حضیر شورانی اثر کمال‌الدین بهزاد

زانو بر زمین زده

هویت‌های پیرامونی در هنر مشروطه

◆ زینب صابر

تحولات رسانه‌های هنری، تابع شرایط سیاسی و تاریخی است. ریشه تاریخی دیدن «واقعیت» در چنین روال‌هایی است. آبراهامیان در کتاب «ریشه‌های رادیکالیسم» می‌نویسد: «چه بتوان می‌توان گفت هر دروش نوشتن تاریخ راه‌گرگون کرد و باز می‌تردید آغاز گر نگرشی به هنرها بود که نوروزه هم رواج دارد»[1]. هنر در اندیشه‌های خویش در باب تمایز و تفاوت میان ملت‌ها به این نکته اشاره داشت که هر ملت صاحب تجربه زیسته خاص خود است؛ تجربه زیسته‌ای که سازنده جهان آنهاست. تجربه منسوب به تاریخ هر دوران و منسوب به این بیان هگل که حقیقت امری تاریخی و انضمامی است یا این بیان که «حقیقت فرزند زمان است»[2] هر دو اعتقاد داشت که هر قومی در دوران خاص خود صاحب تجربه خاص جهان خویش است؛ جهانی که تاریخ آن قوم است. تاریخ آنها عبارت است از مجموعه حوادث و رویدادهایی که آنها در آن زیسته و بالیده‌اند. آن تاریخ برای آنها به معنای نوعی مشیت است. هر هر برای این مشیت قوم واژه Geschichte را به کار می‌برد. این واژه یک کلمه بومی آلمانی و مأخوذ از Geschehen در معنای واقعه، رخداد و رویداد است و در مقابل واژه Historia قرار دارد که به معنای شرح مکتوب حوادث است.[3] در این مقاله در جست‌وجوی ریشه‌های تاریخی و سیاسی تحولات هنر معاصر ایران هستیم.

انقلاب مشروطه

در سال ۱۲۸۴ هجری شمسی، پس از نزاع‌های خونین و اعتصاب‌های مردمی، مظفرالدین شاه فاجار، اعلامیه تشکیل مجلس شورای ملی را امضا کرد. مجلس مؤسسان به سرعت در تهران تشکیل شد تا قانون انتخابات مجلس شورای ملی را تدوین کند. در این بین در پایتخت نیز بیش از ۳۰ انجمن طرفدار مشروطه در صحنه سیاسی پدیدار شد که بعضی از آنها عبارت بودند از: «انجمن آذربایجانی‌ها»، «انجمن ارامنه»، «انجمن یهودیان»، «انجمن زرتشتیان» و «انجمن ایرانیان جنوب» از دسته‌های قومی بودند. در انقلاب مشروطه نقش اقلیت‌های قومی - به‌ویژه ترک‌ها و ارمنی‌ها - بسیار پررنگ بود[4]. در سندی که بعدها به قانون اساسی معروف شد، مجلس به عنوان «نماینده کل مردم» قدرت بسیاری گرفته بود و مرجع تصمیم‌گیری درباره تمامی قوانین، مقررات، بودجه، قراردادها و بسیاری از امتیازات و اختیارات به شمار می‌رفت. مظفرالدین شاه قانون اساسی را در نهم دی ماه ۱۲۸۴ امضا کرد و پس از ۵ روز درگذشت. بخش نخست متمم قانون اساسی، اصول متساوی الحقوق بودن اهالی مملکت در برابر قانون را در بر می‌گرفت و در بخش دوم، اصل تفکیک قوا تن پذیرفته شده بود و قدرت نه در قوه مجریه بلکه در قوه مقننه متمرکز می‌شد. از سوی دیگر، شاه می‌بایست در برابر نمایندگان سوگند یاد می‌کرد. بودجه دربار را نیز باید مجلس تصویب می‌کرد و پسران برادران و عموهای شاه از عضویت در کابینه منع شده بودند. منشأ حاکمیت شاه نه خداوند بلکه اراده مردم بود. «سلطنت ودیعه‌ای است که به موهبت الهی از طرف ملت به شخص پادشاه مفوض شده است»[5]. به این ترتیب قانون اساسی به جای شاه قرار می‌گرفت و این خواست و اراده مردم بود که به شاه قدرت می‌داد. همان طور که بعدها مجلس توانست محمدعلی شاه را از مقامش خلع کند.

در سنت هنری ایران، یک قسمت حجیم از بدنه ادبیات کلاسیک فارسی را شعار درباری در مدح شاهان بوده است که در این اشعار، هدف آراستن واقعیت در زیباترین صورت آن بوده و شاعران با تصنیف قصاید اغراق‌آمیز چنان شخصیت شاه را آرمانی می‌کردند که دیگر پیوندی با واقعیت نداشت. توصیف شاه به عنوان انسانی کامل در سنت ادبی به شکل «قراردادی» درآمد و در نگارگری نیز تاثیر گذاشت. در نگاره‌های ایرانی پیکره شاه همواره در ساختار ترکیب‌بندی نقش مرکزی داشته و بزرگ‌تر از سایر شخصیت‌ها تصویر می‌شد و معمولا با جامه‌های سبز رنگ و زیباتر از دیگر همراهان نقش می‌بست[6]. در نگارگری بهزاد و نقاشان بعدی که آدم‌ها آزاد از بند قراردادهای تصویری ترسیم می‌شدند و به رفتار طبیعی آدم‌ها و تفاوت آنها توجه می‌شد، باز هم تصویر کردن «شاه» استثنا بود. در چهره و حالت شاه همان زیبایی و شکوه متاثر از قراردادهای ادبی بود. تصاویر فتحعلی شاه قاجار هم با رغم نفوذ اسلوب غربی، همان وقار و زیبایی «سلاطین آرمانی» را داشت. شاه همیشه نمونه اعلای صورت مثالی بود؛ انسانی نوعی و کلی بی‌هیچ عیبی و نقصی. آن چنان که لنگی تیمور نیز هیچ گاه به تصویر در نیامده بود. اصولا منشأ این صورت مثالی و وجه استعلایی شاه در این بود که او فاعلی «کلی» و بی‌بدن بود به گفته آمایا جونز، تایید بدنمندی در واقع تایید مشروط بودن (contingency) و درون‌ماندگاری (immanence) است. بدنمندی، ادعای استعلا (trancendence) و کمال واره می‌کند و درست بودن، بی‌چون و چرا بودن و انویته ناشی از ادعای استعلا را زیر سؤال می‌برد[7]. در انقلاب مشروطه اقتدار و استبداد شاه در هم شکست و دیگر او مرجع درست همه امور نبود و انسان عادی‌ای بود که منشأ سلطنتش نه خداوند بلکه اراده مردم بود. چرا که تصمیمات او نیز مانند انسان‌های دیگر مشروط بود و شأن مطلقیت نداشت؛ زیرا او از حیث بدنمندی شبیه دیگران بود و همه در برابر قانون متساوی الحقوق بودند. سوژه مرکزی - یعنی شاه - از هم پاشیده شد و «دیگران» که پیش از این رعیت خوانده می‌شدند، به شکل سوژه‌های متکثری درآمدند. همه خواستار سعد حق رأی، شناسنامه و «حضور» شدند. انسان کلی که مثل اعلای آن مقام شاه بود، تکه‌تکه شد و تفرد شکل گرفت. «ایدئا تاکلین» - نظریه‌پرداز تاریخ هنر - نیز از دست رفتن کلیت و تمامیت گذشته را در انقلاب فرانسه بررسی می‌کند و ظهور امر مدرن را از دل این فقدان ممکن می‌داند[8].

بعد از اینکه در خرداد ۱۲۸۷ هجری شمسی محمدعلی شاه مجلس را به توپ بست و سلطنت‌طلبان، تهران را تصرف کردند، آن طور که شاه می‌پنداشت تشتت چرا که این بار ثابت شد که به‌دست گرفتن پایتخت گره‌گشا نیست؛ هر چند که در گذشته چنین تصرف و تسخیری تعیین کننده بود. دلوطلبان مشروطه نخست در تبریز و سپس در اصفهان، رشت و سرانجام در اکثر شهرهای دیگر از انقلاب دفاع کردند. هر چند در گذشته پایتخت جریان و روند رویدادهای ایالات را تعیین می‌کرد، اکنون ایالات روند تحولات پایتخت را شکل می‌دادند. با قیام ایالات و به هم پیوستن آزادمردان طرفدار

مشروطه موقعیت سلطنت‌طلبان در تهران به‌شدت تضعیف شد. در نهایت محمدعلی شاه به سفارت روسیه پناه برد و جنگ داخلی به پایان رسید. مجلس جدید محمدعلی شاه را خلع کرد و فرزند ۱۲ سالهٔش را به سلطنت تعیین کرد. در قانون انتخاباتی جدید کرسی‌های تهران از ۶ به ۱۵ رسید و کرسی‌های ایالات از ۹۶ به ۱۰۱ کرسی افزایش یافت و ۴ کرسی نیز برای اقلیت‌های مذهبی به رسمیت شناخته شده - کلیمیان، زرتشتیان و مسیحیان آسوری و ارمنی - در نظر گرفته شد[۵]. تاکید بر آموزش زنان نیز جزء درخواست‌های مشروطه‌طلبان متجدد‌تر بود. به‌تدریج بحث حقوق زنان نیز مسموع می‌شد همان‌طور که در دوره پس از مشروطه رمان‌های اجتماعی و تاریخی نوشته شد که نماینده نوعی آرزو برای پیدایش دولتی مقتدر و برابری مشکلات اجتماعی سه ویژه موقعیت زنان در جامعه بود[۶].

به این ترتیب در مشروطه شاهد کاسته‌شدن اهمیت سوزه مرکزی - یعنی شاه و پایتخت - هستیم. مرکزیت و اهمیت پایتخت درهم شکسته شد و ایالات پیش از پیش اهمیت یافتند. در اینجا تاثیر این تحولات را در رساله‌های هنری این دوران بررسی می‌کنیم.

هنر عصر مشروطه

گفتیم که در نگارهای بهزاد و پس از او، باز نمایی تصویری می‌کوشید خود از بند روایت کلامی و متن ادبی برهاند اما در تصویر کردن شاه همچنان پایبند قراردادهای ادبی در توصیف شاه بود. شاه را می‌توان مظهر استبداد ادبی و اقتدار کلمه بر تصویر دانست. تصویر، خلاقانه و آزادانه در مورد شخصیت‌های حاشیه‌ای جلوه‌گر می‌شد و علیه قراردادهای زبانی برمی‌آشوبید ولی در مورد «شاه» تسلیم قراردادهای زبانی و تعریف «سلطان آرمانی» می‌شد. پس عجیب نیست که مبارزه علیه استبداد «شاه» با مبارزه علیه استبداد کلامی همراه باشد. تحولات شعر نوی ایرانی به شکل تنگاتنگی با تحولات مشروطه در آمیخته است. شاعران نوگرای این دوره، خود از انقلابیون پرشور بودند. تقی رفعت که اولین تئوریسین شعر نوی ایران و نیز هنرمرزم محمد خیابانی بود، در نشریه تجدد - همان‌طور که علیه استبداد شاه قلم می‌زد - جوانان را به حمله علیه قلمه استبداد ادبی تهییج می‌کرد[۷]. تجددخواهی و سنت گرایی ۲ واکنش متفاوت به زمان و زمانه بودند. به تعبیر شعری، انگردوی گروهی در ایمان دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی مقاومت می‌کردند در محافل گرم اشراقی و درباری ماندند و به دور از جنجال‌های کوچه - خیابان‌های پرتشنج و پرشور شور در مواضع لب و گیسو و خال و ابرو در جا زدند و شعر بازگشتی گفتند و عده‌ای وارد معرکه شدند و به انقلاب پیوستند و وجه اشتراک گروه دوم، توجه آنها به زبان مردم در گیر انقلاب بود. آنها از فرهنگ کوچه در اشعار خود استفاده می‌کردند. همان‌طور که در مشروطه، نزاع بین شاه و مردم بود در ادبیات مشروطه هم نزاع بین زبان دربار و زبان مردم بود. مردم کوچه و بازار همان‌طور که حق رأی به دست آوردند تسلط زبان خود را در ادبیات به کرسی نشاندند. اوضاع شعر به نفع شعر انقلابی و شعر عوام پیش رفت و مکتب «بازگشت» برای همیشه به گذشته‌ها بازگشت. ایندا تا کانون استفاده از هنر عوام در هنر متجدد و مدرن را مورد بررسی قرار می‌دهد او در بررسی آثار مانده از دگاروتیول به استفاده آنها از روش‌های مختص هنرهای «سنتی» یا عامه - به ویژه کاریکاتورها - می‌پردازد. از نظر او هنر مدرن از میانه قرن نوزدهم به این سو مداوما با استفاده از تمهیدات و روش‌های مختص هنرهای عامیانه خود را احیا کرده است و این روند کماکان ادامه دارد[۸]. همان‌طور که شعر انقلابی و تجددطلب عصر مشروطه خود را با «ادبیات کوچه» احیا می‌کرد.

نشریات «تجدد» و «آزادیستان» که در تبریز به چاپ می‌رسید، از نشریات پیشرو در انقلاب مشروطه بود که اولین اشعار فارسی موسوم به شعر نو نیز در این دو نشریه ظاهر شد. اشعار نوی کسانی چون جعفر خامنه‌ای، ابوالقاسم لاهوتی و شمس کسمایی که از اولین شاعران نوسرا بودند، به‌همراه تقی رفعت که سردبیر این نشریات بود و حلقهٔ اتصال شاعران نوپرداز تقی رفعت در ترکیه درس خوانده بود و به زبان فرانسه و ترکی تسلط داشت و با شعر معاصر جهان آشنا بود. همچنین او ممانون اول شورای محمد خیابانی در حزب دموکرات آذربایجان بود. او با طرح مجادلات سازنده ادبی با ملک‌الشعرای بهار و دیگران، راه را برای پیدایش شعر نو هموار می‌کرد و با حمله به قلمه‌های کهنه ادبی، مدافعان تحجر، زمینه برای ظهور نیما یوشیج آماده می‌شد. جمله معروف رفعت به بهار در مجله دانشکده این بود: «طبوت سعدی گاهواره شما را خفه می‌کند»[۹]. ابوالقاسم لاهوتی اما پیش از رفعت به شعر نو پرداخت. او از طریق اشعار فرانسوی و ترکی با شعر مدرن آشنا شده بود اما کمتر از رفعت به شعر نو و نثر نوی آن پرداخت. زندگی پرآشوب او به عنوان یک نظامی مشروطه‌طلب، کمتر مجال تدقیق در بوطیقای شعر به او می‌داد. شعر «صبر گل» لاهوتی شعری است که خطاب به شمس کسمایی به مناسبت کشته‌شدن پسرش به دست مرتجعین در سال ۱۲۹۹ سروده شده است:

در فراق گل خودای بلبل ناله فغان بر کش و نه زاری کن/ صبر بنما و برد باری کن/ ممکن آشفته موی چون سنبل/ تو که شمس سمای عرفانی/ ای برترین جنس نوع انسانی/ راحت افتخار ایرانی/ بهتر از هر کسی تو می‌دانی/ که در روزگار عصر دوره گلی

دیدیم که در جنبش مشروطه هویت‌های قومی، جنسیتی و طبقاتی - یعنی هویت‌های پیرامونی - خواستار سهم خود شدند. در این شعر با حضور هویت چند جنسیتی زنانه در شکلی متفاوت روبه‌رو هستیم. خانم شمس کسمایی، برترین جنس نوع انسان و بهاصطلاح افتخار ایران خوانده می‌شود. زن دیگر به‌عنوان معشوقه مطرح نمی‌شود بلکه زنی روشنفکر و قابل احترام و همرزم دانسته می‌شود. در این شعر وجود دارد شمس کسمایی با زبان روسی آشنا بوده و در مجله تجدد در کنار رفعت و لاهوتی و خامنه‌ای مقالات انقلابی و اشعارش را منتشر می‌کرد. عمده‌ترین مقالات شمس، موضع‌گیری علیه قرارداد ۱۹۱۹ میلادی بود که بازتاب وسیعی یافت. اشعار او در مجموعه ارگ تبریز توسط دختر خردسال اش برای انقلابیون خوانده می‌شد. شمس، زنی روشنفکر، فعال، روشن‌بین و جمع‌گرا و خانه‌اش محفل هنرمندان و اندیشمندان تبریز بود[۱۰].

کانون اولین نوگرایی در شعر ایران، در تبریز بوده است و زبان مشترکی که همهٔ این شاعران نوگرا با آن آشنا بودند زبان ترکی بود. آنها با این زبان با روند تحولات در ترکیه آشنا شده بودند و نشریه تجدد، یک نشریه دوزبانه فارسی - ترکی بود. می‌بینیم که این تحولات از پایتخت و مرکز ایران شروع نشد. افراد با اقلیم‌های زیستی متفاوت و با جنسیت‌های متفاوت می‌خواستند که شعر خود را بسرایند. البته این شاعران انقلابی و نوجو، ناوان سنگینی برای خواسته‌های خود می‌دهند. لاهوتی بعد از کوده نایی علیه رضاخان، مجبور به فرار از ایران می‌شود. شمس کسمایی هم پسرش کشته شده و به زندگی خود در انزوا ادامه می‌دهد اما تقی رفعت که حلقهٔ اتصال این گروه بود بعد از شکست حزب دموکرات آذربایجان و شهیدین گشته شدن خیابانی در ۱۲۹۹ هجری شمسی در ۳۱ سالگی دست به خودکشی می‌زند[۱۱].

نیما یوشیج

در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی منظومه «افسانه» که به نوعی بنیان شعر نو است، در شهریه قزوین میرزاده عشقی چاپ می‌شود و نیما یوشیج به شاعر افسانه مشهور می‌شود. نیما برای این منظومه مقدمه‌ای خطاب به شاعر جوان می‌نویسد که این مقدمه، مانیفست او محسوب می‌شود. در این مقدمه نکاتی وجود دارد که نه تنها خطوط اصلی تحولات شعری نیما را نشان می‌دهد که تاثیرات مدرنیته را بر رساله‌های هنری در ایران مشخص می‌کند و نمایانگر تحولات مشروطه نیز هست. قسمت‌های مختلف این مقدمه را بررسی می‌کنیم: «ای شاعر جوان! این ساختمان که «افسانه» من در آن جا گرفته است و یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد شاید برای دفعه اول پسندیده نتوانسته و آن را به اندازه من نپسندی. همین‌طور شاید بگویی برای چه یک غزل، این قدر طولانی و کلماتی که در آن به کار برده شده است نسبت به غزل قدماء سبک؟ اما بیگانه مقصود من همین آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است». در جای دیگر می‌نویسد «در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری که قدما را مفید ساخته است. چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص همه چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بتواند طبیعت را تشریح کند»[۱۲].

نیما نشانه‌های شعر خود را ایجاد یک مکالمه طبیعی و آزاد می‌داند که به تشریح طبیعت می‌پردازد و به تکلفات شعری قدما مقید نیست. نیما می‌خواهد مکالمه طبیعی و آزاد انسان زمان خود را وارد شعر کند. او می‌گوید: «هر قاعده و سنتی باید در برابر این خواهش طبیعت که طبیعت کلام گوینده باشد، رفو به زمین زده و تابع شود»[۱۳]. فرزین نتیجه می‌گیرد این است که هر حسب ذوق نکوین گرفته‌اند، وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم چهاری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند. چرا که موزیک ما سوبژکتیو است و اوزان شعری ما که به تبع آن سوبژکتیو شده‌اند به کار وصف‌های ابژکتیو که امروز در ادبیات هست نمی‌خورد»[۱۴]. در مورد لزوم توصیف ابژکتیو در جایی دیگر می‌گوید «باز می‌گویم ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن «دل وصفی و رویایی‌ای را که در دنیای باشعور آدم‌هاست به شعر بدهیم»[۱۵].

> نیما: این کافی نیست که با پس و پیش آوردن قافیه دست به فرم تازه بزنیم. باید که مدل رویایی‌ای را که در دنیای باشعور آدم‌هاست به شعر بدهیم

پس نیما می‌خواهد از قراردادهای شعر کلاسیک و از وزن، موسیقی و عروضی سنتی روی برگرداند و به توصیف عینی و ابژکتیو از جهان بپردازد. اما چگونه؟

از نظر مرلوپونتی اگر فلسفه بخواهد به اصل اشیا باز گردد و بخواهد کاملا توصیفی باشد و توصیفی از جهان عینی - آن سان که پیرسوژه ظاهر می‌شود - به دست دهد، باید جهان را آن گونه که به تجربه ما درمی‌آید توصیف کند. به همین منظور باید از نقطه عزیمت رویدادگی انسان و جهان به این درک نایل شود[۱۶]. این «رویدادگی» همان «هستی - در - عالم» in - der - welt است. از منظر مرلوپونتی، وجود ما همانا هستی - در - عالم است و ما با بدن‌هایمان در جهان حضور داریم و جهان را تجربه می‌کنیم.

نیما در مقدمه افسانه می‌نویسد «در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری که قدما را مفید ساخته است»[۱۷]. شعر نیما مکالمه‌ای آزاد و طبیعی بین اشخاصی واقعی، زنده و بدنمند می‌شود. در واقع در این ساختمان شعر نو، آدم‌ها که وجودشان «هستی - در - عالم» است و هایدن هایشان در عالم حضور دارند»، به صرف داشتن این حضور، حق و امکان صحبت کردن می‌یابند. همان گونه که مطالبات اجتماعی انسانی در عصر مشروطه مطرح می‌شود، در ادبیات نوی ایران نیز گفتوگوی طبیعی و آزاد آنها جانشین ادبیات دوره بازگشت و شعر فضایی می‌شود. انسان شعر نیما فضای مشخص است و دیگر نشانی از آن انسان نوعی و کلی ادبیات کلاسیک نیست. انسان‌های مشخص و بدنمند - یعنی تو، ده مردم - آن انسان کلی و مثالی سنتی را به همراه «شاه» که بازنمایی آن در هنر سنتی، مثل اعلای صورت مثالی و انسان کلی بود، به «گذشته» باز گرداندند. با ترک برداشتن دیوار استبداد شاهی در مشروطه، تصویر آن انسان کلی و استعلایی نیز خدشه‌دار شد که بروز آن را در شعر نیما نیز می‌بینیم. همان طور که نیما در شعر افسانه، آن عشق استعلایی در تفکر سنتی را که بی‌غرض و بی‌حظ و حاصل است رد می‌کند «که تواند مرا دوست دارد! و در آن بهره خود نجوید؟ هر کس از بهر خود در تکاپوست آنکس نپسندد گلی که نبوید/ عشق بی‌حظ و حاصل، خیالی است»

«حافظا این چه گید و دروغیست آنکز زبان می و جام و ساقی است؟/ آنقدی از تا نهد، باورم نیست آنکه بر آن عاشقم که باقی است/ عشق بازی که باقی است من بر آن عاشقم که فروندست»

در اینجا نیما به مخالفت با حضور آن انسان باقی و عشق به او در شعر کلاسیک برمی‌خیزد و به دفاع از آنکه رونده و فناپذیر است (انسان واقعی بدنمند) می‌پردازد.

دیدیم که در خلال تحولات جنبش مشروطه باز هم پاشیدن سوزه مرکزی «شاه» و آمدن قانون اساسی، نقش هویت‌های قومی نیز پررنگ‌تر شد و در واقع این هویت‌های قومی بودند که حق نادیده گرفته شده خود را مطالبه می‌کردند. به همین شکل عجیب نیست که در ادبیات فارسی هم این زبان محلی است که تحولات شعر فارسی را رقم می‌زند. همان طور که نیما یوشیج در نامه دیگری از کتاب «دنیا خانه من است» می‌نویسد: «جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها در خت‌ها، گیاه‌ها و حیوان‌ها، هر کدام نمی‌دانید چقدر مفید است. از استعمال آنها خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی، پایتخت است. روز استعمال این قواعد را به وجود آورده است»[۱۸].

پانوشت‌ها

۱- مرلوپونتی، ابژابارهای رمانتیسم، ترجمه عبدالله کوثری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۵، ص ۷۸.

۲- سراج خانی، علی، هگل و فلسفه مدرن، تهران، مهر نیوشا، ۱۳۸۲، ص ۲.

۳- همان.

۴- ابراهامیان، یرواند (۱۳۷۴) ایران بین ۲ انقلاب، ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، نشر نی، تهران، ص ۱۱۱.

۵- قانون اساسی ایران.

۶- میرابا کوزای، آوریس، واپای تقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره هاشمی، تهران، انتشارات روزنه و فرهنگستان هنر، ۱۳۸۱.

7. Jones , Amelia , 2002 , Body in Critical terms of Art History , ed by Roberts, p.254.

۸- تاکلین، ایندا (۱۳۸۵) بدن تکه تکه شده، قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته، ترجمه مجید اخگر، انتشارات حرفه هنرمند، تهران، ص ۲۵.

۹- ابراهامیان، صص ۱۲۲-۱۲۶.

۱۰- شمس کسمایی، روشنفکران ایران در قرن بیستم، ترجمه محمد دهقانی، تهران، مهرس، ۱۳۸۲، ص ۱۲.

۱۱- شمس کسمایی، محمد (۱۳۸۱)، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران، ص ۴۶.

۱۲- تاکلین، ص ۵۹.

۱۳- شمس کسمایی، ص ۴۶.

۱۴- همان، صص ۸۶ و ۸۷.

۱۵- همان، ص ۵۲.

۱۶- نیما یوشیج (۱۳۸۴)، مجموعه کامل اشعار، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ هفتم، انتشارات نگاه، تهران، صص ۲۲-۲۸.

۱۷- نیما یوشیج (۱۳۷۵)، دنیا خانه من است، انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، انتشارات یوسکو، تهران، ص ۱۶۰.

۱۸- همان، ص ۱۵۲.

۱۹- همان، ص ۱۶۱.

۲۰- مانیوز، ایریک، فلسفه فرانسه در قرن بیستم، ترجمه محسن حکیمی، تهران، نشر فقنوس، ۱۳۷۸، ص ۱۲۹.

۲۱- نیما یوشیج (۱۳۸۴)، ص ۲۸.

۲۲- نیما یوشیج (۱۳۷۵)، ص ۱۶۵.