطفی ویژه‌ای همچون ترس، غم، شادی، غرور و قدرت را پدید می‌آورند. پل روسکو[17] (۱۹۹۵) بود که نخستین بار با نقدی شدید بر رویکردهای معناشناختی به ویژه آثار متأثر از آنتونی فورگ، بر بعد عاطفی هنر تأکید ورزیده و معتقد شد که اگر صرفاً هنر را به ابعاد معناشناختی آن محدود کنیم، فهم ناقصی از آن خواهیم داشت. در این دیدگاه هنر همچون محرک عواطف تصور می‌شود که به دنبال ایجاد حالت‌های روانی همچون ترس یا تهور است و دقیقاً از همین واسطه‌های عاطفی برای کارکردهای خود بهره می‌برد. در کار پل سیلیتو[18] (۱۹۸۰) نیز این بعد محرک عواطف دیده می‌شود.

۵. بُعد حسی[19]؛ انسان‌شناسان در دهه‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ بر آن شدند که ارزش‌های هنری در ادراک حسی شخص از شیء هنری قرار دارد، اعتقادی که برآمده از شاخه نوظهور انسان‌شناسی حسها[20] بود. توجه به هنر به مثابه ادراکی حسی از سوی یکی از اصلی‌ترین بنیان‌گذاران این شاخه یعنی دیوید هاوز (۲۰۱۱) صورت گرفت و او به سوی طرح نظریه چندحسی از هنر حرکت کرد. تمرکز اصلی در این شاخه، ادراک حسی هنر و ارزش‌های فرهنگی منتسب به این تجربه حسی است. انسان‌شناسی حسها نقدی بر دیدگاه‌های قبلی در مورد هنرها و به ویژه هنرهای دیداری داشت و معتقد بود که شیء دیداری فقط چیزی برای دیدن نیست و می‌تواند بوییده شود، لمس شود، شنیده شود و حتی چشیده شود.

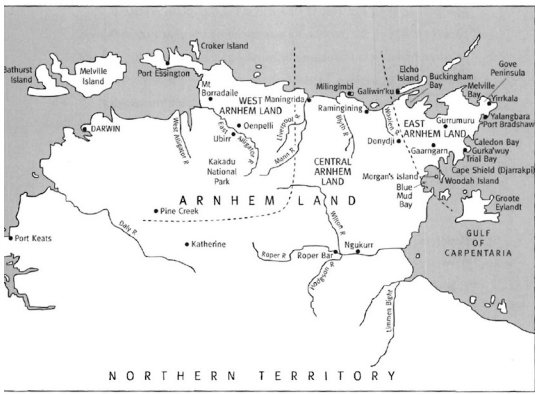
بایستی گفت که جدا کردن این ابعاد صرفاً ارزش پژوهشی دارند و شیء یا فعالیت هنری یک کل است که می‌تواند هم‌زمان دارای تمامی یا برخی از این ابعاد باشد. به همین دلیل، انسان‌شناسان هنر در دهه‌های اخیر بر چندبُعدی‌بودن هنر[21] تأکید ورزیده‌اند.[22]

11. agentive
12. Gell
13. Objects as Persons
14. Technology of Enchantment
15. Pinney & Thomas (eds), 2001; Osborne & Tanner (eds), 2007.
16. affective
17. Roscoe
18. Sillitoe
19. sensorial
20. anthropology of the senses
21. multidimensionality of art
22. O'Hanlon, 1995: 832; Morphy, 1994: 665; 2005: 214; Morphy & Perkins, 2006: 324.

تصویر ۱. هوارد مورفی (عکس از کارین کراتز، ۲۰۰٤)

هوارد مورفی

هــوارد مورفی اکنــون «بدون چــون و چرا رهبــر فکری در انسان‌شناسی هنر اســت» (Coleman, 2009: 50) (تصویر ۱). آشنایی جامعهٔ دانشگاهی و به‌ویژه اجتماع هنری و پژوهشگران هنر در ایران با مورفی بســیار اندک اســت. تنها منبع فارسی از وی، ترجمه مدخل «انسان‌شناســی هنر» اســت که توســط هایــده عبدالحســین‌زاده در شــمارهٔ ۱۷ مجلهٔ *خیــال* (۱۳۸۵) منتشر شــده اســت. این ترجمه تنها منبع اساســی و مهم در شــاخهٔ انسان‌شناســی هنــر در ایران اســت که می‌تــوان در پژوهش‌ها بدان اتکا کرد. نگارنده در ســال‌های اخیر اندیشه‌ها و پژوهش‌های مورفی را در کلاس‌های انسان‌شناســی هنر در دانشگاه‌ها مطرح کرده و شــرح داده‌ام. در اینجا تلاش می‌کنم تا بــه نقش و جایگاه منحصربه‌فرد مورفی در انسان‌شناســی هنر بپردازم. مورفی قطعاً نمونهٔ بی‌بدیل و درخشــانی اســت که دانش انسان‌شناســی و شــاخهٔ انسان‌شناسی هنر به خود دیده اســت؛ یک انسان‌شــناس ایده‌آل. وی پس از اخذ مدرک کارشناسی و کارشناسی ارشد (در رشتهٔ انسان‌شناسی هنر)



تصویر ۲. قلمروی شمالی استرالیا، آرنم‌لند (مورفی، ۱۹۹۸: ۱۵)

از کالج یونیورسیتی لندن[۲۳]، در سال ۱۹۷۲، از سوی دانشگاه ملی استرالیا[۲٤] برای بازتاب تغییــرات اجتماعی- فرهنگی در نقاشی‌های روی پوست درخت[۲۵] منطقهٔ ییرکالا[۲٦] در آرنم‌لند[۲۷] غربی (تصویر۲) بورسیهٔ دکتری دریافت می‌کند. مورفی کار میدانــی خود را بیــن یولنگو[۲۸]های این منطقــه در سال‌های ۱۹۷۳، ۱۹۷٤-۱۹۷۵ و ۱۹۷٦ تحت حمایت مؤسسهٔ مطالعات بومیان اســترالیا و دانشــگاه ملی اســترالیا انجام می‌دهد و رســالهٔ دکتری‌اش را با عنوان *معانی بســیار زیاد: تحلیلی از نظام هنری یولنگوهای شــمال غرب آرنم‌لنــد* (۱۹۷۷) تحت راهنمایی جان مولوانی و آنتونی فورگ، پدر انسان‌شناســی هنر، به نگارش درمی‌آورد. او به مدت ده سال موزه‌دار موزهٔ

23. University College London
24. Australian National University (ANU)
25. bark painting
26. Yirrkala
27. Arnhem Land
28. Yolngu

پیت- ریورز[۲۹] در دانشگاه آکسفورد و سپس صاحب کرسی انسان‌شناسی کالج یونیورسیتی لندن می‌شود.

مورفی در سال ۱۹۹۷ به دانشگاه ملی استرالیا برمی‌گردد و استاد انسان‌شناسی، مدیر مدرسهٔ پژوهشی علوم انسانی[۳۰] و رئیس مرکز مطالعات بین‌فرهنگی[۳۱] این دانشگاه می‌شود. مورفی اکنون بیش از چهل سال (۱۹۷۲-۲۰۱۳) است که در بین یولنگوها کار می‌کند و نام خود را با آنها پیوند زده است.[۳۲] لذا توانسته به معنای دقیق کلمه با آنها زندگی کند و با چند نسل از مردم و هنرمندان یولنگو تجربه داشته باشد. حاصل این تلاش عظیم و مداوم است که از مورفی چهره‌ای بنیان‌گذار و نظریه‌پرداز ساخته است. اکنون هیچ مقاله یا کتابی در خصوص انسان‌شناسی هنر نمی‌توان یافت که در آن ارجاعی به مورفی داده نشده باشد؛ در واقع، مورفی تبدیل به تندیسی شده که چشم‌ها را خیره و گوش‌ها را تیز می‌کند. اغلب آثار مورفی از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ تا اواخر دههٔ ۲۰۰۰، آثاری درخشان بوده‌اند که مورد توجه جدی انسان‌شناسان و به‌ویژه انسان‌شناسان هنر قرار گرفته‌اند. مقالات و کتب مورفی همواره رنگ و بوی میدان یعنی یولنگوها را دارد. در واقع، جامعه و هنر یولنگو مولد نظری و مبنایی برای نقد رویکردهای پیشین است. دههٔ ۱۹۹۰ است که مورفی را به عنوان یک انسان‌شناس هنر مدعی برمی‌کشد، به‌ویژه با انتشار نسخهٔ ویرایش‌شدهٔ رساله‌اش با عنوان *پیوندهای اجدادی* (۱۹۹۱) و مدخل «انسان‌شناسی هنر» (۱۹۹٤). او به‌تدریج بیش از یک مردم‌نگار توصیفی ظاهر گشته و تبدیل به نظریه‌پرداز حوزهٔ هنر و به‌ویژه مقوله‌های بین فرهنگی هنر و زیبایی‌شناسی می‌گردد. این نظریه‌پردازی در دههٔ ۱۹۹۰ در مورد زیبایی‌شناسی و هنر رخ می‌دهد. اما اوج بینش‌های نظری مورفی دههٔ ۲۰۰۰ است. مورفی با نقد هر دو رشتهٔ تاریخ هنر و انسان‌شناسی هنر، تاریخ هنر بین‌فرهنگی را مطرح می‌کند.

هنرمند همواره در قلب پژوهش‌های اتنوگرافیک مورفی قرار دارد. او تاکنون با سه نسل از هنرمندان یولنگو کار کرده است؛ کسانی که مورفی آنها را معلمان خود می‌داند. *پیوندهای اجدادی* (۱۹۹۱) به خاطرهٔ ناریتژین مایمورو[۳۳]، از نسل اول هنرمندان یولنگو تقدیم شده است. مایمورو در اغلب آثار مورفی حضور دارد و مورفی زندگی‌نامه‌ای چندرسانه‌ای از هنر او به همراه دوسون و هاین در سال ۲۰۰۵ ساخت.[۳٤] پروژهٔ کنونی وی ساخت آرشیوی مجازی از مجموعه‌های یولنگو جهت بازسازی آن به مثابهٔ یک کل متشکل از فیلم، عکس، داده‌های آرشیوی و اشیای فرهنگ مادی است.

مورفی همواره بین دانشگاه و موزه در رفت‌وآمد است. علاوه بر این‌که ده سال موزه‌دار موزهٔ پیت ریورز بوده، از آغاز کار میدانی خود در بین یولنگوها، نمایشگاه‌ها و موزه‌های مختلفی را در مورد هنر این بومیان تشکیل داده است. نمایش آثار نقاشی یولنگوها توسط مورفی چنان تأثیرگذار بوده که

29. Pitt-Rivers Museum
30. Research School of Humanities
31. Center for Cross-cultural Studies
۳۲. در ادبیات انسان‌شناسی، یولنگوها با نام مارنگین (Murngin)، ولامبا (Wulamba) و میووت (Miwuyt) نیز شناخته می‌شوند (Morphy, 1977: 25).

33. Narritjin Maymuru
34. The Art of Narritjin Maymuru, with Pip Deveson and Katie Hayne, ANU epress, 2005.

باعث شـــده این آثار وارد کتب هنر و بازار هنر شود. آثاری کـــه پیش از فعالیت‌های مورفی ممکن بود در قالب هنر بدوی قرار گیرند، اکنـــون طبق عنوان یکی از کتابهای اخیر مورفی، در فرآیند «هنر شدن» (۲۰۰۷) افتاده‌اند.

در راستای فعالیت در حوزهٔ انسان‌شناسی هنر، مورفی عضو هیئـــت داوران «جایزهٔ مقالهٔ ج. ب. دان برای انسان‌شناســـی هنر»[۳۵] (بنیاد ج. ب. دان) مؤسســـهٔ سلطنتی انســـان‌شناسی[۳۶] است که اولین جایزهٔ آن در سال ۱۹۸۷ به مقالهٔ خود مورفی با عنوان «از تیرگی به درخشندگی: زیبایی‌شناسی قدرت روحی در بین یولنگوها» اعطا شـــد. همچنین مورفـــی به همراه فرد مایرز، ویراستار علمی مجموعه کتاب‌های آکسفورد در حوزهٔ انسان‌شناسی فرم‌های فرهنگی[۳۷] است. آخرین خبر از مورفی آن است که وی برندهٔ مدال و سخنرانی توماس هاکسلی[۳۸] شد که برترین مدال مؤسسهٔ سلطنتی انسان‌شناسی است. مورفی این ســـخنرانی را در ششم اوت ۲۰۱۳ در هفدهمین کنفرانس اتحادیهٔ بین‌المللی علوم انســـان‌شناختی و مردم‌شناختی[۳۹] در دانشگاه منچستر با عنوان «زیست‌های گسترده در فضاهای جهانی: انسان‌شناسی مراسم پیش از تدفین یولنگوها»[۴۰] ارائه کرد.

35. J.B. Donne Essay Prize on the Anthropology of Art
36. Royal Anthropological Institute (RAI)
37. anthropology of cultural forms
38. Huxley Memorial Medal and Lecture
39. International Union of Anthropological and Ethnological Sciences
40. Extended Lives in Global Spaces: the Anthropology of Yolngu Pre-burial Ceremonies

رویکرد تحلیلی مورفی

تجربـــهٔ مردم‌نگارانهٔ مورفی در آغاز رســـالهٔ دکتری وی در حدود ۱۹۷۳ چنین بازگو می‌شـــود: «خیلی زود بر من آشکار شـــد که مطالعهٔ نقاشی‌های پوســـت درخت جدا از جنبه‌های دیگـــر هنر و جامعـــهٔ یولنگو بی‌معناســـت»(2007a: xv) و در کتـــابِ برآمـــده از این رســـاله معتقد می‌گردد کـــه نهاد هنر یولنگو «باید در زمینهٔ گســـترده‌تری قرار گیرد تا امروز فهم شـــود (4 :1991). از نظر مورفی اصلی عمومی که باید قضیهٔ محوری انسان‌شناسی هنر باشد عبارت است از این‌که: «فهم اهمیت اثر، نیاز به قرار دادن آن در وســـیع‌ترین زمینهٔ ممکن دارد. فهـــم تأثیر یا اهمیت اثر، بـــدون فهم زمینه‌های تاریخی، اجتماعـــی و فرهنگی تولیـــد آن نه مکفی اســـت و نه ممکن» (Morphy & Perkins, 2006: 17).

مورفی در مجموعه مقاله‌هایی در حوزهٔ انسان‌شناسی هنر که به همراه مورگان پرکینز در کتاب *انسان‌شناســـی هنر* (۲۰۰۶) پدید می‌آورد، رویکرد انسان‌شـــناختی به هنر را چنین می‌داند: رویکرد انسان‌شناختی نســـبت به هنر، رویکردی است که هنر را در زمینهٔ جامعهٔ تولیدکننـــدهٔ آن قرار می‌دهد. هنرِ جامعه‌ای خاص باید اساســـاً در ارتباط با جایـــگاه آن در جامعه، جایی که هنر تولید شـــده است، فهمیده شـــود؛ نه در ارتباط با این‌که اعضای جامعهٔ دیگر چگونه آن را می‌فهمند. ســـپس، در ارتباط با برخی از قضایای کلی دربارهٔ شرایط انسانی یا برحسب مدل تطبیقی از جوامع انسانی تفسیر می‌شـــود. اما اساساً باید هنر در زمینهٔ مردم‌نگارانه‌اش قرار گیرد (ibid: 15). تحلیل اشیا باید برحســـب جایگاه و معنای آنها در فرهنگ تولیدکننده چارچوب یابد (655 :1994). وقتی که در زمینه‌اش قرار گرفت، باید کشف

کنیم که هنر چه نوع چیزی اســت؛ قبل از این‌که بتوانیم آغاز به تحلیــل آن کنیم و ببینیم که چگونــه در زمینه‌ای که در آن رخ می‌دهد، مشارکت می‌کند(Morphy & Perkins, 2006: 15).

مورفــی تحلیــل فرم را در قلــب پژوهش انسان‌شــناختی هنر قــرار می‌دهــد: «تحلیل فــرم باید محــور انسان‌شناســی هنر باشــد»(ibid: 323; Morphy, 2009b: 13). در واقــع، «هــدف تحلیل انسان‌شــناختی اشــیا، فهم و توضیــح جنبه‌های فرمیِ آنها در ارتباط با فرهنگ‌هایی اســت که آنها را تولید یا استفاده می‌کننــد»(653 :1994). وی به خاطر اهداف اکتشــافی، «هدف اصلی مطالعات فرهنگ مادی (و هنر) را توضیح فرم در ارتباط با اســتفاده (شــامل معنا) می‌داند(5 :1991). مورفی فرم را به طور وســیعی تعریف می‌کند که هم دربرگیرندهٔ ریخت اســت و هم جزئیات ترکیب و ساخت را شامل می‌شود(662 :1994).

از نظــر مورفــی، تحلیل فرمی[41] تولید و استفــادهٔ طرح‌ها را در زمینهٔ اجتماعی و در ارتباط با توزیع‌شان در زمان و فضا قرار می‌دهد (21 :2009b). تحلیل فرم وسیله‌ای است برای فهم این‌که چگونه اشیا ساخته می‌شوند، چگونه کار می‌کنند و چگونه فرم‌ها در طی زمان انتقال می‌یابند و دگرگون می‌شــوند& Morphy) (Perkins, 2006: 324. این پندار اشتباه است که اهمیت فرهنگی فرم‌های طرح با ارتباط دادن آن به یک زمینهٔ دیدن فهمیده شود. اهمیت ترکیــب مفصل تصاویر باید به تولیدکنندهٔ اثر، به فرآیند یادگیری دربارهٔ آن، به آوازها و داســتان‌ها و مکان‌هایی که به آن ارتباط دارد و به اجرای آن پیوند داده شود (17 :2009b).

از نظر مورفی، تقابل‌هایی که در انسان‌شناســی هنر اغلب بین روش‌های متفاوت تحلیل فرم در هنر مطرح می‌شوند همچون تحلیل‌های معناشناختی، زیبایی‌شناختی، کارکردی و عاملیتی، تقابل‌های اشتباهی هســتند. آثار هنری هم چندبعدی‌اند و هم متنوع. گرچه به لحاظ نظری، تحلیل فرمی هنر باید با مشاهدات مردم‌نگارانه از تولید و استفاده از هنر در زمینه و تفسیر خود هنرمندان و اعضای دیگر جامعه تکمیل شــود، اما کار میدانی جایگزینی برای تحلیل فرم نیســت. تحلیل فرم می‌تواند مبنایی برای فهم شــیوه‌های رمزگذاری معنــا در هنر و ویژگی‌های هیجانی شیء فراهم آورد (Morphy & Perkins, 2006: 324). مورفی برخلاف بســیاری از انسان‌شناسان به بعد زمانی یا تاریخ در پژوهش مردم‌نگارانهٔ هنر بسیار حساس است: «در بررسی هنر بومیان اســترالیا حساس بودن به رابطهٔ ظریف بین گذشــته و حال مهم اســت» (4 :1998). تاریخ برای فهم پدیده‌ای معین ضروری اســت و باید نشــان فرایند تاریخی بــر رخدادهــای کنونی دنبال شــود. بنابراین، بــرای تحلیل نظام هنری کنونی یولنگو، ضروری اســت تا آن را محصول تاریخــش بدانیــم(3 :1991) . تجربهٔ یک اثــر هنری ضرورتاً به یک رخداد یــا یک زمینه محدود نمی‌شــود. ابعاد متفاوت اثــر می‌توانند در طول زمان، به عنــوان نتیجهٔ ارائهٔ چندگانه یا فراخوانی‌های حافظه، ظاهر شــوند ,Morphy & Perkins) (16 :2006. لذا یکی از مزیت‌های مطالعهٔ آثار هنری این است که این آثــار ابزارهایی برای دســترسی به بعــد فرایندی[42] فرهنگ فراهم می‌آورند. آثار هنری، رخدادها را با فرایندها و تجــارب مجزای زمانی را با یکدیگر پیوند می‌زنند. فرایندهای

41. formal analysis

42. processual dimension

خلق ارزش که اشـــیا در آن شرکت می‌کنند، به مکان و زمان تولید آنها محدود نشده‌اند، بلکه در تمامی تعامل‌هایی که اشیا وارد آنها می‌شوند، حضور دارند (ibid: 17 & 19).

یـــک نمونه از پیوندهـــای پیچیده که بیـــن قلمروهای متفاوت تجربـــه در فرهنـــگ یولنگـــو وجـــود دارد، تصویرســـازی مراســـم تدفین است که در مناسک و نقاشـــی بیان می‌شود. تصویرسازی یولنگوها در نقاشـــی‌های روی پوست درخت مراسم تدفینی را به تصویر می‌کشد که مورفی آن را توضیح داده است. ابتدا یولنگوها بدن مرده را ترک می‌کنند تا متلاشی گردد. در طول مراســـم نهایی تدفین، خویشـــاوندان شخص مرده وظیفه دارند گوشـــت فاسد را از اسکلت جدا کنند، پیش از آن‌که اســـتخوان‌های مـــرده در تابوتِ کنـــدهٔ میان‌تهی‌ای گذاشـــته شود. باور به این اســـت که کسانی که به این وظیفه گمارده می‌شوند، با این کارشان آلوده می‌شوند. قالب بیضی دراز و باریک (یک «مجسمهٔ ماســـه‌ای») با کپه‌های ماسه بر روی زمین ســـاخته می‌شود. داخل این مجسمه، حفره‌ای نقب شـــده که چالهٔ آب اصلی طایفه را بازنمایـــی می‌کند. افرادی که اســـکلت را آماده می‌کنند، درون مجســـمهٔ ماســـه‌ای غذا می‌خورنـــد و ته‌مانده‌ها را در زیر مجســـمه دفن می‌کنند. در ادامـــه، خرچنگ‌ها و مرغان دریایی ته‌مانده‌ها را از زیر خاک درمی‌آورند و پراکنده می‌کنند.

مرد بزرگســـالی در حالی که به غذا اشاره می‌کرد، می‌گوید: «آن ماهـــی واقعاً یولنگوی مرده اســـت». دفـــن ته‌مانده‌های غـــذا «همانند دفن بدن در زمین اســـت». خرچنگ‌ها و مرغان دریاییِ پاک‌کننده، عزادارانی هســـتند که اسکلت بدن مرده را درمی‌آورند. بیضی دراز مجسمهٔ ماسه‌ای، قایقی است که در

تصویر ۳. نقاشی پوست درخت یولنگو، شمال شرق آرنم‌لند، استرالیا: مراسم تدفین با مجسمهٔ ماسه‌ای (مورفی، ۱۹۷۷)

آن روح شـــخص مـــرده به جهان پس از مـــرگ می‌رود– اما تقلیدی نیز از اولین مجســـمهٔ ماســـه‌ای نیای طایفه است که همانند مشخصه‌های مکانی (مثل تپه‌ها و چشمه‌ها) در قلمروی طایفه باقی می‌مانـــد. ارواح مردگان به چالهٔ آب طایفه‌شـــان برمی‌گردنـــد، جایی که همانند ماهـــی کوچکی زندگی می‌کنند

تا زمانی که زن یکی از اعضای کلان، که در آب شـنا می‌کند، آبستن شود- و بدین ترتیب روح دوباره متولد شود. مورفی می‌نویسـد: وقتی که یولنگوها مراسـم تدفین را در نقاشـی پوست درخت به تصویر می‌کشند (تصویر ۳)، تبیین‌های آنها از این نقاشی‌ها در بین قلمروهای متنوع معنایی‌ای که مراسم آنها را برمی‌انگیزد، در حرکت‌اند (Layton, 1991).

شیء هنری

بسیاری از مفهوم‌پردازی‌ها و تعاریف مورفی در قلمروی هنر و زیبایی‌شناسی متأثر از تلقی وی از دانش انسان‌شناسی و هدف و مأموریت آن است. مورفی انسان‌شناسی را رشته‌ای می‌دانـد که دربرگیرنـدهٔ ترجمهٔ رخدادهـا و رفتارهای یک فرهنگ به گونه‌ای است که بتواند توسط اعضای فرهنگ دیگر فهمیده شـود، برحسب ارزشی که این رخدادها و رفتارها در زمینهٔ فرهنگ پدیدآورنـده دارند. بنابراین، انسان‌شناسـی، رشـتهٔ ترجمهٔ فرهنگ‌ها و تفسـیر آنهاسـت. با این تعریف، انسان‌شناسـی وابسته به وجود آشـکار یا نهان مقوله‌های بین- فرهنگی[۴۳] است که در این فرآیند ترجمه به کار می‌روند. فرآیند انسان‌شناسـی به مثابهٔ ترجمـهٔ بین‌فرهنگی منجر به خلق یک فرازبان برای این رشـته شـده اسـت. این فرازبان هم شـامل اصطلاحات جوهری برای نهادها، گروه‌ها و اشیا اسـت که می‌توانند به طور مفیدی در بیـن فرهنگ‌ها به کار روند، مثل مفاهیم تبار، و هم شـامل مفاهیم تحلیلی معین که می‌توانند برای فهم نظام‌های اجتماعی- فرهنگی به کار روند، مثل اصطلاحات بخش‌بخش شدن، پیمان و نماد (1996: 207).

از ایـن رو وارد کردن هنر به گفتمان نظری انسان‌شناسـی نیز در گرو پدید آوردن تعاریفی اسـت که بین‌فرهنگی باشند (2001: 39). اوج ایـن گرایـش مورفی در عنـوان و محتوای کتاب *هنر شـدن: بررسـی مقوله‌های بین‌فرهنگـی* (۲۰۰۷) نمایان می‌شـود. اما مورفی اساساً در مدخل «انسان‌شناسی هنر» (۱۹۹٤) است که برای نخستین‌بار تعریف مشهور خود را بیان می‌کند: تعریف بین‌فرهنگی از هنر. وی معتقد است که هر تعریف محدودی از هنر بر مبنای یک معیار، اکثر اشـیایی را که معمولاً درون مقوله‌انـد حذف می‌کند (مثلاً این تعریف که اشـیای هنری غیرکارکردی‌اند)، یا اشیای بسیاری را که در این مقوله قرار ندارند وارد می‌کند (مثلاً اشیای هنری آثار ماهرانه‌ای هسـتند). به‌جای تلاش برای ارائهٔ تعریفی سـاده از هنر، باید طیف گسـترده‌ای از ویژگی‌هـای مرتبط با آثار هنری و شرایطی را که اشـیا تحت آن در این مقوله پذیرفته می‌شـوند بررسی کنیم (1994: 650). یک تعریف بین‌فرهنگی از هنر باید تفاوت‌های بسـیاری را که بین هنر بومیان و هنر اروپایی وجود داشـت و دارد دربرگیرد، اما باید تفاوت‌هایی را کـه درون هنـر اروپایی وجود دارد نیز شـامل شـود و شـیوه‌هایی که در آنها هردو سنت هنری در طی زمان تغییر کرده‌اند (2007: 3).

از نظر مورفی، انسان‌شناسی هنر، مطالعهٔ اشیای فرهنگ‌های دیگر که اروپاییان متعلق به مقولهٔ «هنر»شان می‌دانند نیست. اگر انسان‌شناسـی هنـر می‌خواهد مفید باشـد، این فایده از طریق مفهومی از هنر ممکن می‌شود که کاملاً به سوی تحلیل اشیای فرهنگ‌های دیگر بر اساس معیارهای همان فرهنگ‌ها

43. cross-cultural categories

باز باشـد؛ گرچه هم‌زمان شـاید کمک کند تـا مقوله‌هایی از اشیا در فرهنگ‌های دیگر شناسایی شوند که هرچند با مقولهٔ اشـیای هنری غربی یکی نیسـتند، ولی تا اندازهٔ معینی با آن هم‌پوشانی دارند(655 :1994).

مورفی معتقد است که به دلیل این‌که هنرها در سراسر جهان، چیز مشـترکی با یکدیگر دارند، مقولـه‌ای بین‌فرهنگی از هنر وجـود دارد (18 :2007). مورفی به خاطر اهداف اکتشـافی، تعریف مفید انسان‌شـناختی از هنر را چنین می‌داند: «اشیایی کـه ویژگی‌های معناشـناختی و یا زیبایی‌شـناختی دارند و برای اهداف نمایاندن و بازنمایاندن به کار می‌روند». مورفی ویژگی معناشناختی نقاشـی‌های روی پوست درخت یولنگو را در رسـاله دکتری‌اش بررسـی می‌کند کـه در آن به این ویژگی عنوان سـاختار می‌دهد. منظور مورفی از سـاختار، شـیوه‌ای اسـت که در آن عناصر نظام هنـری در رابطه با یکدیگر سـازمان می‌یابند (3 :1977). ویژگی زیبایی‌شناختی نیز در مقالهٔ «از تیرگی به درخشـندگی» مورد بررسی قرار می‌گیرد و در آن، مورفی پژوهش زیبایی‌شناختی را بررسی تأثیـر ویژگی‌های فیزیکی و غیرفیزیکی بـر حس‌ها می‌داند. بدین ترتیب، با این تعریف، هنر دربرگیرندهٔ تعدادی مجموعهٔ چندوضعـی[44] است (655 :1994). مورفـی «هنر زیبا» را نیز به بهتریـن نحو یک مقولهٔ چندوضعیتی[45] می‌داند (xi :2007)؛ مقولـه‌ای که دربرگیرندهٔ آثـار و فعالیت‌هایی با چند ویژگی معین در تعریف وی هستند که ممکن است بنا به مورد صرفاً تعـدادی از این ویژگی‌ها را داشـته باشـند. تعریف مورفی به‌هیچ‌وجه مشـتمل بر هنرِ انسان‌شـناختی یـا هنر جوامع غیرغربی نیسـت، بلکه تعریف بین‌فرهنگی از هنر، یک تعریف جوهری از هنر اسـت که احتمالاً اکثـر آثاری را که هنر زیبا تعریف شـده‌اند دربر می‌گیـرد (ibid: 191). تعریف مورفی مقبولیـت عامی یافته و اغلب سـرآغاز خوبی برای پژوهش است (see Gell, 1998: 5-7).

تأکید مورفی بر هردو بعد معناشـناختی و زیبایی‌شـناختی به دلیل این اعتقاد وی اسـت که «هنرمنـدان به همان اندازه با زیبایی‌شناسی سـروکار دارند که با اندیشه‌ها(ibid: 193) . به نظر می‌رسـد که این تعریـف، ویژگی‌های انوع معینی از اشـیا را دارد که در اکثر جوامع انسانی وجود دارند و «یکی از شیوه‌هایی هسـتند که افراد می‌توانند در جهان عمل کنند: از طریق ساختن و اسـتفاده از هنر عمل می‌کنند»(xi :2007). بدین‌ترتیـب مورفـی تعریف بین‌فرهنگی خـود را از هنر در چارچوب ایدهٔ خود از «هنر به مثابهٔ شیوهٔ عمل»(2009b) قرار می‌دهد. هنر «انواع معینی از اشیا و شیوه‌های معینی از عمل در جهان را مقوله‌بندی می‌کند که عناصر رایج بین‌فرهنگی را نشان می‌دهند (Morphy & Perkins, 2006: 15).

با این تعریف، مورفی هنر را در ارتباط با مسـئلهٔ بسیار مهم فرایندهای خلـق ارزش[46] که اساساً برای اولین بار نانسـی مـان آن را طرح کرده قرار می‌دهد: «اگر هنر در هردو زمینهٔ محلی و جهانی وجود دارد، اتخاذ مفهومی از هنر که در هردو کاربرد داشته باشـد، به لحاظ روش‌شناختی خوب است، به

44. polythetic set
45. polythetic category
46. process of value creation

جای استفاده از تعریف یکی برای دربر گرفتن یا خارج کردن دیگری. لذا پرسش تعریف بین‌فرهنگی هنر با پرسش خلق ارزش پیوند می‌یابد»(21 :2007).

به نظر مورفی مطالعهٔ هنر می‌تواند درون انسان‌شناسی فرهنگ مادی[47] قرار گیرد و مرزهای بین هنر و غیرهنر درون این مقوله، اغلب خوب است، ولی همیشه مناسب نیست. وی بر آن است که «تشخیص مقولهٔ هنر، تشخیصی مبهم است؛ شامل مجموعه‌هایی از گروه‌های چندوضعی همپوشان که دربرگیرندهٔ اشیایی هستند که به طور وسیعی در فرم و اثراتشان با یکدیگر متفاوت‌اند» (Morphy & Perkins, 2006: 12).

معنا و نظام ارتباط

«تحلیل، در گسترده‌ترین شکل آن، باید دربرگیرندهٔ معنایی باشد که شیء در زمینهٔ فرهنگی دارد: جایی که معنا بیش از خواندن سادهٔ نشانه‌های شیء است (9 :2009b). مورفی در آغاز کار خود بر معنا و ارتباط متمرکز بوده است. وی در رسالهٔ کارشناسی ارشدش بر روی «توآ»ها (علایم مسیر بومیان استرالیا) کار کرده و آنها را به مثابهٔ شکلی از ارتباط بررسی کرده است. دل‌مشغولی وی این بود که چگونه توآها تفسیر می‌شوند. در ادامه، مورفی در رسالهٔ دکتری خود هنر یولنگو را به مثابهٔ نظام ارتباط[48] در نظر می‌گیرد و لذا به دنبال توضیح فرم در ارتباط با شیوه‌هایی است که در آنها معانی در نقاشی‌ها رمزگذاری می‌شوند: «هدف وسیع‌تر من این است که نشان دهم چگونه هنر یولنگو همچون یک نظام خلق معنا[49] کار می‌کند». او به جای واژهٔ «بازنمایی»[50] یا «نمادگرایی»[51] از واژهٔ «ارتباط» استفاده می‌کند، زیرا مفهوم همه‌گیرتری است و توجه را به سوی زمینهٔ استفاده و تفسیر به مثابهٔ اجزای لاینفک نظام هنری جلب می‌کند. اما در اینجا دیدگاه وی شبیه دیدگاه‌های مان و فورگ است، بدین معنا که هنر را به مثابهٔ نظام مستقل ارتباط در نظر می‌گیرد که در شیوهٔ نظام‌مند رمزگذاری معنا و ظرفیت تولید فرم‌های جدید، زبان‌مانند است. با تحلیل هنر از این دیدگاه، نه‌تنها می‌توان تغییرات را نشان داد، بلکه می‌توان آنها را در بیان‌های ساختاری توضیح داد (6 :1991).

از نظر مورفی معنای شمایل‌نگارانه در یک نقطه خوانده نمی‌شود و مانند جمله در زبان عادی نیست. در واقع، حتی در مواردی که اشیا پر از معنای شمایل‌نگارانه‌اند، ممکن است معنا ربطی به تأثیر شیء در زمینه‌ای خاص نداشته باشد (15 :2009b). تحلیل شمایل‌نگارانه هرگز نمی‌تواند به زمینه‌های خاص کنش یا رخدادهای عاملیتی تقلیل داده یا همپوشان دیده شود، بلکه به طور گسترده به فهم این نکات ربط دارد که چگونه باور شده که شیء قدرت دارد و سهم آن در نظام وسیع‌تر معنای پیوندیافته به فرایند اجتماعی چیست (ibid: 17).در تحلیل هنر یولنگو به مثابهٔ رمز، یک نشانه می‌تواند تنها به مثابهٔ جزئی از نظام فهمیده شود. عمل کردن نظام وابسته به عوامل عملی است و معنای نشانه (رابطه بین دال و مدلول) در همهٔ زمان‌ها ثابت نیست، بلکه به طور مداوم

47. anthropology of material culture
48. communication system
49. meaning creation system
50. representation
51. symbolism

بازآفرینی می‌شـود. معنای نشانه بر اسـاس زمینهٔ تفسیر، هویت مفسـر و اطلاعات یا کلید رمزی که مفسـر قبلاً دارد، تغییر می‌کند(1991: 145).

مورفـی در کـار میدانی خـود از «چه[52] معنایـی دارد؟» به «چگونـه[53] معنا می‌یابـد؟» حرکت می‌کنـد: «مکالمات من با هنرمندان یولنگو به طور مداوم با پرسش "چه معنایی دارد؟" همـراه بود». تا این‌که هنرمند معـروف یولنگو و مطلع بومی مورفی یعنی ناریتژین مایمورو[54] می‌گوید: «یک نقطهٔ کوچک، معانی بسـیار زیاد»، که عبارت دوم تبدیل به عنوان رسـالهٔ مورفی می‌شود. بدین ترتیب پرسش‌های کلیدی مورفی آغاز بـه تغییر از «چـه معنایی دارد؟» به «چگونـه معنا می‌یابد؟» می‌کند: «چگونه یک نقطهٔ کوچک به معنای همهٔ اینهاسـت؟ و به چه معنایی هریک از آنها را معنی می‌دهد؟ و پرسـش‌هایی از این دست، پرسـش‌هایی بودند که من مجبور بودم خودم پاسـخ دهم، زیرا اینها سؤالاتی نیسـتند که افراد پاسخ‌های حاضر و آماده‌ای برایشان داشـته باشند» (ibid: 143). گذر از سـؤال چه به چگونه چیزی اسـت که توسط دیوید گاس (۱۹۸۹) به طور ویژه‌ای برجسته شده است: «پرسش حقیقی آن نیسـت که هنر چـه معنایی دارد، بلکه آن اسـت که هنر چگونه معنا می‌دهد».

از نظر مورفی، اهمیت پرسش «چگونه» معنا به اندازهٔ «چیستی» معناسـت (1999: 13). اما پرسـش چگونه، اصلی‌ترین پرسش روش‌شـناختی و تحلیلی هوارد مورفی اسـت که آن را یکی از مهمترین پرسش‌های انسان‌شناسی هنر می‌داند(2009b: 7-9).

پاسخ به پرسـش‌های چگونگی، عناصر متشکلهٔ انسان‌شناسیِ فرهنگ مادی و هنر اسـت: «چگونه اشـیا به شـیوه‌ای خاص فهمیده می‌شـوند؟ چگونه این فهم به شیوه‌هایی ارتباط می‌یابد کـه در زمینه به کار می‌روند؟ چگونه این کاربرد به فرایندهای اجتماعـی- فرهنگـی مداوم کمـک می‌کنـد؟» (ibid: 9) اعتبار ادعاهای چیسـتی تنها با نشـان دادن چگونگـی آن در زمینهٔ اجتماعی- فرهنگی باید نشان داده شود. همین پرسش چگونگی است که مورفی را به سـوی دیدن هنر نه همچون مقوله‌ای از اشیا، بلکه همچون یک «فرآیند» سوق دهد (ibid: 20). در واقع، او تحلیل ایسـتا را به تحلیل پویا پیونـد می‌زند و بدین ترتیب توضیحات غنی، چندلایه، متغیر و وابسـته به شـرایط زمانی و مکانـی مختلـف از کارهای او منتج می‌شـود. مورفی مدافع «فرهنگ به مثابهٔ فرایند» است نه «فرهنگ‌ها به مثابهٔ گروه‌های محدود» (ibid: 22).

مورفی در مسـئلهٔ معنا، فراتـر از معنای شـمایل‌نگارانه یا آیکونوگرافیـک (خواندن سـادهٔ نشـانه‌های موجود در فرم اثر) می‌رود و تحلیل را در وسـیع‌ترین شـکل آن به بررسی «معنای اشیا در زمینهٔ فرهنگی» ارتباط می‌دهد(ibid: 9)؛ مثل معنای جامعه‌شـناختی در مالکیت طایفه‌ای (1991) یا سـطح جامعه‌شـناختی تفسـیر(2005: 217)، معنای هستی‌شناختی در احسـاس حضور اجداد در بستر مناسکی (1992)، معنای روان‌شـناختی در قدرت روحـی (1989)، معنای ارتباطی در اثبـات ارزش هویـت فرهنگی(2001) و معنای شـخصی در خود- تصویری فرد (2009b: 19).

مورفی نشـان می‌دهد که یولنگوها دربارهٔ کیفیت بازنمودی

52. what
53. how
54. Narritjin Maymuru

نقاشـــی‌ها صحبـــت می‌کنند. هـــر طایفه طـــرح خاصی دارد که نقاشـــی‌هایش را از نقاشـــی‌های طایفه‌هـــای دیگر متمایز می‌کند. این طرح دربرگیرنـــدۀ مجموعه‌هایی از نیم‌دایره‌ها یا لوزی‌های کشیده است که در نقاشی تکرار می‌شوند. نقاشی به هنگام تصویرگری یک نیای توتمی مشاهده می‌گردد. طرح طایفه در موقعیت‌های مراسمی بر روی بدن اعضا نیز کشیده می‌شود. به چنین طرحی «لیکان»[55] گفته می‌شود. واژۀ لیکان معنای ضمنی «متصل بـــودن»[56] را می‌رساند. این واژه برای آرنج، شاخۀ درختی که به تنه پیوند می‌یابد و یا دهانۀ بین دو پرتگاه نیز به کار می‌رود. از این واژه برای توصیف اســـامی خاص اشـــیای مقدس طایفه هم اســـتفاده می‌شود. نقاشی‌ها، متناوباً، گاهی به عنوان روح یا سایۀ موجود اجدادی‌ای که به تصویر می‌کشـــند و گاهی نیز به عنوان استخوان‌ها توصیف شـــده‌اند: «در این معنا، طرح‌ها اســـتخوان‌های طایفه‌اند. آنها بیان‌هایـــی از پیوستگی با زمان «وانگار»[57] (آفرینش) و تداوم آن به آینده‌انـــد». همین توانایی برای ارائـــۀ پیوندی مادی با مفاهیم است که نقاشی‌ها را ارزشمند می‌سازد.

مورفی معتقد اســـت که اگـــر یولنگوها قدرتی را به نقاشـــی منتسب می‌سازند، به این خاطر نیست که بازنمایی را با ارواح یکی می‌دانند، بلکه از این روســـت که نقاشـــی‌ها، یک «قدرت» ذاتی «برای بیان کردن» دارند. مورفی بر آن اســـت که «خود نظام هنری قدرتمند اســـت، به خاطر شـــیوه‌هایی که معنا را رمزگذاری می‌کند». نقاشـــی‌ها قادر به جـــدا کردن جنبه‌های متفاوت جهان‌بینی یولنگو هســـتند، بر حسب شیوه‌ای که در آن یک موضوع کیهان‌شـــناختی به تصویر کشـــیده می‌شود؛ و ایـــن توانایی موجب می‌شـــود تا نقاشـــی‌ها در زمینه‌های گوناگونـــی بـــه کار روند. در اندوه مراســـم تدفین، در بهبود وضعیت رازآموزی و در مراسم عمومی و خصوصی.

از نظـــر مورفـــی گرچه جنبه‌هایـــی از هنر می‌توانـــد از دیدگاه نشانه‌شـــناختی تحلیـــل شـــود;(Munn, 1973; Forge, 1973 (Layton, 1978، قیاس زبان‌شناختی نباید زیاد مورد تأکید قرار گیرد. هنرمند در نقاشـــی و یا تزئین عبارتی این‌چنین نمی‌سازد که «مـــن درنده‌ام»، بلکه تصویـــری از درندگی، قدرت و هویت گروهی به وجود می‌آورد که برای خودِ نمایش اساسی است.

بررســـی نظام‌های بازنمـــودی یا این‌که چگونـــه هنر معنا را به رمـــز درمی‌آورد، اهمیت اساســـی دارد. مورفی مفیدترین تمایزها را تمایز بین نظام‌های شمایلی و غیرشمایلی می‌داند (1994: 664-665). وی نظـــام شمایلی[58] را فیگوراتیو می‌نامد که مبتنی بر معیار شـــباهت است: رابطۀ بین دال و مدلول بر اســـاس شباهت فرمی اســـت و در واقع، تفسیر اغلب به طور بین‌فرهنگـــی ممکن است. از طرف دیگـــر، نظام غیرشمایلی[59] را هندســـی می‌نامـــد کـــه برای تفســـیر آن‌چنان‌کـــه مد نظر تولیدکننده بوده نیاز به اطلاعاتی است که نسبت به بازنمایی خارجی اســـت و نیز باید از دانش شـــیء بازنمودیافته اطلاع داشت (1999: 13-14).

هنر هندســـی معنا را پنهان می‌کند ولذا به‌شدت با نظام دانش محـــدود تناســـب دارد. درحالی‌کـــه این هنر ممکن اســـت در

55. likan
56. connectedness
57. *wanggar*
58. iconic
59. non- iconic

سطح مبهم باشد، همین که رازآموز به زیر سطح می‌رود، هنر به معنای تقریباً جادویی، معنادار می‌شود. به رازآموز کلیدی داده می‌شود که او را قادر می‌سازد تا هنر را شیوهٔ رمزگذاری روابط بین پدیده‌ها در سطوح متفاوت ببیند. در مقابل، هنر فیگوراتیو به گونه‌های مختلفی تصویر اشتباهی ارائه می‌دهد. از دیدگاه بومی، سطح، پیچیدگی را پنهان می‌کند؛ اما هنر فیگوراتیو سطح را همان‌گونه که هست ارائه می‌دهد. هنر هندسی به‌شدت با متافیزیک نظام دینی هماهنگ است، زیرا اسطوره‌شناسی در مورد آنچه در سطح ظاهر می‌شود نیست. هنر هندسی نهایتاً همواره با چیز دیگری ارتباط دارد، با قدرت‌های مرموز و با ذات متعالی اشیا نه با فرم سطحی. رمزگذاری معنا در هنر هندسی یک فرایند مستمر است که هرگز پایان نمی‌پذیرد (ibid: 20-21).

زیبایی‌شناسی به مثابهٔ یک مقولهٔ بین‌فرهنگی

از نظر مورفی، «کار انسان‌شناس، پیوند مجدد زیبایی‌شناسی با فرهنگی است که شیء را تولید کرده است»(ibid: 20-21). مورفی در مقالات «از تیرگی به درخشندگی: زیبایی‌شناسی قدرت روحی در بین یولنگوها» (1989)، «زیبایی‌شناسی در دیدگاهی بین‌فرهنگی: تأملاتی در سبدبافی امریکای بومی» (1992) و «زیبایی‌شناسی مقوله‌ای بین‌فرهنگی است» (1996)، تعریفی بین‌فرهنگی از زیبایی‌شناسی ارائه می‌دهد.

«دغدغهٔ اصلی انسان‌شناس، زیبایی‌شناسی شیء در زمینهٔ فرهنگ تولیدکننده است» (672 :1994). زیبایی‌شناسی اشیا باید در زمینهٔ جامعه‌ای تحلیل شود که آن را تولید کرده است. بدون بررسی زیبایی‌شناسی فرهنگ‌ها، انسان‌شناسان مجموعه‌ای از اطلاعات را نادیده می‌گیرند که به آنها اجازه می‌دهد تا دسترسی منحصربه‌فردی به جنبهٔ حسی تجربهٔ انسانی داشته باشند: «افراد چگونه در جهان احساس می‌کنند و چگونه به جهان پاسخ می‌دهند» (206 :1996). تأثیرات زیبایی‌شناختی مشابه می‌توانند معانی بسیار متفاوتی به طور بین‌فرهنگی داشته باشند و یکی از وظایف انسان‌شناسی هنر این است که این تفاوت‌ها را نشان دهد: شیوه‌هایی که در آنها ارزش‌های متفاوت خلق می‌شوند و با کیفیت‌های خاص ارتباط می‌یابند (674 :1994) .

از نظر مورفی، زیبایی‌شناسی در ارتباط است با این‌که «چگونه چیزی به حسها جذب می‌شود»؛ مثلاً در مورد نقاشی، با تأثیر دیداری که بر بیننده دارد (23 :1989). در مورد فرهنگ مادی، زیبایی‌شناسی به تأثیرات ویژگی‌های شیء بر حسها، یعنی بر بعد کیفی ادراک اشیا برمی‌گردد. چنین ویژگی‌هایی شامل ویژگی‌های فیزیکی مانند فرم، ویژگی‌های سطح، لمس و بوی شیء، و نیز ویژگی‌های غیرمادی مثل قدمت یا مکان دور و یا جوهر جادویی هستند. بسیاری از ویژگی‌های فیزیکی به طور بین‌فرهنگی درک می‌شوند؛ کیفیت‌هایی مثل سنگینی، درخشندگی، نرمی، شاید حتی تقارن و تعادل قابل مقایسه با الکتریسیته هستند، بدین معنا که می‌توانند بر روی نظام عصبی تأثیر داشته باشند، بدون ارتباط با پس‌زمینهٔ فرهنگی شخص تجربه‌کننده. اما ویژگی‌های غیرمادی دربرگیرندهٔ دانش فرهنگی‌اند (10 :1992).

تأثیر ویژگی‌های فرم بر حس‌ها، مشابه تأثیر گرما بر عصب‌هاست؛ ویژگی‌هایی که برای داشتن تأثیر نیاز به تفسیر شدن ندارند. این ویژگی‌ها به شیوه‌های بسیار متفاوتی در زمینه‌های فرهنگی متفاوت فهمیده می‌شوند؛ و به

عنوان مشخصه‌های زیبایی‌شناختی، در سنت‌های متفاوت و در زمینهٔ معیارهای ارزشی متفاوت به گونهٔ متفاوتی ارزیابی می‌شوند. مثلاً در مورد هنر یولنگو، آنچه اروپاییان آن را در سطحی کلی تأثیر زیبایی‌شناختی می‌دانند، یولنگوها ظهور قدرت اجدادی از گذشتهٔ اجدادی تفسیر می‌کنند(23 :1989).
ویژگی‌های اشیا در خودشان ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نیستند، یعنی چیزی بیش از شوک الکتریکی نیستند. این ویژگی‌ها از طریق جای گرفتن درون نظام‌های ارزش و معنا که آنها را در درون فرایندهای فرهنگی ادغام می‌کند، تبدیل به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی می‌شوند(10 :1992).
بنابراین، مورفی زیبایی‌شناسی را حداقل در دو قلمرو جای می‌دهد: ۱. این‌که چگونه چیزی حس می‌شود، و ۲. این‌که چگونه چیزی فهمیده می‌شود (ibid: 11)؛ که می‌توانیم به ترتیب آنها را در قلمروهای حسی و شناختی قرار دهیم. بنابراین، معانی فرهنگی بر شیوهٔ درک اشیا تأثیر می‌گذارند. لذا «ادراکات و مفاهیم زیبایی‌شناختی جزئی از یک نظام فرهنگی هستند» (ibid: 12). همچنین، تفسیرهای خاص به زمینهٔ فرهنگی‌ای که در آن تولید می‌شوند و شیوه‌هایی که با آنها مواجه و تجربه می‌شوند ارتباط دارد (677 :1994).
تأثیرات زیبایی‌شناختی اشیا نه‌تنها جزئی از فرایندهای خلق-ارزش[60] هستند، در مقابل، با ارزش‌هایی که بدان‌ها نسبت داده می‌شوند و با معانی اشیایی که افراد در آنها اجتماعی می‌شوند، قرار می‌گیرند. مورفی نمی‌خواهد زیبایی‌شناختی را به معنا یا زمینهٔ فرهنگی تقلیل دهد. برای تحلیل بعد زیبایی‌شناختی شیئی خاص، ضروری است از طرح پس‌زمینهٔ فرهنگی فراتر رویم، به سوی بررسی شیوهٔ خاصی که در آن شیء توسط اعضای آن فرهنگ درک، تصور و ارزیابی می‌شود (13 :1992).
خلق تأثیر زیبایی‌شناسی خاص برای هنر اساسی است، نه صرفاً به خاطر تأثیری که تحسین را برمی‌انگیزد، بلکه به این دلیل که بخشی از معناشناسی هنر و شیوه‌ای است که در آن درون نظام فرهنگی به مثابهٔ یک کل ادغام می‌شود. از این نظر، زیبایی‌شناسی دربرگیرندهٔ کنترل فرهنگی و تولید ویژگی‌ها یا کیفیت‌های معین انتخاب‌شده و به لحاظ فرهنگی تصورشدهٔ جهان طبیعی است (677-676 :1994). زیبایی‌شناسی با تأثیر کیفی محرک‌ها بر حسها ارتباط دارد. این محرک‌ها می‌توانند فرم مادی داشته باشند؛ برآمده از ویژگی‌های جهان که می‌توانند دیده، لمس یا شنیده شوند، یا برآمده از فهم یک اندیشه باشند. چنین محرک‌هایی به شیوه‌های گوناگونی با نظام‌های فرهنگی و رفتاری انسان ترکیب می‌شوند و می‌توانند در سطوح متفاوت بسیاری تفسیر شوند. در واقع «افراد به جهان حس کردن، اجتماعی می‌شوند که بر کیفیت تجربه یا شیوهٔ تجربهٔ یک شیء تأثیر می‌گذارد؛ آنچه را برخی لذت‌بخش می‌یابند، دیگران بیزارکننده می‌بینند»(208 :1996).
پاسخ زیبایی‌شناختی عبارت است از «هیجانات یا احساساتی که در بیننده برانگیخته یا ایجاد می‌گردد»- یک پاسخ هیجانی مثبت که می‌تواند با احساسات لذت مرتبط باشد، اما ضرورتاً لذت تفسیر نشود. تأثیر زیبایی‌شناختی می‌تواند ۱. بر ویژگی‌های دیگر شیء اضافه گردد، مثلاً ویژگی‌های کارکردی یا کاربردی؛

60. value-creating processes

۲. مکمل ویژگی‌های دیگر شیء باشد یا برای تحقق کارکردهای دیگر ضروری گردد؛ ۳. از شیوهٔ تحقق اهداف دیگر شیء پدید آید. زیبایی‌شناسی «دلالت بر وجود مقیاسی برای داوری یا حداقل معیاری دارد که باید حاصل شود یا ویژگی‌هایی که برای موفق بودن اثر باید خلق شوند» (1989: 21, 23).

مورفی در کار خود بر روی یولنگوها بر تأثیر زیبایی‌شناختی مدنظر هنرمند متمرکز است: «زیبایی‌شناسی هنر یولنگو برای مردم یولنگو نه برای مخاطب یا بازار اروپایی». نتیجهٔ کار مورفی در این مورد خاص نشان می‌دهد که زیبایی‌شناسی یولنگو عبارت است از «مجموعه‌ای از نظریه دربارهٔ هنر... که با نظریهٔ پاسخ به آثار هنری و عملکرد اساسی هنر مرتبط است»(ibid: 22). فرضیهٔ مورفی این است که «بیریون»[61] (درخشندگی در نقاشی‌های پوست درخت) تأثیری است که به طور بین‌فرهنگی عمل می‌کند. تأثیر آن با عوامل محیطی، تجربهٔ فردی و فرهنگی نظام‌های دیداری متفاوت تغییر می‌کند؛ شیوهٔ تجربهٔ درخشندگی بر اساس عوامل عصب- روان‌شناختی بر روی فرد تفاوت می‌یابد، اما اساساً تأثیری است که از زمینه‌های فرهنگی خاص فراتر می‌رود. نقاشی‌های یولنگو، محصولات طبیعی نیستند، بلکه محصولات فرهنگی‌اند و تأثیر مواج نقاشی درون نظام هنر به مثابهٔ یک کل ادغام می‌گردد تا آثاری را تولید کند که به شیوهٔ خاصی فهمیده شوند. در همین اصل است که نسبی‌گرایی وارد زیبایی‌شناسی می‌شود. «نور، واقعی است بدین معنا که تأثیر فن نقاشی است؛ اما تفسیر آن فرهنگی است»(ibid: 36).

یکی از کیفیت‌های تحسین‌برانگیز نقاشی‌های مقدس در میان یولنگوها، پایان مواجی است که با افزودن ظریف خطوط عالیِ هاشور- متقاطع ایجاد می‌شود. مورفی می‌نویسد: قبل از زدن این هاشور متقاطع، شکل‌های متشکله تیره به نظر می‌رسند و تشخیص ساختار نقاشی مشکل است. پس از هاشور، نقاشی «درخشندگی مواجی می‌یابد» و عناصر آن برجسته می‌شوند. همچنان که فورگ در مورد جامعه آبلام گزارش می‌دهد، اینجا انطباق نزدیکی بین داوری زیبایی‌شناختی و ادراکِ قدرت در نقاشی وجود دارد. دو معیاری که توسط آنها یک نقاشی داوری می‌شود عبارت‌اند از: درستی طرح نقاشی (یک پرسش معنایی) و درخشندگی و استحکام خطوط آن: توانایی هاشور زدن معیار اصلی مهارت هنری محسوب می‌گردد. وضوح شگفت‌انگیز چنین نقاشی‌هایی به مثابهٔ بیانی از قدرتشان نگریسته می‌شود(1989 ;1977).

قرار دادن چیزها در مقوله‌ای واحد از اشیا که «هنر» تعریف شده، و به‌ویژه به خاطر تأثیر زیبایی‌شناختی مجموعه‌ای انحصاری است، باعث می‌شود تا ارزش فرهنگی و تاریخ آنها را کنار بگذاریم و تابع ارزش‌های غربی کنیم. اگر به جای این‌که زیبایی‌شناسی را ارجاع به این مقولهٔ واحد اشیا ببینیم، آن را بعدی در نظر گیریم که هر شیئی می‌تواند به طور بالقوه داشته باشد، از خطر تحمیل مجموعه‌ای از ارزش‌ها به مجموعه‌های دیگر می‌توانیم اجتناب کنیم. لذا می‌توانیم وارد گفتمان بین‌فرهنگی‌ای دربارهٔ بعد بالقوهٔ زیبایی‌شناختی اشیا شویم (1992: 3). در اینجا، مورفی به ایدهٔ جرمی کوت (1992) از بعد زیبایی‌شناختی اشیا و فعالیت‌ها و تعریف گسترده‌تر وی از هنر و زیبایی‌شناسی نزدیک می‌شود.

61. biryun

مورفی معتقد اســت که «مشــخصه‌های تعریف‌کنندهٔ اشیای هنری، یا بعد هنری اشیا، به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اشیا، تأثیرشان بر حسها و بیان معنا و ارزش برمی‌گردد؛ در حالی که همهٔ اشیایی که عنوان هنر دارند در تک‌تک این مشخصه‌ها اشتراک ندارند» (Morphy, 1992: 4) .

در نهایت مورفی موضع نسبی‌گرا را اتخاذ می‌کند که بر اساس آن فرهنگ‌هــای متفاوت ســنت‌های زیبایی‌شــناختی متفاوت و نســبتاً مســتقلی دارنــد. نســبی‌گرایی زیبایی‌شناختی[62] به ویژگی‌های غیر قابل رؤیت اشیا و پیوند فرم و معنای فرهنگی می‌پردازد؛ اما به فرم قابل مشــاهده نیــز می‌پردازد(ibid: 8) . اگر کســی بتواند به افــراد یاد دهد که ویژگی‌های اشــیای فرهنگ دیگر را بر اســاس زیبایی‌شناســی آن فرهنگ تفسیر و ارزش‌گذاری کنند، قادر خواهد بود بینش قدرت‌مندی نسبت به آن جهان و نسبت به این‌که مثل عضو آن فرهنگ بودن چه حسی به دست می‌دهد فراهم آورد (ibid: 11).

هنر به مثابهٔ شیوه‌ای از کنش

مورفی گرچه به طور مشخص در مقالهٔ «هنر به مثابهٔ شیوه‌ای از کنش: برخی مســائل هنر و عاملیت جِل» (2009) نظریهٔ خود را در خصــوص هنر بیان می‌کند، اما پیش از آن در میان آثار دیگرش اشاره‌هایی به این نظریه داشته و به‌ویژه در جایی هنر را «نوع خاصی از کنش» پنداشــته است(Morphy & Perkins, 2006: 12). مهم‌ترین دیدگاه در تمامی مطالعات و بررسی‌های مورفی، دیدگــاه عمل‌گرا[63] است: «معنا با ساختارهای گرامری و رمزهای صوری تولید نمی‌شود، گرچه اینها نقش‌های مهمی دارنــد؛ معنــا از طریق کنش فــردی به مثابهٔ جزئــی از فرایند فرهنگــی به وجــود می‌آیــد» (6 :1991). همین دیــدگاه باعث می‌شــود تا مورفی همواره در بحث از هنر به شیوه‌های عمل افراد و اجتماعات بپردازد: ســاختن هنر نوع خاصی از فعالیت انســانی اســت که هم دربرگیرندهٔ خلاقیت تولیدکننده است و هم قابلیت دیگران برای پاسخ دادن به آن و استفاده از اشیای هنــری یا به کار بردن اشــیا بــه مثابهٔ هنر را نشــان می‌دهد (Morphy & Perkins, 2006: 12).نظریــهٔ مورفــی در تعریف مفهوم بین‌فرهنگی از هنر نیز آشــکار می‌گردد: «... متشکل از اشــیایی که توســط هنرمندانی که در جهان در همهٔ زمان‌ها و همهٔ مکان‌ها عمل می‌کنند تولید شده‌اند» (195 :2007).

مورفی معتقد است که هنر شیوهٔ عمل در جهان است :2009b).

(14مقدمات نظریهٔ مورفی اعتقاد وی بر این امر است که «این انســانها هستند که اشیا را درک می‌کنند، بدانها پاسخ می‌دهند و آنها را مفهوم‌بندی می‌کنند و این انسانها هستند که پیوندها را ایجــاد می‌کننــد» (ibid: 9). در بســیاری از جوامع و برای بسیاری از افراد، آثار هنری بخش اساسی فرایندهایی هستند که افراد را به شیوه‌های دیدن اشیا اجتماعی می‌کنند، که شامل عقاید، خلق معانی و درک‌هایی دربارهٔ جهان است (ibid: 15). افراد در ارتباط با اشیا به عنوان بخشی از تاریخ ارتباط با اشیا عمــل می‌کنند؛ تاریخی که فرافردی اســت ولی از طریق کنش فردی بازتولید می‌شــود. اشیا برای اســتفاده در زمینه‌هایی خاص تولید می‌شــوند، و برای فهم این‌که چگونه شیئی جدید خلق می‌شــود، باید بر عاملیت فردی در زمینهٔ نظام‌های دانش و در ارتباط با عوامل تاریخی و زمینه‌ها تمرکز کرد. لذا وظیفهٔ

62. aesthetic relativism
63. praxis-oriented perspective

تحلیلگر آن اســت که خود را در لحظهٔ کنش قرار دهد: زمانی که آرشــیو طرح‌های ظهوریابنده یکــی از نمونه‌های خود را تولید می‌کند، برای بررسی تاریخ اشیا در زمانی که به سوی کنشگر در زمینه می‌آید (ibid: 20-21).

در مقاله‌ای دیگر در راستای نظریهٔ فوق، مورفی بر آن است که «هنر شــیوهٔ بیان دانش است: وسیله‌ای برای بیان تجربهٔ بودن در جهان و وســیلهٔ انتقال اندیشه‌ها و ارزش‌ها» (2009c: 117). هنــر به مثابهٔ شــکلی از کنش، می‌تواند بر جهــان به گونه‌های مختلفی تأثیر گذارد. هنر به مثابهٔ شکلی از کنش، نیاز به اجتماع (اجتماعی از ســخنگویان، بینندگان و کنشــگران) دارد و کمک می‌کند تا اجتماعات ساخته شــوند. «هنر می‌تواند افراد را قادر سازد تا همچون عاملان در تعیین آیندهٔ خود فعال باشند(ibid).

یکی از نتایج نظریهٔ هنر به مثابهٔ شیوهٔ کنش در جهان، توجه به فرایندهای خلق ارزش است که مورفی در کتاب *هنر شدن* بدان پرداخته اســت. از نظر وی، هنر به مثابهٔ یک مقوله دربرگیرندهٔ فرایندهــای خلق ارزش اســت (2007a: 12) . ادعــای این کتاب به‌شــدت متأثــر از مفهــوم مــان از خلــق ارزش و فرایندهای دگرگونی ارزش اســت. همچنان‌که مان معتقد اســت، تمرکز بر ارزش، انسان‌شــناس را قادر می‌سازد تا روابط بین قلمروهایی را نشان دهد که اغلب جدا انگاشته شده‌اند، ولی توسط افرادی که در واقعیت بین قلمروها عمل می‌کنند و دگرگونی‌های ارزشی‌ای را در یــک زمینه خلق می‌کنند کــه فرآیندهای خلق ارزش را در زمینه‌های دیگر تحت تأثیر قرار می‌دهد، پیوند می‌یابند(Munn, 1986: 267).

در این کتاب مورفی نشــان می‌دهد که چگونه هنر واســطهٔ فرایندهای خلق ارزشی می‌شــود که در جامعهٔ یولنگو در قلمروی سیاســی و دینی عمل می‌کند، چگونه هنر برای خلق ارزش در روابــط بیرونی در زمینهٔ بازار هنر جهانی اســتفاده می‌شــود، و چگونه تغییر در قلمروی تولید هنر می‌تواند ارزش را در روابط جنسیتی تغییر دهد(2007a: 199).

نتیجه

هــوارد مورفی گام‌هایی فراتر از نســل اول انسان‌شناســان هنــر به‌ویژه آنتونی فورگ و نانســی مان برداشــت. تعاریف بین‌فرهنگــی، لحاظ کــردن پویایی‌ها، تأکید بــر محور زمان و توجــه به زمینهٔ عملی باعث شــد تا مورفی بســیار فراتر از شــیوه‌های معمول و کلاســیک رود و بینش‌هــای قدرتمندی به حیــات اجتماعی هنــر ارائه دهد. همچون یک اصل مســلم انسان‌شناســی، قدرت فکری مورفی همــواره از میدان یولنگو جوشــیده و می‌جوشــد. یولنگوها به او نشان می‌دهند که هنر چگونه در داخل و بین جوامع کار می‌کند و چگونه خود را وارد فرایندهای اجتماعی- فرهنگی می‌کند و با آنها عجین می‌شود. میدان یولنگو نشان می‌دهد که هنر کل زمینه‌ای است که در آن تولید می‌شود، به نمایش درمی‌آید و مصرف می‌شود. بنابراین دیگر نمی‌توان تصور کرد که هنر چیزی مشخص و یکه است، بلکه باید گفت شــیء یا فعالیت هنــری فقط یکی از اجزای مهم نظام هنری هســتند و باید در زمینه‌ای درک شــوند که از آن برخاسته‌اند. از این رو، دیگر نمی‌توان صرفاً بر قاب شیشه‌ای موزه یا گالری یا عکس کتاب‌های هنر «خیره» شد تا اثر هنری را در خودش فهمید، بلکه باید در زمینهٔ گســترده‌تر اجتماعی- فرهنگی تولید آن زندگی کرد تا بتوان به درکی بومی از هنر و نظریه بومی از هنر رسید.

منابع

ایزدی جیران، اصغر. (۱۳۹۱)، *تجسم فرهنگ در هنر: مردم‌نگاری ورنی‌های قره‌داغ آذربایجان*، تهران، دانشگاه تهران.

ایزدی جیران، اصغر. (۱۳۹۲) «ظهور انسان‌شناسی هنر: فاگ، مان، فورگ و بیبویک»، در مجموعه مقاله‌های نخستین همایش انسان‌شناسی هنر، اصفهان: حوزه هنری، صص: ۹-۳۰.

مورفی، هوارد. (۱۳۸۵)، «انسان‌شناسی هنر»، ترجمهٔ هایده عبدالحسین‌زاده، فصلنامهٔ *خیال*، ش ۱۷.

Balfour, Henry. (1893), The Evolution of Decorative Art: An Essay upon Its Origin and Development as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind, London: Rivington, Percival & Co.

Bateson, Gregory. (1972), “Style, Grace and Information in Primitive Art”, Steps to an Ecology of Mind, London: Jason Aronson.

Biebuyck, Daniel. (ed.), (1969), Tradition and Creativity in Tribal Art, Berkeley: University of California Press.

_____. (1973), Lega Culture: Art, Initiation and Moral Philosophy among a Central African People, Berkley: University of California Press.

Boas, Franz. (1927), Primitive Art, New York: Dover.

Coleman, Elizabeth Burns. (2009), “Review, Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories”, The Asia Pacific Journal of Anthropology, 10 (1).

Coote, Jeremy. (1989), “The Anthropology of Aesthetics and the Dangers of ‘Maquetcentricism’”, Journal of the Anthropological Study of Oxford, 20 (3).

_____. (1992), “Marvels of Everyday Vision: The Anthropology of Aesthetic and Cattle-keeping Nilotes”, Anthropology, Art, and Aesthetics, edited by J. Coote & A. Shelton, Oxford: Clarendon Press.

Firth, Raymond. (1936), Art and Life in New Guinea, New York: AMS Press.

Forge, Anthony. (1966), “Art and Environment in the Sepik”, Proceeding of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

_____ (ed.), (1973a), Primitive Art and Society, London: Oxford University Press.

_____(1973), “Style and Meaning in Sepik Art”, Primitive Art and Society, edited by Anthony Forge, London: Oxford University Press.

Gell, Alfred. (1992), “The Technology of Enchantment and Enchantment of Technology”, Anthropology, Art, and Aesthetics, edited by J. Coote & A. Shelton, Oxford: Clarendon Press.

_____. (1998), Art and Agency: An Anthropological Theory, Oxford: Clarendon Press.

Greenhalgh, M & J. V. S. Megaw. (1978), Art in Society: Studies in Style, Culture and Aesthetics, London: Duckworth.

Guss, David. (1989), To Weave and to Sing: Art, Symbol and Narrative in the South American Rain Forest, Berkeley: University of California Press.

Haddon, A. C. (1905), “Studies in Bornean Decorative Art: I. Patterns Derived from the Roots of the Fig-Tree”, Man, 5.

Howes, David (2011) “Hearing Scents, Tasting Sights: Toward a Cross-Cultural Multi-Modal Theory of Aesthetics”, Art and the Senses, edited by F. Bacci & D. Mellon, Oxford: Oxford University Press.

Layton, Robert. (1978), “Art and Visual Communication”, Art in Society: Studies in Style, Culture and Aesthetics, edited by M. Greenhalgh & J. V. S. Megaw, London: Duckworth.

_____. (1991), The Anthropology of Art, Cambridge: Cambridge University Press.

Morphy, Howard. (1977), Too Many Meanings: An Analysis of the Artistic System of the Yolngu of Northeast Arnhem land, Australian National University.
_____. (1989), “From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu”, Man, vol. 24, no. 1.
_____.(1991), Ancestral Connections: Art and Aboriginal System of Knowledge, Chicago: University of Chicago Press.
_____.(1992), “Aesthetics in a Cross-Cultural Perspective: Some Reflections on Native American Basketry”, Journal of the Anthropological Society of Oxford, 23 (1).
_____.(1994), “The Anthropology of Art”, Companion Encyclopedia of Anthropology, edited by Tim Ingold, London & New York, Routledge.
_____.(1996), “1993 Debate: Aesthetics is a Cross-Cultural Category, presentation for the motion (1)”, Key Debates in Anthropology, edited by Tim Ingold, London: Routledge.
_____.(1998), Aboriginal Art, London: Phaidon Press.
_____.(1999), “Encoding the Dreaming: A Theoretical Framework for the Analysis of Representational Processes in Australian Aboriginal Art”, Australian Archaeology, 49 (December).
_____. (2001), “Seeing Aboriginal Art in the Gallery”, Humanities Research, 8 (1).
_____. (2005), “Style and Meaning: Abelam Art through Yolgnu Eyes”, Res: Anthropology and Aesthetics, 47.
_____. (2007), Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories, Oxford: Berg.
_____. (2009a), “Re-reading Ronald Berndt: Exploring the Depths of his Yolngu Ethnography”, Anthropological Forum, 19 (1).
_____. (2009b), “Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell’s Art and Agency”, Journal of Material Culture, 14 (1).
_____. (2009c), “Acting in a community: Art and Social Cohesion in Indigenous Australia”, Humanities Research, XV (2).
Morphy, Howard & Perkins, Morgan. (2006), “The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice”, The Anthropology of Art: A Reader, edited by H. Morphy & M. Perkins, Malden: Blackwell.
Munn, Nancy D (1962). “Walbiri Graphic Signs: An Analysis”, American Anthropologist, vol. 64, no.5.
_____. (1966), “Visual Categories: An Approach to the Study of Representational System”, American Anthropologist, vol. 68, no. 4.
_____. (1973), Walbiri Iconography: Graphic representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society, Chicago & London: The University of Chicago Press.
_____. (1986), The Fame of Gawa, London: Cambridge University Press.
O’Hanlon, Michael. (1995), “Communication and Affect in New Guinea Art”, Journal of the Royal Anthropological Institute, vol. no. 4.
Osborne, Robin & Jeremy Tanner. (2007), Art’s Agency and Art History, Massachusetts: Blackwell Publishing.
Pinney, Christopher & Thomas, Nicholas. (ed.), (2001), Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment, Oxford: Berg.
Roscoe, Paul B. (1995,) “Of Power and Menace: Sepik Art as an Affecting Presence”, The Journal of the Royal Anthropological Institute, vol. 1, no. 1.
Sillitoe, Paul. (1980), “The Art of War: Wola Shield Designs”, Man, vol. 15, no. 3.