

صورت بندی فضایی نوشتار و پیش‌نمون کارتوش

سولماز نراقی

پیش‌نمون کارتوش

در فرهنگ بصری ما جاسازی حروف و کلمات در چارچوب‌های هندسی، ریشه‌ای تاریخی در سنت کتیبه‌نگاری دارد. اما ریشه‌های کهن‌تر این تجربه فرمی را باید ابتدا در الواح گلی، مهر-انگشتری‌ها، سکه‌ها، آرایه‌های منقش به خط و نیز در هیروگلیف‌هایی جستجو کرد که درون حاشیه‌هایی موسوم به کارتوش^۱ (فرانسوی کارت‌تریچ) ترسیم می‌شدند. کارتوش، کادری بیضی یا مستطیل شکل بود که نام پادشاهان و ملکه‌های مصر باستان را درون آن نقش می‌کردند. عنوان کارتوش را سربازان فرانسوی هنگام حمله ناپلئون به مصر در ۱۷۹۸ بر این کتیبه‌ها گذاشتند. «تعدادی از حروف هیروگلیف درون یک طرح بیضی شکل در یک کتیبه آنها را به یاد فشنگ‌های درون تفنگ‌هایشان (کارت‌تریچ) می‌انداخت.» (رابینسون، ص ۳۰).

^۱ -cartouche



اما این اصطلاح دو قرن پیش‌تر در معماری اروپایی به کار رفته بود و به کتیبه‌های برجسته‌ای گفته می‌شد که بر سردر بناها نصب می‌کردند تا نام صاحب بنا را درون آن بگنجانند. کارتوش‌ها اغلب بیضی و یا مستطیل بودند و حواشی آنها بعضاً به صورتی طراحی و گچبری شده بود که تداعی کننده طومار یا کاغذ لوله‌ای شکلی باشد که از طرفین باز شده است.



FRANCISCO XAVIER BAPTIZO
EN LAS YNDIAS VN MILLON
Y DOCIENTAS MIL ALMAS



خاستگاه این عنصر تزئینی که از اوایل قرن شانزدهم در معماری اروپایی رواج یافت ایتالیایی عصر رنسانس بود.^۲ اما کارتوش را مصری‌ها شنو shenu می‌نامیدند که برگرفته از فعل شنی sheni به معنی احاطه کردن، دور گیری یا کشیدن خطی مدرو گرد یک چیز است.^۳

سبک موسوم به «کارتی» که در صنعت جواهرسازی سنتی دیرینه دارد برآمده از شکل کارتوش و کارکردهای آن در مصر باستان است. کلمه کارت (card) نیز ریشه در واژه کارتوش دارد و جالب اینجاست که این کلمه به صورت کارتا، در زبان لاتین به معنای کاغذ به کار می‌رفت که با واژه عربی قرطاس (به معنای کاغذ) یکی است.^۴

- نگاه کنید به <http://www.vam.ac.uk/blog/engraved-ornament-project/cartouche>

- برگرفته از <http://www.egyptianmyths.net/cartouche.htm>
<http://www.egyptianmyths.net/cartouche.htm>
<https://en.wikipedia.org/wiki/Cartouche>

- نگاه کنید به <http://www.etymonline.com/index.php?search=Cartouche>

به نظر می‌رسد این شکل از کادربندی که به قصد برجسته سازی یا متمایز کردن یک عبارت، نام یا پیام صورت می‌گرفته به کارکرد سیاسی، مذهبی و جادویی آن پیام بستگی تام داشته است. کارتوش‌ها واجد نیرویی ماورائی قلمداد می‌شدند و نقش محافظ یا مراقب را برای صاحب خود ایفا می‌کردند. صورت ظاهری و کارکرد کارتوش شباهت زیادی به مهرها و انگشتری‌های منقش به خط دارد که از تمدن‌های باستان به جا مانده‌اند. در اغلب فرهنگ‌ها آرایه‌های منقش به خط علاوه بر آنکه همچون شناسه به کار می‌رفتند حامل پیامی معنوی، یا واجد نیرویی اثربخش قلمداد می‌شدند. حک کردن نام پادشاهان و فراعنه درون کارتوش ریشه در اهمیتی داشت که مصری‌ها برای نام قائل بودند. آنها باور داشتند که مراقبت از نام یک فرد، ضامن جاودانگی صاحب نام است. میان این عقیده و باور به اصالت هستی شناسانه حروف در یهودیت، اسلام و ادیان و مکاتب کهن دیگر، نسبتی انکارناپذیر برقرار است. در دوره اسلامی نمونه‌های بیشماری از مهر انگشتر و نیز انگشتری‌های مزین به اسماء مقدس دیده می‌شود. به طور کلی کارتوش‌ها و مهرهایی که حامل اسماء مقدس یا نام صاحبان مناصب اند لایه‌هایی از رابطه نوشتار و قدرت را برملا می‌کنند که در تحلیل صورت‌بندی فضایی نوشتار بدان خواهیم پرداخت.

کارتولوژی^۵ نوشتار

کارتوش، الگوی کوچکی از یک «کادر مشخص» و پیش‌نمون فضایی است که نوشتار همچون یک «حضور» درون آن تعیین می‌یابد.



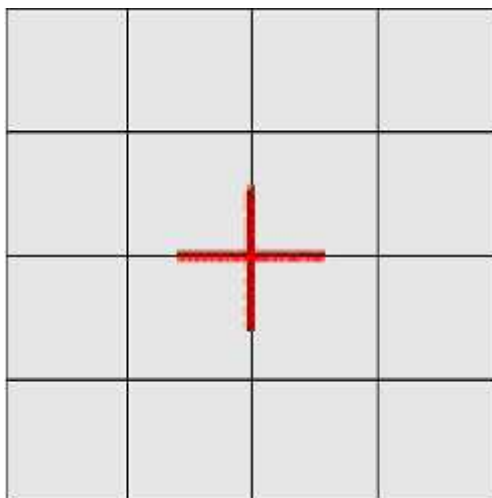
بدین ترتیب هر خطی که دور زنجیره مشخصی از عناصر نوشتاری کشیده شود را می‌توان کادر یا کارتوشی قلمداد کرد که یک واحد نوشتاری مشخص را مرزبندی و در فضای متمایزی مستقر کرده است. با این تعریف، صفحه به خودی خود می‌تواند صورت بسط

⁵ نقشه نگاری cartography -

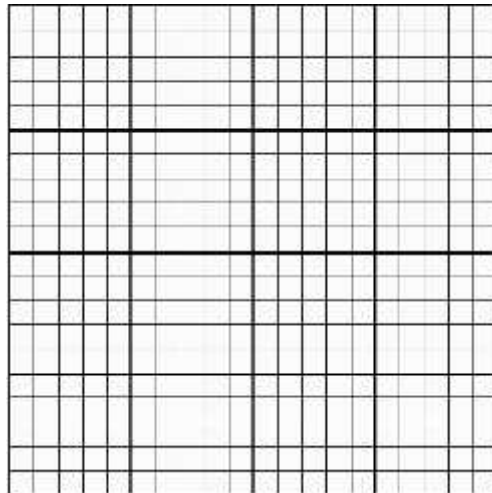
یافته‌ای از کارتوش باشد. گرافم^۶، را کوچک‌ترین واحد تفاوت‌زا در نظام نوشتاری بدانیم، می‌توانیم کارتوش را کوچک‌ترین واحد مرزبندی یا نموداری از صورتبندی فضایی نوشتار در نظر آوریم.

هر اثر هنری که بر سطحی دو بعدی خلق می‌شود درون محدوده‌ای موسوم به کادر تحقق می‌یابد و هویت خود را در نسبت با آن محدوده تعریف می‌کند. صفحه نوشتاری نیز همانند هر اثر دو بعدی دیگری واجد ساختار فضایی مشخصی است که طی روندی تاریخی تکامل یافته است. هر سطری که بر کاغذ نوشته می‌شود، پایه‌گذار مفهوم فضا نزد کاتب است. در اغلب خطوط جهان، علائم و نویسه‌ها از خط‌های راست، منحنی یا موربی تشکیل شده اند که بر یک محور افقی مفروض عمود می‌شوند. اگر شکل‌گیری نوشتار را از ترسیم عناصر منفرد بصری (اعم از تصویرنگاشت و آوانگاشت) تا اتصال یافتن آنها به یکدیگر و تبدیل شدن به جمله، تعقیب کنیم در خواهیم یافت که وجه مشترک همه خطوط، توالی یا تسلسل نویسه‌هاست. توالی‌های افقی، عمودی یا بعضاً دورانی در صورت‌های مختلف نوشتاری برآیند خصلت زنجیره‌ای زبان اند. نوشتار، نوعی مکانمندسازی گفتار در راستای ثبت و یاد سپاری آن است. صفحه، فضایی است که در آن موجودیت فیزیکی نوشتار منعقد می‌شود و گفتار، همچون پدیده‌ای زمانمند، به قید مکان در می‌آید و به قلمرو تصویر قدم می‌گذارد. با این همه خط، همچون اثری دیداری، از رهگذر پیوند با گفتار که جریانی وابسته به تنفس است، در یک نقطه از هر اثر تجسمی دیگری متمایز می‌شود؛ خطیت خط، یا آنچه خط را از یک نگاره یا تصویر جدا می‌کند حضور ثابت زنجیره‌ای موسوم به «سطر» است. نکته جالب توجه این است که «در اغلب خطوط کهن از جمله مصری، میخی بین النهرین، هجایی اژه‌ای و برخی خطوط هندی ... واژه‌ها و جملات از یکدیگر جدا نبوده اند». (گاور، ص ۶۲). جداسازی واژه‌ها و جملات، اتفاقی است که به مرور رخ داده چرا که «در گفتار عادی نیز هیچ فضایی بین کلمات وجود ندارد. اما در سیستم‌های نوشتار کنونی فضاهای سفید بین واژه‌ها دیده می‌شود.» (رابینسون، ص ۴۴)

حال اگر عمل نوشتن، را عبارت از عمود کردن عناصر و علائمی بر این سطوح مستوی بدانیم، پارادایم فضا در نهایت محیطی دوبعدی، چارگوش و مشبک خواهد بود که حاصل آمیزش رشته‌های افقی با اشکال عمودی، مقور یا موربی است که بر آن‌ها فرود آمده یا قطعشان کرده‌اند. صورت فروکاسته یا چکیده‌شده این ترکیب، دو محور متقاطع افقی و عمودی است که طرحی از صلیب را مجسم می‌سازد. به یاری این طرح می‌توان محور چینش خطوط درون یک صفحه را چنین ترسیم کرد:



⁶ -grapheme



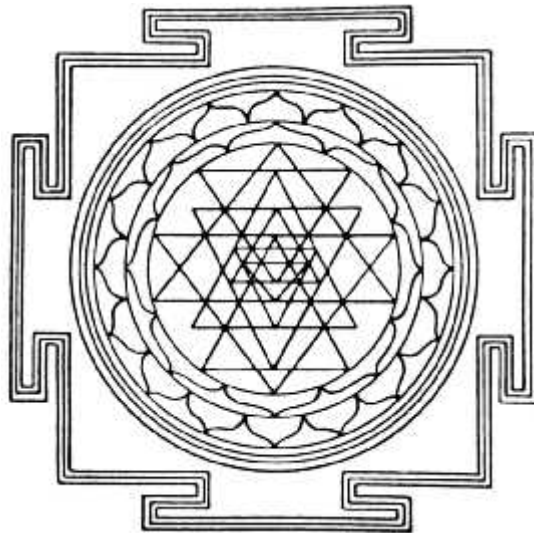
در اغلب خطوط جهان، محور همنشینی کلمات، سطحی مستوی موازی با خط افق است، و خط افق جایی است که آسمان به زمین پیوند می‌خورد و زمان و مکان بر هم منطبق می‌شوند. طرح صلیب نیز که هسته اولیه صورت‌بندی فضایی در نوشتار را تشکیل می‌دهد، محل تلاقی زمان و مکان است. مقطع صلیب جایی است که مرکز مربع بر مرکز دایره منطبق می‌شود.



بر اساس برخی از کهن‌ترین برداشت‌های بشر از گیتی، زمین چارگوش است و آسمان گرد. زمین مکان است و آسمان زمان. به نظر می‌رسد که الگوهای صورت‌بندی فضایی نوشتار نیز متناسب با برداشت صاحبان یا مبدعان هر خطی، در چارچوب درک آن‌ها از «مکان» و «زمان» صورت تحقق یافته است.

هم از این روست شاید، که تحولات کادر یا ساختار فضایی نوشتار بیش از هر چیز نتیجه مکالمه دایره با چارگوش بوده است. نباید از نظر دور داشت «نوشتار، از زمانی موجودیت می‌یابد که بر نوعی ماده خاص نوشته شود. ما در طول تاریخ به وسایل گوناگونی برای تأمین این نیاز بر می‌خوریم...از جمله موادی که برای این امر بکار می‌رفته اند، سنگ، چوب، فلز، پوست حیوانات، برگ درختان، استخوان، صدف، گل رس، موم، کوزه، ابریشم، پنبه، کاغذ، و جز آن را می‌توان نام برد... باید پذیرفت ماده ای که بر آن نوشته می‌شود در تکامل خط بی‌تاثیر نیست. این ماده می‌تواند تکامل خط را در زمینه‌هایی چون شکل ظاهری، قالب نشانه‌های منفرد، و سمت نگارش تحت تاثیر قرار دهد و اغلب بر شکل و قطع کتاب نیز تاثیری تعیین‌کننده بر جای گذارد. به عنوان نمونه استفاده از برگ نخل در جنوب و جنوب شرقی آسیا ایجاب می‌کرد که شکل کتاب مستطیل باشد...ما امروزه با نظریه‌ای مواجهیم که شکل نیشکر یعنی یکی از متداول‌ترین مواد نوشتار در چین را عامل اصلی جهت عمودی خط چینی می‌دانند...»

(گاور، ص ۳۵، ۳۶ و ۵۳). بنا بر این نظریه، متن تشکیل شده از سطرها یا محورهای متوالی، منطقاً می باید قالب هندسی ماده یا بستری را که بر آن حکاکی یا تحریر می شده به خود گرفته باشد. با این همه ساختار فضایی نوشتار در وجه غالب متمایل به محیطی چهارگوش (مربع، مستطیل، مربع متمایل به دایره یا مستطیل متمایل به بیضی-مشابه ساختار کارتوش) بوده است. احتمال دارد تغییر صفحه نوشتاری از مواد فسادپذیر به مواد فسادناپذیری مانند سنگ، لوحه های گلی، پاپیروس یا چرم دباغی شده موجبات این تغییر را فراهم آورده باشد اما شاید بتوان یکی از مهم ترین دلایل شکل گیری این فرم را زنجیروارگی واحد سطر دانست. گویی ساختار فیزیکی صفحه از آغاز بر مبنای انگاره‌ای از جهان یا کیهان، صورت‌بندی شده و همزمان دربردارنده عناصر زمانی و مکانی است. رابطه خط با معماری و به ویژه معماری مقدس نیز ریشه در همین پیوند بنیادین دارد. «هر گونه معماری مقدس، متعلق به هر سنتی که باشد قابل تاویل به مضمون اساسی تبدیل دایره به مربع (تربیع) است. اگر دایره رمز وحدت تقسیم ناپذیر مبدأ اعلی تلقی شود چهارگوش نمودگار تعیین نخستین و ثابت آن یعنی نمودار قانون یا معیار کلی است... (بورکهارت، ص ۱۸)» ساختار فضایی نوشتار را بیش از هر چیز می توان از طریق نمودار ماندالا که یکی از کهن ترین نمادهای بشری است تحلیل کرد. ماندالا انگاره‌ای کیهانی مرکب از دایره و مربع و نماد تمامیت و یکپارچگی هستی است. در فرهنگ هندو «*vastu*» *Purusha-mandala* یا *vastu-mandala* که طرح و گرتۀ آن از طریق آیین جهت یابی به دست می آید خود به چندین مربع کوچک تر تقسیم می شود و بدین گونه شبکه‌ای از چهارگوش‌ها به وجود می آید که شالوده‌های ساختمان در داخل آنها قرار می - گیرند. (همان، ص ۳۰)





اما نمی‌توان این نکته را نادیده گرفت که در روند تکامل زیباشناسانه خط، مفردات حروف و شیوه همجواری آنها نیز بر چگونگی صورت‌بندی فضایی نوشتار تاثیر گذاشته است. اگر آرایش صفحه را نوعی نقشه‌نگاری یا کارتوگرافی بر مبنای الگویی مثالی از گیتی قلمداد کنیم می‌توانیم به بررسی شیوه‌های صورت‌بندی فضا در خط نزدیک شده تسامحاً آن را نوعی کارتولوژی یا کارتوگرافی^۷ نوشتار بنامیم.

نوشتار، مالکیت و قدرت

در سایه کارتولوژی نوشتار می‌توان به رابطه خط، مالکیت، و قدرت پی برد. کارتوش یکی از مظاهر این پیوند است. برآوردن میل جاودانگی نتیجه ضمنی در اختیار داشتن کارتوش‌ها، مهرها و نشان‌ها همچون ابزارهایی برای ابدی کردن یک نام بوده است. اما به طور کلی خط کشیدن و مرزبندی کردن یک محدوده با مفهوم تملک یا تصاحب رابطه مستقیم دارد. از آن سو، مقید کردن، به بند کشیدن، و مکانمند ساختن مفاهیمی اند که با نوشتار پیوندی بنیادین دارند. در اسطوره‌های ایرانی نیز تهورث شخصیتی ست که دیوان را به بند می‌کشد و آنان در ازای آزادی خود وعده آموختن هنری را به او می‌دهند که کسی بدان دست نیافته است:

کی نامور دادشان زینهار/ بدان تا نهانی کنند آشکار

چو آزاد گشتند از بند او/ بجستند ناچار پیوند او

نبشتن به خسرو بیاموختند/ دلش را به دانش برافروختند

نبشتن یکی نه که نزدیک سی/ چه رومی چه تازی و چه پارسی

چه هندی چه چینی و چه پهلوی/ نگاریدن آن کجا بشنوی

برای بررسی رابطه مالکیت، ثروت و قدرت با نوشتار، می‌باید به نیازهایی که خط برای برآورده ساختن آنها به وجود آمده مراجعه کرد. حسابرسی، شمارش، ذخیره سازی اطلاعات، ثبت رویدادهای تاریخی، قوانین، دفاتر و دواوین حکومتی، پیشگویی و جادوگری نمونه‌هایی از کارکردهای نوشتارند. «رهبران سیاسی همواره از نوشتار برای پیشبرد اهداف خود بهره جسته‌اند...متون تاریخی به جا مانده که با خط میخی بابلی و آشوری، هیروگلیف‌های مصری و علائم مایاها در امریکای مرکزی بر روی دیوار قصرها و معابد حکاکی شده‌اند، همچون پوسترهایی تبلیغاتی و سیاسی به کار می‌رفتند... بسیاری از نوشته‌ها در دنیای باستان به عنوان کارت شناسایی یا سند مالکیت و یا در امور بازرگانی به کار می‌رفتند. کارتوشی که نام توانخامون را دربر دارد روی تمام اشیا از بزرگ-ترین تخت‌ها تا کوچک‌ترین جعبه‌های مقبره وی دید می‌شود.» (رابینسون، ص ۱۴)

در ایران نیز، «اگرچه خط و کتابت بسی پیش تر از پیدایش و ظهور دین اسلام در بخش‌هایی از قاره کهن و به ویژه مناطقی از بین‌النهرین و فلات ایران رواج یافته بود، اما این اختراع سرنوشت‌ساز بشری عموماً در اختیار روحانیون زرتشتی، شاهزادگان، گروهی از نجبا و دهگانان بزرگ قرار داشت. (نصری اشرفی، صص ۲۱۴ - ۲۱۳).

اگر آرایش صفحه را برداشتی از هندسه مثالی گیتی بدانیم، کاتب به مثابه عالم این فن شریف، سوژه شناسای عالم است که در مرکز این قلمرو کرانمند واقع شده. قلمروی که خود ترکیبی از مربع و دایره، یعنی زمان و مکان، و آسمان و زمین است. بر این منوال الگوی کارتوگرافیک نوشتار بیش از هر چیز بر تصویر مرد ویترووین منطبق است. آنچه بعدها در تحولات جمال‌شناختی خط به خصوص در خوشنویسی اسلامی رخ می‌دهد با برداشت‌های باطنی از حروف گره می‌خورد و حروف خود به تجلی این انسان مرکزی که باز نمودی از عالم صغیر است تبدیل می‌شوند و این همان هنگامه‌ای است که کنش نوشتن به استعاره‌ای از خلقت بدل شده و حروف نیز همچون استعاره‌هایی از مخلوقات می‌باید به جمالی همتراز جمال الهی برسند. در سایه همین برداشت

خوشنویسی ایرانی، در روند توسعه هنری خود به طرف اخذ فرمول‌های زیبایی از اندام انسان و جانداران دیگر حرکت می‌کند و در نقطه اوج خود به «نستعلیق» می‌رسد که به واقع، گونه‌ای چکیده‌نگاری^۸ تن آدمی است.

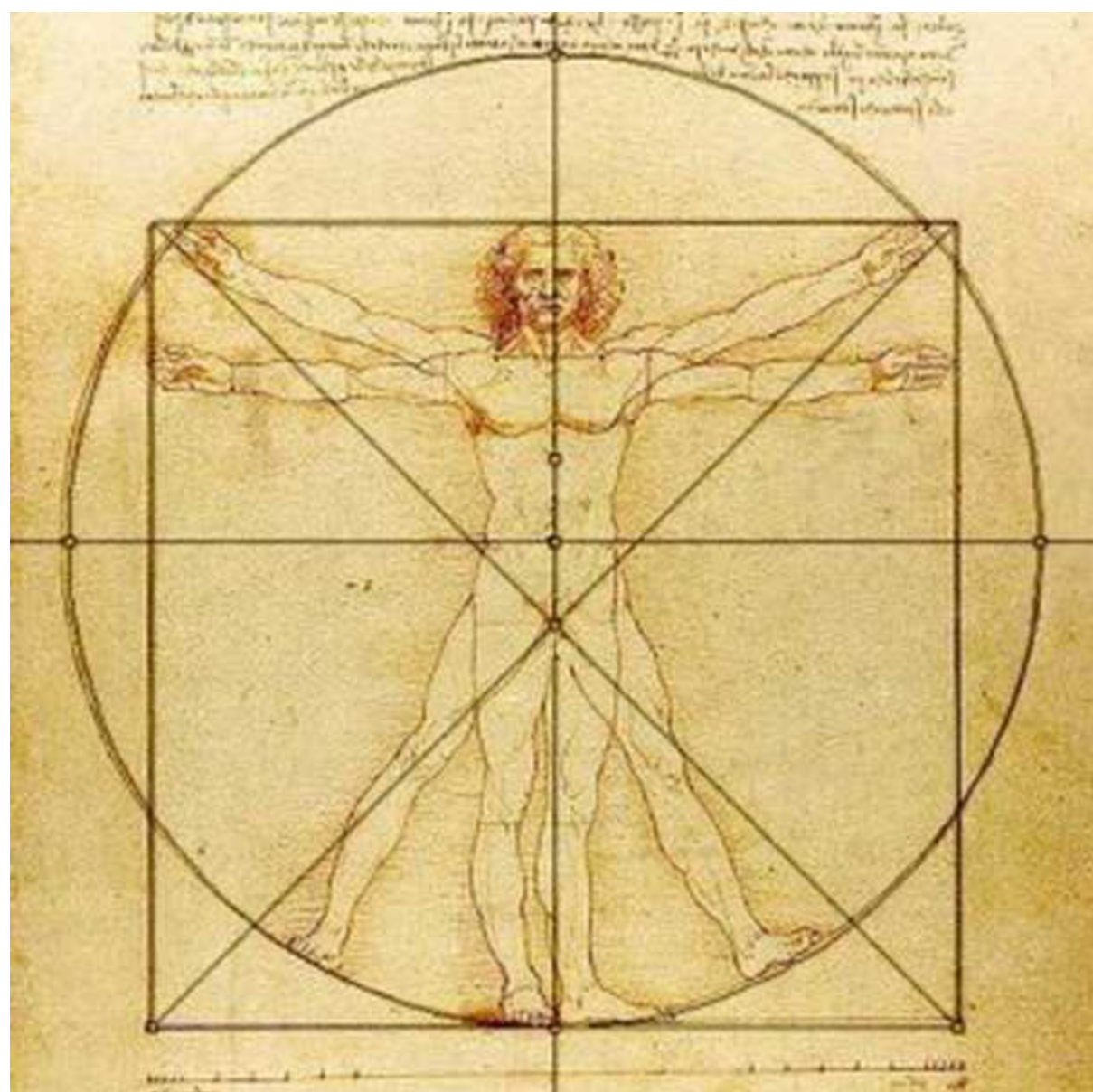
بر این منوال ذوق یا سلیقه زیباشناختی‌ای که خوشنویسی اسلامی را جهت داده خود برآمده از برداشت ناب‌گرایانه‌ای از جمال است که با جلال، شکوه و قدرت آمیزشی وجودی دارد. شاید به همین دلیل است که استتیک حاکم بر این هنر نظم‌های نفوذناپذیری را به نمایش می‌گذارد که تغییرات مختصر و محتاطانه‌ای را در گذر قرن‌های متمادی پذیرفته‌اند.

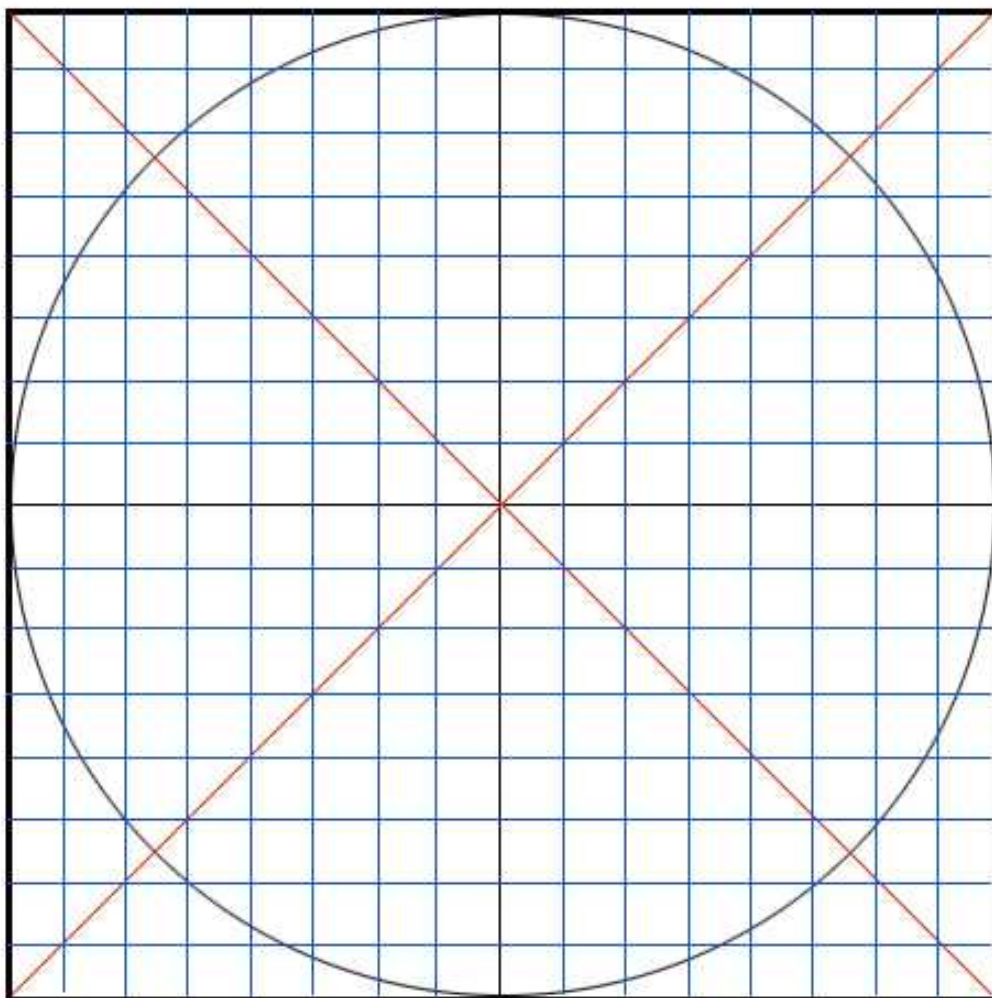
※

مقاله حاضر را با اشاره‌ای مختصر وجه جنسیتی رابطه خط و قدرت به پایان می‌بریم؛ آنچه می‌توان ذیل هنر خط تحلیل کرد شامل دو الگوی کارتوگرافیک مرتبط اما متفاوت است که یکی در صورت رسمی خوشنویسی همچون صنعتی ظریفه ظاهر می‌شود و دیگری در صور خانگی، غیر رسمی و بدوی‌تری چون خطوط جادویی، طلسم‌ها و تعویذات. هنگامی که به آرایش علائم جادویی درون یک کادر می‌نگریم حروف، اعداد و اشکالی ناشناخته و درهم ریخته می‌بینیم که انگار عمداً به آداب خوشنویسانه پشت کرده‌اند. در واقع چنین به نظر می‌رسد که شرط رازآلودی عناصر جادوانه این است که از نظم‌های رایج عبور کرده، به توالی‌های نحوی^۹ سمبلیکی تن دهند که در نتیجه آن خروجی همگنی از اجزای ناهمگن حاصل شود. جدول‌های مربع شکل، دوایر تقسیم شده و چینش‌های ضربدری، و افقی-عمودی اعداد و کلمات نمونه‌هایی از نحوه قرارگیری این عناصر نامألوف‌اند. فرم کلی این حروف، هم از حیث ناهمگونی بصری و خروج‌شان از نظام‌های هندسی مذکر و هم رویارویی یا تقابل با قلمرو انحصاری نوشتار رسمی و مرد محور، قابل تأمل‌اند؛ مرد در طول تاریخ «تنها سرور و عنصر مسلط در نوشتار [بوده] است و هیچ نمونه‌ای از وجود کنش‌گر زن در حوزه زبان مکتوب سراغ نداریم.» (غذامی، ص ۲۸). به همان نسبت، مبانی زیباشناختی خط را نیز، مردان شکل داده‌اند. به ویژه اگر در خوشنویسی ایرانی/اسلامی دقیق شوید، سلطه منشی مذکر را بر سنت خط-نویسی فارسی خواهید دید که در قالب‌های هندسی محصور و موازین معمارانه خودنمایی می‌کند. «هلن سیکسو» برای «نوشتار» زنانه ویژگی‌هایی را برمی‌شمارد که قابل انطباق بر شیوه‌هایی از «نگاشتن» نیز به نظر می‌رسند. «نوع نگارشی که سیکسو متعلق به زنان می‌دانست- نشانه گذاری، نوشتن و خط زدن، خرچنگ قورباغه نوشتن، و یادداشت‌های سردستی- بیان تلویحی حرکاتی است که رودخانه هراکلیت را به ذهن متبادر می‌سازد که مدام در حال تغییر است... مردان در هراس از چندگونگی و بی‌نظمی موجود در بیرون از نظم نمادین خود همواره با جوهر سیاه می‌نویسند و اندیشه‌های خود را در قالبی جای می‌دهند که ساختاری با مرزهای معین و به شدت تحمیل شده دارد. (رزمری تانگ، ص ۳۵۸). از آن سو در خوشنویسی رسمی نیز متهورانه‌ترین خروج‌ها از تمامی الگوهای کارتوگرافیک را باید میان «سیاه‌مشق»هایی جست‌وجو کرد که با برهم‌زدن موازنه سیاه و سفید و بسط مالیکولیایی حروف در تمام کادر، تعریف فضا را دگرگون می‌کنند؛ جایی که ظلمت بر نور فائق می‌آید و آن صفحه که خطاط با مراقبت معمارانه طراحی کرده بود، به حصار بی‌نفوذ تبدیل می‌شود. شاید به همین دلیل است که سیاه مشق بیش از هر ژانر دیگری به منبع الهام آثاری تبدیل می‌شود که بعدها نقاشان مدرنیست با استفاده از خط خلق کردند. از آن طرف هنرمندان مکتب سقاخانه با مراجعه به طلسم‌ها و تعویذات و احیای ظرفیت‌های بصری آن در واقع از منطق مذکری که بر الگوهای کارتوگرافیک خط کلاسیک حاکم بود خروج کرده و به قلمرو بصریتی زنانه پا گذاشتند. الفبای جادویی، الفبای اندرون‌نگی، تعلیق، ناهمگونی، بدویت، رازآلودی، و از همه مهم‌تر جلوه‌ای از دیگربودگی و تقابل با نظام معنایی و بصری حاکم بر خط رسمی بود. خطی که با آن مدنیت مذکر را شکل داده‌اند، تاریخ مذکر را نوشته‌اند و هنر مذکر را خلق کرده‌اند. با این همه نتیجه نهایی، گرته برداری نه چندان عمیقی از یک نظام بصری سرکوب شده از کار درآمد و به سرعت جای خود را به کلیشه‌هایی زیباشناسانه داد که خود ترجمانی مذکر از این الگوهای بدوی بودند.

⁸ - stylization

⁹ -syntactic





منابع:

- ۱- اذکایی، پرویز، حروف، اسرار، یکی از علوم خفیه، دایره المعارف بزرگ اسلامی، تاریخ انتشار، مرداد ۱۳۹۲
- ۲- اسلو ار، فاتح، حروفیه، ترجمه داوود وفایی، انتشارات مولی، چاپ اول ۱۳۹۱
- ۳- بورکهارت، تیتوس، هنر مقدس (اصول و روش‌ها)، ترجمه جلال ستاری، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۶۹
- ۴- پاز، اوکتاویو؛ در گفتگو با خولیان ریوس، تک‌خوانی‌های دوصدایی، ترجمه کاوه میرعباسی، نشر نی، چاپ اول ۱۳۸۱
- ۵- تانگ، رزمی، درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی، ترجمه منیژه نجم عراقی، نشر نی، تهران، ۱۳۸۷

- ۶- رابینسون، اندرو، تاریخچهٔ پیدایش خط و نوشتار، مترجم: یلدا بلارک، انتشارات سبزان، چاپ دوم ۱۳۹۱
- ۷- غدامی، عبدالله، زن و زبان، ترجمه هدی عوده‌تبار، گام نو، چاپ اول، تهران ۱۳۸۷
- ۸- گاور، آلبرتین، تاریخ خط، ترجمه عباس مخبر/کوروش صفوی، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۶
- ۹- نصری اشرفی، جهانگیر، نمایش و موسیقی در ایران، انتشارات آرون، ۱۳۸۳