# زن و هنر

**حسن بلخاری***

**چکیده**

***هنر در عام‌ترین تعریف خود، ظهور و تجلی استعدادهای فطری و زیبایی‌طلب انسان در قالب آثار هنری است؛ مفاهیمی که به تمامی، ذاتیِ انسان محسوب می‌شوند. حال آیا می‌توان هنر را، که با مفاهیمی چنین هویت می‌یابد، با جنسیت، که یک عَرَض محسوب می‌شود، مرتبط دانست؟ آیا می‌توان جنسیت را عاملی در ایجاد تمایز میان مفهوم و مصادیق هنر برشمرد؟ و یا می‌توان با استناد به جنسیت، به تمایز میان هنرها قائل شد و هنر را به هنر مردان و هنر زنان تقسیم کرد؟ آیا شرایط فرهنگی، مواضع ایدئولوژیک و جایگاه اجتماعی در مفهوم هنر و نسبت آن با جنسیت (به ویژه زن) تأثیرگذار است؟ آیا قوانین و حدود فقهی در قلمرو هنر، جنسیت را عاملی تعیین‌کننده در صدور احکام متفاوت نسبت به زن و مرد می‌داند؟ این مقاله با تبیین مفهوم هنر و ماهیت آن در ساحت فلسفه‌ی هنر و نیز تعالیم اسلامی سعی دارد، مفاهیم مرتبط با نسبت زن و هنر را مورد بحث و تأمل قرار دهد و جوابی برای سؤالات فوق بیابد.***

**کلید واژه**

***جنسیت، زن، فمینیسم، مبانی نظری هنر***

---

* ـ دکتری فلسفه هنر ـ عضو هیئت علمی پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر

ـ تاریخ دریافت: ۸۸/۶/۲۰ تأیید نهایی ۸۹/۱/۲۱

## ۱) تأملی در مفهوم هنر

تــلاش بــرای ادراک و تبیین ماهیت هنر، از جملــه مهم‌ترین موضوعات فلســفه‌ی هنر است. تاریخ پرفراز و نشیب این فلســفه‌ی مضاف که تا پیش از ســده‌های جدید، همان تاریخ فلســفه بود، حاوی آراء و نظرات مختلف و متفاوتی درباره ماهیت هنر می‌باشد. بدیهی است این تکثر آراء صرفاً محصور در دوره‌های مختلف تاریخی یا مکاتب متعدد فلســفی نیست که گاه به تعداد فلاسفه تکثر می‌یابد، بلکه حوزه‌های تمدنی مختلف را نیز شامل می‌شود.

مثــلاً در حوزه‌ی تمدنی شــرق، به ویژه هند، مفهــوم و ماهیت هنر تابع بنیادهایی چون سادرشــیا[1] و راســا[2] می‌باشــد. سادرشــیا هنر را مماثلت و مشــابهت اثر هنری با عین می‌داند لیکن این مشــابهت و مماثلت به معنای تشــبیه و تمثیل تصویر با عین نیست، بلکه بر اساس تئوری پرمانه[3] حقیقت همان عین اســت و به یک عبارت هیچ گونه دوئیت و ثنویتی میان اثر هنری با اُبژه وجود ندارد زیرا تصویر همان حقیقت است و نه صرفاً کپی آن. رأساً نیز بیانگر حضور یک ذوق ســلیم فطری در درون انسان است که بدو اجازه می‌دهد حقیقت اثر هنری را درک کند (سوآمی۱۳۸۴: فصل۱).

غلبه و ســلطه‌ی بی‌مثال یوگا در هنر ســه حــوزه‌ی تمدنی فوق، ماهیت هنر را به یک مفهوم شــهودی، و خلق آن را به مراحلی مناســک‌گونه تبدیل می‌کند. هنرمند در این عرصه سالکی است که با طی مراحل هشت‌گانه یوگا بر پریشــانی‌های ذهن غلبه کــرده و در اثر تمرکز و مراقبه، پذیرای صورتی

1- Sadrsia 2- Rasa 3- Pramana

از «دواتا» یا فرشـــته الهی در دل می‌شـــود. اثر حاصل از این سیر و سلوک، آفرینش و ایجادی اســـت که صرفاً تصویر صورت مثالی مراتب برتر نبوده، بلکه عین آن است. اصول شش‌گانه‌ی نقاشی چینی و بنیادهای نظری حاکم بر هنر ژاپنی نیز بیانگر همین معناســـت. بنابراین در حوزه‌ی شـــرق، ماهیت هنـــر بازیابی صور مثالـــی و تثبیت آنها در آثار هنری با نیت کاهش یا حذف فاصله‌ها و واسطه‌ها در نیل به ادراک شهودی است.

این معنا در تمدن غرب سرگذشـــت دگرگون دیگـــری دارد. آثار هومر و هزیود (ایلیاد، ادیسه و تئوگونی[1]) اولین متون حاوی تعاریف نظری پیرامون هنر در تاریخ غرب است. در این آثار تاریخی، اصطلاح تخنه[2]، که به معنای ساختن، ایجاد کردن و به ظهور رساندن است، معنا و مفهوم هنر را ایفاد کرده و پس از مدتی این معنا به عنوان سلسله قواعدی که رعایت آنها برای ایجاد کردن و ســـاختن است تعریف و تحدید می‌شود. لیکن در کنار مفهوم تخنه، فصل و حد دیگری نیز وجود دارد که آن را از هر ســـاختن و ایجاد کردنی، به معنای اعم، متمایز می‌سازد و آن دولیس[3] است (پتروپولوس۱۳۸۲: ۷۶) دولیس اصالتاً به معنای فریب و نوعی چاره‌جویی است. ترکیب دولیس و تخنه، که اولـــی وجه خیالی هنر و دومی قواعد و تکنیک‌های خلق اثر هنری اســـت، مفهوم هنر در عصر میتولوژی یونانی را رقم می‌زند.

برجســـته‌ترین نمونه‌های این مفهوم آثاری هنری اســـت که هفائیستوس خالق و صنعتگر آنهاست. توری نامرئی که هفائیستوس برای به دام انداختن

1- Theogony 2- Techne 3- Dolies

همســر خائنش ساخت و بر فراز بســترش آویخت تا آفرودیته و آرس را به هنــگام خطا و خیانت به دام اندازد، بارزترین مثــال جمع دولیس و تخنه در ادیسه هومر است (هومر۱۳۷۷: سرود هشتم). بنابراین هنر در عین تکنیک واجد یک اثر جادویی[1] نیز هســت. این ثنویت بعدها در تقسیم هنر به دو بخش اساسی محتــوا[2] و قالب[3] و همچنین ظهور اصطلاحاتی چــون آیینه‌ی جادو، جعبه‌ی جادویی و رئالسیم جادویی در آثار کسانی چون مارکز و کازانتزاکیس مؤثر بود.

متأثر از همین معنا، گرگیاس یونانی هم‌عصر با ســقراط، اما مسن‌تر از او، هنر را «پوئیســیس» به معنای آفریدن و ســاختن نامید، و برای آن سه ویژگی برشــمرد: فنی‌بودن (تخنه)، فریــب دادن، و تأثیر انکارناپذیر در جان مخاطب (پتروپولوس۱۳۸۲: ۹۸). شاید به همین دلیل و به یک معنا، بسط همین ایده و اندیشه بود که افلاطون به عنوان اولین فیلسوف در نظام فلسفی هنر با تعریف و نقد هنر ناسازگاری‌های بنیادین خود با آن را به ویژه در *جمهوری* آشکار کرد.

وی در کتاب دهم *جمهوری*، هنرمندان و شاعران را به واسطه‌ی ایجاد و افزایش فاصله با حقیقت از طریق افزودن ســایه‌ای دیگر ـ یعنی اثر هنری ـ بر سایه‌ی مادی حقیقت، از یوتوپیا اخراج می‌کند[4] (افلاطون ۱۳۸۳: کتاب دهم) و

---

1- Magic 2- Pictorial 3- Formal

۴- افلاطون در باب ۵۱۰ کتاب جمهوری با تقسیم یک خط به دو بخش نابرابر، که از دیدگاه او یکی بخش عالم دیدنی‌ها و دیگری بخش عالم شناختنی‌هاست، معرفت را به دو بخش شناختنی و دیدنی تقسیم می‌کند. معرفت مستند به خرد در مرتبت اول، علم به صور است و در مرتبت دوم علم به مفاهیم ریاضی. و معرفت متکی بر حواس، در مرتبت اول (و در اصل مرتبت سوم پس از مراتب اول و دوم شناخت) علم به ظواهر و سایه‌های اشیاء است (علوم طبیعی) و در مرتبت دَوم علم به چیزهایی است که آنها را حقیقت می‌انگاریم اما به واقع حقیقت نیستند (یعنی خیال در مرتبت چهارم).

در آثار دیگر نیز هنر را به دلیل آنکه معرفت‌زا نیست و تولید وهم کرده و با آفرینشِ لذتی بی‌درد و تخدیری، بر عدم تعادل روانی انسان دامن زده و با تقلید از سایه‌ها، دو پله ما را از حقیقت دور می‌سازد، رهزن معنا و معنویت زندگی انسان می‌داند. گرچه در قوانین بالاخره می‌پذیرد از خیر نیز می‌توان تقلید کرد و موسیقی را مثال می‌آورد (افلاطون۱۳۸۰: ۱۹۵۹) و در آیون شاعران را وردست خدا و زبان او می‌داند (همان:۵۷۷).

ارسطو با توجه به تمام تفاوت‌هایی که با استاد خود دارد اما در هنر با این رأی استاد که ذات هنر را تقلید می‌داند (یعنی تئوری mimesis) هم‌داستان است، هرچند مراتب قبحی که افلاطون برای هنر برشمرده را برنمی‌تابد. وی هنر را معرفت‌آفرین، و به ویژه هنر نمایش را عامل تطهیر و تزکیه‌ی نفس شمرده (تئوری کاتارسیس) و هنرمند را به لزوم آشنایی با طبیعت و تقلید دقیق‌تر از آن فراخوانده و لذت‌های ناشی از هنر را در استعلای روح مفید می‌داند (کاپلستون ۱۳۶۸: ج۱،۳۳).

تأثیرگذارترین ایده در تبیین ماهیت هنر پس از ارسطو، به‌رغم آرایی که اپیکوریان و رواقیان در این باب اظهار داشتند، رأی و نظر بدیع فلوطین است؛ نظری که در هنر هر دو تمدن مذهبیِ اسلام و مسیحیت تأثیری بسزا گذاشت و خود یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد وحدت نظر آراء حکمای شرقی از یک سو و فلاسفه‌ی اشراقی غرب از دیگر سو، توسط سنت‌گرایانی چون کوماراسوآمی، گنون، شوآن، بورکهارت و دیگر هم‌فکرانشان شد.

از دیدگاه فلوطین ماهیت هنر تقلید از اعیان نیست که بنا به ایده‌ی مُثل

سایه انگاشته می‌شوند، بلکه تقلید از «صور معقول» است. فلوطین باب جدیدی در هنر گشود و تزکیه و تطهیر روح را از جمله لوازم ذاتی ادراک صور معقول و تثبیت آن در آثار هنری دانست. مثال زیبای او در مورد شباهت کار هنرمند با یک سنگ‌تراش که اضافات سنگ را می‌تراشد تا ایده‌ی زیبای محصور در آن را متجلی سازد، در زدودن اضافات یا رذایل از نفس و تابش اشراق درون برای نیل به فضایل انسانی، جان مایه‌ی ذاتی هنر را در نزد او روشن می‌سازد (فلوطین ۱۳۶۶:۱۲۱).

با توجه به تأثیر مستقیم افکار نوافلاطونیان بر آگوستینوس، اولین متکلم و نظریه‌پرداز بزرگ مسیحی، آراء فلوطین ازجمله مهم‌ترین بنیادهای نظری هنر در مسیحیت گشت، به ویژه آنکه الهیات خاص مسیحی و ثنویت حاکم بر آن در تقسیم عالم به سلطنت آسمانی و زندگی این جهانی، در کنار مفاهیمی چون عروج عیسی‌علیه‌السلام به آسمان‌ها، آراء فلوطین را کاملاً باورپذیر ساخته بود. در حالی که توماس آکوئینی نیز با احیای آراء ارسطو کمال تقلید را معیار و میزان زیبایی دانست (اتینگهاوزن ۱۳۷۴: ۳۳) اما او نیز چندان دگرگونی عمیقی در مفهوم هنر پدید نیاورد و به مفاهیم و سنت‌های پیشین وفادار ماند. اگرچه در این میان نهضت شمایل‌شکنی در کلیسای روم شرقی، ابواب جدیدی را در نگره به هنر و کارکرد آن بر دنیای مسیحیت گشود، اما مسیحیت کاتولیک غربی همچنان تا به امروز به ایده‌های هنری و نیز تلقی سنتی خود از هنر وفادار مانده است.

جهان مدرن که با تمایز اُبژه و سوبژه و نیز محوریت بخشیدن به سوبژه توسط دکارت و پس از او کانت آغاز شد، تعریف از هنر و مفهوم آن را نیز

دگرگون ســاخت. جایگزینی تئوری بیان[1] به جای تقلید[2] نشان از محوریت یافتن انســان به عنوان نه صرفاً ســازنده آثار هنری، که منشــأ جوهری این آثار داشــت. در این تئوری منشــأ آثار نه عالم برون یا صور معقول فلوطین کــه دریافت‌ها، آرزوها و روانیات انســان مدرن بــود. آرای فروید و یونگ که از ناخوداگاه ضمیر بشــر ســخن می‌گفتند، بر تقویــت عقبه‌ی نظری این تئــوری افــزود به طوری که در اواخر قرن ۱۹ و ۲۰، هنر یک‌ســره عرصه‌ی ظهور دریافت‌های ذهنی انسان از پدیده‌ها گشته و به یک عبارت، هنر، فریاد کردن همین ذهنیات در قالب آثار هنری بود. آرای کســانی چون تولســتوی، کالینگوود و کروچه در این عرصه میدان‌دار نظری تئوری بیان بود؛ نظریه‌ای که هنر را بازتاب درون انسان می‌خواند (شپرد ۱۳۷۵، فصل سوم).

تقلیــل مفهوم هنر از یک پدیده‌ی مثالی به یک جهان‌بینی شــخصی، هنر جهان معاصر را هنری شخصی نمود و ظهور آرای دیگری در تعریف هنر چون نظریه‌های «فرم» و «زیبایی»، ارتباط میان هنرمند و آثار هنری را در مواردی به کلی منقطع نموده و در همین راستا رولان بارت با اعلام نظریه‌ی مرگ مؤلف آثار هنری را دارای ماهیتی مستقل از شخصیت هنرمند پنداشت (پین ۱۳۷۹: فصل اول) با غلبه آرای جامعه‌شــناختی بر دیدگاه‌های فلســفی در عرصه‌ی نظریات هنری، جرج دیکیِ آمریکایی نیز با اعلام نظریه‌ی نهادی معیار بازشناسی آثار هنری را تقریر و پذیرش یک اثر از سوی یکی از نهادهای اجتماعی دانست و نه الزاماً قواعد و بنیادهای بالذات هنری (کارول ۱۳۸۶:۳۵۵).

1- Expression
2- Mimesis

قــرون ۱۹ و ۲۰، عرصه‌ی ظهور تئوری‌های مختلف در مفهوم‌شناســی هنــر اســت و البته در کنار ایــن تئوری‌ها نظرگاه دیگری نیــز اصولاً هنر را تعریف‌ناپذیــر می‌داند. برخــی از پیروان ویتگنشــتاین، کــه از بانفوذترین فلاسفه‌ی سده‌ی بیستم است، هنر را به دلیل ماهیت خلاق، جوشان و هماره پویای آن، تعریف‌ناپذیر می‌دانند. از دیدگاه آنها هنر اگر تحدید شــود دیگر هنر نیست. پس هر اثری برای آنکه هنری باشد (و قلمداد شود) الزاماً از دام تعریف و تحدید باید بگریزد (همان: ۳۲۸).

آنچه به اختصار ذکر گردید (و البته در جای خود شــرح و تفصیل بسیار دارد) فقط اشــاره‌ای بود به آرای متعدد در مفهوم‌شناســی هنر که صرفاً نیز بدان‌ها حصر نمی‌شود، زیرا باب چنین نظراتی در مفهوم‌شناسی هنر در گوشه و کنار قلمرو فلسفه، پژوهش و جامعه‌شناسی هنر هماره مفتوح است.

بــر این اســاس، کلی‌ترین تعریفی که از هنــر در عرصه‌ی آرا و نظریات غربی می‌توان ارائه کرد این اســت که هنر وجهی از انعکاس اســتعدادهای خیالی و مثالی انســان در قالب آثار مختلف نمایشــی، موسیقایی و تجسمی است. حضور برجسته‌ی عنصر خیال و تخیل در هنر، به عنوان جنس قریب آن، ماهیت هنر را کاملاً مشهود می‌سازد.

### ۲) هنر در ساحت اندیشه‌ی اسلامی

اما در تمدن اسلامی هنر سرگذشتی دگرگون دارد. حضور هنرهای مختلفی که بنا به اصل عصری بودن مفهوم هنر در میان اقوام و جوامع انسانی، بازتابی از خلقیــات و اعتقادات عرب جاهلی بود موضع اســلام پیرامون هنر را در

حالت انکار قرار داد. شـعر گرچه از نظـر فصاحت و بلاغت در اوج بود و حتی امیرالمؤمنین علی ﷺ نیز این برتری را تقریر کرد (دشتی۱۳۷۹: حکمت۴۵۵) امـا در صحنه‌ی کارکـرد اجتماعی و اعتقادی ماهیتی دگرگون داشـت. این ماهیت دگرگون که نه به ذات شعر بلکه به شاعر برمی‌گشت شعرا را در قرآن «یتبعهم الغاوون»[1] نامید (شعرا: ۲۲۴).

موسـیقی و دیگر هنرها نیز در عین حال که نسـبت به هنرهای دیگر آن روزگار برتری خاصی نداشـتند، و بلکه در مواردی بسیار نازل نیز می‌نمود، بدین دلیل که در قالب همان فرهنگ تعریف می‌شـدند در انحطاط اخلاقی بیشتر مؤثر بودند تا کارکردهای صحیحی که هنر می‌توانست داشته باشد.

در تحلیل و تبیین این معنا تأمل بر یک اصل ضروری است؛ هنر مفهومی منتج و محصول انسان است و نه معنایی مقدم بر او. منشأ آثار هنری که ابتدا در خیال هنرمند نقش می‌بندد می‌تواند مثالی و ماورایی باشد اما به هر حال محصول دسـت، فکر و خیال هنرمند است. بنابراین نوع جهان‌بینی هنرمند، جامعه‌ای که در آن می‌زید و معروفات و منکراتی که باور دارد، همه و همه در تخیل، خلاقیت هنری، در آفرینندگی ذهنی او مدخلیت دارند. از جامعه‌ای کـه در متن ابتذالـی جاهلی گرفتار آمده نمی‌توان انتظار داشـت آثار هنری باشکوهی خلق کند، خیالاتِ اسیر، تصویر نفسانیات خود را در آیینه‌ی آثار هنری می‌بیند و نه به تعبیر مولانا عکس مهرویان بستان خدا را:

---

۱ – «و الشعراء یتبعهم الغاوون»؛ و شاعران را گمراهان پیروی می‌کنند (شعراء: ۲۲۴).

آن خیالاتی که دام اولیاست　　عکس مهرویان بستان خداست

(مولوی ۱۳۷۱: ۴)

جامعه‌ی عرب جاهلی، فاقد هنر با کارکردهای راستین آن بود پس طبیعی می‌نمود دین نوظهور که بنیاد خود را بر فطرت الهی قرار داده بود: «**فطرت الله التی فطر الناس علیها**» (روم: ۳۰) با مفهوم و مصداق هنر منحط مقابله کند. این تقابل البته منتج از نگاهی بود که هنر را بنا به پشتوانه‌ای منحط، پرورش‌دهنده‌ی لذایذ جسم و جنس می‌دانست و زن در این عرصه بنا به همان نظریه حضوری برجسته‌تر از مرد داشت. حضور زنان رقاصه و مغنیه هنر را تا نازل‌ترین مفهوم خود، یعنی تحریک لذایذ جسمانی، فرو کاسته بود که البته سنت کنیزداری نیز از نظر اجتماعی بستر مناسبی برای آن فراهم می‌کرد.

اسلام ذات هنر را تجلیل نمود، فصاحت و بلاغت را که جان‌مایه‌ی زیبایی کلام بود ارج بسیار نهاد و کلام خداوند را در زیباترین قاب و قالب عرضه داشت. پیامبر اکرم ﷺ در داخل کعبه و به هنگام بت‌شکنی امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام، برخی اصحاب را از پاره کردن شمایل عیسی علیه‌السلام و مادرش بازداشت (بورکهارت ۱۳۷۶: ۱۵۳). با تأکیدات بسیار بر «صوت الحَسَن» و اعلام اذان با نوایی خوش، به عنوان شعار اسلام، بر تمامی تمایلات زیبایی‌شناختی انسان مُهر تأیید زد. قرآن زیبایی خلق را عامل ذاتی ظهور آن دانسته و با اشتراک معانی در آیاتی چون «**الذی احسن کل شی ثم خلقه**» (سجده: ۷) و «**انا کل شیء خلقناه بقدر**» (قمر:۴۹) زیبایی را مترادف خلق خواند. گوهری‌ترین کلماتی چون «**ان الله جمیل و یحب الجمال**» و در رأس آنها احیای

فطرتِ بالذات زیبا آفریده شـده‌ی انسان مسـلمان را از عقبه‌های فطری و نظری نیرومندی در گرایش به زیبایی و تجلی بخشیدن به آن در قالب کلمات آهنگین، نقوش و معماری‌های زیبا تحریض و تشویق کرد.

بدیهی اسـت رشـد حیرت‌انگیز هنر و معماری اسلامی در سراسر جهان اسلام محصول دمیدن روح اسلامیِ مبتنی بر انگاره‌های قرآنی و نبوی در کالبد آن آثار بوده است، گرچه می‌توان پذیرفت در برخی فرم‌ها، از تمدن‌های سابق تأثیری آگاهانه داشته است. گریز از عینیت بخشیدن به تصاویر بیرونی و رجوع به نوعی نقوش انتزاعی که در عین پاسداشت واقعیت و طبیعت، جان و بطن آن را جسـت‌وجو می‌کرد و به یک تعبیر صورت مثالی و ذاتی آن را به تماشا می‌گذاشت از بارزترین نمونه‌های این معناست. تعبیر بلند پیامبر ﷺ: «**اللهم ارنی الاشـیاء کما هی**» منشـوری بود حامل این معنا که: اشیاء نه همان‌اند که می‌نمایانند بلکه آنان را ماهیتی اسـت درونی کـه ما در پی رؤیت آنیم و نه صرفاً رؤیت ظاهر و صورت آن.

هنـر در تمامی ابعاد از جمله شـعر، ادب، معمـاری، در قالب فرم‌هایی انتزاعی چون مأذنه، گنبد، محراب و ...، و نقوش هنری با تکیه بر ریاضیات و هندسه که در مراتب علوم دارای مرتبتی واسط میان معانی مجرد و مفاهیم مجسم عالم ماده بودند اعجازها آفرید. معراج پیامبر در کنار تصویرگری‌های بی‌مثـال قرآن از بهشـت و عوالم سـماوی، زمزم هماره جوشـنده‌ی خیال هنرمندان مسـلمان شـد تا آثاری را به تقلید از تصویر بهشت در قرآن خلق نمایند. معراج پیامبر، ادب را در عرصه‌ی آسـمان لاجوردین پرواز داد و در

نگارگری نیز عاملی نیرومند در ظهور تخیل خلاق هنرمندان ایرانی ـ اسلامی گشت. احادیثی که از رنگ و نور سخن می‌گفتند رنگ‌هایی مثالی در هنر اسلامی آفریدند و هنر را در فرم و صورت از انحطاط جاهلی خویش رهایی بخشیدند (بلخاری ۱۳۸۸: فصل خیال).

از سوی دیگر حکمای مسلمان گرچه تخنه یونانی را در کتب فلسفی خویش به فن، صنعت و صناعت ترجمه کردند و آن را در ابواب بسیار، هم‌سنگ هنر قرار دادند:

عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود
(حافظ: ۱۳۸۳)

لیکن خارج از فریب جاری در ذات تخنه یونانی، تزکیه را جایگزین فریب و تخنه کردند. غزالی در شرح عجایب دلِ احیاءالعلوم، با ذکر قصه چینیان و رومیان در امر نقاشی دل را منزل صور الهی دانست (غزالی ۱۳۵۲: ۲۲). اخوان‌الصفا از اهلیت در امر صناعت سخن گفتند و تزکیه جان را عامل صناعت و هنرمندی الهی دانستند (اخوان‌الصفا ۱۴۲۶: رساله موسیقی). شیخ اشراق از حضور صور مثالی در اقلیم هشتم سخن گفت و عارفان و هنرمندان را با استناد به امر «کن» قادر به خلق و ایجاد صوری دانست که در عالم خارج ظهوری ندارند (سهروردی۱۳۸۴: ۳۷۱). در فصوص‌الحکم ابن‌عربی «کن» تبدیل به «همت» شد و عالم مجلای ظهور هنر الهی: «**بالصنعه ظهر الحق فی الوجود**» (حکمت۱۳۸۴: ۲۰۳) مولانا نیز در بازتولید قصه‌ی نقاشی چینیان و رومیان هنر را

همان تزکیه دانست و رومیان را آن صوفیانی که دل صیقل می‌زنند تا صحنه‌ی ظهور مهرویان بستان الهی گردد:

رومیان آن صوفیانند ای پدر　　بی ز تکرار و کتاب و بی‌هنر

عرفایی که نقش و رشـــک و غرض را فروگذاشته، لاجرم دلی فروزان و مشتعل یافته بودند:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد

صد حجاب از دل به سویی دیده شد

(مولوی ۱۳۷۱: بیت ۱۱، داستان شاه نصرانی‌کش)

در تمدن اســـلامی، همراه با مباحث حکمی، فتوت‌نامه‌هایی از صناعت‌گران و هنرمندان شـــکل گرفت که منشـــور ظهور و حضور ایده‌های عارفانه در ذات و بطن هنر و معماری اســـلامی بود. فتوت‌نامه بنایان، بنایی را انجام یک مناســـک تصویر نمود که آیه شریفه «**انما یعمر مساجد الله من آمن بالله و الیوم آخر...**» (توبه: ۱۸) بر تارک آن می‌درخشید. همچنین در فتوت‌نامه آهنگران و چیت‌سازان و ... بر هـــر صناعتی، تأییدی از اولیاء الهی آورده شـــده و بر هر فعل جزئی در ظهور صناعات، آیتی از قرآن یا کلامی از معصومین علیهم‌السلام قرار می‌گرفت.

بنیان‌های حکمی، فتوت‌نامه‌ها و نیز تأییدات علم‌الجمال یا زیبایی‌شناسی اســـلامی، گنجینه‌های بی‌نظیری از عشـــق و هنر آفرید که امروزه در سراسر جهان مثال‌زدنی اســـت. در این تمـــدن، جریان معانی، هنر را تمثال و تجلی صور الهی با استناد به سیر و مکاشفه هنرمند می‌دانست.

هنرمند در این مسیر، سالکی قلمداد شد که در پی کشف زیبایی است نه

خلق آن، راز گشـــاینده‌ای که رفع حجاب سرّ می‌کند نه جعل سرّ و از جمله دلایل نیرومند اثبات این معنا عناوینی اســـت که در حاشـــیه یا ذیل این آثار هنری بی‌نظیر جلوه‌گری می‌کند، عناوینی چون الفقیر، الحقیر، المذنب و ... .

به‌هر حال هنر در اســـلام، عرصه‌ی رازگشایی از زیبایی‌های باطنی عالم است و در عین حال مناسکی که انسان را در رسیدن به حقیقت خویش یاری می‌رساند. حضور همین معناست که سبب می‌شود عرفای بزرگی چون نجم رازی، نجم‌الدیـــن کبری و علاءالدوله ســـمنانی از رنگ برای بیان مراحل و منازل سیر و سلوک استفاده کنند (بلخاری ۱۳۸۸: فصل نور).

این دین، انســـان را همچون خالق خلاق دانســـته و بر استعداد خداداد او در این عرصه مهر تأیید نهاده اما بنا به ذات و ضرورت، حدودی را نیز بر آن قائل شده است. از دیدگاه اسلام، استعداد هنری جنسیت‌بردار نیست. زنان و مردان را استعدادی الهی و فطرتی زیباطلب است که عاملی استکمالی در مسیر هدایت او محسوب می‌شوند. در این میان زن به واسطه‌ی جذابیت‌های وسیع و قدرتمندی که خاص جنسیت اوست از ورود به عرصه‌هایی منع می‌گردد، با این نیت که نگاه به او صرفاً به جسمانیت تن و اندامش تقلیل نیابد.

مکانت و رفعت زن در نگره‌ی اســـلامی چنان والا بود که این دین با وضع قواعدی، عشـــق پاک به او را منبع الهام آفرینش‌های ادبی و هنری قرار داد، اما ورود جســـم او را به هر عرصه‌ای ممنوع شـــمرد تا عاملی برای هتک عزت و حرمت او و نیز مبنایی برای ذکر این اعترافات تلخ در تمدن غربی نسبت به مقام منیع او نشود: «رؤیای تملک همه‌جانبه‌ی تن برهنه‌ی زنان، رؤیایی است که برای

هنرمندان قرن ۱۹ دست کم تا حدی یک واقعیت حرفه‌ای بود» (Nochlin: 40 1989) و این توهین و تحقیر تا بدانجا فرا رود که ژولیوس می‌یرگراف آثار کسانی چون ادوارد مانه و ژان لئون جروم را آشکارا یک «بازارگوشت» بخواند: «مانه، بازار عرضه زنان جذاب را نه در فاصله‌ی خطر خاور نزدیک که در زیر تالارهای اپرا در خیابان لِپِتی قرار می‌دهد و خریداران گوشت زنانه، اوباش شرقی نیستند بلکه عمدتاً مردان متمدن و سرشناس ساکن پاریس‌اند؛ دوستان خود مانه و در برخی موارد هنرمندانی که بنا به خواهش او نقش مدل را بازی کرده‌اند» (همان: ۴۱) و حکایت کارگاه جروم با ابتنای بر این فرض که لازمه‌ی نقاش بودن دسترسی داشتن به زنان برهنه است (همان: ۴۴).

این معنا در سینما و به ویژه نظریه‌های فمینیستی در فیلم‌ها، ظهوری صریح‌تر و عریان‌تر دارد. مالی هاسکال از مهم‌ترین نویسندگان سینمایی فمینیست در دهه‌ی ۱۹۷۰ در کتاب خود با عنوان از *تکریم تا تجاوز: سلوک با زنان در فیلم‌ها* نشان داد در فیلم‌های هالیوودی به زن صرفاً به عنوان یک شیء نگریسته می‌شود (هیوارد ۱۳۸۱: ۳۷۵). سینمای امروز جهان در این عرصه چنان صریح و بی‌پروا عمل کرده است که هیچ مخاطبی هرگز کلام هاسکال را به عنوان فمینیستی که می‌تواند نگاه ضد مرد داشته باشد، تحلیل نخواهد کرد، بلکه آن را حقیقتی تلخ خواهد دانست که امروزه تقریباً تمامی هنرها را دربرگرفته است؛ از مدل‌های زنده‌ی هنری که تنشان نقاشی می‌شود تا به عنوان اثر هنری در نمایشگاه‌ها عرضه گردند و عرصه‌های هنری دیگر که زن را صرفاً بوم و پرده‌ای می‌انگارد که تن او باید تصویر جریان خیال مرد باشد. به تعبیری: «کار دوربین و نورپردازی [در سینما]

آشکار می‌سازند که آن زن پیکری است که مرد خیال‌اندیشی [فانتزی]های خود را روی آن پیاده می‌کند» (همان: ۳۷۸).

و همـــه‌ی این موارد البته میراث نظامی زیبایی‌شناســـانه در قرون ۱۷ و ۱۸ اروپایی بود که زیبایی را به عنوان متعلق لذت می‌شناخت و لذت در این قلمرو فرح‌بخش، محدود، قابل مهار، موزون و ظریف توصیف می‌گردید، لاجرم «بدن زن به عنوان نمونه‌ای از متعلق زیبایی مطرح بود و تلویحاً نقاد کامل مرد بود و قضاوت درباره‌ی زیبایی و ذوق همواره فعالیتی مردانه بود»[1] (1995 Craice: 394).

در چنین عرصه‌ای، قواعد فقهی در ادیان الهی، و به ویژه اسلام، سدی در برابر آزادی زنان محسوب نمی‌شود بلکه رادع و مانعی است تا عزت و شکوه زنانه آنان در نظام اجتماعی مردسالار محفوظ و محترم بماند و شخصیت کسانی که نقش عظیم مادری در خلقت را دارایند به نام هنر پامال خیال‌ها و هوس‌ها نگردد. ادیان الهی باید که نگاهبان عزت انسان باشند و در این عرصه بالاخص زن.

## ۳) زن و هنر در آیینه‌ی جریان‌های فکری معاصر

با اوج‌گیری جریان‌های فمینیســـتی در دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی، ســـؤالات مهمی پیرامون نســـبت میان زن و هنر توســـط رهبران فکری فمینیسم مطرح گردید؛ ســـؤالاتی چون: چرا تاریخ هنر فاقد زنان برجسته هنرمند است؟ آیا اصولاً آثار هنریِ محصولِ زنان با آثار هنری مردان، ماهیتاً متفاوت است؟

پرداختن به این ســـؤالات از زاویه‌ی خاص نگرش فمینیست‌ها، به دلیل نگاه

---

۱- ترجمه‌ی ارزشمندی از مقالات راتلیج پیرامون فمینیسم توسط دفتر مطالعات و تحقیقات زنان (۱۳۸۲) منتشر شده است. علاقه‌مندان می‌توانند مباحث تفصیلی‌تر را در این کتاب جست‌وجو کنند.

افراطـی و غیرواقع‌گرایانه، ره به جایی نمی‌برد زیرا بیش از آنکه چنین نگاهی به دنبال اثبات استعداد و توانایی‌های زنان باشد به دنبال آن است که سنت رایج مردان را در نقاشی کردن و مجسمه ساختن به چالش بکشاند (لوسی اسمیت ۱۳۸۵: ۲۸۵).

رویکرد ما در این مقاله بررسـی جایگاه زن در هنر با استناد به بنیادهای تئوریک هنر اسـت. در این بنیادها زن به عنوان یک موضوع در سه ساحت مورد توجه و تحقیق قرار می‌گیرد:

– زن به عنوان خالق آثار هنری؛

– زن به عنوان ناظر و مخاطب آثار هنری؛

– زن به عنوان موضوع و نماد در آثار هنری؛

توضیح اینکه عناصر عینی هنر عبارت‌اند از: هنرمند و ناظر اثر هنری. لیکن هنر امری اسـت اعتباری که از کنش هنرمند و عکس‌العمل ناظر اثر، حاصل و به یک معنا اعتبار می‌شود. حال اگر با استناد به حضور عنصر انسانی در دو سـوی اثر هنری، یعنی آفریننده‌ی اثر و ناظر آن، ماهیت هنر مطالعه شـود، دو رشـته‌ی مطالعاتی با عنوان «فلسفه‌ی هنر» و «زیبایی‌شناسی» شکل می‌گیرد. کارکرد فلسفه‌ی هنر، تبیین و تحلیل پروسه‌ی خلق اثر هنری با محور قراردادن هنرمند و اثر اوسـت و کارکرد زیبایی‌شناسی، تحلیل چگونگی ادراکِ حسی و مفهومی اثر هنری توسـط ناظر. به عبارتی، فلسفه‌ی هنر از ناحیه‌ی هنرمند و اثر او و زیبایی‌شناسـی، از ناحیه‌ی ناظر اثـر پا به عرصه‌ی هنر می‌گذارند. گرچه تلاش‌هایی برای تمایز دقیق میان این دو سـاحت در فلسـفه‌ی غربی صورت گرفته است، اما به کرات شاهد آنیم که فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی

به جای یکدیگر اســتفاده می‌شوند، در حالی که مثلاً در حکمت هنر هند دو واژه‌ی «سادرشیا» و «راسا» (اولی در ساحت فلسفه‌ی هنر و دومی در ساحت زیبایی‌شناسی) در عین ارتباط با هم، از تمایز دقیقی نیز برخوردارند.

علت طرح مسئله در این بخش از مقاله، تبیین این معناست که در بررسی نسبت میان زن و هنر، زن هم به عنوان آفریننده‌ی اثر مورد بحث قرار می‌گیرد و هم به عنوان ناظر اثر. بنابراین بحث نسبت میان زن و هنر، هم در فلسفه‌ی هنر و هم در زیبایی‌شناســی مدخلیت می‌یابد. هر چند بر این دو ســاحت، ساحتی دیگر نیز می‌توان افزود: زن به عنوان موضوع آثار هنری؛ برای مثال نقشــی که حضرت مریم در هنر مســیحی، یاکشینی‌ها در هنر هندی، میوزها و الهه‌ها در هنر یونانی و رومی و نگاه ناسوتی به زن در هنر معاصر دارد.

در ایــن میان، بحــث پیرامون زن به عنوان مُــدرک و مخاطب اثر، بنا به دلایلی که در ذیل خواهد آمد، مقدم است. بحثی که غایت آن تحقیق پیرامون تفاوت‌های فیزیولوژیک زن با مرد و اثبات یا رد این تفاوت‌ها در احســاس و ادراک هنری هر دو جنس است.

در نگاه اول توجه به این نکته ضروری می‌نماید که وجود برخی تفاوت‌ها میان زن و مرد کاملاً بدیهی است. روان‌شناسان در تحقیقات و مطالعات خود، میان کارکردهای متفاوت دو نیم‌کره‌ی راســت و چپ مغز انســان تفاوت قائل می‌شــوند. به تعبیر جرله وی: «نیم‌کره‌ی چپ در طول زمان تحلیل می‌کند، در حالی که نیم‌کره‌ی راست در پهنه‌ی فضا به ترکیب می‌پردازد» (ادواردز ۱۳۷۷: ۴۳).

روان‌شناســان با اســتناد به دو نیم‌کره‌ی مغز انســان، به دو شیوه پردازش

اطلاعات در آدمی معتقدند. از دیدگاه آنان آگاهی در نیم‌کره‌ی چپ ویژگی‌هایی چنین دارد: عقلی، متمرکز بر یک چیز، حسابی، ثانویه، تجریدی، هدایت شده، پیشنهادی، تحلیلی، طولی، ترتیبی، عینی و متوالی. اما نیم‌کره‌ی راست به جای آگاهی عقلی آگاهی شـــهودی، به جای توجه به یک چیز توجه به چند چیز، به جای محاســـبه‌ی حسابی محاسبه‌ی قیاسی، به جای آگاهی ثانویه آگاهی اولیه، به جای اندیشـــه‌ی تجریدی اندیشه‌ی واقعی، به جای هدایت آزادی، به جای پیشنهاد تخیل، به جای تحلیل کلیت، به جای طولی غیرطولی، به جای ترتیبی غیرترتیبی، به جای عینی ذهنی و به جای توالی هم‌زمانی را قرار می‌دهد (همان).

همین تقســـیم‌بندی چون به تقسیم جنسیتی می‌رسد زنان را از اصحاب نیم‌کره‌ی راست و مردان را از اصحاب نیم‌کره‌ی چپ می‌داند. بنابراین زنان در ادراک، شـــهودی، آزاد، تخیلی، ذهنـــی و هم‌زمان عمل می‌کنند از این رو می‌توان آنان را در ادراک هنری به ویژه جنبه‌های زیبایی‌شناســـانه‌ی این آثار قوی‌تر از مردان دانست. این تحلیل از این تئوری مایه می‌گیرد که آثار هنری، واجد خصوصیتی شـــگرف در ایجاد احســـاس یا ادراک حســـی در ناظرند. هرچه گیرنده‌های حســـی قوی‌تر و با ماهیت تجریدی و شهودی آثار هنری منطبق‌تر باشد درک حسی، قوی‌تر خواهد بود و نه الزاماً ادراک هنری، زیرا ادراک هنری از ادراک حسی متمایز است. در ادراک هنری مؤلفه‌های دیگری علاوه بر ادراک حســـی و زیبایی‌شـــناختی وجود دارد، همچون قدرت نقد، آشنایی با تئوری‌های هنری، اطلاعات فرامتنی و بینامتنی از اثر و ... .

ادگار مـــورن، جامعه‌شـــناس، انسان‌شـــناس و فیلمســـاز فرانســـوی، نیز

نیم‌کره‌هـــای مغز را دارای نقش جنســـی می‌دانـــد: «در مردان نیم‌کره‌ی چپ مسلط است و در زن‌ها نیم‌کره‌ی راست» (مورن ۱۳۷۶: ۱۱۴) و با تأکید بر اینکه کارکرد این نیم‌کره‌ها متأثر از عوامل فرهنگی و اجتماعی نیز هست، می‌آورد: «پس، این کافی نیســـت که بگوییم تســـلط یک نیم‌کره نوعی از شـــناخت را تقویـــت می‌کند، مثلاً انتزاعی یا تحلیلی، و نوعی دیگر را دچار وقفه می‌کند، باز مثلاً شـــناخت ملموس یا ترکیبـــی، و در عین حال یکی هم مکمل و هم متضاد دیگری اســـت؛ بلکه باید به این هم توجه داشـــت که عوامل روبنایی و فرهنگـــی همراه با نقش‌های اجتماعی مردانگی و زنانگی، نوعی شـــیوه‌ی آمـــوزش را هم برای هر جنس به همراه می‌آورد، برای مثال آموزش مطالب انتزاعی و فنی به مردان و مطالب ملموس و زیبایی‌شناختی به زنان، و از این طریق اثر عمیق خود را بر کارکردهای هوش و شناخت می‌گذارد.

عوامـــل فرهنگی که مکمل بودن نقش زن و مرد را تقویت می‌کند، یعنی بر تســـلط یکی از دو نیم‌کره تأکید می‌گذارد، باعث رشـــد هوش و غنی‌شدن شناخت در دو جنس می‌شود. برعکس، وقتی انزوا، جدایی و سلسله مراتب را بـــر نقش‌های اجتماعی انعطاف‌ناپذیر تحمیـــل می‌کند، باعث تضعیف و کاســـتی هوش و شـــناخت در هر دو جنس می‌شـــود. بدین سان، هر نیم‌کره خصایصی دارد که بخشـــی ناشـــی از عوامل زیربنایی و زیســـتی ـ جنسی و بخشـــی ناشـــی از عوامل روبنایی و اجتماعی ـ فرهنگی است. این مجموعه عوامل در هر فرد و فرهنگی بر حســـب اینکه یکدیگر را تقویت یا تضعیف کنند، بر عمیق‌ترین زوایای شناخت تأثیر می‌گذارند» (همان: ۱۱۵).

امـا زنان در مقـام آفرینش‌گران آثـار هنری، نقش کمتـری در تاریخ هنر پذیرفته‌اند (به جز عصر و دوره‌ای که به دلیل اعتقاد به نقش محوری زن و به یک عبارت، مادرسالاری زنان، به اقتضای نقش اجتماعی خود بانی هنرهای بسیار بودند)، آن هم نه به عنوان هنرمند بلکه به عنوان سازنده‌ی مصنوعات مورد نیاز انسان‌ها. در دوره‌های دیگر تا به امروز زنان نقش کمتری داشته‌اند. اما آنچه در این قلمرو توجه و تأکید بر آن ضرورت دارد تأمل بر این معناست که این کاهش حضور، بیشتر به دلیل شرایط اجتماعی و تفاوت‌های مذهبی است تا عواملی همچون فقدان کارآمدی زنان یا عدم استعداد و قابلیت‌های ذاتی آنان. زیرا به دلیل قدرت نسبی نیم‌کره‌ی راست در زنان، و تفوق ذوق و عاطفه، جان و روانی مستعدتر برای خلاقیت و آفرینش‌گری هنری دارند، اما زن هماره تعریفی مبتنی بر مؤلفه‌های اجتماعی داشته و نه الزاماً زن به ماهو زن.

امـا در مبحث زن به عنوان ناظر اثر هنری، به‌رغم تحقیقات و مطالعات وسیع انسان‌شناختی و روان‌شناختی که اذعان به تفوق نسبی نیم‌کره‌ی راست مغز در زنان دارد (و این خود موقعیتی برتر و مناسب‌تر در نقد و نظر به ویژه در جنبه‌های ادراک زیبایی‌شناسانه آثار هنری بدان‌ها می‌بخشد) لیکن در این عرصه نیز نگاه مردانه مسلط است. کارولین کورس مایر در بخش «فمینیسم» *دانشـنامهٔ* روتلیج به خوبی نشـان داده اسـت که نگاه غالب در جریان‌های زیبایی‌شناسـی، نـگاه مردانه بـوده و همین نیز دلیلی برای زیبایی‌شناسـان فمینیستی است تا سعی کنند با ارائه‌ی نظریات زیبایی‌شناسانه از منظر زنان، بدیلی برای آن نگاه مردانه بیابند. نمونه‌ی این نظریه‌پردازان جولیا کریستوا،

لوس ایریگاری و هلن سیسکو هستند. این نظریه‌پردازان تلاش کردند تا نظام نمادین و مردسالار را بشکنند: «یکی از مفاهیمی که به وسیله‌ی این جریان رواج یافت آفرینش زنانه است که به نگارشی متعلق به زنان اشاره دارد و گفتمان مردسالار را رد می‌کند و زبانی مخصوص زنان ایجاد می‌نماید. این نظریه، هم زبان نظام مردسالارانه‌ای را که در آن زنان جایگاه خود را ندارند، شدیداً به نقد می‌کشد و هم اینکه با شناختن و شکستن این زنجیرها توصیفی رؤیایی از زبانِ متعلق به زنان ارائه می‌دهد» (Craice 1998: 596).

از دیدگاه نگارنده، نقایص ذاتی نظریه فمینیسم که نیکلاس دیویدسن در مقاله‌ای با همین عنوان (دیویدسن ۱۳۷۷: ۵۷) آن را به خوبی تحلیل کرده است (ازجمله حاکم کردن منظری تک بعدی بر تمام جنبه‌های زندگی انسان و تهدید جنبه‌های اجتماعی خانواده و ....) به ما امکان پذیرش تمامی آرای فمینیست‌ها درباره‌ی مورد زن و به ویژه نسبت او با هنر را نمی‌دهد، لیکن این حقیقت را خارج از تبلیغات بعضاً افراطی فمینیست‌ها باور دارد که زنان در مقام آفرینش‌گران هنری، بنا به شرایط اجتماعی چندان مجال ظهور نداشته و نیافته‌اند (جز در آغاز تاریخ و نیز در مواردی خاص از مصادیق هنری چون رقص‌های آیینی و ادبیات، آن هم به صورت محدود) و نیز در مقام ناظر، به قوت و قدرت ادراک زیبایی‌شناسانه‌ی آنها توجه‌ای نشده است و به ویژه در مقام موضوع آثار هنری، زنان ظلم مضاعفی را تحمل کرده‌اند زیرا در این عرصه، ناظران صرفاً تن او را محور و منظور قرار داده‌اند بیش از آنکه روح لطیف، حساس، عاشقانه و سراسر مهر مادریِ جاری در جان او را ناظر باشند.

## نتیجه‌گیری

نگاه به زن در هر فرهنگ و مذهبی مبتنی بر مبانی و جهان‌بینی آن فرهنگ و مذهب است. در فرهنگی که انسان بنا به ذات و ماهیت خود تعریف شده و عناصری چون جنسیت یک عَرض محسوب می‌شوند (و نه ذات)، زن همچون مرد واجد ارزش‌ها، صفات و شخصیت انسانی محسوب شده و زنانیت او مورد احترام و باور است.

برعکس، فرهنگ‌ها و مذاهبی که به زن براساس شرایط متحول فکری، اجتماعی و سیاسی توجه می‌کنند تاریخ پرفراز و نشیب و کاملاً نامتعادلی در رعایت حقوق زن از یک‌سو و پایمالی عزت و کرامت او از دیگر سو دارند.

هنر به عنوان تجلی و تبلور ایده و عقیده‌ی انسان در توجه به زن به عنوان تابعی از مبانی ثابت یا عصری جهان‌بینی‌ها عمل نموده است فلذا در دوره‌ی مادرسالاری بنا به نقش و تقدس زن، زن هم خالق هنرهاست هم منبع الهامات هنری و هم بنا به جایگاه رفیعش (همان مادری) ممدوح و ستایش شده‌ی آن. اما با افول نقش زن و تقلیل جایگاه اجتماعی او و نیز دگرگونی در نگاه به زن، منزلت او نیز در هنر دگرگون شد و بیش از آنکه منبع پاک الهام در آفرینش‌های هنری باشد جسمانیت او موضوع هنر قرار گرفت.

این معنا هم ساحت هنر را آلود هم مکانت زن را، زیرا در این ساحت جسمانیت زن بر روحانیت او ترجیح یافت و از نقش بی‌بدیل او در خلاقیت‌های هنری کاسته شد. فرهنگ غرب نمونه‌ی روشن این مدعاست. هنر از جنس حس و شهود است و زن نیز بنا به نقش بی‌بدیلش در مادری و

همسری و نیز بنا به خصوصیات فیزولوژیک، ماهیتی همسان هنر دارد. این همسانی در فرهنگ‌هایی توجه می‌شود که از یک سو زن را در مقام حقیقی خویش شـــناخته و باور کرده باشـــند و از دیگر ســـو هنر را به عنوان تجلی زیبایی‌شـــناختی ایده و عقیده‌ی خود قرار داده باشند. در این صورت نسبت زن و هنر حقیقی است و جز این، هنر بستر هتک عزت، شرافت و انسانیت زن خواهد شد. نگاه به زن و چگونگی جلوه‌گری و حضور او در هنر دو امر وابسته به یکدیگر و غیرقابل انفکاک‌اند. حضور پاک و الهام‌بخش زن در هنر در گروی نگاه پاک و صحیح به جسم و جان اوست.

## منابع


- سوآمی، آناندا‌کومارا، ۱۳۸۴. **استحاله هنر در طبیعت**، ترجمه‌ی صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
- پتروپولـــوس، جان.ســـی.بی. «آراء هومـــر و هزیود و گورگیـــاس در باب اصول نظری و عملی هنر»، **خیال: فصلنامه پژوهشی فرهنگستان هنر**، ترجمه‌ی منصور ابراهیمی، ش ۷، تهران، فرهنگستان هنر(۱۳۸۲).
- هومر، ۱۳۷۷. **ادیسه، سرود هشتم**، ترجمه‌ی جلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز.
- افلاطون،۱۳۸۳. **جمهور، کتاب دهم**، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران، علمی و فرهنگی.
- افلاطون، ۱۳۸۰. **دوره کامل آثار افلاطون**، ترجمه‌ی محمدحســـن لطفی، تهران، خوارزمی، ج ۴.
- کاپلستون، فردریک، ۱۳۵۸. **تاریخ فلسفه: یونان و روم**، ترجمه‌ی سیدجلال‌الدین مجتبوی، تهران، علمی و فرهنگی و سروش، ج ۱.
- فلوطین، ۱۳۶۶. **دوره آثار فلوطین**، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی، ج ۱.

➢اتینگهاوزن، ریچارد، و دیگران، ۱۳۷۴. **تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر**، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران، مولی.
➢شپرد، آن، ۱۳۷۵. **مبانی فلسفه هنر**، ترجمه‌ی علی رامین، تهران، علمی و فرهنگی.
➢پین، مایکل، و بارت. فوکو، ۱۳۷۹. **آلتوسر**، ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران، مرکز.
➢نوئل، کارول، ۱۳۸۶. **درآمدی بر فلسفه هنر**، ترجمه‌ی صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
➢**نهج‌البلاغه**، ۱۳۷۹. ترجمه‌ی محمد دشتی، قم، مشرقین.
➢مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد بن الحسین، ۱۳۷۱. **مثنوی معنوی**، به کوشش رینولد نیکلسون، تهران، بهزاد.
➢بورکهارت، تیتوس، ۱۳۷۶. **هنر مقدس: اصول و روش‌ها**، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، سروش.
➢بلخاری، حسن، ۱۳۸۸. **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی**، تهران، سوره مهر.
➢حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، ۱۳۸۳. **دیوان**، از روی نسخه محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
➢غزالی، ابوحامد محمد، ۱۳۵۲. **احیاء علوم‌الدین**، ربع مهلکات، مؤیدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
➢اخوان‌الصفا، ۱۴۲۶. **رسائل**، بیروت، مؤسسه اعلمی للمطبوعات.
➢سهروردی، شیخ شهاب‌الدین یحیی، ۱۳۸۴. **حکمة‌الاشراق**، ترجمه‌ی سیدجعفر سجادی، تهران، دانشگاه تهران.
➢حکمت، نصرالله، ۱۳۸۴. **حکمت و هنر در عرفان ابن‌عربی**، تهران، فرهنگستان هنر.
➢ناکلین، لیندا. «زن، هنر و قدرت»، **جنس دوم**، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، ش ۵.
➢هیوارد، سوزان، ۱۳۸۱. **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمه‌ی فتاح محمدی، تهران، هزاره سوم.

➢لوسی اسمیت، ادوارد، ۱۳۸۲. **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**، ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر، تهران، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

➢ادواردز، بتی، ۱۳۷۷. **طراحی با سمت راست مغز**، ترجمه‌ی عربعلی شروه، تهران، عفاف، چاپ دوم.

➢مورن، ادگار، ۱۳۷۶. **انسان‌شناسی شناخت**، ترجمه‌ی علی اسدی، تهران، سروش.

➢دیویدسن، نیکلاس، ۱۳۷۷. **تازه‌های اندیشه: نگاهی به فمینیسم**، ترجمه‌ی مؤسسه فرهنگی طه، قم، معاونت امور اساتید و دروس معارف اسلامی.

➢Nochlin, Linda , "Why Have There Been No Great Women Artists?", **ARTnews**,(January 1971).

➢———— , 1988. **Women, Art and Power and Other Essays**, Westview Press.

➢———— , 2007. Courbet.

➢———— , 2006. Bathers, Bodies, Beauty

➢———— ,1997. Women in the 19th century.

➢———— ,1999. Representing Woman.

➢Craice, Edward, "feminist Aesthetics", **Rutledge Encyclopedia of Philosophy**, General Editor: Edward Craic (1998).