

(مقاله پژوهشی)

## بازنمایی زنانگی در نقاشی‌های زنان کُرد (تحلیل نشانه‌شناختی نقاشی‌های نگین و کیلی و اکرم کریمی)

کویستان شهابی<sup>۱</sup>، جمال محمدی<sup>۲\*</sup>

### چکیده

هدف این نوشتار تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی زنانگی در نقاشی‌های زنان کُرد است. به لحاظ نظری، مقولاتی مثل جنسیت، زنانگی، گفتمان مردانه، منازعه بر سر معنا، بازنمایی و مقاومت محوری‌ترین مضامین بر سازنده منظومه نظری را تشکیل می‌دهند. به طور مشخص، رویکرد تحلیل جنسیت مبنای کار قرار گرفته که تأکید می‌کند هنرمندان زن در جامعه مردسالار به هنگام خلق آثار هنری معمولاً از دو راهبرد جنسیت‌زدایی و جنسیت‌گرایی مدد می‌جویند که دومی، دو وجه منفعلانه و بازاندیشانه پیدا می‌کند. میدان مطالعه، نقاشان زن در شهر سنندج در دو دهه اخیر است که دو تن از باسابقه‌ترین و پرکارترین آنها، به شیوه نمونه‌گیری هدفمند، انتخاب شده‌اند. تحلیل تابلوهای نگین و کیلی و اکرم کریمی، براساس مدل نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و لیون، در سطوح سه‌گانه معانی بازنمودی، تعاملی و ترکیبی، بیانگر آن است که دو نقاش، به رغم اشتراک در مضمون و سبک بازنمایی، به دو نقطه متفاوت می‌رسند: زنانگی بازنموده در نقاشی‌های کیلی و اکرم کریمی نوعی جنسیت‌گرایی بازاندیشانه است، اما در آثار کریمی نوعی جنسیت‌گرایی منفعلانه. در تابلوهای کیلی و اکرم کریمی پیوند عناصر، روایتی است، راه برای بازاندیشی در هویت زنانه باز می‌شود، اما در تابلوهای کریمی عناصر تصویر بر اساس الگویی مفهومی پیوند خورده‌اند و ناخواسته نوعی جنسیت‌گرایی منفعلانه بازتولید می‌شود. و کیلی سوژه را در فضایی طبیعی و باز، که یادآور جایگاه زن در تفکر اسطوره‌ای است، نمایش می‌دهد؛ اما کریمی سوژه را در فضای خانه، که تداعی گر جایگاه او در جوامع سنتی است، بازنمایی می‌کند. تابلوهای کیلی مخاطب را فرامی‌خوانند تا به نقش عوامل بیرونی در شکل بخشیدن به هویت و سرنوشت زنان توجه کند، اما تابلوهای کریمی مخاطب را به همدلی و همذات‌پنداری با زنی که محور اصلی زندگی خانوادگی است فرامی‌خوانند. سوژه بازنموده در آثار هر دو نقاش در متن عناصر نسبتاً مقدس جوامع سنتی (طبیعت و خانواده) به‌نمایش درمی‌آید، اما اولی ما را به تأمل انتقادی در آن وضعیت وادار می‌کند، و دومی ناخواسته ما را در نوستالژی آن وضعیت فرومی‌برد.

### کلیدواژگان

زنانگی، بازنمایی، جنسیت‌گرایی، سوژه، انفعال، نقاشی.

۱. کارشناسی ارشد گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران  
k.shahabi1990@gmail.com  
۲. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران (نویسنده مسئول)  
m.jamal8@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۰ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۳

## مقدمه

پژوهش حاضر درصدد تحلیل این مسئله است که زنانگی در نقاشی‌های زنان گُرد چگونه بازنمایی شده است. زنان نقاش در جامعه کردستان، امروزه شمار قابل توجهی از کنشگران میدان تولید هنری را تشکیل می‌دهند و آثار خود را به شیوه‌های گوناگون به مخاطبان عرضه می‌کنند. «برخلاف گذشته که حوزه هنر به‌طور عام و نقاشی به‌طور خاص در سیطره مردان بود و زنان اغلب از زاویه دید مردان معرفی، تعریف و تحلیل می‌شدند، اکنون با آثار زیادی مواجه هستیم که زنان خالق آنها هستند و زن بودن خالق اثر نه فقط نوع نگاه او بلکه شیوه بازنمایی او را نیز تا حدودی شکل می‌دهد» (شریعتی و مدرس صادقی، ۱۳۹۰: ۳۶). لذا با پذیرش این فرض که آثار نقاشی نقاشان زن هم میانجی بازنمایی هویت زنانه و هم واسطه برساخت و بسط تجربه و حیات زنانه هستند، تأمل روشمند در نقاشی‌های زنان گُرد که از زمینه فرهنگی/اجتماعی متفاوتی برخاسته‌اند و به تبع درک متفاوتی از زنانگی دارند، اهمیت و ضرورت بسیار دارد. به میانجی این تأمل در آفریده‌های هنری زنان، می‌توان به شناخت سویه‌هایی از هستی اجتماعی آنها دست یافت که از دیگر طرق معمولاً امکان‌پذیر نیست. اینجاست که این پرسش مهم مطرح می‌شود که با تحلیل نقاشی‌های زنان گُرد چه ابعادی از زنانگی و تجربه زیسته زنانه آنها، که در جامعه امکان بازنمایی ندارد، را می‌توان آشکار ساخت؟

مقوله زنانگی بعضاً برای نقد مردانگی حاکم بر آثار هنری استفاده شده است و ناخواسته در خدمت تداوم بقای همان دوگرایی (مردانه/زنانه) بوده است که اصلی‌ترین عامل به‌حاشیه راندن زنان است. اما در دهه‌های اخیر منتقدان فمینیست و هنرمندان زن کوشیده‌اند بر این دوگرایی فائق آیند و با جنسیت زدایی از آثار خود، ظرفیت‌های انسانی مصادره شده به‌وسیله مردان را از آنها پس بگیرند و هنر و نوشتار زنانه را غنا بخشند (گرس‌میر، ۱۳۸۷). به بیان دیگر آنها کوشیده‌اند تمایز جهان زنانه از جهان مردانه را خود معنا و جهت ببخشند و برجسته سازند. در اینجا «هنرمند زن دیگر نمود زن بودن نقاش را به کلیشه‌های بصری زبان زنانه یا نوعی مقاومت مصنوعی در برابر زبان مردانه تقلیل نمی‌دهد، بلکه با تأکید بر تجربه زیسته زنانه نوعی بازاندیشی در زن بودن را در آثارش دنبال می‌کند» (علی‌مددی و مریدی، ۱۳۹۶: ۸۲). در واقع این منتقدان/هنرمندان ضمن تأیید تفاوت‌های درونی نقاشی‌های زنانه و مردانه، بر بازاندیشی در مقوله زنانگی تأکید کرده‌اند و شاخص اصلی این بازاندیشی را اجتناب از کاربست کلیشه‌های جنسیتی معرفی نموده‌اند. کلیشه‌های جنسیتی یعنی همان «تمهیداتی که عمده‌ترین کارکرد آنها تیره کردن مرز میان جنس، به‌مثابه امری بیولوژیک، و جنسیت، به‌مثابه برساختی اجتماعی بوده است» (وود، ۱۳۸۳: ۲۲۲). بدین ترتیب پرسش اصلی این شده است که در کدام‌یک از نقاشی‌های زنانه کلیشه‌های جنسیتی همچنان تکرار می‌شوند و در کدام‌یک شکسته می‌شوند؟ در کدام نقاشی‌ها، به‌طور مثال، اندام جنسی زن برجسته می‌شود و چهره او با وضوح و زیبایی تصویر می‌شود و موهای بلند و ظرافت بدنی و لباس زنانه او به‌نمایش درمی‌آید (بازتولید کلیشه‌های جنسیتی) و در کدام آثار تصویری نو از

تجربهٔ زنانه و جهان زنانه آفریده می‌شود و دغدغهٔ ارضای نگاه خیرهٔ مردانه به حاشیه می‌رود (براندازی و واسازی کلیشه‌های جنسیتی)؟

آثار نقاشی پیوندی ارگانیک با بسترهای تاریخی — فرهنگی تولیدشان دارند. سبب اصلی سیالیت معنایی و کارکردی نشانه‌ها، موتیف‌ها و ایماژهایی که در این آثار استفاده می‌شوند، همین است که در متن وضعیت‌های اجتماعی متفاوت تولید و تثبیت می‌شوند. در هر وضعیت اجتماعی معمولاً گفتمان‌های مختلفی با هم در حال رقابت‌اند تا معنای مدنظر خود را به نشانه‌ها قالب کنند؛ لذا برای درک معنای نشانه‌ها ناگزیر باید بسترهای فرهنگی - اجتماعی تولید آنها را فهمید. به بیان دیگر نظام‌های نشانه‌ها را رمزگان فرهنگی و ایدئولوژیک تثبیت می‌کنند. به تعبیر مایکل هالییدی «قواعد فرازبانی، از جمله ایدئولوژی، نقشی کلیدی در شکل‌دهی به معنای نشانه‌ها در زبان دارند» (تقی‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۸). از این منظر «یک اثر نقاشی ناگزیر الگوهایی از یک فرهنگ و ساختار گفتمانی مسلط در آن را بازتاب می‌دهد» (همان: ۶۶). لذا درک و تفسیر آنچه در یک اثر نقاشی زنانه بازنمود یافته است، بدون درک نحوهٔ مواجههٔ این اثر با جهان اجتماعی غالباً مردانه‌ای که در آن تولید شده است امکان‌پذیر نیست. لذا مسئله را باید این‌گونه صورت‌بندی کرد که زنان نقاش در جهانی مردانه چگونه به خلق و کسب تجربه‌های هنری می‌پردازند؟ و آثار نقاشی‌ای که خالق‌شان زن است واجد چه ویژگی‌های زیبایی‌شناختی‌اند و بر کدام تمهیدات بصری و روایتی مبتنی‌اند؟ آیا این نقاشی‌ها صرفاً بازسازی و بازتولید کلیشه‌های بصری رایج در همان نقاشی‌هایی هستند که گفتمان مردانه از دیرباز و به شکلی تحقیرآمیز آنها را «نقاشی‌های زنانه» نامیده است؟ یا کوشیده‌اند با تمسک به مقولهٔ کلی و انتزاعی انسان و با توسل به شگرد جنسیت‌زدایی، از این دوگرایی‌ها و درواقع از بازنمایی زنانگی و تجربهٔ زنانه فرار کنند. یا نه، به معنای دقیق و انتقادی کلمه زنانه‌اند و کوشیده‌اند به بازاندیشی در هنر زنانه و هویت زن پرداخته و به زبان ویژه‌ای از بیان هنری دست یابند؟

### چارچوب نظری و پیشینهٔ پژوهش

نظر به اینکه موضوع محوری این پژوهش زنان و نقاشی‌های زنانه است، مقوله‌هایی مثل جنسیت، زنانگی، مردانگی، مردسالاری، گفتمان مردانه، منازعه بر سر معنا، بازنمایی و مقاومت از مضامین اصلی آن هستند و منظومهٔ نظری و سازه‌های مفهومی آن را تشکیل می‌دهند. به لحاظ تاریخی، «افتراق میان زنانگی و مردانگی که در تقابل‌هایی چون بدنی و ذهنی، احساسی و عقلانی، عینی و شهودی تبلور می‌یابد، همواره متمایزکنندهٔ هنر زنان و مردان بوده‌اند. به‌طور مثال نقاشی با مضامین عقلانی را مردانه و نقاشی با مضامین عاطفی را زنانه می‌نامند؛ نقاشی از فضاهای شهری و روستایی و نماهای بیرونی را مردانه و نقاشی از فضای خانه و فضاهای داخلی و بسته را زنانه می‌دانند؛ نقاشی با رنگ‌های روشن، اصلی و تصویرهای شفاف و تزیین فراوان را زنانه و نقاشی با رنگ‌های تیره، ترکیبی و تصویرهای مات و کم‌تزیین را مردانه می‌دانند» (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۸۸: ۱۳۲). برای تأمل در این دوگرایی‌ها و به

منظور فهم انتقادی شیوه‌های برساخت، بازنمایی و بازتولید زنانگی و مردانگی در آثار هنری، رویکردهای نظری مختلفی صورت‌بندی شده‌اند که از میان آنها رویکرد تحلیل جنسیت<sup>۱</sup> شاید از همه راهگشاتر باشد. تمرکز این رویکرد بر شیوه‌های مواجهه زنان با هنر در جامعه مردسالار است. مطابق آن، زنان در جامعه مردسالار و فرهنگ مردانه هنگامی که درصدد انجام فعالیت‌های هنری برمی‌آیند، معمولاً از دو راهبرد مدد می‌جویند: جنسیت‌زدایی و جنسیت‌گرایی. در راهبرد اول، زنان می‌کوشند به‌منظور همسویی و هم‌رنگی با جامعه مردسالار، زن بودن خود را پنهان و حتی انکار کنند، لذا از آثار خود جنسیت‌زدایی می‌کنند؛ یعنی سعی می‌کنند بیشتر خود را به‌عنوان انسان معرفی کنند تا به‌عنوان زن. لذا از کاربرد کلیشه‌های جنسیتی می‌پرهیزند و طوری وانمود می‌کنند که انگار دغدغه‌هایی فراجنسیتی دارند. اما در راهبرد دوم، زنان عکس این عمل می‌کنند و تعمداً مقوله جنسیت زنانه را محوریت می‌بخشند. این جنسیت‌گرایی البته دو وجه دارد: «منفعلا» و «بازاندیشانه» (علی‌مددی و مریدی، ۱۳۹۶: ۸۴ و ۸۵). در وجه منفعلا، نقاش زن ناخواسته همان «نگاه خیره» مردانه به زنان را بازتولید می‌کند و هنر زنانه را در هژمونیک‌ترین وجه آن، یعنی در معنایی که مردان از زن بودن مراد دارند، بازتولید می‌کند. اما در وجه بازاندیشانه، نقاش زن می‌کوشد ذهن و هنر زنانه را از نو بیافریند، لذا کلیشه‌های جنسیتی را کنار می‌گذارد تا تجربه زیسته زنانه را بازنمایی کند. او از سلطه بصری و نگاه خیره مردانه آگاه است و می‌کوشد آن را پس بزند (همان: ۸۵). مثلاً از کاربرد استایم‌های زن جوان، زن زیبا، اندام جنسی جذاب، لباس زنانه، موهای بلند و وضوح چهره می‌پرهیزد و تعمداً از ایماژهای مقابل، یعنی زن پیر، زن زشت، موهای کوتاه، لباس‌های معمولی و چهره ناواضح استفاده می‌کند (راووداد، ۱۳۸۹: ۱۳۱). نقاشی‌های زنان علاوه بر ارتباط دیالکتیکی با زنانگی، پیوندی ارگانیک با شرایط تاریخی و ساختارهای اجتماعی تولیدشان دارند. در وجه کلی‌تر، اساساً «هنرمند شدن فرایندی اجتماعی است و عواملی مثل نهادها، گروه‌ها، زمینه‌های خانوادگی، طبقات اجتماعی و رویه‌های آموزشی بر آن تأثیر دارند» (همان: ۱۳۹). هاورد رایلی<sup>۲</sup> این ارتباط هنر با ساختار اجتماعی را به شکلی روشمند تبیین می‌کند. او جهت تحلیل پیوند دیالکتیکی اشکال هنر بصری و ساختارهای اجتماعی از نظریه رابرت ویتکین<sup>۳</sup> سود می‌جوید که مدعی است سه‌گونه ساختار اجتماعی و، متناسب با آن، سه‌گونه «شکل هنری» وجود دارد. ساختار اجتماعی جوامع پیشامدرن که حامی هنر تقاضامحور بود؛ ساختار اجتماعی جوامع مدرن که مولد هنر انگیزه‌محور بود و ساختار اجتماعی جوامع پسامدرن که زاینده هنر و سازانه است. رایلی قصد دارد با بهره‌جویی از طبقه‌بندی ویتکین، هنر رابطه‌ای را تحلیل نشانده‌ها می‌کند و کاوش او دست‌آخر به تولید گزاره‌ای نظری می‌انجامد که برای هدایت پژوهش‌هایی مثل پژوهش حاضر بسیار راهگشا هستند: «در نگاه اولیه، اثر هنری حاصل انتخاب و ترکیب برخی مواد و مصالح و فرایندها

۱. gender analysis

۲. Howard Riley

۳. Robert Witkin

و زمینه‌ها ازسوی هنرمند است، اما اگر از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی بنگریم، درمی‌یابیم که هم خالقان و هم مخاطبان آثار هنری دارای مواضع، نقش‌ها و نقطه‌نظرهایی هستند که از منزلت و موقعیت آنها در جامعه و نیز از روابط و مناسبات اجتماعی آنها تأثیر می‌پذیرد. به بیان دیگر این موقعیت‌مندی هم شیوه به‌کارگیری نشانه‌ها و هم نحوه شکل‌گیری قریحه هنری را تعیین می‌کند؛ چراکه هر دو اینها فقط در متن روابط اجتماعی برساخت می‌شوند» (رایلی، ۲۰۱۳: ۲۱۲). بنابراین می‌توان گفت آثار هنری «حتی آثاری مثل عکس‌های مفهومی در حکم نشانه‌هایی شمایی هستند که ضمن داشتن ارتباط ارگانیک با بسترهای اجتماعی — تاریخی تولیدشان، نقشی کلیدی در برساخت و انتقال معانی جمعی دارند» (دیانت، ۱۳۹۶: ۷۱).

مطالعه حیات اجتماعی نشانه‌ها به‌میانجی هنرهای بصری را همچنین دژنگ فنگ<sup>۱</sup> و کای. ال. ال. هالوران<sup>۲</sup> پی گرفته‌اند. آنها از متد گرامر بصری<sup>۳</sup> کرس و لیون، که روش مورداستفاده در پژوهش حاضر است، برای مطالعه شیوه‌های بازتاب استعاره‌ها در ساختارهای معنایی بازنمودی، تعاملی و ترکیبی استفاده کرده‌اند. میدان مطالعه آنها استعاره‌های استفاده‌شده در تبلیغات تجاری از منظر اثرات اغواکننده آنها است. ایشان دریافتند زاویه دید دوربین و شیوه ترکیب عناصر بصری در متن تبلیغات تجاری، نقشی کلیدی در برساخت و القای معانی دارد (فنگ و هالوران، ۲۰۱۳: ۳۲۰). همین موضوع را جون کاولفیلد<sup>۴</sup> مشخصاً در حوزه جامعه‌شناسی نقاشی پی گرفته است. او در چارچوبی برای جامعه‌شناسی/یماژهای بصری<sup>۵</sup> با اتکا بر نظریه گفت‌وگوی میخائیل باختین مدلی برای تحلیل جامعه‌شناختی آثار نقاشی ارائه می‌دهد که در آن بر جغرافیای اجتماعی<sup>۶</sup> آفریننده تصویر، موضوع تصویر و مخاطب تصویر متمرکز می‌شود. در این پژوهش، برای اثبات کارایی این مدل، سه تکنگاری در حوزه تاریخ هنر، که هر یک نمونه بارز تحلیل اجتماعی نقاشی هستند، بررسی می‌شود. هدف اصلی کاولفیلد تحلیل شیوه‌های بازنمایی مکان شهری، چشم‌انداز شهری و زندگی اجتماعی شهری در نقاشی‌های جیمز کاکبرن<sup>۷</sup>، جیمز دانکن<sup>۸</sup> و جوزف لگره<sup>۹</sup> است و مدعی است که در مطالعه تطبیقی این سه اثر به این نتیجه اصلی رسیده است که «یک رویکرد جامعه‌شناختی در زمینه تحلیل آثار نقاشی برای آنکه بتواند

۱. Dezheng Feng

۲. Kay L. O'Halloran

۳. visual grammar

۴. Jon Caulfield

۵. *A framework for a sociology of visual images*

۶. social geography

۷. James Cockburn

۸. James Duncan

۹. Joseph Legare

کارآمد با شد باید حتماً هنگام تحلیل این آثار، سه پرسش را مطرح کند: چه کسی اثر را خلق کرده و تاریخچه زندگی او چه بوده است؟ مضمون محوری اثر چیست و خالق اثر چه رابطه‌ای با این مضمون دارد؟ و اینکه اثر برای چه مخاطبانی خلق شده است و این مخاطبان چه رابطه‌ای با خالق اثر دارند و این مخاطبان از نگاه خالق اثر چه ارتباطی با مضمون محوری اثر دارند؟» (کاولفیلد، ۱۹۹۲: ۶۶). به نظر کاولفیلد این مدل را نه فقط برای تحلیل نقاشی‌ها بلکه برای تحلیل هر آفریده بصری دیگری مثل عکس‌ها، بیلبردها، فیلم‌ها، آگهی‌های تلویزیونی و کلیپ‌ها می‌توان استفاده کرد.

در حوزه جامعه‌شناسی نقاشی در ایران پژوهش‌های زیادی انجام نشده است. به‌رغم قدمت این ژانر هنری در تاریخ ایران، هنوز جامعه‌شناسان، جز در یک دو دهه اخیر، تلاش چندانی برای تحلیل جامعه و فرهنگ و تاریخ ایران از منظر آثار نقاشی به‌عمل نیاورده‌اند. با این حال، در چند کاری که انجام شده است توجه به زن، جنسیت و زنانگی بسیار برجسته بوده است. به‌طور مثال مریدی، راودراد و تقی زادگان (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران» به مطالعه بازنمایی تصویر زن در نقاشی‌های زنان و مردان معاصر پرداخته‌اند. آنها این بررسی مقایسه‌ای را با استفاده از الگوهای جانیشینی در تحلیل نشانه‌شناسی و با استفاده از پرسش‌نامه تقابل معنایی در نقاشی‌ها انجام داده‌اند. نتایج نشان می‌دهد تصویر زن در نقاشی‌های مردان از کلیشه زن آرمانی و اسطوره‌ای تبعیت می‌کند و بیشتر بر زیبایی و لطافت زن متمرکز است، اما تصویر زن در نقاشی‌های زنان تصویری غیرکلیشه‌ای و ناظر به شرایط واقعی زنان و تجربه‌های زیسته آنها است. در پژوهش دیگری با عنوان «مطالعه صورت‌بندی مولفه‌های آثار نقاشی زنان در ایران در دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰» اردکانی و ادراکی (۱۳۹۵) به بررسی این مسئله پرداخته‌اند که نقاشی‌های زنان در این دو دهه واجد چه مؤلفه‌هایی است و چه روابطی میان این مؤلفه‌ها دیده می‌شود؟ آنها از نظریه ساختارگرایی زبانی و به‌طور مشخص از نظریه جیمز پل جی<sup>۱</sup> در زمینه تحلیل متن استفاده کرده‌اند تا هم اجزا و مؤلفه‌های تشکیل دهنده متن را مطالعه کنند و هم کنش‌های درونی این مؤلفه‌ها را، و هم درعین حال وجوه پنهان مانده متن را افشا کنند. طبق نتایج این پژوهش، اصلی‌ترین مؤلفه‌های بر سازنده نقاشی‌های زنان عبارتند از: توجه به فضای جامعه، توجه به پوشش و اسلام‌گرایی در نظام اجتماعی، بی‌توجهی به هویت زن و تسلط دنیای مردانه بر زنانه، پیوند میان زن با خانه و همسر و فرزند، و گسست در نظام خانواده و روابط انسانی (اردکانی و ادراکی، ۱۳۹۵: ۲۶). و به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، محبوب (۱۳۹۶) در رساله‌اش با عنوان «بررسی گرایش‌های فمینیستی در آثار نقاشان ماهر ایران بر اساس دیدگاه لیندا ناکلین» به کاوش در آثار نقاشان معاصر ایران پرداخته و نقش جنسیت در تکنیک، محتوا، فرم و موضوع را بررسی کرده است. او از داده‌های گردآوری شده در نمایشگاه‌های دو دهه اخیر و نیز از بررسی آثار، کاتالوگ‌ها و مصاحبه‌ها و نقدهای مربوط برای تحلیل استفاده می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که نظریه لیندا ناکلین مبنی بر اینکه زنان در نقاشی‌هایشان ناگزیر جوانب زنانه را انتخاب و بازنمایی می‌کنند لزوماً صادق نیست، بلکه

۱. James Paul Gee

این انتخاب همواره متأثر از عوامل اجتماعی، نهادی و آموزشی است که زنان در آن قرار دارند و وجه ذاتی ندارد.

## روش تحقیق

پژوهش حاضر در چارچوب مدل نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و لیون انجام می‌شود که طبق آن هر نشانه واجد سه سطح معنایی است:

۱- معنای بازنمودی: به اجزای سازنده تصویر مثل مکان‌ها، اشخاص و اشیاء اشاره دارد و معمولاً در قالب دو الگو بیان می‌شود:

الگوی روایتی: در این الگو، آنچه اجزای سازنده تصویر را به هم مرتبط می‌کند، وقوع رخدادها و تغییرات است. در اینجا اجزای مختلف تصویر با استفاده از یک بردار به هم متصل می‌شوند. این بردار هم پویایی و حرکت اجزای تصویر را می‌نمایاند و هم سیر وقوع رویدادهای مرتبط با این اجزا را نمایش می‌دهد.

الگوی مفهومی: در این الگو، اجزای سازنده تصویر براساس خصایل عام و ذاتی‌شان بازنموده می‌شوند. مهم این نیست که این اجزا در حال انجام چه کاری هستند، مهم این است که نشان داده شود چه چیزی هستند و چه معنایی دارند. بازنمایی خصایل ثابت افراد، مکان‌ها و اشیاء در درجه اول اهمیت است (تقی‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۹).

۲- معنای تعاملی: یعنی پیامی که تصویر به‌میانجی نحوه قرار گرفتن افراد و اشیاء درون تصویر و نیز به‌واسطه زاویه دید آنها به مخاطبان منتقل می‌کند. در اینجا درک مخاطبان از آنچه در تصویر بازنمود یافته است از سه عامل تأثیر می‌پذیرد:

تماس: بدین معنا که افراد درون تصویر چگونه به مخاطبان نگاه می‌کنند. اگر این نگاه مستقیم باشد، یعنی اینکه تصویر می‌کوشد مستقیماً بر مخاطبان تأثیر بگذارد. اما اگر مستقیم نباشد، تصویر صرفاً نمایانگر است و افراد درون تصویر از مخاطبان فاصله دارند (کرس و لیون، ۲۰۲۰: ۸).

زاویه دید: یعنی اینکه مخاطب از چه زاویه‌ای تصویر را می‌نگرد و چه برداشتی از افراد درون تصویر دارد. معمولاً سه نوع زاویه دید قابل تصور است: روبه‌رو، مورب و عمودی. اولی مخاطب را فرامی‌خواند که در تصویر مشارکت و با آن تعامل کند. در دومی، از آنجاکه افراد درون تصویر به صورت نیمرخ بازنمایی شده‌اند، مخاطب با تمامیت جهان او تعامل ندارد و از او احساس فاصله و جدایی می‌کند. و سومی دلالت بر نابرابری قدرت بین مخاطب و افراد درون تصویر دارد (تقی‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۰). فاصله: اشاره دارد به روابط میان کنشگران بازنموده در تصویر و بینندگان. میزان فاصله می‌تواند بین آنها صمیمیت یا جدایی ایجاد کند. نمایش افراد در نمایی بسته باعث می‌شود مخاطبان از نزدیک با چهره آنها ارتباط برقرار کرده و احساس صمیمیت کنند؛ اما در نمای باز احساس دوری و جدایی حاصل می‌شود (جویت و اوپاما، ۲۰۰۱: ۱۴۶).

۳— معنای ترکیبی: به تلفیق دو معنای باز نمودی و تعاملی و تشکیل یک کل معنادار اشاره دارد (کرس و لیون، ۲۰۲۰: ۱۸۱). این نوع معنا بر سه پایه استوار است: ارزش اطلاعات: ارزش اطلاعات یک تصویر را محل قرار گرفتن عناصر (بالا/ پایین، چپ/ راست، مرکز/ حاشیه) تعیین می‌کند. عناصری که ظرفیت معنایی‌شان برای بیننده معقول و آشنا می‌نماید، عناصر معلوم نامیده می‌شوند و عناصری که ظرفیت معنایی‌شان ناآشنا و مناقشه‌انگیز است، عناصر بدیع نامیده می‌شوند.

قاب‌بندی: یعنی مرزهایی که بین عناصر درون چیدمان یک تصویر کشیده می‌شوند. اگر این عناصر مرزهای قوی داشته باشند، پیوستگی بین آنها شدید و اگر این مرزها ضعیف باشند، بین‌شان نوعی ناپیوستگی وجود دارد.

برجستگی: یعنی چیدمان برخی عناصر به گونه‌ای است که برجسته می‌نمایند (تقی‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۲).

### میدان مطالعه و انتخاب نمونه‌ها

پژوهش حاضر مطالعه آثار نقاشی نقاشان زنان کرد در شهر سنندج در دو دهه اخیر است. برای انتخاب نمونه‌ها از شیوه نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است؛ بدین معنا که آثاری برای تحلیل انتخاب شده اند که در آنها می‌توان دلالت‌ها و نشانه‌هایی در خصوص زنانگی زنان پیدا کرد. از تعداد ۴۴ هنرمند عضو انجمن هنرمندان سنندج در سال ۱۴۰۰، ۲۱ نفر مرد و ۲۳ نفر زن هستند که در رشته‌های گوناگون فعالیت می‌کنند. ۱۴ نفر از زنان مشخصاً در حوزه نقاشی فعالیت می‌کنند و زنانگی از جمله موضوعات اصلی بازنمایی شده در آثار آنان است. بر این اساس، آثار نقاشی دو نفر از آنها (از هر کدام دو تابلو) که دارای بیشترین سابقه در زمینه پرداخت به مضمون زنانگی بودند انتخاب و تحلیل شده است. این دو نقاش از مشهورترین زنان نقاش سنندج هستند که در سال‌های گذشته بارها آثار خود را به مناسبت‌های مختلف به نمایش گذاشته‌اند.

جدول ۱: بیوگرافی زنان نقاش

ردیف	نام و نام خانوادگی	تاریخ تولد	تحصیلات	رشته تحصیلی	فعالیت هنری و نمایش آثار
۱	نگین وکیلی	۱۳۶۲	کارشناسی ارشد	گرافیک	- شرکت در نمایشگاه‌های گروهی تهران، تبریز، سنندج، سقز، سلیمانیه. - شرکت در دو سالانه نقاشی موزه هنرهای معاصر. - مدرس و مسئول آموزشگاه هنری رؤیای رنگی.



۲	اکرم کریمی	۱۳۴۳	کارشناسی	نقاشی	- برگزاری ده نمایشگاه نقاشی کودک. - شرکت در ۱۵ نمایشگاه گروهی در تهران، سنندج، اربیل، سلیمانیه. - فروش اثر به موزه امام علی و موزه اربیل. - مدرس نقاشی در دانشکده فنی حرفه‌ای.
---	------------	------	----------	-------	---

### یافته‌های تحقیق: تحلیل نشانه‌شناختی نقاشی‌ها نگین و کیلی و جنسیت‌گرایی بازاندیشانه

تابلو ۲



تابلو ۱



آنچه در تابلو ۱، معنای بازنمودی تصویر را برمی‌سازد، زن، درخت، سبزه، دشت و آسمان نیمه‌ابری است. زنی با لباس کردی، در حالت نشسته، اناری در دست را ستش گرفته و دست چپش را لنگرگاه خود قرار داده است. پشت سر او تصویر درخت، سبزه، دشت و آسمان نیمه‌ابری لاجوردی است. ابرها به او نزدیک شده و روی چشمانش افتاده‌اند، طوری که مخاطب چشمان زن را نمی‌بیند. تصویر او در ست وسط پس‌زمینه است و نگاهی مستقیم، البته با چشمانی پوشیده، به مخاطب دارد. اجزای سازنده تصویر

بر اساس الگوی روایتی پیوند خورده‌اند و وقوع رخدادی اساسی (حرکت ابرها به طرف زن، احاطه نمودن او و تیره کردن افق دید او) همه چیز را به هم پیوند زده است. تصویر زن در پس‌زمینه، که طبیعت را در دو رنگ سبز و زرد نشان می‌دهد، محو است. اصلی‌ترین عنصر سازنده تصویر، که پویایی مابقی اجزا و وقوع دیگر رویدادها مرهون کارکرد آن است، دگرگشتِ طبیعت است که حرکت ابرها نمودی از آن است. در واقع دگردیدی احوال زن از «دوختن نگاه به افق‌های دوردست» به «تیره شدن افق دید» ناشی از تحرک ابرهایی است که از دور به سوی او می‌آیند و او را احاطه کرده‌اند. در اینجا پویایی و حرکت اجزای تصویر و سیر وقوع رویدادهای مرتبط با این اجزا است که معنا را برمی‌سازد. زن، درخت، ابر و دیگر اجزای تصویر جملگی در حال تغییرند، تغییر حالت از بهار به پاییز، از روشنائی به تاریکی و از سرزندگی به کهولت.

بدین ترتیب عمده‌ترین پیامی که این تابلو به میانجی نحوه قرار گرفتن اجزای درون تصویر و نیز به واسطه زاویه دید سوژه به مخاطب منتقل می‌کند (معنای تعاملی) عبارت از این است که «برهایی که از دوردست می‌آیند و وجود زن را دربر گرفته و چشمانش را می‌پوشانند به تدریج بهار زندگی او را به خزان تبدیل می‌کنند». زن تصویر، عاری از هرگونه آرایش غلیظ و پوشش مجلل و برجستگی اندام‌های جنسی، عملاً مصداق دوشیزه رؤیاپرداز و رومانتیستی است که به افق‌های روشن و پرامید چشم دوخته است؛ اما آنچه او بدان تکیه داده دائماً در حال تغییر است و هستی‌اش را در هاله‌ای از ابهام (چشمان بسته) فرومی‌برد. این معنای تعاملی در سه سطح قابل‌درک است: در سطح تماس: زن مستقیماً به مخاطبان نگاه می‌کند، اما مشکلش این است که ابرها چشمان او را پوشانده‌اند. لذا عامل فاصله‌گیری او از مخاطب نه میل درونی که مانعی بیرونی است. در سطح زاویه دید مخاطبان: با توجه به قرار گرفتن زن در وسط تصویر، مخاطبان می‌توانند از روبه‌رو به او بنگرند و با کلیت جهان او رابطه برقرار کنند. اما مشکل اینجاست که آنها با سوژه‌ای طرف هستند که نگاه ندارد و مخاطبان نه می‌توانند نگاه او به جهان بیرون را دریابند و نه می‌توانند خود را در آینه نگاه او نظاره کنند. آنها لاجرم او را به شیء بدل کرده و زیر سلطه خود می‌گیرند. در سطح فاصله یعنی در سطح روابط میان زن بازنموده و مخاطبان: زن در نمایی بسته و در پیش‌زمینه تصویر بازنمایی شده و مخاطب می‌تواند به او احساس نزدیکی کند، با چهره او ارتباط برقرار کرده و احوال او را دریابد.

می‌توان دو معنای پیش‌گفته را با هم تلفیق کرد و تابلو را به‌مثابه کلیتی معنادار (معنای ترکیبی) قرائت نمود. در این سطح معنایی، نخست باید به مؤلفه ارزش اطلاعات توجه کرد. در اینجا زن در مرکز تصویر، طبیعت بهاری نزدیک به او، و طبیعت خزان‌زده دورتر از او قرار دارد. ابرها به‌سوی او در حرکت‌اند و دور سر و چشمان او را پوشانده‌اند. تصویر، مخاطب را به دریافت اطلاعاتی درباره پوشش، حالات و نحوه نشستن زن رهنمون می‌کند اما هیچ اطلاعاتی درباره نقطه‌نظر، ذهنیت و خواست زن به مخاطب نمی‌دهد. به‌لحاظ قاب‌بندی، عناصر مرزهای چندان روشن و قوی‌ای با هم ندارند؛ زن در دل طبیعت محو شده و ابرها نیز وجود او را فراگرفته‌اند؛ سرسبزی و خزان درهم‌فرورفته و چسبیده به

آسمان در حال دگرگشتی طبیعی‌اند. سومین مؤلفه برجستگی است، یعنی عناصری که بیش از بقیه برجسته شده‌اند که در این تابلو عبارتند از لباس کردی، انار و ابر.

در تحلیل نشانه‌شناختی تابلو می‌توان گفت فصل سبز زندگی رومانتیک زن با آمدن ابرها دارد خزان می‌شود و تمام سوداها و رؤیاهایی که او در سر پرورانده و بدان‌ها تکیه کرده است دارد زوال می‌یابد. زوال بهار زندگی در واقع همان ویرانی جهان رومانتیک زنِ اثیری تصویر است. زن نه در فضای خصوصی خانه، که در فضایی عمومی تصویر شده است، اما این فضای عمومی از نوع طبیعی/ سنتی است نه از نوع فرهنگی/ شهری. پوشش زن نیز سنتی و غیررسمی است. به علاوه، تصویر زن حالت نمایشی دارد، اما این نمایشی بودن در قالب نوعی رومانتیسم طبیعت‌گرایانه پرداخت شده است، یعنی هیچ تأکیدی بر عناصری مثل قامت زنانه، لب‌های برآمده، طنازی، آرایش غلیظ، پوشش مجلل و برجستگی اندام‌های جنسی ندارد. زن فاقد نگاهی جهت‌دار، متمرکز و بیان‌گر است و در هدایت نگاه مخاطب نیز نقشی ندارد. مخاطب نمی‌تواند مستقیماً در چشمان او خیره شود و زن برای او ناآشناست. زن در لباس کردی و روزمره تصویر شده، اما چون در مجاورت با عناصر طبیعی است، مخاطب سرنخی برای راه بردن به درون زندگی روزمره و تجربه زیسته زنانه او پیدا نمی‌کند. در واقع هیچ نشانه‌ای دال بر ارتباط زن با عناصر فرهنگی (کافه، خیابان، کتاب، میز، صندلی، سیگار و غیره) دیده نمی‌شود، بلکه او کاملاً در دامن طبیعت و در هم‌نشینی با عناصری مثل درخت، دشت و ابر به‌نمایش درآمده است. او زنی است سنتی با احساسات و رؤیاهایی معصومانه، اما با چشمانی بسته با جهان رودررو می‌شود؛ سوژه‌ای منفعل و ساده دل اما گیرافتاده در چنبره عرف‌ها و قواعدی که سرنوشتی جز زوال برای او رقم نمی‌زنند. پیچیدگی نقوش و خطوط و تنوع رنگ‌ها در خدمت ارائه تصویری تمثیلی و اثیری از این زن سنتی هستند و وجودی اسطوره‌ای و سمبولیک به او بخشیده‌اند، لذا این زن جنسیت زدوده نیست و تمام علائم زنانگی سنتی را در خود دارد. بالینکه تصویر نشان می‌دهد عواملی طبیعی دارند بهار زندگی او را به خزان بدل می‌کنند و از او موجودی چشم‌بسته و منفعل می‌سازند، همین تصویر مخاطب را به بازاندیشی در وضعیت زن فرامی‌خواند. گویی این پیام به مخاطب داده می‌شود که رومانتیسم چشم‌بسته زنانه در جوامع سنتی تکیه بر باد دارد: درست همان عوامل و بسترهایی که زن برای تحقق آرزوهای خویش بدان‌ها اتکا کرده است، دست‌اندرکار تخریب جهان زنانه او و منفعل‌ساختن او هستند. زن معصوم و ساده با چشمان بسته، خود را به درون جهان مردانه پرتاب کرده است.

در تابلو ۲، معنای بازنموده را عناصر زن، درخت و آتش برمی‌سازند. زنی با پوشش قرمز، نشسته بر زمین، در میان شعله‌های آتش، تا نیم‌تنه قابل رؤیت است. بر دست راستش تکیه زده و دست چپش را روی سینه انداخته است. هارمونی کامل رنگ لباس و آتش باعث شده رنگ سفید دست چپ و چهره او به سان نقطه‌ای سفید بر زمینه سرخ‌گون بوم برجسته شود. لباس او یک‌تکه قرمز، عاری از زرق و برق و فاقد وصله‌های جانبی است. در پس‌زمینه تصویر او، که عمدتاً نیمه فوقانی کل تصویر را به خود اختصاص داده است، دو درخت سرسبز و پرشاخ‌وبرگ، که سر زن را در خود فروبرده و حتی گیسوان او

را را به رنگ سبز درآورده‌اند، دیده می‌شود. در واقع تصویر به دو نیمه تقسیم شده است: قسمت فوقانی، سبزه و باطراوات، و قسمت تحتانی، قرمز و آتشین. شعله‌های آتش که بدن زن را تا گردن در خود فروبرده‌اند چنان زبانه می‌کشند که گویی قرار است سر او و نیز درختان سبزه بالای سر او را بسوزانند. زبانه کشیدن شعله‌های آتش همان رخدادی است که در قالب الگویی روایتی عناصر تصویر را پیوند زده است. زن در میان آتش نشسته و بخش اعظم تن زنانه او در حال سوختن است، اما سرش را لابه‌لای شاخ و برگ سبز درختان فروبرده است. با این حال این حس به مخاطب القا می‌شود که شعله‌های آتش بالأخره سر او و درختان را نیز خواهند سوزاند. چشمان زن بسته است و سرش را پایین انداخته است. او توان نگاه کردن به شعله‌های آتش را ندارد. در اینجا عامل جهت‌دهنده و معنابخش به مابقی عناصر، آتش سوزاننده‌ای است که با رنگ قرمز لباس‌های زن هارمونی دارد. گویی رنگ قرمز، که در عرف عام واجد نوعی این‌همانی با زنانگی است، همان آتشی است که به جان زن می‌افتد و او را می‌سوزاند. رنگ قرمز در عرف عام اصلی‌ترین ابژه نگاه خیره مردانه و تداعی‌گر جذابیت جنسی بدن زنانه است. معنای بازنمودی تصویر حکایت از آن دارد که زن هر اندازه هم رؤیاهای سبز در سر داشته باشد (رنگ سبز سر و درختان)، بدن او آن‌گاه که به طعمه‌ای جنسی (رنگ قرمز لباس و آتش) بدل می‌گردد، مانند شعله‌های آتش به جان او می‌افتد و تمامیت وجود او را نابود خواهد کرد. از آنجاکه جسم زنانه و بدل شدن آن به ابژه جنسی بر ساختی اجتماعی است، آتشی که زن را می‌سوزاند از هستی اجتماعی او برمی‌خیزد. سوختن زن در متن اجتماع همان رخدادی است که در مقام معنای بازنمودی پرداخت شده است.

بدین ترتیب معنایی که به مخاطب، به واسطه نحوه قرار گرفتن اجزای تصویر و زاویه دید سوزده، منتقل می‌شود (معنای تعاملی)، عبارت از این است که «آتشی که زن را می‌سوزاند به رنگ لباس اوست و زن به‌رغم آنکه سر یا اندیشه سبز دارد، لحظه‌به‌لحظه بیشتر در این آتش فرومی‌رود». لباس قرمز رنگ زن برای مخاطب چیزی جز جذابیت‌های جنسی تن زنانه او تداعی نمی‌کند، بر این اساس زن از لحظه ای رو به نابودی می‌رود که جسم او صرفاً کارکرد ابژه جنسی نگاه خیره دیگری را ایفا می‌کند. این زن معلق در میان سبزی طبیعت و شعله‌های آتش، با چهره‌ای آرام و دستی نهاده بر سینه، بی هیچ آرایش، پوشش مجلل و برجستگی اندام‌های جنسی، تداعی‌گر زن معصومی است که خیال‌ها و رؤیاهای سبز در سر دارد اما تن او عملاً در آتش می‌سوزد. او توان نگاه کردن ندارد و میلی به مقاومت در برابر این ویرانی در او دیده نمی‌شود. گویی در اوج تنهایی و بی‌پناهی در انتظار مرگ است. این معنای تعاملی در سه بُعد خود را جلوه‌گر می‌سازد: نخست در سطح تماس: زن چشمانش بسته است و سرش رو به پایین. او به‌سان شیئی بی‌جان و در انفعال محض صرفاً ابژه نگاه یک سویه مخاطب است و هیچ پیوندی، دست‌کم به میانجی نگاه، بین او و دیگری برقرار نمی‌شود. دوم در سطح زاویه دید مخاطبان: زن در مرکز تصویر است و این امکان برای مخاطب وجود دارد که از زاویه رودررو به او نگاه کند. اما چون زن نگاه ندارد و واکنش تعاملی نشان نمی‌دهد، بلافاصله مخاطب بر او مسلط می‌شود و به صورت یک سویه او را قرائت می‌کند. ما در مقام مخاطب نمی‌توانیم بدانیم نگاه این زن به جهان و زندگی چگونه است و نمی‌توانیم

تصویری از خود در آینه وجود او ببینیم. خود را محق می‌بینیم که در او خیره شویم و هر طور خواستیم او را خوانش، برساخت و از آن خود کنیم. به همین دلیل اگرچه در بُعد سوم، یعنی **فاصله** مخاطب از سوژه، رابطه‌ای نزدیک و صمیمانه میان این دو برقرار می‌شود، این رابطه به تقویت سلطه مخاطب بر سوژه کمک می‌کند.

در **سطح معنای ترکیبی**، که ناظر به درک اثر در مقام کلیتی معنادار است، این اثر از برخی جهات واجد **ارزش اطلاعاتی** و از برخی جهات دیگر تهی است. عناصری مثل سبزی درختان، قرمزی لباس زنانه، و نگاه بسته و حزن‌آلود زن برای مخاطبان آشنا و مانوس‌اند، اما این‌همانی آتش و لباس، تن زنانه و ویرانی، و ذهنیت زنانه و سبزی طبیعت عناصری بدیع هستند. آنچه مسکوت می‌ماند جهان زندگی و احوال روحی/ روانی زن از نقطه‌نظر خود او است که ما در مقام مخاطب هیچ راهی برای درک آن نداریم. از همین رو در **قاب‌بندی** نیز مرزهای میان عناصر تصویر در جاهایی ناروشن و کدر و در جاهایی بسیار روشن است: آنجا که شعله‌های آتش در جسم زن فرورفته‌اند یا گیسوان زن و شاخ‌وبرگ درختان در هم اختلاط یافته‌اند، مرز روشنی بین عناصر وجود ندارد، اما آنجا که اثر کلاً به دو نیمه قرمز رنگ و سبزرنگ تقسیم شده است مرزی روشن وجود دارد، با این تفاوت که حرکت و رشد شعله‌های آتش دلالت دارد بر اینکه نیمه قرمز رنگ به زودی نیمه دیگر را در خود فروخواهد بلعید و جهان زندگی زن یکدست نابود خواهد شد. به همین دلیل آنچه بیش از هر چیز در این اثر **برجستگی** دارد، سوختن کلیت هستی زن در آتش است.

تحلیل نشانه‌شناختی این اثر گویای آن است که آتشی که هستی زن را خواهد سوزاند، پیوندی لاینفک با جسم او دارد. زن هر اندازه هم رؤیاهای سبز در سر بپروراند، در مقابل الزام‌های اجتماعی مرتبط با جسم خود ناگزیر تسلیم خواهد شد. نگاه بسته و اندوهناک او به پایین، که تداعی‌گر سربزه‌زیر بودن و فرودستی او در اجتماع است، از تسلیم شدن او در برابر سرنوشت سوزناک خود خبر می‌دهد. آرزوهای ذهنی او به سبب سرنوشتی که برای جسمش رقم خورده است مثل برگ درختان در آتش می‌سوزد. تصویر او در فضایی باز و طبیعی نمایش یافته و پوشش او ساده و یکدست قرمز است. بدیهی است در این شمایل بدوی نشانی از برجستگی جذابیت‌های جنسی (لب‌های برآمده، آرایش غلیظ، باریکی کمر و غیره) وجود نداشته باشد. همچنین چهره خاموش و ناآشنای زن نمی‌تواند نقشی در جهت‌دهی به قرائت مخاطب داشته باشد و چشمان بسته او هرگز آن آینه‌ای نیست که مخاطب تصویر خود را در آن باز یابد. ناآشنایی و رازآلود بودن او بدین معنا است که او خود میل و توانی برای بازگویی روایت زندگی و تجارب زیسته‌اش ندارد. مخاطبی که بخواهد زن را از زبان خود او بشناسد، راهی پیدا نخواهد کرد. زن آن موجود ساکت و سربزه‌زیری است که جامعه مردسالار حق خوانش و کنترل او را در انحصار خود می‌گیرد. هستی جسمانی او سرنوشتی جز زوال برایش رقم نزده است. او همواره جزئی لاینفک از طبیعتی (درخت و آتش) تلقی شده که اینک قربانی بخشی از آن شده است. اثر، مخاطب را

به طرز ظریف به بازاندیشی در وضعیت زن فرامی خواند: تمام چیزهایی که زن با آنها این همان شده (طبیعت، سبزی، قرمزی، جنسیت)، در واقع همان عوامل نابودی او هستند.

## اکرم کریمی و جنسیت گرایی منفعلانه

تابلو ۲



تابلو ۱



در تابلو ۱، عناصر تشکیل دهنده معنای باز نمودی عبارتند از زن، صندلی، و فضای خانه. زنی با پوشش سنتی کردی، در فضای اندرونی خانه، بر صندلی نشسته و دست راستش را بر صندلی بغلی، که خالی است، گذاشته است. زن با چشمانی باز و خیره مستقیماً به روبه‌رو نگاه می‌کند؛ پاهایش را روی هم انداخته و با حالتی منضبط و نسبتاً آرام به صندلی تکیه داده است. تصویر تمام‌قد در پیش‌زمینه و پوشش یک‌دست سفید او باعث شده مابقی اجزای تصویر صرفاً حکم پس‌زمینه‌ای محو را داشته باشند. سمت راست زن صندلی‌ای خالی است که او با دست راست به آن تکیه داده است و این حس به مخاطب القا می‌شود که این جای خالی را کسی می‌بایست پر می‌کرد. سمت چپ او تصویر دربی است که به حیاط سبز و پر از درخت خانه باز می‌شود. اما همان‌طور که گفته شد غیر از خود زن، مابقی عناصر محو و در پس‌زمینه‌اند. یعنی پس‌زمینه محو و پیش‌زمینه، که همان تصویر زن باشد، بسیار برجسته است؛ به طوری که اجزای صورت زن در اوج و ضوح بازنمایی شده‌اند. موهای او از زیر سرپوش بیرون زده و به طرف پایین آویزان شده است؛ لباسش جلو سینه چند گره خورده و نمای جذابی به ظاهر او بخشیده است. خبری از زیورآلات و جواهرات نیست. تمام جذابیت‌های زنانه او طبیعی و نمایان‌اند. گردن برافراشته، لبان حجیم، موهای مشکی و بلند و شانه‌های خوش‌فرم، جملگی به برجستگی وجه زنانگی او کمک کرده‌اند. تمام این عناصر در قالب الگویی مفهومی پیوند خورده‌اند، بدین معنا که انگار

همه چیز جایگاه و خصلتی ذاتی دارد و حالتی از سکون و ثبات طبیعی بر آنها حاکم است. تمام عناصر بر اساس خصایل عام و ذاتی شان بازنمایی شده‌اند و خبری از حرکت و پویایی و رخداد نیست. می‌توان گفت معنای بازنمودی تصویر عبارت است از حضور برجسته زن در فضای خانه که تک‌وتنها نشسته و با چهره‌ای تقریباً آندوهگین به روبه‌رو (شاید در حالت انتظار) خیره شده است.

از همین رو اصلی‌ترین معنایی که این تابلو به‌واسطه شیوه چیدمان عناصر و از زاویه دید سوژه به مخاطبان انتقال می‌دهد (معنای تعاملی)، این است که «زنی سنتی تک‌وتنها در خانه نشسته است و در حالت نیمه‌منتظر و نسبتاً غمناک به‌سر می‌برد». آنچه بر حالت نیمه‌منتظر او دلالت دارد، شیوه‌ای است که او کف دست راستش را بر کفه صندلی گذاشته است که انگار دارد مخاطب را دعوت می‌کند خالی بودن صندلی کناری او را ببیند. و آنچه بر حالت نسبتاً غمناک او دلالت دارد، طرز نگاه و حالت چشمان و چهره اوست که هیچ نشانی از شادی و لبخند در آن دیده نمی‌شود. در سه سطح می‌توان نمود این معنای تعاملی را دریافت: در سطح تماس: نگاه زن به روبه‌رو دوخته شده است، اما نگاهی جهت‌دار نیست. انگار به هیچ چیزی نگاه نمی‌کند و با همه قهر است. چشمانش باز و در حال نگاه مستقیم است، اما گم و بیگانه است. گویی به‌عمد نگاهش را از دیگری منحرف کرده است. نگاه می‌کند، اما به هیچ کس و هیچ چیز. در سطح زاویه دید مخاطبان: زن در پیش‌زمینه، وسط تصویر و بسیار برجسته است. مخاطب می‌تواند به‌وضوح تمامیت وجود او و وضعیتی را که او در آن بازنمایی شده است ببیند. کلیت هستی زن، که در فضای خانه بازنمایی شده، برای مخاطب قابل درک است. چهره زن و نحوه حضور او در این فضا مخاطب را به مشارکت فرامی‌خواند. مخاطب می‌تواند با او وارد تعامل شود. زن در اینجا شیء یا ابژه نیست بلکه متنی گویا است که تن به هر قرائتی نمی‌دهد. در سطح فاصله: این امکان برای مخاطب وجود دارد که به زن نزدیک شود و با رفتن به ژرفای نگاه او، وضعیتش را فهم کند.

اگر بخواهیم با ترکیب دو معنای پیش‌گفته، درکی از کلیت اثر به دست آوریم، می‌توانیم بگوییم اثر به‌لحاظ ارزش اطلاعاتی بسیار غنی است، هم در بازنمایی عناصر آشنا (نشستن زن بر صندلی، حضور زن در فضای خانه، پوشیدن لباس سنتی) و هم در بازنمایی عناصر بدیع (گذاشتن دست بر صندلی خالی، تک‌وتنها بودن در خانه، چشمان خیره اما غیرجهت‌دار). در این بُعد، اثر به مخاطب اجازه می‌دهد چیزهای بسیاری راجع به زندگی روزمره زن در خانه بفهمد. این امکان فهمیدن غالباً ناشی از آن است که مرز میان عناصر تصویر (قاب‌بندی) بسیار روشن است. زن سفیدپوش بر صندلی قهوه‌ای، گیسوان مشکی آویخته بر لباس سفید، روشنایی درب کناری و رنگ سبز درختان. تقریباً هیچ عنصری در عنصر دیگر فرونرفته و آن را محو نکرده است. مخاطب امکان قرائت همه چیز را داد، اما در این میان آنچه برجستگی تام دارد، خود زن است.

تحلیل نشانه‌شناختی اثر گویای آن است که زن، خانه، تنهایی و انتظار بر اساس نوعی زنجیره هم‌نشینی پیوند خورده‌اند. زنی سفیدپوش، با چهره‌ای تقریباً ماتم‌زده، در خانه‌ای کوچک تک‌وتنها در انتظار نشسته است، در انتظار کسی که گویا قرار است بیاید و صندلی خالی کنار او را پر کند. این

دیگری غایب، که قاعدتاً مرد است، همان فقدانی است که بخش اعظم عناصر حاضر در تصویر معنا و کارکردشان در نسبت با او تعیین می‌شود. مخاطب از دیدن حزن و اندوه چهره زن درمی‌یابد زندگی در این خانه بدون آن مرد حاصلی جز ملال و انتظار برای زن نداشته است. فقط با آمدن او ست که زندگی و خانه معنا می‌یابند و کامل می‌شوند. خلاصی از تنهایی و اندوه مشروط به تحقق این انتظار است. زن اگرچه لباس سفید (نشان پاکیزگی و روشنایی) به تن کرده و بسیار هم آراسته و منظم است، اما غمناک است، چون صندلی بغلی او خالی است. اگر هم انگیزه پیدا کرده که چنین خود را بیاراید، فقط بدان دلیل است که نشان دهد آماده و منتظر آمدن مرد است. زن در فضایی بسته و مصنوعی نمایش یافته است و پوشش او یکدست سفید است، نه نشانی از برجستگی جذابیت‌های جنسی و نه دارای نگاهی جهت‌دار و متمرکز. انگار تا آن مرد برنگردد، چیز قابل توجهی در آن فضا نیست که زن نگاهش را به آن بدوزد. او پاک و معصوم، اما با تردید و اندوه، در انتظار نشسته است تا مرد برگردد و احوال او را تغییر دهد. مرد برای او نقش منجی دارد و فقط او ست که زن را از این رخوت و انفعال نجات می‌دهد. در واقع این اثر باینکه زن را در پیش‌زمینه، به‌صورتی آراسته و با وضوح کامل، آن‌هم با رنگی حاکی از عصمت و پاکی، برجسته کرده است، اما جنسیت‌گرایی نهفته در آن وجهی انفعالی دارد و در جهت بازنمایی و بازتولید سوژه مستأصل و وابسته زنانه عمل می‌کند.

در تابلو ۲، عناصر برسازنده معنای بازمودی تقریباً همانند که در تابلو قبلی بودند: زن، مبل، گل، میز عسلی، فضای خانه. باین حال این عناصر واجد تغییرات و تفاوت‌هایی ظریف، در مقایسه با عناصر تابلو قبل هستند. زن مشهورترین و سنتی‌ترین مدل لباس ناب کردی را به تن کرده است؛ او نه بر صندلی ساده که بر مبل نشسته است؛ رنگ مبل آبی و رنگ لباس‌های او زرد است؛ طرف راست او نه صندلی‌ای خالی بلکه گلدانی با گل شمعدانی قرار دارد؛ باینکه طرف چپ او خالی است، نحوه نشستن و نگاه کردن زن به ما می‌گوید که چندان اعتنایی به این خالی بودن ندارد. برخلاف تابلو قبلی که فقط دست‌ها و صورت زن ناپوشیده بود، در اینجا غیر از این دو، پاها، هر دو دست از مچ تا آرنج، و گردن او عریان است و روسری هم به سر ندارد. در نگاه زن، نه ماتم و ملال، بلکه بیشتر نوعی غرور و پذیرش تنهایی به چشم می‌خورد. نحوه‌ای که او پاهایش را روی هم انداخته و دو دستش را روی زانو قفل کرده و به جلو خیره شده است، تسلیم یا استیصال را نشان نمی‌دهد، بلکه توانمندی و قاطعیت را بازنمایی می‌کند. تصویر تمام‌قد او، با پوشش تقریباً یکدست زردرنگ (غیر از شال مشکی)، در پیش‌زمینه برجسته شده است، اما رنگ آبی روپوش مبل و گوشه پنجره و رنگ سبز گل نیز برجستگی خاص خود را دارند. برجسته بودن این دو رنگ، نقشی جدی در شیوه قرائت مخاطب از شخصیت زن دارد. وضوح تصویر چنان است که حالت فکوره‌انه‌اش به‌سادگی قابل تشخیص است؛ حتی گوشواره‌اش دیده می‌شود و لاک ناخن‌های پاهایش قابل‌رؤیت. باین همه، این وجوه زنانه به‌هیچ‌وجه از او ابژه‌ای جنسی که طعمه نگاه خیره مخاطب مذکر باشد ساخته‌اند. باینکه در فضای صمیمی خانه (که تداعی‌کننده پیوندهای عاطفی/جنسی/گرما/صمیمیت) بازنمایی شده است، جذابیت‌های او طبیعی‌اند. همه چیز او، و شاید



همه اجزای برسانده تصویر، طبیعی و ذاتی می‌نماید و در الگویی مفهومی پیوند یافته‌اند. انگار حالات چهره و ویژگی‌های شخصیتی زن، درست مثل ثبات و سکون حاکم بر فضای خانه، اموری لایزال و لایتغیرند. بدین ترتیب معنای بازنمودی تصویر را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد: زن تنها در خانه، که با ظاهری آراسته و با نگاهی خیره به نقطه‌ای نامشخص در روبه‌رو، بر مبل نشسته است، مانند گلی که در کنار دارد و مانند فضای آبی / سرمه‌ای حاکم بر پیرامونش، واجد نوعی آرامش، گرما و پذیرندگی است.

لذا آنچه اثر برای انتقال به مخاطب دارد (معنای تعاملی) همین تأکید بر توان زن در حفظ آرامش، خویشنداری و پذیرندگی است. او آراسته و منظم است؛ محیط خانه را نیز آراسته و پاکیزه کرده است؛ نگاه خیره دارد اما بر نقطه خاصی و در جهت مشخصی تمرکز نکرده است؛ به مکان خالی طرف چپ هم اعتنایی ندارد، و مهم‌تر از همه، حال و هوای حاکم بر فضای خانه سرد و بی‌روح نیست بلکه گرم و صمیمی است. گویی زن تک‌وتنها کوشیده اجاق خانه را گرم و روشن نگه دارد. حتی در چهره‌اش حالت یأس ناشی از انتظار نیز دیده نمی‌شود. این معنا در سه سطح نمود یافته است: در سطح تماس: زن ارتباط چشمی با مخاطب برقرار نمی‌کند. به روبه‌رو خیره شده است اما نه به چشمان طرف مقابل. البته در نگاه او نه قهر، حزن و ماتم بلکه بیشتر در فکر فرورفتن و تودار بودن را می‌توان دید. به همین دلیل در سطح زاویه دید مخاطبان معنای قابل استنتاج این است که اگرچه کلیت فیزیکی زن در محیطی صدر صد آشنا به شیوه‌ای کاملاً نزدیک، برجسته و با وضوح تمام بازنمایی شده است و راه یافتن به جهان ذهنیت و زندگی روزمره زن چندان دشوار نیست، درعین حال برقراری تعامل با او بسیار سخت است. به بیان دیگر مخاطبان در سطح فاصله به سوژه نزدیک می‌شوند و وضعیت او را نیز فهم می‌کنند، اما تنهایی خویشنداران زن امکان تعامل را منتفی می‌کند.

می‌شود به منظور دستیابی درکی از کلیت اثر، ترکیبی از معانی قبلی به دست داد و گفت که اثر اطلاعاتی غنی درباره سوژه بازنموده به ما می‌دهد، هم در عناصر آشنا (آراستگی زنانه، گرمای خانه، پوشش سنتی، رنگ‌های آرامش‌بخش) و هم در عناصر بدیع (هم‌نشینی زن و گل، قرابت تنهایی و خویشنداری، هارمونی فضای صمیمی و چهره آرام). در این سطح می‌توان سوژکتیویته یک زن سنتی را در متن زندگی روزمره او، که غالباً در محیط خانه خلاصه می‌شود، فهم کرد. در این زندگی عناصر مرز روشنی دارند (قاب‌بندی): فاصله رنگ‌های زرد و سرمه‌ای و خرمایی؛ تمایز گلدن و میز عسلی و مبل و گوشه پنجره. هیچ عنصری در دیگری فرونرفته است. زندگی سنتی امری پیچیده و مه‌آلود نیست؛ باین حال در متن این زندگی خود زن است که بیشترین برجستگی را دارد. در زندگی سنتی اگر زن نباشد، خانه‌ای در کار نیست و اگر باشد، به تنهایی چراغ خانه را گرم و روشن نگه می‌دارد.

در تحلیل نشانه‌شناختی این اثر می‌توان گفت که هم‌نشینی عناصری مثل زن آراسته، خانه مرتب و تمیز، رنگ‌های سرمه‌ای و زرد، گل و پنجره دلالت بر آن دارند که زن به‌رغم تنهایی توانسته است حال و هوای زندگی را در فضای گرم و صمیمی خانه حفظ کند و خود را سرپا نگه دارد. در نگاه و در ایستار

او چندان نشانه‌ای از انتظار برای کسی که بیاید جای خالی کنار دستش را پر کند نمی‌توان دید. گویی پذیرفته است که به‌تنهایی و با اتکا به خود این زندگی را سرپا نگه دارد و حداقل ظاهر را حفظ کند. او مصداق زنان رنج‌کشیده‌ای است که با سیلی صورت خود را سرخ نگه می‌دارند و خود را ذره‌ذره فدا می‌کنند تا بنای یک زندگی حفظ شود. و همین‌جا است که مخاطب با تأملی عمیق، به‌رغم این همه ظاهر آرایبی، شکنندگی سوژه را درمی‌یابد. این زن تمام توان خود را صرف می‌کند تا مانع ویرانی خانه و زندگی در غیاب مرد شود و ظاهر این زندگی تماماً حکایت از سرزندگی و گرما دارد، اما خود او ذره‌ذره آب می‌شود. او نماد زنان سنتی‌ای است که یک‌تنه زندگی را سرپا نگه می‌دارند، اما خود می‌شکنند. لذا عمیق‌ترین معنای قابل استنتاج از این اثر این است که زن در غیاب مرد، هر اندازه هم مقاومت کند و ظاهر را حفظ کند، بالأخره می‌شکند. زندگی خانوادگی را یک‌تنه نمی‌توان حفظ کرد. رگه انتقادی نهفته در این اثر آن است که در جامعه و خانواده سنتی زن محور اصلی است و در هر صورت باید خود را فدا کند. از این حیث، این اثر انتقادی است به وضعیت زنان در خانواده سنتی؛ اما برای مخاطبی که با این سوژه همذات‌پنداری کند و مقاومت او در حفظ این زندگی را بسناید، این اثر می‌تواند او را به بازتولید خانواده سنتی و فرودستی زنان فراخواند.

## بحث و نتیجه‌گیری

درون‌مایه اصلی نقاشی‌های نگین و کیلی و اکرم کریمی زنانگی، ذهنیت، بدن‌مندی و جهان زندگی زنانه در بستر خانواده و جامعه‌گردی است. به‌بیان‌دیگر آثار آنها غالباً به بازنمایی زنانگی در بستر خانواده سنتی و روایت تجربه زیسته زنان در این فضا، به‌منظور بازاندیشی در مقوله زنانگی، می‌پردازد. برای نیل به این مقصود، این آثار اصلی‌ترین شاخص این بازاندیشی را، که اجتناب از کاربست کلیشه‌های جنسیتی و نمایش مقاومت مصنوعی در برابر گفتمان مردانه است، به‌خوبی رعایت می‌کنند. باین‌حال در این آثار در عین اینکه از برجسته کردن جذابیت‌های جنسی بدن زنانه و دغدغه ارضای نگاه خیره مردانه اجتناب می‌شود، تأثیرگذاری و نقش پررنگ مردان در زندگی زنان بازنمایی شده است. براندازی و واسازی کلیشه‌های جنسیتی در این آثار به‌هیچ‌وجه به‌معنای انکار و نفی حضور و نقش مردان نیست. از این منظر، نقاشی‌های این دو نقاش به معنای عمیق کلمه زنانه‌اند؛ به‌معنای کوشش برای بازاندیشی در هویت زنانه با استفاده از بیانی زنانه. پژوهش حاضر کوشیده است با تحلیل نشانه‌شناختی نمونه‌هایی از این آثار، چگونگی این بازاندیشی و سرشت این بیان زنانه را نشان دهد. در جدول زیر اصلی‌ترین تفاوت‌های نقاشی‌های این دو نقاش، برحسب دو تم محوری جنسیت‌گرایی بازاندیشانه و جنسیت‌گرایی منفعلانه، تحلیل و ترسیم شده است.

جدول ۱: عناصر، معانی و نشانه‌های زنانگی در نقاشی‌های نگین و کیلی و اکرم کریمی

نقاش	آثار	معنای باز نمودی	معنای تعاملی	معنای ترکیبی	تحلیل نشانه شناختی
نگین و کیلی	تابلو ۱	- عناصر بر سازنده: زن، درخت، سبزه، دشت و آسمان نیمه‌ابری.	- سطح تماس: سوژه میل به تماس مستقیم با مخاطب دارد، اما چشمانش بسته است.	- ارزش اطلاعات: عناصر آشنا وضوح دارند، اما درک عناصر بدیع برای مخاطب آسان نیست.	جنسیت‌گرایی بازاندیشانه ۱- تصویر این پیام را به مخاطب می‌دهد که رومان‌تیسیم چشم‌بسته زنانه در جوامع سنتی تکیه بر باد دارد: درست همان عواملی که زنان برای تحقق آرزوهای خود بدان‌ها اتکا می‌کنند دست اندر کار تخریب جهان زنانه‌اند.
		- الگوی پیوند عناصر: روایتی	- زاویه دید مخاطب: مخاطب از زاویه روبه‌رو به سوژه می‌نگرد، اما چشمان زن بسته و این تعامل یک طرفه است.	- قاب‌بندی: عناصر تصویر مرز روشنی ندارند و اغلب در هم فرورفته و محو شده‌اند.	۲- پیکر زن در جامعه به‌سان آتشی به جان او می‌افتد. زن هر اندازه هم رؤیاهای سبز در سر بپروراند، در مقابل الزام‌های اجتماعی مرتبط با جسم خود ناگزیر تسلیم خواهد شد. در واقع تمام چیزهایی که زن با آنها این‌همان شده (طبیعت، سبزی، قرمزی، جنسیت) عوامل نابودی او هستند.
		- معنا: دگرگشت احوال زن از بهار به پاییز.	- سطح فاصله: سوژه در پیش‌زمینه و فاصله‌اش به مخاطب نزدیک است.	- برجستگی: لباس گردی، انار و ابر.	۲- پیکر زن در جامعه به‌سان آتشی به جان او می‌افتد. زن هر اندازه هم رؤیاهای سبز در سر بپروراند، در مقابل الزام‌های اجتماعی مرتبط با جسم خود ناگزیر تسلیم خواهد شد. در واقع تمام چیزهایی که زن با آنها این‌همان شده (طبیعت، سبزی، قرمزی، جنسیت) عوامل نابودی او هستند.
		- معنا: نقش عامل بیرونی در تبدیل بهار زندگی زن به خزان.	- سطح تماس: چشمان زن بسته و سرش به پایین است. او به‌سان شیئی منفعل ابژه نگاه یک‌سویه مخاطب است.	- ارزش اطلاعات: اثر در پردازش عناصر بدیع مانند این‌همانی آتش و لباس، تن زنانه و ویرانی، و ذهنیت زنانه و رنگ سبز موفق است.	۲- پیکر زن در جامعه به‌سان آتشی به جان او می‌افتد. زن هر اندازه هم رؤیاهای سبز در سر بپروراند، در مقابل الزام‌های اجتماعی مرتبط با جسم خود ناگزیر تسلیم خواهد شد. در واقع تمام چیزهایی که زن با آنها این‌همان شده (طبیعت، سبزی، قرمزی، جنسیت) عوامل نابودی او هستند.
	تابلو ۲	- عناصر بر سازنده: زن و درخت و آتش.	- سطح تماس: چشمان زن بسته و سرش به پایین است. او به‌سان شیئی منفعل ابژه نگاه یک‌سویه مخاطب است.	- ارزش اطلاعات: اثر در پردازش عناصر بدیع مانند این‌همانی آتش و لباس، تن زنانه و ویرانی، و ذهنیت زنانه و رنگ سبز موفق است.	۲- پیکر زن در جامعه به‌سان آتشی به جان او می‌افتد. زن هر اندازه هم رؤیاهای سبز در سر بپروراند، در مقابل الزام‌های اجتماعی مرتبط با جسم خود ناگزیر تسلیم خواهد شد. در واقع تمام چیزهایی که زن با آنها این‌همان شده (طبیعت، سبزی، قرمزی، جنسیت) عوامل نابودی او هستند.
		- الگوی پیوند عناصر: روایتی	- زاویه دید مخاطب: با اینکه زن در مرکز تصویر و از زاویه رودررو قابل رؤیت است، نگاه ندارد و میلی به تعامل نشان نمی‌دهد.	- قاب‌بندی: مرز میان برخی عناصر ناروشن است: آتش و جسم زن، گیسوی زن و شاخ و برگ درخت. اما میان برخی عناصر دیگر، روشن: تقسیم اثر به دو نیمه قرمز و سبز.	۲- پیکر زن در جامعه به‌سان آتشی به جان او می‌افتد. زن هر اندازه هم رؤیاهای سبز در سر بپروراند، در مقابل الزام‌های اجتماعی مرتبط با جسم خود ناگزیر تسلیم خواهد شد. در واقع تمام چیزهایی که زن با آنها این‌همان شده (طبیعت، سبزی، قرمزی، جنسیت) عوامل نابودی او هستند.

			<p>- سطح فاصله: سوژه در پیش‌زمینه است و فاصله اش به مخاطب نزدیک.</p> <p>معنا: آتشی که هستی زن را می‌سوزاند پیوندی لاینفک با جسم او دارد.</p>	<p>- برجستگی: آتش، لباس قرمز.</p> <p>معنا: جسم زن کلیت وجود او را رو به زوال می‌برد.</p>
			<p>- عناصر: برسازنده: زن، صندلی، فضای خانه، پنجره، حیاط.</p> <p>- سطح تماس: زن به روبه رو نگاه می‌کند، اما نه نگاهی جهت‌دار. چشم‌مانش باز اما گم و بیگانه است. نگاه می‌کند، اما به هیچ کس و هیچ چیز.</p>	<p>جنسیت‌گرایی منفعلانه ۱- تنهایی زن در خانه تداعی‌گر دیگری غایب او، یعنی مرد، است. فقدان مرد عناصر تصویر را معنا می‌بخشد. گویی فقط با آمدن اوست که زندگی و خانه معنا می‌یابند. زن در انتظار او نشسته تا برگردد و احوال خانه تغییر یابد. اثر زن را در پیش‌زمینه، آراسته و با وضوح کامل، با رنگ عصمت و پاکی، برجسته کرده است، اما این جنسیت‌گرایی وجهی انف‌عالی دارد و در جهت بازتولید سوژه مستأصل و وابسته زنانه عمل می‌کند.</p>
	اکرم کریمی	تابلو ۱		<p>- زاویه دید مخاطب: مخاطب می‌تواند مستقیم به زن بنگرد. چهره زن و نحوه حضور او مخاطب را به مشارکت فرامی‌خواند. زن با مخاطب تعامل دارد.</p> <p>- قاب‌بندی: مرز روشن میان عناصر: زن سفیدپوش بر صندلی قهوه‌ای، گیسوان مشکی بر لباس سفید، روشنایی درب و رنگ سبز درختان.</p> <p>- برجستگی: حضور بدن مندر زن.</p> <p>معنا: تا زمانی که زن در خانه تنها است، ناگزیر باید منتظر و اندوهگین باشد.</p>
				<p>- سطح فاصله: مخاطب به زن نزدیک می‌شود و می‌تواند در عمق نگاه او وضعیتش را فهم کند.</p> <p>معنا: تنهایی، اندوه و انتظار همزاد زن در خانواده سنتی هستند.</p>

<p>۲- زن در غیاب مرد، هر اندازه هم مقاومت کند و ظاهر را حفظ کند، بالأخره می‌شکند. در جامعه و خانواده سنتی زن محور اصلی است و در هر صورت باید خود را فدا کند. از این حیث، این اثر انتقادی است به وضعیت زنان در خانواده سنتی. اما برای مخاطبی که با این سوژه همذات‌پنداری می‌کند و مقاومت او در حفظ این زندگی را می‌ستاید، این اثر عملاً او را در بازتولید خانواده سنتی و فرودستی زنان همدست می‌کند.</p>	<p>- ارزش اطلاعات: غنی هم در بازنمایی عناصر آشنا (آرا سنگی زنانه، گرمای خانه، پوشش سنتی، رنگ‌های آرامش‌بخش) و هم در بازنمایی عناصر بدیع (هم‌نشینی زن و گل، قرابت تنهایی و خویش‌ستن‌داری، هارمونی فضای صمیمی و چهره آرام).</p> <p>- قاب‌بندی: فاصله رنگ‌های زرد و سرمه ای و خرمایی؛ تمایز گلدان و میز عسلی، مبل و گوشه پنجره. هیچ عنصری در دیگری فروزفته است.</p> <p>- برجستگی: خود زن واجد بیشترین برجستگی است.</p>	<p>- سطح تماس: زن تماس چشمی با مخاطب ندارد. البته در نگاه او نه قهر و اندوه بلکه بیشتر نوعی در فکر فرورفتن و تودار بودن را می‌توان دید.</p> <p>- زاویه دید مخاطب: مخاطب می‌تواند مستقیم در جهان زندگی سوژه بنگرد، اما نه از زاویه دید سوژه.</p> <p>- سطح فاصله: مخاطب به سوژه نزدیک است و امکان فهم وضعیت او را دارد، اما تنهایی خویش‌ستن دارانه زن امکان تعامل را منتفی می‌سازد.</p>	<p>- عناصر برساننده: زن، مبل، گل، میز عسلی، فضای خانه.</p> <p>- الگوی پیوند عناصر: مفهومی</p> <p>معنا: زن تنها در خانه، با ظاهر آراسته و نگاه خیره به نقطه‌ای مبهم، به سان گل کنار دستش و فضای آبی دوروبرش، واجد نوعی آرامش، گرما و پذیرندگی است.</p>	<p>تابلو ۲</p>	
--	---	---	---	----------------	--

معنا: توانایی زن در حفظ آرامش، خویش‌تن‌داری و پذیرندگی.	معنا: در زندگی سنتی اگر زن نباشد خانه‌ای در کار نیست و اگر باشد به تنهایی چراغ خانه را گرم و روشن نگه می‌دارد.			
---	--	--	--	--

در مجموع نتایج تحقیق بیان‌گر آن است که اگرچه هر دو نقاش در این راه کوشش بسیار کرده‌اند، حاصل کار آنها به دو نتیجه متفاوت انجامیده است. زنانگی بازنموده در نقاشی‌های نگین و کیلی از نوع جنسیت‌گرایی بازاندیشانه است، اما در آثار اکرم کریمی از نوع جنسیت‌گرایی منفعلانه. درست است که هر دو نفر، از میان دو راهبرد جنسیت‌زدایی و جنسیت‌گرایی، راهبرد اول را به کلی کنار نهاده و به هیچ وجه سعی در پنهان نمودن یا انکار کردن زنانگی نداشته‌اند، اما جنسیت‌گرایی برجسته شده در آثار آنها متفاوت است. در تابلوهای و کیلی چون الگوی پیوند عناصر، روایتی است، راه برای بازاندیشی در هویت زنانه باز می‌شود، اما در تابلوهای کریمی عناصر تصویر براساس الگویی مفهومی (تأکید بر ذاتی بودن خصایل هویت و زندگی زنانه) پیوند خورده‌اند و ناخواسته نوعی جنسیت‌گرایی منفعلانه بازتولید می‌شود.

و کیلی زن را در فضایی طبیعی و باز، که یادآور جایگاه زن در تفکر اسطوره‌ای (این‌همانی زن با زمین و طبیعت) است نمایش می‌دهد، اما کریمی، زن را در فضای خانه که تداعی‌گر جایگاه او در اندیشه جوامع سنتی (این‌همانی زن با خانواده و مادرانگی) است بازنمایی می‌کند. باین حال تابلوهای و کیلی مخاطب را فرامی‌خوانند تا به نقش عوامل بیرونی در شکل بخشیدن به هویت و سرنوشت زنان توجه کنند، اما تابلوهای کریمی مخاطب را به همدلی و همذات‌پنداری با زنی که محور اصلی زندگی خانوادگی است فرامی‌خوانند. سوژه بازنموده در آثار هر دو نقاش در متن عناصر، نسبتاً مقدس جوامع سنتی (طبیعت و خانواده) به‌نمایش درمی‌آید، اما اولی ما را به تأمل انتقادی در آن وضعیت و آدار می‌کند، و دومی ناخواسته ما را در نوستالژی آن وضعیت فرومی‌برد. از دید و کیلی، درست همان عواملی که زن جامعه سنتی بدان تکیه کرده و برای تحقق رؤیاهایش بدان‌ها امید بسته است نقش اصلی در نابودی او دارند. تابلوهای او این خودآگاهی را به مخاطب می‌دهند تا دریابد زن سنتی چگونه به شیوه‌ای کاملاً ساده‌دلانه تکیه بر باد دارد. جامعه سنتی لاجرم زن را نابود می‌کند، اما زن جامعه سنتی میانجی امکان این فهم را در اختیار ندارد. پیکر زن مانند آتشی به جان او می‌افتد و او در مقام جنس ضعیف توان مقاومت در برابر این آتش را ندارد؛ در حالی که از دید کریمی، زن جامعه سنتی مقاومت می‌کند و تا لحظه آخر خود را فدا می‌کند تا بنای زندگی را سرپا نگه دارد. کریمی شکسته شدن تدریجی زن در زندگی سنتی را پنهان می‌کند و از او موجودی توانمند به‌نمایش می‌گذارد که یک‌تنه گرما و صمیمیت را به محیط خانواده می‌آورد. مخاطب با این زن مقاوم، همذات‌پنداری می‌کند و مقاومت او را می‌ستاید؛

درحالی‌که این مقاومت در ست همان عاملی است که اصلی‌ترین نهادهای سرکوب‌گر جوامع سنتی را سرپا نگه می‌دارد.

## منابع

- تقی‌پور، آرزو؛ یآوری، فریبا و مرآئی، محسن (۱۳۹۸). «بازنمایی جنسیت در آثار نقاشان خودآموخته از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر»، *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۱ (۱): ۶۵-۸۸.
- شریعتی مزینانی، سارا و مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰). «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران»، *دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۳ (۲): ۳۵-۵۴.
- چراغی کوتیانی، اسماعیل (۱۳۹۰). «هنر و زیبایی‌شناسی مدرنیسم»، *معرفت فرهنگی و اجتماعی*، ۳ (۱): ۲۹-۵۴.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- دیانت، فرشته (۱۳۹۶). «بررسی اهمیت نشانه‌شناسی دلالت معنایی در عکس‌های مفهومی»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی* (۴): ۷۱-۸۴.
- راودراد، اعظم؛ مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۹). «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران»، *پژوهش زنان*، ۸ (۱): ۱۲۵-۱۴۱.
- راودراد، اعظم (۱۳۸۹). «ویژگی‌های اجتماعی نقاشان نوگرای ایران»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲ (۱): ۱۳۴-۱۶۶.
- رحمانی، میکائیل (۱۳۹۷). *مقدمه‌ای بر تاریخ هنر کردستان و زیبایی‌شناسی چیا*، تهران: رامان سخن.
- عرب‌زاده، جمال؛ موسوی‌اقدم، کامبیز و افتخاری یکتا، شاره (۱۳۹۴). «تحلیل نقاشی‌های پیترو بر وگل براساس اندیشه میخائیل باختین»، *فصلنامه‌ی کیمیای هنر*، ۴ (۱۴): ۳۱-۵۲.
- علی‌محمدی اردکانی، جواد و ادراکی، مرجان (۱۳۹۵). «مطالعه‌ی صورت‌بندی مؤلفه‌های آثار نقاشی زنان در ایران در دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰»، *دوفصلنامه‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۸ (۱): ۱-۲۸.
- علی‌مددی، مهنوش و مریدی، محمدرضا (۱۳۹۶). «تاریخ غایب زنان نقاش ایران: مطالعه‌ی جامعه‌شناختی زنان نقاش از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی»، *دوفصلنامه‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹ (۱): ۷۹-۱۰۷.
- کامرانی، بهنام و بوستانی، رضوان (۱۳۸۹). «مطالعه‌ی بازنمایی ابژه‌های نسلی زندگی روزمره در نقاشی دهه‌ی هشتاد در ایران»، *دوفصلنامه‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲ (۲): ۱۵۵-۱۸۳.
- گرس‌میر، کارولین (۱۳۸۷). *فمنیسم و زیبایی‌شناسی*، ترجمه افشین مقصودی، تهران: گل‌آذین.
- مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۸). «نقاشی زنانه: مقایسه‌ی به‌کارگیری شگردهای بصری و سبک‌های هنری در نقاشی زنان و مردان»، *زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*، ۷ (۱): ۱۲۹-۱۴۹.
- هپورث، مایک (۱۳۹۵). «طراحی سالمندی: دیدگاه‌های جامعه‌شناختی درباره‌ی سالمندی در نقاشی عصر ویکتوریا»، *در جامعه‌شناسی هنر*، ویراسته‌ی دیوید انگلیس و جان هاگسون، ترجمه‌ی جمال محمدی، تهران: نی.
- نیل‌قاز، نسیم (۱۳۹۰). «نقاشی رئالیستی در ایران معاصر و شرایط ظهور آن»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۳ (۱): ۳۵-۷۱.

وود، جولیان (۱۳۸۳). «ویژگی‌های ساختاری زبان و جایگاه زنان»، *فصلنامه پژوهش و سنجش*، ۱۱ (۳۸): ۲۴-۴۷.

- Aiello, G. (2006). Theoretical advances in critical visual analysis: Perception, ideology, mythologies, and social semiotics. *Journal of visual literacy*, 26(2), 89-102.
- Caulfield, J. (1992). A framework for a sociology of visual images. *Visual Studies*, 7(2), 60-71.
- Feng, D., & O'Halloran, K. L. (2013). The visual representation of metaphor: A social semiotic approach. *Review of Cognitive Linguistics. Published under the auspices of the Spanish Cognitive Linguistics Association*, 11(2), 320-335.
- Jewitt, C., & Oyama, R. (2001). Visual meaning: A social semiotic approach. *Handbook of visual analysis*, 134, 156.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2020). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
- Panahi, S., BAHRAMI, S. N., & Kia, A. (2016). A Semantic Approach to Urban Graffiti from Semiotics Viewpoint.
- Paul, J. (2005). Art as weltanschauung: An overview of theory in the sociology of art. *Electronic Journal of Sociology*, 1, 1-18.
- Riley, H. (2013). Visual art and social structure: the social semiotics of relational art. *Visual communication*, 12(2), 207-216.
- Singh, M. S. (2000). A journey into pictorial space: Poetics of frame and field in Maithil painting. *Contributions to Indian sociology*, 34(3), 409-442.