معرفت فرهنگی اجتماعی ، سال سوم، شماره اول، زمستان ۱۳۹۰، صفحه ۲۹ ـ ٥٤
Ma'rifat-i Farhangi Ejtemaii, Vol. 3. No.1, Winter 2012

هنر و زیباشناسی فمینیسم

اسماعیل چراغی کوتیانی*

چکیده

فمینیسم جنبشی است که با داعیه دفاع از حقوق زنان در حوزهٔ تمدنی غرب و با بهره‌گیری از اصول و مبانی آن، پای به عرصهٔ اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی نهاد و کوشید تا در ساحت‌های گوناگون زندگی اجتماعی، غبار غربت از چهرهٔ زنان بشوید و با واکاوی عوامل فرودستی آنان، به مبارزه با این عوامل بپردازد و با همین هدف، به نقد و بررسی تاریخ هنر و زیباشناسی همت گماشت. نکته محوری فمینیست‌ها شناخت تحلیل زندگی فرهنگی با توجه به تمایز جنسی مرد و زن است. پرسش عمدهٔ آنان این است که چرا زنان در تاریخ هنر جایگاهی ندارند؟ از نظر آنها، تاریخ هنر و زیباشناسی، هیچ‌گاه هنر زنان را به رسمیت نشناخته و با ترویج اندیشه‌ها و اتخاذ سیاست‌های خاص، بر نادیده گرفتن خلاقیت هنری زنان، تأکید کرده است و به جای آن، با موضوع قرار دادن بدن زنان برای آفرینش‌های هنری، به فرودستی زنان دامن زده است. فمینیست‌ها برای مقابله با تاریخ هنر مردمحور، از راهکارهای مختلفی در خلق آثار هنری استفاده کرده و با نقد فلسفه و تاریخ هنر سنتی زمینهٔ حضور بیشتر زنان را در عرصه‌های گوناگون هنری فراهم ساخته‌اند، اما هنر فمینیستی به دلیل بی‌توجهی به شخصیت حقیقی زن و عدم واقع‌گرایی و نیز افراطی‌گری در ارائه راهکارها، نه‌تنها به کاهش ستم به زنان در عرصه هنر کمک نکرده، بلکه زمینه‌ساز ظهورگونه‌های دیگر از ستم بر زنان شده است.

کلیدواژه‌ها: هنر، زیباشناسی، فمینیسم، نبوغ، زیبا، والا.

* دانشجوی دکترا جامعه شناسی فرهنگی، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی‌ره kotiani@yahoo.com

دریافت: ۱۳۹۱/۷/٤ ـ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۲۵

مقدمه

«هنر» به عنوان بعد مادی، فرهنگ است که شناخت عمیق درون‌مایه‌های شناختی فرهنگ را فراهم می‌سازد. اساساً هنر چهره تجسدیافته یک فرهنگ است که به‌درستی می‌توان آن را تصویر عینی‌شده از ذهنیت‌های انسانی دانست. از این‌رو، یکی از شیوه‌های دقیق شناخت چهرهٔ واقعی فرهنگ غرب، واکاوی آن از رهگذر هنر و مؤلفه‌های مادی آن فرهنگ است. در این میان، هرچند ممکن است غرب چهره‌های به‌ظاهر متفاوتی از خود به نمایش گذارد، اما با لحاظ نگرش تمدنی به این حوزه از فرهنگ بشری، می‌توان ریشه‌های این چهره‌های متفاوت را واحد دانست.

فمینیسم یکی از چهره‌هایی است که فرهنگ غرب از خود به جهان عرضه نموده است؛ جریانی اندیشه‌ای که امروزه گسترهٔ نفوذ خود را در ساحت‌های گوناگون زندگی اجتماعی در سراسر جهان گسترانیده است. شناخت اندیشهٔ فمینیستی، شناخت چهره‌ای از چهره‌های به‌ظاهر متفاوت غرب است، اما با همان اصول و مبانی تمدن غربی با محوریت انسان و ساحتی بریده از آسمان.

فمینیسم هرچند در آغاز، یک جریان و جنبش اجتماعی برای احقاق حقوق زنان بود، اما بعدها به دلایلی به عرصهٔ اندیشه نیز وارد شده و به نظریه‌پردازی اهتمام ورزد. ازاین‌رو، با به راه‌انداختن جریانی اندیشه‌ای، وارد حوزه‌های تخصصی علم شد و از این موقعیت استفاده نموده و به نقادی جریان‌های غالباً اندیشه در غرب، در حوزه‌های گوناگون پرداخت. یکی از حوزه‌هایی که آنها به آن وارد شده و به نقادی جریان غالب پرداختند، حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی است. شناخت اندیشه‌های هنری فمینیست‌ها، به عنوان ساحتی از هنر غربی می‌تواند ما را در شناخت فرهنگ غرب، به منظور در امان ماندن جامعه از آسیب‌های و بحران‌هایی که غرب با آن درگیر است، یاری رساند. «شناخت هنر جدید غرب و تاریخ آن از این جهت مهم و لازم است که هنر از یک‌سو، منعکس‌کنندهٔ جریانات ژرف‌تر فرهنگ غرب و بحران‌هایی است که غرب جدید با آن مواجه است و از سوی دیگر خود، از عواملی است که عناصر، و اشکال و نیروهای تشکیل‌دهنده فضای فرهنگی جدید غرب را به وجود آورده‌اند. به‌واقع، نقش هنر غربی در ایجاد این فضای فرهنگی جدید؛ بسیار مرکزی و اساسی است.» (نصر، ۱۳۷٤، ص ۳۱۸) در این نوشتار ما برآنیم تا با واکاوی اندیشهٔ فمینیسم دربارهٔ هنر و زیباشناسی، به شناختی دقیق‌تر از این جنبه از فرهنگ غربی دست یابیم. لازم به یادآوری است که به جهت گستردگی اندیشه‌های فمینیستی و دشواری یافتن وجه اشتراک مشخص بین آنها، در این گفتار تأکید ما بیشتر بر قرائت‌های پست‌مدرنیستی فمینیست‌ها از حوزه هنر و زیباشناسی خواهد بود.

مفهوم‌شناسی

۱. فمینیسم

اکثر کسانی که دربارهٔ فمینیسم نظریه‌پردازی و یا تحقیق کرده‌اند، براین نکته تأکید دارند که به دست دادن تعریفی جامع و مانع از فمینیسم، دشوار است. این بلاتکلیفی را تاحد زیادی می‌توان با این واقعیت توضیح داد که فمینیسم در متن سنت مکتب‌های فکری موجود غرب، اعم از لیبرالیسم، سوسیالیسم، یا مارکسیسم شکل گرفته است. این موضوع دو نتیجه داشت: اول اینکه، فمینیست‌ها به عنوان نمایندگان تفکرجدید و رادیکال، ناچار از جا بازکردن در هریک از این سنت‌ها بودند. دوم اینکه، در روند این جا بازکردن، با مقدمات اساسی و خاص هریک از این ایسم‌ها همراه شدند. از این‌رو، خط جداکننده فمینیست‌ها از یکدیگر، از همراهی هریک از آنها با یکی از این ایدئولوژی‌ها بود. (مکنزی، ۱۳۷۵، ص ۳٤٦) فمینیسم یک مفهوم واحد نیست و نمی‌توان گفت: «فمینیسم چیست؟»، بلکه صرفاً می‌توان به دنبال یافتن خصلت‌های مشترک بین انواع متعدد و متفاوت فمینیسم بود. اما به هرحال، تعریف پایه از مبنای مشترک فمینیسم با تأکید بر این نکته آغاز می‌شود که اساس همهٔ آنها موقعیت فرودست زنان در جامعه و تبعیضی است که زنان، به دلیل جنس خود با آن روبه‌رو می‌شوند. و اینکه تمامی انواع فمینیسم، به منظور کاهش این تبعیض و در نهایت غلبه بر آن، خواهان تغییراتی در نظم اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی‌اند. (فریدمن، ۱۳۸۱، ص۵) فمینیسم در آغاز به صورت یک اعتراض محدود مطرح گردید، در ادامه به یک اعتراض اجتماعی و در نهایت، به یک جنبش در حوزهٔ زنان تبدل شد. ازآنجاکه خود فاقد یک نظام اندیشه‌ای و دستگاه فکری مستقل بود، به دامان دیگر دستگاه‌ها و نظامات فکری افتاد و در آن دستگاه‌های فکری، یک رویکرد جنسیتی برای تغییر وضعیت زنان پدید آورد. البته فمینیست‌ها برای توجیه این بی‌ریشگی، از خصلت انعطاف‌پذیری برای ماندگاری سخن به میان می‌آورند و اعلام می‌کنند که ضمن وفاداری به گزاره‌ها و آموزه‌های اصلی فمینیسم، ناگزیرند برای تغییرِ رفتار توده‌ها و متقاعدسازی افکار نخبگان، به روش‌ها و ادبیات گوناگون روی آورند تا طرح فمینیسم در جوامع مختلف ممکن شود.

۲. هنر

هنر از جمله مفاهیمی است که درک واحدی از آن وجود ندارد. مفهوم هنر به لحاظ تاریخی و تمدنی و به لحاظ جغرافیایی و فرهنگی متفاوت تعریف شده است. اساساً برخی معتقدند که هنر به دلیل بدیهی بودن مفهوم آن، بی‌نیاز از هرگونه تعریف است. برخی از پیروان *ویتگنشتاین* هنر را

به دلیل ماهیت باز، پویا و همیشه خلّاق آن، تعریف‌ناپذیر می‌دانند. از دیدگاه آنان، خصلت گسترش یابنده و غافلگیرکننده هنر و تطورات همیشگی و آفرینش‌های بدیع آن، تضمین وجود هر مجموعه‌ای ازخصوصیات معرِّف را منطقاً غیرممکن می‌سازد. (نوئل، ۱۳۷٦، ص ۳۲۸-۳۳۰) و اگر هنر بخواهد هنر باشد، باید از دام هر تعریفی بگریزد. آنان معتقدند که تعریف کردن هنر با طبیعت پیشرونده و گسترش‌یابنده هنر سازگار نیست. بی‌شک این عقیده نمی‌توانست مورد پذیرش قرار گیرد؛ زیرا از یک‌سو، در جوامع مدرن غرب شاهد چنان تغییرات ریشه‌ای در فرم و محتوای هنر بوده‌اند که با این مسئله روبه‌رو شده‌اند که چه چیزهایی ذیل عنوان هنر قرار می‌گیرد چه چیزهایی قرار نمی‌گیرد و از این‌رو، در هر تحلیل جامعه‌شناختی از هنر، چیستی آن مطرح می‌شود. (زولبرگ، ۱۳۸۷، ص۱۱۱) و از سوی دیگر، بدون داشتن روشی برای تشخیص آثار هنری، نمی‌توانستند به ارزیابی آنها بپردازند. بدین جهت، فیلسوفانی چون جرج دیکی تلاش کردند تا تعریف‌هایی از هنر ارائه دهند که شروط لازم و کافی آنها تا بیشترین حد قابل تصور با آزمون‌های مبدعانه هنری کاملاً سازگار باشد. (نوئل، ۱۳۷٦، ص ٤۰۹) اما با این حال، باز هم تعریف واحدی که بتواند دربرگیرندهٔ مصادیق و نظریه‌های گوناگون در مقوله هنر بشود نیز قابل ارائه نیست؛ زیرا با اندکی تسامح می‌توان گفت: نظریه‌ها دربارهٔ هنر را می‌توان تحت سه پارادایم دسته‌بندی کرد که عبارت‌اند از: پارادایم تقلید (دیدگاه افلاطون و ارسطو)، پارادایم بیان (دیدگاه کروچه و تولستوی) و فرمالیستی (دیدگاه کلایو بل و راجر فرای). با تفاوت این پارادایم‌ها، ارائه تعریف جهان‌شمول، بسیار دشوار است. اما با توجه به اینکه پارادایمی که امروزه در غرب اقبال بیشتری دارد، پارادایم «بیان» است. ازاین‌رو تعریف کروچه به عنوان پیشگام این پارادایم ارائه می‌شود. وی معتقد است که «هنر عبارت است از دید یا شهود.» (کروچه، ۱۳۵۰، ص۵۳) از نظر وی مکاشفه و شهود عین درک زیبایی است، اما زیبایی صفت ذاتی اشیا نیست، بلکه در نفس بیننده است؛ زیرا نتیجه فعالیت روحی کسی است که زیبایی را به اشیا نسبت می‌دهد، یا در اشیا کشف می‌کند. برای کسی که قادر به این کشف باشد زیبایی همه جا یافت می‌شود و پیدا کردن آن عبارت از هنر است. (همان، ص ٦)

۲. زیبایی شناسی و زیبایی

زیباشناسی حوزه‌ای از فلسفه است که به زیبایی و چیستی آن می‌پردازد. در این علم بنیادی‌ترین پرسش‌ها دربارهٔ زیبایی و چیستی آن طرح و بررسی می‌شود. پرسش‌هایی از این‌گونه: اصولاً ما به چه چیزی «زیبا» می‌گوییم؟ آیا زیبایی وجود واقعی دارد؟ زیبایی مطلق است یا نسبی؟ زیبایی ذاتی

است یا اضافی؟ قواعد زیبایی ثابتند یا متغیر؟ (اسدی کرد، ۱۳۸۹، ص۴۳) در تعریف زیبایی نیز وحدت‌نظر وجود ندارد و همان مشکلاتی که دربارهٔ تعریف هنر گفته شده، این‌جا نیز مانع از دست یافتن به تعریفی منسجم از زیبایی است. به هرحال، نظریه‌هایی را که در حوزهٔ هنر از زیبایی بیان می‌شود، به سه دسته اصلی تقسیم می‌کنند. تعاریف عینی و بیرونی، تعاریف ذهنی و درونی و تعاریف تلفیقی. در تعریف‌های ذهنی زیبایی در عالم خارج وجود ندارد تا بتوان آن را با شرایط و موازین معینی تعریف کرد، بلکه کیفیتی است که ذهن انسان در برابر محسوسات از خود ایجاد می‌کند. اما تعریف بیرونی معتقدند که زیبایی یکی از صفات عینی موجودات است و ذهن انسان به کمک قواعد و اصول معینی آن را درک می‌کند؛ همان‌طور که معلومات دیگر را هم برحسب قوانین مربوط به آنها درک می‌کنند. نظریه‌های تلفیقی نیز معتقدند که اثر زیبایی اشیا تنها فرع خاصت واقعی آنها نیست، بلکه فرع بر آن است که چه چیزی را به خاطر ما بیاورند و چه احساسی را در خاطر ما برانگیزانند. (بندتو، ۱۳۵۰، ص۷–۸)

پیشینهٔ مفهوم هنر و زیباشناسی در اندیشهٔ غربی

غرب یک حوزه تمدنی است که اندیشه‌های معاصرش، نه‌تنها بی‌ربط و گسسته از پیشینه تاریخی آن نیست، بلکه رویکردهای امروزینش بنیان نهاده شده بر گذشتهٔ پرفراز و نشیب آن است. ازاین‌رو، آشنایی اجمالی با سرگذشت مفهوم هنر در اندیشه غربی و سیر تطورات و رویکردهای آن درگذر تاریخ غرب، ما را در فهم رویکرد فمینیستی هنر و زیباشناسی یاری می‌رساند.

از دیرهنگام و در طول تاریخ غرب، رویکردهای مختلفی به مفهوم و مصادیق هنر وجود داشته است. *افلاطون* معتقد بود که هنر تقلید از طبیعت است. وی که معتقد به عالم مُثُل بود، کار هنرمند را تقلید از صورت اشیایی می‌دانست که در عالم مُثُل وجود دارد. با این حال، هنر و هنرمند را بر وی نمی‌تابید. وی معتقد بود: هنر به دلیل اینکه معرفت‌زا نیست، وهم تولید و با آفرینش لذتی بی‌درد و تخدیری، برعدم تعادل روانی انسان دامن زده و با تقلید از سایه‌ها، دو پله ما را از حقیقت دور می‌سازد، رهزن معنا و معنویت انسان است. هرچند وی در جای دیگر می‌پذیرد که از خیر می‌توان تقلید کرد و برای آن موسیقی را مثال می‌آورد. (بلخاری، ۱۳۸۹) ارسطو نیز همچون افلاطون هنر را تقلیدی می‌دانست و معتقد بود که در هنر، یک عالَم تخیلی آفریده می‌شود که تقلید از عالم واقعی است. اما اعتقادی به عالم مُثُل نداشت و معتقد بود: هنر تقلید عام از طبیعت است. وی برخلاف استادش، هنر را معرفت آفرین می‌دانست و به ویژه هنر نمایش را عامل تطهیر

و تزکیه نفس می‌دانست و هنرمند را به لزوم آشنایی با طبیعت و تقلید دقیق‌تر از آن فراخوانده و لذت‌های ناشی از هنر را برای تعالی روح مفید می‌دانست. (کاپلسون، ۱۳۸۸، ج ٦، ص ٤١٥) تأثیر گذارترین اندیشه در تبیین ماهیت هنر *پساارسطویی*، رویکرد *فلوطین* است که تأثیر بسیاری در هنر اسلامی و مسیحی داشته است. از نظر *فلوطین*، ماهیت هنر تقلید ازاعیان نیست، بلکه تقلید از صور معقول است که تزکیه و تطهیر روح را از جمله لوازم ذاتی ادراک صور معقول و تثبیت آن در آثار هنری می‌دانست. (بلخاری، ۱۳۸۹) عصر روشنگری، دوره‌ای بود که غرب در بسیاری از اندوخته‌های پیشین خود تجدیدنظرکرد. منابع معرفتی خویش را تغییر داد و بسیاری از مفاهیم را در پرتو جهان‌بینی جدید، بازسازی نمود. از جمله مفاهیمی که در طلیعه غرب جدید دچار تحول شد، مفهوم «هنر» بود. جهان مدرن با پذیرش اندیشه *دکارت* و *کانت* مبنی بر تمایز بین *سوژه* و *ابژه*، مفهوم هنر را دگرگون ساخت و از دل این دگرگونی، نظریهٔ بیان (expression)، به جای نظریهٔ تقلید (mimesis) نضج گرفت. در این نظریه، منشأ آثار هنری نه عالم برون است، چنان که *افلاطون* و *ارسطو* می‌گفتند، و نه صور معقول است، که *فلوطین* می‌گفت، بلکه سرچشمه هنر دریافت‌ها، آرزوها و تجلیات نفس انسان مدرن است. در این اندیشه، انسان محوریت می‌یابد، اما نه به عنوان سازنده آثار هنری، بلکه به عنوان منشأ جوهری آفریده‌های هنری. (بلخاری، ۱۳۸۹) سرانجام با غلبه یافتن رویکردهای جامعه‌شناختی بر دیدگاه‌های فلسفی در عرصه هنر، *جرج دیکی* نیز با اعلام نظریه نهادی، معیار بازشناسی آثار هنری را تقریر و پذیرش یک اثر از سوی یکی از نهادهای اجتماعی دانست. وی معتقد بود: جهان هنر مبتنی بر قواعد و شیوه‌هایی مشخص است. از این‌رو، آثار پیشنهادی به این شرط آثار هنری‌اند که از قواعد و شیوه‌های مقرر جهان هنر تبعیت کنند. (نوئل، ۱۳۷٦، ص۳٥٤) درپی آن قرن ۱۹ و ۲۰ عرصه ظهور و بروز نظریه‌های گوناگونی در مفهوم شناسی هنر است که نگرش فمینیسم دربارهٔ هنر و زیباشناسی را باید یکی از این رویکردهای جدید به هنر در جهان مدرن دانست.

موج‌های هنر فمینیستی

هنر فمینیستی، یکی از برجسته‌ترین جریان‌های هنری موضوع‌گرا در جنبش‌های هنری معاصر است که همزمان با جنبش فمینیستی شکل گرفته است. اما نقطه عزیمت شکل‌گیری هنر فمینیستی را باید دهه ۱۹۷۰ دانست. در آغاز این دهه، یک منتقد پست‌مدرنیست به نام *لیندا نوکلین* (linda nochlin)، که بعدها به شاخص‌ترین نظریه پرداز هنر فمینیستی معروف شد، با انتشار کتابی، این سؤال مهم را

مطرح کرد که چرا در تاریخ هنر، هرگز نام یک زن هنرمندِ برجسته را نمی‌بینیم؟ و در پی آن، این پرسش‌ها طرح شد که از چه راه‌هایی تمایلات زن‌گرایی در هنر ارتقا خواهد یافت؟ آیا هنر زنان باید متفاوت از هنر مردان باشد؟

البته پاسخ به این‌گونه سؤالات هرگز به صورتی که مورد قبول اکثریت فمینیست‌ها باشد، ارائه نشد. موج‌های سه‌گانه فمینیستی، جهت‌گیری‌های مختلفی نسبت به این مسئله از خود نشان داده‌اند. در موج اول فمینیسم، که تا دهه‌های پیش از ۱۹۷۰ فعالیت داشته‌اند، ویژگی خاصی در استفاده از مواد وجود ندارد. اما موج دوم، که رادیکال هستند و در دهه ۷۰ فعالیت داشتند، تلاش می‌کنند تمایز خودشان را با جهان هنر مردانه به صورت کاملاً مرزبندی‌شده، نشان دهند. از این‌رو، در مواد، موضوع، تکنیک و اینکه انفرادی عمل شود یا گروهی، خود را متمایز نشان می‌دهند. تأکید رادیکال‌ها بر آفرینش‌های هنری متفاوت و قالب‌های خاص زنانه، امروزه از سوی بسیاری از فمینیست‌ها مورد نقادی قرار گرفته و با برچسب تندرو و افراطی بود، طرد می‌شود. فمینیسم در مقطع اولیه خود، صرفاً یک بحث انتقادی بود، نه گونه‌ای نو از آفرینش هنری. در این بحث، دو هدف عمده مورد توجه‌ها فمینیست‌ها قرار گرفت: نخست، یافتن نام‌هایی در بین زنان که در تاریخ هنر از آنها یاد نمی‌شود و دوم، کشف علت توسعه‌نیافتگی زنان در آفرینش‌های هنری و اینکه چرا زنان همپای مردان در طول تاریخ هنر نقش مهمی ایفا نکرده‌اند؟ از این زمان به بعد، بخصوص از اواسط دهه ۱۹۷۰، هنرمندانی که گرایش رادیکال داشتند، به خلق آثار همت گماشتند. در این آثار، زنان سعی می‌کردند دیدگاه‌های مردانه را، که بخشی از آن مبتنی بر اخلاق جنسی بود، برنتابند و در مقابل آن مقاومت کنند. ازاین‌رو، کوشیدند مسائلی زنانه را مطرح کنند که طرح آنها در اخلاقیات جامعه‌ای که مردان آن را ساخته و پرداخته کرده‌اند، زشت شمرده می‌شد. مانند برهنه شدن در تماشاچیان در هنگام اجرا و یا نقاشی کردن اندام برهنه زنان. هدف آنها از این کنش‌ها، انتقاد از نگاه جنسی مردان به زن و اندام او بود. در این هنگام، برخی متفکران فمینیستی به این نتیجه رسیدند که این نوع برخورد نمی‌تواند برخورد درست و معقول با مسئله زنان باشد؛ زیرا نه‌تنها مشکلی از زنان را حل نمی‌کند، بلکه به نوعی انحراف از اهداف جنبش فمینیست هم تلقی می‌شود. از این زمان به بعد، موج دوم هنر فمینیستی، در قالب موج سوم رویکرد کلی فمینیسم شکل می‌گیرد. آنها در اعتراض به استفاده ابزاری از زن، که به تعبیر خودشان به نوعی «شیء شدن» زن می‌انجامید؛ تلاش کردند از هرگونه نمایش تحریک‌آمیز زن اجتناب کنند. به باور آنها، این نوع استفاده از اندام زن نوعی استفاده مردگرایانه است. آنها شیوه کار فمینیست‌های موج دوم را خطایی

فاحش می‌دانستند که با وجود ستیزی که با مردان داشت، عملاً از راه و روش مردانه‌ای استفاده می‌کرد. در این نگرش، که اوایل دهه ۱۹۸۰ شکل می‌گیرد، نقد عمده متوجه این مسئله است که اگر فمینیست بخواهد اینگونه به مسئله زن و اخلاقیات مردانه بپردازد، به نوعی گرفتار نظام قدرتی شده است که مردها به وجود آورده‌اند و گفتمان مردان نسبت به زنان را دنبال می‌کند. هرچند هدف، ارائه تصویری مثبت از زنان باشد. اینان معتقد بودند: آنچه هنر فمینیستی باید بدنبال آن باشد، صرفاً پررنگ کردن نام زنان در تاریخ هنر و یا پیدا کردن علل توسعه‌نیافتگی آنان در آفرینش‌های هنری نیست، بلکه مسئله اصلی نوعی نگاه متفاوت به هنر و آفرینش هنری است که بین زنان و مردان وجود دارد و باید تصحیح شود. در واقع، آنان به سلطه گفتمان مردسالارانه، که در هنر وجود داشت، توجه کردند. (سمیع آذر، ۱۳۸٦) به عبارت دیگر، در دهه ۱۹۸۰ رویکرد کلی فمینیسم تغییر می‌کند و ذات‌گرایی، که از ویژگی‌های نگرش رادیکالی است، از فمینیسم دور می‌شود و به جای آن، نقش مفاهیم «جنس» و «جنسیت» مورد توجه قرار می‌گیرد؛ بدین‌معناکه در این دوره، این تلقی وجود دارد که چیزی به نام مردانگی یا زنانگی در آثار مردان و زنان وجود ندارد. اما آثار هنری نیز درخلا تولید نمی‌شوند. آنها انعکاس مسایل بیرونی جامعه‌اند. آفریده‌های هنری در تعامل هنرمند با خود، خانواده و جامعه تولید می‌شوند. ازاین‌رو ممکن است مثلاً آثار زنان وجوه مشترکی با هم داشته باشند، اما اینکه این کیفیات را ذاتی بدانیم پذیرفتنی نیست. (فشنگچی، ۱۳۸٤) نکته قابل توجه این است که هنرمندان فمینیست، در موج دوم و سوم، همگی پست‌مدرن بودند. ازاین‌رو، مدعی بودند برای فاصله گرفتن از هنر مردگرایانه، باید از روش‌های آفرینش هنری مردها، که به طور سنتی نقاشی و مجسمه‌سازی بود، اجتناب کنند. به همین جهت، تمام تلاش آنها این بود که از روش‌های جدیدی که آنها را بیشتر متناسب با کار زنانه می‌دیدند و رسانه‌های مردانه هم نبودند، استفاده کنند. مانند اجرا، چیدمان، عکس و ویدیو. به همین جهت، غالباً در رسانه‌های جدید کار می‌کنند و معتقدندکه فمینیسم هرگز نباید به سراغ رسانه‌هایی برود که در طول تاریخ هنر، مردها به کار می‌برده‌اند. (سمیع آذر، ۱۳۸٦)

زیبایی شناسی فمینیسم

«زیبایی‌شناسی» شاخه‌ای از فلسفه است که فرم‌ها، ارزش‌ها و تجربه هنر را تحلیل می‌کند؛ از آنجایی که این مکتب به مسائلی چون رابطه میان نتیجه اخلاقی یک اثر، محتوای روان‌شناختی و اجتماعی آن و تولید، فرم و کارکرد و تأثیراتش مربوط می‌شود، به تفکرات فمینیستی ارتباط پیدا می‌کند.

زیبایی‌شناسی فمینیستی، بیش از هرچیز با پرسش‌های آن در باب فلسفهٔ هنر و طبقه‌بندی‌های زیباشناختی حاکم بر آن شناخته می‌شود. فمینیست‌ها به‌طورکلی برآنند که زبان فلسفه، به‌رغم ظاهر بی‌طرفانه و فراگیرش، به‌گونه‌ای بنیادین جنسیت‌مدار است. آنان در پی روشی برای بررسی تأثیر جنسیت در شکل‌گیری دیدگاه‌های هنری و ارزش‌های زیباشناختی‌اند. رویکرد فمینیستی به زیبایی‌شناسی، ضمن توجه به تأثیرات فرهنگ حاکم، می‌کوشد ثابت کند که هنر به‌طور همزمان بازتاب و تثبیت‌کنندهٔ صور اجتماعی جنسیت، هویت و جنس است.

محور بحث‌های زیباشناختی فمینیسم تأکید بر زمینه‌های اجتماعی آفرینش‌های هنری است. زیباشناسی فمینیستی، از تأثیرعوامل بیرونی، بخصوص عامل جنسیت در آفرینش‌های هنری سخن می‌گوید. پیشفرض زیباشناختی فمینیستی این است که هنر در کل جنسیتی شده است. پژوهش فمینیستی، جنس هنرمند را با ارزش‌های جنسیتی، نهادهای هنری و مخاطبان هنر مرتبط می‌داند. آنان به دنبال این هستند که رابطه میان رسمی بودن هنر و تصاحب ذهنی و جمعی آن را برای زنان تغییر دهند. (هام و همکاران، ۱۳۸۲، ص۲٦) آنان اصول تاریخ هنر را مورد پرسش قرار داده و دیدگاه‌های تاریخی آن را تصحیح و تعاریف جدیدی از هنر ارائه می‌دهند. سؤال عمده فمینیست‌ها، دریافت فرودستی تاریخی زنان و آگاهی از اینکه چگونه رویه‌های هنری، آن فرودستی‌ها را پایدار ساخته‌اند. از نظر آنان، این پایداری با چیزهایی مانند نادیده انگاشتن کار زنان، ابژه گرداندن اندام زنان در نگاره‌پردازی و سینما، برداشت رمانتیک از بهره‌کشی جنسی از زنان در داستان‌ها، به‌کارگیری مفروضاتی که زنان را از آفرینشگری بیرون می‌داند، یا به کاربستن سیستم‌هایی نمادین، که زنانگی را همچون دشمن اهریمنی مردانگی می‌نگرد، انجام شده است. (کرس میر، ۱۳۹۰، ص ۳۳۵) فمینیست‌ها از نگرش زیباشناختی خود با عنوان تجربه مجدد هنر یاد کرده و آن را به معنای جدا کردن هنر از یک موقعیت برج عاجی، با ارزش عام و دیدن آن نه به‌عنوان منکعس‌کننده تاریخ اجتماعی، بلکه شبیه ابزاری که در هر دوره تاریخی می‌تواند به مثابه نیروی اجتماعی پر قدرتی به کار آید؛ می‌دانند. آنان با تکیه بر این مفهوم، زمینه‌ای برای هنرمندان زن آفریده‌اند تا هنر جدیدی را عرضه دارند که بر تجربه شخصی و جمعی ایشان تأکید داشته و موارد و مصالحی را مرتبط با زندگی زنان به کار برند. (هام و همکاران، ۱۳۸۲، ص٤۲)

زن، موضوع ساحت‌های سه‌گانه هنری

«هنر» مقوله‌ای چندساحتی است و از زوایای گوناگون می‌توان به موضوعات آن نگریست. زن به

عنوان موضوع هنر، با توجه به موقعیتی که در آن قرار می‌گیرد، می‌تواند موضوع برای سه ساحت متفاوت هنری قرار گیرد. به عبارت دیگر، در بررسی نسبت بین زن و هنر، زن هم به عنوان آفرینشگر اثر هنری یا به‌مثابه ناظر و مخاطب و ارزیاب محصولات هنری و یا به‌عنوان موضوع و نماد در آثار هنری مورد بررسی قرار می‌گیرد. از این‌رو، این بحث هم در فلسفهٔ هنر و هم در زیباشناسی قابل طرح و بررسی است:

۱. زن به عنوان خالق اثر هنری

فمینیست‌ها معتقدند که زنان به عنوان آفرینشگران آثار هنری، در طول تاریخ کمتر به رسمیت شناخته شده‌اند. آنان معتقدند: این عدم ظهور هیچ ربطی به کاستی توانایی و استعداد زنان ندارد، بلکه شرایط فکری و اجتماعی جامعه به‌گونه‌ای بوده که فرصت بروز و ظهور استعدادهای هنری را به زنان نمی‌داده است. فمینیست‌ها می‌کوشند تا نشان دهند تاریخ هنر خنثی نیست، بلکه همواره جنس مذکر نماد مطلق انگاشته شده است. و در سایهٔ این اندیشه، زنان از آفرینش هنری محروم شده‌اند. اساساً رویکرد زیباشناختی فمینیسم، نگره‌ای پست‌مدرنیستی است. جریان پست‌مدرنیسم، در جهت تجدیدنظرطلبی در مدرنیسم، بخصوص در حوزه هنر به وجود آمد. پست‌مدرنیسم، پیش از هر چیز، با مفهوم یکپارچگی اقتدارگرایانه یا جهانی‌شدن مدرنیسم و این خصلت که سعی می‌کرد قرائت واحدی را تحمیل کند، به مقابله برخاست و قرائت‌های دیگری را هم مشروع شمرد. فهم این ویژگی پست‌مدرنیسم، کلید فهم اندیشه فمینیستی است؛ یعنی فهم این التزام که مدرنیسم سعی می‌کند دیگران را نبیند و این دیگران، ممکن است «غیرغربی‌ها»، «غیرسفیدپوستان» یا «غیرمردها» باشد. اولین تلاش‌های پست‌مدرنیسم این بود که به نظرهای دیگران، یعنی غیرغربی‌ها، غیراروپایی‌ها و همین‌طور زنان توجه بیشتری کند. (سمیع آذر، ۱۳۸٦) فمینیست‌ها براساس پیش‌فرض‌های پست‌مدرنیستی خود، معتقدند که نظریه‌هایی که ادعای جهان‌شمولی داشته و تظاهر می‌کنند که به طورکلی به همه انسان‌ها تعلق دارند، در حقیقت ماهیتی کاملاً مردانه دارند؛ زیرا به هیچ‌وجه تجربه زن‌ها را در پژوهش‌های خود لحاظ نکرده‌اند.

زیباشناسی و فلسفهٔ هنر فمینیستی، همچون سایر فلسفه‌های فمینیستی، بر اساس انتقادهایی که به مفروضات بنیادین و پیش‌فرض‌های اساسی که بر این حوزه به طور سنتی حکمفرما بوده است، بنا شده است. اساساً این سبکی ویژه در روش‌شناسی فمینیستی است که غالباً در طرح مباحث، بنیان فکری و اندیشه‌ای خود را بر نقد از جریان‌های اصلی و حاکم می‌آغازند. در این راستا،

فمینیست‌ها برای تبیین چرایی غیبت زنان در عرصه آفرینش هنری، به شرایط فکری و اجتماعی اشاره کرده‌اند که در ذیل به آنها می‌پردازیم.

۱-۱. تحریف معنای نبوغ

مفهوم «نبوغ» یکی از عناصر مهم در درک رنسانس از هنر است. «نبوغ» به معنای این اندیشه است که اثر هنری، آفرینش شخصیتی خودمختار است که از سنت، نظریه و قواعد متعالی می‌جوید و حتی خود اثر هنری غنی‌تر و عمیق‌تر از هر کار متعارف است و نمی‌توان آن را در هیچ قالب عینی دیگری بیان کرد. این اندیشه، در قرون وسطا بیگانه بود. دورانی که برای نوآوری و خودجوشی معنوی ارزش قائل نبود، تقلید از استادان را توصیه می‌کرد و سرقت ادبی مجاز بود. و رقابت معنوی در آن دوران اندیشهٔ غالب نبود. اندیشه نبوغ، به‌منزله موهبتی الهی همچون نیرویی خلّاق، فطری و یک‌سر فردی، آموزه قانون شخصی و استثنایی بود که شخص نابغه هم کافی به پیروی از آن بود. (هاوزر، ۱۳۸۷، ص۳۲۲) *کانت* نیز معتقد بود که نبوغ نیرویی است که به هنر دستور کار می‌دهد. نبوغ هرچند ریشه‌های دیرینه دارد، اما در تاریخ هنر و فلسفه، دستخوش تحولات فراوانی شده است. از جمله اینکه در قرون اخیر معنای مردانه به خود گرفته است. فمینیست‌ها معتقدند: در حالی که آفرینندگی هنری، تنها کارکردی از خرد برتر نیست، اما ویژگی یک ذهن برتر معرفی شده است؛ و نمونه ذهن برتر ذهنی مردانه است. ذهنی که نیرومند است و توان آن را دارد که به سنت‌ها و هنجارهای اجتماعی وابسته نباشد و در هنگامه خلق اثر هنری بالاتر از زندگی عادی و دلمشغولی‌های آن بایستد. این اندیشه استعاره‌ای است از امتیاز مردان در خلق اثر هنری؛ زیرا هرکس که بیشتر با نقش‌های خانگی شناخته شده باشد، نمی‌تواند در دایرهٔ انسان‌های دارای نبوغ راه یابد. نگرش مردمحور در استدلال برای رابطه جنسیت و نبوغ و خلق اثر هنری، به دو عامل ساختار بدنی زنان و نقش‌های اجتماعی آنان به‌منزله موانع بازدارنده از نبوغ زنان اشاره کرده‌اند. آنان در تحلیل مانع بودن ساختار بدنی زنان به «نظریه مایه‌های چهارگانه» تکیه کرده‌اند. بر اساس این نظریه، طبیعت مردان گرم و خشک و طبیعت زنان سرد و تر است و بخارهایی که از زهدان برمی‌خیزد به باور آنان ذهن را تیره و تارساخته و توان زنان را برای دریافت واقعیت کاهش می‌دهد. و ازآنجاکه نبوغ ویژگی ذهن برتر است، پس زنان هنرمند را از بالارفتن و رسیدن به بینش یک نابغه باز می‌دارد. (کرس میر، ۱۳۹۰، ص ٦٧-٦٨)

این اندیشه بسان یک امر پذیرفته‌شده در لایه‌های ذهن بسیاری از اندیشمندان و فلاسفه غرب

فرو رفته بود. به‌گونه‌ای که از *کانت* نقل شده است که گفته بود «زنی‌که آرزوی تحصیلات عالی‌تر دارد، باید ریش داشته باشد تا چه رسد بخواهد نابغه بشود» (کورس مایر، ۱۳۸۲، ص ٣٦٤-٣٦٥) و *ژان ژاک روسو* می‌گفت: زنان از نازک‌بینی هنری برخوردار نیستند. و توان سرشتی برای نابغه‌شدن را ندارند. (کرس میر، ۱۳۹۰، ص ٦٧-٦٨ و ١٣٧) فمینیست‌ها معتقدند که در مورد مفهوم «نبوغ»، هرچند در سراسر تاریخ طولانی خود اشکال متنوعی به خود دیده است، اما در هیچ کدام از آنها؛ نبوغ زنان هران می‌توان یافت. نبوغ، به خاطر خلاقیت و ابتکار جسورانه‌اش و به دلیل توانایی هنرمند خلاق برای ارتقا چیزی که طبیعت یا فرهنگ اعطا کرده است، همواره در قلمرو مردانه باقیمانده است. از سوی دیگر، کمبود شمار زنانی که همانند مردان جایگاهی در تاریخ هنری خود داشته باشند، این گمان را که زنان ذهن زنان توان نوآوری و نبوغ را ندارد، نیرومندتر کرد.

فمینیست‌ها با واکاوی اندیشهٔ غرب از دوران باستان تا رنسانس، به این نتیجه دست یافتند که در نگرش غرب، نوعی اصالت عقل وجود دارد. به‌گونه‌ای که در آن، عقل معیار شناخت و معیار مسئولیت اخلاقی است. اما در این میان، سهم زنان عقلانیت در برابر مرد سهمی اندک است. عقلانیت، کیفیتی است که مرد را در تعارض با تمایلات زن قرار می‌دهد؛ زیرا حوزه‌های غیرعقلانی چون عاطفه، احساس به طور گسترده‌ای با جنس زن مرتبط است. از این‌رو، بسیاری از نظریاتی که ادعا می‌شود عام بوده و گستره فراگیری آن مردان و زنان را دربر می‌گیرد، در واقع فقط مربوط به مردان بوده و زنان یا در آن هیچ سهمی ندارند و یا بهره‌های اندک داشته و یا به طفیلی مرد نگریسته شده‌اند. از نظر آنان، زمانی که تجربهٔ مردان به عنوان تجربهٔ همهٔ انسان‌ها تلقی شود، نظریه، مفاهیم، روش‌شناسی، اهداف پژوهش و دانش حاصل از آن، به ایجاد انحراف در زندگی اجتماعی و تفکر انسانی منتهی می‌شود. (محمدپور، ۱۳۸۹، ص۳۰۰) آنان معتقدند: در تاریخ هنر نیز دقیقاً همین اتفاق رخ‌داده است؛ بدین‌معنا که هرچند غالباً عقل، قدرتِ عمده حاکم بر خلاقیت هنری یا تجربه زیباشناسی نیست، اما با وجود این، در نظریهٔ زیباشناسیِ ارتباط‌های دوگانه‌ای که عقل را به مرد بودن و برتر از طبیعت بودن مرتبط دانسته و عاطفه و احساس و بدن را به زن بودن و ریشه‌داری در طبیعت پیوند می‌زند، فعال است. بسیار روشن است که با چنین فرضی که نبوغ لازمه عقلانیت و عقلانیت ریشه‌دار در مذکر بودن باشد، زنان پیشاپیش از دایره پدیدآورندگان آثار هنری بیرونند؛ بدین‌معنا که کارهای زنان می‌تواند از سنخ کارهای ماهرانه باشد، اما فاقد نبوغ است.

به هرحال، فمینیست‌ها معتقدند که زبان نظری و فراگیر فلسفه، در تمام حوزه‌ها، نشانهٔ جنسیت

را در چارچوب مفهومی اولیه خود دارد که لازم است تا نظریه‌پردازان هنر و زیبایی‌شناسی، سؤالات مربوط به راه‌های تأثیرگذاری جنسیت بر شکل‌گیری عقاید، ارزش هنر، هنرمند و زیبایی‌شناسی را مطرح نمایند. (عطایی آشتیانی، ۱۳۸۵)

اما در اینجا پرسش فمینیست‌ها این است که چرا هنر را، که به مهر، شور، عاطفه و احساس وابسته است، باید مردانه پنداشته شود، با اینکه این ویژگی‌ها، خصلت زنانه را به نمایش می‌گذارد. پاسخی که زیباشناسی مردمحور می‌دهد این است که، نمایش احساسی و عاطفی زنان بخشی از سرشت آنان است. هرگاه که احساسی دارند و آن را نشان می‌دهند، احساس آنان نمود چیزی است که برای آن ساخته شده‌اند تا انجام دهند، نه دستاوردی فراتر از سرشت و طبیعت. اما در مقابل، مرد هنرمند این احساس را در اوج کنش می‌بیند و می‌تواند آن را در نمودهای هنری پدید آورد. و این کار فقط از سرشت سرسخت‌تر مردان بر می‌آید. (کرس میر، ۱۳۹۰، ص ۱۳۸)

این تصویر از هنر و مفهوم نبوغ خلّاق، سبب‌ساز این مسئله شده است که در آثار مدون تاریخی درباره هنر، هیچ توجهی به آثار زنان نشود. از این‌رو، تلاش عملی فمینیست‌ها از اینجا آغاز می‌شود؛ بدین معنا که آنها برای نشان دادن حقیقت، قلمرو تحقیقات خود را گسترش می‌دهند تا با انواع هنرهایی که تاکنون از آن غفلت شده، مثل هنرهای خانگی و صنایع دستی یا نامه‌ها و یادداشت‌های خصوصی تحقیق کنند و بدین‌وسیله، هنر زنان گذشته تاریخ را در معرض بررسی کامل قرار دهند. یکی از کوشش‌های اصلی فمینیست‌های موج دوم، کشف مجدد آثار و فعالیت‌های هنری زنان در گذشته، به موازات پایه‌گذاری رشته مطالعات زنان در بسیاری از دانشگاه‌های آمریکا و اروپا بود. هدف این مطالعات، بالابردن سطح شناخت و آگاهی زنان، به منظور دستیابی به برابری جنسی در هنر بود. یکی از نتایج این مطالعات این بود که به دلیل نابرابری در امکانات آموزشی، نبوغ هنری در مردان امکان رشد یافته است، اما نظام مردمحور، زمینه رشد را برای زنان مهیا نکرده است. از این‌رو، نظریهٔ برتری نبوغ مردان نمی‌تواند مورد قبول واقع شود.

۱-۲. زیبایی و والایی

از جمله مفاهیم دیگری که از سوی جریان سنتی زیباشناختی جعل شده و زمینه‌ساز بیرون راندن آفرینش‌های زنان از حوزه هنر شده، مفاهیم «زیبایی» و «والایی» است. در مورد این‌دو مفاهیم همان اتفاق رخ‌داده است که در مورد مفاهیم «نبوغ» و «هنر زیبا» به وقوع پیوسته بود؛ زیرا در دوره

نظریه اروپایی قرن هجدهم، «زیبایی» و «والایی»، مقولات مهم نظری بودند و زبانِ تحلیل، که متوجه این موضوعات بود، همواره جنسیتی بود؛ زیرا تجربه والا، نامحدود، وسیع و با ابهت با زبانی طرح شد که نه‌تنها بر ویژگی مردانه و جسور تجربه تأکید داشت، بلکه بر این نکته که درک آن از توان زن خارج است، هم دلالت داشت. (کورس مایر، ۱۳۸۲، ص ۳٦٤-۳٦٥) زیبایی با نشانه‌های زنانه مانند تقید و محدودیت، ظرافت و لطافت توصیف می‌شد و مصادیق والایی، که درمقابل زیبایی است، بیشتر در طبیعت غیرقابل کنترل، نامحدود، خشن و ناهموار، که از صفات مردانه است، جست‌وجو می‌شد. نظریه‌پردازانی مانند *کانت*، ذهن زن را محدود به گرایش به زیبایی و فریبایی و البته، ناتوان از درک و دریافت والایی می‌دانستند. از این‌رو، و با پذیرش چنین صف‌بندی، زنان هیچ‌گاه امکان تجربه والایی و وارد شدن به حوزه رقابت با مردان برای درک ارزش‌های مادی و معنوی عظمت و اهمیت و تعالی در طبیعت و هنر را ندارند؛ زیرا مفهوم «والایی» به گونه‌ای در تقابل و تعارض با «زیبایی» است و محصول درگیری با طبیعت می‌باشد و سرشت ضعیف ذهن زن مانع از درک آن است. فمینیست‌ها، این تقسیم‌بندی را برنتابیده و معتقدند که فرهنگ مردمحور با سلطه بر حوزهٔ فلسفه و زیباشناسی و جعل مفاهیم با جهت‌گیری مردانه، سعی در بیرون راندن آفرینش‌های زنانه از حوزه هنر دارند. از همین‌رو، *یگزیلاپولاکود بوراچرید* و مورخ فمینیست دربارهٔ جایگاه زنان در هنرهای زیبا معتقدند: «فرهنگ والا ضمن بازنمایی خلاقیت به عنوان امری مردانه و پخش تصویر زن به عنوان تصویری زیبا برای نگاه تشنه مردان، به طورحساب شده‌ای منکر شناخت زنان به عنوان تولیدکنندگان فرهنگ و معنی می‌شوند. (فشنگچی، ۱۳۸٤)

۱-۳. تقسیم هنر به زیبا و کاربردی

از نظر فمینیست‌ها تحریف‌گری هنر مردمحور در راستای محرومیت زنان از آفرینش هنری، به تحریف نبوغ و زیبایی و والایی بسنده نکرده و با ارائه تقسیمی خودساخته از هنر، به بازتعریف هنر و نگرش بدعت‌آمیز به آن دامن زدند. در قرون هفدهم و هجدهم، گونه‌ای از تقسیم‌بندی در هنر به وجود آمد که تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر تعریف هنر و هنرمند گذاشت و گمانه‌ها را دربارهٔ جنسیت‌محور شدن هنر تقویت کرد. این تقسیم‌بندی عبارت بود از: طبقه‌بندی آثار خلق‌شده به «هنر زیبا» و «هنر کاربردی»؛ به عبارت دیگر، هنر سطح بالا و هنر سطح پایین. این تقسیم براساس مفهوم والایی و زیبایی شکل گرفته است؛ بدین‌معنا که هنرهای زیبا، هنرهای والایی هستند و در

مقابل، کارهای دستی هرچند زیبا هستند، اما والا نیستند. در این طیف‌بندی، هنر زیبا در برابر هنرهای کاربردی قرار می‌گیرد. از این منظر، کارهایی شایستگی عنوان هنر را پیدا می‌کنند که تنها برای ارزش زیباشناختی ساخته شده باشند. در مقابل، کارهایی که برای کاربرد هم ساخته شده باشند، مانند ابزاری که در خانه و برای کارهای روزمره به کار برده می‌شوند. مثل سوزن‌دوزی، ابزار پوشاک و خوراک و... در این نگاه، واژه «هنرمند» تنها شایسته هنرهای زیباست. در مقابل، واژه‌های افزارمند یا پیشه‌ور بر سازنده آثار کاربردی اطلاق می‌شود که علاوه بر زیبایی، برای بهره‌وری نیز ساخته می‌شوند. (کرس میر، ۱۳۹۰، ص۶۰)

پیامد این تقسیم‌بندی برای زنان خوشایند نبود؛ زیرا براساس آن، تعدادی از رشته‌های هنری که زنان در آن نمود بیشتری داشتند، از محدوده هنر واقعی خارج می‌شد. این اندیشه در دوره مدرن نیز مورد توجه قرار گرفت؛ بدین‌معنا که هنر واقعی را آفرینش اثری می‌دانستند که در اصل برای زیبایی و ویژگی‌های زیباشناختی خلق شده باشد. در این رویکرد، نقش هنرمند تولید اثری هنری برای دریافت ویژگی‌های زیباشناسانه، و بدون توجه به کارکرد یا کاربرد آن است. از این منظر، کار دستی هرچند با ذوق، سلیقه و زیبا ساخته شده باشد، اما کار هنری ناب انگاشته نمی‌شود؛ زیرا هدف از آفرینش آن، کاربرد در زندگی است. از نظر آنان، مشکل کاربردی بودن اثر این است که آفرینندگی آزادانه هنرمند سازنده را محدود می‌کند. هدف هنر فقط باید زیبایی باشد و هر هدف دیگری جز این، در تضاد با خلاقیت آزادانه‌ای است که هنرمند باید از آن بهره‌مند باشد. (همان، ص۶۳) به عبارت دیگر، آنها معتقد بودند که کار دستی نشانگر خلاقیت و استعداد افراد نیست؛ زیرا وقتی قرار باشد اثری با هدف کاربردی آفریده شود، همین هدف‌دار بودن و برای چیزی بودن، خلاقیت را محدود کرده و از بروز آن جلوگیری می‌کند.

فمینیست‌ها بر این طیفه‌بندی معترض بودند. پرسش آنان این بود که چرا در سلسله‌مراتب هنر، به صنایع دستی و خانگی، که بیشتر شامل آفریده‌های دست زنان است، جایگاه فرودستی داده می‌شود؟ از این‌رو، فمینیست‌ها در دو جبهه با این اندیشه به مبارزه پرداختند: نخست در بُعد نظری، ریشه عدم آفرینش برخی هنرهای به‌اصطلاح زیبا از سوی زنان را در کاستی نظام مردمحور در فراهم آوردن زمینه ورود زنان در این عرصه دانسته و در بُعد عمل نیز توجه مضاعف به آثاری بود که در گذشته تحت عنوان «صنایع دستی» توسط سلطه مردانه از میدان هنر زیبا بیرون انداخته شده بودند. فمینیست‌های موج دوم، در این تلاش سهم عمده‌ای داشتند. البته در این میان، با تلفیق

قالب‌ها به قالب‌های بدیع دیگری دست یافتند. آنان مزیت قائل شدن برای نقاشی و مجسمه‌سازی را برنتابیده، به احیای هنرهایی چون ریسندگی و نساجی پرداختند. اثر *جودی شیکاگو* موسوم به «ضیافت شام»، که سمبل هنر فمینیستی است را می‌توان از این نوع قالب‌های تلفیقی دانست. وی و همکارانش تلاش کردند که سرامیک و گلدوزی، سوزن‌دوزی، ملیله‌دوزی و سایر قالب‌هایی را که «هنر زیبا» نبودند درهم بیامیزند.

کاربرد فمینیستی پارچه و سفال و سایر ابزارهای کارِ دستی را می‌توان چالشی در برابر هنر زیبای گسسته از کاردستی نگریست. به بیان دیگر، فمینیست‌ها در ارائه کار دستی دو هدف را دنبال می‌کردند: نخست اینکه، خواهان این بودند که کارهای آنان از سوی جامعه جدی گرفته شود و در مرحله بعد، مورد نقد قرار دادن تفکر سنتی، که زمینه‌ساز به حاشیه راندن آنان از حوزه هنر شده بود. از این‌رو، در آثار خود انواع قدیمی‌تر هنرهای زیبا را تخریب می‌کردند. در این آثار، با استفاده از حرکت‌های نمادین، جنسیت‌گرایی پنهان در مفاهیم سنتی زیباشناختی را مورد انتقاد قرار داده، از این طریق ارزش‌های زیباشناختی گذشته را زیرسؤال می‌بردند.

۱-۴. محرومیت زنان از آموزش و پرورش هنری

فمینیست‌ها در پردازش ریشه و علل ناپیدایی هنرمند در تاریخ هنر، علاوه بر علل اندیشه‌ای و سنت‌های فکری موجود در فرهنگ غرب، به عوامل اجتماعی نیز توجه نشان داده‌اند. آنها معتقدند که در طول تاریخ، هنر هیچ‌گاه شرایط و امکانات هنرآموزی برای زنان و مردان یکسان نبوده است. به‌گونه‌ای که اگر فرصت آموزش هنر به زن‌ها داده می‌شد، وضعیت آنان متفاوت بود. اینکه زنان را در نقش هنرمندان بزرگ نمی‌بینیم، بی‌شک منشأ طبیعی ندارد. به تعبیر *ویرجینیا وولف*، زنان از نظر تاریخی در جایگاهی که هوش و توان درونی آنها بتواند پرورده شود و پیشرفت کند، نبوده است. این مهم نیست که طبیعت، هنرمند را از چه توان و هوشی برخوردار ساخته باشد، آنها باید پرورده شوند. بدون آموزش و پرورش، نبوغ فقط یک توان نهفته است (همان، ص ۱۲۴). عدم دسترسی زنان به آموزش هنر نیز خود وابسته به علل دیگری است. مثلاً، دسترسی زنان به آموزش موسیقی و فرصت‌های آنان برای نمایش و برگزاری موسیقی بسیار محدود بوده است. بر فرض هم که زنی موسیقی را به‌گونه‌ای فرامی‌گرفت، فرصت ارائه آن را در مجامع عمومی پیدا نمی‌کرد. وی تنها می‌توانست از آن برای سرگرمی‌های خانگی استفاده کند؛ زیرا فرهنگ سنتی غرب، پدیدار شدن زنان در برابر مردم را در هر نقشی ناپسند و گاه غیرقانونی می‌دانستند. شاید سخت‌تر از کیفر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قانونی، بار فشارهای اجتماعیِ نمایش خود درجلوی همگان بود که بر زنان هنرمند سنگینی می‌کرد؛ هنجارهایی که حضور زن را بی‌شرمی و گستاخی تلقی می‌کرد. این پیرایه‌های فرهنگی، موجب می‌شد که زنان عطای هنر را به لقایش ببخشند و به صورت حرفه‌ای وارد عرصه آفرینش هنری نشوند. از این‌رو، فمینیست‌ها در پی اثبات دوگانگی و تضادی هستند که به وسیله جنسیت میان حضور در عرصه عمومی، به طور عام و در عرصه هنر به طور خاص به وجود آمده است. فمینیست‌ها در پی بیان این واقعیت هستند که زنان به دلیل محدودیت‌های فردی و اجتماعی، تلاش خود را مصروف قالب‌های خاصی از هنر کرده‌اند، نه اینکه توانایی تولید قالب‌های دیگر را نداشته باشند. این را مسئلهٔ مهمی می‌دانند که تاریخ هنر باید آن را مورد توجه قرار دهد.

۲. زنان به عنوان ناظر اثر هنری

فمینیست‌ها معتقدند که جریان سنتی در تاریخ هنر، نه‌تنها به نیروی خلاقیت زنان در آفرینش آثار هنری توجهی نکرده است، بلکه در مقام ناظر نیز به قوت و قدرت ادراک زیباشناختی او بهایی نداده است. درحالی که، در پرتو تحقیقات و مطالعات گسترده انسان‌شناسان، و روان‌شناسان به تفوق نسبی نیمکره راست مغز زن، که تأثیر شگرفی در نقد و نظر و خصوصاً در جنبه‌های زیباشناختی آثار هنری دارد، اذعان شده است. اما در این عرصه نیز نگاه مردانه مسلط است. (بلخاری، ۱۳۸۹) البته این تسلط نگاه مردانه از یک‌سو، عامل بها ندادن به نگاه زنانه در تولیدات هنری است و از سوی دیگر، موجب عدم حضور چشمگیر زنان در عرصه هنر بوده است. فمینیست‌ها برای تبیین بی‌اعتنایی به نگاه زن، به عنوان ناظر اثر هنری، «نظریه نگاه خیرهٔ مردان» را ارائه داده‌اند.

۲-۱. نظریه نگاه خیره مردانه

این نظریه در مقابل «نظریه توجه و نظر بی‌طرف» (disinterested aesthetic attention)، که نظریه غالب در زیباشناسی سنتی است، به وجود آمد. اندیشه سنتی، که در حقیقت مفهوم زیباشناسی را تعریف می‌کرد، معتقد بود که تمایلات فرد حسگر در لذتِ زیباشناختی، در تعریف زیباشناسی نقشی ندارد. این بدان معناست که تفاوت‌های جنسیتی در مفهوم نظر و توجه زیباشناختی دخالتی ندارند. (کورس مایر، ۱۳۸۲، ص ۳۶۷) اما فمینیست‌ها با مقایسه این ایده آرمانی، با واقعیت‌های عالم هنر، این ادعا را تأیید نمی‌کنند. آنان معتقدند که تاریخ هنر، مجسمه‌سازی و ادبیات، مشحون

از فریفتن، زناها، تصاویر عریان زنان حرمسرا و فاحشه‌هاست. و این صدق نظریه «نظر بی‌طرف» را مورد تردید قرار داده و به چالش می‌کشد. از این‌رو، به جای «نظریه نظر زیباشناختی بی‌طرف»، «نظریه نگاه خیره مردانه» (mail gaze) را مطرح می‌کنند. این نظریه، با این پیش‌فرض، که ناظر به صورت بی‌طرفانه به اثر هنری نگاه می‌کند را به چالش می‌کشد و این احتمال را مطرح می‌کند که زمانی که ابژه هنر(زن) با جایگاه بیننده دریافتگر (مرد) سازگار نیست، دریافت هنر با مشکل مواجه می‌شود. بدین معنا که کار هنری بیننده را هدایت می‌کند تا آن را به شیوه‌ای ویژه بنگرد؛ یعنی به شیوه‌ای که یک تماشاگر مرد را برتری بخشد. به نظر فمینیست‌ها، ایده‌هایی که مدعی دریافتِ بی‌طرفانه‌اند، گرایش بر آن دارند که ویژگی‌های فرمی را برتر از محتوا و معنای اجتماعی بدانند. فمینیست‌ها با اشکال بر دریافتِ زیباشناسانه ناب و گمانه‌زنی درباره خیره نگریستن، نه‌تنها به مسئله بر تأثیر تمایلات ناظر در دریافتِ زیبایی اذعان می‌کنند، بلکه می‌پذیرند که توان فرهنگی هنر بر پایداری روابط قدرت، به کار می‌رود. آنان توان نگاه کردن به دیگران را نشانه‌ای از قدرت جنسی و اجتماعی دانسته و بر تأثیر تمایلات و خواسته‌های بیننده اثر هنری در لذت برخاسته از شناخت زیبایی، اذعان دارند. (کرس میر، ۱۳۹۰، ص ۱۱۴-۱۲۲) «نگاه خیرهٔ مردانه» قالب‌های رایج هنری و موقعیت و موضع تماشاگر در تحسین آن را تعیین می‌کند و به آن ماهیتی مردانه می‌دهد.

نتیجه‌ای که از این نظریه با تکیه بر تأویل ابژه‌های هنری در نقاشی و برهنگی فیلم‌های هالیوودی به دست آمد، حاکی از این بود که تصویری که از زن در هنر ارائه شده، غالباً در جهت تبدیل او به شیئی خواستنی بوده است. نقش مرد در این میان تماشاگری است. همچنان که *لورامال* وی اشاره می‌کند، زن‌ها در موقعیت انفعالی «نگاه‌شدن» از سوی مردان هستند. آثار هنری، به خودی خود، شکل ایده‌آل این ابژه‌ها را تجویز می‌کند. (نراقی، ۱۳۸۶) فمینیست‌ها معتقدند این سنگینی و برتری نگاه مذکر را در فیلم‌های سکسی و تولیدات هالیوودی، آشکارتر می‌توان دید. در این‌گونه تولیدات، زنان در موقعیت موضوعات جذاب قرار گرفته‌اند و مردان دارای جایگاه و نقش فعال‌تری در هنرهای بصری هستند؛ زیرا نگاه در اختیار مردان است. از نظر آنها در هنرهای دیداری، روابط حکم بر تفکیک قدرت، تنها با نگاه آشکار می‌شود. و در واقع، روشی که در آثار هنری در قالب کلمات یا نقاشی به کار گرفته می‌شود، توسط ناظر بیرونی جهت‌دهی می‌شود. از این‌رو، توانایی و نقش هنر و زیباشناسی در جهت تغییر روابط و تفکیک و تحکیم قدرت، چشمگیر است. (عطایی اشتیانی، ۱۳۸۵) نظریهٔ نگاه خیره مردان، در واقع تصویرگر سلطه اجتماعی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و اقتدار سنتی و مردسالارانه است. ذکر این نکته لازم است که از نظر فمینیست‌ها، نگاه خیره قالب نگاه مردانه است. این بدان معنا نیست که همیشه فقط مردان این‌گونه به زنان می‌نگرند، بلکه سایهٔ سنگین این سلطه نگاه زنان را نیز تغییر می‌دهد و بسانِ خود می‌سازد. ناظر، لازم نیست عملاً مرد باشد، بلکه مراد این است که او در یک حالت تخیلی مردانه قرار دارد و ناظر خواه زن باشد یا مرد، خواه از جهت اجتماعی صاحب قدرت باشد و یا حاشیه‌نشین، برای درک هنر بر اساس هنجارهای پذیرفته‌شده، این حالت را می‌پذیرد. (کورس مایر، ۱۳۸۲، ص ۳۶۸)

۲-۲. سبک هنری زنانه

در طرح نظریه نگاه خیره مردان از سوی فمینیست‌ها و اثبات سوگیری‌های جنسیتی در ارزیابی آثار هنری، این سؤال از سوی آنان طرح شد که آیا بین آفرینش‌های هنری زنان و مردان تفاوت معناداری وجود دارد تا بتوان براساس آن، نظریه زیباشناختی زنانه‌ای را ارائه داد؟ و به عبارت دیگر، آیا می‌توان از سبک زنانه در زیباشناسی سخن گفت؟ در پاسخ به این پرسش، جهت‌گیری‌های متفاوتی از سوی فمینیست‌ها طرح شده است. پاسخ برخی از آنها مثبت است. این دسته از نظریه‌پردازان را می‌توان طرفدار رویکرد ذات‌گرایانه در زیباشناسی معرفی کرد. از نظر اینان، همه زنان در همه زمان‌ها و در همه مکان‌ها، پاسخ‌های زیباشناختی یا از ویژگی‌های سبکی مشترکی بهره‌مندند. استدلال‌شان این است که زنان در طول زندگی خود با تجربیاتی زیست می‌کنند که کاملاً با تجربیات مردان متفاوت است. مانند تجربه زایش فرزند. آنها زیباشناختی زنانه را با ویژگی‌هایی چون روانی و لطافت و فقدان مرزبندی دقیق توصیف می‌کنند.

برجسته‌ترین و پیچیده‌ترین دیدگاه‌ها درباره سبک زنانه، به نظریه‌پردازان فرانسوی زبان مانند *جولیاکریستوا*، *لوس ایریگاری* و *هلن سیسک* تعلق دارد. آنها با شیوه‌های متفاوت و با تأکید بر عدم حضور زنان در زبان، به زبان مخصوص زنان معتقدند که زبان مرد سالارانه را به نقد می‌کشد.

در مقابل اندیشه ذات‌گرایانه در زیباشناسی فمینیستی، برخی دیگر از فمینیست‌ها با مخالفت با ذات‌انگاری، و بر این نکته تأکید می‌کردند که نمی‌توان در هنر و زیباشناسی، از سبک ویژه زنانه سخن گفت؛ زیرا عوامل بسیاری در تفاوت تجربیات زندگی زنان تأثیر گذارند. شرایط اجتماعی، مختصات تاریخی، طبقه اجتماعی، نژاد، قومیت، ملیت و دین عواملی هستند که زنان را از یکدیگر متمایز می‌کنند. با این وصف، انتظار سبک واحد زنانه، توقعی منطقی نخواهد بود. این رویکرد در بین فمینیست‌های موج سوم، فمینیستی به وجود آمد؛ زیرا در دهه ۱۹۸۰ رویکرد کلی

فمینیسم تغییر موضع داده و ذات‌گرایی را که فمینیست‌های رادیکال دهه ۱۹۷۰ تبلیغ می‌کردند، برنتابیده و به جای تأکید بر تفاوت‌های ذات‌گرایانه، بر تفاوت مبتنی بر جنس و جنسیت تأکید می‌کند. (همان، ص۳۶۸-۳۷۰)

۳. زن به عنوان موضوع هنر

موضوع دیگری که در بحث هنر و زیباشناسی مورد توجه، نقد و بررسی فمینیسم قرار گرفته است، آمیخته‌شدن لذت‌های حسی و جنسی به جای لذت زیباشناختی است. در این میان اندام زن به عنوان موضوع آفرینش‌های هنری مردانی قرار گرفت که از بدن زن به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد لذت جنسی در آثار هنری استفاده می‌کردند. در ذیل به اندیشه‌های فمینیسم در این محور می‌پردازیم:

۳-۱. بدن زن

هنر یکی از ابزارهایی است که تجلی‌بخش جهان‌بینی و عقیده انسان‌ها در قالب صورت‌های مادی است. بی‌شک در طول تاریخ زن به عنوان موضوع هنرهای گوناگون قرار می‌گرفته است، اما بسته به اینکه فرهنگ‌ها چه نگاهی به هستی زن داشته‌اند؛ رنگ و بوی آثار هنری خلق شده در موضوع زن، متفاوت بوده است. هر گاه زن از جایگاه انسانی خود بهره‌مند بوده است، آثار هنری مربوط با او نیز از تصویرگر شخصیت انسانی بوده است. اما با افول نقش و تقلیل جایگاه او و دگرگونی نگاه به زن، منزلت او در هنر دگرگون شد. و پیش و بیش از آنکه وجود انسانی و معنوی او منبع پاک الهام در آفرینش‌های هنری باشد، جسمانیت او موضوع هنر قرار گرفت. این اندیشه هم جایگاه انسانی زن را تقلیل داده و تاحد موجودی جسمانی و لذت‌زا فروکاهید و هم ساحت هنر را آلوده ساخت.

فمینیسم با این‌گونه شخصیت‌پردازی از زن در ساحت هنر مخالف است. از این‌رو، برجسته‌ترین موضوعی که در هنر و زیباشناسی فمینیستی معاصر مورد توجه قرار گرفته است، موضوع «بدن» است. نقد اساسی آنها به تاریخ هنر این است که تا به حال هنر عبارت بوده است از: نگاه مردانه برای لذت مردانه؛ یعنی همیشه تصور این بوده که نگرنده مرد و نگریسته‌شده زن است. هنر سنتی، با جعل دوگانگی‌های ساختگی میان زن و مرد و با پردازش دوگانگی فرهنگ/طبیعت، تصویرسازی زن برهنه را در مقابل مرد، که فرهنگ است، طبیعت قلمداد می‌کند. از این‌رو، مسئله بدن، گفتمانی اساسی در هنر فمینیستی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فمینیست‌ها ریشه این نگرش مردمحور را در اندیشه‌های زاییده‌شده در سنت غرب و عصر روشنگری می‌دانند. در این میان اندیشه‌های *کانت* در قرن ۱۸ بر جهت‌گیری هنر غرب تأثیر چشمگیرتری داشته است. نفی غایت‌مندی از هنر و پرداخته شدن اندیشه «هنر برای هنر» متأثر از تفکر کانتی است که از یک‌سو، با نفی لذت زیباشناختی در هنر و فروکاهیدن آن به زیبایی حسی و از سوی دیگر با رهانیدن ساحت هنر از هرگونه قیود دینی و اخلاقی، (کاپلسون، ۱۳۸۸، ج ؟؟؟، ص۳۶۳) زمینه را برای محوریت یافتن بدن زن در آفرینش‌های هنری فراهم کرد. *کانت* خود می‌گفت: «مردان ذوق و سلایق خود را توسعه می‌دهند در حالی‌که، زنان خود را مصداق ذوق و سلیقه دیگران قرار می‌دهند. *ادموند بورک فرانکلین* فراتر رفته و با عشق‌آفرین دانستن زیبایی معتقد بود: «اینکه اشیا زیبا، شادی، لذت و حظّ به همراه دارند، به دلیل این است که یادآور منحنی‌های بدن زن می‌باشد.» (عطایی آشتیانی، ۱۳۸۵) اگر زنان ابژهٔ لذت زیباشناسانه هستند، پس مشاهده‌گر برای آنکه لذت زیبایی‌شناختی آن را تجربه کند باید بر آنان سیطره یابد. این خواسته‌ای نوعاً مردانه و یا مربوط به جنس مخالف است.

فمینیست‌ها معتقدند که نگرش زیباشناسانه‌ای که هنر از رابطه‌های خود با جهان جدا می‌کند؛ توان آن را برای نیرو بخشیدن به رابطه‌های قدرت پنهان می‌کند. از نظر آنان وقتی موضوع اثر اندام برهنه زنان باشد، این بی‌طرفی بسیار سؤال‌برانگیز است. از نظر آنان، بی‌طرف بودن شاید پیش‌داوری‌های اخلاقی را کنار بگذارد، اما نمی‌تواند و نباید ما را وادار کند که آنچه را در اثر می‌گذرد نادیده بگیریم. (کرس میر، ۱۳۹۰، ص۱۱۱-۱۱۲)

۳-۲. آشکارسازی اندام زنانه و ایجاد تنفر

یکی از راه‌هایی که هنرمندان فمینیست‌های موج دوم، تلاش کردند تا از طریق آن توجه جامعه را به جایگاه فرودست زنان در تاریخ هنر جلب کنند؛ بهره‌گیری از آشکارسازی اندام آنان بود. هنرمندان فمینیست، تمام تلاش خود را در آثار هنری خویش برای شکستن تابوهای معرف تفاوت‌های جنسی از جمله عادت ماهانه و زایمان به کار گرفتند و به طور گسترده و وسیع از تصاویر بدن زنان در کار خود استفاده کردند. البته هدف آنان از این کار، ایجاد زمینه‌ای مضاعف برای لذت بردن مردان نبود، بلکه معتقد بودند که هنر باید به جای ارضای ذوق، سلیقه و لذت حاصل از رویکرد مردانه به جسم زن، موجب برانگیختن نوعی تنفر در ناظر باشد. آنان ایجاد حس تنفر را دریافت نوعی زیباشناسی می‌دانند و معتقدند که بیزاری همچون واکنشی زیباشناسانه، که

جهانی از معنا به روی مخاطب می‌گشاید و به معانی سیاسی و اجتماعی و اخلاقی رنگ دیگری می‌دهد. از نظر آنان بیزاری، علاوه بر نوآوری هنری، که به بار می‌آورد؛ دو معنای سیاسی جدید دارد: نخست اینکه، حالت وارونه گونه‌های آرمانی و دلخواه زنانه را، که مردان ساخته بودند، به چالش می‌کشد: مانند زیبایی و آراستگی، ریزنقشی و پاکیزگی و هوس‌انگیز بودن. و در برابر این انتظارات، اندام‌هایی را می‌کشند یا نمایش می‌دهند که با استانداردها سازگار نیست. این کارهای پیچیده ارزش‌های زیباشناختی سنتی را که انتظار می‌رفت در اندام برهنه دیده شوند، وارونه ساخت. دوم اینکه، یک اثرگذاری احساسی آزاردهنده ایجاد می‌کند که ناظر را وامی‌دارد ارزش‌ها و فراگیرندگی آن را مورد پرسش قرار دهیم. (همان، ص۲۸۵-۲۸۶) تحریک حس غالباً تنفر زمانی اتفاق می‌افتد که نگاه هنرمندان از خارج از بدن به درون آن، یعنی جایی که مواد دور از دسترس در آن پنهان شده‌اند، حرکت می‌کند. هنرمندان فمینیست در آثار خود اندام را به صورتی دیگر نمایش می‌دادند و می‌کوشیدند ارزش‌های سنتی مترتب بر بدن زن را درهم کنند. *کارنفینلی* با آغشتن بدن به مواد غذایی که اشکالی از مدفوع یا خون را به ذهن متبادر می‌کردند، نمونه‌ای از استثمار جنسی زنان را آشکار می‌کند. این نمونه‌ای خاص از کاربرد سیاسی انزجار و نفرت است که پیش از این اجازهٔ ورود به ساحت زیبایی‌شناختی هنر را نداشت و اکنون به محور دریافت و ستایش هنر معاصر تبدیل شده بود.

این شیوه می‌تواند چند کارکرد منفی از خود به جای بگذارد: نخست اینکه، خطر بیگانگی و رمیدن تماشاگر از مشاهده آثار فمینیستی را افزایش می‌دهد. و دوم اینکه خطر برداشت نادرست از خواست هنرمند و معنای مورد نظر هنرمند را به دنبال دارد. علاوه براین، این شیوه خود نوعی خطر سقوط در فرایند پرنوگرافی است که خود زمینه‌ساز فرودستی بیشتر زنان است و ممکن است در فرم‌هایی از هنر به کار برده شود که موردنظر فمینیست‌ها نبوده است. توجه به همین پیامدهای منفی موجب شد تا موج سوم فمینیستی بر این شیوه‌ها خرده گرفته و از شیوه‌هایی که سنخیت بیشتری با اهداف فمینیستی دارند، استفاده کنند.

نتیجه‌گیری

آنچه فمینیست‌ها در هنر و زیباشناسی خود به دنبال آن بودند، دریافت تاریخی فرودستی تاریخی و اجتماعی زنان است و آگاهی از اینکه چگونه رویه‌های هنری در طول تاریخ، آن فرودستی‌ها را استمرار بخشیده‌اند. پژوهش‌های فمینیستی بدین نتیجه دست یافت که اموری چون نادیده انگاشتن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کار زنان، ابژه گرداندن اندام زنان در هنرهای ترسیمی و سینما، برداشت رمانتیک از بهره‌کشی جنسی از زنان در داستان‌ها، ترویج تصوراتی که زنان را از حوزه هنر خارج می‌دانست، عوامل اصلی ناپیدایی زنان در جهان هنر و سبب‌ساز فرودستی زنان بوده است. فمینیست‌ها با این اندیشه‌ها که آنها را هنرهای سنتی پدرسالار می‌خوانند، به مبارزه پرداختند. و در این میان تأثیر بسیار زیادی درتاریخ هنر و زیباشناسی از خود به جای گذاشتند و به نوعی می‌توان ادعاکرد که تاریخ هنر را متحول کردند. هرچند فمینیسم در نظر مدعی احقاق حقوق زنان و حمایت از برابری، آزادی و حق تسلط بر بدن زنان است، اما این ادعا در محک عمل دچار سردرگمی و از نوعی بی‌قاعدگی مزمن رنج می‌برد. در ذیل به برخی از این کاستی‌ها اشاره می‌کنیم:

۱. با دقت در اندیشه زیباشناختی فمینیسم، می‌توان دوگانگی در فکر و عمل را در آثار هنری فمینیسم به نظاره نشست؛ زیرا در ساحت نظر بر این عقیده پای می‌فشارند که جهت‌گیری‌های جنسیتی و مردمحورانه علت عمده گمنامی زنان در عرصه خلاقیت هنری بوده است، اما در ساحت عمل، درست بر همان رویه‌ای مشی می‌کنند، که مورد رضایت نگرش مردمحورانه است. بدین معنا که در آثار فمینیست‌ها نیز استفاده از جسم زن به عنوان موضوع هنری تأیید می‌شود. هرچند تلاش می‌کنند تا هدف متفاوتی از این ایجاد تنفر، به عنوان هدف اصلاح‌گرایانه خود معرفی کنند. به هرحال، زن را از جایگاه بلند انسانی، که همچون مرد دارای مراتب روحی و فکری خاصی است، به موجودی که جسم و بدن او تشریح‌کنندهٔ گرایش‌ها و بینش‌های اوست، فرو می‌کاهند.

۲. نگرش زیباشناختی فمینیسم مانند سایر نگرش‌های آنان در حوزه‌های که وارد شده‌اند، بیشتر نقادانه و تهاجمی است تا تلاشی برای سامان علمی دادن به فرایند خلق آثار هنری از دیدگاه زنانه. به عبارت دیگر، فمینیسم در تلاش است تا «نگاه مردانه»، «لذت‌گرایی مردانه»، «ذوق و سلیقه مردانه» و به طور کلی، نگرش زیباشناسانه مردانه را به نقد بکشد، اما پس از تخریب بنای پوسیده نگرش زیباشناختی مردانه، نتوانسته است تا بر این خرابه، بنیانی محکم و ساخت یافته از مبانی فلسفی و منطقی هنر زنانه را بنا نهد. به بیان دیگر، رشد نگرش زیباشناسانه فمینیسم، بیشتر در گستره نقادی رشد کرده است و دامنه نفوذ و کارایی آن هنوز به بنیان نظریه در زیباشناسی کشیده نشده است.

۳. امروزه هنر بسان ابزاری است که هم می‌تواند در جهت‌دهی و تعالی فرهنگ و جوامع و هم در

تخریب بنیان‌های فرهنگی آنها به کار آید. این اهداف، بسته به ظرفیت‌های رویه‌های گوناگون هنری متفاوت است. هنر فمینیستی این ظرفیت را دارد که برخلاف خواست اصلی خود، که مبارزه با نظام سرمایه‌داری و کوتاه کردن دست آن در استمرار نظام نابرابر و ظالمانه مردمحور بود، به گونه‌ای وسیع مورد سوءاستفاده نظام سرمایه‌داری قرار گیرد. در این میان، زنان به عنوان بازیگران نقش اول موضوعات آثار هنری برای القا اهداف صاحبان قدرت قرار گرفتند. بدون اینکه کوچک‌ترین هدفی در جهت رشد جایگاه زنان ایفا شود. از این‌رو، زنان به عنوان ابزار و هنر به منزله روش، نقش رشد و تراکم ثروت در نظام سرمایه‌داری را برعهده گرفتند. این روند در اروپای غربی به شکل رشد تبرج زنان برای تحریک جامعه به مصرف و در کشورهای شرق اروپا، به صورت تجارت سکس و صنعت روسپیگری و صادرات زنان جهت تأمین منافع اقتصادی مورد سوءاستفاده قرار گرفت.

٤. نگرش زیباشناسانه فمینیسم مدعی است که بی‌تاب از نگاه خیره مردان است. رنج خویش را این‌گونه واگویه می‌کند که نگاه خیره، حکایت از قدرت جنسی و اجتماعی و زمینه‌ساز استمرار نظام ظالمانه مردمحور است. با همهٔ این ادعاها، فمینیسم، با رویکردی منفعلانه به هنر و زیباشناسی به جای آگاه‌سازی زنان نسبت به جایگاه اجتماعی و سیاسی آنان، تنها حضور حداکثری آنان را در حوزه هنرهای دیداری مورد هدف قرار داده و در این میان، خلق آثار هنری فمینیسم در موضوع زنان به جای ترویج و تبلیغ جایگاه انسانی زن، زمینه برای نگاه خیره‌تر مردان به زنان را بیشتر از گذشته فراهم نموده است.

۵. یافتن پاسخ برای پرسش از نقش جنسیت در هنر از زاویه خاص نگرش افراطی و غیرواقع‌نگرانه فمینیستی، بی‌شک راه به جایی نمی‌برد؛ زیرا این رویکرد بیش از آنکه به دنبال اثبات استعداد و توانایی‌های زنان باشد، به دنبال آن است که سنت رایج مردان را در نقاشی و مجسمه‌سازی به چالش بکشد.

٦. رویکرد فمینیستی به هنر، با بهره‌گیری از اصول و مبانی خاص، در تقابل با رویکرد دینی و معنوی به هنر قرار می‌گیرد؛ زیرا هنر دینی برخلاف رویکرد «هنر برای هنر» و برخلاف نظریهٔ کانتی، که زیبایی را از یک‌سو، به زیبایی حسی تقلیل می‌دهد و از سوی دیگر، آن را از هرگونه قید و بند رها می‌کند، مخالف است. می‌کوشد تا هنر را در خدمت اهداف اخلاقی و معنوی قرار دهد. از دیدگاه هنر دینی، اگر هنر کارکرد غایت‌مندانه نداشته باشد، مشروعیت ندارد و اگر هنر از دین تهی شود، بی‌تردید به حذف مفهوم هنر منتهی می‌شود. هنر دینی غفلت‌زداست

و توجه به مرکز عالم را، که ذات خداست، در انسان احیا می‌کند. آنچه هنر دینی را از غیر آن جدا می‌سازد، این است که در هنر دینی انتظار از خلق آثار هنری نزدیکی انسان به خداوند و معنویت است. در حالی که، در هنر غیردینی هنرمند به امیال و غرایز خود پایبند است. در هنر دینی، هنرمند درصدد برانگیختن احساسات و عواطف نیست. منظور هنرمند در هنر دینی، القای نوعی حقایق و معانی است، نه اینکه مخاطب را به هر نوعی تحت تأثیر قرار داده و احساسات او را تحریک کند. (اعوانی، ۱۳٦٥-۱۳٦٦)

۷. نگرش به زن و جایگاه او در عرصه‌های مختلف زندگی، تابعی از روش‌شناسی هر مکتب است. نوع زاویه نگاه به هستی، معرفت و انسان، در مواجه و نوع برخورد با پدیده‌ها، راهبرد و راهکارهای متفاوتی را ارائه می‌دهد. در فرهنگی که در آن محور در تعریف انسانیت، تعقل و خرد معرفی می‌شود و جنسیت به عنوان یک عرض تلقی می‌شود که در دریافت‌های انسان تأثیر چشم‌گیری ندارد، زن و مرد در آفرینش‌های هنری نیز با هم تفاوتی ندارند. و دیگر نه مرد ادعای عقل و نبوغ، و ذوق برتر دارد و نه زن در تقابل با مرد سبک زنانه را جستجو می‌کند. مرد و زن هر دو انسان هستند و به حکم انسان بودن از استعدادهای یکسانی برخور دارند، هرچند زمینه‌های اجتماعی و سیاسی، گاه به عنوان مانعی بر سر راه شکوفایی استعداد هم در زنان و هم در مردان، ظاهر می‌شود.

منابع

اسدی کرد، غلامرضا (۱۳۸۹)، ***آشنایی با هنر***، تهران، فارسیران، .

اعوانی، غلامرضا، «هنر تجلی جمال الهی درآئینه خیال» (زمستان و بهار ٦٦-۱۳٦٥)، ***هنر***، ش ۱۳، ص۷٦-۱۰۱.

بلخاری، حسن، «زن در هنر» (بهار ۱۳۸۹)، ***مطالعات راهبردی زنان***، ش ٤۷، ص۱۷۲-۱۹٦.

زولبرگ، ورزا (۱۳۸۷)، ***هنر چیست؟ جامعه شناسی هنر چیست؟ در: مبانی جامعه شناسی هنر***، ترجمه و تالیف علی رامین، تهران، نی.

سمیع آذر، علیرضا، «هنر فمینیستی زایش اندیشه‌های زنانه» (فروردین ۱۳۸٦)، ***زنان***، ش۱٤۳، ص٤۲-٤۹.

عطایی آشتیانی، زهره، «زیباشناسی در تحلیل جنسیتی فمینیسم» (تابستان۱۳۸٥)، ***کتاب زنان***، ش ۳۲، ص۱٦٦-۲۰۱.

فریدمن، جین (۱۳۸۱)، ***فمینیسم***، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، آشیان.

فشنگچی، مینا، «تأثیر فمینیسم بر هنرهای تجسمی»، (تیر ۱۳۸٤) ، ***تندیس***، ش۵۳، ص٤-٥.

کاپلسون، فردریک (۱۳۸۸)، ***تاریخ فلسفه: یونان و روم***، ج۱، ترجمه سیدجلال الدین مجتبوی، تهران، علمی و فرهنگی.

کاپلسون، فردریک (۱۳۸۸)، ***تاریخ فلسفه: یونان وروم***، ج٦، ترجمه اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، تهران، علمی وفرهنگی.

کرس میر، کارولین (۱۳۹۰)، ***فمینیسم و زیباشناسی: زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی***، ترجمه افشنگ مقصودی، چ دوم، تهران، گل آذین.

کروچه، بندتو (۱۳۵۰)، ***کلیات زیباشناسی***، ترجمهٔ فواد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کورس مایر، کارولین (۱۳۸۲)، ***زیبایی شناسی فمینیستی***، ترجمهٔ عباس یزدانی، در: ***فمینیسم و دانش‌های فمینیستی***، ترجمه، تحلیل و نقد مجموعه مقالات دائره المعارف روتلیج، قم، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

محمدپور، احمد، (۱۳۸۹)، ***ضد روش: منطق و طرح در روش کیفی***، تهران، جامعه‌شناسان.

مکنزی، یان و دیگران (۱۳۷٥)، ***مقدمه‌ای بر ایدئولوژی‌های سیاسی***، ترجمه م. قائد، تهران، مرکز.

نراقی، سولماز، «سوژه ابژه در زیبا شناسی فمینستی» (خرداد ۱۳۸٦)، ***زنان***، ش ۱٤٥، ص٥۲-٥٥.

نصر، حسین (۱۳۷٤)، ***جوان مسلمان و دنیای متجدد***، ترجمه مرتضی اسعدی، تهران، طرح نو.

نوئل، کارول (۱۳۷٦)، ***درآمدی بر فلسفه هنر***، ترجمه صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.

هام، مگی و دیگران (۱۳۸۲)، ***فرهنگ نظریه‌های فمینیستی***، ترجمهٔ فیروزه مهاجر و دیگران، تهران، توسعه.

هاوزر، آرنولد (۱۳۸۷)، ***جایگاه اجتماعی هنرمند، در: مبانی جامعه شناسی هنر***، ترجمه و تالیف علی رامین، تهران، نی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی