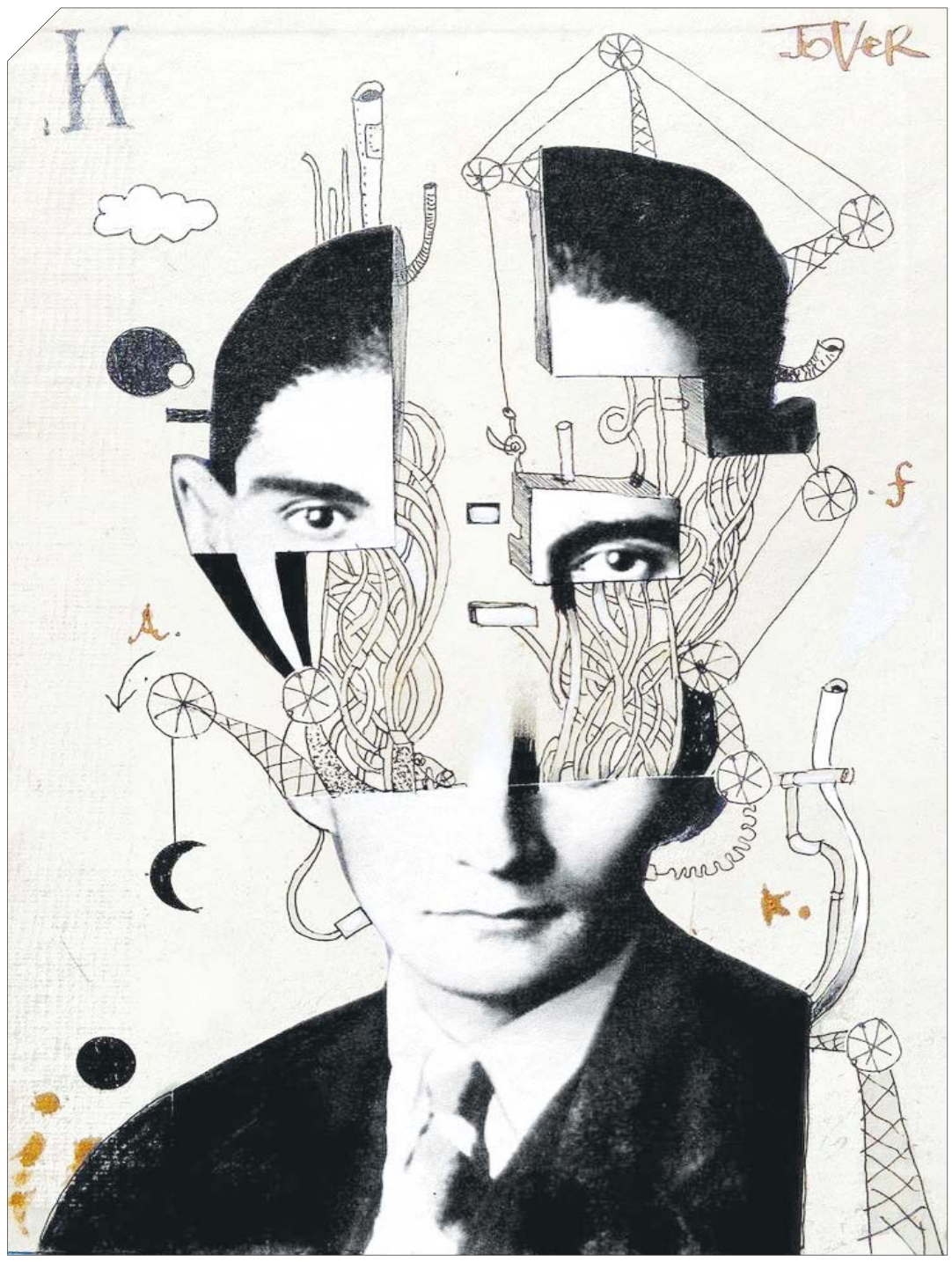
روایتی از تئودور آدورنو

در ستایش تعهد

شیما بهره‌مند

از «تعهـد ادبیـات» چنان سـخن می‌گوییم کـه گویی مفهومـی متعلق به ایام سپری‌شـده است که در تاریخ مدفون شـده و طرح آن در دوران معاصر سـویه‌ای ارتجاعی دارد؛ اما چنان‌که ژیل دلوز درباره سارتر می‌گوید، دست بر قضا این منکرانِ تعهد ادبیات و تفکر سـارتری هسـتند که در نظم اخلاقی و سازشکارانه سپری می‌شوند. سارتر دست‌کم رخصتی فراهم آورد تا در انتظار لحظه‌ای باشیم که تفکر کلیت‌های خود را همچون نیروهایی فردی و جمعی بازمی‌یابد، لحظه‌ای که دیگر مقتضیات جمعی اسـت که سوبژکتیویته فردی را برمی‌سـازد. از زمان انتشار مقاله دوران‌سـازِ «ادبیات چیستِ» سارتر، بحث تئوریک درباره ادبیات متعهد یا ادبیات مسـتقل و آزاد رو به کاهش گذاشـته است؛ اما جدل بر سـر «تعهد» همچنان به‌مثابه بحثی اضطراری ادامه دارد. به تعبیر تئودور آدورنو، سارتر بیانیه خود را چاپ کرد؛ زیرا شاهد آن بود که آثار هنری در معبد آزادی تعلیم می‌یابند، کنار هم به نمایش درمی‌آیند، صورتی از کالاهای فرهنگی پیدا می‌کنند و رو به انحطاط و زوال می‌گذارند، لیکن به رغم این همزیسـتی ظاهری به هم بی‌حرمتی می‌کنند. جدالِ هنر متعهد یا هنری که خود را از تعهد سیاسـی مبرا می‌داند، هر دو سویه‌ای سیاسی دارد. آن اثر هنری که برای خود تعهد قائل است، طلسم را از کار هنر دور می‌کند و از خود می‌راند. و آن اثر هنری که داعیه اسـتقلال دارد، به‌مثابه سرگرمی چنان پوچ و بی‌خود است که به «خوابیدن درون سـیلاب و توفان» می‌مانَد. وضعیتی که به آن گرایش غیرسیاسی داده‌اند؛ درحالی‌که این گرایش عمیقا سیاسی است. این آثار به‌قـولِ آدورنو برای افراد متعهد به‌منزله دورشـدن حواس از مبارزه در جهت اصلی‌ترین منافع اسـت؛ منافعی که موجب می‌شـود هیچ‌کس به هیچ ترتیبی در شرایط درگیری و بزنگاه سیاسی از آن معاف نباشد. درعین‌حال، امکانِ حیات فکری به این چالش وابسـته اسـت و هنگامی که حیات ذهن از وظیفه و آزادی عینی خود چشـم می‌پوشد از خود سلب مسئولیت می‌کند. با این اوصاف، گفت‌وگو بر سر تعهد هنر و ادبیات در روزگار ما با توجه به تجربیات تاریخیِ معاصر خاصه تجربه بلشوویسـم فرهنگی، چندان سرراست نیست و به مبحثی بغرنج بدل شـده است. از این‌روست که آدورنو صورت‌بندی تازه‌ای از مفهوم تعهد به دست می‌دهد؛ او باور دارد در تئوری زیبایی‌شناسی، مقوله «تعهد» باید از مقوله «گرایش» بازشـناخته شود.[1] بدین‌سان که هنر متعهد در مفهوم راستین، سر آن ندارد که اقداماتی اصلاحی یا اعمال قانونی یا نهادهای عملی را رقم بزند؛ بلکه بر آن اسـت تا در سطح رفتارها و نگرش‌های بنیادی کار کند. کار این نوع هنر از منظر سارتر، «طرح حق انتخاب آزاد یا عاملی است که موجودیت اصیل را تا سـرحد امکان محقق نماید» و بدیهی اسـت که این امـر در تضاد با بی‌طرفی قـرار می‌گیرد و در این تعبیر آنچه به مقوله «تعهد» امتیاز زیبایی‌شناسانه و اعتباری دوچندان می‌بخشد، به‌کارگیری مضمون است که هنرمند خود را به آن متعهد می‌داند. سـارتر پا را از این هم فراتر گذاشـته و کار ادبـی را «حقیقتـی اجتماعی» و مترادف با انسـانیت تلقی می‌کند و به واقعیت به‌هم‌پیوسـته و یکپارچه آن اشـاره دارد که در مقاصد و نیات ذهنی مؤلف نفوذناپذیر اسـت؛ بنابراین، سارتر بر آن نیست که مقوله تعهد را هم‌تراز با نیت و قصد نویسـنده قرار دهد؛ بلکه مایل اسـت آن را هم‌پایه «انسانیت» جای دهد و شـاید به همین دلیل است که الزام واقعی نویسنده متعهد را یک اصل و نه یک انتخاب می‌داند و معتقد است: این یک انتخاب نیست، یک اصل اسـت. از زمانی که آدورنو از بدویت و بربریت سـرودن شعر در دوران پس از آشـوویتس سخن گفت، درباره ناممکنی سـرودن اشعار تغزلی یا غنایی پس از آشـوویتس خروارها مقاله نوشته شده است؛ اما مارکوزه معتقد است پس از آشـوویتس (فاجعه) می‌توان شعر سـرود منتها با یک شرط: «اگر شعر، در قالب بیگانگی آشتی‌ناپذیر، وحشتی که وجود داشت و همچنان وجود دارد را مجددا ارائه دهد». آدورنو همچنین معتقد است اینکه «سرودن اشعار تغزلی پس از آشـوویتس عملی ابتدایی و وحشـیانه اسـت»، به شکلی منفی مبینِ میل و وسوسه‌ای است که الهام‌بخشِ ادبیات متعهد است. او برای تبیینِ این ایده، به نمایش «مرده‌های بی‌کفن و دفن» سـارتر ارجاع می‌دهد؛ و پرسشی را پیش می‌کشد که یکی از شخصیت‌های این نمایش مطرح می‌کند: «آیا زندگی واجـد معنایی هم خواهد بود زمانی که افرادی در آن وجود دارند که مردم را آن‌قدر مورد ضرب‌وجرح قرار می‌دهند که استخوان‌هایشان درهم می‌شکند؟». این پرسش را می‌توان به مسـئله ادبیات و هنر نیز تسری داد: «آیا هیچ هنری درحال‌حاضـر حق حیات و وجود دارد؟» و فراتر از این، «آیا واپس‌گرایی فکری در مفهوم ادبیات متعهد به سبب واپس‌گرایی جامعه، ذاتی نیست؟». آدورنو پاسخ دندان‌شـکن و بی‌برووبرگرد به این پرسش را چنین می‌دهد که «ادبیات بایـد در برابر این حکم پایـداری کند». به عبارت دیگر، «ادبیـات باید آن‌گونه باشـد که وجود ناب و خالص آن پس از آشوویتس تسلیم بدبینی نشود». این موقعیت فی‌النفسه پارادوکسیکال است؛ اما مسئله این نیست که چگونه باید واکنش نشـان داد؛ چراکه «وفور رنج واقعی متحمل هیچ نوعی از فراموشی نیسـت». آدورنو برای ترسـیم موقعیت، می‌گوید باید این گفته پاسکال را که «دیگـر نباید خوابید» آویزه گوش کرد. چه‌بسـا محنت و رنجی که هگل آن را «وجدان و آگاهی و فهم‌سـختی و بداقبالی» می‌خواند، مستلزم وجود مستمر نوعی هنر است، درست در شرایطی که این رنج خود مانع آن می‌گردد، ازاین‌رو که «فقط از طریق هنر اسـت که رنج می‌تواند همچنان صدا و مایه آرامش و تسلی خود را بیابد... و این نکته چیزی است که برترین هنرمندان به تشخیص آن نائل شـده‌اند. لذا روحیه انقلابی سـازش‌ناپذیر آنها، که سـبب بدنام‌شدنِ آنها - مانند فرمالیسـم- گردید، قدرتی رعب‌آور به آنها می‌بخشید؛ زیرا عاری از اشـعاری بودند که ریشـه در نومیدی داشـت و خطاب به قربانیان عصر ما سروده شده بود».



بـا این‌همه رأی نهاییِ آدورنـو از بازخوانی ایده‌های سـارتر درباره مقوله «تعهد»، این اسـت کـه محتوای آثار هنـری و ادبی هرگـز نمی‌تواند تلی از اندیشـه‌های دمیده‌شـده در آن یا عکس آن باشد و آثار مستقل نیز فی‌النفسه واجد ماهیتی سیاسی و اجتماعی‌اند، لیکن تظاهر به طرح یک واقعیت سیاسی با توجه به انجماد و روابط تاریخی که در هیچ مکانی آماده ذوب‌شدن نیست، رهسپارشدن به مکانی است که حضور در آنجا ضرورتی ندارد. به هر ترتیب، از منظر آدورنو شاید اینک زمانه مساعدِ هنر سیاسی نباشد؛ اما دانش سیاسی به درون آثار هنری خودمختار رخنه کرده است. در چنین زمانه‌ای به زعم آدورنو، ادبیاتِ کافکا و بکت، بار تعهد را به نحو آشـکارتری به دوش می‌کشد. آدورنو نثـر کافکا و نمایش‌های بکت و نوول‌های وحشـتناک غیرقابل نام‌گذاری او را در مقایسه با آثار کلاسیک متعهد، به «نمایش‌های پانتومیم» تشبیه می‌کند و معتقد است «کافکا و بکت موجب بروز وحشتی می‌شوند که اگزیستانسیالیسم صرفا در کلام از آن سـخن می‌گوید. بدین معنا بکـت و کافکا تکنیک و منظر صوری اثر را بی‌مصرف می‌دانند و بر آن‌اند که صورت راسـتین اثر را با انفجار درونـی اثر ظاهر سـازند. زیرا اعلان هنر متعهد، یعنی چیـزی خارج از وجود هنر، سبب سرکوبی آن می‌شـود». آدورنو آثار کافکا را هنری می‌خواند که در «محفظه‌ای شیشه‌ای» محبوس است و اصولا ابژه‌ای در جهان بیرون ندارد؛ اما درعین‌حال ثبت‌کننده لحظات تاریخی و پژواک صدای چپِ فوق‌رادیکال است. او باور دارد آنچه در محفظه شیشه‌ای کافکا است، از نظم بیرون هم یکدست‌تر و به‌همین‌دلیل هولناک‌تر اسـت؛ زیرا در فضا و زمانی مطلقا ذهنی، چیزی که قانونِ آن فضا و زمان را نقض می‌کند، راه ندارد. کافکا فقط و فقط از خاکروبه واقعیت، هنر می‌آفریند و به‌این‌ترتیب تصویر جامعه در حال تغییر را بی‌واسطه نمی‌سـازد؛ بلکه آن را از زباله‌هایی سـرهم می‌کند که «نو» حین پیدایش، از دوران سپری‌شـونده می‌کَند و بـه دور می‌اندازد.[2] آدورنو دربـاره مواجهه با آثـار بکت نیز معتقد اسـت همه در مواجهه با بکت به رغم آنکه اشـک در چشمانشان خشک شده در سکوت به جملات او خیره می‌شوند. با اینکه بکت در آثارش به کمترین وعده کاسـبکارانه برای رضایتِ مخاطب تن نمی‌دهد و برای اندک آرامشِ مخاطب لحظه‌ای عقب نمی‌نشیند، مخاطب نمی‌تواند به کمتر از دگرگونی و تغییر یکسرِ این جهان آشفته رضایت دهد. بکت جهانی را می‌سـازد که مخاطب بعد از مواجهه نفس‌گیر با آن طاقت خود را از دسـت داده و تنها به دگرگونی می‌اندیشد. این است که به تعبیر آدورنو ناگزیر باید هر نوع تعهدی به جهان به منظور تحقق ایدئال کار متعهدانه هنری کنار گذاشته شود تا تعهد در معنای تازه‌اش امکان ظهور پیدا کند.

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست، ترجمه لیلی عمرانی و فرشید ابراهیمیان

۲. یادداشت‌هایی درباره کافکا، تئودور آدورنو، ترجمه سعید رضوانی

شکل‌های زندگی

تأملی بر شباهت‌های گفته‌شده دو رمان «سمفونی مردگان» و «خشم و هیاهو»

باور اسطوره‌ای معروفی

نادر شهریوری (صدقی)

«سـمفونی مردگان» اثر عباس معروفی از جمله مهم‌ترین رمان‌های فارسـی اسـت. این رمان آشـکارا شباهت به «خشم و هیاهو»ی فاکنر دارد، این شباهت تنها به سبک و سیاق داستان، شیوه روایت آن و زوالی که گریبان دو خانواده شبیه به هم - خانواده کامسپون در «خشم و هیاهو» و خانواده اورخانی در «سمفونی مردگان»- را می‌گیرد، منحصر نمی‌شـود بلکه به نشـانه‌هایی نیز بازمی‌گردد که تکرار می‌شـوند مانند آب، سـایه و همین‌طور افسانه کهن «برادرکشـی» که نشانه آن را در «سـمفونی مردگان» مشاهده می‌کنیم که درواقع مضمون این دو رمان را شـکل می‌دهد. افزون بر اینها در این هر دو رمان با نقش‌آفرینی زمان روبه‌رو می‌شـویم. «زمان» در اینجا نقشـی دوگانه بازی می‌کند، به این معنا که همزمـان به‌صورت خطی - آغاز و انتهای یک ماجرا- و جریان سـیال ذهن به صورت تداعی روبه‌رو می‌شـویم. استفاده همزمان از دو زمان بر جذابیت رمان می‌افزاید و خواننده را با خود به جریان سیال ذهن پیوند می‌دهد. اما باوجود این شباهت‌های فرمالیسـتی تفاوت‌های مهمی نیـز میان این دو رمان وجود دارد: فاکنر عمیقا تراژیک می‌اندیشـد، در حالی که معروفی تراژیک نمی‌اندیشـد. درک تراژیک فاکنر از هسـتی به سـنتی یونانی بازمی‌گردد اما همچنین به ناتورالیسم ریشه‌دار در آمریکا نیز ارتباط پیدا می‌کند. ناتورالیسم در آمریکا را می‌توان در بعضی از نویسندگانِ کلاسـیک مانند همینگوی و جان اشتاین‌بک به‌عنوان نویسـنده‌ای اجتماعی‌تر جست‌وجو کرد اما ناتورالیسم در آمریکا قبل از همه به شـروود آندرسـن (۱۹۴۱-۱۸۷۶) نویسنده پیش‌کسوت بازمی‌گردد که تأثیر زیادی بر نویسندگان بعد از خود به‌خصوص فاکنر گذارد.

در داسـتان‌های آندرسـن فضای اجتماعـی و تأثیـرات متقابل آن جای خـود را به عوامـل طبیعی - فیزیولوژیک- می‌دهد. منظور آن اسـت که زندگی ناتورالیستی بیش از آنکه ناشی از محیط اجتماعی باشد، برآمده از انگیزه‌های روحی و روانی آنان است و امیال طبیعی قبل از هر چیز از طبیعت خود پیروی می‌کنند و نـه از امور دیگر مانند ایده‌های اخلاقی یا قرار اجتماعی. از همین روسـت که در بسـیاری از نوشـته‌های ناتورالیستی -تراژیک از جمله در داستان‌های آندرسن کمتر تأثیرات اجتماعی محیط بر فرد یا شخصیت‌های داستانی مشاهده می‌شود.

درک ناتورالیسـتی، درک تراژیک از انسـان و جهان هستی را آسـان‌تر می‌کند، زیرا می‌توان به ریشه‌های مشـترکی میان این دو پی برد. از نگاه ناتورالیسـت‌ها، انسـان ناتورالیسـتی با هر عنوانی معرفی شود، چه به‌عنوان موجودی اجتماعی یا حیوانی سـخنگو و... به‌هرحال پدیده‌ای طبیعی اسـت که مانند امر طبیعی «سرنوشـتی محتوم» را با خود به همراه می‌آورد. بنابراین چنان‌که گفته شـد تابع قانـون، قرار اجتماعی یا امر اخلاقی و... نیسـت بلکه درنهایت تابع سرنوشـتی اسـت که از درک آن عاجز است، سرنوشتی که در آن به دنیا می‌آید، زجر می‌کشـد و زوال می‌یابد و بدون آنکه بتواند از راز سرنوشـت سردرآورد، تنها تمایز انسان به‌عنوان موجودی طبیعی-ناتورالیسـتی هوشمندی اوست که اتفاقا این تمایز ابعاد فاجعه را گاه هولناک‌تر و پیچیده‌تر می‌کند.

آثـار فاکنر آثاری با تِمی تراژیک اسـت اما درک فاکنر از تراژیک‌بودن هسـتی در «خشـم و هیاهو» اوج می‌گیرد، فاکنر در این رمان زوال یک خانواده -خانواده کامپسون- را به تصویر می‌کشد. «فاکنر تاریخ خانواده کامپسـون را از ۱۶۹۹ تا ۱۹۴۵ دنبال می‌کند، اما رمان فقط از دوم ژوئن ۱۹۱۰ تا هشـت آوریل ۱۹۲۸ را دربر می‌گیرد»[1]. فاکنر در این رمان به ما می‌گوید سـر آخرین نسـل خانواده چه می‌آیـد و زوال چگونه یکباره رخ می‌دهـد. زوال یا به زبان تراژیک «مرگ محتوم» در جهان تراژیـک جایگاهی منحصربه‌فرد دارد و به یکباره رخ می‌دهد، گویی همه عوامل شناخته‌شـده و البته بیشـتر ناشناخته دست‌اندرکار آن هستند تا زوال یا مرگ فرد و تک‌تک اعضای خانواده به ناگاه رخ دهد. تنها در این شرایط است که جهان وجه تراژیک خود را نشان می‌دهـد، همان وجهی از زندگی که آدمی ناتوان از فهم عقلانی، آن را به «سرنوشـت»، «تقدیر» و... که نام دیگر درک تراژیک از زندگی است نسبت می‌دهد.

خانواده چهارنفره اورخانی در «سـمفونی مردگان» همان سرنوشـت خانواده کامپسـون‌ها در «خشم و هیاهو» را پیدا می‌کند. در این هر دو خانواده خوی «برادرکشی» به مزورانه‌ترین شکل ممکن که تنها انسان با طبیعت حیوانی می‌تواند مبادرت به انجام آن کند، اتفاق می‌افتد. اورهان - آخرین فرزند خانواده اورخانی- به برادر خود، آیدین مغز چلچله می‌دهد تا دیوانگی و سـپس مرگ او را تسریع کند. این روایت مشابه همان روایتی است که به شکلی دیگر در «خشم و هیاهو» رخ می‌دهد. جیسون - آخرین فرزند خانواده کامپسون- نیز به دنبال آن اسـت تا با نابودی اعضای خانواده به ثروت پدری برسـد، او برای رسیدن به هدف خود حتی یک لحظه از زمان را از دسـت نمی‌دهد. در اینجا زمان مفهومی دیگر پیدا می‌کند، «زمان» از نظر جیسـون چیزی نیست جز فرصتی برای ثروت‌اندوزی به هر بهایی.

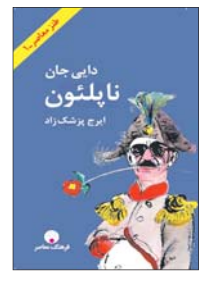
شباهت‌های میان «سمفونی مردگان» و «خشم و هیاهو» زیاد است اما این همه بیشتر به فرم و چگونگی روایت داسـتان و سیر آن بازمی‌گردد. آنچه در «سمفونی مردگان» به‌ویژه غایب است درک تراژیک از زندگی اسـت، درحالی‌که جهان‌بینی فاکنر درک تراژیک به هسـتی و زندگی اسـت. او به این واسطه طبیعت آدمی را نقطـه عزیمـت رفتار آدمی قلمداد می‌کند. ایـن درک به مثابه امری غیراخلاقی فراسـوی نیک و بد قرار می‌گیرد، درحالی‌که معروفی با اتکا به باور اسـطوره‌ای به افسـانه پایان‌ناپذیر و تکرارشونده تقابل خیر و شر روی می‌آورد و نمادهای آن را به وضوح روایت می‌کند. در «سـمفونی مردگان»، آیدین، نماد خیر و اورهان، نماد شر بی‌پایانی است که کمر به نابودی خیر بسته است. انتخاب نام آیدین قابل‌تأمل است. آیدین به‌معنای روشـنایی است و معروفی روشنایی و نور را در شـخصیت آیدین تجسم می‌بخشد و او را سمبل نیکی نشان می‌دهد؛ مانند نوری که می‌درخشد و سپس خاموش می‌شود تا بعدها به مرثیه بدل شود. این تلقی از زندگی به باور اسـطوره‌ای معروفی بازمی‌گردد و نه باور تراژیک. چه‌بسا به همین دلیل نگاه معروفی به شخصیت اصلی داسـتانش کاملا جانبدارانه اسـت. او کل رمان را ذیل مظلومیت آیدیـن تعریف می‌کند تا او که نیک اسـت، پس از مرگش جاودان بماند. واقعیت آن اسـت که میان باور اسـطوره‌ای و درک تراژیک از زندگی فاصله‌ای پرنشدنی به اندازه «سمفونی مردگان» معروفی با «خشم و هیاهو»ی فاکنر وجود دارد.

۱. «ویلیام فاکنر»، ویلیام ون اوکانر، ترجمه مهدی غبرایی

معرفی رمان «دایی‌جان ناپلئون»؛ عشق در بستر جامعه و سیاست

برگ‌برگ

زینب حبیبی: برگ‌برگ رسـانه تخصصی در حوزه کتاب اسـت که در شـبکه‌های اجتماعی به معرفی و نقد کتاب می‌پردازد و در برگ پانزدهـم به معرفی کتاب «دایی‌جان ناپلئون» پرداخته اسـت. این رمان برای کسـانی که حقیقت را پوست‌کنده می‌پسندند، خواندنی اسـت. یکـی از تفاوت‌های مهم و عمـده علوم انسـانی مدرن از نوشـتارهایی که پیش از آن به انسـان و جامعه می‌پردازد، نگاهی تاریخی به انسـان و جامعه است. در بسـتر چنین نگاهی تجربه و آنچه بر انسـان و جامعه گذشته دستمایه سـاخت و ترسیم آینده است. در این دیدگاه حقیقت نیز در بستر تاریخ شناخته شـده است و به تبع آن هرگونه بیان و توصیفی از هر حقیقتی ثمره تجربه زیسته انسان‌ها قلمداد می‌شود. بنابرایـن «دایی‌جـان ناپلئون» روایت یک نویسـنده بوروکرات از زندگی و عشق است.



این رمان طنز که مهم‌ترین اثر پزشـکزاد به شمار می‌رود، نخسـتین‌بار در سـال ۱۳۴۹ منتشـر شـده اسـت. گرچه «دایی‌جـان ناپلئـون» را می‌توان یک روایت عاشـقانه دانست که در سـال‌های نوجوانی راوی (پسـری ۱۳، ۱۴ساله) روی داده اسـت، اما پیش از آنکه وجه عاشقانه‌اش برجسته باشد، نگاه سیاسی، اجتماعی و تاریخی‌اش لایه رویی و برتر رمان را شـکل می‌دهد. غلبه این نگرش، نتیجه تجربه زیسته نویسنده است. پزشـکزاد تحصیل‌کرده رشته حقوق و در کار قضاوت بود. وی همچنین مدتـی را به‌عنوان کارمند در وزارت امور خارجـه ایران گذرانده بود. همه اینهـا تجربیاتی خاص و گرانبها از جامعه و سیاست در اختیار پزشکزاد قرار می‌داد. با این‌همه نباید از نبوغ او در پروراندن و صورت‌بندی داده‌ها و تجربیات به‌سادگی عبور کرد. این مهم را می‌توان با بررسی آثارش دریافت. او روانکاو شخصیت‌پردازی بود که چسبیده به سیاست و جامعه می‌زیست.

شـخصیت‌پردازی با محوریت اندیشه؛ تئوری توطئه وجه اشتراک اندیشه ایرانیان

«دایی‌جـان ناپلئـون» داسـتانی اسـت بـا شخصیت‌هایی که هر یک نمایندگی بخشی از جامعه را بر عهده دارند. تعلق این شـخصیت‌ها به طبقات مختلف اجتماعی و اقتصادی زمینه‌ای شده است تا درگیری مد نظر نویسنده شکل گیرد. پزشکزاد با گردآوردن آدم‌ها در باغی که ارث پدری اسـت، جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که از جامعه بزرگ‌تر و واقعی سرمشق گرفته است؛ چیزی شبیه به مدلی کوچک و مینیاتوری. پزشـکزاد می‌کوشد تا روایتگر هستی اجتماعی ایرانیان دهه‌های ۲۰ و ۳۰ باشد. او حل‌شده در زندگی است و همین زندگی و ابعاد آن داستان وی را صورت می‌بخشد. بخش مهمی از زندگی اجتماعـی ایرانیان حول محور خانواده شـکل گرفته و اکنون نیز تا حدود زیادی این تأثیرگذاری وجود دارد. در این معنا رمان «دایی‌جان ناپلئون» روایت خانواده‌هاست. چگونگی زندگی هر خانواده، ارتباط خانواده‌ها با هم و پایان متفاوت هرکدام با توجه به جایگاه و نقش متفاوتشان پایه‌های اصلی رمان را می‌سازند.

حضور انواع شغل‌ها کنار هم مانند مفتش، قصاب، کارمند وزارت خارجه، طبیب، سرهنگ و... با ویژگی‌های شخصیتی منحصربه‌فرد کـه اکثرا بیـان و تکیه‌کلام خـاص خـود را دارند، ایـن جامعه را ملموس‌تر کرده اسـت. بخش مهمی از تمایزگذاری در «دایی‌جان ناپلئون» متعلق به حوزه تفکر و اندیشـه است؛ به‌گونه‌ای‌که بتوان برای سـنگ‌بنای هر جریان و شـخصیت، یک تئوری به یاد آورد. با این‌همه پزشکزاد از یاد می‌برد که وجه اشتراک تمامی این تفاوت‌ها و تمایزها، تئوری توطئه است. به بیان بهتر غالب‌ترینش تئوری توطئه اسـت: «جبهه را خالی نباید گذاشت. شما چه می‌دانید این هم یک حقه آنها نباشد...».

«دایی‌جـان ناپلئـون»؛ دشـمنی، جنگ و کشـمکش برای ساختن تاریخی نو

بیشتر وقایع رمان در سال‌های ۱۳۱۹ و ۱۳۲۰ شمسی اتفاق افتاده اسـت؛ یعنی هم‌زمان با بی‌طرفی ایران و اضطراب‌هایش در جنگ جهانی دوم؛ قبل و بعد از ورود متفقین به ایران. در رمان دلبسـتگی به گذشـته، ورطه توهم را هر لحظه عمیق‌تر می‌کند؛ به‌گونه‌ای که حال و حتی گذشـته را در خود می‌بلعد. پزشکزاد طنزپردازی است کـه بدون جانبداری از نـگاه خاصی، کاراکترهـا را کنار هم چیده و کلاف سـردرگم جریانات را خلق کرده تا قصه را آماده کند برای یک راه‌حل. او می‌تواند خواننده را تا بازشدن این کلاف سردرگم پی خود بکشاند. با به اوج رسیدن اختلافات، لاجرم تاریخ جدیدی می‌آفریند و از طریـق انحراف در تاریخ، صلحی دروغین به بار می‌آورد. به‌طور خلاصه طراحی ترس، دشمنی عمیق، نقشه و توطئه‌ای در کمین و به اجبار پذیرفتن حـدودی از صلح که هیچ‌کدام مابازای دقیقی در واقعیت ندارند، به سـخره‌گرفتن تاریخ است و پزشکزاد به‌خوبی به سخره گرفته اسـت، همان‌طور که در رمان «ماشاءالله‌خان در بارگاه هارون‌الرشـید» این کار را انجام داده است، اما این بار در «دایی‌جان ناپلئون» نزدیک‌تر و واقعی‌تر.

زن و جنسیت در رمان «دایی‌جان ناپلئون»

در این رمان زن، تصویرگر زن شهری و ملاک در زمانه خود است. معمولا خانه‌دار و پاسخ‌گوی شهوت مردان و درعین‌حال زله از تعدد خیانت. اما آنچه به او لذت، هویت و حس بودن می‌دهد هم همین نگاهی است که بر خود حس می‌کند؛ زیرا وجودداشـتن، برای امری جز ایـن، الزامی نـدارد. البته زاییدن هم هسـت کـه معمولا از پسش برمی‌آید. قلم پزشکزاد بیش‌ازحد به کار نمی‌افتد. با وجود حجم زیاد جریانات و دیالوگ‌ها، جمله اضافه‌ای در متن دیده نمی‌شود. استفاده صحیح از کلمات موجب شده است جملات همان شـکلی در جای خود بنشـینند که باید. شوخی‌های جنسـی و دست‌انداختن اندام‌ها که از حد نمی‌گذرند و قابلیت بیان دارند در ادامه همین توانایی پزشکزاد ساخته و پرداخته شده‌اند؛ «با اون لگدی که تو زدی تو ناموس جوان مردم... غلط نکنم یکی از آن وردست‌های ناموسش پاک ضایع شده...».

می‌توان گفت ریشخند سیاست و تاریخ از یک سو و روابط پنهان جنسـی در جامعه از سوی دیگر، دو محور اصلی طنز در داستان‌اند و البته بسیار تعیین‌کننده:

«درست گوشَت را باز کن: اگر ظرف این دوروزه سروصدا نخوابد من ناچار خواهم بود که اسـم کسـانی را که دسـتی به سروگوش طاهـره کشـیده‌اند برملا کنـم». به جرئـت می‌توان گفـت تاریخ تکرارشدنی است وقتی سطور «دایی‌جان ناپلئون» خواننده را با حال مواجه می‌کند.

با تمـام تعلقـات «دایی‌جـان ناپلئون» به فرهنـگ ایرانی، بـه زبان‌های آلمانی، روسـی، انگلیسی، فرانسـوی، عبری و نروژی نیز ترجمه شده اسـت. رمان دایی‌جان ناپلئون در سه قطع جیبی، پالتویی و وزیری از سـوی نشـر فرهنگ معاصر منتشـر شـده اسـت. برای تهیه کتاب می‌توانید از طریق صفحه اینسـتاگرام برگ‌برگ (barggbargg) اقدام کنید. با اسکن بارکد زیر به صفحه برگ‌برگ بپیوندید.