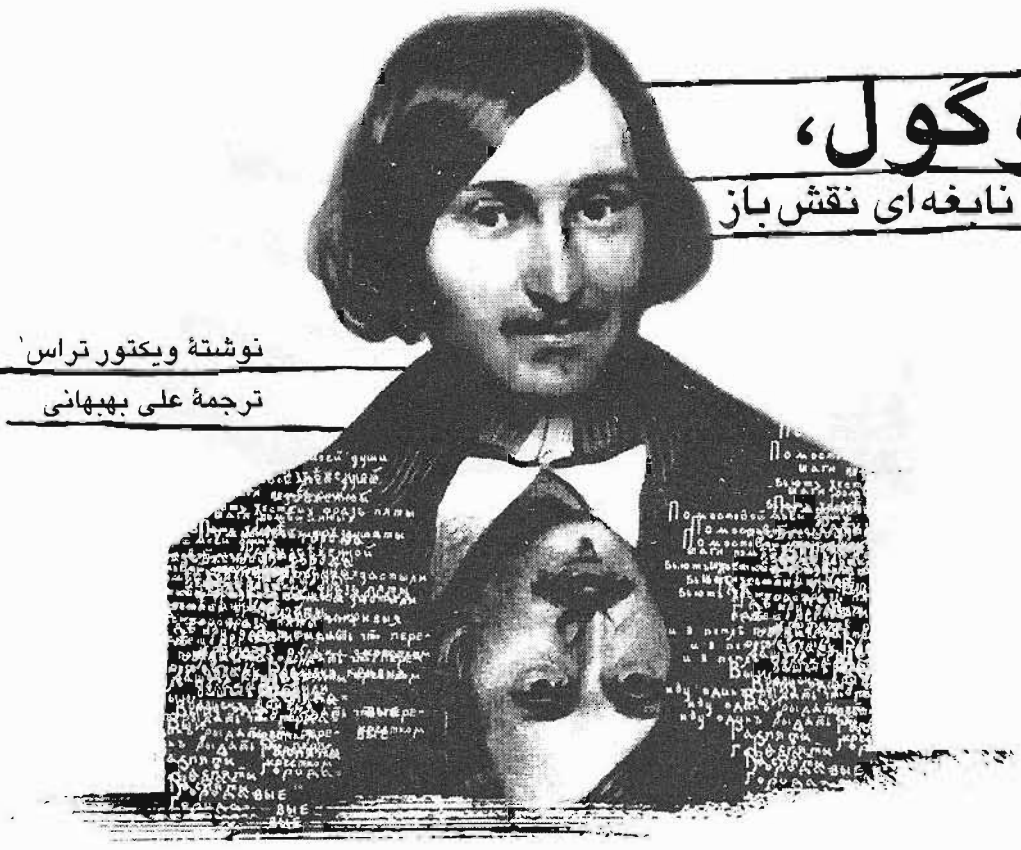
گوگول،
نابغه‌ای نقش‌باز

نوشتهٔ ویکتور تراس[1]
ترجمهٔ علی بهبهانی



اشاره:

آن چه می‌خوانید بخشی کوچک است از کتابی بزرگ که گزارنده‌اش آثار و احوال نویسندگان روسیه را ـ از آغاز شکل گرفتن این سرزمین تا فروریختن جمهوری‌های شوروی ـ عرضه می‌کند:

تاریخ ادبیات روس (Literature A History of Russian)

متن کامل این گزارش در ۱۹۹۱ و با کوشش انتشارات دانشگاه ییل (Yale) به زبان انگلیسی جلوه کرد و تمامی تحولات ادبی روس را در این فراگرد تاریخی به منظر کشید. امید می‌رود که ترجمهٔ فارسی کل این تاریخ در پاییز امسال منتشر شود.

ع. ب.

نیکالای واسیلی‌یویچ گوگول[2] (۱۸۰۹-۱۸۵۲) در ساروچینتسی[3]، شهرکی نزدیک پولتاوا[4]ی اوکراین، زاده شد. پدرش بزرگزاده‌ای ولایتی بود و بازی‌نویسی[5] به «گویش» اوکراینی. در نژین[6] به مدرسه رفت ـ چنان‌که در اوکراین نیز، آن‌جا که در زمینهٔ علوم انسانی آموزشی جانانه فراگرفت. مانند بسیاری از اوکراینی‌های جوان، در پی فراغتش از تحصیل به سال ۱۸۲۸، به پترزبورگ رفت تا سرنوشت خود را بسازد. پیشهٔ آموزگاری را آزمود و منشی‌گری را. حتا در یکی از تماشاخانه‌های پایتخت آزمون صدای بازیگران را برعهده گرفت (استعداد نمایشی چشمگیری داشت و چندی بعد خوانندهٔ درخشان آثار خویشتن شد)؛ در کوتاه زمانی، اما، دریافت که بخت بلندش در نویسندگی است. نخستین اثر منتشر شده‌اش، «هانس کوشلگارتن»[7]، قطعه‌ای دشتی[8] بود از حال و هوای زندگی آلمانی به شعر سپید[9]، که او به هزینهٔ خود انتشارش داد. این شعر با ناکامی همراه شد، اگرچه از بسیاری از همین گونه آثار دوران هیچ بدتر نبود. ولی دو مجلد از داستان‌های اوکراینی او، **غروب‌ها در کشتزاری نزدیک رود دیکانکا**[10] (۱۸۳۱-۱۸۳۲)، کامیابی بزرگی بود. دو مجلد دیگر از قصه‌های اوکراینی گوگول به نام **میرگورود**[11] (۱۸۳۵) و دو مجلد هم از نثرهای متنوع وی با عنوان **آرابسک**۱۲ (۱۸۳۵)، حاوی جستار۱۳هایی گونه‌گون و نخستین قصه‌های پترزبورگی‌اش، او را در پایگاه نثرنویس پیشگام روسیه تثبیت کرد. گوگول با ژوکوفسکی[14] و پوشکین روابط صمیمانه داشت و داستان «دماغ»[13] را در **همروز گار**[16] منتشر کرد. سپس داو آن زد که مضامین هر دو کتاب **سربازرس**[17] و **نفوس مرده**[18] را از پوشکین گرفته است. طیّ ۱۸۳۴-۱۸۳۵، در دانشگاه پترزبورگ، تاریخ دوران‌های میانه درس می‌داد. گزارش‌های بعدی تورگنیف و دیگران از ناشایستگی او در امرِ استادی دانشگاه شاید ادعایی گزافه‌آمیز بوده باشد. پاری از درس-گفتار[19]های گوگول که در آرابسکِ وی گنجیده، اگرچه اصیل نیست، خوشایند و رسا، یاری، هست.

در ۱۹ آوریل ۱۸۳۶، کمدی گوگول، سربازرس، در سن‌پترزبورگ بر صحنه رفت، و این نمایشی بود که با تأیید و در حضور شخص تزار به بازی درآمد. کامیابی نمایشی بزرگی بود، ولی شکوه‌های نکوهش‌آمیز بسیاری از مردم را هم سبب شد؛ چه اینان حس می‌کردند که هجو گوگول از مدیریت در ولایات و خرده‌گیری وی از فساد ولایتیِ بی‌انصافی به کارگزاری روس و، به‌طور کلی، وهنی ناسپاسانه بر جامعهٔ روسی است. گوگول دوازده سال بعدی را در دیاران بیگانه گذراند ـ بیش‌تر در رم که در آن زمان جامعه‌ای بزرگ از کوچیدگان روس داشت ـ و فقط به قصد دیدارهای کوتاه به روسیه باز آمد. در میان اشراف روسی دور از میهن، برای خود بانوانی پشتیبان[20] یافته بود و در دیدارهای خویش از روسیه با مجیزگویی و مهمان‌نوازی اسلاوپرستان[21] مسکو روبه‌رو می‌شد. در دیاران بیگانه، تایی چند از

آثار آغازینه‌اش را بازنوشت؛ کمدی درخشان دیگری به نام **زناشویی**[۲۲] نوشت؛ و نخستین بخش از **نفوس مُرده** را به فرجام رساند، اثری که به سال ۱۸۴۲ درآمد. سپس کار دومین بخش این کتاب را بی‌درنگ آغاز کرد، ولی هرگز نتوانست آن گونه که دلخواهش بود به کمالش برساند. یک نسخهٔ خطی آن را در ۱۸۴۶ و نسخه‌ای دیگر را پیش از مرگ خود در ۱۸۵۲ از میان بُرد. پاره‌هایی از این نوشته را برای یاران خویش خواند، که بر ایشان خوش اثر کرد. یکی از نسخه‌های آغازین **نفوس مُرده**، از سر اتفاق، سالم مانده است. بخش دوم را، در کلّ، بسیار فروتر از بخش یکم پنداشته‌اند، اگرچه آن بخش نیز نشانه‌هایی ژرف در ادب روس بر جا نهاده است.[۲۳]

در ۱۸۴۷ گوگول نوشتهٔ بدسرنوشت خود، **پاره‌های برگزیده از مکاتبه با یارانم**[۲۴]، را منتشر کرد، مجموعه‌ای از جستارها و اندیشه‌ها دربارهٔ موضوعات گونه‌گون مذهبی، اخلاقی، اجتماعی، و ادبی. نوای اصلی این اثرِ محافظه‌کارانه بود، و بن‌مایهٔ تکراری‌اش آن که **فضیلت فرد و کمال نفس** است که به مسائل روسیه پاسخ می‌گوید، نه هیچ فکر نوپدید یا دگرگونی اجتماعی. بر این‌سان، گوگول خود را یکسره در جایگاه پشتیبانی از نظام موجود می‌نهاد و در واقع بر سرف‌داری، که نسبتی پدرسالارانه میان زمین‌دار و دهقانش می‌یافت، صحّه می‌گذاشت. فضیلت مدنی را هم از دین جدایی‌ناپذیر می‌انگاشت و، ضمن جستارهای خود، بر برتری رسالت مذهبی و اخلاقی ادبیات پای می‌فشرد. از این رو، به آثار خود، به ویژه به **نفوس مُرده**، معنای محدود اخلاقی می‌داد. پاره‌های برگزیده اثری است بس ناموزون: شماری صفحات به‌راستی کمال‌آموز دارد (هم‌چون جستار «یکشنبهٔ عید فصح»[۲۵]) و پاری نگرش‌های هوشمندانه (برای نمونه، دربارهٔ جایگاه پوشکین در ادب روس)؛ ولی هم‌زمان دارای صفحاتی است یکنواخت، بی‌روح، پُرلاف، و جسارت‌آمیز. این اثرِ پاسخی سخت منفی گرفت، حتا از برخی یاران اسلاوپرستِ گوگول ـ آخر، آنان هم با سرف‌داری مخالف بودند. بلینسکی، هوادارِ همه‌عمر گوگول، حس می‌کرد که نویسندهٔ دلبندش به آرمانِ پیشرفت خیانت کرده است؛ پس با «نامه به گوگول»[۲۶] پاسخِ او داد. تنها اندک‌شماری از ناقدانِ این کتاب گوگول را به گرمی پذیرا شدند، که از میان ایشان چهرهٔ آپولون گریگوریف۲۷ (۱۸۲۲-۱۸۶۴) چشمگیر بود. بر **پاره‌های برگزیده** که باز بنگریم، درمی‌یابیم که نویسنده در این کتاب اگرچه توفیق هنری نداشته، نظرگاه و اندیشهٔ محافظه‌کارانهٔ روسی را، آن‌گونه که با نسل پس از گوگول بالید، به درستی درخشان بیان کرده است.

گوگول از پاسخ منفیِ روشنفکران به **پاره‌های برگزیده** درهم شکست. پس در ۱۸۴۸ به زیارت **ارض اقدس** رفت و آن‌گاه به روسیه باز آمد، و در این جا واپسین سالیانِ عمر را به سفرهای بی‌قرار سپرد. بیش از همیشه دلمشغول رستگاری روحش بود. در این هنگام زیر نفوذ پدرِ ماتویِ کانستانتینوفسکی[۲۸] قرار داشت، متعصب مذهبیِ کوته‌فکری که او را واداشت تا از نوشتن در زمینه‌های این‌جهانی دست بشوید. با وجود این، نویسنده کار بخش دوم **نفوس مُرده** را دنبال گرفت. گوگول در ۲۱ فوریهٔ ۱۸۵۲ در مسکو درگذشت، گویا به علت سل و از کار افتادن اندام‌های حیاتیِ تن که از کردارهای زاهدانهٔ مفرط برمی‌خاست.

گوگول به چشم هم‌روزگارانش رازی بوده و تا به امروز نیز چنین مانده، که بخشی از علت این امر برخاسته از نهاد نهانکار و نقشبازِ اوست. گرایش وی به پوشاندن مافی‌الضمیرِ خود یا به خزیدن درونِ لاک خویش ریشه‌هایی ژرف داشت. او، سراسر عمر، بیگانه بود و بیرون از گود ـ از لحاظ قومی، شهرتاشی اوکرائینی به شمار می‌آمد که زبان روسی را **آموخته**؛ از نظرگاه اجتماعی، ولایتیِ بینوایی که از تبار یک نژاده‌سالاری مشکوک در محیطی عمدتاً اشرافی برآمده؛ و از منظر معنوی، مردی که در میان ادیبانِ روشن‌اندیش به بهشت و دوزخ (و نیز اهریمنان) به راستی ایمان داشته است. اگرچه قطعهٔ «رُم»[۲۹] یگانه اثرِ پختهٔ گوگول است که دیاری بیگانه را زمینه گرفته، از این واقعیت هم، باری، نباید غافل شد که او روسیهٔ **نفوس مُرده** را، به تعبیر خود، از «دوردست پُرحشمت خویش» می‌دیده است. افزون بر این، گوگول ـ که هیچ‌گاه وصلت نکرد و هیچ‌گاه به شیوه‌ای رمانتیک با زنی درنیامیخت ـ شاید گرایش‌های هم‌جنس‌خواهانه داشته است.[۳۰] او، به ظاهر، حالتی افسرده-شیدا[۳۱] داشت: سخن‌پردازی خوش‌محضر بود و بدیهه‌گویی درخشان که گاه نیز به رکود و رخوت و ماخولیایی سیاه دچار می‌شد.

سرچشمه‌های ادبیِ آثار گوگول پُرشمارند. وی ادبیات روسی و اروپایی را خوب خوانده بود. زیباشناسی و بوطیقای او هم در چارچوب ادب رمانتیک مناسب می‌نشست، یعنی فراخور مکتبی بود که مضامین و شخصیت‌های این نویسنده، در بیش‌تر موارد، از آن برگرفته می‌شد. او به پیشینیان اوکراینی خود، نارژنی[۳۲] و کویتکا-آسنوویانکو[۳۳]، وام داشت و به فرهنگ عامهٔ اوکراینی، که خود یکی از گردآورندگان شیفتهٔ آن به شمار می‌آمد، تلاشگرانه دل‌بسته بود. قصه‌های اوکراینی وی این دلبستگی را بازمی‌تابند.

غروب‌ها در کشتزاری نزدیک رود دیکانکاجُنگی است از داستان‌هایی که، به تمهید چارچوب روایت در روایت، با یکدیگر اندکک پیوندی دارند: یکی از زنبورداران شهر میرگورود خود را مؤلف یا نسخه‌بردار این داستان‌ها می‌شناساند. پاری از آن‌ها را یکی از شمّاسان[۳۴] شهر باز می‌گوید، و در یک داستان مؤلف از زبان سه راوی برای خوانندهٔ حکایت می‌کند ـ زنبوردار، شمّاس، و پدربزرگ درگذشتهٔ شمّاس. سودبُردن از راوی‌بی‌ریای «مردم» تدبیری معمول در ادب رمانتیک بود، چنان که به کار بستن رنگ محلی و سنت‌های عامیانه و گویش منطقه‌ای نیز شگردی از آن مکتب انگاشته می‌شد، که همه در قصه‌های گوگول جلوه می‌کنند. پاری واگویه[۳۵]ها از کمدی‌های گویشی[۳۶] پدرِ گوگول در متن پدید می‌شوند و به صورت برنوشته[۳۷]های پاری داستان‌ها به جلوه می‌آیند. شخصیت‌ها آدمکانِ قالبیِ لعبت‌بازیِ اوکراینی‌اند ـ قزاقان جوان و بی‌پروا، دوشیزگان خوب‌رو، پیرمردانِ گول و مست و زنزبون، پیرپتیارگانی که بیزاری از گریزهای زناگرانه نمی‌جویند، و البته اهریمن. حال و هوای روایت صمیمانه اوکراینی است: ماسکووی‌ها شکم می‌چرانند، چنان که یهودان و لهستانیان و کاتولیک‌ها نیز.

داستان‌های **غروب‌ها** آمیزه‌ای است از انواع و سبک‌ها و حالات رمانتیک. در این کتاب، پاره‌های غنایی ظریف و سخنان رقت‌ناک، به تواتر، جایگزین کمدی بزن-بکوب[۳۸] و گفت‌وگوی نشاط‌انگیز می‌شود، چنان که سبک فاخرِ دشتی جای عوامانگی‌های مردمی را می‌گیرد و زبانِ سراسرِ ادبیِ روسی به اوکراینی‌گرایی‌های آشکار نوبت می‌دهد. نگرش‌های اندیشناکانه‌ای که گاه نویسنده بر گذرا بودنِ شادی و سرخوشی آدمی دارد روند فکاههٔ روستایی را، که بر بیش‌تر داستان‌ها چیره است، می‌گسلد. قطعه‌ای از این دست به داستان اصلی دیگر می‌انجامد، به داستانی چندان خنده‌آور که غوغا می‌کند ـ «مکّاره‌بازار سارووچینتسی»[۳۹].

پیرنگ[۴۰] قصه‌های اوکراینیِ گوگول از مضحکه و کمدی زندگی‌نما[۴۱] تا ملودرام گوتیک[۴۲] را درمی‌نوردد. در «شب پیش از میلاد مسیح»[۴۳]، **واکولا**[۴۴]، آهنگر ده، که در حاشیهٔ کار خود شمایل‌هایی نیز نقش می‌کند، با برخی شبیه‌سازی‌های ناتمام که از ابلیس رقم زده، آن بدنهاد را به خشم آورده است. ابلیس هم، به عوض، همه‌گونه فتنه‌ها در ده برمی‌انگیزد که بخشی از آن‌ها بر مدار قرارهای عشقیِ مادرِ واکولا، عجوزهٔ ده، می‌گردد. در این هنگامه اوکسانا[۴۵]، معشوق واکولا، نیز عهد می‌بندد که به او شوهر کند مشروط بر این که عاشق به او جفتی کفش دهد همانند آن‌چه شخص شهبانو به پا می‌کند. میانقصه[۴۶]ی پترزبورگ از یکاترینا[۴۷]ی کبیر و

دربار او طرحی کوتاه و غریب و هوسناک درمی‌اندازد. چون واکولا به ولایت باز می‌آید، از دعای خیر پدر اوکسانا برای پیوند با دختر او فیض می‌گیرد. نیم دوجین از داستان‌های دیگری که به قلم گوگول نوشته شده است به «شب پیش از میلاد مسیح» شباهت می‌برد.

بر دیگر قصه‌های اوکراینی گوگول، اما، ملودرامای گوتیک چیرگی دارد. «انتقام وحشت‌زا»[۲۰] پیرنگی است پیچیده که خُردخُردک رازِ نفرینی دیرینه را می‌گشاید. داستان حاوی بُن‌مایه[۲۱]های بسیاری است همه نمودار قصه‌ای گوتیک: سیاه‌چال‌های هول، گورستانی که مُرده از آن می‌خیزد، احضار ارواح، اشارت به شوقِ زنا با محارم، حضور زاهد خلوت‌نشین، و قتل طفلکی معصوم. پاری گوشه‌های غنایی زیبا هم دارد، به ویژه وصفی معروف از رود دنیپر[۲۲]. مضامین گوتیک این داستان و داستان‌های دیگر گوگول در آثار ا. ت. آ. هوفمان[۲۳]، لودویگ تیک[۲۴] و دیگر نویسندگان غربی ردیابی شده است. «انتقام وحشت‌زا» عناصری از حماسهٔ عامیانهٔ اوکراینی، دوما[۲۵]، را هم در برمی‌گیرد، به ویژه در نواخت[۲۶] روایت، ساخت صُوَر خیال[۲۷] (ترصیع سه‌گانی[۲۸]، تشبیهِ مُضمَر[۲۹])، و در سبک پاری گوشه‌های غنایی، هم‌چون غم‌سرود[۳۰] یکاترینا، قهرمان تراژیک داستان.

دومین مجموعهٔ گوگول، **میر گورود**، حاوی پاری از نغزترین داستان‌های اوست. «تاراس بولبا»[۳۱] رمان تاریخی کوتاهی در این مجموعه بود که سپس به رمان تاریخی بلندی گسترش یافت (۱۸۴۲)، و این بس به زیانِ اثر تمام شد. «تاراس بولبا» دیارِ آرمانی شدهٔ اوکراین را در گذشته‌ای نامعلوم زمینه گرفته است. بولبا رهبری قزاق است که به جنگ با پادشاه لهستان برمی‌خیزد و دو پسر خود را، که تازه از مدرسه‌ای در کی‌یف[۳۲] باز آمده‌اند، فرصت می‌دهد تا در این سودا دلیری خویش را ثابت کنند. هر دو تن را از دست می‌دهد. فرزند بزرگ‌تر به دست لهستانیان اسیر و در ورشو، برابر چشم پدر، اعدام می‌شود. کوچک‌تر راهِ خیانت پیش می‌گیرد و پاس عشقِ خود به زیبانزنی لهستانی به دشمن می‌پیوندد. بولبا این پسر را، به هنگامِ برخورد با او در آوردگاه، می‌کُشد و خود نیز ـ از پی آن که در میان سرزمین‌های لهستان جلوه‌ای خونین می‌فروشد ـ کشته می‌شود. این داستان، که گویای سرگرانی و گناه و تاوان‌دهیِ تراژیک است، در پیرنگی سخت ناموجه و متنی عجیب ناموزون گنجانده شده. پاری گوشه‌های غنایی و وصفیِ عالی دارد، ولی از سیاهکاری‌های ناگفتنی و بلاکشی‌های بی‌رحمانه هم گزارش‌های طبیعت‌نگارانه می‌دهد. صحنه‌های نبردش، که انگار از الگوی ویرژیل پیروی شده، پاک ناباورانه است. لوده‌بازیِ خام و اغراقِ بی‌تناسب در سراسر اثر یافتنی است. دومین روایت آن، افزون بر آن چه گفته شد، از انبوه بلاغت ماسکووی گرا[۳۳] نقش می‌زند. هر دو روایت، گرچه دومین بیش از اولین، با صحنهٔ شُرب‌الیهود و شکم‌چرانی بسیار زشت لهستانیان آسیب‌دیده است. «تاراس بولبا»، به مثابهٔ اثری میهن‌پرستانه و الهام‌بخش، بیش و کم از اقبال همه کس بهره بُرده و تا به امروز به منزلهٔ متنی برای تدریس در آموزشگاه‌ها توصیه شده است. ولی کاستی‌های جدی‌اش بس فزون‌تر از آن است که این اثر را در خورد چنین آوازه‌ای کند.

«ویی»[۳۴] نیز، مانند «انتقام وحشت‌زا»، قصه‌ای است گوتیک که اوکراین کهن را زمینه گرفته. یکی از دانشجویان الاهیات، شهرتاش کی‌یف، عجوزه‌ای را، در گریزی شبانه و شوریده‌وار[۳۵]، به جانب مرگ می‌رانَد و سپیده‌دمان درمی‌یابد که زنِ جان‌باخته دوشیزه‌ای است زیبا و جوان. دانشجو را پدرِ دختر، که از مقامات مقتدر است، فرامی‌خوانَد تا جوانک به شادی روح آن مرحومه بر تابوتش فاتحه بفرستد. دانشجو دو شبِ کابوسناک را به دشواری از سر می‌گذراند و سومْ شب به دست ویی، شبحی خاکی و خوف‌انگیز، هلاک می‌شود، بر این گونه که آن شبح او را به نگاه خیره و مرگزای خویش می‌کُشد. «ویی» همامیزی پُرتوفیقی است از کمدی سبک‌روحانه و زندگی‌نما (به قیاسِ نقاشی زندگی‌نما) با عجایب‌نگاریِ وحشت‌بار. یکی از اندک شمار داستان‌های گوگول است که بُن‌مایه‌ای شهوت‌انگیز را نقش می‌زند، گرچه زود به کنارش می‌نهد. مانند پاری از داستان‌های دیگرِ گوگول، خوانشی فرویدی می‌طلبد. عقایدی که، دربارهٔ قصه‌های گوتیک گوگول به زبان می‌آورند گونه‌گون است: گاه «یاوه» و «مصنوع»شان می‌خوانند و گاه آثاری «با ساخت نبوغ‌آسا» و «از نظرگاه روانی، چالش‌انگیز» می‌پندارندشان.

دو داستان از مجموعهٔ **میر گورود** را شاهکار شناخته‌اند. نخستین داستان، «زمین‌داران روزگار کهن»[۳۶]، **نقیصه‌ای جدّی**[۳۷] است که از مضمون **فیلمون و باؤکیس**[۳۸] که در متن به صراحت از آن یاد می‌شود. آن‌چه قطعه‌ای دشتی و روستایی جلوه می‌کند، با نمایش ناسنجیدهٔ تنبلی و پُرخوری و بی‌خویشیِ سهمگینِ زوج پیرسال، خُردخُردک خراب می‌شود؛ سپس با داستان اثرگذار مرگ ایشان چرخشی دیگر می‌گیرد. دومین، «قصهٔ ستیز ایوان ایوانوویچ با ایوان نیکیفوروویچ»[۳۹]، **هجوی** است به عیانْ خوش‌طبعانه که ژرفه‌های نهان دارد. سرانجام بر خوانندگان آشکار می‌کند که آن‌چه ایشان مایل بوده‌اند عجایب‌نگاشته‌ای یاوه‌اش بینگارند جز حقیقت زندگی نیست. کاریکاتور سنخ[۴۰]های آدمی به تک‌چهره[۴۱] بدل می‌شود. ابتذالِ ظاهراً بی‌گزند، به راستی، اسبابِ قساوتی است زشت. همهٔ آن‌چه در این قصه به چشم می‌خورد، در نهایت، نمادِ جهانی است یاوه و پوچ: رقصِ اغراق‌آمیزِ رُخدیسه‌پوشان در این زمره است، رقصی به مثابهٔ وصفی واقع‌نما (با این همه، تا حد خطرناکی به حقیقت زندگی نزدیک)؛ هم‌چنین است مضحکهٔ بی‌هدف و سایرِ صورت‌های لوده‌بازیِ کلامی، از جمله، به اصطلاح، صداسخنی[۴۲] ـ یعنی توالی یا ترکیباتی از کلماتِ بی‌معنا ولی خنده‌آور یا ترکیباتی با صداهای عجیب.

آرابسک سه داستان کوتاه مهم در بر دارد که، جملگی، پترزبورگ را زمینه می‌گیرند. «تک‌چهره» **داستانی از زندگی هنرمند**[۴۳] است به آیین هوفمان، با پیرنگی پیچیده که به هنجاری جدّی ـ اگرچه نه چندان اصیل ـ مضمون آشنای تعهد هنرمند را در قبالِ استعداد خود به رشته‌ای از ریزه‌کاری‌های گوتیک درمی‌آمیزد، هم‌چون تک‌چهره‌ای نظرخورده از «چشم‌شور».

بخشی از «دورنمای نفسکی»[۴۴] نیز **داستانی از زندگی هنرمند**است. با وصفی زنده از دورنمای نفسکی (گذرگاه اصلی پترزبورگ) می‌آغازد؛ رذپای دو مرد جوان (یکی هنرمند و دیگری صاحب منصب) را دنبال می‌کند؛ و با نگاهی دیگر بر دورنمای نفسکی پایان می‌گیرد، و این به هنگامی است که «ابلیسی چراغ‌های خیابان را روشن می‌کند، تنها به قصد آن که هیچ چیز، چنان که به راستی هست، پدیدار نیاید». هنرمندِ حساس با زنی دیدار می‌کند جوان و بهره‌ور از زیبایی سرشار. زن، اما، روسپی سفله‌ای از آب درمی‌آید، و مرد از این بابت چنان یکّه می‌خورد که بی‌خود از خویش می‌گردد و می‌میرد. صاحب‌منصب، ستوان پیراگوف[۴۵]، هم به دنبال زنی جوان و زیبا می‌رود ولی این زن، باتوشیلر[۴۶]، همسرِ پاکدامن صنعتگری آلمانی از آب درمی‌آید. تلاش‌های صاحب‌منصب به قصد اغوای زن با گوشمالِ جانانه‌ای به دست شوهر و دوستان شوهرش، هوفمان و کونتز[۴۷]، تلافی می‌شود. صاحب‌منصبْ خود را به آسانی از این وهن می‌رهاند و در همان شب می‌بینندش که گرم رقص مازورکا[۴۸]ست ـ میان بهترین معاشران. ستوان پیراگوف مَثَلی سائر شد برای روسیِ مُردِ الکی‌خوش و بی‌رگ.

«یادداشت‌های مرد دیوانه»[۴۹] اثری در اوج توانایی است: در این‌جا، دیگر، برخورد تراژیکِ فردِ رؤیایین با واقعیت در کار نیست و این مضمون رمانتیک از جهانِ هنر رخت بسته (نسخهٔ آغازین هم‌چنان عنوان «یادداشت‌های موسیقیدانِ دیوانه»[۵۰] را برخود داشت) و در هستیِ خاکسترین و روز-به-روز کارمندی

نسخه‌بردار جای گرفته است. قهرمان، پاپریشین[۴۶] (از **پاپریش**[۴۷]، «پیشه»)، مبتلای رنجی است ویژهٔ نقاشان و شاعران و موسیقیدانان نابغه در ادب رمانتیک روس. وی او مردکی نادان و گول و بیش‌وکم نفرت‌زاست. آن پرسش وجودی[۴۸] که داستان به میان می‌کشد این است که چگونه کارمند نسخه‌بردار عادی، مهرهٔ ناچیز دستگاهی بی‌جان، خود را در مقام فرد می‌تواند یافت. پاپریشین، با این خیال که پادشاه اسپانیاست، به چنین برداشتی می‌رسد. استنتاج ناگزیر داستان این است که از دو زاویهٔ این قهرمان گریزگاه خردمندانه‌ای به بیرون نیست. رمان داستایفسکی، **همزاد**[۴۹] (۱۸۴۶)، که از این داستان گوگول برآمده است، تأکید می‌کند که تلاش‌های کارمند نسخه‌بردار برای دعوی فردیّت در «جهان واقعی» جز به بازساخت بیهودهٔ خویشتنش نمی‌تواند انجامید.

«دماغ» (۱۸۳۶) عجایب‌نگاشته‌ای است خنده‌آور که از ناپدید شدن رازآمیز دماغ ممیّز دانشکده، کووالیوف[۵۰]، و بازگشت نهایی آن سخن می‌گوید. موضوع باخت و بازیافت دماغ آدمی، و هم‌چنین سایر جناس‌ها و حکایات راجع به دماغ آدمیان، در ادبیات سدهٔ هجدهم و آغاز نوزدهم معمول بود. یاری از خوانندگان، حتا بی‌روی‌آوری به تفسیر فرویدی هم، اندامی دیگر از کالبد انسانی را جایگزین دماغ می‌کنند. از آن‌جا که دماغ در بسیاری از ضرب‌المثل‌های روسی جلوه می‌کند، داستان آن تمرینی در استعارهٔ واقعیت‌پذیرفته[۵۱] هم هست. رویدادی معجزآسا را به حدوث در محیط‌های پست و معمول رخصت دادن، در ادب رمانتیک، رواج داشت (به ویژه در قصه‌های هوفمان). این شیوه، هم‌زمان، تدبیری بود تا گوگول به تمهید آن پوچی زندگی «عادی» را نمودار کند. کووالیوف بی‌دماغ از یاری پاسبان و پزشک و نمایندگی آگهی روزنامه نصیب می‌برد. داستان نشان می‌دهد که پاسبانیگری واقعی، طبابت واقعی، و آگهی‌های واقعی، هر چه باشند، از دماغ گم شدهٔ کووالیوف هم بی‌مقدارترند. پیرنگ فراواقعگرا[۵۲]ی «دماغ» هیچ‌گونه «کلید» یا گره‌گشایی ندارد و ساخت خود را بارها بار می‌شکند. خط آغازین این پیرنگ، که سلمانی کووالیوف را وامی‌دارد تا دماغی در نان خود بیابد، زود وانهاده می‌شود. داستان را روایتگری سوم شخص بازمی‌گوید که بر قهرمان خود خونسردیی و همبستگی بی‌قید و شرط آشکار می‌کند و دربارهٔ او دلواپسی نشان می‌دهد. «دماغ» از قطعاتی است که هنرورانه نوشته شده. با این همه، توجه دانشورانهٔ گسترده‌ای که برانگیخته گرفته به چشم می‌آید.

همین را دربارهٔ «بالاپوش»[۵۳] (۱۸۴۲) نیز می‌توان گفت، اگرچه اثر اخیر یکی از داستان‌های کوتاه بزرگ در سراسر ادبیات است. قهرمانش، آکاکی آکاکی‌یویچ باشماچکین[۵۴] (از **باشماک**[۵۵]، «کفش»)، به مدت سی سال کارمند نسخه‌بردار بوده و منحصر برای پیشهٔ خویش زیسته است. حال خیاط این مرد خبر بدی به او می‌دهد: این که کار بالاپوش کهنهٔ وی دیگر از وصله‌پینه گذشته است و او باید یک دست بالاپوش نو تهیه کند. بیش‌تر داستان به کوشش‌های آکاکی آکاکی‌یویچ در پس‌انداز پول لازم برای رخت نو اختصاص داده شده است: او به خود گرسنگی می‌دهد؛ نوشیدن چای را ترک می‌گوید؛ و سرپنجه راه می‌رود تا پاشنه‌های کفش خویش را سالم نگاه بدارد. وقتی عاقبت پوشاک تازهٔ خود را بر تن می‌کند و به اداره می‌رود، به ضیافت جشنی در بزرگداشت این مناسبت دعوت می‌شود. بر سر راه خود به خانه، اما، بالاپوش را از دوشش می‌ربایند. نهایت کوشش را برای یافتن جامهٔ خویش به کار می‌بندد، ولی «شخصی مهم» بر او می‌توبد که چرا «سباب زحمت وی شده است». آکاکی آکاکی‌یویچ، از دلخستگی، بیمار می‌افتد و جان می‌دهد. گزارش می‌کنند که شبح او پیوسته در خیابان‌های پترزبورگ می‌پلکد و بالاپوش مردمان را می‌دزدد. شخص مهم نیز قربانی آن شبح کینه‌توز می‌شود. شبح، در ضمن، تصدیع است و استعارت و چیزی «واقعی» ـ همه هم‌زمان.

شخصیت نمونه‌ای که گوگول در «بالاپوش» عرضه کرد تازگی نداشت. کارمندان تنهی‌دست دیکنز و سیاهی‌لشکر بالزاک بستگان نزدیک او بودند. نویسندهٔ روس، اما، مردمی‌زدایی[۵۶] از آدمی را به جایی راند که محدود به حدی باشد، و انسانی آفرید که تنها دلخوشی او شکل نامه‌های معینی است و یگانه رابطهٔ عاشقانه عمرش با بالاپوشی. داستان به نحنی از شوخی ملایم بازگو می‌شود. این روند فقط چند نوبت با یاری نگرش‌های اخلاقی می‌گسلد، که همین موجب می‌شود تا پیامش، به تعبیر آپولون گریگوریف، در جرگهٔ «انسان‌دوستی احساساتی»[۵۷] جای گیرد. ظهور شبح در آن هنگام دعوتی بود به شورش بر ستمگران «مرد کوچک»[۵۸]. تفسیرهای بی‌شمار دیگری هم پیش کشیده‌اند. بنا بر یکی از این‌ها، که اول بار به پیشنهاد بلینسکی مطرح شد، «بالاپوش» پژوهشی در هستی آدمی است آن‌گاه که به نیستی روی می‌کند. زندگی قهرمان شبح‌آساست، به مفهومی که هوفمان از آن سخن گفته بود: «هستی شبح‌آسای آدمیزادهٔ بی‌فرهنگ». تنها در مرگ است که آکاکی آکاکی‌یویچ به خُردکی از واقعیت دست می‌یابد. این تفسیر «بالاپوش» را به درون حوزه‌ای از داستان‌سرایی رمانتیک می‌راند که، مانند «ارباب کک‌ها»[۵۹]ی هوفمان، با کاهش فضای روایت از عادی به فروعادی[۶۰]، تولید ترس می‌کند. به تعبیر ولادیمیر ناباکوف[۶۱]، در «بالاپوش» سایه‌هایی می‌بینیم که «حالت هستی ما را به دیگر حالات و هنجارهایی پیوند می‌دهند که در لحظه‌های خُردگریز نادر ادراک خویش تیره‌گونشان می‌یابیم.»

داستایفسکی، در نخستین رمان خود، **مردم تنگدست**[۶۲] (۱۸۴۶)، قهرمان خویش، یکی دیگر از کارمندان نسخه‌بردار، را وامی‌دارد تا «بالاپوش» را حمله‌ای نکوهشگرانه بر ارج انسانی «مرد کوچک» در نظر آورد. واسیلی رازانوف[۶۳] در آکاکی آکاکی‌یویچ کاریکاتوری بی‌رحمانه می‌دید، تعبیری سُخره‌گون از موجودی انسانی، آفرینه‌ای بی‌نصیب از نفْس خویش. در جستار معروف باریس آیخنباوم[۶۴]، «**بالاپوش** گوگول چگونه ساخته شده است؟»[۶۵] (۱۹۱۹)، «بالاپوش» عجایب‌نگاشته‌ای خنده‌آور به تصور آمده که در آن جلوه‌های آوایی (کارُبرد شمایل‌وار الگوهای آوایی مضحک یا گویا، به مثَل در نام و نام پدری قهرمان)، لوده‌بازی‌های کلامی، و تصویرپردازی‌های خنده‌آور موضوع واقعی هنر نویسنده است. ف. س. دری‌یسن[۶۶] چنین درمی‌یافت که این داستان فسانهٔ قدیس آکاکی (آکیشس[۶۷])، خادم خوار مهتری گرانجان، را بازمی‌تابد. آکاکی مُرده بود، ولی ارباب، که مرگ خادم خود را از یاد برده بود، او را به نزد خویش فراخواند ـ و آکاکی فرمان گزارنه از تابوتش برخاست. داستان زندگی و مرگ آکاکی آکاکی‌یویچ از آن پس تعبیری سُخره‌گون شد از زندگانی قدیس.

نفوس مُرده، بلندپروازانه‌ترین اثر گوگول، به طبقه‌بندی گردن نمی‌گذارد. پیرنگش از آن رمانی عیاری است. قهرمانش، چیچیکوف[۶۸]، کارگزار بازنشستهٔ دولت، به شهرستانی وارد می‌شود؛ با همه‌کس دوستی برقرار می‌کند؛ و در اندک زمانی به دیدار زمین‌داران محلی می‌رود ـ به سودای خرید «نفوس مُرده»ی آنان، یعنی سرف‌هایی که درگذشته‌اند ولی تا سرشماری بعدی هم‌چنان از ایشان در فهرست‌های مالیاتی نام برده می‌شود. او با رؤیاگر بی‌مزّه، مانیلوف[۶۹]، دیدار می‌کند؛ با پیوهٔ کودن و خُرافی، کارابوچکا[۷۰]؛ با لاف‌زن مست و خرگردن، نازدریوف[۷۱]؛ با جنْم‌ددصفت ولی زیرک، ساباکویچ[۷۲]؛ و با لئیم پلید، پلیوشکین[۷۳]. نزدیک به چهارصد شمار از نفوس مُرده را که به دست می‌آورد، به شهر باز می‌آید تا برای آن‌ها سند قانونی کسب کند. در آغاز بر او به چشم میلیونر می‌نگرند، ولی دیری نمی‌کشد که بدگمانی‌ها برانگیخته می‌شود، و چیچیکوف شهر را به شتاب ترک می‌گوید. در بازگشتی به گذشته، سرگذشت چیچیکوف برای

خواننده بازگو می‌شود. داستانش آشکار می‌کند که او دو بار، به علت اختلاس و فساد، از خدمت دولتی برکنار شده بوده، و نقشهٔ کنونی وی این است که نفوسِ مُردهٔ خود را وثیقهٔ دریافت وامی از نمایندگی دولت قرار دهد. در بخش دوم، چیچیکوف به خرید نفوسِ مُرده ادامه می‌دهد ولی در نقشه‌های نابکارانهٔ دیگر هم درگیر می‌شود. او را می‌گیرند و به زندان می‌افکنند، ولی بعد به پایمردی یک دوست از بند می‌رهد، دوستی که تصمیم دارد وی را به راه راست باز آوَرَد. طرح گوگول آن بود که ردِّ قهرمانش را تا روزی پی گیرد که او سربه‌سر اصلاح شده باشد.

شخصیت‌های **نفوس مُرده** گونه‌هایی دیگر از سنخ‌های آشنا و جهان‌شمول‌اند. ولی در این حالت نیز **نفوس مُرده** هجوی از زندگی روسی است: آماج‌هاش نه تنها ناکارآیی و تباهیِ دیوانی، بل ابتذالِ خُردکننده و کمبود مطلقِ آگاهی روحانی یا معنوی در زندگی روسی هم هست.[۱۰۷] همان عنوان اثر، که به دست ممیزان تا حدّ عنوانِ فرعیِ خود کوتاه شد،[۱۰۸] توجه خواننده را به این واقعیت برمی‌انگیزد که اگرچه سودای نفوسِ مُرده به توسط چیچیکوف خلاف قانون است، فروش نفوس زنده (سرف‌ها)، باری، کاملاً قانونی است؛ ولی از این عنوان هم‌زمان چنین نیز برمی‌آید که جامعه‌ای که در این اثرِ گوگول نمودار می‌شود از نفوس مُرده ساخته شده است.

روند روایت با گریزهای پُرشمار می‌گسلد که پاری از آن‌ها سربه‌سر بلندند ـ گپ‌زدن‌ها با خواننده در موضوعات گونه‌گون، طرح شخصیت‌ها، حکایات لطیفه‌وار، حکمت این‌جهانی، گفتمان‌های فلسفی، تشبیهات هومری، و افاضات غنایی. بسیاری از این گریزها، در حدّ خود، طُرفه‌اند، مانند وصفِ شگفتِ «کنسرتی» از لایيدنِ سگ‌ها، و این به هنگامی است که چیچیکوف در فصل ۳ به دهی نزدیک می‌شود. یکی از چند تشبیه هومری در فصل ۵ به جلوه می‌آید، و این هم در زمانی صورت می‌گیرد که قهرمان به سوی عمارت اربابیِ ساباکویچ روی می‌کند و سیمای دو تن را در پنجره‌ای باز می‌شناسد: زنی همسان خیاری، مردی همتای کدویی. در این مرحله راوی به راهی دیگر می‌زند، به ترانه‌ای دشتی که طرحی است کوتاه با نوای بالالایکاهایی ساخته از کدوتنبل مولداوی، نواخته با پنجهٔ خامِ دهقانْپسرانی تملّق‌گوی دلبرکان خویش. گفتاری دربارهٔ نویسنده‌ای آفرینشگر فصل ۷ را می‌گشاید، گفتاری که صحنه‌ای از زندگی حقیر هرروزین را تا به سطح «دُرِّ آفرینش» فرا می‌بَرَد. نیز جستاری هجوآمیز در فصل ۹ پدید می‌شود گویای این که چگونه نظریه‌ای دانشورانه، مانند هر شایعهٔ عام، زیستی از آن خود به دست می‌آوَرَد و آفرینندهٔ خویش را در تملّک می‌گیرد. و سپس، در پایان بخش یکم، مَعبری معروف به جلوه می‌آید درشکه‌گذر که روسیه در آن به درشکه‌ای سه‌اسبه مانند شده است ـ تازان به شتابی تمام سوی آینده‌ای نامعلوم. بلندترین روایتِ این گریزهای بسیارْ قصهٔ سروان کاپیکین[۱۰۹] است از زبان رئیس پُست برزن که شک بُرده مبادا چیچیکوف در واقع همان سروانِ پیشین و راهزنِ خوف‌انگیز، کاپیکین، بوده باشد. قصه سبُکی از آن گونه می‌گیرد که انگار راویِ ساده‌اندیش و خامدستی بازش گفته، و این شگردی است که دانشوران صورتگرای روس آن را **اسکاز**[۱۱۰] (از **اسکازات**[۱۱۱]، «گفتن») خوانده‌اند. ظنِ رئیس پُست بیهوده است (زیرا که مردمانْ کاپیکین را معلولی جنگی می‌شناسند که یک پا و یک دست خود را باخته). این بدگمانی، اما، به بیهودگی پاری دیگر از نظریه‌هایی نیست که محلّیان دربارهٔ هویت چیچیکوف پیش می‌کشند؛ چه، به موجب یکی از این‌ها، او در حقیقت ناپلئون است گریخته از سنت‌هلن.

شیوهٔ روایی **نفوس مُرده** زمینه‌هایی بس چندگونه[۱۱۲] را درمی‌نوردد: از جدّی تا شوخی، از گزارش سرراست تا بذلهٔ طعنه‌بار، از وصف دقیق تا اغراق شاعرانه یا عجایب‌نگار، و از صحبت دوستانه تا تردستی کلامیِ آشکار، هم‌چون زمانی که راوی پوزش می‌خواهد از بابت آن که نام چیچیکوف را به صدایی زیاده بلند آواز داده است ـ امکان داشته قهرمان خود را بیدار کند، کسی را که او در درشکه‌اش به هنگام خوابِ وی ترک گفته است. روایت دارای پاری خصلت‌های ویژهٔ گوگولی هم هست. عنصری چیرگی بر آن دارد که آندریی بلی[۱۱۳] آرایهٔ داستانش می‌خوانَد: چیزها سخته[۱۱۴] می‌نمایند، سپس به درون داستان مستحیل می‌شوند، مانند ملک جنوبی چیچیکوف که او مدعی است همهٔ این «نفوس» را برای آن‌جا می‌خرد. در این میان، داستان‌ها واقعیتی ستمگرانه می‌گیرند. از پی نوشانوشِ جام‌های شامپانی در سرای رئیس پلیس، چیچیکوف به مهمانخانهٔ خود بازمی‌آید و به خادم خویش فرمان می‌دهد تا نفوسی را که او تحصیل مالکیت آنان را جشن گرفته است، برای تشخیصِ حضور و غیاب ایشان، به صف درآوَرَد. روایتْ واقع‌نگار و دقیق می‌نماید؛ بااین‌همه، چون در آن باریک شوی، درمی‌یابی که هیچ یک از چیزهایی که وصفش در متن رفته است واقعی نیست: از متن نمی‌توان معلوم کرد که به راستی چه موسمی است، یا چیچیکوف از کدام راه به مکان‌هایی که از آن‌ها دیدار می‌کند رسیده است. جنبش واقعی در تخیّل راوی روی می‌دهد و از الگویی افسرده-شیدا پیروی می‌کند، الگویی که از سنگینی و ابتذالِ پابستهٔ خاک تا پرواز شادمانه و آسانِ خیال‌پروریِ شاعرانه در نوسان است.

قطعهٔ الهامی فرجام فصل ۵ دربارهٔ قدرت کلام روسی ـ که راوی‌اش چنان ادا می‌کند که گویی از بلندجایِ فلک نازل شده و رخصت داده است که او تمامت روسیه را گسترده در فرودست خویش بنگرد ـ پیش از وصف دهقانی قرار می‌گیرد که کُنده‌ای کلان بر دوش می‌بَرَد. نقشِ تمام‌نمای دیگری از روسیه، در آغاز فصل ۱۱، به دنبال یک آیینِ مردگانی[۱۱۵] می‌آید. مَعبرِ شادی‌بخش درشکه‌گذر نیز پاری نگرش‌های خاکی‌ماخولیایی در پی دارد. این الگو در سراسر داستان جلوه می‌کند. در این فراگرد، گوگول از جواز شاعرانه سود می‌بَرَد تا نیروی تخیّل را به چیچیکوفِ بی‌فرهنگ و حتا به ساباکویچ خرس‌واره تعمیم دهد. گمان‌پروری آنان دربارهٔ صاحبان گونه‌گون نفوس مُرده با صحنه‌های واقع‌بینانهٔ نفوس زنده، که در سراسر روایت پدید می‌شود، در تضاد است.

شادی و سرشاری حماسی، که جنبه‌های هجوآمیز و عجایب‌نگار **نفوس مُرده** را هم‌تراز نگاه می‌دارد، با خیلِ ریزه‌کاری‌ها فزونی می‌گیرد: وصف‌های عاشق‌وار از خوراک، نوشاک، و سایر عیشْمایه‌های عمر؛ طرح‌های کوتاه از زندگی مردمی به سیاق مکتب فلاندری؛ نمایش جلوه‌فروشانه از پُرباری زبان روسی با کاربُرد ضرب‌المثل‌ها، گفته‌ها، اصطلاحات، زبان صنفی[۱۱۶]، و فهرست‌های کلمات «(شهوت کلامی» گوگول)؛ تصویرپردازیِ نمادین و تکراری، هم‌چون تصویر تکرارشوندهٔ چرخِ درشکهٔ چیچیکوف یا تصویرپردازی سرگرم‌کننده از **خرسی** که با ساباکویچ همراه است؛ نمادآوریِ فراوان در نام‌ها (برای نمونه، نازدریوف[۱۱۷]، از **نازدریا**[۱۱۸]، به معنای «سوراخ‌بینی» است)؛ و الگوپردازیِ آوایی رسا[۱۱۹] «(آن سفله [**کاتالیا**[۱۲۰]] به سان یکی قناری [**کاناریکا**[۱۲۱]] می‌خواند». چنین می‌گوید نازدریوف در ستایشِ بانویی بازیگر).

جذبهٔ **نفوس مُرده** در جادوی کلامی آن نهفته است، چندان که هر خواننده‌ای بخواهد صرفاً به تحلیل خردورزانهٔ متن دست آویزد تاب نخواهد آورد. پاری از هم‌روزگاران گوگول حتا یادآور می‌شدند که متن مؤلف چنین تحلیلی را برنمی‌تابد و او هیچ محل یا محیط راستین روسی را وصف نمی‌کند. ولی این متن ـ واژه به واژه، عبارت به عبارت، و پاره به پاره ـ با چنان توانمندی و نیروی بیانی منفجر می‌شود که زاده از فراوانی شگردهای شاعرانه است. در کُلّ ادبیات جهان نثری از این گونه بلند نیست که واژه‌ای را از گذر ابهام، طنز، استعارهٔ درهم[۱۲۲]، حُسن تأثر، اغراق و مبالغه، دلالت نمادین، قدرت استعاری یا مجازی، و همه گونه موازنه این

گونه یکروندِ پیش‌زمینه قرار دهد، و همین شیوه را خود از گذرِ صفات ذاتی آن واژه هم به کار گیرد ـ واژه‌ای که فی‌نفسه خنده‌آور است، از آن سبب که به گوش روس‌ها وهم‌انگیز می‌رسد، از آن سبب که تداعی‌های غریب می‌آفریند، یا از آن سبب که سربه‌سر فراخور معنای خویش می‌نماید.

نفوس مُرده در اندک‌زمانی کلاسیک شد، اگرچه عقاید انتقادی دربارهٔ ارزش آن گونه‌گون بود. البته هیچ کس نمی‌توانست منکر این حقیقت شود که نوشتهٔ گوگول داستانی است سخت سرگرم‌بخش، ولی خرده‌گیرانِ فکاههٔ آن را به جدّیت نمی‌گرفتند و لودگی‌بازی صرفش می‌پنداشتند و، در همان حال، گوشه‌های غنایی پُرشکوهش را نیز مضحک می‌یافتند. بلینسکی بر این نکته پای می‌فشرد که نفوس مُرده نه هجای صرف، که بازنمونی است ژرف و صادقانه از زندگی روسی ـ گرچه او هم احساس می‌کرد که گوشه‌های غنایی آن نابه‌جاست. کانستانتین آکساکوف[۱۲۳] چندان پُرشور به این داستان اقبال کرد که گویی حماسه‌سرودی روسی است و از حیث روحْ خویشاوند آثار هومر. با گذشت یک نسل، نفوس مُرده در ضمیر هر روس فرهیخته ریشه‌ای دمید حتا استوارتر از یوگنی آنگین[۱۲۴]؛ زیرا که، در قیاس با این یک، در برابر طبقهٔ میانه حساسیتی گسترده‌تر نشان می‌داد. شخصیت‌های نفوس مُرده کلی شدند، و عباراتی بی‌شمار از آن وارد زبان شد. گفته‌هایی که از این کتاب شاهد می‌آورند و تلمیحاتی که به آن می‌دهند در همه جای ادبیات روس یافتنی است.

گوگول موضوع ستایش بسیار و، در همان حال، آماج بدرفتاری بسیارِ هم‌روزگاران خود بود، مشمول کژفهمی و کم‌انگاری بیش‌ترینان هم ـ حتا در تلقی هواخواهش. بلینسکی، پنداشت این منتقد مبنی بر این که گوگول باب واقع‌نگاری را در ادبیات روس گشوده است با اثری از نیکالای چرنیشفسکی[۱۲۵] به نام جستارهایی دربارهٔ دوران گوگولی ادبیات روس[۱۲۶] (۱۸۵۵ـ۱۸۵۶) قانونی شد. (البته بلینسکی عین اصطلاح واقع‌نگاری را به کار نبرده، بلکه این معنا را «شعر واقعیت» خوانده بود.) چرنیشفسکی بر آن بود که گوگول نخستین نویسندهٔ روس است که آثارش، از نظرگاه اجتماعی، عملاً به زندگی هم‌روزگارِ روسی مربوط می‌شود. به دیگر سخن، او بر گوگول به چشم پدر واقع‌نگاری روسی می‌نگریست. از قول یک نویسندهٔ واقع‌نگارِ روس هم نقل کرده‌اند که می‌گفت: «ما همه از بالاپوش گوگول برآمده‌ایم.» واسیلی رازانوف، اما، این نظرگاه را بازگونه ساخت و از گوگول نقش نویسنده‌ای وهم‌انگار پرداخت که نسل‌های خوانندگان را فریفته و موجب شده است تا ایشانْ جهانِ لعبتکانِ بی‌جان او را با واقعیتِ روسی اشتباه کنند. پدر راستین واقع‌نگاری روسی، به گفتهٔ رازانوف، پوشکین بود، و ناقدان نمادگرایی که از پی این ناقد رفتند سبب شدند تا «نحلهٔ گوگولی ادبیات روس» به نویسندگانی نسبت داده شود که، در کاربُرد سبک جدّیِ نثری نمودارِ طنز و ایهام و تلویح[۱۲۷] و زیرمتن و تصویرپردازی نمادین و استعاره، نمونهٔ گوگول را پی می‌گرفتند ـ برخلاف نویسندگانی که به سیاقی سرراست و عینی می‌نوشتند، و مُجاز اصلیِ آنان از گونهٔ مُرسَل[۱۲۸] بود. بر این سان، داستایفسکی و لسکوف نویسندگانی به آیین گوگولی می‌شدند، تورگنیف و تالستوی به اسلوب پوشکینی. گوگول انگارهٔ نویسندگان نوآیین و زینت‌گر[۱۲۹] سدهٔ بیستم هم شد.

نیکالای گوگول را همواره دست‌کم می‌گرفتند. این دربارهٔ نقد او هم صادق است. آثارش، اگرچه نه پُرشمار، گنجینه‌ای است از اندیشه‌های اصیل. گوگول بود که پوشکین را (در همان ۱۸۳۵) شاعر ملی روس خواند، و همو بود که اول بار بخش بزرگ آن چیزی را دربارهٔ این شاعر گفت که داستایفسکی بعدها به سال ۱۸۸۰ در سخنرانی معروف خود، «سخن دربارهٔ پوشکین»[۱۳۰]، بر زبان آورد، از جمله این که پوشکین، اگرچه اصالتاً روس است، می‌تواند جانِ هر ملت اروپایی را در جسم خود جای دهد. گوگول بود که پوشکین را به تمام معنا شاعر دید، ولی باز همین گوگول بود که اول بار ادبیات را افزاری در پیشرفت اجتماعی یافت ـ و به همین سبب نیز از زبان چرنیشفسکی ستایشی سزاوار شنید.

الگوی عقاید زیباشناختی و انتقادی گوگول یکی از اصول آشنای رمانتیک است و معطوف به هدفی اخلاقی-آموزشی یا، به سخن دیگر، روش‌هایی رمانتیک که با نظریهٔ مکتبِ کلاسیک توجیه شده. گوگول، در یکی از جستارهای آغازین خود به نام «تندیسگری، نقاشی، و موسیقی»[۱۳۱]، موسیقی را ـ به شیوه‌ای بس رمانتیک ـ معنوی‌ترین صورت هنر اعلام می‌کند ولی بر تأثیر ارجمند همهٔ هنرها و بر رسالت مدنی هنر نیز انگشت می‌گذارد. قطعهٔ سخت رمانتیک «درّ آفرینش»[۱۳۲] در نفوس مُرده (فصل ۷)، که هنر را «جانمایهٔ واقعیت» تعریف می‌کند، بخشی از رساله‌ای پژوهشی است در مشکل نویسنده‌ای که دربارهٔ مردم عادی می‌نویسد. داستان «تکچهره»، که راهنمای راستینی است در باسمه‌های رمانتیک، از کشاکشِ خیر و شرّی نقش می‌زند که درون روندی آفرینشگر خراشکنی شده ـ حالتی دلهره‌انگیز با ژرفه‌ای راستین ـ گرچه هم‌زمان به نظرگاه‌هایی خشک و بی‌جان از معلول‌های زیان‌باری تغییر جهت می‌دهد که حتا از شاخ‌وبرگ‌های جزئی واقعیتِ تجربی هم سخت تأثیر پذیرفته است.

گوگول دربارهٔ گذشته و حال و آیندهٔ ادبیات روس بینشی جامع داشت. طرح وی از گذشتهٔ این ادبیات در جستار «پس گوهر شعر روسی چیست، و سرشت ویژهٔ آن به چه معناست؟»[۱۳۳] (۱۸۴۷) به راستی تاریخ‌باورانه است و در واقع جدلی (او پوشکین را هم‌نهاد ژوکوفسکی[۱۳۴] و باتیوشکوف[۱۳۵] انگاشته). زمان خود را روزگار جُنب و جوش دیده است و منادی کوشش‌های نو و نبردهای نو. در این جا موقعیت پاچونیکی[۱۳۶] (آدمیان خاک)، به ویژه داستایفسکی، را پیشاپیش باز می‌گوید و هم‌زمان ظهور تلاش دینیِ نو و نیرومندی را در ادبیات روس پیش‌بینی می‌کند. تفسیرهای نمادین گوگول از آثار خویش، چندان که هم‌روزگارانش می‌انگاشتند، دیرآشنا نبود. البته ممکن بود او سخت ساده‌دل هم باشد ـ برای نمونه هنگامی که شتابناک به اهمیت ترجمهٔ به راستی چشمگیر ژوکوفسکی از اودیسه زیاده بها می‌داد.

پی‌نوشت

1. Victor Terras
2. Nikolai Vasilievich Gogol
3. Sorochintsy
4. Poltava
5. a playwright . بارها ایراد کرده‌اند که برابر فارسیِ واژهٔ play «نمایشنامه» است نه «بازی». با این همه، ما چنین می‌اندیشیم که: برای بازشناخت دو اصطلاح سراسر مشخص در ادبیات نمایشی (یعنی play و drama)، در فارسی هم لازم است به تفکیکی بکوشیم. از این رو، واژهٔ نخستین را «بازی» و دومین را «نمایشنامه» می‌خوانیم. افزون بر آن، به این نکته هم توجه داریم که «بازی» هنگامی با اجرای نقش ـ (act(ing یا perform (ance)/perform (ing) ـ همسان می‌افتد که از قوه به فعل درآید؛ ورنه play همان «بازی» خواهد ماند، playwright همان «بازی‌نویس»، و dramatist همان «نمایشنامه‌نویس».
6. Nezhin
7. "Hans K\^chelgarten"
8. idyll. این اصطلاح را هم در شعر می‌توان به کار گرفت، هم در موسیقی، و هم در نمایش. قطعه‌ای است با حال و هوایی از صفای زندگی روستایی و

دشتی ـ عاشقانه و جان‌سوز.

9. blank verse

10. Evenings on a Farm near Dikanka River

11. Mirgorod

۱۲. Arabesques . «آرابسک» همان «اسلیمی» است، طرحی پرأهمیت در هنرهای تزیینی ایرانی که فرنگان، به نادرست، «عربی» یا «عربانه» (Arabesque) اش پنداشته‌اند. نقش‌های شاخ و برگِ گردان را برابر چشم می‌گذارد، تصاویری که به عناصر طبیعت می‌مانند. «اسلیمی» تلفظ دیگری از واژهٔ «اسلامی» است.

۱۳. «جُستار»، که آن را به ازای واژهٔ essay به کار گرفته‌ایم، به نوشته‌ای پژوهشی اطلاق می‌شود که دربارهٔ موضوعی یگانه است. میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی جُستار را «معمولاً چیزی ... میان رسالهٔ مفرد و مقاله (یا گفتار [=article])» می‌داند. (رک: راهنمای آماده ساختن کتاب، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۶۵، ص ۶ .) ابویعقوب اسحاق بن احمد سجزی (نویسندهٔ سدهٔ چهارم هجری) در کشف المحجوب خود از واژهٔ «جُستار» سود برده است.

۱۴. Vasily Andreevich] Zhukovsky [(1783-1852)، شاعر و مترجم هم‌دیار گوگول.

15. "The Nose"

۱۶. The Contemporary، نشریه‌ای که به مدت سی سال (۱۸۳۶-۱۸۶۶)، با عنوان روسی Sovremennik ، در مسکو چاپخش می‌شد. به ابتکار پوشکین بنیاد گرفت و سپس، با سردبیری نکراسوف (Nekrasov، ۱۸۲۱-۱۸۷۸) و پانایف (Panaef، ۱۸۱۲-۱۸۶۲)، سخنگوی آرای روشنفکران ریشه‌نگر (=Radical) شد.

17. Inspector General

18. Dead Souls

۱۹. lecture. برابر فارسی این واژه «(درس-گفتار)» پیشنهادهٔ آقای داریوش آشوری است.

20. patronesses

۲۱. Slavophiles (روسی‌اش: slavenofily)، «[کسانی] که به خصایل قوم اسلاو اعتقاد و علاقه داشتند ... مرام آنان را می‌توان نوعی پان اسلاویسم نامید و در حقیقت گاهی به همین نام نیز نامیده می‌شوند.» (نجف دریابندری، متفکران روس، نوشتهٔ آیزایا برلین، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۱، پانوشت ص ۲۴.) «اسلاوشیفتگان» صفتی است که داریوش شایگان برای پیروان این اندیشه پیش نهاده است.

22. Marriage

۲۳. برای نمونه، آبلوموف (Oblomov 1859)، نوشتهٔ گانچاروف (Goncharov، 1812-1891) ؛ بی‌وجود تنتنیکوف (Tenetnikov)، زمین‌دار دوست‌داشتنی ولی لختِ بخش دوم از نفوس مُرده، تصورناپذیر است.

24. Selected Passages from a Correspondence with My Friends

25. "Easter Sunday"

26. "Letter to Gogol"

27. Apollon Grigoryev

28. Father Matvei Konstantinovsky

29. "Rome"

۳۰. رک:

Harvard Simon Karlinsky, The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol (Cambridge, Mass: Press, 1976). University

31. manic-depressive

(1780-1825) 32. Narezhny, [Vasily Trifimovich]

33. Kvitka-Osnovyanenko (1778-1843)

۳۴. deacons. «[شمّاس]، از عبریِ شماشا (... خادم، عابد)، مشتق است از shamesh (خدمت کرد، آفتاب را پرستید نماز گزارد). ... شمّاس‌ها، در سازمان کلیسا، گروهی از روحانیان بودند که شغل آنان توجه به فقرا بود و بعدها کشیشان را گفتند ...» (حاشیهٔ بُرهان، ص ۱۲۹۲.) بیت زیر از خاقانی است:

به ناقوس و به زُنّار و به قندیل
به یوحنّا و شمّاس و بحیرا.

35. quotation

36. dialect comedies

37. epigraph

۳۸. slapstick نمایشی است پُر از لودگی و خرسک‌بازیِ جنجال‌آمیز: در پی هم دویدن و - مثلاً - بر سر و روی هم کیک خامه‌ای پرتاب کردن. وجه تسمیهٔ این بازی شمشیروواره‌ای از چوب (stick) است که دلقک مشهور، آرلکن (انگلیسی: هارلکوین [Harlequin])، به دست می‌گرفت و وقتی - مثلاً - بر لنبر کسی می‌زدش، صدای سیلی (slap) از آن برمی‌خاست.

39. "The Sorochintsy Fair"

40. plot

41. genre comedy

۴۲. gothic melodrama، شیوهٔ گوتیک در قصه و رمان به مثابهٔ نوع ادبی در ۱۷۶۴ با انتشار قلعهٔ اوترانتو (of Otranto The Castle) نوشتهٔ هوراس والپول (Horace Walpole 1717-1797)، ادیب انگلیسی، آغاز می‌شود. نویسنده، در پیشگفتار خود بر دومین ویرایهٔ این داستان، گونه‌ای روایت پیش می‌نهد که قصدش نه عرضهٔ «طبیعت» نو- قدمایی، بل ارضای انگیزش‌های «وهم» و «خیال» از راه قصهٔ رؤیاگون روزگاران میانه است.

43. "The Night before Christmas"

44. Vakula

45. Oksana

46. episode

۴۷. تلفظ روسی نام شهبانو کاترین (Catherine، ۱۷۲۹-۱۷۹۶، سلطنتش: ۱۷۶۲-۱۷۹۶).

48. "A Terrible Vengeance"

49. motif

50. Dnepr

51. E. T. A. Hoffmann (1776-1822)

52. Ludwig Tieck (1773-1853)

53. duma

54. rhythm

55. imagery

56. tiadic arrangement

57. negative simile

58. lament

59. "Taras Bulba"

60. Kiev

۶۱. pro-Muscovite rhetoric. ماسکووی (Muscovy) : نام پیشین مسکو به روزگاری که ایالتی بزرگ بود و حکومتی بزرگ.

62. "The Viy"

63. frenzied

64. "Old-Time Landowners"

65. a parodie srieuse

۶۶. Philemon and Baucis ، در افسانه‌های یونان و روم، زن و شوهری بوده‌اند از فریگیا (Phrygia)، اسطورهٔ عشق و وفاداری به یکدیگر. تهی‌دستی و سالخوردگی نیز از مهرشان هیچ نکاست. با هم

درگذشتند و، از پی مرگ به درختانی با شاخه‌های درهم‌پیچ بدل شدند.

67. "The Tale of How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich"

۶۸. سنخ (type)، یا نمونهٔ نوعی، حقیقتی است که تنها یک «رویه» دارد. شخصیّت (character)، اما، واقعیتی با چندین رویه است، و گاه این رویه‌ها با هم در تضاد و تناقض قرار می‌گیرند. مثلاً، مولی‌یر از آدمی فقط نمونهٔ خسیس او را به نمایش می‌گذارد و رویهٔ خسّت وی را آشکار می‌کند: حال آن که شکسپیر، برای نمونه در هملت، رویه‌های گونه‌گون انسان هم‌چون رشک، جنون، عشق، نومیدی، هراس، عذابِ روح، تزلزلِ جان، و تردید را در چشم می‌کشاند: مولی‌یر «سنخ» می‌سازد، شکسپیر «شخصیّت» می‌آفریند.

69. portrait

70. sound speech (zvukorech)

71. a k\^nstler novelle

72. "Nevsky Prospect"

73. Lieutenant Pirogov

74. Frau Schilter

75. Kuntz

۷۶. mazurka، از رقص‌های پُرشور لهستانی با حرکات بیش و کم سریع سه ضربی.

77. "Diary of a Madman"

78. "Diary of a Mad Musician"

79. Poprishchin

80. poprishche

81. existential

82. The Double

83. Kovalyov

84. realized metaphor

85. surrealist

۸۶. "The Overcoat". نام روسیِ این داستان "Shinel" است که در فارسی نیز، اغلب با همین عنوان ترجمه‌اش کرده‌اند. نظر به زندگی شخصیّت اصلیِ اثر، اما، ملاحظه‌ای در میان می‌توان کشید: «او به خود گرسنگی می‌دهد؛ نوشیدن چای را ترک می‌گوید؛ و سرپنجه راه می‌رود تا پاشنه‌های کفش خویش را سالم نگاه بدارد.» شنلِ روسی «(پالتو»، «بالاپوش»، یا حتا «سرداری»)، در فارسی، متوسع به معنایی تازه شده و بار چندان پُرشوکتی گرفته است که بر قامت کُنت دو مونت کریستو (Cristo Comte de Monte) البته می‌برازد، اما بر دوش این کارمند تهی‌دست سخت سنگینی می‌کند. «شنلِ» گوگول به پالتویی می‌ماند که نیما، در ازای دریافت حق‌التألیف آثارش، برای زمستان لازم داشت و از آن بی‌نصیب ماند! (رک: مقدمهٔ ابوالقاسم جنّتی عطایی در مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج، صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۳۴.)

87. Akaky Akakyevich Bashmachkin

88. bashmak

89. dehumanization

90. "sentimental humanitarianism"

۹۱. "little man". در این‌جا مُراد از «کوچک» نه «ریزجُثّه»، که «جزء» است و «نامهم»؛ و «مرد کوچک» هم یعنی «انسان کم‌اهمیت»، «آدم معمولی».

92. "Master Flea"

93. subnormal

94. Vladimir Nabokov

۹۵. Poor Folk. این رمان را با عنوان «مردم فقیر» هم ترجمه کرده‌اند.

96. Vasily Rozanov

97. Boris Eichenbaum

98. "How Is Gogol's Overcoat Made"

99. F. C. Driessen

100. Acacius

101. Chichikov

102. Manilov

103. Korobochka

104. Nozdryov

105. Sobakevich

106. Plyushkin

۱۰۷. واژهٔ روسی "poshlost" «(ابتذال»، «پوچی»، «ناچیزی») را ترجمه‌ناپذیر خوانده‌اند. «ابتذال» زندگی روسی را حتا هم‌روزگاران گوگول نیز موضوع محوری هنر او پنداشته‌اند.

۱۰۸. نام اثر، چنان که در ۱۸۴۲ جلوه کرد، ماجراهای چیچیکوف یا نفوس مرده: قطعه‌ای شعر (The Adventures Of Chichikov, or Dead Souls: A Poem) بود.

109. Captain Kopeikin

110. skaz

111. skazat'

112. diverse

113. Andrei Bely

۱۱۴. solid. «سخته» را به معنای «سخت شده» گرفته‌ایم، نه «سنجیده».

۱۱۵. funeral (service)، تعبیری از جواد مجابی، درست و پایخوان (literal)، در ازای مراسم عزا-اعم از تشییع و تدفین و ترحیم. (رک: رمان مومیایی، روشنگران، تهران، ۱۳۶۹.)

116. jargon

117. Nozdryov

118. nozdrya

119. expressive sound patterning

120. kanal'ya

121. kanarcika

122. catachresis

123. Konstantin Aksakov

124. Eugene Onegin

125. Nikolai Chernishevsky

126. Essays in the Gogolian Oeriod of Russian Literature

127. innuendo

۱۲۸. مَجازِ مُرسَل (metonymy) مجازی است که بخشی از شیء یا اندامی از تن یا جزئی از فکر را به کلّ موضوع گسترش دهد. برای نمونه، «دست» را در فارسی به معنای «یاری» و «امداد» تعمیم می‌دهند، به اعتبار آن که «صدورِ اعانت»، به هنجار معمول، حاصل از دست است:

عشق در دل ماند و یار از دست رفت
دوستان، دستی! که کار از دست رفت.

(سعدی)

129. ornamentalist

130. "Discourse on Pushkin"

131. "Sculpture, Painting, and Music"

132. "Pearl of Creation"

133. "What Then, Is the Essence of Russian To" Poetry, and What Does Its Special Character Amount

134. Zhukovsky

135. Batyushkov

136. pochvenniki