

وضع پاره-پاره و چندگانه این متن، شاید ایجاد سردرگمی کند اما از قضا، در شیوه نوشتنش، از راوی اول شخصش گرفته تا به هم بافتن یافته‌ای چندسویه برای گشتن پیرامون نقاط مبهم مختلف فضای شعر گیلکی، همگی تمهیدهایی‌اند تا نوعی از نوشتن را پیشنهاد و آزموده باشم؛ پیشنهادی که البته امری نو نیست و تنها در فضای راکد نوشتن به/ از گیلکی می‌تواند پیشنهاد قلمداد شود. پس ممکن است در خواندن بارها مجبور به پیش و پس رفتن در متن شوید و یا به بازخواندن پاره‌های خوانده شده باز نیاز داشته باشید.

شعر گیلکی وضعیت غریبی دارد. تنها اشاره به همین مورد برای شرح این وضعیت بس است که در شماره ۱۲۰ گیله‌وا یادداشتی با عنوان «وضعیتی که هیچ وضعیتی نیست (درباره وضعیت شعر گیلکی)» به قلم سید فرزام حسینی چاپ می‌شود که در این یادداشت نویسنده - گرچه با نگاهی گذرا- به وجود بحران در وضعیت شعر گیلکی اشاره می‌کند و با وجود واکنش‌های شفاهی و درگوشی بسیار در جمع‌های فرهنگی مرتبط با شعر گیلکی، هیچ پژواک مکتوبی را موجب نمی‌شود. جز در یک یادداشت از سوی مدیرمسئول گیله‌وا که با فاصله زمانی و در توضیح و پاسخ به یادداشتی از من با عنوان «فقدان مرجعیت ادبی» (۱) به صورت یک‌جا و در قالب یک تیر و دو نشان، پاسخی داده می‌شود. در نهایت اما هیچ گفت‌وگویی آغاز نشده و تو گویی فریاد «آتش! آتش!» منتقد هیچ نگاهی را به آسمان سرخ و بل‌گرفته ادبیات گیلکی متوجه نکرده و هیچ خوابی را نیاشفته باشد. همه چیز روبراه است و فضای ادبیات گیلکی نیز همچون فارسی امن و امان. کتاب‌های شعر گیلکی یکی از پی‌دی‌گری چاپ و منتشر می‌شوند (بیش از صد جلد مجموعه شعر گیلکی پس از انقلاب چاپ و منتشر شده است) و بر اساس شیوه‌های متداول سال‌های اخیر اگر صاحب کتاب راهی به جلسه یا حلقه یا گروهی ادبی داشته باشد، جلسه «نقد و بررسی» ای هم

برگزار می‌شود و یکی دو نفر در باب بد و خوب کتاب حرف می‌زنند و اگر صاحب کتاب بخت داشتن دوست و رفیق دست به قلمی را هم داشته باشد که چه بهتر؛ چیزی که هم به عنوان «نقد مکتوب» (ژانر ناقص الخلقه زائیده انجمن‌ها و گروه‌های شعر و روزنامه‌نگاری که طبق برنامه برای «انعکاس خبری» این «رویداد فرهنگی» به «نشست» دعوت شده، تحویل داده می‌شود که اگر طول و یکه‌تاز میدان شده) در جلسه خوانده می‌شود و بعد به خبرنگار یا قصه‌خوانی که در فقدان نقد جدی و مجله‌های جدی ادبی و روشنفکری، عرض ستون‌های سایت و نشریه‌ای اجازه داد در کنار «گزارشی از نشست نقد و بررسی کتاب فلان آقا یا بهمان خانم» منشر شود و بعد، و اما بعدی وجود ندارد؛ خداحافظ تا کتابی دیگر و میهمانی فرهنگی‌ای دیگر.

با لحنی شوخ و تلخ شبیه به شخصیت طنز «آقای کاووسی» سریال طنز «مجله شهر قشنگ» (که یک دهه پیش از تلویزیون پخش می‌شد) باید گفت: بحران را می‌توان دید. از لابه‌لای جمعیت خندانی که از نشست فرهنگی دیگری برمی‌خیزند می‌توان بحران را دید که به ما زل زده.

ادبیات گیلکی (و البته فارسی) در یکی از سئرونترین وضعیت‌های خود به سر می‌برد. گسست کامل ادبیات از زندگی روزمره آدم‌ها و حتی از گستره تخیل و میلشان اگر نشانه بحران نباشد پس چیست؟ البته که تخیل و میل طبقه متوسط که این سال‌ها به عنوان مخاطب رسمی ادبیات و هنر شناخته شده‌اند (به عنوان بخشی از جامعه که در نهایت آنقدری زمان و پول برای خرید کالای فرهنگی برایشان باقی می‌ماند که چرخ‌های صنعت فرهنگ را نیز بچرخانند) بیشتر در حال و هوای پس‌انداز برای سفر دویی و آنتالیا و طی پله‌های بی‌پایان ترقی و کلاس‌های بی‌حد و حصر آموزشی و -اگر خدا بخواهد- تهیه یک ماشین شاسی‌بلند می‌گردد اما میل و تخیل ادبیات هم دست کمی از مخاطبش ندارد. به این اعتبار تو گویی وصلت مبارکیست و در و تخته خوب به هم جور آمده‌اند و بحرانی هم اگر هست در وجود منتقدیست که چشم دیدن این همزیستی مسالمت‌آمیز را ندارد. چنین منتقد بدبین و سیاه‌نمایی که حتماً برچسب ایدئولوژیک و دگم خواهد خورد باید برود خودش را درمان کند. (۲)

وگرنه این دستورالعمل طلایی کارگاه‌ها و کلاس‌های ادبیست، کلاس‌هایی که با پرداخت کمترین هزینه، شاعر و قصه‌نویس (و در موارد مشابه، فلسفه‌دان و تاریخ‌موسیقی‌دان و...) تحویل جامعه می‌دهند: دیگر دوران کلاس گل‌چینی و گوبلن‌دوزی و کار با لحیم و هاویه و آموزش کار با ویندوز تمام شده؛ هم‌اکنون با چاپ تضمینی کتاب، «کتاب‌اولی» شدن را با ما تجربه کنید. همه شما ماجراهایی برای روایت و نوشتن دارید. دست به کار شوید.

و این یکی اکسیر جاودانه همه «نشست‌های فرهنگی» است که جملگی به کار بازاختراع چرخند و چنان در فلان مجموعه داستان و مجموعه شعر و رمان، تکنیک و ترفند و ویژگی کشف می‌کنند که تو گویی تاریخ ادبیات از صرف چای داغ «آنتراکت» میانه همین جلسه فرهنگی شروع شده باشد:

همه که قرار نیست در حد و سطح گلشیری و ساعدی و شاملو و رویایی و براهنی و... بنویسند. سخت نگیرید!

زبان اهالی این روزهای «کار فرهنگی» نیاز به ترجمه دارد. ترجمه این آخری این است: قرار نیست کسی مثل آن نام‌ها بنویسد. نقد اگر داری، بگو و برو. وقت جلسه رو به اتمام است و در پایان باید به رسم یادبود جایزه‌ای به ایشان بدهیم.

\*\*\*\*

موضع و موضوع این متن، جدال میان ادبیات متعهد و مسئول و ادبیات غیرمتعهد و قائل به خودبستگی هنر نیست؛ بلکه بحث بر جدال میان هنر است از یک سو و در سوی دیگر ساندویچ‌ها و فست‌فودهای استتیک (Aesthetic) و میانمایگی و کسب جایگاه نمادین در نظام نشانه‌شناختی هنر. هنر غیر سیاسی؛ هنری که اگر در ژانر رمان و قصه کوتاه منجر به تولد «ادبیات آپارتمانی» می‌شود - که تنها به دلیل سردرگمی نقد ادبی، هنوز «زرد» یا «عامه‌پسند» نام نگرفته - در شعر نیز تولیدکننده هنری با همین برچسب است؛ شعر آپارتمانی. شعری که بتوان قابش کرد و به دیوار آویخت یا در فیسبوک استیتوس کرد؛ که از این جهت در ظاهری‌ترین و عامترین ویژگی ساختاری اش می‌تواند شعر کوتاه باشد و این مقاله علاوه بر پیش‌فرض «بحران»، بر پیش‌فرض دوم «شک به شعر کوتاه» استوار است.

این شک بیهوده نیست اگر می‌توان به راحتی برایش در عکاسی و فیلم‌سازی این روزها و حتی در قصه‌نویسی به صورت تشدید شده «داستانک» و دیگر حرکت‌های اینچنینی وجه مشترک پیدا کرد. این وجه مشترک را «هنر دوربینی» می‌نامم. در ادامه این متن و در بخش بررسی «ایجاز» در هساشعر، دلایل این نامگذاری روشنتر خواهد شد.

در حوزه شعر گیلکی، از به هم پیوند خوردن این دو پیش‌فرض (وجود بحران و شک به شعر کوتاه) است که آن وضعیت غریب رخ می‌دهد. شعر گیلکی از دستیابی به زبانی عامه‌پسند (چنانچه در سنت منظومه‌سرایی گیلکی در تجربه امثال مظفری، پاینده، شیون، افراشته، رحیم‌پور و... بوده) درمانده و از نخبه‌گرایی شعر نیمایی گیلکی نیز بازمانده است. وضعیت بغرنج زبان گیلکی به عنوان یک زبان قومی و در اقلیت نیز مسأله را پیچیده‌تر کرده و بر فراز همه این‌ها، شکلگیری گفتمانی به نام «سنت گیلانشناسی» در دهه هفتاد که همراه با اشغال تدریجی فضاها و امکان‌های سیایت توسط مفهوم جدیدی به نام «کار فرهنگی»، گام به گام و اندک اندک، جای امکان‌های سیاسی را در ادبیات گیلکی پر کرد، تیر خلاص را بر پیکری زد که ما بر فراز جنازه‌اش ایستاده‌ایم.

شعر گیلکی به طور عام دچار مشکلات و عارضه‌های شعر در جهان امروز است و به طور خاص ناتوان است از ورود به سینهد خواننده و جا خوش کردن در آنجا و بدتر از آن بی‌میل است به اندیشیدن و حکمت ورزیدن و آشنا کردن ذهن مخاطب خاومیانه‌ای خو کرده با دیگری‌ستیزی و بومی‌گرایی جدا مانده از ارزش‌های جهان‌شمول، با آرمان همزیستی، رواداری، آزادی، ستیز با ستم و تجربه‌گرایی.

شعر گیلکی پس از مشروطه را می‌توان بدنه اصلی شعر مکتوب گیلکی به حساب آورد. پیش از آن گرچه آثار مکتوب شعری به جا مانده اما اندک است. همانطور که کریم کشاورز می‌نویسد: «... مهجوری و انزوا و نداشتن خط، بزرگترین علل پدید نیامدن و باقی نماندن آثار شعری و ادبی مکتوب از گیلان باستان و قرون وسطا می‌باشد، و حال آنکه چنین آثاری کمابیش در زبان طبری وجود داشته است و گواه بر این، همانا «مرزبان‌نامه» است که در اصل به آن زبان بوده. گویندگان به زبان طبری از سمت مشرق و شمال سرزمین خویش، با ایرانی‌زبانان دیگر تماس مستقیم داشتند و همچنان که گاه و بیگاه در معرض تجاوز و تجاوز قرار می‌گرفتند، از نفوذ ادب و هنر آنان نیز برخوردار می‌گشتند و آمیزش آنان با همسایگان، خط و سواد را -لااقل میان قشر ممتاز فئودال آن خطه- نشر داد و شعر و ادب مکتوب، به صورت ابتدایی هم شده، در طبرستان رونق و رواج یافت. ولی گیلکان، در طی قرن‌های متمادی در قعر جنگل‌ها و برنجزارهای خود تپیده، برخلاف زمان کنونی، که باسوادتر از دیگر نواحی ایران زمین می‌باشند... در عصرهای پیشین به طور کلی نه خط داشتند و نه سواد...» (۳)

به عنوان قدیمی‌ترین شاعری که سرودن شعر گیلکی را به او منتسب می‌دانند، از بُندار رازی نام برده می‌شود.

پس از مشروطه اما مهمترین و نخستین جایی که به چاپ شعر گیلکی برمی‌خوریم، صفحه‌های نشریهٔ جنگل در سال‌های قدرت‌گیری جنبش انقلابی جنگل به رهبری میرزا کوچک است و بعدها می‌توان به چاپ سروده‌های افراشته اشاره کرد.

نخستین کتاب شعر گیلکی اما در سال ۱۳۳۶ منتشر می‌شود. در این سال مجموعه‌ای کوچک با عنوان «ترانه‌های گیلکی» در ۲۵ صفحه منتشر شد که دوبیتی‌های گیلکی از شهدی لنگرودی، محمود پاینده لنگرودی و ناصر فرهادیان را در برمی‌گرفت. این کتاب کوچک اگرچه اتفاقی مهم در عرصه شعر گیلان به حساب نمی‌آید اما به جهت تاریخی دارای اهمیت بود چرا که می‌توان از این مجموعه به عنوان نخستین مجموعه شعر گیلکی نام برد که به شکل مستقل منتشر می‌شد. این کتاب مجموعهٔ ۴۴ دوبیتی را در بر می‌گرفت که سهم فرهادیان ۱۴ دوبیتی و سهم شهدی و پاینده هر کدام ۱۵ دوبیتی بود. در این میان دوبیتی‌های شهدی لنگرودی یکسر در کار عشق است. از مهشوق سخن می‌گوید و از جور و بی‌وفایی یار:

می‌دیل خانه یته ماهی مؤسؤنی  
 بشؤم رؤدخؤنه جی دریا میؤنی  
 بشؤم دریا میئن تا نینم او وقت  
 که دس در گردن بیگؤنه کؤنی

هوا امروز خیلی سرده، زاکوئن!  
امه دیم مثل<sup>۲</sup> کاربه زرده زاکوئن!  
همه دؤنن درختؤن تیتته کؤنن  
اگر فرده، ورق برگرده زاکوئن

و فرهادیان دل در گرو هر دو دارد و معشوق را بهانه‌ای می‌کند تا از آزادی سخن بگوید و آزادی را به معشوقی بدل می‌کند که در بند است:

یتته نؤمزد دأنم خیلی دلیره  
سؤ مای زندان دره، اؤره اسپیره  
تمام<sup>۲</sup> مرد وؤ زن دؤنن ای نقله  
که می نؤمزد دلیره، مثل<sup>۲</sup> شیره

مقدمه اثر به قلم محمود پاینده است. مقدمه‌ای که اگرچه در عنفوان جوانی نگاشته شده است اما پخته و آگاهانه به نظر می‌رسد. «ضرورت پرداختن به ادبیات بومی»، مهمترین نکته‌ای است که در این متن به چشم می‌خورد. این مقدمه را به عنوان یک سند ادبی و مقدمه‌ای بر نخستین مجموعه شعر گیلکی در اینجا می‌آوریم:

### «گردن ادعای ما شکسته است»

زیرا این مجموعه نه یک «تک‌خال» بجاست که «رو» کنیم نه ورق‌پاره‌های زرین چشم‌زخم! که به بازوان دردمند بسته شود! گذشتگان با ذوق و معاصران پر شوق این سرزمین بسیارند که با لهجه‌های مادری بیان احساس کرده‌اند. ولی با آنکه ترانه‌های محلی، از روزگاران پیش در زاد و بوم ما سروده می‌شده، بدبختانه یا گویندگان‌شان گمنامند و یا بر اثر گذشت زمان، بسیاری از آنان در بوته فراموشی مانده. و آنچه که برای گریز از غم‌ها، از اعماق دل‌های بازماندگان و مشتاقان برمی‌خیزد، اصیل نیست.

در این گیر و دار، ما نیز کاری کرده‌ایم با آنکه در اصالت لفظ و هماهنگی اندیشه‌ها نکوشیده‌ایم، گفته‌های ما خالی از رقت عالی‌ترین احساسات بشری نیست. ما کلنگ اول این ساختمان را برداشت و وسیع زندگی، با عمیقترین آرزوها می‌کوبیم. باشد که آیندگان وارسته ما (که بی‌شک مجال بیشتر و حال خوشتری دارند) با توجه به رقیقترین عواطف انسانی مردم زمان خویش، این بنا را استوار سازند. امید ما در آن است که مردم زادگاه ما، این مجموعه کوچک را به عنوان نشانه بزرگترین احترام به آنها؛ بپذیرند.

تهران مهرماه ۱۳۳۶ محمود پاینده»...

۱۳۳۸، «اوخان»: این کتاب مجموعه‌ای از شعرها و ترانه‌های گیلکی [جهانگیر] سرتیپ‌پور بود که به همت **فهیمة اکبر** (۱۲۹۶-۱۳۳۸) که از زنان ادب‌دوست و هنرمند دوران خود بود، به چاپ رسید. کتاب سه مقدمه دارد که به ترتیب به قلم فهیمة اکبر، **عبدالله شرفی** و **دکتر صادق کیا** (۱۲۹۹-۱۳۸۰) نگاشته شده‌اند. همچنین کتاب با تصاویری اثر قلم نقاش نامی گیلان، **حسین محجوبی** (۱۳۰۹) همراه است و مقابل هر ترانه، برگردان فارسی آن آمده است. مشهور گیلکی خود با نام «یه شو بوشوم روخونه» را سرود اما به دلیل فضای سنگین آن سال‌ها، انتشار رسمی این مجموعه دو دهه طول کشید و در سال ۱۳۵۸ منتشر شد که در جایگاه آن به این منظومه خواهیم پرداخت.

مجموعه دیگری که در ۱۳۴۰ منتشر شد، اثری بود از **تیمور گرگین** با نام «دختر رشتی». این کتاب که مجموعه دوبیتی‌های گیلکی با ترجمه فارسی است در ۳۲ صفحه توسط شاعر در تهران به چاپ رسید.

[در سال ۱۳۴۰] مجموعه «کومه» که در ۷۹ صفحه منتشر شد، دربرگیرنده شعرها و تصنیف‌های گیلکی ... [حسن علی محمودی متخلص به **سروش گیلانی**، متولد لنگرود، ۱۳۱۵] بود.

[در سال ۱۳۴۴] نخستین شعر گیلکی که در قالب آزاد پیروده شده بود توسط **محمد بشرا** در شماره سوم «ویژه هنر و ادبیات بازار» به تاریخ ۲۰ مرداد ۱۳۴۴ به چاپ رسید. چاپ این شعر آغازگر راهی مهم برای شعر بومی گیلان شد. با انتشار این شعر بود که شاعران گیلک‌زبان که تا پیش از این تنها در قالب‌های قدمایی شعر می‌سرودند، دریافتند که می‌توانند پا در راهی نو بگذارند. در واقع محمد بشرا در کنار حمایت و جسارت **محمدتقی صالح‌پور** در انتشار این اثر، توانست فصلی نو را در شعر گیلکی رقم بزند.

[در سال ۱۳۴۶] مجموعه دوبیتی‌های گیلکی **شکیبایی لنگرودی** با عنوان «لاکوی» به چاپ رسید. [سال ۱۳۵۴، سال] ادامه سرکوب حکومت سکوت دامنه‌دار معترضان بود. نشریات ادبی به پائینترین تعداد خود رسید و انتشار مجموعه‌های شعر هم رونق چندانی نداشت. در گیلان هیچ نشریه ادبی‌ای منتشر نشد. اما در زمینه انتشار کتاب ... [اتفاق مهم، انتشار] دفتر شعر گیلکی «ایجگره» از **علی اکبر مرادیان گروسی** بود [که نخستین مجموعه شعرهای نیمایی گیلکی محسوب می‌شود]. در کنار این اثر منظومه گیلکی «ارباب رعیتی» سروده **ابوالقاسم منتظری** معروف به «دائی» منتشر شد که در زمان مخاطبان بسیاری یافت و به دلیل زبان روان و ساده آن مورد توجه مردم قرار گرفت.

[در سال ۱۳۵۸،] انتشار دو نشریه «ویژه‌نامه هنر و ادبیات» (دوره سوم) و «دامون» مهمترین رویدادهای عرصه ادبیات در این دوره است. در این سال و با توجه به فضای باز ایجاد شده آثار بسیاری در حوزه شعر منتشر می‌شود. برخی از این آثار پیش از این به شکل غیررسمی منتشر شده

بود و بر سر زبان‌ها جاری بود و اینک مجال آن را می‌یافت تا بر همگان عرضه شود. از جمله مهمترین این آثار می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره کرد:

«یه شو بوشوم روخونه»، منظومه بلند گیلکی با برگردان فارسی از سروده‌های محمود پاینده. این اثر که تماماً با الهام از فضای زادگاه شاعر سروده شده است با بهره‌گیری از نشانه‌های بومی به بیان رنج‌ها و مصائبی می‌پردازد که بر این سرزمین رفته است. «لیله‌کوه» دیگر اثر پاینده که یک شعر بلند گیلکی با برگردان فارسی است، مضمونی مشابه دیگر اثر او دارد و انتشار این دو اثر نام پاینده را در عرصه شعر گیلان دوباره زنده می‌کند. اثر دیگر، کتاب «نوغاندار»، منظومه گیلکی به گویش گالشی دیلمانی، سروده محمدولی مظفری است. این اثر هم پیش از این به طور شفاهی بر ذهن و زبان مردمان گیلک‌زبان جاری بود و اینک مجال آن را می‌یافت تا به طور مکتوب در اختیار همگان قرار گیرد... در این سال همچنین کتاب «گزیده ادبیات گیلکی با اشعاری از سید شرفشاه، کسمائی، سراج، افراشته، فخرائی و...» که توسط ابراهیم فخرائی گردآوری شده بود، توسط «انتشارات طاعتی رشت» منتشر شد.

از رویدادهای مهم این سال در عرصه شعر گیلکی، انتشار کتاب «دیوان شرفشاه دولائی» بود. این اثر که نسخه‌ای از آن توسط محمدعلی صوتی در کتابخانه آکادمی بخارست یافت شده بود، در این سال توسط بنیاد فرهنگ ایران منتشر شد. با انتشار این اثر قدیمی‌ترین سند مکتوب درباره شعر گیلکی منتشر شد که مبنای بسیاری از پژوهش‌های بعدی قرار گرفت. بعدها نسخه منقحتری از این اثر با شرح و تعلیقات توسط عباس حاکی در رشت منتشر شد. [همچنین] در این سال م.راما کتاب «اوجا» را منتشر می‌کند.

[در سال ۱۳۵۹] منظومه بلند گیلکی-دیلمانی از محمدولی مظفری است [که منتشر می‌شود] با عنوان «پوشه پوشه در بیا» که پیش از این در قالب ادبیات شفاهی کم و بیش شنیده می‌شد. این اثر در دوره خود در شمار آثار خوب ادبیات بومی بود که مخاطبان بسیاری هم یافت. (۴)

شعر مدرن گیلکی را شاید بتوان از افراشته به بعد دانست. در هر حال اما منظومه‌سرایی در این دوره نقشی اساسی داشت و از افراشته تا محمود پاینده لنگرودی و محمدولی مظفری و شیون فومنی، مسأله سیاست چیزی نبود که از متن خلق هنری این نام‌ها بیرون مانده باشد.

با ورود فناوری نوار کاست، شعر گیلکی گسترش بسیار بیشتری پیدا کرد و البته همزمان ورود شعر گیلکی به عرصه شعر نیمایی، جانی تازه به ادبیات گیلکی بخشید. نیمه دوم دهه پنجاه خورشیدی زمان انتشار درخانه‌مانده‌ها بود. شعرهایی که تاریخ سرایش و انتشارشان گاه بیش از ده سال با هم فاصله داشت. انرژی رها شده در دگرگونی سال پنجاه و هفت و سقوط استبداد پهلوی، به همه چیز جانی تازه داده و البته سیاست را به کالبد هنر دمیده بود. آرایش و چیدمان فضاهای شهری در سایه سیاست تغییر کرده بود. همه چیز در تغییری ژرف به کار تعیین تکلیف با گذشته خود و خیز برداشتن برای آینده‌ای مبهم بود. همه چیز و از جمله هنر. نشریه «دامون» نیز به عنوان بلندگوی هنر

و ادبیات گیلک، بخشی از همین وضعیت بود. از تبلیغ و ترویج «هنر خلقی» و تجربه‌هایی در حوزه سرود و ترانه انقلابی گیلکی تا آزمون و خطاهایی در قصه‌نویسی، همه و همه سنگ بنای تحوли مهم در تاریخ فرهنگ گیلکان را گذاشت که بعدتر و در دهه‌ای آرام‌تر از دهه شصت، در فرم مجله «گیله‌وا» مسیری دیگر را پی گرفت.

این گذار و تحول از «دامون» به «گیله‌وا»، خود بخشی از تحوли کشوری طی یک دهه بود. دهه‌ای که طی آن سیاست از خیابان‌ها به جاهای مختلف عقب‌نشینی کرد؛ دهه‌ای که در نهایت با فروپاشی شوروی برای سیاست در ابعاد جهانی سرنوشت مشابهی رقم زد و دهه‌ای که با از سر گذراندن یک جنگ طولانی، ایران را برای بازسازی نیروی سرمایه و ورود جامعه ایران به شکل جدیدی از آرایش طبقاتی آماده کرد.

با این مقدمه تاریخی، پیش از این که به تحول‌های بعدی شعر گیلکی بپردازم، تلاش می‌کنم تا ابتدا برخی انتظارات و تعریف‌ها در حوزه شعر مدرن را به صورت خلاصه فهرست کنم تا با خواننده به افقی مشترک برسیم و پس از آن مقدمه‌ای در تعریف و شاید بازتعریف سیاست و ربطش به هنر بیاورم؛ چرا که در ادامه از واژه «سیاست» و «تعهد» استفاده می‌کنم و بد نیست در حدود و ثغور این مفهوم در این بحث به افقی مشترک برسیم.

### شعر

در این بخش ایده‌ها بی‌شک حاصل یک دریافت صرف شخصی نیست؛ حاصل خواندن متن‌های دیگر و گفتگوهای بی‌حد با دیگران در باب آن چیز است که جان شعر و جادوی شعر می‌ناممشان. الف: شعر، تجربه‌ها را می‌نامد. شاعر، بی‌واسطه با موضوع‌ها ارتباط دارد و آنها را بازمی‌نامد. شعر، از اساس در خود، تجربه نامیدن را دارد. شاعر می‌نامد. بازمی‌نامد. اشیاء را بازمی‌نامد. مفاهیم را بازمی‌نامد. همین بازنامیدن است که ما را در برابر شعر با تجربه‌ای نو روبرو می‌کند. (۵) ب: شاعر با این بازنامیدن، با تقلیل واژه‌ها و اشیاء به شیء و دوباره برکشیدنشان به نام‌هایی که خود در زبان تجربه می‌کند، به معرفتی که ما از هستی داریم، معرفت نویی وارد می‌کند. تجربه خواندن شعر، باید ورود آگاهی جدیدی به آگاهی ما از هستی، با خود داشته باشد؛ این جادوی شعر است.

ج: منظور از آگاهی و معرفت، مُشتی اطلاعات و دانستنی (Information) نیست. که اگر می‌بود، هر شعری پس از بالا رفتن دانسته‌ها و تجربیات ما، دیگر بازخواندنی نبود. اما می‌دانیم که شعر خوب همیشه بازخواندنیست و این تفاوت میان آگاهی و اطلاعات را نشان می‌دهد. این آگاهی، یا التفاظ، دانستن و مجهز بودن به آگاهی از وجود چیزی در پیرامون ماست. نوعی حاضر به یراق بودنِ حواس ما در قبال تجربه‌ای که از سر می‌گذرانیم و «چیز»ی که حضورش را درک می‌کنیم. این آگاهی یا معرفت «محصول درگیری آگاهانه و روابط فعال با هستی و پدیده‌هاست». (۶)



د: شعر به طبیعت نه می گوید؛ به آنچه طبیعیست هم نه می گوید. همین رویکرد شعر در قبال زبان طبیعی و طبیعتِ زبان نیز برقرار است. بنابراین شاعر شعر نمیتواند صرفاً کاشف، و زبان شعر نمیتواند زبانی بی طرف باشد. بی طرفی زبان، یعنی فقدانِ سبک. و سبک همه چیز است! سبک، کیفیت دید و گفت است.

ه: به تعبیر **مارسل پروست** و در قیاس با نقاشی، سبک، همچون کیفیتِ دید نقاش در نقاشیست. شاعری که بی طرف است و به طوری طبیعی به سراغ زبان و طبیعت می رود، دچار دیدی عاری از کیفیتِ دید است. بخش مهمی از این کیفیت دید و سبک، در ارتباط شعر و به طور کلی هنر با سیاست شکل می گیرد و بنابراین هنر غیرسیاسی یا هنربری از سیاست، چیزی شبیه هنرمند فاقد سبک و نقاش فاقد کیفیت دید است. نباید سیاست را با تعریف عوامانه اش یا با معنی سیاست و رزی و تلاش انتخاباتی و شعار و هواداری از یک حزب یا قهرمان سیاسی و یا حتی با بازروایی تضادهای سیاسی جامعه در قالب اثر هنری اشتباه گرفت. کمی جلوتر تلاش خواهیم کرد تا صورت بندی ای از سیاست مدنظر در این متن ارائه کنم. تا اینجا اما باید دانست که هنر غیر سیاسی و هنر مدعی غیریت از سیاست، نسبت مستقیمی با فقدان سبک و کیفیت دید دارد و از میان همین نسبت شاید بتوان به دلایل فقدان درخشش تخیل در اغلب آثار ادبی دو دهه اخیر پی برد.

و: در شعر، راوی، نهاد، آن من شعر، انسان آرمانی زمانه آن شعر است. «انسان آرمانی هر دوره ای، همان عاشق برانگیخته در شعر آن دوره است. طرح و تصور این عاشق برانگیخته تا آنجا که بر جنبه های تجربی و شناختی حال و گذشته مبتنیست، رنگ و بوی حال و گذشته دارد. و از آنجا که حاصل کشف و تخیل آینده، یا بازیافت های فراتجربییست، متفاوت و آرمانی می شود. یعنی هر چه حضور ارزش ها و مشخصات فرهنگی گذشته در او نیرومندتر باشد، یا هر چه به الگوهای ذهنی گذشته وابسته تر باشد، درجه نو بودنش فروتر است... از سویی اگر این تصویر از درک موقعیت حال و تجربه های گذشته مایه نگرفته باشد، البته توخالی و ساختگی و بی ریشه است... از اینجاست که درک دیالکتیک این ارتباط، وضعیت انسان نو را معین می کند.» (۷)

ارتباطی که مختاری در نقل قول بالا از آن حرف می زند، همان جایبست که دو وجه سنت، از هم متمایز می شوند. شوریدن، همیشه «بر» چیزبست و وقتی هنرمند میان زمین و آسمان معلق است، شوریدنش، شلتاقی بیش نخواهد بود. شلتاقی در تمنای جاودانه شدن و از سر هراس از مرگ در میان انبوه متن ها و اثرهای هنری خلق شده طی تاریخ بشر. پس هنرمند و در اینجا شاعر، نمی تواند در سنت مشخصی حضور نداشته باشد. «حضور در سنت» است که امکان شورش و برگزشتن را می دهد. وگرنه چیزی جز درگذشتن در انتظار هنرمند پرشور اهل شورش نیست. شورش و سلبیت و نفی، نباید بدل به هویت و یا تعریف و در نهایت مانیفست هیچ هنری شود. (۸) این جمله کلیشه ای که «ما بر شانه های گذشتگان خود ایستاده ایم» از این جهت اعتبار دارد که هنرمند در هنرش پی در پی مشغول روشن کردن تکلیف با گذشته/ سنت و بازخوانی آن است و هر بار آن امر نو/ مدرن

از دل چنین بازخوانی و گفت‌وگویی بیرون می‌آید. بنابراین باید در اینجا این دو وجه سنت را از هم تمیز دهیم:

اول آنچه که شدن و صیوروتِ من هنرمند و یا نهادِ شعر، در آن بوده و آگاهی‌اش از هستی و حضور چیزها در آن شکل گرفته. مثلاً می‌دانیم که در تفکر، ما با سنت‌های فکری مختلف روبرویم. دوم، همه قیدها و اصول عرفی و پیش‌فرض‌هایی که از گذشته و گاه نه حتی از گذشته به ما رسیده. در این تعریف، سنت همیشه کهن و ریشه‌دار نیست. کما اینکه در موسیقی «سنتی» ایران، ردیف‌های ثبت و ضبط شده و تقید به این مجموعه ثبت شده، عمری تنها در حدود یک قرن دارد و نه بیشتر. هنرمند، در اینجا شاعر، با وجه دوم، از اساس سر و کاری ندارد و در اولی زیست می‌کند و زیست هنرمندانه، شورش و خلق امر نو را به طور بدیهی دارد؛ پس هنرمند در هر اثری در حال گفت‌وگو با سنت خویش و بیرون زدن از آن است. این بیرون زدن هرگز به معنی خلاص شدن از سنت مذکور یا تمام شدن سروکار هنرمند با سنت نیست. هر آنچه نوشدگی ست، سنت خواهد شد.

### سیاست و هنر

مسأله سیاست و امر سیاسی و ربط آن با هنر را باید در دو سطح بررسی کرد. سطح ابتدایی، طرح این موضوع است که آیا با ما و در وضعیت ما، چیز غیر سیاسی هم وجود دارد؟ ادعای پرهواداری که از دهه هفتاد خورشیدی پی‌درپی طرح می‌شود همین ادعای هنر غیر سیاسی است که البته اغلب با وجهه‌ای حق‌به‌جانب‌تر زیر عنوان «غیر ایدئولوژیک» پناه می‌گیرد. گریز از واژه‌هایی چون تعهد، مسئولیت، سیاست، ادبیات سیاسی و... چنان گریز تند و تیزی است که تو گویی گریزندگان هر چه در وضع نابسامان اجتماعی-تاریخی خود می‌کشند از همین واژه‌هاست که می‌کشند!

ساده‌ترین پرسش از هنرمندانی که گمان می‌کنند بدون هر گونه عینک ایدئولوژیک، آن فیل معروف مولانا را از طویله تاریک تاریخ بیرون آورده‌اند و در مجالی که از صدقه‌سری پایان تاریخ و پایان ایدئولوژی‌ها به دست آمده می‌توانند با دقت و واقع‌بینی تمام به مطالعه‌اش پردازند، این پرسش است که: هنر شما، از پیش از لحظه خلق تا آن لحظه که به نخستین مخاطب خود می‌رسد، چقدر بی‌ارتباط با سیاست است؟

اجازه دهید در پرسش بالا به جای واژه سیاست، واژه قدرت را بگذاریم. یا بهتر از آن: دولت. یا کمی مشروحتر: ساز و کار کنترل، بررسی، نشر، مجوز، سانسور، فروش، رسانه و...

کدام یک از اینها منقطع از سیاست محسوب می‌شوند؟

پس پشت این ادعای کودکانه «آقا ما کاری به کار سیاست نداریم» چه چیزی نهفته است؟ چرا با این که خیلی راحت می‌توان پاسخ گفت که «این سیاست است که با شما کار دارد»، اما باز هم «دوری از این سیاست بی‌پدر و مادر» سکه رایج بازار است؟

بی‌شک بررسی این موضوع در گرو بررسی تحولات تاریخی-اجتماعی دو دهه اخیر در جهان و ایران است. در این سطح اما، تا همین قدر می‌دانیم که سیاست، به این معنا، یعنی «رابطه با قدرت و سلطه»، دست کم در جغرافیای ما دست از سر ادبیات برنمی‌دارد.

در سطحی دیگر، درک خودم از مفهوم سیاست را در این مقاله، به کمک اندیشه‌های ژاک رانسیر (Jacques Ranciere) در ارتباط با هنر تعریف و تبیین می‌کنم.

به طور کلی می‌توان در تعریف امر سیاسی گفت «یعنی آنچه می‌تواند با آرای مردم یا قدرت بیرونی تغییر کند. شور و هیجان سیاسی و دلبستگی به آن ناشی از اعتقاد به همین امکان تغییر است.» (۹) آنچه به عنوان سیاست در شعرهای سیاسی گیلکی در دهه چهل و پنجاه و شست خورشیدی معرفی می‌شود بر پایه آن نشانه‌ای از سیاست استوار است که بیشتر از «امر سیاسی»، وجهی دیگر دارد؛ وجهی که می‌توان در کار شاعران رمانتیک-سمبولیست به طور مشترک یافت: «طرد و نفی تار و پود اصلی تمدن مدرن». (۱۰) این ویژگی را شاید بتوان در دو گزاره «بد داشتن شهر» و «خوش داشتن روستا» خلاصه کرد.

این ویژگی همان است که از انرژی‌های آزاد شده جامعه در نیمه دوم دهه پنجاه برمی‌خیزد و همان ویژگی ایست که بعدتر در گفتمان گیلانشناسی اهمیتی کلیدی پیدا می‌کند. اما اگر اندکی این ویژگی را بدون نادیده گرفتن کنار بگذاریم، سنت منظومه‌سرایی و بعدتر شعر نیمایی گیلکی باز هم مازادی سیاسی با خود داشت که می‌توان آن را در ارتباط‌گیری با مخاطب (به ویژه با کمک فناوری نوار کاست در زمان خود) و در ضمن، قرارگیری در بافتار (Context) اجتماعی-تاریخی زمان خویش، یعنی زمانه‌ای که هر چیز و هر کسی ناگزیر به تعیین تکلیف خود با امر سیاسی زنده در جامعه بود، دید؛ و البته عامل مهم دیگر در پیوند شعر گیلکی با سیاست، زبان سیاسی و تزریق اندیشه‌های آزادیخواهانه و برابریخواهانه در شعر گیلکی بود. اما در اینجا می‌خواهم به عاملی کمتر دیده شده اشاره کنم و آن تلاش و تکاپو برای نوشتن شعر مدرن (چیزی فراتر از قالب سنتی و کهن دوبیتی و غزل) به زبانی چون گیلکی است؛ تلاشی که خود امری «غیر طبیعی» در وضعیت طبیعی این زبان بود. زبانی که پس از اصلاحات ارضی و آغاز شکلگیری طبقه متوسط شهری، اندک-اندک زمزمه‌های خطر نابودیش در گوش‌ها می‌پیچید. م.راما در مؤخره مجموعه شعر «اوجا» (خرداد ۱۳۵۸) می‌نویسد: «شک نیست که بسیاری چیزها در گذرگاه زمان تغییر و دگرگونی می‌پذیرد و از آن جمله است فرهنگ یک قوم یا یک جمع. اما یک چیز پابرجاست و آن جوهر فرهنگی و عصاره فرهنگ است که نه تنها زوال نمی‌یابد بلکه پیوسته رو به کمال است. سیایت فرهنگی رژیم ضد فرهنگ گذشته، سیاست فرهنگ‌زدایی بوده است... و این سیاست تا بدانجا پیش رفت که بسیاری از مادران (البته بیشتر در طبقه متوسط و مرفه شهرها) اکراه داشتند و دارند که به فرزندان خود گیلکی یاد بدهند... چه باید کرد؟ آیا باید به تیمار و آفت‌زدایی این درخت پرداخت یا باید آن را رها کرد و به فکر کاشت نهال‌های فارسی بود؟

جوابش با ماست و برخوردارهای زنده و خلاق ما. گیلکی همانقدر زنده است که ما زنده نگاهش داریم و همانقدر زوال می‌یابد که ما در زوالش بکوشیم». (۱۱)

باید دقت کرد که مفهوم «فرهنگ» در تاریخ چاپ این کتاب هنوز واجد معنا و مفهوم پسینی خود در دهه هفتاد و هشتاد نشده بود. هنوز نه در مقابل تعهد و سیاست، بلکه هم‌معنی و کنار اینها و در مقابل قدرت و سلطه حاکمان بود. تلاش برای «برخورد زنده و خلاق» از سوی بخش مهمی از شاعران گیلک منجر به دمیدن جانی تازه به تن ادبیات گیلکی شد. این نگاه حتی در پژوهش‌های مردم‌شناسانه کسی همچون محمدولی مظفری نیز پیداست. او در گزارش‌های خود از باورداشت‌های مردم با نگاه شاهدهی مدرن و اجتناب از بی‌طرفی، در برابر باورهای خرافی مردم، ضمن ثبت امانت‌دارانه‌شان، گاه با زبان کنایه و طنز و گاه با شرح و توضیح جدی از درافتادن به ورطه‌ای که در دهه‌های بعد عنوان «گیلان‌شناسی» به خود گرفت، اجتناب می‌کرد.

### گیلان‌شناسی

مفهوم گیلان‌شناسی، در زمانه‌ای نضج یافت که فرهنگ جا عوض کرده و این بار در مقابل سیاست (سیاست به معنی رودرویی با قدرت و سلطه) و تعهد (تعهد هنرمند و نه تعهد هنر) جا می‌گرفت. دهه هفتاد زمانه رونق «کار فرهنگی» بود و کار فرهنگی اسم رمز اعلام برائت بود از تعهد، ایدئولوژی، طرفداری از سنت فکری مشخص، آرمان، نقد ریشه‌ای وضعیت و در نهایت تضمینی بود برای ادامه حیات فعالیت موسوم به فرهنگی. کار فرهنگی، گفتمانی شد «که ارتباط ارگانیک خود با تفکر و پرسشگری - که اُس و اساس کار روشنفکرانه است - را از دست داده است... رویکرد به شدت ایده‌آلیستی و خنثی به «فرهنگ»، وجه اشتراک تمام مطبوعات گیلان در ده سال اخیر است. این رویکرد، اصطلاح «کار فرهنگی» را به امری «شیک» و عافیت‌بخش بدل کرده است. پیش‌فرض این نوع رویکرد آن است که آگاهی هرگز قرار نبوده است که خصلتی مداخله‌گر در واقعیت داشته باشد. قدرت نقد کردن به معنای واقعی آن را از خود سلب کرده؛ چرا که از بحرانی شدن هر سامانی می‌هراسد و به عادت‌هایش خو کرده است. با گذشته تاریخی خود نه تنها برخورداردی منتقدانه ندارد بلکه ستایشگر بی‌چون و چرای آن نیز هست. شیفته گردآوری و ثبت و ضبط یادگارهای کهن و باستانی خویش است. باورداشت‌ها و فولکلورهایش را جمع می‌آورد. که این خود فی‌نفسه هیچ ایرادی ندارد، هر چند که این ثبت و ضبط‌ها نیز از شیوه‌های مدرن و به‌روز دور است و این امر را کاملاً شخصی، دلی و ابتدایی پی می‌گیرد. اما نکته در اینجاست که چنان شیفته این گذشته است که قادر نیست در عارضه‌های آن دقیق شود، تیغ نقد به آن بکشد و ناتوانی‌ها و درماندگی‌هایش را عیان سازد. گذشته، صرفاً به علت گذشته بودن و درگذشتن، اهمیت دارد؛ ضرورتی احساس نمی‌کند تا در بالا و پائین گذشته، ردّ امور سازگار و ناسازگار با نو شدن جامعه سنتی را بگیرد. برخوردارش با گذشته و تاریخ چنان است که گویی هر آنچه از گذشته رسیده نیک است و گرامی». (۱۲)

تنها ذیل مفهوم و گفتمان «کار فرهنگی» و در حوزه بومی ما «گیلان‌شناسی» است که از هر دو صف تجدد و واپسگرایی (یادآوری سنت و میل به احیای ارزش‌های کهن. این البته خود امری مدرن است گرچه در ضدیت با مدرنیته و تجدد.) می‌توان همزمان سربازگیری کرد. در چنین ساحتی، شاعران اهل خلق امر نو در کنار دلتنگان مناسبات ارباب-رعیتی گیلان و آرزومندان زندگی «پاک و بی‌آلایش» روستایی و احساس خطرکنندگان از دست رفتن فرهنگ بومی در مقابل تهاجم فرهنگی غرب، همگی در یک صف قرار می‌گیرند و البته با توجه به فضای ایدئولوژیک حاکم، بی‌شک این اتحاد به سود شاعر و منتقد و روشنفکری که به دنبال امر نو و راه‌هایی نو برای زیستن و «زیبا زیستن» اند، ختم نخواهد شد. این سنت گیلان‌شناسی است که تحت عنوان‌هایی چون «طبیعت‌دوستی» (یا صورت مبتذل‌ترش: «دغدغه‌های زیست‌محیطی در شعر گیلکی»، که خوراک کتابسازی و مقاله‌اندازی تنی چند از اهالی کار فرهنگی را نیز فراهم کرده و خواهد کرد)، تقدیس زیست روستایی، کسب جایگاه نمادین فرهنگی از طریق گردآوری فولکلور، محصور نگاه داشتن زبان گیلکی (و به طور عام هر زبان قومی که در مقابل اقتدار رسمی فارسی، قومی یا محلی نام گرفته) در دایره میراث موزه‌ای، به یکی از عوامل و البته نه تنها عامل جلوگیری از نفوذ و سرایت زبان و ادبیات گیلکی به شکاف‌ها و درزهای جامعه و زمانه خودش تبدیل می‌شود. و نیز، ادبیات گیلکی را از تمامی دلالت‌های سیاسی معاصر و هر آنچه در متن جامعه در حال شکلگیری و شکل‌باختن است، منزوی می‌کند.

تأکید می‌کنم که هدف برشمردن تلاش برای شناخت خویش‌نمی‌تواند. ما گیلکان، دورانی شبیه رنسانس و بیداری را طی نکرده‌ایم و از این جهت، نیاز مبرم به تلاش‌های فردی و گروهی و سازمانی برای ثبت و شناخت خود قومی‌مان داریم اما بی‌شک تمایزی مهم وجود دارد میان تلاش‌های فرهنگی به مثابه فاصله‌گیری از خویش‌نمی‌تواند و برخورد نقادانه و شناسنده با خویش‌نمی‌تواند جمع‌ی و کار فرهنگی و گیلان‌شناسی به معنای شناختی چسبیده به موضوع شناخت و شیفته و با شاخک‌های حسی-نقدی بی‌حس شده و نگاهی غیر سیاسی که ریشه همه مشکلات را فرهنگی می‌داند و در آرزوی روزی است که همه مردم با فرهنگ شوند تا ستم و استبداد و استثمار و جنگ و فقر و بدی نابود شود. در نگاه دومی، فرهنگ و فرهنگی بودن گاه هم‌معنی شهروند قانونمدار بودن و پشت چراغ قرمز ایستادن و زباله در خیابان نریختن می‌شود. نماینده چنین فرهنگی، برای توجیه نمونه‌های بسیار فرهنگی و هنری و همزمان بسیار آدمکش تاریخ (از هیتلر گرفته تا سرپاس مختاری ویولن‌نواز) دست به دامان تئوری‌های ذات‌باورانه می‌شوند، اگر گرفتار اندیشه‌های خطرناک ناسیونالیستی نشوند.

چنین است احوال کار فرهنگی و سنت گیلان‌شناسی در زمانه ما. به این اعتبار، تأکید روی مباحث فنی و بوطیقای شعر، نمی‌تواند پاسخگوی وضع نابسامان شعر گیلکی باشد چون در نهایت، تندوتیزترین نقد از این دست هم در ردیف انواع «سلیقه» و انواع «کالای فکر» آماده مصرف قرار

خواهد گرفت و در فضای سرشار از کلبی مسلکی (۱۳)، با پاسخ «این سلیقه و نظر شخصی شماست» روبرو خواهد شد. چرا که اهالی کار فرهنگی به تعداد اهالی اش، ذوق و ذائقه زیبایی‌شناختی دارند و قرار نیست کسی جای کس دیگری را تنگ کند. هر یک چیزی دارند که به آن بیالند و هر نقدی را با برچسب «این هم نظریست محترم» در کنار باقی سلیقه‌ها بنشانند. به تعبیر زرتشت نیچه: «اینان را چیزیست که بدان می‌بالند. چه می‌نامند آن مایه به خود بالیدن را؟ «فرهنگ» می‌نامندش». (۱۴)

طبقه متوسط ایرانی، هر روز بیش از پیش به جای نیاز به هنر و هنرمند و زیست هنری، به فرهنگ و کار فرهنگی و زیست بافرهنگ مایل می‌شود و بی از نیاز به مصرف هنر، مایل به تولید آن است. همانطور که بیش از زیبا زیستن نیازمند نمایش زیبایی است.

انبوه کلاس‌های داستان‌نویسی و شاعری و بازیگری، نشان از وضعیتی دارد که همه راه‌ها را بر هنرمند می‌بندد جز گشودن کارگاه. وضعیتی که آنقدر بد است که صرف کتاب چاپ زدن و داشتن جمعی فرهنگی، کاری مترقی و خوب خواهد بود. گویی در میان جمع کوران تا ابد کوری هستیم که سلطنت ابدی یک‌چشم پذیرفتنی‌ست. وضعی که همه قربانی سانسورند، پس همه حق دارند. وضعی که خرید فلان مجله بی‌محتوایی که خواندنش ده دقیقه به طول می‌انجامد خود، کاری مترقی و کمک به «فرهنگ این مملکت» به شمار می‌آید. وضع فرهنگ مملکت اما چندان که می‌نماید بد نیست. کتاب پشت کتاب با هزینه خود مؤلف چاپ و منتشر می‌شود. مناسبات کالایی و پولی همچون هر گوشه دیگر این سیاره، به فرهنگ و هنر هم راه می‌یابد و نقد و منتقد هنوز نه تنها پا در میدان نقد اقتصاد سیاسی هنر و فرهنگ نگذاشته، بلکه در قبال شبه‌هنر و شبه‌هنرمند و تقلب‌های هنری هم نامجهز و سردرگم است. ستاره‌های دنیای نمایش که یک روز شعر می‌گویند و روز دیگر در جلسه رونمایی کتاب قصه‌شان حضور دارند و روزی دیگر آلبوم موسیقیشان بیرون می‌آید و روزی هم اعتراض لایت و سبکی به خشکی فلان دریاچه و حمایت از بهمان جانور در خطر انقراض می‌کنند و هر چهار سال یکبار به نفع این یا آن جناح سیاسی ناگهان نگران آینده مملکت می‌شوند و مشهوریتی را که به آنان اعطا شده هزینه جذب هواداران به اعطاکنندگان آن مشهوریت می‌کنند و رنگین‌نامه‌ها با بی‌رحمی به چهره‌ها و جمعیت‌های مستقل ادبی و هنری حمله می‌کنند و خلاصه برای ساخت روبنای فرهنگی مناسب عصر جدید، عصر اعتدال و نولیبرالیسم، فرهنگی کاران سخت مشغول کارند!

\*\*\*\*

سیاست اما طی همه سال‌های پس از مرگ سیاست در جهان، در اندیشه‌های متفکران و هنرمندان متعهد، دستخوش بازاندیشی و کاوش انتقادی قرار گرفت و از این میان، رانسیر، به دریافت‌های نویی از استتیک و سیاست رسید. تأکید من روی رانسیر البته تنها از جهت اهمیت ایده رژیم استتیک هنری اوست و نه چیزی بیشتر.

استتیک در تعبیری رانسیری، نظریه‌ای در باب هنر و زیبایی و ذوق نیست؛ بلکه به مفهوم کانتی این واژه نزدیک است، یعنی شیوه خاصی از هستی و قرارگیری چیزها. یا در واقع بخشبندی و توزیع خاصی از محسوسات (آن چیزهایی که ما به واسطه حس‌های خویش درمی‌یابیم) است که در حوزه هنر، این محسوسات همان ابژه‌های هنری هستند. رانسیر از مفهوم «رژیم استتیک هنر» استفاده می‌کند که با توجه به این تعریف از استتیک، رژیم استتیک هنر شیوه خاصی از هستی ابژه‌های هنریست. (۱۵)

رانسیر، در مقابل دو رژیم شناخته‌شده هنری در تاریخ هنر متعهد، یعنی رژیم بازنمایی هنر (The representational regime of art) و رژیم اخلاقی هنر (The ethical regime of art) مفهوم جدید «رژیم استتیک هنر» را برمی‌نهد و در چنین هنری به دنبال «سیاست استتیک» است. در واقع تا پیش از این، آنچه در تاریخ هنر به عنوان هنر متعهد یا هنر سیاسی می‌شناسیم در دو دسته عمده گفته شده می‌گنجیدند. در رژیم بازنمایی، هنر واسطه‌ایست که رذیلت‌ها و فضیلت‌ها را در خود بازمی‌نماید. شبیه به آنچه در تئاتر کلاسیک قرن هجدهم میلادی داریم که در آن شخصیت‌های مثبت و منفی، با بزرگنمایی، نقش واسطه تعلیمی را برای مخاطب هنر بازی می‌کردند. یا با انعکاس شکاف طبقاتی، قرار بود که مخاطب به «آگاهی» از این شکاف دست یابد تا به یاری این آگاهی به نیروی مادی برای تغییر بدل شود. این رژیم با رژیم اخلاقی هنر به چالش کشیده شد. در این چالش بحث‌های مختلفی پیش کشیده شد همچون بحث کنش‌مند کردن مخاطب یا تمهید فاصله‌گذاری برشت در تئاتر و ...

در رژیم استتیک هنری اما، دیگر هنر به خاطر تعهد، جهت‌گیری سیاسی یا پیامی که به جهان منتقل می‌کند سیاسی نیست بلکه هنر در خودآیینی خود سیاسی است. یعنی هنر با برهم زدن نظام خاصی از محسوسات که روابط تثبیت‌شده و مشخص دارند و خلق معنا و رابطه‌هایی نو، سیاست استتیک را به وجود می‌آورد. یعنی همانطور که به عنوان مثال، نظام حاکم محسوسات و روابط، خیابان را جای عبور ماشین‌ها و پیاده‌رو را جای عبور پیاده‌ها در نظر گرفته و امر سیاسی یعنی برهم زدن این نظام و خلق روابط و جایگیری‌های نو، شبیه آنچه در وضعیت انقلابی رخ داده و مردم به خیابان‌های محل عبور ماشین‌ها می‌ریزند و به دستور «متفرق شوید» پلیس بی‌اعتنا هستند. وقتی در نظام محسوسات برای هر چیزی جایی مشخص و نامی مشخص در نظر گرفته شده و از این رو تو گویی عدالت برقرار است، این سیاست استتیک است که چیزی بینام و بیجا را رو می‌آورد تا بی‌عدالتی نظام محسوسات را رو آورده باشد و بگوید: این چیز، نه نامی دارد و نه جایی. درست به همین صورت در هنر نیز سیاست، چنین نقشی خواهد داشت.

به زبانی ساده‌تر، اگر مدرنیست برای هنر هسته‌ای سفت و سخت قائل بود و آن را به کل مستقل از زندگی روزمره می‌دانست و هنر در آنچه در نظام محسوسات و روابط زندگی واقعی یافت نمی‌شود تعریف می‌شد؛ و اگر گفتمان پست‌مدرنیستی در تقابل با این هسته سفت و سخت مدرنیستی، آن را متلاشی کرده و انطباقی بین آنچه هنر است و آنچه هنر نیست به وجود آورده (که همین ایده در

نهایت و به صورت مبتذلش در کارگاه‌های داستان‌نویسی ما منجر به نوشتن خاطرات روزانه آدم‌ها به عنوان رمان و داستان شد؛ رژیم استتیک هنر اما در پی احیای آن سویه‌رهای بخش هنر مدرن و دستیابی به سیاستی‌رهای بخش در هنر است. به همین دلیل در این رژیم، سیاست در آن بخشی از نظام محسوسات و روابط زندگی واقعی شکل می‌گیرد که هنر آن بخش را بحرانی کرده و برهم زده باشد و معناها و رابطه‌هایی نو خلق کرده باشد. از این جهت خود رابطه مخاطب شعر با شعر هم اهمیت می‌یابد و این رابطه نمی‌تواند همچون همیشه باشد. اصرار شاعر در تعریف مخاطبش بر اساس جایگاه و نقش از پیش تعیین شده (منتقد، مخاطب حرفه‌ای شعر، مخاطب عامی و سطحی نگر) و تعریف اسلوب و روشش بر اساس اینکه کدام نقش و جایگاه را هدف قرار داده تنها نشانه‌ای است از عمق این بیگانگی؛ بسیاری شاعرانی که می‌گویند چون مخاطب سطح سلیقه پایینی دارد این‌ها به ناچار اشعاری چنین بی‌چیز تولید می‌کنند. و هستند شاعرانی که گرچه فاقد هنر و استعداد شاعرانه اند اما در تولید انواع محصول برای انواع سلیق تبحر خاصی دارند.

بنابراین وقتی از هنر سیاسی یا سیاست در هنر حرف می‌زنیم، منظور این نیست که هنر به طور مستقیم وظیفه‌ای سیاسی به دوش دارد. چون فهم ما از سیاست در مقام‌رهای، نوعی مداخله در حوزه استتیک و تغییر شکل روابط و نظام محسوسات (و مخاطب و هنرمند نیز مشمول این نظام خواهند بود) آن است و هنر تنها اگر بتواند چنین کاری بکند، سیاسی خواهد بود. پس اینجا حرف از فعالیت سیاسی در معنای عام آن نیست و قرار هم نیست هنر سیاسی، جای سیاست و فعالیت و مداخله سیاسی را بگیرد. از قضا همان اندازه که پرداختن به «کار فرهنگی» برای نادیده گرفتن ضرورت کنش سیاسی فریبنده است، تأکید روی هنر متعهدی که قرار است جای فعالیت سیاسی را بگیرد، به همان اندازه فریبنده و ناقض اهمیت کنش سیاسی است.

مسأله این است که در وضعیتی که تشخیص هنر از «شیرینکاری» دشوار شده، به جای نشان دادن وظیفه «فعالیت سیاسی» بر دوش هنر، باید هم برای فعالیت و کنش سیاسی حدود و موقعیت مشخص تعریف کرد و عدم امکانش را با خلق امکان‌های نو چاره کرد و هم در هنر، «سیاست هنر» را پی گرفت؛ به این اعتبار، باید گفت در چنین شرایطی، شعر خوب و اثر هنری خوب خلق کردن، خود کنشی سیاسی است، گرچه جای فعالیت سیاسی را نخواهد گرفت.

هنر، ساخت نظمی نو از چیزهای محسوس است. حتی تأکید و سواس‌گونه روی اینکه هنر باید لگدی به نظم موجود زده باشد، خود شکلی از «اخلاق بردگان» (در اندیشه نیچه) و پیشاپیش شکست خورده و واکنشی‌ست. ساخت و سازمان دادن نظمی نو، خلق و نشان دادن امکان‌هایی جدید از بودن و چینش چیزها و روابط میان آنها، خود، سمتگیری رادیکال سیاسی خواهد بود. بنابراین نرده‌های خراطی شده و پر نقش و نگار خانه‌ای روستایی هنرتر از «پرفورمنس آرت»‌های تقلیدی و محصور و بی‌یال و دم و اشکم اهالی فرهنگ است که در فرهنگسراها و گالری‌ها به فروش مزایده گذاشته می‌شود. نه به دلیل سادگی، بلکه به دلیل جوشش خلاقانه و میل به «زندگی زیبا»ی نهفته



در اولی و نیز امکان و عرصهٔ نویی که برای ساکنان آن خانه در درک روابط بین چیزها و آزادی عمل پدید می‌آورد. حال آنکه دومی تنها ساعتی از فراغت افرادی را پر می‌کند که به سادگی می‌توانستند به جای آن چند ساعت به سینما، پارک، باغ وحش، شهربازی یا رستوران بروند.

هنر گرافیتی (دیوارنگاری) در کشوری مثل کلمبیا به جنبشی سیاسی بدل می‌شود اما نه به این دلیل که نوجوان گرافیتی‌کاری به دست پلیس (این نمایندهٔ حفظ نظم و چینش موجود میان چیزها در شهر) کشته می‌شود و بعد تظاهرات‌هایی در دفاع از گرافیتی، دولت را مجبور به پذیرش قانونی گرافیتی می‌کند؛ بلکه به این دلیل که گرافیتی توانسته سیمای شهرها و کوچه‌ها و خیابان‌ها را با دخالت مردم تبدیل به امکانی جدید برای تجربهٔ آزادی و خلاقیت آزادانه کند.

### هشاشعر چگونه آغاز شد؟

گرچه بیانیهٔ هشاشعر هیچ تکلیفی با گذشته و آینده روشن نکرد، اما هشاشعر، مسیر شعر گیلکی را تغییر داد و وضعیت شعر معاصر گیلکی همبسته با مسیری است که هشاشعر آغاز کرد. هشاشعر به این اعتبار نه یک جنبش شعری بلکه نقطهٔ عزیمت اتفاقی در شعر گیلکی است که همزمان در شعر و به طور کلی ادبیات معاصر ایران طی دههٔ هفتاد افتاد و منجر به وضعیت ادبیات در دههٔ هشتاد شد. وضعیتی که این مقاله آن را بحرانی، درخودمانده، بی‌مخاطب و میانمایه می‌شمرد. اهمیت بررسی هشاشعر از همین روست.

هشاشعر در زمینهٔ تاریخی مشخصی بالید که نمی‌توان و نباید این زمینه را ندید. انتشار بیانیهٔ هشاشعر و استقبال از آن را باید در کنار روآوری به شعر کوتاه و ساده‌نویسی در شعر و به طور کلی روآوری به نوعی خاص از هنر در کل ایران بررسی کرد. اتفاقی نیست که در ویژه‌نامهٔ گیله‌وا برای هشاشعر، شمس لنگرودی یادداشتی در تحسین و استقبال این جنبش شعری می‌نویسد (۱۶). کسی که بعدها خود به چهرهٔ نمادین شعر سیاست‌زدوده و ساده‌شده در سطح ملی تبدیل شد.

با آغاز دورانی که فوکویاما آن را پایان تاریخ می‌نامید (۱۷) و رواج اندیشه‌های ترجمه‌شدهٔ پست‌مدرنیستی که در ایران دارای سابقهٔ عرفانگرایی و صوفی‌منشی، با اقبال بی‌نظیری هم‌روبرو شد و از پس یک دههٔ سرریز شده از سیاست و اتفاق‌های ناگوار مختلف، طبیعت‌گرایی و ایجاز اشراقی هشاشعر به ذائقهٔ همهٔ آنانی که اندک-اندک «فعالان فرهنگی» نام می‌گرفتند خوش نشست. گیله‌وا نیز که از پس دامون، با رویکردی جدید به ادبیات قومی و مسائل هویت قومی می‌پرداخت، ستون ثابتی با عنوان هشاشعر را به وجود آورد تا پاسخگوی نیاز مخاطبان خود به این «تازه‌ترین آواز قومی» باشد.

با هر موضعی که به هشاشعر نگاه کنیم، نمی‌توانیم منکر این واقعیت شویم که هشاشعر تکانه‌ای مهم و مؤثر بر پیکر شعر گیلکی بود. تکانه‌ای که موافق و مخالف را وادار به اعلام موضع می‌کرد. تکانه‌ای که شعر گیلکی مازندران و شعر تالشی را نیز متأثر کرد و حتی منجر به تجربه‌هایی در شعر

فارسی شد. اما اهمیت هاشاعر در این مقاله نه در ویژگی‌های درونی هاشاعر، بلکه در زمینه‌های شکلگیری و تأثیرش بر تاریخ ادبیات گیلکی است.

بیانیه هاشاعر، مهمترین ویژگی بیانیه‌های ادبی مدرن را نداشت؛ یعنی نه با شعر گذشته خود و با سنت تعیین تکلیف می‌کرد و نه چشم‌اندازی برای آینده آن در نظر داشت. بیانیه هاشاعر، بیانیه عصر بی‌موضعی و سیاست‌هراسی و در نتیجه مبتلا به فقر اندیشه بود. بعد از گذر بیش از دو دهه، هنوز هم در هاشاعر بودن بسیاری از هاشاعرهای چاپ‌شده بحث است و در تطابق ویژگی‌های برشمرده شده و می‌شود. این تنش و تشتت را باید در خود بیانیه پی گرفت که پی خواهیم گرفت. اما پیش از آن، این نکته را ناگفته نگذارم که اگرچه بیانیه هاشاعر، نتوانست همچون یک بیانیه هنری مدرن، بر بدن تاریخ ادبیات گیلکی شکافی به جا بگذارد اما هاشاعر حتی با بدعهدی با بیانیه خود، به هر حال آغازگر دورانی جدید در شعر گیلکی شد که در نهایت ما با آن طرفیم. نوعی از شعر که نه مسیر نخبه‌گرایی را پیمود و نه هرگز نتوانست جایگاهی شبیه منظومه‌ها و اشعار نیمایی را در میان مخاطب عام به دست آورد و صد البته به دلیل محدودیت‌های زبان گیلکی و مسائل مربوط به اقتصاد نشر در شهرستان‌ها، هرگز به طور تمام و کمال از مزیت‌های الگوی اقتصاد مدنظر شعر کوتاه فارسی نیز برخوردار نشد و دست کم تا این لحظه جز نام و جایگاه نمادین و اعتبار در عرصه نمایش، پول‌چندانی نصیب شاعر گیلک نکرد. (مفهوم نمایش همان مفهومی است که گی‌دوبور در کتاب **جامعه نمایش** آن را پرداخته و بعدها به یکی از مفاهیم محوری برای توصیف شرایط فرهنگی و سیاسی و اجتماعی عصر وفور کالا، یعنی زمانه ما به کار گرفته شده است).

### هاشاعر چه می‌گوید؟

بی‌شک در تجربه شاعران هاشاعر نمونه‌های موفق وجود دارد. همانطور که در هر قالب و جریان ادبی شاید بتوان شعر خوب یافت اما بحث ما مربوط به کلیت جریان هاشاعر و ربط و نسبت و تأثیر و تأثرش در مقابل وضعیت کلی شعر و فرهنگ و جامعه باشد، به بررسی نظری تجربه هاشاعر می‌پردازم.

از انتهای دهه شست (۱۸)، به همت جمعی از شاعران گیلک، به خصوص **محمد بُشرا**، **رحیم چراغی** و **محمد فارسی**، گونه‌ای از شعر گیلکی متولد شد که هاشاعر نام گرفت. هاشاعر از طرف اولین سرایندگان، «تازه‌ترین آواز قومی مردم شمال» خوانده شد. پس از آن شاعران بسیاری از گیلان و مازندران، هاشاعر و **اساشعر** سرودند و مجموعه‌هایی نیز به صورت کتاب منتشر شد و در برخی از مجله‌های گیلان و مازندران، ستونی مخصوص چاپ هاشاعر اضافه شد.

بنیانگذاران هاشاعر متن زیر را تدوین کرده و نخستین بار در نخستین شماره **گیل آئو** در هفته‌نامه **کاوح** به چاپ رسیده است. این متن با گذشت زمان، به «بیانیه هاشاعر» معروف و به دفعات و در منابع مختلف تجدید چاپ شد:

«هشاشعر» شعر اکنون است، اکنون نه صرفاً به مفهوم معاصر، بلکه ضرورتاً به دلیل بازتاب آنی حالات درونیست.

«هشاشعر» برخلاف تجارب مکتوب شعر گیلکی در دهه‌های گذشته، به توضیح اشیاء و پدیده‌ها نمی‌نشیند، بلکه در دقایق بحرانی به کشف آنها می‌پردازد.

«هشاشعر» گونه‌ای از انواع شعر رایج در زبان گیلکیست که همسو با شعر انسانگرایی معاصر حرکت می‌کند و می‌کوشد تجربه‌ای رهگشا، در پیجویی شعر معاصر در ادبیات گیلکی باشد.

«هشاشعر» محصول فشرده‌گی و به‌هم‌پیوستگی «ایجاز» و «تصویر» است. جمع‌بندی و گره‌خوردگی منطقی و معقول ماجراها، اشیاء و پدیده‌ها، در فرمی کوتاه که اندیشه و عاطفه را بازتاب می‌دهد.

تأکید روی «بازتاب آنی حالات درونی» با بیانی مبهم که صرفاً در برائت از انطباق با معاصریت صراحت دارد، همگام با ایده‌های سیاست‌زدایی از هنر و بسیار مناسب حال و هوای عرفان‌گرا و پست‌مدرنیستی اغلب روشنفکران در دهه هفتاد بود. و البته عصر عطش روشنفکر طبقه متوسط برای دانستن و دیدن آنچه از غرب ندیده بود، یا شاید گمان می‌کرد که ندیده است. مرگ امر نو و خداحافظی با سیاست، در سنت هشاشعر و پس از آن شعر کوتاه گیلکی منجر به وضعیتی شد که در آن، شاعر هشاشعر و به تبع آن شاعر گیلک دیگر قرار نیست در نظام استتیک‌ی موجود دستی ببرد یا حافظه و ذائقه استتیک‌ی (زیبایی‌شناختی) مخاطب را بحرانی کند. او درگیر خلق نظام استتیک‌ی نوینی نیست و مسأله‌ای با جهان معاصر ندارد. او سودای نظم‌ی دیگر را، آرمان ساختن نظم‌ی دیگر را رها کرده و با صدای شاعر امروز می‌گوید که «می‌خواستیم جهان را عوض کنیم، حالا...» و این یعنی او تخیل را پیش از آنکه شاعر شده باشد، آن جایی که باید جز شاعر چیزی دیگر بود تا شاعر، کنار گذاشته و واقع‌بین (و طرفدار رئال پولتیک) شده و دیگر مثل گذشته اشتباه نمی‌کند و می‌گوید که از رئالیسم سوسیالیستی و هنر ژدانفی می‌گریزد، اما خوب که دقت کنی از هر شدت حسانی و تنش عصبی و تعهد مختار و چیزی بیش از شاعر و نویسنده بودن و مقاومت علیه سانسور و پرسش از نظم موجود خالی است؛ او تخیلش را به منطق واقع‌بینی (عقلانیت هزینه-فایده‌ای که ازلی-ابدی نیست و مال همین مناسبات تاریخی موجود ماست) فروخته و با وضعیت به شراکتی هم رسیده است. پس بحرانی میان او و وضعیت نیست و مسأله‌ای وجود ندارد. او با وضعیت بی‌مسأله است. به جای آن، مسأله و بحرانی با خود دارد. نه فقط در سطح ندامت روشنفکر از اندیشه‌ها و کرده‌های دهه پیش بلکه در سطحی عمیق‌تر. بحرانی عمیقاً درونی شده؛ بحران با خویشتن و در خویشتن، به جای بحران با نظم مستقر، کار را در هنر به آنجا می‌رساند که مثلاً در یک اثر معروف، بازدیدکننده پس از مواجهه با تداعی نابودی محیط زیست در پایان به جایی می‌رسد زیر عنوان عامل اصلی این نابودی، که آینه‌ای در مقابل بازدیدکننده قرار گرفته تا خودش را به عنوان عامل نابودکننده ببیند؛ انسان. انسان خام و لخت و بی‌طبقه و بی‌جایگاه و بی‌تاریخ. که یعنی

تو عامل همهٔ این ویرانی هستی. نه منطق سود و چند درصد مالکان این سیاره، بلکه تویی که صبح تا شب جان می‌کنی و گاهی هوس کار فرهنگی به سرت می‌زند و می‌آیی این گالری را تماشا می‌کنی و من در هنرم به تو می‌گویم تو با آن دستمال کاغذی‌ها و پلاستیک‌ها و زیبالات سیاره را نابود می‌کنی نه شرکت *نستله* و یا *شل*.

چنین بحرانی بر شاعر عصر رونق *سپهری* و *نجدی* حادث می‌شود. او چون رسولی که بر او وحی نازل شده باشد، باردار بحرانی درونی و در تکاپوی بر زمین نهادن آن بار است و موضعش در برابر جهان بیرونی، موضعی اشراقی و همراه با کشف و شهود است. او جهان را نظاره می‌کند و به کشف می‌نشیند، و سودای این را در سر دارد که تجربهٔ مشاهدهٔ شاعر هایکو در قرن‌های گذشته را تکرار کند. تجربه‌ای از مشاهده و کشف ناب ولی در عصری که همگی به خوبی می‌شناسیم.

این شعر در رادیکالترین صورت خود علاوه بر توضیح، به کشف اشیاء و پدیده‌ها می‌نشیند. این کشف هیچ نسبتی با «پروژهٔ حقیقت» و «خلق عرصه‌های نو» و «دستکاری رژیم استتیک» ندارد. از سوی دیگر وقتی از حذف معاصریت حرف می‌زنیم، این بحث نیز مطرح می‌شود که بخشی از این حذف به دلیل انقطاع هساشعر از سنت شعر گیلکی رخ داده است.

گرچه شاعران اولیهٔ هساشعر، این شعر را نسب برده از «بجارکاره شعر» می‌دانند اما با نگاهی به سنت شعر مکتوب گیلکی، از افراشته تا منظومه‌سرایی و سپس شعر نیمایی، هساشعر را جز شکافی عمیق در میان این گذشته و آیندهٔ نامعلوم شعر گیلکی (آینده‌ای که من سعی کردم آن را ذیل عنوان «بحران» صورتبندی کنم) نمی‌توان دانست.

تنها نسبی که هساشعر و پس از آن شعر کوتاه گیلکی از سنت دوبیتی‌سرایی گیلکی برده، ویژگی‌ای است که آن را *دوخون*-*واگیر* می‌نامم. *دوخون*-*واگیر* ساختاری دو بخشی است که اغلب شعرهای کوتاه گیلکی را به دو بخش ابتدایی «*دوخون*» و بخش انتهایی «*واگیر*» تقسیم می‌کند. این ساختار در رباعی‌سرایی فارسی و نیز در امیری‌سرایی و دوبیتی‌های گیلکی سابقهٔ کهن دارد. ساختار دوگانهٔ *دوخون*-*واگیر*، صرفاً آوایی یا مبتنی بر وزن نیست بلکه در بسیاری موارد شکل معنایی و پیامی و روایی دارد. عنصر *واگیر* قرار است پس از زمینه‌چینی بخش *دوخون*، غافلگیری یا حرف آخر یا برانگیزانندگی نهایی را به مخاطب ارائه کند:

بۆز<sup>۶</sup> ورا پۆس<sup>۶</sup> کۆلا چي خۆبه مق بۆز بچه پۆس<sup>۶</sup> کۆلای دارم

یار، دۆر<sup>۶</sup> رأی چي خۆبه، مق مي بر<sup>۶</sup> بۆن دارم

مي ديل خأس هف رۆز و هف شؤ عرۆسي بدارم

دس بياردم به جيف بدئم ديناري ندارم

(یکی از امیری‌های قدیمی که به صورت‌های مختلفی ثبت شده).

بگۆتم: «جۆر تکان دأن آرد<sup>۶</sup> تاچه؟»

يا شکر فؤدرن نؤن ۲ کؤماچه؟»  
کؤلؤش کؤلبار ۲ بؤن گالش بگؤت: «نأ!  
بساوسه نمک، زخمه دپاچه»  
(محمدولی مظفری)

این ویژگی در شعرهای مختلف گیلکی چنان گسترده و تکرار شده که امروزه تبدیل به وجهی کلیشه‌ای گشته است.

گرچه نباید نسبت میان این ویژگی را با نگاه پدرسالار و تعریف سنتی از انسان نادیده گرفت؛ نگاهی که در جهان شاعر هساشعر و به طور کلی اغلب شاعران گیلکی سرا و به ویژه با انرژی دوباره‌ای که از دم و دستگاه گیلانشناسی برای احیای «عصر طلایی گذشته گرفته»، بازتولید می‌شود. (دست اندرکاری سنت گیلانشناسی در تبلیغ و ترویج و بازتولید ارزشهای ناموسی و پدرسالارانه خود موضوع جدایی است که در نقد گیلانشناسی باید به آن پرداخت.)  
این ویژگی ساختاری (دؤخؤن-وَأگیر)، اغلب شعرهای کوتاه گیلکی را در مرز میان گزاره تعلیمی-اخلاقی و شعر و یا مرز میان امثال و حکم آهنگین و شعر نگه داشته است:

زمستان، حق گیسأ  
آسیاب ۲ مئن سیفیدأ نکؤد  
بهارأ واورس  
آلؤچه دار ۲ گؤل  
برفأ مانه.  
(کبری پاریاو)

و گاه شیفتگی به این دؤخؤن-وَأگیر منجر به نابودی هر امکان شاعرانه‌ای در شعر می‌شود:

تي سؤرخ ۲ ديم  
ول گیره مي ديل ۲ هيمه ور  
آينه  
ديم و هيمه شناسه.  
(علی‌رضا پنجه‌ای)

ردپای دؤخؤن-وَأگیر را باید در ذهن سنتی شاعر جست. ذهنیتی که در پی پندآموزی یا بیان حقیقتی از طریق تمثیل است. ذهنیتی پدرسالار که در حرکتی به ظاهر پیشرو و نو همچون هساشعر نیز به تمام امکانات «نو» چنگ می‌زند تا سنت و گذشته را حفظ کند.

در سطحی دیگر، تأکید بیانیه روی ایجاز، تأکید بسیار مهمی است. ایجاز نیز از دیگر کلیدواژه‌های هنر و ادبیات دهه هفتاد و هشتاد است که البته در کارگاه‌های شعر و قصه به صورت «حذف قسمت‌های زائد اثر و تلاش هر چه بیشتر برای کم گفتن و گزیده گفتن» تئوریزه شده است.

این ایجاز، در نهایت یکی از عوامل ساختاری به تعطیلی کشاندن اندیشه و اندیشیدن در متن شعری شد تا جای خود را به حکمت پدرسالار یا شهودی و لنگار و کلبی مشربانه دهد. ساختار شعر می‌بایست هر چه بیشتر به کار پرداختن قابی هر چه کوچکتر و موجزتر برای ارائه ایده یا تصویری ناب آید. این میل در همه ژانرها و قالب‌های هنری دیگر نیز منجر به تحوّل نزولی در کیفیت آثار و در پاسخ به این وضعیت نیز تز «پایان عصر غول‌ها و قله‌ها» توجیه‌گر میانمایگی و بحران موجود شد. این میل به ایجاز و این قاب‌پردازی را هنر دوربینی می‌نامم چون ملموسترین مثال آن را می‌توان در عکاسی عصر دیجیتال دید؛ عکاسی ایده‌محور. این ویژگی در هنرهای مختلف، از عکاسی و سینما گرفته تا قصه‌نویسی و شاعری منجر به تولید انبوه شیرین‌کاری و ایده‌پردازی و تصویربرداری به نام اثر هنری شده است.

به عنوان مثال می‌توانید به ساختار روایت در اغلب قصه‌های کوتاه و بلند این سال‌ها بنگرید که همگی تحت تأثیر حرکت و جابجایی دوربین در سریال‌های تلویزیونی و سینما شکل گرفته‌اند. در بیانیه هساشعر، «تصویر» در کنار ایجاز آمده و این همنشینی اتفاقی نیست.

در به کار بردن واژه «تصویر» در متن‌های تحلیل ادبی معاصر سوء تفاهمی ظریف رخ داده است. تصویر واژه‌ای است که به جای ایماژ (Image) به کار می‌رود؛ ازرا پاوند (Ezra Pound) ایماژ را «گره عاطفی و عقلانی در یک لحظه از زمان» (۱۹) تعریف کرده است.

پاوند در این تعریف کوتاه، نوعی از شعر را که در آن «تصویر به خاطر تصویر» می‌آید و صرفاً توصیفی است و به قول شفیع [کدکنی] «همه قصیده‌سرایان بزرگ ایران این گرفتاری را داشته‌اند مگر ناصر خسرو و یکی دو تن دیگر» به حق از اعتبار می‌اندازد...

شفیعی [در کتاب صور خیال در شعر فارسی]... «تصویر را مجموعه تشبیه، استعاره، کنایه، اغراق، اسناد مجازی و خلاصه مجموعه عناصر بلاغی می‌داند...» (۲۰)

ضیا موحد در مقاله بسیار سودمند «بحثی در تصویر» تعریف آندره برتون را بر اساس نظریات او در مرامنامه سورئالیست‌ها جمع‌بندی و به عنوان مناسبترین تعریف از تصویر ارائه می‌کند: «از رو در رو قرار گرفتن دو امر (دو کلمه، دو جمله، دو حالت و...) هر گاه امر سومی حادث شود، آن را تصویر می‌نامیم».

تمثیل آندره برتون، در توضیح نظر خود، دو سیم برق (دو هادی) است که وقتی نزدیک هم قرار گیرند به علت اختلاف باری که دارند، جرقه‌ای میان آنها جستن می‌کند. آندره برتون این جرقه را «نور ایماژ» می‌نامد. در صورتی که اگر دو سیم، حامل الکتریسیته نباشند، عین دو سنگ یا دو قطعه

چوب در برابر هم سرد و ساکت می ماند و هیچ امر ثالثی حادث نمی شود. و این قابل مقایسه با دو واحد کلامی است که در یک شعر در تقابل با هم نتوانند فضایی تازه و مفهومی خارج از خود به وجود آورند.

با این تعریف، برای اینکه دو واحد کلامی در تقابل بتوانند ایجاد تصویر کنند لازم نیست حتماً صفت و موصوف، مشبه و مشبه به و از این قبیل باشند. ممکن است دو جمله ساده مانند:  
دل من همی داد بر این گواهی / که باشد مرا روزی از تو جدایی  
در تقابل، حالتی ایجاد کند که از آن به «تصویر» تعبیر کنیم. این تقابل ممکن است حتی صوتی باشد. در این شعر **منوچهری** «خیزید و خز آید که هنگام خزان است» باید گفت با «تصویر صوتی» روبرو هستیم. نکته مهم دیگری که از این تعریف می توان دریافت این است که بسیاری از شعرهایی که از تشبیه و استعاره و انواع مجاز انباشته شده اند ممکن است «شعر تصویری» نباشند». (۲۱)  
گرچه نمونه هایی موفق در تصویر با این تعریف، در هاشاعر داریم:

اؤ ز مات کي مي داز  
پلنگ<sup>۶</sup> دستان-ه بیگنت،  
مي دؤ چؤشم<sup>۶</sup> نیناکی  
اؤن<sup>۶</sup> چنگ<sup>۶</sup> مئن دبو.  
(فریدون سلیمی)

اما می بینیم که «تصویر» ذکر شده در بیانیه هاشاعر و نمود عملی اش در نمونه های هاشاعر و سپس کوتاشاعر گیلکی، ربطی به این دست از تعاریف نداشته و بیشتر مبتنی بر تصویر دیداری تجربه شده در هایکو و تجربه عکاسی ست. در واقع، نسبت «شعر کوتاه» با سایر ژانرهای هنری در زمانه تبلیغ فرار از سیاست و تعهد و اندیشه، از دریچه ایجاز و تصویر، در محدوده پرداختن قاب و عکاسی موجز از ایده ای ناب یا همان **هنر دوربینی** است. این رویکرد، اگر در رمان به تصویربرداری از زندگی روزمره و آپارتمانی آدمها و اتصال این تصاویر (تصویر به معنای سینمایی آن و نه با تعریف ایماژ) به کمک برشها و پاساژهای سینمایی منجر می شود و یا اگر در داستان کوتاه نویسی به خلق برشهای تصویری از زندگی روزمره و یا ایده ای جالب (و اغلب با میل مفراط به «پایان باز» و گرفتن زهر هر نوع موضعی از درون متن) ختم می شود و یا در سینما و عکاسی در پی شکار ایده ای ناب و موجز است، در شعر کوتاه نیز، نتیجه ای جز ایده محوری و تکیه بر ناب بودن ایده، «آن» یا تصویری بصری و کارت پستالی ندارد. به خاطر همین ایده محوری ست که آن را هنر دوربینی خوانده ام. هنر مبتنی بر قاب و ایده. هنر مبتنی بر نظرگاه صاحب اثر. حتی اگر به تغییر نظرگاه وانمود کند. چرا که در این وانمود تنها جای دوربین تغییر می کند و بس. این ایده محوری و هنر

دوربینی، گاه به موفقیت‌های نسبی و همرا با درخشش و البته بازمانده از کمال شعری منجر می‌شود:

ورف<sup>۶</sup> لچه لچه  
لخت<sup>۶</sup> دار<sup>۶</sup> سر،  
برسي میوه کلاجه.  
(جليل قيصری)

و اغلب در همین حد ایده‌محوری باقی می‌ماند:

سایه  
سنگ<sup>۶</sup> أمره درد<sup>۶</sup> ديل کادبق،  
کؤ ديل  
تؤکؤن خؤرد.  
(دریایی لنگرودی)  
تؤ رؤخؤنه او طرف،  
مؤ اي طرف.  
أگه ايتأ پؤرد نهأ بي!  
(هوشنگ عباسی)

«در شعر انگلیسی هم شعر بی‌تصویر [تصویر با تعریف ایماژ] و نیز شعری که در آن غلبه با بیان خالی از تصویر است نوع جاافتاده‌ایست که به آن شعر ایده (Poetry of idea) و شعر گزاره‌ای (Poetry of statement) هم می‌گویند». (۲۲)

در نهایت، هساشعر، فتح بابی برای وضعیت شعر معاصر گیلکی بود که فارغ از هساشعر و یا کوتاشعر و یا حتی درازشعر بودن، اغلب در این ویژگی‌ها مشترکند:

میل به ذوق‌ورزی‌های میان‌مایه؛ تأکید روی خلق تصویر و برانگیختن احساس مخاطب اما در حدی که مخاطب زیر پای خود را خالی حس نکند. اجتناب از خطر کردن در زبان و برهم زدن نظام نحوی زبان. در واقع حتی در صورت دست زدن به چنین خطری هم، در وضعیتی که شعر گیلکی جز شاعران خود، هیچ مخاطبی از میان کاربران روزمره این زبان ندارد، پیشاپیش سترون و بی‌نتیجه خواهد ماند. به این وضعیت گلخانه‌ای شعر گیلکی و حتی فارسی باید در فرصت دیگری پرداخت. اما این نکته را هم نمی‌توانم یادآوری نکنم که در پاسخ به چاپ قسمت نخست همین متن در اوجا،



یکی از شاعران فعال نوشته بود که نویسنده اساساً مدت‌هاست در جلسات شعر گیلکی خانه فرهنگ گیلان حضور نداشته که خبر از بحران می‌دهد. همین دعوت به درون جلسات (فارغ از وجه خودمرکزپندارانه آن در گستره گیلکی‌سرایی در دو استان) نشان از وضعیت گلخانه‌ای و منفک از خواننده و جامعه می‌دهد. یعنی برای درک وضعیت شعر گیلکی، نه در شهر و روستا، بلکه باید پا به درون این گلخانه شیشه‌ای گذاشت تا پی به جایگاه واقعی شعر گیلکی برد. از همین جا دومین ویژگی مطرح می‌شود:

از دست دادن مخاطب و برساختن قوتی از این ضعف؛ شعر گیلکی هر چه بیشتر در سنت گیلان‌شناسی فرو رفته و وظیفه حفظ و ثبت و ضبط واژه‌ها و باورداشت‌ها و امثال و حکم کهن این قوم را بر خود فرض دانسته و از سوی دیگر با تبلیغ و اصرار ایدئولوژیک حامیانش دائم از زندگی سیاست فاصله گرفته است تا جایی که گویی «شعر برای خواننده شدن نوشته نمی‌شود». (۲۳)

تأکید روی الهام و جوشش شعر؛ «شاعر در لحظاتی بحرانی - به هنگام نوشتن شعر-، به تخلیه خود می‌پردازد! او در آن لحظات، در فکر مخاطب نیست و، درگیر بحرانی روحیست. به عبارتی، موادی که در روح، اندیشه و موجودیت عاطفی شاعر انباشته شده تخلیه می‌شود. موقعیت تولید شعر، و در اینجا هساشعر، و وضعیت شاعر در ارتباط با شعر چنین تعریف می‌شود!» (۲۴) در اینجا باید از **پل والر** (Paul Valery) شاعر نقل قول آورد که «اگر اثر شاعری ژرف تشخیص داده شود به نظر می‌رسد این ژرف بودن گونه‌کاملاً متفاوتی از ژرف بودن اثر فیلسوف یا دانشمند باشد. برخی مردم تا آنجا پیش می‌روند که می‌اندیشند اگر چنانچه شاعر حتی بر هنر خود تعمق کند، یعنی از همان نوع تفکر دقیقی که برای پرورش گل‌های سرخ به کار می‌رود، نتیجه‌اش فقط می‌تواند به ضرر شاعر باشد چرا که اصل و جذابترین موضوع خواست او می‌باید انتقال تأثیرات ذهنی عواطف خلاقانه باشد که به تازگی و به شادمانی بروز یافته است، عاطفه خلاق که به میانجی شگفتی و لذت دارای این قدرت است که شعر را تا ابد از هر نوع انتقادی مصون بدارد. احتمالاً این تفکر رگه‌ای از حقیقت دربردارد، هر چند که سادگی آن مرا به شک می‌اندازد که بنیانی تحقیقی و مدرسه‌ای دارد. حس می‌کنم ما این گفته و برنهاد را بدون هر نوع تأملی آموخته‌ایم و به کار بسته‌ایم و اینک درمی‌یابیم که به سان تقابلی لفظی میان شعر و تفکر تجریدی... ملکه ذهنمان شده است. باید اذعان کرد که آن نیرویی که ما ذهن خود می‌نامیم همواره از فرط تعجیل به این ساده‌سازی‌ها تن می‌دهد...

... شعر حقیقتاً نوعی ماشین برای تولید وضعیت و حالت شعری ذهن با ابزار کلمات است. حاصل کار این ماشین نامشخص است چرا که هیچ‌چیز درباره تأثیرگذاری بر ذهن‌های دیگر مشخص نیست... اگر اصطلاح ماشین شما را به حیرت می‌اندازد، اگر قیاس مکانیکی من به نظر شما زمخت می‌رسد، خواهش می‌کنم توجه داشته باشید که در حالی که ساختن یک شعر هرچند کوتاه ممکن است سال‌ها به طول انجامد، ولی تأثیر شعر بر خواننده فقط در چند دقیقه صورت می‌گیرد. در

عرض چند دقیقه خواننده از اکتشافات، پیوندها، بارقه‌های احساسی که طی ماه‌های تحقیق، انتظار، شکیبایی و ناشکیبایی بر روی هم انباشته شده است، یکه‌می‌خورد. او ممکن است نقش الهام را بیش از آنچه هست برآورد کند». (۲۵)

علاوه بر این نگاه دقیق والری، نمی‌توان از تأثیر ایدئولوژی عصر سرمایه بر این باور نوشت. منظور همان باوری است که تابلو نقاشی را بر دیوار سپید گالری و زیر نورپردازی مخصوص تأثر می‌خواهد؛ زمینه‌ای سپید و تهی که از دلش و به ناگهان طی فرآیندی کشف و شهودی، اثری خلق می‌شود. این باور، اثر و فرآیند خلق اثر را همچون تابلو بر سینه دیوار، بر زمینه‌ای خالی از مناسبات تاریخی می‌نشانند. ما از عصری حرف می‌زنیم که اثر هنری و چیدمان چیزها در آن، بی‌شک نه بر پهنه دیواری از شهود و عدم، بلکه بر شانه‌های وضعیت معاصر با همه مناسبات مشخص سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی آن شکل می‌گیرد. حال به نظر شما، چیست حال آن هنرمند و اثری که استراتژی خلافت خود را بر انکار و حذف این واقعیت استوار ساخته؟ بله. او نیز چون دیگران، متخصص در تخصصی مشخص است و شاعر بودن و نویسنده بودن هم مانند هر فنی در کارگاه‌ها و کلاس‌های نویسندگی خلاق و مدرک‌های هوس‌برانگیز دکتر و استاد و ... به نقش کارشناس تقلیل می‌یابد و شاعر دیگر چیزی جز ساعر نیست. و در این دومی، چیزی از اولی غایب است.

شاعر دیدن شاعر؛ شاعر در بیانیه هاشاعر به ویژه، چیزی جز شاعر نیست. هستی شاعر با شاعر بودنش یکی شده و هویت او جدا و بریده از هر وساطت تاریخی و اجتماعی به شاعر بودن فروکاسته است. باز از پل والری نقل می‌کنم که «اگر منطقدان هیچگاه نتواند چیزی غیر از منطقدان باشد، هیچگاه منطقدان نخواهد بود و نمی‌تواند باشد؛ و اگر شاعر هیچگاه چیزی جز شاعر نباشد و مایه‌ای هر چند اندک برای استدلال تجربیدی نداشته باشد، هیچگاه اثری شعری از خود بر جای نخواهد گذاشت. من صادقانه بر این باورم که اگر انسان‌ها قادر نبودند زندگی‌های دیگری غیر از نوع زندگی خود بزنند، مسلماً زندگی خود را نیز نمی‌توانستند بزنند». (۲۶)

انقطاع از سنت، بی‌نظری و بی‌موضعی در قبال وضعیت تاریخی-اجتماعی شعر، فقر تئوریک و کلی و مبهم بودن طرح این بیانیه از شعر مدنظرش، همه و همه هاشاعر را سرآغاز پیوستن شعر گیلکی به مفاک شعر دهه هفتاد ساخت. پیوستنی نه از موضع برابر، چرا که می‌دانیم در کمتر از یک دهه، شعر گیلکی به طور کامل در سنت گیلانشناسی حل شد و حتی از پشتک و واروهای نظری و فرمی شعر دهه هفتاد نیز بازماند. آیا امروز از هاشاعر، چیزی جز یک «قالب شعری» باقی مانده؟

باید در پایان این بخش این توضیح را بدهم که مسأله دشمنی با هاشاعر یا شعر کوتاه و سراینندگان آن نیست. حتی مسأله کوتاهی و بلندی شعر نیست. سعی کردم از شک به شعر کوتاه که در آغاز این متن اعلام شد، به مبانی نظری و تاریخی پشت آن پردازم تا توضیح دهم چرا بی‌فایده است وقتی که مدافعان هاشاعر و کوتاشعر از تاریخ شعر کوتاه در قرون گذشته شاهد می‌آورند. گویی خودشان هم به تقلیل هاشاعر به قالبی صرف رضایت داده باشند. حتی سخن بر سر نمونه‌های

موفق شعری در قالب هساشعر نیست که حتماً وجود دارند. بگذریم از این که تقریباً اغلب شاعران شعر کوتاه را دیگرشدن زمانه و کم بودن مجال و فرصت و حرف‌هایی از این دست عنوان می‌کنند که از این جهت مرا به یاد نقل مجالس دههٔ هفتاد در باب انقضای دوران غذا و غذا پختن و اختراع قرص و کپسول غذا می‌اندازد. این که چنین تصویری از هنر و مجال داشتن چقدر دور از واقعیت است یک طرف اما در کل این دفاع رایج، دفاعی ضد ستیزندگی و سازندگی است که می‌خواهد سقف کوتاه واقعیت را برافراشتگی قد ادبیات تحمیل کند. باری؛ هساشعر در این بخش به عنوان مفصلی در گذار از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر مورد تأکید و بررسی قرار گرفت و باز باید به سطح کلی‌تر وضعیت شعر گیلکی فارغ از کوتاه و بلندی و قالب آن بازگردیم. آثاری دیگر دست به آزمون و خطاهایی دیگر زد. از جمله مجموعه شعر «سیفید چادری» (۱۳۷۶) حاوی شعرهایی به نسبت بلندتر با تجربیاتی متفاوت در زبان است. برای مثال نمونهٔ موفق شعر «سیفید چادری» و یا شعر «عزیز و نگار»:

تنهایی و  
توقایی مرز<sup>۲</sup> سامانسر  
ایتا تاشا خوردن<sup>۲</sup> جا هاندر  
را بو  
پادبو  
بو شوده بو شوده بو شوده  
رادبو  
فونوو فونوو فونوو فونوو ده!  
عزیز<sup>۲</sup> تنهایی هاندر  
نگار<sup>۲</sup> زندگی چر،  
تسک<sup>۲</sup> تنگام بو.

عزیز!  
تی دیلخوشی هاندر ...  
\*

من کئه بگم کی می امرأ تنها نه ایجا نه همپا نه بیپا نه:  
خیاله کی،  
ها دیرو،  
بو  
بوسوخته سال<sup>۲</sup> روسوایی

چوم<sup>۶</sup> وارش،

دیل<sup>۶</sup> نالش،

بجارگا ره دؤخوندش...

که بعدها این روحیه تجربه‌گرا در مجموعه شعر «دونیا/ توقایی کوگا» ادامه یافت اما تحت تأثیر فضای دهه هشتاد، به شعر ایده‌محور نزدیک شد تا تکرار تجربه هساشعر در قالبی متفاوت باشد (حتی با تکرار ویژگی دؤخون-واگیر):

آپارتمان

تامشا بدأ

خیابان<sup>۶</sup> پارادؤکسأ

یا تلاش‌های مسعود پورهادی در پیوند شعر و اندیشه، و تجربه کردن با زبان، گرچه پیشروی‌هایی داشت اما این یکی نیز غیرمستقیم از سنت گیلانشناسی تأثیر پذیرفت و به ورطه باستانشناسی زبان درافتاد.

مسعود پورهادی در شعرهای مجموعه «باد بامؤ دؤرشین باورد» شعرهای خوبی دارد که توانسته تا حدی بیرون از عرصه همیشگی شعرنویسی گیلکی شاعران خانه فرهنگ گیلان، عرصه باز کند. به عنوان مثال شعر بلند شماره ۳۸ و ۴۷ کتاب:

وختی

تی

خامؤش<sup>۶</sup> گاره‌سری یا

- سرآدی

ونگ‌به‌گؤلی

ایچی

چنگ تاوده

- رایا.

- رؤزا.

گرزک خؤمه‌یا.

رؤبار

دریا به

سنگ

کؤلهت.

ایچی اویر  
جه دؤر دؤران<sup>۶</sup> دؤر  
بؤجؤر آیه ...

فضاسازی‌هایی از این دست که البته شاید ریشه در قصه‌نویس بودن شاعر داشته باشد در شعرهای پورهادی به وفور پیدا می‌شود. باید همینجا و به همین بهانه گریزی به پی‌ریزی سنت قصه‌نویسی گیلکی زد و امید بست به کمکی که شاید در آینده‌ای نزدیک، متن و نثر روایی و داستانی گیلکی به شعر گیلکی بکند.

زبان گیلکی در شعر هنوز نیازمند ورز آمدن در ارتباط با اندیشه و خیال است و تجربیات نثری حتماً می‌تواند در این زمینه الهام‌بخش و یاری‌دهنده باشد. گرچه تحولات سال‌های اخیر به ویژه چند و چون قصه‌های چاپ شده در گیله‌وا یا منتشر شده در اینترنت (مثلاً کانال پرمخاطب گیله‌قصه) به ما می‌گوید که اندک-اندک قصه‌نویسی گیلکی هم از جهت ایده‌محوری و هنر دوربینی و تبدیل «کوتاهی» به نوعی ویژگی ساختاری (با این توجیه که مردم در عصر تلگرام حوصله خواندن ندارند!) دارد پا در مسیر شعر گیلکی می‌گذارد!

باری؛ در قصه‌های مسعود پورهادی گاه با روایت‌هایی شاعرانه و دایره‌واژگانی نو روبرو می‌شویم که در آنها حتی واژه‌های طبیعت نیز کارکردی نو یافته‌اند. به عنوان نمونه در مجموعه «رم بوکوده اسبان<sup>۶</sup> پاصدا کی بال داشتیدی» می‌خوانیم:

من  
سردی یا بنأم دیوار<sup>۶</sup> ور  
تق  
تی سر دبق  
شؤرؤم<sup>۶</sup> چادراً  
دودی تی کمر  
راکا سؤرخ<sup>۶</sup> رؤدخان  
خیابان  
خیابان بق  
یا جنگل<sup>۶</sup> دؤد و گرمالت  
ناتم.  
تق پؤلؤک بؤدؤختی  
آسمان<sup>۶</sup> انگاره ره  
کی

گردسي  
ها هند<sup>۲</sup> شر  
فوقوردسي  
من  
دس دوقودم ابر<sup>۲</sup> پنداما  
سمساك<sup>۲</sup> بؤيا دايي  
خيابان  
خيابان بو  
يا  
كوله و كئخ  
نانم ...

شعرهای لیلا پورکریمی با تفاوت‌های واضح از شعر شاعران دیگر، باز هرگز جرأت بیرون جهیدن از عرصه تعریف‌شده شعر کوتاه و غیرسیاسی را - دست‌کم تاکنون - نیافته و از سوی دیگر از ویژگی «دوخون-واگیر»، نه تنها رها نشده بلکه بی‌هیچ نوآوری‌ای از همین ویژگی استفاده می‌کند. لیلا پورکریمی اگر نمونه‌های موفق‌تری چون این شعر دارد:

سؤختن دره تي نام  
مي پيرهن پره مئن.  
نانم كؤيتا فصل بو كي بؤگروختي.  
لابدان  
رچ به رچ  
تي اويري يا  
لا دشن دره.  
من گاو<sup>۲</sup> فؤد نيم.  
پر زئم  
تاريخ<sup>۲</sup> پؤشت  
كشأگيرم ترأ  
اوقؤر كي  
پرند  
آسمانا.

اما در جای دیگر می‌نویسد:

لا فند مي گردن دره  
شال<sup>۶</sup> خنده تي گولي  
مي زوان جلاسه نها  
مي پا پرکه  
مي مرگم ني  
ترا و اويلان گيره

که آهنگ «دوخون-واگیر» به وضوح در این شعر مشهود است (دو سطر آخر واگیری برای دوخون چهار سطر ابتدایی ست) و از سویی معنا بیرون شعر ایستاده و شعر به آن معنا اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد باید منتظر بود و دید که پورکریمی کدام مسیر را انتخاب می‌کند و چقدر بر اندوخته فکری و خوانده‌ها و دیده‌ها و اندیشیده‌هایش خواهد افزود و چقدر از سنت گیلانشناسی و ناسیونالیسم حاصل از آن فاصله می‌گیرد یا چقدر در خوانش رسمی و گیلانشناسانه از ادبیات گیلکی فرو می‌رود.

**حسین طوافی** نیز در تلاش‌های شعر خود پیگیر نوشتن شعرهایی بلند است و از این جهت فاصله‌گیری اساسی از سنت کوتاه‌نویسی و ایجاز و تصویر محبوب شاعران گیلک و نیز ویژگی «دوخون-واگیر» دارد. شعر طوافی، سرشار است از تلاش‌هایی برای روایت و نیز ساخت واژه‌ها و ترکیب‌های نو. اما رویکرد باستانشناسانه طوافی، زبان شعرش را زبانی منزوی و بی‌نسبت با زبان سنت شعری ساخته است. طوری که گاه خواننده شعرهای طوافی، خود را گم می‌کند و از میان واژه‌ها و عباراتش هیچ اهلیتی با زبان گیلکی حس نمی‌کند. زبان شعرهای حسین طوافی نه تنها کمکی به زبان و وضعیت درخودمانده شعر گیلکی معاصر نمی‌کند، بلکه خود به درخودماندگی تازه‌ای از جنس زبانی آرکائیک و غریبه و منزوی منجر می‌شود. دشواری واژه‌ها و ترکیب‌ها بهانه خوبی برای کنار گذاشتن یک شعر نیست. مگر ما همه کلمه‌های هر شعری را بلدیم؟ مگر برای خواندن **حافظ** و نیما نیازمند واژه‌نامه نمی‌شویم؟ مگر همه ما در فارسی مادرزاد می‌دانستیم «ساقی» و «مغیچه» و «تلاجن» چه معنی دارند؟ اما از طرف دیگر این را هم نمی‌توان نگفت که شعر راهی جز این ندارد که مسیر تکین و منحصر به فرد و فرازنده خود را از دل زبان مردمش پیش ببرد. شعر گیلکی باید بتواند خواننده خود را تربیت کند و مردم خویش را بسازد. و این مردم و این زبان و خواننده‌اش از هر راهی ساخته شود بی‌شک از راه ثبت و ضبط گیلانشناسانه و شعرنویسی به شرط ترجمه (یعنی چاپ ترجمه فارسی شعر گیلکی در کنار آن) ساخته نخواهد شد. این همه وسواس و مسل شاعران گیلک به ذکر ترجمه فارسی شعرهای خود در کنار شعر گیلکی ریشه در همان آسیبی دارد که سنت گیلانشناسی به سنت شعری ما زده است و ریشه در نگاه غالب شاعران به شعر دارد که

شعر را دالي می دانند که باید بر مدلولي مشخص دلالت کند و در ترجمه فارسی، شاعر راهنمای خواننده اش می شود تا خدای نکرده به راه خطا و دلالتی غیر از دلالت مدنظر شاعر نرود. حسین طوافی در شعرهای بلند گیلکی اش، بلاهایی سر این زبان می آورد که گاه موجب خشم و گاه تعجب شاعران سنتی تر گیلکی سرا می شود. اما همین زبان دشوار، دارد به کمک تخیل در شعر گیلکی می آید. خواننده شعر را مجبور می کند که با زبان شعر گلاویز شود. گاه افعال جعلی می سازد بی اطوار و سر و صدا. و البته دنیای شعری حسین طوافی با ناسیونالیسم و تاریخ به یغمارفته گیلکان گره خورده و شاید وفور کلمه های آرکائیک و اصطلاح های نظامی و ارتشی کهن در دو شعر بلند اخیرش («بهار<sup>۲</sup> وؤسیسه لشکر» و «اؤشان<sup>۲</sup> دکشه دیچسته جان») ریشه در همین آبشخور داشته باشد. اما به هر حال، نباید از کنار سختی این شعرها به سادگی گذشت. این شعرها دیگر برای علاقمندان به گیلانشناسی و ثبت و ضبط کنندگان واژه که به اشتباه شاعر یا خواننده شعر شده اند چیز دندانگیری ندارد. چون حسین طوافی بازیگوشی ها و ابداع های خودش را بر سر زبان می آورد. این بلایی ست که شاعر بر سر زبان می آورد. با هم بریده ای از شعر بلند «بهار<sup>۲</sup> وؤسیسه لشکر» را بخوانیم:

امي نتاج  
بيئه دارؤنن  
ؤ زمت  
امي پيل<sup>۲</sup> مارؤن  
كؤ كارکيا بيئه دس<sup>۲</sup> جي  
تي تي بؤديم  
کي امي دس  
داره؟  
۱  
بهار  
هنده رادکئنه  
اين<sup>۲</sup> پيرآن  
واز  
اين<sup>۲</sup> تيتي ئن  
چايمای باز  
بازين دؤمارته  
اسواشؤر  
كؤچه ن<sup>۲</sup> مئن رادکئنه



این قصه

دراز

خلاورون حرفه

جه دئبار سالون

بشتوسه دانيم.

اوشون جيجاكي جي

امي نتاج گول گود

رادکتيم کوچه خيابون

هرای بق هرای

وارش حق تول گيسه واگود

امي رامتهن

اوقن تيل تاتيار گبوناجي

كوره گيت

زمت

جونگيت...

جالب آنکه در خود هساشعر، برخی تجربه‌ها با نقض تمام و کمال بیانیه هساشعر، در مسیر اندیشیدن شعری پیش می‌روند.

فارغ از قضاوت شعری در باب این تجربیات، همین فاصله‌گیری از بیانیه و موضعدار شدن شاعر و اندیشیدنش، نقبی به بیرون از وضعیت شعری حاضر است گرچه در نهایت نمی‌تواند از ایده‌پردازی متفکرانه فراتر رود:

باد

ساز ناقاره

دس شوب

دسکلاصدا

برم؛

ناجه بردن دريمي.

(محمد فارسی)

مئوه أره

اي وارده

دار.  
اق رۆز ره  
كي چئن  
مي دس فارس  
نيه.  
(محمد بشرا)

زندگي،  
خشت پورده هاچم هاچم جور شوئه  
اقن سر ايسانه  
سرفترک جير امانه  
آب اق طرف،  
هنده لنگروده.  
(علی بالایی لنگرودی)

نانم  
جه بد چقدچي -  
بدتره  
اگر دسا ديبي و  
ديلا دينه بي!  
(محمد بشرا)

و البته تلاش‌های شیون فومنی که در سایه اشعار طنز گیل<sup>۲</sup> اوخان دیده نشد یعنی اشعاری که در کتاب خیاله گرد گیج (خیال<sup>۲</sup> گرد<sup>۲</sup> گیج) منتشر شده و مسیری جدی در مقابل پرورش اندیشه و خیال شعر گیلکی پیش نهاده است:

شعر  
دریاچه  
- پسر  
لپه لپه  
پوشت<sup>۲</sup> سر دره،  
خیال  
پوشته گفتید

### گیلان‌شناسی، کار فرهنگی و فقدان استعداد شعری

مجله‌های ادبی طی دهه هشتاد و تاکنون هرگز نتوانستند نقش مثبتی در برکشیدن ادبیات گیلکی از این وضعیت ایفا کنند. اجتناب از هرگونه سیاست‌گذاری و مرجعیت ادبی، گرچه با رنگ و لعاب ایده‌های پسا‌سیاست‌پگیری شده و می‌شود اما در نهایت آنچه از چاپ در کشکول‌های شعری مجله‌هایی چون گیله‌وا، ره‌آورد گیل و ... باز می‌ماند، شعرهایی است که چاپشان ادامه حیات مجله را به خطر می‌اندازد یا تعرضی به صلح و صفای بین شاعران و «نقد مکتوب» نویسان محسوب می‌شود. در واقع از این جهت کل داستان این است که «ما اهل یارکشی نیستیم. همه بازی. به جز شما!»

به عنوان مثال، گیله‌وا تنها نشریه گیلان و مازندران است که دو دهه متوالی مشغول به چاپ شعر و قصه گیلکی در هر شماره خود است. گیله‌وا این امکان و الزام را دارد که مرجعیت ادبیات گیلکی را به عهده گیرد. مرجعیت نه به معنایی استبدادی و تحکم از بالا به پایین، به این معنا که نویسنده و شاعر برای چاپ اثرش در این نشریه خود را ملزم به خلق اثری قابل قبول و پیشرو کند و یا پس از چاپ هر اثری، چشم صاحب اثر به صفحه‌های گیله‌وا باشد تا چه نقدي در انتظارش خواهد بود. تنها در چنین حالتی است که ادبیات گیلکی با دارا بودن مرجعیتی انتقادی، می‌تواند با وجود فقدان‌ها و کمبودها و وضعیت کج‌دار و مریز توصیف شده خودی نشان دهد. اما آیا این اتفاق می‌افتد؟ به‌طور یقین وضعیت صفحه‌های شعر و قصه گیله‌وا به ویژه در ده ساله اخیر رویکردی متفاوت را نشان می‌دهد. اینکه انواع و اقسام شعر با قالب‌ها و سطوح کیفی متفاوت و گاه حتی با غلط‌های واضح در قافیه و وزن تنها به دلیل نشکستن دل صاحب اثر و یا اثر ضعیفی از نویسنده یا شاعری جوان تنها به دلیل تشویق و علاقمندسازی‌اش چاپ شود، جز در سایه سنت گیلان‌شناسی امکان‌پذیر نبود.

در چنین وضعیتی، نقد ادبی تعطیل شده است. در نبود نقد جدی، نقد رادیکال و نقد غیرسازنده (با توجه به اینکه «نقد سازنده» اسم رمز نخواندن و ندیدن و حتی حذف نقد جدی است و نقد سازنده یعنی نقدي که ما را خوش آید و ما را به کار آید حال آنکه نقد قرار نیست به دل اثر فرورفته و آنجا مسکن‌گزیند بلکه قرار است از میان اثر عبور کند و به راه خویش برود)، «استعداد شعری» نیز امکان بروز نخواهد یافت.

منصفانه اگر نگاه کنیم، بخش زیادی از شعرهای گیلکی چاپ شده در این روزها خبر از فقدان استعداد شعری می‌دهند. این تنها کم‌خواندن و غیرسیاسی بودن نیست که با همکاری مجله‌ها و انتشاراتی‌ها، حجم کم‌چگالی چاپ شده‌های شعری را افزوده و چیزی بر غنای ادبیات ما نه. سنت گیلان‌شناسی، دامنه انگیزه‌ها و عرصه‌های شاعری را افزایش داده است و جایی برای استعداد شعری باقی نگذاشته.

ما با شاعران و هنرمندانی طرفیم که واجد سلیقه نیستند. کسانی که تنها به دنبال کسب جایگاه نمادین و جاسنگین کردن و در نهایت رسیدن به یک خرده‌اقتدار در قالب بزرگداشت، پرونده ویژه، چاپ مصاحبه، اوح تقدیر و سکه بهار آزادی و ... اند. در نتیجه از تاریخ غافلند و در حد یک مصرف‌کننده و خریدکننده فاقد سلیقه فروکاسته می‌شوند، مصرف‌کننده‌ای که میل دارد طبق آخرین مُد، تئوری و سبک و قالب را مصرف کند؛ همین‌گونه است که اگر «بازگشت» مُد بشود، نیمایی‌سرا هم غزل خواهد سرود تا از قافله عقب نماند. در فقدان «سلیقه» و «کیفیت دید»، استعداد هنری شکل نخواهد گرفت.

تأمل شاعر در باب زندگی، جهان، تاریخ، خویشتن، نه پند آموختن و نه پند آموزاندن، نه کشف حقیقت به کمک استعاره و تمثیل و نه هنر دوربینی و ایده‌بازی‌ست. استعداد شعری نیازمند شاعری‌ست که ذهنی اندیشمند داشته باشد. سلیقه و کیفیت دید، جز در «نظم ذهنی هماهنگ» شکل نمی‌گیرد. «با آموزش‌های نظری می‌توان از «دید» سالمی برخوردار شد. اما دست یافتن یک شاعر به یک نظم ذهنی هماهنگ، نتیجه آموزش صرف نیست. اصول نظری را می‌توان از روی کتاب‌ها آموخت، اما اصول معرفتشناسی یک هنرمند، اساساً از تجربه زندگی فرامی‌آید.» (۲۷)

به نظر می‌رسد نقد وضعیت شعر به نقد زندگی معاصر ما گره می‌خورد و این واقعیت، شاعران و نقادان متنفر از نقد جامعه‌شناسانه ادبیات را خوش نمی‌آید. ولی اینجای بحث ما دقیقاً به ارتباط زندگی و شعر و در نتیجه رابطه فرهنگ و زندگی رسیده است. ما فرهنگی نو و در نتیجه از زندگی‌ای نو حرف می‌زنیم. از گرامشی نقل قول می‌کنم که باید از مبارزه برای «فرهنگ جدید» سخن گفت و نه برای «هنر نو» ... یعنی برای زندگی اخلاقی جدیدی که ضرورتاً باید پیونددی ناگسستگی با نگرش جدیدی به زندگی داشته باشد؛ نگرشی که باید به شیوه جدیدی از احساس کردن و دیدن واقعیت، و در نتیجه به جهانی بدل شود که در ژرفنای خود با «هنرمندان ممکن» با آثار «هنری ممکن» پیوند دارد.

اینگونه است که اثر هنری می‌تواند امری جزئی را در فرم خودش به امری کلی و انسانی پیوند بزند. مشکل هنر دوربینی امروز، پرداختن به جزئیات بی‌اهمیت گوشه آپارتمان‌ها نیست. در هنر هیچ چیزی به دلیل جزئی بودن بی‌اهمیت نمی‌شود. مشکل ناتوانی یا نخواستن در نیل به «لحظه سربرآوردن عمومیت از دل زیست‌جهان خاص» [به تعبیر آلن بدیو] و گره خوردن امر جزئی به کلی‌ست.

سیاست و استراتژی هنرمند ما، شاعر گیلک، چیز دیگری شده: کدگذاری و رهنمون کردن به کشف امر جزئی در بستر تاریخی-فرهنگی خودش. ثبت مردم‌شناسانه، برای این شاعر و خواننده و منتقدش دارای ارزش شده است. به کمک این کدها درمی‌یابیم که شاعر از چه وضعیت و آدم‌ها و روابط و باورها و نمادهایی استفاده کرده است. شاعر هم همین میل را دارد. میل عجیب شاعران گیلک برای درج ترجمه فارسی در کنار یا زیر شعر گیلکیشان ریشه در همین واقعیت دارد. این میل،

این درج ترجمه در واقع اعلام مرگ شعر برای شاعر است. خواننده سپس تنها با جنازه شعر گیلکی روبرو می‌شود و به کمک سنگ قبر ترجمه فارسی، از چند و چون و کیفیت زیست شعر مرحوم باخبر شده و پی به نکات و کدگذاری‌ها و ویژگی‌های مردمنگارانۀ مردمی که به واسطه مرگ زبانشان در حال از دست دادن هستی خویش هستند، می‌برد. آیا این اتهام سنگین و غیرمنصفانه‌ای است اگر ادعا کنم شاعران گیلک با فقدان استعداد شعریشان و با این روندی که پی گرفته‌اند خود از عوامل مرگ زبان گیلکی‌اند؟ آیا گیلانشناسی با چپاندن همه هستی قومی ما در موزه‌ها و ویترین‌ها، بوی مرگ نمی‌دهد؟ نسبت اینها با ادبیات، که سراسر زندگی‌ست، چه می‌تواند باشد؟

فرهنگی شدن به معنای تن زدن از هر کلان‌روایت و هر امر کلی، ادعا می‌کند که هنر و اثر هنری در سطح امر جزئی باقی می‌ماند؛ فرهنگی باقی می‌ماند. در سطح عقیده و سلیقه شخص هنرمند باقی می‌ماند. اما کیست که نداند این استراتژی منجر به این خواهد شد که در واقع، امر عام سرگردان در فضای جامعه (۲۸) بر فراز اثر هنری پرسه بزند و آن را از آن خود کند. این دخالت امر عام، گاه به سطوح مبتذل و مضحکی می‌رسد: با آوردن موبایل و پیامک و فیسبوک به درون شعر و قصه، شعر و قصه امروزی می‌شود! این سوءتفاهم عمیق درباره «معاصریت» چیزی نیست که بتوان بی‌اهمیت از کنارش گذشت. شاعر میانمایه یا همان فعال فرهنگی بحث ما، فاقد غنای فرهنگی، بی‌موضع، فراری از واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی و هنری و بی «معرفت» است.

تکیه کلام این شاعر این است «من کاری به کار سیاست ندارم» و در مقابل هر ایده و نقدی می‌گوید «این هم نظری‌ست، محترم».

شاهکارهای هنری اما اینگونه خلق نمی‌شوند. متصدیان کار فرهنگی دروغ می‌گویند اگر می‌گویند «عصر غول‌ها و قله‌ها تمام شده است». دروغی مضاعف. چون از پایان عصری حرف می‌زنند که هرگز پایان نیافته و نیز از وجود قله‌ها و غول‌هایی حرف می‌زنند که واقعیت نداشته و ندارند. هنر، دنیای امور تکین است. آرزوی سیاست حقیقت، ساختن جهانی از انسان‌های تکین و چه بسا تکینگی‌هایی انسانی‌ست. انسان‌هایی که از مصرف‌کنندگانی که تصور می‌کنند مشغول انتخاب آزاد از بین محصولات فروشگاه‌های فرهنگی هستند به سیلان‌هایی تکین و سازنده زندگی که دائم در حال نو شدن و فاصله‌گیری از خود هستند، تعالی یابند. نه شاملو و نه گلشیری و نه هر نام دیگری، غول و قله نبودند؛ تنها در لحظه‌ای درست، انتخابی درست کردند. انتخابی که انبوه جاسنگینان و دوستداران خُرده‌اقتدار و اعتمادکنندگان به «مدیران فرهنگی» و کسانی که ریشه همه مشکلات را فرهنگی می‌بینند و راه حل را در مدیریت بهتر و داشتن کارشناسان و متخصصان خبره‌تر و چه بسا اربابان بهتر می‌بینند، نکردند. شاهکارهای هنری از طریق اعتماد به دال فرهنگ به وجود نخواهند آمد. چرا که فرهنگ خیلی و بیشتر از این، از جای خود کنده شده و ایدئولوژی (همان امر عام سرگردان در فضا) آن را عاری از زیست‌جهانش کرده تا گزینه‌ای برای مصرف باشد. به همین دلیل است که فرهنگ را باید امروز در موزه میراث روستایی یافت. می‌توان انتخاب کرد که بعد از ظهر را

در یک جلسه نقد کتاب شرکت کنیم یا به موزه مسکن روستایی برویم یا به یک رستوران غذای «محل»؛ آدم‌های فرهنگی برای کار فرهنگی این روزها راه درازی ندارند.

\*\* این مقاله پیشتر در شش قسمت در شماره های مختلف نشریه گیلان<sup>۶</sup> اوجا چاپ شده و این نسخه پی‌دی‌اف بر اساس همان چاپ اما با ویرایش جدید در [سایت ورگ](#) منتشر شده است.

### منابع و توضیحات:

- ۱- امین حسن‌پور. فقدان مرجعیت ادبی. گیله‌وا. ش ۱۲۲. مهر و آبان ۱۳۹۱.
- ۲- واکنش نویسنده رمانی فارسی به نقد که در آن کتابش را خاطره‌بازی و نه یک رمان خوانده بودم، این بود که به فروش و موفقیت کتاب حسادت می‌کنم! و البته نقد را چپی و ایدئولوژیک خوانده بود. فضای فرهنگی ما، برای رد و حذف نقد به چیزی بیش از همین دو برچسب (حسادت و ایدئولوژیک بودن) نیاز ندارد.
- ۳- کریم کشاورز. گیلان. تهران: فرانکلین. ۱۳۴۷.
- ۴- هادی میرزائزاد. تاریخ تحلیلی شعر گیلان (۱۲۸۰ تا ۱۳۸۰ خورشیدی). پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت. استاد راهنما: دکتر علیرضا نیکویی. رشت. بهمن ۱۳۹۱.
- ۵- این بند مدیون نوشته‌های رضا براهنی در باب شعر فارسی در کتاب سه جلدی «طلا در مس» است: رضا براهنی. طلا در مس. انتشارات زریاب. تهران. ۱۳۸۰.
- ۶- محمد مختاری. چشم مرکب. انتشارات توس. بهمن ۱۳۷۸. ص ۱۱۹.
- ۷- محمد مختاری. انسان در شعر معاصر. انتشارات توس. چاپ سوم. ص ۳۱.
- ۸- از همین دریچه می‌توان به جریان شعر «مطرود» (که دچار سلبیتی تا بدان حد است که همیشه از جریان بودن و تحت نام «مطرود» بودن خود هم تن زده) نقد وارد کرد.

- ۹- ضیاء موحد. شعر و شناخت. ص ۸۶. نشر مروارید. ۱۳۷۷.
- ۱۰- میکاییل هامبورگر. شعر ناب و سیاست ناب. ارغنون شماره ۱۴.
- ۱۱- م.راما (محمد امین لاهیجی). او جا. ناشر: کتابفروشی ملی. لاهیجان. خرداد ۱۳۵۸.
- ۱۲- بابک حیدری. فرهنگ علیه فرهنگ؛ یا چه‌گونه یاد گرفتم دست از نگرانی بردارم و به «کار فرهنگی» عشق بورزم. گیله‌وا. ش ۱۲۱.
- ۱۳- عبارت «کلبی مسلکی» را از حسن قاضی‌مرادی وام گرفته‌ام. او می‌نویسد: «کلبی مسلکی به عنوان گرایش یا موضعگیری ناشی از تجارب زندگی شخصی و گروهی یا تأثیرات فرهنگ سیاسی و اجتماعی دانسته می‌شود. کلبی مسلک در این گرایش یا موضعگیری انفعالی، انباشته احساس سرخوردگی و ناامیدی و بی‌اعتقادی، به هر آنچه با آن مواجه می‌شود -چه فرد، گروه، ایدئولوژی و آرمان، قرارداد اجتماعی و... مؤسسه‌های کار و حتی آینده- بدبین و بی‌اعتماد است. این بدبینی و بی‌اعتمادی واکنشی توأم با بی‌اعتنایی، تحقیر و تمسخر را در او برمی‌انگیزد». حسن قاضی‌مرادی. در فضیلت مدنیت. نشر کتاب آمه. تهران. ۱۳۹۱. ص ۱۷۸.
- ۱۴- فردریش نیچه. چنین گفت زرتشت. ترجمه داریوش آشوری. نشر آگه. چاپ سی و چهارم. ۱۳۹۳. پیش‌گفتار زرتشت. بند پنجم.
- ۱۵- علی سیاح. ژاک رانسیر: استتیک و سیاست. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد فلسفه‌ی هنر دانشگاه هنر. استاد راهنما: دکتر محمد ضمیران. تهران. شهریور ۱۳۹۰.
- ۱۶- شمس لنگرودی. در حاشیه‌ی هساشعر. گیله‌وا. ضمیمه‌ی شماره ۳۲. ۱۳۷۴.
- ۱۷- ابتدا در مقاله «پایان تاریخ؟» که در سال ۱۹۸۹ در مجله The National Interest چاپ شد و بعدتر در ۱۹۹۲ به صورت کتابی با عنوان «پایان تاریخ و آخرین انسان».
- ۱۸- شصت، معرب شست است و کاربرد هر دو املا هنوز درست است.
- ۱۹- ضیاء موحد. شعر و شناخت. ص ۸۶. نشر مروارید. ۱۳۷۷.
- ۲۰- همان.
- ۲۱- همان.
- ۲۲- همان.
- ۲۳- رحیم چراغی. گزارش به مخاطب؛ موقعیت هساشعر. ویژه‌نامه نوروز ۱۳۸۵ گیله‌وا (شاعران هساشعر).
- ۲۴- همان.
- ۲۵- پل والری. شعر و تفکر تجریدی. ترجمه هاله لاجوردی. ارغنون. ش ۱۴. زمستان ۱۳۷۷.
- ۲۶- همان.
- ۲۷- محمد مختاری. انسان در شعر معاصر. انتشارات توس. چاپ سوم. ص ۲۱۲.
- ۲۸- اسلاوی ژیتک. خشونت؛ پنج نگاه زیرچشمی. ترجمه علیرضا پاکنهاد. نشر نی. تهران ۱۳۸۹.