تاریخ دریافت : ۹۴/۰۸/۱۶
تاریخ پذیرش : ۹۴/۱۲/۰۳

قدرت و مقاومت در بازنمایی پیکره زن در آثار اعضای انجمن هنرمندان نقاش ایران*

گیتا مصباح**
زهرا رهبرنیا***

چکیده
تعاریف متعدد از "قدرت"، دو رویکرد متفاوت برای آن در نظر می‌گیرد، رویکردی جهت‌دار و از بالا به پایین که در آن فاعل قدرت، عامل اعمال آن بر مفعول قدرت بوده و در مقابل، رویکرد فوکویی قدرت است که فاقد جهت بوده و سوژه در یک‌زمان می‌تواند فاعل و مفعول قدرت باشد. در این رویکرد، راه برای مقاومت در برابر قدرت باز است و این شکل از قدرت، شکل‌دهنده زندگی انسانی خواهد بود. در اعمال قدرت به‌ویژه قدرت جنسیتی می‌توان از ابزار متعددی بهره گرفت، یکی از این ابزارهای بسیار قوی، نگاه است. تئوری‌های خیره‌نگری که به بررسی چگونگی اعمال قدرت به‌ویژه قدرت مردانه بر پیکره زن می‌پردازند، بامطالعه نگاه خیره به ویژه نگاه خیره مردانه لذت‌جویانه، راهی برای چگونگی بیان قدرت در آثار بصری و تجسمی ایجاد می‌کنند.
در این پژوهش، نگارندگان با استفاده از تئوری "نگاه خیره" و در نظر گرفتن رویکرد فوکویی قدرت، ضمن گردآوری اطلاعات اسنادی به تحلیل محتوا با کمک منابع دیجیتال متکی بر شیوه‌های کمی و کیفی پرداخته‌اند، تا با بررسی پیکره‌های زن بازنمایی‌شده در آثار اعضای انجمن هنرمندان نقاش ایران و مطالعه نگاه خیره در آثار، تحلیل چگونگی اعمال قدرت در بازنمایی پیکره زن انجام شود. هدف این پژوهش، پاسخ به پرسش اصلی چگونگی اعمال قدرت در بازنمایی پیکره زن در آثار نقاشی و نیز بررسی چگونگی بازنمایی زن در موقعیت قدرت و ارتباط آن با نگاه این پیکره به مخاطب است. بر مبنای فرضیه پژوهش، هنرمند نقاش با مقاومت در برابر سلطه نهاد قدرت ناظر، با دلایل فرهنگی و مذهبی با استفاده از تکنیک‌های تجسمی از سوژه‌کردن زن در برابر کلیشه‌های قدرت جنسیتی امتناع کرده است. در این پژوهش با مطالعه انواع نگاه خیره مطرح شده از سوی چندلر، در بازنمایی پیکره زن، ارتباط عوامل تجسمی، نگاه و قدرت و مقاومت بررسی شده است.
نتایج پژوهش نشان می‌دهد، هنرمند نقاش، زن بازنمایی شده را به عنوان موجودی منفعل و تحت سیطره به تصویر نکشیده است، به این معنا که زن، سوژه کنش در معرض نگاه قرار گرفتن واقع نمی‌شود. در رویکردی که با مسئله مقاومت مطرح شده از سوی فوکو در روابط قدرت منطبق است، زن با بازگرداندن نگاه، به ویژه نگاه خیره به سوی مخاطب، در جایگاه فاعل قدرت قرار می‌گیرد. در این بازنمایی، هنرمند از کلیه عوامل و مبانی تجسمی بهره گرفته و به خصوص با قرار دادن زن در زاویه دید هم‌تراز با خود و مخاطب، او را در موقعیت قدرتی برابر قرار می‌دهد. اما رابطه هنرمند و مخاطب رابطه رایج قدرت است، مخاطب فرصتی برای اعمال قدرت بر هنرمند نداشته و این هنرمند است که با مهارت فنی خود، بیننده را به چگونه دیدن هدایت می‌کند. ممانعت‌های فرهنگی که متأثر از فرهنگ اجتماعی و مذهبی هنرمند است، از احساسات بصری لذت‌جویانه تأثیر بیشتری ایجاد می‌کند و باعث می‌شود علیرغم اینکه هنرمند، زن را اغلب بدون پوشش سر بازنمایی می‌کند، با نهاد قدرت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی ناظر بر فعالیت انجمن نقاشان هم‌راستا شده و از نمایش زن برهنه به عنوان سوژه نگاه لذت‌جویانه امتناع ورزد.

واژگان کلیدی
قدرت، نگاه خیره، نقاشی معاصر، انجمن هنرمندان نقاش ایران.

*. این مقاله برگرفته از رساله دکتری با عنوان «بازنمایی قدرت در نقاشی دهه ۱۳۸۰ ایران» گیتا مصباح است که به راهنمایی دکتر زهرا رهبرنیا در دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا به انجام رسیده است.

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. gitamesbah@alzahra.ac.ir
***. دکتری پژوهش هنر. دانشیار دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. نویسنده مسئول 09123875603 z.rahbarnia@gmail.com

مقدمه

استفاده از نظریه‌های مطرح‌شده در حوزه‌های فلسفه، ادبیات، نقد ادبی، روان‌شناسی، سینما و غیره، از شیوه‌های جدید نقد آثار تجسمی است. تئوری "نگاهِ خیره[۱]" که با تکیه بر روش‌های تحلیلی روان‌شناسانه لاکان، جامعه‌شناسانه میشل فوکو و نظریه‌های سینمایی لورا مالوی شکل‌گرفته، به تحلیل و نقد چگونگی قرارگیری پیکره‌های زنانه در متنِ اثر، قرار گرفتن تحت سیطره قدرت‌طلبیِ مردانه و تفسیرِ فلسفی، روان‌شناسی و نقد فمینیستیِ آثار می‌پردازد. بیشترین کاربری این تئوری‌ها در حیطه سینما، تلویزیون و هنرهای رسانه‌ای است، اما منتقدان فمینیست در تحلیل آثار تجسمی که با تکیه بر ویژگی برهنگی زنانه خلق‌شده‌اند آن را به‌کاربرده‌اند. دو رویکرد متفاوت برای مفهوم "قدرت"، می‌توان در نظر گرفت. رویکرد رایج و غالب که در آن "قدرت" به ابزار سلطه، کنترل، نظارت و سرکوب تقلیل پیدا کرده و به شکل محدود در انحصار فرد یا افراد خاص قرار گرفته و بر فرودستانِ بی‌قدرت اعمال می‌شود. این رویکرد با تصویری ساده از اجتماع انسانی، کنشگران اجتماعی را به دو دسته فرمانداران/فرمان‌بران، سلطه‌گران/سلطه‌پذیران، سرکوبگران/ سرکوب‌شدگان تقسیم می‌کند؛ که دسته اول فاعل قدرت و دسته دوم مفعول قدرت در نظر گرفته می‌شوند. در مقابلِ این دیدگاه، رویکرد فوکویی به قدرت است که موضعی کاملاً متفاوت نسبت به مفهوم قدرت اتخاذ کرده و سوژه را همواره به طور همزمان فاعل و مفعول آن در نظر می‌گیرد. در این رویکرد برای اعمالِ قدرت، جهتی وجود ندارد، این‌گونه از قدرت همانند جریانی پیوسته و دایمی در مناسبات اجتماعی برقرار بوده و تصور رابطه اجتماعی بدون آن ناممکن است. چون این نوع از قدرت است که به‌مثابه نیرویی زاینده، مصالح، روابط و ویژگی‌های جهان اجتماعی را تولید می‌کند. تعریف فوکویی قدرت سعی در نادیده انگاری روابط نامتقارن اجتماعی ندارد، بلکه تلاش می‌کند تا مسیر تقلیل جبرگرایانه روابط قدرت به رابطه ستمگرانه و ستمدیده را تغییر دهد و تعریفی فراگیرتر و جامع‌تر از قدرت ارایه دهد و در این میان با تأکید بر عاملیت و فاعلیت انسانی، راه را برای مقاومت در برابر قدرت نیز باز بگذارد و ماهیت واقعی قدرت را آشکار کند که در سرکوبگرانه‌ترین شکل ممکن باز هم مولد عاملیت و سوژه‌مندی انسانی بوده و در تاروپود روابط اجتماعی او تنیده است. او تلاش می‌کند نشان دهد قدرتی که همیشه مانند نیرویی بازدارنده و سرکوبگر عمل می‌کرده، به زندگی انسانی شکل می‌دهد و آن را دستخوش پویایی نگاه می‌دارد، (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۶۱-۶۰). در این مقاله نگارندگان با توجه به فعالیت انجمن هنرمندان نقاش ایران به‌عنوان رسمی‌ترین نهادی که نقاشان حرفه‌ای[۲] را به عضویت پذیرفته، برای مطالعه "قدرت" با استفاده از تئوری "نگاهِ خیره" به تحلیل آثاری پرداخته‌اند که در آنها پیکره زن بازنمایی شده است. تلاش شده با بهره‌گیری از این تئوری ضمن مطالعه آثار و بررسی استفاده از عوامل تجسمی و بصری با موضوع در معرض نگاه قرار گرفتن و ارتباط آن با قدرت، به تحلیل نتایج از منظر رویکرد فوکویی قدرت بپردازند.

چارچوب نظری پژوهش

• پیشینه پژوهش

تئوری‌های "نگاهِ خیره" و "نگاهِ خیره مردانه" پس از استفاده لورا مالوی از آن به‌ویژه در نقد فیلم و نقدهای فمینیستی بر سایر آثار بصری غربی متداول شده است (Mulvey, 1975: 6-18).

مشهورترین اثر تجسمی که بر این اساس توسط منتقدانی نظیر لیندا ناکلین و دیگران نقد شده، تابلوی «سوزانا و دو راهب[۳]»، به ویژه نسخه آرتمیسیا جنتیلسکی[۴] است (Roberts, 1998: 32 & Korsmeyer, 2004: 54-57).

لوتز[۵] و کولنز[۶] در مطالعه عکس‌های متن مجله نشنال جئوگرافی[۷] دریافته‌اند که افراد ضعیفتر در فرهنگ غربی– زنان، بچه‌ها، رنگین‌پوستان، فقرا و افراد بومی در قیاس با افراد مدرن و کسانی که از فنّاوری بهره‌ای نبرده‌اند- بیشتر به دوربین خیره می‌شوند، درحالی‌که افرادِ دارای قدرت، به‌جایی دیگر می‌نگرند (Lutz and Collins, 1994: 370). از سوی دیگر گفته می‌شود، میزان خیره‌شدن می‌تواند با موقعیت یا میزان تسلط فرد مرتبط باشد : افراد با موقعیت بالاتر زمانی که صحبت می‌کنند نسبت به زمانی که گوش می‌دهند بیشتر می‌نگرند (Argyle, 1975: 162). فردِ دارای موقعیت برتر حق دارد به زیردست خود مدت زمان بیشتری بنگرد یا حتی به او خیره شود، درصورتی‌که از فرد زیردست انتظار می‌رود نگاه و چشم خود را بپوشاند (Meyrowitz, 1985: 67). راودراد و دیگران در مقاله "تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران"، ضمن بررسی تمایز نقاشی زنان و مردان، بیان کرده‌اند که مردان زنان را در فضایی خیالی ترسیم می‌کنند ولی زنان تلاش می‌کنند قالب‌های بصری که مردان از زنان دارند را از شکل انداخته، در برابر سوژه‌شدن مقاومت کرده و با به‌کارگیری استراتژی‌های بصری تازه در نقاشی، در بازتولید ذهنیت مسلط مردانه در فرهنگ شکاف‌هایی ایجاد کنند (راودراد و دیگران، ۱۳۸۹ : ۱۴۱-۱۲۵). سجودی و طباطبایی یزدی در مطالعه "ایدئولوژی جنسیتی بصری در آثار نقاشان زن و مرد با موضوع پرتره زنان در شش دهۀ گذشته در ایران" با بررسی پرتره‌های بازنمایی شده از زن در نقاشی معاصر ایران از ابتدای دوران نوگرایی تاکنون با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، بیان کرده‌اند که رویکرد تبعیض‌آمیز جنسیتی در بازنمایی زنان در آثار نقاشان

مرد از آغازین جریان‌های نقاشی نوگرا تا امروز بسیار تعدیل شده‌است (سجودی و طباطبایی یزدی، ۱۳۹۳: ۲۱۱-۱۸۷). اما در خصوص به‌کارگیری نظریه "نگاه خیره" و "رویکرد فوکویی قدرت" در حیطه آثار تجسمی در ایران، پژوهشی تا زمان نگارش این مقاله توسط نگارندگان مشاهده نشده است.

• پرسش پژوهش

پرسش اصلی در این پژوهش، چگونگی اعمال قدرت در بازنمایی تصویر زن در آثار نقاشی است. یکی از عواملی که زن را در آثار هنری تبدیل به سوژه و مفعول می‌کند، قرار گرفتن او در معرض نگاه خیره بیننده است که اغلب با اهداف لذت‌جویانه همراه بوده و او را به موجودی تحت انقیاد و سیطره قدرت مردانه تبدیل می‌کند. بنابراین جهت بررسی روابط قدرت و پاسخگویی به این پرسش، ضمن توصیف تئوریهای خیره‌نگری به مطالعه این عامل و ارتباط آن با روابط قدرت در بازنمایی پیکره زنانه پرداخته شده است. از سوی دیگر پرسش دومی در خصوص بازنمایی زن در موقعیت قدرت و ارتباط آن با نگاه پیکره به مخاطب پیش می‌آید.

• فرضیه پژوهش

هنرمند نقاش با مقاومت در برابر سلطه نهاد قدرت ناظر، با دلایل فرهنگی و مذهبی با استفاده از تکنیک‌های تجسمی از سوژه‌کردن زن در برابر کلیشه‌های قدرت جنسیتی امتناع کرده است.

• روش پژوهش

این بررسی با انتخاب ۱۷۸ نمونه از آثار هنرمندان نقاش عضو انجمن هنرمندان نقاش ایران که به بازنمایی پیکره زن پرداخته‌اند انجام‌شده و پیکره زن به‌عنوان عنصر مطالعه جهت بررسی "قدرت" انتخاب‌شده است. روش پژوهش تحلیل محتوا متکی بر شیوه‌های تحلیل محتوای کمی و کیفی است. گردآوری اطلاعات اسنادی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و دیجیتال صورت گرفته است. جامعه آماری شامل هنرمندان عضو انجمن و آثاری از آنهاست، که در زمان انجام این پژوهش[۸] در تارنمای انجمن به نمایش درآمده است. انتخاب نمونه‌ها در دو مرحله، با توجه به نسبت سهم اعضا هنرمند زن (۷۱,۶%) و مرد (۲۸,۴%) در جامعه صورت گرفته: الف- با استفاده از شیوه انتخاب آگاهانه، آثاری که به بازنمایی پیکره زن پرداخته‌اند، جداسازی شده‌اند. ب- از شیوه انتخاب نمونه تصادفی و بر مبنای استفاده از فرمول آماری کوکران[۹] تعداد نمونه‌ها تعیین‌شده است. این تعداد و انتخاب تصادفی نمونه‌ها با کمک نرم‌افزار اکسل 2013 انجام‌شده و درصد اطمینان حاصل از آن ۹۵% است. جهت تحلیل نمونه‌ها، پرسشنامه تحلیلی حاوی ۶۳ پرسش برای سنجش انواع "نگاه خیره" و عوامل تجسمی و بصری و معنایی مؤثر بر این نگاه، تهیه و همه نمونه‌ها بر این اساس مورد تحلیل قرارگرفته‌اند. نتایج توسط نرم‌افزار آماری SPSS ۲۲[۱۰] تحلیل کمی و سپس مورد تحلیل کیفی و محتوایی قرارگرفته است.

مبانی نظری پژوهش

• نگاه خیره

چنانکه مالوی بیان می‌کند، واژه "نگاه خیره" اصطلاحی از لاکان[۱۱]است. برای توضیح نگریستن فرد بالغ به تصویر خود در آینه و زیر سؤال بردن استقلال خود، که با مشاهده هویت خود بر شئ بیرونی با آن مواجه می‌شود. به نظر او این مرحله مشابه مرحله آینه‌ای[۱۲] دوران کودکی است که منجر به درک کودک از خود-همانی[۱۳] می‌شود، (Mast & Cohen, 2010: 803-816). این واژه پس از او در تئوری‌های فیلم در دهه ۱۹۷۰ به کار گرفته می‌شد، اما امروزه اصطلاحی است که توسط نظریه‌پردازان رسانه، برای شیوه‌هایی به کار می‌رود که مخاطب به تصاویر مردم در هر نوع رسانه بصری می‌نگرد و نیز برای نگاه خیره‌ای که در متن‌های بصری به تصویر کشیده شده است (Chan-dler, 1998). برخی نظریه‌پردازان معتقدند که بین "نگاه[۱۴]" و "نگاه خیره تفاوت وجود دارد. "نگاه" حالتی دریافتی و ادراکی[۱۵]است درحالی‌که "نگاه خیره" حالتی از دیدن است که بازتابی از امیال لذت جویانه جنسیتی[۱۶]است .(Evans & Gamman, 2005: 16) به اعتقاد جاناتان شرودر "نگاه خیره" بیانگر چیزی بیش از نگاه کردن است؛ نوعی از قدرت روان‌شناسانه که در آن فرد خیره شده دارای برتری بر موضوعی است که به آن خیره می‌نگرد(Schroeder, 1998: 208). اصطلاح "نگاه خیره مردانه[۱۷]"اصطلاحی فمینیستی است که ارجاع به شیوه‌های لذت‌جویانه نگریستن مردان به زنان دارد (Evans & Gamman, 2005: 13) و توسط لورا مالوی[۱۸]در مقاله "لذت بصری و سینمایی روایی" به‌کاربرده شد، مالوی می‌گوید «لذت مستتر در نگاه کردن، بین فعال/مردانه و منفعل/ زنانه تقسیم‌شده است» (McQuillan, 2000:179). نظریه‌پردازان فمینیست به‌طور گسترده‌ای معتقدند مسئله جنسیت که به شکل عمده در نوشتارها مطرح بود و امروزه در فیلم نیز مطرح است، بیانگر شکلی از ارتباط فاعل/ مفعول است که در آن نرینگی[۱۹] در ارتباط با فاعل بودن[۲۰]و مادینگی مرتبط با مفعول بودن[۲۱]است (Glancy, 1995: 290). در عمل دیدن و دیده‌شدن، مرد فعال است و زن منفعل می‌ماند. در ایجاد روابط قدرت، نگاه ابزار بسیار قوی به شمار می‌رود. در سنت حاکم در غرب، گویا آنکه خیره نگاه می‌کند، بر آنکه در معرض نگاه خیره واقع می‌شود، اعمال‌نفوذ و قدرت می‌کند. بررسی دیدن و آنچه «نگاه خیره مردانه» شناخته‌شده این گمان را برانگیخته که توان نگاه کردن به دیگران نشانه‌ای از قدرت جنسی و اجتماعی است. تئوری‌های خیره نگریستن

بر پویایی دیدن، بر برتری و کنترل آن بر ابژه زیبایی‌شناختی پای می‌فشارد (Korsmeyer, 2004: 53). به نظر کیت میلت، ایدئولوژی مردسالار تفاوت‌های طبیعی مردان و زنان را بزرگ می‌کند تا یقین حاصل شود که مردان همواره نقش مسلط یا "مردانه" وزنان همواره نقش فرودست یا "زنانه" دارند (Tong, 2009: 52) . پیش‌فرض اولیه از تصاویر تجسمی این است که تأثیر فرهنگ بر احساسات بصری بیش از احساسات لذت جویانه است. همراه با بازتولید مکانیکی و ضبط تصاویر بصری، فرهنگ غربی بر نحوه نگریستن و ضبط تصاویر غلبه کرده است. این پیش‌فرض از تصاویر بصری، به طریق و روشی بسیار خاص به زنان ضربه زده است. در معرض دید قرار گرفتن یک فعالیت طبیعی نیست. در این فرهنگ، نحوه نگریستن (نگاه) توسط مردان کنترل می‌شود. به‌علاوه نگاه قدرت می‌بخشد، عدم توانایی زنان در بازگرداندن این نوع نگاه مهاجم و بحرانی نشانه‌ای از اطاعت و فرمان‌برداری است (Coward, 2001: 33-34). تئوری‌های خیره‌نگری نه‌تنها بر قرارگیری جایگاه زن و مرد درونِ متن اثر دارد، بلکه دیدگاه خیال‌پردازانه‌ای را در دستور کارِ خود قرار می‌دهد تا بیننده را به چگونه دیدن اثر رهنمون شود. یکی از ویژگی‌هایی که در خلق متن هنری در انطباق با «نگاه خیره» و «نگاه خیره مردانه» و نیز هدایت بیننده در چگونه دیدن اثر به کار می‌رود استفاده از اندام زنانه و برهنه نشان دادن آن است در این راستا آسابرگر[۲۲] دو اصطلاحِ «لخت[۲۳]» و «برهنه[۲۴]» را به کار می‌برد : "لخت‌بودن الزاماً حالت بدون لباس بودن است که نگاه خیره؛ نوعی از دیدن را در پی دارد. اندام لخت زن هنگامی‌که موضوع نگاه خیره است، "برهنه" محسوب می‌شود. زن در این کَنش در جایگاه سوژه و مفعول قرار می‌گیرد (Berger, 1972: 54).

انواع نگاه خیره

چندلر از چهار نوع نگاه خیره عمده در هنرهایی نظیر فیلم، عکاسی و هنرهای تجسمی نام برده است : ۱. نگاه خیره بیننده[۲۵]؛ کسی که از بیرون به تصویر فرد، حیوان یا شیء درون‌متن می‌نگرد. ۲. نگاهِ خیره درون روایت[۲۶]؛ نگاه شخصیت به تصویر کشیده شده به فرد، حیوان و شیء دیگر درون جهان متن ۳. نگاه خیره مستقیم به بیننده (خارج از روایت[۲۷])؛ نگاه خیره فردی که درون‌متن به تصویر کشیده شده است به بیرون به‌گونه‌ای که گویی به مخاطب می‌نگرد.۴. نگاه دوربین[۲۸]، شیوه‌ای که دوربین به فرد، حیوان یا شیء درون تصویر می‌نگرد که می‌توان آن را نگاه هنرمند به فرد بازنمایی شده نامید (Chandler,1998) .

قدرت

دیده شد که در برابر رویکرد غالب قدرت که آن را ابزار سلطه، کنترل و نظارت و سرکوب می‌داند، رویکرد فوکویی قدرت با تعریفی جامع‌تر از قدرت و تأکید بر عاملیت و فاعلیت انسانی، راه را برای مقاومت در برابر قدرت باز می‌گذارد. فوکو مجموعه‌ای از مقاومت‌ها را پیشنهاد می‌کند که مخالفت با قدرت مردان بر زنان، یکی از آنهاست. از دید او فصل مشترک همه این مقاومت‌ها عبارتند از : ۱. این مبارزات به یک کشور خاص محدود نیست، ۲. هدف مبارزه، تأثیرگذاری براثر قدرت است ۳. این مبارزات به دو دلیل" بی‌واسطه" هستند، هم به دلیلِ نقدِ مرجع قدرتی که بیش از همه به افراد نزدیک است، یعنی مرجعی که کنش خود را بر آنها اعمال می‌کند و نیز به این دلیل که در مبارزه، انتظار حل مسئله در آینده را ندارند، (به عنوان مثال در وعده آزادسازی)، ۴. مبارزاتی هستند، که جایگاه فرد را زیر سؤال می‌برند، ۵. این مبارزات، با اثرهای قدرتی مقابله می‌کنند که با دانش، قابلیت و صلاحیت در پیوند است و سرانجام ۶. همه این مبارزات حول پرسش از کیستی فرد، است؛ یعنی امتناع از انتزاع‌ها و رد کردن خشونت اعمال‌شده دولت اقتصادی و ایدئولوژیک که فردیت را نادیده می‌گیرد، نیز رد کردن تفتیش علمی یا اداری که هویت را تعیین می‌کند. به این معنا، هدف اصلی این مبارزه‌ها بیش از آنکه حمله به نهادی از قدرت یا یک گروه، طبقه یا نخبگان باشد، فنی خاص و شکلی از قدرت است. این شکل از قدرت که بر زندگی روزمره بی‌واسطه اعمال می‌شود، افراد را با فردیت خاصشان مشخص می‌کند، آنها را به هویتشان مقید کرده و بر آنها قانونی از حقیقت را تحمیل می‌کند که باید بپذیرند و دیگران نیز باید این قانون را در آنها بازشناسند. شکلی از قدرت، که افراد را به سوژه تبدیل می‌کند(Foucault, 2000: 329-331). رابطه قدرت با دو عنصر در پیوند است که برای آن‌که این رابطه به‌طور دقیق رابطه قدرت باشد، ضروری هستند : اینکه "دیگری" (آن‌کسی که قدرت بر او اعمال می‌شود) تا انتها به‌منزله سوژهٔ کنش پذیرفته و حفظ شود و اینکه در برابر رابطه قدرت، حوزه تمام‌عیاری از پاسخ‌ها، واکنش‌ها، اثرها و ابتکارات ممکن گشوده شود" (Ibid: 340).

مدل تحلیلی پژوهش

جهت پاسخگویی به پرسش اصلی پژوهش، مبنی بر چگونگی اعمال قدرت در بازنمایی تصویر زن در آثار نقاشی، برای بررسی روابط قدرت از میان انواع نگاه خیره مطرح شده از سوی چندلر، سه نوع نگاه زیر در نظر گرفته شده و به تحلیل این روابط پرداخته می‌شود[۲۹]: ۱. نگاه بیننده به پیکره زن : هنرمند برای در معرض نگاه قرار دادن یک عنصر، از عوامل و تمهیدات تجسمی بهره می‌جوید که می‌توانند منجر به خیره‌شدن یا ثابت‌ماندن نگاه بیننده بر روی عنصر موردنظر،

تحت عنوان ''نگاه خیره'' شوند یا دیده شدن متناوب عنصر با چرخیدن نگاه در کل اثر بدون خیرگی به عنصر خاص صورت پذیرد که از آن با عنوان کلی "نگاه" ذکر می‌شود. دودسته عوامل تجسمی شامل : موقعیت فضایی، غالب‌بودن در ترکیب‌بندی، وضعیت قرارگیری در نقاط و نسبت‌های طلایی، چگونگی بهره‌گیری از پرسپکتیو، استفاده از ترکیب‌بندی رنگی، نور، تضاد تیرگی و روشنی و در معرض دید قرار گرفتن توسط سایر اجزا، مغلوب بودن اجزای دیگر در اثر و نیز عوامل بصری شامل گزینه‌های : لخت‌بودن پیکره، تأکید بر ویژگی‌های اندام زنانه، پوشش پیکره و زیبا به تصویر کشیدن زن، می‌توانند باعث برجسته‌سازی پیکره زن بازنمایی شده و در معرض "نگاه خیره/ نگاه" قرار گرفتن او شوند، برای بررسی عوامل تجسمی و عوامل بصری به ترتیب از ۱۹ و ۶ پرسش استفاده شده است. اما اهداف لذت‌جویانه، زمانی در بازنمایی تصویر یک زن در نقاشی محقق می‌شود که پیکره در معرض عوامل بصری برهنگی شامل لخت‌بودن و تأکید بر ویژگی‌های زنانه اندام واقع شود یا بازنمایی زن در حالتی اغواگرانه استفاده شود. با استفاده از ۵ پرسش در خصوص لخت‌بودن، نمایش اندام‌های زنانه و حالت کاراکتر زن، برهنگی و اغواگری مورد تحلیل قرار می‌گیرند. ۲. نگاه خیره خارج روایت : کاراکتر بازنمایی شده درون اثر نقاشی می‌تواند دارای نگاه خیره به بیننده، نگاه به بیننده و نگاه خیره یا نگاه به جهتی خارج از تابلو یا عدم آن باشد. مطالعه این نوع نگاه با وضعیت بازنمایی چشم پیکره و جهت نگاه، حالت چهره و وضعیت قرارگیری سر نسبت به بدن مرتبط است که با ۶ پرسش سنجیده شده‌اند. ۳. نگاه هنرمند : علاوه بر تأثیر مستقیم بر سه بخش پیشین، هنرمند با بهره‌گیری از تمهیدات تجسمی مانند زاویه دید، فاصله، نما و کادر بازنمایی و عوامل بصری مثل پویایی و تحرک و تعامل‌پذیری و آسیب‌پذیری پیکره، یا تملک پیکره جهت تفویض نقشی غیر از زن بودن به او، شناخت و آگاهی خود را از پیکره‌ای که به تصویر کشیده، نمایش می‌دهد و برای بیننده نیز چگونگی نگریستن و کنش را معین می‌کند. این عوامل با کمک ۱۸ پرسش مورد تحلیل و بررسی قرارگرفته‌اند. با توجه به کلیه عوامل شرح داده‌شده، با مطالعه قرار گرفتن زن در موقعیت قدرت با کمک ۱۴ پرسش، با تحلیل چگونگی حالت سر پیکره نسبت به بدن، وضعیت بازنمایی چشم، حالت چهره، چگونگی نمایش پیکره زن از لحاظ اندازه پیکره، حالت قرارگیری چهره به شکل تمام‌رخ، زاویه دید در محورهای افقی و عمودی، نمای مورداستفاده در بازنمایی، تمثیل‌گونگی و عدم تملک پیکره زن جهت ایفای نقشی غیر از موجودیت زن و عدم آسیب‌پذیر بودن زن بازنمایی شده می‌توان به پرسش در خصوص بازنمایی زن در موقعیت قدرت و ارتباط آن با نگاه پیکره به مخاطب پاسخ داد.

یافته‌های تحقیق

نگاه بیننده به پیکره زن : با خلاصه کردن عوامل مهم تجسمی و بصری مؤثر بر در معرض نگاه قرار گرفتن پیکره زن در جداول ۱ و ۲، مشاهده می‌شود که در ۴۸,۳% آثار، پیکره زن در معرض نگاه خیره بیننده، در ۴۴,۴% پیکره زن در معرض نگاه بیننده بدون توقف نگاه بر آن، قرار دارند و ۷,۳% هنرمندان، پیکره را به‌گونه‌ای بازنمایی کرده‌اند که در معرض نگاه نیست. جهت بررسی صحت نتایج از آزمون آماری استفاده شده و با توجه به ناپارامتری بودن متغیرهای پژوهش، آزمون ناپارامتری تای- بی کندال نشان می‌دهد که با توجه به ضریب همبستگی به‌دست‌آمده (۰,۵۳۳) و مقدار ۰,۰۰۰ =Sig که نشان‌دهنده اطمینان ۹۹% در سطح خطای کمتر از ۰,۰۱ است، رابطه آماری معنادار بین در معرض نگاه قرار گرفتن پیکره و استفاده از عوامل تجسمی وجود دارد، اما این نتایج در مورد استفاده از عوامل بصری جهت در معرض نگاه قراردادن پیکره زن، با توجه به مقدار ۰,۳۳۱ =Sig که از ۰,۰۵ بزرگ‌تر است با تأیید فرض صفر بیانگر این است که استفاده از عوامل بصری برای در معرض نگاه قراردادن پیکره در آثار متداول نیست، ضریب همبستگی (۰,۰۶۶) هم مؤید این امر است.

نگاه خیره خارج روایت : ارتباط نگاه خارج روایت با بازنمایی چشم، حالت چهره و چگونگی قرار گرفتن سر پیکره بازنمایی‌شده نسبت به بدن، در جدول ۳ نمایش داده‌شده است. در ۶۰,۱% آثار نگاه به خارج روایت توسط پیکره زن وجود دارد که در ۳۹,۳% آنها زن به بیننده خیره شده، در ۳,۹% به بیننده نگاه می‌کند، در ۱۱,۸% به‌جایی خارج از تابلو خیره شده و ۵,۱% فقط به‌جایی خارج از تابلو نگاه می‌کند. آزمون کای اسکوئر تک‌نمونه‌ای این نتایج را تأیید می‌کند (Sig.=0.000, df=4 و مقدار کای اسکوئر برابر 117.281). نگاه هنرمند : در ۴۹,۴% آثار برای نمایش پیکره زن از پرتره، ۲۸,۷%از نیم‌تنه و ۲۱,۹%از کل بدن استفاده کرده‌اند. چگونگی نگاه هنرمند در بهره‌گیری از زاویه دید در محورهای افقی و عمودی، نما، وضعیت تملک پیکره زن، بازنمایی زن در حالت آسیب‌پذیر، در جدول‌های ۴ و ۵ خلاصه‌شده است (جدول ۱). قرار گرفتن زن در موقعیت قدرت : در این آزمون که قرار گرفتن در موقعیت قدرت برای پیکره زن از بررسی عوامل چگونگی حالت سر پیکره نسبت به بدن، وضعیت بازنمایی چشم، حالت چهره، چگونگی نمایش پیکره زن ازلحاظ اندازه پیکره، حالت قرارگیری چهره به شکل تمام‌رخ، زاویه دید در محورهای افقی و عمودی، نمای مورد استفاده در بازنمایی، تمثیل‌گونگی و تملک پیکره زن جهت ایفای نقشی

جدول ۱. تأثیر عوامل تجسمی در نگاه بیننده به پیکره زن. مأخذ : نگارندگان.

نگاه بیننده		نگاه بیننده به پیکره زن در اثر					
		نگاه خیره بیننده		نگاه بیننده		در معرض دید بیننده نبودن	
عوامل تجسمی		فراوانی	تعداد	فراوانی	فراوانی	تعداد	فراوانی
		۴۸,۳	۸۶	۴۴,۴	۷۹	۷,۳	۱۳
محل قرارگیری پیکره زن در فضای تابلو	پیش‌زمینه	۷۷,۹	۶۷	۶۰,۸	۴۸	۴۶,۲	۶
	میان زمینه	۲۰,۹	۱۸	۳۶,۷	۲۹	۳۰,۸	۴
	پس‌زمینه	۰,۰	۰	۲,۵	۲	۲۳,۱	۳
غالب بودن پیکره زن در ترکیب‌بندی	کاملاً غالب و غالب	۸۸,۴	۷۶	۳۶,۷	۲۵	۷,۶	۱
	فرقی ندارد	۹,۳	۸	۴۹,۳	۳۹	۳۰,۸	۴
	مغلوب و کاملاً مغلوب	۲,۳	۲	۱۴	۱۱	۶۱,۶	۸
اندازه پیکره زن به‌کل ترکیب‌بندی	بسیار بزرگ و بزرگ	۵۸,۱	۵۰	۱۵,۳	۱۲	۷,۷	۱
	متناسب	۳۸,۴	۳۳	۷۵,۹	۶۰	۶۱,۵	۸
	کوچک و بسیار کوچک	۳,۵	۳	۸,۸	۷	۳۰,۸	۴
اندازه پیکر زن نسبت به سایر اجزا	بسیار بزرگ و بزرگ	۱۰,۵	۹	۵	۴	۷,۷	۱
	متناسب	۵۳,۳	۴۶	۷۹,۹	۶۳	۷۶,۹	۱۰
	کوچک و بسیار کوچک	۱,۲	۱	۵,۱	۴	۱۵,۴	۲
وضعیت قرارگیری پیکره زن نسبت به نقاط و نسبت‌های طلایی	قرار داشتن در نسبت‌های طلایی	۹۸,۸	۵	۹۷,۵	۷۷	۷۶,۹	۱۰
	قرار داشتن در نقاط طلایی	۰,۰	۰	۰,۰	۰	۰,۰	۰
	خارج از نسبت‌ها و نقاط طلایی بودن	۱,۲	۱	۲,۵	۲	۲۳,۱	۳
وضعیت در معرض دید قرار گرفتن پیکره زن توسط سایر اجزا	بله	۵۲,۳	۴۵	۵۸,۲	۴۶	۷,۷	۱
	خیر	۴۷,۴	۴۱	۴۱,۸	۳۳	۹۲,۳	۱۲
جلب‌توجه به پیکره زن با استفاده از ترکیب‌بندی رنگی	بله	۷۶,۷	۶۶	۵۴,۴	۴۳	۱۵,۴	۲
	خیر	۲۳,۳	۲۰	۴۵,۶	۳۶	۸۴,۶	۱۱
چگونگی استفاده از تضاد تیرگی و روشنی در اثر	بسیار شدید و شدید	۵۱,۲	۴۴	۲۷,۸	۲۲	۷,۷	۱
	متعادل	۴۳	۳۷	۵۰,۶	۴۰	۶۹,۲	۹
	کم و بسیار کم	۵,۸	۵	۲۱,۶	۱۷	۲۳,۱	۳
وضعیت قرارگیری پیکره زن نسبت به نور	نور بسیار شدید و شدید	۵۷	۴۹	۳۸	۳۰	۶۱,۵	۸
	نور متعادل نسبت به‌کل اثر	۲۵,۶	۲۲	۱۵,۲	۱۲	۷,۷	۱
	نور کم و تاریکی	۱۵,۱	۱۳	۳۸	۳۰	۳۰,۸	۴
چگونگی قرارگیری پیکره زن نسبت به فضای مثبت و منفی اثر	در فضای مثبت	۹۸,۸	۸۵	۹۲,۴	۷۳	۸۴,۶	۱۱
	در فضای منفی	۱,۲	۱	۷,۶	۶	۱۵,۴	۲

غیر از موجودیت او و عدم آسیب‌پذیر بودن زن بازنمایی شده حاصل‌شده است، ضریب تای کندال (۰,۶۷۷) و مقدار (Sig= ۰,۰۰۰) بیانگر وجود رابطه معنادار در سطح اطمینان ۹۹% است؛ یعنی بین نگاه خیره زن به مخاطب و در موقعیت قدرت قرار گرفتن او رابطه وجود دارد.

بحث و تحلیل کیفی پژوهش

با توجه به تعاریف دوگانه‌ای که از قدرت ارایه شد، تئوری‌های خیره‌نگری با تأکید بر در معرض نگاه قرار گرفتن پیکره زن از تقسیم‌بندی رایج قدرت با دسته‌بندی‌های فاعل/ مفعول، مسلط/فرودست، مردانه/زنانه استفاده می‌کنند.در این تئوری‌ها تأکید بر فعال/مردانه و منفعل/ زنانه است که نشان‌دهنده قدرت جنسی و اجتماعی است، به این مفهوم که شخص در موضع قدرت، دارای حق نگاه کردن است. عدم توانایی در بازگردانی نگاه به معنای قرار گرفتن در موقعیت اطاعت و فرمان‌برداری است. در این پژوهش، مشاهده شد که در ۴۸۰۳% آثار پیکره زن در معرض نگاه خیره بیننده قرارگرفته که این برجسته‌سازی فقط با عوامل تجسمی صورت پذیرفته است. عوامل بصری مورد مطالعه شامل عواملی است که می‌تواند پیکره زن را در معرض نگاه خیره لذت‌جویانه قرار دهد. مطابق جدول ۲، فقط در ۱۲,۸% آثار، با بازنمایی پیکره لخت در معرض نگاه خیره قرار گرفته است و به این دلیل، می‌توان زن را برهنه دانست. اما در این بازنمایی جزیی نیز فقط ۱,۲% بر اندام زنانه تأکید کرده‌اند و ۲,۳% جزییات اندام را به نمایش گذاشته‌اند که می‌توان از این نتیجه چشم‌پوشی کرد، در بازنمایی پیکره‌ها هیچ حالت اغواگرانه‌ای مشاهده نمی‌شود. این بدان معناست که گرچه پیکره زن بازنمایی شده در معرض نگاه خیره قرارگرفته است، اما هدف از آن تبدیل‌شدن به مفعول و سوژه لذت مردانه نیست. طبق نتایج جدول ۳، در ۳۹,۳% موارد، پیکره زن بازنمایی شده، به مخاطب خیره شده است. در یک بررسی مقایسه‌ای بین آثار دارای نگاه مخاطب به زن و بازگردانی نگاه توسط زن به بیننده، در ۳۸,۴% آثاری که زن در معرض نگاه خیره بیننده است، مخاطب هم توسط زن خیره نگاه شده است (تصویر ۱-الف). در ۲۵,۳% آثاری که پیکره زن در معرض نگاه بیننده است، مخاطب هم در معرض نگاه زن قرار دارد (تصویر ۱-ب). اما در ۴۶,۲ آثاری که پیکره زن در معرض نگاه بیننده نیستند زن به مخاطب خیره شده است (تصویر۱- پ)؛(نمودار ۱). این نتایج بیان می‌کنند که زن بازنمایی شده در موقعیت منفعل قرار نداشته و خود آغازگر کنش خواهد بود و از سوژه‌شدن می‌گریزد. هنگامی‌که هنرمند از عوامل تجسمی در بیان هنری استفاده می‌کند، این عوامل علاوه بر استحکام‌بخشی به ساختار ظاهری اثر، معانی و مفاهیمی را درون خود منتقل می‌کنند. نما و زاویه دید به‌کاربرده شده در اثر با انتقال بار اطلاعاتی به مخاطب او را به چگونه دیدن اثر راهنمایی می‌کند. در به‌کارگیری انواع نما در یک اثر تجسمی، نمای نزدیک بیانگر تمرکز بر موضوع اصلی، تأکید بر هویت فردی، افشای احساسات، روحیه و درونیات و جزییات است. نمای متوسط، تعامل سوژه با محیط، روابط عاطفی دو نفر (در یک جمع محدود) و کنش سوژه را نشان می‌دهد و در نمای دور، یک نگاه اجمالی، پیش‌درآمد یک رویداد اطلاعاتی کلی و عمومی، سطحی و عمومی‌بودن و رابطه بین سوژه و زمینه (تسلط زمینه) بیان می‌شود. هنرمند با انتخاب انواع زاویه دید در محور افقی نیز مفاهیمی را جهت انتقال در نظر دارد. زاویه دید روبرو خودی بودن و مشارکت، زاویه دید از پشت غیر مرتبط و غیرتهاجمی بودن، زاویه دید نیم‌رخ بیگانگی و کناره‌گیری و زاویه دید سه‌رخ غیرخودی‌بودن را انتقال می‌دهند. در انتخاب زاویه دید محور عمودی، زاویه دید رو به بالا بیانگر قدرت و بزرگی، اهمیت و پیروزی، زاویه هم‌تراز دارای معنای برابری، طبیعی و واقعی بودن و زاویه دید رو به پایین، نشانگر ضعف و کوچکی، بازنده بودن و بی‌اهمیتی است (صدقی، ۱۳۸۹ : ۱۰۶ و ۱۲۵). در حرکت از بازنمایی پیکره تمام‌قد به سمت پرتره، نمایش جزییات و آگاهی و شناخت نسبت به موضوع مورد بازنمایی بیشتر می‌شود.

نتایج جداول ۴ و ۵ نشان می‌دهد که استفاده هنرمند از نما، با اصول تجسمی مطابقت داشته و برای نمایش پرتره و نیم‌تنه پیکره، بیشتر از نمای بسیار نزدیک و نزدیک و جهت نمایش پیکره تمام‌قد، بیشتر از نمای دور و بسیار دور بهره برده است تا بتواند منظور خود را به‌خوبی بیان کند. نمای دور و پیکره‌های تمام‌قد از زن نگاهی اجمالی به موضوع داشته و رابطه سوژه و زمینه را بیان می‌کنند. در ۹۵,۷% پرتره‌های بازنمایی شده با نمای بسیار نزدیک و نزدیک، زن در معرض نگاه خیره بیننده است و در مقابل در ۷۵% آثار هم زن بازنمایی شده در همین نما به بیننده خیره شده است.

به نظر می‌رسد این نزدیکی علاوه بر اینکه مخاطب را به تمرکز بر موضوع و تأکید بر هویت زن بازنمایی شده دعوت می‌کند، با نزدیک کردن زن به سطح تابلو درواقع او را به مخاطب نزدیک کرده و همین خوانش را برای نگاه زن نسبت به مخاطب در نظر می‌گیرد. وقتی در ۶۶,۷% پرتره‌ها، زاویه دید انتخابی در محور افقی برای نگاه خیره بیننده، زاویه روبه‌رو، سپس در ۲۹,۲% زاویه سه رخ است، هنرمند آشکار و بی‌پرده زن را با هویتی "خودی" در معرض دید مخاطب قرار داده است، با توجه به اختلاف چشمگیر این دو زاویه دید، در نظر گرفتن هویت غیرخودی با انتخاب زاویه سه رخ برای زن به تدریج صورت گرفته است، اما در خصوص آثاری که پیکره بازنمایی شده به مخاطب خیره شده، ۸۵% زاویه دید روبه‌رو

۱-الف- نگاه خیره بیننده- نگاه خیره به بیننده	۱-ب- نگاه بیننده- نگاه به بیننده
۱-پ- در معرض نگاه بیننده نیست- نگاه خیره به بیننده	

تصویر ۱. تصاویر نگاه بیننده به پیکره زن و نگاه بازگردانده شده توسط زن بازنمایی شده (مأخذ تارنمای انجمن هنرمندان نقاش ایران).
هنرمند : ۱-الف- محدثه موحد، ۱-ب-سمیرا کرمی، ۱-پ- معصومه مظفری.

و ۱۵% زاویه سه‌رخ انتخاب‌شده که می‌تواند به مفهوم تعامل و مشارکت آشکار و بی‌پرده زن، بدون "دیگری" پنداشتن مخاطب برای خود و بالعکس باشد. در مورد پیکره‌های نیم‌تنه، ۵۵,۲% با نمای بسیار نزدیک و نزدیک و ۳۷,۹% از نمای متوسط استفاده شده و چون با انتخاب نیم‌تنه نسبت به پرتره میزان شناخت نسبت به موضوع کمتر می‌شود دور از انتظار نیست. این نتیجه برای نگاه خیره پیکره به بیننده هم تکرار می‌شود، یعنی در ۴۴,۴% پیکره‌های نیم‌تنه از نمای بسیار نزدیک و نزدیک و در ۳۳,۳% از نمای متوسط استفاده‌شده است. زاویه دید انتخابی این آثار در محور افقی در پیکره‌های نیم‌تنه، ۶۹% زاویه روبه‌رو و ۲۰,۷% با زاویه سه‌رخ است (تصاویر ۲-الف تا ۲-ش)؛(نمودار ۱).

نیم‌تنه‌های بازنمایی شده در ۷۲,۲% موارد از زاویه دید روبه‌رو و ۲۲,۲% از زاویه سه‌رخ به مخاطب خیره شده‌اند که مورد انتظار است، این روند در بازنمایی پیکره تمام‌قد هم صادق است. ۴۸,۵% از نمای متوسط و ۴۵,۵% از نمای دور در معرض نگاه خیره مخاطب قرارگرفته‌اند. وقتی از نمای متوسط استفاده‌شده سوژه می‌تواند در کنش قرار گیرد یا با محیط در تعامل باشد (تصاویر ۲-ص تا ۲-غ).

با مقایسه نتایج نگاه خیره بازنمایی شده به مخاطب، دیده می‌شود که در ۲۸,۶% از نمای متوسط به مخاطب خیره شده‌اند و ۶۶,۷% از نمای دور، یعنی تقریباً بیش از نیمی از زنانی که از نمای متوسط؛ در معرض نگاه خیره قرار داشته‌اند؛ وارد کنش شده و به مخاطب می‌نگرند و زنانی که از نمای دور خیره شده‌اند ضمن رابطه با زمینه اثر، در تعامل با مخاطب هستند، (تصاویر ۲-ف و ۲-ق).

در مورد انتخاب زاویه دید در محور عمودی در هر سه گروه بازنمایی پرتره، نیم‌تنه و تمام‌قد با گرایش بالای ۸۵% زاویه دید هم‌تراز انتخاب‌شده به این معنا که پیکره بازنمایی شده در موقعیت برابر با مخاطب قرار دارد.

نتایج جدول ۴ نشان می‌دهد، هنرمند؛ زن بازنمایی شده را برای ایفای نقشی دیگر غیر از زن تملک نکرده است. در ۷۹,۸% موارد زن بازنمایی شده آسیب‌پذیر نیست که عدم تملک و تفویض نقشی دیگر، می‌تواند بیانگر نمایش هویت فردی زن و عدم آسیب‌پذیری او و نشانه‌ای از قدرت او و تمایل نداشتن به‌قرار گرفتن تحت سیطره قدرت دیگری باشد.

بحث پژوهش

با توجه به نتایج به دست آمده می‌توان گفت : قدرتی که در آثار با بهره‌گیری از "نگاه" بازنمایی شده است، از نوع

جدول ۲. تأثیر عوامل بصری بر نگاه بیننده به پیکره زن. مأخذ : نگارندگان

نگاه بیننده		نگاه بیننده به پیکره زن در اثر					
		نگاه خیره بیننده		نگاه بیننده		در معرض دید بیننده نیست	
عوامل بصری		فراوانی	تعداد	فراوانی	تعداد	فراوانی	تعداد
		۴۸,۳	۸۶	۴۴,۴	۷۹	۷,۳	۱۳
وضعیت لخت‌بودن پیکره زن	لخت‌بودن	۱۲,۸	۱۱	۵,۱	۴	۷,۷	۱
	لخت نبودن	۸۷,۲	۷۵	۹۴,۹	۷۵	۹۲,۳	۱۲
وضعیت تأکید بر ویژگی‌های زنانه در صورت لخت‌بودن پیکره	عدم بازنمایی اندام زنانه	۷۳,۳	۶۳	۸۱	۶۴	۱۰۰	۱۳
	پوشاندن اندام زنانه با تمهیدات تجسمی	۱۰,۵	۹	۶,۳	۵	۰,۰	۰
	بازنمایی اندام زنانه	۱۵,۱	۱۳	۱۰,۱	۸	۰,۰	۰
	تأکید بر ویژگی زنانه اندام	۱,۲	۱	۱,۳	۱	۰,۰	۰
چگونگی بازنمایی ویژگی‌های زنانه	نمادین	۰,۰	۰	۲,۵	۲	۰,۰	۰
	نمایش جزییات اندام ظاهری زنانه	۲,۳	۲	۲,۵	۲	۰,۰	۰
	نمایش ویژگی باروری زنانه	۲,۳	۲	۰,۰	۰	۰,۰	۰
	نمایش بدون وضوح و تأکید بر زنانگی	۱۷,۴	۱۵	۱۲,۷	۱۰	۰,۰	۰
وضعیت پوشش سر در پیکره	سرپوشیده نیست	۸۳,۷	۷۲	۶۹,۶	۵۵	۵۳,۸	۷
	داشتن پوشش شبیه روسری	۹,۳	۸	۲۰,۳	۱۶	۳۰,۸	۴
	داشتن پوششی شبیه چادر	۵,۸	۵	۷,۶	۶	۱۵,۴	۲

غالب قدرت و آنچه تئوری‌های خیره نگری با تقابل‌های قدرت/تحت سیطره از آن بهره می‌برند، نیست. زن بازنمایی شده، در برابر سوژه‌شدن مقاومت کرده و خود وارد کنش می‌شود. همزمان با قرار گرفتن در جایگاه فاعل، مخاطب را در معرض نگاه خیره قرار می‌دهد. در این رابطه قدرت، اجزای شرکت‌کننده عبارت‌اند از : هنرمند، زن بازنمایی شده، مخاطب و نهاد قدرت فرهنگی، سیاسی، اجتماعی که نظارت خود را بر انجمن نقاشان اعمال می‌کند. در نگاه اول به نظر می‌رسد هنرمند در رأس یک هرم قدرت قرار می‌گیرد و با چگونگی بازنمایی زن، مشخص کردن نحوه در معرضِ نگاه قرار گرفتن پیکره، بر کنش همه عوامل شرکت‌کننده تأثیر گذاشته و با اعمال قدرت، آنها را سوژه کنش خود می‌کند. اما نتایج نشان داد، هنگامی‌که زن بازنمایی شده در برابر سوژه‌شدن و تحت سیطره نگاه خیره قرار گرفتن، مقاومت می‌کند و با واقع‌شدن در موقعیت هم‌تراز و برابر با مخاطب، نگاه خیره را بدون انفعال به او بازمی‌گرداند، هنرمند نیز خود، در این هنگام در جایگاه مخاطب قرارگرفته و در معرض نگاه خیره زن و سوژه‌شدن قرار می‌گیرد. براساس رویکرد فوکویی قدرت این رابطه را نمی‌توان رابطه قدرت از سوی هنرمند به سمت زن بازنمایی شده دانست. چون سوژه زن تا انتهای

جدول ۳. چگونگی نگاه زن بازنمایی شده به مخاطب. مأخذ نگارندگان.

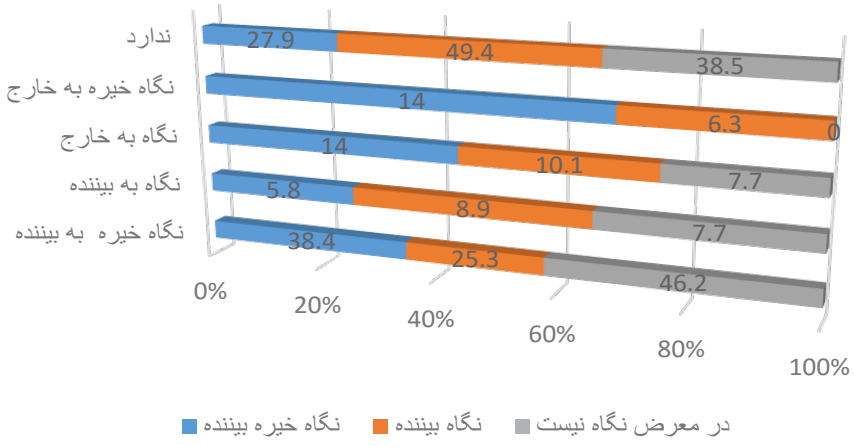
نگاه زن به بیرون متن		وضعیت نگاه زن بازنمایی شده به مخاطب (درون به بیرون متن)									
عوامل مؤثر در بازنمایی نگاه		نگاه خیره به بیننده		نگاه به بیننده		نگاه به خارج		نگاه خیره به خارج		فاقد نگاه به بیرون	
		فراوانی	تعداد	فراوانی	تعداد	فراوانی	تعداد	فراوانی	تعداد	فراوانی	تعداد
		۳۹,۳	۷۰	۳,۹	۷	۵,۱	۹	۱۱,۸	۲۱	۳۹,۹	۷۱
وضعیت بازنمایی چشم زن	کاملاً باز و خیره	۸۸,۶	۶۲	۰,۰	۰	۱۱,۱	۱	۹۰,۵	۱۹	۵,۶	۴
	کاملاً باز ولی خیره نیست	۰,۰	۰	۴۲,۹	۳	۳۳,۳	۳	۰,۰	۰	۷,۰	۵
	چشم‌بسته یا محو	۵,۷	۴	۵۷,۱	۴	۴۴,۴	۴	۴,۸	۱	۵۰,۷	۳۶
	کاسه چشم خالی	۲,۹	۲	۰,۰	۰	۰,۰	۰	۴,۸	۱	۰,۰	۰
	چشم پوشانده شده	۲,۹	۲	۰,۰	۰	۰,۰	۰	۰,۰	۰	۱,۴	۱
حالت چهره پیکره زن	متحرک	۰,۰	۰	۰,۰	۰	۰,۰	۰	۰,۰	۰	۰,۰	۰
	شاد	۸,۶	۶	۱۴,۳	۱	۰,۰	۰	.۴	۱	۹,۹	۷
	بدون حالت و سرد	۶۴,۳	۴۵	۵۷,۱	۴	۵۵,۶	۵	۸۱,۰	۱۷	۲۹,۶	۲۱
	غمگین	۱۵,۷	۱۱	۰,۰	۰	۱۱,۱	۱	۴,۸	۱	۲۱,۱	۱۵
	ایستا و مبهوت	۱۱,۴	۸	۲۸,۶	۲	۲۲,۲	۲	۹,۵	۲	۸,۵	۶
طرز قرارگیری سر نسبت به بدن	استوار و گردن افراشته	۵۸,۶	۴۱	۸۵,۷	۶	۴۴,۴	۴	۴۷,۶	۱۰	۴۵,۱	۳۲
	سر به پایین خم‌شده	۷,۱	۵	۰,۰	۰	۱۱,۱	۱	۱۹,۰	۴	۱۲,۷	۹
	سر رو به بالا	۱۱,۴	۸	۱۴,۳	۱	۲۲,۲	۲	۹,۵	۲	۵,۶	۴
	سر با زاویه نسبت به بدن	۲۱,۴	۱۵	۰,۰	۰	۲۲,۲	۲	۲۳,۸	۵	۳۳,۸	۲۴

کنش حفظ نمی‌شود و با تغییر سوژه این رابطه قطع می‌شود. ولی در خصوص رابطه هنرمند و مخاطب می‌توان این رابطه را، رابطه قدرت دانست. هنرمند با بهره‌گیری از همه امکانات، بر مخاطب، اعمال قدرت می‌کند و به او چگونه دیدن را القا می‌کند. او از همه عوامل تجسمی برای اینکه مخاطب را سوژه تحت انقیاد خویش بسازد استفاده کرده، حتی جایگاه نگریستن وی به اثر خلق‌شده را مشخص می‌کند. نکته بسیار مهم در اینجا رابطه قدرت بین هنرمند و نهاد رسمیِ قدرتِ فرهنگی/سیاسی است. قدرت رسمی، بنا بر قوانینَ مذهبی، سیاسی و اجتماعی مبنی بر ممنوعیت نمایش زن برهنه و بدون حجاب، تعیین‌کننده چگونگی نمایش آثار در تارنمای انجمن نقاشان است. هنرمند با توجه به اینکه تحت آموزه‌های اجتماعی و مذهبی است، از بازنمایی زن برهنه امتناع می‌ورزد اما وقتی مشاهده می‌شود که در اکثریت آثار، زن بازنمایی شده فاقد هرگونه پوشش سر است، استفاده از قدرت و مخالفتِ هنرمند با هرگونه اعمال قدرت در برابر آنچه در ذهن خود برای بازنمایی دارد، آشکار می‌شود.

در مجموع می‌توان گفت نتایج این پژوهش با اینکه رویکرد نظری و مطالعاتی متفاوت، نسبت به مطالعات پیشین در خصوص بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران دارد، اما نتایج به دست آمده با سایر پژوهش‌ها مشابه بوده و بیانگر تغییر نگرش هنرمند در نگاه به موضوع زن دارد و هنرمندان تلاش می‌کنند با سازوکار مقاومت در برابر سوژه‌شدگی، نگرش رایج مردانه و سلطه‌جویانه در نگاه بصری به زن را تغییر دهند.

نتیجه‌گیری

نقاشی، کنشی گفتمانی است که به وسیله تکنیک‌ها و تأثیراتش تجسم می‌یابد. چنان‌که دیده شد، هنرمندان نقاش عضو انجمن هنرمندان نقاش ایران، از کلیه عوامل تجسمی و مهارت‌های فنی استفاده کرده و با برجسته‌سازی پیکره مورد بازنمایی، از این مهارت‌ها در بیان معنای مورد نظر خویش هم استفاده کردند، علاوه بر آن از این تکنیک‌ها در ایجاد و شرکت در کنش و تعامل بهره برده‌اند. هنرمند هم‌زمان پیکره زنِ مورد بازنمایی را وارد کنش با مخاطب و خود کرده و با متزلزل ساختن برداشت متداول از رابطه قدرت، در بازنمایی زن به معنای پیکره‌ای منفعل و تحت سیطره، از اینکه زن، سوژه و به‌ویژه سوژه نگاه لذت‌جویانه باشد، امتناع ورزیده است. این مقاومت و مخالفت با قدرت توسط بازنمایی و برجسته‌سازی عامل نگاه به عنوان ابزار اعمال قدرت صورت گرفته است. همزمان با بازگرداندن نگاه به‌سوی مخاطب، بر اثری که قدرت مردانه بر زن، به معنای سوژه‌کردن و در معرض نگاه قرار دادن او دارد تأثیر می‌گذارد. این تأثیر بی‌واسطه بر مرجع اعمال قدرتِ رایج یعنی مخاطب مرد و حتی خود هنرمند اعمال شده و با قرار دادن او در معرضِ نگاه و اعمال قدرت، بیننده و خودِ هنرمند را در موقعیت سوژه قرار می‌دهد که منجر به زیر سؤال بردن جایگاه او می‌شود. ولی در تعامل بین هنرمند و نهاد قدرت فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، بااینکه هنرمند، مخالفت خود را با تحت سیطره قدرت قرار گرفتن و نظارت بر آنچه قصد بازنمایی دارد، با نمایش پیکره زن بدون حجاب و پوشش سر نمایش داده و به این شکل مقاومت می‌کند. ولی به دلایل فرهنگی، اجتماعی و مذهبی که اهمیت بیشتری از احساسات بصری لذت‌جویانه دارد، با نهاد مرجع قدرت و نظارت توافق داشته و از نمایش عمومی برهنگی پرهیز می‌کند. در موارد جزیی نیز با روش‌های فنی آن را از منظر عمومی پنهان می‌سازد که این امر موجب عدم نمایش زن به عنوان سوژه نگاه لذت‌جویانه به عنوان موجودی منفعل و تحت سیطره شده که باعث تفاوت فرهنگی با قواعد خیره‌نگری غربی می‌شود.



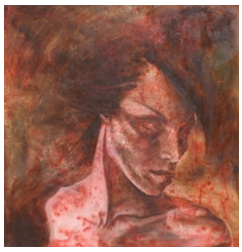
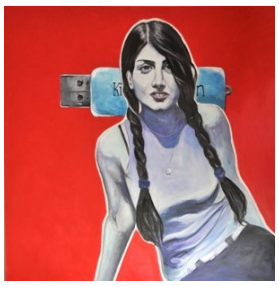
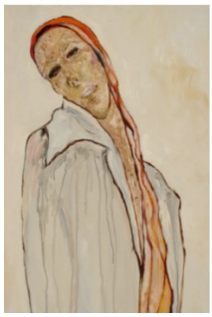
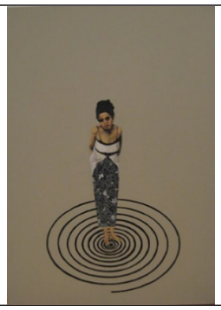
نمودار ۱. مقایسه نگاه خیره بیننده به پیکره زن و بازگرداندن نگاه توسط زن بازنمایی شده. مأخذ : نگارندگان.

جدول ۴. وضعیت نگاه هنرمند در بازنمایی پیکره زن و در معرض نگاه بیننده قرار گرفتن زن. مأخذ : نگارندگان.

نگاه بیننده		نگاه بیننده به پیکره زن								
		نگاه خیره بیننده			نگاه بیننده			در معرض نگاه نیست		
حالت نمایش زن		پرتره	نیم‌تنه	کل بدن	پرتره	نیم‌تنه	کل بدن	پرتره	نیم‌تنه	کل بدن
فراوانی نگاه هنرمند		درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد
وضعیت قرارگیری چهره زن	تمام‌رخ	۵۰,۰	۵۵,۲	۵۴,۵	۶۹,۲	۷,۱	۳۸,۵	۵۰,۰	۰,۰	۶۶,۷
	سه‌رخ	۴۵,۸	۳۴,۵	۳۰,۳	۲۳,۱	۷۸,۶	۴۰,۴	۵۰,۰	۳۷,۵	۳۳,۳
	نیم‌رخ	۴,۲	۱۰,۳	۱۵,۲	۷,۷	۱۴,۳	۱۹,۲	۰,۰	۲۵,۰	۰,۰
نمای به کار گرفته‌شده در بازنمایی زن	بسیار نزدیک و نزدیک	۹۵,۹	۵۵,۲	۶,۱	۲۳,۱	۲۸۶	۱,۹	۰,۰	۱۲,۵	۰,۰
	متوسط	۰,۰	۳۷,۹	۴۸,۵	۳۰,۸	۲۸,۶	۲۳,۱	۰,۰	۱۲,۵	۰,۰
	دور و بسیار دور	۴,۲	۶,۸	۴۵,۴	۴۶,۲	۴۲,۹	۷۵,۰	۱۰۰	۷۵,۰	۱۰۰
زاویه دید انتخابی در محور افقی	روبرو	۶۶,۷	۶۹,۰	۶۹,۷	۷۶,۹	۴۲,۹	۶۱,۵	۵۰,۰	۵۰,۰	۶۶,۷
	پشت	۰,۰	۱۰,۳	۱۲,۱	۰,۰	۰,۰	۱,۹	۰,۰	۱۲,۵	۳۳,۳
	نیم‌رخ	۴,۲	۰,۰	۹,۱	۷,۷	۱۴,۳	۱۵,۴	۰,۰	۲۵,۰	۰,۰
	سه‌رخ	۲۹,۲	۲۰,۷	۹,۱	۱۵,۴	۴۲,۹	۲۱,۲	۵۰,۰	۱۲,۵	۰,۰
زاویه دید انتخابی در محور عمودی	رو به پایین	۸,۳	۰,۰	۹,۱	۰,۰	۰,۰	۵,۸	۱۰۰,۰	۰,۰	۰,۰
	هم‌تراز	۸۷,۵	۹۶,۶	۸۷,۹	۱۰۰,۰	۹۲,۹	۹۴,۲	۰,۰	۱۰۰,۰	۱۰۰,۰
	رو به بالا	۴,۲	۳,۴	۳,۰	۰,۰	۷,۱	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰
وضعیت تمثیل‌گونگی پیکره زن	فقط بازنمایی واقعیت	۸۳,۳	۸۹,۷	۷۸,۸	۷۶,۹	۹۲,۹	۷۸,۸	۱۰۰,۰	۸۷,۵	۱۰۰,۰
	با استفاده از نماد و نشانه حالت تمثیل گونه	۱۲,۵	۳,۴	۹,۱	۱۵,۴	۰,۰	۱۳,۵	۰,۰	۰,۰	۰,۰
	همراه با بازنمایی واقعیت بیان نمادین	۴,۲	۶,۹	۱۲,۱	۷,۷	۷,۱	۷,۷	۰,۰	۱۲,۵	۰,۰
تملک پیکره زن جهت تحمیل نقش دیگری	تفویض نقش دیگر با استفاده از نماد در پیکره	۴,۲	۰,۰	۰,۰	۱۵,۴	۰,۰	۵,۸	۰,۰	۰,۰	۰,۰
	تفویض نقش دیگری با نماد و نشانه به‌عنوان سایر اجزا	۴,۲	۰,۰	۳,۰	۰,۰	۰,۰	۷,۷	۰,۰	۱۲,۵	۰,۰
	بازنمای زندگی روزمره خود	۶۶,۷	۷۹,۳	۷۲,۷	۷۶,۹	۷۱,۴	۷۵,۰	۱۰۰	۸۷,۵	۱۰۰
	تملک نکرده است	۲۵,۰	۲۰,۷	۲۴,۲	۷,۷	۲۸,۶	۱۱,۵	۰,۰	۰,۰	۰,۰
آسیب‌پذیری زن	آسیب‌پذیر نیست یا کمی آسیب‌پذیر	۶۳,۶	۷۲,۴	۷۵,۰	۹۶,۲	۷۸,۶	۹۲,۳	۶۶,۷	۷۵,۰	۵۰,۰
	آسیب‌پذیر	۱۵,۲	۳,۴	۴,۲	۱,۹	۱۴,۳	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰
	کاملاً یا تا حدی آسیب‌پذیر	۲۱,۲	۲۴,۱	۲۰,۸	۱,۹	۷,۱	۷,۷	۳۳,۳	۲۵,۰	۵۰
نمایش زیبایی در پیکره زن	کاملاً زیبا	۰,۰	۳,۴	۶,۱	۰,۰	۰,۰	۵,۸	۰,۰	۰,۰	۰,۰
	زیبایی معمولی زن	۸۷,۵	۸۲,۸	۷۸,۸	۶۹,۲	۸۵,۷	۸۰,۸	۵۰,۰	۶۲,۵	۳۳,۳
	زیبا نیست	۱۲,۵	۱۳,۸	۱۵,۱	۳۰,۸	۱۴,۳	۱۳,۴	۵۰,۰	۳۷,۵	۶۶,۶

جدول ۵. وضعیت نگاه هنرمند و در معرض نگاه قرار گرفتن بیننده توسط زن بازنمایی شده. مأخذ : نگارندگان

نگاه بیننده		نگاه زن بازنمایی شده به بیننده								
		نگاه خیره به بیننده			نگاه به بیننده			بیننده در معرض نگاه نیست		
حالت نمایش زن		پرو	نیم‌تنه	کل بدن	پرو	نیم‌تنه	کل بدن	پرو	نیم‌تنه	کل بدن
فراوانی نگاه هنرمند		درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد	درصد
وضعیت قرارگیری چهره زن	تمام‌رخ	۸۵,۷	۶۱,۱	۸۰,۰	۸۳,۳	۰,۰	۱۰۰.	۲۳,۳	۲۱,۱	۳۳,۳
	سه‌رخ	۱۴,۳	۳۸,۹	۲۰,۰	۱۶,۷	۱۰۰	۰,۰	۴۴,۲	۴۷,۴	۶۶,۷
	نیم‌رخ	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۳۲,۶	۳۱,۶	۰,۰
نمای به کار گرفته‌شده در بازنمایی زن	بسیار نزدیک و نزدیک	۷۵,۰	۴۴,۴	۴,۸	۰,۰	۷۵,۰	۰,۰	۶۶,۷	۳۱,۶	۴,۷
	متوسط	۱۰,۰	۳۳,۳	۲۲,۲	۳۳,۳	۲۵,۰	۱۶,۷	۰,۰	۲۶,۳	۲۷,۹
	دور و بسیار دور	۱۵,۰	۲۲,۲	۶۶,۷	۶۶,۶	۰,۰	۸۳,۳	۳۳,۴	۴۲,۱	۶۷,۵
زاویه دید انتخابی در محور افقی	روبرو	۸۵,۰	۷۲,۲	۹۰,۵	۱۰۰	۲۵,۰	۸۳,۳	۶۶,۷	۴۷,۴	۵۱,۲
	پشت	۰,۰	۵,۶	۰,۰	۰,۰	۲۵,۰	۰,۰	۰,۰	۱۰,۵	۱۴,۰
	نیم‌رخ	۰,۰	۰,۰	۴,۸	۰,۰	۰,۰	۱۶,۷	۰,۰	۲۱,۱	۱۸,۶
	سه‌رخ	۱۵,۰	۲۲,۲	۴,۸	۰,۰	۵۰,۰	۰,۰	۳۳,۳	۲۱,۱	۱۶,۳
زاویه دید انتخابی در محور عمودی	رو به پایین	۵,۰	۰,۰	۱۴,۳	۳۳,۳	۰,۰	۰,۰	۱۶,۷	۰,۰	۴,۷
	هم‌تراز	۹۰,۰	۹۴,۴	۸۵,۷	۶۶,۷	۱۰۰	۱۰۰	۸۳,۳	۹۴,۷	۹۵,۳
	رو به بالا	۵,۰	۵,۶	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۵,۳	۰,۰
وضعیت تمثیل‌گونگی پیکره زن	فقط بازنمایی واقعیت	۸۵,۰	۸۳,۳	۵۷,۱	۳۳,۳	۱۰۰	۸۳,۳	۱۰۰	۹۴,۷	۸۶,۰
	با استفاده از نماد و نشانه حالت تمثیل گونه	۱۰,۰	۵,۶	۱۹,۰	۶۶,۷	۰,۰	۱۶,۷	۰,۰	۰,۰	۷,۰
	همراه با بازنمایی واقعیت بیان نمادین	۵,۰	۱۱,۱	۲۳,۸	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۵,۳	۷,۰
تملک پیکره زن جهت تحمیل نقش دیگری	تفویض نقش دیگر با استفاده از نماد در پیکره	۵,۰	۰,۰	۹,۵	۶۶,۷	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰
	تفویض نقش دیگری با نماد و نشانه به‌عنوان سایر اجزا	۰,۰	۰,۰	۴,۸	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۵,۳	۹,۳
	بازنمای زندگی روزمره خود	۸۰,۰	۶۶,۷	۵۲,۴	۳۳,۳	۷۵,۰	۸۳,۳	۶۶,۷	۸۴,۲	۸۳,۷
	تملک نکرده است	۱۵,۰	۳۳,۳	۳۳,۳	.۰,۰	۲۵,۰	۱۶,۷	۳۳,۳	۱۰,۵	۷,۰
آسیب‌پذیری زن	آسیب‌پذیر نیست یا کمی آسیب‌پذیر	۸۵,۷	۸۳,۳	۸۰,۰	۱۰۰	۲۵,۰	۶۶,۷	۸۳,۷	۶۸,۴	۸۳,۳
	آسیب‌پذیر	۹,۵	۰,۰	۵,۰	۰,۰	۲۵,۰	۰,۰	۷,۰	۵,۳	۰,۰
	کاملاً یا تا حدی آسیب‌پذیر	۴,۸	۱۶,۷	۱۵,۰	۰,۰	۵۰,۰	۳۳,۳	۹,۳	۲۶,۳	۱۶,۷
نمایش زیبایی در پیکره زن	کاملاً زیبا	۰,۰	۰,۰	۹,۵	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۰,۰	۵,۳	۴,۷
	زیبایی معمولی زن	۸۳,۳	۸۰,۰	۸۳,۳	۳۳,۴	۲۵,۰	۸۳,۳	۸۳,۳	۷۸,۹	۸۶,۰
	زیبا نیست	۲۰,۰	۱۶,۷	۱۹,۰	۶۶,۶	۷۵,۰	۱۶,۷	۱۶,۷	۱۵,۸	۹,۳

۲-الف-نمای بسیار نزدیک- نگاه خیره بیننده	۲-ب- نمای بسیار نزدیک- نگاه خیره به بیننده	۲- پ- زاویه دید روبه‌رو- نگاه خیره بیننده	۲- ت- زاویه دید سه‌رخ- نگاه خیره بیننده
			
۲- ج-زاویه دید روبه‌رو- نگاه خیره به بیننده	۲- ح- زاویه دید سه‌رخ- نگاه خیره به بیننده	۲- د-نمای نزدیک، نگاه خیره بیننده	۲- ذ-نمای متوسط، نگاه خیره بیننده
۲-ر- نمای نزدیک، نگاه خیره به بیننده	۲-ز-نمای متوسط، نگاه خیره به بیننده	۲-س-زایه دید روبه‌رو، نگاه خیره بیننده	۲-ش-زاویه دید سه‌رخ، نگاه خیره بیننده
			
۲-ص- زاویه دید روبه‌رو، نگاه خیره به بیننده	۲-ض- زاویه دید سه‌رخ، نگاه خیره به بیننده	۲-ع- نما متوسط، نگاه خیره بیننده	۲-غ- نمای دور، نگاه خیره بیننده
	 عنوان پرتره اندازه ۲۰×۲۸ تکنیک -کلاژ - (ترکیب مواد)		
۲-ف- نمای متوسط، نگاه خیره به بیننده	۲-ق- نمای دور، نگاه خیره به بیننده		

تصویر ۲. چگونگی استفاده از نما و زاویه دید در نگاه هنرمند.
مأخذ : تارنمای انجمن هنرمندان نقاش ایران.
هنرمندان : ۲-الف-علیرضا مسعودی، ۲-ب-نادیا شمس،
۲-پ-سهیلا حقیقت، ۲-ت-دانا نهداران
۲-ج-شیوا نوروزی، ۲-ح-آتنا کریمی، ۲-د-افشین نیک‌روش،
۲-ذ-امیر راد، ۲-ر-علی ضابطی
۲-ز-زهرا خورشیدی، ۲-س-شهره عدالت، ۲-ش-نرگس حافظی، ۲-ص- حسین زراعتی
۲-ض-فیروزه امینی، ۲-ع-فرشته یمینی شریف، ۲-غ- سوده باقری، ۲-ف-پونه اوشیدری
۲-ق- آرمینه وارطانیان.

پی نوشت‌ها

۱. The gaze

۲. شرط عضویت در انجمن نقاشان ایران دارا بودن یکی از این شرایط است که دربرگیرنده کلیه نقاشان حرفه‌ای است: الف- برگزاری حداقل یک نمایشگاه انفرادی از آثار عضو متقاضی در یک محل معتبر تا تاریخ تسلیم تقاضای عضویت. ب-تدریس در رشته نقاشی دریکی از دانشگاه‌های داخلی یا خارج کشور دست‌کم به مدت یک سال. ج- دارندگان درجه لیسانس یا بالاتر در رشته نقاشی. د-دارندگان درجه لیسانس یا بالاتر دریکی از رشته‌های هنری با ارایه پنج اثر نقاشی.

۳. Susanna and the elders

۴. Artemisia Gentilesci

۵. Lutz

۶. Collins

۷. National Geographic

۸. زمستان ۱۳۹۳

۹. یکی از فرمول‌های معمول برای محاسبه حجم نمونه فرمول کوکران است:

$$n = (t^2pq/d^2) \,/\, ((t^2pq/d^2 - 1)\, x1 + 1/N$$

در این فرمول معمولاً حداکثر اشتباه مجاز (d) معادل ۰/۰۵، ضریب اطمینان ۰/۹۵، t =۱/۹۶ و مقادیر p و q نیز هرکدام معادل ۰/۵ و حجم جامعه =N در نظر گرفته می‌شود. مقدار P برابر با ۰/۵ در نظر گرفته می‌شود. زیرا اگر P = ۰/۵ باشد n حداکثر مقدار ممکن خود را پیدا کرده و این امر سبب می‌شود که نمونه به حد کافی بزرگ باشد (حافظنیا، ۱۳۸۰ : ۱۴۰).

۱۰. IBM SPSS Statistics 22

۱۱. Lacan

۱۲. Mirror stage

۱۳. Self-ego

۱۴. The Look

۱۵. Perceptual

۱۶. Voyeuristic

۱۷. The Male Gaze

۱۸. Laura mulvey

۱۹. Masculanity

۲۰. Subjectivity

۲۱. Objectivity

۲۲. Berger

۲۳. Naked

۲۴. Nude

۲۵. Spectator’s gaze

۲۶. intra-diegetic

۲۷. Extra-Diegetic

۲۸. The look of the camera

۲۹. با توجه به این موضوع که نگاه درون روایت در ارتباط بین هنرمند، مخاطب و پیکره زن بازنمایی شده مؤثر نیست در این پژوهش از آن صرف‌نظر شده است.

فهرست منابع

• حافظنیا، محمدرضا. ۱۳۸۰. *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*. تهران : سمت.

• راودراد، اعظم.، مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه. ۱۳۸۹. تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران. *پژوهش زنان*، ۸ (۱) : ۱۴۱-۱۲۵.

• سجودی، فرزان و طباطبایی یزدی، لیلا. ۱۳۹۳. ایدئولوژی جنسیتی بصری در آثار نقاشان زن و مرد با موضوع پرتره زنان در شش دهۀ گذشته در ایران. *جامعه شناسی هنر و ادبیات*، ۶ (۲) : ۲۱۱-۱۸۷.

• صدقی، مهرداد. ۱۳۸۹. *تحلیل عوامل و عناصر مؤثر در تأثیرگذاری پیام در تصویرسازی*. رساله دکتری پژوهش هنر. تهران : دانشگاه تربیت مدرس.

• قهرمانی، مریم. ۱۳۹۳. ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان : رویکرد *نشانه‌شناختی*. تهران : علم.

Reference list

• Argyle, M. (1975). *Bodily Communication.* Revised edition. New York: Routledge.

• Association of Iranian Painters (AIP). (2014-2015). Available From: http:// www.iranpainters.com/sn/members/lang/fa (Accessed 1 September 2014)

• Berger, J. (1972). *Ways of seeing. Revised edition*. London Penguin, Books Limited.

• Chandler, D. (1998). *Notes on the Gaze, Available from:* http://www.visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze (Accessed 25 September 2014)

• Coward, R. (2001). *The look in Reading Images, Readers in cultural criticism.* New York: Palgrave.

• Evans, C. & Gamman, L. (2005). The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing in A Queer Romance. *Lesbians, Gay Men, and Popular Culture. Editors: Burston, P. & Burston, N. Richardson, C.* London & New York: Routledge.

• Foucault, M. Faubion, J. D. (2000). *The subject and Power in Power*. Transated from French by Hurley, R. et al. New York: New Press.

• Glancy, J. A. (1995). *The accused: Susanna and her Readers in Feminist Companion to Esther, Judith, and Susanna*. Editor: Brenner, A. UK: A&C Black.

• Korsmeyer, C. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction.* New York: Routledge.

• Lutz, C. & Collins, J. (1994). The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic. *In Visualizing Theory.* Edited by Taylor, L. New York: Routledge.

• Mast, G. & Cohen, M. (1985). *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press.

• McQuillan, M. (Editor). (2000). *The Narrative Reader.* London and New York: Routledge.

• Meyrowitz, J. (1985). *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York: Oxford University Press.

• Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema. Screen (Oxford Journals)*, 16 (3): 6–18.

• Roberts, H. E. (1998). *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Revised edition. New York and London: Routledge.

• Schroeder, J. E. (1998). *Consuming representation: A visual approach to consumer research.* In Representing consumers: Voices, views and visions. *Editor Stern, B.* London and New York: Routledge.

• Tong, R. (2009). *Feminist thought a comprehensive introduction.* 3rd edition. Boulder, CO: Westview Press.