من در سال ۷۳ مقالهٔ کوتاهی دربارهٔ منظومهٔ ایرانی **محمد مختاری** نوشتم که در شمارهٔ دهم تکاپو در همان سال چاپ شد. همانجا در همان مقاله، من منظومهٔ ایرانی را ستوده بودم، البته با اعلام موضع انتقادی‌ام نسبت به جنبه‌هایی از شعر مختاری که به نظرم می‌آمد با روند پیش‌روندهٔ شعر دههٔ هفتاد چندان همخوانی نداشت. همانجا گفته بودم که مختاری با تسلطی که بر پیشینهٔ ادب فارسی دارد، با شناخت عمیقی که از اسطوره‌های فرهنگ ما دارد و با تجربه‌های مشخص سیاسی و اجتماعی‌ای که شخصاً پشت سر گذاشته است توانسته در منظومهٔ ایرانی حافظهٔ مشترک تاریخی ما را ورق بزند.

اما حالا چهار سال پس از شهادت او، اویی که اکنون به نمادی از آزادی و آزادگی و به نمادی از کوشندگی در راه آزادی قلم و اندیشه و بیان تبدیل شده است، احساس می‌کنم که نوشتن از او و داوری دربارهٔ کارهایش، نه تنها برای من که برای همهٔ دوستان و دوستدارانش دشوار است.

چندی پس از آن که آن مقاله در تکاپو درآمد مختاری را جایی دیدم. گرم و صمیمانه پذیرایم شد. مرا بوسید و دربارهٔ یکی دو نکته از آن مقاله با من صحبت کرد. اما حالا من دریغ آن را دارم که دیگر این دومین مقاله را او نیست که بخواند و با آن فروتنیِ کم‌نظیرش مرا به نکاتی توجه دهد که حتماً در این نوشته کمبودش را تشخیص می‌توانست داد.

یادم است که همان سال‌ها شاعر ارجمند **کاظم سادات اشکوری**، دوست نزدیک محمد مختاری، یک بار از حال و هواهای جدید در شعرهای تازهٔ مختاری - بعد از منظومهٔ ایرانی - برای من صحبت کرد. بعدها، یعنی بعد از مرگ مختاری وقتی آن شعرها در مجموعه‌های آرایش درونی و وزن دنیا به چاپ رسید و من خواندمشان، یاد حرف آقای سادات اشکوری افتادم و افسوس خوردم که ای کاش این شعرها را در همان زمانِ سرایش‌شان خوانده بودیم. گرچه چندتایی از این شعرها را مختاری در منزل دکتر براهنی خوانده بود و من هم یکی از شنوندگان او بودم.

منع انتشار این کارها ظلمی بود که به محمد مختاری شد. و ظلمی بود که به شعر فارسی و به نسل من که از پی نسل مختاری آمده بودیم و در تب و تاب نوجویی می‌سوختیم شد.

مختاری آرایش درونی را در سال ۱۳۶۸ نوشته است، یعنی دو سه سال بعد از سرایش منظومهٔ ایرانی. در فاصلهٔ این دو کتاب، مختاری شعرهای دیگری هم نوشته است، اما من در این نوشته می‌خواهم این دو منظومه، یعنی منظومهٔ ایرانی و آرایش درونی را برابر هم بگذارم و با هم بخوانمشان. گمان می‌کنم اگر این کار به درستی صورت گیرد، نمودارِ خط سیر فکری و شعریِ مختاری به دست خواهد آمد. این نمودار در عین حال می‌تواند نمودار تحول شعری ما در دههٔ هفتاد و نمودار تحول فکری جامعهٔ روشنفکری ما در این دوره نیز باشد.

منظومهٔ ایرانی روایتی از یک روایت کلان تاریخی است. سرگذشت اندوه‌بار سرزمینی که تاریخش از شب سوگواری عاشقانهٔ آب - مادر آغاز می‌شود، تا جنون رودابه گسترش می‌یابد و بر آب‌های همیشه به یک هزار و سیصد و پنجاه و هفت سرو جوان، که برف‌های خونین را از شانه‌های خویش می‌تکانند، می‌پیوندد.

دغدغهٔ این تاریخ و تاریخیت این دغدغه تنها در مختاری و با مختاری نبود. فردوسی هم همین دغدغه را داشته است. در **شاملو و اخوان** این دغدغه آشکارا به رخ کشیده شده است، **حافظ** رندانه آن را به زیر پوست شعرش تزریق کرده است، **نیما** بن‌مایه‌های آن را پشتوانهٔ مدرنیسم‌اش قرار داده است، **فروغ** چهرهٔ اکنونی‌اش را فاش کرده است،

دغدغهٔ تاریخ و تاریخیت این دغدغه
از منظومهٔ ایرانی تا آرایش درونی

آتشی در گسترهٔ خلیج و خزر آن را به نمایش گذاشته است، **سپانلو** در لاله‌زار و سنگلج و در هیئت مقتول خیابان ردش را گرفته است، **براهنی** در شطح‌خوانیِ اسماعیل‌اش آن را بازخوانده است و دیگران و دیگران همین طور تا به امروز و معلوم نیست تا به کی و کجا.

آرایش درونی هم همین دغدغه را دارد، بی آن که آن روایت کلان را جلوی صحنه آورده باشد. در منظومهٔ ایرانی حدیث جمع، در جمع و بر جمع خوانده می‌شود. در منظومهٔ ایرانی کتف‌های سوراخ که طناب شاپور ذوالاکتاف از آن‌ها گذشته است بی‌چهره‌اند، مناره‌های جمجمه، جنازه‌های ریخته در قالب‌های سیمان و موج چشم‌های پرسنده در طبق‌های الوان، همه، بی‌چهره‌اند؛ یعنی در آن روایت کلان نمی‌توانسته‌اند چهره‌ای داشته باشند، با خطوطی که هر یک را از آن دیگری متمایز کند. خطی، شیاری، سایه روشنی و هر چه که در این معنا به کار می‌آید.

در آرایش درونی اما بر عکس، همهٔ آن دغدغه انگار دغدغهٔ یک نفر است، گرچه این هم حدیث جمع است، اما نه در جمع خوانده می‌شود و نه حتا بر جمع.

همهٔ آن طناب‌ها که از سوراخ کتف‌ها می‌گذشته‌اند، همهٔ آن

طناب‌ها که بر دارها حلقه می‌شده‌اند، این جا گویی در هم تنیده شده‌اند و شده‌اند یک طناب، طنابی که اکنون درست روی سر شاعر ایستاده است. برای همین است که او ناخودآگاه دستی به دور گردن خود می‌لغزاند تا ببیند این چیست که دارد سیبِ گلویش را له می‌کند.

این جا چهره مهم است. متافیزیک درد، درد مجرد این جا به درد نمی‌خورد. باید خود درد، درد تجربه شده به سخن درآید. باید چهره بگیرد، باید در چهره بنشیند؛ پس چهره مهم است. برای همین است که شاعر در کیسهٔ زباله دنبال تکه‌ای آینه می‌گردد تا در چهرهٔ خود بنگرد و خود را ببیند در سایهٔ جرثقیلی زنگ زده و حلقهٔ طنابی درست روی سرش.

و برای آن که متن ما را به جوهر خصوصی شدهٔ این تجربهٔ عام برساند، باید ما را از کنار ساختمانی ناتمام که ویران شده است و خاکستری که بر اشیای کپک زده نشسته است بگذراند و بگذارد بر سایه روشن‌های هر لحظه، هر شیء و هر مکان آن‌چنان خیره شویم که گویی خود نیز در آن سهیم بوده‌ایم و هستیم.

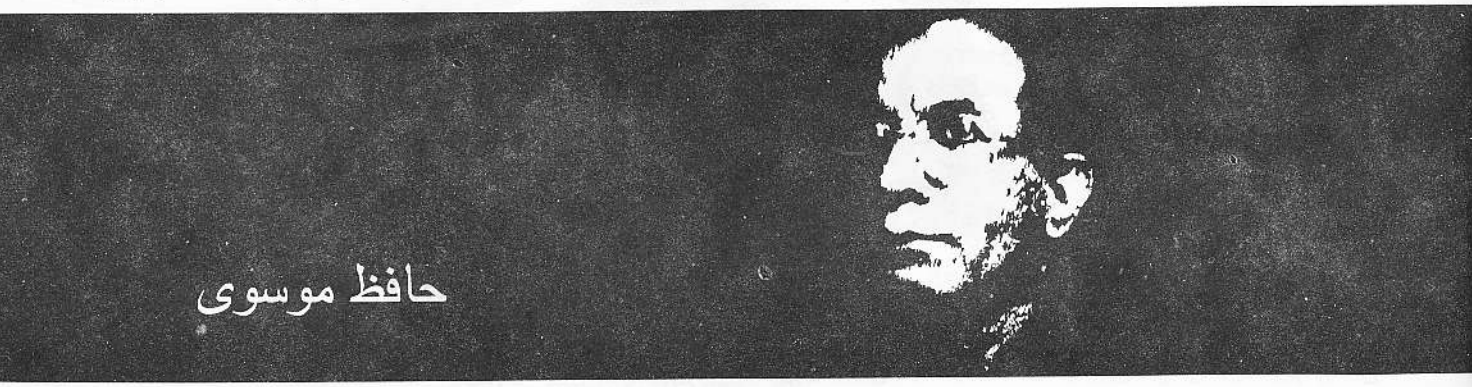
مختاری از پس این کار با چنان مهارتی برآمده است که پنداری مرده‌هایی که همدیگر را تشییع می‌کنند. گویی مرگ چون سلولی سرطانی آرام آرام رشد کرده و کل فضای شعر را اشغال کرده است.

اشیاء، خانه‌ها، خیابان‌ها و شهرها همه در جای خود حضور دارند. اما از انسان نشانی نیست. و شاعر با گزارش غیاب او ما را به درک ضرورت حضورش توجه می‌دهد:

شهری که ناگهان خود را خالی یافته است
و خانه‌ها و خیابان‌ها
از ساکنان خویش نشانی نیافته‌اند

در تفکر مختاری، انسان به هستی معنا می‌بخشد و هستی بی‌حضور انسان برهوتی است هولناک و موهن. این دیدگاه در هر دو اثر دیدگاه مرکزی و محوری شعر است. با این تفاوت که مختاری در شعرهای دههٔ هفتادش بیش از گذشته بر اشیاء درنگ می‌کند. این درنگ نه تنها چهرهٔ انسان را کم رنگ نمی‌کند بلکه به آن بُعد - پرسپکتیو - می‌بخشد.

مختاری در آرایش درونی بر یگانگی (مونیسم) هستی در ذات خود تأکید می‌کند، انسان و اشیاء را در وابستگی درونی‌شان - که هر دو بر



حافظ موسوی

بخش‌هایی از این شعر را پس از تجربهٔ مرگش نوشته است. طوری که **سیاوش مختاری** و رضا براهنی در دیباچه و مقدمه‌ای که بر آرایش درونی نوشته‌اند بخش‌هایی از این شعر را یک نوع پیشگویی یا گزارشی از مرگ خود او دانسته‌اند. مثلاً آن جا که می‌گوید:

آن کس که صبح از خانه در می‌آمد
رؤیای مردگان را با خود می‌برد

یا آن بخش از شعر که با «دستی به دور گردن خود می‌لغزانم» شروع و این تصویر تکان دهنده ختم می‌شود که:

در سایهٔ بلند جرثقیلی زنگ زده
و حلقهٔ طنابی درست روی سرم ایستاده است

آرایش درونی با قطعهٔ «غیبت» آغاز می‌شود. این قطعه سرشار از فضاهای وهم‌گون و شبح مرگ است، وهمی که تردیدش را در روح می‌افکند و در عبور تابوت‌های درهم پیوسته گسترش می‌یابد. وهمی که با خمیازه‌ها و آواهای خستهٔ تشییع کنندگان تابوت‌ها بر کل فضای شعر می‌گسترد. و جالب این که تشییع کنندگان خود تشییع‌شونده نیز هستند، آمده از خاکند - نشان می‌دهد. اما در اینجا نیز موقعیت تراژیک انسان و وهنی که بر او رفته است در مرکز نگاه اوست:

سنگین شده‌ست پلک‌های زمان
کند و کبود می گذرند اشیاء که نیمی از تن‌شان
خاک است و بوی آشنای من است.

و مختاری در جستجوی این بوی آشناست. بخش دوم آرایش درونی روایت همین جستجو است:

دستی به نبمهٔ تن خود می کشم
چشم‌هایم را می‌مالم
اندامم را به دشواری به یاد می‌آورم
خنجی درون حنجره‌ام لرزشی خفیف به لب‌هایم می‌دهد:
نامم چه بود؟
اینجا کجاست؟

و در ادامهٔ همین جستجو است که دستی به دور گردن خود می‌لغزاند و خود را در سایهٔ بلند جرثقیلی زنگ زده می‌یابد با حلقهٔ طنابی که...

در اینجا باید به یک نکته مهم دیگر هم اشاره کنم. مختاری در این شعر جابه‌جا بر «نیمهٔ تن» تأکید می‌کند. در نگاه مختاری که متأثر از ساختار اسطوره‌های ایرانی و شرقی است، همیشه دو نیمهٔ تاریک و روشن، در کنار هم، یا در مقابل هم و با همند. انسان در جستجوی درک نیمهٔ روشن خویش است. و همین که در این نیمه خیره می‌شود چشم‌بندی بر او می‌زنند و در چاه‌های شقاوت سرنگونش می‌کنند. تحلیل مختاری از این روند تحلیلی یونگی یا فرویدی نیست؛ او بیشتر از دیدگاه تاریخی مارکس متأثر است. از دیدگاه او این چشم‌بند را از آن رو بر چشم انسان می‌زنند که او را به ناگزیرترین شکل خویش تنزل دهند و برای این منظور «نان» یک ابزار شناخته شدهٔ تاریخی است:

تا آدمی تنزل یابد به ناگزیرترین شکل
خویش و
نیمسایهٔ گرسنگی تنش را چون کسوف
دائم بپوشاند
و هر زمان که چشمانش فرو افتد
بر نیم آفتابی ذهنش
چشم‌بندی بر
تلألؤ خونش ببندند
سر نگونش
آویزند
در چاه‌های
شقاوت. (آرایش
درونی - ص ۳۹)

و این دیدگاه همین‌طور گسترش می‌یابد: در گیسویی که از سیم خاردار آویخته است، دردی که کلاف عصب را در کف پا برش می‌زند و به زیر چشم‌بند فرومی‌رود و در صداهایی که راه بیان و بروز نمی‌یابند و به ناگزیر به درون سرازیر می‌شوند تا روزی چون تاولی بزرگ سر باز کنند.

دو عنصر دیگر نیز در آرایش درونی حضوری نمادین دارند که اتفاقاً کلیدهای اصلی درک این شعرند. عنصر نخست «گوش‌ماهی» یا همان صدفی است که شعر با آن شروع شده و نقش ساختاری بسیار مهمی در کل شعر دارد.

مختاری در مؤخرهٔ آرایش درونی اشاره‌ای دارد به این صدف. او می‌نویسد: «... یک روز مجموعهٔ منتخبی از نقاشی‌های جهان را نگاه می‌کردم. رسیدم به ونوس بوتیچلی، که از درون صدفی بیرون آمده است. انگار لمحه‌ای از حادثهٔ رخ داده در درون بر آن تابیده باشد، یا که شکل کامل شدهٔ درون روزنه‌ای مناسب برای دیده شدن یافته باشد، نخستین نمودش را به صورت پرسشی برون افکند که همان نیز مصراع نخست شعر بود: «گیسوی کیست این که برون می‌تابد از این صدف» (آرایش درونی - ص ۱۰۲)

مختاری این توضیحات را به دلیل دیگری و برای روشن کردن دیدگاه خود نسبت به الهام یا به قول خود او «هنگام آفرینش» مطرح کرده است، اما مراد من چیز دیگری است. مختاری در این شعر آن صدف را در مرکز نگاه خود قرار داده است. آن را به نمادی از تاریخ و سرگذشت انسان تبدیل کرده است.

همان‌طور که «گوش‌ماهی» صدای دریا را در خود ذخیره می‌کند تا ما در فرصتی دیگر بتوانیم به آن گوش بسپاریم، تاریخ هم همان کار را قرار است بکند. و شاعر - انسان در جستجوی آن گوش‌ماهی‌ای است که بتواند آن را به گوشش بچسباند و لحن انسانی صدای خود و نیاکانش را در آن بشنود و به یاد آورد. گرچه به توفیق خود در این جستجو چندان امیدوار نیست و مأیوسانه می‌پرسد:

از خاکروبه‌های روان در
جوی‌های تاریک کدام گوش‌ماهی
را می‌توان برداشت که لحن ما را
هنوز به یادمان آورد؟

و می‌داند که چنان گوش‌ماهی‌ای را از کنار چنین جوی حقیر و گندآلودی نمی‌توان یافت، با این همه چاره‌ای جز جستجو ندارد. او آرزویی محال و ناممکن را پیش‌روی خود قرار داده است و چاره‌ای جز این ندارد که برای تحقق شکست خود، که از پیش مقدر شده است، مبارزه کند.

این گوش‌ماهی در هر جای شعر که ظهور می‌کند همین نقش و کارکرد را دارد و در واقع مثل رشتهٔ باریکی همهٔ عناصر شعر را به هم متصل می‌کند.

یک روز کودکی که پای طناب ایستاده بود
و گوش‌ماهی بزرگی را به گوش چسبانده بود
ناگه سر برآورد و بی‌تحاشی چیزی گفت و گریخت

شاعر به ما نمی‌گوید که کودک در آن گوش‌ماهی چه شنیده است

و بعد چه گفته است. او تنها وضعیت خود را پس از آن واقعه برای ما شرح می‌دهد.

و من هنوز ایستاده بودم
بین تمام جمعیت
پژواک گام‌هایش را می‌شنیدم
می‌شنوم
غوغای استخوان‌هایش را می‌شنیدم
می‌شنوم
انگار آن صدف را بر گوشم نهاده‌ام
می‌لرزد از طنینش لب‌هایم
سنگینی زمین گویی در انگشتانم مانده باشد (ص ۴۴)

این همان صدایی است که ما در جستجوی شنیدنش هستیم و از شنیدنش رعشه بر اندامان می‌افتد.

و عنصر دیگری که بر نگاه تاریخ‌گرای مختاری در این منظومه تأکید دارد ساعتی است که بر صفحهٔ چرکش لکه‌ای سرخ به چشم می‌خورد، ساعتی فرسوده که عقربه‌هایش افتاده و شماره‌هایش پاک شده است. شاعر این ساعت را از روی خاک برمی‌دارد و آن را از گیسوی سپیدی که بر سیم خاردار تاب می‌خورد می‌آویزد.

در منظومهٔ ایرانی، مختاری مجالی برای تأمل بر «عشق» نمی‌یابد. اما در آرایش درونی عشق به عنوان تنها صدای رهایی‌بخش حضورش را اعلام می‌کند.

سوق همهٔ آن چیزی است که باید به یاد آورده شود و شاعر با گوش سپردن به همهٔ آن هدف‌ها در جستجوی شنیدن این صدای انسانی است، و وقتی برای لحظه‌ای آن را می‌شنود حیرت‌زده از خود می‌پرسد:

این واژه را چه‌گونه به خاطر آوردم؟
باید کسی دوباره آن را بر زبان آورده باشد
که اکنون پژواکش را می‌شنوم

○

در مقایسهٔ منظومهٔ ایرانی با آرایش درونی به گمان من بیش از هر چیز پیوستگی سیر تفکر مختاری به چشم می‌آید. در هر دو اثر شاعر از دیدگاهی تاریخی به جهان پیرامون خود می‌نگرد. در منظومهٔ ایرانی شاعری آرمان‌خواه بر سرگذشت تاریخی یک ملت درنگ می‌کند و آن را آکنده از درد و رنج و سرکوب و شکست می‌یابد. گاه حتا بر سیر تاریخی حوادث به همان صورتی که واقع شده‌اند در روایت خود وفادار می‌ماند.

منظومهٔ ایرانی با ارائهٔ نماهای کلی از حوادثی که خواننده از پیش با آن‌ها آشنا است روایت می‌شود. عدل مظفری، سبیل رضاخانی، تپه‌های اعدام، دوخن لب‌های شاعران، تزریق آمپول هوا به زندانیان سیاسی و... حوادثی که خواننده بیش از خواندن شعر آن‌ها را شنیده یا خوانده است.

در آرایش درونی هم زیرساخت فکری شعر همان زیرساخت منظومهٔ ایرانی است. مختاری در بند «واگویه» این معنا را به روشنی توضیح می‌دهد: «... و چکه‌ها که دوباره فروباریده است و می‌بارد تا این نیمه از صراحت خود در ایمان شقه شقه بنگرد و تکه‌های ناصافش را به هم بچسباند که تنظیم این شکستگی تمام عمر وقت گرفته است و سایه روشن شک و یقین و ابهام و وضوحش توان بردباری را فرسوده است. اما چرا به وحشت باید افتاد؟ که در این بازجست شاید جای انگشتان خویش یا نیاکان یا حتا فرزندانمان را در زنگار آینه پیدا کنیم... پس بنویس آنچه اکنون می‌گذرد در شأن کیست و آنچه از این معنا بازمی‌یابیم شایستهٔ کدام الفاظ است؟... بنویس اکنون کجاست رؤیامان کجاست؟ کجاست بندبند استخوان‌هامان کجاست؟ کجاست حرف‌های گمشده که می‌خواست گوش دنیا را کر کند؟ بنویس آزادی رؤیای ساده‌ای است که خاک هر شب در اعماق ناپیدایش فرومی‌رود و صبح از حواشی پیدایش برمی‌آید و این زبان اگرچه به تلفظش عادت نکرده است صدای هجی کردنش را آن سوی سکوت شنیده است...» (ص ۸۸)

با این همه اما در آرایش درونی نگاه مختاری نگاهی ژرف‌تر و منظر او منظری فردی است و این به گمان من نشانهٔ تعمیق دیدگاه مختاری از منظومهٔ ایرانی تا آرایش درونی است، تعمیقی که با تعمیق دیدگاه‌های جنبش روشنفکری ایران در دو دههٔ اخیر نسبت دارد.

مختاری برای رسیدن از منظومهٔ ایرانی به آرایش درونی انبوهی از تجربه‌ها، تلخکامی‌ها، کتاب خواندن‌ها و تأمل‌ها را پشت‌سر گذاشته است.

منظومهٔ ایرانی محصول تفکر رادیکالی است که در عین حال بندناف خود را از سنت به طور کامل نبریده است؛ اما آرایش درونی در ذات خود مدرن است و در چشم‌اندازهای اکنون و فردا سیر می‌کند. آرایش درونی بیان شاعرانهٔ همان «تمرین مدارا» است که مختاری عمیقاً به آن رسیده بود.

این تحول تنها در سطح معنایی شعر اتفاق نیفتاده است. بلکه در فرم و زبان مختاری نیز جلوه‌گر شده است.

زبان شعر مختاری به تبع ساختار فکری او زبانی پیچیده است، اما این پیچیدگی هر چه به سمت کارهای آخر مختاری پیش می‌رویم به سادگی و شفافیت میل می‌کند. تا جایی که مثلاً در شعرهای وزن دنیا از پیچیدگی‌ها و تعقیدهای لفظی و معنایی نشانی نیست و این موضوع نشان می‌دهد که مختاری در تمام آن سال‌ها که کتابی از او منتشر نشد با هوش سرشار خود با سمت و سوی پیشروندهٔ شعر معاصر همراه و گاه در آن پیشرو و پیشتاز بوده است.

و چه بهتر از این که این نوشته را با آخرین بند از آخرین کتاب شعر مختاری (وزن دنیا) به پایان برم و شما را به تماشای سادگی‌ها و ژرفاهایش دعوت کنم:

صدا چقدر ساده‌ست
اگر که برف مجالم دهد
درون چشمانت خواهم رمید خون میهنی که نزدیک و دور
دوستش می‌داشته‌ایم ■