جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶
صفحه ۷۹ تا ۱۰۷

تاریخ غایب زنان نقاش ایران

مطالعهٔ جامعه‌شناختی زنان نقاش؛ از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی

مهرنوش علی‌مددی[۱]
محمدرضا مریدی[۲]

چکیده:
مطالعهٔ 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 فاصلهٔ دو انقلاب مهم ایران، یعنی انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی است. بر پایهٔ 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 دورهٔ 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؛ دستهٔ اول آثار نقاشانی است که متأثر از مدرنیسم مردانه، جنسیت‌زدایی را در کارشان در پیش می‌گیرند؛ دستهٔ دوم آثار نقاشانی است که متأثر از گفتمان سنتی مردانهٔ جنسیت‌گرایی منفعل را در پیش می‌گیرند و دستهٔ 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 به‌اندازه‌ای 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 ساده انگارانه مطرح می‌شود که هنر زنانِ نقاش بیشتر تقلیدی از آثار مرسوم همتایان مردشان است و زنان نتوانسته‌اند به خلاقیتی برجسته و اقبال عمومی در این عرصه دست یابند، درحالی‌که، زنانِ نقاش نقش مهمی در شکل‌گیری، گسترش و تداوم جریان هنر نوگرایی ایران داشته‌اند. ازاین‌رو، 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 خُردی است که نه‌تنها مردان را به خود فراخوانده بود، بلکه در آثار برخی از زنان هنرمند نیز به‌وضوح نمود پیدا کرد. حال با در نظر گرفتن این پیش فرض آیا می‌توان دستاوردهای «شکوه ریاضی» را به‌عنوان نقاشی پیشرو در فهم مدرنیسم و معلمی اثرگذار در اشاعهٔ این درک زیبایی‌شناسانه نادیده گرفت؟ آیا می‌توان از تجربه‌های نوگرایانه آثار «لی‌لی متین‌دفتری» در کسب زبانی مینیمالیست به‌سادگی عبور کرد؟ می‌توان زبان نقاشانهٔ «بهجت صدر» را مورد توجه قرار نداد؟ آیا به‌راستی تاریخ هنرهای تجسمی ایران در گفتمان مردانه نگارش نشده است؟

این مقاله در مرحلهٔ اول تلاشی است برای پرداختن به زنان نقاشِ پیشتاز در تاریخ نقاشی دوران مدرن ایران و در مرحلهٔ دوم تلاشی است برای تحلیل جنسیتی آثار این نقاشان. مقاله با رویکرد نظری و روش‌شناختی «تحلیل جنسیت[1]» 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 مردسالارانهٔ فضای هنری کشور، آثار زنان نقاش از چه ویژگی‌های زیباشناختی‌ای برخوردار شد و

1. Gender analysis

آنهـا کدامیـن راهبـرد بصـری را در پیـش گرفتنـد؟ همچنین در ایـن پژوهش این پرسـش‌ها مـورد ارزیابـی قـرار خواهند گرفـت که چگونه برخی نقاشـان زن بـه بازتولید نقاشـی زنانه و بازسـازی کلیشـه‌های بصـری آنهـا پرداختند و برخی با جنسـیت‌زدایی از آثارشـان با زبان مدرنیسـتیِ هنـر همـراه شـدند و برخـی دیگـر بـا بازاندیشـی در هنـر زنانه و هویـت زن به زبـان ویژه‌ای از بیـان هنری دسـت یافتند.

مبانی نظری و روش شناسی

«الگوهـای نقـش جنسـیت کـه در طـول تاریـخ وجـود داشـته، عمدتاً به مـردان اجـازه داده اسـت کـه امتیازات اقتصادی، اجتماعی و سیاسـی خـود را حفظ کنند. گرچه مـردان آگاهانه بـرای حفـظ نابرابری‌هـای حاکـم در جامعـه اقـدام نکرده‌انـد، امـا به‌عنـوان گروه مسـلط از شـرایط موجـود سـود می‌برنـد و چنـدان علاقـه‌ای نیز بـرای تغییـر آن ندارند» (رابرتسـون، ۱۳۷۲: ۲۸۲). «ریشـه‌های تمایـز هنـر مردانـه و زنانـه را بایـد در اندیشـهٔ قـرن هجدهـم جسـت‌وجو کـرد. آن زمـان در پـی تغییر مفهـوم هنر از «مهـارت» (که لزوماً با پیشـه‌وری در ارتبـاط بـود) بـه مفهـوم «زیبا»، جدایـی میان هنـر آذینی[1] یـا دکـوری[2] از هنرهـای زیبا آغاز شـد. سرچشـمهٔ این جدایـی به تعریف کانت از زیبایـی بازمی‌گردد. او زیبایـی را از هرگونه سـودمندی، میـل و نیـاز مسـتقل دانسـت و هنرهـای آذینـی را کـه دارای چنین احساسـاتی بودنـد «مطبـوع» خوانـد و تأکیـد کـرد کـه شـیء مطبـوع نمی‌تواند زیبا باشـد» (کـرس میر، ۱۳۸۷: ۶۳-۶۱). بـه ایـن ترتیـب هنـر زنـان کـه همچـون بافتنی‌هـا و دکوری‌هـای خانـه، ویژگـی تزیینـی داشـت از تاریـخ هنر خارج شـد.

«افتـراق سـنتی میـان زنانگی و مردانگی کـه در تقابل‌هایی چون بدنی و ذهنی، احساسـی و عقلانـی، عینـی و شـهودی تبلـور می‌یابـد از دیربـاز متمایزکننـدهٔ هنـر زنـان و مـردان بوده‌انـد: به‌طـور مثـال، نقاشـی بـا مضامین عقلانـی را مردانه و نقاشـی با مضامین احساسـی را زنانـه می‌نامنـد. به‌لحـاظ موضوعی، نقاشـی از فضای شـهری، روسـتایی و نماهای بیرونی را مردانـه و نقاشـی از فضـای خانـه و فضاهـای داخلـی و بسـته را زنانـه توصیـف می‌کنند. همچنیـن نقاشـی بـا رنگ‌های روشـن، اصلـی و تصویرهای شـفاف و تزیین فـراوان را زنانه و نقاشـی بـا رنگ‌هـای تیـره، ترکیبـی و تصویرهـای مـات و کم‌تزییـن را مردانـه می‌داننـد»

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، به‌شکل 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[1]، 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 نمودِ زن بودن نقاش را نه به کلیشه‌های بصری از زبانِ 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[2] (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[3]، رامبرانت[4]، سزان[5]، پیکاسو[6] یا ماتیس[7]، و حتی در دوره‌های اخیر برای دکونینگ[8]

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

یـا وارهـول[1] نمی‌تـوان یافـت؟ آیـا هنرمنـد نابغـهٔ زن وجـود نداشـت یـا تاریـخ بـه ثبـت هنرمنـدان برجسـته نپرداخته اسـت؟ پاسـخ او روشـن بود؛ تاریـخ را مردان نوشـته‌اند. تاریخ زیـر نفـوذ تفکـر مردانهٔ مدرنیسـتی اسـت؛ تفکری برخواسـته از اومانیسـم که در آن انسـان متـرادف بـا مرد دانسـته شـده اسـت و حتی لیبرالیسـتی‌ترین جریان مدرنیسـم نیـز که معتقد بـه برابـری انسـان‌ها بـود، در برابـر اندیشـهٔ برابـری زن و مـرد مقاومـت نشـان مـی‌داد. امـا تاریـخ هنـر بـه بازنگـری خود پرداخـت. اکنـون نه‌تنها تاریـخ هنر زنـان به نـگارش درآمده اسـت، بلکـه هـر نگارشـی در تاریـخ هنـر در برابر نقدهـای فمینیسـتی خود را مصـون نگاه مـی‌دارد و جایـگاه بهتـری از زنـان ترسـیم می‌کند.

از پژوهش‌هایـی کـه بـه تاریـخ هنر زنـان پرداخـت می‌توان بـه کتاب وندی اسـلاتکین[2] (۱۹۸۵) اشـاره کـرد. او در ایـن کتـاب سـهم زنـان را در تاریـخ هنـر از عهد باسـتان تا قرن بیسـتم مـورد بررسـی قرار داده اسـت. همچنین به نقش زنـان به‌عنوان خریـدار، مجموعه‌دار و شـیوه‌هایی کـه زنـان در دوره‌هـای مختلـف در آثـار تصویـر می‌شـدند پرداختـه اسـت. علاوه‌بـر ایـن، کتـاب بـا سـازمان‌دهیِ سلسـله‌مراتب تاریخی تمدن‌هـای غربی و نقشـی که زنـان در فرهنـگ خـود ایفـا کرده‌انـد، سـهم آنها از قرون وسـطی تـا حال حاضر را بررسـی کـرده اسـت. در ایـن دسـته‌بندی، اروپـا از سـال ۱۴۵۰–۱۸۰۰، قـرن ۱۹ فرانسـه، ایـالات متحـده و انگلسـتان ویکتوریایـی، جنگ جهانی دوم، هنر معاصر و سـرانجام مسـائل جهانی بـرای هنرمنـدان زن: گذشـته، حـال و آینـده را در بـر می‌گیـرد. در کتـاب دیگری بـا عنوان «هنرمنـدان زن در عصـر مـدرن[3]» اثری از سـوزان والر[4] بـا مجموعه‌ای از مسـتندات همچون نامه‌هـای زنـان، ژورنال‌هـا و خاطـرات، نقدها، گزارش‌ها و یادداشـت‌های جامعـهٔ هنرمندان کـه تجربه‌هـای هنرمنـدان زن از اواسـط قـرن هجـده تا اواسـط قرن بیسـت ایـالات متحده و اروپـا را نشـان می‌دهـد، روبـه‌رو هسـتیم. در ایـن مجموعـه از نقاشـان و مجسمه‌سـازان مطرحـی چـون آنجلیـکا کافمـن[5]، رزا بنهـر[6]، بِـرت موریـزو[7] و باربـارا هپـورس[8] یـاد شـده

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) [1] که به‌عنوان منبع تصویری برای موزه‌ها کار شده است و کتاب کریس پتیس [2] (۱۹۸۵) که همچون دایره‌المعارف‌ها به زندگی‌نامهٔ 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 [3] (۲۰۱۲) که به هنر زنان در کشور تونس پرداخته است.

در پژوهش حاضر سعی در بازنگریِ تاریخ هنر نوگرای ایران داریم و تحلیلی جنسیتی از آثار نقاشان زن در گفتمان مردانه، هنر مدرنیستی و مردسالارانه جامعهٔ 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 جامعهٔ مردانه است. جنسیت‌گرایی نیز به معنای سازگاری با فرهنگ مسلط مردانه و تأکید بر زنانگیِ هژمونیک شده است. اما لازم است میان دو دستهٔ مهم جنسیت گرایی 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 [4]: نقاشان جنسیت‌زدا تلاش دارند تا هویت خود را در ابتدا و بیش 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

بایـد گفـت؛ اموری هسـتند کـه اغلب مـرز میان جنس بـه معنـای تفاوت‌های فیزیکـی را با جنسـیت بـه معنـای نظامـی از ارزش‌ها، هویت‌هـا و فعالیت‌هایـی که از نظـر اجتماعی برای زنـان و مـردان معیـن شـده اسـت» (وود، ۱۳۸۳: ۲۲۲) از بیـن می‌برند. در واقع این نقاشـان بـا مدرنیسـم مردانـه همراه می‌شـوند و درصدد حذف جنسـیت خود در آثارشـان برمی‌آیند. بـا زیسـتن در جامعـه‌ای کـه بی‌طرفـیِ جنسـیتی در آن معنایـی نـدارد، برخـی زنـان تـلاش می‌کننـد کـه ارزش‌هایـی را از خـود ارائه دهند کـه در وهلهٔ اول زن بودنشـان مورد قضاوت قـرار نگیـرد. در محتـوای آثـار و نقاشـی این طیـف از هنرمنـدان زن، آگاهانه نگرشـی پیش گرفتـه می‌شـود کـه بـه نوعـی زن‌گرایـی را در وجـود آنها پـس می‌زند.

جنسـیت‌گرایی منفعـل[1]: آثـار ایـن دسـت از نقاشـان نگاهـی را بازتولیـد می‌کنـد کـه بـا تأییـد «نـگاه خیـره» در مـردان بـه سـوژه‌های زنانـه، به‌نوعـی ادامه‌دهنـدهٔ همان سـنت نگاه مردانـه در نقاشـی اسـت. «بررسـی دیـدن و آنچـه «نـگاه خیـره مردانـه» شـناخته شـده این گمـان را برانگیختـه اسـت کـه تـوان نـگاه کـردن بـه دیگـران نشـانه‌ای از قدرت جنسـی و اجتماعـی اسـت. تئوری‌هـای خیـره نگریسـتن بـر پویاییِ دیـد، بـر برتـری و کنتـرل آن بر اُبـژهٔ زیبایی‌شـناختی پـای می‌فشـارد. در ایـن تئوری‌هـا از جداسـازی خواهـش و آرزو از خوشـیِ برخاسـته از شـناخت زیبایـی، می‌پرهیزنـد» (کـرس میـر،۱۳۸۷: ۱۱٤). هنرمنـدان جنسـیت‌گرای منفعـل بازتولیدکننـدهٔ هنـر زنانـه هسـتند. «هنـر زنانـه، به‌عنـوان محصـول انتظارهـای فرهنگـی از زنـان، سـاخته و پرداختـه شـد. هنـری که توصیـف عمومـی از آثار آذینـی، ضعیـف، تقلیـدی و عـاری از نبـوغ بـود. هنـر زنانه تنها هنر تولیدشـده توسـط زنان نیسـت، بلکـه بـرای مثـال، تابلـوی نقاشی‌شـده توسـط یـک مـرد نیـز ممکـن اسـت زنانـه توصیـف شـود. در واقـع، منتقـدان اغلـب برچسـب زنانـه را بـرای کم‌اهمیت شـمردن یک نقاشـی بـه کار می‌برنـد» (فریلنـد، ۱۳۸۳: ۱۲۹).

جنسـیت‌گرایی بازاندیشـانه۲: زنـان نقاشـی کـه در آثارشـان به «بازاندیشـی ذهـن زنانه» توجـه نشـان داده‌انـد و آن را گاه به‌صـورت بازنمایـی عینـی و گاه به‌شـکل نمادیـن تصویر کردنـد، در واقـع امکانـات زبانـیِ ملموس‌تـری را در شـکل‌گیری ذهن و دریافـت «خود» به دسـت داده‌انـد. در واقـع، این پیامد انقلاب مدرنیسـتی اسـت کـه انتخاب را به پـای 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 سلطهٔ 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: ٤٥).

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 نقاشی‌کردن» را تجربه کردند. اما در دستهٔ سوم تعداد معدودی از نقاشانِ زن به بازاندیشی 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 نقاشِ مورد مطالعه در نظر گرفته شده شامل این موارد است: مهم‌ترین زنان نقاش مکتب «صنایع قدیمه»، اولین زنان راه‌یافته به دانشکدهٔ هنرهای زیبا به‌عنوان اولین نهاد آکادمیک و مؤثر در شناساندنِ هنرمندان نوگرا و همچنین زنانی که در اولین و آخرین بی‌ینال نقاشی در دههٔ ۱۳۳۰ و ۱۳٤۰ حضور پیدا کرده‌اند و مداومت در امر نقاشی را می‌توان تا سالیان بعد در آثارشان مورد مطالعه قرار داد. در دههٔ ۱۳۵۰ نیز زنانِ 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 هنرمنـدان زن در دورهٔ قاجـار اطلاعـات زیـادی موجـود نیسـت؛ اگرچـه تعـداد آنهـا کم نیسـت همچـون: جهـان خانـم، فخرجهـان خانـم، شـاه بیگـم، عالیـه خانـم، مـاه رخسـار، تاج‌السـلطنه، علویـه خانـم، همـا، صحیفـه بانو و مِسـکینه که در نقاشـی دسـتی داشـتند، اما از آثـار آنهـا اطلاعـات چندانـی در دسـت نیسـت. از علاقه‌مندی‌هـای زنـان در دورهٔ قاجار بیشـتر «ایـن شـعر و شـاعری بود کـه در میـان زنـان از محبوبیت برخـوردار بـود. در کتاب خیرات‌الحسـان محمدحسـن‌خان اعتمادالسـلطنه، نمونه‌هـای فراوانـی از اشـعار زنـان ایـن دوره ارائـه شـده اسـت» (دلریـش، ۱۳۷۵ :۱۴۲-۱۴۰). آموزش هنر در انحصـار خاندان‌های هنـری و خاندان‌هـای دربـاری بـود و تنهـا زنـان طبقـات بـالا و وابسـته بـه دربـار فرصـت آمـوزش هنـر داشـتند[1]. در ایـن دوره هنرهایـی چـون خطاطی، نقاشـی و موسـیقی همچون شـاعری مـورد توجـه عمومـی قـرار نگرفـت و گسـتره آن از حـدود دربـار و خانواده‌هـای اشـراف و اعیـان چنـدان فراتـر نرفت.

اعتمادالسـلطنه در خاطـرات سـال ۱۲۹۸ ه.ق می‌نویسـد: «در سـر نهـار، خواجه‌سـرایی صورتی از موم که بسـیار خوب سـاخته شـده بود در دسـت داشـت به حضور آورد. معلوم شـد تومـان آغـا صبیـه شـاه[2] کـه هنوز شـوهر نکرده اسـت سـاخته بـود الحق بسـیار خوب سـاخته شـده بود. بـه امین‌الملک دادند، ندانسـتم چرا؟ مقصـود چه بود؟» (حجـازی،۱۳۸۸: ۱۲۷-۱۲۶). همچنیـن پـوران فرخـزاد در کتـاب کارنمـای زنـان کارای ایـران می‌نویسـد: «قصه‌هـای امیرارسـلان رومـی و زریـن ملـک کـه زاییـده فکـر نقیب‌الممالـک، نقالباشـی ناصرالدیـن شـاه بـود یـا از راه شـنیده‌ها بـه ذهـن او منتقـل شـده بـود و ریشـه‌های قدیمی داشـت بـه دسـت فخرالدولـه تـوران آغا همـراه بـا نقاشـی‌های او از صحنه‌هـای مختلف به نوشـته درآمد» (همـان،۱۲۷).

۱ زنـان در دورهٔ قاجـار مشـابه دوره‌هـای پیشـین حکومتـی ایـران در فعالیت‌هـای اجتماعـی مشـارکت کمتـری داشـته‌اند. تجربیـات سیاسـی در طـول دورهٔ قاجـار بـه بهویـژه بـر سـر دو اتفـاق مهـم یعنـی جنبـش تنباکـو و انقـلاب مشـروطه سـبب شـد تـا نسـبت بـه گذشـته از حضـور اجتماعـی پررنگ‌تـری بهره‌منـد شـوند. تشـکیل انجمن‌هـای متعـدد توسـط زنـان، تأسـیس مـدارس دخترانـه و برگـزاری کلاس‌هـای درس بـرای بزرگسـالان و انـواع دیگـر مؤسسـات در ایـن دوره، عمدتـاً توسـط زنـان طبقـات بـالای اجتمـاع انجـام پذیرفـت (آفـاری، ۱۳۷۷: ۹).

۲ تومـان آغـا (فروغ‌الدولـه) دختـر ناصرالدین‌شـاه قاجـار و خازن‌الدولـه، از زنـان آزادیخـواه دورهٔ قاجـار و زمـان جنبـش مشـروطه بـود. او و همسـرش ظهیرالدولـه عضـو انجمـن اخـوت بودنـد. تومـان آغـا خواهـر تنـی فخرالدولـه (تـوران آغـا) بـود. او در جوانـی بـه خواسـت پـدرش بـا علی‌خـان قاجـار ظهیرالدولـه کـه وزیـر تشـریفات دربـار بـود ازدواج کـرد. پـس از ازدواج لقـب «ملکـه ایـران» گرفـت. آنهـا دارای سـه پسـر و چهـار دختـر ازجملـه ولیـه صفـا (فروغ‌الملـک) شـدند» (بامـداد،۱۳۴۸:۱۰). دوسـتعلی‌خان معیرالممالـک (نـوه تاج‌الدولـه) در ایـن بـاره می‌نویسـد: «شش‌سـاله بـودم کـه روزی دایـه‌ام مـرا بـه اطاق‌هـای تـوران آغـا و تومـان آغـا دخترهـای شـاه بـرد کـه بعـد ملقـب بـه فخرالدولـه و فروغ‌الدولـه شـدند. وقتـی رسـیدیم کـه تـوران آغـا بـه پاکنویـس داسـتان امیرارسـلان و خواهـرش بـه رنگ‌آمیـزی یکـی از مجالـس اسـکندرنامه سـرگرم بودنـد» (دوسـتعلی خـان معیرالممالـک، 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 به‌صورت خصوصی نزد وی به تعلیم نقاشی پرداختند. «در همین عصر زنان خاندان سلطنتی علاوه‌بر اشتغال به صنایع دستی چون منبت‌کاری و خیاطی، نقاشی هم می‌کردند. ازجمله 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).

به‌تدریج 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 حسنعلی‌خان 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 رفت‌وآمدمان هم با آنها یکی نبود. به‌طوری که اصلاً نمی‌دانستیم شاگردان کیستند و چند نفرند. این کلاس‌ها چندسالی ادامه داشت و به‌تدریج تعطیل شد» (ملکی،۱۳۸۰: ۱۸۰).

در طی بررسی های انجام شده به تعدادی از اسامی زنان برخوردیم 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 نمی توان تلقی دقیق نقاشانه از ایشان داشت؛ با این حال تجربه گری آنان و به جای ماندن نقاشی هایی از آنان روند کار زنان در این دوره را بازگو می کند. به فهرست کوتاهی از زنان نقاش در آغاز سده سیزدهم می‌توان اشاره کرد که اغلب در مکتب کمال‌الملک آموزش دیدند:

شـوکت‌الملک شـقاقی، عفت‌الملـوک خواجه‌نـوری، فصـل بهـار خانـم و شـمس‌الضحی نشـاط اصفهانی.

شـوکت‌الملوک شـقاقی، «نقـاش و نگارگـر، فرزنـد میـرزا ابوتراب‌خـان خواجه‌نـوری ملقـب بـه نظم‌الدولـه در تهـران چشـم به جهان گشـود. از کودکی به نقاشـی علاقه داشـت، بـه همیـن جهـت پـدرش کـه از دوسـتان نزدیـک کمال‌الملک بـود از ایشـان خواسـت هنر نقاشـی را بـه دختـرش شـوکت‌الملوک و دختـر دیگـرش عفت‌الملوک آموزش دهـد. بدین ترتیـب شـوکت‌الملوک و خواهـرش، ماهـی یکبـار در منزلشـان از کمال‌الملـک تعلیـم می‌دیدنـد. در مـوازات ایـن تعالیم که سـه سـال به طـول انجامیـد، از محضـر میرزاعلی‌خان محمـودی- شـاگرد و ناظـم مدرسـه کمال‌الملـک- نیـز اسـتفاده می‌کردنـد» (مهاجـر و حامـدی، ۱۳۹۲: ٤۲).

عفت‌الملـوک خواجه‌نـوری «فرزنـد میـرزا ابوتراب‌خـان خواجه‌نـوری، ملقـب بـه نظم‌الدولـه، از نخسـتین زنـان نقـاش کلاسـیک‌گرای ایرانـی به‌شـمار مـی‌رود. همچنیـن او بانـی نخسـتین هنرسـتان بانـوان در ایـران اسـت. علاقـۀ او بـه نقاشـی و آمـوزش هنـر، سـرانجام وی را بـه راهـی کشـاند کـه موجـب مانـدگاری نامـش در تاریـخ آمـوزش هنـر در ایـران شـد» (همـان، ٤۰). از دیگـر زنانـی کـه به‌عنـوان شـاگرد کمال‌الملـک از او یـاد شـده، فصـل بهارخانـم ملقـب بـه ایران‌الدولـه اسـت. «او متولـد ۱۲۹۵ ه.ق اسـت. از طرف پـدر و مـادر نسـبتش بـه فتحعلی‌شـاه قاجـار می‌رسـید. از کودکـی علـوم رایـج زمـان را به‌وسـیله معملیـن سـرخانه آموزش دیـد» (توانـا، ۱۳۸۰: ۲۲۰). «او در سـن سیزده‌سـالگی با مصطفی‌قلی‌خـان دولـو قاجـار (حاجب‌الدولـه) ازدواج کرد. همسـر او مـردی صاحب نفوذ در دربـار ناصرالدین‌شـاه و مظفرالدین‌شـاه قاجـار بـود و علاقـۀ وافـری به شـعر و شـاعری و هنـر داشـت. ایران‌الدولـه موفـق بـه دریافت گواهینامه از اسـتاد شـد. وی علاوه‌بر نقاشـی از موسـیقی نیـز آگاهی داشـت و سـاز می‌نواخت. او به سـرودن شـعر نیز پرداخـت، دیوانی از او در شـش‌هزار بیـت باقـی مانـده اسـت کـه در آن از تخلـص «جنـت» اسـتفاده کـرده اسـت» (قویمـی، ۱۳۵۲: ۹۲). قمرالسـلطان‌خانم فروغ‌الدولـه ملقـب بـه فروغ‌الملـک نیـز نقاشـی را نـزد کمال‌الملـک آموخـت و در شـعر تخلـص ولیـه صفـا را بـرای خـود برگزید کـه در امضـای نقاشـی‌های وی ایـن نـام مشـاهده می‌شـود. پـدرش علی‌خـان دولـو قاجار

ظهیرالدوله و مادرش تومان آغا گرجی فروغ‌الدوله دختر ناصرالدین‌شاه بود. فروغ الملک در کنار پدر و مادرش که از منسوبین به سلسلهٔ دراویش صفی علیشاهی 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 سِمت 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 میرزاعلیخان 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؛ ۱۳۲٤: 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 زنِ نگارگری را نیز پرورش دهد. ازجمله مهم‌ترین شاگردان زن در این مکتب می‌توان به کلارا آبکار، فخری عنقا

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

اولین بی‌ینال تهران در فروردین‌ماه سال ۱۳۳۷ در سه رشتهٔ 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 فرمانفرماییان، منصوره حسینی، نلیِ الایان، شهرزاد محتشم، گلی ایرانپور، فریده صَبی، تامارا شیروانی، طلعت آخوندزاده.

پنجمین و آخرین دورهٔ بی‌ینال تهران در سال ۱۳٤٥ برگزار شد. در این دوره تغییراتی صورت گرفت و نمایشگاه به‌شکلی کاملاً مستقل ترتیب داده شد. دوره‌های پیشینِ 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 ونیز را انتخاب کرده بودند. محل پنجمین بی‌ینال هم از کاخ ابیض به موزهٔ نوبنیاد 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 زمرهٔ نقاشان فعال در این دهه قرار می‌دهد که شامل این افراد هستند: منیر فرمانفرماییان، منصوره حسینی، سیما کوبان، لیلی متین‌دفتری، معصومه سیحون و ماری شایانس.

در آذرماه سال ۱۳۵۳ نمایشگاهی در سه رشتهٔ 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 محصص و ایران درودی نیز به‌صورت انفرادی در رشته نقاشی این نمایشگاه حضور پیدا کردند.

جنسیت‌زدایی در آثار نقاشان زن

بهجت صدر ازجمله نقاشان مطرحِ مدرنیست است که با درک انتزاع نقاشانه، قاطعانه به جنسیت‌گریزی در آثارش اشاره دارد (تصویر شمارهٔ 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، غالبِ پس‌زمینهٔ نقاشی‌هایش را شکل می‌دهد. کنشگریِ نقاش در مقابل رنگ و بوم برای خلق تصویری با جان‌مایه‌های مدرنیستی، تجربیاتی از شیوهٔ مردانهٔ نقاشی کردن و حتی جهان‌بینی نقاشِ مرد را مورد نظر قرار دادن، او را به‌سمت دیدگاهی هدایت کرده که ذات‌گرایی مورد انتظارِ زنانه را پس زده و همواره ورای 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 کمپوزیسون 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 مادیِ 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 اُبژه 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 زمرهٔ نقاشان جنسیت‌زدا می‌نشاند (تصویر شمارهٔ 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[1] به تحصیل رشتهٔ نقاشی پرداخت و پس از بازگشت به ایران در دانشکدهٔ هنرهای زیبا به تدریس مشغول شد. او ازجمله نقاشان و هنرمندان روشنفکرِ متأثر از جلال آل‌احمد بود و با هم‌دوره‌ای‌هایش کسانی چون خانلری، شاملو و فاخره صبا و ... نشست و برخاست داشت و در زمینهٔ تئاتر نیز فعالیت می‌کرد. نقاشی‌های شهلا اربابی تقریباً هیچگاه از نگرشی انتقادی به دور نبوده و مسائل مربوط به حقیقت وجودیِ انسان را در گفتمان آثارش به چالش کشیده است. تأثیرات اجتماعی، جنگ و اساساً سرنوشت انسان از مهم‌ترین محتواهای 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 بازاندیشانهٔ جنسیتی را به کار گیرد.

منصوره حسینی با گرایش به سبک‌های امپرسیونیسم و پساامپرسیونیسم شوریدگی و هیجانات درونی از حالات روحی را در پیچ‌وتابِ دوار فرم‌هایش دنبال می‌کند. فرم‌های حلزونی و منتزع از ساختار خوشنویسی ایرانی که وامدار عناصر سنتی و گرایشی آشکار به نقاشیِ سقاخانه‌ای است، در همنشینی با کنتراستی از تنالیتهٔ خاکستری، مجموع نقاشی‌های او در این دوران را تشکیل می‌دهد. توجه ویژه به عناصر مدرن در نقاشی مردان و آبستراکسیون حاصل از آثارش در این دوره، او را در زمرهٔ زنانِ نقاشی می‌گنجاند که به مقولهٔ جنسیت‌گریزی در نقاشی بیشتر وفادار بوده‌اند (تصویر شمارهٔ

1. École des Beaux-Arts

۳). علاوه‌بر این، حسینی سال‌ها در کسوت نقدنویس در روزنامهٔ اطلاعات با امضای دکتر اَسد قلم می‌زده است و شاید چنین انتخابی حتی در بیان نقاشانه‌اش بی‌تأثیر نبوده باشد. او دربارهٔ پیشینهٔ نقدنویسی‌اش آن هم 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» (مجابی، ۱۳۹۵: ۱۳٦).

نقاشی‌های مدرنیستی و آبسترهٔ اکسپرسیونیستِ معصومه سیحون در فرم و محتوا عاری از هرگونه دلالت‌های جنسیت‌گرایانه است (تصویر شمارهٔ ٤). 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 ٤۷-۱۳٤٦ 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 بی نظیری برخوردارند، ضمن آنکه بسیار شفاف و براق هستند. این تکنیک اولین بار توسط من مورد استفاده قرار گرفت» (موریزی‌نژاد، ۱۳۸٤: ۵).

جنسیت‌گرایی منفعل در آثار نقاشان زن

نگارگری در طول تاریخ همواره هنری مردانه به‌شمار رفته است. این شیوهٔ نقاشی که در طی سالیان جریان مرسوم فضای تجسمیِ ایران را رقم زد کمتر عرصهٔ حضور زنان بود. البته مکتب نونگارگری مجالی تازه برای زنان بود، اگرچه شیوه‌های تصویرگری و سبک کار زنان زیر نفوذ مردان بود[۱]؛ در واقع بازنمایی زن در آثار زنان نگارگر، جنسیت‌گراییِ منفعلی را خاطرنشان 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 تزیینی، شیوهٔ ترکیب‌بندی و نوع قلم‌گذاری‌ها اگرچه از مهارتی برای ارائهٔ یک اثر دکوراتیو بهره برده‌اند، اما اتفاقی نو را در اندیشه مورد بازخوانی نگارگری ایجاد نکرده‌اند. در آثار کلارا آبکار، ازجمله

۱ پس از سال‌ها تجربه‌گرایی در زمینهٔ مینیاتور به دست زنان، می‌توان به آثار فرح اصولی اشاره داشت که با بهره‌مندی از زبان نگارگری و تأکید بر میراث نقاشیِ ایرانی، موضوعات روز و دغدغه‌های شخصی را به محتوای آثارش اضافه کرد. این نقاش در مینیاتورهای خود گامی فراتر از اسلوب نگارگریِ 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 ازکلیشه‌های نگارگری مرسوم و شیوه‌مندیِ روش التقاطی استادان متقدم را می‌بینیم که زنان در آن نمودی از انفعال جنسیت‌گرایانه را نمایندگی می‌کنند (تصویر شمارهٔ 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 شمارهٔ ٦). توجه تقی‌پور به جنسیت‌گراییِ منفعل و گسست از درک مفاهیم بازاندیشانه در نقاشی تا سالیان بعد و در آثار تعدادی از نقاشانِ 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 سنتیِ 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 محتواییِ آثار زنان در بی‌ینال اول را تشکیل می‌داد. منیر فرمانفرماییان در این بی‌ینال اثری به شیوهٔ مونوتایپ و چکه‌ای ارائه کرد که در دوسالانه ونیزِ همان سال هم به نمایش درآمد و مدال طلای این دوره را برایش به ارمغان آورد. فرمانفرماییان در نقاشی‌های پیش از انقلاب، شیوه‌های متعددی را در آثارش به کار می‌بندد. توجه به گل‌ها با طراحیِ ساده و خطی، و نقاشی از این اُبژه 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 شمارهٔ 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 کاریِ طلیعه کامران می‌توان به پیوستگیِ مفهومی رسید که مؤکداً بر زنانگی و عناصر زنانه پرداخته است. زن به‌عنوان نمادی از زیبایی، پرندگانی در حسرت آرزوی پرواز، جغدی به نشانهٔ انسانی اهل تفکر که حضورش به انزوا منجر شده است، عنکبوتی با خصلت وابستگی و در نهایت کبوتری به نشانهٔ آزادی، ویژگی‌های آثار کامران هستند. تأکید بر عناصر با کم‌گویی و خاموشیِ رنگ‌ها، از لحن شاعرانگیِ نقاشی سخن می‌گوید که شادی و غم را هم‌زمان تجربه می‌کند. زنان در نقاشی‌های کامران نقشی محوری را در تخیلات نقاشانهٔ وی ایفا می‌کنند. در آثار او زنان به شکلی با تاکید بر ارزش ظاهری‌شان و پرداخت‌های تزیین‌گرایانه و دکوراتیوشده ارایه شده و توجهی به ماهیت حقیقی زن ندارد. از همین رو در این آثار نگرشی منفعلانه به تبیین جنسیت دیده می‌شود (تصویر شمارهٔ ۸).

جنسیت‌گرایی بازاندیشانه در آثار نقاشان زن

به جرئت می‌توان گفت که اولین زنِ نقاشی که توانست مفهوم «بازاندیشی ذهن زنانه» را در اثرش به کار گیرد شوکت‌الملوک شقاقی است (تصویر شمارهٔ ۹). او نقاشی است که نیمی از عمر خود را در دورهٔ قاجار و نیمی دیگر را در دورهٔ 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 بازاندیشیِ 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 ازجمله نقاشانی است که با درک نقاشیِ مدرن، مفهوم جنسیت‌گراییِ بازاندیشانه

را بـا بیانـی اکسپرسـیو در پرتره‌هایـش نمایـش داد (تصویـر شـمارهٔ ۱۰). به‌راسـتی توجه به «هویـت» در نقاشـی زنان را باید به‌گونه‌ای ثمرهٔ دگرگونـیِ ارزش‌های محدودکنندهٔ اجتماعی دانسـت. بدیـن ترتیـب تهور بـه تصویر کشـیدن دغدغه‌های حاصـل از زنانگی، بـر عبور از هنجارهـا و سـنت‌های منسوخ‌شـدهٔ پیـش از خـود مبتنی اسـت. اغلـب آثاری کـه از ریاضی بـه جـا مانـده پرتره‌هایـی اسـت کـه عواطـف شـخص را به‌شـکل مسـتقیم و ارزش‌هـای نیرومنـد منتقـل می‌کنـد. ریاضـی در نقاشـی‌هایش بـا وام‌گیـری از زبانـی اکسپرسیونیسـتی، قواعـد شبیه‌سازی‌شـده ناتورالیسـتی و فضـای پرسـپکتیوی را برهـم می‌زنـد. جسـارت در شـیوهٔ رنگ‌گـذاری و هیجان‌نمایـی در خطـوط پرقـدرت و دفرماسـیون‌هایی کـه اغلـب سـوژه‌هایش را زنـان تشـکیل می‌دهنـد، اندیشـه‌ای بارز در فهم مدرنیسـم و بازتـاب ذهنیتی زنانـه را در نقاشـی‌های وی بازنمایـی می‌کنـد.

از وجـوه غالـب آثار نقاشـان جنسـیت‌گرا، بـه تصویر کشـیدن مفهوم «مادرانگی» اسـت. در واقـع ایـن نگـرش در دوران معاصـر از ویژگی‌هـای منحصربه‌فـردِ تجربهٔ زیسـتهٔ بی‌همتا توسـط زنـان هنرمند قلمداد می‌شـود. نمایش مفهـوم مادرانگی با تأکید بر قـوت کهن‌الگوها، عناصـری را بـه تصویـر می‌کشـد کـه می‌توانـد از روح دغدغه‌مند یـک زن بازخوانی شـود. نقاشـی توانمنـد کـه از ایـن مفهـوم به‌کَـرات بهـره جسـته لیلـی متین‌دفتـری اسـت. اغلـب موضوعـاتِ آثـار ایـن نقـاش را زنـان و کودکان و پرسـوناژهایی وابسـته به زیسـت روزمرهٔ زنانـه تشـکیل می‌دهـد. چیدمانـی از تخم‌مرغ‌هـا و میوه‌هـا بـا نمـودی از احساسـات زنانـه در اِنحـای گل‌هـا و گیاهـان بـا پس‌زمینه‌هایـی تخـت و سـطوح رنگـی، فضایـی را سـاخته اسـت کـه بـا تأکید بـر روی این عناصـر احساسـات نقـاش از تجربیات ملمـوس و منحصر بـه زنـان را روایـت می‌کنـد. متین‌دفتـری بـا گـذر از سـاختار طبیعت‌گراییِ صـرف، همواره بـه مفهومـی بازاندیشـانه از زیسـت یـک زن توجه داشـته و همچنیـن با بهره‌منـدی از درک صحیـح از مدرنیسـم بـه ترکیـب عناصـر آثـارش در سـاختاری مینیمالیسـتی پرداخته اسـت (تصویر شـمارهٔ ۱۱).

بازاندیشـی ذهن زنانه در بسـیاری از موارد تجربه‌های مشـترکی را شـامل می‌شـود. زنان هنرمنـد بـرای نمایـش فردیـت، از جهان معطوف بـه درون حرکت می‌کنند و بـه همین دلیل بیشـتر موضوعـات از خاسـتگاهی موسـوم بـه زیسـت زنانه به فعلیـت درمی‌آینـد. در اغلب

نقاشی‌های پروانه اعتمادی سوبژکتیویته آثار نگره‌ای جنسیت‌گرا ساخته است. اعتمادی از شروع فعالیت حرفه‌ای خود در میانهٔ دههٔ ۴۰ متأثر از مدرنیسم مردانه است. او ازجمله شاگردانِ بی‌واسطهٔ بهمن محصص 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 نقاشیِ انتزاعی پی گرفته است و در نهایت به زبانی فیگوراتیو بازمی‌گردد. نقاشی‌های اعتمادی تا پیش از انقلاب در دورهٔ اول با آبستره آغاز شده است و سپس تا سال ۵۷ که دورهٔ دوم آثارش را تشکیل می‌دهد به ساختاری فرمی و کلامی در بیان ایده‌ای جنسیت‌گرا و بازاندیشانه دست یافته است. او ویژگی لحنیِ خاصی را منوط به استقلال هویت زنانه مدنظر قرار داده است تا هر اثرش بتواند روایتگر لایه‌ای ناپیدا از روحیات روان‌شناختیِ زن را متصور شود (تصویر شمارهٔ ۱۲). اعتمادی در پاسخ به پرسش جواد مجابی در مورد غیرجنسیتی و خنثی بودن آثارش در دورهٔ اول کاریِ 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، نقاشانِ 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 به‌نوعی با مدرنیسم مردانه همراه شدند و متأثر از گفتمانِ مسلط به نقاشی پرداختند. از همین رو، زنان نقاشی که متأثر از مدرنیسمِ 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 تاریخِ 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 تاریخ‌نگاریِ مردانه را جلوه‌گر می‌سازد. جامعهٔ هنر ایران تا پیش از انقلاب اسلامی بسیار مردانه بود و حتی با گذار از قاجار به پهلوی و رشد حضور زنان در جامعه، زنانِ نقاش کمی را در محافل و گروه‌های مهم هنری می‌بینیم. برای مثال، جریان سقاخانه که از عمده‌ترین جریانات مورد بحث دههٔ ۱۳۴۰ بود، حضور هیچ زن هنرمندی را به‌عنوان یکی از ستون‌های اصلی نپذیرفته است و اگر زنانِ 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 به‌طور کامل متوقف شد و یا دیگر هیچگاه فرصتی مناسب دست نداد تا مجالی برای نمایش آثارشان به وجود آید. بااین‌حال، اگر هم در خانهٔ 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 ازهم‌گسیختگی را در فضایی از شکل‌گیری و نوپایی اقسامی از هنرمندان به وجود آورد که امکان دستیابی به تجربیات درخشان‌تر را به‌خصوص 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، تلقیِ تفننی بودن هنر و جدی گرفته نشدن اثرشان از طرف جامعهٔ مردانه ازجمله 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 حوزهٔ طراحی و چاپ پارچه سال‌های طولانی تدریس کرد، گیتی نوین در حوزهٔ طراحی گرافیک بیشتر شناخته شد، سوسن ورجاورند (با نام واقعی لی آلن‌برگر، تبعهٔ آمریکا) با مدیریت گالری زروان و تأسیس کارگاه کوزه‌گری و هنرهای دستی خدمات بسیاری را ارائه کرد و همچنین مهین

عظیمـا از معـدود زنـان نقاشـی اسـت کـه سال‌هاسـت به شـیوهٔ سـنتیِ نقاشـی پشت‌شیشـه کار کـرده و تنهـا به‌دلیـل کم‌رونقـیِ بـازار ایـن حرفه، آثارش بـرای بسـیاری از اصحاب هنر نیـز ناشـناخته باقـی مانده اسـت. بـا وجـود فعالیت‌های گسـترده در مسـیر نوگرایـی، تاریخِ هنرعـای تجسـمی ایـران تنهـا بـه نـام چنـد زن نقـاش بسـنده می‌کنـد؛ نام‌هایـی کـه اغلب نـه تعهدشـان بـه امـر خطیـر معلمـی را سـپاس گفته‌اند و نـه حتی بـرای دوباره دیده شـدن آثارشـان تلاشـی از سـر گرفتـه شـده اسـت[1]. در نهایـت بایـد اذعـان کـرد کـه تاریکی‌های تاریـخ هنرهـای تجسـمی ایران سرشـار اسـت از نـام هنرمندان کـه دسـتاوردهایی آنها کمتر دیـده شـده و یـا به‌طور کامل نامشـان به دسـت فراموشـی سـپرده شـده اسـت.

منابع

آفـاری، ژانـت (۱۳۷۷)، انجمن‌هـای نیمـه سـری زنـان در نهضـت مشـروطه، ترجمـهٔ جـواد یوسـفیان، تهـران: نشـر بانـو.

بامـداد، بدرالملـوک (۱۳٤۸)، زن ایرانـی از انقـلاب مشـروطیت تـا انقـلاب سـفید، جلـد دوم. تهـران: انتشـارات ابن‌سـینا.

توانا، مرادعلی (۱۳۸۰)، زن در تاریخ معاصر ایران، تهران: انتشارات برگ زیتون.

حجـازی، بنفشـه(۱۳۸۸)، تاریـخ خانمهـا: بررسـی جایـگاه زن ایرانـی در عصـر قاجـار، تهـران: نشـر قصیده‌سـرا.

دلریش، بشر (۱۳۷۵)، زن در دوره قاجار، تهران: انتشارات سوره مهر.

دوسـتعلی‌خان معیرالممالـک (۱۳٦۱)، یادداشـتهایی از زندگانـی خصوصـی ناصرالدیـن شـاه، تهـران: نشـرتاریخ ایـران.

رابرتسـون، یـان (۱۳۷۱)، درآمـدی بـر جامعـه، ترجمـهٔ حسـین بهـروان، مشـهد: انتشـارات آسـتان قـدس رضوی.

فریلنـد، سـینتیا (۱۳۸۳)، امـا آیـا ایـن هنـر اسـت؟«مقدمه ای بـر نظریـه هنـر»، ترجمـهٔ کامـران سـپهران، تهـران: نشـر مرکـز.

کُـرس مِیر،کارولیـن (۱۳۸۷)، فمینیسـم و زیبایی‌شناسـی، ترجمـهٔ افشـنگ مقصـودی، تهـران: نشـر گل‌آذیـن.

گلستان، لیلی (۱۳۸۵)، گفت‌وگو با بهجت صدر، چاپ اول، تهران: نشر دیگر.

۱ از دیگـر نام‌هایـی کـه در کاتالـوگ و پوسـتر نمایشـگاه‌های پیـش از انقـلاب آمـده و نشـان از فعالیـت عـدهٔ بیشـتری از زنـان در ایـن حـوزه داشـته اسـت و بایـد مـورد مطالعـه و بررسـی دقیق‌تـر قـرار گیـرد، می‌تـوان بـه ایـن افـراد اشـاره کـرد: ویکتوریـا دانشـور، مهـری رخشـا، اِمـا آبراهامیـان، مریـم جواهـری، ناهیـد حقیقـت، لئونـی تاشـچیان، سـودابه بهارلـو، هاسـمیک نرسـیان، رامونـا داربیـن، بهنـاز خوش‌کیـش، فروزنـده پهلـوان، رخشـنده پاینـده، منیـژه سـاعد، لی‌لـی امیـن‌زاده، میتـرا فرمانفرماییـان، فـرح نوتـاش، شـیرین لطفـی، ایـران محتشـمی، جمیلـه هاشـمی، ناهیـد مذکـوری، مینـو اسـدی، سـوری شـوقی، شـیرین بختیـار، عالـم مختـاری، مهرانگیـز یاسـمی، پـری محمـدی، صدیقـه نـوری، آزیتـا غفـوری.

مجابی، جواد و جاسلین دامیجا (۱۳۷۷)، برگزیدهٔ آثار پروانه اعتمادی:۱۳۷۷-۱۳٤٥، ترجمهٔ کلود کرباسی. تهران: نشر هنر ایران.
مجابی، جواد (۱۳۹۵)، نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران، جلد دوم. تهران: نشر پیکره.
..... . مجلهٔ عالم زنان (۱۳۲٤) شمارهٔ ۹، صفحه ۱۳.
مریدی، محمدرضا و معصومه تقی‌زادگان (۱۳۸۸)، نقاشی زنانه: مقایسهٔ به‌کارگیری شگردهای بصری و سبک‌های هنری در نقاشی زنان و مردان، پژوهش زنان، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱. ص ۱۳۱-۱۳۲.
ملکی، توکا (۱۳۸۰)، زنان موسیقی ایران از اسطوره تا امروز، تهران: انتشارات کتاب خورشید.
موریزی‌نژاد، حسن (۱۳۸٤)، نقاشان معاصر ایران: (معصومه سیحون)، دو هفته نامه تندیس، ۱۳۸٤، ش ۷۰، ص ٥-٤.
مهاجر، شهروز و حامدی، حسن (۱۳۹۳)، مکتب کمال‌الملک، تهران: نشر پیکره.
نراقی، سولماز (۱۳۸٥)،زیبایی‌شناسی زنانه، ماهنامهٔ زنان، ، شمارهٔ ۱٤٤، ص ٤٥-٤٤.
وود، جولیاتی (۱۳۸۳)، ویژگی‌های ساختاری زبان و جایگاه زنان، فصلنامه پژوهش و سنجش، سال یازدهم، شمارهٔ ۳۸.

Harris, Anne Sutherland & Nochlin, Linda (۱۹۷٦), Women Artists: ۱۹٥۰-۱٥٥۰, Los Angeles County Museum of Art, Alfred Knopf, New York.
Korsmeyer, Carolyn (۲۰۰٤), 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, Loughb orough University.
Nochlin, Linda (۱۹۹۲), Women, Art, and Power, Visual Theory, Edited by Bryson, Polity Press.
Petteys, Chris (۱۹۸٥), Dictionary of Women Artists: an international dictionary of women artists born before ۱۹۰۰, G.K. Hall, Boston.
Slatkin, Wendy (۱۹۸٥), 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)، (٤)، کاتالوگ «نخستین نمایشگاه هنری بین‌المللی تهران» سال ۱۳۵۳

تصویر (۵)، کتاب: افتخاری، محمود، نگارگری ایران، ۱۳۸۱، تهران، انتشارات زرین و سیمین.

تصویر (٦) و (۱۱)، کاتالوگ بی‌ینال پنجم تهران سال ۱۳٤۵

تصویر (۷) گنجینهٔ موزهٔ مردم‌شناسی کاخ گلستان

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

تصویر (۹)، سایت زنان در عصر قاجار

تصویر (۱۰)، سایت طاووس آنلاین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمونه‌ای از آثار نقاشان در دستهٔ تحلیلی جنسیت‌زدا

تصویر (۱) اثر بهجت صدر

تصویر (۲) اثر ایران درودی

تصویر (۳) اثر منصوره حسینی

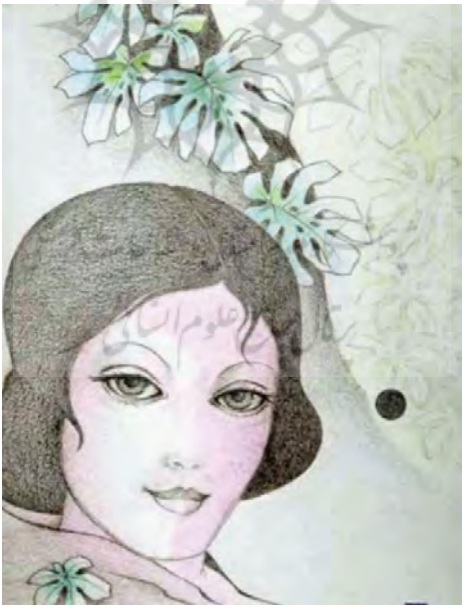
تصویر (٤) اثر معصومه سیحون

نمونه‌ای از آثار نقاشان در دسته تحلیلی جنسیت‌گرای منفعل

تصویر (٥) اثر کلارا آبکار

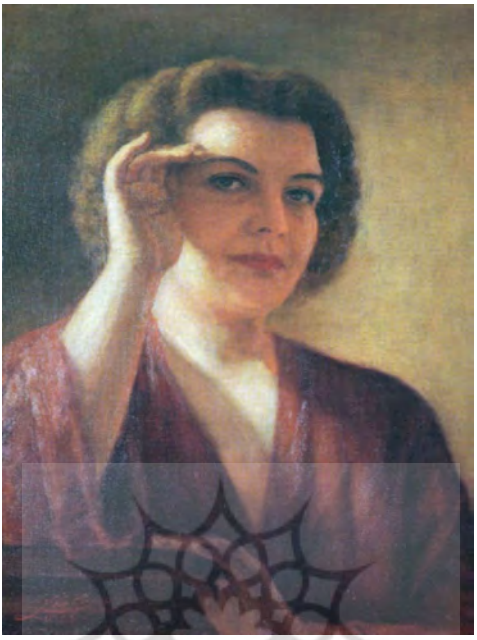
تصویر (٦) اثر لیلی تقی‌پور

تصویر (۷) اثر منیر فرمانفرماییان



تصویر (۸) اثر طلیعه کامران

نمونه‌ای از آثار نقاشان در دستهٔ تحلیلی جنسیت‌گرای بازاندیشانه



تصویر (۹) اثر شوکت‌الملوک شقاقی

تصویر (۱۰) اثر شکوه ریاضی

تصویر (۱۱) اثر لیلی متین دفتری

تصویر (۱۲) اثر پروانه اعتمادی