لیندا ناکلین و نقد مفهوم سبک هنری متمایز زنانه

شمس‌الملوک مصطفوی*

سمیه علمدار**

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۰۳
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۰۶

چکیده

با توجه به تغییر و تحولات بنیادینی که طی چند قرن اخیر در زمینه‌های مختلف، از جمله فلسفه، علم، اقتصاد، فرهنگ، و هنر رخ داده و تأثیر بسیار عمیق آن‌ها بر روابط انسانی و نگرش‌های اجتماعی، اهمیّت توجه مجدد به مسائل زنان در قلمروهای مختلف، از جمله قلمرو هنر ـ آشکار می‌شود. یکی از چهره‌های شاخص که در این حوزه پژوهش‌های درخور توجهی انجام داده است، لیندا ناکلین است او با طرح پرسش «چرا هرگز هنرمندان بزرگ زن وجود نداشته‌اند؟» باب تازه‌ای را در مطالعات مربوط به زنان و نقد فمنیستی تاریخ هنر گشود.

ناکلین، با نوعی نگرش فمنیستی به هنر و زیبایی‌شناسی، مفروضات بنیادین اجتماعی و فلسفی رایج در جهان هنر را به چالش کشیده و استدلال می‌کند که در خلق اثر هنری بزرگ و شکل‌گیری هنرمند بزرگ، به عنوان فردی دارای نبوغ، بسترهای اجتماعی و عوامل نهادی نقش مهمی ایفا می‌کنند.

مقاله حاضر، با طرح مهم‌ترین آراء ناکلین در این باره، نشان می‌دهد که وی چگونه، با بررسی برخی آثار هنرمندان مرد و مقایسه آن‌ها با آثار هنرمندان زن، استدلال می‌کند که هم زنان و هم مردان قابلیت تولید انواع آثار هنری را دارا هستند. بنابراین، مفهوم سبک هنر زنانه، مفهومی قابل قبول نیست. وی این ایده را مطرح می‌کند که انتخاب این گونه موضوعات زنانه توسط زنان هنرمند تحت تأثیر عوامل اجتماعی، نهادی، و آموزشی بوده است.

کلیدواژه‌ها: لیندا ناکلین، نقد فمنیستی تاریخ هنر، هنرمندندان زن، تبعیض نهادی و آموزشی، سبک هنری متمایز زنانه

* استادیار گروه فلسفهٔ دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال
** کارشناسی ارشد فلسفهٔ هنر، دانشگاه علامه طباطبایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

مقدمه

جنبش فمنیسم در هنر از اواخر دههٔ ۱۹۶۰م، تحت تأثیر کلّی جنبش فمنیسم و فعالیت‌های سیاسی اواسط دههٔ ۱۹۶۰م آغاز شد. به طور کلّی، در اواخر قرن بیستم، آثاری که دربارهٔ هنرهای زیبا نوشته شده‌اند در چهار مقوله قرار می‌گیرند: تاریخ هنر، نقد هنر، بازبینی هنر و نظریهٔ هنر. آثار فمنیستی از مرز فرمال آثار نوشته شده دربارهٔ هنر عبور کرده و اغلب به‌طور بسیار وسیعی بین رشته‌ای است. (kramarae & spender 2000: 869)

ناکلین به عنوان یک مورخ هنر فمنیستی، از همان دههٔ ۱۹۷۰م فمینیسم‌های ذات‌گرا را نمی‌پذیرد و فمنیسم را ابزاری در نظر می‌گیرد که از طریق آن می‌تواند موضوعات تاریخ هنر را مورد پژوهش قرار دهد. نوشته‌های ناکلین، در وهلهٔ نخست، بر مسائل مربوط به زنان و صورت‌بندی اجتماعی آن در اروپا و آمریکای قرن‌های ۱۹ و ۲۰ م متمرکز است، اما ملاحظات مرتبط با نژاد را نیز در برمی‌گیرد. رویکرد ناکلین نسبت به تاریخ هنر، رویکردی «موردی» (با هدف خاص) است. همان‌طور که آرونا دسوزا بیان می‌کند «مفهوم امر موردی، به معنای طرد هرگونه رویکرد روش‌شناسانهٔ واحد است، و از این نظر کار او را باید حرکتی پست‌مدرن به شمار آورد. (D'Souza 2004: 8)

ناکلین، برخی از آشناترین نقاشی‌های قرن ۱۹م را در بستری تازه و ناآشنا قرار داده و از طریق یک گفتمان فمنیستی آن‌ها را دوباره تعریف می‌کند (ibid: 2004,9). نوشته‌های ناکلین فاقد هرگونه نتیجه‌گیری‌های عام و کلّی است که با رویکردش نسبت به تاریخ هنر مطابقت دارد. کتاب زنان،هنر، و قدرت ۱۹۸۹، که یکی از مهم‌ترین آثار اوست، به عنوان پروژه‌ای در حال تحول و تکامل در نظر گرفته شده است. از دیگر کتاب‌های ناکلین می‌توان به *امپرسیونیسم* و پست امپرسیونیسم ۱۹۰۴-۱۸۷۴ لیندا ناکلین در حال حاضر پروفسوفر هنر مدرن کالج واسار و در ۱۹۵۲م در رشته ادبیات انگلیسی قرن هفدهم میلادی از دانشگاه کلمبیا با مدرک فوق‌لیسانس فارغ‌التحصیل شد. هم زمان با تدریس در کالج واسار در ۱۹۶۳م مقطع دکترا در زمینهٔ تاریخ هنر را در کالج تخصصی هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک به پایان رساند. وی نویسنده یا ویراستار ۱۳ کتاب و مؤلف بیش از ۷۰ مقالهٔ علمی است.که از آن جمله می‌توان به Polities of Vision (1991)[۲] بیان و بازنمایی زنان (1991)[۳] بدن تکه تکه شده: قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته (2001)[۴] اشاره کرد آثار وی دیالوگی را میان تاریخ‌نویسان، هنر دربارهٔ ماهیت دیدگاه تاریخی، و بسط داده و حوزهٔ تفسیر بحثی دربارهٔ نقش هنر و هنرمندان را در جامعه گسترش داده است. ناکلین با مطرح کردن پرسش سادهٔ «چرا هرگز هنرمندان بزرگ زن وجود نداشته‌اند؟» یک چرخش و تغییر بزرگ در رشته خود انجام داد و تاریخ هنر اجتماعی را افتتاح نمود. (ACLS Occasional Paper, No. 64, p. 6-9)

در آثار ناکلین، مفهوم دو گانه قطعه و تناقض[۵] جایگاه خاصی دارد؛ در کتاب بدن تکه تکه شده: قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته (2001)، وی در آثار هنرمندان مختلف، بدن‌های قطعه قطعه شده، فیگورهای نیمه‌تمام در رابطه با بازنمایی مدرنیته و شکل‌گیری مدرنیسم به عنوان یک سبک را مورد توجه قرار داده است. ز جمله نقاشی «بالماسکه در اپرا» اثر مانه[۶] (۱۸۷۳) و تابلوی «خانوادهٔ بللی» ادگار دگا[۷] (۱۸۵۷ -۶۷). در کتاب رئالیسم (۱۹۷۱)[۸] نیز مفهوم قطعه را مورد استفاده تاریخی قرار داده و آن در رابطه با اروپای قرن ۱۹ به کار برده است. مفهوم دیگر، مفهوم تناقض است که امکان نوعی پیچیدگی در درک ناکلین نسبت به چگونگی و چرایی استفاده از رمزگان بازنمایانه[۹] در یک زمان خاص را فراهم می‌سازد: در نوشته‌های وی بارها با داستان‌هایی از هنرمندان زن‌ستیزی[۱۰] روبه‌رو می‌شویم که تصویری مترقی از زنان ارائه می‌دهند. (ناکلین ۱۳۸۵: ۱۸)

ناکلین با برپایی نمایشگاه‌های مختلف، از جمله نمایشگاه «رئالیسم اکنون» در سال ۱۹۶۸م، «هنرمندان زن ۱۹۵۰ -۱۵۵۰ با همکاری آن ساترلند هریس[۱۱] (-۱۹۳۷) در سال ۱۹۷۶م، و با پرداختن به آثار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

هنرمندان زن، از جمله فلورین استتهایمر[12] (۱۸۷۱- ۱۹۴۴) برت موریسو (۱۸۶۵ -۱۸۴۱) ماری کاسات (۱۹۲۶ -۱۸۴۴)، ژوآن میچل (۱۹۹۲ -۱۹۲۵)، رزا بنهور (۱۸۹۹ -۱۸۲۲) و بسیاری هنرمندان دیگر، در بازیابی تاریخی هنرمندان زن و اهمیّت و جایگاه این هنرمندان نقشی تعیین کننده داشته است. قابل ذکر است که نگاه فمنیستی ناکلین شامل هنرمندان بزرگ مرد در فرانسه قرن بوردها میلادی مانند دگا (۱۹۱۷ -۱۸۳۴)[13]، مانه، (۱۸۸۳ -۱۸۳۲)[14] رنوار (۱۹۱۹ -۱۸۴۱)[15] کوربه (۱۸۷۷ -۱۸۱۹)[16] و دیگران نیز می‌شود.

نقد فمینیستی تاریخ هنر

مقاله نـــاکلین بـــا عنوان «چـرا هـرگز هنـرمندان زن بزرگ وجود نداشته‌اند؟» در سال ۱۹۷۱م نوشته شد، و به عنوان اولین نقد فمینیستی تاریخ هنر، نگرش تاریخ‌نویسان هنر و نیز هنرمندان قرن بیستم را تحت تأثیر قرار داد. در سال ۱۹۸۷م، طبق یک ارزیابی کلّی و جامع از تاریخ هنر فمینیستی، با عنوان «نقد فمینیستی تاریخ هنر»[17] (۱۹۸۷)، لزوم بحث از تاریخ هنر و نظریهٔ هنر در کنار تولید هنر مطرح شد. در این مقاله، آنچه تا قبل از ۱۹۸۷م در قالب تاریخ هنر فمینیستی در نظر گرفته می‌شد، ارائه شده است. طبق این بررسی، ۱۹۷۱م تاریخ طرح یک پرسش فمینیستی در تاریخ هنر است، یعنی هنگامی که ناکلین پرسش خود را با عنوان «چرا هرگز هنرمندان بزرگ زن وجود نداشته‌اند؟» مطرح کرد، و از آن زمان نماینده اصلی «نسل اول فمینیسم» شده است (kelly,1998:173). قسمت نخست مقالهٔ «نقد فمینیستی تاریخ هنر»، در مورد گروه اول فمینیست‌های آمریکایی است که مانند ناکلین «با موضوعاتی از قبیل ماهیت، ارزیابی و سنجش، و جایگاه تولیدات هنری زنانه سروکار داشتند» (Thalia Gouma-Peterson & Mathews, 1987: 329)، در حالی که فمینیست‌های بریتانیایی تقریبا در همین زمان «تحت تأثیر ایدئولوژی مارکسیست... به طور سیاسی تا شروع جنبش فعال بوده‌اند» (Ibid: p.331) و بر اقدامات رادیکال زنان در یک خط مشی اجتماعی و سیاسی تأکید می‌کردند.

ناکلین در شروع این مقاله اظهار می‌دارد که «انقلاب فمینیستی نیز هم چون هر انقلاب دیگری باید در نهایت با مبنای فکری و ایدئولوژیک حوزه‌های فکری یا تحقیقی گوناگون - تاریخ، فلسفه، جامعه‌شناسی، روانشناسی و غیره - درگیر شود، درست همان طور که ایدئولوژی نهادهای اجتماعی کنونی را مورد پرسش قرار می‌دهد.» (Nochlin,1989: 145)

به عبارت دیگر، ناکلین هدف فمینیسم را فراتر از حوزه اجتماعی می‌داند. به نظر می‌رسد، آنچه باعث درگیری و به نوعی ارتباط فمینیسم با حوزه‌های فکری دیگر می‌شود، ویژگی انقلابی و انتقادی فمینیسم باشد. جنبش فمینیسم از یک خواسته اجتماعی و سیاسی شروع شده و رفته رفته وارد عرصه‌های دیگر تفکر و حتی هنر شد. ناکلین، با بیان این جمله، ماهیت فمینیسم را ماهیتی پویا می‌داند، و معتقد است با این پویایی است که این انقلاب می‌تواند به بقای خود ادامه دهد. ناکلین، با توجه به گفتهٔ جان استوارت میل[18] مبنی بر این که، ما تمایل داریم هم در حوزهٔ آکادمیک و هم در مناسبات اجتماعی، هر آنچه هست را طبیعی بدانیم، آنچه طبیعی و پذیرفته شده‌است را لزوماً درست نمی‌داند و برآن است که باید در این پژوهش‌های فمینیستی فرضیات طبیعی و بنیادین[19] به پرسش کشیده شود و شالوده مبهم این به‌اصطلاح واقعیت‌ها[20] فاش گردد. ناکلین، در حیطهٔ تاریخ هنر، دیدگاه غالب و پذیرفته‌شده را دیدگاه مذکر غربی[21] می‌نامد و بیان می‌دارد که این دیدگاه به‌طور ناخودآگاه به منزله همان دیدگاه تاریخ‌نگار هنر پذیرفته شده و باید ناکافی بودن آن را به طور کلّی با استفاده از نقد صرفاً فکری این دیدگاه فاش ساخت.

مفهوم سبک هنری زنانه متمایز

ناکلین، در پاسخ به این پرسش، دو نگرش فمینیستی را مطرح می‌کند: نخستین واکنش، تلاش برای پاسخ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

به همان شیوهٔ طرح پرسش است، یعنی جستجوی مثال‌هایی از شایستگی هنرمندان زن یا مواردی که در آن هنرمندان زن به اندازه کافی مورد احترام و قدردانی قرار نگرفته‌اند تا از این طریق بتوان تا حدی زندگی حرفه‌ای پربار آن‌ها را مورد توجه قرار داد (ibid, 1989:147). دیدگاه دوم، تلاش فمینیست‌های معاصر مبنی بر تغییر اندک زمینه مورد بحث و طرح این ادعا است که نوع متفاوتی از «عظمت و بزرگی»[۲۲] در هنر زنان نسبت به مردان وجود دارد. بنابراین، وجود یک سبک زنانه مشخص و متمایز، مسلم فرض می‌شود که هم در ویژگی‌های فرمال و هم در خصوصیات بیان گرانه‌اش متفاوت با نوع مردانه بوده و مبتنی بر ویژگی خاص وضعیت و تجربه زنان است.

ناکلین، خصوصیاتی از قبیل درون‌گرایی، ظرافت، پرداختن به موضوعات خاص مانند زندگی خانوادگی و کودکان را به عنوان ویژگی‌های ذاتی آثار زنان نمی‌پذیرد و با مقایسه آثار برخی از هنرمندان زن- مادام ویجی لبرون (۱۸۴۲ -۱۷۵۵)[۲۳]، ماری کاسات و برت موریسو- و آثار برخی مردان هنرمند- ردون (۱۹۱۶ -۱۸۴۰)[۲۴]، کورو (۱۸۷۵ -۱۷۹۶)[۲۵]، فراگونار (۱۸۰۶ -۱۷۳۲)[۲۶]، رنوآر و مانه- مفهوم سبک «زنانه» و «مردانه» را رد کرده و اشاره می‌کند که «صرفاً انتخاب یک موضوع خاص و یا محدود کردن آثار به سوژه‌هایی معین، معادل تعریف سبک نیست.» (ibid: p.149)

ناکلین در نقد این موضوع، درک نادرست برخی فمینیست‌ها از مفهوم «زنانگی» را علت اصلی این استدلال نمی‌داند، بلکه به برداشت نادرست آن‌ها از «چیستی هنر» اشاره می‌کند و این که این برداشت به نوعی با برداشت عامه مشترک است. به عبارت دیگر، وی اظهار می‌دارد که نزد این فمینیست‌ها «هنر بیان مستقیم و شخصی تجربیات احساسی فردی است، نوعی بیان زندگی شخصی به زبان بصری» (ibid, 1989: 149)، در صورتی که «هنر بزرگ»[۲۷] هیچ‌گاه چنین تعریف نمی‌شود. وی نیز مانند سیمون دوبووار که معتقد است زن- به مفهوم جنس دیگر- در شرایط اجتماعی شکل می‌گیرد، علت این اتفاق را طبیعت و بیولوژی زنانه نمی‌داند و معتقد است این مشکل در نهادها و شیوه آموزشی ما ریشه دارد، و همین آموزش دربرگیرندهٔ تمام چیزهایی می‌شود که از لحظه ورود به این دنیای مملو از نمادها، علائم و نشانه‌های معنادار برای ما اتفاق می‌افتند. به نظر ناکلین، زن بودن یک هنرمند، شرط لازم و نه لزوما شرط کافی برای انتخاب یک سبک یا سوژه خاص است؛ وی زن بودن را همراه با دیگر خصوصیات مانند ملیّت، سنّ، آموزش، طرز رفتار، عکس‌العمل به شیوه‌های موجود بیان گری، یا اولویت‌های خودشناسی قرار می‌دهد. وی توضیح می‌دهد برای یک زن رئالیست و به طور کلّی زن هنرمند، ممکن است حس و مفهوم خود خلاق[۲۸] در قالب یک زن، در صورت‌بندی انگاره‌های تصویری[۲۹]، نقشی مهم یا گاهی بی اهمیت ایفا کند. با ظهور جنبش قدرتمند و صریح زنان، این مفهوم هویت بخشی آگاهانهٔ زنانه در آثار برخی زنان هنرمند به منظور تعریف خودشان به طور عینی‌تر به عنوان زن، و برای هم سان ساختن احساسات و علایق خود با زنان دیگر در حوزه‌های هنر و سیاست و نیز در حوزه‌های خصوصی خیال پردازی‌شان، بسیار برجسته‌تر شده است.

کارولین کرس میر[۳۰] اشاره می‌کند که در بارهٔ پرسش‌هایی مانند این که «آیا بین آثار هنری زنانه مردانه که مبنی بر نظریه زیبایی‌شناسی«زنانه» بدیل‌های مناسبی برای ارزش‌های زیبایی‌شناسانه مرسوم ارائه می‌دهند، تمایز و تفاوت وجود دارد؟» و یا این‌که «آیا سنّت خلاق زنانه[۳۱] متمایز وجود دارد؟»، هم استدلال‌های مثبت و هم منفی وجود دارد و موضوع مهم مورد بحث در این باره، موضوع ذات‌گرایی است، به این مفهوم که تمام زنان در تمام زمان‌ها، واکنش‌های زیبایی‌شناختی مشخص یا ویژگی‌های سبکی مشترک دارند، یعنی کیفیات زنانه قابل تشخیص که علی‌رغم تفاوت‌ها و اختلافات اجتماعی آن‌ها، آشکار می‌شود (craig V.3. 1998: V.3. 595). برخی نظریه‌پردازان هم‌سو با ناکلین، مدعی هستند که یک واقعیت بی‌واسطه و معین از هویت مردانه و زنانه وجود ندارد،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

اما یک فرآیند کلّی از تبعیض و تفاوت‌گذاری وجود دارد (qtd in. Gouma-Peterson & Mathews,1987: 335). با در نظر گرفتن ماهیت و طبیعت خلاقیت زنانه، تاریخ نویسان هنر نگاه خود را از حساسیت زنانه[۳۲] برداشته و مطالعهٔ ساختار جنسیت را مورد توجه قرار داده‌اند، اما در روند بررسی آثار هنرمندان زن، با پرسش پیچیده و بغرنجی مواجه شدند و آن این که آیا تصویرپردازی زنانه[۳۳] که متمایز از نوع مردانه‌اش باشد، وجود دارد؟ به نظر می‌رسد بسیاری از تاریخ‌نویسان هنر، به این پرسش بسیار کوتاه- یعنی «نه»- پاسخ داده یا از آن چشم‌پوشی کرده‌اند (qtd in. Ibid 1987: 336). دیدگاهی که تقسیم بندی سبک هنری زنانه متمایز را نمی‌پذیرد مبتنی بر این استدلال است که این نوع طبقه‌بندی صرفاً مفاهیمی کلیشه‌ای از زنانگی را مورد توجه قرار می‌دهد؛ شرایط اجتماعی زنان اغلب متغییر بوده و دوره‌های تاریخی، وضعیت طبقه اجتماعی، نژاد، ملیت و مذهب همگی عواملی هستند که زنان را از یکدیگر متمایز می‌کند. در این باره، ناکلین مدعی است که نویسندگان و هنرمندان زن بیشتر به هنرمندان هم دوره خود نزدیک هستند تا دیگر هنرمندان زن در طول تاریخ (Nochlin,1989: 149). ناکلین با عدم پذیرش نظریه‌های ذات‌گرا دربارهٔ گرایش‌های طبیعی زنان در زمینه هنر، یک حساسیت زنانه برساخته از اجتماع را مورد تأیید قرار داده و می‌پذیرد «واقعیت این است که یک زن به طور اتفاقی هنرمند می‌شود، ترجیحاً همه چیز برای مرد مفروض می‌شود» (qtd in. Gouma-Peterson & Mathews,1987: 336). برخی دیگر از نظریه‌پردازان، یک گام فراتر رفته و استدلال می‌کنند «تا زمانی که زنان واقعیت را به واسطه یک حساسیت زنانه منحصر به فرد درک و دریافت کنند، این حساسیت، فرآیند خلاقیت را تحت تأثیر قرار می دهد و این انتقال صریح و روشن نقش‌های جنس در طول تاریخ، تمایزاتی اساسی بین جنس در خصوص نحوه درک، تجربه و انتظارشان از جهان، ایجاد کرده است. اما این، نوع نگرش مردد که توسط بسیاری از تاریخ نویسان هنر آمریکایی در دهۀ ۱۹۷۰م از جمله ناکلین در رابطه با تصویرپردازی زنانه خاص اتخاذ شد، به طور قابل ملاحظه‌ای با دیدگاه گروهی از منتقدان ادبی همان دوره متفاوت بود. این منتقدان، متون زنان را به عنوان منبع اصلی و اولیه برای یک نقد ادبی رادیکال مورد توجه قرار داده‌اند. گِلوریا ارنستین[۳۴] بیان می‌کند که نوعی ویژگی خاص از تصویرپردازی زنانه توسط گروهی از زنان سورئالیست و فریدا کالو (۱۹۵۴ -۱۹۰۷)[۳۵] خلق شده است. گرارد[۳۶] استدلال می‌کند که آرتمیسیا جنیلسکی (۱۶۵۶ -۱۵۹۳)[۳۷] در سلف پرتره خود، دو سنت هنری را ترکیب کرده است، یکی سلف پرتره و دیگری شخصیت‌بخشی[۳۸] به هنر در قالب یک زن؛ اما بر خلاف سلف پرتره‌ها یا شخصیت بخشی‌های معمول زنانه، او خودش را در حال نقاشی و خلاق نشان داده است. استدلال تمام این مطالعات این است که جنسیت عاملی مؤثر در خلق و تفسیر تصاویر خلق‌شده توسط زنان است، اما نه به دلایل بیولوژیکی، بلکه به دلیل این که تجربه زنان از جهان با تجربه مردان تفاوت دارد.

ناکلین اشاره می‌کند با درنظرگرفتن دلالت‌های پنهان در پرسش مورد بحث، ما متوجه می‌شویم میزان آگاهی ما از «چگونه بودن چیزها در این جهان» بر حسب شیوه مطرح کردن پرسش‌های پر اهمیت شکل گرفته و بیشتر اوقات این آگاهی تحریف شده است. اغلب، تمایل داریم که مشکلاتی مانند فقر، تبعیض نژادی و معضل زنان را بدیهی و مسلم فرض کنیم، اما باید ابتدا بپرسیم که چه کسی این «مسائل و پرسش‌ها» را صورت‌بندی می‌کند و چه اهدافی دارد؟ (Nochlin, 1989: 151). ناکلین، با مطرح کردن اصطلاح «هنر عظیم» و «اسطورهٔ هنرمند بزرگ»[۳۹]، مفهوم «نبوغ»[۴۰] را مورد تردید قرار می‌دهد. وی اشاره می‌کند که فرضیّات بنیادین آگاهانه یا ناآگاهانه، فوق ستارگانی مانند میکلانژ و ون‌گوگ یا رافائل[۴۱] و جکسون پولاک را تحت عنوان «عظیم» قرار می‌دهد، و هنرمند بزرگ را کسی معرفی می‌نماید که دارای نبوغ ـ قدرتی ابدی و ازلی ـ است. و از آنجایی که این گونه فرضیات، ذاتی بسیاری از نوشته‌های تاریخی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

هستند، غیر طبیعی نیست که به طور کلّی پرسش بسیار مهم از شرایط خلق هنر عظیم، به ندرت مورد تحقیق و بررسی قرار گرفته باشد. بنابراین وی استفاده و پیشبرد یک رویکرد بی‌طرف، غیر شخصی، جامعه‌شناسانه را برای آشکار کردن ساختار نخبه‌گرا و فردی حرفه تاریخ هنر پیشنهاد می‌کند (ibid,1989: 152-3).

بحث و منازعه در بارهٔ مفهوم «بزرگی» از جمله موضوعاتی است که در میان نویسندگان فمینیست نسل اول دیده می‌شود. ناکلین به عنوان نماینده اصلی نسل اول فمینیسم، با تأکید بر نقش مهم عوامل نهادی و سازمانی[۴۲] در تعیین جایگاه دستاوردها و موفقیت‌های هنری، مفهوم «اسطوره هنرمند بزرگ»[۴۳] را به عنوان فردی دارای موهبتی اسرارآمیز و توصیف‌ناپذیر، به چالش می‌کشد (Gouma-Peterson & Mathews,1987: 327). بعدها، نورما برود (-۱۹۴۱)[۴۴] اظهار داشت که ناکلین صلاحیت[۴۵] یا اعتبار[۴۶] مفهوم بزرگی و موفقیت هنری را که توسط مردان تعریف شده، مورد تردید قرار نداد. واکنش‌ها نسبت به استدلال ناکلین صریح بود. افراطی‌ترین واکنش، پاسخ تند سیندی نمسر[۴۷] (۱۹۷۵) بود که در آن سهوا الگوی پدرسالاری را به عنوان الگوی مناسب مورد حمایت قرار داد تا از این طریق هنر زنان را مورد سنجش قرار دهد. اما تالیا گوما ـ پیترسون و پاتریشیا ماتیوز (۱۹۸۷) اشاره می‌کنند که مفهوم قهرمان‌وار نمسر از نبوغ و ادعا و تأیید او مبنی بر اینکه «همه زنان می‌توانند به طور مساوی دارای نبوغ باشند»، زنان را در مقابل یکدیگر و در مقابل مردان قرار می‌دهد، جایگاهی که بسیاری از فمینیست‌ها سعی دارند تا از آن فراتر بروند؛ و مهم‌تر این که نمسر لزوم پاسخ به علت سرکوب شدن زنان را نادیده گرفته و سعی دارد شرایط، سازمان‌ها، و ایدئولوژی‌ها و اهداف مهم برای برخی منتقدان فمینیست را تغییر دهد. (ibid :p.327)

ناکلین توضیح می‌دهد که داستان‌ها و روایات در دربارهٔ سرشت معجزه‌آسا، تعیّن‌ناپذیر و غیر اجتماعی دستاوردها و موفقیت‌های هنری تا جایی پیش می‌روند که در قرن ۱۹، برخی تاریخ‌نویسان هنر، منتقدان، و حتی خود هنرمندان، جایگاه هنر و مقام هنرمند را تا حدّ جانشین دینی بالا می‌برند. در افسانه‌های قدیسین، هنرمند علیه شدیدترین مخالفت‌های اجتماعی می‌ایستد، و در نهایت با مرگ خود به موفقیت دست می‌یابد. به عقیده ناکلین «این روایات که واجد بخشی از حقیقت هستند، تمایل دارند گرایشات خود را هم انعکاس داده و هم جاودانه سازند.» (Nochlin,1989: 154). ناکلین تأکید دارد که این دید مبتنی بر افسانه و اسطوره باید کنار گذاشته شده و در عوض، دیدگاهی بی‌طرفانه نسبت به شرایط واقعی و گستره کلّی ساختارهای اجتماعی و نهادی که در آن هنر مهم تولید شده، اتخاذ شود و از این طریق، نحوه شکل‌گیری پرسش‌ها و مسائل مهم برای تاریخ‌نویسان متفاوت خواهد بود. برای مثال، سوالاتی نظیر این که، هنرمندان در دوره‌های مختلف تاریخ هنر از چه طبقهٔ اجتماعی بودند؟ چند درصد از نقاشان و پیکرتراشان، و به طور خاص نقاشان و پیکرتراشان بزرگ، پدران و آشنایان هنرمند داشته‌اند؟

ناکلین با در نظر گرفتن رابطهٔ حرفهٔ هنری و طبقهٔ اجتماعی، الگویی جالب ـ یعنی طرح پرسشی دیگر در چارچوب پرسش اولیه، «چرا هرگز هنرمند بزرگی از طبقهٔ اشراف وجود نداشته است؟»[۴۸] - برای پاسخ به پرسش خود- چرا هرگز هنرمندان بزرگ زن وجود نداشته‌اند؟- ارائه می‌دهد؛ حداقل قبل از قرن نوزدهم ـ قرنی که در آن سنّت‌های رایج در حوزه‌های مختلف به چالش کشیده شد ـ به ندرت می‌توان هنرمندی بزرگ / بلندمرتبه از طبقات بالای بورژوا یاقت. حتی در قرن ۱۹، دگا از طبقه پایین اشراف بود و تنها تولوز لوترِک از طبقه بسیار بالای اشراف بود که به طبقه پایین و حاشیه‌ای جامعه پیوست. ناکلین، مسئله زنان را به نوعی با موضوع طبقهٔ اجتماعی (اشراف‌زادگان) مرتبط دانسته، و اظهار می‌دارد «با این که اشراف‌زادگان مانند زنان فرصت بیشتری برای پیش رفت‌های آموزشی داشته‌اند، در واقع مانند زنان، در حیطه هنر سرگرم کارهای تفریحی بوده‌اند و تنها تلاش‌هایی غیر حرفه‌ای برای خلق خود هنر انجام داده‌اند.» (ibid 1989: 157)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

ناکلین در حیطه دلالت‌های نهادی، موضوع مدل‌های برهنه[۴۹] را نیز در جهت ارائه یک پاسخ قابل قبول‌تر، مطرح می‌نماید. وی موضوع در دسترس بودن مدل‌های برهنه برای زنان هنرمند بلندپرواز را از زمان رنسانس تا اواخر قرن ۱۹م، یعنی دوره‌ای که مطالعه دقیق و طولانی مدل برهنه برای آموزش هر هنرمند جوان، برای تولید هر اثر باشکوه و برای دست یابی به گوهر و ذات نقاشی تاریخی[۵۰] ـ بالاترین قلمرو هنر- ضروری بود، به عنوان نمونه‌ای ساده اما انتقادی، مورد بررسی قرار می‌دهد. در این خصوص ناکلین اشاره می‌کند، برنامه رسمی آموزش آکادمیک به طور طبیعی از کپی کردن، طراحی و حکاکی، شروع و با طراحی از مدل های ریخته‌گری شده مجسمه‌های معروف ادامه یافته و در نهایت به طراحی از روی مدل های زنده ختم می‌شد و مهم‌ترین برنامهٔ آکادمی‌ها، از زمان آغاز کارشان ـ اواخر قرن ۱۶م و اوایل قرن ۱۷م -طراحی زنده از مدل برهنه و عموماً مدل برهنه مرد، بوده است. و نیز مدافعان نقاشی سنتی قرن ۱۹م باور داشتند، هیچ نقاشی بزرگ و عظیمی با فیگورهای پوشیده به وجود نمی‌آید و از این طریق جامعیت و کلیت زمانی[۵۱] و آرمان‌گرایی کلاسیک[۵۲] که هر دو مورد نیاز هنر عظیم هستند، از بین می‌رود. بدین ترتیب، محروم شدن از مرحله پایانی آموزش، به معنای محرومیّت از امکان خلق آثار هنری مهم و برجسته محسوب می‌شود، مگر این که فرد بسیار باهوش و استعداد باشد یا به سادگی مانند بسیاری از زنان مشتاق نقاشی، در نهایت خود را به حوزه‌های کوچک‌تر پرتره‌نگاری[۵۳]، زندگی روزمره[۵۴]، منظره[۵۵] یا طبیعت بی‌جان[۵۶] محدود کند.

ناکلین در پایان نتیجه می‌گیرد که مبنای پرسش «چرا هرگز زنان هنرمند بزرگ وجود نداشته اند؟» زیرساختارهای فکری نادرست هستند و باید این زیرساختارها مورد بررسی قرار بگیرند؛ و این بررسی ابتدا اعتبار و ارزش صورت‌بندی مسائل و به طور خاص معضل زنان را مورد سوال قرار داده و سپس برخی محدودیت‌های خود رشتهٔ تاریخ هنر را مورد تفحص قرار می‌دهد. علاوه بر این، ناکلین با تأکید بر ملزومات نهادی ـ یعنی عمومی ـ به جای شرایط اولیه فردی یا خصوصی برای موفقیت یا عدم موفقیت هنری، الگویی برای تحقیق در رشته‌های دیگر این زمینه، فراهم آورده است.

ناکلین تلاش می‌کند تا این ایده را مطرح نماید که در واقع زنان نیز مانند مردان دارای استعداد و توانایی هنری هستند، اما نگرش‌های اجتماعی و تبعیض و تمایزات نهادی بسیاری از زنان را از موفقیت در دنیای هنر محروم کرده است (Birdwhistell, 2007: 2). مولارکی[۵۷] در مرور و بازنگری کتاب *زنان، هنر و قدرت* (۱۹۸۹)، در خصوص گفته ناکلین مبنی بر این که عدم دسترسی دانشجویان هنرمند زن به مدل‌های زنده، از نظر نهادی و اجتماعی مانعی برای دست‌یابی زنان به برتری و موفقیت‌های هنری هم پای مردان شده، توضیح می‌دهد که ناکلین، دشواری احتمالات متناقض ـ یعنی نمونه‌هایی که در آن بدون دسترسی به مدل برهنه، آثار هنری موفقی خلق کرده‌اند ـ را نادیده گرفته است. در واقع، ناکلین استدلال خود را محدود کرده است. در حالی که، در این زمان دلایل بیشماری برای رفتار تبعیض‌آمیز نسبت به زنان هنرمند وجود دارد، برای مثال، دغدغه‌های اقتصادی، اختلاف جایگاه و وضعیت اجتماعی، دیدگاه‌های رایج و مرسوم دربارهٔ زنان و وظایف مربوط به امور خانه. هم چنین، به نظر می‌رسد دسترسی نداشتن زنان هنرمند به مدل های زنده، مربوط به سال های بسیار دور باشد، زیرا امروزه با این که در برخی مدارس هنر، در دوره آموزشی از مدل زنده استفاده نمی‌شود، تعدادی از عالی‌ترین دانشجویان هنر ـ زن یا مرد ـ پرورش یافته‌اند. اکنون، این سؤال مطرح می‌شود که اگر عدم دسترسی نداشتن به مدل‌های زنده، حتی کار برخی از هنرمندان امروزی را تحت تأثیر قرار نداده، پس چرا ناکلین تأکید دارد که این موضوع، تأثیر بسیار زیادی بر زنان هنرمند در سرتاسر تاریخ داشته است؟ در پاسخ می‌توان گفت، به طور محتمل، استدلال ناکلین یکی از چندین روشی است که وضعیت پیچیده و تبعیض‌آمیز زنان هنرمند را در طول تاریخ نشان می‌دهد

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

و هدف وی از ارائه این مقاله و طرح پرسش «چرا هرگز زنان هنرمند بزرگ وجود نداشته‌اند؟» این بوده که اثبات نماید که علت این امر، فقدان استعداد و توانایی هنری زنان نبوده است بلکه گمان و تصور نادرست از سبک زنانه، محدودیت‌های اجتماعی و تبعیض نهادی زنان هنرمند را در یک وضع نامساعد و سخت قرار داده است. (ibid 2007: 7-8)

نتیجه‌گیری

این پژوهش، بررسی و تبیین نظریات لیندا ناکلین - اولین منتقد فمینیستی تاریخ هنر- در بارهٔ اینکه آیا سبک هنری زنانه با ویژگی‌های متمایز وجود دارد یا نه، را مد نظر قرار داده است. ناکلین با بررسی بصری و تا حدی مفهومی آثار برخی هنرمندان زن و مرد و مقایسه آن‌ها با هم، وجود و تعریف یک سبک هنری خاص زنان را رد کرده و اظهار می‌دارد که آثار هنرمندان زن بیش از این که شبیه به یکدیگر باشد، شبیه آثار هنری دوره خود هستند. وی علت این که برخی فمینیست‌ها برای هنر، سبک زنانه و مردانه متمایز قائل می‌شوند را برداشت نادرست آن‌ها از «چیستی هنر» می‌داند، و نه درک نادرست از مفهوم زنانگی. وی می‌گوید که تعریف هنر برای این فمینیست‌ها نوعی بیان زندگی شخصی به زبان بصری می‌باشد. به عقیده ناکلین، هنر بزرگ هیچ‌گاه چنین تعریف نشده است. وی در مقاله خود با عنوان «چرا هرگز هنرمندان بزرگ زن وجود نداشته اند؟»، استدلال می‌کند که در واقع زنان نیز مانند مردان دارای استعداد و توانایی هنری هستند، اما نگرش‌های اجتماعی و تبعیض و تمایزات نهادی موجب محرومیت و عدم موفقیت بسیاری از زنان هنرمند شده است. اما این استدلال ما را در موقعیتی دو گانه قرار می‌دهد؛ اگر زنان با مردان یکسان هستند، و توانایی خلق آثار هنری یکسان دارند پس چرا در تاریخ ثبت نشده‌اند؟ ناکلین با مطرح کردن اصطلاح «سبک زنانه متمایز» به این موضوع می‌پردازد، و اظهار می‌دارد که شاید نوع متفاوتی از بزرگی در مورد هنر زنان در مقایسه با مردان وجود دارد که در کیفیات فرمال و هم ویژگی‌های بیانگرانه‌اش متفاوت بوده و مبتنی بر خصوصیات خاص وضعیت و تجربه زنان است. اما، در نهایت با بررسی برخی آثار هنرمندان مرد از جمله، فراگونار، ردون و کورو و مقایسه آن‌ها با آثار هنرمندان زن، استدلال می‌کند که هم زنان و هم مردان قابلیت تولید انواع آثار هنری را دارا هستند و بنابراین، مفهوم سبک هنر زنانه به‌طور محتمل همیشه نادرست بوده است. و این ایده را مطرح می‌کند که انتخاب این گونه موضوعات توسط زنان هنرمند، تحت تأثیر عوامل اجتماعی، نهادی، و آموزشی بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. *Impresionism and Post – Impressionism* 1874- 1904.
2. *Politice of Vision*
3. *Representing Women*
4. *the Body in Pieces: the Fragments as metaphor of modernity*.
5. Fragment and paradox
6. Eduard Manet (1832-1883), “Masked ball at the opera” (1873)
7. Edgar Degas (1843-1917), The Bellelli Family” (1858-67)
8. *Realism*
9. representational codes
10. Misogynist artist
11. Ann Sutherland Harris

۱۲. Florine Stettheeimer، هنرمندی که علاوه بر نقاشی (رنگ و روغن)، نویسنده و شاعر هم بود. ناکلین در کتاب زنان، هنر و قدرت (۱۹۸۹)، مقاله‌ای با عنوان فلورین استتهایمر (۱۹۸۰) نوشته است.

۱۳. Edgar Degas هنرمند فرانسوی که در زمینهٔ نقاشی، پیکرتراشی، چاپ، و طراحی فعالیت می‌کرد. با وجود این که امپرسیونیست را نمی‌پذیرد و ترجیح می‌دهد رئالیست نامیده شود، ولی یکی از پایه‌گذاران امپرسیونیست محسوب می‌شود.

۱۴. Eduard Manet نقاش فرانسوی که یکی از اولین هنرمندان قرن نوزدهمی است که به موضوعات زندگی مدرن و پست‌مدرن نزدیک شد. وی یکی از شخصیت‌های اصلی و مؤثر در تحول و گذر از رئالیسم به امپرسیونیسم بود.

۱۵. Pierre- Auguste Renior هنرمند، فرانسوی که یک نقاش پیشتاز در گسترش سبک امپرسیونیست محسوب می‌شود. به عنوان کسی که زیبایی، به ویژه شهوانیت زنانه را بسیار مطرح کرد. گفته می شود که رنوار نمایندهٔ نهایی سنتّی است که به طور مستقیم از روبنس تا واتو را در برمی گیرد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

۱۶. Gustave Courbet ۱۸۷۷ -۱۸۱۹ نقاش فرانسوی که جنبش رئالیست را در نقاشی فرانسه قرن نوزدهم میلادی هدایت و رهبری می‌کرد.

۱۷. (۱۹۸۷) "The Feminist Critique of Art History"، این مقاله توسط تالیا گوما پیترسون و پاتریشیا ماتیو نوشته شده و در شماره ۶۹ مجله علمی بولتِن هنر یکی از مجلات معروف دربارهٔ تاریخ‌نویسان هنر ـ در انگلستان به چاپ رسید.

۱۸. John Stuart Mill (۱۸۷۳-۱۸۰۶)، فیلسوف، اقتصاددان، و نظریه‌پرداز اخلاقی و سیاسی بریتانیایی که مؤثرترین و برجسته‌ترین فیلسوف انگلیسی زبان قرن ۱۹ محسوب می‌شود. به طور کلّی، دیدگاه‌های وی جزء ژرف‌ترین و مؤثرترین دفاعیات از تجربه‌گرایی و دیدگاه سیاسی لیبرال از جامعه و فرهنگ به شمار می‌روند. هدف کلی فلسفه جان استوارت میل، بسط و گسترش یک دیدگاه مثبت از جهان و جایگاه انسان در آن است، چیزی که به پیشرفت دانش انسانی، آزادی فردی، و رفاه و بهزیستی انسان کمک می‌کند. دیدگاه‌های وی ریشه در تجربه‌گرایی انگلیسی جان لاک، جورج برکِلی و دیوید هیوم و فایده‌گرایی یا کاربردگرایی جرمی بنتام دارند.

۱۹. ناکلین بیان می‌کند، فرضیاتی که وضعیت کنونی زنان را طبیعی و بدیهی می‌دانند برای مثال، برتری عقلانیت مردانه بر احساسات زنانه، فرضیاتی در مورد قدرت مردان بر زنان، برتری آن‌ها نسبت به زنان، تفاوتشان با زنان، و نیز کنترل و نظارت ضروری آن‌ها بر زنان، فرضیاتی در مورد ضعف و انفعال زنان، دسترسی جنسی‌شان برای مردان، کارکرد معینشان برای امور خانگی و پرورشی، این همانی و یگانگی با طبیعت، موجودیت آن‌ها در قالب ابژه‌های هنری و نه خالق هنر، و مسخرگی محسوس تلاششان ـ فعالیت و درگیری در منازعات سیاسی ـ برای دخالت فعالانه در حوزه تاریخ، مفاهیمی هستند که اکثر مردم این دوره کم‌وبیش آن را پذیرفته‌اند.

20. facts

21. western male viewpoint

22. greatness

۲۳. Mme Vigee-Lebrun (۱۸۴۲-۱۷۵۵)، لوییس الیزابت ویجی لبرون، نقاش فرانسوی که به عنوان مهم‌ترین نقاش زن قرن ۱۸ شناخته می‌شود.

۲۴. Odilon Redon (۱۹۱۶-۱۸۴۰): نقاش سمبولیست فرانسوی که در زمینه پاستل، چاپ، و نقشه کشی فعالیت می‌کرد.

۲۵. Jean-Baptiste-Camile Corot (۱۸۷۵-۱۷۹۶): منظره‌پرداز فرانسوی که در زمینه چاپ فلزی نیز فعالیت می‌کرد. وی نقاش برجسته مکتب باربیزون فرانسه در اوایل قرن ۱۹ و نیز شخصیت اصلی در منظره‌پردازی است. بیشتر آثار وی به طور هم زمان، هم به سنت نئوکلاسیک اشاره دارند و هم ابداعات در فضای باز امپرسیونیست ها را شامل می‌شوند.

۲۶. Jean-Honore Fragonard (۱۸۰۶-۱۷۳۲): ژان اونوره فراگونار، نقاش فرانسوی که شیوه روکوکوی پایانی وی به واسطه مهارت، کثرت و لذت گرائی قابل توجهش، قایل تمایز می باشد. در میان محبوب و معروف ترین آثار وی، ژانری از نقاشی دیده می شود که بیان کننده قلمرو روابط جنسی و شهوات‌گرایی پنهان هستند.

27. great art

28. creative self

29. pictorial imagery

۳۰. Carolyn Korsmeyer: کارولین کرمس میر،در حال حاضر استاد فلسفه در دانشگاه بوفالو و دانشگاه دولتی نیویورک است

31. female creative tradition

32. female sensibility

33. female imagery

۳۴. Gloria Orenstein (سال)، استاد افتخاری ادبیات تطبیقی و مطالعات زنان در دانشگاه کالیفرنیای شمالی.

۳۵. Frida Kahlo (۱۹۵۴-۱۹۰۷)، فریدا کالو دِ ریورا، نقاش مکزیکی که به خاطر نقاشی پرتره‌های خودش معروف است.

۳۶. Mary.D.Garrard (سال)، ماری گرارد، استاد افتخاری تاریخ هنر در کالج هنرها و علوم دانشگاه واشنگتن دی.سی.

۳۷. Artemisia Gentileschi (۱۶۵۶-۱۵۹۳)، نقاش ایتالیایی سبک باروک که امروزه یکی از ماهرترین نقاشان در نسل بعد از کاراواجو در نظر گرفته می‌شود. در دوره‌ای که نقاشان زن توسط جامعهٔ هنری و حامیان هنری به سادگی پذیرفته نمی‌شدند، جنتیلسکی اولین نقاش زنی بود که عضو آکادمی هنر فلورانس شد.

38. personification

39. The Myth of the Great artist

40. genius

41. Raphael

42. institutional factors

43. Myth of Great Artists

۴۴. Norma Broude (۱۹۴۱): نورما برود در زمینه تاریخ هنر فمینیستی قرن نوزدهم فعالیت داشته و استاد افتخاری تاریخ هنر در کالج هنرها و علوم دانشگاه واشنگتن دی.سی است.

45. authority

46. validity

۴۷. Cindy Nemser: هنرمند، نویسنده ، منتقد هنر و تئاتر، ویراستار ژورنال هنر فمینیستی، مؤلف اولین کتاب درباره زنان هنرمندان زن با عنوان *گفتگوی هنری: گفت و شنودهایی با ۱۵ هنرمند زن.*

48. '' Why have there been no great artists from the aristocracy?"

49. Nude model

50. History painting

51 Temporal universality

52 Classical idealization

53 Portraiture

54 Genre

55 Landscape

56 Still Life

۵۷. Maureen Mullarkey: (سال) عضو انجمن بین المللی منتقدان هنر (A.I.C.A) و کلوب هنرهای ملی است.

کتابنامه

ناکلین، لیندا. (۱۳۸۵)، بدن تکه تکه شده: قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته، ترجمه مجید اخگر، تهران: نشر حرفه هنرمند.

A Life of Learning by Linda Nochlin. ACLS Occasional

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

Paper No.64. 2008. From http://www.acls.org/publication/OP/Haskins/64_2007_Linda Nochlin.pdf

Birdwhistell, Mary Alice. (2007),” Linda Nochlin: Why Are There No Great Women Artists?” Honors Essay, ART 217: Survey of World Art, Part II (1450 to the present).

Craig. Edward (Ed). (1998), Routledge Encyclopedia of Philosophy V.3. London: Routledge, 593-596.

D’Souza, Aruna. (Ed.). (2001). Self and History: a Tribute to Linda Nochlin .London, Thames and Hudson.

Gouma-Peterson, Thalia and Patricia Mathews. “The Feminist Critique of Art History.” Art Bulletin 69.3: 326-357.

Kelly, Micheal. (Ed). (1998), Encyclopedia of Aesthetics. Brodsky, Joyce. Feminist Art History, V.2..Oxford University Press, 172-177.

Kramarae, Cheris & Spender, Dale (Ed). (2000), Routledge International Encyclopedia of Woman: Global Woman’s Issues and Knowledge. Fine Arts: Criticism and Art History,V.2, New York, London: Routledege.

Nochlin, Linda (1989), Woman, Art, and Power and Other Essays, United Kingdom: Westview Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

۱

پرترهٔ ویولت هِیمن، ردون، ۱۹۱۰م

۲

سلف پرتره، مادام ویجی لبرون، ۱۷۸۲م

۳

دختری در حال مطالعه، فراگونار، ۱۷۷۶م

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

۴
دختران پشت پیانو،
رنوآر، ۱۸۹۲م

۵
کودکان در ساحل،
ماری کاسات، ۱۸۸۴م

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]