پیکره
دوفصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بازنمایی هویت زنان عشایر بختیاری در نقاشی‌های معاصر ایران
دوره چهارم، شماره هفتم- سال ۹۴
۲۵

نغمه صفرزاده*

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۴/۳/۲۳

بازنمایی هویت زنان عشایر بختیاری در نقاشی‌های معاصر ایران

چکیده

نمودِ هویت و ویژگیِ متمایز زنان بختیاری را می‌توان در اشعار، ترانه‌های قدیمی و آثارِ بومی آنان باز شناخت. فعالیت‌های سختِ روزانه‌یِ این غیور زنان، سبک زندگی آنان و نوع معیشت شان در دلِ طبیعت، برایِ نقاشانِ معاصر دست مایه‌ای پرکشش بوده است. براین اساس، پرسشِ اصلیِ این پژوهش این بوده است که هویت زنان عشایر بختیاری در نقاشی‌های معاصر چگونه و به چه صورت بازنمایی شده است؟ هدف این مقاله، شناختِ بازنمودهای بصری وکشف شمه‌ای از عناصر هویتی در زنان عشایر بختیاری بوده است؛ عناصری از قبیلِ باورها، دیدگاه‌ها و نوع نمایش تصویری درعرصه‌یِ نقاشی. نتایج به‌دست آمده حاکی از آن است که نقاشان معاصر تنها به برداشتی عینی از فعالیت‌های روزانه‌یِ زنان بسنده نکرده‌اند، بلکه در شماری ازآثار، فضایی کاملاً شخصی و فردی نمایان است. این فضاها حسی از وسعت و عمق اندیشه را از نگاهی زنانه القاء می‌نمایاند. به منظورِ یافتنِ پاسخِ پرسش‌هایِ مطرح شده، اطلاعات و شواهدِ لازم براساسِ منابعِ کتابخانه‌ای گردآوری و سپس با روشی توصیفی، تحلیل گردید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه:
هویت
بختیاری
نقاشی ایران
زنان معاصر

کارشناس ارشد ارتباط تصویری*
safarzadeh.art@gmail.com

مقدمه

زن در عرصهٔ پهناور جهان ما، از آغاز پیدایش زمین، فارغ از زمان و مکان و نژاد و رنگ و آیین، بار مسؤلیت ویژه‌ایی چون، زادن و پروردن و به بلوغ رساندن داشته است. نقشی که زن درکناره تولید نسل بشری، در ایجاد اجتماع، زیر بنای فرهنگ، تمدن اجتماعی، در پیدایش باورها، اعتقادات و سر انجام اختراعاتی از قبیل کشاورزی، بافندگی، دامداری و مدیریت خانواده داشته ارزش و جایگاه آن را مشخص می‌کند. زن در قالب نیمه پیکر انسانی که زایندهٔ آن نیمه دیگر نیز هست؛ در جایگاهی فراتر از قوم و ملت قرار دارد. در این میان، زن به‌عنوان عضوی از جامعه، موضوعی است که همواره در ادبیات و هنر مورد توجه و اهمیت خاص بوده و هست. این موضوع در هنرهای تجسمی ایران از گذشته تا به امروز مورد توجه هنرمندان دوره‌های مختلف هنری، از جمله دورهٔ معاصر قرار گرفته است. از این رو در این مقاله کوشش خواهد شد تا با بررسی چندین اثر نقاشی معاصر به نوع دیدگاه حاضر در مقوله نوع نمایش بازنمایی تصویری زنان عشایر بختیاری دست یافته شود.

از دیگر سو، در روند تحولات نقاشی معاصر ایران و در چند دههٔ اخیر که خود شامل عوامل تشکیل دهندهٔ مختلفی همچون، نوع و سبک، مواد و تکنیک اجرایی، موضوع و سوژه‌های محتوایی نقاشی گستره وسیعی را در بردارد نمی‌توان تمامی آثار را در قالب و سبک مشخص و شناخته شده‌ای گردهم آورد لیکن می‌توان وفور نقاشی این دوران را در رویکرد به پست مدرن شاهد بود. همچنان که نقاشی در چند دهه اخیر ایران، خواه و ناخواه با جریانات مختلف سیاسی همچون جنگ، تفکرات فرهنگی و هنری، حاکم بر جامعه همواره دچار افت و خیز بوده و هست؛ چرا که این عوامل طبیعی همواره در کلیهٔ جوامع به صورت محسوس وجود داشته و خواهد داشت. از این رو نقاشی معاصر در ایران متصل است با بروز جریاناتی در هنر نقاشی چند دههٔ گذشته، بروز سبک‌ها و روش‌های نوینی چون، سبک نقاشی مکتب سقاخانه و رویکرد به اصالت ایرانی و هویت ملی همواره مطرح بوده است. در این میان، پرداخت و توجه هنرمندان به موضوعات بومی و عشایری ایران به عنوان انتخابی بکر و ویژه، نگاه برخی هنرمندان تیزبین به جایگاه عشایر به عنوان مردمی کوشا، هنرمند، صبور و قانع که به واسطهٔ سابقهٔ فرهنگی، تنوع زندگی، نوع تن پوش لباس و طبیعت جاری، نوع معیشت وزندگی آنان، که مجموعاً ثروت فرهنگی ایران محسوب می شوند، ضرورتی شد برای انتخاب عنوان این پژوهش و معرفی بیشتر اقلیت‌های ایرانی، به‌ویژه معرفی ویژگی های زنان عشایر کوچندهٔ بختیاری. در این میان، در تاریخ هنر نقاشی ایران همواره زنان از دریچه‌های گوناگون به تصویر کشیده شده‌اند. کافی است که با نگاهی به تاریخچه، جایگاه، ساختار و خصوصیات برخی از آثار نقاشان معاصر و تحلیل تصویر زن در تابلوی نقاشی به فضای بنیادینی که زن، موضوعیت و نگرش به مقولهٔ زن، کلیت اثر را در برگرفته است پرداخته شود. تجزیه و تحلیل آثار نقاشی با موضوعیت زنان عشایر بختیاری پا را از روایت محض فراتر نهاده و اطلاعات و داده‌های عمیق‌تری از بینش، روش و انگاره‌های خالقان خویش را بر ما هویدا می‌سازند. در این مقاله تلاش شده است تا با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و بررسی و تحلیل نمونه‌های نقاشی معاصر از زنان عشایر بختیاری پرسش‌های مطرح شده پاسخ داده شود.

پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ شناخت هویت زنان در نقاشی چندین مقاله با عنوان‌هایی چون: «بازنمایی زن در

آثار زنان نقاش معاصر ایران با تأکید بر نگاه جنسی به زن» به نویسندگی سارا شریعتی مزینانی و مریم مدرس صادقی در سال ۱۳۹۰ وجود دارد. مقاله نامبرده شناخت نگاه زنان نقاش معاصر ایران در رابطه باتصویر زن و نحوهٔ بازنمایی آن را بیان می کند. در این مقاله نویسندگان تلاش داشته اند تا از طریق نوع نگاه زنان هنرمند، که امروزه تعدادشان، حداقل در نقاشی بیش از تعداد مردان است، در مورد مسائل مختلف هویت زنان در تصاویر، به مطالعه بپردازند. در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «نقاشی زنان؛ نقاشی زنانه مقایسهٔ به کارگیری شگردهای بصری و سبک های هنری در نقاشی زنان و مردان»، به نویسندگی محمد رضا مریدی و معصومه تقی‌زادگان در سال ۱۳۸۸ تلاش شده است تا با مطالعه نقاشی‌های زنان و مردان، به کشف شباهت‌ها و تفاوت های بصری موجود درموضوعیت فرم و... در نقاشی بپردازند. همچنین در زمینهٔ بازنمایی زنان در نقاشی معاصر، مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران» نوشتهٔ اعظم راودراد، محمدرضا مریدی و معصو مه تقی‌زادگان موجود است. که هدف این مقاله نیز مقایسهٔ بازنمایی تصویر زن در نقاشی میان‌زنان و مردان معاصر ایران است. در این مقالات بیشتر به تشریح نظری درباره چگونگی حضور زنان پرداخته شده است و میان تصویر زنان و نقش آنان در نقاشی‌های معاصر و جایگاه زنان در اقلیت‌های قومی در جامعه کنونی مطالعه‌ای صورت نگرفته است. همچنین هیچ نوع مطالعه‌ای در جهت شناخت هویتی و شخصیتی زنان عشایر بختیاری تا به حال صورت نپذیرفته است.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی است. رویکرد مورد بررسی در این پژوهش نیز بر نظریهٔ بازنمایی (بازتاب) «استوارت هال[1]» استوار می‌باشد و واحد تحلیل آن کلیه نقاشی‌های معاصر است که به نوعی تصویری از زن بختیاری در آنها نمود یافته باشد.

بنیان‌های نظری پژوهش

بازنمایی: برای دستیابی به ماهیت و تعریفی جامع از مفهوم بازنمایی در ابتدا لازم است به تعریف لغوی این واژهٔ پرداخت. واژه یونانی میمسیس(Mimesis)، به زبان فارسی(بازنمایی، بازتولید، تقلید) ترجمه شده است. کلمات لاتین دیگری معادل برای این واژه نیز وجود دارد؛ ولی، بازنمایی فراگیرترین معنی آن است؛ هرچند که کلمهٔ بازنمایی نیز در برگیرندهٔ مفهوم کاملی از ترجمان اصلی نیست.

بازنمایی، اولین بار توسط افلاطون، در کتابِ جمهوری، و سپس توسط ارسطو به عنوان مفهومی کلیدی جهت تبیین جایگاهِ هنرهای متداول آن زمان، بویژه در نقاشی، شعر و ادبیات مورد استفاده قرار گرفته است. مفهوم کلی بازنمایی یا تقلید از طبیعت، در هنر به این معنا است که هنر چیزی جز حکایت‌گری از طبیعت نیست، هنرمند آنچه را که در جهان خارج، یعنی طبیعت، به تجربهٔ حسی در می یابد و بوسیلهٔ ابزار هنری از قبیل رنگ یا کلمات یا صوت و صدا و... باز آفرینی می نماید. بازنمایی در لغت، به معنای نمایندهٔ چیزی بودن یا حضور دیگری را تکرار کردن است؛ بدین معنا که اثری به گونه‌ای چیز دیگر را بنمایاند که برای مخاطب قابل درک و شناخت باشد. در واقع نظریهٔ بازنمایی نظریهٔ تقلید در هنر را بازسازی کرد و به آن جامعیت بخشید؛ اما با وجود این جامعیت و توسعه معنایی، باز، نظریه بازنمایی قادر نبود تحولات جدید

هنر را به طور جامع شامل شود (دورانت، ۱۳۸۷: ۸).

در این مقاله، بازنمایی (بازتاب) ازرویکرد «استوارت‌هال»مطرح می‌گردد: طبق این نظریه، رسانه‌ها مانند آینه‌ای هستند که آنچه را که در جامعه است، منعکس می‌کنند؛ بنابراین تولیدات رسانه‌ای کاملا جهت‌دار و محصول اراده نیستند؛ بلکه این بازنمایی باید در درون ساختارهای اجتماعی فهم شود و به تمامی زمینه‌ها و شرایط اتفاق آن رویداد بازنما شده توجه شود. (استوارت، ۱۳۸۲: ۳۳۷).

نقاشی معاصر ایران: نقاشی معاصر ایران با پیشینهٔ ورود هنر نوگرا در نیمهٔ نخست قرن بیستم گره خورده است. به طوری که می‌توان معاصر شدن نقاشی ایران را از ورود و گسترش «هنر مدرن»[۲] جستجو کرد؛ اما در نیمهٔ دوم هنر قرن بیستم«پست مدرنیسم» [۳]، مهمترین جنبش فلسفی، فرهنگی و هنری روزگار معاصر در واکنش به فلسفهٔ «مدرن» و پیش‌فرض‌های آن به وجود آمد. «پست مدرنیسم» همانند پیکرهٔ پیچیده و درهم تنیده و متنوعی از نظریات، آراء و اندیشه هایی بود که در دههٔ ۱۹۷۰ م از غرب سر برآورد و علاوه بر زندگی افراد و همهٔ هنرها، بر نقاشی معاصر ایران نیز تأثیرشگرف برجای گذاشت که البته حدود این تاثیرات نیز درنقاشی ایران تاکنون در حال گسترش است؛ هرچند که اساسا شباهت‌های بسیاری بین مولفه‌های هنرمدرن و پست مدرن به چشم می‌خورد تا جایی که گاهی تمایز و مرزبندی بین این دو بسیار دشوار و حتی غیر ممکن به نظر می‌رسد.

به طور کلی می‌توان گفت که «پست مدرنیسم» رجعتی است به دوران کلاسیک و باستان با دیدگاهی «مدرن» یا به عبارتی دیگر، دورهٔ «پست مدرنیسم»؛ تلفیقی از اشکال بیانی دوره مدرنیسم و فرم های کلاسیک و سنتی را شامل می‌شود (مدد پور، ۱۳۸۸: ۵۱۰).

عشایر بختیاری

در راستای پیشینهٔ تاریخی عشایر بختیاری، در کتب و اسناد تاریخ باستان، بجز مواردی زودگذر، اشارات چندانی به ایل بختیاری نشده است و میتوان سر آغاز جریانات سیاسی و اقتصادی و فرهنگی وشناخت هر چه بیشتر نوع معیشت و زندگی این قوم را از قرن هجدهم میلادی و به طور مشخص‌تر ازقرن نوزدهم به بعد ردیابی کردکه در سفرنامه‌های اروپاییان و خاطرات ماموران دولتی اعزامی به مناطق بختیاری نشین اطلاعاتی درباره آنها منتشر شده است.

به نقل ازکتاب افشار سیستانی: «مردم بختیاری یا لرهای بختیاری، یا ایل و قوم بختیاری، از مردمان ایرانی‌تبار به‌شمار می‌آیند، که در جنوب غربی ایران، در استان‌های چهار محال و بختیاری، خوزستان، لرستان، کهگیلویه و بویراحمد و اصفهان سکونت دارند. بختیاری‌ها به گویش بختیاری، که یکی از گویش‌های زبان لری است تکلم می‌کنند. تاریخ بختیاری به قرن چهاردهم میلادی و دوره زمامداری دویست سالهٔ خوانین دورکی[۴] بر می‌گردد. از دیگر سو، واژهٔ «بختیار» به معنای کسی است که بخت و اقبال با او یار و همراه شده است. این واژه در دوران صفویه (۸۸۰ – ۱۱۰۱ ه.ش) به کسانی اطلاق می‌شد که از مرتعی به مرتع دیگر کوچ می‌کردند. این احتمال هم ممکن است صادق باشد که در آن هنگام به رهبر یا سرکرده‌ای که او را «بخت یار» می‌دانستند اطلاق شده باشد و به تدریج افراد گروه یا دستهٔ او را «بختیاری» خوانده باشند. هیچ یک از تاریخ نگاران اجتماعی اقوام ایرانی نمی‌تواند اهمیت ایل بختیاری و انسجام و پیوستگی سیاسی، اقتصادی و اجتماعی آنها را نادیده گیرد. تعدد نظریات گوناگون دربارهٔ پیدایش و مبداء و خاستگاه ساکنین

اولیهٔ این قوم سبب گشته است تا امکان فهم و دریافت نگارنده، از آنچه در یک هزار سال در این منطقه مرتفع گشته کم شود (افشار سیستانی، ۱۳۶۶: ۲۳).

جایگاه زنان در فرهنگ عشایر بختیاری

اطلاعات دربارهٔ نوع زندگی حاکم بر زنان عشایر بختیاری،چگونگی ازدواج، توصیف جایگاه و کارکرد زنان در جامعه بختیاری و موقعیت خاص آن‌ها در شناخت هر چه بیشتر و هویت تصویری آنها مهم قلمداد می شود. از آنجا که زنان و دختران در جامعهٔ بختیـاری ستون فقرات ایل و محور اصلی هر گونه تلاش و کـوشش هستند و در ساختار اجتماعـی، نیمی از جمعیت ایل را شامل میشوند؛ لذا نقش مهمـی در پایداری و استحکام نظام خانوادگی و ایلی دارند. در میان زنان مطرح و بزرگ بختیاری نام چندتن از زنـان نام‌آور که بسیـار در این قوم شناخته شده اند و در افسانه‌ها، داستان‌ها وشعر های محلی، نسل به نسل از زبـان مادران، درلالایی‌هـای بـرای کـودکان خـوانده می‌شوند را می‌توان نامبرد.

یکی از زنان مشهـور در این قوم «بی بی مریم[۵]» ویا سـردار مریـم بختیاری، اسـت. دیگـر بی بی شاپسند[۶]، بی بی زینب[۷]، بی بی صاحب جان[۸]، که همگی مربوط به سدهٔ اخیر هستند. قوم بختیـاری همچنـان که مردان شجـاع، کـاردان و لایـق تحویـل جامعه داده اسـت؛ زنان شایسـته و شجاعی نیز پرورانده است. زنان بختیـاری همچـون مـردان در زنـدگی ایلی نقشـی چشمگیـر، تاثیر گذار و غیر قابل انکار داشته‌انـد. با بررسی و کنکاش در تاریخ و فرهنگ بختیاری زنان مبارز و فداکاری را می بینیم که دوشادوش مـردان نقش موثـری را ایفا کردند. امروزه زنان در راستای حفظ و اشاعهٔ فرهنگ و هنـر و آداب و سنـن بر مردان پیشی گرفته و سهم بالا و والای خـود را در این عرصه مهم فرهنگی، به گواه آثار و مانده‌های ادبی، فرهنگی و هنری قوم بزرگ بختیاری به ثبت رسانده‌اند. بیشتر اشعار و سرودها و نیز نمادهای به کاررفته در صنایع دستی این قوم که نسل به نسل منتقل شده است، نشأت گرفته از ذوق و قریحه ظریف و حساس شیر زنان بختیاری در کوچراه ها و گذرگاه‌های ایل، کاشت و برداشت محصولات، و در هجران مردان و پسران عزیز خود در برزیگری و درو محصولات در سختی گرما و خطرات مرگ آفرین، درجنگ و ستیزها، آمال و آرزوها، استدعاء و شکرگزاری‌ها و در مراسم شادی و سوگواری‌ها ازقوهٔ مخیله و ذوق و سلیقهٔ آنان ظهور کرده و تا آینـده‌ای دور برای نسل‌های بعد، با اصالت و پر محتوا پا برجای باقی خواهد ماند. اگر چه زن در قوم بختیاری تقریبا تا دههٔ اول قرن چهارده شمسی از نعمت سواد و خواندن و نوشتن محروم بود و اکثر قریب به اتفاق زنان از رفتن به مکتب و مدرسه بازمی‌ماندند؛ اما در بین نسل جدید و بی‌بی‌های جوان کمتر کسی را می‌توان یافت که بی سواد باشد.

از اینرو زنان نقش بنیادی در ایل بختیاری بر عهده دارند و بیشتر آئین‌های سنتی بر محور آنان می‌گردد. زنان بختیاری بیشتر به پیوندهای خویشاوندی و هم‌تباری و هم‌نژادی درمی‌آیند.از این رو عناصری که پیوسته در ایل بختیاری مورد عنایت خاص مردان بوده است، به ترتیب: تفنگ، اسب و زن خوب که دارای جمال،کمال، قابلیت وشعور اجتماعی و اصالت خانوادگی و... باشد هستند؛ که بخشی از فرهنگ ماندگار و دیرپای ایل را به خود اختصـاص داده است؛ تا جایی که در اشـعـار فولکلوریک (عامیانه) و سنت ها و باورهای افراد ایل، نقش این سه عنصر به گونهٔ محسوسی آشکار می‌باشد (اوژن بختیاری، ۱۳۴۵: ۲۱-۲۴).

هر انسانی فارغ از جنسیت در برخورد اول با زنان بختیاری و عشایر کوچ رو، به این مسئلهٔ

مهم پی‌خواهد برد که زنان بختیاری مادران و همسرانی دلسوز و مهربان هستند؛ به قدری به خانواده و بنیان و رفاه خانوادهٔ خود ارج می‌نهند که دستان چروک، تیره و پینه زدهٔ خود را در سنین جوانی نادیده گرفته و باز هم به کارهای سخت و روزانهٔ خود در دل طبیعت و آفتاب سوزان ادامه می‌دهند. طبیعت آنقدر سخت است که زن بختیاری گاه فراموش می‌کند که یک زن است. زنان عشایر بختیاری از کمبودها و مشکلات فراوان بهداشتی و درمانی بویژه درمواقع بارداری و زایمان، نیاز به شستشو و استحمام، نیاز به یادگیری سواد و ادامه تحصیلات رنج می‌برند؛ از این‌رو عدم وجود رسیدگی‌ها و آگاهی‌های لازم به این زنان موجب تغییر نکردن برخی از فرهنگ‌ها و آداب و رسوم سخت بر آنها می‌شود.

نحوهٔ آرایش و پوشاک زنان عشایر بختیاری

پوشاک، به‌عنوان بارزترین نماد فرهنگی و مهم‌ترین مظهر انتقال نشانه‌های فرهنگی در میان جوامع انسانی است. لباس انسان، نخست تابع فرهنگ جامعهٔ او و سپس تابع سلیقهٔ خود او است. پوشاک در هر منطقه زمینهٔ بسیار مناسبی جهت تعامل فرهنگی به حساب می‌آید. می‌توان در شکل‌گیری و ترکیب پوشاک محلی هر قومی عواملی چون مذهب، شرایط طبیعی، نوع معیشت، فعالیت‌های جنبی، تولید و منزلت اجتماعی را دخیل دانست. همان‌گونه که تنوع پوشاک مناطق گوناگون به منزلهٔ علامت و نشانهٔ خاص برای معرفی اقوام مختلف است؛ جنس، رنگ و شکل لباس و زیورآلات و ضمایم آن هم به پوشندهٔ لباس منزلت اجتماعی ویژه‌ای می بخشد (الهی، ۱۳۹۱: ۳۱).

نحوهٔ آرایش و پوشش زنان بختیاری یکی از جنبه‌های زیبایی آثار نقاشی معاصر را فراهم آورده است؛ نقش زیورآلات زنان بختیاری در گذشته و حال، به جز جنبه‌های نمایش و زیبایی، دلایل اقتصادی و مالی، در پس‌انداز و پشتوانهٔ اقتصادی خانواده نیز داشته است. امروزه نیز در پوشاک زنان بختیاری، بخصوص در قشر نسبتا مرفه؛ به ظرافت ها، زیبایی‌ها و تزیینات توجه زیادی می‌شود و پارچه‌های زری و ابریشمی و مخمل‌های رنگی و یراق‌های پهن، سکه‌های قدیمی و دامن‌های پرچین و دیگر نقش‌آفرینی‌ها، که از یک دنیا ذوق و سلیقه و مهارت زنان بختیاری خبر می‌دهد، قابل دیدن است. تهیهٔ این نوع از پوشاک توسط زنان قوم بختیاری، در مجموع پوشاک آنهارا به صورت مجموعه‌ای هماهنگ درآورده است و وقار خاصی به زنان بختیاری بخشیده است؛ ضمن اینکه هر قطعه‌ای از پوشاک ممکن است بیانگر قشر و طبقه و رفاه و تحول خاصی باشد(هما، ۱۳۸۷: ۱۳).

زنان در این قوم، دلبستگی بسیاری به زیبایی و دوخت و جنس و رنگ تن‌پوش خود دارند. زن بختیاری با آنکه در طول روز مسئولیت‌های بسیار و سنگین دارد اما به نوعی از پوشش زیبا و حجیم خود دست برنمی‌دارد. این پارچه ها معمولاً از بازار خریداری می‌شود؛ اما اغلب توسط خود زنان برش داده و دوخته می شوند. نوع رنگ لباس به کار رفته در لباس زنان گاه بیانگر این موضوع است که زنی تازه ازدواج کرده است؛ یادر حال ازدواج کردن است. رنگ لباس زنان بختیاری الهام گرفته از طبیعت است؛ زنان و دختران جوان در رخت‌های خود از رنگ‌های روشن استفاده می‌کنند و رنگ لباس خانم‌های مسن به دلیل احترام به سن و سال آن‌ها تیره‌است. زنان بختیاری معمولا لباس‌های رنگارنگ می‌پوشند؛ زنان شاخهٔ هفت‌لنگ ایل بختیاری، به علت پایبندی به سنن ایل که احترام گزاردن به مردگان است، اغلب سیاه پوش

هستند. زنان هفت‌لنگ موقعی که بستگان خود را از دست می دهند، تا پایان سالگرد لباس سیاه را ازتن خارج نمی‌کنند. اگر سالگرد پایان نیافته باشد و فرد دیگری فوت کند، ناگزیر لباس سیاه خود را همچنان بر تن نگه می‌دارند. در شاخهٔ چهارلنگ ایل این رسم رایج نیست و زنان را اغلب با لباس‌های رنگارنگ می‌توان دید. پارچه های مورد استفاده برای تهیه لباس زنانه بستگی به منزلت اجتماعی زنان دارد، در عصر حاضر نسبت به دوران گذشته لباس‌های گران‌قیمت کمتر مشاهده شده است. برخی اختلافات کوچک که در پوشاک زنانهٔ این قوم می‌توان مشاهده کرد، بیشتر به سلیقهٔ شخصی هر زن (بخصوص آنچه مربوط به رنگ و یا نقش‌های تزئینی پارچه است) و نیز به موقعیت‌های خاص باز می‌گردد. (عروسی، سوگواری ویا کار مخصوصی که باید انجام گیرد). به طورکلی، اقلام و جزئیات اساسی لباس زنان بختیاری عبارتنداز: لچک، می‌نا، پیراهن «جومه»، شلوار قِری«شولار قری»، دستمال«شَده»، کت «یل»، چادری، شلوار«پاکش»، جلیقه «جلیزقه» و... در رابطه با پیرایش زنان در این قوم نیز باید گفت، اکثر زنان بختیاری آرایش و پیرایش نمی‌کنند و همیشه چهره‌ایی ساده دارند و فقط در برخی مواقع، آنهم در مجالس عروسی و شادی به آرایش ظاهر خود می‌رسند.

زن و کار در عشایر بختیاری

«خانه‌داری» در عرف عام، در مقابل «اشتغال» به کار برده می‌شود. از آنجا که به اشتباه واژهٔ اشتغال به معنای خروج از خانه و پرداختن به کاری معیّن در وقتی مشخص و با حقوق و مزایای تعیین شده است؛ اما زن خانه‌دار هم درجوامع شهری و عشایری بیکار نیست؛ بلکه کارهای متعدد و گاه نقش‌های متعارضی دارد. پذیرش و انجام کارهای خانگی به منزلهٔ پایین بودن منزلت آن در خانواده و اجتماع نیست. متأسفانه کار زنان خانه‌دار در کشورمان همانند بسیاری از کشورها ارزش‌گذاری نشده است در حالی که مجموع ساعات کار روزانه زنان از کل ساعات کار روزانه مردان طولانی‌تر است. امروزه در بیشتر کشورها، زنان خانه‌دار فعّال به شمار می‌آیند؛ اما متأسفانه نوع فعالیت، میزان انرژی و ارزش اقتصادی کار زنان ایرانی روشن نیست (ندری ابیانه ،۱۳۸۴: ۱۳).

در جوامع سنتی تر همچون عشایر، رواج همدلی زنان و مردان گاه سخت تلقی می‌شود؛ چرا که وجود آداب و رسوم و تعصبات خاص قومی و سلطهٔ مردسالاری بیشتر نمود یافته است. در این میان، زن در عشایر بختیاری به‌عنوان یک زن خانه‌دار، پا به پای مردان در عرصهٔ معیشت و زندگی و تربیت فرزندان، تولید و درآمد سهمی مساوی داشته و در مواردی نیز سخت‌کوش‌تر و پرکارتر، چرخهٔ زندگی را به حرکت در می‌آورد. در جوامع سنتی، علیرغم اینکه عمدهٔ کارهای سنگین خانه و خانه‌داری و تربیت و نگهداری فرزندان و... بر عهده زنان است (اگر نه سنگین تر از کار مردان، سبکتر از آن هم نیست)؛ اما جایی برای نشان‌دادن این همه زحمت و تلاش نیست؛ چیزی که وظیفهٔ زن دانسته شده و هیچ سپاسی برای آن نیست. این امر در جوامع کوچندهٔ جامعه‌مان، خود را به نحوی برجسته‌تر می‌نمایاند. زن بختیاری با توجه به قدرت و توان، وظیفهٔ سنگین‌تری از مردان بر دوش دارد. زنان خانه‌داری که همهٔ همّ و غم خویش را مصروف خانواده داشته‌اند؛ اما خود از رشد و بروز استعدادهای ذاتی‌شان و جامعه از پتانسیل وجودی ایشان محروم مانده‌اند، و در طول عمرخویش سختی‌ها و مشقات زندگی را تحمل می‌کنند. به گونه‌ای که مشاهده میشود زنان بختیاری با سختی‌های زندگی خود خوگرفته‌اند این حقیقت را چه از نظر زنان و همجنسان و چه از نظر مردان آگاه و روشن بین معاصر نمی‌توان کتمان کرد. کار زنان در

جامعهٔ عشایری بختیاری به دو قسمت عمدهٔ تولیدی و غیر تولیدی تقسیم می‌شود؛ ولیکن این دو قسمت گاهی چنان در یکدیگر در می‌آمیزد که جدا کردن این فعالیت‌ها از همدیگر مشکل به نظر می‌رسد. کارهای تولیدی که بیشتر در بخش کشاورزی متجلی می‌شود، عمده‌ترین قسمت آن‌را فعالیت دامداری و خدمات مربوط به دام تشکیل می‌دهد.تولید مواد اولیه بافندگی برای بافت سیاه‌چادر و صنایع بافندگی برای فروش، بافت تن پوش مردانه، (بالا پوشی بنام چوقا) که دستباف زنان بختیاری در عشایر است. از اینرو فعالیت در رشتهٔ صنایع دستی کاری است صددرصد زنانه که تمام مراحل آن توسط زنان و دختران انجام می‌گیرد و مردان در تولید آنها هیچ نقشی ندارند.کارهای غیر تولیدی، شامل فعالیت‌هایی است که منظور از تولید آن، ارائه محصول برای فروش نیست؛ این کارها عمدتاً جزء وظایف خانه‌داری و روزانه زنان به شمار می‌رود که خود شامل این فعالیت‌ها است: هیزم شکنی و جمع‌آوری حمل مواد سوختی،هرس کردن گیاهان، حمل آب از سرچشمه تا محل مصرف، شیر دوشیدن گوسفندان و بزها، نگهداری و مراقبت از کودکان و فرزندان خانوار، سایر امور خانه‌داری از جمله پخت و پزنان و خوراک و شست‌وشو قرار دادن این حجم فعالیت در کنار کارهایی که باید تا پاسی از شب به انجام برسد شگفتی انسان را برمی‌انگیزد و برای زنان فرمانبردار ایل، تنها راه نشان دادن این سختی‌ها و بدین‌سان خارج کردن غم دل از زندگی سخت و گاهی نامرادی‌های روزگار، زمزمه‌هایی است که هنگام مشک‌زدن، خوابانیدن کودک و... بر زبان جاری می‌سازند؛ ترانه‌هایی که شاید در نگاه اول بی‌اهمیت به نظر آیند؛ اما با تعمیق در آنها نه تنها با حجمی انبوه از داده‌های آن فرهنگ آشنا می‌شویم، بلکه نارسایی‌ها و دشواری‌های زندگی این قشر جامعه ایلی را از خلالش درمی‌یابیم. هر فردی می تواند نظاره‌گر رنج تلاش زنان سالخورده و دختران جوان در این قوم باشد.

طی شواهد و قرائن میدانی وبررسی‌های نظری در حیطه فرهنگ موجود در طوایف، ایل و اقوام کوچرو بختیاری توسط نگارنده می‌توان دو عامل اساسی را در ریشه‌یابی نوع سبک زندگی حاکم بر زنان این قوم معرفی کرد: یکی از این دلایل نوع تفکرسنتی و حاکم بر مردان ایل است که به صورت نسل به نسل در ذهن افراد و مردمان به عنوان آموزه‌ها و باورهای کهنه رخنه کرده است و دیگری نیز شرایط زیست محیطی نظام خانواده بوده است به طوری که چون در گذشته و ادوار پیشین مردان این قوم به جنگاوری و شکار در نیمی از روز می‌پرداختند طبیعی به نظر میرسد تا کلیه امور خانه بر دوش زنان قرار گرفته و نسل به نسل نیز این وظایف ادامه یابد. هرچند

تصویر شماره ۱- تصاویری از زنان بختیاری و فعالیت مستمر روزانهٔ آنها در عشایر بختیاری خوزستان - ایذه
منبع: (پژوهنده: ۱۳۹۶)

برخی از فعالیت‌های شکاری مردان و فعالیت‌های روزمره زنان به صورت گروهی انجام می‌گردد اما با این وجود واقعیت امر حاکی از فعالیت‌های بیشتر زنان و حجم انبوه کارهای سنگین بر آنها اشاره دارد.

بازنمایی زن در نقاشی

از دیدگاه افلاطون، آنچه که نقاشان سعی در انجام آن را دارند، بازتولید و نمود چیزها به منظور کپی کردن آن‌ها است که نه فقط انسان‌ها، بلکه اشیاء و رخدادها را نیز شامل می شود. (لاکست، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

در واقع، برای دید کامل‌تر در این مقاله، به توضیح جامع‌تری در این مقوله نیاز است که از دیدگاه انحصاری افلاطون فراتر رود. نقاشی محصولی بازنما شده دارد؛ بازنمایی در اصل، به تصویر کشیدن ذهنیت نیت‌مند (قصد) هنرمند است که او، با استفاده از تکنیک، رنگ و فرم و پیوند آن‌ها با حواس، سعی دارد تجربه بصری خود را دوباره‌سازی کند یا تجربه بصری جدیدی را خلق کند. بررسی تصویر زنان در ادوار مختلف، فراز و فرودها زیادی را به نمایش می‌گذارد و به نظر می رسد در هر دوره، بنا به وضعیت اجتماع و میزان نیاز به حضور زنان در عرصه‌های مختلف، بازنمایی‌های متفاوتی از آنان صورت گرفته باشد؛ اما وضعیتی که تقریبا در تمامی دوران معاصر تکرار شده است. حضور زن در نقش‌های کلیشه‌ای است. کلیشه‌هایی که در طول زمان تولید و باز تولید شده اند و به صورت امری واقعی و حتمی در آمده‌اند.

در تعریف کلیشه‌ها باید گفت اموری هستند که اغلب مرز میان جنس، به معنای تفاوت‌های فیزیکی را با جنسیت به معنای نظامی از ارزشها، هویت ها و فعالیت‌هایی که از نظر اجتماعی برای افراد معین شده است، را از بین می‌برند. (وود،۱۳۸۳: ۲۲).

کلیشه‌ها چه مثبت و چه منفی می‌توانند خطرناک باشند؛ زیرا باورها، اندیشه‌ها و قالب‌های ساخته و پرداخته ذهنی هستند که به ادراکات شخص از محیط پیرامون خود، رنگ و هیئت خاصی می‌بخشند و به صورت میراث اجتماعی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند (ستوده، ۱۳۸۰: ۶۳). بنابر این زدودن آنها از هنرکاری بسیار دشوار است. این نکته دارای اهمیت است که کلیشه‌ها از طریق فرایند جامعه‌پذیری آموخته و باز تولید می‌شوند؛ جامعه انتظارات و استانداردهای متفاوتی برای دختران و زنان دارد. تایلور[۹] این انتظار را، که در بدو تولد کودک شروع می‌شود، اصطلاحاً «کدهای جنسیتی»[۱۰] می‌نامد به طور مثال وی در رابطه با نگاه جنسیتی به زنان می‌گوید: « در واقع، ایدئولوژی جنسیتی است که مونث‌بودن به «زنانه بودن» را در یک فرهنگ تعیین می‌کند. نگاه جنسی به زن و توجه به زیبایی های ظاهری او یکی از این کلیشه‌ها است که در کارهای هنری برای جذب مخاطبان از آن بهره فراوانی می‌شود. گاهی زن به یک کالای کاملا تجاری تبدیل و مانند یک سکه در لابه‌لای مناسبات سرمایه‌داری دست به دست می شود. هویت زن در این در این ماجرا در حد جلب کننده مشتری، از طریق زیبایی جسمانی و صوری و تحریک امیال جنسی مخاطب، کاهش یافته است؛ اما در این موارد هویت زن مورد توجه نیست؛ بلکه جاذبهٔ جنسی اوست که مرکز توجه می باشد» (Taylor،۳۱۱-۳۰۰: ۲۰۰۳).

در میان این تعاریف، و در بازگشت به عنوان پژوهش، براساس نظریهٔ بازتاب استوارت هال که در پیش نیز به آن اشاره شد؛ نمی‌توان کتمان کرد که تاریخچه، جایگاه، ساختار و خصوصیات برخی از آثار نقاشان معاصر و تحلیل اثر زن در تابلوهای نقاشی آنان به فضای بنیادی که او

متشکل از آن است، اشاره ندارد. طبیعی است که بگوییم رویکرد هنرمندان دردوره‌های تاریخی مختلف (در پیش تقسیم بندی شد) به نمایاندن زن در آثارشان، فرایندی متغییر و تحول پذیر داشته و خواهد داشت؛ بویژه اینکه زن به واسطهٔ ماهیتش، در هر دوره‌ای وجه ممتازی از عقاید و سلیقه‌ها بوده و به همان نسبت هم نگاه به او تغییر یافته است. همان‌گونه که ذکر شد تاکید نکردن و نپرداختن هنرمندان معاصر، بر چگونگی اندام و اعضای پیکره، چهرهٔ زن، وضوح و زیبایی و ظرافت تصویری از زن؛ خود ادعایی است بر نمایش ندادن جنسیتی زن و نزول مرتبه و شخصیت زن به عنوان کالایی برای عرضه و فروش؛ چرا که در آثار جنسیتی غالبا زنان با گیسوان بلند، اندامی ظریف، لباس زنانه و تا کید بر اندام جنسی نمایش داده می‌شوند. در این میان، یکی دیگر از کلیشه‌های جا افتاده و حاکم در جامعه کوچکتر یعنی خانواده، تبعیض آشکار بین نقش زنان و مردان است که منجر به مردسالاری در جوامع می‌شود. جالب توجه آن است که در دنیای به تکامل رسیدهٔ امروزی نیز تبعیض آشکار بین زنان و مردان همچنان باقی و پابرجاست است. در این میان تاریخ جامعهٔ ما نشانگر آن ست که نظام مرد سالاری نظام مسلط در جامعهٔ ما بوده و هست که البته پژوهشگران جامعه شناس و روانشناس متعددی دلایل روشنی بر حضور این نوع از نگرش مطرح ساخته اند. بنابراین در تمام جوامع کلیشه‌های جنسیتی وجود داشته است و این کلیشه ها خود در برخی مواقع منجر به برخی قانون‌گذاری ها در این رابطه شده است؛ هرچند در هر جامعه تفاوت‌هایی در صفات زنان و مردان مشاهده می‌شود؛ اما به طور کلی تفاوت میان دو جنس همواره بر اساس برتری مردان نسبت به زنان شکل گرفته است. این برتری و تداوم حیات اجتماعی ویژه به میـزان قابل توجهی همواره در اختیار مـردان قرار داشته و دارد. بنابراین طبیعی به نظر می‌رسد که هنرمند نقاش مرد نیز از این ویژگی تا حدودی بر خوردار باشد. لذا باتوجه به بررسی بازنمایی زنان بختیاری در نقاشی‌های به عمل آمده تابع کلیتی از این مبحث خواهیم بود که کار مستمر زنان و فعالیت‌های آنان در طول روز موضوع جالب-توجه‌تری را در مقایسه با زنان شهری در جامعه بازگو می‌کند. به طوری‌که فعالیت مستمر زنان بختیاری،حاکی از فداکاری‌ها، فرمانبرداری‌ها و توانایی‌هـای خـاص جسمانـی او در اسـب سواری، تیـراندازی و... به عنوان زن (مردنمایانه) محسوب می‌شود که دارای ارزش و جایگاه ویژه در نزد مردان است، هر چند به نظر می‌رسد بازنمایی عواطف و احساسات زنانه در برخی از جنبه ها در آثار نقاشان و هنرمندان - مرد بختیاری نمایان گشته است؛ لیکن در مقایسه با آثار نقاش زن و ترسیم دنیای زنانه فاصله بسیار طولانی را شامل می‌شود.

بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران

حضور زن در آثار هنری طی دوره های گوناگون تاریخ هنر ایران، همچون سایر عناصر، تابع این قاعدهٔ کلی است: با تعریف نظریه بازنمایی بازتاب استوارت هال می‌توان اینگونه شرح داد که بازنمایی و به تصویر کشیدن هر یک از عناصر طبیعی، انسانی و تخیلی در این گونه آثار، منطبق بر نگرش و استنباط جامعـه و هنرمنـدان به این عنتاصـر است. از اینرو عناصر تصویری را که در نگارگری و تصویرگری استفاده می‌شوند، به طور کلی، می توان به لحاظ مفهوم و محتوا، به دو بخش تقسیم کرد: بخشی از این عناصر صرفا جنبهٔ تزیینی و یا بصری دارند و مؤید هیچ گونه مفهوم یا اندیشه‌ای نیستند. این ویژگی پیش از هر چیـز، ناشـی از آن است که این گروه از عناصر عاری از مفاهیم حقیقی یا قراردادی بوده و صرفا محتوایی مادی دارند. بخش دیگری از عناصر و نقش‌هایی که در هنرهای تجسمی کاربرد دارند، دارای ماهیتی فراتر از خویش‌اند و در واقع یا

به طور طبیعی، دارای مفهوم‌اند و جایگاه و زمینه ای برای نگرش‌ها و قضاوت‌های انسان و تعابیر اویند و یا کاربردی نمادین داشته و بر مفاهیمی قراردادی دلالت دارند. تحول و تطور عناصر گروه نخست را صرفا به خاطر سبک شناسی و قرارگیری در مکاتب تصویرگری متفاوت، می‌توان ارزیابی نمود؛ اما بخش دوم از عناصر یاد شده تابع اندیشه و باورهای انسانی اند و منشأ دگرگونی و تطور آن‌ها را باید در تحول اندیشه و اعتقادات جامعه جست و جو کرد. نگارۀ زن در آثار تصویرگری و نقاشی نیز از این نوع است و به عنوان یک عنصر تصویری، دارای مفهوم و محتوای جوهری است. در این میان می‌توان نوع نگاه، نوع عملکرد و تاثیرات اجتماع را بر زنان مشاهده و بررسی کرد (زنگی، ۱۳۹۰: ۳۵-۳۶).

برای ردیابی و رسیدن به مقولۀ نقش و تصویر بازنمایی شده از زنان در هنر نقاشی، جستجوی عوامل موثر بر این امر قابل اهمیت و نیازی است اساسی؛ چرا که نقاش معاصر چه زن و چه مرد، هنرمندی است که در این جامعه و دراین کشور سکونت دارد و خواه و ناخواه، خانواده، نوع پرورش، نوع تفکرات جامعه، آیین‌ها، رسوم و آداب اجتماعی، نوع پوشاک در جامعه، نوع فرهنگ حاکم، سیاست مطرح، قوانین مصوب دولتی و کشوری، و بسیار عوامل دیگر می‌تواند در ارائه و نمایش یک اثر هنری، چه در عنصر فرم و چه در عنصر محتوا دخیل باشد. از اینرو اگر بخواهیم از منظر تصویری به بررسی و تحلیل آثار نقاشی بپردازیم به ناچار می‌باید به تحولات نظام اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... در هر دوره از تاریخ ایران واقف باشیم.

دوره‌های هنری معاصر در ایران را از منظر تاریخی می‌توان به سه دورۀ عمده تقسیم بندی کرد. الف. اواخر دوره صفوی و دوره قاجار ب. دهه‌های پایانی حکومت پهلوی ج. دورۀ پس از انقلاب (تجویدی، ۱۳۷۵: ۵). هر دوره تاثیراتی محسوس و نامحسوس بر دوره پس از خود داشته است. از منظری دیگر، نگاه هنرمند و دلیل او در بازنمایی زن در آثار نگارگری در قرن اخیر، در قالب چند دسته و گروه از آثار قابل تقسیم بندی است:

الف. آثار مستقل از موضوع: اگر چه نگارگری ایرانی تا یکی دو قرن اخیر، به دلیل در خدمت کتابت بودن و به تصویر کشیدن موضوعات کتب، عمدتاً حول مضامین و روایات این کتب است؛ اما مواردی نیز موجود دارند که صحنه‌ها و موضوعات روزمره را صرف‌نظر از روایتی خاص به تصویر کشیده‌اند. در این گونه آثار، زنان معمولا در حاشیه‌اند و به فراخور فرهنگ ایرانی، حجاب و حریم زنان و ترسیم آن‌ها در پشت پنجره‌ها یا تپه‌ها و پرده‌ها، به مخاطب القاء شده و معمولا زنان در نقش‌های دورتر و در تعداد کمتر ترسیم شده اند و بخشی از اندام آن‌ها در پشت دیوار یا عناصر مشابه پنهان است.

ب. آثار تابع داستان‌ها و موضوعات خاص: در این آثار و بویژه در بخشی که موضوع زن بخش اجتناب‌ناپذیر داستان است، نمایش زن شکلی صریح‌تر دارد و توجه بیشتری به او شده است. موضوع این آثار از قصص قرآنی گرفته تا داستان‌ها و حکایات رایج در میان مردم؛ عمدتا موضوعات عاشقانه است و قابلیت یا ظرفیتی جز عشق ورزیدن یا در مقام معشوق بودن برای زن تصور نشده و زن بجز روابط عاطفی و عاشقانه، جایگاه و نقش دیگری ندارد. تحلیل چنین پدیده‌ای در آثار تصویری، موقعیت رسمی زن را در فرهنگ ایرانی بر ما روشن می سازد.

پ. آثار بزمی: جایگاه اصلی این گروه از آثار، به طور عمده مورد سفارش دربار و شاهزادگان بوده است. عمده موضوعات این گروه از آثار، مجالس طرب و عیش و نوش در اشکال گوناگون است و بویژه در دوره های متأخر همچون قاجار، بخش عظیمی از آثار نقاشی تصویر کردن زنان

و دختران مزین به سلیقه های زیبا شناسانهٔ ناشی از ادبیات رایج اختصاص یافته است. بسیاری از این آثار نمایشگر مجالس رقص و بزم زنان درباری‌اند که خود نمایانگر ماهیت و جایگاه این طبقه اجتماعی است. تصویر زنان در این گونه آثار در دوره‌های قبل، معمولاً دارای پوشش قابل‌قبولی است؛ اما از دوران قاجار به بعد، ضمن به تصویر کشیدن پرده های بزرگ نقاشی، «حجاب» به عنوان یک سنت مذهبی و فرهنگی کم رنگ می شود. از همین زمان، شکل جدیدی از نقاشی که جنبهٔ واقع گرایانه داشت نیز شکل گرفت که در میان آثار آن، می توان نمونه‌هایی از حضور زن در موضوعات جدید و بعضاً دارای مفاهیم اجتماعی را جست و جو کرد.

ت. موضوعات عاشقانه: این بخش از آثار نیز، که بخش قابل توجهی از موضوعات را به خود اختصاص می‌دهند، تقریبا در تمام دوره‌ها به چشم می‌خورند. برخی از این‌گونه پرده‌ها، تصویرسازی داستان‌های عاشقانه‌اند و برخی دیگر فقط عاشق و معشوق را بدون روایت داستانی یا توجه به موضوع خاصی به تصویر کشیده‌اند (زنگی، ۱۳۹۰: ۳۴-۳۳).

ث. طراحی نگاره های تک شخصی: این نوع آثار معمولاً دارای موضوعاتی خنثی بوده و تنها به تصویر کردن یک شخصیت مشهور یا معمولی پرداخته‌اند. در این گونه از پرده‌های نگارگری، معمولاً وجه تمایز زیادی میان زنان و مردان نیست و تقریبا در حالات و موقعیت‌های مشابه ترسیم شده‌اند. حتی در دوره‌های جدیدتر همچون قاجار و اواخر صفویه که پیش تر به آن‌ها اشاره شد تابلوهای تک شخصی زن و مرد در بسیاری موارد از ارزش‌های زیبایی شناسانهٔ مشابهی پیروی می کنند؛ برای مثال، کمر باریک یا ابروان پیوسته، هم در مورد زنان و هم در مورد مردان به کار برده شده اند. جنبه‌های جنسیتی و پرداختن به آنها در این گونه طراحی‌ها و نگاره‌ها چندان مورد توجه نیستند (همان؛ ۳۴).

ج. آثار انقلابی و مقاومتی: بی تردید بزرگترین تغییر در نگرش جایگاه و هویت زنان ایران در دورهٔ معاصر، اتفاقات و تفکرات حاکم بر پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران است.

«نقاشی‌های پس از انقلاب، زن پابه‌پای مرد به اجتماع وارد می‌شود، با این قید که در حریمی از باورهای مذهبی قرار دارد. تصویر روشن این حضور و قیاس آن با دوره‌های پیش را می‌توان در نقاشی‌های پس از انقلاب به روشنی شاهد بود. درآثار نقاشی مربوط به این جریان هنری، زنان ضمن به تصویر کشیده شدن در تابلوهای عریض و طویل و نقاشی‌های دیواری، که شکل فراگیر و اجتماعی تر نقاشی محسوب می‌شوند، هیچ وجه عوام‌پسندانه یا ابتذال گرایانه‌ای که حکایت از تقدم نقش جنسیتی بر نقش انسانی آن‌ها داشته باشد، ندارند تصاویر زنان در این آثار، در نهایت وقار و حجاب است و جریان نقاشی انقلاب اسلامی ایران از این لحاظ، در برابر سبک‌ها و روش‌های هنر نوین غرب، که از زیبایی‌های ذاتی زن بدون تعهد اخلاقی، استفادهٔ ناسالم و جنسیتی می‌نمایند، قد علم می کند و می‌توان آن را «مانیفستی[۱۱] اعتقادی و ایدئولوژیک» در برابر سایر جریان‌های موجود در جهان هنر قلمداد نمود. در آثار نقاشی پس از انقلاب، زن به یکباره از جلوه و جایگاه همیشگی خود فراتر رفته و بخشی از موضوعات انقلابی و افکار و اندیشه‌های تحولگرای انقلاب را روایت می کند. برای اولین بار در تاریخ نقاشی، زن در این آثار، اسلحه به دست می‌گیرد و یا با مشت گره کرده، فریاد ظلم ستیزی سر می‌دهد. پوشش زن دگرگون شده و در آثار نقاشی، او با چادر به تصویر درمی‌آید» (همان؛ ۳۵).

شخصیتی نو مبتنی بر افکار انقلابی زاده می شود و زن استحاله شدهٔ نگارگری‌های ایرانی به موجودی آزاد، فعال و حایز حقوق و مسئولیت‌های اجتماعی وانقلابی مبدل می‌شود. زنان در این

آثار، در تمام جریان انقلاب مشارکت دارند: از قیام بر ضد ظلم گرفته تا دفاع در برابر حملهٔ ظالم؛ حتی پس از سپری شدن سال‌های اولیهٔ انقلاب و پایان جنگ، حضور زن در این قبیل آثار، با لحاظ جایگاه و نقش ممتاز او همراه است. هر چند لازم به یاد آوری است که جریان هنر در دورهٔ پس از انقلاب نیز دارای گرایش‌ها و جریان‌های متفاوت و گاهی متضاد است که بالطبع نگاه‌های متفاوتی را به هویت زن ایجاب می‌کند (اسکندری، ۱۳۸۷: ۱۰).

یکی از این رویکردها، توجه ویژه به هویت و فرهنگ ملی، و هنر سنتی و قومی؛ از شعارهای درخور توجه در زمینهٔ فرهنگ و هنر در طی سال‌های اخیر در ایران بوده است.

توجه نقاشان جوان به استفاده از هنرهای سنتیِ ایران جلب و گاه حتی به صورت مد ظهور کرده است. دراین میان، برخی از نقاشان، مستقیماً و تا حدودی شتابزده به بازسازی فضاهای نقاشی سنتی و عامیانهٔ ایرانی پرداختند. عده‌ای نیز با استفاده از عناصر موجود در نقاشی قدیم ایرانی و هنرهای سنتی، به منظور هویت بخشی تازه به آنها، آثاری بوجود آورده‌اند. برخی نیز تلاش داشته با رجوع به مبانی هنرهای سنتی، خود را با گذشتهٔ این سرزمین پیوند دهند. به اعتقاد این قسم از هنرمندان،نقاشی سنتی ایرانی حاصل جهان‌بینی خاص ایرانی است و با این جهان بینی، هنرمند مقید به نمایاندن دنیای عینی و طبیعی نیست (زنگی، ۱۳۹۰: ۳۵).

در سال‌های اخیر، به دلیل شرایط خاص سیاسی، فرهنگی و اجتماعی؛ گرایش‌ها و رویه‌های هنری بسیاری در کشورمان در حال شکل‌گیری و توسعه است. چنین جریاناتی که با نام هنر جدید شناخته شده‌اند اغلب توسط نسل جوان دنبال می‌شوند.

اگر چه هنر جدید ایران ریشه در بسیاری از جریانات هنری جهان که در چند دههٔ اخیر به ظهور رسیده‌اند دارد؛ اما این هنر ویژگی‌های بومی را در خود حفظ کرده است. هنر جدید ایران غالبا شاعرانه، تمثیلی و نمادگراست؛ در هنر جدید ایران فرهنگ ملی- مذهبی، آداب و سنن و چالش متقابل سنت و مدرنیته و تفاهم این دو، و مسائل بی مرز جهان امروز را می‌توان بخوبی شاهد بود؛ از این رو در ایران، هنر جدید بیشتر در صدد است پیام را به مخاطب انتقال دهد. نقاشی معاصر در ایران، معمولا مسائل فرهنگ های بومی و سنتی را همانند آینه ای به نمایش می‌گذارد (گودرزی، ۱۳۷۷: ۳۱). از این‌رو بسیاری از هنرمندان نیز در چند سال گذشته به مضامین فرهنگی و سنتی ایرانی پرداخته‌اند. بسیاری با بهره‌گیری از نوع موتیف ها و نقش‌مایه‌های معماری مناطق بومی کهن، به نمایش نوع زندگی و آداب و رسوم و بخشی از فرهنگ حاکم و جریانات سیاسی و تاریخی؛ هرچیزی که یادآور گذشته و تاریخ ایران باشد، پرداخته‌اند.

یکی از مشهورترین هنرمندان نقاش در دورهٔ معاصر ایران پرویز کلانتری است؛ وی طی دوره‌ای از زندگی خود در دههٔ ۶۰ به نقاشی از زنان کوچ نشین در ایران پرداخته است. از این‌رو جرقهٔ این رویکرد در هنر نقاشی خود را اینگونه بیان می‌دارد:

«این ایده از زمانی آغاز شد که موزهٔ مردم‌شناسی تهران، از من خواست تا نقوش گبه‌ها و دست بافته‌های عشایر را نقاشی کنم. این اتفاق سبب آشنایی و علاقهٔ من به نقوش بسیار زیبا و نیز زندگی و فرهنگ کوچندگان شد» (سمیع آذر،۱۳۹۲: ۳۱).

از این رو، اولین ارائه این مجموعهٔ جدید در انتشارات کتاب‌سرا و در سال ۱۳۶۶ اتفاق افتاد. پرویز کلانتری این دوره هنری را «همراه عشایر» نامیده است.

در حقیقت همین چادرنشینان‌اند که با زندگی متحرک و اتفاقات روزمره‌شان موضوع بسیاری از نقاشی‌های او را تشکیل می‌دهند. این هنرمند بیان می‌دارد: «من نقاش مناظر خاک‌آلود

تصویر شماره۲-۳-۴-۵،
عنوان آثار:کوچ نشینان عشایر
نقاش: پرویز کلانتری
سال خلق اثر: ۱۳۶۶، تکنیک :اکریلیک.
منبع: کلانتری
۱۳۸۵ :۲۲-۲۳-۲۸-۲۹.

مملکتم هستم.» (همان؛۳۲).

به همین دلیل است که او در بیشتر کارهایش فضاها و نمادهای روستایی و بومی را تصویر می‌کند. او از جمله هنرمندان بنام مکتب سقاخانه بوده است؛ از این‌رو انتخاب تکنیک و موضوعاتی که ارتباط مستقیم با فرهنگ بومی ایران داشته باشند، برایش نوعی دغدغهٔ خاطر محسوب میشود. شیوه زندگی چادرنشینان ایرانی و عشایر بختیاری و قشقایی، که هنوز هم از همان الگوی پیشین پیروی می‌کند، برای پرویز کلانتری، بسیار مأنوس و شناخته شده است. آثار وی نمایان‌گر فعالیت‌ها و آهنگ زندگی چادرنشینان جنوب و شمال ایران است. حرکت چهارپایان، با تمامی سختی و آشفتگی آن، همراه با شادمانی فعالیت‌های کوچ نشینان، با تصاویری از کاروان‌ها که به دشواری از تپه‌های خشک و بایر بالا می‌روند، نمایش داده شده است.(رجوع شود به تصاویر۲ و۳ و۴ و۵).

در نقاشی‌های دیگر از این هنرمند نیز، آرامش چادرنشینان نقش اصلی را ایفا می‌کند. در این آثار داخل چادرها به نمایش گذاشته شده و زنان در حال رسیدگی به فرزندان‌شان یا در حال دوشیدن شیر دیده می‌شوند. رنگ‌ها و خطوط، تصاویر زنده‌ای از زندگانی چادرنشینان پدید می‌آورند که هنرمند با احساس و عشق خود آن‌ها را تأویل کرده است. به نظر می‌رسد که در کلیهٔ آثار نقاشی مجموعهٔ «عشایر»،این هنرمند تلاش داشته است روندی داستانی از چگونگی همسفر بودن خود را با این قوم بازگو کند؛ گویی نقاش به صورت مداوم با گروهی از ایل همراه بوده و در صدد ثبت لحظات خاص از زندگی عشایر در نواحی مختلف می‌گردد.

در این میان نحوهٔ زندگی زنان و فعالیت های سخت و مشقت‌بار آنان در روز، برای یک نقاش شهرنشین بسیار جالب توجه بوده است و علاقهٔ شخصی این هنرمند آن را به سوی به تصویر درآوردن موقعیت‌های مختلف به ویژه کوچ عشایرسوق داده است. حضور زنان در آثار کلانتری همواره آرام، متین، مطیع و با وقار به تصویر درآمده است. نمایاندن این ویژگی در نقاشی با تمایل چهره وجهت نگاه به سوی پایین کاملا مشهود است. شاید هنرمند از این طریق در صدد آن بوده که حیا و متانت زنان بختیاری رابه نمایش بگذارد. در کلیه آثار نقاشی این هنرمند از عشایر، می‌توان زنان عشایری را در حال انجام وظایف و کارهای دشوار روزانه مانند روشن کردن آتش،حمل فرزندان بر روی دوش، پخت و پز و تهیه غذای روزانه خانواده، کوچ کردن، ریسندگی و تهیه نخ از پشم گوسفندان، خواندن لالایی در بالای گهواره فرزند به خوبی شاهد بود؛ از این‌رو به نظر می‌رسد تصویر زنان بیشتر ثبت لحظه‌ای از زندگی و مشاغل روزانه و همگامی با مردان بوده تا نمایاندن ویژگی‌های شخصیتی و خلقیات رفتاری زنانه. از دیگر سو به نظر می‌رسد آمال و آرزوها، غم و شادی، امید و ناامیدی یک زن عشایری، در حالات چهرهٔ یک زن دیده نمی‌شود. در این میان می‌توان واقع‌گرایی صرف را در نمایش اعمال روزانه زنان به خوبی شاهد بود .

یکی دیگراز هنرمندان نقاش معاصر، جوانی است خوزستانی به نام«امین روشن» که خود از دیار بختیاری و زادهٔ مسجد سلیمان است. این هنرمند معاصردر سال ۱۳۹۲ ه.ش در ایران، دست به خلق نقاشی‌هایی با محوریت زنان بختیاری،کارگران صنعت نفت، استبداد و استخراج، استعمارنفت ایران توسط کشور انگلیس زد، که بیشتر این نقاشی ها یادآور دورهٔ پهلوی اول، یعنی دورهٔ رضاخان است.

در نمایشگاه مجموعهٔ «برف شادی» که آثار نقاشی وی از این رویداد به تصویر درآمده است، «امین روشن» لذت و شادی مبتنی بر کشف این ثروت افسانه‌ای نفت را را با شادی تولید شده توسط اسپری‌های برف شادی مقایسه می‌کند. مجموعهٔ «برف شادی» یادآور شرایط

غیردموکراتیک و غیرانسانی حاکم در دوره ای خاص است؛ از اینرو وی در صدد است تا مستقیماً دربارهٔ مسالهٔ اصلی فرهنگ معاصر در آثار خود سخن بگوید (خبرگزاری مهر، ۱۳۹۲).

یکی دیگر از ویژگی های خاص این آثار، نقش هویتی شخصیت های نقاشی اوست؛ در آثار این هنرمند معاصر اشاره های حزن‌انگیز و حتی خشن دیدگاه وی (که به‌دور از استنباط عمومی نیست)، تا حدودی تلاش داشته پشت ظاهرزیبای نقاشی‌هایش پنهان شود.

موضوعیت نقاشی های این هنرمند بیشتر اهدافی سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در دهه ۳۰ و ۴۰ ش را یادآور می‌شود. حضور زنان و مردان در این نقاشی‌ها تنها به‌عنوان نمایش مردمانی رنج‌دیده و زحمتکش دیده می‌شود که سرنوشت آنان در بحبوحهٔ زمانی خاص در ایران به تصویر درآمده است، نه بر محوریت و موضوعیت نمایش هویت اجتماعی زن و جایگاه آنان درعشایر بختیاری (رجوع شود به تصاویر (۶ و ۷و ۸).

در این میان موضوعات و سوژه‌های مطرح در نقاشی‌های «امین روشن»، بیشتر موضوعات تصویری است که بر حول مادر و فرزند در لباس عشایر، مردان، زنان و کودکان با لباس مندرس و کهنه، زنان در حال رقص و شادمانی، لوله های نفتی وکارگرانی که سرگرم باز کردن چاه نفتی‌اند؛ می‌گردد. در تصویر نقاشی با عنوان (زن بختیاری) از این مجموعه (تصویر شماره۸)، تصویری عظیم از ژست گرفتن یک زن بختیاری ایستاده و دست به‌کمر را شاهد هستیم؛ در پشت سر این زن سایهٔ بلند و طویلی مستولی گشته است؛ در زیر این سایهٔ عظیم حضور متعدد مردان و کارگران صنعت نفت دیده می‌شود. شاید بتوان اینگونه تعبیر کرد: حضور این تصویر ایستاده از یک زن بختیاری در بوم نقاشی و نمایش سایهٔ طویل آن بر مردم، روایتی از اقتدار و شجاعت غیرقابل وصف شیرزنان، بختیاری که وجودشان سرشار از دلیری‌ها، فداکاری‌ها، صبوری‌ها و مقاومت‌های بی‌اندازه در برابر ناملایمات زندگی بوده و هست. چنانکه زنان بختیاری الگوهای زندگی خود را از تاریخ قومی خود و وجود شیرزنانی چون سردار بی‌بی مریم و بی‌بی صاحب‌جان می‌گیرند.

هر چند قد علم کردن زن در اثر نقاشی حاکی از اهمیت و جایگاه ویژهٔ زن برای نقاش داشته است؛ لیکن حضور مستمرزنان درزندگی عشایری در واقع حاکی از حمایت های بی‌دریغ زنان برای پایدار ماندن و همبستگی کل ایل و خانواده است؛ لذا زنان بختیاری در تفکر خود فرمانبرداری از همسران و مردان و بزرگان ایل و طایفه را جزیی از پایداری مستمر یک ایل می‌دانند.

در این میان شاهد نوع نگاه بی‌کران زنان بختیاری در نقاشی‌های «امین روشن» هستیم؛ گویی در نگاه این زنان، آرزوی به پایان رسیدن رنج و اندوهی فراوان دیده می‌شود؛ به نظر می‌رسد مخاطب با برخورد اولیهٔ این اثر، این احساس را بخوبی دریافت خواهد کرد. در این، میان حضور و همراهی در نقش زنان و مردان با هم پیوند خورده است که خود احساس آرامش و شادمانی را در نهاد زن و مرد کارگر به وجود آورده است؛ اما با این وجود میتوان رنج فرودستانهٔ این قوم را نیز مشاهده کرد.

از رویکردی دیگر شاید نقاش خواسته دربارهٔ دغدغه‌ای با ما سخن بگوید: چه چیزی در این لوله‌های عظیم نفتی و کارشناسان خارجی و کارگران رنج‌دیده و زنان آرام حضور دارد که هنرمند را تا این حد نگران ساخته است؟ به نظر میرسد که تجربیات شخصی و خانوادگی هنرمند نقاش در زندگی، باعث گشته که دست به خلق چنین آثار نقاشی بزند. به وضوح می‌توان دید هنرمندانه را در آثار نقاشی «امین روشن» ردیابی کرد؛ چرا که این هنرمند معاصر با نمایش دادن زنان در موقعیت‌های مختلف تصویر بخوبی توانسته است حال و موقعیت این قشر از جامعه را در آن برهه

از زمان شرح دهد؛ هر چند که به جرأت می‌توان گفت که در بیشتر نقاشی‌های «امین روشن»؛ زن، موقعیت زن و هویت زن در مرتبهٔ دوم اهمیت موضوع اثر نقاشی قرار می‌گیرد؛ چرا که بیشتر شخصیت های آثار «امین روشن» مذکر دیده می‌شوند تا مونث. اما نمی‌توان هویت حضور زنان را کتمان کرد؛ لیکن حضور چشمگیر زنان به عنوان یاوران و حامیان و زنانی فداکار در کنار مـردان، در این آثار به خوبی نمایان و قابل توجه است. زنانی که فرزند در آغوش با نگاهی حزن انگیز و خیره به دور دست ها چشم‌به‌راه و منتظر مردان خود هستند گویا منتظر جرقه‌هایی از امید همواره به دوردست مبهوت مانده‌اند؛ گویی انتظار حادثه ای را می‌کشند.

شاید نگاه زنان بختیاری، به سویـی خـاص تعبیـر دیگری نظیر (افق‌ها و آینده‌ایی مبهم و گنگ) نیز داشته باشد؛ از اینرو نگاه به افق‌های دور دست و امید نهفته در چهره‌های آرام و ساکت این زنان، ریشه در آیندگان دارد. در این میـان، زنان بختیاری با پوشش قومی به قالبی جدید و شهری درمی‌آیند. زنانی خانه دار، و آرام، بدون نمایش دادن انجام کارهای سخت روزانه که منتظر نشسته اند تا یاورشان از کار به خانـه بازگردند. از این‌رو می‌تـوان گفت که نقش زنان بختیاری به‌عنوان مفهوم و محتوایی عمیق به کار رفته است و به‌نظر ریشه در تفکری عمیق دارد. زنانی فداکار که فکر و ذهنشان خانواده و مرد شان است به طوری که حتی تصوراتشان آنان را به سمت محل کار همسرانشان می‌کشاند.

می‌توان از رویکردی دیگر حضور مـردان به عنوان فعالان و کارگران صنعت نفت را در تقابل با کلیشه تصویری زنان بختیاری مشغول به کار و فعالیت در آثار نقاشی و گاه عکاسی نیز دانست. از اینرو هنرمند نقاش، بی توجه به مسائل آیینی قوم خود نبوده و تلاش داشته با نمایش رقص اصیل بختیاری توسط زنان این قوم (دستمال بازی)، رنگ و بویی قومی به اثر ببخشد. از سویی دیگر،حضور و نقش زنان با لباس قومی بختیـاری نه به لحاظ جنسیتی(اروتیک وار) و زیبایی، بلکه به عنوان معرفی قومی و تحولات تاریخـی در این قوم به تصویر در آمده است. از این‌رو زنان بختیاری در نقاشی‌های «امین روشن» خاصیتی اروتیکی ندارند چرا که نقاش به آرایش و رنگ و لعاب دادن چهره و نشان دادن پیکر زنانه و نیز جامهٔ زنان بختیاری نپرداخته است. حضور زنان این قوم بیشتر جنبهٔ نمادین داشته و به رویدادهای تاریخی در این قوم اشاره می‌کند.

«بختیار سامه» و «ثریا ابدالی راد» دوتن از دیگر از نقاشان معاصرخوزستانی هستندکه سالها به نقاشی از زنان ودختران بختیاری در عشایر و کوچ‌راه‌ها می‌پردازند. با دقت در نمایش و حالات انسانی در نقاشی‌های این هنرمندان به روشنی در خواهیم یافت که در آثار آنها، طراحی نگاره‌های تک‌شخصی همواره در قالب پیکرهٔ زنی تنها، ساکن، ایستا و سنگین؛ در حالتی بی‌حرکت، شاعرانه و خیره به دور دست نمایان است.

در آثار نقاشی‌های «بختیار سامه»بیشتر زنان و دخترانی دیده می‌شوند که فعالیت‌های روزانهٔ خود را در خلوتی بـدون حضور افـراد ایل انجـام می‌دهنـد. عمـده آثار این نقاش مـرد را فعالیت‌های چوپانی زنان در بردارد؛ زنانی به نظر تنها و غمگین،در صحرایـی خشـک و بی‌آب و علف مبهوت وخیره که هر چند جزییات در چهره و جامـگان آنها دیـده نمی‌شود؛ اما حضـور تک شخصیت زن به عنوان سوژهٔ اصلی، بهره‌گیری از خطوط شکننده و زاویه‌دار، به نوعی منجر به حس ناخوشایند در برداشت ذهنی مخاطبان از اثر خواهد شد. مراجعه شود به تصاویر (۹ و۱۰و۱۱و ۱۲).

درست است که زنان در این قوم به دلیل حجم بسیار از کارهای روزانه، حتی تنهایی‌شان را

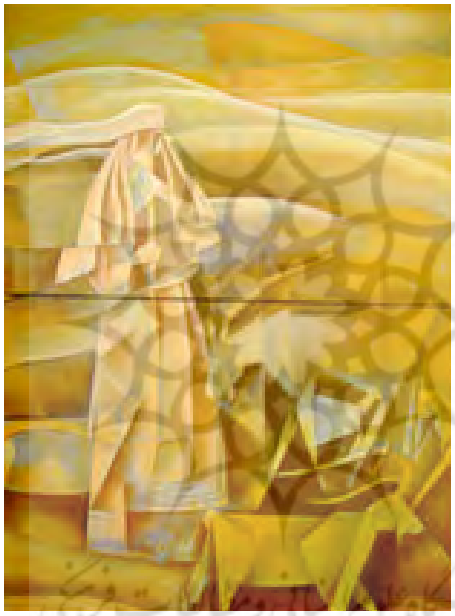
تصویر شماره۶،
عنوان اثر: نفت و رنج (مجموعه برف شادی)
نقاش: امین روشن
سال خلق اثر: ۱۳۹۲
تکنیک: اکریلیک و نقاشی با نفت خام بروی پارچه، سیلک اسکرین.
منبع : www.mehrnews.com

تصویر شماره ۷
عنوان‌اثر: کفش‌های قرمز (مجموعه برف شادی)
نقاش: امین روشن،
سال خلق اثر: ۱۳۹۲
تکنیک: اکریلیک و نفت با استفاده از سیلک اسکرین بر روی بوم.
همان منبع.

تصویر شماره ۸
عنوان اثر: زن بختیاری (مجموعه برف شادی)
نقاش: امین روشن
سال خلق اثر: ۱۳۹۲
تکنیک: اکریلیک و نفت با استفاده از سیلک اسکرین بر روی بوم.
همان منبع.

با کار پیوند زده‌اند؛ اما به نظر می‌رسد روح وسیع آنها همواره در پی آمال و آرزوهای خود می‌گردد. در آثار«ثریا ابدالی راد»، چهره و نوع تن پوش زن گاه بدون جزئیات و گاه با جزئیات و تزئینات اندک دیده می‌شود. به نظر می‌رسد هنرمند آگاهانه در تلاش برای نمایش و جایگاه واقعی شخصیت و هویت زنان عشایری بوده است، تا کلیت زندگی و مشاغل روزانه؛ چرا که هیچ نوع فعالیتی در آثار نمایان نیست و محوریت اصلی با شخصیت زن و دنیای زنانه او در عشایر بختیاری ارتباط می‌یابد. از اینرو در نقاشی‌های این هنرمندان نگاه مخاطب آثاربه کلیت سوژه و تفکر به نوع نگاه بر زن بختیاری معطوف می‌گردد. زنی آرام، خسته و سرشار از تجربیات گوناگون زندگی. (رجوع شود به تصاویر۱۳ و۱۴و۱۵).

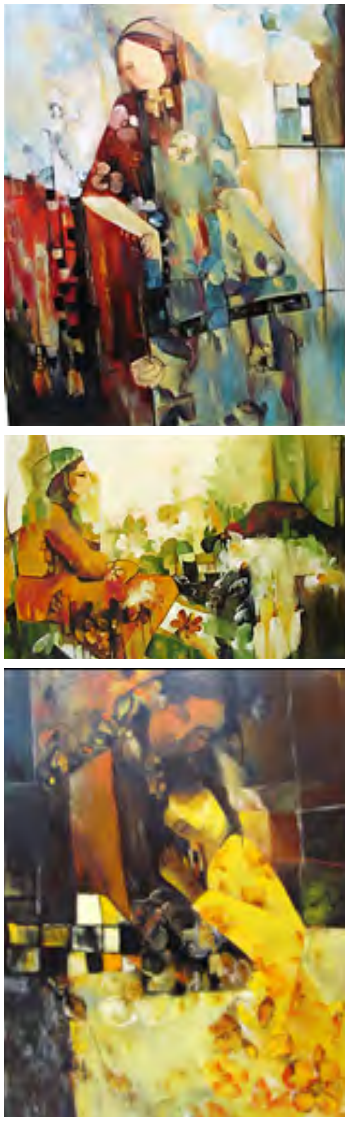
تصویر شماره ۹، عنوان اثر: زن بختیاری، نقاش: بختیار سامه، سال خلق اثر: ۱۳۸۹، تکنیک :اکریلیک.



تصویر شماره ۱۰، عنوان اثر: زن بختیاری، نقاش: بختیار سامه، سال خلق اثر: ۱۳۸۹، تکنیک :اکریلیک.

تصویر شماره۱۱ عنوان اثر: کوچ، نقاش: بختیار سامه، سال خلق اثر: ۱۳۹۱، تکنیک: اکریلیک.

تصویر شماره ۱۲، عنوان اثر: مشکدو، نقاش: بختیار سامه، سال خلق اثر:۱۳۹۱، تکنیک: اکریلیک.
زنان برای تبدیل ماست به دوغ آن را در«مشکدو» می‌کنند و مدتی تکان می‌دهند.



تصاویر شماره ۱۳-۱۴-۱۵
عنوان اثر: بانوی بختیاری، نقاش: ثریا ابدالی راد، سال خلق اثر: ۱۳۹۵، تکنیک: رنگ و روغن.

نتیجه

طی بررسی‌های این پژوهش می‌توان به این نتیجه رسید که: نقاشی‌ها با موضوعیت زنان بختیاری، که نگاه عمقی و درونی به مسائل پیرامونی در آنها نمایان است؛ بازتاب اتفاقات فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و ساختار قوانین حاکم برخود ایل است. بخش عمدهٔ اطلاعات این نقاشی‌ها باز می‌گردد به مادران و نیاکان زنان بختیاری این مرزو بوم و وجود آداب و رسوم گذشتگان، تمدن و فرهنگ شناخته شدهٔ بختیاری؛ که ناشی از استنتاج‌ها و استنباط‌های ما از آثار هنری به جای مانده از این دوره‌هاست. اینگونه به نظر می‌رسد که برخی از نقاشان معاصر همواره تلاش داشته اند تا هویت و شخصیت زن عشایر بختیاری را از آن حیث که به صورت عینی و واقع‌گرا مشاهده کرده‌اند، به مثال یک راوی به تصویر در آورند. در اینگونه آثار نقاشی، رویکردی واقع‌گرا از چگونگی گذر زندگی و فعالیت های روزانه و مشاغل تولیدی و غیرتولیدی زن در محیط خانه، محور محتوای بصری قرار گرفته است و برداشت عینی از صحنه‌های متوالی در یک روز، به وضوح قابل رویت است. در این قسم از آثار به صورت جامع نمی‌توان بازنمایی‌های هویتی را مورد کنکاش قرار داد. چرا که نگرش تنها از این دریچه، زن را تا مرتبهٔ نیروی کار انسانی و صرفاً خدمتگزاری به خانواده نزول می‌دهد. در این آثار، آنچه مسلم است وجود نگرش‌های غلط در رابطه با چگونگی نگاه به زنان، در ذهن و افکار حاکم بر مردان، در جامعه است. این افکار یادآور همان کلیشه‌های تبعیض جنسیتی بر زنان و دختران در جامعه هستند و منجر به ارائه الگوهایی اشتباه، نظیر سردرگمی هنرمندان دربازنمایی هویتی زنان در نقاشی می‌شوند. از دیگر سو، برخی آثار نقاشی توانسته‌اند با تولید محتواهایی هدفمند نوع قابل‌قبولی از فرهنگ سازی و تحول نگاه به جایگاه انسانی زن را تغییر دهند. در بررسی‌های انجام گرفته مشاهده می‌شود که آن دست از نقاشانی که به دلیل آشنایی و پیوند تنگانگ با چگونگی نوع فرهنگ و آداب و رسوم بختیاری حاکم در ایل به خلق آثار پرداخته‌اند به شناخت جامع‌تری از هویت زنان عشایر رسیده‌اند.

لذا می‌توان رد تجربیات شخصی و خانوادگی را در هویت و شناخت زندگی زنان بختیاری به روشنی در آثار دریافت کرد. بهره‌گیری از حداکثر ویژگی‌های بصری، چون نمایش تک شخصیت زن در کل کادر و سادگی و پرهیز از جزئیات بیش از اندازه برای دستیابی به نوعی از زیبایی دلفریب در تصاویر چهره و البسهٔ زنان، حاکی از جایگاه و شأن زنان در راستای شناخت و توصیف بیشتر روحیات، احساسات و خلقیات زنانه دارد. در بررسی‌های انجام شده درباره هویت و جایگاه شخصیتی زنان عشایر بختیاری در این مقاله یک ویژگی مشترک است: هیچ یک از نقاشان مرد و زن از دیدگاه حقیرانه، اروتیک و اروشی وارانه سوژه‌های خود را به تصویر درنیاورده‌اند؛ بلکه اینگونه به نظر می‌رسد که همواره در تلاش بوده اند با بازنمایی صفاتی چون متانت، وقار، مهربانی و لطافت زنانه؛ در عین پایداری و سرسختی، ناملایمات زندگی دشوار و طاقت‌فرسا در دل کوه‌ها و صخره‌ها، هویت محکم و در عین حال رنجور این قشر از زنان زحمت کش عشایری را برای مخاطبان اثر خویش یادآور شوند. به کمر بستن فرزندان توسط مادران جوان بختیاری، پخت و پز و رقص آیینی زنان؛ همگی نشان از تلاش‌هایی است که هنرمند و نقاش معاصر در نظر داشته‌اند؛ تا تنها بخشی از نقش پررنگ زنان این قوم را در جامعهٔ ایرانی بازنمایی کند.

پی‌نوشت

۱- Stuart Hall (۱۹۳۲-۲۰۱۴).

۲ - Modern art هنر نوگرا.

۳- post modernism هنر پسانوگرا.

۴- نگامی که ایل بختیاری، به دو شاخه هفت‌لنگ و چهارلنگ منشعب گشت، چهارلنگ از ۵ باب یا شعبه و هفت‌لنگ نیز از ۴ باب تشکیل شد، که به گفتهٔ بزرگان و نویسندگان بالأخص نویسندهٔ بزرگ حاج موسی حاجت پور در کتاب (لالی تا چهارمحال) ایل دورکی به ۸طایفه بزرگ تقسیم شد (حاجت پور، ۱۳۸۴: ۱۵).

۵- وی از زنان تحصیل کرده و روشنفکر عصرقاجار بود و به طرفداری از حقوق زنان و آزادیخواهانِ جنبشِ مشروطه برخاست. وی به دلیل زندگی ایلیاتی در فنون تیراندازی و سوارکاری ماهر بود و چون همسر و جانشینِ خان بود عده‌ای سوار در اختیار داشت و در مواقع ضروری به یاری مشروطه خواهان می‌پرداخت (گارثورت، جن. راف،۱۳۷۳: ۲۱۴).

۶- وی یکی از زنان بنام بختیاری بوده است که در قابلیت و کاردانی پرآوازه و بی نظیر بوده و در رساندن پسر خود به مقام ایلخانی کل بختیاری نقش مهمی را بازی کرده است. در کتاب های تاریخ بختیاری ذکر گردیده است که بی بی شاه پسند چون مورد «پسند» شاه قاجار واقع شده بود لذا از آن پس نام او را به «شاه پسند» تغییر دادند (همان منبع: ۲۱۶).

۷- بی بی زینب یکی از زنان متنفذ و مقتدر ایل در زمان خویش بوده است که هم بر روی همسر خود و پسرانش و هم بر روی خوانین بختیاری دارای نفوذ کلام بوده است تا جاییکه گاهی پسران خود را توبیخ می‌کرده است. بی‌بی به کشورهای مختلفی سفر کرد و از طریق بغداد به خانه خدا مشرف شد. و تا پایان عمر و در سن نود سالگی نیز در مسائل سیاسی ایل دخالت می‌کرد (همان منبع: ۲۱۷).

۸- وی از زنان لایق،کاردان و شایسته بختیاری بوده است.او همسرش صمصام السلطنه را در امور ایل یاری می رسانده و با او همکاری داشته است.این زن در غیاب همسرش اوضاع را به دقت زیر نظر داشته و با ارسال تلگراف و نامه و حل و فصل مسائل ایلی موقعیت همسرش را تثبیت می نمود.بی بی صاحب جان در جریان فتح اصفهان هنگامی که پی برد تعدادی از خوانین بختیاری تمایلی به این کار ندارند با ارسال نامه هایی برای همسران آن ها از آن ها خواست که شوهرانشان را راغب کنند که به یاری صمصام السلطنه بشتابند این حرکت بی بی باعث اتحاد خوانین و ایل گردید و نتیجه آن فتح پیروزمندانه اصفهان بود (همان منبع: ۲۱۸).

۹- Edward Burnett Taylor (۱۸۳۲-۱۹۱۷).

۱۰- این کُدگذاری جنسیتی در تقسیم‌های دو جزیی سنتی از زمان پارمنیدس تا امروز مشهود است. این تقسیمات ثنایی به گونه‌ای است که هر واژه‌ای را با مقابلش در کنار هم قرار داده و به یکی کُد و برچسب زنانه و به دیگری کد و برچسب مردانه می‌زند، مانند: فاعل- منفعل،عقلی - غیرعقلی، منطق - عواطف/ هیجانات، فرهنگ - طبیعت، پویا ایستا و... میباشد.

۱۱-Manifest

(مانیفست در هنر به معنای اعلام بیانیه هایی توسط بنیانگذاران یک سبک یا مکتب جدید، خطاب به هنرمندان دیگر و همچنین مردم است. مانیفست ها معمولا تعیین کنندهٔ خط مشی ها و اصول و عقاید پیشروان یک سبک یا مکتب به شمار می آیند.)

منابع

- اسکندری، ایرج(۱۳۸۷)، انقلاب و انقلابی‌گری در نقاشی معاصر ایران، تندیس، ش ۱۴۲.
- افشار سیستانی، ایرج،(۱۳۶۶)، مقدمه ایی بر شناخت ایل‌ها، چادر نشینان و طوایف عشایری ایران، تهران: ناشر نویسنده.
- الهی، محبوبه، (۱۳۹۱)، لباس به مثابه هویت، فصلنامهٔ مطالعات ملی، ش ۴۲.
- اوژن بختیاری، ابوالفتح، (۱۳۴۵)، تاریخ بختیاری، تهران: نشر بی نا.
- تجویدی، اکبر، (۱۳۷۵)، نگاهی به هنر نقاشی ایران، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.
- حاجت پور، موسی، (۱۳۸۴)، لالی تا چهار محال بختیاری، اهواز: نشر معتبر.
- خبرگزاری مهر، (۱۳۹۲)، نفت خام رنگ نقاشی شد/ تاریخ نفتی ایران به روایت برف شادی.
- زنگی، بهنام، (۱۳۹۰)، تفکر شیعی و جایگاه زن در نقاشی ایران معاصر، دو فصلنامهٔ تخصصی بانوان شیعه، ش ۲۷.
- ستوده، هدایت الله، (۱۳۸۰)، روانشناسی اجتماعی، تهران: آوای نو.
- سمیع آذر، علیرضا، (۱۳۹۲)، کاه و رنگ در نقاشی های پرویز کلانتری، دوهفته نامه هنرهای تجسمی تندیس، ش ۲۷۰ .
- کلانتری، پرویز، (۱۳۸۵)، گزیده نقاشی های پرویز کلانتری: سر این خط را بگیر و بیا، نشر نظر.
- گارثورت، جن.راف، (۱۳۷۳)، تاریخ سیاسی، اجتماعی بختیاری، ترجمه مهراب امیری، تهران: نشر سهند.
- گودرزی، مصطفی، (۱۳۷۷)، درآمدی بر نقاشی معاصر ایران، مجلهٔ هنرهای تجسمی، ش ۲ .
- لاکست، ژان (۱۳۹۰)، فلسفه هنر، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- مدد پور، محمد، (۱۳۸۸)، آشنایی با آرا متفکران درباره هنر، تهران: سوره مهر، چ ۲.

- محمودی بختیاری، علیقلی، (۱۳۴۲)، زن و زناشویی در بختیاری، مجله حافظ ۱، تهران: موسسه آریا.
- ندری ابیانه، فرشته، (۱۳۸۴)، اشتغال و فرهنگ زنان ایرانی، فصلنامه بانوان شیعه، ش ۹ .
- وود، جولیاتی، (۱۳۸۳)، ویژگی‌های ساختاری زبان و جایگاه زنان، فصلنامه پژوهش و سنجش، ش ۳۸.
- ویل، دورانت. تاریخ فلسفه، (۱۳۸۷)، ترجمه عباس زریاب، چ ۲۱. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هال، استوارت، (۱۳۸۲)، رمزگذاری، رمزگشایی، ترجمه نیما ملک محمّدی، در: دیورینگ، سایمون، مطالعات فرهنگی (مجموعه مقالات)، ترجمه نیما ملک محمّدی و شهریار وقفی‌پور، چ ۱، تهران: تلخون (با همکاری اداره کل پژوهش‌های سیما).
- هما، (۱۳۸۷)، لباس زنان بختیاری ساکن روستای پاگچ، مجلهٔ هنر و مردم،ش ۳۹.
-Taylor,F,(2003). Content analysis and gender stereotypes in children's books, Teaching Sociolo.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی