

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۷/۲۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۱۸

لیلا مرندی^۱، میترا معنوی راد^۲، فرهاد ساسانی^۳

بررسی تکوین هویت ایرانی در گرافیک معاصر ایران با رویکرد تحلیل گفتمان (مطالعه موردی: توجه به هنر ایران باستان در پوستره‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی به عنوان نشانه‌های هویت ایرانی)

چکیده

مسئله هویت یکی از مهم‌ترین مسائل هنر گرافیک معاصر ایران از بدو شکل‌گیری بوده است. چگونگی رسیدن به گرافیکی با هویت ایرانی هسته اصلی این مسئله بوده است. نخستین پاسخ به این مسئله، که از همان ابتدای شکل‌گیری و نضج این هنر در ایران شکل گرفت، بر مبنای توجه به میراث تاریخ هنر ایران، ساخته و پرداخته شد. بر اساس این پاسخ، راه حل رسیدن به گرافیکی با هویت ایرانی، در توجه به میراث بصری تاریخ هنر ایران نهفته است. نمود عینی این پاسخ را می‌توان در استفاده پوستره‌های فرهنگی خلق شده در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی از عناصر بصری آثار هنری مربوط به ایران باستان مشاهده کرد. مسئله این مقاله حول این کردار شکل گرفته است. این مقاله به دنبال آن است که منشأ فکری، اجتماعی و تاریخی کردار مفصل‌بندی عناصر بصری مرتبط با هنر ایران باستان در پوستره‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی به عنوان کرداری هویت بخش را پیدا کند. این پژوهش، تحقیقی تاریخی، توصیفی و تحلیلی بوده و برای رسیدن به پاسخ مسئله و هدف تحقیق، از روش گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و اسنادی بهره جسته است و از نظریه گفتمان و روش تحلیل گفتمان لالکلا و موفه به عنوان چارچوب نظری و روش‌شناختی استفاده کرده است. در پایان، مقاله به این نتیجه رسیده است که کردار مفصل‌بندی عناصر بصری مرتبط با هنر ایران باستان در پوستره‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، امری گفتمانی بوده است که در متن گفتمان مسلط هویتی این دوره یعنی «گفتمان ملی‌گرایی» یا به تعبیر این تحقیق «گفتمان ایرانیّت» شکل گرفته و معتبر شده است.

کلیدواژه‌ها: گرافیک معاصر ایران، هویت ایرانی، گفتمان ایرانیّت، پوستره‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی.

۱. کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، استان تهران، شهر تهران

E-mail: leila.marandi@gmail.com

۲. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: mrad26@hotmail.com

۳. دانشیار گروه آموزشی زبان شناسی همگانی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا(س)، استان تهران، شهر تهران

E-mail: fsasani@alzahra.com

۵. این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد لیلا مرندی با عنوان تطورات گفتمان‌های هویتی و تاثیر آن در گرافیک معاصر ایران (دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی) به راهنمایی دکتر میترا معنوی راد و مشاوره دکتر فرهاد ساسانی در دانشگاه الزهرا(س) است.

مقدمه

هرچند تاریخ هنرگرافیک ایران را در بخش‌هایی از این هنر مانند تصویرگری، می‌توان بسیار عقب برد، اما هنر گرافیک در شکل امروزی آن، به خصوص به عنوان هنری تکثیر شونده، هنری وارداتی است که در دوره معاصر وارد ایران شده است. دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی بنا بر عقیده برخی از صاحب نظران نقطه آغاز تاریخ گرافیک معاصر ایران است. «برخی معتقدند... ماهیت امروزی گرافیک ریشه در مفهوم دیزاین دارد و این مفهوم از زمان راه اندازی ... دانشکده‌های آموزش گرافیک (دهه ۱۳۴۰ ش.) در ایران شروع می‌شود.» (سیفی، ۱۳۹۲: ۳). مرتضی ممیز نیز عواملی مانند رشد اقتصادی بر اثر افزایش قیمت نفت و به تبع آن تأسیس موسسات فرهنگی و هنری به عنوان سفارش دهنده آثار گرافیکی و اوج گرفتن فعالیت‌های این نهادها از جمله برپایی جشنواره‌ها و انتشار کتب و مجلات و به دنبال آن کوشش‌ها و رقابت‌های بین گرافیست‌ها در این دوره در خلق اعلان‌های فرهنگی را «پایه‌ای برای تولد هنر گرافیک معاصر ایران» می‌داند. (ممیز، ۱۳۹۲: ۸۱).

در این تاریخ، گرافیک به شکل یک هنر وارداتی، از غرب به ایران وارد شد. ممیز در ادامه سخن قبل می‌نویسد: «در ابتدای این ایام، به طور طبیعی طراحان گرافیک تحت تاثیر هنرمندان غربی، به خصوص طراحان لهستانی، سوئیسی، آلمانی و بالاخره آمریکایی قرار داشتند.» (ممیز، ۱۳۹۲: ۸۱). این وضعیت به شکل‌گیری یکی از مهم‌ترین مسائل گرافیک معاصر ایران یعنی مسئله هویت انجامید. داریوش شایگان در همین دوره تاریخی، در کتاب مشهور خود درباب هویت، آسیا در برابر غرب در این رابطه می‌نویسد: «همچنان که تفکرمان موضوعی ندارد، و کلامان عاری از معناست، هنرمان نیز عاری از جایگاه است، و در نتیجه، خودمان نیز سردرگم و سرگردانیم» (شایگان، ۱۳۹۶: ۲۵۳۶). مسئله‌ای که تا امروز نیز ادامه داشته و نقطه مرکزی آن این سوال است که چگونه می‌توان به یک گرافیک ایرانی دست یافت.

نخستین و مهم‌ترین پاسخی که در همین ابتدای راه برای این سوال فراهم شد و در سال‌های بعد ادامه یافت، راه حل را در توجه به میراث بصری تاریخ هنر ایران در نظر گرفت. در واقع مهم‌ترین ویژگی بخش مهمی از آثار این دوره آغازین گرافیک ایران توجه به «میراث عظیم هنر سنتی ایران» (ممیز، ۱۳۹۲: ۸۱) و عناصر بصری تاریخ هنر ایران بود. آیدین آغداشلو در این زمینه می‌گوید: «موج گرافیک جدید ایران از سال ۱۳۴۰ شکل گرفت و عمده شد. ... این موج، توجه خاصی می‌کند به عناصر بسیار قدیمی‌تر... از سال ۱۳۴۰ به بعد، نوعی توجه جدید به مجموعه عناصر بصری که قابلیت کارهای گرافیک داشتند پیدا شد. بعدها در دهه ۵۰ این عناصر گسترش پیدا می‌کنند و در این دوره به نقش‌مایه‌های قدیمی بر می‌خوریم.» (آغداشلو، مثقالی، سبحانی، ۱۳۸۲: ۱۰۷).

در این دوره در بسیاری از آثار گرافیکی از طراحی لوگو، تمبر، پوستر، گرافیک مطبوعاتی و حتی گرافیک تبلیغاتی شاهد حضور عناصری از تاریخ هنر ایران هستیم. عناصر بصری برآمده از تاریخ هنر ایران باستان در این میان، به ویژه در طراحی پوسترهای فرهنگی مرتبط با جشنواره‌های هنری که از سوی حکومت پهلوی برگزار می‌شد، حضور چشمگیری دارند.

مسئله پژوهشی این مقاله در نسبت با این ویژگی شکل می‌گیرد. مسئله‌ای که هسته اصلی آن این پرسش است که چرا گرافیک این دوره چنین توجه گسترده‌ای به میراث تاریخ هنر ایران به ویژه هنر ایران باستان کرد؟

برای این پرسش می‌توان پاسخ‌هایی همچون نیت هنرمند یا نیت سفارش دهنده دولتی را بیان کرد. اما این مقاله پاسخ را در شرایط و زمینه‌های معرفت‌شناختی، تاریخی و اجتماعی فرض کرده و به دنبال تحلیل شرایط و زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و معرفت‌شناختی این توجه است. مبنای تئوریک این فرضیه، نظریه گفتمان به طور عام و نظریه تحلیل گفتمان ارنستو لاکلا و شانتال موفه است که به عنوان چارچوب نظری تحقیق مورد استفاده قرار می‌گیرد. حال می‌توان مسئله مقاله را با استفاده از نظریه گفتمان بدین گونه صورت‌بندی کرد که توجه به تاریخ هنر ایران باستان در چه زمینه گفتمانی ای رخ داده است؟ فرضیه این مقاله با استفاده از «نظریه گفتمان» این است که توجه به هنر ایران باستان در گرافیک دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، به ویژه پوستره‌های جشنواره‌ای، درون چارچوب‌های گفتمان هویتی مسلط این دوره یعنی «گفتمان ملی‌گرایی» یا «گفتمان ایرانیّت»، که «باستان‌گرایی» بخش مهمی از آن را تشکیل می‌دهد، قابل تعریف و تبیین است.

بحران هویت در جامعه ایران معاصر و شکل‌گیری «گفتمان ایرانیّت»

هویت یکی از مفاهیم کلیدی این مقاله است. بنابراین پیش از هر چیز بهتر است با واکاوی این مفهوم به ترسیم وضعیت و شرایط اجتماعی تاریخ معاصر ایران به عنوان شرایط اجتماعی-تاریخی مسئله توجه گرافیک دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی به تاریخ هنر ایران باستان، پرداخته شود.

مهم‌ترین مسئله اجتماعی-سیاسی ایران در این دو دهه که در واقع بخش مهمی از یک دوره بحران بود که از دوره قاجار آغاز می‌شد، مسئله هویت بود. بسیاری از جامعه‌شناسان دوره معاصر تاریخ ایران را دوره بحران در هویت ایرانیان دانسته‌اند. برای مثال کچوییان در کتاب تطورات گفتمان‌های هویتی ایران می‌نویسد: «در حقیقت باید گفت که مسئله ایران در تاریخ معاصر آن، چیزی جز مسئله هویت و متفرعات آن نیست.» (کچوییان، ۱۳۸۷: ۶۵). این بحران هویت را باید محصول نوعی احساس ابهام در کیستی خود، سردرگمی و گم‌گشتگی ایرانیان پس از مواجهه‌شان با مدرنیته در نظر گرفت که از حدود نیم قرن پیش از این دو دهه، در زیست اجتماعی ایرانیان رخ نموده بود.

در یک تعریف عمومی، هویت مفهومی است ناظر بر کیستی فرد. اگر مفهوم هویت را بر کیستی انسان متمرکز کنیم، مفهوم، معنا و تعریف هویت در پاسخ به پرسش «من کیستم؟» نهفته است. در واقع هویت را پاسخ آگاهانه هر فرد به پرسش از کیستی اش تعریف کرده‌اند (هرمیداس باوند، ۱۳۷۷: ۲۰). به عبارت دقیق‌تر، فرد در برابر پرسش «من کیستم؟»، به مفصل‌بندی و چفت و بست کردن پاسخ‌هایی می‌پردازد و منظومه‌ای می‌سازد تا کیستی خود را تعریف کند.

این تعریف از هویت را می‌توان با مفهوم «واژگان نهایی» Final Vocabulary ریچارد رورتی نیز توضیح داد. ریچارد رورتی برای تبیین هویت افراد از مفهوم «واژگان نهایی» کمک می‌گیرد. از نظر رورتی «انسان‌ها همگی حامل مجموعه واژه‌هایی هستند که از آن‌ها برای توجیه اعمال خود، اعتقادات خود، و زندگی‌های خود، بهره می‌گیرند. ... این‌ها واژه‌هایی هستند که به یاری آن‌ها، گاه در نگاه به آینده و گاه در نگاه به گذشته، قصه زندگی خود را می‌گوییم. من این واژه‌ها را «واژگان نهایی» اشخاص خواهم خواند.» (رورتی، ۱۳۸۵: ۱۵۱).

بخش مهمی از این تصور ذهنی، واژگان نهایی یا پاسخ به کیستی در تقابل با «دیگری» یا «غیر» ساخته می‌شود. حضور دیگری، صرفاً در شکل‌گیری هویت فرد یا جمع نقش ایفا نمی‌کند، بلکه حضور دیگری در مدار و میدان هویتی یک فرد یا یک جمع، سبب شکل‌گیری بحران هویت و طرح

پرسش از هویت خواهد کرد. «انسان‌ها و جوامع اساسا از طریق تماس و رویارویی با جوامع و انسان‌های متفاوت نسبت به هویت خویش آگاه گشته یا از آن پرسش می‌کنند.» (کچوییان، ۱۳۸۷: ۶۰). این دیگری مسئله‌ساز و بحران‌ساز برای ایرانیان، غرب و مدرنیته بود.

بحران سردرگمی و مسئله هویت از دوره قاجار و پس از برخورد ایرانیان با غرب و تجدد شکل گرفته بود. جامعه ایران در این روبرو شدن با دنیای تجدد و غرب، با ضربات سهمگینی روبرو شده بود که مفهوم و معنای کیستی‌اش را تحت تاثیر قرار داده بود. «هویت ایرانی از خلال مواجهه با غرب و درگیری با تجدد تبدیل مسئله شد.» (کچوییان، ۱۳۸۷: ۶۴). محمد علی اکبری در کتاب تبارشناسی هویت ایرانی، می‌نویسد: «موضوع هویت ایرانی بار دیگر در سده سیزدهم هجری، و طی آشنایی ایرانیان با تمدن مغرب زمین پدیدار گشت.» (اکبری، ۱۳۸۴: ۱-۲). «با ظهور و گسترش تمدن جدید {غرب} و روبرو شدن ایرانیان با قدرت افسونگر دنیای صنعتی و شیفتگی آنان به دستاوردهای این تمدن، دوران حیرانی و پریشانی انسان ایرانی آغاز شد.» (زهیری، ۱۳۸۰: ۱۰۷). در فرایند روبرو شدن ایرانیان با تجدد در فاصله دوره قاجار و پهلوی بواسطه مدرن شدن جامعه و مدرنیزاسیون، مانند رشد شهرنشینی، تغییر شکل حکومت و ... افراد به تدریج از هویت بومی، قومی، زبانی و دینی خود رها می‌شدند و این رها شدن، سرگردانی و سرگشتگی به دنبال داشت. به این ترتیب مهم‌ترین پرسش جامعه ایرانی در این دوره این بود که من کیستم؟

پس از این رویارویی و بحران، ایرانیان شروع به پاسخ دادن به پرسش اصلی خود، یعنی پرسش از کیستی، کردند. یکی از مهم‌ترین پاسخ‌هایی که در این دوره در برابر پرسش من کیستم؟ شکل گرفت، حول نقطه مرکزی «ایران» ساخته و پرداخته شد و «هویت ملی ایرانی» را به بار آورد. این پاسخ، تصور ذهنی و معنی جدیدی بود که انسان ایرانی از خود داشت.

بخش مهمی از این پاسخ را تاریخ ایران باستان و پیش از اسلام فراهم کرده بود. در این دوره بواسطه کشفیات باستان‌شناسی بخش مهمی از آثار تاریخ ایران باستان که تا کنون مغفول و ناشناخته مانده بود و در زیر خاک پنهان شده بود، آشکار شد. دوره هخامنشیان به عنوان آغاز تمدن ایرانی مطرح شد و مردم با پیشینه تاریخی پیش از اسلام خود آشنا شدند. مطالعات اسطوره‌شناختی و دین‌شناختی، مردم را با اسطوره‌های باستانی و دین زرتشت آشنا می‌کرد. بواسطه ترجمه متون باستانی جامعه ایرانی از ایده‌ها و کارها، جنگ‌ها، پیروزها و فتوحات نیاکان هخامنشی و ساسانی خود آگاه می‌شدند. مطالعات زبان‌شناختی و نژاد‌شناختی، ایرانیان را از نژاد آریایی معرفی می‌کرد و آنان را متفاوت از اعراب، خویش و همزبان اروپاییان پیشرفته قرار می‌داد. حال جامعه ایرانی، گذشته درخشان پیش از اسلام خود را با وضعیت عقب مانده امروز خود مقایسه می‌کردند و برخی از روشنفکران و نویسندگان، اسلام و اعراب را عامل این عقب ماندگی معرفی می‌کردند. بر اساس این پاسخ، ایرانیان ملتی باستانی و از نژادی ویژه به نام آریایی شدند.

حال بهتر است به تعریف اصلی هویت بازگردیم و این پاسخ را تئوریزه کنیم. برای این کار با توجه به تعریف هویت باید این پرسش را مطرح کنیم که انسان این معانی که ذهنیت او را تشکیل می‌دهند، این آگاهی را از کجا کسب می‌کند؟ واژگان نهایی او در تعریف‌اش از خود چگونه شکل می‌گیرد؟ این تصویر ذهنی را از کجا می‌آورد؟ یا به عبارت دقیق‌تر ذهنیت او در قبال پرسش از کیستی‌اش چگونه شکل می‌گیرد و چگونه تعیین می‌یابد؟ در چند دهه اخیر رهیافت جدیدی به تبیین مفهوم هویت شکل گرفته است که ابزارهای تحلیلی نوینی را در اختیار می‌نهد. این رهیافت، در

نظریه گفتمان و روش تحلیل گفتمان صورت‌بندی شده است. به طور ساده از منظر این رهیافت، آگاهی انسان و ذهنیت او برای پاسخ به پرسش از کیستی، به صورت گفتمانی و در جامعه و تاریخ شکل می‌گیرد یا به عبارت بهتر هویت‌ها محصول گفتمان‌ها هستند. بنابراین و با استفاده از مفهوم گفتمان، می‌توانیم پاسخی که در این دوره حول مفهوم مرکزی ایران شکل یافته بود را «گفتمان ایرانیّت» نام نهم.

چارچوب نظری تحقیق نظریه گفتمان

گفتمان در تعریفی موجز، نظام یا ساختاری معرفت‌شناختی است که در جامعه-و نه ساحتی استعلایی و فرا اجتماعی- معرفت و اندیشه انسان را شکل می‌دهد و ذهنیت و محتوای آگاهی او را بر می‌سازد. یا به عبارت دیگر معرفت، آگاهی و ذهنیت انسان از طریق گفتمان‌ها شکل می‌گیرد. گفتمان‌ها در واقع جهان را برای انسان تعریف می‌کنند و معنای هستی، جامعه، امور، پدیده‌ها و مهم‌تر از همه خود او را تعیین می‌کنند. «گفتمان‌ها هم فهم ما از واقعیت، هم تصویری را که از هویت خودمان داریم، شکل می‌دهند.» (میلز، ۱۳۸۲: ۲۴). به عبارت دقیق‌تر از منظر نظریه گفتمان، اندیشه انسان، دانش، آگاهی و معرفت او از جهان و خودش، بر خلاف نظر فیلسوفانی مانند دکارت و اندیشمندان عصر روشنگری، محصول کارکرد مستقل عقل و ذهن خودمختار انسان و بر خلاف نظر تجربه‌گرایانی چون بیکن، محصول تجربه بی‌واسطه انسان به مثابه «لوح سفید» از طبیعت، نیست بلکه محصول دستگاه‌ها، یا نظام‌ها یا ساختارهایی معنا ساز به نام گفتمان هستند. و یوین بر در این رابطه عقیده دارد: «دانش ما به جهان را نباید حقیقتی عینی به شمار آورد. ما تنها از طریق مقولات به واقعیت دسترسی داریم و به این ترتیب دانش و بازنمایی‌های ما از جهان بازتاب واقعیت جهان خارج نیستند، بلکه محصول مقوله‌بندی جهان به دست ما، یا به تعبیر تحلیل گفتمانی محصول گفتمان‌اند.» (به نقل از: یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۲۳). به این ترتیب در تعریفی نهایی می‌توان گفتمان‌ها را ساختارها و نظام‌های معنا سازی در نظر گرفت که در جامعه در کار شکل دادن به فهم انسان از امور و بر ساختن معرفت، ذهنیت و محتوای آگاهی او هستند.

نظریه گفتمان لاکلا و موفه

اگر این تعریف از گفتمان را به حوزه هویت و هنر بیاوریم باید بگوییم هویت و هنر، به عنوان اموری معناشناختی و جامعه‌شناختی، اموری گفتمانی هستند و برای فهم آن‌ها باید به تحلیل گفتمان‌هایی پرداخت که این دو امر را بوجود می‌آورند. روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه از آنجا که به طور هم‌زمان امر معناشناختی و امر جامعه‌شناختی را در ارتباط با هم قرار می‌دهد، مناسب‌ترین روش به شمار می‌آید.

لاکلا و موفه گفتمان را نظامی معناشناختی متشکل از نشانه‌های زبانی و غیر زبانی در نظر می‌گیرند. از نظر آن‌ها «گفتمان مجموعه‌ای معنا دار از علایم و نشانه‌های زبانی و فرازبانی است» (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۵۱). لاکلا و موفه به جای استفاده از مفهوم نشانه از مفهوم «عنصر» بهره می‌برند و گفتمان را مجموعه‌ای یا ساختار یا نظامی «مفصل‌بندی شده از عناصر در نظر می‌گیرند. «مفصل‌بندی» از نظر آن‌ها کرداری است که طی آن «عناصر» مجزا و بی‌ربط که به طور طبیعی در کنار هم قرار ندارند، در شکلی خاص به هم متصل می‌شوند: «ما مفصل‌بندی‌را

هرگونه کرداری می‌دانیم که به تثبیت رابطه بین عناصر {مختلف} منجر می‌شود، به طوری که هویت این عناصر در نتیجه کردار مفصل‌بندی تغییر کند. کلیت ساختاریافته‌ای که در نتیجه کردار مفصل‌بندی حاصل می‌شود را ما گفتمان می‌نامیم.» (Laclau & Muffe, 2001: 105).

مفهوم عنصر در نظریه لاکلا و موفه هم نشانه‌های زبانی و غیر زبانی را شامل می‌شود و هم ابژه‌های مادی و اجتماعی و پدیده‌ها را. ویژگی اصلی عنصر این است که معنای واحدی ندارد یا هنوز معنای آن شکل نگرفته است. لاکلا و موفه برای تبیین این ویژگی از مفهوم «دال سیال» استفاده می‌کنند. معنای این عناصر بواسطه کردار مفصل‌بندی در یک گفتمان خاص، شکل می‌گیرد، یا از حالت چندگانگی در می‌آید و واحد می‌شود و از این طریق تثبیت می‌شود. این کار از نظر ایشان یک عنصر را به یک «بُعد» تبدیل می‌کند. «مواضع متفاوت را مادامی که در قالب یک گفتمان مفصل‌بندی شده باشند، «بُعد» خواهیم نامید. در مقابل هر تفاوتی را که به شکل گفتمانی مفصل‌بندی نشده باشد «عنصر» نام خواهیم نهاد.» (Laclau & Muffe, 2001).

به این ترتیب گفتمان با طرد معانی یک عنصر، و تثبیت یکی از معانی، آن را به بعد تبدیل می‌کند. معانی طرد شده یا مازاد معانی در ناحیه‌ای به نام «میدان گفتمان‌ها» قرار می‌گیرند. «در ذات هر موقعیت گفتمانی این اضافه معنا، ناحیه‌ای ضروری است برای برساختن هر پراکتیس اجتماعی. این ناحیه را ما میدان گفتمان‌ها می‌نامیم.» (Laclau & Muffe, 2001: 111). میدان گفتمان‌ها «محفظه‌ای است از معانی اضافه و بالقوه در بیرون از منظومه گفتمانی خاص که توسط آن گفتمان طرد شده‌اند و مواد خامی برای مفصل‌بندی جدید محسوب می‌شوند. هر دال معانی متعددی می‌تواند داشته باشد و هر گفتمان با تثبیت یک معنا، معناهای بالقوه زیادی را طرد می‌کند. این معانی همچنان موجودند و امکان ظهور در گفتمانی دیگر و شرایط دیگر را دارند.» (حسینی زاده، ۱۳۸۳: ۱۹۰).

در یک جمع‌بندی می‌توان گفت گفتمان نظامی معناشناختی و مجموعه‌ای مفصل‌بندی شده از عناصر یا دال‌های سیال حول یک نقطه کانونی یا دال مرکزی است. نکته مهم در نظریه لاکلا و موفه این است که این اتفاق در تاریخ رخ می‌دهد و گفتمان امری تاریخی است. «تاریخی» به این معنا که تاریخ، شرط امکانی ظهور گفتمان است. گفتمان در شرایطی تاریخی و به صورت تصادفی و در جامعه شکل می‌گیرد و ذاتی و ازلی و ابدی نیست. بنابراین پرداختن به شرایط امکانی و تاریخی ظهور گفتمان با استفاده از ساختارشنکی از اهداف تحلیل گفتمان است.

از نظر لاکلا و موفه گفتمان‌ها، کار ساختن و تثبیت معنا را در سطح قلمرو اجتماعی انجام می‌دهند و با این کار جهان اجتماعی را بر می‌سازند. یک گفتمان، برساختن جهان اجتماعی و هویت افراد را از طریق هژمونیک شدن به سرانجام می‌رساند. هژمونیک شدن یک گفتمان در دوره بحران رخ می‌دهد. دوره بحران در تعریف جامعه و تعیین هویت افراد جامعه. در این دوره‌ها گفتمان‌های مختلف در سطح جامعه یک فضای آرمانی از جامعه ارائه می‌دهند که در آن از بحران و مشکل خبری نیست. این فضای آرمانی را لاکلا، «اسطوره» می‌نامد. «اسطوره نوعی بازنمایی و تبیین شرایط بی‌قراری اجتماعی است و در صدد است تا پاسخی مناسب به بحران موجود ارائه کند. اسطوره‌ها به بازسازی آرمانی فضای اجتماعی می‌پردازند و از طریق مفصل‌بندی مجدد دال‌های متزلزل به دنبال ایجاد یک عینیت اجتماعی جدید می‌باشند.» (حسینی زاده، ۱۳۸۳: ۲۰۰).

به این ترتیب باز به فضای بحران بازگشتیم. اگر بخواهیم فضای اجتماعی دوره مورد نظر مقاله را با استفاده از نظریه گفتمان لاکلا و موفه تئوریزه کنیم باید بگوییم این دوره یک دوره

بحران بود که گفتمان‌های مختلف تلاش می‌کردند که اسطوره‌های آرمانی خود را از جامعه ترسیم کنند. مهم‌ترین گفتمانی که در این دوره اسطوره خود را در دسترس قرار داد و اعتبار کسب کرد گفتمانی بود که حول نقطه کانونی یا دال مرکزی «ایران» شکل گرفته بود. بواسطه این دال مرکزی می‌توان این گفتمان را «گفتمان ایرانیّت» نام نهاد.

گفتمان ایرانیّت

مهم‌ترین گفتمانی که در جامعه دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی ایران، به تعیین معنای جامعه ایرانی و سازماندهی آن و تعیین هویت ایرانیان، مشغول بود، «گفتمان هویت ملی ایرانی» یا «گفتمان ملی‌گرایی ایرانی» است که ما آن را «گفتمان ایرانیّت» می‌نامیم.

واژه ایرانیّت را از داریوش آشوری وام گرفته‌ایم. (آشوری، ۱۳۸۴: ۱۸۳). از سوی دیگر واژه ایرانیّت در ادبیات تاریخ مورد بحث نیز به کار می‌رود. واژه ایرانیّت در متن تاریخی این گفتمان در آستانه به قدرت رسیدن رضاخان، از سوی حسین کاظم زاده ایرانشهر در شماره دوم از سال دوم مجله ایرانشهر این گونه تعریف می‌شود: «ملیت ما ایرانیّت است و ایرانیّت همه چیز ماست ... ماها پیش از هرچیز باید ایرانی باشیم و ایرانی نامیده شویم و ایرانی بمانیم. ایرانیّت یک کلمه مقدس و جامعی است که تمام افراد ملت ایران را بدون تفریق مذهب و زبان در زیر سایه شهادت گستر خود جای می‌دهد.» (ایرانشهر، ۱۳۰۲: ۷۴).

نقطه کانونی یا دال مرکزی این گفتمان، مفهوم «ایران» بود و از آنجا که نقش مهمی در ایجاد «هویت ملی ایرانی»، و «ملی‌گرایی» در ایران معاصر داشت، بسیاری از محققان از این گفتمان با نام‌هایی چون «ناسیونالیسم»، «ملی‌گرایی» و «هویت ملی» یاد می‌کنند.

از نظر تاریخی دال‌های اصلی گفتمان ایرانیّت از اواخر دوره قاجار، در برخورد با مدرنیته و شکل‌گیری بحران در گفتمان مسلط، در میدان گفتمان ایران پدیدار می‌شوند، در فاصله دوره مشروطه و پهلوی به هم مفصل‌بندی می‌شوند و به یک گفتمان مهم در میدان گفتمان‌های جامعه ایران بدل می‌شوند. این گفتمان در دوره پهلوی هم از لحاظ معناشناختی و هم از لحاظ سیاسی هژمونیک می‌شود و تا دهه‌های ۴۰ و ۵۰ این موقعیت را حفظ می‌کند. در دوره پهلوی به واسطه پروژه ملت‌سازی پهلوی اول و سیاست فرهنگی پهلوی دوم این گفتمان به مبنای فکری بسیاری از ایرانیان بدل می‌شود. در این دوره، از اواخر قاجار تا دوره پهلوی، مجموعه رخداد‌های تاریخی داخلی و بین‌المللی از شکست ایران از روسیه، برخورد جامعه ایران با غرب و حضور گفتمان غرب و مدرنیته در جامعه ایران، انقلاب مشروطه، جنگ جهانی اول، شورش‌های بومی، محلی و قومی، تحولات ژئوپولیتیک بین‌المللی، تا رخداد‌های تحقیقاتی مانند باستان‌شناسی، زبان‌شناسی، تاریخ و ... زنجیره علل شکل‌گیری تاریخی گفتمان ایرانیّت را بوجود آوردند.

تاریخ شکل‌گیری گفتمان ایرانیّت را می‌توان تا اواخر دوره قاجار و سپس سال‌های انقلاب مشروطه عقب کشید. در این دوره دال‌های مهمی همچون کشور، ملت و وطن به دال مرکزی ایران مفصل‌بندی شده و معنای جدیدی از مفهوم ایران ارایه کردند. در این دوره مفاهیم کشور ایران، ملت ایران، دولت ایران، و کشور ایران به عنوان وطن ملت ایران، بواسطه کردار مفصل‌بندی در گفتمان ایرانیّت شکل یافته بودند و می‌رفتند سازماندهی جدیدی از جامعه و سوژه ایرانی ایجاد کنند.

از همین دوره تا دوره پهلوی، بواسطه کشفیات باستان‌شناختی، مجموعه دال‌های مرتبط

با ایران باستان در این گفتمان مفصل‌بندی می‌شوند و معنای جدیدی از ایران و هویت ایرانی می‌سازند. از این جریان با عنوان «باستان‌گرایی» یاد می‌شود. باستان‌گرایی به ویژه در دوره پس از مشروطه شروع شده و در دوره پهلوی اول اوج می‌گیرد و از طریق پروژه ملت‌سازی و سیاست فرهنگی پهلوی به مبنای فکری ایرانیان بدل می‌شود.

باستان‌گرایی

نقطه کانونی گفتمان ایرانیّت، مفهوم ایران بود و مجموعه دال‌های ایران باستان مهم‌ترین دال‌ها و عناصر هویت‌ساز این گفتمان را تشکیل می‌دادند. این عناصر بواسطه کشفیات باستان‌شناختی از اواخر دوره قاجار در میدان گفتمان‌ها و فضای جامعه ایران سیال شده بودند.

باستان‌گرایی یا با استفاده از واژگان نظری تحقیق، شکل‌گیری دال‌های ایران باستان، سیال شدن آن‌ها در میدان گفتمان‌ها و مفصل‌بندی این دال‌ها در گفتمان ایرانیّت، محصول رخداد‌های علمی اواخر قرن نوزدهم بود. شکل‌گیری دال‌های مرتبط با ایران باستان حاصل علمی مانند باستان‌شناسی، زبان‌شناسی، تاریخ، مطالعات نژادشناختی، شرق‌شناسی، ایران‌شناسی و ... بود. «با توجه به اکتشافات باستان‌شناسی گسترده‌ای که در اواخر قرن نوزدهم در ایران انجام شد و نیز ظهور مورخین بزرگی همچون نلدکه و کریستن سن در آلمان و اروپای شمالی که آثار زیادی را در تشریح تاریخ باستان ایران به رشته تحریر آوردند، موج باستان‌گرایی در میان اندیشمندان ایرانی و به ویژه ایرانیان مقیم اروپا و آلمان تقویت شد.» (طاری، ۱۳۸۷: ۲۳۷). «به این مسئله هم باید اشاره کرد که این نوع ناسیونالیسم ارتباط تنگاتنگی با شرق‌شناسی و یافته‌های جدید تاریخی و باستان‌شناسی داشت.» (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱۰۰).

دال‌های ایران باستان که در این دوره به گفتمان ایرانیّت مفصل‌بندی می‌شوند اموری از پیش موجود نبودند که ایرانیان همواره به آن‌ها آگاهی داشته باشند، بلکه اموری کاملاً جدید بودند. پیش از شروع کشفیات علمی باستان‌شناختی و خواندن متون باستانی و تاریخ‌نگاری، از تقریباً قرن نوزدهم میلادی از سوی محققان غربی، آگاهی ایرانیان نسبت به تاریخ ایران پیش از اسلام، به متون تاریخی و ادبیات تاریخی پس از اسلام همچون شاهنامه محدود بود. در این متون تاریخ و اسطوره به هم آغشته بودند. بواسطه این متون ایرانیان از لحاظ تاریخی فقط به سلسله ساسانی آگاه بودند و سلسله‌های پیش از ایشان را به صورت اسطوره‌ای می‌شناختند. در این متون خبری از اقوام پیشا آریایی، نژاد آریایی، سلسله‌های ماد، هخامنشی و حتی اشکانی نبود.

اما به تدریج از قرن نوزدهم میلادی به بعد به واسطه حضور غربیان در ایران و توجه آنها به تاریخ ایران آگاهی علمی از تاریخ ایران آغاز شد. «این تاریخ که بخش عمده آن در دوران اسلامی ناشناخته بود یا در اساطیر گم بود، در قرن نوزدهم با کوشش‌های باستان‌شناسان و فیلولوگ‌های {زبان‌شناسان} اروپایی کشف شد.» (آشوری، ۱۳۸۴: ۱۸۸).

باستان‌شناسی نخستین علمی بود که به تولید دال‌های ایران باستان و سیال کردن آن‌ها در میدان گفتمان‌های ایران پرداخت. شناخت دنیای باستان در قرن نوزدهم در غرب به شکل یک علم درآمد و رشته علمی باستان‌شناسی شکل گرفت. این علم در قرن نوزدهم به سرعت به تمدن‌های باستانی شرقی توجه نشان داد. این توجه از یک سو حاصل سودجویی عتیقه‌فروشان و مجموعه داران عتیقه و از سوی دیگر علاقه علمی دانشمندان و هنردوستان غربی بود. (معصومی، ۱۳۸۶: ۸-۹). «در این راستا باستان‌شناسی به عنوان ابزار فنی و نظری شرق‌شناسی بسیاری از این

تمدن‌ها را از غبار قرون خارج کرد و اهمیت آن‌ها را آشکار ساخت.» (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱۲۹). یکی از مهم‌ترین تمدن‌های شرقی که در قرن نوزدهم مورد توجه باستان‌شناسان قرار گرفت، تمدن ایران بود.

در فاصله سال‌های ۱۸۰۰ میلادی (حدود ۵۱۱۸۰ ش.) تا دوره پس از مشروطه تا تاسیس سلسله پهلوی، مکان‌های مهمی از ایران باستان، کاوش و شناسایی شدند. مهم‌ترین این مکان‌ها عبارت بودند از تخت جمشید، بیستون، پاسارگاد، شوش، نقش رستم، فیروزآباد، طاق بستان و ... در این دوره ابتدا مارسل دیولافوآ و همسرش در فاصله سالهای ۱۸۹۷-۱۸۸۵ م. طبق قراردادهای ۱۸۸۳ م. (۵۱۳۰۱ ق) و ۱۸۹۵ م. (۵۱۳۱۲ ق) دولت فرانسه با ناصرالدین شاه قاجار در ایران به صورت رسمی کاوش کرد و سپس ژاک دومرگان از ۱۸۹۷ م. طبق قرارداد دولت فرانسه با مظفرالدین شاه، به کاوش‌های باستان‌شناسی رسمی پرداخت. کنت دومرگان از سال ۵۱۳۱۷ ق. در جنوب ایران به کاوش‌های باستان‌شناسی پرداخت و آثار زیادی از جمله خرابه‌های قصر داریوش اول، اردشیر دوم و خشایارشا را در تخت جمشید کشف کرد.

همراه با باستان‌شناسی علم زبان‌شناسی نیز در شناخت ایران باستان و به تبع آن تولید دال‌های مهم برای گفتمان ایرانیّت، نقش مهمی داشت. در قرن نوزدهم تلاش‌ها برای خواندن متون باستانی ایران به ویژه متون هخامنشی توسط اروپاییان آغاز شد. در واقع مهم‌ترین علمی که به شناخته شدن تاریخ ایران باستان، نام شاهان باستان به ویژه هخامنشی، کارهای آنان و ... کمک کرد و از این طریق مهم‌ترین دال‌ها را برای گفتمان ایرانیّت فراهم کرد، علم خواندن زبان‌های باستانی و خطوط میخی بود. نخستین کسی که رمز خطوط میخی را گشود هنری راولینسون، افسر انگلیسی بود. او در سال ۱۸۳۳ م. به ایران آمد و ضمن بازدید از گنجنامه همدان و کتیبه بیستون از این کتیبه‌ها نسخه برداری کرد و پس از حدود هشت سال توانست این خطوط را بخواند. «وی چهار جلد کتاب به نام کتیبه‌های میخی را در سال‌های ۱۸۷۰-۱۸۴۴ م. در لندن به چاپ رساند.» (معصومی، ۱۳۸۶: ۲۲). «خوانده شدن خطوط میخی کلید درهای بسته تاریخ ایران قدیم را گشود و باعث جلب توجه دانشمندان اروپایی به تاریخ باستانی ایران گردید.» (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱۳۱). نتیجه این کاوش‌های باستان‌شناختی و زبان‌شناختی، شکل‌گیری آگاهی جدیدی از تاریخ ایران باستان بود. تاریخی که دال‌های مهم و تعیین‌کننده‌ای را برای گفتمان ایرانیّت فراهم کرد.

به این ترتیب باستان‌شناسی و زبان‌شناسی در کنار هم دال‌هایی از ایران باستان را برساخته و در میدان گفتمان‌های جامعه سیال کردند. این دال‌ها بودند که در مفصل‌بندی شدن به مفهوم ایران به عنوان نقطه کانونی، گفتمان ایرانیّت را تولید کردند. مهم‌ترین ویژگی این دال‌ها شکوهمند نشان دادن دوره تاریخی ایران باستان بود. گفتمان ایرانیّت با طرد معانی غیر شکوهمند دال ایران باستان، مانند شکست ایران از یونان در دوره هخامنشی، فروپاشی هخامنشیان به دست اسکندر، فروپاشی ساسانیان به دست اعراب، ستم‌های پادشاهان به مردم و ...، تصویری شکوهمند از این دال را بر می‌سازد. یک اسطوره که تصویری آرمانی از ایران بر می‌ساخت.

این اتفاق به ویژه در دوره پس از انقلاب مشروطه، به دلیل شکست آرمان‌های انقلاب و شکل‌گیری بحران در جامعه رخ داد و ایران باستان به اسطوره‌ای بدل شد که در برابر وضعیت آشفته جامعه، تصویری آرمانی از ایران می‌ساخت و نیرویی درونی و اجتماعی و تاثیرگذار برای این گفتمان فراهم می‌کرد. تاریخ ایران باستان و شکوه آن اسطوره‌ای بود که حس حقارت

و عقب ماندگی ایرانیان را جبران می‌کرد و گفتمان ایرانیّت را در برابر خصم‌های گفتمانی‌اش به ویژه گفتمان قدرتمند غرب و مدرنیته، تقویت می‌کرد و برای آن نیروی محرکه لازم را فراهم می‌نمود. «نیروی محرکه جنبش ملت‌گرایی رمانتیک، خشم و شرمندگی ناشی از انحطاط فرهنگی، عقب‌ماندگی اقتصادی و ناتوانی سیاسی بود و دستاوردهای واقعی یا خیالی ایران باستان آن را پیش می‌برد. این جنبش از بابت برخی هنجارها و سنت‌های موجود، احساس حقارت و حتی گاهی احساس شرمندگی می‌کرد، ولی در مقابل، به شکوه و جلال واقعی و خیالی روزگار باستان می‌بالید. این جنبش از بابت مردم عادی و راه و رسم‌شان و نیز اینکه اروپاییان با نگاه به آنان چه تصویری درباره ما خواهند داشت، خجلت زده بود ولی تبلیغات پر سرو صدایی در مورد کوروش، داریوش، انوشیروان و نژاد آریا به راه انداخت.» (نظری، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

بنابراین مجموعه دال‌های ایران باستان یا اسطوره باستان‌گرایی، برای گفتمان ایرانیّت علاوه بر اینکه امری معناشناختی و معرفت‌شناختی در ایجاد ذهنیت برای سوژدها و معنا بخشی به جامعه به شمار می‌آید، برای این گفتمان امری حیاتی و هستی‌شناختی بود. چنانکه بدون آن هستی‌گفتمان ایرانیّت شکل نمی‌گرفت. این اسطوره اهمیت تعیین‌کننده‌ای در ساخت هویت ملی نیز داشت. «پیوند روشنی میان دل‌نگرانی ایرانیان به هویت ملی و شیفتگی ایشان به شکوه گذشته تاریخی به چشم می‌آید.» (بروجردی، ۱۳۸۹: ۱۹).

به این ترتیب ایران باستان به عنوان یک اسطوره به ارائه تصویری آرمانی از جامعه می‌پردازد و مجموعه دال‌های مرتبط با ایران باستان در دوره پهلوی به مهم‌ترین نشانه‌ها در هویت بخشی به جامعه و انسان ایرانی بدل می‌شود. فهرست ابتدایی این دال‌ها عبارتند از: ۱) نژاد آریایی ۲) کشور ایران به عنوان سرزمین آریایی‌ها ۳) حکومت‌های شکوهمند شاهنشاهی ایران باستان به ویژه هخامنشیان و ساسانیان، ۴) مفهوم شاهنشاه آرمانی برگزیده خداوند (شاهنشاه آریامهر)، ۵) شاهان شکوهمند باستانی به ویژه کوروش کبیر، داریوش کبیر، اردشیر بابکان، انوشیروان و خسرو پرویز ۶) آثار شکوهمند باستانی به ویژه تخت جمشید شکوهمند، سنگ نگاره‌های هخامنشی و ساسانی، کتیبه‌های هخامنشی و ساسانی، آثار هنری و نقش مایه‌های هخامنشی و ساسانی، ۷) دین زرتشتی به عنوان دین باستانی با تاکید بر زرتشت و گفتارهای او (پندار نیک، گفتار نیک، رفتار نیک) و مفهوم آتش، ۸) جشن‌ها و اعیاد باستانی به ویژه نوروز، ۹) زبان فارسی و تداوم آن در دوره اسلامی.

آثار هنری ایران باستان به مثابه نشان‌های هویت ایرانی در گرافیک معاصر ایران

مهم‌ترین نشانه‌های ایران باستان که به واسطه کشفیات باستان‌شناسی در دسترس قرار می‌گرفتند و به نشانی از شکوه این دوره و نشانی از هویت ایرانی بدل می‌شدند آثار هنری این دوره بودند. آثار هنری و بناهای به جای مانده از ایران باستان به ویژه دوره‌های هخامنشی و ساسانی، از دال‌های مهم مجموعه دال‌های ایران باستان در گفتمان ایرانیّت بودند. «از عوامل دیگری که بر باستان‌گرایی ایرانیان تاثیر نهاد کشف و شناسایی تمدن‌های باستانی و شناخته شدن هنر و معماری و شکوه و عظمت برخی از این تمدن‌ها بود.» (بیگللو، ۱۳۸۰: ۱۳۹-۱۲۸). در واقع این آثار در قالب بناهای معماری، مجسمه‌ها، نقش برجسته‌ها، تصاویر، کتیبه‌ها، ظروف، مهرها، سکه‌ها و ... تنها نشانه‌های ملموس و دیداری ایران باستان بودند و از این جهت اهمیت فراوانی برای گفتمان

ایرانیّت داشتند. چرا که تنها از طریق این آثار مفاهیم ایران باستان ملموس و عینی می‌شد. این آثار که بواسطه کشفیات باستان شناختی بدست می‌آمدند یا بیشتر شناخته می‌شدند از چند جهت برای گفتمان ایرانیّت و تثبیت معنای آن اهمیت داشتند. نخست این‌که بر مفهوم تاریخ و قدمت تاریخی ایران اشاره داشتند و نقش مهمی در برساختن پیشینه تاریخی برای نقطه کانونی ایران ایفا می‌کردند. در واقع این آثار «نشانه‌های تاریخ» ایران به شمار می‌آمدند. از این رو گفتمان ایرانیّت این آثار را جذب و درون خود مفصل‌بندی می‌کرد. با مفصل‌بندی این آثار معنای تاریخی دال‌های مهم گفتمان ایرانیّت مانند نقطه کانونی ایران، ملت و ...، تعیین و تثبیت می‌شد.

از سوی دیگر این آثار مظهر شکوه و عظمت تمدن ایران باستان به شمار می‌آمدند. به عبارت بهتر آثار به جای مانده از ایران باستان نشانه‌هایی برای نشان دادن عظمت و شکوه ایران باستان بودند. به این سبب این نشانه‌ها که از طریق باستان‌شناسی به دست می‌آمدند در گفتمان ایرانیّت مفصل‌بندی می‌شدند. کارکرد این مفصل‌بندی ایجاد معنایی از شکوه و عظمت برای نقطه کانونی ایران داشت. به عبارت دقیق‌تر با این مفصل‌بندی دال ایران به دال ایران پر عظمت تبدیل می‌شد و این امر برای گفتمان ایرانیّت اهمیتی فراوان داشت. از سوی دیگر همانطور که پیشتر آمد ایران باستان با شکوه برای گفتمان ایرانیّت امری بود که نیروی درونی و اجتماعی و تاثیرگذار برای این گفتمان فراهم می‌کرد. «با توجه به وجود عوامل و زمینه‌های مناسب برای گرایش ایرانیان به باستان کشف ابعاد و اجزاء جدیدی از تمدن‌های هخامنشی، اشکانی و ساسانی و خوانده شدن کتیبه‌های میخی و نمایان شدن شکوه و عظمت و وسعت این سلسله‌ها عامل موثری در تشدید گرایش ایرانیان بود.» (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱۲۹). بنابراین آثار هنری و معماری ایران باستان به عنوان «نشانه‌های شکوه» نقش مهمی در ایجاد نیروی درونی برای گفتمان ایرانیّت و ایجاد نیروی تاثیرگذاری بر جامعه برای آن بر عهده داشتند.

به این ترتیب آثار هنری و معماری ایران باستان به عنوان نشانه‌های تاریخ و نشانه‌های شکوه، با مفصل‌بندی شدن به نقطه کانونی و دال مرکزی گفتمان ایرانیّت، یعنی ایران، دو معنای مهم تاریخی بودند و شکوهمند بودن را برای این دال فراهم می‌کردند و به نشانه‌های هویت ملی بدل می‌شدند. این معنا نقش مهمی در تاسیس سوژه‌های مورد نظر گفتمان ایرانیّت ایفا می‌کرد. «شواهد و مدارک تاریخی نشان می‌دهد که ناسیونالیسم در کشورهای ایران و در دهه‌های آغازین سده بیستم از خصلتی آرکائیستی و باستان‌گرا برخوردار بوده است. زیرا برای ایجاد حس وطن‌خواهی و سربلندی ملی، باید به زمان‌های درخشان در گذشته‌های دور تمسک جست و به ایرانی امروز گفت که تو همان هستی، که روزگاری پایه گذار مدنیت بزرگی بوده‌ای و بشریت به ایرانی مدیون است.» (اکبری، ۱۳۸۴: ۲۵۷-۲۵۶). این مهم بیشتر از طریق آثار به جای مانده از تمدن ایران باستان صورت می‌گرفت. حسین کاظم زاده ایرانشهر در نشریه ایرانشهر در این رابطه و در پاسخ به انتقاد هفته نامه جبل‌المتین از این نشریه برای ستایش از آثار ایران باستان، می‌نویسد: «ما برای بیدار کردن ملت، اتحاد صمیمی افراد را بدون تفریق جنس و مذهب و در زیر بیرق ایرانیّت لازم شمرده و برای تولید حس ملیت و اعاده عظمت و شرافت، مثال‌های تاریخی از حکمت و آثار و مفاخر اجدادی خود ذکر نموده‌یم.» (کوهستانی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۵۸).

تصویر آثار باستانی به عنوان نشانه‌های هویت ایرانی به ویژه از دوره پس از مشروطه وارد گرافیک ایران شد. نخستین بارقه‌های توجه به ایران باستان به عنوان تاریخ پرشکوه ایران، و نشانه هویت ایرانی در گرافیک مطبوعاتی نشریات مهم دوره پس از مشروطه قابل پیگیری است.

ریچارد کاتم در این باره می‌نویسد: «اشعار دهه اول قرن بیستم ایران نمونه‌ای از تاکید زیاد بر عنصر تاریخی است، و روزنامه‌ها مشحون از یادآوری تفوق ایران است. به سختی بتوان یک شماره از روزنامه‌های آن زمان را پیدا کرد که به گذشته تاریخی اشاره نشده باشد.» (کاتم، ۱۳۷۱: ۵۵).

دو نشریه کاوه و ایرانشهر از این لحاظ مهم‌ترین نشریات هستند که هم از لحاظ مقالاتی که در آن‌ها منتشر می‌شد و هم از لحاظ طراحی گرافیک، نقش تاثیرگذاری در شکل‌گیری و سیال شدن و در نهایت مفصل‌بندی دال‌های ایران باستان به عنوان یک اسطوره در گفتمان ایرانیّت داشتند. «در لابلای صفحه‌های دو مجله کاوه و به ویژه ایرانشهر، حجم انبوهی از مقاله‌ها، اشعار، نقد و بررسی کتاب، ترجمه کتاب، طرح، نقاشی، عکس‌های تاریخی و خبری در مورد وضعیت آثار باستانی ایران و نیز رویدادهای تاریخ ایران باستان وجود دارد.» (کوهستانی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۵۹).

کاوه به همت هیئتی به نام «هیئت میهن پرستان ایران در برلن» و در فاصله سال‌های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۴ میلادی برابر با ۱۸ ربیع الاول ۱۳۳۴ تا شعبان ۱۳۴۰ ه. ق. ۳/ بهمن ۱۲۹۴ تا فروردین ۱۳۰۱ ه. ش، منتشر شد. محور اصلی مطالب این نشریه معرفی دوره ایران باستان به عنوان پرشکوه‌ترین دوره تاریخ ایران بود. نام نشریه و طراحی جلد آن به روشنی این نقطه مرکزی و محور اصلی نشریه را آشکار می‌کند. طراحی گرافیک این نشریه به شدت تحت تاثیر نشانه شناسی ایران باستان است. طراحی جلد این نشریه از تصویری از قیام کاوه آهنگر تشکیل شده است. (تصویر ۱).



تصویر ۱. طراحی روی جلد نشریه کاوه

نشریه مهم دیگر این دوره که به تولید و سیال کردن دال‌های ایران باستان در جامعه می‌پرداخت، و از آثار باستانی ایران به عنوان نشانه‌های هویت ایرانی بهره می‌برد، نشریه ایرانشهر بود. این نشریه پس از توقف انتشار مجله کاوه به مدیریت حسین کاظم زاده ایرانشهر در شهر برلین از تیر ۱۳۰۱ ه. ش، منتشر شد. نام نشریه ایرانشهر و طراحی گرافیک صفحه نخست شماره یک آن نیز کاملاً تحت تاثیر مفهوم ایران باستان شکل گرفته بود (تصویر ۲). «همانند «کاوه»، آرم مجله ایرانشهر نیز بازگوکننده تمایل گردانندگان آن نشریه به ایران باستان و فرهنگ و تمدن ایران در آن زمان است.» (کوهستانی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۴۹). برای طراحی این صفحه از سرستون‌های تخت جمشید و لچکی‌های طاق بسان استفاده شده است و به این ترتیب هنر هخامنشی با هنر ساسانی، دو دوره پرشکوه ایران باستان از نظر روشنفکران این دوره، ترکیب شده است. لوگوی نشریه



تصویر ۲. صفحه اول شماره اول نشریه ایرانشهر به نویسندگی و سردبیری حسین کاظمزاده ایرانشهر

نیز در فرمی از خورشید آریایی گنجانده شده است. این طرح اثر کریم طاهرزاده بهزاد است که در پایه ستون‌ها نام خود را درج کرده است.

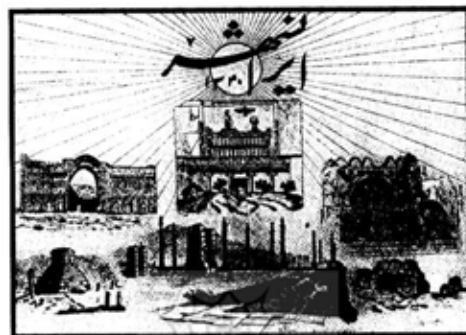
در شماره‌های سال‌های اول و دوم آن بدون تغییر تکرار می‌شود ولی از شماره اول سال سوم (بهمن ۱۳۰۳)، به طور کلی تغییر می‌کند. «در آرم جدید تصویرهای کوچکی از آثار باستانی ایران در قبل از اسلام (شامل هفت تصویر) در کنار یکدیگر و در ذیل خورشید تابانی آمده‌اند. لوگو یا همان کلمه ایرانشهر، این بار به جای اینکه در داخل خورشید باشد، بر روی خورشید قرار گرفته است. در ذیل تابلو فوق، دو نوار ستون مانند وجود دارد. شکل مستطیلی آن دو نوار، ذهن را از تشابه آن‌ها با ستون‌ها قدیمی دور می‌کند ولی با کمی دقت بر روی نوارها، متوجه نقاشی گل کاری شده که شباهت بسیار زیادی به کنده کاری‌های گل‌های بوته‌ای بر روی ستون‌های خرابه‌های بیستون و طاق بستان دارند.» (طاری، ۱۳۸۷: ۲۳۶). تصاویری از تخت جمشید، آرامگاه اردشیر در تخت جمشید،

مقبره کوروش، کاخر اردشیر بابکان در فیروزآباد، طاق کسری از جمله تصاویر درج شده در این طراحی جلد جدید هستند. (تصویر ۳). «تصاویر باستانی ایران، در کنار یکدیگر چیده شده و تشکیل تصویری از آمال و آرزوهای گردانندگان مجله ایرانشهر (به ویژه کاظم زاده تبریزی معروف به ایرانشهر) را ارائه می‌کند.» (طاری، ۱۳۸۷: ۲۳۷)

در دوره پهلوی اول ایران باستان به عنوان منشاء هویت ایرانی در پروژه ملت‌سازی دولت بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. استفاده از تصاویر آثار هنری ایران باستان به عنوان نشانه‌های هویت حتی وارد گرافیک تبلیغاتی در این دوره می‌شود. «دولت به مردم می‌آموزد که به روزگار پرشکوه باستانی خود اقتدا کنند، وطن پرست باشند و بدین ترتیب واژه وطن پرستی به آگهی‌های این دوره نیز راه می‌یابند.» (فرزاد، ۱۳۸۷: ۸۶). (تصویر ۴)



تصویر ۴. نمونه‌ای از استفاده از آثار هنری ایران باستان به عنوان نشانه‌ای از هویت ایرانی در گرافیک تبلیغاتی دوره پهلوی اول



تصویر ۳. روی جلد شماره اول سال سوم نشریه ایرانشهر

توجه به نشانه‌های ایران باستان در طراحی نشان‌های سازمان‌های دولتی این دوره نیز مشهود است. برای مثال در طراحی نشان دانشگاه تهران که توسط محسن مقدم خلق می‌شود، این نشانه‌های هویت قابل مشاهده است. (تصویر ۵). «در سال ۱۳۱۹ دانشکده هنرهای زیبا تاسیس می‌شود. نشانه دانشگاه تهران با نظر به تمایلات ناسیونالیستی زمانه از نقوش باستانی ایران بهره می‌گیرد که بعدها مرتضی ممیز نیز آن را اصلاح می‌کند. این دیدگاه شامل نشانه‌های تصویری تمام سازمان‌ها و کارخانه‌هایی است که در آن زمان تاسیس می‌شوند. این تلقی که دوران شاهنشاهی هخامنشی و ساسانی را اوج شکوفایی تمدن و قدرت ایران می‌داند، خواهان طراحی نشانه‌هایی است که سبب این دوران هستند. نمونه‌های آن را می‌توان در نشانه شهرداری بابل، بانک سپه و بانک ملی مشاهده کرد. در این نشانه‌ها نقش سرباز هخامنشی عنصر اصلی را تشکیل می‌دهد.» (شافعی، ۱۳۸۴: ۲۹). (تصویر ۶)



تصویر ۵. نشان دانشگاه تهران، منبع: persiangfx.com



تصویر ۶. نشان بانک ملی ایران، محمود جوادی پور، ۱۳۲۲، منبع: persiangfx.com

آثار هنری ایران باستان به مثابه نشان‌های هویت ایرانی در پوسته‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی

استفاده از نمادها و تصاویر آثار هنری ایران باستان به عنوان نشانه‌های هویت ایرانی در گرافیک دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی شکلی آگاهانه‌تر یافت. تحلیل محتوای سخنان گرافیست‌های مهم این دوره نشان می‌دهد که توجه به تاریخ هنر ایران باستان به صورت آگاهانه توسط گرافیست‌های این دوره صورت می‌گیرد. برای مثال ادوارد زهرابیان طراح نشان هواپیمایی هما در مصاحبه‌ای روند طراحی این نشانه را این‌چنین توصیف می‌کند: «به دلیل مسافرت‌های زیادی که به خاطر شغل پدرم داشتم به شیراز زیاد سفر کرده بودم. فکر می‌کردم برای طراحی نشانه یک شرکت هواپیمایی که معرف ایران در همه جا باشد باید از عنصری استفاده کنم که با تمام ایران پیوند خورده باشد و چیزی باشد که اگر کسی دید، آن را بشناسد. این بود که با تعریفی که از موتیف‌های ایرانی داشتم، بهترین الگویی که می‌شد انتخاب کرد، پرنده‌ای می‌توانست باشد که یونیک باشد و این یونیک بودن پرنده را فقط در اسطوره‌های ایرانی، همان طور که گریشمن هم در کتاب‌هایش

ذکر کرده است، من فقط در تخت جمشید توانستم پیدا کنم. سرستون پرنده‌نمایی بود که سه خصلت متفاوت داشت: سر عقاب، گوش‌های گاو و یال‌های اسب داشت».(تصویر ۷).



تصویر ۷. نشان هواپیمایی هما، ۱۳۴۰، اوراد زهرابیان، منبع: www.rasm.ir

این توجه حاصل سیاست فرهنگی پهلوی دوم در تاسیس نهادهای فرهنگی، انتشار کتب و سیاست‌های آموزشی و... بود. توجه به ایران باستان در دهه ۳۰ شمسی وارد آموزش رسمی هنر در دانشکده هنرهای زیبا شد. هنرمندان این عصر آثار ایران باستان را از یک سو به مثابه تاریخ هنر خود مورد توجه قرار دادند. جلیل ضیاءپور در مجله خروس جنگی می‌نویسد: «نقاشی هندسی در ایران ما بیگانه نبود و اگر در اروپا چهل ساله بود که رواج یافته بود، در ایران بیش از شش هزار سال بود که سابقه، پایه و مایه داشت.»(ضیاء پور، ۱۳۸۲: ۱۰۲). او همچنین در شماره دوم مجله پنجه خروس در اردیبهشت ۱۳۳۲ می‌نویسد: «برنامه تاریخ هنر در دانشکده چنین تنظیم شده است که هنرجویان ما از همه کشورهای قدیم و جدید آگاهی می‌یابند جز از هنرهای ایران. پس کو هنر مردم پیشین ما طی این چند هزار سال که آثارش جهانیان را مفتون کرده است؟ چرا در هنرکده از تاریخ هنر ایرانیان تدریس نمی‌شود؟ آیا این هنرکده برای این تاسیس شده است که فرزندان ایرانی از هنرهای خود اطلاعی نداشته باشند و فقط از یونان و فرانسه اطلاع حاصل کنند؟ در کجای دنیا ملتی برنامه تحصیلی فرزندان خود را طوری تنظیم می‌کند که از هنر خود هیچ اطلاعی پیدا نکنند؟ آیا این جوانان نباید بدانند که مردم گذشته‌شان چکاره بوده و چه هنرنمایی‌ها کرده‌اند؟ ده سال است که این هنرکده تاسیس شده است اگر قبول کنیم هر موسسه‌ای در ائیل نقصی دارد، چرا پس از ده سال درصدد اصلاح بر نیامده‌اند؟ {...} نمونه‌ها و برنامه‌ها به خوبی نشان می‌دهد که جز نظرهای تحمیلی و از میان بردن شخصیت ملی و به طور کلی استعمار فرهنگی، نظر دیگری در میان نیست(ضیاء پور، ۱۳۸۲: ۱۷-۱۹). این آثار نوعی آگاهی تاریخی برای هنرمندان ایران فراهم می‌کردند و نقش مهمی در ایجاد هویت برای هنرمند ایرانی داشتند.

از سوی دیگر و در ادامه این توجه تاریخی، آثار باستانی بر فرهنگ بصری هنرمندان این عصر تاثیر می‌گذاشتند و به تدریج بر آثار هنرمندان ایرانی پدیدار شدند. این امر نوعی هویت برای آثار هنری هنرمندان این عصر ایجاد می‌کرد؛ هویت ایرانی. انتشار کتاب‌هایی درباره تاریخ هنر ایران باستان نیز نقش مهمی در پدیدار شدن تصاویر آثار باستانی بر آثار گرافیکی داشت. کشور ریزوی اعتقاد دارد انتشار کتاب‌های آرتور پوپ درباره آثار باستانی مانند کتاب معماری ایران و شاهکارهای هنری ایران نقطه تحولی در گفتمان هنر پارسی بود.(Rizvi, 2007).

این تاثیر در گرافیک دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی نیز قابل مشاهده است. آثار باستانی به عنوان دال‌های گفتمان ایرانیّت در بسیاری از آثار گرافیک این دوره متبلور می‌شدند و در بسیاری از مواقع هویت بسیاری از آثار گرافیکی این دوره را تعیین کردند. بهترین نمود این تصویر را در پوسترهایی که برای جشنواره‌های هنری که از سوی حکومت پهلوی برگزار می‌شد می‌توان مشاهده کرد.

برای مثال در پوسترهایی که قباد شیوا برای جشن هنر شیراز طراحی کرده است حضور تصاویری از آثار باستانی مشهود است. در تصویر ۸ یکی از پوسترهایی قباد شیوا برای جشن هنر شیراز مربوط به سال ۱۳۴۸ را شاهد هستیم. موتیف اصلی این پوستر گل لوتوس است که از نقش برجسته‌های تخت جمشید اقتباس شده است. شیوا درباره طراحی این پوستر می‌گوید: «تم اصلی این پوستر موسیقی ضربه‌ای بود. با الهام از جنسیت بدنه سازهای ضربی یعنی فلز نقره‌ای و ساختار شعاعی ناشی از ضربه به نقش برجسته گل لوتوس، این پوستر را طراحی کردم.» (شیوا، ۱۳۸۳).



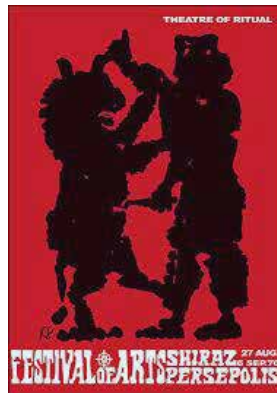
تصویر ۸. پوستر جشن هنر شیراز، سیلک اسکرین، قباد شیوا در توضیح روند این پوستر می‌گوید: «تم اصلی این پوستر موسیقی ضربه‌ای بود. با الهام از جنسیت بدنه سازهای ضربی و ساختار شعاعی ناشی از ضربه به نقش برجسته گل لوتوس، این پوستر را طراحی کردم»، منبع: شیوا، ۱۳۸۳



تصویر ۹. پوستر اولیه جشن هنر، ۱۳۴۹، سیلک اسکرین، در این پوستر از عکسی از یکی از درگاه‌های کاخ تچر در تخت جمشید استفاده شده است. منبع: شیوا، ۱۳۸۳

در پوسترهایی دیگری از قباد شیوا برای جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۹ دوباره شاهد استفاده از نقش‌مایه‌هایی از هنر هخامنشی هستیم. (تصاویر ۹ و ۱۰). در تصویر ۱۰، مشاهده می‌کنیم که از نقش برجسته شاه در حال نبرد با اسفنجس که بر دروازه شرقی کاخ صدستون در تخت جمشید حک شده است استفاده شده. در اینجا بر خلاف نمونه‌های دیگر از عکس این نقش برجسته استفاده نشده، بلکه به صورت لکه‌گذاری طراحی شده است. شیوا درباره روند طراحی این پوستر می‌نویسد: «تئاتر آیینی تم اصلی این پوستر بود. ایده اصلی در پشت میز نهار به فکرم خطور کرد. با ماژیکی که همراه خود داشتم روی دستمال سفره ایده را اتود کردم. مکیده شدن رنگ ماژیک

روی این جنسیت برایم خیلی جالب بود. ... همان دستمال سفره را داخل دستگاه (پرومستر) گذاشتم و تصویری با کنتراست بالا در اندازه بزرگ گرفتم و پوستر را اجرا کردم. (شیوا ۱۳۸۳). با فرض صحت گفته‌های شیوا، این‌که چنین ایده‌ای پشت میز ناهارخوری به ذهن گرافیست رسیده است خود نشان از آکنده بودن ذهن هنرمند از مفاهیم گفتمان ایرانیت و غلبه تصاویر ایران باستان بر ذهن هنرمند گرافیست و از این رهگذر غلبه مفاهیم گفتمان ایرانیت بر ذهن او دارد.



تصویر ۱۰. سمت چپ: پوستر اولیه جشن هنر، ۱۳۴۹، منبع: شیوا، ۱۳۸۳، سمت راست: نبرد شاه با اسفندکس، دروازه شرقی کاخ صد ستون

استفاده از نشانه‌های ایران باستان برای طراحی پوستره‌های جشن هنر شیراز حتی زمانی که موضوع پوستر کاملاً غیر ایرانی بود نیز به چشم می‌خورد. برای مثال قباد شیوا در طراحی پوستری جنبی برای جشن هنر شیراز در سال ۱۳۵۰ که موضوع آن نمایش آثار سینمایی اینگمار برگمن و سانیا جیت ری بود از طرح سرباز هخامنشی استفاده کرده است. (تصویر ۱۲) او درباره این پوستر می‌گوید: «در طراحی این پوستر سعی کردم با تراکم حروف از مجموعه اطلاعات نوشتاری با حفظ خوانایی، بافتی را بسازم که با بافت نقش برجسته سرباز هخامنشی هماهنگی داشته باشد.» (شیوا، ۱۳۸۳).



تصویر ۱۴. داریوش هخامنشی، تخت جمشید



تصویر ۱۳. پوستر فیلم در جشن هنر، سلیک اسکرین، ۱۳۵۰. منبع: شیوا، ۱۳۸۳



تصویر ۱۲. پوستر یازدهمین جشن هنر، ۱۳۵۰. افسست. منبع: شیوا، ۱۳۸۳

آخرین بهره‌گیری قباد شیوا از نشانه‌های ایران باستان به عنوان نشانه هویت ایرانی در طراحی پوستره‌های جشن هنر شیراز در طراحی پوستر یازدهمین جشن هنر شیراز در سال ۱۳۵۶، رخ می‌دهد. (تصویر ۱۳). در این پوستر نیز قباد شیوا از نقش برجسته‌های تخت جمشید برای طراحی بهره جسته است. او درباره این پوستر می‌گوید: «رنگ بخشیدن به سیمای نقش برجسته‌های سنتی تخت جمشید به صورت ایده در ذهنم بود، ایده را پیاده کردم.» (شیوا، ۱۳۸۳).

در طراحی پوستری برای هفتمین جشن هنر شیراز، فریدون آو نیز از ستون‌های تخت جمشید به عنوان یک نشانه هویتی استفاده کرده است. در این پوستر از ستون‌های تخت جمشید به عنوان اصلی‌ترین عنصر بصری استفاده شده است. (تصویر ۱۵).

در پوستری از مرتضی ممیز برای جشن هنر شیراز نیز استفاده از تصویری از ستون تخت جمشید به عنوان تنه درخت، را شاهد هستیم. (تصویر ۱۷)



تصویر ۱۷. پوستر نهمین جشن هنر شیراز، مرتضی ممیز، منبع: www.photobucket.com



تصویر ۱۶. نمایی از ستون‌های تخت جمشید



تصویر ۱۵. پوستر هفتمین جشن هنر شیراز، فریدون آو، منبع: www.photobucket.com

استفاده از نقشمایه‌هایی از هنر ایران باستان فقط به پوستره‌های جشن هنر شیراز محدود نبود. ممیز در طراحی پوستر پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران در سال ۱۳۵۵ از تصویری از بز بالدار مربوط به دسته یک ظرف متعلق به دوره هخامنشی بهره برده است. (تصاویر ۱۹ و ۲۰).



تصویر ۲۰. دسته ظرف هخامنشی با نقش بز بالدار، موزه لوور



تصویر ۱۹. پوستر پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران، مرتضی ممیز، منبع: ۱۳۸۴

البته این نقشمایه را نخستین بار گیتی نوین نیز برای طراحی پوستر اولین جشنواره فیلم تهران در سال ۱۳۵۱ استفاده کرده بود. (تصویر ۲۱)



تصویر ۲۲. پوستر پنجمین فستیوال جهانی فیلم تهران، مرتضی ممیز، منبع: ممیز ۱۳۵۸



تصویر ۲۱. پوستر اولین فستیوال جهانی فیلم تهران، گیتی نوین، منبع: www.gdiran.blogspot.com

نتیجه گیری

با بررسی آثار گرافیکی خلق شده پس از مشروطه و در دوره پهلوی، شاهد حضور قابل تامل تصاویر و نقش مایه‌هایی از آثار هنری ایران باستان هستیم که به عنوان نشانه‌های هویتی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این اتفاق همزمان است با شکل‌گیری گفتمان هویتی ایرانیّت که در دوره تاریخی بحران هویتی جامعه ایرانی در دوره پس از مشروطیت، نقش مهمی در پاسخ دادن به پرسش و مسئله هویت ایرانیان بر عهده داشت. مهم‌ترین مولفه این گفتمان که حول نقطه کانونی مفهوم ایران شکل گرفته بود، ایران باستان به عنوان یک دوره شکوهمند تاریخی بود. ایران باستان برای گفتمان ایرانیّت با استفاده از مفاهیم نظریه گفتمان لاکلا و موفه، نقش یک اسطوره را ایفا می‌کرد که تصویری آرمانی از جامعه ایرانی فراهم می‌آورد. این گفتمان و اسطوره اصلی آن یعنی ایران باستان، در دوره پهلوی به گفتمانی هژمونیک بدل شد و کل جامعه را در بر گرفت و به تعیین هویت جامعه و انسان ایرانی پرداخت.

آثار هنری نیز از این هویت‌یابی بی‌بهره نبودند. این اسطوره در بسیاری از آثار ادبی و هنری این دوره ظهور یافت و مبنایی شد برای تعیین هویت انسان ایرانی. در واقع آثار هنری کمک شایانی به رواج این اسطوره در جامعه کردند. اما نکته مهم‌تر این است که این اسطوره خود مبنایی شد برای تعیین هویت آثار هنری این دوره.

در این میان هنر گرافیک به عنوان یک هنر وارداتی به شدت تحت تاثیر این اسطوره گفتمانی قرار گرفت و هویت خود را در ارتباط با این اسطوره تعیین کرد. در آثار گرافیکی خلق شده در فاصله دوره پس از مشروطه تا دوره پهلوی تصاویر ایران باستان را به عنوان نشانه هویتی مورد استفاده وسیع قرار گرفت و به عنصر تصویری غالب در آثار مختلفی از گرافیک مطبوعاتی تا گرافیک تبلیغاتی و طراحی نشان تبدیل شد.

این امر در پوستره‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی حضور پررنگ‌تر و آگاهانه‌تری ایفا کرد. در پاسخ به مسئله تحقیق باید گفت توجه به آثار هنری ایران باستان در پوستره‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی حاصل هژمونیک شدن گفتمان ایرانیّت در این دوره بود. هژمونیک شدن

گفتمان ایرانیّت و اسطوره اصلی آن یعنی ایران باستان از یک سو مبانی فکری هنرمندان گرافیک این دوره را تعیین می‌کرد و از سوی دیگر به شکل گرفتن نهادهای فرهنگی با رویکرد ایرانی، کمک می‌کرد که سفارش دهنده اصلی این آثار بودند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت استفاده از نقوش مرتبط با هنر ایران باستان در پوستره‌های فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی به عنوان نشانه هویت ایرانی، امری به شدت گفتمانی و در ارتباط با هژمونیک شدن گفتمان ایرانیّت بوده است.

فهرست منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۸۴)، *ما و مدرنیت*، تهران: موسسه فرهنگی صراط.
- آلتوسر، لویی (۱۳۸۷)، *ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت*، ترجمه روزبه صدرآرا، تهران: نشر چشمه.
- احمدی، حمید (۱۳۹۰)، *بنیادهای هویت ملی ایرانی*، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- افراسیابی، بهرام (۱۳۶۷)، *ایران و تاریخ*، چاپ دوم، تهران: نشر علم.
- ایرانشهر (۱۳۰۱)، «نوروز بعد از اسلام»، سال اول، شماره ۱۰، ۲۸ حوت ۱۳۰۱.
- *ایرانشهر* (۱۳۰۳)، سال سوم، شماره ۱ و ۲.
- *ایرانشهر* (۱۳۰۲)، سال دوم، شماره ۲.
- انتخابی، نادر (۱۳۹۰)، *ناسیونالیسم و تجدید در ایران و ترکیه*، تهران: نشر نگاره آفتاب.
- بزرگ علوی، (۱۳۲۴)، «نقش روشنفکران در جامعه»، *مردم برای روشنفکران*، ۲۱ اردیبهشت
- بیگلو، رضا (۱۳۸۰)، *باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران*، تهران: نشر مرکز.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۶)، کلمه نهانی: شکل‌گیری گفتمان‌های هویت در ایران، *نامه پژوهش*، شماره ۷، سال دوم.
- توکلی طرقي، محمد (۱۳۸۲)، *تجدید بومی و بازاندیشی تاریخ*، تهران: نشر تاریخ معاصر.
- ثقفی، محمد، میرمحمدی، داوود (۱۳۸۹)، *مبانی معرفتی گفتمان هویت ملی در عصر پهلوی، فصلنامه تخصصی جامعه‌شناسی*، تابستان ۱۳۸۹، شماره ۲، صص: ۶۷-۴۳.
- جی، ریچارد (۱۳۷۵)، «ناسیونالیسم» در: *یان مکنزی و دیگران، مقدمه‌ای بر ایدئولوژی‌های سیاسی*، ترجمه م. قائد، تهران: مرکز.
- حسینی زاده، سید محمد علی (۱۳۸۳)، «نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی»، *نشریه علوم سیاسی*، سال هفتم، شماره ۲۸، زمستان ۱۳۸۳، صص: ۲۱۲-۱۸۱.
- دیگار، ژان پیر و دیگران (۱۳۷۵)، *ایران در قرن بیستم*، ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تهران: البرز.
- رورتی، ریچارد (۱۳۸۵)، *پیشامدها، بازی و همبستگی*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- زیبا کلام، صادق (۱۳۷۴)، *ما چگونه ما شدیم*، تهران، روزنه.
- زیبا کلام، صادق (۱۳۸۲)، *سنت و مدرنیت: ریشه‌یابی علل ناکامی اصلاحات و نوسازی سیاسی در ایران عصر قاجار*، تهران: روزنه.
- ساعی، علی (۱۳۹۱)، *روش تحقیق در علوم اجتماعی با رهیافت عقلانیت انتقادی*، تهران: سمت.
- سعید، بابی اس (۱۳۹۰)، *هراس بنیادین، اروپا مداری و ظهور اسلام‌گرایی*، ترجمه غلامرضا جمشیدیها و موسی عنبری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۳)، «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»، *نشریه علوم سیاسی*، شماره ۲۸، زمستان ۱۳۸۳، صص: ۱۵۳-۱۸۰.
- شاهدهی، مظفر (۱۳۸۶)، *ساواک*، تهران: موسسه مطالعات و پژوهش سیاسی.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۲)، *آسیا در برابر غرب*، تهران: امیرکبیر.
- طبری، احسان، «توضیحاتی چند درباره مقاله انقلاب و انحطاط هنری»، *ماهنامه مردم*، اول مرداد ۱۳۲۷.
- صورت‌جلسات کمیسیون بررسی مسائل روز، ۱۳۹۳.
- غنی، سیروس (۱۳۷۸)، *ایران: برآمدن رضاخان/برافتادن قاجار و نقش انگلیسی‌ها*، ترجمه حسن کامشاد، تهران: نیلوفر.
- فرتر، لوک (۱۳۸۷)، *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، تهران: مرکز.
- قدس، رضا (۱۳۷۵)، «ناسیونالیسم ایرانی و رضا شاه» ترجمه علی طایفی، *مجله فرهنگ توسعه*، شماره ۲۳،

- خرداد و تیر ۱۳۷۵، صص: ۴۹-۵۲.
- قجری، حسینعلی و نظری، جواد(۱۳۹۲)، *کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی*، تهران: انتشارات جامعه شناسان.
 - قی زاده، سید حسن(۱۹۲۰)، در: *مجله کاوه*، دوره جدید، شماره ۳۶، ژانویه ۱۹۲۰، صص: ۱-۲.
 - کاتم، ریچارد(۱۳۷۱)، *ناسیونالیسم در ایران*، ترجمه فرشته سرلک، تهران: نشر گفتار.
 - کاوه(۱۳۳۴ق.ه/۵۱۲۹۴ش.ه)، سال اول، شماره اول، ۱۸ربیع الاول ۱۳۳۴ه.ق/۳ بهمن ۱۳۹۴ه.ش.
 - کاوه(۱۳۰۰)، سال دوم، شماره ۴، ۲۲ حمل ۱۳۰۰، صص: ۶-۹
 - کلانتری، عبدالحسین(۱۳۹۱)، *گفتمان از سه منظر زبان شناختی، فلسفی و جامعه شناختی*، تهران: انتشارات جامعه شناسان.
 - نظری، علی اشرف(۱۳۸۳)، «ناسیونالیسم و هویت ایرانی، مطالعه موردی دوره پهلوی اول، نشریه پژوهش حقوق و سیاست، سال نهم، شماره ۲۲، بهار و تابستان ۱۳۸۶، صص: ۱۷۲-۱۴۱.
 - معصومی، غلامرضا(۱۳۸۶)، *تاریخچه علم باستان شناسی*، تهران: سمت.
 - ممیز، مرتضی(۱۳۸۲)، *حرف‌های تجربه(مجموعه مقالات از سال ۱۳۴۵ تا ۱۳۸۲)*، گردآورنده: مرتضی چنگانی، تهران: دیده.
 - میلر، پیتر(۱۳۸۴)، *سوژه، استیلا و قدرت*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نشر نی.
 - هوارث، دیوید(۱۳۷۷)، «نظریه گفتمان» ترجمه علی اصغر سلطانی، نشریه علوم سیاسی، شماره ۲، پاییز ۱۳۷۷، صص: ۱۵۶-۱۸۳.
 - ممیز، مرتضی(۱۳۷۰)، نقاشی: توقع و واقعیت (گفتاری درباره اولین نمایشگاه دو سالانه نقاشان ایران)، ماهنامه کلک، شماره ۲۲، دی ۱۳۷۰، صص: ۱۴۶-۱۵۵.
 - گل محمدی (۱۳۸۰)، *جهانی شدن، فرهنگ، هویت*.
 - گلدمن، لوسین(۱۳۷۱)، *جامعه شناسی ادبیات: دفاع از جامعه شناسی رمان*، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: هوش و ابتکار.
 - نجومیان، امیرعلی(۱۳۸۶)، «مفهوم دیگری در اندیشه ژاک دریدا»، خودی از نگاه دیگری: چهارمین همایش ادبیات تطبیقی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
 - Fisk, John(2005) "British Cultural Studies & Television" in: C.allen, Robert(ed)(2005) *Channels of Discourse Reassembled*, NY & London: Routledge, pp:214-245.
 - Ishiyama, J. T. (2012). *Comparative Politics*. NY: John Wiley & Sons.
 - Jenkins, Richard(2004) *Social Identities*, London: Routledge
 - Kuper, Adam & Kuper, Jessica, *The Social Science Encyclopedia*, London & New York, Roulledge, 1996, 2-nd ed.
 - Rorty, Richard. (1989), *Contingency, Solidarity & Irony*, Cambridge, Cambridge University press
 - www.persiangfx.com
 - www.rasm.ir
 - www.gdiran-blogspot.com
 - www.photobucket.com