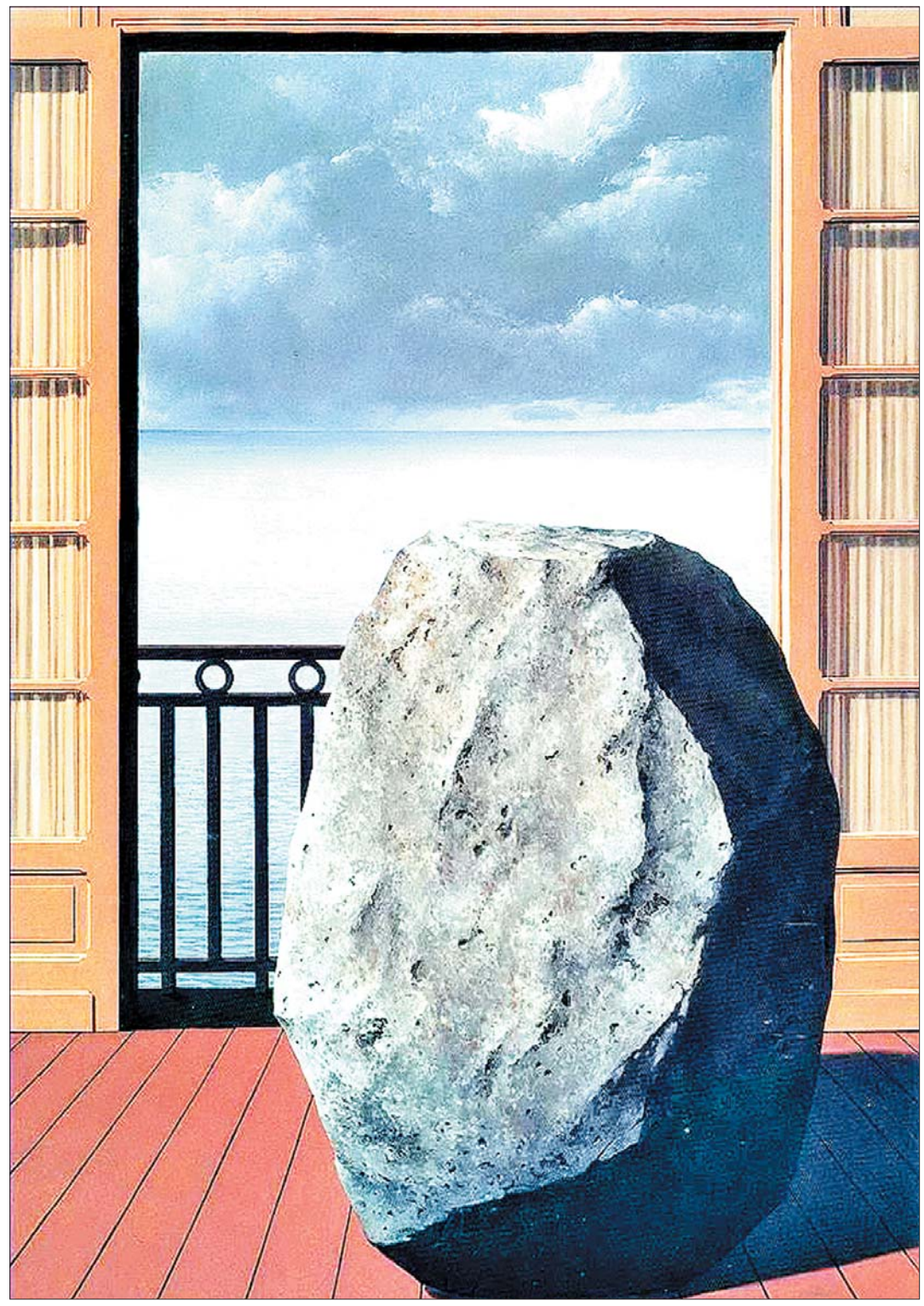
روزنامه شرق

نقدی بر «کوچه ابرهای گمشده»
نوشته کورش اسدی

روایت زمان ازدست‌رفته

رضا عامری



«رمان آینه‌ای است که در جاده گردش می‌کند: گاه آبی آسمان و گاه گل‌ولای اعماق مسیر را نمایش می‌دهد.»
«سرخ و سیاه» اثر استاندال

به‌قول میلان کوندرا هنر بالذاته معنایی ندارد و جزیی لایتجزا از تاریخ جامعه است و بدین‌سان او بر تاریخیت هنر و به‌ویژه تاریخیت رمان تأکید می‌کند. اهمیت رمان اسدی در نوعی بازگردانی تاریخ و داستان (حکایت) به رمان است. در زمانه‌ای که رمان فارسی روزبه‌روز تجریدی‌تر می‌شود و از مرجع بیرونی و اجتماعی خود فاصله می‌گیرد. هرچند از آن‌سو شاعرانه‌کردن جهان و روایت هم نوعی دل‌دادن به همان افق مسدودی می‌باشد که رمان فارسی در آن دست‌وپا می‌زند و به این معنا رمانی همچنان «بینابینی» باقی می‌ماند.

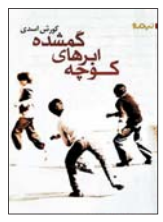
زمان روایت «کوچه ابرهای گمشده» از یک لحظه رخوت سپیده‌دمان پاییزی شروع می‌شود و تا دم‌دمای صبح روز بعد استمرار می‌یابد. استرخایی در تن شهر و تن راوی و تن روز. اول صبح پاییزی که راوی ته‌مانده‌های شب گذشته درونش را قی می‌کند و بالا می‌آورد. روایت کرونولوژیک راوی ضمنی (کارون) ۲۴ ساعت خواب (رؤیا) و بیداری است و در این ۲۴ ساعت با حدیث زمان گذشته و تاریخی‌ای سروکار داریم که وصف حال دوره‌ای از یک نسل را شامل می‌شود. نسلی خزان‌زده که اوراق روایتش به‌نوعی پاییز عمر و پاییز حکایت و پاییز روایت است تا بتواند خود را از دایره زمان حاضر بکند و با زمان گذشته و وقایعش سَر کند. مجموعه وقایعی که با تصویری سوررئالیستی از اختلاط مرگ و زندگی پایان می‌یابند. «شیده» یا خورشیدی که می‌توانست به زندگی معنا بدهد در شعله‌های آتش می‌سوزد. و سایه کارون (راوی ضمنی) خمان‌خمان بر آب می‌رود و با باد تا به «شکل مرگی کهنه» همراه برگ‌ها بچرخد و بر زمین بغلطد و حس کنیم انگار که راوی خویشتن خودش را تکه‌تکه خورده است. روایت از کا بوس‌های بیرون شروع می‌شود، با تصویر دهشتی که در خیابان‌ها راه می‌رود اما در همان حال به درون راوی و به اتاق تنهایی‌اش نیز سرایت می‌کند. تا جایی‌که این سرکوب و دلهره تصویری مجرد و غیرمریی به خود می‌گیرد که در سوژه اقامت می‌کند. «جنی» که توهمات راوی را شکل می‌دهد و باعث واکنش‌هایی غیرطبیعی یا طبیعی می‌شود. تصویری از جهانی غریب و جن‌زده که گفت‌وگوی درونی راوی با این برخوردها و جهان متباین محیطش را شکل می‌دهد. «کارون» شخصیت اصلی رمان در دوران حَرجی زندگی می‌کند. او ظاهرا از نیمه و پنجاه‌سالگی گذشته و بر اطلال هاویه عمر نشسته است. سنی که نشانه‌های یاس به مفهوم بیولوژی و سیاسی کلمه در آن پیداست. و بیشتر موجودی است که بر اساس آنچه گذشته زندگی می‌کند نه آنچه که فراروست. شخصی که گذشته را حفاری می‌کند، تا در اکنون و لحظه خود بیشتروبیشتر فرورود. و ازهمین‌روی در الگوی عام شخصیتش، تنها حادثه قابل‌اهتمام به‌شکل واقعی همین بازگردانی گذشته است. گذشته‌ای که در هراس و جنگ و کابوس گم شده است. زیست انفعالی و فقدانی که له‌له‌زدنش را به دنبال نوشتن و توهمات جنسی و مخدرات و شب‌بیداری‌ها دامن زده است.

مغز (ذهن) موضوع اساسی این روایت است که باعث یادآوری و استفهام و توصیف می‌شود. این توجیه باعث می‌شود مغز درون متن به اعتبار شخصیت اصلی‌بودن همه شخصیت‌ها و حوادث روایی را تعریف و تحدید کند. همچنانکه به ابژه زبان نیز تبدیل می‌شود و بیشتر روابط ایهامی و تعلیق‌ها از طریق این ماده ذهنی و به‌حساب وهم و توهم ساخته می‌شوند. و به این معنا رمانی است که بیشتر بر بنیاد شاعرانگی ساخته می‌شود. «ادبیات عرصه وهم است. هرج‌ومرج موجودات ذهن که دنبال زبانند. می‌گردند تا بیابند. تا به زبان بیایند. برسند به صدا و صوت.» (ص ۷۵)

نویسنده از همان ابتدا و با تلمیحی به قصص‌الانبیاء به این انرژی اسطوره‌ای-شاعرانه و کارکردهایش اشاره می‌کند و با روایتی از «قصص‌الانبیاءِ» ابواسحق نیشابوری می‌آغازد و پشه‌ای که از دماغ به درون مغز نمرود داخل شده و با طنین مستمرش در سر او را وهم‌زده کرده است. برای حل این مشکل حکما پیشنهاد می‌دهند تا با پتک بر سر نمرود بکوبند یا به‌روایتی دیگر آن‌قدر در کنار گوشش طبل می‌زنند تا پشه بیرون آید. پشه‌ای که آن‌قدر از سر نمرود خون خورده که حالا به اندازه قمری یا گنجشکی شده است.

«کسی توی مغزش انگار با سنگ می‌کوبید به سینی می‌کوبید و انعکاس صدا. دوشنبه مثل یک صدای منعکس می‌گشت در سرش. یادش رفت. می‌آمد و می‌رفت.» (ص ۸)

بنابراین روایت تمثیلی می‌شود برای جنی که در مغز راوی مسکن گزیده است. مغزی که جزیی از تن است و تنی که از سوی زنانی محاصره شده که در توهمش دهان باز کرده‌اند تا او را ببلعند. و در برابر این بلعیده‌شدن سعی می‌کند با جنینی که قرار است به دنیا بیاید ضلع سومی برای این معادله بیافریند یا جن را به مابازای مادی تبدیل کند. اما به‌جای اینکه به جزیی اساسی از وجود ارگانیک خودش تبدیل شود، به جنینی ارتباط پیدا می‌کند که در شکم «سیما» است. اصلا مشکل راوی این است که با هیچ دیگری‌ای نمی‌تواند یکی شود. همه زنان روایت تجزیه‌شده و تکه‌تکه‌اند و به‌هیچ‌وجه مجموع نمی‌شوند. اصلا زنان به چاهی می‌مانند که راوی‌ها در آنها مکیده می‌شود. در نهایت: «زنی به‌جای دریا توی قاب داشت مرد را به کام می‌کشید» و حکایت هم نوعی حفاری است در این چاه‌ها و رفتن به اعماق و در پارادوکس این حفر چاه و به‌هوارفتن بالونی که در آسمان شهر جولان می‌دهد، روایت طرح‌ریزی می‌شود. طرحی که استراتژی رمان را در صفحات نخست خود روشن می‌سازد. حیات/ مرگ. داخل/ خارج. چاه/ بالون. واقعیت/ وهم. حضور/ غیاب و ذهن/ عین و استفراغ/ سرکوب و فاش‌کردن/ پنهان‌کردن و پوست‌آوردن/ پوست‌انداختن و شعر/ نثر و تاریخ/ ضدتاریخ و داستان کلاسیک/ متاقصه... ثنویت‌هایی که با استفاده از استعاره‌های مختلفی استمرار می‌یابند نویسنده‌ای که خود را کرگدنی می‌بیند، حیوانی که هستی‌اش در همیشه «حاضر» رقم می‌خورد، بدون خاطره و بدون گذشته و بدون تاریخ... . و از آن‌سو مغز و ذهنی که دیده‌ها و تاریخ را به‌سر می‌کشند تا توهمات خود را گسترش دهند. یا بگوییم کرگدن تصویری بر دیوار است که با راوی ضمنی «کارون» مماثلت پیدا می‌کند. کرگدنی که ساعت‌ها در جایی ثابت می‌ایستد و به جهان نگاه می‌کند در مقابل کارونی که رونده است (جریان سیال ذهن). این پارودی اساس ساختار رمان هم هست. ما با یک مغز (ذهن) سروکار داریم و فکرها و توهمات و با یک چشم که دیدنی‌ها را می‌بیند و گزارش می‌دهد: «دیواری میان مغز و چشم-یعنی خود مرگ. نگاه خالی» و نویسنده‌ای که سعی می‌کند در خلأ ودیوار بین این دوسویه روایت خود را پیش ببرد. یعنی شاید لغز مرگ «شیده»، یعنی خود همین مرگ. شیده‌ای که راوی له‌له‌کنان دنبالش می‌رود و درنهایت نصیب مرگ می‌شود. یا خود شخصیت «پریا» هم چنین سرنوشتی دارد و حتی سرگذشت «سارا». چیزی که می‌ماند همان گلدان گندم شکسته است که راوی سعی می‌کند تا در خنزرپنزرهای زیر تخت اتاقش پنهانش کند. و راوی هم پیرمرد خنزپنزری است که کرگدن‌سان جهان را با نگاهی خالی نظاره می‌کند. انگاری ما با مسئله‌ای پروبلماتیک طرفیم. اگر اشاره به تحدیدهای تاریخی در رمان را مقابل اهمال‌های تاریخی قرار دهیم: «می‌خواهم تاریخ را بنویسم و برعکس از ثبت‌های تاریخی متنفرم»، این تناقض و زمان ازدست‌رفته نقطه‌ای را تشکیل می‌دهد در بیرون متن که می‌تواند برای مخاطب اهمیت زیادی داشته باشد نسلی با تمام کابوس‌ها و دربدری‌ها عاقبت در برابر خود چیزی جز مرگ و نگاه خالی و هیچ نمی‌یابد. «جلو کرگدن ایستاد. که چی؟ چی که چی که چی که که چی/که چی که تن‌دادن به انقراض و سال پشت سال پوست‌آوردن روی پوست که چی؟ پینه برای چی؟ که پوست چروک زمختِ سمجِ زشت چی؟ که چی؟» به‌عبارت دیگر گویا ما مقابل راویِ به ضمیر متکلم هستیم که از خودش با ضمیر سوم‌شخص غایب حکایت می‌دهد و این یعنی با دو شخصیت در شخصیت واحدی روبه‌روییم. که این یکی در مورد آن دیگری سخن می‌گوید و این متن را در وضعیت دلالی‌اش بین دو معنا نوسان می‌دهد. چیزی که خیلی‌ها آن را: ناخودآگاه متن ادبی می‌دانند با همه حامل‌هایش از یکی‌شدن متن و ذات (سوژه). که به‌شکل مشخص آن را در روایت دست نوشته‌های پیداشده از رامین و سامان می‌یابیم که در همان حال حکایت راوی



کوچه ابرهای گمشده
کورش اسدی
نشر نیماژ

هم هست. و این یکی‌شدن از خلال برگشت به گذشته و یادها و احاله سوژه یا سوژه‌های حاضر به گذشته ساخته می‌شود. همین است که با دو تحلیل از دو فلسفه عشق متمایز روبه‌رو می‌شویم. و از همین نقطه عشق راوی به زنان و ناکامی‌هایش شکل می‌گیرد و از همین نقطه تعارض‌ها، شاکله متن روایی ساخته می‌شود و همین‌طور طرح و توطئه‌ای که این روابط را تحلیل می‌کند و تجسد می‌دهد. رامین طرف سلبی ماجرا را پیش می‌برد که ازدواج می‌کند و تراژدی عشق خود را با کشتن زنش سیما پیش می‌برد. و کارونی هم که از ابتدای قصه با شیده‌ای رویاروی می‌شود که مثل همه زنان دیگر در برابرش مجموع نمی‌شود. و تراژدی‌اش و سوختن شیده از همان صفحات اول رمان شکل می‌گیرد. گویی سوختن و جنایت تقدیر ناگزیر آدم‌ها در این روایت است و با نامعقولیت جهانی بافته‌شده از نفاق اجتماعی و خشونت روبه‌روییم که رابطه بین افراد را پیش می‌برد، از دختری که دوست خود را می‌کشد یا رامینی که زنش را... یا کارونی که توسط زنان بلعیده می‌شود و در آخر در دل این انفعالاتش ذوب می‌شود! «نگاه می‌کنم و از همین نگاه‌کردن، چیزهایی در مغزم ساخته می‌شود چیزهایی که زبان ندارند، یک توده‌اند یک توده فکر بی‌تصویر... . فقط به جنایت فکر می‌کنم. به شیوه‌های جنایت-جن‌کشی. مغزم در تسخیر جن‌هاست.»

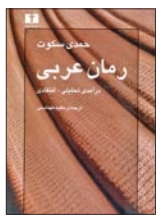
بنابراین با یک کاتب ضمنی -راوی- روبه‌رو هستیم که حکایت شخصی خود را روایت می‌کند و یک حکایت خیالی که نویسنده‌ای مجهول آن را نوشته است. یکی مشاهداتش را می‌نویسد و یکی توهماتش را. همین‌طور که با دو جهان در روایت روبه‌رو می‌شویم، جهان واقعی دنیای راوی کارون و جهان روایی خیالی از نویسنده‌ای مجهول. و این دو رویکرد در هم جایگزین می‌شوند و مکمل ایهامی هستند که رمان می‌سازد. بدین‌ترتیب بین این دو روایت تشابه و تناظر فراوانی وجود دارد. تا جایی که می‌توانیم آن یکی را اوهام این دیگری بدانیم. این دوییت خیال و واقع در روایت به اشکال گوناگونی جلوه پیدا می‌کند. «انگار با دو دست و دو مغز می‌نوشتم.» در این ساختار حدودا مهندسی‌شده هرچند رمان می‌خواهد از ثنویت‌های ابتدایی بر بگذرد، اما درنهایت در دل همین ثنویت‌ها به دام می‌افتد. چون همه‌چیز براساس قیاس و تناظر یک‌به‌یک بنا شده و ضلع‌های سوم آن‌قدر انعطاف ندارند تا بتوانند از شکل مثلث واسازی نمایند و این درگیری‌ها را به اختلاف و تکثر بکشانند یعنی مثلث‌های متکثر درون روایت کمتر می‌توانند به دایره یا مربع تبدیل شوند. این طراحی - اگر درست باشد- متن را به‌نوعی کارگردانی روایی یا شعری از مقولات نظری یا تصورات عقایدی هم تبدیل می‌کند و نوعی را که متن به آن وابسته از خلال این مقولات تحدید و تعریف می‌کند. این پیشنهاد نظری سابق بر وجود است و کمیت دلالی را از همان نخست مشخص می‌سازد و انگار که متن معادلی برای فکری مجرد می‌شود. و حس می‌کنیم که معنا نه از خلال وقایع و رخدادها که انگار به شکلی پیش موجود در ذهن مؤلف حضور داشته است. یعنی با روایتی روبه‌رو هستیم که براساس ضبط و ربط و طرح و توطئه مشخص پیش می‌رود و خود را از تراکمات متنی بر می‌سازد و به‌شکلی آلی به نهایتی به‌عینه می‌رسد. کمتر به اخلال در این نظام متنی یا اخلال در ارزش‌های آن برمی‌خوریم. هرچند زبان در برخی جاها از ترکیب عادی خود بیرون می‌رود. اما اغلب هیچ ارتباطی بین زبان-ذهن و بدن و جود ندارد و تکانه‌های بدن صرفا به تخدیرهای زمزمی و توهمی وابسته است. به‌جای اینکه به‌نوعی خلط بین لفظی و بدنی برسیم تا عنصر لفظی از ترکیبی که بدنی می‌سازد منتج شود. یعنی وقایع و حوادث بیشتر از طریق ویژگی‌هاشان ساخته می‌شوند نه از طریق شیوه عرضه‌شان یا روابط‌شان یا فضا و زمان‌شان. «همان حمله آشنای تن بود و جنی که آنی می‌آمد و به دهنش چنگ می‌زد. ناگهان پیدایش می‌شد و ناگهان جهان مبدل می‌شد. و ناگهان هم می‌گذشت و تمام می‌شد.» به این معنا ما کمتر با مازاد معنایی سروکار داریم و بیشتر سروکارمان با بازنمایی مستقیم است (چه ابژکتیو و چه سوبژکتیو). یعنی روایت توصیف و تعلیق از چشم راویانی مذکر که اشیا و اوضاع را از زاویه قوانین خاص خودشان نگاه می‌کنند. در این مسیر شائبه‌های اینکه بخشی از یادداشت‌ها نوشته سیما هستند، هم کمکی به واسازی از نگاه مردانه روایت نمی‌کند. یعنی ویژگی‌های جهانش درون همان چارچوبی است که تجربه واقعی به‌حکم وابستگی‌اش به زبان مذکرانه و حس‌ها و فرافکنی‌های فرهنگی‌اش بروز می‌دهد. چشم راوی‌ای که پشت کارون مخفی شده در اندیشه خلق جهانی داستانی است که در ذهنیت‌های مخاطب و در حافظه‌اش تصویری مذکرانه است. به‌همین علت کمتر می‌تواند واکنشی سلبی یا ایجابی نزد مخاطب را برانگیزاند یا قانونی را خرق کند یا ایدئولوژی‌ای را واسازی نماید. شاید همه اینها بیشتر به استفاده از زمان گذشته مربوط می‌شوند و اینکه روایت کمتر در زمان حال حرکت می‌کند و همین است که دل به پیدایی رخدادی در افق آینده پیشاپیش مسدود است. یعنی هرچند «کوچه ابرهای گمشده» خود را به ثنویتی مولد مضامین وابسته می‌سازد. اما درنهایت رویکرد متن به‌سوی معادل‌های دلالی مشخص یا تصویرهای دلالی‌ای که امکان امساک به آنها از خلال رد متنافر- یا براساس تناظر و تطابق- دریافت می‌شوند، ساخته می‌شوند. و اینها مقولاتی است که نهایتا عنصر خیال را و به‌قول گریماس «مسیر تولیدی» در رمان را از اولویت انداخته است. تعامل با مغز به اعتبار ساختن وحدتی متنی بیشتر رمان را به‌سوی نقل ماجرا می‌کشاند - (چه ماجراهایی واقعی و چه توهمی)... و مؤلف کمتر می‌تواند از حرفیت و ترکیب‌های آماده و مستقیم پرهیز کند تا مخاطب بتواند به‌سوی پیش‌بینی و ساخت توهمات کنش‌های آیندگانی حرکت کند. منظورم این است که مغز به‌عنوان ماده داستانی درنهایت عنصری سوژگانی باقی می‌ماند نه ابژگانی. که موجوداتی مثل اجنه در آن پروبال می‌گیرند و ارتباط جن با جنین غیر از برخی تشابهات حروفی معنای روایی تازه‌ای را نمی‌سازد: «اگر بی‌عشق تن بدهی حاصلش می‌شود همین جن... کسی هستی که تن می‌دهد در عین نخواستن و در تباهی و لجن جن می‌سازد/ جن جن جن/من این جن/ من این جن و اولادش را/ من این جن و اولادش را هلاک می‌کنم.» یا بگوییم تقابل اوهام اجنه‌ای و مسئله جنسی و بدن می‌توانست در رمان نقشی اساسی‌تری را ایفا کند... و روایت را از این توهمات شاعرانه و خطی‌بودن نجات دهد. یعنی مثلا با توصیف کنش‌های جنسی می‌شد روایت را به‌سوی نقاطی مرزی کشاند که از جهان روایی‌ای که پیش می‌رود و از ارتباطات خطی آن جدا شود و آن را به جهانی دیگر بکشاند که ادراکش صرفا از خلال قوانین این تجربه حاصل می‌شد. و اتفاقا این می‌توانست یکی از ثنویت‌هایی باشد که رمان را به‌معنای مدرن ضد رمان کند.

ادامه در صفحه ۱۲

عطف

درآمدی بر داستان‌نویسی عربی

«رمان عربی» با عنوان فرعی درآمدی تحلیلی-انتقادی، عنوان کتابی است از حمدی سکوت که به‌تازگی با ترجمه عظیم طهماسبی در نشر نیلوفر منتشر شده است. نویسنده این کتاب، حمدی سید احمد سکوت، از منتقدان و پژوهشگران مصری است و به‌طور مشخص از متخصصان ادبیات معاصر عربی به‌شمار می‌رود. سکوت، در سال ۱۹۶۵ از پایان‌نامه دکتری خود با عنوان «رمان مصری و رویکردهای اصلی آن» در دانشگاه کمبریج دفاع کرد و سپس به مصر برگشت و در دانشگاه قاهره به تدریس پرداخت. او تاکنون آثار پژوهشی زیادی درباره ادبیات عرب منتشر کرده که ویژگی اصلی همه آنها «جنبه تحقیقی و دایره‌المعارفی و حجم گسترده استنادهای به‌کارگرفته» در آنهاست. مترجم کتاب در بخشی از مقدمه‌اش درباره اهمیت و ضرورت ترجمه این اثر نوشته: «رمان‌های متعددی از نویسندگان عرب به فارسی ترجمه شده‌اند، بااین‌حال تاکنون اثری مستقل که به تحلیل و بررسی رمان عربی بپردازد و شرحی کوتاه و دقیق از پیدایش و تحول آن در کشورهای گوناگون عربی ارائه دهد، در دسترس خوانندگان فارسی‌زبان قرار نگرفته است. ناقدان علاقه‌مند به رمان عربی همواره فقدان چنین اثری را درک می‌کردند و از نبودنش گله‌مند بودند. همچنین دانشجویان و پژوهشگران حوزه مطالعات تطبیقی رمان عربی و فارسی نیز از میزان اهمیت چنین اثری در زبان فارسی آگاه‌اند.» نویسنده این کتاب، کوشیده تا سیر رمان عربی در سرزمین‌های عربی از آغاز پیدایش تا امروز را بررسی کند. کتاب به دلیل تقدم ابتدا به رمان‌های مصری



رمان عربی
حمدی سکوت
ترجمه عظیم طهماسبی
نشر نیلوفر

می‌پردازد و سپس به سیر رمان‌نویسی در لبنان، سوریه، فلسطین، اردن، عراق، عربستان، کشورهای حوزه خلیج‌فارس، یمن و سودان توجه کرده و در آخر به رمان‌نویسی در کشورهای مغرب عربی (شمال افریقا) پرداخته است. در این اثر، تنها رمان‌هایی بررسی شده‌اند که در اصل به زبان عربی نوشته شده‌اند و ازاین‌رو آثاری که رمان‌نویسان شمال آفریقا به زبان فرانسه نوشته‌اند و نیز رمان‌هایی که نویسندگان لبنانی و مصری به طور نمونه به زبان فرانسه یا دیگر زبان‌های اروپایی نوشته‌اند در چارچوب این اثر نمی‌گنجند. نویسنده در بخشی از مقدمه‌اش نوشته: «اثر پیش‌رو، در حد امکان و بنابر ویژگی کتاب‌های مرجع، می‌کوشد از اصول داوری‌های محکم نقدی که درباره آثار رمان‌نویسان و جایگاه آنها صورت گرفته و در دسترس خواننده است، فراتر نرود. باوجوداین، در موارد بسیاری برخلاف قاعده مذکور عمل کرده‌ایم. از سوی دیگر، آثار نویسندگانی که در مصر به نسل دهه شصت مشهورند، با درنگ و تامل بیشتری بررسی می‌شود.» نویسنده همچنین توضیح داده که در این اثر مجالی نیافته تا به رویکردهای نسبتا محدود رمان‌نویسی مثل رمان علمی-تخیلی، رمان فمینیستی، رمان مدرن و پسامدرن- که به‌طور نمونه در آثار ادوار خراط و الیاس خوری رواج دارد- بپردازد.

اثاث جنگ - ۲۲

گرینوف-۳

احمد غلامی

دم غروب بود. آفتاب دیگر زوری نداشت. سایه سنگرها روی زمین کشیده می‌شد و ته خاکریز گم می‌شد. خیلی‌ها زده بودند بیرون و روی گرده خاکریز و سنگرها نشسته بودند و چای می‌خوردند. گه‌گاه دشمن خمپاره‌ای می‌انداخت و توی فاصله نه‌چندان دوری منفجر می‌شد.

حسن جعبه مهماتی آورد و روی آن نشست و گفت: «پر فشنگ گرینوف است». مهدی اربابی گفت: «منفجر شود مثل موشک می‌روی آسمان». هر سه خندیدند. سجاد گفت: «یک قطار فشنگ بده حال این عراقی‌ها را جا بیاوریم». مهدی اربابی گفت: «بی‌خیال شو، یک قطار فشنگ می‌زنی، صد تا خمپاره می‌ریزند سرمان. توی خنکی عصر داریم حال می‌کنیم، مرض داری مگر...» سجاد خودش را ول کرد روی خاکریز و گفت: «راست می‌گی بابا، خسته شدیم از بس تق و توق کردیم». چایش را هورت کشید و به روبه‌رو که دشت بود و در انتهای آن ماشینی توی جاده خاکی بالا و پایین می‌رفت زل زد و گفت: «ماشین گروهان ماست؟». حسن گفت: «آره، راننده‌اش حسین اختیاری است. حتما دارد وسایل می‌آورد، خط». مهدی اربابی گفت: «آدم آشغالی است». حسن گفت: «بچه خوبیه خیلی باحاله». سجاد گفت: «بالاخره آشغال است یا باحال؟». هر دو با هم حرفشان را تکرار کردند. بعد مهدی اربابی گفت: «این خپل از آدم‌ها چیزی سرش نمی‌شود». حسن گفت: «منظورت منم؟» مهدی اربابی گفت: «مگر غیر از تو خپلی هم اینجا هست؟». حسن از جایش بلند شد و رفت طرف مهدی اربابی. قصد دعوا نداشت، می‌خواست با او کلنجار برود و پشتش را به خاک بمالد. با هم سرشاخ شدند. سجاد لیوان چایش را پر کرد و گفت: «فیلم شروع شد». مهدی اربابی جستی زد و رفت زیر یک خم حسن را گرفت و کشید، اما نمی‌توانست پای حریف را بالا بیاورد. حسن دستش را دور کمر و شکم مهدی اربابی حلقه کرد و او را از جا کند و برد بالای سرش. مهدی اربابی همان‌طور که به شوخی فحش می‌داد گفت: «مردی بگذارم زمین تا حالت را جا بیاورم». سجاد یک نگاهش به ماشین بود که توی سرازیری پایین می‌رفت و یک چشمش به کل‌کل مهدی اربابی و حسن. حسن، مهدی اربابی را پرت کرد روی خاکریز و گفت: «بیا اینم پایین». مهدی اربابی شاکی شد و گفت: «اینجوری است دیگر، حالت را جا می‌آورم.» پرید داخل سنگر و گرینوف را آورد. قطار فشنگ توی آن گذاشت و گفت: «اشهدت را بخوان». بعد گرفت طرفش. حسن گفت: «شوخی نکن، تفنگ را بگذار کنار...». سجاد نگاهش به ماشین بود که از گودال بیرون آمده بود و بازمانده نور خورشید در افق روی آن منعکس می‌شد و برق می‌زد. حسن خودش را پرت کرد پشت سجاد و گفت: «حالا جرئت داری بزن». سجاد گفت: «عجب نامردی است این حسن، پس معلوم شد حق با مهدی اربابی است...» هر دو بهت‌زده سجاد را نگاه کردند و رد نگاهش را گرفتند. مهدی اربابی گفت: «سوزنش گیر کرده!». حسن یواشکی از پشت سجاد آمد بیرون و رفت طرف کتری چای و برای خودش چای ریخت. مهدی اربابی گرینوف را گذاشت روی خاکریز و نشست روزی تراورسی که از سنگر بیرون زده بود و گفت: «سه نفر بودیم، لاکردار شب عملیات جیم شد و رفت، قبل از اینکه این خپل با من همسنگر شود، شب و روز با هم بودیم، بگو و بخند، عاشقش بودم، شب قبل از عملیات رفت زیر گوش سرگروهبان چیزی خواند و رفت عقب، باورم نمی‌شد، گفتم، رفیق ما را تنها می‌گذاری می‌ری؟ جوابم را نداد. کوله‌اش را برداشت. انگار نه انگار ما را می‌شناسد». حسن گفت: «خب می‌ترسیده. اگر می‌ماند شاید الان زنده نبود. مگر نگفتی سه نفر بودید، آن یکی چی شد؟». مهدی اربابی گفت: «شهید شد». حسن گفت: «بفرما... این هم شهید می‌شد بهتر بود یا حالا که زنده است؟». مهدی اربابی گفت: «اگر همه اینطور فکر کنند پس عمه من باید بجنگد دیگر». حسن گفت: «نگفته بودی عمه هم داری!» مهدی اربابی معطل نکرد. از همان جا شیرجه زد طرف حسن و خوابانده روی زمین و با مشت زد به پهلوی چاقش. حسن می‌خندید و با پاهای خپلش او را از خودش دور می‌کرد. سجاد حواسش به ماشین بود که از جاده خاکی ابتدا به سمت غرب رفت و در یک نیم‌دایره بزرگ پیچید به سمت شرق، بعد از آنجا سرازیر شد به طرف خط. این بار حسن تیربار را برداشت و گفت: «جرئت داری بیا جلو». مهدی اربابی پرید پشت سجاد و گفت: «حالا مردی بزن.» سجاد گفت: «انگار دعوا سر ماست، نامردها من را کرده‌اند گونی شن.» هر سه خندیدند. مهدی اربابی تیربار را برد گذاشت لبه خاکریز و رگباری به سمت دشمن بست. سرگروهبان باروت‌سازان که روی سنگر روی پتو لم داده بود نعره زد: «کله خر چرا نمی‌گذاری دو دقیقه راحت باشیم». خمپاره‌ای نزدیک سنگر سرگروهبان زدند. پتویش را جمع کرد و همان‌طور که فحش می‌داد رفت توی سنگر. هر سه خندیدند. خورشید دیگر توی افق نبود. ماشین از روبه‌رو می‌آمد سمت خط. حسن گفت: «چیزی بهش نگی...» سجاد گفت: «به کی؟». حسن گفت: «با تو نبودم با این مهدی اربابی بودم. گوشه کنایه نزنی به رفیقت». مهدی اربابی گفت: «رفیق من نیست». چند خمپاره با هم به سمت ماشین شلیک شد و یکی بعد از دیگری کنارش منفجر شد. ماشین قیقاج رفت. سه نفری زل زدند به ماشینی که از جاده خارج شده بود و می‌گازید و توی دست‌اندازها بالا و پایین می‌پرید. حسن گفت: «چرا از جاده درآمده است؟». سجاد گفت: «مهم نیست، کاش برسد به خط». مهدی اربابی سکوت کرده بود. گلویش خشک شده بود و خارخار می‌سوخت. حسن گفت: «خدا کند نرود روی مین». سجاد گفت: «مین کجا بود بابا». حسن گفت: «این دشت پر مین است، هرکی توانسته به جای درخت مین کاشته...». مهدی اربابی گفت:« دارد تاریک می‌شود، من می‌روم فانوس سنگر را روشن کنم». کسی جوابش را نداد. رفت توی سنگر. صدای زوزه خمپاره‌ای از بالای سر آنها گذشت و نشست روی ماشین. نگهبان بالای خاکریز بی‌اختیار و بی‌توجه به دشمن از جایش بلند شد و فریاد زد: «سرگروهبان ماشین را زدند». سرگروهبان یک پا پوتین و یک پا برهنه از توی سنگر بیرون دوید و سوار موتور شد. تا از کنار سنگرها گذشت ماشین منفجر شد و شعله‌های آتش دشت را روشن کرد. حسن گفت: «ای تف به این شانس». خواست برود توی سنگر که سجاد دستش را کشید. سنگر تاریکِ تاریک بود و مهدی اربابی فانوس را روشن نکرده بود.