

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶

صفحه ۷۹ تا ۱۰۷

تاریخ غایب زنان نقاش ایران

مطالعه جامعه‌شناختی زنان نقاش؛ از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی

مهرنوش علی‌مددی^۱

محمدرضا مریدی^۲

چکیده:

مطالعه تاریخ هنرهای تجسمی کشور ایران نشان از ناگفته‌هایی دارد که زنان هنرمند در آن از سهم بسیار کمی برخوردارند. در واقع مطرح کردن این پرسش تاریخی توسط لیندا ناکلین که «چرا هیچ هنرمند زن مهمی در تاریخ وجود نداشته است؟» چالشی را ایجاد می‌کند که می‌توان در پی آن - بدون در نظر گرفتن جغرافیای خاص - به این مهم پرداخت. هدف از این مقاله بررسی حضور زنان نقاش و زیبایی‌شناسی جنسیتی نقاشی آنها در فاصله دو انقلاب مهم ایران، یعنی انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی است. بر پایه مؤلفه‌های ناکلین در خصوص حضور کم‌رنگ زنان نقاش، بدیهی است که کنش‌های نقاشانه و تعیین سطح کیفی آثار این نقاشان زن، علی‌رغم افزونی حضورشان در این دوره تاریخی، از توجه دور مانده باشد. افزون‌بر این، تأثیر حضور برخی از زنان نقاش در دانشکده‌ها و هنرستان‌ها با آغاز دوران پهلوی و ایجاد موجی جدید از شیوه‌های نوین در امر آموزش نیز در تاریخ هنر مغفول مانده است. در این مقاله سعی شده است تا با استفاده از تحلیل‌های جنسیتی در آثار نقاشان زن، به الگوهای قابل‌تأملی دست پیدا کنیم. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که آثار زنان را در سه دسته می‌توان قرار داد؛ دسته اول آثار نقاشانی است که متأثر از مدرنیسم مردانه، جنسیت‌زدایی را در کارشان در پیش می‌گیرند؛ دسته دوم آثار نقاشانی است که متأثر از گفتمان سنتی مردانه جنسیت‌گرایی منفعل را در پیش می‌گیرند و دسته سوم آثار نقاشانی است که با در پیش گرفتن رویکردی متفاوت، به جنسیت‌گرایی بازاندیشانه در آثارشان می‌پردازند.

واژگان کلیدی:

نقاشی معاصر ایران، زنان نقاش، جنسیت‌زدایی، جنسیت‌گرایی منفعل، جنسیت‌گرایی بازاندیشانه

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۹

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز Alimadadi_mehrnoosh@yahoo.com

۲. استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران moridi@art.ac.ir

مقدمه:

همواره این پرسش در برابر تاریخ هنر قرار دارد که چرا نام زنان هنرمند اغلب در سایه قرار گرفته و به اندازه‌ای که در این حوزه فعالیت داشته‌اند، حضور و آثارشان مورد تحلیل قرار نگرفته است؟ پرسشی که در برابر تاریخ هنر مدرن و معاصر ایران نیز قرار دارد. منابع و مطالعات موجود اغلب نقش و حضور زنان نقاش را ضعیف یا نادیده گرفته‌اند. در بررسی تاریخ نقاشی معاصر ایران اغلب این فرضیه ساده‌انگارانه مطرح می‌شود که هنر زنان نقاش بیشتر تقلیدی از آثار مرسوم هم‌تایان مردشان است و زنان نتوانسته‌اند به خلاقیتی برجسته و اقبال عمومی در این عرصه دست یابند، درحالی‌که، زنان نقاش نقش مهمی در شکل‌گیری، گسترش و تداوم جریان هنر نوگرایی ایران داشته‌اند. از این رو، باید در این پیش‌فرض‌های جنسیت‌گرایانه بازنگری کرد. بی‌شک تجربیات به‌جامانده از دستاوردهای مدرنیسم که تا به امروز هم تأثیراتش را به‌عنوان الگو و نمونه‌های تصویری شاهد هستیم، محصول خردی است که نه تنها مردان را به خود فراخوانده بود، بلکه در آثار برخی از زنان هنرمند نیز به‌وضوح نمود پیدا کرد. حال با در نظر گرفتن این پیش‌فرض آیا می‌توان دستاوردهای «شکوه ریاضی» را به‌عنوان نقاشی پیشرو در فهم مدرنیسم و معلمی اثرگذار در اشاعه این درک زیبایی‌شناسانه نادیده گرفت؟ آیا می‌توان از تجربه‌های نوگرایانه آثار «لی‌لی متین‌دفتری» در کسب زبانی مینیمالیست به‌سادگی عبور کرد؟ می‌توان زبان نقاشانه «بهجت صدر» را مورد توجه قرار نداد؟ آیا به‌راستی تاریخ هنرهای تجسمی ایران در گفتمان مردانه نگارش نشده است؟

این مقاله در مرحله اول تلاشی است برای پرداختن به زنان نقاش پیش‌تاز در تاریخ نقاشی دوران مدرن ایران و در مرحله دوم تلاشی است برای تحلیل جنسیتی آثار این نقاشان. مقاله با رویکرد نظری و روش‌شناختی «تحلیل جنسیت»^۱ آثار زنان نقاش را مورد بازخوانی قرار خواهد داد و این پرسش‌ها را مطرح خواهد کرد که زنان چگونه زیر سایه مدرنیسم مردانه در ایران به تجربه‌های هنری پرداختند؟ در فرهنگ مردسالارانه فضای هنری کشور، آثار زنان نقاش از چه ویژگی‌های زیباشناختی‌ای برخوردار شد و

آنها کدامین راهبرد بصری را در پیش گرفتند؟ همچنین در این پژوهش این پرسش‌ها مورد ارزیابی قرار خواهند گرفت که چگونه برخی نقاشان زن به بازتولید نقاشی زنانه و بازسازی کلیشه‌های بصری آنها پرداختند و برخی با جنسیت‌زدایی از آثارشان با زبان مدرنیستی هنر همراه شدند و برخی دیگر با بازنمایشی در هنر زنانه و هویت زن به زبان ویژه‌ای از بیان هنری دست یافتند.

مبانی نظری و روش‌شناسی

«الگوهای نقش جنسیت که در طول تاریخ وجود داشته، عمدتاً به مردان اجازه داده است که امتیازات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی خود را حفظ کنند. گرچه مردان آگاهانه برای حفظ نابرابری‌های حاکم در جامعه اقدام نکرده‌اند، اما به‌عنوان گروه مسلط از شرایط موجود سود می‌برند و چندان علاقه‌ای نیز برای تغییر آن ندارند» (رابرتسون، ۱۳۷۲: ۲۸۲). «ریشه‌های تمایز هنر مردانه و زنانه را باید در اندیشه قرن هجدهم جست‌وجو کرد. آن زمان در پی تغییر مفهوم هنر از «مهارت» (که لزوماً با پیشه‌وری در ارتباط بود) به مفهوم «زیبا»، جدایی میان هنر آذینی^۱ یا دکوری^۲ از هنرهای زیبا آغاز شد. سرچشمه این جدایی به تعریف کانت از زیبایی بازمی‌گردد. او زیبایی را از هرگونه سودمندی، میل و نیاز مستقل دانست و هنرهای آذینی را که دارای چنین احساساتی بودند «مطبوع» خواند و تأکید کرد که شیء مطبوع نمی‌تواند زیبا باشد» (کرس میر، ۱۳۸۷: ۶۱-۶۳). به این ترتیب هنر زنان که همچون بافتنی‌ها و دکوری‌های خانه، ویژگی‌های تزئینی داشت از تاریخ هنر خارج شد.

«افتراق سنتی میان زنانگی و مردانگی که در تقابل‌هایی چون بدنی و ذهنی، احساسی و عقلانی، عینی و شهودی تبلور می‌یابد از دیرباز متمایزکننده هنر زنان و مردان بوده‌اند: به‌طور مثال، نقاشی با مضامین عقلانی را مردانه و نقاشی با مضامین احساسی را زنانه می‌نامند. به‌لحاظ موضوعی، نقاشی از فضای شهری، روستایی و نماهای بیرونی را مردانه و نقاشی از فضای خانه و فضاهای داخلی و بسته را زنانه توصیف می‌کنند. همچنین نقاشی با رنگ‌های روشن، اصلی و تصویرهای شفاف و تزیین فراوان را زنانه و نقاشی با رنگ‌های تیره، ترکیبی و تصویرهای مات و کم‌تزیین را مردانه می‌دانند»

1. Beaut Arts
2. Decorative Craft

(مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۸۸: ۱۳۲-۱۳۱). حال اینکه با ظهور پدیدهٔ پسامدرنیسم و به چالش کشیده شدن دوگانگی‌های هنر مردانه و زنانه، تصورات بی‌پایه‌و‌اساسی که تا پیش از این آنچه مردانه تلقی می‌شد، فاخر و آنچه به آن زنانگی در هنر اطلاق می‌شد، کم‌اهمیت و سطحی می‌پنداشت، مورد بازبینی قرار گرفت.

اگرچه جنبش فمینیسم در درون تفکر لیبرالیستی دوران مدرن رشد کرد و توسعه یافت، اما در دههٔ ۱۹۸۰، به شکل آشکاری مخالفتش را با مدرنیسم ابراز کرد؛ در واقع، موج اول هنرمندان متأثر از اندیشهٔ فمینیستی با به رسمیت شناختن زبان زنانه و تأکید بر تمایزهای زنانگی به دفاع از هویت زن بودن پرداختند و نوعی زبان ویژهٔ هنرمندان زن را مورد تأکید قرار دادند. اما موج دوم هنرمندان فمینیست با جنسیت‌زدایی از آثارشان در برابر تمایزهای مردانه و زنانه مقاومت نشان دادند. «آنها با خروج از وضعیت منفعل که سعی در تثبیت زنانگی داشت، به موضع‌گیری نسبت به فضای مردانهٔ مسلط بر دنیای هنر پرداختند» (کرس میر، ۲۰۰۴). موج سوم هنرمندان زن بار دیگر تفاوت درونی میان آثار زنان و مردان هنرمند را مورد توجه و تأکید قرار دادند، اما این بار نمود زن بودن نقاش را نه به کلیشه‌های بصری از زبان زنانه تقلیل دادند و نه به نوعی مقاومت مصنوعی در برابر زبان مردانه، بلکه با تأکید بر تجربهٔ زیستهٔ زنان، نوعی بازاندیشی در «زن بودن» را در آثارشان دنبال کردند.

به این ترتیب هنرمندان فمینیست بیش از گذشته به نقد مدرنیسم در هنر پرداختند و دستاوردها و نهادهای مدرنیستی هنر را مورد انتقاد قرار دادند. نقد هنرمندان زن به موزه‌ها و گالری‌ها و اصولاً تاریخ‌نگاری مردانه هنر، به بازنگری در نظریه‌های هنر منجر شد. لیندا ناکلین^۲ (۱۹۷۱؛ ۱۹۸۸) تاریخ هنر را مورد پرسش قرار داد و با تعجب پرسید: «چرا هنرمند بزرگ زن وجود ندارد؟» واقعاً چرا هیچ همتای زنی برای میکل آنژ^۳، رامبرانت^۴، سزان^۵، پیکاسو^۶ یا ماتیس^۷، و حتی در دوره‌های اخیر برای دکونینگ^۸

1. Korsmeyer, Carolyn
2. Naklin, Linda
3. Buonarroti Michelangelo
4. Rembrandt
5. Cezanne, Paul
6. Picasso, Pablo
7. Matisse, Henry
8. De Kooning, Elaine

یا وار هول^۱ نمی‌توان یافت؟ آیا هنرمند نابغه زن وجود نداشت یا تاریخ به ثبت هنرمندان برجسته نپرداخته است؟ پاسخ او روشن بود؛ تاریخ را مردان نوشته‌اند. تاریخ زیر نفوذ تفکر مردانه مدرنیستی است؛ تفکری برخواسته از اومانیسم که در آن انسان مترادف با مرد دانسته شده است و حتی لیبرالیستی‌ترین جریان مدرنیسم نیز که معتقد به برابری انسان‌ها بود، در برابر اندیشه برابری زن و مرد مقاومت نشان می‌داد. اما تاریخ هنر به بازنگری خود پرداخت. اکنون نه تنها تاریخ هنر زنان به نگارش درآمده است، بلکه هر نگارشی در تاریخ هنر در برابر نقدهای فمینیستی خود را مصون نگاه می‌دارد و جایگاه بهتری از زنان ترسیم می‌کند.

از پژوهش‌هایی که به تاریخ هنر زنان پرداخت می‌توان به کتاب وندی اسلاتکین^۲ (۱۹۸۵) اشاره کرد. او در این کتاب سهم زنان را در تاریخ هنر از عهد باستان تا قرن بیستم مورد بررسی قرار داده است. همچنین به نقش زنان به‌عنوان خریدار، مجموعه‌دار و شیوه‌هایی که زنان در دوره‌های مختلف در آثار تصویر می‌شدند پرداخته است. علاوه بر این، کتاب با سازمان‌دهی سلسله‌مراتب تاریخی تمدن‌های غربی و نقشی که زنان در فرهنگ خود ایفا کرده‌اند، سهم آنها از قرون وسطی تا حال حاضر را بررسی کرده است. در این دسته‌بندی، اروپا از سال ۱۶۵۰-۱۸۰۰، قرن ۱۹ فرانسه، ایالات متحده و انگلستان ویکتوریایی، جنگ جهانی دوم، هنر معاصر و سرانجام مسائل جهانی برای هنرمندان زن: گذشته، حال و آینده را در بر می‌گیرد. در کتاب دیگری با عنوان «هنرمندان زن در عصر مدرن»^۳ اثری از سوزان والر^۴ با مجموعه‌ای از مستندات همچون نامه‌های زنان، ژورنال‌ها و خاطرات، نقدها، گزارش‌ها و یادداشت‌های جامعه هنرمندان که تجربه‌های هنرمندان زن از اواسط قرن هجده تا اواسط قرن بیست ایالات متحده و اروپا را نشان می‌دهد، روبه‌رو هستیم. در این مجموعه از نقاشان و مجسمه‌سازان مطحری چون آنجلیکا کافمن^۵، رزا بنهر^۶، برت موریزو^۷ و باربارا هپورس^۸ یاد شده

1. Warhol, Andy
2. Slatkin, Wendy
3. Women artists in the modern era
4. Waller, Susan
5. Kauffman, Angelica
6. Bonheur, Rosa
7. Morisot, Berthe
8. Hepworth, Barbara

است. البته به نمونه‌های دیگری نیز مانند مطالعات ناکلین و هریس (۱۹۷۶)^۱ که به‌عنوان منبع تصویری برای موزه‌ها کار شده است و کتاب کریس پتیس^۲ (۱۹۸۵) که همچون دایره‌المعارف‌ها به زندگی‌نامه هنرمندان زن پرداخته و تصویری از هنرمند و آثارشان را ارائه کرده است، می‌توان اشاره کرد. از طرفی می‌توان اهمیت پرداختن به آثار هنرمندان زن را در تاریخ کشورهای توسعه‌نیافته نیز دنبال کرد. برای مثال، ماریا فوتیو^۳ (۲۰۱۲) که به هنر زنان در کشور تونس پرداخته است.

در پژوهش حاضر سعی در بازنگری تاریخ هنر نوگرایی ایران داریم و تحلیلی جنسیتی از آثار نقاشان زن در گفتمان مردانه، هنر مدرنیستی و مردسالارانه جامعه ایران پی گرفته خواهد شد. تحلیل جنسیتی به‌مثابه روش، سهم و نقش نابرابر زنان و مردان را در جامعه مورد پرسش قرار می‌دهد و به جستجوی ریشه‌های تاریخی آن می‌پردازد. از همین رو، این رویکرد روش مناسبی برای تحلیل تفاوت تجربه‌های هنری زنان و مردان پیشنهاد می‌دهد. از منظر تحلیل جنسیتی، فعالیت زنان در فرهنگ مردانه با دو راهبرد همراه است: «جنسیت‌گرایی» و «جنسیت‌زدایی». جنسیت‌زدایی به معنای پنهان کردن و انکار زن بودن در راستای همسازی با جامعه مردانه است. جنسیت‌گرایی نیز به معنای سازگاری با فرهنگ مسلط مردانه و تأکید بر زنانگی هژمونیک شده است. اما لازم است میان دو دسته مهم جنسیت‌گرایی تمایز قائل شد: جنسیت‌گرایی منفعلانه و جنسیت‌گرایی بازاندیشانه. در پژوهش حاضر این سه گونه همچون سه ابزار مفهومی مورد تحلیل قرار می‌گیرند تا به گونه‌شناسی و دسته‌بندی تجربه‌های نقاشان زن در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی دست یابیم. پیش از آن تعریف روشن‌تری از این سه مفهوم ارائه می‌شود:

جنسیت‌زدایی^۴: نقاشان جنسیت‌زدا تلاش دارند تا هویت خود را در ابتدا و پیش از زن بودن، به‌عنوان یک انسان که در تعابیر تاریخی به «مرد» بودن اطلاق شده است، معرفی کنند. اغلب این نقاشان از چسباندن کلیشه‌های جنسیتی به آثار خود بیزارند و جهان‌بینی خود را در مسائلی فراتر از زن و زنانگی می‌بینند. «در تعریف کلیشه‌ها

1. Harris & Nochlin
2. Petteys, Chris
3. Photiou, Maria
4. Degenderization

باید گفت؛ اموری هستند که اغلب مرز میان جنس به معنای تفاوت‌های فیزیکی را با جنسیت به معنای نظامی از ارزش‌ها، هویت‌ها و فعالیت‌هایی که از نظر اجتماعی برای زنان و مردان معین شده است» (وود، ۱۳۸۳: ۲۲۲) از بین می‌برند. در واقع این نقاشان با مدرنیسم مردانه همراه می‌شوند و درصدد حذف جنسیت خود در آثارشان برمی‌آیند. با زیستن در جامعه‌ای که بی‌طرفی جنسیتی در آن معنایی ندارد، برخی زنان تلاش می‌کنند که ارزش‌هایی را از خود ارائه دهند که در وهله اول زن بودنشان مورد قضاوت قرار نگیرد. در محتوای آثار و نقاشی این طیف از هنرمندان زن، آگاهانه نگرشی پیش گرفته می‌شود که به نوعی زن‌گرایی را در وجود آنها پس می‌زند.

جنسیت‌گرایی منفعل! آثار این دست از نقاشان نگاهی را بازتولید می‌کند که با تأیید «نگاه خیره» در مردان به سوژه‌های زنانه، به نوعی ادامه‌دهنده همان سنت نگاه مردانه در نقاشی است. «بررسی دیدن و آنچه «نگاه خیره مردانه» شناخته شده این گمان را برانگیخته است که توان نگاه کردن به دیگران نشانه‌ای از قدرت جنسی و اجتماعی است. تئوری‌های خیره‌نگریستن بر پویایی دید، بر برتری و کنترل آن بر ابژه زیبایی‌شناختی پای می‌فشارد. در این تئوری‌ها از جداسازی خواهش و آرزو از خوشی برخاسته از شناخت زیبایی، می‌پرهیزند» (کرس میر، ۱۳۸۷: ۱۱۴). هنرمندان جنسیت‌گرای منفعل بازتولیدکننده هنر زنانه هستند. «هنر زنانه، به‌عنوان محصول انتظارهای فرهنگی از زنان، ساخته و پرداخته شد. هنری که توصیف عمومی از آثار آذینی، ضعیف، تقلیدی و عاری از نبوغ بود. هنر زنانه تنها هنر تولیدشده توسط زنان نیست، بلکه برای مثال، تابلوی نقاشی‌شده توسط یک مرد نیز ممکن است زنانه توصیف شود. در واقع، منتقدان اغلب برچسب زنانه را برای کم‌اهمیت شمردن یک نقاشی به کار می‌برند» (فریلند، ۱۳۸۳: ۱۲۹).

جنسیت‌گرایی بازاندیشانه ۲: زنان نقاشی که در آثارشان به «بازاندیشی ذهن زنانه» توجه نشان داده‌اند و آن را گاه به‌صورت بازنمایی عینی و گاه به‌شکل نمادین تصویر کردند، در واقع امکانات زبانی ملموس‌تری را در شکل‌گیری ذهن و دریافت «خود» به دست داده‌اند. در واقع، این پیامد انقلاب مدرنیستی است که انتخاب را به پای هنرمند

1. Feminine
2. Rethinking Sexed

زن می‌گذارد تا هرآنچه تحت لوای زیست او رشد کرده است با افتخار نمایش دهد. آنها در بیان دیدگاهشان از بیان کلیشه‌های جنسیتی عدول و سعی می‌کنند تعریف متفاوتی از بازشناسی «هویت» ارائه دهند. زنان نقاش در طول تاریخ با آگاهی از سلطه بصری و نگاه خیره به زنان توسط مردان در آثار ایشان پی بردند و به اشکال گوناگون سعی در مقاومت با آن را پیش گرفتند. «هنر فمینیستی با صراحتی بی‌سابقه به نمایش تجربه‌های زیسته، عاطفی و هیجانی زنان پرداخت و تلاشی عامدانه را برای دست‌یابی به فرم و زبان زنانه منعکس کرد» (نراقی، ۱۳۸۵: ۴۵).

در پژوهش حاضر توضیح داده خواهد شد که کدام زنان نقاش و چگونه، زن بودن خود را انکار کردند و این مؤلفه را مورد بی‌اعتنایی قرار دادند و با مدرنیسم مردانه چنان همراه شدند که «زن بودن در آثارشان دیده نمی‌شود» و کدام‌یک به «بازتولید زنانگی» در آثارشان پرداختند و «مثل زن‌ها نقاشی کردن» را تجربه کردند. اما در دسته سوم تعداد معدودی از نقاشان زن به بازاندرشی و بازنگری در هویت و تصویر زن پرداخته‌اند.

انتخاب آثار و نام بردن از برخی هنرمندان به معنای نادیده گرفتن دیگران نبود؛ بلکه انتخاب آنها به‌عنوان نمونه‌های مورد مطالعه بر اساس فراز و فرود جریان‌های هنری در ایران بود.

شاخصه‌هایی که برای حضور زنان نقاش مورد مطالعه در نظر گرفته شده شامل این موارد است: مهم‌ترین زنان نقاش مکتب «صنایع قدیمه»، اولین زنان راه‌یافته به دانشکده هنرهای زیبا به‌عنوان اولین نهاد آکادمیک و مؤثر در شناساندن هنرمندان نوگرا و همچنین زنانی که در اولین و آخرین بی‌ینال نقاشی در دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ حضور پیدا کرده‌اند و مداومت در امر نقاشی را می‌توان تا سالیان بعد در آثارشان مورد مطالعه قرار داد. در دهه ۱۳۵۰ نیز زنان نقاشی مورد توجه واقع شده‌اند که در «نخستین نمایشگاه هنری بین‌المللی تهران» که از نمایشگاه‌های مهم این دهه است، شرکت داشته‌اند.

زنان نقاش قاجار و شاگردان کمال‌الملک

از هنرمندان زن در دوره قاجار اطلاعات زیادی موجود نیست؛ اگرچه تعداد آنها کم نیست همچون: جهان خانم، فخرجهان خانم، شاه بیگم، عالیه خانم، ماه رخسار، تاج‌السلطنه، علویه خانم، هما، صحیفه بانو و مسکینه که در نقاشی دستی داشتند، اما از آثار آنها اطلاعات چندانی در دست نیست. از علاقه‌مندی‌های زنان در دوره قاجار بیشتر «این شعر و شاعری بود که در میان زنان از محبوبیت برخوردار بود. در کتاب خیرات‌الحسان محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، نمونه‌های فراوانی از اشعار زنان این دوره ارائه شده است» (دلریش، ۱۳۷۵: ۱۴۲-۱۴۰). آموزش هنر در انحصار خاندان‌های هنری و خاندان‌های درباری بود و تنها زنان طبقات بالا و وابسته به دربار فرصت آموزش هنر داشتند.^۱ در این دوره هنرهایی چون خطاطی، نقاشی و موسیقی همچون شاعری مورد توجه عمومی قرار نگرفت و گستره آن از حدود دربار و خانواده‌های اشراف و اعیان چندان فراتر نرفت.

اعتمادالسلطنه در خاطرات سال ۱۲۹۸ ه. ق می‌نویسد: «در سر نهار، خواجه‌سرایبی صورتی از موم که بسیار خوب ساخته شده بود در دست داشت به حضور آورد. معلوم شد تومان آغا صبیبه شاه^۲ که هنوز شوهر نکرده است ساخته بود الحق بسیار خوب ساخته شده بود. به امین‌الملک دادند، ندانستم چرا؟ مقصود چه بود؟» (حجازی، ۱۳۸۸: ۱۲۷-۱۲۶). همچنین پوران فرخزاد در کتاب کارنمای زنان کارای ایران می‌نویسد: «قصه‌های امیرارسلان رومی و زرین ملک که زاینده فکر نقیب‌الممالک، نقالباشی ناصرالدین شاه بود یا از راه شنیده‌ها به ذهن او منتقل شده بود و ریشه‌های قدیمی داشت به دست فخرالدوله توران آغا همراه با نقاشی‌های او از صحنه‌های مختلف به نوشته درآمد» (همان، ۱۳۷).^۳

۱ زنان در دوره قاجار مشابه دوره‌های پیشین حکومتی ایران در فعالیت‌های اجتماعی مشارکت کمتری داشته‌اند. تجربیات سیاسی در طول دوره قاجار به‌ویژه بر سر دو اتفاق مهم یعنی جنبش تنباکو و انقلاب مشروطه سبب شد تا نسبت به گذشته از حضور اجتماعی پررنگ‌تری بهره‌مند شوند. تشکیل انجمن‌های متعدد توسط زنان، تأسیس مدارس دخترانه و برگزاری کلاس‌های درس برای بزرگسالان و انواع دیگر مؤسسات در این دوره، عمدتاً توسط زنان طبقات بالای اجتماع انجام پذیرفت (آفاری، ۱۳۷۷: ۹).
۲ تومان آغا (فروغ‌الدوله) دختر ناصرالدین‌شاه قاجار و خازن‌الدوله، از زنان آزادیخواه دوره قاجار و زمان جنبش مشروطه بود. او و همسرش ظهیرالدوله عضو انجمن اخوت بودند. تومان آغا خواهر تنی فخرالدوله (توران آغا) بود. او در جوانی به خواست پدرش با علی‌خان قاجار ظهیرالدوله که وزیر تشریفات دربار بود ازدواج کرد. پس از ازدواج لقب «ملکه ایران» گرفت. آنها دارای سه پسر و چهار دختر از جمله ولیه صفا (فروغ‌الملک) شدند» (بامداد، ۱۳۴۸: ۱۰). دوستعلی‌خان معیرالممالک (نوه تاج‌الدوله) در این باره می‌نویسد: «شش‌ساله بودم که روزی دایه‌ام مرا به اطاق‌های توران آغا و تومان آغا دخترهای شاه برد که بعد ملقب به فخرالدوله و فروغ‌الدوله شدند. وقتی رسیدیم که توران آغا به پاک‌نویس داستان امیرارسلان و خواهرش به رنگ‌آمیزی یکی از مجالس اسکندرنامه سرگرم بودند» (دوستعلی‌خان معیرالممالک، ۱۳۶۱: ۹۶).

با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه (۱۲۸۹) توسط کمال‌الملک، آموزش هنر از انحصار دربار پادشاهی درآمد. برحسب اعتمادی که خاندان اعیان و اشراف به شخص کمال‌الملک داشتند، دختران هم به صورت خصوصی نزد وی به تعلیم نقاشی پرداختند. «در همین عصر زنان خاندان سلطنتی علاوه بر اشتغال به صنایع دستی چون منبت‌کاری و خیاطی، نقاشی هم می‌کردند. از جمله فصل بهار خانم که آثار رنگ و روغنی از او به جا مانده است. فروغ‌الملک ولیه صفا نیز در نقاشی آبرنگ، فن‌پرداز ماهری بوده است. از وی چند تابلوی نادر باقی مانده است که یکی از آنها تصویر برادرش ظهیرالدوله محمدناصرخان است که در حراج کریستی به سال ۱۹۸۹ در لندن به بهای گزافی فروش رفت و این چهره آبرنگی بسیار زیاد شبیه به چهره‌سازی‌های صنیع‌الملک دارد» (همان، ۱۲۶).

به تدریج مراکز دیگری نیز برای آموزش هنر تأسیس شد. روح‌الله خالقی دربارهٔ مرکزی که کلنل وزیری برای زنان تشکیل داده بود (۱۳۰۲) چنین می‌گوید: «کلنل در مدرسه خود دو کلاس برای دختران باز کرد. یک کلاس موسیقی که فقط خودش معلم آن بود و یک کلاس نقاشی که برادرش حسنعلی خان آن را اداره می‌کرد. شاگردان این دو کلاس از بین خانواده‌هایی که کلنل خوب آنها را می‌شناخت انتخاب شده بودند. موقع کلاس هم وقتی بود که شاگردان مرد در مدرسه حضور نداشتند. تنها چند نفر که از صبح تا غروب در مدرسه بودیم، در روز کلاس دختران در اتاق مخصوصی کار می‌کردیم که با کلاس خانم‌ها یک اتاق فاصله داشت و حتی راه رفت و آمدمان هم با آنها یکی نبود. به طوری که اصلاً نمی‌دانستیم شاگردان کیستند و چند نفرند. این کلاس‌ها چندسالی ادامه داشت و به تدریج تعطیل شد» (ملکی، ۱۳۸۰: ۱۸۰).

در طی بررسی‌های انجام شده به تعدادی از اسامی زنان برخورداریم که بیوگرافی و زندگینامه کوتاه آنان حکایت از فعالیت نقاشانه ایشان داشت. اگرچه به علت دور از دسترس بودن تعداد زیادی از نقاشی این زنان نمی‌توان تلقی دقیق نقاشانه از ایشان داشت؛ با این حال تجربه‌گری آنان و به جای ماندن نقاشی‌هایی از آنان روند کار زنان در این دوره را بازگو می‌کند. به فهرست کوتاهی از زنان نقاش در آغاز سده سیزدهم می‌توان اشاره کرد که اغلب در مکتب کمال‌الملک آموزش دیدند:

شوکت‌الملوک شقاقی، عفت‌الملوک خواجه‌نوری، فصل بهار خانم و شمس‌الضحی نشاط اصفهانی.

شوکت‌الملوک شقاقی، «نقاش و نگارگر، فرزند میرزا ابوتراب‌خان خواجه‌نوری ملقب به نظم‌الدوله در تهران چشم به جهان گشود. از کودکی به نقاشی علاقه داشت، به همین جهت پدرش که از دوستان نزدیک کمال‌الملک بود از ایشان خواست هنر نقاشی را به دخترش شوکت‌الملوک و دختر دیگرش عفت‌الملوک آموزش دهد. بدین ترتیب شوکت‌الملوک و خواهرش، ماهی یکبار در منزلشان از کمال‌الملک تعلیم می‌دیدند. در موازات این تعلیم که سه سال به طول انجامید، از محضر میرزا علی‌خان محمودی - شاگرد و ناظم مدرسه کمال‌الملک - نیز استفاده می‌کردند» (مهاجر و حامدی، ۱۳۹۲: ۴۲).

عفت‌الملوک خواجه‌نوری «فرزند میرزا ابوتراب‌خان خواجه‌نوری، ملقب به نظم‌الدوله، از نخستین زنان نقاش کلاسیک‌گرای ایرانی به‌شمار می‌رود. همچنین او بانی نخستین هنرستان بانوان در ایران است. علاقه او به نقاشی و آموزش هنر، سرانجام وی را به راهی کشاند که موجب ماندگاری نامش در تاریخ آموزش هنر در ایران شد» (همان، ۴۰). از دیگر زنانی که به‌عنوان شاگرد کمال‌الملک از او یاد شده، فصل بهارخانم ملقب به ایران‌الدوله است. «او متولد ۱۲۹۵ ه.ق است. از طرف پدر و مادر نسبتش به فتح‌علی‌شاه قاجار می‌رسید. از کودکی علوم رایج زمان را به‌وسیله معملین سرخانه آموزش دید» (توانا، ۱۳۸۰: ۲۲۰). «او در سن سیزده‌سالگی با مصطفی‌قلی‌خان دولو قاجار (حاجب‌الدوله) ازدواج کرد. همسر او مردی صاحب نفوذ در دربار ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه قاجار بود و علاقه و آفری به شعر و شاعری و هنر داشت. ایران‌الدوله موفق به دریافت گواهینامه از استاد شد. وی علاوه بر نقاشی از موسیقی نیز آگاهی داشت و ساز می‌نواخت. او به سرودن شعر نیز پرداخت، دیوانی از او در شش‌هزار بیت باقی مانده است که در آن از تخلص «جنت» استفاده کرده است» (قویمی، ۱۳۵۲: ۹۲). قمرالسلطان خانم فروغ‌الدوله ملقب به فروغ‌الملک نیز نقاشی را نزد کمال‌الملک آموخت و در شعر تخلص ولیه صفا را برای خود برگزید که در امضای نقاشی‌های وی این نام مشاهده می‌شود. پدرش علی‌خان دولو قاجار

ظهیرالدوله و مادرش تومان آغا گرجی فروغ‌الدوله دختر ناصرالدین‌شاه بود. فروغ الملک در کنار پدر و مادرش که از منسوبین به سلسلهٔ دراویش صفی‌علیشاهی بودند، عضو انجمن اخوت نیز بود و به فعالیت در راستای مشروطه خواهی پرداخت. دیگر شاگرد کمال‌الملک شمس‌الضحی نشاط اصفهانی است که در تهران به سال ۱۲۷۸ شمسی متولد شد. «پدرش صفی‌علیشاه مشهور است که از بزرگان دراویش سلسلهٔ نعمت‌اللهی بود. او یگانه فرزند صفی‌علیشاه بود که خیلی هم زود و در نوزادی پدرش را از دست می‌دهد. در بزرگسالی به استخدام وزارت فرهنگ درآمد و با سمت دبیر هنرهای زیبا در دبیرستان‌ها و هنرستان‌ها به تعلیم هنرجویان پرداخت. او همچنین از شاعران خوش‌ذوقی بود که قریحهٔ شاعری را از پدر ادیب و شاعر خود به ارث برده بود. خانوم شمس‌الضحی از اوان کودکی در خانه به تحصیل علوم و ادبیات شروع کردند. ذوق و علاقه و استعداد ایشان در نقاشی از کودکی آشکار بود و میرزا علیخان معاون مدرسه صنایع ظریفه کمال‌الملک به ایشان نقاشی تعلیم می‌داد و هفته‌ای یکروز هم پیش خود کمال‌الملک کار می‌کرد و در نقاشی، مینیاتورسازی و آبرنگ و میناسازی پیشرفت فراوان کرده بود» (مجله عالم زنان؛ ۱۳۲۴: ۱۳).

تحلیل جنسیتی نقاشی زنان در دورهٔ پهلوی

تعدد حضور زنان ادیب و هنرمند پس از سال‌های مشروطه قابل توجه است. تأسیس آموزشگاه‌ها، هنرستان‌ها و دانشکده‌ها بر رشد این روند تأثیرگذار بود. در این بخش با اشاره به مؤثرترین مراکز آموزشی و همچنین مهم‌ترین رویدادهای هنری در هر دهه به تحلیل آثار نقاشانی خواهیم پرداخت که روند کلی کارشان در ذیل مفاهیمی که در بخش نظری به آنها اشاره شد، قرار خواهد گرفت.

در دوران پهلوی اول مدرسهٔ صنایع قدیمه که یکی از گرایش‌های مدرسهٔ صنایع مستظرفه بود، بیشتر مورد اقبال دستگاه‌های فرهنگی قرار گرفت؛ چراکه این مدرسه بستر مناسبی برای احیای هنرهای ملی و سنتی فراهم آورد و این با سیاست‌های دولت تاریخ‌گرا و باستان‌گرای پهلوی اول هم‌سوتر بود. این مدرسه با تأسیس و مدیریت حسین طاهرزاده بهزاد در سال ۱۳۰۹ توانست شاگردان زن نگارگری را نیز پرورش دهد. از جمله مهم‌ترین شاگردان زن در این مکتب می‌توان به کلارا آبکار، فخری عنقا

و نیره‌الملوک نیک‌آیین اشاره کرد. تأسیس «دانشکده هنرهای زیبا» در سال ۱۳۱۹، نقطه عطفی در تکوین جریان نوگرایی شد که علاوه بر پسران، دختران نیز به آن راه پیدا کردند تا در رشته نقاشی که از اصلی‌ترین رشته‌های این دانشکده بود به تحصیل پردازند. شکوه ریاضی، لیلی تقی‌پور و فخری عنقا هریک با سه گرایش متمایز، از اولین فارغ‌التحصیلان زن این دانشکده هستند.

اولین بی‌ینال تهران در فروردین‌ماه سال ۱۳۳۷ در سه رشته نقاشی، طراحی و مجسمه‌سازی برپا شد. در میان کشمکش‌های فراوان بر سر کهنه و نو و آنچه در نقاشی ایران در حال وقوع بود، بی‌ینال تهران اتفاقی بود که آثار نوگرایان را به معرض دید مخاطبان درآورد. زنان راه‌یافته به اولین بی‌ینال عبارت بودند از: منیر فرمانفرمایان، منصوره حسینی، نلی‌الایان، شهرزاد محتشم، گلی ایرانپور، فریده صبی، تامارا شیروانی، طلعت آخوندزاده.

پنجمین و آخرین دوره بی‌ینال تهران در سال ۱۳۴۵ برگزار شد. در این دوره تغییراتی صورت گرفت و نمایشگاه به‌شکلی کاملاً مستقل ترتیب داده شد. دوره‌های پیشین بی‌ینال در حقیقت همایشی بود که از طریق آن برگزیدگان راه‌یافته به بی‌ینال «ونیز» از این طریق انتخاب شوند، اما در آخرین دوره هیئتی از داوران آثار راه‌یافته به بی‌ینال و نیز را انتخاب کرده بودند. محل پنجمین بی‌ینال هم از کاخ ایض به موزه نویناد مردم‌شناسی انتقال یافت تا از فضایی مناسب‌تر و استاندارد بیشتری برخوردار شود. آثار شش نفر از زنان نقاش نیز در این دوره پذیرفته شد که دستاوردهای شخصی هرکدام در این حوزه آنها را در زمره نقاشان فعال در این دهه قرار می‌دهد که شامل این افراد هستند: منیر فرمانفرمایان، منصوره حسینی، سیما کوبان، لیلی متین‌دفتری، معصومه سیحون و ماری شایانس.

در آذرماه سال ۱۳۵۳ نمایشگاهی در سه رشته نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری با حمایت دولت تحت عنوان «نخستین نمایشگاه هنری بین‌المللی تهران» افتتاح شد. نمایشگاه فوق به اهتمام انجمن ملی روابط فرهنگی با حضور کشور فرانسه و مستقیماً زیر نظر فرح دیبا تشکیل و با برنامه‌ریزی‌هایی برای سالیان آتی به‌منظور مداومت این نمایشگاه برگزار شد. در بین زنان شرکت‌کننده شیلا اخوان صالح از تهران گالری،

فرنگیس آری و هلن راغب از گالری سولیوان، لیلی متین‌دفتری، منصوره حسینی و سوسن ورجاوند از گالری زروان، معصومه سیحون، پروانه اعتمادی، سودابه شرفشاهی، بهجت صدر، شهلا اربابی و ویولت متحده از گالری‌های سیحون و قندریز، هما بنایی از گالری مس، سیما بینا از تالار نقش و تامیلا شاهین‌فر، طلیعه کامران، سودابه گنجه‌ای، ایراندخت محمصص و ایران درودی نیز به صورت انفرادی در رشته نقاشی این نمایشگاه حضور پیدا کردند.

جنسیت‌زدایی در آثار نقاشان زن

بهجت صدر از جمله نقاشان مطرح مدرنیست است که با درک انتزاع نقاشانه، قاطعانه به جنسیت‌گریزی در آثارش اشاره دارد (تصویر شماره ۱). اگرچه طبیعت منبعی برای الهامات او در نقاشی است، اما طبیعتی که او می‌سازد خشن، زمخت و تاریک است و رنگ‌های سیاه و تیره، غالب پس‌زمینه نقاشی‌هایش را شکل می‌دهد. کنشگری نقاش در مقابل رنگ و بوم برای خلق تصویری با جان‌مایه‌های مدرنیستی، تجربیاتی از شیوه مردانه نقاشی کردن و حتی جهان‌بینی نقاش مرد را مورد نظر قرار دادن، او را به سمت دیدگاهی هدایت کرده که ذات‌گرایی مورد انتظار زنانه را پس زده و همواره و رای مبحث جنسیت به نقاشی‌هایش معنا بخشیده است. در عین حال نقاش خود نیز مستقیماً به مردانه بودن آثارش اذعان دارد و می‌گوید: «کارهایم جسورانه و خشن و مردانه بود. به رنگ‌های تیره و زاویه‌های تند بیشتر مایل بودم. مثلاً یادم می‌آید در کلاس کمپوزیسیون یکبار بچه‌های فقیر را کنار آتش سرخ کشیدم. بچه‌ها همه سیاه» (گلستان، ۱۳۸۵: ۱۸).

شاخسارها و گل‌های یخ‌زده که از دل مرداب‌ها سر برآورده‌اند، اشیایی که در فضایی موهوم انتزاعی و غریب‌اند و ویرانه‌ها و دشت‌هایی که شیوه‌ای سورئالیستی دارند، تماماً آرایه‌هایی است برساخته از ایران درودی. نقاشی‌هایی برای گذر از بُعد جنسیت. درودی با حذف مادی انسان و به‌کارگیری اندیشه‌ای جهانشمول، مبتنی بر ساحتی از رنگ‌های تیره و روشن، نمودی از هستی در ابتدای ازل و انتهای ابدیت را نمایش می‌دهد. تأکید بر گل‌ها به‌عنوان موضوع تاریخ هنری و نمادی از لطافت که با ذات اجتماعی مردان در تعارض است، دستاویز آثار زنان نقاش بسیاری بوده و

هست. در بسیاری از نقاشی‌های درودی نیز این ابژه نمایان است. اگرچه نقاشی‌های درودی به انتزاع محض منجر نشده است و همواره رگه‌های فیگوراتیو در نقاشی‌هایش به چشم می‌خورد، اما گرایش وی در بهره‌مندی از زبان سورئالیستی و هیجان‌نمایی اکسپرسیونیستی بدون تأکید بر جنسیتی خاص، او را در زمره نقاشان جنسیت‌زدا می‌نشانند (تصویر شماره ۲). سودابه گنجه‌ای از دیگر نقاشانی است که در این دوره فعال بود و با زبانی بیانگر و شورآفرین آثاری را ارائه کرد و متأثر از جریان رایج نوگرایی، لحنی از جنسیت‌گریزی را در نقاشی‌هایش پی گرفت. گنجه‌ای در بوزار^۱ به تحصیل رشته نقاشی پرداخت و پس از بازگشت به ایران در دانشکده هنرهای زیبا به تدریس مشغول شد. او از جمله نقاشان و هنرمندان روشنفکر متأثر از جلال آل‌احمد بود و با هم‌دوره‌ای‌هایش کسانی چون خانلری، شاملو و فاخره صبا و ... نشست و برخاست داشت و در زمینه تئاتر نیز فعالیت می‌کرد. نقاشی‌های شهلا اربابی تقریباً هیچگاه از نگرشی انتقادی به دور نبوده و مسائل مربوط به حقیقت وجودی انسان را در گفتمان آثارش به چالش کشیده است. تأثیرات اجتماعی، جنگ و اساساً سرنوشت انسان از مهم‌ترین محتوای‌های عیان و ضمنی آثار اربابی هستند که هم در قالب نقاشی‌های آبستره و هم فیگوراتیو پدیدار شده‌اند. ایجاد بافت‌های تند و خشن، رنگ‌گذاری‌های تیره در امتداد انتخاب زبانی مردانه برای ابراز قدرت‌طلبی، اغلب کلیدواژه‌های نقاشی هستند که همواره تلاش کرده است در مواضع خود در بیان هنری، لحنی تیز و گویا فارغ از ذهنیت بازان‌دیشانه جنسیتی را به کار گیرد.

منصوره حسینی با گرایش به سبک‌های امپرسیونیسم و پساامپرسیونیسم شوریدگی و هیجان‌ات درونی از حالات روحی را در پیچ‌وتاب دوار فرم‌هایش دنبال می‌کند. فرم‌های حلزونی و متنوع از ساختار خوشنویسی ایرانی که وامدار عناصر سنتی و گرایشی آشکار به نقاشی سقاخانه‌ای است، در همنشینی با کنتراستی از تنالیت خاکستری، مجموع نقاشی‌های او در این دوران را تشکیل می‌دهد. توجه ویژه به عناصر مدرن در نقاشی مردان و آبسترکسیون حاصل از آثارش در این دوره، او را در زمره زنان نقاشی می‌گنجانند که به مقوله جنسیت‌گریزی در نقاشی بیشتر وفادار بوده‌اند (تصویر شماره

1. École des Beaux-Arts

۳). علاوه بر این، حسینی سال‌ها در کسوت نقدنویس در روزنامه اطلاعات با امضای دکتر آسد قلم می‌زده است و شاید چنین انتخابی حتی در بیان نقاشانه‌اش بی‌تأثیر نبوده باشد. او درباره پیشینه نقدنویسی‌اش آن‌هم با ذکر نام مردانه توضیح می‌دهد: «پدرم می‌خواست که من پسر متولد شده باشم. این بود که اسم زیرگوشی من اسدالله شد. تا مدت‌ها در هیئت پسرانه بودم. وقتی هم که شروع به نقدنویسی کردم، اولین اسمی که به ذهنم آمد، این بود: اسد» (مجبایی، ۱۳۹۵: ۱۳۶).

نقاشی‌های مدرنیستی و آبستره اکسپرسیونیست معصومه سیحون در فرم و محتوا عاری از هرگونه دلالت‌های جنسیت‌گرایانه است (تصویر شماره ۴). حتی بهره‌مندی از موادی نامتعارف با ویژگی‌هایی که دارای سختی و استحکام است در نقاشی‌های او نمودی از گرایش به جنسیت‌زدایی را پدید می‌آورد. سیحون در تجارب هنری خود بین سال‌های ۴۷-۱۳۴۶ به تکنیک شخصی دست پیدا می‌کند که تا سال‌ها همراه اوست و آن استفاده از رنگ‌های صنعتی است: «رنگ‌هایی که برای اتومبیل استفاده می‌شود از قدرت و استحکام بی‌ظنیری برخوردارند، ضمن آنکه بسیار شفاف و براق هستند. این تکنیک اولین بار توسط من مورد استفاده قرار گرفت» (موریزی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۵).

جنسیت‌گرایی منفعل در آثار نقاشان زن

نگارگری در طول تاریخ همواره هنری مردانه به‌شمار رفته است. این شیوه نقاشی که در طی سالیان جریان مرسوم فضای تجسمی ایران را رقم زد کمتر عرصه حضور زنان بود. البته مکتب نونگارگری مجالی تازه برای زنان بود، اگرچه شیوه‌های تصویرگری و سبک کار زنان زیر نفوذ مردان بود؛ در واقع بازنمایی زن در آثار زنان نگارگر، جنسیت‌گرایی منفعلی را خاطر نشان می‌کند که در آثار نگارگران مرد به کرات شاهد بوده‌ایم؛ زنانی زیبارو و دلفریب در هیئت معشوق و یا حوریانی که در وضعیت‌های تمثیلی و نمایشی تصویر شده‌اند. موتیف‌ها و عناصر تزینی، شیوه ترکیب‌بندی و نوع قلم‌گذاری‌ها اگرچه از مهارتی برای ارائه یک اثر دکوراتیو بهره برده‌اند، اما اتفاقی نوراً در اندیشه مورد بازخوانی نگارگری ایجاد نکرده‌اند. در آثار کلارا آبکار، از جمله

۱ پس از سال‌ها تجربه‌گرایی در زمینه مینیاتور به دست زنان، می‌توان به آثار فرح اصولی اشاره داشت که با بهره‌مندی از زبان نگارگری و تأکید بر میراث نقاشی ایرانی، موضوعات روز و دغدغه‌های شخصی را به محتوای آثارش اضافه کرد. این نقاش در مینیاتورهای خود گامی فراتر از اسلوب نگارگری سنتی برداشت و با درک و دریافت زبان فردی موسوم به بازاندیشی ذهن زنانه، توانست ساختار آثارش را متحول کند.

پرکارترین‌های این حوزه، همواره پیروی از کلیشه‌های نگارگری مرسوم و شیوه‌مندیِ روش التقاطی استادان متقدم را می‌بینیم که زنان در آن نمودی از انفعال جنسیت‌گرایانه را نمایندگی می‌کنند (تصویر شماره ۵).

نگرشِ ناتورالیستی لیلی تقی‌پور در پرداختن به زن، ادامه‌دهندهٔ دیدگاهی است که از گذشته مردانِ نقاش در مورد کنش‌پذیریِ زنان داشتند و آن را در آثارشان نشان داده بودند؛ در واقع تن دادن به‌نوعی ایدئالیسم که متفاوت با واقعیت وجودی زن در جامعه است. زن با چهره و اندامی زنانه و مبتنی بر کلیشه‌های تصویری مردانه در زیر چادر و چارقد‌های پوشاننده، عملاً تخیلی مردانه را بازتولید می‌کند (تصویر شماره ۶). توجه تقی‌پور به جنسیت‌گرایی منفعل و گسست از درک مفاهیم بازاندیشانه در نقاشی تا سالیان بعد و در آثار تعدادی از نقاشان نسل‌های پس از او نیز ادامه می‌یابد.

در نخستین بی‌ینال، اغلب نقاشی‌ها با عنایت به سبکی اکسپرسیونیستی و آبستره به نمایش درآمد. توجه به این گرایش نوعی مقابله در برابر هنرهای سنتی ایرانی هم بود. با دستیابی به عناصر نوگرایانه و اهمیت به چنین نظرگاهی، نقاش می‌توانست در آثارش به نمایش احساسات و حالات روحی خویش بپردازد. آثاری با مضامین اجتماعی و مذهبی، وقایع روزمره و همچنین آثاری با بهره‌گیری از حالات و چهره‌های انسانی، عموم محتوایی آثار زنان در بی‌ینال اول را تشکیل می‌داد. منیر فرمانفرمایان در این بی‌ینال اثری به شیوهٔ مونوتایپ و چک‌ای ارائه کرد که در دوسالانه و نیز همان سال هم به نمایش درآمد و مدال طلای این دوره را برایش به ارمغان آورد. فرمانفرمایان در نقاشی‌های پیش از انقلاب، شیوه‌های متعددی را در آثارش به کار می‌بندد. توجه به گل‌ها با طراحی ساده و خطی، و نقاشی از این ابژه تصویری را می‌توان در آثار این دورهٔ او مشاهده کرد. او در این آثار و اتفاقاً در کانسپت احجام آینه‌ای خود که از شهرت جهانی برخوردار گشت، رویکردی تزیین‌گرایانه با تأکید بر نوعی هنر زنانه ارائه کرده است (تصویر شماره ۷). جواد مجابی در توصیف آثار این هنرمند می‌نویسد: «کشف این سرچشمه، یعنی بهره‌وری از آینه‌کاری در هنر جدید، را مدیون منیر هستیم؛ اما متأسفانه کوشش او از آغاز تا پایان در حد کشف باقی می‌ماند و آثار عرضه‌شده‌اش به‌مثابه ابزاری آذینی، زینت‌افزای دیوار هتل‌ها و عمارات می‌گردد» (مجابی، ۱۳۹۵: ۲۹۲)

با نشانه‌شناسی و تحلیل سوژه‌ها در دوره‌های مختلف کاری طلیعه کامران می‌توان به پیوستگی مفهومی رسید که مؤکداً بر زنانگی و عناصر زنانه پرداخته است. زن به‌عنوان نمادی از زیبایی، پرندگان در حسرت آرزوی پرواز، جغدی به نشانه انسانی اهل تفکر که حضورش به انزوا منجر شده است، عنکبوتی با خصلت وابستگی و در نهایت کبوتری به نشانه آزادی، ویژگی‌های آثار کامران هستند. تأکید بر عناصر با کم‌گویی و خاموشی رنگ‌ها، از لحن شاعرانگی نقاشی سخن می‌گوید که شادی و غم را هم‌زمان تجربه می‌کند. زنان در نقاشی‌های کامران نقشی محوری را در تخیلات نقاشانه وی ایفا می‌کنند. در آثار او زنان به شکلی با تأکید بر ارزش ظاهری‌شان و پرداخت‌های تزیین‌گرایانه و دکوراتیو شده‌ا‌رایه شده و توجهی به ماهیت حقیقی زن ندارد. از همین رو در این آثار نگرشی منفعلانه به تبیین جنسیت دیده می‌شود (تصویر شماره ۸).

جنسیت‌گرایی بازانديشانه در آثار نقاشان زن

به جرئت می‌توان گفت که اولین زن نقاشی که توانست مفهوم «بازاندیشی ذهن زنانه» را در اثرش به کار گیرد شوکت‌الملوک شقاقی است (تصویر شماره ۹). او نقاشی است که نیمی از عمر خود را در دوره قاجار و نیمی دیگر را در دوره پهلوی سپری کرده است و با توجه به وام‌گیری از مطالبات زنان و مردان آزادی‌خواه پس از انقلاب مشروطه سعی در ساختن تصاویری با این خواست آرمان‌خواهانه داشت. توجه او برای به تصویر درآوردن خودنگاره و همچنین سوژه قرار دادن زنان در دوره‌های سنی مختلف، در زمانه‌ای که نقاشی کماکان فعلی مردانه محسوب می‌شد، گام بلند یک زن به‌سوی دستاوردی نو در نقاشی را نشان می‌دهد. غیر از شوکت‌الملوک که توانست با به تصویر کشیدن خودنگاره به مؤلفه‌ای از بازاندیشی جنسیتی و ذهنیت‌یافته در نقاشی دست یابد، آثار دیگر هم‌تایان او در این دوره رویه‌ای هم‌سو با مردان نقاش در فرم و محتوا را پیش گرفت که بی‌شک متأثر از همان گفتمان مردانه بوده است.

با ورود مدرنیسم به ایران و اهمیت ویژگی سوبژکتیو هنر، نقاشی معنای متفاوتی یافت. شکوه ریاضی از اولین زنان هنرمندی است که تحصیلاتش را در بوزار کامل کرد و از جمله نقاشانی است که با درک نقاشی مدرن، مفهوم جنسیت‌گرایی بازانديشانه

را با بیانی اکسپرسیو در پرتله‌هایش نمایش داد (تصویر شماره ۱۰). به‌راستی توجه به «هویت» در نقاشی زنان را باید به‌گونه‌ای ثمره‌دگرگونی ارزش‌های محدودکننده اجتماعی دانست. بدین ترتیب تهور به تصویر کشیدن دغدغه‌های حاصل از زنانگی، بر عبور از هنجارها و سنت‌های منسوخ‌شده پیش از خود مبتنی است. اغلب آثاری که از ریاضی به جا مانده پرتله‌هایی است که عواطف شخص را به‌شکل مستقیم و ارزش‌های نیرومند منتقل می‌کند. ریاضی در نقاشی‌هایش با وام‌گیری از زبانی اکسپرسیونیستی، قواعد شبیه‌سازی شده ناتورالیستی و فضای پرسپکتیوی را برهم می‌زند. جسارت در شیوه رنگ‌گذاری و هیجان‌نمایی در خطوط پر قدرت و دفرماسیون‌هایی که اغلب سوژه‌هایش را زنان تشکیل می‌دهند، اندیشه‌ای بارز در فهم مدرنیسم و بازتاب ذهنیتی زنانه را در نقاشی‌های وی بازنمایی می‌کند.

از وجوه غالب آثار نقاشان جنسیت‌گرا، به تصویر کشیدن مفهوم «مادرانگی» است. در واقع این نگرش در دوران معاصر از ویژگی‌های منحصر به فرد تجربه زیسته بی‌همتا توسط زنان هنرمند قلمداد می‌شود. نمایش مفهوم مادرانگی با تأکید بر قوت کهن‌الگوها، عناصری را به تصویر می‌کشد که می‌تواند از روح دغدغه‌مند یک زن بازخوانی شود. نقاشی توانمند که از این مفهوم به‌کرات بهره‌جسته لیلی متین‌دفتری است. اغلب موضوعات آثار این نقاش را زنان و کودکان و پرسوناژهایی وابسته به زیست روزمره زنانه تشکیل می‌دهد. چیدمانی از تخم‌مرغ‌ها و میوه‌ها با نمودی از احساسات زنانه در انحای گل‌ها و گیاهان با پس‌زمینه‌هایی تخت و سطوح رنگی، فضایی را ساخته است که با تأکید بر روی این عناصر احساسات نقاش از تجربیات ملموس و منحصر به زنان را روایت می‌کند. متین‌دفتری با گذر از ساختار طبیعت‌گرایی صرف، همواره به مفهومی بازاندیشانه از زیست یک زن توجه داشته و همچنین با بهره‌مندی از درک صحیح از مدرنیسم به ترکیب عناصر آثارش در ساختاری مینیمالیستی پرداخته است (تصویر شماره ۱۱).

بازاندیشی ذهن زنانه در بسیاری از موارد تجربه‌های مشترکی را شامل می‌شود. زنان هنرمند برای نمایش فردیت، از جهان معطوف به درون حرکت می‌کنند و به همین دلیل بیشتر موضوعات از خاستگاهی موسوم به زیست زنانه به فعلیت درمی‌آیند. در اغلب

نقاشی‌های پروانه اعتمادی سوژکتیویته آثار نگره‌ای جنسیت‌گرا ساخته است. اعتمادی از شروع فعالیت حرفه‌ای خود در میانه دهه ۴۰ متأثر از مدرنیسم مردانه است. او از جمله شاگردان بی‌واسطه بهمن محمص بود و تنها زن نقاشی است که به عضویت گروه جوانان هنرمند تالار قندریز درمی‌آید و چند صباحی رسالت هنر را تحت تأثیر آنها در نقاشی انتزاعی پی گرفته است و در نهایت به زبانی فیگوراتیو بازمی‌گردد. نقاشی‌های اعتمادی تا پیش از انقلاب در دوره اول با آبستره آغاز شده است و سپس تا سال ۵۷ که دوره دوم آثارش را تشکیل می‌دهد به ساختاری فرمی و کلامی در بیان ایده‌ای جنسیت‌گرا و بازاندیشانه دست یافته است. او ویژگی لحنی خاصی را منوط به استقلال هویت زنانه مدنظر قرار داده است تا هر اثرش بتواند روایتگر لایه‌ای ناپیدا از روحيات روان‌شناختی زن را متصور شود (تصویر شماره ۱۲). اعتمادی در پاسخ به پرسش جواد مجابی در مورد غیرجنسیتی و خنثی بودن آثارش در دوره اول کاری و روی‌آوری او به حریر و تور و اشیای زنانه با پرداختی ظریف، می‌گوید: «برای اینکه از قید «مدرنیسم» رها شده‌ام و حالا خالص، خودم هستم. یک زن که نقاشی می‌کند، به همین سادگی. دلیل دیگرش این است که از ترمه و این جور اشیا خوشم می‌آمد» (مجابی و دامیجا، ۱۳۷۷: ۲۲).

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر با معرفی زنان نقاش در فاصله دو انقلاب مشروطه و انقلاب اسلامی بخشی از تاریخ روبه‌فراموشی هنر زنان مورد کنکاش قرار گرفت. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که با ورود نوگرایی به ایران، نقاشان زن تلاش فراوانی برای تثبیت هویت حرفه‌ای خود در پیش گرفتند و اندیشه‌های گوناگونی را نمایندگی کردند. اما با بررسی مهم‌ترین رویدادهای هنری متوجه می‌شویم که اغلب آثار زنانی مورد پذیرش جامعه و تاریخ هنر واقع شد که به نوعی با مدرنیسم مردانه همراه شدند و متأثر از گفتمان مسلط به نقاشی پرداختند. از همین رو، زنان نقاشی که متأثر از مدرنیسم مردانه به جنسیت‌زدایی از آثارشان پرداختند یا به بازتولید کلیشه‌های مردانه تأکید ورزیدند، بیشتر مورد پذیرش قرار گرفتند. اگرچه آنهایی که اندیشه‌های بازاندیشانه را رقم زدند و به مقابله با نگاه خیره پرداختند و به ذهنیت و فردیت «زن» ارج نهادند، راهی نو

پیش روی تاریخ نقاشی زنان ایران گذاشتند. حال اگر آثار این دسته کمتر دیده شده و کمتر مورد ارزیابی قرار گرفته است، باید مشکل را در جایی جست که تاریخ‌نگاری مردانه را جلوه‌گر می‌سازد. جامعه هنر ایران تا پیش از انقلاب اسلامی بسیار مردانه بود و حتی با گذار از قاجار به پهلوی و رشد حضور زنان در جامعه، زنان نقاش کمی را در محافل و گروه‌های مهم هنری می‌بینیم. برای مثال، جریان سقاخانه که از عمده‌ترین جریان‌ات مورد بحث دهه ۱۳۴۰ بود، حضور هیچ زن هنرمندی را به عنوان یکی از ستون‌های اصلی نپذیرفته است و اگر زنان نقاشی به جریان سقاخانه‌ای تمایل نشان دادند، تنها با تکیه بر تجربه‌اندوزی‌های شخصی به آن صورت بخشیده است. با وقوع انقلاب اسلامی، فعالیت‌های نقاشان مدرنیست تحت شعاع قرار گرفت و با تغییر نگرش سیاسی و همچنین آغاز جنگ ایران و عراق بسیاری از هنرمندان ترک وطن را به ماندن ترجیح دادند. با مهاجرت، فعالیت عمده‌ای از این نقاشان یا به طور کامل متوقف شد و یا دیگر هیچگاه فرصتی مناسب دست نداد تا مجالی برای نمایش آثارشان به وجود آید. با این حال، اگر هم در خانه جدید توفیقی برای نمایش آثار این هنرمندان در غربت فراهم شد، آنقدر بازتابی نداشت تا در موطن خود اثری به جای بگذارد. در واقع، موج این تغییرات نوعی از هم‌گسیختگی را در فضایی از شکل‌گیری و نوپایی اقسامی از هنرمندان به وجود آورد که امکان دستیابی به تجربیات درخشان‌تر را به خصوص برای زنان دچار اختلال کرد.

جای تعجب نیست که تعداد بسیاری از زنان نقاش پس از مدتی میدان هنر را ترک می‌کنند. دلایل مالی، تعارض نقش‌های سنتی، تلقی‌تفنی بودن هنر و جدی گرفته نشدن اثرشان از طرف جامعه مردانه از جمله عوامل مؤثر بر عدم پذیرش زنان در میدان حرفه‌ای هنر بوده و هست. مشغولیت به امر آموزش و تعهد به این کار و پرداختن به فعالیت‌های هنری دیگر نیز جدیت و تمرکز بر نقاشی کردن از جانب زنان را تحت شعاع قرار می‌دهد. برای نمونه ویکتوریا افشار در حوزه طراحی و چاپ پارچه سال‌های طولانی تدریس کرد، گیتی نوین در حوزه طراحی گرافیک بیشتر شناخته شد، سوسن ورجاورند (با نام واقعی لی آلن‌برگر، تبعه آمریکا) با مدیریت گالری زروان و تأسیس کارگاه کوزه‌گری و هنرهای دستی خدمات بسیاری را ارائه کرد و همچنین مهین

عظیما از معدود زنان نقاشی است که سال‌هاست به شیوه سنتی نقاشی پشت‌شیشه کار کرده و تنها به دلیل کم‌روئیی بازار این حرفه، آثارش برای بسیاری از اصحاب هنر نیز ناشناخته باقی مانده است. با وجود فعالیت‌های گسترده در مسیر نوگرایی، تاریخ هنر عای تجسمی ایران تنها به نام چند زن نقاش بسنده می‌کند؛ نام‌هایی که اغلب نه تعهدشان به امر خطیر معلمی را سپاس گفته‌اند و نه حتی برای دوباره دیده شدن آثارشان تلاشی از سر گرفته شده است.^۱ در نهایت باید اذعان کرد که تاریکی‌های تاریخ هنرهای تجسمی ایران سرشار است از نام هنرمندان که دستاوردهایی آنها کمتر دیده شده و یا به‌طور کامل نامشان به دست فراموشی سپرده شده است.

منابع

- آفاری، ژانت (۱۳۷۷)، انجمن‌های نیمه سری زنان در نهضت مشروطه، ترجمه جواد یوسفیان، تهران: نشر بانو.
- بامداد، بدرالملوک (۱۳۴۸)، زن ایرانی از انقلاب مشروطیت تا انقلاب سفید، جلد دوم. تهران: انتشارات ابن‌سینا.
- توانا، مرادعلی (۱۳۸۰)، زن در تاریخ معاصر ایران، تهران: انتشارات برگ زیتون.
- حجازی، بنفشه (۱۳۸۸)، تاریخ خانمها: بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار، تهران: نشر قصیده‌سرا.
- دلریش، بشر (۱۳۷۵)، زن در دوره قاجار، تهران: انتشارات سوره مهر.
- دوستعلی‌خان معیرالممالک (۱۳۶۱)، یادداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه، تهران: نشر تاریخ ایران.
- رابرتسون، یان (۱۳۷۱)، درآمدی بر جامعه، ترجمه حسین بهروان، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- فریلند، سیتتیا (۱۳۸۳)، اما آیا این هنر است؟ «مقدمه ای بر نظریه هنر»، ترجمه کامران سپهران، تهران: نشر مرکز.
- گرس میر، کارولین (۱۳۸۷)، فمینیسم و زیبایی‌شناسی، ترجمه افشنگ مقصودی، تهران: نشر گل‌آذین.
- گلستان، لیلی (۱۳۸۵)، گفت‌وگو با بهجت صدر، چاپ اول، تهران: نشر دیگر.

۱ از دیگر نام‌هایی که در کاتالوگ و پوستر نمایشگاه‌های پیش از انقلاب آمده و نشان از فعالیت عده بیشتری از زنان در این حوزه داشته است و باید مورد مطالعه و بررسی دقیق‌تر قرار گیرد، می‌توان به این افراد اشاره کرد: ویکتوریا دانشور، مهری رخشا، اما آبراهامیان، مریم جواهری، ناهید حقیقت، لئونی تاشچیان، سودابه بهارلو، هاسمیک نرسسیان، رامونا داربین، بهناز خوش‌کیش، فروزنده پهلوان، رخسند پابنده، منیژه ساعد، لی‌لی امین‌زاده، میترا فرمانفرمایان، فرح نوتاش، شیرین لطفی، ایران محتشمی، جمیله هاشمی، ناهید مذکور، مینو اسدی، سوری شوقی، شیرین بختیار، عالم مختاری، مهرانگیز یاسمی، پری محمدی، صدیقه نوری، آریتا غفوری.

مجابی، جواد و جاسلین دامیجا (۱۳۷۷)، برگزیده آثار پروانه اعتمادی: ۱۳۷۷-۱۳۴۵، ترجمه کلود کرباسی. تهران: نشر هنر ایران.

مجابی، جواد (۱۳۹۵)، نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران، جلد دوم. تهران: نشر پیکره.

..... مجله عالم زنان (۱۳۲۴) شماره ۹، صفحه ۱۳.

مریدی، محمدرضا و معصومه تقی‌زادگان (۱۳۸۸)، نقاشی زنانه: مقایسه به‌کارگیری شگردهای بصری و سبک‌های هنری در نقاشی زنان و مردان، پژوهش زنان، دوره ۷، شماره ۱. ص ۱۳۱-۱۳۲.

ملکی، توکا (۱۳۸۰)، زنان موسیقی ایران از اسطوره تا امروز، تهران: انتشارات کتاب خورشید.

موریزی‌نژاد، حسن (۱۳۸۴)، نقاشان معاصر ایران: (معصومه سیحون)، دو هفته نامه تندیس، ۱۳۸۴، ش ۷۰، ص ۵-۴.

مهاجر، شهروز و حامدی، حسن (۱۳۹۳)، مکتب کمال‌الملک، تهران: نشر پیکره.

نراقی، سولماز (۱۳۸۵)، زیبایی‌شناسی زنانه، ماهنامه زنان، شماره ۱۴۴، ص ۴۵-۴۴.

وود، جولیاتسی (۱۳۸۳)، ویژگی‌های ساختاری زبان و جایگاه زنان، فصلنامه پژوهش و سنجش، سال یازدهم، شماره ۳۸.

Harris, Anne Sutherland & Nochlin, Linda (۱۹۷۶), Women Artists: ۱۵۵۰-۱۹۵۰, Los Angeles County Museum of Art, Alfred Knopf, New York.

Korsmeyer, Carolyn (۲۰۰۴), Feminist Aesthetics, in the Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer Edition), Edward N. Zalta (Ed). University of Illinois at Chicago Abstract.

Photiou, Maria (۲۰۱۲), Rethinking the History of Cypriot Art: Greek Cypriot women artists in Cyprus, Loughborough University.

Nochlin, Linda (۱۹۹۲), Women, Art, and Power, Visual Theory, Edited by Bryson, Polity Press.

Petteys, Chris (۱۹۸۵), Dictionary of Women Artists: an international dictionary of women artists born before ۱۹۰۰, G.K. Hall, Boston.

Slatkin, Wendy (۱۹۸۵), Women Artists in History: From Antiquity to the ۲۰th Century, Prentice Hall, and N.J.

Waller, Susan (۱۹۹۱), Women Artists in the Modern Era: A Documentary History, London: Scarecrow Press Inc.

منبع تصاویر

تصویر (۱)، (۲)، (۳)، (۴)، کاتالوگ «نخستین نمایشگاه هنری بین‌المللی تهران» سال ۱۳۵۳
تصویر (۵)، کتاب: افتخاری، محمود، نگارگری ایران، ۱۳۸۱، تهران، انتشارات زرین و
سیمین.

تصویر (۶) و (۱۱)، کاتالوگ بی‌ینال پنجم تهران سال ۱۳۴۵

تصویر (۷) گنجینه موزه مردم‌شناسی کاخ گلستان

تصویر (۸)، (۱۲)، مجموعه شخصی علی بختیاری

تصویر (۹)، سایت زنان در عصر قاجار

تصویر (۱۰)، سایت طاووس آنلاین

نمونه‌ای از آثار نقاشان در دسته تحلیلی جنسیت‌زدا



تصویر (۱) اثر بهجت صدر



تصویر (۳) اثر منصوره حسینی



تصویر (۲) اثر ایران درودی



تصویر (۴) اثر معصومه سیحون

نمونه‌ای از آثار نقاشان در دسته تحلیلی جنسیت‌گرای منفعل



تصویر (۵) اثر کلارا آبکار



تصویر (۶) اثر لیلی تقی‌پور



تصویر (۷) اثر منیر فرمانفرمایان

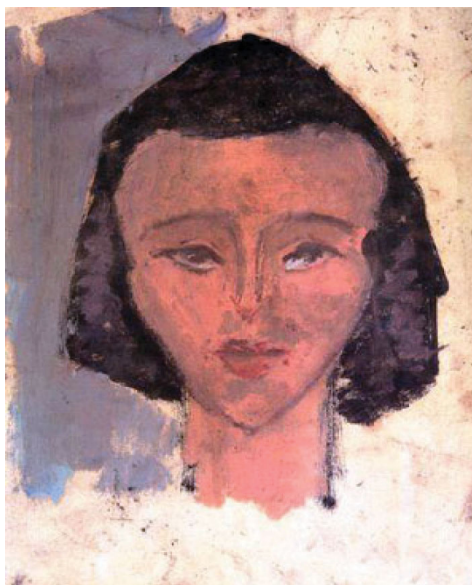


تصویر (۸) اثر طبیعه کامران

نمونه‌ای از آثار نقاشان در دستهٔ تحلیلی جنسیت‌گرای بازاندیشانه



تصویر (۹) اثر شوکت‌الملوک شفاقی



تصویر (۱۰) اثر شکوه ریاضی



تصویر (۱۱) اثر لیلی متین دفتری



تصویر (۱۲) اثر پروانه اعتمادی