



از یوشکین تا سولوخوف

م. س. جودی. ع. امینی

۲۲۵۳
۳۶/۱۲/۱۳

انتشارات ستاره

مرکز پخش: کتیبه

مقابل دانشگاه تهران - خیابان فروردین

بها ۱۰۰ ریال

از پوشکین تا شولوخف

م. سجودی. ع. امینی

۲	۱۰
۳	۵۰

۲۰۰

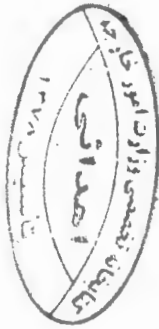
امور خارجہ



۵۹۵۲۸

ازپوشکین تاشولوخوف

اسکن شد



هفت مقاله در نقد و تحلیل ادبیات روس



ترجمہ :

ع . امینی - م . سجودی



کتب خانہ تخصصی
وزارت امور خارجہ

PG
۲۶۵۹
/ ۱۴

۱۰۹۲۰
۷۸/۵۶

* از پوشکین تا شولوخوف
* ترجمه: ع. امینی - م. سجودی
* ناشر: ستاره
* تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
* چاپ اول: ۲۵۳۶
* حق چاپ محفوظ است

بر غم تنوع درونی آن، خصیصه بارز سبک پوشکین است. رمانتیک‌ها از قوانین دیگری پیروی میکردند، که معیار آشنای آن به نحو برجسته‌ای در شعرهایی که "لنسکی" در "اوژن اونگین" می‌سراید، به مسخره گرفته شده است. از عبارت "روزان بهاری من، فروغ زرین خود را به گجا برده‌اید" شیوه زیبائی شناسانه یکنواختی رخ می‌نماید.

شاعر رومانیک عبارتی بیگانه و انتزاعی نمی‌نویسد. شاید اشعار "لنسکی" در محتوی از عبارات رومانیک "پولتاوا" یا "کولی‌ها" بهتر باشند، اما آنها در برابر اثر پوپا، همه جانبه و رشد یافته پوشکین رنگ می‌بازند.

پوشکین یکی از عوامل اصیل عناصر گوناگون خود را استحاله‌ای درخشان نامید. کلمات، بهرغم عدم تجانشان، جاذبه مغناطیسی عظیمی بر یکدیگر وارد می‌سازند.

لئوتولستوی توانست مفاهیم مختلف سبکهای گوناگون و متفاوت از نظر منطقی و هنری را به هم پیوند دهد. بدینسان می‌بینیم که در "جنگ و صلح" چنین عبارتی بکار برده است: "تأثیر بر جامعه اگر بخواهد پایدار بماند، نباید افراطی باشد" (۱) در عین حال که از زبان شاهزاده "واسیلی" از "حالتی آرام بر چهره تکیده‌اش" سخن می‌گوید (۲). با اینهمه او این دورا بیگانه نساخت یا حتی بهم نیاورد، آنها با یکدیگر همزیستی نمودند، همین و بس.

پوشکین اما، فراتر رفت. با بهره‌گیری هنرمندانه‌اش از زبان اسلاوی‌بالنده، کلام شعری و ادبی معاصر، و گویش بومی و قومی، نه تنها با تمام قراردادهای اعتدال، که شعر خود را در چنان ترکیب سبکی کاملاً نوری سازمان داد که دیگر جایی برای عدم تجانس و کهنه‌گرائی نماند.

بدینسان هنگام نوشتن بخش پنجم "اوژن اونگین" عبارت "گروه به تمامی ناگاه

ناپدید شد" را چنین اصلاح کرد: "گروه به تمامی ناگاه از نظر ناپدید شد". گمان می‌رود که شکل نخست از نظر سبکی اسنوار تر است، به نظر می‌رسد که کلمات از یک واژه نامهی همگون سرازیر می‌شوند. تردیدی نیست که پوشکین نمیخواسته دومی را پیچیده‌تر بنمایاند، او در حال ارائه چیزی واقعی بوده، در حالتی که کلمات به نحو دقیق‌تری هماهنگ بوده باشند. اما در توصیف روئیای "تاتیانا" او از ضرورت شعری سود جست و زبان ادبی را با زبان بومی آمیخت، تا در ترسیم برخوردی دلخواه عنصر غیر واقعی صلاهی پیشگویانه‌ای داشته باشد و آینده را گزارش دهد.

آنچه "خود بازتاب سبک" خوانده میشود، یا به دیگر سخن، عباراتی که سبک کامل روایت را ارائه می‌دهد، اغلب آشکار است. بهر حال در آثار پوشکین این موضوع تنها به طور غیر مستقیم به چشم می‌خورد.

بدینسان در "دختر سروان" در بخشی که روئیای "گرینف" را توصیف می‌کند، به این جمله بر می‌خوریم: "دهقان ترسناک با مهربانی مرا صدا کرد". ما در اینجا دو مفهوم متضاد "ترسناک" و "مهربان" را کنار هم داریم، که در این عبارت کاملاً طبیعی و عادی به نظر می‌رسند، و این از خصیصه‌های کاملاً مشخص کار پوشکین است. اما برای بهتر فهمیدن معنی آن، باید به تمام عبارت توجه کنیم. گرینف اول خواب می‌بیند که پدر بیمارش به پوگاچف تبدیل شده است. این استحالۀ "پدر" به "دژخیم" مهمترین چیز در فهم اصل ترکیب است، که جادوی آن، به کنار از تراز، طبقه، ناهمسازی و ناسازگاری، همه را خیره می‌سازد.

سبک شاعرانه پوشکین از آنجا همه‌گیر است که بر غنای درک

استوار است. دستگاه یگانه و ترکیب ساز پوشکین، بعدها در الگوها

و جریان‌های سبکی گوناگون ادامه یافت. (۳)

در مورد گوگول می‌توان به انشعاب دویا حتی سه جریان پی برد که هدف آن القای اولاً جهان اشیاء، ثانیاً جهان انسان و ثالثاً جهان اندیشه‌هاست؛ که همه به نحو غیر مستقیمی در ترکیبی از عناصر رمانتیک، مضحک و ناتورالیستی ارائه گشته‌اند.

سبک یکپارچه، که پوشکین بدان عمومیت بخشید، ظاهراً دستخوش تنوع‌هایی شده است، با اینهمه هنوز دقیق‌ترین و استوارترین سبک روایت است.

شگفت‌نیز است که داستایوسکی سبکی کاملاً متفاوت و بسیار ناسازگار با روش نویسندگان دیگر را در برابر روایت گزارش‌گونه و غیر شخصی قرار داد. اما پوشکین، وحدت داستان را به طور ناگسستگی با روایت، عمل و تصویرسازی درخشان یگانه کرد.

"دهقان ترسناک مرا با مهربانی صدا کرد" ارزشی بالاتر از توازن گستاخانهء اضداد دارد. این عبارت تصویر مرکبی از پوگاچف و موقعیت او در زندگی گرینف را نمایش می‌دهد و مفهوم هنرمندانهء کاملی می‌سازد.

گرایش پوشکین به رسوایان تاریخ‌نگاری رسمی و اعاده حیثیت هنرمندانه‌اش از شخصیت‌هائی نظیر "دیمیتری دروغین"، پوگاچف و "استپان رازین" جایگاه ویژه‌ای در شعر او دارد و طبیعتاً به آن صبغه‌ای سیاسی می‌زند.

هر چند کارهای ادبی بسیاری دربارهء "دوران سخت" روسیه، پیش و پس از پوشکین ارائه گردیده، اما نه "دیمیتری دروغین" سومارکوف (۱۷۷۱)، "بوریسلاو" خراسکوف (۱۷۷۴) و "دیمیتری دروغین" نارژنی (۱۸۵۵) در روسیه، و نه "لوپه — دووگا" و "شیلر" در غرب، نتوانستند آن دیالکتیک کامل شخصیتی را دریابند که پوشکین به او پرداخته بود، یا دیمیتری خود را در او متجلی ساخته بود.

نویسندگان مذکور، ترسیم شخصیت "دروغین" را، به طور مستقیم و غیرمستقیم،

بر پایه موازین آغازین و پیش ساخته استوار ساختند: شبیه گامهای مازور و مینور در موسیقی. دیمیتری برای برخی یک دژخیم، و برای دیگران یک قهرمان بود، اما آن نویسندگان همگی بر تفسیری تکیه کردند که سیمای او را پوشانده بود، یعنی بر مبنای حقانیت یا بطلان دعاوی او از نظر قانون "تزار" و گرایش‌های سیاسی خود نویسنده.

"دروغین" در ترجمان سومارکوف، دژخیمی است که به پررنگ‌ترین شکلی با تقسیم کلاسیک سنخی نویسنده به سفید و سیاه، رنگ آمیزی شده است. برعکس "دیمیتری"ی لوپه دووگا کاملاً متضاد با آنست: تزار ویج واقعی تصادفاً از مرگ می‌رهد، حال آنکه در اثر رمانتیک شیلر، به صورت قهرمان یاغی ناشناخته‌ای درآمد است.

بهر حال اعاده حیثیت پوشکین از گریگوری اوترپیف، او را از یک مطلق‌خوبی یا بدی ساده به انسانی واقعی تغییر شکل داد، شخص پوست و خون دار، راهب، ماجراجو، مبارز راستین، عاشق، سیاستمدار و قاضی سخت گیر، که پس از دادرسی رأی خود را به مردم اعلام می‌کند:

"تواز دادرسی گریزی نخواهی داشت.

حتی در این جهان.

همانطور که از عقوبت خداوند خواهی رست."

پوشکین با استدلال بجائی "بوریس گودونوف" را تراژدی رمانتیک می‌خواند، رفتار آزادانه او را نسبت به لحن کلام قهرمانان آشارش می‌رساند. لحن "گریگوری" در حجره‌ی "دیرچودوف"، با میخانه واقع در مرز لهستانی، خانه ویسنو و پسکی و میدان جنگ فرق می‌کند. نه تنها به نظر می‌رسد که این عبارات هر زمان از زبان آدمهای گوناگون ادا شده‌اند، بلکه گویی او با عبارت پردازی و کلیدهای

سبکی کاملاً متفاوتی سروکار دارد. در نتیجه، صحنه‌های متوالی شخصیتی چندگانه که بر خلاف قراردادهای مقرر انشا شده است، در سراسر تراژدی مجزا باقی می‌ماند. پوشکین در صحنه سرآغاز نشان می‌دهد که میتوان حلقه‌های رابط جنبه‌های متفاوت شخصیتی را که از فاسقی عاشق پیشه به مدعی بی‌پروا، ولگردی گمنام و بالأخره تزار روسیه متغیر است، حذف کرد.

در محدوده‌ی همان شخصیت، و نه حتی همان اثر، شاعر گستاخانه فرهنگ‌نامه‌ای از سبک‌ها و ترازهای نا برابر ارائه می‌دهد.

با اینهمه، این سبک ظاهراً نامتجانس، اصلاً از همگنی درونی عمیقی برخوردار است که به تمامی از هویت شگرف "گریگوری" ناشی میشود، او می‌تواند خود را بالاترین شخص - پیشکار افتخاری دولت - و پست‌ترین فرد - لوده‌ی مردم آزار - بداند. همچنانکه میدانیم او در صحنه "حجره" "دیرچودوف" یک قاضی سختگیر تاریخ، در فصل "میخانه" یک ماجراجو، برای "مارینا" یک عاشق احساساتی، در میدان جنگ یک ژنرال و در شهرهای لهستانی یک سیاستمدار است.

وینوکور در یکی از مقاله‌هایش اظهار میکند که نوع کلاسیک تراژدی یک سری تک‌گفتار را دربر می‌گیرد. اوبه خوبی ثابت میکند که لغزش در اظهارها و گفتارهای شبه محاوره‌ای، بهیچوجه به تک‌گفتار اصلی سرایت نمیکند. گفتاری از بیانات یک بیتی، در نهایت تک‌گفتارهای یک بیتی را پیش می‌کشد.

اما در آثار پوشکین ما نه تنها خصلت گفتار محاوره‌ی نمایشی پوشکین، که حتی خصلت گفتاری تخیل گریگوری رانیز می‌بینیم. شخصیت گریگوری از زوایای گوناگون ارائه شده است، از این روماهیت چندجانبه‌ء او را القا می‌کند. استفاده از چندنویایی در زبانی آهنگین، نشان دهنده‌ی هویتی چندگانه و پرمایه است که یافتن نظیری برای آن در ادبیات جهان سخت دشوار است.

ترازهای کیفیات سبکی گوناگون، هیچگاه پوشکین را از دریافت محل یگانگی آنها باز نداشت، او همواره قادر بود عناصر رنگارنگ را درون یک صحنه یا حتی یک تک‌گفتار، آزادانه ترکیب کند. تنها تجزیه و تحلیل، اجزاء گوناگون ترکیب را آشکار و جدا می‌سازد، زیرا در متن تراژدی آنها در یک ترکیب سنجی پوشکینی ادغام شده‌اند.

شاعر کاری پیش از تخلف از سبکهای ظاهرا "پست‌تر" و "بالا‌تر" سنت ادبی پیشین انجام داده‌است. به راستی او این سبکها را کاملاً از بین برده بطوریکه سبک خود او، نه از برون که از درون سازمان یافته‌است.

واژه‌ها و ترکیب‌های "گروه"، "از نظر پنهان شده"، "بستن توله سگ بوریس" و "گشتار نژادگودونف" را نه فقط با هم، که در یک ردیف آوردن، مسلماً کار ساده‌ای نبوده‌است. این عمل مستلزم یگانگی متنی است که نه بر چشم پوشی یا پذیرش نامعقول یک یا چند کلمه، بلکه بر احساسی از ارزش‌های برابری که به تمام اثر وابسته‌اند، متکی باشد، که این اگر مهمترین هدف پوشکین نباشد، یکی از مهمترین هدفهای اوست. (۴)

بدینسان با تناقض‌شگفتی روبرو می‌شویم. بنابراین تک‌گفتارهای کلاسیک عوامل جداگانه‌ای را در بر میگیرند که تنها بوسیله شکل به یکدیگر پیوند خورده‌اند، در حالیکه گفتار پوشکین آغاز حرکتی است به سوی کمال هنری و خصلتی کاملاً یکپارچه. هنر شگفت پوشکین توانائی او در یگانه ساختن عناصری پراکنده در محتوای نوی از معنی و مفهوم شگرف است.

او نه تنها بر مسائل شکل و مشکلات سبک، به ویژه با غلبه بر آن "یکسونگری" که بایرون را بدان متهم کرده بود، (۵) چیره گشت، بلکه با تأثیر هنرمندانه شگرف خود در بجهای به سوی جهان انسان و تاریخ او گشود.

پانویسها:

- ۱- ل. تولستوی: مجموعه آثار (در ۱۴ جلد) مسکو، ۱۹۵۱، جلد اول، ص ۲۲
(به روسی).
- ۲- همانجا، ص ۶
- ۳- نگاه کنید به س. بوندی: "نمایشنامه نویسی پوشکین و ادبیات قرن نوزدهم روسیه"، پوشکین پدر ادبیات نوین روسی، مسکو-لنینگراد، ۱۹۴۱.
- ۴- ا. س. پوشکین: آثار کامل، جلد هفتم، ص ۵۳. (به روسی).
- ۵- همانجا: ص ۵۲.

پیام آثار لرمانتوف

میراث لرمانتوف، با وجود کمیت اندک آن، متنوع و پیچیده است. او درباره دوران خود و گذشته تاریخی قلم زد و روایاتش را از آینده بیان کرد. در آثار او می توان مایه های مذهبی و ماخ گرایانه الهی و نشانه های بدبینی و خوشبینی یافت. نگرشی انفعالی به زندگی به همراه تمنای مبارزه فعالانه اجتماعی. او زمانی چون یک فرد گرا و زمانی چونان طرفدار یگانگی منافع شخصی و اجتماعی چهره می نماید. لرمانتوف هم رومانستیک و هم واقع گرا بود. او به زمینه های ادبی بیشماری مانند نظم غنایی، شعر، نمایش، شعر روایتی و داستان پرداخت.

ماهیت پیچیده و متناقض آثار لرمانتوف، گاه منتقدین را به تأکید بر برخی جنبه ها و غفلت از سایر وجوه آن رانده است، و از این رو پژوهش های آنها به داوری های یکسویه و نادرست انجامیده است. بهر حال، بلینسکی سالها پیش نوشته است که:

نخستین وظیفه منتقد دریافت پیام اصلی شاعری است که او تفسیر و بررسی آثار او را به عهده گرفته است. بدون این امر، او تنها قادر به توضیح گاستی‌ها و زیباییهای جزئی و ایراد کلمات زیبای بسیار درباره آنها خواهد بود، اما اهمیت شاعر و جوهر شعری او هم برای منتقد و هم برای خواننده، به صوت رازی باقی خواهد ماند. " (۱)

بلینسکی نه تنها خواستار تعیین اندیشه اصلی آثار یک شاعر بود، بلکه او خود تفسیر شایسته‌ای از پیام اشعار تغزلی لرمانتوف بدست داد که در مورد تمام آثار او معتبر است. بلینسکی نشان می‌دهد که لرمانتوف همواره مسائل سرنوشت و حقوق فردی را مطرح می‌سازد. به نظر بلینسکی، لرمانتوف "دوران ویژه‌ای از تاریخ جامعه روسی را" بیان کرده است. (۲)

تعبیر لرمانتوف از فرد، به پیروی از سنت پوشکین، تحت تأثیر روابط اجتماعی روسیه در دهه ۱۸۳۰، یعنی دوران پس از قیام دسامبر پست و پیش از مرحله "رازنوچینتس" (۳) جنبش رهایی بخش قرار دارد. این سالهای خشونت با حکومت ارتجاعی، دوران شکل‌گیری لرمانتوف به عنوان انسان و شاعر، با بازیگری ارزش‌ها در اردوی پیشرو همراه بود. الکساندر هرزن درباره این روزگار شوم چنین می‌نگارد: "از همان بچگی شخص ناچار بود خود را با این تندباد گزنده سازش دهد، به تردیدهای علاج‌ناپذیر و حقایق سهمگین، به ضعف شخصی و به دشنامهای روزانه عادت کند، خوی پنهان کردن چیزهای تکان‌دهنده را از پائین‌ترین سالهای کودکی کسب کند، بی‌آنکه هیچگاه دردهای پنهان دلش را از دست بدهد، برعکس، بایستی بگذارد همه چیز در خشمی خاموش جریان یابد. انسان بایستی از عشق نفرت می‌ورزید و انسانیت را خوار می‌داشت، غروری بیگران لازم بود تا شخص، با دست و پای درغل و زنجیر، احساس سربلندی کند." (۴)

بلینسکی نوشته است: «دوران ما، دوران اندیشه است، از این رو تفکر عنصری ذاتی در شعر زمان ماست». (۵) بلینسکی، همانند اوگارف و هرزن، تفکر را ارج می‌نهد. این گرایش را در نامه‌های بوتکین، باکونین و ستانکویچ نیز می‌توان دید، که از آن دهه ۱۸۳۰ هستند.

براستی که تضاد رژیم مسلط نیکلای اول با رکود میرای روسیه، زمین داران و دیوان سالاران از یک سو، و تشدید خشم و بیزاری، مجاهدتهای شورانگیز محافل پیشرو جامعه از سوی دیگر، بسیار عمیق بود. لرمانتوف شاعر سنجی دوران خود بود، شاعری که بنا بقولی «بازتاب بی پروای حقیقت» (۶) بود. شعر تغزلی او «از اعماق روحی دردمند بر می‌خیزد، این فریادی انسانی و ناله‌ای انسانی است». (۷) بلینسکی آن را بیانگر «الهام خشن» می‌دانست، «شوری پرتپش که از گرانی انبوه خود به جان آمده است». (۸)

لرمانتوف در این جنبه از آثارش به نویسندگان همزمان خود، گوگول و چادایف نزدیک بود. ذهنیت گوگول عمدتاً از طریق ترسیم هجو آمیز واقعیت بیان شده است، درحالیکه نزد لرمانتوف، که او هم به آن واقعیت تاخت، به ویژه از راه تحلیل دقیق روان انسان با کنکاش در مسائل سرنوشت و حقوق فردی ارائه گشته است.

گستره عواطف ذهنی لرمانتوف، به نحوشگرفی وسیع است: این گستره نفرت و طعنه، اعتراض و طغیان خشم آگین، اندوه، عشق مهر آمیز و فداکارانه، غرور و شرف، پایمردی شجاعانه، یأس و ایمان پرشور را دربر می‌گیرد. بلینسکی درباره «دعای» لرمانتوف چنین نوشت:

«لحن این شعر عجب لطیف و صادقانه است، مهربانی عظیم و پر شکوهی بدون ذره‌ای احساساتی بودن، چه احساس دلپسند و گرم و زنانه‌ای، این همه نه

از مردی با ظرافت کبوتر وار، بلکه از زبان مردی نیرومند،^۹ زاده و شیردل بر می‌آید. " (۹)

پیام اساسی آثار لرمانتوف در شکل‌های اصیلی به بیان آمد و در روش‌هایی خاص جلوه‌گر شد. لرمانتوف به پیروی از پوشکین، شاخه‌های تغزلی قراردادی را از حوزه آثارش بیرون راند و شکل‌های آزاد خود را آفرید، که مهمترین آنها انواع قصیده‌اندیشمندانه فلسفی و روایت‌های تغزلی است. بیشتر اشعار او از شاخه نخست است. روایت‌های تغزلی او اشعاری هستند با طرحی مشخص و داوری فشرده. از این نمونه‌اند: "گلادیاتور مردنی"، "پری دریایی"، "سهنخل"، "هدایای ترک"، "سوالیه اسیر"، "دعوا"، "تامارا"، "میعاد"، "ملکه دریا"، "برایت می‌نویسم: حقیقتا عجب شانس"، "والریک" و بقیه.

در نوع حماسی، شکل مورد علاقه لرمانتوف شعر بلندی است که بیشتر به اظهارهای قهرمان می‌پردازد، و در داستان، شکل یادداشت‌های روزانه‌ای است که همچنان اندیشه‌های نویسنده را دربرمی‌گیرد، درآثار نمایشی سرشار از تک‌گفتارهای طولانی، تفکرات قهرمان را بیان می‌کند.

تنوع هنر لرمانتوف - کلام پرشور یک سخنران، لحن پراحساس و خوشنوی تفکرات غنایی، یا زبان فشرده و نغز روایت‌های نثری او - با شکل‌های بسیار آثارش مطابقت دارد. بهر حال در این تنوع سبک، یک اصل عام معین به چشم می‌خورد.

زبان لرمانتوف، در راستای سنت پوشکین گسترش یافت. زبانی که از "دقتی برستی پوشکین." (۱۵) برخوردار بود. زبان او، در نظم و نثر، به کلمات قصار فلسفی می‌گراید، در عین حال که آشکارا ذهنی است. بلینسکی با مراجعه به قضاوت‌های ارزشی، نشانه‌ها و تشبیهات عاطفی، نقیض‌های حاد و استعاره‌های پررنگ، اظهار می‌دارد که:

"خصیصه برجسته در شعر پوشکین همانا زیبایی و صداقت است، در حالیکه در لرمانتوف نیرویی حیاتی و گزنده است." (۱۱)

در آثار لرمانتوف، و بویژه در روش هنری او، تکامل محسوسی به چشم می خورد. آثار دوران اولیه او (۱۸۳۶-۱۸۲۸) عمدتاً رمانتیک است و صفت بارز آنها تفکری جوان و مجرد است، این آثار به جریان مسلط ادبیات وابسته اند، با تقلیدی تصادفی از بت‌هایی چون بایرون، ژوکوفسکی و پوشکین. لرمانتوف در این دوران بیشتر شیفته تصورات خود از جهان است، تا واقعیت عینی. نگرانی او جهان درونی فرد تنهایی است که تمامی جهان را به نبرد می طلبد. قهرمان تاحد زیادی همزاد نویسنده است، اما در مقابل به طور طبیعی، شکل ادبی تعمیم یافته‌ای را ارائه می دهد. تصویر سازی‌های رمانتیک و اغراق آمیز (شکهای خونین، نقاب خون، عشق سوزان، وداع نحس، و غیره) بسیارند. این رمانتیسم به تدریج خصیصه‌های اجتماعی و انقلابی فعال روح سنت دسامبرستی را جذب می کند.

حتی در این مرحله ابتدائی نیز می توانیم در آثار لرمانتوف عناصر واقع‌گرا ببابیم، بویژه در طرحهای اجتماعی هجو آمیز او: (بولوار - ۱۳۸۰، تشویش - ۱۸۳۰، پیام شگفت را بپذیر - ۱۸۳۲، مفهوم زندگی چیست - ۱۸۳۳)، و در راه سرزمین مقدس بود (۱۸۳۴ و ...). خصیصه‌های واقع‌گرا در شعرهای دمکراتیک ("جوان رعنا، به نزد من آی" ۱۸۳۲، "به یک خانم دلربا" ۱۸۳۲، "وادیم" ۱۸۳۴-۱۸۳۳) و در شعرهای انقلابی او (شکایت ترک - ۱۹۲۹، ناوگوراد - ۱۸۳۰، "آخرین فرزند آزادی"، "دهم ژوئیه" ۱۸۳۰، "سیام ژوئیه" ۱۸۳۰ و "پیشگوئی" همه ۱۸۳۰) نیز وجود دارند.

اما واقع‌گرایی لرمانتوف، به طرز بسیار کامل‌تری در اغلب آثار غنایی بالنده او بیان گشت، مثلاً در پاره‌هایی از داستان منظوم "ساشکا" (۱۸۳۹-۱۸۳۵)، در شعر

"آوارکالاشنیکوف بازرگان" (۱۸۳۷)، در داستانهای "ملکه لیگوسکایا" (۱۸۳۹) و "قهرمان دوران ما" (۱۸۳۹) و در مقاله "قفقازی" (۱۹۴۱).

این گذار به واقع گرایی رشدگرایشهای دموکراتیک در زندگی اجتماعی روسیه را منعکس کرد و در میان جریان اصلی پیشرفت ادبیات روسی آن دوران رخ نمود (پوشکین، گوگول، هرزن و دیگران هم راه خود را به واقع گرایی از میان رمانتیسیم گشودند). جهانبینی گسترده شاعر تا حدی تحت تأثیر گروه‌های پیشروی آن زمان قرار داشت.

در آثار دوران واقع گرایی لرمانتوف، قهرمان او دیگر خود نویسنده نیست، بلکه "قهرمانی از دوران ما" است که نویسنده او را سنج‌بندی کرده و به عنوان یک پدیده واقعیت عینی در نظر آورده است، یعنی کسی است که از میان پیوندها و روابط اجتماعی برخاسته است. در این دوران آثار غنایی شاعر باکثرتی فزاینده به سوی روایت‌های غنایی پیش می‌رود و او هرچه بیشتر به نثر می‌گراید. اینک آثار او تا حد زیادی از اغراق رمانتیک تهی است.

بهر حال لرمانتوف هیچگاه بیان رمانتیک را کاملاً کنار نگذاشت. در سالهای آخر زندگی، پس از نوشتن "قهرمان دوران ما" شاهکارهای رمانتیک نظیر "متسیری" و آخرین پیش نویس‌های "دیو" را آماده کرد. ناتوانی نویسنده در رهایی از چهارچوب رمانتیسیم ناشی از مرگ زودرس اوست و از این رو اهمیت در خوری ندارد. وفاداری لرمانتوف به مکتب رمانتیسیم در نتیجه مسائل ذهنی او و راه حل ویژه خودش بدانها بود. مساله فرد تا پایان، مشکل اصلی او باقی ماند. داستان دیو پرورش رمانتیک قهرمان دوران را به پایان رساند، این شخصیتی که درسراسر زندگی ذهن شاعر را مشغول میداشت و واقعیت زمانش را انکار می‌کرد. در موقعیت پیچیده اجتماعی و ادبی آن زمان، آن شخصیت (یعنی پچورین) از دیدگاه واقع گرایی هم

قابل توصیف بود، هرچند این واقع گرایی به ناگزیر دارای کاستی‌هایی بود. در سالهای دهه ۱۸۳۰ آفرینش شخصیتی مثبت در سنت دسامبرستی، یعنی آزادیخواهی جنگجو و کارآمد، حتی پیش از دهه قبل مستلزم ارائه انتزاعی و باز-نمایی رمانتیک آن بود، زیرا واقعیت، سنخ اجتماعی چنان نقشی را هنوز معرفی نکرده بود. این پدیده بار دیگر در ارزیابی منفی دسامبرست‌ها از تصویر خیالی اونگین، طرح‌های رمانتیک گریبایدوف پس از کمدی واقع گرایانه‌ی فغان از خشم، دیمیتری کالینین بلینسکی، مبنای رومان‌تیک تا راس بولبای‌کوگول و قهرمان تغزلی اوگارف راه می‌یابد.

رمانتیسیم لرمانتوف بر آثار واقع‌گرای اونیز تأثیر نهاده‌است، این نوشته‌ها بر تصویر خیالی شخصیت اصلی که در برابر تمام جامعه ایستاده و جهان درونی او دلبستگی برتر نویسنده است، تمرکز یافته.

بدینسان لرمانتوف تحت نفوذ متقابل پیچیده‌ای از رمانتیسیم و رئالیسم، کاوش شاعرانه‌ی پرشور خود را برای یافتن راه حل مسائل اخلاقی سرنوشت و حقوق فرد، و سرانجام سرنوشت تمام مردم، ملت و نوع بشر دنبال نمود. جستارهای او در این زمینه چندگانه و گوناگون بود، اما در رابطه متقابل آنها منطق معینی وجود دارد.

لرمانتوف به جامعه معاصر چون اجتماع رقصندگان نقابدار می‌نگریست، جایی که صورتک‌های چشم فریب، چهره‌های زشت، وقیح و تهوع‌آور را پوشانده است. این تصویر خیالی نمادین به تمام آثار شاعر نفوذ کرده است.

لرمانتوف این انبوه رقصندگان نقابدار را به دو سنخ تقسیم می‌کند: اربابها-جامعه بالای "آزمندان و زورگویان"، "تهی مغزها"، "دروغ زن‌ها"، "ندیمگان تباهی"، "قصایان آزادی، نبوغ و نام"- و بردگان، این خیل سرخوردگان و بزدل‌های

رام.

اگرچه لرمانتوف خود را در مقوله "برده" گنجانده، یا دستکم برخی ویژگیهای روانشناسانه برده را در خود یافت، اما با وجود این هیچگاه ایمانش را به انسان نیرومند از دست نداد ("تأمل"، ۱۸۳۸). این شعراز درد رخوت برده‌واراکثریت، و نیز اعتراف غم‌انگیز شاعر به خویشاوندی خود با این اکثریت سخن میراند، و برعکس، روئیای شورانگیزش را دربارهٔ انسانی کارآمد و سرفراز بیان می‌دارد. لرمانتوف برداشت خود از روسیه آن زمان را چنین خلاصه می‌کند:

بدرود، روسیه نزار من

سرزمین اربابان، سرزمین بردگان

و شما، اشراف نیرنگباز

و تو، ای جماعت فرمانبردار!

(۱۸۴۰)

این ابیات را، مانند شعر تأمل، نبایستی زیاده ادبیانه تفسیر نمود. یکی از منتقدین شوروی مفهوم حقیقی برآورد همسان چرنیشفسکی از روسیه (ملت ننگون - بخت، ملت بردگان، از اوج تا قعر، تمام برده) (۱۲) را چنین آشکار می‌سازد:

"این کلمات بیانگر عشقی پاک به کشور ما بودند، عشقی که از فقدان روحیه‌ای انقلابی در توده‌های مردم روسیه بزرگ پریشان گشته است." (۱۳)

این کلمه‌ها همچنین ما را به دریافت درست اندیشه لرمانتوف رهنمون می‌سازد. قهرمان لرمانتوف در برابر اربابها و بردگان قد می‌افرازد، کسی که دارای "اندیشه‌های بلند" است و در سر روئیای به پایان بردن رسالتی دارد که "نابعه‌ای آغاز کرده است". قهرمان با قلبی مغرور و پر توان با خود می‌گوید: "من عمل می‌خواهم"، "زندگی بدون مبارزه تیره است". در شعرهای لرمانتوف سیمای

خویشاوندان معنوی او پوشکین، چادایف و اودوینفسکی را با نگرش فعالشان به زندگی، نبردشان علیه دآوری‌های جامعه بالا و مبارزه دلیرانه‌شان با نظام موجود آشکار است.

خصیصه برجسته قهرمان کارآمد لرمانتوف، عشق او به آزادی است. نغمه آزادی در بسیاری از شعرهای او (و به ویژه شعرهای اخیرش نظیر "همسایه من" ۱۸۴۰، "شوالیه اسیر" ۱۸۴۰ و غیره) نواخته میشود. این عطش آزادی است که روحیه طفیان را بارمی‌آورد:

"آمدن طوفان را بر برادرم نهیب زدم، اما او که طاغی است، طوفان را آرزومند است، آنسان که گوئی طوفان می‌تواند برای او صلح ارمغان آورد".

استوارترین و روشن ترین بیان آرزوی آزادی را در شعرهای متسیری و فراری می‌بینیم. پیام اصلی متسیری تأیید گرایش فعال به زندگی، مبارزه بی‌دریغ برای رهایی و وفاداری به آرمان آزادی، حتی در شرایط غم‌انگیز ناکامی است. جوهر شخصیت متسیری، وحدتی ارگانیک از پاک نیتی، نیرومندی و اراده‌ای آهنین با پارسایی و صداقتی شگرف، نگرشی تغزلی به طبیعت و مهربانی است. بشر دوستی در مفهوم رمانتیک — پندار گرایانه آن، به بنیاد شخصیت چندگانه متسیری شکل می‌بخشد. برخلاف متسیری، قارون "گريزان از آزادی"، که "از تشنگی درمانده و به جان آمده"، دست یاری دوست، محبوب و حتی مادرش را پس می‌زند.

اما قهرمان لرمانتوف رومانتیکی تک بعدی نیست. او (در بسیاری از شعرها) رویای عشقی جاوید می‌پرورد و (در "به دورنووو" ۱۸۳۱ - ۱۸۳۰، "به یاد اودوینفسکی" ۱۸۳۹ و غیره) نغمه دوستی سر می‌دهد. بهر حال تمام آرزوهایش در "سرزمین اربابها، سرزمین بردگان"، تحقق‌ناپذیر می‌ماند. قهرمان محکوم به تنهایی دردناکی است، تکرار تصاویر خیالی آواره، تبعیدی و زندانی در آثار لرمانتوف از

همین جاست. این شوم بختی در ابیات زیر (از منظومه "من تنها و غمگینم"، ۱۸۴۰) رخنه کرده است:

"غلیان این شور را چه سود؟

این هیجانی که بناگاه خاموش می شود.

زندگی، آنسان که من آنرا با چشمان باز و صائب می جویم

به شوخی پوک گسل کننده ای می ماند."

اما در این ابیات، همچنانکه در اشعار "تأمل" و "بدرود روسیه نزارمن" دیدیم، دریافت تنها یک مفهوم آن، نادرست است. بیان نامفهومی زندگی، نکته اصلی این شعر نیست. پیام راستین آن، نگاه غضب آلود سراینده اش به حقارت زندگی در آن زمان خاص و تأیید شورانگیز انگاره حیاتی است که برآستی در خور ارج انسان باشد. لرمانتوف به تلخی از واقعیت زشت روزگار خود آگاه بود و آن عنصر نیرومند، یعنی هویت فعال و زنده را که نیاز زمانش بدان سخت آشکار بود، در گذشته می جست. در قصیده "آواز کالشنیکوف بازرگان" به گفته بلینسکی، شاعر تصویر ماندگاری از "ایوان مخوف" مردی با شوری سترگ و نیروی اراده ای عظیم می نگارد، "کیریبیویچ" نگهبان تزارو تصویر ریز نگار و مهم کالا شنیکوف بازرگان، از افتخار تزار، خانواده و مردمش حمایت می کنند. لرمانتوف قبلاً در رمان ناتمام "وادیم" (۱۸۳۴ - ۱۸۳۲) تصویرمانتیک و مؤثری از قهرمان رعایا ارائه داده بود، تلاشهای این قهرمان به طغیان روستائیان علیه زمین داران ستمگر و یکی از رهبران جدا شده شورش پوگاچف انجامید. شاعر در منظومه "بورودینو" (۱۸۳۷) نسل قهرمانان نیرومند و دلیر را می ستاید: سربازان جانبازی که تا آخرین دم در برابر دشمنان پایداری می کنند.

بهر حال، همانطور که بلینسکی می گوید:

"گذشته نمی تواند ذهن چنان شاعری را برای مدتی دراز اشغال کند، او به

زودی ناچار شد به حال باز گردد، به زمانی که هر قطره خونش در آن می‌زیست، هر ضربان قلبش و هر نفس سینه‌اش با آن می‌تپید. " (۱۴)

لرمانتوف در بازگشت به حال، متسیری (۱۸۳۹) را نوشت، سپس یک بار دیگر به "دیو" (طرح‌های ۱۸۴۱-۱۸۳۸) پرداخت و سرانجام رمان "قهرمان دوران ما" (۱۸۳۹) را آماده کرد. تلاش‌های شاعر در برخورد با واقعیت و دریافت ماهیت آن با موفقیت قرین بود. شخصیت قهرمانان لرمانتوف بر بنیاد عدم پذیرش واقعیت موجود و اشتیاق یک زندگی کامل پرداخته شده است، و به رغم ناتوانی در کسب این زندگی در زمان حال، زندگی رویایی آنها را می‌ستاید.

بلینسکی معیار ارزیابی درستی برای "دیو" بدست می‌دهد وقتی نویسد:

"قهرمان بخاطر تائید، تکذیب می‌کند، بخاطر آفرینش نابود می‌کند، او انسان را وامی‌دارد که نه به واقعیت حقیقت به عنوان حقیقت، زیبایی چون زیبایی، خوبی بخاطر خوبی، بلکه به واقعیت این حقیقت خاص، این زیبایی و این خوبی تردید کند. " (۱۵)

دیو تصویر خیالی رمانتیکی است که نفی پایدار جهان ارباب‌ها و بردگان را تجسم می‌بخشد، تصویری بی‌هیچ پیوند با آن جهانی که در ساختمان معنوی آن، شامل شخصیت نمادین طبیعت دیو وار آن، بی‌نهایت اغراق شده است. و با این همه تصویری خیالی بود که واقعیت روسیه آن روزگار را در یکی از جنبه‌های ایدئولوژیکش منعکس می‌نمود.

تصویر واقع گرایانه‌چچورین پیچیده‌تر است. بلینسکی درباره‌اش می‌نویسد:

"این مرد دارای عظمت روح و نیروی اراده است... شورهای او طوفانهای پاک کننده روح هستند، فریب‌های او، هر چند ترسناک، بیماری سختی است که بدنی

جوان را برای زندگانی دراز و سالم نیرومی بخشد... بگذارید با یافتن بالاترین لذت در غروری بی پایان قوانین ابدی عقل را پایمال کند، بگذارید با دیدن تنها خودگرایی در طبیعت بشری، آنرا بر باد دهد، بگذارید با عوضی گرفتن جلوه‌ی مشخص روح خود با رشد کامل آن و درهم آمیختن جوانی با بلوغ، خود را به هرزبرد، بگذارید... لحظه‌ی قاطعی فرا خواهد رسید که تضادهای وحدت می‌یابند، نبرد پایان خواهد گرفت و غلیان‌های مخالف روان او در خطی هماهنگ چیده خواهد شد." (۱۶)

پچورین دلیرانه در برابر جامعه‌اربابها و بردگان می‌ایستد، خود نیز به تباهی‌های آشکار محیط "رقصندگان نقابدار" آلوده است. ترازدی پچورین و بسیاری "قهرمانان" دیگر آن زمان، در این ادغام برتری بر جامعه‌ها نزدیکی بدان، نهفته است.

ماهیت تصاویر دیو و پچورین، شخصیت‌های اصلی "دیو" و "قهرمان دوران ما" و پیام این دو اثر و تمام آثار لرمانتوف چنین است: کمال گرایی، شک گرایی، طنز و بالاتر از همه، آرزویی سترگ برای یک زندگی کامل، اثبات شورانگیز هویتی برجسته، نیرومند و مستقل و چنان نظامی اجتماعی که شخص بتواند به تحقق خود نایل گردد و تمام استعدادهای شگرف درونی خود را آشکار سازد.

قهرمان لرمانتوف، بخاطر تضادهایش، هیچگاه در دشمنی خود با اربابها و بردگان تردید نمی‌کند، او همواره در گرایش‌هایش استوار است، به هیچگونه سازشی کردن نمی‌نهد و با هم‌نواگرایی کاملاً بیگانه است. شعر پرشکوه "پیشوا" (۱۸۴۱) از این نظر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است: انسانی ناچیز، دروغ‌هایی که بزرگان با ریشخند و لبخندی از خود راضی به او می‌گویند را دلیرانه رسوا می‌کند.

ثبات لرمانتوف بر پایه‌ی گرایش او به مردم استوار بود، علاقه‌ای که در سهم او

در فرهنگ قومی ("هدیه‌های ترک" ۱۸۳۹، "لالایی قزاق" ۱۸۴۰، "وصیت‌نامه" ۱۸۴۰، "رویا" ۱۸۴۱، "بورودینو" ۱۸۳۷، "والریک" ۱۸۴۰، "سرزمین مادری" ۱۸۴۰) متجلی گشت.

نویسنده دیو و قهرمان دوران مانزدیک‌پایان زندگی کوتاهش نوشت: "روسیه همه در حال و آینده است"، و این عبارت با معنای راستین این آثار و پیام تمام آثار او کاملاً منطبق است. و لرمانتوف برای نزدیک آوردن آن آینده تلاش بسیاری، بویژه در زمینه ادبیات روس، انجام داد.

جهت تکامل شعری لرمانتوف، بر پیشرفت بعدی ادبیات روس تأثیر گذاشت. ورود لرمانتوف به رئالیسم، مقاله روانشناسانه "قفقازی" (۱۸۴۱)، کشف شخصیتی متضاد و در عین حال کارآمد در شخص پچورین، توجه او به مردم، و محیط رازنو-چینتسی دمکراتیک (رمان ناتمام شاهزاده خانم لیگوفسکا یا، ۱۸۳۹ و داستان پایان نیافته ستوس، ۱۸۴۱) طرح سترگی که در سال ۱۸۴۰ از آن با بلینسکی سخن گفته بود- نوشتن سفرمان تاریخی درباره دوران کاترین کبیر، سال ۱۸۱۲ و زمان خودش- این طرح فشرده همان چیزی است که در دهه‌های بعد در ادبیات روس پیشرفت و تکامل یافت.

اما لرمانتوف از ارائه آینده‌جریان عمومی پیشرفت ادبیات روس، بسیار فراتر رفت. بسیاری از ویژگیهای اساسی آثار خلاق و شعری او نیز متکامل‌تر گشت. جانشینان او غنای ترسیم روانشناسانه را، که لرمانتوف پس از پوشکین برعهده گرفته بود، ادامه دادند. توجه به سایه روشن‌ها و اختلافات جزئی احساس، احساس‌های "نا آشکار اما دریافته‌نی" (شاهزاده خانم ماری) به وسیله تورگنیف پیشرفت کرد. تولستوی تحلیل روانشناسانه را به جایی رساند که ارائه "دیالکتیک روان" امکان پذیرگشت. داستایفسکی جستجو را برای یافتن قهرمانی از میان شخصیتی بی‌نهایت

متضاد، ادامه داد، کاری که لرمانتوف در تصویر سازی پچورین آغاز کرده بود. "دقتی برآستی پوشکینی" که با تحلیل روانشناسانه عمیق بارور گشته بود، بوسیله چخوف ادامه یافت و در شیوه استادانه و اصیل او به کار رفت. آگاهی اجتماعی منظومه های حماسی و تعزلی لرمانتوف، پیشرفت خود را در آثار نکراسوف دنبال کرد. و اغلب گفته شده است که آثار لرمانتوف تأثیر ژرفی بر بلوک داشته اند.

تأثیر شاعر بر خوانندگان از این هم بیشتر بود. بلینسکی به درستی زمانی را پیش بینی کرد که نام لرمانتوف "برآستی مردمی" گردد، "و آوای هماهنگ شعرا و در گفتگوهای روزانه شنیده شود و با واژگان گفتار پیا میزد". (۱۷) برآستی که لرمانتوف، بگفته پاول آنتوکولسکی، "یکی از متعهدترین مردان فرهنگ روسیه" بود (۱۸) که در سالهای بعد تأثیر شگرفی بر رجال برجسته فرهنگ روسیه داشته است. این را می توان به نحو گسترده ای از یادداشتها و نامه های بیشمار بلینسکی، چرنیشفسکی، دوبرولیووف، نکراسوف، شفچنکو، گورکی، فادایف، گلاذکوف، پانفروف، پاستوفسکی و بسیاری دیگر دریافت.

همین بس که یادآور شویم که نادر داکراپسکیا، در توصیف عشق خود و شوهرش به آثار لرمانتوف می نویسد که آنها در جوانیشان می بایستی مجذوب آن "گستاخی و شدت احساسی" شده باشند "که بدان وضوح در اشعار لرمانتوف وجود دارد."

پانویسها:

- ۱- و. بلینسکی، آثار کامل، مسکو، ۱۹۵۵، جلد هفتم، ص ۳۱۵-۳۱۴ (به روسی).
- ۲- همانجا، جلد چهارم، ص ۵۲۱.
- ۳- رازنوجینتس: روشنفکری که در قرن نوزدهم روسیه، از میان اشراف نبود.

- ۴- آ. هرزن، آثار کامل، مسکو، جلد هفتم، ص ۲۲۳-۲۲۴ (به روسی).
- ۵- و. بلینسکی، آثار کامل، جلد چهارم، ص ۵۲۰.
- ۶- همانجا، جلد هفتم، ص ۳۶.
- ۷- همانجا، جلد چهارم، ص ۵۲۲.
- ۸- همانجا، ص ۵۲۳.
- ۹- همانجا، ص ۵۲۹.
- ۱۰- همانجا، ص ۵۴۵.
- ۱۱- همانجا، جلد هفتم، ص ۳۷.
- ۱۲- ن. جرنیشفسکی، مقدمه، مسکو، ۱۹۵۳، ص ۲۴۴.
- ۱۳- و. ل. مجموعه آثار، مسکو، جلد ۲۱، ص ۱۰۳.
- ۱۴- و. بلینسکی، آثار کامل، جلد چهارم، ص ۵۱۷.
- ۱۵- همانجا، جلد هفتم، ص ۵۵۵.
- ۱۶- همانجا، جلد چهارم، ص ۲۳۵-۲۳۶.
- ۱۷- همانجا، جلد چهارم، ص ۵۴۷.
- ۱۸- م. لرمانتوف، برگزیده آثار در دو جلد، مسکو - لنینگراد، ۱۹۵۴، ص ۵۲.

برخورد داستایفسکی با گوگول

در بررسی هر سنت یا استمرار ادبی، اغلب گمان می‌رود که نمایندهٔ جوانتر یک شاخهٔ ادبی معروف با رشته‌ای مستقیم به تنهٔ کهن‌تر می‌پیوندد. اما واقعیت خیلی پیچیده‌تر است. بجای این رشتهٔ مستقیم پیوسته، مبارزه‌ای درگیر است: روندی از یورش و گریز پیرامون مرکزی ثابت. در میان نمایندگان شاخه و سنت دیگر، حتی مبارزه‌ای در کار نیست: آنها بسادگی از کنار هم می‌گذرند، جزا" یا کلا" یکدیگر را نفی می‌کنند، و اختلافشان تنها بواسطهٔ حقیقت وجود آنهاست. تقریباً تمام نویسندگان قرن نوزدهم روسیه در چنین جدال خاموشی با پوشکین درگیر بودند. آنها نفوذ او را انکار می‌کردند، درحالیکه خود در زیر بار آن خم شده بودند. تیوچف که راه خود را از رشته کهن‌تر در ژاوین جدا کرد، هر چند بارها در برابر ژوکوفسکی، پوشکین و کارامزین به زانو افتاد، از سلف خود نامی به میان نیاورد. داستایفسکی هم برای پوشکین چنین ادائی درآورد. او با

چشم پوشی بر طرح تکاملی که منتقدین روزگارش پذیرفته بودند، با بانگی رسا اعلام کرد که: "شهاب دهه ۱۸۶۰" مستقیماً از پوشکین مایه می گیرد.

به رغم این ادعا، ناقدان معاصر داستایفسکی، او را خلف مستقیم تبار گوگول بشمار آوردند. نکراسوف با بلینسکی در باره "گوگول تازه" سخن می گوید، بلینسکی گوگول را "پدر داستایفسکی" می خواند، و حتی ایوان اکساکوف در کالوگا، در هفتاد میلی مسکو، خبرهایی از "گوگول تازه" می شنود. تنها صداها یی پراکنده، نزاع میان داستایفسکی و گوگول را دریافتند و از آن سخن گفتند. پلتنیوف نوشت: "داستایفسکی از گوگول پیروی می کند. او با نوشتن داستان همزاد بر آنست که خاطرات یک دیوانه گوگول را نابود کند." تنها در دهه ۱۸۸۰ استخراج نشان داد که داستایفسکی از همان آغاز کارنامه ادبی اش به رقابت با "گوگول راستین" برخاسته است. روزائف نیز از مبارزه داستایفسکی با گوگول سخن به میان آورد. اما هر توالی ادبی، پیش از هر چیز، یک مبارزه است.

داستایفسکی آشکارا از گوگول مایه می گیرد، و این اشتقاق را خود بازمی نماید. در داستان مردم فقیر داستایفسکی، "شنل" گوگول چهره می نماید، و در داستان "آقای پرو خارچین" او گفتگویی از داستان "بینی" گوگول آمده است. سنت گوگولی به شیوه ای ناهمسان در کتابهای نخستین او بازتاب یافته است. "همزاد" بی اندازه به گوگول نزدیک تر است تا به داستان پیشین مردم فقیر، و "خانم صاحبخانه" نیز به گوگول شبیه تر است تا به "همزاد".

داستایفسکی هنوز تصمیم نگرفته که کدام جنبه گوگول می تواند برای او مفید باشد. او ظاهراً شگرهای گوناگون گوگول را می آزماید و آن ها را ترکیب می کند. ریشه نزدیکی تلاشهای نخستین داستایفسکی با آثار گوگول در اینجاست. "همزاد" به داستان "بینی" گوگول شبیه است. داستان نتوجکانز و انوای داستایفسکی به

"تصویر" گوگول نزدیک است، و تمام رویدادهای فرعی این داستان، به وقایع "انتقام هولناک" گوگول شباهت دارد. تصویرهای مهم "همزاد" به تصویرهای خیالی نفوس مرده نزدیک است.

این که سبک داستایفسکی چگونه بدین روشنی سبک گوگول را تقلید می‌کند، تغییر می‌دهد و باز می‌سازد، یکی از اولین پرسش‌هایی بود که توجه معاصرین او را برانگیخت. بلینسکی "حالت گوگولی عبارت" او را پیش کشید، و گریگوروویچ "تأثیر گوگول بر ساختمان جمله‌های او" را مورد بررسی قرار داد. داستایفسکی از آغاز هردو سطح سبک گوگولی، جدی و کمیک را منعکس کرد. مثلاً تکرار یک نام در "همزاد" داستایفسکی: "آقای گلیادکین بروشنی می‌دید که حالا موقع یک حمله دلیرانه است. گلیادکین به هیجان آمده بود. نوعی الهام به گلیادکین دست داده بود." را با تکرار عبارت "ایوان ایوانوویچ مرد محشری است" در آغاز "قصه ماجرای نزاع ایوان ایوانوویچ با ایوان نیکی فوروویچ" مقایسه کنید. جنبه دیگر صنعت بیانی سبک گوگول در "خانم صاحبخانه" و نتوچکانوزانووا ی داستایفسکی به چشم می‌خورد: "روح من، روح تو را بازشناخته، هرچند در کنار خواهر زیبایش تشعشع او را دریافت." داستایفسکی بعداً "سبک بلند گوگول را رها کرد و سبک پست او را تقریباً" در همه جا، اما گاه بدون انگیزه کمیک آن، بکار برد.

نامه‌های داستایفسکی آکنده از بذله‌ها، نامها و عبارتهای گوگولی است. داستایفسکی در نامه‌ها و مقالاتش پیوسته نامهای خلستاکف، چیچیکوف و پورپریشچین را تکرار می‌کند، و از این نامهای گوگولی حتی در داستانهایش استفاده می‌کند. قهرمان زن داستان "خانم صاحبخانه" درست مانند قهرمان زن "انتقام هولناک" گوگول، اسمش کاترینا است، و پیشخدمت گلیادکین، درست مثل پیشخدمت چیچیکوف در داستان گوگول، پتروشکا نام دارد. اسمهای عجیب و

غریب، پسلدرونیمف و ملکو پیتایف در داستان "یک قصه بیمزه" داستایفسکی و ویدوپلیاسف در داستان دهکده استپانچیکوو و ی او، از شگردهای عادی گوگولی است، نامهایی که قرار بود در آینده جا بیفتند. داستایفسکی هیچگاه الگوی گوگولی القاب را رها نکرد. حتی نام پولخریا الکساندروونا، مادر راسکولینکوف در رمان جنایت و مکافات، را باید در برابر پس زمینه پولخریا ایوانوونای داستان گوگول قرار داد.

سبک گذاری به تقلید مسخره آمیز نزدیک است. هردو از زندگی مضاعفی برخوردارند: در پس ساخت ظاهری اثر، ساخت دیگری نهفته است که با هدف سبک گذاری یا تقلید همبسته است. اما در تقلید، به ناگزیر میان دوسطح هماهنگی وجود ندارد و مقصود دچار نابسامانی است، تقلید مسخره آمیز از یک تراژدی، کمدی از آب درمی آید (فرق نمی کند که این عمل در مبالغه قصد تراژیک انجام گیرد یا در تعویض عناصر کمیک). در روند سبک گذاری هماهنگی وجود دارد و برخلاف تقلید، در اینجا ساخت ها باهم می خوانند. این روند موجود، گامی است فراتر از سبک گذاری و متمایل به تقلید مسخره آمیز، و داستایفسکی بزودی این گام را برداشت.

شخصیت ها و "سنخ ها"ی گوگول، داستایفسکی را بسیار زود به ستیزه کاری با گوگول کشاند، بیشتر از آن جهت که این خصیصه برای داستایفسکی بی اندازه مهم بود. استراخوف در خاطره ای که به سالهای آخر دهه ۱۸۵۰ مربوط می شود، نوشته است: "ظواهرهای هوشمندانه فیودور میخائیلوویچ را در باره همسازی سنخ های شخصیتی گوناگون در آثار گوگول، فراموش نمی کنم...". داستایفسکی خود در باره رمان یک هزار نفوس اثر پیزمسی گفته است: "در این رمان حتی یک شخصیت تازه، که خود آفریده باشد و قبلا ظاهر نشده باشد، وجود ندارد. اما

این را ما خیلی پیش‌ترها در آثار نویسندگان نوآرمان، به‌ویژه گوگول، داشته‌ایم." در سال ۱۸۷۱ از تیپ‌های شخصیتی داستانی از لسکوف بسیار لذت برد: "هیچ-گرایان برداشت نادرستی از اعتقاد دارند، اما با وجود این چه سنخ‌های فردی جالبی هستند. به وانسکوک او نگاه کنید! هیچگاه چیزی سنخ‌تر و حقیقی‌تر از این در آثار گوگول وجود نداشته است." و در همان سال داستایفسکی در باره "بلینسکی نوشت: "برداشت او از سنخ‌های گوگول به طرز هولناکی سطحی و بی‌نهایت آشفته بود، او تنها با آنچه از قلم گوگول می‌تراوید به وجد می‌آمد."

گوگول اشیاء را به شیوه‌ای غیرعادی می‌دید. در آغاز داستان "مالکین سابق" خانه‌های ویران به موازات ساکنین درمانده معرفی می‌شوند، و نویسنده این تشابه را با جریان داستان پیش می‌برد. داستان "بولوار نوسکی" بر پایه "همسانی کامل تکه‌های لباس و بخش‌های آن، با قسمت‌های بدن مردمی که به گردش آمده‌اند، شکل گرفته است: "کسی را می‌بینید با کت جلفی از عالی‌ترین خز، و دیگری را با بینی یونانی زیبایش... چهارمی یک جفت چشم خیلی خوب دارد با یک کلاه حسابی... در اینجا با شمارش موضوع‌هایی که هیچ ارتباطی به یکدیگر ندارند، در لحنی یکسان، بیان کمدی شکل می‌گیرد. گوگول در برابر نهادن شغل با "همدم مطبوع زندگی"، از همین شگرد بهره می‌گیرد. در اینجا نیز کمدی ناشی از عدم انطباق دو تصویر، یکی زنده و دیگری بی‌جان است. شگرد استعاره "عینی در توصیف کمیک، امری متعارف است. مثلاً می‌توان آن را در آثار هاینه مشاهده کرد. در قصه "امید کرجی" اثر مالینسکی یک افسر نیروی دریایی که در باره "عشق مطلب می‌نویسد، اصطلاحات دریا را به کار می‌برد. اینها صرفاً جنبه‌های متفاوت همان شگرد می‌باشند.

یکی از شگردهای اساسی گوگول در پیکر نگاری مردم، استفاده از صورتک است.

صورتک را می‌توان به عنوان لباس و پوشش به کار برد (گوگول در توصیف شخصیت‌ها اهمیت خاصی برای لباس قائل است) و برعکس، نمودی مبالغه‌آمیز می‌تواند به عنوان صورتک به کار رود. در اینجا نمونه‌ای از یک صورتک هندسی را می‌بینیم: "چهره‌ای بود که نمی‌شد در آن گوشه‌ای یافت، اما از طرف دیگر هیچ خصیصه روشن صافی در آن نبود." گاه در آثار گوگول استعاره‌های زبانی ساده به صورتک‌های کلامی تبدیل می‌شوند. استعاره یک دماغ، صورتک می‌گردد (در اینجا تأثیر در شکستگی صورتک است) یا استعاره‌ای مادی - مانند نام کوروبوچکا در نفوس مرده، که به معنای "جعبه" است - به صورتکی کلامی مبدل می‌شود. اکاکی اکاکیویچ، قهرمان داستان "شنل"، نمونه‌ای از یک صورتک کلامی است که ارتباط معنایی خود را از دست داده است و در عوض یک صورتک آوایی ضربه‌ای گشته است. درست به همان شیوه که صورتک مادی شکسته می‌شود ("بینی") صورتک کلامی هم می‌تواند مضاعف شود، نظیر: بوبچینسکی و دوبچینسکی، فومای بزرگ و فومای کوچک، دایی میتیایی و دایی مینیایی. همچنین می‌توان اسمهای جفتی و نامهای معکوس بسیاری یافت. تکرار اصوات به عنوان مضمونی ترکیبی نقش قاطعی در این ارتباط دارند. یک صورتک می‌تواند در عین حال مادی و گذران باشد: اکاکی اکاکیویچ به طرزی ساده و طبیعی موقعیت خود را به نیروی خیال به دست آورده است، صورتک قزاق سرخ جامه با صورتک یک ساحره برخورد می‌کند. صورتک متحرک اغلب شیطانی است: مشاهده لاشه‌ای که برمی‌خیزد، گالش‌هایی که درون دهان یک شخصیت پرواز می‌کنند، اسبی که به عقب می‌تازد، و ارا به سه اسبه‌ای که روسیه را تداعی می‌کند.

گوگول توانست یک اسم مسیحی را به عنوان صورتکی کلامی به کار برد، آن را به صورتک مادی تغییر شکل دهد (پدیداری)، و سپس حرکت‌های آن را شکل دهد و موضوعی طرح‌گونه بیافریند. بدینسان، هم ایفاگران و هم موضوع به صورتک مبدل

می‌گردند. طبیعت سنتی یا حکایتی موضوع‌های گوگول این حقیقت را به‌خوبی باز می‌نماید. حتی موضوع "بینی" که در نظر نخست برای ما چنین کوبنده است، در زمان خود پدیدهٔ تکان‌دهنده‌ای نبود، چرا که "بینی‌شناسی" مضمونی سخت شایع بود. باید مقاله‌های سرگرم‌کنندهٔ تریسترام شانندی نوشتهٔ استرن و ملانور نوشتهٔ مارلینسکی در بارهٔ جراحی پلاستیک را بیاد آورد که در سالهای ۱۸۲۵ و ۱۸۲۲ در مجلهٔ فرزند وطن به چاپ رسیدند. در داستان "بینی" چه چیز برجسته و تازه‌ای بود؟ مسلماً نه خود موضوع، بلکه آمیزه‌ای غیرمنطقی از دو صورتک بود: نخست، آن "بینی بریده و له شده" بود و دوم "بینی مجزا و مستقل"، یعنی استعارهٔ بالفعل. استعارهٔ اخیر به شکل‌های گوناگون در نامه‌های گوگول دیده می‌شود: "دماغم می‌شنود..." یا "آیا باورت می‌شود که در آنجا اغلب میل مقاومت ناپذیری برای تبدیل به یک بینی ساده دست می‌داد، چون در آنجا هیچ چیز دیگری نبود، نه چشم و نه دست و نه پا، هیچ چیز مگر دماغی عظیم..."

سرچشمهٔ "قصهٔ ماجرای نزاع ایوان ایوانوویچ با ایوان نیکیفوروویچ" به‌طور کامل در تشابه و عدم تشابه "نامها" است. نام ایوان ایوانوویچ در آغاز فصل اول، چهارده بار ذکر می‌شود و نام ایوان نیکیفوروویچ هم تقریباً با همان افراط، اسماً شانزده بار به اتفاق هم آمده‌اند. نمودپردازی عدم تشابه صورتک‌های کلامی در شرایط مادی به یک تقابل می‌انجامد: "ایوان ایوانوویچ لاغر و قد بلند است، سر ایوان ایوانوویچ به یک تربچهٔ دم به بالا شبیه است، اما گلهٔ ایوان - نیکیفوروویچ به یک تربچهٔ دم به پائین می‌ماند." همچنین، همسانی نامها در تشابه صورتک‌ها طرح‌ریزی شده است: "ایوان ایوانوویچ، مثل ایوان نیکیفوروویچ، خیلی از کیک بدش می‌آید... با اینهمه، علیرغم تفاوت‌های مشخص، ایوان - ایوانوویچ و ایوان نیکیفوروویچ، هر دو آدم‌های خیلی خوبی هستند." طرح‌ریزی

ناهمسانی صورتک‌های کلامی، به نزاع ایوان ایوانوویچ با ایوان نیکیفوروویچ می‌انجامد، و طرح ریزی همسانی آنها، برابری ایشان را در برابر پس‌زمینه زندگی دردناک روزانه تصویر می‌کند.

صورتک برای گوگول شگردی هوشمندانه بود. در میان یادداشت‌های او، نوشته‌ای هست که به طریزی برجسته چنین عنوانی برسر دارد: "صورتک‌هایی که چهره فرمانروایان را پوشانده‌اند". گوگول صورتک‌ها را در دو سطح قرار می‌دهد: والا (تراژیک) و پست (کمیک). آنها معمولاً با هم پیش می‌روند و به نوبت جا عوض می‌کنند. این دو تراز بیش از هر چیز بوسیله گنجینه لغت و پایه‌های زبانی خود از یکدیگر متمایز می‌گردند: سبک والا به کلیسای اسلاوی برمی‌گردد، درحالی‌که سبک پست لهجه را به خدمت می‌گیرد.

نظام استعاره‌های مادی گوگول، یا صورتک‌های او، به یکسان به هر دو سطح مربوط است. گوگول در مضمون‌های اخلاقی و مذهبی، تمام نظام تصویرهای خیالی خود را ارائه می‌دهد، گاه استعاره‌های خود را به مرزهای تمثیل گسترش می‌دهد، مثلاً "در قطعات منتخب از مکاتبات با دوستان (۱۸۴۷)". اما این شگردی که در پهنه هنر مجاز بود، در پهنه‌های اخلاقی، مذهبی و سیاسی ناروا می‌نمود، و این شاید دستکم تا اندازه‌ای تأثیر ناپسند مکاتبات با دوستان را حتی بر دوستان گوگول، توجیه کند. گوگول خود مهمترین دلیل عدم موفقیت اثرش را در "ابزارهای بیان" خود می‌دانست، اما معاصرین او شکست او را در این حقیقت می‌دانستند که گوگول روش‌های خود را تغییر داده بود. بهر حال در واقع میان برداشت‌های او از داستان با موعظه اخلاقی، انطباق کاملی وجود داشت.

گوگول در مکاتبات با دوستان، به قصد "باز یافتن روح"، از قوانین هنر خود پیروی نمود. دگرگون سازی زندگی به پیروی از همان روش‌هایی صورت گرفت که

ظاهراً" امکان داشت صورتکها را به ارادهء شخص تغییر دهد. درست همانطور که صورتک قزاق سرخ جامه به صورتکهای یک ساحره مبدل می شود (در "انتقام هولناک")، حتی شخصیتی نظیر پلیوشکین از داستان نفوس مرده هم به طریزی شگفت و ساده دگرگون شد. گمان می رفت که چیچیکوف تولدی دوباره یابد. اما اصلاح او باید به روش چیچیکوفی انجام می گرفت.

برخورد اصلی داستایفسکی با گوگول در زمینهء شخصیت پردازی است. شکل های نخستین داستایفسکی شایستهء رشد موضوعی پیچیده نبود. در آغاز او به خلق و رشد شخصیت ها گرایش داشت، و سپس به ترکیبی از موضوعهای پیچیده و شخصیت های بفرنج توجه نمود. ما کار، شخصیت اصلی داستان مردم فقیر، درست به همین جنبهء "شنل" حمله می کند: "این باور نگر دنی است، هیچ چیز نمی تواند اینقدر رسمی باشد." این گفتهء ماکار است (داستایفسکی گفت: "من حرف خودم را نزده ام") اما داستایفسکی رسانهء یک شخصیت را کنار گذاشت، در آغاز فصل چهارم ابله با وضوح بسیار از همین پدیده سخن می گوید: "نباشتن داستانها فقط از سنخها، یا برای جلب توجه، فقط از آدمهای عجیب و باور نگر دنی، واقعیتها را نامحتمل می نمود، و از این مهم تر جالب نبود. به نظر ما، نویسنده باید حتی در ارائهء شخصیت های بسیار معمولی، به خلق سایه های جالب و آموزنده بپردازد." شخصیت های داستایفسکی با یکدیگر در تضادند. تضادها در گفتارهای شخصیت های اصلی او نیز آشکار است، پایان کلام همواره با آغاز آن مغایرت دارد، و این تضاد تنها بنا به گذری ناگهانی به مضمون دیگر نیست، بلکه همچنین در تضاد آهنگ بیان است: گفتارها به آرامی آغاز می شوند و به عبارتی جنون آسا پایان می گیرند، و بالعکس. داستایفسکی در مکالمات خود نیز تضاد را دوست داشت، خاطره ای از او در نشریهء پیک تاریخی سال ۱۹۰۴ چاپ شده است که صحبت فریادوار و

خطابه‌گون او را توصیف می‌کند: "... با لحنی آرام، به آهستگی با آوایی بم و گرفته سخن آغاز می‌کرد، اما همینکه به اوج می‌رسید، آوا با گشاکش بیرون می‌آمد، با صداهای زیری که از درون سینه بیرون می‌داد، و دستش در هوا تکان می‌خورد، گویی این امواج شاعرانه را میان من و خودش تقسیم می‌کرد." دوستش استراخف نیز در باره شیوه گفتار او همین نظر را دارد: "دست راستش به شدت پائین می‌افتاد، انگار می‌خواست از نمایاندن نقش خود بپرهیزد، آوایش تا سطح فریاد بالا می‌گرفت." شاید همین توانایی آهنگ‌های متضاد باشد که داستایفسکی را به نوشتن رمان‌هایش توانا ساخته است.

شکل القای نامه‌ای، که داستایفسکی در آثار اولیه‌اش بکار برد، نکات بسیاری را آشکار می‌کند: نه تنها مفهوم هر نامه‌ای باید با نامه قبلی در تضاد باشد، بلکه هر نامه‌ای خود رشته تضاد آمیزی از لحن‌های پرسشی، ندایی و هیجانی را دربر می‌گیرد. داستایفسکی بعداً این خصیصه‌های شکل نامه‌ای را به آشفتگی تضاد آمیز فصل‌ها و گفتارهای داستان‌های بعدی خود منتقل نمود. هرچند ساخت‌های نامه‌ای و یادداشتی، بنا به سنت، بیشتر برای ارائه موضوع‌های خام‌تر به‌کار رفته است، اما داستایفسکی شکل ناب قصه نامه‌ای را در مردم فقیر و شکل ناب خاطره نگاری را در خاطراتی از خانه مردگان ارائه می‌کند. او در "داستان در نه نامه" خود می‌کوشد شکل نامه‌ای را با موضوعی کامل‌تر پیوند دهد، و در رمان خوارشداگان بر آنست که شکل خاطره نگاری را به شیوه‌ای پیچیده‌تر رعایت کند.

داستایفسکی در رمان جنایت و مکافات، تضاد میان شخصیت‌ها و موضوع را به‌طرز هنرمندانه‌ای سازمان داده است. در چهارچوب موضوعی جنائی شخصیت‌هایی جا گرفته‌اند که با آن در تضادند: یک قاتل، یک روسپی و یک بازپرس، در طرح با فرد انقلابی، راهبه و خردمندی که در همان شخصیت‌ها ارائه شده‌اند، گره

می‌خورند. در ابله، موضوع به طریقه‌ای تضادآمیز به میان کشیده می‌شود و با ارائه متضاد شخصیت‌ها همراه می‌گردد. در روایت، نقطه اوج کشاکش، مرکز عریان‌ترین ماهیت شخصیت‌ها نیز هست.

اما غریب این است که داستایفسکی، با اینکه به شدت از "سنخ‌ها"ی گوگول فاصله می‌گرفت، استفاده از صورتک‌های کلامی و عینی گوگول را ادامه داد. در داستان درنه‌نامه او به نامهای معکوس (پیوتر ایوانوویچ و ایوان پتروویچ) و در ابله به شگرد تکرار صداها (آلکساندرا، آدلایدا، آگلایا) برمی‌خوریم. نمودهای بیرونی سوبیریگایلف، استاوروگین و لامبرت به طرز آشکاری صورتک است. صورتک کلامی که شخصیتی تضادآمیز را می‌پوشاند، جنبه دیگر تضاد است. مثلاً به نظر می‌رسد که نخستین آشنایی خواننده با خواهران اپانچین در رمان ابله، به علت تضاد بعدی رخ می‌دهد. به علاوه تکرار مضحک حرف الف در اسم‌هاشان، در ابتدا ما را برای تأثیری کمیک آماده می‌کند، و سپس کاملاً نابود می‌شود؛ هر سه دختران اپانچین خانمهای جوان تندرست و رعنا بودند، نوشگفته، بالغ، با شانه‌های پهن، پستانهای برجسته و بازوانی تقریباً به نیرومندی بازوان یک مرد، و البته بنا به نیرو و تندرستی بدنشان، گاه اشتباهی فراوانی برای خوردن داشتند... علاوه بر چای، قهوه، پنیر، عسل، کره، نان مخصوصی که زن سرهنگ خیلی دوست داشت، کتلت و این جور چیزها، سوپ داغ غلیظی هم می‌خوردند. "بدینسان شگردی اساساً" گوگولی در آثار داستایفسکی بعدی تازه می‌یابد: تضاد.

داستایفسکی در آثارش، پیوسته از ادبیات سخن می‌راند. کمتر شخصیت عمده‌ای است که گاه از ادبیات حرف نزند. البته این شگرد تقلید بسیار شایسته‌ای است، اگر شخصیت کمیک باشد، عقیده هم مضحک می‌گردد. در خوارشدگان به طرز مسخره‌آمیزی از مجله‌ها و گفته‌های بلینسکی تقلید کرده است. در تسخیر شدگان

می‌توان تقلیدهای هجوآمیزی از شعرهای اوگاریف، مقاله "بس!" تورگنیف، نامه‌های گرانوفسکی، سبک سنکوفسکی (در عبارتهای مجادله‌ای) و یادداشتهای دوران جنگ (در خاطرات سرهنگ ایولگین) یافت. و چه کسی واقعا می‌تواند بگوید که چه اندازه تقلیدهای مسخره‌آمیز نامکشوف - چون خود آنها را آشکار نکرد - در آثار داستایفسکی وجود دارد؟ شاید همین بافت ریز نقش سبک تقلیدی هجوآمیز که بر موضوعی پیچیده و تراژیک سایه می‌افکند، طبیعت شگرف و استثنائی سبک داستایفسکی را بار می‌آورد، من اینک برآنم که از برداشت تقلیدی ناشناخته‌ای در یکی از رمانهای داستایفسکی به نام دهکده استپانچیکوو (در انگلیسی، دوست خانواده) پرده بردارم.

دهکده استپانچیکوو در سال ۱۸۵۹ منتشر شد. داستایفسکی مدت زیادی بر روی آن کار کرد و ارزش بسیار زیادی برای آن قائل بود، با این وجود مردم کمتر بدان توجه کردند. در سال ۱۸۵۹ داستایفسکی به برادرش نوشت: "البته این رمان گاستی‌های بسیار فاحشی دارد، و شاید مهمترین عیبش پرگوئی آن باشد. اما در عین حال من کاملا مطمئن هستم که این رمان برتری‌های زیادی هم دارد و بهترین نوشته من است. من دو سال تمام بر روی آن کار کرده‌ام، مگر وقفه کوتاهی برای نوشتن داستان "روایای دایی". آغاز و میان آن رنگ و لعاب دارد، اما پایان آن را بی‌پرده نوشته‌ام. من روح خود را در آن گذاشته‌ام، پوست و خونم را.... من در آن دو شخصیت سخی عظیم، که به نظر من بی‌گمان محصول یک دوران پنج‌ساله‌اند، آفریده‌ام. اینها نظیر شخصیت‌های کاملاً روسی هستند که تاکنون به‌طرز شایسته‌ای در ادبیات روس منعکس گشته است." این دو شخصیت فوما و پيسکین و "دایی" روستانف هستند. فوما، شخصیتی تقلیدی بر مبنای شخصیت گوگول است. او گفتارهای "مکاتبات با دوستان" گوگول را به طرز مسخره‌آمیزی تقلید

می‌کند.

رابطه داستایفسکی با گوگول، پیچیده است. وقتی داستایفسکی در ۱۸۴۶ خبر مرگ گوگول را شنید، در انتهای نامه بلندی که می‌نوشت، عبارت خاصی افزود: "دوستان، برای همه شما شادمانی آرزو مندم. گوگول دوهفته پیش در فلورانس مرد." از دیدگاه ادبی چنین می‌نمود که گوگول کسی باشد که داستایفسکی ناچار بود بر او غلبه کند و از او بگذرد. در نامه‌ای به برادرش در باره همزاد می‌نویسد: "تو از آن حتی بیش از نفوس مرده لذت خواهی برد." گرایش داستایفسکی به مکاتبات با دوستان مشهور است، - می‌دانیم که خواندن نامه غیرقانونی پلیسکی به گوگول در باره این اثر و ارسال آن برای نسخه‌برداری، یکی از مهمترین اتهامات داستایفسکی در محاکمه گروه پتراشفسکی بوده است. ظاهراً در علاقه داستایفسکی به مکاتبات با دوستان خللی وارد نیامد، زیرا او در سال ۱۸۷۶ نوشت: "گوگول در مکاتبات با دوستان ضعیف است، اما این اثر، نوشته خاص اوست." داستایفسکی مقارن پایان سال ۱۸۸۰ به ایوان آکساکوف نوشت: "عروج به ابرهای قلمبه‌گویی، ریاکاری است (مثلاً لحن گوگول در مکاتبات با دوستان) و حتی کم‌تجربه‌ترین خواننده نیز به‌طور غریزی به عدم صمیمیت آن پی می‌برد. این اولین چیزی است که به چشم می‌خورد." وقتی داستایفسکی از زندان آزاد شد، در همان حال که بر روی داستانهای دهکده استپانچیکوو و "روای دایی" کار می‌کرد، آثار گوگول را از نو خواند. در سال ۱۸۵۷ چاپ دوجلدی کولیشف از نامه‌های گوگول تازه منتشر شده بود، و مثل چیزهای دیگر، ارزیابی مجدد مشکل مکاتبات با دوستان او را مطرح کرد. به همین دلیل است که من بر نامه‌های گوگول در چاپ کولیشف، سندی که داستایفسکی خوب می‌شناخته، در تفسیر خود تأکید بیشتری خواهم کرد.

در اینجا باید، در رابطه با آنچه گفته‌ام، به تذکر نکته‌ای بپردازم: دشمنی داستایفسکی با مکاتبات با دوستان، به خودی خود تقلید او از آن را آشکار نمی‌سازد، و برخورد او با گوگول، تقلید او را از شخصیت گوگول توجیه نمی‌کند. این چیزها تصادفاً با یکدیگر همسازند، اما می‌توانست جور دیگری پیش بیاید. هرچیزی را می‌توان به‌عنوان موضوعی برای تقلید تلقی کرد، و ما به دلایل روانشناسانه نیازی نداریم.

تقلید مسخره‌آمیز از انجیل در محافل عبری ارتدکس رایج بوده است. پوشکین، با اینکه کتاب تاریخ کارامزین را بسیار گرامی می‌داشت، از سبک آن در تاریخچه سرای اربابی گوریوخینو تقلید مسخره‌آمیزی به‌عمل آورد. از این رو شگفت نیست که برخورد خصمانه داستایفسکی با مکاتبات با دوستان، با تقلید هجوآمیزی از آن همراه است. داستایفسکی در اثر دیگرش "قهرمان کوچک" که در زندان نوشت، از سبکی بسیار نزدیک به مکاتبات، آنهم نه به‌عنوان موضوع تقلید مسخره‌آمیز بلکه بیشتر چون الگویی سبکی، استفاده کرد. در مضمون آن، در بیانهای ویژه‌ای که مستقیماً از گوگول ریشه می‌گیرد، در ساخت ترکیبی آن، و در پوشش برجسته زبان کلیسیای اسلاوی آن، می‌توان همانندیهای بسیاری با مکاتبات با دوستان یافت. در مورد تقلید هجوآمیز شخصیت گوگول، باید به این حقیقت توجه داشت که داستایفسکی اغلب از مواد تاریخی و معاصر بهره گرفته است. در تسخیر شدگان گرانوفسکی و تورگنیف را چون موضوع‌هایی برای شخصیت‌های تقلیدی به‌کار برد. در داستان زندگانی یک گناهکار بزرگ، اثری که به برادران کارامازوف تبدیل یافت، پوشکین، بلینسکی و گرانوفسکی در صومعه‌ای به دیدار چادایف می‌رفتند. داستایفسکی از تأیید این طرح خودداری می‌ورزد: "من به چادایف نپرداختم، در زمان صرفا سنخ او را ارائه داده‌ام." حتی پوشکین را می‌توان در

لفافه تقلید بخوبی دید، زیرا داستایفسکی به مفهوم بازسازی عاطفی دقیق شخصیت‌های تاریخی خود بسیار معتقد بود. جالب اینست که یکی از قهرمانان ابله، ایپولیت را به "نوزدریف گوگول در یک تراژدی" مانند می‌کند، و داستایفسکی خود با شادمانی نتیجه ارزیابی استراخوف را در باره قهرمانان تسخیرشدگان پذیرفت: "(اینها قهرمانان تورگنیف در سالهای پیری هستند)". در ابله لحظاتی از زندگانی گوگول روایت می‌شود. داستایفسکی همواره به ارائه چنین خصیصه‌هایی تمایل داشت، مثلاً وقتی که ایپولیت با ب - ن مشورت می‌کند، اشاره به بوتکین منتقد است.

داستایفسکی گاه که شرایط تراژیک را از زندگی واقعی به آثارش منتقل می‌کرد، آنها را اساساً تغییر می‌داد تا به آنها فضایی کمدی بدهد. اینک به ذکر مثال تأسف انگیزی می‌پردازم که بسیار آشکار کننده است. برادر داستایفسکی در یادداشتهای خود در باره بنای یادبود گور مادرش می‌نویسد: "پدر آنها انتخاب کتیبه لوح گور او را بر عهده برادران نهاد. هر دو تصمیم گرفتند که تنها نام مسیحی او، نام اصلی و تاریخ تولد و مرگش را بر آن بنویسند. برای پشت لوح عبارتی از گرامزین انتخاب کردند: (ای خاک گرمی، تا صبح شادمان بیارام) و این کتیبه عالی را به کار بردند." در ابله ژنرال ایولگین در داستانی در باره لبدف، تعریف می‌کند که چگونه او ساق چپش را از دست داد "و این پا را برداشت و به خانه آورد، سپس آن را در گورستان واتانکوفسکی دفن کرد. او بنای یادبودی بر آن ساخت که بر یک طرفش نوشته بود: "در اینجا پای لبدوف استاد دانشگاه مدفون است" و در طرف پشت آن: "ای خاک گرمی، تا صبح شادمان بیارام."

بازنمایی هجوآمیز شخصیت گوگول در دهکده استپانچیکوو، به گوگول دوران

مکاتبات با دوستان نظر دارد و او را به عنوان چهره‌ای ادبی که نویسنده‌ای ناموفق و انگلی سورچران است، ارائه می‌دهد. فوما بیش از هر چیز، ادیب، موعظه‌گر و معلم اخلاق است و نفوذ او بر پایه همین چیزهاست. "دایی به استعداد و نبوغ بی‌کران و ایمان داشت... دایی خود را در پیش کلمات "علم" و "ادبیات" به ساده‌ترین و بی‌مهاباترین شکلی به خاک می‌انداخت." یا "فوما بخاطر حقیقت رنج می‌برد" این پدیده نوی بود که قبلا توسط خود گوگول در مقاله "در باره" تغزل شاعران ما" بیان شده بود: "در میان ما حتی به ذهن کسی که صرفاً خط‌نویس است و نه نویسنده، و کسی که نه تنها اخلاقی والا ندارد، بلکه حتی گاه گاملاً مبتذل است، خطور نمی‌کند که چرا در اعماق روسیه زندگی می‌کند، برعکس، در میان ما و حتی در میان آنها که به زحمت چیزی در باره نویسندگان شنیده‌اند، رأی قاطعی شایع است که نویسنده چیزی برتر است و قطعاً باید روان‌پاکی باشد." نام فوما اپسیکین، با حقارت جفت شده است، اما او نه تنها یک فرومایه و صرفاً یک تارتوف، بلکه مردی ریاکار و لافزن است. داستایفسکی در ترسیم تضاد آمیز فوما صادق باقی ماند: "چه کسی می‌داند، شاید این خودپسندی وحشتناک و بالغ تنها یک برگردان، و احساس از آغاز و از گونه فرد از شخصیت خود باشد، شاید او از او آن کودکی بوسیله شلاق، فقر و نکبت مورد اهانت قرار گرفته باشد..." این را با نوشته گوگول مقایسه کنید: "در برخوردهایم با مردم چیزهای بسیاری دیدم که از آنها بیزار شدم... این امر تا اندازه‌ای با مشاهده خودبینی عمیق آنها دست می‌داد، چیزی که تنها خاص عده‌ای از ماست که راهمان را جدا از پستی طی می‌کنیم و به خود حق می‌دهیم که دیگران را با دیده حقارت بنگریم."

داستایفسکی بازتاب خود را از زندگی گوگول، حتی با جزئیاتی دقیق بیان کرده است. در آن زمان در باره گوگول یادداشتهای بسیاری وجود داشت، اما

البته خصوصیات گوگول حتی در آن زمان زبانزد همگان بود. یکی از معاصرین او نوشته است: "در آن زمان نویسنده‌ای خودپسندتر و پراده‌تر از گوگول به سختی قابل تصور بود... دوستان گوگول در مسکو، یا درست‌تر بگوئیم، نزدیکانش (همه می‌دانستند که گوگول در سراسر زندگی دوستی واقعی نداشت) او را با چاپلوسی و عنایت بی‌سابقه‌ای دوره می‌کردند. او در هریک از سفرهایش به مسکو، از هریک از این دوستانش هرآنچه برای یک زندگی آرام و آسوده و راحت می‌خواست، دریافت می‌کرد: میز باید با بشقابهای چیده می‌شد که او از همه بیشتر می‌پسندید، برای او باید جایگاه جداگانه آرامی آماده می‌کردند با پیشخدمتی که کمترین خواسته‌هایش را برآورد... حتی آشنایان نزدیک میزبان گوگول باید می‌دانستند که در صورت برخورد ناگهانی با او، چگونه رفتار و صحبت کنند. "همه این چیزها در رمان داستایفسکی جای خود را دارند، جائیکه همگی در برابر فوما چاپلوسند: "چای، چای، بانوی عزیزم! اما قبلاً مطمئن شوید که کاملاً شیرین باشد، بانوی عزیزم. فوما فومیچ بعد از خواب چای را خیلی شیرین دوست دارد." از آسودگی و آرامش فوما با خرسندی نگهبانی می‌کنند: "او دارد یک تصنیف می‌نویسد! او گفته است که حتی در فاصله دو اتاق از اتاق مطالعه فوما فومیچ با پنجه پا راه بروید. "گاوریلای پیشخدمت را مخصوص برآوردن خواسته‌های فوما گماشته‌اند، و دایی او به خواهر زاده‌اش می‌آموزد که در ملاقات فوما چگونه رفتار کند. در اتاق‌های فوما "آسایش کامل مرد بزرگ را فرا گرفته است". فوما در خانواده روستانی دقیقاً به همان نحو رفتار می‌کند که گوگول در خانواده آکساکف.

به نظر می‌رسد که ظاهر جسمانی فوما نیز از روی گوگول ترسیم شده باشد. در صفحه دهم رمان، اشاره‌های آشکاری وجود دارد:

"من خودم حرفهای فوما را در خانه دایی، در استپانچیگووو شنیدم، او

آنموقع در آنجا ارباب مطلق شده بود، و با اینهمه همه چیز را انکار می‌کرد. / و گاهی با اهمیتی سرنگهدار می‌گفت: "من از شماها نیستم. من اینجا نخواهم ماند، باید شما را زیر نظر بگیرم، باید نشان‌تان بدهم، باید یاد‌تان بدهم، و بعد خدا نگهدار: به مسکو برای نشر یک مجله! ماهانه سی هزار نفر برای استماع سخن‌رانی‌های من جمع خواهند شد. نام من سرانجام منفجر خواهد شد، و آنگاه وای بر دشمنانم!"

البته سی هزار حاضرین سخن‌رانی، همان سی و پنج هزار پیک خلستاکوف در بازرس هستند، و بسیار محتمل است که اشاره‌ای هم به دوران استادی ناموفق گوگول در دانشگاه سن پترزبورگ شده باشد.

اما نایغه، درحالی‌که هنوز شهرت آینده‌اش را تدارک می‌دید، تقاضای پاداش فوری هم می‌کرد. بطورکلی پیشاپیش پرداختن، کارخوشایندی است، بخصوص در این مناسبت. می‌دانم که فوما جدا "به دایی من اعلام کرد که منتظر اقدام پرشکوهی است، اقدامی که بخاطر آن بدین جهان فرا خوانده شده است. تکمیل‌کاری که او به اصرار نوعی انسان بالدار، که شامگاه بر او ظاهر شده، انجام داده است، یا چیزهایی از این قبیل. رسالت او دقیقاً نوشتن ترکیبی بی‌نهایت دینی دربارهٔ یک نوع روح نجات بخش بود که سراسر جهان را به جنبش می‌افکند و تمام روسیه را به تب و تاب می‌انداخت. وهنگامیکه سراسر روسیه در این تقلا می‌سوخت، او گریزان از شهرت، به صومعه‌ای می‌رفت و شب و روز در غارهای کیف برای سعادت میهن دعا می‌خواند.

اهمیتی که گوگول برای مکاتبات با دوستان قائل بود و منزلتی که برای آن انتظار داشت، مشهور است. او نوشته است: "زمانی می‌رسد که همه چیز روشن خواهد شد... چاپ این کتاب هم برای من و هم برای دیگران ضروری است، و به یک

کلام، اراده، عمومی بدان نیاز دارد. این را قلبم و همچنین فیض شکوهمند الهی به من می‌گوید. "اشاره" ورود به صومعه، به مسافرت گوگول به بیت المقدس مربوط می‌شود. که گوگول در باره آن نوشته است: "در بارگاه خدا برای تمام هموطنانم دعا می‌کنم، حتی یک نفر را فراموش نمی‌کنم."

فوما فومیچ توجه فراوانی به مسأله رعیت دارد. در میان آثار پس از مرگش مقاله مضحکی در باره "اهمیت و طبیعت رعیت روسی" پیدا شده است، و اینکه چگونه باید با او طرف شد. بعلاوه فوما در باره "پیشرفت صنعتی"، "پیمان مقدس دهقان در برابر ارباب" و با احتیاط دوباره مسأله "الکتریکی سازی و تقسیم کار" قلم زده است. این چیزها به سادگی محتوای دو مقاله از کتاب مکاتبات با دوستان گوگول است.

داوری‌های فوما در باره ادبیات، که به دقت با نظریات او در باره "رقص‌های مردم روسیه" پیوند خورده، تقلید مسخره آمیزی است از مقاله‌های گوگول. مثلاً داستایفسکی می‌نویسد: "او گفت پاول اسمینوویچ، من تعجب می‌کنم، این همه ادبا، شعرا، محققین و متفکرین معاصر چه می‌کنند. چرا آنها به ترانه‌هایی که مردم روسیه می‌خوانند، و موسیقی که مردم روسیه با آن می‌رقصند، توجه نمی‌کنند. از همه گذشته، اینهمه پوشکین‌ها، لرمانتوف‌ها، بوروزنوها تا به حال چه کرده‌اند؟ من واقعاً "حیرت می‌کنم. "شمارش" پوشکین‌ها، لرمانتوف‌ها، بوروزنوها" به این ترادف گوگول برمی‌گردد: "شکسپیر، شریدن، مولیر، گوته، شیلر، بومارشه، و حتی لسینگ، رینار و بسیاری نویسندگان درجه دوم قرون گذشته، چیزی عرضه نکرده‌اند که از توجه ما به امر عالی‌تر بگاهد."

داستایفسکی دو عبارت فوق العاده مهم گوگول را به مسخره گرفته است. فوما فریاد می‌زند که: "من این راز را فاش خواهم کرد. من باید شکوهمندترین

گار! انجام دهم! خدا خود مرا فرستاده است تا به تمام جهان گداهای
نفرت انگیزش را نشان دهم."
حال این را با گوگول مقایسه کنید:

و اینک من خدای را بسیار سپاسگزارم که مرا قادر ساخت تا گداهای نفرت -
انگیز را، دستکم تا اندازه‌ای باز شناسم... هیچ نویسنده‌ای تا کنون این
موهبت را نداشته است که زشتی زندگی را چنین روشن ترسیم کند. خودپسندی
عوام الناس را با چنان نیروئی طرح کند که این جنبه گذران و گریزان از نگاه
مردم در پیش روی همه ویران شود.

و این هم عبارت تقلیدی تسمخ‌آمیز دیگری از داستایفسکی:

فوما فریاد می‌زند: "من می‌خواهم عشق بورزم، به انسان عشق بورزم. اما
آنها به من انسان نمی‌دهند، آنها مرا از عشق باز می‌دارند. آنها انسان را از من
دور می‌کنند! بدهید، انسانی بدهید که بتوانم دوست بدارم! این انسان گجاست؟
این آدم گجا پنهان شده است؟ همچون دیوژنس با فانوش، من در سرا سر زندگی
او را می‌جویم و نتوانسته‌ام بیابم، و من تا زمانی که این انسان را نیابم نمی‌توانم
کسی را دوست بدارم. وای بر آنکه مرا دشمن بشریت کرده است! فریاد می‌زنم:
به من انسانی بدهید که بتوانم عشق بورزم، اما آنها فالالئی را بطرفم پرت می‌کنند!
آیا می‌توانم فالالئی را دوست بدارم؟ آیا می‌توانستم عاشق فالالئی بشوم؟ بالاخره
حتی اگر می‌خواستم، می‌توانستم فالالئی را دوست داشته باشم؟ نه. چرا نه؟ زیرا
او فالالئی است. چرا نوع بشر را دوست نمی‌دارم؟ زیرا در روی زمین به هر گجا
که بروید یا فالالئی را می‌بینید، و یا چیزهای خیلی شبیه به او را!"

تقلید مسخره‌آمیز داستایفسکی در این گفتار، لغت بازی کاملاً گوگولی را
برجسته کرده است. اسم فالالئی سنخ است: یک صورتک کلامی گوگولی تلقینی و

معنایی.

حال این را با گوگول مقایسه کنید:

من نمی‌توانم این آدم را در آغوش بگیرم، زیرا او نفرت‌انگیز است، روحش پست است. او خود را با عملی بیشرمانه آلوده است. من این مرد را حتی به راهروی خانه‌ام راه نمی‌دهم، حتی نمی‌خواهم یک هوا را با او استنشاق کنم. باید راهم را گج کنم تا با او برخورد نکنم. من نمی‌توانم با آدمهای پست و فرومایه اختلاط کنم. آیا از من انتظار دارند که همچو آدمی را مثل یک برادر در آغوش بگیرم؟ آخر چطور آدم می‌تواند برادرش را دوست بدارد؟ چگونه می‌توان به مردم عشق ورزید؟ روح می‌خواهد که تنها زیبا را دوست بدارد، اما مردم، مردم چقدر حقیرند و چقدر زیبایی در آنها اندک است! پس آدم چطور می‌تواند دوست بدارد؟

فوما در دهکده استپانچیکوو فریاد می‌زند:

"آه، نه، برای من بارگاه نسازید! برپا ندارید! من نیازی به بنای یادبود ندارم! برای من دردله‌تان بارگاه بسازید، و بیش از آن هیچ چیز لازم نیست، هیچ چیز!"

در وصیتنامه گوگول می‌خوانیم: "دستور می‌دهم برجسد من بارگاه نسازند، حتی نباید به ذهن کسی خطور کند که به این عمل ناشایست برای مسیحیان، دست بزنند... کسی که پس از مرگ من، نفس خود را از زمانی که زنده بودم پاکتر بدارد و تعالی بخشد، نشان خواهد داد که مرادوست دارد و رفیق من بوده است، او تنها بدین وسیله برای من بنای یادبود می‌سازد."

این حقیقت که تقلید مسخره آمیز در دهکده استپانچیکوو به آگاهی ادبی نرسیده است، امری غریب است اما بی سابقه نیست. تقلیدهای مضمونی را می‌توان

بخوبی پنهان کرد. آیا کسی می‌توانست اقتباس‌کنت نولین را، اگر پوشکین خود آن را بیان نکرده بود، دریابد؟ اما هنگامیکه تقلید تا مکشوف است، درک ما از اثر با دریافت نویسنده متفاوت است. در جوهر دهکده^۱ استپانچیکوو، ما با وسوسه^۲ پرسش مهم گوگول، انسان نیک رامی جوئیم. داستایفسکی در برابر صورتک آرمانی گوگول پاسخی آورد که برای خودش عادی شده بود: انسان خوب، همان آدم فرومایه است.

ابلوموویسم پیش از گنچاروف

شخصیت تننتنیکوف از بخش دوم "نفوس مرده" اثر گوگول، نیای بلافصل ایلیا/یلیچ ابلوموف است. هینگامیکه گوگول اندک زمانی پیش از مرگش در سال ۱۸۵۲، دستنوشته‌های خود را سوزاند، هنوز بر روی بخش دوم رمان نفوس مرده کار می‌کرد (بخش‌هایی از آن که در امان مانده بود نخستین بار در سال ۱۸۵۵ به چاپ رسید) و "ابلوموف" گنچاروف در سال ۱۸۵۹ منتشر شد. گوگول هنگام نوشتن بخش دوم نفوس مرده، که نویسنده بزرگ در این زمان آشکارا نقش یک اخلاق‌گرای را داشت، می‌کوشید "وجوه دیگر انسان روسی" را نشان دهد، یعنی آن جنبه‌هایی که در بخش اول رمان ناشناخته مانده بود. گوگول در بخش اول رمان، شکل واژگونه قیافه‌شناسی‌های حقیقی و انحراف اخلاقی طبیعت انسان روسی را در تصویرهای برجسته چپچیکوف، مانیلوف، سوباکویچ، نوزدریوف، پلیوشکین و دیگران، "به پیش چشم ملت" کشاند. اینک به بخش دوم "شعر"

خود، شخصیت‌هایی وارد می‌کند که نومیدی و افسردگی طبیعت آنها کمتر است. اما گوگول حتی در این شخصیت‌ها، کژدیسگی و معایب را، مانند پیش، به‌کار می‌برد، با این تفاوت که در اینجا کژدیسگی‌ها در جهت عکس است.

این شخصیت‌های نو به محیطی آموزش‌یافته تعلق دارند و با گرایش‌های فکری بیگانه نیستند. آنها نمونه‌ء کامل روشنفکران آن روزگارند، یعنی اشراف زمین‌داری که در بهترین مدارس و دانشگاه‌ها درس خوانده‌اند. انحراف آنها شامل آن ناتوانی عمیقی است که سپس، به پاس ژرف‌نگری گنچاروف و دیدگاه تحلیلی دوبروولیوویف، "ابلوموویسم" شناخته شد. در شخصیت‌هایی نظیر تنتتینیکوف، مردمی می‌بینیم خموده و سترون، افرادی که اداره‌ء زندگیشان را از دست داده‌اند، و بی‌نصیب از نیروی اراده، زندگی شلخته‌ای را می‌گذرانند. به‌نظر گوگول، بدبختی کامل تنتتینیکوف در این حقیقت نهفته بود که مرگ مربی ایدآل او، الکساندر پتروویچ هوسبار، هنگامی رخ داد که تنتتینیکوف هنوز به‌آخرین مرحله‌ء شکل‌گیری خود، یعنی زمانی که جوانان نقش قاطعی می‌یابند و شخصیت کاملی می‌پذیرند، نرسیده بود. آندره تنتتینیکوف یک روسی نوعی هوشمند و با مقاصد عالی است. ویژگی‌های خصلتی چنین سرشت‌هایی، استعداد، خودپسندی و انفعال آنهاست. تلقین‌های سودمند، آموزش و راهنمایی، باید در دسترس آنها باشد. آنها در زندگی، ناتوان از رهگشایی و اعمال اراده‌ء خویشند. برای بیدار سازی، راهنمایی و برانگیختن آنها، مدرسه‌ای اختصاصی و آموزگاری نادر لازم است. به‌عبارت دیگر آنها جوانی خود را باید در شرایطی خاص و بسیار گرم و مهرآمیز بگذرانند. یک روسی خوب، در فقدان این شرایط، سقوط می‌کند و تنبل و خموده می‌شود. و این همان بلائی است که بر سر تنتتینیکوف، این "بطل زندگی" نوعی آمد. مجله‌ء تنتتینیکوف با این عبارت پایان گرفت: "خواننده از این مجله

درمی‌یابد که آندره ایوانوویچ تنتنیکوف به خانواده‌ای از مردم تعلق دارد. خانواده‌هایی که در روسیه بسیارند، و نام‌هایی نظیر بیگاره، دست‌وپا چلفتی، تن‌پرور، تنبل و مانند آنها دارند. این‌که این آدم‌ها با چنین خصلت‌هایی زاده می‌شوند و یا این شخصیت‌ها بعداً پرورش می‌یابند، پرسشی است که همواره باید بدان اندیشید، اما فکر می‌کنم که بهتر باشد بجای پاسخگوئی، داستان کودکی و تحصیلات آندره ایوانوویچ را نقل کنیم. "و اگرچه گوگل خود چنین تصویری نپرداخت، اما در اینجا منطقاً می‌توان داستانی نظیر نوشته گنچاروف در قطعه "رویای ابلوموف"، به تصور آورد.

تنتنیکوف، زمین‌داری خود را با تخفیف بیگاری آغاز کرد، یعنی با کاهش مدت کار رعایا برای او، و افزایش ساعات بهره‌وری کار برای خودشان، اما در این اقدام او از "اونگین" پوشکین، کمی عقب بود، می‌دانیم که اونگین بیگاری را کاملاً کنار گذاشت و در عوض مزدوری آزاد را رایج کرد. باید پذیرفت که الکساندر پتروویچ، آموزگار ایدآل گوگل، با گرایش‌های ایدئولوژیک میانه‌ای نداشت و آن نگرش منفی به نظام رعیتی، که بهترین اذهان دهه ۱۸۲۰ را فرا گرفته بود، با وظایف خود نیامیخته بود. می‌دانیم که دو دوست تنتنیکوف او را به نوعی انجمن کشاندند که هدفش "شادمان ساختن تمام سوع بشر" بود. تنتنیکوف موفق شد که به موقع از این انجمن کناره‌گیری کند. اما با وجود این، یکبار که در حومه شهر به کالسکه‌ای برخورد که به سوی ایوان خانه او پیش می‌راند، و مرد نظامی بسیار خوش اندام دیگری را دید که با سرعت و مهارت از کالسکه بیرون می‌جهید، قلبش به یکباره به تپش افتاد. تنتنیکوف، پاول چیچیکوف را تقریباً "به عنوان" "مأمور رسمی دولت" برای رسیدگی به این انجمن تلقی نمود.

انجمن مورد نظر گوگل هیچ پایه‌ای ندارد و با واقعیات زمان سازگار نیست،

مربی ایدآل او الکساندر پتروویچ نیز مانند مدرسهٔ عظیمش که در آن اذهان طبقه‌ای بالاتر صیقل می‌یابد و شخصیت‌های "شهروندان سرزمین آنها" شکل می‌گیرد، همگی بی‌پایه است. با این همه آندره تنتنیکوف، هرگز خیالی نیست. سیمای او به تمامی از زندگی گرفته شده. گوگل طبع انفعالی افراد این سنخ را به درستی شناخت، و سپس گنچاروف صرفاً روانشناسی تنبلی و رخوت روسی تحصیل کرده را به تفصیل مورد تحلیل قرارداد و آن را به کمال رساند، او کسی است که می‌تواند در سطحی والا بیاندهد، بی‌آنکه کاری انجام دهد، یا بدان جهت، لیاقت انجام کاری را داشته باشد.

پاول چیچیکوف انسانی پر تحرک، خستگی ناپذیر، پر تکاپو، و در پی‌گیری هدفهای سخت کوش است، او نقیض کامل آندره تنتنیکوف تنبل و بی‌مصرف است. گریزی از این اندیشه نیست که: اگر می‌توانستیم ذهن فعال، همت والا و نیروی پاول چیچیکوف را به آندره تنتنیکوف بدهیم، و اگر فرضاً آموزش و اندیشه‌های پندارگرایانه آندره تنتنیکوف را به پاول چیچیکوف می‌دادیم، حال تصویرهای کاملاً متفاوتی از اخلاق روسی و زندگی اجتماعی داشتیم. گوگل دقیقاً رویای چنین روسیهٔ باز ساخته‌ای را می‌پروراند، او می‌پنداشت که به نیروی پیمان اخلاقی و ترسیم هنری‌اش می‌تواند چیچیکوف‌ها را جامعهٔ اشراف بیوشاند و به پیکر بی‌جان تنتنیکوف‌ها روح بدمد.

واقعیت‌گرایی تولستوی و تکامل آن

از : لیدیا اپولسکایا

لئو تولستوی در سراسر شصت سال زندگی ادبی خود واقعیت‌گرایی پا بر جا بود. هرچند واقعیت‌گرایی وی، از نخستین داستانهای کوتاه زندگینامه‌وارش گرفته تا رستاخیز، حاجی مراد و جسد زنده، پیچیده‌ترین روند تکاملی را طی کرده که مشخصه‌های آن انفجارهای عاطفی، تجدید نظرهای جدی و مؤثر و طرد نوشته‌های گذشته است.

خالق حماسه «جنگ و صلح»، از جنبه‌های بسیاری با نویسنده «نخستین تریلوژی»، قصه‌های مربوط به جنگ و حتی قزاق‌ها تفاوت بسیار دارد. در آثار اولیه تولستوی، "دیالکتیک روح" مقدم بر همه چیز است ولی در جنگ و صلح بافت حماسی زندگی مردم در شکل دادن شخصیت و سرنوشت‌ها بر سایر چیزها برتری دارد. آنناکارنینا، در تحول واقع‌گرایی تولستوی صحنه تازه‌ای را نشان میدهد. هسته مرکزی در این رمان تضادهای شخصی و اجتماعی است. روایت به جای

حماسی بودن، موجز و دراماتیک است. سبک رمان به‌طرز گسترده‌ای تحت تأثیر تجربهٔ زیبایی‌شناسی و هنرمندانه‌ای است که نویسنده از نخستین سالهای ۱۸۷۰ به سبب نوشتن داستانهای کودکان، در ابجاز و ساده‌نویسی پیدا کرده است.

آثار تولستوی در تمام دورهٔ زندگی نویسنده یکسان نیست. در آغاز دههٔ ۱۸۸۰، با مرور در آثارش، به دو سبک متفاوت و قابل توجه بر میخوریم: یکی حکایت‌های تحلیلی و دیگری افسانه‌های عامیانهٔ مثل گونه. تولستوی در نخستین سالهای ۱۸۹۰ از نوشتن حکایت‌های تحلیلی فراتر می‌رود و با آفریدن رستاخیز، دایرة‌المعارفی از زندگی مردم روسیه در پایان قرن نوزدهم پدید می‌آورد. سرانجام، در دههٔ آخر زندگی نویسنده، در شاهکارهایی چون سرگذشت حاجی مراد و نمایشنامهٔ جسد زنده دو سبک متفاوت با هم ترکیب میشود.

اگر همین تکامل پویا و دیوانه‌وار شیوهٔ هنرمندانهٔ تولستوی را به حساب آوریم، سهم وی را در تحول واقعیت‌گرایی ادبیات روسی تثبیت کرده‌ایم. در آستانهٔ دههٔ ۹۰، او بار دیگر آثار خود را ارزیابی کرد که سرانجام روند بسیاری از نظریات زیبایی‌شناسانه، اخلاقی و اجتماعی در آن متبلور گردید.

خصیصهٔ بارز واقعیت‌گرایی تولستوی در سالهای آخر عمر، نفوذ هر چه بیشتر در تحلیل اجتماعی است. وی در ۱۹۰۶ چنین نوشت:

من از بیست و پنج سال پیش به اینطرف که تجارب حاصله چشمانم را به معنا و منظور زندگی حقیقی باز کرد و در نتیجه به تمام گراهِت‌های بیرحمانهٔ زندگی طبقهٔ ثروتمندی که ما هستیم آگاهی یافتیم و اینکه ما رفاه مادی و وضع ظاهری و احمقانهٔ خود را بر رنج، حقارت و پستی برادرانمان بنیان می‌نهیم، از اینرو سخت از زندگی وحشیگرانهٔ چنین آدمهایی مبہوت و وحشت‌زده

شده‌ام. (۱)

لبه انتقاد او که بیشتر طنزآلود است، شکل اعتراضی آشکار و بی‌پرده به خود می‌گیرد. تغییر شیوه آفرینش تولستوی در دومسیر متفاوت است. نخست تمایلی است برای رسیدن به ریشه مسئله، در جستجوی حقیقت اخلاقی و اجتماعی که آنرا "هوشیارانه‌ترین واقعیت‌گرایی تولستوی" نامیده‌اند. درثانی کوششی است تا زندگی اخلاقی خیالی را به عنوان یک زندگی واقعی، جانشین شرارت‌ها و بی‌عدالتی‌های موجود کند. تولستوی علاوه بر این داستانهای واقعیت‌گرایانه، افسانه‌ها، تمثیل‌ها و مثل‌هایی نوشته که به طور درخشان منجر به چند آثار واقعیت‌گرایانه‌او گشته و سرانجام به پایانی انجیل وار خاتمه یافته است.

شاخص این دوره پایان عمر، فقدان اسفار اعلاترین دستیابی‌های واقعیت-گرایانه‌او است.

تولستوی درباره بی‌عدالتی زندگانی افراد، حقیقت بیرحمانه‌ای را آشکار کرد که تمام دنیا را تکان داد. وعظ و خطابه‌های او ادهان و شعور مردم را به هیجان آورد. با اینحال، حتی در منقاع‌کردن خود و موفق ساختن نسل‌هایی که می‌توانستند در سایه زیباترین اوتوپیاها بشریت را نجات دهند، دچار شکست گردید.

هسته اصلی تمام آنچه تولستوی در آغاز دهه هشتاد به قلم آورد، داستان مرگ ایوان ایلچ بود. این اثر خطوط اصلی واقعیت‌گرایی تولستوی را در دوره بعد مجسم می‌سازد. مرگ ایوان ایلچ نشان می‌دهد که در تولستوی آغاز و تولستوی دوره بعد چه چیزهایی متحد و چه چیزهایی مجزا شده است، و اینکه چرا تولستوی دوره بعد با سایر نویسندگان واقعیت‌گرای زمان خود فرق دارد.

تدبیر دست آموز تولستوی بوته‌ای است که در آن انسان به آزمایش گذاشته می‌شود. در داستان کودکی او می‌خواهد ارزش شخصیت‌های داستان را بیازماید.

از اینرو رفتار آنان را در برابر تابوت مادرشان بررسی میکند. در قزاق‌ها و حکایت‌های سواستپول، شخصیت‌ها بر اثر مرگی که از جنگ ناشی میگردد، در بوته آزمایش قرار میگیرند. در جنگ و صلح مرگ بر ضد رویدادهای لحظه‌ای سخن میگوید. در آن‌کارنینا نیز که مربوط به زندگی خصوصی مردم در دوره خاصی از تحول جامعه روسی است باز هم مرگ جای زیادی را اشغال میکند.

در مرگ ایوان ایلیچ این مضمون همواره وجود دارد اما بسیار فشرده و موجز است. تمام این داستان بر یک حادثه تنها، یعنی مرگ عذاب‌دهنده ایوان ایلیچ گلوله‌بین متمرکز است.

خصیصه بارز سبک روایتی تولستوی در دوره بعد، ایجاز در کلام، جامعیت و تمرکز بر اصل است.

مرگ ایوان ایلیچ منشوری اصلی است که نویسنده از درون آن به شناخت و انعکاس دنیا یعنی تحلیل روانشناسانه دست می‌یابد.

بدینگونه در داستانهایی که از آغاز دهه ۱۸۸۰ نوشته، "دیالکتیک روح" وسیله‌ایست برای تصویر کردن هنرمندانه. با اینوجود دنیای درونی شخصیت‌های تولستوی در دوره بعد متفاوت‌تر، هیجان‌انگیزتر و فاجعه‌آمیزتر است. شکلهای بررسی روانشناسانه نیز پایه‌های این دگرگونی‌ها تغییر می‌یابند.

تولستوی همواره به برخورد انسان با محیط اطرافش علاقه نشان میدهد. معمولاً "بهترین قهرمانانش به مقام اجتماعی خود بی‌اعتنایی میکنند، میکوشند تا محدودیت‌های تنگ آزادی را در هم شکنند و با مردم عادی تماس‌هایی حاصل کنند. تولستوی دوره بعد تمام توجه خود را بر یک جنبه این جریان متمرکز میکند، یعنی بازآفرینی نماینده طبقه‌های مرفهی که نسبت به بیعدالتی اجتماعی، فساد اخلاقی و نادرستی محیط خود آگاهی حاصل میکنند و به تصفیه خود می‌پردازند.

نویسنده متقاعد شده بود که هر فرد از طبقه‌های فرمانروا، چه ایوان ایلچ کارمند، چه بر خونف‌بازرگان و چه نخلیو دوف بزرگ زاده، از همان لحظه که به اشتباه زندگیشان پی بردند اگر میخواستند میتوانند زندگی راستینی را پی‌ریزی‌کنند. خصیصه آثار نخستین تولستوی پیشرفتی است که کم به کم به اوج میرسد و در خدمت آنست تا صفات مشخص شخصیت‌ها را به درستی آشکار کند. پس از آن طرح‌های فرعی نیز گسترش می‌یابند تا خصلت‌های فردی را به نحو گستاخانه‌ای روشن سازند. محیط اجتماعی زمینه‌ای است که تنها خصیصه مشخص پیدایش شخصیت‌ها را بیان میکند و جلا میدهد.

در آثار تولستوی دوره بعد، این موقعیت اجتماعی و کشمکش‌های آنست که بر سایر مسائل برتری دارد. تناقض‌های محیط در شکنجه‌ها و عذاب قهرمانانی مانند نخلیو دوف و ماسلووا تجلی مییابد، که در تمام داستانهای دهه ۱۸۸۰ و رستاخیز نیز مشهود است. در ضمن، این رمان حاوی عبارت‌های بیشماری است که به ویژه مستقل از طرح، تحلیل‌های اجتماعی مستقیمی به دست میدهد و به همین دلیل، ستایش‌چخوف را برانگیخته است.

شخصیت‌هایی که تولستوی دوره بعد تصویر میکند مردمی معمولی و پیش پا افتاده‌اند. تنها در پایان کار نویسندگی خود، در سالهای اندکی پیش‌و طی نخستین انقلاب است که بار دیگر شخصیت‌های برجسته‌ای چون پرنس کازاتسکی در با با سرگیوس، حاجی مراد و انقلابی‌هایی در رستاخیز و داستانهای خدا و انسان و برای چه؟ می‌آفریند.

ایوان ایلچ گالوین، پوزدنیشف، برخونوف و نخلیو دوف مردمی معمولی هستند که نویسنده بر معمولی نشان دادن آنان تأکید دارد. از همان آغاز داستان مرگ ایوان ایلچ، تولستوی ما را آگاه میکند که این داستان زندگی و مرگ آدمی بسیار

معمولی است، از آن نوع آدم‌ها که همه جا و در هر زمان و مکانی میتوان یافت. نویسنده این آدم معمولی را بر میگیرند و در موقعیتی فاجعه‌آمیز حادثه‌وار و "استثنایی" میگذارد. ایوان ایلچ از درد سرطان که بر اثر صدمه‌ای ناچیز و حادثه‌وار بر او حادث شده، میمیرد. برخونوف در داستان ارباب و انسان به دام طوفان گرفتار می‌آید و از سرما یخ میزند. پوزدنیشف زنش را میکشد چون گمان میکند که با دیگری رابطه دارد. در رستاخیز پرنس نخلیودوف تنها پس از آنکه در دادگاه به دختری بر میخورد که در ایام جوانی به او تجاوز کرده، در زندگی خود دگرگونی‌هایی ایجاد میکند. و اپیزود داستان پس از مجلس رقص نیز بدینگونه است.

تولستوی دوره بعد شخصیت‌های آثارش را در موقعیت‌های استثنایی قرار میدهد و این کار برای منظور وی اهمیتی اساسی دارد، چون این شخصیت‌ها را وادار میسازد تا خود را از نادرستی زندگانیهای سابق خود رهایی دهند. در زیر بنای تمام آثار دوره بعدی تولستوی، کشمکش اخلاقی - اجتماعی بسیار زیرکانه‌ای وجود دارد که برای شور و هیجان دراماتیکی آنها به کار میرود. توجه مداوم تولستوی به پویایی‌های انسان و دنیای درونی، درکارهای بعدی وی به نمایش تصفیه قهرمان بدل میگردد. و برای اینکه به چنین حاصلی دست یابد نیاز به حضور بلا یا فاجعه‌ای دارد، و این فاجعه برای نوشته‌هایش ساختی الزامی است. این بلا یا فاجعه بیداری و هشیاری شخصیت را موجب میگردد و گرچه سخت درد آور و پایدار است لکن سرانجام به تنویر فرد منجر میگردد. هرچه که پیش از این فاجعه یا مصیبت رن میدهد در نظر نویسنده فاقد اهمیت است و معمولاً "فشرده‌ایست از دیدگاه نویسنده، چون تمام توجه وی بر تغییر بزرگ عاطفی قهرمان، محکومیت زندگی پیشین و به طور کلی قطع رابطه با محیط اجتماعی او است."

همانگونه که در آثار دوره بعدی تولستوی می بینیم، خط سیر مرگ ایوان ایلچ نتیجه تحول منطقی قضایا نیست. داستان با تأثیری که مرگ ایوان ایلچ بر همکارانش گذاشته، یعنی از پایان واقعه آغاز میگردد. آغاز داستان سونات کرویتسر اعتراف مردی زن باز است و تنها پس از این اعتراف، نویسنده چون و چراهای آنرا تجزیه و تحلیل میکند. مدخل داستان رستاخیز صحنه دادگاه است و بعد از خاتمه محاکمه، نویسنده به ما میگوید که ماسلووا، و نخلیودوف چرا به آنجا آمده اند. این ساخت نگارش، خصیصه کار تولستوی در دوره بعد است. رمان نویس با دگرگون ساختن صحنه های رویداد، پیشدستی کردن در بازگویی نتیجه داستان، ترازنامه هول انگیز گذشته قهرمانان را در برابر چشمان خواننده می آورد. *

شیوه نگارش در مرگ ایوان ایلچ، تمامی بر تضادها نهاده شده است. افرادی چون پیوتر ایوانوویچ و پراسکویا فیودورونای، راحت طلب و فاسد در برابر ایوان ایلچ که از خیانت و دورویی اطرافیان خود و همچنین روحیه خویش عذاب میکشد و گراسیم، تنها فردی که از بیماری اربابش صمیمانه رنج میبرد. عذاب مرگ در برابر نگرش ریاکارانه و سنگدلانه ایست که همگی بر محور بیماری و مرگ ایوان ایلچ میگردد. در حقیقت هرگونه توصیفی از شخصیت های داستان در تضاد با یکدیگرند.

دختر ایوان ایلچ آمد تو. سراپا سیاه پوشیده بود. اندام بسیار رعنائش در لباس عزا باز هم رعنائتر جلوه میکرد، اندامی که باعث میشد اینهمه رنج و عذاب بگشود. (۲)

تولستوی دوره بعد گرچه همان استاد "دیالکتیک روح" باقی میماند لکن بسا چیزهای تازه دیگر نیز به این تحلیل روانی خود میافزاید. در اینجا جزئیات دقیقی که برای بازسازی گستره عاطفی به کار میرفت، جای خود را به توصیف لحظه های بنیادی و صحنه های روانشناسانه میدهد تا خواننده

بتواند محتوی بنیادی داستان، قدرت آن و نتیجه احتمالش را قضاوت کند. به همین سبب، تحلیل روانشناسانه تولستوی دوره بعد موجزتر و دراماتیک تر است. همه چیز بر پیشرفت اوج گیرنده یک احساس بنیادی متمرکز است، که به تصفیه قهرمان منجر میگردد. از اینرو تک گویی های درونی ایوان ایلچ در لحظه دراماتیک، وقتی که همه چیز در درون و گرداگرد وی با بیداری کامل او به وضوح میدرخشد، هر دو محیط، چه درون و بیرون قهرمان، به طرز گسترده ای منطقی و دراماتیک است. عامل مسلط تغییر ناگهانی، اندیشه و حس نیست بلکه منطقی آهنبین است. نویسنده بازتاب های از درد به خودپیچیدن ایوان ایلچ را با عبارتی که بوی کسب و کار میدهد، قطع میکند.

به ناگاه وضع موجود به شکل کاملاً مختلفی در نظرش مجسم شد.

شروع کرد به توضیح دادن (۳)

یکنواختی ظاهری اندیشه ها، عواطف و احساسات ایوان ایلچ به عمد مورد تأکید قرار گرفته، زیرا در برابر این زمینه یکنواخت، در درک وی نسبت به زندگی دگرگونی هایی پدید می آید تا راه درست زندگی را از نادرستی به روشنی تشخیص دهد.

"و. وینوگرادوف"، در نوشته مشهورش، "زبان تولستوی"، سه شکل تک گویی درونی او را طبقه بندی کرده است: دهنی، مکالمه ای و منطقی (۴) شکل دهنی بیشتر به دوره نخستین کارهای تولستوی اختصاص دارد و شکلهای مکالمه ای و منطقی منحصر به آثار بعدی او هستند.

در طوفانهای عاطفی آثار بعدی تولستوی، حالت روانشناسانه شکستناپذیر و پابرجای شخصیت های او موج میزند، و این مورد به طور طبیعی از راه مکالمه انتقال

می‌یابد. در مرگ ایوان ایلچ، تمام تک‌گویی‌های درونی عملاً "تک‌گویی‌های نهان و آشکاری هستند مشتمل بر پرسش‌های غمگانه‌ای که قهرمان داستان از خود میکند، کوششی تا به آنها پاسخ دهد و فراتر از اینها، پرسش‌های غیر قابل جواب دادن که به تدریج رو به تزاید می‌گذارند. در این حالت ساخت‌های استعهامی و شگفت‌آور از روایت ساده پیشی می‌گیرد:

زمانی نور و روشنایی وجود داشت، اما اکنون رفته رفته ظلمت و تاریکی فرا میرسد. زمانی در اینجا بودم و حال بایستی به آنجا بروم. راستی به کجا می‌روم؟ ولی حالا میدانم که به آنجا می‌روم. به کجا؟ من نخواهم بود، پس چه خواهد بود؟ هیچ چیز نخواهد بود. خوب، وقتی من دیگر اینجا نباشم، در کجا خواهم بود؟ در آغوش مرگ؟ نه، نمی‌خواهم.

یا:

مرگ نزدیک است ولی من به فکر معالجهٔ آپاندیس هستم، این آپاندیس نیست بلکه مرگ است. راستی مرگ است؟ و صدایی درونی به او پاسخ میدهد: آری، این مرگ است.

و باز:

این عذاب‌ها برای چیست؟

و صدا پاسخ میدهد:

هیچ دلیل خاصی ندارد. (۵)

برای نقل سرگذشت فردی که به تدریج بر حقیقت آگاه میگردد، به این شکل

تک گویی های منطقی نیاز فراوان است . در مرگ ایوان ایلیچ ، سونات کرویتسر ، و رستاخیز ، چنین مواردی را زیاد می بینیم .

ولی از آنجا که تولستوی دوره بعد به وارد آوردن بلا یا فاجعه بر سر قهرمان و تطهیر وی علاقه بسیار دارد ، تصویر روانشناسانه راه یک یا دو شخصیت داستان محدود میکند . از سوی دیگر به جای تحلیل جزئیات ، این دو شخصیت را به کار میگیرد و اجمالا " به روانشناسی آنان میپردازد ، در نتیجه تفاوت کلی بین فکر یا احساس شخص و آنچه را که نشان میدهد ، آشکار میسازد .

در مرگ ایوان ایلیچ ، مکالمه عواطف ، مکالمه ای بهان نشدنی است (شکل مورد علاقه تولستوی) که به تنهایی آورده شده تا نادرستی پیرامون قهرمان داستان را به نمایش درآورد . همه اطرافیان ، به انضمام قهرمان داستان دروغ میگویند ، زیرا دست کشیدن از نادرستی عادی و قراردادی را مشکل یافته اند . نویسندگان نگاهها و اشاره ها و حرکات آنان را با هم درآمیخته تا نادرستی و خیانتی را که در گفتار نمیکنند و با بیان غیر قابل توصیف است در رفتارشان نشان دهد .

نویسنده برای تصویر جامعه ای که هر فرد آن صورتی بر چهره دارد ، تنها گوناگونی صورتک های متعدد را به ما نمی نمایاند ، بلکه آنچه را که تمام آنان در آن سهیم هستند و از یکدیگر پنهان می کنند ، به نمایش میگذارد . شخصیت ها زندگی نمی کنند ، احساس نمی کنند و عملی انجام نمیدهند بلکه صرفا " در تمام این موارد تنها " وانمود " می کنند که زندگی میکنند ، که احساس میکنند ، که عملی انجام میدهند . در سراسر داستان مرگ ایوان ایلیچ این یکپارچگی نادرستی و خیانت و این " وانمود کردن " ، با توصیف صورتک " تظاهر " که اغلب جانشین شخصیت سازی تکمیل کننده آنست ، پیوسته و گستاخانه آشکار است .

عذاب ایوان ایلیچ تنها در گفتگو با مستخدمش گراسیم تسکین مییابد . او تنها

فردی است در میان این جمع مزور که دروغ نمیگوید و ایوان ایلچ را به دروغ گویی وادار نمیسازد. گراسیم با وجود قدرت بدنی، چابکی و خوش بینی، حرمت اربابش را نگهمیدارد، نکته اینجا است که در تمام آثار تولستوی این مردم معمولی هستند که از اشراف برترند، و در آثار بعدی، وی به مراتب این عقیده را تکرار میکند که تنها مردم معمولی نسبت به زندگی نگرشی بی آلاش و طبیعی توأم با مسائل اخلاقی دارند و این کیفیتی است که نخبگان هیچگاه قادر به فراچنگ آوردن آن نیستند. در مرگ ایوان ایلچ، خلاف رستاخیز، نویسنده چیزی را به صراحت بیان نمیکند. او ترجیح میدهد تا قهرمانانش خود به نقطه نظرهای اشتباه آمیز و خطاهای سراسر زندگی گذشته شان پی ببرند. روایت فشرده^۶ نویسنده به طور مداوم به تک – گویی های درونی و گفتگوها راه میدهد و بافت داستان را بدینگونه تکمیل میکند. اشاره های نویسنده، بیشتر در ماهیت اشاره های صحنه ای، اینجا و آنجا داستان را قطع میکند تا رفتار و کردار شخصیت های نمایش را بیان کند. ورود زن و دختر ایوان ایلچ، پزشکی که دارو تجویز میکند، مستخدمی که چای می آورد، افرادی که برای عرض تسلیم می آیند و شبیه آنان. خصیصه^۷ سبک نگارش تولستوی در دوره بعد، شکل ساده، صریح و هنرمندانه^۸ او است.

انگار به ته دره میرفتم، در حالیکه تصور میکردم به بالای تپه

میروم. (۶)

ایوان ایلچ چنین می پندارد و به زودی زندگی خود را به سنگی تشبیه میکند که با گردآوری نیروی حرکت آنی به پایین می غلتد. نومیدی وی را میتوان از این مقایسه درک کرد:

او به مانند یک زندانی محکوم به اعمال شاقه در دستهای جلا

تقلا میکرد و میدانست که راه گریزی ندارد. (۷)
 نمونه‌های مقایسه‌ای از این دست را در داستان بلند مرگ‌ایوان ایلیچ بسیار
 میتوان یافت.

صفت‌هایی که در مرگ ایوان ایلیچ به کار رفته از نوع ساده‌ترین و معمولی‌ترین
 صفت‌ها است. نویسنده، به جای مترادف آوردن یک واژه ترجیح میدهد که همان
 واژه را چندین بار تکرار کند. این استفاده مکرر از صفت‌های یکسان تأثیر هنری را
 بیشتر تقویت میکند و برداشتی است که تولستوی سخت به آن عشق می‌ورزد:

مراسم عروسی و نخستین ایام زندگی زناشویی با ناز و نوازشهای
 همسر زیبا، با میل تازه، ظروف تازه، بستر تازه، بسیار خوش
 گذشت تا آبستنی زنش. از آن پس ایوان ایلیچ رفته‌رفته به این
 فکر افتاد که ازدواج نه تنها آن جنبه زندگانی خوش و مطبوع و
 شادمانه و همیشه شرافتمندانه و مورد تأیید اجتماع را که ایوان
 ایلیچ لایق و شایسته معاشرت میدانست مختل نمیسازد، بلکه
 آنرا تقویت میکند. اما... از همان ماههای اول آبستنی همسرش
 چیزی تازه، نامطبوع، دشوار و نامعقول پدید آمد که هرگز انتظار
 آن نمی‌رفت و به هیچوجه خلاصی از آن میسر نبود. (۸)

واژه‌های خوش، مطبوع، شادمانه و شرافتمندانه بارها و بارها تکرار می‌شوند
 (تا برسانند که ایوان ایلیچ تا چه اندازه به زنده ماندن امیدوار بوده)، تا
 وضع بدو ترسناک موجود را عمیق‌تر سازند و وقتی:

میدید که تمام اطرافیان‌ش جریان وحشتناک و حماقت مردنش را
 تا درجه حادثه نامطبوع و تصادفی و گاهی تا سطح رفتار زنده‌ای
 شبیه به رفتار مردی که هنگام ورود به اتاق پذیرایی بوی نفرت

انگیزی از خود منتشر میسازد - پست و کوچک ساخته اند . . . و آن شایستگی را که وی در سراسر عمر برای به دست آوردنش وقت صرف کرده است. (۹)

یکی از اختلاف های اساسی بین آثار نخستین و آثار بعدی تولستوی، وظیفه اجتماعی معین و روشن در قبال جزئیات هنری است.

نخست جزئیات زندگی روزمره زیاد مورد علاقه نویسنده نیست و تنها برای تعیین وضع اجتماعی قهرمان به کار میرود، از اینرو شخصیت اطرافیان ایوان ایلچ را بسیار معمولی تصویر میکند. آپارتمان جدید "در همان وضعی بود که در خانه تمام کسانی که چندان ثروتمند نیستند، ولی میخواهند شبیه ثروتمندان باشند." (۱۰) بنابراین نیازی نیست که از این شخص توصیفی درونی یا والاتر بشود، چون عنصری است که برای الگوی کلی اثر اهمیت چندانی ندارد.

ولی نویسنده در رستاخیز و به ویژه در حاجی مراد این اصل را کمی تغییر میدهد. در رمان رستاخیز، کاری به کار ظاهر افراد، حتی قهرمان اصلی نخلیودوف ندارد و بیشتر به تصویر کردن لباسها و اتاقهای اشراف میپردازد و در عوض رنج بسیار میکشد تا خصلت های فردی تمام زنان زندانی و روستائیان، و نیز، قهرمانش کاتیوشا ماسلوا را تصویر کند. زیرا نویسنده نخبگان را در ردیف مردم نمیاورد بلکه عقیده دارد آنها نجیب زادگانی هستند که تنها هنگامی ارزش توصیف دارند که وجدان شان تحریک شود و نسبت به اشتباه زندگیشان آگاهی پیدا کنند.

آخرین کوشش مستمر تولستوی در حاجی مراد است که بار دیگر تصویر رنگینی بر زمینه واقعیت گرایی نخستینش می آفریند، تنها این بار اثر خود را با کشف مسائل اجتماعی ادغام میکند.

خصایص بارز واقعیت گرایی تولستوی در دوره بعد، به ویژه هنگامی آشکار

میشود که با پدیده ادبی شبیه آن مقایسه‌اش کنیم. از اینرو معاصران تولستوی مرگ ایوان ایلیچ را با داستان مبهم چخوف مقایسه کرده‌اند که چندین سال بعد نوشته شده است. تنها نویسنده پرفردتری چون چخوف جرئت داشته که طرح مرگ ایوان ایلیچ را بار دیگر با چند فرق جزئی بازسازی کند و با اینوجود اثری پدید آورد که نه تنها اصالتی عمیق را داراست بلکه به معیاری تکدیپ تولستوی، نیز هست.

در این دو داستان، طرح و تقسیم شخصیت‌های داستان به طرز گسترده‌ای با هم جور در می‌آیند. در داستان تولستوی مردی در حال احتضار ثمره زندگی خود را دوره میکند، در داستان چخوف، دانشمندی مشهور در بستر مرگ همین حال را دارد. در هر دو موقعیت زن بی روحی وجود دارد که با شوهرش کاملاً "بیگانه‌است"، دختری است که با همه چیز احساس غریبی میکند و بیشتر دلبسته نامردش است تا پدرش، و در هر دو داستان شخصیت‌های ثانی اسامی آلمانی دارند: شبک، شوارتس و گنه‌گر، که در سازمانهای اداری آن زمان مرسوم بوده است.

با اینوجود، این دو داستان از نظر محتوی، عقیده و طرح هنری به طور کامل با یکدیگر فرق دارند. در داستان تولستوی این گراسیم است که بر قهرمان بیوا دل میسوزاند. در داستان چخوف کاتیا دختر خوانده قهرمان است که خود نیز در سرگردانی به سر می‌برد و این چیزی است که اهمیت اساسی دارد. "شک‌گرایی" چخوف برعکس "صداقت روستایی وار" تولستوی است که به نحو گسترده‌ای معقول و درست به نظر می‌آید. اشتباهات تولستوی درباره آرای روستائیان از مشاهدات خود او است. ولی ایمان تولستوی به عناصر و نیروهای اخلاقی - اجتماعی مردم از نظر تاریخی و انسانی حائز اهمیت است. چخوف پس از دیدار بندی‌ها و بازدید از روستاهای قحطی زده روس و مشاهده زندگی روستایی مجاور خانه‌اش در ملیخووو

در داستان زندگی من چنین مینویسد:

دهقانی که پشت گاواهن نشسته بود اگر چه در نظرم مثل حیوان
بیشعوری می آمد و با خوردن عرق احمق تر جلوه میکرد، ولی با
این وصف احساس میکردم که اگر انسان به او نزدیک شود
می فهمد که در این روستائی چیزی سودمند و پر اهمیت وجود
دارد که مثلاً "حتی در وجود امثال ماشا و دگتر دیده نخواهد
شد. و آن اینکه دهقان نامبرده ایمان قطعی داشت که اساسی ترین
چیزها در روی زمین واقعیت است. و رستگاری او و تمام مردم
بسته به این واقعیت است. از اینرو به عدالت و راستی بیشتر از
هر چیز بر روی زمین عشق می ورزید. (۱۱)

به احتمال تولستوی نیز چنین می پنداشته است.

ولی هنگام نوشتن داستان مبهم، خود چخوف هنوز به این نتیجه نرسیده
بود و آنچه در نظرش بیشتر اهمیت داشت عدم دخالت نویسنده در داستان
بود چون با قضاوت نویسنده سخت مخالفت می ورزید. علیرغم تولستوی در دوره
بعد که نه تنها پرسش را مطرح میکرد بلکه پاسخ پرسش را نیز میداد، چخوف
در اصل، طرح پرسش را مطرودمیدانست. تولستوی با اینکه قهرمان خود را در تقلا
عذاب مرگ گرفتار میساخت تا معنای زندگی حقیقی را بفهمد، خود همواره از پیش
میدانست که در آن چه قصدی نهفته است. چخوف برای هنر حق وعظ کردن قائل
نبود. آنچه در نظرش اهمیت داشت بیان حقیقت با حفظ امانت بود و واگذاری آن
به هیئت منصفه تا درباره آن رأی خود را صادر کند. تولستوی بر عکس همه جا
حضور دارد. و به ویژه در مرگ ایوان ایللیچ - قهرمان داستان عضو دادگاه عالی
قضایی است - که هیئت منصفه عاجز از قضاوت کامل است، همان هیئت منصفه ای

که در رستاخیز ماسلوای بی‌گناه را محکوم میکند. بنابراین، نویسنده تصمیم میگیرد تا قضاوت را از حوزه اختیار آنها بیرون کشد و خود بیرحمانه و یا منصفانه بر آن فتوی دهد.

بنابراین مطابقت سبک روایتی این دو داستان بسیار حائز اهمیت است. تولستوی در ساخت داستان به گونه‌ی "یادداشتهای یک قاضی" گرایش دارد، یعنی روایت با اول شخص مفرد است. در واقع مسوده‌هایش را درباره داستان تأیید کرده است. گرچه خیلی زود این شیوه را رها کرد. چخوف بر عکس او، نه تنها داستان را با اول شخص مفرد بیان میکند بلکه تمام اندیشه‌های ناپایدار پروفیسور خاکستری‌مور را نیز ثبت میکند. نیکلای استپانویچ، برای کسی اعتراف میکند که از تمام ثروتمندان و کسانی که با خشونت کارها را پیش می‌برند، متنفر است، درست مثل تولستوی در دوره بعد، تنها برای اینکه در صفحه بعد بگوید:

اینروزها به ندرت کسی خوشش می‌آید از حق مردمی سخن به میان آورد که یگدیگر را خوار می‌شمرند. (۱۲)

سرنوشت، چخوف را از خطاهای تولستوی‌وار فراتر برد. خطاهایی که میپنداشت در جهان متغیر، ثروتمندان بایستی توبه کنند و بیچارگان از مقاومت دست بکشند. انتقادهای واقعیت‌گرایانه چخوف هرچند به مبارزه جویی تولستوی نبود ولی پایدارتر بود. چخوف دلایل خوبی در دست داشت که بعدها از سونات کرویتسر و پایان رستاخیز اجتناب کند. اما خود چخوف نیز در یکی از آخرین داستانهایش شخصیت داستان را وامیدارد تا بگوید که:

پشت در خانه هر آدم خوشبختی مردی با چکش ایستاده و با ضربه‌های مداوم بر در به یاد آن شخص می‌آورد که آدمهای بدبختی نیز وجود دارند، و با اینهمه خوشبختی که از آن بهره‌ور

است دیر یا زود زندگی پنجه‌های خود را نشان خواهد داد، اضطراب بر وی غلبه خواهد کرد - بیماری، فقر و ضرر و زیان - و هیچکس دیگر به دیدارش نخواهد آمد چسرا که او اینک بدبختی‌های دیگران را نمی‌بیند و نمی‌شنود. (۱۳)

تولستوی در یادداشت روز ۲۶ ژانویه ۱۸۹۱ می‌نویسد:

کاش می‌توانستم فردا بنویسم که کار هنری عظیمی را آغاز کرده‌ام. آری، امروز آغاز کردن و نوشتن یک رمان منتهای آرزوی من است. رمانهای پیشین و نخستین من، آفریده‌هایی بی‌منطق بودند. گمان می‌کنم برای نوشتن آن‌ها کارنینا ده سال تمام وقت صرف کردم تا آنرا جزء جزء تشریح و تجزیه و تحلیل کنم. حال میدانم چگونه هر چیزی را دوباره با هم بیامیزم و با این ترکیب کار تازه‌ای ارائه دهم. (۱۴)

حال وقت آن فرا رسیده تا در پرتو دیدگاهی تازه، از زندگی بررسی جامعه‌ی به دست دهیم. رستاخیز در سال ۱۸۹۹ به پایان رسید. در مقایسه با آن‌کارنینا و جنگ و صلح، رستاخیز رمانی جدید و سخت اجتماعی بود. سه نکته مهم در ساخت رستاخیز نقش اساسی دارند.

وظیفه اصلی این رمان بررسی هنرمندان، الگوی تمام عیار زندگی از آغاز تا انتها و جهات مختلف است. نه حیطه حماسی جنگ و صلح، نه تحلیل روانشناختی و عمیق اجتماعی که در آن‌کارنینا به کار رفته، هیچیک تصویر کاملی از زندگی اجتماعی به دست نمیدهند. رستاخیز جام جهان نمای زندگی اجتماعی و در واقع دائرة المعارف بشری است. تجاوز اشراف زاده‌ای به یک دختر معمولی که در پایان کتاب از آن سخن می‌رود و مربوط به طرح نخستین رمان است، هرچند

به عنوان حلقه ربط دهندهٔ رمان به کار میرود، ولی وقتی وابستگی آن را با جنبه‌های دیگر مقایسه کنیم، بازگشتی به گذشته است. چخوف به اینمورد که اشاره میکند توجیهش چنین است که تمام خانمهای زیبا، ژنرال‌ها، بازپرس‌ها و افرادی شبیه آنان خیلی بیشتر مورد توجه تولستوی بوده‌اند، تا رابطهٔ عاشقانه بین نخلیودوف و ماسلووا. در این رمان اجتماعی بیانی‌ه‌وار که بازگشتی به گذشته است، تنها عشق بازی مطرح نیست بلکه تطهیر و تصفیهٔ شخصیت اصلی داستان یعنی نخلیودوف برای نویسنده از همه چیز مهمتر است.

نکتهٔ دوم ناظر بر تصمیم اصلی است که نویسنده در ۱۸۹۵ گرفت، هنگامیکه در یادداشت‌های روزانه‌اش چنین نوشت:

رستاخیز را بهتر از این نمیتوانم بنویسم. از آغاز به‌طور ساختگی

شروع شد. . . . میدانستم که داستان بایستی با زندگی روستائیان

آغاز میشد، چون آنها موضوع اصلی و مثبت سرگذشت هستند، و

سایر چیزها سایه‌ای بیش نیستند، سایر چیزها تمام منفی‌اند. ۱۵

اگر از این زاویهٔ جدید و اساسی بر داستان بنگریم، نه تنها آغاز رمان بلکه

تمامی آن ساختگی است. تولستوی دربارهٔ گناه، توبه و دوباره زاده شدن نخلیودوف

اشراف زاده سخن گفته است. با این‌وجود از نیمهٔ دههٔ ۱۸۹۰، علاقه و شور و شوق

نخستین تولستوی به این موضوع رو به کاهش گذاشت. ولی باز هم در نوشته‌های

سیاسی خود از شعور و وجدان اربابان زیاد نام میبرد، گرچه در رمان رستاخیز این

موضوع، مضمون اصلی نیست - نخستین هدف این رمان، توصیف زندگی از هم

پاشیدهٔ محکوم بیگناه، ماسلووا است.

منتقدان بارها به رفتار سرد تولستوی در برابر تجربه‌های عاطفی نخلیودوف

اشاره کرده‌اند و آنرا شکستی هنری دانسته‌اند که بدون تردید حقیقت دارد. ظاهراً"

نویسنده به اشراف زاده، پشیمان چندان توجهی نداشته است. در بخش آخر متن، نویسنده به عمد نخلیودوف را چنان سایه، یا شخصیتی محو و بی ثبات جلوه گر میسازد.

ولی با این وجود، نویسنده، نخلیودوف را و امیدار دتا پر خاش های تهمت آمیزش را به زبان آورد و زنان و مردان معمولی نیز دربارهٔ بیعدالتی های زندگی جمله هایی رد و بدل میکنند. وقتی ماسلوا میگوید:

فکر میکنم مردم معمولی به طرز وحشتناکی خطاکارند، سگها!

هم سلولی او جواب میدهد:

درسته، حقیقت رو سگ خورده. (۱۶)

اینها حرفهایی است که خود نویسنده میخواسته بگوید و به دهان قهرمانانش گذاشته است. لازم به یادآوری است که در معنا تمام اپیزودهای اصلی در زندگی شخصیت های اصلی از زبان "مطرودین"، یعنی افراد معمولی بیان میگردد. از اینرو، محاکمهٔ ماسلوا و تمام ملاقاتهای نخلیودوف از زبان هم سلولی های وی جزء به جزء مورد بحث قرار میگیرد، شبیه صحنه ای که گفتگوی ناظر پطر و "پل فورترس" را نخلیودوف و سورچی دنبال میکنند.

سرانجام سومین و مهمترین نکته در رستاخیز لحن تند سیاسی و اجتماعی شخصیت رمان است.

سراسر ادبیات روسی در آستانه انقلاب ۱۹۰۵، نهایت درجه سیاسی است. در رستاخیز، لحن سرشار از شور سیاسی، شیوهٔ هنرمندانهٔ بیان است. آغاز مشهور رمان: "با اینکه صدها هزار از ابناء بشر نهایت کوشش را میکردند تا... نه تنها کلید عقیدتی رمان است بلکه ارائهٔ شکل هنری رمان نیز هست.

شیوهٔ نگارش رمان در یک جهت پیش میرود و ساختمان آن بر تضاد اساسی

اجتماعی‌انطور که نویسنده درک کرده بنا شده است. بنا به عقیده وی دنیا به دو اردوی متخاصم و نا برابر تقسیم شده که یک طرف آن طبقه‌های فرمانروا و تمام نیروهایی است که از مزایایشان حمایت میکند و طرف دیگر مردم پایمال شده و مظلوم قرار دارند - روستائیان، فقرای شهری، محکومین و انقلابیها، یعنی مدافعان مردمی که محکوم به بردگی با اعمال شاقه‌اند. دو طرف را ورطه‌ای از عدم ادراک، تنفر، اهانت و خواری از یکدیگر جدا کرده است. تنها خلیودوف است که با محیط خود گسسته، برای مردم چماق به دست گرفته و نسبت به زندانیهای سیاسی علاقه عمیقی ابراز میدارد.

ارائه تکامل روحی - کاتیوشا ماسلوا - قهرمان زن رمان رستاخیز، دختر ساده‌ای از مردم، مکاشفه هنری واقعی تولستوی است. سرگذشت سقوط و "رستاخیز" او با بی‌پیرایگی و سادگی هرچه تمام‌ترین شده است. در زندگی عاطفی او هیچیک از خصلت‌های قهرمانان دیگر تولستوی که پیچیده و نامطمئن به نظر آید، وجود ندارد و این به علت رقت احساسات او نیست. برعکس در چشم نویسنده و انقلابی‌ها که با او دوست شده‌اند، ماسلوا آدم عجیبی است. با این وجود، نویسنده در این مرحله روش متفاوتی را برای نشان دادن دنیای روحی او انتخاب کرده است. حال دیگر در اینجا "دیالکتیک روح" با تمام جزئیات احساس، اشاعه، تک‌گویی‌ها و گفتارهای درونی، رویاها و یادآوری‌ها وجود ندارد بلکه آنطور که خود تولستوی گفته است:

زندگی روحی، انسان که در صحنه‌ها ابراز میشود. (۱۷)

اصل نشان دادن زندگی روحی شخص، که تولستوی در نوشته‌های نخستین از آن دوری جسته، و در رمان آنا کارنینا بسیار مشهود است به طور کامل در رستاخیز بر همه چیز برتری دارد، زیرا که تصویر روانشناسانه قهرمان مورد نظر نویسنده است. وی

زندگی روحی ماسلوا را از راه آشوب‌های عاطفی و دگرگونیهای بزرگ و ناگهانی در حرکات و رفتار او نشان میدهد. در اینجا روانشناسی تولستوی به روانشناسی چخوف شباهت دارد.

احساس‌های درونی قهرمان با استفاده از افعال پرمعنی و روشن و معین بازگو میشود:

سخت رنجیده‌خاطر شد و با صدای بلند در برابر تمام دادگاهیان
اعلام کرد که مقصرنیست... بی‌اختیار و در کمال نومیدی گریه
را سر داد، حس میکرد که خواه ناخواه بایستی بر این ظلم فاحش
و بی‌رحمانه که بر او وارد آورده اند گردن نهد... نخست گریه را
سر داد، ولی پس از چندی آرام گرفت و کاملاً "در اتاق زندانبانها
بی حس افتاد و چشم به راه ماند تا به زندان برگردانندش" (۱۸)
رفتار ماسلوا هنگام محاکمه، در زندان، طی بازدیدهای نخلیودوف، در ناقله
زندانیان و در محلهای توقف زندانیان سیاسی با شجاعت و روشنی محسوس تصویر
شده است.

محققان یادآوری کرده‌اند که تولستوی در این مسوده‌ها احساسات ماسلوا را
با جزئیات بیشتری توصیف کرده است. در بخش آخر کتاب، تولستوی توصیف
احساسات را با انجام کارهایی همراه میسازد؛ او به ما میگوید که ماسلوا هنگامی
که هیجان بر او غلبه کرده بود چه کار کرد، به دنبال قطاری دوید که نخلیودوف را
می‌برد، که دستمالش را در راه از دست داد ولی باز به دویدن دنبال قطار ادامه
داد. (۱۹)

گرچه تولستوی از بکار بردن واژه بسیار پرهیز دارد ولی هیچگاه تماشای
احساس‌های متضاد و پیچیده قهرمانانش را از دست نمیدهد. در همان صفحه نقل

می‌کند که ماسلووا چگونه به دنبال قطار می‌دود، چگونه آسیب می‌بیند و مایوس و دلشکسته و بد خلق بر جای می‌ماند، و آرزوی انتقام در سر می‌پروراند حتی اگر به قیمت مرگش تمام شود، ولی در ضمن لذت احساس مادر شدن را نیز تجربه می‌کند و اینکه:

از آن روز در وضع اخلاقی تغییر عجیبی پیدا شد که عاقبت او را به این روز انداخت. (۲۰)

اپیزود زندان که نخلیودوف عکسی را به او نشان می‌دهد در همین رگه است و رویاهای خوشبختی، آگاهی از وضع اسفبارش و تنفرش را از تجاوز به خواننده منتقل می‌کند.

در تمام بررسی‌های روانشناسانه تولستوی، چه در آثار نخستین و چه در کارهای دوره بعد، پیوند بین عوامل خارجی و روانشناسی اهمیت بسیار دارد. ظاهر ماسلووا با جزئیات تمام و شور و جنبش مداوم توصیف شده تا زندگی روحی وی را آشکار سازد.

در معنا می‌توان گفت که هربار خصلت‌های ظاهری ماسلووا را به نحو برجسته‌ای نمایان می‌سازد.

آن دخترک عجیب و وصف‌ناپذیر که چهره‌اش از سایرین متمایز است، چهره‌ای خاص خود او که هیچ‌کجای دیگر مانندش را نمی‌توان یافت. (۲۱)

و نویسنده در همان دم، زیرکانه و وفادارانه، ظریف‌ترین دگرگونی‌ها را در این خصلت‌های آشنا به یاد ما می‌آورد تا تصویری زنده و متحرک به وجود آورد که در آن روانشناسی از حالت‌های بیرونی جدا نیست.

تولستوی در رستاخیز با عریان ساختن تمام شخصیت‌های مناسب، توصیف

زندگی روحی، پاره‌کردن صورتک‌هایی که بعضی‌ها برچهره زده‌اند، و با ظنری تلخ که خاص داستانهای دهه ۱۸۸۰ است، طبقه‌های ملاک یعنی "انگلهای زندگی" را طرد میکند.

کارشناسان آثار تولستوی نظر میدهند که در این رمان تنها مردان و زنان معمولی و انقلابیون هستند که دارای صفات پسندیده فردی هستند. نویسنده درباره ظاهر نخلیودوف چنین صفت‌هایی را به کار می‌برد:

خوش‌گذران، هرزه و شهوتران. با ناخهای بلند، گردن‌کشیده،
پاهای سفید و نرم، بدن عضلانی، سفید و چاق، ریش‌سیاه‌کوتاه
و موی مجعدی که جلو پیشانی‌ش کوتاه میشد، و به دو طرف شانه
میگردد. و دندانهایی که بسیاری از آنها را پر کرده بود (۲۲)

همین و بس. دیگر نویسنده بیش از این هیچگاه درباره نخلیودوف سخن نمیگوید، در حالیکه خصلت‌های گوناگون ماسلووا را شانزده بار تکرار میکند. ولی از طرف دیگر با وسواس هرچه تمامتر لوازم و اثاثیه اتاق خواب نخلیودوف، اتاق — غذاخوری و سایر چیزها را جزء به جزء توصیف میکند، و به طور کلی، وقتی از نمایندگان اشراف سخن میگوید، آنچه با ما در میان میگذارد از چگونگی لباس پوشیدن، خوردن و آشامیدن و وضع خانه آنها است. بسیاری از آنچه را توصیف میکند خود شاهد بوده و در این توصیف‌ها بیشتر تکیه بر تضادها است.

در نتیجه، توصیف‌ها همان حالت پیشرفت به سوی اوج را که خصیصه مرگ ایوان ایلچ است، دارا هستند. ولی در رستاخیز، شدت خشم به انتها درجه خود میرسد. در این رمان به توصیف‌های خنثی کمتر بر میخوریم و آنچه مدام در نظر است مقامات عالیرتبه‌اند با خدمتکاران خوش‌آراسته و خوب تغذیه شده، زیرا تمام مردم معمولی محکوم به گرسنگی و ناپاکی هراسناکی هستند.

با اینکه رستاخیز رمانی حماسی است، ولی عبارت‌های توصیفی نقش‌ناچیزی در آن بازی می‌کنند. مناظر و مسائل درونی در این رمان کمتر به چشم می‌خورد. توصیف‌های طبیعت کمتر از جنگ و صلح و آناکارنینا است. یا عبارت آگاهی‌دهنده مختصری است (هوا تغییر کرده بود. دانه‌های درشت برف میبارید و به زودی جاده، سقف خانه‌ها، درختان باغ، درگاهی ایوان، کلاهک دودکش و پشت اسب را پوشانده بود) (۲۳) یا گزارش‌های بسیار فشرده‌ایست که معنای فلسفی و اخلاقی عمیق دارند. چنین است توصیف بهار شهر در آغاز کتاب و نیز توصیف شب تجاوز به ماسلووا، که در عین تمثیلی بودن بسیار واقعی است. آنگاه، در فصل هفدهم بخش اول کتاب، توصیف نامه، صدای شکستن یخ و هلال رنگ‌پریده ماه در آغاز و پایان فصل و تکرار این توصیف‌ها در صحنه دادگاه، هنگامی که ماسلووا به نخلیودوف نظر می‌اندازد و آن شب سرنوشت ساز را به خاطر نخلیودوف می‌آورد و هلال پریده رنگ ماه که در آسمان برمی‌آید تا چیزی سیاه و هراسناک را روشن سازد.

چنین شیوه به اوج رساندن هیجان، هر چند لحن کاملاً متفاوتی دارد و روشن و شناور است در صحنه پانوف نیز به کار می‌رود، در اینجا ماه روشن و چهچهه بلبلان توصیف می‌گردد.

رنگهایی که تولستوی برای توصیف طبیعت از آنها استفاده می‌کند رنگهایی بسیار ساده‌اند: "ابر خاکستری روشن"، "مزارع زردچاودار"، "مزارع سبز جو دوسر"، "پوسته‌های سبز تیره سیب زمینی"، "رنگین کمان شکسته‌ای که انتهایش روشن بود" و "رنگ بنفشی بسیار متفاوت".

شکل‌پذیری توصیف‌های تولستوی که اینهمه ماکسیم گورکی را شگفت زده کرده هر چند کمی دستکاری شده ولی در کارهای بعدی وی محفوظ مانده است. نخست، صفت رنگ در معنا تنها صفت قابل تعریف است و تعریف‌های وابسته دیگر به حداقل

کاهش مییابند. تنها استثنا در این مورد عبارت‌های مدخل داستان **حاجی مراد** است. در ثانی، از آن صفت‌های مرکب برای انتقال رنگ پیریدگی ظریف و اغفال کردن کمتر استفاده شده و هر جا که به کار رفته‌اند، شدت را بیشتر از ضعف منتقل کرده‌اند، مانند "خاکستری روشن" یا "سبز تیره". ثالثاً، تنها رنگهای مورد علاقه نویسنده به کار رفته‌اند، مانند سبز، بنفش یا سرخ ارغوانی و سفید روشن که با سایه‌های خاکستری و سیاه در تضاد است.

از همین سادگی سبک برای انتقال صداها، طبیعت، چین و شکن موج‌های ریز رودخانه، صدای شکستن یخ، قوقولی قوقوی خروس‌ها، ریزش آب بر چرخ آسیاب و ورز مگس‌ها استفاده شده است. در اینجا هیچگونه شباهتی بین صداها، توهم انگیز و آواهای خوش‌آیند و ظریف و برای نمونه، صداها، پرنس‌اندری در حال احتضار وجود ندارد.

رستاخیز تصویر پیچیده و همه‌جانبه‌ای از زندگی تصویر میکند که به هیچ‌وجه ساده نیست، ولی طرح آن به‌طور کلی روشن و صریح است.

زبان رمان‌زبانی ساده و نزدیک به زبان مردم است و سرشار از اصطلاحات توده‌های مردم که هر چند خشن به نظر می‌آید ولی همواره رسا و پر معنا است. صحنه‌های زندگی در سلول‌های زنان و مردان زندانی، در اتاق‌های ملاقات، در ناقله زندانیان که راهی سیری است و در سیری، به روش گفتگوهای فشرده‌ای نوشته شده که از بهترین نثرهای واقعیت‌نویسی تولستوی است. رفتارهای فردی شخصیت‌های مختلف هنگام سخن گفتن با استادی هر چه تمام‌تر القا شده است. نویسنده با اینکه به‌سوی جمله‌سازی، نحو و استفاده از مصوت‌های لهجه بومی‌گرایش دارد با اینحال هیچگاه به شیوه ناتورالیسم متوسل نمیشود و انحرافات زبان ادبی ملی را کورکورانه تقلید نمیکند، برعکس، از تناسب‌های هنری صحنه‌های زیبایی به

نمایش می‌دارد. وی عناصر زبان مردم را با مهارت هرچه تمام‌تر دریافت کلاسیک و ادبی سخن تنیده است.

رستاخیز تراژنامه تمام کارهای تولستوی از ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ است. این رمان با طرح هنرمندانه‌اش، وظایف مکاشفه جهانی هنر و موعظه اخلاقی را به انجام می‌رساند. در آستانه انقلاب ۱۹۰۵، نویسندگان روسی به طور اعم و تولستوی به طور خاص با وظایف دیگری مواجه شدند.

تولستوی از اواخر سال‌های ۱۸۹۰ و آغاز ۱۹۰۰ هر نوع مطلبی از قبیل داستان، یادداشت روزانه و مکاتبه نوشته، نسبت به سایرین مقام فعال‌تری را به عهده گرفته و بارها مبارزه و دخالت فعالانه را در زندگی تأیید کرده است. البته گهگاه به یادداشتهایی بر می‌خوریم که نشان می‌دهند مقاومت نکردن و عشق مسیحی وار می‌تواند به بازسازی زندگی یاری رساند. انتقاد پر شور تولستوی از گوشه‌گیری ترس‌آوار در پدرسرگیوس که به سال ۱۸۹۸ به پایان رسانده، از جهتی انتقاد از خود بوده که از زندگی وجوش و خروش مبارزه فرار می‌کرده است.

علیرغم داستانهای دهه ۱۸۸۰ و حتی رستاخیز شخصیت اصلی این داستان که نویسنده نسبت به آن همه‌گونه همدردی دارد، چیزی ندارد که عقاید خود - کفایی و مقاومت نکردن را دوباره تثبیت سازد و بیشتر به زندگی واقعی و زندگی عملی تأکید دارد، از اینرو اصول فلسفه نخستین تولستوی را رد میکند. این موضوع درباره حاجی مراد یا میکورسکی‌ها در داستان برای چه؟ نیز صدق میکند. یا نمایشنامه جسد زنده را در نظر بگیریم که در همین دوره نوشته شده است. در اینجا نیز نویسنده با قهرمانش به نام فئودور پروتاسوف احساس همدلی دارد با اینکه رفتار این قهرمان با فلسفه‌ای که تولستوی در نوشته‌های سیاسی موعظه میکند به طرز گسترده‌ای منافات دارد.

با ارزش‌ترین نکته قابل ذکر حقیقتی است که تولستوی در آستانه انقلاب ۱۹۰۵، انقلابی‌ها را در بخش آخر رستاخیز و داستانهای خدا و انسان و کوپن جعلی تصویر میکند. نویسنده با اینکه اعمال انقلابی توأم با خشونت را غیرعقلانه میداند ولی با انقلابی‌ها سخت همدردی نشان میدهد.

حقیقتی کاملاً آشکار است که تولستوی از درک معنای انقلاب عاجز بوده و از آن دوری می‌جسته است. وی مناسبات شخصی انسانی را ورای مبارزه طبقاتی میدانست.

با اینحال در نوشته‌های این دوره‌اش مانند حاجی‌مردا و برای چه؟ مضمون اصلی، مبارزه بر ضد استمگرایی‌های استبداد است - اوبار دیگر به جنبش دسامبر است‌ها علاقه نشان میدهد، هرچند طرحهایی را که برای نوشتن رمانی در این باره در سر دارد هیچگاه پیاده نمیکند.

داستان‌ها و رمانهای کوتاه تولستوی در آغاز دهه ۱۹۰۰ چندین خصیصه مشترک دارند که آنها را نه تنها از آثار نخستین نویسنده بلکه از نوشته‌های دهه ۱۸۸۰ و حتی رستاخیز هم متمایز میکند.

نوشته‌های سالهای ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ تولستوی به دو مقوله تقسیم می‌شود. شاخص یک مقوله آن تحلیل‌های روانشناسانه است که برای روشنفکران به قلم آورده است. شاخص مقوله دیگر توصیف موجز و شکل ابتدایی اثر است که برای عامه مردم نگاشته شده است.

آنچه تولستوی پس از ۱۹۰۰ نوشت سنتز این دو شکل مختلف است. نوع تازه‌ای از تولید ادبی، در شکل فوق‌العاده هنری، موجز در توصیف، گستاخ در نمونه‌سازی شخصیت‌ها و بر مبنای تحول سریع و عمل دراماتیکی که تحلیل روانشناسانه اصلاح شده ایرا به منظور توصیف شخصیت‌ها دربر دارد. تمام این خطوط را میتوان

باشد و ضعف در آثاری چون **حاجی مراد**، جسد زنده، برای چه؟ و **کورنی واسیلیف** مشاهده کرد.

در این آثار به جای افراد معمولی ساختگی، هویت‌هایی می‌بینیم چون پرنس کازاتسکی، **حاجی مراد** ملاک یا **کورنی واسیلیف** دهاتی. این مورد بازگشتی است به اصولی که تولستوی در نوشته‌های نخستین خود مانند **جنک و صلح** و **آناکارنینا** مجسم کرده، منتها با طرحی جدید.

پس از ریاضت‌کشی‌های سخت **مرگ ایوان ایللیچ**، **سونات کرویتر** و **رستاخیز** صفحه‌آغاز **حاجی مراد** با توصیف رنگینی از باغ پر شکوفه و گزارش جزئیات بوته خاری پایمال شده آغاز می‌گردد که به راستی مبهوت‌کننده است. این آخرین شکارکار تولستوی تمام مناظر و مرایای شاعرانه و تصاویر خوش‌منظر را که تولستوی جوانتر قادر به آفرینش آن بوده در برابر چشمانمان می‌گشاید. توصیف‌های شاعرانه با پر شورترین نغمه بلبلان ما را صفحه به صفحه پیش می‌برد تا به قهرمان داستان میرسیم که شب پیش از مرگش با شور و شوق به نغمه بلبلان گوش فرا میدهد. افزودن قصیده‌های کوهستانی به داستان، رنگهای تغزلی را بیش از پیش جلا میدهد و "قصه قفقازی" را در قزاق‌هایش به خاطرمأن می‌آورد با مایه‌های اصیل و مشابه فرهنگ عامه.

چنین به نظر میرسد که تولستوی با نوشتن **رستاخیز** سرانجام مأوریت نویسنده‌گی خود را به پایان رسانده است، و اینکه در کتابش به نام "هنر چیست؟" که همزمان با **رستاخیز** به پایان رساند، تمام خواسته‌هایش را درباره "هنر واقعی" به پیش برد و سرانجام خود را از خرده‌گیریهای اصول دینی آزاد ساخت. البته در **حاجی مراد** نیز همان شور مغرورانه ادعاینامه اجتماعی به نحو برجسته‌ای حضور دارد. تولستوی خود اذعان کرده که آنچه در **حاجی مراد** مورد

توجه او بوده دو قطب استبداد است. یکی قطب اروپایی، آنگونه که نیکلای اول بیان کرده، و دیگری استبداد آسیایی که "شامیل" مظهر آنست. او با همان بیرحمی که دربارهٔ اشراف رستاخیز عمل کرد، در اینجا نیز صورتک‌های شخصیت‌ها را درهم میدرد. این صورتک‌های مشابه نیز همان کوچکی‌های روح را در پس ردای بزرگواری، همان هرزگی و تباهی را در پس ریاضت کشی جعلی، همان جنایت بی‌حد و حصر را در پس استغنائی طبع مظاهرانه پنهان میکنند.

تولستوی برای نوشتن حاجی مراد رنج بسیار کشید تا مواد مورد نیاز را فراهم آورد و همانگونه که خصلتش بود به بسیاری از ریشه‌های مسائل دست یافت، به حقیقت تاریخی، مرگ قهرمان، زندگی سکی رعایا، مرگ سرباز "آودیف" و روستاهای کوهستانی غارت شده که همگی به یک حلقهٔ زنجیر پیوسته‌اند.

ولی در اینجا دیگر شور ادعاینامهٔ اجتماعی تصویر گوناگون شخصیت‌ها را محصور نمیکند. یادداشت‌های نویسنده در این دوره حاوی مطالبی است که از این جنبه اهمیت فراوان دارد. خواندن نوشته‌های چخوف به او مدد رسانده بود تا وضوح زندهٔ شخصیت‌هایی را که نیاز دارد (وقتی "سایه‌های عمودی فریب دهنده‌اند") به خوبی بشناسد و آنانرا در داستان حاجی مراد خود بگنجاند.

رویه‌مرفته، تولستوی هنگام نوشتن داستان حاجی مراد، به همانگونه که جسد زنده و پدر سرگیوس دارای موقعیتهای کاملاً "دراماتیک" هستند، توجه به خطوط شخصیت‌ها را حداکثر و حداقل، خوب یا بد رها نمیکند. زندگی عشقی "حاجی مراد" او، گستاخانه، تهور آمیز و پایدار است. وی خانواده‌اش را میپرستد، حالتی کودکانه و مهربان و با اینحال روحیه‌ای مغرور دارد.

حاجی مراد مانند آثار بسیاری که تولستوی در پایان عمر خود نوشته پس از مرگ وی به چاپ رسید. چاپ سه جلدی مجموعه نوشته‌های تولستوی پس از مرگش

در فاصله سالهای ۱۹۱۱ و ۱۹۱۲ رویدادی ادبی بود که از نظر تاریخی اهمیت بسیار داشت، زمانیکه شیوه‌های مدرنیستی به نظر غالب می‌آمد، این اعلامیه نیرومند که ناشی از قدرتی خستگی‌ناپذیر بود هنر واقعیت‌گرایی روسی را تقویت کرد.

ورای همه تردیدها، تولستوی در ادبیات روسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم مقام نخستین و شایسته‌ای را داراست. قدرت وی نه تنها در نقش یک نویسنده بلکه به عنوان هویتی ممتاز، بسیار شگفت‌انگیز است. در ارتباط با این موضوع از نویسندگانی چون چخوف، کوپرین، بونین، رومن رولان و توماس مان بایستی نام برد.

سهم تاریخی تولستوی در ادبیات از اینرو است که وی نه تنها بر اصول واقعیت‌گرایی تأثیر گذاشت بلکه تنها نویسنده واقعیت‌گرایی آخر قرن نوزدهم بود که با آفریدن رمانی حماسی، تصویری یکپارچه از زندگی مردم کشوری به دست داد که در آستانه انقلاب ۱۹۰۵ قرار داشتند.

آثار بعدی نویسنده خصیصه‌های زنده‌ای را به نمایش گذارد که قوانین کلی تحول حاکم بر روند تاریخی - ادبی پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم را منعکس میکرد. کاملترین این روش‌ها در محتوی و سبک رستاخیز آشکار است که آثار ادبی نویسنده را به اوج رساند و بر نوشته‌های آیندگان تأثیر بسیاری گذاشت.

"نخلیودوف" نه تنها از نظر منطقی عضوی از نمایشگاه رنگارنگ شخصیت‌های تولستوی است که معنای زندگی را در تماس با مردم معمولی میداند بلکه نماینده نوعی انسان نیز هست که در نتیجه قطع رابطه با محیط و موقعیت خود به دنبال تصفیه روح و تطهیر خود می‌رود (نوع قهرمانی که پس از تغییر جهان‌بینی، مورد توجه نویسنده است). این داوطلبانه از مقام اجتماعی ساقط شدن تمثیلی نیست، بلکه نشانه‌های مشخصی از دوره آن زمان است. درست است که تولستوی به فلسفه

خود وفادار بود و بر تصفیه روحی قهرمان رستاخیز که زندگی جدیدی را آغاز میکند، تأکید می‌ورزید، ولی مهم اینجا است که نویسنده، زندگی طبقه‌های فرمانروا را سخت بی‌معنا و ظالمانه نشان می‌دهد. به عقیده وی و برای اینکه زندگی چنین معنایی داشته باشد بایستی با طبقه خود قطع رابطه کنند و با نظم کامل هستی‌درمبارزه‌ای آشتی ناپذیر درآیند.

حقیقتی است که رستاخیز بر زندگی مردم معمولی بنا شده و انتخاب قهرمان آن، دختری از قشر پایین اجتماع، نه تنها از جهان بینی نویسنده ناشی می‌شود بلکه روش همه‌جانبه نویسنده دموکراتیک چنین است.

تولستوی که وفادارانه هواخواه اصول زیبایی‌شناسی در ادبیات پیشرفته روسی است، در تقبیح سرزنش‌آمیز زندگی نخبگان و تمام نهادهایی که آنان را به فرمان راندن بر دیگران توانا می‌سازد، سنت‌های مکتب انقلابی - دموکراتیکی ادبیات را پیش می‌برد. در ۱۸۹۰ هنگامی که دیگر نه "چرنیشفسکی" وجود دارد و نه "سالتیکوف شچدرین" و "گلب اوسپنسکی"، وی نبوغش را به کار می‌گیرد تا نمونه میلیون‌ها روستایی روسی را تصویر کند.

تصویر مردم و روستائیان در رستاخیز با آثار نخستین تفاوت دارد، در اینجا برای نخستین بار با روستائینی برخورد می‌کنیم که از بندگی خود آگاه و نسبت به اربابان و ناظران آنها تنفر دارند.

ماکسیم گورکی نخستین کسی بود که در ارائه این مضمون، انقلابی واقعی پدید آورد. وی مردم زحمتکش را که در بوته مبارزه‌های انقلابی و ساختن آگاهانه تاریخ تکامل یافته بودند به طور باشکوهی ترسیم کرد. تولستوی با اینکه جهان بینی روستاوار دموکراتیکش تمام مفهوم ایده‌ولوژیکی و هنری رستاخیز را به خوبی و پیوسته روشن می‌کند ولی قادر به انجام این کار نبود، در این رمان، آخرین رمانی

که می‌خواست بنویسد، تولستوی برای نخستین بار به طور واضح و روشن بر مردم به عنوان موضوع هنری تأکید دارد، اصلی که نویسندگان دموکراتیک انقلابی از آن پشتیبانی کرده‌اند. امروز به روشنی می‌بینیم که بدون وجود آن میراث، پیدایش هنر جدید واقعیت‌گرایی اجتماعی غیر قابل تصور بود.

پانویس‌ها

- ۱- ل. تولستوی. مجموعه آثار، مسکو، (۱۹۵۱)، جلد ۷۶، صفحه‌ها ۷۶-۷۵
- ۲- ل. تولستوی مجموعه آثار. مسکو، (۱۹۵۱)، جلد ۲۶، ص ۱۰۴
- ۳- همان جلد کتاب ص ۹.
- ۴- و. وینوگرادوف، زبان تولستوی (ص ۵۰-۶۰) میراث ادبی، مسکو، ۱۹۳۶، -
جلدهای ۳۵ و ۳۶
- ۵- ل. تولستوی، مجموعه آثار، جلد ۲۶، ص ۹۱
- ۶- همان کتاب ص ۱۰۷
- ۷- همان کتاب ص ۱۰۷، ۱۱۲
- ۸- همان کتاب ص ۷۳
- ۹- همان کتاب ص ۹۸
- ۱۰- همان کتاب ص ۷۹
- ۱- آ. چخوف، مجموعه آثار و نامه‌ها در ۲۰ جلد، جلد ۹ صفحه‌های ۱۶۶ و ۱۶۷
- ۱۲- همان مجموعه جلد ۷ ص ۲۴۵-۲۵۵
- ۱۳- همان مجموعه جلد ۹ ص ۲۷۳
- ۱۴- ل. تولستوی. مجموعه آثار، جلد ۵۲ ص ۶

- ۱۵- همان مجموعه، جلد ۵۳، ص، ۶۹
- ۱۶- ل. تولستوی، رستاخیز، مسکو، ۱۹۷۲، ص ۵۲۳ و ۱۴۷
- ۱۷- ل. تولستوی، مجموعه آثار، جلد ۸۸، ص ۱۶۶
- ۱۸- ل. تولستوی، رستاخیز، مسکو ۱۹۷۲، ص ۱۳۸
- ۱۹- همان کتاب، ص ۱۷۳
- ۲۰- همان کتاب، ص ۴۵
- ۲۱- همان کتاب، ص ۲۱ - ۲۰
- ۲۲- همان کتاب، ص ۵۶۷
- ۲۳- همان کتاب، ص ۴۵۹ - ۴۵۸

پندار واقعیت در داستانهای چخوف

وظیفه‌ی اصلی واقعیت‌گرایی، دستیابی به نهایت توازن بین دنیائی است که در یک اثر هنری ترسیم شده و خود واقعیت. مسایلی چون دستیابی به راستینی توصیف، سخن گفتن در حوزه‌ای وسیع‌تر و آفرینش پندار واقعیت در آثار تخیلی و تصویری، در دوره‌های مختلف تحول ادبیات تعریف و به شیوه‌های گوناگون حل شده‌است. آسان‌ترین شیوه‌ی دستیابی به راستینی توصیف اینستکه راوی قصه، شاهد رویداد یا شرکت‌کننده در آن باشد. پس بدون تردید می‌توان گفت چرا رمان‌های قرن هیجدهم اغلب به شکل خاطره یا نامه نوشته شده‌اند. اگر نویسنده قادر به آفرینش تصویری قانع‌کننده از راوی بود و رویدادها را کم و بیش و پیوسته از نقطه نظر نامه‌ارائه‌میداد، در اصل می‌توانست مسئله‌ی دستیابی به راستینی توصیف را حل کند. رمان‌های قرن نوزدهم به ظاهر شکل خاطره یا نامه ندارند. در این رمان‌ها

نقطه نظر قهرمان است، و تنها قهرمان اصلی است که از راه احساس ها و افکارش به خواننده شناسانده میشود، درحالیکه سایر شخصیت‌های داستان از راه گفتار و کردارشان شناخته میشوند. در این رمان‌ها، نویسنده و قهرمان عملاً "یکی هستند و این همان چیزی است که به رمان حالت موجه نمائی میدهد. گرچه با این برداشت از مسئله‌ی دستیابی به راستینی توصیف، سرانجام عنصر ذهنیت غلبه نمی‌کند.

با تحول واقعیت‌گرایی، و به ویژه در دوره‌ی رشد آن که حوزه‌ی جدید تجربه را تسخیر کرده بود و تا ژرفای نیروهای نفوذ میکرد که بر تحول جامعه و انسان‌ها حاکم بود، نویسنده درعالم خود روز بروز از آفرینش ادبی احساس اطمینان میکرد و دیگر ضرورتی نمیدید که در اثرش رویدادی واقعی را توصیف کند. دیگر برای دستیابی به راستینی توصیف ضرورتی نمیدید که رویدادها را از دیدگاه شاهدهی ترسیم کند. اساساً "اینکه نویسنده حقیقت را درباره‌ی شخصیت‌هایش میدانست یا نه، یا شخصی از حقیقت درباره‌ی دیگران آگاهی داشت یا خیر و چگونگی آفریدن نهایت پندار واقعیت در آثار ادبی زیاد مورد پرسش نبود.

هنر خلق پندار واقعیت به طور گسترده عبارت از توانائی نویسنده به حدی است که خواننده را به هنگام خواندن رمان، قصه و نمایشنامه به مرحله‌ای برساند که از یاد ببرد دارد قطعه‌ای از ادبیات را میخواند و وادارش سازد تا آنرا به عنوان خود زندگی و شخصیتها را به عنوان افرادی واقعی بپذیرد. برای چنین کاری مهم نیست که رویدادها را به طور مؤکد از راه آگاهی یک شخصیت ترسیم کنیم تا تصویری پر خون و همه جانبه از زندگی به دست دهیم، یا علت رویدادهائی را که رخ میدهد آشکار کنیم، در دنیای درونی شخصیت‌ها نفوذ کنیم و احساس‌ها و افکارشان و انگیزه‌های اعمالشان را بیان کنیم.

در ادبیات گهگاه نویسنده‌ی علامه‌ای ظاهر میشد که دنیای درونی همه‌ی

شخصیت‌هایش را می‌شناخت، به راحتی در هر موقعیت و زمانی پیش می‌رفت، و درباره همه پرسش‌ها عقیده‌ی معینی داشت. چنین نویسندگانی را از خلال آثار ل. تولستوی، گنچارف، تورکنیف و پیسمسکی و آثاری چند از داستایفسکی (جنایت و مکافات، ابله و شوهر ابدی) می‌توان شناخت.

شیوه‌ی دیگر آفرینش پندار واقعیت حذف نویسنده است به عنوان یک شخصیت و نیز شعور درک کننده از داستان تخیلی. خلاف رمان خاطره‌گونه که موضع نویسنده را در آن می‌توان با تاریخ نگار مقایسه کرد، اینجا نویسنده در درج وقایع ذهنی علمی، دیدی بی‌عرضانه و خالی از تعصب دارد. نویسنده در باره‌ی آنچه توصیف کرده از هرگونه داوری دوری می‌جوید و به ویژه از خطاب مستقیم به خواننده اجتناب می‌کند.

در آثاری که نویسنده - راوی از منتهای دهنیت حمایت می‌کند، قهرمان داستان با خواننده رو در رو می‌ایستد، نویسنده اجازه می‌دهد تا شخصیت‌هایش برای خود سخن گویند و بنا به خواست خود، واقعیت وجودشان را نشان دهند. تحول شیوه‌ی آفرینش پندار واقعیت بدینسان در ادبیات تخیلی و تصویری مستلزم گوناگونی سخن در سطحی عالی است. چنین شیوه‌ای را در ۱۸۶۰ نویسنده‌گانی از محافل دموکراتیک با موفقیت توسعه دادند. سهم عظیم در پیاده کردن این روش را ن. یوسپنسکی عهده‌دار بود.

چنین شیوه‌ای در آثار نخستین چخوف نقش مهمی بازی می‌کند. در داستانهای مانند ماهی‌ریشدار، نام یک اسب، گمشدگان، شکارچی، تبه‌کار، متفکر و ستوان‌پریشی بی‌یف، روایت در زمان حال است. منظور از این کار تبدیل خواننده به شاهده‌ی است بر آنچه رخ می‌دهد. نویسنده تنها مقدمه‌ی کوتاهی برای حادثه فراهم می‌کند. توصیفی از زمان و مکان و حقایقی چند درباره‌ی شخصیت‌های اصلی به دست

میدهد و پس از آن در سراسر قصه خیلی به ندرت گفتگوها را با اشاره‌های مختصر قطع میکند. این شیوه هر چند برای خلق پندار واقعیت تنها شیوه نیست ولی در آثار نخستین چخوف به مراتب مورد استفاده قرار گرفته است. گاهی داستان را یک راوی روایت میکند، یا کسی که در داستان شرکت دارد یا یک شاهد. (برای نمونه اکافیا، شب پیش از محاکمه و یک شوخی کوچک)

چخوف وقتی نوشتن آغاز کرد، شیوه‌هایی را به کار گرفت که پیشینیان او توسعه داده بودند. بارها گفته شده که آثار چخوف صحنه‌ی جدیدی را در تحول واقع گرائی نشان میدهد. به گمان ما، این حالت به طور عمده با تغییراتی انجام شده که چخوف در شیوه‌های خلق پندار واقعیت ایجاد کرده است. به نظر میرسد این همان شیوه است که گورکی هنگام نوشتن نامه‌ای به چخوف در ذهن داشته است:

"یا متوجه هستید چکار میکنید؟ شما دارید واقع گرائی را نابود میکنید. به همین زودی خواهد مرد و تا دیرزمانی سربلند نخواهد کرد. این شکل بیشتر عمر خود را کرده است. این حقیقتی است. کسی به اندازه شما نمیتواند این راه را بپیماید. کسی اینقدر ساده درباره‌ی چیزهایی به این سادگی به شیوه‌ای که شما می‌توانید بنویسید نمیتواند بنویسد." (۱)

توازن میان دنیای خلق شده در هنر و دنیای واقعی

در آثار به حد کمال رسیده‌ی چخوف، نهایت توازن میان دنیای خلق شده در هنر و دنیای واقعی با خدق تمام چیزهایی به دست می‌آید که به طرح ریزی "ادبی" و "مصنوعی" شباهت دارد. چخوف میکوشد تا شیوه‌های نوشتنش راهنمایان دارد. علت این کار طبیعی بودن و سادگی بسیار است که از خصیصه‌های عمده‌ی سبک به کمال رسیده‌ی چخوف به شمار میرود. نویسنده‌ی انگلیسی ویلیام گرهاردی

می‌نویسد:

"به عبارت دیگر، یک واقع گرا، مانند آنتون چخوف، عملاً "موفق شده آن حیوان وحشی جنگل، یعنی واقعیت را دستگیر کند، و به علاوه موفق شده آنرا به ما ارائه دهد. نه در قفس باغ وحش بلکه به طور گسترده‌ای در بیابان‌های وحشی بومیش. وجود قفس (شکل) برای نخستین بار در تاریخ ادبیات واقع گرایانه، کاملاً "نامرئی است" (۲)

چخوف با ایجاد شکل "نامرئی" و رساندن خواننده به حدی که احساس کند آنچه را در جلو خویش دارد زندگی واقعی است که به اثری هنری تغییر شکل یافته. بی آنکه احساسهای نویسنده آنرا تحریف کرده باشد، تمام ردپاهای حضور نویسنده را نه تنها در روایت بلکه در طرح نیز پاک میکند.

چخوف در آثار به کمال رسیده‌اش تقریباً "به طور کامل از شناساندن خود به خواننده، سرزده وارد شدن در روایت و نظردادن درباره‌ی رویدادها به طور مستقیم خودداری میکند. یک استثنا در زندانی شماره‌ی ۶ وجود دارد، ولی حتی اینجانب نیز اظهار نظر بیشتر آزمایشی و اشاره‌ای است تا مستقیم:

"اگر از گزیدن ساس‌ها نمی‌ترسی، از باریکه راهی که ترا به کلبه راهنمایی می‌کند بیا و بگذار ببینیم آن توجّه خبر است" (۳)

چخوف اصل سرزده وارد نشدن نویسنده را به شیوه نگارش آثارش نیز توسعه میدهد، در نامه‌ی مشهوری به ۱۰۱ س سوورین در ۲۷ اکتبر ۱۸۸۸ حل مسائل را از طریق آثار هنری به شیوه‌ی سنجیده و عمدی رد میکند:

"حق با شما است که هنرمند به نگرشی آگاهانه نسبت به آثارش نیاز دارد، ولی شما دو عقیده را با هم می‌آمیزید، یکی حل مسئله و دیگری ارائه‌ی درست مسئله. تنها دومی است که برای هنرمند ضروری است." (۴)

چخوف مسائل را مطرح میکند بدون آنکه برای آنها پاسخ صحیح ارائه دهد. بدین طریق خواننده مشکل میتواند تصمیم بگیرد که نویسنده در کدام طرف ایستاده و به نظر وی کدام شخصیتها برحق هستند. چخوف میکوشد تا به اندازه‌ی زندگی عینی و بیطرف باشد، از اینرو پاسخ‌های آماده‌نمیدهد و مردم را به دو دسته مثبت و منفی تقسم نمیکند.

خلاف نویسندگانی چون لئو تولستوی، داستایفسکی و لسکوف که درهریک از آثارشان پیامی وجود دارد، چخوف در دوره‌ی کمال یافتگی خود هرگز در نقش معلم و مربی ظاهر نمیکرد. او پیوسته به اصل خود وفادار است

"هرچه رفتار ذهنی‌تر باشد، اثری که به وجود می‌آید قوی‌تر است. (۵) او در ۱۸۹۲ طی نامه‌ای به ل. آویلوا این اصل را شکل‌بندی کرد. ذهنیت او درتنها رها کردن خواننده است با واقعیت تصویر شده، خلق اثری که در آن نویسنده حرف نمی‌زند بلکه زندگی سخن میگوید. در آثار کمال یافته‌اش، شکل محکمی از خطاب به خواننده‌جانشین گفتگو بین نویسنده و خواننده میگردد، از طریق تصویرهای زندگی که نخست اتفاقی و بدون منظوره‌ای ایدئولوژیکی به نظر میرسند. ایلینا رنبرگ می‌نویسد: "چخوف درهر چیزی که انجام میدهد بدعت گذار است. هیچ چیز را ثابت نمیکند، حتی چیزی نمیگویند، و تنها به شما نشان میدهد که چه رخ میدهد. (۶)"

جالب است که دو داستان محصول طبیعت (۱۸۹۳) لسکوف و ویلای جدید (۱۸۹۹) چخوف را از نقطه نظر تناقض در ترسیم روانشناسی روستائی با هم مقایسه کنیم. لسکوف درست از همان نقطه شروع، عقیده‌ی اصلی داستان را با عبارتی از کارلا بل آغاز میکند. (۷)

لسکوف از تشریح شیوه‌ی ادبی خود بیم ندارد و اغلب از سر لوحه استفاده

میکند. از طرف دیگر چخوف به تقریب هیچگاه چنین کارهائی نمیکند. به کار بردن سرلوحه اشاره به چیزی معین است. سرلوحه پندار جریان مستقل زندگی را در یک اثر هنری که چخوف در تلاش دستیابی به آن است، نابود میکند.

در ویلای جدید چخوف رابطه‌ی بین ساکنان یک دهکده و مالک عمارتی نزدیک به آنجا را توصیف میکند. وی از بازگویی تمام نظریه‌ها و تفسیرها دوری میجوید. حالت بیانش کاملاً عینی است، به کسی میماند که اطلاعاتی در اختیار دیگران میگذارد:

“در سه ورستی دهکده‌ی ابروچانوو، پل عظیمی در حال ساخته شدن بود. از دهکده که مشرف بر ساحل رودخانه بود، میتوانستی استخوان بندی شبکه مانندش را ببینی، و در هوای مه آلود و روزهای آرام زمستانی، وقتی تیر آهن‌های ظرفش و تمام چوب بست‌های اطرافش با سرمایه‌های سپید پوشانده میشد منظره‌ای مناسب و حتی چشم‌اندازی خیالی پدید می‌آورد. (۸)

قصه بدینگونه آغاز میشود. جمله‌ی نخست که کوتاه است حقیقتی را بیان میکند، میگوید. در حالیکه جمله‌ی دوم، که بسیار بلندتر است، پل را توصیف میکند، نشان میدهد. تصویری که نقاشی شده پندار واقعیت است و به نظر میرسد که موجودیتی مستقل از نویسنده دارد، چون پل از دیدگان اودیده نشده بلکه از راه چشمان کسانی است که از دهکده‌ی ابروچانوو به آن مینگرند. بدینسان چخوف از آغاز به کناری می‌ایستد و اجازه میدهد تا خواننده با زندگی که در قصه تصویر شده روبرو گردد.

لسکوف داستان‌ش محصول طبیعت را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت آغاز میکند:

“در زندگیم گهگاه فرصتهائی داشته‌ام تا شاهد چگونگی حرکت مهاجران از نقطه‌ای به نقطه دیگر باشم و اینکه چه اتفاقاتی برایشان پیش می‌آید. (۹)

آفرینش پندار واقعیت

اینجا نویسنده شیوه‌ای اساساً مختلف در آفرینش پندار واقعیت دارد. لسکوف نویسنده‌ای داستانگوست. او پندار واقعیت را بر مبنای شهادت شاهد، به خود نویسنده وامی‌گذارد. چخوف عکس این کار را میکند. داستانهای او تکه‌های کوچکی از اطلاعات درباره‌ی شخصیت آفریده شده‌اند که به نظر می‌رسد با هم یک تصویر را تشکیل میدهد. جمله‌ی شروع داستان ویلای جدید را در بالا آوردیم. حال جمله‌های آغاز فصل دوم و سوم داستان را نیز بیان می‌کنیم.

"کیچلوف‌ها"، پدر و پسر، دو اسب کاری را در مرزعه‌شان گرفتند. یک یابو، و یک گوساله‌ی نر صورت پهن را، و با کمک ولودکای سرخ‌مو، پسر رودیون آهنگر، آنها را به دهکده‌رانندند. " (۱۰) "لیالایانوا و دختر کوچکش پیاده به ده آمدند. " (۱۱)

لسکوف رویدادها را به خود انحصار میدهد، خود را جلو می‌اندازد و پیش از داستان توضیحی میدهد:

"احساس می‌کردم انگار دارم گار را خراب می‌کنم و پیوتر سمیونوف به هر حال در جستجوی راهی بود که از دست من خلاص شود و یک تنه به قاضی برود. و بعد معلوم شد که حق به جانب من بوده‌است." (۱۲) چخوف از این شیوه اجتناب می‌ورزد، حتی در قصه‌هایی که با اول شخص بیان می‌شود مانند داستان بی‌نام، خانه‌ای با سرایدار زن، و زندگی من.

لسکوف از آنچه ترسیم میکند نتیجه می‌گیرد و در برش روشنی آنها را به خواننده ارائه میدهد. وی نویسنده‌ای موکداً تعلیمی است، نقش تابعی تصویری را که رسم میکند عریان می‌گذارد تا عقیده‌ی نویسنده را ثابت کند و گهگاه با کمک نقل قولی از نویسنده‌ای دیگر اینکار را انجام میدهد. از نویسنده‌ای ادبی بودن و اهمه

ندارد. خود گفته است:

"هائنه حق داشت که گفته: کسی که مردم را دوست دارد بایستی به حمام راهنمائیشان کند. و این نخستین چیزی است که به مجرد آغاز محصول طبیعت همه جا بایستی انجام داد." (۱۳)

چخوف نه از دیگران در آثارش نقل قول می‌آورد و نه بعنوان چخوف نویسنده در آثارش ظاهر میشود.

وی از آنچه ترسیم میکند نمیکوشد تا به خواننده توضیحی بدهد و مستقیم نیز چیزی نمیگوید که گرایش او رابه آن سمت برساند. چرا در ویلای جدید روستائیان نسبت به کسانی که می‌کوشیدند تا روابط همسایگی خود را با آنان توسعه دهند، خصومت می‌ورزیدند. وبعد با مالک جدید آنقدر رویهم‌ریختند که آشکارا حقیرشان میشمرد؟ چخوف صرفاً "این پرسشها را به میان می‌آورد ولی نه به نام خود. پرسشها را شخصیت‌های اصلی داستان می‌پرسند و پاسخی برایشان نمی‌یابند:

آنها فکر میکردند، در دهکده‌شان، اهالی خوب، آرام، با احساس و خدا ترس بودند. والنا، یوانو، نیز، آرام، مهربان و نجیب بود. نگاه کردن به او آدم را غمگین میکرد، ولی چرا آنها با هم خوب نبودند؟ چرا مثل دشمن‌ها با هم رفتار میکردند؟ چرا چشمانشان را چنان غباری پوشانده بود که تنها چیزی که می‌توانستند ببینند و برایشان اهمیت داشت خرابی و ضایعه‌ای بود که گله به بار آورده بود، افسارها بود و گازانبرها، و آن چیزهای جزئی که حالا، از آنها که نام می‌بردند، آنقدر به نظر مزخرف می‌آمد؟ چرا با مالک سازگار بودند ولی به مهندس به چشم بدی نگاه میکردند؟ کسی نمیدانست به این پرسش‌ها چه جوابی بدهد، از اینرو همه‌شان

ساکت بودند. (۱۴)

برخی خصیصه‌های سبک کمال یافته‌ی چخوف را که مستقیم باشیوه‌ی خلایقیتش در پندار واقعیت ارتباط مستقیم دارد میتوان با داستانهای تولستوی مقایسه کرد. تولستوی قهرمانانش را صرفاً به خواننده معرفی نمیکند. بلکه آنها را به خواننده توضیح میدهد و بنا به نوع شخصیت و سرنوشتشان به او آموزش میدهد.

تاریخ گذشته‌ی زندگی ایوان ایلچ بسیار ساده، معمولی اما فوق‌العاده وحشتناک بود. ایوان ایلچ در سن چهل و پنج سالگی با سمت عضویت دادگاه عالی قضائی درگذشت. او پسر مستخدمی بود که در وزارتخانه‌ها و اداره‌های مختلف پترزبورگ خدمت کرده و به مقام و رتبه‌ی کسانی رسیده بود که هرچند به ظاهر کارمهم و وظیفه‌ی اساسی انجام نمیدهند و اصولاً کاری از عهده‌شان بر نمی‌آید. با اینحال به واسطه‌ی سوابق خدمت و احراز مقامات عالی اخراجشان ممکن نیست و به همین جهت مشاغلی برایشان می‌تراشند و مستمریهای گزافی از شش تا ده هزار روبل به آنان می‌پردازند تا با این مبلغ بقیه‌ی عمر را به خوشی و شادگامی بگذارند (۱۵)

اینجا همه چیز بر تعمیم بنا نهاده شده است. جمله‌ی نخست به خواننده میگوید که دارد قصه‌ی تمثیلی قهرمان را می‌شنود. بعد پدر قهرمان است که نه به سادگی یک فرد بلکه به نمایندگی تمثیلی یک گروه اجتماعی ناگاه در برابر خواننده ظاهر میشود. و همزمان با آن نظریه‌ی نویسنده است از چنین مردم و نظام حاکمی که وجود انگل و ارشان را حمایت می‌کند و اجازه‌ی رشد و نمو میدهد. چنین کوششی برای توصیف موضوع‌ها به شیوه صریح تعمیمی، به اکثر قصه‌های

تولستوی صراحت می‌بخشد. از اینرو، تولستوی برای خلق بیان تمثیلی، اهمیت جهانی آنچه رح می‌دهد و اینکه به موجب آن عقیده‌اش را (که اغلب منفی نیست) به عنوان یک نمونه جلوه‌گر سازد، اغلب عبارت‌های کلی را بکار می‌گیرد مانند: "همانطور که همیشه پیش می‌آید."

تولستوی همه چیز را درباره‌ی قهرمانانش میداند. آنها را با تکیه بر اصولی که سخت به آنها اعتقاد دارد از اوج دادگاهی عالی مینگرد و میکوشد تا این اعتقاد را به خواننده تزریق کند. تولستوی در آثاری که اواخر عمر آفریده، هدفش نشان دادن این موضوع است که خوب و بد بدون منظور رخ نمیدهد. و قهرمانانش را به کار می‌گیرد تا این عقیده را به اثبات برساند. تولستوی در هر موضوعی به شیوه‌ای صریح و عقیده‌ای محکم صحبت میکند. آنچنان که خواننده در پایگاهی که نویسنده از آن سخن می‌گوید هیچگونه تردیدی به دل راه نمیدهد.

چخوف به روش طبقه‌بندی شده‌ای خود را بیان نمیکند. او ترجیح میدهد نگرشهایش را نسبت به قهرمانانش و رویدادها به شیوه‌ای غیر مستقیم نشان دهد. نویسندگانی که به شیوه‌ی تعلیمی گرایش دارند، داستانهایشانرا به سهولت و از روی میل به شکل یک تز و دلیل آن طرح‌ریزی میکنند. شرح قصه در این حالت شامل یک مکالمه یا جدال است میان دو یا چند شخصیت، که در طول داستان یکی از آنها تز را پیش می‌برد و با نقل رویدادهایی که شاهد بوده یا در آنها شرکت داشته، تز را ثابت میکند. نمونه‌ی این نوع قصه‌ها، قصه‌ی دزد کلاغ از هرزن، اراده‌ی آهنین، همشاگردی بی‌شرم، مردان جالب، دانه‌ی برگزیده از لسکوف و سونات - کرویتسر از تولستوی است. چنین شکلی به طور دقیق با اختراع "قصه در قصه" پیوند دارد. همان شکلی که چخوف به ندرت آنرا به کار گرفته است. و تازه وقتی چخوف این شکل را به کار می‌گیرد چهار چوب قصه‌اش از قصه‌ی

دیگر نویسندگان کمتر واضح است نقشی که شکل داستان بازی میکند آشکار نیست و از همان اهمیتی برخوردار است که قصه در قصه و همانطور که خاص کارهای چخوف است، تمام نتایج مستقیم از نظر خواننده پنهان است و این خود خواننده است که بایستی قضاوت کند آیا تز مطرح شده در داستان درست است یا نه و آیا دلیل قانع کننده است یا خیر.

در داستانها و حکایت‌های اخیر تولستوی، اغلب توصیف‌هایی را میخوانیم که ناظر به زندگی گذشتهی قهرمانان اصلی است. از اینرو خواننده این توصیف‌ها را به عنوان نتیجه آنطور که نویسنده دیده، می‌پذیرد نه چیزی که در زمان آغاز داستان رخ داده است. خلاف تولستوی، چخوف همواره می‌کوشد تا از آنچه در حال حاضر رخ میدهد پنداری بیافریند. تاکید دارد که لحظهای انتخابی آغاز داستانش کاملاً اتفاقی است و صرفاً صحنه‌ای است از زندگی قهرمانانش و به سهولت میتواند با دیگری جابجا شود. چخوف هیچگاه در اهمیت رویدادی که در طرح داستان نهفته اغراق نمیکند؛ او نمیکوشد تا یک اتفاق معمولی را در زندگی شخصی آدمی معمولی بعنوان چیزی غیر معمولی یا احساسی ارائه دهد. او لحظه‌ای در زندگی قهرمانانش وارد میشود که هیچ چیز خاص یا برجسته‌ای رخ نمیدهد. خلاف تولستوی که دوست دارد لحظه‌هایی را انتخاب کند که در زندگی شخص مورد نظر واقعه‌ای برجسته‌ای است.

بسیاری از داستانهای چخوف بدون هیچ شرحی آغاز میگردد. خواننده از همان اول به وسط معرکه می‌پرد:

نیکلای اوگرافچ گفت: "ازت خواستم چیزی را روی میزمن جابجا نکنی. بعد از تمیز کردن تو هیچ چیز را نمی‌شود پیدا کرد. تلگرام گو؟ گجا انداختیش؟ لطفاً پیدایش کن از گازانه، تاریخ دیروز." (۱۶)

گویی چخوف بطور اتفاقی در زندگی قهرمانانش وارد میشود، و پس از نشان دادن یک قطعه از زندگی به همان شیوهی آرام و برجسته به قسمت دیگر میرود. پایان داستانهای چخوف که چیزی را حل نمیکند و برگرداگرد طرح اصلی نمیکرد، اثری می‌آفریند از شخصیت ناکامل و غیر دقیق زندگی که در داستان ترسیم شده است.

ولی شخصیت اتفاقی داستانهای چخوف هیچگونه اصل هنری انتخاب پدیده‌های زندگی را القا نمیکند، بلکه دلیلی است بر شیوهی آفرینش کامل‌تری از پندار واقعیت. اتفاقی بودن تنها ظاهر قضیه است. همه‌ی آنچه اتفاقی است به گونه‌ای دقیق وسیله‌ی نویسنده انتخاب شده تا از طبیعت و ماهیت غیرانتخابی پدیده‌های زندگی که در داستانها ترسیم شده پنداری بیافریند. به همین سبب چخوف ترس از آن داشت که مبدا یک رویداد برجسته یا غیر معمولی در داستان به طور کامل واقعی جلوه کند. نویسندگان واقعیت‌گرای روسی، به استثنای داستایفسکی و لسکوف، همیشه میکوشیدند تا زندگی معمولی مردم عادی را به نظر جالب توجه سازند. چخوف در جستجوی آن بود تا ادبیات را هرچه بیشتر به زندگی توده‌های وسیع دموکراتیک نزدیکتر سازد. حقیقت اینکه او قهرمانانش را از میان عادی‌ترین مردم انتخاب میکرد و میکوشید تا در عادی‌ترین شرایط نشانشان دهد و این شاهد روشنی است از کوشش وی برای آفریدن پنداری از نهایت تطابق و توازن میان دنیای ترسیم شده‌ی هنری و زندگی واقعی.

رویدادهای خارق‌العاده برای چخوف تنها میل به ویران کردن این پندار دارند. بین‌شیوه‌های خلاقیت پنداری از واقعیت، نقش رهبری را مقاصد راوی بازی میکند، از اینرو شکل خاطره‌گوئی داستانگو، در خود ضمانت کامل از حقیقت‌گوئی دارد. وضع یک شاهد یا شرکت‌کننده‌ی مستقیم در رویدادها مناسب نویسندگانی

چون لسکوف است، گهگاه چخوف نیز این شیوه را به کار میگیرد، مانند داستان‌بی‌نام، خانه‌ای با اتاق کوچک، و برخی موارد چخوف به راوی اول شخص نوع غیرخاطره‌ای متوسل میشود. نمونه‌اش از داستان شیر فروش، زن، زندگی من و وحشت، از نظر سبک بین این داستانها و داستانهایی که با سوم شخص نوشته شده عملاً کمی اختلاف است. نکته اینجا است که حتی در داستانهایی که یک راوی وجود دارد از نظر مقایسه با داستانهای توصیفی در درجه دوم اهمیت قرار دارد - نشان دادن یک تصویر از گفتن آنچه مورد نظر است متمایز میگردد.

بگذارید برای بهتر روشن شدن این موضوع دو عبارت را با هم مقایسه کنیم. یکی از نوع خاطره‌گوئی داستان بی‌نام و دیگری از همسایگان که با سوم شخص نوشته شده است. درهریک از این داستانها شخصیت‌ها به خواننده معرفی شده‌اند: "مهمان دیگر، گوگوشکین، مشاور دولت از نسل جدیدتر، کوتاه قد بود و به نحوی زنده، ظاهری ناخوشایند داشت که مربوط میشد به تناقص میان بدن گوستالو و چاقش و صورت کشیده و کوچکش. لبهایش به شکل قلب بود و موهای کوتاه‌شده‌ی سبیلش به نظر چنان می‌آمد که انگار با سریش به هم چسبانده‌اند. این مردی بود با کردارهای یک بزمجه." (۱۷۴)

"پیوتر میخالیچ به ولاسیچ گوش میداد و متحیر بود که چه چیز این مرد میتواندست توجه زینا را جلب کرده‌باشد. جوان نبود، حدود چهل و یکسال داشت. لاغر و سینه باریک بود، بینی دراز و ریش جوگندمی داشت. وقتی حرف میزد و زور میکرد و هنگام صحبت دستانش را به شیوه‌ی زننده‌ای در هوا تکان میداد. نه از سلامتی برخوردار بود و نه حرکات جدایی داشت. نه مدنیته، نه زرق و برقی، و به ظاهر موجودی کسل کننده و غیر قابل توصیف بود." (۱۸)

درقطعه‌ی همسایگان، حمله‌ی نخست است که به روشنی از آن نویسنده - راوی

است و روایت را در آغاز و سوم شخص قرار میدهد. نیز در قطعه‌ی یک داستان بی نام، روشن نیست که داستان را چه کسی نقل میکند - نویسنده یا قهرمان - در آثار چخوف، قانون ثابتی برای داستانگوئی وجود ندارد. به طور معمول، چخوف کسی را که به قشرهای تحصیلکرده وابسته است در نقش راوی برمیگزیند تا سخنانش با معیارهای ادبی مورد پذیرش جور دربیايد. لحن بیان سایر شخصیت‌ها بدانگونه که راوی بازسازی کرده، خصیصه‌های مشخص خود را نگه میدارند. در این زمینه روایت در اول شخص با روایت وسیله‌ی نویسنده‌ی بیطرف در آثار چخوف تفاوتی ندارند.

سبک به کمال رسیده‌ی چخوف

در سبک به کمال رسیده‌ی چخوف دو نوع روایت - روایت اول شخص و سوم شخص - به هم نزدیکتر رسم میشوند. روایت اول شخص گرایشی دارد به نزدیک شدن به روایت وسیله‌ی نویسنده و روایت سوم شخص برحول این محور میگردد. در حالت دومی چخوف روایت را از زبان یک شاهد رویداد یا شرکت کننده در آن از زبان سوم شخص به نحو بیطرفانه‌ای توصیف میکند. چخوف منشور ذهنی درک واقعیت را به نحوی وسیع تر، با اهمیت تر و پیوسته تر از سایر نویسندگان به کار میگیرد. در آثار تولستوی، برای نمونه یگانگی و وحدت روایت از نقطه نظر شخصیت‌های مختلف، از طریق حضور نویسنده‌ی علامه (همه چیز دان) مستفاد میشود، که در برابر خواننده بعنوان خالق دنیای ترسیم شده ظاهر میگردد. چخوف روایت نویسنده را با عناصر دیداری فهرمانانش میآمیزد، و میکوشد تا عناصر را تا آنجا که ممکن است در خود حل کند. ترکیب و جادبه‌ی طرحهای گوناگون روایت به آفرینش اثر کمک میکند تا قطعه‌ی زندگی ترسیم شده در داستان وجودی مستقل از خود داشته باشد که مجزا از نویسنده است.

در نتیجه بگذارید عواملی که چخوف را وامیدارد تا شیوه‌های تازه‌ای را در خلق پندار واقعیت بجوید توضیح دهیم:

پندار واقعیت در یک اثر هنری را میتوان رابطه‌ی مستقیم بین نویسنده و خواننده بیان کرد. شاید تاکنون هیچ موضوعی کمتر از مطالعه‌ی عموم مردم در دوره‌های مختلف و اعصار تحول ادبی مورد بررسی قرارنگرفته باشد. تغییر در ترکیب مطالعه‌ی عموم و سلیقه‌ی آنان، که تغییرات اجتماعی گوناگونی را منعکس میکند، بدون شک تأثیر زیادی بر شکل‌ها و سبک‌های ادبی میگذارد. هر نویسنده، در خلق اثر هنری، عامه‌ی معینی از خوانندگان را در ذهن دارد. مفهوم وی از خوانندگان آینده‌اش، علائق آنان و سطح پیشرفتشان میزان پندار واقعیتی را تعیین میکند که او برای کارش بر میگزیند.

در سی سال آخر قرن نوزدهم ترکیب اجتماعی خوانندگان کتاب در روسیه تغییرات قابل ملاحظه‌ای یافت. بعد از اصلاحات ۱۸۶۱ آزادی شخصیت از زنجیرهای اخلاقی و اقتصادی فلاحتی، که در گذشته به گونه‌ای پایمال شده بود، به رشد بی سابقه‌ی خود آگاهی رهنمون شد. تعداد کتاب‌خوان‌ها به سبب جنبش رازنوچینتسی (۱۹) و اینکه خرده بورژوازی از درون فرو میریخت، شتابنده رو به فزونی گرفت، آثار چخوف بازتاب صحنه‌ی دورتری است از دموکراتی کردن ادبیات که در آن نه تنها نویسنده توجهش را بر زندگی مردم عادی معطوف میدارد بلکه برای او نیز می‌نویسد. آیا همین امر نیست که چخوف را واداشت تا بکوشد ادبیات را تا حد ممکن به زندگی نزدیک کند و شیوه‌های ادبیش را تا آنجا که امکان دارد غیر برجسته سازد؟

نکته‌ی مهمتر دیگر درباره‌ی عامه‌ی خواننده‌ی روسی به غیر پنداری کردن عمومی در کشور با وجود ایده‌آلهای سیاسی و اجتماعی بستگی دارد. پدیده‌ای موقتی که از فرو ریختگی عقاید سوسیالیست تخیلی به وجود آمده بود. معهدا این

پدیده بریک نسل تمام خواننده و نویسنده اثر گذاشت. تغییرات اجتماعی لحظه‌ای که در دو دهه بعد از اصلاح اجتماعی در روسیه رخ داد، چنان مسائلی را به وجود آورد که تنها در دوره‌ی دورتری از تحول تاریخی کشور می‌توانست حل گردد. حالت آشفته‌ی جامعه‌ی آن زمان و مسیر نا مطمئنی که می‌پیمود باعث شد تا نویسندگان نسل جوان‌تر از حق خود عدول کنند و بعنوان معلم و رایزن سخن گویند. همچنانکه تولستوی، داستایفسکی و لسکوف کردند. این حالت آنها را رهنمون کرد تا در برداشت پدیده‌های معاصر، تئوری‌های تقلیدی را چه سیاسی، مذهبی یا اخلاقی رد کنند و بیشترین اهمیت را بر نقطه نظر بدون غرض و تعصب قائل باشند. تأکید بر توصیف تا داستان‌گوئی یا بحث و جدل، چخوف را قادر می‌سازد تا با شیوه‌هایی که از آن سخن رانندیم در داستانهایش اثری از جریان مستقل زندگی بیافریند.

پانویس ها:

- ۱- از م. گورکی. مجموعه آثار درسی جلد ۲۸، مسکو ۱۹۵۴ ص ۱۳، (به زبان روسی)
- ۲- میراث ادبی، جلد ۶۸، مسکو ۱۹۶۰، ص ۸۲۰ به روسی
- ۳- آ. چخوف، مجموعه آثار و نامه‌ها در بیست جلد - جلد هشتم مسکو ۱۹۴۷، ص ۱۰۷ به روسی.
- ۴- همان کتاب جلد ۱۴ ص ۲۰۸.
- ۵- همان کتاب جلد ۱۵ ص ۳۷۵
- ۶- ایلینا ارنبورگ: بازخوانی چخوف، مسکو ۱۹۶۰ ص ۸۶ به روسی
- ۷- ن. لسکوف، مجموعه آثار در ۱۱ جلد، جلد نهم ص ۳۴۰ به روسی
- ۸- آ. چخوف، مجموعه آثار جلد نهم، مسکو ۱۹۴۸ ص ۳۲۸
- ۹- ن. لسکوف، جلد نهم، ص ۳۴۰

- ۱۰- آ، چخوف، مجموعه آثار، جلد نهم ۱۹۴۸، ص ۳۴۸
- ۱۱- همان کتاب ص ۳۳۶
- ۱۲- ن. لسکوف مجموعه آثار، جلد نهم ص ۳۴۰
- ۱۳- همان کتاب ص ۳۵۵
- ۱۴- چخوف. مجموعه آثار جلد نهم ص ۳۴۱
- ۱۵- ل. تولستوی. مجموعه آثار ج ۲۶، مسکو ۱۹۳۶ ص ۶۹-۶۸ به روسی
- ۱۶- ل. تولستوی، مرگ ایوان ایلیچ، ترجمه مهندس کاظم انصاری، کتاب هفته شماره ۳۹ مرداد سال ۱۳۴۱ ص ۲۰
- ۱۷- چخوف. مجموعه آثار، جلد ۹ ص ۷
- ۱۸- همان کتاب، جلد هشتم ص ۲- ۱۸۱
- ۱۹- اسمی است که در نیمه‌ی قرن نوزدهم به تمامی اعضای گروه روشنفکران روسیه داده شده بود. این گروه تشکیل شده بود از طبقات مختلف اجتماع دهقانان، روحانیون، و نجبائی که از مقام اجتماعی محروم شده بودند.

طنرد رآ تارشولو خوف

نوشته: ل. ياكيمنكو

طنز در آثار شولوخوف

نوشته: ل. یاکیمنکو

شولوخوف، خصلت‌های تازه‌ای را، که به تدریج بخشی از زندگی و طبیعت هر شخص می‌گردد، به سادگی نشان می‌دهد، بلکه از راه نبرد بین کهنه و نو در تمام زمینه‌های تاریخی و اجتماعی از این خصلت‌ها تصویری بزرگ و جامع نقش می‌زند. وی این تصویر را به صورت مبارزه و حشیانه طبقاتی بین دو اردوی کاملاً مشخص ارائه می‌دهد. از یکسو، روستائیان بی‌چیز و متوسط الحال، نمایندگان قدرت خلاق مردم و فداکاری‌های شورانگیزشان به سبب ساختن دنیایی جدید و بهتر، قرار دارند، و از سوی دیگر، اردوی کولاک‌ها و محافظان سفید، به رهبری پولوتسوف و استرونوف، نماینده نیروهای گذشته. در این حالت که موقعیت زمینداری کاملاً دگرگون شده و نظام جدیدی پا گرفته، در قلب کوندرات مایدانیکوف با گذشته مبارزه‌ای پی‌گیر و خصمانه در می‌گیرد، یا اینکه همان گذشته، بار دیگر و به ناگاه، سر برمی‌آورد و به تدریج خود را در چهره شوخ بابا شچورکار مینمایاند که با خجالت بسیار میدان

جنگ را ترک کرده و شرمگین و سر بزیر در میان قهقهه‌های سرور آمیز خنده مجسم میگردد.

شولوخوف برای طنز حسی عالی و نیرومند دارد. یکی از کیفیت‌های ارزشمند استعداد وی توانایی او است در دیدن جانب مضحک زندگی به همان قدرتی که جانب تراژیک آنرا می‌بیند. یکی از فلاسفه گفته است:

حسن طنز کیفیت ممتاز سلامتی است... در زندگی ما چه بسا که به همان حد ملال، طنز نیز وجود دارد و نه کمتر...

برخی منتقدان عقیده دارند که در آثار شولوخوف طنز نقش تابعی صرف را بازی می‌کند، زیرا نویسنده لازم میدانند که پس از آن صحنه‌های مهیج و دراماتیک، کمی خواننده را سرگرم کند، از اینرو در جاهای مناسب جلای طنز می‌زند. ولی چنین عقیده‌ای درست نیست. طنز در آثار شولوخوف نقش بسیار جدی‌تری دارد. یکی از فلاسفه پس از آزمایش‌هایی که در ماهیت کمدی و تراژدی به‌کار بسته چنین گفته است:

تاریخ کامل است و هنگام گذار از دوره‌های بیشمار، شکلهای کهنه را به خاک می‌سپارد. آخرین چهره شکل جهان - تاریخی، چهره کمدی آنست. خدایان یونان، که قبلاً "در پرومته" دربند آشیل به نحو فاجعه‌آمیزی محکوم به مرگ شده‌اند، بار دیگر در گفتگوهای لوسیان مجبور به مردنند. چرا اینچنین؟ برای اینکه انسان لازم است از گذشته خود با خوشرویی جدا گردد.

اهمیت والای کمدی و طنز در ادبیات این حقیقت است که انسان با فراغت

بال و دل شاد از گذشته خود جدا گردد. و دیگر اینکه خنده راه حال را هموار میکند و برای آینده شالوده‌هایی بنا میگذارد. خنده انسان را آموزش میدهد و به وی یاری میرساند تا خود را از بسیاری رسوم زشت گذشته آزاد سازد.

ارسطو در فن شعر، کمدی را شکلی از هنر میدانند که: "بدترین نوع مردم را نه با جلوه دادن تمام عیوبشان بلکه به شیوه سرگرم‌کننده‌ای" تصویر میکند. وی ادامه میدهد: "طنز جزئی از زشتی است. طنز، زشت و مهیب ولی بدون گیرندگی است." "بدترین نوع انسان" کسی است که گذشته در وجودش عمیق‌تر از دیگران ریشه دوانیده است. این گذشته، در زندگی واقعی، به سبب سپری شدنش نمیتواند رنج‌آور باشد و در نتیجه زشت و ترسناک و خنده‌آور شده است.

پس تنها دنیای کهنه را مثال می‌آوریم و نیاز و اجتناب‌ناپذیری آن را به سقوط و فنا نشان میدهیم. شولوخف گذشته‌ای را به استهزا میگیرد که در آن انسانها اغلب علیل و از شکل افتاده‌اند. این خنده و استهزا به گذشته سرشار از احترام برای زحمتکشان است و به آنان یاری میدهد تا جامعه‌های پاره و کهنه گذشته را از تن به در آورند، از هم بدرند، خود را به منزلت والایی رسانند و فعالانه زندگی جدیدی را پایه‌گذاری کنند.

از تمام پیرمردان شوخ و بذله‌گویی که در نمایشگاه شخصیت‌های شولوخف خودنمایی میکنند، بدون تردید باباشچوکار موفق‌ترینشان است. پانتلی پروکوفیویچ، باباساشکا و آودی برخ، دن آرام تمام در برابر شوکار رنگ می‌بازند... باباشچوکار خلاصه‌ای است از تمام خصلت‌های لاف و گراف‌گویی دهکده که مدام در سراسر رمان زمین نوآباد پرسیه می‌رند.

در دن آرام، پانتلی پروکوفیویچ به گونه‌ای چشم‌گیر، مدام در مسیر زمان تغییر چهره میدهد تا سرانجام در کتاب چهارم چهره‌ای تراژدی - کمیک پیدا

میکند. پانتلی پروکوفیه ویچ به لحن جنگجویانه و لاف و گراف خود که جز حرف چیزی نیست و کوششهای مداومش به قصد خزیدن از صحنه جنگ به خانه آگاه نیست، بیهوده لاف زدن‌های وی از شجاعت فرزندش به همان اندازه که این تریشه هم از آن کنده است حجت دارد. فرار بزدلانه‌اش از خدمت، عقل معاش وی که به پستی و لثامت گرایش دارد و کوششهایش برای اینکه چیزها را به همان اندازه فقدانشان در تحولات جنگ داخلی ناچیز شمارد، همه و همه، تماس‌های طنزآمیزی است با شخصیت پانتلی پروکوفیه‌ویچ.

این طنزنامه‌یی است که تراژدی توانفرسای جنگ، از دست دادن‌ها و سختی‌هایی را که برای خانواده رخ داده، سردرگمی رنج‌آور و شکست کامل فرد را در درک رویدادهای واقعی پنهان میکند.

ولی باباشچوکار چهره‌ای کاملاً "کمیک" است. طنز در پانتلی پروکوفیه‌ویچ، در تباین بین افکار و احساسات او و واقعیت سالهای جنگ است، حال آنکه در باباشچوکار سایه رنجی هم وجود ندارد. خصلت‌های گذشته در باباشچوکار بین شخصیت او و واقعیت، برخوردی دراماتیک‌وار ایجاد نمیکند. برعکس، همدردی‌ها و همدلیهایش تمامی به جانب واقعیتی جدید گرایش دارند که در وجودش بهبودی والا پدید می‌آورد.

تفاوت کلی بین شچوکار واقعی و آنچه که تصور میکند بایستی باشد، حالت کمیک دارد.

همواره بین آرمانهای پیشرو و بازمانده‌های گذشته که عمیقاً در وجود انسان ریشه دوانیده، تضادی ایجاد میگردد. شولوخف این تضاد را در چهره باباشچوکار به شیوه طنزآمیزی ارائه میدهد.

شچوکار خود را "شهیدی برای نیروی شوروی"، "یک قهرمان"، "مردی

شجاع، پاهرا و هنگام ضرورت پرشور می‌پندارد و آماده است تا اگر "خونش به جوش آید"، "قصای راه بیندازد"، نه تنها سگی را که به او حمله کرده و کتش را گرفته و پاره پاره کرده، بلکه تیتوک و زن تیتوک را هم به قتل برساند. آرمان باباشچوکار به زمان حال وابسته است و دوست دارد که مانند داویدوف، ناگولنوف و رازمیوتنوف جلوه کند. او همواره آرزو داشته در ردیف افراد فعال و با ارزش درآید ولی چه میتوان کرد که از همان بچگی چرخ زندگیش کج رفته است. دروغ پرداز و منجم و لاف زن و در واقع آدمی تو خالی بارآمده است. چه شرایطی وجود داشته که طبیعت یک انسان بدینگونه نا موفق شکل بگیرد؟ باباشچوکار سرگذشت زندگی خود را برای داویدوف چنین آغاز میکند:

از همان بچگی چرخ زندگیم کجکی رفته، تا الانش هم باز همینه.
انگار تمام عمرم باد مرا برداشته، گاه تو چاله انداخته، گاه به
این و گاه به آن چیز سفت زده و پدرم را درآورده...

در سراسر زندگی درازمدت باباشچوکار بدبختی پشت بدبختی روی میدهد. او چنان مفلس و درمانده است که حتی یابوی پیری به دست نمیآورد تا روی زمین به کار گیرد. مردم در برابر واقعیت تلخ به شیوه‌های گوناگون واکنش نشان میدهند: برخی اجتماعی شده‌اند، سائیرین، مثل دمید خاموشه، در انزوای تاریک گذشته زیج نشسته‌اند و باباشچوکار در پس لاف و کراف پناه گرفته است.

در این لاف زدن‌ها است که پیرمرد برای هستی لذت آوردن در زندگی واقعی موازنه‌ای یافته است. هنگامی که قزاق‌ها را با داستانهای گیرایش در گردهم‌آیی‌های دهکده سرگرم میسازد، یا در شب‌نشینی‌هایی که پیش می‌آید، بدون آنکه خود آگاه باشد، از خنده سرورآمیز شنوندگانش و توجهی که جلب کرده، احساس میکند

احترام و حیثیت خود را دوباره بازیافته است. شولوخف با مهارت هرچه تمامتر به ما نشان میدهد که چگونه و در چه شرایط تاریخی واقعی چنین شکاف یوجی بین خواست یک مرد و آنچه بار آمده به وجود میآید.

باباشچوکار از مدتها پیش از انقلاب لافزن و چاخان بوده است. ولی بدون در نظر گرفتن رنجها و مشقت‌هایی که در شرایط جدید دهکده‌اش متحمل شده، صرفاً "شخصیتی کمیک به نظر میآید. پس بی‌جهت نیست که وی در این رمان به عنوان شخصیتی کاملاً" توسعه یافته جلوه نمیکند تا زمانی که مشکلات عمده به پایان میرسد، سازمان جدید کشاورزی قوام میگیرد و موسم کشت بهاره نیز فرا میرسد.

آرمان **باباشچوکار** همگام با دگرگونیهای دیگری که در زندگی پدید میآید، به طرز چشم‌گیری، تغییر می‌یابد. در داستانهای بلند وی که به پیش از انقلاب مربوط است، خود نقش زارعی "کارآمد" را داراست که راه راست خود را میرود و به نحو شگفت‌آوری در تمام معاملات تجاری و تعهدات موفق است. نظم کهنه که زیر و رو میگردد، **باباشچوکار** احساس میکند و می‌فهمد که نظام جدید برای روستایی فقیری چون او همه‌گونه امکان و فرصت را برای کار و زندگی کاملاً واقعی، در اختیار میگذارد. درک میکند که برای کشورش نیرویی به‌شمار میآید و دوست دارد که او را آدمی فعال و کارآ به حساب آورند. ولی او که روزگار درازی را پشت سر گذاشته، بایستی کوشش بسیار به خرج دهد تا بتواند هویت خود را عوض کند.

او حتی به این فکر می‌افتد که بد نیست به حزب بپیوندد. مهمتر از همه او که به دنیا نیامده تا سراسر عمر را با قاطرها بگذراند، در جائیکه "تمام افراد حزب... منزلتی کسب کرده‌اند"، و کیف چرمی به دست میگیرند. او به ناگولوف میگوید:

"برای این آدمم پیشت که بدانم چه شغلی به‌ام رجوع میشه،

بله، و چیزهایی از این قبیل... تو هم به راهنمایی به‌ام بکن:

چی باید نوشت و چه جور باید نوشت."

در اینجا شولوخوف با مهارتی کم نظیر موقعیتی بی‌نهایت طنزآمیز می‌آفریند. در یک طرف روستایی چاخان و زبان‌بازی مانند شچوکار قرار دارد که در یک رشته تعصبات تیره گرفتار است ولی کاملاً "متقاعد شده که آدمی فعال، "قهرمان" و "شهیدی برای نیروی شوروی" است و میتواند انتظار داشته باشد که او را جدی بگیرند و حتی به سمت رهبری به‌گمارندش، از سوی دیگر، ناگولنوف تند، جدی، خشن و کم‌حوصله قرار دارد. اگر داویدوف به‌جای ناگولنوف بود احتمال هیچ‌گونه برخوردی پیش نمی‌آید. داویدوف در برابر درخواست باباشچوکار می‌خندید و به طریقی حالیش میکرد که وارد حزب شدن چه خصوصیات و مشکلاتی دارد. ولی شیوه رفتار ناگولنوف در برابر شچوکار به طرز دیگری است. وی در برابر پرسش باباشچوکار خود را به کوچه علی‌چپ می‌زند و از او می‌پرسد:

— "برای عید فصیح کشیش آمد خانه‌ات؟"

— "معلومه که آمد."

— "به‌اش چیزی دادی؟"

— "خوب، البته، یکی دوتا تخم مرغ و یک تکه چربی‌خوک، ای، نیم فوطی

میشد."

— "پس تو تا امروزش هم به خدا ایمان داری؟"

— "ولی، البته خیلی سفت و سخت هم نه، اما اگر ناخوش‌بشم، پایه گرفتاری

پیش بیاد، ها، برای مثال بگیریم که آسمان گرمبه خیلی بلند صدا بگنه، آنوقت

طبیعی است که دعا میکنم و رو به خدا می‌آورم."

روشن است که پاسخ پرسش‌ها چگونه ناگولنوف را به تدریج از کوره به‌در میکند.

توضیحات ناپخته شچوکار سرانجام کفر وی را بالا می‌آورد و فریاد برمی‌آورد:

— "بروگمشو پیر خراب! به گشیش‌ها تخم مرغ نیاز میکنی، یخ را برای تطهیر آب میکشی، دلت برای شغل لک میزنه، و حال آنکه تو کار خودت وامانده‌ای و به نواله برای اسب‌ها نمیتونی درست کنی. به همچو کردن بی دست و پایی را حزب می‌خواهدش چکار؟ مسخرگیت گل کرده، ها؟ خیال میکنی هر زبانه‌ای را تو حزب قبولش می‌کنند؟ همه هنرت اینه که زبانت هرز بگرده و حکایت‌های دروغی از خودت دربیاری، برو گم شو، جوشیم نغن، من که اعصابم خراب هست، حال و وضع به‌ام اجازه نمیده آرام باهات حرف بزنم. ده، برو بهات میگم."

باباشچوکار خوب میداند که ناگولنوف به حرفهایی که میزند ایمان دارد، از اینرو عقب‌نشینی میکند.

تمام عبارت بر لبانمان خنده‌ای می‌آورد، ولی اوج این طنز هنگامی است که شچوکار شتاب‌زده دروازه را پشت سر ناگولنوف می‌بندد و با تأسف می‌اندیشد که:

— "بد مصب وقت بدی بود، باید می‌ذاشتم بعد از شام".

منظور والای شچوکار را متزلزل کردن زیاد هم کار آسانی نیست. اگر غیر از این بود که شچوکار نبود!

در این اپیزود، طنز از مجادله بین دو شخصیت بسیار متفاوت به وجود می‌آید که هر کدام خصیصه‌های مضحک خاص خود را دارند. در این حالت عاقلانه‌ترین راهش این بود که ناگولنوف با صبر و شکیبایی به شچوکار حالی میکرد که شرایط وارد شدن به حزب چیست و برای وی امکان ندارد که بتواند عضو حزب شود و بر خشم خود غلبه میکرد.

عنصر مهمی که در موقعیت یک شخصیت کمیک وجود دارد تفاوت بین گفتار و کردار این شخصیت است. باباشچوکار بارها خود را "وحشتناک" قلمداد میکند.

"از اینجا برو بیرون، زن! هم الساعه برو بیرون! ... برو بیرون وگرنه ممکنه به جنایت دیگه ازم سر بزنه! کفرم که بالا میآید آدم خطرناکی میشم! میبینی که کفرم بالا اومده". "اگه اون سگ نبود، تیتوک هرگز از دست من جون سالم به در نمی‌برد! من خیلی خطرناکم." عناوینی چون "وحشتناک"، "مثل یک قهرمان" و "شهیدی برای نیروی شوروی" پسندیده‌ترین و در عین حال مناسب‌ترین القابی است که می‌توان به شچوکار داد.

ولی شچوکار برای اینکه نشان دهد چه آدم وحشتناکی است، غیر مقتضی‌ترین اوقات را انتخاب میکند. درست چند لحظه پس از اینکه به کمک داویدوف از چنگ انگل دهکده نجات یافته، شجاعانه او را از اتاق بیرون میکشد و به مرگ تهدیدش میکند. در یک نفس توضیح میدهد که چگونه سگ تیتوک نزدیک بود لباسهایش را از هم بدرد و چه خوش اقبال بودند قبیله تیتوک که زندگیشان از این بابت به خطر نیفتاد. از آنجا که میداند مردم با دل و جان به حرفهای وی گوش میدهند، جزئیات قضیه را نیز موبه‌مو توضیح میدهد و میگوید که زن تیتوک چگونه سگ را به او کیش داد:

— "بگیرش، بگیرش سرگو!، همین یکی از همه شان بدتره!"

و چنان از خود بیخود میشود که میخواهد خود را نجات دهنده داویدوف قلمداد کند:

— "من برای اینکه نجات پیدا کنم مثل یک قهرمان پریدم و اون میله‌رو از تو دستش بیرون کشیدم. چون اگه به من نمیخورد حتماً" دخل داویدوف رو میآورد."

ناگنولوف حرفش را می‌برد و میگوید:

— "پیر هستی تو، ولی مثل سگ دروغ میگی! بعضی‌ها تعریف میکنند که

چطوری از ترس سگ زدی به چاک و افتادی زمین، و اون گوشه‌ها رو مثل گوشه‌های خوک شروع کرد به پیچاندن."

یکی دیگر از شنوندگانش دخالت میکند و میگوید: "زباله!". باباشچوکار بدون آنکه از نفس بیافتد با شوخی سروصدا راه می‌اندازد و موضوع را عوض میکند. حکایت‌های باباشچوکار بیشتر در باره خود او است. شولوخف تدبیر خود نمایشی را به کار میگیرد. حکایت‌های پیرمرد به بهترین وجهی اختلاف بین شوکار واقعی و آنچه را که میخواهد جلوه کند، آشکار می‌سازد. گهگاه چنین به نظر میرسد که وی خود را به استهزاء میگیرد و به خرج خود به شادی و سرور همگانی می‌پیوندد.

هنگام "شورش" ضد شوروی که وسیله گروه‌کشی از روستائیان گرمیاجی برپا میگردد، شچوکار در یک انبار علف پنهان شده است. پس از آنکه از انبار علف بیرون می‌آید جریان را برای داویدوف تعریف میکند. هنگامیکه در انبار علف دراز کشیده بوده، احساس میکند کسی روی علف‌ها می‌خزد.

آه، مادر، فکر میکنم اونا به دنبال من میگردند، اونا میخوان خون مرا بریزند... و بعد او درست پا میذاره روی صورت من! یک پای سم‌دار و پرپشم!... فکر میکنم شیطان است! توی اون انبار تاریکی وحشتناکی بود و تموم ارواح خبیثه تاریکی رو دوست دارن. فکر میکردم حالا اون منو نگه میداره، و تا سرحد مرگ قلقلکم میده، من خیلی به دست زنها تا سرحد مرگ رفتم. ماجراهای وحشتناکی که من از اونا جان سالم به در بردم از حساب بیرونه! هرکس دیگه به جای من بود، از اون آدمهای ترسور را میگویم، تا حالا صدبار زهره‌ترک شده بود. همیشه اتفاق میافته که مرد خیلی زود بترسه و جا بزنه. ولی من فقط کمی سردم شد و همانجا دراز کشیدم.

حالت کمیکی در این مرحله، اغراق بیشرمانه خطر واقعی و ترکیب ابتدایی ترین خرافه پرستی با بزدلی و ترسویی است که با آنچه قهرمان به عنوان "یک عضو فعال" از خود ساخته کاملاً مغایرت دارد. شچوکار واقعی که در برابر ما ایستاده از ضربهء اخیر، در زانوهایش ضعف و لرز افتاده است.

حال می فهمیم که او در آن حالت واقعا چه کرده، و لاف و کزاف وی پس از جریان - که میکوشد نشان دهد علیرغم جریانهای وحشتناکی که پشت سر گذاشته هنوز در ردیف آدمهای ترسو در نیامده - حتی مضحک تر از سابق جلوه میکند. چنین "وحشت"هایی (بزغاله‌ای که شیطان تصور شده) آنچنان مسخره و غیرواقعی هستند که تنها آدم معتقد به خدایی چون شچوکار که در وحشت "نیروهای تاریک" به سر می برد، ممکن است مورد حملهء آنان قرار گیرد. ماجرای شچوکار با بعیدترین جزئیات ارائه شده و با اینحال چنان مأنوس به نظر می آید که خواننده در بست آنرا می پذیرد و از ته دل میخندد. آنچه در وهلهء نخست بعید به نظر میرسد، در حقیقت نطفهء عمیقی از واقعیت را در بطن خود دارد. اغراق و انتخاب خصوصیات مشخص و قطعی به شیوه‌ای که اصالت شخصیت را مخدوش نسازد، تأثیر کمیک والایی دارد.

خصیصهء بارز شچوکار اینست که بیشتر ناظر رویدادها است تا شرکت کننده در آنها، درست چند لحظه پس از کتک خوردن از دست زنان، با حال و هوایی سخت جدی و مهم جلوه دادن خود به داویدوف میگوید:

- بهتر بود که مخفی میشدم وگرنه اگر میآمدند و داویدوف را میکشتمند، بعدش دخل مرا هم میآوردند. آنوقت دیگر چه کسی میماند تا پیش بازرس مرگ رفیق داویدوف را شهادت بدهد؟

این حالت "ناظر" بودن بابا شچوکار، ماهیت کمیکی آدم بیچاره‌ای را که مدعی

"مبارز" بودن است، بیشتر آشکار میسازد.

شچوکار به سخن پردازی خود اعتقاد کامل دارد. وی متقاعد شده که حرفهایش سرشار از خرد جهان بینانه و ثمره تجربه است. در یکی از "حملات وراجی" وی که ناگولنوف در پاسخش میگوید: "کی خفه میشی؟" و داویدوف با حالت ملایمتری میگوید: "ختمش کن پدر! سرگذشت مربوط به موضوع نیست". شچوکار ادامه میدهد که:

— "شاید نایستی زیاد حرف بزنی، ولی وقتی حرف میزنم از مرحله پرت نیست، خاطرت جمع باشه که حرفهای من مهمل نیست. حرفهای عاقلانه من نقره اند."

سواى قابلیت شگفت وی در سرگرم کردن افراد با حرفهای مهمل و پوچ، در توجه به جانب مضحک چیزها و زندگی توانایی کم نظیری دارد. چشمان کم فروغ شچوکار گهگاه با یک اشاره شوخ و محیلانه و از روی عمد برق میزند. وقتی شچوکار تصمیم میگیرد تا برای همه روشن سازد که چرا به دمید، میگویند "دمید خاموشه"، مثل کسی که از شکم مادرش هنرمند به دنیا آمده داستان را به کمک نخیل رنگ و لعاب میدهد. وی با مهارت هرچه تمامتر پیش درآمد زیبایی می آفریند — پرسشهای کشیش هنگام اعتراف و سکوت دمید — و تفسیر اختراعی خود را می آفریند. شچوکار با توصیف بهت و حیرت کشیش که در برابر پرسشهایش هیچگونه پاسخی نمی شنود، با مهارت هرچه تمامتر داستان را به پایان میرساند.

— چه محکم با مشعل زد وسط چشمهای دمید.

و دمید با صدایی بم، غرولند کنان میگوید که:

— دورغه! اون منو نزد!

باباشچوکار با شگفتی بسیار میگوید:

— واقعا "نزدت دمید؟ خوب، فرقی نمیکنه، من شرط می بندم که می خواسته بزنه.

به هر حال باباشچوکار، که بی تردید داستانگویی با استعداد و یکی از مخلوقات گمنام فرهنگ عوام است هیچگاه از میدان در نمی رود. در هر صورت کشیش بایستی با مشعل خود به دمید ضربه ای زده باشد، در غیر این صورت حادثه ای که آفریده شده کامل نیست و به زحمت می تواند موجب خنده و شادی افراد گردد.

در کتاب دوم زمین نوآباد، شچوکار با بیحالی و سستی صرف ادامه می یابد. گهگاه خود را به سادگی تکرار میکند، نمونه اش اشاره های هجوآمیز اوست در باره سخنانیه های طویل و پر آب و تاب ناگولنوف. در موارد دیگر کارهای احمقانه اش از جدی بودن شخصیت کمیک وی میگذرد یا در تحول طرح بیمورد است (مانند صحنه ای که مایدانیکوف، داتسیوف و شالی در حزب پذیرفته میشوند).

ماجرای شچوکار که نه روشنی بیشتری بر شخصیت وی میتابد و نه چیز تازه ای بر آن میافزاید، فضای بی تعهدی از رمان را اشغال میکند. در ارتباط با این موضوع به فوری سفر او برای بررسی ممیزی زمین به ذهن میرسد.

و تا بخش پایان داستان که شچوکار غرق در ماتم از دست دادن عزیزان خود، داویدوف و ناگولنوف است، توانایی کمیک خود را احیا نمیکند.

تصور نشود که این گفته را از جهت "تعادل انتقادی"، یا برای نشان دادن آن "ذهنیت" مشهور می گوئیم. در حقیقت ما به آنچه شولوخوف با استعداد خستگی ناپذیری که توانائیش را داشته، به وجود آورده، در سطح بسیار عالی تری می اندیشیم.

رمان زمین نوآباد با فاجعه مرگ قهرمان اصلی، داویدوف و ناگولنوف بسته می‌شود.

جای از دست رفتگان را دوستان و اعضاء پیوسته میگیرند. رازمیوتنوف به سمت منشی گروه حزبی انتخاب میگردد، کوندرات مایدانیکوف رئیس مزرعه اشتراکی میشود.

واریا خارلاموا تحصیلات خود را در شهر ادامه میدهد. پس از آن به دهکده باز میگردد تا به پیروی از آرمانهای محبوب خود داویدوف زندگی کند، پیروز گردد و بسازد.

طراحان ضد انقلابی از بین رفته‌اند، و زندگی در دهکده قزاق‌ها به‌سوی پیشرفت ادامه مییابد.

و بدینسان ما به آخرین صفحه رمان میرسیم. با اینکه ماجراهای داستان بیش از یکسال را در بر نمیگیرد ولی خواننده احساس میکند که یک دوره کامل زندگی را همراه با قهرمانان شولوخف سر کرده است. یکسال، مدت درازی نیست ولی ماجراها و رویدادها چنان در کتاب فشرده‌اند و مادر طبیعت انسانی چنان فرو میرویم که به‌نظر میآید یک عصر تمام از برابر چشمانمان میگذرد.

بدین‌خاطر ناچاریم چنین نویسنده‌ء واقعا "مستعدی را سپاس گوئیم، نویسنده‌ای که لذت غیرقابل مقایسه هنر واقعی را به ما بخشیده است، لذت دانستن و درک زندگی، مردم و افکار و احساساتشان را — لذت شناخت نیکی و زیبایی را.

پایان کتاب نخست

افزوده‌ها

ابلوموف (۱۸۵۹)

ایوان گنچاروف سه رمان نوشته است، که دومی یا همین "ابلوموف" بهترین آنهاست. گنچاروف در این اثر استادانه نشان می‌دهد که چگونه تنبلی و سستی حتی مردم خوش قلب و نیک سرشت را تباه و نابود می‌کند. قهرمان اصلی، تنبلی، رکود، بی‌تفاوتی و رخوت مرده را چنان مؤثر مجسم می‌کند که نام "ابلوموف" بسیار زود به ضرب‌المثل تبدیل شد.

بخش "رو‌یای ابلوموف" که در آغاز رمان آمده، مشهورترین بخش رمان است، در اینجا ابلوموف با بک‌رختی در رختخواب دراز کشیده. نویسنده جریان داستان را به‌کندی پیش می‌برد تا بر قوت و تأثیر موقعیت بیفزاید، و خواننده این سستی و رخوت گریزناپذیر را که چون لجن ابلوموف را در کام کشیده هرچه بیشتر درک کند. یک فصل از کتاب می‌گذرد تا ابلوموف بالاخره از بستر بیرون بیاید!

آناکارنینا (۱۸۷۶)

دومین شاهکار تولستوی پس از "جنگ و صلح" است. در این کتاب همگام با تپش‌های قلب دختری زیبا، خون‌گرم و با احساس که شیفته عشقی راستین و پایدار است، با اوضاع سیاسی و اجتماعی آن عصر و مردم گوناگون آن آشنا می‌شویم. نویسنده که از طبقه خود روی گردانده در این کتاب آشکارا بیان می‌کند که راه خوشبختی بر طبقه اشراف بسته شده و اینان از هر بدبختی که می‌گیرند به بدبختی دیگری گرفتار می‌آیند. قیود و آداب و رسوم تشریفاتی و مبتذل در میان آنها و زندگی واقعی سدی پدید آورده و بدتر آنکه اسارت در پنجه این مقررات دست و پا گیر، خصلت انسانی را از آنان گرفته و همچون مجسمه‌های تزئینی خشک و بیروحشان ساخته است. تولستوی در اینجا مسائل گوناگون اجتماعی مانند آداب و رسوم مالکین، قوانین و نظامنامه‌هایی که برای سرپوش گذاری بر هرج و مرج وضع کرده بودند، رسوائی و نابسامانی دستگاه‌های دولتی و حتی مسائل مهم علم و هنر و فلسفه را استادانه بیان کرده است.

اوسپنسکی، گلب (۱۸۴۳ - ۱۹۰۲)

نخستین داستانهایش را بزودی در سالهای دهه ۱۸۶۰ منتشر کرد. از سال ۱۸۶۶ به چاپ مجموعه‌ای از طرحها در باره "روستا زیر عنوان کلی "آداب خیابان راستریایف" مبادرت ورزید، که آوازه او را به همه جا رساند. اوسپنسکی در دهه ۱۸۷۰ خود را وقف بررسی زندگی سرف‌های روسی کرد، و آثار درخشانی آفرید: دفترچه چک (۱۸۷۶)، دهقان و مشقت دهقانی (۱۸۸۰)،

نیروی خاک (۱۸۸۲) و چهره‌های فعال (۱۸۸۸). شکل نوشته‌های او بسیار روان، ساده و اصیل است.

بلینسکی، ویساریون (۱۸۱۱ - ۱۸۴۸)

در ابتدای صف طولانی منتقدین ادبی شرق‌گرای ادبیات روسیه جای دارد. او قالب‌های رمانتیک نویسندگی را با گرایش‌های ژورنالیستی تعهد و مسئولیت نویسنده پیوند داد. تأثیر او عظیم بود، گفته‌اند که هیچ‌کس به اندازه او بر ادبیات روس تأثیر نداشته است.

پدرش پزشک ارتشی فقیری بود. بلینسکی در دوران تحصیل در دانشگاه مسکو به محفل فلسفی استانکویچ پیوست و تحت تأثیر فلسفه شلینگ قرار گرفت. در سال ۱۸۳۲ به جرم نوشتن مقاله‌ای علیه سرف‌داری از دانشگاه اخراج شد و به روزنامه‌نگاری روی آورد.

در سال ۱۸۳۳ کتاب "روای ادبی" را منتشر کرد، و در این مقاله پرشور از هنر ناب و آزادی کامل هنرمند دفاع کرد. سپس، تحت تأثیر باکونین، به فلسفه هگل گرائید. در همین زمان به جهت سوء تعبیر اصل معروف "آنچه هست، عقلانی است" هگل، به دفاع راسخانه‌ای از نظام حاکم روسیه پرداخت. اما این مرحله دیری نپایید و از سال ۱۸۴۰، تحت تأثیر راهنمایی‌های دوستانش، دیدگاه او اساساً دگرگون گشت، و او به سوسیالیسم روی آورد، و به صورت پیشوای غرب-گرایان پیشرو درآمد. از محترای اجتماعی هنر دفاع می‌کرد و "همسازی با واقعیت" را معیار اصلی ارزش‌گذاری هنری می‌دانست، بدانسان که حتی یک عمل اجتماعی را، از نظر زیبایی‌شناسی هم اساساً پراهمیت دانست. او نه تنها در تمام رویدادهای

ادبی معاصرش شرکت کرد، بلکه سیر آثار نویسندگان پیشین و تمام ادبیات روس را مورد تحلیل و بررسی قرار داد.

بینی (۱۸۳۶)

تمام داستان پیرامون یک بینی ضرب دیده دور می‌زند. این اثر جز یک تفنن و انبوهی مطالب پوچ و بی‌معنی نیست، و داستانی است که در آن، بیش از هر جای دیگر، گوگل نیروی جادویی خود را که می‌تواند از هیچ، اثر هنری بزرگی بیافریند، آشکار می‌سازد.

پوشکین، الکساندر سرگیویچ (۱۷۹۹ - ۱۸۳۷)

این شاعر و داستان‌سرای بزرگ را امروزه پدر ادبیات نوین روس می‌دانند. هنگامی که تنها شاعری تازه‌کار و در مدرسه ممتازی در نزدیکی پترزبورگ درس می‌خواند، در متن مهمترین جریان‌های ادبی زمان قرار گرفت. اولین اثر بزرگش، منظومه "روسلاو و لیودمیلا" (۱۸۲۰) را بی‌باکانه با گفتارهای رایج و به شیوه قصه‌های قوی نوشت، به‌مثبت اشعار آزاد پخواهان‌اش که به روحیه پرشور دسامیریستی نزدیک بود، از پایتخت به جنوب کشور تبعید شد. در جنوب شعرهای رمانتیک خود را سرود که به "جنوبی‌ها" معروفند: اسیر قفقاز (۱۸۲۰)، فواره باغچه سرای (۱۸۲۳)، برادران راهزن (۱۸۲۲)، و کولی‌ها (۱۸۲۴).

پوشکین آخرین سالهای تبعید را در شمال در املاک مادری خود گذراند، تراژدی بزرگ "بوریس گودونوف" (۱۸۲۵) را در همانجا نوشت، و سپس به ادامه شاهکارش رمان منظوم "یوگنی اونگین"، که در جنوب آغاز کرده بود، پرداخت. پوشکین

پس از بازگشت از تبعید در سال ۱۸۲۶، گسترهٔ علایق ادبی و میزان فعالیتش را گسترش داد. خلال پائیز پربار ۱۸۳۰ که در بولدینو گذراند، پیش‌نویس یوگنی اونگین را به پایان برد. منظومهٔ "خانه‌ای در کولومنا"، تراژدی‌های کوچک "شوالیه‌آزمند"، "موتسارت و سالیری"، "میهمان سنگی"، "جشن شادی در روزگار طاعون"، و مجموعهٔ حکایات "قصه‌های ایوان بلکین"، همگی را در همین زمان کوتاه نوشت. پوشکین به پژوهش‌های تاریخی نیز پرداخت، و در این زمینه "تاریخ شورش پوگاچف"، و کتاب ناتمام "تاریخ پتر" را نگاشت. به دنبال دریافت آن "زمین" تاریخ که ریشه‌های جهان او را در بر داشت، شعر پولاتوا (۱۸۲۸)، چندین فصل از رمان "شکارگاه پتر کبیر" و داستان "دختر سروان" (۱۸۳۶) را بر پایهٔ مدارکی که خود گرد آورده بود، نوشت.

پوشکین، در اوج خلاقیت هنری، در دوئلی که به دفاع از حیثیت همسرش شرکت کرده بود، کشته شد. این فاجعه نقطهٔ فرجام توطئه‌های مداوم دستگاه تزار علیه او بود.

تولستوی، لیونیکلادیویچ (۱۸۲۸ – ۱۹۱۰)

بزرگترین رمان‌نویس واقع‌گرای روسیه، در خانواده‌ای اشرافی به دنیا آمد و خود زمین‌دار بود. اما سپس علیه بیدادگری‌ها و ستمکاری‌های طبقهٔ خود شورید. از این رو به عنوان یک مصلح اجتماعی و فیلسوف اخلاقی چهره نمود. در سال ۱۸۸۰، بیزار و گریزان از ستم‌های طبقهٔ بهره‌کش خود، به جدال با خویشان پرداخت و همین به تفکر فلسفی خاصی انجامید که جز نوعی عرفان مسیحی نبود. کلیسای ارتودوکس این مسیحای بزرگ روزگار را تکفیر کرد. تولستوی در سالهای واپسین زندگی به آشوبهای روحی سختی دچار شد و

تنها گریزگاه خود را در صومعه‌ها یافت. از این پس تا زمان مرگش در سال ۱۹۱۰ در کنج دیرها به اعتکاف نشسته بود. تنها مرگ توانست دریای خروشان روح او را آرام کند.

جنگ و صلح (۱۸۶۸)

تولستوی این بزرگترین رمان خود، و به گفته ماکسیم گورکی "عالی‌ترین رمان تمام تاریخ ادبیات روس" را بین سالهای ۱۸۶۵ تا ۱۸۶۸ نگاشت. این اثر توصیف عمیق و استادانه‌ای است از قیام ملت روس در برابر حمله لشکریان ناپلئون در جنگ ۱۸۱۲. پیکار بین دو نیرو که یکی با ایمان و امید به پیروزی و آزادی می‌جنگد و دیگری کورکورانه و صرفاً برای اجرای فرمان.

چخوف، آنتون پاولوویچ (۱۸۶۰ - ۱۹۰۴)

بزرگترین استاد داستان کوتاه و شکلی از نمایش است. فعالیت ادبی خود را در سن ۱۹ سالگی با نوشتن طرحهای کوتاه فکاهی و طنزهای تند انتقادی آغاز کرد. مضمون اصلی آثار اولیه او جنبه‌های مبتذل زندگی روس‌های متوسط بود. این داستانها از محبوبیت فراوانی برخوردار شدند و نمایانگر دیده تیزبین و ژرف‌کاو چخوف بودند.

چخوف از سال ۱۸۸۶ به آفرینش داستانهای جدی پرداخت که همگی طنزی تلخ و گرنده دارند. مهمترین نمایشنامه‌هایش را پس از سال ۱۸۹۷ آفرید. آثار بی‌نظیری مانند مرغ دریائی، سه خواهر، باغ آلبالو و دائی و انیا، اوج توانائی هنری او را نشان می‌دهند. بزرگترین کتاب او گزارش مستند و بسیار دقیقی است

از اوضاع دردناک زندان‌های سیبری که در سال ۱۸۹۱ تحت عنوان "جزیره" ساخالین" منتشر شد و جامعه روس را تکان داد.

حاجی مراد (۱۹۰۴)

از داستانهای درخشان تولستوی است که نوشتن آن را در سال ۱۸۹۶ آغاز کرد و در سال ۱۹۰۴ به پایان رساند، و پس از مرگش به چاپ رسید. تولستوی در این رمان کوشید به گرایش‌های خود در مورد "هنر عام و مطلوب"، جدا از هنر مذهبی، تجسم بخشد، و خود در مقدمه کتاب تذکر می‌دهد که آن را بر پایه داستانهای قومی قفقازی نوشته است. "حاجی مراد" داستان جنگهای پی‌گیر مردم کوهستانی قفقاز، به سرکردگی یک رهبر جنگی و مذهبی به نام شیخ شامل علیه روسیه است. حاجی مراد که خود رئیس طایفه بانفوذی است، به صرف جاه‌طلبی و به انگیزه انتقام شخصی، شیخ شامل را رها می‌کند و به روس‌ها می‌پیوندد، که او را به ظاهر به لطف و در باطن با بی‌اعتمادی پذیره می‌شوند. خانواده حاجی - مراد با شیخ شامل می‌مانند، و شیخ ایشان را به عنوان گروگان نزد خود نگه می‌دارد. شوق دیدار خانواده بر حاجی چیره می‌شود و تصمیم به گریز می‌گیرد، و در راه کوهستان کشته می‌شود.

داستایفسکی، فیود و رمیخایلوویچ (۱۸۲۱ - ۱۸۸۱)

این نویسنده بزرگ سراسر زندگی خود را در تضادهای دردناک به سر برد. فرزند زمین‌داری بود که به علت ستمکاری به دست سرفهانش کشته شده بود. داستایفسکی در سال ۱۸۴۷ به محفل پتراشفسکی پیوست که داعی سوسیالیسم

تخیلی بود. در سال ۱۸۴۹ حکومت تزار به بیرحمانه‌ترین شکلی به فعالیت‌های محفل پایان داد. داستایفسکی به مرگ محکوم شد، و در آخرین لحظه حکم او به حبس اعمال شاقه تخفیف یافت. او که حالا نویسنده مشهوری بود و رمان "مردم فقیر" (۱۸۴۶) او توجه بلینسکی، نکراسوف و گریگورویچ را جلب کرده بود، سالهای طولانی در زندان اعمال شاقه و تبعیدگاه زیست. در این سالها جهان‌بینی او اساسا دگرگون شد. او به نحو غم‌انگیزی از شکاف میان اندیشه اجتماعی پیشرو و دهقانان ستمکش آگاهی کامل داشت، و در تسلیم مطلق به ایده‌آل‌های مذهبی و اخلاقی، که به گمان او مردم را زنده می‌داشتند، گریز گاهی می‌جست. داستایفسکی در بازگشت به سن پترزبورگ در دوره اصلاحات، به مخالفت با نویسندگانی برخاست که گرایشهای انقلابی - دمکرات داشتند و در حقیقت اخلاف محفل پترافسکی بودند.

داستایفسکی تقریبا همزمان با رمان "خوارشدگان" (۱۸۶۲) "خاطرات خانه مرگ" را منتشر کرد، که در آن "طرحهای روانشناسانه" زندانی اعمال شاقه و قربانیان آن به اوج قدرت هنری می‌رسد. تورگنیف برخی از صحنه‌های آن را "به راستی دانته‌وار" دانست و هورزن کتاب را به تابلوهای میکل‌آنژ تشبیه کرد. او با حساسیت یک نابغه برخورد عقاید را آشکار و ارائه کرد، و آنها را چنانکه بودند در کنش‌ها و سرنوشت‌های انسانی مجسم کرد و آزمود. حتی در جدال با مخالفین ایدئولوژیک، کوشید تراژدی آنها را نشان دهد و از آنها کاریکاتور ساخت.

آثار داستایفسکی از نظر مهارت وی در تحلیل روانی قهرمان‌ها، همدردی با بی‌نویان و شکست خوردگان، گفتگوهای دراماتیک و درون‌نگری‌های عمیق و توصیف‌های نافذ زندگی (بویژه زندگی روشنفکران و پائین‌ترین لایه‌های اجتماع)

بی‌نظیر است .

بسیاری از داستانهای داستایفسکی، بازتاب تجربه‌های شخصی اوست . در آثار بزرگش موضوع اصلی مسئله آزادی انسان، توجیه عدل الهی و نظم جهانی است . مهمترین آثار او عبارتند از: خاطراتی از زیر زمین (۱۸۶۴) ، قمارباز (۱۸۶۶) ، جنایت و مکافات (۱۸۶۶) ، ابله (۱۸۶۸) ، همیشه شوهر (۱۸۷۰) ، تسخیرشدگان (۱۸۷۲) و برادران کارامازوف (۱۸۸۰) .

دن آرام

این رمان بزرگ از حیث شرح و بسط موضوع و ذکر تفصیلات حوادث انقلاب اکتبر نه تنها شاهکار شولوخوف به شمار می‌آید ، بلکه بی‌گمان یکی از بهترین آثار ادبیات رئالیسم سوسیالیستی است . شولوخوف بهترین دوران زندگی خود را بر روی این رمان گذاشت : در جوانی نوشتن آن را آغاز کرد و در سال ۱۹۲۷ که بیست و دو ساله بود جلد اول آن را به پایان برد . در سال ۱۹۲۹ جلد دوم ، در سال ۱۹۳۱ جلد سوم ، و سرانجام در سال ۱۹۴۰ جلد چهارم آن را منتشر کرد . یعنی پانزده سال بر روی آن کار کرد .

دن آرام ، سالهای ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ را در بر می‌گیرد . شولوخوف در اینجا جنگ با آلمان و انقلاب اکتبر و شورش و جنگ داخلی را در مقیاس محدود یک دیه قزاق نشین و در سرنوشت یک خانواده کشاورز نسبتاً مرفه و به‌ویژه یک تن از افراد آن به نام گریگوری ملخوف تصویر می‌کند . "داستان ، آرام و پرشکوه ، به سان رود دن پیش می‌رود و جریان تحول اجتماعی را با زبان مجاب‌کننده واقعیات ، بهتر از هر بیان علمی و جزئی دیگری ، تشریح می‌کند ، نیروهای روی هم کور و کری که در اعماق اجتماع در کار است نشان می‌دهد و معلوم می‌دارد که چگونه این نیروها

در شرایط و احوال معین ناگزیر به سطح فعالیت آگاه می‌رسند، و آن وقت بنائی که تا دیروز استوار به نظر می‌رسید و هرکس و هرچیز در آن بجای خود بود گوئی بر اثر زلزله شکاف برمی‌دارد، دوستان به دشمنی برمی‌خیزند، آتش انتقام از هر گوشه زبانه می‌کشد و دست دژخیم بر پیکر مادر و کودکانی که راه فرار نداشته‌اند فرود می‌آید، و در میان این ارکستر هول‌انگیز ناله و فریاد و خشم و خونریزی و آلودگی، جوانه زندگی تازه‌ای سر بر می‌آورد و به‌سوی خورشید گردن می‌کشد.

دهکده استپانچیکوو (۱۸۵۹)

از نمونه‌های برجسته و جامع کار داستایفسکی است. ساختمان این رمان بیشتر نمایشنامه‌ای است تا نقلی و داستانی. موضوع داستان فشار و آزار روانی "فوما اپیسکین" این طفیلی ریاکار، نسبت به میزبان خود سرهنگ روستانف است. فروتنی ابلهانه‌ای که سرهنگ روستانف به خرج می‌دهد و بداندوسیله به اپیسکین امکان می‌دهد که وی و نزدیکانش یعنی دوستان و خدمتکاران او را شکنجه دهد، همچنین هوش و ابتکاری که اپیسکین در ابداع و خلق شیوه‌های تحقیر به‌کار می‌برد، احساسی از درد و رنج تحمل ناپذیری را به خواننده القا می‌کند. شاید به‌خاطر چنین نمونه‌هایی باشد که میخایلوفسکی داستایفسکی را "سخت‌دل" خوانده است.

دیو (۱۸۳۹)

منظومه بسیار زیبایی است از لرمانتوف که در دو مرحله از زندگی ادبی خود بر روی آن کار کرد. یک‌بار از سال ۱۸۲۹ تا ۱۸۳۳ و بار دیگر از سال ۱۸۳۷ طی اقامتش در گرجستان، و سرانجام در سال ۱۸۳۹ آن را به پایان برد. موضوع آن

عشق و علاقه دیوی است به یک انسان فانی. این شعر در عهد سلطنت نیکلا امکان چاپ نیافت، زیرا سانسور موضوع آن را ضد مذهبی شناخته بود. اما منظومه در نسخه‌های بسیار دست به دست گشت و در نیمه دوم قرن نوزدهم شاید تنها شعری بود که محبوبیت عام داشت و همه آن را می‌خواندند.

رستاخیز (۱۸۹۹)

به همراه "جنگ و صلح" و "آناکار نینا" یکی از سه رمان بزرگ تولستوی است. این رمان، داستان رستاخیز معنوی قهرمان آن نخلیودوف، و دقیقاً سازگار با شرایط روحی تولستوی است. اما تغییر کیش نخلیودوف در اثر مکاشفه‌ای درونی نیست، بلکه در راه انطباق خود با قوانین اخلاقی است تا بدان وسیله وجدانش را آسوده کند و به آرامش درون برسد. به گمان برخی هیچیک از آثار تولستوی از حیث ژرف نگری و تجزیه و تحلیل روح بیدادگری و ستم کشیدگی انسان به پای رستاخیز نمی‌رسد.

زمین نوآباد (۱۹۵۹)

جلد اول این رمان در سال ۱۹۳۲ منتشر شد و در سال ۱۹۵۹ تمام آن به چاپ رسید. این اثر در حقیقت دنباله "دن آرام" است، و به ایجاد مزارع اشتراکی کولخوزها در دوران سوسیالیسم می‌پردازد. پایه کتاب بر جنگ میان دو نظام کهنه و نو است، که در تشکیل کولخوزها (۱۹۲۹ - ۱۹۳۰) شدت گرفت. رمان به ترویج انقلاب در داخل کشور و الغای مالکیت شخصی در روستاها به منظور جلوگیری از تقسیم اراضی به قطعات کوچک، و محو اصول قدیم کشت و انتقال تمام اقتصاد

روستائی به نظام سوسیالیستی است. بیشتر دهقانان که از طبقات گوناگون، مانند دارا و فقیر، بودند در آغاز اصلاحات اجتماعی که رسوم و باورهای هزار ساله آنها را از بیخ و بن برمی‌انداخت، با نظر عدم اعتماد می‌نگریستند. طبقه دارا و زمین داران به مقاومت آشکار پرداختند و بخشی از لایه‌های طبقه متوسط را نیز به سوی خود کشیدند، و تنها طبقه فقیر و رعایا با اصلاحات هم‌نوا شدند. شولخوف در پرده‌های حماسی زمین نوآباد نشان می‌دهد که انسان رفته رفته توانائی خلاقش را برای آزاد ساختن خود از بند غریزه‌های مالکیت گذشته به‌کار می‌اندازد.

شنل (۱۸۴۲)

این اثر، پس از "نفوس مرده"، مهمترین رمان گوگول است. داستان قصه کارمند بی‌نوایی است که سالانه با چهارصد روبل درآمد زندگی می‌کند و تنها آرزویش داشتن یک شنل نو است. وقتی پس از مرارت‌های بسیار پول مورد نیاز را به دست می‌آورد و شنل را می‌خرد، اولین بار که از شهر خارج می‌شود به چنگ دزدانی که در کمین نشسته‌اند گرفتار می‌شود و شنل را از دست می‌دهد. گوگول با توانائی وی را با قیافه‌ای حقیر و فرودست ارائه می‌دهد. روال داستان ادغام شگفتی است از طنز خاص گوگول با توصیف رقت‌انگیز و دردناک اوضاع کارمند. شنل تأثیر فراوانی بر ادبیات روس گذاشت و موجب رواج داستانهای "نوع دوستانه" گشت.

شولخوف، میخائیل (۱۹۰۵)

در خانواده‌ای از طبقه متوسط به دنیا آمد. در جنگهای داخلی در کنار ارتش

سرخ جنگید. نخستین داستانهای کوتاهش را تحت عنوان "داستانهای از دن" در سال ۱۹۲۳ به چاپ رساند. این داستانها به طرز شایسته‌ای نمایانگر پیوند انسان با طبیعت هستند. "دن آرام" او را به عنوان بزرگترین نویسنده شوروی شناساند.

هنر شولوخوف پیوسته در پیرامون پیوند انسان با مالکیت، و توانایی او به قطع این پیوند دور می‌زند. آثار او در شمار شاهکارهای مکتب رئالیسم سوسیالیستی است. رمان‌های مهم بعدی او عبارتند از: "زمین نوآباد" و "سرنوشت یک انسان".

قهرمان دوران ما (۱۸۴۰)

تنها رمان کامل لرمانتوف و یکی از والاترین نمونه‌های ادبیات روس است. "قهرمان دوران ما" شامل پنج داستان پیوسته است. نخستین داستان به نام "بلا" ماجرای ملاقات قصه‌گو با کهنه سربازی است به نام کاپیتان ماکزیم ماکزیمیچ در راه تفلیس به قفقاز. این ماکزیم داستان پچورین را باز می‌گوید که زمانی در دژی، در هنگی کوهستانی، در زیردست وی خدمت می‌کرده، و نیز داستان عشقی را که پچورین با دختری قفقازی داشته نقل می‌کند. در داستان دوم راوی با خود پچورین دیدار می‌کند و به دفترچه یادداشت روزانه‌اش دست می‌یابد. سه داستان دیگر رمان مستقیماً از همین دفترچه یادداشت نقل می‌شود. اولی که "تامان" نام دارد، شرح رویدادی است که در شهری به همین نام با عده‌ای قاچاقچی از سرگذرانده، و شاهکار آثار داستانی روسیه است. پس از آن داستان "شاهزاده خانم ماری" است که می‌توان رمان کوتاهش بشمار آورد، و دفتر وقایع روزانه زندگی پچورین و شرح اقامت وی در یکی از نقاط آب‌گرم قفقاز است. آخرین داستان این مجموعه "قدرگرای" نام دارد، که پچورین در آن جز

گویندگی داستان نقشی ندارد. پچورین در این داستان به تلخی از نیاکان از دست رفته‌ای یاد می‌کند که "نبردها و پیروزی‌ها" را می‌شناختند.

گنچاروف، ایوان (۱۸۱۲ - ۱۸۹۱)

اهمیت او به خاطر تصویر شایسته‌ای است که در سه رمان بزرگ خود (یک داستان پیش‌پا افتاده، ابلوموف، و پرتگاه) از جامعه روسی سالهای ۱۸۴۰ - ۱۸۶۰ ارائه کرده است.

گنچاروف یکی از عینی‌ترین نویسندگان روس است، او نمی‌گذارد گرایش‌ها و بی‌علاقگی‌های خودش بر دآوری آن ارزش‌ها تأثیر بگذارد. گنچاروف در رمان‌هایش زندگی را به شیوه‌ای عینی و بی‌تفاوت نسبت به خوب و بد، تصویر می‌کند. خواننده را وادار می‌گذارد تا به دآوری خود، قضاوت درست را باز شناسد.

گورکی، ماکسیم (۱۸۶۸ - ۱۹۳۶)

نام اصلی او الکسی ماکسیموویچ پشکوف بود. بزرگترین نماینده مکتب رئالیسم سوسیالیستی و برترین نویسنده ادبیات کارگری روسیه است. در سال ۱۸۹۸، وقتی که هنوز به سی سالگی نرسیده بود، ناگاه از یک روزنامه‌نگار گمنام ولایتی به مقام محبوب‌ترین نویسنده زمان دست یافت. در این سالها او را - به همراه تولستوی و چخوف - یکی از سه نویسنده بزرگ روس می‌دانستند.

کوگول، نیکلا واسیلیه ویچ (۱۸۵۲ - ۱۸۰۹)

جانشین راستین پوشکین و پدر رمان روسی. در اوکراین تولد و پرورش یافت.

پدرش زمین‌دار و نویسنده بود، که کمدی‌های او کرایینی موفق‌ی داشت. گوگول در اولین آثارش: غروبها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا (۱۸۳۱ - ۱۸۳۲) و میرگورود (۱۸۳۵)، اوکراین، چشم‌انداز، تاریخ، روش زندگی و فرهنگ قومی آن را برای ادبیات روس به ارمغان آورد.

در سالهای ۱۸۳۳ تا ۱۸۳۵ مجموعه داستانهای سن پترزبورگ را نوشت: بولوار نوسکی، یادداشت‌های یک دیوانه، بینی و تصویر، و سپس "شنل" را به این مجموعه افزود که به موفقیت شگرفی دست یافت، داستایفسکی یک‌بار در باره آن گفت: "ما همه از زیر شنل گوگول بیرون آمدیم".

گوگول در سال ۱۸۳۵ کمدی بازرس را چاپ کرد که مهمترین نمایشنامه اوست، و سرانجام در سال ۱۸۴۲ "نفوس مرده" را منتشر ساخت که بالاترین حد آفرینش و در واقع پایان آن بود. او در اوج نبوغ به روحیه اخلاق مآب مذهبی دچار شد که بر باقی ده سال زندگی او سایه افکند. در همین زمان بود که نوشت: "من به دنیا نیامده‌ام تا سازنده دوره‌ای در حوزه ادبیات باشم... من به روح و علتی جاوید در زندگی می‌اندیشم." این حالت نابسامان هنر او را سخت آشفته، و از آن بدتر، او را به بیماری روانی و مرگی نابهنگام دچار کرد.

گوگول می‌پنداشت که نوشته‌هایش تاکنون، تنها پیش‌درآمدی بوده است برای کارهای آینده‌اش که هدف آنها بازسازی اخلاقی و مذهبی انسانها و جامعه است. این پندارهای اخلاقی با واقعیات و مفهوم عینی آثار خود او در تضاد است. و بدینسان او کوشید که در آثارش به یک معنای "پنهان" دست یابد. اکنون شخصیت‌های آثارش را به عنوان تشخص و تجسم ردالت‌هایی تعبیر می‌کرد که انسان در معرض آنهاست، و همچنین نهادهایی از شهواتی که انسان را از دستیابی به کمال و تعالی معنوی باز می‌دارند. در آثار دوره اخیر زندگی گوگول، به نظر

می‌رسد که همواره برخوردی میان گوگول هنرمند با گوگول اخلاق‌گرای درگیر است. شخصیت‌های گوگول، اغلب به شیوه‌ای نارسا، ویژگی‌های محیط خاص زاینده‌آنها را مجسم می‌کنند. خود گوگول در بارهٔ یکی از آنها گفته است: "و همیشه در میان ماست و تنها شاید پیراهن دیگری پوشیده است. اما مردم کوتاه فکر و نزدیک بین هستند و کسی که پیراهنش را عوض کند، به چشم آنها شخص دیگری جلوه می‌کند."

لرمانتوف، میخائیل (۱۸۱۴ - ۱۸۴۱)

کار ادبی خود را به عنوان شاعری رمانتیک آغاز کرد. در سالهای نوجوانی

(۱۸۲۸ - ۱۸۳۴) چند نمایشنامه شاعرانه نوشت. در سال ۱۸۳۵ بهترین نمایش رمانتیک خود "ماسک راد" را نگاشت. بعد نوشتن رمان "شاهزاده خانم لیگوفسکایا" را آغاز کرد که در آن کوشید ترسیم جزئیات شخصیت‌های اصلی را با ارائهٔ هجوآمیز محیط زندگی آنها پیوند دهد، و در آن تحت تأثیر گوگول بود. در سال ۱۸۳۷ به تأثیر از فاجعهٔ مرگ پوشکین شعری سرود و در آن به تزار حمله کرد. او را دستگیر کردند و به جبههٔ قفقاز فرستادند.

لرمانتوف در دوران بلوغ آفرینش خود، سرود کالاشنیکوف بازرگان (۱۸۳۷) را به شیوهٔ قصیده‌های قومی نوشت. در سال ۱۸۴۰، داستانهای که در سال ۱۸۳۹ نوشته بود در مجموعه‌ای تحت عنوان "قهرمان دوران ما" گردآورد و به چاپ رساند. بلینسکی در بارهٔ این اثر می‌نویسد: "قهرمان دوران ما، بازتاب غم‌انگیز زمان ماست". در سال ۱۸۴۰ لرمانتوف بار دیگر، و ظاهراً به جرم شرکت در دوئل به قفقاز تبعید شد. اما دلیل اصلی "رفتار اهانت‌آمیز او" نسبت به

خانواده سلطنتی تزار بود. اندک زمانی بعد، در قفقاز در یک دوئل کشته شد.

لسکوف، نیکلای (۱۸۳۱ - ۱۸۹۵)

پدرش یک کارمند جزء دولت بود، و خود لسکوف تا سی سالگی نخست در خدمات دولتی و سپس به عنوان کارگزار یک شرکت خصوصی کار کرد. تجارت او را به مناطق گوناگون روسیه کشاند، و آگاهی عالی خود را از زندگی شهری و روستایی در اولین مقاله‌ها و طرح‌هایش که در اوایل دهه ۱۸۶۰ منتشر کرد، نشان داد. زندگی هنری ادبی و اجتماعی او سرشار از تضاد بود، و لسکوف خود آن را وضع ناجور رنج‌های فزاینده نامید. او که مبارز سرسختی علیه نظام رعیتی، آزادیخواه و نویسنده آثاری چون: زندگی یک زن دهقان (۱۸۶۳)، لیدی مکث ناحیه متزنسک (۱۸۶۵)، بود، روشنگری انقلابی دهقانان را بانگاهی سخت شکاک می‌نگریست، و داستان‌هایی با همین دید نوشت: گاو وحشی (۱۸۶۳)، راهی نیست (۱۸۶۴)، و وقتی که شمشیرها کشیده می‌شوند (۱۸۷۱).

لسکوف با سری پر شور لایه‌های گوناگون اجتماع را در جستجوی انسان‌های خوب، پاکدامن و درستکار کاوید، و این سیکویان را در: کشیش‌ها (۱۸۷۲)، بیگانه افسون شده (۱۸۷۳)، چپی (۱۸۸۱) و داستان‌های دیگرش تصویر نمود. بیان لسکوف، به ویژه در سال‌های آخر، به هجو می‌گراید. او شیفته زندگی ملی روس بود، و آن را به روشنی نشان داد: خندیدن گناه است (۱۸۷۱)، جزئیات زندگی یک اسقف (۱۸۷۸)، یک روز زمستانی (۱۸۹۴).

زبان لسکوف فوق‌العاده غنی و زیباست، همچنانکه منشیکوف، یکی از منتقدین معاصر او نوشته است: "کتابهای او موزه‌ای از گویش‌های گوناگون است، و تمام ضرب‌ها و عناصر دریای گفتار روسی را در بر می‌گیرد."

متسیری (۱۸۳۹)

به همراه "دیو" یکی از دو منظومه پراهمیت لرمانتوف است. موضوع آن داستان اعترافی است که جوانی شورشی و گردنکش به هنگام مرگ نزد استاد خود می‌کند، که این خود مخالفت با مقررات، و نمایانگر روحیه‌ای است که هنوز صلابت خود را از دست نداده است. متسیری شعری است بسیار نیرومند و می‌توان آن را در مقام قطعه نمونه‌ای دانست که زبان شعر را به مفهوم واقعی و عالی از آغاز تا پایان حفظ می‌کند.

مردم فقیر (۱۸۴۵)

نخستین داستان داستایفسکی است، و مانند سایر آثار دوره جوانی او سخت تحت تأثیر سبک گوگول است. داستایفسکی در این اثر ناتورالیسم هجوآمیز ناب گوگول را با احساس تند درآمیخت. اما پیام "مردم فقیر" پیام آثار گوگول نیست، که نفرت از ابتدال زندگی باشد، بلکه رحم و شفقت و دلسوزی شدید نسبت به موجود انسانی مضحک و مسخره پایمال شده‌ای است که تقریباً از خصوصیات انسانی فارغ است.

"مردم فقیر" اوج ادبیات انسان‌دوستانه دهه ۱۸۴۰ است، که در آن زمان به تأثیر از شنل گوگول سخت رایج بود. این رمان در قالب چند نامه است میان دختری که سرانجام منحرف می‌شود، و دوست او ماکار دووشکین که کارمند دولت است.

نویسنده توجه فراوانی به سبک نگارش داستان کرده و در ساختمان آن دقت و هوشمندی بسیار به‌کار برده، و ترتیب جزئیات و تفصیلات اثر چنان است که همه در تأثیر کلی و پیچیده اثر سهیم هستند.

مرگ ایوان ایلچ (۱۸۸۴)

این رمان کوتاه، داستان زندگی و مرگ آدمی بسیار معمولی است. ایوان- ایلچ از درد سرطان که بر اثر صدمه‌ای ناچیز و تصادفی بر او حادث شده می‌میرد. نویسنده در مرگ ایوان ایلچ نیرنگ و دورویی قهرمانان داستان را توصیف می‌کند.

نفوس مرده (۱۸۴۲)

این رمان نمایانگر اوج نیروی تخیل و خلاقیت گوگول است. نفوس مرده، اصطلاحاً "صرف‌هایی هستند که از آخرین سرشماری به بعد مرده‌اند و مالکان هنوز مالیاتشان را همچنان می‌پردازند. چیچیکوف، قهرمان اصلی داستان، نقشه نابکارانه‌ای دارد: او تمام ولایات را زیر پا می‌گذارد تا نفوس مرده را به معذب‌خورد و سپس با گروگان گذاشتن ایشان پولی به چنگ آورد. چیچیکوف بزرگترین کاریکاتور ذهن‌گرایی است که گوگول آفریده و تجسم و تبلور آدم فرومایه‌ای است که در عین حال بسیار خودپسند است.

نفوس مرده بدون نتیجه‌گیری پایان می‌یابد و یک اثر ناتمام باقی می‌ماند. اما خلال سفرهای چیچیکوف با انبوهی شرایط و شخصیت‌های گوناگون آشنا می‌شویم. آشفتگی هویت خود چیچیکوف و اهدافش مهارت گوگول را در ارائه شخصیتی واقعی و پیچیده نشان می‌دهد. ارزش رمان در طنز، شخصیت‌پردازی و ژرف‌نگری در زندگی روسی است. نفوس مرده اولین بازتاب اوضاع روسیه قرن نوزدهم برای جهان بود. با اینهمه معلوم نیست که گوگول آفرینش خود را اساساً کمیک می‌دانسته یا تراژیک. (او دنباله رمان، یا بخش دوم آن را کاملاً جدی نگاشت، اما دست‌نوشته را از بین برد).

هرزن، الکساندر (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰)

به گفته خودش، او از کسانی بود که ندای دسامبريست‌ها را پاسخ گفت و بیدار زیست. هرزن و دوست تازه سالش، شاعر آینده نیکلای اوگاریف، از کودکی عهد کردند که نه تنها مردان تفکر، بلکه مردان عمل گردند. هنگامیکه هردو در دانشگاه مسکو تحصیل می‌کردند، در آنجا محفلی انقلابی سازمان یافت. و هرزن به‌خاطر عضویت در آن دستگیر شد. چندماه بعد به "ویاتکا" یک شهر ایالتی تبعید شد و بعد تا سالها بیرون از مسکو در حال تبعید می‌زیست.

هرزن در اوایل دهه ۱۸۴۰، در بازگشت خود، به‌عنوان نویسنده مقالات سیاسی و رمان و داستان وارد صحنه ادبی شد. آثار او: گنهکار کیست؟ (۱۸۴۷)، کلاغ سیاه (۱۸۴۸)، و دکتر کروپوف (۱۸۴۷) که به تندی به نظام موجود حمله می‌کرد، به قول بلینسکی نمایانگر "اندیشه‌ای نیرومند" بود.

هرزن زندگی درونی پرشوری داشت، او بررسی همه‌جانبه‌ای از پیچیده‌ترین پدیده‌ها و تحولات اجتماعی به‌عمل آورد و به جستجوی راههایی پرداخت که به آینده اجتماعی بهتری ختم می‌شدند، و به‌خاطر حقیقت، هرگونه دروغ و فریب تسلی بخشی را دلیرانه کنار گذاشت.

هرزن در سال ۱۸۴۷ به خارج رفت، و به‌عنوان یک مهاجر سیاسی، یک چاپخانه روسی آزاد تأسیس کرد. مجله‌هایی که در دهه ۱۸۵۰ منتشر می‌کرد، نقش عظیمی در پیشرفت اندیشه اجتماعی روسیه ایفا کردند، و جنبش آزادیخواهی را رواج دادند. مقاله‌های هرزن، شاهکار نوشته‌های سیاسی بود.

داستان زندگی پرماجرا و ناآرام او در بهترین و مشهورترین اثرش "خاطرات" (۱۸۵۲ - ۱۸۶۸) روایت شده است. به گفته هرزن: "خاطرات، اسلوب واقعی

من است. " به هر حال، او این اسلوب را بسیار آزادانه به کار برد، در بخش‌هایی سبک اثر به جزوه، مقاله سیاسی و حتی به رسالهٔ سیاسی نزدیک می‌شود.

همزاد (۱۸۴۶)

دومین رمان کوتاه داستایفسکی است که یک سال پس از "مردم فقیر" منتشر شد و موفقیتی کمتر از آن بدست آورد. داستایفسکی در این داستان همچنان تحت تأثیر گوگول است، اما مایهٔ اثر بکر و تازه است: قصهٔ احوال کارمندی است که می‌پندارد یکی از همکارانش هویت او را دزدیده است و از فرط اندوه دیوانه می‌شود. داستانی است پر شاخ و برگ، و گاه سخت کشدار و خسته‌کننده، اما داستایفسکی رنج تحقیر شخصیت انسانی قهرمان را به خوبی باز می‌نماید و این اثر در نوع خود، که خشن و ظالمانه است، اثر هنری کاملی است.



کتابخانه تخصصی
وزارت امور خارجه

133766

