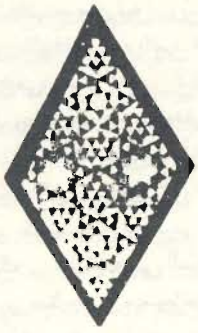
تا «سنفونی دهم» آتشی

محمد حقوقی



منوچهر آتشی، درست در زمانی که «اخوان» از «زمستان» بیرون آمده بود و به «آخر شاهنامه»ی خود می‌رسید و «شاملو» با «هوای تازه»ی خویش روی به «باغ آینه» داشت، سوار بر توسن شعری با سکه‌ای دیگر، اشعار مرده و ایستای رمانتیک سیاهِ سال‌های سی را با پخش «آهنگ دیگرِ» زنده و پویای خود از سکه انداخت. و در حقیقت به پشتوانه‌ی همین کتاب بود که چون در سال ۱۳۳۹ به تهران آمد و بختِ هم اطاقیِ خود را به من بخشید، دیگر مدت‌ها می‌گذشت که شعر او در کانون نگاه صاحبنظران جای داشت. و برای من که جلیس و انیسِ شب و روز او بودم، شخص او نیز، به عنوان شاعری منحصر و منفرد، با اعمال و احوال و حرکات و سکنات تماشایی‌اش همواره جاذب بود. که باری همه، شعر می‌توانند گفت اما همه، شاعر نمی‌توانند بود. آن هم شاعری چُنو، که هیچگاه شعرش از زندگی و زندگی‌اش از شعر جدا نبوده است.

. . . و آن گاه که در سال ۱۳۴۰ از او جدا شدم و به اصفهان رفتم و او نیز دو سال بعد به بوشهر رفت و از آن‌جا به قزوین. تا سال ۱۳۵۰ که در تهران باز به هم رسیدیم. اما با هم نماندیم. چرا که او سخت گرفتار بود. گرفتاری‌یی که تا سال ۱۳۵۸ ادامه یافت. و من جز این که به تصور توقف او در شعر، با یادِ «اسب سپید وحشیِ» بی‌سوارش زندگی کنم، چاره‌ای نداشتم. اسبی که هم‌چنان در آخور بسته شده بود و به گذشته‌ی خود می‌اندیشید. به ایامی که بر نشیب می‌غلتید و گوزنان را می‌تازاند و در فراز می‌غرید و پلنگان را می‌تاراند. همان که خورشید بر کفل‌اش غروب می‌کرد و ماه بر گردن‌اش شال زرد می‌پیچید. و بعد با «گلگون سوار»ش. غریب مغروری که در غروب پرغوغای شهر از چراغ قرمز می‌گذشت و در حالی که برای اسب یال افشان تندیس شیهه می‌کشید، در نگاه کج باوران بر جلگه‌ی کبود می‌راند و ناپدید می‌شد.

تا سال ۱۳۵۹ که بار دیگر به بوشهر رفت. به زادگاه خود، که تا امروز نیز همان‌جاست. و من هم‌چنان در تصور توقف او بودم که اندک‌اندک از مه درآمد و به گاه، در نگاهم سبز شد. و نه با «اسب سفید»اش، که با نجیب بوری رام، و نه به تاخت، که به تقریب و آرام. سواری که در حرکت شاعرانه‌ی خود با خود و جهان حرف می‌زد و اندیشمندانه به خود و جهان می‌نگریست. و اگر گهگاه در سال‌های زمستانی‌اش از تابستان می‌خواست که بیشتر بیاید و بتابد و آسمان را پایین و آفتاب را پایینتر آورَد و در عروق منجمد او شعله افکند، اما خوب می‌دانست که این خورشید است که در امتداد مرداب، دیگر پیر و سرد شده است. پس چه چاره، جز این‌که خورشید را رها کند و در ماه بیاویزد. ماهی که هم‌چنان در خواب‌هایش عبور می‌کرد. همان که وقتی کودک بود، ماه بود، وقتی جوان بود، ماه بود و اکنون نیز که در آستانه‌ی پیری، شانه به شانه‌ی مرگ از ساحل‌های خاموش می‌گذرد، هم‌چنان ماه است و هم‌چنان راه می‌سپرد و در آب‌های دور جهان می‌خوابد. شاعری که در ایام دیر و دور می‌تاخت، نعره می‌کشید، قهقهه می‌زد و حال به دنبال یک کاسبرگ صدا می‌گردد به دنبال یک آه از سرِ دلاسودگی.

و دیگر که سال‌هاست در زادگاه خود در تأملات و تخیلات دوره‌ی دوم شاعریِ خویش به سر می‌برد. و دیری است که روزن دیرین خود را یافته است و از پشت آن، آرام به جهان و چشم‌انداز باز و زلال خود می‌نگرد و اسلایدهای رنگی تصاویر خود را در حرکت متین کلمات، در مصراع‌هایی که از ذهن سرشار او سرچشمه گرفته‌اند و رو به مصبّ شعرهای نو به نو دارند، نشان می‌دهد. شعری که تا پایان زندگی او هم‌چنان به حرکت خود ادامه خواهد داد. و از جمله‌ی این شعرهاست، شعری تازه از او، که به حاصل از همان تأملات و تفکرات، با شنیدن سمفونی سوم بتهوون، (از سرشیفتگی به ناپلئون) ساخته شده است، با نامِ به‌جایِ «سمفونی دهم».

۲

وقتی که من در سال ۱۳۴۸ یک شب تمام در «مرثیه‌ی رباب» غوطه‌ور بودم، این سمفونی بتهوون بود که سیر خیال مرا همراهی می‌کرد. سمفونی سوم یا «اروئیکا»، که دیری است آهنگ معمول مشایعان مردان مشهور دنیاست و سمفونی مرگ نام دارد. سمفونی‌ای که اگر مشائیان عماری «رباب» را به دلیل سنت اسلامی اجازه‌ی همراهی نداشت، اما خیال مرا داشت. من که مشایع مکرر او در خلوت شبانه‌ی خود بودم. و سطرهای شعر را همراه ملودی‌ها و برگردان‌های ترجیعی سمفونی بند به بند و مرحله به مرحله پیش می‌بردم. و هم از این روست که شعر «مرثیه‌ی رباب» به اعتبار ملودی‌های مکرر دنیای کلام، شکل سمفونی یافته است. به این معنی که در ساختار شعر، آن‌جا که حرکت و ریتم کلمات و سطرها سرعت می‌گیرند و شعر تند می‌شود، گویی که بخش «الگرو»یِ سمفونی است و آن‌جا که کلمات آرام حرکت می‌کنند و شعر، کند می‌شود، بخش «آداجیو»، و آن‌جا که کلمات در حرکات موزون خود حالت رقص می‌یابند، همان «استکرتسو»ی بتهوون در سمفونی اروئیکاست. تا سطور آخرین، که شعر در هیئت دایره‌ایِ خود باز آرام می‌شود و به حالت «الگرو»یِ اول باز می‌گردد.

و آن سمفونی مرگ یا «اروئیکا» همان شاهکاری است که ساخت آن حاصل اشتباه بتهوون از شناخت ناپلئونِ کنسول بود که سرِ امپراطوریِ جهان داشت و

اشتباه بتهوون از شناخت ناپلئونِ کنسول بود که سرِ امپراطوریِ جهان داشت و بتهوزن به همین دلیل نام آن را عوض کرد. و حالا که منوچهر آتشیِ ما به قصد این‌که برای سمفونی سوم بدیلی بسازد، ساخت و ساز کلام خود را همراه تاخت و تاز ناپلئون تدارک می‌بیند و پیشرفت تدریجی سربازها و سلاح‌های ناپلئون را در پیشبرد تدریجی ملودی‌ها و نت‌های بتهوون در عرصه‌ی شعر به نمایش می‌گذارد. ناپلئونی که فرمانده‌ی سربازها و هنگ‌هاست و بتهوونی که فرمانده‌ی سازها و آهنگ‌ها. ناپلئونِ خداوندگارِ جنگ به دنبال جهانگیریِ با سلاح و بتهوونِ خداوندگارِ هنر به دنبال جهانگیریِ با موسیقی. هرچند منوچهر آتشی در این شعر، صرفاً قصد ترسیم چهره‌ی مغلوب هر دو را دارد. چراکه در کنار شکست ناپلئون، عدم شناخت بتهوون را از ناپلئون نیز، به چشم شکستی دیگر می‌نگرد. و چنین است که در شعر، همین‌طور که ناپلئون به پیش می‌رود و هرّای توپ‌های کر کننده‌اش پرده‌ی گوش‌ها را می‌درد، بتهوون هم‌چنان در پشت میزش بر اقیانوس‌های اطلسِ آرام شناور است و به سمت ساحل‌های خود می‌راند. و این البته در «سمفونی دهم» آتشی است و نه سمفونی سوم بتهوون که بسیار زود به ماهیت «بناپارتِ کنسول» و «ناپلئون امپراطور» و تفاوت دو چهره‌ی او پی‌می‌برد و به همین دلیل نام آن را «اروئیکا» می‌گذارد و از آن پس به سمفونی مرگ شهرت می‌یابد.

و عجبا که این سمفونی تنها جنازه‌ای را که به بدرقه، همراهی نکرد، جنازه‌ی ناپلئون بود.

۳

و اما هم‌چنان که به اشاره گذشت، «سمفونی دهم» حاصل غفلت بتهوون از فطرت ناپلئون، به منزله‌ی جوهر اصلیِ درونمایه‌ی شعر «آتشی» است. شعری با دو نیم‌کره‌ی جدا، که بر محور شکست می‌گردد. و با پنج بند. سه بند اول در حکم یک نیم‌کره و دو بند آخر به منزله‌ی نیم‌کره‌ی دیگر.

از بند اول تا سوم، تصویرها در شکل عمودی شعر (که اغلب اشعار امروز فاقد اند) حالتی فزاینده دارند و به اعتبار فضای شعر، که عرصه‌ی فرماندهی ناپلئون به سربازها و سلاح‌ها و فرماندهی بتهوون به ملودی‌ها و صداهاست، خاصه با بیان تعداد وسیله‌ها و پرنده‌ها و حیوان‌ها و انسان‌ها و حتا مفهوم‌ها تصریح می‌شوند. بندی که در عرصه‌ی چشم‌انداز موسیقی و باران و صدا و حباب آن، نت‌ها تا زانو در آب‌اند و شماره‌ی پروانه‌ها و سنجاقک‌هاش بیشتر از قایق‌هاست.

در بند دوم، به جای باران، رگبار است که می‌بارد و به جای نت‌های تا زانو در آب، قاطرهای تا شکم در آب‌اند، که شماره‌ی آنها بیشتر از قایق‌هاست و نیز شماره‌ی بادبان‌ها بیشتر از سنجاقک‌ها و پروانه‌ها.

در بند سوم، این سیل است که جاری است و پاهای نت‌ها درازتر از پیش شده‌اند و شماره‌ی سربازها بیشتر از قاطرها و شماره‌ی گریزندگان و کوچندگان بیشتر از سربازهاست.

حال به آغاز شعر باز می‌گردیم. به نخستین بند که به منزله‌ی درآمد سمفونی است و در آن، آن‌چه بیش از هر چیز احساس می‌شود، آرامشی است که بر فضای شعر حکمفرماست. و آواز شبانان از نی‌زارهای دور و ملودی پایانِ افلیا از پیانوی بتهوون به منزله‌ی موسیقیِ متن آنست. تا بند دوم که حرکت شعر آغاز می‌شود، همه‌جا را آب فرا می‌گیرد و قاطرهای حاملِ عرّاده‌های توپ که تا شکم در آب دانوب فرو رفته‌اند، ورود ناپلئون را هشدار می‌دهند.

بند سوم، عرصه‌ی شلیک توپ‌هاست. و همراه آن اجرای سمفونی بتهوون در آب و آتش و دود، و نمای مردمی که در وحشت جنگ از شهر و روستا می‌گریزند، و پیانوها که قایق‌های نجات شده‌اند و کودکان و زنان را به جزیره‌های ایمن می‌برند.

آتشی در پایان این بند، منظور اصلی خود را از ساختِ این شعر، که همانا بر غفلت بتهوون از هویت ناپلئون تکیه دارد، در میان دو «پرانتز» ترسیم می‌کند. و ما می‌بینیم که بتهوون بر پشت میزش بر اقیانوس‌های اطلس آرام به سمت ساحل‌های خود می‌راند. انگار که هیچ صدایی نمی‌شنود.

از بند چهارم، قسمت دوم شعر آغاز می‌گردد و ما پس از خروج از نیم‌کره‌ی پرهیاهو و طوفانیِ آن به نیم‌کره‌ی آرام بعد از طوفان وارد می‌شویم. در نم‌نم‌باران و نه رگبار. وقتی که کم‌کم گوشه‌های آبی آسمان از لای ابرهای خاکستری پیدا شده است و سنجاب‌ها از پنهانگاه خود بیرون آمده‌اند و با پرسش‌های بازیگوشانه از درخت‌ها بالا رفته‌اند و به پایین زل زده‌اند.به زمینِ از پسابِ جنگ برآمده. با آدم‌هایی که ماتِ تجهیزات به گِل نشسته‌ی ناپلئون‌اند. و نیز هیتلرِ تازه وارد در شعر، که در حقیقت به علت ورود اوست که به سنجاقک‌ها و پروانه‌ها، موجودات ظریفی که در فضای آرام بند اول شعر پرواز می‌کنند، می‌توان به هیئت هلی‌کوپترها و هواپیماها نگریست.

در پایان این بند، چایکوفسکی، به مناسبت، وارد شعر می‌شود. آهنگ‌سازی که یکی دو دهه بعد از ماجرای ناپلئون چشم به جهان می‌گشاید و یکی دو دهه قبل از جنگ جهانی اول دیده از دنیا فرو می‌بندد. و در حقیقت در زمانی می‌زید که می‌تواند سمفونی‌ای تصنیف کند، که نه در آتش و دود، که در آفتاب اجرا شود و باله‌ی «قو»ای تدوین کند، که به جای آوای مرگ، آواز زندگی سر دهد. چراکه او نه سایه‌ی تاریک ناپلئون را بر سر اروپا می‌بیند و نه شبح سهماگین استالین را. و چه بسا اگر می‌دید، هم‌چون بتهوون (و البته در منطق شعری آتشی) سر خود می‌گرفت و کار خود می‌کرد.

و بند پنجم، که بند پایانی شعر و در حکم فیناله‌ی سمفونی است. زمان، زمانِ امروز است و بتهوون هم‌چنان خوابِ سنجاقک‌ها و پروانه‌ها را می‌بیند و خواب آوازهای شبانی فراسوی نی‌زارها را و خواب سمفونی دهم را، که هرگز ساخته نشد. خوابی دویست ساله تا عصر ما. عصر هیاهوی جنگ‌های شبانه‌روزی بی‌افتخار، عصر کوتوله‌هایی که در کارتون‌های کامپیوتری از کول هم بالا می‌روند. سمفونی دهمی که اکنون نزدیک به دویست سال پس از بتهوون (که هنگام شنیدن سمفونی نهم دیگر کاملاً کر شده بود و هیچ‌چیز نمی‌شنید) ساخته می‌شود و نه با تزویج و ترکیب نت‌ها در جهان موسیقی، که با تنظیم و ترتیب کلمه‌ها در دنیای شعر. شعری سمفونی‌وار و با هماهنگی دقیق سطرها و بندها و زبانی پیشرفته در شعری ساختمند، که هرچند، گاه با کلمات و صفات زاید و تصریح و توجیه‌های غیرلازم و نابجاست، تقریباً از هر نوع آرایه‌های زاید عاری است. و حتا قافیه‌های آن، خاصه قوافیِ مختوم به «الف»، که در چند جا به توالی آمده است، خواننده را از قرائت راحت سطور شعر باز نمی‌دارد. شعری که در سرتاسر آن جز از «تشخیص» و «تلمیح» از هیچ اصل تعریفی و صناعی شعر بهره گرفته نشده است. مثلاً «تشخیص» پاهای دراز نت‌ها و تلمیح هاملت و اُفلیا، با هیاهوی آن و پیچیده‌ی این، و صداهای زیر و بم و آواهای فرود و فراز، که همه، همراه با هرای توپ‌ها در عرصه‌ی تقابل و تصادف ابر و آفتاب، جسم و روح، و مرگ و زندگی است.

...

و حالا

او خواب سنجاقک‌ها و پروانه‌ها را می‌بیند

و خواب آوازهای شبانی فراسوی نی‌زارهای سبز را

و در هیاهوی جنگ‌های شبانه‌روزی بی‌افتخار، خواب سمفونی دهم را می‌بیند

هم بتهوون

هم اروپا

هم ما

و به این ترتیب شاعر با سه ضربه‌ی متوالی و موکد پایان شعر را اعلام می‌دارد، و نه پایان خواندن ما را که دوست داریم باز به آغاز شعر برگردیم و باز بخوانیم‌اش.

محمد حقوقی ۱۳۷۶/۹/۱۰

نام این شعر قاعدتاً می‌بایست سنفونی چهارم باشد. چون من در ساخت درونی شعر، نظر به سنفونی سوم بتهوون داشته‌ام که آن را چنان که نوشته‌اند، از سر شیفتگی به ناپلئون ساخته و پرداخته، و من به اصطلاح، خواسته‌ام بدیلی برای آن بنویسم که ناسخ آن باشد. از این قرار می‌بایست سنفونی چهارم عنوان شعر می‌شد. اما می‌دانیم که بتهوون سنفونی چهارمی دارد که موضوعش چیز دیگری است. از آن طرف او سنفونی نهم را دارد که موضوعش چندان بی‌ارتباط با نظرگاه من نیست. از این رو من سنفونی دهم را عنوان کردم. نهایت این که شعر من، احتمالاً هیچ ربطی به هیچ سنفونی نداشته باشد! شاید هم برای خودش یک سنفونی باشد، مثلاً سنفونی شکست، یا غم غربت زیبایی‌ها و ارزش‌ها . . . به هر حال همین است که هست و اقتدا به بتهوون به خاطر یک ربط بیرونی و مرسوم است و این که ما سنت سنفونی نداریم، و اگر می‌خواهیم حرفی بزنیم ناگزیر از تذکر نام‌های آشنا در دنیا هستیم.

سنفونی دهم

۱

بر این موسیقی باران‌خورده
همبادبان می‌روند صداها و حباب
تا زانو در آب است پاهای دراز نُه‌ها
و بیشتر از قایق‌هاست
شمار پروانه‌ها و سنجاقک‌ها
و آواز شبانان هنوز از فراسوی نی‌زارهای دور به گوش می‌رسد
(چنان که به گوش می‌رسد، هنوز ـ از درون جعبه‌ی پیانوی بتهوون ـ ملودی پایان اُفلیا.)

۲

حالا اُریب می‌بارد و شتابنده می‌گذرد رگبار
و کمتر از بادبان‌هاست شمار سنجاقک‌ها و پروانه‌ها
و بیشتر از قایق‌هاست شمار قاطرها
ـ که تا شکم در آب‌اند و عرّاده‌های توپ می‌گذرانند از دانوب ـ
[هشدار! آب نبرد بتهوون را، میز بتهوون را
دفترها، سنفونی‌ها، ملودی‌ها را. هشدار!
ناپلئون دارد می‌آید. . .]

۳

حالا
با آن که اریب‌تر می‌بارد، با آن که شتابنده‌تر رگبار
با آن که پیاپی
شلیک می‌شوند توپ‌ها، و تمام سنفونی
در آب، اجرا می‌شود و در آتش و دود
با آن که بیشتر از قاطرهاست شمار سربازها
و
با آن که بیشتر از سربازهاست شمار فراریان و کوچندگان از شهر و روستا
با این همه
پاهای دراز نُه‌ها درازتر می‌شود و آب از زانوهاشان نمی‌گذرد هرگز
و میز بتهوون کشتی نوح شده است
ـ با «جفت»های نواهای فرودتر از پچ‌پچه‌های اُفلیا با خود
و «جفت»های صداهای فرازتر از هیاهوی «هاملت» با روح
و «تاق»های صداهای بمتر از هرّای توپ‌ها
ـ که در آب‌ها خاموش می‌شود گلوله‌هاشان حالا ـ
و تمام پیانوهای اروپا قایق‌های نجات شده‌اند
و می‌برند کودکان و زنان را به جزیره‌های ایمن
(و پشت میزش بتهوون
شناور است بر اقیانوس‌های اطلس آرام و می‌راند
در سمت‌های ساحل خود انگار و
انگار نمی‌شنود چیزی اصلاً).

۴

حالا فروکش کرده رگبار و نم‌نم می‌بارد باران
و تک‌تکه کم‌کم آبی می‌شود گوشه‌های آسمان
و سنجاب‌ها بیرون می‌آیند از اشکاف‌ها
و از درخت‌ها بالا می‌روند و مثل «پرسش»های بازیگوش، از بالا
زل می‌زنند به پایین
و زمین،
از پساب‌های جنگ برآمده
(چون کشتی به گل نشسته‌ای، عیناً) و آدم‌ها
با مژه‌های گل‌آلود و دهان‌های مبهوت، می‌نگرند یکدیگر را پرسان، و
به هوشتر که می‌آیند می‌بینند
تمامی تجهیزات ارتش‌های ناپلئون و هیتلر را
که به گل نشسته‌اند بر کناره‌ی دانوب و ولگا
و خوب می‌بینند، تنها
دستی به التجا، دهانی تاریک، یا بالی نیمه‌وا
بیرون زده از گل و لای ـ از توپ‌ها و تانک‌ها و هواپیما ـ

و ایستاده است
بالای پشته‌ای «چایکوفسکی» و می‌نگرد به اروپا
ـ شاید به فکر سنفونی تازه‌ای ـ تا در آفتاب نواخته شود
نه در میان آتش و دود و آب
یا قوی تازه‌ای که نخواهد بمیرد
در مویه‌ی مشایعت آواز خود
(و نخواسته ـ چایکوفسکی ـ یا نرسید که ببیند شبح سهمگین
استالین را فراز شانه‌ی خود
که دید «ولادیمیر» و خود را کشت، پس از آن که نوشت:
«دیگر نمی‌توانستم . . .»)

۵

و حالا، که فروکش کرده باران و به خواب رفته بتهوون
پشت میز بزرگش در آفتاب
(و شکسته‌های کشتی نوح، وصله‌ی ناوهای اتمی شده
و پیانوهای اروپا قایق‌های رنگی تفریحی سرگردان در خلیج‌ها،
و نُه‌ها
کوتوله‌هائی، در کارتون‌های کامپیوتری
که از سر و کول هم ـ بگو سر و کول دنیا ـ
بالا می‌روند در تلویزیون‌ها)
حالا
او خواب سنجاقک‌ها و سنجاب‌ها را می‌بیند
و خواب آوازهای شبانی فراسوی نیزارهای سبز
و در هیاهوی جنگ‌های شبانه روزی بی‌افتخار، خواب سنفونی دهم را می‌بیند
ـ هم بتهوون
هم اروپا
هم ما . . .

۱۳۷۶/۸/۹ بوشهر

چند شعر از منوچهر آتشی

درس مشق

حالا تو هی
شکل «نوشتن» را عوض می‌کنی پیاپی و آن‌ها شکل «کشتن» را
اما همیشه تو
کمی
عقبی

* * *

روزی یا شبی جانی (شاید سیصد سال پیش)
باید می‌گفتی: «کافی است!»
و... سوار می‌شدی

* * *

تمام عمر
تمام کوشش ما
این شد که شکل نوشتن به اعتبار شکل کشتن نباشد
اما
مهلت ندادند آن‌ها
سواره آمدند و کشتند و بردند و
نرفتند
و شکل کشتن را پاسدار شکل نوشتن کردند
...

اول قرار بود بروند
قرار بود بیایند و بکشند و بردارند و بروند
اما
ماندند
و شکل کشتن را تندیس میدان کردند
تا زندگی را در اختیار شیوه‌ی مردن، برما
شیرین کنند
تا مرگ
زیباترین کلام خانگی ما باشد
تا مرگ رمز جاودانگی ما باشد
و ما
شکل نوشتنش را
تمرین کنیم
(این را ما
من و ابوالحسن و بوالقاسم[1]
هشدار داده بودیم قبلاً
تا بعد، حضرت مولانا...)

* * *

حالا تو هی
شکل نوشتن مرگ را عوض می‌کنی پیاپی و آن‌ها شکل کشتن را
و من
- امروز و این جا - می‌گویم:
«کافی است!
یک چند نیز
شکل نوشتن «زندگی» را
تمرین کن!»

* * *

روزی یا شبی جانی
(شاید دویست سال پیش، که ناپلئون پیاده شد
کنار ولگا یا دانوب)
باید سوار می‌شدی تو - کنار ارس یا اروند، در شمال
یا جنوب
باید!...

۱۳۷۶/۸/۱۵ بوشهر

۱- ابوالحسن خرقانی و ابوالقاسم فردوسی

بی‌سیب ـ بی‌سلام

غروب که شود هوا
عطر ملایم برگشتن پخش می‌کند
پاها به راه می‌افتند
و کوچه شکل جاری عاطفه دارد

غروب که می‌شود
سیبی در جیب و سلامی در سینه
به خانه می‌رویم تا سلام کوچکی بگیریم از دهان کوچک کودک
(و ستاره‌ها
نزدیک‌تر شوند به بام)

...

سپیده‌دم
آهسته از کنار خواب پرهیاهوی کودک برمی‌خیزم
ـ با نای بازیافته از نان و انگور رویا ـ و
به کوچه می‌زنم
و کوچه بوی جاری شک دارد

* * *

(روز که «شاه» شود
کار «وزیر» می‌شود
ـ هر دو سوار «اسب»هاشان
و ما، همیشه،
«بَز» می‌آوریم)

...

روز که می‌آید
تعطیل می‌شوند عاطفه و کوچه
و شهر
سراپا
کارخانه‌ی بزرگی

که وهم تولید می‌کند

* * *

غروب
بی‌سیب و بی‌سلام
ـ و بی‌سلام کوچک کودک
به خانه برگشتم
خانه نبود
(خانه مصادره‌ی کار...
و کارخانه است حالا...)

...

و کوچه بوی ساکن دق دارد

...

ستاره‌ها گریخته‌اند
و آسمان
رنبیده است روی بام

۱۳۷۶/۹/۲ بوشهر

● طرح از سهراب سپهری

خطه‌ی خیمه و خواب

ذخیره‌ی رویاها!
ذخیره‌ی فرصت‌های کم در ابدیت حیرانی!

هرگز آن‌چنان
به دور نمی‌روی که نیابمت کنار درختی در مه

به یگانگی مه و باران است
که خوابهام خیمه می‌زنند

بیرون خیمه درختان در مه مسافران همیشه‌ی نرسیدنند
کنار هر یکی یک «تو»

* * *

ذخیره‌ی خواب‌های خیمه‌ای!
ذخیره‌ی خیمه‌های حاشیه‌ی خمسه‌های بی‌مجنون!
هرگز آن‌چنان
به دور نمی‌روی که نیابمت کناره‌ی مصراعی
در حال دور شدن در مه

به خطه‌ی خواب‌های خیمه‌ای
درختانی می‌رویند
کنار هر یکی یک «تو»
و شناوریم ـ همه‌مان ـ در یگانگی مه و باران، تا هرگز
در سپیده‌دم یگانه‌ی بستری
بیدار نشویم
حتا

در خواب ■

بهمن ۱۳۷۳ بوشهر