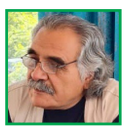
یادداشت

شعر «هذیان تاریک»ی ست



علی ضامن داریا
منتقد

دفتر شعر «هذیان تاریک» (انتشارات شب چله) ۱۲۸ شعر سپید نیمایی و ۲۲ هایکواره دارد. باید در وقت دیگری به هایکوواره‌های شریفی نظر کرد. انگار فیض شریفی، در کوچه و خیابان و خانه، راه می‌رود و شعر می‌گوید. می‌گوید: «من هیچ وقت راه نرفتم، هماره می‌دویده‌ام، چون فکر می‌کردم و می‌کنم که وقت رو به پایان است.» این شاعر شبیه به موراکامی است. موراکامی می‌نویسد: «من می‌دوم که هاله‌های اندوه را از خود دور کنم.» شریفی می‌سراید: «و دست‌هایت/ می‌توانند/ هنوز/ اگر بخواهند/ انارها را/ دوباره بارور کنند/ انفجارستانی/ به پا کنند.» (ص، ۸۳) شاعر حرف ربط و عطف «و» را به معنی «باورکن» و «به جز» آورده است،؛ یعنی باور کن که به جز دست‌های تو اعضای دیگر تو هم می‌توانند اگر تصمیم بگیرند انارها را دوباره برویانند و انفجارستانی برپا کنند. چرا شاعر به «انار» اشارت آورده است؟ چون انار در دین «پارسان» مقدس شمرده شده و به عنوان «نیاز» همراه با نذری مقدس دعا داده شده و در مراسم آئینی خورده می‌شود و یکی از نمادهای این دین به شمار می‌رود. حالا به کلمه‌ی «انفجارستان» نگاه کنیم. اگر انارها منفجر شوند جشن سرخی به پا خواهد شد. جشنی مقدس، جشن مقدس «پارسان.» و «انفجارستان» را با «انارستان» تاخت بزنید. می بینید که شاعر با چند کلمه برای خود چه جشن مقدسی و چه یلدایی ترتیب داده است!

شریفی می‌گوید: «اغلب از من ایراد می‌گیرند که چرا شعرت را از صورخیال محروم کرده‌ای؟ اینها اسطوره و افسانه و کنایه را خوب نخوانده‌اند و به نغمه حروف و بازی با الفاظ شاعر نگاه نمی‌کنند و نظام هندسی واژگان را در شعر سپید دنبال نمی‌کنند.» وقتی شعری از استعاره می‌گریزد ممکن است که به مجاز و کنایه و طنز و فلسفه و اسطوره روی آورده باشد. شما به این قطعه نگاه کنید: «غمین مباش عزیزم!/ این چند صباح هم/ می‌گذرد/ با دار/ با درخت/ با چندین و چند/ هذیان تاریک/ چیزی به نام شعر.» (ص، ۸۲) «صباح» به معنی «بامداد» است و مجازا به معنای «روز» آمده است. در ادامه‌ی این شعر، شاعر می‌گوید این چند روز با «دار» با «درخت» می‌گذرد، یعنی با ناخوشی و خوشی. با مرگ و زندگی. «دار» این جا مجاز و تداعی «مجازات» را در ذهن متبادر کرده است. یعنی هول و هراس مرگ. شاعر به جای آن که بگوید: «این چند روز عمر با دار و درخت می‌گذرد، دار و درخت را از هم جدا کرده است و هر دو را با تاکید متضاد و طباق کرده است. در صورتی که در زبان محاوره، این دو واژه مترادف اند و هم معنی... در ادامه شاعر از «چندین و چند» استفاده کرده است، این دو واژه با هم چه تفاوتی دارند؟ «چندین» صفت نسبی است و «چند» گاه صفت و ضمیر پرسش و گاه صفت و ضمیر مبهم است. این جا «چندین» صفت نسبی است و «چند» صفت مبهم است، چون پیش از «هذیان تاریک» آمده است. به نغمه‌ی حروف «چ» چشم بدوزید و «چرا»یی شاعر را پیدا کنید؛ چرا من باید عمرکوتاهی داشته باشم؟ چرا باید در این چند صباح عمر، اسیر حسامیزی «هذیان تاریک شعر» بشوم؟ چرا شعر باید فقط «هذیان تاریک» باشد؟ پس چرا شاعر در سطر اول این شعر می‌گوید: «غمین مباش، عزیزم!»؟ شاعر با خودش حرف می‌زند و طنز ملیحی می‌گوید: «خیلی گله و شکایت نکن تو زود به درک واصل می‌شوی با همین چند هذیان تاریک خود، خوش باش.» آیا «هذیان تاریک» «چیز» است؟

شریفی با پرسش و پاسخ‌های مبهم حرف می‌زند. شعر از نگاه شریفی، هذیان‌های تاریک است. او میان خواب و بیداری حرف می‌زند. هر شعر کوتاه شاعر را باید بدین گونه نقد کرد. کلمات و ترکیب‌های تصویری و تعابیر شاعر در همه جای این دفتر، داغ و برشته و متحرک است: «باید بر دهن دروغ مهر زد...، روزهای خوش مصائب، دهان شیر مصیبت‌ها، سیل مصیبت بار، نقش سراب، خارزار فراموشی و...» شریفی، شاعر ترکیب سازی نیست ولی وقتی به ضرورت به ترکیب‌های تصویری روی می‌آورد، و از ترکیب‌های حسامیزانه متناقض نما و متحرک کار می‌گیرد، مثل: «هذیان تاریک، روزهای خوش مصائب، اسطوره‌های مرگ، ثقل شب دیجور، ازدحام آهن و دود، عطر مشوش شب بو...» فیض شریفی مثل سوسور، زبان را نوعی بازنمایی زبانی بر حسب جدولی از عناصر متضاد می‌داند که زبان را شکل می‌دهد. او به تاسی از لیوتار، به مفهوم مجاز بسیار اهمیت می‌دهد و آن را در برابر مفهوم بازنمایی نگارگری می‌گذارد.

شریفی، یک شاعر فرمیک است و شعرش نظام هندسی خاصی دارد. شاعر، روایتی از رسم و رسومی قدیمی را با وصف‌هایی تازه بیان می‌کند و زبان شاملو و نصرت رحمانی و اخوان را با هم تلفیق می‌کند. شاعر از دل اسطوره و تاریخ و اجتماع بیرون پریده است و تغزل را با حماسه آغشته کرده و در تنور داغ مرثیه افتاده است.

مروری بر آثار حمید امجد به مناسبت سالروز تولدش (۷ آذرماه)

مرشد کلمه‌ها، دیالوگ‌ها و داستان‌ها

نسیم خلیلی
نویسنده و پژوهشگر

حمید امجد، بازیگر نقش بهمن فیلم کمال تبریزی، در آن هیات آرام و باوقار توی فیلم، یادآور همان نویسنده-کارگردانی ست که مخاطبان سال‌هاست که با کتاب‌ها و کارهایش زندگی می‌کنند چه وقتی که داستان و رمان و نمایشنامه می‌نویسد، چه آنگاه که داستان و رمان و نمایشنامه ترجمه می‌کند...

سال‌ها پیش در آستانه دهه هشتاد خورشیدی، کمال تبریزی یک روایت سورئالیستی تامل برانگیزی ساخت به نام «گاهی به آسمان نگاه کن» که اقتباسی بود از رمان «مرشد و مارگاریتا»ی میخائیل بولگاکوف؛ در این روایت شورانگیز بیش از همه‌ی قهرمان‌ها و نقش‌آفرینان، آن کسی که نقش مرشد را بازی می‌کرد، یک آنی داشت که آدم بیش از بقیه به یاد می‌سِپردش و سال‌ها باید می‌گذشت تا بفهمی که این ماندگاری برای این بوده است که بازیگر نقش بهمن - که همان مرشد توی رمان بولگاکف باشد - به یک تعبیری داشته یک گرته‌برداری شاعرانه‌ای از شخصیت و زندگی و سلوک خودش را بازی می‌کرده است: یک نویسنده‌ی درستکار که نوشتن برایش شکوهمند است و راه و رسم درست و جاودانه زندگی.

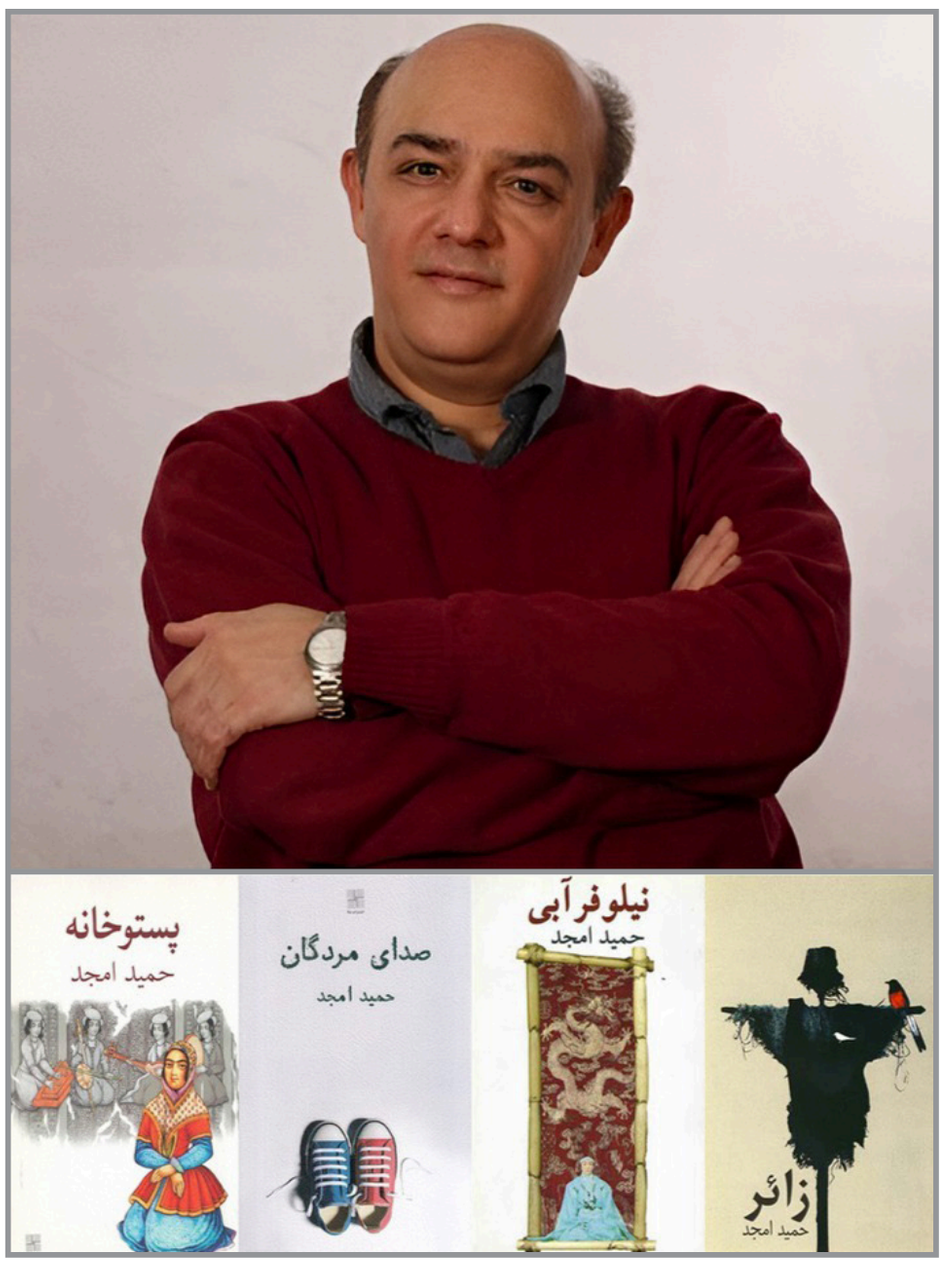
حمید امجد، بازیگر نقش بهمن فیلم کمال تبریزی، در آن هیات آرام و باوقار توی فیلم، یادآور همان نویسنده-کارگردانی ست که مخاطبان ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی و تئاتر و سینما، سال‌هاست که با کتاب‌ها و کارهایش زندگی می‌کنند چه وقتی که داستان و رمان و نمایشنامه می‌نویسد، چه آن گاه که داستان و رمان و نمایشنامه ترجمه می‌کند و چه آن هنگام که در هیات کارگردان، آثار فاخر ادبیات نمایشی ایران و جهان را به روی صحنه می‌برد و هر کار دیگری که در زیر سایه‌ی امن و باشکوه کلمه‌ها و قلم انجام می‌دهد. حمید امجد با قلمش تو را به آلاچیق قشنگ و امنی می‌برد وقتی که جهان الوگرفته است و می‌سوزد و خاکستر کاغذ باطله‌ها چشم‌ها را می‌گزد؛ آنجا زیر طاق نصرت آلاچیق کلمات و قصه‌های حمید امجد می‌شود پشنگه آبی به صورت نشاند و از میان کلافه‌های دود و خاکستر و تش گرما و بطالت و یاس، به دل روایت‌های اصیل و عمیق رفت که در عین حال مشحون از مولفه‌های انسان شناسی هم هستند، بارقه‌هایی بر روان و درون انسان مخصوصا آنگاه که در مواجهه با مرگ، اندوه، گناه، گذشته، تباهی و نومیدی قرار می‌گیرد؛ چنین رویکردی در بیشتر روایت‌هایی که امجد قلمی کرده مشهود است، «صدای مردگان» را مثلا به یاد بیاورید که به راستی واگویه‌ای تاثیرگذار از ناگفته‌های آدمی ست که در رنجی برآمده از یک کودکی تلخ و پرماجرا تنها مانده است، و در این تنهایی همواره به دنبال ماواهایی، آلاچیق‌هایی، جان‌پناه‌هایی ست و مثلا به زبان‌های باستانی پناه می‌برد: «توی نخ دنیای نیمه‌محو قدیم و آدم‌هایش که بروی نشئه خود عدد هزار هم آدم را می‌گیرد چه برسد که حرف چند هزار سال باشد.» (امجد، ۱۳۹۸: ۱۱)، و از دل همین حرف‌های نغز است که راوی به عاشقانه‌ها پناه می‌برد، به صنم، به دختری که دوستش می‌دارد و به نوشته‌های پشت ماشین‌ها حتی که نقل هر کدامشان آدم را از هیاهوی زندگی ناامن و ملتهب شهری برمی‌دارد می‌برد توی پیچ و خم جاده و سراب و دشت و گندمزار و این همه را بگذارید در کنار مرگ‌اندیشی قصه‌واری که داستان در ذهن مخاطب می‌آفریند و اینها همه باعث می‌شود تو در برابر روایتی ایستاده باشی که شیره جانت را می‌مکد تا به خودشناسی برسی، تا درنگ کنی، پلک‌هایت را ببندی و تلاش کنی دانشی را که در لفاف قصه و رنج و اندوهِ قهرمانش داری می‌آموزی، به ذهن بسپاری، سنگین از بار معنوی قصه که ژرفای این روایت چنان است که انگار اندوه نوع بشر را در گرداب دنیا در طول قرون و اعصار بر گرده‌ی تو نیز می‌اندازد و تو به خودت، زیستن، معناهای مستتر در زیستن، رنج‌ها، مکالمه‌های درونی‌ات، به انسان می‌اندیشی، مثلا وقتی که داری این سطرها را می‌خوانی: «با آن چیزهایی که در عمرم از دنیا فهمیده‌ام گمانم هر آدمی یکی از روزهای عمرش، بی‌اینکه خودش بداند، در بهترین و کامل‌ترین وضعیت خودش است، بهتر از هرچه پیش از آن بوده و هرچه بعد از آن خواهد بود؛ هرکس با هر قدر هوش و سلامتی و نیرو، یک روز عمرش که خودش خبر ندارد کدام روز خواهد بود از همیشه خودش باهوش‌تر و سالم‌تر و قوی‌تر است و هر زیبارویی هم یک روز – بی‌خبر– در زیباترین چهره خویش». (همو: ۴۵)

آیا این سطور را همان رمان‌نویس گمنام و شوریده‌وش روایت بولگاکف ننوشته است؟ همو که یک روزی هنرپیشه خوش‌سیمای موقری که اتفاقا نویسنده هم بود، نقشش را در یک اقتباس‌گونه وطنی بازی کرد... و شکوه و طنین همین سینما و بند و بست امجد به این جادوی پرشور بود که باعث شد در بسیاری از روایت‌هایش او نه فقط یک نویسنده که یک سینماگر تیزبین هم باشد، سینماگر از این منظر که اهمیت توصیفات بصری و نقل جزئیات را می‌داند، و حتی گاهی روایت‌هایش یک چیزی بین داستان و فیلم‌اند و نمونه روشنش، آن کتاب خوشخوان «زندگی خصوصی»؛ افزون بر این امجد دیالوگ‌های خوب بلد است بنویسد و قهرمانانش را انگار بارها بر قاب سینما دیده‌ای یا می‌خواهی که ببینی از جمله دیالوگ‌های خوب به قلم امجد را مثلا در نمایشنامه درخشان «گردش تابستانی» می‌توانی پیدا کنی: «زمین می‌گرده دیگه. چه می‌دونی فردا چی پیش می‌آد؟ می‌گن تو کهکشان یه چیزایی پیدا شده به اسم سیاچاله، سوراخایی بزرگ‌تر از هرچی که فکر کنی. هزارون هزار برابر چاله چوله‌هایی که آدم هر روز می‌افته توش...» (امجد، ۱۳۸۱الف: ۱۰)

این دیالوگ گویی یک معرفت‌شناسی خیام‌واری می‌نشاند در روایت گردش تابستانی امجد که گاهی چنان توصیفات زنده‌ای مثلا از مه و باران در مسیر گلگشت یک گروه همسفر و همکار دارد که انگار تو هم به این گردش تابستانی رفته‌ای، بی‌خبر از پایان‌بندی تکان‌دهنده‌اش، دست در دست کلمه‌ها و توصیفات خوب و زنده نویسنده: «دیلاق: ئه بچه‌ها، بارون! مامانی: عجب مهی – سردم شد!... چه بخاری گرفته شیشه‌ها. چارخونه: بچه‌ها راحتی باز خوابش برده. دیلاق: بیدارش کنین منظره رو تماشا کنه. دیگه گیرش نمیاد. زاغول: روان‌شناسی جدید می‌گه خواب راحت بهتر از منظره‌س. مامانی: تو چی داری می‌نویسی رو شیشه؟ دیلاق: من؟ - اسم کسی رو... من عاشق شده‌م بچه‌ها! من دلم سریده! می‌خوام همه بدونن! وقتش که برسه – خیلی زود! دارم باور می‌کنم این مه و این نم قشنگ بارون مال اینه که من عاشق شده‌م. این هوا مال ماس. باور می‌کنین؟» (امجد، ۱۳۸۱الف: ۲۹)

حالا همین سادگی شاعرانه را بگذارید در کنار آن دیالوگ‌های فاخر نمایشنامه‌ی نیلوفر آبی که در فضایی دیگر، شمه‌ی دیگری از قلم و نثر خلاقانه‌ی نویسنده را بازنمایی می‌کند در دل نمایشنامه‌ای چنان در اجرا موفق که جوایز فراوانی برای نویسنده و دیگر عواملش به ارمغان آورده است: «باید به یاد آورم چگونه شد که پای در این دوزخ سپید نهادم و اسیر توفانی شدم که راست، پایان جهان است. نخست، نوای چکاوکی غریب از پس گردبادی هفت روزه بود که به پای پنجره‌ام کشاند؛ و خنده‌ی خورشید زمستانی با من گفت شاید این آخرین آفتاب گرم پیش از برف باشد. – و راستی که چنین بود! – به حیاط که پا گذاشتم نسیم بازیگوش، گیسوانم را به بازی گرفت و دلم از لطف جوانی لرزید. شاخه‌های نهال گیلاس در دست چیره‌ی نسیم می‌رقصید و غنچه‌ی گل یخ در کار شکفتن بود. نه کلامی با مادر گفتم نه بدرودی با پدر. – از کجا می‌شد بدانم که این دیدار آخرین است؟ - ...» (امجد، ۱۳۸۱ب: ۹) همین نثر فاخر و همین رویکرد ادیبانه به دیالوگ‌نویسی را امجد در نمایشنامه‌ی «مهر و آینه‌ها» هم دارد با این تفاوت که اینجا گفتمان، آیینی هم هست و نوشتنش شوری و دانشی دیگر می‌طلبد و چنان خوب و نیکو بر کلمه‌ها نشسته است که آدم را به یاد بیضایی بزرگ می‌اندازد: «او می‌گفت اف بر شما که وقت شمشیر دست بر دست می‌نهید، وقت یاری رساندن شانه می‌افکنید و وقت برخاستن پای‌تان خواب رفته است! چیست در گوش‌هایتان که وعظ و واگویه و طعن و نهیب در شما کارگر نمی‌افتد، و چون ناقه مست، وقت وقت که می‌رسد، چشم خمار می‌کنید به ندیدن و تن می‌سپارید به تن‌آسانی!» (امجد، ۱۳۸۰: ۸)

و باز همین قصه‌گوی سینماگر است که می‌داند یکی از سینمایی‌ترین و محبوب‌ترین شکل‌های روایت نقب زدن به خاطرات است، رجوع به بچگی، پنجدری و پشه‌بند و تیله‌بازی و یک دکان بقالی نموری بر کوچه درختی که کانادادرای می‌آورده است یک موقعی آن سال‌های دور گناه و پریشانی و عاشق شدن؛ و اینجا سخن از روایت «کوچه درختی» حمید امجد است که در نوع خود یک روایت جزئی‌نگر بی‌همتای دیگریست به قلم او که مثل فیلم‌های قدیمی با فیلترهای نوستالژیک، با دکان عزیزآقا و بوی دبه‌های شور و حنای تازه و نوشابه خنک و «صدای طبل‌وار چوب زدن» پنبه‌زن محله شروع می‌شود؛ قصه، قصه یک دلدادگی پر فراز و فرود است، عاشقانه‌ای که با نثری شیوا و ناظر بر جزئیاتی زنده و سینمایی، رنج درونی عاشق گناهکار روایت را بازنمایی می‌کند و چه خوب که این نوشته را که به یمن زادروز نویسنده‌ای درستکار قلمی شده است، با آن پایان‌بندی امیدبخشی که درباره تسلابودگی نویسندگی ست در آن رمان خوش‌خوان «زیر نگاه کلاغ‌ها»، تمام کنم، پاره‌گفتاری که شاید بهتر از هر چیز نشان بدهد نویسنده چه نگاه عمیقی به نویسندگی داشته و دارد: «بیتا هنوز گیج بود باور کند یا نه که اولین اتفاق خوبی که در خوابش وعده شده بود به همین سرعت از راه رسیده است، و زیر نوازش او چشم‌های هر دم خیس‌ترش را بست تا دوباره بخوابد شاید که باز هم خواب خوب آن کسی را ببیند که داستان او را می‌نوشت و از چیزهایی که او نمی‌دانست خبر داشت. گرچه هرگز ندیده بود کسی پیشاپیش از آینده باخبر باشد و هرگز نشنیده بود رویایی به این سرعت با معجزه‌ای در بیداری تایید شود...».



واکاوی شعری از محمد آشور در دو خوانش

«این جا هنوز ترس/ رأس ساعت سه ایستاده است/ در چار راه – چاره‌یی نبود–/ ساعت سه بود... ایستادم/ پلیس قرمز بود... عقربه‌ها سبقت ...اعداد له شده/ کسی برای رفتن نمانده است/ راه، افتاده بود... همه جا سایه.../ تمام ساعت‌ها یک حرف را دروغ می‌گفتند/ وقتی پلیس/ درست مثل ساعت سه/ ایستاده بود»

*** محمد آشور؛ از گزینه شعر «حجمی شبیه تو»، نشر «هرمز»**

نوشتن در تعلیق

مراد قلی‌پور: میدان متنی این شاعر نوشتنی‌ست. متن را در تعلیقی از صفر و یک تقسیم‌بندی می‌کند و این عامل پویایی کارهایشان است؛ نه صفر و صفر است نه یک و یک. بین برودت و حرارت تصویرها در نوسان است و زمان را در تعلیق منفی-مثبت رخدادهای متنی دچار اختلال ساختاری می‌کند و به خاطر همین به راحتی برخی شباهت‌سازی‌های اعدادی شاعر قابل پذیرش‌اند و هویتی ثانوی پیدا می‌کنند و این نوع جانشینی‌های بینابین در کارهای دهه هفتاد هویتی بی‌گانه دارند و با آشناسازی‌های این نوع رفتارها می‌توان فرهنگ خاصی را آشکار کرد. میدانی که در جامعه متنی شاعر به وجود می‌آید هم به گسترده‌گی درونی و هم بیرونی‌اش افزوده می‌شود و هم زمان مرزهایش برای مختل شدن محدودیت‌ها از هر طرف گسترده می‌شوند و در این گستره نمی‌توان به نقاط مشترکی در مقابل کنش‌گران متن شاعر رسید و خود کنش‌گر هم نمی‌تواند در مقابل حرکت‌های متنی، لغزنده نباشد و درواقع با توده‌ای خوانش‌گر واحد روبه‌روی‌ایم و از خود خوانش‌گر، خوانش‌گرانی بی‌نهایت زاده می‌شود و این نوع زایش خوانشی در ادبیات امروز بی‌بدیل است. محال است در اکثر کارهای شاعر خوانش‌گری واحد به ناپایداری لیز نرسد و تمامی دست‌آوردهای خوانش‌گر با خوانش دوباره او علیه خود او جبهه خواهند گرفت و چنین میدانی در متن‌های دهه‌های اخیر تبار ویژه دارند. کمتر پیدا می‌شود که بافت‌های معنامند وقتی در کنار هم قرار بگیرند به ساختار گسترده بی‌معنا تبدیل شوند و این نشان از تجربه منحصر نویسنده‌ای دارد که خودش هم پر از خوانش‌گران متحیر در متن‌هایش می‌باشد و هرگز نخواهد توانست در این میدان متنی دست به سلطه و هژمونی ایدئولوژیک بزند. شناخت‌شناسی میدان متنی می‌تواند یکی از بزرگ‌ترین دست‌آوردهای متن‌شناسی در دهه‌های اخیر باشد که درواقع یکی از عوامل شکاف و گسست شعر هفتاد از دهه‌های قبل شد و با کالبدشکافی نوع رفتار نویسندگان این سه دهه می‌توان به برخی عمل‌کردهای ارزشمندی اشاره کرد که همه اینها در چارچوب این میدان متنی قابل بررسی‌اند. میدان عمل دادن به برخی شخصیت‌های متنی که در ادبیات گذشته، خود حتا هویتی شنیداری هم نداشتند (مثل عدد سه) و تبدیل کردن این چنین شخصیت‌هایی به هویت دیداری و ساختاری نشان از جسارت‌هایی دارد که برای فرهنگ عمومی جامعه به نوعی غریبه‌نمایی می‌کند و چیزی فراتر از باورهای فرهنگی جامعه است و شاید به خاطر همین عوامل دموکراتیک و رهایی‌بخش بود که با آزادسازی کارکترهای پنهان و روکردن آنها جهت رسیدن به حقیقت‌های ساختاری باعث شد که فرهنگ عام از چنین شعرهای متوسع و دامنه‌داری فاصله بگیرد و این معضل آنها را تبدیل به شخصیت‌های شعرفنی و سخت گرداند که در واقع می‌توانست خلاف این واقعیت باشد. درواقع بخش عظیمی از شاعران دهه هفتاد، با پیشی‌گرفتن از طراز فرهنگی ایستای جامعه خود حاضر شدند که تن به هر اتهامی بدهند و حتا جلوتر از بخش تخصصی فرهنگ جامعه (مثل فهم دانشگاه و رسانه‌های خبری) حرکت کنند و این چیزی بود که در بررسی شعرهای شاعران این دهه‌ها مبرهن و آشکار است و با ریشه‌شناسی علل این جریان‌ها می‌توان به مختصات و نمودارهای ارزش‌مندی نایل شد.

ایستادن در ساعت سه

هستی محمودوند: شعر پیش رو، شعری ست که توانایی شاعر را در ساختن فضای شاعرانه با حداقل ابزارها و تصاویر چندمنظوره نشان می‌دهد. شعری که بی‌آنکه ظاهری پیچیده داشته باشد، زیرساختی استعاری-روایی دارد و با تعلیق و تصویرسازی مینیمال، ترس، سکون و بحران را بازنمایی می‌کند. شاعر، به ظاهر، بدون مکث و از همان نخستین سطر، وضعیت را پیش چشم مخاطب فاش می‌کند: «این جا هنوز ترس رأس ساعت سه ایستاده است» «این جا»، همزمان هم مکانی ست فیزیکی (چهارراه) و هم ذهنی/روانی. «ترس» حالتی فیزیکی پیدا کرده؛ «رأس ساعت سه ایستاده است». و بعد بلافاصله، شاعر از وضعیت خود در آن لحظه می‌گوید: «در چارراه – چاره‌ای نبود– ساعت سه بود... ایستادم» دو واژه‌ی «چارراه» و «چاره» جدای از هم‌آوایی، با همدیگر در تضاد/تطابق طنزآمیز معنایی‌اند. در محل انتخاب (چهارراه)، راهِ چاره و گریزی نیست؛ شاعر مانند «زمان»، مانند «ترس»، ایستاده است. اما این «ایستادن»، دیگر فقط یک حرکت فیزیکال نیست، بلکه تبدیل به وضعیتی فلسفی از «انفعال»، «بی‌ارادگی» و «سکون» ناشی از جبر شده است. اگرچه تصاویر بیرونی این شعر هر کدام به تنهایی و جدا از یکدیگر، ساده‌اند، اما با درهم‌تنیدگی و سپس گسترش یافتن در کل شعر، ابعادی استعاری پیدا می‌کنند؛ «پلیس قرمز بود» می‌تواند همان «چراغ قرمز» باشد؛ عامل بازدارنده یا همان قدرت کنترل‌کننده. «عقربه‌ها سبقت... اعداد له شده» می‌تواند اشاره داشته باشد به «شتاب طی شدن زمان» و «زوالِ واقعیتِ آن». «راه، افتاده بود» می‌تواند به ایستایی اشاره داشته باشد؛ انگار «راه» زمین خورده و توان بلند شدن و طی‌کردن مسیر را ندارد؛ به تعریف دیگر، انگار «راه» مانند سایه‌ی انسانی‌هایی ست که بر زمین افتاده و از رفتن بازمانده‌اند. شعر در سطر «تمام ساعت‌ها یک حرف را دروغ می‌گفتند» به «بی‌اعتمادی به زمان» اشاره دارد؛ به عدم اطمینان به روایت رسمی از اکنون. در انتهای شعر، «پلیس» و «زمان» با هم یکی می‌شوند: «وقتی پلیس درست مثل ساعت سه ایستاده بود»؛ هر دو «دروغین»، هر دو «بازدارنده» و هر دو فقط «نمایشی از نظم»! در این شعر، تمام عناصر در تعلیق‌اند. همه چیز بین «حرکت» و «ایستایی» معلق مانده، بین «چاره» و «بی‌چارگی». این جا نه تنها رفتن ممکن نیست، که حتی «راه» معنای خود را رها کرده و خود محل سکون است. شاعر در وضعیتی ایستاده که: دیگر «کسی» نمانده که اهل رفتن باشد! «اعداد» (مصادیق زمان) از معنا خالی شده‌اند. «عقربه‌های ساعت» (که می‌بایست زمان را مخابره می‌کردند)، در وضعی بی‌سامان، از هم «سبقت» گرفته‌اند! این فروپاشی درونی ساختار زمان، معادل است با فروپاشی حافظه و تجربه زیسته. «محمد آشور» این شعر را با زبانی موجز و «مینیمال» ساخته است. چینش سطرها، با تأکید بر سطرهای کوتاه، به ساختار مکث‌دار و متوقف‌شده‌ی شعر کمک می‌کند. استفاده از هم‌نشینی‌های هوشمندانه («چهارراه/ چاره»، «ساعت/ عقربه/ عدد»، «پلیس/ ترس/ ایست») باعث نوعی انسجام مفهومی شده است. این شعر «آشور» روایتی از ایستایی و سکون در قالب زبان استعاری ست؛ شعری که در آن، شاعر نه با فریاد، بلکه با سکوت و مکث، از بحران صحبت می‌کند. «ساعت سه» می‌تواند به فروپاشی «حافظه‌ی شخصی یا جمعی» اشاره داشته باشد یا صرفاً استعاره‌ای باشد از زمانی که در آن «زمان» دیگر فاقد معناست. یکی از شگردهای آشنای «محمد آشور»؛ ایجاد «تعلیق» است و این بار، این تعلیق، میانِ «اتفاق» و «بی‌اتفاقی» ست و از این طریق ایجاد نوسان در معنا. شاعر در این شعر، موقعیتی را برمی‌سازد که در آن، هم جهان در تعلیق مانده و هم خودِ معنا. شعری که در آن همه چیز در لحظه متوقف شده؛ شبیه یک عکس یا تابلوی نقاشی. شعری اعتراضی که بی‌آن‌که به قلمروی شعار نزدیک شود، تنها با افشای دروغ، حقیقت را برجسته می‌کند.