هنرفمینیستی؛ سکوی پرتاب یا سقوط

مهیار اهدین لیاف

اشاره:

چرا منزلت زنان به عنوان «هنرمند» تا این حد کم ارزش شمرده می‌شود؟ چرا تاریخ هنر، چندان زنان هنرمند برجسته‌ای به خود ندیده است؟ از چه راه‌هایی تمایلات زن‌گرایی در هنر ارتقاء خواهد یافت؟ آیا هنر زنان باید به طور بنیادین با آنچه هنرمندان جنس مخالف او می‌آفرینند، متفاوت باشد؟ این‌ها مجموعه سؤالاتی است که فمینیست‌ها پس از بررسی‌های موشکافانهٔ تاریخی مطرح کردند. اصلی‌ترین سؤالات هنگامی مطرح شد که زنان، نامی از گذشتگان خود در دنیای پرهیاهوی هنر نیافتند و ساده‌ترین سؤال آنان یعنی «زنان هنرمند کجا هستند؟»، بی‌پاسخ ماند.

نخستین بیانیه‌های این جنبش در ابتدای دهه ۱۹۷۰ شکل گرفت و در ابتدای کار، زنان علاقه‌مند به هنر و تاریخ‌نویسان هنر زنانه، مجموعه پرسش‌هایی را در رابطه با زنان و هنر مطرح کردند.

نکته:
«امروز ما نمی‌توانیم جهان را بدون تأثیر فمینیست‌ها در چهار دههٔ اخیر تصور کنیم. برای اینکه آنها نه فقط مسائل مربوط به زنان، بلکه مسائل هنری و انسانی را پیش بردند و می‌بینیم که نقش تعیین‌کننده‌ای در مطرح کردن مسائل اساسی هنر داشته‌اند.»
لیندا ناکلین

مقالهٔ ذیل حاصل تورقی کوتاه در میان کتب مربوط به فمینیسم و هنر است. کتب موجود و دردسترسی که با موضوع این مقاله در ارتباط بودند، تماماً ترجمه‌ای مستقیم از مجموعه آثار نویسندگان غربی بودند. پرداختن به این مسئله که تا چه حد این برداشت‌ها و تفکرات فمینیستی در رابطه با هنر درست یا اشتباه است، خود نیازمند تحقیقی مجزا می‌باشد. این مقاله برداشتی کاملا تحقیقی و به دور از هرگونه نظریه‌پردازی از میان همین منابع است.

مقدمه:
تقریباً از اواخر سال‌های ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰، جنبشی متشکل از گروه زنان شروع به فعالیت نمود. این جنبش که یک حرکت فکری بود، حیطهٔ هنر را نیز در بر گرفت. فمینیست‌ها نام گروه خود را از الاهه‌های یونانی اقتباس کرده‌اند. در یونان باستان از الاهه‌های هنر بارها نام برده شده است. در بخشی از اساطیر یونانیان، از دخترانی به نام الهه‌های هنرهای زیبا، موسیقی و ادبیات یاد شده که در دوره‌های بعد به سراغ مشغله‌های فکری دیگری از قبیل تاریخ، فلسفه و نجوم رفته‌اند. اهمیت این الاهه‌ها از محبوبیت‌شان در نزد شاعران ناشی می‌شود. شاعران از آنان الهام می‌گرفتند و از آن‌ها مدد می‌جستند.[1]

فمینیست‌ها بر آن شدند تا به استناد اسطوره‌های یونانی خود، اصالت فرهنگی زنان را به جهانیان – به ویژه دولتمردان – گوشزد نمایند، به همین دلیل در هنر فمینیستی، تمام ویژگی‌ها، زیبایی‌ها، قهرمانگری‌ها، اساطیر زنانه و تمامی آنچه به نوعی به زنان مربوط می‌شود، انعکاس داده شد و زنان این ویژگی‌های خود را از طریق رمان‌ها، اشعار، نقّاشی‌ها، سینما، مجسمه‌سازی و ... در مرکز توجه قرار دادند.[2]

هنر فمینیستی از برجسته‌ترین جریان‌های هنری موضوع‌گرا در جنبش‌های هنری معاصر است که همگام با جنبش فمینیستی شکل گرفت. هنر جدید فمینیست، اختلاف عمیقی با آن نوع هنر «زن‌گرا» که در تاریخ هنر رایج بود، دارد. فمینیست‌ها به جای آنکه صرفاً بر ضمیر هنرمند تأکید کنند، به مجموعهٔ عوامل تأثیرگذار بر آثار هنری توجه دارند. آنان ارزیابی و نقد هنر را در صورتی درست می‌دانند که در ارتباط با سایر پدیده‌ها بوده و در تمامیت، مستقل و منفک شده باشد. هنر فمینیستی از آن رو جریان هنری جدیدی محسوب می‌شود که هنر زنان را از کُنج خانه درآورد، وارد یک عرصه عمومی کرد و آن را قابل نقد و بررسی نمود.

تقابل هنر دینی و غیردینی
هنر دینی آن هنری است که تجلّی معنویت و انسانیت باشد. این سبک از هنر در خدمت تعالی اندیشه و عمل انسان قرار گرفته و موجب سستی و انحراف در فکر و عمل او نمی‌شود و هنری که تنها در خدمت غرایز مادی و پست بوده و تنها خدمت‌گزار جنبه‌های مادی بشر و احیاناً در خدمت اندیشه‌های پست و سست‌عنصر باشد، هنر مبتذل و غیردینی محسوب می‌شود.

نگاه به زن در هر فرهنگ و مذهبی، مبتنی بر مبانی آن فرهنگ و مذهب است. در فرهنگی که انسان بنا به ذات و ماهیت خود تعریف شده و عناصری چون جنسیت یک عَرَض محسوب می‌شود، نه ذات؛ زن همچون مرد واجد ارزش‌ها،

فرهنگ‌ها و مذاهبی که به زن بر اساس شرایط متحول فکری، اجتماعی و سیاسی توجه می‌کنند، تاریخ پرفراز و نشیب کاملاً نامتعارفی را در رعایت حقوق زنان از یکسو و پایمالی عزّت و کرامت او از سوی دیگر دارند.

صفات و شخصیت انسانی محسوب شده و زنانه بودن او مورد احترام و باور است. بالعکس فرهنگ‌ها و مذاهبی که به زن بر اساس شرایط متحول فکری، اجتماعی و سیاسی توجه می‌کنند، تاریخ پرفراز و نشیب کاملاً نامتعارفی را در رعایت حقوق زنان از یکسو و پایمالی عزّت و کرامت او از سوی دیگر دارند. زن ماهیتی همسان با هنر دارد و این همسانی در فرهنگ‌هایی مورد توجه واقع می‌شود که از یکسو زن را در مقام خویش شناخته و باور کرده باشند و از دیگر سو هنر را به عنوان تجلی زیبایی شناختی ایده و عقیده خود قرار داده باشند. در این صورت نسبت زن و هنر حقیقی است و جز این، هنر بستر هتک عزّت، شرافت و انسانیت زن خواهد شد.[3]

هنر به عنوان تجلّی و تبلور ایده و عقیده انسان در توجه به زن، به عنوان تابعی از مبانی ثابت جهان‌بینی‌ها عمل نموده و لذا در دوره مادرسالاری بنا به نقش و تقدّس زن، زن هم خالق هنر است و هم منبع الهام هنر و هم بنا به جایگاه رفیعش یعنی همان مادری، ممدوح و ستایش شدهٔ آن. اما با افول نقش زن و تقلیل جایگاه اجتماعی او و دگرگونی نگاه به زن، منزلت او در هنر دگرگون شد و پیش از آن‌که منبع پاک الهام در آفرینش‌های هنری باشد، جسمانیت او موضوع هنر قرار گرفت. این تفکر هم مکانت زن را در زیر سیطره جسمانیت قرار داده و جسمش او را بر روحانیت او برتری داد و هم ساحت هنر را آلود و بدین صورت از نقش بی‌بدیل زن در خلاقیت‌های هنری کاست.

در قرن ۱۸ و با طرح افکار کانت که بی‌تردید بر جهت‌گیری هنر غرب اثر

بخشید، اثر هنری خود را از هرگونه هدفمندی دینی و اخلاقی رها کرد و در نتیجه ایدهٔ «هنر برای هنر» شکل گرفت و این معنا که هنرمند اگر بخواهد می‌تواند صرفاً بر جنبهٔ دینی و اجتماعی توجه نداشته باشد، مورد تأکید قرار گرفت؛ اما هنر دینی بر خلاف نظریهٔ «هنر برای هنر» و برخلاف تفکر کانتی که زیبایی را از یکسو بر زیبایی حسی محدود می‌کند و از سوی دیگر می‌کوشد زیبایی را از قید و بند هرگونه علاقه رها سازد، سعی دارد تا هنر را در خدمت اهداف و اغراض اخلاقی و معنوی درآورد. از دیدگاه هنر دینی، اگر هنر کارکرد غایت‌مندانه نداشته باشد، مشروعیت ندارد و اگر هنر از دین تهی شود، بی‌تردید به حذف مفهوم واقعی هنر منتهی می‌شود. بی‌شک حضور هنر دینی و اغراض دینی است که موجب شده میکل آنژ به مدت چهار سال روی داربست دراز بکشد و سقف کلیسای سیستن (sistin) را نقاشی کند.

هنر دینی غفلت‌زداست و توجه به مرکز عالم را که ذات پروردگار است، در انسان‌ها احیا می‌کند. وجه ممیزهٔ هنر دینی و غیر از آن این است که در هنر دینی، انتظار از خلق آثار هنری، نزدیکی انسان به خداوند و معنویت است، در حالی که در هنر غیردینی، هنرمند مشغول دنیا می‌شود و به امیال و غرایز پایبند می‌گردد. در هنر دینی، هنرمند هرگز درصدد برانگیختن احساسات و عواطف نیست. منظور هنرمند در هنر دینی، القای نوعی حقایق و معانی است، نه این‌که بیننده یا شنونده و خواننده را به هر نوعی تحت تأثیر قرار داده و احساسات او را تحریک کند.[۴]

تجربه مجدد هنر

«زیبایی‌شناسی» مکتبی فلسفی است که فرم‌ها، ارزش‌ها و تجربهٔ هنر را تحلیل می‌کند. از آن رو که این مکتب به رابطهٔ میان نتیجهٔ اخلاقی یک اثر، محتوای روان‌شناختی و اجتماعی آن و تولید، فرم و کارکرد و تأثیراتش مربوط می‌شود، مسائل زیبایی‌شناسی به تفکرات فمینیستی ارتباط پیدا می‌کند.

مکتب زیبایی‌شناسی فمینیستی با این مقدّمه آغاز می‌شود که هنر در کل جنسیتی شده است. پژوهش فمینیستی، جنس هنرمند را با ارزش‌های جنسیتی، نهادهای هنری و مخاطبان هنر مرتبط می‌داند. فمینیست‌ها در بحث زیبایی‌شناسی، به دنبال این هستند که رابطهٔ میان رسمی بودن هنر و تصاحب ذهنی و جمعی آن را برای زنان تغییر دهند.[۵] آنان در نقد فمینیستی اصول تاریخ هنر را زیر سؤال می‌برند، دیدگاه‌های تاریخی آن را تصحیح می‌کنند و تعاریف جدیدی از ضعف و فن می‌آفرینند. در نظریات فمینیستی، چنین استدلال می‌شود که هنر قدیم، از طریق تصویرپردازی با استفاده از نمادهای مبالغه‌آمیز در رابطه با حُسن و عیب زنانه، ابزاری در خدمت انطباق نقوش جنسی با جامعه بوده است.

نظریات فمینیستی بر مفروضات بنیادین رشتهٔ هنر می‌تازد و با فرض‌هایی مانند اینکه نوآوری هنری فردی، پیش‌رو است – زیبایی‌شناسان فمینیست با تکیه بر هویت جمعی کارهای دستی، آگاهانه تلاش گروهی را در کار خود گنجاندند – و یا این‌که نهاد آوانگارد به هنرمندان آزاد «مرد» بستگی دارد، به مخالفت علنی می‌پردازد.

«تجربهٔ مجدد هنر» از منظر فمینیستی، یعنی جدا کردن هنر از یک موقعیت برج عاجی با ارزش عام و دیدن آن، نه بسان منعکس‌کنندهٔ منفعل تاریخ اجتماعی، بلکه شبیه ابزاری که در هر دوره تاریخی می‌تواند به مثابه نیروی اجتماعی پرقدرتی به کار آید. فمینیست‌ها با تکیه بر «تجربهٔ مجدد هنر» زمینه‌ای برای هنرمندان زن آفریده‌اند تا هنر جدیدی را عرضه دارند که بر تجربهٔ شخصی و جمعی زنان تأکید داشته و موارد و مصالحی را مرتبط با زندگی زنان به کار برند.[۶]

در حقیقت ویژگی هنر معاصر زنان، استفاده از فنون ضد کلاسیک است. هنر فمینیستی با وارانگی آگاهانهٔ – کم و بیش تمام – ارزش‌های زیبایی‌شناسی، به جنبش‌هایی در جهان هنر پیوست که آن جنبش‌ها با تاختن به مسئله مفهوم هنر، همگان را شگفت‌زده و خشمگین ساخت. باید قبول کرد زنان تنها به دلیل این‌که پیش‌داوری‌های دیرینه را زیر سؤال برده‌اند، به جهان هنر کشیده نشده‌اند. نقش فمینیست‌ها در ایجاد یک چالش بزرگ در تاریخ هنر نشانگر پیکار خستگی‌ناپذیر آنان است، برای رسیدن به آرمان‌هایشان. زنان هنرمند فمینیست سعی نمودند به بررسی پویش خودِ جنسیت‌گرایی بپردازند و جنبه‌های مختلفی از هویت مانند نژاد، قوم‌گرایی و هویت جنسی و ... را زمینهٔ کار خود سازند. در حقیقت آنان از هنر به عنوان پایگاه و ابزاری برای پرده برداشتن از جنبه‌هایی از جایگاه اجتماعی مانند انگاره‌های زنانگی و مردانگی در تاریخ هنر و ... استفاده نمودند.[۷]

آراء و افکار فمینیست‌ها عمیقاً بر روش‌های زیبایی‌شناسانه پیشین تأثیر گذاشت و موجب شد که تغییرات زیادی در نگرش‌های فلسفی قرن بیستم و دنیای هنر ایجاد شود. فمینیست‌ها سعی کردند به دسته‌بندی هنرهای زیبا مشغول شوند.

زنان؛ گمنامان دنیای هنر

جنبش فمینیستی با طرح سؤالات مختلف و اشارات مستقیم، به مسائلی چون کاستی‌ها و کمبودها در هنر و وجود طبع مردسالارانه و نژادپرستانه بودن تاریخ هنر سعی کرد تا توجه افکار جهانی را به خود معطوف دارد. متفکران این جنبش با دست‌گذاردن بر روی نکات حساس و کمتر دیده شده در تاریخ هنر، سعی در جلب توجه افکار جهانی نمودند. «گزیلدا پولاک» برای رسیدن به این هدف کتابی نوشت و عنوان کرد: «تاریخ هنر،

تجربه مجدد هنر از منظر فمینیستی، یعنی جدا کردن هنر از یک موقعیت برج عاجی با ارزش عام و دیدن آن، نه بسان منعکس‌کننده منفعل تاریخ اجتماعی، بلکه شبیه ابزاری که در هر دوره تاریخی می‌تواند به مثابه نیروی اجتماعی پرقدرتی به کار آید.

در نظریات فمینیستی، چنین استدلال می‌شود که هنر قدیم، از طریق تصویرپردازی با استفاده از نمادهای مبالغه‌آمیز در رابطه با حُسن و عیب زنانه، ابزاری در خدمت انطباق نقوش جنسی با جامعه بوده است.

تاریخ مردسالار است. آن هم تنها مردان سفیدپوست اروپایی، در آن نه نشانه‌ای از زنان وجود دارد و نه حتی رنگین‌پوستان. اینان همواره از آموزش هنر محروم بوده‌اند. نوشتار و گفتارهای فراوانی از این دست وجود دارد که تأکید نویسنده را بر تحت تأثیر قرار دادن افکار عمومی به خوبی نشان می‌دهد.

فمینیست‌ها می‌خواستند با تئوری‌های خود این تصور دیرین را واسازی کنند و نشان دهند که خنثی بودن زبان تاریخ هنر، از قماش بی‌جنسیتی زبان منطق و علوم نیست و در آن همواره جنس مذکر، نماد مطلق انگاشته شده است. در یکی از کارتون‌های زیرکانهٔ «نیویورکر»، چند زن دوران ماقبل تاریخ، سرگرم نقاشی دیوارهای غار هستند که یکی از آن‌ها از دیگری می‌پرسد: فکر می‌کنی در آینده به خاطر کسی خطور خواهد کرد که چرا هیچ یک از نقاشان بزرگ جهان مرد نبوده‌اند؟

این شوخی زیرکانه پرسشی عمیق را با خود به همراه داشت؛ چرا با آن‌که از موقعیت و شرایط زن در سال‌های اولیه آگاهی نداریم و با تمام گمانه‌زنی‌ها و روایات هنوز به درستی نمی‌دانیم چرا این نقش‌ها بر دیوار زیستگاه انسان‌های ماقبل تاریخ نشسته است و چه کسی آن‌ها را نقاشی کرده است و با آن‌که هیچ یک از این غارنگاره‌ها اسم و امضا ندارند، بی‌هیچ شک و تردید آن‌ها را دستکار مردان می‌دانیم و هرگز فکر نکرده‌ایم شاید چندتایی از آن‌ها را زنان نقاشی کرده باشند. آیا این یقین می‌تواند علتی به جز رسوبات و پیش‌فرض‌هایی که تاریخ هنر در ذهن ما بر جای گذاشته است، داشته باشد؟[۸]

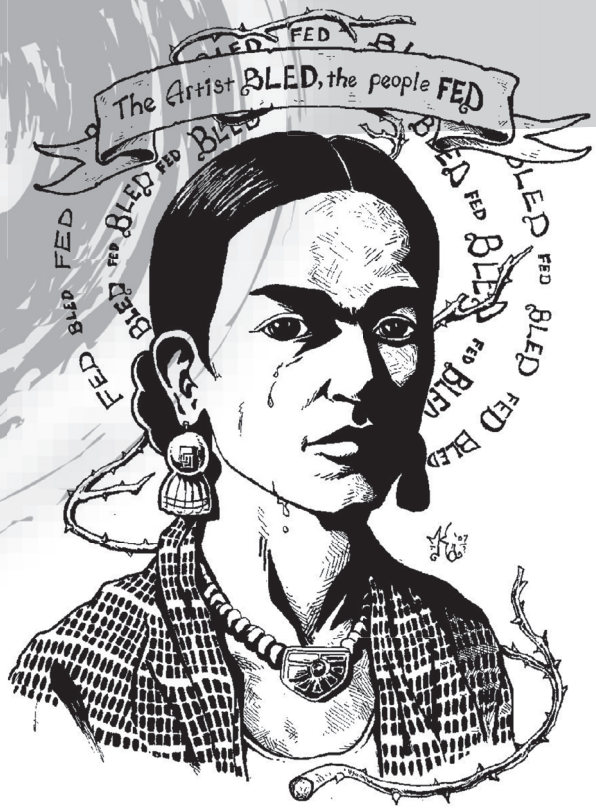
فمینیست‌ها برای رویارویی با تبعیض‌های استوار بر جنسیت و زدودن زنگارهای آن، در آغاز به مطالعه و تعبیر دوباره تاریخ پرداختند و به تفاوتی که مدرنیسم میان هنرهای زیبا و صنایع دستی قائل شده بود، اعتراض کردند. پرسش این بود که چرا در سلسله مراتب هنر، به صنایع دستی و خانگی که بیشتر شامل دستکارهای زنان می‌شود، فرودست‌ترین جایگاه داده شده است؟ ناگفته پیداست که طرح این پرسش در جهت حمایت از زنانی بود که در طول تاریخ قوانین یک‌سویه جوامع مردسالار آنان را بر آن داشته بود تا منتزع از کل فرهنگ و هنر، خود را به ساختن دستکارهایی ناچیز – از نظر مبایعه – قانع و قائل کنند و بیشتر به سراغ خیاطی، گلدوزی و کارهایی از این قبیل بروند تا نقاشی و مجسمه‌سازی. به بیان دیگر، در گذشته نقاشی هرگز به عنوان عاملی برای امرار معاش زنان به کار نمی‌رفته و نقاشانی چون «هنریتا رای» که معاش خانواده خود را از این طریق تأمین می‌کرد، جزء استثنائات محسوب می‌شدند. به هر روی زنان آنقدر گفتند و نوشتند و فریاد زدند تا سرانجام بسیاری از صنایع دستی از جمله قالی‌باقی، پتوی سرخ‌پوستان، ناواجو و گلدوزی و ملیله‌دوزی جزئی از آثار هنری محسوب شدند.

تأثیر دیدگاه‌های فمینیستی بر هنر

هنگامی که فمینیست‌ها مشغول کار می‌شوند و به مباحث زیباشناسی می‌پردازند، ایراد کار را از دوران افلاطون و دورهٔ تاریخی یونان باستان به بعد می‌دانند. آنان بر این باور بودند که پایه‌های زیبایی‌شناسی اولیه هنر، مبنایی کاملاً مردانه داشته و هرچه به دوران مدرن نزدیک می‌شویم، آن تک‌صداهای زنانه نیز نادیده گرفته شده است. در دوران رنسانس و قرون ۱۷، ۱۸ و ۱۹ میلادی، در کتب تاریخ هنر، تعداد قابل توجهی زن هنرمند به چشم می‌خورند. اگر چه آموزش از آنان دریغ می‌شده و نمی‌توانستند در سیستم هنری آن روزها نقشی بازی کنند، اما در تاریخ هنر نام آنان به چشم می‌خورد.

هنگامی که به قرن بیستم می‌رسیم، نام زنان تعمداً نادیده گرفته می‌شود و یا از تاریخ هنر حذف می‌شود. از این دوره تا دههٔ ۱۹۸۰ تقریباً هیچ زنی در کتب تاریخ هنر وجود ندارد، چرا که آثار بر

وجه ممیزه هنر دینی و غیر از آن این است که در هنر دینی، انتظار از خلق آثار هنری، نزدیکی انسان به خداوند و معنویت است، در حالی که در هنر غیردینی، هنرمند مشغول دنیا می‌شود و به امیال و غرایز پایبند می‌گردد.



مبنای معیارهای مردانه انتخاب می‌شدند و اگر زن مطرحی هم به عنوان پایه‌گذار و ابداع‌کننده و شخصی که در تاریخ هنر تغییری ایجاد کرده وجود داشت، حذف می‌شد. از نیمه دهه ۱۹۸۰، زنان نقاش بار دیگر به رسانه‌های سنتی و آفرینش آثار هنری روی آوردند. در این برهه نقاشان زن به ایستادگی در مقابل «نگاه خیره مردانه» و «زنان شیء شده» پرداختند و از بسیاری از زنان، جسارت‌های نامنتظره و غافلگیرکننده‌ای هم سر زد و آثاری پدید آوردند که زبان هنری بسیاری از مردان را بست.[۹] هنر سنتی، تصویرسازی زن برهنه را در مقابل مرد که فرهنگ است، «طبیعت» قلمداد می‌کند. به همین دلیل اولین موضوع در تولیدات فرهنگی فمینیستی، باز پس‌گرفتن «تن زن» و یافتن تصویرپردازی جدیدی از قراردادهای بازنمایی سرکوبگر است. در این دوران بسیاری از هنرمندان همچون «سیلو» و «اسلی» به نقاشی از «مرد برهنه» روی آوردند تا تعصب ناپیدای هنر را در این باره زیر سؤال ببرند.

توجه به آثاری که قبلاً جزء صنایع دستی محسوب می‌شد، شعله‌ای بود که فمینیست‌های نسل دوم توجه زیادی به آن نمودند. فمینیست‌ها «ریسندگی» را همراه با ادبیات به تار و پود تولید هنرهای زیبا پیوند می‌زدند تا تاریخچهٔ زندگی و تجارب زنانی را که تمایل به بازنمایی دارند را کامل‌تر بیان کنند. مورخان هنر فمینیست «نساجی» را یکی از اشکال هنر زنان دانستند که باید به آن توجه بیشتری کرد، آن‌ها خود را محدود به تأکید بر اعتبار منسوجات سنتی زنان نکردند، بلکه سلسله مراتب اشکال هنری را که سبب حذف منسوجات از هنر شده است، مورد تحلیل و نقد قرار دادند.

مورخان فمینیست، مزیت قائل شدن برای نقاشی و مجسمه‌سازی را رد می‌کنند و حتی گاهی هنر پارچه‌بافی را با مجسمه‌سازی و هنرهای زیبا درمی‌آمیزند. فمینیست‌هایی که پارچه می‌بافند، درصدد ایجاد پیوند میان هنر و فعالیت‌های سیاسی جنبش زنان هستند. برای نمونه، جنبش صلح‌طلبی پرچم‌سازی را احیا کردند که در آن هنرهای نساجی سنتی و اعتراض سیاسی در یک تصویرپردازی متضاد «کلاژ» و «اینترنت» ادغام شده بود. از نظر برخی زنان جهان سومی، «نساجی» تنها ابزار قابل دسترس برای بقا و مقاومت سیاسی‌شان است. «نساجی» در اشکال معاصرش، به معنی طیف وسیعی از تفکرات مادی، طرح‌های ذهنی و خوانش‌های نشانه‌ای است و پارچه‌بافی بخشی از زندگی روزمره و آکنده از مجموعهٔ پیچیده‌ای از تاریخ، ایده‌های تزئینی، فعالیت‌های مذهبی و اجتماعی، تجارت و سیاست و حتی استعمارگری می‌باشد.[۱۰]

«ضیافت شام»؛ سمبل هنر فمینیستی

«جودی شیکاگو» هنرمند، نویسنده، فمینیست و معلم و متفکری است که چهار دهه از زندگی‌اش را صرف تدریس و آموزش کرده است. او یکی از پیشگامان هنر و آموزش فمینیستی در آمریکا بود و شاید بتوان گفت مشهورترین اثر هنری فمینیستی[۱۱] که در کتب تاریخی هنر راه پیدا کرده – اثر «ضیافت شام» – به رهبری او متولد شده است. وی این اثر را به همراه هنرمندان زیادی خلق کرد و نظریه فمینیست‌ها را بر مبنای جمعی بودن هنر نه فردی بودن آن، به اثبات رسانید.

این اثر هنری، متشکل از آثار و اشیایی است که قبلاً جزء «هنر والا» نبوده‌اند. هنر والا شامل نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری بوده است. شیکاگو و گروهش سعی می‌کنند سرامیک و گلدوزی را در جهان هنری که تنها هنر «سطح والا» را می‌دیدند، مطرح نمایند. در این اثر میز شامی دیده می‌شود که به شکل مثلث است و در هر ضلع آن سیزده میز کوچک‌تر قرار دارد و هیچ سلسله مراتبی در آن دیده نمی‌شود.[۱۲] هر یک از این میزها به یک زن تعلق دارد؛ زنی که شخصیت واقعی داشته و یا زنی که نام او در اسطوره‌ها آمده است. داخل آن نیز با ۹۹۹ کاشی تزئین شده که بر روی هر کدام از آن‌ها نام یک زن قرار دارد. روی میزها تمامی وسایل لازمهٔ تشکیل یک میز شام قرار دارد. گروهی از زنان سرامیک‌کار، ظروف را ساختند و عده‌ای برای زیر بشقابی‌ها، سوزن‌دوزی و گلدوزی کردند و عدهٔ دیگر نیز ظروف را نقاشی نموده‌اند.

جودی شیکاگو در طول دوران فعالیت هنری خود، پروژه‌های گروهی متعددی را انجام داده است. یکی دیگر از پروژه‌های مهم او «خانه زنان»[۱۳] است. خانهٔ زنان که در ابعاد وسیعی اجرا شد، یک کارگروهی در خانه‌ای بزرگ و در حال تخریب در کالیفرنیا بود. گروهی به سرپرستی «جودی شیکاگو» و «میریام شاپیرو» دست به خلق آثار گوناگونی زدند. خانهٔ زنان، آرزوها، حس نوستالژیک، خوف و خشم و

غضب زنان را در محلی به نام خانه – که مکان همیشگی بسیاری از زنان در طول تاریخ بوده – نشان می‌داد و نقش خانگی زن طبقه میانی جامعه غرب را به چالش کشید. زحمت زنان به عنوان بخشی از این پروژه قلمداد می‌شد و فضاهایی از هنرهای زنان آراسته شده بود؛ یعنی محیطی از قلاب‌دوزی‌ها و فضایی نرم و گرم. این‌ها کنایاتی بودند به احساسات زنان در خانه؛ احساساتی مهم که هیچ‌گاه در طول تاریخ دیده نشده بودند. در این پروژه بسیار قدرتمند، به کلیشه‌های زیستی و نگاه‌های مردم‌سالاری رایج به زنان حمله‌ور شد.[۱۴]

حضور زنان در هنر اسلامی

هنر اسلامی تبلور احساس و بصیرت هنرمند مسلمان است. هنرمند مسلمان، هنر را عبادت و وسیله‌ای برای تقرب به حق تلقی می‌کند. هنر اسلامی بند یأس نیست، بلکه بال‌های امید است.[۱۵]

در رابطه با حضور زنان در هنر اسلامی، نکات ریز جالب توجهی وجود دارد. تردیدی نیسَت که زنان نقش مهمی را به عنوان حامیان هنر و معماری ایفا کرده‌اند. «جُشیه» مادر رومی المنتصر خلیفه عباسی، قبه‌ای هشت‌ضلعی به نام «قبه الصلیبیه» را بر روی رودخانه سامرا ساخت، این قبه، قدیمی‌ترین آرامگاه اسلامی باقی مانده است. (متأسفانه اطلاعات تاریخی کمی در رابطه با این زن وجود دارد، جز این‌که او مسئول ساخت این بنا بوده است.)

کاخ بانو «نوشتوق المظفری» که ساخت آن در حدود سال ۱۳۸۸ به اتمام رسید، و یکی از مهم‌ترین بناهای قرون وسطی در اورشلیم و از آثار تاریخی هنر اسلامی می‌باشد که یک زن نقش مؤثری در ساخت آن داشته است. (از این بانو نیز چیزی جز اسمش در تاریخ موجود نمی‌باشد). با بررسی آثار تاریخی به جرئت می‌توان گفت که زنان در دوران حکومت‌های ترک – مغول، از قرن سیزدهم به بعد در مقایسه با جامعه قدیم عرب یا ایرانی، از منزلت بیشتری برخوردار بوده‌اند. از قرن چهاردهم به بعد تصویر ملکه‌ها و شاهزاده‌خانم‌های بر تخت نشسته همانند مردان در نقاشی‌ها به چشم می‌خورد. در ترکیه عثمانی، مهرماه دختر سلیمان کبیر، سفارش ساخت دو مسجد یکی در «اسکودار» و دیگری در «اورنه قاپی» را به سنان داد.

علت نبودن اطلاعات تاریخی کامل از فعالیت زنان در هنر اسلامی، دو مسئله است: اول این‌که نویسندگان تاریخ مردان بوده‌اند و دوم این‌که در میان اعراب مسلمان، آوردن نام زنان مرسوم نبوده است. بنابراین در تاریخ هنر اسلامی، اطلاعات بسیار کمی در رابطه با زنان هنرمند یا علاقه‌مندان واقعی به هنر دیده می‌شود و آن معدود اسامی موجود نیز در حد یک یادآوری می‌باشد و توضیحی در رابطه با خصوصیات آن زنان و یا عرصهٔ فعالیت و جایگاه اجتماعی‌شان وجود ندارد.

احتمال وجود زنان سفالگر نیز در تاریخ هنر اسلامی وجود دارد. به عنوان نمونه سفالینه لعابی آبی رنگ که در فسطاط (قاهره قدیم) از زیر خاک بیرون آورده شد، ظاهراً این نوشته را بر خود دارد: «کار خدیجه».[۱۶]

در خاورمیانه جدید، زنان اغلب بافنده بوده‌اند. «ابن حَزْم» در قرن یازدهم در «کوردوبا» (قرطبه) زندگی می‌کرد. وی در رساله خود درباره عشق یعنی طول‌الامامه (حلقه وصل) اشاره می‌کند: «ریسندگان و بافندگان مؤنث، به خاطر سهل‌الوصول بودن، مورد توجه افراد فاسق بودند...» رسیدگی به اصول اخلاقی زنان که ریسندگی و بافندگی و رنگرزی می‌کردند و بنابر موقعیت کاریشان با مردان در ارتباط بودند، الزاماً وظیفه محتسب بوده است.

کتاب راهنمای «ابن عبدون» به نحوهٔ کنترل بازار در قرن دوازدهم می‌پردازد: «زنانی که پارچه‌های سوزن‌دوزی شده می‌بافند، باید از ورود به بازار منع شوند...» اگرچه به عقیدهٔ برخی از اولیای امور، خطاطی کردن برای زنان ممنوع بوده، اما وجود زنان خوش‌نویس در تاریخ به ثبت رسیده است و این موضوع خود دلیلی بر حضور زنان هنرمند در هنر اسلامی می‌باشد. «فاطمه دختر بلد» یکی از معروف‌ترین خوشنویسان اوایل دوران سلجوقی بوده است. از میان زنان خوش‌نویس، می‌توان به «زینب شهد الکاتبه» یکی از خوش‌نویسان قرون

موج سوم فمینیست که عده‌ای نام «پست فمینیست» را بر آن می‌نهند، به دنبال نمایان ساختن اتمام کار فمینیست‌های رادیکال دهه ۶۰ و ۷۰ می‌باشند. آنان مدعی بررسی مسائل هنری به دور از هرگونه تندروی احساسی هستند.

وسطای اسلامی اشاره کرد. حضور شاهزاده خانم‌هایی نظیر دختران شاه اسماعیل صفوی نیز در این حوزه هنری قابل توجه است.[۱۷]

فمینیست‌ها به دنبال داشته‌های هنر اسلامی[۱۸]

با نگاهی به مطالبات فمینیست‌ها از یکسو و داشته‌های هنر اسلامی از سوی دیگر، می‌توان به نتیجهٔ جالبی رسید. فمینیست‌ها با جار و جنجال فراوان و دادن رنگ و لعاب به گفته‌ها و شعارهایشان، به دنبال اعلام برابری بین رشته‌های مختلف هنری هستند. آنان می‌خواهند به قول خودشان

با یک تحول عظیم، انقلابی در هنر ایجاد کنند و کارهای دستی را هم‌تراز با هنر والا – نقاشی و مجسمه‌سازی – قرار دهند. و از سوی دیگر فمینیست‌ها با سر و صدای فراوان و شعارهای رنگین می‌خواهند بگویند که هنر را از جنبهٔ تک‌نفره بودن خارج کرده‌اند و به سوی هنر دسته‌جمعی سوق داده‌اند.

این در حالی است که با بررسی تاریخ هنر اسلامی، به وضوح شاخه‌های مختلف هنر را می‌بینیم که در یک رده قرار دارند و هنر اسلامی هرگز تفکیکی برای رشته‌های مختلف هنری از لحاظ رتبه‌بندی قائل نشده است. در هنر اسلامی می‌بینیم که فلزکاری، اسلحه‌سازی، سفالگری، نساجی و بافندگی، کاشی‌کاری و معماری و بسیاری دیگر از شاخه‌های هنری در کنار یکدیگر قرار دارند و هرگز یکی بر دیگری برتری ندارد. از سوی دیگر، در

در هنر اسلامی می‌بینیم که فلزکاری، اسلحه‌سازی، سفالگری، نساجی و بافندگی، کاشی‌کاری و معماری و بسیاری دیگر از شاخه‌های هنری در کنار یکدیگر قرار دارند و هرگز یکی بر دیگری برتری ندارد.

ساخت و خَلق بسیاری از این آثار هنری ازجمله معماری و کاشی‌کاری و ... به وضوح حضور هنرمندان در کنار یکدیگر قابل احساس است. بناهای هنری اسلامی در اکثر مواقع بدون حضور دسته‌جمعی هنرمندان ساخته نشده است.

از جمله شاخه‌های هنر اسلامی که مورد بی‌توجهی هنر غرب قرار گرفته است، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

فلزکاری: در تاریخ عمومی هنر اروپا فلزکاری – اگر هم به عنوان هنر مورد توجه واقع شود – به عنوان هنر فرعی مطرح می‌باشد، اما در هنر اسلامی، فلزکاری تا مدت‌ها مهم‌ترین هنر و وسیله انتقال بدیع‌ترین و پیچیده‌ترین طرح‌های تزئینی بوده و این تزئینات بعدها بر اشکال و نگاره‌های دیگر مانند سفالگری تأثیرگذار بوده است.

اسلحه‌سازی: در هنر غرب، اسلحه‌سازی

اصولاً جزو شاخه‌های هنری محسوب نمی‌شود و اگر هم به این موضوع نگاه هنری داشته باشند، در رده‌های پایین هنر قرار می‌گیرد، ولی در هنر اسلامی، جنگ‌افزارها، زره‌ها و ... خصوصاً آن‌هایی که برای اهداف تشریفاتی تولید می‌شوند، به عنوان اشیاء هنری مورد توجه بوده‌اند.

سفالگری: سفالگران مسلمان، ظروف نمایشی خارق‌العاده و عظیمی تولید کردند که فعالیت زنان نیز در این شاخهٔ هنری گاهی مورد توجه واقع شده است. ابوالقاسم کاشانی نویسنده ایرانی در سال ۱۳۰۱ در اثر خود نوشت: «این هنر در حقیقت کیمیاست».

ظروف زرّین فام، شیشه و شیشه‌سازی، صنایع نساجی و بافندگی و بسیاری دیگر از شاخه‌های هنری را می‌توان در تاریخ هنر اسلامی یافت که گاهی حتی در هنر غرب به آن نام هنر نیز داده نشده است.

تحوّلات فمینیستی هنری[۱۹]

اولین موج فمینیستی به صورت پراکنده تا دههٔ ۱۹۶۰ وجود داشت. این موج در دو حوزهٔ مباحث تئوریک و عملی، اقداماتی کوچک انجام دادند. در این دوره تحقیق در رابطه با هنرهای تجسمی به صورت آکادمی رخ داد. آنان به تحلیل شرایطی که زنان را از جریان تاریخ هنر حذف کرده بودند پرداختند و نشان دادند اگر زن هنرمند بزرگی معادل «میکل آنژ» نداریم، دلیل بر این نیست که زنان فاقد توانایی لازم برای خلق یک اثر هنری هستند، بلکه زمینه‌های اجتماعی و آموزشی برایشان فراهم نبوده است.

هم زمان با این تحولات، آکادمی تلاش کرد تا به کشف زنان نمونه‌ای که در تاریخ هنر گام‌های اساسی برداشته‌اند، بپردازد. در جهان عملی هنر، هنرمندان زن، به تمایزات و مسائل زنانه خودشان و بخش‌هایی که مخصوص بدن زنان بود و مانند آن‌ها، توجه اساسی کردند و آثاری را به وجود آوردند که در آن‌ها به حساسیت‌های زنانه، ویژگی‌های بیولوژیکی و فیزیکی زنان و اساطیر مربوط به زنان در فرهنگ‌های مختلف، توجه نشان دادند.

موج دوم فمینیست شامل دهه ۶۰ و ۷۰ می‌شود که بسیار رادیکال‌تر از گروه اول بودند و سعی کردند تمایزات خود را با جهان مردانه به طور واضح نشان دهند. بنابراین به دنبال ایجاد تمایزاتی با هنر مردانه از قبیل استفاده از مواد گوناگون، موضوع، تکنیک‌ها و ... بودند و شرایط مشخصی را برای نشان دادن تمایز فیزیکی خودشان با جهان مردانه به کار گرفتند. البته امروزه بسیاری از فمینیست‌ها بر این باورند که در این زمینه زیاده‌روی شده و اصولاً نیازی به این میزان جداسازی نبوده است.

در این دو دهه، هنرمندان زن مسائلی را مطرح کردند که بیشتر جنبه جنسیتی داشته و از نظر آنان زنان به دلیل زن بودنشان مورد ستم بودند. هنرمندان این دوره با خلق آثاری چون «ضیافت شام»، تمام قوانین هنر را زیر سؤال بردند. هنر فمینیستی در موج دوم تنها مسائل زنانه را مطرح نکرد، بلکه پایه‌های تاریخ هنر و فلسفه را زیر سؤال برد.

موج سوم فمینیست که عده‌ای نام «پُست فمینیست» را بر آن می‌نهند، به دنبال نمایان ساختن اتمام کار فمینیست‌های رادیکال دهه ۶۰ و ۷۰ می‌باشند. آنان مدعی بررسی مسائل هنری به دور از هرگونه تندروی احساسی هستند. این گروه اعلام می‌کنند که میان زن و مرد تمایز وجود دارد و اتّفاقاً می‌خواهند قدر این تمایزات را بدانند و هرگز تصمیم ندارند زن و مرد را در کفه‌های ترازو گذاشته و با هم

مقایسه کنند!
آنان همچنان به دنبال وارد کردن جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و ... در وادی هنر می‌باشند.
فمینیست‌ها بر این باورند که تصویر دقیق زن تنها زمانی کشیده می‌شود که وی در جامعه نقشی چشمگیر به عهده می‌گیرد و توجه نقّاشان را به سوی خود جلب می‌کند. آنان می‌گویند این مطلب را می‌توان از مشاهدهٔ تفاوت میان مجسمه‌های «دریانی» و «ایونی» دریافت. در اولی، بیشتر ماهیچه‌ها و عضلات زن نمودار است و در دومی چین‌خوردگی‌های لباس زنان. در اولی مجسمه از جنس برنز است و در دومی مرمر. این بدان دلیل است که زنان در دوران ایونی از مقامی ممتاز برخوردار بوده‌اند. جنبش تجلیل زیبایی زن، از قرن چهار پیش از میلاد به ویژه در دوران اوج تمدن یونان و هم‌زمان با زوال پدرسالاری و آزادی زنان تعمیم یافت. فمینیست‌ها معتقدند اگر یونانیان در تندیس‌سازی، القای حالت را به اوج خود می‌رسانند و از نشان دادن حالت صریح‌ترین لذات تا نشان دادن رنج جسمی و روحی انسان کلیهٔ نوسانات آحساسی آدمی را نشان داده‌اند، از آن رو است که محیط اجتماعی آنان برای زن مقامی قائل شد که پیش از آن دوره هرگز قائل نبودند.[20]
به هر روی با توجه به رخدادهای موجود، نمی‌توان با قاطعیت اعلام کرد که فمینیست‌ها در هنر موفق بوده‌اند یا نه و یا به آنچه می‌خواستند رسیده‌اند یا نه. بی‌روا نیست اگر بگوییم فمینیست‌ها سعی دارند با ایجاد جار و جنجال در رابطه با حضور زنان در عرصه‌های هنری، ناکامی‌های تاریخی زنان را در این عرصه مخفی نمایند. آنان پس از آن‌که دیدند شاهکارهای هنری دنیا روا یا ناروا دستکار مردان است و در سراسر تاریخ هنر به حق یا نا بحق، عرصهٔ هنر در اختیار مردان بوده، بر آن شدند تا هنر را با واژگان و معانی و برداشت‌های خود تعریف کنند. آنان در نقد هنر قدیم می‌گویند: بسیاری از آنچه را تاریخ هنر یدبیضا جلوه داده، چیزی به جز یک سلسله شگردها و تمرین‌ها و مهارت‌یافتگی‌ها نمی‌توان نامید و اگر زنان از این وادی به دور مانده‌اند، دلیلش تنها خانه‌نشینی و عدم حضور فعال آنان در عرصه هنر است. فمینیست‌ها نقاشی را ذات مجردی از زندگی روزمره و رفتارهای اجتماعی نمی‌دانند و ترجیح می‌دهند زیبایی‌شناسی خاص خود را شکل دهند و به تدریج آن را به منزلهٔ ارزش و معیاری همگانی و جهان‌شمول بشناسانند.
خوب یا بد، واقعیت این است که نظریات فمینیستی علی‌رغم عمر و تجربهٔ کوتاه‌مدت خود، حتی به تدریج از نظریات مدرنیستی و تأکید بر خودمختاری و خودگردانی هنر فاصله گرفته و به شکلی از زیبایی‌شناسی پُست مدرن نزدیک‌تر شده‌اند. آنان دیگر به هنر به دیدهٔ پدیده‌ای غریب و تکروانه و قائم به ذات نگاه نمی‌کنند و به فرم‌های خودکفا و آزادی‌های فرمالیستی اعتقادی ندارند و می‌خواهند با فاصله گرفتن از بنیادها و عارضه‌های بازدارنده، به هنر متعهدی بیندیشند که تخاطب بیرونی آن در سمت و سوی اهداف اجتماعی فمینیست باشد. جنبش زنان سعی دارد تا از ابزارهای بیانی جدید و نه چندان متعارف سود جوید تا بدین طریق سنت رایج مردان در نقاشی کردن و مجسمه‌سازی را به چالش بکشاند. آنان سعی در اختلاط موضوعات انسان‌شناسی و جامعه‌شناختی و سایر موضوعات در هنر دارند و این مسئله در آثارشان به وضوح قابل رؤیت است. هنگامی که اثر «مری کلی» با نام «سند پس از زایمان» را که تصویر روابط یک مادر و فرزندش را – به ویژه نزدیکی اولیه آنان نسبت به هم و سپس جدایی بالاجباری که توسط جامعه بر آنان تحمیل می‌شود – می‌بینیم و یا هنگامی که اثر بدون عنوان «سیدنی شرمن» که او را در هیبت یک مانکن در لباسی ناراحت و وضعیتی گرفته و عصبی که بیانگر جنبهٔ منفی و ملامت‌بار دنیای فریبندهٔ مد است را مورد توجه قرار می‌دهیم، این تلاش فمینیست‌ها را برای اختلاط وادی هنر در سایر حیطه‌ها، به خوبی درک خواهیم کرد.
پرداختن به سؤالاتی که از زاویه دید فمینیست‌ها مطرح شده، به دلیل نگاه افراطی و غیرواقع‌گرایانه‌ای که دارند، ره به جایی نمی‌برد. آنان بیش از آن‌که به دنبال اثبات استعدادها و توانایی‌های زنان باشند، به دنبال به چالش کشیدن مردان در هنر می‌باشند. آنان بدون آن‌که توانایی پاسخ‌دهی منطقی به سؤالاتی که وجود دارد را داشته باشند، مدام سؤالات جدیدی را مطرح می‌کنند و بنیان تفکرات هنری را به چالش می‌کشانند. مسلماً طرح سؤالات احساسی و به دور از منطق، نمی‌تواند راهکار مناسبی برای رسیدن به یک تحول عمیق باشد. این‌که آیا فمینیست‌ها با جداسازی حیطهٔ هنر زنانه و مردانه از یکدیگر و ایجاد تحوّل در هنر سنتی و همچنین اختلاط هنر با سایر جنبه‌های زندگی مادی می‌توانند جایگاه زنان را در دنیای هنر تغییر دهند و این‌که آیا توانایی تحول و انقلاب در مفاهیم هنری را دارند یا خیر، سؤالاتی است که رسیدن به پاسخ آن‌ها نیازمند گذر زمان است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. هیزل، جان و گرانت، مایکل؛ فرهنگ اساطیر کلاسیک؛ ترجمه رضا رضایی؛ تهران: ماهی، ۱۳۸٤؛ ص ۱٤۰.
۲. نوری، نظام الدین؛ مکاتب هنری جهان، ج ٤؛ تهران: یادواره اسدی، ۱۳۸۷؛ ص ۹.
۳. بلخاری، حسن؛ زن در هنر؛ مطالعات راهبردی زنان، ش ٤۷؛ سال ۱۲، ۱۳۸۹، ص ۱۹۳–۱۹٤.
٤. اعوانی، غلامرضا؛ هنر تجلی جمال الهی در آئینه خیال؛ فصلنامه هنر، ش ۱۳، زمستان و بهار ٦٦ – ۱۳٦۵؛ ص ۸۳
۵. هام، مگی؛ فرهنگ نظریه‌های فمینیستی؛ ترجمه فیروزه مهاجر؛ تهران: توسعه، ۱۳۸۲؛ ص ۲٦.
٦. همان، ص ٤۱.
۷. کرس میر، کارولین؛ فمینیسم و زیبایی‌شناسی؛ تهران: گل آذین، ص ۲۱٤ – ۲۱۷.
۸. قره‌باغی، علی‌اصغر؛ تبارشناسی پست مدرنیسم؛ نشریه گلستانه، ش ۱٤ – ۱۵؛ ص ٤٦.
۹. همان، ص ٤۷.
۱۰. هام، مگی، همان، ص ۲٤۱.
۱۱. لوس اسمیت، ادوارد؛ آخرین جنبش‌های هنر معاصر؛ ترجمه: علیرضا سمیع آذر؛ تهران: نظر، ۱۳۸۰؛ ص ۲۰۰.
۱۲. فمینیست‌های آن دوره به نبودن سلسله مراتب بسیار معتقد بودند و بر این باور بودند که سلسله مراتب میان مردم ساختهٔ دست مردان است.
۱۳. Woman house ۱۹۷۱.
۱٤. از سایر پروژه‌های جودی شیکاگو می‌توان به Power play ۱۹۸۲–۱۹۸٦ – Holocaust ۱۹۹۳– ۱۹۹۵ – Resolution ۱۹۹۲–۲۰۰ اشاره و برای دریافت اطلاعات بیشتر می‌توان به سایت .www judychicago.com مراجعه کرد.
۱۵. نجفی برزگر، رحیم؛ هنر اسلامی، فصلنامه هنر؛ ش ۳۰، زمستان و بهار ۷۵ – ۱۳۷٤؛ ص ۵٤.
۱٦. روبرت ابروین، هنر اسلامی؛ ترجمه: رؤیا آزادفر؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۹؛ ص ۱۲۹ – ۱۹۸.
۱۷. همان.
۱۸. همان، ص ۲۰٤–۲۲۱.
۱۹. سوری، حمید؛ فمینیسم و لرزش پایه‌های تاریخ هنر و فلسفه؛ نشریه زنان، ش ۱۳۱؛ ص ۳۹ – ٤۱.
۲۰. باستید، روژه؛ هنر و جامعه؛ ترجمه: غفار حسینی؛ تهران: توس، ۱۳۷٤؛ ص ۱۷٤.