واکاوی رویکرد فمینیسم در نقد و تحلیل آثار هنری با تاکید بر تابلوی کارگاه نقاش اثر گوستاو کوربه*

مریم عادل**

دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۵/۰۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۰/۰۷]

چکیده

نظریهٔ فمینیسم با رویکردهای مختلف هم‌چون رادیکال، آنارشیستی، الغاگرا، مسیحی و ... با محوریت توجه به زن و موقعیت اجتماعی او یکی از نظریاتی است که فرصتی برای تحلیل آثار هنری در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. این پژوهش با هدف بررسی این نظریه و کارکردهای اجتماعی و هنری آن، به تحلیل یکی از آثار هنرمند نقاش، گوستاو کوربه با نام کارگاه نقاش انجام گرفت. شیوه انجام این پژوهش از منظر هدف، بنیادی-نظری و از منظر شیوه انجام، توصیفی-تحلیلی بود. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمد. در این پژوهش بعد از بررسی نظریهٔ فمینیسم از منظر نظریه‌پردازان مختلف، به روند حرفه‌ای کوربه و سپس به تابلوی موضوع پژوهش پرداخته شد. بررسی‌ها نشان می‌دهد حضور زن برهنه در این اثر، ادامهٔ سنت پرده‌نگاری در غرب و تمایل مستتر جنسی به نمایش پیکرهٔ برهنهٔ زن است. جایگاه و موقعیت زنان در این اثر مبیّن تجسم ایشان در وضعیت و شرایطی استاندارد و متعارف برای زنان و هم‌چنین دال بر منفعل بودن ایشان در پذیرش شرایطی است که بر ایشان تحمیل می‌گردد. برخلاف مردان که موقعیت‌های اجتماعی هم‌چون امپراطور، وزیر، انقلابی، شاعر، فیلسوف و مجموعه‌دار دارند، هیچ‌یک از زنان درون اثر شناخته شده نیستند.

واژه‌های کلیدی

فمینیسم، نقد، گوستاو کوربه، کارگاه نقاش.

*مقالهٔ حاضر، برآمده از مباحثِ مطروحه و پژوهش‌های انجام‌شده در کلاس درس «نقد و تحلیل آثار هنری» در دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران است.

**نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۱۷۶۲۷۳۵، E-mail : jalimohammadi@yahoo.com

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

مقدمه

شاید بتوان مقالهٔ لیندا ناکلین[۱] در سال ۱۹۷۱ را با عنوان: «چرا هنرمند بزرگ زن وجود نداشته است؟[۲]» نقطهٔ آغاز توجه مطالعات فمینیستی[۳] به هنرها به‌ویژه «هنرهای زیبا» دانست؛ گرچه جنبش اجتماعی فمینیسم از قدمتی در حدود دو قرن برخوردار است، اما تنها با توسعهٔ حوزهٔ مطالعات زنان و به‌عبارت دیگر حضور فمینیسم در دانشگاه‌ها و محیط‌های آکادمیک و تبدیل آن به نظریه‌ای اجتماعی است که برای اولین بار به دیگر حوزه‌های علمی و فرهنگی از جمله هنر راه یافت. آن‌چه در پرسش ناکلین مستتر است: مسئلهٔ جنسیت[۴] است؛ این‌که چگونه جنسیت به مثابهٔ امری برساختهٔ فرهنگ و به اعتباری قدرت و نه مسئله‌ای زیست‌شناختی، می‌تواند از ورود زنان به عرصهٔ هنر جلوگیری به عمل آورد یا زنان هنرمند را نادیده بگیرد یا تقلیل‌دهندهٔ جایگاه زن به ابژهٔ نگاه خیرهٔ مرد به‌عنوان هنرمند، منتقد یا تماشاگر باشد. لوسی‌اسمیت می‌گوید: «نظریهٔ هنری فمینیست یک مجموعهٔ فکری منسجم است که در خلاء تئوریک جهان هنر معاصر- پس از افول تفکر مارکسیسم[۵] - تأثیر شگرفی بر تکامل نقد هنری به مفهوم کلی‌اش بر جای نهاد. این نظریه خیلی سریع به مرجع مهمی برای اشارات نویسندگان و منتقدان هنر معاصر تبدیل شد و تأویل اثر هنری را به طرز چشم‌گیری تحت تأثیر خود قرار داد» (۱۳۸۱: ۲۸۵- ۲۸۴). البته بَرِت از زبان لیپارد[۶] نقل می‌کند: «"[...]. تعریف‌های هنر فمینیستی همیشه مورد بحث بوده است. یکی از نقاط قوت ما همین بوده که هیچ فمینیسم یگانه‌ای در کار نبوده است". با این حال، به گمان لیپارد "فرهنگ فمینیستی مجموعه‌ای از ارزش‌های بنیادی و اتحادبخش در اختیار می‌نهد و انواع مختلف فمینیسم، چون تندرو، سوسیالیست و غیره را زیر یک نام جمع می‌کند". در میان این ارزش‌ها، می‌توان از "برانگیختن خودآگاهی، تشویق به گفت‌وگو و تحولِ فرهنگی" نام برد» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۹۴: ۱۳۳-۱۳۲). نگرشِ فمینیستی، نقد خود را به‌ویژه متوجه مفاهیمی از قبیل زیبایی، ذوق و داوری در چارچوب فلسفهٔ هنر و به‌خصوص زیبایی‌شناسی کانت ساخت. این نقد نه تنها در چارچوب آثار پژوهشی، کتب و مقالات که در قامت آثار هنرمندان فمینیست و به‌ویژه اقبال‌شان به هنرهای جدید از جمله هنر بدنی و هم‌چنین استفاده از رسانه و ابزارهای نامتعارف تجلی یافته است. در این پژوهش سعی شده تا پس از بررسی مقدمات، یعنی مروری کوتاه بر تاریخ فمینیسم، نظریه‌پردازان و انواع آن، رابطهٔ میان فمینیسم و زیبایی‌شناسی و سپس نقد فمینیستی هنر و محورهای مورد توجه آن به اختصار تشریح شود. پژوهش پیش‌رو در نهایت با ارائهٔ نقدی فمینیستی از تابلو نقاشی کارگاه نقاش اثر گوستاو کوربه پایان می‌یابد.

۱.تولد و تاریخچهٔ مختصر فمینیسم

گفتار تجدد یا مدرنیته، ویژگی‌های نظام سرمایه‌داری و تأثیرات آن بر زندگی زنان و موقعیت ایشان در چارچوب دولت لیبرال-دموکراتیک از زمینه‌های اصلی ظهور فمینیسم محسوب می‌شوند (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۵). سجادی ریشهٔ ظهور فمینیسم را ناشی از تحولاتی نظیر رنسانس و دگرگونی‌های پس از عصر روشنگری، انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی می‌داند؛ آن‌چه که مناسبات زنان و مردان را در بعضی جهات به چالش کشید و مورد سوال قرار داد (۱۳۸۴: ۸). پسوند «ism» در واژهٔ فمینیسم که در سال ۱۸۳۷ به زبان فرانسه وارد شد، نشان از وجود مکتبی جهت بازپس‌گیری حقوق، آزادی و نقش اجتماعی زنان دارد (سجادی، ۱۳۸۴: ۹ نقل از Marks, 1981: 90). جنبش فمینیستی نوعی اعتراض به مردسالاری آشکار حاکم بر اعلامیهٔ حقوق بشر فرانسه بود (سجادی، ۱۳۸۴: ۹ نقل از Rathenberg, 1998: 88). اولین آثار فمینیستی متعلق به زنان در دههٔ ۱۶۳۰ شکل گرفته‌اند؛ از جمله می‌توان به آثار مری استل[۷] ، اولین فمینیست انگلیسی اشاره کرد که به جای تمرکز بر مواضع سیاسی، بر ظرفیت تفکر منطقی زنان تاکید داشت (مکنزی، ۱۳۸۵: ۳۵۲).

مشیرزاده می‌گوید: «فمینیسم چه به‌عنوان یک جنبش اجتماعی و چه به‌عنوان مجموعه اندیشه‌هایی که به چنین جنبشی مشروعیت می‌بخشد، نمونه‌ای از یک کنش جمعی است» (۱۳۸۲: ۳). بنابر نظر وی، «پیش‌شرط شکل‌گیری کنش جمعی به‌نام یک گروه اجتماعی خاص، احساس وجود یک هویت مشترک و احساس یگانگی با آن هویت است» (همان)، و اگرچه جنسیت می‌تواند یکی از بنیان‌های هویت‌بخش محسوب شود، اما تنها با قرار گرفتن در موقعیتی که منجر به نارضایتی مشترک میان افراد گروه- زنان- گردد می‌تواند فعالانه عمل کند و به شکل‌گیری هویتی مشترک بیانجامد (همان: ۵-۳). در حقیقت «تعلقات مختلف اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و ... در کنار تعلق به جنس مؤنث مانع از آن می‌شود که هویت زنانه به سهولت برساخته شود؛ به بیان آلیس رسی[۸] "نابرابری مبتنی بر جنس، تنها موردی است که در آن نمایندگان گروه‌های نابرابر در اجتماع صمیمانه‌تری با هم هستند تا با اعضای گروه خودشان"» (همان: ۴). «بنیان فمینیسم و جنبش زنان مانند همهٔ جنبش‌های اجتماعی دیگر از آغاز بر هم‌بستگی یک گروه اجتماعی یعنی زنان و ایجاد هویت زنانه بود. [...]، اصل بنیادی سیاست فمینیستی این است که یک هویت بالفعل یا بالقوه میان زنان وجود دارد و پایه‌ای است که مجموعهٔ یک‌پارچهٔ منافع زنان از آن نشأت می‌گیرد و فمینیسم به عنوان نقدی فرهنگی و نقدی سیاسی در پیوند با زنان معنا دارد» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۳۹۲).

از جمله افراد تأثیرگذار بر شکل‌گیری جنبش فمینیسم می‌توان به مری وُلستون [وُلستُن] کرافت[۹]، هریت تیلور میل[۱۰]، آدلاین ویرجینیا وولف[۱۱] و سیمون دُبووار[۱۲] اشاره کرد. کتاب «استیفای حقوق زنان»

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

(۱۷۹۸) اثر ولستون کرافت بیش از آن‌که در طلب آزادی سیاسی و اقتصادی برای زنان باشد بیانیه‌ای در باب یکی بودن طبیعت خردورز و انسانی زن و مرد است. تیلور، نویسندهٔ مقالهٔ «اعطای حق رأی به زنان» (۱۸۵۱)، همسر جان استوارت میل[۱۳] بود و هر دو در پایه‌ریزی مبانی فمینیسم لیبرال نقشی عمده بر عهده داشتند. در «دائره‌المعارف اندیشهٔ انتقادی» آمده است که وولف با نوشتن کتاب «اتاقی از آن خود» (۱۹۲۸) عمدتا قصه‌ای خاص و شخصی را مطرح می‌کند و جنبش فمینیسم در آمریکا را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در حالی که دُبووار نویسندهٔ کتاب «جنس دوم» (۱۹۴۹) با پس‌کشیدن از قلمروی روایت به فلسفه‌پردازی و تعمیم‌بخشی می‌پردازد و جریان فمینیسم در فرانسه را از خود متأثر می‌سازد. این کتاب امروز به عنوان یکی از آثار کلاسیک این جنبش شناخته می‌شود (تاد، ۱۳۸۲: ۷۸۰).

۱.۱. شکل‌گیری جنبش فمینیسم در آمریکا

این جنبش به سال ۱۸۴۸م. با اعلام اولین منشور دفاع از حقوق زنان در آمریکا و به دنبال آن، طرح نظریهٔ برابری زن و مرد در چارچوب فردی و اومانیستی توسط اندیشمندانی چون اگوست کُنت[۱۴] (۱۸۵۷) و جان استوارت میل (۱۸۹۶) شکل گرفت (سجادی، ۱۳۸۴: ۹)؛ ظهور این جنبش در آمریکا در سایهٔ شکل‌گیری جنبش الغای برده‌داری بود. جنبش فمینیسم- به‌ویژه با تمرکز بر آمریکا- براساس فعالیت‌ها و مطالباتش در طول دو، سه قرن اخیر به سه جریان یا موج عمده تقسیم می‌شود:

-موج نخست (۱۹۲۰- ۱۸۵۰م.): از قرن نوزدهم م. تا سال‌های پس از جنگ جهانی اول؛ «قرن نوزدهم قرن جنبش‌های اجتماعی، مذهبی و فمینیستی است. جنبش زنان، حق اشتغال، افزایش مزد زنان و برابری حقوق آن‌ها با مردان در این قرن آغاز شد» (آندره، ۱۲۸:۱۳۸۳). موج اول بیشتر متأثر از خیزش‌های عصر روشنگری و سپس نهضت‌های لیبرالی و سوسیالیستی بود که از قرن نوزدهم تا اوایل جنگ جهانی اول را دربرمی‌گیرد (سجادی، ۹:۱۳۸۴) هم‌چنین «پاسخی بود به فشاری که زنان در کشورهای رو به توسعهٔ صنعتی در قرن نوزدهم، در محیط کاری و در سپهر عمومی احساس می‌کردند. غیرمولد و بی‌اهمیت شدن کار خانگی، به دلیل تولید کالا در کارخانجات از یک طرف و نیاز به نیروی انسانی از طرف دیگر، زنان را به عرصهٔ عمومی وارد ساخت؛ لیکن قوانین و مقررات، امکانات آموزشی و به‌طور کلی جوّ حاکم بر جامعه، شرایطی تبعیض‌آمیز را به ضرر زنان به وجود آورده بود» (سجادی، ۹:۱۳۸۴) و هم‌چنین «گفتمان مدرن با مفاهیمی چون برابری، آزادی، حقوق فردی، خودگرایی، عام‌گرایی، اندیشهٔ ترقی و ... زمینه را برای زنان در جهت تقاضا برای بسط اصول بنیادی مدرنیته به نحوی که آن‌ها را نیز شامل شود، آماده می‌کرد» (مشیرزاده، ۳۷:۱۳۸۲).

-موج دوم (۱۹۸۰- ۱۹۶۰م.): که از آن به‌عنوان جنبش جدید فمینیستی یاد می‌شود (مشیرزاده، ۱۳۸۲: بیست) و عمدهٔ فعالیت‌های آن در دهه‌های ۶۰ تا اوایل دهه ۸۰ قرن بیستم م. رخ داد. جنگ جهانی دوم، به‌ویژه به دلیل نیاز دولت‌ها به مردها برای شرکت در جنگ و به‌کارگیری گستردهٔ زنان در مشاغل خارج از خانه، زمینه‌های شکل‌گیری موج دوم را فراهم آورد؛ مطالباتی فراتر از حقوق سیاسی، هم‌چون برابری فراگیر در آموزش، کار و امور خانه در خلال موج دوم طرح شد (سجادی، ۱۳۸۴: ۱۰). از جمله وقایع تاثیرگذار در تاریخ جنبش فمینیسم، انتشار کتاب «جنس دوم» سیمون دُبووار در ۱۹۴۹م. است. سازمان ملی زنان[۱۵] نیز با هدف رفع تبعیض علیه زنان در قوانین اجتماعی، در همین دوره تشکیل شد (همان). فعالان این جنبش در خلال موج دوم «خواستار برابری کامل زن و مرد در تمامی زمینه‌ها از جمله آموزش، سیاست و ... بود. از دستاوردهای مهم این دوره می‌توان به مبارزه برای جدایی روابط جنسی از تولیدمثل در کشورهای غربی، ظهور جنبش آزادی زنان در تمامی امور از جمله حق تسلط بر بدن، کاهش ازدواج و زاد و ولد، ایجاد مؤسسات فرهنگی و مطبوعاتی زنان و به‌دست آوردن قدرت در زمینه‌های اقتصادی و سیاسی اشاره کرد» (منصورنژاد، ۱۳۸۱: ۲۵۳).

-موج سوم (۱۹۸۰م. به بعد): «از اوایل دههٔ ۹۰م، حرکت‌های فمینیستی تندرو رو به تعدیل گذاشت؛ چراکه آثار سوء افراط در حرکت‌های زن‌محور، بیش از همه دامان زنان را گرفت، بر این اساس، از جمله بازنگری‌های نگرش فمینیستی در موج سوم، بحثی است که به دفاع از زندگی خصوصی و خانواده می‌پردازد و مادر بودن را فعالیتی پیچیده، غنی، چند رویه، پر زحمت، و شادی‌آفرین می‌داند که زیستی طبیعی، اجتماعی، نمادین و عاطفی است» (سجادی، ۱۳۸۴: ۱۱). فعالان فمینیست و نظریه‌پردازان در خلال موج سوم به‌ویژه از دههٔ ۹۰م. با اتخاذ نگاهی معتدل‌تر از موج دوم که تندوری‌هایش منجر به ایجاد چالش‌هایی برای خود زنان گردید، مسائلی هم‌چون سن، قومیت، طبقه، نژاد، فرهنگ، تجربه را در شکل‌گیری هویت زنان مدنظر قرار دادند؛ موج سوم شاهد شکل‌گیری شاخه‌های متعددی از دل نگرش فمینیستی و سرانجام نقدهایی جدی بر نظریهٔ فمینیستی از سوی نظریه‌پردازان پست‌مدرن بود (همان). ویژگی مهم موج سوم تلاش آن برای پاسخ دادن به مشکل یا به «معضل تفاوت» بود (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۳۹۱). پیشتر اشاره شد که اصل بنیادین فمینیسم بر این بود که هویتی بالفعل و بالقوه میان زنان وجود دارد و از این‌رو تفاوت‌ها نباید مورد تأکید قرار گیرد (همان: ۳۹۲)؛ در موج جدید، میزان تأکید بر تفاوت‌های میان زنان و مردان هم از لحاظ عملی و هم نظری مورد بحث و نقد قرار گرفت. تحولات ذهنی و به‌ویژه اندیشه‌های پساتجددگرایانه در دهه‌های پایانی قرن بیستم و به‌ویژه آگاهی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

خود زنان از تفاوت‌ها، بی‌توجهی به مشکل تفاوت را در سطوح عملی و نظری به چالش کشیده است. برخی بر آن‌اند که عصر فمینیسم همراه با دعاوی جوهرگرایانهٔ آن- چرا که زن بودنِ زن نظیر مرد بودنِ مرد کم و بیش به‌عنوان امری جوهری پذیرفته شده بود- و عدم توجهش به تفاوت‌های میان زنان از منظر طبقه، نژاد، فرهنگ و ... هم‌چنین بی‌توجهی ایشان به لزوم ائتلاف با سایر گروه‌های اجتماعی- شامل مردان- به‌سرآمده و اکنون عصر پسافمینیسم فرارسیده است (همان: ۳۹۴-۳۹۲). همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد «فرض بر این بود که زنان به عنوان "زن" به خود هویت می‌بخشند، و این هویت سایر عوامل بالقوه هویت‌بخش مانند نژاد، قومیت، طبقهٔ اجتماعی، سن، تعلقات ایدئولوژیک، باورها و ارزش‌های فرهنگی و ... را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. زیرا زنان در همهٔ موقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی از حیث "زن بودن" تحت "ستمی مشترک" قرار دارند» (همان: ۳۹۳). جنبش فمینیسم در آمریکا با وجود قدرت خود «هرگز نتوانست بدون مدعاهای متعارض عنوان "نمایندهٔ" همه زنان را داشته باشد اما به نوعی همیشه چنین داعیه‌ای داشت» (همان). به این‌ترتیب، موج سوم به دلیل تناقض‌های درونی ناشی از نادیده انگاشتن معضل «تفاوت» و فقدان یک‌پارچگی به مثابهٔ یکی از تجلی‌های «وضعیت پسامدرن» حاکم بر جوامع پیشرفتهٔ غرب و به‌ویژه آمریکا شاهد ظهور: الف) فمینیسم‌های متفاوت و مرکب و ب) فمینیسم به‌عنوان یک نظریهٔ اجتماعی بود.

۲.۱. فمینیسم به‌عنوان یک «نظریهٔ اجتماعی»

«در سدهٔ نوزدهم که موج اول فمینیسم پا گرفت، تنها جنبشی برای دست‌یابی زنان به حقوقی برابر با مردان در عرصهٔ سیاست و اجتماع بود؛ اما از نیمهٔ سدهٔ بیستم به این سو، نظریه‌های فمینیستی به کاوش در چند و چون حضور و غیاب "زن" در علم و فلسفه و معرفت شناسی و طرح مقوله‌هایی هم‌چون "زنانه‌نگری" و "فراروی از جنسیت" پرداخته‌اند» (نجم‌عراقی، ۱۳۹۴: ۹). «در طول دهه‌های ۸۰ و ۹۰ [...] نظریه‌پردازی، فعالیت‌های آکادمیک، و مبارزات گفتاری نقشی عمده و غالب در فمینیسم پیدا کرده‌اند» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۴۳۷). «در صحن دانشگاه‌ها نیز فمینیسم برای مبارزه بر کنترل پدرسالاری بر "دانش" و به‌رسمیت شناختن دانش زنان از دههٔ ۱۹۷۰م. به دوره‌های مطالعات زنان شکل داد. هدف اولیه مطالعات زنان تمرکز بر زنان است» (همان: ۴۳۸). کلاس‌های رسمی و غیررسمی متمرکز بر مطالعات زنان «زمینهٔ انتقال تجربه‌های مختلف زنان به‌عنوان مبنایی برای نظریه‌پردازی اجتماعی مبتنی بر تجربهٔ گروه‌های اجتماعی و مطالعات تجربی دربارهٔ موقعیت زنان است و از سوی دیگر، زمینهٔ مهم آکادمیک برای شکل دادن به نظریه(های) فمینیستی و بسط آن در حوزه‌های مختلف علمی است» (همان: ۴۳۹). «فمینیسم به‌عنوان یک نظریهٔ اجتماعی یعنی "روایت وسیع اجتماعی" که در "پیوند نزدیک با تعارضات اجتماعی و مناظرات عمومی" است، اهمیت ویژه‌ای یافته است و نظریهٔ اجتماعی فمینیستی متأثر از رویدادهای خارج از گفتار (در جامعه و روابط عینی اجتماعی) است، "تعهدی اجتماعی" دارد و نوعی "شناخت اجتماعی عمل‌گرایانه" و معطوف به فعالیت عملی دگرگونه‌خواه محسوب می‌شود، و به بیان رابرت آنتونیو، یک "نظریهٔ اجتماعی پیامدگرا" است» (همان: ۴۴۰). توجه بسیاری از فمینیست‌ها به این مسئله است که در هر نظریهٔ (انتقادی) فمینیستی به چگونگی برساخته شدن «جنسیت» به‌عنوان مبنای تقسیم‌بندی‌ها و تمایزات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بپردازند و در برساختن این نظریه‌ها، هم از نحله‌های فکری «مردانه» و هم تجارب خود زنان بهره می‌گیرند (همان: ۴۳۹). «نظریهٔ فمینیستی کلیتی واحد نیست و نظریات یا دیدگاه‌های بسیاری را دربرمی‌گیرد که هر یک می‌کوشند توصیفی از ستم بر زنان ارائه دهند و با تبیین علل و پیامدهای آن راهبردهایی برای رهایی زنان از قید آن تجویز کنند» (تانگ، ۱۳۹۴: ۱۵). محور اصلی نقد اجتماعی فمینیسم، وجود پدرسالاری، مردسالاری و اعتقاد به برتری مردان است. یکی دیگر از ابعاد تفکر فمینیستی، تأکید بر به چالش کشیدن این ابزار همیشگی ستم و سرکوب زنان و درافکندن نظمی نو بود (مشیرزاده،۱۳۸۲: ۴۴۱). «مهم‌ترین بعد در نظریه‌پردازی فمینیستی که گاه حتی در تعریف نظریهٔ فمینیستی به‌عنوان شاخص اصلی آن مطرح می‌شود، نقد گفتارهای مربوط به جامعه، نهادها، رویه‌ها، و روابط اجتماعی است. برای فمینیست‌ها مسئلهٔ شناخت مسئله‌ای "سیاسی" است، زیرا با قدرت در ارتباط است» (همان: ۴۴۲).

اهمیت تاریخی فمینیسم لیبرال، رادیکال و پست‌مدرن در خلال امواج اول تا سوم جنبش فمینیسم، ضرورت نگاهی دقیق‌تر به هر سه جریان مذکور را توجیه می‌نماید. «اغلب نظریه‌های فمینیستی معاصر چارچوب نظری خود را با موضع‌گیری علیه فمینیسم لیبرال سنتی تبیین می‌کنند» (تانگ، ۱۳۹۴: ۱۶) که در ادامه به‌طور مفصل به آن پرداخته می‌شود.

-فمینیسم لیبرال

«نظریهٔ آزادی فردی برای زنان. فمینیسم لیبرال بخشی از جریان غالب در نظریهٔ اجتماعی سیاسی فمینیستی است و تاریخی طولانی دارد. "حقانیت حقوق زن" مری ولستن کرافت نخستین بیانیهٔ کامل فمینیسم لیبرال است. ولستن کرافت زنان را عاملانی اهل منطق توصیف می‌کند که "وضعیت پست‌تر" آنان در وهلهٔ نخست به دلیل سطح پایین سوادشان است. ولستن کرافت می‌گوید: این امر با برابری فرصت‌ها برای زنان جبران می‌شود. [...]. در بطن اعتقادات لیبرالی در زمینهٔ تمایلات جنسی این نقطه نظر وجود دارد که زندگی خصوصی فرد باید از حیطهٔ کنترل

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

جدول ۱: مروری بر برخی رویکردهای فمینیستی* (نگارنده)

رویکردهای فمینیستی	تعریف و ویژگی‌ها
فمینیسم آنارشیستی (Anarchist Feminism)	نظریه‌ای مبنی بر این‌که: -فرودستی زنان به یک اندازه متأثر از نظام روابط جنسی و خانوادگی و روش‌های کنترل دولتی است؛ -هر دولتی (مادرسالاری یا غیرمادرسالاری) همواره نامشروع است. دولت و مردسالاری موانعی توامان هستند. نابودی دولت نابودی مردسالاری نهادینه شده است؛ برچیدن بساط مردسالاری برچیدن دولت است. فمینیسم آنارشیستی همهٔ قید و بندهای اجتماعی را از میان برمی‌دارد و اجتماعات ارگانیک و تمرکززدایی شدهٔ زنان را جایگزین آن‌ها می‌سازد.
فمینیسم الغاگرا (Abolitional Feminism)	جنبش الغای بردگی قرن نوزدهم در ایالات متحده مقدم بر شکل‌گیری فمینیسم بود و مهیاگر تدابیر آن؛ از این‌رو تلاش برای آزادی زنان را با مبارزه برای رهایی سیاهان از بردگی برابر می‌دانند.
فمینیسم سیاه (Black Feminism)	نظریهٔ مبارزاتی زنان سیاه‌پوست که الگوهایش را از فمینیسم سوسیالیستی گرفته است. فمینیست‌های سیاهی مانند باربارا اسمیت [Barbara Smith] (متولد ۱۹۴۶/ فمینیست آمریکایی و از جمله حمایت‌کنندگان فمینیسم سیاه‌پوست) و آلیس واکر [Alice Malsenior Walker] (متولد ۱۹۴۴/ نویسنده، شاعر و فعال سیاسی آمریکایی) درصدد خلق نظریه‌هایی هستند که نیاز زنان سیاه را برآورد و به آنان کمک کند تا حول مسائلی که به نظر خودشان تأثیر مستقیمی بر کیفیت زندگی‌شان دارد بسیج شوند. ایشان معتقدند: تمام نظریه‌های فمینیستی باید با شناخت کامل از امپریالیسم [Imperialism] به چالش با آن برخیزند. ایشان باور دارند که نمی‌توانند به سادگی برای یکی از ابعاد سرکوب‌شان به ضرر دیگری الویت قائل شوند و فقط ترکیبی از طبقه، نژاد، جنسیت و احساسات جنسی می‌تواند ایشان را جلو ببرد؛ بنابراین، سهل‌انگاری فمینیست‌های سفید را دربارهٔ در نظر نگرفتن تجارب خاص زنان سیاه‌پوست و تعمیم تجارب و نظرات خود به دیگر زنان مورد انتقاد قرار می‌دهند.
فمینیسم مسیحی (Christian Feminism)	نظریه‌های فمینیستی مسیحی در سه گروه جای می‌گیرند: الف) با نظر علمای دینی دربارهٔ زنان و مردمحور بودن الهیات سنتی در چالش است؛ ب) با احکام دینی که زنان را از انتصاب به مقامات روحانی بازمی‌دارد در ستیز است؛ ج) کلیسا را یک نهاد می‌داند و هدفش ارتقای موقعیت حرفه‌ای زنان در کلیساست.
فمینیسم خانگی (Domestic Feminism)	فمینیسم خانگی به جست‌وجوی زن آمریکایی و انگلیسی طبقهٔ متوسط برای کسب استقلال شخصی بیشتر در خانه- شامل کسب قدرت کنترل بر قابلیت باروری خود اطلاق می‌شود. فمینیست‌ها از این مفهوم برای خلق تاریخ زن‌محور استفاده می‌کنند؛ تاریخی که بتواند بر زنان در مقام کنش‌گر متمرکز باشد تا در مقام قربانی.
فمینیسم اگزیستانسیالیست (Existential Feminism)	اگزیستانسیالیسم [Existentialism] نظریه‌ای فلسفی است که افراد را عواملی مسئول و آزاد می‌داند که قادرند از نقش‌های اجتماعی خود فراتر روند و رشد خود را تعیین کنند. دُبووار در کتاب «جنس دوم» گونه‌ای اگزیستانسیالیسم فمینیستی به وجود آورد. او می‌گفت زنان سرکوب می‌شوند چون نسبت به خود مرد دیگری و در نتیجه غیرمرداند. بنابراین، مرد خود و آزاد است و موجود تعیین‌کننده‌ای که معنای هستی خود را تعریف می‌کند، در حالیکه زن دیگری، یعنی موضوع شناسایی است، که معنی‌اش با آنچه او نیست، تعیین می‌شود.
فمینیسم زیست‌محیطی (Ecofeminism)	این فمینیسم استدلال می‌کند سرکوب مردسالارانه زیر عناوین سود و پیشرفت، طبیعت را از بین برده و بر نیرو و کمال خاص همهٔ موجودات زنده تأکید می‌کند. پیروان این گرایش نابودی زمین و ساکنانش را ناشی از همان نقش فاعلی مردانه‌ای می‌دانند که حق زنان را بر تن و احساسات جنسی‌شان انکار می‌کند. به‌زعم اکوفمینیسم یک انقلاب زیست‌محیطی جهانی روابط جنسیتی را به همان میزانِ روابط بین انسان‌ها و طبیعت بازسازی خواهد کرد.
فمینیسم لیبرال (Liberal Feminism)	نظریهٔ آزادی فردی برای زنان که تحقق حقوق فردی را جدا از محدودیت‌های نقش‌های جنسی کاملا تعریف شده در نظر می‌گیرد. بر این اساس ریشه‌های سرکوب زنان صرفا ناشی از نابرابری در بهره‌مندی از حقوق مدنی و فرصت آموزشی است.
فمینیسم مارکسیستی (Marxist Feminism)	اهداف این نظریه عبارتند از: توصیف مبنای مادی انقیاد زنان، رابطهٔ میان شیوه‌های تولید و موقعیت اجتماعی زنان و به‌کار بردن نظریه‌های زنان و طبقه در مورد نقش خانواده.
فمینیسم رادیکال (Radical Feminism)	هدف فمینیسم رادیکال براندازی نظام جنس-طبقه است و منشأ سرکوب زنان را قرار دادن ایشان براساس جنسیت‌شان در طبقه‌ای پست‌تر نسبت به طبقهٔ مردان می‌داند.
فمینیسم سوسیالیستی (Socialist Feminism)	پیروان این گرایش معتقدند در نظام سرمایه‌داریِ مردسالارانه که برای بقای خود متکی بر استثمار طبقهٔ کارگر و استثمار خاص زنان است، زنان، شهروندان درجهٔ دو محسوب می‌شوند و ریشه‌های سرکوب زنان در کل نظام اقتصادی سرمایه‌داری نهفته است.
فمینیسم جهان سومی (Third world Feminism)	این فرض را که فمینیست‌های غربی در روند رشد کلی تفکر فمینیستی نقش اصلی را داشته‌اند، زیر سوال می‌برد. زیرا غالبا تجارب خاص گروه‌های قومی را که خارج از چشم‌انداز فرهنگ غربی قرار دارند، نادیده می‌گیرد.
فمینیسم قربانی (Victim Feminism)	زنان را قربانیان ناتوان خشونت مردسالاری تعریف می‌کند.

*بعضی دیگر از رویکردهای فمینیستی از جمله: فمینیسم تعالی‌جو، فمینیسم یهود، فمینیسم لزبینی، فمینیسم معنوی و .. در متن نیامده است؛ جهت مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به: **فرهنگ نظریه‌های فمینیستی**، مگی هام و دیگران، (۱۳۸۲)، ترجمه: نوشین احمدی و دیگران، تهران: توسعه.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

جامعه بیرون باشد. [...]. این فمینیسم خود را به اصلاح‌طلبی و تلاش برای بهبود وضعیت زنان در چارچوب نظام محدود می‌کند و اعتراضی بنیادین به عملکرد و مشروعیت نظام ندارد» (هام، ۱۳۸۲: ۲۴۹-۲۴۸)."فمینیست‌های لیبرال"، فقدان حقوق مدنی و فرصت‌های برابر آموزش را دلیل ستم به زنان می‌دانند و سعی دارند با انجام اصلاحاتی در این زمینه، بدون آن‌که به بنیادهای اجتماعی و اساسی موجود در جامعه دست بزنند، موقعیت زنان را بهبود بخشند. جنسیت در این گروه تعیین‌کنندهٔ حقوق فرد نیست و سرشت زنانه و مردانه کاملا یک‌سان است؛ آن‌چه وجود دارد، انسان است نه جنس» (Jaggar, 1998: 37 به نقل از سجادی، ۱۳۸۴: ۱۳).

-فمینیسم رادیکال

«فمینیسم رادیکال نظریه‌ای پویاست که تحول و تکامل آن در چندین جهت هنوز ادامه دارد؛ بنابراین، به دشواری می‌توان تعریفی ارائه داد که همهٔ جنبه‌های این نظریه را یکسان پوشش دهد، یعنی هر تعریفی ناگزیر جنبه‌هایی از آن را بیش از جنبه‌های دیگر برجسته می‌کند. [...] فمینیست‌های رادیکال ستم بر زنان را بنیادی‌ترین نوع ستم می‌دانند. [...]. هر فمینیست رادیکال بر حسب این‌که بر کدام جنبه‌های ستم‌دیدگی زنان تأکید داشته باشد ممکن است به یکی از چندین موضوعِ هنر، معنویت، تغذیه، زیست‌بوم، تولیدمثل و مادری، جنسیت و میل جنسی و غیره توجه بیشتری نشان دهد. [...] فمینیست‌های رادیکال، بیش از فمینیست‌های لیبرال و مارکسیست، توجه عمومی را به شیوه‌های کنترل مردان بر بدن زنان جلب کرده‌اند. این کنترل خواه به شکل قوانینی که جلوگیری از بارداری و عقیم‌سازی یا سقط جنین را محدود می‌کنند یا به شکل خشونت علیه زنان (هرزه‌نگاری، آزار جنسی، تجاوز و کتک زدن زنان) در هر صورت تحمیل فشاری به شدت بی‌رحمانه است. محرومیت شخص از اختیار بر بدن خود به معنای محرومیت از انسانیتِ خویش است. [...] رادیکال فمینیست‌ها، بیش از فمینیست‌های لیبرال و مارکسیست، به بیان صریح شیوه‌هایی پرداخته‌اند که مردان به‌کار می‌گیرند تا میل جنسی زنان نه در خدمت زنان، بلکه در خدمت خواسته‌ها و منافع مردان باشد. بسیاری از فمینیست‌های رادیکال پافشاری دارند که زنان باید تصور تازه‌ای از میل جنسی زنانه پیدا کنند که این بار شکل و شمایل زنانه داشته باشد» (تانگ، ۱۳۹۴: ۱۲۱-۱۲۰). «آن‌چه این نوع فمینیسم را رادیکال می‌کند توجه‌اش به ریشه‌های سلطهٔ مردانه است و اعتقاد به این‌که تمامی اشکال مختلف سرکوب ناشی از تفوق مردانه‌اند. فمینسم رادیکال می‌گوید مردسالاری ویژگی تعیین‌کنندهٔ جامعهٔ ماست. نظریهٔ محوری دیگر فمینیسم رادیکال این باور است که هر آن‌چه شخصی است، سیاسی است و این‌که زن‌محوریت می‌تواند اساس جامعهٔ آینده باشد. [...]. فمینیست‌های رادیکال با تمرکز بر خودآگاهی و فرهنگ از یک‌سو و ناخودآگاه از سوی دیگر [،] ساختارهای ایدئولوژیک، جنسی و روانی را- که در ارتباط با نابرابری‌های موجود جنسیتی بین زن و مرد تفاوت ایجاد می‌کند- مورد تحلیل قرار می‌دهند» (هام، ۱۳۸۲: ۳۶۳). «فمینیسم رادیکال به طرق گوناگون به نظریهٔ فمینیستی کمک می‌کند. نخست، فمینیسم رادیکال مفاهیم فرهنگ زن- مفهومی هم‌سنگ با طرفداری از آزادی فردی- را خلق می‌کند که طبق آن‌ها ساختن نهادهای بدیل می‌تواند تغییر اجتماعی ایجاد کند. دوم، فمینیسم رادیکال اولین نظریه‌ای است که واقعیت را کاملا از منظر زنان بازسازی می‌کند. سوم، فمینیسم رادیکال آشکار می‌سازد که در ساختار مفهومی بخش اعظم دانش سنتی و ثنویت‌هایی که نظریهٔ سیاسی سنتی از آن برای توجیه فرودستی زنان استفاده می‌کند گونه‌ای جانبداری مردانهٔ نهفته وجود دارد، و بالاخره این‌که فمینیسم رادیکال بیش از هر نظریهٔ دیگری از طریق محور قرار دادن ساختار جنسیتی جامعه، در جهت رؤیت‌پذیر کردن مسائل رؤیت‌ناپذیر تلاش می‌کند» (همان: ۳۶۴).

-فمینیسم پسامدرن (Postmodern Feminism)

یکی از پرشورترین پیشرفت‌های اندیشهٔ فمینیستی معاصر به‌شمار می‌آید و تلاش این فمینیست‌ها بر این است تا از افتادن در دام ارائهٔ توضیحی یگانه برای ستمدیدگی زنان پرهیز نموده و هیچ نسخه یگانه‌ای برای رسیدن زنان به آزادی حقیقی ارائه نمی‌کند. الن سیکسو[۱۶]، لوس ایریگاری[۱۷] و ژولیا کریستوا [۱۸] به‌عنوان فمینیست‌های پست‌مدرن شناخته می‌شوند. نوشته‌های ایشان با سه جریان فکری ساخت‌شکن[۱۹] (دریدا[۲۰])، اگزیستانسیالیسم (دُبووار) و روان‌کاوانه (لاکان[۲۱]) مرتبط است (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۴۸-۳۴۵). «[...] ژاک دریدا و ژاک لاکان به حذف مقولهٔ "زنانه" از زبان توجه نشان دادند» (همان: ۳۵۰). اگرچه اختلافات قابل توجهی میان سه نظریه‌پرداز نام برده در بالا با به‌ویژه دریدا، و لاکان و هم خودشان وجود دارد. به دلیل ملیت فرانسوی یا سکونت نظریه‌پردازان فمینیسم پسامدرن در فرانسه به‌ویژه پاریس، با نام فمینیسم فرانسوی نیز از آن سخن می‌رود، اما وجه مشترک عمدهٔ این نظریه‌پردازان به دیدگاه فلسفی آن‌ها بازمی‌گردد؛ هر سه ایشان «ساخت‌شکن» بوده (همان: ۳۴۶) و «از برملا ساختن "تناقض‌های درونی نظام‌های فکری به‌ظاهر منسجم" با هدف حمله به "پنداشت‌های معمول دربارهٔ نویسندگی و هویت و خویشتن" می‌پردازند؛ و همانند لاکان به بازخوانی کاربست‌های نظری و عملی روان‌کاوی فروید بسیار علاقمندند» (همان: ۳۴۷- ۳۴۶).

مروری کوتاه بر نظریهٔ روان‌کاوی لاکان (مراحل توسعهٔ «خود» و رشد انسان) و نسبت آن با فمینیسم پسامدرن

«وی [لاکان] روان‌کاوی است که فروید[۲۲] را در پرتو زبان‌شناسی و مردم‌شناسی به‌طور ریشه‌ای بازتفسیر کرد» (بلزی، ۱۳۹۵:

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

۷۰). «[...] کار لاکان کوششی کاملا اصیل در جهت بازنویسی "فرویدیسم" از کلیهٔ جهات مربوط به موضوع انسان، جایگاهش در اجتماع، و مهم‌تر از همه رابطه‌اش با زبان است. [...]. آن‌چه لاکان می‌خواهد در "نوشته‌ها"ی خود به انجام رساند، تفسیر مجدد فروید در پرتو نظریه‌های ساختگرایان و پساساختگرایان از سخن است» (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۲۲۵). لاکان روند اجتماعی شدن کودک- پسر- و توسعهٔ مفهوم «خود» را در سه مرحله برمی‌شمرد: ۱) مرحلهٔ خیالی (Imaginary stage) یا مرحلهٔ تمامیت و کلیت: مرحلهٔ نخست، پیش‌ادیپی یا ماقبل ادیپی که به آن مرحلهٔ انگارین نیز می‌گویند؛ در این مرحله کودک نمی‌تواند میان ذهن و عین، خود و جهان خارج، تمایزی آشکار برقرار نماید (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۲۲۵). «کودک در رابطهٔ "هم‌زیستی" با جسم مادر خود به سر می‌برد و این رابطه هر گونه خط و مرز روشن میان این دو را محو می‌کند: کودک به خاطر زندگی خود به این پیکر وابسته است، اما به همین ترتیب می‌توان تصور کرد که کودک آن‌چه را که از جهان خارج می‌داند به مثابهٔ چیزی وابسته به خود تجربه می‌کند» (همان: ۲۲۶).

۲) مرحلهٔ آینه‌ای (Mirror stage) یا مرحلهٔ شقه‌شدن/ انعکاس خود: در مرحلهٔ دوم که هنوز بخشی از مرحلهٔ خیالی محسوب می‌شود کودک وجود خود را با نگریستن در آینه، در آغوش مادر یا نگه‌دارنده‌اش تشخیص می‌دهد (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۵۱)؛ کودک برای یگانه شدن ابتدا دو تا می‌شود یا دو تکه می‌گردد. از درون این وضعیت است که کودک به تصور یک‌پارچه‌ای از خود دست می‌یابد. اگرچه به دلیل محو بودن مرز میان ذهن و عین برای کودک، تصویر موجود در آینه با خود او یکی است، اما در واقع آن تصویرِ خود کودک نبوده و با وی بیگانه است. کودک در تصویر، خود را به غلط باز می‌شناسد زیرا که در آن وحدت خوشایندی می‌یابد که عملا در جسم خویش تجربه‌اش نمی‌کند (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۲۲۷-۲۲۶). خود تنها زمانی می‌تواند وجود واقعی خویش را درک کند که ابتدا آن را به شکل تصویری آینه‌ای از خود ببیند (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۵۱).

۳) مرحلهٔ نمادین (Symbolic stage) یا مرحلهٔ پس از فراگیری زبان: مرحلهٔ سوم یا اودیپی که دوران فاصله گرفتن هر چه بیشتر کودک از مادر است. کودک دیگر خود و مادر را یگانه نمی‌پندارد، بلکه وی را «دیگری» می‌پندارد (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۵۱)؛ این ورود پدر به صحنه است که هماهنگی میان کودک و مادر را از هم می‌گسلد. پدر به گفتهٔ لاکان مشخص‌کنندهٔ قانون است و در وهلهٔ اول ممنوعیت اجتماعی زنای با محارم است (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۲۲۷). کودک به دلیل ترس از اختگی پیوند خود را با مادر می‌گسلد و در عوض یک رسانه، زبان را دریافت می‌کند که به‌واسطهٔ آن رابطه‌اش با مادر را برقرار نگه می‌دارد. اکنون کودک خواسته‌های خود را به دلیل محدودیت زبانی نمی‌تواند تمام و کمال از طریق مادر برآورده کند (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۵۲-۳۵۱). نظم نمادین در نظر لاکان همان جامعه است یا «نظام مناسباتی که پیش از ما وجود دارد و ما باید خود را با آن سازگار کنیم» (همان: ۳۵۰). پیدایش میل ناخودآگاه نیز در این مقطع رخ می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۲۲۷).

این سه مرحله و به‌ویژه مرحلهٔ آینه‌ای جایگاه خاصی نزد فمینیست‌های پسامدرن دارد، به‌ویژه از آن‌رو که کودک- دختر نمی‌تواند از طریق درک مشابهت آلت جنسی خود با پدر، از این مرحله عبور نماید و در نظم نمادین استقرار یابد؛ به این‌ترتیب، او قادر به بیان تجارب، فهم و ادراک خود نخواهد بود، چراکه تنها زبان و کلماتِ در دست ایشان یعنی یگانه زبانی که در اختیار دارند، مردانه است (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۵۲).

نگاهی اجمالی بر ساخت‌شکنی

«تأکید بر وجه مثبت "دیگر بودن"، یعنی وجه مثبت حالت حذف‌شدگی، رانده‌شدگی، بی‌اعتباری، محرومیت، طردشدگی، ناخواستگی و به حاشیه‌رانده‌شدگی، بُن‌مایهٔ اصلی ساخت‌شکنی است» (همان: ۳۴۹). از میان ویژگی‌های رویکرد ساخت‌شکنی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱-داشتن نگرش انتقادی به همه چیز؛

۲-ضد ذات‌باوری؛

۳-بی‌معنا بودن جست‌وجوی تعاریف جهان شمول؛

۴-به چالش کشیدن تقابل‌های دوتایی؛

۵-چون و چرا در مرزهای سنتی آموزه‌هایی نظیر علم و هنر (همان).

ساخت‌شکنی دو فرضیه‌ای را که از نظر همگان بدیهی به نظر می‌رسد با تردید در آن‌ها به چالش می‌کشد: الف) «تصور وجود چیزی موسوم به هویت خود یعنی خویشتنی که دارای وحدت ذاتی در طول زمان و مکان است»؛ ب) «تصور وجود چیزی موسوم به حقیقت یعنی رابطه‌ای ذاتی میان زبان و واقعیت» (همان). فرض اول را با تکیه بر این‌که «خویشتن از بنیاد به دو وجه خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم شده است» (همان) به چالش می‌کشد. «چون و چرا در فرضیهٔ دوم با استناد به این نظر است که زبان و واقعیت مقولاتی قابل تغییر و دست‌خوش تغییرند که در جریانی هراکلیتی یکدیگر را گم می‌کنند. کلمات را نمی‌توان اشیاء یا پاره‌های واقعیت دانست. واقعیت در عمل، زبان را فریب می‌دهد و زبان از تسلیم شدن به جبر واقعیت و محدودیت آن تن می‌زند» (همان). «این تصور که "هویت خود" و "حقیقت" وجود خارجی ندارد و نظم زندگی ما و زبان ما ساختاری تحمیل شده و غیر ماهوی است»

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

(همان) توجه سیکسو، ایریگاری و کریستوا را به خود جلب کرد (همان: ۳۵۰).

مروری مختصر بر دیدگاه‌های ساخت‌شکنانهٔ دریدا

دریدا از جمله نمایندگان رویکرد ساخت‌شکنی، «برای خلاصی از یکتاگونگی ملال‌آور اندیشه در نظم نمادین، بدیل آن را در تکثر و تفاوتی یافت که در مقولهٔ زنانه وجود دارد. [...]. دریدا بر سه جنبهٔ نظم نمادین خرده گرفت: (۱) کلام‌مداری یعنی برتر شمردن گفتار که کم‌تر از نوشتار به تفسیر تن می‌دهد؛ (۲) احلیل‌مداری یعنی برتر شمردن احلیل که متضمن محرکی یگانه به سوی هدفی واحد و به‌ظاهر دست‌نیافتنی است؛ (۳) دوگرایی یعنی شیوه‌ای که همه چیز را بر حسب تقابل‌های دوگانه توضیح می‌دهد. دریدا ریشهٔ این گرایش‌ها را جست‌وجوی فلسفهٔ سنتی در پی معنا می‌دانست که از دید او کاری مهمل بود، چون معنا وجود ندارد. [...]. پس هدف دریدا رها ساختن تفکر از فرضیهٔ یکتاگونگی بود، یعنی از این‌که حقیقت یا گوهری واحد و یگانه یا نوعی "مدلول متعالی" در خود و برای خود وجود دارد که معنایی برای آن متصور است. [...]. بهره‌گیری دریدا از différence- یعنی شکاف گریزناپذیر و معناآفرین میان موضوع ادراک و ادراک ما از آن- در بسیاری از فمینیست‌های پسامدرن این جرئت را به وجود آورده است که از این پدیده به سود نظریات خویش بهره بگیرند» (همان: ۳۵۴-۳۵۳). دیفرانس، اصطلاحی است که دریدا بر مبنای هم‌آوایی فرانسوی ابداع کرده است (differer در زبان فرانسه هم به معنای تفاوت کردن و هم به تعویق افتادن است) و نمونه‌ای از واسازی و حملهٔ نوشتار به گفتار است (بلزی، ۱۳۹۵: ۹۱). «دریدا پیشنهاد می‌کند که معنا به دیفرانس (difference با "a") نیز وابسته است؛ اگر دال از دال دیگر تفاوت می‌کند (differs)، معنایی که تولید می‌کند را به تعویق نیز می‌اندازد (defers)؛ [...]. یعنی، دال جای مدلول را می‌گیرد. لوگوس‌محوری تصور می‌کند که یک مفهوم ناب، یا یک ایده وجود دارد. اما کجا می‌توان چنین چیزی یافت؟ دال جای آن را می‌گیرد. تنها دال در نوشتار یا گفتار حاضر است: حضور خیالی معنا به منزلهٔ ایدهٔ ناب به تعویق می‌افتد، به عقب رانده می‌شود، به دال محوّل می‌شود، که تنها چیزی است که می‌توانیم در مقابل خود بگذاریم و بررسی‌اش کنیم» (همان).

فمینیسم پسامدرن و اگزیستانسیالیسم

دُبووار به‌عنوان نمایندهٔ فمینیسم اگزیستانسیالیستی در «جنس دوم» پرسشی اساسی طرح می‌کند: چرا زن جنس دوم است؟ وی در پاسخ به این امر اشاره می‌کند که زن در نسبت با مرد «دیگری» است. اکنون فمینیست‌های پسامدرن همان پرسش را بدین شکل تکرار می‌کنند که: چرا زن «دیگری» است؟ (همان: ۳۴۸) و دیگر این‌که «چرا زن وابسته به زمین، و اسیر درون‌مانایی و جبر باقی می‌ماند و پرواز مرد به قلمرو تعالی و آزادی را نظاره می‌کند؟» (همان). در حالی‌که دُبووار «دوم» یا «دیگری بودن» را بهترین شیوهٔ هستی نمی‌پندارد. فمینیست‌های پسامدرن «دیگری بودن» را مزیتی برای زن برمی‌شمرند نه وضعیتی که باید از آن بیرون بیاید (همان). چراکه می‌تواند از جایگاهی بیرونی به نقد هنجارها، ارزش‌ها و رفتارهایی بپردازد که فرهنگ مسلط یا همان مردسالاری در صدد تحمیل آن بر همگان از جمله زنان است. از نظر فمینیست‌های پسامدرن دیگر بودن «با همهٔ ستم و تحقیری که تداعی می‌کند وضعیتی ستم‌بار و حقیر نبوده، بلکه حالتی از هستی و اندیشه و گفتار است که راه را برای بی‌پردگی، تکثر، تنوع و تفاوت باز می‌کند» (همان: ۳۴۹-۳۴۸). در ادامه، آراء سه تن از نظریه‌پردازان فمینیسم پست‌مدرن به طوراجمالی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

-الن سیکسو

سیکسو معتقد است «اولا زنانگی خاص زنان (به‌عنوان موجوداتی فیزیولوژیک) نیست؛ ثانیا برساخته‌ای اجتماعی- زبانی است، ثالثا حوزهٔ مقاومت آن در زبان به‌ویژه در نوشتار است. سیزو [همان سیکسو] نوشته‌های زنان را چالشی در مقابل نظم پدرسالارانه می‌داند» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۴۴۹). وی که رمان‌نویسی در حال تجربه‌گری با شیوه‌های ادبی است با به‌کار بردن مفهوم différance - از ابداعات دریدا- شیوهٔ نگارش زنانه را در تضاد با شیوهٔ نگارش مردانه قرار می‌دهد. وی در حین کاوش در نوشتار زنان و مردان برای یافتن تفاوت‌های بیشتر دریافت که هر دو نوشتار به میزان زیاد و به ترتیب با میل جنسی زن و مرد مرتبط‌اند (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۵۶ و ۳۵۸).

وی به شیوهٔ نگارش و اندیشهٔ مردانه معترض شده است، زیرا بنیان آن بر تقابل‌های دوگانه است که «از تقابل دو ارزشی بنیادین یعنی مرد/ زن الهام می‌گیرند که در آن مرد با همهٔ چیزهای فعال و فرهنگی و نورانی و والا یا عموما مثبت ربط می‌یابد و زن تداعی‌گر تمام چیزهای است که منفعل و طبیعی و تاریک و پست و عموما منفی تلقی می‌شوند. از این گذشته، در تقابل مرد/ زن واژهٔ نخست واژه‌ای است که دومی از آن مشتق و منحرف می‌شود» (همان: ۳۵۷)؛ زن در نسبت با مرد دیگری است، در دنیای مرد و با قواعد او زندگی می‌کند و به اندیشه درنمی‌آید. پس از آن‌که اندیشیدن مرد به زن پایان یابد چیزی از او باقی می‌ماند نااندیشیده (همان). به این ترتیب «سیکسو زنان را به مبارزه می‌طلبید تا با نگاشتن مقولات نااندیشیدنی/ نااندیشیده، وجود خود را بیرون از دنیایی که مردان از ایشان ساختند به تحریر درآورند. نوع نگارشی که سیکسو متعلق به زنان می‌دانست- نشانه‌گذاری، نوشتن و خط زدن، خرچنگ قورباغه نوشتن، یادداشت‌های سردستی - بیان

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

تلویحی حرکاتی است که رودخانهٔ هراکلیت را به ذهن متبادر می‌سازد که مدام در حال تغییر است. در عوض، نوع نگارشی که برای سیکسو تداعی مردانه داشت متشکل از حجم انبوه حکمت بشری است. این اندیشه‌ها به دلیل مهر تأییدی که بر آن‌ها خورده است امکان هیچ‌گونه حرکت یا تغییری را ندارند. پس، از دید سیکسو نگارش زنانه، فقط شیوهٔ تازه‌ای برای نوشتار نیست، بلکه "در اصل همان امکان دگرگونی است، فضایی است که می‌تواند سکوی پرش اندیشه‌های براندازانه یا جنبشی مبارک برای دگرگونی معیارهای اجتماعی و فرهنگی باشد"» (همان).

«نوشته‌های سیکسو از احساس خوش‌بینی و شعفی برخوردارند که نه در نوشته‌های دریدا که کلام‌محوری را گریزناپذیر می‌داند، دیده می‌شود و نه در نوشته‌های لاکان که سلطهٔ همیشگی احلیل را باور دارد. سیکسو معتقد است که ما می‌توانیم از نظام مفاهیم دو ارزشی که در آن محصور شده‌ایم بگریزیم و به قابلیت زنان برای هدایت این شورش ایمان دارد» (همان: ۳۵۹). «با وجودی که به نظر برخی از منتقدان، تحلیل سیزو یک بعد تاریخی‌گرایانه نیز دارد و تأکید می‌کند که لیبیدوی[۲۳] مؤنث و مذکر در نظم پدرسالارانه شکل می‌گیرند، اما یک وجه زیست‌شناختی و تفاوت جوهری نیز برای زنان و مردان قائل است، زیرا لیبیدو را در پیوند با جسم متفاوت زنانه و مردانه قرار می‌دهد. او چنان از "متن زنانه" سخن می‌گوید که گویی همهٔ زنان "درونی" واحد دارند که نوشته‌های آن‌ها بازتاب آن است» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۴۵۰-۴۴۹).

-لوس ایریگاری

«[...] ایریگاری در این که میل جنسی زنانه و پیکر زن سرچشمهٔ نوشتار زنانه‌اند با سیکسو هم عقیده است، اما این دو با یکدیگر تفاوت‌های اساسی دارند. ایریگاری در درجهٔ اول روان‌کاوی است که می‌خواهد مقولهٔ زنانه را از قید و بند اندیشهٔ فلسفی مردان و از جمله دریدا و لاکان رها سازد» (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۵۹). اگرچه ایریگاری با لاکان در زمینهٔ تفاوت میان دو مرحلهٔ خیالی و نمادین هم عقیده است، اما درک وی از مرحلهٔ خیالی با لاکان یکی نیست (همان: ۳۶۰). ایریگاری «در ایجاد پیوند میان زیست‌شناسی و هویت از او [لاکان] صریح‌تر است و در عین‌حال، کانون تحلیل را نیز از جسم مرد به جسم زن می‌برد. به‌علاوه، باید توجه داشت که در ارتباط میان دو جنس، ایریگاره [ایریگاری] برخلاف لاکان، تضادی دو وجهی نمی‌بیند، بلکه بر "تفاوت" تأکید می‌کند» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۴۴۸). لاکان میان مرحلهٔ خیالی زنانه و مردانه تفاوت قائل است؛ دختران که مرحلهٔ ادیپی را به دلیل عدم هم‌سانی خود با پدر [تفاوت میان اندام جنسی زن و مرد] کامل به پایان نمی‌برند در دام مرحلهٔ خیالی گرفتار آمده و در واقع هم‌چون پسران به قلمرو زبان و خود بودن وارد نمی‌شوند. ایریگاری معتقد است از آن‌جا که ممکن است در این مرحله امکان بکری برای زنان نهفته باشد، چه بسا نفی و انکار این به دام‌افتادگی ضرورتی نداشته باشد. آن‌چه دربارهٔ مرحلهٔ خیالی و زن و میل جنسی‌اش گفته شده، بنابر دیدگاهی مردانه است (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۶۰). چیزی که به نظر ایریگاری راه را برای بیرون رفتن اندیشه‌های زنان از مرحلهٔ خیالی می‌بندد، مفهوم «همانی» است (همان: ۳۶۱)؛ ایریگاری به قصد توصیف ماهیت و کارکرد تصورِ «یکی بودن» در فلسفه و روان‌کاوی غربی از واژهٔ speculum[۲۴] بهره می‌برد که بنابر اظهار توریل موی (همان) «القاکنندهٔ ضرورت مفروض دانستن سوژه‌ای است که قابلیت بازتاباندن هستی خویش را دارد. گفتمان مردانه به دلیل "در آینه‌نگری" خودشیفته‌وار فلسفی- که تجلی آن تصویر قرون وسطایی خدا به صورت اندیشهٔ اندیشه‌ورز است- هرگز قادر نبوده زن یا زنانه را به‌صورت چیزی غیر از بازتاب مرد یا مردانه درک کند. بنابراین، اندیشیدن به زنِ زنانه در ساختارهای اندیشهٔ مردسالاری کاری ناممکن است. مردان هنگامی که به زنان نگاه می‌کنند زنان را نمی‌بینند، بلکه بازتاب‌ها یا تصاویر مردان را می‌بینند» (همان). وی هم‌چنین با تحلیلی از «همانی» در نظریهٔ فروید نیز به نقد نظریهٔ میل جنسی زنانهٔ فروید پرداخت؛ نظریه‌ای که در آن دختربچه مرد کوچکی بدون قضیب است، بنابر این تصور که زن همان مرد است، مگر به لحاظ میل جنسی (همان). «ایریگاره با نقد تحلیل فروید از تضاد دو جنس و با تکیه بر شالوده‌شکنی دریدایی نشان می‌دهد، که زن و مرد مانند بقیه جفت‌های متضاد اساسا ضد هم نیستند، زیرا نمی‌توان یکی را بدون ارجاع به دیگری تعریف کرد و معنای آن دو در نسبت و ارتباط با یکدیگر است» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۴۴۶). وی با پیشنهاد سه راهبرد به دنبال دادن این توانایی به زنان است که «خود را چیزی "هرز" و "مازاد" در حواشی تنگ دست‌پروردهٔ ایدئولوژی‌های حاکم نپندارند (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۶۲) که عبارتند از:

۱-تلاش برای خلق صدایی سرشار از جنسیت نه خالی از آن و بی‌طرف (همان)؛

۲-به کار بستن هم‌جنس‌خواهی و خودانگیزی که به زنان امکان کشف سرزمین چند وجهی و ناشناختهٔ پیکر زنانه را می‌دهد و به ایشان می‌آموزد با چنان کلماتی سخن بگویند و چنان اندیشه‌هایی را بیندیشند که احلیل را از میدان به در کند (همان: ۳۶۳-۳۶۲).

۳-مبارزه علیه مردسالاری با «تقلید ریش‌خندگونهٔ شکلک‌هایی که مردان بر زنان تحمیل کرده‌اند» (همان: ۳۶۳) و در نتیجه «بی‌اثر کردن اثرات گفتمان احلیل‌مدار از راه زیاده‌روی در آن‌ها» (همان).

-ژولیا کریستوا

وی از چندین جنبه با سیکسو و ایریگاری متفاوت است (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۶۴)؛ در حالی‌که ایشان «"زنانه" را با زنان طبیعی و "مردانه" را با مردان طبیعی همانندسازی می‌کنند، اما کریستوا هر

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

گونه همانندسازی از این دست را رد می‌کند» (همان). به زعم او، اگر کودک هنگام ورود به نظم نمادین [مورد نظر لاکان] حق انتخاب داشته باشد که با مادر یا پدر همانندسازی کند و اگر میزان مردانگی یا زنانگی کودک وابسته به میزان این همانندسازی باشد پس کودکان هر دو جنس (پسر و دختر) از بخت یک‌سانی در این زمینه برخوردارند. پسرها می‌توانند شبیه مادر خود باشند، و دخترها شبیه پدر خود. از این گذشته، پسرها می‌توانند حالت "زنانه" داشته باشند و با حالتی زنانه بنویسند و دخترها نیز می‌توانند حالتی "مردانه" داشته باشند و همان‌گونه بنویسند» (همان: ۳۶۵-۳۶۴). «به گفتهٔ کریستوا، فروریختن زبان به درون زیست‌شناسی و پافشاری بر این‌که زنان صرفا به دلیل پیکر خویش شیوهٔ نگارشی متفاوت با مردان دارند، به این معنی است که مردان و زنان را بار دیگر به درون قفس مردسالاری بیندازیم» (همان: ۳۶۵). کریستوا «آناتومی را عامل تعیین‌کنندهٔ چگونگی ورود شخص به نظم نمادین نمی‌داند، بلکه بر نوع رابطهٔ متفاوت دختر و پسر با مادر تأکید دارد. سوژهٔ زنانه به شکلی خاص، وارد نظم نمادین می‌شود. این سوژه کلا خارج از نظم نمادین نیست، بلکه به نسبت سوژه‌های مردانه پیوند قوی‌تر با مرحلهٔ ماقبل نمادین و مادر خود دارد. این سوژه لزوما "زن" (woman) نیست، بلکه "زنانه" (feminine) است» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۴۵۰). از دیگر جنبه‌های تفاوت مذکور، پیروی شدید کریستوا از این عقیده است که «حتی اگر "زنانه" بتواند به بیان درآید، نباید این کار را کرد. وی مدعی است زنانی این چنین وجود ندارند. ریشهٔ مفاهیمی نظیر "زن" و "زنانه" در متافیزیک است. یعنی فلسفه‌ای معتقد به اصالت ذات که ساخت‌شکنان در پی برملا ساختن ماهیت آن‌اند. مفهوم زن فقط از نظر سیاسی امکان می‌یابد، نه از نظر فلسفی» (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۶۵). وی بیش از سیکسو و ایریگاری انقلاب اجتماعی را با انقلاب شاعرانه پیوند می‌داد. وی معتقد است «سپر بلا کردن بعضی گروه‌ها [...] در احساس "تحقیرشدگی" یا انزجار نامعقولی ریشه دارد که به تجربیات پیش‌ادیپی کودک با بدن خود و بدن مادرش (مدفوع، خون و خلط) بازمی‌گردد. این انزجار در اصل به معنای طرد "زنانه" نیست. کودک که حیاتش به مادر وابسته است، هیچ درکی از تفاوت جنسی ندارد. تنها با عقدهٔ اختگی است که این احساس و به همراه آن پیوند "زن" با "تحقیر شده" به میان می‌آید. بنابراین، مشکل بنیادین جامعه، مسئلهٔ تحقیرشدگی است که "زنانه" فقط یکی از ویژگی‌های آن است» (همان: ۳۶۶).

خواست کریستوا آشتی جامعه با تحقیرشدگان- سرکوب‌شدگان و کسانی که به حاشیه رانده شده‌اند- است (همان)؛ «گفتمان‌های به حاشیه رانده شدهٔ موجود در جنون، مقولات گنگ و مادرانه و جنسی باید نیروی انقلابی خود را در درون زبان تخلیه کنند» (همان). وی به طرح مرحلهٔ نشانه‌ای یا semiotic یا پیش‌ادیپی در نظریهٔ لاکان اقدام نمود (همان)؛ کریستوا «معتقد است این امر همان است که صداهای موزون و بی‌معنای بچه‌های خیلی کوچک که قادر به سخن گفتن نیستند، ایجاد می‌کند. امر نشانه‌ای مقدم بر فراگیری معناست، و روان‌کاوی آن را با رانشی یا به سوی لذت یا مرگ مرتبط می‌سازد. این آثار صوتی که در شعر هم بروز می‌یابند، موسیقایی و الگومندند؛ آن‌ها منطق صرفا "تزمحور" استدلال عقلانی را، با تمرکز بر یک حس یا احساس که کریستوا آن را ورای سطح معنا می‌داند، مختل می‌کنند» (بلزی، ۱۳۹۵: ۲۲). این نظم نشانه‌شناختی «در پیوند با سائق‌های درونی و آنال است و با ورود به نظم نمادین (همراه با قانون و نظم، یک‌پارچگی و قطعیت موضع در آن) سرکوب می‌شود، اما مانند همهٔ عناصر سرکوب شده بازخواهد گشت و خود را حتی در درون زبان نمادین- از طریق ریتم، آهنگ، لحن، سخنان بی‌معنا، سکوت و غیره- متجلی خواهد کرد و به بیانی در نظم نمادین اختلال ایجاد می‌کند. سوژه‌های زنانه این نفوذ نشانه‌شناختی را به دلیل کامل نبودن سرکوب عنصر ماقبل اودیپی بیشتر از خود نشان می‌دهند؛ دیوانگی، شعر و هنر در کل، عناصر غیرعقلانی و نشانه‌شناختی هستند» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۴۵۰). از نظر او «شخص آزاد کسی است که از توانایی درک اهمیت "بازی نشانه‌ای و نمادین"- یعنی نوسان مداوم میان بی‌نظمی و نظم- برخوردار باشد» (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۶۷).

فمینیسم و زیبایی‌شناسی

«زیبایی‌شناسی فمینیستی نه راهی است برای ارزیابی هنر و نه راهی است برای ارزیابی تجربه‌ای که از هنر کسب می‌شود، بلکه به کمک آن نظریه زیبایی‌شناسی و رویکردش به جنسیت به محک آزمون و پرسش گذاشته می‌شود» (ورث، ۱۳۸۴: ۳۲۵)؛ هم‌چون کُرس‌میر- نویسندهٔ کتاب «فمینیسم و زیبایی‌شناسی»- که در مطالعهٔ تئوری‌ها و چهارچوب‌های مفهومی درون و بیرون هنر و زیبایی‌شناسی، دیدگاهی فمینیستی اتخاذ می‌کند، به‌عبارت دیگر، وی به بررسی ایفای نقش جنسیت در شکل‌دهی و کاربست ایده‌ها دربارهٔ کارهای هنری، آفرینش آثار و ارزش‌های زیبایی‌شناسی می‌پردازد (۱۳۹۰: ۱۳). «زیبایی‌شناسی فمینیستی هنوز رشتهٔ نسبتا جدیدی است که قدمت آن به اوایل دههٔ ۱۹۹۰م. می‌رسد. نخستین بار در ۱۹۹۰م. و در ویژه‌نامه‌ای در مجلهٔ «هیپاتیا» اثری در حوزهٔ زیباشناسی فمینیستی به چاپ رسید. [...]. از آن‌جایی‌که زیبایی‌شناسی فمینیستی رشته‌ای است نسبتا نوپا، هنوز فاقد چارچوب و قاعده‌ای مدون است؛ در واقع، بسیاری از نویسندگان اصولا معتقدند که زیبایی‌شناسی فمینیستی نباید دارای قاعده‌ای مدون باشد، چراکه تحقیق و مطالعه در این حوزه باید هم‌زمان با فعالیت هنرمندان و نظریه‌پردازان زن گسترش یابد. در ضمن، از آن‌جایی‌که زیبایی‌شناسی فمینیستی از شاخه‌های متعدد فمینیسم و مطالعات فمینیستی در دیگر حوزه‌ها بهره می‌جوید، چندان در

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

قید و بند رعایت کردن چارچوب دیگر رشته‌ها نیست» (ورث، ۱۳۸۴: ۳۲۵). «این رویکرد [فمینیسم] بر این گمان است نگاره‌ها، بازنمایی‌ها و بازگویی استادانهٔ ایده‌ها گذشته از زیبایی، هنروری و چیره‌دستی یا ارزش‌های درونی خود، چون نشان‌دهندهٔ جایگاه و نیروی (قدرت) اجتماعی نیز هستند از ارزش فراوان برخوردارند. هر کجا که زور و نیرو یافت می‌شود در شیوه‌هایی که به‌کار می‌برد، ناهمسانی‌های نادرستی هم یافت می‌شود» (۱۳۹۰: ۱۳). «هنر، کار نوآورانه‌ای است که سکس[۲۵] و سکس‌گرایی[۲۶]، جنسیت و جایگاه اجتماعی و توانایی فرهنگی، همگی در آن نقش برجسته‌ای دارند» (همان). «هر چند فمینیسم هم‌چون مقوله‌ای تئوریکی دیدگاه سیاسی یا فلسفی یگانه‌ای را مرزبندی نمی‌کند، انگاره‌های مشترکی یافت می‌شود که پی‌گیری دیدگاه‌های فمینیستی را در زیبایی‌شناسی و تئوری هنر آگهی می‌دهد. پگی فلن[۲۷] تئوری‌پرداز نمایش آن را بدین شیوه می‌گوید: "فمینیسم باور دارد که جنسیت، مقوله‌ای پایه‌ای برای سازمان‌دهی فرهنگ بوده و هم‌چنان خواهد بود. افزون بر آن، الگوی آن سازمان‌دهی، همیشه مردان را برتر از زنان می‌خواهد"» (همان، ۲۲).

نقد فمینیستی هنرها یا رویکرد فمینیستی در نقد هنر

حضور پررنگ زنان در عرصهٔ هنر قرن بیستم، منجر به اتخاذ استانداردها و معیارهایی برابر جهت نقد و تفسیر آثارشان نشده است؛ از جمله مسائلی که ظهور قدرتمند نقد فمینیستی را مطالبه می‌کنند، عبارتند از:

-متعلق دانستن آثار هنری زنان به حوزهٔ زندگی مادی و طبیعی یا زندگی خصوصی و خانوادگی و نه به‌عنوان بخشی از قلمرو فرهنگی و زندگی اجتماعی؛

- تمایز نهادن میان هنرهای زیبا، و هنرها و صنایع دستی؛

-محدودیت‌های زنان برای تحصیل در رشته‌های هنر؛

- زن به عنوان سوژه یا موضوع آثار هنری، تجسم زیبایی آرمانی و ابژهٔ تأمل بی‌طرفانهٔ مرد هنرمند (ورث، ۱۳۸۴: ۳۲۶-۳۲۵).

انتقادات رویکرد فمینیستی بر زیبایی‌شناسی سنتی در «دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی» در سه محورِ نقد بر فرمالیسم، بی‌طرفی در مواجهه با آثار هنری، و نگاه خیرهٔ مردانه مشخص شده است. کرس‌میر معتقد است جنسیت در سطوح مختلف فلسفه رخ می‌نمایاند، گاه در سطح و آشکار، نظیر سخنان نظریه‌پردازان دربارهٔ زنان و مردان و گاه در عمق و پنهان از جمله در مفاهیمی هم‌چون زیبایی، ذوق و پسند (۱۳۹۰: ۱۸- ۱۷). وی می‌گوید: «من جنسیت‌گرایی پنهانی را نیرویی به‌ویژه پر کشش، بالای سر اندیشه می‌دانم زیرا می‌تواند بسیار آهسته و موذیانه باشد» (همان: ۱۹). کرس‌میر به طرح مسئلهٔ:

-حضور پیدا و پنهان جنسیت‌گرایی در شکل‌گیری تئوری‌های هنر؛

-تأثیر آن در رویه‌های زندگی واقعی به‌ویژه از منظر فرهنگی و چگونگی مواجه با نظم و ساختار اجتماعی، فرهنگی و هنری برآمده از درون این جنسیت‌گرایی از سوی منتقدان و هنرمندان فمینیست؛

-تلاش ایشان در برهم زدن اقتدار تئوری‌های «به‌ویژه هنر» و نظم برآمده از دل آن‌ها می‌پردازد.

مواردی که نظرات کرس‌میر حول آن‌ها شکل می‌گیرد، عبارتند از:

-انگارهٔ آفرینندهٔ هنر یا هنرمند هم‌چون آرمانی مردانه؛

- شکل‌گیری مفهوم هنر زیبا و خروج هنرهای دستی و خانگی از دایرهٔ شمول هنرهای زیبا؛

-وجود هالهٔ معنایی جنسیت به دور تاریخ زیبایی‌شناسی و ایده‌های بنیادین آن مانند زیبایی، شکوه و والایی؛

-نادیده انگاشتن زنان هنرمند در طول تاریخ و وجود موانعی بر سر راه زنان برای ورود به دنیای حرفه‌ای هنر؛

-کاربرد استعاری حس چشایی به‌سان الگویی برای بازشناسی و گزینش دقیق ویژگی‌های ابژهٔ ارزیابی‌شونده در هنگام مواجهه با آثار هنری و در مقابل تلقی تجربهٔ چشایی به مثابهٔ تجربه‌ای بدنی و حسی که به فرد آن‌گونه از خشنودی و لذت را که به راستی زیبایی‌شناسانه باشد، نمی‌دهد؛ به‌عبارت دیگر، گرچه مفهوم ذوق به‌طور دقیق برگرفته از همین کاربرد استعاری حس چشایی است اما خود آن، جزو حواس فرودست برشمرده می‌شود.

-حضور خوراک در آثار هنری و استفاده از آن به‌عنوان ابزاری در خلق آثار هنری جهت به چالش کشیدن سنت هنری غرب؛

-بازنگری فمینیست‌ها در اندیشه دربارهٔ هنر به‌ویژه با بهره‌گیری از ضد هنر و تلاش برای شکل دادن به تئوری فلسفی دربارهٔ ساخت هنر از سوی فمینیست‌ها و برشماری و تشخیص فرضیه‌هایی دربارهٔ ساخت جنسیت و خواهش جنسی که هنرمندان فمینیست و پسافمینیست در خلق آثارشان به‌کار برده‌اند.

در بخش‌های بعدی پژوهش حاضر، بعضی از موارد مورد توجه و ارزیابی رویکرد فمینیسم، به‌طور جداگانه و مفصل‌تر مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

نقد فمینیسم بر فرمالیسم

همان‌طور که پیشتر اشاره شد یکی از محورهای مورد توجه نقد فمینیستی در هنرها، فرمالیسم است. مجموعهٔ انتقادات این رویکرد بنا بر مفاد فرمالیسم در جدول ۲ گردآمده است.

نقد فمینیسم بر انگارهٔ آفرینندهٔ هنر، هنرمند، هم‌چون آرمانی مردانه

«هر چند در گفتمان آفرینش‌های هنری، از کار سخت مامایی و زایش به‌صورت استعاره و کنایه سخن می‌رود، زنان همیشه در پیوند با فرزندزایی هستند، کارکردی طبیعی که آن‌ها را به تن‌شان و به مانندسازی و زادآوری "جانوری" پیوند می‌دهد» (کرس‌میر، ۱۳۹۰: ۳۹) اما این «مردان هستند که نقش آفرینندگی هنری رها از

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

جدول ۲: مقایسهٔ مؤلفه‌های رویکرد فمینیسم و فرمالیسم به هنرها (نگارنده)

ردیف	مفاد فرمالیسم	مفاد فمینیسم در برابر فرمالیسم
۱	در فرمالیسم، هنر فعالیتی متمایز و منفک از دیگر فعالیت‌های فرهنگی داشته و راه خود را از صنایع دستی و دیگر فعالیت‌های عملی و کاربردی مجزا می‌کند (ورث، ۱۳۸۴: ۳۲۷).	فمینیسم دامنهٔ تعریف هنر را گسترش می‌دهد و با جداساختن هنر از قلمروی خودبنیاد، ارزش آن را به قلمروی آشنای اجتماعی، سیاسی و حتی کارکردی می‌آورد؛ چراکه انکار بی‌دلیل بافت (شرایط و موقعیت) اثر در واقع آن را از بار فرهنگی، شخصی و سیاسی‌اش تهی می‌کند. در صورت پذیرش این امر که اثر هنری را شخصی خاص (با جنسیتی خاص) در مکان و زمانی خاص پدید آورده می‌توان به درک بهتری از اثر نائل آمد (همان).
۲	فرمالیسم با جدا کردن آثار هنری از بافتی که در آن قرار دارند، جدا از زمان و مکان اولیهٔ آثار و معناهای نمادین موجود در دل تجربهٔ بشر هم‌چنین با حذف تاثیر عوامل بیرونی بر بررسی آثار، در آن‌ها می‌نگرند. مطالعهٔ عناصر صوری به‌عنوان عوامل موثر، اصلی و اولیهٔ ارزش زیباشناختی و استقلال ماهیت ارزش صوری اثر هنری از دیگر ویژگی‌های آن مانند معنا، مصداق یا فایده از دیگر اصول فرمالیسم‌اند (همان).	«زیبایی‌شناسی فمینیستی بر آن است که آثار هنری باید در بافت خود باقی بمانند نه این‌که از آن جدا شده و در موزه‌ها به نمایش درآیند» (همان). در غیر این صورت، باید بافتی را که اثر در آن خلق شده در موزه یا نمایشگاه همراه با آن به نمایش گذاشت (همان).
۳	فرمالیسم بر مشاهدهٔ اثر به شکلی مجزا از عوامل بیرونی و بافت، و به نحوی بی‌طرفانه تأکید می‌کند و وجود مخاطبی آرمانی و بی‌غرض را مسلم فرض می‌کند (همان).	زیبایی‌شناسی فمینیستی قائل به یک مخاطب یا فاعل ادراک آرمانی و بی‌طرف نیست، بلکه معتقد است هنر می‌تواند زبان گویای مخاطب باشد و با وی سخن بگوید (همان).

سرنوشت زیستی (بیولوژیکی) به آن‌ها واگذار شده است» (همان: ۴۰). مفهوم نبوغ- هنرمند نابغه- که به‌ویژه در سدهٔ هجدهم، در آراء کانت و جنبش رمانتیک مورد تأکید و توجه قرار گرفت نیز دارایی‌ای ویژهٔ مردان و توانایی سرشتی ایشان به حساب می‌آمد، و مواردی نظیر نقش اجتماعی زنان و حتی ساختار بدنی و آناتومی‌شان موانع بازدارندهٔ دیگری در مسیر هنرآموزی و آفرینش هنری ایشان محسوب می‌شد (همان: ۶۷-۶۶). در ارتباط میان خلق و آفرینش آثار هنری و جنون یا دیوانگی که شکل دیگری از نبوغ نزد رمانتیک‌ها و پیش از ایشان، افلاطون بود نیز باید گفت که این جنون تنها در ژرفای روان مردان رخ می‌داد؛ تنها بهرهٔ زنان از جنون، هیستری بود، برچسبی برگرفته از واژه‌ای یونانی به معنای زهدان و مبیّن رفتاری نامنظم و نامتعادل از سوی زنان که در قالب نابسامانیِ بیولوژیک و به فرمی روانی رخ می‌نمایاند (همان: ۶۹-۶۸).

فمینیسم و چالش تمایز میان هنرهای زیبا و صنایع دستی

تقسیم هنرها، فنون و مهارت‌ها به دو بخش مجزای: هنرِ زیبا، و فنون و مهارت‌ها یا هنرهای کاربردی به‌ویژه از عصر باززایی و در عصر روشنگری رخ داد. هنر زیبا از منظر غایت-این‌که هدفی جز خود ندارد-ارزش‌های زیبایی‌شناختی و نسبتش با علوم و به‌ویژه ریاضی تعریف شده است و به این‌ترتیب، راه خود را از صنایع‌دستی و هنرهای خانگی که به‌طور معمول کارکرد، غایت و سودمندی را لحاظ می‌دارند، جدا ساخته است. بنابراین، بسیاری از صنعت‌گران و کسانی که تا پیش از این هنرمند قلمداد می‌شدند، به‌ویژه زنان از دایرهٔ شمول هنرمند خارج شدند و کارشان نیز از لیست آثار هنری خط خورد (همان: ۶۳، ۶۲ و ۵۹). به نظر می‌رسد هنرمندان زن و هم‌چنین هنرمندان فمینیست جهت تقابل با این طردشدگیِ هنرهای دستی زنان و هنرهای خانگی، عامدانه از این هنرها در خلق آثار هنری خویش بهره برده‌اند.

«هم‌چنان که انگارهٔ زیبا، در برابر هنرهای سودمندانه پرورده شد و پیش رفت، تئوری‌پردازانِ بیشتر و بیشتری بر این نکته پافشاری کردند که ارزش راستین هنر، تنها زیبایی‌شناختی است، و هنر برای زیبایی است و برای خوشی‌های زیبایی‌شناختی که فراهم می‌آورد، است» (همان: ۶۵). هنر زیبا توسط خوشی‌های زیبایی‌شناختی یا همان احساس خوشی برخاسته از شناخت زیبایی تعریف می‌شود. بنابر قول کرس‌میر، بِرک[۲۸] واکنش‌های اصلی زیبایی‌شناختی را به دو گونه تقسیم کرده بود: ۱) والا و ۲) زیبا (همان: ۹۲). در نظر بِرک این خشنودی با خوشنودی و لذت ناشی از کام‌جویی جنسی در پیوند است؛ بِرک سرچشمهٔ بنیادی زیبایی را در رابطهٔ دگرآمیزی [زن و مرد] می‌دانست (همان). به‌زعم وی «چیزهایی را که زیبا می‌بینیم، کوچک و بسته و مرزمند، کمانی، و با کرانه‌های نرم و رنگ‌های ملایم‌اند. این دربارهٔ یک گل یا اندام انسان درست است. ویژگی‌های کلی و آبسترهٔ هر چیز زیبا از زیباییِ اندام زنانه برآورده شده است. بِرک با آب و تاب دربارهٔ این زیبایی، آن‌چنان‌که در گردن و سینهٔ زنان دیده می‌شود، سخن می‌گوید» (همان: ۹۳). در نظر وی، زیبایی با زن و والایی با مرد مرتبط است، چرا که چیزهای والا ستایش‌برانگیز و شگفت‌آور، زبر، زمخت، ناهموار، بیکران، ترسناک و تاریک‌اند. از این‌رو نگاه بِرک به زیبایی، جنس‌گرایانه است (همان). کانت[۲۹] نیز در «بررسی‌هایی دربارهٔ دریافتن زیبا و والا» (۱۷۶۳) اظهار می‌کند که «زیبا برشمارندهٔ

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

تیزحسی و خوش‌ذوقیِ یک زن است، در حالی‌که مرد باید برای دریافت ژرف‌تری از والا و ستایش‌برانگیز بکوشد» (همان: ۱۰۱). در عین حال، کانت تمام تلاش خود را صرف جداسازی خوشی زیبایی‌شناختی از خوشی‌های حسی می‌کند (همان: ۹۶) [از جمله چشایی (taste) که هرگز به‌عنوان حسی زیبایی‌شناختی قلمداد نشده، اگرچه از واژهٔ مذکور یا حس چشایی به مثابهٔ استعاره‌ای برای بیان دریافت زیبایی‌شناختی و زیبایی بهره برده‌اند (همان: ۸۶)]؛ خوشی زیبایی‌شناختی نه ربطی به بدن دارد و نه برآوردن هر نوع گرایش فردی. سنجش‌گری و داوری زیبایی‌شناختی از هر نوع دل‌بستگی رهاست: نادل‌بسته و بی‌طرف (همان: ۹۷- ۹۶). حال‌که تمام آرزوها و دل‌بستگی‌ها در داوری زیبایی حذف شده‌اند تنها چیزی که باقی می‌ماند مایه‌های ذهنی است که همگی از آن برخوردارند، چراکه در نظر کانت چیزی که زیبا تشخیص داده می‌شود برای همگان زیباست (همان: ۹۹).

داور و مخاطب آرمانی آثار هنری

کرس‌میر می‌گوید: «استانداردهای آرمانی ذوق و پسند در سخن‌آرایی همه‌گیر ادبی سدهٔ هجدهم نمودار شده است: مرد خوش‌پسند یا به زبان فرانسه homme de gout اصطلاحی است مردم‌پسند در فرانسه. شاید از خود بپرسیم که چگونه آن‌ها واژهٔ "مرد" یا "homme" را روا شمرده‌اند؛ آیا خوش‌ذوقی را تنها دست‌آوردی از مردان دانسته‌اند؟» (همان: ۱۰۰-۹۹). «به گمان بسیار، سنجش‌گران آرمانی زیبایی‌شناختی، و داوران پسندخوش، بی‌چون و چرا مردان بودند، چون ذهن و احساس مردان را تواناتر از زنان می‌دانستند» (همان: ۱۰۱). تقابل دوتایی ذهن-عین که می‌توان شکل‌گیری آن را در چارچوب فلسفه به افلاطون نسبت داد، به ترتیب با جهان ارزش‌های آبستره و انتزاعی در پیوند با ذهن، و جهان ارزش‌های عینی در پیوند با بدن، مرتبط‌اند که خود مبیّن دوتایی ذهن و بدن نیز هست (همان: ۳۸). درک ارتباط تقابل‌های دوتایی ذهن-بدن و مرد-زن به میزان بهره‌مندی مردان و زنان از خرد بازمی‌گردد: آن‌چه احتمالا به‌صورت یک باور بدیهی و براساس غفلت از مد نظر قرار دادن موقعیت‌های اجتماعی نامتوازن زن و مرد در جامعه از آن سخن می‌رود. «خرد توان ذهنی را نشان می‌دهد که کنش انسان را از ناانسان شناختنی می‌سازد [...]، بلکه بهترین ویژگی ما نیز هست که دست‌آوردهای هنری، گزینه‌های اخلاقی و دانش علمی را امکان‌پذیر می‌سازد» (همان: ۳۵). در عین‌حال، ذکر درجات و مراتبی برای خرد می‌تواند گواهی باشد برای توجیه برتری جنسی و نژادی که در عین حال طبیعی است (همان). «[...] در متن‌های تئوریکی بی‌شماری خرد را ویژگی اصلی می‌دانند که در گونهٔ انسان، مردان را بر زنان برتری داده است؛ به سخن دیگر، در حالی‌که زنان دارای خرد هستند، آن را مانند مردان ماهرانه به‌کار نمی‌گیرند» (همان). زنان، انسان هستند پس خردمندند، اما از آن‌جا که زن هستند با وجوه و بخش‌های نابخردانهٔ ذهن در ارتباط‌اند. از این‌رو، مرد شناسندهٔ نمونه و زن صاحب خویی عاطفی و شهودی است (همان: ۳۷-۳۶). به این‌ترتیب، توان ذهنی مردان برتر از زنان است که ایشان را مناسب کار داوری می‌سازد و تجربهٔ محدود زنان در اجتماع نیز به کاستی توانایی ذهنی ایشان در مقایسه با مردان دامن می‌زند (همان: ۱۰۱) و آن‌ها را برای امر داوری گزینه‌ای نامناسب می‌سازد.

زن به‌عنوان سوژهٔ آثار هنری، تجسم زیبایی آرمانی و ابژهٔ تأمل بی‌طرفانهٔ مرد هنرمند: نگاه خیرهٔ مردانه [*Male gaze*]

«نگاه خیرهٔ مردانه» مفهومی است که در چارچوب نگرش فمینیستی به تاریخ هنر شکل گرفته است و «از ارکان اصلی زیبایی‌شناسی فمینیستی است» (ورث، ۱۳۸۴: ۳۳۰). «این اصطلاح اشاره دارد به تبادل نگاهی که در سینما اتفاق می‌افتد [...] در اوایل دههٔ ۱۹۷۰م. ابتدا نظریه‌پردازان سینمایی فرانسوی، بعد انگلیسی و آمریکایی در تلاش برای توضیح رابطهٔ بیننده-پرده و هم‌چنین روابط متنی درون فیلم، روان‌کاوی را به فیلم تعمیم دادند» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۳۹۳). بیننده- زن یا مرد- نشسته در اتاق تاریک مایل است تا به پرده بنگرد و از لذت بصری برخوردار گردد که بخشی از آن نتیجهٔ احساس هم‌ذات‌پنداری توأم با خودشیفتگی وی با آدم روی پرده است. در عین حال، بیننده به دو دلیل دچار توهم در اختیار داشتن تصویر نیز هست که عبارتند از: ۱) حضور پرسپکتیو رنسانسی در تصویر سینمایی و ۲) قرار داشتن دستگاه نمایش فیلم در پشت سر بیننده که موجب القای این تصور می‌شود گویا این تصاویر تصورات خود بیننده‌اند (همان: ۳۹۴). «کریستین متز (۱۹۷۵) از قیاس بین پرده و آینه به‌عنوان راهی برای توضیح موقعیت‌یابی بیننده و جنبهٔ چشم‌چرانهٔ عمل فیلم دیدن که بیننده از طریق آن با نگاه خیره هم‌سان می‌شود، استفاده می‌کند (چون این نگاه خیره پاسخ ندارد، موقعیت بیننده موقعیت یک چشم‌چران است). با این حال متز می‌گوید چون او [مرد] با نگاه خیره هم‌سانی پیدا می‌کند، این در عین حال بدان معناست که او در حال نگاه کردن به آینه است. به بیان دیگر، بیننده از طریق نگاه [،] مرحلهٔ آینه‌ای را از نو اجرا می‌کند. از این بابت، این هم‌سان‌پنداری [،] بازگشتی به دوران کودکی است» (همان). دست‌مایهٔ افسانه‌ای فروید که «قدرت نمایشِ جهان‌شمولش بر انطباقش با داده‌های کلی و عام روان کودک استوار است» (رانسیر، ۱۳۹۳: ۲۰)، افسانهٔ ادیپ است. بنا بر نظر هیوارد، میل ادیپی یا تمایل جنسی به منِ دیگر- مادر- یعنی زن یا منِ دیگر مؤنث، یک واقعیت مردانه است که سینما به‌نحو مؤثری آن را را فعال می‌کند (۱۳۸۱: ۳۹۵-۳۹۴).

«سوژهٔ بزرگ هالیوود، دگرجنس‌خواهی است، گره‌گشایی طرح و

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

توطئه، "مستلزم" شکل‌گیری زوج دگرجنس‌خواه است. بدین‌ترتیب، رویه‌های سینمایی تشبیه‌های تمام عیاری برای میل ادیپی هستند، چون روابط مربوط به نگاه در این رویه‌ها، زن را به مثابهٔ ابژهٔ میل و مرد را به‌عنوان سوژهٔ میل می‌سازند تا آن‌جا که به تبادل نگاه‌ها مربوط می‌شود، در سینمای غالب، این نگاه‌ها از سه خاستگاه ساطع می‌شوند- که "طبیعتا" فرض بر این است که همهٔ آن‌ها مردانه هستند. نخست رویدادهای پیش‌فیلمیک- نگاه دوربین و فیلم‌بردار (و هر کس دیگری) که پشت دوربین است. بعد نگاه خیرهٔ دیجیتک [،] مرد [در درون فیلم] به زن خیره می‌شود، نگاه خیره‌ای که ممکن است از جانب زن پاسخ داده شود، اما نمی‌تواند تأثیری بر آن بگذارد [...] و سرانجام نگاه خیرهٔ بیننده که شبیه‌سازی دو نگاه دیگر است. بیننده موقعیت چشم دوربین را پیدا می‌کند، و هم‌چنین از آن‌جا که او (هر مردی) در مقام بیننده، سوژهٔ نگاه خیره است، موقعیت چشم مرد ناظر روی پرده را پیدا می‌کند» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۳۹۶-۳۹۵). آن‌چه که به طبیعی‌سازی ظریف میل ادیپی، اگر هرگز چنین چیزی بوده باشد منجر می‌شود (همان: ۳۹۶). «چندلر از چهار نوع نگاه خیرهٔ عمده در هنرهایی نظیر فیلم، عکاسی و هنرهای تجسمی نام برده است [که تقریبا معادل همان نگاه‌هایی که در کتاب هیوارد به آن‌ها اشاره شده است]:
۱) نگاهِ خیره بیننده؛ کسی که از بیرون به تصویر فرد، حیوان یا شیء درون متن می‌نگرد[۳۰]؛
۲) نگاهِ خیره درون روایت؛ نگاه شخصیت به تصویر کشیده شده به فرد، حیوان و شیء دیگر درون جهان متن[۳۱]؛
۳) نگاه خیرهٔ مستقیم به بیننده (خارج از روایت)؛ نگاه خیرهٔ فردی که درون متن به تصویر کشیده شده است به بیرون به‌گونه‌ای که گویی به مخاطب می‌نگرد[۳۲]؛
۴) نگاه دوربین، شیوه‌ای که دوربین به فرد، حیوان یا شیء درون تصویر می‌نگرد که می‌توان آن را نگاه هنرمند به فرد بازنمایی شده نامید[۳۳]» (مصباح و رهبرنیا، ۱۳۹۴: ۹۲ نقل از: Chandler, 1998).

«لورا مالوی (۱۹۸۹م.) نخستین کسی بود که در بحث از نظریهٔ فیلم مفهوم نگاه خیرهٔ مردان را مطرح کرد. [...] تحقیقات مالوی در زمینهٔ تکنیک‌های قاب‌بندی و زوایای دوربین نشان داد که مناسب‌ترین زوایای دیدِ بیننده، فیلم‌ساز، و هنرپیشه عملا همه‌گاه به بهتر شدن موقعیت مردان کمک کرده است» (ورث، ۱۳۸۴: ۳۳۰). «[...] موضوع بینندگی جنسیت‌مند نخست از سوی لورا مالوی (۱۹۷۵م.) و بعد از سوی دیگر منتقدان فمینیست مطرح شد» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۳۹۸). «آن‌ها نظریه‌ای را برای توضیح لذت حاصل از نگاه خیرهٔ (معمولا مردانهٔ) کاراکتری که در درون فیلم صاحب نقطهٔ دید است و هم‌چنین لذت حاصل از نگاه خیرهٔ بیننده به اندام زن (چه برهنه، چه پوشیده)، انکشاف دادند. این نگاه خیره زن را زیر نظارت می‌گیرد و با این کار او را به صورت بت درمی‌آورد، و او را تبدیل می‌کند به ابژهٔ میل، نه سوژهٔ میل. این نگاه خیره، چشم به زن می‌دوزد، معانی‌ای به او نسبت می‌دهد که منبعث از دریافت یا خوانش (مرد) دیگری از متن بدنیِ زن است به این معنا زن هیچ عاملیتی ندارد» (همان: ۳۹۸). بنابر نظر ورث «این مفهوم [نگاه خیرهٔ مرد] جای خود را در نظریهٔ زیبایی‌شناختی هم باز کرد تا روش نگاه کردن یا روش دیدن [،] جایگاه متمایز و ویژه‌ای پیدا کند» (۱۳۸۴: ۳۳۰). «فمینیست‌ها مدعی‌اند که اکثر هنرها، در اکثر مواقع، زنان را در چنین جایگاهی قرار می‌دهد: جایگاهی که زن در معرض دید قرار گیرد. مرد عامل این نگاه خیره است و زن ابزارش» (همان: ۳۳۱).

دو مسئلهٔ حضور سوژه‌های زن- برهنه، منفعل و مایل به در معرض دید قرار گرفتن- در آثار نقاشی و رسانه‌های چاپی و مرد به مثابهٔ هنرمند و بینندهٔ آثار که همواره بر نفس خود مسلط است نیز یادآور مفهوم «نگاه خیرهٔ مردان» است (همان). برگر می‌گوید: «در سنت هنریِ غرب دنیا دنیایِ مردان است. زن بازیچه‌ای بیش نیست» (۱۳۹۰: ۴۵). «چنان‌که برگر توضیح داده است، خاستگاه بسیاری از الگوهای مسلطی که زنان را به ابزاری در دست مردان تبدیل کرده همانا سنت پرده‌نگاری غربی بوده است» (ورث، ۱۳۸۴: ۳۳۰). برگر از نقاشی‌های رنگ و روغنی شامل تصویر زن به‌عنوان سوژهٔ اصلی با نام تابلوهای تن‌نما نام می‌برد (۱۳۹۰: ۴۸). وی می‌گوید: «کنت کلارک[۳۴] در کتابش زیر عنوان *The Nude* می‌گوید که برهنگی فقط به‌معنای بدون تن‌پوش بودن است، و حال آن‌که تن‌نمایی فرمی از هنر نقاشی است. بنابر گفتهٔ او، تابلوی تن‌نما نقطهٔ آغاز یک نقاشی است، بلکه شیوهٔ نگاه کردن به آن چیزی است که نقاشی شده است» (همان: ۵۲). آن‌چه در تابلوهای تن‌نما به نمایش درمی‌آید لُختی است؛ لخت‌شدن جلو چشم دیگران جهت تماشاشدن توسط ایشان است (همان). برگر می‌گوید: «در نقاشی‌های رنگ و روغن معمول اروپایی از بدن‌های برهنه هرگز تصویری که حرفی اساسی برای گفتن داشته باشد، ارائه نشده است. بینندهٔ این تابلوهای برهنه، که قاعدتا باید مرد باشد، فقط یک تماشاچی است [که گویا تنها باید لذت بصری ببرد]. آن‌چه در این تابلوها نقش شده خطاب به تماشاچیِ مرد است. همه چیز تابلو باید به‌گونه‌ای جلوه‌گری کند تا این تماشاچیِ مرد را به سوی خود بکشد. به خاطر تماشاچیِ مرد است که آن زن‌های برهنه، برهنگی می‌کنند. ولی، بنا بر تعریف، این تماشاچیِ مرد- که هنوز لباس بر تن دارد- [در جلوی تابلو] یک بیگانه است» (همان: ۵۳). در همین زمینه کرس‌میر می‌گوید: «آزمودن زیبایی گویی بی‌طرفانه است، هر چند در بازنمایی پیکرهٔ برهنه زنان برکشش و فریبایی جنسی آنان تأکید می‌شود، و خواهش جنسی، "دل‌بستگی" آشکار است. پس شاید گمان کنیم که نگرش بی‌طرفانهٔ پیشنهاد شده [به‌ویژه در مورد داوری در زیبایی‌شناسی کانت] هم‌چون پوششی در برابر

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

خواسته‌ها و آرزوهاست، به‌ویژه خواهش ناهم‌جنس‌گرایانهٔ مردان، تا زنان را همراه با نگارگری، پیکرسازی و دکورسازی‌هایی نمایشی، ابژهٔ کانونی ارزیابی زیبایی‌شناختی نگه دارند» (۱۳۹۰: ۱۱۴-۱۱۳).

«تئوری‌های خیره نگریستن بر پویایی دید، بر برتری و کنترل ابژهٔ زیبایی‌شناختی پای می‌فشارد [...] چنان‌که لورا مالوی می‌گوید، به زنان جایگاه فروتر و بی‌کنش، کسانی که نگریسته می‌شوند واگذار می‌شود، در حالی‌که مردان سوژه‌های کوشایی هستند که نگاه می‌کنند» (همان: ۱۱۴). نائومی اسکیمن می‌گوید: «دیدن حسی است که به خوبی برای بیان ... انسانیت‌زدایی سازگاری یافته است: از دور کار می‌کند و نیاز به آن ندارد که دوسویه باشد، داده‌های رده‌بندی شدهٔ فراوانی را به آسانی فراهم می‌سازد . به بیننده توان می‌بخشد تا به درستی مایهٔ جستار را پیدا کند، و نگاه خیره را فراهم می‌سازد، راهی برای آگاه ساختن آن چیز یا مایهٔ دیداری که او یک ابژهٔ دیداری است. توان نگاه کردن چیزی سیاسی است، هم‌چنان که خود هنرهای دیداری این گونه‌اند. دربارهٔ هر چیز که می‌خواهد باشد» (همان: ۱۱۵).

بدن زن و خوراک به مثابهٔ رسانه و ابزار هنری

پیشتر اشاره شد که تجربهٔ چشایی نه به خوش‌آیندی زیبایی‌شناختی، بلکه به خوشی حسی منجر می‌شود که از نظر شناختی نیرومند نیست چراکه دربارهٔ جهان آن‌چنان داده‌هایی در اختیار نمی‌گذارد که سایر حواس حتی بساوایی به آدمی می‌دهد. به‌محض ارزش‌گذاری و طبقه‌بندیِ حواس، جنسیت پا به میدان می‌گذارد. در تقابل حس‌های برتر و فروتر، مبتنی بر تقابل اندیشه-بدن، حواس بینایی و شنوایی مردانه و سایر حواس از جمله چشایی زنانه‌اند، چراکه زنان با امور بدنی، زادآوری، مانندسازی سر و کار دارند و مردان از توان اندیش‌مندی برخوردارند (کرس‌میر، ۱۳۹۰: ۱۹۰- ۱۸۸). ارتباط حس چشایی با قلمرو زنانه، با ارتباط خوراک با همین قلمرو مرتبط است. «قلمرو خوراک آشکارا و بی‌گمان خانگی و زنانه است، نه در بعدی نمادین، بلکه به راستی، [...]. آماده‌سازی خوراک و خوردن به پروردن و پرستاری وابسته است تا جایی که خوراندن از دید فیزیولوژی از روی نهاد و سرشت برانگیخته می‌شود» (همان: ۱۹۰). «خوراک و نوشیدنی، بارها سوژهٔ هنر بوده‌اند، به‌ویژه در نگاره‌پردازی طبیعتْ بی‌جان [...]. استادان فرهنگستان هنر، نقاشی‌های طبیعت بی‌جان و گل را ناچیزترین فرم این هنر می‌دانستند که سال‌ها تنها ژانر هنر نقاشی بود که در آن زنان سرآمد همه بودند» (همان: ۲۰۱). از سوی دیگر نمایش خوراکی با نقش‌مایه‌های نمادین [نظیر جمجمه و گاه زن[۳۵]]، مبیّن پوسیدگی و گندیدگی نهفته در ماده فیزیکی خوراکی بود و بر ناچیزی دستاوردهای بشری در طول زمان دلالت داشت. پس خوراکی‌ها ابزاری برای اندیشیدن درباره خوشی‌های زودگذر بودند (همان: ۲۰۲-۲۰۱). «در این چند ساله، خود خوراک هم‌چون رسانه و ابزار هنری در کار برخی هنرمندان امروزی گنجانده شده است، اما خوراک راستین نه نقاشی آن. چون خوراک و خوردن در پیوند با زنان هستند، بسیاری از هنرمندان از دربرداشته‌های جنسیتی این ابزار با به‌کار گرفتن خوراکی‌ها به‌شیوه‌ای که به جای خرده‌گیری از جایگاه سنتی فلسفی آن، برآن پافشاری نمایند بهره‌برداری می‌کنند» (همان: ۲۰۲).

روشن است اهداف این دست آثار «نه رهایی حس چشایی از فراموشی فلسفی و نه بالا بردن خوراک به جایگاه هنر است» (همان: ۲۰۳)، بلکه این هنرمندان قصد دارند تا «از مفهوم‌های سنتی درباره خوراک، در پیوند با فسادپذیری و تباهی آن، افزون بر آن از کیفیت‌هایی که در پیوند با بدن زنان هستند بهره‌برداری کنند و تا اندازه‌ای هم‌چون ابزاری برای چالش با جنبه‌های نیرومند خود سنت هنر زیبا -این کار را انجام دهند» (همان: ۲۰۴-۲۰۳). «هنرمندان به‌جای آن‌که رده‌بندی سنتی دربارهٔ حس‌های پست‌تر و ابژه‌های آنان را به پرسش بگیرند به هاله‌های معنایی همان حس‌ها روی می‌آورند تا با آرمان‌های هنر زیبا، مانند خود- رهبری[۳۶]، نبوغ، نمونه بودن و بی‌کم و کاست بودن[۳۷] و ارزش پایدار بستیزند[۳۸]» (همان: ۲۰۴).

همان‌طور که فمینیسم، سیاست منسجم و نگرشی واحد دربارهٔ نقش زنان در جامعه ندارد، هنر فمینیستی نیز مبیّن یک گونهٔ هنری یا مجموعه‌ای از آثار هنری با درون‌مایه و چشم‌اندازهای یک‌سان نیست. فمینیست‌ها در کنار دریافت فرودستی تاریخی اجتماعی زنان، بر چگونگی تثبیت فرودستی‌شان توسط رویه‌های هنری از جمله: نادیده انگاشتن کار زنان یا ابژه گرداندن اندام زنان در نقاشی و سینما آگاهی یافتند؛ از این‌رو، هنرمندان فمینیست با سنت‌های پدرسالارانه به چالش برخاسته‌اند (همان: ۲۳۵-۲۳۴). «در سال ۱۹۸۵م. تعدادی از هنرمندان زن نیویورکی گروهی را برای مبارزه علیه برتری‌طلبی جنسی در دنیای هنر تشکیل دادند» (فریلند، ۱۳۸۳: ۱۱۴) که به گروه دختران چریک شهره بودند. از جمله مواردی که توسط این گروه به طنز یا به جد به چالش کشیده شد: مسئلهٔ نمایش زنان برهنه در آثار هنری، حضور کم‌رنگ زنان هنرمند در نمایشگاه‌ها و عدم حضور ایشان در لیست دریافت‌کنندگان جوایز هنری بود؛ نظریه‌پردازان متعارف‌تر نظیر لیندا ناکلین نیز پیش از این هم‌چون دختران چریک به مسائلی مشابه واکنش نشان داده بودند (همان: ۱۱۶-۱۱۵). «گذشته از پرسش و چالش‌هایی که در درون گونه‌های فرم‌های آشنای هنری رخ داده است، فمینیست‌هایی که برابر با چشم‌داشت‌های هنرهای سنتی رفتار نمی‌کردند بیش از همه دو گرایش را به کار می‌بردند: کاربرد مایه‌ها و ابزارهای غیراستانده [غیر استاندارد] و عرضهٔ اندام

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

هم‌چون سازه‌ای از هنر» (کرس‌میر، ۱۳۹۰: ۲۳۸-۲۳۷).

بنا بر قول لوسی‌اسمیت، هنرمندان فمینیست «از ابزارهای بیانی جدید و نه چندان متعارف استفاده می‌کنند، تا بدین‌طریق سنت رایج مردان در نقاشی کردن و مجسمه ساختن را به چالش بکشانند» (۱۳۸۱: ۲۸۵). اسمیت هنرمندان فمینیست را در عرصهٔ هنرهایی نظیر چیدمان محیطی نظیر ضیافت اثر جودی شیکاگو، هنر ویدئو و هنر اجرا صاحب مهارتی قابل توجه می‌داند (همان). «[...] تئوری فمینیستی در خرده‌گیری از ایده‌های عصر روشنگری شرکت می‌جوید، از جمله شک‌آوری دربارهٔ جهان‌گستری ارزش‌های زیباشناختی. این رویکرد نقدگرایانه ایده‌ای را که هنرمند باید با بینشی آبستره و جهانی هنری بیافریند که بر چشم‌اندازهای (دیدگاه) فردی او سایه بیاندازد (آن را پنهان کند) و آن را جانشین این شیوه سازد که هر آفریده‌ای دارای جایگاه اجتماعی، طبقه، نژاد، ملیت و غیره دگرگون می‌شود، نمی‌پذیرد. یکی از راه‌هایی که هنرمندان با آن توجه را به ویژگی و جایگاه خود می‌کشانند بهره‌گیری از تن‌هایشان در کار است» (کرس‌میر، ۱۳۹۰: ۲۴۵). «[...] کاربرد "بدن" از سوی هنرمندان همیشه نشانه یک چیز نیست. این واقعیت به‌ویژه هنگامی که کسی به بررسی اثر سیاسی نگاره‌های بدنی که هنرمندان زن در سنت‌های فرهنگی گوناگون غیرغربی ساخته‌اند می‌پردازد، به‌ویژه چشم‌گیر می‌شود. در این کارها در کنار دوپارگی و دوگانگی زنان- مردان، به رویارویی‌های دیگر میان غرب و شرق، گذشته و اکنون، سنت و ساختارشکنی نیز اشاره دارند. بسته به این‌که چه زمینهٔ فرهنگی به‌کار می‌رود معنای اندام زنانه نیز دگرگونی بیشتری می‌یابد» (همان: ۲۴۸). بیداری سکسی، جنس‌گرایی، کام‌جویی و کیستی هم از مفاهیم نهفته در این آثار است چه خالق اثر زن باشد یا مرد و اندام به نمایش درآمده اندامی زنانه باشد یا مردانه (همان). ویژگی برجستهٔ هنر اجرا کاربرد اندام هنرمند است و در عین حال به دلیل صراحت نمایش خود و برهنگی بدن هنرمندان منجر به مباحث جدلی بسیار شده است (همان: ۲۴۹). «کاربردهای فمینیستی از تن و بدن راستین در هنر، یکی از چالش‌هایی است که به سوی جدایی سنتی میان هنر و واقعیت نشانه رفته است» (همان: ۲۵۱). «کاربرد تن در هنر کاربستی [اجرا] اثر چشم‌گیری در نابودی فاصله میان هنر و زندگی دارد، و از نظر چالش‌هایی که در برابر مفهوم هنر قرار دارد، این کاهش آشکار هستی‌شناختی، اثر شگرفی داشته است» (همان: ۲۵۲). «شرکت‌کنندگان در هنر بدنی با گذر از مفهوم بازنمایی، شخصا مستقیم و صادقانه، یک بار، در رویداد زیبایی‌شناختی زندگی می‌کردند. آن‌ها در اجراهای خود، به کمک بدن‌هایشان انگیزش‌های متفاوتی را بیان می‌کردند که اساس زندگی هر کدام بود تا به چنان درجه‌ای از حقیقت که تنها در زندگی می‌توان به آن رسید، دست یابند» (پارمزانی، ۱۳۸۹: ۱۷۹). شاید بتوان گفت هنر بدنی افراطی‌ترین صورت هنری بود که در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی و در پاسخ به تفکیک و جداافتادگی رو به گسترش هنر از امر اجتماعی و زندگی در جریان آدمی تا پیش از ۱۹۶۰م. شکل‌گرفت؛ از جملهٔ جریان‌های اجتماعی و فکری در نیمهٔ دوم قرن بیستم می‌توان به جنبش فمینیسم اشاره کرد که همه چیز از جمله هنر را متأثر از سیاست‌های مبتنی بر تبعیض جنسی می‌دانست؛ از این‌رو، هنرمندان فمینیست برای نمایش و به چالش کشیدن این تبعیض‌ها و محدودیت‌های اعمال شده بر زنان و هم برای سهیم‌کردن مخاطبان در تجارب زیسته و مستقیم خود از صورت‌های جدید هنری نظیر هنر بدنی بهره بردند. در آخرین بخش از پژوهش پیش‌رو یکی از آثار نقاشی کوربه براساس نگرش فمینیسم مورد نقد و تفسیر قرار خواهد گرفت.

نقد و تحلیل اثر کارگاه نقاش: تمثیلی واقعی از هفت سال زندگی هنری-اخلاقی من

برای نقد یک اثر هنری، نیاز به طرح مقدماتی نظیر: شناخت خالق اثر، درکی موجز از برههٔ تاریخی و شرایط سیاسی- اجتماعی زمان خلق اثر هم‌چنین مروری بر تغییرات حوزهٔ فلسفه و علوم در دورهٔ تاریخی آفرینش اثر هنری است. بنابراین آن‌چه در ادامه می‌آید در راستای فراهم آوردن مقدمات مذکور جهت نقد اثر است.

کوربه کیست؟

گوستاو کوربه[۳۹] (۱۸۷۷-۱۸۱۹)، متولد روستایی برهوت بنام اُرنان[۴۰] واقع در ناحیهٔ کوهستانی ژورا[۴۱] در شرق فرانسه (هارت، ۱۳۸۲: ۹۰۹) و اگرچه خاستگاه طبقاتی کوربه، بورژوازی روستا بود- از این‌رو ذهنیتش در آمیزه‌ای از ساده‌نگری دهقانی و عمل‌گرایی و خوش‌بینی بورژوایی شکل گرفته بود (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۲۱-۲۲۰)- تمایلی به حفظ حرمت و اعتبار بورژوایی نداشت (بکولا، ۱۳۸۷: ۹۱). «کوربه با رفت و آمد مکرر بین پاریس و ولایت (به‌ویژه زادگاهش ارنان) بر هیاهوی شهر و آرامش روستا، تؤاماً دست یافت... او مردی بلندپرواز، خودرأی و پرخاشگر بود. به خاطر این خصلت‌ها، و نیز به‌سبب تک‌چهره‌های متعددی که از خود می‌کشید، غالبا، آدمی خودشیفته قلمداد می‌شد» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۲۰). وی چهرهٔ کانونی سبک واقع‌گرایی (اسپور، ۱۳۸۳: ۳۷۸)- او اعتقادی راسخ به واقعیت ملموس داشت - و در عین حال پرخاش‌جوترین و جنجالی‌ترین مروج مکتب تازه بود (هارت، ۱۳۸۲: ۹۰۹). کوربه صاحب تجربه در هنر گذشته بود؛ وی که «آموزش‌های اولیهٔ هنر را در ولایت سپری کرده بود و از مهارت فنی نسبتا خوبی برخوردار بود. در پاریس، با پی‌گیری و اشتیاق بسیار به مطالعه و تقلید آگاهانهٔ آثار استادان هلندی، اسپانیایی، و ونیزی در موزهٔ لوور پرداخت؛ به‌ویژه، مجذوب تدابیر نورپردازی و شکل‌پردازی رامبراند[۴۲]، ولاسکس[۴۳]، و سورباران[۴۴] شد» (پاکباز،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

۱۳۶۹: ۲۲۱). بکولا نیز معتقد است که کوربه موضوعات عادی را به شیوهٔ استادانی هم‌چون کاراوادجو[۴۵]، فرانس هالس[۴۶] و ولاسکس ثبت می‌کرد (۱۳۸۷: ۹۴)؛ وی «هم‌چنین روش کورو[۴۷] در آرایش رنگ‌سایه‌ها را کامل‌تر کرد. بافت رنگی لطیفی سطح پیکرهای نقاشی‌اش را پوشانده است و رنگ‌ها همه خاموش و هماهنگ‌اند. ناهم‌خوانی‌ها از بین رفته‌اند و همه چیز در چند رنگ و چند تیرگی اساسی خلاصه شده‌اند» (همان). اگرچه کوربه «تا سال ۱۸۴۸م، تک‌چهره‌ها و منظره‌هایی با حال و هوای رمانتیک نقاشی کرد» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۲۱) اما بکولا می‌گوید: «او هیچ‌گاه موضوع کار خود را آرمانی‌شده یا اغراق‌آمیز جلوه نمی‌داد و آن را به دیده‌ای عینی و در نتیجه فارغ از احساساتی‌گری می‌نگریست» (۱۳۸۷: ۹۴). «این نقاشی‌ها- با وجود موضوع‌های غالبا معمولی‌شان- تأثیری جدی بر بیننده می‌گذارند و آرامش درونی عمیقی را منتقل می‌کنند. کوربه به آن‌چه تصویر می‌کند هیچ معنای آرمانی نمی‌دهد. صرفا بازنمایی اهمیت دارد؛ فقط بازنمایی- و نه موضوع آن- آرمانی می‌شود موضوع ممکن است هر چیزی باشد، به شرطی که صادقانه به آن پرداخته شود» (همان).

کوربه در ۱۸۴۴م. برای نخستین بار به سالن راه یافت؛ در سال ۱۸۴۹م، یکی از تابلوهایش جایزهٔ داوران سالن را دریافت نمود (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۲۱). دو سال پیش از رسوایی مربوط به پردهٔ آبتنی‌کنندگان، «آکادمی به او نشان داده بود که پذیرش آثارش را در سالن‌های بعدی تضمین می‌نمود و اگرچه آثارش تقبیح شده بود تا سال ۱۸۷۱م. یعنی زمان دستگیری‌اش به علت فعالیت در کمون پاریس آثار متعددی در همهٔ سالن‌ها به نمایش گذاشت» (بکولا، ۱۳۸۷: ۹۲). گرچه تنها ناظر وقایع سال ۱۸۴۸م. بود انقلاب در زندگی و اندیشه و هنر وی تأثیر عمیق به جای گذاشت (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۲۲)؛ وی هم‌چنین به دلیل سابقهٔ سیاسی پدربزرگش- پدرِ مادرش، کهنه‌سرباز سال ۱۷۹۳م. و البته جمهوری‌خواه- و نیز تأثیر ایده‌های انقلابی پدرش، آزادی‌خواه احساساتیِ [لیبرال سانتی‌مانتال] سال ۱۸۳۰م. (مافیت، ۱۹۸۷: ۱۸۴- ۱۸۳)، خود را یک جمهوری‌خواه و طرفدار انقلاب معرفی می‌کرد. «کوربه در نامه‌ای به سال ۱۸۵۱م. نوشته بود: من نه فقط سوسیالیست، بلکه دموکرات و جمهوری‌خواه هستم؛ در یک کلام، هوادار انقلاب، و مخصوصا رئالیست هستم، یعنی حامی صدیق حقیقت» (بکولا، ۱۳۸۷: ۹۳). وی به مدافع سرسخت حقوق و عقاید طبقهٔ کارگر تبدیل شد و در عین حال متأثر از عقاید دوست نویسندهٔ سوسیالیست خود پی‌یر ژوزف پرودون[۴۸] بود و هنرش دست کم در ابتدا تجسم عقاید اجتماعی وی بود (هارت، ۱۳۸۲: ۹۰۹).

کوربه معتقد بود: «هنر نقاشی فقط باید عرصهٔ پدیده‌هایی باشد که نقاش می‌بیند و تجربه می‌کند... برآنم که هنرمندان یک دورهٔ معین ناتوان از بازتولید پدیده‌های دورهٔ قبل یا بعد هستند... از این‌جاست که هر گونه نقاشی تاریخی، به‌معنای متعلق به گذشته، را رد می‌کنم. نقاشی تاریخ در جوهر خود معاصر است» (همان). تلاش کوربه نمایش عینی و بی‌تعصب راه و رسم‌ها، اندیشه‌ها و نمودارهای جامعهٔ فرانسهٔ هم روزگارش و در یک کلام زندگی روزانه بود. وی به‌عنوان یک واقع‌گرای اجتماعی، بیشتر خواهان رساندن پیام اجتماعی بود تا جویای واکنش تأمل‌آمیز و بنابراین کمتر از سایر رمانتیک‌ها، دراماتیک و حسرتناک بود (اسپور، ۱۳۸۳: ۳۷۸). در نظر وی، هر چیزی ارزش تصویر کردن دارد مشروط بر این‌که حقیقی و واقعی باشد. این رویکرد به هنر بازتابی از مرام سیاسی کوربه و دوستانش بود که بر این باور بودند که مدافعان حقیقت و پرچم‌دار آینده‌اند (بکولا، ۱۳۸۷: ۹۳). کوربه برای شرکت در نمایشگاه جهانی پاریس در ۱۸۵۵م. و جهت همکاری با حکومت از سوی دربار و ناپلئون سوم دعوت شد؛ وی در نامه‌ای به برویا[۴۹] به شرح پاسخ خشم‌گینانه‌اش به این تلاش آشکار برای جلب مساعدت و همکاری با دولت پرداخت (آیزنمن، ۲۰۱۱: ۲۲۰). هم‌زمان با برپایی این نمایشگاه هیئت داوران به جز دو اثر تدفین در ارنان که در ۱۸۵۰م. ارائه شد و کاری سراپا با برنامه و تازه‌تر به‌نام کارگاه [نقاش]: تمثیلی واقعی از هفت سال زندگی هنری من که در ۱۸۵۵-۱۸۵۴م. نقاشی شد، ۱۱ اثر دیگر او را پذیرفتند. کوربه که از این ماجرا به خشم آمده بود در نزدیکی نمایشگاه، غرفه‌ای با هزینهٔ شخصی برپا نمود- آلفرد برویا دوست و حامی کوربه برای برپایی این غرفه به وی کمک مالی کرد- و در آن نقاشی‌های مردود شده و سایر آثارش را به نمایش گذاشت (هارت، ۱۳۸۲: ۹۱۰ و ۹۱۲). آیزنمن نیز با اشاره به برپایی این نمایشگاه- «غرفهٔ نمایشگاهی رئالیسم[۵۰]»- به‌عنوان پاسخی به رد چند اثر کوربه- هم‌چون خیمهٔ سیرکی در زمینی درست مقابل ورودی نمایشگاه- اظهار می‌نماید که آثار وی تحسین دیگران [مخاطبان] را از آثار هنرمندان رسما تحریم شده نظیر انگر[۵۱]، دلاکروا[۵۲]، ورنه[۵۳] و دکامپ[۵۴] متوجه آثار خود ساخت اگرچه واکنش عمومی به آن، به اندازه‌ای نبود که کوربه بدان امید داشت. توجه، اندک و نقدها به میزان زیاد بی‌تفاوت بودند (آیزنمن، ۲۰۱۱: ۲۲۱). بر سر در نمایشگاه با حروف بزرگ نوشته شده بود: «گوستاو کوربه-رئالیسم»؛ وی در جزوه‌ای راهنما اصول هنریش را نیز مطرح کرد (بکولا، ۱۳۸۷: ۹۲). کوربه پس از ۱۸۵۵م. از حمایت رسمی برخوردار شد و در مقام رهبر جنبش جدید، روشی محافظه‌کارانه در پیش گرفت و دست به آفرینش آثاری مقبول داوران و تماشاگران سالن زد (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۳۴). «به هر تقدیر به محض آن که کوربه توفیق مادی یافت، آن قدرت به اصطلاح بدوی و جسورانهٔ کارهای اولیه‌اش دیگر در چهره‌پردازی از اشراف فرانسه و زنان برهنهٔ شهوانیش دیده نشد» (هارت، ۱۳۸۲: ۹۱۲). پس از انقلاب ۱۸۷۰م. به قیام شهری معروف به کمون پاریس پیوست و در شورایی شرکت کرد که به انهدام

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

ستون بلند واندوم[۵۶] که در زمان ناپلئون در مرکز پاریس ساخته شده بود فرمان داد از این‌رو در جمهوری سوم به شش ماه حبس محکوم شد و پرده‌هایی از طبیعت بی‌جان خلق نمود که سادگی و وضوح وصف‌ناپذیری داشتند. هم‌چنین از روی عکس دورنماهایی پرداخت چراکه از درون سلولش قادر به رؤیت مناظر طبیعت نبود (همان). «کوربه هر چه پخته‌تر و کامل‌تر می‌شد، بیشتر به نقاشی منظره و طبیعت بی‌جان می‌پرداخت» (بکولا، ۱۳۸۷: ۹۴). یک سال پس از آزادی‌اش، به پرداخت غرامتی سنگین برای بازسازی بنا محکوم شد از این‌رو به سوییس گریخت و در تبعید مرد (هارت، ۱۳۸۲: ۹۱۲). وی «سال‌های آخر عمرش را در تنگ‌دستی و بیماری و آشفتگی روحی می‌گذراند. در همین سال‌های بحرانی نیز، آثاری ارزنده- شخصا یا به کمک دستیارانش- آفرید» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۲۲).

مروری اجمالی بر تحولات سیاسی-اجتماعی، علمی-فلسفی و هنری برههٔ تاریخی فعالیت هنرمند

کوربه هنرمندی دوست‌دار حقیقت بود، اما چگونه وی در فضای رمانتیک مسلط بر- دست کم- هنرهای تجسمی و از جمله نقاشی، آن‌چنان به واقعیت علاقه نشان می‌داد؟ شاید از آن جهت که به گفتهٔ پاکباز «سدهٔ نوزدهم، قرن واقعیات بود: انقلاب‌ها و سرکوب‌ها، امپراتوری‌های قدرتمند، شهرهای بزرگ پرجمعیت، رقابت‌های اقتصادی، پیشرفت‌های فنی بی‌سابقه، فرآورده‌های صنعت ماشینی، اقتدار پول... و خلاصه تمامی آن چیزهای مادی‌یی که در همین‌جا و هم‌اکنون رخ می‌نمود و آدم‌ها را از رؤیای افسانه‌ها بیدار می‌کرد» (۱۳۶۹: ۱۹۱). صنعتی شدن روزافزون اروپا بخش عظیمی از شهروندان اروپا را به کارگر تبدیل کرده بود؛ «واقعیت این بود که دیگر بافنده، کفاش، آهنگر و نجار وجود نداشت. تنها کسی که وجود داشت کارگری بود که در طول روز یک اهرم را دوهزار بار جلو عقب می‌کرد و کمتر نیاز داشت بداند که دستگاه در کل چه چیزی تولید می‌کند. تنها علاقهٔ او دریافت درآمد هفتگی‌اش بود که مانع از آن می‌شد که مانند دیگر هم‌قطاران نگون‌بختش از گرسنگی رنج ببرد» (گمبریج، ۱۳۹۲: ۳۴۶). در سال ۱۸۴۸م. مارکس[۵۷] بیانیهٔ کمونیست یا همان فراخوان بزرگ خود به کارگران را منتشر ساخت، در شرایطی که هنوز مالکان اصلی کارخانه‌ها از قدرت واقعی برخوردار نبودند و هنوز بخش اعظم قدرت در دست اشراف بود از این‌رو برخلاف تصور مارکس کارگران هنوز نه با مالکان کارخانه‌ها، بلکه با گردانندگان اصلی امور- اشراف- روبه‌رو بودند. اشراف به شدت با ظهور شهروندان ثروتمند و کارخانه‌داران مخالف بودند؛ به این‌ترتیب، فقر و گرسنگی طبقهٔ کارگر، تمایل به استقلال در تصمیم‌گیری و نیاز به وجود عرصه‌ای آزاد جهت پیش‌برد فعالیت‌های اقتصادی در میان صاحبان کارخانه‌ها و صنایع، منجر به انقلاب‌هایی گردید که از میان آن‌ها می‌توان به انقلاب سال ۱۸۳۰م. که منجر به برکناری جانشینان لوئی هجدهم[۵۸] از کار شد و دیگری انقلاب سال ۱۸۴۸م. معروف به انقلاب فوریه اشاره کرد. برندگان اصلی این انقلاب شهروندان صاحب صنایع و ثروتمندی [بورژواها] بودند که تلاش کردند تا همهٔ قدرت دولت را در اختیار بگیرند (همان: ۳۴۸-۳۴۷). «نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم، دورهٔ صعود بورژوازی از نردبان قدرت است. پیروزی‌های بورژوازی در عرصه‌های سیاسی و اقتصادی به استواری نظام سرمایه‌داری در نیمهٔ دوم قرن می‌انجامد. [...]. دوران رقابت آزاد اقتصادی آغاز می‌شود، و فرهنگ به میراث رسیده از عصر روشنگری جای خود را به لیبرالیسم و مصلحت‌گرایی (پراگماتیسم[۵۹]) می‌سپارد؛ [...]. روند تغییر در شیوهٔ زندگی با بحران ارزش‌ها همراه است. رفته‌رفته آرمان‌های "والا" در تجربه‌های واقعی روزمره حل می‌شوند، و افسانهٔ "گذشته" در برابر واقعیت "حال" رنگ می‌بازد. جامعهٔ فرانسه نمونهٔ کلاسیک این مرحله از تکامل سرمایه‌داری در غرب است» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۱۸۶). «پس از شکست انقلاب ۱۸۴۸م، دوران پیروزی ارتجاع با ریاست جمهوری لوئی بناپارت[۶۰] (برادرزادهٔ ناپلئون بناپارت[۶۱]) آغاز شد، و هم او بود که با کودتای ۱۸۵۱م. شکل حکومت فرانسه را به امپراطوری تغییر داد و خود را ناپلئون سوم نامید. جامعهٔ فرانسه در دوران امپراطوری دوم، شکوفائی اقتصادی، خودکامگی سیاسی، فساد اجتماعی و بحران فرهنگی را در شکلی جدید زندگی کرد» (همان).

در این سال‌ها، علم در زمینه‌های مختلف از جمله زیست‌شناسی با سرعتی بی‌سابقه پیش می‌تاخت؛ از میان آثار مرتبط با زیست‌شناسی می‌توان به «منشاء انواع» چارلز داروین[۶۲] (سال ۱۸۵۹م.)، رسالهٔ «وراثت طبیعی» پُرسپه لوکا[۶۳] (سال‌های ۵۰-۱۸۴۸) و «مقدمه بر طب تجربی» کلود برنار[۶۴] (سال ۱۸۵۶) اشاره کرد. اثبات‌گرایی[۶۵] علمی توانست ادعا کند که فقط اموری که از لحاظ علمی تأیید شده باشند، «واقعی» هستند؛ به‌عبارت دیگر، روش علمی تنها وسیلهٔ مجاز و معقول برای کسب دانش است و دیگر روش‌ها- از جمله عرفان و اشراق- تنها افسانه و وهم می‌آفرینند (همان). «بدین‌منوال، علم جدید به سبب پیروزی‌هایش در زندگی مادی، به‌عنوان معتبرترین فعالیت عقلانی سدهٔ نوزدهم تلقی شد؛ و عمل‌گرایی در فلسفه و هنر رواج گرفت» (همان: ۱۹۱). «سدهٔ نوزدهم دوران علم بود؛ و وظیفهٔ فلسفه به جای آن‌که بکوشد معماهای گیتی ناشناخته را بگشاید، آن است که جزئیات بوده‌ای [factual=] وجود این‌جهانی را به سامان آورد. فلسفهٔ کُنت «پوزیتیویسم» نام گرفت، و رهیافتش شالودهٔ علم جامعه‌شناسی را ریخت» (اسپور، ۱۳۸۳: ۳۶۹). «در این زمان اعتنای علمی به پژوهش اتم و نظریه‌های تکامل معطوف شد» (همان). «هربرت اسپنسر[۶۶] (۱۸۲۰-۱۹۰۳) نیز مانند کنت پایهٔ فلسفه خود را بر تکامل‌گرایی بنا نهاد. او تمامی تحولات را هم‌چون روندهای تبدیل تجانس به عدم تجانس در نظر گرفت، و مصداق این اصل را

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

همان‌قدر در زیست‌شناسی که در روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و اخلاق پی‌جویی کرد. ایپولیت تن[۶۷] (۱۸۲۸-۱۸۹۳) که نقش وساطت بین علم و ادبیات و هنر را برعهده گرفته بود، از فلسفهٔ تحققی به نوعی جبری‌گرایی (دترمینیسم[۶۸]) طبیعی رسید. او انسان را تابع جبر توارث و محیط انگاشت. او هم‌چنین معتقد شد که مورخ زندگی انسان و مشاهده‌گر علمیِ پدیده‌های طبیعی وظایف همانند دارند، و از این‌رو باید روش‌هایی نظیر هم به‌کار برند. تِن این اعتقادات خود را به هنر و ادبیات تعمیم داد، و بر ناتورالیست‌ها[۶۹] اثری شدید گذارد» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۱۹۱).

رساله‌هایی که پیشتر به آن‌ها اشاره شد از جمله اثر داروین نیز بیشترین نفوذ را در شکل‌گیری آموزهٔ ناتورالیسم داشتند (همان). با وجود این پیشرفت‌ها در قلمرو علم که منجر به دستاوردهای تکنولوژیک و نیز توسعهٔ علوم تخصصی نظیر زیست‌شناسی و زمین‌شناسی در حوزهٔ علوم تجربی، و جامعه‌شناسی در حوزهٔ علوم انسانی گردید و به‌طور قطع هنرمندان را تحت‌الشعاع قرار داد، آن‌چه بیش از هر واقعیت دیگر خودنمایی می‌کرد فقر و نگون‌بختی توده‌های عظیمی از مردم در اروپا بود. «تمامی پیشرفت‌های علمی و فنی نتوانست داغ فقر و بدبختی و بی‌عدالتی را در چهرهٔ اروپا بزداید. سرمایه‌داری هر چه شکوفاتر می‌شد، تضادهایش بیشتر رخ می‌نمود. در این شرایط، پیدایی نقد و نظریهٔ اجتماعی و راه‌جویی‌های گوناگون اقتصادی امری ناگزیر بود. جنبش جدید هنری از این نظریات نیز بی‌بهره نماند: اندیشه سوسیالیست‌هایی چون شارل فوریه[۷۰] (۱۷۷۲-۱۸۳۷)، سن سیمون[۷۱] (۱۷۶۰-۱۸۲۵)، پی‌یر ژوزف پرودن (۱۸۶۵-۱۸۰۹) که با ارائهٔ راه‌حل‌های اجتماعی و اقتصادی در پی اصلاح جامعه بودند، به نوبهٔ خود، بر هنرمندان واقع‌گرا اثر گذاردند» (همان).

با به قدرت رسیدن طبقهٔ بورژوازی، سلیقه خاص این گروه بر فضای هنر حاکم شد که بنا بر نظر هاوزر[۷۲] به دلیل فرومایگی خاستگاه‌های این گروه در واقع نوعی کج‌سلیقگی بود که منجر به بحران فرهنگی گردید (همان: ۱۸۶)؛ «بورژوازی اهل عمل و محتاط و آسان‌پسند نیز دنیای محسوس را می‌پسندید که در آن منفعتی ملموس می‌دید؛ و به شور و احساسی روی می‌آورد که آسودگی خاطرش را برهم نمی‌زد. بورژوا، دارای عقل سلیم بود، و از این‌رو، در زندگی کنشی واقع‌گرایانه داشت، حال آن‌که به هنر هم‌چون بدیلی برای زندگی روزمره، گریزی از واقعیت، و وسیله‌ای برای سرگرمی می‌نگریست. از این‌جا بود که بسیاری نقاشان این دوره بر آن شدند که با مصور کردن موضوع‌های مورد تقاضای مخاطبان لذت‌جو و آسان‌پسند خود، واقعیات را زیباتر بنمایند. در انبوه تولیدات هنری این زمان، ظواهری از واقعیت وجود داشت و در عین حال، تماشاگر را به فراسوی واقعیت می‌برد» (همان: ۱۹۱).

بورژوازی با حمایت از هنر آکادمیک درصدد کسب اعتبار فرهنگی بود و سعی داشت تا با تقلید از الگوهای اشرافی، فروپایگی ذوق خود را پنهان کرده و بلندپروازی‌ها و خودنمایی‌هایش را ارضاء نماید (همان: ۱۸۸)؛ در مقابل، سالن نیز به اهرم ارتجاع سیاسی و هنری بورژوازی تبدیل شده و به ارائهٔ آن دست آثاری می‌پرداخت که مصلحت ایشان را از پیش لحاظ می‌کرد (همان: ۱۸۷). با این حال، بخشی از هنرمندان، متأثر از نگون‌بختی و فقر توده‌ها و فضای رو به انحطاط فرهنگی و هنری مسیری دیگر پیمودند. کوربه متأثر از اصول رئالیسم شانفلری[۷۳]، از سال ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۰م. برای به کرسی نشاندن رئالیسم دست به مبارزه‌ای پی‌گیر زد؛ وی خود را دوست صادق «حقیقت واقعی» تعریف کرده بود و رئالیسم را مسئله‌ای مربوط به موضوع و مضمون هنر می‌دانست و نه تنها یک شگرد فنی. [...]. او با خلق تصاویری از صحنه‌های روزمره و توصیف زندگی مردم عادی در برابر سیاست و فرهنگ حاکم موضع‌گیری می‌کرد که به‌هیچ وجه مورد قبول منتقدان محافظه‌کار نبود و به همین دلیل نظریهٔ رئالیستی‌ای وی در آثارش نمی‌توانست مورد تأیید ایشان باشد (همان: ۱۹۳). از سال ۱۸۵۰م. «رئالیسم به منزلهٔ محکی شد برای تمایز هنر مترقی و نوگرا از هنر محافظه‌کار و سنت‌گرا. اما از آن‌جا که نظریهٔ رئالیستی هنر در آن زمان هنوز از انسجام کافی برخوردار نبود، هر نوع هنر عینیت‌گرا- ولو غیر رئالیستی- نیز می‌توانست زیر نام "رئالیسم" جای گیرد» (همان). سرانجام کوربه- بنا بر گفتهٔ پاکباز تا حدودی ناآگاهانه (۱۳۶۹: ۲۳۴)- با حذف جهان آرمانی و برخوردی صادقانه و مبتنی بر نگرش عینی با دنیای پیرامون، مسیر را برای حرکت جوانانی که بعدها امپرسیونیست[۷۴] نام خواهند گرفت، هموار ساخت.

نقد فمینیستی اثر کارگاه نقاش

آیزنمن اثر کارگاه نقاش را چنین توصیف می‌نماید: «کارگاه نقاش اثری است وسیع- ابعاد حدودا سه در پنج متر- با اتمسفری ماتم‌زده و شامل ۳۰ پیکرهٔ عجیب. ترکیب‌بندی این اثر با حضور نقاش در مرکز تصویر به دو بخش تقسیم شده است. وی [نقاش] در حال ترسیم منظره‌ای دیده می‌شود در حالی‌که توسط پسری کوچک و زنی برهنه- کسی که حالت برانداز کردن و نگریستنی از سر تحسین را تداعی می‌کند [احتمالا نگاه تحسین‌آمیزش معطوف به اثری است که نقاش در کار خلق آن است-م]- همراهی شده است. در سمت راست نقاش [نیمهٔ راست ترکیب‌بندی]، افرادی هم‌عقیده و تأثیرگذار بر آثار و عقاید کوربه قرار دارند؛ افرادی که کوربه در نامه‌ای به شانفلری از ایشان با نام: "سهم‌داران یا صاحبان سهم[۷۵]" نام برده است، و شامل دوستان هنری و بوهمی اوست. اینان شامل بودلر (در سمت راست در حال مطالعه)، شانفلری (نشسته)، برویا با ریش و به‌صورت نیم‌رخ هستند. در سمت چپ، مردم، بدبختی و نکبت، فقر، توانگری و دارایی، استثمارشده و

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



تصویر ۱: **گوستاو کوربه**،کارگاه نقاش یا تمثیلی واقعی از مجموع هفت سال زندگی هنری و اخلاقی من،
L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)
(۱۸۵۵)، تکنیک اثر: رنگ و روغن روی بوم، ابعاد اثر: ۳۶۱ در ۵۹۸ سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ اورسی، پاریس، فرانسه (URL4).

استثمارکننده، مردمی که روزی‌شان را از مرگ [دیگران-م] به‌دست می‌آورند، دیده می‌شوند. هویت این گروه [نیمهٔ چپ اثر] کمتر واضح و روشن است، اما [حضور چند فرد شناخته شده در این تصویر-م] آشکار است که شامل لوئی ناپلئون (نشسته و با سگی پشمالو با گوش‌های آویخته [spaniel] همراه است)، وزیر کشور آشیل فولد[۷۶] (ایستاده با [در کنار] بشکه‌ای [cask: بشکه‌ای چوبی جهت نگهداری شراب یا مایعات] در منتهاالیه نیمهٔ چپ اثر، و بر مبنای توصیف نقاش هم‌چون "یهودی که در لندن دیدم" [پدر فولد یک بانکدار یهودی بود-م])، شاه‌کش مرحوم، لازار کارنو[۷۷] (در کتی سفید با کلاهی نوک تیز [کارنو به مرگ لوئی شانزدهم رأی داد گرچه در خلال بحث‌های صورت گرفته در دادگاه وی حاضر نبود-م])، و شاید انقلابیون اروپایی گاریبالدی[۷۸]، لایوس کوشوت[۷۹]، تادیوس کوچیوسکو[۸۰]. نیمهٔ بالای استودیو، بالای سر تمام پیکره‌ها، پوشیده از سطحی وسیع به رنگ قهوه‌ای ("یک دیوار خالی وسیع") است» (۲۰۱۱: ۲۲۱).

«اوج فعالیت هنری کوربه به‌عنوان هنرمند واقع‌گرای شورش‌گر در زمانی بود که کارگاه نقاش را به نمایش گذارد. این پردهٔ عظیم، عنوان مفصل نیز داشت: داخل کارگاه من، تمثیلی واقعی که هفت سال از عمر مرا در مقام یک نقاش خلاصه می‌کند. کوربه پیش از آن‌که این پرده را به پایان برساند، در نامه‌ای به شانفلری آن را چنین شرح داد: "... نقاشی بزرگی را بر عهده گرفته‌ام [...] شاید بزرگ‌تر از تدفین، که به تو اثبات خواهد کرد که هنوز نه من مرده‌ام و نه رئالیسم؛ زیرا این رئالیسم است... در آن آدم‌هایی هستند که با زندگی رشد می‌یابند، کسانی که با مرگ کامیاب می‌شوند؛ این اجتماع در بهترین و بدترین و حد وسط آن [...] صحنه در کارگاه من در پاریس قرار دارد. تصویر به دو بخش تقسیم شده است. من در مرکز هستم و در حال نقاشی کردن؛ در سمت راست، (سهم‌داران) یعنی دوستانم، کارگران، گردآورندگانِ آثار هنری، در سمت چپ، دیگران؛ دنیای ناچیزها: عامهٔ مردم، بی‌نوایان، تهیدستان، ثروتمندان، استثمارشدگان، بهره‌کشان؛ آن‌ها که با مرگ کامیاب می‌شوند. روی دیوار در پس‌زمینه، (بازگشت از هفتهٔ بازار) و (آبتنی‌کنندگان) [دو اثر نقاشی دیگر از آنِ کوربه] آویزان است"» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۳۳-۲۳۲). کوربه در غرفهٔ رئالیسم ۴۰ اثر خود از جمله پرده‌های کارگاه نقاش و تدفین در ارنان را در معرض دید همگان قرار داد و مانیفست رئالیسم خود را عرضه کرد (همان: ۲۳۳).

«پردهٔ کارگاه نقاش، از دو سو مورد انتقاد قرار گرفت: به‌زعم منتقدان رسمی، این نمونه‌ای دیگر از تلاش کوربه، برای کشانیدن هنر به کج‌راهه بود و در نظر منتقدان هوادار رئالیسم، این اثری آرمانی و به دور از واقعیت می‌نمود. اما کوربه در این نقاشی، راه خود را نشان می‌داد. او می‌خواست بر این نکته تأکید کند که این‌ها همه واقعی‌اند، و در عین حال، انگاره‌های ذهنی نقاش را پیش می‌نهند. کوربه، یک‌بار جدا از اجتماع، "حقیقت" هنری را می‌جوید؛ و باز در اجتماع فرو می‌رود، و به آن احساس وابستگی و مسئولیت نشان می‌دهد. در میان نظرات مختلفی که دربارهٔ

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

نمایشگاه کوربه و پردهٔ کارگاه نقاش ابراز شد، قضاوت دلاکروا سال‌خورده شاید درست‌ترین بود. او در سال ۱۸۵۵م. در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش نوشت: "به دیدار نمایشگاه کوربه رفتم. قریب یک ساعت در آن‌جا تنها بودم و شاهکاری را در پردهٔ کارگاه نقاش که رد شده بود، کشف کردم؛ نتوانستم گریبانم را از آن رها کنم. این پرده پیشرفتی عظیم را نشان می‌دهد، و در عین حال به من کمک کرد تا تدفین را بستایم. در کارگاه نقاش فضاها به خوبی سامان یافته‌اند؛ می‌توان هوا را تنفس کرد؛ بخش‌هایی از آن خوب اجرا شده‌اند: تهیگاه و ران و گلوی مدل برهنه؛ و زنی شال بر دوش در پیش‌زمینه. تنها نقص، ابهام در تصویری است که او نقاشی می‌کند: این احساس آنی در ما ایجاد می‌شود که یک (آسمان واقعی) در وسط تابلو قرار گرفته است. آن‌ها یکی از برجسته‌ترین نقاشی‌های زمان ما را رد کرده‌اند؛ اما کوربه راسخ‌تر از آن است که از این واکنش جزئی دل‌سرد شود"» (همان: ۲۳۴-۲۳۳).

با این وجود کوربه پس از کسب اعتبار با اتخاذ روشی محافظه‌کارانه و آفرینش آثاری مقبولِ داوران و تماشاگران «سالن»، هنرمندان جوان‌تر را که مصرانه می‌خواستند تا بر سبک و اسلوب پرتوان، و فردگرایی دلاورانهٔ او تکیه کنند، مأیوس نمود (همان: ۲۳۴). پیشتر اشاره شد که رویکرد فمینیسم، نحوهٔ بازنمایی زنان در هنرها را که مبتنی بر نمایش فرودستی زنان، برخورد جنسیت‌گرایانه با ایشان و نوعی کام‌جویی پنهان یا دگرجنس‌خواهانه است، در تاریخ هنر به‌ویژه از رنسانس به بعد به چالش می‌کشد؛ از سویی حضور، نمایش و تأکید بر تقابل‌های دوتایی را نظیر ذهن-عین، و اندیشه و خرد-بدن که متأثر از تقابل دوتایی کهن‌تر زن-مرد است در تاریخ هنر-چه در قامت آثار و چه در چارچوب‌های فلسفه و زیبایی‌شناسی هنر- زیر سوال می‌برد و اعتبار و درستی آن‌ها را خدشه‌دار می‌کند. نقد اثر مذکور در چارچوب رویکرد فمینیسم، این امکان را فراهم می‌آورد تا نحوهٔ بازنمایی زنان، جایگاه و موقعیت‌شان، و معانی مستتر در نمایش ایشان در اثر با تأکید بر فرم، کیفیت و کمیت حضورشان مورد بررسی دقیق و موشکافانه قرار گیرد.

مطالعهٔ بازنمایی زنان در اثر با تأکید بر فرم

در این اثر که شامل ۳۰ پیکرهٔ انسانی است، پنج زن به تصویر کشیده شده‌اند که عبارتند از: زن-مدل برهنه، زن-گردآوری‌کنندهٔ آثار هنری، زن-همراه با مرد به‌عنوان زوج عاشق، زن-مادر ایرلندی فقیر[۸۱] و زن-کارگر. در ادامه توضیحاتی مختصر دربارهٔ نحوهٔ بازنمایی و مکانی که هر یک از این پیکره‌ها در ترکیب‌بندی اثر اشغال نموده آمده است:

۱-زن-مدل برهنه: زن برهنه در مرکز تابلو و پشت سر هنرمند به نمایش درآمده است. در حالی که نیمهٔ راست پیکرش با پارچه‌ای که در دست دارد پوشانده شده و بخشی از نیمهٔ چپ، نیم‌تنهٔ بالا و پایین بدنش، برهنه در معرض دید قرار دارد. سر را به سمت راست خم کرده و گردنش کشیده شده است. شکل سر و حالت بدن وی مبیّن ستایش و تحسینی است که با توجه به مسیر نگاهش نثار تابلوی نقاش کرده است. نحوهٔ بازنماییِ تابش نور بر بدن وی و درخشش رنگ‌های به‌کار رفته در نمایش پوست این پیکرهٔ زنانه، وی را به برجسته‌ترین فیگور انسانی این اثر تبدیل کرده است. در جلوی پای او چهارپایه‌ای کوتاه قرار دارد و لباسی زنانه بر زمین افتاده که می‌توان حدس زد احتمالا از آن خود اوست. در کل اثر، چه نیمهٔ راست، چه نیمهٔ چپ و حتی خود نقاش، هیچ‌یک به زن نمی‌نگرند یا این‌گونه به نظر می‌رسد که کسی مستقیما به وی خیره نشده است.

۲-زن با شالی بر دوش-گردآورندهٔ آثار هنری: در نیمهٔ راست اثر در کنار مردی که چهره‌اش مشخص نیست در سمت چپ و جلوی بودلر- شاعر فرانسوی و یکی از افراد الهام‌بخش کوربه در منتهاالیه سمت راست اثر- به تصویر کشیده شده است. چهرهٔ زن واضح، مشخص و در حالت سه رخ قرار گرفته، پشتش به مخاطبان بیرون از تابلوست در حالی‌که سرش را به سمت چپ چرخانده است از آن‌جا که مسیر نگاه او چندان مشخص نیست شاید بتوان حدس زد که سعی دارد از پس پیکره نقاش و مدل برهنه به تابلو بنگرد یا شاید در حال نگریستن به نقطه‌ای دیگر در کارگاه است. شالی پر نقش و نگار بر دوش دارد که بخشی از پشت و پایین‌تنهٔ وی را روی لباس بلند تیره‌اش پوشانده و جلوه‌ای قابل توجه دارد که می‌تواند مبیّن ثروت و دارایی‌اش باشد.

۳-زن در زوج عشاق: در میانهٔ نیمهٔ راست تابلو زوجی در آغوش یکدیگر به نمایش درآمده‌اند؛ زن با جامه‌ای سفید یا روشن و مخطط [احتمالا] در حالی که سرش را به پایین و به سمت سر و صورت معشوقش خم کرده بازنمایی شده است و مشخصا در ژستی دال بر گونه‌ای مغازله و عشق‌بازی به تصویر کشیده شده است.

۴-زن-مادر ایرلندی فقیر و کودکش: زنی است که در پشت و سایهٔ تابلوی رو به اتمام نقاش بر روی زمین نشسته در حالی‌که با یک‌دست نوزادی را در آغوش گرفته- که شاید در حال شیر دادن به وی باشد- و دست دیگرش را بر زمین تکیه داده است؛ سرش رو به پایین است و از این‌رو چهره‌اش پیدا نیست، اما پای چپ وی در معرض نور قرار گرفته و برجستگی عضلات آن و رنگ پوستش به روشنی دیده می‌شود.

۵-زن-کارگر: در منتهاالیه پس‌زمینهٔ نیمهٔ چپ تابلو زنی با روسری یا کلاهی بر سر به نمایش درآمده و از آن‌جا که در فاصلهٔ زیادی

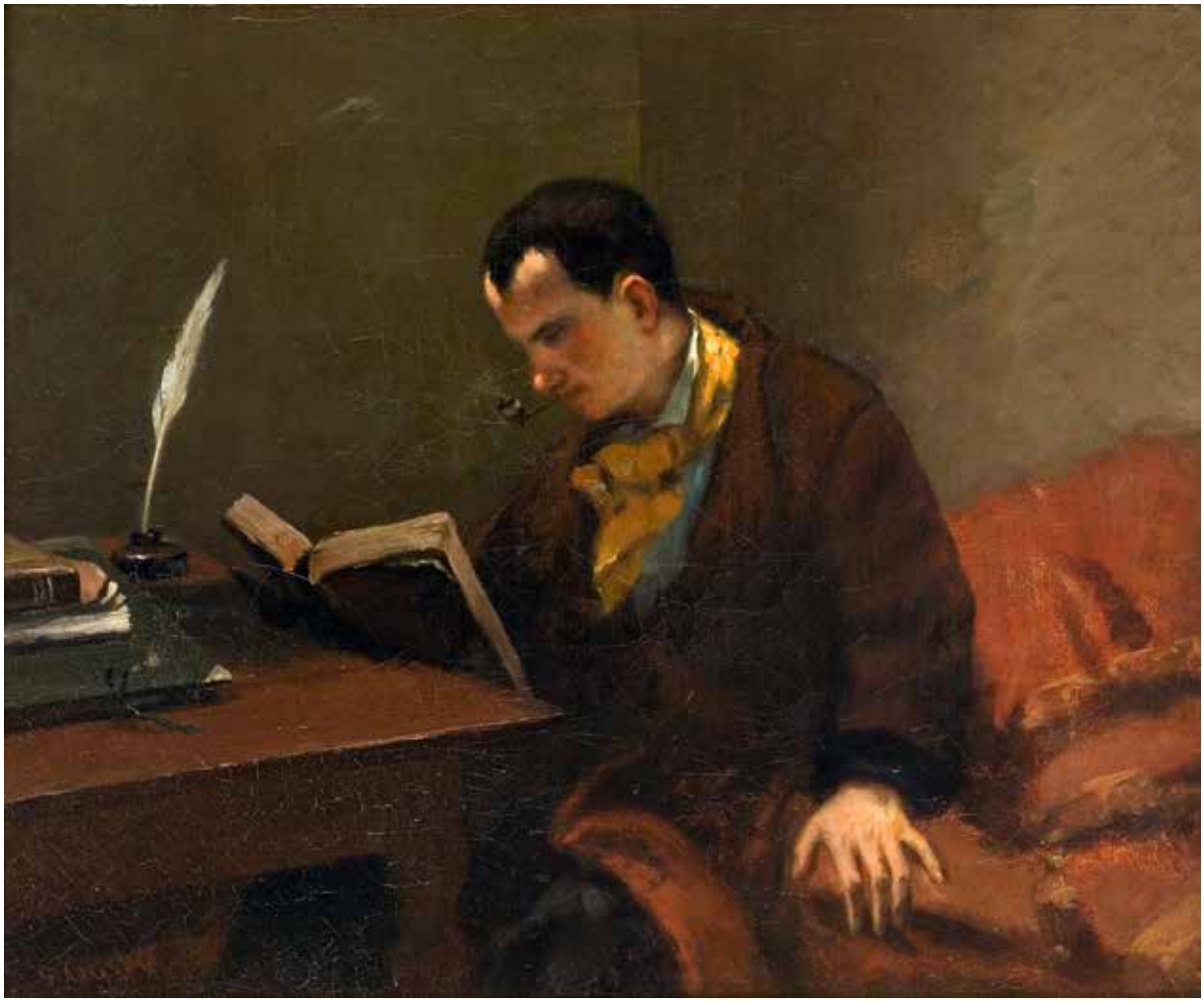
[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

از پیش‌زمینه واقع شده، لباس، چهره، ژست و حتی پوشش وی چندان مشخص نیست؛ تنها سر و بخش اندکی از بالاتنهٔ پیکرهٔ مذکور دیده می‌شود.

در نگاه اول این زن برهنه در مرکز تابلوست که به‌ویژه به دلیل کیفیت نمایش تابش نور بر پیکرش و رنگ‌های زندهٔ به‌کار رفته در بازنمایی پوست هم‌چنین درخشش پارچهٔ سفید رنگی که بخشی از بدنش را پوشانده، جلوه‌گری می‌نماید؛ البته بخشی از این جلوه‌گری ناشی از ترکیب‌بندی اثر و به‌ویژه کاربرد رنگ‌های تیره و خاکستری‌های رنگی در هر دو سمت چپ و راست و بالای اثر نیز هست. گویا نقاش عامدانه توجه مخاطب را به سمت بخش مرکزی اثر جلب کرده است. در مرحلهٔ بعد تصویر زنی در پیش‌زمینهٔ نیمهٔ راست اثر خودنمایی می‌کند؛ زنی با لباسی بلند و تیره، یقهٔ سفید و شالی بلند و پر نقش و نگار؛ زنی که چهره‌اش حتی در قیاس با زن برهنه با وضوح بیشتری به نمایش درآمده است. پس از این دو، نوبت به پیکرهٔ زن در زوج عشاق می‌رسد که با جامهٔ سفید- روشن‌اش در میانهٔ نیمهٔ راست اثر خودنمایی می‌کند. با نگاهی دقیق‌تر، چهارمین پیکرهٔ زنانه در جلوی پیش‌زمینهٔ نیمهٔ چپ اثر و درست پشت تابلویی که هنرمند در حال کار بر روی آن است دیده می‌شود؛ زنی بر زمین نشسته در حالی‌که جز ساق پاها، بخش اعظمی از بالاتنه و پایین تنه‌اش، نشیمن‌گاه و ران‌هایش، در سایه قرار گرفته است؛ گویا نوزادی در آغوش دارد و سرش را به سمت پایین به سوی وی خم کرده است. پوشش او در قیاس با دو زن دارندهٔ شال و زن زوج عشاق ساده‌تر و در واقع مندرس و کهنه به نظر می‌رسد. در نهایت، در دورترین نقطهٔ پس‌زمینهٔ نیمهٔ چپ اثر زنی به چشم می‌خورد که براساس تقسیم‌بندی اثر به دو نیمه توسط خود کوربه و تمهید خاص او در قرار دادن دوستان و حامیانش در نیمهٔ راست و نمایش طبقات و توده‌های تأثیرگذار بر آثارش در نیمهٔ چپ اثر، احتمالا زنی است از طبقهٔ فرودست جامعه-کارگر و شاید روستایی.

جایگاه و موقعیت زنان در تابلوی کارگاه نقاش با تأکید بر کیفیت و کمیت حضورشان در اثر

در «بررسی چگونگی نمایش زنان و تعدادشان در اثر» مقایسه‌ای پنهان در جریان است: مطالعهٔ کیفیت بازنمایی زنان و بررسی



تصویر ۸: شارل بودلر، (۱۸۴۸)، **گوستاو کوربه**، موزهٔ فابره (Fabre) در مونت پلیه (Montpellier) (URL 1).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

کمیت ایشان در نسبت با چه چیزی یا چه کسی؟ واضح است که چنین مقایسه‌ای نتیجهٔ همان تقابل دوتایی کهن، زن/ مرد است که در بخش عظیمی از آثار هنری از رنسانس به بعد مشاهده می‌شود؛ بنابراین، این‌جا ناخواسته معیار مقایسه نحوهٔ نمایش مردان و تعدادشان در اثر است. مطالعهٔ هر یک از این پیکره‌های زنانه نشان می‌دهد که زنان در حالاتی منفعل و در موقعیت‌هایی که به‌طور سنتی برای زنان تعریف شده به نمایش درآمده‌اند. در ادامه به اختصار به کیفیت و حالات هر یک اشاره می‌شود:

۱-زن برهنه یا مدل برهنه؛ زن برهنه از زمان رنسانس تاکنون از جمله دست‌مایه‌ها و موضوعات رایج پرده‌های نقاشی در اروپا بوده است. گرچه نحوهٔ نمایش زنان برهنه، به‌طور معمول به‌گونه‌ای بود که حالتی نمایشی داشت، یعنی به قول برگر زن برهنه عملا به شیء یا ابژه‌ای برای به نمایش درآمدن تبدیل می‌شد. او برای به نمایش گذاشتن خود هم‌چون شیء، برهنه شده و حضورش به‌عنوان سوژه‌ای فعال تحت‌الشعاع این شیءبودگی قرار می‌گرفت. هم‌چنین تصویر زن برهنه ممکن بود در لفافه‌ای از نوعی تمایل به پوشاندن خود، شرم یا حیائی تصنعی قرار گیرد که معمولا با تمهید نقاش نظیر: نگاه نکردن مستقیم زن یا خیره نشدن وی به مخاطب، قرار دادن زن در جایگاه الهه، رب‌النوع یا فرزند خدا یا نمایش ارتباطی شخصی میان زن و هنرمند- به نحوی که نگاه زن نه نگاهی به مخاطب عام که نگاه به فردی خاص [اینجا هنرمند] است که او را می‌شناسد- ایجاد می‌شد. نکته قابل توجه این‌که در تابلوی کارگاه نقاش، زن برهنه به مخاطب، به نقطه‌ای بیرون اثر، به خود در آینه-که جلوه‌ای از خودنمایی وی و آگاهی وی بر این امر است که دیده می‌شود و در برخی آثار آمده است- یا به فردی درون اثر و حتی به نقاش نمی‌نگرد. در تابلو نیز نشانی از نگاهی خیره به سوی زن دیده نمی‌شود. زن تنها نگاهی تحسین‌آمیز را نثار تابلوی نقاش کرده است. حالت پیکره، زنانه است، با سر و گردنی که به یک سو خم شده و دستانش که در حین نگه‌داشتن پارچه، حالت علاقه‌مندی صمیمانه‌ای را تداعی می‌کند. حضور وی در پشت سر نقاش او را در مرز میان حامیان نقاش-ترغیب‌کننده و مشوقش- و آن‌چه کار نقاش بدان وابسته است- مدلی برای نقاشی- قرار می‌دهد.

۲-زن با شال یا گردآورندهٔ آثار هنری؛ در نیمهٔ راست تابلو و از دیگر حامیان نقاش که با نگاهی کنجکاوانه- چرا که سر خود را اندکی به یک سو کشیده است- به نقطه‌ای دیگر از استودیو یا به تابلوی در حال اتمام نقاش می‌نگرد؛ نحوهٔ ایستادنش شبیه به فردی است که در انتظار به‌سر می‌برد؛ با این حال چیزی بیش از این از کیفیت حضور وی در اثر قابل دریافت و استنباط نیست.

ذکر این نکته ضروری است که زنان در فرانسه حتی پیش از انقلاب ۱۷۸۹م. در عرصه‌های فرهنگی نقشی فعال داشته‌اند؛ نظیر برپایی مجالس برای مناظره و گفت‌وگوی اهالی علم و فرهنگ و در میان ایشان می‌توان به زنان هنرمند و هنردوست، نویسنده یا علاقه‌مند به ادبیات اشاره کرد. پس حضور این زن در جمع حامیان هنرمند چندان دور از انتظار نیست. شاید این زن متعلق به طبقهٔ بورژواست که در خلال نیمهٔ اول قرن نوزدهم قدرت یافته و اکنون با گردآوری آثار هنری به نحوی به دنبال مشروعیت بخشیدن هر چه بیشتر به جایگاه- اجتماعی و فرهنگی- خود در جامعه‌ای است که مبارزات طبقاتی در آن میان اشرافیت نیمه‌جان، بورژوازی تازه به‌دوران رسیده و طبقهٔ فرودست کارگر در جریان است. به‌نظر می‌رسد ظاهر نسبتا ساده، موجه و آراستهٔ وی و هم‌چنین نگاه جستجوگر و شاید اندکی خریدارانه‌اش در کارگاه مبیّن خصلت محافظه‌کارانهٔ طبقهٔ بورژوا در حفظ و تقویت موقعیت خویش است اما همان‌طور که شاره شد این طبقه به شدت مدافع هنر رسمی، آکادمی و آثار تأیید شدهٔ سالن بود پس چگونه می‌توانست خریدار یا علاقه‌مند به آثار کوربه باشد. در این‌باره شاید بتوان این زن را به‌عنوان نمایندهٔ روشنفکر این طبقه در نظر گرفت چنان که خاستگاه خود کوربه نیز بورژوازی روستایی بود اما کوربه در تقابل با خواست این طبقه ره می‌پویید. از سوی دیگر نمی‌توان انکار کرد که کوربه خود نیز تا حدودی محافظه‌کار بود و به همان میزان که مسیر خود را می‌پویید، اما طالب کسب اعتبار و مقبولیت نیز بود چنان‌که همین ویژگی او بود که هنرمندان جوان‌تر را با افکار تازه‌شان از وی ناامید ساخت. بنابراین، شاید نمایش حضور فردی احتمالا از طبقهٔ بورژوا، برای حفظ و تثبیت موقعیت نقاش در میدان هنر آن زمان فرانسه باشد.

۳-زن در زوج عاشق؛ این زن در حالت هم‌آغوشی با معشوقش به تصویر کشیده شده است. با توجه به پوشش او و قرار گرفتن در نیمهٔ راست اثر و میان حامیان نقاش می‌تواند وابستگی طبقاتی ویژه‌ای داشته باشد. در هر حال زن در شرایطی بازنمایی شده که به‌طور معمول و در طول تاریخ بر او فرض شده و از وی انتظار می‌رود: زن به عنوان معشوقهٔ مرد، مورد دوست داشتن قرار گرفته و حالتش دال بر پذیرندگی وی در مقابل عمل مردی است که به وضوح دیده نمی‌شود.

۴-زن-مادر ایرلندی فقیر؛ نظیر مورد پیشین در موقعیتی تعریف شده و استاندارد برای زنان یعنی موقعیت مادر قرار گرفته است؛ نحوهٔ نشستن وی بر زمین دال بر حالت خستگی و استیصال اوست؛ گویا به قصد اندکی استراحت و پرداختن به حال کودکی که در آغوش دارد خود را به گوشه‌ای در سایهٔ تابلوی نقاش، در مرکز تابلو کشیده است. همان‌طور که پیش از این اشاره شد پوشش وی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

در قیاس با زنان در نیمهٔ راست اثر مندرس و کهنه است. تضاد میان نحوهٔ بازنمایی وی و مدل برهنه و حتی زن گردآورندهٔ آثار هنری جلب توجه می‌کند؛ گویا در قرار یافتن او در سایهٔ تابلوی نقاش، عمدی در کار بوده چنان‌چه نقاش زن را مانند مجسمهٔ مصلوب در پشت تابلو به نقطه‌ای کور و ناپیدا هل داده است.

۵-زن-کارگر؛ که در دورترین نقطه در پس‌زمینهٔ نیمهٔ چپ اثر نسبت به مخاطبان تابلو و احتمالا در کنار سایر کارگران و روستائیان [مردان] قرار گرفته است و کیفیت نمایش وی در اثر چندان قابل تشخیص نیست. در میان انبوه افراد تأثیرگذار بر کوربه، او چندان به چشم نمی‌آید و در عین حال نمی‌توان منکر وجودش شد. کسی که در میان خیل استثمارشوندگان به چشم نمی‌آید؛ همان‌طور که در طول تاریخ انقلاب صنعتی و استفاده از زنان در کارخانه‌ها به‌عنوان کارگر و نیروی شاغل و کار ارزان، چندان دیده نشده است. اتفاقا یکی از خواسته‌ها و اهداف جنبش زنان در خلال جنبش فمینیسم، توجه و رسیدگی به وضعیت زنان کارگر بوده است چه از منظر حقوق و مزایا، چه تغییر ساعات کاری و چه نحوهٔ ادارهٔ امور منزل و رسیدگی به فرزندان.

در باب کمیت در میان تعداد کثیری از مردان در اثر کارگاه نقاش- حدودا ۲۵ تن- تنها پنج زن به تصویر کشیده شده‌اند. نکتهٔ دیگر این‌که اکثر این مردان در هر دو نیمه راست و چپ اثر از چهره‌های شناخته شده و سرشناس معاصرِ نقاش هستند؛ برای مثال: شانفلری، برویا، بودلر یا ناپلئون سوم و وزیرش. هر یک از ایشان به نحوی زندگی و افکار و هنر کوربه را تحت تأثیر قرار داده‌اند؛ از دربار که وی را به همکاری فرامی‌خواند و عملا از موقعیتی مسلط و صاحب قدرت برخوردار است تا شاعر، نظریه‌پرداز، یک هنردوست و به‌عبارت دیگر در شکل دیگری از تقسیم‌بندی جامعه، طبقهٔ روشنفکر که آبشخور اصلی حیات و حضورش، جامعه و تحولات جاری در آن یا همان نیمهٔ چپ اثر است. در همین حال آیا هیچ‌یک این پنج زن حتی یک نفر از ایشان شناخته شده‌اند؟ به نظر می‌رسد پاسخ منفی است؛ زن-مدل برهنه نیز ممکن است تنها برای کوربه آشنا باشد و هم نباشد چرا که فیگور «زن برهنه از عکسی که توسط عکاس فرانسوی ژولین والو دِ ویلینو[۸۲] (۱۸۶۶-۱۷۹۵) گرفته شده نشأت گرفته است» (URL 3).

این نکته چندان دور از ذهن نیست چرا که کوربه به عکاسی علاقه داشت و آن را به‌طور غیرحرفه‌ای دنبال می‌کرد (هارت، ۱۳۸۲: ۹۱۰). در ادامهٔ بحث باید پرسید آیا هیچ‌یک از این زنان به تنهایی و مستقل از حضور دیگری-مرد به تصویر کشیده شده‌اند؟ در نیمهٔ راست اثر هم زن کلکسیونر و هم زن-زوج عاشق، همراه با مرد-دیگری در قامت دو زوج دیده می‌شوند؛ مادر فقیر نیز همراه با فرزندش به تصویر کشیده شده است؛ در این میان تنها شاید زن کارگر در نیمهٔ چپ و زن-مدل برهنه در مرکز اثر به طور مستقل ترسیم شده‌اند؛ این تردید در مورد زن کارگر ناشی از حضور وی در منتهاالیه پس‌زمینهٔ نیمهٔ چپ اثر و امکان اندکی است که برای تشخیص این امر در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در مورد زن-مدل برهنه نیز حضور وی به‌واسطهٔ حضور نقاش توجیه می‌شود؛ چون نقاش حضور دارد وی برهنه شده است گرچه نقاش در حال ترسیم یک منظره است و نه مدل؛ به این ترتیب اکثر زنان در اثر کارگاه نقاش، مستقل از دیگری-مرد (شوهر، عاشق، فرزند، نقاش) که به‌ویژه نشان‌دهندهٔ نقش‌های سنتی ایشان است مانند: معشوق، همسر، مادر، مدل برهنه، بازنمایی نشده‌اند.

معانی مستتر و ضمنی در پیکره‌های زنان به نمایش درآمده در اثر کارگاه نقاش

این پرده یک اثر تمثیلی و از این‌رو صاحب دلالت‌های معنایی دیگر است. اگرچه کوربه برخی افراد حقیقی را به تصویر کشیده است، اما هدف وی بیشتر بازنمایی تیپ‌ها بود و نه افراد خاص. آدم‌های سمت راست که کوربه ایشان را سهم‌داران می‌خواند، دوستان و حامیان معنوی و فکری او هستند اما افراد سمت چپ که کوربه رو به ایشان دارد، کسانی هستند که نقاش به آن‌ها وابسته است و مادهٔ ضروری کار وی را فراهم می‌آورند. از سویی نقاش در حال رقم زدن منظره‌ای است: «چشم‌اندازی از ولایت خود» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۲۳۳). «این منظره، چشم‌اندازی است دره [یا وادی] لُو ریور [Loue River valley]، نزدیک به ارنان که جسورانه به‌عنوان نمادی از اصالت روستایی‌اش [نقاش] انتخاب شده است» (URL 3). «این [پرده-م.] صریحا نشانی انقلابی از صحت و راستی حقیقی است. به گفتهٔ کوربه- در نامه‌ای مشهور به دوستش شانفلری در ژانویهٔ ۱۸۵۵م- وی برای خلق این اثر به ترکیب‌بندی‌های سنتی «تاریخی- اخلاقی» رجوع کرده است؛ هم‌چنان‌که در این اثر دیده می‌شود، ترکیب‌بندی به دو نیمهٔ راست- مثبت و خوب، و چپ- منفی و بد (شیطانی و نامیمون) تقسیم شده است» (مافیت، ۱۹۷۸: ۱۸۴). بنابر نظر مافیت، کوربه در خلق آثارش از گراوورها و آثار چاپی نیز بهره برده است از جمله یکی از این آثار که بر تابلوی کارگاه نقاش تأثیر گذاشته، تصویری چاپی است اثر نیکوئت[۸۳] (۱۹۸۷: ۱۸۴- ۱۸۳) که با ترکیب‌بندی سه قسمتی که نیمهٔ چپ آن مبین جهانی دوزخی و نیمهٔ راست آن بر جهانی روشن و آزاد دلالت دارد و در مرکز آن اعلامیهٔ حقوق بشر و شهروندی و دو فیگور، یک زن و یک پسر بچه قرار گرفته‌اند؛ در نیمهٔ چپ اثر فردی غول پیکر افتاده و دراز کشیده بر روی سند مچاله شدهٔ «حقوق و امتیازات فئودال‌ها»، در حالی‌که در کیسهٔ پولی چنگ زده به نمایش درآمده است (همان: ۱۸۶).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]



[Downloaded from art-studies.ru on 2026-11-03]

پاکباز دربارهٔ معانی مستتر در هر یک از فیگورها می‌گوید: «"مدل" برهنه (=حقیقت عریان) در پشت سر او [نقاش] ایستاده است و گویی قلم‌موی نقاش را به ثبت طبیعت هدایت می‌کند. پسربچه‌ای دهاتی (=بی‌آلایشی) با تحسین بر منظره می‌نگرد. شکارچی و سگ (=شکار) با بدگمانی به کلاه و گیتار و خنجر (=شعر رمانتیک) خیره شده است. یک جمجمه روی روزنامه قرار دارد (=سانسور مطبوعات، یا روزنامه‌نگاری عقیم). آدمکی بر میخی آویزان است (=هنر آکادمیک، یا نقاشی‌های تصلیب، یا هر دو کنایه). یهودی دلال (=تجارت)، کشیش (=کلیسا)، دلقک (=تئاتر)، روستاییان و کارگران (=کار)، زن ایرلندی که به کودکش شیر می‌دهد (=فقر)؛ این‌ها همه در سمت چپ تصویر دیده می‌شوند. بودلر (=هنر شاعری)، شانفلری (=نثر)، پرودن (=فلسفهٔ اجتماعی)، پُرمایه (=موسیقی)، بوشُن (=شعر رئالیستی)، برویا و گردآورندگان آثار هنری (=هنردوستی)، زوج هم‌آغوش (=عشق [عشق آزاد])، گروه سمت راست را تشکیل می‌دهند» (۱۳۶۹: ۲۳۳). با توجه به بخش مرکزی تابلو که شامل سه پیکرهٔ انسانی است و تقسیم‌بندی از پیش موجود اثر به دو نیمهٔ راست و چپ می‌توان کل اثر را به سه بخش: مرکزی، راست و چپ تقسیم نمود. این تقسیمات می‌توانند اساس و راهنمایی برای درک معانی مستتر در مجموعهٔ فیگورهای حاضر در اثر باشند.

-بخش مرکزی اثر

بخش مرکزی اثر شامل سه پیکرهٔ نقاش، زن- مدل برهنه و پسربچه است؛ می‌توان گربهٔ سفید را به‌عنوان فیگور غیرانسانی چهارم در نظر گرفت (URL 2). این بخش، شامل سلف‌پرتره‌ای از هنرمند است که ضربه-لکه‌های رنگی تمام‌کننده را بر منظره‌ای واقع‌نمایانه می‌گذارد (مافیت، ۱۹۷۸: ۱۸۴). این‌که نقاش حاضر در اثر همان کوربه است، به دو شکل قابل توجیه است: اولا براساس مقایسه و شباهت میان حالت سر و ریش نقاش با شخصیت نقاش در تابلوی ملاقات یا سلام آقای کوربه (۱۸۵۴م) یکی بودن نقاش در کارگاه با خود کوربه به راحتی قابل توجیه است (URL 2).

ثانیا با توجه به عنوان اثر که در آن مستقیما به این‌که این تصویر، تمثیلی از هفت سال زندگی اخلاقی و هنری «من» [نقاش-کوربه] است، اشاره شده است. همان‌طور که پیشتر اشاره شد: نقاش در حال ترسیم منظره‌ای دیده می‌شود در حالی‌که توسط پسری کوچک و زنی برهنه نظاره می‌شود؛ حالت آن‌ها، حالت براندازکردن و نگریستنی از سر تحسین را تداعی می‌کند (آیزنمن، ۲۰۱۱: ۲۲۱). مافیت نیز به حضور دو فیگور دیگر در کنار نقاش اشاره کرده که مشتاقانه- با شوق و جدیت، در حال مطالعه-نگریستن به تابلواند که بر سه پایه‌اش اندکی کج یا منحرف شده است: یک زن و دیگری یک پسر بچه (مافیت، ۱۹۷۸: ۱۸۴).

زن-مدل برهنه در سمت راست نقاش و پشت سرش قرار گرفته در حالی‌که لباسش در کنار پایش روی زمین افتاده است؛ حضور مدل برهنه در کارگاه نقاش امری عجیب نیست. کوربه به مدل برهنه خیره نمی‌نگرد، بلکه به منظرهٔ در حال آفرینش‌اش چشم دوخته است و نگاه مدل نیز با نگاه نقاش همراه شده است. از سویی کوربه تنها در صورتی به مدل خیره می‌نگریست که مدل برای وی در حالت و ژستی ویژه قرار گرفته باشد.

در عالم واقعیت، این زن یک مدل است اما به مثابهٔ یک نماد یا تمثیل، بر مبنای خوانشی سیاسی، بر حقیقت و آزادی دلالت دارد. وی هم‌چنین می‌تواند تمثیلی از الهه‌گان هنر و موسیقی، موزها، متعلق به اسطوره‌های کهن یونان و به‌عبارت دیگر نمادی از الهام به نقاش [کوربه] باشد (URL 2). پسر بچه نیز تحسین‌آمیز به اثر کوربه می‌نگرد. ذهن پسربچه با توهمات و خیالات دوران بزرگ‌سالی آغشته و آلوده نشده است؛ وی نمایندهٔ هدف مهم کوربه یعنی فراموش کردن درس‌های آکادمی هنر، فریب و اغوای زندگی شهری صنعتی است که به باور کوربه باعث ایجاد فاصله میان هنرمند و حقایق اولیهٔ طبیعت شده است؛ بیش از تمام این‌ها کوربه در جست‌وجوی نگاه محض و مستقیم [نگاه بی‌آلایش] کودک به جهان است (URL 2). مافیت می‌گوید: «براساس تفسیر سایِرت که تا حدود زیادی با آن موافق‌ام، در این اثر با دو تمثیل از معصومیت و (تا حدی) حقیقت مواجه‌ایم که در حال تأمل و تعمق در پیام نهفته در منظره- موضوع بوم نقاش در اثر- هستند. ماهیت هنری این صحنه نشان‌گر آن است که منظرهٔ روی بوم نیز می‌بایست ژرف‌تر یا استعاری‌تر فهم شده باشد. کوربه در ۱۸۷۱م. طی یادداشتی با اشاره به مبارزه همیشگی‌اش با هر گونه خودکامگی سیاسی و اریکهٔ پادشاهی توضیح می‌دهد که واپسین سال (۱۸۴۸م) این دوران فعالیت هنری هفت ساله خود آغازی بر انقلابی دیگر بود. وی در این نوشته از شیوهٔ دقیق [یا مهجور] تلفیق واقع‌گرایی در حوزه هنر که مشخصه آثار اوست- آن‌گونه که در اثر آتلیه [همان کارگاه نقاش] در قالب منظره روی بوم متجلی می‌شود- با تلاش پایان‌ناپذیرش به مثابهٔ فرد انقلابی خدمت‌گزار انسان و هم‌چنین مبارز بر ضد تمامی اشکال خودکامگی سخن به میان می‌آورد» (۱۹۷۸: ۱۸۴).

برای کوربه ایدهٔ «پیروزی و غلبهٔ آزادی روشنفکرانه» عموما نمادپردازی شده است و در این اثر، در قالب یک «منظره» به نحو تحسین‌آمیزی از سوی دو فیگور تمثیلیِ حقیقت، و معصومیت و بی‌آلایشی، مورد بررسی قرار گرفته است، تنها دو پیکری که از نظر فیزیکی قادر به مطالعه و خواندن پیام ارائه شده در تابلوی کج شده بر سه پایه‌اند. این تابلو تنها نشان هنر انقلابی کوربه نیست، بلکه حتی می‌تواند هم‌چون نوعی از بازنمایی خود آزادی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

خوانده شود، حقی از آن انسان که به‌طور دائم از سوی دولت‌های خودکامه و حتی حق الهی مورد تهدید می‌گیرد. گربه سفید نیز می‌تواند مبیّن آزادی یا استقلال باشد (URL 2). سایبرت نیز گربهٔ سفید را به نشانهٔ آزادی تعبیر کرده است (مافیت، ۱۹۷۸: ۱۸۴). بنابر مطالب فوق‌الذکر، معانی نهفته در فیگور زن- مدل برهنه را می‌توان ازین قرار برشمرد:

-مدل برهنه که به‌طور معمول در کارگاه هنرمندان نقاش و مجسمه‌ساز حاضر بوده است.

-حقیقت یا واقعیت؛ آن‌چه به کمک علم ثابت شود واقعی است؛ آن‌چه به تجربه درآید و رؤیت شود؛ آن‌چه بی‌واسطه ادراک شود. بنا بر نظر اسپور چنان‌چه اشاره شد، قرن نوزدهم دوران علم بود و وظیفهٔ فلسفه نه حل معماهای گیتی ناشناخته که ساماندهی به جزئیاتی واقعی و موجود بود (۱۳۸۳: ۳۶۹). واقعیت، توده‌های کارگران فقیر و خشمگین بودند، بورژوازی تازه به دوران رسیده که به دنبال تثبیت جایگاه به‌ویژه سیاسی و اقتصادی خویش بود و اشرافیتی متزلزل که در تقابل با بورژوازی نفس‌های آخر را می‌کشید. واقعیت جهانی بود که توسط حواس انسان به تجربه درمی‌آمد و فهمیده می‌شد.

-الههٔ شعر و موسیقی، سروش غیبی و منبع الهام هنرمند.

اکنون و بنابر نگرش فمینیستی می‌توان به هر یک از معانی احتمالی و مستتر در بازنمایی زن-مدل برهنه از زاویه‌ای دیگر نگریست:

-مدل برهنه که به‌طور معمول ابژهٔ نگاه بی‌طرفانه و در حقیقت کام‌جویانه و دگرجنس‌خواهانهٔ نقاش-مرد و داوران و اهل ذوق است که بنابر باور پذیرفته شده انحصارا مرد هستند. زن-مدل برهنه، چنان‌که ورث می‌گوید تجسم زیبایی آرمانی است؛ مدلی که به قول برگر بنا بر سنت پرده‌نگاری غرب، با دانش بر شیءشدگی‌اش خود را در برابر دیدگان دیگری-مرد برهنه می‌سازد و بدین‌ترتیب از حالت سوژهٔ فاعل، عامل و تأثیرگذار خارج می‌شود. هر چند در این اثر خبری از نگاه خیره دست‌کم در دورن اثر به سوی پیکرهٔ برهنهٔ زن نیست و این مدل برهنه است که نگاه خیره‌اش را بر اثر نقاش دوخته است، اما بنا بر نظر مالوی نگاه خیرهٔ نقاش که دست به خلق این پیکره زده و دیگر نگاه خیرهٔ مخاطبان بیرون اثر قابل انکار نیست؛ برای درک این نکته مراجعه به دفتر خاطرات روزانهٔ دلاکروا و تعریفی که از این اثر داده و پیشتر به آن اشاره شد کافی است؛ از جمله مواردی که دلاکروا به‌عنوان نکات مثبت اثر بدان اشاره کرده است، یکی آناتومی مدل برهنه است که گرچه در وهلهٔ نخست بر یک ستایش فنی براساس درک درست و اجرای دقیق آناتومی مبتنی است اما نمی‌تواند به کلی از نگاهی جنسی به پیکرهٔ برهنهٔ زن بری باشد. واقعیت این است که می‌توان پرسید چرا مدل در وضعیتی نیمه پوشیده به نمایش درآمده به‌ویژه در حالی که قرار نبوده در آن لحظه مدل باشد و ژستی ویژه برای نقاش بگیرد؟ آیا کوربه قصد داشته در نمایش واقعیت افراط کند و بگوید: ببینید این واقعیت است، مدلی برهنه، من فرشته نمی‌بینم، بلکه زن-انسانی می‌بینم که مثل تمام ابنای بشر است. اما پیش از این اثر نیز زنان برهنه در آثار به تصویر درآمده‌اند. برای مثال در آثار انگر، زنان الجزایری، برهنه به تصویر کشیده شده‌اند گرچه ممکن است این تصور به‌وجود آید که انگر همان تجسم آرمانی زیبایی را رقم زده و کوربه زنی واقعی را. از سوی دیگر کوربه سنت‌شکن است؛ چه سنت‌شکنی برتر از برپایی غرفهٔ رئالیسم در مجاورت سالن رسمی؛ از این‌رو نمی‌توان تصور کرد که وی قصد پیروی از سنن را داشته است. شاید کوربه می‌خواهد به اعضای آکادمی توانایی و مهارت خود را نشان دهد با این حال وی یک‌بار پیش از این از عهدهٔ این کار برآمده و از امتیاز نمایش آثارش در سالن برخوردار شده است. با این حال شاید محافظه‌کاری وی که پس از ۱۸۵۵م. نیز در آثارش رخ می‌نماید در این‌جا نیز منجر به رعایت برخی سنن شده است. هارت می‌گوید: «به هر تقدیر به محض آن‌که کوربه توفیق مادی یافت، آن قدرت به اصطلاح بدوی و جسورانهٔ کارهای اولیه‌اش دیگر در چهره‌پردازی از اشراف فرانسه و زنان برهنهٔ شهوانیش دیده نشد» (۱۳۸۲: ۹۱۲) که نشان می‌دهد یکی از موضوعات آثار وی زنان برهنه بوده‌اند. بنا بر همین گفتهٔ هارت می‌توان تصور کرد علت حضور این پیکرهٔ برهنه یکی خصلت محافظه‌کاری کوربه و دیگری توجه به علاقه و سلیقهٔ مشتریانش به تصاویر زنان برهنه بود [اگر و تنها با اغماض، کوربه از داشتن چنین نگرش و چشم‌داشتی معاف شود] یعنی همان تجسم زیبایی ایده‌آل که در پس پرده‌اش چیزی جز کام‌جویی و کسب لذت جنسی بصری نیست.

-زن-مدل برهنه تمثیلی است از واقعیت و حقیقت؛ این واقعیت‌ها اموری این جهانی و زمینی است: آن‌چه دیده، شنیده یا لمس می‌شود. واقعیت نظیر منظره‌ای طبیعی است همان که نقاش بر تابلوی درون اثر رقم زده است؛ پیشتر اشاره شد که پیرو تسلط تقابل‌های دوتایی بر تاریخ اندیشه و فلسفه و پیرو نظرات لوس ایریگاری می‌توان آن‌ها را برای مثال: جفت ذهن/ عین و اندیشه/ بدن و فرهنگ/ طبیعت متأثر از تقابل دوتایی بنیادین و کهن مرد/ زن دانست. از این‌رو، مرد همواره با ذهن، اندیشه و فرهنگ و زن با عین، بدن و طبیعت مرتبط است؛ جنون مردانه مترادف جنون شاعرانه و جنون زنانه مترادف هیستری و روان‌رنجوری است. آن‌چه درون کارگاه نقاش جلب توجه می‌کند رابطهٔ میان زن-مدل برهنه و تابلوی نقاش با موضوع طبیعت است و به‌شدت یادآور ترادف و قرابت زن و بدنش با طبیعت. شاید توجه به سابقهٔ حضور زنان در آثاری که به وانتیاس- آثاری از طبیعت بی‌جان به‌ویژه خوراکی با عناصری نمادین چون جمجمه و گاه زن- شهره‌اند، آثاری شامل

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

عناصری بیشتر طبیعی با مضمون ناپایداری جهان طبیعی، بتواند در درک رابطهٔ زن و طبیعت در این اثر هنری مؤثر باشد، اما این بار شاید همراه با بار معنایی مثبت چرا که به طبیعت و پیکرهٔ زن توسط نقاش ارج نهاده شده است. این همان واقعیت است که توسط علم تبیین می‌شود و هنرمند و دوستانش به آن اقبال دارند. اما شاید بتوان به این مسئله از زاویه‌ای دیگر نگریست. از آن‌جا که واقعیت، آن چیزی است که توسط علم تبیین می‌شود؛ طبیعت و پیکرهٔ زن هر دو ابژهٔ شناساییِ سوژهٔ شناسنده اعم از: فیلسوف، زیست‌شناس، جامعه‌شناس، هنرمند و در عین حال مرد هستند. بنابراین، اگرچه پیکرهٔ زن-طبیعت ناچیز شمرده نشده‌اند و برعکس مورد اقبال قرار گرفته‌اند، اما هم‌چنان در جایگاهی فرودست نسبت به مرد-فرهنگ و معرفت واقع شده‌اند و به تثبیت و حفظ تقابل‌های دوتایی و بویژه موقعیت فرودستی زنان کمک می‌کنند.

-زن-مدل برهنه به مثابهٔ موز یا الههٔ شعر و موسیقی؛ در این رابطه کرس‌میر دیدگاهی جالب توجه دارد: «در بیشتر سرزمین‌ها، انسان‌انگاری انگیزش‌های آفرینندگی به فرم زنانه، [منشاء انگیزه‌های هنری را از "الهه‌گان هنر" در قالبِ زن دانستن] برای نشان دادن آفرینش‌گری راستین زنانه یا ارج نهادن بر آن نیست، برعکس اسطوره گرداندن آفرینش‌گری زنانه، با وابسته ساختن آن به نیروهای فرابشری، به گونه‌ای فریبنده و خوش‌آمدگویانه، زنان جهان راستین را به کناره‌های کنش‌های هنری می‌راند، و نقش اجتماعی پدیدآورندهٔ راستین هنر را به مردان واگذار می‌کند» (۱۳۹۰: ۵۱). از آن‌جا که هنرمند خود در مرکز اثر حضور دارد و زن با نگاهی مبیّن ستایش به‌کار وی می‌نگرد می‌توان تصور کرد که زن به حاشیه رانده شده و مرد در مرکز و در جایگاه خالق اثر قرار گرفته است. در حالی‌که سرچشمهٔ الهام‌ها الههٔ هنر یا زن-مدل برهنه است، اما این مرد- آب‌راه میان الهام بیرونی و فرآوردهٔ هنری- است که بر صندلی هنرمند تکیه زده و هنرمند واقعی است.

-بخش چپ اثر

این بخش نمایشی از زندگی روزمره و شامل گروهی از مردم از طبقات مختلف جامعهٔ فرانسوی است: یک یهودی، یک کشیش، یک تاجر، یک کهنه‌سرباز جمهوری‌خواه سال ۱۷۹۳م، یک شکاربان (قرقچی)، پارچه‌فروشی دوره‌گرد، یک مقاطعه کار کفن و دفن، زنی که به فرزند خود شیر می‌دهد، کارگری بیکار، دختری گدا [احتمالا مقصود همان زنی که در پس‌زمینهٔ نیمهٔ چپ اثر به نمایش درآمده و بنابر نظر پاکباز یک زن کارگر است] و الی‌آخر. کوربه هم‌چنین آشنایی خود [دانش‌اش] را بر نقاشی سنتی به نمایش گذاشته است. برای مثال، معتقدند که نمایش مرد برهنهٔ از ریخت افتاده در حالت مصلوب- مانند نمادی از مرگ هنر آکادمیک است، سبک کهنهٔ نقاشی که توسط آکادمی و دانشکدهٔ هنرهای زیبا ترویج می‌شد. وجود جمجمه‌ای بر یک کپی از روزنامه‌ای خاص با نام "Journal des Debats" اشاره‌ای است به این مرگ. وجود جمجمه هم‌چنین به نقاشی وانیتاس ارجاع می‌دهد. یک آقای متشخص با کلاه استوانه‌ای نشسته در حالتی که دستانش بر روی زانوهایش قرار گرفته ارجاعی است به پرترهٔ مشهور و نئوکلاستی‌سیستی آقای برتین [Monsieur Bertin] (سال آفرینش اثر: ۱۸۳۲، محل نگهداری: لوور) [نام اثری است از انگر با نام موسیو برتین، نویسنده، جمع‌آوری‌کنندهٔ آثار هنری و مدیر ژورنال طرفدار سلطنت *Journal des Debats* که پیشتر به نام آن اشاره شد]. در این نیمه هم‌چنین یک خنجر، کلاهی آراسته و یک کفش سگک‌دار دیده می‌شود که نمادی از مرگ رمانتی‌سیسم فرانسوی هستند به دلیل اقبال عامه به رئالیسم (URL 3) گرچه در این مورد با توجه به عدم استقبال عموم مردم و عملکرد بی‌تفاوت منتقدان نسبت به نمایشگاه رئالیسم شاید این تنها نظر شخصی کوربه باشد که بنابر این خوانش در اثرش تبلور یافته است.

در همین بخش می‌توان به وضوح شاهد نمایش مرد در جایگاه سوژه، فردی فعال و تأثیرگذار بود. هر چند که شکافی واضح در میان افرادی که در ظاهر از یکدیگر جدا نشده‌اند دیده می‌شود؛ برخی از عده‌ای دیگر تأثیرگذارترند چون تعدادی استثمارکننده و عده‌ای استثمارشونده‌اند، تعدادی صاحبان قدرت و در مرکز و عده‌ای رانده‌شدگان به حاشیه‌اند. در این میان به طور قطع آن دو نفری که کمتر از همه دیده می‌شوند و در موقعیتی منفعل و ناتوان به تصویر کشیده شده‌اند یکی زن فقیر ایرلندی و دیگری زن-کارگر، روستایی یا گداست که اولی در پیش‌زمینه و جلو اما در تاریکی و دومی در منتهاالیه پس‌زمینه، دور از مخاطب قرار گرفته‌اند. بنابراین هم موقعیت و جایگاه ایشان در این بخش و هم معنای نمادین‌شان، فقر و کار کارگری، همگی بر سهم اندک زنان حتی از این به حاشیه‌رانده‌شدگی و استثمارشدگی دلالت دارد.

-بخش راست اثر

در نیمهٔ راست اثر و در تاریکی‌ای مشابه نیمهٔ چپ، پشت سر هنرمند، تعدادی از دوستان کوربه، افرادی که بر اندیشه و کار او تأثیراتی مهم گذاشتند، دیده می‌شوند. شاعر و منتقد هنر، شارل بودلر در منتهاالیه راست این بخش روی میز نشسته است. رمان‌نویس رئالیست ژول شانفلری، بلافاصله پشت سر کوربه بر روی چهارپایه‌ای نشسته است. در پس‌زمینه نیم‌رخ مردی ریش‌دار، مشتری اصلی کوربه، آلفرد برویا دیده می‌شود. برویا هم‌چنین خریدار تابلوهایی از هنرمندان رئالیست نظیر میله [میّه][۸۴]، تئودور روسو[۸۵]، و کورو بود هم‌چنان که آثار هنرمندان رمانتیست نظیر دلاکروا را می‌خرید، اما بیش از همه آثار کوربه را می‌پسندید.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

پشت سر او، روبه‌روی مخاطب، فیلسوف سیاسی رادیکال پی‌یر ژوزف پرودون- طلایه‌دار [افکار] کارل مارکس- دیده می‌شود. زوجی در پیش‌زمینهٔ اثر در سمت چپ بودلر نمایندهٔ گردآورندگان آثار هنری هستند، در حالی‌که زوج عشاق کنار پنجره، عشق آزاد را به نمایش گذاشته‌اند. توجه کنید که از آن‌جا که این اثر به‌طور کامل در ارنان به اجرا درآمده، بسیاری از چهره‌های دوستان کوربه، تمام کسانی که در پاریس ساکن هستند، از روی عکس‌ها یا چهره‌های اولیه‌ای که توسط کوربه به اجرا درآمده‌اند کار شده است. برای مثال چهرهٔ بودلر، از پرترهٔ بودلر که در سال ۱۸۴۷م. توسط کوربه اجرا شده، گرفته شده است در حالی‌که چهرهٔ پرودون براساس عکسی است که از شانفلری به‌دست آمده است (URL 3).

در حالی‌که قرار بود کپی تعدادی از آثار کوربه بر دیوار پشت سر فیگورها نقش بندد، اما به دلیل نداشتن زمان کافی کوربه آن‌را با رنگ قهوه‌ای متمایل به قرمز به‌عنوان رنگ پایهٔ اثر پوشاند و ترسیم آن آثار را نیمه‌کاره رها کرده چنان‌که هنوز قابل رؤیت‌اند. این اثر کاملا با مسائل و موضوعات معاصر نقاش سروکار دارد؛ نظیر: تغییر روابط میان شهر و روستا؛ نیاز به مفاهمه و درکی تازه میان هنرمند و محیط کار زنان و مردان عادی؛ نقش و ارزش هنر در در عرصهٔ ایده‌ها و آرمان‌های معاصر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی. همچنین این اثر، عمیقا کاری شخصی است، و مبیّن فلسفه‌ای اجتماعی که کوربه سراسر عمرش به آن وفادار ماند (URL 3). معنای نمادین زنان در نیمهٔ راست اثر نیز به اندازهٔ نیمهٔ چپ بر بی‌اهمیت بودن نقش و تأثیرشان به عنوان سهم‌داران و دوستان تأثیرگذار کوربه دلالت دارد. یکی گردآورنده است و در حد دوست‌دار و خریدار آثار هنری تقلیل یافته و دیگری با پذیرش نقشی کاملا تعریف شده برای زن معشوق، همراه با عاشق‌اش، نمادی از عشق آزاد است، عشق آزادی که کوربه به عنوان یک مرد آن‌را تعریف می‌کند. در این میان گویا نام زنان از لیست نویسندگان، فیلسوفان، شاعران و هنرمندان حذف شده است. تضاد ظاهری میان رنگ لباس‌های این دو زن یکی سیاه و دیگری سفید، یکی موجه، موقر و سنگین و دیگری جوان و سرکش و پذیرندهٔ عشق از سوی عاشق‌اش، دو موقعیت متفاوت اما استاندارد را برای زنان آن‌چه هم دیگران از ایشان و هم خودشان از خود انتظار دارند به تصویر می‌کشد.

نتیجه‌گیری

در انتها می‌توان نقد مبتنی بر رویکرد فمینیستی حاضر را از اثر کارگاه نقاش در سه مورد زیر خلاصه کرد:

۱- حضور زن برهنه در اثر را می‌توان در ادامهٔ سنت پرده‌نگاری غرب و تمایل مستتر جنسی به نمایش پیکرهٔ برهنهٔ زن توجیه نمود که با توجه به خصلت محافظه‌کارانهٔ کوربه در حفظ موقعیت خود در عرصهٔ هنر قرن نوزدهم و تسلط ذائقهٔ فرهنگی و هنری بورژوازی تازه به دوران رسیده کاملا قابل درک است. هم‌چنین درک پیوند و رابطهٔ میان پیکرهٔ زن و منظره‌ای که نقاش در حال ترسیم آن در اثر است تحت تأثیر تقابل‌های دوتایی و ارتباط پذیرفته شدهٔ میان زن و پیکرهٔ زنانه با طبیعت در مقابل ارتباط میان مرد و فرهنگ، آسان‌تر شده و یادآور آثاری تحت نام کلی وانیتاس- آثاری با موضوع طبیعت بی‌جان و عناصر طبیعی، توأم با نشانه‌های تصویری نظیر زن و جمجمه و دال بر زوال و فناپذیری طبیعت و عناصر مذکور- است؛ هم‌چنین توسعه و گسترش این تفکر در زمان کوربه که واقعیت آن چیزی است که دیده می‌شود و توسط حواس به ادراک درمی‌آید، ارتباطی قوی‌تر میان پیکرهٔ زن و طبیعت، و در نهایت آن‌چه واقعی است و به تجربه درمی‌آید، برقرار می‌سازد. از سوی دیگر، حتی با مد نظر قرار دادن این تصور که زن برهنه در اثر کوربه دیگر تجسم آرمانی زیبایی نیست، بلکه زنی است که نقاش دیده است و توجه به قدر و اعتباری که کوربه برای حقیقت و واقعیت به عنوان دوست صادق آن قائل بود می‌توان گفت اگرچه زن برهنه به‌عنوان ابژهٔ لذت مردانه دست کم در دورن تابلو به تصویر درنیامده چراکه در اثر خبری از نگاه خیرهٔ مردانه نیست، اما او یعنی زن هم‌چنان در جایگاه ابژهٔ سوژهٔ شناسنده یعنی مرد قرار گرفته و از این‌رو اثر مذکور سرانجام بر تقابل دوتایی عین-ذهن و ارتباطش با تقابل دوتایی زن-مرد مهر تأیید می‌گذارد.

۲- جایگاه و موقعیت زنان در این اثر مبیّن تجسم ایشان در وضعیت و شرایطی استاندارد و متعارف برای زنان و هم‌چنین دال بر منفعل بودن ایشان در پذیرش شرایطی است که بر ایشان تحمیل می‌گردد؛ برای مثال: وضعیت مادر فقیر ایرلندی یا زن در زوج عاشق و حتی مدل برهنه در بخش مرکزی اثر. در حالی‌که بودلر در حال تأمل و خواندن، کوربه در حال نقاشی کردن و مرد عاشق در حال عشق ورزیدن و از این‌رو هر سه در مقام فاعل و کنندهٔ کار به نمایش درآمده‌اند اما زنان اکثرا در وضعیت‌هایی نسبتا خنثی بی‌آن‌که کار خاصی انجام دهند، بازنمایی شده‌اند.

۳- برخلاف مردان که از میان‌شان می‌توان به امپراطور، وزیر، انقلابی، شاعر، فیلسوف و مجموعه‌دار اشاره کرد، هیچ‌یک از زنان درون اثر شناخته شده نیستند و تعداد اندک ایشان در کل اثر بر تأثیرگذاری نه چندان قابل توجه‌شان بر کار نقاش یا نادیده انگاشتن حتی غیرعامدانهٔ ایشان از سوی هنرمند دلالت دارد. به‌ویژه در مورد هر دو زنی که در نیمهٔ راست اثر قرار گرفته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Linda Nochlin(۱۹۳۱)، مورخ هنر آمریکایی.

۲. این پرسش نام مقالهٔ ناکلین به سال ۱۹۷۱م. نیز هست:
"Why Have There Been No Great Women Artists?"

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

۳. Feminism؛فمینیستی یا منسوب به فمینیسم.
۴.«هر چند بازگشت به جنسیت اکنون در گفتمان فمینیستی چیزی آشناست. نویسندگان در سالیان نخستین فمینیسم امروزی در دهۀ ۱۹۷۰، میان "سکس" و جنسیت فرق می‌گذاشتند. واژۀ نخست اشاره بر دوگانگی بیولوژیکی در ریخت‌شناسی زادآوری [systems of evaluation] زن و مرد داشت . واژۀ دیگر اشاره بر شیوه‌های بسیاری داشت که در آن، فرهنگ‌ها مردان و زنان خود را به نقش‌های اجتماعی ناهمسان درمی‌آوردند. اما هرگز آسان نبوده که درست جایی را پیدا کنیم بیولوژی آن را رها کرده و فرهنگ فرمان آن را به دست گرفته باشد. به‌راستی نیز برخی از فمینیست‌ها بر این باور گرایش دارند که حتی خود سکس مقوله‌ای است که چیستی آن اجتماعی است تا دهشی طبیعی» (کرس‌میر، ۱۳۹۰: ۱۶).
۵. Marxism
۶. Lucy R. Lippard (۱۹۳۷)، منتقد هنر آمریکایی.
۷. Mary Astell(۱۶۶۶-۱۷۳۱)، نویسنده و معلم معانی بیان و فمینیست انگلیسی.
۸. Alice S. Rossi (۱۹۲۲-۲۰۰۹)، فمینیست و سوسیالیست آمریکایی.
۹. Mary Wollstonecraft (۱۷۵۹-۱۷۹۷)، نویسنده، فیلسوف و حامی حقوق زنان انگلیسی.
۱۰. Harriet Taylor Mill (۱۸۰۷-۱۸۵۸)، فیلسوف و حامی حقوق زنان انگلیسی.
۱۱. Adeline Virginia Woolf (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، نویسنده و منتقد انگلیسی.
۱۲. Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir (۱۹۰۸-۱۹۸۶)، فیلسوف و نویسنده فرانسوی.
۱۳. John Stuart Mill (۱۸۰۶-۱۸۷۳)، فیلسوف انگلیسی.
۱۴. Isidore Marie Auguste François Xavier Comte (۱۷۹۸-۱۸۵۷)، فیلسوف فرانسوی.
۱۵. National Organization of Women یا Now؛ در سال ۱۹۶۵ کمیسیون برابری فرصت های شغلی که مأمور اجرای مفاد قانون ضد تبعیض- از جمله تبعیض مبتنی بر جنسیت- بود، از اجرای مفاد مربوط به جنس در بند هفتم قانون حقوق مدنی سر باز زد و سایر کمیسیون‌های ایالتی نیز با این استدلال که فشار یک نهاد بر نهاد حکومتی دیگر درست نیست از واداشتن کمیسیون به اجرای این ماده خودداری کردند. در نتیجه گروهی از زنان به رهبری بتی فریدن در یک جلسۀ غیررسمی نخست تصمیم به تهیۀ قطعنامه‌ای گرفتند و با رد شدن آن، دست به تأسیس سازمان ملی زنان زدند که سرآغاز شکل گیری یکی از جریان‌های اصلی در موج دوم یعنی جناح لیبرال اصلاح‌طلب بود.
۱۶. Hélène Cixous (۱۹۳۷)، فیلسوف و منتقد ادبی الجزایری-فرانسوی.
۱۷. Luce Irigaray (۱۹۳۰)، فیلسوف، روانکاو و زبان‌شناس فرانسوی .
۱۸. Julia Kristeva (۱۹۴۱)، فیلسوف، منتقد ادبی و فمینیست بلغاری – فرانسوی.
۱۹. Deconstruction
۲۰. Jacques Derrida (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف فرانسوی الجزایری‌تبار.
۲۱. Jacques Marie Émile Lacan (۱۹۰۱-۱۹۸۱)، روان‌کاو و روان‌پزشک فرانسوی.
۲۲. Sigmund Freud (۱۸۵۶-۱۹۳۹)، عصب‌شناس اتریشی و پایه‌گذار علم روان‌کاوی.
۲۳. Libido؛ در محاوره، میل جنسی شناخته می‌شود، به غریزۀ جنسی کلی یک فرد یا تمایل به فعالیت جنسی اطلاق می‌شود.
۲۴. «ابزاری با خاصیت آینۀ محدب که اغلب در پزشکی برای آزمایش واژن به کار می‌رود» (تانگ، ۱۳۹۴: ۳۶۱).
۲۵. Sex به معنای جنس [مذکر و مؤنث] یا تذکیر و تأنیث.
۲۶. Sexism یا معتقد به تبعیض جنسی یا برتری جنسی.
۲۷. Peggy Phelan (۱۹۴۸)، پژوهشگر فمینیست آمریکایی.
۲۸. Edmund Burke (۱۷۲۹-۱۷۹۷)، سیاستمدار و نویسندۀ ایرلندی.
۲۹. Immanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فیلسوف آلمانی.
۳۰. Spectator's gaze
۳۱. intra-diegetic
۳۲. Extra-Diegetic
۳۳. *The look of the camera*
۳۴. Kenneth McKenzie Clark (۱۹۰۳-۱۹۸۳)، نویسنده، گوینده، مدیر موزه و مورخ هنر.
۳۵. Vanitas
۳۶. Autonomy
۳۷. Perfection
۳۸. Lasting value
۳۹. Gustave Courbet
۴۰. Ornan
۴۱. Jura
۴۲. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (۱۶۰۶-۱۶۶۹)، نقاش و چاپگر هلندی.
۴۳. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (۱۵۹۹-۱۶۶۰)، نقاش اسپانیایی.
۴۴. Francisco de Zurbarán (۱۵۹۸-۱۶۶۴)، نقاش اسپانیایی.
۴۵. Michelangelo Merisi (۱۵۷۱-۱۶۱۰)، نقاش ایتالیایی.
۴۶. Frans Hals (۱۵۸۲-۱۶۶۶)، نقاش هلندی.
۴۷. Jean-Baptiste-Camille Corot (۱۷۹۶-۱۸۷۵)، نقاش فرانسوی.
۴۸. Pierre Joseph Proudhon (۱۸۰۹-۱۸۵۶)، سیاستمدار فرانسوی و پایه‌گزار نوعی فلسفۀ اجتماعی- اقتصادی آنارشیستی با عنوان Mutualism.
۴۹. Alfred Bruyas (۱۸۲۱-۱۸۷۶)، مجموعه‌دار فرانسوی آثار هنری.
۵۰. Realism
۵۱. Jean-Auguste-Dominique Ingres (۱۷۸۰-۱۸۶۷)، نقاش فرانسوی.
۵۲. Ferdinand Victor Eugène Delacroix (۱۷۹۸-۱۸۶۳)، نقاش فرانسوی.
۵۳. Claude-Joseph Vernet (۱۷۱۴-۱۷۸۹)، نقاشی فرانسوی.
۵۴. Guillaume-Désiré-Joseph Descamps (۱۷۷۹-۱۸۵۸)، نقاش و حکاک فرانسوی.
۵۵. Vendôme Column
۵۶. Karl Marx (۱۸۱۸-۱۸۸۳)، دانشمند، فیلسوف، اقتصاددان، جامعه‌شناس و روزنامه‌نگار آلمانی.
۵۷. Louis XVIII (۱۷۵۵-۱۸۲۴)، پادشاه فرانسه از ۱۸۱۴ تا ۱۸۲۴م.
۵۹. Pragmatism
۶۰. Louis Napoléon Bonaparte (۱۷۷۸-۱۸۴۶)، پادشاه هلند از ۱۸۰۶ تا ۱۸۱۰م.
۶۱. Napoleon Bonaparte (۱۷۶۹-۱۸۲۱)، اولین امپراطور فرانسه.
۶۲. Charles Robert Darwin (۱۸۰۹-۱۸۸۲)، زیست‌شناس و زمین شناس انگلیسی و متخصص تاریخ طبیعی.
۶۳. Prosper Lucas (۱۸۰۸-۱۸۸۵)، پزشک فرانسوی.
۶۴. Claude Bernard (۱۸۱۳-۱۸۷۸)، فیزیولوژیست فرانسوی.
۶۵. Positivism
۶۶. Herbert Spencer (۱۸۲۰-۱۹۰۳)، فیلسوف، زیست‌شناس، انسان‌شناس و جامعه‌شناس انگلیسی دوران ویکتوریا.
۶۷. Hippolyte Adolphe Taine (۱۸۲۹-۱۸۹۳)، منتقد و مورخ فرانسوی.
۶۸. Determinism
۶۹. Naturalist
۷۰. François Marie Charles Fourier (۱۷۷۲-۱۸۳۷)، فیلسوف فرانسوی.
۷۱. Henri de Saint-Simon (۱۷۶۰-۱۸۲۵)، نظریه‌پرداز سیاسی و اقتصادی فرانسوی.
۷۲. Arnold Hauser (۱۸۹۲-۱۹۷۸)، مورخ هنر مجارستانی.
۷۳. Jules François Felix Fleury-Husson (۱۸۲۰-۱۸۸۹)، رمان‌نویس و منتقد هنر فرانسوی.
۷۴. Impressionist
۷۵. Shareholders
۷۶. Achille Fould (۱۸۰۰-۱۸۶۷)، سیاستمدار فرانسوی.
۷۷. Lazare Nicolas Marguerite, Count Carnot (۱۷۵۳-۱۸۲۳)،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

ریاضی‌دان، مهندس و سیاستمدار فرانسوی.
۷۸. Giuseppe Garibaldi (۱۸۰۷-۱۸۸۲)، ژنرال، سیاست‌مدار و ملی‌گرای ایتالیایی.
۷۹. Louis Kossuth (۱۸۰۲-۱۸۹۴)، وکیل، روزنامه‌نگار، سیاست‌مدار و رئیس‌جمهور قلمرو پادشاهی مجارستان.
۸۰. Andrew Thaddeus Bonaventure Kościuszko (۱۷۴۶-۱۸۱۷)، مهندس و رهبر نظامی لهستانی- لیتوانیایی.
۸۱. هم در کتاب پاکباز و هم متون با زبان بیگانه از وی با عنوان ایرلندی یا "Irish" نام برده‌اند.
۸۲. Julien Vallou de Villeneuve (۱۸۶۶- ۱۷۹۵)، نقاش، چاپگر و عکاس فرانسوی.
۸۳. Claude Niquet (۱۷۷۰-۱۸۳۰)، چاپگر فرانسوی.
۸۴. Jean-François Millet (۱۸۱۴-۱۸۷۵)، نقاش فرانسوی.
۸۵. Étienne Pierre Théodore Rousseau (۱۸۱۲-۱۸۶۷)، نقاش فرانسوی.

فهرست منابع

الف/ فارسی

آدامز، لوری، (۱۳۸۸)، **روش‌شناسی هنر**، ترجمه: علی معصومی، تهران: نظر.
آندره، میشل، (۱۳۸۳)، **جنبش اجتماعی زنان**، ترجمه: هما زنجانی‌زاده، مشهد: نیکا.
لوسی‌اسمیت، ادوارد، (۱۳۸۰)، **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**، ترجمه: علی‌رضا سمیع‌آذر، تهران: نظر.
اسپور، دنیس، (۱۳۸۳)، **انگیزهٔ آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها**، ترجمه: جلال‌الدین اعلم؛ تهران: نیلوفر-دوستان.
برگر، جان، (۱۳۹۰)، **شیوه‌های نگاه**، ترجمه: هوشمند ویژه، تهران: بهجت.
بکولا، ساندور، (۱۳۸۷)، **هنر مدرنیسم**، ترجمه: روئین پاکباز و دیگران، تهران: فرهنگ معاصر.
پارمزانی، لوردانا، (۱۳۹۳)، **شورشیان هنر قرن بیستم جنبش‌ها، نظریه‌ها، مکاتب و گرایش‌ها**، ترجمه: مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، تهران: نظر.
پاکباز، روئین، (۱۳۶۲)، **در جستجوی زبان نو تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید**، تهران: نگاه.
تاد، جانت، (۱۳۸۲)، «نقادی فمینیستی»، در **فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته**، پین، مایکل، ترجمه: پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص ۷۸۵-۷۸۰.
رانسیر، ژاک، (۱۳۹۳)، **ناخودآگاه زیبایی‌شناختی**، ترجمه: فرهاد اکبرزاده، تهران: چشمه.
رزماری، تانگ، (۱۳۹۴)، **نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی**، ترجمه: منیژه نجم‌عراقی، تهران: نی.
مشیرزاده، حمیرا، (۱۳۸۲)، **از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم**، تهران: شیرازه.
مصباح، گیتا، رهبرنیا، زهرا، (۱۳۹۵)، «قدرت و مقاومت در بازنمایی پیکره زن در آثار اعضای انجمن هنرمندان نقاش ایران»، باغ نظر، سال ۱۳، ش. ۴۲، صص ۱۰۴- ۸۹، نقل از:
Chandler, D. (1998). *Notes on the Gaze*, Available from: http://www.visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze (Accessed 25 September 2014)
فریلند، سینتیا، (۱۳۸۳)، **اما آیا این هنر است؟ (مقدمه‌ای بر نظریهٔ هنر)**، ترجمه: کامران سپهران، تهران: مرکز.
کرس‌میر، کارولین، (۱۳۹۰)، **فمینیسم و زیبایی‌شناسی**، ترجمه: افشنگ مقصودی، تهران: گل آذین.
گمبریچ، ارنست، (۱۳۹۲)، **تاریخ جهان**، ترجمه: علی رامین، تهران: نی.
مکنزی، یان، (۱۳۸۵)، **مقدمه‌ای بر ایدئولوژی‌های سیاسی**، ترجمه: محمد قائد، تهران: مرکز.
مگی، هام و دیگران، (۱۳۸۲)، **فرهنگ نظریه‌های فمینیستی**، ترجمه: نوشین احمدی و دیگران، تهران: توسعه.
منصورنژاد، محمد، (۱۳۸۱)، **مسئلهٔ زن، اسلام و فمینیسم**، تهران: برگ زیتون.
ورث، سارا، (۱۳۸۴)، «زیبایی‌شناسی فمینیستی»، در **دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی**، ویراسته گات، پریس، مک‌آیور لوپس، دومینیک، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۳۳۱-۳۲۵.
هارت، فردریک، (۱۳۸۲)، **سی و دو هزار سال هنر: تاریخ هنر، نقاشی، پیکرتراشی، معماری**، ترجمه: موسی اکرمی و دیگران، تهران: پیکان.
هیوارد، سوزان، (۱۳۸۱)، **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمه: فتاح محمدی، تهران: هزارهٔ سوم.

ب/غیرفارسی

Eisenman, Stephen F., Crow, Thomas E., (2011), **Nineteenth centuryart: a critical history**, 4thed, London: Thames and Hudson.
Moffitt, John F., (1987). «Art and Politics: An Underlying Pictorial- Political Toops in Courbet's "Real Allegory"», Artibus et Historiae, Vol. 8, No. 15, pp. 183- 193.
http://www.jstor.org/stable/1483277 (Accessed: 27/01/ 2014 13: 54)

ج/ منابع اینترنتی

URL 1: http://www.artnet.com/magazineus/reviews/cone/cone3-14-08.asp
URL 2: https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/courbet-the-artists-studio-a-real-allegory-summing-up-seven-years-of-my-artistic-and-moral-life
URL 3: http://www.visual-arts-cork.com/paintings-analysis/artists-studio-courbet.htm
URL 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet
URL 5: https://en.wikipedia.org/wiki/Julien_Vallou_de_Villeneuve
URL 6: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Monsieur_Bertin

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]

A Study of the Feminist Approach to Critique and Analysis of Artworks with Emphasis on the "Painter's Studio" by Gustav Courbet

Maryam Adel
Ph.D. Candidate in Art Research, School Of Visual Art, College Of Fine Arts, University Of Tehran, Tehran, Iran

(Received 27 July 2019, Accepted 28 December 2019)

Abstract
Theory of Feminism with different approaches such as radical, anarchist, "abolitionist", Christian, and so on, focusing on the woman and her social status is one of the theories that provides researchers with an opportunity to analyze artworks. The purpose of this study was to analyze this theory and its social and artistic functions by analyzing one of the works of the painter Gustave Courbet called the "painter's Studio".The purpose of this research was purely theoretical in terms of purpose and descriptive-analytic in terms of method. Information was also obtained in a library research method. In this research, after studying the theory of feminism from the perspective of different theorists, Courbet's speeches process and then the mentioned artwork were discussed.
Studies show that the presence of the naked woman in this work is a continuation of the western tradition of nude painting and a predominantly sexual desire to depict a woman's naked body.
The position of women in this work reflects their embodiment of standard and conventional conditions for women, as well as their passivity in accepting the conditions imposed upon them. Unlike men who hold social positions such as emperor, minister, revolutionary, poet, philosopher and collector, none of the women are known in the work.

Keywords
Feminism, Criticism, Gustave Courbet, The Painter's Studio.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-03]