ISSN: 2538-3116 Home Page: Jwica.ut.ac.ir

The University Of Tehran Press

Woman in Culture and Arts

Looking for Feminine Language: Study of the Works of Iranian Women Artists Inspired by Sewing and Knitting Experiences

Masoomeh Taghizadegan [1]

1. Assistant Professor, Faculty of cultural studies and communication, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. E-mail: m.taghizadegan@ihcs.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 10 June 2023

Received in revised form: 17 June 2023

Accepted: 2 June 2024

Published online: 5 August 2024

Keywords:

Contemporary Iranian art,

Feminine language,

Iranian women artists,

Knitted collages,

Sewing and knitting,

Women's art.

ABSTRACT

In numerous cultures, men are predominantly responsible for the profession and industry of weaving and knitting, while women are primarily responsible for domestic sewing and weaving, provided that they are conducted within the confines of the home. However, cultural critics contend that these works did not merely demonstrate feminine taste or love for the home; rather, they delineated the expectations placed on females to remain silent, obedient, and compliant. The objective of this article is to examine the works of contemporary Iranian women artists. Feminine language is intended to convey the experiences of women and to facilitate the comprehension and reception of women, as identified by Luce Irigaray. This article addresses the issue of how female visual artists have transformed knitting and sewing into a means of exploring the language of female identity. In order to address this inquiry, five art exhibitions were examined and analyzed, including "Tajali Ehsas (Manifestation of feeling)," "sew+zan," "Women Create," "Nakhsh (Design)," and "Pressbook," using the methodologies of "Trend analysis" and "Event Study."The findings demonstrate the evolution of the experiences of contemporary Iranian women artists from the 1990s to the 2020s. Sewing and knitting have been depicted as symbols of desirable femininity in the works of certain Iranian female painters, particularly during the "Tajali Ehsas (Manifestation of feeling)" event in the 1990s. However, in the wake of socio-cultural shifts, female artists have employed sewing and knitting as a critical and linguistic action to reevaluate the identity of women in artistic events such as the exhibition "sew+zan," "Women Create," and "Pressbook."

Cite this article: Taghizadegan, M. (2024). Looking for Feminine Language: Study of the Works of Iranian Women Artists Inspired by Sewing and Knitting Experiences. *Woman in Culture and Art*, *16*(2), 221-244.
DOI: http//doi.org/ 10.22059/jwica.2023.360345.1923

© The Author(s).
Publisher: The University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/ 10.22059/jwica.2023.360345.1923

شاپا الکترونیکی: 2538-3116 سامانه نشریه: Jwica.ut.ac.ir

زن در فرهنگ و هنر

انتشارات دانشگاه تهران

در جست‌وجوی زبان زنانه:
مطالعهٔ آثار هنرمندان زن ایرانی با الهام از تجربه‌های دوختن و بافتن

معصومه تقی‌زادگان[1]

۱. استادیار پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. رایانامه: m.taghizadegan@ihcs.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۵/۱۵

کلیدواژه‌ها:
دوختن و بافتن، زبان زنانه، زنان هنرمند ایران، کلاژهای بافتنی، هنر زنان، هنر معاصر ایران.

چکیده

در بسیاری فرهنگ‌ها، بافندگی و نساجی به‌عنوان پیشه و صنعت، اغلب کار مردان و در قلمرو خانه، اغلب کار زنان بوده است. تمایز میان محل کار و خانه در دوران مدرن موجب تمایز میان دوزندگی حرفه‌ای مردان و بافتنی‌ها و سوزن‌دوزی‌های تفننی زنان شد. از نظر منتقدان فرهنگی، بافتنی‌ها و سوزن‌دوزی‌های زنان فقط نشانگر ذوق زنانه یا عشق به خانه نبود، بلکه نشانگر الگوهای تحمیل‌شده به زن خانه‌دار، مطیع و سازگار بود. هدف این مقاله پرداختن به آثار هنرمندان معاصر زن ایرانی است که با الهام از دوختن و بافتن، در جست‌وجوی زبان زنانه هستند. از این‌رو پرسش اصلی این است که هنرمندان زن هنرهای تجسمی، چگونه و با چه شیوه‌هایی بافتن و دوختن را به راهی برای جست‌وجوی زبان هویت زنانه تبدیل کرده‌اند. برای پاسخ به این پرسش با ترکیب روش‌های «تحلیل رویداد» و «تحلیل روند»، پنج نمایشگاه هنری «تجلی احساس»، «سو+زن»، «زنان می‌سازند»، «نخش» و «پرسبوک» مطالعه و تحلیل شد. نتایج نشان‌دهندهٔ تغییرات تجربهٔ هنرمندان زن معاصر ایران طی سه دههٔ ۱۳۷۰ تا ۱۴۰۰ است. هنرمندان طی دههٔ ۱۳۷۰- به‌ویژه در رویداد هنری مخصوص زنان با عنوان «تجلی احساس»- دوختن و بافتن را به‌عنوان زنانگی مادرانه و مهارت زن در چارچوب کار خانگی و گاه سنتی و روستایی تصویر کردند، اما در پی تغییرات اجتماعی- فرهنگی دههٔ ۱۳۸۰ در رویدادهای هنری مانند نمایشگاه «سو+زن» و «زنان می‌سازند» و «پرسبوک» شاهد به‌کارگیری دوختن و بافتن همچون کنشی انتقادی و زبانی توسط هنرمندان زن برای بازاندیشی هویتی زنان در دههٔ ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ هستیم.

استناد: تقی‌زادگان، معصومه (۱۴۰۳). در جست‌وجوی زبان زنانه: مطالعهٔ آثار هنرمندان زن ایرانی با الهام از تجربه‌های دوختن و بافتن. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۶(۲)، ۲۲۱-۲۴۴. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jwica.2023.360345.1923

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jwica.2023.360345.1923

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

بافتن و دوختن اغلب کاری زنانه تلقی می‌شود. اگرچه در قامت پیشه و صنعت، نساجی و بافندگی کار مردان است، دوزندگی و بافندگی خانگی که در قلمرو خانه قرار می‌گیرد کار زنان بوده است. در ایران نیز زنان در انواع رودوزی‌ها و نقش‌بافی‌ها نقش تاریخی داشته‌اند؛ مانند سوزن‌دوزی، سرمه‌دوزی، ملیله‌دوزی و جواهردوزی که در فرهنگ سنتی آثار قابل‌توجهی پدید آورده‌اند و در دوران مدرن نیز با کامواباقی، گلدوزی و گوبلن‌بافی کار خانگی بافتن و دوختن را ادامه داده‌اند.

بافتن نماد خلق و خلاقیت زنان است، اما برای منتقدان، بافتن و دوختن نماد کار در محدودهٔ خانه و نوعی کار بی‌مزد زنان است که هیچ‌گاه نه به‌عنوان هنر به‌رسمیت شناخته شده و نه به‌عنوان کار تولیدی و معیشتی در نظام خانواده جدی گرفته شده است. از همین رو برخی هنرمندان زن معاصر بافتن را دستمایهٔ خلق آثار هنری انتقادی کرده‌اند. در این آثار، بافتن و دوختن به نماد انزوای زن و استثمار زن تبدیل شده است. اما برخی دیگر از هنرمندان زن بر بافتن و دوختن به‌عنوان کاری خلاقانه و برآمده از قدرت خلاقیت زنان و نوعی مهارت زنانه تأکید می‌کنند. تلاش آن‌ها این است که با تأکید بر زیبایی‌شناسی نقوش بافته‌های زنان، آن‌ها را به نمایشگاه‌ها، موزه‌ها و صنعت مد وارد کنند و تاریخ فراموش‌شدهٔ هنر زنان را بازسازی کنند.

در این مقاله به ریشه‌های تاریخی پیوند بافتن و دوختن با هویت زنان پرداخته می‌شود و این پرسش‌ها دنبال می‌شود: هنرمندان زن معاصر با چه راهبردهایی بافتن و دوختن را مانند خلق و آفرینش هنری نگریسته و آن را به راهی برای بازاندیشی هویت زنانه تبدیل کرده‌اند؟ چگونه با الهام از دوختن و بافتن برای خلق آثار هنری معاصر، در جست‌وجوی زبان هویت زنانه برآمدند؟ در این مقاله شرح داده خواهد شد که «زبان زنانه» چیست و چگونه سازندهٔ هویت زن و روایت‌کنندهٔ تجربهٔ زنانه است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات زیادی به نقش تاریخی و حتی باستانی زنان در کار دوختن و بافتن پرداخته‌اند. اسمیت[1] (۲۰۲۳) در پژوهشی با عنوان «بافندگی والکیری‌ها: باستان‌شناسی تولید پارچه و قدرت زنانه در اقیانوس اطلس شمالی» به باستان‌شناسی تولید پارچه پرداخت و موقعیت و قدرت زن را در سرزمین‌های اسکاندیناوی در هزارهٔ اول میلادی مطالعه کرد. الیزابت باربر[2] (۱۹۹۶) در کتاب *کار*

1. Michèle Hayeur Smith
2. Elizabeth Wayland Barber

زنان به ۲۰۰۰ سال نقش زنان در پارچه‌بافی پرداخت و نقش مهم اجتماعی و نیروی اقتصادی زنان را در جامعهٔ باستان نشان داد. اگرچه تاریخ‌نگاران در جست‌وجوی تاریخ تجربهٔ زیستهٔ زنان یا تاریخ کمتر گفته‌شدهٔ نقش زنان در جامعه بر نقش زنان در بافتنی‌ها تأکید دارند، تا پیش از دوران صنعتی‌شدن، تمایز جنسیتی میان زنان و مردان در بافتن نبود. البته شاید نوع کاربرد بافته‌های زنان و مردان تفاوت داشت. اما پس از انقلاب صنعتی، یعنی از زمانی که کارخانه‌های نساجی رونق گرفت، بافندگی خانگی به‌عنوان شغل خانگی زنان ماندگار شد و صورت زنانه به خود گرفت.

مطالعات دربارهٔ رابطهٔ زنان و بافندگی محدود به رویکرد تاریخی نیست، بلکه امروزه پژوهش‌های زیادی دربارهٔ بافندگی و تجربهٔ زنانگی در زندگی روزمره انجام شده است. اغلب این کتاب‌ها، بافندگی را راهبرد زنان برای کسب آرامش و تنظیم روابط در زندگی خانوادگی دانسته‌اند، مانند کتاب راشل متیوز[1] (۲۰۲۰) با عنوان *ذهن‌آگاهی در بافندگی* و نیز کتاب *بافندگی متفکرانه* اثر جولی سیکورا[2] (۲۰۲۱). به آثار متعدد دیگری نیز می‌توان اشاره کرد که بافتن را مانند تجربه‌ای معنوی شرح داده‌اند، مانند کتاب بتسان کورکیل[3] (۲۰۱۶) با عنوان *قلاب‌بافی درمانی*، کتاب *بافندگی ذهنی* از تارا جان منینگ[4] (۲۰۱۱) و نظرات سوزان لیدون[5] (۲۰۰۴) در کتابی با عنوان *سوترای[6] بافندگی* که به بافندگی مانند تمرین معنوی می‌پردازد.

دستهٔ دیگری از پژوهش‌ها به نقش سیاسی بافتن و رابطهٔ آن با نقش زنان در تاریخ جوامع پرداخته‌اند، مانند کلر هانتر[7] (۲۰۲۲) در کتاب *ریسمان‌های زندگی: تاریخچهٔ جهان از طریق چشم یک سوزن* که نشان می‌دهد چگونه زنان آرژانتینی نام فرزندان گم‌شده و ربوده‌شدهٔ خود توسط رژیم سیاسی را روی روسری‌شان گلدوزی کردند و چگونه گلدوزی‌ها مانند مرهمی برای ترومای سربازان در میانهٔ جنگ جهانی بود؛ اینکه پارچه‌های داستانی که در دههٔ ۱۹۷۰ توسط زنان قوم همونگ در اردوگاه‌های پناهندگان در تایلند و لائوس تولید شد، چگونه راوی آوارگی، جنگ و ستم بودند. آنه مک‌دونالد[8] (۲۰۲۱) نیز به پیوند استعمار و صنعت نساجی در کشورهای مستعمره می‌پردازد و اینکه چگونه گاهی بافتنی‌های زنان به بخشی از مبارزهٔ ضداستعماری تبدیل می‌شد؛ چنان‌که در جنبش

1. Rachael Matthews
2. Julie Cicora
3. Betsan Corkhill
4. Tara Jon Manning
5. Susan Gordon Lydon

۶. سوترا کتاب راهنمای جملات قصار درباره زندگی در آیین هندو است که معنای لغوی آن در سانسکریت، ریسمان و دوختن است.

7. Clare Hunter
8. Anne MacDonald

سوآدشی، نساجی خانگی زنان نقش مهمی داشت. همان‌گونه که در مرور منابع متعدد شرح داده شد، دوختن و بافتن با زندگی زنان در هم تنیده است و راهبرد زنان برای معنادارساختن زندگی و شکل‌دادن به روابط اجتماعی‌شان است. همچنان که برمن و فنتو[1] (۲۰۰۸) در کتاب *جیب: تاریخ پنهان زندگی زنان*، از دریچهٔ دوختن و بافتن (به‌خصوص بافتن بخش‌های پنهان لباس و جیب) به زندگی روزمرهٔ زنان طبقات مختلف اجتماعی در سال‌های ۱۶۰۰ تا ۱۸۰۰ پرداختند.

پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ بافتن و دوختن زنان در ایران اندک است. پرچهر رحیمی (۲۰۲۱) در کتاب *تاریخ پوشاک ایرانیان*، فرم و نقش لباس زنان را در تاریخ ایران مطالعه کرد، ولی به نقش زنان به‌عنوان بافنده اشاره‌ای نکرده است، اما برخی پژوهش‌های باستان‌شناسی به زنان پرداخته‌اند؛ چرا که شواهدی از آن وجود دارد. از جمله سنگ‌نگارهٔ *زن ایلامی و ندیمه* که در آن زن روی چهارپایه نشسته و نخ‌ریسی می‌کند[2]، متعلق به ۲۷۰۰ سال قبل است که نشان می‌دهد در دوران باستان ایران، ریسندگی زنان اهمیت و جایگاه داشته است (Mohammadpanah, 2020: 134). دسته‌ای دیگر از پژوهش‌های مردم‌شناسی به نقش زنان در ریسندگی و معیشت ایل و زندگی عشایری پرداخته‌اند. مهدی محمدی (۲۰۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «توانایی‌های زنان در اقتصاد تولیدی عشایر» براساس مشاهدات و گزارش‌های میدانی بیان کرد که در میان عشایر، ریسندگی و بافندگی مطلقاً کار زنان است (Mohammadi, 2003: 119). هرمز همایون‌پور در کتاب *جیران: زن عشایر و چنته*، به گزارشی مردم‌شناسانه از زندگی یکی از زنان عشایر به نام «جیران» پرداخت. او گزارشی تصویری از چنته‌بافی ایلات فارس ارائه کرد و نشان داد بافندگی چگونه در تاروپود زندگی عشایر رخنه کرده است. محمد افروغ (۲۰۱۸) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ دست‌بافته‌های ایلی و عشایری ایران» با رویکرد بوم‌شناسی فرهنگی، اهمیت بافته‌های عشایر و نقش زنان را مطالعه کرد. همچنین افروغ (۲۰۱۸) در مقالهٔ «زنان بختیاری: آفرینندگان چوقا» به برجسته‌ترین پوشاک و بالاپوش ایل و عشایر بختیاری یعنی چوقا به‌عنوان نماد هویت قومی و ملی پرداخت که توسط زنان ایل بافته می‌شود. اصغر رحیمی (۲۰۲۰) در مدخل «ریسندگی» در مجموعه مقالات دایرةالمعارف بزرگ اسلامی به گزارش‌های تاریخی اشاره کرد که ریسندگی در شهرهای و روستاهای ایران اغلب کار زنان بود؛ برای مثال گزارشی از سفرنامهٔ ادوارد پولاک در دوران ناصرالدین‌شاه آورد که در یزد هزار دستگاه ابریشم‌بافی وجود داشته که بیشتر زنان با آن‌ها کار می‌کردند (Polak, 1989: 226).

1. Barbara Burman, Ariane Fennetaux

۲. این اثر در شوش کشف شد و اکنون در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود.

بررسی این منابع حاکی از نقش مهم زنان در ریسندگی و بافندگی در طول تاریخ ایران است. بااین‌حال این منابع به موقعیت و وضعیت دوختن و بافتن زنان در دوران معاصر نپرداخته‌اند. در این مقاله به این مسئله پرداخته می‌شود که بافتن همچنان بخش مهمی از تجربهٔ زن‌بودن است. از همین رو برخی هنرمندان زن از بافتن و دوختن به‌عنوان تجربهٔ ویژهٔ زنان برای معنادادن به زندگی‌شان و فرصتی برای بازاندیشی زنانه استفاده کرده‌اند.

۳. رویکرد تحلیلی: دوختن و بافتن به مثابه زبان ویژهٔ زنان

دوختن و بافتن بخشی از کار خانگی زنان و اقتصاد خانگی بوده است. البته همان‌گونه که آنه مک‌دونالد[1] (۲۰۲۱) در کتاب *دست‌هایی که بیکار نیستند* شرح می‌دهد، قبل از انقلاب صنعتی و کارخانه‌ای‌شدن نساجی، کار نخ‌ریسی و دوختن و بافتن هم توسط مردان و هم توسط زنان انجام می‌شد، اما پس از آن بافندگی خانگی به‌عنوان سرگرمی و تفریح به کار خانگی زنان طبقهٔ متوسط تبدیل شد. پارکر و پولوک[2] (۲۰۱۹) در کتاب *کدبانوهای کهن* نشان می‌دهند در روند تغییرات اجتماعی و اقتصادی ناشی از صنعتی‌شدن، میان حوزهٔ خصوصی و عمومی یا میان خانه و محل کار جداسازی صورت گرفته است. در انگلستان، کار حرفه‌ای و اتحادیه‌ای و صنعتی گلدوزی پس از قرن هفدهم اغلب توسط مردان و کار آماتوری و تفننی گلدوزی توسط زنان انجام می‌شد. البته آماتوربودن زنان به معنای کار ساده یا خام‌دستانه نبود، بلکه به معنای غیراقتصادی و تفریحی بود. گلدوزی زنان گواه نجیب‌زادگی بود که نشان می‌داد مرد می‌تواند رفاه و فراغت همسرش را تأمین کند؛ بنابراین تا قرن هجدهم «کار زنان» یعنی گلدوزی، نقش مهمی در حفظ جایگاه طبقاتی خانواده ایفا می‌کرد و بر طبقهٔ اجتماعی دلالت داشت.

اما سوزن‌دوزی و گلدوزی در انگلستان به‌تدریج به نماد یک چالش فرهنگی تبدیل شد؛ چرا که گلدوزی فقط نشانگر ذوق زنانگی یا فضیلت خانه‌داری نبود، بلکه نشانهٔ الگوهای تحمیل‌شده به زن خانه‌دار، خاموش، مطیع و سازگار بود که می‌توانست همهٔ روز را بدون کمترین حرف، به دوختن و بافتن بپردازد؛ «بنابراین شورش علیه سوزن‌دوزی در حکم شورش علیه زنانگی بود» (Parker & Pollack, 2019: 133). از منظر برخی منتقدان فمینیست نیز دوختن و بافتن، نماد سرکوب کار خانگی زنان در طول تاریخ بوده است. نه‌تنها دوختن و بافتن، بلکه دیگر کارهای خانگی و بی‌مزد زنان نیز نشانهٔ استثمار تاریخی زنان و نادیده‌انگاشتن آن‌ها در اقتصاد بوده است. اما برای برخی دیگر

1. Anne L. MacDonald
2. Parker & Pollack

از نظریه‌پردازان فمینیست، بافتنی‌های خانگی زنان، نشانهٔ خلاقیت و پویایی زنان در طول تاریخ بوده است. اگرچه اغلب سهم آن‌ها در خلاقیت فرهنگی و تاریخ هنر نادیده گرفته شده است؛ بنابراین باید به ارزش‌های کار خانگی زنان از جمله دوختنی‌ها و بافتنی‌های زنان بازگشت.

میریام شاپیرو[1] از جمله منتقدان فمینیست هنر بود که به نظرش باید قدرشناسانه به دست‌بافته‌ها و دوختنی‌های زنان بازگشت و آن‌ها را به‌عنوان تجربهٔ هنری ویژه زنان در موزه‌ها و نمایشگاه‌ها قرار داد. «شاپیرو گروه پی‌اندی[2] را در ۱۹۷۶ تأسیس کرد که در آن به پترن[3] به‌عنوان نقش‌مایه و دکوریشن[4] به‌عنوان تزئینات توجه داشت. آن‌ها با نقش‌مایه‌های خاور دور، اسلامی، آفریقایی و سرخپوستی و ابزار و موادی مانند پارچه، سوزن‌دوزی، قلاب‌بافی و دیگر هنرهای سنتی که زنانه شناخته می‌شدند، بازگشتند و با آن به خلق آثار دکوراتیو پرداختند» (Chadwick, 1990: 96). شاپیرو این کلاژها را که تلفیقی از بافته‌ها و نقوش پارچه‌ها با هنر مدرن بودند «فَمیج»[5] نامید و آن را دوباره‌سازی تجربه‌های ذوقی زنان توصیف کرد. این روند نقدی به دنیای هنر مردانه بود که نقوش زنانه را کم‌ارزش توصیف می‌کرد و آثار دکوراتیو را در حاشیهٔ جریان هنر قرار می‌داد. این تلاشی برای رسمیت‌دادن به زبان ویژهٔ زنان در دنیای هنر مردان بود.

ایدهٔ «زبان ویژهٔ زنان» یا «نوشتار زنانه»[6] تلاش برای بیان احساسات و تجربه‌های زن‌بودن است. لوسی ایریگاری[7] (۲۰۰۲: ۴۸۳) از جمله نظریه‌پردازانی است که به نوشتار زنان یا زبان ویژهٔ زنان می‌پردازد. او معتقد است «میل زن به همان زبان میل مرد سخن نمی‌گوید و این میل، با منطقی که از زمان یونانیان بر غرب سیطره دارد مستور شده است». الن سیسکو[8] نوشتار زنان را راهی برای بیان امیال زنان می‌دانست؛ چرا که این امیال زنان به روایت مردان نوشته شده است. اکنون زنان راوی تجربه‌های احساسی و جنسی خود هستند. به این ترتیب سیسکو ویژگی زبان زنان را در پیوند با میل جنسی زن شرح می‌دهد (Tong, 2017: 358). اما ویژگی زبان ویژهٔ زنان چیست که بتوان آن را در نوشتار زنان، در زبان روزمرهٔ آنان، در هنر آنان و در بافتن و دوختن زنان به‌عنوان یک زبان جست‌وجو کرد؟

1. Miriam Schapiro
2. p&d
3. Pattern
4. Decoration
5. Femage
6. women's writing
7. Luce Irigaray
8. Hélène Cixous

ایریگاری ویژگی این زبان را متکثر و پیچیده می‌داند، نه متمرکز و حتی منسجم. این تکه‌پاره‌های زبان ناشی از موقعیت حاشیه‌ای و امیال انکارشده و تخیل سرکوب‌شدهٔ زنان است. از نظر ایریگاری، زبان و هویت زنان سیال است و به‌سرعت تغییر می‌کند. از همین رو است که در نگاه مردان گاه زنان دمدمی‌مزاج، بی‌قرار، درک‌ناپذیر و هوس‌باز توصیف می‌شوند. از نگاه ایریگاری، زبان و تجربهٔ زنان چندپاره، تکه‌تکه و متکثر است. این به معنای ناقص یا غیرمنسجم‌بودن نیست، بلکه زبان زنان دور از دستگاه گفتاری رایج مردان است. او این ویژگی را زنانه توصیف می‌کند و نوشتار زنانه یا متن زنانه و زبان زنانه را مهم و بیانگر می‌داند.

ایدهٔ زبان ویژهٔ زنان البته منتقدانی نیز دارد، مانند ژولیا کریستوا[1] که معتقد است «فروریختن زبان به درون زیست‌شناسی و پافشاری بر اینکه زنان صرفاً به‌دلیل پیکر خویش شیوهٔ نگارشی متفاوت با مردان دارند، به این معنا است که مردان و زنان را بار دیگر به درون قفس مردسالاری بیندازیم» (Tong, 2017: 364). البته در پاسخ به این نقد نیز گفته می‌شود که «نوشتار زنانه با تأکید بر استعاره‌های میل جنسی مربوط به بیولوژی جسمانی نیست، بلکه گونه‌ای شکل تاریخی و معرفت‌شناسی تاریخی تلقی می‌شود» (Humm & Gamble, 2003: 136). نقد دیگر بر ایدهٔ زبان زنان این است که این ایده دچار کلی‌نگری است و قادر نیست تفاوت‌های زنان را درنظر بگیرد. درواقع هر نوع ایدهٔ فمینیستی که با تأکید بر وحدت زن‌بودن، راه را بر درک تفاوت‌های زنان ببندد، باید بازاندیشی شود. زن‌بودن در برابر مردبودن ممکن است ایجاد اتحاد کند، اما به معنای هم‌شکلی زنان و تجربهٔ زنان نیست. باید در طرح ایده‌هایی چون «زبان زنان» یا «نوشتار زنان» احتیاط کرد یا یادآوری کرد که نوشتار زنانه یک فرم ساختاری یا سبکی از نوشتن نیست، بلکه توصیفی از تجربه‌های متنوع نوشتن از تجربهٔ زن‌بودن است. در پاسخ به این نقد نیز کسانی چون ایریگاری بر ضرورت طرح ایدهٔ زبان زنان تأکید دارند؛ چرا که این زبان می‌تواند راهی برای بیان تجربه‌های سرکوب‌شده و مضطرب زنان باشد و آن‌ها را آشکار کند.

۴. روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش مقالهٔ حاضر، مطالعهٔ رویدادپژوهی[2] و «تحلیل روند»[3] تکنیک سازمان‌دهی اطلاعات مبتنی بر روندپژوهی است. رویدادهای هنری مانند نمایشگاه‌ها، سالانه‌ها و دوسالانه‌های هنری عرصه‌ای برای ارائهٔ آثار هنری و همچنین نقطهٔ تلاقی تجربهٔ هنری، نقد هنری، بازار هنر و رسانه‌های

1. Julia Kristeva
2. event study
3. trend analisis

هنری است. از این‌رو رویدادهای هنری به تعبیر ویکتوریا الکساندر مانند نمودی از «الماس فرهنگی» هستند که خالق، توزیع‌کننده و مصرف‌کننده با یکدیگر مواجه می‌شوند و هنر و جامعه درهم‌تنیده می‌شوند (Alexander, 2011: 114). رویدادهای هنری با نمایش آثار برگزیده و تأیید منتقدان و رسانه‌ها در نمایش آثار، قراردادهای هنری را تثبیت می‌کنند. از نظر هوارد بکر، قراردادهای هنری، تجربهٔ زیبایی‌شناسی را امکان‌پذیر می‌کنند و خلاقیت هنرمند را شکل و جهت می‌دهند. از همین رو رویدادهای هنری جهت‌دهنده و جریان‌ساز هستند و رویدادپژوهی در هنر، بیش از مطالعهٔ آثار هنری می‌تواند نشانگر تحولات و تغییرات آثار در پیوند با متن اجتماعی و فرهنگی آن‌ها باشد.

روش گردآوری اطلاعات و سازمان‌دهی اطلاعات، «تحلیل روند»[1] است؛ منظور از تحلیل روند، متصل‌کردن مجموعه‌ای از رویدادها در یک موقعیت است (Strauss & Corbin, 2006: 144). به معنای دیگر، تحلیل روند، شیوهٔ تحلیل‌گر برای توضیح و تبیین تغییر است (Flick, 2000: 284). این کار با توجه به پرسش‌های پژوهش، شامل دنبال‌کردن نقش و اهمیت برخی رویدادهای هنری است که جهت‌دهنده و جریان‌ساز بوده‌اند.

در این مقاله نیز به آثار رویدادهای هنرهای تجسمی در ایران می‌پردازیم که در آن‌ها هنرمندان زن، آثاری با الهام از بافته‌ها و دوخته‌ها ارائه داده‌اند. این نمایشگاه‌ها عبارت‌اند از نمایشگاه «تجلی احساس» (۱۳۷۱ تا ۱۳۸۸)، «سو+زن» (۱۳۹۵)، «زنان می‌سازند» (۱۳۹۸)، «نخش» (۱۳۹۸) و «پرسبوک» (۱۳۹۸ تا ۱۴۰۰) که در آن هنرمندان زن با دستمایه قراردادن بافته‌ها و دوخته‌ها به روایت هویت زنان پرداخته‌اند. انتخاب آثار هنرمندان مبتنی بر این رویدادها است؛ یعنی آثاری برای تحلیل انتخاب شدند که در این رویدادها نمایش داده شده‌اند. انتخاب تعداد نمونه‌ها نیز برمبنای نمونه‌گیری هدفمند بود تا بیشترین تنوع تجربه‌های هنری شرح داده شود و گونه‌های متنوع‌تری از هویت‌جویی زنان در آثار هنرمندان دنبال شود.

۵. مطالعهٔ کلاژهای بافتنی هنرمندان زن معاصر ایران

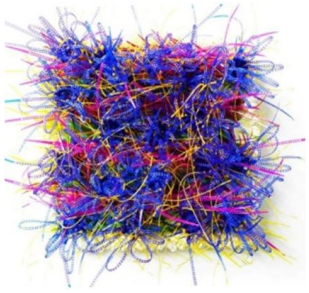
هنر زنان نه بازتولید کلیشه‌های زنانه است و نه لزوماً همواره موضع‌گیری فمینیستی نسبت به فرهنگ مردانه، بلکه به تعبیر لوسی ایریگاری به‌سان یک زن سخن‌گفتن است. او دربارهٔ نوشتن به‌سان یک زن می‌گوید: من یک زن هستم، من با آنکه هستم می‌نویسم. چرا این کار نباید ارزشمند باشد؟ مگر آنکه زنان را فرودست و کم‌ارزش بدانیم یا از دید فروگذار فرهنگی بنگریم... . بدن من سر تا پا زنانه است» (Korsmeyer, 2002: 278). در جست‌وجوی تجربهٔ زیستهٔ زنان در هنر بود که بدن زنان به کانون

1. trend analisis

تجربه‌های هنری تازه تبدیل شد. همچنین کار دستی زنان یا تجربهٔ پختن غذا یا بافتن و دوخت و دوز به‌عنوان زمینهٔ تازه‌ای از هنر زنان دنبال شد.

هنرمندان زیادی پارچه را مانند ایدهٔ هنری در کارشان استفاده کردند، مانند «مهمانی شام» اثر جودی شیکاگو در سال ۱۹۷۶ که امروزه به‌عنوان نمونه‌ای مرجع در هنر زنان شناخته می‌شود یا جین هاورث[1] هنرمندان فمینیست بریتانیایی از پیشگامان استفاده از نخ و پارچه در دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در ساخت حجم‌هایی بود که به نام «مجسمه‌های نرم» شناخته می‌شدند. تجربهٔ دوختن و بافتن و تکه‌چسبانی‌ها را در آثار هنرمندان معاصر زیادی می‌توان دنبال کرد، مانند آثار روث اسپاک[2] که با آثار تکه‌های بافتنی و بریدهٔ پارچه‌ها حجم‌های بازیافتی می‌سازد و اسلویج گوته[3] که تکه‌های پارچه و لباس و رومیزی و پتو را مانند تکه‌هایی از خاطرات کودکی یا خانواده با هم کلاژ می‌کند و تصویری از زندگی می‌سازد (تصویر ۱، ۲ و ۳).

تصویر ۱. جین هاورث، شنل کالاندولا؛ کلاژ تکه‌های پارچه و پتو؛ از مجموعهٔ مجسمه‌های نرم



تصویر ۲. اسلویج گوته، خاطرات کودکی

تصویر ۳. روث اسپاک، بازیافتی‌های بافتنی

هنرمندان زن ایران نیز بافته‌ها و دوختنی‌ها و پارچه را بارها دستمایهٔ خلق اثر هنری کرده‌اند. البته همواره برچسب «زنانه» یا «اگزوتیک» یا «کیچ» بر این آثار تحمیل شده است. نسل اول هنرمندان زن ایران از هرگونه خلق اثر زنانه پرهیز داشتند. همان‌گونه که علی‌مددی و مریدی (۲۰۱۷: ۹۱) در جست‌وجوی تاریخ هنر زنان مدرن ایران اشاره کرده‌اند: «نسل اول هنرمندان زن مدرنیست ایران اغلب در آثارشان جنسیت‌گریز بودند؛ یعنی جنسیتشان را پنهان می‌کردند. در تاریخ هنر، زنان زیادی در

1. Jann Haworth
2. Ruth Spaak
3. Solveigh Goett

هنرشان بر جنسیت‌زدایی تأکید داشتند. این جنسیت‌زدایی تعمدی بود تا بتوانند بی‌هیچ ارجاع به زن‌بودنشان، از برچسب‌های کوچک‌کننده مانند هنرمند زن یا آثار زنانه دور باشند.» این کار با تجربهٔ زیستهٔ زنان در جامعهٔ مسلط مردان پیوند دارد. همان‌گونه که بهجت صدر از هنرمندان پیشرو جریان هنر مدرن ایران در توصیف آثارش می‌گوید: «کارهایم جسورانه و خشن و مردانه بود. به رنگ‌های تیره و زاویه‌های تند بیشتر تمایل داشتم؛ مثلاً یادم می‌آید یک بار بچه‌های فقیر را کنار آتش سرخ کشیدم؛ بچه‌ها همه سیاه» (Golestan, 2006: 18). ایران درودی نیز بارها تأکید می‌کرد: زن‌بودن و مردبودن نقاش هیچ معنایی ندارد و من به‌عنوان نقاش زن خلق هنر نمی‌کنم. در دیگر آثار هنرمندان زن دههٔ ۱۳۴۰ مانند منصوره حسینی و معصومه سیحون نیز چنین گرایشی غالب است. کمتر هنرمند نقاشی در این دوره مانند لیلی متین‌دفتری به نشانه‌های روزمرهٔ زنان در آثارش پرداخت. درواقع باید گفت در دههٔ ۱۳۴۰ که میدان غالب هنر در اختیار مردان بود، زنان ناگزیر به همراهی با این جریان غالب بودند تا از مرکز به حاشیه رانده نشوند؛ همان‌گونه که هنرمندان زن در جریان هنر سقاخانه غایب بودند.

در دههٔ ۱۳۶۰ هنرمندانی مانند فیروزه صابری، در دههٔ ۱۳۷۰ پروانه اعتمادی و پس از آن طیف وسیعی از هنرمندان در دههٔ ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ به بازسازی نقوش پارچه‌ها و بافته‌های سنتی در بستری مدرن پرداختند. تکنیک کلاژ، این امکان انتقادی را به هنرمندان زن داد که نقوش سنتی را دوباره‌سازی کنند. اگرچه بر وجه دکوراتیو و تزیینی نقوش سنتی تأکید می‌کنند، در آن مداخله کنند، تغییر معنا دهند و با رویکردی پست‌مدرنیستی به نقد سنت بپردازند.

نسل تازهٔ هنرمندان زن که در دو دههٔ گذشته به میدان آمده‌اند، جنسیت در آثارشان را نه‌تنها پنهان نکرده‌اند، بلکه مانند یک مسئله به مرکز میدان هنر آورده‌اند. این نسل از هنرمندان، با در مرکز قراردادن بدنشان ایدئولوژی بصری غالب را به پرسش کشیده و تصویر دیگری از زن ارائه داده‌اند: تصاویری پرسش‌گر و معماگونه. تصاویری که بیش از آنکه برای دیدن باشد، برای فهمیدن است. زنان که پیش از این اغلب سوژهٔ نقاشی مردان بودند، پس از این دهه به فاعل شناسا تبدیل شدند. نقاشان زن در برابر سوژه‌شدن مقاومت می‌کنند و با به‌کارگیری راهبردهای بصری تازه و زیبایی‌شناسی فمینیستی در نقاشی، شکاف‌هایی را در گفتمان مسلط مردانه به‌وجود می‌آورند. دست‌بافته‌های زنان نیز دستمایهٔ تازه‌ای برای بیان تجربهٔ زیستهٔ زنان و بیان مقاومت زنان در زندگی روزمره شده است. در بررسی آن‌ها می‌توان دو رویکرد یا دو مواجهه را در تجربهٔ هنرمندان زن ایران در کلاژبافته‌ها دنبال کرد: الف) رویکرد زنانگی مطلوب و ب) رویکرد بازاندیشانه در زبان ویژهٔ زنان.

الف) زنانگی مطلوب: مطالعهٔ نمایشگاه «تجلی احساس»

از زنان انتظار می‌رود هنر زنانه خلق کنند. انتظار از زنانگی مطلوب یا تأکید بر زن‌بودن «آن‌گونه که باید باشد»، برخاسته از انتظارات سنتی و مردانه از زن‌بودن است. اگرچه دوقطبی‌های زنانه و مردانه در فرهنگ عامه رایج است، در اندیشه‌های فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی نیز ریشه دارد، مانند دیدگاه ادمود برک[1] که در رساله‌ای در سال ۱۷۵۷ بر رد زیبایی و تأیید بر والایی[2] نوشت و توصیف‌های زیبا را برای زنان و توصیف‌های والا را برای مردان به‌کار برد. صفت‌های زنانه که برک برای شیء زیبا توصیف می‌کند (مانند کوچکی، ظرافت، لطافت و محدودیت) و آن را از صفات مردانهٔ والایی (مانند بزرگی، عظمت، کنترل‌ناپذیری و نامحدودبودن) جدا کرد، تقویت‌کنندهٔ تمایز هنر زنانه و مردانه شد (Korsmeyer, 1999: 293).

تمایز سنتی میان زنانگی و مردانگی که در تقابل‌هایی نظیر بدنی و ذهنی، احساسی و عقلانی، عینی و شهودی تبلور می‌یابد، شکل‌دهندهٔ انتظارات فرهنگی از هنر زنان بوده است؛ برای مثال نقاشی با مضامین عقلانی را مردانه و نقاشی با مضامین احساسی را زنانه می‌نامند؛ یا به لحاظ موضوعی، نقاشی از فضای شهری، روستایی و نماهای بیرونی را مردانه و نقاشی از فضای خانه و فضاهای داخلی و بسته را زنانه توصیف می‌کنند. همچنین نقاشی با رنگ‌های روشن، اصلی و تصاویر شفاف و تزئین فراوان را زنانه و نقاشی با رنگ‌های تیره، ترکیبی و تصاویر مات و کم‌تزئین را مردانه می‌دانند (Moridi & Taghizadegan, 2009: 131). فریلند (۲۰۰۴: ۱۲۹) اشاره می‌کند که هنر زنانه صرفاً هنر تولیدشده توسط زنان نیست، بلکه مثلاً تابلوی نقاشی‌شده توسط یک مرد نیز ممکن است زنانه توصیف شود. درواقع، منتقدان اغلب برچسب زنانه را برای کم‌اهمیت‌شمردن یک نقاشی به‌کار می‌برند.

اگرچه گفتمان «زنانگی مطلوب» محافظه‌کار، مردانه و سنتی است، اما دیدگاهی تثبیت‌شده و پرطرفدار است و نه‌تنها در فرهنگ عامه و فرهنگ بصری رسانه‌ها، بلکه در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی نیز بر آن تأکید می‌شود؛ بازنمایی کلیشه‌هایی که زنان را آن‌گونه که باید باشند، نشان می‌دهد. سیاست‌هایی که در ایران نیز مورد توجه مدیران فرهنگی بوده است. نمایشگاه «تجلی احساس» بخشی از این سیاست‌ها و برنامه‌ها است.

نمایشگاه «تجلی احساس» از سال ۱۳۷۱ در پنج دوسالانه تا سال ۱۳۸۸ برگزار شد. کل آثار این پنج دوره ۱۳۲۷ مورد بود که ۲۴۴ اثر به موضوع زن پرداختند (Shariati & Modares, 2012:

1. Edmond Burke
2. Sublimity

40). زنان در دوسالانهٔ اول اغلب تصویری روستایی و سنتی داشتند که در مزرعه و خانه‌های روستایی کار می‌کردند، اما در دوسالانهٔ آخر جای خود را به زنان شهری و در موقعیت‌هایی مانند دانشگاه و کافه دادند. دوسالانهٔ تجلی احساس که قرار بود نمایندهٔ سنت باشد، به بستری برای دیدگاه‌های زن‌محور تبدیل شد. همچنین «بررسی کاتالوگ دوسالانهٔ *تجلی احساس* در شش دوره نشان داد که نقاشان زن از آثار طبیعت‌گرایانه در دوسالانهٔ ۱۳۷۱ به آثار آبستره و تجریدی در دوسالانهٔ ۱۳۸۸ متمایل شده‌اند» (Hassanvand & Mehdipour, 2013). به عبارتی، از صراحت و روشنی در زبان به ابهام و پیچیدگی در زبان و تصویر حرکت کرده‌اند. به لحاظ سبک نیز آثار زنان به‌تدریج به‌سوی اکسپرسیونیسم گرایش یافت که وضعیت و موقعیت جدید زنان در دههٔ ۱۳۸۰ را در مقایسه با دههٔ ۱۳۷۰ نشان می‌داد. نمایشگاهی که قرار بود معرف انتظارات سنتی از زنان باشد و زنانگی مطلوب را نشان دهد، به بستری برای تصویر دیگرگونه از زن‌بودن تبدیل شد؛ روندی که مدیران فرهنگی را ناخشنود کرد و موجب توقف برگزاری دوسالانهٔ تجلی احساس شد.

تصویر ۴. مهتاب حقیقی، زن عشایر، تجلی احساس دورهٔ ۳، ۱۳۷۵

تصویر ۵. سهیلا حقیقت، گلیم‌باف؛ تجلی احساس دورهٔ ۴، ۱۳۷۶

غالب آثار در نمایشگاه تجلی احساس به‌ویژه در پنج دورهٔ اول که در دههٔ ۱۳۷۰ برگزار شد، شامل آثاری از طبیعت روستایی و دسته‌های گل در طبیعت بیجان است. البته آثار متفاوتی از هنرمندانی نظیر شهلا اعتمادی و شیده تامی نیز به نمایش درآمد که تصویری دیگرگونه از زن را نشان می‌داد. پرتره‌ها و خودنگاره‌های زنان هنرمند که گاه تکیده و تنها بودند، اما در عمدهٔ آثار زنان در نقش‌های مادری یا نمایشی از زنانگی مطلوب بودند. در آثار این دوره از نمایشگاه، آثار محدودی از تصویر زنان بافنده یا بافته‌های زنان ارائه شد، مانند اثری از سهیلا حقیقت با عنوان «گلیم‌باف» و

اثری از مهتاب حقیقی با عنوان «زن عشایر» که زن روستایی را پشت دار قالی تصویر کرده بودند (تصویر ۴ و ۵). خیاطی خانگی نیز که به مهارت و خلاقیت و گاه وظیفهٔ زنان شهری طبقهٔ متوسط تبدیل شده بود و درواقع نشانگر نوعی زنانگی مطلوب بود، در برخی آثار به سوژهٔ تصویر تبدیل شد، مانند اثری از صغری مسعودی با عنوان «خیاط» و اثری از آرمه شهیدی با عنوان «یاد» که تصویری از بافته‌های کاموایی را در کنج خانه نشان می‌داد که یادآور گرمی حضور سالمندی مانند مادربزرگ در خانه است (تصاویر ۶ و ۷).

تصویر ۶. صغری مسعودی، خیاط، تجلی احساس دورهٔ ۲، ۱۳۷۴

تصویر ۷. آرمه شهیدی، یاد، تجلی احساس دورهٔ ۴، ۱۳۷۶

ب) زبان ویژهٔ زنان: مطالعهٔ نمایشگاه «زنان می‌سازند»

برخلاف هنرمندان زن مدرنیست در سال‌های پیش از انقلاب که آثارشان دلالت‌های جنسیتی نداشت و به‌نوعی از آثار جنسیت‌زدایی می‌شد، به‌تدریج پس از دوران فترت بعد از انقلاب، نوعی هویت‌جویی جنسیتی در آثار هنرمندان زن شکل گرفت. از جمله در نیمهٔ دههٔ ۱۳۷۰ آثار پروانه اعتمادی سمت‌وسوی تازه‌ای گرفت. آثار پروانه اعتمادی در دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ اغلب نقاشی انتزاعی بود و مانند دیگر هنرمندان مدرنیست این دوره مانند بهجت صدر و ایران درودی، آثارش دلالت بر جنسیت نداشت. حتی در مجموعه نقاشی‌های سیمانی که در دههٔ ۱۳۵۰ ارائه داد، آثارش جنسیت‌زدایی شده بود و حداقل نشانی از زن‌بودن نداشت. اما در دههٔ ۱۳۷۰ و در دور تازه‌ای از آثارش، زن‌بودن نمایان شد. او در توضیح دورهٔ جدید کارش گفت: «اکنون از قید مدرنیسم رها شده‌ام و حالا خودم هستم. یک زن که نقاشی می‌کند» (Mojabi, 1998: 22). در آثار این دوره، پروانه اعتمادی چین‌های ترمه و تور و حریر در ترکیب با اشیای روزمرهٔ خانه، تصویری از فضای تجربهٔ زنانه به دست می‌دهد. این

آثار کلاژهای پارچه روی مقوا هستند که نقاشی شده‌اند. اشیا و وسایل زنان مانند پارچه و لباس و کفش از زمینه جدا شده‌اند و در بستر مقوای سفید و فضایی خالی پیرامون آن قرار گرفته‌اند. آثاری که در جست‌وجوی کیفیتی زنانه در هنر هستند (تصویر ۸).

تصویر ۸. پروانه اعتمادی، ارائه‌شده در حراج تهران، ۱۳۹۶

در دههٔ ۱۳۸۰ شاهد ظهور نسل تازه‌ای از هنرمندان زن بودیم که جست‌وجوگرانه و بازاندیشانه به پرسش از هویت جنسیتی پرداختند. موقعیت تازهٔ زنان ناشی از ارتقای سطح تحصیلات، افزایش اشتغال و استقلال مالی آنان، درنهایت سبب بازنگری در انتظارات سنتی از زن شده بود که به گسترش گفتمان زن‌محور انجامید. زنان هنرمند، پیشتاز مقابله با ایدئولوژی بصری و انتظارات سنتی در فرهنگ بصری مردانه شدند و به خلق تصاویری پرداختند که ناشی از بازاندیشی هویتی زنان در جامعهٔ ایران بود. برای این نسل، آثار هنرمندانی نظیر رزیتا شرف‌جهان جهت‌دهنده بود. او مجموعه‌ای از آثار ارائه داد که روی بوم دوخت‌ودوز شده بود. شرف جهان در شرح روند کاری خود می‌گوید: «من هم زمانی می‌خواستم همانند مردها باشم. حتی مجسمه‌سازی را نیز به همین دلیل انتخاب کردم. سودای این را داشتم تا مجسمه‌های بزرگ بسازم یا سنگ‌تراشی کنم. در نقاشی هم به این شکل، تلاش می‌کردم با ضربهٔ قلم‌های پرقدرت، از هر چه که تصور می‌کردم جامعهٔ مردسالار برای زن تعریف کرده، خودم را آزاد کنم. این مسئله به‌مرور اصلاح شد. باید می‌پذیرفتم که من زن هستم با خصوصیات و ویژگی‌های زنانه، ویژگی‌هایی ارزشمند که ضد ارزش نیستند. حالا سال‌هاست که بر دوخت‌ودوز روی بوم متمرکز شده‌ام؛ زیرا این موضوع هم با زنان، چه عامی، چه هنرمند، چه معاصر و چه قدیمی، خیلی خوب ارتباط برقرار می‌کند، به آن واکنشی سمپاتیک دارند و می‌توانند با

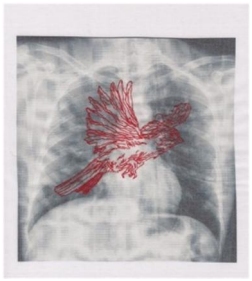
آن ارتباط برقرار کنند» (عرفانی، ۲۰۱۹). هرچند دوخته‌های روی بوم، بخش جدانشدنی هویت زن هستند، حضور تزئینی یا تکمیلی یا حاشیه‌ای در اثر ندارند، برعکس گاه مداخله‌گر و مختل‌کنندهٔ تصویر هستند. انگار هویت زن در لابه‌لای دوخته‌ها و بافته‌ها است که باید با دقت دیده شود (تصاویر ۹ و ۱۰).

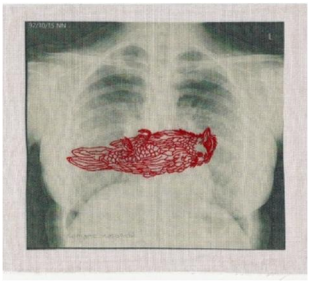
تصاویر ۹ و ۱۰. رزیتا شرف‌جهان، مجموعهٔ سودای ششم، چاپ دیجیتال و دوخت روی بوم، ۱۳۸۹

در دههٔ ۱۳۹۰ که زنان هنرمند، هم افزایش کمی در عرصهٔ هنر ایران یافتند و هم در بستر رسانه‌ها و شبکه‌های اجتماعی جدید با آثار متنوع و گستردهٔ معاصر مواجه شدند و تجربه‌های هنری معاصر خود را ارتقا دادند، توانستند آثار هویت‌جویانه و رویدادهای هنری پرسشگرانهٔ تازه‌ای ارائه دهند. از جملهٔ این رویدادها نمایشگاه «سو+زن» در سال ۱۳۹۵، نمایشگاه «زنان می‌سازند» و نمایشگاه «نخش» در سال ۱۳۹۸ بود.

نمایشگاهی گروهی با عنوان «سو+زن» (sew+zan) در سال ۱۳۹۵ در گالری آزاد (با نمایشگاه‌گردانی ساغر دئیری) برگزار شد و در آن، آثار هفده هنرمند از جمله مریم اشکانیان، هدی زرباف، رزیتا شرف جهان، پرستو فروهر، سمانه مطلبی، زهرا نیکخواه و ژینوس تقی‌زاده به نمایش درآمد. سمانه مطلبی آثارش را با نخ و سوزن روی پارچه خلق می‌کند؛ اگرچه این آثار سوزن‌دوزی سنتی نیستند. سوزن‌دوزی‌های روی چهره و اشیا و پرندگان مانند زنده‌سازی تصاویری رنگ‌باخته و فراموش‌شده است، مانند خاطرهٔ چیزی از گذشته که با سوزن‌دوزی دوباره رنگ می‌گیرد و زنده می‌شود (تصویر ۱۱). در اثری دیگر نقوش روی بدن یا داخل بدن نقش شده‌اند (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

تصویر ۱۱. سمانه مطلبی، بدون عنوان، ۱۳۹۳





تصویر ۱۲ و ۱۳. سمانه مطلبی، مرد (راست)، زن (چپ)، ۱۳۹۳

مریم اشکانیان نیز در مجموعه‌ای به نام خواب، بالشت و روتختی‌ها را دوخت‌ودوز کرده است؛ برای مثال گویی صورت زن در قاب بالشت فرورفته و نقش زن برای همیشه در تاروپود بالشت ثبت شده است. بالشت و روتختی که نشانه‌هایی از آسایش و خواب راحت هستند، زن را درون خود فروبرده‌اند و در کام خود گرفتار کرده‌اند (تصاویر ۱۴ و ۱۵). نمایشگاه دیگری با عنوان «زنان می‌سازند» با آثاری از هدی زرباف، مریم پالیزگیر و هما دلواری سال ۱۳۹۸ در پلتفرم داربست (با نمایشگاه‌گردانی آناهیتا رضاالله و الناز طهرانی) برگزار شد. آثار این نمایشگاه دست‌بافته‌های زنان بهبودیافته از اعتیاد است که دستمایهٔ خلق آثار هنری تازه توسط زرباف، پالیگیر و دلواری شد (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۴ و ۱۵. مریم اشکانیان مجموعهٔ خواب (راست)، مجموعهٔ خلاصه (چپ)

تصویر ۱۶. هما دلواری، تصویری از کارگاه دوزندگی جمعی، در نمایشگاه «زنان می‌سازند»، ۲۰۲۰

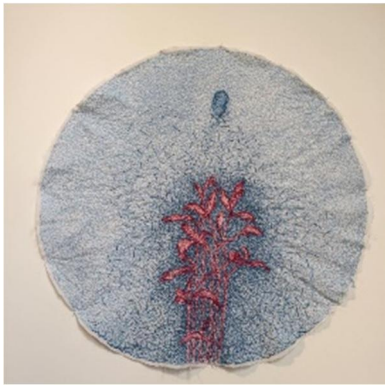
بافته‌های هدی زرباف حجم‌های بزرگی هستند که دور انسان و اشیا می‌پیچند و مانند پیلهٔ تنهایی و انتظار می‌شوند. تصویری از انسان مسخ‌شده و بیگانه‌شده که انگار تبدیل به عروسک‌های بزرگی شده‌اند که گوشه‌ای رها شده‌اند و گاه انسان و اشیا را چنان درهم‌تنیده و بافته می‌کنند که مرز انسان و شیء قابل‌تفکیک نیست (تصاویر ۱۷ و ۱۸).

تصاویر ۱۷ و ۱۸. هدی زرباف (راست)؛ مادربزرگم منتظر من است، ۱۳۹۵ (چپ)

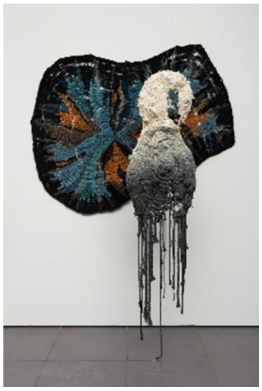
نمایشگاه «نخش» با آثاری از مینا رشیدی، سمانه مطلبی، ابوالفضل معصومی و شیرین میرجمالی در سال ۱۳۹۸ در گالری والی برگزار شد. در این نمایشگاه مینا رشیدی در اثری پارچهٔ بومی ظاهراً تکه‌شده را دوخته است. در این اثر، دوختن نه برای ترسیم یا نقش‌کردن، بلکه به‌منظور به‌هم‌دوختن و ترمیم پارگی و جداشدگی است (تصویر ۱۹). شیرین میرجمالی دوختن را به متن تاریخ هنر برده و اثری از نگاره‌های برگرفته از دورهٔ صفوی را با سوزن‌دوزی تلفیق کرده است که مانند ردی تازه بر یک تصویر تاریخی است (تصویر ۲۰).

تصاویر ۱۹ و ۲۰. مینا رشیدی (راست)، شیرین میرجمالی (چپ)

هنرمندان زن طیف متنوعی از تجربه‌های هنری را با بافتن و دوختن تجربه کرده‌اند. سوزن‌دوزی به اشکال مختلف در آثار نمایان شده است. نیاز آزادی‌خواه از جملهٔ این هنرمندان است که در اثری با عنوان «عشق تو دلم شکوفه کرده» نقش گلی را سوزن‌دوزی کرده است. این کار با توجه به فرم دایره‌مانند اثر و نوع کار شباهت زیادی به سوزن‌دوزی سنتی دارد. بااین‌حال طرحی نو و نقاشانه در اثر وجود دارد (تصویر ۲۱). فریده عبادی نیز در اثری از بافته‌های الیاف، تصویری آویخته و معلق در دوسالانهٔ پرسبوک ارائه می‌دهد (تصویر ۲۲). دوسالانهٔ پرسبوک در رویدادی با عنوان «دستکار» که سال ۱۳۹۹ در کاشان برگزار شد، به آثار متعددی از بافتنی‌ها و دست‌بافته‌ها پرداخت. کاشان مرکز مهمی در تاریخ نساجی ایران بود که به‌تدریج در قرن جدید نقش مهم خود در نساجی را از دست داد. از این‌رو پرداختن به بافته‌ها در کاشان، هم دلالت‌های تاریخی و فرهنگی داشت و هم در آثار برخی هنرمندان دارای دلالت‌های جنسیتی بود (تصویر ۲۳ و ۲۴).



تصویر ۲۱. نیاز آزادی‌خواه، عشق تو دلم شکوفه کرده، ۱۴۰۰



تصویر ۲۲. فریده عبادی، رویداد پرسبوک یازدهم، ۱۴۰۱

تصویر ۲۳ و ۲۴. دستکار، دهمین دوسالانهٔ پرسبوک، ۱۳۹۹

۶. نتیجه‌گیری

گفتمان زن‌محور در منازعه با گفتمان مردانه شکل گرفته و در فرازوفرود موج‌های فکری زبان ویژهٔ خود را یافته و از منطق و انسجام درونی برخوردار شده است. این جریان هنری از یک سو با ایجاد شکاف در گفتمان مسلط هنر مردانه اعلام موجودیت کرده و از سوی دیگر به احیای ویژگی‌های زنانه (به‌عنوان وجه تمایز زنان از مردان) پرداخته است که آن‌ها را به همسویی و اتحاد می‌رساند. خصلت‌های زنانه در آثار فمینیست‌های اولیه صرفاً یک مقولهٔ ایدئولوژیک بود که به‌تبع آن زنان قربانیان منفعل سرکوب تلقی می‌شدند. زنی که به شیوهٔ زنانه عمل می‌کرد، تنها به‌عنوان مظهر ضعف و تفاوت تفسیر می‌شد. از این‌رو، برخی نظریه‌پردازان کوشیدند با برخی جنبه‌های این دیدگاه منفی از زنانگی مقابله کنند. و تنها از طریق بازگرداندن ارزش‌های زنانگی به آن توانستند به این مهم

دست یابند. از نظر آن‌ها باید ویژگی‌های سازندهٔ زنانگی (شهود، حساسیت، عاطفی‌بودن) را به‌مثابهٔ راهی به‌سوی ساختن یک جامعهٔ بهتر و انسانی‌تر به‌حساب آورد. «زنانگی در این رویکرد جدید، زنان را نه به‌صورت مغبون‌های ساده‌لوح یک ایدئولوژی، بلکه به‌صورت انسان‌هایی تصویر می‌کند که فعالانه در ساختن مواضع خود دخالت می‌کنند» (Mills, 2009: 117). به این طریق، زنانی که به‌نظر می‌رسد زنانگی را به نمایش می‌گذارند، می‌توانند به‌عنوان عاملان و نه صرفاً قربانیان منفعل ایدئولوژی‌های سرکوبگر به‌شمار آیند.

دوختن و بافتن به‌عنوان کاری زنانه، در طول تاریخ با کار خانگی زنان گره خورده است. مصداق آن طیف متنوعی از رودوزی‌ها و نقش‌بافی‌های سنتی زنان در گذشته است که امروزه به‌عنوان صنایع‌دستی شناخته می‌شوند. در دوران مدرن نیز دوختن و بافتن بخشی از هویت زنانه باقی ماند و به‌عنوان مهارت و خلاقیت زنان طبقهٔ متوسط مورد توجه قرار گرفت. بااین‌حال برای منتقدان، دوختن و بافتن فقط نمادی از خلاقیت زنان نیست، بلکه نمادی از تنهایی زنان و انزوای زنان در کار خانه است؛ حتی بیش از آن نمادی از استثمار زنان در کار خانگی است. به این ترتیب هنرمندان به بازاندیشی در دوختن و بافتن به‌عنوان زبان ویژهٔ زنان پرداختند و در خلق آثار مدرن و معاصر از دوخته‌ها و بافته‌ها الهام گرفتند.

در این مقاله و در پاسخ به پرسش پژوهش، نشان داده شد که هنرمندان زن هنرهای تجسمی، چگونه و با چه شیوه‌هایی بافتن و دوختن را به راهی برای جست‌وجوی زبان هویت زنانه تبدیل کردند. بررسی آثار هنرمندان زن ایرانی نشان داد هنرمندان چگونه دوختن و بافتن را مانند تجربه‌ای در بازاندیشی در هویت جنسیتی زنان به‌کار بردند و با الهام از نقش‌بافته‌ها و دست‌بافته‌ها، این آثار را به متن فرهنگی تازه‌ای برای ارائهٔ دیدگاه‌های انتقادی‌شان تبدیل کردند.

۷. تعارض منافع

نویسنده اعلام می‌کند که این اثر در هیچ‌یک از نشریات داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیت‌های پژوهشی نویسنده است و ایشان از انتشار آن آگاهی و رضایت دارد. این تحقیق طبق قوانین و مقررات اخلاقی انجام شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش احتمالی تعارض منافع و حامیان مالی پژوهش به‌عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت موارد ذکرشده را برعهده می‌گیرد.

References

Afrough, M. (2018). Bakhtiari Women: The Creator of Choqa, a manifestation of tribal and ethic art and a symbol of national art. *Research in Arts and Humanities*, 3 (11), 1-16. (In Persian)

Afrough, M. (2020). Study of Nomadic Handwoven Object of Iran with the Approch of Cultural Ecology (Case Study: the Killims of Bakhtiari, Qashqaei, Shahsavan and Kormanj Tribes). *Irainian Journal of Anthropological Research*, 9 (2), 169-192. https://doi.org/10.22059/ijar.2020.78447 (In Persian)

Alexander, V. (2011). *Sociology of the Arts*. Translated by Azam Ravadrad, Tehran: Iranian Academy of Arts. (In Persian)

Alimadadi, M., & Moridi, M. R. (2017). The absent history of Irainian woman painters: A Sociological study of woman painters from constitutional revolution tillmIslamic revolution. *Sociological Journal of Art and Litreature*, *9*(1), 79-107. https://doi.org/10.22059/jsal.2017.221214.665454 (In Persian)

Barber, E. W. (1996). *The First 20,000 Years Women, Cloth, and Society in Early*, W. W. Norton.

Burman, B., & Fennetaux, A. (2020). *The Pocket: A Hidden History of Women's Lives, 1660–1900*. Yale University Press.

Chadwick, W. (1990). *Women, Art, and Society*. NY: Thames & Hudson.

Cicora, J. (2021). *Contemplative Knitting*. Morehouse Publishing.

Corkhill, B. (2014). *Knit for Health & Wellness: How to Knit a Flexible Mind & More...* FlatBear Publishing.

Corkhill, B. (2016). *Crochet Therapy: The Soothing Art of Savoring Each Stitch*, Abrams Publishing.

Erfani, N. (2019). Bamenaghashi: Rozita Sharafjahan. *Poshtebam Magazine*, 2023/4/9, From [Link]

Flick, U. (2000). *An Introduction to Qualitative research*. Translated by: Hadi Jalili. Tehran: Nashreney. (In Persian)

Freeland, C. (2004). *But is it Art*?. Translated by: K. Sepehran. Tehran: Markaz. (In Persian)

Golestan, L. (2006). *Interview with Behjat Sadr*. Tehran: Digar. (In Persian)

Hassanvand, M. K., & Mehdipour, F. (2013) Examination the six periods of the manifestation of emotion exhibitiob. *Jelve-y-Honar*, *5*(1), 21-30. (In Persian)

Homayounpour, P., & Miri, S. (2003). *Jeyran: Nomadic Woman and Chante*. Tehran: Cheshmeh. (In Persian)

Humm, M., & Gamble, S. (2003). *The dictionary of feminist theory*. Translated by: F. Mohajer, F. Gharehdaghi, & N. Ahmadi Khorasani. Tehran: Tosseh Iran. (In Persian)

Hunter, C. (2022). *Threads of Life: A History of the World Through the Eye of a Needle*. Harry N. Abrams; Reprint edition.

Irigaray, L. (2002). The Sex which is Not One. Translated by Niko Sarkhosh & Afshin Jahandideh, In *From Modernism to post modernism*, Cahoone Lawrence, Translated by: A. Rashidian. Tehran: Nashreney. (In Persian)

Korsmeyer, C. (1999). *Gender and aesthetic: An introduction*. Translated by: A. Maghsoodi. Tehran: Golazin. (In Persian)

Lydon, S. G. (2004). *The Knitting Sutra: Craft as a Spiritual Practice*. Clarkson Potter/Ten Speed.

MacDonald, A. L. (1990). *No Idle Hands: The Social History of American Knitting*, Ballantine Books.

Manning, T. J. (2011). *Mindful Knitting: Inviting Contemplative Practice to the Craft*. Tuttle Publishing.

Matthews, R. (2020). *The Mindfulness in Knitting: Meditations on Craft and Calm*. Leaping Hare Press.

Mills, S. (2009). *Discourse*. Translated by: F. Mohammmadi. Zanjan: Hezareh Sevom Publication. (In Persian)

Mohammadi, M. (2003). Abilities of woman in the production economy of nomads. *Woman in Development & Politics*, *1*(6), 109-128. (In Persian)

Mohammadpanah, B. (2020). *Ancient Land*. Vol. 1. Tehran: Sabzan. (In Persian)

Mojabi, J. (1998). The Endogenous Structure of Parvaneh Etemadi's Painting. In *The selected book of Parvaneh Etemadi's works*: 1966-1998. Tehran: Honare Iran. (In Persian)

Moridi, M. R., & Taghizadegan, M. (2009). Women's Painting and Feminine Painting. *Woman in Development & Politics*, *7*(1), 129-149. (In Persian)

Parker, R.m & Pollack, G. (2019). *Old Mistressess: Woman, Art and Ideology*. Translated by: F. Jafaryan. Tehran: Shavand Publication. (In Persian)

Polak, J. E. (1989). *Pollack's Travelouge: Iran and Irainians*. Translated by: K. Jahandari. Tehran: Khaarazmi Publication. (In Persian)

Rahimi, A. (2020). Spining. In *the Great Islamic Encyclopedia*. Vol. 4. (In Persian)

Rahimi, P. (2021). *History of Irainian Clothing*. Tehran: Art University Press. (In Persian)

Shariati Mazinani, S., & Modares Sadeghi, M. (2012). Representation of woman in contemporary female painting. *Sociological Journal of Art and Litreature*, *3*(2), 35-54. (In Persian)

Skolnik, L., & MacDaniels, J. (2012). *The knitting way: a guide to spiritual self-discovery*. Turner Publishing Company.

Smith, M. H. (2023). *The Valkyries' Loom: The Archaeology of Cloth Production and Female Power in the North Atlantic*. University Press of Florida.

Strauss, A., & Corbin, J. (2006). *Basic of Qualitative Research: Grounde Theory, Proceures and Techniques*. Translated by: B. Mohammadi. Tehran. Institute for Humanities and Cultural Studies. (In Persian)

Tong, R. (2017). *Feminist Thought: a comprehensive introduction*. Translated by: M. Najm Iragi. Tehran: Nashreney. (In Persian)