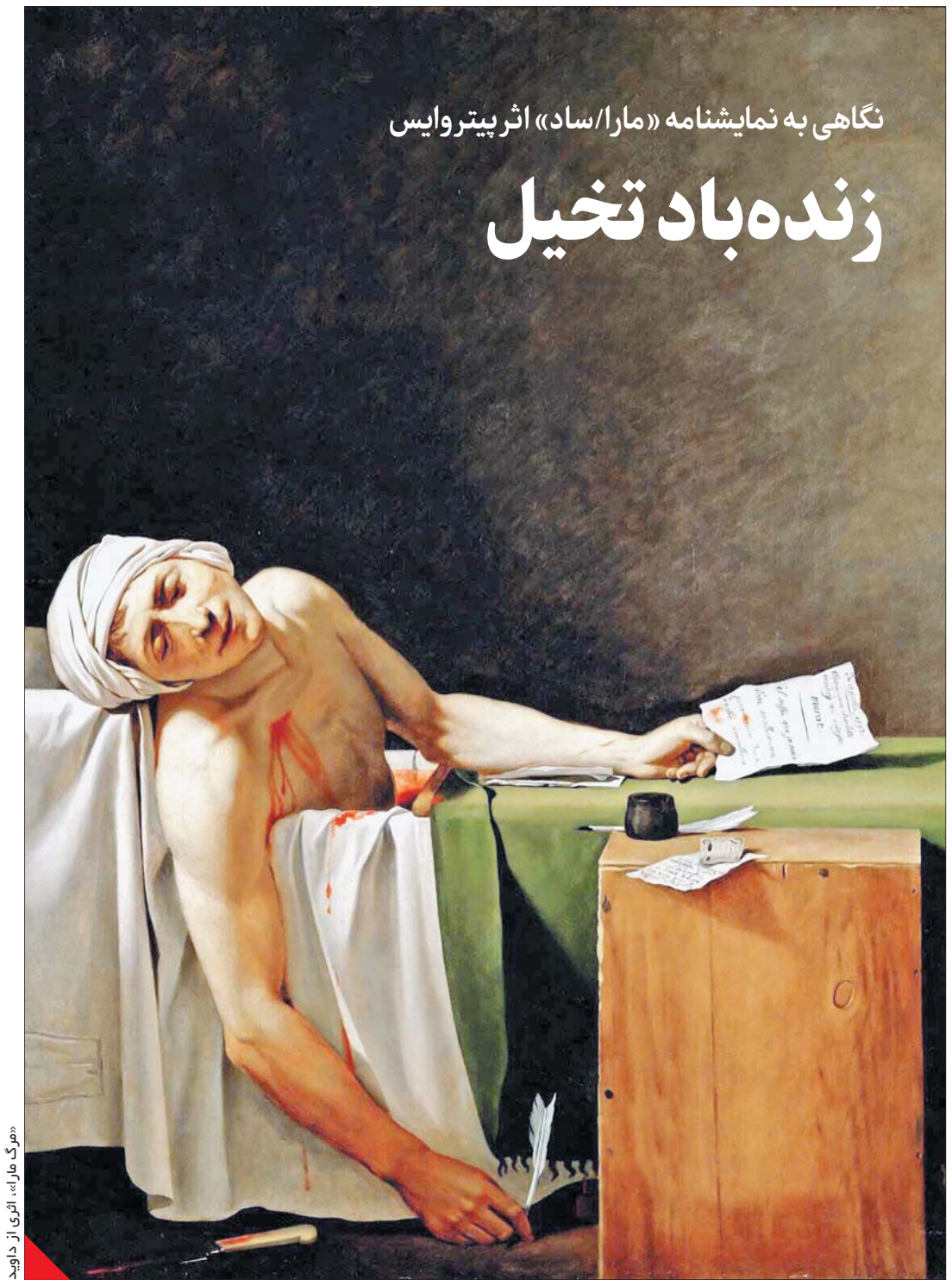
روزنامه شرق

نگاهی به نمایشنامه «مارا/ساد» اثر پیتر وایس

زنده‌باد تخیل



«مرگ مارا»، اثری از داوید

علی شروقی

سوزان سانتاگ در سرآغاز مقاله‌اش درباره نمایشنامه «مارا/ساد» پیتر وایس و اجرای پیتر بروک از این نمایشنامه، مقاله‌ای که به ترجمه فارسی نمایشنامه وایس نیز ضمیمه شده، سخنی از مارکی دو ساد نقل می‌کند که شاید بتوان گفت جوهر نمایشنامه «مارا/ساد» و عنصری است که کل نمایشنامه حول آن ساخته و پرداخته شده یا دست‌کم موتور نمایش با آن روشن می‌شود، اگر این‌طور فرض کنیم که نمایش نه با یقینی بلاشک به عملی‌بودن ایده ساد در واقعیت که با تردید در حقانیت آن در خارج از ساحت تخیل به پایان می‌رسد و این تردید تاییدِ آن وجه از شخصیت ساد است که وایس در «مارا/ساد» آن را مرئی کرده است. سانتاگ از قول ساد می‌نویسد: «مهم‌ترین و زیباترین مشخصه‌ی طبیعت، حرکت است که همواره آن را به جنبش وامی‌دارد. اما این حرکت همیشه به سادگی نتیجه‌ی جنایت است، و تنها با جنایت حفظ می‌شود.» بازسازی «شکنجه و قتل ژان پل مارا به اجرای ساکنان تیمارستان شارنتون به کارگردانی مارکی دو ساد» در نمایشنامه‌ای با همین عنوان از پیتر وایس که به اختصار «مارا/ساد» خوانده می‌شود درست از عمق اعتقاد ساد به همبستگی جنایت و حرکت بی‌وقفه، اعتقاد به حفظ حرکت از رهگذر جنایت، برخاسته است. به بیانی، گویا وایس به درون جمجمه ساد رفته است که خود جمجمه‌ای است محبوس در زندان‌هایی که اقامت طولانی‌مدت ساد در آن‌ها، هم برآمده از برداشت شریرانه او از آزادی انسان و هم تشدیدکننده این برداشت بود. زندان برای ساد تنگنایی بود که طوماری از کلمات بی‌پایان را به روی او گشود، فوران کلماتِ جسمیت‌یافته که در حرکتی دائمی و شدت‌یافته همه‌چیز را در هم می‌کوبند و پیش می‌روند و این همان فرجامی است که نمایشنامه «مارا/ساد» با آن به انجام می‌رسد و بعد از انجام نیز در آن ادامه می‌یابد یا می‌تواند ادامه یابد. وایس گویا فوران و شورش کلمات ساد را با بدل‌کردن این کلمات به دیوانگان بازیگر نمایش ساد، با جسم‌بخشیدن به کلمات ساد، یا به بیان دقیق‌تر با آزادکردن این جسمانیت و برخیزاندن کلمات جسمیت‌یافته، به صحنه می‌کشاند و این فوران صحنه‌ای جز با نمایش جنایت امکان‌پذیر نیست. این‌جاست که صحنه نمایش وایس با جوهر اندیشه ساد، همبستگی جنایت و حرکت مداوم، گره می‌خورد و از آن تغذیه می‌کند. ازهمین‌رو نمایشِ نمایشِ ساد درباره قتل مارا به دست شارلوت کورده و اجرای این قتل به کارگردانی ساد و بازیگری بیماران تیمارستان شارنتون، در متنِ وایس از یک محتوای تاریخی به فرمی جنایت‌بار که قرار است به فوران جنون در پایان نمایش بینجامد، برکشیده می‌شود. در نگاه نخست به این نمایشنامه، شاید آن‌چه بیشتر به دید بیاید، محتوای تاریخی آن باشد. بازیگران قرار است ماجرای قتل ژان پل مارا، از چهره‌های مطرح انقلاب فرانسه، را اجرا کنند. مارا در حمام خانه‌اش به قتل رسید و صحنه نمایش ساد، در نمایشنامه پیتر وایس، حَمام تیمارستان شارنتون است؛ تیمارستانی که ساد سیزده سال پایانی عمرش را در آن حبس بوده است. چنانکه وایس در «یادداشتی بر پیشینه‌ی تاریخی مارا/ساد»، یادداشتی که در ترجمه فارسی نمایشنامه وایس هم آمده، اشاره می‌کند مارا کسی بود که «به دلیل شخصیت خشن و سازش‌ناپذیرش بسیاری از خشونت‌های انقلاب به پای او نوشته شد.» در اولین مواجهه با «مارا/ساد» شاید بحث‌هایی که در این نمایشنامه در باب انقلاب فرانسه و فرجام آن درمی‌گیرد و به‌ویژه بحث و مجادله‌های ساد و مارا، پیش از درکِ نمایشنامه وایس به مثابه یک فرم، ما را به خود بکشد. اما با خواندن دقیق‌تر متن وایس است که به لایه دیگر آن که همان فرم است دست می‌یابیم. لایه‌ای که در آن محتوای تاریخی به فرم بدل می‌شود و انقلاب فرانسه از تثبیت و توقف در خود به سوی تداوم میل می‌کند. این تداوم، همان تداومِ مدنظر ساد است که از رهگذر خارج‌کردن مردمِ مطرود و تحقیرشده نقش‌آفرین در انقلاب فرانسه از قید بالادستی‌های سازمان‌دهنده این انقلاب و پیوندزدن نیروی انقلابی این مردم با طبیعت تامین می‌شود. طبیعتی که در حرکت دائمی است و طراحی و مهندسی و سازماندهی و نظریه‌پردازی را برنمی‌تابد. طبیعتی که خشونت و جنایت را در راستای یک هدف ازپیش‌اندیشیده نظریه‌پردازی نمی‌کند. این دریافت از خشونت در جدل‌های ساد و مارا در نمایشنامه وایس مشهود است. اما فراتر از این جدل‌ها این اجرای ساد به مثابه بخشی از فرم نمایش وایس است که پروژه ویرانگر ساد را پیش می‌برد و آن را علیه اهداف تزکیه‌گرایانه کولمیه، مدیر تیمارستان شارنتون، از اجرای این نمایش به کار می‌برد. پیشاپیش قابل حدس است نمایشی که بازیگرانش دیوانگان باشند به شورشی غیرقابل‌پیش‌بینی بینجامد، چنانکه در پایان نمایش چنین می‌شود. ساد با اجرای صحنه‌ایِ قتل مارا قصد دارد بازیگرانش را به همین شورش جنون‌آمیز تحریک کند. از دید کولمیه، این نمایش صرفا درباره وقایع سپری‌شده است. درباره ستم‌هایی است که روزگاری صورت گرفته و اکنون دیگر نشانی از آن‌ها نیست. ساد اما با شیوه اجرا و انتخاب دیوانگان به‌عنوان بازیگران نمایش خود، از آغاز در این امر اخلال می‌کند و طنز ماجرا این‌جاست که حضور او در زندان - تیمارستان و به‌واقع دربندبودن اوست که امکان این اخلال را به او می‌دهد. متنی که ساد روی کاغذ نوشته است، می‌تواند در خدمت تصورِ کولمیه باشد. تصوری که بر مبنای آن همه این رخدادهای غم‌انگیزِ بیان‌شده در نمایش ساد را باید اموری سپری‌شده تلقی کرد. متن، کولمیه را به بی‌خطربودن نمایش ساد متقاعد کرده است، اما اجرای ساد به یمن حضور دیوانگان سمت‌وسوی دیگری به خود می‌گیرد. در جاهایی از نمایش، بازیگران دیالوگ‌های خود را از یاد می‌برند. بازیگر نقش شارلوت یک بیمارِ خواب‌گرد است که حینِ بازی، میان خواب و بیداری است. این بیماران به متنِ ساد تجاوز می‌کنند و ساد دقیقا همین را می‌خواهد؛ تحریک بیماران به شورش به وسیله نمایش جنایت. از این منظر باید گفت که نوشته پیتر وایس روی کاغذ و به صورت کتاب، متنی ناقص است و این نقص البته نقطه قوت آن می‌تواند باشد در برانگیختن تخیل خواننده و واداشتن او به همان تحرکی که جوهر نمایشنامه وایس را می‌سازد. نمایشنامه‌ای که با اجرای صحنه‌ای کامل می‌شود و متن آن چنان به اجرا متکی است که خواننده حین خواندن آن ناگزیر است از تصور آن بر روی صحنه. هر خواننده کارگردانی می‌شود و متن وایس را بر صحنه‌ای که در ذهن خود ترسیم کرده است باز می‌سازد و از این رهگذر تجربه آدم‌های نمایش را تجربه می‌کند و از خلال این تجربه، متن بعد سومی پیدا می‌کند که در فضا گسترده می‌شود و خواننده به درون این بعد کشیده می‌شود. در لاوَکِ مارا غوطه می‌خورد و زجر می‌کشد، در جسم ساد از شارلوت کورده شلاق می‌خورد، به دست شارلوت کورده به قتل می‌رسد و به قتل می‌رساند و دست‌آخر به جنون‌زدگانی می‌پیوندد که نعره‌زنان صحنه را تسخیر می‌کنند. همان جنون‌زدگانی که در طول نمایش رهایی خود را از مارا می‌خواهند و تنها با قتل مارا، با تماشای قتل مارا است که زنجیر پاره می‌کنند و این درست همان چیزی است که ساد خواهان آن است؛ گسستن از بالادستی‌هایی که به راه‌اندازی مردمِ بی‌نام‌ونشان مشغولند و پیوستن به طبیعتی که حاصل آن فورانی خودبه‌خودی است که به هیچ نقطه‌ای متصل نیست و در هیچ طرح ازپیش‌اندیشیده‌ای به سکون و جمود نمی‌رسد و لبریز از حرکتی پایان‌ناپذیر می‌شود. اما این آرمان سادی آیا تحقق می‌یابد یا به بیان بهتر می‌تواند تحقق یابد؟ نمایش به طرز مشکوکی با افتادن پرده تمام می‌شود و آن‌چه سخت‌جان و توقف‌ناپذیر به‌جا می‌ماند تنها تردیدی است پایان‌ناپذیر. تردیدی که ساد در برابر یقین مارا از آن دفاع می‌کند. او نمایش خود را طوری پیش برده که به فرجام دل‌خواه خود برسد. شکنجه و قتل مارا به قصد سوق‌دادن دیوانگان به آن جنون نهایی طراحی شده است. وایس اما پرده را می‌اندازد و افتادن این پرده، پرده‌های دیگری را به روی ما می‌گشاید که به مثابه طومارِ پایان‌ناپذیر ساد، توقف‌ناپذیر باز می‌شود و پیش می‌رود. یادمان نرود که در واقعیت نمایش وایس توسط بازیگرانی اجرا شده است که نقش دیوانگان را بازی می‌کنند و خود در معنای رسمی و مرسوم دیوانه نیستند گرچه می‌توان فرض کرد کارگردانی بیاید و طوری از آن‌ها بازی بگیرد که جنون پنهان‌شان مرئی شود. این اما در حیطه فرض است و می‌تواند عملی نشود. تنها لحظه‌ای که می‌توان جنون بازیگران خیالی وایس را با جنون بازیگرانی که قرار است متن او را اجرا کنند منطبق کرد، لحظه‌ای است که همزمان با خواندن این متن اجرای صحنه‌ایِ آن را در فضا تخیل می‌کنیم. یعنی در بالقوه‌گی اجرای این نمایش است که تمام نیروی آن آزاد می‌شود. نمایش با افتادن پرده به پایان می‌رسد اما در تخیل ادامه می‌یابد، شاید به این دلیل که عمل در نهایت جایی به پایان می‌رسد اما بالقوه‌گی عمل در تخیل می‌تواند تا بی‌نهایت تداوم یابد. تداومی که با نوعی تردید و امکان‌های بی‌شمار که در تخیل محقق می‌شود همراه است و آن حرکت توقف‌ناپذیر مدنظر ساد، با آمیزش تردید و تخیل است که می‌تواند محقق شود نه با عمل قاطع که همواره به تخیل و منشاء طبیعی آن مشکوک است و تخیل را امری دست‌وپاگیر برای دست‌یابی به هدف می‌داند و در پی آن است که با محوِ تخیلِ آمیخته به ابهام و تردید، به وضوح و روشنیِ ناب دست پیدا کند. «مارا/ساد» پیتر وایس از وجهی برانگیختن تخیل به شورش علیه جمودِ حاصل از قطعیتِ عمل است. حتی برانگیختن تخیل به شورش علیه خودِ متنِ «مارا/ساد» و جوهر برسازنده‌اش، یعنی همبستگی جنایت و حرکت مداوم و متوقف‌نشدن در این جوهر. این تنها در تخیل است که تمام‌وکمال میسر می‌شود. تخیلی نامحدود که دست‌وپاگیر قواعد نیست و اعمالی که این تخیل را در واقعیت به فعل می‌آورند و قواعد دست‌وپاگیر و ناگزیرِ ملازمِ این اعمال، در موردِ خاصِ «مارا/ساد» حتی قواعد اجرا، به آن سمت‌وسو نمی‌دهند و برای آن مرزگذاری نمی‌کنند. ساد در جایی از «مارا/ساد» خطاب به مارا می‌گوید: «در خونابه‌ی لاوَکَت نشسته‌ای مثلِ بچه‌ای در زهدانِ مادر. نشسته در آب شناوری، تنها با اندیشه‌هایی درباره‌ی جهان، که کهنه‌اند و دیگر به کارِ جهانِ بیرون نمی‌آیند. به کدام دلیل ذهنت را درگیرِ دنیای آن بیرون کرده‌ای؟ تنها واقعیت، نزد من خیال است؛ جهانِ درونِ خودم...» پرده می‌افتد و تخیل، همدست طبیعت، به حرکت پایان‌ناپذیر خود ادامه می‌دهد. پرده می‌افتد و ساد به درون خود بازمی‌گردد تا با انفجار و فورانی دیگر در تخیل خواننده خود را با نیروی بیشتر به جانب بیرون پرتاب کند. ساد با حفظ جهان درون خود به‌واسطه تخیل، با جهانی مقابله می‌کند که اندیشه‌های او را به سود خود تقلیل داده و مصادره کرده است. وایس پرده را می‌اندازد تا بین ساد و سودجویانی که با واضح و ساده و دم‌دستی‌کردن او و اندیشه‌هایش به کالایی برای عرضه در بازار تقلیل‌اش داده‌اند فاصله بیندازد و سادِ مشکوک و مبهم و دشوارِ پشت پرده را در تخیل خواننده‌اش تداوم دهد.

مارا/ساد

پیتر وایس

ترجمه محمد نجفی

نشر نیلا

نگاهی به نمایش‌نامه «زندانیِ خیابانِ دوم» نوشته نیل سایمون

در حصارِ باد

یوریک کریم‌مسیحی

سال ۱۹۷۱، سالی که نیل سایمون «زندانی خیابان دوم» را منتشر کرد، ده‌سالی می‌شد که او به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویسی محبوب و پُرمخاطب شناخته شده بود، مخصوصاً که در سال ۱۹۶۳ نمایش‌نامه کمدیِ بسیار موفقش «پابرهنه در پارک» در برادوِی روی صحنه رفته بود و محبوبیت آن باعث شد که هالیوود در ۱۹۶۷ از روی آن فیلم بسیار موفق و پرفروشی به همین نام بسازد و محبوبیت و شهرت سایمون را افزون‌تر کند و نامش را سرِ زبان‌ها بیندازد. بنابراین خیالِ سایمون راحت بود که کسی با شنیدنِ نامِ اثرش دچار سوءتفاهم نخواهد شد و آن را اثری در مورد یک زندانیِ متعارف تصور نخواهد کرد، گو این‌که این اثر، به‌تعبیری، در مورد یک زندانی هست، اما زندانی‌ای از آن دست که رَدش را در آثار سایمون می‌توان گرفت، زندانیِ خودخواسته‌ای در خانه‌اش، برای فرار از دیگران، از سرسامِ زندگیِ پُر از تقلب و ناامنی و دوزوکَلَک.

زندگی در طبقه چهاردهم برجی مسکونی در خیابان دوم نیویورک باید خیلی فریبنده و رویایی باشد، چنان‌که برای «مل ادیسن»، کارمندِ شرکتی تبلیغاتی، و همسرِ خانه‌دارش «ادنا» هست. اما چنان که انتظار می‌رود (درام در ما چنین انتظاری را برمی‌انگیزد) در بر همین پاشنه نمی‌چرخد و اوضاع به‌هم می‌ریزد، جورِ ناجوری هم به‌هم می‌ریزد، جوری که زندگی در آلونکی بیرون از شهر به از زندگی در این خانه رویایی می‌شود. خاکسترنشینی و سیه‌روزی مردمان جایی برای خندیدن ناظری باوجدان باقی نمی‌گذارد، اما اگر مواد بدبختیِ تیره‌روزان مُضحک و حتا ابلهانه باشد در آن صورت این وضعیت ماده خامی در دستان سایمونِ باوجدان خواهد بود که با استعداد و خلاقیتِ همیشه تازه و زاینده‌اش دنیایی بر لبه پرتگاه بیافریند که نمونه‌اش را در «زندانی خیابان دوم» می‌بینیم؛ دنیای بی‌نظم و بی‌قاعده و به‌هم‌ریخته‌ای که کمدیِ هرچند کمابیش سیاه اما همچنان شیرینِ سایمون می‌تواند نجاتش بدهد. آدم‌های شکست‌خورده در دنیایی تیره که با خوش‌بینی و امیدواری، با تکیه بر دیالوگ‌های پُرملاحتِ سایمون، چشم می‌گشایند و می‌بینند گرفتاری‌های پُرشماری که کار آنان را داشت به جنون می‌کشاند، و یا کشانده بود (بی‌کار شدنِ «مل»، و غارت‌شدن خانه‌اش، و بدذاتی ابلهانه خواهرها و برادرش وقتی «ادنا» برای کمک رو به آنان می‌آورد، و همسایه بدجنسی که دائم از طبقه بالا بر سرِ «مل» آب می‌ریزد، و...) حل‌شدنی‌ست و بخشی انگار جدانشدنی از زندگی در کلان‌شهر سرسام‌آورِ نیویورک، یا شاید هر جای دیگری از این دنیای مرکب شده از تراژدیِ مضحک و کمدی سیاه. «زندانی خیابان دوم»، این کمدیِ تلخ و مضحکه‌ی روزهای سخت، یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های درام را ــ از صورتی به صورتِ دیگر، از حالتی به حالتِ دیگر درآمدن شخصیتِ اصلی، یا وضعیتِ پیشینی ــ به شکل و اندازه‌ای ظریف و نازک پرورانده و در خود دارد، و هیچ تلاشی هم برای حالی‌کردنِ این ظرافت به مخاطبش نمی‌کند. «زندانی خیابان دوم» گفتنش را با پختگی به انجام رسانده، تا شنُفتنِ ما با چه کیفیّتی باشد.

زندانیِ خیابانِ دوم

نیل سایمون

ترجمه شهرام زرگر

انتشارات نیلا

عطف

بازآفرینی رازها

«تیستو» و «تن‌تن و رازِ قصرِ موندا‌س» دو نمایشنامه از محمد چرم‌شیر است که اخیرا در مجموعه «قلمرو هنر» نشر نیلا منتشر شده و چنان‌که از عنوانِ نمایشنامه‌ها برمی‌آید بازخوانی است از دو متنِ آشنا. «تیستو» روایتی از قصه «تیستو سبزانگشتی» نوشته موریس دروئون است و چرم‌شیر آن را به «بانو لیلی گلستان» تقدیم کرده است که «ما را با تیستو آشنا کرد.» نمایشنامه دوم، «تن‌تن و راز قصر مونداس» نیز براساس شخصیتی نوشته شده که ژرژ رِمی (هِرژه) آن را خلق کرده است. روحِ قصه «تیستو» در بازخوانی چرم‌شیر به‌وضوح حضور دارد و به‌خصوص در دیالوگ‌هایی بین ژیمناستیک (اسب سیرک) و تیستو این وجهِ آشنا بیشتر به‌چشم می‌آید. «تیستو: از همین می‌ترسم. می‌ترسم از اینکه حرف‌های همدیگه رو نفهمیم... ما بزرگ می‌شیم. من از بزرگ‌شدن می‌ترسم... من نمی‌خوام بچگیم رو فراموش کنم.» نمایشنامه از «تاریکی» آغاز می‌شود و یک صدا. «صدای ژیمناستیک: من تو زندگیم با هیچ بچه‌ای به زبونِ بچگونه حرف نزدم، چون هیچ‌وقت نتونستم فراموش کنم وقتی بچه بودم، چه‌قدر ناراحت می‌شدم از این‌که یه نفر با زبونِ من‌درآوردی بچه‌ها باهام حرف بزنه. یه بچه چه‌جوری باید اون حرف‌ها رو می‌فهمید... همیشه بیزار بودم از این شکل حرف‌زدن، هنوزم هستم. هیچ‌وقت دلم نخواسته بچه‌ها رو دستِ‌کم بگیرم. من به بچه‌ها ایمان دارم... باید همین‌جا

تیستو

دو نمایشنامه

محمد چرم‌شیر

نشر نیلا

یه اعتراف بکنم. اگه به خودم باشه، دلم نمی‌خواد هیچ‌وقت هیچ بچه‌ای بزرگ بشه. من از بزرگ‌شدن بچه‌ها می‌ترسم، چون خوب فهمیدم تمام سال‌های کودکی به امیدِ معجزه‌یِ بزرگ‌شدن می‌گذره، اما وقتی بچه‌ای بزرگ می‌شه، زود یادش می‌ره دلش می‌خواسته چه کارهایی بکنه.» ژیمناستیک، بعد از این مقدمه قصه بهترین دوستش را تعریف می‌کند که برخلافِ غالب آدم‌ها نخواست یک آدم‌بزرگ بشود. «شاید هزار سال پیش، شاید صد سال پیش یا شاید همین امسال یا همین دیروز، توی یه شهر واقعی یا شایدم توی یه شهر خیالی، قصه دوستِ من شروع می‌شه.» آخرسر هم «تیستو» همان دوستی که نمی‌خواست بزرگ بشود، از ترسِ بزرگ‌شدن رفت و میان ابرها گم شد. سال‌ها از آن روز گذشته و حالا راوی قصه می‌گوید هنوز وقتی این قصه را تعریف می‌کنم، همین که به آخرش می‌رسم فقط یک جمله را تکرار می‌کنم «تیستو، دوستِ من یه بچه بود. بچه‌ای که نمی‌خواست هیچ‌وقت بزرگ بشه.» نمایشنامه «تن‌تن و رازِ قصرِ مونداس» نیز دو پرده دارد و با حضور شخصیتِ مشهور، کاپیتان هادوک آغاز می‌شود. «کاپیتان هادوک که یک کیسه آب سرد بر سر خود گذاشته، با چشم‌های بسته روی مبل خوابیده است...» نمایشنامه که آغاز می‌شود بحث بر سر صداهایی است که هادوک می‌شنود و دیگران نه. صدای اپرا و بعد صدای یک انفجار... تن‌تن، میلو، کاپیتان هادوک، برونوی، نستور و دیگر شخصیت‌های معروف ژرژ رِمی نیز به‌تدریج سروکله‌شان پیدا می‌شود.

اثاث جنگ - آخر

گرینوف

احمد غلامی

سرگروهبان باروت‌سازان گفت: «دیگر این طرف‌ها پیدایت نشود!» مهدی اربابی سرش توی کیسه انفرادی بود و وسایلش را با زور می‌چپاند توی آن و زیر لب غر می‌زد. صدای سرگروهبان را که شنید سرش را بالا آورد و گفت: «مخلص سرگروهبان خودمان!» بعد همدیگر را در آغوش گرفتند. سرگروهبان گفت: «خلاص!» مهدی اربابی کارت پایان‌خدمتش را نشان داد و گفت: «خلاصِ خلاص!» بعد انگار چیزی یادش آمده باشد، لبخند روی لب‌هایش ماسید. سرگروهبان با کف دست زد به شانه‌اش و گفت: «هان پسر، باز رفت توی لاک!» مهدی اربابی گفت: «دارید می‌روید خط؟» و به جیپ قراضه‌ای که پوزه‌اش آویزان بود اشاره کرد. سرگروهبان گفت: «خط... خط... خوش‌به‌حالت برمی‌گردی تهران، دیگر پشت سرت را هم نگاه نمی‌کنی. خط... خط... این‌قدر می‌رویم خط و برمی‌گردیم تا بالاخره خدا خط‌خطی‌مان می‌کند.» مهدی اربابی گفت: «من هم با خودتان ببرید.» سرگروهبان گفت: «ببرم خط؟!» مهدی اربابی گفت: «آره، می‌خواهم با رفقایم خداحافظی کنم.» سرگروهبان گفت: «پسر خمپاره‌ها که خداحافظی سرشان نمی‌شود.» مهدی اربابی گفت: «مرگ و زندگی دست خداست!» سرگروهبان باروت‌سازان سوییچ جیپ را از جیبش درآورد و با آن بازی کرد، بعد راه افتاد و گفت: «اما خدا عقل هم داده. برگرد برو تهران. من از طرف تو با همه خداحافظی می‌کنم.» مهدی اربابی کیسه‌اش را برداشت و انداخت روی دوشش و پشت او راه افتاد. آفتاب چنان تند می‌تابید که تمام زیرپیراهنش خیس عرق شده و به تنش چسبیده بود. سرگروهبان روی صندلی که نشست، مهدی اربابی کوله‌اش را انداخت پشت جیپ و کنار دستش نشست. سرگروهبان سوییچ را باز کرد ولی استارت نزد، همان‌طور کج نگاهش کرد و گفت: «برو پایین، کار دست خودت نده!» مهدی اربابی جوابش را نداد. او هم دنبالش را نگرفت و استارت زد، ماشین روشن نشد. دوباره زد، باز هم روشن نشد. بوی بنزین توی گرما بالا زد. سرگروهبان گفت: «تف! باز خفه کرده. برو پایین هل بده.» مهدی اربابی گفت: «آی خدا، چی تو پیشانی ما نوشتی!» پرید پایین و ماشین را هل داد. چرخ‌های جیپ اول آرام می‌چرخید، کمی جلوتر که به سراشیبی رسید، ماشین دور گرفت و با چند بار ریپ‌زدن روشن شد. مهدی اربابی ایستاد. بعد، از خستگی نفس‌نفس‌زنان خم شد و دست روی زانوهایش گذاشت و زیرچشمی جیپ را نگاه کرد. منتظر بود که توقف کند، کرد. سرگروهبان، برگشت عقب و با یک دست کیسه او را از جیپ انداخت بیرون، گاز داد و رفت. مهدی اربابی که رودست خورده بود، با اینکه هنوز نفس‌نفس می‌زد، دنبال جیپ دوید. بی‌اعتنا از کنار کیسه‌اش گذشت و فریاد زد: «سرگروهبان خیلی نامردی!» فایده‌ای نداشت. جیپ دور و دورتر شد. برگشت، کیسه‌اش مثل گوسفندی روی زمین دراز کشیده بود. آن را برداشت و انداخت روی کوله‌اش و به طرف خط راه افتاد. با خودش گفت، «اگر خیال کردی من برمی‌گردم کور خواندی!» با قدم‌های مصمم به‌راه افتاد. خیلی‌زود خسته شد. آفتاب کلافه‌اش کرده و تشنگی امانش را بریده بود. با توپخانه، دو سه کیلومتری فاصله داشت. آنجا می‌توانست آبی بخورد، استراحتی کند و اگر شانس می‌آورد و کسی تعارفش می‌کرد که ناهار بماند، چترش را پهن می‌کرد. با خودش گفت «کو تا توپخانه. آی خدا شکرت. این هم از رفقای ما. لعنت به تو سرگروهبان!» از توی جاده می‌رفت که اگر ماشینی آمد سوار شود. اما می‌دانست توی این گرما کسی از سنگر بیرون نمی‌آید. سکوتِ دشت چنان عمیق بود که یک‌بار صدای پوتین‌های خودش را اشتباه گرفت و فکر کرد کسی دنبالش می‌آید. خوشحال برگشت و عقب را نگاه کرد، کسی نبود. دوباره راه افتاد. در دوردست‌ها لوله‌های توپ، سیاهی می‌زدند. خوشحال شد و قدم‌هایش را تندتر برداشت. حالا دیگه ران‌هایش هم عرق‌سوز شده بود و به‌سختی راه می‌رفت. به توپخانه که رسید روی خاکریز کوچکی دراز کشید و کیسه‌اش را گذاشت زیر سرش. آسمان یکدست آبی بود. آبی و بدون پرنده. خالیِ خالی. دلش گرفت. با خودش فکر کرد، چرا باید برگردد خط. به‌جز باروت‌سازان دیگر با کسی رفاقت نداشت. همه رفقایش رفته یا شهید شده بودند. تصمیم گرفت خستگی در کند و برگردد بُنه و از آنجا برود تهران و پشت‌سرش را نگاه نکند. خیلی‌زود نظرش عوض شد. دلش نمی‌خواست برگردد. بااینکه برای گرفتن کارت پایان‌خدمت لحظه‌شماری می‌کرد، حالا که برگه آزادی‌اش دستش بود، نمی‌توانست دل بکند. از جا بلند شد و نشست. اطراف را نگاه کرد. توپ‌های استتارشده خواب بودند. هیچ آتشباری کار نمی‌کرد. حتی یک خدمه هم دیده نمی‌شد. بلند شد برود سراغ سنگری و چیزی برای خوردن گیر بیاورد. تا بلند شد، سربازی از توی سنگر بیرون آمد و بهت‌زده نگاهش کرد. بعد راه افتاد تا آفتابه‌اش را آب کند. مهدی اربابی فریاد زد: «های رفیق! یک دقیقه صبر کن.» سرباز ایستاد. این‌پا و آن‌پا می‌کرد تا او برسد. مهدی اربابی رسیده‌ونرسیده گفت: «تشنه‌ام آب یخ دارید؟» سرباز سنگرشان را نشان داد و خودش با شتاب دوید. مهدی اربابی خندید و رفت طرف سنگر. توی سنگر گوش‌تاگوش نشسته بودند. سفره پهن بود. مهدی اربابی گفت: «ببخشید یک لیوان آب...» مردی که سبیل‌هایش را از دو طرف تاب داده بود، لیوان آب را پر کرد و داد دستش. مهدی اربابی یک‌نفس آب را سر کشید و لیوان را دراز کرد. از نگاهش معلوم بود که باز آب می‌خواهد. مرد دوباره لیوان را پر کرد و داد دستش. آن را سر کشید و نفس تازه کرد. مهدی اربابی متوجه شد همه به او زل زده‌اند. خجالت کشید و گفت: «ببخشید، مزاحم شدم.» مرد گفت: «کجا می‌ری؟» مهدی اربابی گفت: «خط!» مرد گفت: «بیا تو، هلاک می‌شوی. ناهار بخور، بعد برو.» می‌خواست تعارف کند، اما مرد آن‌قدر جدی دعوتش کرده بود که پوتین‌هایش را درآورد و رفت داخل. سربازها برایش جا باز کردند. معلوم بود سربازها، خدمه توپخانه‌اند و مرد فرمانده آنان است. قاشق را زد توی دیس پلو که وسط سفره بود. یکی از سربازها که صورتی گرد داشت و نرمه‌ریشی روی چانه‌اش دویده بود، گفت: «چندماه خدمتی؟» مهدی اربابی از لحن سؤال سرباز فهمید تازه آمده جبهه، دلش نیامد بگوید خدمتش تمام شده است. گفت: «تازه آموزشی‌ام تمام شده، افتاده‌ام گردان پیاده.» مرد گفت: «بخور، دهنت صاف است. معلوم است خیلی خوش‌شانسی!» مهدی اربابی گفت: «چطور؟» مرد گفت: «هیچی، یاد بگیر به همه بگویی الان را عشق است!»

ادامه در صفحه ۱۲