رمان *دایی‌جان ناپلئون* و سنت ادبی آقا/خدمتکار

سرور کسمایی
رمان‌نویس، مترجم و ناشر

رمان *دایی‌جان ناپلئون* بی‌شک یکی از شاهکارهای ادبیات مدرن ایران است که هم از محبوبیت چشمگیر نزد خوانندگان برخوردار بوده است و هم، با اندک تأخیر، مورد توجه منتقدان و کارشناسان ادبی قرار گرفته است. رمز موفقیت این اثر را شاید بتوان در این دانست که رمانی است برگرفته از سنت‌های ادبی غرب با محتوای بکر ایرانی. و این همان خصوصیت مشترک ایرج پزشکزاد با صادق هدایت است. این هر

سرور کسمایی <Sorour Kasmai <sorkasm@wanadoo.fr رمان‌نویس، مترجم و ناشر ایرانی مقیم فرانسه است. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را به دو زبان فارسی و فرانسه در دبیرستان رازی تهران به پایان رساند و پس از انقلاب مجبور به ترک کشور شد. در پاریس، به تحصیل زبان و ادبیات روسی پرداخت و در سال ۱۹۸۷ برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ تئاتر به مسکو رفت. در بازگشت، علاقه‌اش به تئاتر باعث شد تا در زمینهٔ ترجمهٔ شفاهی و کتبی تئاتر روسی تخصص پیدا کند. از سال ۱۹۹۰، همچنین مدتی به پژوهش در ادبیات شفاهی و ضبط و گردآوری گونه‌های موسیقی مردم تاجیک و نیز موسیقی‌های سنتی و محلی ایرانی پرداخت. *گورستان شیشه‌ای* (نسخهٔ فرانسه ۲۰۰۲ و نسخهٔ فارسی ۲۰۲۱)، *درهٔ عقاب‌ها: سرگذشت یک فرار* (برندهٔ جایزهٔ آسیای انجمن نویسندگان فرانسوی زبان)، *یک روز پیش از آخر زمان* (نسخه فرانسه و فارسی، ۲۰۱۵) و *شام آخر* (نسخهٔ فرانسه ۲۰۲۰ و نسخهٔ فارسی ۲۰۲۱)، رمان‌هایی‌اند که منتشر کرده است. برخی از ترجمه‌های او از فارسی به فرانسه عبارت‌اند از *رفتن، ماندن، بازگشتن* از شاهرخ مسکوب، *دایی‌جان ناپلئون* از ایرج پزشکزاد. آخرین مجموعه‌ای که زیر نظر او از فارسی به فرانسوی ترجمه و منتشر شده است، برگزیدهٔ ۱۲ متن از ۱۲ نویسندهٔ زن ایرانی است با عنوان *زن، رؤیا، آزادی* (پاییز ۲۰۲۳). سرور کسمایی عضو فعال انجمن قلم فرانسه و عضو هیئت داوران جایزهٔ بین‌المللی "نویسندهٔ جوان فرانسوی‌زبان" است.

دو نویسنده با اشراف کامل به ادبیات اروپایی، از سنت‌های روایی و ساختارهای مورد استفادهٔ آن برای پرداخت روایت‌های ایرانی خود نه فقط بهره جسته که چیزی هم از خود به آنها افزوده‌اند.

یکی از مهم‌ترین این سنت‌ها که در *دایی‌جان ناپلئون* به نحو احسن به کار گرفته شده است، دوگانهٔ ادبی دایی‌جان/مش‌قاسم است. الگوی این ساختار به سنت ارباب/نوکر یا آقا/خدمتکار تعلق دارد که قدمت آن به دوران باستان می‌رسد، اما از قرون وسطا به اشکال گوناگون در تئاتر و رمان اروپایی حضوری چشمگیر داشته است. تحول کارکردهای گوناگون این دوگانه در طول قرون و اعصار نشان‌دهندهٔ پیوند تنگاتنگ آن با سیر تحولات اجتماعی جوامع غربی بوده است. زوجی که در هر دوره بنا به نیازهای زمانهٔ خود دگرگون شده است، اما تا دوران معاصر همچنان در آثار برجستهٔ ادبی جایگاه خود را حفظ کرده است.

خدمتکارها (نوکر، پیشخدمت، گماشته، مصدر، کلفت، دایه، ندیمه و . . .) از دیرباز در چاردیوار خانه و در حریم خصوصی خاندان‌های فئودال و بورژوا جای داشته‌اند و نه فقط شاهد هر آنچه روی می‌داده است بوده‌اند، بلکه از اسرار و احساسات پنهان و روابط پشت پرده نیز همواره آگاهی داشته‌اند. این موقعیت قدرت و خویشکاری ویژه‌ای به آنها می‌بخشیده است که در ادبیات و به‌خصوص در سنت‌های نمایشی مورد توجه قرار گرفته است و چندین نمونهٔ درخشان و نام‌آور به جا گذاشته است.

دوگانهٔ آقا/خدمتکار در تئاتر

خدمتکارها از دیرباز در کارناوال‌ها و نمایش‌های تئاتری حضور داشته‌اند، حضوری در آغاز کم‌رنگ و بی‌نام و نشان. بر صحنه‌های نمایشی یونان و روم باستان، خدمتکارهای زن و مرد نقش‌های خنده‌آوری ایفا می‌کردند که ویژگی اصلی‌شان دروغگویی، حیله، نیرنگ و زبان‌بازی بود. رد برخی از این شخصیت‌ها را قرن‌ها بعد می‌توان در نمایش‌های طنزآمیز قرون وسطا و به‌ویژه در کمدیا دل آرته (Commedia dell'arte)[1] بازجست. آرلکین خود نماد خدمتکار ساده‌دل، خسیس، تنبل، بددهن، دورو، شکم‌باره، دروغگو و البته در جست‌وجوی روابط عاشقانه است. نمایش‌های کمدی با نقد طنزآمیز روابط حاکم بر اجتماع رسالت مهمی در آگاهی‌رسانی و پرده‌برداشتن از بی‌عدالتی‌ها به عهده داشتند.

[1] سنت نمایشی رایج در ایتالیا از حدود نیمه قرن شانزدهم.

از قرن هفدهم اما برخی از خدمتکارها رفته‌رفته نام و هویت پیدا کردند و در مقام دوبل یا همزاد قهرمان اصلی و گاه حتی وجدان بیدار او به خدمت ساختار دراماتیک نمایش‌های کمدی درآمدند. دوگانه آقا/خدمتکار یکی از قراردادهای روایی مورد استفاده در نمایش‌های کمدی این دوره است که مولیر، ماریوو، بومارشه و دیگران به صحنه می‌آوردند. خدمتکارهای مولیر با بهره‌گیری از این سنت دیرینه امکانات متنوع رابطهٔ آقا/خدمتکار را به نمایش می‌گذاشتند.

در قرن هجدهم، با قدرت گرفتن بیش از پیش طبقهٔ بورژوا، ساختارهای اجتماعی سنتی دچار تحول گشت و گاه مقام موروثی اشرافیت به پرسش کشیده شد. فردیت اهمیت پیدا کرد و شایستگی‌های فردی رفته‌رفته پیوند خود را با نام و نشان و مقام و ثروت از دست داد. در پایان این قرن، در برخی از آثار نمایشی، زوج آقا/خدمتکار آینه‌ای است برای بازنمایاندن شکاف طبقاتی و آشکار ساختن تغییرات اجتماعی. خدمتکار قرن هجدهمی فردی است در جست‌وجوی آزادی و دارای خواسته‌های خاص خود. خدمتکارهای بومارشه یا ماریوو، برخلاف همکاران خود در آثار مولیر، رو در روی ارباب خود می‌ایستند، او را به باد انتقاد می‌گیرند و با حیله و نیرنگ با او به مقابله برمی‌خیزند. تا جایی که گاه دیگر نه فقط دنباله‌رو و آلت دست ارباب نیستند، بلکه نقش هدایت‌کنندهٔ او و استراتژیست پنهان ماجرا را ایفا می‌کنند. یکی از نمونه‌های درخشان این نسل از خدمتکارها در *عروسی فیگارو* بومارشه رقم خورده است که صد سال بعد از *دُن‌ژوان* مولیر نوشته شده است. فیگارو، برخلاف اسگانارل، خدمتکاری است که نه فقط از ارباب خود حرف‌شنوی ندارد، بلکه مدام نظر خود را بیان می‌کند و گاه از لحاظ اندیشه و خرد مقامی برتر از او دارد.

اما قرن هجدهم قرن درام بورژواست، گونه‌ای نو میان کمدی و تراژدی، و دیدرو بی‌شک بهترین نمایندهٔ این گونهٔ نو به‌شمار می‌رود. درام بورژوا تصویری واقع‌گرا از دنیای بورژوازی ارائه می‌کند و برای این کار همچنان از دوگانهٔ آقا/خدمتکار بهره می‌جوید.[۲] در قرن نوزدهم، ویکتورهوگو این سنت ادبی را با درام رمانتیک ادامه می‌دهد و روایتی متفاوت از زوج مورد نظر را در نمایش‌نامهٔ *روی بلاس* رقم می‌زند. قرن بیستم نیز با نمایش‌نامه‌هایی چون *ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی* از برتولت برشت و *پایان بازی* به قلم ساموئل بکت همچنان به پیوند آقا/خدمتکار تداوم می‌بخشد، با این تفاوت که در این آثار، ماتی و کلو، خدمتکارانی آگاه به هویت و حقوق خود هستند و سرانجام از خدمت سر باز می‌زنند و ارباب خود را ترک می‌کنند.

[۲] دنی دیدرو، *ژاک قضاوقدری و اربابش*، ترجمهٔ مینو مشیری (چاپ ۱۰؛ تهران: نشر نو، ۱۴۰۱).

دوگانه آقا/خدمتکار در رمان

آغاز قرن هفدهم شاهد اتفاق مهمی در حیطهٔ رمان است: پیدایش رمان مدرن از دل سنت رمان‌های شهسواری قرون وسطا زیر قلم سروانتس. سروانتس رمان خود را با بهره‌گیری از سنت رمان‌های "پیکارسک" سامان می‌دهد که با گشت‌وگذار در راه‌وبی‌راه‌های جهان همراه است، سنتی که در اسپانیای سده‌های ۱۶ و ۱۷ رواج داشت. عنصر سفر در این دسته رمان‌ها محور روایت را تشکیل می‌دهد، سفری ماجراجویانه که هم امکان آشنایی با دنیا و آدم‌ها را برای قهرمان اصلی فراهم می‌کند و هم جابه‌جایی بی‌وقفهٔ شهسوار و گماشته‌اش در زمان و مکان همه‌گونه دیدار واقعی یا تخیلی را امکان‌پذیر می‌سازد. بدین ترتیب، تخیل، واقعیت و رمان یکی و درهم‌تنیده‌می‌شوند.

شخصیتی که سروانتس خلق می‌کند پیش از آنکه خود شهسوار باشد، خوانندهٔ رمان‌های شهسواری است. هم‌ذات‌پنداری او با شهسوارهای رمان‌هایی که خوانده است و ماجراهای رنگارنگ آنها از او شوالیه‌ای خیالی ساخته است. شوالیه‌ای که نه در دنیای واقعیت و در کارزار با دشمنان عینی، بلکه در دنیایی تخیلی و در نبرد با زاییده‌های ذهن خود به تنهایی مبارزه می‌کند. این تنهایی خیال‌آمیز گوهرِ قهرمانی اوست. او از خانه بدرمی‌آید تا جهان تخیلی خود را فتح کند و در این کارزار بزرگ جز سانچو پانزا یار و همراهی ندارد. این دو همسفر در کنار یکدیگر با ماجراهای گوناگونی روبه‌رو می‌شوند و آنچه پیوند آن دو را رسمیت می‌بخشد، قراردادی است کتبی.

بدین‌ترتیب، سروانتس در بطن سنت نوآوری شگفت‌انگیزی رقم می‌زند: او همه‌چیز را از ساحت واقعیت به قلمرو تخیل ارتقا می‌دهد و با این کار بُعد تازه‌ای به شهسوار دوران خود می‌بخشد: شخصیتی آرمان‌گرا و قهرمانی خودخوانده و آرزومند که تخیلات خود را با واقعیت یکی می‌پندارد. شوالیه‌ای که نه سازوبرگ به انجام رساندن خویشکاری خود را داراست و نه شیوه و راهکار آن را می‌شناسد. همه‌چیز گرته‌برداری طنزآمیزی است از ماجراهای شهسوارهای رمان‌های پیشین. به همین سبب هم سفر ماجراجویانهٔ او از جنس دیگری است و دشمنان سر راه او فقط در مخیلهٔ خود او بال و پر گرفته‌اند. در این سفر نیمه‌واقعی نیمه‌تخیلی، سانچو پانزا نیز همراه اوست؛ خدمتکاری که برخلاف ارباب پا بر زمین دارد، واقع‌گرا و معتدل است و تلاش می‌کند او را از گزند دنیای بیرون در امان بدارد، اما سرانجام تسلیم تخیلات ارباب خود می‌شود.

عنصر مدرن این رمان که در طول قرون بعدی سمت و سوی اصلی این گونهٔ ادبی را رقم می‌زند، همان گذار از جهان بیرون به دنیای درون یا از حیطهٔ واقعیت به قلمرو ذهن و روان فرد است، جایی که انسان فقط در نبرد با هیولاهای درون خود قهرمان می‌شود. چنان که گرانیگاه رمان‌های بزرگ قرن‌های بعدی (رمان‌های داستایوسکی، جویس، پروست، سلین و . . .) را نیز همین ویژگی رقم می‌زند.

در قرن هجدهم، نویسندگان دوران روشنگری از رمان چون ساحتی برای عرضهٔ اندیشه‌های فلسفی خود استفاده می‌کنند. لارنس استرن با الهام از آثار رابله، مونتنی و سروانتس، رمان بی‌نظیر *زندگی و باورهای عالیجناب تریسترام شندی* را می‌نویسد و در بخشی از آن، ماجراهای کاپیتان شندی و مشاور وفادارش سرجوخه تریم را به شیوه‌ای طنزآمیز روایت می‌کند. پس از او، دیدرو نیز در شاهکار خود *ژاک قضاوقدری و اربابش*، باز به زوج آقا/خدمتکار روی می‌آورد، اما آن را به شیوهٔ خود متحول می‌سازد. هرچند شخصیت ژاک خصوصیات سنتیِ خدمتکار را داراست، اما رابطهٔ او با اربابش دوستانه‌تر، انسانی‌تر، و تکمیل‌کننده‌تر است. و از همه مهم‌تر، این بار ژاک خدمتکار است که می‌اندیشد و از جهان‌بینی خود ــ که همه‌چیز را زاییدهٔ سرنوشت و قضاوقدر می‌داند ــ داد سخن می‌دهد تا ارباب را هدایت کند.

قرن نوزدهم بی‌تردید قرن شکوفایی رمان اروپایی است. اما آنچه از میانهٔ دوم این قرن در این گونهٔ ادبی چشمگیر است، حضور خدمتکارهای زن به جای خدمتکارهای مرد قرون گذشته است. زن خدمتکار قرن نوزدهمی ندیمه‌ای است زندانی در ساختار خانوادهٔ ارباب بی‌آنکه در آن جایگاهی داشته باشد. همین تناقض میدان کنش اوست. از این رو خدمتکاری که با نام کوچک خوانده می‌شود و حضوری کم‌رنگ دارد، رفته‌رفته به گرانیگاه اصلی چرخهٔ هیجان داستان تبدیل می‌شود و نزد نویسندگان برجسته‌ای چون موپاسان و زولا برملاکنندهٔ فرسودگی جسمی و روانی بورژوازی و استعداد فرودستان برای برکشیدن موقعیت اجتماعی خود است. در پاره‌ای از این رمان‌ها خشونت اعمال‌شده بر خدمتکار زن شکل رابطهٔ جنسی با پیرمرد ارباب را می‌یابد و منجر به آبستنی زن و رانده شدن او از خانه می‌شود. تحول بی‌سابقهٔ این گونه رمان‌ها اما آنجاست که خدمتکار زن به مقام قهرمان اصلی رمان ارتقا می‌یابد. تنوع فوق‌العادهٔ نقش خدمتکار زن در این دسته رمان‌ها، از الگوی کلاسیک خدمتکارِ تا پای مرگ وفادار نزد فلوبر[۳] تا شخصیت‌های پیچیده و گاه پلید میربو،[۴] طیف

[۳] شخصیت فلیسیته در *ساده‌دل*، اثر فلوبر.
[۴] شخصیت سلستین در *دفتر خاطرات یک زن خدمتکار*.

گستره‌ای از امکانات را در بر می‌گیرد. بنابراین، رابطهٔ ارباب/نوکری در بطن تحولات اجتماعی رفته‌رفته دچار توازنی نو می‌شود و از تعبد و بندگی آغشته به وفاداری به عصیان و سرپیچی و خودآگاهی راه می‌برد.

روند تحول درون‌مایهٔ پیوند آقا یا خانم/خدمتکار مرد یا زن را در رمان، درام و کمدی اروپایی شاید به این ترتیب بتوان خلاصه کرد: ۱. تسلط و برتری ارباب بر خدمتکار؛ ۲. وفاداری خدمتکار به ارباب و خانواده‌اش؛ ۳. خشونت ارباب نسبت به خدمتکار و تنبیه او؛ ۴. وابستگی متقابل و رابطهٔ همزادگون میان آن دو؛ ۵. رابطهٔ عاطفی و گاه جنسی میان آن دو؛ ۶. استقلال خدمتکار نسبت به ارباب؛ ۷. قدرت‌یابی خدمتکار و وارونگی نقش آن دو؛ ۸. برتری روحی و اندیشگی خدمتکار و تسلط او بر ارباب؛ ۹. سرپیچی خدمتکار از ارباب؛ ۱۰. حس انتقام‌جویی خدمتکار نسبت به ارباب؛ ۱۱. عملکرد پلید و نیرنگ‌بازی خدمتکار نسبت به ارباب؛ ۱۲. ترک خدمت ارباب.

حال نگاهی بیاندازیم به ویژگی‌های دوگانهٔ دایی جان/مش‌قاسم در رمان *دایی‌جان ناپلئون*. دوگانهٔ دایی‌جان/مش‌قاسم وام‌دار سنتی است که از دیرباز در ادبیات زبان‌های لاتین و انگلوساکسون رواج داشته است. بی‌تردید می‌توان گفت که استفادهٔ پزشکزاد از ویژگی‌های ریز و درشت الگوها، چه به شیوهٔ تقلید، چه بازخوانی و چه پارودی، آگاهانه و همراه با ظرافت بوده است. در این میان اما، به گمان من، *دایی‌جان ناپلئون* بیش از همه وامدار دو اثر برجسته است: یکی متعلق به میراث رمان اروپایی، *دُن‌کیشوت*،[۵] و دیگری به ادبیات نمایشی، *دُن‌ژوان*.[۶] ناگفته نماند که پزشکزاد خود مترجم فارسی *دُن‌ژوان* مولیر و همچنین رمان *شوایک، سرباز پاک‌دل* اثر یاروسلاو هاشک، نویسندهٔ چک، بوده است که به همین سنت ادبی تعلق دارد.

دوگانهٔ دُن‌کیشوت/سانچو پانزا در رمان *دُن‌کیشوت*

در این رمان که در اواخر قرن شانزدهم نوشته شده است، شاهد روایتی از زوج ارباب/خدمتکار هستیم که برای دوران خود انقلابی است:

۱. دُن‌کیشوت شهسوار نیست، بلکه با خواندن ماجراهای رمان‌های شهسواری و هم‌ذات‌پنداری با قهرمان‌های آنها به مقام شهسواری خودخوانده دست یافته است.

---

[۵] سروانتس، *دُن‌کیشوت*، ترجمهٔ محمد قاضی (چاپ ۱۱؛ تهران: ثالث، ۱۳۹۵).
[۶] مولیر، *دُن‌ژوان*، ترجمهٔ محمود گودرزی (نسخهٔ الکترونیک).

۲. رابطهٔ او با مصدر خود، سانچو پانزا، بر قراردادی استوار است که میان آن دو به امضا رسیده است و بنا بر آن، با دسترسی دن‌کیشوت به اهداف خود سانچو پانزا نیز صاحب جزیره‌ای خواهد شد و به مقام آقایی خواهد رسید. بدین‌ترتیب، دو سنت اجتماعی در کنار هم قرار گرفته است: از یک سو، وفاداری رعیت به ارباب که متعلق به روابط نانوشتهٔ دنیای فئودال است و در طول رمان جریان دارد و از سوی دیگر، قرارداد میان ارباب و خدمتکار و امکان برکشیدن خدمتکار به مقام اجتماعی بالاتر که متعلق به دنیای مدرن است.

۳. از ابتدای رمان، سانچو پانزا فردی دهاتی، خشن، پرخور و بددهن معرفی شده است. یگانه برتری او نسبت به اربابش واقع‌گرایی اوست و به همین علت گاه موفق می‌شود دُن‌کیشوت را از گزند توهماتش دور بدارد.

۴. سلطهٔ دُن‌کیشوت بر سانچو پانزا همواره به چالش کشیده می‌شود، اما تا آخر رمان، به‌رغم دلخوری‌های بی‌شمار، سانچو قادر به ترک اربابش نیست.

۵. دُن‌کیشوت در طول سفر به آموزش خدمتکار نادان خود می‌پردازد. روندی که رفته‌رفته سانچو را ــ چون قرن‌ها بعد مش‌قاسم را ــ وارد دنیای تخیلی ارباب شهسوار خود می‌سازد. با این تفاوت که مش‌قاسم نقشی فعال در این زمینه دارد و فقط دنباله‌رو ارباب نیست.

دوگانهٔ دُن‌ژوان/اسگانارل در نمایش‌نامهٔ *دُن‌ژوان، ضیافت سنگ*

این نمایش‌نامه که در میانهٔ قرن هفدهم برای اجرا در جشن کارناوال در حضور لویی چهاردهم، پادشاه فرانسه، نوشته شده است، خود برگرفته از نمایش‌نامه‌ای ایتالیایی با نام *ضیافت سنگ* است.

۱. دُن‌ژوان و اسگانارل هر دو به هم وابستگی دارند، هرچند همه‌چیز (طبقهٔ اجتماعی، ارزش‌ها، نگاه به زن، جهان‌بینی و...) این دو را به مقابله با یکدیگر سوق می‌دهد.

۲. اسگانارل گاهی در برابر دُن‌ژوان قد علم می‌کند، بی‌آنکه شهامت جدایی از او را داشته باشد.

۳. اسگانارل نه فقط همدم و همراه ماجراهای عاشقانهٔ دُن‌ژوان است، بلکه شاهد دروغ‌پردازی‌ها و نیرنگ‌های او نیز هست. او به نوعی نمایندهٔ ارزش‌های اخلاقی‌ای

است که دُن‌ژوان وانهاده است، همچنین پاسدار حدومیزان واقعیت و مانع اغراق و بی‌گدار به آب زدن اوست.

۴. اسگانارل نه فقط پیشکار، بلکه همزاد یا دوبل دُن‌ژوان است. جایی که دُن‌ژوان از دروغ‌گویی و دغل‌کاری بازمی‌ماند، اسگانارل—چون مش‌قاسم—این وظیفه را به عهده می‌گیرد. اسگانارل همواره از ارباب خود تقلید می‌کند و اغلب با او هم‌ذات‌پنداری دارد. در غیاب دُن ژوان، اسگانارل نقش او را بازی می‌کند.

۵. از نگاه اسگانارل، دُن‌ژوان فردی است بدطینت، بی‌اخلاق و خدانشناس. او گاه به ارباب خود درس اخلاق می‌دهد، اما ته دل باور دارد که در کنار او بخت شرکت در ماجراهایی استثنایی را داراست.

حال که به بخشی از آبشخور ادبی *دایی‌جان ناپلئون* و گنجینهٔ چند صدسالهٔ سنت‌های آن نگاهی اجمالی انداختیم، جای آن دارد که اندکی نیز بر ویژگی‌ها و نوآوری‌های دوگانهٔ دایی‌جان/مش‌قاسم به قلم پزشکزاد بپردازیم.

دوگانهٔ دایی‌جان/مش‌قاسم

دایی‌جان ناپلئون روایتی به ظاهر کلاسیک از دوگانهٔ آقا/خدمتکار ارائه می‌دهد. در این رمان، هرچند نقش هدایت‌کننده را ارباب ایفا می‌کند، اما خدمتکار نیز پابه‌پای او در ماجراهای تخیلی یا واقعی شرکت دارد و حتی سرانجام، پس از مرگ ارباب، خود جانشین او می‌شود.

دایی‌جان

چنان که دُن‌کیشوت با خواندن ماجراهای رمان‌های شهسواری و هم‌ذات‌پنداری با قهرمان‌های آنها به مقام شهسواری رسیده است، دایی‌جان هم از طریق مطالعهٔ کتاب‌های تاریخ با جنگ‌های ناپلئون، این شهسوار دوران مدرن، آشنا شده است و رفته‌رفته خود را با او یکی می‌پندارد. تفاوت اما در نحوهٔ بودوباش آن دو در زمان و مکان است.

زمان و مکان

زمان و مکان ماجراهای *دایی‌جان ناپلئون* را به دو بخش گذشته و اکنون می‌توان تقسیم کرد: ۱. ماجراهای گذشته: خاطرات برساختهٔ او از زدوخوردهای ناچیز با اشرار

و راهزنان در دوران خدمت در ژاندارمری منطقهٔ فارس که رفته‌رفته با جنگ‌های ناپلئونی هم‌پوشانی یافته است؛ ۲. ماجراهای کنونی: اتفاقات پیش‌پاافتادهٔ روزمره در چاردیواری باغ و خانوادهٔ اشرافی.

بدین‌ترتیب، برخلاف دُن‌کیشوت، دایی‌جان برای مقابله با دشمنان خود ("انگلیسیا") نیازی به خروج از خانه و رویارویی با جهان پیرامون ندارد. آنچه اتفاق افتاده است یا می‌افتد از الگویی تاریخی پیروی می‌کند که در ذهن او بازسازی و به‌روز شده است. دایی‌جان در مقایسه با نیای خود، دُن‌کیشوت، به مراتب ذهن‌گراتر است. حذف عنصر سفر از ساختار روایت نیز از همین روست. یگانه جابه‌جایی که در داستان رخ می‌دهد تحولی است در مخیلهٔ دایی‌جان: سفری مجازی که بازتاب‌دهندهٔ روند هم‌ذات‌پنداری او با ناپلئون بناپارت است.

شیفتگی نسبت به شخصیت ناپلئون بناپارت و شرح جنگ‌ها و کشورگشایی‌های او از امپراتور فرانسه بُتی در ذهن دایی‌جان ساخته است که پاسخگوی تمامی آمال و آرزوهای فروخفته و سرکوب‌شدهٔ این نایب سوم بازنشستهٔ ژاندارمری است؛ بُتی که به‌ویژه در موقعیت اجتماعی، سیاسی و تاریخی آن روز ایران اهمیت می‌یابد: هرج‌ومرج حاکم بر کشور پس از ناکامی انقلاب مشروطه، آرزوی دولتی مقتدر که نظم و امنیت را در مملکت برقرار سازد و ظهور سرداری لایق و دلیر که با سلطهٔ خارجی و به‌ویژه بریتانیای کبیر به مبارزه برخیزد و قدرت مرکزی را تحکیم بخشد. ناپلئون چنین الگویی است: مردی گمنام، بی‌پناه و تنها، که به قول استفان تسوایگ، "با دست خالی از جزیرهٔ کرس به پاریس آمد و در این شهر بی‌دروپیکر قدرت را به زیر سلطه درآورد و افسار نظم بر آن زد . . . با توسل به کودتا به قدرت رسید و اصلاحات گسترده‌ای انجام داد؛"[۷] از جمله تمرکز حکومت، شهرسازی، راه‌سازی، آموزش و پرورش، مالیات، تعطیل دادگاه‌های تفتیش عقاید و غیره. اما سرانجام در نبرد واترلو از دشمن تاریخی خود، انگلستان، شکست خورد و به جزیرهٔ دوردست سنت‌هلن تبعید شد.

هم‌ذات‌پنداری دایی‌جان با ناپلئون به واسطهٔ چند شاخص امکان‌پذیر می‌شود:

[۷] استفان تسوایگ، "سه استاد: بخش یک، بالزاک،" ترجمهٔ سرور کسمایی، *نشریهٔ اینترنتی بارو*، دفتر ۶ (تیر و مرداد ۱۴۰۰).

شباهت خاستگاه

دایی‌جان نایب سوم بازنشسته‌ای است که در زمان محمدعلی‌شاه به خدمت در ژاندارمری گمارده شده و در منطقهٔ فارس با "اشرار و دزدهای سرگردنه" زدوخوردهای جزئی و پراکنده‌ای داشته است. ناپلئون با درجهٔ ستوان دومی وارد رستهٔ توپخانه شد و با وقوع انقلاب فرانسه چند سالی کناره‌گیری کرد تا دوباره با نقش‌آفرینی در برابر تهاجم انگلستان به جنوب فرانسه و آزادسازی بندر تولون ارتقا رتبه یافت. از این منظر، دایی‌جان "ناپلئونی است که امپراتور نشده است."[۸] تراژدی او نیز در همین است: "او سرداری است که هرگز پایش به نبردگاه نرسیده و در مغاک شهرستان دورافتاده خود از یاد رفته است."[۹]

شباهت موقعیت ایران پس از انقلاب مشروطه با فرانسه پس از انقلاب کبیر

در فرهنگ ایرانی، نقش عامل بیرونی (خدا، فلک، چرخ، تقدیر، دهر و . . .) همواره در رقم زدن فرجام کارها تعیین‌کننده بوده است. با انقلاب مشروطه و آشنایی با اندیشه‌های مدرن، بخشی از جامعه به تحلیل و استدلال علمی و عقلانی پدیده‌ها و ارزیابی کنش و واکنش نیروهای درگیر در رویدادهای اجتماعی و تاریخی روی آورد، اما بخش پرشماری از مردم همچنان نقش عامل بیرونی را برجسته می‌دانست. در این دوران آنچه جانشین تقدیر و سرنوشت و قدرت آسمانی شد، چیزی جز دولت استعمارگر خارجی نبود. تئوری توطئه نیز در همین زمینه معنا پیدا می‌کند. پیچیدگی موقعیت، دشواری استدلال و عدم درک نیروهای درگیر در رویدادها به توهم توطئه دامن می‌زند؛ به‌ویژه که ابرقدرتی که نیمی از ایران را در اشغال خود دارد و سیاست آن را رقم می‌زند، دشمن امپراتور قدرتمندی چون ناپلئون نیز بوده است و سرانجام او را به زانو درآورده است.

شباهت نقش ناپلئون با رضاشاه

شباهت میان کنش و سرنوشت ناپلئون و رضاشاه نیز جای بسی تأمل دارد. خاستگاه، برخی کارکردها و دستاوردها و البته سرنوشت نافرجام ناپلئون یادآور شخصیتی است که در مقام فرماندهٔ فوج قزاق مراتب قدرت را طی کرد و با توسل به کودتا سرانجام به پادشاهی رسید، به ناآرامی‌ها و جنگ‌های محلی پایان داد، نهادهای مدرنی تأسیس

[۸] بنگرید به تسوایگ، "سه استاد: بخش یک، بالزاک."
[۹] بنگرید به تسوایگ، "سه استاد: بخش یک، بالزاک."

کرد و بنیان‌گذار دولتی متمرکز شد. زمامداری مستبد که در هیاهوی شهریور ۱۳۲۰ (زمان کنش رمان) و اشغال ایران به دست انگلیسی‌ها و روس‌ها از میدان بدر برده شد و بریتانیا او را به جزیره‌ای دوردست تبعید کرد.

در چنین بستری است که به‌رغم همهٔ تفاوت‌ها، هم‌پوشانی میان دو موقعیت تاریخی و هم‌ذات‌پنداری با کنشگران اصلی آنها در ذهن دایی‌جان امکان‌پذیر می‌شود. روندی که با دقت و ظرافتی هنرمندانه به دست پزشکزاد ساخته و پرداخته شده است تا به باورپذیری رمان در ذهن خوانندگان آن نیز کارکردی ماندگار ببخشد.

مش‌قاسم

در این روایت، مش‌قاسم از همه لحاظ زیر سلطهٔ ارباب خود، دایی‌جان، است. او به "آقا" وفادار است و بر برتری همه‌جانبهٔ وی گردن می‌نهد و هرگز ادعای هم‌سنگی و برابری با او ندارد، مگر گه‌گاه در ساحت تخیل و داستان‌پردازی. چرا که او نیز از تخیل افسارگسیخته‌ای برخوردار است و هر جا که دایی‌جان دچار فراموشی یا تردید می‌شود، سرنخ روایت را به‌دست می‌گیرد و نبردهای خیالی را به پیش می‌برد. نبردهایی که آن‌قدر از زبان "آقا" شنیده و بازشنیده است که باور کرده است و حال خود نیز چیزی بر آن روایت‌ها می‌افزاید. اما مش‌قاسم مستقل از "آقا" هم ید طولایی در روایت‌های تخیلی دارد. "راجع به تمام اتفاقات تاریخ و اختراعات محیرالعقول بشر توضیحی دارد،" پرسش کودکان خانواده را در هیچ زمینه‌ای بی‌پاسخ نمی‌گذارد و مثلاً در خصوص اژدها ساعت‌ها داستان‌سرایی می‌کند و البته همواره خاطرات برساخته‌ای از سرزمین غیاث‌آباد بر زبان دارد. بنابراین، او نیز به نوبهٔ خود راوی خیال‌پردازی است که در کنش خیالی دایی‌جان مشارکت داده شده است.

از این رو به جرئت می‌توان گفت اتفاقی که در رمان پزشکزاد می‌افتد هرچند ریشه‌ای عمیق در واقعیت دارد، اما در ساحت تخیل به اوج می‌رسد و نقش داستان‌سرایی به شکلی هماهنگ توسط دایی‌جان و مش‌قاسم پیش برده می‌شود. این خویشکاری به‌ویژه در پایان رمان معنی می‌یابد: مش‌قاسم نه فقط بنا به قراردادی که با دایی‌جان داشته است، پس از مرگ او به مال‌ومنال می‌رسد، بلکه خود در مسند آقایی می‌نشیند و نقش دایی‌جان را در ساحت داستان، تخیل و روایت ادامه می‌دهد. و این شاید یکی از بزرگ‌ترین نوآوری‌های پزشکزاد در سنت آقا/خدمتکار باشد: نه فقط مشارکت مش‌قاسم در روایت در درازای رمان، بلکه دستیابی نهایی او به مقام و منزلت "آقایی،

البته با بازتولید همان دگرهراسی و همان مالیخولیای پارانویای دایی‌جان. با توجه به زمان نگارش رمان (دههٔ چهل شمسی)، به جرئت می‌توان گفت که پزشکزاد در پایان‌بندی رمان در واقع آینده‌ای را که یک دهه بعد و با انقلاب ۵۷ در انتظار جامعهٔ ایران بود، تیزهوشانه پیش‌بینی می‌کند. و این همان کارکرد شاهکارهای ادبی ماندگار است که وقوع رویدادهای آتی را در بطن ماجراهای واقعی-تخیلی خود رقم می‌زنند."

نقش و جایگاه زبان در ساخت‌وپرداخت شخصیت مش‌قاسم

زبان مش‌قاسم چون زبان نیاکان او پانورژ[۱۰] و اسگانارل زبانی است با ویژگی‌های برجسته. کافی است دهان به حرف زدن بگشاید تا خواننده فوری دریابد چه کسی سخن می‌گوید. زبان او در سطحی میان زبان "آقا" و خانوادهٔ اشرافی‌اش از یک سو و گویش عوام و فرودستان از سوی دیگر جریان دارد. او از برخی واژگان، چون عشق، هرگز استفاده نمی‌کند، بلکه واژه‌های مورد علاقه خود را، چون خاطرخواهی، جایگزین آنها می‌سازد. او هرچند مرگ‌آگاه است و به همین علت همگان را از دروغ برحذر می‌دارد، اما از آراستن واقعیت به میل خود ابایی ندارد. پیوند او با واقعیت پیوندی است سُست که با کوچک‌ترین تلنگری به ورطهٔ خیال درمی‌غلتد. در این ساختار، تکرار برخی اصطلاحات برساخته نظیر: "والله دروغ چرا! تا قبر آآآآ . . .، " "ما به چشم خودمان ندیدیم، اما پنداری . . .، " "خدا بیامرزدش، یک همشهری در غیاث‌آباد داشتیم . . . " به شدت تأثیرگذار است و بیش از توصیفات ظاهری در ذهن خواننده باقی می‌ماند. تا جایی که به جرئت می‌توان گفت که شناسهٔ اصلی شخصیت مش‌قاسم، چون خدمتکارهای دسته‌ای از رمان‌های دارای این ساختار، زبان اوست.

بدین ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که پزشکزاد با قراردادن دوگانهٔ آقا/خدمتکار در گرانیگاه رمان خود، هم از همهٔ دستاوردهای این سنت دیرینهٔ روایی استفاده‌ای بهینه کرده و هم در چارچوب آن به نوآوری‌هایی پرداخته است.

حال پرسشی که ذهن نویسندهٔ این یادداشت را به خود مشغول داشته است این است که آیا دوگانهٔ دایی‌جان/مش‌قاسم می‌توانست به خودی خود در بطن ادبیات ما ظهور کند؟ به بیان دیگر، آیا پزشکزاد بدون آشنایی با ادبیات غرب قادر بود چنین شاهکاری رقم بزند؟ پاسخ این پرسش خود نیاز به پژوهشی دیگر دارد.

---

[۱۰] شخصیت رمان *پانتاگرویل* اثر رابله.