فهرست

پیشگفتار ۱
۱. درآمد ۳
۲. به سوی واقعیّتی نو و دیگرسان ۵
سیّدمحمّدعلی جمالزاده (۱۲۷۰–۱۳۷۶ش)
۳. واقعیّت برونی، واقعیّت درونی ۱۷
صادق هدایت (۱۲۸۱–۱۳۳۰ش)
۴. بازنهاد واقعیّت ۳۹
صادق چوبک (۱۲۹۵–۱۳۷۷ش)
جلال آل احمد (۱۳۰۲–۱۳۴۷ش)
هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶–۱۳۷۹ش)
۵. داستانهای کوتاه در چشم‌انداز ۸۵
۶. فرجام سخن ۱۰۷

جهان‌بینی در ایران پیش از انقلاب[1]

۱. این مقاله چکیده و گزارشی است از

PEDERSON, Claus V., *World View in Pre-revolutionary Iran (Literary analysis of five Iranian authors in the context of the history of ideas)*, Mizan, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2002.

پاره‌ای از آن در مجلهٔ نگاه نو (شمارهٔ ۷۰، مرداد ۱۳۸۵) چاپ و منتشر شده است.

کلاوس پِدِرسُن، ایران‌شناس، استادیار دانشگاه کپنهاگ است.

پیشگفتار

بخش مهمّی از کتابهائی که در دو دههٔ اخیر قرن بیستم دربارهٔ ایران نوشته شده مربوط است به انقلاب سال ۱۳۵۷ و تبدیل حیرت‌آور آن به انقلاب اسلامی. در یک دسته از این کتابها توجّه اصلی معطوف است به اوضاع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی ایران در قرن بیستم، به حیث علل انقلاب. در دستهٔ دیگر توجّه اصلی معطوف است به مذهب و تحوّل افکار در تلاش برای بیان این معنی که چرا انقلاب ایران به انقلاب اسلامی مبدّل شد.

کتابهائی از دستهٔ اخیر انگیزهٔ مطالعات مؤلّف (کلاوس پِدِرسُن) در متون مذهبی، سیاسی و ادبی و هم در عرصهٔ انسان‌شناسی در ایران شد. دامنهٔ چنین مطالعاتی بسیار وسیع بود؛ لذا مؤلّف بر آن شد که آن را به چند اثر ادبی و هم آثار گروهی منتخب از متفکّران محدود سازد. توجّه به آثار ادبی از این جهت بود که این آثار روشنگرِ آرمانیِ گوهر انسانی و زندگی و جهان‌اند و هم از دیدگاه‌های فلسفی و جهان‌بینیها مُلهَم‌اند و، در عین حال، آنها را منعکس می‌سازند و، علاوه بر اینها، هم بیانگر و هم گزارندهٔ تجارب زندگی‌اند. ادبیّات، با ایفای این نقشها، میان نظر و عمل پُل می‌بندد و به پژوهشگر امکان می‌دهد که دربارهٔ فرهنگِ موضوعِ مطالعه بصیرت ژرفتری پیدا کند. در قرن بیستم، حیات فکری در ایران، به ویژه در عرصهٔ فلسفه و ایدئولوژی، از فرهنگ غرب متأثّر شده است. مؤلّف، در تحقیق خود، برای مصون ماندن از آفتی که پژوهشگر غربی در مطالعهٔ عناصر غربی در فرهنگ شرق چه بسا دچار آن گردد، کوشیده است تا بیشتر توصیفگر باشد تا مفسّر.

۱

درآمد

مؤلّف این پرسش را مطرح می‌سازد که، طیّ دوره تاریخی از ۱۹۲۰ تا ۱۹۷۰، کدام ایدئولوژیها و جهان‌بینیها در ایران پدید آمدند و میان ایدئولوژی و جهانی‌بینیِ دوران پس از انقلاب و پیش از انقلاب چه رابطه و نسبتی وجود دارد.

جهان‌بینیهائی که مؤلّف موضوع مطالعه قرار داده در متونی بیان شده اند که نخبگانِ روشنفکر ایرانی در عصر پهلوی نوشتند ــ روشنفکران پیشتاز که ترجمانِ اصولیترین وجوهِ فکری و صُوَرِ دریافت شمرده می‌شوند و بیشتر با آن جهان‌بینی که در ذاتِ مرامِ انقلاب اسلامی وجود دارد در کشاکشند.

پِدرسُن، در چند فصل، به تحلیل داستانهائی کوتاه از پنج نویسندهٔ ایرانی ــ جمالزاده، هدایت، چوبک، آل احمد، و گلشیری ــ می‌پردازد.[۱] سپس، در فصل آخر،

---

۱. داستانهای کوتاهی که پِدرسُن به تحلیل آنها می‌پردازد به این شرح است «درد دل ملّا قربانعلی»، «دوستی خاله خرسه»، «بیله دیگ بیله چغندر»، (از مجموعهٔ یکی بود و یکی نبود) جمالزاده؛ «زنده به گور» (از مجموعه‌ای به همین نام)، «سرم ضدّ عشق» (از مجموعهٔ سایه روشن)، «تاریک‌خانه» (از مجموعهٔ سگ ولگرد) هدایت؛ «گلهای گوشتی» (از مجموعهٔ خیمه شب بازی)، «انتری که لوطیش مرده بود» (از مجموعه‌ای به همین نام)، «روز اوّل قبر» (از مجموعه‌ای به همین نام) چوبک؛ «شمع قدّی» (از مجموعهٔ دید و بازدید)،

ضمن مرور نوشته‌های چهار متفکّر و مرام‌پرداز ایرانی ــ سیّد جمال‌الدّین اسدآبادی، کسروی، نصر، و شریعتی ــ نتایج این تحلیل را در چشم‌اندازی جمع‌بندی می‌کند.

عناوینی که مؤلّف برای فصول مربوط به داستان‌نویسان برگزیده معنی‌دار است

«به سوی واقعیّت تازهٔ دیگر ــ سیّدمحمّدعلی جمالزاده»

«واقعیّت برونی، واقعیّت در درون ــ صادق هدایت»

«بازنهاد واقعیّت ــ صادق چوبک، جلال آل احمد، هوشنگ گلشیری».

چنان‌که ملاحظه می‌شود، سیر فکری غالب اندیشمندان در ایران، از عصر مشروطیّت تا انقلاب سال ۱۳۵۷، در این عناوین ترسیم شده است.

مؤلّف بر آن است که داستان کوتاه یگانه نوع ادبی در ادبیّات نوین ایران است که پروردگیِ تمام یافته و سراسر دورهٔ موضوع مطالعه را فرا می‌گیرد. وی همین ویژگیها را دلیل انتخاب آن برای کار تحلیلیِ خود شمرده است.

داستانهای برگزیده، پیش از هر چیز، بیانگر برخورد نویسنده با امری ناشناخته و تفسیر او از آن‌اند. باید گفت که وجوه فکریِ تازهٔ غرب در عرصهٔ علم و فلسفه، که به جامعهٔ مذهبی و سنّتی ایران نفوذ کرده، خود امری بیسابقه و ناشناخته و، از این رو، جوابگوی یکی از لوازم حتمیِ داستان کوتاه شمرده شد.

این امرِ بیسابقه جزءِ لاینفکِّ حیات جامعهٔ ایرانی شد و، در همان حال، عنصری بیگانه و نوعی خصم به شمار آمد که هویّت فردی و ملّی ایرانی در هماوردی با آن تکوین یافت.

«جاپا» (از مجموعهٔ زن زیادی)، «گلدسته‌ها و فلک» (از مجموعهٔ پنج داستان)، و خسی در میقات آل احمد؛ «معصوم ۳» گلشیری.

۲

به سوی واقعیّتی نو و دیگرسان

سیّدمحمّدعلی جمالزاده (۱۲۷۰-۱۳۷۶ش)

مؤلّف، در این مقال، ابتدا اجمالًا به ادبیّات منثور در ایران، از حدود سال ۱۹۰۰ تا سال ۱۹۲۱، اشاره می‌کند که بیشتر مشتمل بود بر رمانهای تاریخی و نمایشنامه‌ها و سفرنامه‌های هجائی و مندرجاتی از مطبوعات مانند «چرند پرند» دهخدا که صبغهٔ ادبی داشت. این نوشته‌ها در دهه‌های اوّل قرن بیستم، از یک سو، صدای نقد سیاسی و اجتماعی بود و، از سوی دیگر، بیانگر ناسیونالیسمِ خیالپرستانه که از تاریخ غرورآفرین ایرانِ پیش از اسلام مایه می‌گرفت.

آثار ادبی این دوره، جز چند اثر انگشت‌شمار، آن سنخ از چهره‌های داستانی یا پیرنگ را که لازمهٔ رمان رئالیستی، ناتورالیستی یا روانشناختی است در بر ندارد.

از آغاز پیدایش ادبیّات نوین، رمان و نمایشنامهٔ اروپائی سرمشق داستان‌نویسان ایرانی شد. امّا داستان کوتاه، پیش از سقوط قاجاریه، به ایران راه نیافت. صادق هدایت نخستین نویسندهٔ ایرانیِ داستانِ کوتاه به معنای واقعی آن قلمداد شده که با جامعه و فردِ عصر نوین سروکار یافته است.

جمالزاده یکی بود و یکی نبود را تقریباً ده سال پیش از نخستین مجموعهٔ داستانهای کوتاه هدایت منتشر ساخت ولی متون کوتاهِ مندرج در این مجموعه را به آسانی نمی‌توان به گرایش ادبیِ خاصّی منسوب داشت و مؤلّف به ناچار موقّتاً با

عنوان «حکایات» (tales) به آنها اشاره دارد.

«دیباچه»ی این مجموعه هم بیانیّه‌ای است برای نگرشی تازه به ادبیّات و زبان و هم چارچوبی برای شش داستانِ مندرج در مجموعه. محقّقان در این نظر نسبتاً همداستان‌اند که یکی بود و یکی نبود در مسیر نثر نوین فارسی منزلگاهی است. برای این اثر ــ که هم در دیگر انواع نثر هجائیِ فارسی ریشه دارد و هم از ادبیّات اروپائی گرده‌برداری شده ــ چهار جنبه قایل شده‌اند هجای اجتماعی و به درجهٔ دقیقتری سیاسی؛ توصیف عینگرایانهٔ جامعهٔ ایرانی به ویژه در قشرهای میانه و پائینی؛ ادبیّات تعلیمی به قصد تربیت مردم ایران و کمک به پیشرفت عقلانی و فرهنگیِ آنان؛ و سرانجام کوشش برای اخذ زبان و فرهنگ مردم و ضبط آن در رسانهٔ ادبیّات به حیث ادای سهم در حراست از فرهنگ و هویّت ملّی.

پِدرسُن، پس از اشاره به اظهارنظرهای مساعد و نقدهای نامساعد ــ مِنجمله قول منفیِ براهنی[۱] و توجیه کریستُف بالایی و میشِل کویپرز[۲] ــ ارزش‌سنجیِ حشمت مؤیّد را نقل می‌کند که تازگیِ کار جمالزاده را نه در سبک نگارش یا نقد اجتماعی ــ که در چرند پرند دهخدا هم می‌توان یافت ــ بلکه در پیرنگهای جاذبِ داستانهای کوتاه او می‌شناسد که به کسوت صوریِ بیگانه درآمده‌اند.

براهنی در کار جمالزاده آن عمق روانشناختی را نمی‌یابد که در داستانهای کوتاه صادق هدایت می‌توان سراغ گرفت. وی جمالزاده را بیشتر راوی بازمی‌شناسد تا وصّاف و نمایش‌دهندهٔ زندگیِ درونیِ چهره‌های داستانی.

امّا بالایی و کویپرز برآن‌اند که داستانهای یکی بود و یکی نبود، در عین آنکه آثار و نشانه‌هائی از پیرنگ در آنها دیده می‌شود، با سفرنامه‌های نگارین و حکایات مقامه‌های فارسی هم‌راستایند.

پِدرسُن، با نقد آراء براهنی و بالایی ــ کویپرز، بر این نکته تأکید می‌کند که تجربهٔ تازه و جهان‌بینیِ نوینْ جمالزاده را ناگزیر بر آن داشت که، برای بیان افکار خود،

---

۱. براهنی، رضا، قصه‌نویسی، نشر نو، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲.

2. Balay, Christophe and Michel Cuypers, *Aux sources de la nouvelle (persane),* Editions Recherche sur les civilization, Paris 1983.

به سراغ نوع ادبیِ تازه و بیگانه رود. وی صُوَرِ متحجّر ادبی را به نظام استبدادی قاجار ربط می‌دهد که، در آن، ارباب قلم تنها برای خواص می‌نوشتند. دموکراسیِ ادبی تعبیری است که جمالزاده ابداع کرد تا نشان دهد که رسالت نویسنده ادبی است نه سیاسی. به قول او، در آن زمان، کمتر از یک درصد ایرانیان سواد خواندن و نوشتن داشتند و، برای آنکه از ورطهٔ جهل بیرون آیند، نیازمند کمکِ نخبگان بودند. طبعاً، در چنین احوالی، سخن گفتن از دموکراسیِ سیاسی گزافه‌گوئیِ محض شمرده می‌شد.

دیباچهٔ یکی بود و یکی نبود تاریخ تیر ۱۲۹۸ (ژوئیه ۱۹۱۹) را دارد که نزدیک به دو سال بعد از انقلاب اکتبر روسیّه است. مع‌الوصف، در این اثرِ جمالزاده از سیاست و انقلاب خبری نیست. وی گسستنِ کامل از نظام را موعظه نمی‌کند بلکه تغییر مسیرِ ادبیّات را تشویق می‌کند. از ادبیّات و تعلیم و تربیت سخن می‌گوید نه از انقلاب. وی، در جوّ سلطهٔ شعر، از نثر دفاع می‌کند. در این راه، به حیث نظریّه‌پرداز و هنرشناس هم عرض وجود نمی‌کند بلکه می‌گوید که ادبیّات به چه کار می‌تواند بیاید و باید بیاید. در او، جهان‌بینیِ فارغ از نزاعهای سیاسی و اجتماعی را شاهدیم. وسیله و هدفِ جمالزاده تعلیم و تربیت است ــ تربیت از طریق ادبیّات. جمالزاده، در سراسر دیباچهٔ یکی بود و یکی نبود، بر پیشرفت غرب در همهٔ عرصه‌ها تأکید دارد و این پیشرفت را بیشتر مرهون فلسفهٔ عصر روشنگری می‌شناسد و هم مدیون رنگی که ادبیّات و زبان ادبی در این عصر به‌خود گرفت. وی رمان را، به خودیِ خود، حاوی معارف لازم و سودمند دربارهٔ تاریخ، علم، فلسفه و اخلاقیّات وصف می‌کند. مضمون مهم و بنیادیِ «دیباچه» تعلیم و تربیت است و هدف مستقیم تربیت، به قول او، رشد عقلانیِ شهروندان یا ترقّی معنویِ افراد ملّت.

جمالزاده نسبت به زبان نگرش دیگری دارد برای زبان نیروئی قایل است و آن را وسیله‌ای نرمش‌پذیر برای ترجمانی و انعکاس جهانِ در حال دگرگونی می‌شمارد. وی به مقتضای زمان و ضروریّاتِ وقت اشاره می‌کند امّا از ماهیّت این ضروریّات چیزی نمی‌گوید. از این رو، با همهٔ توجّه او به ترقّیات جهان غرب، باید مراد او را محدود به عرصهٔ ادبیّات تلقّی کنیم.

مراد او از دموکراسیِ ادبی نیز وارد کردن عناصر فرهنگ مردم در ادبیّات و تبدیل زبان ادبی به زبانِ خوشگوار و خورای ذایقهٔ مردم است. دموکراسیِ ادبی، از طریق بردن ادبیّات به درون انبوه گروه‌ها و قشرهای مردمی، با تحوّل اجتماعی و سیاسی رابطهٔ فشرده پیدا می‌کند.

جمالزاده به ترقّیِ فکری و معنوی توجّه دارد و ادبیّات را در نقش تربیتی با این هدف پیوند می‌دهد. او قادر نیست از این معنی پشتیبانی کند که میان زبان و ادبیّات، از سوئی، و جهانِ در حال رشد، از سوی دیگر، رابطه‌ای وجود دارد و این دو در یکدیگر تأثیر دارند و یکدیگر را به سطح بالاتری ارتقا می‌دهند. زبان، به نظر او، در اثر رشد جهان نیست که پرورده می‌شود بلکه با نیروی درونیِ خود پرورش می‌یابد.

جمالزاده، هرچند به رشد فکری و فرهنگیِ مردم دلبسته است، آن را بسیار دشوار می‌یابد و تنها با تدابیر ابتکاریِ برگزیدگان شدنی می‌پندارد و تعلیمات اجباری را در این راه مؤثّر نمی‌شناسد.

وی تأثیر عوامل خارجی را غیرمستقیم می‌داند و برای عواملِ درونی نقشی غالب قایل است. جمالزاده به سنّت ادبی پابند است و خودِ انتخابِ عنوانِ مجموعه گواهِ این دلبستگی است و می‌رساند که او نمی‌خواهد از سنّت ادبی بگسلد. وجود عناصر تربیتی در داستانهای او نیز گواه آن است که او، حتّی در آن نوع ادبی که دعوی تازگی دارد، از سنّت نبریده است. بیهوده نیست که در رأسِ عنوانِ هر یک از داستانهای یکی بود و یکی نبود لفظ «حکایت» خودنمایی می‌کند.

پِدِرسُن، در تحلیل داستانهای یکی بود و یکی نبود ــ و هم در بررسی آثار نویسندگان دیگر ــ ابتدا خلاصه‌ای از آنها را به دست می‌دهد و، در این کار، مخاطبان اصلی خود را در نظر دارد که به زبان فارسی آشنائی ندارند و فرض بر این است که از پیش با این آثار یا ترجمهٔ آنها روبرو نشده‌اند.

پِدِرسُن شش داستانِ یکی بود و یکی نبود را به اعتبار ویژگیِ ساختاری به دو دسته تقسیم می‌کند دستهٔ اوّل ــ «فارسی شکر است»، «رجل سیاسی»، «ویلان الدّوله» ــ از ساختار داستان کوتاه با الگوی غربیِ آن دورتر، و دستهٔ دوم ــ «درد دل

ملّا قربانعلی»، «دوستی خاله خرسه»، «بیله دیگ بیله چغندر» ــ به این ساختار نزدیکتر است.

این تفاوت به ویژه در ضعفِ انسجامِ ساختاری، روشن نبودن جدائیِ راوی از نویسنده، صورت نوعی و قالبی بودن چهره‌های داستانی، ایستائیِ نسبی این چهره‌ها و محیط زندگی آنها، اجمالی و سطحی بودن توصیفِ منشها در حکایات دستهٔ اوّل و خصایصِ توان گفت خلاف آن در داستانهای دستهٔ دوم جلوه‌گر شده است.

مثلاً، در «فارسی شکر است»، میان مضمون سیاسیِ آغاز داستان و مضمون زبانیِ قلبِ داستان ربط ساختاریِ محسوسی وجود ندارد؛ یا میان راوی و نویسنده خطّ فاصلی نیست؛ یا چهره‌هائی چون «رمضانِ» نمایندهٔ عوام، «شیخِ» تربیت‌شده در حوزه، و جوانِ «فرنگی‌مآب» بیشتر قالبی‌اند و در وصف آنها عمق روانشناختی نمی‌توان سراغ گرفت. فضای داستان نیز جهانی متحوّل و پویا را به ذهن نمی‌آورد. هرکس در جای خود مستقرّ است و پنداری وضع به همان صورتی است که باید باشد. در داستان هجائیِ «رجل سیاسی»، حیات سیاسی ایران نشان داده شده است آن هم در شرایطی که ملّت انقلاب مشروطه را از سر گذرانده، نظام پارلمانی هرچند برقرار است نقش مؤثّر ایفا نمی‌کند، شاهی بر مسند سلطنت نشسته است که به این نظام اعتقادی ندارد، رجال سیاسی عموماً به منافع شخصیِ خود توجّه دارند و دموکراسی و آزادی و برابری و غرورِ ملّی شعارهائی توخالی‌اند. مردم نیز از سیاست بی‌خبر و بیگانه و در معرض انواع عوامفریبی‌اند و به کسب نفعی خُرد و عاجل چشم دوخته‌اند. خلاصه کابوسِ مسکنت و کوته‌بینی و خودپرستی و فساد بر سراسر جامعه گرانی می‌کند.

خصوصیّت باریکِ چهره‌های داستانی در داستانهای جمالزاده این است که از دور و نزدیک دو جلوهٔ متفاوت پیدا می‌کنند وقتی از دور در میان جمع وصف شوند، ایستا و قالبی‌اند؛ امّا وقتی، دست در دستِ نویسنده، از طریق فنون روائی به این چهره نزدیک می‌شویم، با وصف دقیقتری از آنان روبرو می‌گردیم و آنان را کمتر ایستا می‌یابیم.

این تفاوت در مقایسهٔ دو چهرهٔ داستانی در دو داستان «فارسی شکر است»

و «رجل سیاسی» ــ «شیخ» و «شیخ جعفر» ــ محسوستر می‌گردد. در حقیقت، چهرهٔ داستانیِ «شیخ جعفر» دقیقتر، باریکبینانه‌تر و گویی از فاصلهٔ نزدیکتری وصف شده و همین امر امکان تحوّل و تغییر را در او مطرح ساخته و عملاً نیز این دگرگونی، هرچند نسبی، در داستان نشان داده شده است.

در «ویلان الدّوله» نیز، از تغییر یا رشد و تحوّلِ شگرفْ اثری و خبری نیست. این داستان را می‌توان سند ادبیِ نظامی اجتماعی و رأی و حکمِ شکست و ناکامی آن شمرد. قهرمان داستان مردی است که به طفیل اعاناتِ کمابیش تحمیلی زیست می‌کند و از خود یا دسترنج خود هیچ ندارد. نویسنده، در این داستان، تنها در بند عرضه‌داشتِ قماشی از افراد جامعه نیست بلکه در پی آن است که خودِ جامعه را نشان دهد. «ویلان الدّوله» علف هرزی است که تنها در خاک ایران و نظایر آن می‌روید. آماج انتقادِ نویسنده عمدتاً خودِ جامعهٔ ایرانی است که «ویلان الدّوله»ها را پرورش می‌دهد. این انتقاد متوجّه نظامی است که، در آن، تأمین اجتماعی بر رحم و شفقتِ افراد مبتنی است.

چنانچه ملاحظه می‌شود، سه داستان یادشده، در مجموع، بیانگر جهانی‌اند که خود و ساکنانش در برابر تغییر و رشد و تحوّل مقاومت می‌کنند. در «فارسی شکر است»، این جهانِ فسرده و متحجّر در جهان‌بینیِ ایستائی بازتاب یافته است. در داستانهای «رجل سیاسی» و «ویلان الدّوله»، همان جهان‌بینیِ ایستائی را شاهدیم با این تفاوت که در چهره‌های داستانی علایم گرایش به دگرگونی و پیشرفت به چشم می‌خورد، امّا نه چندان قوی که چارچوب جهان‌بینیِ ایستا را درهم شکند.

پِدِرسُن سپس به تحلیل سه داستانِ دستهٔ دوم می‌پردازد که همه‌جا آنها را ــ به جای tale یعنی عنوانِ نوعی که به سه داستان دستهٔ اوّل می‌دهد ــ novella می‌خواند.

«درد دل ملّا قربانعلی» داستان روضه‌خوانی است که به یک نگاهِ تصادفی عاشق سینه‌چاکِ دختر همسایه می‌شود. این داستان، به رغم مشابهتی که با نظایر خود در سنّتِ ادب فارسی دارد، واجد مضمونی نوین است.

در سرتاسر داستان، چنان‌که از عنوانش برمی‌آید، قهرمان است که درد دل می‌کند و سوابق زندگی و علّت زندانی شدن و نگرانی خود نسبت به زندگی را برای

هم‌بندِ بینام و نشان خویش بازمی‌گوید. درد او این است که زمانه عوض شده، مردم کافر شده‌اند و، به جای رفتن به مجالس روضه‌خوانی، روزنامه می‌خوانند. وی شاهد انحلال جامعه‌ای است که به او روزی می‌رسانَد و احوال اخلاقیِ حاکم بر آن با اعتقادات او مطابقتِ تام دارد و از این رو خواستار آن است که همه چیز به حال خود بماند. امّا خود او در اثر غلبهٔ شهوت، سنّت‌شکنی می‌کند. داستانْ طنزآمیز است امّا طنزی بیشتر تراژیک تا هجائی. عناصر این طنزِ تراژیک از آن ناشی می‌شوند که قهرمان داستان از درک ماهیّتِ حادثه‌ای که برایش پیش آمده ــ شیفتگیِ شهوانی که ناگهان بر سر راه زندگی سنتّی او سبز شده ــ عاجز است. تراژدی در دوگانگی و تضادّی مصداق یافته است که میان جهان‌بینیِ قهرمان داستان و آیین اخلاقی او، از سوئی، و عمل غریزی او، از سوی دیگر، پدید آمده است. نکتهٔ اصلی داستان در همین است که، در نگرش او، همهٔ انگیزه‌های اعمال فردی خدائی یا شیطانی است و او نمی‌تواند معلّق بودنِ خود را بین شهوتی که از پسِ مهارکردنش برنمی‌آید و وفاداری به اخلاقیّات جامعه به گونه‌ای دیگر تفسیر کند. وی خود را مقصّر نمی‌شناسد و دچار عذاب وجدان نیست. در عین حال، کیفر عمل خود را می‌پذیرد. مرارت این کیفر و حلاوت خاطرهٔ دختر همسایه در ضمیر او همنشین گشته‌اند.

ملّا قربانعلی در این دوگانگیِ نظر و عمل ریاکار هم نیست. در این میان، آنچه او نمی‌تواند دریابد این است که جامعهٔ سنّتیِ مقدّسِ مقبولِ او به حقوق فرد توجّه ندارد. بدینسان، تراژدی‌نمائی دوگانه پیدا می‌کند از سوئی، جامعه حقوق فرد را پایمال می‌کند و، از سوی دیگر، فرد از این معنی غافل است. مضمون اصلی داستان فرد در مقابل جامعه است.

چه بسا، در مخالفت، گفته شود که نویسنده در پرداختن داستان این مضمون را در مدّ نظر نداشته است و داستان خوانشِ دیگری نیز می‌تواند داشته باشد. پایهٔ این مخالفت با تحلیل داستان کوتاهِ دیگرِ همین دسته از مجموعه ــ «دوستی خاله خرسه» ــ که جمالزاده، در آن، بیداری فرد را آگاهانه به نمایش می‌گذارد، سست می‌گردد.

ماجرای داستانِ «دوستی خاله خرسه» نزدیک کرمانشاه و در زمان جنگ بین‌الملل ۱۹۱۴–۱۹۱۸روی می‌دهد که روسها شمال غربی ایران را در اشغال داشتند و پِدرِسُن خاطرنشان می‌سازد که لفظ «خرس» در عنوان داستان به روس اشاره دارد. معنای عبارتِ اصطلاحیِ عنوان را به دشواری می‌توان با محتوای داستان مطابقت داد؛ امّا پِدرِسُن به این نکته توجّهی نشان نداده است. زبان نویسنده در توصیف گاه زبانی شاعرانه و پر تصنُّع و فخیم است که منتقدانی را واداشته تا آن را عاری از ایجاز و برای وصفِ واقعبینانه نادرخور و حتّی کُندکنندهٔ مسیر حوادث تلقّی کنند. امّا پِدرِسُن بر آن است که این زبان در داستان نقشی دارد و ترجمانِ منشِ راوی است. رابطهٔ راوی با پیرامونیانِ خود در توصیفی بازتاب یافته که وی از رئیسش به دست می‌دهد. این توصیفْ شاعرانه است و چاشنیِ طنزی ظریف و مؤدّبانه به آن زده شده است. وصفی که نویسنده از «حبیب‌اللّه»، چهرهٔ اصلی داستان، عرضه داشته از آن هم آرمانگرایانه‌تر و ضمناً عاری از طنز است.

مضمون داستان نفوذ عنصر شرّ و وقاحت و بدگمانی و خودپرستی و بداندیشی است در محیطی برخوردار از شرافت و بزرگ‌منشی و نوعدوستی. پِدرِسُن کشته شدن «حبیب‌اللّهِ» نیک‌نفس و دشمن‌نواز به دست نظامیانِ ددمنش و پول‌پرست روس را نمونه و مظهر خطری می‌داند که حضور لشکریان روس در خاک ایران دربر دارد. پنهان گشتنِ پیکرِ بیجانِ «حبیب‌اللّه» زیر کوهی از برف، به نظر او، رمزِ ویرانیِ همزمانِ دو امر آرمانی است یکی آرمانی که شخص «حبیب‌اللّه» ترجمان آن است، دیگری ناسیونالیسم ایرانی. از این دو، اوّلی جزءِ اصلی و لازمِ طرحِ داستان است و دومی در حاشیهٔ صحنهٔ داستان جای دارد. باید گفت که خوانِ مربوط به سرباز زخمیِ روس، که با دشمن‌نوازیِ «حبیب‌اللّه» از مرگ نجات یافت، طبعاً پرداختن به مضمون ملّیّت را میسّر ساخته است.

یگانه اشارهٔ روشن به ناسیونالیسم و ناسیونالیستها را در سطور آغازین داستان می‌یابیم که بیشتر شرح و تفسیر خود نویسنده است تا راوی. امّا مضمون ناسیونالیسم تابع مضمون وسیعتری شده است. در حقیقت، خشم راوی در قبال پاسخ سربازِ درنده‌خویِ روس به حرکت انساندوستانهٔ «حبیب‌اللّه» با احساس گناه

او از موضعِ انفعالی که در قِبال اقدام روسها اختیار کرده بود زهرآگین می‌شود. این موضع انفعالی، در عین حال، با ماهیّتِ بی‌احساس و سردِ هم طبیعتِ زمستانی و هم سربازِ روس و همسفرِ بی‌حمّیتِ «حبیب‌اللّه» قرابت دارد.

بدین سان، نکتهٔ اصلی در داستان آن است که راوی در جهانی واجدِ نظم و قاعده‌ای متفاوت محصور گشته که ایمان او را نسبت به آرمانِ شریف و نوعدوستانهٔ جلوه‌گر در «حبیب‌الله» محو و نابود کرده است.

هر دو داستانِ دستهٔ دوم که از آنها یاد شده ــ «درد دل ملّا قربانعلی» و «دوستی خاله خرسه» ــ پایان غمباری دارند. امّا داستان سوم، «بیله دیگ بیله چغندر»، به‌رغم رویدادها و اوضاع و احوال پیچیده و مسئله‌سازی که در آن به وصف درآمده، خوشبینانه و خوشفرجام است.

«بیله دیگ بیله چغندر» داستان کوتاهی است با چارچوب دوگانه ــ داستان که در میان دو لایهٔ بیرونی جا خوش کرده و خود چارچوب داستان دیگری شده است. دو لایهٔ بیرونیِ داستان همان مقدّمه و سطور پایانی است که در بطن آن پارهٔ اوّل جاگرفته و، طیّ آن، دلّاکی سفر خود به ایران را گزارش می‌کند. درون این پاره، فصلی از دفتر خاطرات این دلّاک درج شده که حاوی مشاهدات و اظهارنظرهای او دربارهٔ اوضاع و احوال ایران است. هر دو پاره، پیش از هر چیز، داستانهائی هجائی دربارهٔ شرایط اجتماعی و سیاسی ایران‌اند.

این داستان کوتاه، با سخنان راوی ــ یکی از ایرانیانِ ساکنِ اروپا ــ دربارهٔ نیروی عادت و دشواریِ فراغت از آن آغاز می‌شود. به حکایت داستان، دلّاک، که تصادفاً در اروپا به خدمت یکی از صاحبمنصبان ثروتمند ایرانی درآمده به عنوان مشاور او به ایران می‌آید تا هزینهٔ سفرش به عهدهٔ دولت افتد. نویسنده این موقعیّت را می‌آفریند تا جامعهٔ ایرانی را آماج انتقاد هجائیِ خود سازد. مدلول عنوانِ «بیله دیگ بیله چغندر» هم دربارهٔ جامعهٔ ایرانی صدق می‌کند و هم دربارهٔ دلّاک ــ چون او تنها به اسمْ مشاورِ دولتمرد است و به رسمْ دلّاک اوست. یگانه انتقادِ جاندار و بی‌امان سیاسی و اجتماعی در سراسر مجموعهٔ داستان یکی بود و یکی نبود همان پارهٔ خاطرات دلّاک است که گفته‌اند انگیزهٔ خشم و ناخشنودی در محافل تهران شده

است. استثمار مردم، جایگاه حقیر زنان در اجتماع، ساختار تهیِ جامعه، روحانیان، اشرافیّت، خرافات مذهبی ــ همه و همه به باد انتقاد و استهزا گرفته شده‌اند. در پایان نیز این نتیجه گرفته شده است که همین حکومت شایستهٔ این مردم و همین مشاور شایستهٔ این حکومت است.

امّا، در کنار این مضمون اصلی، مضمونی فرعی نیز می‌توان سراغ گرفت و آن مضمون نیروی عادت است که نویسنده در مقدّمه آن را خاطرنشان ساخته است. پِدرسُن، در این باب، بیانی استعاری از داستان استنباط می‌کند و پاک شدن و نیرو گرفتن جسمِ راویِ داستان بر اثر استحمام و مشت‌مال را با فارغ شدنِ روح او از رکود و رخوتِ عادت تناظر می‌دهد. راوی، با رها شدن از فشار عادت، آنچه را نمی‌دید با روشن‌بینی و بصیرت می‌بیند. به نظر پِدرسُن، نکتهٔ اساسی در داستان همین است و محتوای هجائیِ داستان به همین نتیجه منتهی می‌شود.

پِدرسُن این تلقّی را نیز مطرح می‌سازد که خودِ عنوانِ داستان بیانگرِ نظم و نسقی ایستاست که با ضوابطِ خاصّ خود به حال توازن و تعادل باقی مانده و، درست همچون عادت، جامعه را برقرار نگه داشته است. امّا این تلقّی را هم با انتقادی در تضادّ می‌بیند که، در داستان، عادت و جهل و تاریک‌بینی ــ دو آفتی که تیره‌روزی برای کشور به بار آورده‌اند ــ تلویحاً آماج آن شده‌اند و هم با آگاهیِ راوی در سطحی بالاتر در پرتو تجاربی که از سرگذرانده است.

دیباچهٔ جمالزاده در یکی بود و یکی نبود پیامی است عاجل به ایران و ایرانیان که زمانه دیگر شده است و کشور و اهل کشور، اگر بخواهند به رشد و پیشرفت نایل آیند، باید پذیرای تجدّد و نوجویی گردند. جمالزاده نمونهٔ این رشد و پیشرفت را در غرب سراغ می‌گیرد. مع‌الوصف، در دیباچه، از این پیشرفت و رشد تعریفی به‌دست داده نمی‌شود و معلوم نمی‌گردد که آن به‌چه طریق باید حاصل شود. دیباچه در همان مضامین زبان ادبی و روشنگری متوقّف می‌ماند و به این مضامین نیز به طریقی پرداخته می‌شود که با جامعه و سیاست قرابتی مبهم پیدا می‌کنند هرچند ترقّی معنویِ مردم است که مقصد عمدهٔ روشنگری است.

جمالزاده ابتدا انسان را در مرکز نیروی سازنده جای می‌دهد؛ لیکن، در پایان،

بیشتر این اندیشه را القا می‌کند که نظمِ از پیش مقدّر و مقرّری وجود دارد که مستقل از انسان است و زبانْ ترجمانِ تجریدی این نظم است و میان این دو «نظم و نسق، انسان» جدائی و دوگانگیِ مطلق نیست به تعبیر خودی، بیله دیگ بیله چغندر.

در تلقّی اوّل، امکان تغییر و بازآفرینیِ انسان در جهان‌بینی وجود دارد. در تلقّی دوم، انسان ــ با مطالعهٔ نظم و نسقِ مقدّر که زبان در آن تصویرِ همان نظم جهانی است ــ معلوماتی را انبار می‌کند. تلقّی اوّل تاریخی است و تلقّی دوم غیرتاریخی.

جمالزاده بر آن است که مردم باید جایگاه والاتری پیدا کنند و از شرایط مسکنتبار بیرون آیند؛ امّا این امر تنها در سطح معنوی و فکری روی می‌دهد.

چارچوبهای کلّی دیباچه در بخشهائی از یکی بود و یکی نبود به صراحت منعکس شده است.

در سه داستان، عقب‌ماندگیِ شناختی و فکریِ جامعهٔ ایرانی و ساختارِ نامعقولِ این جامعه نمایانده شده است. به رغم موقفِ اومانیستیِ دیباچه، جمالزاده، در پاره‌ای از داستانها، در قبال مردم از موضع مُتَفَرعِنانه یکسره فارغ نیست.

در یکی بود و یکی نبود، «دوستی خاله خرسه» و «درد دل ملّا قربانعلی» و «بیله دیگ بیله چغندر» با سه داستان دیگر به لحاظ نوع و محتوا فرق محسوس دارند. به لحاظ محتوا، به توصیف جهان پیرامون اکتفا نمی‌کنند و به تغییر آن نیز می‌پردازند و، از طریق تلفیقِ ساختارِ روائی و نقش روایتگر، تغییری در آگاهیِ باطنی را بیان می‌کنند. این سه را می‌توان داستانی کوتاه، به معنای اصطلاحی آن، شمرد. سه داستان دیگر حاوی رویدادِ بیسابقه یا رویداد مرکزی و، در نتیجه، واجد نکتهٔ اساسی نیستند و در ساختار خود فاقد فرایندِ تفسیر یا تغییرِ آگاهیِ قهرمان داستان‌اند.

باید خاطرنشان ساخت که، هرچند میان مدرنیته و نوع ادبیِ داستان کوتاه رابطهٔ تامّ و تمام وجود ندارد، جمالزاده این نوع را برای بیان تجربهٔ نوین خود کمال مطلوب شمرده است.