

زن و هنر

دکتر 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، ذاتی انسان محسوب می‌شوند. حال آیا می‌توان هنر را، که با مفاهیمی چنین هویت می‌یابد، با جنسیت، که یک عرض 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 (به‌ویژه 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* - دکترای فلسفه هنر - عضو هیئت علمی پژوهشگاه هنر فرهنگستان هنر

الف: تأملی در مفهوم هنر

تلاش برای ادراک و تبیین ماهیت هنر، از جمله مهم‌ترین موضوعات فلسفه‌ی هنر است. تاریخ پرفراز و نشیب این فلسفه‌ی مضاف که تا پیش از سده‌های جدید، همان تاریخ فلسفه بود، حاوی آراء و نظرات مختلف و متفاوتی درباره ماهیت هنر می‌باشد. بدیهی است این تکرر آراء صرفاً محصور در دوره‌های مختلف تاریخی یا مکاتب متعدد فلسفی نیست که گاه به تعداد فلاسفه تکرر می‌یابد، بلکه حوزه‌های تمدنی مختلف را نیز شامل می‌شود.

مثلاً در حوزه‌ی تمدنی شرق، به‌ویژه هند، مفهوم و ماهیت هنر تابع بنیادهایی چون سادرشیا^۱ و راسا^۲ می‌باشد. سادرشیا هنر را مماثلت و مشابهت اثر هنری با عین می‌داند لیکن این مشابهت و مماثلت به معنای تشبیه و تمثیل تصویر با عین نیست، بلکه بر اساس تئوری پرمانه^۳ حقیقت همان عین است و به یک عبارت هیچ گونه دوئیت و ثنویتی میان اثر هنری با اَبژه وجود ندارد زیرا تصویر همان حقیقت است و نه صرفاً کپی آن. راسا نیز بیانگر حضور یک ذوق سلیم فطری در درون انسان است که بدو اجازه می‌دهد حقیقت اثر هنری را درک کند (سوآمی ۱۳۸۴: فصل ۱).

غلبه و سلطه‌ی بی‌مثال یوگا در هنر سه حوزه‌ی تمدنی فوق، ماهیت هنر را به یک مفهوم شهودی، و خلق آن را به مراحل مناسب‌گونه تبدیل می‌کند. هنرمند در این عرصه سالکی است که با طی مراحل هشت‌گانه یوگا بر پریشانی‌های ذهن غلبه کرده و در اثر تمرکز و مراقبه، پذیرای صورتی از «دواتا» یا فرشته الهی در دل می‌شود. اثر حاصل از این سیر و سلوک، آفرینش و ایجاد است 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 معناست. بنابراین در حوزه‌ی شرق، ماهیت هنر بازیابی صور مثالی و تثبیت آنها در آثار هنری با نیت کاهش یا حذف فاصله‌ها و واسطه‌ها در نیل به ادراک شهودی است.

1.Sadrsia

2.Rasa

3.Pramana

این معنا در تمدن غرب سرگذشت دگرگون دیگری دارد. آثار هومر و هزیود (ایلیاد، ادیسه و تئوگونی^۱) اولین متون حاوی تعاریف نظری پیرامون هنر در تاریخ غرب است. در این آثار تاریخی، اصطلاح تخنه^۲، 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 ساختن، است تعریف و تحدید می‌شود. لیکن در کنار مفهوم تخنه، فصل و حد دیگری نیز وجود دارد که آن را از هر ساختن و ایجاد کردنی، به معنای اعم، متمایز می‌سازد و آن دولیس^۳ است (پتروپولوس ۱۳۸۲: ۷۶) دولیس اصالتاً به معنای فریب و نوعی چاره‌جویی است. ترکیب دولیس و تخنه، که اولی وجه خیالی هنر و دومی قواعد و تکنیک‌های خلق اثر هنری است، مفهوم هنر در عصر میتولوژی یونانی را رقم می‌زند.

برجسته‌ترین نمونه‌های این مفهوم آثاری هنری است که هفائستوس خالق و صنعتگر آنهاست. توری نامرئی که هفائستوس برای به دام انداختن همسر خانش ساخت و بر فراز بسترش آویخت تا آفرودیته و آرس را به هنگام خطا و خیانت به دام اندازد، بارزترین مثال جمع دولیس و تخنه در ادیسه هومر است (هومر ۱۳۷۷: سرود هشتم). بنابراین هنر در عین تکنیک واجد یک اثر جادویی^۴ نیز هست. این ثنویت بعدها در تقسیم هنر به دو بخش اساسی محتوا^۵ و قالب^۶ و همچنین ظهور اصطلاحاتی چون آیینی جادو، جعبه‌ی جادویی و رئالسیسم جادویی در آثار کسانی چون مارکز و کازانتزاکیس مؤثر بود.

متأثر از همین معنا، گرگیاس یونانی هم‌عصر با سقراط، اما مسن‌تر از او، هنر را «پوئیسیس» به معنای آفریدن و ساختن نامید، و برای آن سه ویژگی برشمرد: فنی بودن (تخنه)، فریب دادن، و تأثیر انکارناپذیر در جان مخاطب (پتروپولوس ۱۳۸۲: ۹۸). شاید به همین دلیل و به یک معنا، بسط همین ایده و اندیشه بود که افلاطون به عنوان اولین

1. Theogony

2. Techne

3. Dolies.

4. Magic.

5. Pictorial.

6. Formal

فیلسوف در نظام فلسفی هنر با تعریف و نقد هنر ناسازگاری‌های بنیادین خود با آن را به‌ویژه در جمهوری آشکار کرد.

وی در کتاب دهم جمهوری، هنرمندان و شاعران را به واسطه‌ی ایجاد و افزایش فاصله با حقیقت از طریق افزودن سایه‌ای دیگر - یعنی اثر هنری - بر سایه‌ی مادی حقیقت، از یوتوپیا اخراج می‌کند (افلاطون ۱۳۸۳: کتاب دهم) و در آثار دیگر نیز هنر را به دلیل آنکه معرفت‌زا نیست و تولید وهم کرده و با آفرینش لذتی بی‌درد و تخیلی، بر عدم تعادل روانی انسان دامن زده و با تقلید از سایه‌ها، دو پله ما را از حقیقت دور می‌سازد، رهن معنا و معنویت زندگی انسان می‌داند. گرچه در قوانین بالاخره می‌پذیرد از خیر نیز می‌توان تقلید کرد و موسیقی را مثال می‌آورد (افلاطون ۱۳۸۰: 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 قبیحی که افلاطون برای هنر برشمرده را برنمی‌تابد. وی هنر را معرفت‌آفرین، و به‌ویژه 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: ج ۱، ۳۳).

تأثیرگذارترین ایده در تبیین ماهیت هنر پس از ارسطو، به‌رغم آرای که اپیکوریان و رواقیان در این باب اظهار داشتند، رأی و نظر بدیع فلوپین است؛ نظری که در هنر هر دو تمدن مذهبی 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 کوماراسوامی، گنون، شوآن، بورکهارت و دیگر هم‌فکرانشان شد.

از دیدگاه فلوپین ماهیت هنر تقلید از اعیان نیست که بنا به ایده مثل سایه انگاشته می‌شوند، بلکه تقلید از «صور معقول» است. فلوپین 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 سنگ تراش 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 از جمله مهم‌ترین بنیادهای نظری هنر در مسیحیت گشت، به‌ویژه آنکه الهیات خاص مسیحی و ثنویت حاکم بر آن در تقسیم عالم به سلطنت آسمانی و زندگی این جهانی، در کنار مفاهیمی چون عروج عیسی (ع) 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 سوَبژه و نیز محوریت بخشیدن به سوَبژه توسط دکارت و پس از او کانت آغاز شد، تعریف از هنر و مفهوم آن را نیز دگرگون ساخت. جایگزینی تئوری بیان^۱ به جای تقلید^۲ نشان از محوریت یافتن انسان به عنوان نه صرفاً سازنده آثار هنری، که منشأ جوهری این آثار داشت. در این تئوری منشأ آثار نه عالم برون یا صور معقول فلوطین که دریافته‌ها، آرزوها و روانیات انسان مدرن بود. آرای فروید و یونگ که از ناخودآگاه ضمیر بشر سخن می‌گفتند، بر تقویت عقبه نظری این تئوری افزود به طوری که در اواخر قرن ۱۹ و ۲۰، هنر یکسره عرصه‌ی ظهور دریافته‌های ذهنی انسان از پدیده‌ها گشته و به یک عبارت، هنر، فریاد کردن همین ذهنیات در قالب آثار هنری بود. آرای کسانی چون تولستوی، کالینگوود و کروچه در

1.Expression

2.Mimesis

این عرصه میدان‌دار نظری تئوری بیان بود؛ نظریه‌ای که هنر را بازتاب درون انسان می‌خواند (شپرد ۱۳۷۵، فصل سوم).

تقلیل مفهوم هنر از یک پدیده‌ی مثالی به یک جهان‌بینی شخصی، 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 جامعه‌شناختی بر دیدگاه‌های فلسفی در عرصه‌ی نظریات هنری، جرج دیک‌ی آمریکایی نیز با اعلام نظریه-ی 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).

قرون ۱۹ و ۲۰، عرصه‌ی ظهور تئوری‌های مختلف در مفهوم‌شناسی هنر است و البته در کنار این تئوری‌ها نظرگاه دیگری نیز اصولاً هنر را تعریف‌ناپذیر می‌داند. برخی از پیروان ویتگنشتاین، که از بانفوذترین فلاسفه‌ی سده‌ی بیستم است، هنر را به دلیل ماهیت خلاق، جوشان و همواره پویای آن، تعریف‌ناپذیر می‌دانند. از دیدگاه آنها هنر اگر تحدید شود 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 شرح و تفصیل بسیار دارد) فقط اشاره‌ای بود به آرای متعدد در مفهوم‌شناسی هنر که صرفاً نیز بدان‌ها حصر نمی‌شود، زیرا باب چنین نظراتی در مفهوم‌شناسی هنر در گوشه و کنار قلمرو فلسفه، پژوهش و جامعه‌شناسی هنر همواره مفتوح است.

بر این اساس، کلی‌ترین تعریفی که از هنر در عرصه‌ی آرا و نظریات غربی می‌توان ارائه کرد این است که هنر وجهی از انعکاس استعدادهای خیالی و مثالی انسان در قالب آثار مختلف نمایشی، موسیقایی و تجسمی است. حضور برجسته‌ی عنصر خیال و تخیل در هنر، به عنوان جنس قریب آن، ماهیت هنر را کاملاً مشهود می‌سازد.

ب: 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 خلیات و اعتقادات عرب جاهلی بود موضع اسلام پیرامون هنر را در حالت انکار قرار داد. شعر گرچه از نظر فصاحت و بلاغت در اوج بود و حتی امیرالمؤمنین علی (ع) نیز این برتری را تقریر کرد (دشتی ۱۳۷۹: حکمت ۴۵۵) اما در صحنه‌ی کارکرد اجتماعی و اعتقادی ماهیتی دگرگون داشت. این ماهیت دگرگون که نه به ذات شعر بلکه به شاعر برمی‌گشت شعرا را در قرآن «یتبعهم الغاوون»^۱ نامید (شعرا: ۲۲۴).

موسیقی و دیگر هنرها نیز در عین حال که نسبت به هنرهای دیگر آن روزگار برتری خاصی نداشتند، و بلکه در مواردی بسیار نازل نیز می‌نمود، بدین دلیل که در قالب همان فرهنگ تعریف می‌شدند 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 دست، 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 که در متن ابتدالی جاهلی گرفتار آمده نمی‌توان انتظار داشت آثار هنری باشکوهی خلق کند، خیالات اسیر، تصویر نفسانیات خود را در آینه آثار هنری می‌بیند و نه به تعبیر مولانا عکس مهرویان بستان خدا را:

آن خیالاتی که دام اولیاست

عکس مهرویان بستان خداست (مولوی ۱۳۷۱: ۴)

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

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 التي فطر الناس عليها» (روم: ۳۰) با مفهوم و مصداق هنر منحنی مقابله کند. این تقابل البته منتج از نگاهی بود که هنر را بنا به پشتوانه‌ای منحنی، پرورش‌دهنده‌ی لذایذ جسم و جنس می‌دانست و زن در این عرصه بنا به همان نظریه حضور 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 قالب و قالب عرضه داشت. پیامبر اکرم (ص) در داخل کعبه و به هنگام بت‌شکنی امیرالمؤمنین علی (ع)، برخی اصحاب را از پاره کردن شمایل عیسی (ع) و مادرش بازداشت (بورکهارت ۱۳۷۶: ۱۵۳). با تأکیدات بسیار بر «صوت الحسن» و اعلام اذان با نوایی خوش، به عنوان شعار اسلام، بر تمامی تمایلات زیبایی‌شناختی انسان مَهر تأیید زد. قرآن زیبایی خلق را عامل ذاتی ظهور آن دانسته و با اشتراک معانی در آیاتی چون «الذی احسن کل شیء 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 فطرت بالذات زیبا آفریده شده‌ی انسان مسلمان 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 است رشد حیرت‌انگیز هنر و معماری اسلامی در سراسر جهان اسلام محصول دمیدن روح اسلامی 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 جست‌وجو می‌کرد و به یک تعبیر صورت مثالی و ذاتی آن را به تماشا می‌گذاشت از بارزترین نمونه‌های این معناست. تعبیر بلند پیامبر (ص): «اللهم ارنی الاشیاء كما هی» منشوری بود حامل این معنا که:

اشیاء نه همان‌اند که می‌نمایانند بلکه آنان را ماهیتی است درونی که ما در پی رؤیت آنیم و نه صرفاً رؤیت ظاهر و صورت آن.

هنر در تمامی ابعاد از جمله شعر، ادب، معماری، 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 بی‌مثال قرآن از بهشت و عوالم سماوی، زمزم همواره جوشنده‌ی خیال هنرمندان مسلمان شد تا آثاری را به تقلید از تصویر بهشت در قرآن خلق نمایند. معراج پیامبر، ادب را در عرصه‌ی آسمان لاجوردین پرواز داد و در نگارگری نیز عاملی نیرومند در ظهور تخیل خلاق هنرمندان ایرانی - اسلامی گشت. حادثه‌ی 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 تخته 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 تخته یونانی، تزکیه را جایگزین فریب و تخته کردند. غزالی در شرح عجایب دل احياء العلوم، با ذکر قصه چینیان و رومیان در امر نقاشی دل را منزل صور الهی دانست (غزالی ۱۳۵۲: ۲۲). اخوان الصفا از اهلیت در امر صناعت سخن گفتند و تزکیه جان را عامل صناعت و هنرمندی الهی دانستند. (اخوان الصفا 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 (سهروردی ۱۳۸۴: ۳۷۱). در فصوص الحکم ابن عربی «کن» تبدیل به «همت» شد و عالم مجلای ظهور هنر الهی: «بالصنعه ظهر الحق فی الوجود» (حکمت ۱۳۸۴: 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 صوفیاند ای پدر

بی ز تکرار و کتاب و بی‌هنر

عرفایی که نقش و رشک و غرض را فرو گذاشته، لاجرم دلی فروزان و مشتعل یافته بودند:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد

صد حجاب از دل به سوی دیده شد (مولوی ۱۳۷۱: بیت ۱۱، داستان شاه نصرانی کش)

در تمدن اسلامی، همراه با مباحث حکمی، فتوت‌نامه‌هایی از صناعتگران و هنرمندان شکل گرفت که منشور ظهور و حضور ایده‌های عارفانه در ذات و بطن هنر و معماری اسلامی بود. فتوت‌نامه بنایان، بنایی را انجام یک مناسک 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 هر صنعتی، تأییدی از اولیاء الهی آورده شده و بر هر فعل جزئی در ظهور صناعات، آیتی از قرآن یا کلامی از معصومین (ع) قرار می‌گرفت.

بنیان‌های حکمی، فتوت‌نامه‌ها و نیز تأییدات علم‌الجمال یا زیبایی‌شناسی اسلامی، گنجینه‌های بی‌ظیری از عشق و هنر آفرید که امروزه در سراسر جهان مثال‌زدنی است. در این تمدن، 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 گشاینده‌ای که رفع حجاب سرّ می‌کند نه جعل سرّ و از جمله دلایل نیرومند اثبات این معنا عنوانی است که در حاشیه یا ذیل این آثار هنری بی‌ظیر جلوه‌گری می‌کند، عنوانی چون الفقیر، الحقیق، المذنب و

به هر حال هنر در اسلام، 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 نجم‌الذین کبری و علاءالدوله سمنانی از رنگ برای بیان مراحل و منازل سیر و سلوک استفاده کنند (بلخاری ۱۳۸۸: فصل نور).

این دین، انسان را همچون خالق خلاق دانسته 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.

مکان و رفعت زن در نگره‌ی اسلامی چنان والا بود که این دین با وضع قواعدی، عشق پاک به او را منبع الهام آفرینش‌های ادبی و هنری قرار داد، اما ورود جسم او را به هر عرصه‌ای ممنوع شمرد 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 همه‌جانبه-ی تن برهنه‌ی زنان، رؤیایی است که برای هنرمندان قرن ۱۹ دست‌کم تا حدی یک واقعیت حرفه‌ای بود» (Nochlin ۱۹۸۹: ۴۰) و این توهین و تحقیر تا بدانجا فرارود که ژولیوس می‌یرگراف آثار کسانی چون ادوارد مانه و ژان لئون جروم را آشکارا یک «بازار گوشت» بخواند: «مانه، بازار عرضه زنان جذاب را نه در فاصله‌ی خطر خاور نزدیک که در زیر تالارهای اپرا در خیابان لپتی 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 ابتدای بر این فرض که لازمه‌ی نقاش بودن دسترسی داشتن به زنان برهنه است (همان: ۴۴).

این معنا در سینما و به‌ویژه 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 نشان 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 همه‌ی این موارد البته میراث نظامی زیبایی‌شناسانه 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»^۱ (Craice ۳۹۴: ۱۹۹۵).

در چنین عرصه‌ای، قواعد فقهی در ادیان الهی، و به‌ویژه 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 دارند به نام هنر پامال خیال‌ها و هوس‌ها نگردد. ادیان الهی باید که نگاهبان عزت انسان باشند و در این عرصه بالاخص زن.

ج: زن و هنر در آینه جریان‌های فکری معاصر

با اوج‌گیری جریان‌های فمینیستی در دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی، سؤالات مهمی پیرامون نسبت میان زن و هنر توسط رهبران فکری فمینیسم مطرح گردید؛ سؤالاتی چون: چرا تاریخ هنر فاقد زنان برجسته هنرمند است؟ آیا اصولاً آثار هنری محصول زنان با آثار هنری مردان، ماهیتاً متفاوت است؟

پرداختن به این سؤالات از زاویه‌ی خاص نگرش فمینیست‌ها، به دلیل نگاه افراطی و غیرواقع‌گرایانه، ره به جایی نمی‌برد زیرا بیش از آنکه چنین نگاهی به دنبال اثبات

- 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.

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 بررسی جایگاه زن در هنر با استناد به بنیادهای تئوریک هنر است. 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 است 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 سوی اثر هنری، یعنی آفریننده اثر و ناظر آن، ماهیت هنر مطالعه شود، دو رشته‌ی مطالعاتی با عنوان «فلسفه-ی هنر» و «زیبایی‌شناسی» شکل می‌گیرد. کارکرد فلسفه‌ی هنر، تبیین و تحلیل پروسه‌ی خلق اثر هنری با محور قرار دادن هنرمند و اثر اوست و کارکرد زیبایی‌شناسی، تحلیل چگونگی ادراک حسی و مفهومی اثر هنری توسط ناظر. به عبارتی، فلسفه‌ی هنر از ناحیه‌ی هنرمند و اثر او و زیبایی‌شناسی، از ناحیه‌ی ناظر اثر پا به عرصه‌ی هنر می‌گذارند. گرچه تلاش‌هایی برای تمایز دقیق میان این دو ساحت در فلسفه‌ی غربی صورت گرفته است، اما به کرات شاهد آنیم که فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی به جای یکدیگر استفاده 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 زیبایی‌شناسی مدخلیت می‌یابد. هر چند بر این دو ساحت، ساحتی دیگر نیز می‌توان افزود: زن به عنوان موضوع آثار هنری؛ برای مثال نقشی که حضرت مریم در هنر مسیحی، یاکشینی‌ها

در هنر هندی، میوزها و الهه‌ها در هنر یونانی و رومی و نگاه ناسوتی به زن در هنر معاصر دارد.

در این میان، بحث پیرامون زن به عنوان مُدرک 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 احساس 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 راست و چپ مغز انسان تفاوت قائل می‌شوند. 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)

روان‌شناسان با استناد به دو نیم‌کره‌ی مغز انسان، 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، تجربیدی، هدایت شده، پیشنهادی، تحلیلی، طولی، ترتیبی، عینی و متوالی. اما نیم‌کره‌ی راست به جای آگاهی عقلی آگاهی شهودی، به جای توجه به یک چیز توجه به چند چیز، به جای محاسبه‌ی محاسبه‌ی قیاسی، به جای آگاهی ثانویه آگاهی اولیه، به جای اندیشه‌ی تجربیدی 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 تقسیم‌بندی چون به تقسیم جنسیتی می‌رسد زنان را از اصحاب نیم‌کره‌ی راست و مردان را از اصحاب نیم‌کره‌ی چپ می‌داند. بنابراین زنان در ادراک، شهودی، آزاد، تخیلی، ذهنی و هم‌زمان عمل می‌کنند از این رو می‌توان آنان را در ادراک هنری به‌ویژه جنبه‌های زیبایی‌شناسانه این آثار قوی‌تر از مردان دانست. این تحلیل از این تئوری مایه می‌گیرد که آثار هنری، واجد خصوصیتی شگرف در ایجاد احساس یا ادراک حسی در ناظرند. هرچه گیرنده‌های حسی قوی‌تر و با ماهیت تجربیدی 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 حسی و زیبایی‌شناختی وجود دارد، همچون قدرت نقد، آشنایی با تئوری‌های هنری، اطلاعات فرامتنی و بینامتنی از اثر و

ادگار مورن، جامعه‌شناس، انسان‌شناس و فیلمساز فرانسوی، نیز نیمکره‌های مغز را دارای نقش جنسی می‌داند: «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 نیست که بگوییم تسلط یک نیمکره نوعی از شناخت را تقویت می‌کند، مثلاً انتزاعی یا تحلیلی، و نوعی دیگر را دچار وقفه می‌کند، باز مثلاً شناخت ملموس یا ترکیبی، و در عین حال یکی هم مکمل و هم متضاد دیگری است؛ بلکه باید به این هم توجه داشت که عوامل روبنایی و فرهنگی همراه با نقش‌های اجتماعی مردانگی و زنانگی، نوعی شیوه‌ی آموزش 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.

عوامل فرهنگی که مکمل بودن نقش زن و مرد را تقویت می‌کند، یعنی بر تسلط یکی از دو نیمکره تأکید می‌گذارد، باعث رشد هوش و غنی شدن شناخت در دو جنس می‌شود. برعکس، وقتی انزوا، جدایی و سلسله مراتب را بر نقش‌های اجتماعی انعطاف‌ناپذیر تحمیل می‌کند، باعث تضعیف و کاستی هوش و شناخت در هر دو جنس می‌شود. بدین سان، هر نیمکره خصایصی دارد که بخشی ناشی از عوامل زیربنایی و زیستی - جنسی و بخشی ناشی از عوامل روبنایی و اجتماعی - فرهنگی است. این مجموعه عوامل در هر فرد و فرهنگی بر حسب اینکه یکدیگر را تقویت یا تضعیف کنند، بر عمیق‌ترین زوایای شناخت تأثیر می‌گذارند» (همان: ۱۱۵).

اما زنان در مقام آفرینشگران آثار هنری، نقش کمتری 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 همواره تعریفی مبتنی بر مؤلفه‌های اجتماعی داشته و نه الزاماً زن به ماهو زن.

اما 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 به‌ویژه در جنبه‌های ادراک زیبایی‌شناسانه آثار هنری بدان‌ها می‌بخشد) لیکن در این عرصه نیز نگاه مردانه مسلط است. کارولین کورس مایر در بخش «فمینیسم» *دانشنامه روتلیج* به خوبی نشان داده است که نگاه غالب در جریان‌های زیبایی‌شناسی، نگاه مردانه بوده و همین نیز دلیلی برای زیبایی‌شناسان 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 زبان متعلق به زنان ارائه می‌دهد.» (۱۹۹۸: ۵۹۶) (Craice)

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 درباره مورد زن و به‌ویژه 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 به‌ویژه 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 مادری 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 عرض 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 پایدالی 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 فیزیولوژیک، ماهیتی

همسان هنر دارد. این همسانی در فرهنگ‌هایی توجه می‌شود که از یک سو زن را در مقام حقیقی خویش شناخته و باور کرده باشند و از دیگر سو هنر را به عنوان تجلی زیبایی‌شناختی 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.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- 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 دوم علم به چیزهایی است که آنها را حقیقت می‌انگاریم اما به واقع حقیقت نیستند (یعنی خیال در مرتبت چهارم).



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- سوآمی، آنانداکومارا، ۱۳۸۴. *استحاله هنر در طبیعت*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
- پتروپولوس، جان.سی.بی، ۱۳۸۲. «آراء هومر و هزیود و گورگیاس در باب اصول نظری و عملی هنر»، خیال: فصلنامه پژوهشی فرهنگستان هنر، ترجمه منصور ابراهیمی، ش ۷، تهران، فرهنگستان هنر.
- هومر، ۱۳۷۷. *ادیسه، سرود هشتم*، ترجمه جلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز.
- افلاطون، ۱۳۸۳. *جمهور، کتاب دهم*، ترجمه فؤاد روحانی، تهران، علمی و فرهنگی.
- افلاطون، ۱۳۸۰. *دوره کامل آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی، ج ۴.
- کاپلستون، فردریک، ۱۳۵۸. *تاریخ فلسفه: یونان و روم*، ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبوی، تهران، علمی و فرهنگی و سروش، ج ۱.
- فلوطین، ۱۳۶۶. *دوره آثار فلوطین*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی، ج ۱.
- اتینگهاوزن، ریچارد، و دیگران، ۱۳۷۴. *تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی.
- شپرد، آن، ۱۳۷۵. *مبانی فلسفه هنر*، ترجمه علی رامین، تهران، علمی و فرهنگی.
- بین، مایکل، و بارت. فوکو، ۱۳۷۹. *آلتوسر*، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران، مرکز.
- نوتل، کارول، ۱۳۸۶. *درآمدی بر فلسفه هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
- *نهج البلاغه*، ۱۳۷۹. ترجمه 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*، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.
- بلخاری، حسن، ۱۳۸۸. *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران، سوره‌مهر.
- 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 خدیوچم، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- اخوان‌الصفاء، ۱۴۲۶. *رسائل*، بیروت، مؤسسه اعلمی للمطبوعات.
- سه‌روردی، شیخ شهاب‌الدین یحیی، ۱۳۸۴. *حکمة‌الاشراق*، ترجمه 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*، ترجمه فیروزه مهاجر، ش ۵.
- هیوارد، سوزان، ۱۳۸۱. *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران، هزاره سوم.
- لوسی اسمیت، ادوارد، ۱۳۸۲. *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

- ادواردز، بتی، ۱۳۷۷. *طراحی با سمت راست مغز*، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عفاف، چاپ دوم.
- مورن، ادگار، ۱۳۷۶. *انسان‌شناسی شناخت*، ترجمه علی اسدی، تهران، سروش.
- دیویدسن، نیکلاس، ۱۳۷۷. *تازه‌های اندیشه: نگاهی به فمینیسم*، ترجمه مؤسسه فرهنگی طه، قم، معاونت امور اساتید و دروس معارف اسلامی.

- **Nochlin, Linda** ,(1971), "**Why Have There Been No Great Women Artists?**", *ARTnews*, January.
- _____ ,1988, *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press.
- _____ ,2009, *Syle and Civilization*.
- _____ ,2007, *Courbet*.
- _____ ,2006, *Bathers, Bodies, Beauty*
- _____ ,1997, *Women in the 19th century*.
- _____ ,1999, *Representing Woman*.
- **Craice, Edward** 1998, "feminist Aesthetics", *Rutledge Encyclopedia of Philosophy*, General Editor: Edward Craic.

