پژوهش زنان، دوره‌ی ۷ ، شماره ۱، بهار ۱۳۸۸: ۱۴۹-۱۲۹

نقاشی زنان؛ نقاشی زنانه

مقایسه به‌کارگیری شگردهای بصری و سبک‌های هنری

در نقاشی زنان و مردان*

محمدرضا مریدی**، معصومه تقی‌زادگان***

چکیده: هدف مقاله حاضر مطالعه‌ی تفاوت‌های نقاشی‌های زنان و مردان، بدون محدود شدن به پیش‌فرض‌های هنر زنانه و هنر مردانه است. به همین دلیل ابتدا به جریان پیدایش دوگانگیِ هنر زنانه و مردانه در طول قرن هجدهم و نوزدهم می‌پردازیم. سپس گونه‌های مختلف نقاشی زنان، نقاشی زنانه و نقاشی فمینیستی را از یکدیگر متمایز می‌کنیم تا برنامه‌ای عملی برای مطالعه‌ی نقاشی زنان تدوین شود. در نهایت سعی می‌کنیم با ارایه‌ی یک مدل نظری تفاوت میان شگردهای بصری، سبک هنری، فضای رنگی و ... را در نقاشی زنان و مردان نشان دهیم. جامعه‌ی آماری شامل ۲۵۲۵ تابلو و جامعه‌ی نمونه شامل ۳۷۰ تابلو نقاشی می‌باشد که در سه ماه اول سال ۱۳۸۷ در ۶۰ نگارخانه‌ی فعال تهران به نمایش درآمده‌اند. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که نقاشی زنان به لحاظ شگردهای بصری، روشن‌تر، منظم‌تر، شفاف‌تر و پُرتزیین‌تر از نقاشی‌های مردان است. هم‌چنین به لحاظ سبکی، سمبولیستی‌تر و دکوراتیوتر هستند.

واژه‌های کلیدی: نقاشی زنان، نقاشی زنانه، نقاشی فمینیستی، نقاشی ایران.

---

* این مقاله برگرفته از نتایج یک طرح پژوهشی با همین عنوان است که با استفاده از اعتبارات پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بندرعباس انجام شده است. در این تحقیق آقای جواد مدرسی، کارشناس‌ارشد نقاشی، ما را یاری کردند. بدین‌وسیله از ایشان سپاس‌گذاری می‌شود.

** عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی بندرعباس، دانشجوی دکترای جامعه‌شناسی. m_moridi23@yahoo.com

*** دانشجوی کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران. Taghizadegan_k@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۰۴/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۱۱/۲۷

مقدمه

اگر چه در تاریخ نگارگری ایران می‌توان نشانی از معدود زنان نقاش را یافت[۱]، اما حضور جدی زنان در عرصه‌ی نقاشی مدرن محسوس‌تر است. پس از تثبیت نقاشی مدرن در دهه‌ی ۱۳۴۰ و آموزش دانشگاهی آن (گودرزی، ۱۳۸۵: ۱۵) بر تعداد زنان نقاش افزوده شد به‌گونه‌ای که در سال ۱۳۵۷، بیش از ۷۰ درصد فارغ‌التحصیلان این رشته زن بودند (آمار آموزش عالی، ۱۳۵۸). این روند در دهه‌ی ۱۳۶۰ متوقف شد، اما پس از دهه‌ی ۱۳۷۰ رشد مضاعف یافت به‌گونه‌ای که در سال ۱۳۸۳، بیش از ۸۷ درصد فارغ‌التحصیلان این رشته زنان بودند (آمار آموزش عالی، ۱۳۸۴). با این شمارِ نقاشان زن و اهمیت یافتن جای‌گاهِ آن‌ها در عرصه‌ی تولید هنر باید پرسید: آیا ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد نقاشی زنان را از مردان متفاوت می‌کند؟ آیا می‌توان نشانی از تجربه‌ی زیستیِ زنان ایرانی را در نقاشی آن‌ها یافت؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها ابتدا باید مفهوم هنر زنانه را از هنر زنان تفکیک کنیم، سپس به تقابل هنر زنان و مردان بپردازیم.

هدف این مقاله مطالعه‌ی تفاوت‌های نقاشی زنان و مردان در عرصه‌ی هنر مدرن ایران است. این کار در چهار بخش انجام می‌شود:

- مطالعه‌ی کلیشه‌های ذهنی در خصوص وجود هنر زنانه و تفاوت‌های ذاتی آن با هنر مردانه؛ این کار با مطالعه‌ی زمینه‌های پیدایش این تمایز در تاریخ جداییِ زیبایی و والایی در فلسفه‌ی کانت[۲] و پیدایش مفهوم نبوغ در هنر رومانتیسم[۳] انجام می‌شود.
- مطالعه‌ی تفاوت موجود در نقاشی‌های خلق‌شده توسط زنان در مقایسه با نقاشی‌های خلق‌شده توسط مردان؛ در واقع نقاشی زنان برآمده از زیست‌جهانِ آن‌ها است و فقدان تفاوت‌های نقاشی زن و مرد

---

[۱]. در بررسی تاریخ نقاشی زنان با نقاشانی برجسته مواجه می‌شویم؛ مانند نادره‌بانو که زیر نظر آقا رضا، نقاش معروف دوره‌ی شاه‌عباس صفوی نقاشی آموخته بود (رجبی، ۱۳۷۴: ۲۳۴)، آذر که در اواخر دوره‌ی افشاریه به استادی در نقاشی لاکی و قلمدان‌نگاری معروف بود (حجازی، ۱۳۸۵: ۸۴)؛ شوکت‌الممالک شقاقی که شاگرد کمال‌الملک بود (قویمی، ۱۳۵۲: ۱۸۳). هم‌چنین زنانِ نقاش دوره‌ی قاجاریه مانند ماه‌رخسار(دختر میرزا تقی، بازرگان معروف اوایل قرن یازده)، هما که در تصویرگری به شیوه‌ی ناخنی مهارت داشت، مهد علیا(مادر ناصرالدین شاه)، توران فخرالدوله(دختر ناصرالدین شاه).

[2]. Kant. Immanuel

[۳]. رمانتیسم (Romantisme)، به دنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک، فرمانروایی «من» یعنی تجربه‌های انسانی را در هنر مستقر ساخت و به وسیله‌ی هنر، خواهش‌های دل و رنج‌های روح هنرمند را بیان داشت. هنرمند کلاسیک برای توصیف انسان، قهرمانی از میان افسانه‌ها و اساطیر بر می‌گزید، اما هنرمند رمانتیک خویشتن را به جای این قهرمان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونه‌ی هم‌نوعان خویش می‌گردد. از این رو کشف و شهود، هیجان و احساس و افسون سخن از اصول هنر رومانتیسم است.

می‌تواند در گستره‌ی مباحث فمینیستی مورد تفسیر انتقادی قرار گیرد. برای این کار به تفاوت‌های نقاشی زنان[۴] از نقاشی زنانه[۵] و نقاشی فمینیستی[۶] می‌پردازیم.

- مطالعه‌ی کلیشه‌ی برتری نقاشی مردان به لحاظ نوآوری در فرم و موضوع نسبت به نقاشی زنان؛ این کلیشه‌ی ذهنی که در ارزیابی‌های زیباشناختی توسط منتقدان هنری بر آن تأکید می‌شد، بیشتر به جای‌گاه فروتر زنان در جامعه نسبت به مردان مربوط است، نه به توانایی‌های هنری زنان نسبت به مردان.
- مطالعه‌ی ویژگی‌های متفاوت نقاشی زنان به لحاظ به‌کارگیری شگردهای بصری و انتخاب سبک هنری در مقایسه با نقاشی مردان.

پاسخ به سؤال‌های ذکرشده در دو بخش انجام می‌شود. در بخش اول با مطالعه‌ی ادبیات نظریِ تحقیق به سؤال‌های اول و دوم پاسخ می‌دهیم و وجود نقاشی زنانه در برابر نقاشی مردانه را در بحثی نظری به نقد می‌کشیم. در بخش دوم با ارایه‌ی مدل تجربی و مطالعه‌ی میدانی به سؤال‌های سوم و چهارم پاسخ می‌دهیم و وجود نقاشی زنان در برابر نقاشی مردان را اثبات خواهیم کرد.

مبانی نظری

زیبایی‌شناسیِ فمینیستی سه جریان را در عرصه‌ی هنر به همراه داشته است. *جریان اول* بر تمایز ذاتی هنر زنان و مردان و *جریان دوم* در نقطه‌ی مقابلِ دیدگاه اول بر فقدان هر نوع تفاوتی میان هنر زنان و مردان تأکید داشت. *جریان سوم* که دیدگاه غالبِ دوره‌ی حاضر است، با رد مفهوم «زنانگی در هنر» بر تجربه‌های خاص جنسیتی تأکید دارد. آن‌ها هنر زنان را ناشی از تجربه‌ی آن‌ها و تفاوت‌های آن از هنر مردان را تحقیق‌پذیر می‌دانند. در این بخش به فراز و فرود این سه جریان و زمینه‌های فلسفی می‌پردازیم که بسترِ استدلال‌های هر جریان است.

هنر زنانه؛ هنر مردانه

آیا ویژگی‌هایی وجود دارند که بتوان از آن‌ها به‌عنوان هنر زنانه یا مردانه یاد کرد؟ افتراق سنتی میان زنانگی و مردانگی که در تقابل‌هایی چون بدنی و ذهنی، احساسی و عقلانی، عینی و شهودی تبلور می‌یابد از دیرباز متمایزکننده‌ی هنر زنان و مردان بوده‌اند؛ به‌طور مثال نقاشی با مضامین عقلانی را مردانه و نقاشی

---

4. Women's Painting
5. Feminine Painting
6. Feminist Painting

با مضامین احساسی را زنانه می‌نامند. یا به لحاظ موضوعی، نقاشی از فضای شهری، روستایی و نماهای بیرونی را مردانه و نقاشی از فضای خانه و فضاهای داخلی و بسته را زنانه توصیف می‌کنند. هم‌چنین نقاشی با رنگ‌های روشن، اصلی و تصویرهای شفاف و تزیینِ فراوان را زنانه و نقاشی با رنگ‌های تیره، ترکیبی و تصویرهای مات و کم‌تزیین را مردانه می‌دانند.

منتقدانی بسیار نقاشی گل‌ها را زنانه خوانده‌اند زیرا از رنسانس تا اواخر قرن نوزدهم زنان در آکادمی‌ها حق بررسی برهنگان برای فراگیری طراحی مدل زنده را نداشتند و همین امر زنان را به نقاشی گل‌ها و طبیعت کشاند. در حالی‌که بسیاری از نقاشان مرد گل‌ها را نقاشی کرده‌اند؛ مانند نیلوفرهای آبی اثر مونه[۷] و زنبق‌ها و گل‌های آفتابگردان اثر ونگوگ[۸]. پس چه چیز این تصور را تقویت می‌کند که نقاشی گل‌ها زنانه است؟ (فریلند[۹]، ۱۳۸۳: ۱۲۷) گل‌های نقاشی‌شده توسط زنان را ظریف، دقیق، پُرنقش، عینیت‌گرا و گل‌های نقاشی‌شده توسط مردان را تاریک، کم‌نقش و ذهنیت‌گرا توصیف کرده‌اند، اما این تمایز نیز معتبر نیست زیرا در تاریخ هنر بسیاری از مردان گل‌ها را ظریف، دقیق، پُرنقش و عینی نقاشی کرده‌اند. هم‌چنین برخی، گل‌ها و طبیعت را عنصر باروری توصیف کرده‌اند و آن‌را ناشی از تجربه‌ی زنانه می‌دانند، اما گل همیشه نمادی از باروری نیست بلکه در بسیاری از نقاشی‌ها مظهر کمال و والا بودن است. می‌توان فهرستی مفصل از مجادله‌های میان هنر زنانه و مردانه را دنبال کرد، اما تلاش ما کنکاشی در ریشه‌های این تمایز است.

ریشه‌های تمایز هنر مردانه و زنانه را باید در اندیشه‌ی قرن هجدهم جست‌وجو کرد. آن‌زمان در پیِ تغییر مفهومِ هنر از «مهارت» (که لزوماً با پیشه‌وری در ارتباط بود) به مفهومِ «زیبا»، جدایی میان هنر آذینی[۱۰] یا دکوری[۱۱] از هنرهای زیبا آغاز گردید. سرچشمه‌ی این جدایی به تعریف کانت از زیبایی باز می‌گردد. او زیبایی را از هرگونه سودمندی، میل و نیاز مستقل دانست و هنرهای آذینی که دارای چنین احساساتی بودند را «مطبوع» خواند و تأکید کرد که شیءِ مطبوع نمی‌تواند زیبا باشد (کرس‌میر[۱۲]، ۱۳۸۷: ۶۲). با این تفکیک، هنرهای خانگی زنان مانند گل‌دوزی، سوزن‌دوزی و صنایع دستی از دایره‌ی هنرهای زیبا خارج و تاریخ هنر قلمرویی مردانه شد.

---

7. Monet
8. Gogh. Van
9. Freeland. Cynthia
10. Beaut Arts
11. Decorative Craft
12. Korsmeyer. Carolyn

اما مناقشه در خصوص چیستیِ زیبایی و اختلاف‌نظر در ویژگی‌هایی چون نظم، قاعده‌مندی و تناسب که برای توصیف زیبایی به‌کار می‌رفت، این مفهوم را مبهم و ناکارآمد می‌کرد. ادمود برک[۱۳] در سال ۱۷۵۷ رساله‌ای بر رد زیبایی و تأیید والایی[۱۴] در هنر نوشت. کانت نیز این تمایز را پذیرفت (هنفلینگ[۱۵]، ۱۳۸۱: ۶۷). کانت معتقد بود که زیبا به‌طور عینی[۱۶] وجود دارد، اما نمی‌توان مورد والا را نشان داد، بلکه تجربه‌ای ذهنی و شهودی است (احمدی، ۱۳۸۳: ۹۰) به این ترتیب، صفت‌های زنانه که برک برای شیءِ زیبا توصیف (مانند؛ کوچکی، ظرافت، لطافت و محدودیت) و آن‌را از صفات مردانه‌ی والایی (مانند؛ بزرگی، عظمت، غیر قابل کنترل بودن و نامحدود بودن) جدا کرد، آغازگر تمایز هنر زنانه و مردانه شد.

جریانی دیگر که در قرن نوزدهم بر تمایز هنر مردانه و زنانه افزود، پیدایش مفهوم نبوغ[۱۷] و تصوری رومانتیسم از هنرمند بود. نابغه، یک نمونه‌ی ذهنی برتر و نیرومند بود که می‌توانست به سنت‌ها و هنجارهای اجتماعی وابسته نباشد و بر فراز کارها و دل‌نگرانی‌های روزانه بایستد و نوآور باشد، اما زنان نمی‌توانستند در این رویدادِ نادر شرکت کنند (عطایی‌آشتیانی، ۱۳۸۵: ۶۵). تصور هنرمند نابغه گاهی با رفتارهای ضداِجتماعی، نابهنجار و غیرعادی همراه بود؛ تصوری نیمه‌خدایی و نیمه‌دیوانه از هنرمند که هیچ‌کدام برای زنان ممکن نبود. حتی در رومانتیسمِ قرن نوزدهم استعاره‌هایی زنانه چون زایش، زایمان و حساسیت عاطفی برای آفرینش‌گریِ هنری مردان نابغه به‌کار می‌رفت، اما زنان، شایسته‌ی این صفت‌ها نبودند. کانت به تلخی می‌گوید زنی که بکوشد به فراگیری ژرف یا آفرینش‌گری بپردازد، شاید ریش هم بگذارد (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۷۰).

به این ترتیب هنر زنانه، به‌عنوان محصولِ انتظارهای فرهنگی از زنان، ساخته و پرداخته شد؛ هنری که توصیف عمومی از آثار آذینی، ضعیف، تقلیدی و عاری از نبوغ بود. هنر زنانه تنها هنر تولیدشده توسط زنان نیست، بلکه به‌طور مثال تابلوی نقاشی‌شده توسط یک مرد نیز ممکن است زنانه توصیف شود. در واقع، منتقدان اغلب برچسب زنانه را برای کم‌اهمیت شمردن یک نقاشی به‌کار می‌برند (فریلند، ۱۳۸۳: ۱۲۹).

---

13. Burke. Edmond
14. Sublimity
15. Hanfling. Oswald
16. Objective
17. Genius

اما افول ملاک زیبایی و والایی در هنر مدرن تمام دوگانگی‌های هنر مردانه و زنانه را به چالش کشید. در هنر مدرن، زیبایی و والایی نه شرط لازم و نه شرط کافی برای هنری بودن یک پدیده است. آوانگاردیسم[۱۸] در هنر، فیلسوفانی را که در پی تعریف هنر بودند چنان غافل‌گیر کرد که به ناچار از تعریف آن دست کشیدند. ویتگنشتاین[۱۹] اعلام کرد که تعریف هنر بر اساس ویژگی‌های درونی و بیرونی اثر هنری کاری بیهوده است؛ چیزی هنری است که هنری شناخته شود (هنفلینگ،۱۳۸۱: ۸۲). زمانی که مارسل دوشام[۲۰] سنگ مستراحی که آن‌را فواره نامیده بود در نمایش‌گاه هنر نیویورک نمایش داد و منتقدان آن‌را هنری خواندند، هم‌چون نمادی از مرحله‌ی جدید در هنر سده‌ی بیستم شناخته شد (لینتن[۲۱]، ۱۳۸۳: ۱۵۵)؛ مرحله‌ای که دوگانه‌انگاری‌های زیباشناسی سنتی را به بازی می‌گرفت و فرصتی برای بازنگری در هنر زنانه و مردانه فراهم می‌کرد.

تا پیش از نیمه‌ی دوم قرن بیستم، در عرصه‌ی هنر کمتر با مطالبات زنان و مسئله‌ی زنان به شکل جدی مواجه می‌شویم. زنان در هنرشان بر جنسیت‌زدایی از اثر تأکید داشتند. این جنسیت‌زدایی تعمدی بود تا بتوانند بی هیچ ارجاع به زن بودن‌شان، خود را هنرمندی تمام و کمال مطرح کنند. این کار با تجربه‌ی زیستِ زنان در جامعه‌ی مسلط مردان پیوند داشت، اما در نیمه‌ی قرن بیستم با اوج‌گیری جنبش فمینیستی، خودآگاهیِ زنان نسبت به حذف‌شان از تاریخ هنر و مطالبات زنانه افزایش یافت (ناکلین،۱۹۹۲). آن‌ها مردانی را به چالش کشیدند که در تمام تاریخ هنر، زنان منفعل و برهنه را نقاشی می‌کردند و هم‌چنین نگاه مردانه را که نقاشی‌های زنان را تفسیر می‌کرد و آن‌ها را زنانه می‌خواند. به اعتقاد آن‌ها این درست نیست که اسب‌های قدرت‌مندِ تصویرشده توسط بونر[۲۲] را زنانه بخوانند و آن‌را به هیجان نقاش برای کسب تجربه‌ی جنسی تفسیر کنند (فریلند، ۱۳۸۳: ۱۳۲).

امروزه می‌توان وجود نوع «هنر زنانه» را زیر سؤال برد. می‌توان اعتقاد داشت که هنر زنانه یا مردانه نداریم و در تعیین سبک یک اثر هنری، عوامل تاریخی، سیاسی و اجتماعی در مقایسه با جنسیت هنرمند عواملی مؤثرتر هستند. اما به‌هرحال تجربه‌ی زیستی و جای‌گاهِ اجتماعی زنان با مردان متفاوت است و این تفاوت در آثار آن‌ها قابل بررسی است. برای شناخت هنر زنان باید بر تمایز آن از هنر زنانه تأکید کرد.

---

[۱۸]. آوانگاردیسم (Avant-Gardism) یا پیش‌قراول به معنای جنبش نوگرای هنر مدرن است.

[19]. Wittgenstein , Ludwig

[20]. Duchamp.Marcel

[21]. Lynton. Norbert

[22]. Bonner, Roza

نقاشی زنانه؛ نقاشی زنان

هنگامی که از هنر زنان[۲۳] سخن می‌گوییم، پیش از هرچیز باید به تفاوت آن با هنر فمینیستی[۲۴] و هنر زنانه[۲۵] توجه کنیم (نراقی، ۱۳۸۵: ۴۵). هنر زنان به آثاری اطلاق می‌شود که زنان خلق کرده‌اند، اما همان‌گونه که گفتیم هنر زنانه هنری است با فرض خصوصیت‌های زنانه برای اثری که پدیدآورنده‌ی آن ممکن است مرد باشد. هنر فمینیستی نیز هنری است که موضوع آن‌را احساسات و تجربه‌های زیستی، عاطفی و هیجانی زن تشکیل می‌دهد؛ تجربه‌هایی که با صراحتی بی‌سابقه به نمایش درمی‌آیند و تلاشی عامدانه را برای دست‌یابی به فرم و زبان زنانه منعکس می‌کنند.

لوسی لیپارد[۲۶] در دهه‌ی ۱۹۷۰ از کیفیتی صحبت کرد که هنر زنان را از مردان متمایز می‌کند؛ یعنی هنری که فقط مربوط به زنان است. به نظر او نقاشی‌های زنان دارای یک کانون مرکزی است و اغلب این مرکز توخالی است. در بسیاری موارد دایره یا بیضی است، جزییات در آن بسیار مورد توجه است و خطوط به‌صورتی افراطی به‌کار برده می‌شود، فرم‌ها و سطوح بسیار قابل لمس و بسیاری از آثار دارای تأکید اتوبیوگرافیک[۲۷] هستند؛ یعنی برآمده از زندگی شخصی هنرمند هستند. گاهی نوعی شکست و قطعه‌قطعه شدن در آثار وجود دارد یعنی آثار نقاشان زن به‌صورت واحد و یک‌دست یک کلیت را تشکیل نمی‌دهد. از نظر لیپارد این کیفیت‌ها را می‌توانیم به‌وضوح در آثار جورجیا او.کیف[۲۸]، فریدا کالو[۲۹] و میریام شاپیرو[۳۰] دید (فشنگچی، ۱۳۸۳: ۲۹۷). اما لیپارد در دهه‌ی ۱۹۸۰ بخشی زیاد از نظرهای خود را تعدیل کرد. در این دهه فمینیست‌ها روی‌کردِ خود را در تأکید بر ذات‌گرایی زنانه و صفات متمایزکننده‌ی زنان از مردان تغییر دادند. آن‌ها با خروج از وضعیت منفعل که سعی در تثبیت زنانگی داشت، به موضع‌گیری نسبت به فضای مردانه‌ی مسلط بر دنیای هنر پرداختند (کرس‌میر، ۲۰۰۴). تغییر الگوی بحث از «تفاوت» به «نابرابری» به تغییر در تعریف هنر زنان منجر شد. مقاله‌ی تأثیرگذارِ لیندا ناکلین[۳۱] در سال ۱۹۷۱ با عنوان «چرا هنرمند بزرگ زن وجود ندارد؟» آغازگر جریانی شد که یک دهه بعد خود را در نقاشی‌های فمینیستی

---

23. Women's Art
24. Feminist Art
25. Feminine Art
26. Lippard, Lucy
27. Autobiographic
28. Georgia O. keefe
29. Frida Kahlo
30. Marian Schpiro
31. Naklin,Linda

نشان داد. ناکلین پرسید که چرا هیچ همتای زنی برای میکل آنژ[۳۲]، رامبرانت[۳۳]، سزان[۳۴]، پیکاسو[۳۵] یـا مـاتیس[۳۶] و حتی در دوره‌های اخیر برای دکونینگ[۳۷] یا وارهورل[۳۸] نمی توان یافت؟ (فریلند، ۱۳۸۴: ۱۱۷؛ نـاکلین، ۱۹۹۲: ۲۵) او تاریخ هنر را تاریخ هنر مردان خواند.

پرسش از غیبت زنان در تاریخ هنر در حقیقت از محدودیت‌های اعمال‌شـده بـر زنـان انتقـاد مـی‌کـرد؛ محدودیت‌های آموزشی، پرورشی و فرهنگی که مانع از حضور زنان در دنیای هنـر گردیـد. اگرچـه محصـور بودن آن‌ها در فضای خانه سبب گسترش هنرهای تزیینی مانند قلاب‌بافی، گل‌دوزی و نقاشی گل‌ها شد، اما هیچ‌یک از این هنرها در تاریخ هنر جایی نیافتند. فمینیست‌ها اعتقاد داشتند که تدوین تاریخ و فلسفه‌ی هنـر به‌دست مردان باعث شده است که فقط آثاری در زمره‌ی هنرهای زیبا به‌شمار آید که مردها در آن تخصـص و مهارتی بیشتر داشته‌اند. آن‌ها ریشه‌ی این ارزش‌داوریِ نابرابر را در فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی یافتنـد و تصمیم گرفتند که زیبایی‌شناسی خاص خود و در نهایت فرم‌هایی مستقل از مردان را به‌وجود آورند.

نخستین نقاشی‌های فمینیست‌های این دوره تصویرهایی بود که با آن‌چه مردان تا آن‌روز ترسیم کرده بودند تفاوتی فاحش داشت. آن‌ها می‌کوشیدند با خلق تصویرهایی از بارداری و زایمان از تجربه‌های زنان سخن بگویند که به آنان هویتی منحصربه‌فرد می‌بخشید؛ هویتی که انتظار می‌رفت نظام استعاری خاص خود را به‌وجود آورد. آثار مری کلی[۳۹]، سیندی شرمن[۴۰]، باربارا کروگر[۴۱]، جودی شیکاگو[۴۲] نمونه‌هایی از این نقاشی‌ها است (چادویچ[۴۳]، ۱۹۹۰: ۹۶). تعدادی دیگر از هنرمندان فمینیست به‌جای خلق تصاویری از طبیعت بی‌جان و زندگی آرام که در

---

32. Michelangelo
33. Rembrandt. Van. Rijn
34. Cezanne. Paul
35. Picasso. Pablo
36. Matisse. Henri
37. De Kooning. V
38. Warhol. Andy

۳۹. مری کلی (Mary Kelly) در اثر خود به نام چیدمان، مدارک پزشکی مثل عکس‌ها و نوشته‌های پزشکی و حتی مدارک تصویری و صوتی بچه‌ی تازه به‌دنیا آمده، دستمال‌های آلوده به مدفوع، خون و استفراغ بچه را ارایه داد.

۴۰. سیندی شرمن(Cindy Sherman) با مجموعه‌عکس‌هایی که خود را در ژست‌ها و موقعیت‌های مختلف سینمایی به نمایش گذاشته بود به شهرت رسید.

41. Kruger. Barbara

۴۲. جودی شیکاگو (Judy Chicago) در اثر معروف خود به‌نام مهمانی شام، یک میزِ بزرگِ سه‌گوشی با بشقاب، قاشق و کارد به یاد ۳۹ چهره‌ی زن تاریخی و اسطوره‌ای ارایه کرد. او در تزیین این میز بافندگی و گل‌دوزی را به‌کار برد.

43. Chadvich, Whitney

هنرهای کلاسیک متداول است، به استفاده از مواد غذایی واقعی و فسادپذیر برای القای ذوق و عقاید خود روی آوردند و به نوعی با عقاید زیباشناسی سنتی مقابله کردند که هنر را به‌عنوان ارزشِ ماندگار قلمداد می‌کرد. آن‌ها معتقد بودند که هنر باید به‌جای ارضای ذوق، سلیقه و لذت حاصل از چنین قراردادی (که دارای روی‌کردی مردانه است)، موجب برانگیختگی تنفّر در هنگام تصور احساس لذّت شود. جانا استربک[۴۴] در سال ۱۹۸۷، در تابلویی به‌نام «پیراهن گوشتین برای تنِ بی‌اشتها» تخته‌هایی از گوشت گوساله به پارچه دوخت و برای مدتی نمایش داد. با گذشت زمان، گوشت تبدیل به ماده‌ای سنگین و نمک‌سود و خشک شد که کنایه از بیماری‌های روانی زنان داشت (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۲۴۱). چنین هنری غذا را به‌عنوان خوراک عرضه نمی‌کرد، بلکه استفاده از آن در آثار هنری برای تداعی پوسیدگی، تخریب و بی‌ارزش شدن است (در برابر هنر مردانه که همیشه می‌خواهد ماندگار و جاودانه باشد). در واقع، استفاده از غذا توسط هنرمندان زن اهمیت ویژه دارد زیرا نشان‌گر هم‌زیستیِ دیرینه‌ی زن با بدن خود از طریق تغذیه و نگهداری کودک و زندگی زودگذر و در نهایت مرگ است.

روی‌کردِ سوم در زیبایی‌شناسی فمینیستی که در دهه‌ی ۱۹۹۰ بر آن تأکید شد، کشف هویت جنسیتی در نقاشی‌های زنان بود(همان: ۲۳۴). برداشتن مرزهای قاطعِ جنسیتی و برهم زدن الگوهای کلیشه‌ای، در کنار تلاش برای کشف مجموعه‌ای از خصوصیت‌های زنانه و احترام به آن هم‌چون پاره‌هایی از هویت جنسی، پارادوکسی بزرگ است که نقاشی زنان به‌دنبال حل آن است. به‌نظر می‌رسد که زیبایی‌شناسی زنان متکی به دو فرایند هم‌زمانِ الگوشکنی و الگوسازی است؛ از میان بردن الگوهای محدود سنتی و دست یافتن به الگوهای جدیدی که در مسیر کشف ابعادی تازه از «خود»[۴۵] به‌وجود می‌آید (عطایی‌آشتیانی، ۱۳۸۵: ۶۶). هنرمندان پُست‌فمینیست[۴۶] بنای کار خود را بر کوشش‌های پیشینیان در کشف بدن، جنسیت و هویت جنسی قرار داده‌اند و نسبت به فمینیست‌های دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، کمتر روی‌کردی صریح و آشکار از نظر سیاسی دارند. نقاشان زن تحت تأثیر افکار پسامدرن که جنسیت، جنس و بدن را نمود فرهنگ انعطاف‌پذیر و نمادگرا می‌داند، وجوه هویت زن را زیر سؤال می‌برد و دوباره آن‌را بازسازی می‌کنند.

آثاری موفق که زنان با تکیه بر فردیت خود خلق می‌کنند مبتنی بر تجربه‌های زیستی و در نتیجه متمایز آن‌ها از مردان است. خارج از این حیطه، هر تلاشی برای دست یافتن به زبان و فرم‌های ناب زنانه به بیراهه رفتن است.

---

44. Sterbak. Jana
45. Self
46. Post Feminist

هنر زنانه وجود ندارد، بلکه آن‌چه وجود دارد هنر زنان است. هنر زنان ملاک‌هایی عام از زیبایی، ظرافت و لطافت نیست که دستاویز منتقدان برای کم‌اهمیت جلوه دادن اثر هنری شود، بلکه با تجربه‌ی زیستی زنان در اجتماع ملی، شهری، روستایی و مسایلی چون پرورش کودک، کار در خانه، تحصیلات و کار بیرون از خانه در ارتباط است.

در این بخش تأکید شدکه نقاشی زنانه مفهومی انتزاعی، اما نقاشی زنان مفهومی تجربی است و می‌توان آن‌را در هر جامعه‌ای مطالعه کرد. بنابراین به سؤال‌های اول و دوم تحقیق پاسخ دادیم. در بخش دومِ تحقیق ویژگی‌های بصری و سبکی نقاشی زنان در مقایسه با نقاشی مردان ایران در سه‌ماهه اول سال ۱۳۸۷ مطالعه می‌کنیم تا به سؤال‌های سوم و چهارم تحقیق پاسخ دهیم.

مطالعه‌ی تجربی تفاوت‌های نقاشی زنان و مردان

هر نقاش راه و روشی خاص برای خود برمی‌گزیند. او به‌دنبال شگردها و فنونی است که موجب رضایت خودش و مخاطب باشد. در این مرحله آزادی عمل نقاش در به‌کار بستن شگردهای بصری چنان زیاد است که برخی فکر می‌کنند نقاش فارغ از تعقل، در کشف و شهود و غرق در رویا شگردها را انتخاب و اثری را خلق می‌کند. اما حقیقت آن است که هنرمند، طراح، صنعت‌گر و به‌طور کلی کسی که به کار برقرار کردن ارتباط بصری مشغول است در خلق یک اثر، درگیر جریانی بسیار بغرنج از رد، انتخاب و سنجش است (داندیس[۴۷]، ۱۳۸۰: ۱۵۳). نقاش، استراتژی‌های مختلف را برای آفرینش معنا در کارش به‌کار می‌گیرد. انتخاب سبک، تکنیک و شگردهای بصری برای نقاش بسیار هوش‌مندانه و از روی آگاهی است. او بارها تابلوی خود را بازنگری می‌کند تا به خلق اثر هنری مورد نظرش برسد (نلر[۴۸]، ۱۳۶۹). با این وصف باید گفت که هر اثر هنری نتیجه‌ی شگردهایی است که آگاهانه و ناآگاهانه در اثر به‌کار می‌رود. پس کار درست آن است که از خود اثر آغاز کنیم و در پی کشف شگردهایی باشیم که نقاشان زن و مرد به‌کار می‌بندند زیرا همان‌گونه که شکلوفسکی[۴۹] معتقد است: هنر همان شگرد است (احمدی، ۱۳۸۳: ۷۳).

47. Dondis. Donis
48. Neler. George. F
49. Shoklovsky. V

مدل نظری تحقیق در مطالعه‌ی میدانی

داندیس فهرستی از شگردهای بصری را ارایه می‌دهد که در هر تصویر (عکس، نقاشی، کاریکاتور،...) به‌کار می‌رود (داندیس، ۱۳۸۶). به اعتقاد او شگردها به‌صورت دوقطبی بر هماهنگی[۵۰] و تضاد[۵۱] تأکید دارند. در ترکیبِ هماهنگی و تضاد است که یک کلیت منسجم و معنادار از اثر درک می‌شود. فهرست شگردهای دوقطبی که داندیس ارایه می‌دهد کمی مفصل‌تر از آن چیزی بود که ما در در این تحقیق مطالعه کردیم. گزینش تعدادی از این فهرست به اهداف تحقیق و محدودیت‌های سنجشِ این شگردها مربوط بود. جدول زیر تعریف مهم‌ترین مفاهیم و متغیرهای تحقیق را نشان می‌دهد.

جدول (۱) تعریف مفاهیم و متغیرها در مدل تحقیق

مفاهیم و متغیرها	شرح
متقارن ـ نامتقارن	در یک اثر متقارن، محور تقارن از وسط یا مرکز ترکیب‌بندی عناصر بصری عبور می‌کند.
منظم ـ نامنظم	در یک اثر منظم، همه‌ی عناصر به تبعیت از یک شیوه و نقشه‌ی واحد قرار گرفته‌اند.
آرام ـ پرتحرک	در یک اثر پرتحرک، از نقوشی که تداعی‌کننده‌ی حرکت باشد استفاده می‌شود.
شفاف ـ مات	در یک اثر مات، آن‌چه در جلو یا پیش طرح وجود دارد جزییات دیگر طرح را می‌پوشاند.
روشن ـ تاریک	در یک اثر تاریک، از رنگ‌های تیره استفاده می‌شود.
کم‌عنصری ـ چندعنصری	در یک اثر کم‌عنصری، تمرکز و توجه روی یک یا تعداد محدودی از عناصر کمپوزیسون است.
کم‌نقشی ـ پرنقشی	در یک اثر کم‌نقش، از حداقل عناصر بصری در نهایت اختصار و سادگی استفاده می‌شود.
عینیت‌گرایی ـ ذهنیت‌گرایی	در یک اثر عینیت‌گرا، انطباقی بیشتر با واقعیت وجود دارد.
سبک تجملی	اثر منظم؛ پراکنده، شفاف، پُرنقش، متقارن، چندعنصری و پرتحرک است.
سبک دکوراتیو	اثر منظم؛ منسجم، شفاف، کم‌نقش، روشن، کم‌عنصری و کم‌تحرک است.
مطلوبیت هنری	مطلوبیت هنری ترکیبی با چهار شاخص است: ۱- رعایت اصول هنری ۲- ابداع و نوآوری در فرم ۳- ابداع و نوآوری در موضوع ۴- انسجام در نظام معنایی و نشانه‌شناختی اثر.
سبک‌های هنری[۵۲]	اکسپرسیونیسم، سمبولیسم، آبستره، سوررئالیسم، کوبیسم، رئالیسم
فضای رنگی حاکم بر اثر	رنگ‌ها به دو دسته تقسیم شدند: دسته‌ی اول شامل رنگ‌های سرد، گرم، ترکیبی و خنثی؛ دسته دوم شامل رنگ-های اصلی، فرعی (ترکیب رنگ‌های اصلی و مکمل)، ترکیبی و خنثی.

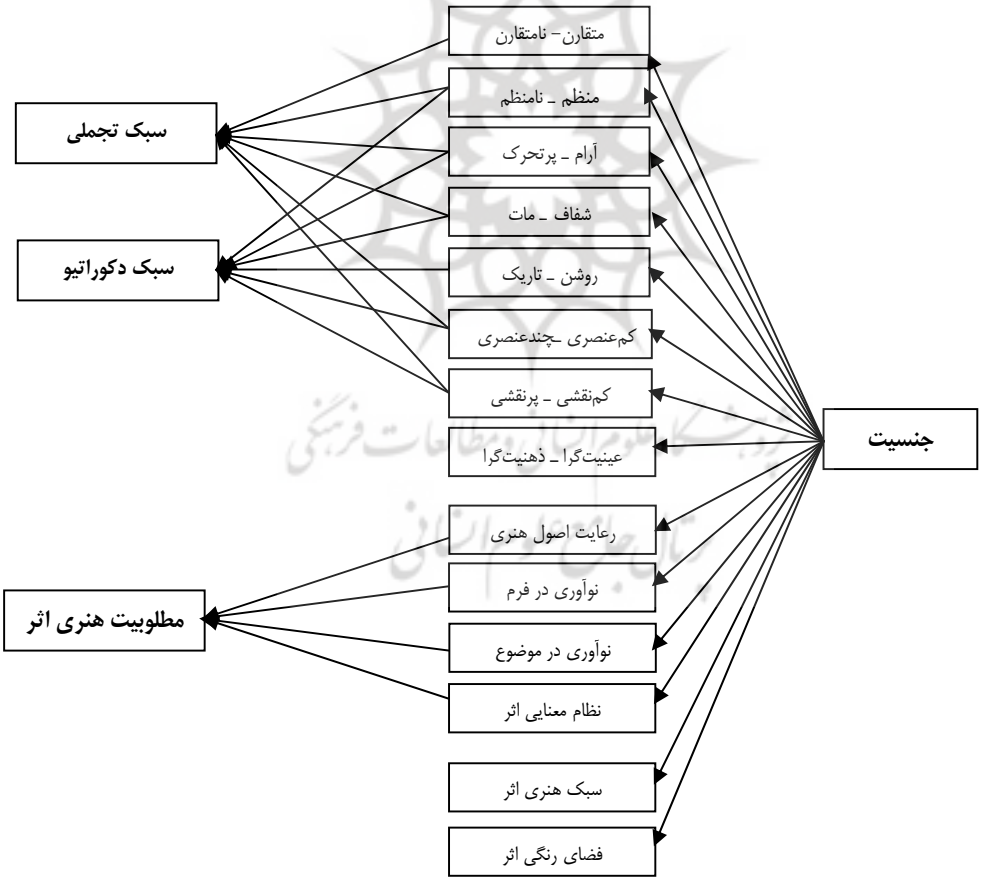
50. Harmony

51. Contrast

۵۲. اکسپرسیونیسم (Expressionism)، عبارت از کژنمایی و مبالغه برای ابراز عواطف درونی هنرمند است. سمبولیسم (Symbolism)، به دنبال آن است که عوالم درونی را به رمز و راز بیان کند. آبستره (Abstract) به معنای انتزاعی در برابر شبیه‌سازی‌های قرار می‌گیرد. در یک تصویر انتزاعی بر خلاف رمز یا سمبل لزومی ندارد که اثر به معنای خارجی خاصی ارجاع یابد. سوررئالیسم (Surrealism)، به دنبال آزاد سازی نیروهای خلاق ضمیر ناخودآگاه است از این رو آثار این سبک رویاگونه و وهم‌انگیز است. آثار کوبیسم (Cubism)، با تجزیه واقعیت به سطح-های هندسی و استفاده از شگرد دو بعدنمایی به جای سه بعدنمایی به‌دنبال شناخت جنبه‌های نادیدنی و دیگرگونه از واقعیت است.

در این تحقیق، سبک تجملی[۵۳] به آثاری اشاره دارد که جنبه‌ی تزیینی زیادی دارند. به‌طور کلی این سبک بیان‌گر اشرافیت و قدرت است و تصویرهای[۵۴] بصری قرن هجده و نوزده نقاشی اروپا (مانند مجالس مهمانی و رقص) را نمایش می‌دهد. البته تعریف ما از این سبک‌ها به لحاظ مضمون نیست، بلکه بر اساس شگردهای بصری آن‌ها است. سبک دکوراتیو[۵۵] نیز ویژگی آذینی دارد و اغلب برای نصب در خانه‌ها و مکان‌های عمومی مانند هتل‌ها و کافه‌ها به‌کار می‌رود. تصویر بعدی مدل تحقیق را نشان می‌دهد.

شکل شماره (۱) مدل نظری تحقیق



53. Embellished
54. Image
55. Decoration

بر اساس روی‌کردِ نظریِ تحقیق که در بخش قبل تشریح شد، هدف ما در مطالعه‌ی میدانی تحقیق بررسی ویژگی‌های نقاشی زنان در برابر نقاشی مردان است بدون آن‌که محدود به پیش‌فرض‌ها و الگوهای ذهنی از نقاشی زنانه و مردانه باشیم زیرا معتقدیم که ویژگی‌های مفروض برای نقاشی زنانه ناشی از انتظارهای فرهنگی است و یک مفهوم تحلیلی مناسب برای ارزیابی نقاشی‌های زنان نیست. بنابراین، بر اساس مدل تحقیق شش سؤال زیر مطرح می‌شود:

سؤال اول: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوتی معنادار در به‌کارگیری شگردهای بصری وجود دارد؟

سؤال دوم: آیا سبک نقاشی زنان ویژگی‌های تجملی بیشتری نسبت به نقاشی مردان دارد؟

سؤال سوم: آیا سبک نقاشی زنان ویژگی‌های دکوراتیو بیشتری نسبت به نقاشی مردان دارد؟

سؤال چهارم: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوتی معنادار در مطلوبیت هنری وجود دارد؟

سؤال پنجم: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوتی معنادار در سبک هنری وجود دارد؟

سؤال ششم: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوتی معنادار در فضای رنگی حاکم بر اثر وجود دارد؟

روش تحقیق

در حال حاضر ۱۹۲ نگارخانه در تهران مجوز تأسیس گرفته‌اند که البته تعداد زیادی از آن‌ها به‌صورت دائم یا موقت تعطیل هستند. بنا به گزارش مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، حدود ۶۰ نگارخانه‌ی فعال و مؤثر در تهران مشغول فعالیت هستند. برای ارزیابی حجم فعالیت این نگارخانه‌ها، برنامه‌ی منتشرشده‌ی آن‌ها در دوهفته‌نامه‌ی تندیس[۵۶] طی سال ۱۳۸۶ مطالعه شد. یافته‌ها نشان داد که ۳۹۴ نمایش‌گاه جمعی و فردی در ۶۰ نگارخانه‌ی تهران در سال ۱۳۸۶ برگزار شده است. با توجه به این‌که مطالعه‌ی ما در سه‌ماهه‌ی اول سال ۱۳۸۷ انجام می‌شد آمار نمایش‌گاه‌های نقاشی در سه‌ماهه‌ی اول سال ۱۳۸۶ در نظر گرفته شد. در این مدت ۱۰۱ نمایش‌گاه نقاشی بر پا شده بود. طبق مشاهده‌های میدانی به‌طور معمول در هر نمایش‌گاه فردی، ۲۰ اثر و در هر نمایش‌گاهِ جمعی ۳۰ اثر ارایه می‌شود. بنابراین، با در نظر گرفتنِ به‌طور متوسط ۲۵ اثر در هر نمایش‌گاه، در مجموع در سه‌ماهه‌ی اول سال ۱۳۸۷، ۲۵۲۵ تابلو نمایش داده شده بود. این آثار جامعه‌ی آماری تحقیق بود. با

[۵۶]. تنها مجله‌ی فعال در حوزه هنرهای تجسمی که پنج سال متوالی است منتشر می‌شود.

استفاده از مدل نمونه‌گیری ساده، بدون جای‌گذاری و بر اساس بزرگ‌ترین واریانس متغیرها در پیش‌آزمون (با ۴۰ نمونه در سطح اطمینان ۹۹ درصد)، حداقل حجم نمونه‌ی لازم با مشخصات زیر محاسبه شد:
N=۲۵۲۵ (جامعه آماری)؛ e=۰/۴ (فاصله اطمینان)؛ s=۱۶/۷ (واریانس متغیر ارزش هنری)؛ t =۱/۹۶ (ضریب اطمینان).

$$n \geq \frac{Nt^2s^2}{t^2s^2 + Ne^2} = \frac{۲۵۲۵\times۳/۸۴\times۱۶/۷}{(۲۵۲۵)(۰/۱۶) + (۳/۸۴)\ (۱۶/۷\ )} = ۳۴۵$$

با توجه به حساسیت ارزیابی زیباشناسانه‌ی یک تابلوی نقاشی، برای کنترل خطای احتمالی تعداد ۳۷۰ تابلوی نقاشی به‌عنوان جامعه‌ی نمونه از ۶۰ نگارخانه فعال تهران مطالعه شد. برای بالا بردن اعتبار[57] پرسش‌نامه‌ی تحقیق با نقاشان، منتقدان و مدرسان هنر مشورت کردیم و برای سنجش قابلیت اعتماد[58] پرسش‌نامه از آزمون آلفای کرونباخ برای سنجش همبستگی درونی گویه‌های مطلوبیت هنری استفاده گردید. مقدار آلفای به‌دست‌آمده (Alpha = ۰/۷۴) اعتبار بالای پرسش‌نامه را تأیید می‌کند.

یافته‌ها

یافته‌های جامعه‌ی نمونه نشان داد که ۶۴/۶ درصد نقاشان را مردان و ۳۵/۴ درصد را زنان تشکیل می‌دهند. هم‌چنین اختلافی معنادار در سن نقاشان زن و مرد وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که متوسط سن زنان ۳۸ سال و مردان ۵۱ سال است. در واقع زنان نقاش جوان‌تر از مردان هستند. این امر نشان‌گر حضور تازه‌ی زنان به‌صورت گسترده در عرصه‌ی نقاشی ایران می‌باشد.

پاسخ به سؤال اول: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوتی معنادار در به‌کارگیری شگردهای بصری وجود دارد؟

با توجه به اسمی بودن متغیر جنسیت و ترتیبی بودن سنجش متغیرهای مربوط به شگردهای بصری (تقارن، نظم، انسجام، تحرک، شفافیت، روشنی، عینیت‌گرایی، تمرکزگرایی، پُرنقشی)، برای ارزیابی متفاوت بودن این

---

[57]. Validity
[58]. Reliability

شگردها بین زنان و مردان نقاش از آزمون یومن ویتنی[۵۹] استفاده گردید. یافته‌های این آزمون (جـدول شـماره ۲) نشان می‌دهد که:

۱- میزان تقارن تصویرها در آثار نقاشان زن بیشتر از نقاشان مرد است.

۲- میزان نظم تصویرها در آثار نقاشان زن بیشتر از نقاشان مرد است.

۳- میزان انسجام تصویرها در آثار نقاشان زن بیشتر از نقاشان مرد است.

جدول (۲) تفاوت شگردهای بصری در نقاشی زنان و مردان

شگردهای بصری / آزمون		میانگین	z در آزمون یو من‌ویتنی	سطح‌معناداری(Sig)
تقارن	مرد	۱۷۶/۰۴	-۲/۳	۰/۰۱۹
	زن	۲۰۲/۷۶		
نظم	مرد	۱۷۰/۳۸	-۳/۷	۰/۰۰۰
	زن	۲۱۳/۰۸		
انسجام	مرد	۱۷۴/۶	-۲/۷	۰/۰۰۷
	زن	۲۰۵/۳		
تحرک	مرد	۱۷۹/۳	-۱/۵	۰/۱۲۴
	زن	۱۹۶/۸		
شفافیت	مرد	۱۷۷/۰۷	-۲/۰۸	۰/۰۳۷
	زن	۲۰۰/۸۸		
روشنی	مرد	۱۸۴/۱	-۰/۳۴	۰/۷۳
	زن	۱۸۸/۰۳		
پرنقشی	مرد	۱۷۸/۵	-۱/۷	۰/۰۵۴
	زن	۱۹۸/۲		
چندعنصری	مرد	۱۸۶/۵	-۰/۲۵	۰/۸۰
	زن	۱۸۳/۶		
عینیت‌گرایی	مرد	۱۸۶/۶	-۰/۲۹	۰/۷۶
	زن	۱۸۳/۳		

۴- میزان تحرک تصویرها در آثار نقاشان زن تفاوتی با نقاشان مرد ندارد. فرض تفاوت آن‌ها با Sig=۰/۱۲۴ مورد تأیید قرار نگرفت. به‌عبارتی تفاوتی بین این دو گروه در تحرک آثارشان به‌لحاظ بصری نیست.

۵- میزان شفافیت تصویرها در آثار نقاشان زن بیش‌تر از نقاشان مرد است.

---

[59]. U- Mann-Whitney

۶- میزان روشنی تصویرها در آثار نقاشان زن تفاوتی با نقاشان مرد ندارد. فرض تفاوت آن‌ها با Sig=۰/۷۳ تأیید نشد. به‌عبارتی نقاشی‌های زنان به لحاظ روشنی تصویرها تفاوتی با نقاشی‌های مردان ندارد.

۷- میزان تزیین تصویرها در آثار نقاشان زن بیشتر از نقاشان مرد است.

۸- به لحاظ تک‌عنصری یا چندعنصریِ آثار تفاوتی میان نقاشی زنان و مردان نیست. فرض تفاوت آن‌ها با Sig=۰/۸۰ تأیید نشد.

۹- آثار نقاشان زن و مرد تفاوت معناداری در عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی ندارند. فرض تفاوت آن‌ها با Sig=۰/۷۳ تأیید نشد. به‌عبارتی تفاوتی بین این دو گروه در عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی آثارشان نیست.

سؤال دوم: آیا سبک نقاشی زنان ویژگی‌های تجملی بیشتری نسبت به نقاشی مردان دارد؟

این فرضیه با آزمون مقایسه‌ی میانگین[۶۰] تأیید نشد. به‌عبارتی نمی‌توان گفت نقاشی‌های زنان تجملی‌تر از نقاشی‌های مردان است (جدول شماره ۳).

جدول (۳) مقایسه ویژگی تجملی

	میانگین		آماره F	سطح‌معناداری (Sig)
تجملی	زن	۲۹/۶۴	۰/۷۵	۰/۰۹
	مرد	۲۸/۷۹		

سؤال سوم: آیا سبک نقاشی زنان ویژگی‌های دکوراتیو بیشتری نسبت به نقاشی مردان دارد؟

این فرضیه با آزمون مقایسه‌ی میانگین تأیید شد. به‌عبارتی می‌توان گفت که نقاشی‌های زنان دکوراتیوتر از نقاشی‌های مردان است (جدول شماره ۴).

جدول (٤) مقایسه ویژگی دکوراتیو

	میانگین		آماره F	سطح‌معناداری (Sig)
دکوراتیو	زن	۲۴/۷۸	۴/۱۲	۰/۰۰۶
	مرد	۲۳/۲۶		

سؤال چهارم: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوتی معنادار در مطلوبیت هنری وجود دارد؟

---

60 . T-Test

آثار نقاشان زن و مرد تفاوتی معنادار در رعایت اصول هنری، نوآوری در فرم، نوآوری در موضـوع، انسـجام در نظام معنایی اثر و در مجموع مطلوبیت هنری ندارند. جدول شماره (۵) نتایج آزمون یو من‌ویتنی را نشان می‌دهد.

جدول شماره (۵) مقایسه مطلوبیت هنری

شگردهای بصری / آزمون		میانگین	z در آزمون یو من‌ویتنی	سطح‌معناداری(Sig)
رعایت اصول هنری	مرد	۱۹۹/۵	−۱/۱	۰/۰۹۹
	زن	۱۹۲/۸		
نوآوری در فرم اثر	مرد	۱۸۷/۱	−۰/۳۷	۰/۷
	زن	۱۸۲/۷		
نوآوری در موضوع اثر	مرد	۱۸۵/۹	−۰/۱۲	۰/۹
	زن	۱۸۴/۶		
انسجام در نظام معنایی اثر	مرد	۱۸۸/۹	−۰/۸۷	۰/۳۸
	زن	۱۷۹/۲		
ارزیابی هنری بودن اثر	مرد	۱۹۳/۷	−۰/۹۳	۰/۴
	زن	۱۹۰/۸		
	زن	۱۹۹/۵		

سؤال پنجم: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوتی معنادار در سبک هنری وجود دارد؟

با توجه به اسمی بودن متغیر جنسیت و سبک هنری از آزمون کای اسکوئر[۶۱] برای آزمون معناداری و ضریب کرامر[۶۲] برای شدت همبستگی استفاده می‌شود. جدول شماره (۶) نتایج آزمون را نشان می‌دهد.

۱- میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوت معناداری در سبک رئالیسم وجود دارد. ضریب همبستگی کرامـر بـا شدت ضعیفی نشان می‌دهد (V=۰/۰۹) نقاشی‌های مردان رئالیستی‌تر از نقاشی‌های زنان است.

۲- میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوت معناداری در سبک آبستره وجود دارد. ضریب همبسـتگی کرامـر نشان داد (V=۰/۱۵) نقاشی‌های آبستره زنان بیشتر از مردان است.

۳- میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوت معناداری در سبک کوبیسم وجود ندارد.

---

61. Chi-Square
62. Cramer's V

جدول (٦) مقایسه سبک هنری

آزمون / سبک	مقدار کای‌اسکوئر	درجه آزادی	سطح معناداری	ضریب کرامر
رئالیسم	۳/۰۲	۱	۰/۰۵	۰/۰۹
آبستره	۸/۷۴	۱	۰/۰۰۳	۰/۱۵
کوبیسم	۰/۱۹	۱	۰/۵۵	–
سورئالیسم	۰/۸۶	۱	۰/۲۵	–
سمبولیسم	۲/۸۷	۱	۰/۰۵	۰/۰۸
اکسپرسیونیسم	۶/۳۳	۱	۰/۰۰۹	۰/۱۳

۴- میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوت معناداری در سبک سورئالیسم وجود ندارد.

۵- میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوت معناداری در سبک سمبولیستی وجود دارد. ضریب همبستگی کرامر با شدت ضعیفی نشان می‌دهد (V=۰/۰۸) نقاشی‌های زنان سمبولیستی‌تر از نقاشی‌های مردان است.

۶- میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوت معناداری در سبک اکسپرسیونیستی وجود دارد. ضریب همبستگی کرامر نشان می‌دهد (V= ۰/۱۳) نقاشی‌های مردان اکسپرسیونیستی‌تر از نقاشی‌های زنان است.

سؤال ششم: آیا میان نقاشی‌های زنان و مردان تفاوت معناداری در فضای رنگی حاکم بر اثر وجود دارد؟ نتایج آزمون کای‌دو (جدول شماره‌ی ۷) نشان می‌دهد که هیچ تفاوتی در نقاشی‌های زنان و مردان در خصوص رنگ‌های سرد، گرم، اصلی و فرعی وجود ندارد.

جدول (۷) مقایسه فضای رنگی

آزمون / سبک	مقدار کای‌اسکوئر	درجه آزادی	سطح معناداری
رنگ سرد	۰/۰۳	۱	۰/۴۸
رنگ گرم	۱/۴	۱	۰/۱۴
رنگ اصلی	۰/۶۹	۱	۰/۲۳
رنگ فرعی	۰/۴۱	۱	۰/۲۹

یافته‌های این بخش، کلیشه‌ی برتری نقاشی مردان، به لحاظ نوآوری در فرم و موضوع را نسبت به نقاشی زنان رد و تفاوت‌های میان نقاشی زنان و مردان را تبیین کرد.

نتیجه‌گیری

تلاش زنان در نقاشی، جبران فرودستی تاریخی آن‌ها است. نادیده انگاشتن آثار زنان، سوژه کردن اندام زنان، حذف هنرهای خانگی، دستی و تزیینی در تعریف هنرهای زیبا و در نهایت محدود شدن مفهوم نبوغ بـه مـردان، فراینـد تبدیل هنر زنان به بخش زیر سلطه هنر مردان بود. مفهوم «هنر زنانه» در توصیف ایـن جـای‌گـاه فروتـر بـه‌کـار می‌رود. اما در نیمه‌ی دوم قرن بیستم با تغییر در تعریف هنر و ارزیابی‌های زیباشناسانه امکان بازنگری در تمایزات ساختگی میان هنر زیبا از تزیینی و هنر مردانه از زنانه فراهم شد. هنر مدرن، آفرینش‌گری بر مبنای تجربه‌ی زیسته را توصیه می‌کند نه بر اساس مفاهیمی موهوم چون زیبایی، والایی، زنانگی و مردانگی. در بخش اول این مقاله ضمن رد مفهوم غیرواقعیِ هنر زنانه، بر تفاوت‌های آثار هنری آفریده شده توسط زنان در مقایسه با مردان تأکید شد.

از نظر ایری‌گاری[۶۳] زنان نیازمند زبان خاص خود هستند؛ همان‌گونه که مردان زبان خـاص خـود دارنـد. زنان برای بیان تجربه‌ی زنانه خود و کسب هویت نیاز به بیانی خاص دارند (سجادی، ۱۳۸۴: ۳۰). نقاشی نیز هم‌چون بیان و زبانِ زنان است که در پیوند با خانه، فرزند و محدودیت‌های تجربـه‌شـده‌ی اجتمـاعی شـکل می‌گیرد. در این تجربه تفاوت‌های نقاشی زنان و مردان دور از انتظار نیست؛ همان‌گونه که مطالعه‌ی میـدانی تحقیق حاضر این تفاوت‌ها را نشان داد. (جدول شماره ۸) خلاصه یافته‌های مقایسه‌ی شـگردهای بصـری و سبک‌های هنری در نقاشی زنان و مردان را ارایه می‌دهد.

جدول (۸) مقایسه شگردهای بصری و سبک‌های هنری در نقاشی زنان و مردان

جنسیت / شگرد و سبک	نقاشی‌های زنان	نقاشی‌های مردان
تقارن	بیشتر	کمتر
نظم	بیشتر	کمتر
انسجام	بیشتر	کمتر
شفافیت	بیشتر	کمتر

63. Irigary

ادامه‌ی جدول (۸) مقایسه شگردهای بصری و سبک‌های هنری در نقاشی زنان و مردان

جنسیت / شگرد و سبک	نقاشی‌های زنان	نقاشی‌های مردان
تزیین	بیشتر	کمتر
دکوراتیو	بیشتر	کمتر
رئالیسم	بیشتر	کمتر
آبستره	بیشتر	کمتر
سمبولیسم	بیشتر	کمتر
اکسپرسیونیسم	بیشتر	کمتر

نتیجه‌ی مطالعه‌ی میدانی تحقیق حاضر کلیشه برتری نقاشی مردان نسبت به زنان را رد کرد. در واقع فقدان نوآوری در فرم و موضوع نقاشی زنان، بخشی از ذهنیت نسبت به هنر زنانه است که به نقاشی‌های آن‌ها نسبت داده می‌شود. هم‌چنین این تحقیق نشان‌دهنده‌ی خصلت دکوراتیو نقاشی زنان است. اگرچه تعریف سنتی هنر، هنرهای کاربردی را از شمول هنرهای زیبا خارج می‌کرد اما در هنر امروز دکوراتیو بودن آثار زنان، موجب حذف آن‌ها از حوزه‌ی هنر جدی نیست. هنر مدرن سعی داشت در مقابله با هنر تجملی خود را غیرآذینی و غیرکاربردی سازد، به‌گونه‌ای که نتوان آن‌را بر دیوار خانه آویخت، اما هنر پست‌مدرن می‌تواند دکوراتیو، کاربردی و آذینی باشد[۶۴]. دکوراتیو بودن کار زنان هم‌پیوندی آن‌ها را با فضای خانه نشان می‌دهد.

اما یافته‌های این تحقیق یا هر تحقیق تجربی دیگر که بر تفاوت‌های نقاشی زنان و مردان دلالت می‌کند را نمی‌توان به‌عنوان ویژگی‌های انتزاعی نقاشی زنانه و مردانه تأویل کرد. زن بودن یک وضعیت عام است و دربرگیرنده‌ی تفاوت‌های زنان نیست؛ زنان سیاه، زرد و سفید، زنان شهر و روستا، زنان شهر بزرگ و شهر کوچک نقاشی‌های‌شان در سبک، رنگ، شگرد و مضمون متفاوت است. تلاش ما برای شناخت نقاشی زنان در مقایسه با نقاشی مردان بود، اما شناخت لایه‌های درونی نقاشی زنان را باید در تحقیق‌های آینده جست‌وجو کرد.

---

[۶۳]. از اولین گروه‌هایی که مبانی مدرنیسم را به چالش کشید، گروه P&D بود که در سال ۱۹۷۶ توسط شاپیرو تأسیس شد. این گروه به Pattern به‌عنوان نقش‌مایه و Decoration به‌عنوان تزیینات پرداخت. آن‌ها با نقش‌مایه‌های خاور دور، اسلامی، آفریقایی و سرخپوستی و ابزار و موادی مانند پارچه، سوزن‌دوزی، قلاب‌بافی و دیگر هنرهای سنتی که زنانه شناخته می‌شد به خلق آثار دکوراتیو پرداختند. از جمله نقاشان این گروه می‌توان به جوزف کازلوف اشاره کرد (چادویچ،۱۹۹۰: ۹۶).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۳) حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

حجازی، بنفشه (۱۳۸۵) تاریخ هیچ‌کس: بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر افشاریه و زندیه، تهران: نشر قصیده‌سرا.

داندیس، دونیس (۱۳۸۰) مبادی سواد بصری، ترجمه: مسعود سپهر، تهران: نشر سروش.

رجبی، محمدحسن (۱۳۷۴) مشاهیر زنان ایرانی و پارسی‌گوی از آغاز تا مشروطه، تهران: نشر سروش.

سجادی، مهد (۱۳۸۴) فمینیسم در اندیشه پست مدرنیسم، کتاب زنان، شماره ۲۹.

عطایی‌آشتیانی، زهره (۱۳۸۵) زیباشناسی در تحلیل جنسیتی فمینیسم، کتاب زنان، شماره ۳۲.

فریلند، سینتیا (۱۳۸۳) اما آیا این هنر است؟ «مقدمه‌ای بر نظریه ی هنر»، ترجمه: کامران سپهران، تهران: نشر مرکز.

فشنگچی، مینا (۱۳۸۳) «بازتاب تفکرات فمنیستی بر آثار هنری زنان» پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد.

قویمی، فخری (۱۳۵۲) کارنامه زنان مشهور ایران از قبل از اسلام تا عصر حاضر، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد.

کرس‌میر، کارولین (۱۳۸۷) فمنیسم و زیبایی‌شناسی، ترجمه: افشنگ مقصودی، نشر گل‌آذین.

گودرزی، مرتضی (۱۳۸۵) جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

لوسی‌اسمیت، ادوارد (۱۳۸۴) مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم ، ترجمه: علی‌رضا سمیع‌آذر، چاپ دوم، تهران: نشر نظر.

لینتن، نوربرت (۱۳۸۳) هنر مدرن، ترجمه: علی رامین، تهران: نشر نی.

مؤسسه تحقیقات و برنامه‌ریزی، وزارت علوم تحقیقات و فن‌آوری (۱۳۵۸) آمار آموزش عالی.

مؤسسه تحقیقات و برنامه‌ریزی، وزارت علوم تحقیقات و فن‌آوری (۱۳۸۴) آمار آموزش عالی.

نراقی، سولماز (۱۳۸۵) صدای تجربه‌های زنانه: مطالعه‌ی موسیقی از منظر جنسیت، ماهنامه زنان، شماره ۱۳۶.

نلر، جورج.اف (۱۳۶۹) هنر و علم خلاقیت، ترجمه: سید علی‌اصغر مسدد، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

هنفلیگ، اسوالد (۱۳۸۱)، چیستی هنر، ترجمه: علی رامین، تهران: انتشارات هرمس.

Battersby, Christine (1989) Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics, London: Women's Press Ltd.

Chadwick, Whitney (1990) Women, Art, and Society, NY: Thames & Hudson.

Korsmeyer, Carolyn (2004) "Feminist Aesthetics", in The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL=http://Plato.Stanford.Edu/Archives/Sum2004/Entries/Feminism-Aesthetics.

Nochlin, Linda (1992) Women, Art, And Power, Visual Theory, Edited by Bryson, Polity Press.