صفحات ۵ - ۱۶

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۳

از تحریم صورتگری تا صورت‌نگاری عریان*

نگاهی به سیر تحول نمایش پیکرهٔ انسان در تاریخ هنر و به ویژه ایران

مینا محمدی وکیل[**۱]، حسن بلخاری قهی**[۲]

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۶/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۱۱)

چکیده

مرزهای تلقی ادیان از پیکرهٔ انسانی،گاه مقدس به عنوان تمثیلی از صورت الهی و گاه مذموم به سبب نمایش حالات گناه‌آلود و خودنمایانه بشر، بحث دربارهٔ هنر انسان‌نما را مورد توجه قرار می‌دهد. از هنر پیشاتاریخی تا هنر معاصر، موضوع تصویر انسان در کانون اهمیت قرار دارد؛ در پاره‌ای مواقع، همچون هنر انسان غارنشین، تصویرسازی عصر آخناتون در مصر، آیین بودا، دین یهود، دین اسلام و جنبش شمایل‌شکنی بیزانس، تمثال‌سازی انسان دارای حرمت و گاه ممنوعیت است؛ و در پاره‌ای دیگر چون یونان باستان، هند باستان، آیین ویشنوپرستی و عصر رنسانس، نمایش پیکرهٔ برهنهٔ انسانی، آزادانه موضوع هنر قرار می‌گیرد. در این مقاله، پس از مطالعه رویکرد ادیان مختلف در باب تمثال‌سازی انسان، تضاد و تناقض در معنای برهنگی و دوگانگی دلالت این مفهوم از لحاظ واژه‌شناختی بررسی می‌شود، سپس با نگاهی دقیق‌تر به هنر ایران، پس از مطالعه تاریخچهٔ تصاویر عریان، به تغییر نگرش هنرمند عصر قاجار در باب تصاویر انسانی پرداخته می‌شود. خوانش ایرانی از اومانیسم غربی، جایگاه انسان را تغییر داد و ضمن آرمان‌زدایی از آن، وجوه مادی زندگی بشر را در مرکز توجه قرار داد؛ مفاهیم معنوی جای خود را به گرایشات مادی و انسان‌محور جدید بخشید؛ این روند موضوعات بدیعی چون برهنه‌نگاری را به عرصهٔ نقاشی قاجاری وارد نمود.

واژه‌های کلیدی

تحریم صورتگری، هنر در ادیان، هنر پیکرنما، صورت‌نگاری عریان، هنر قاجار.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول تحت عنوان: «تأثیرات انسان‌مداری در نقاشی قاجار» است که به راهنمایی آقای دکتر یعقوب آژند و مشاورهٔ نگارنده دوم، در پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، در دست انجام است.

** نویسنده مسئول: تلفکس: ۸۸۰۳۷۹۱۱ ـ۰۲۱، E-mail: minavakil@gmail.com.

مقدمه

در طـــول تاریخ، هنر در بســـیاری از مصادیق وجودی خود، ظرفی برای بیان باورهای دینی، عقاید و اصول آیینی بوده است. رویکرد ادیان مختلف، از کهن‌ترین روزگار تمدن بشـــری تا زمان گســـترش دین اســـلام، به صورتگری و نمایش پیکرهٔ انسانی گاه به مثابه ابزاری برای تبلیغ و توســـعهٔ دیـــن و گاه با ممنوعیت و محدودیـــت دینداران همراه بوده اســـت. با آنکـــه باورهای دینی را بایـــد به عنوان یکی از انگیزش‌هـــای اصلی در آفرینش هنری برشمرد؛ اما ایجاد محدودیت و یا ممنوعیت هنر انسان‌نما توسط آموزه‌های ادیان را نیز می‌باید یکی از عوامل مهم شکل‌بخشی به ســـاختار هنر ادوار مختلف محسوب نمود. پیوند هنر و دیانت در عالم ســـنت، عمیق و پایا و گاه از نوع علّی است؛ اما این پیوند به ظاهر ناگســـســـتنی، با روی کار آمدن نیروهای جدید اجتماعی در عصر رنســـانس، شروع به گســـســـت نمود و در هنر سبب پیدایش صورتی مســـتقل و آزاد گردید. نمایش پیکرهٔ برهنه انسان که در برخی فرهنگ‌های ســـنتی باستان دارای قداست و رمز بود، جای به برهنگی خودنمایانه‌ای از انسان داد که بازتاب تفکر قائم به ذات انســـان در عصر رنسانس و رســـتگی او از عالم بالا بود. هنر غرب بـــه تبع تفکر جدید و با بازخوانی میـــراث یونان، جایگاه جدیدی برای پیکرهٔ برهنه قائل شـــد. انسان رنسانس، در نمایش برهنگی، تمایلات بی‌پرده‌ای از انگیزه‌های مادی را به منصهٔ ظهور درآورد. از ســـوی دیگر، در قلمرو هنر اسلامی و بر پایهٔ آموزه‌های شرقی، نوعی انسان‌گرایی معنوی مورد توجه قرار داشت که انسان در آن «خلیفه الله» برشـــمرده می‌شد؛ به تبع این اندیشه، محتوای هنر گرایش به بیان اصالت معنوی انسان داشت و با نوعی حرمت‌گرایی در ترسیم انسانی، رو به سوی چکیده‌نگاری و انتزاع‌گرایی گزارد. در ایران با آن‌که سنت‌های اسلامی سازندهٔ بخش عظیمی از هویت تاریخی و هنری بود، اما تحریـــم صورتگری چندان مورد عنایت هنرمندان قرار نگرفت. با این وجود، نمایش پیکرهٔ برهنهٔ انســـان در هنـــر ایرانی پدیده‌ای نادر اســـت و عدم علاقه به نمایش آن از سنت‌های پایا و متداوم در طول تاریخ بوده و پیش و پس از اسلام ثابت می‌ماند و تنها در دوره‌های کوتاهی چون عصر ساســـانی و قاجار به سبب مراودات گسترده و تأثیرپذیری‌های عمیق از غرب دگرگـــون می‌گردد. با توجه به رویکردهـــای متنوع و گاه متضاد نسبت به مســـئله صورتگری و برهنه‌نگاری و از آنجایی‌که پیکرهٔ برهنهٔ انســـان، یکی از موضوعات مطرح در هنر معاصر است، لذا شـــناخت و تأمل در ریشـــه‌های تاریخی، انگیزش‌های مذهبی و گســـترهٔ معنایی آن برای اندیشمندان حوزهٔ هنر امری ضروری، و هدف مقاله حاضر است.

روش‌شناسی تحقیق

روش تحقیق به صورت کیفی بوده و با توجه به اینکه مطالعهٔ حاضر با به‌کاربردن داده‌های مربوط به رویدادهای گذشته و نقد و تفســـیر آنها و بررسی آثار هنری گذشته صورت گرفته، لذا این پژوهش به صورت تحقیق تاریخی می‌باشد. جمع‌آوری اطلاعات در این نوشـــتار به صورت مطالعهٔ اســـنادی و کتابخانه‌ای است و نهایتـــاً برای تجزیه و تحلیل اطلاعات جمع‌آوری شـــده از روش اســـتقرای علمی استفاده شـــده؛ بدین معنا که با کنار هم نهادن اطلاعـــات جزئی، نتایج کلی‌تر حاصل گردیده اســـت. با توجه به این نکته که صورت هنر همواره متأثر از تحولات فکری، فرهنگی و باورهای دینی می‌باشـــد، لذا این پرســـش‌ها مطرح می‌گردد: ۱.رویکرد ادیان مختلف به صورت‌نگاری عریان تابع چه عوامل و چه باورهایی اســـت؟ ۲. در طول تاریخ کدام آموزه‌های دینی به حمایت هنرهای تصویری و کدام‌یک به ضدیّت با آن پرداخته‌اند و چرا؟ ۳. ترسیم پیکرهٔ برهنهٔ آدمی، حامل چه معانی ضمنی‌ای اســـت، طیف وســـیع معنا و تضاد در آنها در فرهنگ‌ها و مذاهب مختلف تابع کدام متغیّرها بوده اســـت؟ ۴. برهنه‌نگاری و معنای آن در هنر تا چه حد مرتبط با موضوع و تا چه اندازه وابســـته به سبک یا زبان صوری تغییر می‌کند؟ ۵. ظهور اومانیسم و رنسانس چه تأثیراتی بر نگرش انسان مدرن به تصاویر برهنه داشته است؟ ۶. صورت‌نـــگاری عریان در ایران کدامیک از مفاهیم برهنگی در زبان انگلیسی[1] را متبادر می‌کند؟ دربارهٔ پیشینهٔ تحقیق نیز باید گفت داده‌های منفک این مقاله، مثلاً تحریم صورتگری در اسلام یا رویکرد دورهٔ رنســـانس به پیکرهٔ برهنهٔ آدمی و... جداگانه مورد مطالعـــه و پژوهش قرار گرفته‌اند، حال آنکـــه نگاهی تطبیقی و مطالعهٔ روند تاریخی حرمت‌گرایی تصویر انســـان تا برهنه‌نگاری معاصر و جمع‌بندی آن به روش اســـتقرایی برای نخستین بار در جستار حاضر صورت گرفته است.

حرمت صورتگری در گذر تاریخ

نخســـتین محدودیت و ممنوعیت در هنر صورتگری را باید در فرهنگ پیشـــاتاریخی جســـت، در هنر مردمان بدوی، مصور ســـاختن حیوانات گوناگون بر روی دیوار غارها بســـیار متداول بوده اســـت حال آنکه پیکرهٔ انسان به ندرت و صرفاً با رویکردی غیرواقع‌نما به تصویر درآمده اســـت. «پیکرهٔ انسان در میان انبوه جانوران نقاشی شده بر دیوارها، تقریباً یکسره از قلم افتاده است. [...] چرا تصاویر انســـان و جانور به شیوه‌ای متفاوت نمایش داده شده است؟ آیا انسان در این سپیده دمان پیدایش جادو، خودش

را تا بدان پایه از جانوران وحشـــی متفاوت می‌داند که نمی‌تواند تصویری مناســـب شبیه‌سازی از چهرهٔ خودش پیدا کند؟ یا آنکه می‌ترســـد آنچنان که جانور را جادو می‌کنـــد، تصویر خویش را مرئـــی گرداند و خودش را نیز جادو کند»؟ (گاردنر، ۱۳۸۶، ۳۵) شاید اولین ممنوعیت در تصویرســـازی با باور دینی را بتوان در دســـتورات آمنحوتپ چهارم (که بعدها به آخناتون یا ایخناتون معروف گردید)، پادشـــاه مصر در ســـدهٔ چهاردهم پیش از میلاد یافت؛ او علاوه بر تحولات گسترده‌ای که در هنر سنتی مصریان ایجاد نمود، ساختن صورت «آتون» خدای یکتایی که به او اعتقاد داشـــت را تحریم کرد، «اخناتون هیچ قید و شـــرطی برای هنر وضع نکرد و تنها کار وی از این قبیل آن بود که ساختن صورت آتون را برای هنرمندان ممنوع ساخت، چه به عقیدهٔ وی، خدای راســـتی هیچ صورتی ندارد» (دورانت، ۱۳۸۵، ج۱، ۲۵۱ـ۲۵۰). در این دوره در ســـرزمین مصر، نخستین بارقه‌های یکتاپرستی و تجسم خدای واحد شکل می‌پذیرد، نتایج این فلسفهٔ دینی جدید در هنر، نگرش متفاوتی در شبیه‌سازی پیکرهٔ انسان و تمثال‌های الهی ایجاد می‌کند.

در آیین بودا نیز موانع و ممنوعیت‌هایی بر ســـر راه هنرهایی چون نقاشی و پیکره‌تراشی گذاشته شده است. «آیین بودا، چون از بت‌پرستی و مجسمه‌های وابسته به مسائل غیردینی بیزار بود، بر سر راه نقاشی و مجسمه‌ســـازی موانع مشخصی گذاشته بود. بودا نقاشی‌های خیالی را، که در هیئت پیکره‌های مردان و زنان کشیده می‌شد، منع کرد» (همان، ۶۶۹ ـ ۶۶۸). در سنت هندی نیز اشـــاراتی از آداب محدودســـازی تصاویر انسانی وجود داشته است؛ به عنوان مثال، «متن هندی *شوکرانیتیسارا*[۲]، ساخت صور الهی را بر اساس تجویزات شـــرعی ستایش می‌کند و در مقابل، صورت‌نگاری و شبیه‌سازی انســـان را محکوم می‌نماید و معتقد اســـت که این نوع صورتگری، فرد را به ســـوی بهشـــت هدایت نمی‌کند[۳]» (کوماراســـوامی، ۱۳۸۶، ۱۷۳). در رســـالهٔ مذکور که متعلق به قرون وســـطی است، رویکرد روشن آیین هندی دربارهٔ محدودیت‌های تمثال‌سازی انسان دیده می‌شود؛ در جای دیگری از همان متن آمده اســـت: «شـــخص باید تمثال‌های فرشتگان[۴] را بســـازد، زیرا اینها نیکی‌پرور و به ســـوی آسمان رهنمون‌اند[۵]، ولی آدمیان یا دیگر «موجودات» نه به آسمان رهنمون می‌شوند و نه فرخنده و خجســـته‌اند.[...] تمثال‌های فرشتگان، حتی اگر خصوصیات‌شان[۶]، ناقص تصویر شده باشد، مایهٔ خیر آدمی است اما تمثال‌های موجودات فانی چنین نیستند، ولو خصوصیاتشان (دقیقاً بازنمایی شده باشند)[۷]» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴، ۱۱۲).

در ادیان آسمانی نیز همواره محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی در زمینه خلق شمایل و یا ساخت پیکره‌های انسانی و بعضاً جانوران نیز وجود داشـــته اســـت. در تورات، ساخت مجســـمهٔ جانداران صراحتاً برای پیروان یهود منع شـــده است، در تورات می‌خوانیم: «مبادا فاســـد شـــوید و برای خود صورت تراشـــیده یا تمثال هر شـــکلی از شبیه ذکور یا اناث بســـازید؛ یا شبیه هر بهیمهٔ که بر روی زمین اســـت یا شبیه هر مرغ بالدار که در آسمان می‌پرد؛ یا شـــبیه هر خزندهٔ بر زمین یا شـــبیه هر ماهیٔ که در آب‌های زیر زمین اســـت.»[۸] و همچنین در جای دیگر آمده اســـت: «صورتی تراشیده و هیچ تمثالی از آنچه بالا در آسمانست و از آنچه پائین در زمین است و آنچه در آب زیر زمینست برای خود مساز.»[۹] در آموزه‌هـــای تورات خدای یَهُوَه صورت خویش را نمودار نمی‌کند: «خداوند با شـــما از میان آتش متکلّم شـــد و شما آواز کلمات را شـــنیدید لیکن صورتی ندیدید[۱۰]» در عهد عتیق سازندهٔ پیکره مورد لعن خدا قرار دارد: «ملعون باد کســـیکه صورت تراشیده یا ریخته‌شده از صنعت دســـت کارگر که نزد خداوند مکروه است، بســـازد و مخفی نگاه دارد»[۱۱]. برخی محققان بر این عقیده‌اند که ایـــن رویکرد دین یهود بعدها در اســـلام نیز رخنه نموده و یکی از علل ایجاد اشـــکال تجریدی موسوم به عربانه یا آرابسک[۱۲] در هنر اسلامی گردید[۱۳]؛ البته لازم به ذکر است که این نظریه مورد اجماع همه پژوهشـــگران نیســـت. نظریهٔ دیگر مبنی بر آن است کـــه مأخذ نگرش تمثال‌گریز اســـلام را باید به برخی ابعاد کیش مزدایی (مزدیسنا) مرتبط دانست[۱۴].

رویکرد مسیحیت به صورت‌نگاری انسان

در دیـــن مســـیح (ع) نیز در ابتـــدا ممنوعیـــت دربارهٔ هنر صورت‌نما وجود داشته است. کلیسای مسیحیت در آغاز، هرگونه تصویر را از آن جهت که یادآور عقاید شرک‌آمیز پیشین شمرده می‌شد، مردود می‌دانست؛ به باور مسیحیان این زمان، هنر دینی باید تجســـم بخش لحظات و وقایع عالـــم ملکوت از طریق نماد، رمز و نشانه باشـــد؛ بدین ترتیب نخســـتین آثار هنری ماهیتی نمادین داشـــته‌اند و دقیقاً به همین دلیل بود که هنر مسیحیتِ نخستین از قوانین طبیعت‌گرایانهٔ پیشین فاصله گرفت و به سببِ جهان‌بینی تازه درونمایه‌ای طبیعت‌گریز یافت.

زمانی که تئولوژی[۱۵] مسیحی به تدریج تکوین می‌یافت، خلق شـــمایل و تصویر مسیح به صورت انســـانی زمینی، اختلافاتی را میان مذهبیان مسیحی و آباء کلیسا ایجاد نمود. در این خصوص گروهی معتقد بودند که مســـیحِ پســـر هماننـــد و همجنس پدر (پروردگار یکتا) اســـت و به همین ســـبب نمی‌تواند در مظاهر و صور انســـانی تجلی بیابد؛ اما برخی از آباء کلیسا نیز بر این باور بودند که نمایـــش صرفاً نمادین مســـیح نمی‌تواند در دل مردم عامی تأثیر عمیقی داشـــته باشـــد[۱۶]. در واقـــع کتاب عهد عتیق ســـاختن صورت خدا را مجاز نمی‌داند[۱۷]. دلیـــل این ممنوعیت بیم آن بوده اســـت که تازه مؤمنان مسیحی نتوانند تفاوتی میان باورهای گذشـــتهٔ خود و پیام جدید یکتاپرســـتی قائل شوند. اما این محدودیت‌ها در نقاشی عالم مسیحیت به گونه‌ای دیگر ظاهر شـــد؛ چرا که بر طبق تعالیم کتاب مقدس، عیسی نه تنها کلام خدا، بلکه صورت کامل (شـــمایل) او نیز می‌باشد، بنابراین لحظهٔ آمدن مسیح (پســـر خدا) بر زمین موجب پیدایش شمایل است. «و او [مسیح] صورت خدای نادیده است».[۱۸] بدین ترتیب و طبق آموزه‌های کتاب مقدس، نقاشـــی با مقاصد تعلیم دین هماهنگ

گردید. از سوی دیگر، نقاشی می‌توانست داستان‌های مذهبی را در اذهان مردم زنده نگه دارد. این باور با نظر مرجعیت بزرگی چون پاپ گرگوریوس کبیر[۱۹] در سدهٔ ششم میلادی صورت دقیق‌تری یافت. در این زمان موضع کلیسا این بود که هنرهای بصری می‌بایست متن کتاب مقدس و روایات مذهبی را به تصویر کشند؛ گفتهٔ پاپ گرگوریوس چنین بوده است: «در کلیسا به این دلیل از تابلوی نقاشی استفاده می‌کنند که بیسوادان بتوانند دست کم آنچه نمی‌توانند در کتاب بخوانند بر دیوار کلیسا ببینند و فهم کنند و نوشته همان حکم را برای باسوادان دارد که نقاشی برای بی‌سوادان، زیرا که بی‌سوادان در نقاشی همان می‌بینند که باید ببینند؛ آنکه خواندن و نوشتن نمی‌داند محتوای نقاشی را می‌خواند. از همین رو، خصوصاً در باب این صنف از مردم، نقاشی جایگزین نوشته می‌شود... . بالطبع نباید برای پرهیز از شرک، حکم به از میان بردن تابلوهای نقاشی کلیساها داد، بلکه باید از آنها من باب تشحیذ اذهان بی‌سوادان بهره گرفت» (ورنن‌هاید، ۱۳۸۷، ۴۳). در واقع می‌توان گفت که پاپ گرگوری کبیر در این سخنان، اصالت تصویر را با اصالت نوشتار برابر دانسته و کارکرد یکسانی برای آن دو قائل گردیده است. در ادامه و در دوران کنستانتین[۲۰] و با نفوذ فرهنگ و سنت و هنر یونانی به جامعه روم شرقی از میزان این ممنوعیت‌ها باز هم کاسته شد؛ در قرون بعدی همچنان «مسئلهٔ اصلی هنر این بود که خود را با حکم پاپ گرگوری کبیر تطبیق دهد، که گفته بود تصاویر و تندیس‌ها می‌توانند از جهات تعلیم کلام خدا به عوام‌الناس مفید باشند» (گامبریچ، ۱۳۸۳، ۱۴۵). به منظور دستیابی به این هدف، داستان‌های زندگانی حضرت مسیح و مریم مقدس و همچنین قدیسان و مؤمنان مسیحی به تصویر کشیده شد. رواج اینگونه شمایل‌نگاری، بیشتر در جهت آگاه ساختن نودینان از آن داستان‌ها و دعوت مؤمنان به دینداری و در یک کلام، وسیله‌ای در خدمت تبلیغ دین شناخته می‌شود؛ اما گاه این شمایل‌ها حالت تقدس به خود گرفته و احترامی پرستش‌گونه پیدا کردند؛ «خداوند را در مقام ذات متعالی‌اش نمی‌توان تصویر کرد، اما تصویر کردن طبیعت انسانی عیسی که آن را از مادرش دریافت کرده، غیرقابل حصول نیست؛ علاوه بر این، علی‌رغم تمایز میان دو «طبیعت» [عیسی مسیح]، صورت انسانی مسیح به نحو رازآمیزی با ذات الوهی وی اتحاد می‌یابد و همین مسئله پرستش تمثال وی را توجیه می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۰۳). همین امر سبب شکل‌گیری جنبش شمایل‌شکنی[۲۱] گردید؛ واکنشی که باعث از بین رفتن بخش وسیعی از آثار هنر دینی گردید. با گسترش این جنبش، شمایل‌شکنان بر آن شدند تا نمایش صور انسانی مسیحی را منحصراً به نشانه‌ها، نمادها و رمزها فروکاسته و به مدد نقش و نگارهای گیاهی و جانوری به بیان هنری بپردازند. این باور که دقیقاً در تقابل با عقاید رومیان در خصوص شمایل‌های مقدس قرار داشت، در سال‌های بعد نتوانست در میان اذهان عمومی و دینداران مسیحی تداوم یابد؛ چرا که با اندیشهٔ تجسد مسیح ناهمخوان بود. در سدهٔ یازدهم، شورای کلیسایی آراس[۲۲] اعلام داشت که بی‌سوادان ناگزیرند که به وسیلهٔ تمثال‌ها در معانی کتاب مقدس غور کنند. در همین زمان، قدیس بوناونتورا[۲۳] (۱۲۲۱-۱۲۷۴) که از متألهان آن زمان بود، دربارهٔ فواید تَمثال‌ها سه دلیل عمده را برشمرده است.[۲۴] در همان سال‌ها بر پایهٔ نظریات وی، قدیس توماس آکویناس[۲۵] (ح. ۱۲۲۵ـ۱۲۷۴) با تدقیق بیشتر دلایل قدیس بوناونتورا اعلام داشت: «به سه دلیل تمثال‌ها را به کلیساها آوردند. نخست، برای تعلیم عوام بی سواد از آن رو که اینها همان می‌کنند که کتاب می‌کند. دوم، باشد که سرّ تجسد خداوند در کالبد مسیح و اسوه‌های قدیسان هر روز در برابر دیدگانمان نمایان و در حافظه‌مان حاضر باشد. سوم، برای برانگیختن شور مذهبی، دیده‌ها پراثرترند تا شنیده‌ها» (ورنن‌هاید، ۱۳۸۷، ۱۰۶). در واقع می‌توان گفت شکافی که مابین شمایل‌دوستان و شمایل‌شکنان ایجاد گردید؛ نه تنها در مسائل هنری تأثیرگذار بود، بلکه سبب اختلافات بزرگ‌تری در حوزهٔ مباحث الهی از جمله معنای رابطهٔ میان انسان و خدا و پیوند عوالم ناسوت و لاهوت در وجود مسیح نیز گردید.

رویکرد اسلام به صورت‌نگاری انسان

در آیین اسلام بنا به کلام اساسی «لا اله الا الله» اعلام باور به احدیت و یگانگی خدا نخستین شرط مسلمانی است و طبق آن «محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست» (بورکهارت، ۱۳۸۱، ۱۳۱). پرهیز از خلق تصاویر و یا ساخت پیکره‌های انسانی و جانوری در شریعت اسلام نیز بیشتر بدین سبب بوده است. از سوی دیگر، برخی سنت‌های مذهبی نیز محدودیت‌هایی را در جهت آفرینش هنر صورت‌نما ایجاد نموده‌اند. البته در قرآن به صراحت ممنوعیتی برای شمایل‌نگاری و یا پیکره‌سازی عنوان نشده است؛ بنا به روایات اسلامی، پیامبر اسلام به دست خود زیارتگاه مکه را از وجود بت‌ها پاک کرد؛ البته باید توجه داشت که در این خصوص، آنچه بیشتر مد نظر آن بزرگوار بوده، نه عناد با ابعاد صوری آن آثار، بلکه مبارزه‌ای علیه وجوه محتوایی آنان، مبنی بر عملکرد کفرآمیزشان بوده است. روایت است که در زمان پاک‌سازی مکه از مجسمه‌ها و نقاشی‌ها، پیامبر اسلام در میان آن آثار تمثالی از مریم مقدس و مسیح (ع) را حفظ نموده است. این داستان به روشنی نشان می‌دهد که مبارزه با صور شکل‌نما در نقاشی و مجسمه‌سازی، بستگی تام به کاربرد آن دارد و در هر جا که بیم آن رود که مردم در مواجهه با این آثار دوباره به بت‌پرستی و شرک روی آوردند، با آن مخالفت می‌گردد. برخی صاحبنظران، این رویکرد اسلام را نوعی انتخاب در زدودن شمایل‌ها دانسته‌اند، که با هدف پاک‌کردن دل برای جای دادن توحید صورت گرفته است.[۲۶]

در قرآن، آیاتی که مستقیماً هنر صورت‌نما را برای مؤمنان تحریم کرده باشد، وجود ندارد، اما برخی از آیات خلق صورت و آفرینش آن را منحصر به پروردگار و از شئونات الهی دانسته‌اند.

برخی از روشن‌ترین این آیات عبارتند از:

سورهٔ حشر آیهٔ ۲۴: هُوَ اللَّهُ الْخالِقُ الْبارِئُ الْمُصَوِّرُ (اوست خداوند آفریدگار پدیدآرنده پیکرساز).

سورهٔ تغابن آیهٔ ۳: خَلَقَ السَّماواتِ وَ الْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَ صَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَ إِلَيْهِ الْمَصِيرُ ([خدا] آفرید آسمانها و زمین را بحق و پیکر ساخت شما را پس نکوساخت پیکرهای شما را و بسوی اوست بازگشت).

سورهٔ غافر آیهٔ ۶۴: اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ (خداست آنکه گردانید برای شما زمین را پایگاهی و آسمانرا سازمانی و پیکر ساخت شما را پس نکو کرد پیکرهای شما را).

سورهٔ آل‌عمران آیهٔ ۶: هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحامِ كَيْفَ يَشاءُ (اوست که صورتگری کند شما را در رحمها هر گونه که خواهد).

این آیاتی است که به روشنی نشان می‌دهد صورتگری از شئون خداوند است. اما علاوه بر این، در بیان چند داستان قرآنی نیز دربارهٔ ساخت پیکره توسط برخی کسان روایاتی نقل می‌شود؛ که مهم‌ترین آن در معجزات حضرت عیسی (ع) و حضرت سلیمان (ع) و یا در داستان گوسالهٔ سامری نقل شده است[۲۷]. در دو روایت نخست ساخت پیکره به عنوان عملی مخالف اسلام قلمداد نشده، بلکه به عنوان پدیده‌ای نیکو مطرح گردیده است. اما در داستان سوم که مربوط به ساخت مجسمهٔ گوسالهٔ سامری است، از عمل ساخت آن به عنوان عامل کفر، گناه، ظلم و نادانی قوم بنی اسرائیل یاد شده و آنها را مستحق خشم الهی می‌داند. البته در موارد مختلف دیگر نیز قرآن انسان را از پرستش بت‌ها بر حذر داشته است، در این مورد باید به روایاتی مربوط به داستان حضرت ابراهیم نیز اشاره نمود؛ مثلاً در آیات ۵۱ و ۵۲ سورهٔ انبیاء می‌خوانیم: وَ لَقَدْ آتَيْنا إِبْراهِيمَ رُشْدَهُ مِنْ قَبْلُ وَ كُنّا بِهِ عالِمِينَ (۵۱) إِذْ قالَ لِأَبِيهِ وَ قَوْمِهِ ما هذِهِ التَّماثِيلُ الَّتِي أَنْتُمْ لَها عاكِفُونَ (۵۲). (و همانا دادیم به ابراهیم رهبریش را از پیش و بودیم بدان دانایان (۵۱) هنگامیکه گفت پدر خود و قوم خود چیست این پیکرهایی که شمائید بر آنها گردآمدگان.)

علاوه بر نصّ قرآن دربارهٔ تمثال‌ها و پیکره‌ها که ذکر کلی آن در بالا آمد، باید در آموزه‌های اسلامی به سنت، رویکرد و احادیث موجود دربارهٔ این مسئله نیز اشاره نمود، برای درک ماهیت مفهومی و فیزیکی تصاویر در آن روزگار این احادیث را باید به یاد آورد:

«لاتَدْخُلُ الْمَلائِكَةُ بَيْتًا فِيهِ كَلْبٌ وَلاصُورَةُ.» (فرشته به خانه‌ای که در آن سگ و تصویر باشد، وارد نمی‌شود).

«إِنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَذَابًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ الْمُصَوِّرُونَ.» (به تحقیق کسانی که عذاب ایشان از هر کس نزد خدا در روز قیامت سخت‌تر است، صورت‌کشان می‌باشند).

«إِنَّ الَّذِينَ يَصْنَعُونَ هَذِهِ الصُّوَرَ يُعَذَّبُونَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، يُقَالُ لَهُمْ: أَحْيُوا مَا خَلَقْتُمْ.»[۲۸](همانا کسانی که این صورت‌ها را می‌کشند در روز قیامت عذاب می‌شوند و به آنها گفته می‌شود زنده کنید آنچه را که آفریده‌اید).

این احادیث که مشخص‌ترین نمونه‌های منع صورتگری در آیین اسلام می‌باشند، مورد قبول و پذیرش همه مسلمانان اعم از شیعه و سنی بوده‌اند. برطبق این روایات، هر هنرمندی که موجود زنده‌ای را بازنمایی کند، مقلّد خداست و در امر آفرینش که از صفات ویژهٔ پروردگار به حساب می‌آید، دخالت نموده است و به سبب این گناه در آن دنیا باید به آن موجود روح و جان ببخشد. «در شماری از احادیث دیگر (که بعدها پدید آمد) از هنرمند در روز جزا خواسته می‌شود تا به آثار پیکره‌ای خود روح بدمد و در صورت ناکامی در این کار (که طبیعی هم هست، چون فقط خداوند خالق و آفریننده است)، به سبب غصب قدرت الهی و به دلیل شیادی در آتش جهنم خواهد سوخت» (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۲، ۸). از سوی دیگر و در قرآن در داستان زنده شدن تندیس گلی پرنده با دمیدن حضرت عیسی (ع) در آن، روشن می‌شود که عمل پیکره‌سازی تنها با جان‌بخشی امکان‌پذیر است و طبیعتاً این عمل از توان انسان عادی خارج است. آیه ۴۹ سورهٔ آل‌عمران مبین همین نظر است.

«أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِ اللَّهِ» (آوردم شما را آیتی از پروردگار شما که می‌آفرینم برای شما از گل مانند پیکر پرنده و می‌دمم در آن پس می‌شود پرنده باذن خدا). بدین ترتیب مشخص می‌شود که رویکرد اسلام در مسئله ساخت پیکره پرنده و معجزهٔ حضرت عیسی(ع) این است که آن نه تنها یک عمل معجزه‌آسا نیست و با اذن خداوند و برای اقناع مردم به پذیرش حقّانیت پیام آن حضرت صورت می‌گیرد بلکه عمل خلق یک تصویر و پیکره بازنمایی شده، تنها با جانبخشی آن ممکن و بایسته می‌گردد. اما نکتهٔ بسیار قابل توجه در هنرهای اسلامی آن است که «[...] این آیات و متون مشابه دیگر چندان کارگر نیفتاد و مانع رشد و استقرار هنرهای [تجسمی] نشد، چون چند دهه پس از وفات محمد (ص) دیگر هیچ یک از متکلمان مخالفت جدّی با تصاویر و پیکره‌ها نکردند. البته مسلمانان از زمان ساخت نخستین بناهای اسلامی، از گرایش به بازنمایی پیکره انسانی و حیوانی پرهیز کردند. این گرایش بی‌درنگ در پرهیز از هرگونه کاربرد پیکره‌نگاری در هنر مذهبی جلوه یافت و در ضمن واکنش ملایم‌تری هم در هنر غیرمذهبی داشت. بنابراین صحبت از شمایل‌شکنی اسلامی، با اینکه بعدها بت‌شکنی رخ داد، درست نخواهد بود. تنها می‌توان تا حدودی از گرایش اسلام به تحریم تصویر صحبت کرد» (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۲، ۸). اما این نکته را نیز باید به یاد داشت که از سده‌های نخست، در دربار امویان، نمونه‌های هنری با مضامین غیرمتعارف به جای مانده است که منشأ برخی از آنها ناشناخته است. بسیاری از این آثار با آنکه در دربار خلفای مسلمان ایجاد گردیده، اما حاوی مظاهر شرک‌آمیز است. مثلاً دیوارنگاری‌های مکشوف در قُصیرعَمره با صحنه‌هایی از زنان عریان، رقصندگان برهنه با حالات شهوانی و پیکره‌های برهنه در حال آب‌تنی و امثال آن، حالات بسیار خصوصی از زندگی را به تصویر درآورده

اســـت. همچنین در قصرالحیر شرقی، قصر خرّانه، خربه‌المفجر و مشّـــتی نمونه‌های دیگری از آثار حجمی و تصویری از این دست باقی مانده که با رویکرد حرمت‌گرای اسلام در باب تصاویر انسانی مغایرت تام دارد.[۲۹]

هنر رنسانس و مفهوم جدید انسان

هنرمند رنسانس با گذار از عصر ایمان و قرون استیلای مذهب، چشـــم بر عالم طبیعت و زیبایی‌های آن گشـــود؛ او با کنار نهادن شـــمایل قدسی، سعی در بازآفرینی جهان بر اساس هویت انسانی و فردی خویش نمود. درحالیکه اسلوب کلی هنر قرون وسطی، بر پایه حکمت و فلسفهٔ مسیحی، مبتنی بر نمادگرایی، شهود و رموز سنتی استوار بود، هنر رنسانس با خروج تدریجی از قلمرو دین، بر عقل، استدلال و مطالعهٔ طبیعت، مراتب شکوفایی خود را بنیاد نهاد. در قرون وســـطی، فلسفه، علم و هنر تابعی از پارادایم ایمان دینی و وحیانیت مسیحی به شـــمار می‌آمدند و وسیله‌ای برای توجیه، اعتباربخشـــی و حتی اثبات اصول دیانت بودند، حال آنکه یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های رنســـانس در کشف موقعیت جدید انسانی و همنوایـــی آن با نیروهای طبیعی، در جهـــت اعتبارزدایی از آنچه خارج از ســـاحت خرد انسانی است، خلاصه می‌شود. پیوند عمیق واژگان رنسانس و اومانیسم، روشـــن کنندهٔ خصیصهٔ انسان‌گرای عصر رنسانس است. واژهٔ رنســـانس خود معرف مجموعهٔ پیچیده و مبهمی از تحولات عمیق سیاســـی، فرهنگی، فکری و هنری در سدهٔ پانزدهم بود که اومانیسم به عنوان پشتیبان فلسفی آزادی و شرافت انسانی در درون آن فرصت ظهور یافت. بدین سان در هنر نیز مطالعهٔ پیکرهٔ انســـان از اهمیت خاصی برخوردار گردید؛ البته پیش از این دوران نیز یکی از ممیزه‌های اصلی هنر مسیحی، توجه به موضوع انســـان بوده است؛ به زعم بورکهارت «نقاشی مسیحی همـــواره باید، از حیث موضـــوع‌اش و از حیث ارتباطش با اجتماع دینی، فیگوراتیو باشد» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۳۸). قرون وسطی با نگاهی تشبیهی، ســـعی در نمایش صورت الهی انسان داشت، اما دورهٔ رنسانس در هنر فیگوراتیو، غلبهٔ فرم بر محتوا یعنی توجه به نفســـانیّت در برابر ارزش‌های قدسی را ایجاب نمود. «انسان عهد میانه بیشـــتر از معنایی انگیخته می‌شد که از طریق فرم به تنویر رهنمون می‌شد تا از نفس فرم» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶، ۱۶۸). در حالی‌که «ذهنیت معاصر همه چیز را به سطح دون خودش تنزل می‌دهد» (همان، ۱۹۳).

نمایش پیکرهٔ برهنه در هنر قرون وســـطی، صرفاً در مواردی خاص امکان‌پذیر بود؛ «تا دورهٔ رنســـانس، مسیحیت نمایش بدن عریان آدمی را خوفناک می‌انگاشـــت، مگر وقتی که روح در برابر پروردگار قرار می‌گرفت تا داوری شـــود یا وقتی که قدیســـی را پیش از شـــهادت عریان می‌کردند. بنابراین، هنری که یکســـره تحت سیطرهٔ صورت‌های سختگیرانه‌تر مسیحیت بود، چنان که در برخی دوره‌های ســـده‌های میانی می‌بینیم، چندان مســـتعد درک جنبش پوشـــیدگی اندام یا ابراز علاقه به آن نبود، چرا که چنین امری فقط از طریق مطالعهٔ بدن عریان امکان‌پذیر اســـت» (هارت، ۱۳۸۲، ۲۷).

بازخوانی فرهنگ یونان باســـتان که بر امور انسانی، از جمله لذت جسمی و دلاوری ورزشی ارج بسیار می‌نهاد، در عصر رنسانس بـــار دیگر پیکره‌های عریان را در کانون توجه هنرمندان قرار داد. «کشف مجدد اندام برهنه، فی‌نفسه به لحاظ زیبایی طبیعی آن، بی‌هیچ تردید از قوی‌ترین محرک‌های دوران رنســـانس است. تا زمانی‌که هنر مســـیحی صورِ به نحو مقدس استیلیزه شدهٔ آن را، که با تزئیناتی عامیانه و بســـیار دور از طبیعت‌گرایی همراه بود، حفـــظ می‌کرد می‌توان اذعان کرد کـــه غیاب بدن برهنه در هنر مورد توجه واقع نمی‌شد؛ شمایل‌ها نه برای آشکار ساختن زیبایی طبیعی، بلکه برای تذکار حقایق الهیاتی و برای آنکه محملی برای حضوری معنوی باشند آفریده می‌شـــدند» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۱۹). بـــه بیان دیگر با ظهور اومانیســـم، میل به لذات دنیوی و گرایشـــات مادی در هنر رو به تزاید گذاشت؛ گرچه هنوز جریان غالب فکری در سدهٔ پانزدهم مبتنی بر باورهای مذهبی مسیحی بوده است. «حامی اصلی هنر هنوز کلیسا بود، و هدف اصلی هنر همچنان نمایش داســـتان‌های مســـیحی برای جماعت بیسواد و تزیین خانهٔ خدا بود.[...] اومانیست‌ها اندک‌اندک معنی شهوانی‌تر زیبایی را به مردم ایتالیا آموختند؛ تحســـین آشکار یک تن سالم انســـانی چه مرد و چـــه زن، و ترجیحاً عریـــان در میان طبقات تحصیلکرده مرســـوم شد؛ تأکید ادبیات رنســـانس بر زندگی، به جای تفکر قرون وســـطایی آن دنیایی، نوعی تمایل دنیوی پنهان در هنر ایجاد کرد» (دورانت، ۱۳۸۵، ج۵، ۹۸).

گسترهٔ مفاهیم مختلف برهنگی

در فرهنـــگ و هنر باســـتان، ســـاخت طلســـم‌ها، توتم‌ها، تندیســـک‌های الاهگان با پیکرهٔ برهنـــه، در تمامی ادوار ابتدایی زندگی اجتماعی انسان رواج فراوان داشته است و نمونه‌های آن از اکثر اماکن اســـتقرار بشر نخســـتین به دست آمده است؛ این پیکره‌هـــای مادر، عموماً به عنوان نماد باروری مورد تقدیس قرار می‌گرفتنـــد. به عبارت دیگر، برهنگی ایـــن پیکره‌ها دارای نوعی قداســـت بوده و با مفهوم امروزی ما از برهنگی و فرهنگ مرتبط با آن کاملاً در تضاد اســـت. در یونان باستان، برهنگی در عرصهٔ ورزش‌ها و هنر مرتبط با آن رواج داشـــت، افلاطون در جمهوری از زبان ســـقراط می‌نویسد: «تا چندی پیش یونانیان برهنه شدن مردان را نیز زشـــت و مضحک می‌دانستند همچنانکه اقوام دیگر هنوز هـــم در این‌باره همین نظر را دارنـــد[...] ولی چون تجربه نشـــان داد که هنگام ورزش برهنه شـــدن بهتر از آن اســـت که ورزشکاران با جامه کشتی بگیرند، جنبه مضحک برهنگی یکباره از میـــان رفت. یعنی چون مردم به علت لزوم برهنگی پی بردند، حســـن و مزیت آن آشکار گردید و روشـــن شد که تنها مردمان بی‌خرد چیزی را که زشـــت نیست مضحک و شرم‌آور می‌دانند و برای زیبایی معیاری دیگـــر دارند جز خوبی» (افلاطون، ۱۳۵۳،

۲۳۳). در فرهنگ هندی نیز پیکرهٔ برهنه به عنوان نمادی از باروری کیهانی مورد توجه است و در تصویرسازی دینی به صورت مستقیم و آزادانه ارائه می‌شود؛ «قابلیت نامحدود باروری مام بزرگ جهان در ادعیه و تمثال‌هایی که به صراحت تمام بر دلربایی جسمانی وی تأکید دارد، جسورانه اظهار می‌گردد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹، ۱۶۷). در آیین هندی و همچنین بودایی، صورت‌های جسمانی پرشور از عشاق در بازنمایی «جفت زاینده»[۳۰] نشان دهندهٔ معرفت برهمن و الگوی سرسپردگی و اخلاص به حساب می‌آید. در عرفان آیین ویشنوپرستی «در زندگی دینی راستین، همهٔ تمایز میان امر قدسی و امر دنیوی از میان می‌رود، عاشق و کاهن هر دو سرود واحدی سرمی‌دهند» (همان، ۱۶۷). بدین ترتیب باید گفت مفهوم برهنگی و نمایش آن در هنر، در فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف طیف وسیعی از معانی را در خود جای داده است؛ که از تمثّل به عریانی مطلق عرفانی تا صورت شهوانی و مطلقاً نفسانی انسان را شامل می‌شود. «برهنگی، همواره دارای معانی ضدونقیض بوده و به احساساتی ضدونقیض اشاره دارد: از یک‌سو، اندیشهٔ انسان را بر فراز قله‌های پاک زیبایی‌های جسمانی صِرف (در معنای افلاطونی آن) و ادراک و انطباق آن، با زیبایی‌های معنوی می‌برد؛ اما از سوی دیگر، هرگز نمی‌تواند به طور کلی، خود را از گسترهٔ جذابیت غیرمنطقی، که ریشه در انگیزه‌های کاملاً خارج از نظارت ضمیر آگاه انسان دارد، رها سازد. ظاهر بی‌پردهٔ انسان، چه در طبیعت و چه در هنر، به گونه‌ای آشکار یکی از این دو حالت را در تماشاگر القا می‌کند» (سرلو، ۱۳۸۸، ۱۹۶).

در زبان انگلیسی دو واژهٔ (naked) و (nude) مترادف برهنه قرار دارند؛ واژهٔ (naked) به معنای: «برهنه، بی‌پناه، عریانی مادرزادی و...» به کار گرفته می‌شود و می‌توان از آن صورت برهنگی ذاتی انسان، عریانی در عالم عرفان و حالت رستن از مادیّات و متعلقات این جهانی را متبادر نمود. این صورت که در عالم سنت وجود دارد، در اندیشهٔ مذهبی قرون وسطی مشاهده می‌شود؛ با تکیه بر این باور دینی که خداوند انسان را به صورت خویش آفریده است؛ مایستر اکهارت[۳۱] الهی‌دان آلمانی قرون وسطی مدعی می‌شود که بارقه‌ای از ذات الهی در درون هر انسان قرار دارد که او را به سوی خدا سوق می‌دهد و تا جایی گسترش می‌یابد که او را ورای صورت، مکان، زمان و حتی در ورای وجود می‌یابیم. عالم لاهوت به زعم اکهارت «[...] عبارت است از تنزیه ذات خداوند از هر گونه شکل و زیبایی حاصل از صورت و صورتمندی اشیاء و شیئیت، هستی و هستی‌ها... تا برسیم به عریانی مطلق الوهیّت خداوند» (ژیلسون، ۱۳۹۰، ۹۳). تشابه عمیق نظرات اکهارت با مراتب تفکر هندی تا جایی است که به زعم کوماراسوامی «مواعظ او را شاید بتوان اُپنیشَد اروپا نام نهاد» (کوماراسوامی،۱۳۸۴،۷۰). در الهیات قرون وسطی و در نوشته‌های اشخاصی چون اکهارت، ذات الهی در کودکی برهنه تمثّل می‌یابد، «در «سخنان» اکهارت می‌خوانیم که به کودک زیبای برهنه‌ای برمی‌خورد، می‌پرسد: از کجا آمده‌ای؟ «از پیش خدا» ...«تو کیستی؟» «پادشاه» «پادشاهیت کو؟» «در قلبم» «هشیار باش کسی با تو در آن شریک نشود» «چنین کنم» سپس مرا به دیر خویش برد و گفت: «هر لباسی که می‌خواهی بردار» «در آن صورت، دیگر پادشاه نخواهم بود» و ناگهان ناپدید شد. این کودک همان خود خدا بود که اکهارت این گفت و شنود کوتاه را با او به عمل آورد.[...] دوستان همین اکهارت کودک برهنهٔ دیگری دیده بودند آن هم نه به صورت تمثّل بلکه در قالب جسمانی که پولی را که پدر برای وی گذاشته بود و حتی لباسهایی را که به تن داشت، به پدر بازمی‌گردانید» (ژیلسون،۱۳۹۰، ۹۴). اصول الهیات اکهارت در سدهٔ پانزدهم توسط نیکلاس کوزایی[۳۲] در فلسفه به کار گرفته شد و از آن طریق تأثیرات دیرنده‌ای بر جای گذاشت.

در همین راستا و در فلسفهٔ متأخر، شوپنهاور[۳۳]، فیلسوف شهیر سدهٔ نوزده، زیبایی و والایی را از ویژگی‌های مجسمه‌سازی قلمداد می‌کند و آن را گونه‌ای عمل تقدس‌آمیز می‌داند که با خواستِ زیستن همانند است؛ وی دربارهٔ تجسم پیکره‌های برهنه در مجسمه‌سازی اذعان می‌دارد که «هنرمند با دیدن فرم‌های عریان، درک و تجربهٔ هنری لازم را در عینی‌کردن صورت آرمانی در مجسمه‌سازی به دست می‌آورد. زیبایی و والایی مطلق که لازمهٔ مجسمه‌سازی است، حاصل نوعی نگرش پیشینی از زیبایی است. این نگرش در ذهن نهفته است و از طریق ادراک و داوری هنرمند از جزئیات بدن‌های واقعی برهنه بیدار می‌شود» (کارتر، ۱۳۸۴،۳۸۰_ ۳۷۹). در سده‌های میانه، گرچه نمونه‌های نمایش پیکرهٔ برهنه در هنر تعدد چندانی ندارد، اما همان نمونه‌های موجود، با توسل به جهان‌بینی سنتی حاکم بر آن عصر، دلالت بر معنای (naked) دارد؛ «یکی از امکاناتی که نظام معنوی هنر سنتی مسیحی آن را طرد کرد، بازنمایی بدن برهنه بود. بازنمایی‌های متعددی از مسیح مصلوب و نیز آدم و حوا و نفوس در دوزخ یا برزخ وجود دارد، اما برهنگی آنها، گویی انتزاعی است و مورد توجه هنرمند نیست» (بورکهارت،۱۳۹۰، ۱۱۹). مفهوم برهنگی در فرهنگ و هنر سنتی هند نیز از همین واژه متبادر می‌شود؛ از سوی دیگر لازم به یادآوری است که معنای ضمنی این قسم از برهنگی (naked) که در فرهنگ هندی و اروپای قرون وسطی دیده می‌شود، در فرهنگ ایرانی مصداق بارزی ندارد و تاریخ سنت و هنر نشان می‌دهد که ایرانیان قائل به چنین مفهومی نبوده‌اند و همانطور که در ادامه خواهیم دید، نمایش پیکر برهنه در ایران عموماً تحت تأثیرات خارجی و بیشتر با تأکید بر وجوه مادی آن به منصهٔ ظهور آمده است.

واژهٔ (nude) صورت دیگری است از دلالت مفهوم برهنگی در عالم غربی. این واژه در معنای لغوی به مفهوم «برهنه، عریان، در هنر: بدن برهنه و مدل، نقاشی و عکس برهنه و...» به کار برده می‌شود. کاربرد این قسم از تصاویر برهنه را باید در تغییرات بنیادین عصر رنسانس و جهان مدرن بررسی نمود. انقطاع از عالم سنت، نوعی از هنر طبیعت‌گرا را به منصهٔ ظهور درآورد که تهی از هرگونه معانی معنوی بود. نگاه جدید انسان به خویشتن

به عنوان موجودی قائم به ذات و رسته از گناه موروثی مسیحی، موقعیت جدیدی ایجاد نمود که در آن بهره‌مندی از لذایذ مادی و امکانات طبیعی، با اقتباس از میراث دوران باستان مورد توجه قرارگرفت. اومانیست‌های دورهٔ رنسانس، با تجدید زیبایی شهوانی، ساخت پیکره‌های برهنه را بر این مبنا رواج دادند؛ معنای این نوع از برهنگی را می‌توان معلول غلبهٔ سبک بر موضوع و معنی دانست؛ اومانیسم سبب شد تا در نمایش انسان، شکل بر محتوا پیروز گردد[۳۴]؛ این امر مشخصاً معنای (nude) را متبادر می‌کند. همانطور که بورکهارت مدعی است همهٔ موضوعات در هنر از جمله بدن برهنه، «در مقام موضوع بیان هنرمندانه فی‌نفسه واجد ارزش‌اند و می‌توانند سمبول واقع شوند آنها در دیگر هنرها، به ویژه در شرق دور، نقش سمبول را دارند اما هنر غرب الگوهای قدسی‌اش را طرد کرده بود و نظام سلسله مراتبی درونی‌اش را، یعنی همان اصل صوری‌ای که آن را با منبع سنتی‌اش مرتبط می‌ساخت، از کف داده بود. در واقع، آنچه «قداست‌زدایی» از هنر را قطعی و به معنایی برگشت‌ناپذیر می‌سازد ربط چندانی به انتخاب موضوعات یا مضامین ندارد، بلکه حاصل انتخاب زبان صوری یا «سبک» است» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۲۰). مهم‌ترین عامل ایجاد این نگاه تازه، ریشه در سست شدن پایه‌های مذهب داشت؛ ساوونارولا[۳۵] که ادبیات و هنر رنسانس را مظهر بی‌دینی تلقی می‌کرد، معتقد بود که «اومانیست‌ها فقط وانمود می‌کنند که مسیحی هستند؛[...] نسبت به مسیح و فضیلت‌های مسیحیت بیگانه‌اند و هنرشان پرستش خدایان روزگار بت‌پرستی یا نمایش بیشرمانهٔ زنان و مردان عریان است» (دورانت، ۱۳۸۵، ج۵، ۵۷۱).

بی‌تردید این قسم از برهنگی (nude) را که حاصل قداست‌زدایی از هنر است، هرگز نمی‌توان با برهنگی(naked) قیاس نمود. در یک کلام باید گفت (nude)، زاده و پروردهٔ عصر انحطاط مذهبی است که از عصر رنسانس آغاز و تا امروز تداوم یافته است؛ «هانس سدلمایر[۳۶]، در اثر استادانه‌اش با عنوان فقدان مرکز[۳۷]، نشان داده است که چگونه انحطاط هنر مسیحی، حتی تا همین دوران اخیر، بیش از هر چیز انحطاط تصویر انسان است: یعنی تصویر خداوند در هیأت انسانی که از طریق هنر قرون وسطی انتقال یافت در هنر رنسانس جای خود را به تصویر انسان خودمختاری داد که خود را ستایش می‌کرد. این خودمختاری موهوم از همان آغاز متضمن «فقدان مرکز» است، زیرا هنگامی‌که انسان مرکز خود را در خداوند نبیند حقیقتاً دیگر انسان نیست؛ از این پس تصویر انسان دچار فساد و فروپاشی می‌شود؛ در این تصویر نخست جنبه‌های دیگر طبیعت جایگزین کرامت و شرافت انسانی می‌شود و سپس این تصویر تدریجاً از بین می‌رود؛ نفی و استحالهٔ نظام‌مند تصویر انسان غایت هنر مدرن است» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۲۴-۱۲۳).

برهنه‌نگاری در ایران

«مردم ایران بیش از هر یک از دیگر ملل مسلمان، کراهت تصویر موجودات زنده را در تعالیم دینی اسلامی نادیده می‌گرفتند. این امر بدون شک ناشی از آن بود که ایرانیان فطرتاً به هنر علاقه داشتند و احساس می‌کردند که هدف از تحریم نقاشی در اوایل عصر اسلامی، پیشگیری از پرستش بت‌ها بوده و پس از استوار شدن پایه‌های اسلام دیگر ضرورتی نداشته است. همچنین ایرانیان که نژاد آریایی دارند، از تصاویر ترسی نداشتند و برای آنها قدرت جادویی قائل نبودند و این درست برخلاف عقاید اکثر سامیان بود. گذشته از این، ایرانیان هنرهای نقاشی و تصویرسازی را از پیشینیان خود در عصر کیانیان و ساسانیان به ارث برده بودند و این مسئله را که تصویرسازی در حکم رقابت با آفرینش الهی، تقلید کار خداوند و غیرمجاز است، درک نمی‌کردند. همچنین باور نداشتند که نقش کردن تصویر مخلوقات و ساختن پیکره‌ها و مجسمه‌های آنها، باعث جاودانه ساختن پدیده‌های زوال‌پذیر می‌شود و به آن نمی‌اندیشیدند، زیرا جاودانی و ابدی بودن خاص خداوند است و بس» (زکی‌محمد، ۱۳۸۴، ۵۳-۵۲).

در فلات ایران، همزمان با ورود اقوام آریایی، نخستین نمونه‌های برهنه‌نگاری، همچون بسیاری دیگر از تمدن‌های باستانی، پدید آمد و به منزلهٔ نماد قدرت باروری مورد توجه قرارگرفت. «زن برهنه به عنوان نماد باروری، توسط اولین ایرانی‌ها به ایران آورده شد، این نقش در برنز لرستان نیز دیده می‌شود» (Shepherd,1964, 82). در مطالعهٔ روند تاریخی هنر ایران، پس از عصر باستان که زمان خلق تندیس‌ها و الهه‌های باروری به صورت عریان و با بیانی سمبولیک و رمزپردازانه بود، تجسم انسان به صورت برهنه پدیده‌ای نادر است. برخلاف تمدن یونان که توجه ویژه به پیکرهٔ انسانی دارد و در آن صورت برهنهٔ خدایان، قهرمانان ورزشی و آدمیان با ویژگی‌های مادی و لذت‌های این جهانی از موضوعات مورد علاقهٔ هنرمندان است؛ در ایران باستان مسئلهٔ عدم علاقه به نمایش واقع‌نما از پیکرهٔ برهنهٔ آدمی، از سنت‌های پایا و متداوم است که پیش و پس از اسلام ثابت می‌ماند و تنها در دوره‌های کوتاهی چون عصر ساسانی و قاجار به سبب مراودات گسترده و تأثیرپذیری‌های عمیق از غرب دگرگون می‌گردد.

از معدود نمونه‌های تاریخی انسان برهنه در هنر ایران، باید به اثری از فلزکاری تمدن عیلام اشاره کرد. این«نمونهٔ مفرغی، ترسیم‌گر یک مراسم، شامل صفحه‌ای که تندیس‌های دو مرد برهنه و دو ردیف تپهٔ کوچک و دو ساختمان پله‌دار روی آن است و متعلق به قرن ۱۲ ق.م. است» (حریریان و دیگران، ۱۳۸۷، ۱۵۹).[۳۸] پس از آن در هنر ساسانی و تحت نفوذ خارجی نمونه‌هایی از برهنه‌نگاری در هنر ایرانی ظاهر می‌شود[۳۹]؛ هنر ساسانی به رغم اقتباس‌های گسترده از غرب، همچون هنر ایرانیان پیشین، چکیده‌نگاری و نمادپردازی را بر بازنمایی واقع‌گرایانه از طبیعت ارجح می‌داند. با این وجود، برخی عناصر غربی توسط هنرمندانی از ایالات رومی به ایران آورده شدند و یا توسط هنرمندان بومی تحت تأثیر هنر غربی ایجاد گردیدند که البته روح ایرانی بر آنها همچنان مسلط است؛ از جملهٔ این عناصر

باید به موزاییک‌کاری‌های بیشابور و شمار قابل توجه‌ای از ظروف سیمین باقی‌مانده از این دوران اشاره کرد که در آنها تصاویر زنان نیمه‌برهنه یا برهنه عموماً مختص رقاصه‌ها، نوازندگان و بزم‌آرایان نقش گردیده و یکی از موضوعات مورد توجه در این آثار ایرانی- رومی به حساب می‌آید. همانطور که عنوان شد آنگونه برهنگی مقدس و فضیلت‌آمیز که در برخی دوره‌ها و فرهنگ‌ها وجود دارد، در فرهنگ و هنر ایران کم‌سابقه است؛ و تصاویر برهنه بیشتر مختص بزم‌آرایان و رقصندگان بوده است. یک نمونهٔ باقی‌مانده که احتمالاً ایزدبانوی آناهیتا را به صورت برهنه نشان می‌دهد؛ بر روی یک ظرف دورهٔ ساسانی است که در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شود. «این اثر تنها نمونهٔ تاکنون شناخته شده است که در آن ایزدبانو به تنهایی در مرکز موضوع [به صورت برهنه] و در ظرفی از این نوع مشاهده می‌شود» (Shepherd,1964, 83-82). با وجود نمونه‌های متعدد از پیکره‌های برهنه در هنر ساسانی، اما در طول تاریخ هنر ایران، برهنه‌نگاری موضوع چندان قابل توجهی نبوده و نمونه‌های آن اندک است.

با ورود اسلام و تحت تأثیر آموزه‌های دینی جدید، برهنه‌نگاری و اساساً انسان‌نگاری با محدودیت‌هایی مواجه شد که شرح آن گذشت. پس از اسلام، نخستین مورد شناخته شده در این خصوص، تصاویر کتابی موسوم به الفیه و شلفیه است که حکیم ارزقی شاعر آن را برای طغان شاه، پادشاه نیشابور و خواهر زادهٔ طغرل سلجوقی تألیف کرده، این کتاب شامل تصاویر و نگاره‌هایی با موضوعات جنسی بوده است. بعدها در فرهنگ عامه، تصاویر هرزه‌نگارانه به طور کلی با نام کتاب مذکور الفیه و شلفیه خوانده شده‌اند[۴۰]. به طورکلی برهنگی در فرهنگ ایرانی اسلامی همواره حامل معنای ضمنی ناخوشایندی بوده است؛ این معنا را در بیتی از شاهنامه فردوسی به روشنی می‌توان دید: «منیژه منم دخت افراسیاب/برهنه ندیده تنم آفتاب» قرآن نیز در سورهٔ اعراف آیهٔ ۲۷ این ذم را نشان می‌دهد: «یا بَنی آدَمَ لایَفْتِنَنَّکُمُ الشَّیْطانُ کَما أَخْرَجَ أَبَوَیْکُمْ مِنَ الْجَنَّةِ یَنْزِعُ عَنْهُما لِباسَهُما لِیُرِیَهُما سَوْآتِهِما إِنَّهُ یَراکُمْ هُوَ وَ قَبیلُهُ مِنْ حَیْثُ لاتَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّیاطینَ أَوْلِیاءَ لِلَّذینَ لایُؤْمِنُونَ» (ای فرزندان آدم، مبادا شیطان شما را فریب دهد چنان که پدر و مادر شما را از بهشت بیرون کرد، در حالی که جامه از تن آنان بر می‌کند تا قبایح آنان را در نظرشان پدیدار کند، همانا آن شیطان و بستگانش شما را می‌بینند از جایی که شما آنها را نمی‌بینید. ما نوع شیطان را دوستدار و سرپرست کسانی قرار داده‌ایم که ایمان نمی‌آورند.)

در دورهٔ قاجار، همچون عصر ساسانی، تأثیرپذیری گسترده از غرب در هنرها، برهنه‌نمایی را بار دیگر رواج بخشید. موضوع انسان برهنه، همانطور که در خاستگاه اروپایی‌اش، پس از گذر از رنسانس، اسطوره‌زدایی شده بود، در خوانش ایرانی نیز بر وجه مادی تأکید داشت. دامنهٔ این تأثیرات که در زمان قاجار با پیامدهای تازهٔ صنعتی و مراودات سیاسی و تجاری بین‌المللی همزمان بود، شکل هنری جدیدی را ایجاد نمود. در زمان زمامداری ناصرالدین‌شاه، تأثیرات بلامنازع عکاسی بر نقاشی و خصوصاً بر پیکره‌نگاری و چهره‌پردازی درباری، وجه تازه‌ای از واقع‌گرایی را در تصاویر انسانی رقم زد. ناصرالدین‌شاه که خود در شمار نخستین کسانی بود که در برابر دوربین قرار گرفت، به شدت شیفتهٔ عکاسی شد و همین علاقه، او را به یکی از پرکارترین عکاسان تاریخ ایران بدل کرد؛ یکی از موضوعات مورد توجه ناصرالدین‌شاه برای عکاسی، چهره‌نگاری از خاندان سلطنتی از جمله زنان حرمسرا بود؛ رواج عکاسی از زنان در حالات و مکان‌های مختلف، در سال‌های بعد فزونی گرفت و با وجود محدودیت‌های سنتی موجود، عکس‌های برهنه و نیمه‌برهنه از زنان به یکی از موضوعات روز بدل شد. یکی از شناخته شده‌ترین این قسم از عکس‌ها توسط سوروگین، عکاس ارمنی، گرفته شده است؛ «سوروگین آثار قابل توجهی از عکاسی زنان، از دو جنبهٔ مردم‌شناسانه و نمایش صحنه‌های شرقی، خلق نمود که از جمله عکس‌هایی از زنان برهنه است که در مجموعهٔ سوروگین در موزه مردم‌شناسی لدن[۴۱][هلند] نگهداری می‌شود» (Moham-madi & Pérez González, 2013, 51). از سوی دیگر، باید از پیامدهای آشنایی با جریان فکری اومانیسم نیز به عنوان یکی دیگر از علل اصلی رواج برهنه‌نگاری در هنر قاجار یاد کرد؛ که بر طبق آن محوریت اندیشه بر اصالت وجودی انسان در عالم تعریف می‌شود و نه پیوند انسان مقدس با عالم معنا. مدرسهٔ دارالفنون که در ابتدا با هدف کاهش وابستگی آموزشی به اروپا و به همت میرزاتقی‌خان امیرکبیر راه‌اندازی شده بود، به زودی تبدیل به محلی گردید که در آن مفاهیم دنیای جدید غرب و میل به کسب ماهیت تفکر غربی رو به تزاید می‌گزارد. ارتباط هنرمندان، اندیشمندان و محصلین دارالفنون با فراموشخانه میرزا ملکم‌خان، به عنوان مروج ابتدایی آیین آدمیت، از یکسو و رشد و تکامل خردمحوری در جامعهٔ نوفرهیختهٔ ایران از سوی دیگر، تأثیرات عمیقی را در اذهان جامعهٔ ایران و همچنین هنرمندان، ایجاد نمود؛ همین مفاهیم نویافته انسان‌گرایانه، به تدریج در محتوای زیباشناختی آثار هنری نیز تجلی یافت. جریان مذکور که بر خودباوری انسان، خردگرایی و آزاداندیشی بشر تأکید می‌ورزید، در جامعهٔ هنری ایران رخنه نمود. بدین ترتیب، جایگاه جدید انسان در اندیشهٔ عصر قاجار، نگاه معنوی پیشین را دگرگون ساخت و دیدگاهی مادی و توجه به وجوه ملموس زندگی را قوت بخشید. از تأثیرات نگاه جدید، برهنه‌نگاری به عنوان پدیده‌ای تازه به عرصهٔ هنرهای تصویری ایران وارد شد. اما باید در نظر داشت نمایش پیکرهٔ زنان در حالات مختلف با وجود فراوانی در اجرا، در ابتدا نتوانست صورت مطلوبی را برای نقاشان ایجاد کند، به گونه‌ای که هنرمندان برجسته معمولاً تصاویر با موضوع زنان را فاقد امضاء باقی می‌گذاشتند؛ به عنوان مثال آثار متعددی از این دست توسط هنرمند شهیر، مهرعلی باقی مانده است که عموماً فاقد رقم هستند[۴۲]. علاوه بر تصویر زنان درباری، رقاصه‌ها، بانوان فرنگی و یا زنان ایرانی با موضوعات سنتی غربی (همچون نمایش مادر و فرزند) و دیگر حالات متنوع نمایش پیکرهٔ زنان، تصاویر احساسی و شهوانی یا به عبارت دیگر هرزه‌نگاری نیز

در ایـــن عصر رواج یافت؛ این پدیدهٔ تازه که با فرهنگ عمومی و هنری ایرانیان قرابتی نداشـــت و در زمانی کوتاه تحت تأثیر هنر اروپایی و آموزش هنرمندان ایران در غرب، به جامعهٔ تجددخواه ایران وارد شده بود، ســـرانجام با رواج اندیشهٔ انسان‌مدار جایگاه مســـتحکم‌تری یافت. گرچه تعداد این تصاویر باقی مانده چندان زیاد نیســـت، اما برخی محققین علت آن را از میان رفتن اینگونه تصاویر در سال‌های آتی و به سبب مغایرت آن با سنن اجتماعی دانســـته‌اند. اما با این وجود، با رجوع به اســـناد می‌توان به رواج ساخت چنین تصاویری در زمان قاجار پی برد. فریزر[۴۳] در سفرنامه خود در توصیف دیوارنگاره‌های خانهٔ میرزا ابوالحسن‌خان ایلچی آورده‌اســـت: «نقش‌هایی تقریباً مخوف از صاحب جمالان ایرانی و فرنگی به صور و اشـــکال مختلف و چند باسمه هرزه که دارای قاب‌های پر زرق و برق است.[...] بدترین قسمت اطاق نقاشی‌های آن بود. کوشـــش‌های شرم‌آوری انجام داده‌اند تا زیبارویان برهنه یا نیم‌برهنه را نشـــان دهنـــد، با گونه‌های ســـرخ هراس‌انگیز و چشـــمان سیاه وحشت‌زا و ابروان پیوستهٔ آبنوسی و انواع و اقسام شیوه‌های افســـونگری و جاذبیت را در این نقش و نگارها به کار بسته‌اند»[۴۴] (فریزر، ۱۳۶۴، ۱۵۶). همین نویسنده در جای دیگر در توصیف خانهٔ آصف‌الدوله می‌نویسد: «قاب‌های سقف و دیوار و طاقچه‌ها با طرح‌هایی تزیین شده بود شبیه به زیباترین آذین‌ها به رنگ‌های سرخ و ســـفید و لاجوردی و طلایی و چند آئینه با چند تصویر پســـت و بی‌ارزش ایرانی بقیه جاها را پر کرده بود» (همان، ۱۹۸ـ۱۹۷). علاوه بر فریزر، کسان دیگر نیز در نوشته‌ها، ســـفرنامه‌ها و گزارشـــات خـــود در آن عصر به این نکته اشـــاره داشته‌اند. ویلز[۴۵]، تنکونی[۴۶]، اوزلی[۴۷] و... از جملهٔ کسانی‌اند که بر رواج تصاویر شهوانی در عصر قاجار سندیت بخشیده‌اند.[۴۸] علاوه بر ایـــن، کمال‌الملک نیز در یادداشـــت‌های خود تقاضای چنین سفارشاتی از جانب حامیان خویش را بازتابانیده و می‌نویسد: «در دربار مظفرشاه کار می‌کردم و ســـفارش‌های کثیفی می‌داد.[...] من تن در نمی‌دادم. شـــاه دوباره که رفت به فرنگســـتان من هم رفتم کربلا» (بهنام‌شباهنگ و دهباشی، ۱۳۶۶، ۱۶). محمدعلی فروغی در نوشـــتاری با عنوان یاد کمال‌الملک در این باب چنین می‌نویسد: «شبی کمال‌الملک به خانهٔ ما آمد و چند قطعه عکس از بغل درآورد و به پدرم نمود و گفت ببینید این پادشاه بی همه چیز چه کارهایی به من رجوع می‌کند.[...] از گفتگو معلوم شـــد تصاویر الفیه و شلفیه است، بسیار قبیح و مستهجن که شاه داده بود کمال‌الملک از آنرو پرده بسازد ولی‌امر مردی عفیف بود و علو فکرش این قسم کارها را بر او بسیار ناگوار داشت. عاقبت هم آن تصاویر را نســـاخت و خود شـــاه هم چون کارهای ممتاز دیگر از کمال‌الملک دید اصراری نورزید و گفت آنها را بده به شاگردانت بسازند» (دهباشی، ۱۳۷۸، ۱۰۶). فروغی در ادامه خاطرهٔ دیگری از کمال‌الملک را آورده که داســـتان مشابهی از امتناع هنرمند از ساخت تصاویر هرزه‌نگار را در عصر مظفرالدین‌شاه بیان می‌دارد؛ «در زمان مظفرالدینشاه وقتی دیدیم کمال‌الملک اظهار بیماری کرد که ســـکتهٔ ناقص کرده‌ام و نیمهٔ راســـت بدنم مفلوج شده و عصایی به دســـت گرفته لنگ لنگان راه می‌رفت بســـیار متأسف شدیم[...] چند سال بر این منوال بود تا مظفرالدینشاه درگذشت و دورهٔ محمدعلیشـــاه هم ســـپری گشـــت و متوجه شدیم که کمال‌الملک ســـالم اســـت و کار می‌کند خوشوقت شدیم و شکر گفتیم که فالج شـــفا یافته اســـت خندید و گفـــت اصلاً دروغ و تمارض بود ســـبب اینکه طبیعت لغو مظفرالدینشاه می‌خواست مرا به کارهایی‌که شایستهٔ قلم من نبود وادارد» (همان، ۱۰۷).

نتیجه

صـــور مختلفی از برهنگی در هنر قابل حصول اســـت که از انســـان شـــبه الهی تا وادی‌های حیوانی در نوسان است و احراز هر مقامی در آن بســـتگی تام به محتـــوا و همچنین صورت آن تصویر دارد؛ بنابر تأکید انجیل «از حیوان تا انســـان و از انســـان تا خداوند رشـــته‌ای اســـت که در آن فقط اندیشهٔ انسان قادر به حرکت اســـت». رویکرد ادیان و نگاه عالم ســـنت به این مسئله، گاه کراهت و گاه تقدس تصاویر انســـان را در پی داشـــته است. هنـــر نیز به عنوان تابعی از جریان اندیشـــه‌ورز در تاریخ، نگاهی ضدونقیض به انســـان و نمایش پیکرهٔ عریان دارد. مثلاً هنر هند از تصاویر برهنه در نمادگرایی دینی استفاده‌ای مستقیم و آزادانه دارد. حـــال آنکـــه در آموزه‌های یهودی و اســـلامی و یا در عصر شمایل‌شـــکنی مسیحی، نمایش پیکرهٔ انســـانی به انحاء مختلف محدود و گاه ممنوع شـــده است. به طور کلی در هنرهای دینی، به دلیـــل محوریت ماهوی امر ظهور ایـــده در صورت در تعریف هنـــر، نوع صورت نُمـــودن امر مطلق در یک دیـــن، ماهیت هنر دینی آن را تعیین خواهد نمود. یعنی اگر در یک دین امر مطلق صورت بنماید هنر آن دین هنری آشـــکارا تجســـمی خواهد بود و اگر صورت ننماید هنـــری کاملاً انتزاعی یا متمایل به انتزاع.[۴۹] از ســـوی دیگر، در حالیکه عالم نامتغیر سنت در وجهی موافق و در وجه دیگر مخالف صورتگری اســـت، تفکر مدرن با خصوصیت اسطوره‌زدایی، مطالعهٔ طبیعت مادی انسان را سرلوحه بررسی‌های خود قرار داد. اومانیســـم عصر مدرنیته که در جامعهٔ سرخورده از تعصبات و مقیّدات کلیســـای قرون وســـطایی و در پی کشفیات نوین علمی در جامعهٔ غرب سربرآورد، در طول تاریخ تکوین خود همـــواره در رقابت با حاکمیت نیروی متعـــال قرار گرفت. بدین ترتیب اومانیســـم غربی در تقابل و حتی ضدیت با انسان‌مداری ســـنتی تعاریف تازه‌ای از انسان به دست داد. این تعاریف جدید که می‌کوشید جایگاه انسان را در جهان تثبیت کند، موجب خلق آثار هنری‌ای با گرایشـــات طبیعی شد که نمایش جزئیات واقعی بدن برهنه، از جملهٔ موضوعات و هدف‌های اصلی آن بود.

در ایران نیز با ورود مدرنیزاسیون غربی در عصر قاجار، بخشی از هنـــر تصویری به گونه‌ای بنیادین متحول شـــد. با آنکه پیش از

این دوره، در سنت نگارگری، همواره شأن انسان به عنوان عنصری از ســـاحت معنوی مطمح نظر بود، اما به واسطهٔ آموزه‌های جدید اومانیستی هنرمند نوگرای قاجاری فرصت یافت تا صورت دیگری از انسان را به منصهٔ ظهور درآورد، انسانی که با باور به تفوق خویش، در محوریت عالم قرار داشت. گذر از چهره‌های نیمه‌آرمانی- نیمه‌واقعی فتحعلیشاه به تصاویر کاملاً طبیعت‌گرای عصر ناصری و در پی آن تصاویر برهنه با رویکردی عشرت‌طلبانه، محصول پیشروی و تکامل همین اندیشه بود. البته قابل ذکر است که بخش دیگری از هنرهای تصویری این دوره همچنان پیرو سنت‌های پیشین راه تکامل خود را می‌پیمود و تا پس از دورهٔ قاجار نیز رواج داشت؛ اما بخش دیگر که تحت تأثیرات غربی قرار داشت، علاوه بر تأثیرات صوری‌ای که از هنر اروپا به عاریت گرفت و به واسطهٔ آن اصول زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانـــی را وانهاد، از نظر محتوایی نیز قویاً ملهم از زیرســـاخت‌های اندیشگی دوران مدرن شـــد. در خوانش ایرانی از اومانیسم غربی، جایگاه انســـان تغییر یافت و ضمن آرمان‌زدایی از آن، وجوه مادی زندگی بشـــر در مرکز توجه قرار گرفت؛ مفاهیم معنوی و قداست هنری آثار متأثر از این جریان، جای خود را به گرایشـــات مادی و انسان‌محور جدیدی بخشـــید که سبب خلق تصاویری با محتوای متفاوت گردید. این روند، موضوعات بدیعی چون برهنه‌نگاری را به عرصهٔ نقاشی قاجاری وارد نمود.

سپاسگزاری

از راهنمایی استادان بزرگوار، جناب آقای دکتر یعقوب آژند و آقای بابک اطمینانی بسیار سپاسگزارم.

پی نوشت ها

1 Naked یا Nude.
2 Śukranĺţisāra .
3 Śukranĺţisāra, IV. 4.76.
4 Deva.
5 Svargya.
6 lakṣaṇa.
7 Śukranĺţisāra, IV. 4,76 - 73.
۸ سفر تثنیه باب چهارم، ۱۹ ۱۶. عهد عتیق، ۲۷۹.
۹ سفر خروج باب بیستم، ۴. عهد عتیق، ۱۱۵.
۱۰ سفر تثنیه باب چهارم، ۱۲. عهد عتیق، ۲۷۸.
۱۱ سفر تثنیه باب بیست و هفتم، ۱۵. عهد عتیق، ۳۱۵.
12 Arabesque.
۱۳ ن. ک. تاین‌بی، ۲۵۳۶، ۱۲۱.
۱۴ ن. ک. کوماراسوامی، ۱۳۸۹، ۱۴۲.
15 Theology.
۱۶ ن. ک. گیرشمن، ۱۳۵۰، ۲۹۵.
۱۷ تثنیه باب چهارم، ۱۲ تا ۱۶. عهد عتیق، ۲۷۹ ۲۷۸.
۱۸ کولسیان باب اول، ۱۵. عهد جدید، ۳۲۲.
19 Pope Gregory I.
20 Constantine.
21 Iconoclasm.
۲۲ Synod of arras یکی از شوراهای کلیسایی واقع در شهر آراس در شمال فرانسه.
23 St. Bonaventura.
۲۴ ن. ک. ورنن هاید، ۱۳۸۷، ۱۰۶.
25 St. Thomas Aquinas.
۲۶ ن.ک. بورکهارت، ۱۳۶۵، ۱۹.
۲۷ ن. ک. جباران، ۱۳۸۳، ۴۹ـ۴۴.
۲۸ ن. ک. زکی محمد، ۱۳۷۲، ۳۹ـ۳۸.
۲۹ ن. ک. اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۲.
30 Mithuna.
31 Meister Eckhart.
32 Nicholas of Cusa .
33 Schopenhauer.
۳۴ ن. ک. دورانت، ۱۳۸۵، ج۵، ۹۲.
۳۵ Girolamo Savonarola (۱۴۵۲-۱۴۹۸) کشیش ایتالیایی و حاکم فلورانس و از مخالفین سرسخت رنسانس در تاریخ بوده است.
36 Hans Sedlmayr.
37 Verlust der Mitte.
۳۸ برای دیدن این اثر: ن. ک. بهزادی، ۱۳۸۳، ۱۰۵.
۳۹ ن. ک. گیرشمن، ۱۳۵۰، ۲۱۴.
۴۰ ن.ک. *لغتنامه دهخدا* ذیل واژهٔ الفیه و شلفیه.
41 The National Museum of Ethnology in Leiden.
۴۲ ن. ک. پاکباز، ۱۳۸۰، ۱۵۳.
43 James Baillie Fraser.
۴۴ همین نقل قول از سفرنامه فریزر در کتاب *نقاشی و نقاشان قاجار* اثر ویلیم فلور سهواً در خانهٔ ملک‌الشعراء بهار نقل شده؛ اما صورت صحیح آن ملک ابوالحسن‌خان ایلچی در ورامین است. ن. ک. فلور، ۱۳۸۱، ۴۱ و مقایسه شود با فریزر، ۱۳۶۴، ۱۵۶.
45 Wills.
46 Tancoigne.
47 Ouseley.
۴۸ ن.ک. فلور، ۱۳۸۱، ۴۱ـ۴۰.
۴۹ برگرفته از کتاب در حال انتشار دکتر حسن بلخاری با عنوان *نظریه تجلّی*.

فهرست منابع

قرآن کریم(۱۳۶۳)، ترجمهٔ سیدکاظم معزّی، نشرصابرین، تهران.
اتینگهاوزن، ریچارد. و گرابر، الگ (۱۳۸۲)، *هنر و معماری اسلامی(۱)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، سمت، چاپ سوم، تهران.
افلاطون (۱۳۵۳)، جمهوری، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، ابن‌سینا، چاپ اول، تهران.

انجمن کتاب مقدس ایران(بی‌تا)، *کتاب مقدس یعنی کتب عهد عتیق و عهد جدید، که از زبانهای اصلی عبرانی و کلدانی و یونانی ترجمه شده است*، تهران.
بهزادی، رقیه (۱۳۸۳)، *آریاها و ناآریاها* در چشم‌انداز کهن تاریخ ایران. طهوری، تهران.
بهنام شباهنگ، داراب و علی دهباشی (۱۳۶۶)، *یادنامه کمال‌الملک*، چکامه، تهران.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، *هنر اسلامی*، زبان و بیان، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، صدا و سیمای ایران، تهران.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱)، *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، سروش، چاپ سوم، تهران.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰)، *مبانی هنر مسیحی*، ترجمهٔ امیر نصری، حکمت، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایره‌المعارف هنر*، فرهنگ معاصر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، زرین و سیمین، چاپ دوم، تهران.
تاین‌بی، آرنولد (۲۵۳۶)، *فلسفهٔ نوین تاریخ*، ترجمه و تلخیص بهاءالدین پازارگاد، فروغی، تهران.
جباران، محمدرضا(۱۳۸۲)، *صورتگری در اسلام*. سوره‌مهر، تهران.
حریریان، محمود، صادق ملک شهمیرزادی، ژاله آموزگار و نادر میرسعیدی (۱۳۸۷)، *تاریخ ایران باستان*، ج۱. سمت، چاپ ششم، تهران.
دورانت، ویل (۱۳۸۵)، *تاریخ تمدن*، ج۱: *مشرق زمین گاهوارهٔ تمدن*. ترجمهٔ احمد آرام و دیگران، *سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی*، چاپ دوازدهم، *تهران*.
دورانت، ویل (۱۳۸۵)، *تاریخ تمدن*، ج۵: *رنسانس*، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و ابوطالب صارمی، علمی و فرهنگی، چاپ دوازدهم، تهران.
دهباشی، علی (۱۳۷۸)، *یادنامهٔ کمال‌الملک*، به‌دید، تهران.
ذکاء، یحیی (۱۳۸۸)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، علمی و فرهنگی، چاپ سوم، تهران.
زکی محمد، حسن (۱۳۷۲)، *تاریخ نقاشی در ایران*، ترجمهٔ ابولقاسم سحاب، انتشارات سحاب، چاپ چهارم، تهران.
ژیلسون، اتین(۱۳۹۰)، *نقد تفکر فلسفی غرب*. ترجمهٔ احمد احمدی، چاپ پنجم، سمت، تهران.
سرلو، خوآن ادواردو (۱۳۸۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، دستان، تهران.
فریزر، جیمز بیلی (۱۳۶۴)، *سفرنامهٔ فریزر*، معروف به سفر زمستانی از مرز ایران تا تهران و دیگر شهرهای ایران. ترجمهٔ منوچهر امیری، توس، تهران.
فلور، ویلم، پیتر چکلووسکی و مریم اختیار (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، ایل شاهسون بغدادی، تهران.
کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۸)، *تاریخ فلسفه*، جلد یکم یونان و روم. ترجمهٔ سیدجلال‌الدین مجتبوی، علمی و فرهنگی، چاپ هشتم، تهران.
کارتر، کِرتیس ال (۱۳۸۴)، مجسمه‌سازی در *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*، گروه مترجمان، فرهنگستان هنر، تهران.
کوماراسوامی، آناندا(۱۳۸۴)، *استحالهٔ طبیعت در هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر، تهران.
کوماراسوامی، آناندا(۱۳۸۶)، *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو، فرهنگستان هنر، تهران.
کوماراسوامی، آناندا(۱۳۸۹)، *هنر و نمادگرایی سنتی*، ترجمه صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر، تهران.
گاردنر، هلن (۱۳۸۶)، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، آگاه، چاپ هشتم، تهران.
گامبریچ، ارنست (۱۳۸۳)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، چاپ سوم، نشر نی، تهران.
گامبریچ، ارنست هانس (۱۳۸۵)، *تحولات ذوق هنری در غرب* (گرایش به اصول هنرهای آغازین)، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، فرهنگستان هنر، تهران.
گیرشمن، رمان (۱۳۵۰)، *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، بنگاه ترجمه و نشر، تهران.
لاندمان، مایکل (۱۳۵۰)، *انسان‌شناسی فلسفی*. ترجمه و نگارش رامپور صدرنبوی، چاپخانهٔ طوس، مشهد.
ورنن هاید، ماینر (۱۳۷۸)، *تاریخ تاریخ هنر (سیری در تاریخ تکوین نظریهٔ هنر)*. ترجمهٔ مسعود قاسمیان، فرهنگستان هنر، تهران.

Shepherd, d. G. (1964), Sasanian art in Cleveland, *the bulletin Cleveland museum of art*, vol 51, No 4, pp 66 - 92.

Mohammadi, Nameghi, Khadijeh & Pérez González, Carmen (2013), From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s, *History of Photography*, Vol 37, Issue1, pp 48-73.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی