Received: 2025/06/28
Accepted: 2025/08/14
Published: 2025/12/22

Techniques of Representing National Identity in the Dramatic Components of *The City of Tales* By Bijan Mofid

Rahmat Amini, Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Mohammad Bagher Ghahramani, Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari, Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Sam Izadi, PhD Candidate in Theatre, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

The representation of social identities—particularly those marginalized or silenced in dominant historical narratives—has emerged as a central strategy within modern cultural production to confront hegemonic discourse, recover lost subjectivities, and resist the alienating effects of modernization. Among all forms of cultural expression, theatre holds a distinctive place: once a performative medium for articulating aristocratic power and courtly ideals in the West, it has, through a profound shift in purpose and aesthetics, become a vital arena for reimagining collective identities, voicing cultural memory, and shaping national consciousness. In this regard, the quantity, quality, and unique formal traits of theatrical works serve as critical indicators for understanding the inner cultural and ideological dynamics of any society.

In the context of Iranian theatre, the effort to stage a meaningful image of the Iranian nation has been a defining concern since its inception. Particularly during the politically vibrant decades of the 1960s and 1970s, Iranian playwrights produced a rich body of dramatic literature concerned with redefining national identity and reworking local tradition in the face of accelerated social change. This paper investigates *Shahr-e Ghesseh* ("City of Tales"), written and directed by Bijan Mofid, as one of the most prominent examples of dramatic engagement with Iranian national identity during this period. Anchored in Benedict Anderson's theory of *imagined communities* and Stuart Hall's theory of *representation*, this study explores how *Shahr-e Ghesseh* weaves together elements from Iranian folklore, particularly the tale of "Khaleh Sooskeh," with political allegory and social satire, producing a narrative that is both culturally resonant and structurally innovative. Mofid's dramaturgy is marked by the creative integration of traditional Iranian performance techniques—such as *naqqāli*, *ta'zieh*, *parde-khani*, and *ru-howzi*—with Western dramatic elements, forming a hybrid aesthetic language through which Iranian identity is represented both thematically and formally.

The analysis identifies specific content and formal features—such as stylized language, rhythmic dialogue, symbolic character construction, musical integration, and meta-theatrical narration—as key devices in articulating a uniquely Iranian theatrical mode. Ultimately, this hybrid dramaturgy not only embodies the performative imagination of national identity but also contributes to the broader project of indigenizing theatrical modernity in Iran.

Key Words: Persian Theater, Iranian Identity, *The City of Tales*, Imagined Community, Representation

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۲۳
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

رحمت امینی[۱]، محمدباقر قهرمانی[۲]، بهروز محمودی بختیاری[۳]، سام ایزدی[۴]

شگردهای بازنمایی هویت ملی در مؤلفه‌های دراماتیک نمایش‌نامه شهر قصه*

چکیده

بازنمایی هویت‌های اجتماعی به‌ویژه انواع به‌حاشیه‌رانده‌شده‌ی آن در هنر، یکی از مهم‌ترین ابزار فرهنگی در مواجهه با سلطه روایی، بحران‌های هویتی و ازخودبیگانگی جوامع در دوران مدرن است. تئاتر که برای قرن‌ها ابزاری مهم در دست اقلیت‌های قدرتمند غربی در جهت ترویج عقاید و ارزش‌های اشرافی و درباری آن‌ها بود، در دوران مدرن با بازنگری مفاهیم و مؤلفه‌های خود به یکی از بسترهای حیاتی برای بازنمایی انواع هویت‌های اجتماعی ازجمله هویت ملی تبدیل شد و امروزه کمیت، کیفیت و تمایز آثار صحنه‌ای یک جامعه، نقش غیرقابل‌انکاری در بازشناخت این جوامع دارند. تئاتر ایران نیز که از سال‌های ابتدایی ظهور خود، دغدغه به صحنه بردن ملت ایران را در نمودهای عملی و نظری خود بروز داده بود، در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی نمونه‌های شاخصی از آثار بازنمایی‌کننده هویت ایرانی را به نمایش گذاشت. در این مقاله با اتکا به نظریه‌ی «جوامع تصورشده» بندیکت اندرسون در جهت درک چیستی هویت ایرانی و همچنین نظریه‌ی «بازنمایی» استوارت هال در جهت تبیین چگونگی بازنمایی آن در هنر، نمایش‌نامه‌ی «شهر قصه» اثر بیژن مفید مورد بررسی قرار گرفته است تا شیوه‌ها، شگردها و فنون بازنمایی هویت ملی در مؤلفه‌های دراماتیک این اثر مورد بازشناخت قرار گیرند.
مؤلفه‌های محتوایی این اثر با تلفیق یک داستان عامیانه ایرانی با دغدغه‌های اجتماعی دوران خلق اثر، به‌ویژه موضوع هویت ازدست‌رفته، و همچنین بیان اندیشه‌های کهنه و نوی ایرانی، در کنار درهم‌آمیزی مؤلفه‌های فرمی تئاتر غربی با سنت‌های روایی، نمایشی و هنری ایرانی باعث پیدایش شکلی متمایز از بیان تئاتری شده است که می‌توان از فنون به‌کاررفته در این مؤلفه‌ها به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی هویت ایرانی نه‌تنها در محتوا که در فرم نیز بهره برد. شناسایی و بهره‌گیری از این مؤلفه‌های متمایز نه‌تنها به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی هویت ملی و زیبایی‌شناسی ایرانی صحنه تئاتر، بلکه نقشی اساسی در پیشبرد تجربه‌گرایی بومی در هنر تئاتر خواهد داشت.

واژگان کلیدی: شهر قصه، هویت ملی، جوامع تصورشده، بازنمایی، بیژن مفید

[۱] دانشیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده موسیقی و هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران: ایران (نویسنده مسئول)
Email: rahmatamini@ut.ac.ir

[۲] دانشیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده موسیقی و هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران: ایران

[۳] دانشیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده موسیقی و هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران: ایران

[۴] دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده موسیقی و هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران: ایران

* این مقاله از رساله دکتری سام ایزدی با عنوان «مؤلفه‌های نمایشی بازنمایی هویت ملی در نمایشنامه‌های ایرانی دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی» در دانشگاه تهران استخراج یافته است.

مقدمه

هنر تئاتر که برای قرن‌ها در معدود کشورهای اروپایی ابزاری بود برای بازنماییِ ارزش‌ها و باورهای قشری از مردم، در اواخر قرن نوزدهم میلادی به دیگر کشورهای شرقی و غربی گسترش یافت و برای مدتی همین ارزش‌های درباری، اشرافی و مسیحی را بازنمایی کرد. به‌مرورزمان و با افزایش ایدئولوژی‌های سلطه‌گریز و همچنین در نتیجه‌ی عدم مقبولیت این هنر تازه‌وارد در بین اکثریت مردم در این کشورها، هنرمندان بومی به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه تغییراتی در محتوا و فرم این هنرها وارد کردند تا علاوه‌بر بازنمایی «خود» به‌جای «دیگری»، بتوانند دغدغه‌های ملی را به شکلی قابل فهم برای مردم به صحنه ببرند. در ایران نیز تئاتر که پس از گذار از مسیر ترجمه و آداپتاسیون آثار غربی، ابتدا بدون تغییر مهم در شکل و ساختار تئاتر وارداتی، تنها به بیان دغدغه‌های دوران مشروطه در محتوا اکتفا می‌کرد، به‌مرورزمان تلفیقی از میراث نمایشی و غیرنمایشی ایرانی با فرم‌های تئاتر وارداتی را بروز داد.

تغییرات اجتماعی و سیاسی دهه‌های ۳۰ و ۴۰ خورشیدی، مفهوم آستانگی و سرگشتگی هویتی را به یکی از مضامین اصلی آثار تئاتری و غیرتئاتری این دوره تبدیل کردند و درنتیجه حجم قابل توجهی از آثار هنری با پرداختن به این مضمون در محتوا و همچنین تلاش در بروز آن در فرم خلق شدند. نمایش‌نامه‌ی شهر قصه نوشته‌ی بیژن مفید یکی از پراجراترین نمایش‌نامه‌های دوران طلایی تئاتر ایران است که علاوه بر اینکه در محتوا به موضوع «هویت از دست رفته» می‌پردازد، در مؤلفه‌های فرمی خود نیز تلاش دارد با اتکا با میراث ادبی و هنری ایرانی، هویت ایرانی را بازنمایی کند. در این مقاله با اتکا به نظریه جوامع تصورشده[۱] از بندیکت اندرسون[۲] در جهت تبیین مفهوم هویت ایرانی و همچنین نظریه بازنمایی[۳] استوارت هال[۴] در جهت رمزگشایی از بازنمایی آن در آثار هنری، نمایش‌نامه‌ی شهر قصه مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت تا مشخص شود که هویت ایرانی چگونه در مؤلفه‌های دراماتیک این اثر بازنمایی شده است. به‌صورت پیش‌فرض می‌توان این‌گونه مطرح کرد که التقاط تئاتر غربی با هویت ایرانی در این اثر باعث بروز شکلی متمایزی از مؤلفه‌های دراماتیک شده است که می‌تواند به‌عنوان یک گونه متمایز تئاتری مورد بازتعریف قرار گیرد.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر که با رویکردی کیفی و در چارچوب روش توصیفی - تحلیلی تدوین شده است، گردآوری داده‌ها بر پایه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته که در آن مجموعه‌ای از منابع علمی شامل کتاب‌ها، مقالات پژوهشی، رساله‌های دانشگاهی و مستندات تاریخی مورد بهره‌برداری قرار گرفته‌اند؛ در ادامه، مفاهیم نظری مرتبط با هویت ملی و بازنمایی با رجوع به نظریات بندیکت اندرسون و استوارت هال بررسی شده و درنهایت مؤلفه‌های دراماتیک نمایش‌نامه شهر قصه با اتکا به روش‌شناسی تلفیقی و با استفاده از شیوه‌های استدلالی قیاسی و استقرایی تحلیل شده است تا از خلال آن، شگردها و فنون بازنمایی هویت ملی در این نمایش‌نامه شناسایی و تبیین شوند.

پیشینه پژوهش

ندین هولدزورث[۵] در کتاب تئاتر و ملت[۶] چگونگی تعامل نهادهای تئاتری، نمایش‌نامه‌نویسان، تئاترسازان و هنرمندان تئاتر با ملت، ملی‌گرایی و هویت ملی را بررسی می‌کند. این کتاب استدلال می‌کند که بازنمایی‌های تئاتری ملت دائم در جریان است و نحوه‌ی تعامل تئاتر با ملت با توجه به شرایط مختلف جغرافیایی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تغییر می‌کند. شارمیستا ساها[۷] در کتاب خود تئاتر و هویت ملی در هند مستعمراتی: تشکیل جامعه از طریق ممارست فرهنگی[۸] به طور انتقادی با مطالعه تئاتر و اجرا در هند

استعماری درگیر است و آن را با بحث‌های استعماری - و پسااستعماری - در مورد مفاهیم تجربه، آزادی، نهادسازی، مدرنیته و ملت به‌عنوان پرسش‌های فلسفی مرتبط می‌کند. کتاب تئاتر، جامعه و ملت: به صحنه بردن هویت‌های آمریکایی[۹] نوشته اس. ای ویلمر[۱۰] تاریخ تئاتر آمریکا را به‌عنوان سنگ محکی برای لحظات حساس تغییرات سیاسی بررسی می‌کند. ویلمر لحظات مهم تاریخی در تاریخ آمریکا را برای بررسی واکنش تئاتر به این تغییرات را انتخاب می‌کند و بازتاب هویت‌های ملی تغییریافته تاریخ آمریکا را مورد بررسی قرار می‌دهد. کتاب اجرای ژاپن: بیان معاصر هویت فرهنگی[۱۱] نیز از مجموعه‌مقالاتی از محققین ژاپنی و غیر ژاپنی تشکیل شده است که با استفاده از رویکردی میان‌رشته‌ای، نظری و قوم‌نگارانه، شیوه‌های اجرای معاصر ژاپن را گرد هم آورده‌اند و در آن با معرفی مقدماتی زبان، تاریخ و فرهنگ ژاپنی، اجراهای معاصر تئاتری و شبه‌تئاتری که به طور کامل بر سنت‌های نمایشی ژاپن متمرکز شده‌اند و یا از آن تأثیر پذیرفته و فرم ژاپنی را ایجاد کرده‌اند را مورد بررسی قرار می‌دهد.

مقاله‌ی «انعکاس ملی‌گرایی در ادبیات نمایشی روزگار پهلوی اول» نوشته‌ی فرهاد ناظرزاده کرمانی و محسن زمانی از معدود مقالات فارسی درباره رابطه‌ی هویت ملی و تئاتر است که نویسندگان در آن به بررسی رابطه میان جنبش شعوبیه و ملی‌گرایی منتج از آن با نمایش‌نامه‌های ایرانی نوشته‌شده در دوره‌ی پهلوی اول می‌پردازد. مقاله‌ی «خوانشی تطبیقی از برساخت هویت در نمایش‌نامه‌های دو نسل از نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی و غیرایرانی» نیز با اتکا به نظریه‌ی بازنمایی استوارت هال، بازنمایی هویت ملی در آثار بین دو نسل از نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی و غیرایرانی (اکبر رادی و آگوست ویلسون، محمد چرمشیر و شیا لاستفنسن) به‌صورت تطبیقی مورد بررسی قرار داده است.

چارچوب نظری

جوامع تصورشده

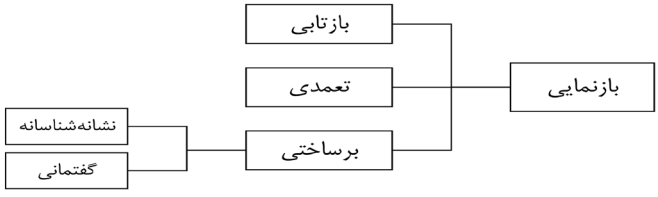
بندیکت اندرسون در کتاب جوامع تصورشده: تأملاتی بر پیدایش و گسترش ملی‌گرایی[۱۲] (۱۹۸۳) ریشه‌های تاریخی متفاوتی برای ناسیونالیسم مطرح کرد که با نظرات شرق‌شناسان و متفکران اروپامحور متفاوت است. اندرسون معتقد است که ریشه ناسیونالیسم برخلاف تصور عمده‌ی روشنفکران غربی، اروپا نیست و همچنین ناسیونالیسم با مذهب و شیوه دین‌داری افراد ارتباط مستقیم دارد و ازآنجاکه ملی‌گرایی به برانگیختن انگیزه‌ها، احساسات عمومی و روحیه فداکاری در افراد وابسته است، در دوران مدرن جایگزین مذهب شده است. هدف او بررسی این مسئله نبود که آیا ملی‌گرایی در مقایسه با آگاهی طبقاتی که تا پیش‌ازاین به‌عنوان عامل اصلی درک تعارضات شناخته می‌شد، قدرت تبیین بیشتری دارد یا خیر، بلکه او می‌خواست به این سؤال پاسخ دهد که چرا کشورهای کمونیستی که به یک ایدئولوژی مشترک اعتقاد دارند، با دلایل ملی‌گرایانه با یکدیگر می‌جنگند.

اندرسون در شرح مفهوم جوامع تصورشده این‌گونه مطرح می‌کند که ملت‌ها هرچه بوده و هستند، بیشتر به تصویری رابطه دارند که از آن‌ها ساخته می‌شود؛ زیرا حتی در کوچک‌ترین جوامع همه اعضای آن جامعه با یکدیگر آشنا نیستند، در بسیاری موارد یکدیگر را ندیده‌اند و با خصوصیات و رفتار یکدیگر آشنا نیستند و تنها دیگر اعضا را مانند خود تصور می‌کنند. اندرسون یک ملت را به‌عنوان یک جمع برساخت اجتماعی[۱۳] به تصویر می‌کشد که توسط افرادی تصور می‌شود که خود را بخشی از یک گروه می‌دانند (Anderson, 1991: 6). بینش و استدلال اساسی وی این است که ملت‌ها آن‌گونه که ناسیونالیست‌ها اغلب ادعا می‌کنند جوامع باستانی نیستند که توسط تاریخ، خون، زبان، فرهنگ و یا قلمرو متحد شده‌اند، بلکه با تصور مدرن، دولتی معین به‌عنوان تشکیل‌دهنده‌ی جامعه‌ی تولیدشده توسط ناسیونالیسم است.

اندرسون در بخش مهمی از تحلیل‌های خود بر روشی که رسانه‌ها این به‌اصطلاح جوامع تصورشده را می‌سازند تمرکز می‌کند، به‌ویژه قدرت رسانه‌های چاپی در شکل‌دادن به روان اجتماعی افراد. اندرسون اشکال متنوع کلام مکتوب ازجمله کتاب‌ها، روزنامه‌ها و مجلات که توسط کلیساها، نویسندگان و شرکت‌های رسانه‌ای استفاده می‌شود و همچنین انواع ابزارهای دولتی مانند نقشه، سرشماری و موزه را تجزیه‌وتحلیل می‌کند. همه‌ی این ابزارها برای هدف قراردادن مخاطبان انبوه در حوزه‌ی عمومی از طریق تصاویر، ایدئولوژی‌ها و زبان مسلط ساخته شده‌اند و ملت‌ها بر اساس مشترکاتی گرد هم آمده‌اند که توسط سیاست‌مدران و البته رسانه‌ها مرزبندی شده‌اند. ملت تصور می‌شود، زیرا مستلزم احساس هم‌نشینی یا رفاقت افقی[۱۴] بین افرادی است که اغلب یکدیگر را نمی‌شناسند. مردم یک جامعه باوجود تفاوت‌هایشان، تعلق به یک مجموعه را تصور می‌کنند و تاریخ، صفات، باورها و نگرش‌های مشترکی را به گروه خود نسبت می‌دهند. بیشتر اعضا همدیگر را ملاقات نکرده‌اند؛ ولی توسط مشترکاتی چون عشقِ به وطن، زبان، فرهنگ و یا مذهب به همدیگر پیوند خورده‌اند. در طول سال‌ها سیاستمدران از این ارزش‌ها و مرزها برای مرزبندی بین انسان‌ها استفاده کرده‌اند. اندرسون معتقد بود که رفاقت افقی عمیق که مشخصه‌ی یک ملت است، از نظر اجتماعی ساخته شده است، صمیمانه و واقعی است و همین توضیح می‌دهد که چرا مردم برای کشورشان می‌میرند و می‌کشند.

بازنمایی

همان‌گونه که پیش‌تر مطرح شد هر جامعه از تصویری در ذهن اعضایش ساخته شده است که برای معنا یافتن باید در شکلی عینی و قابل درک بازتاب یابند یا به تعبیری دقیق‌تر بازنمایی شوند. بازنمایی را می‌توان کاربرد نشانه‌هایی دانست که جایگزین چیزهایی دیگر می‌شوند و به نیابت از آن‌ها عمل می‌کنند. «از طریق بازنمایی است که مردم جهان و واقعیت را از طریق نام‌گذاری عناصر آن سازمان می‌دهند. نشانه‌ها به‌منظور شکل‌دادن به ساخت‌های معنایی و بیان روابط تنظیم شده‌اند» (Mitchell, 1995: 11). در عرصه‌های فرهنگی، هنری و رسانه‌ای، بازنمایی به مجموعه‌ای از روش‌ها اطلاق می‌شود که از طریق آن‌ها مفاهیم اجتماعی، هویت‌ها و واقعیت‌ها به تصویر درمی‌آیند. این فرآیند شامل نمایش افراد، موقعیت‌ها، اشیاء، رخدادها و حتی مفاهیم ذهنی و انتزاعی، در بستر رسانه‌هایی همچون ادبیات، سینما، تلویزیون، هنرهای بصری و فضای دیجیتال است. در مطالعات فرهنگی، بازنمایی نه به‌عنوان انعکاسی از واقعیت، بلکه به‌مثابه فرآیندی بنیادین در تولید و تبادل معنا در نظر گرفته می‌شود. از نظر هال، بازنمایی زبان و معنا را به ساختارهای فرهنگی پیوند می‌زند. او تأکید می‌کند که «از طریق بازنمایی، معانی فرهنگی در میان افراد یک جامعه ساخته و به اشتراک گذاشته می‌شوند» (Hall, 1997: 15). بازنمایی، افزون‌بر جنبه تصویری یا معنایی خود، دربردارنده مناسبات پیچیده قدرت نیز هست؛ چراکه همواره در پاسخ به این پرسش عمل می‌کند که «چه‌کسی» حق بازنمایی دارد و «چگونه» باید بازنمایی شود. این مسئله، فرآیند بازنمایی را به مسئله‌ای ایدئولوژیک و سیاسی نیز بدل می‌سازد. استوارت هال چندین رویکرد مختلف برای بازنمایی شرح می‌دهد که چگونگی استفاده از زبان برای نشان‌دادن جهان را توصیف می‌کند: بازتابی[۱۵]، تعمدی [۱۶]و برساختی[۱۷].



شکل شماره ۱: رویکردهای بازنمایی (نگارنده)

در رویکرد بازتابی گفته می‌شود که زبان مانند یک آینه عمل می‌کند و منعکس‌کننده‌ی معنای واقعی یک ابژه، شخص، ایده یا رویداد است که از قبل در جهان وجود دارد (Hall, 1997). در مقابل رویکرد تعمدی استدلال می‌کند که گوینده یا نویسنده‌ی یک اثر خاص از طریق استفاده از زبان معنا را به جهان تحمیل می‌کند و معانی وجود ندارند تا زمانی که بازنمایی شوند. رویکرد برساختی اما ویژگی اجتماعی زبان را تشخیص می‌دهد و اذعان می‌کند که نه چیزها به‌خودی‌خود و نه استفاده‌کنندگان منفرد زبان نمی‌توانند معنا را تثبیت کنند (Hall, 1997). معنا در درون یک ابژه ذاتی نیست، بلکه ما با استفاده از سیستم‌های بازنمایی (مفاهیم و نشانه‌ها) معنا را می‌سازیم.

دو گونه‌ی اصلی رویکرد برساخت‌گرایانه وجود دارد: رویکرد نشانه‌شناختی[۱۸] که تحت‌تأثیر زبان‌شناس سوییسی فردیناند دو سوسور[۱۹] بود، و رویکرد گفتمانی[۲۰] که با آرای فلسفی میشل فوکو[۲۱] مرتبط است. نشانه‌شناسی مطالعه‌ی نشانه‌ها در یک فرهنگ (فرهنگ به‌عنوان زبان) است، رویکرد نشانه‌شناسی چگونگی، زمان یا چرایی استفاده از زبان را درنظر نمی‌گیرد. سوسور بر این باور بود که زبان، سیستمی است که بر اساس قواعد ساخته می‌شود و می‌توان آن را با دقت قانون‌مانند یک علم (ساختارگرایی) مطالعه کرد. بااین‌حال، آنچه سوسور نتوانست به آن بپردازد، سؤالات مربوط به قدرت در زبان بود. نظریه‌پردازان فرهنگی سرانجام این ایده را رد کردند که زبان را می‌توان با دقتی شبیه به قانون مطالعه کرد، به‌این‌دلیل که زبان در یک سیستم «بسته» آن‌طور که سوسور پیشنهاد می‌کند عمل نمی‌کند. «در یک فرهنگ، زبان تمایل دارد تا در واحدهای تحلیلی بزرگ‌تر عمل کند [...] روایت‌ها، گزاره‌ها، گروه‌هایی از تصاویر و کل گفتمان‌ها که در متون و حوزه‌های مختلف دانش عمل می‌کنند» (Hall, 1997).

میشل فوکو از واژه «بازنمایی» برای اشاره به تولید دانش (و نه‌فقط معنا) از طریق گفتمان (و نه‌فقط زبان) استفاده کرد (Foucault, 1980). تصور او از «گفتمان» کمتر به این موضوع می‌پردازد که آیا چیزها وجود دارند یا نه بلکه بیشتر مربوط به جایی بود که معنا از آن سرچشمه می‌گیرد. در واقع، گفتمان همیشه وابسته به زمینه است. مفهوم گفتمان برای توصیف «شیوه‌های متمایز گفتار، گوش‌دادن، خواندن و نوشتن، همراه با روش‌های متمایز عمل‌کردن، تعامل، ارزش‌گذاری، احساس، لباس پوشیدن، تفکر، باور با افراد دیگر و با اشیا، ابزارهای مختلف و فناوری‌ها به‌گونه‌ای که هویت‌های قابل‌تشخیص اجتماعی خاصی را که در فعالیت‌های قابل‌تشخیص اجتماعی خاص درگیر هستند، به اجرا بگذارند» استفاده می‌شود (Gee, 2008: 155). فوکو بیان می‌کند که «هیچ‌چیز خارج از گفتمان معنایی ندارد» (۱۹۷۲). این تعریف، گفتمان را نه‌تنها به‌عنوان ابزاری برای انتقال معنا، بلکه به‌عنوان مکانیسمی برای ساخت و تثبیت هویت‌ها و نظام‌های قدرت در جوامع بشری معرفی می‌کند.

هویت ایرانی و هویت ایرانی تصورشده در دهه‌ی چهل خورشیدی

بر اساس تعاریف مدرن مفهوم هویت ملی، هویت ایرانی را می‌توان احساس تعلق جمعی از مردم به سرزمین‌های تاریخی ایران تعریف کرد. اما در ایران نیز مانند سایر جوامع، مرزهای خویشاوندی و قبیله‌ای، وابستگی‌های قومی و زبانی، قرابت‌های مذهبی و فرهنگی، پیوندهای محلی و ایالتی و سایر وفاداری‌های جمعی اغلب با هویت فراگیر (و مدرن) ایرانی رقابت می‌کنند. بااین‌حال، احساس غرور عمیق به میراث‌فرهنگی ایران و آگاهی از تداوم (و نه انقطاع) در تاریخ طولانی و متمایز کشور به‌عنوان نیرویی منسجم برای مقاومت و درنهایت غلبه بر جریان‌های تفرقه‌افکن عمل کرده است. ملی‌گرایی ایرانی به معنای مدرن آن در دوران مشروطه رشد کرد (Ashraf, 2012) و توجه به هویت ملی نیز از همین دوره آغاز شد و روشنفکران دوران بیداری را به کاوش در مؤلفه‌های هویت ایرانی از دل میراث تاریخی باستانی، میانه و نو سوق داد.

هویت ایرانی که با پارادایم‌ها و مؤلفه‌هایی چون زبان، تاریخ و اسطوره، دین و مذهب، جغرافیا، ممارست‌های فرهنگی و آیین‌ها، خوراک و پوشاک، ارزش‌ها و هنجار و البته هنر در طول تاریخ پیچیده و چندلایه خود شکل‌گرفته بود، در دوران مدرن به شکل‌های متفاوتی تصور می‌شد. شاهرخ مسکوب در کتاب هویت ایرانی و زبان فارسی، تاریخ و زبان را برای ایرانیان مقوم شخصیت می‌داند و معتقد است این دو عنصر هستند که ایرانیان را از دیگر مسلمانان جدا می‌کنند (مسکوب، ۱۳۷۹). ذبیح‌الله صفا در کتاب تاریخ ادبیات در ایران، با تأکید بر نقش زبان فارسی در حفظ هویت تاریخی، اسطوره‌ای و فرهنگی ایران، دو عنصر زبان فارسی و نهاد شاهنشاهی را به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی ذکر می‌کند (صفا، ۱۳۶۷). محمدعلی اسلامی ندوشن بر آن است که ایرانیان پرورده یک فرهنگ تلفیقی هستند، چراکه دارای انواع عرفان‌ها و تشریع‌های اسلامی، به همراه ته‌نشین‌های دینی پیش از اسلام هستند؛ ضمن آنکه قدری هم تفکیک‌گرا هستند (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۱: ۱۹)، بعد از ورود غرب محورهای هویت ایرانی سه‌گانه می‌شوند: ایرانیت، اسلامیت، تجدد (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۱: ۲۵). احمد اشرف با تفکیک هویت ایرانی (مربوط به ساسانیان یا مشروطه) و هویت ملی ایرانی در عصر جدید (بعد از مشروطه) بر وجود هویت قومی در ایران و اهمیت این دو نوع هویت (ملی و قومی) تأکید کرده است (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۶۶). حسین بشیریه نیز ضمن رد امکان هویت ناب معتقد است هویت‌های چندپاره و چندگانه در ایران تحت‌تأثیر نظام‌های سیاسی، تنوع‌های زبانی، اجتماعی، قومی و دینی شکل گرفته‌اند. وی به طور ضمنی بر وجود ابعاد ملی، دینی، محلی، قومی و نسلی در هویت ایرانی توجه کرده است (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۳۰-۱۳۱). نیکی کدی[۲۲] نیز در بررسی‌های خود از تغییرات ایران در دوران معاصر، سه مؤلفه جغرافیای فلات ایران، زبان فارسی و مذهب شیعه را در ساخت هویت ملی ایرانیان برجسته می‌بیند (کدی، ۱۳۸۱: ۱۰۲۲).

یکی از مقدمات بررسی هویت‌های ملی تصورشده با رویکرد اندرسونی، آگاهی از جریان‌ها و یا عوامل فکری و عملی است که تصویری از یک جامعه در ذهن می‌سازند. در دهه‌ی چهل خورشیدی جریانات سیاسی و روشنفکری در ایران، هرکدام وابسته به ایدئولوژی و توان خود، هویت‌های متفاوتی برای مردم ایران متصور می‌شدند. معمولاً در زمان بررسی عوامل تبیین‌کننده تصویرهای متعدد از جامعه ایران در این دوره از سه جریان اصلی نام برده می‌شود: حکومت، احزاب و ارکان وابسته، حزب توده، مشتقات و انشعابات آن و گروه‌های مذهبی در داخل و خارج از کشور.

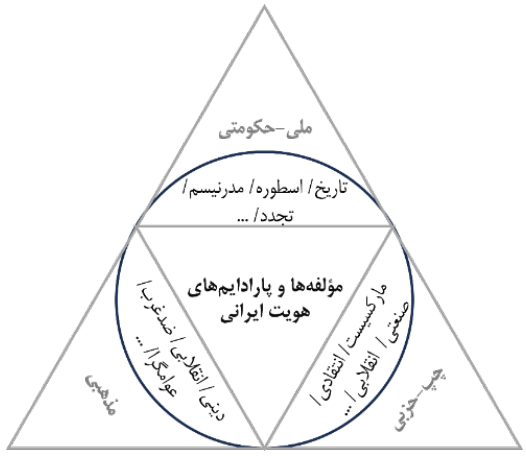
اقدامات فرهنگی و هویتی درباره پهلوی اول و دوم نشان‌دهنده‌ی نوعی از مدرنیزاسیون با روحیه‌ی باستان‌گرایانه است که پیش‌تر نمودهای نظری آن‌ها در آرای روشنفکران قاجاری مانند میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی وجود داشت. سیاست‌های فرهنگی محمدرضاشاه علاوه‌بر میراث فکری و عملی پدر، با میراث اشغال نظامی ایران در ابتدای دوران حکومت او گره خورده بود. مدرنیزاسیون غربی که پیش‌تر چاره نجات ایران تصور می‌شد به‌یک‌باره با اشغال و هژمونی نظامی گره خورد و در ضمیر ناخودآگاه جمعی مردم ایران احساس تحقیر و نفرت را ایجاد کرد. تلاش محمدرضاشاه برای پیشبرد اهدافی چون ملی کردن نفت و حمایت دایمی او از افزایش قیمت نفت در اوپک که اقتصادهای غربی را فلج می‌کرد (Kinzer, 2003)، شاید نتیجه‌ی همین طرز فکر در جامعه ایران باشند. با اینکه پس از کودتای ۲۸ مرداد و با گره‌خوردن نام مصدق با ملی‌گرایی، فعالیت احزاب ملی‌گرا در ایران محدود شد، اما سیاست‌های فرهنگی محمدرضاشاه در دوران بعدی نشان‌دهنده‌ی ادامه‌ی روند ملی‌گرایی باستان‌گرایانه است.

گروه‌های چپ‌گرا در دوران مشروطه در ایران ظهور پیدا کردند و همواره در سپهر سیاسی ایران نقش فعالی داشتند. با اینکه در دوران مشروطه چپ ایرانی با ملی‌گرایی گره خورده بود، پس از روی کار آمدن رضاشاه، به‌مرورزمان این جریان به یکی از منتقدین اصلی ملی‌گرایی پهلوی و متفکران ملی‌گرای قاجاری تبدیل شد.

در طول دوره‌ی پهلوی دوم و با وجود بالا و پایین‌های فراوان ازجمله عدم توافق دایمی میان اعضای حزب و همچنین ممنوعیت فعالیت و دستگیری‌های گسترده اعضای این حزب پس از کودتای ۲۸ مرداد، این حزب همواره به‌عنوان یکی از گروه‌های اصلی ایدئولوژیک در ایران فعالیت کرد و بخش عمده‌ای از هنرمندان و روشنفکران ایرانی در دهه‌ی چهل خورشیدی حداقل برای یک دوره‌ی کوتاه به عضویت این حزب و همچنین گروه‌های مشتق‌شده از این حزب در آمدند. هویت ملی تصورشده توسط احزاب چپ ایرانی، بیشتر از اینکه بر پایه‌ی تعلقات ملی و واقعیت اجتماعی استوار باشد، از ایدئولوژی مارکسیستی برخاسته بود و هویت حزبی بر هر نوع هویت دیگری ارجحیت داشت. اعضای حزب توده با نقد تمام نمودهای پیشین در جامعه ایران، تبیین هویت ایرانی را تنها با رویکردی انقلابی و نه در گذشته و حال، بلکه در آینده جست‌وجو می‌کردند.

روحانیون شیعی از دوران مشروطه و شاید بسیار پیش از آن، تنها گروهی بودند که بی‌پروا به نقد دربار، مشروطه‌خواهان، ملی‌گراها، روشنفکران، توده‌ای‌ها، هنرمندان و هزاران طیف نخبه و عام جامعه ایران می‌پرداختند و از عواقب کار خود نمی‌هراسیدند. از اولین شکل روحانیت سیاسی که با افرادی چون سیدجمال‌الدین افغانی (اسدآبادی) آغاز شده بود، پان‌اسلامیسم به‌عنوان تنها پادزهر استعمار غربی و تنها راه مقابله با نفوذ غرب به سرزمین‌های اسلامی مطرح می‌شد (Motadel, 2014: 35) و هرگونه تفکری که با آن هم‌سو نبود تقبیح می‌شد. در دهه‌ی چهل و با ترویج عقاید بومی‌گرایانه و ضد غربی که در آثار روشنفکرانی که پیش‌تر بخشی از جریان روشنفکری چپ محسوب می‌شدند، مانند غرب‌زدگی جلال آل‌احمد و همچنین وجه مدرن و مترقی اسلام شیعه که در اندیشه افرادی چون علی شریعتی نمود پیدا کرده بود، اسلام سیاسی به یکی از ایدئولوژی قدرتمند در تصویرسازی از هویت ایرانی تبدیل شد.

عوامل سه‌گانه ملی، مذهبی و حزبی (شکل شماره ۲) در ایران معاصر و به‌ویژه در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی تصویرسازان اصلی هویت ایرانی بوده‌اند. هریک از این سه عامل با حذف بخشی از واقعیت‌های تاریخی، یا به قول اندرسون از طریق حافظه و فراموشی و همچنین با محدودکردن دایره واقعیت‌های اجتماعی به قلمرو خواسته‌های خود و نقد تحرکات برون‌گروهی، تصویری هم‌سو با جهان‌بینی خود برای هویت ایرانی متصور شده و آن را به‌عنوان یکی از هویت‌های ایرانی تصورشده بازنمایی کردند.



شکل شماره ۲: عوامل تصویرسازی از هویت ایرانی در دهه چهل خورشیدی

حکومت به‌عنوان تصویرساز غالب هویت ملی با تکیه بر ایدئولوژی باستان‌گرایی، تلاش کرد هویت ملی ایران را بر محور شاهنشاهی و میراث ایران پیش از اسلام بازتعریف کند. این سیاست از طریق نهادهای فرهنگی، رسانه‌های حکومتی و اصلاحات نظام آموزشی دنبال شد و مراسم تاج‌گذاری محمدرضا پهلوی و

جشن‌های ۲۵۰۰ساله شاهنشاهی را می‌توان اوج این سیاست دانست. دولت با استفاده از ابزارهای تبلیغاتی گسترده، می‌کوشید تا روایت رسمی از هویت ایرانی را به‌عنوان یک «هویت یکپارچه» تثبیت کند. بااین‌حال، این سیاست‌ها با واکنش‌هایی از سوی احزاب و گروه‌های مختلف اجتماعی مواجه شد. جریان‌های مذهبی و گروه‌های مرتبط با روحانیت، هویت ایرانی را جدایی‌ناپذیر از اسلام می‌دانستند و با حذف عناصر دینی از روایت رسمی حکومت مخالفت می‌کردند. در کنار آن‌ها، گروه‌های چپ‌گرا نیز با تأکید بر هویت طبقاتی و مبارزه با امپریالیسم، هویت ملی را در تقابل با نظام سرمایه‌داری و سلطنت قرار می‌دادند.
به‌جز رویکردهای فکری و تبلیغاتی این سه عامل، چند جریان دیگر نیز در شکل‌گیری هویت در این دهه دخیل هستند. ابتدا برخی رویدادهای داخلی چون انقلاب سفید، حق رأی زنان و سهیم‌شدن کارگران در سود کارخانه‌ها که برای جلب رضایت توده‌های مردم انجام گرفته بود؛ ولی با خشم زمین‌داران بزرگ و برخی روشنفکران همراه بود و لزوم مقاومت در برابر تصویرسازی حکومت از مردم را تقویت می‌کرد. دیگری رویدادهای جهانی؛ چون جنگ ویتنام و کوبا و جنگهای چریکی و اوج‌گیری جنگ سرد بود که موجب شکل‌گیری خرده‌فرهنگ‌ها و پادفرهنگ‌ها در غرب شده بود و درنتیجه تغییر دیدگاه روشنفکران اروپایی به مدرنیته و نگاه مثبت به سنت، عرفان و مذهب را به همراه داشت که برای جامعه در حال گذار و در جست‌وجوی هویت ایرانی بسیار جذاب بود.

بازنمایی هویت ملی در «شهر قصه»

نمایش‌نامه شهر قصه که نسخه‌ی اولیه آن در سال ۱۳۴۵ خورشیدی به صحنه رفت، علاوه بر برنده‌شدن جایزه‌ی بهترین نمایش‌نامه از جشن هنر شیراز سال ۱۳۴۷ خورشیدی (به‌صورت مشترک با نمایش‌نامه «پژوهشی ژرف و سترگ و...» از عباس نعلنبدیان) (جمشیدنژاد، ۱۳۹۱)، یکی از پر اجراترین نمایش‌نامه‌های این دوره نیز هست؛ امری که شاید حاصل درک آن توسط مخاطب و دیدنِ «خود» توسط هر دو قشر نخبه و عام ایرانی در این نمایش‌نامه باشد. چه نظریه رابطه بین بازنمایی هویت ملی و اقبال عمومی در آثار هنری را بپذیریم یا با آن مخالف باشیم، هیچ‌یک از آثار نمایشی این دوره از شهرت «شهر قصه» بین قشر عام و خاص ایرانی برخوردار نیستند و همین موضوع تحلیل این اثر را به یک ضرورت تبدیل می‌کند.

محتوا (داستان، اندیشه و موضوع)

محتوای یک نمایش‌نامه جدای از ساختار پیرنگ که در ادامه بررسی خواهد شد، هرچیزی را شامل می‌شود که یک نمایش‌نامه جدای از ساختار بیرونی آن به تماشاگر منتقل می‌کند ازجمله داستان و تم و موضوع یا آنچه ارسطو اندیشه می‌نامد. محتوای یک اثر تئاتری نقشی اساسی در بازنمایی روح ملی مردم یک کشور دارد و در بسیاری موارد آنچه یک اثر را متعلق به یک ملت می‌کند بازتاب همین روحیه است.
شهر قصه در شهری خیالی اتفاق می‌افتد که ساکنان آن طیفی از حیوانات با ویژگی‌ها و شخصیت‌های متفاوت هستند. خر خراط، شتر نمدمال و گاهی نقال، خرگوش رزاز، بز بزاز، سگ عطار، قاطر نعل‌بند، روباه ملا، خرس رمال، طوطی شاعر، قورباغه غواص، میمون رقاص، گربه درویش و موش که کارش عاشقی و خاله‌سوسکه که کارش دلبری است. تمام مردم شهر به کار خود مشغول‌اند اما زندگی و شغل همه در معرض خطر است و همه برای گذران زندگی به دلالی، اختلاس، رشوه و کارهای دیگر مشغول‌اند تا کسادی کارهای در حال نابودی خود را جبران کنند، به جز موش که بدون توجه به کارها و حرف‌های دیگران به عاشقی مشغول است. به‌موازات داستان عشق موش و خاله‌سوسکه، داستان واردشدن یک فیل به این شهر، شکستن عاج فیل و تلاش مردم شهر برای سو استفاده و سودجویی از فیل روایت می‌شود. فیل درنهایت از سر ناتوانی در

درک خواسته‌های مردم شهر عاج خود را مانند شاخ بر روی سر می‌گذارد و خرطوم خود را هم از دست می‌دهد و دیگر کسی او را عنوان فیل نمی‌شناسد. فیل که هویت خود را در این شهر پرهیاهو گم کرده است برای اثبات خود نیاز به مدرک دارد و پس از تلاش‌های بسیار برای کسب مدرک هویتی، در شناسنامه جدید اسم او «منوچهر» است.

خط کلی داستان شهر قصه از مَتَل «خاله‌سوسکه» یکی از شناخته‌شده‌ترین داستان‌های عامیانه ایرانی اقتباس شده است که البته این داستان به‌مرورزمان به حاشیه برده شده و سرگذشت فیل به محوریت کلیدی تبدیل می‌شود. یک جزوه‌ی مکتوب و مصور از دوران قاجار از داستان خاله‌سوسکه و دو داستان عامیانه دیگر (سلیم جواهری و چهار درویش) به‌جای مانده است که با اینکه تاریخ دقیق آن مشخص نیست بسیاری احتمال می‌دهند که در بین سال ۱۲۷۵ تا ۱۲۸۲ هجری شمسی تصویرسازی شده‌اند. «در این جزوه چند صحنه داستان نیز به تصویر کشیده شده است. قهرمان داستان شلوار پرچین و چادرسیاه پوشیده و روبنده‌ای بلند دارد که تا زانو می‌رسد و تنها دو سوراخ مقابل چشمان دارد. یکی از نقاشی‌های کتاب، دکان قصاب را با گوسفندان آویخته با دنبه‌های ضخیم نشان می‌دهد و دیگری دکان نانوا را با توتک‌های مختلفی که روی پیشخوان گسترده‌است» (نفیسی، ۱۳۴۸: ۵۳). با اینکه ریشه اصلی این داستان و قدمت آن مشخص نیست حداقل از دوره‌ی قاجار قصه‌ی «خاله‌سوسکه» همراه با قصه‌هایی همچون «خاله قورباغه» و «شنگول‌ومنگول» به چاپ مصور می‌رسیده‌اند و درنتیجه قصه‌هایی بسیار آشنا برای مردم ایران هستند. عبدالحسین زرین‌کوب قصه‌هایی از قبیل خاله‌سوسکه را در ردیف افسانه‌های زنجیری قرار می‌دهد. «در افسانه‌های زنجیری زبان فارسی، شخصیت‌های داستان پی‌درپی از یکدیگر سؤال می‌پرسند تا بالاخره به جواب اصلی برسند. این سؤالات در قالب عبارت‌های موزون هستند که به‌صورت ترجیع تکرار می‌شود» (چهرازی، ۱۳۷۹: ۳۱). اولریش مارزلف[۲۳] نیز خاله‌سوسکه را در شمار قصه‌های زنجیره‌ای و با شماره ۲۰۲۳ در کتاب خود به نام طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی جای داده است (پورگیو و ذکاوت، ۱۳۸۹: ۳۳).

با اینکه شهر قصه داستان خود را از یک روایت عامیانه‌ی کهنه الهام می‌گیرد، اما در زبان تمثیلی خود به جامعه‌ی مدرن ایرانی نیز می‌پردازد. شهر قصه یک شهر در حال گذار و یا آنچه انسان‌شناسان مرحله‌ی آستانگی[۲۴] می‌خوانند است که همه مردم شهر در حال ازدست‌دادن شیوه‌ی زندگی و کار خود هستند. در این میان فیل موجودی پیوندخورده با طبیعت که به فضای شهری آشنا نیست، نمی‌تواند خود را با این جامعه شلوغ هماهنگ کند. او که با مناسبات این جامعه مدرن و در حال گذار آشنا نیست، اسیر دغل‌کاری و پیچیدگی این شهر می‌شود و در ساده‌دلی و نادانی خود تمام دارایی و البته هویت خود را از دست می‌دهد. دروغ، ریا، سودجویی، اختلاس، رشوه، چشم‌چرانی، کودک‌همسری، فرودست همسری و هزاران بلا در این شهر خودنمایی می‌کنند و مردم شهر توان دیدن این پستی‌ها را از دست داده‌اند. این نمایش‌نامه با طنزی گزنده، بدبختی‌ها، خوشبختی‌ها و تعاملات سنت و مدرنیته را بازگو (بازنمایی) می‌کند.

پرداختن به مسئله‌ی کهنه و نو یکی از مضامین اصلی آثار نمایشی در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی است که به روش‌های مختلفی از مستقیم تا تمثیلی و استعاره‌ای نمود پیدا کرده است. بحران غرب و شرق و سنت یا مدرنیته نیز که در این نمایش بارها به آن اشاره می‌شود و به مضمون غالب این نمایش‌نامه تبدیل می‌شود یکی از مضامینی است که از دغدغه‌های ملی جامعه معاصر این نمایش‌نامه مایه می‌گیرد. لزوم تسلط همه مردم شهر قصه به زبان انگلیسی، رواج اشیا پلاستیکی به‌جای چوب خراطی شده و نون تست انگلیسی به‌جای نون سنگک از جمله نمودهایی هستند که در محتوای این نمایش‌نامه این بحران را بازنمایی می‌کنند و اصالت شیوه‌ی زندگی مردم شهر قصه را به خطر می‌اندازند:

خرس: راستی همشیره،

حضرت علیه،
انگلیسی بلدین؟
گوینده: نه آقا...
خرس : ... نچ... نچ... نچ.
خیلی بد شد...
گوینده: ... د... چرا؟...
خرس: خوب، آخه مخالف قانونه.
روباه: دختری که انگلیسی ندونه سکرتره.
گوینده: خوب پس مرحمت شما زیاد. (نسخه غیر رسمی)

در این نمایش‌نامه نیز مانند بیشتر نمایش‌نامه‌های این دوره، سه‌گانه‌ی «ریاکاری مذهبی»، «حماقت روشنفکری» و «استبداد حکومتی»، از مضامینی هستند که از دغدغه‌های اجتماعی و گفتمان‌های سیاسی اصلی آن دوره‌ی ایران مایه گرفته‌اند و به‌صورت تمثیلی در این اثر بازنمایی شده‌اند. روباه و خرس که در پلیدی از همه مردم شهر سروگردنی بالاتر هستند همواره به ظاهرسازی مشغول هستند و حتی به هوسرانی خود جامه مذهبی می‌پوشند. طوطی که روشنفکر و شاعر شهر قصه است نه‌تنها خوب و بد را تشخیص نمی‌دهد، بلکه در بیان عقاید خود بسیار بزدل است. بازنمایی فاصله فکری میان قشر روشنفکر و مردم عادی یکی از تم‌های ثابت این دوره از تئاتر ایران است که در این نمایش‌نامه در قالب گفت‌وگوهای میان طوطی و دیگر اهالی شهر قصه بازنمایی می‌شود و البته چندین بار در اشعار این نمایش‌نامه به زبان تمثیل و طنز حاکمان به فساد، دزدی و سودجویی، یکی دیگر از تم‌های تکرارشده در آثار نمایشی این دوره اشاره می‌شوند:

میمون: همون حاکم که دارای تفنگه؟
تفنگاش پر فشنگه؟
فشنگای دویست تن؟
فشنگای دویست میلیون مگاتن؟
خر: فشنگای عمو سام؟
برای پاپتی‌های ویتنام؟
خرس : همون حاکم که اخلاقش سلیمه؟
سگ: همون حاکم که حالاتش حلیمه؟
روباه: که از اقوام شیطان رجیمه؟
میمون: زن حاکم نشو حاکم حکیمه.
ز بسکی مهربونه،
در اموال همه عالم سهیمه.
خاله: یکیش چنگیز خانه.
میمون: که از آدم خورایه.
همش در فکر جنگه.
خاله: یکیش تیمور لنگه.
سگ: جفنگه!
خاله: یکیش خاقان چینه،
که مردی نازنینه.

حسابش با همه دنیا سوایه.
فرستاده پی‌ام با ساز و آواز.
میمون: لابد همراه ده میلیارد سرباز!
خاله: یکیش آقا محمد خان قاجار.
دیگران: کند هم جنس با هم جنس پرواز! (نسخه غیر رسمی)

علاوه بر نقد این سه‌گانه، مسائل سیاسی و اجتماعی فراوان دیگری نیز در این نمایش‌نامه بازنمایی می‌شوند ازجمله اشاره به خبرهای روز ایران و جهان که در جامعه‌ی در حال توسعه آن دوره‌ی ایران دغدغه‌ی بخشی از مردم بود؛ اشاره به دزیده شدن عتیقه‌های مارلیک، نقد کاغذبازی ادارات، اشاره به جنگ ویتنام و بسیاری موارد دیگر. اصولاً پرداختن به دغدغه‌های ملی حتی زمانی که مستقیم به یک بحران ملی و داخلی اشاره نداشته باشند، بازنمایی‌کننده هویت ملی است. پرداختن به «خود» و «دیگری» در جهت بازنمایی هویت ملی نه‌تنها به خودِ ایرانی و دیگریِ غیرایرانی بلکه به ده‌ها شکل دیگر از جمله خودِ اکثریت مستضعف و دیگریِ اقلیت مستکبر، خودِ ایرانی معترض به قدرت و دیگریِ غیرایرانی هم‌پیمان با قدرت و خودِ حزبی مستقل و دیگریِ غیرحزبی وابسته، خودِ آگاه و دیگریِ نادان نیز نمود پیدا کند.
علاوه‌براین در این نمایش‌نامه اشارات فراوانی به مؤلفه‌های متمایز هویت ملی ازجمله اشاره به دستگاه‌های موسیقی ایرانی - ماهور و شهناز - توسط کاراکتر میمون و یا بازنمایی مستقیم نقالی در قسمتی از نمایش توسط شتر به عناصری در هنرهای سنتی اشاره دارند که مؤلفه‌های هنری خاص فرهنگ ایرانی هستند و همچنین اشاره به خرافات و باورهای مردم مثل جن، جن‌گیر، رمال، اسطرلاب و چندین نمود دیگر از این باورها در این نمایش‌نامه وجود دارد. اشارات کوتاه و تلمیحی و تلویحی به مؤلفه‌ها و عناصر هویت ملی هرچند شاید اجتناب‌ناپذیر و غیر خلاقانه به نظر برسند؛ اما نقش مهمی در شمولیت دادن به چیزهایی است که نقش تکمیلی در فضاسازی نمایش‌نامه دارند و به‌سان قندی روی عسل است که به جذابیت‌های دیگر می‌افزاید.
یکی‌دیگر از مضامین مهم در آثار بیژن مفید، تقابل خیر و شر است که از دوران باستان در هنر و ادبیات ایران مضمونی اصلی بوده است. او هم در «شهر قصه» و هم در «شاپرک خانم» و شاید با دیدگاهی کمی تلخ‌تر در «جان‌نثار»، به‌گونه‌ای نوآورانه به نقد این تقابل پرداخته و نیکی را که میراثی از نیاکان است، به‌عنوان راهکاری برای مقابله با بدی‌ها و زشتی‌ها پیشنهاد می‌کند. اصولاً اعتقاد به گذشته پاک و به‌دور از پلیدی که در باورهای فرَشگَردی ایران پیشاتاریخی و اسطوره‌ای ریشه دارند همواره به مضمونی اصلی در آثار ادبی و هنری ایرانی تبدیل شده است. اتکا به سنت برای مقابله با هیولای تجدد و مدرنیسم در تمام آثار هنری این دوره از مجسمه‌سازی سقاخانه‌ای تا فیلم‌فارسی یکی از مضامین رایج است و سنت در مقابله با بحرانِ ازخودبیگانگی به ابزاری حیاتی و غایی تبدیل می‌شود که گویا نسبت به آثار دوره‌ی قبلی خود که تجدد و غرب‌گرایی را راه چاره می‌دیدند، چرخشی آشکار یافته است.

زبان

زبان هم یکی از مؤلفه‌های هویت ملی و هم یکی از مؤلفه‌های اصلی در هنر تئاتر است. درنتیجه استفاده از آن در جهت بازنمایی هویت ملی، اجتناب‌ناپذیر و همیشگی است و می‌توان از آن به‌عنوان عنصری یاد کرد که همواره در حال بازنمایی هویت ملی در تئاتر است. بیژن مفید که از کودکی با نمایش‌های سنتی ایرانی آشنایی داشت، در آثارش از شیوه‌های متنوع زبانی نمایش‌های ایرانی چون پرده‌خوانی، نقالی، بحرطویل‌خوانی، ترانه‌خوانی و آواز، نوحه‌خوانی، پیش‌پرده‌خوانی و معرکه‌گیری نیز به‌خوبی بهره برده است. او نیز به پیروی از بسیاری دیگر از محققان ادبیات عامه معتقد است که زبان فارسی، زبان شعر و نظم

است و درنتیجه در این نمایش‌نامه هم تمام دیالوگ‌ها به نظم و موزون هستند. یکی از دلایل موفقیت زبان صحنه‌ای در این نمایش‌نامه، آشنایی نویسنده با شعر و ادبیات ایران و همچنین شناخت کامل از موسیقی و دستگاه‌های ایرانی بود. تأثیرپذیری از نمایش‌های روحوضی و تعزیه که در سال‌های قبل از انقلاب در میان هنرمندان نوجوی تئاتر ایران رایج بود، یکی‌دیگر از ویژگی‌های برجسته زبان دراماتیک آثار مفید است. زبان ساده درعین‌حال پالایش‌یافته‌ی این نمایش‌نامه تأثیرپذیری مخاطب ایرانی از این اثر را دوچندان کرده است، زبانی که نه‌تنها میراث زبانی بلکه برجستگی و اهمیت آن در بین ایرانیان را نیز بازنمایی می‌کند.

پیش از مفید برخی درام‌نویسان ایرانی چون رضا کمال [شهرزاد]، میرزاده عشقی و ذبیح بهروز در نگارش نمایش‌نامه‌های منظوم تجربه‌هایی داشتند و ابوالحسن فروغی نیز با «ناهید و شیدوش» که در بحر رمل سروده شده بود، از امکانات شعری در نمایش بهره برده بود، اما آنچه مفید انجام داد، متمایز بود. او در خلق این نمایش‌نامه بر اساس گویش‌های ریتمیک و موزون شخصیت‌ها، و با بهره‌گیری از زبان عامیانه، متل‌ها و ترانه‌های مردمی، الگویی نوین و دراماتیک در تئاتر ایرانی پدید آورد. چیزی که مرز بین درام و شعر، کهنه و نو، نخبه و عام و غربی و شرقی را از بین می‌برد و به اثری متمایز و در خور توجه تبدیل می‌شود. باوجود تمام تکنیک‌هایی که مفید در خلق این نمایش‌نامه استفاده کرده است، می‌توان با جدیت گفت که مؤلفه‌ی زبان یکی از مهم‌ترین عوامل موفقیت این نمایش‌نامه در بین عامه مردم است.

زبان موزون در شهر قصه سرشار از مؤلفه‌های زبانی هویت ایرانی است که علاوه بر ساختار زبانی خاص خود، از بسیاری از میراث زبانی فارسی از هنرهای نمایشی سنتی تا اشعار عامیانه بهره برده و به مؤلفه‌ی دراماتیک اصلی این نمایش‌نامه و همچنین به عنصر اصلی بازنمایی هویت ایرانی تبدیل شده است. کلام موزون در تئاتر به هر زبانی که باشد، همراه دیگری نیز دارد که همان موسیقی است. زبان و موسیقی هر دو بیانگر هویت فرهنگی و اجتماعی جوامع هستند و هریک به‌طور جداگانه و در تعامل با یکدیگر به تمایز و تنوع فرهنگی کمک می‌کنند. فهم رابطه‌ی میان این دو و شناخت تمایزات زبانی و موسیقایی می‌تواند به درک عمیق‌تر از فرهنگ‌ها و جوامع مختلف منجر شود. کلام موزون شهر قصه نیاز همراهی آن با موسیقی مردمی ایرانی را اجتناب‌ناپذیر می‌کند و به تأیید اجرای کارگردانی شده توسط خود نویسنده، موسیقی فولکلور ایرانی با ریتم شش و هشت با سازهای ایرانی که یادآور نمایش‌های شادی‌آور سنتی است در کنار چند قطعه پیانو به موسیقی اصلی اجرا تبدیل شده‌اند.

به تأیید اجرایی که توسط خود بیژن مفید از این نمایش‌نامه موجود است همچنین می‌تواند اختصاص گونه‌های خاص آوازی، گویشی، لهجه‌ای و موسیقایی را در این نمایش‌نامه مشاهده کرد. شخصیت خر که کلاه‌مخملی شهر قصه است با گویش خاص این قشر صحبت می‌کند؛ همچنین روباه نیز از لهجه‌ی خاصی استفاده می‌کند که به شهر و گویش خاص قشر ملا و آخوند اشاره دارد؛ روباه همچنین در زمان بیان ناراحتی از شنیدن جواب رد از خاله‌سوسکه، علاوه بر استفاده از کلام خاص عزاداری‌های مذهبی از نحوه آوازی روضه‌خوانی - دستگاه شور- استفاده می‌کند؛ شتر نیز در زمان اجرای نمایش نقالی لحن و نحوه‌ی بیان خود را به شیوه‌ی رایج در این نمایش تغییر می‌دهد.

پیرنگ

شاید یکی از سخت‌ترین مؤلفه‌هایی که به‌عنوان پژوهش‌گر بتوان آن را تحلیل کرد یا به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس بتوان در آن تمایز ایجاد کرد، پیرنگ یا خط سیر حوادث و رویدادهای نمایش‌نامه است. داستان هرچه باشد با نظم‌وترتیبی روایت می‌شود که این ساختار، چارچوب و نظم‌وترتیب حوادث در نمایش‌نامه پیرنگ نامیده می‌شود. درام‌شناسان و روایت‌شناسان ساختار پیرنگ را جهانی و همه‌فهم تعریف می‌کنند و با نگاهی به

ادبیات عامیانه و کلاسیک ایرانی وجوه شباهت فراوانی با آنچه روایت‌شناسان در آثار غربی تبیین کرده‌اند، مشاهده خواهیم کرد، بااین‌وجود شیوه‌ها و فنون روایی در شرق و غرب تفاوت‌هایی در جزییات دارند که می‌توانند برای ایجاد تمایز در شیوه روایت آثار دراماتیک کاربرد داشته باشند و همچنین در تئاتر غربی از اصول و قواعدی پیروی می‌شود که با اسلوب روایت نمایش‌های شرقی و ایرانی مانند تعزیه و تقلید متفاوت هستند.
با اینکه در نسخه‌های غیر رسمی منتشرشده از این نمایش‌نامه، پرده‌بندی به شیوه‌ی غربی دیده می‌شود، این نمایش‌نامه از ساختار ۳ یا ۵ پرده‌ای آثار غربی پیروی نمی‌کند و به نظر می‌رسد که این تقسیم‌بندی تنها با اتمام اوج‌گیری کشمکش‌های زبانی و کنشی صورت گرفته است. نباید فراموش کرد که کنش دراماتیک بخش کوچکی از این نمایش‌نامه را تشکیل می‌دهد و بیشتر دیالوگ‌ها به‌جای اینکه کنشی را پیش ببرند، حال‌وهوای شهر قصه را مشخص می‌کنند. این نمایش با اینکه از مؤلفه‌های نمایش شادی‌آور ایرانی استفاده می‌کند فضای تلخی را روایت می‌کند و افول کنش‌های تند صحنه به فضاهای غم‌انگیز نمایش‌نامه را به چند بخش نه بر اساس روایت و داستان، بلکه بر اساس ریتم و حالت تبدیل می‌کند.
استفاده از شخصیت راوی و یا گوینده به‌شکلی متفاوت از آثار غربی و همچنین مایه‌گرفتن از نمایش‌های سنتی و پیش‌پرده‌خوانی در استفاده از راوی در این نمایش به‌خوبی مشهود است. راوی شهر قصه منفعل و خارج از کنش دراماتیک نیست و خود گاهی با شخصیت‌ها گفت‌وگو می‌کند و حتی کنش ایجاد می‌کند؛ مثلاً در جایی که برای استخدام به‌عنوان منشی خود به یکی از شخصیت‌های داستان تبدیل می‌شود.
برخی شخصیت‌های این نمایش در برخی قسمت‌ها ماسک حیوانی خود را برمی‌دارد و مشخص می‌شود که انسان پشت ماسک نیز هنوز دغدغه‌های مشترکی با شخصیتی که بازی می‌کند دارد. این تکنیک که شاید شبیه به تکنیک فاصله‌گذاری[۲۵] برشتی باشد نه‌تنها فاصله عاطفی ایجاد نمی‌کند؛ بلکه به بار عاطفی اجرا می‌افزاید. جداشدن بازیگر از نقش در بسیاری از نمایش‌های سنتی رواج دارد و این جدایی از نقش برخلاف روش برشتی به بار عاطفی صحنه می‌افزاید؛ به طور مثال در برخی مجالس تعزیه، بازیگر نقش شمر از نقش خود فاصله گرفته و برای امام حسین - که خود به قتل رسانده - عزاداری می‌کند و شور بیشتری در تماشاگر ایجاد می‌کند.
استفاده از کنارگویی و نقل کناری در این نمایش‌نامه نیز وجود دارد. در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی رایج است که یکی از شخصیت‌ها، تماشاگر را شبیه به کنارگویی[۲۶] رایج در تئاتر غرب مخاطب قرار می‌دهد با این تفاوت که آنچه او نقل می‌کند را مابقی شخصیت‌ها به‌صورت لال‌بازی و بدون کلام اجرا می‌کنند. علاوه‌بر آوازهای متعددی که شخصیت‌های متفاوت بدون توجه به کارهای دیگران می‌خوانند، نمونه‌ی جالب کنارگویی دو شخصیت - روباه و خرس - بدون توجه دیگران که مشغول به تماشای نقالی هستند ازجمله استفاده از این فنون نمایش‌های سنتی در این نمایش هستند. علاوه‌براین استفاده از لال‌بازی در زمان کنارگویی دیگران و یا آوازخواندن به‌ویژه لال‌بازی‌هایی میمون در زمان خواندن ترانه «گندم گل‌گندم» بسیار به استفاده از این تکنیک در نمایش‌های سنتی ایرانی شباهت دارد.

شخصیت

مؤلفه‌ی شخصیت در تئاتر از دو طریق می‌تواند هویت ملی را بازنمایی کند که هرکدام شامل روش‌ها و فنون متفاوتی هستند؛ یکی از طریق بازنمایی شخصیت‌های تاریخی، اسطوره‌ای، فرهنگی، تیپ‌ها و کهن‌الگوهای اجتماعی و حتی شخصیت‌های تیپیکال نمایش‌های سنتی؛ و دیگری از طریق روش‌های شخصیت‌پردازی مشابه نمایش‌های سنتی و شاید ادبیات ملی.
حیوان‌های شهر قصه هرکدام تمثیلی از یکی از قشرهای جامعه ایرانی هستند که مانند بسیاری از

نمایش‌نامه‌های این دوره حضور برخی از این تیپ‌های اجتماعی برجسته‌تر است. خاله‌سوسکه نمودی از زن مدرن دوران پهلوی است که لباس مد روز و مینی‌ژوپ می‌پوشد؛ خر که خراطی می‌کند کلاه‌مخملی است و بعد از کار چهارسوق را قرق می‌کند؛ میمون رقاص است و همواره بقیه مردم شهر به‌ویژه ملا را رسوا می‌کند و دیگران نیز هرکدام تمثیلی از جامعه‌ی دگرگون‌شده و یا در حال دگرگونی ایران هستند.
همان‌طور که پیش‌تر گفته شد در این نمایش‌نامه مانند بسیاری دیگر از نمایش‌نامه‌های این دوره، دو قشر مذهبی و روشنفکر نیز بسیار جلب توجه می‌کنند. طوطی که شاعر است و در مجله‌ی شعر می‌نویسد، نه‌تنها هیچ درکی از زمان و مکان ندارد، بلکه درک درستی از جامعه‌ی خود نیز ندارد. کسی علاقه‌ای به شنیدن حتی یک بیت از اشعار او را ندارد و او تعامل با مردم شهر را بلد نیست و همین به درگیری او با خر منتهی می‌شود. ملا و رمال هم همواره پستی و پلیدی خود را پشت نقاب مذهب مخفی می‌کنند و از تمام مردم شهر در چشم‌چرانی، دروغ و کلاهبرداری پیش‌تر هستند.
فیل نیز نمادی از جامعه سنتی ایرانی است که در این شهر در حال گذر هویت خود را از دست می‌دهد و در انتها همه‌چیز از جمله عاج، خرطوم، دارایی و حتی نام خود را از دست می‌دهد. اصولاً پرداختن به شخصیت‌هایی که در بحران مدرنیته و سنت ایرانی در این دوره دچار خودباختگی شده‌اند در طیف وسیعی از آثار این دوره از آقای هالو در نمایش‌نامه علی نصیریان تا صمدآقا در مجموعه‌ی فیلم‌های پرویز صیاد به یکی از مضامین اصلی تبدیل شده‌اند.

صحنه

در مؤلفه‌های تئاتری صحنه می‌تواند به سه معنی به‌کار رود؛ زمان و مکان وقوع داستان (Setting)، صحنه‌پردازی یا منظر (Spectacle) و خود صحنه در محل اجرا (Satge/Scene). تأثیر نمایش‌های سنتی نیز بر صحنه‌پردازی و مکان و زمان در حجم کثیری از آثار این دوره روشن است. در تعزیه همه زمان‌ها عاشورا و همه مکان‌ها کربلا هستند (کُلُّ یَومٍ عاشورا و کُلُّ أرضٍ کَربَلا) و در تقلید وضعیت اسفناکی که نشان داده می‌شود همه‌جا وجود دارد به‌جز محل واقعی اجرا. منظر نمایشی در آثار تئاتری این دوره نه‌تنها در توضیح صحنه که در برخی موارد در دیالوگ‌ها وجود دارد و انگار کلمات جایگزین صحنه‌آرایی می‌شوند، امری که بسیار به شیوه‌های تمثیلی صحنه‌پردازی نمایش‌های سنتی مثل تعزیه شباهت دارد.
این نمایش‌نامه که بیشتر کلام‌محور است از توضیح صحنه زیاد پرهیز کرده و حتی از بیان زمان و مکان دقیق وقوع حوادث - به تقلید از نمایش‌های سنتی - پرهیز می‌کند و در دیالوگ‌ها به تخیلی بودن شهر اشاره می‌شود. برای طراحی صحنه نیز تنها به چهارسوقی با حجره‌ها در اطراف اشاره شده است که شاید هم به محل وقوع حوادث و هم به محل اجرای نمایش‌های سنتی اشاره داشته باشد. شهر قصه در ادبیات عامیانه ایرانی شهری است متعلق به همه زمان‌ها و همه مکان‌ها که مهم‌ترین عناصر هویتی مردم جامعه را از زمان‌های قدیم تا دوران معاصر در خود جای داده است.

جدول ۱:مؤلفه‌های دراماتیک بازنمایی هویت ملی در نمایش‌نامه شهر قصه

مؤلفه دراماتیک	روش، شیوه و تکنیک بازنمایی
محتوا	استفاده از یکی از روایت‌های شناخته‌شده ادبیات فارسی/ بازنمایی عناصری از مذهب، اسطوره و عرفان ایرانی/ اشاره به دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی معاصر
زبان	بهره‌بردن از آرایه‌های ادبی زبان فارسی مانند استعاره، سجع، قافیه و.../ استفاده از زبان موزون نمایش‌های سنتی ایرانی/ استفاده از تکنیک‌های زبانی رایج در نمایش‌های سنتی مانند دیالوگ تقسیم‌شده، کنارگویی و نقل کناری
پیرنگ	به‌کاربردن تغییر زاویه دید و زنجیره‌ی روایت چندگانه رایج در ادبیات فارسی/ استفاده از تکنیک‌های روایتی رایج در نمایش‌های سنتی مانند نمایش در نمایش، داستان در داستان و شخصیت در شخصیت/ پیش‌بینی و روایت کل حوادث و رویدادها توسط یک شخصیت (گوینده) مشابه فنون رایج در نمایش‌های سنتی/ تحلیل رویدادها در جهت درک بهتر آن‌ها به تقلید از نمایش‌های سنتی
شخصیت	بازنمایی تیپ‌های اجتماعی تاریخی و معاصر/ شخصیت‌پردازی استعاری شبیه به روش‌های رایج در نمایش‌های سنتی
صحنه	وقوع حوادث در بستر بی‌زمان و بی‌مکان رایج در نمایش‌های سنتی ایرانی/ استفاده از کلام به‌جای صحنه‌پردازی/ بهره‌بردن از صحنه‌پردازی نمادین و ایجازگرایی نمایش‌های سنتی ایرانی/ استفاده از قراردادهای تغییر زمان و مکان رایج در نمایش‌های سنتی

نتیجه‌گیری

«شهر قصه» نوشته بیژن مفید الگویی از تن‌ندادن به خواسته‌های زیبایی‌شناسانه قشر مسلط جامعه در دوره‌ای است که پرداختن به هنر مردم‌پسند داغ ننگی بود که برای حذف هنرهای مردمی مانند موسیقی کوچه‌بازاری و فیلم‌فارسی در گفتمان هنری آن دوره رواج داشت، اما این‌بار سبب تولید اثری شد که مورد توجه همه‌ی اقشار جامعه قرار گرفت و تلاش کرد فاصله‌ی بین روشنفکران و مردم را کاهش دهد. نمایش «شهر قصه» اثری تمثیلی است که فساد، نادانی، خرافات و سنت‌های تحمیل‌شده در جامعه‌ی در حال گذار را بازنمایی می‌کند. تلفیقی از دغدغه‌های کهنه و نو، روش‌های بیان کهنه و نو، زبان کهنه و نو در بستر یک داستان فولکوریک که همه مردم با آن آشنا هستند و درنتیجه با آن ارتباط برقرار می‌کنند.

در این اثر مؤلفه‌های تئاتر وارداتی غربی در تلفیق با مؤلفه‌های تاریخی هویت ایرانی و بهره از گفتمان‌های سیاسی و دغدغه‌های اجتماعی دوران خلق اثر باعث به‌وجود آمدن تمایزهایی آشکار در مؤلفه‌های دراماتیک این اثر شده است که آنچه متفکران دوران مدرن هویت ملی می‌خوانند را در خود جای داده است و استفاده از این مؤلفه‌های سبکی موجب بروز شکل خاصی از درام با روحیه ملی شده است که با الگوبرداری و سرمشق‌گیری از آن‌ها می‌توان به مفهوم تئاتر ایرانی نزدیک شد. تکنیک‌های چون ساختار سلسله‌ای به‌جای ساختار سه یا پنج‌پرده‌ای درام غربی، شخصیت‌پردازی تمثیلی و بهره از تضاد شخصیت‌ها به‌جای قوس شخصیت که در آثار غربی رایج است و انواع دیگر فنون زبانی، روایی و صحنه‌ای موجود در هنرهای ایرانی، ازجمله شگردهای متمایز درام مدرن ایرانی است که در این نمایش‌نامه به‌خوبی تجلی یافته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Imagined Community
2. Benedict Anderson
3. Representation
4. Stuart Hall
5. Nadine Holdsworth
6. Theatre and the Nation
7. Sharmistha Saha
8. Theatre and National Identity in Colonial India: Forming a Community through Cultural Practice
9. Theatre, Society and the Nation: Staging American Identities
10. S.E. Wilmer
11. Performing Japan: Contemporary Expressions of Cultural Identity
12. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism
13. Socially-constructed
14. Horizontal Comradeship
15. The Reflective
16. The Intentional
17. The Constructive
18. Semiotic
19. Ferdinand de Saussure
20. Discourse
21. Michel Foucault
22. Nikki R. Keddie
23. Ulrich Marzolph
24. Liminality
25. Verfremdungseffekt
26. Aside

فهرست منابع

- احمدی، حمید (۱۳۸۳). ایران؛ هویت ملی و قومیت. تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۱). «ایرانی کیست؟». ایران فردا، سال اول (۵)، ۶۵-۷۲.
- پورگیو، فریده؛ ذکاوت، مسیح (۱۳۸۹). «بررسی نقش‌های جنسیتی در خاله‌سوسکه». مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک. اول.
- جمشیدنژاد، فروزان. (۱۳۹۱). «بیژن مفید؛ راوی غصه‌دار شهر قصه‌ها». بی‌بی‌سی فارسی. بازیابی‌شده در تاریخ ۲۱ آبان ۱۴۰۲.
https//:www.bbc.com/persian/arts_2012/11/121111/l41_bijan_mofid
- چهرازی، منصور (شهریور ۱۳۷۹). «افسانه‌های عامیانه از دیدگاه شادروان دکتر عبدالحسین زرین‌کوب». ماهنامه کتاب ماه تاریخ و جغرافیا (۳۵).
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۷). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کدی، نیکی (۱۳۸۱). ایران دوران قاجار و برآمدن رضاخان (مهدی حقیقت خواه، مترجم). تهران: انتشارات ققنوس.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۹). هویت ایرانی و زبان فارسی. تهران: فرزان روز.
- مفید، بیژن (بی‌تا). شهر قصه (نسخه غیررسمی).
- نفیسی، نوشین (اسفند ۱۳۴۸). «نقش‌های عامیانه ایران». هنر و مردم (۸۹).

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised and extended ed.). London: Verso.

- Ashraf, A. (2012). IRANIAN IDENTITY iv. 19TH-20TH CENTURIES. In *Encyclopedia Iranica*. Retrieved February 8, 2012, from https://www.iranicaonline.org/articles/iranian-identity-iv-19th-20th-centuries
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge*. Harvester.
- Gee, J.P. (2008). "Discourses and literacies". in *Social Linguistics and Literacies: Ideology in Discourses*, 3rd edition. Routledge.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Kinzer, S. (2003). *All the Shah's Men: An American Coup and the Roots of Middle East Terror*. Wiley.
- Mitchell, W. J. T. (1995). "Representation", in F Lentricchia & T McLaughlin (eds), *Critical Terms for Literary Study*, (2nd edn). University of Chicago Press.
- Motadel, D. (2014*). Islam and the European Empires*. Oxford: Oxford University Press.