

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران*

اعظم راودراد**، محمدرضا مریدی***، معصومه تقی‌زادگان****

چکیده: هدف این مقاله مقایسه‌ی بازنمایی تصویر زن در نقاشی زنان و مردان معاصر ایران است. این کار با استفاده از الگوی جانسینی در تحلیل نشانه‌شناختی و ساخت پرسش‌نامه‌ی تقابل‌های معنایی در مقایسه‌ی نقاشی زنان و مردان انجام می‌شود. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که تصویر زن در نقاشی مردان دارای نظام نشانه‌های توصیفی، شمایی و کلیشه‌ای از زن آرمانی است، اما نقاشان زن نگاه تبیینی، غیر کلیشه‌ای و تفسیری به ویژگی‌ها و شرایط واقعی زنان دارند. در نقاشی مردان اشاره به زنان اشاره‌ای معنایی، تمثیلی و اسطوره‌ای است؛ آن‌ها زن بودن را نشانه نمی‌روند، بلکه صفات زنانه و معانی ضمنی و ذهنی زن بودن مانند زیبایی و لطافت را به تصویر می‌کشند. اما در نقاشی زنان، بازنمایی تصویر زن مبتنی بر تجربه‌ی زنانه است؛ نقاشان زن به دنبال بیان تنگناهای جهان زیست زنان هستند، اما مردان بدون در نظر گرفتن این شرایط، زنان را در فضایی خیالی تصویر می‌کنند. مطالعه‌ی آثار نقاشان زن نشان می‌دهد که آن‌ها تلاش می‌کنند قالب‌های بصری را که مردان از زنان دارند از شکل بیندازند. آن‌ها در برابر سوژه‌شدن مقاومت می‌کنند و با به‌کارگیری استراتژی‌های بصری تازه در نقاشی، شکاف‌هایی را در بازتولید ذهنیت مسلط مردانه در فرهنگ به‌وجود می‌آورند.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، تصویر زن، نقاشی معاصر ایران.

مقدمه

این مقاله تحلیلی بر بازنمایی تصویر زن در نقاشی معاصر ایران است. همان‌گونه که روی‌کرد مطالعات فرهنگی تأکید دارد، بازنمایی^۱ هیچ‌گاه بازتابی خالص از واقعیت نیست بلکه واقعیت را به‌گونه‌ای جهت

* این مقاله برگرفته از نتایج طرحی پژوهشی با همین عنوان است که با استفاده از اعتبارات دانشگاه تهران به انجام رسیده است.

ravadrad@ut.ac.ir

** دانشیار و عضو هیئت علمی دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران

Moridi.mr@gmail.com

*** عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی بندرعباس

Taghzadegan.k@gmail.com

**** دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۰۹/۰۸

^۱. Representation

داده‌شده تصویر می‌کند تا از این طریق ایدئولوژی پنهان گفتمان مسلط را بازتولید کند. از این رو کار ما رمزگشایی از تصاویر زنان و مقایسه‌ی ایدئولوژی پنهان آن‌ها در آثار نقاشان زن و مرد معاصر ایران است. فمینیست‌ها معتقدند میان آثار نقاشان زن و مرد در تصویرگری از زن خیلی تفاوت وجود دارد (کرس میر^۲، ۱۳۸۷). نقاشان مرد بیشتر تصاویری خیالی در فضایی اسطوره‌ای و تغزلی از زنان تصویر می‌کنند؛ آن‌ها حضور واقعی زنان را نادیده می‌گیرند و زنان را چنان‌که دل‌خواه خودشان است بازنمایی می‌کنند، اما زنان در نقاشی‌هایشان خود را همچون موجودات افسانه‌ای و آرمانی تصویر نمی‌کنند، بلکه سعی می‌کنند با به‌کارگیری استراتژی‌هایی، کلیشه‌های مورد انتظار از تصویر زن را مخدوش و تصویری دوباره از زن خلق کنند. در این مقاله استراتژی‌های موجود در نقاشی زنان در مقابل نقاشی مردان را مطالعه می‌کنیم. این استراتژی‌ها به‌صورت تقابل‌های دوتایی قابل بررسی است (گیرو، ۱۳۸۰). استراتژی‌های تقابلی چون نمایش جنسی / جنسیت‌زدایی‌شده از تصویر زن، هم‌چنین استراتژی‌های ذهن‌گرا / واقع‌گرا، توصیفی / تبیینی، طبیعی / فرهنگی، عام‌گرا / خاص‌گرا که بیان‌گر دو ذهنیت فرهنگی متفاوت زنانه و مردانه است. کشف این تقابل‌ها ما را به این پرسش می‌رساند که مردان چگونه با استراتژی بصری جنسی‌گرا، ذهنیت‌گرا، طبیعت‌گرا، عام‌گرا و به‌کارگیری «نشانه‌های توصیفی^۳» در بازنمایی از زنان، به بازتولید گفتمان مسلط فرهنگ مردانه می‌پردازند؟ از سوی دیگر، زنان چگونه با استراتژی بصری جنسیت‌زدا، واقع‌گرا، فرهنگ‌گرا، خاص‌گرا و به‌کارگیری «نشانه‌های تبیینی^۴» در برابر گفتمان مسلط مردانه مقاومت می‌کنند؟ پاسخ به این پرسش‌ها ما را قادر به رمزگشایی از تصویر زن در نقاشی می‌سازد تا به فهم مکانیزم قدرت مردانه و مقاومت زنانه در فرهنگ بصری نقاشی معاصر ایران دست یابیم.

مبانی نظری

اغلب نظریه‌های جامعه‌شناسی برداشتی منفعلانه از فرد در برابر ساختار و سوژه در برابر قدرت دارند. آن‌ها معتقدند که سوژه‌های اجتماعی خواسته‌های ایدئولوژی مسلط را درونی می‌سازند، اما نظریه‌های مطالعات فرهنگی، تصور سوژه‌ی منفعل را کنار گذاشتند و برای آن نقشی فعال در مواجهه با ایدئولوژی مسلط

2. Korsmeyer, Carolyn

3. Descriptive Signs

4. Explaining Signs

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۲۷

قائل هستند. این دسته بر مفهوم مقاومت در برابر بازتولید ایدئولوژیک قدرت تأکید دارند. نظریه‌پردازانی چون میشل فوکو، میشل دوسرتو و جان فیسک از این دسته هستند (آزاد ارمکی، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

مطالعه‌ی مقاومت نیز در دو زمینه‌ی کلی دنبال می‌شود: دسته‌ی اول شامل مطالعاتی است که به سنت استوارت هال و مدل رمزگذاری و رمزگشایی وفادار هستند و دسته‌ی دوم مطالعاتی است که به سنت فوکو و دیدگاه پساساختارگرا تأکید دارند. این دو دسته را می‌توان بر مبنای خاستگاه استراتژیک مقاومت از هم متمایز کرد. در سنت اول استراتژی مقاومت جزئی از ویژگی‌های مخاطب و موقعیت اجتماعی او محسوب می‌شود. در حالی که در سنت دوم تأکید بر ابهام و چندمعنایی متن است. در این برداشت توان بالقوه‌ی مقاومت، جزئی از ویژگی‌های متن تصور می‌شود. متن متضمن معانی فراوانی است که از قرائت مورد نظر تولیدکننده فراتر می‌رود و معانی و لذت‌هایی گوناگون را موجب می‌شود (همان منبع: ۱۴۳). مطالعه‌ی حاضر مبتنی بر رویکردهای نظری دسته‌ی دوم است.

فوکو در مقاله‌ی «سوژه و قدرت» نقطه‌ی آغاز تحلیل خود را اشکال مقاومت قرار داده است. به اعتقاد او به واسطه‌ی مقاومت و معارضة‌ی استراتژی است که روابط قدرت را می‌توان شناخت و به‌منظور فهم روابط قدرت باید اشکال مقاومت و تلاش‌های انجام‌شده برای گسیختن روابط قدرت را بفهمیم (فوکو، ۱۳۸۴: ۳۴۶). او هدف اصلی مبارزه^۵ در عصر حاضر را حمله به نهاد قدرت (مثلاً دولت و اقتصاد) یا گروه نخبه و طبقه‌ای نمی‌داند، بلکه حمله به تکنیک یا شکل قدرت می‌داند که افراد را به سوژه تبدیل می‌کنند.

این شکل قدرت خودش را بر زندگی روزمره بلاواسطه‌ای که به فرد هویت می‌بخشد، اعمال می‌کند. وی را با نشان فردیت خاص خودش مشخص می‌سازد؛ قانونی بر وی تحمیل می‌کند که خود او باید آن را تصدیق کند و دیگران هم باید آن را در وجود او بازشناسند. این قدرت از نوعی است که افراد را به سوژه تبدیل می‌کند (همان منبع: ۳۴۸).

مبارزه‌ای که فوکو از آن سخن می‌گوید مبارزه علیه سوژه‌شدن است. این سوژه‌شدن در هر جامعه و هر مقطع تاریخی تفاوت خواهد داشت لذا اشکال مقاومت نیز تغییر خواهد کرد (کاظمی، ۱۳۸۴: ۱۱۳). به‌عنوان

^۵ . به اعتقاد فوکو به‌طور کلی سه نوع مبارزه وجود دارد: ۱- مبارزه بر علیه اشکال سلطه مانند سلطه‌ی قومی، مذهبی و اجتماعی (که نمونه‌ی آن مبارزات قرن ۱۶ علیه جامعه فئودالی بود) ۲- مبارزه علیه اشکال استثمار که فرد را از آن چه تولید می‌کند جدا می‌سازد (مانند مبارزه علیه استثمار اقتصاد سرمایه‌داری در قرن ۱۹) ۳- مبارزه علیه چیزی که فرد را به خودش مقید می‌کند و بدین شیوه او را تسلیم دیگران می‌سازد (مانند مبارزه علیه انقیاد، شی‌وارگی و سوژه‌شدگی در قرن حاضر) (فوکو، ۱۳۸۴: ۳۴۷).

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۲۸

مثال مبارزه علیه اعمال قدرت مردان بر زنان، والدین بر کودکان، اعمال قدرت روان‌پزشکی بر بیماران روانی و پزشکی بر کل جمعیت و اعمال قدرت دستگاه اداری بر شیوه‌ی زیست مردم (فوکو، ۱۳۸۴: ۳۲۶).

یکی از عرصه‌های اعمال قدرت و به‌کارگیری استراتژی مقاومت، مواجهه‌ی زنان با گفتمان مسلط مردان است. فمینیست‌ها هدف خود را مبارزه در برابر سوژه‌شدگی زن در گفتمان مسلط مردانه می‌دانند. لیندا ناکلین^۶ در نقد تاریخ هنر می‌نویسد که در سراسر تاریخ هنر، زنان برهنه، سوژه‌ی نگاه خیره‌ی مردان و تجلی لذت، اشرافیت و قدرت بودند (ناکلین، ۱۹۹۲). مقاله‌ی اثرگذار او در سال ۱۹۷۱ به نام «چرا هنرمند بزرگ زن وجود نداشته است؟» نقدی بر نبوغ و زیبایی‌شناسی مردانه است. او شرح می‌دهد که چگونه زنان به‌عنوان ابژه و خالق اثر از تاریخ هنر حذف و تنها به سوژه‌های منفعل در تابلوهای نقاشی مردان تبدیل شده‌اند.

آگاهی زنان از سلطه‌ی فرهنگ بصری مردانه به اشکال گوناگون مقاومت جلوه‌گر شد. هنر فمینیستی با صراحتی بی‌سابقه به نمایش تجربه‌های زیسته، عاطفی و هیجانی زنان پرداخت و تلاشی عامدانه را برای دستیابی به فرم و زبان زنانه منعکس کرد (نراقی، ۱۳۸۵: ۴۵). زنان نقاش تلاش می‌کنند قالب‌های بصری که مردان از زنان تصویر می‌کنند را از شکل بیان‌نازند (کرس میر، ۱۳۸۷). آن‌ها مبارزه‌ای علیه سوژه‌شدن را آغاز کرده‌اند و با به‌کارگیری استراتژی‌های بصری تازه در نقاشی، شکاف‌هایی را در گفتمان مسلط فرهنگ مردانه به‌وجود آورده‌اند.

روی‌کرد نظری ما در این مقاله مطالعه‌ی استراتژی‌هایی است که زنان در نقاشی‌های خود به‌کار می‌بندند تا به تعبیر فوکو از سوژه شدن در گفتمان مردانه سر باز زنند. این استراتژی‌ها شامل شگردهای بصری است که ذهنیت مورد انتظار در مواجهه با تصویر زنان را به چالش می‌کشند. برنامه‌ی عملی ما رمزگشایی از تصاویر نقاشی‌شده توسط زنان و مردان و تأکید بر لایه‌های معنایی قدرت و مقاومت در اثر است. در ادامه به چگونگی رمزگشایی و مطالعه بازنمایی تصاویر می‌پردازیم.

روش‌شناسی

استوارت هال^۷ در مقاله‌ی معروف خود به نام رمزگذاری و رمزگشایی، تمایز تحلیلی میان معانی صریح و معانی^۸ ضمنی قائل می‌شود. به اعتقاد او نشانه‌ها در سطح معانی ضمنی، ارزش ایدئولوژیک کامل

6. Nochlin, Linda

7. Hall, Stuart

8. Denotation & Connotation

خود را به دست می‌آورند و قادر به همبستگی با گفتارها در سطح معانی ایدئولوژیک وسیع‌تر می‌شوند. در واقع معانی ضمنی نشانه، تداعی‌گرانه^۹ ارزش‌های ایدئولوژیک را بازنمایی می‌کنند (هال، ۱۳۸۲: ۳۴۴).

فیسک نیز به تمایز تحلیلی هال از معانی صریح و ضمنی نظر دارد و معتقد است اولی به وضوح و صراحت و دومی به قصد و نیت دلالت می‌کند^{۱۰} (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۲۸). در واقع مطالعه‌ی معانی ضمنی نشانه‌ها در کلیشه‌ها و استراتژی‌هایی که در نظام رمزگان تصویر به کار رفته است ما را به این ادراک می‌رساند که متن چه جهت ایدئولوژیکی دارد. روی‌کرد روش‌شناختی که در مطالعات فرهنگی برای رمزگشایی از متن و کشف جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک در بازنمایی به کار می‌رود، نشانه‌شناسی^{۱۱} است، اما جان فیسک معتقد است که برای آزمون فرضیه‌های تحقیق و دستیابی به نتایج تعمیم‌یافته باید روش‌های تحقیق تجربی متعدد مانند تحلیل محتوا و تحلیل تمایز معنایی را نیز به کار گرفت (همان منبع: ۱۹۸).

بنابراین در تحقیق حاضر، روی‌کرد روش‌شناختی نشانه‌شناسی، روش تحقیق تحلیل محتوا و تکنیک تحقیق پرسش‌نامه‌ی طراحی‌شده بر اساس تقابل‌های دوتایی معانی به کار گرفته می‌شود. برنامه‌ی عملی ما برای ساخت پرسش‌نامه در دو مرحله است: مرحله‌ی اول شامل کشف دلالت‌های ضمنی و صریح در تابلوهای نقاشی‌شده از زن است؛ برای این کار به تحلیل نشانه‌شناختی آثار نقاشان زن و مرد می‌پردازیم و معانی را بر اساس تقابل‌های دوتایی سازمان‌دهی می‌کنیم. مرحله‌ی دوم شامل مطالعه‌ی تجربی نقاشی‌ها بر اساس شمارش تکرار معانی در آثار نقاشان مرد و زن است.

در یک نظام نشانه‌شناسی، دال‌ها به علت روابط تقابلی دارای معنا می‌شوند؛ غنی معنی ندارد مگر آن که فقیری در کار باشد و وجود خوشحال منوط به وجود اندوهگین است. مفاهیم، صرفاً بر اساس روابط تقابلی‌شان با دیگر مفاهیم تعریف می‌شوند نه بر اساس محتوای ذاتی آن‌ها (سوسور^{۱۲} به نقل از آسپرگر، ۱۳۷۹: ۲۱). این محتوا نیست که معنا را تعیین می‌کند، بلکه رابطه‌های درون یک نظام چنین می‌کند. از این رو جست‌وجوی معنای یک متن یا تصویر باید جست‌وجوی رابطه‌های تقابلی میان دال‌ها و دلالت‌ها باشد.

9. Associative

^{۱۰}. مثلاً ما در مواجهه با یک فرد، ظاهر، لباس، موها و کفش‌های او را می‌بینیم اما ادراک ما از او به نحوی کلیشه‌ای انجام می‌گیرد. این بازنمایی کلیشه‌ای از تیپ چیزی است که در عکاسی، نقاشی، تئاتر، سینما و ادبیات رایج است، اما واقعیت این است که این بازنمایی‌ها تقلید صرف از واقعیت نیست، بلکه بازنمایی خاصی است که جهت ایدئولوژیک دارد؛ این جهت‌گیری توان آن را دارد که سوزه‌هایی متناسب با ساختار ایدئولوژیک خود بسازد (فرجی، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

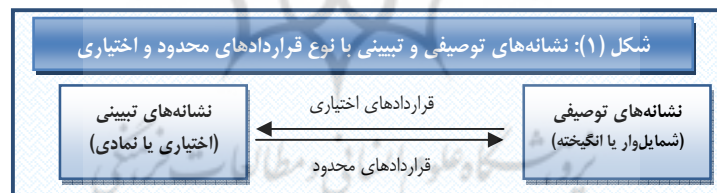
11. Semiology

12. Saussure. F.de

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۰

فیسک مهم‌ترین تقابلهای دوتایی در نظام نشانه‌ای را تقابل طبیعت/ فرهنگ، زنانه/ مردانه، تولد/ مرگ، علم/ مذهب، عمومی/ خصوصی، آزادی/ محدودیت و روشنی/ تاریکی می‌داند (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۹۳). گیرو^{۱۳} نیز بر اساس نظر سوسور دو دسته‌ی کلی از نشانه‌های تقابلی در نظر می‌گیرد. این دو دسته عبارتند از: نشانه‌های قراردادی^{۱۴}/ طبیعی، اختیاری (نمادی)^{۱۵}/ انگیزختگی^{۱۶} (شمایل‌وار^{۱۷})، گزینشی^{۱۸}/ جمعی، عقلانی/ احساسی که در مجموع آن‌ها را به چند گونه‌ی کلی‌تر از نشانه‌های علمی/ هنری و تبیینی/ توصیفی تقسیم می‌کند. گیرو نشانه‌های توصیفی را معرف جامعه‌ی خیالی (جامعه‌ی کهن‌گرای اسطوره‌ای یا آینده‌گرای خیالی) و نشانه‌های تبیینی را معرف تجربه‌ی روانی می‌داند (گیرو، ۱۳۸۰: ۹۸).

ویژگی‌های نشانه‌های توصیفی و تبیینی نسبی هستند و باید با مسئله‌ی گرایش آن‌ها را تحلیل کرد. مثلاً میزان قراردادی (یا غیر قراردادی) بودن نشانه‌ها می‌تواند طیفی از کم تا زیاد باشد (فیسک، ۱۳۸۶: ۸۶؛ گیرو، ۱۳۸۰: ۴۵). از این رو برای ارزیابی توصیفی/ تبیینی یا انگیزخته (شمایلی)/ اختیاری (نمادی)^{۱۹} بودن نشانه‌ها می‌توان آن‌ها را در یک طیف سنجید (شکل شماره ۱).



نشانه‌های شمایل‌ی دارای رمزگان منطقی، معانی صریح، روشن و تعریف‌شده هستند، اما در نشانه‌های اختیاری، معانی ضمنی و غیر آشکار است. نشانه‌های شمایل‌ی مشاهده‌کننده را به مشارکت فعال در روند

¹³. Guiraud, Pierre

¹⁴. Conventional

¹⁵. Arbitrative & Symbol

¹⁶. ویژگی انگیزختگی (Motive) بر روابط طبیعی میان دال و مدلول مبتنی است و این رابطه در ماهیت و جوهر آن‌ها نهفته است. هرچه انگیزختگی کمتر باشد، قدرت قرارداد میان دال و مدلول بیشتر و نشانه از نوع اختیاری می‌شود.

¹⁷. Icon

¹⁸. Selective

¹⁹. در دستگاه نشانه‌شناسی انگلوساکسون نشانه‌های انگیزخته را شمایل و نشانه‌های اختیاری را نماد گویند. اما کاربرد این اصطلاح موجب آشفتگی است به خصوص در مورد اصطلاح نماد. در واقع بنابر تعاریف رایج، نماد به واسطه‌ی نوعی رابطه‌ی مبتنی بر همانندی به چیزی دلالت می‌کند، بنابر این تا حدی ماهیت شمایل‌ی دارد. این ابهام موجب به کار نگرفتن نماد به جای نشانه‌های اختیاری است (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۵).

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۱

مشاهده و مذاکره فرا نمی‌خوانند تا چیزی به متن بیافزایند، بلکه تنها کار مخاطب دانستن رمز است. در حالی که در نشانه‌های اختیاری (نمادی)، رمزها قراردادی گشوده دارند و خواننده را به مذاکره و مشارکت در ساخت معنا فرا می‌خوانند (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۲۰).

نشانه‌های شمایی و اختیاری ویژگی دو دسته از نشانه‌های توصیفی و تبیینی را نمایان می‌کنند که بر اساس آن‌ها می‌توان فرضیه‌ی اساسی تحقیق را بیان کرد: نشانه‌های بازنمایی زنان در آثار نقاشان مرد، توصیفی یعنی شمایی، کلیشه‌ای و غیر تفسیری است، اما بازنمایی تصویر زنان در آثار نقاشان زن توسط رمزهایی با قراردادهای تفسیرپذیر و غیر کلیشه‌ای است که شرایط و محدودیت‌های زن بودن را تبیین می‌کنند.

مدل تحلیلی و فرضیه‌های تحقیق

بنابر مطالعات نشانه‌شناختی، در مجموع سی تقابل دوتایی در بازنمایی تصویر زن شناسایی و در نه مفهوم مقوله‌بندی شدند. فرضیه‌ی اساسی تحقیق بر این است که این مقوله‌های متقابل در آثار نقاشان زن و مرد، هم‌چنین نقاشان پیر و جوان، متفاوت است. آزمون تجربی فرضیه‌های مبتنی بر سنجش این تقابلهای در طیفی درجه‌بندی شده است که در یک مطالعه‌ی آماری ارزیابی می‌شوند.

مدل تحلیلی تحقیق بر اساس اثرگذاری متغیر جنسیت نقاش بر شیوه‌ی بازنمایی تصویر زن در وضعیت‌های تقابلی تهیه شده است. شمای تحلیلی زیر نشان‌گر متغیرهای مستقل و وابسته است.



تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۲

بر اساس مدل تحلیلی ارائه‌شده، نه فرضیه مورد آزمون تجربی قرار می‌گیرد:

- ۱- حالت عمومی بدن زن (نگاه، لب، مو، قد،...) در آثار نقاشان زن و مرد متفاوت است.
- ۲- تصویر زن در آثار نقاشان مرد حاکی از اطمینان (وضوح، تقارن، نظم و تعادل تصویر) در شناخت زن است، اما در آثار نقاشان زن حاکی از تردید (محو، نامتقارن، نامنظم و نامتعادل) در شناخت است.
- ۳- نقاشان مرد عمدتاً زنان را در لباس رسمی و محلی نشان می‌دهند. در مقابل، نقاشان زن زنان را در لباس غیر رسمی و بیشتر در لباس خانه نشان می‌دهند.
- ۴- نقاشان مرد زنان را به‌صورت نمایشی و نقاشان زن به‌صورت غیر نمایشی تصویر می‌کنند.
- ۵- نقاشان مرد تصویری عام و نقاشان زن تصویری خاص از زنان ارائه می‌دهند.
- ۶- نقاشان مرد، زنان را در فضای روستایی و سنتی نقاشی می‌کنند و نقاشان زن در فضای شهری و مدرن.
- ۷- نقاشان مرد زنان را با نشانه‌های اسطوره‌ای و تمثیلی و نقاشان زن با نشانه‌های واقعی و روزمره نمایش می‌دهند.
- ۸- نقاشان مرد زنان را با نشانه‌های طبیعی و نقاشان زن با نشانه‌های فرهنگی نمایش می‌دهند.
- ۹- جنسیت نقاشی رابطه‌ای معنادار با بازنمایی تصویر زن از طریق نشانه‌های توصیفی و تبیینی دارد. به‌عبارت دیگر؛ مردها در بازنمایی تصویر زن بیشتر نشانه‌های توصیفی و زن‌ها بیشتر نشانه‌های تبیینی به‌کار می‌برند.

روش تحقیق

تحقیق حاضر مبتنی بر تحلیل جانشینی از نقاشی‌های زنان و مردان در روی‌کرد روش‌شناختی نشانه‌شناسی است. تحلیل جانشینی یک متن به‌معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن است^{۲۰} (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۴۰). با این روی‌کرد در پرسش‌نامه‌ی تحقیق سی تقابل دوتایی در نظام نشانه‌های

^{۲۰} از جمله تحقیقات کلاسیک در تحلیل جانشینی که بر تقابل‌های دوتایی استوار است تحلیل ولادیمیر پروپ از قصه‌های عامیانه و تحلیل لوی استراوس از اسطوره‌های سرخپوستان است.

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۳

تصویر زن سنجیده شد. تحلیل هم‌نشینی تصاویر نیز در تکمیل یافته‌های تحلیل جانشینی به‌کار گرفته شد. تحلیل هم‌نشینی به ما کمک کرد تا با مقایسه‌ی موردی چند اثر انتخاب‌شده از نقاشان زن و مرد^{۲۱} به توصیفی روشن‌تر و عینیت‌یافته‌تر از نتایج تحقیق دست‌یابیم.

جامعه‌ی آماری تحقیق شامل تابلوهای نقاشی‌شده از زن است که در نگارخانه‌های تهران طی دو سال گذشته به نمایش درآمده‌اند. به گزارش مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، از میان نگارخانه‌های مجوز گرفته تعداد شصت نگارخانه در تهران فعال هستند. از این تعداد با مصاحبه‌ها و مشاهدات میدانی انجام‌شده تعداد هشت نگارخانه به‌عنوان نگارخانه‌ی اثرگذار و بسیار فعال شناسایی شدند.^{۲۲} با مراجعه به این نگارخانه‌ها و در اختیار گرفتن آرشیو دوساله‌ی آن‌ها، تابلوهای نقاشی با موضوع زن انتخاب شد. ما در این جست‌وجو به ۱۴۲ تابلو نقاشی با موضوع زن دست یافتیم که همه‌ی آن‌ها را به‌عنوان جامعه‌ی نمونه‌ی تحقیق در نظر گرفتیم.

یافته‌های تحقیق

فرضیه‌ی اول: حالت عمومی بدن زن در آثار نقاشان زن و مرد متفاوت است.

آزمون زیر نشان می‌دهد که زنان در آثار نقاشان مرد، نگاهی مات و غیر متمرکز دارند در حالی که آثار نقاشان زن دارای نگاهی جهت‌دار، متمرکز و بیان‌گر هستند به‌گونه‌ای که نگاه بیننده را به‌سوی مشخص هدایت می‌کنند. هم‌چنین نقاشان مرد عمدتاً تصویری تمام‌قد از زن ارائه می‌دهند، در حالی که نقاشان زن تصاویر نیم‌تنه، ناقص و تکه‌تکه‌شده از بدن زن نقاشی می‌کنند (جدول شماره ۱). تصویر تمام‌قد احساسی از احاطه داشتن بر سوژه و تأکیدی تحسین‌برانگیز بر بی‌عیب‌ونقص بودن زن است، اما بدن تکه‌تکه‌شده‌ی زن در نقاشی زنان بیان‌گر چندلایه بودن معنا و دشواری شناخت آن است. در آثار مردان، تصویر زنان منفعل (تمام‌قد با نگاه مات) با نمایش حالت عمومی بدن در رقص و طنزهای هم‌راه می‌شود. در این آثار نمایش زیبایی زن با تأکید بر لب‌های برآمده و موهای بسیار بلند است.

^{۲۱}. در گزارش تحقیق به تحلیل هم‌نشینی آثاری متعدد از نقاشان پرداخته شده است؛ در این مقاله فقط به آثاری از جلیل ضیاءپور، حسین بهزاد، علی مطیع، محمود فرشچیان، نصر اویسی، ژازه طباطبایی، حجت‌اله شکیبا، ایرج اسکندری، کاظم چلیپا، شهره مهران، میترا صمدی، الهه حیدری محبوبه بیات خردمند، شیرین قندچی و سیمین کرامتی اشاره می‌شود.
^{۲۲}. نگارخانه‌های ماه، الهه، دی، طراحان آزاد، هفت ثمر، آتین، لاله، کمال‌الدین بهزاد و شاهد.

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۴

در مقابل، نقاشان زن با تصویر زنان با موهای کوتاه و تأکید نکردن بر قامت زنان، تصاویر غیر نمایشی از زن ارائه می‌دهند. همچنین با کنترل متغیر سن (در سه گروه نقاشان پیر، میان‌سال و جوان)، میان نقاشان زن و مرد این نتیجه به‌دست آمد که نقاشان زن جوان نسبت به دیگر نقاشان (زن میان‌سال، پیر و نقاشان مرد) کمتر بر آرایش چهره تأکید دارند ($Sig=0/002$).

جدول (۱): تفاوت حالت عمومی بدن در نقاشی زنان و مردان

متغیر	x2	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
نگاه هدایت‌کننده - نگاه مات	۸/۹	۴	۰/۲۶	۰/۰۶
بدن در حالتی از رقص و طنازی	۱۲/۷	۴	۰/۳	۰/۰۱۲
نمایش تمام‌قد از بدن	۳/۱۲	۱	۰/۱۴	۰/۰۷
تأکید بر لب‌ها	۵/۶	۲	۰/۲۱	۰/۰۶
موی بلند و موی کوتاه	۶/۳	۳	۰/۲۴	۰/۰۴
بازنمایی جنسی از زن	۳/۳	۴	-	۰/۵

با این حال این نکته اهمیت بسیار دارد که هیچ‌کدام از نقاشان زن و مرد بر بازنمایی جنسی از زن تأکید ندارند.^{۳۳} بر خلاف تاریخ نقاشی اروپا که همواره اندام برهنه‌ی زنان سوژه‌ی نقاشی بوده، در تاریخ نقاشی ایران به‌جز مواردی کم در نقاشی‌های درباری دوران صفویه و قاجاریه، تصویر برهنه از زنان نقاشی نشده است (اختیار، ۱۹۹۹). این امر به‌عنوان ممنوعیت فرهنگی هم‌چنان در فرهنگ بصری و نقاشی معاصر وجود دارد. در واقع نگارگری ایرانی نمونه‌ی بارز نقاشی‌هایی است که بر کمال و زیبایی چهره، بدون تأکید بر اندام جنسی بدن تأکید دارند.

فرضیه‌ی دوم: تصویر زن در آثار نقاشان مرد حاکی از اطمینان در شناخت زن است، اما در آثار نقاشان زن حاکی از تردید در شناخت است.

^{۳۳}. البته این امر احتمالاً به محدودیت نمایش این‌گونه نقاشی‌ها در نگارخانه‌ها بیشتر مربوط است تا عدم تمایل به ارائه‌ی تصاویر جنسی از زن.

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۵

در این تحقیق به دنبال دلالت‌های تصویری بودیم که نشان‌گر جای‌گاه اطمینان‌بخش و شناخته‌شده از زن در برابر شناخت ناپایدار و متزلزل از زن در تابلوی نقاشی باشد. بنابراین ترکیبی از شگردهای بصری که داندیس (۱۳۸۶: ۱۴۹) آن‌ها را به صورت تقابل‌های شفاف/مات، واضح/محو، منظم/نامنظم، متقارن/نامتقارن، متعادل/ناپایدار و ساده/بغرینج توضیح می‌دهد، را نشان‌گر دو صورت شناخت اطمینان‌بخش و متزلزل از موضوع زن در نظر گرفتیم.

آزمون‌ها نشان داد که نقاشان مرد تصویری واضح‌تر، متقارن‌تر، منظم‌تر و متعادل‌تر از زن ارائه می‌دهند. در مقابل، نقاشان زن شگردهای محونمایی، عدم تقارن و عدم تعادل را در تصویر زن به کار می‌گیرند، اما تفاوتی در آثار نقاشان مرد و زن از نظر به‌کارگیری دیگر شگردها نیست (جدول شماره ۲). داندیس معتقد است که به‌کارگیری شگردهای متقارن‌سازی و متعادل‌سازی در واقع نمایشی تصنعی و غیر واقعی از موضوع است.

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

متغیر	X ²	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
واضح - محو	۱۲/۴	۴	۰/۲۹	۰/۰۱۴
ساده - بغرینج	۵/۸	۴	-	۰/۲
شفاف - مات	۴/۶	۳	-	۰/۲
متقارن - نامتقارن	۲۰/۹	۴	۰/۳	۰/۰۰۰
منظم - نامنظم	۹/۴	۴	۰/۲۵	۰/۰۵
متعادل - نامتعادل	۱۶/۲	۴	۰/۳۳	۰/۰۰۳

شاخص بازنمایی اطمینان/تزلزل از جمع نمره‌های شگردهای توضیح‌داده‌شده به دست می‌آید. آزمون آلفای کرونباخ اعتبار^{۲۴} این شاخص را نشان می‌دهد. همچنین با توجه به نرمال بودن شاخص به دست آمده، از آزمون مقایسه‌ی میانگین‌ها^{۲۵} برای آزمون فرضیه استفاده می‌شود. نتیجه نشان داد که مردان بازنمایی اطمینان‌بخش و زنان و بازنمایی متزلزل از تصویر زن ارائه می‌دهند (جدول شماره ۳).

²⁴ . Reliability

²⁵ . T-test

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۶

جدول (۳): تفاوت نشانه‌های اطمینان/متزلزل در نقاشی زنان و مردان

بازنمایی در تصویر زن	میانگین		t	درجه‌ی آزادی	سطح معناداری Sig
	مرد	زن			
	۱۳/۷۶	۱۶/۲۷	-۳/۳	۱۴۰	۰/۰۰۰

فرضیه‌ی سوم: نقاشان مرد عمدتاً زنان را در لباس رسمی و محلی نشان می‌دهند در مقابل نقاشان زن، زنان را در لباس غیر رسمی و عمدتاً لباس خانه نشان می‌دهند.

آزمون زیر نشان می‌دهد نقاشان مرد، عمدتاً زنان را در لباس عشایری، قاجاری، کردی، شمالی یا بندری نمایش می‌دهند. در مقابل، نقاشان زن زنان را در موقعیت‌ها و لباس‌های غیر رسمی همانند لباس خانه به تصویر می‌کشند. تصویری که از آراستگی متصور مردانه خالی است و به تجربه‌ی زیسته‌ی زنان نزدیک است.

جدول (۴): تفاوت لباس رسمی/غیر رسمی در نقاشی زنان و مردان

متغیر	X2	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
لباس رسمی و محلی - لباس غیر رسمی	۱۴/۷	۴	۰/۳۳	۰/۰۰۵

فرضیه‌ی چهارم: زنان در آثار نقاشان مرد در حالت نمایشی تصویر می‌شوند، اما در آثار نقاشان زن این وضعیت کمتر است. آزمون زیر نشان می‌دهد نقاشان مرد عموماً زنان را با آرایش زیاد چهره، در رقص و طنازی، با لباس‌های فاخر و رسمی و با تأکید بر اندام جنسی نمایش می‌دهند در حالی که نقاشان زن زنان را در موقعیت‌های خالی از این شاخصه‌ها یا حتی بر خلاف این شاخصه‌ها (مثلاً بدن آرایش یا با آرایشی مخدوش، درهم و عاری از زیبایی) به تصویر می‌کشند. این فرضیه توسط آزمون کای اسکور تأیید شد.

جدول (۵): تفاوت بازنمایی نمایشی/غیر نمایشی در نقاشی زنان و مردان

متغیر	X2	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
بازنمایی نمایشی - غیر نمایشی	۱۹/۳	۱۱	۰/۳۹	۰/۰۵۵

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۷

فرضیه پنجم: آزمون زیر نشان می‌دهد تفاوتی در نقاشی مردها و زن‌ها در میزان عام‌گرایی و خاص‌گرایی تصویر زنان نیست.

جدول (۶): تفاوت نشانه‌های عام‌گرایی/خاص‌گرایی در نقاشی زنان و مردان

متغیر	x2	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
عام‌گرایی - خاص‌گرایی	۴/۶	۴	-	۰/۳۳

فرضیه‌ی ششم: آزمون زیر نشان می‌دهد تفاوتی در نقاشی مردها و زن‌ها در تصویرگری از زنان در فضای سنتی و شهری نیست.

جدول (۷): تفاوت نشانه‌های سنتی/شهری در نقاشی زنان و مردان

متغیر	x2	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
فضای سنتی - شهری	۶/۶	۴	-	۰/۱۵

فرضیه‌ی هفتم: آزمون زیر نشان می‌دهد که تصاویر زنان در آثار نقاشان مرد، اسطوره‌ای و تمثیلی‌تر است در حالی که نقاشان زن تصاویر واقع‌گرایانه و غیر اسطوره‌ای از زن ارائه می‌دهند.

جدول (۸): تفاوت نشانه‌های تمثیلی/واقع‌گرایانه در نقاشی زنان و مردان

متغیر	x2	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
تمثیلی - واقع‌گرایانه	۱۰/۵	۴	۰/۲۷	۰/۰۳

فرضیه‌ی هشتم: آزمون زیر نشان می‌دهد که در آثار نقاشان مرد، تصاویر زنان در فضای طبیعی و در هم‌نشینی با عناصری چون درخت، پرند و آب نمایش داده می‌شوند در حالی که زنان در آثار نقاشان زن در فضای فرهنگی و در هم‌نشینی با عناصری چون فضای داخلی خانه، کتاب، میز و صندلی نمایش می‌شوند.

جدول (۹): تفاوت نشانه‌های طبیعی/فرهنگی در نقاشی زنان و مردان

متغیر	x2	درجه‌ی آزادی	ضریب کرامر	سطح معناداری
بازنمایی طبیعی - فرهنگی	۸/۹	۴	۰/۲۸	۰/۰۶

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۸

فرضیه‌ی نهم: آزمون‌های بالا نشان داد که زنان در آثار نقاشان مرد تمثیلی، طبیعت‌نمایانه و سوژه‌هایی منفعل با نگاهی غیرمتمرکز و مات هستند. آن‌ها در وضعیت‌های نمایشی با طنازی در لباس‌های فاخر و آماده‌ی تصویر شدن نقاشی می‌شوند، اما تصویر زنان در آثار نقاشان زن واقع‌گرایانه و فرهنگ‌نمایانه هستند که در وضعیت‌های غیر نمایشی از سوژه شدن می‌گریزند.

بر مبنای چارچوب نظری تحقیق، مجموع نمره‌های متغیرهایی که وضعیت‌های نمایشی/غیرنمایشی، عام‌نما/خاص‌نما، اطمینان‌بخش/متزلزل، سنت‌نما/مدرن‌نما، تمثیل‌گرا/واقع‌گرا و ... را می‌سجند به‌عنوان شاخص‌های متغیر توصیفی/تبیینی مفهوم‌سازی شد. بنابراین، فرضیه‌ی نهم تحقیق به آزمون تفاوت معنادار نشانه‌های توصیفی/تبیینی در نقاشی زنان و مردان می‌پردازد.

جدول (۱۰): تفاوت نشانه‌های توصیفی/تبیینی در نقاشی زنان و مردان

سطح معناداری Sig	درجه‌ی آزادی	t	میانگین		بازنمایی توصیفی و تبیینی از تصویر زن
			مرد	زن	
۰/۰۰۲	۸۰	-۳/۳	۳۵/۱۱	۴۱/۲۸	

با توجه به نرمال بودن شاخص توصیفی/تبیینی (در آزمون کلموگراف اسمیرنوف با $Sig=۰/۶۷$) از آزمون مقایسه‌ی میانگین‌ها برای آزمون فرضیه استفاده شد. نتیجه‌ی آزمون (جدول شماره ۱۰) نشان داد که نقاشان مرد نشانه‌های توصیفی و نقاشان زن نشانه‌های تبیینی را در تصویرگری از زن به‌کار می‌برند.

نتیجه‌گیری

در تحقیق حاضر بر اساس دیدگاه نظری میشل فوکو به فرایند سوژه‌شدگی زنان در نقاشی مردان و استراتژی‌های مقاومت در برابر این سوژه‌شدگی در نقاشی زنان پرداختیم. این کار با استفاده از الگوی جانسینی (در تحلیل نشانه‌شناختی مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی) در نقاشی‌های زنان و مردان انجام گرفت. یافته‌ها نشان داد که بازنمایی زن در نقاشی مردان شمایی و کلیشه‌ای است، اما نقاشان زن با نشانه‌های غیر کلیشه‌ای و چالش‌برانگیز به دنبال تبیین شرایط زنان هستند.

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۳۹

تحلیل هم‌نشینی دال‌های بصری نقاشی‌های مردان و زنان نیز مؤید یافته‌های تحلیل جانشینی است. زنان در نقاشی‌های مردان عمدتاً در مجاورت با درخت، پرند، مزرعه، خورشید، خانه گلی، حوض، ماهی و ... تصویر می‌شوند که نشان‌دهنده‌ی قراردادهای تکرار شده از پیوند ذاتی زن و طبیعت است، اما زنان در آثار نقاشان زن در مجاورت با کافه، خیابان، سیگار، بلیط هواپیما و دیگر عناصری قرار دارند که فضاهای جدید شهری و گاهی نامتعارف را نشان می‌دهند.

نمونه‌هایی بارز از تحلیل جانشینی و هم‌نشینی ارائه‌شده از تصویر زن در آثار نقاشان معاصر ایران می‌توان یافت. به‌عنوان مثال، زن در آثار جلیل ضیاءپور نماینده‌ی سنت است که در سیمای زن کرد، بلوچ، شمال و ترکمن تصویر می‌شود. در آثار نگارگرانی چون حسین بهزاد، علی مطیع و محمود فرشچیان نیز زنان تصویری شمالی، تمام‌قد و بسیار زیبا دارند. در تابلوی رستن (تصویر شماره ۱) اثر فرشچیان خطوط سیال و ظریف، نقوش پیچیده و رنگ‌های متنوع، تصویری کمال‌گرا و معنایی از زن ارائه می‌دهند. در آثار نقاشان نوگرا مانند ناصر اویسی، ژازه طباطبایی و صادق تبریزی، زنان با نقش‌مایه‌های سنتی و تزئینی خصوصیات شرقی و ایرانی را نمایش می‌دهند. مثلاً در آثار حجت‌اله شکیبا زن نمادی از زیبایی، شکوه، جلال و اشرافیت تاریخی ایران است (تصویر شماره ۲). در آثار نقاشان نسل انقلاب نیز زن حضوری اسطوره‌ای و سمبولیک دارد. در آثار کسانی چون ایرج اسکندری، کاظم چلیپا و ناصر پلنگی، زن مظهر پایداری، صبر، حمایت و استقامت است (تصویر شماره ۳).

اگرچه بازنمایی ناتورالیستی، تغزلی، اسطوره‌ای و تزئینی در آثار نقاشان زن نیز پیدا می‌شود، اما نتایج تحقیق حاضر نشان داد زنان به‌دنبال بازاندیشی در هویت زنانه هستند. تصویر زن در آثار کسانی چون شهره مهران، میترا صمدی، الهه حیدری و آریا اقبال نشانگر جهانی معلق، پاره پاره، ناآرام و پراکنده (تصویر شماره ۴) است. تصویر دنیای تنهایی، انزوا و محدود شده در اثر شیرین قندچی (تصویر شماره ۵)، محزون، هراسان و در آستانه‌ی اعتراض در اثر سیمین کرامتی و تصویر زنی رنجور و پریشان در اثر محبوبه بیات خردمند (تصویر شماره ۶) نمونه‌هایی از بازاندیشی در هویت زنانه است.

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که نقاشان مرد نگاهی توصیفی به ویژگی‌های زن آرمانی دارند در حالی که نقاشان زن نگاهی تبیینی به ویژگی‌ها و شرایط واقعی زنان دارند. از این رو نقاشی زنان بیشتر به‌صورت خودنگاره و اتوبیوگرافیک است. نقاشان زن به‌دنبال بیان تنگناهای جهان زیست زنان هستند، اما مردان بدون در نظر گرفتن این شرایط، زنان را در فضایی خیالی و در خلأ تصویر می‌کنند.

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۴۰

مطالعه‌ی نقاشی معاصر ایران نشان می‌دهد که نقاشی زنان عرصه‌ای برای مقابله با ذهنیت مردانه و به تعبیر فوکو مبارزه در برابر سوژه‌شدگی زن است. نقاشان زن تلاش می‌کنند قالب‌های بصری که مردان از زنان دارند را از شکل بیاندازند. آن‌ها در برابر سوژه شدن مقاومت می‌کنند و با به‌کارگیری استراتژی‌های بصری تازه در نقاشی، شکاف‌هایی را در بازتولید ذهنیت مسلط مردانه فرهنگ به‌وجود می‌آورند. یافته‌ها و نتایج این تحقیق محدود به مقایسه‌ی نقاشی زنان و مردان بود، اما مطالعه‌ی نسلی نقاشان نیز می‌تواند ابعادی تازه از چگونگی بازنمایی زن در نقاشی معاصر را نشان دهد؛ این کار تحقیقی دیگر می‌طلبد.

References

- Abazari, Y** (2008) Sociological Reason, Tarhe No Publication.
- Asa Berger, Arthur** (1991) Media Analysis Techniques, Sage Publication, translated by P.Ajlali, markaze tahghighate resane publishing, Tehran, 1379.
- Ataei Ashtiani, Z.** (2006) Aesthetics in Feminist Gender Analysis, in :Ketabe Zanan, No. 32, PP: 166-201.
- Azad Armaki, T. & Rezaei, M** (2006) "Power and Subject in Cultural Studies", in:Namey-ye Olum-e Ejtemai, No: 27, June: 2006, PP: 125-157.
- Battersby, Christine** (1989) Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics, London: Women's Press.
- Chadwick, Whitney** (1990) Women, Art, and Society, NY: Thames & Hudson
- Dondis, A Donis** (1973) A Primer of visual literacy, published by Massachusetts Institute of Technology Cambridge.
- Dreyfus, Hubert L** (1982) Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics, Harvester Wheatsheaf, New York. translated by h.Bashiriye, Ney publishing, Tehran, 1384.
- Ekhtiar, Maryam** (1999) from workshop and Bazaar to Academy, Royal Persian Paintings, The Qagar Epoch 1785-1925, edited by Lila Diba, Brooklyn museum of Art.
- Faraji, M. & Hamidi, N** (2006) Representation of Everyday Life in Street, in: Culture & Communication, Vol.2, No. 5, PP: 159-179.
- Fiske. John** (1994) Introduction to communication studies, Routledge. translated by M.Ghabray, markaze tahghighate resane publishing, Tehran, 1386.
- Freeland, Cynthia** (2002) But Is It Art?: An Introduction to Art Theory, Oxford University Press, USA.
- Guiraud. Par Pierre. (2001). Semiology, press University France, translated by M.Nabavi, Agah publishing, Tehran, 1387.

- Hanfling, Oswald** (1992) *The Ontology of Art: in Philosophical Aesthetics*, Blackwell Publishers.
- Honari Mehr, F** (2006) *Portrait of Woman in Contemporary Painting*, in: *Ketab-e Mahe, The arts*, No.102, PP: 53-59.
- Kazemi, A** (2006) *Problematic of Everyday Life in cultural Studies and its Relevance to Iranian Society*, in: *Culture & communication*, Vol.2, No.4, PP: 97-123.
- Korsmeyer, Carolyn** (2004a) *Gender and Aesthetics: An Introduction* (Volume in series, *Understanding Feminist Philosophy*, general editor Linda Alcoff), London: Routledge.
- Korsmeyer, Carolyn** (2004b) "Feminist Aesthetics", in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer Edition), Edward N. Zalta (ed.), Retrieved Juan, 2008 from: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2004/entries/feminism-aesthetics>
- Lippard, Lucy** (1976) *FROM THE CENTER: feminism essays on women's*, Press Dutton, California.
- Lynton, Norbert** (1994) *The Story of Modern Art* Phaidon Publishers.
- Naraghi, S** (2006) *the Voice of Feminine Practice: a Study of Music from Gender Point of View*, in: *Women's Monthly*, No. 136, P: 38.
- Naraghi, S** (2007) "Feminist Aesthetics", in: *Women's Monthly*, No. 144, P: 45.
- Nochlin, Linda** (1992) *Women, Art, And Power*, Visual Theory, Edited by Bryson, Polity Press.
- Nochlin, Linda** (1988a) *Why have there been no great woman artists?* In "Women, Art, and power and other essay", New York, Harper & Row. P: 145-178
- Nochlin, Linda** (1992b) *Women, Art, and Power*, Visual Theory, Edited by Bryson, Polity Press.
- Ravadrad, A. & Seddighi khovaidaki, M** (2006) "Portray of Women in Bani-Etemad's Cinema", in: *Culture & Communication*, vol. 2. No. 6, PP: 31-57.
- Sandro, Bocola** (1999) *The art of modernism: Art, culture and society from Goya to the present day*, Translated from German by Catherine Schelbert and Nicholas Levis Prestel Verlag, München - London - New York, 1994

تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی‌های معاصر ایران ۱۴۲

اثری از کاظم چلیپا



اثری از حجت‌اله شکیبیا



اثری از محمود فرشچیان



اثری از محبوبه بیات خردمند



اثری از شیرین قندچی



اثری از آریا اقبال

