Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

A Comparative Study of Contemporary Modernist Male and Female Painters in the Reinterpretation of Traditional and Islamic Elements Through a Formalist Approach

Mona Alemi [1]

[1] MA in Painting, Shiraz Art Institute of Higher Education, Shiraz, Iran. monaalemi14@gmail.com

Article Info

Research Article
Issue 58
Volume 22
Page 75 to 100

Submission Date: 2025/01/22
Review Date: 2025/04/13
Acceptance Date: 2025/06/04
Publication Date: 2025/06/22

Keywords

Modernism,
Contemporary Painting,
Formalism,
Significant Form,
Traditional and Islamic Elements.

Cite this article

Alemi, M. (2025). A Comparative Study of Contemporary Modernist Male and Female Painters in the Reinterpretation of Traditional and Islamic Elements Through a Formalist Approach. Islamic Art Studies, 22(58), 75-100.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2025.513662.2416

ABSTRACT

Formalist concepts were influential in the foundations of 20th-century modern painting, particularly in Iran's modernist painting, which emerged in the 1940s (1320s SH). During this period, both female and male painters played significant roles in advancing modernism, each employing traditional and Islamic elements in distinct ways within their artistic creations. This study, utilizing Bloomsbury's formalist theory and a descriptive-analytical method, conducts a comparative analysis of the use of traditional and Islamic elements in the works of three female painters—Behjat Sadr, Mansoureh Hosseini, and Iran Darroudi—and three male painters—Hossein Zenderoudi, Mohammad Ehsai, and Sadegh Tabrizi. The research data was gathered through library and archival studies.

The findings reveal that female painters predominantly used traditional and Islamic elements to express personal, abstract, and emotional experiences, whereas male painters focused more on reviving national and religious identity through calligraphic forms and Islamic motifs. Additionally, the influence of non-Western cultural and civilizational characteristics in shaping innovative forms was more pronounced in the works of female artists, particularly Mansoureh Hosseini and Iran Darroudi, compared to Behjat Sadr. On the other hand, the works of Zenderoudi, Ehsai, and Tabrizi demonstrate that the connection between calligraphy and modern painting in male artists was pursued in a more structured manner, influenced by identity-driven movements following the Islamic Revolution.This study shows that male painters reconstructed a national-religious identity by relying on calligraphy and Islamic motifs, while female painters used light, abstract spaces, and mystical elements to offer personal reinterpretations of Islamic concepts.

Research Objectives:

1. Examining the formal, technical, and conceptual differences between the works of contemporary modernist male and female painters in their use of traditional and Islamic elements.
2. Investigating the social, cultural, and historical influences on how contemporary modernist male and female painters engage with tradition and Islam in their paintings.

Research Questions:

1. What are the formal, technical, and conceptual differences between the works of contemporary modernist male and female painters in their use of traditional and Islamic elements?
2. How do social, cultural, and historical influences shape the approaches of contemporary modernist male and female painters to tradition and Islam in their paintings?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

When discussing Iran's modernist art of the 1940s (1320s SH), one inevitably recalls the pioneering figures who advanced modernist painting in Iran. A crucial factor in Iran's cultural and artistic renewal was the abdication of Reza Shah, Iran's involvement in World War II, and the political-social modernization that followed - developments that would later enable women artists' active participation in subsequent decades. The artworks produced during this period predominantly relied on European modernist models. Like other imported phenomena, modernism initially penetrated Iranian society at a superficial level. In Western contexts, the expansion of modern art's domain had already made the discernment of artistic and aesthetic values particularly challenging, giving rise to new analytical approaches in art criticism. Avant-gardism, which focused on structural elements and visual components like line, color, shape and texture, essentially promoted formalist tendencies. The formalists championed an analytical method that prioritized the artwork's complete autonomy above all else. Theorists such as Clive Bell, Roger Fry and Clement Greenberg considered formalism an essential characteristic of contemporary art. They believed that visual elements - line, shape, color and their interrelationships - were sufficient for understanding and evaluating artworks, while other aspects like representation, morality or social context were irrelevant. Consequently, the concept of significant form received particular attention as modern art moved toward abstraction.

Given the application of this innovative approach in analyzing contemporary artworks and global art trends, this study seeks to evaluate works created within Iran's modernist movement through this lens. The selection of both male and female contemporary painters for comparison is particularly significant because few studies have compared women painters themselves through the aesthetic framework of formalist theory. Since women artists have been largely overlooked in research on Iran's modernist art, this study examines the works of prominent contemporary artists based on the theories of Clive Bell and Clement Greenberg. The study also addresses the following: formal, technical and conceptual differences between contemporary modernist male and female painters in their use of traditional and Islamic elements; a comparative analysis of how contemporary modernist male and female painters employ tradition and Islam; and an investigation of the social, cultural and historical influences on how these artists engage with tradition and Islam in their paintings.

Since research background is crucial for any study, it's important to note relevant existing works. The book "An Exploration of Contemporary Iranian Art" by Abdolhamid Kashmirkashan is particularly valuable for its descriptive and historical alignment with this article. The most significant similarity lies in their shared historical

perspective on contemporary art. However, while the book focuses solely on the development of contemporary Iranian art, it doesn't specifically address gender developments or women's painting - a key difference from this study. The article "An Introduction to Form and Formalism" by Maryam Jamali (Philosophical Essays Journal, 2015) shares this study's formalist approach. The author examines the concepts of form and formalism and their reflection in visual arts as a fundamental branch of the modernist movement. This study employs the analytical method used in that article along with formalist critical approaches to examine works by contemporary Iranian women painters. Norbert Lynton's book "Modern Art" is another valuable resource that aligns descriptively with this research. Since understanding modernism's characteristics is crucial to this study, the researcher has drawn from this book to identify features of modern art and better understand Western art movements.

Important related research includes: Pakbaz (2006), in an article titled "Contemporary Iranian Painting: From Tradition to Modernity," concluded that contemporary Iranian painters, especially after the 1940s, used traditional and Islamic elements as part of their cultural identity in creating modernist works. This research shows gender differences in how these elements were employed, with women painters focusing more on emotional and abstract aspects. Kashmirkashan (2010), in "Neo-Traditionalism and Modern Iranian Painting," found that contemporary Iranian artists, both men and women, used traditional and Islamic elements as tools to express national and religious identity in modernist art, with male painters focusing more on calligraphy and Islamic motifs. Darvishi (2011), in "A Comparative Study of Works by Modernist Male and Female Painters in Iran," concluded that women painters like Behjat Sadr and Mansoureh Hosseini used traditional and Islamic elements to express personal and emotional experiences, while male painters like Hossein Zenderoudi and Sadegh Tabrizi focused more on structural and identity-oriented aspects.

Ali (2017), in "Islamic Art and Modernity: A Gender Perspective," found that women artists in Islamic countries, including Iran, used traditional and Islamic elements to express gender identity and personal experiences, with women artists emphasizing abstract and emotional aspects more than men. Shah-Hosseini (2013), in "Analysis of Form and Content in Works by Modernist Iranian Painters," concluded that contemporary Iranian painters, especially after the Islamic Revolution, used traditional and Islamic elements to express national and religious identity, with male painters focusing more on calligraphy and Islamic patterns while women used these elements to express personal and emotional experiences. Dadi (2012), in "Modernism and Muslim Art of South Asia," found that contemporary artists in Islamic countries, including Iran, incorporated Islamic elements as part of their cultural identity in modernist art, with

gender differences showing women artists emphasizing abstract and emotional aspects. Rahimi (2009), in "The Role of Women Painters in the Development of Modernist Iranian Art," concluded that women painters like Behjat Sadr and Mansoureh Hosseini used traditional and Islamic elements to express personal and emotional experiences, focusing more on abstract and emotional aspects compared to men. Porter (2014), in "Islamic Art in the Modern World," found that contemporary artists in Islamic countries, including Iran, used Islamic elements to express cultural and religious identity in modernist art, with male painters emphasizing calligraphy and Islamic patterns. Karimi (2017), in "A Comparative Study of Works by Modernist Male and Female Iranian Painters in Using Islamic Elements," concluded that women painters like Iran Darroudi and Mansoureh Hosseini used traditional and Islamic elements for personal and emotional expression, while male painters like Mohammad Ehsai and Sadegh Tabrizi focused more on structural and identity-oriented aspects. Shabout (2007), in "Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics," found that contemporary artists in Islamic countries, including Iran, used traditional and Islamic elements as part of their cultural identity in modernist art, with gender differences showing women artists emphasizing abstract and emotional aspects.

Burckhardt (1986), in his book "Islamic Art: Language and Expression," concludes that Islamic art begins with examining the Dome of the Rock, the Umayyad Mosque in Damascus, figurative art, the common language of Islamic art, religious art and rituals, urban and nomadic art, introducing the styles of the Great Mosque of Kairouan, the Mosque of Córdoba, the Ibn Tulun Mosque in Cairo, the Madrasa-Mosque of Sultan Hassan, Ottoman mosques, Shah Mosque in Isfahan, the Taj Mahal, and concluding with a discussion on urban planning and comparing art and thought. Blackwell and Rogel (2011), in their comprehensive book "Islamic Visual Arts and Culture: A Resource Anthology," present a collection of translated primary sources with introductory articles that offer unique insights into the history of Islamic aesthetics and culture. Blair (2006), in "Islamic Calligraphy," concludes that Islamic calligraphy is not merely a tool for conveying meaning but rather a visual expression of sacred beauty where form often precedes content. This perspective could form the basis for the formalist approach of contemporary modernist artists who recreate traditional elements like calligraphy, geometric structures, and Islamic motifs while emphasizing the formal and aesthetic qualities of their work. In Islamic art, as Grabar (2006) concludes, the goal is not to represent objective reality but to organize the world through patterns, rhythms, and surfaces that evoke a sense of transcendence and cosmic order. This fundamental approach provides an appropriate basis for analyzing the formalist approach of

contemporary Iranian and Islamic artists who have recreated traditional visual elements with an emphasis on form and structure.

Conclusion

Through the observation and analysis of works by contemporary painters from the 1940s and 1950s, it was concluded that Mansoureh Hosseini, Behjat Sadr, Iran Darroudi, Lili Matin-Daftari, Tali'eh Kamran, Mary Shayanz, and Parvaneh Etemadi are among the most prominent female artists of this period. Additionally, examining the structure and form of contemporary women painters' works reveals an undeniable presence of modernist visual qualities. Thus, given the modernist characteristics in these works, varying artistic tendencies were observed among female painters, including abstract expressionism, surrealism, and other distinct styles.

Applying the theory of *significant form*—the foundation of this study's analysis—it was evident that Mansoureh Hosseini consciously engaged with the relationships between line, shape, and color in her works. A strong inclination toward abstract expressionism is visible in her art, and she incorporated traditional Iranian elements, such as calligraphy, rather than merely imitating Western modernist models. In Iran Darroudi's works, light played a central role, influenced by the philosophies of Suhrawardi and Rumi. Beyond formal compositional techniques, she integrated traditional and historical Iranian elements into her content, with her imaginative approach strongly evoking surrealist tendencies.

Behjat Sadr's works, marked by abstract tendencies, showed heavy reliance on Western modernist conventions despite drawing inspiration from nature. Unlike her peers, she displayed little attachment to traditional Iranian elements or non-Western cultural motifs. These findings suggest that while this study's analytical framework effectively categorizes contemporary Iranian women painters' works in terms of form and content, it also contributes to the expanding discourse on modernism in Iran's contemporary art.

The results indicate that Iran's modernist artists have redefined traditional elements within a global framework while preserving Islamic authenticity. Male artists reinforced national-Islamic identity through explicit religious symbols, whereas female artists established a new discourse in Islamic art using abstract concepts like light and space.

Key Comparisons Between Male and Female Artists:

1. Male artists emphasized calligraphy, religious symbols, and geometric compositions, while female artists employed abstract forms and light to convey spiritual themes.

2. Men sought to preserve tradition within defined structures, whereas women approached tradition more freely, often incorporating it metaphorically.
3. Spiritual space in men's works emerged through energetic color combinations and Islamic motifs, while women achieved it through light, movement, and subdued tones.

This comparison underscores how gender influenced artistic methods, with men and women interpreting tradition and Islam differently based on personal, cultural, and social experiences.

The study confirms that contemporary Iranian modernist painters—male and female—engaged with traditional and Islamic elements in distinct ways. Female artists like Sadr, Hosseini, and Darroudi used these elements to express personal emotions, abstract concepts, and innovative visual compositions. In contrast, male artists such as Zenderoudi, Ehsai, and Tabrizi employed Islamic calligraphy and motifs to redefine national-religious identity, often aligning with post-revolution identity movements.

Non-Western cultural influences and formal innovation were more pronounced in Hosseini and Darroudi's works, whereas Sadr prioritized abstraction and formalist structures. Male artists of the *Saqqa-khaneh* school, particularly Zenderoudi and Tabrizi, integrated calligraphy and traditional patterns as essential compositional elements, while Ehsai focused on modern calligraphy and typographic experimentation.

Ultimately, this research affirms that the use of traditional and Islamic elements in Iran's modernist painting varied according to gender, intellectual-historical contexts, and socio-cultural trends. These differences demonstrate that Iranian modernist painting not only absorbed global formalist influences but also reinterpreted indigenous cultural and artistic components within modern art's framework.

References

Ahmadi, P., Bahmanian, B., & Hematinejad, M. (2020). "The Mediating Role of Information Technology on Perceived Brand Value and Brand Identity in Increasing Consumer Awareness and Consumer Hope." *The First National Conference on New Management Approaches in Interdisciplinary Studies*, Tehran. [In Persian].

Ahmadi, Babak. (2014). *Truth and Beauty* (29th ed.). Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Ali, W. (2017). "Islamic Art and Modernity: A Gender Perspective." *Journal of Middle Eastern Women's Studies,* 13(1), 89-107.

Akbari, Maryam. (2014). "Formalism from the Perspective of Clive Bell and Nicholas Luman." *Honar-ha-ye Ziba Journal*, 19(3), 13-18. [In Persian].

Blair, S. (2006). *Islamic Calligraphy*. Edinburgh University Press.

Burkhardt, Titus. (1986). *Islamic Art: Language and Expression* (1st ed.). Tehran: Soroush Publications. [In Persian].

Dadi, I. (2012). "Modernism and the Art of Muslim South Asia." *South Asian Studies*, 28(2), 145-162.

Darvishi, M. (2011). "Comparative Study of Works by Modernist Male and Female Iranian Painters." *Honar-ha-ye Ziba Journal*, 8(3), 67-82. [In Persian].

Delrish, Bashari. (1996). *Women in the Qajar Era* (1st ed.). Tehran: Sooreh Publications. [In Persian]. *(Previously missing)*

Goodarzi, Morteza. (2014). *History of Iranian Painting from Beginning to Present* (4th ed.). Tehran: Samt. [In Persian].

Grabar, O. (2006). *The Formation of Islamic Art*. Yale University Press.

Greenberg, C. (1939-1969). *The Collected Essays and Criticism* (J. O'Brian, Ed.). University of Chicago Press.

Jamali, Maryam. (2015). "Introduction to the Concept of Form and Formalism in Modern Art." *Jostar-ha-ye Falsafi*, 11(28), 5-33. [In Persian].

Karimi, A. (2017). "Comparative Study of Works by Modernist Male and Female Iranian Painters in Using Islamic Elements." *Visual Arts Quarterly*, 18(3), 78-95. [In Persian].

Keshmirshekan, H. (2010). "Neo-Traditionalism and Modern Iranian Painting." *Iranian Studies*, 43(4), 521-540.

Kuhn, Lawrence. (2015). *From Modernism to Postmodernism* (A. Rashidian, Trans.) (11th ed.). Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Lynton, Norbert. (2014). *Modern Art* (A. Ramin, Trans.) (6th ed.). Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Madadi, Mehrnoush & Moridi, Mohammadreza. (2017). "The Absent History of Iranian Women Painters: Sociological Study of Women Painters from Constitutional Revolution to Islamic Revolution." *Sociology of Art and Literature*, 9(1), 79-107. [In Persian].

Makarik, Irena. (2005). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. [In Persian].

Majabi, Javad. (2016). "Colorful Dreams of the Painter of Light and Liberation." *Social Sciences (Bukhara)*, 119. [In Persian]. *(Previously missing)*

Morizi-Nejad, Hassan. (2005). "Contemporary Iranian Painters: Mansoureh Hosseini." *Tandis Magazine*, 67. [In Persian]. *(Previously missing)*

Nozari, Hosseinali. (2012). *Modernity and Modernism (Collection of Articles)* (3rd ed.). Tehran: Naghsh-e Jahan Publications. [In Persian].

Pakbaz, Ruin. (2006). *Contemporary Iranian Painting: From Tradition to Modernity*. Tehran: Nazar Publishing. [In Persian].

Pakbaz, Ruin. (2015). *Encyclopedia of Art* (1st ed.). Tehran: Farhang-e Moaser. [In Persian].

Porter, V. (2014). "Islamic Art in the Modern World." *Journal of Islamic Art and Architecture*, 9(1), 12-28.

Rahimi, Z. (2009). "The Role of Women Painters in the Development of Modernist Iranian Art." *Honar-ha-ye Ziba Journal*, 6(2), 55-70. [In Persian].

Report on Exhibition of Works by Mansoureh Hosseini and Behjat Sadr at Tehran Museum of Contemporary Art. (2004). *Adabiyat va Zabanha*, 37. [In Persian].

Samiazar, Alireza. (2013). *Conceptual Revolution*. Tehran: Nazar Publishing. [In Persian].

Shabout, N. (2007). "Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics." *Journal of Middle Eastern Studies*, 39(3), 345-360.

Shah-Hosseini, S. (2013). "Analysis of Form and Content in Works by Modernist Iranian Painters." *Visual Arts Quarterly*, 15(4), 23-40. [In Persian].

Wiley-Blackwell, D. & Ruggles, F. (2011). *Islamic Art and Visual Culture: An Anthology of Sources* (1st ed.). Wiley-Blackwell.

Zahrab, Fatemeh & Hessami, Mansour. (2017). "Women Painters and Gender Representation in Modern Iranian Art." *Kimia-ye Honar*, 25, 93-109. [In Persian].

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

مطالعه تطبیقی آثار نقاشان مرد و زن نوگرای معاصر در بازآفرینی عناصر سنتی و اسلامی با رویکرد فرمالیسم

منا عالمی [1*]

[1*] (نویسنده مسئول)کارشناسی ارشد نقاشی، مؤسسه عالی هنر، شیراز، ایران، monaalemi۱٤@gmail.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۸
دوره ۲۲
صفحه ۷۵ الی ۱۰۰

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۳
تاریخ داوری: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

کلمات کلیدی

نوگرایی،
نقاشی معاصر،
فرمالیسم،
فرم معنادار،
عناصر سنتی و اسلامی.

ارجاع به این مقاله

عالمی, منا . (۱۴۰۴). مطالعه تطبیقی آثار نقاشی مردان و زنان نقاش نوگرای معاصر ایران در بازآفرینی عناصر سنتی و اسلامی با رویکرد فرمالیسم. مطالعات هنر اسلامی, ۲۲(۵۸), ۱۰۰-۷۵.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۵.۵۱۳۶۶۲.۲۴۱۶

چکیده

مفاهیم فرمالیستی در زیرساخت‌های نقاشی مدرن قرن بیستم و به‌ویژه در نقاشی نوگرای ایران که در دهه ۱۳۲۰ خورشیدی شکل گرفت، تأثیرگذار بودند. در این دوره، هم نقاشان زن و هم مردان نقاش در گسترش نوگرایی نقش مهمی ایفا کردند و هر یک با بهره‌گیری از عناصر سنتی و اسلامی، رویکردهای متفاوتی در خلق اثر هنری داشتند. این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه فرمالیسم بلومزبری و به روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی تطبیقی نحوهٔ استفاده از عناصر سنتی و اسلامی در آثار سه نقاش زن، بهجت صدر، منصوره حسینی و ایران درودی، و سه نقاش مرد، حسین زنده‌رودی، محمد احصایی و صادق تبریزی، می‌پردازد. اطلاعات پژوهش از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند که نقاشان زن غالباً از عناصر سنتی و اسلامی در جهت بیان تجربه‌های شخصی، انتزاعی و احساسی استفاده کرده‌اند؛ درحالی که نقاشان مرد بیشتر به احیای هویت ملی و مذهبی از طریق فرم‌های خوشنویسی و نقوش اسلامی توجه داشته‌اند. همچنین، تأثیر ویژگی‌های فرهنگ و تمدن غیرغربی در شکل‌گیری فرم‌های نوآورانه در آثار زنان، به‌ویژه منصوره حسینی و ایران درودی، نسبت به بهجت صدر برجسته‌تر بوده است. از سوی دیگر، آثار زنده‌رودی، احصایی و تبریزی نشان می‌دهند که پیوند میان خوشنویسی و نقاشی مدرن در هنر مردان به شیوه‌ای ساختارمندتر و متأثر از جریان‌های هویت‌گرایانه پس از انقلاب اسلامی دنبال شده است. این پژوهش نشان می‌دهد که نقاشان مرد با تکیه بر خوشنویسی و نقوش اسلامی، هویت ملی-مذهبی را بازسازی می‌کنند، درحالی‌که زنان با استفاده از نور، فضاهای انتزاعی و عناصر عرفانی، به بازتعریف شخصیِ مفاهیم اسلامی می‌پردازند.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی تفاوت‌های فرمی، تکنیکی و مفهومی بین آثار نقاشان مرد و زن نوگرای معاصر در استفاده از عناصر سنتی و اسلامی.

۲. بررسی تأثیرات اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بر نحوهٔ پرداختن هنرمندان مرد و زن نوگرای معاصر به سنت و اسلام در نقاشی‌هایشان.

سؤالات پژوهش:

۱. تفاوت‌های فرمی، تکنیکی و مفهومی بین آثار نقاشان مرد و زن نوگرای معاصر در استفاده از عناصر سنتی و اسلامی چیست؟

۲. تأثیرات اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بر نحوهٔ پرداختن هنرمندان مرد و زن نوگرای معاصر به سنت و اسلام در نقاشی‌هایشان چگونه هست؟

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

هنگامی‌که از هنر نوگرای ایران در دهه ۲۰ خورشیدی صحبت به میان می‌آید بی‌شک نام پیشگامان نقاشی مدرن که در ترویج هنر نوگرای ایرانی نقش ایفا کردند، در ذهن مخاطب یادآوری می‌شود. یکی از عوامل مهم نوجویی در فرهنگ و هنر ایران، برکناری رضاشاه، گسترش جنگ جهانی دوم به ایران و مدنیزاسیون در حوزه سیاسی و اجتماعی بود؛ طوری‌که این نوجویی بر حضور فعال هنرمندان زن نیز در دهه‌های بعد تأثیرگذار بود. بی‌تردید آثار هنری ارائه شده در این دهه غالباً به الگوهای مدرن اروپایی وابسته بودند. مدرنیسم همچون پدیده‌های دیگر به‌صورت سطحی و ظاهری در جامعه ایران نفوذ و رسوخ کرد. درخصوص گسترش قلمرو هنر مدرن در غرب کار تشخیص ارزش‌های هنری و زیباشناختی با دشواری مواجه شده بود. از این حیث، رویکردهای نوینی در تحلیل هنر باب شد. آوانگاردیسم که حول محور عناصر ساختاری، مؤلفه‌های بصری مثل خط، رنگ، شکل و بافت بود به تعبیری گرایش به فرمالیسم را رواج می‌داد. فرمالیست‌ها از روشی دفاع کردند که در تحلیل اثر هنری حفظ استقلال اثر هنری از هر چیز مهم‌تر است. بر این اساس، تئوریسین‌هایی چون کلایو بل، راجر فرای و کلمنت گرینبرگ فرمالیسم را ویژگی اصلی هنر معاصر قلمداد کردند. باور آن‌ها بر این بود که مؤلفه‌های بصری خط، شکل و رنگ و روابط بین آن‌ها در درک و ارزش‌گذاری آثار هنری کفایت می‌کند و جنبه‌های دیگر از قبیل جنبه‌های بازنمایی، اخلاقی یا اجتماعی فاقد اهمیت‌اند. در نتیجه مسئلهٔ فرم معنادار با گرایش هنر مدرن به انتزاع موردتوجه خاصی قرار گرفت.

باتوجه‌به کاربرد این رویکرد نوین در تحلیل آثار هنری معاصر و گرایشات جهانی هنر، سعی محقق بر این است که آثار هنری خلق شده در هنر مدرن ایران را با این رویکرد مورد ارزیابی قرار دهد. انتخاب آثار نقاشان زن و مرد معاصر در این مسیر برای محقق از آن جهت قابل اهمیت بوده است که کم‌تر مقایسه‌ای بین خود زنان نقاش درخصوص زیباشناختی نظریه فرمالیستی صورت‌گرفته است. در این حیطه، ازآنجاکه در حیطهٔ پژوهش در عرصه هنر نوگرای ایران کم‌تر یاد و توجهی از زنان نقاش برده شده است؛ محقق آثار نقاشان فعال معاصر را مورد کنکاش بر مبنای نظریه کلایوبل و کلمنت گرینبرگ قرار داده است. همچنین به این موضوعات نیز پرداخته شد: تفاوت‌های فرمی، تکنیکی و مفهومی بین آثار نقاشان مرد و زن نوگرای معاصر در استفاده از عناصر سنتی و اسلامی، تحلیل تطبیقی آثار نقاشان مرد و زن نوگرای معاصر در استفاده از سنت و اسلام و بررسی تأثیرات اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بر نحوهٔ پرداختن هنرمندان مرد و زن نوگرای معاصر به سنت و اسلام در نقاشی‌هایشان.

ازآنجاکه پیشینهٔ پژوهش در هر تحقیقی حائز اهمیت است، در مورد متن حاضر هم توجه به نمونه‌های صورت‌گرفته ضروری و از اهمیت قابل‌توجهی برخوردار است. کتاب «کنکاشی در هنر معاصر ایران» از عبدالحمید کشمیرشکن ازجمله موارد بسیار ارزنده‌ای است که در وجه توصیفی و تاریخی با مقالهٔ حاضر هم‌سویی دارد. مهم‌ترین تشابه این پژوهش با کتاب مذکور در وجه تاریخی آن در عرصهٔ هنر معاصر است. اما باتوجه‌به اینکه تمرکز کتاب فقط بر روند شکل‌گیری هنر معاصر ایران است، درخصوص تحولات عرصهٔ جنسیت و نقاشی زنان جهت‌گیری خاصی نشده است که

از وجه تمایز کتاب مذکور با این نوشتار است. مقاله‌ای تحت عنوان «مقدمه‌ای بر فرم و فرمالیسم» از مریم جمالی در مجلهٔ جستارهای فلسفی در سال ۱۳۹۴، موردی است که هم‌سویی با رویکرد متن حاضر (رویکرد فرمالیستی) دارد. نویسنده در مقالهٔ ذکر شده به مفهوم فرم و فرمالیسم و بازتاب آن در عرصه هنرهای تجسمی به‌مثابه ی شاخه‌ای بنیادین از جنبش مدرنیستی پرداخته است. محقق متن حاضر نیز از روش تحلیلی مقاله ذکر شده و روش نقادی فرمالیست‌ها برای بررسی آثار هنری زنان نقاش معاصر ایران بهره برده است. کتاب «هنر مدرن اثر نوربرت لین تن» پژوهش ارزنده‌ای است که در وجه توصیفی با این پژوهش هم‌سویی دارد. ازآنجاکه شاخصه‌های نوگرایی از عوامل تأثیرگذار این پژوهش هست پژوهشگر از این کتاب در استخراج ویژگی‌های هنر مدرن و آشنایی هرچه بیشتر با مکاتب غربی بهره برده است. در ادامه، به چکیده مهم‌ترین تحقیقات مرتبط به موضوع مقاله پرداخته می‌شود:

پاکباز (۱۳۸۵)، در مقاله‌ای با عنوان «نقاشی معاصر ایران: از سنت تا مدرنیته» به این نتیجه رسیده است که نقاشان معاصر ایران، به‌ویژه پس از دهه ۱۳۲۰، از عناصر سنتی و اسلامی به‌عنوان بخشی از هویت فرهنگی خود در خلق آثار نوگرا استفاده کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که تفاوت‌های جنسیتی در نحوهٔ استفاده از این عناصر وجود دارد؛ به‌طوری‌که زنان نقاش بیشتر به جنبه‌های احساسی و انتزاعی توجه داشته‌اند. کشمیرشکان (۲۰۱۰)، در مقاله‌ای با عنوان «نئو-ترادیسیونالیسم و نقاشی مدرن ایران» به این نتیجه رسیده است که هنرمندان معاصر ایران، ازجمله زنان و مردان، از عناصر سنتی و اسلامی به‌عنوان ابزاری برای بیان هویت ملی و مذهبی در هنر نوگرا استفاده کرده‌اند. این مطالعه نشان می‌دهد که مردان نقاش بیشتر به خوشنویسی و نقوش اسلامی توجه داشته‌اند. درویشی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی آثار نقاشان زن و مرد نوگرای ایران» به این نتیجه رسیده است که زنان نقاش، مانند بهجت صدر و منصوره حسینی، از عناصر سنتی و اسلامی برای بیان تجربه‌های شخصی و احساسی استفاده کرده‌اند، درحالی‌که مردان نقاش، مانند حسین زنده‌رودی و صادق تبریزی، بیشتر به جنبه‌های ساختاری و هویت‌گرایانه توجه داشته‌اند.

علی (۲۰۱۷)، در مقاله‌ای با عنوان «هنر اسلامی و مدرنیته: یک دیدگاه جنسیتی» به این نتیجه رسیده است که هنرمندان زن در کشورهای اسلامی، از جمله ایران، از عناصر سنتی و اسلامی به‌عنوان ابزاری برای بیان هویت جنسیتی و تجربه‌های شخصی استفاده کرده‌اند. این مطالعه نشان می‌دهد که زنان هنرمند در مقایسه با مردان، بیشتر به جنبه‌های انتزاعی و احساسی هنر توجه داشته‌اند. شاه‌حسینی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل فرم و محتوا در آثار نقاشان نوگرای ایران» به این نتیجه رسیده است که نقاشان معاصر ایران، به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی، از عناصر سنتی و اسلامی به‌عنوان ابزاری برای بیان هویت ملی و مذهبی استفاده کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که مردان نقاش بیشتر به خوشنویسی و نقوش اسلامی توجه داشته‌اند؛ درحالی‌که زنان نقاش از این عناصر برای بیان تجربه‌های شخصی و احساسی بهره برده‌اند. دادی (۲۰۱۲)، در مقاله‌ای با عنوان «مدرنیسم و هنر مسلمانان جنوب آسیا» به این نتیجه رسیده است که هنرمندان معاصر در کشورهای اسلامی، ازجمله ایران، از عناصر اسلامی به‌عنوان بخشی از هویت

فرهنگی خود در هنر نوگرا استفاده کرده‌اند. این مطالعه نشان می‌دهد که تفاوت‌های جنسیتی در نحوهٔ استفاده از این عناصر وجود دارد، به‌طوری که زنان هنرمند بیشتر به جنبه‌های انتزاعی و احساسی این عناصر توجه داشته‌اند. رحیمی (۱۳۸۸)، در مقاله‌ای با عنوان «نقش زنان نقاش در تحول هنر نوگرای ایران» به این نتیجه رسیده است که زنان نقاش، مانند بهجت صدر و منصوره حسینی، از عناصر سنتی و اسلامی برای بیان تجربه‌های شخصی و احساسی استفاده کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که زنان نقاش در مقایسه با مردان، بیشتر به جنبه‌های انتزاعی و احساسی هنر توجه داشته‌اند. پورتر (۲۰۱۴)، در مقاله‌ای با عنوان «هنر اسلامی در جهان مدرن» به این نتیجه رسیده است که هنرمندان معاصر در کشورهای اسلامی، ازجمله ایران، از عناصر اسلامی به‌عنوان ابزاری برای بیان هویت فرهنگی و مذهبی در هنر نوگرا استفاده کرده‌اند. این مطالعه نشان می‌دهد که مردان نقاش بیشتر به خوشنویسی و نقوش اسلامی توجه داشته‌اند. کریمی (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی آثار نقاشان زن و مرد نوگرای ایران در استفاده از عناصر اسلامی» به این نتیجه رسیده است که زنان نقاش، مانند ایران درودی و منصوره حسینی، از عناصر سنتی و اسلامی برای بیان تجربه‌های شخصی و احساسی استفاده کرده‌اند؛ درحالی‌که مردان نقاش، مانند محمد احصایی و صادق تبریزی، بیشتر به جنبه‌های ساختاری و هویت‌گرایانه توجه داشته‌اند. شبوت (۲۰۰۷)، در مقاله‌ای با عنوان «هنر مدرن عرب: شکل‌گیری زیبایی‌شناسی عرب» به این نتیجه رسیده است که هنرمندان معاصر در کشورهای اسلامی، ازجمله ایران، از عناصر سنتی و اسلامی به‌عنوان بخشی از هویت فرهنگی خود در هنر نوگرا استفاده کرده‌اند. این مطالعه نشان می‌دهد که تفاوت‌های جنسیتی در نحوهٔ استفاده از این عناصر وجود دارد؛ به‌طوری‌که زنان هنرمند بیشتر به جنبه‌های انتزاعی و احساسی این عناصر توجه داشته‌اند. بورکهارت (۱۳۶۵)، در کتاب هنر اسلامی: زبان و بیان، نتیجه گرفته است: آغاز هنر اسلامی شامل بررسی بناهای قبهٔ الصخرهٔ، مشتی و مسجد جامع اموی در دمشق، تمثال‌نگاری، زبان مشترک هنر اسلامی، هنر و آداب دینی، هنرآبادی‌نشینان و هنر بیابانگردان، معرفی سبک‌های مسجد جامع قیروان، مسجد جامع قرطبه، مسجد ابن طولون در قاهره، مدرسه و مسجد سلطان حسن، مساجد عثمانی، مسجد شاه اصفهان، تاج‌محل و در پایان بحثی در شیوهٔ طرح‌افکنی شهر و مقایسه هنر و تفکر.

بلک ول و راجل (۲۰۱۱) در کتاب جامعی با عنوان «هنر و فرهنگ تجسمی اسلامی: گلچین منابع»؛ مجموعه‌ای از منابع اولیه ترجمه همراه با مقالات مقدماتی را معرفی می‌کنند که بینش های منحصربه‌فردی را در مورد تاریخ زیبایی شناسی و فرهنگی دین اسلام ارائه می‌دهد. بلایر (Blair, ۲۰۰۶) در کتاب Islamic Calligraphy نتیجه می‌گیرد: خوشنویسی اسلامی نه صرفاً ابزار انتقال معنا، بلکه بیانی بصری از زیبایی قدسی است که در آن، فرم اغلب بر محتوا پیشی می‌گیرد. این دیدگاه می‌تواند مبنای رویکرد فرمالیستی هنرمندان نوگرای معاصر باشد که با بازآفرینی عناصر سنتی همچون خط، ساختارهای هندسی، و آرایه‌های اسلامی، بر کیفیت فرمی و زیبایی‌شناسانه اثر تأکید دارند. در هنر اسلامی، آن‌گونه که اولگ گرابار (Grabar, ۲۰۰۶) نتیجه می‌گیرد، هدف نه بازنمایی واقعیت عینی، بلکه نظم‌بخشی به جهان از طریق الگوها، ریتم‌ها و سطوحی است که حس نوعی تعالی و نظم کیهانی را برمی‌انگیزند. این نگرش بنیانی،

مبنای مناسبی برای تحلیل رویکرد فرمالیستی هنرمندان معاصر ایرانی و اسلامی فراهم می‌سازد که عناصر بصری سنتی را با تأکید بر فرم و ساختار بازآفرینی کرده‌اند.

۱. مبانی نظری پژوهش

۱/۱. هنر مدرن

در باب تحول فکری در اروپا که تحت عنوان مدرنیته مطرح می‌گردد می‌توان گفت که موجب شکل‌گیری تمدن معاصر غرب گردید، از این نظر که مشخصاً این تحول فکری موجب فراروی از سنت و نگرش انسان به عقل‌گرایی و علم‌گرایی بوده است. لیکن تمدن غرب تنها شاهد مدرنیته نبوده است، بلکه مدرنیسم و پست‌مدرنیسم نیز از آنجا آغاز می‌شود. درواقع ما شاهد توسعهٔ تمدن غربی و همچنین گسترش آن تمدن در سایر مناطق جهان هستیم. «مدرنیسم در مقام اصطلاحی که بیانگر سبک خاصی است، جامع و مانع شمار وسیعی از جنبش‌های مختلف کوچک‌تری است که معمولاً باید آن‌ها را در زمرهٔ ناتورالیسم گذشته دانست که تمایلات ضدیت با بازنمایی در بسیاری از هنرمندان و اندیشمندان اواخر قرن نوزدهم، ویژگی بارز این جنبش‌های کوچک به‌شمار می‌رود. لذا می‌توان آن را شامل جریاناتی چون سمبولیسم، امپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، سازه‌گرایی، تصویرگرایی در دوره‌ای که تا جنگ جهانی اول و پس از آن ادامه می‌یابد، دانست» (نوذری، ۱۳۹۱: ۹۱). به‌نظر می‌رسد در طول نیمهٔ نخست قرن بیستم هنر و ادبیات جدیدی که می‌تواند مدرنیست نامیده شود بورژوازی و نظم اجتماعی سرمایه‌داری را که حامل بار اقتصادی مدرنیته بود، مورد انتقاد قرار می‌دهد. موسیقی ناهنجار و ناموزون، امپرسیونیسم، سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم در نقاشی، رئالیسم ادبی، رمان‌های جریان سیال ذهن که فقط پاره‌ای از تحولات به‌شمار می‌روند، تخیل را به جهانی ذهنی از تجربه وارد می‌کنند که فرهنگ‌های رسمیِ جوامعی که با شتابی دیوانه‌وار از نظر تکنولوژیکی و اقتصادی مدرن می‌شدند، آن را نادیده می‌گرفتند (کهون، ۱۳۹۴: ۲۷)، می‌توان قلمداد کرد. همین تجربه‌های نو به‌نوعی نمونه‌هایی از هنر مدرن به‌حساب می‌آیند و نکته مهم اینجاست که روش بیان آنها مدرن بود. نه اینکه فقط رگه‌هایی از بیان مدرن در آن‌ها وجود داشته باشد. «درواقع هنرمند مدرن به ادراک حسی خود نامطمئن است. وقتی براک و پیکاسو می‌گفتند که نمی‌خواهند آنچه را که می‌بینند نقش کنند، بلکه در پی آن هستند تا چیزی را که بدان می‌اندیشند بکشند، درواقع بی‌اعتمادی خود را به حس بینایی خویش نشان می‌دادند، زیرا به‌خوبی دانسته بودند که حس آنان چیزی نیست جز عادت‌های دیداری یعنی پذیرش قراردادهای نشانه‌شناسانه‌ای که ابژهٔ تعریف را به‌عنوان واقعیت معرفی می‌کنند» (احمدی،۱۳۹۳: ۳۷). «مرکز هنر مدرن در پاریس بود. اما بعد از جنگ جهانی دوم مرکز هنر از پاریس به نیویورک منتقل شد و در همان جا نیز در سال ۱۹۶۰ افول کرد؛ بنابراین مدرنیسم ما بین ۱۸۶۰ تا ۱۹۶۰ نزدیک به ۱۰۰ سال از شکل‌گیری تا افول آن طول کشید» (سمیع آذر، ۱۳۸۹: ۱۱). یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های هنر مدرن که پاره‌ای از صاحب‌نظران به آن اشتراک نظر دارند نفس تغییر است. نوربرت لینتن در پژوهش ارزنده خود پنج ویژگی عمده را برای هنر مدرن در نظر می‌گیرد.

۱- اولین مشخصهٔ هنر مدرن تغییر و نوآوری است.

۲- ویژگی دوم این است که هنرمند تجسمی قرن بیستم علی‌رغم استفاده از ابزار و مصالح سنتی، ابزار و مواد تازه‌ای را به‌کار می‌گیرد.

۳-مشخصه بعدی تاکید بر خودمختاری هنر و دنبال‌کردن آرمان هنر برای هنر از مشخصه‌های هنر مدرن است.

۴- ویژگی دیگر را خصلت چالشگری، طغیان گری، پرخاشگری، گزندگی و (در ملایم‌ترین حالت آن) نقدکنندگی هنر مدرن بدانیم.

۵ – واپسین ویژگی هنر مدرن، سرکشیدن به حوزه‌های فرهنگی و تمدنی غیر از فرهنگ و تمدن غربی است (لینتن، ۱۳۹۳: ۹، ۱۰و۱۱)

۱،۲. فرمالیسم

واژهٔ فرم در اعصار مختلف معنای متفاوتی را داشته است. گرایش به فرم در زمان‌های مختلف به صورت‌های گوناگون و رهیافت‌های متفاوت مورد توجه قرار گرفته است. اما در اوایل قرن بیستم در روسیه با عنوان فرمالیسم در عرصهٔ هنر و ادبیات طرف‌داران خاصی را به خود جلب نمود. در همین دوره دو گروه متمایز از محققان روسی در مسکو و سن پطرزبورگ مسیر نقد و نظریه ادبی را تغییر دادند (جمالی، ۱۳۹۴: ۱۲). یکی حلقه زبان‌شناسی مسکو که رومن یاکوبسن و همکاران زبان‌شناس او آن را در سال ۱۹۱۵ در مسکو بنا نهادند و دیگری اپویاز (انجمن مطالعه زبان ادبی) که در سال ۱۹۱۶ توسط ویکتور شکلوفسکی و هم‌فکرانش در پتروگراد شکل گرفت (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۹۸). شکلوفسکی یکی از مهم‌ترین نظریه‌پرداز این جنبش اصلی‌ترین قواعد نظری فرمالیسم را مطرح کرد. باتوجه‌به اینکه اولین رسالهٔ این جنبش به او نسبت داده می‌شود می‌توان او را بنیان‌گذار اصلی این مکتب دانست. این دو گروه دارای دو وجه مشترک بودند.

- الف- هر دو دسته می‌کوشیدند که مطالعهٔ ادبیات را بر مبنای علمی بیان کنند.
- ب- با نظریهٔ رئالیستی هنر بازتاب واقعیت است مخالفت کردند.

آن‌ها در تلاش بودند پایه‌های دیدگاه رئالیستی را سست کنند و تأکید کردند که هنر بر پایهٔ قوانین درونی خود باید عمل کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۹۸). هواداران این محفل به تأثیر از فلسفهٔ کانت مدعی بودند که اثر هنری، فرانمود جهان‌بینی هنرمند محسوب می‌شوند، ازاین‌رو، اعضای این محفل دستاوردهای فلسفی کانت را در تجزیه‌وتحلیل اوضاع به‌کار گرفته و با نقد روان‌شناختی هنرمند به چالش برخاستند (جمالی،۱۳۹۴: ۱۲). در انگلستان و آمریکا نقد نوین همین رویکرد را نسبت به هنر و ادبیات اتخاذ کرد. در دهه‌های اول و دوم و سوم سدهٔ بیستم، فرمالیسم در هنرهای تجسمی غرب از سوی متفکرانی چون کلایو بل و راجر فرای مورد تبیین قرار گرفت و هنرمندان اروپایی و به‌ویژه نقاشان پست امپرسیونیست، فرمالیسم را به‌عنوان ژانری قابل‌توجه در خلق آثار هنری رهنمود اصلی کار خود قرار

دادند. کلایوبل مانند بسیاری از فرمالیست‌های دیگر بر آن بود که آن‌چه آثار هنری بر جای می‌گذارند، احساسی یکسان در تمام افراد است که به آن واکنش زیباشناختی می‌گوییم (Greenberg,۱۹۳۰:۸۳). این احساس و واکنش را باید در اثر هنری (ابژه) جست‌وجو کرد که میان تمام آثار هنری مشترک است. فرمالیست‌ها این اصل مشترک را فرم می‌دانند، اما کلایو بل با اعلام فرم معنادار یا دلالت‌گر آن را اندکی اسرارگونه ساخت. وی در توضیح فرم معنادار می‌افزاید: منظورم از فرم معنادار ترکیبات خطوط و رنگ‌هاست (بختیاریان، ۱۳۹۳: ۱۵).

۲. نقاشی معاصر ایران

از اواخر دورهٔ قاجار زنان آزادی‌خواه برای تعلیم‌وتربیت دختران و سوادآموزی آن‌ها با زحمات زیاد چندین مدرسهٔ دخترانه افتتاح کردند و تأسیس مدارس هنری به‌تدریج بر رشد حضور زنان نقاش تأثیرگذار شد. یکی از مدارس هنری که در پرورش شاگردان زن تأثیرگذار بوده است، مدرسهٔ صنایع قدیمه بود که در تقابل با مدرسهٔ صنایع مستظرفه تأسیس شد. مدرسه صنایع قدیمه با پشتوانهٔ دولتی و با همت هنرمندانی چون حسین طاهرزاده بهزاد و میرزا هادی خان تجویدی تأسیس شد که نتیجه فعالیت آن شکل‌گیری مکتب نگارگری تهران بود (کشمیرکن، ۱۳۹۶: ۶۲). این مدرسه توانست شاگردان زن نگارگری را نیز پرورش دهد. ازجمله مهم‌ترین شاگردان زن در این مکتب می‌توان به کلارا آبکار، فخری عنقا و نیره‌الملوک آیین اشاره کرد (علی مددی، مریدی، ۱۳۹۶: ۹۰).

در دوره پهلوی دوم تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا و به ارمغان آوردن تفکر روشنفکری دانشجویان فارغ‌التحصیل از فرنگ برگشته موجب رشد فکری و هنری زنان شد؛ به‌طوری‌که در دانشکدهٔ هنرهای زیبا علاوه‌بر مردان در رشتهٔ نقاشی زنان نیز به تحصیل پرداختند. شکوه ریاضی، لیلی تقی‌پور و فخری عنقا هریک با سه گرایش متمایز، تنها هنرجویان زنی هستند که همراه جلیل صیادپور، حسین کاظمی، محمود جوادی‌پور، عبدالله عامری، منوچهر یکتایی و مهدی ویشکایی و ... در دو سال اول تأسیس دانشکده وارد هنرکدهٔ هنرهای زیبا شدند (زهتاب، حسامی، ۱۳۹۶: ۱۰۳). همچنین رویدادهای مهم هنری ازجمله دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های انجمن‌های فرهنگی و هنری ایرانی و خارجی موجب مشارکت حرفه‌ای زنان در عرصهٔ هنر گردید. اولین بینال تهران که در فروردین‌ماه سال ۱۳۳۷ در سه رشتهٔ نقاشی، طراحی و مجسمه‌سازی برپا شد. زنان راه‌یافته به اولین بی‌ینال عبارت بودند از: منیر فرمانفرماییان، منصورهٔ حسینی، نلی الایان، شهرزاد محتشم، گلی ایرانی‌پور، فریده صبی، طلعت آخوندزاده (علی مددی، مریدی، ۱۳۹۶: ۹۱).

۳. معرفی نقاشان زن و مرد معاصر

۳،۱. بهجت صدر

ازآنجاکه از ویژگی‌های مهم هنر مدرن، تغییر و نوآوری در فرم است، به تحلیل درخصوص تغییراتی که بهجت صدر در عناصر اصلی اثر چون خط، شکل و رنگ؛ به عبارتی ساختار اثر به‌وجود آورده است، خواهیم پرداخت. اساساً این روش بنابر حکم فرمالیست‌ها به این معنی است که بنیان کار هنر در شکل است نه در درون‌مایه‌ها. هنر گریز از زبان آشناست و دست‌یابی به لذت بیگانگی (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۹).

تصویر ۱: بهجت صدر،۱۳۵۹-۱۳۴۹، بدون عنوان، رنگ و روغن روی آلومینیوم کشیده شده روی تخته،۱۲۰*۸۵،
مأخذ: http://www.artnet.com/artists/behjat-sadr/

تصویر ۲: بهجت صدر، ۱۳۴۵-۱۳۴۰، بدون عنوان، رنگ و روغن روی مقوا، ۸۹* ۵۹ سانتیمتر،
مأخذ: http://www.artnet.com/artists/behjat-sadr/

مؤلفه شکل: شکل‌هایی که بهجت صدر در این‌گونه آثارش به‌کار می‌گیرد غیر بازنمایانه است. ازآنجاکه او از طبیعت الهام گیرد، سعی دارد باتوجه‌به این مسئله به زبانی ناآشنا از جهانی آشنا بپردازد. شکل‌ها در هر دو تصویر اغلب به‌صورت سطوح هندسی و باقاعده هستند. البته اشکال غیرهندسی نیز قابل‌مشاهده هست. در ترکیب‌بندی اثر، شکل‌های به‌هم‌پیوسته کلیتی منسجم را به مخاطب ارائه می‌دهد. البته در برخی اوقات هنرمند با استفاده از هم‌پوشانی اشکال با همدیگر فضایی کم‌عمق را در اثر به‌وجود آورده است. بافت نیز از مواردی است که صدر بسیار به آن توجه کرده است. با استفاده از رسانه‌ای که به‌کار می‌گیرد، (حرکت رنگ روی آلومینیوم یا بوم) به‌خوبی توانسته است بافتی انتزاعی را به‌وجود آورد. درواقع، زبان انتزاع هنرمند به نحوی است که به‌واسطهٔ بافت ایجاد شده بر بستر مستطیل‌های عمودی، حسی از بدنه و تنهٔ درختان تنومند را نیز در خود دارد.

مؤلفه خط: عنصر خط در اغلب آثار بهجت صدر به‌صورت مستقیم و یکنواخت هست. تجمع گروهی از خطوط که به‌واسطهٔ کاردک روی آلومینیوم ایجاد شده است در القای حس بصری و ایجاد بافت مؤثر بوده است. صدر با به‌کارگیری تنوعی از خطوط باریک و زمخت سعی کرده است سطوحی مختلف باارزش نور متفاوت را پدید آورد.

مؤلفه رنگ: تنوع رنگ در آثار صدر به دایرهٔ محدود از رنگ خالص تقلیل می‌یابد. استفاده هنرمند از رنگ کاملاً اکسپرسیم و ناشی از هیجانات هنرمند است. استفادهٔ صدر از رنگ سیاه در اغلب آثارش علی‌الخصوص در تصویر شماره ۱، طغیانی است علیه سنت‌های متعارف نقاشی کلاسیک. در تصویر شماره ۲، کاربست رنگ سیاه که از خراش کاردک فلزی روی زمینهٔ اثر به‌وجود آمده است، موجب درخشش رنگ‌های خالص شده است.

تأکید بر خودمختاری هنر و دنبال‌کردن آرمان هنر برای هنر: صدر اگرچه از نمادهای اسلامی استفاده نکرده، اما ریتم و تکرار در آثارش یادآور نقوش تزیینی مساجد و نسخ خطی اسلامی است. صدر در آثارش به روابط بین اشکال، خطوط و رنگ بیش از حد توجه نموده است. وی به اهمیت ویژگی فرم ناب در اندیشه‌های هنر مدرن پی برده است. ارجاع اثر به واقعیات بیرونی و صورت محسوسات غیر بازنمایانه است و میل فزاینده به انتزاع دارد. در واقع ردی از دلبستگی به فرهنگ ایرانی، عناصر سنتی و قومی یا رویکردهای اساطیری تاریخ کهن در آثار صدر دیده نمی‌شود. اثر به‌نوعی غایت خویش است و ارجاعی به بیرون ندارد. در نتیجه، ویژگی خودمختاری هنر در آثار بهجت صدر خوانش می‌شود. ازاین‌جهت باتوجه‌به اینکه بازنمایی عناصر صوری به جهان متعارف در آثارش تقلیل‌یافته است، گرایش‌های انتزاعی در آثارش مشهود است. ازآنجاکه نشانه‌ای از عناصر قومی یا فرهنگ ایرانی و فرهنگ‌های غیرغربی در آثار صدر دیده نمی‌شود می‌توان استنباط کرد که بهجت صدر آثارش را با اقتباس از الگوها و کلیشه‌های غربی خلق کرده است و به‌نوعی تقلیدی از هنر مدرنیستی غرب است.

۳،۲. منصوره حسینی

حسینی با تبدیل خطوط خوشنویسی به فرم‌های سیال، گونه‌ای از هنر اسلامی را در قالب مدرن ارائه می‌دهد که هم به سنت وفادار است و هم نوآورانه است.

تصویر ۳: منصوره حسینی، ۱۳۶۸، یاد یک حماسه، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۰* ۸۰ سانتیمتر،

مأخذ: https://artchart.net/fa/artists/mansoureh-hosseini/artworks

تصویر ۴: منصوره حسینی، ۱۳۴۳، بدون عنوان، رنگ و روغن روی بوم، ۱۷۷* ۸۸ سانتیمتر،

مأخذ: **https://artchart.net/fa/artists/mansoureh-hosseini/artworks**

برای بررسی تغییر و نوآوری در فرم به نظر می‌آید نیاز به بررسی حداقل سه مورد از عناصر بصری اعم از خط، شکل و رنگ می‌باشد.

مؤلفه شکل: شکل‌ها به‌صورت منحنی، غیرهندسی و اندام‌وار هستند که از طریق ماهیتی که دارند میل به عمق تصویر دارند. سطوح منحنی‌وار که با غلظت رنگ همراه است غیر بازنمایانه است. به‌نظر می‌آید هنرمند برای بیان احساسات خود از تخیل و ادراک بصری بهره برده است. شکل‌های منحنی‌وار گاه در تاریکی فرومی‌روند و گاه در نوری باارزش تزئینی معلق و شناورند. هنرمند با گذاشتن لایه‌های مختلف و غلیظ رنگ موجب پیدایش بافت انتزاعی و تزئینی شده است؛ طوری‌که مخاطب تمایل به لمس اثر را دارد. شکل‌های منحنی به‌شدت یادآور خوشنویسی ایرانی هستند که هنرمند در این راستا با قریحه و ذوق خود توانسته است حس و کنش خود را به مخاطب القای کند. درواقع نوآوری او در اشکال آثارش به‌صورت الهام از خوشنویسی ایرانی است و تغییراتی که در جوهرهٔ خط ایجاد کرده است تا به فضای خیالی خود دست یابد.

مؤلفه خط: مرز بین زمینه اثر و اشکال تحت عنوان خطوط دور در آثار هنرمند به‌صورت منحنی‌وار و بی‌قاعده اجرا شده است. برخی خطوط هم به‌صورت مقطع و بریده‌بریده هستند. ریتم و تکرار ایجاد شده در خطوط نظم و هارمونی را در تصویر به‌وجود آورده است که خود نوعی نوآوری در اجرای خط است.

مؤلفه رنگ: در تصاویر شماره ۳ و ۴ از منصوره حسینی تضاد رنگ گرم و سرد در دو اثر دیده می‌شود. در هر دو اثر زمینه اثر با درجات مختلف ارزش نور رنگ آبی اجرا شده است. حسینی در آثارش علاقه وافری به رنگ آبی لاجوردی و فیروزه‌ای که از رنگ‌های اصیل ایرانی هستند دارد و آن‌ها را بدون اینکه کارکرد ارجاعی نسبت به واقعیت بیرون داشته باشد در آثارش به‌کار گرفته است.

تأکید بر خودمختاری هنر و دنبال‌کردن آرمان هنر برای هنر: فرم موجود در تصاویر شماره ۳ و ۴ از منصوره حسینی چنان گریز از زبان آشناست که نمی‌تواند وسیله‌ای برای تبلیغ آموزه‌های سیاسی، اخلاقی و مذهبی باشد. ترکیب‌بندی اثر از حیث آرایش خطوط، اشکال و رنگ‌ها اهمیت دارد. ریتم موجود در اشکال موجب ارتباط منطقی بین فرم‌ها شده است. به این ترتیب اثر خود غایت خویش است و ارجاعی به بیرون ندارد.

حوزه‌های فرهنگی و تمدنی غیر از فرهنگ و تمدن غرب: حسینی بارها درباره ملاقات خود با ونتوری و توصیهٔ او گفته است: خط در نقاشی ایران با سخن ونتوری آغاز شد و خود را آغازگر این جریان در ایران می‌داند (موریزی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۴). وی در آثار خود با توصیه ونتوری تمایلی آشکار برای استفاده از عناصر سنتی ایرانی اعم از خطوط کوفی و نستعلیق داشته است. این اقتباس از عناصر سنتی ایرانی حاکی از این مسئله است که وی وابسته به حوزه‌ای غیر از فرهنگ غرب بوده است. ازاین‌رو، حسینی باتوجه‌به این مسئله دست به خلق آثاری نوآورانه در فرم زده است که تقلیدی نیستند. به عبارتی، تقلید و اقتباس از الگوهای هنر مدرنیستی غرب در آثار منصوره حسینی به حداقل رسیده است.

۳،۳. ایران درودی

درودی با الهام از مفهوم نور در عرفان اسلامی، فضاهایی روحانی خلق می‌کند که یادآور آیات قرآنی مانند ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ است.

تصویر ۵: ایران درودی، ۱۳۸۷، طغیان کویر، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۲* ۱۳۲ سانتی متر،

مأخذ:http://irandarroudi.com/fa/paints

تصویر ۶: ایران درودی، ۱۳۷۰، بهت دشت، رنگ و روغن روی بوم، ۱۱۸*۸۹ سانتی‌متر،مأخذ:
http://irandarroudi.com/fa/paints

هنگامی‌که از فرم و ساختار یک اثر صحبت به میان می‌آید به وجه باطنی و ذات اثر توجه می‌شود برای بررسی نوآوری در فرم به بررسی عناصر بصری شکل، خط و رنگ نیازمندیم.

مؤلفه شکل: برخی شکل‌ها در اثر درودی بازنمایانه و برخی دیگر غیر بازنمایانه است. غالب شکل‌ها به‌صورت سطوح مستطیل‌شکل هست. ریتم و تکرار موجود در سطوح اجرا شده موجب انسجام عناصر در ترکیب‌بندی اثر شده است. علی‌رغم اینکه درودی برای اجرای شکل‌های بازنمایانه از طبیعت و عناصر معماری ایرانی اعم از ستون‌ها، دیوارها و حتی گنبد (در تصویر شماره ۵) بهره گرفته است، لیکن دیوارها و ستون‌ها را به‌صورت شفاف و بلورین به تصویر کشیده است. در تصویر شماره ۶ سطوح مستطیل شکل که بازنمایی طاق‌نماها و دیوارها است، علی‌رغم نوری که در زمین و آسمان ساطع شده است، همچنان جسیم و صلب هستند. به‌نوعی این عناصر بازنمایانه یادآور میراث تاریخی هنرمند در گذر زمان هست. نوآوری او در دخل و تصرف وی در واقعیت عادی و فراتر رفتن از ناتورالیسم صورت‌گرفته است.

طور یکه با نابه جایی اشیاء ناهم زمانی و ناهم مکانی اشیاء و صور در قوانین افق اجرا شده است. همین امر موجب می‌شود که آثار درودی گرایش فزاینده به آثار سورئالیستی داشته باشد.

مؤلفه خط: خطوط به‌کاررفته در آثار درودی چندین نوع مختلف اعم از مستقیم، بی‌قاعده و مورب به‌کار گرفته شده است. خطوط مستقیم دارای ریتم و هماهنگی خاصی هست و خطوط بی‌قاعده و دور سطوح که نمادی از دیوارها و طاق‌نماهاست، به صورتی آرام و سرشار از احساس هنرمند به تصویر درآمده است. خطوط دور شکل را از زمینه جدا کرده است.

مؤلفه رنگ: رنگ در تصویر شماره ۵ به‌صورت تضاد رنگ‌های سرد و گرم به کارگرفته شده است و در تصویر شماره ۶ نمود رنگ‌های گرم و اکسپرسیم بیشتر است. باتوجه‌به آثار خلق شده در دوره‌های کاری هنرمند پرداخت مؤلفهٔ رنگ بیشتر ناشی از احساسات و هیجانات هنرمند است. اکسپرسیون موجود در اثر به‌واسطهٔ رنگ بیشتر نمود دارد. کنتراست زیاد رنگ‌های سرد و گرم و پرداخت رنگ با دمای رنگی بالا ازجمله نوآوری‌های او در آثارش است که در مقایسه با آثار اکسپرسیونیستی شکل‌گرفته است.

حوزه‌های فرهنگی و تمدنی غیر از فرهنگ و تمدن غرب: طبق چارچوب مقاله ذکر شد که آخرین ویژگی که می‌توان برای هنر مدرن در نظر داشت مقولهٔ آمیزش فرهنگ‌هاست که خود خصیصهٔ بنیادین مدرنیته است. بی شک نفوذ فرهنگ غیرغربی در شکل‌گیری تعداد قابل‌توجهی از آثار مدرن تأثیرگذار بوده است. عناصر بومی اعم از قصرهای شیشه‌ای، طاق‌نماها، دیوارها ستون‌های تخت‌جمشید که با رنگ تخت اجرا شده است، به‌نوعی حاکی از فرهنگ و تمدن ایرانی در آثار درودی است. نور یکی از عناصری است که درودی به استیلای آن در آثار خود بر ترکیب‌بندی فضا و فرم توجه دارد. درواقع، نقاش روشنایی را تجزیه می‌کند به نور ساطع شده در اثر و اشیای نورپذیر چون بلورها و اجسام شیشه‌وار که با شفافیت خود موجب عبور نور می‌شوند. "نور خورشید در سرزمین ایران گاه در قلب آیین مهرپرستی و زمانی چون نماد آتش در کیش زرتشتی سپس به تعبیر سهروردی به‌مثابهٔ نورالانوار عرفانی بر بینش ایرانی روشنی افکنده است. در حقیقت نور تند کویری که بالای سر و پیرامون این سرزمین درخشش داشته، به‌تدریج به پیدایش نوری درونی مسلط بر عصب و آگاهی ساکنان این سرزمین مجال نوزایی داده است." (مجابی، ۱۳۹۵: ۶۷)؛ در نتیجه نور عنصری است که هنرمند باتوجه‌به مراتب عرفانی سهروردی و مولانا از آن در آثارش به تصویر کشیده است.

٤. نقاشان مرد نوگرای معاصر

سه نقاش مرد نوگرای معاصر که در آثارشان از عناصر سنتی و اسلامی استفاده کرده‌اند عبارت‌اند از:

٤،١ محمد احصایی

احصایی در مجموعه *الله*، با تکرار و ریتم حروف، به بازآفرینی مفهوم وحدانیت در هنر اسلامی می‌پردازد.

مهم‌ترین ویژگی‌های آثار وی عبارت است از:

- استفاده از خوشنویسی به‌عنوان عنصر بصری مستقل (فراتر از خوانایی و معنای کلمات).
- ترکیب رنگ‌های متضاد و درخشان، اغلب با پس‌زمینه‌های پرانرژی.
- الهام از هنر اسلامی و خطاطی که با سبک‌های مدرن انتزاعی ادغام شده است.
- توجه به بعد نمادین و عرفانی حروف که اغلب اشاره به مفاهیم معنوی و فلسفی دارد.

نمونه‌هایی از آثار معروف وی عبارتند از:

مجموعه الله: یکی از مشهورترین آثار احصایی که در آن ترکیب‌بندی جسورانه و فرم‌های پیچیدهٔ خطاطی دیده می‌شود. این اثر با استفاده از رنگ‌های قرمز، مشکی و سفید، حالتی معنوی و انتزاعی به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۷: مجموعه الله از احصایی

مجموعه آثار با محوریت اسماء الهی در این مجموعه، احصایی از ترکیب حروف و کلمات قرآنی برای خلق فرم‌های هنری استفاده کرده است.این آثار نوعی ارتباط میان نقاشی مدرن و خوشنویسی سنتی برقرار می‌کنند .او از مهم‌ترین

تصویر ۸: مجموعه الله از احصایی

هنرمندان خوشنویس و نقاشی‌خط ایران است که توانسته مفاهیم اسلامی، خوشنویسی سنتی و ترکیب‌بندی‌های مدرن را در آثارش پیوند دهد.

در مقایسه با بهجت صدر که بیشتر رویکردی انتزاعی و تجربی داشته، احصایی از فرم‌های خوشنویسی و ترکیب‌بندی‌های سنتی برای ایجاد فضاهای معنوی استفاده کرده است. در قیاس با منصوره حسینی که ترکیب خوشنویسی و مدرنیسم را به شیوه‌ای متفاوت به‌کار برده، آثار احصایی ساختارمند و مبتنی بر قواعد خوشنویسی ایرانی است. ایران درودی نیز بیشتر به فضاهای عرفانی و طبیعت پرداخته، درحالی‌که احصایی مستقیماً از کلمات و خطوط قرآنی الهام‌گرفته است.

۴،۲. حسین زنده‌رودی

زنده‌رودی با تلفیق مُهرهای زیارتی و خطوط کوفی، هویت شیعی را در قالب فرم‌های مدرن بازتعریف می‌کند. برخی از ویژگی‌های آثار وی عبارت است از:

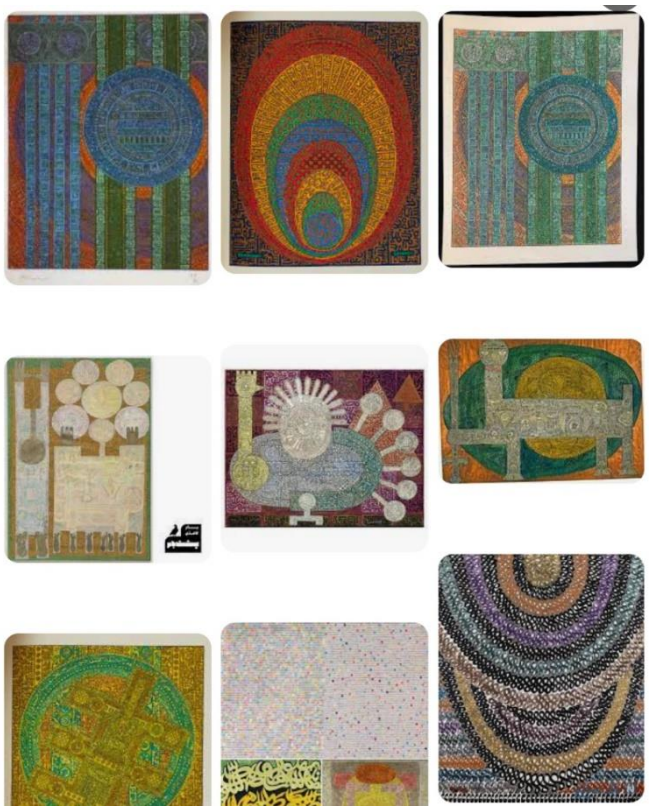
- استفاده از خط کوفی، ثلث و نسخ در قالبی انتزاعی.
- ترکیب رنگ‌های متضاد، غالباً در طیف‌های آبی، قرمز و طلایی.
- الهام از ادعیه، متون مقدس و اسامی الهی.
- استفاده از تکرار و ریتم در فرم‌های خوشنویسی برای ایجاد بُعد بصری و عمق معنایی.
- بهره‌گیری از اعداد و نمادهای قدیمی ایرانی، همچون مهرهای مذهبی و نقوش سقاخانه‌ای.

نمونه‌هایی از آثار معروف وی عبارت است از:

اثر یا علی: این اثر یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های نقاشی‌خط زنده‌رودی است که در آن نام «علی» با ترکیب‌بندی پیچیده‌ای از فرم‌ها و رنگ‌های متضاد شکل‌گرفته است. استفاده از تکرار فرم‌ها و رنگ‌های زنده، به آن انرژی بصری بالایی بخشیده است.

تصویر۹: اثر یا علی از زنده‌رودی

اثر اسماء الهی: این اثر شامل ترکیب گسترده‌ای از نام‌های مقدس با رنگ‌بندی گرم و طلایی است. نمایش ریتمیک حروف و خطوط، حالتی انتزاعی و عرفانی به اثر داده است.



تصویر۱۰: اثر اسماء الهی از زنده رودی

زنده‌رودی از برخی جهات با منصوره حسینی قابل‌مقایسه است، چراکه هر دو از خوشنویسی در کارهایشان بهره برده‌اند، اما زنده‌رودی رنگ و حرکت بیشتری در آثار خود دارد. در قیاس با بهجت صدر که به‌طور کامل از فرم‌های انتزاعی بهره برده، زنده‌رودی ارتباط قوی‌تری با خط و معناهای اسلامی دارد. در مورد ایران درودی، تفاوت اصلی در این است که درودی بیشتر به مفاهیم عرفانی طبیعت گرایش دارد، اما زنده‌رودی روی ترکیب بصری خط و فرم متمرکز است.

۴،۳. صادق تبریزی

تبریزی با الهام از نقوش مسجد شیخ لطف‌الله، فرم‌های هندسی را در قالبی مدرن بازآفرینی می‌کند. آثار او تحت‌تأثیر هنر اسلامی، ادبیات عرفانی و نقوش عامیانه ایران بوده است. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار وی عبارتست از:

- ترکیب خوشنویسی سنتی با نقاشی مدرن.
- استفاده از رنگ‌های غنی، به‌ویژه طیف‌های آبی، طلایی، قرمز و مشکی.
- الهام از ادبیات عرفانی و اشعار فارسی.

- بهره‌گیری از نقوش مذهبی و عامیانه، مانند مهرهای زیارتی، شمایل‌نگاری و تزئینات اسلامی.
- استفاده از فرم‌های هندسی و نقش‌مایه‌های اسلیمی در ترکیب‌بندی‌های خلاقانه.

نمونه‌هایی از آثار معروف صادق تبریزی عبارتست از:

۱. اثر نقاشی‌خط با الهام از اشعار مولانا
   - در این اثر، تبریزی از خط نستعلیق و ثلث در ترکیب با فرم‌های انتزاعی بهره گرفته است.
   - ترکیب رنگ‌های گرم و استفاده از فضای منفی، اثر را پویا و معنادار کرده است.
۲. اثر ترکیب‌بندی انتزاعی با نقش‌مایه‌های سنتی
   - این اثر شامل خوشنویسی در کنار اشکال هندسی و نقوش سنتی ایرانی است.
   - استفاده از تکنیک‌های لایه‌گذاری و تکرار فرم‌ها، به اثر عمق بصری بخشیده است.

تصویر۱۱: آثار صادق تبریزی

در مقابل بهجت صدر که به سمت آبستره خالص حرکت کرده، تبریزی همچنان ارتباط خود را با فرم‌های سنتی حفظ کرده است. در قیاس با منصوره حسینی، او کم‌تر به خط فارسی وابسته بوده و بیشتر از فرم‌های تصویری و نمادین سنتی بهره برده است. در مقایسه با ایران درودی، هر دو به‌نوعی فضای معنوی ایجاد کرده‌اند، اما تبریزی این کار را از طریق نمادهای بصری و عناصر سقاخانه‌ای انجام داده، درحالی‌که درودی بیشتر روی نور و فضاهای احساسی تأکید دارد.

۵. بررسی تفاوت‌های فرمی، تکنیکی و مفهومی بین آثار نقاشان مرد و زن نوگرای معاصر در استفاده از عناصر سنتی و اسلامی

در این بخش، تفاوت‌های فرمی، تکنیکی و مفهومی میان آثار سه هنرمند مرد (محمد احصایی، حسین زنده‌رودی، صادق تبریزی) و سه هنرمند زن (بهجت صدر، منصوره حسینی، ایران درودی) در نحوه بهره‌گیری از عناصر سنتی و اسلامی بررسی می‌شود.

آثار محمد احصایی و حسین زنده‌رودی اغلب دارای ترکیب‌بندی‌های هندسی و متقارن هستند. به‌ویژه در آثار زنده‌رودی، شاهد استفاده از چیدمان متراکم از خوشنویسی و مهرهای اسلامی هستیم. در آثار احصایی، خوشنویسی در ساختارهای هندسی و کاملاً کنترل‌شده قرار می‌گیرد، درحالی‌که در آثار تبریزی، فرم‌های روایی و نمادین بیشتر دیده می‌شود.

در آثار بهجت صدر، رنگ‌ها و فرم‌ها به شکلی آزاد و پرانرژی حرکت می‌کنند، برخلاف ساختارهای منظم مردان. منصوره حسینی از خوشنویسی در قالب فرم‌های پراکنده و انتزاعی بهره می‌برد. ایران درودی با ترکیب نور و رنگ، فضاهای عرفانی ایجاد می‌کند که در آثار مردان کم‌تر دیده می‌شود.

هنرمندان مرد اغلب از ساختارهای هندسی و چیدمان‌های دقیق استفاده کرده‌اند، درحالی‌که هنرمندان زن از فرم‌های سیال و پویاتر بهره برده‌اند. درحالی‌که خوشنویسی در آثار مردان عنصری محوری و آشکار است، در آثار زنان، گاه به شکلی انتزاعی و با آزادی بیشتری ظاهر شده است. فضاهای آثار مردان بیشتر بر مبنای نظم و تراکم شکل‌گرفته است، اما در آثار زنان، فضا بازتر، لطیف‌تر و گاه رؤیاگونه است.

محمد احصایی از تکنیک‌های سنتی خوشنویسی با رعایت دقت در ترکیب رنگ و فرم استفاده کرده است. زنده‌رودی از تکنیک چاپ و استفاده از مُهرهای اسلامی برای ایجاد بافت‌های متراکم بهره برده است. تبریزی از تکنیک‌های رنگ‌گذاری تخت و ترکیب نقوش اسلامی با نقاشی مدرن بهره برده است.

بهجت صدر تکنیک‌هایی مانند حرکت سریع قلم‌مو و ایجاد بافت‌های ضخیم رنگی را به کار برده است. منصوره حسینی خوشنویسی را نه به‌عنوان خط سنتی، بلکه به‌عنوان عنصر بصری در کنار رنگ و بافت قرار داده است. ایران درودی تکنیک‌های رنگ‌گذاری شفاف و درخشنده را برای ایجاد حس فضای عرفانی به‌کار برده است.

مردان تکنیک‌های سنتی‌تری مانند چاپ، رنگ‌گذاری تخت، و ترکیب خوشنویسی با نقاشی را به‌کار برده‌اند، اما زنان تکنیک‌های آزادتر و تجربی‌تری را در اجرا به کار گرفته‌اند. در آثار مردان، تأکید بر دقت و وضوح خوشنویسی و ترکیب‌بندی ساختاری است، درحالی‌که در آثار زنان، توجه بیشتری به حرکت آزاد، بافت و نور شده است.

آثار احصایی و زنده‌رودی مستقیماً به مفاهیم اسلامی مانند خطاطی قرآنی و نمادهای مذهبی مرتبط است. زنده‌رودی و تبریزی با استفاده از مُهرها، نقوش اسلیمی، و نشانه‌های محلی، ارتباط خود را با فرهنگ ایرانی حفظ کرده‌اند. در آثار تبریزی، نمادهای مرتبط با مراسم مذهبی و روایت‌های تصویری دیده می‌شود.

آثار بهجت صدر و ایران درودی بیشتر بازتابی از احساسات، خاطرات و تجربه‌های شخصی هستند. درحالی‌که مردان از نمادهای آشکار اسلامی بهره برده‌اند، زنان بیشتر به فضای انتزاعی و حسی پرداخته‌اند. در آثار ایران درودی، نور نقش اساسی در بیان مفاهیم معنوی دارد، درحالی‌که در آثار مردان این نقش به خط و نمادهای مشخص مذهبی داده شده است.

هنرمندان مرد بیشتر به بازنمایی مستقیم عناصر اسلامی و فرهنگی پرداخته‌اند، درحالی‌که هنرمندان زن این عناصر را در مفاهیم انتزاعی‌تر و شخصی‌تر به‌کار برده‌اند. در آثار مردان، خوشنویسی و نشانه‌های اسلامی به‌عنوان ابزارهای انتقال پیام مذهبی استفاده شده‌اند، اما در آثار زنان، معنویت به‌صورت غیرمستقیم و از طریق فرم، نور، و رنگ بیان شده است. مردان بیشتر به ساختارهای فرهنگی و اجتماعی متکی بوده‌اند، درحالی‌که زنان بر احساسات، تجربه‌های درونی و ذهنی تأکید کرده‌اند. در مجموع، هنرمندان مرد بیشتر به حفظ ساختارهای سنتی و ارائه آن‌ها در قالب‌های نوین پرداخته‌اند، درحالی‌که هنرمندان زن از مفاهیم اسلامی و سنتی به‌عنوان بستری برای بیان احساسات، فضاهای ذهنی و تجارب شخصی بهره گرفته‌اند.

۵،۱. تحلیل تطبیقی آثار نقاشان مرد و زن نوگرای معاصر در استفاده از سنت و اسلام

بررسی آثار هنرمندان نوگرای معاصر ایرانی نشان می‌دهد که شیوه مواجهه با سنت و بهره‌گیری از عناصر اسلامی، به‌ویژه خوشنویسی، در میان هنرمندان زن و مرد تفاوت‌های آشکاری دارد. این تفاوت‌ها نه‌تنها در انتخاب فرم و محتوا، بلکه در نگرش زیبایی‌شناختی و نحوه بازنمایی مفاهیم سنتی و دینی در آثار آن‌ها قابل ردیابی است.

هنرمندانی چون محمد احصایی و حسین زنده‌رودی نقش کلیدی در شکل‌گیری و گسترش جریان «نقاشی‌خط» ایفا کرده‌اند. احصایی با وفاداری به اصول سنتی خوشنویسی، ساختارمندترین رویکرد را در آثار خود نشان داد و خط را در قالبی منسجم و کلاسیک به کار گرفت. در مقابل، زنده‌رودی با بهره‌گیری از ترکیب‌های متراکم و پویای حروف و نمادهای بصری، رویکردی آزادتر و سرشار از حرکت اتخاذ کرد. صادق تبریزی *نیز* اگرچه از خوشنویسی در برخی آثار خود بهره برد، اما تمرکز اصلی او بر عناصر اسطوره‌ای و روایت‌های نمادین بوده است تا بر خود فرم نوشتاری.

در میان هنرمندان زن، *منصوره حسینی* از معدود کسانی است که خوشنویسی را در قالبی نوین به‌کار گرفته است. او با فاصله‌گیری از خوانایی سنتی خط، خوشنویسی را به‌مثابهٔ فرمی تجریدی و نقاشانه به‌کار گرفت و آن را به عرصه انتزاع کشاند. در مقابل، بهجت صدر و ایران درودی نه‌تنها از خوشنویسی استفاده نکردند، بلکه رویکردی متفاوت بر پایه رنگ، نور، و فرم‌های احساسی و ذهنی اتخاذ نمودند؛ صدر با تأکید بر حرکات رنگی و بافت، و درودی با آفرینش فضاهای عرفانی و مفهومی مبتنی بر نورپردازی و ترکیب‌بندی‌های رنگی. تفاوت رویکرد در میان هنرمندان زن و مرد

در زمینه استفاده از خوشنویسی، نشان‌دهندهٔ تفاوتی بنیادین در درک و بازنمایی مفاهیم سنتی است؛ درحالی که خوشنویسی برای هنرمندان مرد نظیر احصایی و زنده‌رودی، به‌عنوان عنصر محوری و نمادین با ساختار کلاسیک یا هندسی به کار رفته است، در آثار زنان – به‌ویژه حسینی – همین عنصر، شکل آزادانه‌تری یافته و در قالبی انتزاعی، فراتر از کارکرد زبانی و معنایی ظاهر شده است. افزون بر این، برخی از هنرمندان زن با حذف کامل خط و اتکا به زبان فرم، رنگ و نور، تجربه‌ای شخصی‌تر، احساسی‌تر و در عین حال متفاوت از سنت را ارائه کرده‌اند.

۵,۲. نقش نمادهای اسلامی و سنتی: معنویت در برابر روایت تصویری

در بررسی تطبیقی آثار هنرمندان نوگرای معاصر، تفاوت رویکرد زنان و مردان در بهره‌گیری از عناصر اسلامی و سنتی به‌وضوح قابل مشاهده است. هنرمندان مرد، همچون محمد احصایی، حسین زنده‌رودی و صادق تبریزی، با تأکید بر بازنمایی مستقیم نمادهای اسلامی، از خوشنویسی، آیات قرآنی، حروف عربی، مهرهای مذهبی و فرم‌های برگرفته از معماری اسلامی در آثار خود بهره برده‌اند. در مقابل، هنرمندان زن مانند بهجت صدر، منصوره حسینی و ایران درودی، رویکردی غیرمستقیم‌تر و انتزاعی‌تر اتخاذ کرده‌اند. صدر از به‌کارگیری مستقیم نمادهای اسلامی پرهیز کرد و فضای آثارش را بر پایه فرم‌های آزاد رنگی بنا نهاد؛ حسینی از خوشنویسی نه به‌عنوان عنصری معنایی، بلکه به‌مثابه فرمی تجریدی استفاده کرد؛ و درودی نیز با بهره‌گیری از نور و ترکیب‌های رنگی، فضایی عرفانی و درون‌گرایانه خلق نمود. در مجموع، می‌توان گفت که مردان تمایل بیشتری به عینیت‌بخشی و استفاده مستقیم از نمادهای اسلامی داشته‌اند، درحالی‌که زنان، با گرایش به آبستره‌سازی و فضاسازی ذهنی، مفاهیم معنوی را به شیوه‌ای غیرنمادین و حسی بازتاب داده‌اند.

۵,۳. تأثیرات فرهنگی و سبک‌های اجرا: سنت‌گرایی در برابر مدرنیسم انتزاعی

در تحلیل تطبیقی آثار نقاشان نوگرای معاصر، تفاوت‌های معناداری در نحوه مواجهه با سنت و نوگرایی میان هنرمندان زن و مرد مشاهده می‌شود. هنرمندانی چون محمد احصایی و حسین زنده‌رودی پیوندی مستحکم با سنت خوشنویسی و نمادهای اسلامی حفظ کرده‌اند و از آن‌ها در قالب‌های نوین بهره برده‌اند؛ صادق تبریزی نیز با تلفیق نقوش مذهبی و سنت‌های بصری با فرم‌های مدرن، رویکردی ترکیبی اتخاذ کرده است. در مقابل، هنرمندانی چون بهجت صدر و ایران درودی به‌طور کامل به فضای مدرن و انتزاعی گرایش داشته‌اند و آثارشان بیشتر بر احساس و درون‌گرایی مبتنی است. منصوره حسینی رویکردی میانه برگزیده و با نگاهی آزادانه به خوشنویسی، سعی در ایجاد تعادل میان سنت و مدرنیسم داشته است. به‌طور کلی، در حالی‌که مردان غالباً به حفظ و بازآفرینی عناصر سنتی در قالب‌های جدید تمایل داشته‌اند، زنان رویکردی رها از ساختارهای سنتی اتخاذ کرده و مفاهیم معنوی و فرهنگی را در قالب‌هایی انتزاعی، ذهنی و مبتنی بر حس و فضا بازتاب داده‌اند.

۵،٤. تأثیرات اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بر نحوهٔ پرداختن هنرمندان مرد و زن نوگرای معاصر به سنت و اسلام در نقاشی‌هایشان

پرداختن به عناصر سنتی و اسلامی در هنر نوگرای معاصر ایران، تحت‌تأثیر عوامل اجتماعی، فرهنگی و تاریخی شکل گرفته و نحوهٔ بهره‌گیری مردان و زنان از این عناصر را باید در چارچوب تحولات جامعه و جایگاه جنسیتی آنان تحلیل کرد؛ درحالی‌که از دوره قاجار به بعد، فضای هنری ایران عمدتاً در اختیار مردان بود و آن‌ها از امکان بیشتری برای آموزش رسمی و نمایش آثار برخوردار بودند، هنرمندان مرد توانستند با اتصال به جریان‌های بین‌المللی، سنت‌های تصویری ایران را با شیوه‌های مدرن غربی تلفیق کنند و با استفاده از خوشنویسی، نقوش مذهبی و فرم‌های هندسی، زبان بصری خاصی را برای بیان هویت ایرانی–اسلامی در سطح کلان توسعه دهند. در مقابل، زنان هنرمند که حضور پررنگ‌تری را از دهه ۱۳۳۰ به بعد تجربه کردند، با محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی مواجه بودند و در پاسخ به این شرایط، عناصر سنتی و اسلامی را عمدتاً در جهت بیان تجربه‌های شخصی، احساسی و درونی خود به‌کار گرفتند. این نگاه متفاوت موجب شد تا آثار زنان بیشتر به سمت فضاهای ذهنی و انتزاعی گرایش پیدا کند، درحالی‌که آثار مردان بیشتر بر بازنمایی مستقیم مفاهیم هویتی، ملی و تاریخی تمرکز داشت. به‌طور کلی، مردان از سنت و اسلام به‌عنوان ابزارهایی برای تثبیت و بازآفرینی هویت فرهنگی استفاده کردند، اما زنان با تکیه بر بیان فردی، تلاش کردند نقش اجتماعی و فرهنگی خود را در جامعه‌ای سنتی و در حال گذار بازتعریف کنند.

۵،۵. تأثیرات فرهنگی و جایگاه سنت در هنر معاصر

در آثار هنرمندان نوگرای معاصر ایران، تفاوت‌های معناداری میان زنان و مردان در شیوه بهره‌گیری از سنت و عناصر اسلامی مشاهده می‌شود که ریشه در زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و جنسیتی دارد. هنرمندانی چون محمد احصایی و حسین زنده‌رودی به‌صورت آشکار از سنت خوشنویسی ایرانی-اسلامی بهره گرفتند؛ عنصری که در فرهنگ بصری ایران جایگاهی دیرینه دارد. در آثار صادق تبریزی نیز ترکیب نقوش مذهبی و عامیانه مشهود است، که نشان از توجه به فرهنگ بومی و مردمی دارد. در مجموع، مردان هنرمند عمدتاً در پی بازآفرینی عناصر تثبیت‌شده سنتی، نظیر خوشنویسی و نقوش اسلامی، در قالب‌های نوگرایانه بوده‌اند و کوشیده‌اند این عناصر را با جریان‌های هنر جهانی هم‌راستا سازند. در مقابل، زنان هنرمند مانند بهجت صدر و ایران درودی، سنت و معنویت را در قالب‌های انتزاعی و احساسی بازنمایی کرده‌اند؛ امری که بازتابی از جایگاه درون‌گرایانه و معنوی زن در فرهنگ ایرانی است. منصوره حسینی نیز اگرچه از خوشنویسی استفاده کرده، اما آن را نه در چارچوبی رسمی، بلکه به‌صورت شخصی و تجریدی به‌کار گرفته است. به‌طور کلی، در آثار مردان پیوند با سنت‌های رسمی و تاریخ هنر اسلامی پررنگ‌تر است؛ درحالی‌که زنان سنت را بیشتر در قالبی ذهنی، شاعرانه و غیرمستقیم بازتاب داده‌اند. این تفاوت در رویکرد، بیانگر دوگانگی میان بازتولید ساختارهای تثبیت‌شده و بازآفرینی آزادانه سنت در بستر هنر نوگرای معاصر ایران است.

۵،۶. تأثیرات تاریخی و تحولات سیاسی - اجتماعی

در تحلیل تحولات هنر نوگرای ایران پیش و پس از انقلاب اسلامی، تفاوت معناداری در رویکرد زنان و مردان نسبت به عناصر سنتی و اسلامی مشاهده می‌شود؛ تفاوتی که ریشه در عوامل اجتماعی، فرهنگی و تاریخی دارد. در دوران پهلوی، هنر ایران از یک‌سو تحت‌تأثیر مدرنیسم غربی قرار داشت و از سوی دیگر، تلاش‌هایی برای بازگشت به ریشه‌های هنری ایرانی—اسلامی آغاز شده بود. در این دوره، هنرمندانی چون حسین زنده‌رودی و صادق تبریزی با بهره‌گیری از نقوش سنتی، خوشنویسی و عناصر مذهبی، به بازآفرینی این مضامین در قالبی مدرن پرداختند. در همین بستر، بهجت صدر و منصوره حسینی نیز فعال بودند؛ اما آن‌ها بیشتر تحت‌تأثیر سبک‌های انتزاعی غربی قرار داشتند و خوشنویسی را نه به‌مثابهٔ یک عنصر سنتی، بلکه به‌عنوان عنصری بصری و فرمال در چارچوب هنر تجریدی به‌کار گرفتند. با وقوع انقلاب اسلامی، نقش دین در هنر رسمی برجسته‌تر شد. هنرمندان مرد، ازجمله محمد احصایی، تمرکز بیشتری بر خوشنویسی، مضامین قرآنی و نقوش مذهبی یافتند و از آن‌ها برای بازنمایی هویت ملی—اسلامی بهره بردند. در مقابل، هنرمندان زن مانند ایران درودی گرایش خود را به فضاهای عرفانی، نورپردازی‌های شاعرانه و بیان ذهنی حفظ کردند و سنت و اسلام را بیشتر در سطح احساسی و فردی بازتاب دادند. به‌طور کلی، مردان بیشتر در فضای رسمی هنر با تکیه بر نمادهای تثبیت‌شده به دنبال بازتعریف هویت ملی—دینی بوده‌اند، درحالی‌که زنان با تأکید بر تجربه‌های درونی، عناصر سنتی را در قالب‌هایی احساسی، غیرمستقیم و انتزاعی به‌کار گرفته‌اند. این دوگانگی را می‌توان حاصل تأثیرات اجتماعی (نقش تثبیت‌شده مردان در ساختار رسمی هنر در مقابل جایگاه محدودتر زنان)، تأثیرات فرهنگی (تفاوت در نگرش به سنت و خوشنویسی)، و عوامل تاریخی (نظیر انقلاب اسلامی) دانست که مسیرهای بیانی متفاوتی را برای هنرمندان زن و مرد رقم زده‌اند. در نتیجه، سنت و اسلام برای مردان بیشتر ابزاری برای تأکید بر هویت جمعی و تاریخی بوده، درحالی‌که زنان از آن برای بازتاب تجربه‌های فردی و حسی بهره گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری

با مشاهده و بررسی که از آثار نقاشان معاصر دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به عمل آمد نتیجه گرفته شد، خانم‌ها منصوره حسینی، بهجت صدر، ایران درودی، لیلی متین دفتری، طلیعه کامران، ماری شایانس و پروانه اعتمادی از برجسته‌ترین نقاشان این دوره می‌باشند. همچنین باتوجه‌به بررسی که در ساختار و فرم آثار زنان نقاش معاصر به عمل آمد، می‌توان گفت حضور کیفیت بصری ویژگی‌های هنر مدرنیستی در آثار زنان نقاش به‌گونه‌ای سلبی غیرقابل انکار است؛ بنابراین باتوجه‌به حضور خصلت‌های هنر مدرنیستی در این آثار، گرایشات متفاوتی در آثار زنان نقاش مشاهده شد. گرایشات انتزاعی، اکسپرسونیسم انتزاعی و سوررئالیسم و ... ازجمله سبک‌های متفاوتی بودند که در آثار مشاهده گردید. از طرفی باتوجه‌به نظریه فرم معنادار که داده‌های پژوهش حاضر بر مبنای آن مورد بررسی قرار گرفته است؛ مشاهده شد خانم منصوره حسینی آگاهانه به روابط بین خط، شکل و رنگ در آثار خود توجه داشته است. چنانچه میل فزاینده به گرایشات اکسپرسیونیسم انتزاعی در آثار وی مشهود است. همچنین مشاهده گردید که وی از عناصر سنتی ایرانی اعم

از خوشنویسی ایرانی در راستای خلق آثار خود بهره برده است و صرفاً به تقلید از الگوهای غربی مدرن نپرداخته است. در آثار ایران درودی هم مشاهده شد که درودی برای خلق آثار خود به عنصر نور بر مبنای نظریات سهروردی و مولانا توجه ویژه‌ای داشته است؛ طوری‌که علاوه‌بر به‌کارگیری روابط فرم در ترکیب‌بندی خود از عناصر سنتی و تاریخی ایران در محتوای آثار خود استفاده کرده است و تخیل در آثار او به‌شدت گرایشات سوررئالیستی را تداعی می‌کند. در آثار بهجت صدر که تمایلات انتزاعی در آن دیده می‌شود، مشاهده گردید که صدر در راستای خلق آثار خود علی‌رغم الهام از طبیعت از کلیشه‌های و الگوهای غربی مدرنیستی بسیار بهره‌مند بوده است؛ طوری‌که دلبستگی نسبت به عناصر سنتی ایران و فرهنگ غیرغربی در آثار خود نداشته است. باتوجه‌به نتایج فوق می‌توان گفت که درک تحلیل پژوهش حاضر علی‌رغم اینکه در دسته‌بندی آثار زنان نقاش معاصرایران از حیث فرم و درون‌مایه راهگشاست، در روند رو به رشد اطلاعات پژوهشی در حیطهٔ نوگرایی آثار هنری معاصر ایران نیز مؤثر خواهد بود.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هنرمندان نوگرای ایران، با حفظ اصالت اسلامی، به بازتعریف عناصر سنتی در قالبی جهانی پرداخته‌اند. مردان با تکیه بر نمادهای صریح مذهبی، هویت ملی-اسلامی را تقویت کرده‌اند، درحالی که زنان با استفاده از مفاهیم انتزاعی مانند نور و فضا، گفتمان جدیدی از هنر اسلامی را پایه‌گذاری نموده‌اند.

همچنین مقایسه آثار هنرمندان مرد نشان می‌دهد که:

۱. هنرمندان مرد بیشتر بر خوشنویسی، نمادهای مذهبی و ترکیب‌های هندسی تأکید داشته‌اند، درحالی‌که هنرمندان زن بیشتر از فرم‌های انتزاعی و نور برای بیان مفاهیم معنوی بهره برده‌اند.

۲. مردان تلاش کرده‌اند سنت را در ساختارهای مشخص حفظ کنند، اما زنان با رویکردی آزادتری به سنت نگریسته و بیشتر آن را به‌صورت استعاری در آثارشان وارد کرده‌اند.

۳. فضای معنوی در آثار مردان از طریق خط، نمادهای اسلامی و ترکیب‌های رنگی پرانرژی ایجاد شده، اما در آثار زنان این فضا بیشتر از طریق نور، حرکت و رنگ‌های ملایم شکل‌گرفته است.

این مقایسه نشان می‌دهد که نقش جنسیت در شیوه‌های هنری هنرمندان معاصر تأثیرگذار بوده و زنان و مردان هر یک براساس تجربه‌های فردی، فرهنگی و اجتماعی خود از سنت و اسلام برداشت متفاوتی داشته‌اند.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نقاشان زن و مرد نوگرای معاصر ایران، هر یک با رویکردی متفاوت، به استفاده از عناصر سنتی و اسلامی در آثار خود پرداخته‌اند. نقاشان زن، به‌ویژه بهجت صدر، منصوره حسینی و ایران درودی، از این عناصر برای بیان احساسات، تجربیات شخصی و مفاهیم انتزاعی بهره برده‌اند. آن‌ها از فرم‌های سنتی بیشتر به‌عنوان ابزاری برای بیان فردی و ایجاد ترکیب‌های بصری نوین استفاده کرده‌اند. در مقابل، نقاشان مرد، شامل حسین زنده‌رودی، محمد احصایی و صادق تبریزی، تمایل بیشتری به استفاده از عناصر اسلامی و خوشنویسی در جهت بازتعریف هویت ملی و مذهبی داشته‌اند. آثار آنان ساختاری نظام‌مندتر داشته و به‌ویژه در دوره‌های پس از انقلاب

اسلامی، در راستای جریان‌های هویت‌گرایانه و احیای مفاهیم فرهنگی - دینی پیش رفته‌اند. همچنین، پژوهش نشان می‌دهد که تأثیر فرهنگ غیرغربی و تلاش برای نوآوری در فرم‌های هنری در آثار حسینی و درودی بارزتر بوده است، درحالی‌که بهجت صدر بیش از آنکه به عناصر اسلامی بپردازد، به انتزاع‌گرایی و ساختارهای فرمالیستی توجه داشته است. در سوی دیگر، نقاشان مرد مکتب سقاخانه، به‌ویژه زنده‌رودی و تبریزی، از خوشنویسی و نقوش سنتی به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر از ترکیب‌بندی‌های خود استفاده کرده‌اند، درحالی‌که احصایی بیشترین تمرکز را بر خوشنویسی مدرن و بازی با فرم‌های حروفی داشته است. در نهایت، پژوهش حاضر تأیید می‌کند که گرایش به عناصر سنتی و اسلامی در نقاشی نوگرای ایران، متناسب با جنسیت هنرمندان، زمینه‌های فکری و تاریخی و جریان‌های فرهنگی - اجتماعی، اشکال گوناگونی به خود گرفته است. این تفاوت‌ها نشان می‌دهند که نقاشی نوگرای ایران نه‌تنها از جریان‌های فرمالیستی جهانی تأثیر پذیرفته، بلکه به بازتعریف مؤلفه‌های فرهنگی و هنری بومی در بستر هنر مدرن نیز پرداخته است.

منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

احمدی، بابک. (۱۳۹۳). حقیقت و زیبایی. چاپ بیست و نهم، تهران: نشر مرکز.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). هنر اسلامی: زبان و بیان. چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). نقاشی معاصر ایران: از سنت تا مدرنیته. تهران: نشر نظر.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۴). دائرة المعارف هنر. چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

دلریش، بشری. (۱۳۷۵). زن در دورهٔ قاجار. چاپ اول، تهران: مؤسسه انتشارات سوره.

سمیع آذر، علیرضا. (۱۳۹۲). انقلاب مفهومی. تهران: نشر نظر.

کهون، لارنس. (۱۳۹۴). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم. مترجم: عبدالکریم رشیدیان، چاپ یازدهم، تهران: نشر نی.

گودرزی، مرتضی. (۱۳۹۳). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، چاپ چهارم، تهران: سمت.

لینتن، نوربرت. (۱۳۹۳). هنر مدرن. ترجمه: علی رامین، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. مترجم: مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۹۱). مدرنیته و مدرنیسم (مجموعه مقالات). چاپ سوم، تهران: انتشارات نقش جهان.

مقالات

بختیاریان، مریم. (۱۳۹۳). «فرمالیسم از نگاه کلایوبل و نیکلاس لومان». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۱۹، شماره ۳، ۱۸-۱۳.

جمالی، مریم. (۱۳۹۴). «مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن». جستارهای فلسفی، دوره ۱۱، شماره ۲۸، ۵-۳۳.

درویشی، م. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی آثار نقاشان زن و مرد نوگرای ایران». مجله هنرهای زیبا، ۸ (۳)، ۶۷-۸۲.

رحیمی، ز. (۱۳۸۸). «نقش زنان نقاش در تحول هنر نوگرای ایران». مجله هنرهای زیبا، ۶(۲)، ۵۵-۷۰.

زهتاب، فاطمه؛ حسامی، منصور. (۱۳۹۶). «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن». کیمیای هنر، شمارهٔ ۲۵، ۱۰۹-۹۳.

شاه‌حسینی، س. (۱۳۹۲). «تحلیل فرم و محتوا در آثار نقاشان نوگرای ایران». فصلنامه هنرهای تجسمی، ۱۵(۴)، ۲۳-۴۰.

علی مددی، مهرنوش؛ مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۶). «تاریخ غایب زنان نقاش ایران مطالعه جامعه‌شناختی زنان نقاش از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره۱، ۱۰۷-۷۹.

کریمی، ع. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی آثار نقاشان زن و مرد نوگرای ایران در استفاده از عناصر اسلامی». فصلنامه هنرهای تجسمی، ۱۸(۳)، ۷۸-۹۵.

گزارش نمایشگاه آثار نقاشی منصوره حسینی و بهجت صدر در موزه هنرهای معاصر. (۱۳۸۳). «تهران». ادبیات و زبان‌ها، شماره ۳۷.

مجابی، جواد. (۱۳۹۵). «رؤیاهای رنگین نقاش نور و رهایی». علوم اجتماعی (بخارا)، شماره ۱۱۹.

موریزی‌نژاد، حسن. (۱۳۸۴). «نقاشان معاصر ایران: منصوره حسینی». تندیس، شماره ۶۷.

منابع لاتین

Ali, W. (۲۰۱۷). Islamic Art and Modernity: A Gender Perspective. Journal of Middle Eastern Women's Studies, ۱۳(۱), ۸۹-۱۰۷.

Dadi, I. (۲۰۱۲). Modernism and the Art of Muslim South Asia. South Asian Studies, ۲۸(۲), ۱۴۵-۱۶۲.

Greenberg Clement. (۱۹۳۹-۱۹٦۹). The Collected Essays and Critism, John o"Brian ed University of Chicago Press.

Keshmirshekan, H. (۲۰۱۰). Neo-Traditionalism and Modern Iranian Painting. Iranian Studies, ٤۳(٤), ٥۲۱-٥٤۰.

Porter, V. (۲۰۱٤). Islamic Art in the Modern World. Journal of Islamic Art and Architecture, ۹(۱), ۱۲–۲۸.

Shabout, N. (۲۰۰۷). Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics. Journal of Middle Eastern Studies, ۳۹(۳), ۳٤٥-۳٦۰.

Wiley-Blackwell, D. Fairchild Ruggles. (۲۰۱۱). Islamic Art and Visual Culture: An Anthology of Sources, ۱st Edition, Publisher: Wiley-Blackwell.

Blair, S. (۲۰۰٦). Islamic Calligraphy. Edinburgh University Press.

Grabar, O. (۲۰۰٦). The Formation of Islamic Art. Yale University.