Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 5, Summer 2021, 423-447
Doi: 10.30465/CRTLS.2020.30790.1841

A Critique on the Book *Language and Art Interaction*

Mehran Houshiar*

Abstract

Content critique of scientific texts and structural analysis of available resources in the field of humanities is as complex as the main nature of this concept. This factor, along with unfamiliarity with the basics of critique and the culture of critically in society, has made the critique of published books and texts of philosophy of art and theoretical foundations less done and not accepted. However, criticism in all its structures and types is the most important and effective method for the growth and promotion of human knowledge and today in the most prestigious scientific, academic, and research circles in the world and developed countries to the extent that criticism and its principles are considered maybe they don't care about producing new sciences. The book *"Interaction of Language and Art",* which is the result of symposiums of a number of experts in the field of culture, art, literature, and philosophy of the country, was published in 2000 by the Research Institute of Islamic Culture and Art. The book is available to readers with thematic content in the fields of art, literature, and architecture, including fourteen articles. In this article, while introducing the book, reviewing the motivation for holding this symposium and its content structure, an attempt is made to take a critical look at the thematic content of each article.

Keywords: Interaction of Language and Art, Literature, Visual Arts, Farhad Sasani.

* PhD in Art research & Islamic Arts, Associate Professor, Soore University, Tehran, Iran, houshiar@soore.ac.ir

Date received: 25/12/2020, Date of acceptance: 15/06/2021

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیست‌ویکم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۴۰۰، ۴۲۵-۴۴۷

نقد و بررسی کتاب
هم‌کنش زبان و هنر

مهران هوشیار*

چکیده

فرهنگ نقد و نقدپذیری در دوران معاصر یکی از شاخص‌های پیشرفت علمی و نشانه‌های پیشرفت فرهنگی در جوامع توسعه‌یافته بوده و جریان‌سازی این حرکت بنیادی رسالت معتبرترین محافل علمی ـ پژوهشی و آموزشی در دنیا قرار گرفته است. کتاب *هم‌کنش زبان و هنر* با محتوای موضوعی در زمینه‌های هنری، ادبیات، و معماری شامل چهارده مقالهٔ ارائه‌شده در سلسله نشست‌های تخصصی بوده که حدود دو دههٔ پیش (۱۳۷۹) در اختیار خوانندگان قرار گرفته است. در این مقاله تلاش شده است تا، ضمن معرفی کتاب، بازنگریِ انگیزهٔ برگزاری این هم‌اندیشی و ساختار محتوایی آن موردارزیابی قرار گیرد و درخصوص محتوای موضوعی هریک نیز نگاهی نقادانه صورت گیرد. درنهایت، مهم‌ترین یافته‌ها در این پژوهش انتقادی مشخص کرد که برگزاری چنین نشست‌هایی در دههٔ ۱۳۸۰ شمسی در نوع خود فعالیتی ارزش‌مند و الگویی مناسب برای ورود به حوزهٔ نظری و مفاهیم انتقادی علوم انسانی و به‌خصوص رشته‌های مرتبط با هنر است و باوجود محدودیت و کمبود منابع مکتوب در این‌گونه رشته‌ها (حتی تاکنون) تلاش درجهت چاپ و نشر تألیفاتی در زمینهٔ مبانی نظری و فلسفهٔ هنر بستری درجهت ارتقای جایگاه فرهنگ و هنر را برای مخاطب و نسل‌های بعد فراهم می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: *هم‌کنش زبان و هنر*، فرهاد ساسانی، هم‌اندیشی، ادبیات، هنرهای تجسمی.

---

* دانشیار پژوهش هنر اسلامی، عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران،
houshiar@soore.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۲۵

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

نقد محتوایی متون علمی و تحلیل ساختاری منابع موجود در حوزهٔ علوم انسانی به‌اندازهٔ ماهیت اصلی این مفهوم پیچیدگی دارد. ناآشنایی با مبانی نقد و فرهنگِ نقدپذیری در جامعه نیز باعث شده است تا نقد کتاب‌های نشرشده، متون فلسفهٔ هنر، و مبانی نظری مورداقبال قرار نگیرد. این درحالی است که نقد در تمامی ساختارها و انواع خود یکی از تأثیرگذارترین روش‌ها برای رشد دانش بشری است و امروزه در معتبرترین محافل علمی و پژوهشی دنیا آن میزان که به نقد و مبانی آن توجه می‌کنند به تولید علوم جدید اهتمام نمی‌ورزند.

کتاب مجموعه‌مقالات *هم‌کنش زبان و هنر* در قطع وزیری (۲۳/۵ × ۱۶/۵) از مجموعهٔ انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی سازمان تبلیغات اسلامی حوزهٔ هنری در سال ۱۳۸۰ به‌چاپ رسیده است. این گردآوری به‌همت فرهاد ساسانی[1] و به‌بهانهٔ برگزاری مجموعهٔ نشست‌ها و سخن‌رانی‌هایی که در پژوهشگاه انجام شده است تدوین شد. عمدهٔ مقالات و موضوع آن‌ها به مباحث هنر، اندیشه، و ادب در گسترهٔ فرهنگ ایرانی ــ اسلامی مربوط بود و از ششم تیرماه ۱۳۷۹ در چند هفتهٔ متوالی برگزار شد. هدف اصلی و اولیه از برگزاری این نشست‌های تخصصی حفظ و احیای سنت طرح و نقد مباحث نظری و پژوهشی تعیین شد تا مدخل و محملی برای عرضهٔ نظر و سپس نقد سازندهٔ آن باشد. ازآن‌جاکه مجموع متون تألیفی و منابع مکتوب موجود در این رشته در مقایسه با دیگر حوزه‌های علوم انسانی از بُعد کمّی و کیفی بسیار محدود بوده و هنوز هم پس از گذشت بیست سال این نقصان مشهود و محسوس است، چنین به‌نظر می‌رسد که به هر میزان تدوین، تألیف، نقد، و تحلیل چنین متونی از سوی صاحب‌نظران و متخصصان علم، فرهنگ، و ادب به‌انجام رسد و برای استفادهٔ مخاطبان نسل جدید و مشتاق به حیطهٔ نشر و طبع وارد شود، زمینهٔ رشد و ارتقای فرهنگی و پرورش اندیشه‌ورزی و پرسش‌گری را بارور و آیندهٔ رشته‌های هنری را در تمامی سطوح دست‌خوش تحولی سازنده‌تر خواهد کرد. شاید به همین منظور و هدف نیز این کتاب، علی‌رغم فاصلهٔ زمانی و شاید عدم تناسب نسبی با محتوای موضوعی آن با دغدغه‌های دوران معاصر، به‌عنوان یکی از اولین الگوهای موردنظر در تدوین مباحث بنیادی، محتوای نظری، و مبانی فلسفی رشته‌های هنرهای تجسمی، نمایشی، معماری، و ادبیات برای نقد انتخاب و درحد بضاعت تقدیم خوانندگان محترم شده است.

۲. نقد شکلی و ساختاری کتاب

کتاب *هم‌کنش زبان و هنر* شامل چهارده سخن‌رانی، چهار بخش، و یک مقدمه در چهارصد صفحه به‌همت فرهاد ساسانی گردآوری شده است. طرح روی جلد آن را داوود صفری ترسیم کرده و شرکت انتشارات سورهٔ مهر در تیراژ ۲۲۰۰ نسخهٔ آن را به‌چاپ رسانیده و با شمارهٔ ۲۷۳۳۹-۸۰ م در مرکز اسناد و کتاب‌خانهٔ ملی ایران ثبت شده است.

البته گفتنی است که در صفحهٔ عنوان کتاب نام مهران پورمندان از قلم افتاده، ولی در فهرست مقالات این سخن‌رانی در بخش سوم ذکر شده است. هم‌چنین، منوچهر یاری در دو بخش به ایراد سخن‌رانی اقدام کرده و به همین دلیل نیز تعداد مقالات چاپ‌شده در این کتاب چهارده عنوان از سیزده سخن‌ران است. نکتهٔ جالب آن است که خود ساسانی در ابتدای دیباچهٔ کتاب این مجموعه را متشکل از پانزده سخن‌رانی معرفی کرده است!

ازسوی‌دیگر، تعداد صفحات کتاب در مشخصات اولیه چهارصد صفحه ثبت شده، درحالی‌که آخرین سخن‌رانی از مرتضی گودرزی دیباج در صفحهٔ ۳۹۵ و بدون نتیجه‌گیری و هم‌چنین بدون رسم رایج دیگر سخن‌رانی‌ها، یعنی بدون پرسش از سوی مخاطبان و پاسخ سخن‌ران، به‌اتمام رسیده است که احتمالاً نشان از حذف پنج صفحهٔ پایانی این کتاب دارد که علت آن برای منتقد مشخص نیست.

فرهاد ساسانی در دیباچهٔ این کتاب، پس از توجیه هدف و انگیزهٔ یادشده، به روش موردنظر خود در تحقق این هدف اشاره کرده و در سه مرحله ایرادات سخن‌رانان را به‌صورت مکتوب دسته‌بندی کرده و به‌چاپ رسانده است. مرحلهٔ اول، ثبت سخن‌رانی‌هاست که خود سخن‌رانان ویرایش فنی و ادبی آن‌ها را هم‌راه با اصلاحات احتمالی انجام داده‌اند. البته ساسانی توضیح می‌دهد که منظور از ویرایش ادبی نیز تبدیل‌کردن «گونهٔ گفتاری» به «گونهٔ نوشتاری» است.

در این کتاب، قرارگیری متون نه براساس و ترتیب تاریخ سخن‌رانی‌ها که براساس تناسب موضوعات و محتویات مشترک با مباحث طرح‌شده طبقه‌بندی شده و همگی حاکی از تعامل زبان و هنر در سطحی فراگیر، چه در کلیات و چه در جزئیات، بوده است. ازاین‌رو ساسانی عنوان این مجموعه را *هم‌کنش زبان و هنر* انتخاب کرده که به‌نظر عنوان قابل‌دفاعی از سوی گردآورنده است و با برایند محتوایی مجموع مقالات تناسب و هماهنگی دارد. البته، باتوجه‌به این مسئله که انتخاب عنوان موضوعی کاملاً سلیقه‌ای و به‌طور کامل دراختیار نویسنده (گردآورنده) است، باید گفت که در منابعی که رویکرد پژوهشی و علمی دارند

انتخاب عنوانی که بتواند هدف اصلی متن را برای خواننده به‌طور روشن مشخص کند، از ویژگی‌های ارزش‌مند آن متن به‌حساب می‌آید و می‌تواند خواننده را در انتخاب مناسب مفهومی که درخلال مطالعهٔ متن کتاب به‌دنبال آن است یاری کند و در تحقق هدف نگارندگان نیز مؤثرتر باشد.

۳. بخش اول: تعامل زبان و هنر

این بخش از کتاب با دومین سخن‌رانی دکتر کورش صفوی از سلسله مباحث هنر، اندیشه، و ادب در گسترهٔ فرهنگ ایرانی ـ اسلامی[۲] تحت نام «نگاهی تازه به نظام سبک‌شناسی زبان و هنر» آغاز شده است. صفوی در این متن به معرفی سبک و سبک‌شناسی در فرهنگ و هنر ایران پرداخته و معتقد است که تقریباً در بیش‌تر زمینه و رشته‌های هنری، یا سبکی وجود ندارد یا از سبک‌های اروپایی و غیرایرانی تقلید و الگوبرداری شده است. در برخی موارد نیز (برای مثال در نقاشی) به‌جای سبک گونه‌های مختلف هنری مطرح شده است که آن‌هم رویکردی غیربومی دارد. این درحالی است که در هنر نمایش (تئاتر) ما حتی گونه‌ها را نیز نداریم. صفوی از موضوع سبک‌شناسی به‌عنوان مسئله‌ای بسیار بااهمیت یاد کرده است و تا جایی پیش می‌رود که معتقد است در خوش‌نویسی وضعمان از تئاتر و نقاشی هم بدتر است و خوش‌نویسی را نه به سبک یا گونه که تنها به‌نام افراد می‌شناسیم، مثلاً می‌گوییم خوش‌نویسی سبک میرعماد و البته هیچ نوع روش و سبک‌شناسی خاصی نیز برایش تعریف نشده است. گفتنی است که به‌طور کلی، سبک، شیوه، و روش هنری در تمامی ادوار و هنرها و به‌طور معمول با نام مبدع/ هنرمند آن شناخته می‌شود و این افراد صاحب‌نظر و حرفه‌ای‌اند که سبک‌ها را ایجاد می‌کنند، درمیان جامعه تسری می‌دهند، و سپس به دسته‌بندی آن و بیان وجوه تمایز با دیگر شیوه‌های پیش از خود می‌پردازند. این مهم در تمامی هنرها از سنتی، قدیم، جدید، شرقی، و غربی معمول بوده است و مثال‌های زیادی را می‌توان برای آن در رشته‌هایی چون نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی، موسیقی، خوش‌نویسی، و غیره آورد.

> براساس بیش‌تر منابع، ابن‌مقله که تمثیل استادی در خط است خط‌هایی را که از کوفی منشعب شده بود تکمیل ساخت و اساس خط‌ها را برمبنای سطح و دور پایه‌گذاری کرد، اما به‌یقین نمی‌توان وی را یگانه واضع خط‌های شش‌گانه یا ستّه دانست (قلیچ‌خانی ۱۳۹۲: ۴۴).

درنهایت، بر این دیدگاه تأکید شده که این اندیشه است کـه سـبک را بـه‌وجـود مـی‌آورد و مثال‌های تاریخی از نقطه‌نظر حکما و فلاسفهٔ ایرانی ـ اسـلامی‌ای نظیـر ابـن‌سـینا، ملاصـدرا، سهروردی، قاآنی، و دیگر بزرگان اندیشه در حوزه‌هـای مختلـف بـه‌عنـوان مصـداق بحـث مطرح شده است.

«ساختارشناسی روایت قصه و متل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سـینمای کیارسـتمی» عنـوان مقالهٔ دوم این بخش است که منوچهر یاری[۳] در تاریخ چهارم مهرماه ۱۳۷۹ ارائـه داده اسـت. یاری، فارغ‌التحصیل رشتهٔ ادبیات نمایشی و پـژوهش‌گـر حـوزهٔ ادبیـات، در ابتـدای بحـث، ساختار روایت را به دو گونهٔ متعارف و (تقریباً) ناشناخته دسته‌بندی می‌کند.

سخن‌ران، برای توضیح و بیان ویژگی‌های روایت در سینمای غیرمتعـارف کیارسـتمی، به‌کمک نمونه‌فیلم‌های شاخص این هنرمند ازجمله *مشق شب*، *زندگی و دیگر هـیچ*، *زیـر درختان زیتون*، *طعم گیلاس*، و *کلوز آپ* مواردی را طرح و در نتیجه‌گیری بـه ایـن نکتـهٔ مهم اشاره می‌کند که «این بحث یک بحث شناختی اسـت و نـه ارزشـی». در ایـن بخـش آمده است: «روایت و داستان‌گویی در شرق یـک نـوع از آیـین اسـت». بـه ایـن ترتیـب، نمی‌توان برای تمامی امور و پدیده‌ها توجیه ریاضی‌گونـه آورد و از رویکـرد پوزیتویسـتی برای فلسفهٔ وجودی تمامی مفاهیم بهره جست. لذا، بسیاری از عقاید و باورها در فرهنـگ شرق را نمی‌توان با منطق ارسطویی یا حتی منطق دیالکتیکی طرح و توصیف کـرد. مـرور این متن بـرای خواننـده ایـن توجیـه را آشـکار مـی‌سـازد کـه یـاری از ابتـدا رویکـردی جانب‌دارانه به برتری معنوی روایت یا حداقل سینمای کیارستمی را مدنظر قـرار داده و در ارائهٔ دلایل علمی بحث خود اندکی عجولانه یا یک‌سـویه قضـاوت کـرده اسـت. درسـت است که سینمای هالیوود رویکردی کاملاً استعماری یا در خوش‌بینانه‌تـرین حالـت جنبـهٔ تجاری این صنعت را هدف قـرار داده، ولـی سـینما و بـه‌خصـوص روایـت در سـینمای کلاسیک غرب تنها در سینمای هالیوود مصداق نداشته است و نمونه‌های قابـل‌اعتنـایی از سینمای نئورئالیستی ایتالیا یا فرانسه را می‌توان به‌عنوان سینمای نوگرا با روایت معنـاگرا در غرب معرفی کرد.

> سـینمای نئورئالیسـم سـینمایی داسـتان‌گوسـت و شـیوهٔ روایـت‌گـری آن نیـز بـا نوآوری‌هایی هم‌راه بوده است. فیلم‌های نئورئالیستی نیز در زمینـهٔ قصـه عرصـه‌ای تازه‌ای گشودند. قصهٔ این نوع فیلم‌ها گاهی به‌طور گسترده بر تصادف استوار است (بوردول و تامسون ۱۳۸۳: ۴۷۲).

استفاده از این شیوهٔ روایت، که به‌طور معمول در فیلم‌های کیارستمی نیز قابل‌مشاهده است، نمونهٔ واضحی از تأثیر شیوهٔ قصه‌پردازی نئورئالیستی غرب در سینمای معاصر و پس از انقلاب ایران است که پیروان زیادی را نیز به‌خود جلب کرده است.

بحث سوم از بخش اول این کتاب سخن‌رانی دکتر فرزان سجودی[۴] با عنوان «نگاهی به نظام نشانه‌شناسی زبان و هنر» است.

معرفی سازوکار دوگانهٔ ذهن انسان در حوزهٔ منطق و زیبایی و تقابل این دو در ایجاد الگوهای اولیه یا نمونه‌های اعلی (prototypes) در زندگی از مباحث مرتبط با نظام نشانه‌شناختی است که در این متن برای مخاطبان مطرح می‌شود و برای فهم بیش‌تر این معنا به مثال‌هایی از متون ادبی، ترجمه، سینما، نقاشی، و مجسمه تا تزئینات وابسته به معماری اشاره می‌شود. درنهایت، سخن‌ران نظام نشانه‌ای موردنظر خود را در ساختاری بینامتنی و در جایی بینابین سه پیش‌نمونهٔ نظم، نثر، و شعر محدود می‌کند و به تعریف و مقایسهٔ آن‌ها می‌پردازد. ناگفته مشخص است که علم نشانه‌شناسی از جملهٔ علومی جدیدی است که اگرچه در حوزهٔ علوم انسانی و به‌ویژه ادبیات سابقه و تاریخی شناخته شده دارد، در ارتباط بینامتنی‌ای که این رشته با حوزهٔ هنر، نماد، و اسطوره برقرار کرده است، حداقل در زمان ارائهٔ این سخن‌رانی، برای مخاطبان و به‌خصوص هنرجویان جوان موضوعی جدید و جذاب بوده است. سجودی نیز از اندیشمندان و پژوهش‌گرانی است که با تخصص در این زمینه تأثیر به‌سزایی در رواج نشانه‌شناسی و شاخه‌های گستردهٔ آن، ازجمله در جایگاه و نحوهٔ استفاده از این علم در رشته‌های هنری، داشته است. سجودی در کتاب *نشانه‌شناسی کاربردی* خود می‌نویسد:

> نشانه به مفهومی انتزاعی، منفک، و قائم‌به‌خود وجود ندارد، مگر در نقش فرازبانی یعنی فقط آن‌جا که یک نشانهٔ به‌اصطلاح واحد و منفرد را برای بحث دربارهٔ نشانه و نشانه‌شناسی به‌کار می‌بریم، درغیراین‌صورت، هرگاه حتی یک نشانهٔ واحد در کنش ارتباطی واقعی به‌کار می‌رود، درحقیقت در کار تولید متن هستیم... نشانه فقط ابزاری مطالعاتی است که متعاقب متن مطرح می‌شود و در جریان تحلیل متن به‌کار می‌آید (سجودی ۱۳۸۷: ۲۷۵).

به این ترتیب است که سجودی چگونگی استفاده از علم نشانه‌شناسی را درجهت تحلیل متون هنری و به‌عنوان ابزاری درخدمت ایجاد ارتباط معنا با فرم و ساختارهای هنری برای مخاطب طرح می‌کند و با مثال‌هایی قابل‌لمس و تجسمی موضوع را روشن می‌سازد.

چیستا یثربی[۵] چهارمین موضوع از بخش اول کتاب را به «بررسی عناصر تئاتردرمانی در فرهنگ و افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی» اختصاص داده و همین عنوان را برای آن برگزیده است. او در ابتدای بحث به تاریخچه و خاستگاه تئاتردرمانی و تناسب آن با افسانه و قصه در ایران مفصل می‌پردازد و تعریفی خلاصه از تئاتردرمانی ارائه می‌دهد. او دراین‌باره می‌گوید: «تئاتردرمانی کمک می‌کند تا انسان با دیدن نمایش بتواند تخلیهٔ عاطفی ـ هیجانی انجام دهد و خودش را جای قهرمان اصلی بگذارد».

یثربی درادامه بر این باور تأکید می‌کند که اگرچه خاستگاه تئاتردرمانی قصه است، این جایگاه در ایران شناخته‌شده نیست. او موره نو، روان‌شناس آمریکایی، را بنیان‌گذار تئاتردرمانی در ابتدای قرن بیستم معرفی می‌کند و معتقد است که موره نو اولین تأثیرات خود را از قصه‌های *هزارویک شب* اخذ کرده است. ادامهٔ این متن به تشریح مطالعات تطبیقی سخن‌ران درخصوص ساختار اصلی تئاتردرمانی و جنبه‌های شکلی قصه می‌پردازد و مهم‌ترین تکنیک‌های آن ازجمله جان‌بخشی، رؤیا، برآوردن آرزو، وارونه‌سازی تا پیش‌گویی، و خاتمه را در بیست عنوان برای مخاطبان توضیح می‌دهد. البته باید به این نکته توجه داشت که در رویکردهای جدید به موضوع تئاتردرمانی (سایکودرام) در جهان این نظریه بیش‌تر مورداقبال است که تئاتردرمانی به‌نوعی تمرین زندگی است:

> درواقع یک نوع کاوش علمی درجهت دریافت عینی حقیقت از طریق شیوه‌های نمایشی است که از طریق دو عنصر عمل و مشاهده انجام می‌گیرد. این به‌معنای تجسم‌بخشیدن به ذهنیات از طریق حرکات نمایشی است (مؤمنی کریم‌وندی و دیگران ۱۳۸۸: ۱۰۱).

در این دیدگاه، مؤثرترین شیوهٔ جای‌گزینِ الگوبرداری‌های ناقص و تقلید از یک‌دیگر، که زمینهٔ مرگ خلاقیت، آزادی رفتار، و انتخابِ هوشمندانهٔ متناسب با شرایط بیمار را از او می‌گیرد، تلاش برای جست‌وجوی خود واقعی و کشف هویت فردی است.

۴. نقد بخش اول

به‌نظر می‌رسد فرهاد ساسانی، گردآورندهٔ این مجموعه، تلاش کرده است تا با ذکاوت و دانش فلسفی خود به دسته‌بندی سخن‌رانی‌ها براساس محتوای موضوعی و ارتباط مفهومی آن‌ها با یک‌دیگر اقدام کند و علی‌رغم فاصلهٔ زمانی و ترتیب سخن‌رانی‌ها، در زمان چاپ این مجموعه، این تناسب را با روشی منطقی و علمی مدیریت کند. پیوند مطالب در بخش

اول، اگرچه درظاهر با یک‌دیگر متفاوت احساس می‌شوند، پس از مطالعه و کنارهم قراردادن مفاهیم ساختاری و درک محتوای موردنظر سخن‌رانان در ذهن خواننده‌ای علاقه‌مند و اهل نظر کنار یک‌دیگر معنای متحدی را شکل می‌دهند و قابل‌جمع‌بندی خواهند بود. این نکته‌ای است که ساسانی در مقدمهٔ کتاب نیز به آن اشاره می‌کند و امیدوار است تا خوانندگان این متون آن را درک کنند. نقدی که کورش صفوی در نادیده‌گرفتن سبک در ساختارهای هنری، ادبی، و حتی معماری به آن اشاره می‌کند و ارزش اندیشه در ایجاد سبکی علمی و ساختارمند، در کنار رویکردی که منوچهر یاری به ساختارشناسی قصه و متل‌های ایرانی و تأثیر آن در سینمای ایران دارد، مقدمهٔ خوبی است بر نگاهی که فرزان سجودی به نظام‌شناسی زبان و هنر مطرح می‌کند و درنهایت تحلیل عناصر تئاتردرمانی از دیدگاه چیستا یثربی، به‌عنوان یک نمونهٔ فرهنگی ـ تاریخی، همگی وحدتی را از نوع معلومات متکی بر یافته‌های منطقی، با پشتوانه‌های فرهنگی، و مستندات تاریخی در فرهنگ و ادب کهن پارسی شکل می‌دهد و ارتباط زبان و هنر را به‌عنوان ابزاری برای بیانی از نوع دیگر و با تأثیری متفاوت با آن‌چه تاکنون با آن آشنا بودیم برای مخاطب و خواننده به‌ارمغان می‌آورد. نکتهٔ جالب دیگر در این مرقومه اضافه‌کردن مباحث مربوط به پرسش و پاسخ‌هایی است که در ادامهٔ جلسات سخن‌رانی مطرح می‌شده است؛ مفاهیم مهم و مطالب ارزش‌مندی که در ارتباط با محتوای اصلی مباحث میان سخن‌ران و حاضران در جلسه بیان می‌شد که عمدتاً خودِ آنان نیز از اندیشمندان و علاقه‌مندان آموزش‌دیده و بامطالعه در زمینه‌های تخصصی بحث بودند.

۵. بخش دوم: «ادبیات، معنویت، پایداری»، شامل سه سخن‌رانی

سخن‌رانی اول چهارمین نشست از سلسله مباحث هنر، اندیشه، و ادب با موضوع «فضای پس از مرگ در ادب فارسی» از دکتر احمد تمیم‌داری[۶] است که در تاریخ ۱۳۷۹/۴/۹ برگزار شد. سخن‌ران مرثیه‌خوانی را میراث قرون چهارم، سوم، و دوم و مرتبط با شهادت حضرت علی (ع) و داستان کربلا می‌داند که، باتوجه‌به اعتقادات مذهبی فردوسی و گرایش او به تشیع، ردپای آن در داستان‌های *شاهنامه* بیش از دیگر متون ادبی باقی‌مانده از آن دوران دیده می‌شود. پس از این مقدمهٔ نسبتاً طولانی، سخن‌ران به کاربرد زبان معانی، مفهوم «لسان» در عربی، «رتوریک»[۷] در زبان اروپایی، و درنهایت به علم بلاغت اشاره می‌کند و از آن به‌عنوان ابزار شناخت متون و ابزار تولید محتوا یاد می‌کند. یادآوری این مورد نیز خالی

از فایده نیست که مناسبات سیاسی و حکومتی نیز در این جنبه از زندگی اجتماعی اقوام بی‌تأثیر نبوده و نفوذ سیاست در فرهنگ عامه به‌منظور دست‌یابی به اهداف استعماری و منافع حکومت‌های دینی و منابع قدرت همواره در تاریخ تکرار شده است.

> روی‌دادن انقلاب مشروطه و اهمیت‌یافتن مفاهیمی چون «توده»، «مردم»، و «ملت» در گفتمان سیاسی عصر مشروطیت سبب شد تا ادبیات نوین ایران از فرهنگ عامه بهرهٔ بیش‌تری بگیرد. نوشته‌ها و رمان‌های روشن‌گرانه، نمایش، و روزنامه‌نگاری سه قالب مهم ادبیات نوین هستند که فراوان از ادبیات عامه استفاده کردند (دالوند ۱۳۸۴: ۱۴–۲۵).

البته، واضح به‌نظر می‌رسد که بسیاری از منابع ادبی در تمامی فرهنگ‌ها براساس همین منطق ریشه‌های مشترک و مقاصد تعریف‌شده‌ای دارند که در ظاهر و معنای اولیه نمی‌توان به عمق آن پی‌برد.

> پژوهش‌های فرهنگ عامه در ادبیات نوین پس از انقلاب مشروطه و درنتیجهٔ تأثیرپذیری از ایران‌شناسان غربی آغاز شد. بااین‌همه، در سنت ادبی ایرانیان به‌گونه‌ای ناآگاهانه آثار ارزش‌مندی پدید آمده که امروزه در چهارچوب علمی این دانش پذیرفتنی هستند. نمونه‌هایی از این آثار که به‌طور پراکنده درمیان نوشته‌های پیش از اسلام تا روزگار قاجار در قالب‌های گوناگون علمی و ادبی دیده می‌شوند (محجوب ۱۳۵۴: ۱۲–۷).

ظاهراً تمیم‌داری نیز بر این نکته واقف بوده و تلاش کرده است تا در انتهای بحث خود به این نکته اشاره کند: «در هر دوره‌ای با ابزارهای تحقیقی روشِ صرف، روش نحو، روش آماری و تعیین بسامد، آشناشدن با فضای زندگی شاعر، ذهن شاَعر، معلمانش، شاگردانش، استادان دوره‌اش می‌توانیم خیلی چیزها را بفهمیم». این نکته‌ای است که در مطالعات فرهنگ عامه باید به اهمیت آن توجه ویژه‌ای داشت.

علی‌رضا کمری[۸] سخن‌ران بعدی است که با عنوان «بررسی آرایهٔ تشخیص در خاطرات» یکی از جذاب‌ترین و احساسی‌ترین متون این کتاب را در بخش دوم به‌خود اختصاص داده است. جذابیت گفته‌ها و متن کمری از آن‌جا آغاز می‌شود که به بررسی پدیده‌های طبیعت زیبای منطقهٔ غرب و جنوب غرب ایران در ذهن معصوم و زبان شاعرانهٔ رزمندگان در دوران دفاع مقدس می‌پردازد و پایه‌ریزی موضوع بحث خود را بر چهار بنیان اصلی بنا می‌کند که عبارت‌اند از: الف. زمینه‌ها و علل تأثیرپذیری نویسندگان خاطرات از پدیده‌های طبیعت محسوس؛ ب. شگردهای بیان؛ ج. تفسیر پدیده‌ها به‌طور مجزا؛ د. تفسیر و تأویل نهایی و جمع‌بندی کلی.

علی‌رضا کمری در مجموعِ سخن‌رانی خود به این نتیجه‌گیری بسنده می‌کنده و می‌گوید:

> در این پدیده‌ها، ما به یک هم‌اندیشی و هم‌گونگی فکر بین رزمنده و طبیعت می‌رسیم. طبیعت با همهٔ مظاهر خودش با خلق‌وخوی و طینت رزمندگان در یک جا، جهت، و اندیشه جمع می‌شوند و به یک سمت‌وسوی واحد، به یک حرکت معنادار می‌پیوندند. درواقع، گویی که جهان کبیر (انسان) نظیری در جهان صغیر (طبیعت بیرونی) پیدا می‌کند و این دو به وحدت دست پیدا می‌کنند.... شاید این همان نظام احسن در دیدهٔ عارفان است و می‌دانید که آنان نظم موجود در جهان را نظام برتر و برترین می‌دانند.

باید اذعان کرد که موضوع و اصطلاح ادبیات پایداری اگرچه عنوانی به‌ظاهر جدید در فرهنگ و ادبیات پس از انقلاب و به‌خصوص دوران دفاع مقدس در جمهوری اسلامی ایران است، با مطالعه و مرور متون ادبی ماندگار در تاریخ می‌توان چنین استنباط کرد که این سبک و ساختار مفهومی و نگارشی ریشه در تاریخ تمدن و شکل‌گیری فرهنگ بشر دارد و نمونه‌های بسیاری را از گذشته تا کنون می‌توان به‌عنوان متون برخاسته از فرهنگ و معنای پایداری، مقاومت، جوان‌مردی، ظلم‌ستیزی، دفاع، و پای‌مردی در تاریخ ادبیات تمامی اقوام و ملل جهان یافت.

> ادبیات پایداری در جهان ریشه در گذشته‌های دور دارد و تاریخچهٔ آن درحقیقت همان تاریخ ادبیات جهان است، زیرا شاعران و نویسندگان متعهد از همان آغاز در کنار مردم مبارز و عدالت‌جو بوده و درطول زمان با سرودن چکامه‌ها و نوشتن چامه‌ها و خطابه‌ها، ضمن تشویق مردم به پایداری، دلیری‌ها، و ازخودگذشتگی‌های مبارزان راه حق و حقیقت را در آثار خویش جاودانه کرده‌اند. البته استفاده از این اصطلاح از دیرباز معمول نبوده است. برای اولین‌بار عنان کنفانی، نویسندهٔ معاصر فلسطینی، نام مجموعه‌ای از شعرها و داستان‌های شاعران و نویسندگان معاصر فلسطینی را "ادبیات مقاومت فلسطین" گذاشت و پس‌ازآن اصطلاح ادبیات مقاومت یا ادبیات پایداری رایج شد (*نامهٔ جامعه* ۱۳۹۱: مقدمه).

نخستین جلسه از سلسله مباحث ادبیات پایداری آخرین متن از بخش دوم کتاب است که سیدقاسم یاحسینی[۹] تحت عنوان «ادبیات پایداری درمیان مرزنشینان جنوب ایران درخلال جنگ جهانی اول» به‌چاپ رسانیده است.

یاحسینی، پس از مقدمه‌ای کوتاه از خاطرات جنگ جهانی در مناطق جنوب ایران، چنین اضافه می‌کند:

بخش اول جنگ خاتمه پیدا کرد و خلاصه و فشرده‌ای بود از تاریخ مقاومت در ۱۵۰ سال از آغاز تا جنگ جهانی اول در جنوب ایران. اما این حماسه یا این جنگ ادبیاتی را به‌دنبال خود داشت و آن ادبیات پایداری در جنگ جهانی اول در جنوب ایران است.

او خاطره‌نویسی در جنوب ایران را به سه ژانر متفاوت تقسیم می‌کند: ۱. خاطرات منظوم، ۲. خاطرات منثور، ۳. خاطرات شفاهی. *مثنوی حماسهٔ* رئیس‌علی دلواری، به‌کوشش سیدمحمد مضطر امامزاده‌ای، با الهام از *شاهنامهٔ* فردوسی، از نمونه آثار منظوم با ۵۵۰ بیت است که در این خصوص تألیف و چاپ[۱۰] شده است. دومین ژانر از خاطره‌نویسی جنگ و ادبیات پایداری خاطره‌نویسی منثور است؛ یعنی به‌نثر که خوش‌بختانه تعداد آن بسیار بیش‌تر از نمونه‌های منظوم و شفاهی است. مباحثی که یاحسینی مطرح می‌کند، باوجود جنبه‌های تاریخی و ارائهٔ مناسبی که به‌لحاظ مفهومی دارد و برای خواننده یا مخاطب جذاب است، تاحدی از رویهٔ علمی فاصله دارد و همان‌طورکه خود سخن‌ران نیز به آن اذعان دارد روایت خاطراتی است که بیش‌تر به‌صورت شفاهی و غیرمستند انتقال یافته است و از زبان سخن‌ران مطرح می‌شود.

۶. نقد بخش دوم

باوجود ویژگی‌های بسیار جذاب و محتوای ارزش‌مند مباحث مطرح‌شده در این بخش به‌ویژه ارتباط ماهوی متون با مفاهیم مرتبط با ادبیات پایداری و جایگاه معنادار آن درمیان مخاطبانی که اکثر آنان جنگ را به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم درک کردند و به‌نحوی ملموس با آن آشنا بودند، به‌نظر می‌رسد مباحث طرح‌شده در این بخش به‌لحاظ ترتیب و محتوای موضوعی، علی‌رغم بخش اول کتاب، از ساختاری منسجم پیروی نمی‌کنند و ترتیب آن‌ها نیز منطق قابل‌دفاعی را دنبال نمی‌کند. البته این نکته باعث نمی‌شود که ارزش محتوایی تک‌تک سخن‌رانی‌ها نادیده گرفته شود. هریک از موضوعات طرح‌شده در این زمینه به‌سهم خود مشمول مفاهیم و مطالب مهمی بود که می‌تواند ارتباط زبان و جنبه‌های زیبایی‌شناختی و هنری مستتر در اتفاقات مربوط به جنگ را تبیین کند و باوجود ذات تحمل‌ناشدنی تلخ‌ترین حادثهٔ بشری درطول تمامی ادوار تاریخی جایگاه پایداری، ایثار، جوان‌مردی، وطن‌پرستی، شهادت، مقاومت، و بسیاری دیگر از ارزش‌های انسانی را در ذهن مخاطب تثبیت کند. در این میان، باید به این نکته توجه داشت که ثبت و ضبط این موارد برای دست‌یابی به اصول و مبانی دفاع، مقاومت، و ادبیات پایداری نیازمند چهارچوب و

ساختاری علمی است و باید به‌روشی متکی بر منطق پژوهش، منابع مدون و معتبری در این زمینه برای استفادهٔ آیندگان تنظیم و تألیف شود.

۷. بخش سوم: نمایش، سینما، و موسیقی

اولین عنوان این بخش «جایگاه فیلم عامه‌پسند در تعامل اجتماعی» است که آن را علی شیخ‌مهدی[۱۱] در تاریخ ۳۱ مرداد ۱۳۷۹ ارائه کرده است. شیخ‌مهدی در متن سخن‌رانی خود تاریخ شکل‌گیری دولت‌های فاشیستی را در ساختار انقلاب صنعتی به‌بحث می‌گذارد و حساسیت روشن‌فکران اروپایی را به توده‌ها در نیمهٔ اول قرن بیستم تشریح می‌کند و برای توصیف فرهنگ توده‌ای به متنی از «دوآیت مک‌دونالد» متأثر از آموزه‌های آدورنو، مارکس، و هورک‌هایمر در آمریکا ارجاع می‌دهد و به‌نقل‌از او می‌گوید: «فرهنگ توده‌ای خطری اساسی برای فرهنگ نخبگان است. جوامع سرمایه‌داری را تقسیم‌بندی می‌کند. این تقسیم‌بندی برای کسانی که درمورد فولکلور پرسش داشتند قابل‌توجه است». باتوجه‌به محتوای موضوعی بحث شیخ‌مهدی و ارجاع او به فیلم‌های کیارستمی، تناسب قابل‌توجهی پیرامون این مفاهیم با مبحث طرح‌شده در اولین سخن‌رانی منوچهر یاری، که درخصوص ساختارشناسی سینمای کیارستمی بود، دیده می‌شود و شاید بی‌مناسبت نبود اگر این دو متن در کنار یا در یک بخش برای خواننده ارائه می‌شد.

در این میان، باید خاطرنشان کرد که، فارغ از مفاهیم کلاسیک و معنای لغوی این اصطلاحات و تقسیم‌بندی آن به امور پست و بی‌ارزش قشر عوام درمقابل امری والا و موردتوجه نخبگان و روشن‌فکران جامعه، «این ایده که فرهنگ والا منبع ارزش‌ها و معناها و ایده‌های اصیل است و این تصور که فرهنگ توده‌ای مملو از چیزهای سطحی و زودگذر و مبتذل است در مطالعات فرهنگی سراپا مردود است. برعکس در این‌جا برای نخستین‌بار مفهوم فرهنگ عامه و پیوند آن با روابط و مناسبات قدرت برجسته می‌شود» (محمدی ۱۳۸۹: ۸).

به‌طور کلی، با روی‌کارآمدن نظام سرمایه‌داری و شکل‌گیری انقلاب صنعتی از دههٔ ۱۹۳۰ تاکنون و امروزه با آغاز انقلاب دیجیتال و رشد دنیای فناوری و سرعت ارتباطات این فرهنگ عوام است که به ارزشی (اقتصادی) برای نخبگان جامعه تبدیل شده است. تعیین مبنای تقسیم‌بندی فیلم‌های هنری و عامه‌پسند، جایگاه مخاطب، سمبولیسم در فیلم هنری، اهمیت میزان فروش، و درنهایت مسئلهٔ توان تجزیه‌وتحلیل مخاطب در تشخیص معنا و

مفهوم فیلم از جملهٔ مواردی است که در پاسخ به پرسش حاضران در جلسه از سوی سخن‌ران طرح و ارائه می‌شود.

سخن‌رانی دوم این بخش «عملکرد موسیقی کنونی فیلم: مقایسهٔ تطبیقی موسیقی فیلم ایرانی و غیرایرانی» است. دکتر مهران پورمندان[۱۲] در ششمین نشست این مجموعه به موسیقی تطبیقی در فیلم می‌پردازد. او سعی می‌کند تا در گفت‌وگویی که در این زمینه مطرح می‌کند، به‌روش علمی و با منطقی تطبیقی، بر این ادعا پافشاری کند که موسیقی فیلم امروز ایران بازگشتی به گذشته و موسیقی به‌اصطلاح «فیلم فارسی» داشته است. او معتقد است روی‌دادهای فرهنگی در جامعهٔ درحال تحول ایران در کنار تأسیس رادیوتهران امکان جذب تحصیل‌کردگان موسیقی را فراهم کرد و این‌گونه بود که جامعه با موسیقی کلاسیک غرب و متجدد آشنا شدند و به این ترتیب و در سال ۱۳۴۷ «موج نوی سینمای ایران» آغاز می‌شود. شیوهٔ آهنگ‌سازی برای موسیقی متن در فیلم‌های ایرانی الگویی دردست دیگرانی چون «ناصر تقوایی»، «پرویز کیمیاوی»، «فرمان‌آرا»، و «بهرام بیضایی» در فیلم‌هایی چون *آرامش در حضور دیگران*، *مغول‌ها*، *شازده احتجاب*، *رگبار*، و *درشکهٔ* نصرت کریمی بود. «تمام فیلم‌هایی که در آن دوره بودند موسیقی‌ای را به‌وجود آوردند که اصطلاحاً به آن "موسیقی روشن‌فکرانه" می‌گفتند و هنوز هم می‌گویند». به‌هرحال، اگرچه قصد اولیهٔ سخن‌ران بیان تاریخچه و سرگذشت موسیقی فیلم در ایران نبود، روند متن بیش از مرور عملکرد موسیقی در سینمای امروز ایران یا بیان وجوه تمایز این هنر در ایران با دیگر نمونه‌های غیرایرانی آن به سیر شکل‌گیری و حضور موسیقی در تاریخ سینمای ایران می‌پردازد. نکتهٔ قابل‌تأمل آن است که باوجوداین پورمندی به تاریخچهٔ فیلم‌های ایرانی دارای موسیقی اشارهٔ مستقیمی نمی‌کند و به ذکر شیوه‌های اجرایی آن نیز نمی‌پردازد:

> ابراهیم مرادی در سال ۱۳۱۳ اولین فیلم ناطق سینمای ایران را با عنوان *بوالهوس* ساخت. در این فیلم نیز، مانند فیلم‌های صامت، نوازنده در زیر پرده به اجرای موسیقی می‌پرداخت. نخستین فیلم ایرانی که موسیقی متن داشت *شیرین و فرهاد* ساختهٔ عبدالحسین سپنتا بود که برای ساختن موسیقی آن از کارهای "مصطفی نوریانی"، نوازندهٔ ویولون، استفاده شد. از این سال به بعد، آهنگ‌سازان بی‌شماری برای فیلم‌ها موسیقی نوشتند. از آن جمله می‌توان به فیلم‌های *چشم‌های سیاه* با آهنگی از امیر حسینی (۱۳۱۵)ـ *لیلی و مجنون* با آهنگ‌سازی علی‌نقی وزیری (۱۳۱۶)ـ *توفان* با آهنگی از روح‌الله خالقی و ابوالحسن صبا (۱۳۲۶) اشاره کرد (مهرابی ۱۳۶۳).

درنهایت پورمندی، باوجود عنوان موضوعی خود، تطبیق مشخصی را درخصوص موسیقی فیلم‌های ایرانی و غیرایرانی به سرانجام نرساند، ولی با پاسخ به پرسش مخاطبان به سخن‌رانی خود پایان داد.

«سبک‌شناسی شبیه‌خوانی: متن و اجرا» عنوان سخن‌رانی منوچهر یاری در چهاردهمین نشستی است که در تاریخ ۴ مهرماه ۱۳۷۹ ارائه شد. یاری که پیش‌ازاین نیز درخصوص «ساختارشناسی روایت قصه و متل‌های ایرانی» مباحثی را در این مجموعه مطرح کرده بود، این بار نیز تمرکز خود را بر روی سبک‌شناسی هنر نمایش در ایران گذاشته و معتقد است که «درواقع تعزیه و شبه‌خوانی عالی‌ترین شکل نمایش ایرانی است». در ادامهٔ سبک‌شناسی نمایش‌های ایرانی، سخن‌ران خود را مدیون دکتر صفوی و فرضیهٔ جامع‌نگر و جامع‌گرا می‌داند. در تئوری صفوی، سبک‌ها متأثر از مکاتب فکری‌اند و ازسوی‌دیگر مکتب فکری می‌تواند متأثر از روح زمان باشد. ارتباط هنرهای سنتی با ویژگی‌ها و مقتضیات زمانی و مکانی آن‌ها مسئلهٔ مهمی است که در هنر آیینی و نمایش‌های سنتی نیز به آن توجه شده و درخصوص میزان و نحوهٔ تعامل این هنر در مواجهه با شرایط دوران قاجار آمده است:

> برخی از صاحب‌نظران هنر نمایش بر این باورند که، افزون‌بر دلایل عدیده‌ای که برای پانگرفتن نمایش چون نمایش اروپایی(تئاتر) در تمدن ایران وجود داشته است، هنر قدرت نقالی، علاقهٔ مردم به آن، و تناسب آن با شرایط سخت اجتماعی و سیاسی را نیز می‌توان به‌عنوان یکی از اسباب در نظر گرفت؛ شرایطی که کار برای هنرهای جمعی را سخت می‌نمود، اما درعوض به هنرهای انفرادی هم‌چون هنر نقالی میدان می‌داد (ناصربخت ۱۳۸۶: ۲۹۰).

به همین دلیل، عقیده بر این است که سبک‌های هنری فراگیرند؛ یعنی تنها شامل شعر، ادبیات، یا معماری و سینما نیست. پس از این مقدمه‌چینی، این بحث مطرح می‌شود که درام (نمایش) در این میان چه نقش و جایگاهی دارد؟ درنهایت، این ادعا تأیید می‌شود که «نقالی» درحقیقت مادر و پایهٔ اولیهٔ نمایش و درام ایرانی است.

> نقالی از دو جهت دارای ارزش و حائز اهمیت است؛ نخست به‌سبب این‌که این روایت گواهی می‌دهد قصه‌گویی در ایران پیشینه‌ای بس طولانی دارد که حداقل آن این است که این قوم درحدود بیست‌وپنج قرن پیش، یعنی تقریباً پنج قرن قبل از میلاد مسیح (ع)، در زمان هخامنشیان به مکتوب‌کردن قصه‌ها همت گماشته‌اند. و دوم آن‌که نیاکان ما قرن‌ها پیش‌ازآن با نقل و نقالی آشنایی کامل داشته و اثرات آن را در ارتقای

فرهنگ و بینش جامعه به‌نحو شایسته و بایسته‌ای ادراک و فهم کرده‌اند و پس از تشکیل نخستین دولت متحد اقوام مختلف ایرانی بلافاصله دست به تصنیف قصه‌ها و افسانه‌های رایج دربین سرزمین خود زده و سپس آن‌ها را مکتوب کرده و چون گنجی در خزانه‌ها و گنج‌خانه‌های خویش نگه‌داری کردند (احمدبن اسحاق ندیم، به‌نقل‌از عاشورپور ۱۳۸۹).

پس‌ازآن، یاری به تاریخچه و روند شکل‌گیری و رشد تعزیه، هم‌زمان با سبک‌های متفاوت ادبی و دوره‌های مختلف تاریخ ایران، نیز اشاره و مثال‌هایی در این زمینه را برای مخاطبان خود مطرح می‌کند و ازآن‌جاکه تعزیه بر دو محور اصلی یعنی موسیقی و متن استوار است، سخن‌ران خلاصهٔ مباحث خود را متکی بر سبک‌های وابسته به ادبیات و موسیقی جمع‌بندی می‌کند، اما شاید لازم نباشد یادآوری شود که بسیاری از اندیشمندان حوزهٔ فرهنگ و ادبیات سبک‌ها و شاه‌کارهای ادبی ایران را به‌نوعی مدیون افسانه، روایات، و به‌خصوص نقالی می‌دانند:

به‌واقع، بسیاری از آثار ادبی امروز، هم‌چون *شاهنامه*، وام‌دار نقالانی است که با روایت سینه‌به‌سینه و محافظت از اشعار و روایت‌های کهن دست‌مایهٔ شاعرانی چون دقیقی، فردوسی، جامی، نظامی، سعدی، مولوی، و... شدند و در قالب نظم و نثر جامهٔ ادب رسمی آراستند (محجوب ۱۳۸۲: ۱۲۱).

درنهایت، نکته‌ای که یاری قصد بیان آن را دارد این است که سبک نمایش آیینی و سنتی تعزیه سبکی منحصربه‌فرد و مربوط به خود است که با سبک بازی برشت یا با شیوهٔ بازیگری استانیسلافسکی، که از طبیعت و واقعیت الگوبرداری کرده است و آدم‌های معمولی در جامعه الهام‌بخش بازی آن‌اند، کاملاً متفاوت است.

«نمایش عروسکی از دید هنری» عنوان هجدهمین نشست از سلسله مباحث هنر، اندیشه، و ادب در گسترهٔ فرهنگ ایرانی ـ اسلامی است که در تاریخ ۱۳۷۹/۸/۲ فرناز بهزادی آن را ارائه کرد. در متن نوشته‌شدهٔ این سخن‌رانی، به پیشرفت نمایش عروسکی بعد از انقلاب اشاره می‌شود و با نقدی بر عملکرد صداوسیما به‌عنوان بهترین امکان و ابزار برای شناساندن انواع هنرهای تصویری به مردم و فرهنگ‌سازی در سطح جامعه نیز می‌پردازد.

بهزادی درادامه به تأثیر مواد و تکنیک‌های ساخت عروسک در نمایش اشاره کرده و معتقد است که کارگردان عروسکی باید فن ساخت‌وساز عروسک را کاملاً بداند (بهزادی ۱۳۷۹). «مهم‌ترین اصل یک نمایش عروسکیِ خوب شناخت کارگردان آن از بقیهٔ

هنرها و به‌خصوص استفاده از جنبه‌های زیباشناختی است. متأسفانه در اکثر نمایش‌های عروسکیِ ما کارگردان بدون کوچک‌ترین شناختی از جنبه‌های مختلف هنری وارد عمل می‌شود». در ادامهٔ این متن، به ادبیات نمایشی توجه و نقش متن و تبدیل آن به دیالوگ مطرح می‌شود. رابطهٔ میان دیالوگ و جنبه‌های تصویری در نمایش از مهم‌ترین عوامل موفقیت یک کار است که به توان کارگردان در ایجاد این هماهنگی وابسته است. بهزادی نیاز اصلی و شرط لازم برای اجرای حرفه‌ای یک نمایش عروسکی را تمرین می‌داند، ضمن آن‌که صحنه‌آرایی نیز در شکل‌گیری یک نمایش خوب بسیار مؤثر است. طراحی صحنهٔ نمایش عروسکی فقط کوچک‌کردن ابعاد و تناسبات ابزار و وسایل صحنه نیست و توجه به امکانات حرکتی عروسک‌ها و تکنیک ساخت یا محدودیت‌های حرکتی عروسک و عروسک‌گردان در طراحی صحنه بسیار حائز اهمیت است. از دیگر مواردی که در برخورد حرفه‌ای و متناسب با نمایش عروسکی باید به آن دقت شود سالن نمایش استاندارد است که متأسفانه حتی در تهران (سال ۱۳۷۹) هم این امکان آن‌چنان‌که باید مهیا نیست. آخرین موردی که به‌عقیدهٔ سخن‌ران این متون در یک نمایش حرفه‌ای تأثیرگذار است توجه به فعالیت گروهی است. او معتقد است اگر تمام گروه به‌مانند یک بدنهٔ واحد عمل کنند و به یک هستهٔ مرکزی تبدیل شوند، یک نمایش خوب شکل می‌گیرد. درنهایت، مخاطبان با پرسش‌های متنوع و گاه تخصصی، ازجمله گفت‌وگو درخصوص تئاتر سایه و جایگاه این هنر در تاریخ و هنر ایران، دربارهٔ میزان توجه سازمان‌ها و نهادهای دولتی در توفیق این هنر و تفاوت کار گروهی و انفرادی در موفقیت فعالیت هنری با بهزادی به‌گفت‌وگو نشستند.

۸. نقد بخش سوم

گردآورندهٔ این کتاب تلاش کرده است تا مفاهیم مرتبط با رشته‌ها و تخصص سخن‌رانان را در بخش‌های متعدد کنار یک‌دیگر جمع کند، غافل از آن‌که ناآگاهی تک‌تک سخن‌رانان از موضوع و محتوای گفت‌وگوی دیگر استادان نقیصه‌ای است که در جمع‌بندی مطالب بخش‌های مختلف کتاب برای خوانندهٔ علاقه‌مند به این موارد آزاردهنده است. شاید اگر ساسانی اصراری به قراردادن متون سخن‌رانی در بخش‌های تفکیکی نداشت، این انتظار هم در ذهن مخاطب ایجاد نمی‌شد یا شاید اگر پیش از ارائهٔ سخن‌رانی‌ها ساسانی جلسات هم‌اندیشی و گفت‌وگوی میان استادان سخن‌ران را مهیا می‌کرد، پیوند موضوعی و ارتباط مفاهیم را خود استادان هماهنگ می‌کردند و با برنامه‌ریزی از نظر محتوا و حتی زمان ارائه

به نتیجه‌ای بسیار جذاب‌تر و نتیجه‌بخش‌تر از آن‌چه منجر می‌شد که هم‌اکنون در اختیار ماست؛ رویکردی که نیازمند مدیریت یک فعالیت گروهی است. فرناز بهزادی نیز در پایان سخنان خود به ارزش و اهمیت آن در موفقیت یک نمایش اشاره کرده است. ظاهراً این تجربه نیز برای چندمین‌بار نشان داد که متأسفانه ما از قواعد و اصول بازی گروهی سررشته نداریم و برای نیل به این مطلوب به کسب تجربیات بیش‌تری نیازمندیم.

۹. بخش چهارم: *هم‌کنش زبان و هنر* با موضوع معماری، زبان، و فرهنگ، دربردارندهٔ سه سخن‌رانی

موضوع اول این بخش را که «محمد خزائی»، عضو هیئت‌علمی گروه ارتباط تصویری دانشگاه تربیت مدرس، ارائه کرده «زبان و بیان در هنر اسلامی» است. درابتدا، سخن‌ران به‌طور مشخص توضیح می‌دهد که منظور از هنر اسلامی هنر ایران در دورهٔ اسلامی است که تاکنون بیش‌تر مستشرقان و نویسندگان غیرایرانی آن را تشریح و توصیف کرده‌اند. نکتهٔ اساسی درخصوص هنر اسلامی این است که عمدهٔ عناصری که باعث شکل‌دهی هنر ایران شده‌اند، همان ارتباط خاص هنر با مذهب بوده و این درحالی است که این ارتباط تنها مختص به دورهٔ اسلامی نیست و مشخص است که هنر ایران، چه قبل و چه بعد از ورود اسلام به ایران، یک هنر تزئینی است.

> ظهور هنر اسلامی از دل دین و دولت جدید به‌صورت تدریجی و گام‌به‌گام نبود، بلکه هم‌چون ظهور خود دین اسلام و حکومت اسلامی روندی پرشتاب و ناگهانی داشت. عمدهٔ آن‌چه بر شکل‌گیری و تزئین بناهای صدر اسلام تأثیر گذاشت ویژهٔ مسلمانان بود و این تأثیرات درخدمت اهدافی قرار گرفت که پیش از اسلام به آن شکل و صورت وجود نداشت. هنر اسلامی برای گسترش خود از منابع بسیاری الهام گرفت: هنر رومی، هنر اولیهٔ مسیحی، و هنر بیزانس در هنر و معماری اسلامی اولیه مؤثر بودند؛ نفوذ هنر ساسانی از ایران پیش از اسلام اهمیت بیش‌تری داشت؛ بعدها روش‌ها و عناصر مختلفی از هنر آسیای مرکزی و هنر چین طی تاخت‌وتازهای چادرنشینان مغول اثر مهمی در نقاشی اسلامی، سفال‌گری، و منسوجات برجای گذاشت (*دانش‌نامهٔ اسلامی* ۱۳۸۸: ذیل مدخل «هنر اسلامی»).

ادامهٔ سخن‌رانی به معرفی مصادیق و نقوشی می‌پردازد که مبین این الهام تاریخی است. برای مثال، ترکیب شیر و خورشید، که مهم‌ترین نقش و نماد مذهبی است، از پیش از اسلام

نیز نشانه‌هایی از آن را در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید می‌توان یافت. البته، شایسته است که این مسئله را نیز در تعریف نقش شیر به مباحث خزائی افزود:

> این نماد در ادوار مختلف مفاهیم متفاوتی داشته است. به‌طور مثال، اگر کشتن شیر به‌دست یک فرد نشانهٔ قدرت و توان‌مندی بوده، در دوره‌های دیگری نشانهٔ کشتن هواوهوس و ارتقای سطح روحانی فرد به‌شمار می‌رفته است و جای دیگر مراد از این شیر صورت فلکی اسد است و اشاره دارد به نقشی که، از منظر ستاره‌شناسان قدیم، این صورت فلکی در زندگی و سرنوشت انسان‌ها بازی می‌کند. بر همین اساس، در ادوار مختلف، طرح شکار شیر روی نقوش برجسته معانی مختلفی را در بر می‌گیرد (محیطی طباطبایی ۱۳۹۶).

مفهومی که در این بین یعنی زبان و بیان در هنر اسلامی حائز اهمیت است، مسئلهٔ تزئینی‌بودن این هنر و تفسیر این معناست که هنر اسلامی هنری تزئینی است که خزائی خیلی گذرا به آن اشاره و از آن عبور کرده است؛ نکته‌ای که بسیاری از مستشرقان، به‌دلیل درک‌نکردن تعالیم دینی و پشتوانهٔ تاریخی هنر اسلامی، از آن به‌عنوان «دکور دوبعدی، پوشانندهٔ سطوح، و خنثی‌کنندهٔ فرم» یاد کرده‌اند. این موضوع آن‌چنان نیازمند تعابیر حکمی و محتوای ساختاری است که لازم بود سخن‌ران پیرامون تشریح مبانی و، به‌تعبیر خود او، زبان و بیان در هنر اسلامی بسیار بیش‌تر به آن می‌پرداخت (بنگرید به هیس ۱۳۹۱).

مهناز شایسته‌فر، عضو هیئت‌علمی گروه هنر اسلامی دانشگاه تربیت مدرس، در دوازدهمین نشست از این مجموعه به «اهمیت و کاربرد کتیبه‌ها در معماری اسلامی»، جایگاه و موقعیت آن در معماری دوران اسلامی، و هم‌چنین به وظیفهٔ هنرمند خطاط و خوش‌نویس درقبال معماری بنای مذهبی (اسلامی) توجه کرده است. سخن‌ران، بعد از گفت‌وگویی مختصر درخصوص تاریخچه و معرفی چند نمونهٔ شاخص در معماری اسلامی از دوران تیموری و صفوی، به اهمیت ارتباط معنوی هنرمند خوش‌نویس با مفاهیم و مضامین الهی و انس‌داشتن او با *قرآن* اشاره می‌کند و ارزش این آثار را حضور *قرآن* در زندگی روزمرهٔ هنرمندان آن دروان می‌داند و به تقسیم‌بندی مفهومی و محتوایی کتیبه‌ها از نظر مفاهیم مذهبی می‌پردازد که در سه قسمت قابل‌ارائه است: کتیبه‌های قرآنی، دعایی، و فرمانی. اما جایگاه و مقام خوش‌نویس دیگر موضوعی بود که در این متن موردبحث قرارگرفته و به آن اشاره شده است. درنهایت، سخن‌ران بر این مهم به‌عنوان نتیجه‌گیری بحث خود بسنده کرده و معتقد است استفادهٔ مکرر از آیات قرآنی، احادیث، و ادعیه در کتیبه‌ها و اماکن مذهبی و عمومی زمینهٔ یادآوری و اهمیت در زندگی روزمرهٔ مردم را ایجاد

و این باور را ذهن بیننده تثبیت می‌کند که حیات و دوام دین اسلام متکی‌بر التزام به آیات قرآنی، دستورهای دینی، و انبیای الهی است و از لحاظ معنوی نیز انجام فرایض دینی و به‌خصوص نماز از جایگاه قابل‌توجهی برخوردار است.

به‌نظر می‌رسد نکته‌ای که در سخن‌رانی شایسته‌فر مخاطب را با ابهام روبه‌رو می‌کند اصرار سخن‌ران در تطبیق شرایط فعالیت هنرمند و برتری آثار تاریخی خلق‌شده با وضعیت معاصر و نمونه‌های امروزی و درنهایت مقایسهٔ شرایط فرهنگی، اجتماعی، و اعتقادی هنرمندان جدید با پیشینیانی است که در تاریخ هنر اسلامی به‌عنوان مفاخر هنری و، به‌تعبیر خود شایسته‌فر، به‌عنوان کلانتر زیر نظر یک مدیریت هنری و ساختار فرهنگی منسجم و تعریف‌شده اقدام به خلق اثر می‌کردند؛ رویکردی که امروز دست‌یابی به آن اگر محال نباشد، باتوجه‌به شرایط اقتصادی، اجتماعی، و فرهنگی جامعه بسیار بعید، آرمانی، و دست‌نیافتنی است.

آخرین متنی که از این مجموعه نشست‌های تخصصی در کتاب به‌چاپ رسیده، مربوط به سخن‌رانی مرتضی گودرزی (دیباج) با عنوان «مدرنیزاسیون در هنر دورهٔ صفویه» است که در تاریخ ۱۸ مهرماه سال ۱۳۷۹ ایراد شده است و درابتدا و برای مقدمهٔ بحث به اثرگذاری اعصار مختلف بر یک‌دیگر پرداخته است. ادامهٔ این متن به تحلیل جنبه‌های مهم شکل‌گیری حکومت صفویان اشاره دارد. اما مسئلهٔ رویارویی سنت و مدرنیته موضوع دیگری بود که در این میان به آن پرداخته شده است و رویکرد انتقادی مدرنیته به جوامع سنتی طرح می‌شود. «مدرنیته یعنی رویکردی عقلانی به هرچیز، کوشش برای خِردباوری و خرداندیش‌کردن هرچیزی، زدودن ابهام و باورهای سنتی و کهن و دارای نوعی استبداد مترقی کنش‌مند و پنهان (و گاه آشکار)». بر همین اساس نیز، شکل‌گیری مدرنیزاسیون در دروان صفوی از منظر گودرزی دارای دو چهرهٔ مشخص و قابل‌تعریف است: اول تحول شگرف، بالندگی، و نوآوری در معماری که مهم‌ترین مصادیق آن مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد شاه اصفهان است و دوم ارتباط با جهان بیگانه، دنیای غرب، و اروپا به‌خصوص با مهاجرت و کوچ ارامنه به اصفهان و تبریز که تأثیر ناقص تمدن مسیحی را نیز به‌دنبال داشت و به تمامی فرهنگ و هنر ایران نیز نفوذ کرد. باوجوداین، باید به این نکته نیز اشاره کرد که ظاهراً منظور گودرزی از این تحولات فرهنگی و تغییرات ساختاری هنر در دوران صفویه، بیش از آن‌که به‌تأثیراز سبک و هنر مدرن اروپایی باشد، ناشی از یک تجددگرایی و غرب‌زدگی است، چراکه مفهوم مدرن و مدرنیزاسیون مشمول تعابیری است که در وجوه متفاوت به دیدگاه فکری و از منظری دیگر قائل‌شدن تفاوت در ساختار، روش، و نوع رفتار

بازمی‌گردد و هرکدام این مفاهیم در خوانش پدیده‌های موضوعی و موردبحث تفاوت ماهوی ایجاد می‌کند. اتقافی که شاید هنر دوران صفوی را دست‌خوش تحولی ساختاری و گاه ماهوی کرد، بیش از آن‌که برخاسته از دیدگاه مدرنیزاسیون مطابق آن‌چه بعد از انقلاب صنعتی در غرب شاهد آن بودیم باشد، یک تحول شکلی و تمایل به ایجاد تفاوت در اجرای برگرفته از یک تقلید است و نه تابع نظرهای فلسفی و مفاهیم فکری فرهنگ نوسازی بنیادهای هنر و فرهنگ اجتماعی. ناگفته نماند که، باتوجه‌به ناتمام‌ماندن متن سخن‌رانی گودرزی، تصمیم‌گیری در این خصوص را، که منظور نهایی سخن‌ران درنهایت به چه برداشتی از مدرنیزاسیون اشاره دارد، محدود می‌کند.

۱۰. نقد بخش چهارم کتاب

در این بخش، خواننده شاهد ارتباط بیش‌تری به‌لحاظ مفاهیم طرح‌شده در حوزه‌های موردبحث سخن‌رانان است و شاید بیش از دیگر بخش‌های کتاب (و همانند بخش اول) بتوانیم پیوند محتوایی گفت‌وگوها را جست‌وجو کنیم و منطقی را برای انسجام مطالب آن بیابیم. البته در این بخش نیز می‌توان این نقد را وارد کرد که هماهنگی بیش‌تر سخن‌رانان در انتخاب موضوعات موردنظر می‌توانست بر جذابیت و علمی‌کردن مباحث بیفزاید و به جمع‌بندی مخاطبانی که به این حوزه علاقه‌مندند کمک بیش‌تری کند. باوجوداین، هر سه سخن‌ران، در متون مقدماتی خود، بیش از اندازهٔ لازم به مباحث تاریخی و گاه تکراری اشاره کرده‌اند و در پاره‌ای موارد گستردگی و تنوع موضوعی بحث از بار تخصصی، پرداختن به اصل موضوع، و هدف تعیین‌شده در عنوان پیش‌نهادی هر موضوع کاسته است. کم‌توجهی به عنوان اصلی بحث و پراکنده‌گویی، که نتیجه‌گیری را درانتها هم برای سخن‌ران و هم برای مخاطب دشوار می‌کند، نقد اصلی‌ای است که بر کلیت این مجموعه نشست‌ها از سوی منتقد این کتاب وارد است.

۱۱. نتیجه‌گیری

باتوجه‌به گستردگی مطالب و تنوع رویکردهای موضوعی ارائه‌شده در مجموعهٔ *هم‌کنش زبان و هنر*، می‌توان بر ارزش محتوایی یکایک مباحث و نظرهای استادان و سخن‌رانان این متون صحه گذاشت و درضمن به این مهم نیز توجه کرد که تلاش و همت فرهاد ساسانی در طراحی چنین نشستی در سال ۱۳۷۹، که جامعهٔ فرهنگی و هنری کشور به بازیابی

هویت علمی خود پرداخته بودند، اقدامی بسیار درخور ستایش و در نوع خود تا آن زمان و بعد از انقلاب اسلامی بی‌بدیل یا کم‌سابقه بوده است. گفتنی است که اکثر سخن‌رانان و گروهی که در این هم‌اندیشی از آنان دعوت شده بود، در زمان خود، آن‌چنان‌که امروز شناخته‌شده و معتبرند، به جایگاه اصلی و اعتبار علمی کنونی نرسیده و در ابتدای مسیر اوج‌گیری در عرصهٔ نظر و عمل بودند. درنهایت، جدا از محتوای موضوعی و تحلیل مباحث ارائه‌شده در هر بخش این کتاب، که در انتهای هر بخش موردنقد و ارزیابی علمی قرار گرفت و ضرورتی برای تکرار آن دیده نمی‌شود، باید با درنظرداشتن ضعف‌های ساختاری و شکلی درمورد نحوهٔ برگزاری، زمان‌بندی متفاوت برای هر سخن‌ران، پراکندگی موضوعی، انتخاب سخن‌رانان به‌لحاظ اولویت، جایگاه و اعتبار اجتماعی و دانشگاهی، و هم‌چنین چگونگی مدیریت جلسات سخن‌رانی، و نحوهٔ جمع‌بندی، و مواردی نظیر پرسش و پاسخ‌های انتهایی و گفت‌وگوی میان حاضران و سخن‌ران که در برخی موارد شاهد گسستگی موضوعی با اصل بحث در آن‌ها بودیم، بار دیگر اذعان کرد که جامعهٔ علمی و به‌خصوص دانشگاهی ایران در تمامی عرصه‌های علمی، فرهنگی، هنری، و غیره از گذشته تا امروز و حتی در آینده به برگزاری چنین نشست‌ها و همایش‌هایی هدف‌مند، ارزشی، و دارای ساختاری پژوهشی نیاز دارد و اگر امیدی به پیشرفت دانش، گسترش اندیشه، و توان پژوهش دانشجویان مقاطع مختلف ایران در آینده باشد، نه در محیط‌های دانشگاهی و کلاس‌های درس که در این چنین محافل و جلساتی رخ می‌دهد که تفکر به‌بار می‌نشیند و جریانی جست‌وجوگر و پویا به‌لحاظ علمی شکل می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. دکترای زبان‌شناسی و عضو گروه نشانه‌شناسی فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

۲. استاد دانشگاه علامه طباطبایی و پژوهش‌گر در زمینه‌های نشانه‌شناسی، ادبیات، و تاریخ زبان‌شناسی.

۳. دانش‌آموختهٔ رشتهٔ ادبیات نمایشی و پژوهش‌گر حوزهٔ ادبیات و سینما.

۴. دکترای زبان‌شناسی و عضو هیئت‌علمی دانشکدهٔ سینما، تئاتر دانشگاه هنر.

۵. روان‌شناس، نمایش‌نامه‌نویس، منتقد، و شاعر متولد ۱۳۴۷.

۶. عضو هیئت‌علمی دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی و رئیس مرکز تحقیقات فارسی علامه اقبال.

۷. rhetoric: رتوریک اصطلاحی است که از زمان افلاطون تا کنون دست‌خوش تغییرات بسیاری شده است. این اصطلاح که در ترجمه‌های فارسی کم‌تر به پیچیدگی‌های مفهومی آن توجه شده دارای معانی گسترده‌ای است که، باوجود تمایزات و اختلافاتی که با یک‌دیگر دارند، بسیار درهم‌تنیده‌اند، به‌گونه‌ای‌که عموماً نمی‌توان کاربردهای متفاوت این اصطلاح را از یک‌دیگر تفکیک کرد (بنگرید به احمدی و پورنامداریان ۱۳۹۶).

۸. مدیر واحد پژوهش دفتر ادبیات و هنر مقاومت، عضو شورای علمی *دائرةالمعارف دفاع مقدس* و پژوهش‌گر دفتر ادبیات و هنر مقاومت.

۹. پژوهش‌گر، مورخ، و عضو شورای نویسندگان ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۰. این کتاب به‌کوشش محمد دادفر در سال ۱۳۷۳ در نسخی محدود به‌چاپ رسید.

۱۱. دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس.

۱۲. نوازنده، آهنگ‌ساز، و مدرس هنرستان موسیقی تهران.

کتاب‌نامه

احمدی، محمد و تقی پورنامداریان (۱۳۹۶)، «درآمدی بر مهم‌ترین معانی اصطلاح رتوریک»، *مطالعات زبان و ترجمه*، س ۵۰، ش ۱.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۸۳)، *تاریخ سینما*، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: مرکز.

بهزادی، فرناز (۱۳۷۹)، *آفرینش و زندگی... با عروسک‌های صحنه*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

حیاتی، وحید (۱۳۹۷)، *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و مفاهیم دینی*، تهران: پژوهش‌های اسلامی.

دالوند، حمیدرضا (۱۳۸۴)، «تاریخ پژوهش‌های فرهنگ مردم/ تلاش‌های ناآگاهانه»، فصل‌نامهٔ *فرهنگ مردم*، تابستان و پاییز، ش ۱۴–۱۵.

دانش‌نامهٔ اسلامی (۱۳۸۸)، ذیل مدخل «هنر اسلامی»، اصفهان: مؤسسهٔ تحقیقات و نشر معارف اهل بیت علیهم السلام.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۰)، *هم‌کنش زبان و هنر*، تهران: حوزهٔ هنری.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.

عاشورپور، صادق (۱۳۸۹)، *نمایش‌های ایرانی؛ قدم‌به‌قدم با هنر نقالی*، تهران: سورهٔ مهر.

قلیچ‌خانی، محمدرضا (۱۳۹۲) *درآمدی بر خوش‌نویسی ایران*، تهران: فرهنگ معاصر.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۴)، «فرهنگ عوام»، فصل‌نامهٔ *مردم‌شناسی و فرهنگ عامه*، ش ۱.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲)، *تحول نقالی و قصه‌خوانی، ادبیات عامیانهٔ ایران*، به‌کوشش حسن ذوالفقاری، ج اول و دوم، تهران: چشمه.
محمدی، جمال (۱۳۸۹)، *دربارهٔ مطالعات فرهنگی*، تهران: چشمه.
محیطی طباطبایی، سیداحمد (۱۳۹۶)، *شیر و خورشید؛ نمادی مذهبی و شیعی*، تهران: کرگدن.
مهرابی، مسعود (۱۳۶۳)، *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷*، تهران: فیلم.
مؤمنی کریم‌وندی، مراد و دیگران (۱۳۸۸)، «سایکودرام؛ الگویی برای مهارت‌های پرورشی»، در: *مجموعه‌مقالات دومین کنگرهٔ سراسری هنر درمانی در ایران*، به‌کوشش علی‌زاده‌محمدی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۶)، «نقالی در دورهٔ صفویه»، در: *مجموعه‌مقالات نمایش*، به‌کوشش عسکر بهرامی، تهران: فرهنگستان هنر.
نامهٔ جامعه (۱۳۹۱)، «نگرشی بر ادبیات پایداری»، ش ۱.
هیس، سرینکس (۱۳۹۱)، «آیا هنر اسلامی یک هنر تزئینی سطحی است؟»، ترجمهٔ محمد اژدری، *اطلاعات حکمت و معرفت*، س ۷، ش ۱۱.