نخستین داستان‌های زنان ایرانی در ژانر مطبوعات

بشری طباطبایی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد
سیدمهدی زرقانی*
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد
محمدجعفر یاحقی
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
نویسندگان زن ایرانی نخستین تجربه‌های داستان‌نویسی خود را از روزنامه‌ها و مطبوعات آغاز کردند. این پیش‌قراولان داستان مدرن فارسی در زمانه‌ای زندگی می‌کردند که فرهنگ در حال عبور از وضعیت سنتی به مدرن بود. درست به همین علت داستان‌های آنان ریشه‌ای در حکایت‌پردازی سنتی و شاخه‌ای در داستان‌نویسی مدرن دارد و آثار آنان از بهترین نمونه‌ها برای نشان دادن تحول نظام‌مند ژانرهاست. نخستین داستان‌های زنان به سال‌های پیش از ۱۳۰۰ مربوط می‌شود و بر این اساس باید آن‌ها را در کنار جمال‌زاده، از پایه‌گذاران داستان کوتاه فارسی به‌شمار آورد. مسئلهٔ این مقاله درست در همین نقطه شکل می‌گیرد: چه ویژگی‌هایی در این داستان‌ها هست که بر اساس آن بتوان آن‌ها را از حلقه‌های گذار از حکایت‌پردازی سنتی به داستان‌نویسی مدرن به‌شمار آورد؟ برای یافتن پاسخ باید به برخی پرسش‌های مقدماتی دیگر هم پاسخ داد؛ مثل اینکه داستان‌های مذکور در چه بافتی نوشته

* نویسندهٔ مسئول: zarghani@um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۲۸

شدند، نویسندگان آن‌ها چه کسانی بودند و چه نسبتی با گفتمان‌های معاصر داشتند؟ این‌ها پرسش‌های فرعی و اصلی ما در مقالهٔ حاضر خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: داستانهای مطبوعاتی، سنت زنانه‌نویسی، ساختار روایت.

۱. مقدمه

۱- ۱. طرح مسئله

نویسندگان زن ایرانی نخستین تجربه‌های داستان‌نویسی خود را از روزنامه‌ها و مطبوعات آغاز کردند. این پیش‌قراولان داستان مدرن فارسی در زمانه‌ای زندگی می‌کردند که فرهنگ در حال عبور از وضعیت سنتی به مدرن بود. درست به همین علت، داستان‌های آنان ریشه‌ای در حکایت‌پردازی سنتی و شاخه‌ای در داستان‌نویسی مدرن دارد و آثارشان از بهترین نمونه‌ها برای نشان دادن تحول نظام‌مند ژانرهاست. نخستین داستان‌های زنان به سال‌های پیش از ۱۳۰۰ مربوط می‌شود و بر این اساس، باید آن‌ها را در کنار جمال‌زاده از پایه‌گذاران داستان کوتاه فارسی به‌شمار آورد. مسئلهٔ این مقاله درست در همین نقطه شکل می‌گیرد: چه ویژگی‌هایی در این داستان‌ها هست که بر اساس آن، بتوان آن‌ها را از حلقه‌های گذار از حکایت‌پردازی سنتی به داستان‌نویسی مدرن دانست؟ برای یافتن پاسخ، باید به برخی پرسش‌های مقدماتی دیگر هم پاسخ داد؛ مانند اینکه داستان‌های مذکور در چه بافتی نوشته شدند، نویسندگان آن‌ها چه کسانی بودند و چه نسبتی با گفتمان‌های معاصر داشتند؟ این‌ها پرسش‌های فرعی و اصلی ما در مقالهٔ حاضر خواهد بود.

۱- ۲. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ نوشتارهای زنانه در ژانرهای مطبوعاتی، پایان‌نامه‌ها، مقالات و کتاب‌هایی به رشتهٔ تحریر درآمده است. پایان‌نامه‌هایی که در این زمینه نوشته شده، به این شرح‌اند: فاطمه عزیزی (۱۳۸۹) به بررسی بازنمایی زن در نشریات زن‌نگار در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۸۹ ـ ۱۳۲۰ پرداخته و مسئلهٔ اصلی‌اش این است که زن به‌مثابهٔ ابژه، در این گونه

نوشته‌ها چگونه بازنمایی شده است. زهرا حیدری (۱۳۹۰) با رویکردهای فمینیستی به‌سراغ مطبوعات زنان رفته و دایرهٔ بررسی خود را از سال‌های آخر حکومت قاجار تا روی کار آمدن رضاخان قرار داده است. نگاه او بیشتر متوجه نقد فمینیستی بوده و بررسی‌های ساختاری در مرکز توجهش نبوده است. علاوه بر این‌ها، فاطمه رضوی (۱۳۹۳) با رویکرد سبک‌شناسانه به‌سراغ خاطرات تاج‌السلطنه رفته، علی باغدار دلگشا (۱۳۹۴) مطالبات اجتماعی زنان در مطبوعات دورهٔ قاجار را بررسی کرده و زینب اربابی (۱۳۹۴) با رویکرد زن‌محور نشریات زنان را مطالعه کرده است. بخشی از رسالهٔ یاسمین رستم‌کلابی (۲۰۰۲) نیز به نوشتارهای مطبوعاتی زنان مربوط می‌شود. اما هیچ کدام از این‌ها با موضوع این مقاله همپوشانی ندارد.

در میان کتاب‌های منتشرشده، باید از *زنان روزنامه‌نگار ایران* (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۵۱) یاد کنیم که بیشتر رویکرد زندگی‌نامه‌ای و شرح‌حالی دارد. صدیقه ببران (۱۳۸۱) نیز با همین رویکرد و نیز تحلیل محتوا نشریات ویژهٔ زنان تا حدود سال ۱۳۸۰ را موضوع بررسی خود قرار می‌دهد. وطن‌دوست (۱۳۸۵) با عنایت به حقوق زنان و مطالبات آن‌ها به‌سراغ نوشتارهای مطبوعاتی زنان می‌رود. مفصل‌ترین و نزدیک‌ترین کتاب به تحقیق حاضر، *سفر دانه به گل* (۱۳۸۹) است؛ اما چنان‌که در مقاله خواهید دید، رویکرد و محتوای مقالهٔ حاضر با کتاب مذکور تفاوت‌های زیادی دارد. همچنین حسن میرعابدینی (۱۳۹۲) در فصل‌هایی از کتابش به مطبوعات زنان پرداخته که ما در تحقیق خود از همهٔ این‌ها بهره‌مند شده‌ایم. کتاب‌هایی مثل *تاریخ جراید و مجلات ایران* (۱۳۶۴)، *تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌نویسان* (۱۳۷۷) و *هدف‌ها و مبارزهٔ زن ایرانی از انقلاب مشروطه تا پهلوی* (۱۳۸۲) اطلاعات مفیدی دربارهٔ مطبوعات این دوره به ما می‌دهند؛ اما با موضوع این مقاله همپوشانی ندارند.

از مقالات نوشته‌شده در این حوزه، باید به «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دههٔ ۱۳۸۰» (۱۳۹۱) اشاره کنیم که رویکردی تاریخ‌ادبیاتی دارد و تصویری کلی به مخاطب ارائه می‌کند. مقالهٔ «اشعار سیلویا پلات و فروغ در نقد فمینیستی آلاین شوالتر» (۱۳۹۰) از آن جهت برای ما اهمیت دارد که به‌سراغ همان نظریه‌پردازی رفته که ما در نقد خود از آرای او استفاده کرده‌ایم؛ اما تحلیل‌های این

مقاله ربط چندانی به شوالتر ندارد. برعکسْ نویسندگان «سنت نوشتاری زنان؛ مطالعهٔ موردی دو نسل از نویسندگان زن ایرانی: دانشور و پیرزاد» (۱۳۹۳) توانسته‌اند شرح بهتری از نظریهٔ شوالتر ارائه دهند و البته بررسی‌شان معطوف به شخصیت‌هایی است که با مقالهٔ ما ارتباطی ندارد.

۱- ۳. پیکرهٔ تحقیق

پیکرهٔ متنی این تحقیق شامل مطبوعات زن‌نگاری می‌شود که در دورهٔ مشروطه و پهلوی اول منتشر می‌شدند؛ درواقع از نخستین مطبوعات زن‌نگار تا آخرین نشریهٔ زن-نگاری که در دورهٔ پهلوی اول منتشر شد: *دانش*، *شکوفه*، *زبان زنان*، *عالم نسوان*، *جهان زنان*، *نامهٔ بانوان*، جمعیت *نسوان وطن‌خواه*، *دختران ایران*، *پیک سعادت نسوان*، *آیندهٔ ایران* و *راهنمای زندگی*.

روش ما در این مقاله همه‌خوانی است. یازده مجلهٔ مذکور دارای هشتاد داستان است که در بازهٔ زمانی ۱۲۸۹ ـ ۱۳۲۰ نوشته شده‌اند. بیشترین تعداد آن، یعنی پنجاه داستان، در مجلهٔ *عالم نسوان* آمده است و نویسنده‌شان دلشاد خانم چنگیزی است. از بین این پنجاه داستان، ده داستان دلشاد چنگیزی را در متن آورده‌ایم که پراکندگی زمانی آن از سال ۱۳۰۱ ـ ۱۳۰۸ است. از فخر عظمی ارغون چهار داستان بررسی کرده‌ایم که پراکندگی زمانی آن از ۱۳۰۵ ـ ۱۳۱۲ است. عفت سمیعیان، زندخت شیرازی، نزهت ایران، همدم نبوی، فخر عظمی خواجه‌نصیری، بدرالملوک بامداد، م.ن. نورایی، منیره شاهرخ و صدیقه دولت‌آبادی نیز از دیگر نویسندگانی هستند که داستان‌هایشان را تحلیل کرده‌ایم. سه داستان دیگر را نیز مطالعه کرده‌ایم که نام نویسنده‌شان مشخص نیست. بنابراین درمجموع ۲۶ داستان از دوازده نویسنده تحلیل شده است. بازهٔ زمانی این داستان‌ها از ۱۲۹۸ ـ ۱۳۱۲ است . شانزده داستان در مجلهٔ *عالم نسوان* آمده است و ده داستان هم در مجلات *آیندهٔ ایران*، *زبان زنان*، *دختران ایران*، *پیک سعادت نسوان* و جمعیت *نسوان وطن‌خواه*.

۱- ۴. بافت

بافت زمینهٔ زبانی، اجتماعی، فرهنگی، مکانی و زمانی است که متن در آن آفریده، درک و تفسیر می‌شود (الهیان، ۱۳۹۱: ۳۵). انتشار مطبوعات داخل ایران با موضوعات نقد سلطنت مطلقه، لزوم حکومت مشروطه و تشکیل پارلمان، و به‌طور کلی مقالات سیاسی و اجتماعی و غیروابسته به دولت، تقریباً هم‌زمان است با وقوع جنبش مشروطه. تا پیش از این، موضوعاتی از این دست در مطبوعات خارج از ایران *(حبل‌المتین، اختر، قانون* و *ثریا)* منتشر می‌شد و توسط مسافران، دانشجویان و بازرگانان در دسترس خوانندگان ایرانی قرار می‌گرفت. در بیان اهمیت ژانرهای مطبوعاتی در عصر قاجار و به‌خصوص در سال‌های منتهی به مشروطه، همین بس که قطعاً این ژانر یکی از علل شکل‌گیری نهضت مشروطه در ایران بوده است. تا اواخر دورهٔ قاجار، نامی از زن و حقوق و آزادی او در میان نیست و زنان و دختران ایرانی از آزادی‌های فردی و اجتماعی بسیار کمتری از مردان برخوردار بودند. تعلیم و تربیت زنان نیز چندان مورد توجه نبود و فقط دختران خانواده‌های اشرافی نزد ملای سرخانه که غالباً زن بوده، قرآن و تا اندازه‌ای خواندن و نوشتن زبان فارسی را می‌آموختند؛ به طوری که تا سال ۱۲۹۰ فقط دو آموزشگاه دخترانه در تهران وجود داشت که آن را هم موسیونرهای امریکایی و فرانسویان مقیم تهران دایر کرده بودند (آرین‌پور، ۱۳۷۸: ۲ ـ ۶). با پیدایش نهضت مشروطه، زنان نقش جدی‌تری در جامعه ایفا کردند و در حوادث مهمی، مثل لغو قرارداد رژی، کوچ سیاسی روحانیان، تکمیل قانون اساسی، تأسیس بانک ملی و قیام در حادثهٔ بمباران مجلس، (نوشین، ۱۳۶۰: ۹۲) نشان دادند که حاضر نیستند به نقش‌های سنتی خود بسنده کنند. در این گیرودار بود که آنان تصمیم گرفتند روزنامه‌های خاص زنان را تأسیس کنند. طبق مدارک و شواهد، تا پیش از انتشار نشریه‌های ویژهٔ بانوان، فعالیت‌های قلمی آنان به‌صورت محدود در «اعلان‌ها و مکتوبات (نامه‌ها)» دیده می‌شد تا اینکه خانم دکتر کحال تصمیم می‌گیرد نخستین نشریهٔ خاص زنان را با عنوان *دانش* به سردبیری خودش منتشر کند که نخستین شمارهٔ آن در سال ۱۲۸۹ درمی‌آید. پس از آن، مزین‌السلطنه، رئیس مدرسهٔ دخترانهٔ مزینیه، نشریهٔ مصور *شکوفه* را در سال ۱۲۹۱ منتشر می‌کند و به‌فاصلهٔ چند سال، دو روزنامهٔ

دیگر هم وارد عرصه می‌شوند: نخست روزنامهٔ *زبان زنان* که در اصفهان و به سردبیری صدیقه دولت‌آبادی منتشر می‌شود و دیگر *عالم نسوان* که در سال ۱۲۹۹ به همت شاگردان مدرسهٔ «اناث امریکایی تهران» به علاقه‌مندان تقدیم می‌گردد. پس از این، شهناز آزاد *نامهٔ بانوان* و فخر آفاق پارسا *جهان زنان* را در سال ۱۳۰۰ در مشهد منتشر می‌کنند. در همین سال‌هاست که جمعیت *نسوان وطن‌خواه* با مدیریت شاهزاده‌خانم ملوک اسکندری در تهران منتشر می‌شود.

با روی کار آمدن رضاخان، فعالیت‌های زنان شدت و گسترش بیشتری می‌یابد. در این دوره، نشریات ویژهٔ زنان غالباً به‌شیوه‌ای محافظه‌کارانه ذهنیت جنسیتی موجود در جامعه را نقد می‌کردند. اشارات محدودی که در نشریهٔ *عالم نسوان* و *آیندهٔ ایران* دربارهٔ مسئلهٔ حجاب وجود دارد، چندان نیست که بتواند در سنت فرهنگی عصر رخنه‌ای ایجاد کند. نویسندگان این نشریات ترجیح می‌دادند به مسائلی نظیر ازدواج‌های اجباری، اشتغال و تحصیل زنان، و حقوق برابر آن‌ها با مردان بپردازند. طبیعتاً ما انتظار داریم در داستان‌های زنان نیز همین مسائل مطرح شده باشد. آن‌ها به‌درستی تشخیص دادند که در قالب زبان و بیان هنری بهتر می‌توانند به مقصود خود ـ که همانا اصلاح ذهنیت جامعه نسبت به زنان و مردان است ـ دست پیدا کنند.

۱- ۵. بررسی زندگی‌نامه‌ای

اطلاعات ما دربارهٔ نویسندگان مورد مطالعه بسیار محدود است؛ اما از همین مقدار اندک هم می‌توان نکته‌هایی را دریافت. صدیقه دولت‌آبادی (۱۲۶۱ ـ ۱۳۴۰) در خانواده‌ای روحانی و در اصفهان چشم به جهان گشود. برادر او، یحیی دولت‌آبادی، از روشن‌فکران انقلابی و متمایل به اصلاحات اساسی بود. این خانواده نمایندهٔ نسلی از دین‌داران اصلاح‌طلبی هستند که خاستگاه مذهبی خانوادگی‌شان مانع از آن نمی‌شد که از فعالیت‌های روشن‌فکرانه غافل بمانند؛ به‌خصوص که وی از نخستین مؤسسان مدارس دخترانه و نیز بنیان‌گذار نخستین نشریه‌ای است که به نام و قلم یک زن منتشر می‌شد؛ یعنی *زبان زنان* (۱۲۹۸). محیطی مثل اصفهان البته نمی‌توانست به‌راحتی چنین سنت‌شکنی‌هایی را برتابد. مدرسهٔ او را تعطیل کردند؛ اما ظاهراً انگیزه‌هایش بسیار

قوی‌تر از آن بود که به این آسانی از میدان به‌در رود؛ چون یک سال بعد، «انجمن شرکت خواتین اصفهان» را دایر کرد و هم‌زمان مدرسه‌ای دیگر برای دختران بی‌بضاعت، آن‌هم با نام نشان‌دارِ «ام‌المدارس» تأسیس نمود و مدیریت آن را به مهرتاج رخشان سپرد (نجم‌آبادی و صنعتی، ۱۳۷۷: ۵ ـ ۷). مقاومت‌های محیط در برابر فعالیت‌های مطبوعاتی او نیز دست‌کمی از این نداشت؛ به‌خصوص که وی در نشریه‌اش به‌تدریج از مسائل مختص زنان فاصله گرفت و به موضوعات سیاسی، آزادی و مخالفت با استبداد هم پرداخت و این‌گونه شد که نشریهٔ او از سال ۱۲۹۹ به جمع نشریه‌های توقیف‌شده پیوست. شرایط نامساعد مذکور و میل او به آموختن بیشتر سبب شد عازم فرانسه شود. اما گویا او حتی در خارج از این مرزوبوم هم نمی‌توانست از مسائل زنان ایران غافل بماند؛ چون اولاً به نمایندگی از ایران در کنگرهٔ بین‌المللی زنان (۱۳۰۴) شرکت کرد و ثانیاً پس از بازگشت به ایران به ریاست «کانون بانوان» برگزیده شد. در ادامه خواهیم دید که مسائل و مشکلات زنان و تعلیم‌وتربیت نوین آن‌ها مضمون محوری داستان‌های او را هم تشکیل می‌دهد.

آنچه در زندگی فخر عظمی ارغون (۱۲۷۷ ـ ۱۳۴۵) جلب توجه می‌کند هم، فعالیت در دو حوزهٔ مسائل زنان و مطبوعات است. عضویت در «انجمن نسوان وطن‌خواه»، سردبیری روزنامهٔ *آیندهٔ ایران* از سال ۱۳۱۱، انتشار مجلهٔ *بانوان* در سال ۱۳۱۴، فعالیت در «کانون بانوان»، عضویت در حزب دموکرات، تلاش برای تأسیس مدرسهٔ دخترانه، تدریس زبان فرانسه و آموزگاری، تصویر زنی فعال را پیش روی ما می‌نهد که برای رسیدن به اهدافش در زمینه‌های متعددی فعالیت می‌کرده است (حجازی، ۱۳۸۲: ۱۵۶). از جزئیات زندگی وی اطلاع دقیقی در دست نیست؛ اما می‌دانیم که دو بار ازدواج کرده و هر دو بار هم با کسی که در حوزهٔ مطبوعات فعالیت می‌کرده است: در ازدواج نخست با عباس خلیلی (مدیر روزنامهٔ *اقدام*) که نتیجه‌اش تولد شاعری توانا یعنی سیمین بهبهانی بود و در ازدواج دوم، با عادل خلعت‌بری که مدیریت روزنامهٔ *آیندهٔ ایران* را برعهده داشت. وصیت فخر عظمی مبنی بر اینکه او را در جوار قبر شیخ صدوق دفن کنند نیز می‌تواند بیانگر تمایلات مذهبی او دست‌کم در پایان عمر باشد. چاپ ۱۵۰ شعر هم دلیل روشنی است که وی در دیگر ژانرها نیز دستی داشته است.

روابط نامتعادل و ناسالم مرد و زن از دغدغه‌های او در داستان‌هایش است و اینکه چطور مهاجرت به فرنگستان فقط ظاهر مردان را تغییر داده و نه طرز فکرشان را. همچنین او مدتی را در امریکا زیسته است. آیا می‌توان گفت میان محورهای معنایی داستان‌هایش با تجربهٔ زیستهٔ وی ارتباط مستقیمی هست؟

در مورد زندخت شیرازی (۱۲۸۸ ـ ۱۳۳۱) شوربختانه اطلاعاتمان محدودتر است. این‌قدر می‌دانیم که در شیراز و در خانواده‌ای روشن‌فکر متولد شده و تحصیلاتش را در دانش‌سرای عالی به‌پایان برده است. تأسیس دو مجلهٔ *مجمع انقلاب نسوان* و *دختر ایران* در شیراز با هدف آشنا کردن بانوان با حقوق اجتماعی‌شان ازجمله فعالیت‌های مطبوعاتی اوست. مهاجرت به تهران سبب قطع فعالیت مطبوعاتی‌اش نشد و بیشتر مقالات مجله را اعم از ترجمه و تألیف خودش می‌نوشت (اجتهادی، ۱۳۸۲ : ۸۹۷).

بدرالملوک بامداد (۱۲۷۷ ـ ۱۳۶۶) داستان‌نویس دیگری است که چند وجه شاخص دارد: نخست اینکه تحصیلات ابتدایی‌اش را در مدرسهٔ فرانسوی گذراند و کودکی‌اش در فضایی متفاوت سپری شد. شاید تحصیل در چنین مدرسه‌ای بوده که بعدها فکر تأسیس نخستین مدرسهٔ مختلط را در اندیشهٔ او به‌وجود آورد. او این اقبال را هم داشت که در شمارِ ده دانشجوی دختری باشد که برای نخستین بار وارد دانش‌سرای عالی شدند. او در رشتهٔ فلسفه و علوم تربیتی تحصیل کرد و در سال ۱۳۲۵ برای ادامهٔ تحصیل به نیویورک رفت و از آنجا فوق لیسانس گرفت. تحصیلاتش در امریکا نیز در حوزهٔ تعلیم‌وتربیت بود (دژم، محجوب و بکایی، ۱۳۸۴: ۷۲). غیر از انتشار روزنامهٔ *زن امروز*، آثار دیگری هم به رشتهٔ تحریر درآورده است: *خانه‌داری برای دوم متوسطه*، *هدف پرورش زن*، *هنر طباخی* و *زن ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب سفید*. عناوین این آثار از یک طرف دغدغه‌های شخصی نویسنده را نشان می‌دهد و از طرف دیگر نیازهای مخاطبان آن روزگار را؛ نیازهایی که طیف وسیعی از «خانه‌داری» تا «انقلاب و زن» را دربرمی‌گیرد.

سرانجام به ماه‌طلعت پسیان می‌رسیم؛ از بانوان بافرهنگ و پرشوری که از دههٔ بیست وارد دنیای نویسندگی شد و کارش را با سردبیری مجلهٔ *راهنمای زندگی* آغاز کرد. این نشریه از نخستین مجلات اجتماعی ایران است که با حال‌وهوای تازه‌ای هم

منتشر می‌شد. از او مقالات و قطعات ادبی شیوایی در نشریات دههٔ بیست تا سی به‌چاپ رسیده و چندین شعر و نمایش‌نامه هم نوشته است (فرخزاد، ۱۳۷۸: ۵۶۹). مضمون عشق واقعی و «عشق‌هایی کز پی رنگی بود» در داستان‌نویسی‌اش تشخص دارد.

برخی از نویسندگان داستان نام مستعار دارند و حتی گفته شده که مثلاً دلشاد چنگیزی اصلاً مرد بوده که با نام مستعار زنانه داستان‌هایی می‌نوشته است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۵۸ ـ ۳۵۹)؛ اما چرا؟ گویا هم مردان و هم زنان متوجه لزوم تغییر ذهنیت‌ها دربارهٔ زنان شده بودند؛ ولی به‌علت غلبهٔ سنت فرهنگ مردانه، زنان نویسنده هنوز جرئت و جسارت نیافته بودند که به‌طور گسترده و جدی وارد این میدان شوند. مواجههٔ نامناسب جامعهٔ مردانه با نویسندگان زنِ سنت‌شکنی هم که قدم در مسیر مبارزه گذاشته بودند، حس پرهیز از اظهارنظر و اثبات وجود را تقویت می‌کرد. در این میان مردانی بودند که وظیفهٔ خود دانستند گام‌های اولیه را به نیابت از زنان بردارند تا در این مبارزهٔ نفسگیر کمکی به نهضت روشنگری زنان کرده باشند.

انتخاب ژانرهای مطبوعاتی هم برای دستیابی به چنین هدفی به‌نظر بسیار هوشمندانه می‌آید؛ زیرا مخاطبان و خوانندگان آن طبقهٔ متوسط جامعه بودند و نگاه نخبه‌گرایی حاکم بر ژانرهای فاخر در آن جایی نداشت. تسلط ذهنیت مردانه بر ژانرهای فاخر چندان زیاد بود که امکان طرح چنین مسائلی در آن‌ها وجود نداشت؛ بماند که به‌رسمیت شناخته شدن زن در جامعهٔ نخبگان نیز به‌سختی امکان‌پذیر بود. داستان کوتاه ژانری بود که هنوز مردان، به‌عنوان نیروی مسلط در گفتمان ادبی، زمام اختیار آن را در کف نگرفته بودند و مطبوعات زمینه‌ای بود که ادبیات فاخر در آن به‌صورت جدی مطرح نشده بود. داستان کوتاه ژانر اقلیتِ به‌رسمیت‌نشناخته بود و مطبوعات زمینهٔ فعالیت نیروهای بالقوه فراوانی که در جامعه حضور داشتند؛ ولی نخبگان آن‌ها را در جمع خود نمی‌پذیرفتند یا به‌سختی تن به پذیرش آنان می‌دادند. بسیاری از این زنان نویسنده یا فرنگ رفته بودند یا دست‌کم از دور با آن آشنایی داشتند. آن‌ها پیش‌قراولان مبارزه با فرهنگی بودند که زن را «نقش در حاشیه» می‌شناخت و قرن‌ها بر ذهن و زبان ایرانیان حاکم بود.

۲. بررسی ساختار داستان‌ها

داستان‌های مورد بحث این مقاله در جایگاهی بین حکایت‌های سنتی و داستان‌های کوتاه عصر جدید قرار می‌گیرند؛ پایی در گذشته دارند و سری در آینده و از این جهت می‌توان آن‌ها را حلقهٔ انتقال ژانر «حکایت» به «داستان کوتاه» به‌شمار آورد. اهمیت آن‌ها نیز دقیقاً در همین است که از بهترین نمونه‌هایی هستند که «حلقهٔ انتقال ژانری» را تشکیل می‌دهند؛ خصلتی که صفت پیش‌گامی را برای آن‌ها به‌ارمغان می‌آورد و ما را متقاعد می‌کند که تولد داستان کوتاه ایرانی را نه یک‌سره محصول آشنایی ایرانیان با فرهنگ غرب، بلکه تلفیقی از دو جریان سنتی ـ بومی و وارداتی ـ غربی به‌شمار آوریم. برای اثبات این نظریه بهتر دیدیم که به بررسی ساختار آن‌ها بپردازیم و از آنجا که وجه مشترک حکایت سنتی و داستان کوتاه عصر جدید در روایی بودنِ آن‌هاست، می‌توانیم برای این بررسی‌ها از نظریه‌های روایت کمک بگیریم.

روایت چیست؟ وجه مشترک مجموعهٔ تعاریف روایت تأکید بر دو متغیر «زمان» و «علیت» است. بر این اساس، روایت عبارت است از «بازنمایی دست‌کم دو رویداد یا موقعیت در یک گسترهٔ زمانی معیّن که هیچ کدام پیش‌فرض یا پیامد دیگری نباشد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰). اکنون باید ببینیم الگوی روایت در داستان‌های زنان تابع چه قراردادهایی است؟ تفاوت ساختاری آن‌ها با حکایت سنتی و شباهتشان با داستان کوتاه جدید چیست؟ ما در بررسی خود به‌سراغ عناصر محوری نظریهٔ راویت، یعنی راوی، روایت‌شنو، کنش و دو متغیر زمان و مکان، خواهیم رفت.

۲- ۱. جنبه‌های روایت

راوی عاملی است که در ساده‌ترین حالت به روایت می‌پردازد یا کنشی را انجام می‌دهد که در خدمت برآورده شدن نیازهای روایت است (لوته، ۱۳۸۶: ۳۲). راوی با مؤلف متن یکی نیست؛ بلکه ابزاری روایی است که مؤلف آن را برای ساخته‌وپرداخته کردن متن به‌کار می‌گیرد و هر داستان یا متنی صدای راوی خود را بازتاب می‌دهد و بر اساس نقشی که در داستان بازی می‌کند، به اول، دوم و سوم‌شخص تقسیم می‌شود (همان، ۳۸). میزان محسوس بودن راوی در داستان بستگی دارد به طرح نویسنده. از مجموع

داستان‌های مورد بررسی، در پنجاه داستان که همگی به قلم دلشاد خانم چنگیزی است، راوی اول‌شخص مشارک است؛ یعنی شرح‌حال خود یا تجربه‌ای را که خود در آن سهم داشته، به‌رشتهٔ تحریر درآورده است. در پانزده داستان، راوی سوم‌شخص غیرمشارک یا همان دانای کل است و در پنج داستان از راوی ترکیبی (اول و سوم‌شخص) استفاده شده است. داستان «جواب پیرهن‌فروش» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۱: ش۴، صص۳۱ ـ ۳۴) تنها نمونه‌ای است که در آن راوی دوم‌شخص است. همین تنوع راوی‌ها و استفاده از راوی دوم‌شخص را باید از عواملی دانست که داستان‌های مذکور را از الگوی حکایت سنتی دور و به داستان کوتاه نزدیک می‌کند.

ویژگی دیگر راوی در این داستان‌ها داوری و تفسیرهای پی‌درپی اوست که با استفادهٔ زیاد از قیدهای سنجشی میزان مداخله‌گری خود را به بالاترین سطح می‌رساند. این میزان از مداخله‌گری البته بیشتر مناسب سنت حکایت‌پردازی است که داستان را در خدمت تعالیم اخلاقی و اندرزها قرار می‌دهد؛ اما لحن انتخابی راوی، یعنی «نقد و انتقاد» به‌جای «پند و اندرز»، وجه تمایز آن با حکایت و عامل نزدیکی آن به الگوی داستان کوتاه عصر جدید است. انتقال از «لحن اندرزی» به «لحن انتقادی» همان وجهی است که راوی این داستان‌ها را از حکایت‌پردازی سنتی دور و به داستان‌نویسی امروز نزدیک می‌کند. برای مثال در داستان «نالهٔ یک زن» (*پیک سعادت نسوان*، ۱۳۰۶: ش۱، صص۳۰ ـ ۳۳)، قهرمان قصه از فسق و فجور همسرش نزد راوی شکایت می‌برد و راوی که صدای مؤلف است، فریاد برمی‌آورد که چرا «نسوان کشور جم» به ذلت و تیره‌روزی خویش رضا داده و از این نکته غافل مانده‌اند که «از قافلهٔ علم و تمدن بی‌نهایت عقب‌اند» و آن‌ها را فرامی‌خواند که خود را با «نسوان سایر ممالک» مقایسه کنند و ببینند تفاوتشان در چیست. در داستانی بدون نام (*جمعیت نسوان وطن‌خواه*، ۱۳۰۵: ش۱۱، صص۲۹ ـ ۳۵) نیز همین مضمون انتقاد از وضع موجود دیده می‌شود. این داستان مسائل و مشکلات سه طبقه از زنان را با دیدی انتقادی به‌تصویر می‌کشد: در روایت اول، خانه‌ای کثیف و نامرتب را می‌بینیم و زنی که با شوهرش بر سر خریدن مُد جدید کیف و کفش جدال می‌کند و بحثشان تا مرز تهدید به طلاق پیش می‌رود؛ روایت موازیِ دوم زن خسته و پریشانی را نشان می‌دهد که از کار خانه خسته است و از جور و

تعدی همسرش شکایت می‌کند، در حالی که مرد در اتاق دیگری با شاهدان بازاری مشغول عیش‌ونوش است؛ روایت سوم زنانی را به‌تصویر کلمات می‌کشد که در اطراف رمالی نشسته‌اند، فال می‌گیرند و آیندهٔ خویش را در صفحهٔ رمل و اسطرلاب جست‌وجو می‌کنند. داستان «رادیوم مراجعت می‌کند» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۴: ش۶، صص۱۹ ـ ۲۳) مضمون انتقادی دیگری دارد. قهرمان داستان زنی است که سفری به اروپا رفته و در بازگشت، ادا و اطوار آن‌ها را تقلید می‌کند: روی تخت می‌خوابد، اصرار دارد روی صندلی بنشیند، چندان افراط می‌کند که حتی آب و چای را هم با کارد و چنگال می‌خورد و وقتی با او سخن می‌گویند، از کلماتی نظیر «نو» به‌جای «نه» استفاده می‌کند. در داستان «شبی از زندگی یک زن» (*جمعیت نسوان وطن‌خواه*، ۱۳۰۳: ش ۹، صص۷ ـ ۱۲) هم راوی خودش را «زن بدبخت ایرانی» معرفی می‌کند که «نه از تربیت و نه از علم و ذکاوت سهمی» ندارد. در این موارد انتقاد غیرمستقیم است؛ اما گاهی هم بیان راوی مستقیم و صریح می‌شود:

> رجال ما بر این باورند که زنان ما در هیئت اجتماعی نباید راه یابند؛ بلکه باید در جهل ظلمت باقی بمانند، غافل از اینکه اگر جهت خدمت‌کاری هم باشد، عالِمه باشند بهتر است؛ پس مذلت کنونی ایرانیان که نتیجهٔ بی‌دانشی اولین مربیان است، برای تجربه کفایت کرد (*عالم نسوان*، ۱۲۹۹، ش۴، صص۲۳ ـ ۲۴).

راوی و روایت‌شنو اجزای ناگسستنی روایت هستند؛ یعنی هر روایت یک راوی و یک روایت‌شنو دارد. نسبت این‌ها نیز غالباً هم‌گرایی است؛ بدین معنا که مثلاً راویِ آشکار روایت‌شنوی آشکار دارد و راویِ پنهان روایت‌شنوی پنهان؛ همچنان‌که راوی با مؤلف تفاوت دارد، روایت‌شنو هم با خواننده لزوماً یکی نیست (بامشکی، ۱۳۹۳: ۲۲۸). روایت‌شنو گاه یکی از شخصیت‌های داستان است، زمانی خودِ راوی و گاهی شنونده است. در روایت‌های شفاهی معمولاً این سومی بیشتر دیده می‌شود (پرینس، ۱۳۹۱: ۳۶). در پیکرهٔ متنی ما، زنان اغلب روایت‌شنوی آشکار هستند و در قالب یکی از شخصیت‌های داستان ظهور می‌کنند که از نظر جنسیتی زن و دارای هویت‌های مادر، دایه، مربی، دوست یا همسایه‌اند. اینکه زن در داستان نقش فعال روایت‌شنو را بازی می‌کند و شخصیتی حاشیه‌ای و در پرده و فرعی نیست، بیانگر گرایش این داستان‌ها به

قطب داستان کوتاه است تا حکایت سنتی. از این جهت، دو نوع داستان قابل تشخیص است: در داستان‌هایی مثل «کیمیا» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۳: ش۲، صص۳۳ ـ ۳۶) که راویت‌شنو زنی از طبقهٔ بالای جامعه است، فاصلهٔ اثر از قلمرو سنتی بیشتر و به قلمرو عصر جدید نزدیک‌تر می‌شود. در داستان‌های گروه دوم که روایت‌شنو در قالب شخصیت‌هایی مثل «خواهر محترم، خواتین حرم، خانم‌ها، شما دختران و قارئین» تعین پیدا کرده، داستان در فضای میان سنت و نوگرایی قرار دارد. گفتار و رفتار شخصیت‌های این گروه از داستان‌ها پایی در سنت دارد و سری در نوگرایی؛ مثلاً در «داستان رقت‌انگیز» (*زبان زنان*، ۱۲۹۸: ش۶، صص۶ ـ ۲۹) شخصیت اصلی درصدد است «به زنان و خواهران گرفتار روزگار» یاری برساند و در داستان‌هایی مثل «زن و اندوه» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۳: ش۶، صص۲۹ ـ ۳۱) که روایت‌شنو در آن‌ها خدا یا فلک پیر است، داستان در حال‌وهوای فضای سنتی سیر می‌کند. با توجه به آنچه بیان کردیم و نیز با تکیه بر نتایج به‌دست‌آمده، مخاطب ژانر داستان‌های مطبوعاتی زنان اغلب دختران و زنان ناآگاه به وظایف همسری و مادری هستند که نویسندگان این داستان‌ها قصد تعلیم و تربیت ایشان را دارند.

در این میان برای دو داستان، به‌اعتبار پی‌رنگ پیچیده‌تری که دارند، باید حساب جداگانه‌ای باز کرد و آن‌ها را از سرآغازینه‌های داستان کوتاه نو به‌شمار آورد: یکی، داستان «رقت‌انگیز» (*زبان زنان*، ۱۲۹۸: ش۶، ص۲۵) که در سال ۱۲۹۸ در چند شمارهٔ پی‌درپی چاپ شد و به‌احتمال خیلی زیاد نوشتهٔ خود صدیقه دولت‌آبادی است؛ دوم، داستان «ازدواج اجباری» (*آینده*، ۱۳۱۰: ش۲، ص۲۵)، نوشتهٔ فخر عادل. در حالی که پی‌رنگ اکثر داستان‌ها فقط شامل شرح موقعیت و شکایت از وضعیت موجود می‌شود، در این دو داستان با شرح موقعیت، گره و گره‌گشایی مواجه می‌شویم. علاوه بر این، برخلاف داستان‌های سنتی که شخصیت داستان در آن‌ها ایستاست، شخصیت‌های این دو داستان پویا هستند؛ ضمن اینکه گفت‌وگوی نصرت با طلعت در داستان اولی و توصیف شخصیت‌ها و حالات روحانی آن‌ها در «رقت‌انگیز» از دیگر وجوه تمایز این دو داستان است.

وضعیت گره و گره‌گشایی در داستان‌های مذکور به این صورت است: ابتدا نویسنده زنی را توصیف می‌کند که در وضعیت نامطلوبی و معمولاً در باغ یا گلستانی با حالتی اندوهناک نشسته است. بعد راوی او را می‌بیند و در خلال گفت‌وگویی که بین آن‌ها درمی‌گیرد، ماجرای زندگی‌اش را برای راوی تعریف می‌کند. در ادامه دختر ساده و بی‌تجربه ناخواسته به ازدواج با پیرمردی پول‌دار تن درمی‌دهد و درنهایت از شدت غم و غصه دق می‌کند. موقعیت و گره‌گشایی در همهٔ موارد مذکور از همین الگو پیروی می‌کند؛ اما گرهِ داستان وضعیت‌های هم دیگری دارد. در برخی داستان‌ها، گرهِ داستان در اطراف خیانت مرد به همسرش شکل می‌گیرد و در برخی دیگر، مرگ ناگهانی شوهر که موجب مستأصل شدن زن بی‌هنر و کم‌سوادش می‌شود، عامل ایجاد گرهِ داستانی است. گاهی هم بیماری فرزندان یا ازدواج دختر با مرد بیمار، معتاد یا هوس‌باز گرهِ داستانی را پدید می‌آورد. پنجاه داستان طنزیِ دلشاد خانم چنگیزی هم از الگوی خاصی پیروی می‌کند؛ بدین ترتیب که راوی با روایت کردن داستان یکی از آشنایانش به نقد معضلات اجتماعی و خانوادگی با محوریت مسائل زنان می‌پردازد. پی‌رنگ این داستان‌ها نیز به همان شیوهٔ موقعیت، گره و گره‌گشایی است که موقعیت طنز داستان را نشان می‌دهد. بدیهی است این داستان‌ها به‌اعتبار اینکه نخستین نمونه‌های عبور از سنت حکایت‌پردازی هستند، از برخی ویژگی‌های داستان کوتاه مدرن، مثل تعلیق در پی‌رنگ، پی‌رفت‌های گوناگون، جابه‌جایی زمانی مثل فلش‌بک یا فلش‌فوروارد، شخصیت‌پردازی به‌جای تیپ‌پردازی، و دخالت نکردن محسوس و آگاهانهٔ راوی در داستان، برخوردار نیستند و درمقابل استفاده از شعر و ضرب‌المثل و تأکید بر کارکرد تعلیمی، آن‌ها را به حال‌وهوای حکایت‌پردازی سنتی نزدیک می‌کند. درست به این علت است که باید آن‌ها را حلقهٔ انتقال ژانر حکایت به ژانر داستان کوتاه به‌شمار آورد.

۲- ۲. شخصیت‌پردازی

اگر این سخن لوته (۱۳۸۶: ۱۰۶) را بپذیریم که کیفیت شخصیت‌پردازی در تعیین سنتی یا مدرن بودن داستان، ممیزهٔ اصلی است، بر اساس آن می‌توان جایگاه داستان‌های زنان را مشخص کرد. قبل از هر چیز باید بدانیم که داستان‌های مطبوعاتی زنان بیشتر کنش-

محور هستند تا شخصیت‌مدار؛ زیرا در نظر نویسندگان، اخلاقی بودن و نصیحت کردن اصالت و اولویت دارد و این ویژگی آن‌ها را به ادبیات کلاسیک نزدیک‌تر می‌کند. در عین حال، شیوهٔ شخصیت‌پردازی مستقیم و توصیفی، آن‌هم توسط راوی سوم‌شخص که به‌تعبیر ریمون کنان (۱۳۸۷: ۱۲۰) موجب اعتباریابی شخصیت می‌شود، آنان را به سمت‌وسوی داستان جدید سوق می‌دهد. برای مثال نویسندهٔ داستان «بی‌ثمر و باثمر» در توصیف کودکان از این شیوه بهره برده است: «آن گاه آن دسته از کودکان همان بچه‌های ولگرد که از لطافت حیات جز آزار و اذیت و هرزگویی و مشاجرت چیزی خوش‌تر و بهتر نمی‌دانند، رسیدند و درختان را یکان‌یکان آزار دادند» (جمعیت *نسوان وطن‌خواه*، ۱۳۰۳: ش۵ ـ ۶، صص۱۴ ـ ۱۸) یا شخصیت اصلی داستان «هوچی» به‌شیوهٔ روایت سوم‌شخص معرفی می‌شود: «این ملارجبعلی آدم زرنگ و دانای ازخدابی‌خبری می‌باشد. یکی از آن آپارات‌های درجهٔ اول می‌باشد؛ گاهی قاری می‌شود، گاهی روضه می‌خواند، عقد و خریدوفروش محله باید به قلم او باشد؛ چندین زن عقدی و صیغه دارد» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۳: ش۴، صص۱۹ ـ ۲۲).

برخی نویسندگان هم از توصیف غیرمستقیم برای شخصیت‌پردازی استفاده کرده‌اند؛ یعنی از طریق وصف ظاهر افراد، توصیف محیطی که داستان در آن روایت می‌شود و گزارش گفتار و اَعمال شخصیت‌ها. این شیوه در داستان‌هایی دیده می‌شود که از حدود ۱۳۰۵ به‌بعد منتشر شده‌اند. برای مثال در داستان «ادبیات»، نویسنده شخصیت اصلی را در قالب «زنی بی‌نهایت زیبا و ظریف که به لباس سفید پاکی که دامن بلندی داشت، ملبس بود» توصیف کرده و او را در یک «صورت خیالی» بازنمایی کرده که «دست چون عاج خود را به‌طرف خانم بچه‌دار بلند کرده و به او خطاب می‌کند» (جمعیت *نسوان وطن‌خواه*، ۱۳۰۵: ش۱۱، صص۲۹ ـ ۳۵). یا از توصیف گفتار و نمایش رفتار قهرمانان داستان «خبرچی» متوجه می‌شویم که دلشاد خانم شخصیتی عوام و ناآگاه است و خبرنگار شخصیتی مطلع و آگاه:

> باری، هراسان و با شتاب خود را به پشت در رسانیده، کلان در را باز کرده و از لای در گفتم: کیست؟ چکار دارید؟ چه خبر است؟ مگر سر آورده‌اید؟ گفت: مادام پاردن! خانهٔ دلشاد خانم را می‌خواستم. دیدم یک مرد شسته‌رفته و تر و تمیز

عجیبی است. گفتم: من دلشاد خانم هستم، شما که هستید و چه فرمایشی دارید؟ گفت: اجازه می‌دهید داخل شوم و عرایضم را بگویم؟ گفتم: من نمی‌توانم هر قلدر و نره‌غول یا هر ازگلدی و یاردن‌قلی را به خانهٔ خود راه دهم مگر پریروز نبود که مردیکهٔ خیرندیده، سر زنیکهٔ بیچاره را برید؟ یارو تکانی خورده، نگاهی به من کرد، قدری رنگش سرخ شد و گفت: خانم! همه کس آدم‌کش نیست. من مخبر یکی از جراید خارجه هستم. گفتم: مخبر جراید یعنی چه؟ گفت: خبرنگارم (*عالم نسوان*، ۱۳۰۸: ش ۲، صص۲ ـ ۶).

آنچه به این داستان‌ها تشخص و تمایز می‌دهد، مؤنث بودنِ شخصیت‌های اصلی و در عین حال ساده بودن و نزدیکی آن‌ها به تیپ است. فقط در داستان «یک تصادف مفید» (*عالم نسوان*، ۱۲۹۹: ش۴، صص۲۳ ـ ۲۴) است که خواننده با شخصیت اصلی مرد مواجه می‌شود. تعداد شخصیت‌ها جز در یکی‌دو داستان، از سه نفر تجاوز نمی‌کند. شخصیت دختر در همهٔ موارد شکست‌خورده و مغموم است و مادر در قالب تیپ‌های پرستار، غم‌خوار و منفعل در برابر پدر ظاهر می‌شود. در چند داستان، شخصیت دایه وجود دارد که به پیش‌بُرد داستان کمکی نمی‌کند و فقط غم‌خوار دختر است. شخصیت مرد در این داستان‌ها یا دامادی است پول‌دار، عبوس و کج‌خلق که دختری را به‌زور به عقد خویش درآورده یا پدری که عواطف دخترش را درک نمی‌کند یا مردی که به همسرش خیانت کرده و او را طلاق داده است.

فرایند نام‌دهی از دیگر تکنیک‌های شخصیت‌پردازی است. در این داستان‌ها، نام‌دهی اغلب ابزاری است برای شخصیت‌پردازی. مثلاً در داستان م. محمودی، شخصیت‌های داستان «نظیفه» و «وجیهه» نامیده می‌شوند. نظیفه دختری است مرتب و منظم و اهل کار و هنر و موفق در زندگی خانوادگی، و وجیهه دختری که فقط به زیبایی‌اش می‌نازد، اما بی‌هنر و نامرتب است و در زندگی زناشویی‌اش شکست می‌خورد (*عالم نسوان*، ۱۳۰۴: ش۲، صص۱۲ ـ ۱۳). در داستان «جدیدالحکما»، قهرمان داستان زنی بیمار است که در جست‌وجوی پزشکی است که «به‌تازگی در محلهٔ آن‌ها طبابت» می‌کند و نامش «جدیدالحکما»ست (*عالم نسوان*، ۱۳۰۷: ش۴، صص۱۳۱ ـ ۱۳۶)؛ «ظریفه» نام دختری نکته‌سنج و مؤدب است (*عالم نسوان*، ۱۳۰۰: ش۳، صص۲۵ ـ ۳۲)؛

«ملیحه» نام دختری زیبا و نمکین (*عالم نسوان*، ۱۳۰۰: ش۵، صص۲۶ ـ ۲۸)؛ «مهرسیما» دختری زیباست (*آیندهٔ ایران*، ۱۳۱۳: ش۸، ص۳) و «ولگردخان» نام مردی هوس‌باز است (*عالم نسوان*، ۱۳۰۲: ش۵، صص۲۶ ـ ۲۸). در داستان «بگو بارک‌الله» نیز میان شخصیت‌ها و کنش‌هایشان ارتباط مستقیم هست: «دین‌دار» نام شخصیتی است که عقیده دارد «نوشتن قیمت مقطوع کار نادرست و نامشروعی است» و «سینه‌زن» نام شخصیتی که می‌گوید «باید نفری دو عدد شمع وقف سقاخانهٔ نوروزخان نمایند و یک آخوند هم روضه بخواند» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۸: ش۲، صص۶۲ ـ ۶۷).

شخصیت‌های داستان‌ها غالباً ساده‌اند و در خدمت تبلیغ پیام اخلاقی داستان و یا سیاه یا سفیدند و داستان‌نویس علاقه‌ای به خلق شخصیت‌های خاکستری ندارد؛ راوی نیز بیشتر دانای کل یا اول‌شخص مشارک با مشخصهٔ مداخله‌گری است (و این ویژگی‌ها در داستان‌های متأخر چندان مطلوب نیست)؛ با وجود همهٔ این‌ها، استفاده از شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و شیوه‌های خلاقانه در نام‌دهی به شخصیت‌ها این داستان‌ها را از حکایت سنتی دور و به داستان کوتاه عصر جدید نزدیک‌تر می‌کند.

۲- ۳. زمان و مکان

در هر روایت داستانی، دو نوع زمان وجود دارد: «زمان داستان» که نظم واقعی رویدادها در آن اتفاق می‌افتد و «زمان روایت» که نظم دروغین و ساختگی است و نویسنده آن را تدوین می‌کند. زمان روایت یا گذشته‌نگر است یا آینده‌نگر؛ اولی، رویدادی را که پیش از نقطهٔ کنونی داستان اتفاق افتاده است، نقل می‌کند و دومی، حرکتی رو به جلو را. بسامد آینده‌نگری اغلب کمتر از گذشته‌نگری است (بامشکی، ۱۳۹۳: ۳۹۰). امتزاج دو مفهوم زمان و مکان در ادبیات به‌صورت تمامیتی قابل رؤیت و درک صورت می‌گیرد. نشانه‌های زمان در مکان دیده می‌شود و مکان نیز در زمان مشاهده می‌شود. در روایت‌های کلاسیک، زمان خنثی است؛ یعنی هیچ اثری در زندگی یا منش قهرمانان بر جای نمی‌گذارد، متحول نمی‌شود و حوادث در آن به‌صورت غیرمترقبه به‌وقوع می‌پیوندد؛ همان طور که مکانی که برای گسترش این زمان درنظر گرفته شده، کاملاً انتزاعی است که می‌تواند در هر نقطهٔ دیگری از کرهٔ زمین اتفاق بیفتد. زمان و مکان یا

به‌تعبیر کریستف بالایی (۱۳۷۷: ۲۵۶) «مکان زمانمند»، در روایت مدرن ملموس‌تر و به زندگی جاری نزدیک‌تر می‌شود.

زمان و مکان در این داستان‌ها از فضای حکایت‌های سنتی فاصله می‌گیرد. خواننده با «مکان‌هایی» مثل باغ و بوستان واقعی، حیاط خانه و فضای خانه مواجه می‌شود و با «زمانی» که دیگر شبیه به زمان‌های نامتعیّن جهان حکایت‌پردازی نیست؛ بلکه برشی از یک دوره است که در آن داستان اتفاق می‌افتد. زمان در همهٔ آن‌ها گذشته‌نگر است؛ یعنی داستانی را که پیش از این اتفاق افتاده، روایت می‌کند. مدت روایت آن‌ها با دو تکنیک «خلاصه و حذف» کوتاه می‌شود؛ بسامد پی‌رفت‌ها منفرد است و هیچ کدام از آن‌ها تکرار نمی‌شود. در داستان‌های کوتاه‌تر، دورهٔ زمانی خاصی مطرح نمی‌شود و از این نظر به حکایت‌های سنتی شباهت بیشتری دارند تا داستان مدرن. در عین حال، در دو داستان «ازدواج اجباری» و «رقت‌انگیز» که به‌صورت دنباله‌دار منتشر شده‌اند، زمان مشخصی وجود دارد که نظم آن بر اساس زندگی افراد عادی قابل پیگیری است. دربارهٔ مکان نیز همین نکته صادق است؛ یعنی داستان‌های اولیه مکان ویژه‌ای ندارند؛ اما هرچه از نظر تاریخی جلوتر می‌آییم، مکان داستان‌ها مشخص‌تر و واقعی‌تر می‌شود و «باغ» و در مرتبهٔ بعدی «خانه» بیشترین بسامد را دارد. درمجموع دو عنصر زمان و مکان، و کیفیت پرداختن به آن‌ها سبب می‌شود زمینهٔ غالب داستان‌ها را متعلق به سنت داستان‌نویسی مدرن بدانیم. برای مثال در داستان «باغ کوچکی است»، شخصیت داستان را در باغچه‌ای کوچک می‌بینیم که شاخه‌گلی در دست دارد (*جمعیت نسوان وطن‌خواه*، ۱۳۰۶: ش۹، صص۷ ـ ۱۵) یا در داستان دیگری، مکان روایت اطاق خانه‌ای است (*زبان زنان*، ۱۲۹۸: ش۱۴، ص۲) و در هر دو مورد، مکان به زندگی واقعی امروزی نزدیک شده و از سنت حکایت‌پردازی فاصله گرفته است.

۲- ۴. درون‌مایه

درون‌مایه یا محتوا فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی و خط یا رشته‌ای است که در خلال اثر کشیده می‌شود و حادثه‌ها، وضعیت و موقعیت‌های داستان را به‌هم پیوند می‌زند. محتوای هر اثری جهت‌گیری فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد (میرصادقی،

۱۳۹۴: ۲۳۴). درون‌مایه‌های بنیادین داستان‌های مورد مطالعه در چند محور خلاصه می‌شود. از نخستین محورها، نقد بی‌سوادی و جهالت زنان آن روزگار است. در داستان «سود علم و زیان جهل»، با عنوان جهت‌دارش، زندگی زن متمولی به‌تصویر کشیده شده که بعد از مرگ همسرش به‌دلیل بی‌سوادی و بی‌هنری به خاک مذلت نشسته است (*عالم نسوان*، ۱۳۰۰: ش۵، صص۲۷ ـ ۲۸). در داستان دیگری، این موضوع از طریق تقابل دو شخصیت محوری داستان بازنمایی شده است: زنی باسواد با زندگی پویا و خلاق درمقابل زنی بی‌سواد که بیشتر به مجسمه شباهت دارد تا انسان واقعی (*زبان زنان*، ۱۳۰۱: ش۴، صص۲۲ ـ ۲۵). در داستان دیگری، زن باسواد تعاملش با دیگر مردان و با فرزندان همسر قبلی شوهرش خردمندانه و حکیمانه است (جمعیت *نسوان وطن‌خواه*، ۱۳۰۲: ش۲، صص۱۰ ـ ۱۳). پیام اخلاقی داستان از طریق این درون‌مایه به این ترتیب به مخاطب منتقل می‌شود: زندگی شایسته و موفق مرهون دانشمند بودن است. در همین راستا، دلشاد چنگیزی مجموعهٔ داستان‌هایی را می‌نویسد تا نشان دهد چگونه بی‌سوادی زنان و روی آوردن آن‌ها به دعا و جادو سبب شده است جامعهٔ ایرانی عقب‌مانده بماند.

تأکید بر نقش مادری زنان دیگر درون‌مایهٔ مهم داستان‌های مورد بررسی است. دو داستان «بی‌ثمر و باثمر» و «درخت توت و درخت عرعر» بر اساس تقابل استعاره‌هایی نوشته شده که زنی که نقش مادری خویش را پذیرفته، به درخت باثمر و توت، و زنی که از فرزند محروم است، به درخت بی‌ثمر و عرعر تشبیه شده است (جمعیت *نسوان وطن خواه*، ۱۳۰۳، ش۵، صص۱۴ ـ ۱۸). در گام بعدی، داستان‌ها به‌سراغ نقش تربیتی زنان و اهمیت آن رفته‌اند. در *دختران ایران* (۱۳۱۰: ج۱، ش۱، صص۳۵ ـ ۳۷) داستان مادری را می‌خوانیم که شب تا سحرگاهان بر بالین دختر بیمارش نشسته است و نویسنده در پایان مخاطب را متوجه نقش مهم مادران در تأمین سلامت فرزندان می‌کند. «یک تصادف مفید» (*عالم نسوان*، ۱۲۹۹: ش۴ صص۲۳ ـ ۲۴) هم داستان دو جوان زندانی را روایت می‌کند و نویسنده درنهایت درپی القای این مضمون است که اگر مادرِ این دو جوان آن‌ها را درست تربیت می‌کرد، کارشان به زندان نمی‌کشید.

توجه به بهداشت مردان نیز مضمون دیگری است که توجه داستان‌نویسان را جلب کرده است. این درون‌مایه وقتی اهمیت می‌یابد که بدانیم در آن روزگار، بیماری‌هایی

مثل سیفلیس دامن‌گیر جوانان می‌شده است. مثلاً در داستان «نمونه‌ای از دختران امروزی» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۰: ش۵، صص۲۱ ـ ۲۶) دختر به‌محض اینکه متوجه می‌شود خواستگارش به بیماری جنسی مبتلاست، محترمانه از مادر و خواهر پسر می‌خواهد که منزل آن‌ها را ترک کنند و راوی هم در پایان تأکید می‌کند سلامت جسمانی مرد اولین شرط هر ازدواج موفقی است.

تقبیح ازدواج‌های اجباری نیز بخش دیگری از دغدغه‌های نویسندگان زن است. در داستان «یک دختر ایرانی» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۰: ش۵، صص۲۶ ـ ۲۸) زندگی دختری به‌تصویر کشیده می‌شود که علی‌رغم میل خودش و فقط به خواست پدر و مادرش، با پیرمرد ثروتمندی ازدواج می‌کند؛ اما این ازدواج شوم به بیماری و سپس مرگ دختر منجر می‌شود. پایان‌بندی داستان با صحنهٔ عزای دختر جوان‌مرگ و پدر و مادر پشیمان تراژیک می‌شود. این مسئله چندان مهم بوده که داستانی با عنوان مشخص «ازدواج اجباری» (*آیندهٔ ایران*، ۱۳۱۰: ش۲ ـ ۲۶) نوشته و در آن ماجرای دردناک زوج عاشقی نشان داده شده که به‌علت ممانعت خانواده نمی‌توانند ازدواج کنند و ماجراهایی اتفاق می‌افتد که به مرگ هر دو جوان منجر می‌شود. در داستان دیگری که در *زبان زنان* (۱۲۹۸: ش۶ ـ ۲۹) چاپ شده، دختر و پسر جوانی را می‌بینیم که تن به ازدواج ناخواسته می‌دهند و پس از سال‌ها یکدیگر را ملاقات می‌کنند. این داستان نیز به بیماری و مرگ زن ختم می‌شود. داستان «زن و اندوه» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۳: ش۶، صص۲۹ ـ ۳۱) نیز در مذمت ازدواج اجباری است. هم این داستان و هم داستان‌های دیگر دربردارندهٔ مضامین محوری دیگری هم هستند. مثلاً در همین داستان، از ظلم نامادری و ناپدری بر فرزندان، رفتار خشن مرد با همسر و قانون حضانت کودکان که به نفع زنان نیست، یاد شده است؛ یا داستان «ممه را لولو برد» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۱: ش۵، صص۳۲ ـ ۴۲) علاوه بر نقد ازدواج در سنین پایین، مضامین دیگری ازجمله مذمت خرافات، تعریض سیاسی به ترقیات وطنی و ترغیب بانوان به استفاده از پارچه‌های تولیدشده در ایران را در خود جای داده است؛ داستان «محیط رنج و تعب» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۵: ش۲، صص۷۷ ـ ۸۰) نیز به مضامینی نظیر بی‌وفایی و خیانت مردان پرداخته است.

برخی داستان‌ها با لحن تندوتیزی ارزش‌های عرفی جامعهٔ مردسالار را نشانه گرفته است. مثلاً در داستان «هوچی»، نگاه تیز منتقد متوجه مردان «هوچی‌گری» شده که «پر حرف و پر رو و بی‌دین‌اند اما ظاهرشان دین‌دارانه است و خودشان را وطن‌پرست نشان می‌دهند. توی کوچه از همه کتک می‌خورد و در خانه همسرش را کتک می‌زند». این مرد سه بار زنش را طلاق داده و وقتی می‌خواسته برای بار چهارم رجوع کند، مجبور شده است از قانون «محلّل» استفاده کند؛ قانونی که خشم راوی داستان را چنین برانگیخته است: «مرده‌شور تو و شهر و محلّلتان را ببرد» (*عالم نسوان*، ۱۳۰۳: ش۴، صص۱۹ ـ ۲۲).

درمجموع نمونه‌های نخستین داستان‌ها با اینکه چندان گفتمان مردانهٔ مسلط را به‌چالش نمی‌کشند و بازتولید ایدئولوژی انقلاب مشروطه در آن‌ها کمتر دیده می‌شود، نمی‌توان یک‌سره آن‌ها را خالی از ایده‌های انقلابی و تحول‌خواه دانست. وقتی به دورهٔ حکومت پهلوی اول می‌رسیم، متأثر از گفتمان مورد نظر حکومت و نیز درنتیجهٔ تغییرات رخ‌داده در دورهٔ مشروطه، نویسندگان زن هم به بازتولید همان ایدئولوژی‌ای می‌پردازند که حکومت تبیین و تبلیغ می‌کند و جهت‌گیری داستان‌ها به سمت‌وسوی طرف‌داری از حقوق برابر زن و مرد به‌خصوص در امر ازدواج است و زدودن آثار خرافات و البته یکی شمردن شعائر دینی (مثل حجاب و رفتن به امامزاده) با خرافات.

۳. بررسی سنت زنانه‌نویسی در مطبوعات

اِلِن شوالتر[۱] یکی از شخصیت‌های برجستهٔ فمینیسم در طول سال‌های ۱۹۷۰ ـ ۱۹۷۹م بوده است. او برای اولین بار اصطلاح نقد زنانه[۲] را در نقد آثار ادبی به‌کار برد که به‌معنای مطالعهٔ سنت‌های ادبی منحصربه‌فرد نویسندگان زن است. نقد زنانه نقدی است که خود را وقف توسعه و تکامل مجموعه‌ای از آثار زنان برای بحث و تبادل‌نظر می‌کند و واضع مبانی و اصولی است که در تحلیل این آثار ضروری شمرده می‌شود. در این نظریه، به شخصیت زن در رمان توجه نمی‌شود؛ بلکه متوجه رشد و پویایی آثار زنان در انواع ادبی ازجمله در نشریه‌ها و نامه‌هاست. از دغدغه‌های این نقد ثابت کردن وجود سنت زنانه در تاریخ ادبیات است که با میانجیگری جامعه‌ای کوچک از زنان

نویسنده که آگاهانه با یکدیگر در رقابت‌اند و از زنان پیش از خود الگو می‌گیرند و آن را برای زنان بعد از خود به یادگار می‌گذارند، تقویت می‌شود (آبرامز، ۱۳۸۵ : ۷۸۸ ـ ۷۹۵). شوالتر (1977: 12) معتقد است زنان به‌دلیل تجربه‌های زیستی و اجتماعی مشترکشان که در نوشتارهایشان منعکس است، سنت نوشتاری زنانهٔ ویژهٔ خودشان را دارند؛ به این معنا که مضمون‌ها، دغدغه‌ها و الگوهای مشابهی را در آثارشان پی می‌گیرند. این سنت نوشتاری در گذر زمان، مراحل گوناگونی را پشت سر می‌گذارد که او از آن‌ها به «سنت زنانه[۳]»، «سنت فمینیست[۴]» و «سنت مؤنث[۵]» تعبیر می‌کند. در اولی، نویسندگان زن معیارهای مذکر غالب را درونی‌سازی و تقلید می‌کنند و دومی شامل دو رویکرد کلی است: رویکرد توصیفی که به توصیف و مقایسهٔ زنان و مردان، و شرایط آن‌ها بسنده می‌کند و رویکرد هنجاری که به بایسته‌ها و شایسته‌های زنان و مردان می‌پردازد و اقدام به هنجارسازی می‌کند. لحن اعتراضی زنان به وضعیتشان و نیز اظهار خشم آنان از مشخصه‌های نوشتارهایی است که در مرحلهٔ سنت فمینیستی قرار دارند. اما در سنت مؤنث، آن‌ها یک گام جلوتر می‌روند. شوالتر معتقد است در مرحلهٔ سوم، واژگان تازه پدید می‌آید، بسامدها تغییر می‌کند، لحن و شیوهٔ بیان تفاوت زیادی با مراحل پیشینی دارد، ساختار داستان تازه می‌شود و شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید تغییر می‌کند (رابینز، ۱۳۸۹ : ۱۲۶).

داستان‌های مطبوعاتی زنان بر اساس فرم و ساختار روایت (مداخله‌گری راوی در داستان، استفاده از راوی اول‌شخص و دانای کل، پی‌رنگ‌های ساده، و شخصیت‌پردازی غیرنمایشی و توصیفی) تفاوتی با ساختارهای داستانی مردان ندارد و به‌دلیل تقلیدی بودن در مرحلهٔ زنانه قرار می‌گیرد. اما در مورد محتوای این آثار (اعتراض به موقعیت زنان در جامعه، تشویق زنان به سوادآموزی، نقد ازدواج اجباری، آگاهی از سلامت مردان قبل از ازدواج و شماتت زنان دربارهٔ اعتقاد به خرافات و جادو) به مرحلهٔ فمینیست نزدیک می‌شود.

۴. نتیجه

اولین داستان‌های مطبوعاتی زنان که در نشریات زن‌نگار در سال‌های بعد از مشروطه منتشر شده، دارای ویژگی‌هایی است که برای تعیین سنت زنانه‌نویسی در تاریخ ادبیات

بسیار مهم شمرده می‌شود. ما در این تحقیق، با بررسی ساختاری و محتوایی این نوشتارها ـ که در بازهٔ زمانی ۱۲۸۹ ـ ۱۳۲۰ نوشته شده‌اند ـ به توصیف و تحلیل این داستان‌ها پرداخته‌ایم. آنچه بیش از همه توجه را جلب می‌کند، قرار داشتن این داستان‌ها در دورهٔ انتقال ژانری «حکایت سنتی» به «داستان کوتاه» است. از یک سو استفاده از شعر و ضرب‌المثل در داستان‌ها، پی‌رنگ‌های ساده، شخصیت‌پردازی توصیفی و مستقیم، مداخله‌گری راوی و کارکرد تعلیمی، آن‌ها را وارد حیطهٔ ژانر حکایت کرده و از سوی دیگر وجود چند راوی در یک روایت، انتقاد راوی از وضع موجود، استفاده از روایت‌شنوی آشکار که اغلب زنان هستند، مکان و زمان واقعی و متغیر، حجم داستان‌ها و محتوای زنانه‌شان (تأکید بر سوادآموزی، نقد خرافات، اعتراض به ازدواج اجباری، توجه به بهداشت مردان هنگام ازدواج، حق طلاق و حضانت اولاد برای زنان، و تقبیح خیانت مردان) این آثار را به قطب داستان کوتاه نزدیک کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Elaine Showalter
2. gynocritics
3. feminine tradition
4. feminist tradition
5. female tradition

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

– آبرامز، مایرهوارد (۱۳۸۵). «نقد ادبی فمنیستی». ترجمهٔ صبا واصفی. مجلهٔ چیستا. ش۲۳۰. صص۷۸۸ ـ ۷۹۵.
ـ آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۸) *از صبا تا نیما*. ج۲. تهران: زوار.
ـ ارغون، فخرعادل (۱۳۱۰). «ازدواج اجباری». *آیندهٔ ایران*. ش۲ ـ ۲۵.
ـ ـــــــــــ (۱۳۰۶). «نالهٔ یک زن». *پیک سعادت نسوان*. س۱. ش۱. صص۳۰ ـ ۳۳.
ـ ـــــــــــ (۱۳۱۳). «دختر نادان». *آیندهٔ ایران*. ش۸ . ص۳.
ـ ـــــــــــ (۱۳۰۵). «بی‌نام». جمعیت *نسوان وطن‌خواه*. ش۱۱. صص۲۹ ـ ۳۵.

ـ اجتهادی، مصطفی (۱۳۸۲). *دایرةالمعارف زن ایرانی*. تهران: مرکز امور مشارکت زنان ریاست‌جمهوری.
ـ الهیان، لیلا (۱۳۹۱). «بررسی اهمیت پژوهش‌های بافت». *پژوهش‌های ادبی*. ش۳۶ ـ ۳۷. صص۳۵ ـ ۵۰.
ـ ایران، نزهت (۱۳۰۰). «یک دختر ایرانی». *عالم نسوان*. ش۵. صص۸ ـ ۲۶.
ـ باغدار دلگشا، علی (۱۳۹۴). *بررسی مطالبات اجتماعی زنان در مطبوعات دورهٔ قاجار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه فردوسی مشهد. مشهد.
ـ بالایی، کریستف (۱۳۷۷). *پیدایش رمان فارسی*. ترجمهٔ مهوش قدیمی و نسرین خطاط. تهران: معین.
ـ بامداد، بدرالملوک (۱۲۹۹). «تصادف مفید یا سرنوشت دو نفر از محبوسین». *عالم نسوان*. ش۴. صص۴ ـ ۲۳.
ـ بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.
ـ ببران، صدیقه (۱۳۸۱). *نشریات ویژهٔ زنان*. تهران: روشنگران.
ـ پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
ـ تلطف، کامران (۱۳۹۴). *سیاست نوشتار*. ترجمهٔ مهرک کمالی. تهران: نامک.
ـ جانفدا، نسیم و محبوبه پاک‌نیا (۱۳۹۳). «سنت نوشتاری زنان، مطالعهٔ موردی دو نسل از نویسندگان زن ایرانی، دانشور و پیرزاد». نشریهٔ *زن در فرهنگ و هنر*. د۶. ش۱. صص۴۵ ـ ۶۰.
ـ چنگیزی، دلشاد خانم (۱۳۰۰). «مرض مدرسه». *عالم نسوان*. ش۳. صص۲۵ ـ ۳۲.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۰). «نمونه‌ای از زنان امروزی». *عالم نسوان*. ش۵. صص۲۱ ـ ۲۶.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۱). «جواب پیرهن‌فروش». *عالم نسوان*. ش۴. صص۴ ـ ۳۰.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۱). «ممه را لولو برد». *عالم نسوان*. ش۵. صص۳۲ ـ ۴۲.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۳). «هوچی». *عالم نسوان*. ش۴. صص۱۹ ـ ۲۲.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۴). «رادیوم مراجعت می‌کند». *عالم نسوان*. ش۶. صص۱۰ ـ ۱۳.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۷). «جدیدالحکما». *عالم نسوان*. ش۴. صص۱۳۱ ـ ۱۳۶.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۸). «بگو بارک‌الله». *عالم نسوان*. ش۲. صص۶۲ ـ ۶۷.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۰۸). «گداها را می‌گیرند». *عالم نسوان*. ش۴. صص۱۵۳ ـ ۱۵۸.

حجازی، بنفشه (۱۳۹۴). *زنان مودب : تاریخ شعر و ادب زنان ایران زمین از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی*. تهران: قصیده‌سرا.
ـ حکمت، شاهرخ و حمیده دولت‌آبادی (۱۳۸۹). «اشعار سیلویا پلات و فروغ در نقد فمنیستی آلاین شوالتر». مجلهٔ *مطالعات ادبیات تطبیقی*. س۴. ش۱۵. صص۵۷ ـ ۸۰.
ـ حیدری، زهرا (۱۳۹۰). *مطبوعات زنان از آغاز تا روی کار آمدن رضاشاه*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه امام خمینی.
ـ خسروپناه، محمدحسین (۱۳۸۲). *هدف‌ها و مبارزهٔ زن ایرانی از انقلاب مشروطه تا پهلوی*. تهران: پیام .
ـ خواجه‌نصیری، فخرعظمی (۱۳۰۰). «سود علم و زیان جهل». *عالم نسوان*. ش۵. صص۲۷ ـ ۲۸.
ـ رابینز، روت (۱۳۸۹). *فمنیسم‌های ادبی*. ترجمهٔ احمد ابومحبوب. تهران: افراز.
ـ دژم، عذرا، نیکی محجوب و لیلا بکایی (۱۳۸۴). *اولین زنان*. تهران: نشر قطره.
ـ دولت‌آبادی، صدیقه (۱۲۹۸). «داستان رقت‌انگیز». *زبان زنان*. ش۶ ـ ۲۹.
ـ رضوی، فاطمه (۱۳۹۳). *زنانه‌نویسی در عهد قاجار (سبک‌شناسی خاطرات منسوب به تاج‌السلطنه)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد. مشهد.
– ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. تهران: نیلوفر.
ـ زرقانی، سیدمهدی و محمودرضا صباغ (۱۳۹۵). *نظریهٔ ژانر*. تهران: هرمس.
ـ سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۱). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
ـ سمیعیان، عفت (۱۳۰۵). «محیط رنج و تعب». *عالم نسوان*. ش۲. صص۷۷ ـ ۸۰.
ـ شاهرخ، منیژه (۱۳۰۳). «کیمیا». *عالم نسوان*. ش۲. صص۳۳ ـ ۳۶.
ـ شیخ‌الاسلامی، پری (۱۳۵۱). *زنان روزنامه‌نگار ایران*. تهران: چاپخانهٔ مازگرافیک.
ـ صادقی، لیلا (۱۳۹۲). جنسیت، *ناسیونالیسم و تجدد در ایران (دورهٔ پهلوی)*. تهران: قصیده‌سرا.
– عابدیان، حسن (۱۳۹۲). *تاریخ ادبیات داستانی*. تهران: سخن.
– عاملی رضوی، مریم (۱۳۸۹). *سفر دانه به گل (سیر تحول جایگاه زن در نثر قاجار ۱۲۱۰ تا ۱۳۴۰)*. تهران: تاریخ ایران.

ـ عزیزی، فاطمه (۱۳۸۹). *بازنمایی زن در نشریات زن‌نگار در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۸۹ تا ۱۳۲۰*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی. تهران.
ـ غلامحسین‌زاده، غلامحسین، قدرت‌الله طاهری و سارا حسینی (۱۳۹۱). «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دههٔ ۱۳۸۰» در *مجموعه‌مقالات ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی*. صص ۱ ـ ۱۷.
– فرخزاد، پوران (۱۳۷۸). *دانشنامهٔ زنان ایران و جهان*. تهران: زریاب.
– ـــــــــــ (۱۳۸۱). *کارنامهٔ زنان کارای ایران*. تهران: نشر قطره.
– لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
ـ میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
ـ میرعابدینی، حسن (۱۳۹۲). *تاریخ ادبیات داستانی*. تهران: سخن.
ـ «شبی از زندگی یک زن» (۱۳۰۴). *جمعیت نسوان وطن‌خواه*. س۳. ش۹. صص۷ ـ ۱۰.
– «محفل دوشیزگان» (۱۳۰۱). *زبان زنان*. ش۴. صص۲۲ـ ۲۵.
– «مکالمهٔ دو نفر شاگرد مدرسه: پریوش و مهرآسا» (۱۳۰۲). *جمعیت نسوان وطن‌خواه*. س۱. ش۲. صص۱۰ ـ ۱۳.
ـ ناهید، عبدالحسین (۱۳۶۰). *زنان ایران در جنبش مشروطه*. تهران: نوید.
ـ نبوی، همدم (۱۳۰۳). «زن و اندوه». *عالم نسوان*. ش۶. صص۲۹ ـ ۳۱.
ـ نجم‌آبادی، افسانه و مهدخت صنعتی (۱۳۷۷). *صدیقهٔ دولت‌آبادی: نامه‌ها، نوشته‌ها و یادها*. تهران: نگرش و نگارش زن.
– نورایی، م.ن. (۱۳۰۳). «باثمر بی‌ثمر». *جمعیت نسوان وطن‌خواه*. ش۵. صص۱۴ ـ ۱۸.
– وطن‌دوست، غلامرضا (۱۳۸۵). *زن ایرانی در مطبوعات مشروطه*. تهران: انتشارات مؤسسهٔ تحقیقات و علوم انسانی.
– نوشین، عبدالحسین (۱۳۶۰). *زنان ایران در جنبش مشروطه*. تبریز: نشر احیا.
- Abdolḥosseyn, N. (1982). *Zanān-e Irān Dar Jonbesh-e Mashruṭeh*. Tabriz: Eḥyā Publications.
- Abediān, Ḥ. (2013). *Tārikhe Adabiyyate Dastani.* Tehrān: Sokhan Publications.
- Abrams, M. H. (2006). "Naqd-e Adabi-e Feministi". Trans. Sabā Vāsefi. *Chistā*: No. 230. pp. 788 - 795.
- Ameli Raẓavi, M.(2010). *Safare Dāne be Gol*. Tehrān: Tārikhe Irān.

- Anonymous (1925). "Shabi a Zendegie Yek Zan". *Jam'iate Nesvāne Vaṭankhāh.* No. 9. pp. 7 - 10.
- Ārianpur, Y. (1999). *Az Sabā tā Nimā*. Tehrān: Zovvār Publication.
- Arghun, F. (1932). "Ezdevāj-e Ejbāri". *Āyande-ye-Irān.* No. 2 - 25.
- _____ (1928). "Nāle-ye-yek-zan". *Peyk-e-Sa'ādat-e-Nesvān*. No.1. pp. 30 - 33.
- _____ (1935). "Dokhtar-e-Nādān". *Āyande-ye-Irān*. No. 8. p.3.
- _____ (1927). "Binām". *Jam'aiat-e-Nesvān-e-Vatankhāh.* No. 11. pp. 29 - 35.
- Azizi, F. (2010). *Bāznamayieye Zan dar Nashriyyāte Zan Negār dar Fāṣeleye 1289 ta 1320*. 'Allāmeh ṭababāyi University, MS Thesis.
- Babrān, S. (2002). *Nashriyyāt-e Vijeye Zanān.* Tehran: Roushangarān Publication.
- Bāghdār Delgoshā, A. (2015). *Barresi-e-Moṭālebāt-e-Ejtema'i-e-Zanān dar Maṭboo'āt-e-Doureye-Qājār*. MS Thesis, Ferdowsi University of Mashhad.
- Balaÿ, Ch. (1998). *Peydāyesh-e-Rommān-Fārsi*. Trans. M. Qadimi and N. Khaṭāṭ. Tehrān: Mo'in Publication.
- Bāmdād, B. (1920). "Taṣādof-e-Mofid Bā do nafar az maḥbusin". *'Ālam-e-Nesvān.* No. 4. pp. 4 - 23.
- Bāmeshki, S. (2014). *Revāyat shenāsi-ye Dāstānhāye Mathnavi.* Tehān: Hermes Publication.
- Changizi, D. Kh. (1921). "Maraẓ-e-Madrese". *'Ālam-e-Nesvān*. No.3. pp. 25 - 32.
- _____ (1921). "Nemunei az Zanān-e Emruzi". *'Ālam-e Nesvān*. No. 5. pp. 21 - 26.
- _____ (1922). "Javāb-e Pirhan Forush". *'Ālam-e Nesvān*. No. 5. pp. 32 - 34.
- _____ (1922). "Mame-rā-lulu-bord". *'Ālam-e Nesvān*. No. 5. pp. 32 - 42.
- _____ (1924). "Houchi". *'Ālam-e Nesvān.* No. 4. pp. 19 - 22.
- _____ (1925). "Radiom Morāje'at Mikonad". *'Ālam-e Nesvān*. No. 6. pp. 10 - 13.
- _____ (1928). "Jadidolḥokamā". *'Ālam-e Nesvān*. No. 4. pp. 131 - 136.
- _____ (1929). "Begu Bārekallāh". *'Ālam-e Nesvān*. No. 2. pp. 62 - 67.
- _____ (1929). "Gedāhā rā migirand". *'Ālam-e Nesvān.* No. 4. pp. 153 - 158.

- Dojam, O., N. Maḥjub & L. Bokāyi (2005). *Avvalin Zanān.* Tehrān: Qaṭre Publications.
- Dowlatabādi, Ṣ. (1919). "Dāstāne Reqqatangiz". *Zabāne Zanān*. No. 6 - 29.
- Ejtehādi, M. (2003). *Dāyeratolma'āref-e-Zan-e-Irāni*. Tehran: Markaz-e-Omur-e-Moshārekat-e-Zanān-e-Riāsat Jomhuri.
- Elāhiān, L. (2012). "Barrasi-e-Ahammiat-e-Pajooheshhā-ye-Bāft". *Pajooheshhā-ye-Adabi*. No. 36. pp.35 - 50.
- Farrokgzād, P. (1999). *Dāneshneye Zanāne Irān va Jahān*. Tehrān: Zaryāb Publications.
- _____ (2002). *Kārnāmeye Zanāne Kārāye Irān*. Tehrān: Qatre Publications.
- Gholḥosseinzādeh, Gh. et al. (2012). "Seire Adabiyyāte Zanān dar Irān az Ebtedāye Mashruṭeh tā Pāyāne Daheye 1380". *Hamāyeshe Mellie Pajuheshhāye Adabi*. pp. 1 - 17.
- Ḥejāzi, B. (2015). *Zanān-e Moaddab: Tārikh-e Sh'er va Adab-e Zanān-e Irān Zamin az Āghāz tā 1320 Shamsi*. Tehrān: Qaṣideh Sarā Publications.
- Ḥekmat, Sh. & H. Dowlatābādi (2010). "Ash'ār-e-Sylvia Plath va Forugh dar Naqd-e Feministi Elaine Showalter". *Moṭale'āt-e Adabiyyāt-e Taṭbiqi*. No. 15. pp. 57 - 80.
- Ḥeydari, Z. (2011). *Maṭbuāt-e Zanān az Āghāz tā ruye kār Āmadan-e Reẓa Shāh*. Imām Khomeini University, MS Thesis.
- Irān, N. (1921). "Yek Dokhra-e-Irāni". *Ālam-e-Nesvān.* No. 5. pp. 8 - 26.
- Jānfadā, N. & M. Pākniā (2014). "Sonnat-e-Neveshtāri-e-Zanān, Moṭāle'eye Mouredi-ye-do Nasl az Nevisandegān-e-Zan-e Irāni, Dāneshvar va Pirzād". *Zan Dar Farhang-va-Honar*. No.1. pp. 45 - 60.
- Khājenaṣiri, F. (1921). "Sude 'Elm va Ziāne Jahl". *'Ālam-e Nesvān*. No. 5. pp. 27 - 28.
- Khosrow Panāh, M.H. (2003). *Hadafhā va Mobārezeye Zane Irāni az Enqelābe Mashruṭeh tā Pahlavi*. Tehran: Payam Publications.
- Lothe, J. (2007). *Moqaddamei bar Revāyat dar Adabiyyāt va Cinema*. Trans. O. Nikfarjām. Tehrān: Minoye Kherad.
- Mir'ābedini, Ḥ. (2013). *Tārikhe Adabiyyāte Dāstāni.* Tehrān: Sokhan Publications.
- Mirṣādeqi, J. (2015). *'Ānāṣere Dāstān.* Tehrān: Sokhan Publications.
- Nabavi, H. (1924). "Zan va Anduh". *'Ālame Nesvān*. No. 6. pp. 29 - 31.
- Nāhid, A. (1982). *Zanāne Irān dar Jonbeshe Mashruṭe*. Tehrān: Navid Publications.

- Najmābādi, A. & M. Ṣan'ati (1998). *Ṣeddiqe Dowlatābādi: Nāmehā, Neveshtehā, va Yādhā.* Tehrān: Negaresh va Negāreshe Zan Publications.
- Nurāyi, M.N. (1924). "Bāṣamare Biṣamar". *Jam'iyyate Nesvāne Vaṭankhāh.* No. 5. pp. 14 - 18.
- Prince, G. (2012). *Revāyat Shenāsi-ye Shekl-o-Kārkard-e Revāyat*. Trans. M. Shahbā. Tehrān: Minuye Kherad.
- Raẓavi, F. (2014). *Zanāne Nevisi dar 'Āhde Qājār*. Ferdowsi University of Mashhad, MS Thesis.
- Rimmon- Kennan, Sh. (2008). *Revāyat-e Dāstani: Buṭiqāye Mo'āṣer*. Tehrān: Nilufar Publications.
- Robbins, R. (2010). *Feminismhāye Adabi*. Trans. A. Abumaḥbub. Tehran: Afrāz Publications.
- Ṣādeqi, L. (2013). *Jensiyyat, Nationalism va Tajaddod dar Irān (Doureye Pahlavi)*. Tehrān: Qaṣidesara Publications.
- Sami'iān, E. (1926). "Moḥiṭe Ranjo Ta'ab". *'Ālame Nesvān.* No. 2. pp. 77 - 80.
- Selden, R. & P. Widdowson (2012). *Rāhnamāye Naẓariyyeye Adabie Mo'āṣer*. Trans. A. Mokhber. Tehrān: Ṭarḥe No Publications.
- Shāhrokh, M. (1924). "Kimia". *'Ālame Nesvān*. No. 2. pp. 6 - 33.
- Sheikholeslāmi, P. (1973). *Zanāne Rouznamehnegāre Irān*. Tehrān: Mazgraphic Publications.
- Showalter, A. (1977). *A Literature of Their Own*. NJ: Princeton University Press.
- Talaṭṭof, K. (2015). *Siāsat-e-Neveshtār*. Trans. M. Kamāli. Tehran: Narmak Publications.
- Vaṭandust, Gh. (2006). *Zane Irāni dar Maṭbu'āte Mashruṭe*. Tehrān: Enteshāte Moasseseye Taḥqiqat va 'Olume Ensāni.
- Zarqāni, S.M. & M.R. Ṣabbāgh (2016). *Naẓariyyeye Genre*. Tehran: Hermes Publications.

پرتال جامع علوم انسانی