مطالعه تطبیقی میان دو خودنگاره از سوفونیز با آنگوئیسولا و مارلین دوما بر مبنای رویکرد فمینیستی

یاسمن امامی[۱*]

*۱.دانشجوی دکتری پژوهش هنر. دانشکده هنرهای تجسمی. دانشکدگان هنرهای زیبا. دانشگاه تهران. تهران. ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۲۴، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۱۳]

چکیده
سوفونیزبا آنگوئیسولا، زنِ نقاشِ عصر رنسانس ایتالیا، به پرتره‌های متعددی که در طول زندگی هنری‌اش تصویر کرد، شهرت داشت. شش قرن بعد، مارلین دوما، زن نقاش معاصرِ آفریقای جنوبی نیز از شهرت مشابهی برخوردار شد. از آن‌جایی که خلق خودنگاره [سلف‌پرتره] توسط هنرمندان همواره بیان‌گر تعبیر شخصیت‌شان از هویت خویش بوده‌است، هدف از انجام این پژوهش، کشفِ تلقی هر یک از این دو هنرمند از هویت‌شان بر مبنای رویکرد فمینیستی، رویکردی متمرکز بر جنسیت زنان و برابری حقوق زنان با مردان، بوده‌است. در این راستا به این سوالات پاسخ داده شد: ۱. تفاوت دیدگاه آنگوئیسولا و دوما نسبت به هویت‌شان در دو دورهٔ رنسانس و پست‌مدرنیسم به چه صورت بوده‌است؟ ۲. این هنرمندان در جهت تعریف خود در جامعه با استفاده از رسانهٔ نقاشی، از چه ترفندهایی بهره برده‌اند؟ فرضیهٔ پژوهش از این قرار بوده که کاهش محدودیت‌های زنان در طول تاریخ می‌بایست در تصویری که آن‌ها از هویت‌شان داشته‌اند، اثرگذار بوده‌باشد. نهایتا نگارنده در ابتدا با استفاده از روش تحقیق قیاسی و در ادامه با روش استقرایی به این نتیجه دست یافته که در خودنگارهٔ آنگوئیسولا، هویت برابرِ ارزش‌های درونی و در اثر دوما، معادلِ ارزش‌های بیرونی هنرمند بوده‌است که هر دو با انواع ترفندهای تجسمی آن را به نمایش گذاشته‌اند.

واژه‌های کلیدی
فمینیسم، سوفونیزبا آنگوئیسولا، مارلین دوما، خودنگاره/سلف‌پرتره.

* نویسنده مسوول: Email : yassamanema@yahoo,com، Tel : 09331629037

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مقدمه

در میان موضوعات متعددی که عمدتا مورد توجه نقاشان واقع می‌شود، تصویر کردنِ چهرهٔ خود (خودنگاره) یا همان سلف‌پرتره یکی از رایج‌ترین‌هاست. نقاش در هر سبک و سیاق و مکتبی که این موضوع را به تصویر کشد، دیدگاهی را که نسبت به خود و هویت خویش دارد خواسته یا ناخواسته در اثرش به نمایش می‌گذارد. زنان که همواره در طول تاریخ در تلاش و مبارزه برای شناخت هویت حقیقی خویش و قبولاندن آن به جامعه بوده‌اند نیز طبیعتا وقتی در قالب یک نقاش واقع شوند، به این موضوع هم‌چون ابزاری چنگ می‌زنند. هر چند که در بخشی از تاریخ، تعداد زنان نقاش بسیار اندک بوده و همان تعداد اندک نیز از طرف جامعه اجازهٔ انتخاب هر موضوعی را برای تصویر کردن نداشتند. اما خوشبختانه خودنگاره همواره از موضوعات دارای مجوز برای نقاشان زن تلقی می‌شده‌است. هر چند که این اجبار خود مورد نقد است ، از اهمیت این موضوع در نقاشی نمی‌کاهد.

هدف از انجام این پژوهش واکاوی تفاوت موجود در میان دیدگاههای دو نقاش زن مشهور از دو عصر تاریخی رنسانس و پست‌مدرن نسبت به هویت خویش در خلال تصویر کردنِ سلف‌پرترهٔ خود و این‌که این دو نقاش در این راستا از چه روش‌ها و ترفندهایی بهره برده‌اند، است. از آن‌جایی که دو نقاش انتخابی یعنی سوفونیزبا آنگوئیسولا[۱] و مارلین دوما[۲]، هر دو به‌عنوان نقاشان زن مطرح عصر خود، به پرتره‌ها و خودنگاره‌هایشان شهرت دارند، این ضرورت را برای پژوهش ایجاد می‌نماید تا با مطالعه تطبیقی میان دیدگاه هویتی این دو نقاش مشهور به سیر تحول نگاهی که بسیاری از زنان نسبت به هویت خویش دارند، توجه بیشتری شود.

هر چند که قطعا نمی‌توان صرفا دیدگاه دو نقاش را به دیدگاه تمام زنان هم‌عصرشان با جغرافیا، عقاید و... متفاوت تعمیم داد، می‌توان این پرسش را برای پژوهش‌های بعدی ایجاد کرد که نوع دیدگاه هویتی آنگوئیسولا و دوما تا چه حد در میان زنان هم‌عصرشان رواج داشته‌است؟ و از طرف دیگر می‌توان به اهمیت آثار این دو هنرمند از وجه فمینیستی آن دست یافت. در این پژوهش تلاش شد به تفاوت دیدگاه این دو هنرمند در بیان هویت خویش نائل شویم و روش هر یک برای دست‌یابی به آن دیدگاه خاص را دریابیم.

در این راستا پس از شرح مختصری از رویکرد و اندیشهٔ فمینیسم، ابتدا بر اساس سیر تاریخی به شرح مختصری از زندگی سوفونیزبا آنگوئیسولا و دیدگاهی که نسبت به زنانِ جامعهٔ عصر او وجود داشته، پرداخته و در ادامه با واکاوی و مطالعه تطبیقی تعدادی از آثار وی با موضوع مشابه سلف‌پرتره به دیدگاه کلی او در تصویر کردن چهرهٔ خود دست‌یافته می‌شود. پس از آن به شرح مشابهی از زندگی و آثار مارلین دوما پرداخته و نهایتا با توجه به تفاوت‌های دیدگاهی کلی که از دو نقاش به دست آمده، دو سلف‌پرترهٔ منتخب این پژوهش مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفته و در آخر نتیجهٔ پایانی که عبارت است از تفاوت‌ها و شباهت‌های میان این دو سلف‌پرترهٔ خاص در بیان دیدگاه نقاش هر یک برای شرح هویت خویش به مخاطب، ذکر شد.

روش تحقیق

پژوهش پیش رو یک پژوهش توصیفی-تحلیلی و علّی است که تلاش می‌کند با توصیف، تفسیر، تجزیه و تحلیل آثار مورد نظر و کشف روابط علت و معلولی میان این آثار و مفاهیم برآمده از آن‌ها به نتیجه برسد. در این راستا با استفاده از روش کتابخانه‌ای از منابع واقعی و مجازی به گردآوری اطلاعات پرداخته و با به کار بردن روش توصیفی، تفسیری، تطبیقی و نهایتا استنتاجی، اطلاعات جمع‌آوری‌شده را مورد پردازش قرار داده و نهایتا به نتیجه‌گیری پرداخته‌است. به‌طور کلی در این پژوهش در ابتدا از روش تحقیق قیاسی و در ادامه از روش استقرایی بهره برده شده‌است.

پیشینه تحقیق

تا به حال پژوهش‌هایی در رابطه با سوفونیزبا آنگوئیسولا و مارلین دوما و آثارشان به صورت جداگانه صورت گرفته‌است و حتی به سلف‌پرتره‌هایشان به صورت خاص اشاره شده و بعضا در این مطالعات از رویکردی فمینیستی نیز بهره برده شده‌است اما در هیچ یک از این پژوهش‌ها به مطالعه تطبیقی میان نگاه این دو در سلف‌پرتره‌ها به خود و دیدگاه‌شان به‌عنوان دو نمایندهٔ نقاش زن از دو دورهٔ تاریخی پرداخته نشده‌است تا به میزان اهمیت دیدگاه

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱.
سوفونیزبا آنگوئیسولا،
خودنگاره، ۱۵۵۴ م.،
رنگ و روغن روی تخته چوبی،
۰٫۸*۱۴٫۵*۱۹٫۵ سانتی‌متر،
موزه تاریخ هنر وین،
(URL 6).

فمینیستی هر یک از این دو در عصر خویش پی برده شود و این همان هدفی است که در پژوهش پیش‌رو مورد نظر است. در ادامه به چند مورد از این مقالات به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش اشاره می‌شود.

در مقالهٔ (1994) «Here's looking at me: So-fonisba Anguissola and the problem of the woman artist»، مری دی جرارد[۳]، نویسنده، با تاکید بر اثرِ «برناردینو کمپی در حال نقاشی از سوفونیزبا آنگوئیسولا» و چند اثر دیگر از آنگوئیسولا و دیگر هنرمندان هم‌عصر او، به جایگاه سوفونیزبا آنگوئیسولا به‌عنوان نقاش زن عصر رنسانس پرداخته‌است. هم‌چنین در مقالهٔ (1915) «More portraits by Sofonisba Anguissola» نوشته هربرت کوک[۴] نیز نویسنده به توصیف و تحلیل تعدادی از پرتره‌ها و سلف‌پرتره‌های سوفونیزبا آنگوئیسولا پرداخته‌است.

در مقالهٔ (1994) «Woman's capacity to create: The unusal case of Sofonisba Anguisso-la» نوشتهٔ فردریکا اچ جیکوبز[۵] علاوه بر مطالعه زندگی و سرگذشت سوفونیزبا آنگوئیسولا، با تجزیه و تحلیل تعدادی از آثار او، به توصیف جایگاه وی به‌عنوان یک نقاش زن در عصر رنسانس پرداخته شده‌است.

پژوهش‌هایی نیز در رابطه با مارلین دوما صورت گرفته‌اند که از آن جمله می‌توان به مقاله‌ای از دبورا سالامان[۶] با عنوان(2008) «Figuring Marlene Dumas» اشاره نمود که نویسنده در آن به معرفی و شرح زندگی و آثار نقاش معاصر، مارلین دوما، پرداخته‌است. هم‌چنین مقالهٔ دیگری در همین زمینه تحت عنوان

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۲. **سوفونیزبا آنگوئیسولا**، بازی شطرنج، ۱۵۵۵ م.، رنگ و روغن روی بوم، ۹۷*۷۲ سانتی‌متر، موزه ملی پُزنان (URL 7).

Art at the Edge: The Painter Mar-»(2006) lene Dumas» توسط فِردا دروس[۷] نوشته شده‌است که در آن، نویسنده به معرفی مَارلین دوما و آثارش و هم‌چنین به جایگاه فمینیسم و مذهب در آثار او پرداخته‌است. هم‌چنین در میان منابع فارسی نیز می‌توان به مقاله‌ای تحت عنوان «نقاشی به مثابه جن‌زدایی» (۱۳۸۴) نوشتهٔ مریم اطهاری اشاره کرد که به توصیف و تحلیل کلی در رابطه با مجموعه آثار مارلین دوما پرداخته‌است.

فمینیسم[۸]

گرچه فمینیسم واژه‌ای نسبتا نوظهور است، زمینه‌های پیدایش آن عمری بس طولانی دارد. بدون شک ریشهٔ اصلی پیدایش جنبش‌های فمینیستی که درصدد دست یافتن به حقوق برابر میان زنان و مردان هستند، در به حاشیه راندن زنان و مرکزیت بخشیدن ناعادلانه مردان است. «بر خلاف واژه فمینیسم که کمی بیش از صد سال عمر دارد، مردسالاری واژه‌ای قدیمی است که در یونانی حاکمیت پدر معنا می‌دهد. این واژه ابتدا برای توصیف اجتماعات شبانی تورات به کار رفت که در آن‌ها عملا پدر بر اعضای خانواده حاکمیت مطلق داشت. معنای فمینیستی آن نسبتا جدید و مربوط به زمانی است که کیت میه، در کتاب خود با عنوان «سیاست جنسی» (۱۹۷۰ م.)، آن را برای توصیف سلطه مردان بر زنان به کار برد» (لگیت، ۱۳۹۵، ۲۰).

تلاش‌های بی‌وقفهٔ زنان برای دست‌یابی به حقوق برابر با مردان در طول تاریخ تمدن بشری مشاهده می‌شود. عصر رنسانس عصری برای تحول و نوزایی در غرب به حساب می‌آمد و تحولات هرچند اندکی را که در زمینهٔ حقوق زنان در آن عصر پدید آمد، نمی‌توان نادیده گرفت. «برای اولین بار در قرون و اعصار، مردان متنفذ در محافل روشنفکری این ایده را مطرح کردند که زنان و مردان می‌توانند از

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

آموزش یکسان برخوردار شوند. آموزش هم‌ردیف مذهب قرار می‌گرفت، از این نظر که می‌توانست زنان را به ابراز وجود برانگیزد و به آنان اجازه دهد از این طریق انحصار فرهنگ در دست مردان و اندیشه‌های مردان در مورد نقش‌های شایسته برای زنان را به چالش بکشد. با این حال، وعده رنسانس جز برای تعداد اندکی از زنان طبقه بالا و مرفه محقق نشد و حتی در این موارد نیز حمایت اجتماعی از دستاوردهای آن‌ها با اکراه و محدودیت صورت می‌گرفت» (همان، ۷۹).

اما جنبش‌های سازمان‌یافتهٔ اعتراضی زنان تا قرن نوزدهم اتفاق نیفتاد. تا آن زمان منع زنان از فعالیت‌های سیاسی و هم‌چنین فعالیت‌های مذهبی امری عمومی شد و مانع از تشکیل هر نوع سازماندهی در میان آن‌ها گشت. اما دورهمی‌های زنان در محله یا پدید آوردن سازوکارهای اجتماعی که اغلب در کلیساها تشکیل می‌شدند، ممنوع نبود. چنین گروه‌هایی معمولا حول موضوعات سنتی که برای زنان مناسب در نظر گرفته می‌شد، شکل می‌گرفتند؛ موضوعاتی چون قیمت غذا، رفتار جنسی و اخلاقیات. با این حال، برخی از زنان هم برای شرکت در محافلی که از جانب همکاران مرد، دوستان یا همسران‌شان اصطلاحا زنانه تلقی نمی‌شد، تشویق می‌شدند و اگر فعالیت آن‌ها اغلب با انجام کارهای کمکی به رهبری جنبش‌های مردان، همانند جنبش‌های ضد برده‌داری و کارگری محدود می‌شد، آن‌ها گاهی تحت‌تاثیر ایدئولوژی‌های رهایی و آزادی برای به چالش کشیدن ظلم‌هایی که در حق خودشان می‌شد قرار می‌گرفتند که این عموما مخالف چیزی بود که مردان انتظار داشتند. به‌نظر می‌رسد که این‌ها جزو اولین تجربیات طرفداران حق رای برای زنان محسوب می‌شود و جنبش‌های ضد برده‌داری ناخواسته در این جا منجر به آگاهی سیاسی زنان شدند (Gold-berg Moses, 2012, 758).

زنان دریافتند که می‌توانند با همکاری یکدیگر بر علیه ناعدالتی‌هایی که در حق‌شان می‌شود، به پا خیزند. و این‌گونه موج اول فمینیسم پدید آمد. «این جنبش که سه نسل پیاپی را دربرگرفت و در نهایت به اعطای حق رای به زنان طی جنگ جهانی اول یا بلافاصله بعد از آن منجر شد، در واقع مجموعه‌ای از جنبش‌های بسیار بود. مشارکت‌کنندگان به حق انحصاری مردان در تحصیل، حرفه‌های تخصصی و فرهنگ؛ وابستگی حقوقی و اقتصادی زنان متاهل؛ معیارهای دوگانه اخلاقی و جنسی؛ فقدان کنترل زنان بر بدن خویش؛ کار دشوار خانه؛ دست‌مزدهای پایین و به خصوص طرد زنان از سیاست معترض بودند» (لگیت، ۱۳۹۵، ۲۶۸). به دنبال آن و تا به امروز موج دوم، سوم، چهارم و پنجم فمینیسم نیز شکل گرفت و زنان همواره درصدد دست‌یابی به حقوق برابر، رقابت برابر و ... هستند.

سوفونیزبا آنگوئیسولا

سوفونیزبا آنگوئیسولا که به‌عنوان اولین زن نقاش رنسانس[۹] شهرت دارد، اصالتا اشراف‌زاده بود. او بعد از سال ۱۵۳۰ م. (احتمالا حدود ۱۵۳۵ م.) در کرمونا[۱۰] متولد شد و اولین فرزند از شش فرزند بیانکا پونزون[۱۱] و آمیلکِر[۱۲] بود (Costa, 1999, 56). «در دوران رنسانس ایتالیا، ابراز وجود برای زنان نقاش دشوارتر بود. زیرا نقاشی را هنوز صنعتی می‌پنداشتند که باید در کارگاه‌ها انجام می‌شد که زنان به‌طور رسمی حق ورود به آن‌ها را نداشتند» (لگیت، ۱۳۹۵، ۱۰۵). اما پدر سوفونیزبا نه تنها دخترانش را از تحصیلاتی که معمولا به پسرها اختصاص داشت بهره‌مند کرد، بلکه سوفونیزبا را به یاد گرفتن نقاشی نیز تشویق نمود. سوفونیزبا در ۱۴ سالگی به همراه خواهر کوچک‌ترش برای آموزش به نزد استادی فرستاده شد و پس از سفری به رم و دیدار با میکل‌آنژ که مشوق او شد، کم‌کم در چهره‌نگاری به شهرت رسید (همان، ۱۰۶).

دیگر خواهران سوفونیزبا نیز پرتره می‌کشیدند؛ به‌خصوص لوسیا. و از آن‌جایی که هر دو بسیار شبیه به یکدیگر بودند، همیشه تشخیص این‌که کارها به قطع متعلق به کدام است، راحت نیست. البته خوش‌بختانه بیشتر آثار سوفونیزبا دارای امضا هستند و حدود پانزده پرتره از او که در سنین متفاوت از خود به تصویر کشیده، ثبت شده‌است (Cook, 1915, 228). «توجه به این نکته مهم است که آنگوئیسولا در درجه اول پرتره می‌کشید و این کاری بود که برای زنان مناسب‌تر تلقی می‌شد، زیرا آن را تقلیدی می‌پنداشتند بر اساس توانایی نسخه‌برداری از طبیعت که به قدرت تخیل یا داوری نیاز ندارد. زنان از معتبرترین ژانر آن زمان، یعنی نقاشی تاریخی، برکنار بودند چون

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

J Downloaded from mdl.ars-studies.com 2020-09-10 |

نمی‌توانستند مدل‌های برهنه مردان را مورد مطالعه قرار دهند» (لگیت، ۱۳۹۵، ۱۰۷).

اولین سلف‌پرترهٔ دارای تاریخ آنگوئیسولا در وین[۱۳] در تاریخ ۱۵۵۴ م. کار شده‌است. در این نقاشی، هنرمند تصویر خود را به‌عنوان یک نقاش و مدل تصویر کرده و تاکیدش بر کتابی است که به دست دارد که یک تَگ و امضا بر روی آن دیده می‌شود. این اثر اولین کار اوست که محتاطانه خودنگاره نامیده شد. در این‌جا تاکید هنرمند بر نمایش خود به‌عنوان یک نقاش و مدل با کتابی خطی در دست بوده که به‌صورت هم‌زمان امضا و علامتی برای تعیین هویت هنرمند به حساب می‌آید. داخل کتاب نوشته‌شده: «سوفونیزبا آنگوئیسولا، دوشیزه، خود را به تصویر کشیده‌است»[۱۴] (Garrard, 1994, 558، تصویر ۱).

این آخرین سلف‌پرتره‌ای نیست که آنگوئیسولا از خود به تصویر می‌کشید، بلکه تازه شروع این جریان بود. او تا سنین پیری نیز خود را بارها و بارها به تصویر کشید. در اغلب این پرتره‌ها، سوفونیزبا خود را مشغول به انجام کاری تصویر کرده‌است؛ در حال نقاشی کردن، در حال نواختن پیانو، در حال شطرنج بازی کردن، با کتابی در دست، با مدالی در دست و... تنها تعداد اندکی از این پرتره‌ها هستند که صرفا چهرهٔ او را بدون انجام هیچ کاری نشان می‌دهند. در ادامه به یکی از این سلف‌پرتره‌های استثنایی پرداخته خواهد شد. اما برای درک بهتر سلف‌پرترهٔ مورد نظر ابتدا بهتر است به دیگر سلف‌پرتره‌های آنگوئیسولا که با رویکرد مشابهتری کار شده‌اند بپردازیم (تصاویر ۲ تا ۵).

در حقیقت سلف‌پرتره‌های آنگوئیسولا به استعدادهای متنوع او تاکید دارند. او خود را در حالی که ابزار نقاشی به دست دارد یا در حال نواختن کلاویکورد است یا مدال‌ها و کتاب‌هایی به زبان لاتین در دست دارد، نقاشی می‌کرد. درواقع او از طریق این ابزار بر مهارت و استادی خود در هر دو رشتهٔ تجسمی و علوم انسانی تاکید می‌نمود (Ross, 2009, 264). درست است که در دوران رنسانس تلاش‌های پراکنده و رقیقی برای ایجاد امکان تحصیل برای برخی زنان صورت گرفت، این به معنای شرایطی مساعد و عادلانه برای زنان در این عصر نیست.

تصویر ۳. **سوفونیزبا آنگوئیسولا**، خودنگاره پایِ سه پایه، ۱۵۵۶ م.، رنگ و روغن روی بوم، ۵۷*۶۶ سانتی‌متر، موزه لانکات (URL 8).

«این حمایت‌ها متزلزل و همواره با محدودیت‌های سخت همراه بود. زنان تحصیل‌کرده موجوداتی خارق‌العاده بودند؛ گاهی از آن‌ها استقبال می‌شد و گاهی نیز مورد هتاکی و توهین قرار می‌گرفتند. آن‌ها محروم از فرصت‌ها و امکانات و پاداش‌هایی که به هم‌ترازان مردشان داده می‌شد، تمام انرژی خود را صرف پذیرفته‌شدن می‌کردند... زنان نقاش به شیوه‌هایی ظریف ابراز وجود می‌کردند؛ به موضوعات مورد پذیرش پناه می‌بردند یا از ژانرهای سنتی به سود خود بهره می‌گرفتند. حتی شجاع‌ترین آن‌ها برای ادامه زندگی و معاش خود می‌بایست حمایت لازم را کسب می‌کرد» (لگیت، ۱۳۹۵، ۱۱۱ و ۱۱۲).

این نوع تلاش و استفاده از موضوعات مورد پذیرش جامعه به‌عنوان ابزاری برای بیان حرف‌های خود را می‌توان در بسیاری از آثار سوفونیزبا به‌گونه‌ای بسیار هوش‌مندانه مشاهده کرد. در نقاشی که سوفونیزبا در سال ۱۵۵۹ با نام «برناردینو کمپی در حال نقاشی از سوفونیزبا آنگوئیسولا»[۱۵] انجام داد، او استاد خود، کمپی، را قلم‌مو به دست و ایستاده در مقابل بوم نقاشی خود که بر روی آن چهرهٔ سوفونیزبا دیده می‌شود، به نمایش گذاشته‌است. کمپی و آنگوئیسولای نقاشی‌شده هر دو به ما خیره شده‌اند (تصویر ۶).

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

یکی از رموزی که در این نقاشی نهفته‌است به دست چپ دومی برمی‌گردد که آنگوئیسولا برای خود به تصویر کشیده‌است. در واقع سوفونیزبای داخل بوم دو دست چپ دارد. یکی با آستین تیره‌رنگ که پایین گرفته‌شده و دیگری با آستین قرمز و هم‌رنگ لباسش که به سمت دست قلم‌مو بر دستِ کمپیِ[۱۶] نقاش گرفته شده‌است. این نشان از نارضایتی آنگوئیسولا از ترکیب‌بندیِ نقاشیِ کمپی دارد و با ترسیم دست چپ دوم برای خود در حقیقت به مخاطب نشان می‌دهد که نقاش حقیقی این اثر چه کسی است. از طرف دیگر اشاره دارد که آنگوئیسولا نقاش برتری از استاد خویش، کمپی، بوده‌است (URL 1).

اگر سوبژه و ابژه در این‌جا به هر طریقی فرو پاشیده‌اند، از آن‌جایی که هر یک از سه فیگور، کمپی، آنگوئیسولای نقاشی‌شده و آنگوئیسولای نامرئی، ابژه‌ای برای بررسی دیگری محسوب می‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که نقاش مشتاقانه از نقش سوبژه چشم‌پوشی کرده‌است. آیا چنین چشم‌پوشی می‌تواند ناشی از ترس کلیشه‌ای زنان در سخن گفتن از حقوق خود باشد؟ یقینا وارد کردن کمپی به نقاشی به‌نظر می‌رسد نوعی از بین بردن خود یا پنهان نمودن غرور و انگیزه خود باشد. این آن مرد است که توجه را به سمت این هنرمندِ زن جلب می‌نماید، همان مردی که هویت این زن را با نقاشی کردن از چهرهٔ او گرامی می‌دارد. در نتیجه هویت این زن نسبت به زمانی که خود را به‌صورت مستقیم یا در حال نقاشی کشیدن تصویر می‌کند، اهمیت بیشتری مییابد زیرا عمل او نشان‌دهنده تایید شایستگی او توسط کسی است که قضاوتش تلویحا ارزش بیشتری از خود دارد. و از آن‌جایی که کمپی معلم آنگوئیسولا بود، این تصویر نوعی خودپسندی را نشان می‌دهد که کمپی در آن یک فرد مهربان است که از یک دختر خام و ساده، چنین نقاشی با هویتی منسجم بار آورده‌است. چنین خوانشی از سوفونیزبا به‌عنوان نقاشیِ کمپی از ساختار فرهنگی فراگیر در عصر رنسانس می‌آیدَ که مردان در نقش سوبژه‌هایی با قدرت خلاقانه و زنان انسان‌های منفعل و در خدمت مردان هستند (Gararrd, 1994, 560). سوفونیزبا در سایر سلف‌پرتره‌هایی که از خود به تصویر کشیده نیز از المان‌های دیگری برای ارزش‌مند جلوه دادن خود بهره برده‌است. تصور او از خود یا از زن به معنای عامش یا شاید تصور دیگران و آیینهٔ اجتماع از زن نمی‌توانست چیزی

تصویر ۴. [صفحهٔ روبه‌رو]. **سوفونیزبا آنگوئیسولا**، خودنگاره، ۱۵۵۶ م.، آب‌رنگ روی مقوا، ۶،۴*۸،۳ سانتی‌متر، موزه هنرهای زیبا بوستون (URL 9).

جز این باشد. او می‌بایست مشغول به کاری شود تا وجود ارزش‌مند خود را به اثبات برساند.

در عصر رنسانس این تفکر وجود داشت که تنها مردان دارای عقل و نبوغ هستند و زنان به دلیل برخورداری از احساسات زیاد و منطق پایین قادر نیستند یک هنرمند حقیقی شوند (Battersby, 1989, 36). بنا بر چنین تفکری چندان غریب نیست که نقاشی برای سوفونیزبا به‌عنوان یک هنرمند زن، نه تنها آیینهٔ استعداد و توانایی‌های او بود، بلکه ابزاری برای اعتراض و اثبات برابری خود با مردان نیز به حساب می‌آمد. بترزبای در کتاب «جنسیت و نبوغ» خود اشاره به زمانی می‌کند که زنان شروع به رقابت با مردان در عرصهٔ هنری نمودند. او بر این باور است که به محض آغاز رقابت زنان در این عرصه، درهای نهادهای اجتماعی بر روی زنان کوبیده‌شد (همان، ۵). بترزبای از قرن هجدهم می‌گوید اما حقیقت این است که پیشتر از آن و در عصر رنسانس نیز چنین بود و همان‌طور که پیش از این ذکر شد، حتی اندک زنان هنرمند آن دوره چون سوفونیزبا آنگوئیسولا نیز اجازه نداشتند تا به هر موضوعی که می‌خواهند، بپردازند چون دری به روی آن‌ها گشوده نبود. بنابراین هنرمندی چون سوفونیزبا از رسانهٔ نقاشی در نهایت محدودیت بهره می‌برد و به همین خاطر بود که می‌بایست از محدودیت‌های خویش به‌مثابه امتیازی برای نبرد علیه بی‌عدالتی در حق خود به‌عنوان یک زن استفاده می‌کرد و تا جایی که می‌توانست در نقاشی‌هایش پتانسیل بالای خود را به عرضه می‌گذاشت.

به‌عنوان مثال در یکی از نقاشی‌های آنگوئیسولا با نام «بازی شطرنج یا خواهران آنگوئیسولا در حال شطرنج بازی کردن»[۱۷] (۱۵۵۵ م.)، او سه خواهر خود را به همراه پرستارشان بدون رعایت ژست سنتی که همواره زنان در نقاشی‌ها داشتند، همانند سوزن‌دوزی‌کردن، کتاب دعا در دست داشتن یا همراه یک حیوان خانگی بودن، بلکه آن‌ها را در حال انجام یک بازی هوشی نقاشی کرد (Ross, 2009, 264). جالب این‌جاست که وقتی به پرتره‌های دیگر این نقاش که از روی مدل‌های زن دیگری جز خودش

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

SOPHONISBA ANGVSSOLA VIR
IPSVS MANV EX SPECVLO DEPICTAM CREMONAE

تصویر ۵.
سوفونیزبا آنگوئیسولا،
خودنگاره پای ارگ کوچک،
۱۵۵۵ م.،
رنگ و روغن روی بوم،
موزه ملی کاپودیمونت
(URL 10).

کار شده‌اند، می‌نگریم، متوجه می‌شویم که در این آثار آنگوئیسولا چندان اصراری بر مشغول نشان دادن افراد به انجام کاری ندارد و آن‌ها را همانند سلف‌پرتره‌های خویش همراه با استعدادها و توانایی‌های‌شان به تصویر نمی‌کشد. البته می‌توان یکی از دلایل آن را سفارشی بودن این پرتره‌ها قلمداد کرد، اما می‌توان این احتمال را نیز در نظر گرفت که اساسا سوفونیزبا چنین توصیه‌ای برای مدل‌های خویش نداشته‌است. چرا که نقاشی برای او میدان نبردِ اثبات وجود خویشتن بود و نه میدان نبردِ برابری زنان و مردان یا همان فمینیسم. به‌طور کلی «آن دسته از زنان تحصیل‌کرده و خلاق رنسانس و پس از آن که مستقیما از مذهب الهام نمی‌گرفتند، نمی‌توانستند دعوی مشابه رسالت مقدس را داشته باشند. گاه زنانی را می‌یافتند که سرمشق خود قرار دهند اما عمدتا از استثنا و منحصر به‌فرد بودن خود آگاه بودند. این استثنا بودن مانع می‌شد که خود را با زنان دیگر یکی بدانند و در جهت پیش‌برد منافع گروه زنان گام بردارند» (لگیت، ۱۳۹۵، ۷۹).

از دیگر سلف‌پرتره‌های نقاش که در واقع اثر اصلی مورد واکاوی این پژوهش است، سلف‌پرتره‌ای در فرم دایره‌ای شکل است که سوفونیزبا را در سن ۳۰ سالگی نشان می‌دهد. این نقاشی امضا و تاریخ زده‌شده‌است؛ ۱۵۵۸ م. (تصویر ۱۲) یعنی درست یک سال قبل از نقاشی «برناردینو کمپی در حال نقاشی از سوفونیزبا آنگوئیسولا». اگر نگاهی گذرا به سایر سلف‌پرتره‌هایی که سوفونیزبا تا پیش از این اثر از خود به تصویر کشیده‌است، بیندازیم، می‌بینیم که در هر یک از آن‌ها سوفونیزبا مشغول به انجام کاری است و به‌نظر می‌رسد که پرترهٔ ۳۰ سالگی از اولین سلف‌پرتره‌های تماما مستقل او باشد. اما پس از آن، این استقلال باز هم تکرار شد و در سلف‌پرتره‌ای که در سال ۱۵۶۱ م. از خود کشید نیز مدل دیگری چون کتاب، بوم، پیانو، شطرنج و... در کنار او دیده نمی‌شود؛ تنها سوفونیزباست و بس.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۲.
سوفونیزبا آنگوئیسولا،
برناردینو کمپی در حال نقاشی از سوفونیزبا آنگوئیسولا، ۱۵۵۹ م.، رنگ و روغن روی بوم، ۱۱۱*۱۱۰ سانتی‌متر، موزه پیناکوتسا نازیونال، (URL 8).

نقاش در این اثر نیز مانند اغلب سلف‌پرتره‌هایی که از خود کشیده‌است، با چشمان خیره به مخاطب می‌نگرد. لباسی تیره‌رنگ پوشیده که تضادی با زیرپیراهنی سفیدش ایجاد می‌کند. موهایش را نیز به‌گونه‌ای آراسته جمع کرده‌است. در اغلب سلف‌پرتره‌های پیشین نیز او موهایش را به همین طریق آراسته و اغلب لباسی تیره به تن دارد، مگر در اثر «بازی شطرنج» یا در تابلوی «کمپی در حال نقاشی از سوفونیزبا» (تصویر ۷).

رنگ سیاه که در آن زمان به معنای فقدان رنگ بود، بر خلاف امروز که رنگی است که باری از وقار و احترام را نشان می‌دهد، در فلورانس قرن پانزدهم چنین معنایی نداشت. معدود لباس‌هایی بودند (به جز لباس‌های اهل کلیسا) که با پارچهٔ سیاه دوخته می‌شدند و رنگ سیاه چه برای ابریشم و چه در پشم رنگ گرانی محسوب می‌شد. در واقع سیاه در آن زمان رنگ به‌حساب نمی‌آمد، بلکه به معنای عدم وجود رنگ بود. و در ونیز اگر یک کارمند قصد سیاه پوشیدن در محل کار داشت می‌بایست اجازهٔ رسمی برای آن می‌گرفت. این مساله ادامه داشت تا زمان مراسم ازدواج دو اشراف‌زاده در سال ۱۴۷۳ م. که منجر به این شد که رنگ سیاه برای ایتالیایی‌ها تبدیل به نمادی از ثروت و رفاه گردد و وقتی یکی از عروس‌های اشراف‌زاده با خود لباس‌های شب مخملی آورد، رنگ سیاه تبدیل به یکی از شروط اساسی مد برای افراد مرفه گشت. با این حال در فلورانس اولیه رنگ سیاه هم‌چنان تداعی تاریکی و گناه و مرگ را با خود به همراه داشت و عمدتا سیاه رنگی بود که راهبه‌ها و بیوه‌ها از آن استفاده می‌نمودند (Frick, 2002, 175).

اولین ازدواج سوفونیزبا از سال ۱۵۷۱ م. آغاز شده و در سال ۱۵۷۹ م. با مرگ همسر اولش پایان یافت. هم‌چنین ازدواج دوم او نیز از ۱۵۸۴ م. تا ۱۶۱۶-۱۶۲۰ م. به

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

طول انجامید (Garrard, 1994, 618). بنابراین علت سیاه‌پوش بودنِ آنگوئیسولا در این نقاشی‌ها که سال‌ها قبل از تاهل وی و در زمان مجردیش کار شده‌اند، به دلیل بیوه بودنِ وی نیست و نه حتی به دلیل راهبه بودن. در حقیقت سوفونیزبا برآمده از یک خانوادهٔ اشراف‌زاده بود. بنابراین شاید این اصرار بر سیاه‌پوشی را تنها بتوان به دلیل همان مُد روز و نمایشی از وقار قلمداد کرد. دایره‌ای بودن قاب این نقاشی نیز امر جدیدی نیست و بسیاری از نقاشان از چنین قاب‌های تزئینی در آن دوران بهره می‌بردند. ابعاد این اثر بسیار کوچک است و این فرم دایره‌ای در حقیقت در یک قاب مربع‌شکل ۱۳/۲ در ۱۳/۲ سانتی‌متری قرار گرفته‌است.

این نقاشی همانند بسیاری از دیگر آثار این هنرمند، در واقع بیشتر به‌مثابه یک مینیاتور می‌ماند. مشهور است که سوفونیزبا مینیاتور کار کردن را از گیولیو کلوویو[۱۸]، مشهورترین مینیاتوریست عصر رنسانس در ایتالیا، آموخته بوده‌است (Costa, 1999, 55).

مارلین دوما

مارلین دوما در سال ۱۹۵۳ م. در کیپ‌تاون[۱۹] که تحت حکومت آپارتایدی[۲۰] آفریقای جنوبی بود، متولد شد. پدرش را در سن ۱۲ سالگی از دست داد. در سال ۱۹۷۵ م. مدرک لیسانس خود را در رشتهٔ هنرهای تجسمی و رشتهٔ فلسفهٔ اخلاق از دانشگاه کیپ‌تاون گرفت. در سال ۱۹۷۶ م. برای تحصیل در رشتهٔ هنر در آتلیه ۶۳[۲۱] هارلم[۲۲] به هلند رفت. به مدت یک سال هم در دانشگاه آمستردام[۲۳] روان‌شناسی خواند. در سال ۱۹۸۳م. شروع به تدریس طراحی در تیلبورگ[۲۴] کرد. اولین نمایشگاه انفرادی‌اش را با نام «زمین ما، کمی پایین‌تر از دریاست»[۲۵] در موزه سنترال[۲۶] در اوترخت[۲۷] در سال ۱۹۸۴ م. برگزار کرد که در آن عمدتا آثار کلاژ با کاغذ خود را به نمایش گذاشت. در سال ۱۹۸۵ م. نیز نمایشگاهی از نقاشی‌های خود در گالری پُل آندرس[۲۸] در آمستردام[۲۹] برگزار کرد. نام این نمایشگاه «چشمان موجودات شب»[۳۰] بود و در آن پرتره‌هایی با مقیاس بزرگ که اشاره به کلوزآپ‌هایی[۳۱] از فیلم‌های مورد علاقهٔ دوما داشت، به نمایش گذاشته شده‌بود. در سال ۱۹۸۸ م. اولریش بیشوف[۳۲] او را برای نمایش اولین نمایشگاه انفرادی خود در خارج از هلند، در کنستاله زو کیه[۳۳] دعوت نمود. این نمایشگاه صبر نام گرفت و محتوای آن نمایشی نمادگرایانه از بدن زن بود. چنین نمایشگاه‌هایی به صورت انفرادی و گروهی تا به امروز ادامه یافته و مدام در جریان است (URL 2).

در میان این نمایشگاه‌ها یکی از مهم‌ترین ارایه‌های دوما مربوط به سال ۲۰۰۵ م. می‌شود. در فوریه ۲۰۰۵ م. در حراج کریستی[۳۴] لندن، یک مجموعه پرتره از دوما که تصاویری پر احساس از دوران بچگی خود تا تصاویری از کبودی‌هایی که بازتابِ اعمال قدرت بر او بودند را شامل می‌شدند، به نمایش گذاشته شد و به قیمت ۳٫۳۴ میلیون دلار فروخته شد. به این شکل دوما یک شبه تبدیل به گران‌قیمت‌ترین هنرمند زن زندهٔ جهان شد (Solomon, 2008, URL 3).

کارهای ابتدایی او تنوع گسترده‌ای دارند. همانند کلاژ، نقاشی، طراحی، چاپ و چیدمان. اما امروزه آثار او عمدتا شامل رنگ و روغن روی بوم و یا جوهر روی کاغذ می‌شود. او برای منابع تصویری‌اش از بریده روزنامه‌ها و مجلات، یادگاری‌های قدیمی، نقاشی‌های هلندی و عکس‌های پلاروید[۵۳] استفاده می‌کند. اکثریت آثار او شامل پرتره‌هایش است اما این پرتره‌ها به شکل سنتی یک پرتره نیستند. چرا که بیشتر از این‌که مشخصا یک فرد را نشان دهند، یک حالت روحی یا ذهنی را به نمایش می‌گذارند. موضوعات مورد توجه دوما عمدتا عبارتند از نژاد و جنسیت، گناه و معصومیت، خشونت و عطوفت (Horlock, 1997, URL 4، تصاویر ۸ و ۹).

اما یکی از خصیصه‌هایی که عمدتا آثار دوما به آن شهرت دارد، خلق آثاری با موضوع اروتیسم است. او در رابطه با علت برگزیدن چنین موضوعی برای کار چنین شرح می‌دهد: «تمام پیشینه و سنت نقاشی غرب واقعا دربارهٔ اروتیسم و مرگ است. در یک جا تمثال حضرت مسیح است که بی‌جان یا نیمه‌جان است، دائما دارد رنج می‌کشد و نیمه‌عریان است. ما کلا این مساله را در رابطهٔ میان جسم و روح داریم. آن‌وقت می‌بینی که زنها هم سینه‌های عریان‌شان را به نمایش گذاشته‌اند» (اینرایت، ۱۳۸۴، ۶۴).

او معمولا برای فیگورهای آثارش از مدل استفاده نمی‌کند

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۷. **سوفونیزبا آنگوئیسولا**، خودنگاره، ۱۵۶۰ م.، رنگ و روغن روی بوم، ۲۹*۳۶ سانتی‌متر، گالری پیناکوتکا دی بررا (URL 11).

بلکه از فیگورهای عکس‌های دیگران بهره می‌برد (Solomon, 2008, URL 3). دوما یک نقاش قرن بیست و بیست‌ویکم است. قرنی که شاهد موج چهارم و پنجم فمینیسم یا همان پست‌فمینیسم است. موج‌های پست‌فمینیسم به نسلی از زنان جوان آمریکایی و برخی کشورهای دیگر اشاره دارند که موانع قابل توجهی بر سر راه خود ندارند. این زنانِ جوان مدرسه را به ظاهر در نهایت تساوی گذرانده‌اند، والدین و دوستانی دارند که مشوق آن‌ها در رسیدن به موفقیت در هر زمینه‌ای که در آن تلاش می‌کنند هستند، برای مثال، ورود به کالج و دانشگاه یا

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

دریافت مدرک تخصصی در زمینهٔ مورد علاقه‌شان. آن‌ها در شغل‌های پر چالش و مفید پابه‌پای مردان استخدام می‌شوند و ظاهرا تا رتبه‌های بالا نیز به خوبی پیش می‌روند. چنین شرایطی بدون شک تنها به خاطر تلاش‌های سه موج قبلی از جنبش‌های زنان و مردانی که از قرن نوزدهم تا به امروز جنگیدند میسر شده‌است (Keohane, 1986, 156).

این زنان پروندهٔ جدیدی با نام افزایش انتظارات، پیش گرفته‌اند. این نسل بر علیه موانعی برخاسته‌اند که هنوز پابرجا هستند. موانعی چون پیش‌داوری علیه زنان در منصب قدرت، کلیشه‌های جنسی که همراهی حقیقی را برای زنان غیرممکن می‌کند و آن‌ها را به‌عنوان رقبای جدی نامرئی می‌گرداند و بیش از همه، انتخاب‌های اساسی که این زنان هنگامی که باید بین شغل و خانواده و خانهٔ خود داشته باشند، با آن مواجه می‌شوند (همان، ۱۵۷). دوما اصرار دارد که یک کنش‌گر اجتماعی نیست. آثار او با تمرکز بر بدن زنان، مردان، کودکان، نوزادان و... و با حذف هر گونه پس‌زمینه، هر نوع زمان و مکانی را حذف می‌کنند (Ruiz, 2014, URL 5). اما این‌که او خود را فمینیست بداند یا نداند چندان مهم نیست. چون آثار او در بستر اندیشهٔ پست‌فمینیسم پدید آمده‌اند و مشخصا از تاثیرات آن مبرا نیستند.

در سلف‌پرتره‌ای که مدنظر این پژوهش است، دوما خود را به صورت اکستریم کلوزآپ به تصویر کشیده‌است (تصویر ۱۳). هیچ فضایی در اطراف پرتره آزاد نیست. او از رنگ‌های محدودی برای این اثر استفاده نموده و مثل همیشه تاش‌های زمخت و بی‌مهابایش یک پرترهٔ مضطرب و مشوش را به نمایش می‌گذارد. این سلف‌پرتره از ویژگی‌های بارز دوما برخوردار است. موهای فرفری بلوند پف کرده، صورتی گرد و پُر شبیه صورت دوما. اما اگر این دو ویژگی را از نقاشی بگیریم هیچ شباهتی با نقاش ندارد. پر واضح است که دوما اساسا با پرتره‌هایش، چه سلف‌پرتره‌ها و چه پرتره‌های دیگران، قصد شبیه‌سازی ندارد. او حتی قصد راضی نمودن مدل را ندارد. شاید به همین خاطر است که عمدتا در آثارش از عکس استفاده می‌کند و نه مدل زنده اما قطعا در آثاری که از روی مدل زنده کار شده‌اند نیز، دوما تلاشی برای شبیه‌سازی و زیبا کشیدن چهرهٔ شخص

تصویر ۸. **مارلین دوما**، بیماری سفید، ۱۹۸۵ م.، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۰٫۵*۱۱۰٫۵، گالری پُل آندرس (URL 12).

تصویر ۱۰. **مارلین دوما**، شیطان معمولی است، ۱۹۸۴ م.، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۵*۱۰۵ سانتی‌متر، موزه وان آمیوزیم (URL 13).

تصویر ۱۱. **مارلین دوما**، خودنگاره، ۱۹۹۴ م.، جوهر و گواش روی کاغذ، ۵۰*۴۰ سانتی‌متر (URL 14).

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۹. **مارلین دوما**، باربی اصل، ۱۹۹۷ م.، جوهر هندی و مداد روغنی روی کاغذ، ۲۷/۴۸*۶۶ سانتی‌متر، موزه جدید هنرهای معاصر نیویورک (URL 7).

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۲. **سوفونیزبا آنگوئیسولا**، خودنگاره، ۱۵۵۸ م.، رنگ و روغن روی تخته چوبی، ۱۳٫۲*۱۳٫۲ سانتی‌متر، مجموعه هنری کاستودیا فاندیشن (URL 15).

تصویر ۱۳. **مارلین دوما**، خودنگاره در ظهر، ۲۰۰۸ م.، رنگ و روغن روی بوم، ۹۰*۱۰۰ سانتی‌متر، موزه دو پونت (URL 16).

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

جدول ۱. مطالعه تطبیقی خودنگاره‌های آنگوئیسولا و دوما (نگارنده).

تفاوت‌ها و تشابه‌ها	اثر سوفونیزبا آنگوئیسولا	اثر مارلین دوما
لباس		
پس‌زمینه		
جهت نگاه		
حالت دهان		
زاویه سر		
مدل مو		

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

ندارد. پس چرا باید خود را که نزدیک‌ترین فرد به اوست، شبیه‌سازی کند؟ دوما بی‌رحمانه نقاشی می‌کند. قلم‌مو را برمی‌دارد و با تاش‌های بزرگ و رنگ غلیظ بارها و بارها خود را به تصویر می‌کشد (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

نام این اثر، «سلف‌پرتره در ظهر»[۳۶] است. گویی این عنوان قصد دارد بی‌رنگ و رویی و به‌هم‌ریختگی پرتره را توجیه کند؛ البته با یک تضاد. شاید اگر عنوان اثر سلف‌پرتره در صبح‌دم بود، توجیه‌پذیرتر بود اما ظهر زمان غریبی برای این وارفتگی است. ابعاد این اثر نیز ۹۰ در ۱۰۰ سانتی‌متر است و با تکنیک رنگ و روغن روی بوم کار شده‌است.

اگر دو سلف‌پرترهٔ نام‌برده را کنار هم بگذاریم و مطالعه تطبیقی کنیم، آن‌چه در نگاه نخست خواهیم دید دو نقاشی از دو زن است. هر دو نقاشی سلف‌پرترهٔ دو نقاش زن هستند. یکی برآمده از قرن شانزدهم میلادی در ایتالیا و دیگری برآمده از قرن بیست‌ویکم میلادی در هلند. هر دو با رنگ‌های محدود کار شده‌اند و هر دو لباس سیاه به تن دارند. در هیچ یک از این دو نقاشی، پس‌زمینه‌ای وجود ندارد و هر دو نقاش برای پس‌زمینه یک فضای خالی، یکی سبز و دیگری سفید، را در نظر گرفته‌اند. در هر دو اثر، سوژه به مخاطب خیره نگاه می‌کند و هر دوی آن‌ها چهره‌ای بدون لبخند دارند (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

پرترهٔ سوفونیزبا از زاویهٔ سه‌رخ به ما می‌نگرد و از کمی پایین‌تر از شانه قطع شده اما پرترهٔ مارلین تمام‌رخ و از زیر گردن قطع شده‌است. سوفونیزبا موهای خود را آراسته و پشت‌سرش جمع‌کرده، هم‌چنین لباسی مرتب و رسمی به تن دارد و طبعا صاف و رسمی نشسته یا ایستاده‌است اما مارلین خود را با موهای آشفته و باز به تصویر کشیده و تنها بخشی از یقهٔ لباس و گل‌سر سیاه‌رنگی را که به سر دارد، به نمایش گذاشته‌است که چندان هم مرتب نیستند. ابعاد اثر سوفونیزبا بسیار کوچک و مینیاتوری است اما ابعاد اثر مارلین بزرگ است. با این‌که هر دو از ابزار مشابه رنگ‌روغن برای نقاشی‌شان بهره برده‌اند، شیوهٔ کاری آن‌ها متفاوت است. سوفونیزبا با دقت تمام خود را بازنمایی نموده، از انواع سایه‌روشن‌ها و ظرافت خاصی بهره برده‌است. این در حالی است که مارلین با قلم‌موی بزرگ بر روی یک بوم بزرگ از تاش‌های پر از رنگ و زمخت قلم‌مو استفاده کرده و هیچ تلاشی برای بازنمایی دقیق چهرهٔ خود نداشته‌است. سوفونیزبا اثرش را همراه با تاریخ امضا نموده اما هیچ امضایی بر روی نقاشی دوما به چشم نمی‌خورد. با این‌که هیچ‌کدام لبخند به لب ندارند، سوفونیزبا سعی دارد با حالتی باوقار و قدرت‌مند به ما نگاه کند، در حالی که دوما با چشم‌ها و دهانی نیمه‌باز و با آشفتگی که در چهره دارد بیشتر به یک آدم تازه از خواب بلندشده یا یک آدم مریض و سرماخورده می‌نماید.

در حقیقت ما در مقابل این دو نقاشی، به دو زن نقاش که به فاصلهٔ پنج قرن از یکدیگر زیسته‌اند، می‌نگریم. یکی پرورش‌یافته در محیط به شدت مردسالارانهٔ عصر رنسانس ایتالیا و پیش از تشکیل هر نوع اجتماعات زنان برای دست‌یابی به حقوق برابرشان و دیگری پرورش‌یافته در محیط نژادپرستانه و هم‌چنان مردسالارانهٔ عصر پست‌مدرن آفریقای جنوبی که شاهد چهارمین و پنجمین موج از اجتماعات زنان برای اعتراض به نبود حقوق برابر با مردان است. زنان در عصر سوفونیزبا همان‌طور که پیشتر نیز گفته شد، حتی اجازهٔ تحصیل نداشتند و سواد داشتن و نقاش بودنِ سوفونیزبا یک امتیاز بسیار بزرگ و مهم به حساب می‌آمد. این در حالی است که در عصر پست‌مدرن، زنان به راحتی در کنار مردان تحصیل می‌کنند و می‌توانند در بسیاری از شغل‌های موردعلاقه‌شان (نه همه) مشغول به کار شوند. پس نقاش شدن و نقاش بودنِ مارلین چندان فتح بزرگی برای یک زن در این دوره به حساب نمی‌آید.

سوفونیزبا با حمایت پدرش به این مهم دست یافت اما مارلین پدر خود را در سن ۱۲ سالگی از دست داد و هر چند که مانع بزرگی برای نقاش شدن بر سر راهش نبود و حتی برای رسیدن به این خواسته مهاجرت نیز نمود، از حمایت پدر برخوردار نبود و درواقع نیازی هم به این پا درمیانی نداشت. سوفونیزبا حتی در نقاشی نیز از آزادی لازم برخوردار نبود و اختیار زیادی در انتخاب موضوع نقاشی‌هایش نداشت. در حقیقت نقاش پرتره بودن، تنها گزینهٔ سوفونیزبا به حساب می‌آمد اما مارلین می‌توانست هر موضوعی را که می‌خواهد کار کند. درست است که ممکن است در توزیع و ارائهٔ آثار مارلین به‌عنوان یک زن نیز محدودیت‌هایی ایجاد شده باشد، هر چه باشد این محدودیت‌ها به اندازهٔ آن‌چه سوفونیزبا تا به این‌جا از سر

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

گذرانده، نبوده‌اند. با این حال مارلین نیز به‌عنوان نقاشی که عمدتا پرتره کار می‌کند مشهور است. و هر دو نقاش، سلف‌پرتره‌های بسیاری از خود کار کرده‌اند که موجب شهرت هر دوی آن‌ها شده‌اند.

بسیاری از نقاشان بارها و بارها نزدیک‌ترین مدل یعنی خودشان را به طرق گوناگون به تصویر کشیده‌اند. در آثار بسیاری از این هنرمندان نیز شاهد این موضوع هستیم که با وجود یکسان بودن مدل در این آثار اما هیچ دو اثری شبیه به هم نیستند. در میان آثار سوفونیزبا و مارلین نیز چنین است. هرچند که در آثار سوفونیزبا تلاش بیشتری برای بازنمایی دقیق‌تر از چهرهٔ خود وجود دارد و به همین خاطر شباهت بیشتری میان سلف‌پرتره‌هایش وجود دارد. بسیار دور از گمان است که این هنرمند رنسانسی تنها برای نزدیک شدن به خود یا به تصویر کشیدن روح خود، این تعداد از سلف‌پرتره را کار کرده‌باشد. سوفونیزبا با تصویر دوباره و دوبارهٔ خویش، با خود حرف نمی‌زد بلکه روی سخنش با دیگران و به خصوص مردان بود. او استعدادهایش را به نمایش می‌گذاشت. توان‌مندی، نبوغ و ظرفیت بالایش را به تصویر می‌کشید. سوفونیزبا با هر چهره‌ای که از خود کار می‌کرد، فریاد بلندی می‌زد و هوش بالایش را در نقاشی کردن، نواختن پیانو، کتاب خواندن، شطرنج بازی کردن و... به دیگران اثبات می‌نمود. پس می‌بایست باوقار به تصویر کشیده می‌شد. قدرت و تسلط بر خود می‌بایست در چشمان او و حالات و رفتار او دیده می‌شد. زاویهٔ سه‌رخ کامل‌ترین و مقتدرترین وجه او را نشان می‌داد؛ نگاه مستقیم و چهرهٔ بی‌تفاوت و پر غرور نیز به هم‌چنین. او حتی در اثر «برناردینو کمپی در حال نقاشی از سوفونیزبا آنگوئیسولا»، به رقابتی تنگاتنگ با یک نقاش مرد پرداخت و مهارت نقاشی خود را به همگان اثبات نمود.

اما مارلین که با انتخاب خود و بدون مانع عجیب و غریبی توانسته یک نقاش شود نیز بی‌دغدغه نیست. مارلین در جهانی زندگی می‌کند که گرچه زنان در آن تحصیل می‌کنند، کار می‌کنند، اعتراض می‌کنند و...، هم‌چنان به آن‌ها به‌عنوان یک جسم زیبا نگریسته می‌شود. در این جهان هم‌چنان زیبایی بر استعداد و نبوغ زنان سایه انداخته و مانع از رقابت برابر آن‌ها با مردان در عرصه‌های گوناگون می‌شود. زنان در موج پست‌فمینیسم درصدد از بین بردن کلیشه‌های جنسی و جنسیتی هستند. بنابراین چندان غریب نیست که مارلین برای خلق سلف‌پرترهٔ خود مانند سوفونیزبا تمایل نداشته باشد ظاهری آراسته با موهای تزئین‌شده و لباسی رسمی به تن کند. مارلین می‌خواهد خودش باشد. خودِ به هم ریخته با موهای فرفری با رنگ و روی پریده در وسط ظهر. او نیازی نمی‌بیند تا موهایش را به شکل خاصی جز آن‌چه به صورت طبیعی هست دربیاورد. شاید فقط یک گلِ سر سیاه آن هم برای دل خودش و شاید صرفا برای گردش رنگ در نقاشی کافی باشد. در حقیقت مارلین مانند سوفونیزبا برای نمایش قدرت و نبوغش نیازی به گردنی افراشته و ظاهری شق و رق ندارد. او با قلم‌موی پهن و پر از رنگش بی‌مهابا بر روی بوم بزرگ تاش‌هایی می‌گذارد و این‌گونه به همگان می‌گوید که من یک نقاشِ قدرت‌مندم و این ظاهر من است.

از طرف دیگر سوفونیزبا اجازهٔ چنین کاری را ندارد. او به سختی به‌عنوان یک نقاش زن در جامعه‌ای مردسالار پذیرفته شده‌است. چگونه می‌تواند موهای به هم ریخته و آشفته‌اش را، که در آن زمانه صرفا در لحظات خصوصی افراد چنین بود، در دید همگان بگذارد. سوفونیزبا ناچار است که برای حفظ آزادی اندک خود و اثبات ارزش وجودیش برای به دست آوردن آزادی بیشتر زنان در نسل‌های آینده، هر چند این به طور خاص هدف او نبوده باشد، محتاطانه‌تر عمل کند و برخی از محدودیت‌ها را بپذیرد.

دوما حتی در پس‌زمینهٔ اثر نیز از هیچ رنگی استفاده نکرده و سفیدی بوم را به حال خود باقی گذشته‌است. در حالی‌که سوفونیزبا رنگ درخشان سبز را بدین منظور انتخاب کرده که در کنار سیاهی لباسش درخششی به او داده و هم‌چنین به اقتدار و وقار او نیز افزوده‌است. سوفونیزبا مطمئن گشته که طراحی که از نیم‌تنهٔ خود انجام می‌دهد کاملا در بوم بگنجد و فضایی خالی و متناسب اطراف چهرهٔ او را دربربگیرد. اما مارلین بر عکس، مطمئن شده تا با چهره‌اش بر کادر محاط گردد و نگاه مخاطب را برای یک لحظه هم از خود دور نکند. مخاطب موظف است به او خیره گردد و چاره‌ای جز این ندارد.

سوفونیزبا این اثر و اغلب آثارش را امضا نموده‌است. چرا که

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

می‌بایست از هرگونه شبه‌ای بر سر این‌که این اثر توسط یک نقاش مرد انجام شده، جلوگیری کند. اساسا تمام حواس و تمرکز او در اجرای این سلف‌پرتره‌ها در اثبات همین است. اما مارلین نیازی به تلاشی مضاعف در این راستا ندارد. او بارها نقاش بودنش را به همگان نشان داده و حتی نیازی به اثبات آن نداشته بلکه صرفا آن را به نمایش گذاشته‌است و بس. مارلین یکی از گران‌ترین نقاشِ زن زندهٔ جهان است. چه نیازی به اثباتِ اصالت اثرش با امضا دارد؟

اما او هنوز می‌جنگد. چرا که هم‌چنان در قرن بیست‌ویکم نیز او یکی از «گران‌ترین نقاشِ زن جهان» است و نه «گران‌ترین نقاش جهان». مارلین و هم‌جنس‌های او هم‌چنان به‌عنوان زن نگریسته می‌شوند و نه به‌عنوان انسان. اگر مارلین مرد بود و اثرش به بالاترین قیمت در حراج کریستی فروخته می‌شد، هیچ‌کس از لقب «گران‌ترین نقاش مرد جهان» استفاده نمی‌کرد. چرا که در این جهان سرمایه‌داری، مرد بودن عادی و طبیعی است. این زن بودن است که خرق عادت می‌کند. به قول سیمون دوبووآر «زن زاده نمی‌شوند: به صورت زن درمی‌آیند. هیچ سرنوشت زیستی، روانی و اقتصادی، سیمایی را که ماده انسانی در دل جامعه به خود می‌گیرد تعریف نمی‌کند؛ مجموعه تمدن است که این محصول حد فاصل نر و اخته را که مونث خوانده می‌شود، تولید می‌کند. تنها وساطت فردی دیگر می‌تواند فردی را به‌مثابه دیگری بیافریند» (دوبووآر، ۱۳۸۰، ۱۳).

با این‌که دوما نسبت به آنگوئیسولا زن انتخاب‌گرتری به‌نظر می‌رسد، حقیقت این است که «دنیای هنری که دوما به آن پا می‌گذارد شبکه‌ای از بایدها و نبایدها، دنیایی است آکنده از کلیشه‌هایی که انگار تکلیف می‌کنند یک هنرمند چه جور باید باشد؛ مجاز است از چه چیزهایی حرف بزند یا حرف زدن از چه چیزهایی به‌منزلهٔ عقب‌ماندگی و بلاهت او تفسیر می‌شود... اما دوما آشکارا به این‌ها پشت پا می‌زند و حتی با طنز و شیطنت به بازی‌شان می‌گیرد... دوما به وضوح با کلیشهٔ نابغهٔ بی‌درد و بدرفتاری که گاها رند و بی‌مبالات است، فرسنگ‌ها فاصله دارد» (اطهاری، ۱۳۸۴، ۷۳). به این ترتیب دوما نیز در عصر معاصر به سهم خود به مبارزه با کلیشه‌ها می‌پردازد و سعی در تغییر نگاه خود و مخاطبانش دارد. به‌طور کلی در دیدگاه دوما تلاش می‌شود تا همه‌چیز همان‌طور که هست به نمایش گذاشته شود؛ حتی اگر زشت و دوست‌نداشتنی هستند. او در این رابطه چنین می‌گوید: «بعضی اوقات به کارهایم اعتراض می‌شود که چرا یک کم ترسناک هستند؟ از نظر من واقعیت همین‌طور است. اگر کارهایم خیلی لطیف و دل‌چسب بودند، به زندگی که من می‌شناسم مربوط نمی‌شدند؛ به عقیدهٔ من زندگی چندان هم دل‌چسب نیست» (یانتس، ۱۳۸۴، ۸۴).

بنابراین سلف‌پرتره‌هایی که سوفونیزبا آنگوئیسولای رنسانسی و مارلین دومای پست‌مدرن از خود به تصویر کشیده‌اند، علی‌رغم شباهت‌های‌شان، تفاوت‌های بسیاری نیز با یکدیگر دارند. اما اصلی‌ترین علت و ریشهٔ این تفاوت‌ها را نمی‌توان در تفاوت اهداف این دو نقاش دانست. چرا که هر دو در حقیقت برای اثبات عقل و نبوغ خود می‌جنگند. آن دو نقاشی نمی‌کنند، بلکه می‌جنگند.

قرن‌ها پیش از هر دو نقاش، پیش‌فرض دانستن مردان از دو سرچشمهٔ تمدن غربی آغاز گشت: میراث یونانی-رومی و سنت یهودی-مسیحی. یونانیان باستان بر اساس فهم زیست‌شناسانهٔ خود جسم زن را پست‌تر از مرد و خون‌رسانی به مغز زن را کمتر از مرد می‌پنداشتند و بنابراین او را به‌عنوان انسانی فرودست‌تر از مرد پذیرفته بودند. هم‌چنین در اندیشهٔ یهودی-مسیحی، بر اساس روایت سفر پیدایش در عهد عتیق، خلقت حوا پس از آدم و از استخوان دندهٔ او تعریف شده و هم‌چنین نقش حوا در هبوط از رحمت الهی در بهشت نیز از نکات مهم سنت یهودی-مسیحی در رسیدن به اندیشه‌ای پست در رابطه با زنان بوده‌است (لگیت، ۱۳۹۵، ۳۰ و ۳۱).

اما شانزده قرن و بیست‌ویک قرن پس از میلاد مسیح (ع)، دو زن برای ردّ این فرض غلط، با بوم و رنگ جنگیدند. هر دو یک حرف زدند و آن حرف چیزی جز این نیست که «من یک زن نیستم. من یک انسانم دارای عقل و نبوغ و استعداد». اما روش بیان هر یک از این دو، علی‌رغم ابزار و رسانهٔ یکسان‌شان که نقاشی است، بسته به شرایط محیطی و اجتماعی هر یک با یکدیگر متفاوت است؛ یکی با ثبت لحظات بهره‌مندیش از عقل و نبوغ (مانند لحظهٔ بازی شطرنج یا نقاشی یا نواختن ساز) و دیگری با ثبت

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

نازیبای خود با بهره‌گیری از نبوغ و استعدادی که در نقاشی دارد. به عبارت دیگر، سوفونیزبا چاره‌ای ندارد که بپذیرد یک زن است اما زنی دارای عقل و نبوغ. در حالی‌که پیام اثر مارلین از زن نبودن و انسان بودن سخن می‌گوید و بدیهی است همهٔ انسان‌ها دارای عقل و نبوغند (جدول ۱).

نتیجه‌گیری

دیدگاه آنگوئیسولا و دوما نسبت به هویت‌شان در دو دورهٔ رنسانس و پست‌مدرنیسم دچار تغییرات و تحولات قابل ملاحظه‌ای شده‌است. هر چند که در هر دو دوره، این دو با دغدغهٔ اثبات ارزش وجودی و انسانیِ جنسیت زن به فعالیت‌های هنری پرداخته‌اند، این دغدغه بر اساس دیدگاه این زنان نسبت به هویت خویش دچار تحول گشته‌است. بر اساس مطالعه تطبیقی که میان نقاشی‌های سلف‌پرترهٔ این دو نقاش که نمادی از دیدگاه آن‌ها نسبت به خویش است، صورت گرفت، می‌توان گفت که آنگوئیسولا به‌عنوان زنی نقاش در عصر رنسانس، خود را به‌مثابه انسانی دارای استعداد و حتی نبوغ میداند که قادر است با مردان در این عرصه رقابت نماید اما در عین حال ظاهر، پوشش و حتی محدودیت موضوعی را که در آن عصر برای یک نقاش زن مطرح بوده میپذیرد و در چارچوب همان محدودیت‌های معینشده است که به رقابت با مردان برای اثبات استعدادها و توانایی‌هایش می‌پردازد و جلوتر از این نخواهد رفت اما مارلین دوما به‌عنوان نقاش زن معاصر، خود را انسانی آزاد و دارای حق انتخاب در معرفی اندیشه، ظاهر و پوشش خود آن‌گونه که هست و نه آن‌گونه که جامعه برای او می‌پسندد، قلمداد می‌کند. بنابراین در تفاوت میان دیدگاه این دو زن نقاشِ سلف‌پرتره در طول شش قرن، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تلاش آنگوئیسولا برای اثبات دیدگاه هویتش به جامعه به نتیجه رسیده‌است. چرا که امروز دوما نیاز به تلاشی مضاعف برای اثبات این دیدگاه ندارد و او گامی به جلو برداشته و این‌بار تلاش می‌نماید تا هویت خود را از قید و بندهای تثبیت‌شده در جامعه رها نماید و به جای اثبات هویت درونی یک زن به اثباتِ هویت بیرونی و ظاهری او بپردازد.

هم‌چنین نتیجهٔ دیگری که از این پژوهش به دست آمده از این قرار است که این دو هنرمند در جهت تعریف خود در جامعه با استفاده از رسانهٔ نقاشی، از ترفندهای متعددی بهره برده‌اند. از این میان می‌توان به‌طور کلی به موضوعاتی که آنگوئیسولا برای سلف‌پرتره‌های خود انتخاب می‌نماید، اشاره نمود. این موضوعات از ترفندهایی هستند که نقاش برای اشاره به استعدادها و توانایی‌های درونی خویش از آن‌ها بهره می‌برد. و زمانی که در سلف‌پرترهٔ بیضی شکل، که مورد مطالعهٔ اصلی این پژوهش است، به نمایش این توانایی‌ها نمی‌پردازد نیز با ترفندهایی چون زاویهٔ سه‌رخ، نگاهی نافذ به روبه‌رو، لبخند نزدن و نمایش چهره‌ای مصمم که به هیچ وجه قصد نمایش زیبایی خویش به مخاطب را ندارد، تلاش می‌کند تا هویت توان‌مند خویش را به تصویر بکشد. این در حالی است که دوما با استفاده از تکنیک رها و آزاد خود، با کادر بسته و نمای کلوزآپی که انتخاب می‌کند، با تصویر کردن خود به صورتی آشفته و نامرتب و حتی نگاه پرتره به خارج از کادر و نه به مخاطب تلاش می‌نماید تا آن هویت آزاد و انتخاب‌گر زن معاصر را تصویر کند. به‌طور کلی در نهایت این فرضیه که کاهش محدودیت‌های زنان در طول تاریخ می‌بایست در تصویری که آن‌ها از هویت‌شان داشته‌اند، اثرگذار بوده باشد، تایید می‌شود و نوع این اثرگذاری پیشتر شرح داده شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Sofonisba ANGUISSOLA (۱۵۳۲- ۱۶۲۵ م.)، ایتالیا، نقاش.
۲. DUMAS Marlene (۱۹۵۳- تاکنون م.)، آفریقای جنوبی، نقاش.
3. Mary D. GERRARD
4. Herbert COOK
5. Frederika H. JACOBS
6. Deborah SOLOMON
7. Freda DROES
8. Feminism
9. Renaissance
10. Cremona
11. Bianca PONZONE
12. Amilcare
۱۳. Vienna، پایتخت اتریش.
14. Sofonisba ANGUISSOLA virgo seipsam fecit.
15. *Bernardino CAMPI painting Sofonisba ANGUISSOLA*
۱۶. Bernadino CAMPI (۱۵۲۲- ۱۵۹۱ م.)، ایتالیا، نقاش.
17. *The game of chess* {*The artist's sisters playing chess*}
۱۸. Giorgio Giulio CLOVIO {Juraj Julije Klović} (۱۴۹۸- ۱۵۷۸ م.)، کرواسی، نقاش، مینیاتوریست.
۱۹. Cape Town، پایتخت آفریقای جنوبی.
۲۰. Apartheid، حکومت نژادپرست حاکم بر آفریقای جنوبی.
۲۱. Ateliers ‘63 (۱۹۶۳- تاکنون م.)، هلند، نام یک دانشگاه.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

۲۲. Haarlem، مرکز استان هلند شمالی.
۲۳. The University of Amsterdam (۱۶۳۲- تاکنون م.)، هلند، نام یک دانشگاه.
۲۴. Tilburg، نام شهری در هلند.
25. Ons land licht lager dan de zee
۲۶. museum Centraal (م.۱۸۳۸)، هلند، نام یک موزه در استان اوترخت.
۲۷. Utrecht، نام استانی در هلند.
۲۸. Galerie Paul ANDRIESSE، نام یک گالری در هلند.
۲۹. Amsterdam، پایتخت هلند.
30. *The Eyes of the Nightcreatures*
۳۱. Close up، نمای نزدیک.
۳۲. Ulrich BISCHOFF (۱۹۴۷- تاکنون م.)، آلمان، نویسنده، مورخ هنر.
۳۳. Kunsthalle zu kiel (۱۹۰۹- تاکنون م.)، آلمان، نام یک موزه.
۳۴. Christie's (۱۷۶۶- تاکنون م.)، انگلستان، نام یک حراجی هنری.
۳۵. Polaroid (۱۹۳۷- تاکنون م.)، آمریکا، نام یک کمپانی که به خاطر دوربین‌های با عکس فوریش مشهور است.
۳۶. *Self-portrait at noon*

فهرست منابع

الف/ فارسی

اطهاری، مریم، (۱۳۸۴)، «نقاشی به مثابه جن‌زدایی»، حرفه‌هنرمند، شماره ۱۴، زمستان، صص ۷۰-۷۱.
اینرایت، رابرت، (۱۳۸۴)، «اندام بیباک»، [مصاحبه با مارلین دوما]، ترجمه لیلا مهریار، حرفه‌هنرمند، شماره ۱۴، زمستان، صص ۶۱-۸۷.
دوبووآر، سیمون، (۱۳۸۰)، **جنس دوم**، ترجمه قاسم صنعوی، جلد ۲، چاپ چهارم، تهران: نشر توس.
لگیت، مارلین، (۱۳۹۵)، **زنان در روزگارشان: تاریخ فمینیسم در غرب**، ترجمه نیلوفر مهدیان، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
یانتس، گوین، (۱۳۸۴)، «جهان‌گرایی، چند فرهنگی»، [مصاحبه با مارلین دوما]، ترجمه سارا نیلی، حرفه‌هنرمند، شماره ۱۴، زمستان، صص ۸۰-۸۷.

ب/ لاتین

Battersby, Christine, (1989), **Gender and genius: towards a new feminist aesthetics**, UK: The woman`s press limited.
Costa, Patrizia, (1999), »Sofonisba Anguissola`s self-portrait in the Boston museum of fine arts«, *Arte Lombarda*, Vol. 125, No. 1, pp. 54-62.
Cook, Herbert, (1915), »More portraits by Sofonisba Anguissola«, *The burlington magazine for connoisseurs*, Vol. 26, No. 144, March, pp. 228-229+232-233+235-236.
Frick, Carole collier, (2002), **Dressing renaissance (Florence: families, fortunes & fine clothing)**, London: The Johns Hopkins university press.
Gerrard, Mary D, (1994), »Here's looking at me: Sofonisba Anguissola and the problem of the woman artist«, *Renaissance quarterly*, Vol. 47, No. 3, Autumn, pp. 556-622.
Goldberg Moses, Claire, (2012), »What`s in a name? on writing the history of feminism«, *Feminist studies*, Vol. 38, No. 3, Fall, pp. 757-779.
Keohane, Nannerl O, (1986), »A fourth wave?«, *The Wilson quarterly*, Vol. 10, No. 5, Winter, pp. 154-158.
Ross, Sarah Gwyneth, (2009), **The birth of feminism: woman as intellect in renaissance Italy and England**, London: Harvard university press.
Solomon, Deborah, (2008), »Figuring Marlene Dumas«, *The New York times*, 15th June.

ج/ اینترنتی

Ruiz, Cristina, (2014), «Marlene Dumas», Retrieved from URL 5: http://www.thegentlewoman.co.uk
(دسترسی: ۱۴۰۰/۱۰/۱۶، ۱۸:۱۰)
Horlock, Mary, (1997), «Marlene Dumas», Retrieved from URL 4: http://www.tate.org
(دسترسی: ۱۴۰۰/۱۰/۱۶، ۱۷:۳۰).
«Biography», Retrived from URL 2: http://www.marlene-dumas.nl
(دسترسی: ۱۴۰۰/۱۰/۱۴، ۱۷:۰۰)
URL 1: http://www.theartstory.org
(دسترسی: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵، ۱۷:۳۰)
URL 3: http://www.galerie-czarnowska.de
(دسترسی: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵، ۱۷:۴۵)

د/ تصاویر

URL 6: http://www.khm.at
URL 7: http://www.artsy.net
URL 8: http:// www.upload.wikimedia.org
URL 9: http://www.collections.mfa.org
URL 10: www.thehistoryofpaintingrevisited.weebly.com
URL 11: http://www.pinacotecabrera.org
URL 12: http://www.christies.com
URL 13: http:// www.news.artnet.com
URL 14: http://www. media.mutualart.com
URL 15: http://www.commons.wikimedia.org
URL 16: http://www.irishtimes.com

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مطالعات عالی هنر

«هدف اصلی برنامه فمینیستی، حیازدایی است، هدفی که انقلاب جنسی هم‌چون تدارکاتچی، نقش بسیار مهمی برای آن بازی کرد[...] انقلاب جنسی مردان و زنان را برای هم‌باشیِ جسمی می‌خواست، در حالی که فمینیسم می‌خواست زنان و مردان بتوانند به آسانی جدا از هم موفق باشند.»

«حیازدایی، مرکز پروژهٔ فمینیست است که از طریق انقلاب جنسی محقق می‌شود...»

بسته‌شدن ذهن امریکایی،
[نگاهی انتقادی به فرهنگ دانشگاهی]،
(چگونه تحصیلات عالی، دموکراسی را مضمحل کرده و روح و روان دانشجویان امروز را نابود کرده است)،
نوشتهٔ **الن بلوم**
[Allan David Bloom]،
فیلسوف آمریکایی.

فمینیسم، واکنش زنان [عمدتا غربی] در برابر فرهنگ به جامانده از جوامع سنتی‌شان است. هم‌چنین موج صنعتی شدن غرب و شکل‌گیری طبقه‌ای به‌نام سرمایه‌داران و کارفرمایان نیز در توسعهٔ فمینیسم در غرب نیز موثر است. کسانی هم‌چون بلوم، معتقدند مرکز پروژهٔ فمینیسم، حیازدایی است.

حیا در احکام قدیمی یک فضیلتِ زنانه محسوب می‌شد، زیرا میل و خواهش قدرت‌مندی که مردان را به زنان مربوط می‌کند مهار می‌کرد و ارضایی را فراهم می‌کرد که در هماهنگی با زایش و پرورش فرزندان است؛ این همان مخاطره و مسئولیتی است که طبیعت بر عهدهٔ زنان گذاشته است و ریشه‌های زیستی دارد.

اگر چه حیا آمیزش جنسی را به تاخیر می‌انداخت، نتیجه‌اش ایجاد چنین ارضایی در مرکز یک زندگی جدی و افزایش جذابیتِ تاثیراتِ متقابلِ خوشایندِ میان دو جنس بود که در آن، رضایتِ امیال همان‌قدر مهم بود که مالکیت بر بدن.

[...] بر این اساس، حیا اولین قربانی‌ای است که در جمهور افلاطون توسط سقراط طلب می‌شود تا شهری تاسیس شود که در آن زنان همانند مردان آموزش می‌بینند، همان زندگی‌ها را دارند و همان کارها را انجام می‌دهند که مردان انجام می‌دهند.
اگر تفاوت میان مردان و زنان نباید تعیین‌کننده اهداف‌شان باشد، پس مرد و زن باید برهنه شوند و با هم ورزش کنند.
فمینیست‌ها این قطعه از کتاب افلاطون را به شکلی مشروط می‌ستایند و به چشم یک پیشگویی به آن می‌نگرند، زیرا به آزادیِ انتزاعیِ زنان از موضوعاتِ ازدواج و فرزندآوری و پرورش فرزند می‌انجامد، که مهم‌تر از هیچ پدیدهٔ زیستیِ زودگذر و ضروریِ دیگری نیست...

آزادی جنسی (یا زمان «آزاد سازیِ جنسی» [Sexual liberation]) که از آن به عنوان یک انقلاب [Sexual revolution] یاد می‌شود یکی از افتخارات معاصر تمدن غرب است. انقلابی که اولین و بیشترین قربانیان آن را زنان و دختران تشکیل می‌دهند. گذشته از نتایج غیر مستقیم اجتماعی، مادران تنها، فرزندان رها شده، بیماری‌های جنسی و هرج و مرج احساسات در افراد و نیز سقط جنین گسترده، از نتایج مستقیم این آزادی بوده است که بیشترین صدمه را به جسم و روح زنان به خصوص در آمریکا وارد ساخته و در حیات آن‌ها، حیاء را به‌طور کلی محو کرده است...

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

Comparative Study of Two Self-Portraits by Sofonisba Anguissola and Marlene Dumas with a Feminist Approach

Yassaman Emami
PhD Candidate of Art Research, University of Tehran. Tehran. Iran.

(Received 15 Aout 2023, Accepted 5 Octobre 2023).

Abstract
Sofonisba Anguissola, an Italian female painter from the Renaissance historical period, is actually best known for the many portrait and self-portrait paintings that she has painted during her artistic career. Six centuries later, a South African female contemporary painter named Marlene Dumas, has achieved a level of fame on par with Sofonisba Anguissola in painting portraits and self-portraits. Since the creation of self-portraits in any kind of art have always been viewed as an artist`s understanding and perception of her or his own personal identity and character, the main purpose of this study is to discover the perception of the mentioned Italian renaissance and the South African contemporary female artists of their own personalities and identities during their lives. And of course, this will happen through their artworks. To this end, a critical feminist approach is used, one that focuses on women's gender and their equal rights with men. In this regard, the following questions will be asked: 1. what differences have Sofonisba Anguissola and Marlene Dumas demonstrated in terms of their individual identities and personalities in Renaissance and Postmodernism periods? 2. What strategies have these painters employed to define themselves in the society of the time they were living through the artistic medium of painting? The research hypothesis is as follows: The easing of restrictions on women's lives throughout history must have had an effect on their self-perceptions. The author uses the comparative research method first. Then, the inductive method to come to the conclusion that in fact, in Sofonisba Anguissola's self-portrait paintings, personal identity equals with inner moral values. While in Marlene Dumas' self-portrait paintings, personal identity equals with external values. In addition, it is important to mention that the two named artists had their own different techniques and approaches to express their personalities through their self-portrait paintings.

Keywords
Feminism, Sofonisba Anguissola, Marlene Dumas, self-portrait

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]