Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Mute witnesses of history
The circulation of literature in the religious Hojrehs of Kurdistan

Mobin Rahimi[1]✉ | Taghi Azad Armaki[2]

1. Corresponding Author, PhD student, Sociology, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: Mobin.rahimi@ut.ac.ir
2. Professor, sociology, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: T.azad@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 10 February 2025
Received in revised form 28 April 2023
Accepted 1 June 2025
Published online 22 September 2025

Keywords:
Literary creation, Kurdistan, religious chambers, historiography of mentalities, mute tradition

ABSTRACT

The shadow of politics has always weighed heavily on literature in Kurdistan, in such a way that addressing the inner world of literary creations has been neglected. The issue of the present research is based on a two-sided criticism of the way of thinking about literature and its relationship to history and politics. Looking at literature from the perspective of a representative regime, national or class, is one of these shadows; and relegating nineteenth-century classical literature to the romantic and pre-political realm is another. The aim of the research is to reject these "purely" political shadows and address meta politics that classical literature practice in relation to history. Benjamin, Thompson and Rancière, at the intersection of history and literature, provide us with a constellation of concepts to abandon the representative view of literature and its reflexive relationship to history. Based on the immanently historiography of "mentalities", we approached classical literature (a poetic correspondence) on two levels. On the first level, we followed the traces of a common sense that ultimately crystallizes in the form of literature in religious chambers, and on the second level, we reread the poetic historicity engraved in the heart of this literature. The concern of this literature is not only non-political, but as a mute and underground tradition; an aesthetic and romantic moment, it has always been a place of speech for the demand for liberation after itself.

Cite this article: Rahimi, M. & Azad Armaki, T (2025) Mute witnesses of history-The circulation of literature in… , Sociology of Art and Literature (JSAL), 17 (1), 47-65. DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2025.390276.666361

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.390276.666361

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

شاهدانِ خاموشِ تاریخ
گردش ادبیات در حجره‌های مذهبی کردستان [*]

مبین رحیمی[۱]✉ | تقی آزاد ارمکی[۲]

۱. نویسنده مسئول. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. تهران: ایران. رایانامه: Mobin.rahimi@ut.ac.ir

۲. استاد گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. تهران. ایران. رایانامه: T.azad@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۲/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۳۱

کلیدواژه‌ها:
آفرینشِ ادبی، کُردستان، حجره‌های مذهبی، تاریخ‌نگاری ذهنیت‌ها، سنتِ خاموش

چکیده

سایه‌ی سیاست، همواره بر ادبیات در کُردستان سنگینی می‌کند، به‌گونه‌ای که پرداختن به جهان درونیِ آفرینش‌های ادبی، مغفول مانده‌است. مساله‌ی پژوهشِ حاضر مبنی بر یک انتقاد دو سویه، به نحوه‌ی اندیشیدن، پیرامون ادبیات و نسبتِ آن با تاریخ و سیاست تنظیم شده‌است. نگریستن به ادبیات از منظر رژیمِ بازنمودی، ملیتی یا طبقاتی، یکی از این سایه‌ها است؛ و پس راندن ادبیات کلاسیکِ قرن نوزدهمی به ساحتِ رمانتیک و پیشاسیاسی، سایه‌ی دیگری از آن. هدفِ پژوهش، پس زدنِ این سایه‌های «صرفاً» سیاسی، و پرداختن به سیاستِ خوداندیشی است که ادبیاتِ کلاسیک، در نسبتِ با تاریخ إعمال می‌کند. بنیامین، تامپسون و رانسیر در تقاطعِ تاریخ و ادبیات، منظومه‌ای از مفاهیم را در اختیار ما قرار می‌دهند تا نگاهِ بازنمودی به ادبیات و نسبتِ انعکاسی‌اش با تاریخ را کنار بگذاریم. بر مبنای تاریخ‌نگاریِ درون-ماندگارِ «ذهنیت‌ها» در دو سطح به ادبیاتِ کلاسیک (مکاتبه‌ای شاعرانه) پرداختیم. در سطح اول، ردپای حسِ مشترکی را دنبال کردیم که در حجره‌های مذهبی نهایتاً در قالب ادبیات متبلور می‌شود، در سطح دوم هم تاریخیتِ شاعرانه‌ی حک‌شده در دل این ادبیات را بازخوانی نمودیم. دغدغه‌ی این ادبیات نه‌تنها غیرسیاسی نیست، بلکه به‌مثابه سنتی خاموش و زیرزمینی؛ لحظه‌ای استتیکی و رمانتیسیستی، همواره مکانی گفتاری، برای خواستِ رهاییِ پس از خود بوده است.

استناد: رحیمی، مبین و آزاد ارمکی، تقی (۱۴۰۴). شاهدان خاموش تاریخ – گردش ادبیات در حجره های .... جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۷ (۱)، ۴۷-۶۵.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.390276.666361

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

Doi: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.390276.666361

[*] * این مقاله بخشی از رسالهٔ دورهٔ دکتری می باشد.

۱.مقدمه: شاعرِ رمانتیکِ حجره‌ها

بیایید به‌جای آغاز از یک نظام تثبیت‌شده‌ی تاریخی، برگردیم به تاروپودِ حسیِ تاریخ، به شب‌های زیبایی‌شناسیِ حجره‌ها در کُردستان، به همان اتاق‌های کاهگِلیِ سرشار از ادبیات. بازخوانی و فراخواندنِ همین دست‌خط‌های خاموش و زیرزمینی است که می‌تواند پرتوی باشد بر سایه‌های تاریخ. در همین سایه‌ها بود که ادبیات بر تاریخ عارض شد و در مقابل هم، تاریخ ردپایش را بر کلماتِ خاموش حک کرد. شاعرِ رمانتیکِ حجره‌ها، مه‌لا خدرِ شاویسی، متخلص به «نالی»[1] در همین ایام بود که در شب‌های شاعرانه‌ی حجره‌ها، کلمات یتیم را به شکوه سماواتِ زیبایی‌شناسی بازگرداند. برای شاعرِ رمانتیک، اگر مؤرخان و فیلسوفانِ آینده بگذارند، کلمات تنها حامل ذوق و قریحه‌ی شاعرانگی نبودند، در عین حال صدای خاموشِ سرزمین هم بودند؛ پچ‌پچِ بارگاه‌ها و زیارت‌گاه، درختان و چشمه‌ها، طبیعت و سنگ‌ریزه‌ها، و تارهای عنکبوتِ تنیده‌شده بر پنجره‌ی حجره‌ها که یادگارِ این‌بارِ تاریخ بودند.

اما برای مؤرخان و فیلسوفان، شاعرِ رمانتیکِ حجره‌ها نمی‌تواند در عمارت باشکوهِ تاریخ جایی داشته‌باشد. مگر حواریونِ تاریخ همان‌هایی نیستند که با ادبیاتِ سیاسی‌شان از نبوتِ دیرینه‌ی سرزمین دفاع می‌کنند. مادامی‌که نمی‌توان در کلامِ شاعرِ رمانتیک، سرنخی از این نبوتِ سیاسی پیدا کرد، پس نمی‌تواند جزء حواریون به‌شمار آید. «حواریون ناسیونالیسمِ کُرد، احمد خانی و حاجی قادر، مه‌لا یا روحانی بوند»(hassanpour, 1992: preface) همچون نالی خودآموخته‌ی حجره‌ها و شاعر بودند، اما ادبیات‌شان تهی از «پیام‌های سیاسی و آموزه‌های بیداری» نبود. شاعرِ حجره‌ها دلمشغولِ صورتِ زیبای کلام بود و حواریون اما، دغدغه‌ی «اتحادِ شاهزادگان» را داشتند، نه «حاکمیتِ عامه.» در این پیوستار تاریخی اگر ادبیت خود از همان آغاز بر سرنوشتِ مقدرشده‌ی تاریخ میخ-کوب شده‌باشد، پس نمی‌توان پایانِ رهایی‌بخشی را برای ساختار احساسِ مردمان، و تاریخی که می‌سازند متصور شد. «جای تعجب ندارد که ایده‌ی حاکمیت عامه حتی پنجاه سال بعد {از حاجی قادر کویی} در جمهوری کُردستان ۱۹۴۶ هنوز غایب است یا به سختی می‌توان آن را یافت.»(حسن‌پور، ۱۳۹۸: ۲۰۱) جای تعجب ندارد که ادبیات همان چیزی را می‌گوید که در آن بیرون دارد گفته می‌شود، در آن بیرون چیزهایی گفته می‌شوند که ادبیات دارد می‌گوید. در این دایره‌ی بسته بعید به‌نظر می‌رسد بتوان جایی برای شاعرِ رمانتیکِ حجره‌ها دست‌وپا کرد، چرا که گذارِ کلامش به بیرون از ادبیات نمی‌افتد. بایگانیِ تاریخِ طبقاتی هم پیشینه‌ی زیادی ندارد و در زمانه‌ی شاعر، طبقات هنوز متولد نشده‌بودند. در ردپای کلماتِ شاعر نمی‌توان اثری از «مبارزاتِ طبقاتی» پیدا کرد، آموزه‌های رمانتیسیستیِ شاعر در حدودِ همان «راه‌کارهای ساده‌ی اجتماعی، عدالت و صراط مستقیمِ آیینی» باقی می‌مانند.(محه‌مه‌د، ۲۰۱۰: ۲۴۲) «رستگاری» برای شاعرِ رمانتیکِ حجره‌ها به «خواب» رفتن است به این امید که «در خواب معشوق» را ببیند، برای همین بعید به‌نظر می‌رسد فریادرسی برای «استثمارشدگان» باشد.(ته‌یفووری، ۲۰۲۴: ۶۲) شاعرِ رمانتیکِ حجره‌ها، محو در سماواتِ زیبایی‌شناختیِ خودساخته‌اش در بهترین حالت می‌تواند متعلق به همان جهان پیشاسیاسی و فرهنگِ رمانتیکِ بی‌خبر از سیاست باشد.

پژوهشِ حاضر مبنی بر یک انتقاد دوسویه از نحوه‌ی اندیشیدن به ادبیات در جامعه‌ی کُردستان تنظیم شده‌است. در یک‌سوی این طیف، نگرش‌های ناسیونالیستی/طبقاتی اگرچه در مضمون در برابرِ یکدیگر قرار می‌گیرند، اما به‌لحاظ روش‌شناختی یک مواجهه‌ی این‌همان با ادبیات دارند. از پیش مفروض گرفتنِ مقولاتِ مشخصی تحت عنوان «ملیت» یا «طبقه» اگرچه ممکن است به لحاظِ مفهومی این دو نگرش را از هم متمایز کند، اما از آن‌جایی که ادبیات را مبنی بر جهانِ بازنمودی تفسیر می‌کنند، سر از همان چیز مشابهی در می‌آورند که به‌ظاهر تفاوتِ آن‌ها را تعین می‌بخشد. سرِ دیگر طیف را هم همان نگاهِ غیرسیاسی و اسطوره‌شناختی شکل می‌دهد که ادبیاتِ کلاسیکِ کُردی –در این میان نالی– را به جهان‌نگریِ رمانتیک پس می‌راند؛ احساساتِ رمانتیکی که هنوز به

1 .Mallah Xidir Ehmed Şawaysî Mîkayalî) Nalî_1797-187

ساحتِ سیاست وارد نشده‌اند و پیشاسیاسی هستند. از یک‌سو ادبیات اگر می‌خواهد سیاسی باشد یا می‌بایست در مورد «نابرابری‌های طبقاتی» باشد، یا «ستم ملی.» از سویی دیگر هم ادبیاتِ کلاسیک اگر چه سیاسی خوانده نمی‌شود، اما می‌تواند پایه‌ای باشد برای ادبیاتِ سیاسیِ پس از خود؛ همانگونه که احساسات رمانتیک شاعرانِ مکتبِ بابان، «نخستین هق‌هق‌های شیونِ سیاسی‌ای» هستند که بعدها در ادبیاتِ حاجی قادر کویی فوران می‌کند.(محه‌مه‌د، ۱۳۹۸: ۹۱)

مسأله‌ی پژوهشِ حاضر دقیقاً در این تقاطع آغاز می‌شود: تعهداتِ نویسندگانِ آثار ادبی، نمی‌تواند معیاری باشد برای سیاسی بودن یا نبودن یک آفرینشِ ادبی. نمی‌توان مبنی بر عناصرِ «صرافاً» سیاسی ادبیات را بازخواست کرد، و دقیقاً چنین بازخواستی بر ادبیات در کُردستان سایه انداخته است. از «احمدِ خانی»[1] به «حاجی قادرِ کویی»[2] شاهد یک پیوستارِ ادبی هستیم که همواره به جریان‌های تاریخی و سیاسیِ زمانه‌ی خود متصل است. ادبیات همان چیزی را می‌گوید، که تاریخ می‌سازد، و تاریخ هم همان چیزی را می‌سازد، که ادبیات می‌گوید. چنین نگرشی ادبیات را همواره به جهانِ بیرون از خود آویزان می‌کند. اما هدفِ پژوهشِ حاضر بیرون آمدن از منطقِ بازنمودی و پرداختن به جهانِ درونیِ خود اثر می‌باشد؛ سیاستِ ادبیاتی که لزوماً همبسته‌ی تعهدِ نویسندگان نیست. از این نظر دغدغه‌ی اصلیِ پژوهش، همان صدای خاموش، و به‌ظاهر غیرسیاسی‌ای است که الگوی پیوستاریِ «خانی–حاجی قادر» آن را به ساحتِ پیشاسیاسی پَس می‌راند؛ نالی، شاعرِ رمانتیکِ حجره‌ها.

۲.در نسبت با پژوهش‌های پیشین

می‌توان انبوهی از آثار را نام برد که به لحاظ موضوعی مرتبط با این پژوهش هستند. اما نسبت شاعرانگی با تاریخ و سیاست –تاکید بر أشعار نالی– می‌تواند زاویه‌ای برای نگریستن به تحقیقاتِ انجام شده باشد. هرگونه بازگشتی به ادبیات در کُردستان سَر از آثارِ نویسنده و فیلسوف، مسعود محمد (۲۰۰۲–۱۹۱۹) در می‌آورد. محمد در جستاری تحت عنوان «پایه‌ی شعر کُردی در ادبِ کوردیِ سده‌ی نوزدهم»(۲۰۱۰) سرآغاز شعرِ کُردی در کُردستان جنوبی را به شاعرانی همچون کوردی، سالم و نالی بر می‌گرداند. در نگاه نویسنده دو عامل بنیادین شرایطِ امکان شعر در چنین دوره‌ای را فراهم می‌سازد: «انقلاب فرانسه و ذکاوتِ سیاسی عبدالرحمان‌پاشا.» در نسبت با أشعارِ نالی، نویسنده اگرچه به بی‌طرفی و خودارجاع بودنِ این أشعار اشاره می‌کند، اما در نگاهش شاعرانگیِ این دوران همواره بیگانه با «سیاست» بوده‌است و همچون بستری پیشاسیاسی، زمینه را برای ظهورِ ادبیاتِ سیاسیِ پس از خود فراهم نموده است. از سویی دیگر امیر حسن‌پور (۲۰۱۷–۱۹۴۳) پژوهشگرِ برجسته‌ی دیگری است که در مکاتباتِ خود با مسعود محمد بر این باور است که «ادبیات، ادبیات نیست» و می‌بایست اثر را در نسبت با ساختارِ تاریخی و ایدئولوژیکیِ زمینه و زمانه‌اش مورد بررسی قرار داد. مبتنی بر همین مفروضات است که در رساله‌ی دکتریِ حسن‌پور تحت عنوانِ ناسیونالیسم و زبان(۱۹۹۲) شاعری همچون نالی، از قلم انداخته می‌شود؛ شاید به این دلیل که از نگاه نویسنده، این شاعر –برخلاف خانی و حاجی که أشعارشان حاملِ جهان‌نگریِ طبقاتی و سیاسیِ دوران خود است– هیچ نسبتی با سیاست و تاریخ ندارد. ریبوار سیویلی هم در پژوهش‌های خود درباره‌ی نالی، همچون مسعود محمد بر این باور است که مدرنیته و اقداماتِ دولت‌مردانِ امارت‌نشینِ بابان، در این دوران شرایط را برای ظهورِ شاعران ممکن می‌کند. سیویلی در «کتاب نالی»(۲۰۰۱) تلاش می‌کند سوژه‌گیِ شاعر را در پیوند با دو مفهوم «زمان و مکان» توضیح دهد: زمانی غیرتقویمی و مکانی تخیلی برای بازیابیِ گذشته‌ی مقدس. اما در نگاهِ نویسنده این زمان–مکانِ منفصل، نهایتاً به یک خوانشِ اسطوره‌شناختی منتهی می‌شود و خود را در ایگوی چندپاره‌ی شاعر باز می‌شناسد. رهبرِ محمود زاده در کتاب خود تحت عنوان «آفاقِ شعرِ نالی»(۲۰۲۰) از

1 .Ehmedê Xanî (1651-1707(

2 .Haji Qadir Koyi (1817-1897(

میخکوب‌کردنِ ادبیات بر ساختارِ سیاسی و اجتماعی فاصله می‌گیرد، و در کارِ شاعر لحظه‌ای «کیمیاگرانه» را باز می‌شناسد که در جهانِ دورنیِ خود ادبیات ممکن می‌شود. در نگاه محمودزاده هیچ شاعرِ کلاسیکی در کُردستان به‌اندازه‌ی نالی، خودارجاع و دورن-ماندگار نیست و به همین دلیل هم در اشعار نالی شاهدِ ایماژهای عادی و پیش‌وپا افتاده‌ای هستیم که تا پیش از آن از «ارزش ادبیِ» چندانی برخوردار نبودند. چنین اصلِ روش‌شناختی‌ای همسو با پژوهشِ حاضر است. اما نویسنده نهایتاً به سوژه‌گیِ شاعر باز می‌گردد و رادیکالیسمِ شاعرانه را مرتبط با بوطیقای فرم و نحوه‌ی به‌کارگیریِ زبان بررسی می‌کند. مسعود بیننده در جستاری تحت عنوان «نگاهی واریخت‌سازانه[1] به نالی»(۱۳۹۱) بر پراتیک ادبی و پروژه‌ی سیاسی نالی در نسبتِ با فرمِ خودآیین تاکید می‌کند. اما در نگاه نویسنده، نالی همچون میانجیِ نامرئی‌ای است که ریسمانِ سوژه‌ی کُردی را از احمد خانی به حاجی قادر کویی متصل می‌کند.

بنابراین می‌توان گفت که ادبیاتِ کلاسیک و رمانتیک سده‌ی نوزدهم، یا همچون لحظه‌ای سیاسی بر زنجیرِ پیوستار تک‌خطیِ ناسیونالیسم (الگوی خانی–حاجی قادر) به زمانِ بیرون از خود آویزان شده‌است و یا همچون لحظه‌ای پیشاسیاسی و رمانتیک (نالی) تنها زمینه‌ای زبان‌شناختی و اسطوره‌شناختی برای ظهور ادبیات سیاسیِ پس از خود بوده‌است. مفروضه‌ی پژوهش حاضر این نیست که ادبیاتِ سیاسی هیچگونه تاثیری بر زیست‌جهانِ سیاسی در کُردستان نداشته است. دغدغه‌ی اصلی پس‌زدنِ شکلِ خاصی از زمان است، که ریختارهای «صرفاً سیاسی» را بر ادبیات تحمیل می‌کند. در برابر چنین الگوی زمانیِ از پیش ساخته‌ای است که می‌توان در نسبت با تاریخ، از سیاستِ ادبیات پرسید؛ سیاستی که خاصِ نویسندگان نیست و در نگاهِ اول هم، تاریخ و سیاست در چنین آثاری غایب به‌نظر می‌رسد.

۳.بنیامین، تامپسون و رانسیر؛ تاریخ‌نگاریِ دورن‌ماندگارِ «ذهنیت‌ها»

یک ریسمانِ زیبایی‌شناختی و رمانتیک، در تار و پود پروژه‌ی بنیامین، تامپسون و رانسیر در بابِ تاریخ تنیده شده‌است؛ تقاطعی که گذشته‌ی ناتمام بر آن عبور می‌کند و پیوستارِ زمان را بَر هم می‌زند. جهان‌نگریِ رمانتیک، همان تلاطمِ زیرزمینی‌ای است، که به لحاظِ معرفت‌شناختی، مواجهه‌ی سه متفکر پیرامون گذشته را به به‌هم نزدیک می‌کند؛ تقاطعی که همواره یکی از مسیرهای انحرافیِ آن به ادبیات کشیده می‌شود. در آثار بنیامین، «منزلگاهِ رمانتیکِ آلمانی»(لووی، ۲۰۱۶: ۲۶)؛ در اثر درخشانِ تامپسون، «رمانتیکِ معکوسِ ویلیام موریس»(lowy,1996)؛ و در پروژه‌ی رهاییِ رانسیر، «نوشتارِ رمانتیکِ میشله»(رانسیر، ۱۳۹۲: ۶۲) همان مؤرخِ جمهوری‌خواه، تأثیری هستند که ردپای‌شان بر آثار تاریخ‌نگارانه‌ی این متفکران بَرجا مانده‌است؛ آثاری که به‌لحاظ روش‌شناختی با یکدیگر بیگانه نیستند: نجات خاطره‌های گیرافتاده در قعرِ گذشته، رهاندنِ گذشتگان از زیر بارِ خفتِ نسل‌ها، و ردگیریِ تجربه‌ی زیبایی‌شناختیِ کارگرانِ رهایی‌یافته، همان ریسمانِ ادبی و رهایی‌بخشی است که جهتِ روش‌شناختیِ این تقاطع را تعیین می‌کند. مفروضاتِ نظری وروش‌شناختی مقاله‌ی حاضر به همین لحظاتِ ادبی و زیبایی‌شناختی بر می‌گردد.

۱-۳.«در نخستین شامگاهِ نبرد معلوم شد که در نقاطِ مختلف پاریس، افرادی به‌صورت همزمان ولی مستقل از یکدیگر، به ساعت‌های بزرگِ برج‌ها و میادین شهر شلیک می‌کنند.»(بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۶۳) «همزمان ولی مستقل» دارد کارهایی انجام می‌شود که در نسبتِ با وضعیت، نابه‌هنگام به‌نظر می‌رسند. اما نابه‌هنگام نه به‌خاطرِ شلیکِ شورشی‌ها، بلکه به‌خاطرِ زمانِ «در راه»ی که از زمانِ عادیِ رخدادها جدا شده‌است. همین زمانِ از جا درفته است که دلالت‌های روش‌شناختیِ پروژه‌ی والتر بنیامین در نسبتِ با تاریخ را تعیین می‌کند. در تاریخ، برای بنیامین، ممکن است اثری از ردپاها باقی نماند، اما امکان ندارد هیچ پدیده‌ای برای همیشه «گُم»

1 .Anamorphosis

شود. در نتیجه گذشته هیچگاه تمام نمی‌شود و همواره در آن لحظاتی وجود دارند، که با زمانِ عادیِ تاریخ، همان «زمانِ فاتحان» به پیش نمی‌رود. برای همین مساله قبل از اینکه مربوط به شلیک‌ها باشد، خودِ ساعت‌ها هستند که همزمان، و در عین حال خارج از زمان مورد هدف واقع می‌شوند. زمان برای بنیامین، همان زمانِ «تقطیع[1]»شده‌ای است که «حافظه‌ای را بر می‌سازد و متعاقباً حتا برسازنده‌ی آینده‌هایی دیگری است.»(رانسیر، ۱۴۰۳: ۳۱) دقیقاً در چنین لحظه‌ای است که حسابِ «حقیقتِ تاریخی» از الگوی علت–معلولیِ «تاریخی‌گری» جدا می‌شود و برای بنیامین چنین حقیقتی تنها در شکل یک «منظومه»[2] متبلور می‌شود، لحظه‌ای که گذشته دست از سرِ زمانِ حال بر نمی‌دارد و پاره‌هایی از آن «همزمان، اما مستقل»، با لحظه‌ی حال جفت می‌شوند. استعاره‌ی «قراضه‌چین»[3] گویاترین تصویرِ مونتاژِ چنین منظومه‌ای است: «کلکسیونر[4] أشیای متروکه، از دست‌رفته و فراموش‌شده»(traverso, 2017: 47) و «کلکسیونر، شخصیتی حقیقتاً بالزاکی است.»(بنیامین، ۱۴۰۱: ۱۰۱) این استعاره همان مسیرِ انحرافیِ ادبیات در تقاطعِ تاریخ است: «پروژه‌ای با روشِ مونتاژ ادبی: آشغال‌ها و پس‌مانده‌هایی که فهرست نخواهند شد» و تنها قرار است «حقِ مطلب را در مورد خویش ادا کنند.»(بنیامین، ۱۳۸۸: ۹۹) در چنین چهار راهی است که ادبیات و تاریخ تقطیع می‌شوند و ردپاهای خود را بر مسیر یکدیگر بر جای می‌گذارند. «در نهایت این بنیامین است که از پروست قرض می‌گیرد.»(رانسیر، ۱۳۸۸: ۸–۱۱۷)

۲–۳.«اینجا تماشاگهِ معنویِ دگراندیشیِ فقیرمآبانه را شاهدیم، تماشاگهِ خیاطان و چرم‌فروشان و صابون‌سازان و آبجوسازان و بافندگان و حلبی‌سازان.»(تامپسون، ۱۳۹۸: ۴۱) فقرای زحمت‌کش، یا همان «مردمِ در راه» این‌بارِ مؤرخِ بریتانیایی، ادوارد پالمر تامپسون، نه در کارخانه‌ها و اتحادیه‌های کارگری، که در نوشتارهای معنوی و مذهبی است برای نخستین‌بار، تماشاگهِ نوشتاریِ خود را بر پا می‌کنند. «پس‌مانده‌ها»ی ادبیاتی که دغدغه‌ی بنیامین، به‌سخن وا داشتنِ آن‌ها بود، اکنون دیگر تنها قراضه‌های خاطره‌برانگیزی نبودند، وردِ زبانِ پیشه‌وران و رجاله‌ها شده‌بودند. برای همین پروژه‌ی تکوینِ تامپسون، نمونه‌ی درخشانی از «گشایشِ گذشته‌ی» بنیامینی است.(لووی، ۲۰۱۶: ۲۲۹) سنتِ ستم‌دیدگان، همان خاطره و حسرت‌های «جوراب‌بافِ فقیر» و «بافنده‌ی چرخِ دستی» هستند که این‌بار در ادبیات و متون مقدسِ هزاره‌گرایانه جویای سرنوشتِ خویش می‌شوند. همین ادبیات و نوشتار بود که «تماشاگهِ معنوی»-ای شد برای هزاران‌هزار جوان، به‌گونه‌ای که «داستانِ ماجراجویانه‌شان را در کتابِ کتاب‌ها، سیر و سلوکِ زائر جان بانین باز می-شناختند.»(تامپسون، ۱۳۹۸: ۴۱) شاید بخش‌های آغازینِ کتاب تکوین طبقه‌ی کارگر در انگلستان مهم‌ترین قطعاتِ این اثر درخشان باشد، اما ساختار احساسِ همین «تماشاگهِ معنوی» همواره زیر سیطره‌ی نقدهای ساختاری و اکونومیستی، مستور مانده است. در حالی‌که همین «منابعِ مغفول‌مانده ادبی» هستند که این اثر را به «بزرگ‌ترین شاهکار ادبی در تاریخ‌نگاریِ اخیر» مبدل کرده-اند.(کلارک، ۱۳۹۸: ۱۱۵) در نگاهِ تامپسون انقلاب صنعتی و صرفِ کارخانه‌ها نمی‌توانستند عاملِ اصلی شکل‌گیریِ طبقه‌ی کارگر در انگلستان باشد. «نیروی کارِ کارخانه یا جوراب‌بافان، میراث‌دارِ بانین بودند.»(تامپسون، ۱۳۹۸: ۲۱۰) انرژی فعال همین سنتِ زیرزمینی بود که بعدها بیانی برای انجمنِ نامه‌نگاری لندن شد. بنا به تعبیر ژاک رانسیر، تاریخ‌نگارِ بریتانیایی نشان می‌دهد «مکان‌های گفتار»[5]ی که باعثِ به‌صحنه آمدنِ طبقه‌ی کارگر شدند، نه «کارخانه‌ها، پادگان‌ها، کاباره‌ها و خیابان‌ها؛ که متون، عبارت‌ها و نام‌ها» بودند، چیزی شبیه به یک «نبردِ نوشتاری»[6](ranciere, ۱۹۹۴: ۹۳) حقوقِ بشر تامس پین، در معادن دست‌به‌دست می‌شد و هر

1. Fragmented time
2. Constellation
3. ragpicker
4. collector
5. Places of speech
6 .War of Writing

چاقوسازی نسخه‌ای از آن را با خود داشت. در دلِ همین جنگ‌های نوشتاری است که تجربه ممکن می‌شود. «خیال‌پردازی، نشانه‌ای است از اینکه انسان‌ها چه‌گونه حس می‌کردند و چه‌گونه امید می‌بستند و چه‌گونه عشق می‌ورزیدند و چه‌گونه نفرت می‌پراکندند و چه‌گونه برخی ارزش‌ها را در خودِ بافت زبان‌شان پاس می‌داشتند.»(تامپسون، ۱۳۹۸: ۶۰) گواهِ همین انگیزه‌های ذهنی بود که بعدها در کار ژاک رانسیر منتهی می‌شود به «روش تاریخ‌نگاریِ ذهنیت‌ها».[1]

۳-۳. «ادبیات، هر تکه‌ای از زندگیِ روزمره را بدل می‌کند به نشانه‌ای از تاریخ، و هر تکه‌ای از تاریخ را به عنصری شاعرانه.»(رانسیر، ۱۳۸۸: ۱۲۰) مونتاژی از نامه‌ها، جزوه‌ها و أشعارِ کارگری، ردپاهای انقلابی را به ژاک رانسیر نشان می‌دهد که پیش‌ترها در کار بنیامین و تامپسون در سایه باقی مانده بود: «انقلابِ استتیکی»[2]. برای اینکه به ساعت‌های میادینِ شهر شلیک شود، از پیش می‌بایست زمانِ ساعت‌های کار را متوقف کرد، اما نه با شورش در کارخانه‌ها که با «تقلا برای زیستن در یک جهانِ حسیِ متفاوت.»(رانسیر، ۱۳۹۹: ۳۰) فیلسوفِ فرانسوی روایت‌های کوچکش را از «تاروپود» تاریخ اجتماعی بیرون می‌کشد برای اینکه ببیند کارگران چگونه حس می‌کردند و «چه چیزهایی می‌نوشتند.» رانسیر در حین همین پژوهش‌های تاریخی پی می‌برد تجربه‌ی رهاییِ کارگران «در راستای انقلابِ استتیکیِ گسترده‌تری به‌پیش می‌رود که مشخصه‌ی آن رواج گسترده‌ی نوشتار است.»(رانسیر، ۱۳۹۲: ۶۱) برای فیلسوفِ فرانسوی نوشتار تنها فعالیتی آگاهی‌بخش و سرگرم‌کننده نیست، در عین حال روشِ دزدیدنِ زمان هم هست، همان زمانی که نجارِ پارکت‌کار به لحاظِ استتیکی آن را می‌قاپد و اشتیاق‌های تازه‌ای بر جهانِ ادراکی‌اش عارض می‌شوند. برای همین «ادبیات با آزاد کردنِ اشتیاق سیاست‌ورزی می‌کند.»(رانسیر، ۱۴۰۱: ۱۲۶) در نگاهِ رانسیر نمی‌توان خارج از ادبیات، در جستجوی تعهدِ سیاسی ادبیات باشیم. ادبیات، سیاستِ مختص به‌خودش را دارد. حرف‌های خاموشِ ادبیات همان کلماتِ یتیمی هستند که ممکن است به دستِ کسانی برسند، که نباید آن‌ها را بخوانند، مثلِ چاقوسازانِ انگلستانِ سده‌ی نوزدهم. مصادره‌ی همین زبانِ والا از جانب مردمانِ عادی «شرط ساختنِ تاریخ بود.»(رانسیر، ۱۳۹۲: ۶۰) رانسیر با تعمق در آثارِ ژول میشله، ردِ همین نوشتارِ خاموش را می‌گیرد؛ شکلی از «معرفتِ شاعرانه» که تاریخ بر آن حک شده‌است: «صدای خاک در زمانِ درو، به‌جای پرداختن به متونِ سخنرانان.» وظیفه‌ی تاریخ‌نگار نه بررسیِ خاطره‌های نوشته‌شده بر أسناد، که به‌صدا درآوردنِ یادمانی است که برای سخن‌گفتن ساخته نشده‌است؛ یک تکه پارچه، یک صندوقِ سَربسته و یا یک پُلِ مخروبه. «تاریخ‌نگار باید این شاهدانِ خاموش را به حرف بیاورد.»(رانسیر، ۱۴۰۱: ۳۵) تاریخ‌نگارِ ذهنیت‌ها، در پیِ همین صدای خاموش است.

۴.تحلیل اثرِ شاعرانه

«نالی بنیانگذارِ مکتب تازه‌ی شعر کلاسیکِ کُردی است.»(مه‌لا که‌ریم، ۲۰۰۹: ۷) همچون بسیاری از شاعران دیگر، در حجره‌های مذهبی، خواندن و نوشتن را فرا گرفت. این «کودک ندارِ شاره‌زووری» همان کسی است که بعدها «مدخلی می‌شود بر ادبیاتِ کُردی در سرتاسرِ سده‌ی نوزدهم.»(محه‌مه‌د، ۱۳۹۶: ۱۰) اما چند دهه بیشتر طول نمی‌کشد که امارت‌نشینِ بابان روبه موت است و شبِ شاعرانه‌ی حجره‌ها فرو می‌پاشد. هنوز میرنشینِ بابان پابرجا است که مه‌لاخدر به سفر حج می‌رود، اما در میانه‌ی سفر در سال‌های ۶-۱۸۴۵.م امارت فرو می‌پاشد. شاعر دیگر به کُردستان باز نمی‌گردد و از آنجا به سرزمینِ شام سفر می‌کند. در سال ۱۸۵۲ دور از سرزمین و در غربت قصیده‌ای می‌سراید و در آن جویایِ أحوالِ زادگاهش می‌شود، که به «قصیده‌ی شاره‌زوور» معروف می‌شود. در همان زمان یکی دیگر از شاعرانِ معاصرِ نالی در شهر سلیمانیه به‌سر می‌برد و از نزدیک شاهدِ تغییراتِ پس از فروپاشی است.

1. Method of the historians of 'mentalities
2. Aesthetic revolution

عبدالرحمان بگ صاحبقران[1] هم متخلص به «سالم» در پاسخ به قصیده‌ی شاره‌زوورِ نالی، چکامه‌ای بلند می‌سراید. باخوانیِ این مکاتبه‌ی درخشانِ تاریخی و شاعرانه، هدفِ این پژوهش است.

این مکاتبه، و بسیاری دیگر از دست‌خطها و دیوان‌های شاعرانِ سده‌ی نوزدهم همچنان در زیرزمینِ حجره‌ها خاک می‌خوردند تا اینکه در سده‌ی بیستم یک فیگورِ روحانی که خود مدرسِ حجره‌های دشتِ شاره‌زوور بود، گذرش بر این دست‌نوشته‌های غبارگرفته می‌افتد. مه‌لا عبدالکریم مدرس[2] در خانقاهِ بیاره[3] و بعدترها با همکاری پسرانش فاتحِ عبدالکریم و محمد ملاکریم، نسخه‌های دیوان شاعران سده‌ی نوزدهم را گردآوری، و بر آن‌ها شرح می‌نویسند. بسیاری از نویسندگان و ادبیان بر این باور هستند که اگر پروژه‌ی «مدرس‌های ماموستا» در قرن بیستم پیرامون ادبیات شکل نمی‌گرفت، ادبیاتِ سده‌ی نوزدهم در کُردستان به این شکل دقیق و منسجم منتشر نمی‌شد. بنا به گفته‌ی محمد کریم هه‌ورامی: «ماموستا عبدالکریم همان کسی بود که توانست آن طلسم را بشکند، سرِ آن گنیجنه‌ی بزرگ را بر داشت.»(هه‌ورامی، ۲۰۱۳ / ۲۱:۵۰) بنابراین بدون سَرَک کشیدن به زیرزمینِ حجره‌ها، فهم درون‌ماندگارِ چنین ادبیاتی ناممکن به‌نظر می‌رسد.

۱-۴.حسِ مشترکِ زیرزمینی، از حجره

در طولِ سدها سال رسم بر این بود که اگر بر روی زمین، کتاب یا کاغذی را بیابند، برای جلوگیری از بی‌حرمت‌شدن، آن کلام را به طاقچه‌ی مخروبه‌ها بَرگردانند تا مبادا جهانِ ناسوتی، ساحت الاهیاتِ کلام را نامقدس گرداند. در این سرزمین، متون نوشتاری همواره بیشتر از کلام شفاهی هاله‌ای مبارک را پیرامون خود داشته‌اند. کلام و کاغذ از احترام خاصی برخوردار بوده‌است؛ اگر چه بیشتر مردم نمی‌توانستند آن را بخوانند. در این سرزمین «بارها و بارها نگریسته‌ایم، تو هم نظاره‌گر بوده‌ای، بزرگ و کوچک، ثروتمند و فقیر، قدرتمند و بی‌قدرت، برگه‌ی کاغذی را از روی زمین برداشته‌اند و با بوسیدنش دوباره آن را در درزهای یک کهنه دیوار گذارده-اند».(محه‌مه‌د، ۲۰۱۰: ۹۴) طی سده‌ها در لابلای بایگانیِ تاریخ این سرزمین، سنت‌های فرهنگی، به شیوه‌ای آرام و خاموش آن‌هم در یک رابطه‌ی منفی، در حال شکل‌گیری بودند؛ کمااینکه ساحتِ مادی و اقتصادی همواره ثابت بوده‌است. تبارِ این حرمتِ فرهنگی، به یک اشاعه‌ی تاریخی بر می‌گردد: انتشارِ فرهنگیِ آیین اسلام. «تحصیلات در جامعه‌ی کُردستان پس از پذیرش اسلام به منظور دینی پدیدار شد.»(خزنه‌دار، ۲۰۰۱: ۶۳)

در کُردستان همسو با برآمدنِ پرتو فرهنگیِ اسلام، در قرن ششم هجری، مراکز آیینی و مساجد متعددی سَر برآورند. فراتر از تاریخ تقویمی، نحوه‌ی پذیرش این پدیده‌ی نوظهور است که همچنان مواجهه‌ای ناهمخوان است؛ ناهمخوان از این نظر که در یک قرابت منفی، بدون هیچگونه نهاد تنظیم‌گر و مرکزیتِ دیوانی، اینگونه به دریافتِ سویه‌های فرهنگیِ اسلام می‌روند؛ آن‌هم در روستاها. «در روستاهای کُردستان عراق و ایران، هر روستایی که جمعیتش بالغ بر ۵۰ خانوار بود یک «ماموستا»ی[4] آیینی، مسجد و یک مدرسه‌ی دینی در آنجا داشتند.»(ئیبراهیم زه‌لمی، ۲۰۱۴: ۲۳۳) در کنار مساجد، مدارسِ آیینی‌ای به‌نامِ «حجره»[5] در راستای فهمِ جهان‌نگریِ

1. Abdul-Rehman Begi Saheb-Qiran (Salim_1806-1870(
2. Abdul Karim Mudarris (1903-2005)
3. Byara
4. Mamosta

«ماموستا» بر کسانی اطلاق می‌شود که عالمِ دینی، و امروزه معلم و استادِ داشنگاه هم هستند.

5. Hojreh

اتاقی در کنار مسجد که متعلمین مدارس آیینی در آنجا هم درس می‌خواندند و هم زندگی می‌کردند.

دینی، تفسیر قرآن و انتقالِ سنت دایر شدند. بر خلاف جریان مدرنیته‌ی شهری، در این دوره‌ی پیشامدرن، فعالیت مدارس و حجره‌های روستایی بود که عهده‌دارِ آموزش می‌شدند:

روستای ما در منطقه‌ای عقب‌افتاده، در کُردستانی عقب‌افتاده؛ آن‌هم در سرزمینی توسعه‌نیافته، نزدیک به مرز بود. تحصیل در آنجا بسیار کم بود. جاده و راه‌های ارتباطاتی وجود نداشتند. برق نداشت و از همه مهم‌تر مدرسه‌ای وجود نداشت. شاید این از بخت من بود که روستای ما در آن منطقه، از آن روستاهایی بود که پافشاری می‌کردند که «مه‌لا»[1] و «فه‌قی»[2] داشته‌باشند. در روستای ما از زمانی که چشم به‌جهان گشودم پیشترها هم نمی‌دانم از چه زمانی مه‌لا و فه‌قی در آنجا زندگی می‌کردند ... خیلی خوب به‌خاطر می‌آورم بیست‌ویک کودک باهم درس می‌خواندیم ... در آن‌زمان مه‌لا شدن خیلی مهم بود چرا که در روستا تنها مه‌لا بود که سواد خواندن و نوشتن داشت. به همین دلیل می‌توانیم بگوییم که روستای ما یک مرکز زنده برای تحصیلات و تفکر دینی شناخته می‌شُد. برای همین مردم به‌آنجا می‌آمدند.»(حه‌سه‌ن‌زاده، ۲۰۱۲: ۱۳)

این مواجهه به این دلیل ناهمخوان است که شرایط مادیِ امکانِ معرفت، راه را بر هر گونه از جا دَر رفتگی بسته است. برای همین در یک رابطه‌ی منفی میانِ وضعیت و آگاهی، چنین روحانیتِ رستگاریافته‌ای شگفت‌آور به نظر می‌رسد. «کلمه‌ای به‌نام حجره، یک چهاردیواری. در حقیقت نمی‌دانم چه رمز و رازی در این کلمه و چهاردیواری نهفته است ... در شگفتم که یک چهار دیواری کاهگِلی در کُردستان به نام حجره، برای ما تبدیل شده است به دانشگاه و آکادمی؛ سرچشمه‌ی فورانِ این همه عتیقه، جواهرات، هنر، جوهر، شرافت و کرامت ملی.»(ئه‌حمه‌دیان، ۱۳۹۶: ۱۵۸) این بنیادهای مادی تاریخ نیستند که یک چهار دیواری کاه‌گِلی در روستا را به یک آکادمی تبدیل می‌کنند. خاستگاه این قرابت‌های شگفت‌آور –به‌لرزه در آوردن پیوند میان جایگاه و نحوه‌ی اندیشیدن– به اتصلاتی بر می‌گردد که در ساحت‌های زیرین ادراک و احساس ایجا می‌شوند. انتخاب قبل از اینکه استوار بر آگاهیِ برآمده از شرایط باشد، بر ادراکی استوار است که از پیش جایگاهش را ترک کرده‌است. در یک سرزمین رهاشده و پاره‌پاره، حکمرانیِ تنظیمی شکل نگرفته است تا به لحاظ نهادی چنین تجربه‌هایی شرایط امکان یابند. برای همین نحوه‌ی پذیرشِ علوم و فرهنگ اسلامی در کُردستان محصول رهاشدگی از هرگونه آپاراتوس تنظیمیِ جهت‌دهنده است؛ به همین دلیل هم تاب حرارتِ حجره‌های روستایی بیشتر از شهری است.

از قرن یازدهم میلادی تا اوخر قرن بیستم، برپایی و تأسیسِ این مدارس باعث شکل‌گیری شکل خاصی از «جابجایی» در این سرزمین شد. از دیاربکر در کُردستان شمالی (ترکیه‌ی کنونی) گرفته تا سلیمانیه و دشتِ شاره‌زوور[3] در کُردستان جنوبی (عراق) و از آنجا به مهاباد در ایران، محصلینِ حجره‌های دینی که به‌نام «فه‌قی» شناخته می‌شدند همواره در جستجوی علوم دوازده‌گانه‌ی اسلامی، ریاضیات و آسمان‌شناسی این ناحیه‌ی کمانی‌شکل را پیموده‌اند:

---

1 .Mala

مه‌لا (تلفظ می‌شود مَلا بدون لام مشدد) اطلاق بر کسانی که در حجره‌ها دوازده علم اسلامی را می‌خواندند.

2 .Faqe

در زبان کوردی فه‌قی –تلفظ می‌شود فَقِ– معادل همان فقیه در زمان عربی و فارسی نیست. معنای فه‌قی بیشتر به فقه نزدیک است که در بردارنده‌ی دانستن و فهمیدن است؛ تا مجتهد بودن. فه‌قی نامی بود برای متعلمین مدارس آیینی؛ نه مدرس یا فقیه و صاحب‌نظر. «فه‌قی کسانی بودند از سن ۱۲–۱۰ سالگی در مساجد حجره‌های مخصوص به‌خود را داشتند که در آنجا علوم آیینیِ اسلام، زبان عربی، و برخی از مطالب فلسفه، ریاضیات و آسمان‌شناسی را می‌خواندند.»(مدرس، ۱۹۷۶: ۱۹۴)

3 .Shahrizor

«همانگونه که مجنون دیوانه‌ی لیلا بود؛ سرما و گرما، گرسنگی و سیری را احساس نمی‌کرد، من هم شیفته‌ی دوازده علمِ اسلامی بودم؛ به‌ویژه حاشیه‌های قزلجی بر تصریف مه‌لا علی، پینجوینی بر (برهان کلنبوی) و (کلنبوی اداب)، و همچنین حاشیه‌های خیالی بر عقاید نسفی، و حاشیه‌های ابوطالب بر سیوطی ... به‌واسطه‌ی جستجوی این علوم همه‌ی مناطق کُردستان ایران و عراق را زیر پا گذاشته‌ام.»(ئیبراهیم زه‌لمی، ۲۰۱۴: ۲۳۳)

در حجره‌های مذهبی، تعلیم همواره در گردش بود به این صورت که فه‌قی برای مدتی در یک حجره درس می‌خواند و خواندن کتاب بعدی را به حجره‌ی دیگری می‌برد. برای فه‌قی تسلط بر روی حاشیه‌ی متون مذهبی، ارزش تعلیمیِ والایی داشت و به همین خاطر در جستجوی شارحانِ بهتر، به همه‌ی حجره‌های کُردستان عراق و ایران سر می‌زدند. «به‌ندرت اتفاق می‌افتاد که یک فه‌قی همه‌ی سطوح خواندن را در یک حجره به اتمام برساند، به خاطر همین مدام در حال گردش بود. از یک ناحیه به ناحیه‌ای دیگر، به‌خصوص اگر شهرتِ یک ماموستای بزرگ را می‌شنید حتما به محضر ایشان می‌رفت. این رفت‌وآمد در مدارسِ قدیمیِ دینی به یک رسم تبدیل شده بود».(خزنه‌دار، ۲۰۰۱: ۶۶) همین سنتِ «جابجایی» موجب شکل‌گیریِ شیوه‌ی دیگری از ادراک و احساسِ زیرزمینی شده‌بود. در سرزمینی که به‌واسطه‌ی مرزهای سیاسی از هم پاره‌پاره شده‌است، وضعیتِ تاریخی همواره حکم می‌کند شیوه‌های اندیشیدن می‌بایست همخوان با جایگاه‌های مقررشده باشد. اما حجره در ساحتِ حسانیت همچون یک پینه‌دوز عمل می‌کند، که وصله‌های ناجور را به یکدیگر پیوند می‌زند؛ طی چندین سده این پینه‌دوزی در کار دوختنِ همین پاره‌های احساسی بود. نویسنده و فیلسوف، مسعود محمد ، فرآیندِ شکل‌گیریِ این احساسِ خاموش را چنین توصیف می‌کند:

در کُردستان رفت‌وآمد برای تعلیم در مسجد، پیوندی از آن شکل را ممکن کرده است که همتایی ندارد. نه بازرگانی، نه کشاورزی، نه پیشه‌سازی، هیچ کسب‌وکار دیگری که باعث رفت‌وآمد مردم و آشنایی‌شان باهم می‌شود، نتوانسته است سرتاسر سرزمین کُردها را به‌اندازه‌ی گشت‌وگذار فه‌قی و مه‌لا به یکدیگر متصل کند؛ به‌گونه‌ای که در همه‌ی کُردستان پخش شده بودند و از روستایی به روستایی دیگر و از شهری به شهری دیگر به‌منظور تحصیل جابجا می‌شدند و در این جابجایی‌ها مردم را می‌شناختند و به یکدیگر می‌شناساندند ... زمان دور و درازِ خواندن و ماندگاری در غربت، عمق و گسترانگی‌ای به این پیوند بخشیده است و آن را چنان در میان مردم ایجاد کرده است که ناممکن است در ساحت دیگری چنین امری ممکن شود.»(محه‌مه‌د، ۲۰۱۰: ۱۷۰)

در سده‌ی نوزدهم است که این احساسِ پنهان سَر بر می‌آورد و روئیت‌پذیر می‌شود، همان لحظه‌ای که مرزهای تثبیت‌کننده جابجا می‌شوند. رفت‌وآمد مه‌لا و فه‌قی تنها یک جابجاییِ جغرافیایی و فرهنگی نبود، در لایه‌های زیرینِ این شیوه‌ی تعلیمی، ساختار احساسِ پنهانی هم در گردش بود. دیالکتیکِ جابجایی و ماندگاری در حجره‌ها، قبل از اینکه شناخت و دانش به همراه بیاورد، موجبِ شکل‌گیریِ اتصالات و از جا دَر رفتگی‌های جدیدی می‌شُد. جابجاییِ میان‌حجره‌ای در بطن خود دربردارنده‌ی شکل جدیدی از مکان‌نگاری بود، فضایی متشکل از زمان‌های ناهمخوان و مکان‌های نامرتبط. از ریخت انداختنِ زمان‌های مقررشده و بازاتصالِ مکان‌های نامرتبط، ریسمانی از حسِ مشترک اما زیرزمینی را به‌وجود آورده‌بود. بنابراین می‌توان گفت حجره‌ها و مساجد در کُردستان، از پیش چفت‌وبست میان «جایگاه» و «معرفت» را بَرهم زده بودند. زندگی «معنوی و عقلی» در کُردستان همواره در پیوند مستقیمی با زندگیِ «مادی» نبوده است. همین احساسِ در گردشِ خودآیین بود که در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی، راه برای برآمدنِ ادبیات در سده‌ی نوزدهم را هموار کرد.

۲-۴.رستاخیزِ شاعرانه‌ی تاریخ

شـه‌و هات و ئه‌من مه‌سـتی خه‌یالاتی که‌سیکم
مه‌شغـولی نه‌فه‌س گرتنـی موشکین نه‌فه‌سیکم

لەم حوجـرە لە بەر پەنجەرە کـەوتم و دەخوینم
بی‌عەینـی دەلیی بولبولی گوشەی قەفەسیـکم
هەم واریـسی فەرهادم و هەم نائیبی مەجنـون
وا تی مـەگە قـوربان کە گـــەدا بولهەوەسیـکم[۱]

شب در حال فرا رسیدن است و خیال‌پردازی‌های یک بارگاهِ مقدس، پیرامونِ حجره‌ی «ماموستا»[۲] را فرا می‌گیرد؛ فراخوانی برای بازگشت به رساله‌های قرن نوزدهمی و مرورِ دوباره‌ی آن‌ها. «شاعر»[۳] یکه‌وتنها در شب‌های حجره، مشغول نگاشتن است و رهایی از قفس را در ساحتِ ادبیات ممکن می‌کند. اما غبارِ تاریخ سنگین‌تر به‌نظر می‌رسد و کلام شاعر به بیرون از پنجره‌ی حجره نمی‌رسد. بارگاه، ماموستا را فرا می‌خواند به شنیدن نجوای شاعر در آن زیرزمین. شبحی میان «شاعر» و «ماموستا» در رفت‌وآمد است. پودِ ریسمان تاریخ در دستانِ شاعر و تارِ آن را قرار است ماموستا ببافد. شبحی از گذشته پیرامون حجره‌ی ماموستا می‌چرخد و در قرن بیستم تنها روحانیتِ رستگاریافته می‌تواند با خوفِ خاموشِ سده‌ی پیش از خود مواجه شود. خوفِ رستاخیز، همان شهادتِ خاموشی است که در سرتاسر قرن نوزدهم در حجره انباشت شده‌است. تارِ عنکبوت، پنجره‌ی حجره‌ی شاعر را تنیده است و کلامِ رهایی را به‌بند کشیده است:

دل نایەلی بلیم چییە سامانی حـوجـرەکەی
هەر تاری عەنکەبووتە حیجابی بیرون و دەر[۴]

بیایید قبل از اینکه به زیرزمینِ حجره‌ها سَری بزنیم، خاطراتِ ماموستا در بارگاهِ مقدس را مرور کنیم. عبدالکریم مدرس به‌خاطر می‌آورد پنج سال بیشتر نداشت که پدرش او را به حجره می‌برد: «مرحوم پدرم وصیت نمودند که پس از مرگِ ایشان خواندن را رها نکنم ... همچنین می‌خواست که کاغذ، قلم و جوهر بخرد و پیوسته دست به‌قلم باشم تا مبادا پس از ایشان دستم به جایی نرسد.»(مودەرریس، ۱۳۹۴: ۳۱) همین کودکِ خودآمخته‌ی حجره‌ها بود که بعدها شارح و کاشفِ ادبیاتِ زیرزمینی می‌شود. بعدها که اجازه‌نامه‌اش را که دریافت می‌کند عازمِ روستای نیرگزه‌جار[۵] می‌شود. آن‌زمان هنوز با عنوان مدرس شناخته نمی‌شد. در حجره‌ی نیرگزه جار چند سالی تدریس می‌کند و همان‌جا دو کتاب هم تألیف می‌کند. «از ۹۰۰ سال پیش در این روستا حجره و مدرسه‌ی آیینی» برپا بوده‌است. این روستا «کتابخانه‌ی بزرگی» داشته است و «دست‌نویس‌های زیادی در این کتابخانه» موجود بوده‌اند.(مه‌عرووف هەورامانی، ۲۰۱۳ / ۵:۲۸) سه سال در آنجا ماندگار می‌شود و نهایتاً در سال ۱۹۲۸ (۱۳۰۷.ش) رهسپار «شارەدیی»[۶] بیاره

---

۱. شب فرا می‌رسد و من سَرمست از خیالِ یارم، منتظرم تا نفَسِ عطرآگینش را برباییم. در این حجره جلوی پنجره همچون بلبلی در گوشه‌ی قفسی نشسته‌ام، به فکرت خطور نکند که هوس‌بازم، هم وارث مجنونم و هم نایبِ فرهاد! (نالی، ۲۸۳: ۱۹۷۶)

۲. منظور از «ماموستا» مەلا عبدالکریم مدرس است.

۳ . منظور از «شاعر» نالی و سالم هستند که أشعارشان با ذکرِ منبع در متن آمده‌است.

۴. قلبم از بیان حکایتِ سرنوشتِ حجره‌ات عاجز است. عنکبوت همچون پاسبان، تارش را بر در و دیوارِ حجره تنیده است. (سالم، ۲۰۱۵: ۳۳۹)

5 .Nergizajar

6 .Subdistrict

شارَ–دِ/ اطلاقِ روستا بر هرکدام از ناحیه‌های دشتِ شارەزوور، نادرست به‌نظر می‌رسد. برای همین در کُردستان به چنین روستاهایی «شارەدی»۶ می‌گویند: ناحیه‌ای که شهر به‌نظر نمی‌رسد، و نمی‌تواند روستا هم تلقی شود. «شارەدی» به لحاظ فرهنگی پویا است و به‌لحاظ اقتصادی ساختاری مشابه با روستا دارد. کثرتِ میزان ارتباطات و سطح تعلیمات، مؤلفه‌هایی هستند که به شارەدی جلوه‌ی شهر می‌بخشند، اما در عین حال نوع معیشت و مناسبات اجتماعی، نشان از ساختار زندگیِ روستایی دارد.

می‌شود و به مدت ۲۴ سال در آنجا به تدریس می‌پردازد. در همین ایام است گذرش بر ادبیاتِ حجره‌ها می‌افتد. آن‌زمان خانقاه بیاره بسیار پر رونق است و طلبه‌های زیادی را می‌پذیرد. از دیرباز چند تار مو از محاسنِ پیامبر اسلام جلوه‌ای مقدس به بارگاه آن‌جا بخشیده بود؛ کانونی برای جمع‌شدنِ اهل دین و تصوف، عالمان و ادبیان. همین باعث شده بود به لحاظ اجتماعی و فرهنگی همیشه پویا و محل گردآمدن علماء و محصلینِ نامدار باشد. خانقاهِ بیاره قدمتش به زمان شیخ عمر ضیاءالدین به سال ۱۸۸۵ بر می‌گردد:

«شیخ عمر ضیاءالدین در زمینه‌ی جمع‌کردن کتاب علم و شریعت برای حجره‌ی بیاره نهایت تلاشش را به‌کار می‌گرفت. همین باعث به‌وجود آمدن کتابخانه‌ی بزرگی شده بود و هر کتابی که به دست ایشان می‌رسید به مکتب‌خانه اهداء می‌نمود و مُهرِ وقف را بر آن‌ها حک می‌کرد. در این کتابخانه، هر نوع کتابی یافت می‌شد؛ کتاب چاپی، دست‌نویس و نایاب.»(موده‌ریس، ۲۰۱۱: ۱۳۲)

رفت‌وآمد میان دشت شاره‌زوور و هه‌ورامان[1] در کُردستان ایران امری عادی بود و با پای پیاده این مسیر پیموده می‌شد. مه‌لا عبدالکریم مدرس هم مثل همه‌ی فه‌قی‌های دیگر مدام در حال رفت‌وآمد میان دو بخشِ کُردستان در ایران و عراق بود. ماموستا، زاده‌ی آستانه بود. کسانی‌که در این نواحی متولد می‌شوند و زندگی می‌کنند، یک تعلق آستانه‌ای هم دارند؛ فاصله‌ای برای بیرون زدن از مرزها. در آستانه همه‌چیز تعلیق می‌شود و قاپیدنِ چنین فرصتی منتهی به بازیِ آزادِ اندیشه و ادراک می‌شود. همین جذبه‌ی رهاشده است که ماموستا را به بارگاهِ بیاره بر می‌گرداند. بارگاه مقدس در مرز میان ایران و عراق است. اما در این ناحیه همیشه قسمی از خاک باقی می‌ماند که میله‌های مرزیِ دو طرف در آن به یکدیگر نمی‌رسند و منحرف می‌شوند. برای همین حساب‌وکتابِ قانون در این ناحیه نمی‌تواند نبضِ اندیشه و زمان را تسخیر کند. مازادِ از جا در رفته‌ای وجود دارد که نام‌ناپذیر است. همین باعث می‌شود که نقشه‌ی خاکیِ این بارگاه، به‌خاطرِ خودآیین بودن، مقدس جلوه نماید؛ آیینِ عالمانه و عارفانه‌ای که در قالبِ ادبیات متبلور می‌شود:

«بیاره‌ی آن‌زمان، در نسبت با کُردستان عراق کمتر از یک دانشگاه نبود. همانگونه که در کُردستان رسم بود از نماز صبح تا یکی دو ساعت بعد از نمازِ مغرب، در خانقاه، حجره و پشت‌بام‌ها صدای درس خواندن و مرورِ فه‌قی بر کتاب‌ها شنیده می‌شُد. بیاره در میان دو کوه قرار دارد و طنینِ مرورِ آن‌ها منعکس می‌شد. پس از آن هم تا دیروقت‌ها خاموش و بی‌صدا کتاب‌ها مطالعه می‌شدند. در حقیقت تأسیسِ مدرسه به این شکل و شمایل نمونه‌ای از جمال و روش زیبای زمان حضرت ضیاءالدین بود.»(موده‌رریس، ۱۳۹۴: ۱۴۷)

تکینگیِ زیبایی‌شناسیِ حجره در کُردستان محصول همین از جا دررفتگیِ زمان‌ها و مرزها است. آن زلزله‌ی ادراکی که حسانیتِ چند سد ساله‌ای را روی هم تلنبار می‌کند در حال پدیدارشدن است. ممکن است شیوخ، ملاک باشند و در سایه‌ی آخرت، برای دنیا هم انباشت کنند. می‌توان اینجا تاریخ را طبقاتی مونتاژ کرد و قرابتِ مثبتی میان تصوف و فئودالیسم برقرار کرد. اما روش تاریخ‌نگاریِ ذهنیت‌ها، در ساحتِ جهانِ ادراکی، قرابت‌های منفی‌اش را برقرار می‌کند، نه در یافتنِ عینیت برای مقولاتِ تاریخ‌نگار. پنهان از میل به‌انباشت، کتاب‌ها و رساله‌های دست‌نویس هم در گردش بودند. سیاست و تاریخِ خاموشِ حک‌شده در این رساله‌های دست‌نویس، همان شهادتِ خاموشی است که در زیرمین حجره منتظر رستگاری بود. چیزی به‌جزء این ادراکِ حسی نمی‌توانست ماموستا را به آن آستانِ مقدس بازگرداند:

وه‌ک پیری خوردساله خـه‌می داری (پیر مه‌صـــوور)
مـه‌شغـوولی له‌غـزشه، هه‌مـه جا، پایی تا بـه سـه‌ر
ئه‌و بـه‌رده‌کانی نـاوی نـرا قصـنی شـه‌خصـــه‌که‌ی
دایـان به شاخـــی داره‌کـه‌یا، تـــورکی بی هـونـــه‌ر

1 .Hawraman

وەک چـاوی بی‌غـەمـانه، هەمـــوو شیـوی ئـــاودار
بەس موشکیله له چەشـمەیی ئەو قەطـره بیـته دەر[۱]

طنین کلامِ شاعر در گوش ماموستا همچنان منعکس می‌شود. در بارگاهِ مقدس، در آن آستانه‌ی نام‌ناپذیر که در دره‌هایش مرورِ فه‌قی بر کتاب‌ها منعکس می‌شود، ادبیاتِ خاموش دوباره فعال می‌شود. در همهمه‌ی گفتار شفاهیِ مشایخ و سکوت ریاضتِ عارفانه‌ی صوفیان، شاعر می‌خواهد که برگ‌های درختانِ بارگاه به سخن دربیایند و ماموستا را فرا می‌خواند به خواندن تاریخِ حک‌شده بر جلوه-های خاموش. چنین فراخوانی ایده‌آلیستی و متافیزکی به‌نظر می‌رسد، اما تاریخ هیچگاه در یک زمان مشخص ساخته نمی‌شود و تاروپود آن قرن‌ها با هم فاصله دارد. خیال‌پردازی‌های شاعرانه، بازنمود جهانِ بیرونی در ادبیات نیستند. نشانه‌های شاعرانه، سیاسی هستند و تاریخ حک‌شده بر أشیای روئیت‌ناپذیر را إفشا می‌کنند. برای همین فراخوانِ شاعر دعوتی به‌خواندنِ أشیا و رساله‌های ولگرد است. ماموستا زاده‌ی این بارگاه است و می‌تواند رمزگشایی کند؛ از این توان برخوردار است که خوفِ رستاخیز مردگان را تاب بیاورد، آیاتِ مواجه‌شدن با ارواح را خوب بلَد است:

«در بیاره کتابخانه‌ی بسیار بزرگ و به‌خصوصی وجود داشت. یک روز وارد این کتابخانه شدم، در یک زیرزمین بود. ده‌ها دست-نویس بسیار گرانبها در آنجا بودند. شروع کردم به خواندنِ آن‌ها. چراغِ کوچکی با خود برده بودم. مایه‌ی شگفتی بود که این همه دست‌نویسِ بزرگ، در وسط این زیرزمین روی هم ردیف شده بودند. تعدادی از آن‌ها را نگاه کردم و بعد خوفی تمام وجودم را در برگفت.»(مدرس به نقل از مه‌عرووف هه‌ورامانی، ۲۰۱۳ / ۱۱:۴۷)

صدایی از پنجره‌ی حجره نمی‌آید و تمامی دیوارها را تار عنکبوت تنیده است. کلمات زیر گردوغبار تاریخ دفن شده‌اند. رؤیاهای متحقق‌نشده‌ی مردگان در حجره‌ها پرسه می‌زند و میلِ به رستاخیز دارد. گذشته به پر و پای اکنون می‌پیچد و کلام شاعر در بارگاه مقدس می‌پیچد:

نایی صەدا له پەنجەرەکەی جوز فوغانی جوغد
غەیرەز شەقـامی مـور نییـه شوینی پی گـوزەر[۲]

خوف تمامیِ وجود ماموستا را در بر می‌گیرد. هر شعر و رساله‌ای، در بردارنده‌ی جهانِ هنوز زنده‌ی مردگان است. تاریخ و سیاست در دل نشانه‌های شاعرانه حک شده‌اند. زیرزمین، تاریک است و ماموستا شعله‌ی کم‌سویی در دست دارد. از هر جهت کلمات در حال رستاخیز هستند. رستاخیزِ خاموش، خوف‌برانگیز است و ماموستا را ترس بر می‌دارد. ماموستا زاده‌ی بارگاه است و می‌تواند رمز و رازِ کلام را بازگشایی کند. خوف، ترس از تاریکی نیست. خوف زاده‌ی خیره‌نگریستن به رستاخیز ارواحی است که بازگشته‌اند تا بر تاریخ شهادت دهند. ارواح خاموش و کلماتِ غبارگرفته بی‌قرار رستگاری هستند و ماموستا در زیرزمین تاریک، قیامتِ خاموشِ این‌جهانیِ تاریخ را نظاره می‌کند:

قوربانی توزی ریگەتم ئەی بادی خوش مرور!
ئەی پەیکی شارەزا به هەموو شاری (شارەزور)![۱]

---

۱. درختِ بارگاهِ «پیرمنصور» همچون پیرِ سالخورده‌ای گوژپشت، از سر تا به پا می‌لرزد، و دیگر توانی برایش باقی نمانده است. هر روزه، تُرکانِ بی‌هنر سنگ-های پیرامون مزار را نثارِ درختِ بارگاه می‌کنند. چشمه‌ی آب‌دار دیگر قطره‌ای از آبش باقی نمانده است، همچون چشمانِ بی‌غم و غصه‌ای که تا به‌اکنون اشکی را به‌خود ندیده‌اند! (سالم، ۲۰۱۵: ۷-۳۳۶)

۲. از پنجره‌ی حجره‌ی نالی صدایی به‌جزء جغد شنیده نمی‌شود، ردپایی به‌جزء گذارِ مار و مور بر مسیرِ آن دیده نمی‌شود! (سالم، ۲۰۱۵: ۳۳۹)

ماموستا زاده و بزرگ‌شده‌ی دشتِ شاره‌زوور است و با طنین بازگشتِ شاعرانه‌ی تاریخ بیگانه نیست. شاعر نه می‌تواند به سرزمینش بازگردد، و نه می‌تواند غمِ دوری از آن را تاب بیاورد. آواره و سرگشته از مکه تا شام از آنجا هم به استانبول خیال‌پردازی-هایش پیرامونِ سرزمین، پرتوافشانی می‌کنند. سیاستِ ادبیات در راه است و شاعر غم آوارگی از موطنش را به ساحتِ کلام می‌راند. خاموش‌ترین ذرات معلق در هوا، ذراتِ زمانی هستند که باد با خود به رقص در می‌آورد. کلام شاعر از همان آغاز نشان یک رستاخیز را بر خود دارد، رگباری از ذراتِ بیدارشده در زمان. آن لشکری که قرار است سرزمین بدون بازگشت را دوباره پس بگیرد، نظامیان، شاهزادگان و درباریان نیستند. باد به شیوه‌ی بی‌صدایی باز می‌گردد تا شاهد قیام شاهدانِ خاموشِ دشت «شاره‌زوور» باشد. امیدِ شاعر به آن گردوخاکی است که باد با برپا کردنِ آن مژده‌ی رستاخیز را اعلام می‌کند. قیامتِ کلام شاعرانه، قیام مردمان سرکوب‌شده نیست، رستاخیزِ بی‌صدای زبان‌بسته‌های تاریخ است:

وەک ئاهـەکەم دەوان بە هـەتا خاکی کویی یـار
وەک ئەشکەکەم رەوان بە هەتا ئاوی (شیوەسور)
ئەمـجا مـەوەستە تا دەگییـە عەیـنی (سەرچـنار)
ئـاویـکە پـر لە نـار و چـنار و گـول و چنـور
یا عـەکـسی ئاسـمانە لـە ئـاوینـەدا
ئەستـیرەکانی رابکیـشن وەک شـەهابی بی نـور[۲]

در کلام شاعر هر تکه‌ای از سرزمین به یادمانی برای تاریخ تبدیل می‌شود، همانگونه که تاریخ هم در عنصری شاعرانه متبلور می‌شود. با رفتن باد بر سر چشمه‌های «شیوەسور» و «سەرچنار»، گیاهان و سنگ‌ریزه‌های پیرامون، همچون شاهدی بر تاریخ، بیداری و رستاخیز را تجربه می‌کنند. ریگ‌های لرزان در آب چشمه‌ها به ستاره‌هایی می‌مانند که نورشان در آسمان‌ها همچنان دنباله‌دار است. باد با گردوغبار، سرزمین را آبستنِ خاطراتی می‌کند که تا پیش از این ناپیدا بودند. پدیده‌ها به نفسِ هستی‌شان به سخن در می‌آیند؛ در میان زمین و آسمان، بدون واسطه و بازنمایی. قیامِ شاعرانه‌ی این‌بارِ تاریخ، قیام توده‌های مردمی نیست. نمی‌توان در دل سیاستِ ادبیات، کردارهای سیاسیِ ایدئولوژیک استخراج کرد. انقلابِ شاعرانگی، رستاخیز خاطره‌هایی است که بازگشته‌اند تا بر تاریخ شهادت دهند؛ آن‌زمان که شاهدانِ بی‌زبان و خاموش، به شیوه‌ی خود سخن می‌گویند:

سەیـری بکە لە بەرد و لە داری مەحـەل‌لەکان
دەوری بدە بە پرسش و تەفتیش و خوار و ژور
داخو دەروونی شەق نەبوە (پردی سەرشەقـام)
پیری و فوتادە تەن نەبـووە (داری پیرمەسـور)
داخو دەرونی صـافە، گـورەی ماوە (تانجـەرو)
یا خـو ئەسیـری خـاکـە بە لیـلی دەکا عـوبور[۱]

۱. ای باد خوش مرور، نثارِ گردوغباری می‌شوم که تو برپا می‌کنی، تو همچون قاصدی که آشنا با سرتاسرِ سرزمین شاره‌زوور هستی، نامه‌ی من را برسان! (نالی، ۱۹۷۶: ۱۷۴)

۲. شتابان، همچون آهِ سردم خودت را به کوی یار برسان، و همچون اشک‌هایم جاری شو تا می‌رسی به «شیوَسور.» درنگ مکن تا به چشمه‌ی «سَرچنار» که پیرامونش مملوء از انار، سرو و سبزه است. چشمه‌ای که همچون تصویری از آسمان، نور شهاب سنگ‌ها را در خود انعکاس می‌دهد! (نالی، ۱۹۷۶: ۹-۱۷۸)

سنگ‌هاریزه‌های محلات و درختان کوچه‌ها بهتر از هر سخن‌گویی در باب تاریخ می‌توانند سخن‌وری کنند. شهر خلوت است و خبری از سخنگویانِ بالای منبر نیست. در طول قرن‌ها مه‌لا، فه‌قی، ارباب، رعیت، شاعران، برادران بزرگ و بیگانگان بلندگوی تاریخ را در اختیار داشته‌اند. اما این‌بار از مقولاتِ مقدسِ سخنوران خبری نیست. بر آستانِ بارگاهِ پیر منصور درختی روییده است که بر شاخه-های آن تکه‌پارچه‌هایی متبرک بسته شده‌است. نفس هستیِ آن تکه‌پاره‌ها بهتر از نیتِ زیارت‌کنندگانِ بارگاه، بیانگر وضعیتِ سرزمین است. برای همین شاعر جویای أحوال درخت می‌شود، نه رمزونیازِ انسان‌های پیرامونِ مزار. جویای ردپاهای ماندگار بر پُل می‌شود، نه انسان‌های رهگذر. سندِ این‌بار شاعر، اسناد برآمده از دربارها و خطابه‌ها نیست، بایگانیِ حک‌شده بر أشیای بی‌جان، بیشتر از هر سندی گویا و روشن است. درخت‌ها، گیاهان، چشمه‌ها و محلات به‌واسطه‌ی نفس بودنشان در زمان–مکان، خود تاریخ را می‌سازند، بازتابی از تاریخ نیستند. تاریخ چیزی به‌جزء گواهیِ دورریختنی‌های نامرئی بر گذشته‌ی زنده و معاصر نمی‌تواند باشد. تکنیک شاعرانگی برای باستان‌شناسیِ گذشته، ردپاهای جامانده بر پُلِ «سه‌رشه‌قام» است، نه قدمِ رهگذران. در همهمه‌ی مقولاتِ تلنبارشده از ابژه‌های تاریخی، ارتعاشی در تاریخ وجود دارد که تنها در گوشه‌وکنارِ متروکه‌ها می‌توان ردی از آن را یافت:

سه‌یریکی خوش له چیمه‌نی ناو (خانه‌قا) بکه
ئایا ره‌بیعی ئاهووه،یا چایری ستور
توخوایی فه‌ضایی ده‌شتی فه‌قیکان ئه‌میسته‌که‌ش
مه‌حشه‌ر میشاله یا بووه‌ته (چولی سه‌لم و تور)[۲]

گذشته در لابلای خاطراتِ خاموش سرزمین مرور می‌شود و ماموستا به دنبال سرنخی برای بازگشایی رمزهای شاعرانه است. جذبه‌ی «مغناطیسِ احساسیِ» شاعرانه، سرنخی برای رمزگشاییِ کلامِ بسته‌ی شاعر به دست ماموستا می‌دهد.(مدرس، ۱۹۷۶: ۱۸۸) از غربتِ سرزمینِ شام به‌جای فریاد برآوردن به بیرون، شاعر بدون هیچ‌گونه هیاهویی به جهانِ سربسته‌ی خاطرات باز می‌گردد. جذبه-ی مغناطیسی، همان نیروی نهفته در مونادهایی است که شاعر خاطره‌های تاریخی را در آن رمزگذاری می‌کند. مغناطیسِ احساسی از کل به جزء و هربار سربسته‌تر، لایه‌های تلنبارشده‌ی تاریخی را پس می‌زند: از شام به «شاره‌زوور»، از شاره‌زوور به «شیوه‌سور» و «سه‌رچنار»، از سه‌رچنار به سلیمانیه و زیارت‌گاه‌های متروکه؛ و نهایتاً به خانقاه و حجره. ماموستا نشانه‌های منظومه‌ی بازگشتِ شاعرانه را بازخوانی می‌کند؛ منظومه‌ای که در آن زمان در تبلورش متوقف می‌شود. مغناطیسِ احساسی در هر بازگشت تنها یک موناد یا لحظه‌ی حسانیِ خاصی از گذشته را به‌سوی خود می‌کشد؛ لحظه‌ای که بیداری‌اش می‌تواند انفجاری از خاطره‌ها باشد. از سرزمین شام تا حجره‌ی شاعر در خانقاه، می‌تواند مسیر سرراستی برای تاریخ‌نگارانِ تبیین‌گرا باشد. اما بازگشت به تاریخِ سربسته، از چارچوب الگوی علت–معلولی بیرون می‌زند و نشانه‌های تاریخیتِ متبلورشده بر مونادها را رمزگشایی می‌کند. تاریخ نه در هیبتِ سازه‌ها و انسان‌ها، که در بلورهای حسانیِ زمان، مکان و أشیاء متبلور می‌شود. باد به خانقاه می‌رسد، جویای احوال فه‌قی‌های حجره می‌شود. گُل‌های پیرامون خانقاه و درختانی که دیگر معلوم نیست هنوز سبز هستند یا خیر. گل‌آلود بودنِ آب «تانجه‌رو» نشان از خشک شدنِ باغ‌های پیرامون خانقاه دارد. تاریخیت حک شده بر کلام شاعرانه هر بار از یک موناد، به تبلوری دیگر می‌رسد و در هر تبلور، ذراتِ زمان–مکانی را فرا می‌خواند که تا قبل از آن روئیت‌ناپذیر و مسکوت بوده‌اند. برای همین شاعر به آخرین ایستگاهِ خاموش می‌رسد و

---

۱. نگاهی بنداز به سنگ‌ریزه‌ها و درختانِ محلات، جویای أحوال شمال و جنوبِ شهر باش. ببین پایه‌های پُلِ «سَرشَقام» سست نشده‌اند، درختانِ پیرامون «پیرمنصور»، پیر و شکسته نشده‌اند. (نالی، ۱۹۷۶: ۱۸۴)

۲. با زیباییِ تمام، به طراوت و سبزه‌های پیرامون خانقاه بنگر، آیا هنوز آن صفای بهاران را دارد یا اینکه اصطبلی شده است برای چارپایان. آیا فضا و سیاحتگاهِ فه‌قی همچنان مثل دشتِ محشر است یا ویرانه‌ای همچون مکانِ رویارویی سلم و تور! (نالی، ۱۹۷۶: ۹۴–۱۸۸)

خواهان تکمیل منظومه‌ی تاریخِ معلق‌شده در بادِ خوش‌مرور است. تاریخ در قصیده‌ی «شاره‌زوورِ» مه‌لا خدری نالی، انگار در هوا معلق می‌شود و هربار ذرات با شدتِ بیشتری می‌بارند:

واصیل بکه عه‌بیـری سـه‌لامم به حوجـره‌کـه‌م
چی ماوه، چی نه‌ماوه، له هه‌یوان و تاق و ژوور؟
ئـه‌و غـاری یـاره ئیسته پـر ئه‌غیـاره، یا نه‌خـو
هـه‌ر غـاری یاره، یا بووه‌ته غـاری مـار و مـور؟[1]

باد دست‌نوشته‌ها و کتاب‌های تلنبارشده در طاقچه‌ی حجره را ورق می‌زند. منظومه‌ی شاعرانگی به‌شیوه‌ی وارونه‌ای، به خاستگاهِ خود باز می‌گردد. از سرزمینِ شام آغاز، و با حجره به پایان می‌رسد، و پایان، آغازی می‌شود برای رستگاری. شاعر، آوارگی را در گردوغبارِ باد باز می‌شناسد. رؤیاهای سرزمین، را در ساحتِ اندوه خویش مرمت می‌کند. حیاتِ دشت «شاره‌زوور» را در آب چشمه‌ها بازسازی می‌کند. سرنوشت محلاتِ شهر را از دل پیرانِ بارگاه بیرون می‌کشد. از رنگ درختانِ حیاط خانقاه، جویای أحوالِ مردم می‌شود. در تجمع و بازیِ فه‌قی، ثباتِ سیاسی را، و نهایتاً در حجره، رستگاری از قفسِ بیگانگان را به ایماژِ رهایی مبدل می‌کند. شهر به‌دست بیگانگان افتاده است و در گذشته‌ی سَربسته‌ی شاعر، همه‌چیز آشنا به‌نظر می‌رسد. تاریخیتِ شاعرانه، نمی‌تواند چیزی به‌جزء به زبان در آمدنِ این شاهدانِ آشنا باشد. منظومه‌ی تاریخی در حال کامل شدن است و یک‌بار دیگر شاعر به حجره‌ی قفل‌شده باز می‌گردد تا یادمان‌های فراموش‌شده بر طاقچه را به سخن وادارد. اما تنهاییِ شاعر در سرزمین شام، همان تنهاییِ شب‌های حجره‌های دشتِ «شاره‌زوور» نیست. درد غربت و تقاطعِ خاطرات باعث می‌شود که حسانیتِ شاعرانه در قالب یک رمانتیسیسمِ سرخورده، بر چشمانِ اشک‌آلودِ شاعر عبور کند و همچون یک لحظه‌ی آزادشده، میلِ جهش به درون گذشته را طلب کند:

ئایا مـــه‌قامـی روخصـه‌ته لـه‌م بـه‌یـنه بیـمـه‌وه
یا مه‌صله‌حه‌ت ته‌وه‌قفوفه تا یه‌ومی نه‌فخی صور؟[2]

شاعر از بازگشتش به سرزمین می‌پرسد و تعلیقِ جاودانه‌ای که ممکن است منتهی شود به ماندگاریِ ابدی. زادگاه به دست بیگانگان افتاده است و این احتمال می‌رود تا روز قیامت بازگشت ناممکن باشد. اما در قصیده‌ی «شاره‌زوور»، سرزمین، قیامت را تجربه می‌کند؛ زنگِ زمان، بارشِ ذراتی که در حالِ بیدار کردنِ خاطره‌های به‌خواب رفته است. این شاعر نیست که به سرزمین باز می‌گردد. شاعرانگیِ خاطره‌ها، پُلِ مرمت‌شده‌ای برای به‌زبان در آمدنِ خودِ سرزمین است. روز نفخ صور، تمامیِ کائنات بر پا می‌خیزند و باز می‌گردند، همانگونه که در رستاخیزِ شاهدانِ خاموش هم، توقفی رمانتیسیستی، زمان را معلق و واژگونه می‌کند:

تو خودا بلی به حـه‌زره‌تی (نالـی): ده‌خیـلی بم
بـه‌و نـه‌وعه قه‌ت نه‌کـا به سـوله‌یمانییا گوزه‌ر
«سالم» صیفه‌ت له بی‌که‌سییا با نه‌بی هیلاک
من کردم ئه‌و نه‌کا له غه‌ما خوینی خوی هه‌ده‌ر[3]

---

۱. درودِ عطرآگینِ من را به حجره‌ام برسان و ببین در ایوان و طاقچه‌های آن هنوز یادگاری مانده است. آن غارِ یاران که زمانی در آن جمع می‌شدیم، اکنون مملوء از بیگانگان نیست؟ آیا همچنان منزلِ یاران است یا غاری است برای مار و مور! (نالی،۱۹۷۶: ۱۹۵)

۲. آیا در این مدت رخصتی هست که من برگردم، یا سرنوشت چنین ایجاب می‌کند که تا روزِ قیامت همچنان منتظر بمانم! (نالی، ۱۹۷۶: ۱۹۷)

۳. ای باد، محضِ رضای خدا به حضرتِ نالی بگو که هیچوقت به شهرِ سلیمانیه بازنگردد، مادامی که شهر به‌دست بیگانگان افتاده است. مبادا که همچون «سالم» بی‌کس و تنها از غم و غصه، نیست و نابود شود! (سالم، ۲۰۱۵: ۳۴۰)

۵.سنتِ خاموشِ ادبیات

تاریخیتِ شاعرانه‌ی نالی، در مورد سیاست یا تاریخ در معنای عام آن نیست، اما همین بی‌طرفی و بی‌غایتی باعث می‌شود که شاهدِ تکانه‌های انقلابیِ این ادبیات در حوزه‌ی تاریخ و سیاست باشیم. برای همین دغدغه‌ی ادبیتِ قرن نوزدهمیِ نالی، دغدغه‌ی آن «ما»ی بی‌سرزمینِ احمد خانی و حاجی قادر کویی نیست. سکوت، و گوش فرادادن به شاهدانِ خاموش، همان روایتِ دستِاول و صادقانه‌ای است که دلهره‌های ادبیاتِ نالی پیرامون سرزمین را تعین می‌بخشد. زیبایی‌شناسی رها است و سیاستِ نهفته در آن هم رهایی‌بخش. به‌جای حسرت و مرثیه سردادن برای نبود اتحادِ حکمرانان و دولت متحد، در این ادبیات رستاخیزِ حسانیتِ دیرینه‌ی فراموش‌شده‌ای را مرور می‌کنیم که در آن هر تکه از سرزمین، سخن‌ور می‌شود و بر تاریخ شهادت می‌دهد. رمانتیسیسمِ ادبیاتِ سده نوزدهم، بازگشت به گذشته‌ی از دست‌رفته‌ی امارت‌نشینی را طلب نمی‌کند. «قصیده‌ی شارزه‌وورِ» نالی دقیقاً در لحظه‌ای سروده می‌شود که امارتِ بابان فرو می‌پاشد. اما این فروپاشی در ادبیات، بازتابِ مستقیمی ندارد و در کلام شاعر به یک رستاخیزِ درونی و خودارجاع مبدل می‌شود. «در ادبیات کلاسیک کوردی هیچ متنی به‌اندازه‌ی شعر نالی خودارجاع نیست.»(مه‌حموودزاده، ۱۳۹۹: ۹۷) تاریخیتِ حک‌شده در دل این ادبیات همراه با سویه‌های رمانتیکِ شاعرانگی، ماحصلِ این بی‌طرفی و خودارجاعی هستند؛ آفرینشی که از دستِ آگاهی خود شاعر هم در می‌رود.

ممکن است خوانندگان ایراد بگیرند که مگر بازگشتِ شاعر چیزی به‌جزء بازگشت به همان «شاره‌زوورِ» بهشت‌گونه‌ی زمانِ عبدالرحمان پاشا است! با این وجود شیوه‌ی بازگشت، لحظه‌ای حسانی است که مربوط به سیاستِ شاعران و نویسندگان نمی‌شود. ممکن است شاعر در تمنای بازگشت به سرزمینِ موعود باشد، اما ایماژهای این‌بار شاعرانگی نه دربار و شاهزادگان، که چشمه‌ها، سنگ‌ریزه‌ها، مخروبه‌ها، رؤیاها، زیارت‌گاه‌ها، میعادگاه‌ها و حجره‌هایی هستند که عنکبوت تارش را بر پنجره‌ی آن‌ها تنیده است. بازگشت، برای لانه کردن نیست، همزمان شکلی از رستگاریِ أشیای زبان‌بسته هم است. رمانتیسیسمِ سرخورده‌ی شاعرانه به‌جای منجمدکردن خاطره‌ها در زمانِ تاریخی، دمی از زمان گذشته را متوقف می‌کند تا آن را از جایگاهِ میخکوب‌شده‌اش برهاند؛ لحظه‌های خاموشی که تقطیع می‌شوند و از بستارِ فضایی–زمانی جدا می‌شوند. برابریِ ادبیات چیزی به‌جزء سلب مالکیت نیست؛ لحظاتِ خاصی از گذشته که از مالکیتِ تاریخ آزاد می‌شوند و از نو به زمان‌های چندپاره‌ای در آینده متصل خواهندشد. بازگشتِ شاعر تنها بازگشت به آن امارتِ پیشامدرن نیست، در عین حال رهاندنِ شاهدانِ گذشته‌ی خاموشی است که دیگر قرار نیست در زنجیرِ سلطه‌ی بیگانگان، شاهزادگان و حکمرانان، همچنان بی‌زبان و مسکوت سرِ جای خویش باقی بمانند. چنین دغدغه‌ای تنها در سیاستِ بی‌طرفانه‌ی شاعرانه ممکن می‌شود؛ آن‌زمان که طبیعت، به تکه‌ای از تاریخ بدل می‌شود، و تاریخ هم یک سیمای شاعرانه به‌خود می‌گیرد.

لب‌کلام؛ در تاریخ معاصرِ کُردستان، در سایه‌ی ادبیات، سنتی شکل می‌گیرد که در سرتاسرِ قرن بیستم به‌مثابه لحظه‌ای معاصر، استتیکی، ادبی و رمانتیسیستی، آشکار یا پنهان، دوباره پرتوافشانی می‌کند. اما زیبایی‌شناسیِ بر آمده از این سنت قابل تقلیل به عوامل بیرونی و متغیرهای «صرفاً سیاسی» نیست. ماحصلِ انگیزه‌های ذهنی و ادراکیِ تلنبارشده در تاریخ، همواره زیر سیطره‌ی عینیتِ مقولات مدفون می‌شود. تنها در ساحتِ تاریخ‌نگاری درون‌ماندگارِ «ذهنیت»ها است که می‌توان ردپاهای این ریسمانِ استتیکی را باز شناخت: ساختارِ احساسِ مشترکی که در قرن بیستم، با طلوع پرتوِ استتیکیِ ساطع‌شده از همین سنتِ خاموش جوانه می‌زند؛ جوانه‌ی رادیکالی که بذر آن‌ها در خاکِ قرن نوزدهمی کاشته شده‌بود. سیاستِ ادبیات است که یک شخصیتِ روحانیِ به‌ظاهر «غیرسیاسی» و بی‌طرف را به سیاسی‌ترین فیگور ادبیِ زمانه‌اش مبدل می‌کند. در لحظه‌ای که مه‌لا عبدالکریم مدرس در زیرزمینِ حجره‌ها دست‌نوشته‌ها را گردآوری می‌کند، همین ادبیّت است که به کُردستان ایران قاچاق می‌شود و به دست جمیعت «بیچاره و ندار»ی می‌رسد که منتهایش می‌شود تاسیس یک انجمنِ زیرزمینی. امیر حسن‌پور به درستی اشاره می‌کند که در هیچ برهه‌ای از تاریخِ کُردستان –

همچون زمانِ جمهوریِ مهاباد (۱۹۴۶)– «ادبیات و سیاست» به این شکل باهم در نیامیخته‌اند(حسن‌پور، ۱۹۹۹ :۲۳)، اما ادبیات قبل از اینکه در قالبِ الگوی «خانی–حاجی»، به نیازهای سیاسیِ آن دوران پاسخ یا جهت داده‌باشد، کلامِ یتیمی بود که در دستانِ انجمنِ زیرزمینیِ ژ–کاف، به‌شیوه‌ی خاصِ خود سیاست‌ورزی می‌کرد: رستاخیزِ شاعرانه‌ی تاریخ. رستگاری در ساحتِ ادبیات، کمتر از آزادشدنِ خاطره‌های گیرافتاده و برسازنده‌ی گشایشی در آینده نیست. ادبیات، شرطِ ساختن تاریخ است. استتیک و رمانتیسیسمِ سرخورده‌ی سنتِ خاموش و زیرزمینیِ همین «مدرنیته‌ی ادبی» بود که بعدها به متن اصلی خواستِ رهایی در کُردستان مبدل شد:

«چندان طول نکشید کتابی به‌ظاهر کوچک منتشر شد. دست‌به دست، خانه به‌خانه، روستا به‌روستا و شهر به‌شهرِ کُردستان پیموده شد و قلب‌های تشنه را سیراب و نورانی می‌کرد؛ بیشتر مردم با خوشحالی به‌دنبال میرزا و تحصیل‌کرده‌ای می‌گشتند که بتواند کوردی بخواند. آن کتابچه تماماً شعر بود، چرا که شعر در جان مردم کُردستان احساس را خروشان می‌کند. زن و مرد می‌گفتند بهتر از این نمی‌شود، به‌خصوص تصویر جلد آن مقدس و دلربا بود، چرا که روزِ کُردستان در آن درج شده بود و دو حرف «ژ–کاف» به لاتین در وسط آن بود. پیرامون آن پرتو آیه‌ای مقدس و معنادار نوشته شده‌بود: «کَم مِن فِئَةٍ قَلیلَةٍ غَلَبَت فِئَةً کَثیرَةً بِإِذنِ اللَّهِ» به این معنا که بسیاری جماعتِ کوچک هستند که به إذن پروردگار بزرگ بر جماعت‌های عظیم غلبه می‌کنند و پیروز می‌شوند! برای همین با احترام آن را بر دستانشان می‌گرفتند و می‌بوسیدند.»(دباغی، ۱۳۶۱: ۳۰)

منابع

بنیامین، والتر (۱۳۸۷). عروسک و کوتوله (مقالاتی در باب فلسفه زبان فلسفه تاریخ). ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: نشر گام نو.

بنیامین، والتر (۱۴۰۱) متافیزیک جوانی و چند مقالهٔ دیگر. ترجمه‌ی محسنِ ملکی.تهران: انتشارات ناهید.

تامپسون، ادوارد پالمر (۱۳۹۸) تکوینِ طبقه‌ی کارگر در انگلستان. ترجمه‌ی محمد مالجو. تهران: انتشارات آگاه.

حسن‌پور، امیر (۱۳۹۸) ساخت هویت کُردی: منابع ادبی و تاریخی پیش از قرن بیستم. در گفتارهایی در خاستگاه ناسیونالیسم کُرد. گردآورنده: عباس ولی. تهران: چشمه.

رانسیر، ژاک (۱۳۸۸) سیاستِ ادبیات. ترجمه‌ی امیر احمدی آریان. زیباشناخت. زمستان ۱۳۸۸ شماره ۲۱.

رانسیر، ژاک (۱۳۹۲) ده تز در باب سیاست. ترجمه‌ی امید مهرگان. تهران: رخ‌داد نو.

رانسیر، ژاک (۱۴۰۱) فیگورهای تاریخ. ترجمه‌ی فرهاد اکبرزاده. تهران: مانیا هنر.

رانسیر، ژاک (۱۴۰۳) دوران مدرن (هنر، زمان، سیاست). تجرمه‌ی اشکان صالحی. تهران: دفتر نشر بی‌گاه.

رانسیر، ژاک و امگلمان، پتر (۱۳۹۹) سیاست و استتیک. ترجمه‌ی فرهاد اکبرزاده. تهران: مانیا هنر.

کلارک، ا. الیزابت (۱۳۹۸) تاریخ، متن، نظریه (مورخان و چرخش زبانی). ترجمه‌ی دکتر سید هاشم آقاجری. تهران: انتشارات مروارید.

لووی، میشل (۱۳۹۷). آژیر حریق: درباره‌ی تزهای تاریخِ بنیامین. ترجمه‌ی حمید فرازنده. نشر الکترونیکی.

بینه‌نده، مه‌سعوود (۱۳۹۱) روانینیکی خیل وخیج بو نالی. فصلنامه زریبار. مریوان: ۸۰–۷۹. (پاییر و زمستان ۱۳۹۱).

ته‌یفووری، مه‌نسوور (۲۰۲۴) سفری له مال مانه‌وه: چوونه‌دەر له مالی نائومیدی. سوید» ۴۹کتیب.

حه‌سه‌نپوور، ئه‌میر (۱۹۹۹) به‌ره‌نگاری «باری باو بوون»: ئاوریک له ژیانی عه‌بدوره‌حمانب زه‌بیحی «عوله‌ما». له کتیبی ژیان و به سه‌رهاتی عه‌-بدوره‌حمانی زه‌بیحی. عه‌لی که‌ریمی. سوئد: بنکه‌ی چاپه‌مه‌نی زاگروس.

حه‌سه‌ن‌زازده، عه‌بدولا (۲۰۱۲) ئه‌زموونی خه‌بات، ئاوریک له ژیان و خه‌بات. وتوویژیی هه‌یاس کاردو.سوئید: چاپخانه‌ی ئه‌رزان.

خه‌زنه‌دار، مارف (۲۰۰۱) میژووی ئه‌ده‌بی کوردی (به‌رگی یه‌که‌م.) هه‌ولیر: ده‌زگای چاپ و بلاوکردنه‌وه‌ی ئاراس.

دبّاغی، عبدالقادر (۱۳۶۱) راپه‌رینی کومه‌له‌ی ژی–کاف. ئینتیشارات و ته‌بلیغاتی کومیته‌ی ناوه‌ندی حیزبی دیموکراتی کُردستانی ئیران.

سیوه‌یلی، ریبوار (۲۰۲۰) کتیبی نالی. هه‌ولیر: ده‌زگای چاپ و بلاوکردونه‌وه‌ی موکریانی.

سیوەیلی، ریبوار (۲۰۲۰) نالی له بەلاغەوە بو مودیرنیتە. هەولیر: زەریاب.
صاحیبقران، عەبدوررەحمان بەگ (۲۰۱۵) دیوانی سالم (بەرگی یەکەم.) ساغکردنەوە و لیکدانەوەی، مەلا عبدالکریمی مدرس، فاتح عبدالکریم، محمدی مەلا کریم. ئامادە کردن سدیق سالح. سلیمانی: بنکەی ژین.
محەمەد، مەسعوود (۱۳۹۶) چەپکیک لە گولزاری نالی. بانە: چاپەمەنی مانگ.
محەمەد، مەسعوود (۱۳۹۸) بو ئەمیری حەسەن‌پوور لە هەر کوییەک بیت. بانە: چاپەمەنی مانگ.
محەمەد، مەسعوود (۲۰۱۰) حاجی قادری کویی. بەشی یەکەم، دووەم و سییەم. هەولیر: دەزگای چاپ و بلاوکردنەوەی ئاراس.
محەمەد، مەسعوود (۲۰۱۰) کەوچکیک شەکر بو قاوەیەکی تال. هەولیر: دەزگای چاپ و بلاوکردنەوەی ئاراس.
مەحموودزادە، رەهبەر (۱۳۹۹) ئافاقی شیعری نالی. سنندج: مادیار.
مەعروف هەورامانی، عبدولدائیم (۲۰۰۷) سەدەیەک تەمەنی نوورین. ماموستا عەبدولکەریمی مودەرریس بە پینووسی خوی بناسە. پروژەی تیشک مەلا کەریم، محمد (۲۰۰۹) نالی لە کلاوروژنەی شیعرەکانیەوە. هەولیر: دەزگای چاپ و بلاوکردنەوەی ئاراس.
مودەرریس، عەبدولکەریم (۱۳۹۴) روژگاری ژیان (یادداشت و بیرەوەریەکان) ئامادەکردن و لە سەر نووسین، رەئوف مەحموودی. سنندج: کردستان.
مودەریس، مەلا عەبدولکەریم (۲۰۱۱) یادی مەردان (بەرگی دووهەم.) هەولیر: ئاراس.
ئەحمەدی شاوەیسی مکایەلی، مەلا خدر (۱۹۷۶) دیوانی نالی. لیکولینەوە و لیکدانەوەی، مەلا عبدالکریمی مدرس، فاتح عبدالکریم، محمدی مەلا کریم. بغداد: أکادمی کوردی.
ئەحمەدیان، مەلا عەبدوللا (۱۳۹۶) خەزینە: کومەلەوتاری ئەدەبی، توژینەوەیی و میژوویی. سنندج: کردستان.
ئیبراهیم زەلمی، موستەفا (۲۰۱۴) کاروانی ژیانم. (بەرگی یەکەم.) هەولیر: بەریوبەرایەتی گشتی کتیبخانە گشتییەکان.
بەلگەفیلم (مستند):
کەریمی، تەها (۲۰۱۳) باخەوانی نیرگزە جار. هەولیر: رووداو.
Hassanpour, amir .(1992) .nationalism and language in Kurdistan, 1918-1985, San francisci: Mellen research university press.
Löwy, Michael and Sayre, Robert. (1996). Romanticism in the English Social Sciences: E.P .Thompson & Raymond Williams. Against the Current, No. 61, March/April 1996.
Ranciere, Jacques.(1994) .The Names of History: On the Poetics of Knowledge – Hardcover. Trans .Hassan Melehy; Intro. Hayden White. Published by Univ of Minnesota Press.
Traveso, enzo .(2017). Left-Wing Melancholia .Marxism, History, and Memory. Columbia University Press.
Karimi, Taha (Director). (2013 .(Baxewanî Nîrgize Jar (Documentary Film.) Hawler: Rudaw. (in Kurdish).