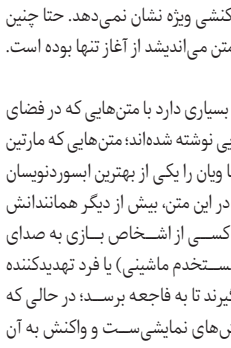
به‌مناسبت بزرگداشت شیخ اجل

استاد سخن سعدی

شرق: چندان بیراه نیست که محتوا و مضمون اشعار کلاسیک فارسی، تاکنون مهم‌ترین دستمایه نقد و تفسیرها بوده، خاصه اگر آن شاعر، سعدی باشد که به‌قول ضیاء موحد، اهل وعظ و خطابه هم بوده است. درباره سعدی که اول اردیبهشت روز بزرگداشت او بود، بسیار نوشته‌اند اما در میان انبوه این نوشته‌ها، ضیاء موحد کتاب ارزشمندی دارد که در آن بیش از همه به سبک و زبان سعدی پرداخته است. موحد در تک‌نگاری بی‌بدیل خود درباره سعدی، قرائت شعر قدیم تنها برمبنای محتوایش را نفی می‌کند و سراغ وجوه زیبایی‌شناختی شعر این شاعر بزرگ می‌رود، چراکه معتقد است «در هنر، چگونه گفتن بر چه گفتن ارجحیت دارد.» او، سعدی را در نه قامت واعظی نصیحت‌گو بلکه به‌عنوان شاعری تفسیر می‌کند که بزرگ‌ترین سهم را در پروراندن و گستراندن زبان فارسی داشته، تا حدی که بر نثرنویسی فارسی نیز تأثیر داشته است. موحد در کتاب «سعدی»، با تأکید بر نثر و سبک سعدی باور دارد که شخصیت سعدی را باید در زبان او جست‌وجو کرد نه در محتوای کلامش. «اگر سعدی زاهد و قانع است، این زهد و قناعت را در پرهیز از درازگویی و رعایت ایجاز در کلامش باید جست». با اینکه سعدی به‌خاطر موقعیت و جایگاهش در شعر نیز در مقامِ وعظ و خطابه بوده و خود موحد این رویه را از تحصیل او در مدرسه نظامیه ردیابی می‌کند: «سعدی فارغ‌التحصیل مدرسه نظامیه بوده و یکی از وظایف فارغ‌التحصیل‌های نظامیه این بوده که تبلیغ کنند و مجلس بگویند. آن آثار نثر سعدی هم که به آن اشاره می‌کنید جزو همین مجالس اوست که احتمالا یا می‌گفته و دیگران می‌نوشته‌اند یا خودش آنچه را که می‌خواسته بگوید یادداشت می‌کرده و این غیر از گلستان است که سعدی در آن خواسته کار هنری کند».

با وجود وجه پررنگ و برجسته وعظ و پند در آثار سعدی از گلستان تا بوستان و دیگر مکتوبات او، موحد به راه دیگر می‌رود و بیش از آنکه محتوا و مضمون شعر سعدی را پیش بکشد و محور بحث خود قرار دهد، به هنرنمایی‌های کلامی سعدی و زیبایی‌شناسی شعر و سبک او می‌پردازد و البته گزارشی از زندگی او به دست می‌دهد و به تفصیل اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی زمانه او را واکاوی می‌کند تا امکان شناخت همه‌جانبه این شاعر بزرگ فراهم شود. با این همه، ضیاء موحد که خود در شاعری از زبان و نثرنویسی سعدی تأثیر پذیرفته است، سعدی را در زبانش جست‌وجو می‌کند که به عقیده او «نمونه اعلای ایجاز است» و به‌خصوص «گلستانِ» او، نمونه درجه یک نثرنویسی با قدرت القا است. موحد با اشاره به قدرت بیان و زبان بی‌نظیر سعدی که معتقد است باید سرمشق شعر معاصر باشد، بر سبک این شاعر قدیم تأکید می‌کند و ازاین‌روست که می‌گوید «به نقد صوری بیشتر از نقد محتوایی اعتقاد دارم. چون فکر می‌کنم آنچه شعر را شعر می‌کند مضمون و معنا نیست و چیزی بیش از اینهاست. اما از طرفی نمی‌شود از معنا هم به‌کلی غافل بود. به‌خصوص در مورد سعدی که یک شاعر اندرزگو است و اندرزگویی اصلا در ذات ادبیات است و نه‌تنها در ادبیات قدیم بلکه در ادبیات جدید هم به‌شدت حضور دارد». او از فرانک ریموند لی وِس، منتقد مجله اسکروتینی، نقل می‌کند که ادبیات ذاتا اخلاقی و مبتنی بر پند و اندرز است، و معتقد است از این جنبه کار سعدی نمی‌شود صرف‌نظر کرد، ضمن اینکه سعدی در جاهایی صراحتا به تاریخ اشاره می‌کند یا از چیزهایی سخن می‌گوید که نمی‌توان گفت تخیل محض است چون می‌شود به آنها استناد کرد. ازاین‌رو، موحد در کتاب خود این جنبه از شعر سعدی را نیز نادیده نگرفته و در مواردی جز زبان و سبک، به مسائل معنایی در آثار سعدی نیز پرداخته است. زبان در شعر سعدی چنان سهل و ممتنع و ساده و بی‌تکلف است که امکان هرگونه تقلید از آن را ناممکن می‌کند. موحد معتقد است به‌خاطر خصایص یگانهٔ زبان سعدی، تقلید از سعدی ناممکن است و آن تسلطی را که سعدی به زبان دارد هر کسی نمی‌تواند به دست آورد». ازاین‌رو در غزلیات سعدی کمتر تصرف شده و برخلاف دیگر شاعران بزرگ همچون حافظ، نسخه بدیلی از آثار سعدی در کار نیست چراکه شعر سعدی با زبان روان و دقیقش امکان هرگونه ویرایش و تصرف زبانی را سلب می‌کند.



روایت احمد غلامی از آدم‌ها و مکان‌ها: **محمود دولت‌آبادی**

بیچاره حافظ!

دولت‌آبادی گفت: «این مزخرفات چیه نوشتی! گفتم سینما سعدی، قهوه‌خانه وطن...» هراسان از خواب پریدم.

راه افتادم تا سینما سعدیِ دولت‌آبادی را پیدا کنم. چند شب بود خواب به چشمانم نیامده بود. رفته بودم روایتم را مستند کنم. اما هرچه دلِ تنگم خواسته بود، گفته و نوشته بودم. مستندنگاری هم قِلقی دارد که انگار راست کار ما نیست. این بار چاره‌ای نبود، یک شهر بود و یک دولت‌آبادی. رفتم سراغ مکانی که دولت‌آبادی از آنجا خاطره داشت و به‌قولی می‌رفت آنجا می‌نشست تا در میان جمع اما تنها، داستان‌هایش را بنویسد. وقتی رسیدم بهارستان و خیابان جمهوری، از سینما سعدی خبری نبود. از یکی از مغازه‌دارها پرسیدم: «سینما سعدی کجاست؟» گفت: «بلیت داری؟ می‌خوای بری سینما؟» گفتم: «نه! دنبال خود سینما می‌گردم». گفت: «اینجا بود، خرابش کردند». رفتم جلوتر. سینما سعدی را کوبیده بودند و جایش یک پردیس سینمایی ساخته بودند. سرنوشت مکان‌ها هم مثل آدم‌هاست، یکی می‌شود سینما سعدی، یکی سینما حافظ که کنارش است. بیچاره حافظ! اگر سال‌های سال سعدی در سایهٔ حافظ کمتر دیده شده بود، اینجا انتقامش را گرفته بود. سعدی در اینجا یک پردیس سینمایی غول‌پیکر بود و حافظ در برابرش مخروبه‌ای بیش نبود. اگر حافظ در شعر و شاعری گوی سبقت را از سعدی ربوده بود، اینجا وامانده بود، یک سینمای فکسنی بود با چند فیلم عوام‌پسند: «بیا که قصر امل سخت سست‌بنیاد است/ بیار باده که بنیاد عمر بر باد است». از همان مغازه‌دار که شکم برآمده‌ای داشت و شوخ‌مسلک بود، پرسیدم: «قهوه‌خانهٔ وطن یادته؟» گفت: «آره، کنار سینما سعدی بود. چطور مگه؟» گفتم: «هیچی»، اما او پی حرفش را گرفت: «قهوه‌خانه را که خراب کردند، یک‌عالم آدم بی‌جا و مکان شدند. یکی اسمش عباس بود. نیشابوری بود و قاب تسبیح و انگشتر داشت. بعدش آمد در همین پیاده‌رو بساط کرد». گفتم: «همان که زال بود؟» با تعجب گفت: «از کجا فهمیدی؟ می‌شناسی‌اش؟» الکی یک‌چیزی پَرانده بودم. عباس یکی از آدم‌های رمانِ «سلوچ» بود. مغازه‌دار گفت: «ازش خبر داری؟ مرده‌ست، زنده‌ست؟» بدجور گیر افتاده بودم، نمی‌دانستم چه بگویم. اگر می‌گفتم گتره‌ای گفتم، کار دستم می‌داد. گفتم: «راستش نه، خیلی وقته ازش خبر ندارم». گفت: «همین دیشب خوابش را دیدم، بیچاره!» عباسِ «سلوچ»، دست از سر ما برنمی‌داشت. همین دیشب خوابش را دیدم. در خواب روبه‌رویم نشسته بود. گفتم: «عباس تویی؟ واقعا خودتی! اینجا چه‌کار می‌کنی؟» مثل رمان «سلوچ»، موهایش یکدست سفید بود. خانهٔ سلوچ را بالا کشیده بود و مرگان آواره شده بود. می‌خواست خانهٔ مرگان را دکان کند، شاید هم جایی برای داو قمار. گفتم: «عباس چطور توی آن چاه با آن مارهای زنگی دوام آوردی؟» خندید. پشتش قوز درآورده بود. البته در رمان قوز نداشت. دولت‌آبادی گفت: «قهوه‌خانه وطن کنار سینما سعدی توی شاه‌آباد است نه روبه‌روی دانشگاه!» هنوز خواب بودم، خودم می‌دانستم دارم خواب می‌بینم. مادرم از طبقهٔ بالا فریاد زد: «دست بردار از سَر این دولت‌آبادی! همه ما را دیوانه کردی.» مغازه‌دار گفت: «آهای داداش کجا رفتی؟» برگشتم طرفش، انگار از خواب پریده باشم. گفت: «روزه‌ای؟» نگاهش کردم. گفت: «بیا تو، یک چایی بزن.» گفتم: «دنبال قدیمی‌های محل می‌گردم.» گفت: «برو سراغ آن خیاطی.» راه افتادم. روبه‌روی خیاط‌خانه یک تاکسی ایستاده بود. مثل تاکسیِ منصور قراضه بودم. از پله‌های باریک و پیچ‌درپیچ خیاط‌خانه بالا رفتم. یک مشتری داشت. لَش شده بود روی میزی که لباس‌ها را اتو می‌کشیدند. گفتم: «سلام حاجی!» جوابم را نداد. دوباره گفتم: «حاجی وقت داری چند تا سؤال بپرسم؟» جا خورد، کمرش را راست کرد. قوزی بود. گفت: «درباره چی؟» رفتم جلوتر، پشت چرخ خیاطی نشسته بود. یکدفعه از جایش بلند شد و قیچی بزرگی را که روی چرخ بود برداشت. گوشهٔ یقه پیراهنم را گرفت و چیزی را قیچی کرد. گفت: «یک نخ بود، بدجور روی مخم بود.» بعد گفت: «برو آنجا بنشین ببینم چی می‌گی.» رفتم روی چهارپایه‌ای که وسط دو تا چرخ خیاطی دیگر بود، نشستم. یکدفعه چشمم افتاد به دیوار. عکس دولت‌آبادی آنجا بود. گفتم: «حاجی این آقا را می‌شناسی؟» گفت: «کدوم؟» گفتم: «عکس روی دیوار را می‌گم.» گفت: «نه، این عکس را منصور قراضه زده روی دیوار». می‌خواستم بپرسم همان منصور قراضه که یک تاکسی دارد و یک ساک که توی آن سر بریدهٔ زنش را با خودش می‌برد، اما چیزی نگفتم. گفت: «بیچاره دق‌مرگ شد.» گفتم: «کی؟» گفت: «منصور قراضه دیگه.» گفتم: «خودت این آقا را نمی‌شناسی؟» گفت: «نه، منصور قراضه می‌گفت تو قهوه‌خانه وطن، یک گوشه‌ای می‌نشست و واسه خودش هِی می‌نوشت.» مادرم گفت: «آخرش، هم خودت دیوانه می‌شی و هم ما را دیوانه می‌کنی. مگه تو می‌تونی یک رمان ده‌جلدی را بخونی و ضبطش کنی!» توی خواب دیدمش که این را گفت. شبیه زیور شده بود. زنِ اول گل‌محمد در رمان «کلیدر»، با همان صورت رنج‌کشیده. می‌خواستم فریاد بزنم تو که مرده بودی مادر، خودم آمدم جنازه‌ات را تحویل گرفتم... مادرم گفت: «وا، باز این بچه خُل شد.» خواستم بگویم، خودم آمدم سر جنازه‌ات، توی ماشین داداش بودید که از پل جاده ساوه افتادید پایین... مادر و برادرم خودشان را از میان تکه‌پاره‌های آهن بیرون می‌کشند اما از دره بالا نمی‌آیند. انگار نه انگار اتفاقی افتاده است. همان‌طور راست از ته دره می‌روند سمت بیابان. تازه متوجه می‌شوم یک قهوه‌خانه آنجاست. تلاش می‌کنم تابلویش را بخوانم اما نمی‌توانم. شاید نوشته باشد: قهوه‌خانه بابامرندی. بعد یکدفعه خودم را توی خیابان‌های تاریک ساوه می‌بینم که دنبال نایلون می‌گردم. توی بیمارستان به ما گفتند بروید نایلون بخرید. یک مرد قوزی ما را برد سردخانه و جنازه‌ها را نشان‌مان داد. مادرم از درد مچاله شده بود، اما برادرم سالم بود. بالای سر مادرم نشستم و صدایش زدم: «مرگان، مرگان پاشو!» مرد قوزی گفت: «آقا این مرگان نیست! جنازه را اشتباه گرفتی.» بعد گفت: «نایلون نیاورید نمی‌توانید جنازه‌ها را ببرید.» گفتم: «مگه خود بیمارستان نایلون نداره؟» گفت: «بودجه بیمارستان به این کارها کفاف نمی‌ده. هر کس باید نایلون جنازه خودش را بیاورد.» خیاط گفت: «یکی را می‌شناسم زیر و بم اینجا را می‌داند.» گفتم: «کجاست؟» گفت: «پاشو بیا.» هُلم داد توی پله‌های باریک. گفتم: «زحمت نکش خودم می‌رم.» اما ولِکن نبود. دستم را گرفت برد توی یک مغازه و گفت: «آقا میثم از قدیمی‌های اینجاست.» سه نفر دوره‌ام کردند. گفتم: «می‌خوام از سینما سعدی و قهوه‌خانه وطن بدونم.» یکی گفت: «می‌خواهید فیلم بسازید؟» گفتم: «یک همچین چیزهایی.» بعد دوباره گفتم: «آقا میثم قهوه‌خانه چه شکلی بود؟» میثم گفت: «یک راهروی باریک اِلمانند بود. بعد می‌پیچیدی دست چپ، قهوه‌خونه بود.» گفتم: «صاحبش کی بود؟» گفت: «آقا مهدی. آدم درستی بود. آذربایجانی بود. تا او بود توی قهوه‌خونه معتاد راه نمی‌داد. جنس خریدوفروش نمی‌شد. قهوه‌خانه وطن پاکِ پاک بود.» دولت‌آبادی گفت: «کنار سینما سعدی بود قهوه‌خانه وطن. اونجا می‌نشستم و می‌نوشتم.» میثم گفت: «علی تو بگو اون یارو که بعد از آقا مهدی اومد، اسمش چی بود؟» علی گفت: «عباس را می‌گی؟» همون که توی پستویش قمارخونه راه انداخت؟» گفتم: «عباسِ سلوچ را می‌گویید!» میثم گفت: «فامیلیش یادم نیست.» خندیم و گفتم: «شوخی کردم بابا!» علی گفت: «داداش خواستی فیلم بسازی نقش اولش را بده به ما.» گفتم: «سینما سعدی چی شد؟» علی گفت: «طبقه دومش آتش گرفت. خانهٔ بغلی‌اش هم آتش گرفت. بعد از اون آتش‌سوزی دیگه نه قهوه‌خونهٔ وطن، قهوه‌خونه شد و نه سینما سعدی، سینما.» دولت‌آبادی نشسته بود پشت یک میز و جلویش یک استکان کمرباریک بود. قهوه‌خانه خلوت بود. هیچ‌کس آنجا نبود. انگار قهوه‌چی آنجا را برای دولت‌آبادی قرق کرده بود. فقط یک نفر روبه‌روی میز دولت‌آبادی نشسته بود. منصور قراضه بود. ساکش را گذاشته بود روی میز. می‌خواستم بگویم یک سَر بریده توی ساک است، اما فهمیدم دولت‌آبادی خودش می‌داند. مادرم گفت: «دست از سر این آقای دولت‌آبادی بردار.» مادرم و برادرم توی ماشین لِه شده بودند. برادرم انگار خواب بود. اما مادرم از درد می‌نالید. عباسِ «سلوچ» بالای بلندی نشسته بود و از همان‌جا طرف ماشین سنگ پرت می‌کرد. سنگ‌ها می‌خوردند به سقف ماشین. کشیک می‌کشید تا آنها بمیرند. بعد بلند شد و از شیب دره پایین آمد. خاک کفل‌هایش را تکاند. بی‌اعتنا از کنارم گذشت. رفت سر جنازه برادرم. کیف پولش افتاده بود کنار ترمز و کلاچ. آن را برداشت. می‌دانستم بعدش می‌رود طرف خانهٔ سلوچ و می‌نشیند پای قمار. میثم گفت: «داداش اطلاعات بیشتری می‌خوای، پدرم فردا میاد مغازه. بهتر از هر کسی تاریخ اینجا را می‌داند.» گفتم: «مزاحم می‌شوم.» مادرم داشت پله‌ها را جارو می‌زد. هر روز کارش این بود. پله‌ها را از طبقه بالا جارو می‌زد و می‌آمد پایین. خانهٔ ما سه طبقه داشت. می‌رسید طبقه دوم می‌دید من نشستم در گرمای تابستان دارم رمان «کلیدر» را می‌خوانم و ضبط می‌کنم. باز همان جمله را می‌گفت: «تا همه را دیوانه نکنی، دست برنمی‌داری.» گفتم: «مادر بیا اینجا را برایت بخوانم. شاهکار است.» و بخشی را که گل‌محمد مارال را در حال آب‌تنی می‌بیند برایش خواندم و گفتم: «یعنی می‌شود یک روز من این‌طور بنویسم؟» مادرم جارویش را بالا برد و کوبید به شانه‌ام و گفت: «پاشو پاشو تا اینجا را جارو بزنم.» دولت‌آبادی گفت: «خجالت نمی‌کشی راست و دروغ را سر هم می‌کنی!» گفتم: «آقا اشتباهی رفتیم خیابان دانشگاه، یک سینما سعدی هم آنجا بود. حتی از تابلویش هم عکس گرفتیم. مستندِ مستند است. خواستید برایتان می‌فرستم.» بالاخره پُرسان‌پُرسان به یک جایی ته ساوه رسیدیم. زنگ خانهٔ طرف را زدیم. خواب‌آلود آمد دم در. می‌خواستیم بگوییم که نایلون می‌خواهیم، نگذاشت حرف توی دهان‌مان بچرخد، گفت: «صبر کنید کلید بیاورم!» رفت و زود برگشت. انگار کلید همان گوشهٔ حیاط بود، لای شکاف دیواری شاید. در مغازه را باز کرد و یک متر آهنی برداشت و نُه متر نایلون برای‌مان اندازه زد. همراهم گفت: «بیشتر بخریم کَم نیاید.» مغازه‌دار گفت: «با این نایلون‌ها ده تا جنازه را می‌شود شکلاتی کرد. مگه چند تا جنازه دارید؟» انگار که داشتن جنازهٔ بیشتر افتخار باشد، همراهم گفت: «سه تا.» مغازه‌دار گفت: «بسه، پول‌تون را دور نریزید.» حرفش باید به ما برمی‌خورد اما ما از اینکه نایلون پیدا کرده بودیم آن‌قدر خوشحال بودیم که حتی مرگ عزیزان‌مان را فراموش کرده بودیم.

سینما سعدی، خیابان جمهوری بین خیابان اردیبهشت و دوازده فروردین ◆ سینما حافظ، خیابان جمهوری، نرسیده به بهارستان

صحنه کاغذی

نگاهی به نمایش‌نامه «عمله‌جات امپراتوری»

بورژواها بر صحنه

رضا کوچک‌زاده: «عمله‌جات امپراتوری یا اشمُرز» نمایش‌نامه‌ای جالب و جذاب از موقعیتی ویژه برای خانواده‌ای بورژواست؛ صدایی مهیب از بیرون، پدر خانواده را ترسانده است و او به‌ناچار بر آن شده است تا هم‌راه خانواده‌اش به طبقه‌ای بالاتر از خانه خود پناه ببرد (که در فرهنگ فرانسه و خانه‌های بدون آسان‌سُر قدیمی‌اش به مفهوم سقوط به جای‌گاهی پایین‌تر در جامعه است). این سقوط سه بار (در سه پرده) رخ می‌دهد و او هر بار به جایی کوچک‌تر و فروتر از گذشته پناه می‌برد و در هر طبقه، بخشی از امکانات ساختمان و اسباب زندگی و نیز بخشی از خانواده‌اش را یک به یک از دست می‌دهد تا سرانجام، خودش و اشمرز باقی می‌مانند؛ در حالی که همه آنها را طبیعی و عادی می‌انگارد و واکنشی ویژه نشان نمی‌دهد. حتا چنین به نظر می‌رسد که حافظه‌اش را هم آرام‌آرام از دست می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که در پایان متن می‌اندیشد از آغاز تنها بوده است. «من همیشه تنها بوده‌ام» (ص. ۷۵).

عامل ترس‌آور خارجی و ناشناخته، همانندی بسیاری دارد با متن‌هایی که در فضای ویژه و بیرون از چهارچوب پذیرفته و آشنای واقع‌گرایی نوشته شده‌اند؛ متن‌هایی که مارتین اسلین در بررسی‌هایش آنها را ابسورد نامید و اتفاقا ویان را یکی از بهترین ابسوردنویسان فرانسه دانست. بیم‌ناکی خنده‌آورِ صدای مهیب در این متن، بیش از دیگر همانندانش کنش‌گر و پیش‌برنده است. در آثار دیگر می‌بینیم کسی از اشخاص بازی به صدای ترس‌آور واکنشی نشان نمی‌دهد یا شیء (مانند مستخدم ماشینی) یا فرد تهدیدکننده (مانند آوازخوان طاس) را کمابیش نادیده می‌گیرند تا به فاجعه برسد؛ در حالی که صدای مهیب در عمله‌جات امپراتوری، آغازگر کنش‌های نمایشی‌ست و واکنش به آن سیر رویدادهای نمایشی را پیش می‌برد. هر بار هم که تکرار می‌شود می‌تواند خانواده نمایش‌نامه ما را چون شتاب‌دهنده‌ای (کاتالیزوری) به مرحله‌ای تازه پرتاب کند. این صدا از نمونه‌های دیگر خنده‌آورتر نیز هست زیرا خانواده برای دوری از آن به جایی دیگر نمی‌گریزند؛ تنها به طبقه‌ای بالاتر پناه می‌برند که پیشاپیش روشن است صدا هم می‌تواند به آن‌جا برسد یا پیش از آنها رسیده است و ایشان درک نکرده‌اند. و زمانی خنده ما فزونی می‌یابد که دریابیم حتا هم‌سایگان هم چنین راه‌کاری در پیش گرفته‌اند؛ گریز به طبقه‌ای دیگر از خانه خودشان. از این رو، آنها همیشه هم‌سایه (هم‌طبقه) باقی می‌مانند. جالب‌تر این که ما (تماشاگران/ خوانندگان) هرگز این صدا را نمی‌شنویم و تنها از واکنش شخصیت‌های نمایش می‌توانیم آن را تصور کنیم. این ویژگی نیز بر ژرفای نمایشی اثر افزوده است؛ زیرا هر کس می‌تواند به‌گونه‌ای که می‌خواهد آن را تصور کند. شخصیت اشمُرز ــ بی‌هیچ گفتار یا کنشی مؤثر ــ از نوآوری‌های ویژه‌ای‌ست که نویسنده در جهان اثر تنیده است؛ تنها کسی که از لحظه آغاز تا پایان با بدنی مجروح و خون‌آلود و باندپیچی‌شده بر صحنه است و نه‌تنها شاهدی ناتوان بر رویدادهای نمایش و قهقرای این خانواده است که ضربه‌های گاه و بی‌گاه و بی‌دلیل همه اشخاص بازی را هم تاب می‌آورد. آقای هم‌سایه هم که به دیدن‌شان می‌آید، اشمرز را نادیده نمی‌گیرد و «دست او را وحشیانه می‌پیچاند». اشمرز کی‌ست؟ گودویی که نمی‌آید؟ یا آوازخوان طاسی که هرگز دیده نمی‌شود؟ و چرا همیشه پیش از اعضای خانواده به طبقه بالاتر رسیده است؟ خواننده/ تماشاگر می‌تواند هرگونه تصوری برای پاسخ به این پرسش‌ها و همانندانش داشته باشد و شاید همه پاسخ‌ها هم درست باشند و در جهان اثر جای گیرند؛ مگر خوانش نمادین از او. متن در زمان نگارش (۱۹۵۷) بسیار نوجو بوده و کمی دیر به فارسی گردانده شده است. با این همه، بسیار با دوره کنونی زندگی طبقه بورژوای ایرانی هم‌آهنگ است. گویی تازه به چنین مسئله و موقعیتی در ایران رسیده‌ایم. فضای گروتسک اثر، یادآور برخی آثار آرتور آداموف است (آمِده یا چه‌طور از شرش خلاص شویم) و گاه برخی نمایش‌نامه‌های اوژن یونسکو را به یاد می‌آورد (کرگدن و...). ولی به نظر می‌رسد معماری جهان این متن (طرح نمایشی)، بسی منسجم‌تر و کارآمدتر (نمایشی‌تر) انجام شده است. موقعیت خاص (و جلوه فزاینده آن)، مهم‌ترین و قدَرترین ویژگی این نمایش‌نامه است که بسی مهم‌تر از داستان نمایش یا شخصیت‌ها و گفتارشان عمل می‌کند. ازاین‌رو، امکان نمایشیِ بهتری برای گروه اجرایی و هم‌کاری ذهن تماشاگران در اجرا فراهم می‌آورد. بخشی از شوخی‌ها که در تراژیک‌ترین لحظه‌های این نمایش‌نامه شکل می‌گیرد، بازی مهمی‌ست که با واژگان و شیوه کاربردشان در زندگی انجام می‌شود؛ چیزی که تنها برای طبقه‌ای دانش‌آموخته و آگاه می‌تواند سبب خنده شود. درست خلاف آن حرکت‌های بزن و بکوب که کمدی فرودستان را شکل می‌داد.

به این نمونه‌ها بنگرید!

«زنوب: امروز چه روزیه؟

کروش: دوشنبه، شنبه، سه‌شنبه، پنج‌شنبه، عید پاک، نوئل، یک‌شنبه نیک، یک‌شنبه بد، یک‌شنبه خیس، چه یک‌شنبه‌ای، اصلا یک‌شنبه نه!

زنوب: منم تو همین فکر بودم. زمان خیلی کند می‌گذره.

کروش: خُب جا تنگه.

زنوب: آدم زیاده؟ یا چی؟ چی جلوی گذرشو می‌گیره؟ اصلا از کجا می‌گذره؟ از سوراخ سوزن؟ از تو خیابون؟

کروش: این بار از این ور گذشت و رفت. دفعه دیگه از اون ور می‌ره» (صص. ۳۷ و ۳۸).

یا

«کروش: آش‌پزخونه‌م دیگه نداریم.

زنوب: فقط یه اتاق خواب. به این که توشیم چی می‌گن؟

کروش: اسم خاصی که نداره. شاید بشه گفت دستون، پستو، پسینه، صندوق‌خونه، خرپشتک، نجیب‌خونه، اِشکاف، قوطی کبریت، مستراح یا خیلی چیزای دیگه مثلا تله‌موش، هرچند موشی وجود نداره؛ یعنی امیدوارم!» (صص. ۳۸ و ۳۹).

نمایش‌نامه تا آخرین لحظه‌های اثر همواره چیزی تازه رو می‌کند و لایه‌ای به دیگر لایه‌های اثر می‌افزاید؛ چنان که همواره خواننده/ تماشاگر را در پی خویش می‌کشاند. زمانی که پدر در آخرین طبقه (اتاق) کمابیش تنها می‌شود، چمدان کوچکش بیش از پیش مهم می‌شود. چمدانی که تازه درمی‌یابیم تنها اونیفرم گروه‌بانی سال‌های دورش را در خود دارد؛

«پدر: تو این لحظه چه انگیزه‌ای منو وادار می‌کنه که اونیفرم گروه‌بانی نیروهای ذخیره رو بیرون بیارم؟ آیا من فقط یه حیوونم و از روی غریزه این کارو می‌کنم؟ نه!!! (از کنار چمدان دور می‌شود). هر یک از اعمال من به دلیلِ دلیلی مستدل انجام گرفته است؛ احتراز و احتیاطی محتاطانه و هوشی دوراندیشانه که اگر فرمان‌بردار قانونی بالاتر از شخص خودم یعنی بی‌علاقگی نبود، می‌شد آن را تقریبا هوشی ماشینی تلقی کرد. بدون شک اون صدا دلیل صعود منه...» (ص. ۶۵). و ما در این لحظه‌های پایانی نمایش درمی‌یابیم تضاد گروتسک‌وارِ میان آن ترس آغازین و گروه‌بانی پدر را که نمایش‌نامه‌نویس هوش‌مندانه ذهن ما را در این لحظه به آغاز نمایش برمی‌گرداند. پدری که به‌تازگی درمی‌یابیم برخلاف صحنه‌های پیشین متن، چندان هم کودن نبوده است؛ با این همه به‌قدری بوده است که سبب فروپاشی خانواده شده است. چنان که دیگر هم‌سایه‌ها شاید!

زندگی نویسنده این متن، بوریس ویان (۱۹۲۰- ۱۹۵۹)، نیز همانند این نمایش‌نامه گروتسک و خواندنی‌ست؛ نویسنده‌ای که در دوره‌ای کوتاه، پنجاه جلد کتاب نوشت (رمان و شعر و داستان و نمایش‌نامه) که بسیاری را به نام نویسنده‌ای ناموجود و خارجی منتشر کرد و نام خویش را به‌عنوان مترجم بر آنها نهاد. و سرانجام هنگام تماشای فیلمی که بازخوانی بدی از یکی از رمان‌هایش بود (بر گورهای شما تف می‌کنم) سکته کرد و درگذشت. بخشی مهم از خوانش روان و درک‌شدنی «عمله‌جات امپراتوری» در زبان فارسی، وام‌دار برگردان نمایشی و کاربردی حمید احیاست. هنر احیا نه‌تنها گزینش اثری شایسته و مثال‌زدنی و سپس درک درست متن در زبان اصلی و بازسازی درخور آن در زبان فارسی و واژه‌گزینی مناسب برای آن است بلکه او به‌نیکی توانسته فضای نمایشی اثر را به فارسی‌زبانان منتقل کند و شاید از معدود برگردان‌های متن‌های ابسورد است که درکش برای ما بی‌معنا (معناباخته) و درک‌ناشدنی نمی‌نماید.

عمله‌جات امپراتوری یا اشمُرز، بوریس ویان، برگردان فارسی حمید احیاء، نشر نیلا