

نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن*

فاطمه زهتاب**

منصور حسامی***

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۹

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۲۵

چکیده

مواجهه ایران با غرب در سده‌های اخیر هم‌راستا با متحول‌ساختن کلیه وجوه زیست فردی و اجتماعی ایرانیان موجب شکل‌گیری ایده برابری اجتماعی و بطور خاص برابری زن و مرد و به‌راه‌افتادن جریانات زنان شد. این جریانات که با فعالیت زنان در چارچوب تشکل‌ها و نشریات و با رویدادهای مشخص تاریخی نظیر واقعه کشف حجاب به عرصه عمومی راه پیدا کرد، بازتابی عینی در هنر رسمی ایران در دوره‌های مشروطه و پهلوی نداشت. این مقاله به بررسی تأثیر و تأثرات اوضاع اجتماعی بر نقاشی این دوره می‌پردازد. آیا نقاشان شامل زن و مرد به تغییرات اجتماعی مرتبط با جنسیت التفات داشته‌اند؟ آیا نقاشی را به عنوان بستری برای انعکاس نقطه‌نظرات آگاهانه خود در این باره به‌کار گرفته‌اند؟ اگر چنین نیست علل عدم بازتاب جریانات اجتماعی مرتبط با زنان و جنسیت چه می‌تواند باشد؟ پاسخ را در مکتب نقاشی کمال‌الملک از زمان تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه (۱۲۹۰ ش) و نقاشی مدرنیستی ایران از میانه دهه ۱۳۲۰ تا پایان دهه ۱۳۳۰ جستجو می‌کند. نقد فمینیستی هنر که از دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در تاریخ‌نگاری و نقد هنر در غرب رواج یافت نقش و موقعیت زنان در تولید هنر و تصویر آن‌ها در آثار هنری را مورد توجه قرار می‌دهد. این مقاله در حل مسائل خود از مفاهیم «عاملیت» و «بازنمایی» بهره می‌جوید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد محوریت‌یافتن ایده مدرن / غربی شدن و ایده‌آل طبیعی‌سازی در نقاشان مکتب کمال‌الملک و دغدغه هویت ملی و ریختن محتوای بومی در ظرف هنر مدرنیستی قرن بیستم در میان هنرمندان نوگرای ایران مانع انعکاس محتوای اجتماعی معطوف به جنسیت شده‌است. زنان نقاش در هر دو دوره هم به لحاظ تعداد و هم از نظر کیفیت حرفه‌ای‌گری در قیاس با مردان هم‌دوره خود سطح نازل و امکانات ناچیزی داشتند. از منظر بازنمایی تصویر زن در میان نقاشان هر دو دوره عنصری که بتوان آن را واجد وجهی انتقادی نسبت به وضع زنان به حساب آورد دیده نمی‌شود. در عوض نقاشان زن و مرد در هر دو دوره رویکردی ناآگاهانه و بی‌توجه در تثبیت کلیشه‌های جنسیتی در پیش گرفتند. اگرچه برخی از نقاشی‌های این دوره راوی تغییرات واضحی همچون رفع حجاب زنان هستند اما نشانی از کنش آگاهانه واجد عاملیت برای تغییر بسوی برابری زن و مرد در آن‌ها پیدا نیست.

کلیدواژه‌ها: ایران مدرن. نقاشی. نقاشان زن. بازنمایی تصویر زن. عاملیت. جنبش زنان

*. مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم است.

** دانشجوی دکتری دانشگاه الزهراء، تهران.

*** دانشیار دانشگاه الزهراء، تهران.

مقدمه

دو دهه پایانی قرن سیزده (ه.ش) با رشد اندیشه‌های آزادی و برابری خواه در ایران و تحولات اجتماعی و سیاسی ناشی از آن مقارن است. تلاش برای مدرن، متمدن و به تعبیری غربی شدن در قالب حرکت‌هایی برای از میان بردن استبداد سیاسی و استقرار نظام مشروطه در کشور در دهه‌های پایانی قرن سیزده صورت پذیرفت. با این حال خواست برای مدرن شدن در پی الگوگیری از غرب پیشتر جامعه ایران را به بازبینی ابعاد مختلف فرهنگ خود واداشته بود. ملاحظات مرتبط با جنسیت، زنان و رابطه میان دو جنس از شاخص‌ترین این ملاحظات بود که از روشنفکران طالب اصلاحات و حکومت‌ها تا مردم عادی را کم و بیش به خود مشغول داشت. ضرورت نمایش تصویری مدرن از جامعه ایرانی در یکی از مهم‌ترین گام‌های خود نیازمند تغییر اجتماع ایران از زاویه جنسیت و وضعیت زنان بود. در این بستر بود که مسئله ظاهر و حجاب زنان و روابط میان زن و مرد به موضوعی بحث‌برانگیز تبدیل شد و تعارضاتی را میان اندیشه مدرن و سنتی پدید آورد که بر مواجهه حکومت‌های مدرن ایران با مقوله حقوق زنان تأثیر گذاشت. بهبود شرایط زیست زنان از ضروریاتی بود که حکومت‌های ایران از استقرار مشروطه به اینسو و بخصوص در دوره پهلوی می‌بایست برای نمایش مدرن شدن خود به دنیا نشان می‌دادند و این ضرورت تحولات قابل توجهی را در عرصه عمومی جامعه ایجاد کرد.

از اواخر دوره قاجار جریاناتی برای بهبود وضع زنان در قالب انجمن‌ها و نشریاتی مختص زنان شکل گرفت و زنان با آگاهی از حقوق خود فعالیت‌های رهایی‌بخشی را در راستای دستیابی به حقوق برابر و وضع معیشت بهتر ترتیب دادند. علی‌رغم پدیداری سطحی از آگاهی به خود در میان زنان و روند تغییرات در وضع آن‌ها، هنر/ نقاشی ایران در این دوره چه از منظر فعالیت هنری زنان و چه از لحاظ بازنمایی زن نشانی از همراهی با جریانات برابری خواه جاری نداشت. در عوض می‌توان گفت نقاشی این دوره در حکم رسانه‌ای منفعل، روایتگر و مقوم کلیشه‌های جنسیتی بود. نابرابری امکانات فعالیت حرفه‌ای برای زنان هنرمند نیز نکته قابل توجه دیگری

در هنر این دوره است.

این نکته از جهت مهم است که اگر این موقعیت را با تاریخ نقاشی زنان اروپایی مقایسه کنیم، با تفاوت‌های عمیق فرهنگی مواجهه می‌شویم. برخلاف آنچه گفته شد نقاشان زن اروپایی از قرن هفده میلادی علی‌رغم جایگاه عملاً درجه دوم خود در نظام تولید هنر و ضمن پابندی به الگوهای جنسیتی موجود با تصویر کردن خود در مقام نقاشان و هنرمندان نشانه‌های روشنی از توجه به موقعیت حرفه‌ای زنان و جدیت آن‌ها در تولید هنر را به نمایش گذاشتند. اگرچه سلسله مراتب جنسیتی در عرصه هنر غرب همچنان محدودیت قابل توجهی را بر زنان تحمیل می‌کرد اما همراستا با رشد جریانات آزادیخواه زنان با ورود زنان به مدارس رسمی هنر به سرعت موضوع آلتیه‌ها و مدارس هنری زنان و تصویر آنها در مقام معلم هنر یا هنرآموز و نقاش حرفه‌ای شمار قابل توجهی از آثار نقاشان زن را به خود اختصاص داد. روند آگاهی به «خود» در آثار زنان نقاش غربی در میانه قرن نوزده سویه‌هایی انتقادی در برابر تبعیض علیه زنان پیدا کرد. نقد به موقعیت زنان که در قرن هجده بطور غیرمستقیم با نمایش میل زنان به حضور در صحنه حرفه‌ای هنر دنبال می‌شد در قرن نوزده رفته‌رفته گرایش اجتماعی پیدا کرد و به فضای نابرابر اقتصاد هنر کشیده شد. برای مثال ماری آربورن در اثر خود بی‌نام و بی‌نشان (۱۸۵۷) زن نقاشی را به تصویر کشید که تحت فشار فضای مردانه بازار اثر خود را برای فروش عرضه می‌کرد. (ناکلین، ۱۳۹۳: ۳۰-۳۳) انتقاد به نابرابری در آثار آربورن همچنین به نارضایتی زنان از انجام وظایف خانگی نیز می‌رسید. در قرن بیستم اعتراضات دامنه رادیکال‌تری در قالب اشارات مستقیم به وضعیت فرودست زنان از نقطه‌نظر جنسی به خود گرفت و در آثار شمار بسیاری از هنرمندان زن تجلی یافت. این روند تا شکل‌گیری جریانات فمینیستی هنر در دهه‌های پایانی قرن بیستم که در آن‌ها مرز میان هنرمند-کنشگر اجتماعی از میان می‌رفت ادامه یافت.^۱

این نوشتار به جستجوی علل انعکاس ناچیز تحولات حوزه زنان در هنر / نقاشی رسمی ایران می‌پردازد. دوره مورد بحث مقاله محل تلاقی نقاط عطفی اجتماعی،

سیاسی و فرهنگی است؛ تحول نظام سیاسی با پیروزی انقلاب مشروطه (۱۲۸۵ش)، استقرار نظام نوین آموزش هنر با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه (۱۲۹۰) و همزمانی این دو با شکل‌گیری سازمان‌ها و جریان‌ها و جریانات زنان.

مقاله برای تحقیق درباره پرسش‌های خود از مفاهیم و رویه‌های نقد فمینیستی هنر بهره می‌گیرد. نقد فمینیستی که از اواخر دهه ۱۹۶۰ و دهه ۱۹۷۰ به گرایش قابل توجه در مطالعات هنری بدل شده است در دو جهت‌گیری عمده تاریخ هنر را از منظر جنسیت و زنان بازخوانی می‌کند: اول گرایشی که سعی دارد نقش ناچیز و اغلب غیرحرفه‌ای زنان در قیاس با مردان را در طول تاریخ با عامل مردسالاری/ پدرسالاری توضیح دهد. این گرایش با بهره‌گیری از سنت اندیشه انتقادی نقش ساختار مردسالار را در تعیین حدود حرفه‌ای زنان و همچنین در بازتولید کلیشه‌های جنسیتی در تولیدات هنری روشن می‌کند. و دوم گرایشی که بر خلاف گرایش پیشین قائل به عاملیت ناچیز هنرمندان زن نیست. این نگرش با تغییر محور نقد خود از مسئله کمیت حضور زنان به مسئله ارزش هنری، این ایده را مطرح می‌کند که تولیدات هنری زنان به هیچ وجه اندک و بی‌ارزش نیستند بلکه مشکل بر سر نظام ارزشگذاری هنر است. منتقدان فمینیست پیرو این گرایش بنیانی را که طی آن مفاهیمی مثل هنر زیبا در برابر هنر کاربردی تعریف شده است به چالش می‌کشند.^۱ پژوهش حاضر بیشتر در چارچوب گرایش اول به دنبال مطابقت دادن اوضاع اجتماعی و فضای فرهنگی جامعه ایران است.

در این مقاله با هدف بررسی انعکاس تحولات اجتماعی مرتبط با جنسیت و زنان در آثار نقاشی، ابتدا به‌اختصار تاریخ جریانات مدافع حقوق زنان و تأثیر آن‌ها بر وضع زنان و مواجهه حکومت‌های قاجار پس از مشروطه و پهلوی با مقوله جنسیت و زنان ارائه می‌گردد. در ادامه بازتاب این تحولات در مکتب نقاشی کمال‌الملک و نقاشی نوگرای دهه‌های ۲۰ و ۳۰ (ه.ش) بررسی می‌شود. در این بخش خوانشی تازه از آثار نقاشان مکتب کمال‌الملک و نسل اول هنرمندان مدرنیست ایرانی در سال‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ بر مبنای موارد

عاملیت هنرمندان زن و بازنمایی زن ارائه می‌گردد. دو مفهوم عاملیت^۲ و بازنمایی^۳ از مفاهیم اساسی مورد استفاده این تحقیق هستند که از نظریه فمینیستی نقد هنر گرفته شده‌اند. عاملیت اغلب بر ظرفیت و توان فرد برای کنش در شرایط اجتماعی خاص خود دلالت می‌کند. در نظریه فمینیسم انگاره عاملیت زنان در زمینه پدرسالاری، سلطه، سرکوب و نابرابری موضوعی پرتول و تفصیل بوده و همچنان بحث‌برانگیز است. این مفهوم در پیوند با سوژگی^۴ و درک روشنگری از مفهوم فرد^۵ معنا می‌یابد. متفکران روشنگری ایده فرد را به عنوان عاملی که کنش و اندیشه‌اش متکی بر انتخاب عقلانی است پیش نهادند. چنین ایده‌ای از فرد به شکل‌گیری تعاریفی از آزادی و پیشرفت انجامید که در آن عاملیت به عنوان توانایی فرد در تغییر شرایط خود در نظر گرفته شد. بنابراین عاملیت را می‌توان معادل توان سوژه برای پایداری، مذاکره و ایجاد تغییر در اشکالی از قدرت به حساب آورد که سوژه را در ابعاد درونی و بیرونی متأثر می‌کند. (Evans.2013: 8 - 9) علاوه بر آنچه گفته شد این مقاله از واژه عاملیت در معنای دیگری نیز بهره خواهد گرفت و آن عبارت است از فعالیت و مشارکت عملی زنان هنرمند در سطوح آموزش و تولید اثر هنری و حضور آن‌ها در عرصه رسمی هنر - فارغ از آگاهی عقلانی آن‌ها به عنوان فرد یا سوژه در مفهوم روشنگری آن. در این معنا پرسش از عاملیت هنری زنان در حقیقت کنکاش در امکان و میزان بهره‌گیری آن‌ها از آموزش هنر و فعالیت حرفه‌ای در تولید هنر بر مبنای آثار به جامانده از آنهاست.

اما بازنمایی با در خود داشتن واژه present دال بر حاضر کردن نمادین چیزی در شکل چیز دیگر و حامل معانی به‌هم پیوسته‌ای در فلسفه، سیاست و فرهنگ است. در فرآیند بازنمایی امر شباهت اهمیت اساسی دارد. شباهت امر حاضر شده با مرجع خود. در تاریخ اندیشه غرب می‌توان سبقه این انگاره را از فلسفه باستان تا اندیشه معاصر پیگیری کرد. از این منظر پرسش درباره بازنمایی همان تعیین نسبت و شباهت میان حقیقت چیزها، تصویر ذهنی ما از آن‌ها و تصویر مادی‌ای است که از آن‌ها باز می‌سازیم. (نلسون، ۱۳۹۵: ۲۵-۴۵)

در وادی سیاست شباهت بازنمایی را هرچه بیشتر با مفاهیم نیابت یا نمایندگی^۷ و معنای ایستادن به جای دیگری^۸ یا سخن گفتن از طرف او پیوند می‌زند. در این معنا بازنمایی بیش از هر چیز در نظام پارلمانی و پدیده انتخاب نماینده معنا می‌یابد. اینجا پرسش بر سر این است که نماینده تا چه حد به مرجع به معنای توده انتخاب‌کننده خود شباهت دارد؟ به همین اعتبار بازنمایی در معنای سیاسی واجد مفهومی از پاسخگویی و احساس مسئولیت نسبت به امر اجتماعی نیز است. (Evans.2013: 193-194)

مسئله شباهت تصویر مادی با چیزها از یکسو و نسبت آن با واقعیت یا حقیقت آن چیز از سوی دیگر و همچنین مسئولیت تصویر نسبت به حقیقت بازنموده از فلسفه و سیاست به عرصه فرهنگ و تصویر راه می‌یابد. در اینجا مسئله نسبت میان مرجع (در اینجا مدل نقاشی) با بازنمایی (تصویر نقاشی‌شده) است. نسبت میان تصویر بازنموده و حقیقت آن چیست؟ بازنمایی چگونه مسئولیت پیوند میان واقعیت اجتماعی و تجسم فرهنگی آن در قالب بازنمایی هنری را به عهده می‌گیرد؟ اینجاست که مفاهیم دروغ یا خطا در تضمین مشابهت بازنمایی (تصویر) با بازنموده (شیء یا موضوع بازنمایی) و دستیابی به حقیقت شیء اهمیت می‌یابد. ریموند ویلیامز، نظریه پرداز و نویسنده ولزی با اشاره به دلالت‌های قرن چهاردهمی واژه بازنمایی در معنای معرفی کردن شخصی به شخص دیگر استدلال می‌کند که همچنانکه هنگام معرفی به دیگری، ارائه خود در هاله‌ای خاص و حتی غیرواقعی امکان‌پذیر است، مفهوم بازنمایی واجد ظرفیت‌هایی برای ایجاد تغییر در فهم و ادراک و در حقیقت ساختن معنا به جای انعکاس صرف آن است. چنین ظرفیتی بسادگی می‌تواند به اختیار قدرت و گفتار مسلط درآمده و در ترویج القائات مورد نظر قدرت میان عموم تأثیرگذار شود. از همین نقطه نظر است که تحلیلگران حوزه‌های جنسیت، طبقه، نژاد و امثال آن به تحلیل تصویر و امر بازنمایی نزدیک می‌شوند. بازنمایی مفهومی کلیدی برای پژوهشگران مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی است که به دنبال تحقیق درباره نسبت بازنمایی با قدرت هستند. (همان: ۱۹۳-۱۹۵)

بسیاری از مفاهیم مرتبط با جنسیت از جمله دلالت‌های گوناگون ایده‌های زنانگی و مردانگی تدر بستر عمل بازنمایی تحقق می‌یابد و همزمان طبیعی‌سازی و حفظ می‌شود. تعیین مناسبات عمل بازنمایانه با امر غالب یا مسلط و اسطوره زدایی از القائات بازنمایی تحت سیطره مردسالاری امریست که مورد نظر بسیاری از تحلیلگران حوزه زنان بوده است. برای نمونه لیندا ناکلین با چنین رویکردی به بازخوانی تاریخ هنر غرب در مجموعه مقالات خود با عنوان زن، هنر و قدرت (۱۳۹۲) می‌پردازد. به همین ترتیب این مقاله نیز تلاش دارد با استفاده از مفهوم بازنمایی نسبت میان تصویر ارائه شده از زنان در آثار نقاشی دوره مورد بحث با وضعیت عملی زنان را تعیین کند و تأثیر و تأثرات احتمالی تولید فرهنگی در تحکیم یا تغییر الگوهای جنسیتی را نشان دهد.

مقاله برای سنجش عنصر عاملیت در میان نقاشان زن و نیز بررسی کیفیت بازنمایی زن در آثار نقاشی بخصوص در آثار نقاشان زن با محدودیت شدید منابع و اطلاعات آرشیوی روبه‌رو بوده است. ضعف عمومی تاریخ‌نگاری و آرشیوسازی در دوره‌های قاجار و پهلوی در حوزه زنان ابعادی مضاعف می‌یابد. این امر با در نظر گرفتن فرودستی زنان و دوربودن آن‌ها از فضای رسمی تولید هنر قابل درک است. نبود تاریخ‌نگاری زنان و تاریخ‌نگاری هنر در ایران تا دهه‌های اخیر موجب می‌شود که فعالیت هنری زنان جز در مواردی نادر در زندگینامه‌ها و خاطرات قابل پیگیری نباشد. به همین ترتیب آثار آن‌ها نیز به طریقی نظام‌مند قابل جستجو نیستند. بدین ترتیب دسترسی مقاله حاضر به هویت نقاشان و آثار آن‌ها تصادفی و با تکیه بر کلیه اسناد موجود بوده و این امر مانعی جدی برای حصول نتایج جامع و تعمیم‌پذیر در پاسخ به پرسش‌های تحقیق است. بدیهی است تکمیل اسناد و مدارک و آرشیو اطلاعات دست اول راهگشای پژوهشگران علاقه‌مند به این حوزه خواهد بود.

۱. جنبش زنان و تحولات عرصه جنسیت در ایران

نیمه دوم قرن سیزده هجری شمسی را می‌توان دوره شکل‌گیری آگاهی و تشکل و سازمان‌یابی زنان ایران به حساب آورد. همزمان با بالارفتن روابط ایران با غرب و شکل‌گیری ایده اصلاحات در اذهان روشنفکران فرنگ‌دیده ایرانی در اواسط این سده وضع معیشت و شکل حضور زنان در اجتماع توجه روشنفکران را به خود معطوف داشت بگونه‌ای که در میان آراء ایشان همواره اشاراتی به این مقوله و قیاس زنان ایرانی و غربی و علل تفاوت آن‌ها و راه‌کارهایی برای بهبود شرایط فردی و اجتماعی زنان ایران وجود داشت. فتحعلی آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی، عبدالرحیم طالبوف، از زمره چنین روشنفکرانی هستند. مبارزه برای استقرار نظام مشروطه و رواج ایده‌های آزادی و برابری زنان را نیز همانند سایر اعضا اجتماع به وضع خود آگاه کرد. حاصل این آگاهی در دوره مشروطه برپایی انجمن‌ها و مجلات اختصاصی زنان و اگر بتوان این‌گونه گفت شکل‌گیری جریان زنان در ایران بود. چنین تحولاتی بدون آنکه عاملی حکومتی و از بالا داشته باشد برخاسته از مطالبات زنان و نوعی فعالیت مدنی بود که تا اوایل حکومت رضاشاه ادامه داشت و پس از آن به مصادره و کنترل دولت درآمد. از دستاوردهای جنبش زنان در دوره مشروطه راه‌اندازی مدارس دخترانه، تلاش برای از بین بردن نگرش‌های کلیشه‌ای درباره زنان و تعریف هویت تازه زن ایرانی از طریق اصلاح مفاهیم مرتبط با خانواده و ازدواج و زندگی مشترک، و نیز آموزش اصول پرورش فرزند و بهداشت بود. در زمینه مشارکت اجتماعی و سیاسی نیز این دوره شاهد حمایت زنان از نظام پارلمانی و مشارکت آن‌ها در تأسیس بانک ملی، ایجاد تشکل و برقراری ارتباط با سازمان‌های مدافع حقوق زنان در کشورهای اروپایی و انجام مکاتبات سیاسی با دول خارجی، تبلیغات و حمایت مالی و حتی مبارزه مسلحانه از نظام مشروطه بود. دستیابی به حق رأی و بسترسازی برای مشارکت زنان در کار و تولید از اهداف فعالین حقوق زنان در این دوره بود که تا سال‌ها بعد تحقق نیافت. (خسروپناه، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

جریانات و اصلاحات مربوط به حقوق زنان در دوره پهلوی که وجهی از مدرنیزاسیون از بالای دولت را شکل می‌داد، در سه مرحله قابل تقسیم‌بندی است. دوره اول حکومت رضاشاه، دوره دوم فاصله سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۳۲ و دوره سوم بعد از کودتای ۱۳۳۲ تا پایان حکومت محمدرضاشاه. (ساناساریان، ۱۳۸۴: ۹۵-۹۷)

حکومت رضاشاه از یکسو به علت افول تدریجی جنبش خودانگیخته زنان - که بدون اتکا به حکومت و از سطح اجتماع برخاسته بود - حائز اهمیت است و از سوی دیگر به خاطر انجام اقداماتی تأثیرگذار بر زندگی زنان. نقاط اصلی تغییر در موقعیت زنان این دوره عبارتند از: تغییر در قوانین ازدواج و طلاق و گسترش امکان آموزش و اشتغال برای زنان. رضاشاه که در ابتدای حکومت خود مزاحمتی برای سازمان‌های مستقل زنان ایجاد نکرده بود، بعدتر با ممانعت از فعالیت این انجمن‌ها و توقیف مجلات مرتبط با آن‌ها، و تأسیس کانون بانوان سعی در کنترل و هدایت جنبش زنان به سمت اهداف خود کرد. کانون بانوان به عنوان اولین سازمان زنان حکومتی مواضع فمینیستی تعدیل‌شده‌ای نسبت به انجمن‌های مستقل دوره مشروطه داشت. برای رضاشاه مسئله حقوق زنان بیش از هر چیز در ارائه جلوه‌ای مدرن از زن ایرانی معنا می‌یافت. بدین ترتیب فعالیت‌های ظاهراً رادیکال کانون بانوان مثلاً برداشتن حجاب پیش از اعلان رسمی قانون کشف حجاب نیز در حقیقت تحت فرمان و اراده دولت و تابع برنامه مدرنیزاسیون رژیم بود. خلاء سیاسی ناشی از جنگ جهانی دوم و خروج رضاشاه از کشور در ۱۳۲۰ با گسترش آزادی بیان زمینه شکل‌گیری تعدادی انجمن زنان من جمله تشکیلات زنان ایران وابسته به حزب توده و انتشار نشریاتی وابسته به آن‌ها را فراهم کرد. هرچند که این انجمن‌ها به علت وابستگی به دیگر احزاب از استقلال گروه‌های فمینیستی دوره مشروطه برخوردار نبودند^۱ اما به علت میزان وابستگی کمتر به حاکمیت صراحت و رادیکالیسم بیشتری نسبت به سازمان‌های وابسته رضاشاهی داشتند. اما بعد از کودتای ۱۳۳۲ دوره‌ای جدید از دیکتاتوری با پرچیده شدن احزاب سیاسی، کنترل رسانه و منع گردهمایی آغاز شد. اگرچه در سال‌های بین ۱۳۳۵-

ملاحظه دو موضوع عاملیت هنری زنان نقاش و نیز شیوه بازنمایی زن معیار سنجش هستند. مکتب نقاشی کمال‌الملک تسلط خود را بر صحنه رسمی نقاشی کشور تا بازگشت نسل اول هنرمندان نوگرا به ایران در نیمه دوم دهه ۱۳۲۰ حفظ کرد. با این حال همزمان با اولین ظهور جدی نوگرایی قرن بیستمی در ایران در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ و جدال فراگیر کهنه و نو، تسلط تدریجی هنر مدرنیستی باعث از رونق افتادن شیوه کمال‌الملک شد. (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۴۴)

۱.۲ مکتب کمال‌الملک (۱۲۹۰-۱۳۲۰)

آموزش نقاشی در دارالفنون در سال ۱۲۴۰ ش به مدیریت صنایع‌الملک و الگوبرداری از نظام آکادمیک اروپایی تأثیر قابل توجهی در ترویج آموزش و تولید هنر به شیوه اروپایی در ایران داشت. از مهم‌ترین هنرمندان رشدیافته در این مدرسه کمال‌الملک بود. با وجود این روش آموزش هنر در دارالفنون در زمان مدیریت صنایع‌الملک بیش از اینکه با نظام موجود آموزش و تولید هنر در ایران منافاتی داشته‌باشد در توافق با آن بود. بعد از صنایع‌الملک در دوره تدریس مزین‌الدوله در این مدرسه جوانب ایرانی تولید هنر بیش از پیش کنار نهاده‌شد. بدین معنا که شیوه التقاطی ایرانی-اروپایی پیشین در قالب‌های فرنگی‌سازی و پیکرنگاری درباری هرچه بیشتر به سوی استقرار شیوه‌های غربی پیشرفت و شیوه آموزش و تولید هنر تبعیت آشکاری از شیوه آکادمیک رایج در اروپا و بویژه پاریس را به نمایش گذاشت. (همان: ۲۸-۳۴) بدیهی است که هنرآموز زنی نمی‌توانست در این مدرسه حضور رسمی داشته‌باشد چراکه در این دوره تحصیل برای دختران و زنان همچنان محدود به شیوه‌های سنتی بود و مدارس حتی در سطوح ابتدایی جایی برای دانش‌آموزان دختر نداشت. زندگی‌نامه‌ها و کتاب‌های خاطرات زنان این دوره حاکی از آموزش خصوصی نقاشی برای دختران و زنان متعلق به طبقات بالا و اشراف است. از این جمله‌اند خاطرات تاج‌السلطنه، دختر ناصرالدین‌شاه که کتاب را با توصیف خودش در حال نقاشی آغاز می‌کند. (تاج‌السلطنه: ۵) با

۱۳۴۵ تعداد سازمان‌های زنان افزایش یافت، اما این سازمان‌ها برای قانونی بودن مجبور به پیوستن به «شورای عالی جمعیت زنان» ایران بودند که خود تحت کنترل حکومت بود. در این دوره تنها نشریاتی اجازه کار داشتند که طرفدار دستگاه حاکمه بودند.^{۱۰} در این دوره برنامه اصلاحی محمدرضا شاه مشهور به انقلاب سفید (۱۳۴۱) با اعطای رسمی حق رأی به زنان و اصلاح قوانین خانواده تحولاتی را در شرایط زنان ایجاد کرد. نگاهی به موضوعات مورد بحث در مجالس شورای ملی پیش از ورود زنان به مجلس و پس از آن اهمیت اعطای حق رأی به زنان را مشخص می‌کند. در حالی که در مجالس پیش از سال ۱۳۴۲ موضوعات مطرح‌شده پیرامون مسائل زنان در هر دوره از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کرد، بعد از ورود زنان به مجلس طیفی از موضوعات از وقایع جزئی و انضمامی تا مباحث عمومی نظری‌تر به مقوله زنان با رشد قابل‌ملاحظه‌ای مطرح می‌شد. (خواججه‌نوری، ۱۳۷۴)

۲. زنان و نقاشی در دوره مشروطه و پهلوی

با نگاهی به صحنه مسلط هنر ایران در دوران پیش از استقرار نظام مشروطه تا حکومت رضاشاه و بعد از آن در دوره سلطنت محمدرضا شاه معلوم می‌شود که هنر رسمی ایران از دهه‌های پایانی قرن سیزده و تا پایان دهه ۱۳۳۰ به ندرت انعکاس‌دهنده جریان‌های اجتماعی و سیاسی روز داخل ایران و مسائل مرتبط با هویت‌های قومی و طبقه‌ای و به خصوص جنسیتی است. در عوض هنر قرن بیستم ایران در مواجهه با مدرنیته عمدتاً در فرم و صورت همراهی خود را با مدرنیسم ساختاری کشور به نمایش گذاشت و از وجوه ضروری مدرنیته شامل اندیشه‌ورزی، خودانتقادی و دغدغه‌مندی اجتماعی بازماند. این تأثیرپذیری در فرم زمانی در پیروی از کمال‌الملک و هنر طبیعی‌گرای^{۱۱} آخر قرن نوزده اروپا و زمانی در پذیرش صورتی مشابه هنر مدرن غربی تجلی یافت.

با این مقدمه به تأثیرات احتمالی تحولات زنان در مکتب نقاشی کمال‌الملک و هنر مدرنیستی دهه‌های ۱۳۲۰ و ۳۰ می‌پردازیم. چنانچه گفته‌شد در این

جدایی وی از دربار قاجار منتفی است. (غنی، ۱۳۷۷: ۳۳-۴۳)

۱.۲. ۱.۱.۲. اعمالیت زنان

زنان نقاش این دوره به سبب جایگاه اجتماعی خود در طبقه اشراف طبیعتاً بیش و پیش از عموم زنان جامعه نسبت به وضعیت عمومی کشور و مسئله زنان آگاه شدند. صرف پیدایش زنان نقاش مستقل را می‌توان شاهدی بر پیدایش آگاهی و عاملیت در زنان دانست. خصوصاً با در نظر داشتن اینکه این زنان کم و بیش در مطالبه و فعالیت در جهت تغییر اوضاع هم‌جنسان خود پیشرو بودند. از میان این زنان می‌توان تاج‌السلطنه، دختر نام‌آور و فرهیخته ناصرالدین‌شاه را نام برد. اگرچه از نقاشی کردن او جز توصیفی در کتاب خاطراتش چیزی باقی نمانده اما آراء سیاسی و اجتماعی او بوضوح نشان‌دهنده سطحی از آگاهی به خود و موضع‌گیری روشنفکرانه نسبت به وضع حاکم بر کشور است. از دیگر بانوان نقاش-روشنفکر این دوره می‌توان به نوه ناصرالدین‌شاه، ولیه صفا فروغ‌الملوک، شوکت‌الملوک خان‌شقایق و عفت‌الملوک خواجه‌نوری اشاره کرد که هر یک در کنار نقاشی تمایلات و کنش روشنفکرانه داشته‌اند. برای مثال عفت‌الملوک خواجه‌نوری (۱۲۷۵-؟) از سال ۱۳۰۱ در دارالمعلمات به تدریس نقاشی مشغولیت داشت و همچنین از اعضای اولیه و عضو هیئت رئیسه «جمعیت نسوان وطنخواه ایران» بود. او با همین عنوان در دومین کنگره بین‌المللی نسوان شرق که در سال ۱۳۱۱ در تهران برگزار شد حضور داشت. (سلامی، ۱۳۸۹: ۶ و ۱۱) اما از نظر بهره‌مندی زنان از امکانات برابر آموزشی و حرفه‌ای هنری موضوع تا حدودی متفاوت است. یکی از اصلی‌ترین اهداف فعالین حقوق زنان از دوره مشروطه رسمیت بخشیدن به آموزش زنان بود. واضح است که در وضع عمومی آموزش زنان در آن دوره مدرسه صنایع مستظرفه امکانی برای پذیرش رسمی دختران برای هنرآموزی در کنار پسران نداشت. در منابع مختلف تاریخ هنر ایران نیز اشاره‌ای به شاگردان زن کمال‌الملک نشده است. در تصاویر به جای مانده از کمال‌الملک و شاگردانش در مدرسه صنایع

همه این احوال با توجه به نوپایی اندیشه‌های روشنفکرانه و فعالیت زنان در آن دوره بعید است حتی در میان زنان طبقات بالا - که به واسطه موقعیت اجتماعی خود از امتیازات بسیاری نسبت به سایر زنان در آموزش و غیره برخوردارند - نیز اثر نقاشی مطابق با الگوهای تازه آموزشی در دارالفنون خلق شده و یا محتوایی اجتماعی و مرتبط با وضع معیشت زنان در آن انعکاس یافته باشد.

تغییر روش و تمایل نقاشان ایرانی به هنر رسمی قرن نوزدهم اروپا و طبیعی‌گرایی با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه در ۱۲۹۰ ش توسط کمال‌الملک به اوج تأثیرگذاری رسید. مدرسه کمال‌الملک راه را برای گسترش و ترویج هنر اروپایی در ایران هموار کرد. (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۸-۴۴) در این دوره دغدغه عمومی چنان که گفته شد مدرن شدن به معنای اروپایی شدن بود. بدین ترتیب شیوه کمال‌الملک با به حد اعلا رساندن الگوپذیری از سنت طبیعی‌گرای اروپایی بهترین الگو برای مدرن شدن در نقاشی به حساب می‌آمد. شیوه‌ای که کمال‌الملک مروج آن بود بر خلاف رویه‌های نوگرای اواخر دهه ۱۳۲۰ به سبب فقدان طبیعت‌پردازی در سنت هنری ایران از پیش بسیار مورد توجه و باب طبع عموم بود و به تلاشی در جهت جلب اقبال عمومی نیاز نداشت. اما در عوض بخش عمده‌ای از هم و غم پیروان این اسلوب صرف تسلط فنی به ابزار و شبیه‌سازی می‌شد. طبیعت بیجان، منظره، چشم‌اندازهای شهری و اماکن و صحنه‌های زندگی مردم از موضوعات مورد توجه هنرمندان این شیوه بود. درباره انعکاس مسائل روز و جریانات اجتماعی و سیاسی در آثار این دوره گفته شده است که کمال‌الملک بعد از بازگشت از سفر سه ساله خود به اروپا با کناره‌گیری از دربار به جنبش مشروطه پیوست و با ترجمه آثار نویسندگان انقلابی فرانسه و به خصوص ژان ژاک روسو به مشروطه‌خواهان یاری رساند.^{۱۲} با این حال سند موثقی که تأییدکننده گزاره‌های فوق باشد در دسترس نیست. کمال‌الملک در شرح حال خود که در جلد هشتم از کتاب یادداشت‌های دکتر غنی به چاپ رسیده است لیستی از نقاشی‌های خود در دربار قاجار ارائه می‌دهد که با توجه به آن فرض



تصویر ۲. محمود اولیا. زندگی روزمره. موزه مجلس

جالب آنکه مواد درسی این هنرستان را نقاشی همراه با «انواع کارهای هنری، خیاطی، آشپزی، مینیاتور، آرایش» در بر می‌گرفت! هنرستان دخترانه دیگری که در سال ۱۳۱۷ تأسیس شد هنرستان دختران تهران است که به تصمیم وزارت فرهنگ وقت در قالب شبانه‌روزی افتتاح و مدیریت آن به مریم اردلان واگذار شد. از جزئیات کار و چگونگی اداره این مراکز اطلاع دقیقی در دسترس نیست. (اجتهادی، ۱۳۸۲: ۹۱۴) نکته قابل توجه در اینجا آن است که دلالت لفظ هنرستان که امروزه بیشتر بر مدارس آموزش هنرهای زیبا اطلاق می‌شود در آن دوره گستره عمومی‌تری از معنای هنر شامل انواع مشغولیت‌های سنتی زنانه را دربرداشته‌است. پوران فرخزاد در کتاب خود کارنمای زنان کارای ایران ضمن ارائه اطلاعات مختصری درباره شوکت‌الملوک و عفت‌الملوک خواجه‌نوری از فعالیت گسترده آنها در تولید و آموزش هنر سخن می‌گوید. به زعم او شوکت‌الملوک مجموعه آثاری شامل صدها تابلو نقاشی داشته که از ایام جوانی آنها را در گالری مهرگان به نمایش می‌گذاشته‌است. (فرخزاد، ۱۳۸۱: ۴۸۸ و ۴۸۹) از این گنجینه چیزی بیش از تعداد انگشتان یک دست در دسترس نیست. بدین ترتیب اسناد موجود درباره نقاشان مکتب کمال‌الملک و شاگردان او فرض نابرابری امکان آموزش و فعالیت حرفه‌ای برای زنان به عنوان نقاش را تأیید می‌کند.



تصویر ۱. جعفر پتگر. دختر بلوچ.

مستظرفه هنرآموز زنی وجود ندارد. با این حال شواهدی دال بر هنرآموزی برخی دختران خانواده‌های سرشناس از طبقات بالا در دست است. کتاب خاطرات ممتحن‌الدوله در ضمیمه‌ای بر متن اصلی، اشاره‌ای بر احوال شوکت‌الملوک خان‌شقاقتی (۱۲۸۲-۱۳۴۴ ش) به عنوان نقاش دارد. (خان‌شقاقتی، ۱۳۵۴: ۲۸۷-۲۹۲) و آثاری هم که از او در موزه نگارستان موجود است مؤید چنین ادعایی است. شوکت‌الملوک و عفت‌الملوک خواجه‌نوری دختران خانواده‌ای از تبار قاجار بودند که گفته شده‌است از شاگردان کمال‌الملک و هم‌دوره علی‌محمد حیدریان بوده‌اند. ژیلای خواجه‌نوری (۱۳۲۷ ش)^{۱۲} در مصاحبه با افسانه نجم‌آبادی (۱۳۲۵ ش)^{۱۴} از راه‌اندازی اولین هنرستان بانوان به اسم هنرستان خواجه‌نوری توسط عفت‌الملوک خواجه‌نوری یاد می‌کند و تربیت شاگردان دخترتری را به او نسبت می‌دهد.^{۱۵} هنرستان بانوان، هنرستان خواجه‌نوری و دارالتعلیم صنعتی نسوان هر سه عنوان هنرستانی هستند که عفت‌الملوک خواجه‌نوری مجوز تأسیس آن را در ۱۳۰۲ از وزارت پیشه و هنر گرفت و با کمک شوکت‌الملوک به مدت هفت سال با هزینه خود در منزل شخصی اداره کرد و پس از دریافت حمایت دولتی به مدیریت آن منسوب شد.

۲.۱.۲ بازنمایی زنان

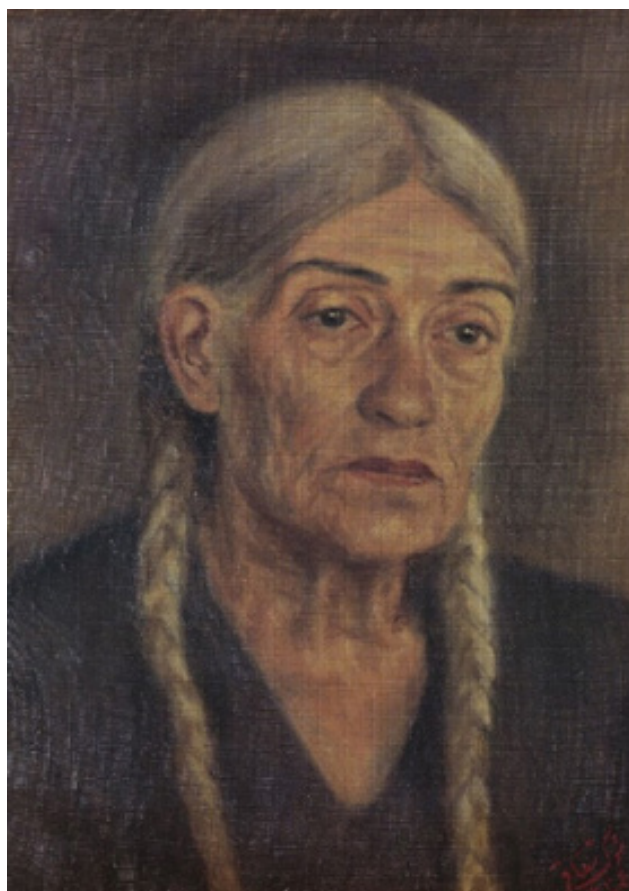
از منظر بازنمایی تصویری زن در آثار نقاشی این دوره به نظر می‌رسد نقاشان مرد مکتب کمال‌الملک زنان را عمدتاً در حال انجام وظایف زنانه با تفاوت‌هایی در پوشش و نشانه‌های زیبایی و اغواگری به تصویر کشیده‌اند. (تصاویر ۱ و ۲)

با وجود این آثاری از شوکت‌الملوک خواجه‌نوری حاکی از تغییراتی در سنت بازنمایی و همسویی با وضع تازه زن در جامعه است. یکی از آنها پرتراهی از خود هنرمند (احتمالاً ۱۳۳۹ش) است. (تصویر ۳) در این اثر که به نظر می‌رسد از روی عکس نقاشی شده باشد هنرمند خود را در هیبت زنی مدرن، پزرافت و زیبا به تصویر کشیده‌است. این زن در حالت بدون حجاب خود وضعیتی طبیعی و راحت دارد که با در نظر گرفتن سابقه خانوادگی نقاش و گذشت دو دهه از واقعه کشف حجاب

دور از انتظار نیست. در خانواده شوکت‌الملوک علاقه به کشف حجاب پیش از اعلان رسمی آن وجود داشت. (خان‌شقاوی، ۱۳۵۴: ۲۸۷-۲۹۲) با این حال این خودنگاره هیچ اشاره‌ای به وضعیت حرفه‌ای نقاش نمی‌کند و به جای آن تأکید را بر متانت و آرامش مدل در کنار زیبایی و فریبندگی و به‌نوعی موقعیت طبقاتی او می‌گذارد. یقه باز پیراهن و آستین‌های شل لباس غیر رسمی او که گردن و دست‌ها را زیر تابش نور نمایان می‌سازد علاوه بر نشان دادن تغییر در هنجارهای پوشش اهمیت یافتن الگوی زن زیبای امروزی را به نمایش می‌گذارد. بدین ترتیب این خودنگاره بدون آنکه توجهی آگاهانه را از سوی زن نقاش به وضع متعارض زن در جامعه نشان دهد روایتی ابتدایی و ساده از «زن تماماً جنسی شده دوره پهلوی دوم»^{۱۴} ارائه می‌کند. شوکت‌الملوک در اثر دیگر خود «پرتره یک زن» (احتمالاً



تصویر ۳. شوکت خواجه نوری شقاوی. سلف پرتره. احتمالاً ۱۳۳۹. موزه نگارستان تهران



تصویر ۴. شوکت خواجه نوری شقاوی. خسته. احتمالاً ۱۳۳۶. موزه نگارستان تهران.



تصویر ۵. شوکت خواجه نوری شقاقی. شالیزار. ۱۳۳۹. موزه نگارستان تهران

زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و در بهبود وضعیت فرودست خود بطور نسبی فعال شده‌اند اما همچنان نتوانسته‌اند بطور گسترده و حرفه‌ای و در موقعیتی برابر با مردان به تولید آثار نقاشی بپردازند و یا در صورت فعالیت هنری نقاشی را به رسانه‌ای برای بازتاب وضعیت خود و یا ابزاری فرهنگی برای بیان و یاری رساندن به جریان نوپای زنان تبدیل کنند. بدین ترتیب فضای غالب در بازنمایی زن در این دوره تابع کلیشه‌های سنتی درباره زنان است. اینگونه است که حتی واقعه پراهمیتی همچون کشف حجاب رضاشاه در ۱۳۱۴ که کل جامعه شامل زنان و مردان را متأثر می‌سازد، در آثار نقاشی به جامانده از این دوره انعکاس پیدا نمی‌کند.

۲.۲ هنر نوگرای دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰

در دهه‌های دوم و سوم قرن حاضر هنرمندان نسل جدید تمایلاتی را در نقض اصول کمال‌الملک و گرایش به هنر مدرن اروپایی به نمایش گذاشتند. تأسیس هنرکده هنرهای زیبا در ۱۳۱۹ که بعدتر در ۱۳۲۸ به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران تبدیل شد، در رشد هنرمندان این نسل تأثیرگذار بود. هرچند آموزه‌های کمال‌الملک از طریق شاگردانش که بطور گسترده به استخدام هنرکده در آمده بودند به هنرجویان انتقال

(۱۳۳۶) معروف به «خسته» (تصویر ۴) بازنمایی زن زیبا را کنار گذاشته و پرتره زنی مسن را با موهای جوگندمی بافته، چهره‌ای خسته با نگاهی بی‌رمق و خالی از زیبایی متعارف به تصویر می‌کشد هرچند این چهره تکیده نیز هر لحظه نشانگر زیبایی و برازندگی دوران جوانی است. در نگاه خیره و حالت اندوهگین زن خسته و سالخورده شاید بتوان برداشتی ضمنی از آگاهی و تفکر و شاید اندیشه به خود داشت. مدل نقاشی در اینجا نیز با موی بافته و آراسته و حالت آرام چهره‌اش تابع نظم طبقه بالایی است. او همچنین در اثر دیگری به نام شالیزار (۱۳۳۹) جمعی از زنان را بدون آرمانگرایی و تمجید در حال کاشتن نشای برنج نقاشی کرده‌است. (تصویر ۵) هنرمند در این اثر صحنه‌ای آرمانی و ستایش‌شده از کار یا کار زنان ارائه نمی‌کند، همچنانکه در پی نشان دادن رنج کشاورزان و برانگیختن همدلی مخاطب نیست. او انسان و زن را در چشم‌انداز روستایی به تصویر می‌کشد. این نقاشی را بیش از آنکه بتوان اثری درباره زنان دانست می‌توان در دسته چشم‌انداز ایرانی و در جهت معرفی هویت ملی طبقه‌بندی کرد.

چنانچه دیدیم به نظر می‌رسد در شیوه مسلط نقاشی ایران در دوره مشروطه تا پیش از ورود سنت نقاشی مدرنیستی به ایران در دهه ۱۳۲۰ زنان اگرچه در

ریاضی عضو خانواده‌ای با موقعیت بالای اجتماعی بود. او در سال ۱۳۱۹ در حالی برای تحصیل در رشته نقاشی وارد دانشکده هنرهای زیبا شد که به سبب تسلط به زبان فرانسه و پذیرفتن نقش مترجمی معلم فرانسوی الاصل دانشکده، مادام آشوب، در جبهه نوگرایان دانشکده جایگاهی پیشرو داشت. او سپس برای تحصیل به بوزار فرانسه رفت و در سال ۱۳۳۴ به ایران بازگشت و به تدریس و نقاشی پرداخت. آثار باقی‌مانده از او شامل تعداد اندکی نقاشی پرتره است. او در عمر کوتاه خود و به سبب اشتغال به تدریس آثار پرشماری به جای نگذاشته است. (مجایی، ۱۳۷۶: ۴۶) این آثار هم عمدتاً نمونه‌هایی آموزشی هستند. شکوه ریاضی را به سبب نقش اثرگذارش در آموزش هنر می‌توان واجد عنصر عاملیت دانست. بسیاری از هنرمندان بنام دهه ۴۰ از شاگردان او در هنرکده هنرهای تزئینی بودند.^{۱۷}

اما لیلی تقی‌پور که بر خلاف میل باطنی خود برای امرار معاش مجبور شد فعالیت هنری خود را به تصویرسازی کتاب کودک و طراحی نقوش کتیبه‌ها و آثار باستانی در موزه ایران باستان محدود کند تنها بعد از بازنشستگی و در میانه دهه ۱۳۷۰ مجال برگزاری نمایشگاهی از آثار نقاشی خود یافت. (همان: ۲۷۰) بدین ترتیب از آن نظر که از مهارت هنری خود در تامین معاش بهره برد او را می‌توان هنرمندی حرفه‌ای به حساب آورد اما از آنجاییکه اینگونه هنرها در زمره هنرهای کاربردی و کمتر وابسته به اندیشه و نظر هنرمند هستند آن سطح از عاملیت و اثربخشی که درباره ریاضی صادق است را نمی‌توان به تقی‌پور نسبت داد. از او در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ ردپایی در مراکز هنری ثبت نشده است.

فخری عنقا در دوره دانشکده همدوره شکوه ریاضی است. او پیش از دانشکده هنرهای زیبا در مدرسه صنایع قدیمه تعلیم مینیاتور دیده بود و عمده علاقه و فعالیت خود را در زمینه هنرهای سنتی شامل مینیاتور، نقاشی زیرلاکی، تذهیب و تشعیر اختصاص داد. در ایام دانشکده نیز کمتر در جبهه مدرنیست‌ها و بیشتر پیرو سنت کمال‌الملکی بود. او بعد از اتمام تحصیل برای تدریس زبان انگلیسی و نقاشی به استخدام آموزش و پرورش در آمد.^{۱۸}

می‌یافت اما همزمان به سبب حضور تعدادی از مربیان فرانسوی همچون مادام آشوب هنرجویان به سمت شیوه‌های مدرنیستی اواخر قرن نوزده هدایت می‌شدند. برخی از هنرمندان نسل جدید که در کشاکش میان طبیعی‌گرایی کمال‌الملک و امپرسیونیسم مادام آشوب، تمایل بیشتری به دومی نشان داده بودند بعدتر تحصیلاتشان را در مؤسسات هنری اروپا ادامه دادند. (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۵۷) بالارفتن میل به شناخت تولیدات فرهنگی، اجتماعی و روشنفکری غرب در میان روشنفکران و هنرمندان ایرانی در افزایش گرایش هنرمندان جوان به تجربه شیوه‌های هنر جدید غربی مؤثر بود. هنرمندان در طول این دو دهه شیوه‌های مختلفی از امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم تا کوبیسم و هنر انتزاعی را معرفی و ترویج کردند.

۱.۲.۲ عاملیت زنان

در این دوره علی‌رغم تحولات چشمگیر در وضع اجتماعی زنان و رسمیت یافتن آموزش متوسطه و عالی و بخصوص پذیرش هنرجویان زن در هنرکده هنرهای زیبا از منظر مشارکت حرفه‌ای و روی آوردن به هنر در میان زنان تغییر معناداری نسبت به دوره قبل دیده نمی‌شود. تفاوت تنها در تغییر هنرآموزی از شکل غیررسمی و خصوصی به شکل رسمی و دانشگاهی است. در این دوره اگرچه با تحولات رضاخانی شاهد شکل‌گیری طبقه متوسط شهری هستیم اما اشتغال زنان به هنرچندان عمومی نیست و همچنان منحصر به سطوحی از اجتماع است که گویی فصل مشترک طبقه رو به زوال اشراف و لایه‌های بالایی طبقه متوسط هستند. شمار هنرمندان زن در میان هنرمندان مدرنیست نسل اول بسیار کم است و آثار آنها نیز در مطالعات تاریخی انجام شده درباره هنر ایران به ندرت مورد توجه قرار گرفته است. شکوه ریاضی (۱۳۰۰-۱۳۴۱) و لیلی تقی‌پور (۱۲۹۹-۱۳۸۰) و فخری عنقا (۱۲۹۶-۱۳۸۶) تنها هنرجویان زنی هستند که همراه جلیل ضیاپور، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری، محمود جوادی پور، عبدالله عامری، منوچهر یکتایی و مهدی ویشکایی و... در دو سال اول تأسیس وارد هنرکده هنرهای زیبا شدند. شکوه

توجه به نسبت و گستره فعالیت و امکان ارائه آثار هنرمندان زن فعال در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ نسبت به مردان همدوره آن‌ها مشخص می‌کند که در این دوره جنسیت همچنان عنصری تعیین‌کننده در فعالیت و تولید هنری است و زنان جز در مواردی معدود سهم چندانی از فضای حرفه‌ای هنر ندارند.

اما چنانچه مراد از عاملیت، آگاهی و کنش سوژه نسبت به شرایط خود باشد در میان زنان مذکور جز در مورد شکوه ریاضی معنا پیدا نمی‌کند. شاگردان و همدوره‌های او درباره منش شخصی و شیوه تدریس او زیاد نقل کرده‌اند. عباس مشهدی‌زاده او را حتی در نوگرایی «پیشروتر، پیشرفته‌تر و نونگاه‌تر» از ضیاءپور می‌داند و او را معلمی توصیف می‌کند که توانایی زیادی در تغییر شیوه هنرمندان آن دوره و پرورش روش شخصی هنرجویان داشت. مهدی حسینی (۱۳۲۲) روش تدریس شکوه ریاضی را متفاوت از بقیه معلم‌ها و متکی بر گفتگو و حفظ شخصیت نقاش می‌داند و او را «بسیار با جذب، با لحن آمرانه و تهاجمی، پرتحرک، خوش‌برخورد و صمیمی» توصیف می‌کند که با شخصیت و روش تدریس شاگردان را به حرکت و فکر و مطالعه وامی‌داشت. (حسینی، ۱۳۸۳: ۱۵) با این حال درباره نظرگاه و مواجهه او با جامعه در قبال موضوع زنان اطلاعاتی در دست نیست.

۲.۲.۲ بازنمایی تصویر زن

نسل اول هنرمندان مرد نوگرا در نمایش خود از زنان عمدتاً از پیش‌فرض‌های موجود تخطی نکرده‌اند. برای نمونه جلیل ضیاءپور (۱۲۷۸-۱۲۹۹) از میان هنرمندان نوگرای نسل اول با دانشی که از زندگی سنتی روستاییان و عشایر ایران به دست آورده بود چنین مضامینی را برای نمایش هویت ایرانی در کار خود به نمایش گذاشت. در اغلب این آثار زنانی در حال انجام وظایف معمول زنانه و یا به گونه‌ای نمادین و با اشاره به ترانه‌های فولکلور به نمایش درآمده‌اند. زندگی زنان چادری خطه جنوب ایران و صحنه‌هایی از رسوم ایرانی موضوع برخی از آثار اکسپرسیونیستی هوشنگ پزشک‌نیا (۱۲۹۶-۱۳۵۱) در این دوره است. هنرمندان دیگری همچون

جواد حمیدی (۱۲۹۷-۱۳۸۰)، محمود جوادی‌پور (۱۲۹۹-۱۳۹۱)، حسین کاظمی (۱۳۰۳-۱۳۷۵) و عبدالله عامری (۱۳۰۱-۱۳۹۶) نیز هویت ایرانی را در نمودهایی از زندگی زنان و روستاییان در زندگی سنتی خود جستجو کرده و آن‌ها نیز در نمایش این صحنه‌ها پیکره‌ایشان شامل زنان و مردان و کودکان را در بستر آداب و رسوم سنتی به تصویر کشیده‌اند. در هیچ‌یک از این آثار نشانه‌ای از تغییر در باور به کلیشه‌ها و الگوی سنتی از زن به چشم نمی‌خورد. در کلیه این آثار زنان همچون روستاییان و عشایر المان‌هایی در خدمت هویت ملی و اثبات ایرانی بودن هنرمندان بشمار می‌آیند. (تصویر ۶)

پرتره‌های اکسپرسیونیستی شکوه ریاضی نمونه‌های جالب‌توجهی از آثار زنان نقاش این دوره‌اند. نسبت آثار به‌جا مانده از ریاضی با موضوع زنان به تصاویری که از مردان خلق کرده است چیزی در حدود دوازده به دو اثر است.^{۱۹} حتی اگر این نسبت را نتوان دال بر محتوایی فمینیستی و خودنگرانه به شمار آورد اما از این نکته هم نمی‌توان صرف نظر کرد که شیوه برخورد ریاضی با نقاشی پرتره موقعیت او را در مقایسه با دیگر هنرمندانی که با بازنمایی چشم‌اندازهای بومی و طبیعی ایران در پی نمایش هویت ملی بودند، ممتاز می‌کند. در حالیکه هم‌دوره‌های او با دغدغه عمومی هویت ملی که از پیش میان گفتمان‌های روشنفکری و حکومتی عمومیت داشت، درگیر بودند و به دنبال راهی می‌گشتند تا به فرم غربی هنر محتوای ایرانی ببخشند، ریاضی بدون درگیر شدن با چنین دغدغه‌ای چهره زنان و مردانی را به سیاق اکسپرسیونیستی نقاشی کرده که تعلق به جغرافیا و فرهنگ خاصی ندارند بلکه به سادگی اشخاصی هستند که در اطراف نقاش زندگی می‌کنند. پرتره‌های شکوه ریاضی از پتانسیل‌هایی برای خلق آثاری در روایت وضع عمومی انسان و زن حکایت می‌کند. اگرچه زندگی مجالی برای آزمون این فرض به خود نقاش و منتقد امروزمی‌دهد. (تصویر ۷)

لیلی تقی‌پور سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵ را در دانشکده هنرهای زیبا سپری کرد اما نتوانست به اتکاء حرفه نقاشی گذران عمر کند. در عوض زندگی خود را با

بود که حیات اجتماعی و زیست روزمره جامعه بازتاب انتقادی چندانی در آثار هنرمندان نیافت. مشغولیت زنان به نقاشی در قیاس با مردان بسیار اندک و منحصر به زنان طبقه اشراف آنهم در سطحی نابرابر از حرفه‌ای‌گری بود. این گروه از نقاشان زن با وجود آگاهی روشنفکرانه‌ای که میراث وضع خانوادگی‌شان بود در بازنمایی زن در آثارشان ضربه‌ای جدی به کلیشه‌های جنسیتی موجود وارد نکردند. نقاشی در دست آن‌ها به رسانه‌ای برای بازتاب وضع خود یا ابزاری در خدمت برابری میان زن و مرد تبدیل نشد. تصویر زن در آثار نقاشان مرد این‌دوره بی‌تردید تابع الگوی زن در نقش متصدی امور خانگی بود.

در دوره حکومت محمدرضا پهلوی گفتمان هویت ملی که گفتار اصلی رضاشاه در فرآیند دولت-ملت‌سازی بود آنچنان از سوی روشنفکران و هنرمندان قرار گرفت که مفهومی مانند هویت جنسیتی کمترین جایی برای طرح پیدا نکرد. از اواخر دهه ۱۳۲۰ تمام هم و غم هنرمندان دانشگاه‌دیده و فرهنگ‌رفته نوگرا معطوف به جستجوی کارمایه‌ای بومی برای ریختن در ظرف مدرن غربی شد. نابرابری میان زنان و مردان در بهره‌مندی از امکانات آموزشی و ادامه حیات به عنوان نقاش حرفه‌ای همچنان باقی ماند. از سه دانشجوی زن دانشکده هنرهای زیبا در دو دوره اول تنها شکوه ریاضی توانست به عنوان مدرس هنر نوگرا در جریان هنرمدرن ایران اثرگذار شود. بازنمایی تصویر زنان در آثار نقاشان مرد تابع کلیشه‌های موجود و میل به یافتن هویت ملی بود. بدین ترتیب قالب‌های زن روستایی با لباس محلی یا زن شهری در حال انجام امور خانگی به ابژه‌هایی برای نمایش هویت ملی در هنر نوگرای ایران بدل شدند. بازنمایی تصویر زن در آثار شکوه ریاضی اندکی انحراف از ثبت کلیشه‌های جنسیتی را در خود نشان داد آنهم به گونه‌ای سلیبی، بدین معنا که شکوه ریاضی در پرتوهای خود از زنان نشانه‌ای از کلیشه‌های رایج جنسیتی بجا نگذاشت. در مقابل لیلی تقی‌پور که در دهه هفتاد نقاشی کردن را درست از جایی که رها کرده بود از نو آغاز کرد، نقاشی را همچون رسانه‌ای برای روایت و ترویج الگوهای جنسیتی به کار برد.

فعالیت به عنوان تصویرگر مطبوعات، تصویرگر کتاب کودک یا طرح‌کننده نقوش اشیاء باستانی اداره کرد. در سال ۱۳۷۳ بود که او برای اولین بار نمایشگاهی از آثارش را در معرض بازدید عموم قرارداد. آثار این نمایشگاه که گویی نمونه‌های بلافصل نقاشی‌های رایج دهه ۱۳۲۰ و ۳۰ هستند عمدتاً صحنه‌هایی از زندگی روستایی و گاه شهری ایرانی را نمایش می‌دهد. نوگرایی در این آثار معنایی فراتر از نوعی نقاشی فضای باز امپرسیونیستی ندارد. زنان تصویرشده در این نقاشی‌ها اغلب در لباس‌ها سنتی روستایی مشغول انجام وظایف معمول زنانه هستند. رنگ‌های شفاف نقاشی‌ها و حالات چهره زنان نقاشی‌ها فضایی آرمانی و رضایت‌بخش را به نمایش می‌گذارد. متفاوت با مواجهه خنثای شوکت‌الملوک خواجه‌نوری با «زنان شالیکار» (تصویر ۵) زنان در نقاشی‌های تقی‌پور - چنانچه گویا باید چنین باشند - آرام و موقر و از انجام وظایف سنتی خود خرسندند. (تصویر ۸) به نظر نمی‌رسد که تقی‌پور هیچ‌گونه مقابله‌ای در ذهن خود با نقش‌های تثبیت‌شده زن داشته باشد یا دست کم آن را واجد ارزش لازم برای نمایش در آثارش دانسته باشد.

نتیجه‌گیری

چنانچه دیدیم مسئله جنسیت و زنان که از اواسط قرن سیزده (ه.ش) به موضوعی بحث‌برانگیز در جریان مدرنیزاسیون ایران بدل شده بود در دهه‌های ۱۲۹۰-۱۳۳۰ در آثار هنرمندان حوزه تجسمی بازتابی آگاهانه پیدا نکرد. این در حالی است که هنرمندان زن اروپایی از قرن هفده به بعد نشانه‌های واضحی از آگاهی به موقعیت خود و مطالبه برای حضور برابر در عرصه هنر را در آثارشان به نمایش گذاشتند و همراستا با رشد جریانات زنان و تغییر دامنه مطالبات برابری خواهانه رسانه خود را به بستری برای انعکاس این مطالبات بدل کردند. در دوره مشروطه تا پایان پهلوی اول با تسلط مکتب نقاشی کمال‌الملک، دغدغه مدرن/غربی شدن و تسلط یافتن به قواعد طبیعی‌پردازی چنان مورد توجه نقاشان



جلیل ضیاپور
(۱۲۷۸-۱۲۹۹)

هوشنگ پزشکتیا
(۱۲۵۱-۱۲۹۶)

جواد حمیدی
(۱۳۸۰-۱۲۹۷)



محمود جوادی پور
(۱۳۹۱-۱۲۹۹)

نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن.....



تصویر ۷. پرتره‌های شکوه ریاضی. رنگ روغن روی کاغذ. ۲۸،۳۸ سانتیمتر



تصویر ۸. لیلی تقی‌پور. کوچ. ۱۳۶۱

7. Representativeness

8. Stand in for

۹. برای مثال سازمان زنان وابسته به حزب توده بیش از طرح دغدغه مرتبط با حقوق زنان، اهداف حزب را پیگیری می‌کرد.

۱۰. نگاه کنید به زاهد، سعید و بیژن خواجه نوری. (۱۳۸۴). جنبش زنان در ایران. / سانساریان، الیز (۱۳۸۴) جنبش حقوق زنان در ایران؛ طغیان، افول و سرکوب.

۱۱. واژه طبیعی‌گرا در اینجا به عنوان معادلی برای واژه ناتورالیستی برای اجتناب از کاربرد اصطلاحات طبیعت‌گرا و یا واقع‌گرا که حوزه دلالت گسترده‌تری نسبت به خواست نویسنده دارند، استفاده شده است. منظور از آن بیشتر تأکید بر وجه بازنمایانه و ساخت و ساز مشابه مدل یا موضوع نقاشی است؛ خواه چشم اندازی طبیعی باشد خواه شهری یا پرتره ای از شخصیتی تاریخی و مثل این‌ها.

۱۲. نگاه کنید به مقالات :

ناشناس. (۱۳۵۴) کمال‌الملک، سنت شکن و سنت‌گذار. ۴. هنرمردم. ش ۱۵۵. شهرپور

آشتیانی، اسماعیل. (۱۳۵۸) کمال‌الملک. وحید. ش ۲۶۲ و ۲۶۳. مرداد

۱۳. متعلق به خاندان خواجه‌نوری. نوه پسری حمیده دولتشاهی فرزند بدیع‌الملک میزرا عمادالدوله. خاندان دولتشاهی در دربار قاجار صاحب نفوذ بودند.

۱۴. پژوهشگر، مورخ، استاد دانشگاه هاروارد در رشته مطالعات زنان

۱۵. مصاحبه افسانه نجم‌آبادی با ژبلا خواجه نوری. ۱۳۸۸. قابل دستیابی در وبسایت زنان قاجار به آدرس <http://www.qajarwomen.org/fa/items/913A6.html>

۱۶. ترکیب زن تماماً جنسی شده دوره پهلوی دوم از فاطمه صادقی در کتاب جنسیت، ناسیونالیسم و تجدد در ایران (ص ۳۹) گرفته شده است.

۱۷. نقل از مجموعه مقالات هنرمندان معاصر از نشریه تندیس. حسینی، مهدی و عباس مشهدی‌زاده. (۱۳۸۳) «یادی از شکوه ریاضی». تندیس. ش ۲۴ ص ۱۵

موریزی‌نژاد، حسن. (۱۳۸۴). «نقاشان معاصر ایران»؛ عبدالله عامری. تندیس. ش ۶۹ ص ۵۴

اسدی کیارس، داریوش. (۱۳۸۷). تندیس اسد بهروزان. تندیس. ش ۱۳۶ ص ۷۶

اسدی کیارس، داریوش. (۱۳۸۷). «تندیس شکوه ریاضی». تندیس. ش ۱۳۷ ص ۵۴

به نظر می‌رسد سهم هنرمندان نقاش ایرانی اواخر قرن سیزدهم و نیمه اول قرن حاضر از کنش روشنفکری همراهی با ایده‌های کلان ناسیونالیسم و مدرنیزاسیون در احراز هویت ملی بود و ابعاد خردتر این جریان - در مفاهیمی نظیر برابری و آزادی انسان - من جمله حقوق زنان برای ایشان به مسئله قابل توجهی تبدیل نشد. با این حال واضح است که این نتیجه را نمی‌توان حکمی جامع، قطعی و تعمیم‌پذیر درباره نقاشی هنرمندان زن دوره مدرن ایران به حساب آورد. علت این امر کمبود شدید منابع و ضعف در سازوکار تاریخ‌نگاری و آرشیو در این دوره بوده است. بی‌شک حصول چنین نتیجه‌ای در ابتدایی‌ترین گام خود نیازمند دستیابی به آرشیو سازمان‌یافته‌ای از آثار و منابع دست اول است که پژوهش حاضر لاجرم از آن بی‌بهره مانده است. دسترسی به نمونه‌های آثار و حتی اسم و رسم هنرمندان زنی که در مقاله به آن‌ها پرداخته شد، صورتی تصادفی داشته است و همین مسئله ناگزیر نتیجه‌گیری فراگیر درباره پرسش‌های تحقیق را ناممکن ساخته است. بدیهی است بهبود وضع منابع امکان انجام تحقیقات دقیق‌تر و نتیجه‌گیری جامع‌تر را در اختیار پژوهشگران این حوزه قرار خواهد داد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای کسب اطلاع از تاریخ نمایش زنان نقاش از خود نگاه کنید به کتاب seeing ourselves; women's self-portraits نوشته فرانسس بورزلو.

۲. برای مثال در حالی که ناکلین در مقاله چرا هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟ (۱۹۷۱) توجه خود را بر عوامل اجتماعی محدودکننده زنان نقاش معطوف می‌دارد، گریزدا پولاک در کتاب خود، تغییر معیار؛ گرایش فمینیستی و نگارش تاریخ‌های هنر (۱۹۹۹) سنجش امکانات ایجاد تغییر در نظام حاکم بر سنت داوری هنر و نگارش تاریخ هنر را محور بحث خود قرار می‌دهد.

3. Agency

4. Representation

5. Subjectivity

6. Individual

صادقی، فاطمه. (۱۳۸۴)، جنیست، تجدد و ناسیونالیسم در دوره پهلوی اول، تهران: انتشارات قصیده سرا.
غنی، سیروس. (۱۳۷۷)، یادداشت‌های دکتر قاسم غنی؛ نامه‌های کمال‌الملک و محمد قزوینی، جلد ۸، چ ۲، تهران: زوار.

فرخ‌زاد، پوران. (۱۳۸۱)، کارنمای زنان کارای ایران، تهران: قطره.

فلور، ویلم. (۲۰۱۰)، تاریخ اجتماعی روابط سکسی در ایران؛ محسن مینوخرود، استکهلم: فردوسی.

کار، مهرانگیز. (۱۳۷۶)، حقوق سیاسی زنان ایران، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳)، هنر معاصر ایران؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران: نظر.

(بی نام)، (۱۳۵۴)، «کمال‌الملک، سنت‌شکن و سنت‌گذار ۴»، هنر و مردم. ش ۱۵۵.

مجایی، جواد. (۱۳۹۲)، سرآمدان هنر نو، تهران: به‌نگار.

_____ (۱۳۷۶)، پیشگامان نقاشی معاصر ایران «نسل اول» کریم امامی. تهران: نشر هنر ایران.

موریزی‌نژاد، حسن. (۱۳۸۴)، «نقاشان معاصر ایران؛ عبدالله عامری». تندیس. ش ۶۹. ص ۵۴

ناکلین، لیندا. (۱۳۹۲)، زن، هنر و قدرت. [این کتاب منتشر نشده و به صورت فایل دیجیتال قابل دسترسی است]

نلسون، رابرت اس و ریچارد شیف. (۱۳۹۵)، مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: مینوی خرد

میرسیاسی، علی. (۱۳۹۳)، تأملی در مدرنیته ایرانی: بحثی درباره گفتمان‌های روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در ایران؛ جلال توکلین، چ ۴، تهران: طرح نو.

Evans, Mary and Carolyn H. Williams. (2013).

Gender; the key concepts. 1th published, Routledge: London and Newyork

Pollock, Griedlda. (1999). *Differencing the canon; feminist desire and the writing of art's histories*. 1th published. USA and Canada

Borzello, Frances. (1998). *Seeing ourselves; women's self-portraits*. Harry N. Abrams inc. New York

Najmabadi, Afsaneh. (2005), *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, 1st edition, university of California press

۱۸. نقل از : افتخاری، سیدمحمود. (۱۳۸۱). «هنر ایران: جان‌های جاویدان». فردوسی، ش ۲. ص ۴۴ و ۴۵

۱۹. بر اساس آثار چاپ شده در کتاب پیشگامان نقاشی معاصر ایران، نسل اول. نوشته جواد مجایی

کتابنامه

آجدانی، لطف‌الله. (۱۳۸۷)، روشنفکران ایرانی در عصر مشروطیت، چاپ دوم، تهران: اختران

آجودانی، ماشاء‌الله. (۱۳۸۲)، مشروطه ایرانی، تهران: اختران.

آشتیانی، اسماعیل. (۱۳۵۸)، «محمد غفاری (کمال‌الملک)»، وحید، ش ۲۶۲ و ۲۶۳.

اجتهادی، مصطفی (۱۳۸۲)، دایره‌المعارف زن ایرانی، تهران: بنیاد دانشنامه بزرگ فارسی.

اسدی کیارس، داریوش. (۱۳۸۷). «تندیس اسد بهروزان». تندیس. ش ۱۳۶. ص ۷۶

_____ (۱۳۸۷). «تندیس شکوه ریاضی». تندیس. ش ۱۳۷. ص ۵۴

افتخاری، سیدمحمود. (۱۳۸۱). «هنر ایران: جانهای جاویدان». فردوسی. ش ۲. ص ۴۴ و ۴۵

تاج‌السلطنه. (بی‌تا)، خاطرات تاج‌السلطنه؛ منصوره اتحادیه، تهران: نشر تاریخ ایران

حسینی، مهدی و عباس مشهدی‌زاده. (۱۳۸۳). «یادی از شکوه ریاضی». تندیس. ش ۲۴ ص ۱۵

خان‌شقاقتی، حسینقلی. (۱۳۵۳)، خاطرات ممتحن‌الدوله؛ زندگینامه میزرا مهدی‌خان ممتحن‌الدوله شقاقتی، تهران: امیرکبیر.

خسروپناه، محمدحسین. (۱۳۸۱)، هدف‌ها و مبارزه زن ایرانی از انقلاب مشروطه تا سلطنت پهلوی، تهران: پیام امروز

خواججه‌نوری، مینا. (۱۳۷۴)، فهرست مباحث مطرح‌شده درباره زنان در ۲۴ دوره مجلس شورای ملی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

زاهد، سعید و بیژن خواججه‌نوری. (۱۳۸۴)، جنبش زنان در ایران، شیراز: ملک سلیمان

سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (۱۳۸۲)، کمال‌الملک. تهران.

ساناساریان، الیز. (۱۳۸۴)، جنبش حقوق زنان در ایران؛ طغیان، افول و سرکوب؛ نوشین احمدی. تهران: اختران

سلامی، غلامرضا و افسانه نجم‌آبادی. (۱۳۸۹)، نهضت نسوان شرق، چ ۲، تهران: شیرازه

صادقی، فاطمه. (۱۳۹۲)، کشف حجاب، بازخوانی یک مداخله مدرن، تهران: انتشارات نگاه معاصر