مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال چهاردهم، شماره‌ی پنجاه‌وپنجم، بهار ۱۴۰۲، صص ۱۹۱ـ۱۵۷
(مقاله علمی ـ پژوهشی)

کارکردهای فرهنگی بدل‌پوشی در جلد اول ابومسلم نامه (جنیدنامه)

هاجر میرزایی[۱]، زهره نجفی[۲]

چکیده

بدل‌پوشی یکی از راه‌های استتار مقطعی و موقتی جنسیت یا هویت اجتماعی است که در روایت‌های عامیانه و عیّاری کاربرد گسترده‌ای داشت. هدف از پژوهش حاضر، بررسی کارکرد فرهنگی بدل‌پوشی در جلد اول ابومسلم نامه (جنیدنامه) است. به این منظور ابتدا انواع بدل پوشی استخراج و سپس با رویکرد فرهنگی بررسی و تحلیل‌شد. از میان انواع سه گانهٔ بدل‌پوشی (مردپوشی، بدل‌پوشی نمایشی و زن‌پوشی) در این داستان، زن‌پوشی، به دلیل غلبهٔ گفتمان‌ها و باورهای جنسیتی، تنها در یک مورد مشاهده شد. بدل‌پوشی نمایشی نیز با متوسل شدن به حیله‌های عجیب، چه در وجه فیزیکی مانند آراستن چهره و تغییر لباس و چه در وجه پیچیده‌تر آن، از قبیل فنون و هنرهایی مانند مطربی، قوالی، آوازخوانی، زبان دانی و نظایر آن، موقعیتی طنزآمیز و مضحکه وار را رقم زده است و تقریباً بخش وسیعی از داستان را به خود اختصاص داده است. انواع بدل پوشی در این داستان کارکردهایی از قبیل جاسوسی و خبرگیری از موقعیت دشمنان، آزادی عمل و پیشبرد نقشه‌های سرّی و نجات افراد گرفتار شده در بند را دارد.

واژه‌های کلیدی: عیّاران، بدل‌پوشی، ابومسلم نامه، داستان‌های عامیانه، مطالعات فرهنگی

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. ha.mirzaei2@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول). z.najafi@ltr.ui.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۲- تاریخ تأیید: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸

۱. مقدمه

پوشش یکی از مؤلفه‌های بدنِ اجتماعی است. نقش لباس علاوه بر محافظت انسان در مقابل تغییرات آب و هوایی به مثابه عاملی فرهنگی عمل می‌کند. عموماً وجه اجتماعی و فرهنگی آن بر وجه فردی غلبه دارد. «پوشاک از راه مجموعه‌ای علایم مادی، یک نظام ارتباطی فرهنگی در میان مردم جامعه برقرار می‌کند. رمزگشایی از این علایم و دریافت معانی هر یک، در هر گروه و جامعه‌ای مستلزم درک رفتارهای اجتماعی و فرهنگی مردم آن گروه، جامعه و شناخت نظام‌های دینی، عقیدتی و اعمال جادویی، تابویی و باورهایی است که پوشاک ارزش‌های نمادین خود را از آن‌ها گرفته است»(بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۱۷). یکی از کارکردهای پوشش در سنت بدل‌پوشی[1] نمود می‌یابد. شاخصه‌های بدل‌پوشی در داستان‌های عامیانه به صورت نشانه‌های فرهنگی و هویتی در انواع گوناگونی مانند درویش‌پوشی، کچل‌پوشی، مردپوشی و زن‌پوشی بازتاب یافته است. از این‌رو، بدل‌پوشی یکی از نمادهای فرهنگی در متون عامیانه است که از طریق آن می‌توان به مجموعه‌ای از معانی، ارزش‌ها، وابستگی‌های سیاسی، صنفی، هویتی و نقش‌های اخلاقی آگاهی یافت. این پژوهش، با رویکرد توصیفی تحلیلی به بررسی بدل‌پوشی در داستان ابومسلم نامه (جنیدنامه) می‌پردازد. ابومسلم نامه یکی از متون عیّاری است که علی‌رغم اطلاعات قابل توجهی که دربارهٔ عیّاران در اختیار می‌گذارد کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بررسی و تحلیل موضوعات مختلف در این کتاب می‌تواند آگاهی‌های زیادی دربارهٔ رفتارهای اجتماعی عیّاران از جمله بدل‌پوشی به دست دهد. در این پژوهش ابتدا تمام داستان‌های ابومسلم نامه بررسی و مشخص شد در روایت‌های جلد اول (جنیدنامه) شخصیت‌های قصه به وفور از بدل پوشی بهره می‌برند. این موضوع می‌تواند به این دلیل باشد که جنیدنامه متأخرتر از سایر بخش‌ها است و جنبه‌های عیّاری و همچنین بدل‌پوشی بسامد بالاتری در متن دارد. از طرفی نوع ایدئولوژی حاکم، نحوهٔ مبارزه را تعیین می‌کند. شیوهٔ مبارزهٔ ابومسلم و یارانش (سه جلد) اغلب بر مبارزهٔ آشکار و استفاده نکردن از لوازم عیّاری و شگرد استتار استوار بوده است. این ویژگی‌ها سبب شده در قسمت‌های دیگر به ندرت از

1. Cross-dressing

بدل‌پوشی استفاده شود و در بررسی این تعداد اندک نیز نکتهٔ قابل توجهی برای تحلیل یا یافتهٔ خاصی به دست نیامد. از این رو بدل‌پوشی‌های جلد نخست مبنای تحلیل قرار گرفت. جستار پیش رو درصدد است پاسخی برای پرسش های زیر بیابد: ۱.چند نوع بدل‌پوشی در داستان ابومسلم‌نامه دیده می‌شود؟ ۲.شخصیت‌های داستان در چه موقعیت‌هایی تغییر چهره می‌دهند و از لباس مبدل استفاده می‌کنند؟ ۳.دلایل بهره‌گیری از این شگرد و زمینه‌های اجتماعی و سیاسی آن چیست؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

۱. محمدجعفر محجوب در مقالهٔ «*روش‌های عیّاری و نفوذ کار و کردار عیّاران در شاهنامه*» دربارهٔ چند آئین عیّاری سخن گفته است. در بخش‌هایی از این نوشتار به تغییر چهره و لباس عیّاران در ذیل سفرهای ناشناس قهرمان به سرزمین های دیگر اشاره و نمونه‌هایی را ذکر کرده است(محجوب، ۱۳۵٦)

۲. ناتل خانلری در اثر «*شهر سمک، تمدن و فرهنگ، آیین عیّاری، لغات، امثال و حکم*» به شرح آئین‌های عیّاری می‌پردازد و مختصر دربارهٔ تغییر چهره و لباس عیّاران سخن می‌گوید و شواهدی از سمک *عیّار* ذکر می‌کند(ناتل خانلری، ۱۳٦٤).

۳. خشکدامن در پایان نامهٔ «*بررسی کارکرد بدل‌پوشی و بدل‌بازی در گزیده‌ای از ادبیات نمایشی ایران و جهان*» تعاریفی از بدل‌پوشی با توجه به جزوه‌های درسی ناظرزاده آورده و شواهدی از بدل‌پوشی در ایران باستان و قرون وسطی ذکر کرده است. همچنین شواهدی از شاهنامه و هزارویک شب آورده سپس به بدل پوشی در نمایش‌های سنتی ایران و ادبیات نمایشی اروپا پرداخته است(خشکدامن، ۱۳۸٤)

٤. در مقالهٔ «*نگاهی کوتاه به استعارهٔ تن‌پوشی و بدل‌پوشی در نمایشنامهٔ ندبه*» باقری تن‌پوشی یا بدل‌پوشی را از تکنیک‌های *نمایشنامهٔ ندبه* بهرام بیضایی می‌داند که شخصیت‌ها به عنوان شگردی درونی از آن بهره می‌برند. تمهیدی که به یکی از بن‌مایه‌های فکری ایرانی تبدیل شده است و به صورت روشی تاریخمند و نگرشی مردم‌شناسانه در شخصیت‌های نمایشنامه جلوه می‌کند(باقری، ۱۳۸٦).

۵. ثمینی، آقازاده مسرور و دیانی در مقالهٔ «*بدل‌پوشی، آشوب‌سازی در ایدئولوژی؛*

جستاری در باب بدل‌پوشی با نگاهی به افسانه‌های آذربایجان بازنگاشت صمد بهرنگی» بدل‌پوشی را به مثابه یک امر نمایشی معرفی کرده‌اند و سه نوع بدل‌پوشی یعنی مردپوشی، کچل‌پوشی و درویش‌پوشی را با عنوان اشکالی از بدل‌پوشی در افسانه‌های آذربایجان مطرح کرده‌اند(ثمینی، آقازاده مسرور و دیانی، ۱۳۸۹).

٦. محمودی بختیاری و خسروی در مقاله‌ای با نام «*مردپوشی زنان در دو داستان از هزارویک شب و دو کمدی از شکسپیر: یک بررسی تطبیقی*» کارکرد مردپوشی زنان در دو حکایت از هزارویک شب و چهار کمدی از شکسپیر بر اساس نظرات پسا ساختارگرایی سیکسو و نظرات پسافمنیستی باتلر بررسی کرده‌اند. در نهایت زنان مردپوش اگرچه به اهداف خود و به مقام بالایی می‌رسند پس از فاش شدن راز بدل‌پوشی، بلافاصله دوباره زن‌پوش می‌شوند(محمودی بختیاری و خسروی، ۱۳۹۰).

۷. در مقالهٔ «*کارکردهای استفاده از نقاب و تمهید آندروژنی در پرداخت شخصیت در نمایشنامه‌های معاصر ایران*» نویسندگان با استفاده از مفهوم نقاب برپایهٔ نظریهٔ نمایشی گافمن دلایل، موقعیت‌ها و چرایی بهره‌گیری از نقاب (مردپوشی و زن‌پوشی) را بیان‌کرده‌اند(یوسفیان کناری و مشکواتی، ۱۳۹٤). در این پژوهش نشان داده می‌شود که مردپوشی با هدف حماسی همراه است. در مقابل آن، زن‌پوشی برای برانگیختن حس دلسوزی و فرار از موقعیت دشوار و حفظ جان صورت می‌گیرد. از این‌رو، زن‌پوشی ضعف به شمار می‌آید و با تحقیر همراه است و مردپوشی معطوف بر احساسات قهرمانانه است.

۸. محمودی بختیاری و غنیون در مقالهٔ «*مخالف پوشی در سینمای ایران: رویکردی پسا ساختارگرایانه*»کارکرد مخالف‌پوشی در ۱۸ فیلم‌سینمایی بر پایهٔ آرای پسا ساختارگرایی فوکو و پسا فمینیستی جودیت باتلر را بررسی کرده‌اند. مردپوشی زنان در فیلم‌های ایرانی از سر درماندگی و برای تأمین مخارج زندگی خانواده انجام می‌گیرد و تنها در صورت رسوایی است که چهرهٔ زن مردپوش هویدا می‌شود؛ در حالی‌که زن‌پوشی وسیله‌ای برای سودجویی است و با آشکار شدن زن‌پوشی، مرد زن‌پوش با بازگشتن به نقش مردانهٔ خود تقابل مرد و زن را تحکیم می‌کند(محمودی بختیاری و غنیون، ۱۳۹٦).

۹. در کتاب «*پوشاک دورهٔ قاجار*» به قلم سهیلا شهشهانی ضمن پرداختن به زمینه‌های تاریخی لباس در عصر قاجار و انواع لباس‌های اصناف، بحث مختصری دربارهٔ بدل‌پوشی در عصر قاجار شده است و به زن‌پوشی و مردپوشی در قالب یک سلاح برای رفع محدودیت اشاره شده است(شهشهانی، ۱۳۹۶).

۱۰. نجفیان نیز در مقالهٔ «*نقد نمایش جنگنامهٔ غلامان مردپوش: بدل‌پوشی جنسیتی در نمایش*» نمایشنامهٔ جنگنامهٔ غلامان را از منظر بدل‌پوشی جنسیتی (مردپوشی) بررسی کرده است. او بدل‌پوشی را به مثابه سنتی فرهنگی و نمایشی می‌داند که به فرمی برای بیان اندیشه‌های نویسنده تبدیل می‌شود(نجفیان، ۱۳۹۸).

پیشینهٔ پژوهش به دو صورت نمود یافته است. شکل اول، پژوهش‌های متقدم مانند جستارهای خانلری و محجوب بیشتر در زمینهٔ آداب عیّاری است و در ضمنِ آن گذرا به بحث تغییر چهره و بدل‌پوشی اشاراتی شده است و هیچ‌گونه تقسیم‌بندی دقیقی ارائه نشده است؛ همچنین عوامل فرهنگی و اجتماعی برای روی آوردن به این سنت عیّاری نیز ذکر نشده است، اما ارزش این جستارها در اولین اشاره‌هایی است که به بحث بدل‌پوشی شده است که براعت استهلالی بر پژوهش‌های متأخر است. شکل دوم، پژوهش‌های متأخر است که اغلب بر حوزهٔ ادبیات نمایشی، نمایش و فیلم متمرکز است و به نظر می‌رسد بدل‌بازی عنوان سنجیده‌تری برای آنان باشد. ردپای این نوع بدل‌پوشی در نمایش آئینی تعزیه یا شبیه‌خوانی و در جشن‌های باستانی نظیر کوسه برنشین، میر نوروزی و نظایر آن دیده می‌شود. در این دسته از پژوهش‌ها به متون عامیانه توجهی نشده است. همچنین هیچ کدام از پژوهش‌هایی که در پیشینه آورده شد، به بدل‌پوشی از منظر فرهنگی و اجتماعی نپرداخته‌اند. از این جهت، ضرورت تحقیق پیش رو آشکار می‌شود. داستان‌های عامیانه ظرفیت بالایی در بازنمایی جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی دارد و تحلیل کارکردهای آن‌ها به فهم برخی از گزاره‌های فرهنگی-اجتماعی در سایهٔ این سنت دیرینهٔ عیّاری نیز می‌انجامد. مضاف بر این در جنیدنامه حجم و تنوع بدل‌پوشی‌ها به خوبی دیده می‌شود و متن در بازتاب این موضوع، ظرفیت بالایی دارد.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. عیّاران؛ زمینه‌های اجتماعی- فرهنگی و سنت بدل‌پوشی

عیّاران طبقه‌ای اجتماعی بودند که در تشکیلات مخفیانه‌ای به فعالیت می‌پرداختند. آنان آداب و اصول اخلاقی به‌خصوصی را رعایت می‌کردند. این آئین‌ها در برخی از قصّه‌هایی که بن‌مایهٔ حماسی و پهلوانی دارند، دیده می‌شود، به طوری‌که داستان سمک عیّار تماماً کار و کردار عیّاری را پوشش می‌دهد.

عیّاران به جوانمردی شهره بودند و «یکدیگر را «یار» یعنی «رفیق» صدا می‌زدند»(کربن، ۱۳۶۳: ۱۱۱ و ۱۱۲). در بیشتر متون فارسی، عیّاری به معنای جوانمردی و مردانگی آمده است. در تاریخ سیستان این واژه، معادل مروّت و در قابوس‌نامه به معنای جوانمردی ذکر شده است. در *تاریخ بلعمی* مردانگی و در *سمک عیّار* در معنای جوانمردی استعمال شده است، اما معانی دیگر عیّاری از قبیل شطاری، گربزی، چالاکی، شجاعت، دزدی، هوشمندی، شب‌روی، وفاداری، عدالت‌طلبی و مبارزه با ظلم در سایه قرار گرفته است؛ گو اینکه عیّاری یک کلمه نیست تا معنای واحدی برای آن برگزید، بلکه یک فرهنگ است و مجموعهٔ این معانی را در برمی‌گیرد.

عیّاران از دل جامعه برخاسته و حامی گروه‌های ضعیف جامعه بودند. این ویژگی مهم سبب شده بود در نگاه طبقهٔ فرودست، مظهر عدل و داد و ظلم‌ستیزی باشند. هرچند گاهی عیّاران از مسیر اصلی خود منحرف می‌شدند، اما باز هم ستایش می شدند. از سوی دیگر، در نظر طبقهٔ فرادست و دستگاه حاکم، سرکش و طغیانگر به شمار می‌آمدند؛ زیرا برای حیات سیاسی حاکمان خطرآفرین بودند و به همین جهت همواره تحت نظرِ حاکمیت بوده‌اند. به تبع این موقعیت حساس و برای امنیت گروه، ناگزیر اصولی را رعایت می کردند که در خصایل و صفاتی همچون وفاداری، رازداری و جوانمردی بروز می‌یافت و جزو اخلاق عیّاری به شمار می‌رفت و نقض این اصول، از سمت اعضا، عقوبت سختی به دنبال داشت. از جمله آنان «به عناوینی از قبیل نابکار، حرامزاده و امثال آن ذکر می‌شدند»(حاکمی، ۱۳۸۳: ۱۱۱). علاوه بر این، به‌کار بستن، شیوه‌هایی نظیر بدل‌پوشی و استتار نیز در گفتمان عیّاری می‌تواند پیرو همان اصول اخلاقی نظیر رازداری و فعالیت‌های پنهانی باشد.

در گفتمان عیّاری، بدنِ اجتماعی در ارتباط با مقولهٔ قدرت باز تعریف می‌شود. اِعمال قدرت از سوی فرادستان به صورت نابرابری، خفقان، بی‌عدالتی و تبعیض نمود می‌یابد و طغیان و خیزش طبقهٔ فرودست را به همراه دارد. انگیزهٔ دادخواهی و احقاق حقوق ستمدیدگان در سایهٔ اختناق سیاسی، حربه‌هایی نهانی را برای مبارزان عیّار مفهوم‌سازی می‌کند. پیکرمندی[1] که نمود عینی آن را می‌توان در پوشش دید، در منشور نانوشتهٔ عیّاران با عنوان بدل‌پوشی مطرح می‌شود و با طرحوارهٔ[2] بدن سیاسی در گفتمان عیّاری و داستان‌هایی با بن‌مایهٔ حماسی نمود می‌یابد. لباس مبدل و تغییر چهره به مثابه نشانه‌ها و کدهایی به تولید معنا می‌پردازد و به شکل‌گیری روند تازه‌ای از مبارزات منجر می‌شود. لباس و ظاهر افراد یکی از اولین و مهم‌ترین مقوله‌هایی است که قضاوت دیگران را در ابتدای امر به دنبال دارد؛ از این‌روی، پیکرمندی، به‌ویژه نوع پوشش و آراستن چهره، امکاناتی بدنی در اختیار فرد قرارمی‌دهد تا خود را از این طریق به دیگران بشناسانند. در واقع، لباس «دارای این ظرفیت است که با تقلب در آن، خود را به گونه‌ای متفاوت به دیگران معرفی کنیم» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۳: ۲۶۲). بنابراین یکی از اهداف تغییر لباس و تغییر چهره، فریب دادن و خام کردن گروه مقابل است. پیکرمندی عموماً در این نوع داستان‌ها به شکل بدن سیاسی و بدن مبارز مطرح می‌شود و «ارتباط بدن با نهاد قدرت «تکنولوژی سیاسی بدن» را پدید می‌آورد؛ یعنی مجموعه تمهیداتی که روابط قدرت، دانش و بدن را به یکدیگر پیوند داده، مفصل‌بندی تازه‌ای با مرکزیت بدن پدیدمی‌آورد»(زرقانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۰۷). قهرمان داستان با پوشش خود که بخشی از کالبد جسمانی است با نهاد قدرت به مبارزه برمی‌خیزد و اعتراض خود را با امکانات بدنی بروز می‌دهد و سویهٔ «بدن عصیانگر» (همان، ۲۲۰) را در مقابل ابدان مطیع که مقبول نظام‌های سیاسی استبدادی است به نمایش می‌گذارد. پوشش به مثابه گفتمانی در مقابل خودکامگی عمل می‌کند. به وسیلهٔ رمزگردانی به پیشبرد اهداف در راستای ایدئولوژی جمعی، به دست‌گیری قدرت سیاسی و در نهایت به پایه‌ریزی شاکلهٔ دولتی قدرتمند و نهانی می‌انجامد.

1. Embodiment
2. Schemas

۳-۲. بدل‌پوشی

اگر پوشش را یک کنش اجتماعی معنادار تصور کنیم، دیگر لباس فقط به معنای تن‌پوشی برای حفظ تن نیست؛ یعنی تنها موجودیت فیزیکی بدن را بازتاب نمی‌دهد، بلکه ایدئولوژی و اندیشه‌های غالب یک فرهنگ و جامعه را بازنمایی‌می‌کند. پوشش امری قراردادی و حاصل برساخت‌های جمعی یک فرهنگ است. «معنای هر سبک لباس و هر نحوهٔ پوشش، از خلال نسبتی که با مقوله هایی نظیر مردانگی یا زنانگی، طبقه، منزلت، نقش اجتماعی، ارزش‌ها یا ضدارزش‌ها و به طور کلی با ساختارهای اجتماعی برقرار می‌کند، درک می‌شود»(جوادی‌یگانه و کشفی، ۱۳۸٦: ٦٦). بدل‌پوشی یک نبردِ کالبدی است که تحت تأثیر روابط قدرت، نظام اعتقادی، سیاسی و فرهنگی یک جامعه با هدف دور زدن دال‌های سیاسی و رفع محدودیت‌های ایجاد شده برای یک مبارزه پنهان و امن، شکل گرفته است. اساساً سبک زندگی عیّاری بر مخفی‌کاری استوار بوده است. از این‌رو، عیّاران برای حفظ امنیت گروه اصولی را رعایت می‌کردند. بدل‌پوشی نیز از شگردهایی است که عیّاران از آن برای مدیریت، سازماندهی، پیشبرد اهداف جمعی و محافظت از نیروهای خود بهره می‌بردند.

داستان‌های عامیانه محملی برای انعکاس مقوله‌های فرهنگی و اجتماعی است و بدل‌پوشی به مثابه یکی از سنت‌های دیرینهٔ عیّاری، در متونی با بن‌مایهٔ عیّاری و حماسی دیده می‌شود. البته ذکر این نکته ضروری است که بدل‌پوشی تنها مربوط به فرهنگ و ادب ایرانی نیست، بلکه جلوه هایی از آن را در فرهنگ و ادب اروپا از جمله در آثار نمایشنامه‌نویس یونانی آریستوفان و نویسندهٔ انگلیسی شکسپیر نیز می‌توان دید. خشکدامن به نقل از اقوال شفاهی ناظرزادهٔ کرمانی می‌نویسد: بدل‌پوشی «یکی از شگردها و شیوه‌های نمایش است که در جریان آن شخصیتی از نظر ابعاد فیزیکی و اجتماعی دگرگونی می‌پذیرد تا شماری از اهداف نمایش تحقق پذیرد»(خشکدامن، ۱۳۸٤: ۷). وی در این تعریف تنها به وجه نمایشی بدل‌پوشی توجه کرده است، نظیر مواردی که در فیلم یا تئاتر مشاهده می‌شود. خانلری معتقد است عیّاران چهره ، قیافه و جامهٔ خود را دیگرگون می‌کنند و هر بار به شکلی و لباسی در می‌آیند تا کسی ایشان را نشناسد و مقصود خود را انجام دهند(رک: خانلری، ۱۳٦٤: ۷۹). در این تعریف به

هدف بدل‌پوشی که ناشناس ماندن است اشاره شده است. «بدل‌پوشی با مسائلی بیش از دغدغه‌هایی دربارهٔ هویت شخصی جنسیت یافته درگیر است؛ منظرهایی از الوهیت، قدرت، طبقه، افسون و جادو، ستاره شدن، مفاهیم زیبایی و تماشا و تقابل امر مریی و نامریی یا پنهان شده» (سنلیک به نقل از ثمینی و دیگران، ۱۳۸۹: ٥٤). در این تعریف مبانی قدرت، طبقهٔ اجتماعی و جنسیت و برخی مفاهیم انتزاعی نیز مطرح شده است.

می‌توان گفت بدل‌پوشی یکی از مؤلفه‌های امکانات بدنی است که محصول شرایط اجتماعی و فرهنگی است. تغییر چهره و دگرگونی لباس در این سنت دیرینهٔ فرهنگی از دال‌های سیاسی و فرهنگی متأثر است. نه تنها هویت فردی شخص بلکه هویت اجتماعی او را نیز دگرگون می‌کند و در انواعی نظیر مردپوشی، زن‌پوشی، کچل‌پوشی، بدل‌پوشیِ نمایشی بروز می‌یابد و در پی محقق ساختن اهدافی نظیر استتار، پنهان سازی، وارونه جلوه‌دادن و فریبکاری است و بر پایهٔ دروغ بنا شده است. هرچند در مرام‌نامهٔ نانوشتهٔ عیّاران راستی از مشخصه‌های اصلی عیّار است، اما در زیرساختِ سنت بدل‌پوشی و برخی از حیله‌های عیّاری، دروغ و وارونه جلوه‌دادن حقیقت در کسب موفقیت و نیل به اهداف نقش محوری دارد. جبر طبقهٔ حاکم، نبود عدالت و بهره‌گیری منصفانه از حقوق طبیعی افراد و شیوه‌های صحیح مطالبه‌گری برای احقاق حق، سبب شکل‌گیری حلقه‌های مردمی و مبارزهٔ مخفیانه شده است. استفاده از بدل‌پوشی که بر فریب و دروغ استوار است راهی امن برای دستیابی به حق واجرای عدالت است.

ابومسلم نامه از داستان‌هایی است که علاوه بر جنبه‌های ارزشی و شعوبی و تأکید بر احیای هویت ایرانی، محملی برای منازعات دینی و ابزاری برای تبلیغ اندیشه‌های نضج یافته در آن دوره بود. اندیشهٔ غالب، غلبه بر امویان، براندازی حکومت، گرفتن انتقام اهل بیت از خارجیان و اعتراض به ظلم و ستم ایشان است. آبشخورِ اصلی قیام ابومسلم را می‌توان در طبقات محروم و فرودست اجتماع یافت. از این‌روی، بر مبنای جریان‌های فتوت و عیّاری نوشته شده است و جنبه‌های عیّاری در آن برجسته است؛ چنان‌که گروه‌های مختلف پیشه‌وران و اصناف و همچنین افرادی از مسلک‌های گوناگون در این قیام مشارکت داشته‌اند. عیّاران برای تحقق این کنش‌ها از گفتمان

اعتراض بهره برده‌اند. برای خلق چنین گفتمانی به امکاناتی نیاز است و بدل‌پوشی یکی از شیوه‌هایی است که اعتراض و طغیان را در قالبی امن برای کنشگران محقق می‌سازد. قهرمانان ابومسلم نامه در مواجهه با گروه مخالف و بنابر قرارگرفتن در موقعیت‌های حساس، با اتخاذ این شیوهٔ مخفی مبارزه راهی برای اعتراض و دادخواهی می‌گشایند.

۳-٤. بدل‌پوشی نمایشی

عنوان بدل‌پوشیِ نمایشی به دلیل تأثیرپذیری جنبه‌های تغییر چهره و لباس از نمایش‌های سنتی رایج دورهٔ صفوی برگزیده شد. گو اینکه بدل‌پوشی نمایشی در ساحت برون‌متنی (محافل نقالی) هدفی فراتر از فریب‌کاری و خام کردن گروه مقابل را که هدف عمده در ساحت درون‌متنی روایت است، دنبال می‌کند. علاوه بر رواج سنت‌های نمایشی و تأثیر آن بر نقل روایت، پیروی از سنت‌های داستان‌گزاری نیز بستری فراهم می‌آورده است تا راوی با شاخ و برگ دادن، پررنگ کردن جنبه‌های کمیک و موقعیت‌های طنزآمیز و دست بردن در نقل برخی جنبه‌های دیرینهٔ عیّاری، نقشی تازه دراندازد و با این شیوه، آتش محفل نقالی را گرم نگاه دارد و مخاطبان را حفظ کند؛ زیرا راوی علاوه بر تمرکز بر کارکرد تفننی داستان و التذاذ مخاطب باید به کارکرد تبلیغی داستان نیز توجه می‌کرد. از این جهت، در جنیدنامه روندِ بدل‌پوشی با نوعی تحریف روبه‌رو شده است؛ به عبارتی، وجه نمایشی و سرگرمی آن برجسته‌تر شده است، به طوری‌که رنگ مایهٔ مضحکه یافته و تصویرهای عجیب و خنده‌آوری خلق شده است. در مجموع، بدل‌پوشی نمایشی امکانات بالایی برای تغییر چهره دارد. عیّار همیشه «توبرهٔ حیلت» به همراه دارد تا در موقعیت‌های حساس و بنابر شرایط مقتضی خود را بیاراید و چهره‌اش را تغییر دهد. در این توبره، از آلات گوناگون موسیقی، ابزار و لباس‌های اصناف مختلف گرفته تا دفتر، کتاب مقدس، نمک و شیشهٔ کوفته برای بستن زخم‌ها پیدا می‌شد. عیّار از طریق نمایه‌های بدنی نظیر بستن موی و محاسن عاریه، دارو بر چهره مالیدن و تغییر لباس هویت واقعی خود را استتار و هویت اجتماعی تازه‌ای جعل می‌کرد. به همین دلیل، در بدل‌پوشی با پنهان‌کاری، نقاب، پوشاندن شخصیت واقعی و نمایش شخصیت بدلی، باورپذیر کردن شخصیت خود در

نزد دیگران و دروغ مواجهیم.

عامل اصلی شکل‌گیری این روند، محدودیت است. محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی، کنشگر را بر این عمل تحریض می‌کند. در جنیدنامه، شیبو عیّار شخصیتی نمایشی دارد و به همراه مختار کارهای محیرالعقولی انجام می‌دهد و در بزنگاه‌های پرخطر به کمک این حیله‌ها یاران خود را نجات می‌دهد. شیبو عیّار و عیّاران داستان با دور زدن قوانین بدن سیاسی که یکی از راه‌های اعمال زور و قدرت از سوی جبههٔ مقابل است، انقلابی نرم و پنهان علیه قدرت انضباطی و هژمونی[1] کنترل‌کننده پیش‌می‌گیرند و برای جاسوسی، رخنه در سازوکار گروه مقابل و ضربه‌زدن ناگهانی به آنان و خبرگیری از این ترفندها بهره می‌برند. شیبو نمونهٔ کامل یک بازیگر عیّار است و بیشتر نقش‌های بدل‌پوشی نمایشی بر عهدهٔ وی است. او در شمایلِ سرهنگ، قاصد، مویه‌گر، مطرب، بازرگان، شعبده‌باز، چاوش، شماس، حکیم، شاعر، فال‌گیر، دانشمند و طبیب نمایان می‌شود و حتی با ترفندهایی دین خویش را استتار می‌کند، به شکل یهود و ترسا و جز آن در می‌آید. عیّاران به زیرکی شهره‌اند، از لوازمی مانند بدل‌پوشی و سنت‌ها و شگردهای عیّاری دیگر در سایهٔ امکانات بدنی، برای پیشبرد اهداف خود بهره می‌گیرند؛ یکی دیگر از ویژگی‌های زیرکانهٔ عیّار ایجاد آشفتگی در تمییز حقیقت است. معمولاً این وظیفهٔ خطیر یا از طریق بدل‌پوشی و تقلید متبحرانهٔ آداب برخی از مشاغل و حِرَف یا تقلید لهجه، زبان و اشراف به انواع دانش‌ها از قبیل نجوم، موسیقی و غیره صورت می‌گیرد. تمام این موارد وسیله‌ای برای رخنه‌کردن در حریم گروه مقابل وفریب‌دادن آن‌ها است. به کارگیری این فنون، منوط به این است که عیّار تا چه میزان بتواند نقش خود را خوب بازی کند، مسیر ذهنی گروه مقابل را منحرف، اعتمادشان را جلب و پس از آن با سرعت عمل و چالاکی نقشهٔ خود را عملی‌کند و فرصتی برای اندیشیدن باقی نگذارد. اصناف و مشاغل گوناگون، در ابومسلم نامه (جنیدنامه) لباس و تشریفات مخصوص به خود را دارند. از این‌روی، لباس و برخی آداب آئینی دالی تفکیک‌کننده محسوب می‌شود که موجب برقراری نظم اجتماعی می‌شود. هویت اجتماعی با عضویت در گروه و جمع محقق می‌شود. عیّار نیز با زیرکی جنبه‌های

1. Hegemony

ارزشی یک گروه را فرا می‌گیرد. او به گروه مقابل تعلقی‌ندارد، اما احساسات، عناصر شناختی، ارزشی و صوری آنان را با مهارت بالا فرا می‌گیرد و تقلید می‌کند و به این وسیله، مقدمات فریب آنان را فراهم می‌کند. شیبو عیّار خود را مانند مویه‌گران آراسته، آوازهای حزن‌انگیز می‌خواند و به زبان رومیان نوحه‌خوانی می‌کند. مهارت شیبو عیّار در نقش بازی‌کردن و پنهان‌کاری به حدی است که کسی شک نمی‌کند که او عیّاری حیله‌گر است. از آنسوی، مختار در زیر لباس مویه‌گری دشنه‌ای پنهان کرده است و شیبو عیّار نیز داروی بی‌هوشی بر سر شمع ریخته و دود آن، زنان حاضر در سوگواری و قیصر را در طبقهٔ بالا بی‌هوش کرده است. نشانه‌های متنی دال بر این است که زنان اغلب کار مویه‌گری را برعهده دارند. آنان مانند کولی‌ها، دوره‌گردانی هستند که از مناطق زنگبار به سرزمین‌های دیگر کوچ می‌کنند و به این حرفه اشتغال دارند، نی‌های مرغوب حجازی می‌نوازند و از عود برای گرم کردن محفل بهره می‌برند که شیبو عیّار با ریختن بی‌هوشانه به جای عود، افراد آن محفل را بی‌هوش‌می‌کند و به اهداف خود می‌رسد.

«شیبو توبرهٔ حیلت را بیرون آورد، خود را همچون زن مویه گری آراست و مختار را شاگرد خود ساخت و رو به شهر قیصر روان شدند. قاضی نیز خود را مثال عارفی ساخت و از دنبال ایشان روانه گردید ... شیبو و مختار روانه شده، می‌آمدند و خود را همچو مویه‌گران آراسته، مویه می‌کردند که فریاد زاری از قیصر بلند گردید. تعزیهٔ خواهرزادهٔ قیصر را می‌داشتند و زنان از خوشی آواز اینها عجایب مانده بودند»(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۲۵۰).

در جای دیگر آمده است: «شیبو بیامد، جامهٔ مویه‌گران پوشیده، توبره بر دوش رشیده داد. خود دف می‌زد و هر دو به پیش مویه‌گران آمدند. شیبو گفت: من مویه‌گرم و آواز خوشی دارم ... شیبو آواز برکشید و چنان مویه‌کرد که خلق به خروش آمدند و دف چنان می‌زد که زنان به رقص درآمده بودند»(همان، ۳۷۲).

لباس به مثابهٔ رسانه‌ای غیرکلامی ابزاری برای بیان اندیشه‌ها، باورها، احساسات و تعلقات فرهنگی و اجتماعی است. پیکرمندی و نشانه‌های ظاهری از قبیل تن‌پوش و سیمای ظاهری عارفان در داستان، دالی تعیین‌کننده برای نشان دادن موقعیت اجتماعی و

تعلق آنان به یک گروه اجتماعی و فرهنگی است. «هر یک از تن‌پوش‌ها و زیورها و آرایه‌های مخصوص آنها به صورتی رمزی و نمادین مفهوم یا مفاهیمی را در جامعه می‌رساند. تن‌پوش‌ها نشان‌دهندهٔ پایگاه و منزلت اجتماعی، اقتصادی، مذهبی، شغلی و حال و احوال روحی پوشندگان آنها می‌باشند»(بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۱۷). ریش سفید، دراعه و لباس آستین فراخ، عصا، سجاده بر دوش گرفتن و تسبیح در دست داشتن، توبرهٔ آکنده از دفتر و کتاب و همراه‌داشتن اسطرلاب، کتاب مقدس انجیل را ملحون خواندن، چهره‌ای مانند قطران سیاه داشتن، خمیده راه رفتن و نیز در آئین ترسا بودن از مشخصه‌های گروه اجتماعی عارفان است، اما در توصیف نوع لباس و نشانه‌های ظاهری، جلوهٔ تازه‌ای از عارف به نمایش گذاشته شده است. عارف علاوه بر اینکه سجاده بر دوش دارد و با تسبیح ذکر می‌گوید، انجیل را آهنگین می‌خواند. همزمان، اسطرلاب به دست دارد و در کواکب نظر و پیش‌گویی می‌کند و مضاف بر آن، مرز مشخصی میان عارف، روحانی دینی، شماس، دانشمند، حکیم و پیر زاهد دیده نمی‌شود و معادل هم به‌کار می‌روند: «مرد دانشمندم و جمله علم‌ها دانم. هر چیز که مردان را به کار آید، دارم. مردی ترسایم و صد و بیست سال عمر دارم؛ و مرا قوهیچ حکیم خوانند»(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۳۱۸). همچنین حکمت، شاعری، فال‌گیری و رمالی به‌طور همزمان به کار می‌رود گو اینکه وجه ممیزی در بازنمایی تن‌پوش و امکانات بدنی هرکدام ارائه نمی‌شود: «پس شیبو از راه دیگر آمده، ریش و دراعه آستین فراخ پوشیده، و عصا در دست، انجیل در آستین نهاده، جایی که پسر قیصر و خاصان بودند رفته، شروع کرد به انجیل خواندن که جملهٔ خاصان بر سر وی جمع‌شدند»(همان، ۲۵٤).

«شیبو ... برخاست توبرهٔ حیلت برگرفت و ریش سفید بربست، دراعهٔ آستین فراخی پوشیده، عصایی در دست گرفته، کتاب انجیل در بغل نهاد و تسبیح در گردن انداخت، پشت را دوتا کرده و رو به خیمهٔ سلطان منصور نهاد»(همان، ۳۱۸). «شیبو برخاست و جامهٔ آستین فراخی پوشیده، دستاری بزرگ نهاد، عصا در دست گرفت، دفتری بر آستین نهاد؛ و رشیده را لباس پشمینه پوشانید و کلاه عارفانه بر سر او نهاد چنان که نیمه ای روی او

پوشیده، و شکل او چون قطران سیاه بود، توبره ای پر از دفتر کرد و به دوش او داد. سجاده بر دوش افکند ... و می‌گفت: من طبیبم و منجمم و شاعرم و فالگیرم؛ و مرا عزیزان جهود می‌گویند»(همان، ۳٦۹).

در پیکرمندی در گونهٔ حماسی و حماسه‌هایی با بن‌مایه‌های دینی و عیّاری که عموماً در بدن سیاسی معنا می‌شوند، تن ابژه[1]ای برای التذاد جسمانی نیست بلکه ابزاری برای مبارزه و همچنین برای فریب دادن است. گروه دیگری که با نشانه‌های جسمانی در داستان نمود می‌یابند، مطربان‌اند. صنف مطربان محبوب شاه‌اند. شیبو وقتی در قالب یک جوان مطرب، سماع‌گری آغاز می‌کند، شاه لباس خود را به وی می‌بخشد.

خلعت‌بخشی شاه نیز بیانگر اهمیت پیکر شاه است. آنچه شاه را از دیگران متمایز می‌کند این است که شاه «نه مثل بقیهٔ مردم دارای یک بدن جسمی فناپذیر است بلکه دارای دو بدن جسمی-مذکر (فناپذیر) و مثالی- نمادین (سرمدی) است»(اخوت، ۱۳۸۸: ۱۰)، اما تا حدودی دو بدن شاه در حماسه‌های مذهبی دگرگون می‌شود و اسطوره‌های مذهبی مانند امام یا پیامبر جایگزین شاه می‌شود. در حماسه‌های مذهبی «شاه از تخت اسطوره‌ای خود فرود آمده و بدنش تبدیل به بدنی عادی شده است، نه بدنی است مقدس و نه بدنی که با هستی پیوند دارد»(زرقانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۱٦). اما دو وجه متناقض دیده می‌شود: از سویی شیبو با تغییر لباس شاه را فریب می‌دهد و تمسخر می‌کند و از دیگر سو، شاه به او خلعت می‌بخشد. این کنش دوگانه بیانگر این است که رگه‌هایی از این باور در ذهن پردازندگان داستان وجود داشته است. اغلب اعضای گروه مطربان جوانان بودند. شیبو می‌گوید: «به ریش سفید، سماع‌گری خوش نباشد. جوانی همراه من است او را فرستم»(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۳۱۹). مطربان لباس مخصوص دارند و عین واژهٔ «جامهٔ مطربانه» مؤید این است. جامه‌های رنگین می‌پوشند و با گیسوان بلند با آلاتی همچون کمانچه، بربط، دف، چهارپاره، نای عراقی و نای حجازی به اجرای موسیقی می‌پردازند و از این شیوه برای خبرگیری در دربار بهره می‌جویند.

– شیبو گفت: من علم موسیقی می‌دانم ... خود را چون مطربی بیاراست و رخت

1. Object

رنگین پوشید و بربطی بر دست گرفت و پیش سلطان آمد(همان، ۳۱۹).

– شیبو ... بربط بنواخت و سماعی کرد که سلطان به نعره درآمد. سید جنید بخندید و شیبو، دیگر باره، کمانچه برداشت و سماعی از آن خوشتر کرد ... گفت: کسی می‌خواهم که دف بزند، چهارپاره برگیرم و رقاصی‌کنم(همان، ۳۱۹).

– شیبو به گوشه‌ای رفت، توبرهٔ حیلت پیش خود نهاد و جامهٔ رنگین مطربانه بپوشید، موی دراز از سر تا به پا فرو ریخت و خود را به شکلی بساخت که هیچ کس در آنروزگار ندیده بود، نای عراقی، دف، کمانچه و چهارپاره جمله بر دست گرفته، به میان لشکر کاهور رفت(همان، ٤٦٧).

در کل با توجه به محدودیت‌های سیاسی و بدنی نظیر جثهٔ ظریف و ناتوانی در مبارزهٔ آشکارِ بدنی، عیّار دست به دامن خدعه می‌شود. شخصیت شیبو عیّار در ابومسلم نامه مانند شخصیت عمرامیّه در حمزه نامه و احمد زمجی (دیوانهٔ محمدباقر) در ابومسلم نامه و سمک عیّار، کم‌زوری و ناتوانی در امکانات بدنی خود را با مکر و حیله جبران می‌کند. سمک عیّار ریزنقش است و عمرامیّه کوتاه قد. شیبو در هنگام نبرد پشت سیدجنید پنهان می‌شود و معترف است «جنگ شیران پهلوان کار من نیست، دزدی، مکر و حیله کار من است»(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۳۸۱) و همهٔ این‌ها با تدبیر جبران می‌شود: «عیّار باید بسیار چاره باشد»(خانلری، ۱۳٤۸: ۱۲۱). آنان تیزتک، پیاده و چالاک‌اند. سمک در حرکت مانند باد گریزپا و شتابناک است: «برخاست و روی به راه نهاد. چون باد از آن سنگ‌ها و راه‌ها بگذشت» (ارجانی، ۱۳٦۲: ۳۷۰). احمد زمجی در سرعت و تیزپایی به آهو مانند شده است: «احمد زمجی ... چون شیر حمله می‌کرد و چون آهو می‌دوید»(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۱٥٦/۲). شیبو آهو را در هنگام دویدن می‌گیرد و از اسب تندتر می‌دود: «گویند در وقت دویدن، شیبو پاشنهٔ پایش به گوشش می‌خورد»(همان، ۳۱۷). شیبو عیّار نیز به سرعت باد می‌تواند به جامهٔ شماس و مهتر ترسایان درآید و بعد از آن به سرعت نقش خود را عوض کند و با سر هم کردن دروغی، گروه مقابل را متقاعد کند که فریبی در کار نبوده است.

۳-۵. مردپوشی

زنان در ادبیات عامیانه برخلاف ادبیات رسمی حضوری فعال دارند. در عشق، رزم و

غالب امور مانند مردان در صحنه حاضرند و تا اندازه‌ای از انفعال ادب رسمی به دورند: «در داستان‌های پهلوانی ایرانی و غیر ایرانی، گاهی با دخترانی روبه‌رو می‌شویم که سخت رزم‌آور و ستیهنده‌اند؛ چنان‌که مردان پهلوان و لشکریان بسیار در برابر چالاکی و مردافکنی آن‌ها در می‌مانند»(آیدنلو، ۱۳۸۷: ۱۲). نمونه‌های فراوانی از این زنان عیّار یا «پهلوان بانو»[1] در متون منظوم و منثور عامیانه دیده می‌شود. در کل سه دلیل عمده برای ظهور ایشان می‌توان برشمرد: «۱. پایگاه برتر و احترام تقدس‌آمیز زنان در مرحلهٔ کشاورزی از تاریخ تمدن انسان(عصر زن/مادرسالاری)؛ ۲. الگوگیری از ویژگی‌های جنگی و پهلوانانهٔ برخی بغ بانوان اساطیری و ۳. اعتراض نمادین بر نظام مردسالاری و در پی آن، تفکر زن ستیزانهٔ بعضی جوامع»(همان، ۱۱). این زنان در برخی موقعیت‌ها با تغییر چهره هویت خود را پنهان می‌کنند و با هویت مردانه در میدان رزم حاضر می‌شوند. در شاهنامه، گردآفرید لباس رزم می‌پوشد و گیسوانش را زیر زره پنهان می‌کند(فردوسی، ۱۳٦۹: ۱۳۲و ۱۳٤). در داراب نامه، پوران‌دخت از حیله‌های عیّاری بهره می‌برد، او در توبرهٔ عیّاری خود دارویی دارد که هرگاه به رخسارش می‌مالد، پشت لبش سبز می‌شود(طرسوسی، ۱۳٥٦: ۷۰)، روزافزون در سمک عیّار، شبرو و عیّار است(کاتب ارجانی، ۱۳٤۷: ٤٦۷/۱ و ٤٦۸) انطوطیه، دختر پادشاه مغرب، در داراب نامهٔ طرسوسی زنی مبارز و جنگاور است و به مصاف پوران‌دخت می‌رود(طرسوسی، ۱۳٥٦: ۳٥/۲). در داراب نامهٔ بیغمی زنانی دیده می‌شوند مانند گلبوی، دختر ملک مسروق و عین‌الحیات، دختر شاه سرور یمنی و جهان افروز دختر قیصر روم که به نبرد پدر خویش می‌رود و با فیروزشاه ازدواج می‌کند(بی‌غمی، ۱۳٤۱: ۲۹۰/۲، ۳۳۷، ۲٦۲، ٦۰۰). در حمزه نامه، همای طایفی و خورشید خاوری بانوانی رزمجو و عیّارند(شعار، ۱۳٦۲: ۹۰، ۹۲، ٤۲۰، ٤۳۹). سکینه، شهربانو، گیسیا بانو و دختر فرامرز از زنان عیّار و رزم‌آور اسکندرنامه‌اند(حکیم، ۱۳۸٤: ۹۲، ۹٤، ۹٦، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰٦، ۱۸٤، ۱۸۷، ۲۰۷). در جنیدنامه رشیده دختری عیّار و جنگجوست که گاهی لباس مبدل می‌پوشد(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۲۳۸، ۲۸۳، ۳٥۹، ۳۷۲، ٤۱۷).

این نوع از بدل‌پوشی ذیل بدل‌پوشی‌جنسیتی مطرح می‌شود. یکی از دلایلی که زنان

1. Heroine

نمی‌توانند با هویت واقعی خود در حماسه ظاهر شوند «قاعدهٔ برساختهٔ برتری ذاتی بدن مذکر بر بدن مؤنث است. این برتری برآیند ارزش‌های اجتماعی و نظام‌های فرهنگی روزگاران کهن است»(زرقانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۰۵). بدن زن نمودار ضعف و بدن مرد نشان‌دهندهٔ قدرت اوست. زنان حماسه این فرض را پذیرفته‌اند که بدن ضعیف زنانه نمی‌تواند به مصاف بدن قوی مردانه برود، اما به این باور نیز رسیده‌اند که باید این قاعده را زیر پا بگذارند و اعتراض کنند. برای همین از نشانه‌های پیکر مردانه (پوشش و کنش) استفاده می‌کنند، لباس مبدل می‌پوشند و با هویتی برساخته وارد میدان می‌شوند. در جلد اول ابومسلم نامه اغلب با مردپوشی مواجهیم. فقط دو بار زن‌پوشی دیده می‌شود. یک‌بار شیبو عیّار و یک‌بار نیز ابومسلم لباس زنانه می‌پوشند. ابومسلم در سرداب خانهٔ نصر سیار گرفتار شده است، از سر ناچاری و اکراه چادر و موزهٔ زنان می‌پوشد. علی‌رغم اینکه در موقعیتی خطرناک قرار دارد، پیشنهاد مجلس افروز مبنی بر پوشیدن لباس زنانه را رد می‌کند؛ گو اینکه گرفتارشدن و تن به بند دادن را بهتر از پوشیدن لباس زنان و به جان خریدن خفتِ زن‌پوشی می‌داند. او نمادهای بدن زنانه را خلافِ قدرت و زورمندی و اعترافی خاموش به بزدلی خود می‌داند، در واقع «در حماسهٔ بدن مردانه نماد کمال است»(همان، ۲۳٤).

– مجلس افروز گفت: چادری و موزه‌ای آورده‌ام، برخیز و بپوش. ابومسلم گفت: من هرگز جامهٔ زنان نپوشیده‌ام. مجلس افروز گفت: ای امیر، ترک این سخن بگوی که وقت تنگ است و بیم خطر است برخیز و چادر و موزه را درپوش تا سلامت رویم(همان، ٦٥٢).

– ابومسلم دانست که مجلس افروز راست می‌گوید، برخاست و چادر و موزه درپوشید و توکل بر خدا کرد مجلس افروز روی امیر را تنگ بربست. چنانکه سرو سیمین بستی(همان، ٦٥٣).

مجلس‌افروز سمرقندی، زنی مطرب است که با ترفندهای عیّاری و با شجاعت به یاری ابومسلم می‌شتابد و او را از مهلکه‌ای که در آن گرفتار شده است نجات می‌دهد. ابومسلم، مجلس افروز را «شیرزن مردانه» خطاب می‌کند. عنوان‌ها نیز دلالت‌هایی معنایی مبنی بر سلطهٔ تفکر مردانه بر جهان متن را نشان می‌دهد که بدن زن فروتر از

کالبد مردانه است و شیرزن مردانه دال بر روح زنانه و جسم مردانـه در آئـین رزم‌آوری زنان است. «این پارادوکسِ وجودی، پاشنهٔ آشیل زن جنگجو در ژانـر حماسـی اسـت» (زرقـانی و دیگـران، ۱۳۹۸: ۲۳٤) و یکـی از دلایـل شکـست زنـان عیّـار و مبـارز بـه شمارمی‌آید. مجلس افروز به طور ضمنی، معترف است که بدن زن در قیاس با بدن مرد در درجهٔ پایین‌تری قرار دارد. گو اینکه کنش‌های خود را با مردان می‌سـنجد و در ایـن سنجه، چرخهٔ برتری کالبد مردانه بر کالبد زنانه تکرار می‌شود: «من یک زنم، اکنون شما بیاییـد و همـه بـه عجـز خـود مقرّآییـد تـا مـن ابومـسلم را در آنجـا کـه هـست بیرون‌آورم»(طرطوسی، ۱۳۸۰: ٤٦٤) یا در جای دیگر می‌گوید: «من این کار را بـا زنـی خود تمام کنم شما چه می‌گویید؟»(همان، ٦٤٥). در همان اثنا که مجلس افروز از خـود دلاوری نشان می‌دهد و مردان وی را تحسین می‌کنند، همزمان او را با عنـوان «عـورت» نیز خطاب می‌کنند؛ پارادوکس عنوان عورت و شیرزنِ مردانه در تفکرِ مردمحور داستان و در قالب کلیشه‌های‌جنسیتی خود را نمایان می‌کنـد. از طرفـی بـر طبـل جنگـاوری و عیّاری زن می‌کوبند و از طرف دیگر بر پرده‌نشینی و مستورگی زن پای می‌فشرند و در حاکمیت مردانه، نیروی تدبیر و نیروی بدنی او را توأمان به سخره می‌گیرند. علاوه بـر گفتمان مردمحور و بازتاب آن در جهان متن، این نکته می‌تواند گواه ویژگی‌هـای زنـان در داستان‌های عامیانه باشد که زنان عیّار برای تحقق آرمان‌های گروه با تن‌پوش مردانـه ظاهر می‌شوند. آنان نشانگان و علامت‌های زنانگی را از خود دور می‌کنند تا بـه خـوبی از عهدهٔ نقش بانوی عیّار در تن‌پوشی مردانه برآیند. در موقعیـت‌هـای حـساس و پیـرو ایدئولوژی‌های خود، با جان و دل این نقش را عموماً مقطعی بازی می‌کنند، اما دوبـاره به زندگی و نقش خویش باز می‌گردند و در جنسیت حقیقی خود ایفای نقش می‌کنند. در واقع مردپوشی این پیام را می‌دهد که «ظاهر بیرون من (بدنم، جنسیتم) مردانه اسـت اما جوهر من (خودم) از درون زنانه است»(باتلر، ۱۳۸۵: ۲۳٦ و ۲۳۷) به نقل از ثمینی و دیگران مردپوشی و زن‌پوشی و در کـل بـدل‌پوشـی جنـسیتی حاصـلِ برسـاخت‌هـای فرهنگی یک جامعه است. نشانگان هویتی در زن و مـرد بـا تغییـر پوشـش و برخـی از رفتارها، نمایان می‌شود و لباس که علامتی برای تغییر هویت است گاه زن را بـه مـرد و گاه مرد را به زن مبدل می‌کند(ثمینی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۸).

– رشیده دست به روی خود گرفت. شیبو بدوید، کلاه رشیده را بیاورد و به او داد تا بر سر خود نهاد. جمله مردم در شک افتادند که این جوان چرا دست به روی خود گرفت؟ همانا که این دختر باشد و چون مردان خود را آراسته است.(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۳۵۹).

– شیبو به دختر گفت: برخیز، رخت غلامان در بر کن که کسی ترا نشناسد(همان، ۲۸۳).

رشیده یکی از زنان جنگجو و عیّار در ابومسلم نامه (جنیدنامه) است. او در شمشیرزنی، تیراندازی، کشتی‌گیری و دیگر فنون رزمی سرآمد است. در میدان نبرد مانند شیر ژیان می‌خروشد و عالَم را در چشم مردانِ مبارز تیره و تار می‌کند. علاوه بر آن شبرو و عیّار است. او برای انتقام خونِ برادرش، حنطله که به دست سیدجنید کشته شده است، به میدان مبارزه وارد می‌شود. در کشاکش نبرد، باد نقاب از چهرهٔ رشیده کنار می‌زند و سیدجنید دلباختهٔ او می‌شود. در واقع بن‌مایهٔ عشق و کنش‌های زنان سلسله‌جنبان حوادث بسیاری در روند روایت است. رشیده هویت خود را پنهان نمی‌کند و به عنوان یک دختر به میدان مبارزه می‌آید و هم‌نبرد می‌طلبد و رجزخوانی می‌کند اما در خلال کنش‌های‌ک لامی همان کلیشه‌های جنسیتی تکرار می‌شود: «جنید چون سوارکاری، لعب و جولانِ سپهداری او بدید، حیران‌شد و گفت: الله‌اکبر، دختر چنین چست و چالاک!»(همان، ۲۲۲)، اما همچنان در گفت‌وگوها سویه‌های متناقض دیده می‌شود از طرفی تحسین و از طرفی اعجاب، اما جنسیت سبب نمی‌شود، جنگجوی مرد از مبارزه با وی منصرف شود.

اما گردآفرید در نبرد با سهراب چهرهٔ خود را می‌پوشاند، بانو گشسب لباس مردانه به تن دارد و خود را با عنوان مبهم «سواری‌نام‌آور» معرفی می‌کند و حتی جد وی او را نمی‌شناسد. در میدان جنگ نیز تا آنجا که می‌تواند از معرفی خود سرباز می‌زند. وقتی آن‌ها در می‌یابند که حریف یک زن است، از مبارزه تن می‌زنند با این استدلال که در شأن یک مرد نیست که با زنان نبرد کند(رک: زرقانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۳۳). این تفاوتی است که در نقش‌آفرینی زنان در ابومسلم نامه و دیگر داستان‌ها مشاهده می‌شود.

همچنین رشیده بر هر کوی و برزنی گذر می‌کند، افراد زیادی دلباختهٔ او می‌شوند.

عشق‌های گذرا و فرعی که در بیشتر داستان‌های عامیانه دیده می‌شود و جزو بن‌مایه‌های این‌داستان‌ها به شمار می‌رود؛ یا وصف او را شنیده‌اند یا چهرهٔ او را در خواب دیده‌اند یا صورتگران تصویر او را کشیده‌اند. رشیده در بلاد عرب و عجم و در سرزمین جنیان در زیبایی شهرهٔ خاص و عام شده است و مردان بسیاری عاشق او شده‌اند. مهمترین ویژگی «پهلوان‌بانو برخورداری توأمان از زیبایی و دلاوری آرمانی» است(آیدنلو، ۱۳۸۷: ۱۱). سید جنید هرجا می‌رود، می‌بیند سخن از رشیده است، می‌گوید: «این چه فتنه است که این دختر به عالم انداخته است و همه عالم به واسطهٔ او خراب شده‌است؟»(طرطوسی،۱۳۸۰: ٤٤٠). پسر سلطان منصور نقشِ روی رشیده را دیده است و دل در مهر او بسته است. از طرفی رشیده سه هزار مرد از لشکریان سلطان منصور را کشته است. از این‌روی، برای پنهان ماندن و حفظ جان خود، لباس مردانه پوشیده است. همچنین برای در امان ماندن از نگاه مردان و دستبرد آن‌ها لباس مبدل می‌پوشد و چهره پنهان می‌کند تا به دلیل زیباییِ بی‌اندازه دچار گرفتاری نشود. گفتمان مردانهٔ متن، خواهان تملک کامل بدن مؤنث است از این‌جهت تغییر چهره و لباس علاوه بر اقدامی اعتراضی به این نوع نگاه ابزاری، راهکاری برای حفظ امنیت خود و مقابله با محدویت‌های اجتماعی است که زنان با آن مواجه‌اند. زنان هویت جنسی خود را پنهان می‌کنند تا راحت‌تر بتوانند مبارزه یا تردد کنند. کنش هنجارستیز بدنی (تغییر چهره و لباس) برآیند جزم اندیشیِ فرهنگی جامعه است که در جهانِ روایت بازنمایی شده است. همین امر موجب شکل‌گیری نظامی دوچهره‌ای شده است که افراد به دلیل اقتضائاتی مجبورند به پنهان‌سازی هویت خود روی آورند. بنابراین، زنان عیّار با هنجارستیزی کالبدی علیه تابوها، سنت‌ها و قراردادهای اجتماعی و فرهنگی مردسالارانه عصیان می‌کنند و انقلابی اعتراضی را بر نظام زن‌ستیز و حاکمیت مردسالارانه بنیان می‌نهند.

– دختر خود را چون پسران بیاراست و جامهٔ آستین‌فراخ درپوشیدهِ [دستار] بربست(همان، ۲۸۳).

– زن کیانوس در حسن رشیده عجب مانده بود و می‌گفت حق تعالی او را [به] صنع قدرت خود آفریده است که نه در آدمی نه در پری همچو صورتی نیست و به هر

شهری که می‌رود آن شهر خراب می‌شود آنگاه به رشیده گفت: خود را چون مردان بیارا، که نیمهٔ روی تو بیشتر بیرون نباشید و در بلا نیفتی(همان، ۲۹۲).

– سید جنید در قد و قامت او نظر کرده، دید شکل زنان دارد، اما ریش مردانه ساخته است خود اندیشه کرد که در این کوه و بیابان آدمی چه می‌کند(همان، ٤١٧).

زنان عیّار حماسه (رشیده)، شخصیتی چندوجهی دارند، اما گاهی در ایفای نقش‌های خود موفق نبوده و دیگران از نشانه‌هایی به جنسیت و هویت واقعی آن‌ها پی می‌برند و اغلب نقشهٔ آنان با شکست مواجه می‌شود. شخصیت‌های داستان به فراست درمی‌یابند که در واقع، زنی به لباس مردانه درآمده است یا گاهی تردید دارند و در تمییز حقیقی جنسیت عیّار ناتوان‌اند، برای همین اندیشه و حدیث نفس خود را با عیّار نیز در میان می‌گذارند، اما اساساً عیّار سعی می‌کند با دروغ‌های پی‌درپی ذهنیت شخص را مغشوش کند و او را مجاب کند که فکر او درست نیست و با یک مرد عیّار طرف‌اند: «جمله مردم در شک افتادند همانا که این دختر باشد و چون مردان خود را آراسته است»(همان، ۳۵۹) با تمام این ترفندها، زنان عیّار شناسایی می‌شوند و در پیاده کردن نقشهٔ خود کامیاب نمی‌شوند؛ زیرا «زنان برای شکستن حصار ذهنی‌ای که در اطرافشان شکل‌گرفته، ابزار مناسبی را برنمی‌گزینند. آنان بدن‌های مؤنثی هستند که برای ورود به میدان جنگ در هیئت بدن‌های مذکر ظاهرشده‌اند. همین پارادوکس میان هدف و ابزار، علت شکست آن‌هاست»(زرقانی، ۱۳۹۸: ٢٣٤). برای مثال رشیده در خانهٔ مرد ماهیگیر مانده بود و ماه‌ها در تن‌پوش مردانه ظاهرشده بود، اما دال‌هایی، شک مرد ماهیگیر را برمی‌انگیخت که او مرد نیست.

– مرد ماهیگیر جواب سلامش را باز داد و گفت: ای جوان، از کجایی و به کجا می‌روی؟ رشیده گفت: پسر بازرگانم و درین راه واقعه‌ای پیش‌آمد، من به رنج و سختی تمام به اینجا رسیدم. سیاه عجب بماند. با خود گفت تا عمر من است همچو آدمی هرگز ندیدم(طرطوسی، ۱۳۸۰: ۲۳۸).

رشیده در خانهٔ مرد ماهیگیر مانده بود و ماه‌ها در شکل و شمایل مردانه ظاهر شده بود. این استتار و مبدل‌پوشی به اندازه‌ای ادامه‌دار شده بود که پادشاه قصد داشت دختران خود را به عقد رشیده درآورد و برای این منظور رشیده را به تخت سلطنت نشاند تا جانشینی برای خود فراهم کند. در حقیقت، گاهی بدل‌پوشی نه تنها

شخصیت‌های عیّار را نجات نمی‌دهد بلکه دردسرهایی نیز بر آن می‌افزاید: «رشیده بیرون آمد و پادشاه چون رشیده را بدید، بی‌اختیار خود را به پای رشیده انداخت و گفت: خواب دیدم که خدای تعالی پیغمبری به ما کرامت کرده؛ و این است. من دختر خود را به تو دهم تا از تو تخمی بگیرم. پس بفرمود تا تاج مرصع آوردند و بر سر رشیده نهادند و رشیده را به بارگاه خود برآورد و بر تخت بنشانید»(همان، ۲٦۲). برای رهایی از این مهلکه که استتار و بدل‌پوشی برای او به همراه آورده بود، دروغی می‌گوید تا خود را از این شرایط رها سازد: «رشیده گفت: امشب سروشی از غیب به گوش من آمده، گفت امر چنان است که به کشتی بروی و جانوران دریا را طعمه بدهی»(همان، ۲٦۳). در واقع از مهلکه‌ای به مهلکهٔ دیگر افتادن است. عیّار در دروغ‌گویی فی‌البداهه تبحر دارد. از وجهی دیگر و با توجه به زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی، در قصه‌های عامیانه پادشاه یا افراد دیگری که اولاد ذکور ندارند. داماد را در جایگاه پسر خود می‌پذیرند و پادشاه معمولاً جانشینی خود را به داماد می‌دهد. داماد سرِ خانه[1] یا مادرمکانی یکی از سنت‌هایی است که در فرهنگ عامه دیده می‌شود. غالباً این سنت در فرهنگ عوام با توهین و تحقیر داماد و سرافکندگی وی همراه است. ضرب‌المثل های گوناگون در بخش‌های مختلف ایران مؤید این نکته است: «داماد سرِ خانه میراث‌خوار دست به نقد است(ضرب‌المثل تهرانی)، داماد سرِ خانه هم دختر می‌گیرد هم خانه(ضرب‌المثل خوانساری)، داماد سرِ خانه افسارش را هم زن می‌کشد هم مادرزن(ضرب‌المثل خوانساری) ...»(ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۹٤٤). از طرفی می‌توان به ارتباط داماد سرِ خانه با مادرمکانی و تقابل هایی که در انتخاب مکان زندگی در ازدواج‌های برون‌همسری در ایران باستان است اشاره کرد. در ازدواج‌های برون‌همسری پدر مکانی و مادر مکانی از جمله رسوم و قوانین حاکم بر جوامع مردسالار و زن‌سالار بود. در شاهنامه اغلب ازدواج‌ها از نوع برون‌همسری و پدرمکانی است. قهرمان داستان در سرزمین بیگانه‌ای با دختری ازدواج می‌کند و به ایران بازمی‌گردند مانند ازدواج زال و رودابه، کاووس و سودابه، بیژن و منیژه، گشتاسب و کتایون اما مادرمکانی در برخی داستان‌های شاهنامه نیز دیده می‌شود از جمله داستان ساسان، جدّ ساسانیان که برای بابک چوپانی می‌کرد و بابک دخترش را به نکاح او درمی‌آورد و ساسان و همسرش در

۱. داماد سرِ خانه مردی که پس از ازدواج در خانهٔ زن (یا پدرزن) ساکن شود(نجفی، ۱۳۷۸: ٦۰٦).

همان‌جا سکونت می‌کنند. نوع دیگری از مادرمکانی موقت که در داستان ازدواج رستم و تهمینه دیده می‌شود.

مادرمکانی را در کتب دینی نظیر تورات نیز می‌توان دید. در داستان پیامبران، شعیب دختر خود را به نکاح حضرت موسی(ع) درمی‌آورد و حضرت موسی(ع) و همسرش به مدت ده سال در خانهٔ پدرِ همسر زندگی می‌کنند. شرح این داستان در قصص‌الانبیای نیشابوری آمده است و در ضمنِ آن اشاره می‌کند که حضرت موسی(ع) پس از ده سال، آرزوی بازگشت به سرزمین خود دارد و راهیِ مصر می شود و در واقع مادرمکانی موقتی در این داستان نمودمی یابد: «چون هشت سال برآمد، موسی گفت: مرا آرزو خاست است که به خانهٔ خویش روم و مر بنی اسرائیل را ببینم، لیکن دو سال دیگر بباشم تا مراد تو به تمامی برآید»(نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۵۸).

٤. نتیجه‌گیری

پس از بررسی بدل‌پوشی در جلد نخست ابومسلم نامه بر مبنای کارکردهای فرهنگی قصّه‌های عامیانه، نتایج زیر به دست آمد:

۱. بدل‌پوشی، بهره‌گیری از امکانات بدنی است که با پنهان‌کاری، نقاب، پوشاندن هویت واقعی و نمایش هویت ساختگی، دروغ، خام‌کردن و آشفته‌سازی ذهنیت گروه مقابل همراه است و عموماً برای اهدافی نظیر جاسوسی، خبرگیری و نفوذ در سازوکارهای گروه مقابل و نجات افراد گرفتارشده در بند به‌کار گرفته می‌شود.

۲. در روایت‌های حماسی-مذهبی بدن ابژه‌ای برای لذت جسمانی نیست بلکه بدن کارکردی اجتماعی-سیاسی می‌یابد و به ابزاری برای مبارزه مفهوم‌سازی می‌شود. بدل‌پوشی به‌مثابه مؤلفه‌ای از جامعه‌شناسی بدن فرآیندی معنادار است که با نشانه‌ها و کدهایی به تولید معنا و ارزش‌ها می‌پردازد و به‌مثابهٔ گفتمانی اعتراضی در مقابل خودکامگی قد علَم می‌کند و در نهایت به یاری مجموعه‌ای از آداب عیّاری، به پایه‌ریزی دولتی پنهانی در میان طبقهٔ فرودست جامعه می‌انجامد.

۳. در گفتمان عیّاری بدن (بدل‌پوشی) در ارتباط با مقولهٔ قدرت بازتعریف می‌شود. اِعمال قدرت از سوی فرادستان، تبعیض، نابرابری و بسته بودن مجراهایِ گفتمانِ اعتراضی مسالمت‌آمیز، موجب شکل‌گیری جنبشی اعتراضی به کمک بدنمدیِ

(بدل‌پوشی) شده است. این خیزش اعتراضی در سایهٔ ایدئولوژی‌هایی نظیر دادخواهی و احقاق حقوق ستم‌دیدگان، اطمینان عامهٔ مردم را جلب کرده و صاحبان اصناف و حِرَف گوناگون در این قیام مشارکتی داوطلبانه و خودجوش داشته‌اند.

٤. به ترتیب سه نوع بدل‌پوشی نمایشی، مردپوشی و زن‌پوشی دیده می‌شود. بدل‌پوشی نمایشی از فضای نمایشی دورهٔ صفوی متأثر است و حجم وسیعی از متن را در بر می‌گیرد. به جهت برجستگی کارکرد تفننی در جهان برون‌روایتی (محافل قصه‌خوانی) و جلب نظر روایت‌شنو و نیز پیروی از سنت داستانگزاری شفاهی، راوی با شاخ و برگ دادن به داستان در سنت بدل‌پوشی دست برده و تغییراتی داده است. مردپوشی در قالب گزاره‌ای امنیتی برای حفاظت از زنان در جامعه‌ای محدود و نظامی مردسالار که همواره در پی تملکِ بدن زن است، نمود می‌یابد. لباس به مثابه رسانه‌ای غیرکلامی است؛ زنان با بهره‌گیری از لباس مبدل، الگوی بدن سیاسی را در حماسه مطرح‌کرده، همچنین از طریق هنجارشکنی بدنی، علیه سنت‌ها و قراردادهای نابرابر اجتماعی مردسالارانه طغیان کرده‌اند. زن‌پوشی با بسامدی ناچیز به تثبیت و بازنمایی گفتمان مردمحور بر جهان متن و جهانِ فرهنگی می‌پردازد و همچنان برتری بدن مذکر بر بدن مؤنث را نشان می‌دهد. در دنیای حماسه بدن مرد نماد کمال است از این‌روی، مردان پوشیدن لباس زنانه را مغایر با قدرت جنگاوری و مردانگی می‌دانند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۷)، «پهلوان‌بانو»، *مطالعات ایرانی*، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۱-۲٤.
اخوت، احمد (۱۳۸۸)، *دو بدنِ شاه: تأملاتی دربارهٔ نشانه‌شناسی بدن و قدرت*، تهران: خجسته.
باتلر، جودیت (۱۳۸۵)، آشفتگی جنسیتی، ترجمهٔ امین قضایی، تهران: مجله شعر.
باقری، فارس (۱۳۸٦)، «نگاهی کوتاه به استعارهٔ تن‌پوشی و بدل‌پوشی در نمایشنامهٔ ندبه»، *سیمیا*، شمارهٔ ۲، صص ۱۲۸-۱۱۸.
بلوکباشی، علی(۱۳۸۳)، پوشاک در ایران زمین، *دانشنامهٔ ایرانیکا*، احسان یار شاطر، ترجمهٔ پیمان متین، مقدمهٔ علی بلوکباشی، چاپ ۲، تهران: امیرکبیر.
بی‌غمی، مولانا محمد (۱۳٤۱)، *داراب‌نامه*، به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ثمینی، نغمه، آقازاده مسرور، سیاوش، دیانی، احسان (۱۳۸۹)، «بدل پوشی، آشوب سازی در ایدئولوژی جستاری در باب بدل پوشی با نگاهی به افسانه‌های آذربایجان بازنگاشت صمد بهرنگی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شمارهٔ ۲، ۷۰-٤۱.
جوادی یگانه، محمدرضا، علی کشفی(۱۳۸٦)، «نظام نشانه‌ها در پوشش»، *فصلنامهٔ شورای فرهنگی‌اجتماعی زنان*، شمارهٔ ۳۸، صص ٦۲-۸۷.
حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۳)، «آئین فتوت و عیّاری»، *همایش بزرگداشت دکتر اسماعیل حاکمی والا*، د۱، ۱۲۲-۹۷.
حکیم، منوچهرخان (۱۳۸٤)، *اسکندرنامه(بخش ختا)*، به کوشش علی‌رضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران، میراث مکتوب.
خشکدامن، مجتبی (۱۳۸٤)، *بررسی کارکرد بدل‌پوشی و بدل‌بازی در گزیده‌ای از ادبیات نمایشی ایران و جهان*، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات نمایشی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
ذکایی، محمدسعید، امن‌پور، مریم (۱۳۹۳)، *درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران*، چاپ دوم، تهران: تیسا.
ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸)، *فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی*، تهران: معین.
زرقانی، مهدی و دیگران (۱۳۹۸)، *تاریخ بدن در ادبیات*، تهران: سخن.
شعار، جعفر (۱۳٦۲)، *قصهٔ امیرالمؤمنین حمزه*، تهرانک کتاب فرزان.
شهشهانی، سهیلا (۱۳۹٦)، *پوشاک دورهٔ قاجار*، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

طرطوسی، ابوطاهر (۱۳۸۰)، *ابومسلم‌نامه*، به اهتمام حسین اسماعیلی، تهران: قطره.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، به کوشش احسان یارشاطر، دفتر دوم، نیویورک: بیبلیوتکا پرسیکا.
---------- (۱۳٥٦)، *داراب‌نامه*، به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
کاتب ارجانی، فرامرز بن خداداد (۱۳٤۷)، *سمک عیّار*، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
کربن، هانری (۱۳٦۳)، *آئین جوانمردی*، ترجمهٔ احسان نراقی، تهران: سخن.
محجوب، محمدجعفر (۱۳٥٦)، «روش های عیّاری و نفوذ کار و کردار عیّاران در شاهنامه»، *هنر و مردم*، شمارهٔ ۱۸۰، صص ۲۰-۲۸.
محمودی بختیاری، بهروز؛ خسروی، زهرا (۱۳۹۰)، «مردپوشی زنان در دو داستان از هزار و یک شب و دو کمدی از شکسپیر: یک بررسی تطبیقی»، *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ٤٤، صص ٥٥-٦۳.
محمودی بختیاری، بهروز، غنیون، کورش (۱۳۹٦)، «مخالف‌پوشی در سینمای ایران: رویکردی پساساختارگرایانه»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۹ ، شمارهٔ ۳، صص ۳۸٤-۳٥۹.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳٤۸)، «آئین عیّاری»، *مجلهٔ سخن*، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۳-۱۲۲.
---------- (۱۳٦٤)، *شهر سمک*، تهران: آگاه.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸)، *فرهنگ فارسی عامیانه*، تهران: نیلوفر.
نجفیان، هومن (۱۳۹۸)، «نقد نمایش جنگنامهٔ غلامان مردپوش؛ بدل پوشی جنسیتی در نمایش»، *نمایش*، شمارهٔ ۲٤۳، صص ٦۱- ٦٦.
نیشابوری، ابواسحق، (۱۳۹۲)، *قصص الانبیاء*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: علمی و فرهنگی.
یوسفیان کناری، محمدجعفر، مشکواتی، سیمین (۱۳۹٤)، «کارکردهای استفاده از نقاب و تمهید آندروژنی در پرداخت شخصیت در نمایشنامه های معاصر ایران»، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۱۱، صص ٥-۲۱.

Transliteration

Aidinlu, Sajjad (2007), "Pehlavan-Bano", Iranian Studies, Vol. 13, 11-24.
Bagheri, Fars (1386), "A brief look at the Tanpūšī and Badalpūšī in Nodbeh's play", Simia. Sh2, 118-128.
Blokbashi, Ali (2004), Clothing in Iran Zameen (from the series of articles in Iranica Encyclopaedia), Ehsan Yar Shater, translated by Peyman Matin, introduction by Ali Blokbashi. Ch 2. Tehran: Amīr Kabīr.
Corbin, Henry (1363), Traite's des conpagnons - cheveliers, translated by Ehsan Naraghi, Tehran: Soḵan.
Hakemi, Ismail (2013), "Ā'īn Fotūvat Va 'Ayarī", conference honoring Dr. Ismail Hakemi Vala, D1, 122-97.
Javadi Yeganeh, Mohammad Reza, Ali Kashfi (2006), "THE SEMIOTIC SYSTEM OF CLOTHING", Women's Socio-Cultural Council Quarterly, No. 38, 62-87.
Khoshkdaman, Mojtaba (2004), investigation of the function of disguise and impersonation in a selection of dramatic literature of Iran and the world, master's thesis in the field of dramatic literature, Tehran: Tarbiat Modares University.
Mahjoub, Mohammad Jaafar, (1356), "Ayari methods and the influence of the work and actions of the ayaris in the Shahnameh", Art and People, Vol. 180, 28-20.
Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz; Ghaniyoun, Kourosh (2016), " Cross-dressing in the Iranian cinema: A poststructuralist approach", Women in Culture and Art, D9, No.3, 359-384.
Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz; Khosravi, Zahra (1390), " Women's Gender Disguise in Four Comedies by Shakespeare and two stories of One Thousand and One Nights: A Comparative Study", Fine Arts - Performing Arts and Music, vol. 44, 63-55.
Najafi, Abolhassan, (1378), dictionary of Persian Folklore, Tehran: Nilofer.
Najafian, Homan (2018), "Criticism of the performance of the war book of the masked slaves; Gender disguise in drama", Drama, p. 243, 66-61.
Natel Khanleri, Parviz (1348), "Ā'īn 'Ayarī", Sokhan Magazine, 19, Vol. 2, 113-122.
Natel Khanleri, Parviz (1364), šhahr-e Samak, Tehran: Āghāh.
Neishabouri, Abu Ishaq, (2012), Stories of the Prophets, by Habib Yaghmaei, Tehran: Scientific and Cultural.
Okhovatt, Ahmad (2008), Two bodies of the king: Reflections on the semiotics of body and power. Tehran: koǰaste.
Samini, Naghmeh, Aghazadeh Masrour, Siavash; Diyani, Ehsan (2009), "Cross-dressing: Destabilizing Ideology A Query on Cross-dressing with an emphasis on "Azerbaijani Tales" Recollected by Samad Behrangi", Sociology of Art and Literature, Vol. 2, 41-70.
Shahshahani, Soheila (2016), Clothing of the Qajar Period, Tehran: Farhangsara Mirdashti.
Tartousi, Abu Taher (1380), Abū Moslemnāmeh. To the attention of Hossein Esmaili, Tehran: Qaṭreh.
Yousefian Kanari, Mohammad Jaafar. Meshkvati, Simin (2014), " FUNCTIONS OF MASKS AND ANDROGYNY INTRIGUE IN CHARACTERIZATION OF CONTEMPORARY IRANIAN DRAMA", Nahma Hanarhei Hanrei va Musik, Vol. 11, 5-21.
Zakaei, Mohammad Saeed. Amanpour, Maryam (2013), an introduction to the cultural history of the body in Iran, second chapter. Tehran: Tisa.
Zarqani, Mehdi etal (2018), History of the body in literature, Tehran: Sokhan.
Zulfaqari, Hassan (1388), The Great Collection of Persian Proverbs, Tehran: Mo'īn.