گفتمان‌های هنر ملی در ایران

محمد رضا مریدی[1]
معصومه تقی‌زادگان[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۲/۱۵، تاریخ تایید: ۱۳۹۱/۷/۶

چکیده

هدف مقاله حاضر مطالعه چگونگی تأثیر فراز و فرود سیاست‌های فرهنگی نظام‌های قدرت بر مفهوم هنر ملی و جریان تولید هنر در ایران است. در جستجوی این مسأله با به کارگیری روش تحلیلی لاکلا و موفه، عناصر گفتمانی مانند مفصل‌بندی، دال مرکزی و دال‌های شناور در سه دوره گفتمانی هویت ملی ایران از هم متمایز گردید و سپس نشان داده شد که چگونه هنرمندان در این سه دوره تاریخی به بازتولید گفتمان مسلط پرداخته و سه نوع متفاوت از هنر ملی را خلق کرده‌اند؛ در دوره اول یعنی حکومت رضا شاه پهلوی نوعی گفتمان ناسیونالیستی و باستان‌گرایانه پیش از اسلام بر هنر ایران غالب گردید؛ در دوره دوم یعنی زمان حکومت محمد رضا شاه پهلوی نوعی گفتمان اصالت‌گرایانه در ارجاع به فرهنگ بومی و عامیانه بر هنر ملی ایران غالب شد و در دوره سوم یعنی پس از انقلاب اسلامی نوعی گفتمان اسلامی با اندیشه‌های انقلابی و ارزش‌های ضدامپریالیستی بر هنر ملی ایران غالب گردیده است.

در پایان نشان داده شد که چگونه منازعات میان گفتمان‌های رقیب در ساخت هویت ملی، موجب شده مفهوم هنر ملی با چالش روبرو گردد؛ در حال حاضر میان هنر سنتی اسلامی، هنر ایدئولوژیک اسلامی و هنر باستان‌گرای ناسیونالیستی رقابتی برای تصاحب دال خالی و تبدیل شدن به دال مرکزی هنر ملی در جریان است.

واژگان کلیدی: هنر ملی، گفتمان‌های هنر، هنر ایرانی، هنر ناسیونالیستی.

۱. دکترای جامعه‌شناسی؛ عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بندرعباس. moridi.mr@gmail.com
۲. دانشجوی دکترای علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران. taghizadegan@ut.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

مفاهیم مختلفی از هنر ملی استنباط می‌شود، مانند هنر تاریخی، هنر فولکلور، هنر مفاخر، هنر ناسیونالیستی و هنر رسمی یک کشور. هر یک از این مضامین در دوره‌های مختلف به دلایل سیاسی و اجتماعی متفاوت مورد توجه بیشتر قرار می‌گیرند. با این حال روشن است که هنر ملی بیش از گونه‌های دیگر هنر با نهادهای قدرت در ارتباط است و تحلیل گفتمان به عنوان رویکردی برای آشکار ساختن رابطه میان متن، قدرت و ایدئولوژی، می‌تواند برای کشف لایه‌های معنایی هنر ملی کاربرد داشته باشد.

هدف تحلیل گفتمان هنر، صرفاً تحلیل معنای متن (اثر هنری) نیست بلکه تحلیل شرایطی است که این معنا تولید می‌شود؛ از همین رو در تحلیل گفتمان هنر به تحلیل نهادهای مولد معنا و بازتولید کننده گفتمان پرداخته می‌شود. بر اساس این رویکرد، در مقاله حاضر به این مسأله پرداخته می‌شود که چگونه پس از شکل‌گیری دولت در ایران، هنر ملی در درون گفتمان‌های فرهنگی ایران شکل گرفته است؟ چگونه فراز و فرود سیاست‌های فرهنگی نظام‌های قدرت بر مفهوم هنر ملی و جریان تولید هنر تأثیر داشته است؟ به عبارتی چگونه هنرمندان به بازتولید گفتمان فرهنگی مسلط در قالب هنر ملی می‌پردازند؟ به تعبیر لاکلا و موفه، هنر ملی به مثابه نظریه فرهنگی قدرت و به معنای اسطوره سوژه متحد و یکدست است که با ارائه یک فضای آرمانی از جامعه، در آن از بحران‌ها و اختلاف‌نظرها اثری نیست. فرایند اسطوره‌سازی با ارائه استعاره و نمونه‌های آرمانی ممکن است که خود را در آثار هنری چون نقاشی، موسیقی و سینما و تئاتر نمایان می‌سازد.

برای جستجوی پاسخ به پرسش‌های تحقیق با روش تحلیلی لاکلا و موفه، عناصر اصلی در گفتمان‌های هویت ملی ایران در دوره‌های تاریخی از هم متمایز می‌شوند؛ سپس مفصل‌بندی عناصر، دال مرکزی و دال‌های شناور در گفتمان هنر ملی هر دوره را تشخیص داده و نشان داده خواهد شد که چگونه هنرمندان در این دوره‌های تاریخی به بازتولید گفتمان مسلط می‌پردازد و گونه‌های متفاوت از هنر ملی را خلق می‌کنند. همچنین به منازعه جریان‌های رقیب برای کسب دال خالی هنر ملی در فراز و فرود گفتمان‌های هویتی مسلط پرداخته خواهد شد و در نهایت چالش‌های کنونی منازعه میان گفتمان‌های رقیب در ساخت هویت ملی و بحرانِ مفهوم هنر ملی مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

مفهوم هنر ملی

هنر ملی دلالت بر انواع مختلفی از سبک‌ها و گونه‌های هنری دارد و ارائه تعریف مشخص از آن دشوار است؛ این تنوع ناشی از پرسش‌های متعددی است که درباره آن مطرح است؛ تعیین

Archive of SID

www.SID.ir

شاخصه‌های ملی بودن، شایسته چه هنری است؟ آیا هنر ملی چیزی متفاوت از هنرهای قومی و آیینی یک سرزمین است؟ به عبارتی آیا هنر ملی و هنر بومی از هم متفاوت هستند؟ آیا هنر ملی گونه مدرن از هنر بومی است؟ آیا هنر ملی، هنری مصنوعی و جهت‌داده شده از سوی مراجع قدرت سیاسی است؟

به طور کلی می‌توان سه رویکرد را در پاسخ به این پرسش‌ها و تعریف هویت ملی دنبال کرد (صائمی، ۱۳۸۸)؛ در رویکرد اول هنر ملی مبتنی بر فرهنگ، آداب و رسوم و تاریخ قومی سرزمین است؛ به عبارتی ملیت معنایی جغرافیایی می‌یابد و هنر ملی و هنر ایرانی هم‌معنا می‌گردند؛ هر هنری که در ایران و توسط هنرمندان ایرانی آفریده شود نمودی از هنر ملی است و ملی بودن ماهیتی غیر از همین عناصر ایرانی یک اثر ندارد. اما در رویکرد دوم، هر نوع هنری شایسته ملی بودن نیست؛ در این دیدگاه، هنر ملی در ارتباط با شخصیت‌های بزرگ تاریخی یا حوادث و وقایع مهم تاریخی است. مثلاً شاهنامه یک اثر ملی است؛ فیلم‌ها و سریال‌هایی که به شخصیت‌های تاریخی امیرکبیر و میرزاکوچک خان و رویدادهای تاریخی مهم مانند دفاع مقدس می‌پردازند از جمله هنر ملی هستند. در این رویکرد ملی بودن، اغلب مفهومی میهن‌پرستانه و ناسیونالیستی دارد و نسبت به دیگر نظریه‌ها کمتر محل منازعه و دعوا قرار می‌گیرد؛ مگر این‌که در پردازش وقایع و حوادث ملی، تفسیر و گزینش ایدئولوژیکی لحاظ شود. اما در رویکرد سوم بیشتر مرزبندی‌های سیاسی معیار قرار می‌گیرد. در واقع عنصر مهمی که در مفهوم سوم از هنر ملی برجسته می‌شود عنصر هویت سیاسی است که از فربهی هویت فرهنگی ـ تاریخی کاسته و آن را در هویتی ایدوئولوژیک خلاصه می‌کند. در این رویکرد هنر به شیوه‌ای تبلیغی و تکنیک مبارزاتی بدل می‌شود.

جدول شماره ۱: سه رویکرد در تعریف هنر ملی

رویکرد اول	هنر ملی به مثابه هنر بومی و فولکلور	تاکید بر قلمرو جغرافیایی و سرزمینی
رویکرد دوم	هنر ملی به مثابه هنر مفاخر با هویت تاریخی مشترک	تاکید بر قلمرو ناسیونالیستی فرهنگ
رویکرد سوم	هنر ملی به عنوان هنر ایدئولوژیک دولتی و رسمی	تاکید بر ارزش‌های رسمی و دولتی

نمونه هنر ملی و بومی‌گرا را می‌توان در سینمای ژاپن و فیلمسازانی همچون آکیرا کوروساوا[1] دید. کوروساوا اگرچه جزء موج مدرن تاریخ سینمای این کشور شناخته می‌شوند، اما مؤلفه‌های

1. Kurosawa. Akira

Archive of SID

www.SID.ir

ساختاری سینمای او همان چیزی است که منتقدان ژاپنی از آن به عنوان «هنر ملی» یاد می‌کنند؛ یعنی در فیلم‌های او جغرافیا و اقلیم زیر بافت روایت فیلم قرار می‌گیرد، شخصیت‌پردازی‌های سامورایی، غذاهای ژاپنی، آداب و رسوم و باورهای بومی مناطق گوناگون ژاپن همواره مشهود و ملموس است. از مهم‌ترین ویژگی‌های این گونه از هنر ملی، نشان دادن عظمت و ابهت روح بومی و توصیف دراماتیک آن است. در هنر ایران نیز سینماگران، رمان‌نویسان، نقاشان و موسیقی‌دانان زیادی جزء به جزء چنین مؤلفه‌هایی را در هنر خود داشته‌اند.

هنر ناسیونالیستی، به عنوان هنر ملی را می‌توان در گونه‌های مختلف موسیقی حماسی ملت‌ها و روایت‌های افسانه‌ای از شخصیت‌های تاریخی و مفاخر فرهنگی دید. با گسترش ناسیونالیسم در قرن نوزدهم در اروپا و به واسطه جنگ‌های ناپلئون، موسیقی ناسیونالیستی به برانگیختن احساسات رومانتیکی و میهن‌پرستانه برای دفاع از میراث سرزمین‌ها پرداخت. هنر ناسیونالیستی در سرزمین‌هایی رشد کرد که میراث بومی‌شان در سلطه موسیقی ایتالیا، فرانسه، آلمان و اتریش بود. پس از حدود سال‌های ۱۸۶۰ مکتبی از آهنگسازان سربرآوردند که آگاهانه و با اعلام استقلال موسیقیایی، سبک‌های ملی را بنیان گذاشتند. از میان پیشگامان موسیقی ناسیونالیستی می‌توان از موسورگسکی[1]، کوروساکوف[2] و بورودین[3] از روسیه (اعضای گروه پنج)، اسمتانا[4] و دورژاک[5] از بوهم (چک)، گریگ[6] از نروژ، سیبلیوس[7] از فنلاند نام برد (بی‌نام، ناسیونالیسم در موسیقی در سده نوزدهم، ۱۳۹۰).

هنر ملی رسمی و ایدئولوژیک نیز نمونه‌های متعددی در جهان دارد. مثال برجسته آن هنر در دوران استالین و شوروی کمونیست است. استالین و مشاور هنری او آندری ژدانوف[8] وظیفه هنر ملی را ارشاد توده‌ها می‌دانستند. از سال ۱۹۲۹ تا فروپاشی اتحاد شوروی در سال ۱۹۹۱، رئالیسم سوسیالیستی به عنوان سبک رسمی و ملی شناخته شد که در واقع نوعی رومانتیسم عامیانه بود. این هنر رسمی معتقد بود؛ هنر باید برای توده‌های زحمتکش قابل درک باشد و آن‌ها را به مشارکت در زندگی اجتماعی تشویق کند. در سال ۱۹۳۲ با تأسیس اتحادیه ملی نویسندگان (که رهبری و مشی آن را حزب کمونیست تعیین می‌کرد و تمام نویسندگان ملزم به عضویت در آن بودند) به نویسندگان توصیه شد «*واقعیت را نه به شکلی که در واقع هست بلکه*

1. ModestMussorgsky
2. NikolaiRimsky-Korsakov
3. Alexander Borodin
4. BedrichSmetana
5. Antonin Dvorak
6. EdvardGrieg
7. Jean Sibelius
8. Zhdanov. Andrei Alexanderovich

Archive of SID

www.SID.ir

به شکلی که باید باشد» بیان کنند. نمونه این ادبیات ملی را می‌توان رمان «زمین نوآباد» اثر میخائیل شولوخوف نام برد که روستاییان فقیر را غرق در بهروزی و شادکامی توصیف می‌کرد (امینی، ۱۳۸۹).

سه رویکرد ذکر شده در تعریف هنر ملی (هنر بومی، هنر ناسیونالیستی، هنر رسمی) و نمونه‌های ذکر شده از آن نشان می‌دهد که هنر ملی در شرایط تاریخی کشورها معانی و مصادیق مختلفی می‌یابد. در ایران نیز تعریف واحدی از هنر ملی نمی‌توان ارائه داد؛ بلکه بر اساس فراز و فرود زمینه‌های اجتماعی مصادیق هنر ملی تغییر می‌کند. در این مقاله نشان داده خواهد شد که هنر ملی یک محصول گفتمانی است. به عبارتی در دوره‌های مختلفِ گفتمان‌های ایران معاصر می‌توان گونه‌های مختلف هنر ملی را شناسایی کرد.

نظریه و روش تحقیق

هویت‌ها محصول گفتمان‌ها هستند؛ هنر ملی نیز به عنوان کلیتی سیال و تمامیتی پر از تردید که توسط نیروهای اجتماعی در موقعیت‌های سیاسی مختلف، به گونه متفاوت تعریف می‌شود، ماهیت گفتمانی دارد؛ زیرا گفتمان، پیکره نظام‌مندی است که مفاهیم، واژگان و نیروهای اجتماعی را به هم پیوند می‌دهد. به تعبیری گفتمان محصول رابطه زبان و قدرت است. از این رو در مقاله حاضر با استفاده از نظریه ارنستو لاکلا و شانتال موفه[1] (۱۹۸۵) به شرح رقابت و منازعه میان گفتمان‌های هویتی در ایران پرداخته می‌شود و نشان داده خواهد شد که چگونه در این منازعه برخی نشانه‌های معنایی (دال‌ها) برجسته‌سازی و برخی به حاشیه رانده می‌شوند و هنرمندان حول این دال مرکزی به ساخت واژه‌های ادبی و نشانه‌های بصری در شعر، نقاشی، معماری و سینما می‌پردازند.

نظریه لاکلا و موفه نظام مفاهیم خاص خود را دارد؛ یکی از این مفاهیم مفصل‌بندی[2] است. در مفصل‌بندی، عناصر، نمادها، واژه‌ها، اشخاص و رویدادها در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند (لاکلا و موفه، ۲۰۰۱: ۳۶)؛ در یک گفتمان، مفصل‌بندی نشانه‌ها حول یک دال مرکزی[3] سامان می‌یابد. دال مرکزی یا دال برتر، هسته مرکزی گفتمان است که سایر نشانه‌ها را جذب می‌کند. علاوه بر این گفتمان‌های مختلف می‌کوشند دال خود را برجسته سازند و به آن معنا دهند. به عبارتی هر گفتمان دال‌های شناوری دارد که نیروهای اجتماعی و گروه‌های مختلف سیاسی برای انتساب مدلول مورد نظر خود به آن، با هم رقابت می‌کنند. هر گفتمان برمبنای ساختار

1. Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal
2. articulation
3. nodal point

Archive of SID

www.SID.ir

نظام معنایی خود، مدلول سازگار با این نظام معنایی را برجسته می‌سازد و مدلول‌های دیگر را به حاشیه می‌راند (تاجیک و روزخوش، ۱۳۸۷: ۹۷).

بدین ترتیب معنای نشانه‌ها تفسیر پذیر و تأویل‌پذیر خواهد بود؛ چنین نگرشی زمینه را برای ابهام و چندگونگی معنایی فراهم می‌سازد. اما گفتمان‌ها به دنبال تثبیت معنا هستند و این کار با مفصل‌بندی دال‌های شناور انجام می‌گیرد. در فرایند مفصل‌بندی، گفتمان‌ها دال‌های شناور در عرصه اجتماع را مانند قطعات به هم ریخته یک پازل، به گونه‌ای کنار هم می‌چینند که معنایی همه فهم و تصویری روشن از نظام سیاسی اجتماعی به دست دهد(همان منبع: ۳۴۵).

به اعتقاد لاکلا و موفه، گفتمان‌ها اساساً در ضدیت و تفاوت با یکدیگر شکل می‌گیرند. هویت‌یابی یک گفتمان صرفا در تعارض با گفتمان‌های دیگر امکان‌پذیر است (کسرایی و پوزش، ۱۳۸۸: ۳۴۷). از این رو برای بررسی ساختار نظام معنایی یک گفتمان باید آن را در مقابل ساختار نظام معنایی گفتمان رقیب قرار داد و نقاط درگیری و تفاوت‌های معنایی را پیدا کرد؛ این کار با مکانیزم برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی از یک سو و منطق هم‌ارزی از سوی دیگر انجام می‌گردد (لاکلا و موفه، ۲۰۰۱: ۱۶۰-۱۵۸). به عبارتی «*برای تداوم هژمونی، گفتمان‌ها در تلاش‌اند تا تفاوت‌های موجود را پنهان و جامعه را یکدست نشان دهند. این کار به وسیله یک زنجیره هم‌ارزی انجام می‌شود. زنجیره هم‌ارزی بدین معنا است که در فرایند مفصل‌بندی، نشانه‌های اصلی در یک زنجیره معنایی با نشانه‌های دیگر ترکیب می‌شوند و در مقابل یک غیر، که به نظر می‌رسد آن‌ها را تهدید می‌کند قرار می‌گیرند. بدین ترتیب تمایزات میان عناصر متفاوت به دست فراموشی سپرده می‌شود و همه آن‌ها در یک نظام معنایی که گفتمان ایجاد می‌کند، حل می‌شوند*» (کسرایی و پوزش، ۱۳۸۸: ۳۴۹).

به عنوان مثال ایدئولوژی ناسیونالیسم، ویژگی‌های متفاوت مردم یک کشور را در یک زنجیره هم‌ارزی (مفهوم ملت) کم رنگ می‌کند و همگان هم‌ارز تلقی می‌شوند؛ اگرچه تفاوت‌ها از بین نمی‌رود یا واقعا فراموش نمی‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول شماره ۲: مفاهیم اصلی و ابزارهای تحلیلی لاکلا و موفه

تعریف گفتمان	ابزارهای مفهومی	تعریف
گفتمان‌ها مجموعه‌ای از کدها، اشیاء و افراد هستند که پیرامون یک نقطه کانونی تثبیت شده و هویت خویش را در برابر مجموعه‌ای از دیگری‌ها به دست می‌آورند؛ معنا و مفهوم انسان از واقعیت گفتمانی است.	عنصر	نشانه‌هایی که معانی چندگانه آن‌ها هنوز تثبیت نشده است.
	مفصل‌بندی	هر عملی که عناصر و نشانه‌های مجزا را در ارتباط قرار می‌دهد.
	دال مرکزی	نشانه‌هایی که سایر نشانه‌ها در اطراف آن مفصل‌بندی می‌شوند و نظام معنایی می‌یابند.
	دال شناور	نشانه‌هایی که هنوز در یک گفتمان تثبیت نشده‌اند.
	حوزه گفتمان‌گونگی	معانی دیگرِ نشانه‌ها که از گفتمان طرد شده‌اند.
	زنجیره شباهت‌ها	نشانه‌های اصلی بابرجسته‌سازی شباهت‌ها، خصلت‌های متفاوت و معانی رقیب را از دست می‌دهند.
	زنجیره تفاوت‌ها	نشانه‌های اصلی به برجسته‌سازی تفاوت و تمایز با غیر و گفتمان‌های رقیب می‌پردازند.

هر نشانه ممکن است چندین معنا داشته باشد. به طور طبیعی هر گفتمان، یکی از آن معانی را برحسب هم‌خوانی با نظام معنایی خود تثبیت و مابقی را طرد می‌نماید. لاکلا و موفه، معانی احتمالی نشانه‌ها را که از گفتمان طرد شده‌اند، «حوزهٔ گفتمان‌گونگی»[1] می‌نامند. سرریز معانی یک دال یا نشانه به حوزهٔ گفتمان‌گونگی، با هدف ایجاد یک‌دستی معنایی در یک گفتمان انجام می‌شود. اما هیچ گفتمانی نمی‌تواند به طور کامل تثبیت شود و سلطه خود را برای همیشه حفظ نماید. معانی تثبیت شده دچار تزلزل، بحران و بی‌قراری می‌شوند و هژمونی یک گفتمان را به چالش می‌کشند.

1. field of discoursivity

Archive of SID

www.SID.ir

جدول شماره دو تعریف خلاصه شده از مفاهیم اصلی لاکلا و موفه را نشان می‌دهد. این مفاهیم به عنوان ابزار تحلیلی مقاله حاضر عبارتند از دال مرکزی، دال شناور، مفصل‌بندی، حوزه گفتمان‌گونگی و زنجیره شباهت‌ها و تفاوت‌ها.

گفتمان‌های هویت ملی در ایران

اندیشه‌های میهن‌پرستانه[1] در دوره مشروطه، پیش از هر هنری در شعر جلوه‌گر شد. عارف قزوینی، ایرج میرزا، میرزادهٔ عشقی، نسیم شمال، پروین اعتصامی، ملک الشعراء بهار، فرخی یزدی، علی اکبر دهخدا و ابوالقاسم لاهوتی در اشعار خود به نقد نظام حکومتی استبدادی و نظام فراگیر استعماری پرداختند. اندیشه‌های میهن‌پرستانه و بیگانه‌ستیز که نیروی محرک مشروطه‌خواهی بود با تشکیل حکومت و دولت رضاشاه در حاشیه قرار گرفت. این سنت فکری چند دهه بعد با نهضت ملی‌گرا و استعمارستیز مصدق پیوند خورد و اندیشه‌های میهن‌پرستانه به ارزش پایدار در جبهه ملی درآمد. اما جریان میهن‌پرستانه با ناسیونالیسم متفاوت است (غنی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۷-۳۶). میهن‌پرستی مفهومی سنتی است که بر مبنای ارزش‌های بیگانه‌ستیزی قومی‌قبیله‌ای همواره در طول تاریخ وجود داشته است اما ناسیونالیسم به عنوان مفهومی مدرن بر مبنای ارزش‌های ملت - دولت شکل گرفته است. از این رو شکل‌گیری اندیشه‌های ناسیونالیستی را باید در ساخت اولین دولت ایران مطالعه کرد.

رضاشاه در مقابله با قومیت‌گرایی حکمرانان محلی و ایجاد نظام استبدادی فراگیر، اندیشه‌های ناسیونالیستی را به مثابه ایدئولوژی در برابر نیروهای سنتی جامعه یعنی مذهبی‌ها و حکمرانان قومی و عشایری به کار گرفت. اوج‌گیری اندیشه‌های ناسیونالیستی در غرب، در جریان جنگ جهانی اول موجب شد که تجددطلبان تحصیل‌کرده ایرانی که در پی ساخت الگوی مدرن از دولت ـ ملت بودند، ناسیونالیسم را به عنوان بخشی از برنامه‌های تجددطلبانه دولت رضاشاه بپذیرند. ناسیونالیسم آن دوره با نوعی باستان‌گرایی در جستجوی ایران پیش از اسلام برآمد. بنابراین ناسیونالیسم ایرانی در برابر اسلام عربی قرار گرفت و به نیرویی برای مبارزه با اندیشه‌های مذهبی و نیروهای سنتی درآمد. این طرح هویتی متجددانه تنها در ایران روی نداد بلکه در سایر کشورهای شرقی مانند عراق و مصر نیز این کار با برگشت به تمدن بابلی و فراعنه یا قبطیان انجام گرفت (کچوئیان، ۱۳۸۷: ۹۶).

ناسیونالیسم رضاخانی با تاکید بر شکوه از دست رفته باستانی، آیین‌های زرتشتی را به مثابه جایگزین شعائر اسلامی مطرح می‌کرد. در واقع باستان‌گرایی به عنوان دال مرکز این گفتمان با تاکید بر نژاد و آریایی‌گرایی زنجیره هم‌ارزی شباهت‌ها را شکل‌می‌داد و با تاکید بر تاریخ بعد از

1. Patriotic

Archive of SID

www.SID.ir

اسلام، ضدیت و تمایز خود را از گفتمان‌های رقیب حفظ می‌گرد. این گفتمان هویتی قریب دو دهه مورد حمایت دولت قرار گرفت و اثرات آن در ادبیات، هنر و دیگر بخش‌های فرهنگ جلوه کرد و هنر ناسیونالیستی به عنوان هنر ملی معرفی شد.

با سقوط دیکتاتوری رضاشاه که نماینده «ناسیونالیسم تجددگرا» بود، در دهه نخست عصرپهلوی دوم، جامعه ایرانی شاهد شکل‌گیری «ناسیونالیسم ضداستعماری» بود که مهم‌ترین محصول آن « ملی کردن صنعت نفت» است(زهیری، ۱۳۸۰: ۱۱۵). پس از دخالت مستقیم آمریکا در شکست مصدق، اندیشه‌های ضد استعماری و انتقادی نسبت به غرب در جامعه قوت گرفت. در سطح جهانی نیز نزاع میان بلوک شرق و غرب با بالا گرفتن نهضت‌های استقلال‌طلبانه قرین شد و در میان روشنفکران جهان سومی رفته رفته گرایشی ظاهر شد که آن‌ها را به سمت هویت‌های بومی و سنت‌های محلی‌شان سوق داد. تشدید وضع به ویژه در دهه شصت میلادی بر کل گفتمان هویتی این دوره ایران آثار قطعی گذاشت (کچوئیان، ۱۳۸۷: ۱۲۵) و گفتمان اصالت‌گرا یا بازگشت به خویشتن شکل گرفت.

در گفتمان بازگشت به خویشتن، برخی به بازسازی هویت دینی و برخی به بازسازی هویت بومی پرداختند. مفهوم بازگشت به هویت دینی در آثار جلال‌آل احمد و به خصوص دکتر علی شریعتی دو دهه بعد در انقلاب ۱۳۵۷ به گفتمانی غالب تبدیل شد اما مفهوم بازگشت به هویت بومی یا اصیل ایرانی به معنای متعددی مانند هویت قومی، هویت روستایی و هویت آیینی در همان دوره مورد توجه طیفی از روشنفکران و هنرمندان قرار گرفت. سیاست‌های فرهنگی محمد رضا پهلوی به حمایت از جریان دوم پرداخت. محمد رضا پهلوی در بیانیه انقلاب سفید بر حفظ میراث فرهنگی و تلفیق جهان مترقی و ارزش‌های بومی تاکید کرد (پهلوی، ۱۳۷۱: ۱۸۸)؛ بنابراین موجی از ثبت آداب و رسوم محلی، حفظ و احیای فرهنگ‌های قومی در مواجهه با زندگی مدرن مورد توجه محققان، روشنفکران و هنرمندان قرار گرفت که همه در پی فرهنگ اصیل و سنتی بودند. در واقع دال مرکزی اصلت‌گرایی با تأکید بر ایرانی بودن به عنوان زنجیره هم‌ارزی شباهت‌ها و تاکید بر تمایز شرق در برابر غرب به عنوان گفتمان رقیب، طرح تازه‌ای از هویت ملی را بر مبنای تلفیقی از فرهنگ سنتی ایرانی و فرهنگ مترقی و غرب‌گرا شکل داد. اما دال‌های شناور گفتمان بازگشت به خویشتن که از حوزه گفتمان اصالت‌گرا طرد شده بودند، بر محور بازگشت به هویت دینی طرح دیگری را برای هویت ملی پدید آوردند.

اندیشه بازگشت به هویت دینی در پیوند با نارضایتی‌های اجتماعی در دهه ۱۳۵۰ منجر به انقلاب اسلامی گردید. گفتمان هویت دینی ترکیبی از آموزه‌های شیعی اسلام و ارزش‌های انقلابی و ضد امپریالیسمی بود. به لحاظ تاریخی این گفتمان را می‌توان از اندیشه‌های جمال‌الدین اسدآبادی تا اندیشه‌های انقلابی علمای مذهبی مانند امام خمینی دنبال کرد. پس

Archive of SID

www.SID.ir

از انقلاب، مفهوم هویت ملی معنای ارزشی، انقلابی و دینی یافت نه نژادی یا جغرافیایی که در دو گفتمان پیشین مورد توجه و تأکید بود. مطهری، به عنوان یکی از نظریه‌پردازان هویت دینی ـ انقلابی، در بحث از ناسیونالیسم معیارهای کلاسیک ملی‌گرایی یعنی زبان مشترک، نژاد واحد، تاریخ، سنت‌ها و فرهنگ یکسان را از عوامل بنیادینِ تکوین وجدان جمعی یک ملت نمی‌داند؛ بلکه به اعتقاد او به جای این‌ها «آرمان‌ها» و «درد مشترک» است که سازنده وجدان جمعی افراد یک ملت است که ممکن است نژاد و فرهنگ متفاوت داشته باشند. این نیروی بنیادین و آرمانی، همان داعیه‌های حق‌طلبی و عدالت‌خواهی است که به تعبیر مطهری فطری انسان است (مطهری، ۱۳۵۷: ۶۲-۵۰؛ کچوئیان، ۱۳۸۷: ۱۷۷-۱۷۶).

بنابراین هویت ملی پس از انقلاب اسلامی، با دال مرکزی اسلام‌گرایی و تاکید بر ارزش‌های آرمانی و عدالت‌خواهانه دینی به عنوان زنجیره هم‌ارزی شباهت‌ها و تاکید بر ارزش‌های انقلابی ضد سرمایه‌داری غرب به عنوان وجه تمایز با گفتمان‌های رقیب، طرح تازه‌ای از هویت ملی را شکل داد؛ هویت ملی این دوره گستره‌ای فراتر از جغرافیای ایران یافت و مرزهای اسلام و کشورهای اسلامی را در بر گرفت.

مختصری از مباحث مطرح شده بر اساس مفاهیم تحلیلی لاکلا و موفه در جدول زیر ارائه شده است. همان‌گونه که این جدول نشان می‌دهد دال مرکزی باستان‌گرایی، اصالت‌گرایی و اسلام‌گرایی محور سه گفتمان هویت ملی طی سده اخیر بوده است.

جدول شماره ۳: گفتمان‌های هویتی ایران بر مبنای مفاهیم نظریه لاکلا و موفه

گفتمان هویت	نیروهای مولد	دال مرکزی	دال شناور	حوزه گفتمان گونگی (نشانه‌های طرد شده)	زنجیره تفاوت‌ها یا ضدیت	زنجیره شباهت‌ها	قلمرو جغرافیایی هم‌ارزی هویت ملی
ناسیونالیسم	متجددهای دربار و قدرت‌طلب‌ها	باستان‌گرایی	-	ناسیونالیسم قومی	تاریخ بعد از اسلام	آریایی‌گرایی؛ نژاد	ایران، و قلمرو آریایی
اصالت‌گرا	روشنفکران و نخبگان حکومت	اصالت‌گرایی؛ بازگشت به خود	بازگشت به دین؛ بازگشت به فرهنگ بومی	سنت‌گرایی یا سنتی شدن	استعمار جهانی	ایرانی‌گرایی؛ زبان	ایران و کشورهای فارسی زبان
ارزشی	انقلابیون مذهبی و توده مردم	اسلام‌گرایی	اسلام‌گرایی‌ایدئولوژیک؛ اسلام‌گرایی تاریخی	مدرنیسم و غربی شدن	امپریالیسم سرمایه‌داری غرب	اسلام‌گرایی؛ مذهب	ایران و کشورهای عربی

Archive of SID

www.SID.ir

گفتمان‌های هنر ملی در ایران

در درون گفتمان‌های هویتی، هنرمندان به تولید و بازتولید گفتمان می‌پردازند. البته این برای همه هنرمندان و همه جریان‌های هنری صادق نیست؛ زیرا برخی از آن‌ها در برابر هژمونی گفتمان مسلط، با سبک هنری خود، گفتمان مسلط را به چالش می‌کشند و موجب زوال آن می‌شوند. با این حال در منازعه گفتمان‌ها صورت‌های مختلفی از هنر ملی پدید می‌آید و در هر دوره بر حسب مسلط شدن یک گفتمان، صورتی از هنر به عنوان هنر ملی مشروعیت می‌یابد. در واقع هنر ملی همواره در پیوند با نهادهای رسمی و دولتی است تا بتواند به عنوان هنر فراگیر و صادق برای همه اقشار جامعه مورد تایید قرار گیرد؛ از این رو آفرینشگری هنرمند در عرصه هنر ملی بیش از دیگر ژانرهای هنری در سیطره گفتمان مسلط و قدرت رسمی انجام می‌گیرد. در ادامه سه صورت از هنر ملی را در سه گفتمان هویت ملی ایران مطالعه خواهیم کرد و در نهایت نشان خواهیم داد که چگونه منازعه میان گفتمان‌های رقیب در سال‌های اخیر مانع از آن شده که هنر ملی به تعریف روشنی دست یابد و دال مرکزی در هنر ملی ایران خالی بماند.

۱- هنر ملی به مثابه هنر ناسیونالیستی: دوره اول؛ در حکومت پهلوی اول

در گفتمان باستان‌گرایی ایرانی (۱۳۰۴-۱۳۲۰ش؛ ۱۹۲۵-۱۹۴۱م.) که در ضدیت با تاریخ و هویت بعد از ورود اسلام تعریف شده بود، آیین زرتشتی مورد توجه و تبلیغ قرار گرفت. آیین زرتشت به عنوان جایگزین دین اسلام مطرح شد و تلاش گردید توجه ایرانیان را از دینی که باعث سرشکستگی و عقب‌ماندگی ایران قلمداد می‌شد به دینی که آفریننده تمدن باشکوه ایران باستان بوده است جلب نمایند؛ بر این مبنا فردوسی و شاهنامه نیز به ادبیات جدید پهلوی تبدیل شد تا در ضدیت با زبان عربی که زبان اسلام بود به دنبال پالایش زبان و حذف واژگان عربی و به تعبیری بیگانه در زبان باشد. این تغییر با تاسیس انجمن ایران باستان (۱۳۰۱) و مراکز دیگری چون کانون ایران باستان (۱۳۱۰) مورد تاکید قرار گرفت و با برگزاری کنگره بین‌المللی هزاره فردوسی (۱۳۱۳) به اوج رسید؛ پس از آن فرهنگستان ایران (۱۳۱۳) رسماً مسئول شد تا زبان رایج آن روز را به صورت سره درآورد. شعر و ادبیات ایران نیز متأثر از این جریان شد. به عنوان مثال صادق هدایت با نمایشنامه‌های «مازیار» و «پروین دختر ساسان» به جنگ‌های ایران و عرب می‌پردازد و گریگوریان یقیکیان با نمایشنامه‌های «داریوش سوم» به گذشته ایران قبل از اسلام و جنگ‌های ایران و اسکندر می‌پردازد (جهازی، ۱۳۸۶: ۲۶-۲۹).

باستان‌گرایی واژگانی و نحوی نیز در اشعار کسانی چون پروین اعتصامی (اعتصامی، ۱۳۶۷: ۱۱۷) و داستان‌های کسانی چون محمدعلی جمالزاده با داستان «یکی بود یکی نبود»

Archive of SID

www.SID.ir

(چوقادی، ۱۳۸۶) نمایان شد[1]. این جریان در دهه‌های بعد در اشعار مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، شفیعی کدکنی (سلطانی، ۱۳۸۶) و آثار محمود دولت‌آبادی و دیگر نویسندگان معاصر به صورت آرایه ادبی ادامه پیدا کرد و از منشا ایدئولوژیک خود جدا شد.

کشفیات باستان‌شناسان و مطالعات ایرانشناسان نیز بر فرهنگ بصری و معماری آن دوره تأثیر بسیار گذاشت. برخی آرتور پوپ و محمدعلی فروغی را مهمترین نظریه‌پردازان باستان‌گرایایی پهلوی می‌دانند (حیدری، ۱۳۸۵)؛ البته دور از اغراق نیست که کتاب‌های آرتور پوپ همچون «معماری ایران» و «شاهکارهای هنر ایران» نقطه تحولی در گفتمان هنر پارسی و بخوص معماری ایرانی بود (ریزوی[2]، ۲۰۰۷). در دوران پهلوی اول، هنرمندان معمار ایرانی و غربی که سازنده بناهای دولتی و آموزشی و صنعتی بودند برای اولین بار با نوعی انتخاب تاریخی روبه رو شدند. آنان باید می‌فهمیدند که از چه دوره چگونه و به چه مقدار انتخاب کنند (صارمی، ۱۳۷۶: ۱۴۵).

معماری این دوره در نگرش باستان‌گرایانه خود از آغاز تا پایان دوره ساسانیان مشخصاً به دو دوره هخامنشیان و ساسانیان توجه بیشتری دارد؛ دلیل آن می‌تواند آثار بیشتر به جا مانده از این دو سلسله باشد. طاق کسرای ساسانی برای موزه و ستون‌ها و سرستون‌های تخت جمشید برای بانک و بناهای اداری و نظامی به کار گرفته شد(کیانی، ۱۳۸۳).

با سقوط رضا شاه در شهریور ۱۳۲۰ گفتمان ناسیونالیسم پهلوی افول کرد اما جریان تازه‌ای از ملی‌گرایی بر علیه نظام پهلوی توسط مصدق تقویت شد. در دهه‌های بعد روشنفکران به نقد اسلام‌ستیزی پهلوی پرداختند؛ همان‌گونه که آل احمد در نقد اسطوره‌پردازی ایدئولوژیک از اسطوره فردوسی و پهلوی‌گرایی آن دوران می‌نویسد:

> *"اگر به مقبره آن بزرگوار شعر ایران در توس سری بزنیم، می‌بینیم که چه جسم درشت و نخراشیده‌ای را به عنوان یک اثر هنری پیش چشم نسل‌های آینده سبز کردند.... نمونه منحصر به فردی از معماری دیکتاتوری، مستعمراتی، هندی، زرتشتی... به هر صورت در آن دوره بیست ساله، از ادبیات گرفته تا معماری و از مدرسه گرفته تا دانشگاه، همه مشغول زرتشتی بازی و هخامنشی بازی بودند" (آل‌احمد، ۱۳۷۹: ۳۲۴).*

با این حال باستان‌گرایی همچنان در حاشیه گفتمان‌های مسلط دوره‌های بعد باقی مانده و در برخی رویدادها به عنوان گفتمان رقیب حضور پر رنگ یافت. اکنون نیز باستان‌گرایی در آثار برخی هنرمندان به حیات خود ادامه می‌دهد مانند نقاشی‌های حجت ا... شکیبا.

---

۱. همان‌گونه که پیش از این گفته شد این گونه ادبیات و شعر که برپایه باستان‌گرایی و پهلوی‌گرایی است با ادبیات و شعر میهن‌پرستانه دوره مشروطه متفاوت است.

2. Rizvi. Kishwar

Archive of SID

www.SID.ir

۲- هنر ملی به مثابه هنر اصالت‌گرا: دوران دوم؛ در حکومت پهلوی دوم

اندیشه شرق در برابر غرب پس از جنگ جهانی دوم، دغدغه روشنفکران جهان سوم شد. این ایده که چگونه می‌توان از دستاورهای دنیای غرب بهره برد اما از اشتباهات آن‌ها اجتناب کرد منجر به گسترش اندیشه تلفیق‌گرای فرهنگی گردید که هم اصالت سنت را می‌خواست و هم نوگرایی تجدد. اما بر خلاف گفتمان پیشین جستجوی اصالت ایرانی به معنای جدال برای حذف سنت دینی نبود؛ بلکه روشنفکران با در پیش گرفتن رویکرد فرهنگی نسبت به دین در پی تلفیق دین و مدرنیته برآمدند. گفتمان اصالت یا بازگشت به خویشتن که در ابتدا توسط روشنفکران به عنوان رویکرد انتقادی به حکومت تجددمابانه پهلوی دنبال می‌شد، خیلی زود مورد توجه دستگاه‌های فرهنگی حکومت نیز قرار گرفت (نبوی، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

آنچه شریعتی و آل‌احمد به صورت انتقادی در نوشته‌های خود دنبال می‌کردند به صورت اثباتی به موضوعی برای دستگاه‌های فرهنگی حکومت بدل شد. در خرداد ۱۳۴۶ به دستور شاه «شورای عالی فرهنگ و هنر» به منظور تنظیم سیاست فرهنگی و برنامه‌های فرهنگی تاسیس گردید؛ این شورا در بیان اهداف فرهنگی خود معتقد بود؛ توجه به اصالت فرهنگی عامل مهم مبانی تقویت وحدت ملی است و وحدت ملی اگر بر مبنای خودآگاهی از میراث فرهنگی باشد استحکام بیشتری خواهد داشت(همان: ۱۹۱). در این شورا در پی «ضرورت جستجوی اصالت» جشنواره‌های فرهنگی آغاز به کار کردند مانند جشن فرهنگ و هنر، جشن هنر شیراز، جشنواره توس، جشنواره‌های فرهنگ عامه، جشنواره فرهنگ مردم.

بنابراین در دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰مفهوم فرهنگ اصیل ایرانی هم از سوی روشنفکران و هم از سوی حکومت محور اصلی نظریه‌پردازی و برنامه‌ریزی قرار گرفت. در این راستا یعنی برای تلفیق اندیشه تجددگرایانه همراه با حفظ میراث فرهنگی موج گسترده‌ای از موزه‌ها و موسسه‌ها به خصوص در نیمه دهه ۱۳۵۰ تاسیس شدند. به عنوان مثال «مرکز ایرانی مطالعات فرهنگی» در سال ۱۳۵۵ توسط داریوش شایگان تاسیس شد که هدف اصلی آن بازشناسی اصالت شرقی و جستجوی زبان مشترک میان شرق و غرب بود. موزه‌های متعددی چون موزه کاخ مرر، موزه هنر شیراز، موزه هنر اصفهان، موزه هنر کرمان، موزه رضا عباسی و... نیز در پی ثبت و ضبط میراث فرهنگی گذشته برآمدند.

در این دوران دغدغه هنر اصیل ایرانی به جریان غالبی در آفرینشگری هنری بدل شد. هنرمندان به دنبال ایرانیزه کردن هنر غرب برآمدند و تلاش می‌کردند میان سنت شرقی و اندیشه غربی تلفیقی ایجاد کنند.

تاسیس تئاتر ملی ایران در تالار سنگلج نمونه این تلاش بود. کسانی چون شاهین سرکسیان، عباس جوانمرد و علی نصیریان به ارج‌گذاری نمایش‌های سیاه‌بازی و تخت حوزه پرداختند و

Archive of SID

www.SID.ir

آن‌ها را به عنوان نمونه هنر نمایشی ایران به رسمیت شناختند و به احیای دیگر هنرهای نمایشی آیینی (تعزیه، میر نوروزی، کوسه‌گردی، تخت حوزی و...) مناطق مختلف ایران پرداختند. علاوه بر این به دنبال ایرانیزه کردن تئاترهای ترجمه شده خارجی برآمدند و بر نگارش نمایش‌های با مضامین ایرانی و ساختار غربی تاکید کردند به عنوان مثال نمایشنامه‌های اکبر رادی، بهرام بیضائی و غلامحسین ساعدی (جوانمرد، ۱۳۸۳؛ طلوعی، ۱۳۸۶).

اصالت‌گرایی در موسیقی نیز با جریان تازه‌ای از بازگشت به موسیقی سنتی همراه شد. تاکید بر سازها و نواهای ایرانی و موسیقی مقامی با هدف احیای پیشینه تاریخی موسیقی در ایران به نوعی یاد بودگرایی موسیقیایی تبدیل شد (خاکسار، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

نمونه برجسته گفتمان اصالت‌گرایی را در نقاشی این دوران می‌توان دید. نقاشان مدرن که در گفتمان هویت‌جویی و بازگشت به خویشن به تلفیق نشانه‌های سنت و مدرن در تابلوهای خود پرداختند مکتب سقاخانه را به عنوان هنر ملی در نقاشی شکل دادند[۱]. هنرمندان این مکتب راه رسیدن به هنری با هویت ایرانی را نه در انتخاب موضوع‌های آشنا و یا استفاده از نگارگری قدیم بلکه در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزیینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند. برخی دیگر این جریان را مکتب هنرمندان سنت‌گرای نو نامید (امامی، ۱۳۵۶: ۸). گودرزی (۱۳۸۵) دوگانگی نقاشان مدرن و نوگرا که از یک سو سبک و شیوه‌های اکسپرسیونیستی، سورئالیستی و کوبیسم به کار می‌بردند و از سوی دیگر نقوش سنتی و تزیینی و آیینی در کارشان تلفیق می‌کردند، را به مثابه تلاش این نقاشان در همگرایی سنت و مدرن می‌داند. استفاده از نقش‌های سنتی و عامیانه مانند نگاره‌های تزیینی و خط و عناصری چون تسبیح، تمبر، زنجیر، نگین و مهر از ویژگی‌های نقاشان مکتب سقاخانه مانند صادق تبریزی، حسین زنده‌رودی و محمد احصایی است.

تلاش برای همگرایی سنت و مدرن در پیدایش هنر ملی نقاشی منحصر به گروه سقاخانه نبود. کسان دیگری چون ناصر اویسی، ژازه طباطبایی، سرکیس واسپور نیز در این راه قدم برداشتند. اویسی اغلب به اسب‌ها و زنان با خصوصیات اصیل شرقی می‌پرداخت. او تلاش می‌کرد با به کارگیری رنگ آبی متداول در تزیینات معماری ایرانی و نقوش تزیینی آرامش خاصی را خصوصا در آثار فیگوراتیوش به نمایش بگذارد. ژازه طباطبایی نیز همچون اویسی در نقاشی خود فرم‌های فولکلور و آیینی را به کار گرفت. آثار او مملو از عناصر آشنای نقاشی دوره قاجار و نقاشی سنتی ایرانی به خصوص دیو، خورشید، آثار، اسبانی با چشمان درشت، زنان و عروسانی

۱. برخی هنرمندان این مکتب عبارتند از: حسین زنده رودی که نخستین کسی بود که در راه این مکتب قدم نهاد. سپس چند تن از هنرمندان هنرکده تزیینی به او پیوستند. فرامرز پیلآرام از نخستین کسانی بود که امکانات صوری خط نوشته با خوشنویسی سنتی را در نقاشی نوگرای ایران آزمود. وی پرکار، توانا و با مهارت بود و بر جنبه‌های تزیینی کار تاکید می‌کرد به همین سبب از رنگ طلایی در بسیاری از آثار خود استفاده کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

با ابروان پیوسته است که در حال استراحت یا نواختن موسیقی هستند. در آثار سرکیس واسپور موضوعات مربوط به فرهنگ عامیانه است؛ علاقه او به سنت‌های بومی و قومی مانند مراسم مذهبی و عزاداری و مردان و زنان زیبای چادری در آثارش نمایان است(گودرزی، ۱۳۸۵: ۱۱۶). آنچه در این دوران به عنوان هنر ملی شناخته می‌شود محصول توجه به گونه‌های هنر بومی و عامیانه و در ارجاع به میراث فرهنگی ایران است. با این حال هنر ملی صرفا یک هنر سنتی نیست بلکه نوعی تلفیق‌گرایی میان هنر سنتی و هنر مدرن است یا به تعبیری هنر متجددِ سنت‌گرا.

۳- هنر ملی به مثابه هنر ارزش‌گرا: دوران سوم؛ پس از انقلاب اسلامی ایران

چالش‌های حاصل از مدرن‌سازی در عصر پهلوی، به دگردیسی سریع و ناگهانی ارزش‌های سنتی در جامعه دینی ایران و تهدید این ارزش‌ها منجر شد. این مسأله به آفرینش بحران‌های تازه‌ای در عرصه‌های مختلف جامعه ایرانی به ویژه در سطح هویت ملی انجامید. انقلاب اسلامی در پاسخ به این بحران‌ها با وام‌گیری از مبانی اندیشه‌های سیاسی شیعی، گفتمان تازه‌ای را در باب هویت ملی پیش کشید (زهیری، ۱۳۸۰: ۱۲۰).

با پیروزی انقلاب اسلامی در ایران، ارزش‌های مبتنی بر اسلام شیعی، مهم‌ترین منبع ایجاد همبستگی در جامعه ایرانی گردید؛ بدین ترتیب ارزش‌های مقبول نزد رژیم پیشین یکسره تهدید یا انکار شدند. در این میان، ملی‌گرایی به مثابه ارکان غیردینی هویت ایرانی در رویارویی با اسلام تفسیر گردید؛ امام خمینی در اشاره به این نکته می‌فرمایند:

> *"آن‌ها که می‌گویند ما ملیت را می‌خواهیم احیا بکنیم، آن‌ها مقابل اسلام ایستاده‌اند. افراد ملی به درد ما نمی‌خورند... . معنی ملیت این است که ما ملت را می‌خواهیم و اسلام را نمی‌خواهیم"* (امام خمینی، ۱۳۷۰: ۱۱۰؛ به نقل از ولی‌پور زرومی، ۱۳۸۴: ۱۰۷).

روند طرد و نفی تعصبات ملی و ارزش‌های ایرانی تا آن جا پیش رفت که برخی انقلابیون حتی به متون ادب فارسی نیز نگاه بدبینانه داشتند:

> *"فردوسی از رستم خیالی و پادشاهان تعریف کرده؛ در حالی که در کتاب خود یک کلمه هم از انسان و انسانیت و یا خراسانی رنج دیده نامی نبرده است... شاهنامه فردوسی، شاهنامه نیرنگ و دروغ و سرگرم‌کننده مردم بدبخت ما است"* (صادق خلخالی، ۱۳۵۸، روزنامه اطلاعات دی ماه، شماره ۲۲ صفحه ۱۲).

طرد مفهوم ملی‌گرایی با ترویج مفهوم امت‌گرایی همراه بود. مفهوم امت بر خلاف مفهوم ملت، که مبتنی بر نژاد و خاک بود، بیانگر مرز عقیدتی بر محور توحید، نبوت و معاد است که امت

Archive of SID

www.SID.ir

واحده اسلامی را تشکیل می‌دهند (جوان آراسته، ۱۳۹۰). این مفهوم ریشه در اندیشه‌های اسلام شیعی داشت و به مثابه آرمان‌های انقلاب و ایدئولوژی «انترناسیونالیسم اسلامی» بر صدور انقلاب، تحقق حکومت جهانی اسلام، دفاع از مستضعفان در مقابل مستکبران و منافع امت اسلامی تأکید داشت(سازمند، ۱۳۸۴: ۵۲). بنابراین در دهه اول بعد از انقلاب در یک توافق جمعی، رویکرد اسلامی از چنان ژرفایی برخوردار شد که هویت ملی مترادف و هم‌سنگ هویت دینی قلمداد گردید و سایر ابعاد هویت، اجزای کم بهای آن به شمار آمد (زهیری، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

در این گفتمان، جریان آفرینش هنر ملی نیز متأثر از ارزش‌های اسلامی و انقلابی شد و نوعی هنر مکتبی و اسلامی شکل گرفت. برخلاف هنر اسلامی که هنری تاریخی و میراثی است، هنر مکتبی پدیده‌ای نو است؛ هنر مکتبی، روایتی ایدئولوژیک از هنر اسلامی است که ویژگی تبلیغی برای بیان دیدگاه‌های مذهبی و دینی دارد، جواد محدثی در کتاب هنر مکتبی می‌نویسد؛

> "*وظیفه ادبیات، شعر و هنر ما این است که مفاهیم و ارزش‌هایی که در فرهنگ اسلامی و به خصوص شیعی ما وجود دارد و در اندیشه‌ها و فرهنگ‌های دیگر نیست را مطرح، تعیین و تبلیغ کند*" (محدثی، ۱۳۷۲: ۱۴۷).

هنر ایدئولوژیک اسلام یا هنر ارزشی در سال‌های انقلاب و جنگ به مهمترین جریان هنری ایران درآمد. هنر ارزشی برخلاف هنر اسلامی که اغلب با فرم‌های هنری و قواعد زیباشناختی شناخته می‌شوند، بیشتر به مضامین و محتوای پیام اسلامی می‌پردازد مانند جهاد اسلامی، شهادت‌طلبی، قرب به خدا و ایثار؛ همچنین با مضامینی چون ظلم‌ستیزی، استعمار و استکبارستیزی در برابر اندیشه‌های ماده‌گرایانه دنیای غرب قرار گرفت و با خوار شمردن رفاه‌طلبی، دنیاخواهی و اندیشه حسابگرانه بر اندیشه اصلاح‌گرای اخروی تأکید کرد. به این ترتیب هنر متعهدِ ارزشی اسلامی و انقلابی به عنوان شکل تازه‌ای از هنر ملی در جریان انقلاب اسلامی شکل گرفت.

هنر نقاشی در حلقه هنرمندان انقلاب اولین ایده‌های هنر مکتبی را با خود آورد. در ماه‌های اول پیروزی انقلاب اسلامی، آثار دانشجویان جوانی که متأثر از مبانی انقلاب بودند در حسینیه ارشاد به نمایش درآمد. در این آثار توجه به اخلاق و مسائل مذهبی، مبارزه با امپریالیسم، فقر و بی‌عدالتی اجتماعی و شعارهای انقلابی محوریت داشت[1]. آثار نقاشان انقلاب به لحاظ موضوع در ابتدا به ثبت،

۱. هسته اصلی شرکت کنندگان در این نمایشگاه عبارت بودند از: حبیب صادقی، مرتضی کاتوزیان، کاظم چلیپا، حسن خسروجردی، مرتضی حیدری، حسین صدری،محمدعلی رجبی، ناصر پلنگی، ابوالفضل عالی و امیر ضرغام.

Archive of SID

www.SID.ir

یادآوری و نمایش نمادها در تحلیل مسائل انقلاب، فئودالیسم، قیام و شهادت و آرمان‌های انقلابی مربوط بود. پس از آن در دوران جنگ مضامینی چون آرمان‌های دفاع از دین و کشور و دفاع مقدس موضوع و پیام آثارشان شد (گودرزی، ۱۳۸۵: ۳۰-۲۰). در دوران پایانی جنگ برخی از این هنرمندان به مسائل سیاسی جهان اسلام حساسیت نشان دادند و اشغال فلسطین و تحریم کشورهای سرمایه‌داری بر علیه کشورهای پیرامونی را سوژه آثار هنری ساخته‌اند.

وقوع جنگ میان ایران و عراق بار دیگر مفهوم ملیت به عنوان مرز سرزمینی میان کشورها را برجسته ساخت و در موقعیت دفاع از کشور، با مفاهیم دینی و ایدئولوژیک اسلام پیوند زد. اسلام‌گرایان انقلابی که جریان ملی‌گرایی را طرحی استعماری برای تجزیه جهان اسلام می‌دانستند، اکنون به عنوان مسئولان نظام بر حفظ میهن ایران به عنوان «ام‌القرای» جهان اسلام تأکید داشتند (ولی‌پور زرومی، ۱۳۸۴: ۱۰۹). بنابراین مفاهیم ملی‌گرایانه در پیوند با مبانی اعتقادی مانند «حب وطن» دوباره قداست یافت. هم‌آمیختگی احساسات ملی‌گرایانه و باورهای دینی در شعر و ادبیات متعهد آن دوران خود را به خوبی نشان داد. منوچهر لک (۱۳۸۴) در تحلیل اشعار دوران جنگ می‌نویسد که بیشتر شعرهای این دوره رنگ و بوی شعار دارند؛ ایجاد روحیه حماسی برای دفاع از میهن و توصیف دلیری‌های رزمندگان با نمادهای دینی مانند عاشورا و کربلا و با واژه‌هایی چون خون، شهید، لاله، گل و بهشتاز ویژگی‌های مهم شعر ملی‌گرایانه دینی این دوره است (لک، ۱۳۸۴: ۱۲۰-۱۱۸).

سینما نیز به مثابه ابزاری توانست در اختیار مسئولان باشد تا بتوانند ارزش‌های انقلاب و اسلامی را به اجتماع انتقال دهند (بی‌ژه‌فر، ۱۳۸۸: ۷۶). در این دوره سینمای ارزشی به عنوان شکل رسمی، ملی و مورد حمایت دولت و نهادهای قدرت سیاسی سهم عمده‌ای از تولیدات سینمای را داشت.

همچنین راه‌یابی فیلم‌های ایرانی به جشنواره‌های بین‌المللی همواره این دغدغه را برای مدیران فرهنگی داشت که چگونه می‌توان فیلم‌هایی تولید کرد که هم معرف ایران و هم بیانگر نگرش‌های اسلامی و انقلابی باشد[1] (بهشتی، ۱۳۸۸: ۳۰-۱۳). لذا مباحث هنر ملی در حوزه سینمای ملی همواره چالش‌برانگیز بوده است. طی سال‌های دهه ۱۳۶۰ سینمای ارزشی با ایده سینمای گلخانه‌ای مورد حمایت و دقت نظر مدیران فرهنگی بود تا این نهال تازه که ماهیتی ملی و دینی دارد رشد یابد.

از منظر گفتمانی ساماندهی واقعیت و غلبه بر بحران‌ها، از راه نظریه‌پردازی و بازسازی تئوریک

۱. فشارهای بین‌المللی وارد بر ایران در دوران جنگ موجب شده بود تا تصویر بدی از ایران در سینمای جهان نشان داده شود. در یکی از این فیلم‌ها که ایتالیایی‌ها ساخته بودند تصویری را نشان می‌داد که سربازهای ایرانی، سربازهای عراقی را به دو ماشین بسته‌اند و می‌کشند و از وسط نصف می‌کنند! در چنین وضعیتی بود که کار عرضه بین‌المللی سینمای ایران آغاز شد (محسنین،۱۳۸۸: ۳۷).

Archive of SID

www.SID.ir

واقعیت صورت می‌گیرد. از این رو به تعبیر لاکلا و موفه، نظریه به معنای اسطوره سوژه متحد و یکدست است که با ارائه یک فضای آرمانی از جامعه، در آن از بحران‌ها و مشکلات موجود اثری نیست. فرایند اسطوره‌سازی با ارائه استعاره و نمونه‌های آرمانی ممکن است (کسرایی و پوزش، ۱۳۸۸: ۳۵۴-۳۵۳).

مطالعه سه گفتمان هنر ملی نیز نشان می‌دهد که این هنرها با اتکا به اسطوره مسلط به ارائه نمونه‌های آرمانی می‌پردازند؛ همان‌گونه که شاهنامه نمونه استعاری از اسطوره عظمت از دست رفته ایران است که در ادبیات، شعر و معماری آن دوران خود را متجلی می‌کند. در حال حاضر نیز هنر ناسیونالیستی در ارجاع به شاهنامه به عنوان نمونه آرمانی و اسطوره باستان‌گرایی به سازماندهی معنا می‌پردازد. هنر اصالت‌گرای ایرانی در گفتمان بازگشت به خویشتن، در رقابت و منازعه میان بومی‌گرایی و اسلام‌گرایی قرار گرفت؛ لذا با اسطوره‌سازی از تلفیق میان سنت و مدرن و ساخت دنیای تازه بر این منازعه دوگانه پیروز شد. نقاشی مکتب سقاخانه نمونه استعاری و آرمانی از سنت‌گرایی آیینی و تجددگرایی غربی بود که مورد تایید و حمایت نهادهای رسمی هنر چون دوسالانه‌ها، جشنواره‌ها و موزه هنرهای معاصر تهران قرار گرفت. هنر ارزشی به عنوان محصول گفتمان ایدئولوژی اسلامی با اسطوره فتح و پیروزی نهایی اسلام و غلبه بر فتنه‌های جهان به ارائه جامعه آرمانی پرداخت. سینما در سال‌های اولیه جنگ که بیشتر جنبه تبلیغ بسیج توده‌ها برای حضور در جبهه داشت نمونه‌های استعاری و آرمانی از پیروزی و غلبه بر دشمن را نشان می‌داد. خلاصه مباحث مطرح شده در جدول زیر ارائه شده است. این جدول ویژگی‌ها و مؤلفه‌های هنر ملی را در سه گفتمان هویتی ایران نشان می‌دهد.

جدول شماره ۴: گفتمان‌های هنر ملی در ایران

گفتمان‌های هویتی	گفتمان‌های هنر ملی	زمینه‌های معنایی هنر ملی	قلمرو هنر ملی	مؤلفه‌های هنر ملی	اسطوره/نظریه مسلط	اسطوره‌سازی /نمونه‌های استعاری
گفتمان ناسیونالیسم	هنر ملی به مثابه هنر ناسیونالیستی	هنر مفاخر تاریخی در ارجاع به تاریخ و فرهنگ باستانی	هنر آریایی و باستان‌گرا با تاکید بر قلمرو تاریخی قبل از اسلام	تاکید بر مؤلفه پارسی با حذف مؤلفه‌های اسلامی	اسطوره عظمت از دست رفته ایران	تاکید بر شاهنامه به عنوان هنر ملی
گفتمان اصالت‌گرا	هنر ملی به مثابه هنر اصالت‌گر	هنر بومی و عامیانه در ارجاع به میراث فرهنگ عامیانه و بومی	هنر ایرانی با تاکید بر قلمرو جغرافیایی ایران	تاکید بر مؤلفه بومی و سنت‌های آیینی	اسطوره تلفیق سنت و مدرن	تاکید بر نقاشی متجددِ سنت‌گرا به عنوان هنر ملی
گفتمان ارزش‌گرا	هنر ملی به مثابه هنر ارزش‌گرا	هنر مکتبی و انقلابی در ارجاع به فرهنگ اسلامی شیعه	هنر اسلامی با تاکید بر قلمرو جهان اسلام	تاکید بر مؤلفه اسلامی و ارزش‌های انقلابی	اسطوره پیروزی و فتح	تاکید بر سینمای متعهد و ارزشی به عنوان هنر ملی

Archive of SID

www.SID.ir

بحران در مفهوم هنر ملی

با پایان جنگ تحمیلی و تغییر شرایط اجتماعی، هنر انقلابی ـ ارزشی به عنوان دال مرکزی هویت ملی به چالش کشیده شد. در اواخر دهه ۱۳۶۰ و اوایل دهه ۱۳۷۰، با آغاز عصر سازندگی و گرایش به نوسازی در کشور، شرایطی پدید آمد که نیاز به تعریف مجدّدی از هویت ایرانی را تجویز می‌کرد (زهیری، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

تأسیس فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی در سال ۱۳۶۹و برگزاری کنگره فردوسی در همین سال، شاخص رویکرد دوباره به احیای عناصر ایرانی هویت ملی بود. در آن زمان رئیس جمهور وقت (هاشمی رفسنجانی) در شیراز سخن گفت و ضمن بزرگداشت کوروش (ذوالقرنین) ابراز کرد:

> "*وقتی سیاحان بزرگ دنیا، به تخت جمشید می‌رسند، در مقابل عظمت تمدن گذشته ایران خضوع می‌کنند و کسی نیست این جا بیاید و ذوقش تحریک نشود و قطعه‌ای در ستایش گذشته ایران ننویسد*" (رفسنجانی، روزنامه همشهری ۱۵ آبان ۱۳۷۵به نقل از زهیری، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

در اواخر دهه ۱۳۷۰ با روی کار آمدن رئیس جمهور جدید (سید محمد خاتمی) رویکرد به هویت ملی دچار دگردیسی تازه شد. در گفتمان خاتمی هویت ملی و تاریخی ایران بار دیگر در قالب جدیدی که می‌توان همنشینی سنت‌های دینی خواند، مطرح شد. در این گفتمان ملی‌گرایی ایرانی به گونه‌ای است که نه تنها با هویت دینی و ارزش‌های اسلامی سازگار است، بلکه چنان در هم آمیخته‌اند که شناسایی و تمیز آن‌ها از یکدیگر ممکن نیست و از این طریق می‌توان ظرفیت‌های بیشتری برای حضور فرهنگی در فرآیند جهانی شدن کسب کرد (زهیری، ۱۳۸۰: ۱۲۲). در این دوره ایده تلفیق اسلام‌گرایی و ایرانی‌گرایی دوباره قوت گرفت با این تفاوت که اسلام‌گرایی به معنای ایدئولوژیک کمتر مورد تاکید بود بلکه سنت‌های تاریخ فرهنگی اسلام بیشتر مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۳۸۲ میراث فرهنگی به عنوان یک سازمان، از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی استقلال و رسمیت یافت تا احیاگر هنر سنتی اسلامی باشد. در این دوره آثار هنری بار دیگر به تلفیق تزیین‌های اسلامی و مضامین مدرن پرداختند و آثار نقاشی‌های مکتب سقاخانه دهه ۱۳۴۰ بار دیگر مورد توجه قرار گرفت.

واقعیت این است که سامان‌دهی کامل واقعیت امکان‌پذیر نیست. از این‌رو هنگامی که یک گفتمان مسلط شد، به تدریج از فضای استعاری خود فاصله می‌گیرد و ماهیت واقعی آن آشکار می‌شود. وقتی گفتمان مسلط نتوانست وعده‌های خود را عملی سازد و بحران‌ها را سامان دهد، بخش‌هایی از جامعه از آن فاصله می‌گیرند و اندک اندک نارضایتی‌ها و تردیدها نسبت به گفتمان حاکم آشکار می‌شود. این وضعیت، منجر به از خودبیگانگی و ایجاد بحران هویت در سوژه‌هایی می‌شود که روزی خود هواداران آن بوده‌اند. بدین ترتیب، زوال گفتمان مسلط آغاز

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود و جامعه آمادهٔ هویت‌یابی با گفتمان‌ها و اسطوره‌های جدیدی می‌شود که مدعی کمال‌اند و فضایی آرمانی را از واقعیت ترسیم می‌نمایند (کسرایی و پوزش، ۱۳۸۸: ۳۵۵).

در دهه ۱۳۸۰ نیز دال مرکزی هنر ملی دچار بحران گردید؛ این امر از یک سو ناشی از رقابت میان هنر ارزشی (هنر ایدئولوژیک اسلامی) و هنر سنتی (هنر سنتی اسلامی) برای تصاحب دال خالی و تبدیل شدن به دال مرکزی هنر ملی بود و از دیگر ناشی از رقابت میان دال‌های شناوری چون هنر باستان‌گرای ایرانی و هنر تلفیقی بومی ـ جهانی بود که در حوزه گفتمان‌گونگی هنر ملی ظهور می‌کردند و در فرصت‌ها و رویدادهای سیاسی مختلف امکان بروز می‌یافتند. به تعبیر لاکلا و موفه، هنر ملی به مثابه افسانه‌ای است برای قرائت موقعیت‌هایی که مورد نظر نیروهای سیاسی و اجتماعی مختلف است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۷۷). افسانه‌پردازی از هنر ملی توسط نیروهای رقیب، موجب ساختاربندی موقتی از وحدت و همسویی میان پیروان می‌گردد؛ در واقع هنر ملی به کلیتی اشاره دارد که ساخته و پرداخته کنشگران گفتمان‌های رقیب است؛ از این ارائه اشکال ثابتی از هنر ملی ناممکن است؛ هنر ملی بر خلاف هنرهای تاریخی یا هنرهای سنتی در حوزه میراث فرهنگی که در فهرست آثار ملی ثبت می‌گردد، هنری ثابت و مورد توافق همگان نیست؛ بلکه به عنوان محصول گفتمانی است که در کشاکش و منازعه گفتمان‌های رقیب شکل می‌گیرد.

نه تنها رقابت و منازعه میان گفتمان‌های رقیب در داخل ایران مسأله گفتمان مسلط هنر ملی را به چالش کشیده بلکه در سطح بین‌المللی، مفهوم هنر ملی در رقابت با گفتمان جهانی شدن با چالش جدی روبرو شده است. آیا با وجود تجربه‌های رسانه‌ای فرامرزی همچنان می‌توان از خلاقیت و آفرینش بومی و ملی سخن گفت؟ ظاهرا همان‌گونه که اقتصاد ملی در کشاکش بازار بین‌المللی دلار و یورو با بحران مواجه شده است مفهوم هنر ملی نیز با بحران جدی مواجه شده و تنها در برخی جشنواره‌های رسمی جنبه نمایشی یافته است.

هنرمندان با ایده‌های جهان نو که فراتر از آموزش‌های رسمی هنر در هر سرزمینی است، آشنا شده‌اند و در دور افتاده‌ترین شهرها به خلق آثاری در سطح جهان می‌پردازند. همان‌گونه که کالینکه (۱۳۸۲) تاکید می‌کند اکنون جغرافیای هنر ملی اعتبار خود را از دست داده و ترکیب‌های مختلفی از هنرهای منطقه‌ای و بین‌المللی آثاری را ارائه می‌دهند که نمی‌توان آن‌ها را نماینده یک سرزمین دانست؛ هنر ملی همچون مرزهای ملی در حال محو شدن است.

در پایان باید گفت تحلیل گفتمان به مثابه روشی در جامعه‌شناسی هنر، زمینه مناسبی را برای درک آثار هنری در هر دوره تاریخی فراهم می‌آورد؛ تحلیل گفتمان هنر ملی ایران نیز این امکان را فراهم ساخت تا از یک سو به تحلیل جامعه‌شناختی پیدایش نهادهای قدرت مولد معنا پرداخته شود و از سوی دیگر زمینه اجتماعی بازتولیدکننده قدرت در آثار هنری آشکار گردد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- آل‌احمد، جلال (۱۳۷۹) **در خدمت و خیانت روشنفکران**، تهران: انتشارات مجید، چاپ چهارم.
- امامی، کریم (۱۳۵۶) **مقدمه کاتالوگ نمایشگاه نقاشان سقاخانه**، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.
- امینی نجفی، علی (۱۳۸۹) « هنر و موسیقی در شوروی سابق»، دسترسی در سایت زیر
http://www.hmusic.blogfa.com/post-98.aspx
- بهشتی، سید محمد (۱۳۸۸) **تاریخچه حضور بین‌المللی سینمای پس از انقلاب**، در: معززی‌نیا، حسین، سی‌نما ـ جشنواره، تهران: انتشارات سروش.
- پهلوی، محمد رضا (۱۳۷۱) **پاسخ به تاریخ**، به کوشش شهریار ماکان، تهران: انتشارات شهر آب.
- تاجیک، محمدرضا؛ روزخوش، محمد (۱۳۸۷) «بررسی نهمین دورهٔ انتخابات ریاست جمهوری ایران از منظر تحلیل گفتمان»، فصلنامه علوم اجتماعی دانشگاه تربیت مدرس، سال شانزدهم، شماره ۶۱، شهریور.
- جوانمرد، عباس (۱۳۸۳) **تئاتر، هویت و نمایش ملی**، تهران: نشر قطره.
- جهازی، ناهید (۱۳۸۶) «تاثیر ناسیونالیسم، باستان‌گرای و مدرنیسم بر ادبیات نمایشی»، دوره پهلوی اول، مجله آیینه خیال، شماره ۷.
- جوان آراسته، حسین (۱۳۹۰) «امّت و ملّت: نگاهی دوباره، سایت مجلس خبرگان رهبری»، تاریخ مراجعه آذر ۱۳۹۰، دسترسی در آدرس زیر؛
http: //majlesekhobregan.com/fa/publications/mags/is_gv/magazines/09/016.htm#t4
- چوقادی، زینب (۱۳۸۶) « باستان گرایی (آرکائیسم) در داستان کوتاه فارسی» ، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان.
- حیدری، اصغر (۱۳۸۵) « شریک آمریکایی فروغی: نگاهی به فعالیت‌های آرتور پوپ در ایران» ، ماهنامه اندیشه و تاریخ سیاسی معاصر، سال پنجم، شماره ۴۳.
- خاکسار، علی (۱۳۸۸) « رفرماسیونِ موسیقایی: بررسی و نقد موسیقی سنتی ایران با رویکردی به سنت موسیقایی ایرانی»، در دوره معاصر، دو فصلنامه جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱ شماره ۱.
- زهیری، علیرضا (۱۳۸۰) « انقلاب اسلامی و هویت ملی»، فصلنامه علوم سیاسی، موسسه آموزش عالی باقرالعلوم، شماره ۱۶.
- سازمند، بهاره (۱۳۸۴) « تحلیل سازه‌انگارانه از هویت ملی در دوران جنگ تحمیلی»، فصلنامه مطالعات ملی، سال ششم، شماره ۲، شماره پیوسته ۲۲.
- سلطانی، مهدی (۱۳۸۶) « باستانگرایی در شعر امروز ایران: با ویژه کاری بر شعر شاملو، اخوان، سپهری، شفیعی کدکنی»، پایان نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.
- کالینکه، هارولد (۱۳۸۲) « جغرافیای هنر و جهانی شدن»، ترجمه مریم صابری‌پور، فصلنامه بیناب، دوره ۱، شماره ۲.
- کچوئیان، حسین (۱۳۸۷) **تطور گفتمان‌های هویتی در ایران: ایران در کشاکش تجدد و مابعد تجدد**، نشر نی، چاپ سوم.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۵) **جستجوی هویت در نقاشی معاصر ایران**، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
- صارمی، علی اکبر و رادمرد، تقی (۱۳۷۶) **ارزش‌های پایدار در معماری ایران**. تهران: میراث فرهنگی.

Archive of SID

www.SID.ir

- طلوعی، وحید (۱۳۸۶) « صورت‌بندی میدان تولید نمایش‌نامه در ایران (۱۳۵۰-۱۳۴۰)» ، پایان‌نامه کارشناسی ارشد در مطالعات فرهنگی، دانشگاه علم و فرهنگ.
- غنی‌نژاد، موسی (۱۳۸۹) **تجددطلبی و توسعه در ایران معاصر**، تهران: نشر مرکز.
- کیانی، مصطفی (۱۳۸۳) « تاثیر باستان‌گرایی بر معماری دوره پهلوی اول»، فصلنامه تاریخ معاصر ایران، شماره ۳۲.
- لک، منوچهر (۱۳۸۴) « هویت ملی در شعر دفاع مقدس»، فصلنامه مطالعات ملی، سال شش، شماره ۲، شماره پیوسته ۲۲.
- محدثی، جواد (۱۳۷۲) **هنر در قلمرو مکتب**، قم: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.
- مطهری، مرتضی (۱۳۵۷) **خدمات متقابل اسلام و ایران**، قم: انتشارات صدرا.
- نظری، علی اشرف (۱۳۸۷) **گفتمان هویت و انقلاب اسلامی ایران**، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- نبوی، نگین (۱۳۸۸) **روشنفکران و دولت در ایران: سیاست، گفتار و تنگنای اصالت**، مترجم حسن فشارکی، تهران: انتشارات شیرازه.
- ولی‌پور زرومی، سید حسین (۱۳۸۴) « هویت ملی و دفاع مقدس»، فصلنامه مطالعات ملی، سال شش، شماره ۳، شماره پیوسته ۲۳.
- یورگنسن، ماریا؛ فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹) **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمه هادی جلیلی، نشر نی.
- بی‌نام (۱۳۹۰) « ناسیونالیسم در موسیقی در سده نوزدهم»، تاریخ مراجعه آبان‌ماه، دسترسی در سایت آفتاب با آدرس زیر؛

http://www.aftabir.com/art/music/world/west_romance_nationalism.php#group

- Facos, Michelle & Hish, Sharon L (2003). Art, Culture, and National Identity in Europ. Cambridge University press.
- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal (2001). Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. Second edition, published by verso.
- Mitter parta (1994). Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations.. Cambridge University press.
- Richard A. Etlin (1991). *Nationalism in the Visual Arts.* Center for Advanced Study in the Visual Arts (U. S.), Johns Hopkins University.
- RIZVI, KISHWAR (2007). Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the discourse on 'Persian Art' in the early 20th century, *Muqarnas: Journal of Islamic Art and Architecture*, vol 24. Published by Brill.

Archive of SID

www.SID.ir