مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان

چکیده

ورود مبانی هنر مدرن، از زمان صفوی و قاجار به ایران و از زمان زمامداری شاه امان‌الله به بعد در افغانستان، تغییرات بنیادینی را در هنر، به‌ویژه نقاشی، به وجود آورد و سنت‌های تصویری نگارگری را به حاشیه راند. از طرف‌دیگر، افزایش حضور زنان به‌عنوان هنرمند، به‌نحوی بی‌سابقه، سبب شکل‌گیری گروه پرشمار، جدید و مؤثر در تاریخ هنر این دو کشور شد. نحوهٔ تعاملات زنان نقاش معاصر این دو کشور به‌عنوان قشر تأثیرگذار در حوزهٔ هنرهای تجسمی که مانند مردان، از یک‌طرف با سنت تصویری نگارگری و از طرف‌دیگر با واردات مبانی هنرهای تجسمی مدرن و تأثیرات آن مواجه بوده‌اند، مسئلهٔ پژوهش حاضر است. حال سؤال این است که آثار بانوان نقاش معاصر ایران و افغانستان، چه شیوه‌هایی را در جهت کاربست سنت‌های تصویری و ترسیمی نگارگری در نقاشی معاصر ارائه کرده‌اند و این شیوه‌ها، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. در این راستا یافته‌های پژوهش حاضر که با روش توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی انجام شده، ضمن معرفی زنان نقاش این دو کشور که سنت تصویری و ترسیمی نگارگری را به کار گرفته‌اند، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را نیز در این شیوه‌ها و تکنیک‌ها در آثارشان متمایز می‌کند که شیوه‌های مشترک آنها را می‌توان در قالب تحلیل سطوح، به کارگیری ابژه‌های معاصر، کاربست تلفیقی نقوش گیاهی و جانوری، تبعیت از تحولات نگارگری معاصر، کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری و تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم، با تفاوت‌های جزئی یا کلی مشاهده کرد. در ذیل هر کدام از این شیوه‌های مشترک می‌توان ابداعات و نوآوری‌هایی را مشاهده کرد که به‌طوراخص، به کشور ایران یا افغانستان، اختصاص دارد.

واژگان کلیدی: نقاشی معاصر ایران، نقاشی معاصر افغانستان، سنت‌های نگارگری، نقاشان زن ایران و افغان.

رضا رفیعی‌راد
دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران (نویسنده مسئول).
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

مهدی محمدزاده
استاد، گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران.
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹-۰۴-۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹-۰۸-۱۱

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.32007.1069

مقدمه

در نقاشی معاصر ایران، برخلاف گذشته، زنان به‌عنوان نقاش، حضور شایان توجه و تعیین‌کننده‌ای داشته و حضور پر شمار آنان بر وضعیت هنر کشور تأثیرات محسوس کیفی و کمی نهاده است. در تاریخ هنر افغانستان تا قبل از دوران معاصر، نشانی از حضور زنان هنرمند، دیده نمی‌شود. حال‌آنکه، مشحون از قله‌های فتح‌ناشدنی چون بهزاد و درخشش نام مردانی نظیر شاهرخ، ابوسعید، سلطان حسین بایقرا و شاهزادگانی مانند بایسنقر، ابراهیم، مؤمن و مظفرحسین به‌عنوان هنرمندپرور و هنرمند، از فضای مردسالارانه حاکم در تاریخ هنر افغانستان حکایت دارد. حتی ظهور هنرمندانی که بعد از بهزاد در دربارها ظهور کردند، مانندِ «محمد عظیم ابکم» در پادشاهی امیر دوست محمدخان یا «میرزمان‌الدین‌خان» و «میریار بیک‌خان» و همچنین استاد «حسام‌الدین» در زمان امیر عبدالرحمن‌خان (شهرانی،۱۳۵۰: ۲۵-۵) نیز بر این امر صحه می‌گذارد. به‌رغم گستردگی تفکرات افراطی طالبانی که حقوق زنان را به‌طور جدی ابطال کرد (Appelrouth, S., & Edles, 2011: 315) و تأثیرات این قوانین مردسالارانه در افغانستان، حتی بعد از سرنگونی نیز مردسالاری هنری در برخی مناطق کماکان ادامه یافته است (Najafizada & Bourgeault & Ronald Labonté,2019: 24) همچنین باید به این نکته نیز توجه شود که شهرهای هرات، قندهار و کابل که امروزه مراکز هنری مهمی هستند، روی هلالی واقع شده‌اند که سالیان دراز تحت تأثیر افکار صوفیانهٔ دو خاندان با نفوذ «مجددی» و «گیلانی» قرار داشته(متقی و دیگران،۱۳۹۱: ۹۰) و این امر در محدودکردن حضور زنان، در عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی و هنری مؤثر بوده، اما پژوهش‌های جامعه‌شناسانه که در سال‌های اخیر، در دانشگاه هرات انجام شده است، نشان می‌دهد که حضور زنان در عرصه‌های هنری ازجمله نقاشی معاصر، گسترش یافته است. (کاوه، ۱۳۹۷: ۵۱؛ آزاد، ۱۳۹۶: ۷۲)

دلایل حضور گستردهٔ زنان در تاریخ نقاشی معاصر ایران و افغانستان، موضوع پژوهشی دیگر است، اما آنچه که به پژوهش حاضر ارتباط پیدا کرده و بر ضرورت تحقیق تأکید می‌کند، پا به عرصه‌گذاشتن انبوهی از نقاشان زن است که تاکنون جایگاهی در تاریخ هنر این دو کشور نداشته و اکنون برخلاف گذشته، بخش مؤثری را در تاریخ نقاشی ایران و تاریخ نقاشی افغانستان، تشکیل داده و در تعیین مسیر حال و آیندهٔ هنر این کشورها، نقش مؤثری ایفا می‌کنند. بنابراین، رویه‌ای که آنان در قبال تعامل سنت هنری با واردات مبانی هنر در پیش گرفته‌اند، در تاریخ هنر این دو کشور، امری سرنوشت‌ساز است.

در ایران نقاشی قاجاریه پیش از عهد ناصری، «فاقد ارتباط با تمدن کهن» و «تحت تأثیر ورود عناصر غربی و وابسته به آن» بود، همچنین «عناصر عامیانه» از یک‌طرف و از طرف‌دیگر «باستان‌گرایی» نیز از ویژگی‌های آن به شمار می‌رفت، اما با نفوذ هنر اروپایی در عصر ناصرالدین‌شاه، این وابستگی چنان شدت یافت که به «حذف تقریب نقاشی سنتی و کتاب‌آرایی» انجامید و نقاشی رنگ و روغن با مضامین و شیوه‌های کاملاً غربی در ابعاد وسیعی گسترش یافت(موسوی‌لر و دیگران، ۱۳۹۸: ۹۱)؛ اما جست‌وجو برای یافتن راه‌حل‌های بینابینی در نقاشی معاصر، همچنان در گروه نقاشانی که از نقش‌مایه‌ها و اشکال اجرایی قدیمی در هنرهای مدرن استفاده می‌کردند، ادامه یافت چندان‌که برخی این کنکاش‌ها را «ادامهٔ تلاش برای به دست آوردن مخاطب گمشده(آغداشلو، ۱۳۸۵: ۱۳۲) می‌دانند. برخی پژوهشگران نیز معتقدند «شکل‌گیری سنت‌های تصویری نگارگری در نقاشی معاصر می‌تواند نشانی از ظرفیت‌های بصری آن در تأثیرگذاری بر هنرمندان امروز باشد.»(محبی،۱۳۸۹: ۷۸) در افغانستان، از دوران کرزی، تمرکز اقتصاد هنر بر آثار هنری مدرن، نگارگری را در حاشیه قرار داده است (عمرزاد، ۱۳۹۷: ۱۵). چنین مسائلی بر ضرورت شناسایی، حفظ و به کارگیری سرمایه‌های بومی تجسمی نظیر نگارگری و تحلیل و بررسی کارکردهای آن در هنر معاصر تأکید می‌کند. حال مسئله، نحوهٔ تعامل نقاشان زن معاصر این دو کشور، به‌عنوان قشر نوظهور و مؤثر، در عرصهٔ هنرهای تجسمی است که دوشادوش مردان نقاش، از یک‌طرف با سرمایهٔ تصویری و تجسمی نگارگری و از طرف‌دیگر با واردات مبانی تجسمی مدرن و تأثیرات آن مواجه بوده‌اند. سؤال این است که در تطبیق آثار بانوان نقاش معاصر ایران و افغانستان، چه شیوه‌هایی در جهت کاربست نگارگری در نقاشی معاصر ارائه شده و این شیوه‌ها، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند.

روش پژوهش

این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و آرشیوی به انجام رسیده است. در تاریخ نقاشی معاصر ایران و افغانستان، جمع کثیری از نقاشان زن و مرد، فارغ‌التحصیل هنر یا غیره، فعالیت می‌کنند و بنابراین در پژوهش حاضر، انتخاب نقاشان، براساس احراز ویژگی‌های حرفه‌ای نظیر سن بالای سی سال به‌همراه دورهٔ بلندمدت کار حرفه‌ای نقاشی، فارغ‌التحصیلان

دانشکده‌های هنر داخل یا خارج از این دو کشور که حداقل یک نمایشگاه داخلی یا خارجی برگزار کرده‌اند، منتخبان جشنواره‌های معتبر داخلی یا خارجی یا برگزارکردن نمایشگاه‌های انفرادی در داخل و خارج از این دو کشور، محدود شد. براین‌اساس، آثار نود و چهار نقاش مرد و پنجاه و شش نقاش زن معاصر در ایران و افغانستان، انتخاب شد و پس از بررسی آنها، هر کدام از نقاشان زن و مردی که به شیوه‌ای، عناصر و امکانات نگارگری چه به صورت فرمی یا محتوایی را، در آثار خود به کار گرفته بودند، مشخص شدند. سپس، در بررسی آثار این نقاشان، شیوه‌های انحصاری زنان در کاربست امکانات تصویری نگارگری، تفکیک و تحلیل و تطبیق داده شد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که در زمینهٔ نقاشی زنان معاصر ایران، انجام شده، محدود هستند که از آن میان می‌توان به پایان‌نامهٔ الهه فراهانی در سال ۱۳۹۴ با عنوان «مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر، مطالعهٔ موردی ده نگارگر ایرانی» اشاره کرد که درصدد معرفی پنج نگارگر در دهه‌های ۱۰تا۱۱هـ.ق و پنج نگارگر معاصر، ازجمله کلارا آبکار، مهین افشان‌پور، زینت‌السادات امامی، فریده تطهیری‌مقدم و فرح اصولی، برآمده است. تحقیق بعدی مقالهٔ «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران» نوشتهٔ مرجان ادراکی و جواد علی‌محمدی اردکانی در سال ۱۳۹۴ است که در این مقاله صرف‌نظر از آثار خلق‌شدهٔ نقاشان زن، تنها به شرایط اجتماعی و چگونگی پرورش نقاشان زن به‌ویژه بعد از انقلاب اسلامی ایران پرداخته است. در باقی مقالات منتشرشده، نقاشان زن معاصر و آثارشان به‌تنهایی مطالعه نشده است، بلکه بیشتر از باب تصویرگری چهرهٔ زن در نگارگری معاصر یا درحوزهٔ صرف نقاشی و بدون توجه به نگارگری، بررسی‌هایی صورت گرفته است. مقالات ذیل در راستای این اهداف گردآوری شده‌اند. مقالهٔ «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن» نوشتهٔ فاطمه زهتاب و منصور حسامی در سال ۱۳۹۶، مقالهٔ «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» نوشتهٔ محبی و دیگران در سال ۱۳۹۶ و مقالهٔ «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران» نوشتهٔ اعظم راودراد، مریدی و تقی‌زادگان در سال ۱۳۸۹ و مقالهٔ «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران(با تأکید بر نگاه جنسیتی به زن)» نوشتهٔ سارا شریعتی مزینانی و مریم مدرس صادقی در سال ۱۳۹۰.

تاکنون در زمینهٔ نقاشی زنان معاصر افغانستان، پژوهشی صورت نگرفته است، اما از پژوهش‌های علمی انجام‌شده در زمینهٔ هنر معاصر افغانستان که در نشریهٔ علمی‌تحقیقی هنرهای زیبای دانشگاه کابل، به چاپ رسیده است، می‌توان به پژوهش عبدالواسع عمرزاد با عنوان «هنر افغانستان در سدهٔ اخیر» و دو مقاله با عنوان «کارکرد پیکره در نقاشی دو دههٔ اخیر افغانستان» و نیز «نشانه‌شناسی بازنمایی معماری در نقاشی معاصر افغانستان» که حاصل پژوهش‌های نگارندهٔ مقالهٔ حاضر و پژوهشگری دیگر است، اشاره کرد. همچنین مقالهٔ «سیر تاریخی نقاشی و نگارگری در افغانستان»، نوشتهٔ عبدالکریم رحیمی در نشریهٔ افق، و کتاب هنر در افغانستان نوشتهٔ عنایت‌الله شهرانی، منتشرشده در سال ۱۳۵۰ شمسی، نگاه مختصری به نقاشی معاصر افغانستان داشته‌اند. کتاب‌ها و مقالات دیگری نیز به نحو جسته و گریخته، مطالبی در این زمینه عنوان کرده‌اند که از این جمله می‌توان به کتاب صنایع دستی افغانستان، نوشتهٔ محمدعارف فرهاد، کتاب در امتداد هنر، که گردآوری آثاری از چند هنرمند در هرات است که سروری هروی منتشر کرده است. همچنین می‌توان به کتاب آرشیو ملی افغانستان نوشتهٔ عابده حیدری و همچنین مقدمهٔ دکتر دبورا هوتون، گالری «تی، سی، ان جی» در دانشگاه نیوجرسی دربارهٔ نمایشگاه «هنر علیه جنگ» و نیز به آرشیو دوسالانه‌های نقاشی و نگارگری افغانستان اشاره کرد. در ایران نیز یک پایان‌نامه با عنوان «معرفی و بررسی موضوعی نگارگری افغانستان از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰» وجود دارد که متأسفانه چندان شایان توجه نیست. یکی از مهمترین دلایل آن این است که حمیده انصاری، پژوهشگر این پایان‌نامه، تنها به پنج هنرمند پرداخته که بیشتر آنها شاخص نبوده و از طرف‌دیگر، بسیاری از نگارگران معاصر شاخص افغانستان که از شاگردان استاد سعید مشعل بوده‌اند تا سال ۱۳۷۶ که استاد مشعل از دنیا رفتند، حدود ۷۰ شاگرد در تذهیب و نگارگری تربیت کرده بودند، در این پایان‌نامه نامی برده نشده است که نشان‌دهندهٔ نبودِ جامعیت این پژوهش است. آنچه می‌توان ذکر کرد این است که مقالهٔ حاضر، تنها مقاله‌ای است که به مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در نقاشی معاصر ایران و افغانستان، می‌پردازد.

سنت‌های تصویری و ویژگی‌های نگارگری و ظرفیت‌های کاربردی آن در نقاشی معاصر

تاریخ هنر ایران که ادوار مختلفی را پشت سر گذارده، نشان از تأثیرات فرهنگ‌های دیگر و آمیختگی آن با تفکر ایرانی داشته و جلوه‌های هنری این دوره‌ها، از تأثیرات فرهنگ‌های دیگر و تصاویر مختلفی به وجود آمده و نیز در ادواری که پیش رفتن در شکل و مسیری نامتناسب، در حال ایجاد هنری ناهمگون بوده، تفکر ایرانی، آنها را به نتایج جدیدی رسانده است. این امر نشان‌دهندهٔ دو موضوع مهم است: اول اینکه هیچ‌گاه جریان‌های هنری مطرح، با حفظ قالب‌های آزمون‌شدهٔ قبلی، قادر به آزادکردن روح نوجو و آینده‌گرای خویش نبوده‌اند. همچنین «با تمام تلفیق‌های فرهنگی، فضا و روح کلی نقاشی ایرانی، همواره در طول زمان، قابل شناسایی بوده است که این امر حاکی از وجود سنت‌های ثابت در شیوهٔ خلق آثار نگارگری است.» (محبی،۱۳۸۹: ۷۸) چنان‌که می‌توان به توجه نگارگر به عرفان از طریق الفت با ادبیات و حکمت کهن(دهخدا،۱۳۷۳: ۹۲)، ترسیم جوهر صور مادی(گودرزی و کشاورز،۱۳۸۶: ۹۲)، نداشتنِ بازنمایی عین به عین(پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۹) و ثوابت بسیاری نام برد. «بررسی‌ها نشان داده که نقاشان معاصر ایران از شیوه‌های متعددی از سنت‌های تصویری نگارگری استفاده می‌کنند. تحلیل نقاشان و هنرمندانی که در حال حاضر با شیوه‌های مختلف به خلق آثار هنری مبادرت دارند، نیازمند شناسایی اصول بیانی‌ای است که در سیر نقاشی ایرانی وجود داشته و در مقطع کنونی، با ابزار و شیوهٔ تازه‌ای اجرا شده است: تلفیق، ساختارشکنی، جمع تضادها و لایه‌لایه‌کردن تصاویر، ازجمله راه‌کارهای نقاشان در این بین است.»(محبی، ۱۳۸۹: ۷۸)

عموماً نظریه‌های موجود دربارهٔ نگارگری را به سه دسته تقسیم کرده‌اند: دستهٔ اول، نظریه‌هایی هستند که در درک نگارگری ایران به هویتی نسبتاً پایدار توجه دارند و معتقدند نگارگری ایران زیرمجموعه‌ای از هنر اسلامی است. دستهٔ دوم، نظریه‌هایی هستند که نگارگری ایران را تلاشی دائمی برای رهایی از عالم ماده و دستیابی به نوعی شهود عالم ماورای ماده و عرفان می‌دانند و دستهٔ سوم نیز نظریه‌هایی هستند که الهام‌گرفته از آثار فیلسوفان مسلمان هستند (مبینی و دیگران،۱۳۹۷ : ۵۴)؛ بنابراین ذکر این نکته ضروری است، اولاً سنت‌های تصویری نگارگری، در این پژوهش تنها به جلوه‌های بصری اختصاص دارد که در قالب وجه ساختاری نگارگری محقق می‌شود؛ ثانیاً ارزشیابی شیوه‌های کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر، موضوع این پژوهش نیست، چراکه ممکن است برخی پژوهشگران، این شیوه‌ها را با انگیزه‌های ابداع و کسب نوعی هویت(گودرزی،۱۳۷۷ :۶۴) و برخی دیگر آنها را «عدم حصول دستاورد جامع»(پاکباز،۱۳۸۷: ۱۵)، «حاصل برداشتی ناقص از اصول سنت و گاه خارج از این اصول»، «همراه با عدم شناخت صحیح» و «ماندن در فرم‌های ظاهری و صور سطحی»، (محبی، ۱۳۸۹: ۷۶) ارزیابی کنند. نگارگری براساس پنج ویژگی «بینشی»، «مضمونی»، «ساختاری»، «کارکردی» و «فنی» (پاکباز،۱۳۸۷: ۵۹۹) شایستهٔ بررسی و تجزیه و تحلیل است. در ویژگی بینشی، نقاشان معاصر ایران و افغانستان، نه عارف هستند و نه الزامی به عدم بازنمایی ناتورالیستی دارند و حتی می‌توانند به‌طور همزمان جوهر صور طبیعی را نیز با سبک‌های مختلف هنری به کار برده و به نمایش بگذارند. در زمینهٔ ویژگی مضمونی، نقاشان معاصر این دو کشور، هیچ‌گونه الزامی بر روایتگری در آثار خود نداشته و در تطبیق ویژگی کارکردی، نیز برخلاف نگارگری، نظام سفارش و تولید اثر در نقاشی معاصر این دو کشور، با گذشته و مسائل دربار کاملاً متفاوت است. همچنین در ویژگی فنی، برخلاف شیوهٔ استادشاگردی در نگارگری، شیوهٔ آموزشی نقاشی در آموزشگاه‌ها و دانشکده‌های هنر، به غیر از رشتهٔ مینیاتوری دانشگاه هرات، و در دانشکده‌هایی که رشتهٔ نگارگری را در ایران تدریس می‌کنند، کاملاً غربی است. تغییرات در نقاشی معاصر ایران و افغانستان، عموماً بر ویژگی‌های گفته‌شده متمرکز نیست و شیوه‌های کاربردی نگارگری در نقاشی معاصر این دو کشور را می‌توان در ویژگی‌های ساختاری نگارگری پی گرفت. در ویژگی ساختاری، روش و شیوهٔ هنری نگارگر، اساساً با طبیعت‌گرایی همخوان نیست و بر پایهٔ سنت‌های تصویری پیش از اسلام و با بهره‌گیری از نقاشی چینی، نظام زیبایی‌شناختی منسجمی حاصل می‌شود که اصول و قواعد خاص خود دارد(همان: ۶۰۰). بنابراین در پژوهش حاضر، کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر، رفتار نقاشان در قبال هر نوع کاربست جنبه‌های کارکردی این ویژگی یعنی ویژگی ساختاری مانند به کارگیری هفت اصل تزئینی، فضای چند ساحتی، عدم بازنمایی طبیعت‌گرا، نور بدون سایه، جهان مثالی، نقوش هندسی، نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی، و تمامی عناصر به کار رفته در نگارگری ایام پیشین، در همنشینی با نقاشی معاصر است.

حضور زنان در نقاشی معاصر ایران و افغانستان

اگرچه در تاریخ هنر ایران، به زنان به‌عنوان نقاش و هنرمند توجه کمتری شده و اطلاعات چندانی در دسترس نیست، در این رهگذار می‌توان از هنرمندانی نظیر جهان خانم، فخرجهان خانم، شاه بیگم، عالیه خانم، ماه‌رخسار، تاج‌السلطنه، علویه خانم، هما، صحیفه بانو و مِسکینه که در نقاشی دستی داشتند(دلریش، ۱۳۷۵ : ۱۴۲ - ۱۴۰) و نیز شاگردان کمال‌الملک نظیر شوکت‌الملوک شقاقی، عفت‌الملوک خواجه‌نوری، فصل‌بهار خانم و شمس‌الضحی نشاط اصفهانی (مهاجر و دیگران،۱۳۹۳ : ۴۲) نام برد. دوران قبل از انقلاب نیز، خالی از حضور زنان در عرصهٔ نقاشی نیست. با توجه به آمارهای دوسالانه‌های قبل از انقلاب می‌توان دریافت که حضور زنان نقاش، در اولین، دومین و سومین دوسالانهٔ نقاشی ایران ۲۰ درصد، در چهارمین دوسالانه به ۲۱ درصد افزایش و در پنجمین دوسالانه به ۵٫۵ درصد کاهش یافت. اولین دوسالانه بعد از انقلاب در سال ۱۳۷۰ با ۲۶۴ هنرمند که ۳۹ نفر آنان نقاشان زن بودند، برگزار شد(افسریان، ۱۳۸۹: ۲۰). در دوسالانهٔ سوم در سال ۱۳۷۴ نیز ۵۰۰ هنرمند که ۱۴۶ نفر آنها زن بودند پذیرفته شدند. در دوسالانه‌های بعدی حتی شاهد حضور نقاشان زن به‌عنوان داور هستیم. در چهارمین و پنجمین دوسالانه از ۱۲۰ نفر ۵۳ نفر نقاش زن هستند.(خرمی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۹۷) در دوسالانهٔ ششم برای اولین بار یک زن به‌عنوان دبیر بی‌ینال انتخاب شد و در هیئت انتخاب نیز چهار زن حضور داشتند.» (همان: ۲۱) براساس این آمارها می‌توان در جدول ۱، درصد حضور زنان در دوسالانه‌های قبل و بعد از انقلاب را محاسبه کرد. (جدول شمارهٔ ۱)

جدول شمارهٔ ۱: آمار حضور زنان در دوسالانه‌های قبل و بعد از انقلاب

دوسالانه‌های قبل از انقلاب		دوسالانه‌های بعد از انقلاب	
	حضور زنان (به در صد)		حضور زنان (به در صد)
اولین دوسالانه	۲۰	اولین دوسالانه	۱۴٫۷
دومین دوسالانه	۲۰	دومین دوسالانه	-
سومین دوسالانه	۲۱	سومین دوسالانه	۲۹٫۲
چهارمین دوسالانه	۵٫۵	چهارمین دوسالانه	۴۴
-	-	پنجمین دوسالانه	۴۴

در سال ۱۳۷۹، اولین گروه هنری بعد از انقلاب با نام «مثبت سی(+۳۰)»، تشکیل شد که از ۲۳ نفر، ۹ نفر زن بودند (گودرزی،۱۳۸۴: ۱۸۸). دومین گروه در سال ۱۳۸۰ با نام «دنا» تشکیل شد که از ۱۳ نفر زن تشکیل شد و هدف خود را احترام به زنان نقاش و حمایت از آنها معرفی کردند. سومین گروه، در سال ۱۳۸۱، با نام «گروه هفت» ، آغاز به کار کرد که دو نفر از هفت نفر زن بودند. گروه چهارم ، مرکب از ۱۲ نقاش در سال ۱۳۸۲ آغاز به کار کردند که سه نفر از آنها زن بودند. در سال ۱۳۸۲ دو گروه دیگر به نام‌های «ایفا» و «رود» ، نیز تشکیل شدند که حمایت از زنان هنرمند را به‌عنوان هدف شکل‌گیری خود معرفی کردند(همان، ۱۹۳-۱۹۰). آمارها نشان می‌دهد که زنان در عرصهٔ نگارگری نیز، حضور شایان توجهی داشته‌اند. چنان‌که در دهمین دوسالانهٔ نگارگری ایران، از میان ۱۹۵ هنرمند که آثارشان پذیرفته شد، ۱۰۴ نفر آنها زن بودند. در دوسالانهٔ نهم از ۱۵۶ هنرمند، ۸۹ نفر زن بودند. در هشتمین دوسالانهٔ نگارگری، نیز از ۵ برگزیده در رشتهٔ نگارگری، سه نفر زن بودند. در جشنوارهٔ فجر در سال ۱۳۹۶ نیز، از ۵۰ هنرمند نگارگر که آثارشان پذیرفته شد، ۳۸ نفر زن بودند.

در افغانستان نیز دوران زمامداری شاه امان‌الله‌خان، در حدود ۱۳۰۰ هـ. ش سرآغاز دسترسی زنان به منابع و امکانات ازجمله در حوزهٔ هنر است (Omrani, 2007: 156-157). تاریخ هنر این دوران، مملو از فعالیت‌های سترگ هنری است. در این دوران «نخستین مکتب هنرها و صنایع»، سپس دومین مرکز هنری به نام «صنایع مستظرفه» در حدود سال ۱۳۵۱ و نیز دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه کابل تأسیس شدند(کشککی، ۱۳۰۳: ۳۵-۳۴). در این زمان، آثار هنرمندان زن مانند خانم سیمون شکورولی، پابه‌پای نقاشان مرد چون امان‌الله پارسا، سیدمقدس نگاه، اسرائیل رؤیا، یوسف کهزاد، شبنم غزنوی درخشیدند. از سال ۱۳۵۷، جنگ میان طالبان و اتحاد جماهیر شوروی، سبب از بین رفتن

مراکز هنری، فرهنگی و آموزشی شد و پس از جنگ نیز، طالبان تدریس هنر را به‌کلی از برنامه مکتب‌ها حذف کرد(رفیعی‌راد و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۰). در بیست سال اخیر در افغانستان، فضای جدیدی در جهت نوگرایی و همچنین حضور گستردهٔ زنان در عرصهٔ هنر گشوده شده است. پیشگامی زنان در این دوره یکی از ویژگی‌های این فصل جدید است و پایه‌گذاری نخستین مرکز هنرهای معاصر افغانستان در سال ۱۳۸۳، گام مهمی در این زمینه محسوب می‌شود(عمرزاد،۱۳۹۷: ۱۶). ذکر این نکته ضروری است که قدرت پدرسالارانهٔ رهبران قبیله- جامعه در افغانستان، موفقیت خود را در برابر مدرنیسم، ازطریق ارائهٔ تعریف سنتی و تحمیل این نقش متحجرانه برای زنان و پافشاری به آن، برجسته نشان می‌دهند(Ahmed-Ghosh,2003: 1-2)؛ به‌این‌ترتیب، گرایش زنان معاصر افغانستان، به هنرهایی مانند نقاشی مدرن، دارای پژواک‌های عمیق سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است و می‌تواند حتی وضعیت حیاتی نقاشان زن را نیز تحت تأثیر قرار دهد. بااین‌حال استقبال بانوان از هنر نقاشی در افغانستان به حدی است که در برخی مراکز آموزشی، تعداد دانشجویان نقاشی زن از مردان بیشتر است[1] طبق تحقیقات جامعه‌شناسان در دانشگاه هرات، حضور زنان در حوزهٔ نقاشی، خصوصاً در شهر هرات، به شدت افزایش یافته است و زنان افغانستان، از طریق هنر توانسته‌اند خود را در جامعه مطرح کنند(کاوه، ۱۳۹۷: ۵۱). علی‌الله آزاد نیز علی‌رغم حاشیه‌ای دانستن این جایگاه، افزایش کمی آن را تأیید کرده است (آزاد، ۱۳۹۶: ۷۲).

شیوه‌های مشترک کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی زنان و مردان

مردان و زنان نقاش معاصر، چه در ایران و چه در افغانستان، بر لزوم کاربست شیوه‌های تصویری نگارگری در نقاشی معاصر تأکید داشته و گاه به راه‌کارهای مشترکی در هر کشور دست یافته‌اند. در حراجی‌ها، نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و جشنواره‌های نقاشی و نگارگری هر دو کشور، مصادیق این شیوه‌ها دیده می‌شود. «کندوکاو در هنر گذشتهٔ ایران با الهام و کپی‌برداری از آثار مینیاتور و نقاشی‌های دورهٔ قاجار در آثار نقاشانی چون معصومی، آیدین آغداشلو که سعی کرد تا در دوره‌ای به آثار خود شکل و محتوایی شرقی‌ایرانی بدهد و هراچ کاراپتیان نیز عناصر و موضوعات سنتی را دستمایه برای شرقی و ایرانی‌کردن آثار خویش قرار داده بود، نمایان شد.»(گودرزی، ۱۳۸۵: ۷۶) ذکر این نکته دربارهٔ افغانستان ضروری است که بیشتر زنان نقاش معاصر افغانستان، در دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌ها، نزد اساتید مرد، نقاشی را آموخته‌اند، اما برخی از آنها، بعدها به شیوه‌های شخصی خود دست یافته‌اند. کاربست فضای چندساحتی نگارگری و نیز هندسهٔ پنهان و تنوعات رنگی نگارگری در نقاشی معاصر، از مواردی است که آثار زنان نقاش معاصر دیده نمی‌شود و مختص نقاشان مرد مانند عبدالناصر صوابی، اکبرخراسانی، نویدالحق فضلی، توفیق رحمانی، کریم عرب‌زاده است. همچنین در آثار خادم علی و نیز زنان نقاشی چون رمزیه عسکرزاده (فارغ‌التحصیل از دانشگاه بلخ)، ثنا هستی، نقاش اهل هرات و خاطره هاشمی مدیر آموزشگاه باران در کابل، شاهد کارکردهای وسیع ویژگی‌های نگارگری ازجمله طراحی انسان، دیو و حیوان، همراه با خوشنویسی متن در کنار تصاویر هستیم. در برخی آثار فرامرز سروری هروی نیز می‌توان چنین شگردی را ملاحظه کرد. تصویری از مولانای بلخی که سراسر با خوشنویسی شکستهٔ نستعلیق پر شده است(سروری هروی، ۱۳۹۲: ۴۰). نقاشی‌های علی‌بابا اورنگ، آیت‌الله احمدی و فؤاد حقیقت نیز مملو از کارکردهای نقاشانه از خوشنویسی خصوصاً نستعلیق در کنار فضای نگارگری است.

در آثار نقاشانی مانند رضا هزاره، امین تاشه، حامد حسن‌زاده و عارف بهادری نیز می‌توان به نحو نوآورانه‌ای، به‌روزشدن فرمول‌های طراحی نگارگری، به‌ویژه در فیگورها، را در نقاشی معاصر مشاهده کرد. در آثار نقاشان زن، چنین راهبردهایی کمتر دیده می‌شود. سارا ورانگه، نمونه‌ای است که هرچند آثار او، ارزش‌های کیفی کمتری در مقابل طراحی مردان دارند، در طراحی‌های او، خصوصاً اسکیس‌ها، می‌توان برخی روش‌های سنتی را مشاهده کرد. همچنین استفاده از سنت غربی در پلان‌بندی، ازجمله محو و کمرنگ‌کردن پس‌زمینه (اتمسفر) به شیوه‌های مرسوم در کواتروچنتو، همنشین با عناصر طبیعی منظره در نگارگری در آثار نقاشانی چون صالحه وفا جواد نیز یکی دیگر از این راهبردهای مشترک است.

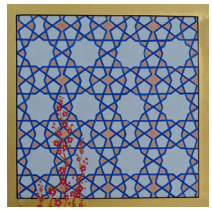
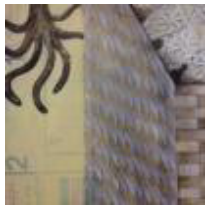
مقایسهٔ کاربست شیوه‌های زنان نقاش در ایران و افغانستان

الف. تحلیل سطوح

بسیاری از نقاشان زن، با استفاده از شیوه‌های خلاقانه در تحلیل سطوح چه سطح کل کادر یا سطوح اشیا بازنمایی‌شده در اثر، آثار خود را خلق کردند. آثار ندیما یوسفی که جوایز زیادی در افغانستان، ایران و باکو کسب کرده، براساس تحلیل سطوح به‌شیوهٔ نگارگری، خلق شده‌اند. به‌طوری‌که صفحهٔ اصلی اثر، شامل چند اثر

کوچک که با نظم خاصی در کنار هم قرار گرفته و هر یک از این آثار کوچک، خود، یک اثر نگارگری هستند که بعضی از آنها، شامل تذهیب نیز می‌شوند. در نمونه‌ای که در (جدول شمارهٔ ۱)، نشان داده شده، گره‌سازی با تصویر گل‌هایی که از کادر زیرین وارد می‌شود، تلفیق شده است. این نوآوری، درواقع انتقال یک سنت تصویری از نگارگری به نقاشی معاصر است که در آن بخشی از کادر با درخت، اسب و سوار، بنای معماری و دیگر عناصر تصویری نگارگری شکسته می‌شود.

جدول۱: تحلیل سطوح به شیوهٔ نگارگری در نقاشی معاصر زنان ایران و افغانستان

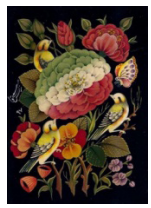
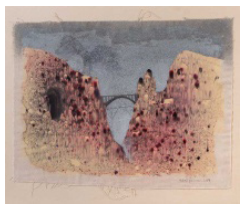
				
ندیما یوسفی ۵×۵۰ سانتیمتر (سمت چپ دیتیل است) گواش بر روی مقوای ضخیم، پنجمین دوسالانهٔ مینیاتور دانشگاه هرات	سوسن الهامیان (سایت اینترنتی مجموعهٔ آبرنگ ایران)	شیلا جلیل پیران (آرشیو آرتیبیشن)	فاطمه آهنی (آرشیو شخصی هنرمند)	

در آثار زنان نقاش معاصر ایران نیز تحلیل سطوح به شیوهٔ نگارگری، به شکل متفاوتی صورت گرفته است. سوسن الهامیان با استفاده از آموزه‌های مدرن نقاشی در پرداختن به مدیوم ازطریق کارکرد سطح، مانند سطوح کاشی و عوامل فنی، با برجسته‌سازی کارکرد سطوح و نیز تقسیم‌بندی کادر نقاشی و تأکیدنداشتن بر نقش‌مایه ازطریق محوکردن و شیلا جلیل‌پیران نیز با تغییر و تحول در کارکرد معماری و سطوح آن و نیز فاطمه آهنی نیز با تقسیم‌بندی‌هایی که در کادرهای کوچکتر انجام داده و بخشی از تصویر را نیز به پرسپکتیو برده است به نحو شایان توجهی، با تکیه بر شیوه‌های تحلیل سطوح در نگارگری، نقاشی معاصر خود را خلق کرده‌اند.

ب. به کارگیری ابژه‌های معاصر

در آثار زنان نقاش معاصر ایرانی و افغانستان، آثاری که در آنها، ابژه‌هایی که متعلق به دنیای معاصر هستند، مشاهده می‌شود. مثلاً اشیائی مانند پرچم در آثار صالحه وفا جواد، یا اسمال‌فیس‌های اینترنتی در آثار صغری حسینی، همچنین در آثار ایرانی نیز می‌توان تصویر پرچم در اثر گل و مرغ نرگس قاسمی و کلید را در اثر ریحانه امین‌السادات و پل فلزی مدرن را در اثر عسل پیروی، مشاهده کرد.(جدول ۲)

جدول ۲: به کارگیری ابژه‌های معاصر در نقاشی معاصر زنان ایران و افغانستان

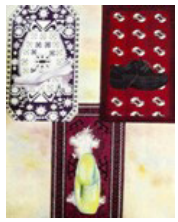
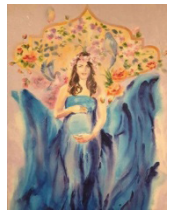
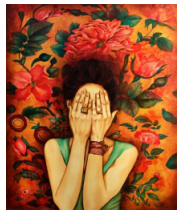
				
صالحه وفا جواد، ۶۰×۴۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوای اشتنباخ، دوسالانه‌های نگارگری دانشگاه هرات	صغری حسینی،۳×۴۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا ۱۳۹۳ (انصاری ، ۱۳۹۳: ۶۸)	نرگس قاسمی (آرشیو آرتیبیشن)	ریحانه امین‌السادات (منبع: آرتیبیشن)	عسل پیروی نمایشگاه انفرادی، (گالری زیرزمین دستان ۱۳۹۷)

ج. کاربست نقوش گیاهی و جانوری

نقوش گیاهی و جانوری، ازجمله عناصر مهم ساختار نگارگری هستند، به‌نحوی‌که اتینگهاوزن، انبوه گیاهان در نگارگری را متأثر از خلاهراسی نگارگر می‌داند(لیمن،۱۳۹۱: ۳۵). زنان نقاش معاصر ایرانی، از این سرمایهٔ تصویری گاه در پس‌زمینه مانند آثار عالمه باقریان، نگار مطهری، گاه در تلفیق با زمینهٔ اثر، مانند آثار شادی داوری، مژگان صفرزاده، فرزانه تاجیک و گاه به‌صورت فرم‌های اصلی مانند آثار شقایق اصلاحی، مامک آزرمگین و فرزانه محجوب استفاده کرده‌اند.

در آثار شینکای عالم، شمسیه حسینی، زینب نظری، شکیبه سیفی نیز می‌توان ردپای نگارگری را ازطریق الصاق نقوش سنتی در نقاشی مدرن مشاهده کرد. به‌عنوان مثال می‌توان به کاربست «اصل ابر» در اثر ام‌البنین (شمسیه) حسنی اشاره کرد. در برخی از آثار تورپیکی نبی‌زاده نیز، تزئینات سنتی، بر روی طبیعت بی‌جان نشان داده می‌شود.

جدول ۳: کاربست نقوش گیاهی و جانوری در نقاشی معاصر زنان ایران و افغانستان

				
شینکای عالم،۱۳۰×۹۰ سانتیمتر، رنگ و روغن و کلاژ بر روی بوم، ۲۰۰۷، (AACC،۲۰۱۰: ۱۱۴)	شمسیه حسنی، ۱۳۰×۹۰ سانتیمتر، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰۷ (همان: ۱۰۹)	زینب نظری، ۶۰×۹۰ سانتیمتر، رنگ و روغن روی بوم (همان: ۲۰۰)	شکیبه سیفی، ۶۵×۹۰ سانتیمتر، اکریلیک روی بوم، ۲۰۰۷ (همان: ۱۳۴)	تورپیکی نبی‌زاده، ۱۰۰×۷۰ سانتیمتر، ۲۰۱۰ (کار عملی پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نقاشی)
				
نگار مطهری (نمایشگاه گالری آتشزاد، ۱۳۹۸)	فرزانه محجوب (آرشیو Art Store)	شادی داوری (آرشیو آرتیبیشن)	عالمه باقریان (منبع: نمایشگاه انفرادی بانوی صلح، گالری سیحون، ۱۳۹۶)	ساحل طلیس‌چی (نمایشگاه انفرادی عروسک،گالری سایه، ۱۳۹۵)

در نقاشی افغانستان، رویکردهای تلفیقی وجود دارد که از ترکیب نقش حیوانات افسانه‌ای مانند سیمرغ به‌شیوهٔ سنتی، با نقاشی معاصر حاصل می‌شود که می‌توان به آثار هلیا فیروزی اشاره کرد(رفیعی‌راد و دیگران۱۳۹۹: ۱۵) و گاهی نیز استفاده از تصویر اشیا نقش‌دار سنتی (مانند فرش، سفال و...) در نقاشی با مصالح و تکنیک‌های مدرن حاصل می‌شود. (جدول ۳)

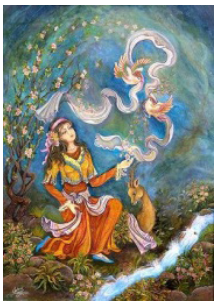
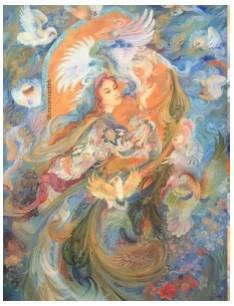
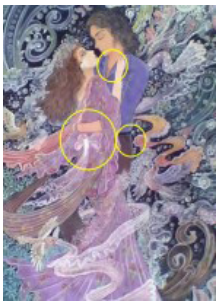
د. تبعیت از تحولات نگارگری معاصر

تحولاتی که در نگارگری به‌عنوان نگارگری معاصر شناخته می‌شود، بیش از همه به نوآوری‌های محمود فرشچیان، استاد نگارگری در ایران نسبت داده می‌شود. «اقدامات او از آنجا بیشتر اهمیت پیدا می‌کند که بیگانگان با چپاول همهٔ آثار هنری ایران، سبب شدند که هنرمندان از دیدن آثار هنرمندان والای اعصار قدیم خود محروم شده و از نظر روحی و

معنوی با فقدان هنر اصیل روبه‌رو شدند. به‌این‌ترتیب از صفوی به بعد، نقاشی ایرانی رو به فنا نهاد.» (خزایی، ۱۳۶۸: ۳۱) بااین‌حال فرشچیان ازطریق دعوت به دانشگاه‌ها و مراکز معتبر هنری جهان و ایراد سخنرانی و نمایشگاه، هنر ایران را به جهانیان شناسانده است (داوودی‌پور و دیگران، ۱۳۸۵: ۹) کری ولش معتقد است او با تلفیق معیارهای نقاشی سنتی ایران و نقاشی کلاسیک اروپایی، مکتب خود را پایه‌گذاری کرده است(کری ولش،۱۳۷۴: ۱۷۱-۱۷۲). خطوط روان، موضوع نوین، ترکیب‌بندی‌های ظریف ازجمله ویژگی‌هایی است که برای آثار او ذکر کرده‌اند (خسرویان،۱۳۸۹: ۲۸). همچنین، دستهٔ دوم از اساتید نگارگری معاصر مانندِ محمدباقر آقامیری، مجید مهرگان، اردشیر مجرد تاکستانی، طی سال‌ها کار و تجربه‌اندوزی، زبان و بیان بصری منحصربه خویش را یافته و ارائه کرده‌اند که اتفاقاً تأثیرات این شیوه‌های فردی‌شده در آثار شاگردان آنها اعم از مرد و زن، دیدنی است. در آثار زنان نقاشی مانند لیلا بهروزی مطلق، شهلا نظام وظیفه، شهلا کربلایی، راضیه بخشی‌زاده، ریحانه برزشی، ماهرخ وحیدنیا، مریم ذاکری‌مقدم، مریم میرصدرایی، ناهید اکرمی، نغمه طباطبایی با ادامهٔ این شیوه یعنی سعی در بازنمایی کلاسیک غربی و تلفیق آن با نقاشی سنتی ایرانی در نقاشی معاصر روبه‌رو هستیم.

هم‌اکنون در افغانستان، آثار فرشچیان، به‌عنوان الگویی برای نگارگری معاصر شناخته شده و آثار فراوانی با تأسی از این استاد بزرگ، خلق شده‌اند. به‌عنوان مثال فریده صبوری، نقاش مهاجر و ساکن در فلوریدا، فارغ‌التحصیل مینیاتور از دانشگاه هرات، ازجملهٔ این گروه نقاشان است. در آثار این هنرمند، می‌توان، احیای امکانات نگارگری نظیر اسلیمی‌ها، فقدان خلا، نبودِ پرسپکتیو غربی و نیز نور یک‌دست و بدون سایه در نقاشی معاصر را بر شمرد.(جدول ۴)

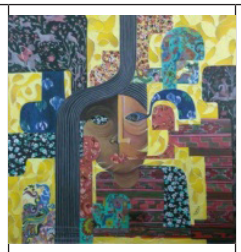
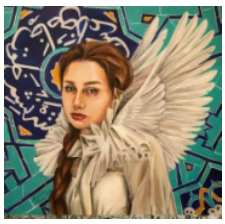
جدول ۴: تبعیت از تحولات نگارگری معاصر در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

				
لیلا بهروزی مطلق (منبع: آرشیو کانون نگارگران زرافشان)	شهلا نظام وظیفه (منبع: کاتالوگ Art Store)	ریحانه برزشی، آرشیو اینترنتی زرافشان (URL 1)	مریم میرصدرایی، آرشیو اینترنتی زرافشان (URL 2)	فریده صبوری، ۴۰×۳۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا، ۱۳۹۳، گالری هفت‌قلم

هـ. کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری

دانش‌آموختگان رشته‌های نقاشی در دانشگاه‌های هنر افغانستان، عموماً به روش غربی آموزش دیده‌اند و به‌دلیل شناختی که از مبانی هنرهای تجسمی غربی دارند، در برخی از آثارشان با استحالهٔ عناصر نگارگری مانند شمسه، قاب و... به عناصر بصری و ایجاد ترکیب‌بندی به شیوهٔ غربی، به شیوه‌های نوینی دست یافته‌اند که می‌توان به اثر نجیبه حسینی و بهنوش رحمانی اشاره کرد که در آثار آنها، عناصر نگارگری مانند شمسه، تذهیب، تشعیر و... به فرم‌های ساده تقلیل یافته و ترکیب‌بندی می‌شوند. در ایران نیز کاربست مبانی تجسمی به‌شیوهٔ غربی نظیر کارکردهای بافت، تناسبات هندسی و اهمیت کادر، محوکردن نقش‌مایه، استفاده از خوشنویسی و تذهیب و تغییر مصالح رنگ‌گذاری در نگارگری، در برخی آثار زنان نقاش مانند فرشته زمانی، فاطمه رضوی‌راد و عالیه عابدینی دیده می‌شود (جدول ۵)

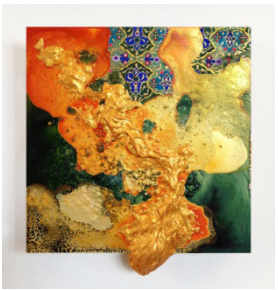
جدول ۵: کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

				
نجیبه حسینی، ۷۰×۵۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا، دوسالانهٔ مینیاتور دانشگاه هرات	بهنوش رحمانی، ۴۰ سانتیمتر، گواش روی مقوا، دوسالانهٔ نگارگری دانشگاه هرات	فرشته زمانی (نمایشگاه انفرادی ناکجا گالری هنر، ۱۳۹۵)	فاطمه رضوی‌راد (آرشیو Art Store)	عالیه عابدینی (آرشیو آرتیبیشن)

و. تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم

برخی نوآوری‌ها در نقاشی معاصر با تکیه بر سنت تصویری نگارگری، به شکل تغییر و تحول عمدی در کارکرد مصالح رخ داده است. در ایران می‌توان به برخی آثار گیزلاوارگا سینایی و نیز فرح اصولی اشاره کرد که در آنها، عناصر نگارگری، از کاغذ به بوم و از آبرنگ، به رنگ روغن، تغییر می‌کنند. همچنین، گاه این عناصر، به سطوح چوب، سنگ و... نیز منتقل می‌شوند. همچنین در آثار هدیه جوانشیر ایلچی و ملک رسولی نیز می‌توان این تغییرات را مشاهده کرد. در افغانستان، این نوع تغییر مصالح را بیشتر در آثار هنرمندان مرد مانند شعیب سلجوقی می‌توان دید، اما در آثار زنان، تغییر و تحولات مصالح، به‌صورت جزئی صورت پذیرفته است. مثلاً مصالحی مانند رنگ طلا در نگارگری، هیچگاه به‌عنوان شکل، به کار نمی‌رفت، اما در کار افسانه یزدان‌شناس، رنگ طلایی، سازندهٔ یک شئی بازنمایی شده از قفس است که از اساس به وجه مفهومی قفس به‌عنوان قفسی طلایی، مددرسانی می‌کند. (جدول ۶)

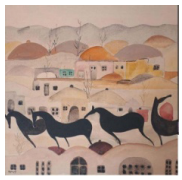
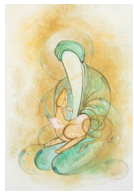
جدول ۶: تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

		
هدیه جوانشیر ایلچی (منبع: نمایشگاه جمعی در گالری شیرین در اسکوپ میامی ۲۰۱۳)	ملک رسولی (نمایشگاه انفرادی، گالری هفت ثمر، ۱۳۹۴)	افسانه یزدان‌شناس،۴۰×۳۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا، دوسالانهٔ نگارگری دانشگاه هرات

باید توجه داشت که شیوه‌های غیر مشترکی از کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر نیز در میان آثار زنان نقاش ایران و افغانستان وجود دارد. به‌عنوان مثال بازنمایی اسب، تک پیکره به‌شیوه‌ای که در نگارگری انجام می‌شود و نیز استفاده از حروف الفبای فارسی، به‌طورکلی در آثار زنان نقاش معاصر افغانستان دیده نمی‌شود؛ اما در ایران، در آثار نقاشان زیادی نظیر نرگس متعارفی، شادی داوری، فاطمه بهرامی، انسیه طبری‌پور، پروین حسین‌زاده، فاطمه منفرد، عارفه پیمان و زهرا تندکار، بازنمایی اسب و در آثار نقاشانی نظیر زهره مهانی‌نژاد، کتایون گیتی، فریده اشرفی، سمیه رشیدی، منصوره یکتا، لوئیزا افشان، آرام مسلم‌زاده و زهره عطایی، تک پیکره را می‌توان مشاهده کرد. استفاده

از حروف الفبای فارسی نیز در آثار پگاه لاری، به وفور استفاده شده است که می‌تواند واکنشی در ارتباط با حضور همیشگی متن ادبی در کنار تصویر در نگارگری انگاشته شود. اثر حمیرا مستور، تصویری از یک شیطان است. در این تصویر شیطان لباسی قرمز پوشیده و هاله‌ای سیاه و عصایی در دست دارد. رنگ سیاه هاله دور سر، کارکردی نوین و بی‌سابقه از این عنصر تصویری در نگارگری است. تطورات اصل ابر را این بار نه به رنگ سفید یا طلایی، بلکه به رنگ سیاه، نشان می‌دهد. همچنین نوآوری دیگری که در آثار نقاشان زن معاصر افغانستان وجود دارد به نحوی است که از دریچهٔ نگارگری، نوعی نقاشی ژانر تولید شده است. مانند آثار حنیفه جعفری که تصویری از یک عروسی و هنرمندی نظیر زهرا باقری تصویری از برداشتن آب از چشمه و همچنین هنرمندانی نظیر صغری حسینی که کار در بازار را به تصویر کشیده‌اند. (جدول ۷)

جدول ۷: شیوه‌های غیر مشترک، از کاربست سنت نگارگری در نقاشی معاصر در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

						
نرگس متعارفی (منبع:کاتالوگ Art Store)	شادی داوری (منبع: URL)[۳]	زهره مهانی نژاد (منبع: موزه آستان قدس رضوی)	کتایون گیتی (منبع: نمایشگاه گالری آرت نگر، ۱۳۹۷)	پگاه لاری (منبع: آرشیو آرتیبیشن)	حمیرا مستور، ابعاد۰۲×۰۳ سانتیمتر، گواش و آبرنگ، ۱۳۸۸ (انصاری ، ۱۳۹۳:۸۷)	حنیفه جعفری، ابعاد۴۰×۳۰ سانتیمتر، گواش و آبرنگ، ۱۳۸۸ (انصاری ، ۱۳۹۳: ۶۸)

در یک جمع‌بندی می‌توان رویکردهای مشابه نقاشان زن معاصر ایران و افغانستان به کاربست سنت نگارگری در نقاشی معاصر را در جدول ۸ مشاهده کرد:

جدول ۸: شیوه‌های مشترک نقاشان معاصر زن افغانستان و ایران در کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر

افغانستان	ایران
*تقسیم‌کردن صفحهٔ اصلی اثر به کادرهای کوچک که شامل تذهیب، گره‌سازی و نقاشی است، سپس، به‌کارگیری سنت تصویری شکستن کادر در نگارگری.	* تحلیل سطوح نگارگری و ایجاد نمودهای بصری جدید * تغییروتحول در کارکرد سطوح معماری در نگارگری در ترکیب‌بندی
* به کارگیری ابژه‌های معاصر مانند پرچم یا اسمال‌فیس‌های اینترنتی در نگارگری. * استفاده از شیوهٔ نگارگری معاصر مانند استاد فرشچیان با موضوعات عاشقانه و همچنین به‌کارگیری امکاناتی از نگارگری در پس‌زمینه، نظیر اسلیمی‌ها، فقدان خلا، نبودِ پرسپکتیو غربی و نیز نور یکدست و بدون سایه	* نگاه نوین به ترکیب‌بندی، استفاده از نقوش نگارگری در پس‌زمینه، تلفیق نقوش باستانی و نگارگری و همچنین واردکردن موضوعات معاصر در نگارگری
* رویکردهای تلفیقی که از ترکیب نقش حیوانات افسانه‌ای مانند سیمرغ به شیوهٔ سنتی، با نقاشی معاصر حاصل می‌شود * استفاده از تصویر اشیا نقش‌دار سنتی، مانند فرش، سفال و...، در نقاشی با مصالح و شیوه‌های مدرنیستی * تغییرات فرمال در ساختار نقوش سنتی جهت ایجاد محتواهای جدید و کارکردهای زیباشناسانه.	* کارکرد تلفیقی نقوش گیاهی و جانوری

* استحالهٔ عناصر نگارگری مانند شمسه، قاب و... به عناصر بصری و ایجاد ترکیب‌بندی به شیوهٔ نامتعارف.	* کاربست مبانی تجسمی به شیوهٔ غربی نظیر کارکردهای بافت، تناسبات کادر، محوکردن نقش‌مایه و تغییر مصالح رنگ‌گذاری در نگارگری
* استفاده از کیفیت جسمانی و قابلیت‌های بیانی رنگ طلایی در نقاشی معاصر	* ایجاد نمودهای معاصر از نگارگری در نقاشی معاصر با تغییر مصالح
شیوه‌های غیر مشترک نقاشان معاصر زن افغانستان و ایران در کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر	
** تغییر رنگ در هاله دور سر (رنگ سیاه)، و دست‌یابی به معناهای جدید در نقاشی معاصر. ** استفاده از مبانی نگارگری، جهت ارائهٔ نقاشی ژانر (Genre Painting).	** کاربست تک‌پیکره به شیوهٔ نگارگری ** استفاده از حروف الفبای فارسی ** بازنمایی اسب به شیوهٔ نگارگری

نتیجه‌گیری

نگارگری پس از یک‌سری تحولات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی که با ایجاد روابط با کشورهای غربی و ورود تفکر مدرن و ابزارهای آن که در ایران از دورهٔ صفوی به بعد و در افغانستان از سال‌های زمامداری امان‌الله شاه به وجود آمد، متأثر شد، ولی با افت‌وخیزهای فراوانی که داشت، متوقف نشده و به اشکال مختلف در برخی آثار نقاشی معاصر ظهور یافت. هنر معاصر ایران و افغانستان، شاهد افزایش حضور زنان به‌عنوان هنرمند در حوزهٔ هنر، به‌ویژه نقاشی است که سبب‌ساز حضور قشری جدید و مؤثر در تاریخ هنر این دو کشور شده است. همچنین ورود و تأثیر مدرنیسم در وجه زیباشناسانه‌اش که ازطرق مختلف ازجمله تأسیس دانشگاه و مراکز آموزشی هنر و به کارگیری دانش‌آموختگان غرب در آنها گسترش یافت، بر شیوه‌ها، مضامین و تکنیک‌های هنری نیز تأثیر گذاشت. بااین‌حال، زنان نقاش معاصر این دو کشور، با عنایت به جنبهٔ ساختاری سنت تصویری نگارگری، برخی وجوه تصویری از نگارگری را در آثار نقاشی معاصر، منعکس کردند که برخی از آنها، در آثار مردان نقاش معاصر نیز مشاهده نمی‌شود. در این راستا، یافته‌های مقالهٔ حاضر حاکی از وجود شباهت‌ها و تفاوت‌هایی، در این شیوه‌ها و تکنیک‌های بانوان نقاش معاصر این دو کشور است. شیوه‌های مشترک آنها را می‌توان در قالب تحلیل سطوح، به کارگیری ابژه‌های معاصر، کاربست نقوش گیاهی و جانوری، تبعیت از تحولات نگارگری معاصر، کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری و تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم، با تفاوت‌های جزئی یا کلی مشاهده کرد. در شیوهٔ تحلیل سطوح، نقاش زن افغانستان، با تقسیم صفحهٔ اصلی و به کارگیری سنت تصویری شکستن کادر در نگارگری و زن نقاش ایرانی با تغییراتی که در سطوح خصوصاً در سطوح بنای معماری به‌شیوهٔ نگارگری ایجاد می‌کند، سعی در به‌کارگیری جلوه‌هایی از سنت تصویری نگارگری دارند. هر دو گروه نقاشان، ابژه‌های معاصر را در شیوه‌های سنتی نقاشی خود به کار گرفته، همچنین، شیوهٔ نگارگری معاصر خصوصاً شیوهٔ استاد فرشچیان در آثار زنان نقاش هر دو کشور مشاهده می‌شود. تفاوت کاربست نقوش گیاهی و جانوری به شیوهٔ نگارگری در آثار زنان این دو کشور این است که نقش حیوانات افسانه‌ای در افغانستان و بازنمایی اسب در ایران، الگویی پرتکرار هستند. در نقاشی زنان افغانستان، نقوش گیاهی و جانواری، معمولاً در بازنمایی اشیا سنتی مانند فرش، سفال و... که بر روی سطح خود تزئینات گیاهی و جانوری دارند، دیده می‌شود. ازآنجاکه نقاشان زن هر دو کشور، فارغ‌التحصیلان دانشگاهی هستند، با مبانی هنرهای تجسمی غربی، آشنایی زیادی دارند. در آثار برخی از زنان افغانستان، می‌توان مشاهده کرد که گاهی، شمسه، قاب و تذهیب، به عنصری بصری مانند خط یا سطح استحاله شده و در ترکیب‌بندی شرکت کرده‌اند. همچنین، شیوه‌هایی در کاربست نگارگری در نقاشی معاصر زنان نقاش دو کشور وجود دارد که مختص هر کشور است و نمی‌توان آنها را در یک عنوان مشترک خلاصه کرد. از این جمله می‌توان به برخی آثار نقاشی معاصر زنان افغانستان اشاره کرد که از مبانی نگارگری، در جهت ارائهٔ نقاشی ژانر استفاده کرده‌اند. همچنین، با تغییر رنگ هالهٔ دور سر که از تطورات اصل پنجم تزئینی نگارگری است به رنگ سیاه، به معنایی جدید در نقاشی معاصر دست یافته‌اند. در ایران نیز حروف الفبای فارسی که همچون نگارگری همنشینی متن و تصویر را تداعی

می‌کند، در آثار نقاشان زن معاصر دیده می‌شود؛ اما در آثار زنان نقاش افغانستان سابقه ندارد. بازنمایی اسب نیز، در افغانستان، در آثار مردان نقاش معاصر، به وفور یافت می‌شود، اما در آثار زنان، سابقه ندارد.

پی‌نوشت

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری رضا رفیعی راد با عنوان «تحلیل گفتمان-های نقاشی معاصر افغانستان از ۱۳۰۰ ه.ش تاکنون» است.

۱. به‌عنوان نمونه می‌توان از انستیتو فیروزکوه در کابل نام برد. در این انستیتو در سال ۲۰۱۸ از شش استاد، دو استاد زن دارای مدرک کارشناسی‌ارشد و از ۳۲ دانشجوی نقاشی، ۲۰ نفر زن هستند. همچنین در هر کدام از دانشکده‌های هنرهای زیبای کابل و هرات بیش از چهار استاد زن، در حال تدریس نقاشی هستند.

منابع

آزاد، علی‌الله (۱۳۹۶) «تحلیل ساختاری- کارکردی جامعهٔ مدنی در افغانستان، با تکیه بر مولفه‌های نظام اجتماعی»، دانشگاه هرات: **نشریهٔ بین‌المللی علوم اجتماعی**، سال۱، شمارهٔ۲، پیاپی.

ادراکی، مرجان و علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۴) «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران»، **فصلنامهٔ هنر علم و فرهنگ**، دورهٔ ۴ ، شمارهٔ ۴، ۱۶-۱.

آغداشلو، آیدین (۱۳۸۵) «هنر بی‌مخاطب»، **فصلنامهٔ حرفه و هنرمند**، شمارهٔ ۱۸.

افسریان، ایمان (۱۳۸۹) «بی‌ینال قدرت، رقابت هنرمندان نقاش بر سر سرمایه‌های چهارگانه در ارتباط با میدان قدرت سیاسی»، **فصلنامهٔ حرفه و هنرمند**، شمارهٔ ۳۵.

پاکباز، رویین (۱۳۸۷) **دایرةالمعارف هنر**، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

خرمی‌نژاد، آیتای (۱۳۸۳) **نقش و تأثیر زن در هنرهای تجسمی ایران**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی تهران.

خزایی، محمد(۱۳۶۸) **کیمیای نقش، مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران و مکاتب نقاشی**، جلد۱، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

خسرویان، فریبرز(۱۳۸۹) تأکید استاد محمود فرشچیان بر تقویت و اشاعهٔ هنر در مدارس، (مصاحبه)، **مجلهٔ رشد آموزش هنر**، شمارهٔ ۲۴ ، ۲۹-۲۶

داوودی‌پور، محمدعلی و دیگران (۱۳۸۵) **نقاشی‌های برگزیدهٔ محمود فرشچیان**، جلد۳، تهران: زرین و سیمین.

دلریش، بشر (۱۳۷۵) **زن در دورهٔ قاجار**، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۳) **لغت‌نامهٔ دهخدا**، چاپ اول از دورهٔ جدید، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

راودراد، اعظم و مریدی، محمدرضا و تقشی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۹) «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران»، **نشریهٔ زن در توسعه و سیاست**، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱ ، ۱۴۱-۱۲۵

رفیعی‌راد، رضا و تومیریس، تهمینه (۱۳۹۶) «کارکرد پیکره در نقاشی دو دههٔ افغانستان»، دانشگاه کابل: **نشریهٔ هنرهای زیبا**، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ۶، نمایهٔ ISC ، افغانستان.

رفیعی‌راد، رضا و محمدزاده، مهدی (۱۳۹۹) «راهبردهای زنان نقاش افغانستان در بازآفرینی و احیای میراث تصویری نگارگری در نقاشی معاصر این کشور»، **پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ**، شمارهٔ ۳۹.

زهتاب، فاطمه و حسامی، منصور (۱۳۹۶) «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن»، **فصلنامهٔ کیمیا هنر**، جلد ۶ ، شمارهٔ ۲۵، ۱۰۹- ۹۳

شریعتی مزینانی، سارا و مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰) «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسی به زن)»، **نشریهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، ۵۴- ۳۵

عمرزاد، عبدالواسع (۱۳۹۷) «فرازوفرود هنر افغانستان در سدهٔ اخیر»، **نشریهٔ هنرهای زیبا**، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ۹، دانشگاه کابل، نمایهٔ ISC ، افغانستان.

فراهانی، الهه (۱۳۹۴) **مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر ایران (مطالعهٔ موردی ده نفر)**، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تهران.

کاوه، علی احمد (۱۳۹۷) «بررسی وضعیت زنان ولایت هرات براساس پلان کاری ملی برای زنان افغانستان «NAPWA»، دانشگاه هرات: **نشریهٔ بین‌المللی علوم اجتماعی**، سال۲، شمارهٔ۳ پیاپی.

کری ولش، استوارت(۱۳۷۴) برگزیدۀ آثار یونسکو، **مجلۀ ایران‌شناسی**، سال۷، شمارۀ ۷، ۱۹- ۱۳

کشککی، برهان‌الدین (۱۳۰۳) «تاریخ افغانستان»، کابل: **جریدۀ حقیقت**، شمارۀ۷۵.

گودرزی، مرتضی(۱۳۸۵) **جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران**، چاپ۲، تهران: نشر مطالعات علمی فرهنگی.

گودرزی، مصطفی و کشاورز، گلناز (۱۳۸۶) «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، **نشریۀ هنرهای زیبا**، شمارۀ ۳۱ ، ۹۵-۸۷.

گودرزی، مصطفی، (۱۳۷۷) درآمدی بر نقاشی معاصر ایران، **مجله هنرهای تجسمی**، شمارۀ۲، ۶۹-۵۸

لیمن، اولیور (۱۳۹۰) **درآمدی بر زیباشناسی اسلامی**، مترجمان: نازنین اردوبازارچی و جواد فندرسکی، تهران: نشر علم.

مبینی، مهتاب و شاه‌وردی، امین (۱۳۹۷) «نگارگری ایران فراتر از نظریات»، **پژوهش‌نامۀ گرافیک و نقاشی**، دورۀ۱، شمارۀ۱، شمارۀ پیاپی، ۶۰-۵۱.

محبی، بهزاد (۱۳۸۹) «عناصر تصویری و شیوه های ترسیمی نگارگری در نقاشی معاصر ایران»، **کتاب ماه هنر**، شمارۀ ۱۴۱، ۸۱-۷۶.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات و شیرازی، ماه‌منیر (۱۳۹۸) «بازیابی و تفکیک لایه‌های هویتی در نسخه‌های مصور چاپ سنگی قاجار(مطالعۀ موردی: نسخه‌های ادبیات عامیانه)»، **نشریۀ مبانی نظری هنرهای تجسمی**، دورۀ ۴، شمارۀ ۱، ۱۰۱- ۸۹

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

References:

Ahmed-Ghosh, H. (2003). A History of Women in Afghanistan: Lessons Learnt for the Future or Yesterdays and Tomorrow: Women in Afghanistan. ***Journal of International Women's Studies***, 4(3), 1-14.

Aghdashloo, A. (2006). Unsolicited Art. ***Herfeh-honarmand***, No. 18. (text in Persian)

Afsarian, I. (2010). Biennale of Power, Competition of Painters over Four Capitals concerning the Field of Political Power. ***Herfeh-honarmand***, No. 35. (text in Persian)

Appelrouth, S.; Edles, L. (2011). ***Feminist and Gender Theories. In Sociological Theory in the Contemporary Era.*** Los Angeles: SAGE Publications.

Azad, A.(2017). Structural-Functional Analysis of Civil Society in Afghanistan, Based on the Components of the Social System. ***International Journal of Social Sciences***, Herat University, 1(2). (text in Persian)

Carrie Welch, S. (1995). Selected Works of UNESCO. ***Journal of Iranian Studies***, 7(7)19-19.

Davoodipour, M. A et al. (2006). ***Selected Paintings by Mahmoud Farshchian Production Management***. Tehran: Zarrin and Simin. (text in Persian)

Delrish, B. (1996). ***Women in the Qajar period***. Tehran: Surah Mehr Publications. (text in Persian)

Dehkhoda, A. A (1998), ***Dehkhoda Dictionary***. Tehran: University of Tehran Press. (text in Persian)

Edraki, M.; AliMohammadi Ardakani, J. (2015). The Position of Female Painters in the Field of Art History of Iran. ***Quarterly Journal of Art, Science, and Culture***, 4(4)1-16. (text in Persian)

Farahani, E. (2015). ***Analytical Study of the Works of Women Painters of Ancient and Contemporary Iran (a case study of ten people)***, M.A. Thesis at the University of Tehran. (text in Persian)

Goodarzi, M. (2006). ***The Search for Identity in Contemporary Iranian Painting***. Tehran: Publication of Scientific and Cultural Studies.(text in Persian)

Goodarzi, M. and Keshavarz, G. (2007). A Study of the Concept of Time and Place in Iranian Miniature***. Journal of Fine Arts***, 31, 58-69. (text in Persian)

Goodarzi, M. (1998). An Introduction to Contemporary Iranian Painting***. Journal of Visual Arts.*** (2)58-69. (text in Persian)

Kaveh, A. (2015). Study of the Situation of Women in Herat Province According to the National Work Plan for Afghan Women "NAPWA". ***International Journal of Social Sciences***, Herat University. 2(3). (text in Persian)

Kashkaki, B. (1924). History of Afghanistan. ***Haghighat Journal***. 75.(text in Persian)

Khazaei, M. (1989). ***The Chemistry of Role, Collection of Design Works of the Great Masters of Painting of Iran and Schools of Painting***. Vol. I. Tehran: The Art Center of the Islamic Advertisement Organization. (text in Persian)

Khoraminejad, A. (2004). ***The role and Influence of Women in Iranian Visual Arts***. M.A. Thesis, Islamic Azad University of Tehran. (text in Persian)

Khosravian, F. (2010). ***Mahmoud Farshchian's Emphasis on Strengthening and Disseminating Art in Schools***. (Interview), Journal of Art Education Development, 24, 26-29. (text in Persian)

Lyman, O. (2011). ***An Introduction to Islamic Aesthetics.*** (N. Ordobazarchi; J. Fenderski, trans.). Alam Publishing: Tehran.

Mobini, M.; Shahverdi, A. (2018). Miniature of Iran beyond Theories***. Journal of Alzahra Research Journals of Graphic Arts & Painting***. 1 (1), 51-60. DOI: 10.22051 / pgr.2019.21818.1010. (text in Persian)

Mohajer, Sh.; Hamedi, H. (2014). ***Kamal Al-Molk School***. Tehran: Peykareh Publishing. (text in Persian)

Mohebbi, B. (2010). ***Visual Elements and Miniature Drawing Methods in Contemporary Iranian Painting***. Book of the Month of Art. 141,76 to 81. (text in Persian)

Mousaviller, A.; Shirazi, M. (2019). Retrieval and Separation of Identity Layers in Illustrated Copies of Qajar Lithography (Case Study: Folk Literature Versions). ***Journal of Theoretical Foundations of Visual Arts***.4 (1), 89-101. DOI: 10.22051 / jtpva. 2019.25326.1052). (text in Persian)

Najafizada, S.; Bourgeault, I.; Labonté, R. (2019). ***A Gender Analysis of a National Community Health Workers Program: A Case Study of Afghanistan***. Global Public Health. 14(1), 23-36.

Omarzad, A. (2018). The Rise and Fall of Afghan Art in the Recent Century. ***Journal of Fine Arts***. No. 9, Kabul University, ISC Index, Afghanistan. (text in Persian)

Omrani, B. (2007). ***Afghanistan and the Search for Unity. Asian Affairs***, 38(2),145-157. DOI: 10.1080/03068370701349086.

Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of Art***. Tehran: Contemporary Culture Publishing. (text in Persian)

Rafiei Rad, R.; Tomyris, T. (2017). The Function of the Body in Painting in Afghanistan for Two Decades. ***Journal of Fine Arts. Faculty of Fine Arts***, No. 6, Kabul Universit, Afghanistan. (text in Persian)

Rafiei Rad, R.; Mohammadzadeh, M. (2020). Strategies of Afghan Women Painters in Recreating and Reviving the Miniature Visual Heritage in Contemporary Painting of this Country. ***Journal of Greater Khorasan***.No 39. (text in Persian)

Ravadrad, A.; Moridi, M.; Taghshi Zadegan, M. (2010), an Analysis of the Representation of Women in Contemporary Iranian Painting. ***Journal of Women in Development and Politics***. 8(1), 125 to 141. (text in Persian)

Shariati Mazinani, S.; Modarres Sadeghi, M. (2011). Representation of Women in the Works of Contemporary Iranian Women Painters (with Emphasis on the Sexual View of Women). ***Journal of Sociology of Art and Literature***. 3(2),35-54. (text in Persian)

Zehtab, F.; Hesami, M. (2017). Female Painters and the Representation of Gender in Modern Iranian Art. ***Kimia-e- Honar***. 6(25),93-109. (text in Persian)

URL:

URL 1: www.zarafshannegar.ir/Images/MemberDesign/3006/c1957f1b-b0c8-4311-bd2b-5ef7d3cf457d.jpg

URL 2: www.zarafshannegar.ir/Images/MemberDesign/3007/e7386f8d-9c7c-4190-a302-2b59a33130c4.jpg

URL 3: Artibition Archive: http://arthibition.net/en/product/show/36117

URL 4: Iran Watercolor Collection Archive: https://naghashi-abrang.ir

Comparison of the Methods of Applying the Visual Traditions of Iranian Painting in the Paintings of Contemporary Women Painters in Iran and Afghanistan

Abstract:

In contemporary Iranian painting, unlike in the past, women as painters have had a significant and decisive presence and their numerous presence has had a significant qualitative and quantitative impact on the state of the country›s art. In the history of Afghan art, before the contemporary era, there is no sign of the presence of women artists. Meanwhile, full of impregnable peaks such as Behzad and the brilliance of the names of men such as Shah Rukh, Abu Saeed, Sultan Hussein Bayqara and princes such as Baysanghar, Ibrahim, Momen, and Muzaffar Hussein as patrons of art and artist, indicate the patriarchal atmosphere in the history of Afghan art. Even the emergence of artists who appeared in the courts after Behzad, such as: «Mohammad Azim Abkam» in the reign of Amir Dost Mohammad Khan or «Mirzamanuddin Khan» and «Mir Yar Beyk Khan» and also the master of «Hesamuddin» during the reign of Amir Abdul Rahman Khan (Shahrani, 1971: 5-25) also emphasizes this. Contrary to the prevalence of Taliban extremist ideology, which has seriously undermined women›s rights (Appelrouth, & Edles, 2011: 315), the effects of these patriarchal laws in Afghanistan have continued, even after the overthrow of artistic patriarchy in some areas. (Najafizada & Bourgeault & Labonté, 2019: 24)

It should also be noted that the cities of Herat, Kandahar, and Kabul (which are important artistic centers today) are located on a crescent that has been influenced for many years by the Sufi thoughts of two influential families, Mujaddidi and Gilani (Mottaqi and Rashidi, 2012: 90) and this has been effective in limiting the presence of women in the social, cultural and artistic fields, but sociological research conducted in recent years at Herat University shows that the presence of women in the field of art, including Contemporary painting, is widespread. (Kaveh, 2018: 51) and (Azad, 2017: 72) reasons for the widespread presence of women in the history of contemporary painting in Iran and Afghanistan is another research topic. what is relevant to the present study and emphasizes the need for research is the emergence of a large number of women painters who have a place in the history of art. They do not have a country and now, unlike in the past, they form an effective part in the history of Iranian painting and the history of painting in Afghanistan, and they play an effective role in determining the present and future direction of the art of these countries. Therefore, the way they have reacted to the interaction of the artistic tradition

Reza Rafiei Rad
Ph.D Student of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author).
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

Mehdi mohammadzadeh
Professor of Islamic Arts Department, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

Date Received: 2020-06-30
Date Accepted: 2020-11-1

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.32007.1069

with the import of the basics of art is crucial in the art history of these two countries. In Iran, Qajar painting before the Nasserite era was «unrelated to ancient civilization» and «influenced by the arrival of Western elements and its affiliates». Also, «folk elements» on the one hand and «archeology» on the other hand are its features. However, with the influence of European art in the era of Nasser al-Din Shah, this dependence intensified so much that it led to the «elimination of traditional painting and book decoration» and oil painting with completely Western themes and methods spread on a large scale. (Mousavi Lor and Shirazi , 2019: 91) But the search to find intermediate solutions in contemporary painting, continued in the group of painters who used the old motifs and forms of performance in modern art, so much so that some of these explorations «continue to try to find a lost audience» (Aghdashloo, 2006: 132).

Now the problem is how the contemporary female painters of these two countries interact, as an emerging and influential group, in the field of visual arts, which, along with male painters, on the one hand with visual and visual capital of painting, and on the other hand with the import of modern visual principles and influences. The question is, in the application of the works of contemporary Iranian and Afghan women painters, what methods have been proposed for the use of painting in contemporary painting? And what are the similarities and differences between these methods?

This research has been done by using descriptive-analytical and comparative methods, using the library, internet, and archival resources. In the history of contemporary painting in Iran and Afghanistan, there are a large number of male and female painters (art graduates, etc.) and therefore in the present study, the selection of painters is based on professional characteristics such as age over thirty with a long career in painting. Graduates of art schools inside or outside the two countries who have held at least one domestic or foreign exhibition, selected from prestigious domestic or foreign festivals, or solo exhibitions inside and outside the two countries were restricted.

The painting was affected by a series of economic, political, and cultural developments that took place with the establishment of relations with Western countries and the introduction of modern thought and its tools in Iran from the Safavid period onwards and in Afghanistan during the reign of Amanullah Shah. Problems did not stop and appeared in various forms in some contemporary paintings. Contemporary art of Iran and Afghanistan is witnessing an increase in the presence of women as artists in the field of art, especially painting, which has led to the presence of a new and influential stratum in the art history of these two countries. The entry and influence of modernism in its aesthetic aspect, which spread through various means, including the establishment of universities and art training centers and the use of Western graduates, also influenced artistic methods, themes, and techniques. However, the women contemporary painters of these two countries, considering the structural aspect of the visual painting tradition, reflected some aspects of painting in contemporary paintings, some of which are not seen in the works of contemporary painters. In this regard, the findings of the present article indicate the similarities and differences in these methods and techniques of women contemporary painters of these two countries. Their common methods can be seen in the form of surface analysis, the use of contemporary objects, the use of plant and animal motifs, following the evolution of contemporary painting, the application of the basics of Western visual arts in painting, and changes in materials and concepts, with minor or general differences. In the surface analysis method, the Afghan female painter divides the home page and the visual tradition of breaking the frame into painting. Iranian women painters use the effects of the pictorial tradition of painting with the changes that they make on the surface, especially in the facades of the architectural building. Both groups of painters have used contemporary objects in their traditional painting methods. contemporary painting style, especially the style of Farshchian, can be seen in the works of women painters of both countries. The difference between the use of plant and animal motifs in the paintings of women in these two countries is that the role of mythical animals in Afghanistan and the representation of horses in Iran are recurring patterns. In Afghan women›s paintings, plant and animal motifs are usually seen in the representation of traditional objects such as carpets, pottery, etc. that have plant and animal ornaments on their surface. As the female painters of both countries are university graduates, they are

well acquainted with the basics of Western visual arts. In the works of some Afghan women, it can be seen that sometimes, the sun, the frame, and the gilding, have been transformed into a visual element such as a line or a surface and have participated in the composition. there are ways to use paint in the contemporary painting of women painters of two countries that are specific to each country and can not be summarized in a common title. These include some of the contemporary paintings of Afghan women who have used the basics of painting to present the genre of painting. Also, by changing the color of the halo around the head, which is an evolution of the fifth decorative principle of painting, to black, they have achieved a new meaning in contemporary painting. In Iran, the letters of the Persian alphabet (which, like painting, evoke the accompaniment of text and image) are seen in the works of contemporary female painters but have no precedent in the works of Afghan women painters. The representation of the horse is also abundant in Afghanistan, in the works of contemporary male painters, but has no precedent in the works of women.

Keywords: Contemporary Iranian Painting, Contemporary Afghan Painting, Painting Traditions, Iranian and Afghan Women Painters