

نگاهی جامعه‌شناختی به زنانه شدن عرصه هنر

(پرسی از تاریخ و نگاه به حال)^۱

دکتر سارا شریعتی*

استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران

دکتر اعظم راودراد

دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران

چکیده

هدف از این مقاله، مطالعه نسبت بین هنر و زنان در تاریخ و تحول این نسبت در آغاز قرن بیست و یکم، با استفاده از نظریه وارثان پی‌یر بوردیو است. این مقاله از دو بخش تشکیل شده است: بخش اول به سیری تاریخی درباره زن در تاریخ هنر و زنانه شدن میدان هنر اختصاص دارد و نشان می‌دهد که چگونه با تحولات اجتماعی، حضور زنان در عرصه هنر روز به روز پررنگ‌تر شده است؛ بخش دوم با استفاده از یافته‌های یک پژوهش میدانی نشان می‌دهد که عواملی همچون خانواده، طبقه اجتماعی، آموزش و کارفرما تا چه حد در افزایش نقش زنان در عرصه فرهنگ و هنر تعیین کننده هستند. در حالی که از مهم‌ترین پرسش‌های تاریخ هنر، غیبت زنان در میان هنرمندان بزرگ است، تصرف میدان هنر در آغاز این قرن از جانب زنان، نشانه آن است که شرایط تاریخی نامساعد (نابرابری حقوق مدنی) و عوامل اجتماعی‌ای چون ممنوعیت آموزش هنری زنان، می‌توانند به‌عنوان مهم‌ترین دلایل غیبت زنان در تاریخ هنر محسوب شوند.

واژگان کلیدی:

جامعه‌شناسی هنر، بوردیو، زنان هنرمند، نقاشی

۱. بخش پژوهشی این مقاله مستخرج از طرح «عوامل اجتماعی مؤثر بر نقاش شدن در ایران» است که با توجه به تأمین اعتبارات آن از جانب معاونت پژوهشی دانشگاه تهران، از این معاونت تشکر و قدردانی می‌شود.

مقدمه

زنانه شدن تدریجی بازار هنر در ایران پدیده‌ای چشمگیر است. زنان بیش از هر زمان در عرصه فرهنگ و هنر حضور دارند. این حضور را می‌توان در استقبال زنان از آموزش و حرفه‌های هنر، در سینمای ایران، در عرصه ادبیات، رمان، هنرهای تجسمی، تصویرگری کتاب کودک، بی‌ناله‌های نقاشی و مجسمه‌سازی و همچنین در برگزاری نمایشگاه‌ها و شکل‌گیری گروه‌های مختص زنان هنرمند مشاهده کرد.^۱ این تحول، منحصر به ایران نیست. زنانه شدن بازار هنری، یکی از مباحث مطرح در عرصه جامعه‌شناسی فرهنگ در سال‌های اخیر است (دونات، ۲۰۰۵). بازار فرهنگ، هنر و ادبیات، روز به روز زنانه‌تر می‌شود؛ زنان بیش از مردان رمان می‌خوانند؛ بیشتر به موزه و کنسرت می‌روند و از سینما و تئاتر مؤلف بیشتر استقبال می‌کنند، در حالی که مردان اغلب ترجیح می‌دهند اوقات فراغت خود را یا با ورزش پر کنند یا در برابر تلویزیون و کامپیوتر بگذرانند (ریدینگ، ۲۰۰۶). تحولات پیش آمده این سؤال را ایجاد می‌کند که چگونه در حالی که در تاریخ هنر به ندرت از وجود زنان بزرگ هنرمند نام و نشانی هست، قرن بیستم، شاهد ظهور زنان هنرمند بزرگی است و قرن بیست و یکم، به نوبه خود، از زنانه شدن میدان فرهنگ و هنر خبر می‌دهد؟ از این سیر تاریخی، آیا نمی‌توان نتیجه گرفت ایده‌ای که بر مبنای آن، «زنان فاقد نبوغ هنری هستند» و از این رو، «زنان را می‌توان خالق فرزندان بزرگ دانست و مردان را خالق آثار بزرگ»، محصول همان تاریخی است که طی قرن‌ها زنان را از آموزش هنری و برخورداری از شرایط برابر محروم کرده بود؟

هدف ما در این مقاله، نشان دادن زنانه شدن عرصه هنر، با تکیه بر نقاشی در ایران معاصر و تبیین دلایل نظری آن، با استفاده از نظریه وارثان بوردیو است. در نظریه بوردیو، افراد طبقات بالای جامعه (اعم از زن و مرد) سرمایه فرهنگی بیشتری نسبت به افراد سایر طبقات داشته و آن را برای فرزندان خود نیز میراث می‌گذارند. در این مقاله می‌خواهیم نشان دهیم که وارثان این سرمایه‌های فرهنگی در گذشته اغلب مردان بوده‌اند و تنها در قرن حاضر است که زنان نیز به جرگه وارثان پیوسته‌اند.

۱. به عنوان نمونه می‌توان به گروه هفت نفره نقاشان زن (دنا) و نمایشگاه زنان تحت عنوان «تجلی احساس»



زنانه شدن

زنانه شدن^۱ عرصه فرهنگ و هنر و ادبیات، یکی از مباحث جدید جامعه‌شناسی فرهنگ است و پژوهش‌های بسیاری در این خصوص به چاپ رسیده است. دو نمونه از مهم‌ترین این پژوهش‌ها، نخست، پژوهش مفصل و دوره‌ای بود که بخش مطالعات وزارت فرهنگ و ارتباطات فرانسه، در چهار نوبت^۲، انجام داد. واحد پژوهش این وزارتخانه، رفتارهای فرهنگی فرانسویان را در میان دو هزار نمونه در مناطق مختلف فرانسه و با در نظر گرفتن متغیرهایی چون سن، جنس، شغل سرپرست خانواده، سنجید و تحلیل کرد. نمونه دیگر پژوهشی بود که مرکز آمار فرانسه در سال ۲۰۰۳، میان ۵۶۲۶ نفر انجام داد. پرسشنامه حاوی سی سؤال درباره رفتارهای فرهنگی، ورزش و مصرف رسانه‌ای فرانسویان بود. زنانه شدن این عرصه، از مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش‌ها بود (دونات، ۲۰۰۵). در این مقاله، زنانه شدن به دو معنای افزایش کمی زنان در قیاس با گذشته در عرصه هنر، و نیز افزایش تعداد نسبی زنان در عرصه‌های هنری، تلقی شده است.

تحول نقش زنان در تاریخ هنر

در سال ۱۹۷۱، مورخ هنر آمریکایی، لیندا ناکلین^۳، مقاله‌ای را تحت عنوان «چرا هنرمندان بزرگ زن نداریم؟» نگاشت و با طرح این سؤال در تاریخ هنر، بحث جدیدی را به راه انداخت (ناکلین، ۱۹۷۱). چرا زنان خالق آثار بزرگ هنری نبوده‌اند؟ چرا سرشت زنانه تنها وجه فیزیکی داشته و به تولید فرزندان محدود می‌شده است، در حالی‌که سرشت مردانه وجهی فرهنگی داشته و مردان به‌عنوان خالق آثار بزرگ هنری معرفی شده‌اند؟ چرا تاریخ هنر، تاریخ آفرینش هنری مردان است و این تاریخ در حافظه خود به‌ندرت نام زنان هنرمند را ثبت کرده است؟ آیا با مراجعه به تاریخ هنر می‌توان نتیجه گرفت که زنان نبوغ و استعداد هنری نداشته‌اند؟ پاسخ عملی اغلب مورخان هنر به این سؤال مثبت بوده است و به همین دلیل، در کتب تاریخ هنر چندان نامی از زنان هنرمند به چشم نمی‌خورد.

1. Feminisation

۲. در سال‌های ۱۹۷۳، ۱۹۸۹، ۱۹۸۱، و ۱۹۹۷

3. Linda Nochlin

پژوهش‌های تاریخی، اغلب به مطالعه نقش زن به‌عنوان «الگوی اثر هنری» و «موضوع و الهام بخش هنرمند» تقلیل می‌یابند و در این مطالعات، «زنان هنرمند» غایب هستند. زنان هنرمند کمتر از ۵٪ از هنرمندان بزرگ را تشکیل می‌دهند، در عین حال که موضوع ۸۵٪ از آثار هنری بزرگ دنیا زنان هستند (گونارد و لوبویچی، ۲۰۰۷). تاریخ از مشارکت زنان در تولید آثار هنری شواهد اندکی به‌دست می‌دهد و در این بین فقط زمانی نقش زنان بارز می‌شود که سخن از «هنرها و صنایع دستی» به میان می‌آید که به‌عنوان هنرهایی فرودست و کاربردی قلمداد می‌شوند. این در حالی است که هنر والای جهان شمول و عام، اغلب آثار هنری‌ای بود که مردان خالق آن بودند.

چارچوب نظری

نظریه پشتیبان این مطلب، نظریه پی‌یر بوردیو و ژان کلود پاسرون در کتاب «وارثان: دانشجویان و فرهنگ» (بوردیو و پاسرون، ۱۹۶۴) است. این نظریه، نقش سنتی نظام آموزشی را در عمومیت بخشیدن و توزیع معرفت زیر سؤال می‌برد و کارکرد نهاد آموزشی، در جوامع دمکراتیک را دوگانه ارزیابی می‌کند. بر طبق این نظریه، نهاد آموزشی از طرفی ابزار دمکراتیک تحرک اجتماعی است، به این معنا که برای فرزندان همه طبقات اجتماعی امکان مشارکت و برخورداری از آموزش عالی را فراهم می‌کند، اما از سوی دیگر به شکلی متناقض‌نما، به‌عنوان ابزار مشروعیت‌بخشی به نابرابری‌ها و بازتولید آن عمل می‌کند. از نظر نویسندگان، نهاد آموزشی، با معیارهای قضاوت و سنجش خود، امتیازات اجتماعی هر فرد را که محصول خانواده و طبقه اجتماعی اوست به شایستگی و «استعداد»‌های ذاتی فرد نسبت می‌دهد و به این ترتیب امتیازات اجتماعی را بازتولید می‌کند و تداوم می‌بخشد.

به‌عنوان مثال، افراد طبقات برخوردار از سرمایه اقتصادی و فرهنگی، در محیطی زندگی کرده‌اند که در آن، تحصیلات عالی امری معمول به حساب می‌آید در حالی که برای فرزند یک کارگر که کمتر از ۲٪ شانس ورود به دانشگاه را دارد و میزان شناخت او از محیط دانشگاهی صرفاً از طریق معلمان خود بوده است، آینده تحصیلی، آینده‌ای نامطمئن و گاه محال به نظر می‌رسد. در نتیجه، در رشته حقوق، پزشکی، داروسازی، ۳۳/۵٪ دانشجویان این رشته‌ها به طبقات بالا ۲۳/۹٪ به طبقات متوسط و ۱۷/۳٪ به فرزندان کارگر و ۱۵/۳٪ به فرزندان



خانواده‌های کشاورز متعلق هستند. بنابراین، می‌توان گفت اکثریت فارغ‌التحصیلان نظام آموزشی را وارثان فرهنگی تشکیل می‌دهند (بوردیو و پاسرون، ۱۹۶۴: ۱۳۸). این نسبت درباره دختران و پسران متعلق به یک طبقه اجتماعی نیز معتبر است. در طبقات محروم، دختران به نسبت پسران از شانس کمتری برای ادامه تحصیل برخوردارند.

از نظریه وارثان می‌توان، به‌عنوان فرضیه‌ای در نسبت بین تاریخ هنر و جایگاه زنان در این تاریخ نیز استفاده کرد. از آنجا که در تاریخ هنر، مردان از امکانات آموزشی و مهارت‌های هنری برخوردار بوده‌اند، وارثان فرهنگی را اغلب مردان تشکیل می‌داده‌اند. این شرایط باعث شده است که تاریخ هنر، تاریخ مردان بزرگ هنرمند باشد و زنان در این تاریخ سهم جالب توجهی نداشته باشند، اما از زمانی که زنان به‌طور نسبی از شرایط اجتماعی برابری با مردان برخوردار شدند، حضور بیش از پیش چشمگیری در عرصه فرهنگ و هنر یافته‌اند. در نتیجه می‌توان گفت آنچه به‌عنوان نبوغ هنری (یا به تعبیر بوردیو، ایدئولوژی استعدادها) خوانده شده است، به طبیعت، ذات و خلقت زنان بستگی ندارد، بلکه بیش از هر چیز محصول شرایط و عوامل اجتماعی است. این عوامل در بخش بعدی مقاله با استفاده از یافته‌های مطالعه اسنادی تشریح می‌شود.

عوامل اجتماعی مؤثر بر هنرمند شدن زنان

رویکرد جامعه‌شناختی در برابر نظریه نبوغ هنری مردان مقاومت می‌کند و بر اهمیت شرایط لازم تاریخی و اجتماعی برای خلق هنری در هر دوره از تاریخ تأکید می‌ورزد. در مباحث نظری این رویکرد سه عامل آموزش، کارفرمای هنری و خانواده، در فراهم آوردن شرایط حضور و شکوفایی زنان هنرمند مؤثر و تعیین‌کننده قلمداد می‌شوند. تا قرن نوزدهم، آموزش هنری و حرفه‌ای زنان، ممنوع بوده است و زنان امکان فراگیری مهارت‌های نظری و عملی لازم برای خلق آثار هنری را نداشتند. زنان هنرمند یا در سایه پدران خود پنهان بوده‌اند یا مانند راهبه‌های تذهیب‌گر کتب، در خلوت دیرها و معابد حضور داشته‌اند. هنر آنها نیز در اکثر موارد به پرتره، ترسیم طبیعت بی‌جان، گل‌ها یا موضوعات مذهبی محدود می‌ماند و آنها از عرصه‌هایی چون معماری، مجسمه‌سازی، دیوارنگاری و نقاشی تاریخی، به‌عنوان انواع هنرهای والا محروم بودند (بارتلونا و گیوردانو، ۲۰۰۳). زنان هنرمندی نیز که از این قاعده

مستثنی بوده و نام آنها به‌عنوان هنرمندان بزرگ ثبت شده، به جز موارد استثنایی، دختر، همسر یا الگوی مردان هنرمند بوده‌اند و به‌وسیله پدران فرهیخته یا همسران هنرمند خود تربیت شده‌اند و به این دلیل دسترسی به آموزش و امکانات هنری برای آنها آسان‌تر بوده است. در سال ۱۸۹۷ برای اولین بار زنان اجازه ثبت‌نام در مدرسه عالی هنرهای زیبا را می‌یابند. در این دوره، تدریجاً زنان نقاش امکان می‌یابند که آثار خود را در سالن زنان به نمایش گذارند (گرب، ۱۹۹۲).

دومین عامل، کارفرما بود. کارفرمای هنری کسی که سفارش‌دهنده آثار و در نتیجه تضمین‌کننده موفقیت حرفه‌ای و تأمین‌کننده نیاز اقتصادی هنرمند است، نقش تعیین‌کننده‌ای در هنر ایفا می‌کند. تا قرن بیستم، مهم‌ترین کارفرمایان هنر، کلیسا، دولت و خانواده‌های اشراف بودند که به ترتیب برای کلیسا، دربار و شخصیت‌های خانواده خود به هنرمندان سفارش کار می‌دادند، اما این کارفرمایان حتی زمانی که زنان در هنر خود به موفقیت‌هایی دست یافته بودند و کار آنها از جانب هم‌تایان خود به رسمیت شناخته شده بود، به آنها سفارش کار نمی‌دادند.

عامل سوم، مسئولیت‌ها و محدودیت‌های خانوادگی بود که به نوبه خود مانع از فعالیت هنری زنان می‌شد. در اغلب موارد، فعالیت‌های هنری زنان، با ازدواج یا مادر شدن پایان می‌گرفت. به همین دلیل برخی تجرب را انتخاب می‌کردند تا بتوانند به فعالیت‌های خود ادامه دهند. ویرجینیا ولف می‌گوید جالب است که در میان چهار تن از معروف‌ترین رمان‌نویسان زن، امیلی و شارلوت برونته، جورج الیوت و جین آستین، دو نفر مجرد بودند و هیچ‌یک فرزندی نداشتند. به این خاطر است که زنان در عرصه شعر و ادبیات، که به مهارت‌های عملی و همچنین کارفرما نیازی نداشت و با الزامات زندگی خانوادگی سازگارتر بود، بیشتر درخشیدند. این عوامل در به حاشیه‌راندن زنان هنرمند در تاریخ هنر، تا قرن نوزدهم میلادی نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا کردند.

از قرن بیستم به بعد و مشخصاً از دهه هفتاد میلادی، چرخشی در مطالعه نقش زنان در تاریخ هنر به وجود می‌آید. این بار به دنبال تحولات عمیق اجتماعی و تغییر جایگاه و حقوق زنان، مورخان بار دیگر به سراغ منابع تاریخی رفتند و در تدوین تاریخ هنر تجدیدنظری انجام دادند و تلاش کردند که با پژوهش در خصوص زنان هنرمند، نام و زندگی‌نامه آنها را وارد کتب تاریخی هنر کنند.



نسبت زن و هنرها در ایران

سنجش موقعیت و جایگاه زنان در هنر ایران، بی‌توجه به تحولات عمیق اجتماعی که جامعه ایران در یک قرن اخیر و همچنین در دهه‌های پس از انقلاب از سر گذراند، ناممکن است. با توجه به اینکه نیازهای فرهنگی در رابطه مستقیم با سطح تحصیلات شکل می‌گیرند، مطالعه این تحولات را می‌توان با محور قرار دادن آموزش زنان و تأسیس اولین نهادهای آموزشی در ایران آغاز کرد.

آموزش عمومی زنان، تا پیش از تأسیس اولین نهادهای آموزشی برای زنان عموماً در شکل کلاس‌های خصوصی در خانه برای دخترانی بود که به خانواده‌های شاخص فرهنگی، سیاسی و اقبال متمول جامعه تعلق داشتند، در حالی که در میان طیف وسیعی از جامعه، دختران به‌عنوان نیروی کار خانگی به حساب می‌آمدند و بر آموزش آنها تأکید نمی‌شد. اولین مدارس زنان مربوط به دوران محمد شاه قاجار از جانب میسیونرهای مذهبی بود که تنها دختران اقلیت‌های مذهبی در آن شرکت می‌کردند و برای دختران مسلمان به دلیل مختلط بودن ممنوع بود. پس از مشروطه، تدریجاً تعداد مدارس دخترانه افزایش یافت، در حالی که آموزش هنرها با تأسیس هنرکده تهران در سال ۱۳۱۹، که بعدها به دانشکده هنرهای زیبا تغییر نام یافت (۱۳۲۸)، آغاز شد و بر خلاف دارالفنون، (سپهر، ۱۳۵۳: ۱۹ و هدایت، ۱۳۷۵: ۶۰) ورود بدان برای زنان نیز آزاد بود. تأسیس دانشکده هنرهای زیبا و دانشکده هنرهای تزئینی در سال ۱۳۲۹، که می‌تواند اولین گام در دمکراتیزه کردن آموزش هنری قلمداد شود، نقطه آغاز جریان هنر مدرن و ظهور اولین زنان نقاش در تاریخ هنر ایران بود. بهجت صدر، منصوره حسینی، ژازه طباطبایی و پروانه اعتمادی را می‌توان از جمله اولین زنان هنرمند ایران دانست که در دانشکده هنرهای زیبا تحصیل کردند.

پس از انقلاب، در روند ورود تدریجی زنان به عرصه اجتماع، جهشی ایجاد شد. انقلاب، جنگ، مهاجرت، عمومیت یافتن آموزش عالی (تأسیس دانشگاه‌های آزاد و پیام نور ...) و همچنین رسانه‌ها (مطبوعات، انتشارات، تلویزیون، اینترنت، ...) عوامل مهمی بودند که در ورود زنان به اجتماع و حضور در عرصه فرهنگ و هنر نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا کردند. از دهه هفتاد، با گذشت شرایط بحرانی ناشی از انقلاب و جنگ، ثبات نسبی کشور و توجه بیشتر به حوزه فرهنگ و هنر، نقش زنان در این عرصه برجسته‌تر شد و زنان در حوزه آموزشی، ادبی، مطبوعاتی و روزنامه‌نگاری حضوری چشمگیر یافتند. از طرفی در سال ۱۳۸۱، بیش از نیمی از

پذیرفته‌شدگان دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی را دختران تشکیل دادند، آماري که در سال‌های بعد رو به فزونی گذاشت. حضور زنان در عرصه نشر نیز در حال رشد بود. این رشد از سال ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۶ به طور متوسط ۱۶ درصد و در سال ۱۳۷۷ نسبت به ۱۳۷۶، ۵۲ درصد برآورد شده است (داربیگی، ۱۳۸۵: ۳۶). به همین ترتیب، زنان در عرصه ادبیات نیز، جایگاه جالب توجهی یافتند و بسیاری از جوایز ادبی را از آن خود کردند^۱.

در عرصه هنرهای تجسمی نیز حضور روزافزون زنان در سال‌های اخیر پدیده‌ای بسیار چشمگیر است. از یک طرف در حوزه آموزش طبق آمار موجود در سایت مرکز آمار ایران، در سال‌های ۸۰-۸۱، تعداد زنان در کلیه رشته‌های هنری در مقطع کاردانی، ۱۳۲۵۵ نفر بوده و نسبت به تعداد مردان که ۵۵۷۱ نفر بودند، بیش از دو برابر فارغ‌التحصیل شدند. همچنین در مقطع کارشناسی، مجموع گرایش‌های هنر در سال ۸۰-۸۱، تعداد فارغ‌التحصیلان زن ۹۴۸۲ نفر بوده و تعداد فارغ‌التحصیلان مرد ۵۴۱۸ نفر بوده است. درباره نقاشی نیز در حالی که در میان نقاشان دهه چهل تعداد زنان هنرمند به نام چند چهره محدود می‌شود، در اولین دوره دوسالانه نقاشی در سال ۱۳۷۰، از میان ۲۶۴ شرکت‌کننده، ۲۵٪ را زنان تشکیل می‌داده‌اند، در حالی که تنها با گذشت چهار سال در سومین دوره دوسالانه در ۱۳۷۴، میزان مشارکت زنان به ۴۰٪ (از ۵۴۹ مشارکت‌کننده) افزایش یافته است.

این سیر تاریخی نشان‌دهنده افزایش حضور زنان در عرصه‌های فرهنگی و هنری است و زنانه شدن عرصه هنر را به معنای اول (افزایش تعداد زنان) تأیید می‌کند. در ادامه، با استفاده از یافته‌های پژوهشی پیرامون ویژگی‌های نقاشان نوگرای ایران، که در سال ۱۳۸۶ انجام شده است، به دنبال پاسخ این پرسش هستیم که آیا عوامل یادشده در بحث تاریخی (آموزش، کارفرمای هنری، خانواده و ...)، در میان نقاشان زن و مرد به یک اندازه تأثیرگذار بوده‌اند یا خیر؟ چنانچه زنان و مردان نقاش از نظر فراوانی این عوامل با هم متفاوت بوده و این تفاوت به لحاظ آماری معنی‌دار نیز باشد، آنگاه خواهیم گفت که عوامل فوق تأثیرات متفاوتی بر هر یک از دو جنس داشته‌اند. بنابراین، شاید بتوان زنانه شدن عرصه هنر نقاشی نوگرا در ایران را به تغییرات حاصل شده در عوامل فوق نسبت داد.

۱. به‌عنوان نمونه می‌توان از جایزه ادبی مهرگان نام برد که از سال ۱۳۷۹ تاکنون از چهره‌های زن ادبی چون

سپهر دانشور، زویا پیرزاد و سودابه اشرفی تقدیر کرده است.



روش پژوهش

روش پژوهش، پیمایش و بر مبنای تکمیل پرسشنامه‌هایی از هنرمندان نقّاش بوده است. در این زمینه مراحل زیر طی شده است. در مرحله اول پرسشنامه حاوی سؤالات مورد نظر، در میان ۲۰ نفر از نقّاشان به‌عنوان پیش‌آزمون طرح و تکمیل شد. در مرحله دوم با بررسی نتایج پیش‌آزمون، پرسشنامه با استفاده از روش اعتبار صوری یا محتوایی برای افزایش اعتبار و روایی سؤالات، اصلاح شد و نقّاشان نوگرا به پرسشنامه اصلاح شده پاسخ دادند. مراجعه به انجمن نقّاشان ایران نشان داد که تعداد ۴۲۲ نفر نقّاش نوگرا عضو این انجمن هستند. از آنجا که این انجمن مهم‌ترین نهاد گردهمایی نقّاشان نوگرای ایران است، به‌عنوان جامعه آماری انتخاب شد. اطلاعات گردآوری شده دو دسته است: دسته اول اطلاعاتی است که از کل جامعه آماری به دست آمد. با مراجعه به انجمن نقّاشان ایران و استفاده از برگه‌های عضویت، اطلاعاتی درباره جنس، محل تولد، سابقه کار، سن و میزان تحصیلات نقّاشان به دست آمد. دسته دوم اطلاعاتی است که از جامعه نمونه، با روش نمونه‌گیری در دسترس، به دست آمده است. بدین ترتیب که با هماهنگی با انجمن نقّاشان، پرسشگران پژوهش در مجمع سالانه این انجمن که به‌طور معمول انتظار می‌رود همه نقّاشان عضو در آن شرکت کنند، حضور یافته و حداکثر پرسشنامه‌های ممکن را تکمیل کردند. در این جلسه تعداد ۸۸ پرسشنامه تکمیل شد. تعداد ۳۰ پرسشنامه هم با پی‌گیری‌های بعدی پرسشگران به تدریج تکمیل شد که مجموعاً ۱۱۸ پرسشنامه تکمیل شده به دست آمد.

لازم به توضیح است که روش نمونه‌گیری در دسترس زمانی به کار می‌رود که دسترسی به اعضاء جامعه آماری بسیار دشوار باشد که درباره هنرمندان نقّاش نوگرا چنین شرایطی وجود داشت. حتی اگر همکار اصلی طرح و نیز پرسشگران پژوهش خودشان فعال در عرصه نقّاشی و آشنا و عضو انجمن نبودند و اکثریت نقّاشان را نمی‌شناختند، مطمئناً همین مقدار از اطلاعات نیز قابل جمع‌آوری نبود. با توجه به تعداد کل نقّاشان یعنی ۴۲۲ نفر می‌توان گفت پرسشنامه‌های تکمیل شده حدود ۲۸ درصد از جامعه آماری را شامل می‌شوند که کمی بیش از یک چهارم آن است.

بنابراین، اگرچه اطلاعات دسته اول، از آنجا که به تمامی اعضاء جامعه آماری مربوط است، کامل و قابل اتکاست، اما اطلاعات دسته دوم، از آنجا که منبعث از تعداد نمونه کافی نیست و

نیز به شیوه نمونه‌گیری در دسترس به دست آمده است، فقط به خود اعضاء نمونه برمی‌گردد و به کل جامعه آماری تعمیم‌پذیر نیست، اما نکته جالب توجه این است که از نظر توزیع جنسی، سنی و میزان تحصیلات که در این پژوهش متغیرهای مهم و مستقل محسوب می‌شوند، توزیع نمونه، با توزیع جامعه آماری کاملاً نزدیک است. به گفته بسی (۱۳۸۱: ۴۱۴) نمونه، زمانی معرف خوبی برای جمعیت است که «ویژگی‌های کلی نمونه با ویژگی‌های کلی در جمعیت شباهت نزدیکی داشته باشد». با استناد به این نظر شاید بتوان گفت نتایج این پژوهش می‌تواند به جامعه نقاشان نوگرای ایران تعمیم‌پذیر باشد.

فرضیه پژوهش

- فرضیه توصیفی پژوهش آن است که نسبت زنان نقاش در طی زمان افزایش یافته است.
 - فرضیه تبیینی آن است که نقش عوامل اجتماعی سازنده سرمایه فرهنگی (مشخصاً طبقه اقتصادی اجتماعی، تحصیلات، آموزش‌های هنری، برخورداری از حمایت‌های دولتی و خصوصی، نوع خانواده) در موقعیت حرفه‌ای زنان تعیین‌کننده‌تر از هنرمندان مرد است. بدین معنی که زنان نقاش در مقابل مردان نقاش از طبقات اقتصادی اجتماعی بالاتر، تحصیلات عالی بیشتر و حمایت‌های دولتی بیشتر برخوردار هستند.
- از آنجا که سرمایه فرهنگی به خودی خود قابل اندازه‌گیری نیست، در پژوهش حاضر برای آزمون این فرضیه، رابطه مقوله‌هایی همچون طبقه اجتماعی، و مانند آن، به‌عنوان نشانه‌های این سرمایه فرهنگی، با جنس نقاش مطالعه شده است. یافته‌های برآمده از پژوهش تجربی که در خصوص نقاشان زن ایرانی انجام شده است، مؤید سیر تاریخی است که پیش از این آمد.

تعریف مفاهیم

نوع خانواده

خانواده هنرمندان به دو دسته هنری و غیرهنری تقسیم می‌شود. در صورتی می‌گوییم هنرمند از خانواده هنری برخاسته که حداقل یکی از اعضاء درجه یک خانوادگی او، به



خصوص پدر یا مادر، هنرمند باشند.

طبقه اقتصادی اجتماعی

طبقه اقتصادی اجتماعی هنرمند با متغیرهایی چون میزان تحصیلات، میزان مخارج ماهیانه و نوع منزل مسکونی سنجیده شده است. از طرف دیگر از شاخص ذهنی نیز استفاده شده است، بدین معنی که از خود پاسخ‌گویان سؤال شده است که خانواده پدری و نیز خانواده فعلی خود را در چه موقعیت طبقاتی ارزیابی می‌کنند. برای جلوگیری از تمرکز پاسخ‌ها به طبقه متوسط، آنها را در یک طیف ۵ قسمتی شامل طبقه پایین، متوسط رو به پایین، متوسط، متوسط رو به بالا و بالا تقسیم کردیم و نهایتاً با جمع دو دسته اول و دوم در طبقه پایین و دو دسته چهارم و پنجم در طبقه بالا، به سه طبقه پایین، متوسط و بالا دست یافتیم.

آموزش‌های هنری

آموزش‌های هنری به دو دسته رسمی و غیررسمی تقسیم می‌شود. آموزش‌های رسمی مربوط به تحصیل در دانشگاه و آموزش‌های غیررسمی مربوط به شرکت در کلاس‌های آزاد آموزش هنری است.

حمایت‌های دولتی یا خصوصی

محل درآمد هنرمندان، شاخص نوع حمایت‌هایی است که از آن برخوردار بوده‌اند. چنانچه هنرمند در سازمان دولتی استخدام و دارای درآمد ثابت ماهیانه باشد، می‌گوییم از حمایت دولتی و چنانچه در سازمان خصوصی استخدام باشد، می‌گوییم از حمایت خصوصی برخوردار است.

میزان فعالیت

میزان فعالیت هنرمند شاخصی است که از تقسیم تعداد نمایشگاه‌های فردی برگزار شده توسط هنرمند بر سن او به دست آمده است. این شاخص به سه طبقه پرکار (شامل کسانی که در هر سال حداقل یک نمایشگاه برگزار کرده‌اند)، فعالیت متوسط (شامل کسانی که در هر سه سال حداقل یک نمایشگاه برگزار کرده‌اند) و کم کار (شامل کسانی که کمتر از یک نمایشگاه در هر سه سال برگزار کرده‌اند) تقسیم شده است.

گروه‌های سنی

اکثریت اعضاء انجمن تحصیلات دانشگاهی داشتند. بنابراین، اگر فرض کنیم فردی در سن ۲۲ سالگی فارغ التحصیل شود و همزمان اولین نمایشگاه خود را برگزار نماید، این فرد بسیار تازه کار تلقی می‌شود. با این توضیح هنرمندان به سه دسته جوان (۳۵ ساله و کمتر)، میان‌سال (بین ۳۵ تا ۵۵ سال)، و کهن‌سال (بالای ۵۵ سال) تقسیم شده‌اند.

محل سکونت در تهران

محل سکونت هنرمندان در تهران، با تکیه بر اطلاعات گروه پژوهش از پایگاه اقتصادی محله‌های مسکونی به سه دسته شمال، مرکز و جنوب شهر تقسیم شده است.

ویژگی‌های جنسیتی جامعه آماری نقاشان نوگرا

داده‌های اسناد انجمن نقاشان درباره ۴۲۲ نفر نقاش عضو، نشان می‌دهد. ۳۹/۳ درصد اعضا مرد و ۶۰/۷ درصد اعضاء زن هستند. به عبارت دیگر، نسبت مردان نقاش به زنان نقاش حدود ۴۰ به ۶۰ است. مطالعات نشان می‌دهند که در گذشته نقاشان ایران اساساً مرد بوده‌اند، به طوری که تا دوره قاجار، در کتاب‌های تاریخ هنر اسمی از نقاش زن برده نشده است (پاکباز، ۱۳۷۹)، اما همگام با تحولات اجتماعی پیش آمده، زنان هم وارد عرصه نقاشی شدند و به حدی رشد کرده‌اند که امروزه این نسبت به نفع زنان کاملاً تغییر کرده است. برای توصیف بهتر این فقدان توازن در نسبت جنسیتی باید این متغیر را با متغیرهای دیگر در ارتباط قرار دهیم. اگرچه این آمار به لحاظ تاریخی فرضیه توصیفی ما را تأیید می‌کند، ولی جدول متقاطع جنس و گروه سنی نیز می‌تواند بر این نکته صحنه بگذارد که حتی در زمانه‌ای که زنان وارد عرصه هنر نقاشی شده‌اند، جمعیت آنها رو به فزونی است. چیزی که از آن به زنانه شدن عرصه هنر تعبیر کردیم.

رابطه جنس و گروه سنی

جدول یک نشان می‌دهد که گروه سنی جوان‌ها را عمدتاً خانم‌ها و گروه سنی پیرها را مردها تشکیل می‌دهند. تفاوت این دو دسته را آزمون کای‌دو تأیید کرده است. این بدان معناست که هر چه سن نقاش کمتر باشد، بیشتر احتمال دارد که او زن و هر چه سن او بیشتر



باشد، بیشتر هم احتمال دارد که او مرد باشد. به عبارت دیگر، مردان بیشتری نسبت به زنان در گذشته فعال بوده‌اند و امروز زنان بیشتری نسبت به مردان در عرصه نقاشی فعال هستند. این امر نشان می‌دهد به میزانی که شرایط برای آموزش زنان و امکان حضور آنها در عرصه اجتماع مساعدتر شده است، حضور گسترده‌تری در عرصه هنر داشته‌اند.

جدول ۱: رابطه بین جنس و گروه‌های سنی

جمع		کهن‌سال		میان‌سال		جوان		گروه‌های سنی	
درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	جنس	
۱۰۰	۲۵۰	۸/۰	۲۰	۴۴/۴	۱۱۱	۴۷/۶	۱۱۹	زن	
۱۰۰	۱۶۳	۲۶/۴	۴۳	۳۶/۸	۶۰	۳۶/۸	۶۰	مرد	
۱۰۰	۴۱۳	۱۵/۳	۶۳	۴۱/۴	۱۷۱	۴۳/۳	۱۷۹	جمع	

(sig=۰/۰۰; df=۲; $\chi^2=۳۹/۵$)

برای آزمون فرضیه تبیینی، رابطه متغیرهای متعددی با جنس نقاش مورد مطالعه قرار می‌گیرد. هر یک از این متغیرها در مقاله حاضر نشانه‌ای برای سرمایه فرهنگی تلقی می‌شود.

رابطه جنس و محل تولد

جدول ۲ نشان می‌دهد اگرچه در هر دو دسته متولدین تهران و شهرستان‌ها نسبت بیشتر متعلق به زنان است، اما در میان متولدین تهران نسبت زنان بیشتر از همین نسبت در میان متولدین شهرستان است. بدین ترتیب که ۳۲/۴٪ از متولدین تهران مرد هستند، اما این نسبت برای متولدین شهرستان‌ها ۴۸/۶٪ است. برعکس، در حالی که ۶۷/۶٪ از متولدین تهران زن هستند، این نسبت برای متولدین شهرستان‌ها ۵۱/۴٪ است. تفاوت این دو دسته را آزمون کای دو تأیید کرد. بنابراین، می‌توان گفت زنان در تهران و شهرستان‌های دیگر به یک میزان شانس نقاش شدن را ندارند و این شانس در تهران بیشتر است. برعکس، اگرچه مردان هم در تهران شانس بیشتری برای نقاش شدن دارند، اما شانس مردان شهرستانی برای نقاش شدن از زنان شهرستانی بیشتر است. این یافته، نشان‌دهنده تأثیر دوگانه جنس و محل تولد بر نقاش شدن است. بدین ترتیب که جنس به تنهایی تعیین کننده نیست، بلکه نوع نگاه به نقش‌های

جنسیتی، که به نظر می‌رسد در تهران برابری طلبانه‌تر باشد تا در شهرستان‌ها، در نقاش شدن یا نشدن زنان تأثیر دارد.

جدول ۲: رابطه بین جنس و محل تولد

محل تولد		تهران		شهرهای دیگر		جمع
جنس	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
زن	۱۶۳	۶۳/۷	۹۳	۳۶/۳	۲۵۶	۱۰۰
مرد	۷۸	۴۷/۰	۸۸	۵۳/۰	۱۶۶	۱۰۰
جمع	۲۴۱	۵۷/۱	۱۸۱	۴۲/۹	۴۲۲	۱۰۰

(sig=۰/۰۱; df=۱; $\chi^2=۱۱/۴۵$)

ویژگی‌های جنسیتی پاسخ‌گویان جامعه نمونه

اطلاعات دو جدول بالا در رابطه با کل اعضاء انجمن نقاشان ایران یعنی ۴۲۲ نفر بود. اما جداولی که از این پس می‌آیند در رابطه با ۱۱۸ نفر جمعیت نمونه پژوهش، یعنی پاسخ‌گویان به سؤالات ماست. فرضیه تبیینی این بود که نقش عوامل اجتماعی سازنده سرمایه فرهنگی (مشخصاً طبقه اقتصادی اجتماعی، تحصیلات، آموزش‌های هنری، برخورداری از حمایت‌های دولتی و خصوصی، نوع خانواده) در موقعیت حرفه‌ای زنان تعیین‌کننده‌تر از هنرمندان مرد است. اما چون عوامل اجتماعی متشکل از متغیرهای چندی است، این فرضیه با تفکیک شدن به چند فرضیه خردتر آزمون می‌شود.

۱/۱) طبقه اقتصادی اجتماعی هنرمندان زن و مرد تفاوت معناداری با هم دارند.

بر اساس جدول ۳، رابطه میان طبقه اقتصادی اجتماعی خانواده فعلی هنرمند با جنس او، به لحاظ آماری معنی‌دار و بدین شکل است که نسبت بیشتری از هنرمندان زن در مقایسه با هنرمندان مرد متعلق به طبقه بالای اقتصادی اجتماعی هستند و بر عکس، نسبت بیشتری از هنرمندان مرد متعلق به طبقه پایین اقتصادی اجتماعی هستند.



جدول ۳: رابطه بین جنس و طبقه اقتصادی اجتماعی خانواده فعلی

طبقه اقتصادی اجتماعی فعلی		بالا		متوسط		پایین		جمع	
جنس	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد
زن	۲۲	۴۲/۳	۲۵	۴۸/۱	۵	۹/۶	۵۲	۵۲	۱۰۰
مرد	۱۰	۳۰/۳	۱۲	۳۶/۴	۱۱	۳۳/۳	۳۳	۳۳	۱۰۰
جمع	۳۲	۳۷/۶	۳۷	۴۳/۵	۱۶	۱۸/۸	۸۵	۸۵	۱۰۰

(sig=۰/۰۲۴; df=۲; $\chi^2=۷/۴۴$)

همین‌طور بر اساس جدول ۴، رابطه بین طبقه اقتصادی اجتماعی پدری و جنس نیز به لحاظ آماری معنی‌دار و بدین شکل است که اکثریت زنان نقاش از طبقات بالا و اکثریت مردان نقاش از طبقات پایین اقتصادی- اجتماعی به این جرگه وارد شده‌اند.

جدول ۴: رابطه میان جنس و طبقه اقتصادی اجتماعی پدری

طبقه اقتصادی اجتماعی پدری		بالا		متوسط		پایین		جمع	
جنس	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد
زن	۲۶	۴۰/۶	۳۰	۴۶/۹	۸	۱۲/۵	۶۴	۶۴	۱۰۰
مرد	۶	۱۳/۶	۲۱	۴۷/۷	۱۷	۳۸/۶	۴۴	۴۴	۱۰۰
جمع	۳۲	۲۹/۶	۵۱	۴۷/۲	۲۵	۲۳/۱	۱۰۸	۱۰۸	۱۰۰

(sig=۰/۰۰۱; df=۲; $\chi^2=۱۴/۱$)

با توجه به فرضیه، می‌توان گفت میان طبقه اقتصادی- اجتماعی هنرمندان و جنس آنها رابطه معنی‌دار وجود دارد. زنان چنانچه متعلق به طبقات بالای جامعه باشند، برای نقاش شدن شانس بیشتری خواهند داشت، در حالی‌که چنین وابستگی طبقاتی برای مردان کمتر وجود دارد و مردان طبقات پایین هم شانس بالایی برای ورود به عرصه نقاشی و هنرمند شدن دارند. به عبارت دیگر، در حالی‌که زنان نقاش در همه طبقات اقتصادی- اجتماعی حضور دارند، اما اکثریت آنها در درجه اول به طبقه متوسط و در رتبه‌های دوم و سوم، به ترتیب به طبقه بالا و پایین متعلق هستند. درباره مردان نقاش، رابطه عکس این است و در حالی‌که باز

هم اکثر آنها به طبقه متوسط متعلق هستند، در رتبه‌های دوم و سوم، به ترتیب به طبقه پایین و بالا متعلق هستند. موقعیت زنان و مردان در مرحله دوم عکس یکدیگر است. بر این اساس می‌توان گفت این قسمت از فرضیه تأیید می‌شود.

۱/۲) کسب آموزش‌های هنری میان هنرمندان زن و مرد تفاوت معناداری دارد.

رابطه میان استفاده از آموزش‌های هنری و جنس نیز به لحاظ آماری معنادار است. طبق جدول ۵، در حالی که اکثریت هر دو دسته از هنرمندان نقاش نوگرا اذعان کرده‌اند که از کلاس‌های آزاد آموزش نقاشی استفاده کرده‌اند، اما این نسبت در میان زنان خیلی بیشتر از مردان است. مشاهده می‌شود که شرکت در کلاس‌های آزاد نقاشی درباره زنان سهم بیشتری در امکان عملی کار نقاشی و برگزاری نمایشگاه و بنابراین، شناخته شدن به‌عنوان هنرمند نقاش داشته است. می‌توان گفت قسمت دوم فرضیه نیز تأیید می‌شود.

جدول ۵: رابطه بین جنس و استفاده از کلاس‌های آزاد نقاشی

کلاس نقاشی		بله		خیر		جمع
جنس	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
زن	۵۸	۸۶/۶	۹	۱۳/۴	۶۷	۱۰۰
مرد	۲۴	۵۴/۵	۲۰	۴۵/۵	۴۴	۱۰۰
جمع	۸۲	۷۳/۹	۲۹	۲۶/۱	۱۱۱	۱۰۰

($\chi^2=14/1$; $df=1$; $sig=0/00$)

۱/۳) در برخورداری از حمایت‌های دولتی و خصوصی میان هنرمندان زن و مرد تفاوت معناداری وجود دارد.

بر اساس جدول ۶، بین وضعیت اشتغال در سازمان (که ما آن را به‌عنوان معیار حمایت‌های دولتی و خصوصی تعیین کرده‌ایم) و جنس، رابطه آماری معنی‌داری وجود دارد. در حالی که اکثریت زنان (۵۶/۵٪) در هیچ سازمان دولتی یا خصوصی استخدام نیستند، اکثریت مردان (۴۸/۹٪) در یک سازمان دولتی استخدام شده‌اند. همین‌طور نسبت مردانی که در سازمان خصوصی استخدام شده‌اند در مقایسه با زنان تقریباً دو برابر است (حدود ۲۲٪ در برابر حدود ۱۱٪). این نتیجه نشان می‌دهد که مردان نقاش از حمایت‌های دولتی و خصوصی بیشتری



برخوردار هستند. شاید بالاتر بودن طبقه اقتصادی- اجتماعی زنان نقّاش در مقایسه با مردان، نشان‌دهنده بی‌نیازی زنان برای استخدام شدن در سازمان خاص برای امکان ادامه کار نقّاشی باشد.

جدول ۶: رابطه بین جنس و اشتغال در سازمان

اشتغال در سازمان		خیر		دولتی		خصوصی		جمع	
جنس	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد
زن	۳۵	۵۶/۵	۷	۳۲/۳	۶۲	۱۱/۳	۱۰۰	۶۲	۱۰۰
مرد	۱۳	۲۸/۹	۱۰	۴۸/۹	۴۵	۲۲/۲	۱۰۰	۴۵	۱۰۰
جمع	۴۸	۴۴/۹	۱۷	۳۹/۳	۱۰۷	۱۵/۹	۱۰۰	۱۰۷	۱۰۰

$$(\text{sig} = 0.016; \text{df} = 2; \chi^2 = 8.2)$$

به عبارت دیگر اکثریت زنان در هیچ سازمان دولتی یا خصوصی شاغل نیستند، در حالی که اکثریت مردان در این سازمان‌ها شاغل هستند. یعنی نقّاش مرد در مقایسه با نقّاش زن، شانس بیشتری برای یافتن شغلی در یک سازمان دولتی یا خصوصی خواهد داشت. از این نظر می‌توان گفت این قسمت فرضیه نیز تأیید می‌شود و جنس نقّاش عامل مؤثری در میزان حمایت‌های مالی به عمل آمده از او است. اگرچه این تفاوت به نفع مردان است، نه زنان.

۱/۴) سهم درآمد نقّاشان از فروش آثار با جنس آنها رابطه دارد.

بر اساس جدول ۷، رابطه بین درآمد نقّاش با جنس او نیز به لحاظ آماری معنی‌دار است. درآمد اکثریت نقّاشان زن (حدود ۵۶٪) از فروش آثار آنها تأمین نمی‌شود، در حالی که برای اکثریت نقّاشان مرد (حدود ۴۸٪) فروش آثار، حداقل بخش کوچکی از درآمد آنها را تشکیل می‌دهد. اگر سه گزینه درآمد اصلی، بخش مهمی از درآمد و بخش کوچکی از درآمد را، به عنوان درآمد حاصل از نقّاشی، در یک طبقه جمع کرده و با گزینه نداشتن درآمد از طریق فروش آثار (گزینه ربطی ندارد) مقایسه کنیم، مشاهده می‌شود در حالی که ۷۵٪ از مردان نقّاش درآمدی (کم یا زیاد) از طریق فروش آثار نقّاشی دارند، تنها ۴۴٪ از زنان نقّاش درآمدی از این طریق دارند. به عبارت دیگر جنس نقّاش در میزان فروش آثار او تأثیر می‌گذارد. دلایل این امر البته بررسی پذیر است.

جدول ۷: رابطه بین جنس با فروش آثار

رابطه	فروش با درآمد	درآمد اصلی	بخش مهمی	بخش کوچکی	ربطی ندارد	جمع
جنس	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
زن	۴	۶/۱	۶	۹/۱	۱۹	۲۸/۸
مرد	۶	۱۳/۶	۶	۱۳/۶	۲۱	۴۷/۷
جمع	۱۰	۹/۱	۱۲	۱۰/۹	۴۰	۳۶/۴

(sig=۰/۰۱۴; df=۳; $\chi^2=۱۰/۶$)

۱/۵) رابطه میان جنس و چگونگی ارتباط با سایر هنرمندان معنی دار است.

بر اساس جدول ۸، اگرچه اکثریت زنان و مردان نقاش بیشتر از طریق بازدید از نمایشگاه‌های نقاشی با هم مرتبط می‌شوند، اما در مرحله دوم زنان بیشتر با شرکت در مراسم افتتاحیه و مردان بیشتر با شرکت در کلاس‌های آموزشی نقاشی ارتباطات خود با سایر هنرمندان را تقویت می‌کنند. اولویت سوم برای زنان، شرکت در انجمن نقاشان و کلاس‌های آموزشی و برای مردان استفاده از مجلات تخصصی نقاشی و شرکت در مراسم افتتاحیه است. در حالی که هیچ یک از زنان نقاش در مهمانی‌های گروهی شرکت نمی‌کنند، ۱۰ درصد نقاشان مرد از طریق شرکت در مهمانی‌های گروهی ارتباط خود را با دیگر نقاشان حفظ می‌کنند.

جدول ۸: رابطه بین جنس با طرق ارتباط با سایر هنرمندان

طرق ارتباط	بازدید از نمایشگاه‌های نقاشی	شرکت در مراسم افتتاحیه	شرکت در انجمن نقاشان	مجلات تخصصی نقاشی	ارتباطات و مهمانی‌های خانوادگی	مهمانی‌های گروهی	کلاس‌های آموزشی	جمع
زن	۲۸	۲۳/۱	۱۵	۲۳/۱	۸	۱۲/۳	۶۵	۱۰۰
مرد	۱۲	۳۰/۰	۵	۱۲/۵	۴	۱۰/۰	۲۰/۰	۴۰
جمع	۴۰	۳۸/۱	۲۰	۱۹/۰	۱۲	۱۱/۴	۱۵/۲	۱۰۰

(sig=۰/۰۱۷; df=۶; $\chi^2=۱۵/۴۵$)



۱/۶) میزان فعالیت هنرمندان زن و مرد تفاوت معناداری با هم دارد.

برای بررسی این قسمت از فرضیه، میان جنس و شاخص فعالیت تقاطع زده شد. آزمون نشان می‌دهد مردها به‌طور معناداری از زنها فعال‌تر هستند. در حالی که اکثریت گروه کم‌کارها زنان و اکثریت گروه‌های متوسط و پرکار مردان بودند. پس فرضیه ما مبنی بر وجود رابطه بین میزان فعالیت و جنس تأیید می‌شود.

جدول ۹: رابطه بین جنس و میزان فعالیت

میزان فعالیت		کم کار		متوسط کار		پرکار		جمع	
جنس	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد
زن	۲۹	۳۶/۳	۱۳	۱۶/۳	۱	۱/۳	۴۳	۱۰۰	درصد
مرد	۱۳	۱۶/۳	۱۸	۲۲/۵	۶	۷/۵	۸۰	۱۰۰	درصد
جمع	۴۲	۵۲/۵	۳۱	۳۸/۸	۷	۸/۸	۸۰	۱۰۰	درصد

$$(sig=0.006; df=2; \chi^2=10.1)$$

قبل از جمع‌بندی لازم به توضیح است که درباره متغیر میزان تحصیلات و رشته تحصیلی، نیز که به نظر می‌رسید دو جنس می‌توانند تفاوت معناداری داشته باشند، نیز آزمون کای دو انجام شد و در نتیجه معلوم شد، این دو متغیر رابطه معنی‌داری با جنس ندارند. در مجموع و در مقایسه شش قسمت مجزای فرضیه، می‌توان نتیجه گرفت که میان جنسیت هنرمندان با ویژگی‌های اجتماعی آنها رابطه معناداری وجود دارد. این رابطه گاه به نفع زنان و گاه به نفع مردان است. هنرمندان زن بیش از هنرمندان مرد به طبقه بالای اقتصادی - اجتماعی متعلق هستند، و بیش از آنها نیز از آموزش‌های آزاد نقاشی استفاده کرده‌اند، اما هنرمندان مرد بیشتر به فروش آثار خود متکی هستند. همین‌طور جنسیت نقاش در نوع حمایت‌های مالی و میزان فروش آثار تأثیر می‌گذارد و آثار هنرمندان مرد بهتر به فروش می‌رود. رابطه میان جنس و چگونگی ارتباط با سایر هنرمندان نیز معنی‌دار و در هر یک از دو جنس، الگوی غالب متفاوت است. و سرانجام در حالی که اکثریت گروه کم‌کارها زنان بودند، اکثریت گروه‌های متوسط و پرکار مردان را شامل می‌شد.

بحث و نتیجه گیری

از مجموعه نتایج فرضیه‌های خرد می‌توان درباره فرضیه اصلی نتیجه‌گیری کرد. این یافته‌ها نشان می‌دهد همان‌طور که در کار بوردیو- پاسرون درباره دانشجویان تصریح شد، زمانی که زنان به‌طور نسبی از شرایط اجتماعی برابری با مردان، در سه زمینه تحصیلات، امکان حضور یافتن در بازار هنر و کاهش محدودیت‌های خانوادگی، برخوردار شدند، حضور بیش از پیش چشمگیری در عرصه فرهنگ و هنر یافته‌اند. بنابراین، در عرصه نقاشی در ایران نیز اولاً حضور زنان افزایش کمی داشته و ثانیاً اکثریت زنان نقاش، در قیاس با مردان، به طبقات بالا تعلق دارند، شرکت در کلاس‌های آموزشی در حرفه هنری آنها نقش تعیین‌کننده‌تری داشته است، کمتر از مردان از حمایت‌های دولتی برخوردارند و به همان میزان، کمتر از مردان از درآمد حاصل از فروش آثار خود زندگی می‌کنند. این یافته‌ها نشان‌دهنده وابستگی بیشتر زنان به سرمایه‌های خانوادگی و نقش تعیین‌کننده‌تر عادت‌واره‌ها در خصوص زنان است و به عبارتی نشانه آن است که زنان بیش از مردان محصول بازتولید نظم اجتماعی در حوزه آموزش هستند. در نتیجه می‌توان نظریه بوردیو را تأیید کرد که آنچه به‌عنوان نبوغ هنری (یا به تعبیر بوردیو، ایدئولوژی استعدادها) مردان نامیده می‌شود، به طبیعت، ذات و خلقت زنان بستگی نداشته، بلکه بیش از هر چیز محصول شرایط اجتماعی است. با مراجعه به بخش اسنادی مقاله حاضر و توجه به این نکته که آموزش‌های دانشگاهی و سپس آموزش‌های هنری زنان در دوره معاصر افزایش یافته در حالی که این آموزش‌ها از زمان شکل‌گیری، همواره در اختیار مردان بوده است، می‌توان گفت یکسان بودن سرمایه فرهنگی زنان و مردان نقاش در برخی از متغیرها و بیشتر بودن آن برای زنان نقاش در برخی دیگر از متغیرها، خود در مجموع نشان‌دهنده رشد و افزایش سرمایه فرهنگی زنان به‌طور کلی است. در حالی که سرمایه‌های فرهنگی مردان به دلیل اینکه از ابتدا در اختیار آنها بوده و اشباع شده رشد کمی داشته و در عوض، سرمایه‌های فرهنگی زنان به دلیل به‌وجود آمدن شرایط اجتماعی متفاوت، در حال رشد بوده است، این تغییر در نسبت‌ها تأمل‌پذیر و به‌نوعی خود مؤید نظریه وارثان بوردیوست. زنان نیز روز به روز بیشتر به جرگه وارثان می‌پیوندند.



منابع:

- ببی، ارل، (۱۳۸۱). روش‌های پژوهش در علوم اجتماعی (۱)، ترجمه رضا فاضل، تهران، سمت. پاکباز، روئین، (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، نارستان.
- داریبگی، بابک، (۱۳۸۵)، بررسی تولید کالاهای فرهنگی توسط زنان، در مسائل اجتماعی زنان در ایران، مرکز تحقیقات استراتژیک، پژوهش شماره ۳، صص ۲۹ تا ۴۵.
- سپهر، محمد تقی (لسان‌الملک)، (۱۳۵۳). *ناسخ التواریخ ج ۴*، به تصحیح محمد باقر بهبودی، تهران اسلامیه.
- هدایت، مهدیقلی (مخبر السلطنه)، (۱۳۷۵). *خاطرات و خطرات*، تهران، زوار.
- Bartolena, Simona & Giordano, Ida, (2003). *Femmes artistes : De la Renaissance au XXIe*.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, Jean-Claude, (1964) : *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Editions de Minuit.
- Donnat, Olivier, (2005). *La Féminisation des pratiques culturelles*. Revue Développement culturel. N 147. Ministère de la culture, direction de l'administration générale, Paris, France.
- Garb, Tamar, (1992). 'L'art féminin', The Formation of a Critical Category in Late Nineteen Century France, in *Expanding the Discourse. Feminism and Art History*, Norma Broude & Mary Garrard (eds), Harper Collins, pp. 207-230.
- Gonnard Catherine & Lebovici Elisabeth, (2007). *Femmes artistes, artistes femmes*. Edition Hazan Paris.
- Nochelin, Linda, (1971) : *Artnews*.
- Riding Alan, (2006). *Féminisation de l'art*. International Herald Tribune jeudi 16 février.

نویسندگان

دکتر سارا شریعتی

salarsara@hotmail.com

استادیار گروه جامعه شناسی دانشگاه تهران

دکتر شریعتی دکترای خود را در زمینه جامعه شناسی دین از فرانسه گرفته است. زمینه‌های آموزشی و پژوهشی دکتر شریعتی جامعه شناسی دین و جامعه شناسی هنر است. مؤلف کتاب هانری دروش (جامعه شناسی در مواجهه با دین) است که در سال ۱۳۸۶ چاپ شده است.

دکتر اعظم راودراد

ravadrad@ut.ac.ir

دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران

دکتر راودراد دکترای خود را در زمینه جامعه شناسی هنر از استرالیا گرفته است. زمینه‌های آموزشی و پژوهشی دکتر راودراد جامعه شناسی هنر، مطالعات زنان و رسانه‌های سمعی و بصری است. او مؤلف کتاب نظریه‌های جامعه شناسی هنر و ادبیات است که در سال ۱۳۸۲ چاپ شده است.