تحلیل درونمایه شعر رمز

غلامحسین نصیری‌پور

غلامحسین نصیری‌پور مقالهٔ مفصلی در تحلیل و تفسیر شعر «رمز» اثر زنده‌یاد محمد مختاری نوشته است که بخش اول آن به تحلیل بافتار زبانی این شعر و بخش دوم آن به تحلیل درونمایهٔ آن پرداخته است. به علت طولانی بودن مقاله نویسنده موافقت کردند که تنها بخش دوم آن در کارنامه چاپ شود.

اتاق به صورت نمادی عاطفی - نه «نیستانی» هستی‌ساز که شاعر را با قطعیت محتوم از آن ببریده‌اند، بلکه به مفهوم مبدایی‌ست هویت‌ساز که شاعر را به جبر و ستم از آن مرکز خاطره و عشق دور کرده‌اند - هم در چشم‌انداز شاعر ظاهر می‌شود و هم در گسترهٔ شعر، نقشی محوری و خیال‌انگیز دارد. چشم اول، شکل اثیری نمایی از اتاق را که پنجرهٔ رو به جادهٔ جدایی‌ست، با مویه‌ای که در سراسر شعر شنیده می‌شود، از منظر شاعر که واگوی دور شدن و به تحلیل رفتن خود در اسارتی ابدی است به وصف می‌کشد.

چشم توصیف‌گر اول، همان چشم مشوش، معشوقهٔ ایستاده ولی ناپیدا در پس پردهٔ اتاق را که نمادی از زندگی، گذشته، علایق و عشق اوست، ترک می‌کند و یا وادار به ترک ناگزیرش می‌کنند و به دور دستی ناآشنا می‌برندش و این در حالی است که همهٔ دل و روحش، نگران مبدایی‌ست که معبود مضطرب در پس پردهٔ حایلش ایستاده است. این معشوق نیست که از چشم شاعر فاصله می‌گیرد و دور و دورتر می‌شود، بلکه این شاعر است که در چشمان پریشیده و نگران معشوق به تحلیل می‌رود. «انحنای راه»، پس از وصف عبوری هولناک، آخرین لحظهٔ دیدار شاعر است که «سری برآورد» و با واگردی حسرتبار از دورترین فاصله خاکی، پنجرهٔ اتاق عشقش را نگاه کند، چرا که پس از این دیدار واپسین است که دیگر از آن اتاق و پنجره و پردهٔ مشوش که به صورت حایلی ابدی در شعر به تپش درمی‌آید، نشانی نمی‌یابیم. پردهٔ اتاق و انحنای جاده، دو نمود یا عامل تعیین کنندهٔ مستوری هستند که شاعر را از گذشته‌هایش به دور می‌برد و به اسارتش می‌کشد. «عشق ایستاده است» هر چند که او در انحنای راه فرو یا محو می‌شود.

شاعر با همین ادراک قوی است که در انحنای راه و در آخرین فرصت، «سربرمی‌آورد» تا «طرح پرده‌های اتاق را به خاطر بسپارد». اتاق، زندگی معمولی ولی آشنای او بود، چه به اعتبار عشق و چه به اعتبار عادت به محیط.

اتاق، همه چیز او، به علاوهٔ رویشگاه آرمان‌ها، امیدها، خواسته‌ها و تمنیات اوست. اتاق یعنی خانواده، تعلقات و آسایشگاه ایمن شاعر. ولی چرا شاعر از انحنای راه «سربرمی‌آورد» و سربرنمی‌گرداند؟ غرور و اعتراضی در بارِ معنایی «سربرآوردن» است که در فعل مرکب و خفیف و نوستالژیک سر برگرداندن نیست. قبلاً گفته‌ایم که مختاری نهایت بهره‌وری شاعرانه را از کشش‌های درونی افعال مرکب می‌برد و نیک می‌داند که «سربرآوردن» بیش‌تر به مفهوم گردن برافراختن غرورانگیز، نافرمانی و اعتراض و تسلیم‌ناپذیری و طغیان است و ساخت و کارش به همین اعتبار از دیگر افعال مترادف، بیش‌تر و نمایشی‌تر است.

گویا شاعر نه در انحنای راهی در شفق (زمان در شعر مشخص نیست و این قید به قرینه دریافت شده است) که در انحنای قوسِ فرو روندهٔ راهکی مغموم به اسارت برده می‌شود و در آخرین لحظه است که چونان غریقی سربرمی‌آورد تا با عشق ناپیدا در شعر وداعی بکند چرا که به او الهام شده که دیگر امکان تجدید دیداری نیست و پس از این در اعماق غربتی تاریک که بر او رقم زده‌اند فرو خواهد شد. طغیانی که در مفهوم و بار کُنشی فعل مرکب «سربرآوردن» مستتر است در حقیقت انکار اعلام نشده‌ای است بر جزم اسارتی که شاعر از بی‌رسمی زمانه، در جریانِ ناگزیرش گرفتار آمده است. یعنی نفی کرداری که بر او به ستم روا می‌دارند و سرنوشتش را به گرو می‌گیرند. سربرمی‌آورد تا این که انکار و نفی جبر اسارت را با نگاهی بر اوج که عشق در پس پرده‌اش ایستاده است، به هستی و معشوق اعلام کند.

شاعر، «همچون کناره‌های جهان» به تصویر خویش در چشم معشوق می‌پردازد. شاعر که افق هستی و جان جهان است خود را از چشم نظاره‌گر دوم همچون جهانی می‌بیند که در مردمک عشق به تحلیل می‌رود. شاعر در جریان حرکتی فرو شونده است و عشق به نظاره ایستاده. پس از غروب در چشم معشوق - آن هم در انحنای «راه» که می‌تواند نماد نیمهٔ راه زندگی باشد - چشم نظاره‌گر شاعر، لحظه به لحظه در مسیر حرکتی می‌روید که توصیف‌گر حالِ در جریان خویشتن است. جز چشم همیشه بینای شعر که شور و شعور هستی است، چه چشمی می‌تواند این چنین به تحلیل رفتن شاعر را که جان بی‌ادعای جهان است، در چشم معشوق که روح حیات و زندگی است، به نظاره بایستد؟

عشق ایستاده است / و اسارت / سایه به سایهٔ دنیا می‌گردد. در آغاز و در جریان حرکت شعر، شاعر «همچون کنارهٔ جهان» توصیف می‌شود و در پارهٔ پایانی پاراگراف اول، به صورت استعاری «دنیا» خود را نشان می‌دهد.

وقتی در چشم معشوق است، «جهان» (= گهان، کیهان = هستی فروزنده) می‌شود و هنگامی در اسارت است، «دنیا» می‌گردد، دنی، دنیای دون. دنائت. در بارِ مفهومی این اسم آن‌چنان تأویلی نهفته است که از شدت وضوح، نیازی به گسترش بحث و تحلیل بار منفی و ضدارزشی آن نیست. شاعر نمی‌گوید که «مرا به اسیری می‌برند» چرا که اسیری بیش‌تر یک کنش یا واکنش فردی است که به تعدی بر یا به شاعر تحمیل می‌شود. می‌گوید:

«اسارت، سایه به سایه من می‌گردد» منی که با نگرشی دنیا و با نگره‌ای دنیا هستم و چشم نظاره‌گر و داوری کننده دارم.

کلمهٔ «اسارت» به جای اسیری نشسته که به وضوح بار مفهومی و معنایی و بُعد فاجعه و وسعت تعمیم اسارت، بسیار فراتر از بار مفلوکانه «اسیری» است که بیش‌تر انفعالی و ترحم‌برانگیز می‌نماید. به تعبیری، کرشمهٔ تسلیم‌گرایی، انقیاد و پذیرش مذلت و شکست و خواری در روح این کلمه پرپر می‌زند. «اسارت»، عام‌تر و تاریخی‌تر است و آن‌چنان انکار و غروری در عین عدم وجود امکانات و آزادی، در آن نهفته است که جایی برای بار ضعف و زبونی و روحیه انفعالی حقارت باقی نمی‌گذارد. «اسارت» سرنوشت محتوم شاعر، همزاد او و حکم مقدر شرایطی است که بر هستی و حضور او تحمیل شده است که با تجربه‌ای تاریخی، سایه به سایه شاعر می‌گردد. اسارت همزاد دنیاست.

نگرش‌ها از این پس، وهم‌انگیزتر از زبان شعر سرریز می‌شود. داوری‌ها نیز بسان حرکت و همنشینی پدیده‌ها در بافتار شعر، کم‌رنگ و مات و گاه ناپیدا می‌شوند. چشم شاعر، هم به سمت خویش است و هم به هر سوی فاجعه. می‌بیند و می‌گذرد و در کلام پویشگرش، از پدیده‌های خاصی که پاسخی درست به ضرورت شعر است، تصویرهایی از حرکت می‌سازد که در بافت کُلی شعر به سامان بایسته می‌رسند.

هرسونگری‌های انتزاعی، بُرش‌هایی از حجم همه‌گیر اسارتی است که سایه به سایه دنیا می‌گردد و حضوری فعال ولی آسیب‌پذیر دارد.

«چشمم به هُرم پنجره‌هاست» چشم شاعر در محضر اسارت، نه به پنجره‌ها که به «هُرم پنجره‌ها» دوخته می‌شود. پنجره نمادی دم دستی و آشنا در شعر دیروز و امروز پارسی است. نمادی ارتباط دهنده و ارتباط گیرنده. نمادی از واسطهٔ درون به بیرون و برعکس، آدمی و اجتماع، خانه و خیابان، خصوصیت و عمومیت و به طور کلی، فردیت و جامعه است. پنجره دو سویه است هم از بیرون به داخل می‌شود نگریست و هم از خارج به درون چشم دوخت. پنجره مرز از پیش تعیین شدهٔ خلوت و اجتماع یا زندگی داخلی و زندگی اجتماعی است. چشم شاعر رو به سمتِ هُرم پنجره‌های بسته است. قید «بسته» در شعر به لحاظ رعایت ایجاز نیامده و جزو ناگفته‌های فرامتنی‌ست ولی شعر از طریق حواس تجربی، به مسدود بودن پنجره‌ها تأکیدی روشن دارد. پنجره‌های رابطه را، مسدود، مبهم و هراس‌انگیز و بیش از همه ترس‌خورده می‌بیند. شیشه‌های پنجره را تطهیر کرده‌اند یا شسته‌اند. چه کس با چه کسانی؟ اشک با باران؟ شرجی دم کرده در هوای بسته با آه ابرین و گرم محصوران ناگزیر؟

بخاری که از پنجره برمی‌خیزد، نمایانگر سرمای نمادین بیرون است. اشخاصی به تجسس و بازرسی، بخار دهان‌های رهروان ساکت را که در شعر نامدا ولی حضوری محسوس دارند، بوکشان نظاره می‌کنند. می‌یابند و لب‌خوانی می‌کنند. «از روزنهٔ بخار دهانت را می‌پایند» هر چند که روزنه می‌تواند به معنای نوعی پنجره باشد ولی شاعر با تأکید بر این اسم فقیر و ترک‌خورده، به داوری تحقیرکنندهٔ مجهولانی برخاسته که شغل و خدمتشان، «پاییدن» اعمال و کردار و گفتار دیگران است. بوکشان بپا. شاعر، کلمهٔ روشن و دلپذیر پنجره را با بارِ مثبت مفهومی و معنای آشنای آن، برای ارتباط با مردم و «روزنه» را با بارِ منفی‌اش برای خبرگیران و جاسوسان و خبرچینان برگزیده است.

البته این مضمون در شعر دیروز و امروز، چندین بار تکرار شده است که هر یک حال و هوا و ویژگی‌های بافتاری خود را در موقعیت‌های متفاوت دارند. مثلاً در شعر شاملو با «دهانت را می‌بویند» و در شعر محتسب پروین اعتصامی یا کلیم کاشانی با مفهومی قریب به همین مضمون که: «محتسب بو می‌کند این جا دهان بسته را».

پذیرفتنی است که بالیدگی تصویرهای حسی، برایند رشد طبیعی دانه‌های اندیشه در خاکِ زبان مخیل - و نه متصور - شعر امروز و نوپوی پارسی است. مختاری به دانایی و درک گسترده ولی گنگ خویش، پس از عبور از مرز تمیز، صدا می‌دهد و با این صدا، نمود ادراک خود را از حوصلهٔ تصور، به تصویر می‌کشد. او در شعر از واتاب بی‌تأمل حسی، به واتاب هوشمندانه حسی رسیده است و فرد فرد ترکیباتش در روند شکل‌گیری تصویر، سرشار از بار قطعه قطعه‌های مشبک این آگاهی‌های حسی است. در ادامهٔ شعر، شاعر به هُرم گرم برخاسته از پنجره‌ها می‌نگرد ولی هوشیار آن چشمان «بپا»، مراغب و مشکوک در پس روزنه‌ها هم هست. به ناگاه در ایمنی چشم بیدار و هشیار شاعر، انگشتی ناپیدا به روی بخار شیشهٔ پنجره‌ای، چیزی می‌نویسد که شاعر را از وقوع شوم واقعه یا فاجعه و مصیبتی هولناک خبر می‌کند. انگشتی که از هراس آن چشمان روزنه‌ها، ناپیدا است و نشانهٔ مناسبی است از نجوایی که از درون زندگی ساری در اتاق‌های آن سوی پنجره‌های بسته برمی‌خیزد و پیامی را، در سکوت و سکون ترس خورده، روی شیشه‌ای می‌نویسد. «این جا جنازه‌ای در اتری / پیچیده است.»

پیام تمام است. جنازه‌ای که شاید از آن معشوقی است که شاعر درون چشمان نگرانش به تحلیل رفته و با انسان دربند در حصار قهاری است که در چارچوب قیود روانی و اجتماعی، در اتری که جایگاه بایسته‌اش در هوا و آسمان و برفراز خاک است نه در اتاق، پیچیده است. پیچیده نشده، بلکه فقط «پیچیده است» یعنی که از سر ناگزیری، به مسوری کشیده شده است. باز هم تکرار می‌کنم که توجه به ترکیب فعل‌های مرکب در شعر مختاری، کلید درک حساب اوست. اینامی که در این نوشتهٔ رمزآمیز روی شیشهٔ بخار اتاق (که خود بسیار متضاعف و تحمیلی است) موج می‌زند، عمق فاجعه را تصویر می‌کند. جنازه یعنی که جانبی واقع شده و اگر چه

نماد زایش‌گری است ولی از منظری دیگر، سپیدی‌اش کفنی است نمور که حکایتگر هوای دم‌کردهٔ اتاق مسدود و ترس خورده است. چه‌ها که در سکوت سپیدی‌های متن نوشته شده و احساس می‌شود. شاعر از جنازه‌ای سخن می‌گوید که با نوشتهٔ دستی ناپیدا به دنیای بیرون از پنجره معرفی می‌شود. این صرفاً یک خبر خشک و ساده از نوع خبرهای تکراری مطبوعات در مورد مرگ و میر نیست.

این پیام در برهوت ارتباطات مسدود شده، سرشار از خبر شهادتی است که در آن سوی دنیای سر به مُهر اتاق، اتفاق افتاده است. نماد ابر در این جا، نمادی از آسمان و عرش نیز هست که جایگاه شهیدان شاهد است و تبیین این باور که جنازه نه بر زمین خاکی که در لفاف کفنِ ابر آسمان، پیچیده شده و برفراز زندگان قرار گرفته است. ابری که بنا بر خاصیت مادی، طبیعی و فلسفه حضوری‌اش، روزی خواهد بارید و این بار، این شهید بافته شده در متن ابر است که زمین را در تأویلی خوشباورانه با بارشش مطهر و زنده و سبز خواهد کرد.

شاعر جنازه را فقط تا ارتفاع ابرها بالا برده که در آسمان‌ها گم نشود و بتواند پیوند گسترده و ثمربخشش را با زمین و زمینیان، به صورت یک شُدآمدِ عاطفی و قدسی، حفظ کند. هُرم پنجره، بخار و ابر.

یانیس ریتسوس در شعر سمفونی مهتاب که در مجموعهٔ آهنگ باران چاپ شده، به اقتضای بافت فرهنگی خاص سرزمین یونان، همین مضمون را چنین تصویر کرده:

شیشه‌ها از بخار پوشیده شدند / آن وقت از بیرون / نه از درون / انگشتی کودکانه / تنها و اندکی محزون / بر شیشه‌ها / قلبی ظریف / لنگری و قویی کشید (ترجمه قاسم صنعوی - صفحه ۱۶۱)

شکی نیست که مختاری به سبب آشنایی گسترده و پیگیرانه‌اش با شعر پویندهٔ جهان، در فضای مشترک حال و هوای فرامرزی آن‌ها قرار گرفته و تأثیراتی ناخودآگاه از آن‌ها برگرفته که می‌شود به مواردی از آن‌ها در شعرش اشارتی کرد ولی او را با طرح نماد کانونی در شعر، به تبیین اندیشه و تصورش با کلمات بومی می‌پردازد و با فاصله از نمونه‌سازی، به بدل‌سازی بی‌بدیل می‌رسد و در این کش و واکش تصویر و بدل‌سازی، اندیشه را در توازی حرکت جوهری شعر، حول نماد کانونی، با دو نمای خُرد و کلان، به حوزهٔ تصویر مخیل نزدیک می‌کند. یعنی با درک نمادهای بومی، چشمی هم به نمادهای مشترک جهانی همان مفاهیم و مصائب دارد. شاعر از همان منظر پیشین، بی آن که سری یا چشمی بچرخاند از همان چشمگاه نخستین به شیشه مقابل می‌نگرد:

وز شیشه مقابل / پیراهنی به سویم/ دست تکان می‌دهد

در این سوی چشم‌انداز شاعر، دستی پیامی را می‌نویسد و در آن سوی چشم‌اندازش، با تأکید بر قید کلمه «مقابل» شیشهٔ دیگر را می‌بیند که در معنای پنجره آمده و از بار جانشینی یا جایگزینی و رسانگی مفهوم پنجره نیز برخوردار است.

شاعر چشم جهان می‌شود و ناظر همه‌سونگر. ارتفاع منظرش به اندازهٔ قد همه پدیده‌های مورد دیدشش است. از شیشه مقابل، نه آدمی که پیراهنی به سوی شاعر دست تکان می‌دهد. پیراهنی که می‌تواند از آنِ شهیدی با شد که در ابری پیچیده است و در انتظار دریافت تأثیر آن پیام بر رفتار شاعر است. شاید نگران بازخورد پیام باشد ولی به طور حتم پیراهن دریافته که شاعر از همه چیز با خبر شده که دست افشانی می‌کند. این پیراهن است که پیام تن از دست شده را به چشم دوم می‌رساند. «تن رها کن تا نخواهی پیرهن». رمزی در آن تکان دادن دست مستتر است که هدایت‌گر شاعر می‌شود و بازتابش در شعر شکل می‌گیرد. رمزی تکان‌دهنده و دلهره‌آور.

انگشت رو به خانه می‌گیرم و در هوا چیزی می‌نویسم

واکنش آغازین شاعر از دریافت پیام، حرکتی انفعالی نیست؛ حرکتی است سویمند و پوینده و فعال. انگشت اشارت شاعر به سوی خانه نشانه می‌رود و در هوا «چیزی» - با یای نکره - می‌نویسد. این همان خانهٔ عشق نیست که شاعر را از آن ربوده‌اند؟ چه فرقی می‌کند که خانه در کدامین سمت جهان قرار گرفته وقتی که جهان خانهٔ شاعر است. روشن است که یای نکره در این جا، دارای مفهومی فرامتنی است تا دانایی مخاطب، بیشتر تحریک و پی‌جو شود. راستی شاعر در این بازتاب پیام، چه مطلبی را به روی هوا می‌نویسد که اثری از آن باقی نمی‌ماند و بر بال باد می‌رود؟ چرا روی شیشه نمی‌نویسد؟ از چشمان خیره شده از روزنه می‌ترسد یا قصد گمراه کردن «بیا»ها را دارد؟ آیا در هوا نوشتن و بر هوا نوشتن، چونان مفاهیم «باد هوا، بادپیمایی، باد در پنجه داشتن و بر باد رفتن» از عبث بودن و بیهوده‌نگاری وهمینش حکایت می‌کند؟ مسلماً نه، این نوشته - که نه مکتوب است و نه مفهوم - بسان نوشتهٔ آن دست ناپیدا، حامل پیامی است که شاعر از این سوی پنجرهٔ ارتباط برای تمامی نظاره‌گران منتظر و نکته‌دان آن سوی پنجره و پنجره‌ها می‌فرستد و یقین دارد که پرده‌نشینان پشت تمام شیشه‌های جهان، پیامش را درمی‌یابند. شاعر از بازخورد پیامش آگاه است که آسوده از انجام رسالتش (پیام‌رسانی) در آن شرایط و مقطع بیم و امید، به مفهوم راز ناپیدا و اعلام نشده‌ای می‌رسد:

از شیوهٔ حضورت پیداست که واقعه نزدیک است

این را به چه کسی می‌گوید؟ آن پیراهن از آن کیست؟ و آن دست ناپیدا؟ چشم اول، تکثیر می‌شود و حول راز می‌گردد و راز را در پیام و پیام را در راز می‌جوید. مخاطب شاعر، حضوری نامحسوس و به شیوهٔ خاص خود

دارد. «مگرم شیوهٔ چشم تو بیاموزد کار - ور نه مستوری و مستی همه کس نتواند - حافظ» حضوری مبهم و استماری که احساس شاعر را از یقین خود اشباع می‌کند و وقوفش را اعلام می‌دارد: «واقعه نزدیک است». او از شیوه‌های اعلام حضور، چه پیدا و چه ناپیدا، چه در مستوری و چه در مستی، پی به واقعه‌ای می‌برد که به طرح داوری‌اش می‌پردازد. این نخستین پیام از معبر اسارت است که هم دریافت است و هم ارتباط. شاعر وقوع قریب واقعه را این بار نه در حرکت، که ایستاده از حضور علائم و پدیده‌های اطرافش حدس می‌زند. وقتی می‌ایستد، جهان در حرکت است و واقعه به سوی او می‌شتابد. یک بار او در حرکت و اتاق ایستاده است و این بار، او می‌ایستد و جهان در حرکت است و در هر دو حال، عمل با فعل مضارع مستمر اتفاق می‌افتد و ادامه می‌یابد. یعنی ایستادن هم ادامه‌دار می‌شود.

«می‌ایستم کنار دکانی». دکان جزء است و بازار کل. دست جزء است و آدم کل. شاعر اشارتی به جزء می‌کند و کل را در نظر دارد. مرادش از ذکر جزییات، حجمی متورم از کلیات است. دکان ملتقای جنس و مردم است، محل ارتباط مادی مردم با یکدیگر است و بسته بودنش، نماد و نشانهٔ قطع پیوند مردم و نشانگر کساد اقتصادی است. با توجه به رابطهٔ جزء و کل، در این جا بازار بسته است و اقتصاد خوابیده و معامله و تعامل در انتظار وقوع واقعه‌ای نامشخص ولی قطعی است. دکان بسته، بازار تعطیل، نماد اعتصاب و اعتراض به سکوت کوچه‌ها و سکون پنجره‌هاست. کلمه فقیر و پیش پا افتادهٔ «دکان» به جای کلمه شیک مغازه نشسته است. حجره بازاری است و مغازه خیابانی و دکان محله‌ای. دکان محل ارتباط مردم میان‌حال با اقتصاد روز است. آیا پیامی که در هوا نوشته شده به گوش فروبستهٔ دکان رسیده است؟

«از قفل بسته نجوایی برمی‌خیزد». قفل نمادی از فروبستگی و تعطیل کارهاست. قفل باز در تداول عام، رایج نیست ولی قفل بسته از مفهومی عمیق‌تر، سنتی و بومی‌تر برخوردار است. نجوای قفل با فعل مرکب «برمی‌خیزد» همجوشی گویایی دارد که گرچه در کنایت شاعرانه ناشینده می‌ماند ولی برضرورت گشایش و حضور کلید، اشارتی آشکار دارد. قفل یعنی که کلیدی هم هست و گشایش نیز در ذات کلید به مفهوم می‌رسد و این نماد رازگشایی شده در فرهنگ دیرپای ما، سابقه‌دار است.

خاقانی می‌گوید:

کلیدِ زبان گر نبودی وبال
کی از خاموشی، قفل لب کردمی

و فردوسی:

بگویم به درج اندرون هر چه هست
نسایم بر آن درج و آن قفل، دست

نعمت‌الله خان عالی هم گفته:

آن قفل ابجد است که وا می‌شود به حرف
کی می‌توان گشاد دلی را که سنگ شد

و...

گلدان شیشه‌ای و بلوری در فرهنگ تصویرگری و نقاشی ما، نمادی کاملاً آشنا است و نمایانگر محبس بلورین گل‌ها است که پس از آن پیام که وقوع واقعه را هشدار و بشارت داد، ترک برداشته و جز فروریختگی و فروپاشیدگی، سرانجام دیگری ندارد. گل‌های محبوس با معصومیتی که دارند و در تیول اسارتند، به تعبیری مستوران مستعمرهٔ اسارتند که سایه به سایهٔ دنیا می‌گردند. لبخند رهایی را شاعر از «لابه‌لای گلبرگ‌های سیاه» درمی‌یابد. سیاهی، صفت پوششی است برای گل‌ها و نه صفت رنگ آن‌ها. سیاه پوشیدگان و سرسیاهان هم عزادار سرنوشت شوم خویش‌اند و هم چله‌نشین محبس بلورینِ از پیش ساخته شده. این گلبرگ‌ها لابه‌لای سیاه، پیام رهایش مستوری را با لبخنده‌ای از لبان معشوق شاعر در شعر، فاش می‌کنند.

دستت به نرمی نفس می‌وزد / و راه می‌افتم / در نور سرد.

دست معشوق که وزشی هدایت‌گر و آرامش‌بخش دارد، بسان نسیمی خنک در جان خستهٔ شاعر می‌وزد تا راه رهایش و مقصد حرکت را بنماید. دستی به نرمی نفس که نماد آشنایی حیات است می‌وزد و روح حرکت با وزش آن نفس، شاعر را به رفتن از معبر «نور سرد» تحریک و تشویق می‌کند. نوری که ذات حضورش دارای گرمایِ بالقوه است و تا وقوع قریب آن واقعه، باید زمانی را در شعر سپری کند تا بالفعل به گوهر گرمازای خود برسد. نور هدایت‌گر، روشنگر و صبحگاهی، اما سرد، که این تضاد در ترکیب، ناشی از برودت فضای این سوی پنجره است و شاعر در پرتو همین راهنماست که بسان «خطی شکسته» از کوچه‌های دنیا می‌گذرد. شاعر نه از فلک که «کجروتر است از خط ترسا» می‌نالد و نه مویه‌گر درک غمنامهٔ سرنوشت شوم خویشتن است. در ذات او، جوهر و تجلی حرکت موج می‌زند و شاعر را وادار به دیدن و درنگِ بی‌داوری می‌کند. آیا این دست معشوق است که راهنمای او در کوچه‌های دنیا آست؟

فاصله‌گذاری چشمگیر و پرمفهوم در پایان این پاره از شعر که یکی دیگر از ناگفته‌های متن است، پاسخی است به این پرسش که به تصویر بعدی منتهی می‌شود.

تندیس بی سری را در خلوتگاه میدان تقدیس می‌کنند

میدان تهی‌ست و تندیسی بی سر در میانه‌اش ایستاده است که بی‌گمان عده‌ای - که شاعر نمی‌خواهد حضور آن‌ها را در شعر اعلام کند - به تقدیس کمر بندگی بسته‌اند.

تندیس بی‌سر، مجسمه‌ای از بلاهت و بی‌مغزی است چرا که جایگاه مغز و ادراک و شعور، در سر است. فاعلان فعل جملهٔ «تقدیس می‌کنند» ناپیدا و بی‌هویت هستند و شاعر در شعر رمز، رفتار گول و بدوی آن‌ها را در نبودشان داوری می‌کند. فضاسازی در این مقطع از شعر با ضربهٔ تندیس بی‌سر بسیار درخشان و موفق است. میدان خلوت از اهل نظر با تندیسی که نماد هول تاریخی و استیلای خشونت بی‌پرسش و انگیزه است.

می‌تابد از بخار ارغوانی لب‌هایت / می‌خوانی تا بنویسم

رد و بدل پیام‌ها از درون هستی شاعر و معشوق، با نیشه‌های رازآمیز همچنان ادامه دارد، یعنی تبدیل به یکی از بهانه‌های حرکت در شعر شده. گاه دورادور بر هرم هوا و بخار پنجره چیزی نوشته می‌شود و گاه حرکت

دست و آستینی در هوا است. در این جا، واسطه‌ها و فاصله قطع یا برطرف شده. درک پیام به خوانایی و نویسایی کشیده شده است.

می‌خوانی تا بنویسم.

در شعر رمز نه خورشید است و نه روشنایی و نه نور پیدایی که روشنگر شود. و اگر هست، یا سرد است و خنثا و یا تابشی که در همین لحظه از شعر بروز می‌کند.

مبدأ تابش پیام یا صدور کلامی که باید ضبط و ثبت شود، بخار ارغوانی لبان عشق است. تابش لب‌ها، مانند نوری است که سهراب سپهری در شعر مسافر از لب‌ها به شن‌ها می‌بخشد، البته با تفاوت‌های مضمونی و شکلی. آن جا نور سیگار و این جا پیامی است سرخ و روشن و در هاله‌ای از ابهام بخار، که معشوق آن را «می‌خواند» تا شاعر آن تقریر مقدس را بسان مرید و سالکی دلباخته به کلام مراد، برای ثبت در همیشهٔ زمان، بنویسد. بخار ارغوانی و کف سرخابی چمن با میانداری میزی که نه مرجع تمیز است و نه محل ممیزی. خواندن و نوشتن و میز.

می‌خوانی تا بنویسم / و در میانه میزی نهاده‌اند / بر کف سرخابی چمن

صحنهٔ هول‌انگیزی در شعر تصویر شده است آن هم در نهایت اختصار و اقتصاد کلمه و با حذف هر گونه زائدهٔ زبانی و جمله‌آرایی.

میزی که روی چمن سرخ یا سرخ شده نهاده شده است و خط و سطری که انگشت خونینی به زدایش آن‌ها، قلم محو و انکار می‌کشد تا شاعر آزادهٔ دربند، از هر آنچه که شاهدش بوده، چیزی به کس و کسانی در دوسوی تاریخ حال و آینده، منتقل نکند. نبشته ماندگار است و صدا رفتنی است.

سبزی مألوف و طبیعی چمن، به سرخی گراییده تا دامنهٔ خشم و زمینهٔ غضب خونین را گسترده‌تر مطرح کند. چمنزار به «نطع» جلادان مبدل گردیده و شاعر هر چند که می‌داند این سرخی شفق و فلق نیست، ولی با هراسی تاریخی، اشاره‌ای به علت و چگونگی آن سرخی خون نمی‌کند و از ذهن اهل شعر برای پاسخ به علت‌ها، مدد می‌جوید و سپیدی‌ها و ناگفته‌های متن را به فرامتن می‌برد تا عرصهٔ حضور شگفتی‌های زبان شعر، مجالی برای هنرنمایی بیابد.

دستی کتاب کهنهٔ بی‌شیرازه‌ای را ورق می‌زند.

این دست ناپیدای شوم، حضور ابلیس خونریزی است که به تورق کتاب کهنه‌ای می‌پردازد. دست بی‌بدن مثل تندیس بی‌سر. دست منکر حقایق و مخدوش کنندهٔ وقایع، گفته‌های تابنده و فروزان لبان معشوق را که هم زبان تاریخ است و هم پیام زمانه، با انگشتی آغشته به خون، خطی سرخ به روی تمام سطور کتاب بی‌شیراز می‌کشد. کتاب کهنه‌ای که به گفتهٔ کلیم کاشانی «ما ز آغاز و ز انجام جهان بی خبریم - اول و آخر این کهنه کتاب افتاده است».

«و خیره می‌شود در بخار دهانت» چرا که تمامی این کتاب افشاگر، با تابش گفته‌های همان دهان نورانی نوشته شده که بخارش را از روزنه‌ها می‌یابند. معشوق که چشم اول روزگار و زبان وقایع است، می‌خواند تا نوشته شود. می‌خواند تا شاعر او را بنویسد. ولی هر نوشته‌ای را آن انگشت ویرانگر خونین، خط می‌زند. با دقت به کلمهٔ زمخت و متجاوز «خیره» در این سطر از شعر، اوج خشونتی را که شاعر در فضاسازیش ساری می‌کند، احساس می‌کنیم همان‌طور که در فعل مرکب «خط کشیدن» این حالت عصبیت و تعدی و تحکم، محسوس است.

سطرهای سرخ کتاب ناتمام و بی‌شیرازه که بوی کهولتش از کلمهٔ «اوراق» در فضای شعر استنشاق می‌شود، ساطع نوری می‌گردند که مثل نور گرم و سوزندهٔ چراغ‌های ایست و بازدارنده، خنجروار در اندام شاعر فرو می‌روند. شاعر از مرز ممنوع گذشته است چرا که حرکت، دیدن، ثبت و مثل، جوهر جان او شده است.

نور چراغ‌های قرمز / در گردنم فرو شده است

«فرو شده است» و نه «فرو می‌رود». کار تمام است. کار با قطعیت و قاطعیت به پایان خود رسیده است. این نور سرخ، نور سرد هدایت‌گر را می‌بلعد و شاعر را - نه چون آن جنازهٔ پناهیده در متن ابر - که بر کف خیابان می‌افکند. سر سبز بر باد رفته است ولی دیگر سکوت پنجره‌ها، شکسته شده و جهان از عمق فاجعه با پیام‌های رازآمیز شاعر، مطلع گردیده است.

از پُشت هر دریچه سری / تا کف خیابان گردن می‌کشد

همه آخرین پیام را دریافته‌اند و دنیا به آخرین کلام شاعر گوش می‌سپارد. از پشت هر دریچه - نه روزن و نه پنجره، چرا که صمیمت و تواضعی در دریچه است که نه در حقارت روزنه است و نه در فرهنگ پنجره - سری که نمایانگر تفکر، مغز و گویایی و شنوایی و فریاد است، به شهادت فاجعه گردن می‌کشد. فیروز ناجی شاعر نوپرداز نسل پیش از مختاری نیز اشارتی با همین مضمون ولی نه در حد هنر مختاری دارد که در بخشی از آن می‌نویسد:

نورهای مادون قرمز / بر بدنم جاری شده‌اند و شب از میان انگشتانم می‌گذارد.

آخرین کلام شاعر، دیگر آن واخوانی کتاب کهنهٔ بی‌شیرازهٔ تابیده از لبان معشوق نیست، بلکه یک پیام عام بشری برای همهٔ زمان‌ها و مکان‌هاست که در گوش جهان به ترنم درآمده است: آزادی.

دنیا به آخرین کلام لب‌هامان گوش سپرده است

پیام در جهان پیچیده است و واقعه به وقوع پیوسته است. ولی هنوز دستان آن «پیا»ها و خطزن‌ها و سرخ‌کن‌های کلمات کتاب، به کار خود ادامه می‌دهند و این آگاهی، تپش دلهره را از پایان شعر به جان خواننده می‌کشد و در قلب همه تکرار می‌کند:

رد می‌شود سرانگشتی از کنارم / تا جمله‌ای را از گوشهٔ لبانم پاک کند

«می‌شود» واگوی تداومی‌ست که گویا سر باز ایستادن ندارد.

شعر رمز، شعر درخشانی‌ست که در بی‌زمانی و بی‌مکانی سیلان می‌یابد و هولی تاریخی به جان هوشمندان جهان می‌افکند. ■