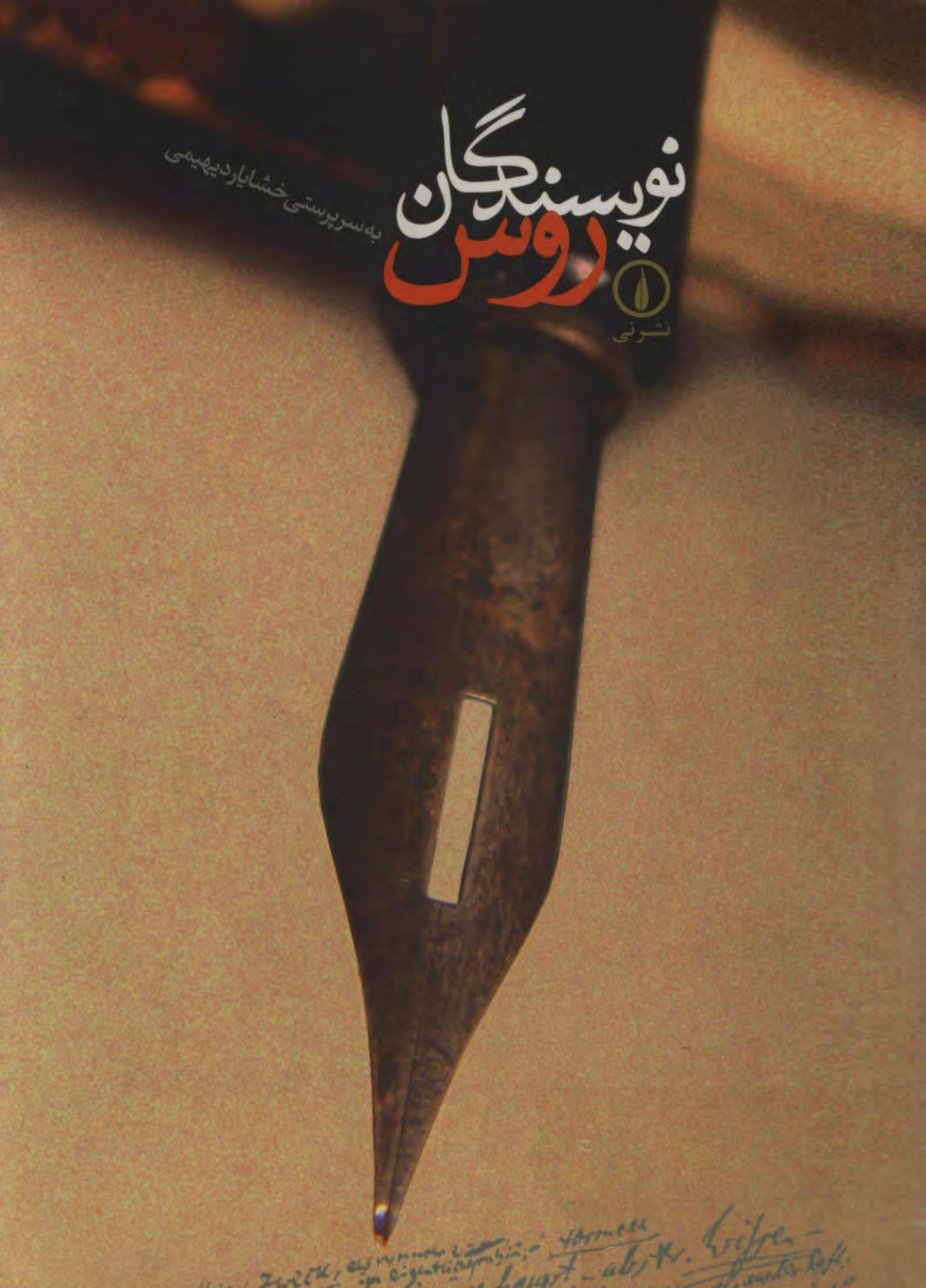
نویسندگان روس

به سرپرستی خشایار دیهیمی



نشر نی

نشر نی

۱۰۰۰۰ تومان

ISBN 964-312-527-0

9789643125271

طرح جلد و عکس: پرویز بهائی

نویسندگان روس

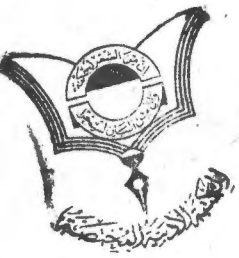
به سرپرستی خشایار دیهیمی

۸/۰۵۰ ک ت
۲۱/۱

این کتاب شامل معرفی و بررسی آثار ۱۶۲ تن از نویسندگان روس از سال ۱۷۰۰ تا ۱۹۸۵ است و در آن سعی شده است هیچ نویسندهٔ روسی، حتی کم‌اهمیت، از قلم نیفتد. درضمن مدخلی هم جهت آشنایی خوانندگان با ادبیات کهن روسیه از قرن یازدهم تا پایان قرن هفدهم آمده است.

مداخل مفصل کتاب از مجلدات مختلف کتاب *European Writers* و مداخل کوتاه‌تر از کتاب *A Handbook of Russian Literature* برگرفته شده‌اند.

مقالات به ترتیب تاریخ تولد نویسندگان مرتب شده‌اند تا خواننده بتواند از آن همچون کتاب تاریخ ادبیات روسیه استفاده کند، اما فهرست‌هایی به ترتیب الفبای فارسی و لاتین و نیز فهرست‌هایی از مجلات و نشریات روسی، و تلفظ اسامی با الفبای فونتیک بین‌المللی در کتاب گنجانده شده است. به هر مدخل نیز کتاب‌شناسی لاتین و فارسی مربوط به آن اضافه گشته است.



~~استمارة~~

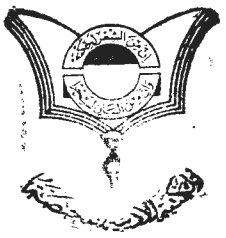
كليات

~~٢٠٩٥~~

تذكرة، حافلة، ترام

٨١٠٥٠

نویسندگان روس



نویسندگان روس

اسکن شد

به سرپرستی

خشایار دیهیمی

نشر نی

دیهیمی، خشایار، ۱۳۳۴ ــ
نویسندگان روس / به سرپرستی خشایار دیهیمی. ــ تهران: نشر نی، ۱۳۷۹.
چهل و چهار، ۱۰۱۲ ص.
ISBN 964-312-527-0
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
واژه‌نامه.
کتابنامه.
۱. نویسندگان روسی ــ سرگذشتنامه.
PE ۲۹۹۱ / ۹ ن ۹ د ۸۹۱/۷۳۰۹۲۲
کتابخانه ملی ایران ۷۹ـ۷۳۷۸ م

نشر نی

نشانی: تهران، خیابان فاطمی، خیابان رهی معیری، شمارهٔ ۵۸
صندوق پستی ۵۵۶ ــ ۱۳۱۴۵، نشر نی تلفن ۵۹ و ۸۰۰۴۶۵۸

نویسندگان روس

سرپرست: خشایار دیهیمی

نسخه‌پرداز: بابک محقّق

بازخوانی نهایی متن: آرمان امید

• چاپ اول ۱۳۷۹ تهران **• تعداد** ۲۲۰۰نسخه **• لیتوگرافی** کیارنگ **• چاپ** اسلامیه

شابک ۰ـ۵۲۷ـ۳۱۲ـ۹۶۴ ISBN 964-312-527-0

همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است **Printed in Iran**

فهرست مطالب

سپاسگزاری	یک
پیشگفتار	سه
فهرست نویسندگان مقالات	پنج
فهرست مدخلها به‌ترتیب الفبای لاتین	هفت
فهرست مدخلها به‌ترتیب الفبای فارسی	سیزده
فهرست مجلّات و نشریّات روسی	نوزده
فهرست تلفّظ اسامی با الفبای فونتیک بین‌المللی	بیست‌وسه
ادبیّات کهن روس	سی‌وسه
نویسندگان روس	۱
فهرست مدخلهای ضمیمه به ترتیب الفبای لاتین	۸۷۱
ضمیمه	۸۸۳

سپاسگزاری

آماده‌ساختن کتابی با این حجم و گستره طبیعتاً بدون کمک عدّهٔ زیادی از دوستان و بزرگواران ممکن نمی‌بود. در وهلهٔ نخست باید از دو دوست بزرگوار، حسن ملکی و آرمان امید، که در پایه‌ریزی **نسل‌قلم**، که بنیان این کتاب بوده است، دست‌کم به اندازهٔ خود من سهیم بوده‌اند سپاسگزاری کنم. آرمان امید متن نهایی این کتاب را هم خوانده است و همچون خواننده‌ای وسواسی و به نیابت از استفاده‌کنندگان از این کتاب تذکّرات مهمّ زیادی داده است که همگی اعمال شده‌اند و این بی‌تردید کاستیهای کتاب را بسیار کمتر کرده است. سپاس از دوستی بی‌ریای او و لذّتی که از کارکردن با او برده‌ام از توان من خارج است. حسن ملکی نیز واقعاً بیدریغ از هر لحاظ در شکل‌گیری این کتاب مرا یاری داده است و علاوه بر آن امکانات فنّی دفتر ویراسته را در تولید کتاب در اختیار نهاده است. صمیمانه از او سپاسگزارم. مترجمان مقالات، که چون نامشان کراراً در کتاب آمده، در اینجا از تک‌تکشان نام نمی‌برم، حقیقتاً بر من منّت نهاده‌اند و بی‌هیچ گله‌وشکایتی اصرارهای مرا برای تسریع کار پذیرفته‌اند و همهٔ توان خود را برای هرچه بهترشدن این کتاب به کار گرفته‌اند. دوستی و محبّت آنان را ارج می‌نهم و امیدوارم همیشه بتوانم از آن برخوردار باشم. نسخه‌پردازی کتاب را، که در کار فرهنگ‌نویسی شاید مهمترین کار برای یکنواختی صورت کار در خدمت محتوای آن باشد، دوست جوانم، بابک محقّق، به عهده داشته است. صبوری، متانت، وسواس، و عشق او به این کار حقیقتاً برایم روحیّه‌بخش بود. حروفچینی و صفحه‌آرایی کتاب را خانم فرحناز رسولی و خانم سارا ذبیحی به عهده داشته‌اند. کار دشواری را که اینان به نحو احسن از پیش برده‌اند فقط آنانی درمی‌یابند که در جریان تولید کتاب فرهنگ یا دائرةالمعارف بوده‌اند. گشاده‌رویی آنان در انجام این کار طاقتفرسا، انجام اصلاحات مکرّر، و به خرج‌دادن سلیقه در صفحه‌آرایی کتاب نعمت و رحمتی بود که بهره‌مندی از آن تشکّری می‌طلبد که در این مختصر نمی‌گنجد. حروفچینی بخش تلفّظ اسامی را خانم زهرهٔ موسایی از مؤسّسهٔ فرهنگ معاصر بر عهده داشته‌اند، و این کار دشوار را با نهایت دقّت و ظرافت انجام داده‌اند. از ایشان و از مؤسّسهٔ فرهنگ معاصر صمیمانه متشکرم، و امیدوارم این همکاری بین مؤسسات یا افراد فرهنگی در کشور ما هرچه بیشتر رواج یابد. خانم رومینا رضایی، بی‌قیل‌وقال، هر کاری از خُرد و بزرگ را که بر زمین مانده بود انجام دادند و سهم بسزایی در تسهیل و تسریع کار داشتند. از ایشان هم ممنونم. انوشهٔ صادقی در بحرانی‌ترین دورهٔ کار، مراحل نهایی، به یاریم آمد و علاوه بر همهٔ کارهای دیگری که دوستانه و صمیمانه به انجام رساند، در تکمیل کتابشناسی فارسی نقش بسیار مهمّی داشت. دوستی و محبّتش را ارج می‌نهم. آقای هادی محقّق هم با محبّت تمام، بی‌مزدومنّت، نمونهٔ سفید کار را یک‌بار از اوّل تا به آخر با دقت تمام خواندند تا غلطی به‌جای نمانده باشد. در فراهم‌آوردن عکسهای نویسندگان عدّهٔ زیادی به کمک آمدند، از همه‌شان سپاسگزارم، خصوصاً از افشین ریاحی که درواقع سرپرستی این کار را به عهده داشت. پیشنهاد شروع این کار به این شکل از رشاد مردوخی بود؛ از قوّت قلبی که به من داد و پیشنهادهای ارزندهٔ دیگرش سپاسگزارم. از آقای همایی، مدیر محترم نشر نی، که با سعهٔ‌صدر و با نگاهی فرهنگی انجام این کار را پذیرفتند جداً سپاسگزارم.

می‌ماند سپاس از همسرم رؤیا و دخترم نازنین، که اگر صبر و حوصله‌شان نبود، و اگر از وقت و زندگی خودشان مایه نمی‌گذاشتند، نه این کار و نه هیچ کار دیگر من به ثمر نمی‌رسید.

خشایار دیهیمی ـ تیر ۱۳۷۹

پیشگفتار
دربارهٔ این کتاب و نحوهٔ استفاده از آن

دامنهٔ کتاب: این کتاب در معرّفی نویسندگان روس از ۱۷۰۰ تا ۱۹۸۵ است. متن اصلی ۱۶۲ مدخل دارد که از آن میان ۲۱ مدخل مفصّل (۲۰ تا ۳۵ صفحه) و ۱۴۱ مدخل کوتاهتر (۱ تا ۸ صفحه) است. نویسندگان دیگری که اهمّیّت کمتری داشته‌اند در بخش ضمیمه، در حد یک یا چند پاراگراف، معرّفی شده‌اند. رویهمرفته سعی شده است هیچ نویسنده‌ای، حتّی با اهمیّت جزئی، از قلم نیفتد. در ضمن برای آشنایی خوانندگان با ادبیّات کهن روس مدخلی با همین عنوان در بخش اوّل کتاب آمده است که ادبیّات روسیّه از قرن یازدهم تا پایان قرن هفدهم را شرح می‌دهد.

منابع مورد استفاده: ۲۱ مدخل مفصّل، همه، از مجلّدات مختلف کتاب *European Writers* از انتشارات اسکریبنرز (۱۹۸۰ـ ۱۹۹۰) برگرفته شده‌اند؛ ۱۴۱ مدخل کوتاهتر، همه، از کتاب *A Handbook of Russian Literature*، به ویراستاری ویکتور تراس، از انتشارات دانشگاه ییل (۱۹۸۵) برگرفته شده‌اند. مدخلهای بخش ضمیمه ترجمه و اقتباسی از منابع گوناگون، خصوصاً همین کتاب اخیرالذّکر، است.

ترتیب مدخلها: مدخلها در این کتاب به‌ترتیب تاریخ تولّد نویسندگان مرتّب شده‌اند تا خواننده بتواند از آن همچون کتاب تاریخ ادبیّات روسیّه نیز استفاده کند؛ امّا، برای استفادهٔ فرهنگ‌گونه از آن، دو فهرست به ترتیب الفبای لاتین و الفبای فارسی در آغاز کتاب آمده است و، در مقابل هر نام، شماره صفحهٔ مربوط به آن مدخل ذکر شده است. مدخلهای بخش ضمیمه به‌ترتیب الفبای فارسی مرتّب شده‌اند تا خواننده هر جا در مدخل اصلی به نام نویسنده‌ای با علامت ستاره برمی‌خورد، و نیاز به اطّلاعات بیشتری راجع به آن نویسنده پیدا می‌کند، بتواند بسهولت در بخش ضمیمه مدخل مربوطه را پیدا کند. البتّه مدخلهای ضمیمه صرفاً مربوط به موارد ارجاعی نیستند. در ابتدای بخش ضمیمه فهرست مدخلها به‌ترتیب الفبای لاتین داده شده است.

ضبط اسامی: در ضبط اسامی کوشیده‌ایم تا به تلفّظ اصلی اسامی به روسی هرچه نزدیکتر شویم. آشکار است که ضبط دقیق این اسامی با الفبای فارسی ممکن نیست؛ به همین دلیل، برای خواننده‌ای که می‌خواهد تلفّظ دقیق اسامی را بداند فهرستی در آغاز کتاب آورده شده است و در آن تلفّظ نامهای اوّل، نامهای میانی، و نامهای خانوادگی کلیّهٔ نویسندگان مطرح‌شده در این کتاب با الفبای فونتیک بین‌المللی داده شده است. در استفاده از این فهرست فونتیکی خواننده باید دقّت کند که چون در سیستمهای حروفچینی کامپیوتری موجود در ایران علامت ɔ وجود ندارد، از نزدیکترین علامت به آن در الفبای فونتیک بین‌المللی، یعنی علامت ɔ، استفاده شده است ــ که البتّه دقّت لازم را ندارد و خواننده باید هر جا که به این علامت برخورد آن را معادل ɔ تلقّی کند.

در ضبط فارسی اسامی از تلفیقی از حرفنگاری و آوانگاری استفاده شده است. حروف صامت عیناً به فارسی نوشته شده‌اند؛ امّا در مورد حروف مصوّت، هر جا که عین آن آوا در فارسی هم بوده، همان آوا با حروف فارسی نوشته شده است و در مواردی که عین آن آوا در زبان فارسی نبوده است، از حرفنگاری استفاده شده است ــ مثلاً هر جا که علامت فونتیکی I معادل i یا y در ترانویسی لاتین بوده است، به جایش «ی» یا «ی» گذاشته‌ایم و هر جا معادل ɔ در ترانویسی لاتین بوده است، در فارسی به کسره تعبیر شده است. در مورد علامت ɔ (که ما البتّه به جایش از ɔ استفاده کرده‌ایم) هر جا که این علامت معادل a در ترانویسی لاتین بوده است، به «آ» یا «ا» در ضبط فارسی

برگردانده شده است؛ هر جا معادل o بوده است، اگر پیش از آکسان کلمه بوده، باز هم به «آ» یا «أ» برگردانده شده است؛ و هرجا پس از آکسان قرار گرفته است به «او» یا «و» برگردانده شده است. «ji» در میانه و در آخر کلمات هم فقط به یک «ی» برگردانده شده است.

ارجاعات: هر اسمی که در متن اصلی مدخلی دارد و در مدخلهای مربوط به سایر نویسندگان ذکری از آن اسم شده است، در بار اوّل، با حروف سیاه مشخّص شده است. هر اسمی که در ضمیمه مدخلی دارد، در بار اوّل که در مدخلهای مربوط به سایر نویسندگان ذکر شده است، با علامت ستاره (*) ممتاز شده است.

پی‌نویسها: نامها یا کلماتی که در این کتاب مدخلی در متن اصلی یا ضمیمه ندارند با عدد توک در متن مشخّص شده‌اند و در پی‌نویسها صورت لاتین آنها (در بعضی موارد با توضیحات مختصر) داده شده است. نام نویسندگان و فیلسوفان سایر کشورها، و نیز نامهایی که تکرار می‌شوند، و نام نشریّات روسی، که در فهرستی جداگانه در آغاز کتاب آمده است، برای اجتناب از تکرار بیش از حدّ و طولانی‌تر شدن کتاب، استثناء شده‌اند.

عناوین آثار: همهٔ عناوین آثار در مدخلهای اصلی عدد توک گرفته‌اند و در پی‌نویسها اصل عنوان به لاتین داده شده است. در مورد آثار روسی سعی شده است اوّل اصل عنوان به روسی، و بعد ترجمهٔ انگلیسی آن در پرانتز داده شود ــ امّا رعایت این قاعده در همهٔ موارد ممکن نشده است. ترجمهٔ فارسی عناوین هم در اکثر قریب‌به‌اتّفاق موارد از زبان اصلی ترجمه شده است، مگر در مواردی که عنوان اثری در فارسی بسیار مشهور بوده باشد و اختلاف آن هم با عنوان اصلی اثر جزئی باشد.

کتابشناسی لاتین: کتابشناسی لاتین در همهٔ موارد عیناً از دو منبع اصلی این کتاب برگرفته شده است. در بسیاری از مدخلها، در بخش ترجمهٔ آثار به انگلیسی، به‌اختصار به Lewanski ارجاع داده شده است که منظور از آن کتاب زیر است:

Lewanski, Richard C., *The Literatures of the World in English Translation*, Vol. 2: *The Slavic Literatures*, New York, 1967.

کتابشناسی فارسی: در مورد هر نویسنده‌ای سعی شده است همهٔ آثار خودش و آثاری دربارهٔ او که به زبان فارسی منتشر شده‌اند به‌ترتیب تاریخ انتشار ذکر شود ــ از ذکر مقالات کوچک روزنامه‌ای یا مجلّه‌ای خودداری شده است ــ و دو کتاب مهمّ تاریخ ادبیّات روسیّه به فارسی، ***تاریخ ادبیّات روسیّه***، نوشتهٔ د. میرسکی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، انتشارات امیرکبیر؛ و ***تاریخ ادبیّات روسی***، نوشتهٔ سعید نفیسی، انتشارات دانشگاه تهران، برای پرهیز از تکرار مکرّر در کتابشناسی فارسی ذکر نشده‌اند. یادآوری این نکته نیز ضروری است که این کتابشناسی به‌هیچ‌روی کامل نیست و امیدواریم در چاپهای بعدی با تذکّرات خوانندگان تکمیل شود.

نویسندگان مقالات: نویسندگان مقالات این کتاب اکثراً استادان دانشگاههای اروپایی و امریکایی هستند، امّا چون ملیّتهای متفاوتی دارند و این ملیّتها بر ما معلوم نبوده است، ضبط نام آنان به فارسی به حدس‌وگمان انجام شده است و به‌هیچ‌روی دقیق نیست و نمی‌تواند ملاک قرار گیرد. فهرست نام نویسندگان مقالات با ضبط لاتینی نام آنان در آغاز کتاب آمده است.

توضیح ضروری: تمامی مقالات این کتاب پیش از دورهٔ فروپاشی اتّحاد جماهیر شوروی نوشته شده‌اند و، به همین جهت، همواره از این کشور و رژیم با استفاده از فعل مضارع سخن گفته می‌شود و ما نیز تغییری در آن نداده‌ایم.

فهرست نویسندگان مقالات

Agna, Brigitte	آنیا، بریژیت
Altshuller, Mark	آلتشولر، مارک
Baehr, Stephen L.	بائر، استیون ال.
Baer, Joachim T.	بر، یواخیم تی.
Bailey, James O.	بیلی، جیمز او.
Baran, Henryk	باران، هنریک
Barnes, Christopher J.	بارنز، کریستوفر جی.
Barooshian, Vahan D.	باروشیان، ذواهان دی.
Belknap, Robert L.	بلکنپ، رابرت ال.
Berry, Thomas E.	بری، تاماس ای.
Beshenkovsky, Eugene	بشنکوفسکی، یوگینی
Birkenmayer, Sigmund S.	بیرکنمایر، زیگموند اس.
Blinov, Valery	بلینوف، والری
Bowlt, John E.	بولت، جان ای.
Bristol, Evelyn	بریستول، ئولین
Brostrom, Kenneth N.	بروسترووم، کنت ان.
Brown, Edward J.	براون، ادوارد جی.
Carden, Patricia	کاردن، پاتریشیا
Clyman, Toby W.	کلایمن، توبی دبلیو.
Condee, Nancy	کاندی، نانسی
Danow, David K.	دنو، دیوید کی.
Dienes, Laszlo	دینس، لاسلو
Driver, Claire	درایور، کلر
Driver, Sam	درایور، سام
Dryzhankova-Altshuller, Elena	دریژاکووا- آلتشولر، النا
Duran, James A.	دوران، جیمز ای.
Dyck, J. W.	دایک، جی. دبلیو.
Ehre, Milton	ائر، میلتون
Ermolaev, Herman	یرمولایف، هرمان
Fanger, Donald L.	فنگر، دانلد ال.
Filippov, Boris	فیلیپوف، باریس
Freidin, Gregory	فرایدین، گریگوری
Friedberg, Maurice	فریدبرگ، موریس

Gasiorowska, Xenia	گاسیوروفسکا، زنیا
Glad, John	گُلَد، جان
Glasse, Antonia	گلاسه، آنتونیا
Gleason, Abbott	گلیسن، ابوت
Goldblatt, Harvey	گولدبلات، هاروی
Grabowicz, Georgy G.	گاربوویچ جورج جی.
Gregg, Richard	گرگ، ریچارد
Harkins, William E.	هارکینز، ویلیام ئی.
Harris, Jane G.	هریس، جین جی.
Hart, Pierre R.	هارت، پیر آر.
Holquist, James M.	هالکوئیست، جیمز ام.
Hoover, Marjorie	هوور، مارجری
Hunt, Priscilla	هانت، پریشیلا
Ivask, George	ایواسک، جورج
Jahn, Gary	یان، گری
Johnson, D. Barton	جانسن، دی. بارتون
Kagan-Kans, Eva	کیگان ـ کانز، اوا
Ketchian, Sonia	کچیان، سونیا
King, Janet M.	کینگ، جنت ام.
Kjetsaa, Geir	کیتسا، گر
Klimoff, Alexis	کلیموف، آلکسیس
Kline, George L.	کلاین، جورج ال.
Lawton, Anna	لاوتن، آنا
Lee, C. Nicholas	لی، نیکلاس سی.
Lehrman, Alexander	لرمان، آلکساندر
Leighton, Lauren G.	لیتن، لورن جی.
Levitsky, Alexander	لویتسکی، آلکساندر
Luckyj, George	لوکی، جورج
Maguire, Robert A.	مگوایر، رابرت ای.
Mallac, Guy de	مالاک، گی دو
Mathiesen, Robert	ماتیسن، رابرت
Matlaw, Ralph E.	متلاو، رلف ئی.
Mclean, Hugh	مک‌لین، هیو

مرسرو، جان	Mersereau, John
موزر، چارلز ای.	Moser, Charles A.
ماچنیک، هلن	Muchnik, Helen
ناتوف، نیدین	Natov, Nadine
نپومنیاشچی، کاترین تی.	Nepomnyashchy, Catherine T.
اویناس، فلیکس جی.	Oinas, Felix J.
اولانوف، هونگور	Oulanoff, Hongor
پاچموس، تمیرا	Pachmuss, Temira
پیج، تانیا	Page, Tanya
پرلینا، نینا	Perlina, Nina
پیکیو، ریکاردو	Picchio, Riccardo
پیروگ، جرالد	Pirog, Gerald
پولاکیویچ، لئونارد	Polakiewicz, Leonard
پالتاراتسکی، نیکالای پی.	Poltoratzky, Nikolai P.
پومار، مارک جی.	Pomar, Mark G.
پومورسکا، کریستینا	Pomorska, Krystyna
رندال، فرنسیس بی.	Randall, Francis B.
رانیت، آلکسیس	Rannit, Aleksis
ریدر، روبرتا	Reeder, Roberta
رایس، مارتین پی.	Rice, Martin P.
ریشتر، مانفرد	Richter, Manfred
رانین، اومری	Ronen, Omry
روزن، ناتان	Rosen, Nathan
روزنتال، برنیس جی.	Rosenthal, Bernice G.
رژیفسکی، نیکلاس	Rzhevsky, Nicholas
شِر، بَری پی.	Scherr, Barry P.
شیلینگر، جان	Schillinger, John
سیگال، هلن	Segall, Helen
سیجل، هرولد بی.	Segel, Harold B.
شین، الکس ام.	Shane, Alex M.
شاء، تاماس تی.	Shaw, J. Thomas
شین، لوئیس جی.	Shein, Louis J.
سیلبایوریس، فرنک آر.	Silbajoris, Frank R.
سیمونز، ارنست جی.	Simmons, Ernest J.
استیسی، رابرت ایچ.	Stacy, Robert H.
استانکیویچ، ادوارد	Stankiewicz, Edward
استفان، هالینا	Stephan, Halina
تال، امیلی	Tall, Emily
تامارچنکو، آنا	Tamarchenko, Anna
تامارچنکو، گریگوری	Tamarchenko, Grigory
تراس، ویکتور	Terras, Victor
تامسن، اوا ام.	Thompson, Ewa M.
تیتونیک، آی. آر.	Titunik, I. R.
تاد، ویلیام ام.	Todd, William M.
تامی، کریستین	Tomei, Christine
تواروگ، لئون آی.	Twarog, Leon I.
اوربانیک، آلن	Urbanic, Allan
ونتسلووا، توماس	Venclova, Tomas
ویکز، آلبرت ال.	Weeks, Albert L.
ولش، دیوید	Welsh, David
وینر، تاماس جی.	Winner, Thomas G.
وول، جوزفین	Woll, Josephine
ورث، دین اس.	Worth, Dean S.

فهرست مدخلها به ترتیب الفبای لاتین

A

Afinogenov, Aleksandr Nikolaevich (1904-1941) — آفیناگینوف، آلکساندر نیکالایویچ (ص. ۷۹۵)

Aitmatov, Chingiz (1928-1998) — آیتماتوف، چنگیز (ص. ۸۵۴)

Akhmadolina, Bella Akhatovna (1937-) — آخمادولینا، بلّا آخاتوونا (ص. ۸۶۴)

Akhmatova, Anna Andreevna (1889-1966) — آخماتووا، آنّا آندرییونا (ص. ۵۵۶)

Aksakov, Ivan Sergeevich (1823-1886) — آکساکوف، ایوان سرگییویچ (ص. ۲۶۵)

Aksakov, Sergei Timofeevich (1791-1859) — آکساکوف، سرگیی تیمافییویچ (ص. ۳۸)

Aksyonov, Vasily Pavlovich (1932-) — آکسیونوف، واسیلی پاولوویچ (ص. ۸۶۷)

Aldanov, Mark Aleksandrovich Landau (1886-1957) — آلدانوف، مارک آلکساندروویچ لاندائو (ص. ۵۴۱)

Alekseeva, Lidiya Alekseevna (1909-) — آلکسییوا، لیدیا آلکسییونا (ص. ۸۰۵)

Andreev, Leonid Nikolaevich (1871-1919) — آندرییف، لئانید نیکالایویچ (ص. ۴۱۱)

Annensky, Innokenty Fyodorovich (1856-1909) — آننسکی، اینّاکینتی فیودوروویچ (ص. ۳۲۸)

Aseev, Nikolai Nikolaevich (1889-1963) — آسییف، نیکالای نیکالایویچ (ص. ۵۷۷)

Askoldov, Sergei (1871-1945) — آسکولدوف، سرگیی (ص. ۴۱۴)

B

Babel, Isaak Emmanuilovich (1894-1941?) — بابل، ایساآک امّانوئیلوویچ (ص. ۶۹۱)

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1895-1975) — باختین، میخائیل میخایلوویچ (ص. ۷۲۶)

Bakunin, Mikhail Aleksandrovich (1814-1876) — باکونین، میخائیل آلکساندروویچ (ص. ۱۶۸)

Balmont, Konstantin Dmitrievich (1867-1942) — بالمونت، کانستانتین دمیتریویچ (ص. ۳۷۱)

Baratynsky, Evgeny Abramovich (1800-1844) — باراتینسکی، یوگینی آبراموویچ (ص. ۸۶)

Batyushkov, Konstantin Nikolaevich (1787-1855) — باتیوشکوف، کانستانتین نیکالایویچ (ص. ۳۴)

Belinsky, Vissarion Grigorievich (1811-1848) — بلینسکی، ویسّاریون گریگوریویچ (ص. ۱۳۰)

Bely, Andrei (1880-1934) — بیلی، آندریی (ص. ۴۳۰)

Berdyaev, Nikolai Aleksandrovich (1874-1948) — بردیایف، نیکالای آلکساندروویچ (ص. ۴۲۱)

Bestuzhev, Aleksandr Aleksandrovich (1797-1837) — بستوژف، آلکساندر آلکساندروویچ (ص. ۵۰)

Blok, Aleksandr Aleksandrovich (1880-1921) — بلوک، آلکساندر آلکساندروویچ (ص. ۴۵۴)

Bobyshev, Dimitry Vasilievich (1936-) — بوبیشف، دیمیتری واسیلیویچ (ص. ۸۶۲)

Brodsky, Iosif Aleksandrovich (1940-1996) — برودسکی، ایوسیف آلکساندروویچ (ص. ۸۶۶)

Bryusov, Valery Yakovlevich (1873-1924) — بریوسوف، والیری یاکوولوویچ (ص. ۴۱۶)

Bulgakov, Mikhail Afanasievich (1870-1940) — بولگاکوف، میخائیل آفاناسیویچ (ص. ۶۰۵)

Bunin, Ivan Alekseevich (1870-1953) — بونین، ایوان آلکسییویچ (ص. ۴۰۶)

C

Chaadaev, Pyotr Yakovlevich (1794-1856) — چادایف، پیوتر یاکوولویچ (ص. ۴۴)

Chekohv, Anton Pavlovich (1860-1904) — چخوف، آنتون پاولوویچ (ص. ۳۳۲)

Chernyshevsky, Nikolai Gavrilovich (1828-1889) — چرنیشفسکی، نیکالای گاوریلوویچ (ص. ۲۷۳)

Chukovsky, Kornei Ivanovich (1882-1969) — چوکوفسکی، کارنئی ایوانوویچ (ص. ۴۸۶)

D

Derzhavin, Gavrila Romanovich (1743-1816) — درژاوین، گاوریلا رامانوویچ (ص. ۱۳)

Dobrolyubov, Nikolai Aleksandrovich (1836-1861) — دابرالیوبوف، نیکالای آلکساندروویچ (ص. ۳۰۷)

Dostoevsky, Fyodor Mikhailovich (1821-1881) — داستایفسکی، فیودور میخایلوویچ (ص. ۲۳۱)

E

Erdman, Nikolai Robertovich (1902-1970) — اردمان، نیکالای رابیرتوویچ (ص. ۷۸۹)

Erenburg (Ehrenburg), Ilya Grigorievich (1891-1967) — ارنبورگ، ایلیا گریگوریویچ (ص. ۶۰۸)

Esenin, Sergei Aleksandrovich (1895-1925) — یسینین، سرگیی آلکساندروویچ (ص. ۷۳۲)

Evtushenko, Evgeny Aleksandrovich (1933-) — یفتوشنکو، یوگینی آلکساندروویچ (ص. ۸۵۹)

F

Fadeev, Aleksandr Aleksandrovich (1901-1956) — فادیف، آلکساندر آلکساندروویچ (ص. ۷۸۷)

Fedin, Konstantin Aleksandrovich (1892-1977) — فیدین، کانستانتین آلکساندروویچ (ص. ۶۶۲)

Fet, Afanasy Afanasievich (1820-1892) — فیت، آفاناسی آفاناسیویچ (ص. ۲۲۷)

Fonvizin, Denis Ivanovich (1745-1792) — فانویزین، دینیس ایوانوویچ (ص. ۱۸)

G

Garshin, Vsevolod Mikhailovich (1855-1888) — گارشین، فسیوولود میخایلوویچ (ص. ۳۲۴)

Ginzborg, Evgeniya Semyonovna (1896-1980) — گینزبورگ، یوگینیا سمیونوونا (ص. ۷۴۶)

Gogol, Nikolai Vasilievich (1809-1852) — گوگول، نیکالای واسیلیویچ (ص. ۱۰۱)

Goncharov, Ivan Aleksandrovich (1812-1891) — گانچاروف، ایوان آلکساندروویچ (ص. ۱۳۴)

Gorky, Maksim (1868-1936) — گورکی، ماکسیم (ص. ۳۷۳)

Gorodetsky, Sergei Mitrofanovich (1884-1967) — گارادیتسکی، سرگیی میترافانوویچ (ص. ۵۱۱)

Gribaedov, Aleksandr Sergeevich (1795-1829) — گریبایدوف، آلکساندر سرگییویچ (ص. ۴۶)

Grigoriev (Grigor'ev), Apollon Aleksandrovich (1822-1864) — گریگوریف، آپالّون آلکساندروویچ (ص. ۲۵۹)

Grigorovich, Dmitry Vasilievich (1822-1899) — گریگاروویچ، دمیتری واسیلیوویچ (ص. ۲۵۷)

Grin, Aleksandr Stepanovich (1880-1932) — گرین، آلکساندر استپانوویچ (ص. ۴۵۲)

Grossman, Leonid Petrovich (1888-1965) — گروسمان، لئانید پتروویچ (ص. ۵۵۳)

Gumilyov, Nikolai Stepanovich (1886-1921) — گومیلیوف، نیکالای استپانوویچ (ص. ۵۴۳)

H

Herzen, Aleksandr Ivanovich (1812-1870) هرتسن، آلکساندر ایوانوویچ (ص. ۱۵۹)

Hippius (Gippius), Zinaida Nikolaevna (1869-1945) هیپیوس، زینائیدا نیکالایونا (ص. ۴۰۳)

I

Ivanov, Georgy Vladimirovich (1894-1958) ایوانوف، گئورگی ولادیمیروویچ (ص. ۷۲۴)

Ivanov, Vsevolod Vyacheslavovich (1895-1963) ایوانوف، فسیوولود ویچسلاووویچ (ص. ۷۳۶)

Ivanov, Vyacheslav Ivanovich (1866-1949) ایوانوف، ویچسلاف ایوانوویچ (ص. ۳۶۶)

J

Jakobson, Roman Osipovich (1896-1982) یاکوبسون، رامان اوسیپوویچ (ص. ۷۳۸)

K

Kantemir, Antiokh Dmitrievich (1709-1744) کانتمیر، آنتیوخ دمیتریویچ (ص. ۳۰)

Karamzin, Nikolai Mikhailovich (1766-1826) کارامزین، نیکالای میخائیلوویچ (ص. ۲۳)

Kataev, Valentin Petrovich (1897-1986) کاتایف، والنتین پتروویچ (ص. ۷۵۰)

Kaverin, Veniamin Aleksandrovich (1902-) کاویرین، ونیامین آلکساندروویچ (ص. ۷۹۰)

Kazakov, Yury Pavlovich (1927-1983) کازاکوف، یوری پاولوویچ (ص. ۸۵۲)

Kharms, Daniil Ivanovich (1905-1942) خارمس، دانیئیل ایوانوویچ (ص. ۸۰۱)

Kheraskov, Mikhail Matveevich (1733-1807) خراسکوف، میخائیل ماتوییویچ (ص. ۱۱)

Khlebnikov, Vlimir (1885-1922) خلیبنیکوف، ولیمیر (ص. ۵۱۳)

Khodasevich, Vladislav Flitsianovich (1886-1939) خاداسیویچ، ولادیسلاف فلیتسیانوویچ (ص. ۵۴۵)

Khomyakov, Aleksei Stepanovich (1804-1860) خامیاکوف، آلکسیی استپانویچ (ص. ۹۹)

Klyuev, Nikolai Alekseevich (1887-1937) کلیویف، نیکالای آلکسییویچ (ص. ۵۵۱)

Klyushnikov, Viktor Petrovich (1841-1892) کلیوشنیکوف، ویکتور پتروویچ (ص. ۳۱۱)

Koltsov, Aleksei Vasilievich (1809-1842) کالتسوف، آلکسیی واسیلیویچ (ص. ۱۲۸)

Korolenko, Vladimir Galaktionovich (1853-1921) کارالینکو، ولادیمیر گالاکتیونوویچ (ص. ۳۱۷)

Krylov, Ivan Andreevich (1769-1844) کریلوف، ایوان آندرییویچ (ص. ۲۹)

Kuprin, Aleksandr Ivanovich (1870-1938) کوپرین، آلکساندر ایوانوویچ (ص. ۴۰۹)

Kuzmin, Mikhail Alekseevich (1875-1936) کوزمین، میخائیل آلکسییویچ (ص. ۴۲۳)

Kyukhelbeker (Kuechelbecker), Vil'gelm Karlovich (1797-1846) کیوخلبیکر، ویلیگیلم کارلوویچ (ص. ۵۲)

L

Lavrov, Pyotr Lavrovich (1823-1900) لاوروف، پیوتر لاوروویچ (ص. ۲۶۷)

Lazhechnikov, Ivan Ivanovich (1792-1869) لاژچنیکوف، ایوان ایوانوویچ (ص. ۴۰)

Leonov, Leonid Maksimovich (1899-1994) لئونوف، لئانید ماکسیموویچ (ص. ۷۵۴)

Leontiev, Konstantin Nikolaevich (1831-1891) لئونتیف، کانستانتین نیکالایویچ (ص. ۳۰۰)
Lermontov, Mikhail Yurievich (1814-1841) لیرمونتوف، میخائیل یوریویچ (ص. ۱۷۲)
Leskov, Nikolai Semyonovich (1831-1895) لسکوف، نیکالای سمیونوویچ (ص. ۳۰۲)
Libedinsky, Yury Nikolaevich (1898-1959) لیبدینسکی، یوری نیکالایویچ (ص. ۷۵۲)
Lomonosov, Mikhailo Vasilievich (1711-1765) لامانوسوف، میخایلو واسیلیویچ (ص. ۴)

M

Makarenko, Anton Semyonovich (1888-1939) ماکارنکو، آنتون سمیونوویچ (ص. ۵۵۵)
Mandelshtam, Osip Emilievich (1891-1938) ماندلشتام، اوسیپ امیلیویچ (ص. ۶۱۰)
Mayakovsky, Vladimir Vladimirovich (1893-1930) مایاکوفسکی، ولادیمیر ولادیمیروویچ (ص. ۶۶۴)
Merezhkovsky, Dmitry Sergeevich (1865-1941) مرشکوفسکی،دمیتری سرگییویچ (ص. ۳۶۴)
Mikhailovsky, Nikolai Konstantinovich (1842-1904) میخایلوفسکی، نیکالای کانستانتینوویچ (ص. ۳۱۳)
Morshen (Marchenko), Nikolai Nikolaevich (1917-) مورشن (مارچنکو)، نیکالای نیکالایویچ (ص. ۸۱۳)

N

Nabokov, Vladimir Vladimirovich (1899-1977) نابوکوف، ولادیمیر ولادیمیروویچ (ص. ۷۵۷)
Nagibin, Yury Markovich (1920-) ناگیبین، یوری مارکوویچ (ص. ۸۴۱)
Nekrasov, Nikolai Alekseevich (1821-1878) نکراسوف، نیکالای آلکسییویچ (ص. ۲۵۴)

O

Odoevsky, Vladimir Fyodorovich (1803/1804-1869) آدویفسکی، ولادیمیر فیودوروویچ (ص. ۹۵)
Ogaryov, Nikolai Platonovich (1813-1877) آگاریوف، نیکالای پلاتونوویچ (ص. ۱۶۴)
Olesha, Yury Karlovich (1899-1960) آلیشا، یوری کارلوویچ (ص. ۷۶۸)
Ostrovsky, Aleksandr Nikolaevich (1823-1886) آستروفسکی، آلکساندر نیکالایویچ (ص. ۲۶۲)

P

Panova, Vera Fyodorovna (1905-1973) پانووا، ویرا فیودوروونا (ص. ۸۰۳)
Pasternak, Boris Leonidovich (1890-1960) پاسترناک، باریس لئانیدوویچ (ص. ۵۸۱)
Paustovsky, Konstantin Georgievich (1892-1968) پائوستوفسکی، کانستانتین گئورگیویچ (ص. ۶۶۰)
Pilnyak, Boris (1894-1937?) پیلنیاک، باریس (ص. ۷۱۹)
Pisarev, Dmitry Ivanovich (1840-1868) پیسارف، دمیتری ایوانوویچ (ص. ۳۰۹)
Pisemsky, Aleksei Feofilaktovich (1821-1881) پیسمسکی، آلکسیی فئوفیلاکتوویچ (ص. ۲۲۹)
Platonov, Andrei Platonovich (1899-1951) پلاتونوف، آندریی پلاتونوویچ (ص. ۷۶۱)
Plekhanov, Georgy Valentinovich (1856-1918) پلخانوف، گئورگی والنتینوویچ (ص. ۳۲۶)
Prishvin, Mikhail Mikhailovich (1873-1954) پریشوین، میخائیل میخایلوویچ (ص. ۴۱۹)
Pushkin, Aleksandr Sergeevich (1799-1837) پوشکین، آلکساندر سرگییویچ (ص. ۵۴)

R

Radishchev, Aleksandr Nikolaevich (1749-1802) — رادیشچف، آلکساندر نیکالایویچ (ص. ۲۰)

Remizov, Aleksei Mikhailovich (1877-1957) — ریمیزوف، آلکسیی میخایلوویچ (ص. ۴۲۵)

Rozanov, Vasily Vasilievich (1856-1919) — روزانوف، واسیلی واسیلیویچ (ص. ۳۳۰)

Ryleev, Kondraty Fyodorovich (1795-1826) — ریلیِیف، کاندارتی فیودوروویچ (ص. ۴۸)

S

Saltykov-Shchedrin, Mikhail Evgrafovich (1826-1889) — سالتیکوف-شچدرین، میخائیل یوگرافوویچ (ص. ۲۶۹)

Selvinsky, Ilya Lvovich (1899-1968) — سلوینسکی، ایلیا لووویچ (ص. ۷۶۶)

Severyanin, Igor (1887-1941) — سِوریانین، ایگور (ص. ۵۴۸)

Shershenevich, Vadim Gabrielevich (1893-1942) — شرشنویچ، وادیم گابریلویچ (ص. ۶۸۹)

Shestov (1866-1938) — شستوف (ص. ۳۶۹)

Shevchenko, Taras (1814-1861) — شفچنکو، تاراس (ص. ۱۷۰)

Shkapskaya, Marya Mikhailovna (1891-1952) — اشکاپسکایا، ماریا میخایلوونا (ص. ۶۳۹)

Shklovsky, Viktor Borisovich (1893-1984) — اشکلوفسکی، ویکتور باریسوویچ (ص. ۶۸۷)

Sholokhov, Mikhail Aleksandrovich (1905-1984) — شولوخوف، میخائیل آلکساندروویچ (ص. ۷۹۶)

Simonov, Konstantin (Kirill) Mikhailovich (1915-1979) — سیمونوف، کانستانتین (کیریل) میخایلوویچ (ص. ۸۱۱)

Sinyavsky, Andrei Donatovich (1925-) — سینیافسکی، آندریی داناتوویچ (ص. ۸۴۷)

Slutsky, Boris Abramovich (1919-) — اسلوتسکی، باریس آبراموویچ (ص. ۸۳۹)

Sologub, Fyodor Kuzmich (1863-1927) — سالاگوب، فیودور کوزمیچ (ص. ۳۶۱)

Soloukhin, Vladimir Alekseevich (1924-) — سالاتوخین، ولادیمیر آلکسییویچ (ص. ۸۴۵)

Solovyov, Vladimir Sergeevich (1853-1900) — سالاویّوف، ولادیمیر سرگییویچ (ص. ۳۱۹)

Solzhenitsyn, Aleksandr Isaevich (1918-) — سالژنیتسین، آلکساندر ایسایویچ (ص. ۸۱۶)

Stankevich, Nikolai Vladimirovich (1813-1840) — استانکیویچ، نیکالای ولادیمیروویچ (ص. ۱۶۶)

Strakhov, Nikolai Nikolaevich (1828-1896) — استراخوف، نیکالای نیکالایویچ (ص. ۲۹۹)

Sumarokov, Aleksandr Petrovich (1718-1777) — سوماروکوف، آلکساندر پتروویچ (ص. ۹)

Sukhovo-Kobylin, Aleksandr Vasilievich (1817-1903) — سوخاوو-کابیلین، آلکساندر واسیلیویچ (ص. ۲۰۳)

T

Tendryakov, Vladimir Fyodorovich (1923-1984) — تندریکوف، ولادیمیر فیودوروویچ (ص. ۸۴۳)

Tikhonov, Nikolai Semyonovich (1896-1979) — تیخونوف، نیکالای سمیونوویچ (ص. ۷۴۷)

Tkachov, Pyotr Nikitich (1844-1886) — تکاچوف، پیوترنیکیتیچ (ص. ۳۱۵)

Tolstoi, Aleksei Konstantinovich (1817-1875) — تالستوی، آلکسیی کانستانتینوویچ (ص. ۲۰۲)

Tolstoi, Aleksei Nikolaevich (1883-1945) — تالستوی، آلکسیی نیکالایویچ (ص. ۴۸۸)

Tolstoi, Lev Nikolaevich (1828-1910) — تالستوی، لیف نیکالایویچ (ص. ۲۷۶)

Trediakovsky, Vasily Kirillovich (1703-1769) — تردیاکوفسکی، واسیلی کیریلوویچ (ص. ۱)

Trifonov, Yury Valentinovich (1925-1981) — تریفونوف، یوری والنتینوویچ (ص. ۸۴۹)

Trubetzkoy, Nikolai Sergeevich (1890-1938) — تروبتسکوی، نیکالای سرگییویچ (ص. ۵۷۸)

Tsvetaeva, Marina Ivanovna (1892-1941) — تسوتایوا، مارینا ایوانوونا (ص. ۶۴۲)

Turgenev, Ivan Sergeevich (1818-1883) — تورگینف، ایوان سرگییویچ (ص. ۲۰۵)

Tvardovsky, Aleksandr Trifonovich (1910-1971) — تواردوفسکی، آلکساندر تریفونوویچ (ص. ۸۰۷)

Tynyanov, Yury Nikolaevich (1894-1943) — تینیانوف، یوری نیکالایویچ (ص. ۷۲۲)

Tyutchev, Fyodor Ivanovich (1803-1873) — تیوتچف، فیودور ایوانوویچ (ص. ۹۰)

V

Vasiliev, Pavel Nikolaevich (1910-1937) — واسیلیف، پاول نیکالایویچ (ص. ۸۰۹)

Vinokurov, Evgeny Mikhailovich (1925-) — ویناکوروف، یوگینی میخایلوویچ (ص. ۸۵۱)

Voloshin, Maksimilian Aleksandrovich (1877-1932) — والوشین، ماکسیمیلیان آلکساندروویچ (ص. ۴۲۸)

Voznesensky, Andrei Andreevich (1933-) — وازنسینسکی، آندریی آندرییویچ (ص. ۸۶۱)

Vyazemsky, Pyotr Andreevich (1792-1878) — ویازمسکی، پیوتر آندرییویچ (ص. ۴۲)

Y

Yazykov, Nikolai Mikhailovich (1803-1847) — یزیکوف، نیکالای میخایلوویچ (ص. ۹۷)

Z

Zabolotsky, Nikolai Alekseevich (1903-1958) — زابالوتسکی، نیکالای آلکسییویچ (ص. ۷۹۲)

Zagoskin, Mikhail Nikolaevich (1789-1852) — زاگوسکین، میخائیل نیکالایویچ (ص. ۳۶)

Zaitsev, Boris Konstantinovich (1881-1972) — زایتسف، باریس کانستانتینوویچ (ص. ۴۸۴)

Zamyatin Evgeny Ivanovich (1884-1937) — زامیاتین، یوگینی ایوانوویچ (ص. ۴۹۰)

Zhdanov, Andrei Aleksandrovich (1896-1948) — ژدانوف، آندریی آلکساندروویچ (ص. ۷۴۹)

Zhukovsky, Vasily Andreevich (1783-1852) — ژوکوفسکی، واسیلی آندرییویچ (ص. ۳۱)

Zoshchenko, Mikhail Mikhailovich (1895-1958) — زوشچنکو، میخائیل میخایلوویچ (ص. ۷۳۴)

فهرست مدخلها به ترتیب الفبای فارسی

آ

آخماتووا، آنّا آندرییونا	Akhmatova, Anna Andreevna (1889-1966)
آخمادولینا، بلّا آخاتوونا	Akhmadolina, Bella Akhatovna (1937-)
آدویفسکی، ولادیمیر فیودوروویچ	Odoevsky, Vladimir Fyodorovich (1803/1804-1869)
آستروفسکی، آلکساندر نیکالایویچ	Ostrovsky, Aleksandr Nikolaevich (1823-1886)
آسکولدوف، سرگیی	Askoldov, Sergei (1871-1945)
آسییف، نیکالای نیکالایویچ	Aseev, Nikolai Nikolaevich (1889-1963)
آفیناگینوف، آلکساندر نیکالایویچ	Afinogenov, Aleksandr Nikolaevich (1904-1941)
آکساکوف، ایوان سرگییویچ	Aksakov, Ivan Sergeevich (1823-1886)
آکساکوف، سرگیی تیمافییویچ	Aksakov, Sergei Timofeevich (1791-1859)
آکسیونوف، واسیلی پاولوویچ	Aksyonov, Vasily Pavlovich (1932-)
آگاریوف، نیکالای پلاتونوویچ	Ogaryov, Nikolai Platonovich (1813-1877)
آلدانوف، مارک آلکساندروویچ لاندائو	Aldanov, Mark Aleksandrovich Landau (1886-1957)
آلکسییوا، لیدیا آلکسییونا	Alekseeva, Lidiya Alekseevna (1909-)
آلیشا، یوری کارلوویچ	Olesha, Yury Karlovich (1899-1960)
آندرییف، لئانید نیکالایویچ	Andreev, Leonid Nikolaevich (1871-1919)
آننسکی، اینّاکینتی فیودوروویچ	Annensky, Innokenty Fyodorovich (1856-1909)
آیتماتوف، چنگیز	Aitmatov, Chingiz (1928-1998)

ا

اردمان، نیکالای رابیرتوویچ	Erdman, Nikolai Robertovich (1902-1970)
ارنبورگ، ایلیا گریگوریویچ	Erenburg (Ehrenburg), Ilya Grigorievich (1891-1967)
استانکیویچ، نیکالای ولادیمیروویچ	Stankevich, Nikolai Vladimirovich (1813-1840)
استراخوف، نیکالای نیکالایویچ	Strakhov, Nikolai Nikolaevich (1828-1896)
اسلوتسکی، باریس آبراموویچ	Slutsky, Boris Abramovich (1919-)
اشکاپسکایا، ماریا میخایلوونا	Shkapskaya, Marya Mikhailovna (1891-1952)
اشکلوفسکی، ویکتور باریسوویچ	Shklovsky, Viktor Borisovich (1893-1984)
ایوانوف، فسیوولود ویچسلاووویچ	Ivanov, Vsevolod Vyacheslavovich (1895-1963)
ایوانوف، گئورگی ولادیمیروویچ	Ivanov, Georgy Vladimirovich (1894-1958)
ایوانوف، ویچسلاف ایوانوویچ	Ivanov, Vyacheslav Ivanovich (1866-1949)

ب

بابل، ایساآک امّانوئیلوویچ	Babel, Isaak Emmanuilovich (1894-1941?)

Batyushkov, Konstantin Nikolaevich (1787-1855)	باتیوشکوف، کانستانتین نیکالایویچ
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1895-1975)	باختین، میخائیل میخایلوویچ
Baratynsky, Evgeny Abramovich (1800-1844)	باراتینسکی، یوگینی آبراموویچ
Bakunin, Mikhail Aleksandrovich (1814-1876)	باکونین، میخائیل آلکساندروویچ
Balmont, Konstantin Dmitrievich (1867-1942)	بالمونت، کانستانتین دمیتریویچ
Berdyaev, Nikolai Aleksandrovich (1874-1948)	بردیایف، نیکالای آلکساندروویچ
Brodsky, Iosif Aleksandrovich (1940-1996)	برودسکی، ایوسیف آلکساندروویچ
Bryusov, Valery Yakovlevich (1873-1924)	بریوسوف، والیری یاکوولوویچ
Bestuzhev, Aleksandr Aleksandrovich (1797-1837)	بستوژف، آلکساندر آلکساندروویچ
Blok, Aleksandr Aleksandrovich (1880-1921)	بلوک، آلکساندر آلکساندروویچ
Belinsky, Vissarion Grigorievich (1811-1848)	بلینسکی، ویسّاریون گریگوریویچ
Bobyshev, Dimitry Vasilievich (1936-)	بوبیشف، دیمیتری واسیلیویچ
Bulgakov, Mikhail Afanasievich (1870-1940)	بولگاکوف، میخائیل آفاناسیویچ
Bunin, Ivan Alekseevich (1870-1953)	بونین، ایوان آلکسییویچ
Bely, Andrei (1880-1934)	بیلی، آندریی

پ

Paustovsky, Konstantin Georgievich (1892-1968)	پائوستوفسکی، کانستانتین گئورگیویچ
Pasternak, Boris Leonidovich (1890-1960)	پاسترناک، باریس لئانیدوویچ
Panova, Vera Fyodorovna (1905-1973)	پانووا، ویرا فیودوروونا
Prishvin, Mikhail Mikhailovich (1873-1954)	پریشوین، میخائیل میخایلوویچ
Platonov, Andrei Platonovich (1899-1951)	پلاتونوف، آندریی پلاتونوویچ
Plekhanov, Georgy Valentinovich (1856-1918)	پلخانوف، گئورگی والنتینوویچ
Pushkin, Aleksandr Sergeevich (1799-1837)	پوشکین، آلکساندر سرگییویچ
Pisarev, Dmitry Ivanovich (1840-1868)	پیسارف، دمیتری ایوانوویچ
Pisemsky, Aleksei Feofilaktovich (1821-1881)	پیسمسکی، آلکسیی فئوفیلاکتوویچ
Pilnyak, Boris (1894-1937?)	پیلنیاک، باریس

ت

Tolstoi, Aleksei Konstantinovich (1817-1875)	تالستوی، آلکسیی کانستانتینوویچ
Tolstoi, Aleksei Nikolaevich (1883-1945)	تالستوی، آلکسیی نیکالایویچ
Tolstoi, Lev Nikolaevich (1828-1910)	تالستوی، لیف نیکالایویچ
Trediakovsky, Vasily Kirillovich (1703-1769)	تردیاکوفسکی، واسیلی کیریلوویچ
Trubetzkoy, Nikolai Sergeevich (1890-1938)	تروبتسکوی، نیکالای سرگییویچ
Trifonov, Yury Valentinovich (1925-1981)	تریفونوف، یوری والنتینوویچ
Tsvetaeva, Marina Ivanovna (1892-1941)	تسوتایوا، مارینا ایوانوونا

تکاچوف، پیوترنیکیتیچ	Tkachov, Pyotr Nikitich (1844-1886)
تندریکوف، ولادیمیر فیودوروویچ	Tendryakov, Vladimir Fyodorovich (1923-1984)
تواردوفسکی، آلکساندر تریفونوویچ	Tvardovsky, Aleksandr Trifonovich (1910-1971)
تورگینف، ایوان سرگییویچ	Turgenev, Ivan Sergeevich (1818-1883)
تیخونوف، نیکالای سمیونوویچ	Tikhonov, Nikolai Semyonovich (1896-1979)
تینیانوف، یوری نیکالایویچ	Tynyanov, Yury Nikolaevich (1894-1943)
تیوتچف، فیودور ایوانوویچ	Tyutchev, Fyodor Ivanovich (1803-1873)

چ

چادایف، پیوتر یاکوولویچ	Chaadaev, Pyotr Yakovlevich (1794-1856)
چخوف، آنتون پاولوویچ	Chekohv, Anton Pavlovich (1860-1904)
چرنیشفسکی، نیکالای گاوریلوویچ	Chernyshevsky, Nikolai Gavrilovich (1828-1889)
چوکوفسکی، کارنئی ایوانوویچ	Chukovsky, Kornei Ivanovich (1882-1969)

خ

خاداسیویچ، ولادیسلاف فلیتسیانوویچ	Khodasevich, Vladislav Flitsianovich (1886-1939)
خارمس، دانیئیل ایوانوویچ	Kharms, Daniil Ivanovich (1905-1942)
خامیاکوف، آلکسیی استپانویچ	Khomyakov, Aleksei Stepanovich (1804-1860)
خراسکوف، میخائیل ماتوییویچ	Kheraskov, Mikhail Matveevich (1733-1807)
خلیبنیکوف، ولیمیر	Khlebnikov, Vlimir (1885-1922)

د

دابرالیوبوف، نیکالای آلکساندروویچ	Dobrolyubov, Nikolai Aleksandrovich (1836-1861)
داستایفسکی، فیودور میخایلوویچ	Dostoevsky, Fyodor Mikhailovich (1821-1881)
درژاوین، گاوریلا رامانوویچ	Derzhavin, Gavrila Romanovich (1743-1816)

ر

رادیشچف، آلکساندر نیکالایویچ	Radishchev, Aleksandr Nikolaevich (1749-1802)
روزانوف، واسیلی واسیلیویچ	Rozanov, Vasily Vasilievich (1856-1919)
ریلییِف، کاندارتی فیودوروویچ	Ryleev, Kondraty Fyodorovich (1795-1826)
ریمیزوف، آلکسیی میخایلوویچ	Remizov, Aleksei Mikhailovich (1877-1957)

ز

زابالوتسکی، نیکالای آلکسییویچ	Zabolotsky, Nikolai Alekseevich (1903-1958)
زاگوسکین، میخائیل نیکالایویچ	Zagoskin, Mikhail Nikolaevich (1789-1852)
زامیاتین، یوگینی ایوانوویچ	Zamyatin Evgeny Ivanovich (1884-1937)

زایتسف، باریس کانستانتینوویچ	Zaitsev, Boris Konstantinovich (1881-1972)
زوشچنکو، میخائیل میخایلوویچ	Zoshchenko, Mikhail Mikhailovich (1895-1958)

ژ

ژدانوف، آندریی آلکساندروویچ	Zhdanov, Andrei Aleksandrovich (1896-1948)
ژوکوفسکی، واسیلی آندرییویچ	Zhukovsky, Vasily Andreevich (1783-1852)

س

سالائوخین، ولادیمیر آلکسییویچ	Soloukhin, Vladimir Alekseevich (1924-)
سالاگوب، فیودور کوزمیچ	Sologub, Fyodor Kuzmich (1863-1927)
سالاویّوف، ولادیمیر سرگییویچ	Solovyov, Vladimir Sergeevich (1853-1900)
سالتیکوف-شچدرین، میخائیل یوگرافوویچ	Saltykov-Shchedrin, Mikhail Evgrafovich (1826-1889)
سالژنیتسین، آلکساندر ایسایویچ	Solzhenitsyn, Aleksandr Isaevich (1918-)
سلوینسکی، ایلیا لووویچ	Selvinsky, Ilya Lvovich (1899-1968)
سوخاوو-کابیلین، آلکساندر واسیلیویچ	Sukhovo-Kobylin, Aleksandr Vasilievich (1817-1903)
سِوِریانین، ایگور	Severyanin, Igor (1887-1941)
سوماروکوف، آلکساندر پتروویچ	Sumarokov, Aleksandr Petrovich (1718-1777)
سیمونوف، کانستانتین (کیریل) میخایلوویچ	Simonov, Konstantin (Kirill) Mikhailovich (1915-1979)
سینیافسکی، آندریی داناتوویچ	Sinyavsky, Andrei Donatovich (1925-)

ش

شرشنویچ، وادیم گابریلویچ	Shershenevich, Vadim Gabrielevich (1893-1942)
شستوف	Shestov (1866-1938)
شفچنکو، تاراس	Shevchenko, Taras (1814-1861)
شولوخوف، میخائیل آلکساندروویچ	Sholokhov, Mikhail Aleksandrovich (1905-1984)

ف

فادیف، آلکساندر آلکساندروویچ	Fadeev, Aleksandr Aleksandrovich (1901-1956)
فانویزین، دینیس ایوانوویچ	Fonvizin, Denis Ivanovich (1745-1792)
فیت، آفاناسی آفاناسیویچ	Fet, Afanasy Afanasievich (1820-1892)
فیدین، کانستانتین آلکساندروویچ	Fedin, Konstantin Aleksandrovich (1892-1977)

ک

کاتایف، والنتین پتروویچ	Kataev, Valentin Petrovich (1897-1986)
کارالینکو، ولادیمیر گالاکتیونوویچ	Korolenko, Vladimir Galaktionovich (1853-1921)
کارامزین، نیکالای میخائیلوویچ	Karamzin, Nikolai Mikhailovich (1766-1826)

شانزده

Kazakov, Yury Pavlovich (1927-1983)	کازاکوف، یوری پاولوویچ
Koltsov, Aleksei Vasilievich (1809-1842)	کالتسوف، آلکسیی واسیلیویچ
Kantemir, Antiokh Dmitrievich (1709-1744)	کانتمیر، آنتیوخ دمیتریویچ
Kaverin, Veniamin Aleksandrovich (1902-)	کاویرین، ونیامین آلکساندروویچ
Krylov, Ivan Andreevich (1769-1844)	کریلوف، ایوان آندرییویچ
Klyushnikov, Viktor Petrovich (1841-1892)	کلیوشنیکوف، ویکتور پتروویچ
Klyuev, Nikolai Alekseevich (1887-1937)	کلیویف، نیکالای آلکسییویچ
Kuprin, Aleksandr Ivanovich (1870-1938)	کوپرین، آلکساندر ایوانوویچ
Kuzmin, Mikhail Alekseevich (1875-1936)	کوزمین، میخائیل آلکسییویچ
Kyukhelbeker (Kuechelbecker), Vil'gelm Karlovich (1797-1846)	کیوخلبیکر، ویلیگیلم کارلوویچ

گ

Gorodetsky, Sergei Mitrofanovich (1884-1967)	گارادیتسکی، سرگیی میترافانوویچ
Garshin, Vsevolod Mikhailovich (1855-1888)	گارشین، فسیوولود میخایلوویچ
Goncharov, Ivan Aleksandrovich (1812-1891)	گانچاروف، ایوان آلکساندروویچ
Grossman, Leonid Petrovich (1888-1965)	گروسمان، لئانید پتروویچ
Gribaedov, Aleksandr Sergeevich (1795-1829)	گریبایدوف، آلکساندر سرگییویچ
Grigorovich, Dmitry Vasilievich (1822-1899)	گریگاروویچ، دمیتری واسیلیوویچ
Grigoriev (Grigor'ev), Apollon Aleksandrovich (1822-1864)	گریگوریف، آپالون آلکساندروویچ
Grin, Aleksandr Stepanovich (1880-1932)	گرین، آلکساندر استپانوویچ
Gorky, Maksim (1868-1936)	گورکی، ماکسیم
Gogol, Nikolai Vasilievich (1809-1852)	گوگول، نیکالای واسیلیویچ
Gumilyov, Nikolai Stepanovich (1886-1921)	گومیلیوف، نیکالای استپانوویچ
Ginzborg, Evgeniya Semyonovna (1896-1980)	گینزبورگ، یوگینیا سمیونوونا

ل

Leontiev, Konstantin Nikolaevich (1831-1891)	لئونتیف، کانستانتین نیکالایویچ
Leonov, Leonid Maksimovich (1899-1994)	لئونوف، لئانید ماکسیموویچ
Lazhechnikov, Ivan Ivanovich (1792-1869)	لاژچنیکوف، ایوان ایوانوویچ
Lomonosov, Mikhailo Vasilievich (1711-1765)	لامانوسوف، میخایلو واسیلیویچ
Lavrov, Pyotr Lavrovich (1823-1900)	لاوروف، پیوتر لاوروویچ
Leskov, Nikolai Semyonovich (1831-1895)	لسکوف، نیکالای سمیونوویچ
Libedinsky, Yury Nikolaevich (1898-1959)	لیبدینسکی، یوری نیکالایویچ
Lermontov, Mikhail Yurievich (1814-1841)	لیرمونتوف، میخائیل یوریویچ

م

ماکارنکو، آنتون سمیونوویچ	Makarenko, Anton Semyonovich (1888-1939)
ماندلشتام، اوسیپ امیلیویچ	Mandelshtam, Osip Emilievich (1891-1938)
مایاکوفسکی، ولادیمیر ولادیمیروویچ	Mayakovsky, Vladimir Vladimirovich (1893-1930)
مرشکوفسکی،دمیتری سرگییویچ	Merezhkovsky, Dmitry Sergeevich (1865-1941)
مورشن (مارچنکو)، نیکالای نیکالایویچ	Morshen (Marchenko), Nikolai Nikolaevich (1917-)
میخایلوفسکی، نیکالای کانستانتینوویچ	Mikhailovsky, Nikolai Konstantinovich (1842-1904)

ن

نابوکوف، ولادیمیر ولادیمیروویچ	Nabokov, Vladimir Vladimirovich (1899-1977)
ناگیبین، یوری مارکوویچ	Nagibin, Yury Markovich (1920-)
نکراسوف، نیکالای آلکسییویچ	Nekrasov, Nikolai Alekseevich (1821-1878)

و

وازنسینسکی، آندریی آندرییویچ	Voznesensky, Andrei Andreevich (1933-)
واسیلیف، پاول نیکالایویچ	Vasiliev, Pavel Nikolaevich (1910-1937)
والوشین، ماکسیمیلیان آلکساندروویچ	Voloshin, Maksimilian Aleksandrovich (1877-1932)
ویازمسکی، پیوتر آندرییویچ	Vyazemsky, Pyotr Andreevich (1792-1878)
ویناکوروف، یوگینی میخایلوویچ	Vinokurov, Evgeny Mikhailovich (1925-)

ه

هرتسن، آلکساندر ایوانوویچ	Herzen, Aleksandr Ivanovich (1812-1870)
هیپیوس، زینائیدا نیکالایونا	Hippius (Gippius), Zinaida Nikolaevna (1869-1945)

ی

یاکوبسون، رامان اوسیپوویچ	Jakobson, Roman Osipovich (1896-1982)
یزیکوف، نیکالای میخایلوویچ	Yazykov, Nikolai Mikhailovich (1803-1847)
یسینین، سرگیی آلکساندروویچ	Esenin, Sergei Aleksandrovich (1895-1925)
یفتوشنکو، یوگینی آلکساندروویچ	Evtushenko, Evgeny Aleksandrovich (1933-)

فهرست مجلّات و نشریّات روسی

Adskaya pochta آدسکایا پوچتا (پیک دوزخی)

Aglaya آگلایا

Alkonost آلکونوست

Aonidy آئونیدی (الاهگان هنر)

Apollon آپالّون (آپولون)

Babochka بابوچکا (پروانه)

Beseduyushchii grazhdanin بسدویوشچی‌گراژدانین
(همشهری سخن می‌گوید)

Bibliograf بیبلیوگراف (کتابنامه‌نویس)

Bibliograficheskie listy otechestvennykh zapisok
بیبلیوگرافیچسکیه لیستی آتیچستونیخ زاپیوسک
(اوراق کتابنامه‌ای سالنامه‌های وطنی)

Biblioteka dlya chteniya بیبلیوتکا دلیا چتینیا
(کتابخانه‌ای برای خواندن)

Birzhevye vedomosti بیرژویه ویدوموستی (بورس اخبار)

Blagonamerennyi بلاگونامرنیی (شهروند وفادار)

Budil'nik بودیلنیک (ساعت شمّاطه‌دار)

Byloe بیلویو (ایّام گذشته)

Chisla چیسلا (اعداد)

Chizh چیژ (شهره)

Chtenie v besede lyubitelei russkogo slova
چتینیه و بیسده لیوبیتلئی روسکوگو اسلووا
(خواندنیهای انجمن دوستداران کلام روسی)

Chteniya obshchestva istorii i drevnosti
چتینیا آبشچیستوا ایستوری ای دریونوستی
(خواندنیهای تاریخ روسیّه و عهد باستان)

Damskii zhurnal دامسکی ژورنال (مجلّهٔ بانوان)

Delo دیلو (هدف)

Delo naroda دیلو نارودا (هدف مردم)

Den' دن (روز)

Detskaya literatura دتسکایا لیتراتورا (ادبیّات کودکان)

Detskoe chtenie dlya serdtsa i razuma
دتسکویو چتنیه دلیا سردتسا ای رازوما
(خواندنیهای کودکان برای دل و ذهن)

Dnevnik pisatelya دنیونیک پیساتلیا (یادداشتهای نویسنده)

Dobroe namerenie دابرویو نامرنیه (نیّت خوش)

Dom iskusstv دوم ایسکوستو (خانهٔ هنر)

Drakon دراکون (اژدها)

Drug chestnykh lyudei ili starodum
دروگ چستنیخ لیودیی ایلی‌استارودوم
(دوست مردم صادق یا تفکّر قدیمی)

Epokha اپوخا (دوران)

Eralash یرالاش (شله‌قلمکار)

Etnograficheskoe obozrenie اتنوگرافیچسکویو آبازرنیه
(بررسی قومشناختی)

Ezh یژ (خارپشت)

Ezhemesyachnye sochineniya یژمسیاچنیه ساچیننیا
(مقالات ماهانه)

Ezhemesyachnye sochineniya k pol'zei uveseleniyu sluzhashchie
یژمسیاچنیه ساچیننیاک پولزه ای اوسیلنیو اسلوژاشچیه
(تألیفات ماهانه برای سودبردن و سرگرمی)

Ezhemesyachnye zhurnal یژمسیاچنیه ژورنال(مجلّهٔ ماهانه)

Gazeta futuristov گازیتا فوتوریستوف (مجلّهٔ فوتوریستی)

Giperborei گیپربوری (ساکن شمال دور)

Golos گولوس (ندا)

Gorn گورن (کوره)

Gostinitsa dlya puteshestvuyushchikh v prekrasnom
گاستینیتسا پوتشیستوویوشچیخ و پرکراسنوم
(استراحتگاه مسافران در زیبایی)

Grani گرانی (وجوه)

Gryadushchee گریدوشچی (آینده)

Gudki گودکی (آژیرها)

Gudok گودوک (سوت‌کارخانه)

Iskra ایسکرا (اخگر)

Iskusstvo ایسکوستوو (هنر)

Iskusstvo kommuny ایسکوستوو کومونی (هنر کمون)

Istoricheskii vestnik ایستوریچسکی وستنیک (پیک تاریخی)

Izvestiya Akademii nauk, otdelenie russkogo yazyka i slovesnosti
ایزوستیا آکادمی نائوک آتدیلنیه روسکوگو یازیکا ای اسلووسنوستی
(ارتباطات آکادمی علوم، دپارتمان زبان و ادبیّات روسی)

Khudozhestvennoe slovo خودوژستونویو اسلووو (کلام هنری)

Khudozhestvennyi sbornik خودوژستونی اسبورنیک
(گلچین هنری)

Knizhnaya letopis' کنیژنایا لتوپیس (گاهشمار کتاب)

Knizhnyi vestnik کنیژنی وستنیک (پیک کتاب)

Kolokol کولوکول (ناقوس)

Kontinent کانتینینت (قارّه)

Koshelek کوشلیوک (انبان)

Kovcheg کافچیگ (کشتی نوح)

Krasnaya nov' کراسنایا نوو (خاک بکر سرخ)

Krasnaya zvezda کراسنایا زوزدا (ستارهٔ سرخ)

Krasnyi voin کراسنی ووین (جنگجوی سرخ)

Krug کروگ (دایره)

Kur'er کوریر (پیام)

Kuznitsa کوزنیتسا (کارگاه آهنگری)

Lef لف (جناح چپ هنر)

Letopis لتوپیس (گاهشمار)

Literatura i marksizm لیتراتورا ای مارکسیزم (ادبیّات و مارکسیسم)

Literaturnaya gazeta لیتراتورنایا گازتا (مجلّهٔ ادبی)

Literaturnaya Moskova لیتراتورنایا ماسکووا (مسکوی ادبی)

Literaturnoe obozrenie لیتراتورنویو آبازرنیه (تفسیر ادبی)

Literaturnye pribavleniya k russkomu invalidu

لیتراتورنیه پریباولنیاک روسکومو اینوالیدو (ضمیمهٔ معلول روسی)

Literaturnyi kritik لیتراتورنی کریتیک (نقد ادبی)

Liubov' k trem apel' sinam

لیوبوف ک ترم آپل سینام (عشق سه پرتقال)

Mayak مایاک (چراغ دریایی)

Mech مچ (شمشیر)

Mesyachnye istoricheskie, genealogicheskie i geograficheskie primechaniya v vedomostyakh

مسیاچنیه ایستوریچسکیه، گسینالوگیچسکیه ای گئوگرافیچسکیه پریمچانیا و داموستیاخ

(یادداشتهای ماهانهٔ تاریخی و تبارشناختی و جغرافیایی در اخبار)

Mir Bozhii میر بوژی (جهان خداوند)

Mir iskusstva میر ایسکوستوا (جهان هنر)

Mnemozina منموزینا (مادر الاهگان هنر)

Molodaya gvardiya مالادایا گواردیا (گارد جوان)

Molva مالوا (شایعه)

Moskovskie gubernskie vedomosti

ماسکوفسکی گوبرنسکیه ویدوموستی (اخبار ولایت مسکو)

Moskovskie vedomosti ماسکوفسکی ویدوموستی (اخبار مسکو)

Moskovskii gorodskoi listok

ماسکوفسکی گارادسکوی لیستوک (بولتن شهرداری مسکو)

Moskovskii nablyudatel' ماسکوفسکی نابلیوداتل (مشاهده‌گر مسکو)

Moskovskii sbornik ماسکوفسکی اسبورنیک (گلچین مسکو)

Moskovskii telegraf ماسکوفسکی تلگراف(تلگراف مسکو)

Moskovskii vestnik ماسکوفسکی وستنیک (پیک مسکو)

Moskovskii zhurnal ماسکوفسکی ژورنال (مجلّهٔ مسکو)

Moskovskii zritel' ماسکوفسکی زریتل (مشاهده‌گر مسکو)

Moskovskoe ezhemesyachnoe izdanie

ماسکوفسکی یژمسیاچنویو ایزدانیه (نشر ماهانهٔ مسکو)

Moskova ماسکووا (مسکو)

Moskvityanin ماسکویتیانین (مسکویی)

Murzilka مورزیلکا (لکّهٔ کوچک)

Nabat نابات (هشدار)

Nachalo ناچالو (آغاز)

Nakanune ناکانونه (در آستانهٔ فردا)

Na literaturnom postu نا لیتراتورنوم پوستو (پاسداری ادبی)

Na postu نا پوستو (پاسداری)

Narodnaya volya نارودنایا والیا (ارادهٔ مردم)

Nashe vremya ناشه ورمیا (عصر ما)

Nash sovremennik ناش ساورمینیک (معاصر ما)

Nauchnoe obozrenie نائوچنویو آبازرنیه (بررسی علمی)

Nevinnoe uprazhnenie نوینویو اوپراژننیه (کار معصومانه)

Nevskii al'manakh نیفسکی آلماناخ (سالنامهٔ نوا)

Nevskii zritel' نیفسکی زریتل (مشاهده‌گر نوا)

Niva نیوا (مزرعهٔ غلاّت)

Novaya rossiya نووایا روسیا (روسیّهٔ نو)

Novaya zhizn' نووایا ژیزنی (زندگی تازه)

Novoe russkoe slovo نوویو روسکویو اسلووو (کلام جدید روسی)

Novoe slovo نوویو اسلووو (کلام نو)

Novoe vremya نوویو ورمیا (عصرجدید)

Novosti literatury نووستی لیتراتوری (اخبار ادبیّات)

Novye Aonidy نوویه آئونیدی (الاهگان هنر نو)

Novyi Giperborei نووی گیپربوری (هیپربوری نو)

Novyi Lef نووی لف (لف جدید)

Novyi korabl' نووی کارابل (کشتی نو)

Novyi mir نووی میر (جهان نو)

Novyi put' نووی پوت (راه نو)

Novyi zhurnal نووی ژورنال (مجلّهٔ نو)

Obrazovanie آبرازووانیه (آموزش)

Odesskie novosti اودسکیه نووستی (اخبار اودسا)

Ogni آگنی (آتشها)

Ogonek آگانک (شعله)

Oktyabr' آکتیابر (اکتبر)

Orlovskii vestnik آرلوفسکی وستنیک (پیک آریول)

Oskolki آسکولکی (نقره‌ها یا پاره‌نوشته‌ها)

Osnova آسنووا (بنیادها)

Otechestvennye zapiski آتیچستونیه زاپیسکی (سالنامهٔ ملّی)

Parus پاروس (بادبان)

Pechat' i revolyutsiya پچات ای‌رووليوتسيا (مطبوعات و انقلاب)

Pereval پروال (گذر)

Permskie gubernskie vedomosti پرمسکیه گوبرنسکیه ویدوموستی (اخبار ولایت پرم)

Peterburgskaya gazeta پتربورگسکایاگازتا (مجلّهٔ پطرزبورگ)

Peterburgskii glashatai پتربورگسکی گلاشاتای (پیک پطرزبورگ)

Pioner پیونر (پیشتاز)

Pionerskaya pravda پیونرسکایا پراودا (حقیقت پیشتاز)

Plamya پلامیا (شعله)

Pochta dukhov پوچتا دوخوف (پیک ارواح)

Pokoyashchiisya trudolyubets پاکویشچیسیا ترودولیوبتس (زحمتکش در آسودگی)

Poleznoe uveselenie پالیزنویو اووسلنیه (انحراف مفید)

Polyarnaya zvezda پالیارنایا زوزدا (ستارهٔ قطبی)

Poryadok پاریادوک (نظم)

Posev پاسیف (بذرافشانی)

Poslednie novosti پوسلدنیه نووستی (آخرین اخبار)

Pravda پراودا (حقیقت)

Pravitel'stvennyi vestnik پراوتیل‌استونی وستنیک (پیک حکومت)

Prazdnoe vremya v pol'zu upotreblennoe پرازدنویو ورمیا و پولزو اوپاتربلنویو (زمان فراغت مفید)

Proletarskaya kul'tura پرولتارسکایا کولتورا (فرهنگ پرولتری)

Prometei 2 پرومتیی ۲

Protalina پروتالینا (تکّه زمین بی‌برف)

Pustomelya پوستوملی (پرچانه)

Rasskazy راسکازی

Rassvet راسوت (سپیده‌دم)

Rodina رادینا (سرزمین مادری)

Rossiiskaya bibliografiya روسیسکایا بیبلیوگرافیا (کتابنامهٔ روسی)

Rossiya i slavyanstvo روسیا ای اسلاویانستوف (روسیّه و قلمرو اسلاوها)

Russkaya beseda روسکایا بسدا (سخن روسی)

Russkaya mysl' روسکایا میسل (اندیشهٔ روسی)

Russkaya rech' روسکایا رچ (گفتار روسی)

Russkaya starina روسکایا استارینا (عهد قدیم روسی)

Russkaya zhizn' روسکایا ژیزنی (زندگی روسی)

Russkie novosti روسکی نووستی (اخبار روسی)

Russkie vedomosti روسکی ویدوموستی (اخبار روسی)

Russkie zapiski روسکی زاپیسکی (سالنامه‌های روسی)

Russkii arkhiv روسکی آرخیو (آرشیو روسی)

Russkii golos روسکی گولوس (ندای روسی)

Russkii invalid روسکی اینوالید (معلول روسی)

Russkii mir روسکی میر (جهان روسی)

Russkii sovremennik روسکی ساورمینیک (معاصر روسی)

Russkii vestnik روسکی وستنیک (پیک روسی)

Russkoe bogatstvo روسکویو باگاتستوو (ثروتهای روسی)

Russkoe slovo روسکویو اسلووو (کلام روسی)

Sadok sudei سادوک سودئی (دامی برای داوران)

Samarskii vestnik سامارسکی وستنیک (پیک سامارا)

Sankt-peterburgskie vedomosti سانکت ـ پتربورگسکی ویدوموستی (اخبار پطرزبورگ)

Sankt-peterburgskii merkurii سانکت ـ پتربورگسکی مرکوری (عطارد پطرزبورگ)

Sanktpeterburgskii vestnik سانکت پتربورگسکی وستنیک (پیک پطرزبورگ)

Satirikon ساتیریکون

Sever سیور (شمال)

Severnaya lira سیورنایا لیرا (چنگ شمالی)

Severnaya pchela سیورنایا پچلا (زنبور شمالی)

Severnoe siyanie سیورنویو سیانیه (انوار شمالی)

Severnye tsvety سیورنیه تسوتی (گلهای شمالی)

Severnye zapiski سیورنیه زاپیسکی (سالنامهٔ شمالی)

Severnyi arkhiv سیورنی آرخیو (آرشیو شمالی)

Severnyi vestnik سیورنی وستنیک (پیک شمالی)

Shipovnik شیپوفنیک (نسترن)

Shtyk اشتیک (سرنیزه)

Sibirskie ogni سیبرسکیه آگنی (انوارسیبریایی)

Sintaksis سینتاکسیس (نحو)

Sirena سیرنا (آژیر)

Slavyanin اسلاویانین (اسلاو)

Sobesednik lyubitelei russkogo slova سابسیدنیک لیوبیتلی روسکوگو اسلووا (همدم دوستداران کلام روسی)

Sovetskaya Sibir' ساویتسکایا سیبیر (سیبری شوروی)

Sovetskaya zhenshchina ساویتسکایا ژینشچینا (زن شوروی)

Sovremennik ساورمینیک (معاصر)

Sovremennye zapiski ساورمینیه زاپیسکی (سالنامهٔ معاصر)

Sovremennyi zapad ساورمینیی زاپاد (غرب معاصر)

Soyuz molodezhi سایوز مالادژی (اتّحاد جوانان)

Spisok knig vyshedshikh v rossii

اسپیوسک کنیگ ویشدشیخ و روسّی (فهرست کتابهای منتشره در روسیّه)

Strekoza استرکوزا (سنجاقک)

Svistok اسویستوک (سوت)

Svobodnoe slovo اسووبودنویو اسلووو (کلام آزاد)

Svobodnye chasy اسووبودنیه چاسی (ساعات آزاد)

Syn otechestva سین آتیچستوا (فرزند سرزمین پدری)

Teatr i iskusstvo تئاتر ای ایسکوستوو (تئاتر و هنر)

Teleskop تلسکوپ

Teplokod تپلاخود (قایق موتوری)

Trudolyubivaya pchela ترودولیوبیوایا پچلا (زنبور پرکار)

Truten' تروتن (وزوز)

Tsekh poetov تسخ بوئتوف (اتحادیّهٔ شاعران)

Tsvetnik تسوتنیک (باغ گل)

Tvorchestvo تووورچستوو (آفرینش)

Uchenye vedomosti اوچنیه ویدوموستی (اخبار مکتسب)

Ukazatel'po delam pechati اوکازاتل پو دلام بچاتی (راهنمای امور نشر)

Ukazatel' vnov vyshedshikh knig

اوکازاتل ونوف ویشدشیخ کنیگ (راهنمای کتابهای منتشرهٔ تازه)

Ukrainskii vestnik اوکراینسکی وستنیک (پیک اوکراینی)

Utrennii svet اوترنی اسوت (نور صبح)

Vechernyaya krasnaya gazeta وچرنیایا کراسنایا گازتا (مجلّهٔ شامگاه سرخ)

Vechernyaya zarya وچرنیایا زاریا (تاریک و روشن)

Vereteno ورتنو (محور)

Versty ورستی (مسافت‌شمار)

Vesna وسنا (بهاران)

Vestnik Evropy وستنیک یوروپی (پیک اروپا)

Vestnik narodnoi voli وستنیک نارودنوی والی (پیک ارادهٔ مردم)

Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniya (RKhD)

وستنیک روسکوگو خریستیانسکوگو دویژنیا (پیک نهضت مسیحی روسی)

Vestnik zhizni وستنیک ژیزنی (پیک زندگی)

Vesy وسی (میزان)

Vokrug sveta واکروگ اسوتا (دور جهان)

Vol'naya russkaya pechat' والنایاروسکایا پچات (مطبوعات آزاد روسی)

Volya rossii والیا روسّی (ارادهٔ روسیّه)

Voprosy literatury واپروسی لیتراتوری (مسائل ادبیّات)

Voprosy zhizni واپروسی ژیزنی (مسائل زندگی)

Voronezhskie izvestiya وارونشسکی ایزوستیا (اخبار وارونش)

Vozdushnye puti وازدوشنیه پوتی (راههای هوایی)

Vozrozhdenie وازروشدنیه (رنسانس)

Vpered! وپریود! (به پیش!)

Vremya ورمیا (زمان)

Vremya i my ورمیا ای می (زمان و ما)

Vsemirnaya illyustratsiya وسمیرنایا ایلیوستراتسیا (تصویر جهان)

Vsemirnyi sledopyt وسمیرنی اسلیدوپیت (راهگشای جهانی)

Vstrechi وسترچی (برخوردها)

Vsyakaya vsyachina وسیکایا وسیچینا (از همه‌رنگ)

Yasnaya Polyana یاسنایا پالیانا

Yunost' یونوست (جوان)

Zapiski mechtatelei زاپیسکی مچتاتلئی (یادداشتهای رؤیازدگان)

Zarnitsy زارنیتسی (رعدوبرق تابستانی)

Zarya زاریا (صبحدم)

Zavety زاویتی (فرامین)

Zemlya kolumba زملیا کالومبا (سرزمین کولومبوس)

Zerkalo sveta زیرکالو اسوتا (آینهٔ جهان)

Zhenskii vestnik ژینسکی وستنیک (پیک زنان)

Zhivopisets ژیووپیستس (نقّاش)

Zhivopisnoe obozrenie ژیووپیسنویو آبازرنیه (بررسی نقّاشی)

Zhizn' ژیزنی (زندگی)

Zhizn' iskustva ژیزنی ایسکوستوا (حیات هنر)

Zhurnal dlya vsekh ژورنال دلیا وسخ (مجلّه‌ای برای همه)

Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya

ژورنال مینیسترستوا نارودنوگو پروسوشچنیا (مجلّهٔ وزارت آموزش عمومی)

Zhurnal zhurnalov ژورنال ژورنالوف (بررسی مجلّات)

Znamya زنامیا (پرچم)

Znanie زنانیه (دانش)

Zolotoe runo زالوتویو رونو (پشم زرّین)

Zritel زرتیل (مشاهده‌گر)

Zvezda زوزدا (ستاره)

Zvezdochka زوزدوچکا (ستارهٔ کوچک)

فهرست تلفّظ اسامی روسی با الفبای فونتیک بین‌المللی

Aaronovich /a'rɔnəvitʃ/	آرونوویچ
Ablesimov /a'bljesiməf/	آبلیسیموف
Abram /ab'ram/	آبرام
Abramovich/a'braməvitʃ/	آبراموویچ
Abramov /ab'raməf/	آبراموف
Adam /a'dam/	آدام
Adamovich /a'daməvitʃ/	آداموویچ
Adolf /a'dɔljf/	آدولف
Afanasief /afa'nasjɪf/	آفاناسیف
Afanasievich /afa'nasjɪvitʃ/	آفاناسیویچ
Afanasy /afa'nasij/	آفاناسی
Afinogenov /afinə'gjenəf/	آفیناگینوف
Aitmatov /ajt'matəf/	آیتماتوف
Akhmadulina /axma'dulinə/	آخمادوا...
Akhmatova /ax'matəvə/	آخماتووا
Aksakov /ak'sakəf/	آکساکوف
Aksyonov /ak'sjɔnəf/	آکسیونوف
Aldanov /al'danəf/	آلدانوف
Aleksandr /alɪk'sandr/	آلکساندر
Aleksandra /alɪk'sandrə/	آلکساندرا
Aleksandreevna /alɪk'sandrjɪvnə/	آلکساندریونا
Aleksandrov /alɪk'sandrəf/	آلکساندروف
Aleksandrova /alɪk'sandrəvə/	آلکساندروا
Aleksandrovich /alɪk'sandrəvitʃ/	آلکساندرویچ
Aleksandrovna /alɪk'sandrəvnə/	آلکساندرونا
Aleksandrovsky /alɪk'sandrəfskij/	آلکساندروفسکی
Alekseev /alɪk'sjejɪf/	آلکسییف
Alekseeva /alɪk'sjejɪvə/	آلکسییوا
Alekseevich /alɪk'sjejɪvitʃ/	آلکسییویچ
Alekseevna /alɪk'sjejɪvnə/	آلکسییونا
Aleksei /alɪk'sjej/	آلکسی
Aliger /ali'gjer/	آلیگر
Amalrik /a'maljrik/	آمالریک
Amfiteatrov /amfi'tɪatrəf/	آمفیتئاتروف
Anatol /ana'tɔl/	آناتول
Anatolievich /ana'tɔljɪvitʃ/	آناتولیویچ

Anatolievna /ana'tɔljɪvnə/	آناتولیونا
Anatoly /ana'tɔlij/	آناتولی
Andreev /an'drejɪf/	آندرییف
Andreevich /an'drejɪvitʃ/	آندرییویچ
Andreevna /an'drejɪvnə/	آندرییونا
Andreevsky /an'drejɪfskij/	آندرییفسکی
Andrei /an'drej/	آندریی
Anika /ani'kə/	آنیکا
Anna /'annə/	آنّا
Annenkov /'annɪnkəf/	آننکوف
Annensky /'annɪnskij/	آننسکی
Antiokh /an'tjɔx/	آنتیوخ
Antipovich /anti'pɔvitʃ/	آنتیپوویچ
Antokolsky /anta'kɔljskij/	آنتاکولسکی
Anton /an'tɔn/	آنتون
Antonia /an'tɔnjə/	آنتونیا
Antonov /an'tɔnəf/	آنتونوف
Antonovich /an'tɔnəvitʃ/	آنتونوویچ
Antony /an'tɔnij/	آنتونی
Apollon /apal'lɔn/	آپالّون
Apolloni /apal'lɔnij/	آپالّونی
Apukhtin /a'puxtin/	آپوختین
Arbuzov /ar'buzəf/	آربوززوف
Arkadievich /ar'kadjɪvitʃ/	آرکادیویچ
Arkady /ar'kadij/	آرکادی
Arnoldovich /ar'nɔljdəvitʃ/	آرنولدوویچ
Arseni /ar'sjenij/	آرسینی
Artsybashev /artsj'baʃəf/	آرتسیباشف
Artur /ar'tur/	آرتور
Arvatov /ar'vatəf/	آرواتوف
Aseev /a'sjejɪf/	آسییف
Askoldov /as'kɔldəf/	آسکولدوف
Astakhova /as'taxəvə/	آستاخووا
Averbakh /avɪr'bax/	آورباخ
Averchenko /a'vjɛrtʃɪnkə/	آویرچنکو
Avgustin /avgus'tin/	آوگوستین

آورام	Avram /avˈram/
آورامی	Avramy /avˈramij/
آوّاکوم	Avvakum /avvaˈkum/
آزادوفسکی	Azadovsky /azaˈdɔfskij/
بابل	Babel /ˈbabəl/
باگریتسکی	Bagritsky /bagˈritskij/
باختین	Bakhtin /baxˈtin/
باکلانوف	Baklanov /bakˈlanəf/
باکونین	Bakunin /baˈkunin/
بالاکشین	Balakshin /balakˈʃɪn/
بالمونت	Balmont /baljˈmɔnt/
باراتینسکی	Baratynsky /bəraˈtinskij/
بارکوف	Barkov /barˈkɔf/
باتورین	Baturin /baˈturin/
باتیوشکوف	Batyushkov /ˈbatjuʃkɔf/
بیدنی	Bedny /ˈbjɛdnij/
بیگیچف	Begichev /ˈbjɛgitʃəf/
بک	Bek /bɛk/
بلاوینا	Belavina /bɪˈlavinə/
بلینسکی	Belinsky /bɪˈlinskij/
بلاّ	Bella /bɛlˈla/
بیلوف	Belov /bjɛˈlɔf/
بیلی	Bely /ˈbjɛlij/
بلیایف	Belyaev /bɪˈljajɪf/
بم	Bem /bɛm/
بندیکتوف	Benediktov /bɪnɛˈdiktəf/
بربیروا	Berberova /bɪrˈbjɛrəvə/
بردیایف	Berdyaev /bɪrˈdjajɪf/
برگولتس	Berggolts/ bɪrgˈgɔlts/
بیرکوف	Berkov /ˈbjɛrkəf/
بستوژف	Bestuzhev /bɪsˈtuʒəf/
بتاکی	Betaki /bɪˈtaki/
بیتوف	Bitov /ˈbitəf/
بلوک	Blok /blɔk/
باباریکین	Boborikin /bəbaˈrikin/
بابروف	Bobrov /babˈrɔf/
بوبیشف	Bobyshev /ˈbɔbiʃəf/
باگاتیریف	Bogatyrev /bəgatiˈrjɪf/
باگدان	Bogdan /bagˈdan/
باگدانوف	Bogdanov /bagˈdanəf/
باگدانوویچ	Bogdanovich /bəgdaˈnɔvitʃ/
بوندارف	Bondarev /ˈbɔndarɪf/
باریس	Boris /baˈris/
باریسوویچ	Borisovich /baˈrisəvitʃ/
بوتکین	Botkin /ˈbɔtkin/
بریک	Brik /brik/
برودسکی	Brodsky /ˈbrɔtskij/
بریسوف	Bryusov /ˈbrjusəf/
بولگاکف	Bulgakov /bulˈgakəf/
بولگارین	Bulgarin /bulˈgarin/
بولیچ	Bulich /ˈbulitʃ/
بونین	Bunin /ˈbunin/
بورلیوک	Burlyuk /burˈljuk/
بوسلایف	Buslaev /busˈlajɪf/
بوتکوف	Butkov /butˈkɔf/
بیکوف	Bykov /ˈbikəf/
چادایف	Chaadaev /tʃɪaˈdajɪf/
چخوف	Chekhov /ˈtʃɛxəf/
چرتکوف	Chertkov /tʃɪrtˈkɔf/
چرنیشفسکی	Chernyshevsky /tʃɪrniˈʃɛfskij/
چروینسکایا	Chervinskaya /tʃɪrˈvinskəjə/
چینوف	Chinnov /ˈtʃinnəf/
چیریکوف	Chirikov /ˈtʃirikəf/
چیژفسکی	Chizhevsky /tʃiˈʒɛfskij/
چورنی	Chorny /ˈtʃɔrnij/
چوکوفسکی	Chukovsky /tʃuˈkɔfskij/
چولکوف	Chulkov /tʃulˈkɔf/
دال	Dal' /dalj/
دانچنکو	Danchenko /ˈdantʃenkə/
دانیل	Daniel' /dəniˈjelj/
دانیئیل	Daniil /daniˈil/
داریّا	Dariya /ˈdarjjə/
داوید	David /daˈvit/
داویدوویچ	Davidovich /daˈvidəvitʃ/
داویدوونا	Davidovna /daˈvidəvnə/
داویدوف	Davydov /daˈvidəf/
دیلویگ	Delvig /djeljvik/
دمیّان	Demian /dɪmjˈjan/
دینیس	Denis /djɪˈnjis/
درژاوین	Derzhavin /dɪrˈʒavin/
دیاگیلف	Diaghilev /djagiˈlɛf/
دیمیتری	Dimitri /diˈmitrij/
دیمیتریویچ	Dimitrievich /diˈmitrijɪvitʃ/
دیمیتریونا	Dimitrievna /diˈmitrijɪvnə/
دیمیتری	Dimitry /diˈmitrij/
دمیتری	Dmitri /ˈdmitrij/
دمیتریف	Dmitriev /ˈdmitrijɪf/
دمیتریونا	Dmitrievna /ˈdmitrijɪvnə/

Dmitrievich /ˈdmitrijɪvitʃ/	دمیتریویچ	Fedotov /fɪˈdɔtəf/	فدوتوف
Dmitrov /ˈdmitrəf/	دمیتروف	Felia /ˈfjeljə/	فیلیا
Dmitry /ˈdmitrij/	دمیتری	Felix /ˈfjeliks/	فیلیکس
Dobrolyubov /dəbraˈljubəf/	دابرالیوبوف	Felzen /ˈfjɛlzən/	فیلزن
Dolinin /daˈlinin/	دالینین	Feodor /fɪˈɔdər/	فئودور
Dombrovsky /damˈbrɔfskij/	دامبروفسکی	Feodorovich /fɪˈɔdərəvitʃ/	فئودوروویچ
Donatovich /danaˈtəvitʃ/	داناتوویچ	Feodorovna /fɪˈɔdərəvnə/	فئودوروونا
Donskoi /danˈskɔj/	دانسکوی	Feofan /fɪˈɔfan/	فئوفان
Dostoevsky /dəstaˈjɛfskij/	داستایفسکی	Feofilaktovich /fɪəˈfilaktəvitʃ/	فئافیلاکتوویچ
Druzhinin /druˈʒinin/	دروژینین	Fet /fɛt/	فیت
Dudintsev /duˈdintsəf/	دودینتسف	Filippov /fiˈlippəf/	فیلیپّوف
Dudyshkin /duˈdiʃkin/	دودیشکین	Filippovich /fiˈlippəvitʃ/	فیلیپّوویچ
		Filippovna /fiˈlippəvnə/	فیلیپّوونا
		Flitsianovich /flitˈsjanəvitʃ/	فلیتسیانوویچ
Edmundovich /edˈmudəvitʃ/	ادموندوویچ	Florensky /flaˈrjenskij/	فلارینسکی
Efim /jɪˈfim/	یفیم	Fonvizin /fanˈvizin/	فانویزین
Efimovich /jɪˈfiməvitʃ/	یفیموویچ	Forsh /fɔrʃ/	فورش
Efimovna /jɪˈfiməvnə/	یفیموونا	Fortunatov /fərtuˈnatəf/	فارتوناتوف
Efrem /jɪˈfrjɛm/	یفریم	Furmanov /ˈfurmənəf/	فورمانوف
Efremovich /jɪˈfrjɛməvitʃ/	یفریموویچ	Fyodor /ˈfjɔdər/	فیودور
Egor /jɪˈgɔr/	یگور	Fyodorov /ˈfjɔdərəf/	فیودوروف
Eikhenbaum /ejxɪnˈbaum/	ایخنبائوم	Fyodorovich /ˈfjɔdərəvitʃ/	فیودوروویچ
Eisenstein /ejzɪnˈʃtjejn/	ایزنشتیین	Fyodorovna /ˈfjɔdərəvnə/	فیودوروونا
Ekaterina /jɪkətɪˈrinə/	یکاترینا		
Elagin /jɪˈlagin/	یلاگین		
Elena /jɪˈljɛnə/	یلینا	Gabrielevich /ˈgabrjɛlevitʃ/	گابریلویچ
Elizaveta /jɪlizaˈvjɛtə/	یلیزاویتا	Gaidar /gajˈdar/	گایدار
Emilievich /emiˈljɛvitʃ/	امیلیویچ	Galaktionovich /gələktiˈɔnəvitʃ/	گالاکتیونوویچ
Emin /jɪˈmin/	یمین	Galanskov /gəlansˈkɔf/	گالانسکوف
Emmanuilovich /emmaˈnuiləvitʃ/	امّانوئیلوویچ	Galich /ˈgalitʃ/	گالیچ
Erdman /erdman/	اردمان	Galina /gaˈlinə/	گالینا
Erenburg /erɪnˈburk/	ارنبورگ	Garin /ˈgarin/	گارین
Erofeev /jɪraˈfjɪf/	یرافیف	Garshin /ˈgarʃin/	گارشین
Esenin /jɪˈsjenin/	یسینین	Gastev /ˈgastəf/	گاستف
Evdokiya /jɪvˈdɔkijə/	یودوکیا	Gavrila /gaˈvrilə/	گاوریلا
Evgenievich /jɪvˈgjenjɪvitʃ/	یوگینیویچ	Gavrilovich /gaˈvriləvitʃ/	گاوریلوویچ
Evgeny /jɪvˈgjenij/	یوگینی	Gazdanov /gəzˈdanəf/	گازدانوف
Evgenya /jɪvˈgjenijə/	یوگینیا	Georgi /gɪˈɔrgij/	گئورگی
Evgrafovich /jɪvˈgrafəvitʃ/	یوگرافوویچ	Georgiev /gɪˈɔrgijɪf/	گئورگیف
Evseevich /jɪfˈsjevitʃ/	یفسیویچ	Georgievich /gɪˈɔrgijɪvitʃ/	گئورگیویچ
Evtushenko /jɪftuˈʃɛnkə/	یفتوشنکو	Georgy /gɪˈɔrgij/	گئورگی
		Gerasim /gɪˈrasim/	گراسیم
		Gerasimov /gɪˈrasiməf/	گراسیموف
Faddei /fadˈdjej/	فادّیی	Gerasimovich/gɪˈrasiməvitʃ/	گراسیمویچ
Fadeev /faˈdejɪf/	فادیف	Germanovich /ˈgjermanəvitʃ/	گیرمانوویچ
Fedin /ˈfjedin/	فیدین	Gershenzon /gɪrʃɛnˈzɔn/	گرشنزون
Fedoseev /fɪdaˈsjejɪf/	فداسییف	Ginzburg /ˈginzburg/	گینزبورگ

Gladilin /gla'dilin/	گلادیلین
Gladkov /'glatkəf/	گلادکوف
Gleb /gljɛp/	گلیب
Glebovich /gljɛbəvitʃ/	گلیبوویچ
Glinka /'glinkə/	گلینکا
Gnedich /'gnjeditʃ/	گنیدیچ
Gogol /'gɔgəlj/	گوگول
Golokhvastov /gəlax'vastəf/	گالاخواستوف
Goncharov /gəntʃɪ'rəf/	گانچاروف
Gorbatov /gar'batəf/	گارباتوف
Gorky /'gɔrjkij/	گورکی
Gorodetsky /gəra'djɛtskij/	گارادیتسکی
Granin /'granin/	گرانین
Granovsky /gra'nɔfskij/	گرانوفسکی
Grebenka /grɪ'bjɔnkə/	گربیونکا
Grech /'grɪtʃ/	گرچ
Grekova /'grjɛkəvə/	گریکووا
Griboedov /griba'jɛdəf/	گریبایدوف
Grigori /grɪ'gɔrij/	گریگوری
Grigoriev /gri'gɔrijɪf/	گریگوریف
Grigorievich /gri'gɔrjɪvitʃ/	گریگوریویچ
Grigorovich /griga'rɔvitʃ/	گریگاروویچ
Grigory /gri'gɔrij/	گریگوری
Grin /grin/	گرین
Gronsky /'grɔnskij/	گرونسکی
Grossman /'grɔsmən/	گروسمان
Gukovsky /gu'kɔfskij/	گوکوفسکی
Gul' /gulj/	گول
Gumilyov /gumi'ljɔf/	گومیلیوف
Guro /gu'rə/	گورو
Herzen /'hjɛrtsən/	هیرتسن (هرتسن)
Hippius /'hipjus/	هیپیوس
Ignati /ig'natij/	ایگنانی
Ignatiev /i'gnatjɪf/	ایگناتیف
Ignatievich /i'gnatjɪvitʃ/	ایگناتیویچ
Igor /'igərj/	ایگور
Ilarion /ila'rjən/	ایلاریون
Ilarionovich /i'larjənəvitʃ/	ایلاریونوویچ
Ilf /ilf/	ایلف
Ilya /ili'jə/	ایلیا
Ilyich /ili'jitʃ/	ایلیچ
Ilyin /ilj'jin/	ایلیین
Ilyinsky /ilj'jinskij/	ایلیینسکی

Inber /'inbɪr/	اینبر
Innokenty /inna'kjɛntij/	اینّاکینتی
Iosif /i'ɔsif/	ایوسیف
Iosifovich /i'ɔsifəvitʃ/	ایوسیفوویچ
Ippolit /ipa'lit/	ایپالیت
Irina /i'rinə/	ایرنیا
Isaak /isa'ak/	ایساآک
Ishutin /i'ʃutin/	ایشوتین
Ivan /i'van/	ایوان
Ivanov /i'vanəf/	ایوانوف
Ivanovich /i'vanəvitʃ/	ایوانوویچ
Ivask /i'vask/	ایواسک
Ivnev /'ivnɛf/	ایونف
Jakobson /'jakəpsən/	یاکوبسون
Kamensky /ka'mjɛnskij/	کامینسکی
Kandinsky /kan'dinskij/	کاندینسکی
Kanevsoki /kanɪf'skəj/	کانفسکوی
Kantemir /kəntɪ'mir/	کانتمیر
Kapnist/kap'nist/	کاپنیست
Karamzin /kəram'zin/	کارامزین
Karavaeva /kəra'vajɪve/	کاراوایوا
Karion /ka'rjən/	کاریون
Karl /karl/	کارل
Karlovich /'karləvitʃ/	کارلوویچ
Kassil /kas'sil/	کاسّیل
Kataev /ka'tajɪf/	کاتایف
Katenin /ka'tjenin/	کاتینین
Katkov /kat'kɔf/	کاتکوف
Kaverin /ka'vjerin/	کاویرین
Kazakevich /kəza'kjevɪtʃ/	کازاکیویچ
Kazakov /kəza'kɔf/	کازاکوف
Kazakova /kəza'kɔvə/	کازکووا
Kazimir /kəzi'mir/	کازیمیر
Kazin /'kazin/	کازین
Kharms /xarms/	خارمس
Khemnister /xɪm'nitsɛr/	خمنیتسر
Kheraskov /xɪ'raskəf/	خراسکوف
Khlebnikov /'xljɛbnikəf/	خلیبنیکوف
Khodasevich /xəda'sjɛvitʃ/	خاداسیویچ
Khomyakov /xəmɪ'kɔf/	خامیکوف
Kireevsky /kirɪ'jɛfskij/	کیریفسکی
Kirill /ki'ril/	کیریل
Kirillov /ki'riləf/	کیریلوف

Kirillovich /kiˈriləvitʃ/	کیریلوویچ
Kirsanov /kirˈsanəf/	کیرسانوف
Kirshon /kirˈʃɔn/	کیرشون
Klenovsky /klɪˈnɔfskij/	کلنوفسکی
Klyuev /ˈkljujɪf/	کلیویف
Klyushnikov /ˈkljuʃnikəf/	کلیوشنیکوف
Knut /knut/	کنوت
Knyazev /ˈknjazəf/	کنیازف
Knyazhnin /knɪʒˈnin/	کنیژنین
Kochetov /ˈkɔtʃɪtəf/	کوچتوف
Kokorev /ˈkɔkərɪf/	کوکورف
Koltsov /kalj'tsɔf/	کالتسوف
Komarov /kəmaˈrɔf/	کاماروف
Kondraty /kanˈdratij/	کاندراتی
Konevskoi /kɔnɪfˈskɔj/	کانفسکوی
Koni /ˈkɔni/	کونی
Konstantin /kənstanˈtin/	کانستانتین
Konstantinovich /kənstanˈtinəvitʃ/	کانستانتینوویچ
Konstantinovna /kənstanˈtinəvnə/	کانستانتیوونا
Kornei /kərˈnɪj/	کارنئی
Kornely /karˈnjelji/	کارنیلی
Korolenko /kəraˈljɛnkə/	کارالینکو
Korsakov /ˈkɔrsəkəv/	کورساکوف
Korvin /ˈkɔrvin/	کوروین
Kostomarov /kəstaˈmarəf/	کاستاماروف
Kostrof /kasˈtrɔf/	کاستروف
Kotoshikhin /kətaˈʃixin/	کاتاشیخین
Kozlov /kazˈlɔf/	کازلوف
Krasnov /krasˈnɔf/	کراسنوف
Kravchinsky /krafˈtʃɪnskij/	کرافچینسکی
Krestovsky /krɪˈstɔfskij/	کرستوفسکی
Kropotkin /kraˈpɔtkin/	کراپوتکین
Kruchonykh /kruˈtʃɔnix/	کروچونیخ
Krylov /kriˈlɔf/	کریلوف
Krymov /ˈkriməf/	کریموف
Kryukov /ˈkrjukəf/	کریوکوف
Kudrayavtsev /kudˈrjavtsəf/	کودریاوتسف
Kukolnik /ˈkukəljnik/	کوکولینک
Kulish /kuˈliʃ/	کولیش
Kuprin /kuˈprin/	کوپرین
Kurbsky /ˈkurpskij/	کوربسکی
Kurochkin /ˈkurətʃkin/	کوروچکین
Kushchevsky /kuʃˈtʃjɛfskij/	کوشچیفسکی
Kushner/ˈkuʃnɪr/	کوشنر
Kuzma /kuzjˈma/	کوزما
Kuzmich /kuzjˈmɪtʃ/	رکوزمیچ
Kuzmin /kuzjˈmin/	کوزمین
Kuznetsov /kuznɪˈtsɔf/	کوزنتسوف
Kuznetsova /kuznɪˈtsɔvə/	کوزنتسوا
Kvitka /ˈkvitka/	کویتکا
Kyukhelbeker /kjuxɪlˈbjekɪr/	کیوخلبیکر
Ladinsky /laˈdinskji/	لادینسکی
Lakshin /lakˈʃin/	لاکشین
Lavr /lavr/	لاور
Lavrenti /laˈvrjentij/	لاورینتی
Lavrentiev /laˈvrjentjɪf/	لاورینتیف
Lavrentievich /laˈvrjentjɪvitʃ/	لاورینتیویچ
Lavrov /laˈvrɔf/	لاوروف
Lavrovich /laˈvrəvitʃ/	لاوروویچ
Lazar /ˈlazərj/	لازار
Lazarev /ˈlazərɪf/	لازارف
Lazhechnikov /laˈʒetʃnikəf/	لاژچنیکوف
Lenin/ˈljenin/	لینین (لنین)
Leonid /lɪaˈnit/	لئانید
Leonidovich /lɪaˈnidəvitʃ/	لئایندوویچ
Leonov /lɪˈɔnəf/	لئونوف
Leontiev /lɪˈɔntjɪf/	لئونتیف
Lermontov /ˈljɛrməntəf/	لیرمونتوف
Lesevich /lɪˈsjevitʃ/	لسیویچ
Leskov /lɪsˈkɔf/	لسکوف
Lev /ljɛf/	لیف
Levitov /lɪˈvitəf/	لویتوف
Lezhnev /ˈljɛʒnɪf/	لیژنف
Libedinsky /libɪˈdinskij/	لیبدینسکی
Lidin /ˈlidin/	لیدین
Lidiya /ˈlidijə/	لیدیا
Likhachev /likhaˈtʃjəf/	لیخاچیوف
Lipkin /ˈlipkin/	لیپکین
Livshits /ˈlifʃits/	لیفشیتس
Lokhvitskaya /laxˈvitskəjə/	لاخویتسکایا
Lomonosov /ləmaˈnɔsəf/	لامانوسوف
Lossky /ˈlɔsskij/	لوسّکی
Lotman /ˈlɔtmən/	لوتمان
Lozina /laˈzinə/	لازینا
Lozinsky /laˈzinskij/	لازینسکی
Lugovskoi /lugafˈskɔj/	لوگافسکوی
Lukin /luˈkin/	لوکین
Lunacharsky /lunaˈtʃarskij/	لوناچارسکی
Lunts /lunts/	لونتس
Lvov /ljvɔf/	لووف
Lvovich /ˈljvɔvitʃ/	لوویچ
Lyov /ljɔf/	لیوف

Maikov /ˈmajkəf/	مایکوف	Modest /maˈdɛst/
Makarenko /maˈkarɪnkə/	ماکارنکو	Modzalevsky /madzaˈljefskij/
Makary /maˈkarij/	ماکاری	Moiseevich /məiˈsjejɪvitʃ/
Makovsky /maˈkɔfskij/	ماکوفسکی	Moisei /məiˈsjej/
Maksim /makˈsim/	ماکسیم	Mokovsky /maˈkɔfskij/
Maksimov /makˈsimɔf/	ماکسیموف	Morshen /ˈmɔrʃɪn/
Maksimovich /makˈsimɔvitʃ/	ماکسیمویچ	Mstislav /mstiˈslaf/
Mamin-Sibryak /ˈmaminsibiˈrjak/	مامین-سیبیریاک	Muratov /muˈratɔf/
Mandelshtam /mɔndɪljˈʃtɔm/	ماندلشتام	Muravyov /muravjˈjɔf/
Maramzin /mɔramˈzin/	مارامزین	
Mari /ˈmari/	ماری	
Maria /maˈrjiə/	ماریّا	Nabokov /naˈbɔkəf/
Mariengov /marjɛnˈgɔf/	مارینگوف	Nadezhda /naˈdjɛʒdə/
Marina /maˈrjnə/	مارینا	Nadezhdin /naˈdjɛʒdin/
Mariya /maˈrijə/	ماریّا	Nadson /ˈnatsən/
Mark /ˈmark/	مارک	Nagibin /naˈgibin/
Markovich /ˈmarkɔvitʃ/	مارکوویچ	Narbut /ˈnarbut/
Marlinsky /marˈlinskij/	مارلینسکی	Narezhny /naˈrjɛʒnij/
Marshak /marˈʃak/	مارشاک	Nariman /nɔriˈman/
Martynov /marˈtinɔf/	مارتینوف	Nartsissov /nartˈsisɔf/
Matinsky /maˈtinskij/	ماتینسکی	Natalya /naˈtalijə/
Matveeva /matˈvjejɪvə/	ماتوییوا	Nazhivin /naˈʒivin/
Matveevich /matˈvjejɪvitʃ/	ماتوییویچ	Nekrasov /nɪˈkrasɔf/
Matvei /matˈvjej/	ماتویی	Neledinsky /nɪlˈjɛdinskij/
Mayakovsky /mɔjɪˈkɔfskij/	مِیَکوفسکی (مایاکوفسکی)	Nemirovich /nɪmiˈrɔvitʃ/
Medvedev /mɪdˈvjedɪf/	مدویدف	Nestor /ˈnjɛstər/
Mei/mjej/	میی	Nikiforovich /niˈkifərəvitʃ/
Melnikov /ˈmieljinikəf/	میلینیکوف	Nikita /niˈkitə/
Merezhkovsky /mɪrɪʃˈkɔfskij/	مرشکوفسکی	Nikitich /niˈkititʃ/
Merzlyakov /mɪrzlɪˈkɔf/	مرزلیکوف	Nikitin /niˈkitin /
Meshchersky /mɪˈʃtʃjerskij/	مشچیرسکی	Nikolaeva /nikaˈlajɪvə/
Meyerhold /mɪjɪrˈxɔljt/	میرخولد(میرهولد)	Nikolaevna /nikaˈlajɪvnə/
Mikhail /mixaˈil/	میخائیل	Nikolai /nikaˈlaj/
Mikhailo /mixaˈilə/	میخائیلو	Nikolalevich /nikaˈlajivitʃ/
Mikhailov /miˈxajləf/	میخایلوف	Nikolev /ˈnikəltf/
Mikhailovich /miˈxajləvitʃ/	میخایلویچ	Nikulin /niˈkulin/
Mikhailovna /miˈxajləvnə/	میخایلوونا	Nil /nil/
Mikhailovsky /mixajˈlɔfskij/	میخایلوفسکی	Nilin /ˈnilin/
Mili /ˈmilij/	میلی	Nina /ˈninə/
Miller /ˈmilɪr/	میلر	Novikov /nəviˈkɔf/
Minaev /miˈnajɪf/	مینایف	
Minsky /ˈminskij/	مینسکی	
Mintslov /ˈmintsləf/	مینتسلوف	Oblomov /abˈlɔməf/
Mironovich /miˈrɔnəvitʃ/	میرونوویچ	Odoevsky /aˈdɔjɪtfskij/
Miroslav /miraˈslaf/	میراسلاف	Ogaryov /agaˈrjɔf/
Mirsky /ˈmirskij/	میرسکی	Oksman /ˈɔksmən/
Mitrafanovich /mɪtraˈfanəvitʃ/	میترافانوویچ	Okudzhava /akudˈʒava/

Oleg /a'ljɛk/	آلیگ
Olesha /a'ljɛʃə/	آلیشا
Olga /'ɔljgə/	اولگا
Onegin /a'njegin/	آنیگین
Orest /a'rjɛst/	آریست
Osip /'ɔsip/	اوسیپ
Osipov /'ɔsipəf/	اوسیپوف
Osipovich /'ɔsipəvitʃ/	اوسیپوویچ
Osorgin /asar'gin/	آسارگین
Ossip /'ɔsip/	اوسیپ
Ostrovsky /as'trɔfskij/	آستروفسکی
Otsup /at'sup/	آتسوپ
Ovechkin /a'vjetʃkin/	آویچکین
Ozerov /'ɔzɪrəf/	اوزروف
Panaev /pa'najɪf/	پانایف
Panfyorov /pan'fjɔrəf/	پانفیوروف
Panova /pa'nɔvə/	پانووا
Panteleimon /pəntɪlɪj'mən/	پانتلیمون
Parnok /'parnək/	پارنوک
Pasternak /pəstɪr'nak/	پاسترناک
Paustovsky /pəus'tɔfskij/	پائوستوفسکی
Pavel /'pavɪl/	پاول
Pavla /'pavla/	پاولا
Pavlov /'pavləf/	پاولوف
Pavlova /'pavləvə/	پاولووا
Pavlovich /'pavləvitʃ/	پاولوویچ
Pavlovna /'pavləvnə/	پاولوونا
Pavlovsky /pa'vlɔfskij/	پاولوفسکی
Pecherin /pɪtʃ'jɛrin/	پچیرین
Pechorin /pɪ'tʃɔrin/	پچورین
Pereleshin /pɪrɪ'ljɛʃin/	پرلیشین
Peresvetov /pɪri'svjɛtəf/	پریسویتوف
Pereverzev /pɪrɪ'vjɛrzɪf/	پرویرزف
Perovsky /pɪ'rɔfskij/	پروفسکی
Petrashevsky /pɪtra'ʃɛfskij/	پتراشفسکی
Petrov /pɪ'trɔf/	پتروف
Petrovich /pɪ'trɔvitʃ/	پتروویچ
Petrovna /pɪ'trɔvnə/	پتروونا
Petrovsky /pɪ'trɔfskij/	پتروفسکی
Pevsnar /pɪf'snar/	پفسنار
Piksanov /pik'sanəf/	پیکسانوف
Pilnyak /pilj'njak/	پیلنیاک
Pisarev /'pisərɪf/	پیسارف
Pisemsky /'pisɪmskij/	پیسمسکی
Platon /pla'tɔn/	پلاتون
Platonov /pla'tɔnəf/	پلاتونوف
Platonovich /pla'tɔnəvitʃ/	پلاتونوویچ
Plekhanov /plɪ'xanəf/	پلخانوف
Pleshcheev /plɪ'ʃtʃejɪf/	پلشچیف
Pletnyov /plɪt'njɔf/	پلتنیوف
Pnin /pnin/	پنین
Pogodin /pa'gɔdin/	پاگودین
Polevoi /pəlɪ'vɔj/	پالووی
Polezhaev /pəlɪ'ʒajɪf/	پالژایف
Polonskaya /pa'lɔnskəjə/	پالونسکایا
Polonsky /pa'lɔnskij/	پالونسکی
Polotsky /'pɔlətskij/	پولوتسکی
Pomerantsev /pəmɪ'rantsɪf/	پامرانتسف
Pomyalovsky /pəmɪ'ləfskij/	پامیلوفسکی
Poplavsky /pap'lafskij/	پاپلافسکی
Popov /pa'pɔf/	پاپوف
Porfiri /par'firij/	پارفیری
Porfirievich /par'firjɪvitʃ/	پارفیریویچ
Pososhkov /pəsaʃ'kɔf/	پاساشکوف
Potekhin /pa'tjexin/	پاتیخین
Prishvin /'priʃvin/	پریشوین
Prismanova /pris'manəvə/	پریسمانووا
Prokofiev /pra'kɔfjɪf/	پراکوفیف
Prokopovich /prəka'pɔvitʃ/	پراکاپوویچ
Propp /prɔp/	پروپ
Prutkov /prut'kɔf/	پروتکوف
Pushkin /'puʃkin/	پوشکین
Pyotr /pjɔtr/	پیوتر
Pypin /'pipin/	پیپین
Radishchev /ra'diʃtʃɪf/	رادیشچف
Raich /'rajtʃ/	رایچ
Rasputin /ras'putin/	راسپوتین
Remizov /'rjemizəf/	ریمیزوف
Reshetnikov /rɪ'ʃetnikəf/	رشتنیکوف
Rimma /rim'mə/	ریمّا
Robertovich /ra'bjɛrtəvitʃ/	رابیرتوویچ
Rodion /rədi'ɔn/	رادیون
Rodov /'rɔdəf/	رودوف
Roman /ra'man/	رامان
Romanov /ra'manəf/	رامانوف
Romanovich /ra'manəvitʃ/	رامانوویچ
Romanovna /ra'manəvnə/	رامانوونا
Rosen /'rɔzɪn/	روزن
Rostopchina /rəstap'tʃinə/	راستاپچینا
Rostovsky /ras'tɔfskij/	راستوفسکی

روزانوف	Rozanov /ˈrɔzanəf/	
راژدیستوینسکی	Rozhdestvensky /raʒˈdjestivinskij/	
روبتسوف	Rubtsov /rupˈtsɔf/	
ریبنیکوف	Rybnikov /ˈribnikəf/	
ریلییف	Ryleev /riˈljejɪf/	
ریوریک	Ryurik /ˈrjurik/	
رژفسکی	Rzhevsky /ˈrʒɛfskij/	
ساکولین	Sakulin /saˈkulin/	
سالتیکوف	Saltykov /səltiˈkɔf/	
سامارین	Samarin /saˈmarin/	
ساموئیل	Samuil /səmuˈil/	
ساموئیلوویچ	Samuilovich /səmuˈiləvitʃ/	
ساوینکوف	Savinkov /ˈsavinkəf/	
سلوینسکی	Selvinsky /sɪlˈvinskij/	
سمیون	Semion /sɪˈmjɔn/	
سمیونوویچ	Semionovich /sɪˈmjɔnəvitʃ/	
سمیون	Semyon /sɪˈmjɔn/	
سمیوننوونا	Semyonovna /sɪˈmjɔnəvnə/	
سنکوفسکی	Senkovsky /sɪnˈkɔfskij/	
سرافیموویچ	Serafimovich /sɪrəfiˈmɔvitʃ/	
سراپیون	Serapion /sɪrəpiˈɔn/	
سرگییف	Sergeev /sɪrˈgjejɪf/	
سرگییویچ	Sergeevich /sɪrˈgjejrvitʃ/	
سرگیی	Sergei /sɪrˈgjej/	
سوریانین	Severyanin /sɪvɪrˈjanin/	
شاگینیان	Shaginyan /ʃəgiˈnjan/	
شاخماتوف	Shakhmatov /ˈʃaxmətəf/	
شاخافسکوی	Shakhovskoi /ʃəxafˈskɔj/	
شالاموف	Shalamov /ʃaˈlaməf/	
شالیکوف	Shalikov /ˈʃalikəf/	
شارشون	Sharshun /ʃarˈʃun/	
شچدرین	Shchedrin /ʃtʃɪˈdrin/	
شچگلوف	Shcheglov /ʃtʃɪˈglɔf/	
شچربا	Shcherba /ˈʃtʃɛrbə/	
شچربینا	Shcherbina /ʃtʃɪrˈbinə/	
شچیپاچوف	Shchipachov /ʃtʃipaˈtʃɔf/	
شلگونوف	Shelgunov /ʃəlguˈnɔf/	
شرشنویچ	Shershenevich /ʃɪrʃɪˈnɛvich/	
شستوف	Shestov /ʃɪsˈtɔf/	
شفچنکو	Shevchcenko /ʃɛfˈtʃɛkə/	
شویریوف	Shevyryov /ʃrviˈrjɔf/	
شیرینسکی	Shirinsky /ʃiˈrinskij/	
شیشکوف	Shishkov /ʃiʃˈkɔf/	
اشکاپسکایا	Shkapskaya/ˈʃkapskəjə/	
اشکلوفسکی	Shklovsky /ˈʃklɔfskij/	

اشمیلیوف	Shmelyov /ʃmɪˈljɔf/	
شولوخوف	Sholokhov /ˈʃɔləxəf/	
اشپت	Shpet /ʃpɪt/	
شوکشین	Shukshin /ʃukˈʃin/	
اشوارتس	Shvarts /ʃvarts/	
سیمئون	Simeon /simɪˈɔn/	
سیمون	Simon /ˈsimən/	
سیمونوف	Simonov /ˈsimənəf/	
سینیافسکی	Sinyavsky /siˈnjafskij/	
اسکابیچفسکی	Skabichevsky /skəbiˈtʃɛfskij/	
اسلپتسوف	Sleptsov /slɪpˈtsɔf/	
اسلوچفسکی	Sluchevsky /sluˈtʃɛfskij/	
اسلوتسکی	Slutsky /ˈslutskij/	
اسمیردین	Smirdin /smirˈdin/	
سافیا	Sofya /saˈfijə/	
ساکالوف	Sokolov /səkaˈlɔf/	
سالاگوب	Sologub /səlaˈgup/	
سالائوخین	Soloukhin /səlaˈuxin/	
سالاویّوف	Solovyov /səlaˈvjˈjɔf/	
سالژنیتسین	Solzhenitsyn /səlʒəˈnitsin/	
سونیا	Sonya /ˈsɔnjə/	
اسرزنیفسکی	Sreznevsky /srɪzˈnjɛfskij/	
استانیسلافسکی	Stanislavsky /stəniˈslafskij/	
استانکیویچ	Stankevich /stanˈkjevitʃ/	
استاسیولویچ	Stasyulevich /stasˈjulɛvitʃ/	
اشتیگر	Steiger /ˈʃtejgɛr/	
استپان	Stepan /stɪˈpan/	
استپانوویچ	Stepanovich /stɪˈpanəvitʃ/	
استراخوف	Strakhov /ˈstraxəf/	
استروگاتسکی	Strugatsky /struˈgatskij/	
استرووه	Struve /ˈstruvɪ/	
سوخاوو-کابیلین	Sukhovo-Kobylin /suxəˈvɔkabilin/	
سوماروکوف	Sumarokov /sumaˈrɔkəf/	
سورکوف	Surkov /surˈkɔf/	
سووورین	Suvorin /suˈvɔrin/	
اسوتلوف	Svetlov /svɪtˈlɔf/	
اسویتاپولک	Svyatopolk /svɪtaˈpɔlk/	
تامارا	Tamara /taˈmarə/	
تاراس	Taras /taˈras/	
تاراسوف	Tarasov /taˈrasəf/	
تارکوفسکی	Tarkovsky /tərˈkɔfskij/	
تارسیس	Tarsis /ˈtarsis/	
تمیریازف	Temiryazev /tɪmirˈjazɪf/	
تندریکوف	Tendryakov /tɪndrɪˈkɔf/	
تراپیانو	Terapiano /tɪraˈpianə/	

Terpigorev /tɪrpi'gərɪf/	ترپیگورف
Tikhonov /'tixənəf/	تیخونوف
Tikhonovich /'tixənəvitʃ/	تیخونوویچ
Tikhonravov /tixan'ravəf/	تیخانراووف
Timofeevich /tima'fjejɪvitʃ/	تیمافیویچ
Timofei /tima'fjej/	تیمافی
Tkachov /tka'tʃɔf/	تکاچوف
Tolstoi /tal'stɔj/	تالستوی
Tomashevsky /təma'ʃjefskij/	تاماشیفسکی
Toporov /təpa'rɔf/	تاپاروف
Trediakovsky /trɪdia'kɔfskij/	تردیاکوفسکی
Tretyakov /trɪtjɪ'kɔf/	ترتیکوف
Trifonov /'trifənəf/	تریفونوف
Trotsky /'trɔtskij/	تروتسکی
Trubetzkoy /trubɪts'kɔj/	تروبتسکوی
Tsvetaeva /tsvɪ'tajvə/	تسوتایوا
Tsvetkov /tsvɪt'kɔf/	تسوتکوف
Turgenev /tur'gjenɪf/	تورگینف
Tvardovsky /tvar'dɔfskij/	تواردوفسکی
Tynyanov /ti'njanəf/	تینیانوف
Tyutchev /'tjuttʃɪf/	تیوتچف
Uspensky /us'pjɛnskij/	اوسپینسکی
Utkin /'utkin/	اوتکین
Vadim /'vadim/	وادیم
Vaginov /'vaginəv/	واگینوف
Valentin /vəlɪn'tin/	والنتین
Valentinovich /vəlɪn'tinəvitʃ/	والنتینوویچ
Valerian /vəlɪri'an/	والریان
Valerianovich /vəlɪrj'janəvitʃ/	والریانوویچ
Valery /va'ljerij/	والیری
Varlaam /vərla'am/	وارلآم
Vasili /va'silij/	واسیلی
Vasiliev /va'siljɪf/	واسیلیف
Vasilievich /va'siljɪvitʃ/	واسیلیویچ
Vasilievna /va'siljɪvnə/	واسیلیونا
Vasily /va'silij/	واسیلی
Velimir /vɛli'mir/	ولیمیر
Veltman /'vɛltmən/	ولتمان
Venedictovich /vɪni'diktəvich/	ونیدیکتوویچ
Venevitinov /vɪnɪ'vitinəf/	ونویتینوف
Vengerov /vɪn'gjɛrəf/	ونگیروف
Veniamin /vɪnja'min/	ونیامین
Vera /'vjɛrə/	ویرا
Verbitskaya /vɪr'bitskəjə/	وربیتسکایا
Veresaev /vɪrɪ'sajɪf/	ورسایف
Vertinsky /vɪr'tinskij/	ورتینسکی
Veselovsky /vɪsɪ'lɔfskij/	وسلوفسکی
Vesyloy /vɪ'sjəlij/	وسیولی
Vigodorova /'vigədərəvə/	ویگودوروا
Viktor /'viktər/	ویکتور
Vilgelm /vilj'gjɛlm/	ویلگیلم
Vinakurov /vɪna'kurəf/	ویناکوروف
Vinogradov /vɪna'gradəf/	ویناگرادوف
Vinokur /vɪna'kur/	ویناکور
Vinokurov /vina'kurəf/	ویناکوروف
Vishnevsky /vɪʃ'njɛfskij/	ویشنیفسکی
Vissarion /vissəri'ɔn/	ویسّاریون
Vissarionovich /vissəri'ɔnəvitʃ/	ویسّاریونویچ
Vitalievich /vi'talijɪvitʃ/	ویتالیویچ
Vladimir /vla'dimir/	ولادیمیر
Vladimirovich /vla'dimirəvitʃ/	ولادیمیرویچ
Vladimov /vla'dimɔf/	ولادیموف
Vladislav /vlədi'slaf/	ولادیسلاف
Voeikov /va'jejkəf/	وایکوف
Voinovich /vaj'nɔvitʃ/	واینوویچ
Volkov /'vɔlkəf/	وولکوف
Voloshin /va'lɔʃin/	والوشین
Volynsky /va'linskij/	والینسکی
Von /vɔn/	وون
Voronsky /va'rɔnskij/	وارونسکی
Vorovsky /va'rɔfskij/	وارووفسکی
Vostokov /vas'tɔkəf/	واستوکوف
Vovchok /vav'tʃɔk/	واوچوک
Voznesensky /vəznɪ'sjɛnskij/	وازنسینسکی
Vsevolod /'fsjɛvələt/	فسیوولود
Vvedensky /vvɪ'djɛnskij/	وودینسکی
Vyacheslav /vɪtʃɪ'slaf/	ویچسلاف
Vyacheslavovich /vɪtʃ'slavəvitʃ/	ویچسلاوویچ
Vyazemsky /'vjazɪmskij/	ویازمسکی
Vysotsky /vi'sɔtskij/	ویسوتسکی
Yakov /'jakəf/	یاکوف
Yakovlev /'jakəvlɪf/	یاکوولف
Yakovlevich /'jakəvlɪvitʃ/	یاکوولویچ
Yakovlevna /'jakəvlɪvnə/	یاکوولونا
Yakubovich /jɪ'kubɔvɪtʃ/	یکوبوویچ
Yanovsky /jɪ'nɔfskij/	ینوفسکی
Yaroslav /Jɪra'slaf/	یراسلاف
Yashin /'jaʃin/	یاشین

Yavorsky /jɪˈvɔrskij/	یوورسکی	Zamyatin /zaˈmjatin/	زامیاتین
Yazykov /jɪˈzikəf/	یزیکوف	Zasulich /zaˈsulitʃ/	زاسولیچ
Yulian /juˈljan/	یولیان	Zelinsky /zɪˈlinskij/	زلینسکی
Yurievich /ˈjurjɪvitʃ/	یوریویچ	Zhdanov /ˈʒdanəf/	ژدانوف
Yury /ˈjurij/	یوری	Zhirmunsky /ʒɪrˈmunskij/	ژیرمونسکی
		Zhukova /ˈʒukəvə/	ژوکووا
		Zhukovsky /ʒuˈkɔfskij/	ژوکوفسکی
Zabolotsky /zabəˈlɔtskij/	زابالوتسکی	Zinaida /zinaˈidə/	زینائیدا
Zagoksin /zaˈgɔskin/	زاگوسکین	Zinovi /ziˈnɔvij/	زینووی
Zaitsev /ˈzajtsəf/	زایتسف	Zoshchenko /ˈzɔʃtʃɪnkə/	زوشچنکو
Zalygin /zaˈligin/	زالیگین		

ادبیّات روسی کهن

ریکاردو پیکیّو ـ هاروی گولدبلات ـ ای. دی. استوکز
خشایار دیهیمی

از اصطلاح «ادبیّات روسی کهن» معمولاً برای اشاره و ارجاع به همهٔ انواع فعّالیتهای «ادبی» در «روسیّهٔ کهن»، از قرن یازدهم تا پایان قرن هفدهم، استفاده می‌شود؛ امّا خود مفهوم ادبیّات کهن روسی همیشه موضوع بحث و جدلهای طولانی بوده و هست. پژوهشگران در باب این مسئله به بحث‌وجدل پرداخته‌اند که آیا برای اسناد مکتوب مربوط به قرونی که، به صورت کلّی و غیردقیق، «عصر پیش‌پطری» خوانده می‌شود می‌توان همان شأن «ادبی» را قائل شد که برای «ادبیّات روسی» در عصر مُدرن قائل هستیم؟ علاوه بر این، استفاده از قید «روسی کهن» مورد اعتراض کسانی قرار گرفته است که دوست ندارند میراثی فرهنگی را که فقط متعلّق به «روسهای بزرگ» نیست، بلکه اوکراینیها و بلوروسها هم در آن سهم دارند، «روسی» بخوانند. همچنین پژوهشگرانی هم که از اطلاق مفهوم مُدرن «ملّت» به فرهنگهای قرون وسطایی و پیشامدرن پرهیز دارند از استفاده از این قید راضی نیستند.

به خاطر داشتن این نکته مهمّ است که استفاده از فرمولی تاریخ‌نگارانه (از جمله «ادبیّات روسی کهن») کاری بسیار قراردادی است و منعکس‌کنندهٔ زاویهٔ دیدی خاصّ است. آنچه «ادبیّات روسی کهن» خوانده می‌شود می‌تواند با معیارهایی کاملاً متفاوت هم سنجیده شود و از زاویهٔ دیگری هم نگریسته شود. با توجّه به اینکه نویسندگان «روسی کهن» میراث مذهبی و فرهنگی مشترکی با نویسندگان صرب و بلغار داشتند بسادگی می‌توان آثار آنان را بیانگر مسائل و فرهنگ جماعتی بزرگتر و فوق‌ملّی دانست ـ جماعتی که شاید بتوان آنها را «اورتودوکسهای اسلاو» نامید. این واقعیّت که اسلاوهای شرقی و اسلاوهای بالکان تحت حاکمیّت معنوی کلیساهای اورتودوکس بودند که نسبتاً به قسطنطنیّه وابستگی داشتند حائز اهمیّت بسیار است. در سرتاسر قلمرو اورتودوکسهای اسلاو هنر نوشتن منحصراً در اختیار کلیساییان بود و این مقامات کلیسا بودند که فعالیّتهای ادبی را هدایت می‌کردند. وحدت هدف نهفته در «ادبیّات اسلاوی اورتودوکس» از اینجا معلوم می‌شود که تمامی اینگونه متون از یک انتهای این قلمرو تا به انتهای دیگر آن در گردش بودند ـ یعنی از دریای اژه تا نووگورود و حتّی تا جزیره‌هایی در دریای سفید. این میزان مبادله بدون وجود واسطهٔ زبانی مشترک، یعنی زبان اسلاوی کلیسایی، ممکن نمی‌بود. بااینهمه نباید گمان برد که این زبان در سرتاسر این قلمرو کاملاً یکدست و یکنواخت بوده است. عناصر اسلاویِ پان‌اورتودوکسِ این زبان آن را به سطح زبانی فراملّی می‌رسانند و در مقابلْ عناصر محلّی مشخّصهٔ متونی بودند که در محدودهٔ کوچکتری دست‌به‌دست می‌شدند. بنابراین می‌توان از «جماعت» فراملّی با زبان اسلاوی کلیسایی سخن گفت که در محدودهٔ آن سنّتهایی محلّی چون «بلغاری کهن»، «صربی کهن»، «روسی کهن»، یا حتّی «کیفی کهن»، «نووگورودی کهن»، و «پسکووی کهن» نیز می‌توانستند تکوین و بسط یابند.

از بابت شأن «ادبی» ادبیّات روسی کهن بحث انتقادی بیشتر در این باب بوده است که آیا آنچه این فرمول تاریخ‌نگارانه بدان اشاره می‌کند واقعاً «ادبیّتی» دارد یا نه، یعنی «آثار ادبیّات روسی کهن» را می‌توان در رده هنر کلامی قرار داد یا نه. آنهایی که نمی‌خواهند شأنی «ادبی برای ادبیّات روسی کهن قائل شوند نکات زیرا را پیش می‌کشند: (۱) نویسندگان روسی کهن هیچ اعتنایی به جنبهٔ «جعلی و داستانی» نوشته‌های خود نداشتند و فقط با هدفی عملی و فایده‌گرایانه دست به قلم می‌بردند؛ (۲) نویسندگان روسی کهن هیچ اصل نظری نظیر «فنّ شعر» و «فنّ خطابه»، که در غرب وجود داشت، برای خود نداشتند؛ و (۳) نویسندگان روسی کهن فقط به نثر می‌نوشتند و اعتنایی به «شعر» یا «نظم» نداشتند. در پاسخ آنان مدافعان ادبیّات روسی کهن می‌گویند: (۱) استفاده از سطوح مختلف معنایی و اشکال معناشناختی و لغوی متفاوت را می‌توان از نظر تکنیکی معادل «جعل و داستانپردازی» دانست؛ (۲) در جامعه‌ای که از همهٔ جنبه‌های فعالیّتهای انسانی، از جمله ادبیّات، متّکی به آموزه‌های کلیسا بود نیازی به نظریّهٔ مستقلّی دربارهٔ ادبیّات احساس نمی‌شد؛ و (۳) متون روسی کهن همه به نثر ساده نوشته نشده‌اند و ترکیبهای پیچیده‌ای از واحدهای ریتمی-نحوی

در آنها به چشم می‌خورد و این ترکیبها می‌توانند نقشی مشابه «شعر» ایفا کنند.

مشکل و مسئلهٔ مهمّ دیگر در پژوهش در زمینهٔ ادبیّات روسی کهن تاریخ‌گذاری متون مهمّی است که به دست ما رسیده‌اند. در اغلب نسخه‌های خطّی ردّی از دستکاریها و دست‌بردنهای کاتبان و نسّاخان به چشم می‌آید که تعیین تاریخ نگارش کلّ این نسخه‌ها را دشوارتر می‌کند. کاتبان و نسّاخان که مقیّد به رعایت امانت نبودند به‌دلخواه خود تغییرات زیادی در متون می‌دادند. در بخش اعظمی از ادبیّات روسی کهن اصلاً «نویسنده» به معنای امروزین آن مطرح نیست. حتّی متونی را که نام نویسنده در آنها به هنگام نسخه‌برداری محفوظ مانده است نمی‌توان اثر آن نویسنده به حساب آورد، زیرا در بسیاری موارد فقط جزء کوچکی از این متون واقعاً نوشتهٔ خود آنهاست و در موارد اندکی عین واژگان و نثر آنها به‌هنگام نسخه‌برداری حفظ شده است.

بنابراین در یک صفحه از این متون ممکن است به مطالبی برخوریم که در قرون مختلف نوشته شده‌اند ودر متنی جدید به هم پیوند داده شده‌اند. این بدان معناست که نوشته‌های کهن را هم ناگزیریم در متون متأخّرتر بجوییم. در بعضی موارد این مسائل پژوهشگران را گیج می‌کند، زیرا نمی‌توانند نوشته‌ای را به دلیل منشأاش به دوره یا عصری خاصّ نسبت دهند و از سوی دیگر به دلیل ویژگیهای متنی نمی‌توانند آن را به دوره یا عصر دیگری منتسب سازند. به همین دلیل نوشتن تاریخ ادبیّات روسی کهن بر پایهٔ توالی تکنیکهای مختلف نگارش کاری بس دشوار است.

واقعیّت این است که هیچ‌یک از تاریخهای ادبیّات روسی کهن که در قرن گذشته نوشته شده‌اند معیاری صوری برای دوره‌بندی تاریخی برنگزیده و ارائه نکرده‌اند. در مقابل، پژوهشگران به طرحهای تاریخ‌نگارانه توسّل جسته‌اند که عمدتاً متّکی بر وقایع سیاسی و اجتماعی هستند. برای همین، تاریخ ادبیّات روسی کهن بر اساس مقولات اجتماعی-سیاسی تثبیت‌شده‌ای نظیر «ادبیّات روسیّهٔ کیفی»، «ادبیّات روسیّهٔ مسکویی»، «ادبیّات عصر مشکلات»، «ادبیّات دولت متمرکز روسی»، و غیره توضیح داده می‌شود. حتّی در مواردی نیز که متخصّصان از فرمولهایی نظیر «عصر سادگی در سبک»، «عصر سبک تزیینی»، «عصر تاریخ‌گرایی یادبودی»، و «عصر فنّ خطابهٔ سلطنتی» استفاده می‌کنند باز توصیفاتشان در مورد خصایل ادبی یک دوره مبتنی بر معیارهای فراادبی است.

قرون یازدهم تا چهاردهم

سرآغاز ادبیّات روسی کهن مصادف با مسیحی‌شدن روسیّه کیفی در دوران حکومت پرنس ولادیمیر اسویتوسلاویچ (حـ ۹۸۸) است.

سازمان‌دادن کلیسایی میسیونری نیازمند تربیت روحانیّونی بود که قادر به خواندن و تشریح متون حواریّون به زبان معیار و قابل فهم برای جمعیّتهای محلّی باشند. این زبان پیشتر در بلغارستان شأن زبانی نیایش‌سرایانه را پیدا کرده بود، جایی که پرنس باریس به اعضای جان‌به‌دربردهٔ جماعتی از سیریل-متودیوسیها، به دنبال انحلال آن در موراویای کبیر در قرن نهم، پناه داده بود. بسیاری از کتابهایی که موردنیاز کلیسای تازه‌تأسیس بود از ناحیهٔ اسلاونشین بالکان به روسیّهٔ کیفی آورده شدند. امّا به نظر می‌رسد خیلی زود کانونهایی برای نوشتن متون در خود روسیّهٔ کیفی ایجاد شدند و کاتبان محلّی شروع به تهیهٔ نسخه‌های تازه‌ای از کتابهای مذهبی کردند. این کاتبان محلّی را می‌توان آغازگران سنّتی ادبی دانست که اندک‌اندک تکوین و بسط یافت و سرانجام همهٔ جنبه‌های زندگی روحانی در سرزمین روسیّه را دربرگرفت. کاتبانی که در خلوت حجره‌هایشان کار می‌کردند و یا در خدمت مقامات کلیسایی یا در خدمت بزرگان غیر روحانی بودند، غیر از نسخه‌برداری، وظایف مهمّتری چون گردآوری متون مختلف، ترجمه از زبان یونانی، و نوشتن صفحاتی از خود را هم به انجام می‌رساندند.

در طلیعهٔ مسیحیّت روسی، ادبیّاتِ ترجمه‌ای عمده‌ترین بخش نوشته‌ها را تشکیل می‌داد و نافذترین بخش آنها نیز بود. این وضعیّت قرنها به همین منوال بود و تغییری در آن حاصل نشد. نخستین ترجمه‌ها، که تقریباً همگی از یونانی بودند، به قصد پاسخ به نیازهای نیایش‌سرایانه و فراهم‌آوردن مجموعه‌ای از نوشته‌های تهذیب‌کننده و پندآموز برای مؤمنان صورت می‌گرفتند. متون دیگری نیز، که هم به مسائل مذهبی و هم به مسائل دنیوی می‌پرداختند، بتدریج ترجمه شدند، امّا ترجمهٔ این متون همیشه با موافقت مقامات کلیسایی انجام نمی‌گرفت. مجموعه‌هایی از متون ناهمگون بسرعت حالت نوعی در کتابنویسی روسیّهٔ کهن پیدا کردند. از این جنبه، باید توجّه داشت که تفکیک ادبیّات «رسمی» و ادبیّات «غیررسمی»، یا نوشته‌های «کلیسایی» و نوشته‌های «غیرمذهبی»، در ادبیّات روسی کهن کار دشواری است. در این مجموعه‌های حاوی متون ناهمگون و متفرّق، هم به شرح احوال اولیاء برمی‌خوریم که مورد تأیید رسمی بود و هم به گزارشهای تاریخی و ادبیّات آپوکریفی.

ترجمه‌ها یا به زبان روسی کهن انجام می‌گرفتند یا مبتنی بر متون ترجمه‌ای موجود بودند که از ناحیهٔ اسلاونشین بالکان آورده شده بودند. کهن‌ترین یادگار در ادبیّات روسی کهن اثری است که به نام انجیل آسترومیر[1] شناخته شده است. این اثر مجموعه‌ای از خواندنیهای انجیلی برای روزهای جشن و اعیاد مذهبی است که از روی الگوی متون اسلاوی بالکان برای «پاسادنیک» (کدخدا)

آسترومیر در ۱۰۵۶ـ۱۰۵۷ تهیّه شده بود. ترجمهٔ کتابهای دعای رایج، بخشهایی از عهد عتیق، و بخشهایی از مزامیر تنها جزئی از متون ترجمه‌شده برای مراسم نیایش را تشکیل می‌دادند.

حدّ فاصل میان ادبیّات رسمی کلیسایی و ادبیّات آپوکریفی، روایتهای تفسیری و تاریخی پالیا[2] بودند. پالیا به مجموعهٔ نوشته‌های تفسیری، گزارشی، یا تشریحی دربارهٔ وقایع یا شخصیّتهایی از عهد عتیق گفته می‌شد و انواع و اقسام پالیاها وجود داشت. نخستین پالیا به زبان یونانی در قرن نهم در بیزانس گردآوری شده بود و نخست همین پالیا بود که به زبان روسی ترجمه شد. مجموعه‌هایی دائرةالمعارفی هم بودند که بر اساس الگوهای بیزانسی گردآوری می‌شدند و بیشتر مشتمل بر ادبیّات پاتریستی (مربوط به آبای کلیسا) و ادبیّات تعلیمی و پندآموزانه بودند. کهنترین نمونه از این دست آثار **ایزبورنیکی اسویتا سلاو**[3]، مربوط به ۱۰۷۳ تا ۱۰۷۶، است. در ایّام بعد، مجموعه‌هایی نظیر **هکسایمرون**[4] یوحنّای اسقف[5]، **فوسیولوگوس**[6]، و **توپوگرافی مسیحی**[7] کوسماس ایندیکوپلئوستس[8] به سرزمینهای روسیّه راه یافتند و رواج و محبوبیّت زیادی در میان جماعات اسلاوی‌ـ‌بیزانسی پیدا کردند.

با رشد مراکز نوشتن و پیدایش خوانندگان بیشتری که نیازمند مطالب خواندنی بودند اقسام دیگری از ادبیّات هم از منطقه یونانی به سرزمینهای روسیّه انتقال یافتند. در همان قرون دوازدهم و سیزدهم، اسلاوهای شرقی با **گاهشماری تاریخی** بیزانسی از کسانی چون یوانس مالالاس[9] و گئورگیوس‌ها مارتولوس[10]، **تاریخ جنگ یهودی**[11] (به روسی **قصهٔ ویرانی اورشلیم**[12]) اثر فلاویوس یوسفوس[13]، **رمانس الکساندر**[14] اثر کالیستنس کاذب[15]، شعر حماسی **دیگنیس اکریتاس**[16]، **قصهٔ بارلام و یوسافات**[17]، و **قصهٔ اکیر، خردمندترین مردمان**[18] آشنا شدند.

تألیفات غیرترجمه‌ای در سرزمینهای روسیّه عمدتاً مبتنی بر الگوهای برگرفته از ادبیّات ترجمه‌ای بود؛ امّا چون گرایشها در سرزمین روسیّه مذهبی‌تر و کلیسایی‌تر از ناحیهٔ بیزانس بود دامنهٔ مضامین و قالبها نیز در این سرزمینها محدودتر بود. کلّ ژانرهای مطرح در این دوره در سرزمینهای روسیّه را می‌توان سه دستهٔ خطابه، تذکرةالاولیاء، و گاهشماری تاریخی دانست؛ امّا در هر دسته به دلیل تنوّع نوشته‌ها می‌توان دسته‌های فرعی‌تری را هم تشخیص داد. باید به خاطر داشته باشیم که کهنترین کتابهای روسی مجموعه‌هایی از مطالب متنوّع و متفرّق بودند. تفکیک این مطالب از هم بر اساس مضامین و قالبهایشان صرفاً کاری مربوط به پژوهشگران دوره‌های جدید است.

کتاب وعظ و خطابه‌ای که غالباً به عنوان سرآغاز ادبیّات محلّی و مستقلّ کیفی ذکر می‌شود کتاب **وعظی دربارهٔ شریعت و رحمت**[19] نوشتهٔ اسقف ایلاریون[20] در قرن یازدهم است. این کتاب را آغاز سنّت مسیحی مستقلّ روسیّهٔ کهن در برابر هژمونی روحی و معنوی بیزانس دانسته‌اند. لحن این کتاب پرطمطراق و از نظر فنّ خطابه استادانه است. کتاب دیگری مربوط به همین دوره، نوشتهٔ یکی از همعصران ایلاریون، لوکا ژیدیاتا[21] (نخستین اسقف روسی نووگورود، ۱۰۳۶ـ۱۰۶۰)، ساده‌تر است و مخاطبان وسیعتری را مدّنظر دارد.

چندین تألیف تذکرةالاولیایی مربوط به مشروعیّت‌بخشیدن به تبار «مقدّس» پرنس یاروسلاف ولادیمیروویچ است که حدوداً از ۱۹۰۹ تا ۱۰۵۴ حکومت می‌کرد. این تذکره‌ها در مدح و ستایش شهدای مقدس، باریس و گلیب (فت ۱۰۱۵)، هستند. نویسندهٔ یکی از این تذکره‌ها معیّن است و او راهب نیستور[22] (حـ ۱۰۵۶ـبعد از ۱۱۱۳) است. متن منسوب به او **خواندنیهایی دربارهٔ زندگی و کشته‌شدن مصیبت‌دیدگان مقدّس، باریس و گلیب**[23] است. نیستور، که از معدود نویسندگان شناخته‌شدهٔ دوران نخستین ادبیّات کهن روس است، کتاب دیگری هم به نام **زندگی پدر مشمول رحمت ما فئودوسی، راهب صومعهٔ غارها**[24] دارد. همچنین نیستور نقش بسیار مهمّی در تألیف نخستین مجموعهٔ معتبر از نوشته‌های گاهشمارانه دارد. نام او غالباً به عنوان گردآورندهٔ **قصّهٔ سالهای گذشته**[25] ذکر می‌شود که با نام **گاهشمار اولیّه**[26] یا **گاهشمار نیستور** نیز شناخته می‌شود. این اثر را خوانندگان مُدرن بیان نوعی روحانیّت در روسیّهٔ قرون وسطا به شمار می‌آورند. از جمله آثاری که مورخّان ادبی از بستری درهم‌برهم و متفرّق جدا کرده‌اند تا شکوفایی اوّلیّهٔ ادبیّات کهن روس را مشخّص کنند یکی **تعلیم ولادیمیر ماناماخ**[27] و دیگری **زندگی و سفر زیارتی دانیئیل، راهب سرزمین روسیّه**[28] است. **تعلیم** الگوی ادبیّات تعلیمی و نمونهٔ نوعی «زندگینامهٔ شخصی» شد، حال آنکه **زندگی و سفر زیارتی** آغازگر «ژانر» ادبیّات زیارتی بود.

از قرن دوازدهم تا اواخر قرن چهاردهم امیرنشین بزرگ کیف اندک‌اندک سلطه‌اش را بر سرزمین روسیّه از دست داد. آنچه غالباً «دورهٔ تجزیهٔ فئودالی» خوانده می‌شود مشخّصه‌اش مبارزات درون‌خاندانی مرگبار بود. در ۱۲۴۰ «مادر» پیشین سرزمینهای روسیّه به دست قبایل تاتار افتاد. ۱۴۰ سال گذشت تا آنکه مسکو، که اندک‌اندک قدرتش بالا می‌گرفت، توانست در برابر اقتدار محض خان بزرگ ایستادگی کند. در این سه قرن دیگر نوشته‌های کهن روسی بیانگر بلندپروازیهای دولت و کشور مسیحی تازهٔ متّحدی نبودند. در عوض، آنچه بر ادبیّات این دوره حاکم بود مبارزه با دشمنان داخلی و خارجی، ترفیع مقام امیران، واعظان، و قدیسان محلّی، و ناله‌وزاری بر ویرانی سرزمین روسیّه بود. خصیصه‌های

سیاسی و مذهبی این دوره استادانه در نوشتهٔ مشهور **قصّهٔ ایگور**[29] با هم ترکیب و تلفیق شده‌اند. ویژگیهای صوری، استنادات متنی، و تأکیدات مضمونی **قصّهٔ ایگور** همچنان محلّ بحث و جدلهای فراوان است. بااینهمه این یادگار عظیم ادبی به‌وضوح منعکس‌کنندهٔ تضادّهای میان آنان و تمنّاهای فردی (یا محلّی) و آرمان روسیّهٔ مسیحی متّحد در این دوران پرکشمکش است که در وجود قهرمانان قصّه متجسّم شده است.

در قرن دوازدهم خطابه‌ها آشکارا از نظر فنّ بیان پیچیده‌تر شدند. **رساله به کشیش فوما**[30] اثر کلیمنت اسمالیاتیچ[31]، اسقف اسمولنسک، در این میان به دلیل ارجاعاتی که به نویسندگان پاگانی چون هومر، ارسطو، و افلاطون دارد منحصربه‌فرد است. بهترین نمونه‌های فصاحت تزیینی در قرن دوازدهم هشت خطبهٔ کیریل[32]، اسقف توروف، هستند. یک قرن بعد ترسها و نومیدیهای شاهد عینیِ بیرحمیهای تاتارها در پنج خطبهٔ سراپیون[33]، اسقف ولادیمیر، به بیان درآمد. **گفتار**[34] و **استغاثهٔ**[35] دانیئیل زاتوچنیک[36] از نظر تکنیک بسیار شبیه وعظهای مذهبی است، هرچند قواعدی پیچیده‌تر دارد.

از ویژگیهای بارز تذکرةالاولیاءهای این دوره است که قهرمان آن عموماً نه یک فرد کلیسایی، بلکه یکی از امیران است. **زندگی الکساندر نیفسکی**[37]، که در اصل اندکی پس از مرگ این شاهزاده در ۱۲۶۳ نوشته شده بود، مرتباً تا قرن شانزدهم بازنویسی و تنقیح می‌شد. گردآورندگان بعدی مجموعه‌های تذکرةالاولیایی بر **زندگی الکساندر نیفسکی** قطعهٔ کوتاه **قصّه‌ای دربارهٔ ویرانی سرزمین روسیّه**[38] را افزودند که قطعه‌ای تغزّلی است که حال‌وهوای روحانی کاملاً متفاوتی از نوشته‌های دوران ظفرمندی روسیّه در زمان حاکمیّت امیر روسی دارد. در این نوشته دیگر صحبتی از عصر ظفرمندی نیست و «در این رُوزها مسیحیان در رنج و عذابند.»

امّا جوهر دیانت روسیّهٔ کهن را نمی‌توان در میهن‌پرستی اورتودوکس این امیر و اطرافیان او یافت. این دیانت نزد جماعات صومعه‌نشین روسیّهٔ کهن بود که دلشان در گرو وقایع این دنیا نبود، بلکه همهٔ همّ‌وغمّشان اطاعت، عبادت، نیکوکاری، و ذکر و دعا بود. در صومعهٔ غارها در کیف بود که اندک‌اندک مشهورترین تذکرةالاولیاء صومعه‌ای روسیّهٔ کهن گردآوری شد. **آبا و اولیای صومعهٔ غارها**[39] را در واقع باید مجموعه‌ای از قطعات و صحنه‌های تذکرةالاولیایی دانست. در سایر مناطق روسیّهٔ کهن زندگی قدّیسان به یک روال نوشته می‌شد و همین امر کمک می‌کرد تا فرمول سنّت ادبی روسیّهٔ کهن متبلور شود. نمونهٔ بارزی از این سبک متداول تذکره‌نویسی **زندگی آورآمی محترم اسمولنسک**[40] است که مرید آوارآمی، یفرم[41]، آن را در اواسط قرن سیزدهم نوشته است.

گاهشمارنویسی نیز انعکاسی از محدودیّتهای فرهنگی و سیاسی دورهٔ تجزیهٔ فئودالی و تهاجم تاتارها دارد. گاهشمارهای این دوره به جای آنکه وقایع عصری را مانند **قصّهٔ سالهای گذشته** بازگویند به شرح وقایع منفرد یا چرخه‌ای از وقایع می‌پرداختند که کم‌کم شکل «قصّه» به خود می‌گرفت. مهمترین گاهشمار مربوط به دورهٔ تاتارها **قصّهٔ تسخیر ریازان به دست باتو**[42] است. نوشتهٔ مشهور به **گاهشمار گالیسی-والهینی**[43]، که به گزارش وقایع محلّی در قرن سیزدهم در روسیّهٔ جنوبی می‌پردازد، حاوی نمونه‌هایی از «ژانرِ» در حال تکوین «قصّهٔ نظامی» است.

قرون پانزدهم و شانزدهم

هم پژوهشگران ادبی و هم مورّخان سیاسی تمایل دارند که دورهٔ میان اواخر قرن چهاردهم تا اواخر قرن شانزدهم را عصر جایگزینی تدریجی جهان روحانی روسیّهٔ کهن با نظام سیاسی و فرهنگی متفاوتی در نظر بگیرند که حاصل قدرت‌گرفتن مسکو بود. پیروزی امیر بزرگ مسکویی، دمیتری ایوانوویچ دانسکوی، بر خان تاتار، مامای، در نبرد کولیکووو در ۸ سپتامبر ۱۳۸۰ نماد ازمیان‌رفتن سلطهٔ تاتارها شد. امّا صدسال دیگر طول کشید تاکلّ روسیّه خود را از یوغ سلطهٔ تاتارها برهاند. در قرن پانزدهم مسکو حاکمیّت خود را بر سرتاسر روسیّه گسترش داد. امیرنشینهای کهنه و پرجلالی چون موروم-ریازان، اسمولنسک، نووگورود، تویر، و پسکوف، یک‌به‌یک، تحت حاکمیّت امیر بزرگ مسکو قرار گرفتند. تنها قدرتی که توان زورآزمایی با هژمونی مسکو را داشت امیرنشین بزرگ لیتوانی بود که از ۱۳۸۵ پیوند اتّحاد خاندانی با لهستان برقرار کرده بود.

دو جریان اصلی در بستر تاریخی قرن پانزدهم روسیّه می‌توان تشخیص داد: (۱) «دومین نفوذ اسلاوهای جنوبی» و (۲) حضور هرچه بیشتر الگوهای غربی در زندگی فرهنگی سرزمینهای روسیّه. راجع به جریان دوّم بحث و تحقیق کمی صورت پذیرفته است، حال آنکه دومیّن نفوذ اسلاوهای جنوبی موضوع پژوهشهای مفصّلی قرار گرفته است. وقتی که عثمانیها در اواخر قرن چهاردهم کشورهای اسلاو و بالکان را اشغال کردند موج جدیدی ازمهاجرت دانشوران و کلیساییان اسلاو جنوبی به سرزمینهای روسیّه آغاز شد. این بلغاریها و صربهای مهاجر سهم زیادی در تثبیت و استقرار معیارهای جدیدی برای زبان ادبی داشتند و اصولاً مفهوم فعالیّت ادبی را دگرگون کردند. هم به وجودآمدن چند مرکز فرهنگی رقیب با مسکو و هم افزایش اعتبار اورتودوکسی روسی ـ خصوصاً پس از سقوط قسطنطنیّه در ۱۴۵۳ که باعث شد استقلال کلیسای روسی که از ۱۴۴۸ عملاً به دست آمده بود حفظ و تثبیت شود ـ سهم بسزایی در گسترش جریانهای تازه داشت.

شگفت‌ترین خصیصه‌ای که دومین نفوذ اسلاوهای جنوبی برای ادبیّات به ارمغان آورد فن «کلام‌بافی» بود. در این فنّ از کلمات هم‌معنی و مترادف برای روشن‌کردن یک مفهوم واحد استفاده می‌شد. استفاده از این فنّ بازتابی از نظریّهٔ شناخت «هسیکاستی» بود. همانطور که در شیوهٔ نمازخوانی و دعای «هسیکاستی» هدف رسیدن به ذات باری از طریق تهذیب نفس تدریجی بود، در انتخاب «هسیکاستی» ربطهای بین‌کلامی هم هدف نزدیک‌شدن به ارتباط کامل میان دالّ و مدلول بود.

«هسیکاسم» نقش برجسته‌ای در گسترش جریانهای ادبی جدید مرتبط با نفوذ دوّم اسلاوهای جنوبی داشت. کیپریان[۴۴] و گریگوری تسامبلاک[۴۵]، دو واعظ بلغاری، پس از آنکه به‌ترتیب سراسقف مسکو (۱۳۹۰-۱۴۰۶) و کیف (۱۴۱۵-۱۴۲۰) شدند نقش تعیین‌کننده‌ای در تثبیت و استقرار معیارهای ادبی جدید ایفا کردند. در اواسط قرن پانزدهم پاخومی لوگوفتِ[۴۶] صرب شیوه‌های جدیدی در تذکره‌نویسی طبق سنّت اسلاوهای جنوبی در روسیّه باب کرد. تأثیر نویسندگان اسلاو جنوبی موازی و همسو با تأثیر اسلاوهای شرقی بود. به همین دلیل می‌توان از «احیای اسلاوی اورتودوکس» سخن گفت که کلّ جماعتی را که به زبان اسلاوی کلیسایی سخن می‌گفتند و می‌نوشتند تحت تأثیر قرار داد. نمایندهٔ محلّی شاخص این جریان اپیفانی پرموردی[۴۷] بود که در تذکره‌نویسی روسی کهن به عنوان نویسندهٔ **زندگی استفانِ پرمی**[۴۸] و **زندگی سرگیوسِ رادونژی**[۴۹] مقام شاخصی دارد.

این سبک جدید، هم در مورد مضامین کلیسایی و هم در مورد مضامین دنیوی به کار گرفته شد. چهرهٔ شاخص مطرح‌شده در اکثر تذکره‌های سیاسی در دورهٔ اوّل برآمدن مسکو امیر بزرگ، دمیتری ایوانوویچ دانسکوی، است که از ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۹ حکومت می‌کرد و علّت مطرح‌شدن او نیز همان پیروزی او بر تاتارهاست که قبلاً ذکرش رفت. تصویری که از دمیتری دانسکوی در تذکره‌ها به دست داده شده است همان تصویرسرباز مسیحی خوب است که در **زادونشچینا**[۵۰]ی مشهور آمده است. این اثر بسیار مهمّ در وهلهٔ نخست به دلیل ارتباط متنی‌اش با **قصّهٔ ایگور** توجّه زیادی را جلب کرده است. نقطهٔ اوج تذکره‌نویسی سیاسی در مورد دانسکوی، این فاتح بزرگ، **گفتاری دربارهٔ زندگی و مرگ امیر بزرگ دمیتری ایوانوویچ**[۵۱] است که نویسنده‌اش شناخته نیست. در مواردی این نوشته یادآور نوشته‌های نویسندگانی چون اپیفانی پرمودی وپاخومی لوگوفت است. این اثر از نظر مضمونی، و نه از نظر صوری، پیوندهایی با **گزارش گاهشمارانهٔ نبرد با مامای**[۵۲] و **قصّهٔ نبرد با مامای**[۵۳] دارد. این دو اثر اخیر، همراه با **زادونشچینا**، «چرخهٔ کولیکووو» خوانده می‌شوند.

پاسخ و واکنش روسها به طرحهای غربی را می‌توان حاصل بلندپروازی مسکو برای تثبیت هژمونی خود بر امیرنشینهای رقیب و ایفای نقشی برجسته در جهان مسیحی دانست. فرهنگ روسی برای آنکه بتواند با فرهنگ اروپای لاتینی-آلمانی رقابت کند می‌بایست قدرت رقابت با الگوی عامّ امپراتوری مقدّس روم و مسیحیّت رومی را داشته باشد. این دو مفهوم روسی قابل انطباق بر قدرت فائقهٔ قسطنطنیّه هم بودند. ادبیّات جدلی و دفاعیّه‌ای روسی همچنین می‌توانست بر معیارهای نقدی-زبانشناختی پرورده‌شده توسّط اومانیستهای غربی برای ساختن تزهای تاریخی خودشان نیز اتّکا کند. در اینجا نیز تداخل و تقاطع جریانهای اومانیستی یونانی و لاتینی قابل شناسایی است. برخی اصول متنی-نقدی و زبانشناختی که از طریق دوّمین نفوذ اسلاوهای جنوبی از ناحیهٔ بیزانس به روسیّه رسید می‌توانست همنشین اصول اومانیستی مشابهی شود که بر اثر تماسّ با غربیها وارد روسیّه می‌شد.

در ۱۴۶۱-۱۴۶۲ بر بنیان **قصّهٔ شورای فرارد-فلورانس**[۵۴]، نوشتهٔ سیمون سوزدالی[۵۵]، اثری فوق‌العاده ماهرانه در فنّ بیان و پرآب‌وتاب گردآوری شد. عنوان این اثر، که غالباً به پاخومی لوگوفت نسبت داده می‌شود، **گفتارهایی برگزیده از متون مقدّس، خطاب به لاتینی‌ها، و گزارشی از گردهمایی هشتمین شورای لاتینی، و از خلع ایزیدور خائن، و نصب سراسقفهای سرزمین روسیّه؛ و سرانجام مدیحه‌ای برای امیر بزرگ یاکدامن، واسیلی واسیلیوویچ، امیر همه روسها**[۵۶]ست. این اثر مجموعه‌ای فشرده از نوعی‌ترین اشکال لفظ‌پردازی مذهبی و سیاسی به قصد هرچه بالاتربردن و مقام خدایی‌بخشیدن به کلیسا و دولت مسکویی است.

اندیشهٔ اصلی «انتقال قدرت» بوضوح در بخش پایانی **قصّهٔ تسخیر قسطنطنیّه**[۵۷]، منسوب به شخصی به نام نیستور اسکندر[۵۸]، بیان شده است. روایتی دیگر از «انتقال قدرت» در **قصّهٔ پادشاهی بابل**[۵۹] آمده است که در آن نماد شأن پادشاهی از شرق است که می‌آید. **افسانهٔ امیران ولادیمیر**[۶۰] این مضمون را ساخته‌وپرداخته می‌کند که شأن پادشاهی از رم و بیزانس با هم است که می‌آید. در این اثر امیران مسکویی اخلاف امپراتور روم، قیصر آوگوستوس، قلمداد شده‌اند که تاج پادشاهی خود را از دست امپراتور بیزانس، کنستانتین مونوماخوس، گرفته‌اند.

در ۱۴۸۰، زمانی که ایوان سوّم در ناحیهٔ رودخانهٔ اوگرا با خان تاتار، احمد، مصاف داد، اسقف واسیان ریلو[۶۱] از روستوف **رساله به اوگرا**[۶۲] را نوشت و در آن قدرت مقدّس حاکم مسکوی را هرچه بالاتر برد. تقریباً سی‌سال بعد (۱۵۱۱) مدافع دیگر قدرت امیران مسکو، راهب فیلوفئی[۶۳]، از صومعه‌ای در پسکوف در نامه‌ای مشهور خطاب به واسیلی سوّم نوشت: «در تمام جهان تو تنها تزار مسیحیها

هستی... . بشنو از من تزار پرهیزگار، تمام قلمرو تو واحد شده‌اند. دو رُم سقوط کرده است، رُم سوّمی به پاست، و رُم چهارمی در کار نخواهد بود.»

نووگورود تا ۱۴۷۸ استقلال خود را حفظ کرده بود و در این سال بود که به دست مسکوییها افتاد. بدین‌ترتیب میراث غنی ادبی آن جزئی از نظام فرهنگی پان‌ـروسی مسکویی شد. در دهه‌های پایانی استقلال نووگورود تلاشی هماهنگ صورت گرفته بود تا کلّ وقایعنامه‌ها، افسانه‌های تذکرةالاولیایی، و قصّه‌های تاریخی در مجموعه‌هایی مدوّن شود. قدمت نخستین مجموعه از این دست به قرن دوازدهم می‌رسید که کشیش گرمان وایاتا[۶۴] آن را جمع‌آوری کرده بود. در ۱۴۳۲ اسقف یفتیمی[۶۵] این مجموعه را از نو تدوین کرد. داستانهای فراوان دربارهٔ کلیساییان قدّیس‌مآب نووگورود، مانند وارلاآم خوتینسکی[۶۶]، اسقف ایلیا‌ـایوآن[۶۷]، و اسقف مویسئی[۶۸]، محبوبیّت بسیار زیادی پیدا کردند.

ادبیّات نووگورودی حاوی موتیفهای تاریخی‌ـحُکمی بسیاری است که خصوصاً در داستانهای نیمه‌معجزه‌واری چون **زندگی ساوواتی و زوسیما**[۶۹]، نوشتهٔ راهب دوسیفئی[۷۰] در اوایل قرن چهاردهم، و **روایت پایان کار نووگورود**[۷۱] به چشم می‌آیند. امّا غنی‌ترین و شگفت‌ترین روایت دربارهٔ این شهر قدیمی، سوداهای مقدّس آن، و سرنوشتش **قصّهٔ باشلق سفید**[۷۲] است. بر این قصّهٔ دمیتری گراسیموف[۷۳] مقدّمه‌ای رقعه‌مانند خطاب به اسقف گنادی[۷۴] نوشته و در آن اهمیّت ضدکاتولیکی این اثر را خاطرنشان شده است. دمیتری گراسیموف، مشهور به «تالماچ» (مترجم‌ـمفسّر)، در اوایل قرن شانزدهم فعّال بود و نمایندگی واسیلی سوّم را در دربار پاپ کلمنت هفتم داشت. امّا قصّه‌ای که گراسیموف عرضه کرده است آشکارا پیش از او ساخته‌وپرداخته شده بود. این قصّه روایتی از انتقال نشان سلطنتی از رم به قسطنطنیّه و از آنجا به سرزمینهای روسیّه است. اشاراتی نیز در آن به «رُم سوّم» بودن مسکو هست که شبیه همان حرفهای راهب فیلوفئی است. این داستان خیالی که نووگورودیها و بعداً مبلّغان مسکویی از آن سود جستند به‌نوعی با **دوناتیو کونستانتینی**[۷۵] مربوط است، یعنی اسطوره‌های قرون وسطایی که بتازگی در غرب توسّط لورنتسو والّای اومانیست پرده از راز آن برداشته شده بود.

تصرّف یک‌به‌یک امیرنشینهایی چون پسکوف، تویر، اسمولنسک، و موروم‌ـ ریازان توسّط مسکوییها در قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم نشانهٔ پایان سنّتهای محدود امّا زنده وجاندار محلّی بود که فقط بخشی از آن به صورت پژواکهای ادبی عصری که به پایان آمده بود حفظ شد. پایان کار و گذشتهٔ پرافتخار پسکوف در اثری با عنوان **تسخیر پسکوف، چگونه امیر بزرگ واسیلی واسیلیویچ آن را تصرّف کرد**[۷۶] یادآوری شده است. سوداهای بیهوده و بی‌سرانجام تویر در **گفتاری ستایشگرانه دربارهٔ امیر بزرگ باریس آلکساندروویچ**[۷۷]، اثر راهب فوما[۷۸]، مؤکّداً بیان شده است. بهترین بیان از گذشتهٔ پرشکوه اسمولنسک در **قصّه‌ای دربارهٔ مرکوری اسمولنسکی**[۷۹] آمده است که شرح اعمال قهرمانی و معجزه‌آسای مرکوری است که در دههٔ سوم قرن سیزدهم خان تاتار، باتو، را شکست داد و سر بریدهٔ خود را به پای دیوارهای شهر برگرداند. امّا یگانه افسانهٔ تاریخی این دوره که «ادبیّتی» هم دارد از آن دو امیرنشین به‌هم‌پیوستهٔ موروم‌ـ ریازان است: **قصّهٔ پطر و فورونیا**[۸۰] دو مضمون متفاوت را به شکلی کلیشه‌ای امّا فوق‌العاده دراماتیک درهم‌بافته است. از نظر جاذبهٔ ادبی یک اثر دیگر همپای این قصّه است و آن **سفر به فراسوی سه دریا**[۸۱]، نوشتهٔ آفاناسی نیکیتین[۸۲]، است که شرح شگفتیهایی است که تاجر اورتودوکسی اسلاو اهل تویر در سفر به هند اسلامی به چشم دیده است.

تمرکز قدرت سیاسی با تمرکز قدرت کلیسایی همراه بود. کلیسا نیز به اندازهٔ دولت در این زمان سیاسی بود و این دو چون دست‌به‌دست هم دادند سعی کردند هر گونه مخالفتی را از میان بردارند. امّا در دوره‌ای که اومانیسم غربی به روسیّه نیز رسیده بود ناراضیان و حتّی متفکّران آزاداندیش در امیرنشینهای مختلف حضوری محسوس پیدا کردند. نوشته‌های اینان کفرآمیز تلقّی می‌شد و از میان برده می‌شد. تنها چند سند از این ادبیّات کفرآمیز برجای مانده است. در مواردی فقط عنوان نوشته‌ها را از روی فهرست کتب ممنوعه می‌دانیم. کتب ممنوعه را می‌توان در چهار دسته تقسیم‌بندی کرد: کتابهای نجوم و طالع‌بینی، کتابهای فلسفه و منطق، کتابهای سیاسی، و کتابهای کیمیاگری و رازورانه.

مرکز فعالیّتهای «بدعت‌گذارانه» و به‌اصطلاحِ کلیساییان «کفرآمیز» نووگورود بود. در این امیرنشین فرقه‌هایی بودند که اقتدار کلیسا را قبول نداشتند، آیینهای خود را اجرا می‌کردند، و حتّی متون آنها از کتاب مقدّس با متون رسمی متفاوت بود.

در دورهٔ حکومت ایوان سوّم (۱۴۶۲ـ۱۵۰۵) و واسیلی سوّم (۱۵۰۵ـ۱۵۳۳) فرایند تمرکز به نهایت خود رسید. در این دوره وسعت سرزمینهای تحت حکومت مسکوییها بسیار زیاد بود و دامنهٔ آن تا فراسوی کوههای اورال می‌رسید. حاکم مسکویی بعدی، ایوان چهارم یا ایوان مخوف (۱۵۳۳ـ۱۵۸۴)، تجسّم و مظهر تزار مستبد و قدرت طبقهٔ اعیان وفادار به تاج‌وتخت (و مخالف با آریستوکراسی کهن) بود. تغییرات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و مذهبی بنیادین در قرن شانزدهم بر همهٔ جنبه‌های فعالیّتهای فرهنگی، و از جمله ادبیّات، اثر گذاشت. خود مفهوم نویسندگی در این دوره تغییر یافت. جای کاتبان و نسّاخان و گردآورندگان گمنام را نویسندگان با

نام و نشانی گرفتند که جدلهای سیاسی، ایدئولوژیکی، و مذهبی را بلندپروازانه به پیش می‌بردند. این نویسندگان دو دسته بودند: آنهایی که از قدرت‌گرفتن روزافزون سلطنت مرکزی حمایت می‌کردند و آنها که فرقه‌گرایانه از حقوق و قدرت اقلیّتها دفاع می‌کردند.

حادّترین مخالفتها با کلیسا و دولت از ناحیهٔ نویسندگانی بود که پیوندی فرهنگی با آریستوکراسی کهن داشتند و از نظر معنوی پیرو نیل سورسکی[۸۳] به حساب می‌آمدند. یکی از پیروان نیل سورسکی، شاهزاده واسیلی ایوانوویچ پاتریکییف[۸۴] که نام مذهبی واسیان کاسوی[۸۵] را اختیار کرده بود، نقش مهمّی در ضدیّت با قدرت مرکزی ایفا کرد. او دو اثر جدلی مهمّ نوشت: **گفتاری در پاسخ به آنها که حقیقت انجیلها را وارونه می‌کنند**[۸۶] و **نزاع با ایوسیف والوتسکی**[۸۷]. واسیان به دلیل فعالیّتهایش در ۱۵۳۱ دستگیر شد و به صومعهٔ والوتسکی در والوکولامسک فرستاده شد و همانجا در ۱۵۴۵ درگذشت.

دوست و مرید واسیان، ماکسیم گریک[۸۸] (۱۴۸۰ـ۱۵۵۶)، به مجازاتهای سخت‌تری محکوم شد. او را به درخواست واسیلی سوّم در ۱۵۱۸ از کوه آتوس به مسکو فرستاده بودند تا متون ترجمه‌شدهٔ موجوددر کتابخانه‌اش را بازنگری کند. امّا عقاید او که با عقاید رسمی کلیساییان ناسازگار بود و فعالیّتهای او بر ضد کلیسا و دولت سبب شد که دستگیر شود و سی‌ویک سال را در زندان بگذارند. امّا امکان نوشتن در زندان از او دریغ نشده بود و او بیش از یک‌صدوپنجاه اثر تألیف کرد.

مدافعان حکومت و کلیسای مرکزی همه با شوروشوق فراوان می‌کوشیدند تا مجموعه‌ای از نوشته‌ها با آموزهٔ واحد که راهنمای جامعهٔ امپراتوری نوین باشد گرد آورند. سرآمد اینان سراسقف دانیئیل[۸۹] (۱۵۲۲ـ۱۵۳۹) و سراسقف ماکاری[۹۰] (۱۵۴۲ـ۱۵۶۳) بودند که ردیّه‌ای بر همهٔ فرقه‌ها نوشتند و کتب رسمی دعا و نیایش دولت و کلیسای متمرکز تازه را فراهم آوردند.

ایوان پرسویتوف[۹۱]، ماجراجویی که در دههٔ ۱۵۳۰ از لهستان‌ـ لیتوانی به مسکو آمده بود و نهادهای دولتی عثمانی را مورد پژوهش قرار داده بود، «اسطورهٔ عثمانی» را وارد فرهنگ روسی کرد. در حوالی ۱۵۵۰ او اثر بسیار مهمّش، **قصّهٔ سلطان محمّد**[۹۲]، را نوشت و در آن اندیشهٔ ضرورت تلفیق «ایمان مسیحی» با «نظم عثمانی» را پیش کشید. برای رسیدن به این هدف، تزار مسیحی، ایوان چهارم، می‌بایست «قدرت مخوف» خود را به کار گیرد. نام خود ایوان چهارم (ایوان مخوف) با تعدادی از نوشته‌ها پیوند خورده است، ازجمله مکاتبات او با پرنس آندریی میخایلوویچ کوربسکی[۹۳] (۱۵۲۸ـ۱۵۸۳) که رهبری آریستوکراتهای مخالف با او را به عهده داشت. تزار «مخوف» همچنین قهرمان سلسله‌ای از نوشته‌ها در تمجید از اقدامات اوست. **تاریخ پادشاهی غازان**[۹۴] مهمترین نوشته در ادبیّات «عصر ایوان مخوف» است. همین اهمیّت را کتاب پرطمطراق و پرآب‌وتاب **کتاب درجات تبارشناسی تزار**[۹۵] دارد.

اندیشهٔ حاکم بر روسیّهٔ قرن شانزدهم اندیشهٔ تجدید سازمان و رسیدن به کلّی هماهنگ در همهٔ جنبه‌های زندگی اجتماعی بود. این اندیشه الهامبخش نوشتن آثار گوناگون، چه در زمینهٔ مذهبی، چه در زمینهٔ قوانین، و چه در تدبیر و ادارهٔ کشور، شد.

در سرتاسر قرن پانزدهم و قرن شانزدهم در آثار بسیاری می‌توان شکل‌گیری نوعی آگاهی تاریخی از سنّتی را مشاهده کرد که عصر مسکویی نوین را به گذشتهٔ پرافتخار روسیّهٔ کهن پیوند می‌داد. نوشته‌های سیاسی این دو قرن بر پیوستگی مأموریّت خاندانی که آغازگرش پرنس ولادیمیر اسویتوسلاویچ بود و دنباله‌اش را حاکمان مسکویی، از پرنس ولادیمیر دانسکوی تا ایوان چهارم، پی گرفته بودند اصرار می‌ورزید. در اواخر قرن شانزدهم یادگار ادبی بسیار غریبی تحت عنوان **افسانهٔ قهرمانان کیفی**[۹۶] گردآوری شد. در این اثر مضامینی یادآور حماسه‌های شفاهی در ساختار روایتی مکتوب قراردادی و مرسوم گنجانده شده‌اند. امّا در این اثر سرداران وفادار ولادیمیر در دورهٔ کیفی مانند بزرگان مسکویی رفتار می‌کنند و گفتارشان شبیه بوروکراتهای مسکویی است.

قرن هفدهم

هم تاریخ و هم ادبیّات روسیّه در قرن هفدهم پا به دورهٔ تازه‌ای گذاشتند و در واقع از قرون وسطا وارد دورهٔ مدرن شدند. جامعهٔ روسیّه در حال دگرگونی بود. کامل‌شدن نظام سرواژ در ۱۶۴۹ موقعیّت اعیان، یعنی طبقهٔ جدیدی را که در قرن شانزدهم با متمرکزشدن دولت پدید آمده بود، تحکیم کرد. پدیداری این طبقه و افزایش جمعیّت شهری طیف خوانندگان را وسیعتر کرده بود؛ در ضمن طیف جدید خوانندگان علائق متنوّعتری هم داشتند. جماعتی که پیشتر بیشتر با ادبیّات شفاهی سروکار داشت اکنون تأثیر بیشتری بر ادبیّات مکتوب می‌گذاشت. علاوه بر این، جنگهای پایان‌ناپذیر و نهایتاً بیهوده در قرن شانزدهم پایه‌های دولت مسکویی قرون وسطایی را سست کرده بود. انقراض خاندان سلطنتی در ۱۵۹۸ و به دنبال آن «عصر مشکلات» (۱۵۹۸ـ۱۶۱۳) که توأم با جنگهای داخلی و تجاوزات خارجی بود کشور را در هرج‌ومرج و آشوب فروبرده بود. کلیسا نیز به همان اندازهٔ دولت از این وقایع لطمه دیده و پایه‌هایش لرزیده بود. کلیسا برای به دست‌آوردن مجدّد اقتدارش و به دست‌گرفتن رهبری شرق اورتودوکس مسیحی دست به تصحیح خطاهای موجود پیشین در

متون مذهبی و اصلاحات جزئی در آیینها و مراسم مذهبی زده بود و بسیاری این را نشانهٔ حمله به زهد کهن روسی می‌دانستند که مسکو را تبدیل به «رُم سوّم» کرده بود. حاصل کار شقاق عظیمی بود که در نیمهٔ قرن هفدهم پدید آمد، کلیسا را تضعیف کرد، و راه را برای سکولارشدن تدریجی حکومت باز کرد. تماسهای بیش از پیش با اروپای غربی، که دولت هم آن را تشویق می‌کرد، زیرا نیاز به افزارمندان و صنعتگران و مزدوران ماهر داشت، راه را برای تأثیرگذاشتن فرهنگ غربی هموار کرد. از ۱۶۵۴، که اوکراین سوگند همپیمانی و وفاداری به تزار آلکسیی میخایلوویچ (۱۶۴۵-۱۶۷۶) یاد کرد، دولت مسکویی سرزمینی را در دل خود جای داد که سالها تحت سلطهٔ لهستان بود و در نتیجه از فرهنگ دیگری جز فرهنگ مسکویی سیراب شده بود. بسیاری از مهاجران از اوکراین و روسیّهٔ سفید در نیمهٔ دوّم قرن هفدهم در مسکو مقام گرفتند و به یمن تحصیلات عالیتر و فرهنگ پیشرفته‌ترشان نقش مهمتری در تحوّل و تکامل ادبیّات روسی ایفا کردند.

در نیمهٔ اوّل قرن، «عصر مشکلات» تعداد زیادی اثر جدلی به بار آورد. هر کس از نگاه خود گزارش جانبدارانه‌ای از وقایع معاصر به دست می‌داد و از این گزارش به نفع این یا آن دسته در مبارزه برای کسب قدرت سود می‌جست. اگرچه این گزارشها در وهلهٔ نخست اهمیّت تاریخی دارند، امّا فارغ از ارزشهای ادبی نیز نیستند. شاخصترین آنها **روایت**[97] آوراآمی پالیتسین[98] (۱۵۵۵-۱۶۲۷) است. این راهب در این اثر سعی کرده است منشأ «مشکلات» را بجوید و شرحی هم از محاصرهٔ صومعه‌اش توسط لهستانیها و لیتوانیاییها ارائه کرده است. اثر جالب دیگر **قصّهٔ تازهٔ پادشاهی پرافتخار روسیّه**[99] (۱۶۱۰-۱۶۱۱) است که مردم مسکو را فرامی‌خواند که مثل اسمولنسکیها در برابر مهاجمان لهستانی ایستادگی کنند. اکثر این قصّه‌ها با سبک تزیینی لفظ‌پردازانهٔ سنّتی نوشته شده‌اند و از این بابت نمونهٔ بارز **سوگواری بر تسخیر و ویرانی نهایی دولت پرشکوه و افتخار مسکویی**[100] (۱۶۱۲) است. امّا برخی هم متأثّر از سنّت حماسهٔ شفاهی هستند که نمونهٔ بارز اینها هم **قصّهٔ مرگ و تدفین پرنس میخائیل واسیلیویچ اسکوپین-شوئیسکی**[101] (۱۶۱۲) است. برخی دیگر نشان از علاقهٔ تازه‌پیداشده به شعر دارند و در جای‌جای‌شان اشعار غیرهجایی و نثر موزون آورده شده است که در میان اینها شاخصتر از همه **قصّهٔ این کتاب سالهای پیشین**[102] (۱۶۲۶) منسوب به پرنس ایوان میخایلوویچ کاتیرف-راستوفسکی[103] است (البتّه به احتمال قوی نویسندهٔ واقعی آن باید پرنس سمیون ایوانوویچ شاخافسکوی[104] باشد). **قصّهٔ این کتاب سالهای پیشین** گزارشی خونسردانه، عینی، و جامع از «عصر مشکلات» است که آشکارا الهام‌گرفته از ترجمهٔ روسی روایت گوئیدو دلّه کولونه از جنگ تروا است. نوآوری مهمّ دیگر گسستن از ارائهٔ تصویر سیاه و سفید از دورهٔ قرون وسطا و پژوهش شخصیّتی اصیل در مورد کسانی چون باریس گادونوف (۱۵۹۸-۱۶۰۵) و دمیتری کاذب است که در آثاری چون **گاهشمار**[105] (۱۶۱۷) و **وقایعنامه**[106] (۱۶۱۰-۱۶۲۸) نوشتهٔ ایوان تیمافییف[107] به چشم می‌آید.

پذیرش پیچیدگی شخصیّت انسانی در ادبیّات گام نخست در جهت پذیرش زندگی افراد عادی به عنوان موضوعی ارزشمند برای اثر ادبی بود و در قرن هفدهم بود که نخستین زندگینامه‌ها نوشته شدند. البتّه آشکار است که این زندگینامه‌ها در ادامهٔ سنّت تذکره‌نویسی و وامدار آن بودند. یکی از نخستین نمونه‌های این آثار **قصّهٔ زندگی یولیانیا لازارفسکایا**[108] (حـ ۱۶۲۵) به قلم اشرافیی به نام کالیستراتوس دروژینا-آسورین[109] بود. این اثر گرچه از نظر صورت و معنا نوعی تذکره است، امّا جنبه‌های تازه‌ای هم دارد، از آن جمله اینکه موضوع آن برای نخستین‌بار یک زن، مادر نویسنده، است. علاوه بر آن، زندگی خصوصی این زن با جزئیات تشریح شده است و به کلیّات اکتفا نشده؛ در نتیجه می‌توان آن را زندگینامه دانست، تصویری از فردی که در زمان معیّن و مکان معیّنی می‌زیسته است.

اینکه روح زمانه اندک‌اندک تذکرةالاولیاء را به سمت زندگینامه سوق می‌داد از ادبیات «کهن‌باوران» نیز پیداست. این مطلب از این جهت اهمیّت بیشتری پیدا می‌کند که «کهن‌باوران» در دفاع از سنّتهای کهن کلیسا بودند که با آن تعصّب با اصلاحات پیشنهادی بطرک نیکون در ۱۶۵۳ مخالف می‌ورزیدند. نشانه‌های بارز تذکرةالاولیایی در **زندگی بویارنیا ماروزووا**[110] مانع از آن نشده است که نویسندهٔ گمنام این اثر در پس‌زمینه صحنه‌هایی واقع‌گرایانه از زندگی معاصر مسکویی را بگنجاند و تصویری قابل قبول و دقیق از همسر بویار، تئودوسیا ماروزووا (فت ۱۶۷۲)، کهن‌باوری که به خاطر عقایدش تحت تعقیب و آزار و شکنجه قرار گرفت و جان داد، به دست دهد.

امّا جسورترین نوآور و باقریحه‌ترین نویسندهٔ این قرن رهبر «کهن‌باوران»، اسقف آواکوم[111] (۱۶۲۰-۱۶۸۲)، بود. آواکوم که در ۱۶۵۳ به دلیل مخالفت سرسختانه‌اش با اصلاحات نیکون دستگیر شده بود همراه با زن و فرزندانش نخست به توبولسک و بعد به دائوریا در مرز مغولستان تبعید شد. ورود او مصادف با ورود لشکری از روسیّه برای سرکوب مردم بومی نافرمان آن ناحیه بود. در ۱۶۶۴ او را به مسکو بازگرداندند. پس از بازگشت او نشان داد که نُه‌سال زندگی پرمشقّت و عذاب در سیبری ارادهٔ او را درهم‌نشکسته است؛ پس دوباره او را به قلعه‌ای در شمال دور تبعید کردند. در ۱۶۶۶ باز هم به پایتخت بازگردانده شد و کوششی نهایی به عمل آمد تا او را با کلیسای رسمی آشتی دهند، امّا این تلاش هم راه به جایی نبرد و در

نتیجه سرش را تراشیدند، خلع لباسش کردند، و به پوستوزرسک تبعیدش کردند. در اینجا او از ۱۶۷۰ تا ۱۶۸۲ در دخمه‌ای زیرزمینی محبوس بود تا آنکه سرانجام به اتهام ارتداد او را سوزاندند. او بیشتر آثارش را، که متجاوز از ۵۰ اثر است، در همین دخمه نوشت. الاهیّات و اندیشهٔ او در این آثار برجسته و درخشان نیست، امّا صرف زبان این آثار می‌توانست او را در ردهٔ بهترین نویسندگان قرن هفدهم روسیّه قرار دهد. ولی همهٔ این نوشته‌ها تحت‌الشّعاع یک کتاب او، **زندگی اسقف آواکوم**[۱۱۲]، قرار گرفته است که نخستین زندگینامهٔ شخصی اصیل در زبان روسی به حساب می‌آید و از بزرگترین آثار ادبی کلّ ردهٔ پیش‌پطری است.

نفس نوشتن زندگینامهٔ شخصی مبارزه و پنجه‌افکندنی با آداب مذهبی و ادبی قرون وسطا بود، امّا آواکوم با اعتقاد به اینکه در همهٔ کارهایش خداوند است که او را هدایت کرده است ترسی از این نداشت که از سنّت بگسلد تا از درک و استنباط خودش از اورتودوکسی دفاع کند. علاوه بر این او این توجیه را هم داشت که طبق فرمان پدر روحانی‌اش، اپیفانیوس که مانند او زندانی شد، می‌نویسد. نوشتن **زندگی** عملی ایمانی بود: هدف از واقع‌گرایی در آن نشان‌دادن این نکته بود که اگر دست خداوند در کار نمی‌بود، تحمّل آنهمه رنج و مشقّات از طاقت بشری بیرون بود؛ پس هرآنچه او کرده است در راه حق و درست بوده است. آواکوم داستان زندگی‌اش را در اپیزودهایی بدقّت‌گزیده و مرتّب‌شده روایت می‌کند که بعضاً آمیخته با توصیفات تغزّلی از طبیعت است و با مهارت از دیالوگ برای شخصیّت‌پردازی بهره می‌گیرد. کتاب آکنده از شوخیها، مزاحها، و دشنامهاست. این اثر در واقع اثری تبلیغی برای تودهٔ مردم است و به زبانی نوشته شده است که همهٔ مردم بآسانی بتوانند آن را بخوانند. زبان آن زبان روسی محاوره‌ای غیرمذهبی نیرومندی است. سادگی و صمیمیّت و جلای زبان پوشش درستی برای ماهیّت دراماتیک داستان است و قوّت و قدرت استفاده از زبان روز و محاوره‌ای را در آن از اینجا می‌توان حدس زد که این کتاب تا ۱۸۶۱، یعنی تا دو قرن بعد، اجازهٔ انتشار نگرفت.

یکی از نشانه‌های بارز سکولارشدن تدریجی ادبیّاتْ پدیداری حالت داستانی در «قصّه‌ها» (پووستی) در نیمهٔ دوّم قرن هفدهم بود که پیشتر آن را مذموم می‌دانستند. پدیداری این حالت توأم با پدیداری قهرمانی تازه در نوشته‌ها بود: انسانهای عادی متوسّط که اهمیّتی تاریخی نداشتند. حتّی در مواردی که پس‌زمینهٔ تاریخی اصیل در «قصّهٔ» حفظ می‌شد و به قهرمان قصّه نام شخصی داده می‌شد که حقیقتاً زندگی کرده بود باز نویسنده دیگر خود را الزاماً بستهٔ وقایع تاریخی آن دوره نمی‌دید، زیرا قهرمانش نقش شاخصی در آن وقایع ایفا نکرده بود. در نتیجه امکان این پیش می‌آمد که اپیزودهایی داستانی و جعلی در قصّه گنجانده شود، زندگیهای خصوصی مورد بررسی قرار گیرد، و عواطف انسانی تحلیل شود. عشق در این دوره جایگاه مضمونی اصلی را در ادبیّات پیدا کرد و البتّه بی‌تردید ترجمه‌شدن رمانهای پیکارسک غربی به روسی در این مسئله نقش زیادی داشت.

سفرهای دور و دراز خیالی و محنتهای پسر تاجر در این سفرها، که انگیزه‌اش فروش روحش به شیطان است، موضوع **قصّهٔ ساوّا گروتسین**[۱۱۳] (۱۶۷۰) است. اگرچه عدّه‌ای این قصّه را به دلیل مضمون شهوانی و پس‌زمینهٔ واقع‌گرایانه‌اش نخستین رمان رئالیستی روسی به حساب می‌آورند، امّا لحن اخلاقی آن و نحوهٔ مواجهه با موقعیّت اصلی در قصّه مطلقاً قرن وسطایی هستند، زیرا قهرمان غیرروحانی داستان در همهٔ ماجراجوییهای عشقی‌اش تحت رهبری شیطان است و با معجزه‌ای نجات می‌یابد. امّا در **قصّهٔ کارپ سوتولوف**[۱۱۴] کلیسا به‌طور غیرمستقیم هدف حمله قرار می‌گیرد. در اینجا هم مضمونی عشقی و شهوانی هست؛ زن باعفاف تاجری در غیاب شوهرش از پاکدامنی خویش پیروزمندانه دفاع می‌کند، امّا در این مورد کسانی که می‌خواهند او را از راه به‌در ببرند کشیش دهکده و یک اسقف هستند. به‌عکس، **قصّهٔ فرول اسکابییف**[۱۱۵] داستان اغوایی است که به سرانجام می‌رسد؛ زن اغواشده خود پذیرا و همدست است و اغواگر کامیاب می‌شود. این داستان آشکارا غیراخلاقی است. این قصّه رمان کوتاه یا نوولایی است که از نظر روانشناختی کاملاً قابل قبول و قانع‌کننده است و از نظر روح مطلب و زبان کلّاً متعلّق به دورهٔ مدرن در ادبیّات است. از سوی دیگر، اصالت **قصّهٔ اندوه و بدبختی**[۱۱۶] در این است که ماهرانه سنّتهای تعلیمی و پندآموزانهٔ ادبیّات را با جنبه‌های حماسی و تغزّلی ترانه‌های فولکلوریک درهم آمیخته است. اگرچه ماجرای قصّه در روسیّهٔ قرن هفدهم می‌گذرد و قهرمان آن پسر تاجر گمنامی است، امّا این قصّه از بنیاد همان قصّهٔ «پسر مُسرف» کتاب مقدّس است. که بر بنیاد حکم کلّی سقوط و هبوط انسان آغاز و در نهایت به رستگاری فرد گناهکار در صومعه ختم می‌شود. امّا نویسنده در بازگویی قصّه از زبان، تصاویر، ریتمها، و برخی موقعیّتهای نوعی ترانهٔ حماسی فولکلوریک استفاده کرده است. به ماهیّت دوگانهٔ قصّه از این نکته می‌توان کاملاً پی برد که در آن «اندوه» و «بدبختی» در جلد دو آدم ظاهر می‌شوند ـ که چنین کاری منشأ در درک مسیحی از شیطان و نگاه فولکلوریک به شر دارد.

تأثیر روزافزون شعر شفاهی بر ادبیّات نشانهٔ آن بود که ادبیّات از بیخوبن متحوّل و دموکراتیکتر می‌شد. گواه دیگر این امر روایت «شاعرانهٔ» **قصّهٔ محاصرهٔ آزوف**[۱۱۷] است. این قصّه که در اصل گزارش و عریضهٔ فاتحان قزّاق آزوف به خدمت تزار به‌هنگام به

محاصره‌درآمدن شهر در ۱۶۴۱ توسّط عثمانیها بود و با لحن رسمی و خشک یک سند دولتی نوشته شده بود در روایت «شاعرانه‌اش» که منسوب به فیودور ایوانوویچ پاروشین[۱۱۸]، یکی از مدافعان شهر، است از «قصّه‌های نظامی» پیشین الهام گرفته است و عناصری از ترانه‌های حماسی و تغزّلی نیز برای رنگ‌ولعاب و احساس و عاطفه‌بخشیدن به توصیف محاصره وام گرفته است.

طنزها، هجوها، و نقیضه‌های فراوان در قرن هفدهم که بیانگر شکوه‌ها، شکایتها، و تمایلات مردم بودند مثالهای بارزتری از مشارکتِ بخشی از جمعیّت در خلق ادبیّات مکتوب هستند که پیشتر نشانی از آنها در این حوزه نبود. نظام قضایی و فساد قاضیان در **قصّه قضاوت شمیاکا**[۱۱۹] به تمسخر و هجو گرفته شده است. **قصّهٔ یورش یورشوویچ**[۱۲۰] هم نقیضه‌ای بر شیوهٔ محاکمات در اردوگاه است که با همان زبان اصطلاحی مرسوم در دادگاهها نوشته شده است و در آن خوانده و خواهان هردو ماهی هستند. **جشن مستان**[۱۲۱] نقیضه‌ای بر مراسم نیایش در کلیساست و **عریضهٔ راهبان صومعهٔ کالیازین**[۱۲۲] عریضه‌ای تمسخرآمیز از زبان راهبان «تحت تعقیب و آزار» است که سرپرست سختگیر صومعه از آنها می‌خواهد تکالیفشان را به‌جا آورند و دست از باده‌گساری بردارند. استفاده از زبان و قراردادهای ادبی رسمی کلیسایی و اسناد دولتی در این آثار فقط نشانهٔ موکّد دیگری بر ماهیّت انتقالی ادبیّات این دوره و فاصله‌گرفتنش از آن جنبهٔ بیرونی زاهدانهٔ دوران قرن شانزدهم است.

با آنکه شعر سنّتی بومی شفاهی در قرن هفدهم بر ادبیّات مکتوب روسی تأثیر زیادی گذاشت، امّا شعر مدرن روسی بیشتر حاصل تأثیرپذیری از غرب بود، تأثیری که از لهستان، اوکراین، و روسیّهٔ سفید سرچشمه می‌گرفت. شعر هجایی از این نواحی بود که وارد شد و عمدتاً به یُمن فعالیّتهای سیمئون پولوتسکی[۱۲۳] (۱۶۲۹ـ ۱۶۸۰) در ادبیّات روسی تثبیت شد. پولوتسکی که در آکادمی کیف، پیشرفته‌ترین مرکز تعلیم الاهیّات اورتودوکس که مطابق الگوی مؤسسات تحصیلات عالی در اروپای غربی تأسیس شده بود، تحصیل کرده بود و بعد به کالج یسوعیان رفته بوددر ۱۶۵۶ به زادگاهش، پولوتسک، بازگشت و راهب و معلّم شد. در ۱۶۶۷ معلّم سرخانهٔ خاندان سلطنتی شد. او در کارهای شوراهای کلیسایی ۱۶۶۶ و ۱۶۶۷ مشارکت داشت. این شوراها بطرک نیکون را برکنار کردند، امّا اصلاحات او را پذیرفتند. پولوتسکی خصوصاً در گسترش آموزش و روشنفکری نقش مؤثّری داشت و آموزش زبان لاتینی و علوم دنیوی را تبلیغ می‌کرد.

محصولات ادبی پولوتسکی فراوان و متنوّع بودند، امّا جایگاه ویژهٔ او در ادبیّات روسی به خاطر اشعارش است. علاوه بر اشعار هجایی که او برای نخستین‌بار در زبان روسی سروده است ترجمهٔ منظوم او از مزامیر نیز نقش زیادی در تحوّل و پیشرفت شعر روسی داشت. در قرن هفدهم، پیش از پولوتسکی، شاعران نوعی شعر موسوم به «ویرشی» می‌سرودند که هجایی نبود، امّا قافیه داشت. این پولوتسکی بود که شعر هجایی را در روسیّه باب کرد. دو نمایشنامهٔ او، **کمدی پسر مُسرف**[۱۲۴] و **تراژدی شاه نبوکد نصر**[۱۲۵]، نیز منظوم بودند؛ هر دو از نمایشنامه‌های مرسوم در اوکراین و لهستان الگوبرداری شده بودند و شامل پیشگفتار، چند صحنه، صحنهٔ پایانی، و پسگفتار بودند. این نمایشنامه‌ها اقتباس از متون کتاب مقدّس بودند و جنبهٔ رئالیستی در آنها اندک بود. شخصیّتها نام نداشتند و تکوین ماجرا عمدتاً متّکی بر اتّفاقات و همزمانی تصادفی بود.

سیمئون پولوتسکی همهٔ اوزان نظم‌پردازی هجایی را آزمود، امّا سطور ۱۱ یا ۱۳ هجایی را با یک وقفه و قافیه‌های مؤنّث جفت بیشتر می‌پسندید. شعر او که از نظر سبک و روح باروکی است ژانرها و مضامین متنوّعی را، از اساطیر باستانی گرفته تا تاریخ، جانورشناسی، و کانی‌شناسی، پی می‌گیرد؛ امّا او در وهلهٔ نخست همچنان بیشتر مربّی و معلّم بود تا شاعری الهام‌یافته و باذوق. مهمترین پیروان او که شعر هجایی می‌سرودند سیلوستر مدویدوف[۱۲۶] (۱۶۴۱ـ ۱۶۹۱) وکاریون ایستومین[۱۲۷] (ح ۱۶۵۰ـ ح ۱۷۱۷) بودند که هر دو راهبانی مشغول به‌کار در چاپخانه بودند.

جای تردید است که نمایشنامه‌های پولوتسکی هرگز به اجرا درآمده باشند، امّا تئاتر روسی در ۱۷ اکتبر ۱۶۷۲ بود که پا به عرصهٔ حیات گذاشت. در این تاریخ کشیش آلمانی کلیسای لوتری در مسکو، یوهان گرگوری[۱۲۸]، به دعوت تزار آلکسیی میخایلوویچ، نمایشنامهٔ **ماجرای اخشورش**[۱۲۹] را در دهکدهٔ سلطنتی پرئوبراژنسکویو به صحنه برد. این نمایشنامه که هفت پرده داشت مبتنی بر داستانی از کتاب استر بود. به احتمال قوی خود گرگوری این نمایشنامه را در اصل به زبان آلمانی نوشته بود و بعد به روسی ترجمه شده بود. نمایشنامه ۶۴ بازیگر داشت که همگی از آلمانیهای ساکن مسکو بودند. در ژوئن ۱۶۷۳ با شروع تعلیم و تربیت بازیگران روس، که اکثراً از مهاجران روسیّهٔ سفید بودند، تئاتر روسی گامی بلند به پیش برداشت. این گروه جدید نمایشنامه‌های اقتباس‌شده از کتاب مقدّس را اجرا کردند و بعد نوبت به اجرای نمایشنامهٔ **تیمور لنگ** از کریستوفر مارلو و کمدیی دربارهٔ باکخوس و ونوس رسید. امّا زمانی که تزار آلکسییی میخایلوویچ در ۱۶۷۶ درگذشت اجراهای تئاتری متوقّف شد.

پی‌نویسها

1. *Ostromir Gospel*
2. *Paleya*
3. *Izborniki Svyatoslava*
4. *Hexaemeron*
5. John the Exarch
6. *Physiologus*
7. *Christian Topography*
8. Cosmas Indicopleustes
9. Ioannes Malalas
10. Georgius Hamartolus
11. *History of the Jewish War*
12. *Povest' o razorenii Ierusalima* (*Tale on the Destruction of Jerusalem*)
13. Flavius Josephus
14. *Romance of Alexander*
15. Pseudo-Callisthenes
16. *Digenis Akritas*
17. *Tale of Barloam and Josaphat*
18. *Tale of Akir the Most Wise*
19. *Slovo o zakone i blagodati* (*Sermon on Law and Grace*)
20. Metropolitan Ilarion
21. Luka Zhidyata
22. Monk Nestor
23. *Chtenie o zhitii i o pogublenii blazhennuyu strastoterptsu Borisa i Gleba* (*Reading on the Life and Slaying of the Blessed Passion-sufferers Boris and Gleb*)
24. *Zhitie prepodobnago ottsa nashego feodosiya igomena pecher'skago* (*Life of Our Blessed Father Feodosy, Abbot of the Monastery of the Caves*)
25. *Tale of Bygone Years*
26. *Povest' vremennykh let* (*Primary Chronicle*)
27. *Pouchenie Vladimira Monomakha* (*Instruction of Vladimir Monomakh*)
28. *Zhit'e i khozhen'e Daniila Rus'skyya zemli igumena* (*The Life and Pilgrimage of Daniil, Abbot of the Russian Land*)
29. *Slovo o polku I Goreve* (*Igor Tale*)
30. *Poslanie k presviteru Fome* (*Epistle the Priest Foma*)
31. Kliment Smolyatich
32. Kirill
33. Serapion
34. *Discourse*
35. *Supplication*
36. Daniil Zatochnik
37. *Life of Aleksandr Nevsky*
38. *Slovo o pogibeli Ruskyya zemli* (*Tale on the Ruin of the Russian Land*)
39. *Paterikon of the Monastery of the Caves*
40. *Life of the Venerable Avraamy of Smolensk*
41. Efrem
42. *Povest' o razorenii Ryazani Batyem* (*Tale in the Capture of Ryazan by Batu*)
43. *Galician-Volhynian Chronicle*
44. Kiprian
45. Grigory Tsamblack
46. Pakhomy Logofet
47. Epifany Premurdy
48. *Life of Stefan of Perm*
49. *Life of Sergius of Radonezh*
50. *Zadonshchina*
51. *Slovo o zhitii o prestavlenii velikago knyaza Dmitriya Ivanovicha* (*Discourse on the Life and Death of the Grand Prince Dmitry Ivanovich*)
52. *Letopisnaya Povest' o Mamaevom poboishche* (*Chronich Accounr of the Battle with Mamai*)
53. *Skazanie o Mamaevom poboishche* (*Tale of the Battle with Mamai*)
54. *Povest' o Ferraro-Florentiiskom sobore* (*Tale of the Council of Ferrara-Florence*)
55. Simon of Suzdal
56. *Slovo izbrano ot Svyatykh pisanii, ezhe na latynyu, i skazanie o s''stavlenii osmago sbora latyn'skago, i o izverzhenii Sideora prelestnago, i o postavlenii Rustei zemli mitropolitov; po sikh zhe pokhvala blagovernomu velikomu knyazyu Vasiliyu Vasile'vichu vseya Rusi* (*Discourse selected from the Sacred Scriptures, which is directed to the Latins, and an account of the convening of the eighth latin council, and of the deposition of perfidious Isidore, and of the installation of the metropolitans of the Russian land; and Finally a eulogy for pious Grand Prince Vasily Vasilievich of all Rus'*)
57. *Tale on the Capture of Constantinople*
58. *Nestor Iskander*
59. *Povest' a Vavilonskom tsarstve* (*Tale of Babylonian Kingdom*)
60. *Skazanie o knyazekh Vladimirskikh* (*Legend of the Princess of Vladimir*)
61. Vassian Rylo
62. *Poslanie na ugru* (*Epistle to the Ugra*)
63. Monk Filofei
64. German Voyata
65. Evtimy
66. Varlaam Khutinsky
67. Ilya-Ioann
68. Moisei
69. *Life of Savvaty and Zosima*
70. *Monk Dosifei*
71. *Skazanie o kontse Novgoroda* (*Narration on the End of Novgorod*)
72. *Povest' o belom klobuke* (*Tale on the White Cowl*)
73. Dmitry Gerasimov
74. Genady
75. *Donatio Constantini*
76. *Pskovskoe vzyatie, kako vzyat ego knyaz' velikii Vasilii Ivanovich* (*The Capture of Pskov,How Grand Prince Vasily Ivanovich Captured It*)

Skopin-Shuisky (*Tale on the Death and Funeral of Prince Mikhail Vasilievich Skopin-Shuisky*)
102. *Povest' knigi seya ot prezhnikh let* (*Tale of This Book of Former Years*)
103. Prince Ivan Mikhailovich Katyrev-Rostovsky
104. Prince Semyon Ivanovich Shakhovskoi
105. *Khronograf*
106. *Vremennik* (*Chronicle*)
107. Ivan Timofeev
108. *Povest' o zhiznii Iulianii Lazarevskoy* (*Tale on the Life of Yuliuniya Lazaresvskaya*)
109. Callistratus Druzhina-Osorin
110. *Zhitiye boyaryni Morozovoy* (*The Life of Boyarina Morozova*)
111. Avvakum
112. *Zhitie protopopa Avvakuma* (*Life of Archpriest Avvakum*)
113. *Povest' o Savve Grudtsyn* (*Tale of Savva Grudtsyn*)
114. *Povest' o Karpe Sutulove* (*Tale of Karp Sutulov*)
115. *Povest' o Frole skobeeve* (*Tale of Frol Skobeev*)
116. *Povest' o Gore i zlochastii* (*Tale on Sorrow and Misfortune*)
117. *Povest' ob Azovskom osadnom sidenii* (*Tale of the Siege of Azov*)
118. Fyoder Ivanovich Poroshin
119. *Povest' o Shemyakinom sude* (*Tale of Shemyaka's Judgement*)
120. *Povest' o Yorshe Yorshoviche* (*Tale of Ruff, Son of Ruff*)
121. *Prazdnik kabatskikh yaryzhek* (*The Feast of Drunkards*)
122. *Kalyazinskaya chelobitnaya* (*The Petition of the Monks of Kalyazin Monastery*)
123. Simeon Polotsky
124. *Komidiya o bludnem syne* (*The Comedy of Prodigal Son*)
125. *Tragediya o Navkhodonosore tsare* (*Tragedy of King Nebuchanezzar*)
126. Sylvestr Medvedev
127. Karion Istomin
128. Johann Gregory
129. *Artakserksovo deistvo* (*Action of Artaxerxes*)
77. *Slovo Pokhval'noe velikomu knyazyu Borisu Aleksandrovicha* (*Encomiastic Discourse on the Grand Prince Boris Aleksandrovich*)
78. Monk Foma
79. *Povest' o Merkurii Smolenskom* (*Tale of Merkury of Smolensk*)
80. *Povest' o Petre i Fevronii* (*Tale of Peter and Fevronia*)
81. *Journey beyond the Three Seas*
82. Afanasy Nikitin
83. Nil Sorsky
84. Vasily Ivanovich Patrikeev
85. Vassian Kosoi
86. *Slovo otvetno protivu kleveshchushchikh istinu euangel'skuyu* (*A Discourse in Response to Those Who Slander the Truth of the Gospels*)
87. *Prenie s Iosifom Volotskim* (*Dispute with Iosif Volotsky*)
88. Maksim Grek
89. Daniil
90. Makary
91. Ivan Peresvetov
92. *Tale of Sultan Mahmed*
93. Andrei Mikhailovich Korbsky
94. *Istoriya o Kazanskom tsarstve* (*History of the Kingdom of Kazan*)
95. *Stepennaya kniga* (*Book of Degrees of the Tsar's Genealogy*)
96. *Skazanie o Kievskikh bogatyryakh* (*Legend on the Kievan Heroes*)
97. *Skazanie* (*Narrative*)
98. Avraamy Palitsyn
99. *Novaya povest' preslavnom Rosiyskom tsarstve* (*New Tale of the Most Glorious Russian Tsardom*)
100. *Plach o Plenenii i o konechnom razorenii prevysokago i presvetleishogo Moskovskago gosudarstva* (*Lament on the Capture and Final Destruction of the Highest and Most Luminous Muscovite State*)
101. *Povest' o smerti i o pogrebenii knyazya Mikhaila Vasilievich*

واسیلی کیریلوویچ تردیاکوفسکی

(۱۷۰۳ـ ۱۷۶۹)

فرنک آر. سیلبایوریس
خشایار دیهیمی

تردیاکوفسکی شاعر، نمایشنامه‌نویس، مترجم، نظریّه‌پرداز اصول نظم در زبان روسی، و مقاله‌نویسی دانشمند در زمینهٔ مسائل مربوط به فلسفه، تاریخ، و زبان روسی بود. او در آستراخان در دلتای ولگا در خانوادهٔ مرد روحانی اورتودوکسی به‌دنیا آمد و آموزش اوّلیّه‌اش را از راهبان کاتولیک گرفت. در فاصلهٔ ۱۷۲۳ تا ۱۷۲۵ تردیاکوفسکی در آکادمی اسلاو-یونانی-لاتین در مسکو تحصیل کرد و بعد عازم اروپای غربی شد. در آنجا، در فاصلهٔ ۱۷۲۷ تا ۱۷۳۰، به تحصیل ریاضیّات، فلسفه، و زبانشناسی در دانشگاه پاریس، و الاهیّات در دانشگاه سوربون، پرداخت. تردیاکوفسکی در ۱۷۳۲ در آکادمی سلطنتی علوم در پطرزبورگ مترجم شد و یک سال بعد به دبیری آکادمی رسید. تردیاکوفسکی و **لامانوسوف** در ۱۷۴۵ نخستین بومیان روسی بودند که در این آکادمی، که قبلاً تحت سلطه و زیر نظر آلمانیها بود، به رتبهٔ استادی دست یافتند. اندکی بعد، تردیاکوفسکی درگیر نزاعهای ادبی و شخصی تندی با لامانوسوف، که شخصیّتی قدرتمند در آکادمی بود، و نیز **سوماروکوف** شد که او هم آریستوکرات و نمایشنامه‌نویسی مشهور بود. آکادمی پس از آن از چاپ آثار تردیاکوفسکی سر باز زد و او مجبور شد نظریّاتش را در مقدّمه‌هایی که بر ترجمه‌هایش می‌نوشت بیان کند (ترجمه‌های او همچنان انتشار می‌یافتند). عنادهای شخصی، که حتّی به مرحلهٔ تعقیب و آزار هم می‌رسید، تردیاکوفسکی را به گوشهٔ عزلتش راند. امّا او در عزلت هم همچنان لجوجانه و سرسختانه کار می‌کرد، بی‌آنکه کسی قدر کارهایش را بداند. در ۱۷۵۹ به او اجازه دادند از آکادمی بازنشسته شود و او سالهای آخر عمرش را با کتاب، فقر، و اندوه سپری کرد.

ترجمه‌های تردیاکوفسکی خلّاقانه بود، زیرا اکثر آنها یا زمینه‌ای تازه در تصنیف شعر روسی ایجاد می‌کردند یا زبان نوشتاری را متحوّل و متکامل می‌کردند، و بعضاً این هر دو کار را با هم به‌انجام می‌رساندند. بدین‌ترتیب بود که ترجمهٔ **سفر در جزیرهٔ عشق**[1]، اثر پل تالمان، در ۱۷۳۰ برای نخستین‌بار استفاده از زبان محلّی روسی را جایگزین زبان اسلاوی کلیسایی در ادبیّات غیرمذهبی کرد. در ۱۷۵۱ تردیاکوفسکی در لابه‌لای ترجمهٔ رمان **آرگنیس**[2] جان بارکلی قطعات منظوم ترجمه‌شده‌ای را گنجاند و در ۱۷۶۶ **تیلماخیدا**[3] را منتشر کرد که بازسازی ماهرانهٔ **ماجراهای تلماک**[4] فرانسوا فنلون در بحر شش‌وتدی پیچیده‌ای در زبان روسی بود که پیش از آن سابقه نداشت. الگوی او در این کار شش‌وتدیهای یونان باستان بود.

رسالهٔ فلسفی تردیاکوفسکی، تحت عنوان **تئوبتیا**[5] (۱۷۵۴)، می‌خواهد شناخت علمی را در قالب شعر جای دهد تا جلال خداوند را بیشتر بنمایاند. تردیاکوفسکی، که شاعری اصیل بود، عمدتاً به‌خاطر نحو پیچیدهٔ لاتین‌وار و گنجینهٔ لغات ناهموارش، که با گذشت زمان هرچه بیشتر آکنده از اصطلاحات زبان اسلاوی کلیسایی می‌شد، در یادها مانده است. امّا در عین‌حال او نخستین کسی بود که ژانر قصیدهٔ وزین را رسماً در شعر روسی باب کرد (۱۷۳۵) و در بوته‌زار خشک زبان شعری او گهگاه شکوفه‌هایی هم به‌چشم می‌خورد: تصویری شادمانه و وجدانگیز، سطری آهنگین، یا قطعه‌ای با شوروحدّت اصیل که حاکی از ایمان عمیق او به کارکرد تمدّن‌آفرینانهٔ ادبیّات انسانی بدان‌گونه‌ای است که تابش زرّین عهد باستان نشان داده است.

تاریخ نام تردیاکوفسکی را به خاطر رسالهٔ نظری‌اش، **شیوهٔ جدید و مختصر تصنیف شعر روسی**[6] (۱۷۳۵) که آن را در ۱۷۵۲ اصلاح و تکمیل کرد، محفوظ خواهد داشت. این رساله نخستین کوشش سیستماتیک برای جایگزین‌کردن نظم‌پردازی هجائی روسی با نظم‌پردازی هجائی-آوایی از طریق جرح و تعدیل سطور یازده و سیزده‌هجائی پیشین و به‌وجودآوردن امکان تقطیع منظّم شعر در پنج‌وتدیها و شش‌وتدیهای تروکائیک با وقفه‌هایی بود که هجای مؤکّد ایجاد می‌کرد. ادّعای تردیاکوفسکی را مبنی بر اینکه آغازگر کاملاً نوین نظم‌پردازی هجائی-آوایی روسی بوده است دستاوردهای لامانوسوف در نظر و عمل در زمینهٔ شعر باطل می‌کند؛ امّا در عین حال این مطلب همچنان صادق است که تردیاکوفسکی نخستین کسی بود که بر این نکته پای فشرد که تغییر و تناوب منظّم هجاهای مؤکّد و غیرمؤکّد جوهر هر سطر شعر روسی را مشخّص می‌کند.

پی‌نویسها

1. *Voyage à l'isle d'amour*
2. *Argenis*
3. *Tilemakhida*
4. *Les Aventures de Télèmaque*
5. *Feoptiya* (*Theoptia*)
6. *Novyi i kratkii sposob k slozheniyu rossiiskikh stikhov* (*New and Brief Method for Composing Russian Verse*)

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya Trediakovskogo. 2 vols. 1849.

Stikhotvoreniya. 1935.

Izbrannye proizvedeniya. 1963

TRANSLATIONS

"A New and Brief Method for Composing Russian Verse," 1735, and "A Method for the Composition of Russian Verse," 1752, in Rimvydas Silbajoris, *Russian Versification: The Theories of Trediakovsky, Lomonosov and Kantemir*. New York, 1968. Pp. 36-68 and 100-28.

SECONDARY LITERATURE

G. I. Bomstein, "Trediakovskii-filolog i fol'klor," *XVIII vek* 5, pp. 249-72.

Richard Burgi, *A History of the Russian Hexameter*. Hamden, Conn., 1954.

C. L. Drage, "Trochaic Metres in Early Russian Syllabo-Tonic Poetry," *SEER* 37, no. 19 (1960), pp. 361-79.

M. H. Heim, "Two Approaches to Translation: Sumarokov vs. Trediakovskij." In J. T. Baer and N. W. Ingham, eds., *Mnemozina. Studia literaria russica in honorem Vsevolod Setchkarev*. Munich, 1974. Pp. 185-92.

S. Karlinsky, "Tallement and the Beginning of Novel in Russia," *Comparative Literature* 3 (1963), pp. 226-33.

L. B. Modzalevskii, "Literaturnaya polemika Lomonosova i Trediakovskogo v 'Ezhemesyachnykh sochineniyakh'," *XVIII vek* 4, pp. 45-65.

L. V. Pumpyanskii, "Trediakovskii." In *Istoriya russkoi literatury*. Vol. 3: *Literatura XVIII veka*. Part 1. 1941. Pp. 215-63.

آنتیوخ دمیتریویچ کانتِمیر

(۱۷۴۴ـ۱۷۰۹)

آی. آر. تیتونیک
خشایار دیهیمی

کانتمیر شاعر و طنزپرداز بود. او چند زبان می‌دانست و تحصیلات عالی و فوق‌العاده داشت. کانتمیر فرزند خاندان حاکم مولداوی بود که به روسیّه پناهنده شده بودند. او نخستین نمایندهٔ مهمّ عصر روشنفکری در وطنی شد که اختیار کرده بود. کانتمیر با برنامهٔ اروپایی‌کردن روسیّه، که پطر کبیر آغاز کرده بود، همدلی کامل داشت و عضو «گارد فرهیختگان» فئوفان پراکاپوویچ* بود. او با شوروشوق از اصلاحات آموزشی و توسعهٔ فکری و روشنفکری دفاع می‌کرد. امّا مشارکت مستقیم او در حیات روسی در اوایل دههٔ ۱۷۳۰ به‌پایان آمد، زیرا در این زمان به سفارت روسیّه در انگلستان و بعد در فرانسه گماشته شد. کانتمیر دوازده‌سال آخر عمرش را کلاً در خارج سپری کرد.

بزرگترین خدمت کانتمیر به ادبیّات روسی نُه هجویّه‌ای است که سروده است. اگرچه هجویّات کانتمیر بر اساس الگوی هجویّات هوراس، و خصوصاً بوالو، سروده شده‌اند، امّا در عین‌حال خصلتی کاملاً روسی دارند و علیه سطحی‌نگری و تاریک‌اندیشی جامعهٔ روسیّه و عقب‌ماندگی این جامعه نسبت به جهان اروپایی هستند که کانتمیر، به پیشروترین اندیشه‌های آن جهان اعتقاد داشت. کانتمیر که بیشتر از همه به‌خاطر «انواع تیپهایش» ستایش شده است، در عین‌حال در خلق راوی-طنزپردازی هم که شخصیّت خاصّ و مداخله‌جویی دارد و باهوش و بذله‌گو و زیرک است موفّق بود. او همچنین موفّق شد زبان ادبیِ اسلاوی-روسی و عروض هجایی آن را انعطاف‌پذیرتر کند. نسخه‌های دستنویس هجویّه‌ها و طنزهای کانتمیر دست‌به‌دست می‌گشت؛ چاپ نخستین آنها در شکل ترجمه‌شده به زبان فرانسه در ۱۷۴۹ بود و تازه در ۱۷۶۲ بود که اصل روسی آنها برای نخستین‌بار به‌چاپ رسید.

کانتمیر همچنین آثار هوراس و ازوپ را به شعر و آثار فونتانل را به‌نثر ترجمه کرد. او یادداشتها و توضیحات زیادی هم بر آثار اصلی خودش و هم بر این ترجمه‌ها نوشته است؛ او درواقع نخستین کسی بود که در روسیّه این کار زبانشناسانه را انجام داد. یکی دیگر از کارهای کانتمیر این بود که یگانه کتاب راهنمای نظم‌پردازی هجائی را در زبان روسی نوشت؛ این کتاب از این جهت نیز حائز اهمّیّت است که نوآوریهای خود کانتمیر هم در آن گنجانده شده است.

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya, pis'ma i izbannye perevody Ed. V. Ya. Stoyunin and P. A. Efremov. 2 vols. 1867-68.

Sobranie stikhotvorenii. Ed. F. Ya. Priima and Z. I. Gershkovich. (Biblioteka poeta, bol'shaya seriya). 1956.

TRANSLATION

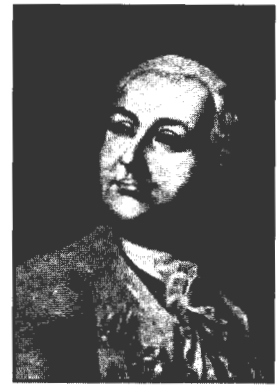
"Satire I: To My Mind." In *The Literature of Eighteenth Century Russia*. Ed. by H. B. Segel. Vol. 1. 1967.

SECONDARY LITERATURE

"Materialy yubileinogo zasedaniya, posvyashchennogo 250-letiyu so dnya rozhdeniya A. D. Kantemira." In *Problemy russkogo prosveshcheniya v literature XVIII veka*. 1961. Pp. 190-270.

F. Ya. Priima, "Antiokh Dmitrievich Kantemir. "In *Sobranie stikhotvorenii*. Ed. F. Ya. Priima and E. I. Gershkovich. (Biblioteka poèta. bol'shaya seriya. 1956. Pp. 5-52.

L. V. Pumpyanskii, "Kantemir." In *Istoriya russkoi literatury*. Vol. 3, part 1. 1941. Pp. 16-212.



میخائیلو واسیلیویچ لامانوسوف

(۱۷۶۵ـ۱۷۱۱)

فرنک آر. سیلبایوریس
خشایار دیهیمی

لامانوسوف شاخصترین دانشمند و ادیب روسی از طبقهٔ دهقانان در قرن هجدهم بود. او در حوالی شهر خولموگوری[۱]، در مجاورت دریای سفید، به‌دنیا آمد. او که در خردسالی خواندن آموخته بود تشنهٔ علم و دانش شد و به‌دنبال آن به مسکو رفت. در مسکو خود را پسر یک کشیش معرفی کرد و در ۱۷۳۱ در آکادمی زبانهای اسلاو- یونانی- لاتین نام‌نویسی کرد. با آنکه عدّه‌ای به‌تمسخر به او «بچّه‌دهاتی» می‌گفتند، در یادگیری دروس بسرعت پیشرفت کرد و در ۱۷۳۶ در آکادمی سلطنتی علوم پطرزبورگ پذیرفته شد و در همان سال در زمرهٔ معدودی از جوانان بااستعداد روس قرار گرفت که آکادمی آنها را برای تحصیل در دو رشتهٔ معدن و شیمی به ماربورگِ آلمان اعزام کرد تا در فنونی کسب مهارت کنند که در آن برههٔ زمانی برای آکادمی بیشتر از پیشبرد و پیشرفت ادبیّات روسی اهمیّت داشت.

در دورهٔ دانشجویی، علایق لامانوسوف بسی عامّتر از صرفاً کسب علم و دانش بود و مطالعهٔ آثار نویسندگان کلاسیک یونان و روم، شعر معاصر آلمان، و پژوهش ادبی را هم دربرمی‌گرفت. البتّه او نیز مانند دیگر دانشجویان از زن و شراب و موسیقی غافل نبود. این سه دلمشغولی اخیر برای او، هم در ارتباط با استادان آلمانی‌اش و هم در ارتباط با آکادمی پطرزبورگ، مشکلاتی به‌بار آورد. لامانوسوف در ۱۷۴۰ به فرایبورگ رفت تا زیر نظر پروفسور هنکل[۲] تحصیل کند، امّا دیری نگذشت که تحصیل را رها کرد، یک سالی را به گشت‌وگذار و پرسه‌زنی در اروپا پرداخت، ازدواج کرد، و به قولی مدّتی کوتاه هم به‌خدمت در ارتش پروس درآمد؛ البتّه گریز از این خدمت و بازگشتن به روسیّه در ۱۷۴۱ مایهٔ خوشحالی‌اش شد.

در ۱۷۴۲ لامانوسوف استادیار آکادمی شد و کارش عمدتاً ترجمه بود. از همان‌جا بود که بتدریج دستاوردهای علمی و رتبه و مقامش فزونی گرفت: در ۱۷۴۵ استاد شیمی آکادمی شد، در ۱۷۴۸ یک آزمایشگاه شیمی به‌راه انداخت، در ۱۷۵۵ در تأسیس دانشگاه مسکو (که اینک نام لامانوسوف زینت‌بخش سردر آن است) مشارکت جُست، و در ۱۷۵۷ به ریاست آکادمی رسید. در بیشتر این اقدامات یار و پشتیبان او ایوان شووالف[۳]، فرد مورد علاقهٔ امپراتریس یلیزاویتا پتروونا، بود که هم قدرت و ثروت داشت و هم دوستدار علم و هنر بود. لامانوسوف که اراده‌ای قوی داشت و دمدمی‌مزاج و بلندپرواز بود دشمنان سرشناسی برای خودش تراشیده بود: عدّه‌ای از آنها در آکادمی و از دانشگاهیان روس و علی‌الخصوص آلمانی بودند که مدام با آنها بر سر مسائلی چون روش تحقیق و سیاستگذاریهای داخلی دانشگاه مجادله می‌کرد و عدّه‌ای هم از ادیبان بودند که شاخصترینشان **سوماروکوف** و **تردیاکوفسکی** بودند. پس از مرگ یلیزاویتا پتروونا و دورهٔ کوتاه زمامداری پطر سوّم، کاترین دوّم به سلطنت رسید؛ او ظاهراً دیگر با توجّه به سلامتی و بخت رو به افول لامانوسوف، که در سراشیب مرگ قرار گرفته بود، اعتنایی به او نداشت. لامانوسوف سرانجام در ۱۷۶۵ تسلیم مرگ شد.

لامانوسوف دلبستگی عمیقی به موضوعاتِ متنوّعی داشت که امروزه آنها را در رشته‌های هنر، علوم انسانی، و علوم اجتماعی جای می‌دهند. او در بیست‌ودوسالگی، در ۱۷۳۳، پیش‌نویس کتابی درسی را دربارهٔ فنّ سخنوری آماده کرد که بعدها در نوشتن کتاب مفصّل «راهنمای فشردهٔ فنّ بدیع»[۴] (۱۷۴۸) از آن استفاده کرد. درواقع، «راهنمای فنّ بدیع» نیز تفسیری دربارهٔ سبک‌شناسی بود. این موضوع از این جهت مورد علاقهٔ لامانوسوف بود که به بررسی ساختمان و کاربردهای زبان روسی می‌پرداخت. او تحقیق جامعی را در دستورزبان روسی در ۱۷۵۷ به‌نگارش درآورد و تحقیق فشرده امّا بسیار مهمّ دیگری را به‌نام «در آگاهی بر استفاده از کتابهای کلیسایی»[۵] مقدّمهٔ مجموعه‌آثارِ سال ۱۷۵۷ خود قرار داد. در این مقدّمه، لامانوسوف این حکم را پیش می‌نهد که زبان کتابهای کلیسایی، یعنی اسلاوی کلیسایی، اساساً لهجهٔ اسلاوی جنوبی است که عناصری از روسی هم در طول سالیان به‌مرور در آن وارد شده‌اند؛ این زبان از نظر او بُعد فکری و معنوی تمدّن را در اختیار مردم روسیّه قرار داده است، زیرا خودِ این زبان دستاوردهای تمدّن یونان باستان را در خود جذب کرده است.

بنابراین، ادبیّات روسیّه اکنون می‌تواند از دو گویش مرتبط به هم امّا مستقلّ از یکدیگر استفاده کند: زبان اسلاوی کلیسایی و زبان بومی روسیّه. این دو زبان باید بر اساس هنجارهای سبکی برای زبان ادبی روسی، و نیز بر اساس هنجارهای تمایزدهندهٔ ژانرهای ادبی، از سه طریق به‌هم ربط داده شوند: «سبک فاخر»، «سبک میانه»، و «سبک نازل». «سبک فاخر» حاوی تعداد زیادی واژه‌های اسلاوی کلیسایی خواهد بود که تحصیلکردگان روس آنها را می‌فهمند، امّا عموماً به‌کار نمی‌برند. این سبک شایستهٔ اشعار حماسی و قصاید یا خطابه‌های عمومی و رسمی است. در «سبک میانه» واژه‌های بومی با واژگان روسی‌شدهٔ اسلاوی کلیسایی تلفیق می‌شوند تا زبانی مناسب و شایستهٔ تئاتر، رقعه‌ها، شعر کوتاه شبانی، هزل، و مانند اینها به‌وجود آید. دست‌آخر، نوبت به «سبک نازل» می‌رسد: در این سبک عمدتاً واژه‌هایی به‌کار می‌روند که صرفاً در زبان روسی وجود دارند. این زبان مناسب نوشتن کمدی، لطیفه‌های طنزآمیز، و نظایر آن است. احکام لامانوسوف دربارهٔ سبکهای ادبی مشروعیّت یافت، معیار قرار گرفت، و عملاً هم تحوّلی که در سبکهای ادبی به‌وجود آمد تا حدودی به‌دنبال همین آرا بود.

قواعد نظم‌پردازی، که ارتباط نزدیکی با سبک‌شناسی دارد، از همان سالهای اوّلیّهٔ دورهٔ دانشجویی لامانوسوف در آلمان توجّه او را به‌خود جلب کرد، یعنی در ۱۷۳۹ که رسالهٔ «روشی نوین و فشرده در سرودن شعر روسی»[۶] (۱۷۳۵) تردیاکوفسکی را مطالعه می‌کرد. لامانوسوف در عین اینکه این اصل اساسی را قبول داشت که شعر روسی را باید بر اساس وزن و ارکان سنجید نه شمارش هجاها، ولی با این نظر تردیاکوفسکی مخالف بود که در شعر روسی مصراعی مناسب است که یازده‌هجایی یا سیزده‌هجایی باشد، به وزن تروکائیک تقطیع بشود، در هجای هفتم وقفهٔ اجباری داشته باشد، و در آن جابه‌جایی قافیه‌های مذکّر با هم امکانپذیر نباشد. در مقابل، پیشنهادِ لامانوسوف این بود که باید اصلاح در قواعد نظم‌پردازی را به کمال منطقی آن رساند، هم وزنهای دوهجایی و هم وزنهای سه‌هجایی را پذیرفت، مصراعها را بر اساس تعداد رکنهای آنها سنجید، و تلفیقِ قافیه‌های متنوّع مذکّر و مؤنّث و داکتیل، یعنی ترکیب رکنهای مختلف شعری در یک مصراع، را مجاز دانست. لامانوسوف وزن تروکائیک را که مورد پسندِ تردیاکوفسکی بود نمی‌پسندید و در مقابل وزن یامبیک را مناسبترین وزن شعری برای اشعار روسی می‌دانست. نظام عروضیِ لامانوسوف تا به‌امروز دست‌نخورده و ثابت مانده است، به‌نحوی که اکثر اشعار روسی حتّی امروزه به‌همین شیوهٔ هجایی-لحنی سروده می‌شوند.

لامانوسوف در رسالهٔ «دربارهٔ حفظ و ازدیاد ملّت روسیّه»[۷] (۱۷۶۱) دلبستگی فلسفی خود را به آیندهٔ روسیّه می‌نمایاند و در جدلهایش در زمینهٔ تاریخ نیز دلبستگی ملّی خود را به سربلندی و عزّت کشور ابراز می‌کند. در این جدلها او با این فرضیّهٔ تاریخی که این مردم اسکاندیناوی بودند که روسیّه را به‌وجود آوردند مخالفت می‌ورزد و در مقابل می‌گوید اسلاوها خودْ خالق این کشور بوده‌اند. در میان دیگر نوشته‌های لامانوسوف حتّی به اندیشه‌هایی برمی‌خوریم که می‌توانند موضوعات مناسبی برای نقّاشیهایی تاریخی باشند که فصولی درخشان از تاریخ روسیّه را نشان دهند.

امروزه دستاوردهای لامانوسوف در علوم دقیقه آنقدر بارز و برجسته نیست که در عرصهٔ علم در قرن هجدهم بتوان برای او جایگاه شایسته‌ای قائل شد. او نه کشفی به‌ثبت رسانده است و نه نظریّهٔ بنیادی جدیدی ارائه کرده است. لامانوسوف دغدغه‌هایش را عمدتاً به‌صورت مقاله‌های ارزشمند یا به‌شکل مقاله‌های عموماً توصیفی نوشته و عرضه کرده است. یکی از مقاله‌های بکر او حاوی این گمانهٔ جالب بر اساس مشاهدات اخترشناسانه‌اش در ۱۷۶۱ است که جوّ متراکمی اطراف سیّارهٔ زهره را پوشانده است. لامانوسوف همچنین دربارهٔ رابطهٔ بین وزن و جرم اجسام فیزیکی و مسائل متعدّد دیگری در علم شیمی دست به‌تحقیق زده بود. اکتشاف و استخراج منابع طبیعی روسیّه، بخصوص در سیبری، از دغدغه‌های دیگر لامانوسوف بود. او تلاش زیادی کرد تا سفرهای تحقیقاتی بیشتری برای مسّاحی و نقشه‌برداری انجام گیرد. عدّه‌ای لامانوسوفِ دانشمند را با بنجامین فرنکلین امریکایی مقایسه کرده‌اند. لامانوسوف و فرنکلین، هم از نظر علایق علمی و آزمایشگاهی و هم از نظر طرز فکر فلسفی که مؤیّد نگاهی منطقی و سنجیده به زندگی بود، به‌هم شباهت دارند. فعّالیّتهای آموزشی آنها برای بالابردن سطح آگاهی مردم وجه اشتراک دیگر این دو دانشمند است؛ امّا این وجوه اشتراک به همینجا ختم می‌شود. لامانوسوف توانست بُعد شاعرانهٔ عظیمی هم به جهان‌بینی علمی خود بدهد؛ درواقع او توانست در تمام کارهایش به‌معنایی کلّی شاعر باشد. به نظر می‌رسد که انگیزهٔ اصلی خلّاقیّت در آثار و فعّالیّتهای لامانوسوف از نوعی حسّ قوی و ماندگار حیرت و اعجاب سرچشمه می‌گرفت، حیرت و اعجاب از گستردگی و پیچیدگیِ عالم و عظمت و اسرار آن که خود را در تعداد بیشمار و شگفت‌آور ستارگان، و زیباییهای متنوّع و پنهانِ جهانِ میکروسکوپی، جلوه‌گر می‌کرد.

این احساس حیرت و اعجاب و بهت و عظمت به‌یقین در آثار ادبی لامانوسوف حضور دارد و خود را به‌نحوی درخشان در منظومهٔ «تأمّل شامگاهی در عظمت خداوند»[۸] (۱۷۴۳) به‌نمایش می‌گذارد. لامانوسوف این منظومه را به‌مناسبت پدیدارشدن شفق شمالی سروده بود. او در این شعر، کمال استفاده را از صنعت تضادّ می‌بَرَد تا شگفتی‌اش را از اسرار طبیعت که در آسمان تیرهٔ شب پرتو انداخته

است ابراز کند و اینچنین می‌گوید: مانند دانهٔ شن در کنار دریا، مثل پَر در کنار آتش، و مثل خس و خاشاک در باد، شاعر خودش را به‌دست عالم بیکران و اسرارآمیز می‌سپرد. آنگاه شاعر می‌پرسد: ما که نمی‌توانیم از عهدهٔ توضیح همین یک پدیدهٔ شفق شمالی برآییم، پس خردمندانمان دربارهٔ عظمت خداوند چه باید بگویند؟

لامانوسوف «رسالهٔ دربارهٔ سودمندی شیشه»[9] را در ۱۷۵۲ برای شووالف فرستاد. این رساله، مطابق با تعاریف لامانوسوف، به سبک «میانه» تعلّق دارد، ولی همان روح اعجاب و تحسین ناشی از مشاهدهٔ پدیده‌های طبیعی بر آن حاکم است. او در همین رساله به ستایش موارد استفادهٔ شیشه، که حاصل پیشرفت تمدّن است، می‌پردازد. «رسالهٔ شیشه» در اصل در حکم نوشته‌ای استدلالی است که لامانوسوف آن را با این هدف نوشته بود که خواننده را مُجاب کند که شیشه ارزش و اهمّیّتی کمتر از مواد معدنی و طلا ندارد. به‌همین خاطر، او حتّی برای شیشه نوعی نَسب‌شناسی اسطوره‌ای قائل می‌شود: شیشه از آمیزش یکبارهٔ آتش و خاک و به‌شکل فوران عظیم آتشفشان به‌وجود آمد. این استدلال سپس از بحثی واقع‌بینانه دربارهٔ خواصّ شیشه و موارد استفادهٔ آن به تفسیری اجتماعی و این مطلب کشیده می‌شود که چگونه شیشه می‌تواند به غرور و نخوت ما پروبال بدهد. در همینجا، پای تفسیری سیاسی دربارهٔ استثمار بیشرمانهٔ سرخپوستان امریکا به‌میان می‌آید؛ طبق این تفسیر، امریکاییها به سرخپوستان مهره‌های شیشه‌ای بی‌ارزش می‌دادند و در عوض از آنها طلا و زمین می‌گرفتند. لامانوسوف، ضمن آنکه برای شیشه ارزش قائل می‌شود و آن را مادّه‌ای می‌داند که از آن برای مشاهدهٔ شگفتیهای ستارگان عدسی تلسکوپ می‌سازند، فرصت را غنیمت می‌شمرد و تاریک‌اندیشان خشک‌مغز کلیسا را به‌باد انتقاد می‌گیرد، زیرا آنها مانع از نشر کشفیّات کوپرنیک می‌شدند. او در اینجا جانب احتیاط را از دست نمی‌دهد و فقط به شخصیّتهای مذهبی غرب ـ از جمله قدّیس آوگوستینوس ـ می‌تازد. لامانوسوف موارد استفادهٔ متنوّع از شیشه را شرح می‌دهد و در هر مورد، هم حسّ طنز و شوخی را و هم احساس نوع شگفتیِ ناب را در مورد پیچیدگیهای اعجاب‌آور طبیعت و ذهن انسانی به خواننده انتقال می‌دهد.

برای لامانوسوف استفاده از زبان پرتکلّف و فاخر مدح در قصاید رسمی در حکم نوعی تمهیدِ شعریِ هنرمندانه و ارزشمند بود. او این قصاید را در مناسبتهای مختلفِ ملّی می‌سرود و در آنها به تجلیل از فتوحات نظامی، زادْروز یا یادْروز خاندانِ سلطنتی، تاجگذاریها، مراسم ازدواج و تولّد آنها، و مسائلی از این دست می‌پرداخت. شاید در مواردی موضوعِ مدح و ستایش در قصاید لامانوسوف در حدّ شگفتیها و عجایب آسمان نبودند؛ درواقع اشخاصِ موضوعِ مدح و ستایش حتّی پادشاهانِ بزرگ عالم هم نبودند، امّا لامانوسوف آنها را فرصتهای مناسبی برای کاربرد سبک عالی و پرشور شعر خودش تلقّی می‌کرد. لامانوسوف وقتی می‌دید که واقعیّت در حدّ تخیّل شاعرانه نیست، آن را به تصویر بدل می‌کرد ـ دنیای ایدئالی از شکوه کلامی که در آن پادشاهانِ مورد مدح می‌توانستند شوکت خود و قلمروشان را بازشناسند. امّا، به‌هر صورت، امپراتوری و ملّت روسیّه بسرعت تبدیل به موضوع اصلی و دستمایهٔ حقیقی در قصاید لامانوسوف شدند، زیرا ملّت و عظمت و آیندهٔ درخشان آن سرچشمهٔ حقیقی الهام او بود. تنها تزار روس که لامانوسوف حقیقتاً ستایشش می‌کرد پطر اوّل بود. پطر همانقدر در امور اجرایی مملکت وسعت نظر داشت که لامانوسوف در حوزهٔ زبان صاحب دید باز بود. او هم مانند لامانوسوف همّتی بلند و عزمی جزم داشت. ستایش لامانوسوف از پادشاهان کم‌اهمّیّت‌تری که جانشین پطر شدند درواقع برای ترغیب آنان به پیروی از الگوی پطر بود. «پطر کبیر»[10] تنها شعر حماسی ناتمامِ لامانوسوف است. این حماسه از لحاظ ستودن فتوحات و دلاوریهای تزار، بخصوص در جنگهایی که با سوئد کرده بود، شعری پرشور و اغراق‌آمیز به‌شمار می‌آید. این منظومهٔ حماسی به‌تقلید از حماسه‌های پهلوانیِ کلاسیک و در ابعاد عظیم سروده شده است، با این تفاوت که لامانوسوف در آن یامبیکهای شش‌رکنی را جایگزین بحر هشت وتدیِ اشعار یونانی و لاتینی کرده است ـ برخلاف او، تردیاکوفسکی کوشش زیادی کرده بود تا بتواند بحرهای هشت‌وتدی در اشعار یونانی و لاتینی را بی‌کم‌وکاست در تیلماخیدا[11]ی خود تقلید کند.

موضوعات مذهبی نیز در اشعار لامانوسوف جایگاه مهمّی داشتند. لامانوسوف با توجّه به انتظاری که زمانه‌اش از او داشت مزامیر تورات را بازنویسی کرد، آنها را به شعر درآورد، و در برگردان برخی مزامیر، مثل مزمور ۱۴۳، رقیبانی چون سوماروکوف و تردیاکوفسکی داشت. بخشی از اختلاف بر سر این بود که آیا مصراعهای یامبیک نسبت به وتدهای تروکائیک خوش‌طنین‌تر هستند یا نه و از این رو بیشتر از تروکائیکهای مرجّح تردیاکوفسکی با شعر والا جور درمی‌آیند یا نه. شعرِ «تأمّل شامگاهی در عظمت خداوند» و شعرِ «تأمّل بامدادی»[12] دو نمونهٔ عالی از شعر اصیل و مذهبی لامانوسوف هستند که هر دو در وزن و قالبی واحد سروده شده‌اند.

از نویسنده‌ای در سطح لامانوسوف، آن هم با آن مقامش در آکادمی، انتظار می‌رفت که نمایشنامه‌های اصیل روسی هم برای تئاتر روبه‌رشد کشور بنویسد. از این‌رو، در ۱۷۵۰ وقتی امپراتریس یلیزاویتا پتروونا دستور داد که لامانوسوف و تردیاکوفسکی هرکدام

یک تراژدی بنویسد، لامانوسوف تقریباً بسرعت نمایشنامهٔ پنج‌پرده‌ای خود را با نام «تامیرا و سلیم»[13] ارائه کرد. «تامیرا و سلیم» به موضوع معیار در تراژدی کلاسیک، یعنی مشکلات ناشی از تضادّهای بین عشق و وظیفه می‌پرداخت. این موضوع در بستر جنگ کولیکووو[14] پرورانده شده بود که در آن نیروهای روس در ۱۳۸۰ شکست سنگینی به مامائی[15]، شاهزادهٔ تاتار، وارد کرده بودند. نمایش «تامیرا و سلیم» مدّت کوتاهی بعد از نوشتن به‌اجرا درآمد و از آن بخوبی استقبال شد، هرچند این نمایشنامه به پای آثار و دستاوردهای لامانوسوف در قصیده و شعر حماسی نمی‌رسد. نمایشنامهٔ دوّم او **دموفونت**[16] (۱۷۵۲) بود که با موفّقیّت کمتری روبه‌رو شد.

لامانوسوف، مانند اکثر نویسندگانِ دورهٔ کلاسیک روسیّه، کاملاً این آمادگی را داشت که در هجوها و نقیضه‌ها دست از سبک عالیِ «فاخر» بردارد و به استهزا یا دست‌کم شوخی و طنز رو بیاورد. او در این هجوها و نقیضه‌ها از مفاسد اجتماع سخت انتقاد می‌کرد، عیوب شخصیّتیِ موهوم یا واقعی دشمنانش را آشکار می‌کرد، یا از ناشایستگی این افراد در مقام دانشمندِ و هنرمند سخن می‌راند. شاخصترین اثر لامانوسوف در سبک «نازل» «سرودی برای ریش»[17] است. او این قطعه را حدوداً در ۱۷۵۶ موقعی سرود که بر سر دیدگاههای علمی کوپرنیکی خود درگیر مبارزه با مقامات و اولیاء کلیسا بود. این سروده، قصیده‌ای مدحی و سخریّه‌آمیز در مورد «مویی است که همگان به آن احترام می‌گذارند» (خصوصاً پدران روحانی نازکْ‌طبع کلیسا)، هرچند این مو، کاملاً نامنصفانه، از افتخار غسل تعمید به‌هنگام زادن کودک محروم می‌شود ـ افتخاری که نصیب دیگر اعضای بسیار اسفل کودک می‌شود.

با هر معیاری که بسنجیم، لامانوسوف در عرصهٔ علم و ادبیّات روسیّه در قرن هجدهم چهره‌ای شاخص و سرشناس به‌حساب می‌آید. دلگرم‌کننده‌ترین چیزی که از او برای نسلهای بعدی روسها بر جای ماند این بود که او از طبقات پایین اجتماع بود: لامانوسوف که پسر یک دهقان بود با بزرگان و فاضلان و شاعران، آزادانه و مغرورانه، معاشرت می‌کرد و توانست ردّ و اثر خودش را در تاریخ روسیّه بر جای بگذارد.

پی‌نویسها

1. Kholmogory
2. Henckle
3. Ivan Shuvalov
4. "Kratkoe rukovodstvok k krasnorechiyu" ("Short Guide to Rhetoric")
5. "Predislovie o pol'ze knig tserkovnykh v rossiiskom yazyke" ("Foreword on the Utility of Ecclesiastical Books")
6. "The New and Brief Method for Composing Russian Verse"
7. "O sokhranenii i razmnozhenii rosiiskogo naroda" ("On the Preservation and Increase of the Russian Nation")
8. "Vechernee razmyshlenie o bozh'em velichestve" ("Evening Meditation Upon the Greatness of God")
9. "Epistle on the Usefulness of Glass"
10. "Peter the Great"
11. *Tilemakhida*
12. "Morning Meditation"
13. "Tamira and Selim"
14. Kulikovo
15. Mamai
16. *Demofont*
17. "Hymn to the Beard"

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya. (Biblioteka poeta.) 1965.

Sochineniya. 1961.

Polnoe sobranie sochinenii. 1952.

Izbrannye filosofskie proizvedeniya. 1950.

Sochineniya M. V. Lomonosova. Ed. with explanatory notes by M. Sukhomlinov. 4 vols. 1891-98.

TRANSLATIONS

Lewanski, p. 297.

SECONDARY LITERATURE

P. N. Berkov, "Problema literaturnogo napravleniya Lomonosova," *XVIII* vek, no. 5, 1962, pp. 5-33.

———, *Lomonosov i literaturnaya polemika ego vremeni, 1750-1765.* 1936.

W. E. Brown, *A History of 18th Century Russian Literature.* 1980. Chap. 5, pp. 74-110.

S. Chernov, "Literaturnoe nasledstvo M. V. Lomonosova," *Literaturnoe nasledstvo*, no. 9-10 (1933), pp. 327-39.

A. I. Dudenkova, "O postroenii obraza v lirike Lomonosova," *XVIII vek*, no. 5, 1962, pp. 70-79.

A. I. Efimov, *M. V. Lomonosov i russkii yazyk.* 1961.

W. C. Huntington, "Michael Lomonosov and Benjamin Franklin: Two Self-Made Men of the Eighteenth Century," *RusR* 18 (1959), pp. 295-306.

B. B. Kudryatsev, *The Life and Work of Mikhail Vasilyevich Lomonosov.* Moscow, 1954.

E. Kulyabko, *M. V. Lomonosov i uchebnaya deyatel'nost' Petersburgskoi Akademii Nauk.* 1962.

A. Kunik, ed., *Sbornik materialov dlya istorii Imperatskoi Akademii Nauk v XVIII veke.* Vol. 1. 1856.

literatury. Vol. 3: *Literatura XVIII veka*. Pt. 1. 1941. Pp. 264-348.

P. Pekarskii, *Istoriya Imperatorskoi Akademii Nauk v Peterburge*. Vol. 2. 1873.

I. Serman, *Poeticheskii stil' Lomonosova*. 1966.

_____, "Poeziya Lomonosova v 1740-e gody," *XVIII vek*, no. 5, 1962, pp. 33-70.

G. Vasetsky, *Lomonosov's Philosophy*. Moscow, 1968.

V. P. Vomperskii, *Stilisticheskoe uchenie M. V. Lomonosova i teoriya trekh stilei*. 1970.

A. Zapadov, *Otets russkoi poezii: O tvorchestve Lomonosova*. 1961.

M. D. Kurmacheva, *Petersburgskaya akademiya nauk i M. V. Lomonosov*. 1975.

B. G. Kuznetsov, *Tvorcheskii put' Lomonosova*. 1956. *Letopis' zhizni i tvorchestva M. V. Lomonosova*.

A. V. Topchiev, ed. 1961. *Literaturnoe tvorchestvo M. V. Lomonosova: issledovaniya i materialy*.

P. N. Berkov and I. Z. Serman, eds. 1962. A. Martel, *Michel Lomonosov et la langue littéraire russe*. Paris, 1933.

B. N. Menshutkin, *Russia's Lomonosov: Chemist, Courtier, Physicist, Poet*. 1952.

D. K. Motol'skaya, "Lomonosov." In *Istoriya russkoi*

آلکساندر پتروویچ سوماروکوف

(۱۷۷۷-۱۷۱۸)

هرولد بی. سیجل
مژده دقیقی

سوماروکوف شاعر، نمایشنامه‌نویس، روزنامه‌نگار و منتقد بود. سوماروکوف بسیار خلّاق و تأثیرگذار بود و اوّلین نویسندهٔ حقیقتاً مدرن در تاریخ ادبیّات روس محسوب می‌شود. او فرزند یکی از خانواده‌های قدیمی مسکو بود و فعّالیّت ادبی‌اش طیّ برنامهٔ آموزشی اروپاییِ مُدرنِ آموزشگاهِ نظام شکل گرفت که در ۱۷۳۲ برای فرزندان نجبا و اشراف تأسیس شده بود. سوماروکوف در این آموزشگاه به تحصیل ادبیّات و زبانهای خارجیِ مدرن، و مهمّتر از همه فرانسه، پرداخت و شاهد اجرای نمایشهایی بر صحنهٔ این آموزشگاه بود. کار ادبی سوماروکوف با دو قصیده آغاز شد که در ۱۷۴۰ منتشر کرد، یعنی در همان سالی که اقامتش در آموزشگاه نظام به پایان رسید. سوماروکوف خود را نخستین نویسندهٔ غیرمذهبی روس می‌دانست که از سنّت اسلاویِ کهن آزاد شده است. او دلبستگی عمیقی به کلاسیسیسم متعالی فرانسویِ حاکم در آن زمان داشت و معتقد بود که وظیفهٔ او بنیان‌گذاشتنِ فرهنگ ادبی روسیِ جدیدی است که مدرن و همسو با فرهنگ اروپایی باشد. او برای رسیدن به این هدف به معرّفی تقریباً همهٔ ژانرهای رایج در شعر و نمایش اروپایی پرداخت و بر مبنای **هنر شاعری**[۱] بوالو برنامه‌ای ادبی برای زبان و شعر روسی تهیّه کرد و آن را به‌صورت دو رقعهٔ منظوم که در ۱۷۴۷ به‌نگارش درآورده بود ارائه کرد. سوماروکوف قصیده‌های دولتی یا رسمی، قصیده‌های روحانی (برای مثال، «درباب بیهودگی انسان»[۲]، و «قصیده‌ای در باب بیهودگی جهان»[۳])، و قصیده‌هایی نیز به سیاق آناکرئون، هوراس، و ساپفو سرود. او همچنین صاحب شعرهای شبانی، شعر روستایی، مرثیه، غزل، ترانهٔ عاشقانه، روندو، استانس، مادریگال، طنز، ترانه (اغلب با مضمون عاشقانه)، تعداد زیادی حکایت اخلاقی، قصّهٔ عامیانه، هجویّه، و آواز جمعی است (از معروفترین هجویّه‌های او «دربارهٔ اشرافیّت»[۴] است که سوماروکوف در آن اشرافیّت حقیقی را براساس معیار خدمت به کشور می‌سنجد؛ از جمله آوازهای جمعی او نیز آواز جمعیِ هجوآمیزِ «همسرایی برای دنیایی نامعقول»[۵] و «دوّمین همسرایی برای دنیایی نامعقول»[۶] است.) سوماروکوف، جدا از طبع‌آزمایی در ژانرهای شعریِ مختلف، نقش عمده‌ای در تحوّل زبان ادبی روسی و نظم‌پردازی روسی داشت. او به‌دلیل تحصیلات مدرنِ اروپاییِ خود به زبان اسلاوی کلیسایی و سنّت ادبی به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگریست و در مقابل بر غنای زبان رایج میان مردم فرهیختهٔ پایتخت می‌افزود. از این نظر، تأثیر سوماروکوف بر شکلگیری زبان ادبیِ روسیِ مُدرن از تمام همعصرانش بیشتر بود. سوماروکوف در زمینهٔ عروض، برخلاف **تردیاکوفسکی**، یامب را به تروکی ترجیح می‌داد و نحو و بیانی طبیعی‌تر را به‌کار می‌گرفت. بسیاری از نقیضه‌های منظوم سوماروکوف حاکی از آن است که او تا چه حدّ خود را به‌عنوان شاعر و نوآورِ ادبی در مقایسه با همعصرانش مدرن محسوب می‌کرد. در این نقیضه‌های منظوم، او از یک سو نحوِ دست‌وپاگیرِ تردیاکوفسکی و علاقهٔ او را به تروکی به‌تمسخر می‌گیرد و از سوی دیگر تصویرپردازی پیچیدهٔ **لامانوسوف** را، که به‌نظرش زننده و غریب می‌آمد، استهزا می‌کند. سوماروکوف شاعری مهمّ و تأثیرگذار است، دیدگاه و زیبایی‌شناسی کلاسیسیسم در آثار او مشهود است، و در عین حال به سانتیمانتالیسم و حسّاسیّتهای تازهٔ آن نیز توجّه دارد؛ امّا به‌هر صورت شهرت او بیشتر در مقام نمایشنامه‌نویس است. او نخستین نویسندهٔ مدرن، هم در عرصهٔ کمدی و هم در عرصهٔ تراژدی، در تاریخ نمایشنامه‌نویسی روسیّه بود. دوازده نمایشنامهٔ کمدی سوماروکوف، که تقلیدهایی تصنّعی از آثار مولیر و جانشینان مولیر در قرن هجدهم بودند، فقط از نظر تاریخی حائز اهمّیّت هستند. از جملهٔ آنهاست **ترسوتینیوس**[۷] (۱۷۵۰)، هجویّه‌ای دربارهٔ تردیاکوفسکی، **دعوا بر سر هیچ‌وپوچ**[۸] (۱۷۵۰)، **رباخوار**[۹] (۱۷۶۸)، هجویّه‌ای دربارهٔ پدرزنش بوتورلین[۱۰]، **نگهبان**[۱۱] (۱۷۶۵) و **نارتسیس**[۱۲] (۱۷۵۰)، هجویّه‌ای دربارهٔ شووالوف[۱۳]. تراژدیهای سوماروکوف به‌مراتب جالبترند. او برروی‌هم نُه تراژدی نوشت: **خاریف**[۱۴] (۱۷۴۷)، **هملت**[۱۵] (۱۷۴۷)، **سیناو و تروور**[۱۶] (۱۷۵۰)، **آرتیستونا**[۱۷] (۱۷۵۱)، **سمیرا**[۱۸] (۱۷۵۲)، **دیمیزا**[۱۹] (۱۷۵۶؛ بعدها عنوان آن به **یراسلاف و دیمیزا**[۲۰] تبدیل شد)، **ویشسلاف**[۲۱] (۱۷۷۰)، **دیمیتریِ کاذب**[۲۲] (۱۷۷۱)، و

مستیسلاف[۲۳] (۱۷۷۴). هر چند دیدگاههای سیاسی سوماروکوف به‌طور کلّی محافظه‌کارانه بود، با امتیازات اشرافیّت موروثی مخالفت می‌ورزید و در بحث‌انگیزترین نمایش خود، **دیمیتریِ کاذب**، تا آنجا پیش رفت که اظهار داشت خوب‌حکومت‌کردن حتّی می‌تواند به تصاحب غیرقانونی تاج و تخت مشروعیّت ببخشد. **دیمیتری کاذب** بیش از سایر تراژدیهای او انگیزه‌ای برای پیدایش نمایش تراژدی سیاسی روسی در دو دههٔ آخر قرن هجدهم شد که بهترین نمونه‌های آن **سورِنا و زامیر**[۲۴] اثر نیکولِف* و **وادیم اهل نووگورود**[۲۵] اثر کنیژنین* بودند. سوماروکوف چندین منصب مهمّ دولتی هم داشت. اندکی بعد از ترک آموزشگاه نظام، به مقام آجودانیِ معاون دیوان عالی کشور، کنت گالوفکین[۲۶]، منصوب شد. بعدها آجودانِ کنت رازوموفسکی[۲۷] شد که مورد توجّه امپراتریس یلیزاویتا پتروونا بود. در ۱۷۵۶ به پاس خدماتش در راه تحوّل تئاتر در روسیّه او را به عنوان کارگردان تئاتر نوبنیادِ سلطنتی روس منصوب کردند؛ ولی به دلیل ناسازگاری همیشگی‌اش با مردم، کار او به سیاست و منازعات حقیر آلوده شد و در ۱۷۶۱ ناگزیر استعفا کرد.

پی‌نویسها

1. *Art poétique*
2. "Na suetu cheloveka" ("On the Vanity of Man")
3. "Oda na suetu mira" ("Ode on the Vanity of the World")
4. "O blagorodstve" ("On Nobility")
5. "Khor ko prevratnomu svetu" ("Chorus to a Perverse World")
6. "Drugii khor ko prevratnomu svetu" ("Second Chorus to a Perverse World")
7. *Tresotinius*
8. *Pustaya ssora* (*An Empty Quarrel*)
9. *Likhoimets* (*The Usurer*)
10. A. I. Buturlin
11. *Opekun* (*The Guardian*)
12. *Narcisiss*
13. I. I. Shuvalov
14. *Khorev*
15. *Hamlet*
16. *Sinav and Truvor*
17. *Artistona*
18. *Semira*
19. *Dimiza*
20. *Yaroslav and Dimiza*
21. *Vysheslav*
22. *Dimitry the Pretender*
23. *Mstislav*
24. *Sorena and Zamir*
25. *Vadim of Novgorod*
26. M. G. Golovkin
27. A. G. Razumovsky

Selected Bibliography

William Edward Brown, *A History of 18th Century Russian Literature*. 1980.

Harold B. Segel, *The Literature of Eighteenth-Century Russia*. 2 vols. 1967.

Selected Tragedies of A. P. Sumarokov. Trans. Richard and Raymond Fortune, introd. John Fizer. 1970.

میخائیل ماتوِییِویچ خِراسکوف

(۱۷۳۳-۱۸۰۷)

استیون ال. بائر
خشایار دیهیمی

خراسکوف مصنّف نخستین حماسهٔ مهمّ روسی، **روسیاد**[1] (۱۷۷۸)، و نیز نویسنده‌ای پرکار بود که شعر، نثر، و نمایشنامه می‌نوشت. خراسکوف در «سپاه کادت پطرزبورگ» تحصیل کرد و بخش اعظم زندگی حرفه‌ای خود را در کارهای گوناگون در دانشگاه مسکو گذراند. او از ۱۷۵۵، سال تأسیس این دانشگاه، به کار در آن پرداخت و سرانجام در ۱۷۷۸ یکی از چهار متولّی (یا رئیس دانشکده) دانشگاه شد. او تأثیر زیادی در فعّالیّتهای فرهنگی دانشگاه داشت (خصوصاً در بخش انتشارات دانشگاه که خود او ابتدا مدیر آن بود و بعد هم ناویکوف* در ۱۷۷۹ به‌دعوت او مدیریّت آن را بر عهده گرفت). خراسکوف از فراماسونهای سرسپردهٔ روسیّه بود و خود لُژ ماسونیِ «فرقهٔ روزنکرویتسی»[2] را تأسیس کرد. برخی از بهترین، روشنترین، و پیچیده‌ترین تمثیلات ماسونی در قرن هجدهم روسیّه اثر اوست ــ خصوصاً رمان بلند **کادموس و هارمونیا**[3] (۱۷۸۹) و شعر حماسی **باززادن ولادیمیر**[4] (۱۷۸۵) از این جهت قابل ذکرند.

در اوایل دههٔ ۱۷۶۰ خراسکوف سردبیری دو مجلّهٔ ادبی را در دانشگاه مسکو بر عهده داشت ــ **پالیزنویو اووسلنیه** (ژانویهٔ ۱۷۶۰-ژوئن ۱۷۶۲)، و **اسووبودنیه چاسی** (ژانویه-دسامبر ۱۷۶۳). مجلّهٔ اوّل بهترین مجلّهٔ ادبی دورانش و یگانه مجلّه‌ای بود که بیشترین فضا را به شعر اختصاص می‌داد. در میان نویسندگان مجلّه افراد زیادی بودند که بعدها بهترین آثار ربع سوّم قرن هجدهمِ روسیّه را پدید آوردند و ازجملهٔ آنها می‌توان **فانویزین**، باگدانوویچ*، مایکوف*، رژیفسکی*، و خود خراسکوف را نام برد. در ۱۷۷۲ خراسکوف بسیاری از نویسندگانی را که در دو مجلّهٔ نخست با او همکاری می‌کردند در مجلّهٔ سوّمی با نام **وچرا**[1] (که آخرین مجلّهٔ او بود و از ۱۷۷۲ تا ۱۷۷۳ منتشر شد) گرد آورد. این مجلّه آثاری را منتشر می‌کرد که در سالنی ادبی، که خراسکوف و همسرش، یلیزاویتا خراسکووا[5]ی شاعر، درست کرده بودند، خوانده می‌شدند. خراسکوف، علاوه بر این سه مجلّهٔ ادبی، در ۱۷۶۷ ترجمه‌ای سه‌جلدی از مقالات دائرةالمعارف فرانسوی را ویراستاری کرد و به‌چاپ رساند.

در قرن هجدهم، خراسکوف بیشتر به دلیل اشعار حماسی‌اش شهرت و محبوبیّت داشت. در فاصلهٔ ۱۷۶۱ تا ۱۸۰۵ او ده شعر بلند سرود که موضوعات بسیار متنوّعی از دفاع از علم گرفته (**میوه‌های دانش**[6]، ۱۷۶۱) تا دفاع از ایمان و تقبیح عقلانیّت افراطی را دربرمی‌گرفت (همان تمثیل ماسونی تحت عنوان **باززادن ولادیمیر**). خراسکوف با سرودن مشهورترین شعر حماسی‌اش، **روسیاد**[1]، که شرح تصرّف غازان در ۱۵۵۲ به‌دست ایوان چهارم بود و این واقعه را واقعه‌ای تعیین‌کننده در آزادی روسیّه از یوغ تاتارها معرّفی می‌کرد، لقب «هومر روسیّه» را گرفت و نیز با عناوین «راسین شمالی» (**سوماروکوف**) و «پینداروس روسیّه» (**لامانوسوف**) مورد تجلیل قرار گرفت. پنجاه‌سالی بود که بهترین شاعران روسیّه می‌کوشیدند یک حماسهٔ ملّی بزرگ بسرایند و آن را به‌پایان برند. نخستین این کوششها **پتریاد**[7]ی **کانتمیر** بود که در ۱۷۳۰ برای پطر کبیر سروده بود، امّا ناتمام مانده بود. پس از آن سوماروکوف مقدّمهٔ یک‌صفحه‌ای حماسه‌ای دربارهٔ دمیتری دانسکوی[8] را با عنوان **دمیتریاد**[9] سروده بود. بعد لامانوسوف دو بخش از حماسهٔ **پطر کبیر**[10] را نوشته بود. با این **تفاصیل**، حماسهٔ دوازده‌بخشی کامل خراسکوف واقعاً موفّقیّتی بزرگ به‌حساب می‌آمد که سرانجام به آرزوی دیرین روسها برای آنکه حماسهٔ ملّی خودشان را داشته باشند جامهٔ عمل پوشانده بود.

سه رمان خراسکوف، **نوما، یا رم شکوفان**[11] (۱۷۶۸)، **کادموس و هارمونیا**، **پولیدوروس، پسر کادموس و هارمونیا**[12] (۱۷۹۴)، همگی مضامینی کلاسیک دارند که عمدتاً برگرفته از **حیات مردان نامی**[13] پلوتارک و **مسخ**[14] اووید هستند. خراسکوف این مضامین کلاسیک را به‌صورت کانونی تمثیلی برای طرح وضع خاصّ روسیّه و وضع عمومی بشر در کلّ به کار می‌گیرد. با آنکه این رمانها به‌سبک فاخر کهن و با نحوی ناهنجار نوشته شده‌اند (و برخی جملات آن بالغ بر ۲۰۰ کلمه می‌شوند)، امّا نشانگر دانش وسیع خراسکوف از فرهنگ دورهٔ کلاسیک و فرهنگ اروپایی هستند و پیرنگها و ماجراهای جالبی را هم دربرمی‌گیرند. سطوح متعدّد تمثیل در **کادموس و**

هارمونیانشان می‌دهد که نثر روسی اواخر قرن هجدهم، تحت تأثیر رمان باروک اروپای غربی، بسی پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر از آنی شده بود که غالباً گمان می‌برند.

خراسکوف علاوه بر شعر و نثر حماسی، نُه تراژدی، پنج درام (به پیروی از الگوی دیدرو، لسینگ، و دیگران)، دو کمدی، یک اپرای کمیک، یک پیش‌پردهٔ تئاتری، و شعرهای تغزّلی بسیار در ژانرهای مختلف، از مدیحه و قصاید «اخلاقی» و «آناکرئونی» (خمری) گرفته تا غزلیّات و افسانه‌ها و فکاهیّات، نوشت. بسیاری از آثار خراسکوف در ژانرهای دیگر (خصوصاً نوشته‌های پس از اوایل دههٔ ۱۷۶۰ او) مانند شعر و نثر حماسی‌اش به کاوش دربارهٔ جستجوی انسان عادی برای دست‌یافتن به ایمان می‌پردازند و غالباً به تمثیل «پاگانیسم» (نداشتن ایمان واقعی) را در برابر «اورتودوکسی» (داشتن «ایمان واقعی» از هر نوع، از جمله ایمان ماسونی،) قرار می‌دهند. بسیاری از بهترین اشعار تغزّلی خراسکوف در بحر «آناکرئونی» سروده شده‌اند، امّا او هم مثل اکثر شاعران ماسونی محتوای مسیحی، اخلاقی، و پندآموزی را جایگزین ستایش مرسوم آناکرئونی از شراب، زن، و موسیقی می‌کند.

با آنکه **درژاوین** در ۱۷۷۹ خراسکوف را «خالق روسیادای جاودانه» نامید، **کارامزین** در ۱۷۸۹ او را بهترین شاعر معاصر روسیّه خواند، و سرگیی **آکساکوف** در دههٔ ۱۷۹۰ با تحسین و ستایش به‌روخوانی اشعار او پرداخت، امّا با فرارسیدن قرن نوزدهم دیگر اثری از «جاودانگی» خراسکوف نمانده بود و شهرت ادبی او را شاعران بهتری چون **ویازمسکی** ناعادلانه ازمیان برده بودند. ویازمسکی دربارهٔ آن بیت ستایش‌آمیز درژاوین در بهار[15] (۱۷۷۹، با تجدیدنظر ۱۷۸۳) دربارهٔ خراسکوف، که گفته بود او «با آب شعر» تغذیه کرده است، می‌گفت درژاوین بی‌آنکه خود بداند «بهترین لطیفه را علیه خراسکوف» درست کرده است، لطیفه‌ای که «به‌نحوی شگفت حقیقت دارد و جالب است.»

پی‌نویسها

1. *Rossiada*
2. Rosicrucian Order
3. *Kadm i Garmoniya* (*Cadmus and Harmonia*)
4. *Vladimir vozrozhdennyi* (*Vladimir Reborn*)
5. Elizaveta Kheraskova
6. *Plody nauk* (*The Fruits of Learning*)
7. *Petriada*
8. Dmitry Donskoi
9. *Dmitriada*
10. *Peter the Great*
11. *Numa, ili protsvetayushchii Rim* (*Numa, or Flourishing Rome*)
12. *Polidor, syn Kadma i Garmonii* (*Polydorus, the Son of Cadmus and Harmonia*)
13. *Lives*
14. *Metamorphoses*
15. *Klyuch* (*The Spring*)

Selected Bibliography

WORKS

Tvoreniya, vnov' ispravlennye i dopolnennye. 12 vols. 1796-1800; 2d ed. 1807-12.

Izbrannye proizvedeniya. Ed. A. V. Zapadov. (Biblioteka poeta, bol'shaya seriya.) 2d ed. 1961.

TRANSLATIONS

Selection from the *Rossiada* in: Harold Segel, ed., *The Literature of Eighteenth-Century Russia*. Vol. 2. Pp. 106-22.

SECONDARY LITERATURE

Stephen Baehr, "The Masonic Component in Eighteenth Century Russian Literature." In A. G. Cross, ed., *Russian Literature in the Age of Catherine the Great*. 1976. Pp. 121-40.

William Edward Brown, "Mikhail Kheraskov and the National Epic." In *A History of 18th Century Russian Literature*. 1980. Pp. 246-67.

Michael Green, "Kheraskov and the Christian Tragedy," *California Slavic Studies* 9 (1976), pp. 1-26.

L. I. Kulakova, "M. M. Kheraskov." An SSR, Institut russkoi literatury, *Istoriya russkoi literatury*. Vol. 4. 1947. Pp. 320-41.

A. V. Zapadov, "Tvorchestvo Kheraskova." In M. M. Kheraskov, *Izbrannye proizvedeniya*. 1961. Pp. 5-56.

گاوریلا رامانوویچ درژاوین

(۱۷۴۳ـ۱۸۱۶)

فرنک آر. سیلبایوریس
خشایار دیهیمی

درژاوین، شاعر، سیاستمدار، و نظامی بود. او در غازان در خانواده‌ای از زمینداران فقیر به‌دنیا آمد و در کودکی در خانه از آدمهای بی‌صلاحیّت و کم‌دانشی آموزش گرفت. در ۱۷۵۹ درژاوین وارد دبیرستان غازان شد که در آن‌زمان، به‌استثنای دبیرستان مسکو، تنها دبیرستان در سراسر روسیّه بود، امّا در عین‌حال برنامه‌های آموزشی‌اش پایین‌تر از حدّ قابل‌قبول بود. او حتّی تحصیل در آنجا را هم به‌پایان نبرد؛ در ۱۷۶۲ به خدمت نظام فراخوانده شد و در لباس سربازی به‌خدمت در هنگ گاردهای پرئوبراژنسکی[1] در پطرزبورگ پرداخت. علی‌رغم این آغاز نامطلوب و ناخوشایند، درژاوین توانست اندک‌اندک به یکی از قدرتمندترین و جنجالی‌ترین مقامات حکومتی در دوران حکومت کاترین دوّم بدل شود و در عین‌حال بحق جایگاه بزرگترین شاعر روس زمانه‌اش را هم به‌خود اختصاص دهد.

درژاوین تا ۱۷۷۲ همچنان سرباز عادی بود و تازه در این‌سال بود که سرانجام درجه گرفت و افسر شد. او در همان زمان هم که اصطبلها را تمیز و اسبها را تیمار می‌کرد در رؤیای پگاسوس[2] هم بود و ذوق خود را در سرودن شعر می‌آزمود. این شعرهای او در محافل ادبی پطرزبورگ مورد توجّه کسانی چون واسیلی مایکوف*، ناویکوف*، و حتّی **تردیاکوفسکی** قرار گرفت. زمانی که آتش شورش پوگاچوف[3] در استپهای جنوب شرقی بناگهان شعله‌ور شد، درژاوین، که خود اهل آن مناطق بود، افسر اطّلاعاتی در ارتش امپراتوری شد و خدمات شایانی کرد، هرچند این خدمات عاری از جنجال و مناقشه نبود (او به نافرمانی متّهم شد). او تا ۱۷۷۵ در همین کار بود تا سرانجام در ۱۷۷۷ با درجهٔ سرهنگ دوّمی از خدمت مرخّص شد و در ملک نسبتاً بزرگی که امپراتریس به او هبه کرده بود مقام گرفت.

درژاوین در دورهٔ جنگ هم از مغازله با الاهگان هنر غافل نبود؛ در ۱۷۷۴ نخستین اشعار مهمّش را سرود که به «قصیده‌های چیتالاگایی»[4] مشهورند و در ۱۷۷۶ انتشار یافتند. از جملهٔ این قصاید «قصیده‌ای در مرگ ژنرال بیبیکوف»[5]، فرماندهٔ ارشد قوای امپراتوری در نبرد علیه پوگاچوف، است که به‌دلیل غم‌انگیزی و حالت تغزّلی متأمّلانه‌اش در قبال مرگ شاخص است. درژاوین در زندگی غیرنظامی از حمایت فرد قدرتمندی چون پرنس **ویازمسکی** برخوردار شد، مقام خوبی در مجلس سنا به دست آورد، و در ۱۷۷۸ ازدواج کرد. همسرش، یکی از سه دختر خانوادهٔ دیاکوف[6]، در برقراری رابطهٔ ادبی و دوستانه و شخصی او با کاپنیست* و لووف*، شوهران دو خواهر دیگر، که شاعر و نمایشنامه‌نویس بودند، مؤثّر بود. برخی از دیدگاههای اصلی درژاوین در مقام هنرمند در مبادلهٔ فکری‌اش با این دوتن شکل گرفت. هر سهٔ آنها دلشان می‌خواست از آن وقار والای **قصاید لامانوسوف** دوری گزینند و در مقابل به جریانهای ادبی مرتبط با پیش‌رمانتیسم و اندیشه‌های منتقد فرانسوی، شارل باتو[7]، روی آورند. باتو، در مقابل هنجارهای تجویزی کلاسیسیسم، بر درک و گزینش فردی در تقلید از طبیعت تأکید می‌کرد. دوستان ادیب درژاوین، که دمیتریفِ* شاعر هم در میانشان بود، همه اشرافزادگانی فرهیخته بودند که تعلیمات هنری داشتند؛ آنها در اندک‌زمانی پی‌بردند که سروکارشان با قریحه‌ای درشت و ناهموار، جسورتر، و احتمالاً عظیمتر از قریحهٔ خودشان است؛ برای همین نیز تلاشهای آنان برای «رام‌کردن» و صیقل‌دادن شعر درژاوین با توفیق ناچیزی همراه بود.

در ۱۷۷۸ـ۱۷۷۹ نشریّهٔ تازه‌تأسیس سانکت پتربورگسکی وستنیک اشعاری از درژاوین را به‌چاپ رساند که شعر نیرومند «قصیده‌ای در مرگ پرنس مشچرسکی»[8] و «اشعاری در تولّد کودکی فرفوریوسی در شمال»[9] که به تزار آینده، آلکساندر اوّل، تقدیم شده بود در میان آنها بود. این شعر اخیر یکی از نخستین قصایدی بود که درژاوین در آن اقتضائات کلاسیک تجویزی این ژانر را نادیده گرفته بود و در این زمینه تا آن حد پیش رفته بود که سبکهای «فاخر» و «نازل» و اشارات اساطیری رایج و صحنه‌ای روستایی روسی را درهم‌آمیخته بود تا در خور و مناسب تخیّل خودش شوند. ترجمهٔ آزاد او از مزمور ۸۱ در ۱۷۸۰ جنجال زیادی برانگیخت، زیرا لحن اتّهام‌آمیز در خطاب به «حاکمان و قاضیان» به‌نظر کاترین دوّم

کاملاً «ژاکوبنی» آمد. این شعر تا ۱۷۸۷ امکان انتشار نیافت؛ امّا درژاوین اندکی پس از آن در ۱۷۸۲ با تقدیم «قصیده‌ای برای فلیتسا»[۱۰] به کاترین دوّم مناسباتش را با او بهبود بخشید. این شعر، که در ظاهر مدیحه‌ای رسمی بود، تمام قواعد را زیر پا می‌گذاشت و حاکم مستبدّ روسیّه را با لحنی خودمانی و محاوره‌ای شوخی مورد خطاب قرار می‌داد. طعن و طنز و هجو شعر متوجّه درباریان بود، امّا این طنز و هجو با تصویرهای شادمانهٔ چاپلوسانه‌ای از شخص کاترین همچون حاکمی فروتن، کاملاً انسان، و روشنفکر درآمیخته بود. «تمهید» هنرمندانهٔ شعر اشارهٔ درژاوین به قصّه‌ای بود که خود کاترین تحت عنوان «قصّهٔ پرنس خلور»[۱۱] نوشته بود و در آن به توصیف مأموریّت تزار آینده، آلکساندر، پرداخته بود که می‌بایستی «گل سرخی بی‌خار» بیابد، یعنی اصلی عادلانه و عقلانی برای قدرت زمینی. کاترین خود در شعر درژاوین با نام «فلیتسا» ظاهر می‌شود که ظاهراً پرنسسی قرقیز-قزّاق، نمایندهٔ حکومت عقل، است. درژاوین در این شعر خود نقاب یکی از درباریان را به چهره می‌زند، فردی با نام و عنوان «مورزا»[۱۲] که رفتار کاهلانه، لذّت‌پرستانه، و تکبّرآمیز خود را در تقابل با سادگی و خردمندی خود امپراتریس قرار می‌دهد. آشکار است که عیبها و ضعفهای خاصّ این «مورزا» شباهت تامّی با عیبها و ضعفهای درباریان کاترین دارد و این موجب تفریح کاترین و آزردگی و هول‌وهراس درباریان شد. در آن زمان، ژانر «داستان شرقی» در انگلستان و فرانسه رواج داشت و گزارشگران اجتماعی این کشورها برای هجو شرور و مفاسد عصر خویش از مصونیّت این نقاب عجیب استفاده می‌کردند. امّا درژاوین این قدرت تخیّل را داشت که از این وسیله و تمهید در قصیده‌ای مدحی استفاده کند و گرما و شوخ‌طبعی انسانی در سبک او عمیقاً بر امپراتریس اثر گذاشت و سخت شادمانش کرد. حال دیگر شهرت درژاوین در کار شاعری تثبیت شده بود و زندگی حرفه‌ای او در کار سیاست و دولت هم با موفقیّت آغاز شده بود. در ۱۷۸۶ او را به فرمانداری ایالت اولونتسک[۱۳] در منتهی‌الیه شمال کشور گماشتند. درژاوین با شوروشوق و درستکاری وسواس‌آمیزی، بسی بیش از حدّ تحمّل بوروکراسی روسی، به انجام وظیفه در این مقام پرداخت و، بنابراین، با آنکه کارگزاری پرانرژی و خلّاق بود، خیلی زود با مقامات ارشد درگیر شد. در ۱۷۸۷ درژاوین به فرمانداری ایالت تامبوف[۱۴] انتقال یافت، امّا در آنجا نیز همچنان به شیوه‌های خودمدارانه‌اش ادامه داد تا جایی که بار دیگر، مانند دوران خدمت نظام، به نافرمانی متّهم شد. با آنکه این‌بار در دادگاه تبرئه شد، امّا احساس می‌کرد وقت آن رسیده است که قصیدهٔ دیگری به سیاق «فلیتسا» بنویسد و بار دیگر نظر لطف امپراتریس را جلب کند. شعر «تصویر فلیتسا»[۱۵] (۱۷۸۹) به او کمک کرد تا به مقام منشی مخصوص کاترین برای دریافت عرض‌حالها منصوب شود و از این طریق به حلقهٔ نزدیکان دربار راه یابد. درژاوینِ جاه‌طلب، جنجالی، و درستکار، با آنکه قدرت دسیسه‌چینی هم داشت، در دوران خدمت به عنوان صاحب‌منصب رده‌بالای حکومت، در مقامها و مناصب مختلف، باز هم پستی و بلندیهای زیادی دید و حتّی در ۱۸۰۲ در حکومت تزار بعدی، آلکساندر اوّل، به وزارت دادگستری هم منصوب شد، امّا در این مقام خیلی زود با سیاستمدار قدرتمند، اسپرانسکی[۱۶]، درگیر شد و در نتیجه در ۱۸۰۳ بازنشسته‌اش کردند.

درژاوین، در سالهای آخر عمر، خود را هرچه بیشتر وقف فعّالیّتهای ادبی کرد، زیرا به‌احتمال زیاد پی برده بود که رسالت واقعی او همین است، نه کارهایی که در سیاست و حکومت به عهده می‌گرفت. جالب است که در این ایّامِ آخر عمر تازه توجّه و علاقه‌اش به تئاتر جلب شد. در این زمان دیگر درژاوین، هم به دلیل اشعار «فلیتسا»یش و هم به دلیل چند قصیدهٔ بزرگ ژرف‌اندیشانه‌اش، شهرت زیادی داشت. او در دنبالهٔ اشعار «فلیتسا»یی خود، علاوه بر دو شعری که قبلاً یاد شد، در ۱۷۸۳ شعر «رؤیای مورزا»[۱۷] و نیز «از برکت فلیتسا»[۱۸]، و در ۱۷۸۹ شعر «شرح‌حال فلیتسا»[۱۹]، را سروده بود. شعر «رؤیای مورزا» با توصیفی از پطرزبورگ به هنگام شب آغاز می‌شود؛ چنین توصیفی از مناظر شهری تا آن زمان در شعر روسی سابقه نداشت. از قصیده‌های بزرگ ژرف‌اندیشانهٔ درژاوین نیز باید از «خداوند»[۲۰] (۱۷۸۴) و «آبشار»[۲۱] (۱۷۹۱-۱۷۹۴) نام برد. درژاوین این قصیدهٔ دوّم را، که اثری بلند و زیبا و متأثّر از روحیّهٔ «رمانتیسم اوسیانی» بود، به خاطرهٔ پاتیومکین[۲۲] تقدیم کرده بود. تنها شعر حقیقتاً مهمّی که درژاوین در دوران بازنشستگی‌اش سرود شعر «برای یوگینی، زندگی در زوانکا»[۲۳] (۱۸۰۷) بود؛ این شعر از قطعات دلنشین و سادهٔ توصیفی از روستا، همراه با تأمّلات فلسفی، تشکیل شده است و به دوستش، اسقف یوگینی بالخوویتینوف[۲۴]، تقدیم شده است که تاریخ‌نگار ادبی فرهیخته‌ای بود که غالباً به زوانکا، ملک درژاوین، می‌رفت و در آنجا همدم و مصاحب او بود. در عرصهٔ تئاتر، درژاوین در چندین ژانر تلاشهای درخور توجّهی کرد: یک نمایش موزیکال با عنوان **دابرینیا**[۲۵] (۱۸۰۴)؛ یک تراژدی تاریخی با عنوان **هرود و ماریامنا**[۲۶] (۱۸۰۷)؛ یک تراژدی دیگر با عنوان **در تیرگی**[۲۷] (۱۸۰۸)، دربارهٔ واسیلی دوّم «نابینا»، تزار روس؛ دو اپرا با عنوان **ایوان مخوف یا انقیاد غازان**[۲۸] (۱۸۱۴)، و **پوژارسکی یا آزادسازی مسکو**[۲۹] (۱۸۰۶)؛ و حتّی چند نمایشنامه برای کودکان و چند اپرا-کمیک. این آثار نمایشی، هرچند ظاهراً برای درژاوین اهمّیّت بسیار داشتند، بر روی صحنه موفقیّت بسیار اندکی داشتند؛ درواقع، به‌استثنای یکی از آنها، هیچکدام هرگز اجرا نشدند. دلایل عدم توفیق آنها احتمالاً مربوط به گنگیهای صوری زبان درژاوین در

تراژدیها و بعضاً پیچیدگی و ملال‌آوری پیرنگها و ماجراهای درامها بود. دلیل دیگر عدم توفیق آن یک نمایشنامهٔ او که اجرا شد، یعنی **هرود و ماریامنه**، که به وقایع تاریخ باستانی یهود به روایت یوسفوس فلاویوس[۳۰] می‌پرداخت، کمبود دانش تاریخی تماشاگران روسی و، در نتیجه، بیعلاقگی‌شان به آن بود.

در ۱۸۱۱، درژاوین به انجمن محافظه‌کار مشهور ادبیِ «دوستداران ادبیّات روسی» پیوست که ریاستش را آدمیرال بازنشسته، شیشکوف*، به عهده داشت. درژاوین، که از مهمترین اعضای این انجمن بود، توجّه خود را در «رساله‌ای در باب شعر تغزّلی، یا قصیده»[۳۱] معطوف نظریّهٔ ادبی کرد. بخش اعظمی از این رساله، که درژاوین نگارش آن را در ۱۸۱۱ آغاز کرد، هنوز هم منتشر نشده است. درژاوین درست در سالهای پایانی عمر فرصت یافت که شاهد امتحانات فارغ‌التّحصیلی آلکساندر **پوشکین** در ۱۸۱۵ باشد و، به قول پوشکین، «هنگامی که قدم در گوری گذاشت، به او توجّه کند و برایش آرزوی سعادت کند.»

تاریخ‌نگاران ادبی، با علاقه‌ای که به طبقه‌بندی دارند، درژاوین را در چندین گروه مختلف، و بعضاً متناقض، جای داده‌اند. برخی او را به‌هرروی کلاسیسیست به‌حساب آورده‌اند، زیرا این دیدگاه و نظر را قبول داشت که شعر باید در امور کشور کارکردی عمومی داشته باشد، باید وقف ارتقای آرمان فضیلت شود، و باید از این لحاظ تقلیدی از طبیعت باشد که درواقع اثر خداوند است. دیگرانی این مسئله را مورد توجّه قرار داده‌اند که درژاوین در زمینهٔ «ذوق هنری» موضعی ضدّکلاسیسیستی داشت و حقیقت تجربهٔ شخصی را بر همهٔ هنجارهای تجویزی مبتنی بر نمونه‌ها و مثالهای دوران باستان ترجیح می‌داد. بر همین وجه، درژاوین اشعار خود را با قواعد تثبیت‌شدهٔ ژانرهای ادبی در زمینهٔ زبان، سبک، یا قالب شعر سازگار نمی‌کرد. همهٔ اینها، به‌اضافهٔ این نظر که معنادارترین تقلید از طبیعت برای شاعر چیزی جز الهام‌گرفتن از طبیعت نیست و در نتیجه شاعر باید رنگها، صداها، و تصویرهای زندگی را در شعرش بازآفرینی و متحوّل کند، نه اینکه صرفاً با تمهیدات سنّتیِ سبکی و واژگانی بازنمایی کند، موجب شده است که بعضی پژوهشگران درژاوین را در زمرهٔ پیش‌رمانتیکهای اروپای غربی و شخصیّتی انتقالی در ادبیّات روس به حساب آورند ــ شاعری که یک دورهٔ ادبی را به پایان می‌برد و خبر از دورهٔ دیگری دارد. قدرت هیجان‌آفرین درژاوین در بازی با کلمات ــ تصویرهای غنی، پرخون، و پویا و سبک زنده، زیبا، و تزیینی او ــ موجب شده است که برخی دیگر از منتقدان، به‌رغم دشواریهایی که دوره‌بندی و معنای کلمهٔ باروک دارد، او را نویسنده‌ای «باروک» محسوب کنند. با توجّه به سرزندگی و دقّت درژاوین در بازآفرینی جنبه‌های بصری یا ملموس دنیای مادّی در قالب کلمات، اصطلاح نابگاه دیگری که ممکن است به ذهن خطور کند «رئالیسم» است.

ممکن است هر یک از این نظرهای متفاوت برای خود توجیهی منطقی یا صدقی شهودی داشته باشند، ولی ما نیازمند درک و استنباطی کانونی از قریحهٔ درژاوین و جایگاه او در ادبیّات روسیّه هستیم تا مبادا بسادگی او را صرفاً «التقاطی» بخوانیم و بدین‌ترتیب از تلاش برای درک او دست برداریم، یا صرفاً، به دلیل اشتیاق خود برای طبقه‌بندی، مرتکب این اشتباه شویم که او را در یک گروه و ردهٔ نابجا قرار دهیم. نخست، به دنبال نظر براون در **تاریخ ادبیّات روسیّه در قرن هجدهم**[۳۲] (۱۹۸۰)، باید به این نکته توجّه کنیم که درژاوین برخلاف کلاسیسیستها از نقابهای هنری متفاوت و متعدّد، یا «پرسونا»های مختلف شعری، به‌اقتضای هر ژانر خاصّ استفاده نمی‌کرد، بلکه همهٔ اینگونه قواعد را «زیر پا می‌گذاشت»، کار خود را می‌کرد، و نیروی وحدت‌بخش خلق‌وخو و شخصیّت هنری خود را بر هنرش تحمیل می‌کرد، حتّی اگر این شخصیّت خود کاملاً چندوجهی و بعضاً متناقض بود. این اتّکای اساسی بر صداقت هنری بسیار شخصی، زمانی که به مرحلهٔ الهام می‌رسید، برای درژاوین وجهی از سرمستی شادمانه و خلّاق را به همراه داشت: «شاعر، کاملاً سرمست از احساساتش، شعله‌ور از آتشی که از بالا زبانه می‌کشد، یا ساده‌تر بگوییم، شعله‌ور از تخیّلش، شور و حالی می‌یابد، چنگش را برمی‌دارد، و چیزی می‌سراید که دلش از او می‌خواهد.» البتّه این درک صرفاً به ما کمک می‌کند که درژاوین را در ردهٔ شاعران واقعاً الهامی قرار دهیم ــ از اووید گرفته که می‌گفت «در وجود ما خدایی هست که از او گرما می‌گیریم» تا **پاسترناک** که احساس می‌کرد در لحظهٔ الهامْ واقعیّت نظم منطقی پیشین‌اش را در ذهن از دست می‌دهد و همه چیز نیازمند «اسم جدیدی» می‌شود. ولی مفهوم «اسم جدید» می‌تواند ما را یک گام به درک درژاوین نزدیکتر کند، چون یادآور مفهوم آشنایی‌زدایی نزد فرمالیستهای روسی است که می‌خواستند چیزهایی را که معنایی اتوماتیک پیدا کرده‌اند و دیگر درکی حسّی به ما نمی‌دهند عجیب، و بنابراین به شیوه‌ای کاملاً شخصی، واقعی، و در عین‌حال رازآمیز، جلوه دهند، چنانکه گویی برای نخستین‌بار است که آنها را می‌بینیم. به گفتهٔ ویکتور **اشکلوفسکی**، هنر «سنگ را بار دیگر **سنگی** می‌کند.» می‌توان گفت مهمترین کاری که درژاوین در تاریخ ادبیّات روسی کرد دقیقاً همین بود که سنگ را «سنگی» کرد و حیرت و لذّت خود را از این کشف که ملموسیّت اشیاء شاعرانه است بیان کرد، آن هم نه «دوباره»، بلکه برای نخستین‌بار در ادبیّات روسیّه ــ البتّه احتمالاً به‌استثنای اوایل قرون وسطا. «شیئیّت» کلام شاعرانه، که آکمئیستهای قرن بیستم روسیّه خوب درکش می‌کردند، در شعر درژاوین بدل به

نیروی اخلاقیّ صداقت و صمیمیّت او می‌شود و همین است که به او امکان می‌دهد تا مثلاً در اشعار «فلیتسا»یش از رنگها و شکلهای فوق‌العاده زیبای وجود جادویی، و در عین حال از خیارشور و تنبلی احمقها، سخن بگوید و بااین‌حال همهٔ اینها را در قالب هنری فوق‌العاده منسجم و تازهٔ هنری بریزد که برای خود یک ژانر محسوب می‌شود، هر قدر هم که این ژانر شباهتی به قصیدهٔ مدحی کلاسیک داشته باشد یا نداشته باشد.

پوشکین زمانی گفته بود که نبوغ درژاوین «به زبان تاتار می‌اندیشد» و هیچ بهره‌ای از دستورزبان روسی نبرده است. در مقابل، ما هم می‌توانیم بگوییم که نبوغ پوشکین «به زبان فرانسوی می‌اندیشید»؛ امّا مهمّ این است که این دو نویسنده در مراحل مختلف با زبان روسی کار کردند و نتایج متفاوتی هم به بار آوردند. زمانهٔ درژاوین زمانهٔ پرآشوبی در امور سیاسی و در ساختار جامعهٔ روسی بود و برای همین کاربرد زبان روسی هم با آشوب و آشفتگی همراه بود. پس درژاوین با چپاندنِ زورکیِ زبان ادبی سامان‌نیافتهٔ روسی در قالبی که با قریحهٔ او تناسب داشت، هم در زمینهٔ زبان و هم در زمینهٔ سبک، تبدیل به فردی نوآور، و حتّی انقلابی، شد. هر گاه که حسّ درونی درژاوین از سبک ایجاب می‌کرد، سبکهای «فاخر»، «میانه»، و حتّی «نازل» لامانوسوف در شعر او کاملاً درهم می‌آمیختند. بر همین وجه، اشارات و ارجاعات اسطوره‌ایِ مثلاً قصیده‌های کلاسیک در بافتی تنیده می‌شدند که صحنه‌هایی واقعی از زندگی روسی را هم دربرداشت. و، سرانجام، حتّی ساختهای دستوری و گونه‌های مجزّای واژگانی به‌شیوه‌ای بدیع چنان درهم می‌آمیختند که به‌گوش شنوندهٔ تعلیم‌یافته و فرهیخته تشویش‌آور می‌آمدند. درژاوین، برای مثال در شعری به‌یاد همسر متوفّایش، می‌توانست از پرندهٔ «نازنینابی» سخن بگوید که هم پرستو بود و هم همسرش، «پلنیرا»[۳۳]ی او. در ابعاد بزرگ، مثلاً در شعر «آبشار»، درخشش «کوهی از الماس» به نظر سرد و انتزاعی نمی‌آید، چون این احساس را به ما می‌دهد که چیزی واقعی، آبشاری خاصّ در طبیعت، است و بنابراین آبشار درخشان، به جای آنکه ما را از نظم طبیعی و «عادی» چیزها جداکند، خود با جادویش در همه چیز نفوذ می‌کند. در «قصیده‌ای در مرگ پرنس مشچرسکی»، «زبان زمان، دنگ دنگ فلزّ»، که با صدای هول‌انگیز مرگ با ما سخن می‌گوید، به نظر هم تیره و متعالی و هم ملموس و مادّی می‌آید.

در قبضه گرفتن و دگرگون‌کردن اشیاء به نحوی که در لحظهٔ الهام در جوهر و تصویری تازه ادغام شوند تقریباً شبیه همان کاری است که درژاوین در حوزهٔ اندیشه‌ها و تصوّرات هم انجام می‌دهد. آن سادگی دموکراتیک خطاب، و به قول خود درژاوین «با لبخند عین حقیقت را به تزارها گفتن»، جلال اندیشهٔ سلطنت و سلطنتی را در ذهن ازمیان نمی‌برد، بلکه آن را بیشتر هم می‌کند ـ جلالی که درژاوین خود، چه درمقام صاحب‌منصب و چه درمقام شاعر، با قدرت تمام در همهٔ زندگی حسّ می‌کرد. ستایشی که درژاوین نثار قهرمان نظامی بزرگ، سووروف[۳۴]، می‌کند، پس از گذشت قرنها همچنان به‌نظر کاملاً متقاعدکننده می‌آید، دقیقاً به‌این دلیل که درژاوین دربارهٔ او می‌گوید همراه با سربازانش «بر بستری از کاه می‌خوابید و نان خشک می‌خورد». درژاوین با همین صمیمیّت و سادگی در شعر «خداوند» دربارهٔ خودش می‌گوید: «پادشاه ـ و هم برده؛ کِرم ـ و هم خدا!» شاید بتوان گفت که بخشی از استعداد درژاوین در توانایی او برای درک معنای شاعرانه و والاتر همترازی میان اندیشه‌های کاملاً متباین و چیزهای کاملاً متفاوت و توانایی او برای ایجاد همین احساس در خواننده بود.

بدیهی است چنین قریحه و استعدادی در دوره‌های پرآشوبِ گذار، چون نقطهٔ کانونیِ واقعیّت و پیوستگی تاریخی، خود را تثبیت می‌کند. از این جهت درژاوین را نه‌تنها با پوشکین، بلکه حتّی با سمبولیستهای روسی، شاید خصوصاً با **مایاکوفسکی**، بتوان قیاس کرد، زیرا همهٔ اینها در آستانهٔ دوره‌ای تازه ایستاده بودند و زمانهٔ سیّال و متزلزل و نامطمئن خود را به بناهای یادبود هنری پایداری بدل ساختند.

پی‌نویسها

1. Preobrazhensky

۲. Pegasus، اسب بالداری در اساطیر یونان.

۳. Emilian Pugachev، (فت. ۱۷۷۵). سرباز قزّاق شورشی که خود را پطر سوّم خواند و طغیانی علیه کاترین دوّم برپا کرد.

4. "Chitalagai odes"
5. "Ode on the Death of General Bibikov"
6. Dyakov

۷. Charles Batteux، (۱۷۱۳ـ ۱۷۸۰). منتقد و ادیب فرانسوی.

8. "Ode on the Death of Prince Meshchersky"
9. "Verses on the Birth in the North of a Porphyrogennete Child"
10. "Ode to Felitsa"
11. "Tale of the Prince of Khlor"
12. Murza
13. Olonetsk
14. Tambov
15. "Portrait of Felitsa"
16. Speransky
17. "The Vision of Murza"
18. "Thanks to Felitsa"
19. "The Depiction of Felitsa"
20. "God"
21. "The Waterfall"
22. Potemkin

P. N. Berkov, "Derzhavin i Karamzin v istorii russkoi literatury kontsa XVIII-nachala XIX veka," *XVIII vek*, no. 8, (1969),pp. 5-18.

D. D. Blagoi, "Gavrila Romanovich Derzhavin." In *G. R. Derzhavin. Stikhotvoreniya.* 1957. Pp. 5-74.

W. E. Brown, "Gavriil Romanovich Derzhavin and the Beginnings of Sentimentalism." Chap. 13 in *A History of 18th Century Russian Literature*. 1980. Pp. 381-416.

J. V. Clardy, *G. R. Derzhavin: A Political Biography*. The Hague, 1967.

G. A. Gukovskii, Russkaya poeziya *XVIII veka.* 1927.

———, "Iz istorii russkoi ody 18-go veka," *Poetika*, 3 (1927), PP. 129-47.

J. A. Harris, "In Defense of Derzhavin's Plays," *New Zealand Slavonic Journal*, no. 2, pp. 1-15.

Pierre R. Hart, *G. R. Derzhavin: a Poet's Progress.* 1978.

Helmut Kölle, *Farbe, Licht und Klang in der malenden Poesie Derzhavins.* Munich, 1966.

A. N. Kulakova, "O spornykh voprosakh v estetike Derzhavina," *XVIII vek*, no. 8 (1969), pp. 25-41.

———. *Ocherki istorii esteticheskoi mysli XVIII veka.* 1968.

G. P. Makogonenko, "Pushkin i Derzhavin," *XVIII vek*, no. 8 (1969), pp. 113-27.

E. A. Maimin, "Derzhavinskie traditsii i filosofskaya poeziya 20-30-kh godov XIX stoletiya," *XVIII vek*, no. 8 (1969), pp. 127-44.

I. Z. Serman, *Derzhavin.* 1967. V. A. Zapadov, *Masterstvo Derzhavina.* 1958.

———. *Gavrila Romanovich Derzhavin.* 1965.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

پوشکین، آلکساندر، «دربارهٔ گاوریلا درژاوین، و چیزهای دیگر»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، سیری در نقد ادبیات روس، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

23. "To Evgeny, Life at Zvanka"
24. Evgeny Bolkhovitinov
25. *Dobrynya*
26. *Herod and Mariamna*
27. *The Dark One*
28. *Groznyi, ili pokorenie Kazani* (*The Terrible, or the Subjugation of Kazan*)
29. *Pozharskii, ili osvobozhdenie Moskvy* (*Pozharsky, or the Liberation of Moscow*)
30. Josephus Flavius
31. "Dissertation on Lyric Poetry, or the Ode"
32. *History of 18th Century Russian Literature*
33. Plenira
34. Suvorov

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya Derzhavina s ob"yasnitel'nymi primechaniyami Ya. Grota. 9 vols. 1864-83.

G. A. Gukovskii, ed, *G. R. Derzhavin. Stikhotvoreniya.* 1933.

V. P. Druzin, ed, *G. R. Derzhavin. Stikhotvoreniya.* (Biblioteka poeta, malaya seriya.) 1963.

D. D. Blagoi, ed, *G. R. Derzhavin. Stikhotvoreniya.* (Biblioteka poeta.) 1957.

TRANSLATIONS

Harold B. Segel, ed. and trans. *The Literature of Eighteenth-Century Russia.* 2 vols. 1967. Vol. 2, pp. 254-317. See also *Lewanski.* 227-28.

SECONDARY LITERATURE

M. G. Al'tshuller, "Literaturno-teoreticheskie vzglyady Derzhavina i 'Beseda lyubitelei russkogo slova'," *XVIII vek*, no. 8 (1969), pp. 103-13.

Claude Backvis, "Dans quelle mesure Derzhavin est-il un Baroque?" In *Studies in Russian and Polish Literature*. Ed. Zbigniew Folejewski et al. The Hague, 1962.

دِنیس ایوانوویچ فانویزین

(۱۷۴۵ـ ۱۷۹۲)

چارلز ای. موزر
مژده دقیقی

فانویزین نمایشنامه‌نویسی اهل مسکو بود. او تحصیلات دانشگاهی خود را در دانشگاه تازه‌تأسیس مسکو به پایان برد؛ در ۱۷۶۳، پس از فارغ‌التّحصیلی از دانشگاه، به پطرزبورگ رفت و شغلی اداری اختیار کرد. فانویزین در اوقات فراغت به ترجمهٔ آثار ادبی از فرانسوی و آلمانی می‌پرداخت و همین کار زمینه‌ای شد برای تألیف نخستین نمایشنامه‌اش، **سرتیپ**[1]، که در ۱۷۶۸ـ ۱۷۶۹ نوشت.

سرتیپ با استقبال پرشوری مواجه شد و به نقطهٔ عطفی در تاریخ تئاتر روسی تبدیل شد. پیرنگ داستانی این نمایشنامه حول زوج جوانی دور می‌زند: سوفیا و ایوانوشکا، که خانواده‌هایشان برای آشناشدن به دیدن یکدیگر رفته‌اند. اینجاست که یک کمدی با روابط نامشروع خارج از چارچوب زناشویی اتّفاق می‌افتد: پدرانِ زوج آینده به عشق همسران یکدیگر گرفتار می‌شوند، حتّی ایوانوشکای دمدمی‌مزاج تمام حواسش در پی مادرزن آینده‌اش است و به‌این ترتیب با پدر خودش به رقابت می‌پردازد. در پایان، کسانی که در صدد برآمده بودند پیمان زناشویی خود را زیر پا بگذارند سرافکنده می‌شوند و سوفیا همسر واقعی خود را در دابرالیوبوف[2] می‌یابد، مردی که از روابط نامشروع و حقیر بیزار است و، به این ترتیب، فانویزین آرمان خانواده را بر بنیان عشق و احترام متقابل ـ بین زن و شوهر، و همچنین بین والدین و فرزندان ـ تأیید می‌کند. پیوند آیندهٔ سوفیا و دابرالیوبوف تجسّمِ این آرمان است.

با این حال، از نمایشنامهٔ **سرتیپ** در تاریخ فرهنگ روس بیشتر به‌عنوان انتقادی هجوآمیز از فرانسوی‌پرستیِ روسها یاد می‌شود، انتقادی که با استفاده از شخصیّتِ ایوانوشکا و مادرزن آینده‌اش به درمی‌آید. هر دوی آنها عبارات فرانسه را چاشنیِ حرفهای خود می‌کنند و وقتی ایوانوشکا از علاقهٔ پدرش به مادرزن آیندهٔ خود آگاه می‌شود، تهدید می‌کند که او را به دوئل دعوت خواهد کرد، چون جایی خوانده که دقیقاً چنین مسئله‌ای در فرانسه اتّفاق افتاده است و تصوّرش را هم نمی‌کند که «آنقدر حقیر باشد که از آنچه حتّی فقط یک‌بار در پاریس اتّفاق افتاده است تقلید نکند.» نمایشنامهٔ **سرتیپ** بیش از هر اثر دیگری جامعهٔ روس را به‌سوی نوعی تعادل در شیفتگی‌اش نسبت به هر آنچه فرانسوی بود فراخواند.

فانویزین، تا حدّی در نتیجهٔ موفّقیّت ادبی اولیّهٔ خود، در نظام اداری نیز تحت حمایت کنت نیکیتا پانین[3]، که در آن‌زمان نقش مهمّی در تنظیم سیاست خارجی روسیّه داشت، پیشرفت کرد. در دههٔ ۱۷۷۰ موقعیّت شخصی او بهبود یافت؛ در ۱۷۷۳ ملکی به او واگذار شد، سال بعد ازدواج موفّقی کرد، و علاوه بر آن در ۱۷۷۷ـ ۱۷۷۸ اوّلین سفر از سفرهای متعدّد خود را به اروپا انجام داد. با استعفای پانین از خدمت دولتی در ۱۷۸۱ و مرگ او در ۱۷۸۳ (فانویزین در زندگینامهٔ کوتاهی که در ۱۷۸۴ منتشر شد به ستایش از او پرداخت)، ستارهٔ بخت فانویزین هم در نظام اداری افول کرد؛ ولی، انگار به‌جبران این افول، کار ادبی او با روی صحنه‌رفتنِ شاهکار نمایشی‌اش در ۱۷۸۲ رونق گرفت. این نمایشنامه کمدیِ **صغیر**[4] بود که در حال حاضر تنها نمایشنامهٔ قرن هجدهمی روسی است که هنوز گهگاه در اتّحاد جماهیر شوروی روی صحنه می‌رود.

نمایشنامهٔ **صغیر**، هرچند خنده‌دار و بامزّه است، مسائلی بسیار جدّی را مطرح می‌کند. خانوادهٔ پروستاکوف[5] ـ زمینداران ظالمی که از اذیّت و آزار خدمتکارانشان فروگذار نمی‌کنند ـ وقتی می‌فهمند که دخترِ تحت قیمومت آنها، سوفیا، وارثِ استارودوم[6] است ـ شخصی که مظهر سنّتهای محترم قدیمی‌تر است که پس از غیبتی طولانی ناگهان سروکلّه‌اش پیدا می‌شود ـ می‌خواهند پسر کلّه‌پوکشان، میتروفان[7]، با سوفیا ازدواج کند. به‌برکت وجود میلون[8]، محبوبِ سوفیا، تلاش برای ربودن سوفیا، و به‌دنبال آن ازدواجی اجباری، با شکست مواجه می‌شود. وقتی خانم پروستاکووا[9] در صدد برمی‌آید تا خدمتکارانش را به‌جرم خرابکاری مجازات کند، امپراتریس دستور می‌دهد که دیگر اجازهٔ بدرفتاری و خشونت را نخواهد داد و همین امر باعث می‌شود که خانم پروستاکووا سلطه‌اش را بر آنها ازدست بدهد. در پایان، خانم پروستاکووا، قهرمان منفی نمایشنامه، هم خدمتکارانش را از دست می‌دهد و هم عشق و علاقهٔ پسرش را.

مضامین اصلی نمایشنامهٔ صغیر در زمینهٔ پاکدامنی و عدالت اجتماعی است. حکومت از طریق «میانجی فوق‌طبیعی» در این نمایشنامه، یعنی پراودین[10]، در صدد برمی‌آید تا پاکدامنی را ترویج دهد و به این شعار خود جامهٔ عمل بپوشاند که «هیچ‌کس آزاد نیست با دیگران ظالمانه رفتار کند»؛ درواقع تفاوت عمده‌ای بین قدرت حکومت در اِعمال خیر و توانایی خانم پروستاکووا در رفتار ظالمانه با خدمتکاران و حتّی خانواده‌اش وجوددارد. پاکدامنی ـ اغلب به تفصیل ـ از سوی استارودوم («تفکّر قدیم») تبلیغ می‌شود که نیروی خِرد و قهرمان مثبت نمایشنامه است. استارودوم معتقد است که تحصیلات مناسب بیش از آنکه قوّهٔ تفکّر را تعلیم دهد باید ارزشهای اخلاقی را آموزش دهد و، از این گذشته، حکومت باید کاری کند کسانی که رفتار شرافتمندانه دارند پاداش مادّی دریافت کنند. درواقع سرنوشت خانم پروستاکووا در پایان نمایشنامه تمثیلی است از آنچه باید برای کسانی که از اصول شرافت و پاکدامنی تخطّی می‌کنند اتّفاق بیفتد.

در ۱۷۸۵ فانویزین هنگام بازگشت از سفری به خارج از کشور سکتهٔ سختی کرد، فلج شد، و تا زمانِ مرگش از عواقب آن رهایی نیافت. او در اواخر عمر کوتاهش زیر بارِ ندامت از گناهانی بود که، به اعتقاد او، موجب بیماری جسمی‌اش بودند. او این ندامت را در اثر ناتمامش، **اعتراف صاف و پوست‌کنده**[11]، ابراز می‌کند که نوشته‌ای است کوتاه ولی مهمّ در قالب زندگینامهٔ شخصی افشاگرانه. فانویزین در دههٔ ۱۷۸۰ چندین اثر داستانی و ژورنالیستی با معانی ضمنی سیاسی نیز تألیف کرد. او در این آثار از جمله به مفاهیم شرافت و پاکدامنی، هم در زندگی شخصی و هم در زندگی عمومی، پرداخت.

نامه‌های سفرِ فانویزین از جالبترین آثار او هستند که عمدتاً آنها را در سفر به آلمان و فرانسه در ۱۷۷۷ـ۱۷۷۸ و در سفر به آلمان و ایتالیا در ۱۷۸۴ـ ۱۷۸۵ نوشت. واکنشهای فانویزین همیشه تازه و بدیع است و این امر در ثبت واکنشهایی نسبت به شگفتیهای ساخت دست بشر، دیدارهایش با نویسندگان و پژوهشگران تراز اوّل، و بویژه مشاهداتش در زمینهٔ طبیعت انسان و ویژگیهای ملّی مشهود است. فانویزین بسیار وطن‌پرست است، هر چند به‌هیچ‌روی شووینیست نیست؛ ذهن شکّاک او ضعفهای تقریباً همهٔ آدمها، از جمله افرادی با شهرت جهانی فراوان، را در می‌یابد. او معتقد بود که افراد هوشمند و شریف در همهٔ کشورها بسیار نادرند و این افراد طبقه‌ای فراملّی از مردم را تشکیل می‌دهند که یکدیگر را بی‌درنگ می‌شناسند؛ ولی، فراتر از این، اعتقاد داشت که دستاوردهای فرهنگی روسی می‌توانند در کنار دستاوردهای فرهنگی هر کشور دیگری، از جمله فرانسه، معتبر باشند. فانویزین معتقد بود که آینده از آن روسیّه است و سرمایهٔ فرهنگیی که غرب از آن تغذیه می‌کند عمدتاً به‌اتمام رسیده است.

پی‌نویسها

1. *The Brigadier*
2. Dobrolyubov
3. Count Nikita Panin
4. *Nedorosl'* (*The Minor*)
5. Prostakov
6. Starodum
7. Mitrofan
8. Milon
9. Prostakova
10. Pravdin
11. *Chistoserdechnoe priznanie* (*Open-Hearted Confession*)

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. Ed. G. Makogonenko.2 vols. 1959.

TRANSLATIONS

Dramatic Works of D. I. Fonvizin. Trans. and ed. Marvin Kantor. Bern and Frankfurt, 1974.

See also: Lewanski, pp. 240-41

SECONDARY LITERATURE

Charles Moser, *Denis Fonvizin.* (Twayne's World Authors Series, 560.) 1979.

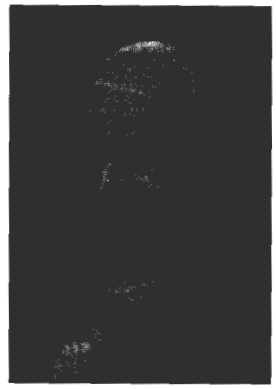
Kiril Pigarev, *Tvorchestvo Fonvizina.* 1954.

S. Rassadin, *Fonvizin.* 1980.

Alexis Strycek, *Denis Fonvizine.* Paris, 1976.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

وسه‌لوفسکی، آلکسی، «دربارهٔ دینس فن‌ویزین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.



آلکساندر نیکالایِویچ رادیشچِف

(۱۷۴۹ـ۱۸۰۲)

تانیا پیج
مژده دقیقی

رادیشچف امروز بیش از هر چیز به‌عنوان نویسندهٔ کتابِ **سفری از پطرزبورگ به مسکو**[۱] شهرت دارد که آن را در ۱۷۹۰ در مؤسّسهٔ انتشاراتی خود، و بدون ذکر نام نویسنده، به‌چاپ رساند. کم‌مانده بود که اشاره‌های سیاسیِ ضدّحکومتی، و همچنین انتشار بیموقعِ آن در پایان عصر روشنفکری و بعد از انقلاب فرانسه، به‌قیمت جان رادیشچف تمام شود. این کتاب تا ۱۹۰۵ گرفتار سانسور حکومتی بود. شهرت رادیشچف، به عنوان نویسنده‌ای انقلابی به‌لحاظ سیاسی، با واقعیّتِ علائق فلسفی و هنری او چندان منطبق نیست.

نسبِ رادیشچف را می‌توان به دو شاهزادهٔ تاتار رساند که در دوران حکومت ایوان چهارم به مذهب مسیح گرویدند. رادیشچف در طبقهٔ اعیان (فاقد اشرافیّتِ موروثی) در آبلیازووو[۲] در ایالت ساراتوف[۳] به‌دنیا آمد. خواندن و نوشتن را، مانند اغلب کودکان این طبقه، از کتاب **ساعات**[۴] و **مزامیر**[۵] و همچنین از تعالیم پدرِ بسیار مؤمن خود آموخت. در مسکو در دوران اقامت نزد خانوادهٔ آرگاماکوف[۶]، که از بستگانش بودند، اساتید دانشگاه در خانه به او درس می‌دادند (۱۷۵۷ـ۱۷۶۴). رادیشچف از ۱۷۶۴ تا ۱۷۶۶ در «هنگ امپراتوری جوانان» خدمت کرد. در ۱۷۶۶ کاترین دوّم او و دوستش، کوتوزوف[۷] (۱۷۴۹ـ۱۷۹۷)، و ده جوان دیگر را برای تحصیل حقوق و زمینه‌های وابسته به آن در دانشگاه لایپزیگ برگزید. رادیشچف در دوران اقامت در لایپزیگ از ژانویهٔ ۱۷۶۷ تا اکتبر ۱۷۷۱ شاگرد ممتازی بود ـ هرچند ناظر این گروه، سرگردی به نام بوکوم[۸]، مدام با شکنجه‌های جسمانی و مجازاتهای نظامی افراد این گروه را عذاب می‌داد. مقامات مسئول عاقبت در ۱۷۷۲، چندین ماه پس از بازگشت رادیشچف و کوتوزوف به روسیّه، این سرگرد را دستگیر کردند. در پطرزبورگ رادیشچف و کوتوزوف هردو اندکی متجاوز از یک‌سال کارمند رتبهٔ ۹ بودند و مسائل مربوط به دربار را در سنا بررسی می‌کردند. رادیشچف خیلی زود منتقل شد و در مقام مشاور حقوقیِ دادگاههای نظامی در زمرهٔ کارمندان کنت بریوس[۹] قرار گرفت. او در ۱۷۷۳ به لژِ فراماسونریِ اورانیا[۱۰] و باشگاه انگلیسی پیوست. رادیشچف در ۱۷۷۷ در کانون تجارت به خدمت دولت درآمد، در ۱۷۹۰ معاون گمرک پطرزبورگ شد، و در اوت همان سال به مدیریّت این سازمان رسید. ولی در ماه ژوئن کتاب **سفر** او (که با اجازهٔ ممیّز ادارهٔ سانسور چاپ شده بود ـ ممیّز درواقع کتاب را نخوانده بود) توجّه کاترین را جلب کرد؛ او در این کتاب شواهدی دالّ بر وجود توطئه‌ای فراماسونی برای سرنگونی خود می‌دید. رادیشچف به‌زندان افتاد، کاترین در محاکمه‌ای نمایشی او را به‌مرگ محکوم کرد، و سپس «از سر لطف» این محکومیّت را به ده‌سال تبعید در سیبری کاهش داد. رادیشچف در ۱۷۹۷، در دوران حکومت پاول اوّل، به روسیّه برگشت، ولی تا ۱۸۰۱ همچنان در نِمتْسووو[۱۱] در تبعید به سر می‌برد. در ۱۸۰۱ آلکساندر اوّل رادیشچف را به عضویّت هیئت تهیّهٔ پیش‌نویس قوانین درآورد. یک روز صبح در ۱۸۰۲ رادیشچف در حضور پسرانش لیوان اسید سولفوریکی را که برای تمیزکردن اونیفورم او آماده شده بود سرکشید و همان‌روز پس از تحمّل درد و رنج بسیار درگذشت.

وقایع ناگوارِ متعدّد در زندگی رادیشچف، که در نوشته‌هایش صراحتاً به آنها اشاره می‌کند، بافت عاطفیِ سخت اندوهباری را به آثار او می‌بخشند. رادیشچف در «کتیبهٔ مزار»[۱۲] (۱۷۸۳)، که به مناسبت مرگ همسر اوّلش نوشت، آرزوی خود را برای پیوستن به او بیان می‌کند، ولی پس از آن در جاودانگیِ روح تردید می‌کند. در مقالهٔ «زندگی اوشاکوف»[۱۳] (۱۷۸۹)، که تجارب سالهای اقامت در لایپزیگ را در آن بازمی‌گوید، و در کتاب **سفر**، که قطعاتِ زندگینامهٔ شخصی در آن فراوان است، خطاب به کوتوزوف می‌گوید که بار رنج و خشم بر روحش سنگینی می‌کند. در مطلب جالب «خاطرات یک هفته»[۱۴]، که آن را تقریباً در دوران زندانش به‌نگارش درآورد، جدایی از فرزندان و پرداخت‌نشدن دیونش یک جریان سیّال ذهنی با مضمون خودکشی به‌وجود می‌آورد. رادیشچف تصمیم مهمّ خود را برای نوشتنِ کتاب **سفر**، بنا به گفته‌های بعدی‌اش، زمانی گرفت که پس از مرگ همسر اوّلش و زیر بار قرض در فکر نگارش کتابی بالقوّه سودآور با مضمون کلّی انسان‌دوستی تحت عنوان «الوسیوس»،

خاطراتِ روحی ملعون»[15] بود. رادیشچف پیش از آن در ۱۷۷۳ در یادداشتی بر ترجمه‌اش از تاریخِ یونان باستانِ[16] مالبی[17] ایدهٔ الوسیوسیِ نفع شخصیِ خودمدارانه را به‌عنوان نیروی الزام‌آور در قرارداد اجتماعی مطرح کرده بود. او در «زندگی اوشاکوف» ادّعا می‌کند که از **رسائل دربارهٔ ذهن**[18] الوسیوس[19] (۱۷۵۸) درسی اخلاقی آموخته و آن را در تمایل دانشجویان برای نشان‌دادن نوعی واکنش نسبت به سیلیی که بوکوم به یکی از آنها زده بود بازشناخته است. رادیشچف نشان می‌دهد که آنچه بر رفتار اجتماعی انسان حاکم است آرمانهای شفقت و عشق مسیحی نیست، بلکه قاعده‌ای کلّی است: اگر مرا بزنی، اوّلین تمایل من این است که در مقابل تو را بزنم. این واکنش را نمی‌توان بر مبنای اصول اخلاقی محکوم کرد، چون انسانی است. در کتاب **سفر** با مصالحی «تجربی» که از گسترهٔ وسیعی از زندگی شخصی روسی و حتّی فراتر از آن از منبعِ تجربهٔ زندگی رادیشچف تأمین شده، و همچنین به کمک تمثیل مذهبی، تصویرپردازی، و زبان، رادیشچف تلویحاً می‌گوید، و گاه مصرّاً تقاضا می‌کند، که خواننده‌اش (و شاید بیشتر خودش) اصل انتقام را به‌عنوان نظری حقیقی و درست دربارهٔ رفتار اجتماعی انسان بپذیرد. از این گذشته، رادیشچف در کتاب **سفر**، که برخلاف «زندگی اوشاکوف» به وجه انسان‌دوستانهٔ این قاعده نیز می‌پردازد، پیشگوییهای مستدلّی دربارهٔ قدرت فرد و اجتماع می‌کند که از تغییر این اصل منتجّ خواهد شد. تناقضِ انسان‌دوستیِ «تجربیِ» کتابِ **سفر** را می‌توان به‌آسانی، اما به‌سهو، درخواستی برای قیام توده‌ها علیه فرمانروایشان تلقّی کرد.

نوشته‌های خلّاقانهٔ رادیشچف، که اوّلینشان **سفر** بود (صرف‌نظر از غزلهای عاشقانه‌اش که آنها را از بین برد)، ماهیّتی التقاطی دارند، حتّی زمانی که عناصری هنری را از ادبیّات ماسونی جذب می‌کند؛ این نکته کاملاً در کتاب **سفر** و بعدها در «قرن هجدهم»[20] (حدود ۱۸۰۰)، و حتّی در «دفاعیّه»[21] او از کتاب **تیلماخیدا**[22] اثر تردیاکوفسکی (۱۷۶۶)، به چشم می‌خورد ــ در این نوشتهٔ اخیر، دفاع رادیشچف از مصرع شش‌وتدی روسی و شعر بی‌قافیه به‌وضوح از رساله‌های کلوپشتاک دربارهٔ مصرع شش‌وتدی اخذ شده است ــ کلوپشتاک همان کسی است که فراماسونهای روس او را بسیار گرامی می‌داشتند و کوتوزوف کتاب **مسیح**[23] او را بین ۱۷۸۵ و ۱۷۸۷ ترجمه کرد. کیش بیانگریِ رادیشچف، که سبب از دست‌رفتن وضوح می‌شود، حاصل تأثیرپذیری نسبی او از سنّتهای ماسونی است و این مسئله مثلاً در «فرشتهٔ تاریکی»[24] (دههٔ ۱۷۹۰) به‌چشم می‌خورد؛ این اثر تاحدّی تقلیدی بود از **بهشت گمشده**[25] میلتون ــ اثر دیگری که در میان ماسونهای روس طرفداران زیادی داشت. علاقهٔ رادیشچف به زبان آرکائیک، تصویرپردازی مذهبی، و تمثیل نیز حاصل همین تأثیرپذیری از سنّتهای ماسونی است؛ ولی یکی از وجوه عجیب و بارز خلّاقیّتِ رادیشچف اتّکای اوست به این منابع برای ابراز مخالفت خود با تمامی بیانهای ایدئولوژی مذهبی. رادیشچف مکرّراً قالب اخلاقگرایانه، مذهبی، یا رازورانه را به‌عاریت می‌گیرد تا در درون آن قالب عقاید «تجربی» خود را بپروراند. مثال آن «یک سرود مذهبی: آفرینش»[26] است که اوراتوریویی است دربارهٔ آفرینش و رادیشچف آن را هنگام تجدیدنظر در کتاب **سفر** از فصلِ «تویر»[27] حذف کرد. در صورت نخستین اثر، این اوراتوریو درست بعد از «آزادی، یک قصیده»[28] قرار گرفته بود. این اوراتوریو خدا را در روز قبل از آفرینش نشان می‌دهد که پیش‌بینی می‌کند انسان در صدد برخواهد آمد قدرت او را غصب کند. با اینهمه، خداوند از سرِ خیرخواهی منبعی لایزال از سعادت به‌صورت عشق جسمانی به انسان عطا می‌کند. این قطعه پس از عمل آفرینش به‌پایان می‌رسد و همسرایان آن را به‌صورت یک رهایی در قالب تولّد کودک توصیف می‌کنند. «زندگی اوشاکوف»، در قالب زندگی قدّیس پیر روس، قاعدهٔ کلّی انتقام را می‌پروراند. **سفر** تا حدّی ملهم از فرمِ سفرهای ماسونی و **تلماک**[29]، اثر فنلون، است که برای ماسونها الگوی مهمّی بود، هرچند شخصیّتِ مسافرِ رادیشچف به‌طور مشخّص در طول سفرش دستخوش هیچ‌گونه تحوّل اخلاقی نمی‌شود. به‌علاوه، «مسافر ــ فیلسوفِ» کتاب **سفر خیال‌انگیز**[30] (۱۷۶۸)، اثر لارنس استرن، به رادیشچف کمک می‌کند تا قهرمان خود را شکل دهد، حتّی با وجود اینکه انسان‌دوستیِ مسیحی استرن همچون رازوری ماسونها در چندین بخش از **سفرِ** رادیشچف آشکارا به چالش کشیده می‌شود. «بنای یادبود»[31] (۱۸۰۱)، که چیستانِ ساختاریِ سرگرم‌کننده‌ای است، با «دفاعیّه» یا ستایش از مصرع شش‌وتدی به پایان می‌رسد که **تردیاکوفسکی** در ترجمهٔ **تلماکِ** فنلون (به‌نثر) اختیار کرده بود؛ ولی قسمت قبل از «دفاعیّه» تقلید طنزآمیزی است از قطعاتی از اصل اثر، یعنی همان محتوا یا ایدئولوژی اخلاقی فنلون.

نویسندگان روسِ قبل از رادیشچف ایده‌های رایجِ دوران روشنفکری را به ادبیّات روس وارد کرده بودند، ولی رادیشچف اوّلین نویسنده‌ای بود که این کار را با تأکیدی تازه و پیش‌رمانتیک بر هویّت شخصی انجام داد.

پی‌نویسها

1. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu* (*A Journey from Petersburg to Moscow*)
2. Oblyazovo
3. Saratov
4. *Book of Hours*

Stikhotvoreniya. Ed. V. A. Zapadov. (Biblioteka poeta, Bol'shaya seriya.) 1975.

TRANSLATIONS

A Journey from St. Petersburg to Moscow. Trans. L. Wiener, Ed. with introd. and notes by R. P. Thaler. Cambridge, Mass., 1958.

SECONDARY LITERATURE

(The body of secondary sources on Radishchev is enormous with some of the finest work today coming from the area of the history of the writing of *Journey*.)

M. G. Al'tshuller, "Literaturnaya zhizn' Tobol'ska 90-kh gg. XVIII v." In *Osvoenie Sibiri v epokhu feodalizma (XVII-XIX vv.)* Novosibirsk, 1968. Pp. 178-94.

———, "Vnov' naidennyi spisok *Puteshestviya iz Peterburga v Moskvu*," Rlit 12 (1969), no. 2, pp. 125-28.

G. Gukovskii, "Radishchev kak pisatel'." In *A. N. Radishchev: Materialy i issledovaniya*, 1936. Pp. 141-92.

L. I. Kulakova, "O datirovke 'Dnevnika odnoi nedel'I." In *Radishchev: Stat'i i materialy*. 1950. Pp. 148-57.

P. G. Lyubomirov, "Rod Radishcheva." In *A. N. Radishchev: Materialy i issledovaniya*. 1936. Pp. 291-354.

G. P. Makogonenko, *Radishchev i ego vremya*. 1956.

Tanya Page, "A Radishchev Monstrology: The *Journey from Petersburg to Moscow* and Later Writings in the Light of French Sources." In *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*. 1978. Pp. 605-29.

I. Z. Serman, "A. N. Radishchev-pisatel' v issledovaniyakh poslednego desyatiletiya, 1965-1975," *RLit* 18 (1975), no. 4, pp. 180-91.

G. Shtorm, *Potaennyi Radishchev*. 1968.

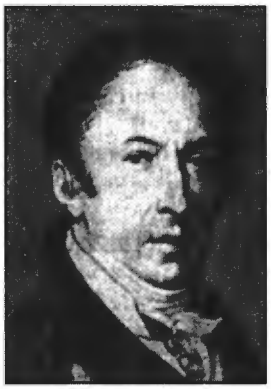
5. *Psalter*
6. Argamakov
7. A. M. Kutuzov
8. Bokum
9. Ya. Bryus
10. Urania
11. Nemtsovo
12. "Epitafiya" ("Epitaph")
13. "Zhitie Ushakova" ("The Life of Ushakov")
14. "Dnevnik Odnoi nedeli" ("Diary of a Week")
15. "Helvétius, de mémoire maudite"
16. *History of Ancient Greece*
17. Gabriel Bonnet de Molby، (۱۷۰۹-۱۷۸۹). مورخ و فیلسوف فرانسوی.
18. *De l'Esprit*
19. Claude Adrien Helvétius، (۱۷۱۵-۱۷۷۱). فیلسوف فرانسوی.
20. "Osmnadtsatoe stoletie" ("The Eighteenth Century")
21. "Apologiya" ("Apology")
22. *Tilemakhida*
23. *Messiah*
24. "Angel T'my" ("The Angel of Darkness")
25. *Paradise Lost*
26. "Pesnoslovie. Tvorenie mira" ("A Hymn: The Creation")
27. "Tver"
28. "Oda Vol'nost'" ("Freedom, an Ode")
29. *Télémaque*
30. *A Sentimental Journey*
31. "Pamyatnik" ("The Monument")

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. Vol. 1 (1938), vol. 2 (1941), vol. 3 (1952).

Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu. 1935. (Photomechanical printing of the original 1790 ed.)



نیکالای میخایلوویچ کارامزین

(۱۷۶۶ـ۱۸۲۶)

تانیا پیج
مژده دقیقی

کارامزین تأثیرگذارترین نثرنویس قرن هجدهم روسیّه بود. وی آثار مهمّ خود را در عرصهٔ شعر و بخصوص در قالب قطعات کوتاه نثر بین ۱۷۸۹ و ۱۸۰۳ خلق کرد. پس از ۱۸۰۳ باقیماندهٔ عمر خود را صرف نوشتن اثر عظیمش، **تاریخ کشور روسیه**[1] (۱۸۱۸ـ۱۸۲۶، ۱۲ جلد)، کرد.

کارامزین دومین پسر یک سروان بازنشستهٔ ارتش و اهل سیمبیرسک[2] بود. او در فاصلهٔ ۱۷۷۷ تا ۱۷۸۴ در مسکو در مدرسهٔ شبانه‌روزی ماتیاس شادن[3] (۱۷۳۱ـ۱۷۹۷)، که استاد فلسفهٔ اخلاق در دانشگاه بود، تحصیل می‌کرد. پس از فارغ‌التّحصیلی از مدرسهٔ شادن، اغلب در محافل ادبی و غیرمذهبی پطرزبورگ و بعدها سیمبیرسک شرکت می‌کرد، به ترجمهٔ آثار ولتر می‌پرداخت، به گفتهٔ خود، بی‌هدف مطالعه می‌کرد، و پای میز قمار وقت می‌گذراند. کارامزین هنگام مرگ پدرش در ۱۷۸۴ (چهارساله بود که مادرش از دنیا رفت) در سیمبیرسک با ا. پ. تورگینف[4] (۱۷۵۲ـ۱۸۰۷) که از فراماسونهای اهل مسکو بود ملاقات کرد. او بعدها دربارهٔ این ملاقات به قیافه‌شناس و فراماسون سویسی، لاواتر[5] (۱۷۴۱ـ۱۸۰۱)، نوشت: «همه چیز در من تازه شد» و همچنین نوشت که به او الهام شد در زندگی «همواره به‌نوعی برای مردم سودمند باشد». کارامزین در همان سال وارد لژ فراماسونی «زلاتوی وِنتس» (تاج طلایی)[6] در سیمبیرسک شد. در ۱۷۸۵ به مسکو نقل مکان کرد و به «انجمن دوستان فرهیخته» (۱۷۸۱ـ حـ ۱۷۹۰)، که ناویکوف* تأسیس کرده بود، پیوست که بیش از پنجاه عضو داشت. کارامزین کتابِ **در باب ریشهٔ بدیها**[7] (۱۷۳۴)، اثر فون هالر، و آثار معنوی و اخلاقی دیگری را برای این انجمن ترجمه کرد و در ترجمهٔ **گفتگو با خداوند**[8] (دو جلد، ۱۷۶۸) و **مشاهداتی دربارهٔ آثار الاهی**[9] (دو جلد، ۱۷۷۲)، اثر اشتورم، برای این انجمن شرکت کرد. کارامزین در این زمان بویژه با فراماسونی به‌نام پتروف[10] (؟ـ۱۷۹۳) نزدیک بود و از سبک ساده و زیبای دوستش تقلید می‌کرد که عاری از سبک اسلاوی کلیسایی بود. کارامزین و پتروف به‌طور مشترک سردبیری نشریهٔ ناویکوف برای کودکان (**دتسکویه چتنیه دلیا سردتسا ای رازوما**، ۱۷۸۵ـ۱۷۸۹) را به‌عهده گرفتند و کارامزین به‌ترجمهٔ آثار نویسندهٔ کودکان، وایسه (۱۷۲۶ـ۱۸۰۴)، **غروبهای خانه**[11] (۱۷۸۴) اثر مادام دو ژنلیس، مجموعه‌ای برای کودکان در مورد «قصّه‌های اخلاقی»، و آثار شاعران شبانی انگلیسی-آلمانی ـ به‌طور مشخّص، کلّ **فصلها**[12] (۱۷۲۶ـ۱۷۳۰)، اثر تامسون، و اشعار روستاییِ (۱۷۵۶ـ۱۷۷۲) کِسنر (۱۷۳۰ـ۱۷۸۸) ـ پرداخت. نخستین آثار تألیفی کارامزین نیز در همین نشریّه به‌چاپ رسید ـ از جمله، نخستین داستان کوتاهش با عنوان «یوگینی و یولیا»[13] (۱۷۸۹) که کارامزین در آن با نثری ساده و زیبا و با ملایمت به مضمون فراماسونی-مذهبیِ تسلیم به ارادهٔ خداوند می‌پردازد. کارامزین در نشریهٔ **دتسکویه چتنیه** از اصول تعلیم و تربیت روسو در **امیل**[14] (۱۷۶۲) تبعیّت می‌کرد که برای ناویکوف و محفل دوستانش بسیار خوشایند بود.

در مه ۱۷۸۹ کارامزین روسیّه را به‌قصد سفر به اروپا ترک کرد و، باتوجّه به مکاتبات فراماسونها، می‌توان گفت که حتّی اگر هم آنها هزینهٔ این سفر را تأمین نکرده باشند، در ترتیب‌دادن آن نقش داشتند. کارامزین در ۱۵ ژوئیهٔ ۱۷۹۰ به روسیّه بازگشت و با برخورد خصمانهٔ جناحی از فراماسونها روبرو شد که او را به جهان‌وطنی («فاقد حسّ وطن‌پرستی»)، جاه‌طلبی («سرمست از غرور»)، و خیانت به فراماسونری متّهم کردند. این جناح مرکّب بود از: پرنس تروبتسکوی[15] (۱۷۴۴ـ۱۸۲۱)، کوتوزوف[16] (۱۷۴۹ـ۱۷۹۷)، لاپوخین[17] (۱۷۵۶ـ۱۸۱۶)، باگریانسکی[18] (۱۷۶۲ـ۱۸۱۳)، و دیگران. با وجود اتّهامات مغرضانهٔ آنان، کارامزین در سراسر عمر به عشق افلاطونی فراماسونها به آزادی، برابری، و برادری معتقد بود. او همچنین به بعضی جنبه‌های هستی‌شناختیِ فلسفهٔ آنان و به‌طور خاصّ به تلاش ناویکوفِ فراماسون برای گسترش «روشنفکری» (یعنی تحصیل و علوم) در میان توده‌ها، و علاقهٔ ناویکوف به گذشتهٔ ملّی، یادبودهای آن، و تاریخ، اعتقاد داشت. به‌علاوه، کارامزین فراماسونها را در شمار نزدیکترین و عزیزترین دوستان خود قرار می‌داد ـ دوستانی که بارها در شعر و نثر خود آنها را مخاطب قرارداد

و شخصیّت بخشید: پتروف در هیئتِ «آگاتون»[19] و پلشچییوا[20] در هیئتِ «آگلایا»[21]؛ پلشچییوا (متوفّی در ۱۸۱۷) با پلشچیف (۱۷۷۸ـ ۱۸۶۲)، فراماسون و دوست دیرین کارامزین، ازدواج کرده بود و کارامزین در ۱۸۰۱ با خواهر او، پروتاسووا[22] (۱۷۶۷ـ ۱۸۰۲)، ازدواج کرد. نقش فراماسونری در کار کارامزین پیچیده و تقریباً دیالکتیکی بود، چون در وجود کارامزین رگهٔ تردید قدرتمندی وجود داشت. در ۱۷۹۰ به پلشچییوا نوشت «اگر روحم جاودان باشد...» (تا حدّ زیادی به دلیل علاقهٔ او به کارامزین) و در **نامه‌های یک مسافر روس**[23] به شیوهٔ کنایه‌آمیزی «تضمین» بی‌سند و مدرک فراماسونیِ جاودانگی روح را با «امید» «شکّاکان، امّا فقط به‌معنای خوب این کلمه»، مقابل نهاد. در زیر این شکّاکیت، ذهن منطقی کارامزین از کارهای رازورانه و بحثهای کلامی فراماسونها، به طریق اولیٰ از کارهای کیمیاگری‌شان، و از سبک اسلاوی کلیسایی و گاه «غیر قابل فهم» آنان گریزان بود. کارامزین آثاری را که می‌توان گفت «به‌افراط» فراماسونی بودند از نخستین نشریّهٔ ادبی خود، **ماسکوفسکی ژورنال** (۱۷۹۱ـ ۱۷۹۲)، حذف کرد. با این حال، مقالاتی فراماسونی به‌قلم **خراسکوف**، پتروف، کلیوچاریوف[24] (۱۷۵۴ـ ۱۸۲۰)، و دیگران، نیز نوشتهٔ ملهم از افکار فراماسونی خود را با عنوان «پوئزیا، ۱۷۸۷»[25]، و ترجمه‌هایی از آثار خارجی که مطالعهٔ آنها در میان فراماسونها بسیار رایج بود منتشر ساخت. در شعر و نثر کارامزین کنش متقابلِ ظریفی بین ایدئالیسمِ ملهم از فراماسونری و تردید نسبت به همین ایدئالیسم نهفته بود. کمتر پیش می‌آمد که کارامزین لحن روستایی و شبانی اشعارش را با گریزهایی به لحن خشک و بی‌احساس یا لحن طعنه‌آمیز آمیخته به شوخی، که با لحن پیشین بیگانه بود، نیامیزد. این کنشِ متقابل، یا دوصدایی‌بودن، در برخورد او با «عصر زرّین» از همه تکان‌دهنده‌تر است. کارامزین، مانند فراماسونها، اغلب می‌گفت که شعرهای روستایی او نه فقط دربارهٔ موقعیّت ازدست‌رفتهٔ انسان در باغ بهشتِ قبل از هبوط آدم است، بلکه دربارهٔ هماهنگی نخستین برروی زمین نیز هست. بااین‌حال، برخلاف فراماسونها که معتقد بودند فراماسونری عشق و معصومیّت را به زمین بازمی‌گرداند، بهشت روستاییِ کارامزین با تردید همراه بود. به‌هرصورت، این دیدِ تردیدآمیز بتدریج آرمانهای او را در زمینهٔ جمهوریخواهی و آزادی تباه کرد، ولی این امر مانع از آن نشد که در اوایل ۱۷۹۰ گهگاه به‌طور ناگهانی علاقه‌اش را به انقلاب فرانسه ابراز کند. در ۱۷۹۷ کارامزین کم‌کم در اهداف اصلاحات پطر اوّل تردید کرد و دیدگاههای سیاسی او در دوران حکومت آلکساندر آشکارا محافظه‌کارانه و حتّی «اسلاووفیلی» شد ـ مثلاً در «یادداشتهایی دربارهٔ روسیّهٔ قدیم و جدید در عرصهٔ روابط سیاسی و مدنی»[26] (که در فاصلهٔ دسامبر ۱۸۱۰ تا ژانویهٔ ۱۸۱۱ برای گراندوشس یکاترینا پاولوونا[27] نوشته شد و نخستین‌بار در ۱۸۶۱ به‌چاپ رسید). در دوران حکومت آلکساندر شکّ‌گراییِ کارامزین تخفیف یافت و در عین حال از آرمانگرایی و ایدئالیسم او نیز کاسته شد. ولی او مهمّترین آثارش را در عرصهٔ ادبیّات روس در دههٔ ۱۷۹۰ و اوایل دههٔ ۱۸۰۰ نوشت.

در ۱۷۹۱ کارامزین انتشارِ **نامه‌های یک مسافر روس** را به صورت پاورقی در **ماسکوفسکی ژورنال** آغاز کرد: نامه‌هایی از آلمان، سویس، و در خاتمه ورود مسافر به پاریس (که در **آگلایا** ادامه یافت؛ نخستین چاپ **نامه‌ها** که ناقص بود در ۱۷۹۷ منتشر شد، ولی دو مجلّد پایانی آن، همراه با نامه‌های کامل از انگلستان و فرانسه، تا ۱۸۰۱ به‌چاپ نرسید). کارامزین **نامه‌ها** را مستقلّ از چند نامهٔ واقعی، که از خارج فرستاد، نوشت و، برخلاف ادّعایش در چاپ ۱۷۹۷ **نامه‌ها**، این کتاب را در اتاق کار خود نوشت و به منابع متعدّد و مختلفی مراجعه کرد. بااین‌حال، او به آن شکل از خودانگیختگی دست یافت که قالبِ نامه برایش کاملاً مناسب بود. این قالب در ضمن به مسافر امکان می‌داد که گنجینه‌ای از اطّلاعات را در **نامه‌ها** بگنجاند و گونه‌ای دائرةالمعارف از فرهنگ، و بویژه ادبیّات اروپای غربی، فراهم آورد؛ او درضمن نمونه‌های متعدّدی از الگوهای ادبی دلخواه خود را ارائه کرد (مثلاً، «بهار برایم تا این حدّ زیبا نمی‌بود، اگر تامسون و کلایست تمام زیباییهای آن را وصف نکرده بودند»). مسافر برای نشان‌دادن قلب مهربان و حسّاس خود، گاه به‌تمسخر، اغلب به **سفر خیال‌انگیز در فرانسه و ایتالیا**[28] (۱۷۶۸) اثر لارنس استرن و قطعاتی از **تریسترام شندی**[29] (۱۷۵۹ـ ۱۷۶۷) او اشاره می‌کند. کارامزین در اوایل دههٔ ۱۷۹۰، به‌دنبال «استرنِ فرانسوی» در اواخر دههٔ ۱۷۸۰ (دوپاتی ۱۷۴۸ـ ۱۷۸۸) و «استرنِ آلمانی» در اواخر دههٔ ۱۷۷۰ (یاکوبی، ۱۷۱۲ـ ۱۷۹۱)، «استرنِ روس» لقب گرفت. ماهیّتِ آموزندهٔ **نامه‌ها** و نازک‌طبعیِ استرن‌وارِ مسافر سبب شد که سیپوفسکی[30] به سفری «مجعول» اشاره کند، هرچند سفر استرن نیز (که شش بار کوتاهتر بود) سفری «مجعول» بود ـ گیریم نه تااین‌حدّ آشکار و زننده. **نامه‌ها** در روسیّه گرایشی به‌سوی نوشتن سفرنامه‌هایی در قالب نامه و خاطرات به‌وجود آورد که تا اواخر دههٔ ۱۸۲۰ ادامه داشت و استرن و ادبیّات آلمان را در مقیاس وسیعی در ادبیّات روس مطرح ساخت.

نگرشِ کارامزین در نشریّهٔ **ماسکوفسکی ژورنال** نیز «دائرةالمعارفی» بود: در این نشریّه، علاوه بر بخشهایی از **نامه‌ها**، آثار شعر و نثر کارامزین، ترجمه‌های او، و نقدهایش دربارهٔ کتابهای روسی و کتابهای خارجی و غیره هم منتشر می‌شدند. لحن و سبکِ در مجموع احساساتیِ شعر و نثر داستانیِ این نشریّه با جریان حاکم در

اروپای آن زمان همخوانی داشت. از این گذشته، مقالات کارامزین غالباً آمیخته به شوخی و کنایه بود. در مقالهٔ کوچک «فرول سیلین، انسان شریف»[۳۱] (۱۷۹۱) کارامزین به‌بیان اعمال شرافتمندانهٔ یک دهقان روسِ قدّیس‌مآب می‌پردازد که واقعاً وجود داشت و در سیمبیرسک زندگی می‌کرد. در «لیودور»[۳۲] (۱۷۹۲)، که مضمونِ دوستی را به ادبیّات روس وارد کرد، قهرمان داستان، لیودور (که لباسِ ورترِ گوته را به‌تن دارد)، داستان عشق غم‌انگیزِ خود را به زیباروی ترکی‌روایت می‌کند، ولی داستان پیش از رسیدن به پایان نافرجام قطع می‌شود. در «ناتالیا، دخترِ بویار»[۳۳] (۱۷۹۲) کارامزین نگرشی احساساتی نسبت به دورهٔ تاریخیِ مبارزهٔ مسکوییها علیه لیتوانیاییها ارائه داد، ولی منحرف شد و به شوخیهای شندی‌وار و تقلید طنزآمیز از رمانهای عشقی و ماجراییِ شبه‌عامیانهٔ روسی پرداخت (مثلاً **ارباب گئورگ**[۳۴] اثر کاماروف*، ۱۷۸۲). او در اثر مشهورش، «لیزای بینوا»[۳۵]، مضمونِ کهنهٔ عشّاقی را انتخاب کرد که تفاوت طبقهٔ اجتماعی آنها را ازهم جدا می‌کند (روسو این مضمون را در **الوئیز جدید**[۳۶]، ۱۷۶۱، رایج کرده بود)، ولی راوی کارامزین در این داستان تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ خود را از شرافت در میان اندوه به‌کمک طنز تعدیل می‌کند و تصویر خَود را از لیزا به‌صورت دختر چوپان با تصویر معشوقش، یراست[۳۷]، مرد جوانی از طبقهٔ اعیان، در تقابل قرار می‌دهد که پلید نیست، بلکه صرفاً ضعیف است (اوّلین تصویر موفّق از «آدم زیادی»). مطالب کارامزین در **ماسکوفسکی ژورنال** بسیار مورد پسند مردم بود، همین‌طور کتاب جداگانه‌ای که از منتخب این مطالب با عنوان **مسائل پیش‌پاافتادهٔ من**[۳۸] (۱۷۹۴) منتشر شد. حجمِ اندک قطعاتِ نثر کارامزین انگیزه‌ای بود برای نویسندگان جویای نام تا این نخستین نثرنویس کلاسیک روس را سرمشق قرار دهند. هرچند کارامزین همواره نویسندگان تازه‌کار را بی‌دریغ مورد تشویق قرار می‌داد، در ۱۷۹۷ به‌انتقاد از جریان جدید پرسوزوگداز پرداخت و به نویسندگان توصیه کرد که «بی‌وقفه از اشک صحبت نکنید... . این روش برای تأثیرگذاری بر خواننده به هیچ‌وجه قابل اطمینان نیست.»

بعضی از زیباترین نمونه‌های نثر کارامزین در **آگلایا** (جلد اوّل، ۱۷۹۴؛ جلد دوّم، ۱۷۹۵) به‌چاپ رسیدند که سالنامه‌ای ادبی بود منحصر به آثار روسی (عمدتاً از کارامزین). **آگلایا** از نظر لحن با **ماسکوفسکی ژورنال** تفاوت داشت ـ بیشتر غم‌انگیز بود تا شاد و شوخی‌آمیز. همانگونه که لوتمان* می‌گوید، این سطر از تقدیم‌نامهٔ آغاز **آگلایا** به پلشچییوا بیانگر احساسات او و نگاهش به جهان بود: «ما در دنیای غم‌انگیزی زندگی می‌کنیم.» کارامزین در ۱۷۹۲، قبل از رمانسهای رادکلیف، تحت تأثیر اوسیان، در زمینهٔ صحنه‌پردازی و حال‌وهوای گوتیک دست به تجربه زد؛ بدین ترتیب بود که در «جزیرهٔ بورنهولم»[۳۹] (۱۷۹۴) عناصر گوتیک فضای هولناکی را حاکم ساختند که بیان شاعرانهٔ آنها با عشق زوج اصلی داستان تناسب داشت ـ عشقی که «قوانین محکوم کرده بود». کارامزین عشق نفرینیِ اورفئوس و ائورودیکه[۴۰] را، که درونمایهٔ تغزّلیِ مهمّی در «زندگی آتنی»[۴۱] (۱۷۹۵) است، در چارچوب فلسفی وسیعتر داستان مطرح کرد که جهل انسان را در عصر افلاطون در مقابل دانش عظیم او در عصر مُدرن قرار می‌داد ـ که البتّه قساوت هم بر آن افزوده شده است. در «سیرا مورِنا»[۴۲] (۱۷۹۵)، که تجربهٔ قابل توجّهی در نثر تغزّلی است و عنوانِ فرعیِ آن «قطعهٔ اندوهبار»[۴۳] است، کارامزین عواطف تند سه شخصیّت را دنبال می‌کند که به‌طور جداگانه به‌کناره‌گیری هریک از آنها و پناه‌بردن به «سکوتی مقدّس» منتهی می‌شود. کارامزین همین لحن کلّیِ غم‌انگیز را در مقالات فلسفی‌اش نیز حفظ کرد. او از رفتن در پی دانش و علوم («نهضت روشنفکری»)، به‌عنوان فعّالیّتی هماهنگ با آیین اورتودوکس و در جهت شرافت اخلاقی، با اندوه و نگرانی اصیلی دفاع می‌کند: نخست در «نوشته‌ای در باب علوم، هنرها، و عصر روشنفکری»[۴۴] (۱۷۹۴) و با لحنی بمراتب غم‌انگیزتر در سخنانی که میان مِلودور[۴۵] و فیلالت[۴۶] ردّوبدل می‌شود. مِلودورِ شاعر نگرانیهای خود را مطرح می‌کند و می‌گوید در دورهٔ بعد از انقلاب فرانسه بیم آن می‌رود که نفرت از علم نوع بشر را به‌سوی بربریّت سوق دهد؛ مانند سیسوفوس و سنگش که فقط اندکی بالا می‌رود و دوباره سقوط می‌کند. مِلودور بحث خود را با فریادی اگزیستانسیالیستی دربارهٔ بی‌هدف‌بودن زندگی به‌پایان می‌بَرَد که فیلالت در پاسخ به آن بحثی بسیار منطقی را در دفاع از ایمان مذهبی و اعتقاد به پیشرفت علوم مطرح می‌کند.

از دورهٔ انتشار نشریّهٔ **آتونیدی** (۱۷۹۶ـ۱۷۹۹؛ سه جلد) جدایی تدریجی کارامزین از ادبیّات روس آغاز می‌شود. نقش کارامزین در این سالنامه محدودتر بود؛ او این سالنامه را بدل به تریبون آزادی برای شاعران تثبیت‌شده و همچنین شاعران تازه‌کار کرد. شگفت اینکه شعر کارامزین به اندازهٔ نثرش تغزّلی نبود و او در مقام شاعر نوآوری کمتری نیز داشت. در دههٔ ۱۷۹۰ نه تنها شعر روسیّه در مرحلهٔ نسبتاً پیشرفته‌ای بود، بلکه شعر کارامزین هم اغلب شباهت زیادی به اشعار ملایم دوستش دمیتریف* (۱۷۶۰ـ۱۸۳۷)، نویسندهٔ قصّه‌های زیبا و «ترانه‌های احساساتی»، داشت. با این حال، کارامزین در عرصهٔ وزن و ژانرهای شاعرانه نیز طبع‌آزمایی کرد ـ به‌طور مشخّص در «گراف گوارینوس»[۴۷] (۱۷۸۹)، که پیش‌درآمدِ ترانه‌های عاشقانهٔ **ژوکوفسکی** بود، و «ایلیا مورومتس»[۴۸] (۱۷۹۵) که در وزنی جدید و به قولی «عامیانه» سروده شده بود و در قالب داستان پریان با این قهرمان حماسی روس برخوردی مطایبه‌آمیز

داشت. تأکید سیاسی و فلسفیِ کارامزین در آخرین نشریّه‌اش، **وستنیک یوروپی** (۱۸۰۲ـ۱۸۰۳)، حتّی در بخش ادبی این نشریّه نیز آشکار بود. در داستانِ «مارفا پوسادنیتسا»[۴۹] (۱۸۰۳)، داستان کوتاهی دربارهٔ دورهٔ تاریخیِ انقیاد نووگورود[۵۰] در دوران حکومت ایوان سوّم، کارامزین مقولات جمهوریخواهی و آزادی را مطرح ساخت. «آدم احساساتی و آدم بی‌احساس»[۵۱] (۱۸۰۳) قطعه‌ای تئوریک بود؛ این بحث در آن مطرح می‌شد که خلق‌وخو و سرنوشت انسان تا حدّ زیادی وابسته به طبیعت است و، برخلاف ادّعاهای متفکّران رادیکال عصر روشنفکری، شرایط یا نهاد و قوانین ساخت بشر نمی‌توانند آنها را تغییر دهند. کارامزین نظریّاتش را دربارهٔ شادی در «گفتاری در باب شادی»[۵۲] (۱۸۰۲) و در «اعتراف من»[۵۳] (۱۸۰۲) مطرح کرد. این مقالات به تصاویر مضحکی که از خودش در نشریّات هجوآمیز ناویکوف (۱۷۶۸ـ ۱۷۷۴) ارائه کرده بود و نیز به گونه‌های قرن هجدهمیِ انسان بی‌بندوبار اروپای غربی و روس می‌پرداخت. قطعهٔ ناتمامی که کم‌وبیش شکل زندگینامهٔ شخصی کارامزین را داشت و عنوان آن «شهسواری از عصر ما»[۵۴] (۱۸۰۲) بود استثناءِ مهمّی در گرایش سیاسی و فلسفی این نشریّه محسوب می‌شد؛ نیمهٔ نخستین این مطلب، فصلهای یک تا هشت، با الهام از **تریسترام شندیِ** استرن و نیمهٔ دوّم آن، فصلهای نه تا سیزده، با الهام از نوشتهٔ روسو دربارهٔ رابطه‌اش با مادام دو واران در **اعترافات**[۵۵] (۱۷۸۲ـ ۱۷۸۹) نوشته شد. بین انتشار این دو بخش یک‌سال فاصله افتاد و کارامزین در مقدّمهٔ خود بر بخش دوّم پیشنهاد کرد که این بخش به صورت یک «قطعهٔ» مجزّا خوانده شود.

بلینسکی، با اینکه به‌هیچ‌وجه تعصّبی نسبت به کارامزین نداشت، دریافته بود که کارامزین «دورهٔ جدیدی را در ادبیّات روسیّه آغاز کرد.» اشارهٔ بلینسکی به‌طور وسیع به سبک، بویژه به سبک نثری بود که کارامزین رواج داد و آن را از ابزاری سنگین و دست‌وپاگیر به ابزاری ظریف و انعطاف‌پذیر تبدیل کرد. کارامزین این تحوّل را با پاکسازی نثر خود از سبک اسلاوی کلیسایی، سبکهای محاوره‌ای و حروف ربط نامتناسب، و با ابداع کلمات و عبارات جدید (که عمدتاً از فرانسوی گرته‌برداری شده بود) انجام داد. کارامزین مهمّتر ازهمه از طول جمله کاست و آن را بر اساس اصول منطقی و در عین حال موزون از نو ساخت. نتیجهٔ این امر سبکی انعطاف‌پذیر در نثر بود که به‌یک‌میزان در صحبت از سیاست و رویدادهای روز، متافیزیک و اخلاقیّات، نقد ادبی، و داستان منثور به کار گرفته می‌شد. این امر حقیقت دارد که کارامزین درجستجوی خود برای «ناب و خالص‌کردن» سبک (که تصادفاً با علاقهٔ او به فلسفهٔ افلاطون بی‌ارتباط نبود)، و «خوشایندکردن» آن، کلماتی را ترجیح می‌داد که بر اندیشه‌های کلّی دلالت کنند نه بر اندیشه‌های خاصّ؛ بااین‌حال، آن سبکِ دارای اطناب، که کارامزین به‌خاطر آن مورد انتقاد قرار گرفته است، بیش از آنکه سبک او باشد از آنِ مقلّدانِ اوست. سبک نوآورانهٔ کارامزین را گاه «سبک میانه» توصیف می‌کنند، مفهومی که به‌شیوه‌ای کمابیش نامناسب از «نظریهٔ سطوح سه‌گانهٔ سبکِ» **لامانوسوف** وام گرفته شده است که عمدتاً دربارهٔ شعر بود؛ یا آن را «سبک نو» می‌خوانند، عنوانی که مخالف اصلی این سبک، شیشکوف* (۱۷۵۴ـ ۱۸۴۱)، بر آن نهاده است. شیشکوف در اثر خود باعنوان **رساله‌ای در باب سبک قدیم و جدید**[۵۶] (۱۸۰۳) سبک ناب، رقیق‌شده، و بسیار «خوشایندِ» طرفداران کارامزین، و کیشِ «چیوخا»[۵۷] (جزئیّاتِ) آنان را در اشاره به فُرمهای کوتاهی که می‌پسندیدند مورد انتقاد قرار داد. شور میهن‌پرستانه و مذهبیِ شیشکوف در ارتقای سبکی به‌سیاق سبک اسلاوی کلیسایی و ماقبل‌لامانوسوفی موجب شد که او لقب «اسلاووفیل» بگیرد، لقبی که **باتیوشکوف**، که از طرفداران کارامزین بود، در ۱۸۰۹ به او داد. به‌علاوه، شیشکوف موفّق شد تعدادی از نوگرویدگان را جلب کند. این عدّه در روز قبل از جنگ میهنی در انجمن او به نام «انجمن دوستداران کلام روسی» (۱۸۱۱ـ ۱۸۱۶) گرد هم آمدند؛ ولی دیگر دیر شده بود و نمی‌شد زمان را به‌عقب برگرداند. در تحلیل نهایی، طرفداران کارامزین (که بعدها «آرزاماس»[۵۸] را بنیان نهادند، ۱۸۱۵ـ ۱۸۱۸) در مبارزه پیروز شده بودند ــ هرچند، همان‌طور که **تینیانوف** نشان داده است، در دههٔ ۱۸۲۰ نسل جوانتری از کهنه‌گرایان و طرفداران کارامزین این بحثها را ازسر گرفتند. نقش اصلی شیشکوف و طرفدارانِ او این بود که توجّه منتقدان را به تندرویهای طرفداران کارامزین در زمینهٔ سبک جلب کردند و روحی مدنی در محتوای ادبی دمیدند. جالب اینکه کارامزین، که خود هیچ‌گاه در بحثها شرکت نمی‌کرد، یکی از اوّلین کارامزینیهایی بود که به انتقادهای کهنه‌گرایان توجّه کرد. او گرایش به سبک اسلاوی کلیسایی را در نثر کتاب **تاریخ** خود به‌نحو بارزی افزایش داد، همان اثری که **پوشکین** آن را به‌خاطر «سبکِ کارامزینی ناب، با صلابت الماس،» (۱۸۳۰) ستود.

همان‌طور که امروز می‌دانیم، کارامزین علاوه بر اینکه اصول اساسی سبک نثر روسی را مطرح کرد، روشها و ایده‌های هنریی را بدعت گذاشت که شاعران و نویسندگان بعدها، گاه چندین دهه بعد، از آنها استفاده کردند. بعدها **داستایفسکی** نیز در **مردم فقیر**[۵۹] (۱۸۴۶ و پس از آن در مواردی عملاً در همهٔ آثارش) از این ایدهٔ احساساتیِ کارامزینی استفاده کرد که نویسنده باید اشک خوانندگانش را دربیاورد. **تالستوی** نیز در مقدّمه‌اش بر «کودکی»[۶۰] (۱۸۵۲) این امر را آشکارا به‌عنوان هدف خود برشمرد. حتّی پایان‌بندی سوزناک کارامزین در «یوگینی و یولیا»، که در آن مطرح

شد که افشاندن اشک دوستی بر گلهای پیرامون مقبرهٔ قهرمانِ متوفّی تأثیر بارورکننده دارد، در پایان‌بندی **پدران و پسرانِ**[61] (۱۸۶۲) **تورگینف** تکرار شد. گرایش کارامزین به شندیسم (**تریسترام شندی** در ۱۸۰۴ تا ۱۸۰۷ ترجمه شد) در دههٔ ۱۸۳۰ به یک مُد ادبی تبدیل شد و در نتیجهٔ این امر در دههٔ ۱۸۴۰ لقبِ «استرنِ روس» از کارامزین به **گوگول** رسید. استفادهٔ شاعرانهٔ کارامزین از حال‌وهوا در توصیفِ طبیعت با طبع شاعرانهٔ تورگینف سازگار بود. به‌همین ترتیب نیز شاید داستایفسکی بیش از هرکسی به ارزش آن پی برد؛ او در ۱۸۷۲ در **جن‌زدگان**[62] در شخصیّت کارامازینوف[63] به‌هجو تورگینف پرداخت. تورگینف از شیوهٔ معنی‌دار و نمادینِ کارامزین در تصویرپردازی توفان در «لیزای بیچاره» بهره برد و حال‌وهوای شاعرانه‌ای به رمان **در آستانهٔ فردا**[64] (۱۸۶۰) بخشید. **آستروفسکی** نیز در **توفان**[65] (۱۸۶۰) از آن در قالب نمایشنامه استفاده کرد. عناصر بسیار تغزّلی و موسیقاییِ نثرِ کارامزین الهامبخش شاعری چون **فیت** شد؛ او در ۱۸۴۴ مطلبی دربارهٔ استفادهٔ کارامزین از نام خوش‌آهنگِ رودخانهٔ گِوادالْکویویر[66] در بداهه‌گوییِ کوتاه و تغزّلیِ «بر آبهای گِوادالکویویر»[67] در «سیرا مورِنا» نوشت. سرانجام، مضامینی فلسفی که کارامزین برای اوّلین بار با نثری شفّاف مطرح کرد بار دیگر، مثلاً در چارچوب دفاع از حقوق زنان، ظاهر شدند. مقدّمات مباحث مطرح‌شده توسّط **چرنیشفسکی** در **چه باید کرد؟**[68] (۱۸۶۳)، برخلاف ادّعای خودِ چرنیشفسکی، در آثار روسو نبود، بلکه در «یولیا»ی کارامزین بود (۱۷۹۶). این قبیل نمونه‌های تصادفی از تأثیر پایدار کارامزین گواهی غیرمستقیم، ولی گویا، بر تنوّعِ سبک در نثر کارامزین است. کارامزین خود در شعری با عنوان «پروتئی»[69] (۱۷۹۸) نگاهی به این تنوّع بیان در طبع هنری خود می‌اندازد. این تنوّع، ویژگیِ نیمهٔ دوّمِ قرن هجدهم در روسیّه بود ــ عصر تجربه در ادبیّات روس که طیّ آن کارامزین راه داستان منثور قرن نوزدهم را هموار کرد.

هم تاریخ‌نگاران ادبی و هم زبان‌شناسان به اهمّیّت کارامزین کاملاً واقفند، ولی تابه‌امروز هیچ‌گونه چاپ آکادمیک از آثار او منتشر نشده است و تعداد زیادی از مقالات بسیار تأثیرگذار او، از جمله «لیودور»، هیچ‌گاه در مجموعه‌های آثار او نیامده است.

پی‌نویسها

1. *Istoriya gosudarstva Rossiiskogo* (*History of the Russian State*)
2. Simbirsk
3. Matthias Schaden
4. I. P. Turgenev
5. Ja.-K. Lavater
6. Zlatoi Venets (Golden Crown)
7. *Vom Ursprung des Übels*
8. *Unterhaltungen mit Gott*
9. *Betrachtungen über die Werke Gottes*
10. A. A. Petrov
11. *Veillées du Château*
12. *Seasons*
13. "Evgenii i Yuliya"
14. *Emile*
15. N.N. Trubetskoi
16. A.M. Kutuzov
17. I.V. Lopukhin
18. M.I. Bagryansky
19. Agathon
20. Pleshcheeva
21. Aglaya
22. Protasova
23. *Pis'ma russkogo puteshestvennika* (*Letters of a Russian Traveller*)
24. F.P. Klyucharyov
25. "Poeziya, 1787"
26. "Zapiski drevnei i novoi Rossii v ee politicheskom i grazhdanskom otnosheniyakh" ("Notes of Old and New Russia in Her Political and Civic Relations"
27. Ekaerina Pavlovna
28. *A Sentimental Journey Through France and Italy*
29. *Tristram Shandy*
30. Sipovsky
31. "Frol Silin, a Virtuous Man"
32. "Liodor"
33. "Natalya, the Boyar's Daughter"
34. *Milord Georg*
35. "Bednaya Liza" ("Poor Liza")
36. *La Nouvelle Heloïse*
37. Erast
38. *Moi bezdelki* (*My Trifles*)
39. "Ostrov Borngol'm" ("The Island of Bornholm")
40. Orpheus and Eurydice، در اساطیر یونان، شاعر تراکیایی و همسرش. اورفئوس، که نغمهٔ چنگش درختها و سنگها را هم افسون می‌کرد، هنگامی که ماری ائورودیکه را گزید و کشت، برای بازیافتن او به جهان مردگان رفت. تحت‌تأثیر ساز او پرسفونه قبول کرد که زن را آزاد کند، مشروط بر اینکه تا قبل از خروج مردگان اورفئوس او را نگاه نکند. وقتی که نزدیک عالم زندگان رسیدند، اورفئوس به عقب نگریست و ائورودیکه ناپدید شد.
41. "Athenian Life"
42. "Sierra Morena"
43. "Elegiac Fragment"
44. "Nechto o naukakh, iskusstvakh i prosveshchenii" ("Something about the Sciences, Arts and Enlightenment")
45. Melodor
46. Filalet
47. "Graf Gvarinos"
48. "Ilya Muromets"
49. "Marfa Posadnitsa"
50. Novgorod

For Karamzin's private correspondence, largely scattered in various 19th-century journals and periodicals, *see: Perepiska Karamzina s Lafaterom*. Ed. Ya. Grot and F. Val'dman. St. Petersburg. 1893; *Pis'ma N. M. Karamzina k I. I. Dmitrievu*. Ed. Ya. Grot and P. Pekarskii. St. Petersburg, 1866.

There is no definitive biography of Karamzin; the closest approximation is: M. Pogodin, *Nikolai Mikhailovich Karamzin*. 2 vols. Moscow, 1866.

The most comprehensive study of Karamzin's works until 1803 is:

A. G. Cross, *N. M. Karamzin, a Study of His Literary Career: 1783-1803*. Carbondale, 1971.

Classic studies on Karamzin include:

V. V. Sipovskii, *N. M. Karamzin, avtor "Pisem russkogo puteshestvennika."* St. Petersburg, 1899.

B. M. Eikhenbaum, "Karamzin." In his *Skvoz' literaturu*. Leningrad, 1924. Pp. 37-49.

V. V. Vinogradov, "Neizvestnye sochineniya N. M. Karamzina." In his *Problema avtorstva i teoriya stilei*. Moscow, 1961. Pp. 221-365.

A fine study of Karamzin's narrative techniques is given by Gunvor Brigitta Hammarberg in "Karamzin's Prose Fiction: The Poetics of Co-Creation" (Ph. D. Diss., University of Michigan, 1982).

For Karamzin's political views until 1810, see R. Pipes, *Karamzin's Memoir on Ancient and Modern Russia: A Translation and Analysis*. Cambridge, 1959. Pp. 3-92.

51. "Chuvstvitel'nyi i kholodnyi" ("The Sentimental and the Cold")
52. "Razgovor o schastii" ("Discourse on Happiness")
53. "Moya ispoved" ("My Confession")
54. "Rytsar' nashego vremeni" ("A Knight of Our Times")
55. *Les Confessions*
56. *Rassuzhdenie o starom i novom sloge* (*Discourse on the Old and New Style*)
57. Chepukha
58. Arzamas
59. *Poor Folk*
60. "Childhood"
61. *Fathers and Sons*
62. *The Possessed*
63. Karmazinov
64. *On the Eve*
65. *The Thunderstorm*
66. Gvadalkvivir
67. "Na vodakh Gvadalkvivira"
68. *What Is to Be Done?*
69. "Protei"

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 8 vols. Moscow, 1803-04.

Sochineniya. Ed. A. Smirdin. 3 vols. St. Petersburg, 1848.

Izbrannye sochineniya. 2 vols. 1964.

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. Yu. M. Lotman. (Bibl. poeta. Bol'shaya seriya.) 1966.

Istoriya gosudarstva Rossiiskogo. Ed. P. Einerling. 3 vols. St. Petersburg, 1842-43.

ایوان آندرییویچ کریلوف

(۱۷۶۹ـ ۱۸۴۴)

پیر آر. هارت
مژده دقیقی

کریلوف روزنامه‌نگار، نمایشنامه‌نویس، و افسانه‌سرا بود. هجو و طنز روسی در هیچ اثری به اندازهٔ افسانه‌های دورهٔ پختگی کریلوف با موفّقیّت تحقّق نیافته است. هر چند کریلوف اوّلین ترجمه‌های خود از آثار لافونتن را تازه در ۱۸۰۵ به پایان برد و اوّلین مجموعهٔ آثارش اوّلین بار در ۱۸۰۹ منتشر شد، او، هم از نظر خلق‌وخو و هم به‌لحاظ تعلیم و تربیت، انسانِ «عصر خرد» بود. نخستین کمدیهای او، با اینکه چندان ممتاز نبودند، شخصیّتهایی را معرّفی می‌کردند از قبیل افراد جاهل و بیرحم طبقهٔ اعیانِ زمیندار و مقلّدان زبون و نرم‌گردن فرهنگ خارجی که غالباً آماج استهزای این نویسندهٔ روشن‌اندیش بودند. در ۱۷۸۹ کریلوف نشریّهٔ هجوآمیزی را با نام **پوچتا دوخوف** منتشر کرد که عمر کوتاهی داشت و الگوی آن نشریّاتی بودند که ناویکوف* و یمین* پیشتر منتشر کرده بودند؛ مطالب این نشریّه عبارت بودند از تفسیر اجتماعی در قالب نامه‌هایی از سوی شخصیّتهایی از جهان مردگان. تمهید غریبْ‌جلوه‌دادنِ ضعفهای انسانی از طریق توصیف آنها از دید مسافری ساده و پاک‌نهاد یکی از اصول تثبیت‌شدهٔ افسانهٔ شرقی بود که کریلوف به‌قصد پندآموزی از آن استفاده می‌کرد. دو اثر در نشریّات بعد از **پوچتا دوخوف**، که آنها نیز عمر کوتاهی داشتند، به دلیل کمال هنری‌شان شایان ذکرند: «غایب، یک قصّهٔ شرقی»[1]، ضمن روایت داستانِ خلیفه غایب و درباریان فاسد او، کاستیهای نظام استبدادی را به‌وضوح نشان می‌دهد. «مدیحه‌ای به‌یاد پدربزرگم»[2] را باید گنجینهٔ کوچکی از هجوها و طنزهای «عصر روشنفکری» به‌شمار آورد؛ نویسنده در این اثر کلّ سنّتِ مدیحه‌سرایی را وارونه می‌کند تا کارهای احمقانه و بی‌بندوباریهای خویشاوند خیالی خود را بستاید.

معانی ضمنی سیاسی نوشته‌های داستانی کریلوف، که در دوران حکومت سرکوب انتشار می‌یافتند، آنقدر بود که این نویسنده را مجبور کند انتشار آثارش را متوقّف سازد. کریلوف از ۱۷۹۴ تا ۱۸۰۲ عملاً از صحنهٔ ادبی غایب بود. او در این دوران فقط دو نمایشنامه نوشت: کمدیِ **کیک**[3] و تراژدیِ تمسخرآمیز **تراهیف**[4].

وجه هجوآمیز این تراژدی، که حکومت پاول اوّل را هدف قرار داده بود، آنقدر تند بود که انتشارش را به‌زبان روسی تا ۱۸۷۱ به‌تعویق بیندازد. شواهدِ دالّ بر علاقهٔ کریلوفِ جوان به شعر را بیشتر می‌توان در نمونه‌هایی از آثار او از قبیل نامهٔ معروفِ «خطاب به دوستم»[5] (۱۷۹۳) یافت تا در طبع‌آزماییهایش در زمینهٔ افسانه‌سرایی. مشخّص کردن عوامل خاصّی که موجب شدند کریلوف خیلی دیر به ژانر داستان رو بیاورد کار دشواری است. او در بازگشت به پطرزبورگ در ۱۸۰۶ با محفل **فرهنگی** آ. ن. آلینین[6] ارتباط پیدا کرد. این گروه بر خلق ادبیّات ملّی به کمک فُرمهای به‌ارث‌رسیده از دوران باستان تأکید بسیار داشت. هر چند بسیاری از نویسندگانِ پیش از او، از جمله **سوماروکوف** و خِمنیستِر*، افسانه‌هایی نوشته بودند، امّا کریلوف استعداد منحصربه‌فردی در این ژانر از خود نشان داد و پس از ۱۸۰۹ خود را دربست وقف نوشتن قصّه و افسانه کرد. او با سایر افسانه‌سرایان در این نظر مشترک بود که با استهزای ضعفهای اجتماعی و فردی می‌توان در چارچوب نظام موجود به اصلاح دست یافت. ماهیّتِ محافظه‌کارانهٔ هجو کریلوف در آن آثاری نمایان می‌شود که در آنها به‌استهزای افرادی می‌پردازد که از وضع موجود ابراز نارضایی می‌کنند. به‌بیان دیگر، هجو پرشور و بی‌هدفِ دوران جوانی او، که تفکّر و تجربه آن را تعدیل می‌کرد، به تفسیری ملایمتر از ضعفهای انسان تبدیل شد که منبع الهام آنها در بعضی موارد رویدادهای روسیّهٔ زمان او بود.

وجه تمایز افسانه‌های کریلوف بیشتر در شیوهٔ روایت آنهاست تا در تازگیِ پیامشان. در دوره‌ای که نویسندگان روس هنوز برای تثبیت ماهیّتِ فرمِ روایت خود مبارزه می‌کردند، ظاهراً کریلوف از روی شمّ دریافته بود که افسانه را باید به‌سبکی ساده و محاوره‌ای بنویسد تا برای جمع کثیر و متنوّع خوانندگان روس جذابیّت داشته باشد. مقایسهٔ نخستین ترجمه‌ها و بازنویسیهای او از افسانه‌های لافونتن با اصل این مطالب تا حدّی دلایل موفّقیّت او را روشن می‌کند. به‌جای طنز هوشمندانه و سبک مهارشده، که ویژگی این نویسندهٔ کلاسیک قرن هفدهمی فرانسه بود، در روایتهای روسی نوعی

احساس قرابت عادی وجود دارد که این احساس از گنجاندن جزئیّات ملموس، توصیف شخصیّتها، و سبک موجز و سادهٔ روایت ناشی می‌شود. کریلوف در عین آنکه از قرارداد این ژانر بر اساس استفاده از حیوانات به صورت نمادِ تیپهای اصلی انسانی تبعیّت می‌کند، موفّق می‌شود امر کلّی را با امر جزئی درآمیزد؛ خرسها، الاغها، و بلبلهای او ویژگیهای متمایز خود را در پسزمینه‌ای ابراز می‌کنند که بی‌تردید روسی است. او همچنین تمایل دارد تا از طریق ارائهٔ نمونه‌های منفی تعلیم دهد و اخلاقیّات استوار و قاطع او، که برخی از آنها به قلمرو بیان عامّه وارد شده‌اند، الگوی این نوع نوشته‌ها گشته‌اند.

شهرت پایدار کریلوف تاحدّ زیادی ناشی از کیفیّت ذاتاً هنرمندانهٔ افسانه‌های اوست، ولی آثار او در عین حال ارتباط موضوعی نیز داشتند. موفّقیّت کریلوف در ارائهٔ تفسیر اجتماعی در قالب افسانه نام او را به عنوان یکی از نخستین افراد در فهرست طولانی هجونویسانی تثبیت کرد که نقش مهمّی در شکل‌گیری ادبیّات مدرن روسی ایفا کردند.

پی‌نویسها

1. "Kaib, An Oriental Tale"
2. "Eulogy to the Memory of My Grandfather"
3. *The Pie*
4. *Trumpf*
5. "To My Friend"
6. A. N. Olenin

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 2 vols. 1969.

TRANSLATIONS

Guy Daniels, trans. *Fifteen Fables of Krylov.* 1965.

"Eulogy to the Memory of My Grandfather," *Satire Newsletter* 9 (1971).

See also: Lewanski, pp. 277-81.

SECONDARY LITERATURE

V. Arkhipov, *I. A. Krylov: Poeziya narodnoi mudrosti.* 1974.

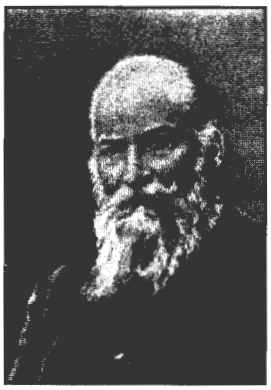
Nikolay Stepanov, *Ivan Krylov.* (Twayne's World Authors Series, 247.) New York, 1973.

V. V. Vinogradov, "I. A. Krylov i ego znachenie v istorii russkoi literatury i russkogo literaturnogo yazyka," *Russkaya rech'* 4 (1970), pp. 3-15.

Franz Wiltschek, "La Fontaine und Krylov: Ein literatur-wissenschaftlicher Vergleich," *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 1 (1950).

کتابنامهٔ فارسی

حکایات کریلوف، ترجمهٔ گیورگیس آقاسی، تهران، پدیده، ۱۳۴۷.



واسیلی آندرییویچ ژوکوفسکی

(۱۷۸۳ـ ۱۸۵۲)

آنتونیا گلاسه
مژده دقیقی

ژوکوفسکی شاعر و مترجم بود. او فرزند نامشروع زمینداری ثروتمند به نام بونین[1] و یک زن اسیر ترک بود و در دهکدهٔ میشنسکویو[2] در ایالت تولا[3] به‌دنیا آمد. ژوکوفسکی تحصیلات مقدّماتی خود را در خانوادهٔ بونین و مدارس شبانه‌روزی به‌پایان برد و در ۱۷۹۷، وارد پانسیون اعیان دانشگاه مسکو شد. در این پانسیون، سنّت ادبی نیرومندی وجود داشت که ژوکوفسکی را، که سرودن شعر را از هشت‌سالگی آغاز کرده بود، ترغیب کرد تا نوشتن را دنبال کند. او در این پانسیون روابط دوستانهٔ پرشوری برقرار کرد که در سراسر عمرش پایدار بود و در رقعه‌هایش ثبت‌شده‌اند. ژوکوفسکی در ۱۸۰۱ با دوستان نزدیکش، چون برادران تورگینف، واییکوف*، و مرزلیکوف*، «انجمن دوستی ادبی» را بنیان گذاشت. این محفل به‌طور خاصّ به ادبیّات پیش‌رمانتیکِ آلمانی و انگلیسی علاقه‌مند بود و به ترجمهٔ شعر می‌پرداخت. در ۱۸۰۲ ژوکوفسکی اوّلین اثر مهمّش، «گورستان کلیسای روستایی»[4]، را منتشر کرد که ترجمه‌ای آزاد از مرثیهٔ تاماس‌گری بود و در نشریهٔ **کارامزین، وستنیک یوروپی**، چاپ شد. ارتباط نزدیک با کارامزین و محفل او تأثیر زیادی در سلیقه‌های ادبی این شاعر و دیدگاه او داشت. ژوکوفسکی در ۱۸۰۸ سردبیری این نشریّه را به عهده گرفت و تعداد زیادی از آثار اوّلیّهٔ خوب خود را در آن منتشر کرد. در ۱۸۱۲، به نیروهای شبه‌نظامی مسکو پیوست و از نزدیک شاهد نبرد بارادینو[5] بود؛ او واکنش خود را در سرودی میهن‌پرستانه با عنوان «شاعری در اردوگاه جنگجویان روس»[6] ثبت کرد که شهرت و محبوبیّت او را به‌عنوان شاعر تثبیت کرد. ۱۸۱۳ برای این شاعر سال مهمّی بود: به پروتاسووا[7]، دختر خواهر ناتنی خود، پیشنهاد ازدواج کرد و، با اینکه عشقش با پاسخ مثبت روبرو شد، اجازه نیافت با او ازدواج کند. این تراژدی شخصی تأثیری اندوهبار و غم‌انگیز بر زندگی و شعر او باقی گذاشت. همان‌سال به پطرزبورگ نقل مکان کرد و اندکی بعد دورهٔ طولانی کارش را در دربار آغاز کرد: نخست به عنوان خوانندهٔ متون برای ملکهٔ مادر و همچنین معلّم روسی اعضای خاندان سلطنتی و در ۱۸۲۵ به‌عنوان معلّم خصوصی امپراتور آینده، آلکساندر دوم. ژوکوفسکی که انسانی بسیار شریف و پاک‌نهاد، با تدبیر فراوان و تعهّد و قابلیّت غیرمعمول، و مظهرِ «روح زیبا» بود سراسر عمر خود را به‌یک‌میزان صرف وساطت برای دوستان و غریبه‌ها نزد تزار و اعضای دربار کرد. از جمله شاعران و نویسندگانی که او در تغییر سرنوشتشان تأثیر مطلوبی داشت می‌توان به دوستان نزدیکش، **پوشکین، باراتینسکی، شِفچنکو، گوگول**، و **هرتسن**، اشاره کرد.

ژوکوفسکی در سراسر عمر در عرصهٔ ادبیّات روس فعّال بود. در ۱۸۱۵ در بنیانگذاری گروه ادبی «آرزاماس»[8]، که اعضایش کم‌وبیش آثار دیگران را هجو می‌کردند، شرکت کرد. اعضای این محفل همّ خود را صرف دفاع از اصلاح زبانیِ کارمزینی می‌کردند که طرفدار سبکی بسیار دقیق، روان، روشن، و آهنگین با شیوه‌ای اصیل، خوشایند، سلیس، طبیعی، و خودجوش بود. ژوکوفسکی خود سالها جلسات ادبی عصرانه را در خانه‌اش بر پا می‌کرد. او، همچنین، عضو مهمّترین انجمنهای ادبی رسمی روسیّه بود و با نشریّات و سالنامه‌های ادبی همکاری فعّال داشت.

ژوکوفسکی در ۱۸۳۹ از خدمت بازنشسته شد و به خارج سفر کرد. در ۱۸۴۱ با الیزابت رایترن[9]، که دختر یک نقّاش بود، ازدواج کرد و برای همیشه در آلمان اقامت گزید. او در ۱۲ آوریل ۱۸۵۲ در بادن ـ بادن درگذشت و در پطرزبورگ به خاک سپرده شد.

ژوکوفسکی بنیانگذار و نمایندهٔ مهمّ رمانتیسم اوّلیّه در ادبیّات روس است. بخش عمدهٔ آثار شاعرانهٔ او یا ترجمه است یا اقتباس؛ فقط تعداد کمی از آثارش از آن خود اوست. زمانی نوشت: «تقریباً همهٔ آثار من از آنِ دیگری یا دربارهٔ دیگری است و با این حال همه از آن خود من است.» تازگی و اهمّیّت این آثار در ادبیّات روس به سبب سبک نو و بدیع ژوکوفسکی بود.

ژانر اصلی ژوکوفسکی در آغاز کار مرثیهٔ صمیمانه و متأمّلانه، و بعدها ترانهٔ کوتاه و غم‌انگیز، بود. مرثیه‌های او عمدتاً به‌بیان شاعرانهٔ دنیای درونی شاعر می‌پرداختند. طبیعت دستاویزی برای تأمّل بود؛ او با مشاهدهٔ سادگیِ معصومانه و روستایی به احساس

آرامش‌بخشی می‌رسید که با حالت تصنّعی جامعه بسیار تفاوت داشت: «غروب»[10] (۱۸۰۶). ژوکوفسکی با بهره‌گیری از زیبایی طبیعی در پی القای حسّ اندوه و در واقع تأثّری حزن‌انگیز بود که در هاله‌ای از راز و حسّ غبن همیشگی پیچیده شده بود ــ مرگ دوستان، سپری‌شدن جوانی: «بیان‌ناشدنی»[11] (۱۸۱۹). شاعر، افسرده و تنها، خود را به هماهنگی و زیبایی صحنه (که مکانی واقعی است) و افکار ناشی از آن می‌سپارد: «غروب» و «اسلاویانکا»[12] (۱۸۱۵). منبع الهام شاعر حال‌وهوای غم‌انگیز شامگاهان، هوای تاریک و روشن، روشنایی کم‌فروغ، و تمامی آن چیزهایی است که در آن ساعت روز فضایی رازآمیز و پراضطراب به وجود می‌آورد و با خلق‌وخوی او به‌بهترین شکل تناسب دارد. روحیّهٔ او با احساسات تندِ شعف یا سرخوشی سازگار نبود، بلکه روحیّه‌ای بود حسّاس، با احساسات ظریف، عواطف معتدل، تمایلات صلح‌جویانه، و لحنی ملایم: «ترانه‌خوان»[13] (۱۸۱۱).

اندوه آرامی که با تعمّق در طبیعت بیدار می‌شود با کلماتی به بیان در می‌آید که سادگیِ شگفت‌انگیز و دلنشینیِ آهنگینی دارند. ژوکوفسکی تفاوتهای ظریفِ عواطف یا رؤیاها را یک‌به‌یک، با بهره‌گیری از صفتهایی که به‌دقّت انتخاب کرده است، به‌شکل جذّابی عرضه می‌کند ــ صفتهایی که در القای حال‌وهوای حاکم بر شعر غنی هستند. برای القای ظرافت احساس و تفاوتها شاعر باید درکی بسیار عالی از ارزشهای کلمه و بیان موسیقایی داشته باشد و درست به‌همین دلیل است که ژوکوفسکی، که تأکیدی جدّی بر سبک و سیاق مرثیه‌هایش داشت، ازلحاظ نظری اهمّیّت بسیار زیادی در شعر روسیّه دارد.

مضمون اصلی بسیاری از ترانه‌های کوتاهِ اندوهبارِ او احساس ترحّم‌انگیزِ حسرت و پشیمانی برای چیزی است که زمانی وجود داشته است، امّا دیگر وجود ندارد: تمنّای کمال، آرمان، حسرتِ معصومیّت در آثاری مانند «ترانه»[14] (۱۸۱۸) و «بیان‌ناشدنی». مضمون معصومیّت و زیباییِ آرمانی در غزلهایی چون «رؤیاها»[15] (۱۸۱۲) و «لاله‌رخ»[16] (۱۸۲۱) بیانی اندوهبار می‌یابد. تمایل به گریز از واقعیّت به‌سوی دنیایی آرمانی و خیالی دائماً در «احساس بهار»[17] (۱۸۱۶) تکرار می‌شود. این تأکید عجیب بر افسردگیِ اندوهبار، بازتابِ اندوه و ناکامی خود او به‌خاطر عشقش به پروتاسووا ست. سراسر شعر ژوکوفسکی ــ آثار تألیفیِ او و ترجمه‌هایش، مرثیه‌ها و اشعار عاشقانه‌اش ــ سرشار است از این اندوه و حال‌وهوایی ذهنی و هالهٔ رازورانه («الیسیوم»[18]، ۱۸۱۲).

ژوکوفسکی در مرثیه‌سراییِ خود از نظام آهنگینی استفاده می‌کند که مبتنی بر زیروبم‌کردنهای مداوم و تحرّکِ ریتمی است. در خودِ ترکیب‌بندی شعر، طرحی موسیقایی دیده می‌شود (مثل علامتگذاری مصرعها). شیوه‌های خاصّ او برای آهنگین‌کردن شعر استفاده از لحن پرسشی و تعجّبی همراه با باژگونه‌سازیها و تکرارهای پیچیده و تغییرهای مرتبط با الگوهای نحوی است؛ در عین حال آهنگ بنا به ضرورتهایِ طرحِ موسیقایی اوج می‌گیرد یا فرود دارد. ژوکوفسکی در اوزان و قافیه‌های مختلفی طبع‌آزمایی کرد؛ در اواخر عمر مصرع شش‌وتدی و شعر بی‌قافیه را ترجیح می‌داد.

در ۱۸۰۸ ژوکوفسکی ترانهٔ عاشقانهٔ «لیودمیلا»[19] را سرود که استفادهٔ فراوان و ظریف عنصر مافوق طبیعی در آن حاکی از جریانی تازه در شعر او بود و سرانجام لقب «عاشقانه‌سرا» را برایش به‌ارمغان آورد. بیشترِ ۳۹ ترانهٔ عاشقانهٔ ژوکوفسکی ترجمه‌های آزاد از اشعار گوته، شیلر، بورگر، تسدلیدیتس و دیگران است. این ترانه‌ها بازهم تجربه‌هایی در زمینهٔ سبک هستند و ازاین‌رو بحثهای زیادی برانگیختند. ژانر ترانهٔ عاشقانه، با آن رنگ‌وبوی محلّیِ شدید و ماهیّت ساده و طبیعی و همچنین سبک روایی‌اش، ناقضِ ایدهٔ پالودگی زبان شاعرانه است. سبک فریبندهٔ ژوکوفسکی حسّ ظریف راز و احساس مبهم دلهره را از طریق همانندیهای تصویرها و اصواتِ بدقّت انتخاب‌شده منتقل می‌کند و از حال‌وهوای مردم‌پسند، عناصر عامیانه، درشتی، و بدآهنگی فاصله می‌گیرد.

سوّمین ژانری که با نام ژوکوفسکی پیوندخورده است و ملاکهای جدیدی را برای ذوق و معیارهای بیان شاعرانه تثبیت کرده است رقعهٔ دوستانه است. رقعه‌ها وجهی از ژوکوفسکی را نشان می‌دهند که با شعر و شخصیّت او کاملاً متفاوت است: جاذبهٔ شوخ‌طبعیِ صمیمانه و خودجوش و سرشتی مهربان و مستعدّ برای رابطهٔ دوستانه. این همان وجهِ «آرزاماس» شاعر است که مبتکرِ لحن مضحک و بانشاط در آن محفل بود؛ این نشاط صمیمانه و مسخرگیِ عاری از توهین در رقعه‌های او نیز انعکاس می‌یابد. این رقعه‌های دوستانه، همین گفتگوهای منظوم، کیفیّتِ زبانیِ خاصّی دارند ــ حال‌وهوایی خودمانی و محاوره‌ای و لحنی غیررسمی که نیازمند سبکی بسیار دقیق و شفّاف با چرخشِ آسانِ فکر و زبان و ظرافتی همراه با ادب است («رقعه‌هایی به پرنس ویازمسکی و و. ل. پوشکین»[20]، ۱۸۱۴). این رقعه‌ها آمیزهٔ عجیبی از عناصر کلاسیک و رمانتیک را به‌نمایش در می‌آورند، سبکی که در عین حال غم‌انگیز و آناکرئونی و سرشار از تجدید خاطرات کلاسیک است: اسامی یونانی و رومی، تلمیحات اسطوره‌ای، و فرمهای کلاسیک در آنها مشهود است، مانند «به وایکوف»[21] (۱۸۱۴).

در دههٔ ۱۸۲۰، ژوکوفسکی به‌ترجمهٔ اشعار طولانیتر پرداخت ــ «محبوس شیلان»[22] از بایرون، «مرگِ پری»[23] از مور، و «شبِ سَنت‌جان»[24] از اسکات. در دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ ترجمه‌های

مهمّ خود را از حماسه‌ها و قسمتهایی از آثار تکمیل کرد: «نال و دامایانتی»[25] از **مهابهاراته**[26] و «رستم و سهراب» از شاهنامهٔ فردوسی. در زمینهٔ ترجمه، اثر مهمّ او ترجمهٔ **اودیسه**[27] بود.

دستاورد بزرگ ژوکوفسکی، به‌عنوان شاعر، خلق زبان شاعرانه و ترجمه‌ها و اقتباسهای او بود که روسها را با شعر اروپایی آشنا کرد. نقاط قوّت او عمدتاً در زیبایی جادویی سبک و «نشاط مسحورکنندهٔ» موسیقی شعر اوست؛ سبکی چنان تکان‌دهنده و جذّاب که فوراً مورد تقلید قرار گرفت و به دستورالعمل تبدیل شد. به لحاظ مقبولیّت بین مردم، تنها پوشکین بر ژوکوفسکی برتری داشت و کار ژوکوفسکی را فقط تلاشهای جسورانهٔ نسل مهمّ شاعرانی تحت‌الشّعاع قرار داد که از او الهام گرفته بودند و «عصر زرّین» شعر روسی را شکل دادند. بعدها، عناصر رازورانهٔ شعر او برای سمبولیستها جذّابیّت زیادی یافت و در «عصر سیمین» بار دیگر او را کشف کردند.

پی‌نویسها

1. A. I. Bunin
2. Mishenskoe
3. Tula
4. "Sel'skoe Kladbishche" ("A Country Churchyard")
5. Borodino
6. "Pevets vo stane russkikh vionov" ("A Bard in the Camp of Russian Warriors")
7. M. A. Protasova
8. Arzamas
9. Elizabeth Reitern
10. "Vecher" ("Evening")
11. "Nevyrazimoe" ("The Inexpressible")
12. "Slavyanka"
13. "Pevets" ("The Singer")
14. "Pesnya" ("Song")
15. "Mechty" ("Dreams")
16. "Lalla Rookh"
17. "Vesennee chuvstvo" ("Spring Feeling")
18. "Elisium"
19. "Lyudmila"
20. "Epistles to Prince Vyazemsky and V. L. Pushkin"
21. "To Voeikov"
22. "The Prisoner of Chillon"
23. "Death of the Peri"
24. "The Eve of St. John"
25. "Nal and Damayanti"
26. *Mhabharata*
27. *Odyssey*

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 12 vols. Ed., biogr. sketch, and comm. A. S. Arkhangel'skii. 1902.

Sobranie sochinenii. 4 vols. Introd. I. M. Semenko. Text and comm. V. P. Petushkov, 1959-1960.

Sochineniya v trekh tomakh. 1980.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 398-99.

SECONDARY LITERATURE

V. G. Belinskii, "Stat'i o Pushkine," 2 (1843), *PSS*, Vol. 7, pp. 144-222.

William E. Brown, "Vasily Andreevich Zhukovsky," *RLT* 8 (1974), pp. 295-328.

Lidiya Ginzburg, *O lirike.* 1974. Pp. 19-50.

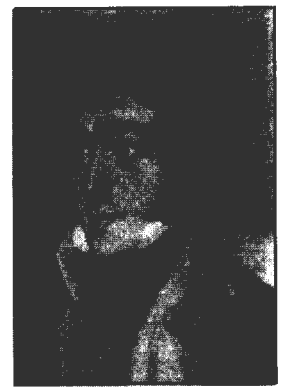
Adrian Gizhitskii, "V. A. Zhukovskii i rannie nemetskie romantiki," *RLit* 22 (1979), no. 1, pp. 120-28.

G. A. Gukovskii, *Ocherki po istorii russkogo realizma.* Pt. 1. Pushkin i russkaya romantika. Saratov, 1946.

P. A. Pletnev, *O zhizni i sochineniyakh V. A. Zhukovskogo.* 1853.

Irina Mikhailovna Semenko, *Vasily Zhukovski.* Boston, 1976.

A. N. Veselovskii, *V. A. Zhukovskii. Poeziya chuvstva i "serdechnogo voobrazheniya".* 1904.



کانستانتین نیکالایِویچ باتیوشکوف

(۱۷۸۷ـ ۱۸۵۵)

ویلیام ام. تاد
خشایار دیهیمی

باتیوشکوف شاعر تغزّلی، مقاله‌نویس، و نامه‌نگار بود. او در خانواده‌ای از اعیان کهن به دنیا آمد و از برادرزادگان موراویوفِ* شاعر بود. باتیوشکوف در مدارس خصوصی فرانسوی و ایتالیایی در پطرزبورگ تحصیل کرد و در همین مدارس تسلّط کامل به این دو زبان پیدا کرد. او زبانهای آلمانی و لاتین را هم آموخت. باتیوشکوف نخست به استخدام وزارت آموزش و پرورش درآمد، بعد به خدمت در ارتش روی آورد، و در چندین نبرد علیه فرانسویان، سوئدیها، و بار دیگر فرانسویان شرکت کرد. در طول همین سالها با شاعرانی چون گنیدیچ*، **کریلوف**، **ژوکوفسکی**، و **ویازمسکی** دوست شد و در محفل آلینین[1] هم شرکت جست؛ همین شخص برای او امکان کار در کتابخانهٔ عمومی را فراهم آورد. باتیوشکوف همراه با ارتش فاتح روسیّه قدم به پاریس گذاشت، امّا در آنجا نماند، به مسکو بازگشت، و به گروه ادبی «آرزاماس»[2] پیوست. او به کمک دوستی از همین گروه، اووآروف[3]، ده دوازده شعر از گلچین یونانی را ترجمه کرد که در ۱۸۲۰ منتشر شد. این ترجمه‌ها و مجموعه‌ای از کارهای او (۱۸۱۷) با تأیید همگانی منتقدان روبرو شد. منتقدان باتیوشکوف را همراه با ژوکوفسکی بنیانگذار مکتب شعری نوین قلمداد کردند. امّا این ارج‌گذاریها و حتّی مقام دیپلماتیکی که در ناپل به او دادند (۱۸۱۹ـ ۱۸۲۰) نتوانست آن افسردگی و بدبینی شدیدی را که از زمان حمله به مسکو در او شکل گرفته بود کاهش دهد و در ۱۸۲۲ گرفتار بیماری ذهنی و دماغی لاعلاجی شد.

اشعار نخستین باتیوشکوف به‌پیروی از مکتب مقدّم بر خودش، «مکتب دمیتریف*ـ**کارامزین**»، سروده شده‌اند و مشتاقانه در پی ژانرهای «کوچک» و مضامین فرّار هستند. امّا دلسپردگی شدید باتیوشکوف برای رسیدن به زبانی موجز و هماهنگ برای بیان زندگی، احساسات، و ارزشهای شاعر ـ نجیبزاده‌ای مُدرن او را به تعقیب راه خاصّ خودش در ادبیّات کشاند. او این زبان را از طریق سلسله‌ای از «ترجمه‌های» خلّاقانه از تیبولوس، پارنی، میلووا، پترارک، تاسو، و دیگر شاعران لاتینی‌زبان پروراند. این فرایند منجر به سرودن دو شعر مهمّ شد: طنز ادبی ماهرانه‌ای به‌نام «رؤیایی بر ساحل لته»[4] (۱۸۰۹) که در آن باتیوشکوف خود را هم از پیروان کارامزین و هم از پیروان آدمیرال شیشکوف* متمایز کرده بود و رقعه‌ای به ژوکوفسکی و ویازمسکی تحت عنوان «خدای خانهٔ من»[5] (۱۸۱۱) که در آن باتیوشکوف با استفاده از یامبیکهای سه‌وتدی که حرکتی سریع دارند «پرسونایی» برای خود ساخته بود که دلسپردهٔ بی‌قیدوبند لذّات ساده، بطالت محض، شعر، و دوستی بود. با آنکه بدبینی و تلخ‌اندیشی روزافزون باتیوشکوف بعدها در مضامین مرثیه‌ای جدایی و مرگ زودرس مجرایی برای بیان یافتند، امّا این «پرسونا» تصویری از باتیوشکوف در اذهان معاصران بر جای گذاشت، خصوصاً که اشعار شهوانی گلچین او هم تقویت‌کنندهٔ این تصویر بودند. در این شعر بود که باتیوشکوف سبک خاصّ خود را پروراند ـ سبکی که بر مقلّدانش تأثیری شگرف داشت. این سبک از نظر تغییرات سریع فوق‌العاده پرجنبش، از نظر ربط‌دادن اسامی و صفاتی با نظمِ معنایی مشابه دَقیق، و از نظر بیان احساسات و عواطف با استفاده از حالات جسمانیِ ظریفْ فوق‌العاده قدرتمند و صادق بود. شعر باتیوشکوف از نظر ارکستراسیونِ هماهنگِ صدا و استفاده از تمهیداتی چون التقای مصوّتها، باکیفیّت «ایتالیایی‌اش»، معاصران را سخت به شگفت آورد.

بهترین آثار باتیوشکوف در سالهای آخر، سوای ترجمه‌های گلچین و تقلیدهایش، غالباً شکل مرثیه داشتند؛ «بر ویرانه‌های قلعه‌ای در سوئد»[6] (۱۸۱۴) و «تاسو در حال مرگ»[7] (۱۸۱۷) مثالهای بارز این مرثیه‌ها هستند.

شعر باتیوشکوف در طول دههٔ ۱۸۱۰ و ۱۸۲۰ مقلّدان بسیاری یافت، از جمله **پوشکین** که حاشیه‌های او بر آثار باتیوشکوف (۱۸۳۰) نگاهی احترام‌آمیز امّا نقّادانه را به استاد می‌نمایاند. پوشکین باتیوشکوف را صاحب مکتب «دقّت هارمونیک» می‌دانست. **فیت** و آپالّون مایکوف* از شعرهای گلچین باتیوشکوف بسیار آموختند و باتیوشکوف در دورهٔ مابعدسمبولیسم باز هم ازنو مورد توجّه قرار گرفت. شعر «باتیوشکوفِ» (۱۹۳۲) **ماندلشتام** روح و شیوهٔ کار این مرثیه‌سرا را بخوبی زنده می‌کند.

مقالهٔ «گفتاری دربارهٔ تأثیر شعر سَبُک و دل‌انگیز بر زبان»[8] (۱۸۱۶) درواقع به شکل مانیفستی فرهنگی و شعری درآمد. در این مقاله، باتیوشکوف از تعاملی دفاع می‌کند که در آن جامعهٔ محافل ادبی به شاعران آموخته بود که «عمق بازی پنهان شورها و شهوات را دریابند، رفتارها را ملاحظه کنند، همهٔ قراردادها و آداب و رسوم و روابط اجتماعی را حفظ کنند، و آشکار، شفّاف، و دلپذیر سخن بگویند.» باتیوشکوف در مقالات دیگر به‌سوی چیزی حرکت کرد که خود آن را «علم زندگی شاعر» می‌نامید و پیشاپیش از زیبایی‌شناسی «بیان‌مدار» رمانتیسم خبر می‌داد. در مقالهٔ «چیزکی دربارهٔ شعر و شاعر»[9] (۱۸۱۵) باتیوشکوف ضمن پرداختن به زندگی برخی شاعران نشان می‌دهد که چگونه آنها از قاعدهٔ «آن‌گونه زندگی کن که می‌نویسی و آن‌گونه بنویس که زندگی می‌کنی» پیروی کرده‌اند. در این مقاله، و در مقاله‌های دیگر دربارهٔ **لامانوسوف**، **کانتمیر**، و ولتر، باتیوشکوف شاعر آرمانی خود را شاعری معرّفی می‌کند که حساسیّت والا و اعتقاد قاطع به اصلاح شرایط اجتماعی از طریق گسترش روشن‌اندیشی و روشنفکری داشته باشد.

نامه‌های زیبای باتیوشکوف حکایت از تیزبینی و خودریشخندیِ جالب او دارند و حاوی تفسیرهایی دربارهٔ موضوعات ادبی و تفصیلات و جزئیّات زندگی روزمرّه هستند.

پی‌نویسها

1. A. N. Olenin
2. Arzamas
3. Uvarov
4. "A Vision on the Banks of Lethe"
5. "My Penates"
6. "On the Ruins of a Castle in Sweden"
7. "The Dying Tasso"
8. "Speech on the Influence of Light Poetry on Language"
9. "Something About the Poet and Poetry"

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. Ed. L. N. Maikov and V. I. Saitov. 3 vols. 1885-87.

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. N. V. Fridman. 1964.

TRANSLATIONS

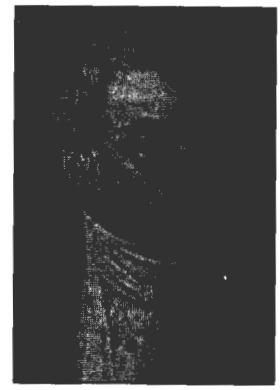
Lewanski, p. 200.

SECONDARY LITERATURE

I. Z. Serman, *Konstantin Batyushkov*. New York, 1974.

N. V. Fridman, *Poeziya Batyushkova*. 1971.

N. V. Fridman, *Proza Batyushkova*. 1965.



میخائیل نیکالایِویچ زاگوسکین

(۱۷۸۹ـ ۱۸۵۲)

لئون آی. توواروگ
خشایار دیهیمی

زاگوسکین نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس، و داستان‌نویس بود. او کارمندی اداری بود که سرانجام مدیر تئاترهای مسکو شد. او ابتدا به عنوان نمایشنامه‌نویس بود که شهرتی به‌دست آورد. نمایشنامهٔ «کمدی علیه کمدی»[1] (۱۸۱۵) او با استقبال مردم روبرو شد. امروزه او بیشتر به‌عنوان رمان‌نویس تاریخی، یا دقیقتر بگوییم نویسندهٔ آنچه نخستین رمان منثور روسی شمرده می‌شود، در یادها زنده است. عنوان رمان تاریخی او **یوری میلوسلافسکی یا روسها در ۱۸۱۲**[2] (۱۸۲۹) است. زاگوسکین یک‌شبه قهرمان ادبی شد. **پوشکین، ژوکوفسکی، کریلوف**، و دیگران، همه، با ستایشی اغراق‌آمیز از رمان زاگوسکین، که در عرض سه‌سال چهاربار تجدیدچاپ شد، استقبال کردند.

زاگوسکین همچنین نخستین کس در سلسلهٔ رمان‌نویسان تاریخی بود که در دههٔ ۱۸۳۰ شکوفا شدند و کسانی چون بولگارین*، **لاژچنیکوف**، پالووی*، ولتمان*، و زاتوف[3] در میانشان بودند. جنگ ۱۸۱۲ و ظهور ایدئولوژی رمانتیک در دههٔ ۱۸۲۰ در روسیّه احساس خودآگاهی ملّی را شدّت بخشید و منجر به علاقه‌ای به گذشتهٔ ملّی شد. این علاقه به‌نوبهٔ خود موجب رشد داستان‌نویسی تاریخی و خصوصاً رمان تاریخی شد. رمانهای سر والتر اسکات، که بسیاری‌شان در دههٔ ۱۸۲۰ به‌روسی ترجمه شده بودند، الگوی رمان تاریخی در روسیّه شد که رو به رشد داشت.

زاگوسکین در نوشتن **یوری میلوسلافسکی** تکنیکها و تمهیدات ساختاری و مضمونی، کارکرد شخصیّتها، و متدولوژی بازسازی دورهٔ تاریخی را از والتر اسکات وام گرفت. زاگوسکین هم، مانند والتر اسکات، عناصر داستان عشقی را با عناصر داستانی ماجرایی درهم می‌آمیزد. قهرمان رمان تاریخی زاگوسکین شخصیّتی خیالی و از طبقه‌ای اجتماعی است که به او امکان می‌دهد شخصیّتهایی از همهٔ سطوح اجتماع را وارد رُمانش کند. مقایسهٔ دقیق **یوری میلوسلافسکی** با برخی از رمانهای والتر اسکات ما را به این نتیجه می‌رساند که در رُمان **یوری میلوسلافسکی** آنچه از اسکات به وام گرفته شده است بیش از سهم نویسندگی خود زاگوسکین است و این رمان درواقع اقتباسی روسی از **افسانهٔ مونتروز**[4] سر والتر اسکات است.

یوری میلوسلافسکی حکایت از میهن‌پرستی زاگوسکین دارد و تأییدی بر برتری روحی روسیّه بر غرب از نظر اوست. زاگوسکین برای آنکه افتخارآمیزترین جنبه‌های روح ملّی روسی را عرضه کند دوره‌ای تاریخی را برگزیده است که از بسیاری جهات با دورهٔ حملهٔ اخیر ناپلئون به روسیّه شباهت دارد، یعنی «**عصر مشکلات**[5]» که آکنده از فواصل تعلیق حکومت، کشمکشهای داخلی، اشغال کشور به‌دست لهستانیها، و بیرون‌راندن دشمنان بود. همین توجّه به روح ملّی روسی بود که سبب شد معاصران آنهمه با شوروشوق از این رمان استقبال کنند و همین نکته است که سبب می‌شود امروز هم در شوروی مردم با شوروشوق این رمان را بخوانند. یگانه اثری از زاگوسکین که در شوروی چاپ شده است همین رمان بوده است. این رمان نخستین‌بار در ۱۹۵۶ در شوروی چاپ شد و از آن زمان هر سه‌سال یا چهارسال یک‌بار تجدیدچاپ می‌شود. دیگر رمانهای تاریخی زاگوسکین عبارتند از **گور آسکولد**[6] (۱۸۳۳) که مربوط به دورهٔ پرنس ولادیمیرِ کیف است، و **جنگل برینسکی**[7] (۱۸۴۶) که مربوط به وقایع سالهای نخست سلطنت پطر کبیر است.

با آنکه زاگوسکین دین زیادی به سر والتر اسکات دارد، استفادهٔ مبتکرانهٔ او از زبان روسی را، که توهّم زندگی در دوران کهن را زنده می‌کند، نباید نادیده گرفت. کثرت دیالوگها در رمان او و فراوانی آنها نسبت به توصیفات یا توضیحات، و استفاده از زبان محاوره‌ای و زبان شفاهی مردم عادی، خود به‌نوعی گویای این است که زاگوسکین در وهلهٔ نخست نمایشنامه‌نویس بوده است.

پی‌نویسها

1. "A Comedy Versus Comedy
2. *Yury Miloslavsky, or The Russians in 1812*
3. R. M. Zotov
4. *Legend of Montrose*
5. نامی است که به دورهٔ ۱۵۹۸ تا ۱۶۱۳، یعنی فاصلهٔ مرگ تزار فیودور و

به‌حکومت‌رسیدن خاندان رامانوف، داده شده است. دوره‌ای که پر از شورشهای شهری، قحطسالی، و مداخلات بیگانگان در کشور بود. در این دوره پنج تزار بر روسیه حکومت کردند.

6. *Askold's Grave*

7. *Brynsky Forest*

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii.

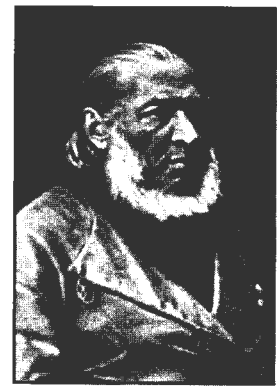
Biographical essay by A. O. Kruglyi. 1898.

TRANSLATIONS

The Young Muscovite, or The Poles in Russia. Ed. F. Chamier. New York, 1834.

SECONDARY LITERATURE

Miriam G. Schwartz, *M. N. Zagoskin as a Historical Novelist.* Ph. D. diss., The Ohio State University, Columbus, 1978.



سرگیی تیمافیِیویچ آکساکوف

(۱۷۹۱ـ ۱۸۵۹)

چارلز. ای. موزر
مژده دقیقی

سرگیی آکساکوف، که فرزند یک خانوادهٔ بزرگ اسلاووفیل روس بود، مانند **گانچاروف** در خاطره‌نویسی استعداد داشت. آکساکوف، که در اوفا[1] در مناطق مرزی امپراتوری روسیّه به‌دنیا آمده بود، دوران کودکی‌اش را در آغوش طبیعتی زیبا و بکر گذراند. هنوز نوجوان بود که به کاری اداری در پطرزبورگ گمارده شد؛ در همان دوران علاقهٔ پرشوری به ادبیّات و تئاتر در او شکل گرفت و در ضمن محرم راز هنرمندان شد. خاطرات او دربارهٔ آدمیرال شیشکوف* و پطرزبورگ، که مدّتها بعد نوشت، تصویر اجمالی جالبی از جامعهٔ روس، درست پیش از حملهٔ ناپلئون، به‌دست می‌دهد.

آکساکوف نگارشِ آثار ادبیِ هنری را خیلی دیر شروع کرد: اوّلین اثر مهمّ و بلند او زمانی منتشر شد که تقریباً شصت‌وپنج‌سال داشت، هر چند در ۱۸۳۴ داستان کوتاهی منتشرکرده بود. در ۱۸۳۲ با **گوگول** آشنا شد و دوستی نزدیکی با او پیدا کرد که در کتابش، **خاطراتی از گوگول**[2]، ثبت شده است.

آکساکوف، پیش از پرداختن به آثار ادبیِ جدّیتر، دوکتاب نوشت که کم‌وبیش در ادبیّات روس منحصربه‌فردند: **یادداشتهایی دربارهٔ ماهیگیری**[3] (۱۸۴۷) و **یادداشتهای یک شکارچی در ایالت اورنبورگ**[4] که در ۱۸۵۲ منتشر شد. کتاب اوّل بحثی بسیار روشمند دربارهٔ همهٔ جنبه‌های ماهیگیری است (در این کتاب، قسمتهایی به طور مشخّص به چوب ماهیگیری، نخ ماهیگیری، چوب‌پنبهٔ ماهیگیری، وزنهٔ قلّاب، قلّاب، و بحث مفصّلی دربارهٔ طعمه و غیره اختصاص دارد)؛ کتاب دوّم شامل مقالاتی است دربارهٔ انواع مختلف پرندگان وحشی که ممکن است صید یک شکارچی در ناحیهٔ اورنبورگ باشند. هر چند موضوع این کتابها ممکن است در نظر اوّل چندان چنگی به‌دل نزند، سبک شفّاف و محتوای ملموسشان آنها را به آثار ارزنده‌ای در ادبیّات روس تبدیل می‌کند که همعصران آکساکوف نیز به این امر اذعان دارند.

آکساکوف همیشه ادّعا می‌کرد که اصلاً استعداد داستان‌نویسی ندارد؛ می‌گفت صرفاً «روایتگری» است که اموری را که اطّلاع دست‌اوّلی از آنها دارد توصیف می‌کند. این حکم کلّی، با مختصری تحریف، در مورد آثاری صادق است که امروز به‌بهترین نحو در یادها مانده‌اند: خاطرات او از دوران کودکی و جوانی‌اش، که با ظرافت با عناصر داستانی درآمیخته است، مجموعه‌هایی از قطعات محکم و جاندار هستند که با عناوین کلّیِ **گاهشمار خانوادگی**[5] (۱۸۵۶) و **سالهای کودکیِ باگروفِ نوه**[6] (۱۸۵۶) معروفند.

گاهشمار خانوادگی را می‌توان یک «پیش‌خاطرات» نامید که روایتی است مبتنی بر افسانه‌های خانوادگی، که البتّه با تولّد راوی، یعنی سرگیی، به‌پایان می‌رسد. آکساکوف در این کتاب تصویر بی‌نظیری از پدربزرگش خلق می‌کند ـ پدرسالاری سنّتی به نام استپان باگروف که در ملکی در مناطق مرزی روسیّه زندگی می‌کند و بیش از همه نسبت به خانواده‌اش احساس تعهّد می‌کند، هر چند با طغیانهای خشمش آنها را به وحشت می‌اندازد، بخصوص از این نظر که زنان خانواده تنگ‌نظر و دسیسه‌چین هستند. در زندگی زمینداران مستبدّ، که دور از چشم نمایندگان اقتدار اخلاقی زندگی می‌کردند، مسائل هولناک زیادی وجود داشت: آکساکوف بانگاهی خیره و نافذ جنایتهای کورالیسوف[7] را تصویر می‌کند ـ زمینداری که وقتی در ملک خود تنهاست در تحقّق سادیستی‌ترین هوسهای خود راه افراط می‌رود و زمانی که همسرش تهدید می‌کند رازش را برملا خواهد کرد، در بدرفتاری با او و زندانی‌کردنش تردید نمی‌کند.

بخش عمدهٔ **گاهشمار خانوادگی** داستان دلدادگی و ازدواج پدرومادر آکساکوف (باگروف و آکساکوف) است. مادرش، که زنی حسّاس و فرهیخته بود، پس از ازدواج با پدر او، که مردی خوش‌قلب بود ولی روحیّه‌ای بسیار شهرستانی داشت، حسادت مغرضانهٔ خواهرشوهرهایش را برانگیخت. آکساکوف بمراتب رئالیست‌تر از مثلاً **تورگینف** است ـ تورگینف گاه قهرمانهایش را تا آستانهٔ ازدواج میرساند، درحالی که آکساکوف از این حدّ فراتر می‌رود و با صداقت فراوان به‌توصیف مشکلات کوچکی می‌پردازد که زوجی که قصد تشکیل خانواده دارند باید با آنها دست‌وپنجه نرم کنند. آکساکوف

ضعفها و سوءتفاهمهای انسانی، عشق رمانتیک، همچنین کینه‌های حقیر، و، در یک کلام، مشکلات گوناگونی را توصیف می‌کند که یک دختر شهری برای تطبیق با زندگی روستایی در میان خانوادهٔ شوهر با آنها مواجه است. این اثر، در نهایت، توصیف بسیار صادقانه‌ای از روح و روان آدمی است که در سنّت فرهنگیِ نیرومندی که بر افرادی که در محدودهٔ آن زندگی می‌کنند تأثیر زیادی دارد تغییر زیادی نمی‌کند.

سالهای کودکی، از نظر شکل، خاطراتی داستان‌گونه است، چون توصیفی است از خاطره‌های دوران کودکی آکساکوف و باگروف و به‌روال خاطراتی است دربارهٔ کودکی که **تالستوی** چندسال پیش از آن نوشتنش را آغاز کرده بود و ماکسیم **گورکی** در اوایل قرن بیستم آن را پی گرفت. آکساکوف هر چه به پایان عمرش نزدیک می‌شد، بیشتر به دوره‌های آغازین زندگی‌اش باز می‌گشت؛ او یک‌سال پس از انتشار این آخرین اثرش از دنیا رفت. آکساکوف تصویر روشنی از حال‌وهوای دوران رشد در روسیّهٔ پایان قرن هجدهم برای آیندگان باقی گذاشت.

پی‌نویسها

1. Ufa
2. *Vospominaniya o Gogole* (*Reminiscences of Gogol*)
3. *Zapiski ob uzhen'e ryby* (*Notes on Fishing*)
4. *Zapiski ruzheinogo okhotnika orenburgskoi gubernii* (*Notes of a Hunter in Orenburg Province*)
5. *Semeinaya khronika* (*Family Chronicle*)
6. *Detskie gody Bagrova-vnuka* (*Childhood Years of Bagrov the Grandson*)
7. Kurolesov

Selected Bibliography

WORKS

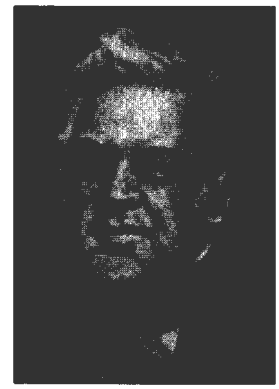
Sobranie sochinenii. 4 vols. 1955-1956.

TRANSLATIONS

The Family Chronicle. Trans. M. C. Beverley. Introd. Ralph E. Matlaw. 1961.

SECONDARY LITERATURE

Andrew R. Durkin, *Sergei Aksakov and Russian Pastoral.* 1983.



ایوان ایوانوویچ لاژچنیکوف

(۱۷۹۲ـ ۱۸۶۹)

لئون آی. توراوگ
خشایار دیهیمی

لاژچنیکوف تقریباً در همهٔ عمرش مستخدم دولت بود. او کارش را در چهارده‌سالگی باکارمندی جزء دولت شروع کرد، بعد به خدمت در ارتش پرداخت (۱۸۱۲ـ۱۸۱۹) و بعد مدیر مدرسه شد (۱۸۲۰ـ۱۸۳۷)، پس از آن به مقام معاونت فرمانداری رسید، و سرانجام سانسورچی کمیتهٔ سانسور پطرزبورگ شد (۱۸۵۴ـ۱۸۵۸). از نظر ادبی، همهٔ معاصران در دههٔ ۱۸۳۰ به‌اتّفاق او را «والتر اسکات روسیّه» می‌دانستند. نخستین اثری که از او چاپ شد «اندیشه‌های من»[1] بود که در ۱۸۰۷ منتشر شد.

او تا زمان مرگش در ۱۸۶۹ همچنان به‌نوشتن و انتشار آثارش ادامه داد. لاژچنیکوف در انواع مختلفی از ژانرها دستی آزمود؛ از جمله داستانهای پندآموز نوشت، ترانه و شعر سرود، خاطرات و نمایشنامه و رمانهایی دربارهٔ زندگی معاصر نوشت، و سرانجام به داستان‌پردازی تاریخی، چه در قالب نمایشنامه و چه در قالب رمان، روی آورد. امروزه شهرت او بیشتر به‌خاطر سه رمان تاریخی است که در دههٔ ۱۸۳۰ انتشار داد: **صفحهٔ آخر**[2] (۱۸۳۱ـ۱۸۳۳)، **قصر یخ**[3] (۱۸۳۵)، و **بی‌وفا**[4] (۱۸۳۸).

ماجراهای رمان **صفحهٔ آخر** در اوایل قرن هجدهم در دورهٔ جنگ میان پطر اوّل و کارل دوازدهم، پادشاه سوئد، در لیوونیا[5] می‌گذرد؛ **قصر یخ** به کوشش میهن‌پرستان روسی برای تضعیف قدرت سیاسی بیرون[6]، محبوب آلمانی امپراتریس آنّا ایوانوونا، در پطرزبورگ در زمستان ۱۷۴۰ می‌پردازد؛ و **بی‌وفا** شرح کوششهای ایوان سوّم برای تثبیت دولت مسکویی در فاصلهٔ ۱۴۹۰ تا ۱۵۰۵ است. لاژچنیکوف نیز، مانند **زاگوسکین** و مانند بسیاری از معاصرانش که رمانهای تاریخی می‌نوشتند، میهن‌پرستی روسی بود که نوشته‌هایش سخت تحت تأثیر رمانهای سر والتر اسکات بود که بیشترشان در دههٔ ۱۸۲۰ به‌روسی ترجمه شده بودند. موج ملّی‌گرایی، که در سرتاسر روسیّه پس از حملهٔ ناپلئون در ۱۸۱۲ برخاسته بود، در نگارش اینگونه رمانهای تاریخی کم‌تأثیر نبود.

لاژچنیکوف، برخلاف بسیاری از معاصرانش، از دخالت مستقیم در سیاست ابا داشت و عمدتاً بر اساس موضوعات انسان‌دوستانه، میهن‌پرستانه، و آموزشی رمان و داستان می‌نوشت. او این تکنیک را باب کرد که می‌توان تاریخ و داستان را درهم آمیخت و از آنها کلّ ارگانیکی پدید آورد. او معتقد بود که نویسنده می‌تواند اپیزودهایی تاریخی را تغییر شکل دهد، یا حتّی از خودش ابداع کند، مشروط بر اینکه چنین تغییراتی توجیه هنری داشته باشند، یا از نظر طرح ایدئولوژیکیِ اثر مبنایی داشته باشند، و با واقعیّات تاریخیِ مسلّم در تناقض قرار نگیرند. او در برخی از آثارش از تکنیک «زبان‌پروریِ تاریخی» زاگوسکین استفاده کرد، امّا مشهورترین رمان او، **قصر یخ**، هیچ نوع زبان‌پروری تاریخی ندارد. بعدها این تکنیک را ل. ن. **تالستوی** و آ. ن. **تالستوی** به‌گونه‌ای مؤثّر به‌کار گرفتند.

هم **بی‌وفا** و هم **صفحهٔ آخر** فقط دوبار در دههٔ ۱۹۶۰ در شوروی چاپ شدند، امّا **قصر یخ** در ۱۵۰ سال گذشته تقریباً به‌طور مستمرّ تجدیدچاپ شده است. اگر **تاراس بولبا**[7]ی **گوگول** و **دختر سروان**[8] **پوشکین** را استثنا کنیم، **قصر یخ** یگانه رمان تاریخی از دههٔ ۱۸۳۰ است که همچنان محبوب است و خوانده می‌شود. **قصر یخ** به این‌دلیل در شوروی محبوب است که هم از نظر هنری و هم از نظر ایدئولوژیکی با نظریّهٔ موجود در مورد رمانِ تاریخی هماهنگی دارد، زیرا تأکیدش بر میهن‌پرستی، ملّی‌گرایی، و پندآموزی است. **قصر یخ** رمان جانب‌گیرانه‌ای است که تصویری رقّت‌انگیز از آنّا، حاکم روسیّه، ارائه می‌کند، امّا در عین حال مبارزهٔ ملّی روسها علیه تسلّط خارجی را هم به‌تصویر می‌کشد و به شهروندان شوروی یادآوری می‌کند که دشمنان خارجی در کمینش هستند.

در کتابهای تاریخ ادبیّات روسیّه معمولاً چندسطری بیشتر دربارهٔ لاژچنیکوف نمی‌نویسند؛ امّا اگر این نویسنده را در چشم‌انداز تاریخی و جغرافیایی درستش قرار دهیم، نوشته‌های داستانی او به‌شکل پدیده‌ای شاخص جلوه‌گر می‌شوند که هم موجب سرور و شادمانی عامّهٔ مردم و هم موجب افتخار و غرور بسیاری از نویسندگان و منتقدان برجستهٔ روسیّه شدند.

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. S. Vengerov, ed. 12 vols. 1899-1901.

TRANSLATIONS

The Heretic. Trans. T. Shaw. Edinburgh and New York, 1844.

SECONDARY LITERATURE

Vitaly Wowk, *The Historical Novels of Ivan Ivanovich Lazhechnikov.* Ph.D. diss., Ohio State University, 1972.

پی‌نویسها

1. "My Thoughts"
2. *The Last Page*
3. *The Ice Palace*
4. *The Infidel*
5. Livonia
6. Biron
7. *Taras Bulba*
8. *Captain's Daughter*

پیوتر آندرییِویچ ویازمسکی

(۱۸۷۸ـ۱۷۹۲)

ویلیام ام. تاد

خشایار دیهیمی

ویازمسکی منتقد، شاعر، جدلگرا، آرشیویست، مترجم (**آدولف**[1] بنژامن کونستان)، سبک‌آور در نثر، و نامه‌نگار بود. ویازمسکی فرزند آریستوکراتی «طرفدار ولتر» بود و آموزش خوبی در خانه و در پانسیون ژزوئیت پطرزبورگ گرفت. او اندک‌اندک زبانهای آلمانی، انگلیسی، و ایتالیایی را فراگرفت، امّا قویترین پیوندهای فرهنگی او همواره با اندیشه و ادبیّات فرانسوی قرن هجدهم بود. تیزهوشی او، قدرت تفکّر استثنایی و پیش‌رسش، و ارتباطاتش (**کارامزین** شوهر خواهر او بود) او را سریع به عرصهٔ زندگی ادبی و به جمع ادیبان کشاند. شخصیّت جدلی او باعث شد که تقریباً در همهٔ بحثها و جدلهای ادبی و فکری از اوایل دههٔ ۱۸۱۰ تا دههٔ ۱۸۴۰ شرکت داشته باشد. زندگی شخصی‌اش نیز به‌همین اندازه توفانی بود. او در نبرد بارادینو[2] علیه فرانسویها شرکت کرد (۱۸۱۲)، ثروت عظیمی را بر باد داد، و از سمتی که در ورشو داشت به‌دلیل گرایشات لیبرالی‌اش اخراج شد (۱۸۲۱). او که هرگز مورد اعتماد نیکالای اوّل نبود و هرگز هم حاضر نشد از بابت نوشته‌های ضدّحکومتی‌اش عذرخواهی و اظهار ندامت کند، علی‌رغم تمایلاتش، بیست‌سالی را در وزارت مالیّه به‌کار مشغول بود. در این مدّت، لیبرالیسمِ او روزبه‌روز بیشتر با عقاید رادیکالیِ نسلهای جوانتر در تضادّ قرار می‌گرفت. ویازمسکی در مقام رئیس ادارهٔ سانسور از ۱۸۵۶ تا ۱۸۵۸ سخت مورد انتقاد مسئولان ارتجاعی قرار گرفت که وادارش کردند از این مقام کناره‌گیری کند. در عین حال، رادیکالهایی چون **هرتسن** هم او را سخت به‌باد انتقاد می‌گرفتند. هرتسن سعی کرد با انتشار اشعار شورشیِ دورهٔ جوانیِ ویازمسکی در نشریّات زیرزمینی او را شرمنده کند. ویازمسکی اغلب سالهای آخر عمرش را در خارج گذراند. او عمری طولانی داشت و در سالهای آخر عمرش دیگر همهٔ دوستان، همهٔ خوانندگان، و حتّی همهٔ فرزندانش، به استثنای یکی، درگذشته بودند.

دوستی ویازمسکی با کارامزین، دمیتریف*، **باتیوشکوف، ژوکوفسکی**، دینیس داویدوف*، **پوشکین، باراتینسکی**، و بعدها با **گوگول، یزیکوف**، و **تیوتچف**، و مشارکت او در گروه ادبی «آرزاماس»[3]، به نقدها و مقالات روزنامه‌ایِ او در نشریّاتی چون **ماسکوفسکی تلگراف، لیتراتورنایا گازیتا**، و **سارومینیک** شکل داد. او همچنین در مکاتبات خصوصی خود با مقامات آنها را موردِ انتقاد قرار می‌داد. از جدلهای مهمّ ویازمسکی باید به جدل او علیه آدمیرال شیشکوف* و پیروانش و به‌نفع کارامزین و ژوکوفسکی (دههٔ ۱۸۱۰)، علیه منتقدان **تاریخ کشور روسیه**[4] (دههٔ ۱۸۲۰ و دههٔ ۱۸۳۰) اثر کارامزین، علیه مخالفان «کلاسیک» اشعار رمانتیک روایی پوشکین (دههٔ ۱۸۲۰)، علیه بولگارین* و نیکالای پالووی* و به‌نفع شاعران «آریستوکرات» (اواخر ۱۸۲۹ و دههٔ ۱۸۳۰)، و علیه اسلاووفیلها، هگلیها، و منتقدان رادیکال دههٔ ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰ اشاره کرد. وابستگیهای ویازمسکی به افراد مختلف، که نسل جوانتر آن را به‌سخره می‌گرفت، سبب شد که او آرشیویستی فوق‌العاده ارزشمند برای «عصر زرّین» باشد و توانست چندین جلد سند و مدرک در این زمینه منتشر کند. طرحهای او دربارهٔ زندگی مسکویی ـ «مسکوی پیش از سیل بزرگ یا پیش از آتش‌سوزی بزرگ»[5] (۱۸۶۵)، «مسکوی گریبایدوف»[6] (۱۸۷۸)، و «خانواده‌ای به‌سبک قدیم در مسکو»[7] (۱۸۷۷) ـ ارزش روشنگرانهٔ خاصّی دارند. دفترچه‌های یادداشت ویازمسکی توانایی او را برای قاپیدن گفتگویی زنده در هوا و ثبت شوخ‌طبعانهٔ تمام پارادوکسها و خصوصیّات کلامیِ آن گفتگو به‌صورتی دست‌نخورده و عین اصل را نشان می‌دهد. دفترچه‌های یادداشت او ـ درست مثل نامه‌هایش، خصوصاً مکاتباتش با تورگینف[8] (۱۸۱۲ـ۱۸۴۴) ـ گزارشی تفصیلی از فرهنگ و جامعهٔ اوایل قرن نوزدهم است ـ گزارشی که بر اساس ایدئولوژی و زیبایی‌شناسی اشراف غربگرای روشنفکر شکل گرفته است.

مشخّصهٔ مقاله‌های انتقادی ویازمسکی شیوهٔ جدلی و گفتگویی است. **بلینسکی** ویازمسکی را بهترین منتقد عصر خودش می‌خواند (۱۸۴۲) و پوشکین این وجهه و اعتبار را برای او قائل بود که او را ابداع‌کنندهٔ زبان «متافیزیکی» روسی (یعنی زبان مفهومی و تحلیلی روسی) می‌دانست (۱۸۲۲). نقدهای ویازمسکی، که غیرسیستماتیک و یقیناً غیرمتافیزیکی هستند، همچنان بر

مفاهیم کلاسیکی چون وضوح، منطق، و تناسب تکیه دارند. او را در زمرهٔ نخستین طرفداران و حامیان رمانتیسم جای داده‌اند و امروز هم به‌همین عنوان او را به‌یاد می‌آورند؛ امّا رمانتیکهایی که او دلبسته‌شان بود ــ بایرون، استندال، کونستان ــ کسانی بودند که بیشترین نزدیکی را با آرمانهای سیاسی و سنّتهای تحلیلی و انتقادیِ نهضتِ روشنفکری داشتند و دلبستگی به ادبیّات رمانتیک بیشتر به‌خاطر رنگ‌وبوی محلّی، نوآوریهای صوری، و اعتراض سیاسی آن بود، نه به‌خاطر متافیزیکش یا تجلیلش از امر غیرعقلانی. دلبستگی ویازمسکی به ادبیّات روسی همچون یک نهاد او را به نوشتن دربارهٔ نویسندگان قرن هجدهمی (**لامانوسوف، درژاوین، سوماروکوف**، و دمیتریف) رهنمون شد. تکنگاری راهگشای او دربارهٔ **فانویزین** (۱۸۴۸) به‌دلیل توجّهی که در آن به بستر و زمینهٔ اجتماعی و ادبی کرده است چشمگیر و یادکردنی است.

اشعار ویازمسکی ماهرانه، غالباً صیقل‌نیافته، و بعضاً فوق‌العاده هستند. او ابتدا با تمرین در «اشعار سَبُک و دل‌انگیز» باتیوشکوف‌وار کار سرودن شعر را آغاز کرد و در نقدهایش تا به‌آخر به‌این سنّت وفادار ماند. امّا اشعار دورهٔ پختگی او غالباً بیانی کهن‌گرایانه، نحوی غامض، و وزنهایی دارند که در این مکتب رایج نیست. او با سرودن دو قصیده، «نخستین برف»[9] و «اندوه»[10] (۱۸۱۹)، و شعر درخشان «رنجیدگی»[11] (۱۸۲۰) که در قالب مرثیه است امّا در آن از کلام بلند و مضامین سنّت قصیده‌سرایی روسیّه استفاده شده است، پا به دورهٔ پختگی نهاد. ویازمسکی چون معتقد بود «شاعر بایستی بعضاً از روزنامه‌ها الهام بگیرد»، بیشتر قریحهٔ خود را وقف نوشتن رقعه‌های موضوعی، افسانه‌ها، لطیفه‌ها، طنزها، و هجویّه‌هایی نظیر «خدای روسی»[12] (۱۸۱۸، منتشره در ۱۸۵۴ در لندن) کرد.

پی‌نویسها

1. *Adolphe*
2. Borodino
3. Arzamas
4. *History of the Russian*
5. "Antediluvian or Anteconflagration Moscow"
6. "Griboedov's Moscow"
7. "An Old-Fashioned Moscow Family"
8. A. I. Turgenev
9. "First Snow"
10. "Dejection"
11. "Indignation"
12. "The Russian God"

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 12 vols. 1878-96.

Ostaf'evskii arkhiv knyazei Vyazemskikh. Ed. V. I. Saitov. 5 vols. 1899.

Stikhotvoreniya. Ed. and introd. L. Ya. Ginzburg. 1958.

Zapisnye knizhki: 1813-1848. Ed. V. S. Nechaeva. 1963.

TRANSLATIONS

See Lewanski, p. 394.

SECONDARY LITERATURE

M. I. Gillel'son, *P. A. Vyazemskii: Zhizn' i tvorchestvo*. 1969.

I. A. Paperno and Yu. M. Lotman, "Vyazemskii–perevodchik 'Negodovaniya.'" In *Uchenye zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vol. 369. Tartu. 1975.

پیوتر یاکوولویچ چادایف

(۱۷۹۴ـ ۱۸۵۶)

جورج ال. کلاین
مژده دقیقی

چادایف فیلسوف بود. او در خانوادهٔ زمیندار ثروتمندی به‌دنیا آمد و در دانشگاه مسکو تحصیل کرد. چادایف تحصیلات خود را نیمه‌کاره رها کرد تا به‌عنوان افسر ارتش روسیّه در جنگ علیه ناپلئون شرکت کند و در ۱۸۱۴ در گارد احترام آلکساندر اوّل همراه قوای اشغالگر در پاریس بود. او در ۱۸۲۱ از خدمت در ارتش کناره گرفت و از ۱۸۲۳ تا ۱۸۲۶ در غرب اروپا، و پس از آن در مسکو، زندگی کرد. چادایف در ۱۸۱۶ با **پوشکین** آشنا شده بود و این دو تا زمان مرگِ پوشکین (۱۸۳۷) دوستانی صمیمی بودند. مکاتبات آنها سندی ادبی و روشنفکرانه است که نشان از استعداد و فهم آنها دارد. پوشکین چادایف را مشاور خود در مسائل سیاسی محسوب می‌کرد؛ ولی به‌نوبهٔ خود چادایف را تشویق کرد که **تاریخ**[۱] **کارامزین** را بخواند و به خدمات پطر کبیر در تاریخ روسیّه (که قبلاً آنها را درک نکرده بود) پی ببرد.

پوشکین چندین شعر خطاب به چادایف و دربارهٔ او سرود و در یکی از آخرینِ آنها چنین اظهار داشت: «در روم بروتوس می‌بود، در آتن پریکلس»، ولی در روسیّه محکوم بود نقش حقیرِ «افسر سواره‌نظام» را ایفا کند. در واقع چادایف پس از کناره‌گیری از خدمتِ نظام تلاش کرد به هیئت دیپلماتیک روس ملحق شود؛ ولی او را نپذیرفتند. چادایف از پذیرفتن مقامی که در وزارت مالیّه به او پیشنهاد شده بود امتناع کرد، هرگز به‌خدمت دولت در نیامد، و سالهای تنهایی‌اش را در مسکو، همان‌طور که **هرتسن** بعدها اظهار داشت، «به‌صورت اعتراضی مجسّم» گذراند.

انتشار ترجمهٔ روسیِ اوّلین و انتقادی‌ترین نامه از **نامه‌های فلسفی**[۲] (که در ۱۸۲۹ به‌فرانسوی محکم و زیبا، هرچند اندکی قدیمی، نوشته شد و به‌صورت دست‌نوشت خصوصی پخش شد) در نشریّهٔ **تلسکوپ** (۱۸۳۶) توفانی برپا کرد: نشریّه تعطیل و سردبیرش جریمه شد؛ رسماً اعلام کردند که چادایف دیوانه است، او را در خانه‌اش تحت بازداشت قرار دادند، و برای مدّتی متجاوز از یک‌سال همه‌روزه زیر نظر پزشک بود. او نه‌تنها حقّ نداشت آثارش را منتشر کند، بلکه اشاره به آثار او، چه مثبت و چه منفی، ممنوع بود. عنوان اثر چادایف، **دفاعیهٔ یک دیوانه**[۳] (۱۸۳۷)، اشاره‌ای طعنه‌آمیز است به همین مسئلهٔ «جنون‌آنیِ» او که رسماً اعلام شده بود به آن مبتلا است.

او همهٔ هفت نامهٔ دیگرش را تا ۱۸۳۱ نوشت؛ ولی نه هیچ‌یک از آنها، و نه **دفاعیه**، در دوران زندگی چادایف منتشر نشدند. نخستین چاپ آنها (به‌صورت ناقص به‌زبان فرانسوی در پاریس) در ۱۸۶۲ صورت گرفت.

تأثیری که چادایف بر وجدان جامعهٔ روس باقی گذاشت، درست مانند اوسیپ **ماندلشتام**، چنان عمیق و زایل‌نشدنی بود که گویی الماس شیشه را برش داده باشد. اکنون روشن است، و چادایف خود نیز در ۱۸۵۴ اذعان کرد، که انگیزهٔ انتقاد تند از روسیّهٔ زمانِ خود عشق بوده است نه نفرت، علاقه به اصلاح بوده است نه خشم و انکار. ولی مردم فرهیختهٔ روسیّه نیز به‌اندازهٔ مقامات سیاسی و کلیسایی با او مثل فردی مرتدّ و خائن رفتار کردند.

چادایف، که صحنهٔ تاریخی جهان را بررسی می‌کرد، در غرب با آن سنّت مسیحیّتِ کاتولیک رومی به وحدت، کلیّت، و «آشتی» رسید؛ ولی در روسیّه با آن سنّتِ مسیحیّت اورتودوکسِ روسی جز انحصار، تفرقه، و خودخواهی چیزی نیافت. او بعضی از نوشته‌های هگل را دیده بود؛ با شلینگ ملاقات کرده بود و با او مکاتبه داشت؛ و آثار برخی از «سنّتگرایان» فرانسوی، چون گیزو[۴]، دو مستر[۵]، بونال[۶] و لامنه[۷]، را مطالعه کرده بود. چادایف، که از همهٔ اینها تأثیر پذیرفته بود، عمیقاً به‌تعمّق دربارهٔ نقش مذهب به‌طور کلّی، و نقش مسیحیّت به‌طور خاصّ، در تاریخ بشر پرداخت. او وضعیّت هستی‌شناسانهٔ خاصّی را به قلمرو تاریخی نسبت می‌داد و صرفاً نسبت به «جریان مقدّسِ» تاریخ حسّاس بود. چادایف دچار همان بیقراریِ کسانی بود که احساس می‌کنند مقدّر است «کار خدا را در تاریخ» انجام دهند.

برای چادایف جدایی، فروپاشی، و خودخواهی صورتهایی هستند از «جداافتادن» از وحدت پرشور آرمانیی که خداوند در آن انسان و جامعه، و همچنین طبیعت و دنیا، را در اختیار دارد. در نظر

او، مسیح نه‌تنها مظهر روح ایثار، بلکه همچنین مظهر «ترس از تفرقه و عشقی پرشور به وحدت» نیز هست. چادایف از دیدگاهی جهانی به «کلیّت موجودات»، یعنی وحدتی که مطلق، واقعی، و فراتجربی است، پی می‌برد.

امّا روسیّه خود را از وحدت غرب جدا ساخته و به‌سوی انزوایی درونی رفته است که آغازگر آن فوتیوس[8] (۸۲۰ـ ۸۹۱)، اسقف اعظم قسطنطنیّه، بود که پاپ نیکلاس اوّل را تکفیر کرد. روسها در جدایی معنوی خود محبوسند و از آنچه در اروپا اتّفاق می‌افتد خبر ندارند. «ما [روسها] فقط در محدودترین شکلِ زمانِ حال زندگی می‌کنیم، بدون گذشته و بدون آینده،در درون آرامشی ملال‌آور.» به‌نظر چادایف، یکی از نشانه‌های بارزِ خودمحوریِ لجوجانهٔ روسها این واقعیّت است که در حالی که مسیحیّت در اروپا انهدام برده‌داری و نظام سِرف‌داری را به‌دنبال داشت، در روسیّه نظام سِرف‌داری چندین قرن «بعد از» ورود مسیحیّت به‌وجود آمد.

چادایف معتقد است که کشورهای غربی، مظهر وحدت و آشتی بودند و در طول قرون دست‌دردست هم حرکت کرده‌اند. در هر روز خاصّ ـ مثلاً در کریسمس یا عید پاک ـ مسیحیانِ سراسر اروپا در مراسم عبادت یکسانی شرکت می‌کنند و زبان، متون، حرکتها، و موسیقی یکسانی را به‌کار می‌گیرند. برای چادایف،که خود را «خیلی ساده... فیلسوفی مذهبی» می‌خواند، این مسیحیّت غربی (یعنی مسیحیّت کاتولیک رومی) بود که تاریخ و فرهنگ اروپا را یکپارچه و پربار ساخته بود. چادایف می‌گوید: «همه چیز در اروپا ثمرهٔ مسیحیّت است.»

چادایف حتّی بیش از هگل متفکّری صراحتاً اروپامحور است. او به «فرهنگ» و «مذهب» هندوستان و چین به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگرد، «تمدّنِ» منتسب به ژاپن و «مسیحیّتِ» منتسب به حبشه (یعنی مسیحیّت قبطیِ اتیوپیِ امروز) را به‌دلیل «انحراف بیهوده» از «حقایق الاهی و انسانی» ردّ می‌کند، و خواننده تردید می‌کند که شاید منظور او از «حقایق الاهی و انسانی» درواقع «هنجارهای قرن نوزدهم اروپای غربی» باشد.

این نظرِ افراطی، که مشیّت الاهی تکاملِ تاریخیِ اروپای غربی را هدایت می‌کند ولی در تکامل تاریخیِ روسیهٔ عقب‌افتاده و منزوی نقشی ندارد، در بعضی از نامه‌های بعدی چادایف تاحدّی تعدیل می‌شود ـ بخصوص در **دفاعیه** که چادایف در آن اذعان می‌کند که در «شبه اتّهامِ» پیشینِ او «به ملّتی بزرگ» (۱۸۲۹) «تاحدّی اغراق» وجود دارد و نتوانسته است حقّ مطلب را دربارهٔ «آن کلیسا [اورتودوکس روس]» ادا کند ـ «کلیسایی گاه چنان فروتن و گاه چنان قهرمان که به‌تنهایی خلأ سالنامه‌های ما را پر می‌کند».

چادایف، که پیشگام پیش از موعد طرح برخی مضامین اسلاووفیلی بود، تا آنجا پیش رفت که اظهار داشت روسیّه در واقع بخش عمده‌ای از مشکلات اجتماعی را رفع خواهد کرد و بخش اعظم ایده‌هایی را که در جوامع قدیمیتر ریشه دارد تکمیل خواهد کرد. ولی او از ناسیونالیسم مذهبیِ افراطیِ اسلاووفیلهای نوخاسته آگاه بود و «آرمانشهر گذشته‌نگرِ» آنها را به‌دلیل وجود «تجسّم تکبّرآمیزی از مردم روس» ردّ می‌کرد. به‌نظر چادایف، بیم آن می‌رفت که این امر روسیّه را از «آن فروتنی مذهبی،... آن تواضع در شخصیّت، که همواره وجه تمایز هویّت ملّی ما بوده است» جدا کند.

پی‌نویسها

1. *History*
2. *Philosophical Letters*
3. *Apology of a Madman*
4. Francis Guizot، (۱۷۸۷ـ ۱۸۷۴). مورّخ و سیاستمدار فرانسوی.
5. Joseph Marie de Maistre، (۱۷۵۳ـ ۱۸۲۱). فیلسوف، سیاستمدار، و ادیب فرانسوی.
6. Louis Bonal، (۱۷۵۴ـ ۱۸۴۰). فیلسوف و روزنامه‌نگار فرانسوی.
7. Félicité Robert de Lamennais، (۱۷۸۲ـ ۱۸۵۴). کشیش و فیلسوف فرانسوی.
8. Photius

Selected Bibliography

WORKS

François Rouleau, ed., *Pierre Tchaadaev: Lettres philosophiques adressées à une dame.* Paris, 1970.

M. O. Gershenzon, ed., *Sochineniya i pis'ma.* 2 vols. Moscow, 1913, 1914; xerographic reprod., Ann Arbor, 1975.

TRANSLATION

Peter Yakovlevich Chaadayev, *Philosophical Letters and Apology of a Madman.* Trans. and introd. Mary-Barbara Zeldin. Knoxville, Tenn., 1969.

SECONDARY LITERATURE

Charles Quénet, *Tchaadaev et les Lettres philosophiques: contribution à l'étude du mouvement des idées en Russie.* Paris, 1931.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

مندل استام، اوسیپ، «دربارهٔ پیوتر چادائف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

آلکساندر سرگییِویچ گریبایدوف

(۱۷۹۵ـ ۱۸۲۹)

هرولد بی. سیجل
مژده دقیقی

گریبایدوف، دیپلمات و نمایشنامه‌نویس، در مسکو به‌دنیا آمد. خانوادهٔ او اگر چه ثروتمند نبودند، مرفّه بودند. گریبایدوف در ۱۸۰۶، در سنّ یازده‌سالگی، وارد دانشگاه مسکو شد و به تحصیل حقوق، ادبیّات، و علم پرداخت و قصد داشت مدارج بالای تحصیلی را طی کند که حملهٔ فرانسویان نقشه‌هایش را تغییر داد. در ۲۶ ژوئیهٔ ۱۸۱۲ به سواره‌نظام مسکو پیوست، امّا هرگز در عملیّات نظامی شرکت نکرد. گریبایدوف در ۱۸۱۵ به پطرزبورگ نقل مکان کرد و در مارس ۱۸۱۶ از خدمت در ارتش مرخص شد. اندکی پس از آن، وارد دانشکدهٔ روابط خارجی شد و حرفه‌اش را به عنوان دیپلمات از همان‌جا آغاز کرد. اوّلین نمایشنامهٔ گریبایدوف کمدیِ تک‌صحنه‌ایِ **همسران جوان**[1] اقتباسی از **اسرار یک زوج**[2] اثر کروزه دو لسر بود که در سپتامبر ۱۸۱۵ روی صحنه رفت. در ۱۸۱۷ با همکاری پاول کاتینین* کمدی منثورِ **دانش‌آموز**[3] را در سه صحنه نوشت که هجوی بود دربارهٔ گروه ادبیِ «آرزاماس»[4]. نتیجهٔ تلاش مشترک دیگر او، این‌بار با همکاری پرنس شاخافسکوی* و نیکالای خمِلنیتسکی[5]، سوّمین کمدی بود با عنوان **همه در خانواده**[6]. این نمایشنامه، که در مقایسه با آثار قبلی‌اش پیشرفتی محسوب می‌شد، در ژانویهٔ ۱۸۱۸ به صحنه رفت. گریبایدوف پس از آن با همکاری گندره[7] **خیانتِ ساختگی**[8] را نوشت که در فوریهٔ ۱۸۱۸ اجرا شد. این اثر نیز، مانند **همسران جوان**، اقتباسی از یک نمایشنامهٔ فرانسوی بود.

در اوت ۱۸۱۸ گریبایدوف مسکو را ترک کرد تا در مقام منشی به هیئت نمایندگی روس در ایران ملحق شود. سرانجام، پس از قریب یک سال اقامت در تفلیس، به تهران رسید و از فوریهٔ ۱۸۱۹ تا اواخر ۱۸۲۱ در این شهر به کارهای دیپلماتیک مشغول بود. پس از آن، به تفلیس بازگشت و تا اوایل ۱۸۲۳ به عنوان منشی دیپلماتیکِ ژنرال یرمولوف[9]، فرمانده ارتش روسیّه در قفقاز، در این شهر خدمت کرد. گریبایدوف در ۱۸۲۳ به یک مرخصی طولانی رفت و در بازگشت از این مرخصی دو صحنه از مشهورترین اثر نمایشی‌اش، یعنی **فغان از زیرکی**[10]، را به‌همراه آورد. گریبایدوف نوشتن این نمایشنامه را در فاصلهٔ مارس ۱۸۲۳ و مه ۱۸۲۴ به‌پایان برد، ولی این اثر به‌دلیل محتوای هجوآمیزش اجازهٔ انتشار نیافت. در مه ۱۸۲۵ گریبایدوف به قفقاز بازگشت. در آنجا بود که پس از وقوع شورش دکابریستها به‌دلیل آشنایی سابقش با **ریلییف** و **بستوژف** دستگیر شد. گریبایدوف را تحت‌الحفظ به پطرزبورگ برگرداندند و چهارماه در زندان به‌سر برد. پس از آزادی، یک درجه در نظام اداری ارتقاء مقام یافت و بار دیگر به قفقاز اعزام شد. جنگ با ایران در ژوئن ۱۸۲۶ آغاز شده بود و او نمایندگی روسیّه را در مذاکرات صلح به‌عهده داشت. پس از انعقاد معاهدهٔ صلح ترکمنچای در دهم فوریهٔ ۱۸۲۸، گریبایدوف شخصاً این معاهده‌نامه را به تزار تحویل داد. گریبایدوف به‌پاس موفّقیّتش در عرصهٔ دیپلماتیک در مقام سفیر روسیّه در ایران منصوب شد. او پس از اقامتی چندماهه در تفلیس، که طیّ آن با دخترِ پرنس آلکساندر چاوچاوادزه[11]، شاعر گرجی، ازدواج کرد، در ژانویهٔ ۱۸۲۹ به تهران رسید. معاهدهٔ ترکمنچای، که به مخاصمات با ایران پایان بخشیده بود، در این کشور احساس نفرت شدیدی نسبت به روسها ایجاد کرده بود، به‌نحوی که وقتی که گریبایدوف به پایتخت رسید، شهر همچون بشکهٔ باروتی بود که برای انفجار فقط جرقّه‌ای لازم داشت. هنگامی که یکی از خواجه‌های ارمنی حرم شاه به مقرّ هیئت نمایندگی روس پناهنده شد، جمع کثیری از ایرانیان متعصّب در سی ژانویهٔ ۱۸۲۹ به این محلّ یورش بردند و هرکس را که دیدند کشتند. جنازهٔ مثله‌شدهٔ گریبایدوف سرانجام پیداشد و او را در تفلیس به خاک سپردند.

فغان از زیرکی همچنان بزرگترین دستاورد ادبی گریبایدوف است. این نمایشنامه در ۱۸۳۳ منتشر شد، ولی قسمتهایی از آن حذف شده بود؛ متن کامل عاقبت در ۱۸۶۱ به‌چاپ رسید. این نمایشنامهٔ کمدی یکی از درخشانترین آثار کلاسیک تئاتر روسی است و بزرگترین جاذبهٔ آن حالت طبیعی و ایجاز دیالوگها و سرزندگی و طراوت اشعار است ـ یامبیکِ موزون با یک تا سیزده هجا در هر سطر، الگویی وزنی که نخستین بار **سوماروکوف** در قرن

هجدهم در داستانهایش به‌کار برده بود و شاخافسکوی قبل از گریبایدوف در عرصهٔ کمدی از آن استفاده کرده بود. فغان از زیرکی در محدودهٔ یک صحنهٔ واحد ـ خانهٔ خانوادهٔ فاموسوف[12] ـ و در یک چارچوب زمانیِ بیست‌وچهار ساعته تصویر ناخوشایندی از جامعهٔ آن زمانِ مسکو ارائه می‌دهد که تحت سلطهٔ محافظه‌کاران سیاسی و فرهنگی است، از تغییر وحشت دارد، و سرسختانه در برابر آن مقاومت می‌کند. مرد جوان خشمگینی به‌نام چاتسکی[13] به این جامعه برمی‌گردد و بسرعت به بیگانگی خود با این جامعه و بعیدبودنِ هرگونه سازشی پی می‌بَرد. او از هر آنچه در پیرامونش است سخت عیب‌جویی می‌کند و سرانجام مجبور می‌شود بگریزد. رابطهٔ عاشقانهٔ سنّتی زمانی فرو می‌پاشد که سوفیا، زن جوانی که چاتسکی دوستش دارد و فکر می‌کند زن نیز عاشق اوست، با مالچالین[14]، منشی بدنهادِ پدرش، فاموسوف، سروسرّی پیدا می‌کند. مالچالین نیز سخت به دنبال لیزانکا[15]، مستخدمهٔ سوفیاست. سوفیا از بی‌نزاکتیها و انتقادهای چاتسکی به‌خشم آمده، در صدد انتقامجویی برمی‌آید، و در مجلس رقصی شایع می‌کند که چاتسکی دیوانه است. چاتسکی که دچار کلاستروفوبیا (ترس از مکانهای بسته) است و دیگر تحمّلش تمام شده است از سوفیا، از خانهٔ فاموسوف، از مسکو، و شاید از خودِ روسیّه می‌گریزد. این نمایشنامه پر از شخصیّتهای هجوآمیزی است که بسیار ماهرانه تصویر شده‌اند و در عین آنکه تیپ هستند فردیّت هم دارند. در این نمایشنامه، جدا از جنبه‌های هجو و طنز دیالوگهای بانشاطش (که بعضی از آنها عملاً در روسیّه ضرب‌المثل شده‌اند)، تأثیرات رمانتیسم و نیز کلاسیسیسم قرن هجدهم آشکار است. این امر در ترجیحِ شعر به نثر، استفاده از نور و فضا، و قهرمان اصلی آن، چاتسکی که بعضی ویژگیهای قهرمان رمانتیک را دارد، به‌چشم می‌خورد.

پی‌نویسها

1. *Molodye suprugi* (*Young Wives*)
2. *Le Secret du ménage*
3. *Student*
4. Arzamas
5. Nikolai Khmelnitsky
6. *Svoya sem'ya* (*All in the Family*)
7. A. Gendre
8. *Pritvornaya nevernost'* (*Sham Infidelity*)
9. A. P. Ermolov
10. *Gore ot uma* (*Woe from Wit*)
11. Aleksandr Chavchavadze
12. Famusov
13. Chatsky
14. Molchalin
15. Lizanka

Selected Bibliography

WORKS

Gore ot uma. Introd. and notes D. P. Costello. Oxford, 1951.

Sochineniya v stikhakh. Ed. I. N. Medvedeva. 1967.

TRANSLATIONS

The Mischief of Being Clever. Trans. B. Pares. Introd. D. Mirsky. London, 1925.

SECONDARY LITERATURE

A. S. Griboedov: Tvorchestvo, biografiya, traditsii. Sbornik statei. 1977.

Jean Bonamour, *A. S. Griboedov et la vie littéraire de son temps*. Paris, 1965.

Yu. N. Borisov, Gore ot uma *i russkaya stikhotvornaya komediya: U istokov zhanra*. 1978.

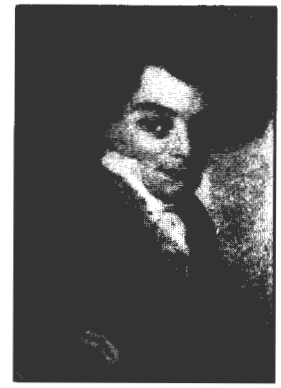
I. Medvedeva, Gore ot uma *A. S. Griboedova*. 2d ed. 1974.

N. K. Piksanov, *Tvorcheskaya istoriya* Gorya ot uma. 1971.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

تینیانوف، یوری نیکالایویچ، **مرگ وزیرمختار**، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸.

واسله‌لوفسکی، آلکسی، «دربارهٔ آلکساندر گریبایدف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.



کاندراتی فیودورووویچ ریلییف

(۱۷۹۵ـ۱۸۲۶)

لورن جی. لیتن
خشایار دیهیمی

ریلییف شاعری رمانتیک و از دکابریستها بود. او در زندگی و شعرش آرمانگرایی متعصّب بود که گرایش سیاسی‌اش را به گونه‌ای نمونه‌وار در این بیت بیان کرده است: «من شهروندم، نه شاعر». او از رهبران انجمن شمالیِ توطئهٔ دکابریستی بود که توطئه‌ای را در درون توطئه‌ای دیگر دنبال می‌کرد و می‌خواست در جریان این توطئه دست به ترورهایی بزند، خانوادهٔ سلطنتی را ساقط کند، و روسیّه را به‌صورت جمهوری درآورد. ریلییف قیام ۱۴ دسامبر ۱۸۲۵ را به‌راه انداخت و، پس از شکست قیام، سرش بر بالای دار رفت. او نوعدوستی تمام‌عیار بود که رؤیایش آزادکردن مردم روسیّه بود. ریلییف خواهان شهادت بود. او خود را از خلق می‌دانست و با آریستوکراتهای ادبی خصومت می‌ورزید.

ریلییف از جنبهٔ شاعری‌اش به‌خاطر شعرهای تغزّلی، هجوها، سلسله‌ای از «ترانه‌های تهییجی»[1]، که همراه با **بستوژف** سروده بود، و قصّه‌های منظوم رمانتیک و اشعار «تأمّلی‌اش» در ژانر «دوما»[2] در یادها مانده است. سرودن «دوما» از تخصّصهای او بود. «دوما» شعری تاریخی است که می‌تواند کوتاه یا بلند باشد. در «دوما»های ریلییف همواره قهرمانی از گذشته مورد تجلیل قرار می‌گیرد. قهرمانان این اشعار قهرمانانی دموکرات هستند که هدفی خلقی را دنبال می‌کنند و نماد واقعه‌ای تاریخی یا «روح زمانه» هستند. او این ژانر را بر اساس نوعی ترانهٔ اوکراینی مربوط به اواخر قرن هفدهم پروراند و از محبوبیّت این نوع ترانه در میان لهستانیها باخبر بود. «تأمّلات» سیاسی لامارتین هم الگویی برای او بود. ازجمله بهترین اشعار او در این ژانر باید از «آلیگِ خردمند»[3]، «اسویتوسلاف»[4]، «اسویتاپولک»[5]، «دمیتری دانسکوی»[6]، «باگدان خملنیتسکی»[7]، و «ناتالیا دالگوروکایا»[8] نام برد. قهرمانان اشعار ریلییف، مانند خود ریلییف، شهیدان راه آرمانی شریف و آزادی هستند.

قصّهٔ منظوم **وویناروفسکی**[9] (۱۸۲۳ـ۱۸۲۵) شهادت برادرزادهٔ قهرمان اوکراینی، مازپا[10]، را به‌تصویر می‌کشد و در لفّافه با آرزوهای ملّی اوکراینیها همدلی می‌کند. این قصّه درواقع پیش‌اجرای سرنوشت خود او در قالب مازپا و سرنوشت بستوژف در قالب قهرمان عنوان داستان است. قصّهٔ منظوم **پوشکین، پالتاوا**[11]، تا حدودی جدلی است با تفسیر دموکراتیکی که ریلییف از قیام علیه پطر کبیر داشت. قصّهٔ منظوم دیگر ریلییف، **نالیوایکو**[12] (۱۸۲۳ـ۱۸۲۵)، به قیام رهبر قزّاقها در قرن شانزدهم می‌پردازد و بار دیگر مبارزهٔ مردم علیه استبداد را گرامی می‌دارد.

در میان آثار ریلییف از همه چشمگیرتر «ترانه‌های تهییجی» است ــ هجویّه‌های پرشورونشاط در مورد استبداد، جامعهٔ پطرزبورگ، مالکانی که پوست سرفهایشان را می‌کنند، و خانوادهٔ رامانوف. این ترانه‌ها جزو بهترین ترانه‌های انقلابی روسی هستند.

ریلییف از ۱۸۲۳ تا ۱۸۲۵ همراه با **بستوژف** سردبیر سالنامهٔ **پالیارنایا زوزدا** بود و از این نشریّه برای بیان آرمانهای مدنی، سیاسی، و اجتماعی دکابریستها استفاده می‌کرد. وضع ادبی و سیاسی او را در این نشریّه بخوبی می‌توان دید. او ایدئولوژی‌اش را در مقاله‌ای به‌عنوان «اندیشه‌هایی دربارهٔ شعر»[13] در ۱۸۲۵ بیان کرد. در این مقاله، که حاصل مکاتبه‌ای با پوشکین بود، ریلییف جوهر شعر را «روح زمانه» توصیف می‌کند و محتوای شعر را اصل می‌داند ـ برخلاف پوشکین که صورت و قالب را اصل می‌دانست. ریلییف ادبیّات را در وهلهٔ نخست پدیده‌ای سیاسی می‌دانست و در این مقاله نیز نه‌تنها با ارزشهای صوری پوشکین، بلکه با تعریف شلینگی شعر به‌مثابه فلسفه، که «دوستداران حکمت» («لیوبامودری»[14]) اختیار کرده بودند، مخالفت می‌ورزید.

شگفت‌ترین جنبهٔ شعر ریلییف بیان عاطفی و احساسی آرزوی او برای شهیدشدن است. او، هم در اشعار متأمّلی‌اش و هم در قصّه‌های منظومش، به‌تجلیل و ستایش از قهرمانانی می‌پردازد که در راه آرمانی شریف جان باخته‌اند. پس جای تردید نیست که به‌دار آویخته‌شدن او حقیقتاً پایان و نقطهٔ اوج عشق به مرگ بود.

پی‌نویسها

1. "Ahitational Songs
2. duma
3. "Oleg the Wise"

Selected Bibliography

WoORKS

A. G. Tseitlin, "K. F. Ryleev." In K. F. Ryleev. *Stikhotvoreniya*. (Bibioteka poeta.) 1956

Franklin Walker, "K. F. Ryleev: A Self-Sacrifice for Revolution," *SEER* 47 (1969), pp. 436-46.

کتابنامهٔ فارسی

دربارهٔ نویسنده و آثارش

ماریچ، ماریا، **قیام دکابریستها (سپیده‌دم شمال)**، ترجمهٔ ابوالحسن تفرشیان، تهران، آلفا، ۱۳۵۸.

4. "Svyatoslav"
5. "Svyatopolk"
6. "Dmitry Donskoi"
7. "Bogdan Khmelnitsky"
8. "Nataliya Dolgorukaya"
9. *Voinarovsky*
10. Mazepa
11. *Poltava*
12. *Nalivaiko*
13. "Some Thougths on Poetry"
14. Iyubomudry

آلکساندر آلکساندروویچ بِستوژف

(۱۷۹۷ـ۱۸۳۷)

لورن جی.لیتن
خشایار دیهیمی

بستوژف، که نام مستعارش مارلینسکی[۱] بود، شاعر، نویسنده، منتقد، مترجم، و از انقلابیّون دکابریست بود. **تورگینف** او را محبوبترین نویسنده در میان نخستین نویسندگان روسی می‌دانست. او را با آن قصّه‌های خارق‌العاده و هوشربای فوق‌رمانتیکی که بدون محدودیّتِ سبکی می‌نوشت با ویکتور هوگو مقایسه کرده‌اند. او حرفهٔ نویسندگی را باکار ترجمهٔ نقدهایی از انگلیسی و فرانسوی در ۱۸۱۹ آغاز کرد و در طول شش سال بعد با طرفداری از زیبایی‌شناسی رمانتیک در بحث و جدلهای مطبوعاتی تأثیر فوق‌العاده‌ای بر فضای ادبی روسیّه گذاشت. نخستین قصّهٔ منثورش را در ۱۸۲۱ به‌چاپ رساند و چندی نگذشت که به‌عنوان نویسندهٔ قصّه‌های وحشت‌انگیز گوتیک از تاریخ لیوونیا[۲] (فنلاند) و روسیّه شهرتی به‌هم رساند؛ از جمله این قصّه‌ها باید از «قلعهٔ وندن»[۳]، «قلعهٔ آیزن»[۴]، و «خائن»[۵] نام برد. او قصّه‌های تاریخیِ ماجرایی هم می‌نوشت («مسابقات رزمی در روال»[۶] و «رامان و اولگا»[۷]). از قصّه‌های اجتماعی او دربارهٔ عشقهای ناکام و یک‌طرفه هم باید ذکری کرد («شبی در اردو»[۸] و «شب دیگری در اردو»[۹]). از ۱۸۲۳ تا ۱۸۲۵ او همراه با کاندراتی **ریلییف** سردبیری سالنامهٔ **پالیارنایا زوزدا** را به‌عهده داشت. در سالهای نخست نویسندگی‌اش، شاعر درجه‌یکی محسوب نمی‌شد، امّا شعر «ترانه‌های تهییجی»[۱۰]، که همراه با ریلییف به‌عنوان بخشی از فعّالیّتهای انقلابی‌شان سرود، شعر درجه‌یکی است. او از ۱۸۲۳ از رهبران جامعهٔ شمالی توطئهٔ دکابریستی بود و واحد اصلی شورشیان را در جریان شورش ۱۴ دسامبر ۱۸۲۵ رهبری می‌کرد. پس از آنکه دستگیر شد، آزادانه اعتراف کرد و پای ریلییف و دیگران را در طرح نقشه‌ای برای ترور آلکساندر اوّل به‌میان کشید. تقریباً پنج‌سالی را در سیبری گذراند؛ آنگاه به قفقاز منتقل شد و اجازه یافت به زندگی فعّال ادبی، با نام مستعار مارلینسکی، بازگردد. نوشته‌های دههٔ ۱۸۳۰ او ـ قصّه‌های اجتماعی («آزمون»[۱۱])، قصّه‌های فوق‌طبیعی («پیشگویی وحشتناک»[۱۲] و «سواره‌نظامِ زرهپوش»[۱۳])، ماجراهای دریایی («ناو امید»[۱۴] و «ستوان بلوزور»[۱۵])، و قصّه‌های شگفت و عجیب‌وغریبی دربارهٔ قفقاز («آمالات بیگ»[۱۶] و «مُلّا نور»[۱۷]) ـ شهرتی بی‌سابقه در روسیّه و خارج برایش به‌ارمغان آورد. اشعار عمیقاً رمانتیک این‌دورهٔ او دربارهٔ تنهایی در تبعید، تأمّلات مذهبی، و مرگ و گور اشعار بسیار خوبی هستند. مقالهٔ مفصّل او در نقد و بررسی رمان تاریخیِ پالووی*، با عنوان فرعی «دربارهٔ رمانتیسم و رمان تاریخی»[۱۸]، می‌تواند مانیفست رمانتیسم و نظریّه‌ای دربارهٔ تاریخ به‌حساب آید. او قومشناس و زبانشناسی برجسته بود که براحتی به‌زبانهای مختلف تسلّط می‌یافت و در گزارشهای روزنامه‌ای و مقالات سفرنامه‌ایِ خود با قلمی توانا از فرهنگهای قفقازی یاد می‌کرد. زمانی که دختری جوان در بستر او به‌قتل رسید، کارش به رسوایی کشید و از روابط او با شورشیان و راهزنان می‌توان حدس زد که مأمور مخفی بوده است. بستوژف در یک درگیری با کوه‌نشینان سیرکازی در شرایطی اسرارآمیز کشته شد و همین باعث شد تا افسانه‌های بسیار عجیب و غریبتری دربارهٔ او رواج یابد.

بستوژف در کار نقد به‌دلیل دفاعش از زبان روسی در برابر تأثیر «بربری» زبان فرانسوی، حملاتش به نئوکلاسیسیسم، و طرفداری‌اش از رمانتیسم شناخته است. غالباً او به‌دلیل محتوای مدنی یا سیاسی-اجتماعی نقدهایش در ادبیّات روسیّه مورد توجّه قرار گرفته است، خصوصاً در «نگاهها»[۱۹] که در پیش‌درآمد **پالیارنایا زوزدا** بودند؛ امّا ارزش اصلی نقد او در علاقهٔ همیشگی‌اش به مسائل زبانی، سبکی، و نظریّه‌های ادبی مُدرن است. در سالهای اوّل کارش، او با تحلیل دقیق کلامی و سبکی ضربات مهلکی بر شهرت نئوکلاسیسیسم و نویسندگان سنّتی‌تر، مانند شاخافسکوی* و کاتینین*، وارد آورد. مقالهٔ «دربارهٔ رمانتیسم» او سنتزی قابل‌توجّه، اگرچه زیاده‌ازحدّ خیالپردازانه، از مفاهیم ایدئالیستیِ رمانتیک با نظریّه‌ای دربارهٔ تاریخ و رمانتیسم است. **بلینسکی** او را درمقام نقدنویس بسی بیش از نویسندگی ارج می‌نهاد.

بلینسکی بستوژف را «محرّک» قصّهٔ منثور روسی می‌دانست و منظورش این بود که گرچه این ژانر در اوایل دههٔ ۱۸۲۰ در روسیّه کاملاً با آثار افرادی چون **کارامزین** تثبیت شده بود، امّا این بستوژف

بود که کمک کرد ادبیّات روسیّه از شعر به نثر روی بیاورد و این ژانر را با الگو گرفتن از کسانی چون گوته، شیلر، ریشتر، فلوریان، مادام دو ژانلیس، شاتوبریان، هوگو، ان ردکلیف، و سر والتر اسکات بسط و گسترش داد. بستوژف بایرون را می‌پرستید و قصّه‌های منثور او را «نَقلِ» قصّه‌های منظوم بایرونی به‌نثر روسی خوانده‌اند. قصّه‌های او، چه از نظر فُرم و چه از نظر شخصیّتها، نمونهٔ کامل بایرونیسم است. دورهٔ نویسندگی او را به دو بخش باید تقسیم کرد: از ۱۸۲۱ تا ۱۸۲۵ و از ۱۸۳۰ تا ۱۸۳۷. او قصّهٔ منثور را در پنج مقولهٔ ژانری بسط و گسترش داد: قصّه‌های اجتماعی بایرونی که به‌نام قصّه‌های انسانها و شهوات شناخته‌اند، قصّه‌های تاریخی، قصّه‌های وحشت‌انگیز، قصّه‌های ماجراهای دریایی، و قصّه‌های قفقازی. قصّه‌های اوّلیّهٔ او تقلیدی و اقتباسی هستند و آکنده‌اند از قهرمانیهای کاذب، و سخت تجربی و ناپخته؛ قصّه‌های دههٔ ۱۸۳۰ او از جهت قالب دلپذیرشان و از جهت اصالتشان قابل‌توجّهند. سبکی که به مارلینیسم مشهور است آکنده از استعارات متضادّ، کلمات قصار، اشارات زیرکانهٔ لطیفه‌مانند، ابراز شگفتی،و اغراق و پیچیدگی است، امّا در عین حال نحوی روان دارد. از بهترین قصّه‌های اوّلیّهٔ او یکی «قلعهٔ ونـدن» است که شعری سمفونیایی دربارهٔ انتقامجویی در قرون وسطاست، دیگر دو داستان اردو که با مهارت دو حکایت شوخ‌وشنگ سربازانه را با داستانهای عشقی غم‌انگیز درهم می‌آمیزد، و «خائن» که قصّهٔ روانشناختی پیچیده‌ای دربارهٔ برادرکشی و شهوت قدرت است. بهترین قصّه‌های دورهٔ پختگی او هم عبارتند از: «آزمون» که در آن دو سرباز سواره‌نظام در آزمودن وفاداریِ بانویی جوان روی دست هم بلند می‌شوند، «ناو امید» که دربارهٔ ناخدای یک‌کشتی است که به‌خاطر یک زن دست از وظیفه‌اش می‌کشد، و «آمالات بیگ» که مضمونش آزارهایی است که فردی بدوی در رویارویی با تمدّن می‌بیند.

شیوهٔ فوق‌رمانتیک بستوژف مایهٔ زوال او شد. او بر ادبیّات عصر خود حاکم بود و شهرت و محبوبیّتش بسی فراتر از حتّی **پوشکین** بود؛ امّا خیلی زود ادبیّات جدّی او را به‌دست فراموشی سپرد. احیای او پس از ۱۸۴۰ لحظه‌ای شگفت در نوجوانی نسلهای شیفته و طلسم‌شدهٔ روسی بود.

پی‌نویسها

1. Marlinsky
2. Livonia
3. "Wenden Castle"
4. "Eisen Castle"
5. "The Traitor"
6. "Tournament at Reval"
7. "Roman and Olga"
8. "An Evening at a Bivouac"
9. "A Second Evening at a Bivouac"
10. "Agitational Songs"
11. "The Test"
12. "The Terrible Divination"
13. "The Cuirassier"
14. "The Frigate *Hope*"
15. "Lieutenant Belozor"
16. "Ammalat-Bek"
17. "Mulla Nur"
18. "On Romanticism and the Historical Novel"
19. *Vzglyad* (*Glances*)

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 2 vols. 1958.

TRANSLATIONS

"Ammalat Bek." In *Anthology of Russian Literature.* Ed. Leo Wiener. Vol. 2. 1902-03.

"An Evening on Bivouac." *In Russian Romantic Prose: An Anthology.* Ed. Carl R. Proffer. 1979.

SECONDARY LITERATURE

Lauren G. Leighton, *Aleksandr Bestuzhev Marlinsky.* 1975.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

ماریچ، ماریا، **قیام دکابریستها** (سپیده‌دم شمال)، ترجمهٔ ابوالحسن تفرشیان، تهران، آلفا، ۱۳۵۸.

ویلیگیلم کارلوویچ کیوخِلبیکِر

(۱۸۴۶ـ۱۷۹۷)

آنتونیا گلاسه

خشایار دیهیمی

ویلهلم کارلوویچ کیوخلبیکر شاعر، منتقد، و از دکابریستها بود. او از پدر و مادری آلمانی در پطرزبورگ به دنیا آمد. در ۱۸۱۱ او را به دبیرستان تازه‌تأسیس در تسارسکویو سلو[1] فرستادند که در آنجا با **پوشکین** و **دِلویگ*** هم‌مدرسه‌ای شد و این سه تن برای هم دوستانی همه عمری شدند. محیط فکری و ادبی دبیرستان تأثیری عمیق بر کیوخلبیکر داشت: در آنجا او شروع به سرودن شعر کرد و نخستین اثرش در ۱۸۱۵ منتشر شد. همچنین آگاهیها و همدلیهای سیاسی و اجتماعی او در آنجا فزونی گرفت و عضو یکی از نخستین محافل دکابریست شد.

کیوخلبیکر پس از اتمام تحصیلات در ۱۸۱۷ به کارمندی آرشیو مرکزی دانشکدهٔ خارجی درآمد ـ پوشکین و **گریبایدوف** هم کارمندان همین مؤسسه بودند. علاوه بر این، کیوخلبیکر در پانسیون اعیان در پطرزبورگ ادبیّات روسی تدریس می‌کرد. از جملهٔ شاگردان او در آنجا موسیقیدانِ آتی، گلینکا[2]، بود. کیوخلبیکر در انجمنها و محافل ادبی مطرح آن روزگار در پطرزبورگ فعّال بود و خود نیز میزبان محفلی بود که پوشکین، **باراتینسکی**، دیلویگ، پلنتیوف*، و دیگرانی عضوش بودند. کیوخلبیکر دبیر انجمن ترویج شیوهٔ لنکستری آموزش و نیز عضو لژ ماسونی «میخائیل برگزیده» بود. در بهار ۱۸۲۰ کیوخلبیکر یکی از سردبیران بهترین نشریهٔ آن زمان، **نیفسکی زریتل**، شد. این فعّالیّتها مجموعاً توجه مقامات را جلب کرد. دوستانش عاقلانه‌تر آن دیدند که او پایتخت را ترک کند و کیوخلبیکر با عنوان منشی ناریشکین[3] عازم سفری به اروپا شد. سفرهای کیوخلبیکر، که طیّ آن گوته را هم ملاقات کرد، یک‌سالی طول کشید و بناگهان، زمانی که در «آتنهٔ» پاریس سخنرانیهایی در مورد ادبیّات روس ایراد می‌کرد، قطع شد. لحن و اشارات موجود در این سخنرانیها پلیس را گوش‌به‌زنگ کرد و سفارت روسیّه به کیوخلبیکر دستور داد که به کشور بازگردد.

در پاییز ۱۸۲۱ دوستان کیوخلبیکر برای او سمتی در قفقاز دست‌وپا کردند. در قفقاز او سخت تحت تأثیر همکارش، گریبایدوف، و گروهی ادبی قرار گرفت که طرفدار اصلاح زبانی متفاوتی بودند ـ متفاوت از آنچه **ژوکوفسکی** و **باتیوشکوف** به پیش می‌بردند و تا آن زمان کیوخلبیکر هم طرفدار آن بود. «کهن‌گرایان جوان» مخالف سبک صیقل‌خورده و کلام بیش‌ازحدّ آهنگین بودند و اسلاوگرایی کلیسایی، بیان کهن، و «اصوات روسی» را تبلیغ می‌کردند. کیوخلبیکر پس از آنکه درگیر یک دوئل شد، از شغلش اخراج شد و رفت تا در ملک خواهرش در ایالت اسمالینسک[4] زندگی کند.

در ۱۸۲۳ کیوخلبیکر عازم مسکو شد تا فصلنامه‌ای به‌نام **منمازینا** (۱۸۲۴ـ۱۸۲۵) را با **آدویفسکی** منتشر کند. این نشریّه نتوانست توفیق مالی به‌دست آورد و کیوخلبیکر بار دیگر بناچار در جستجوی شغل برآمد. در بهار ۱۸۲۵ بار دیگر به پطرزبورگ آمد. اندکی پیش از قیام دکابریستها، کیوخلبیکر به «انجمن شمالی» پیوست. او در ۱۴ دسامبر بیش‌ازاندازه فعّال بود و کوشید تا برادر تزار را از پای درآورد. کیوخلبیکر در ابتدا حکم اعدام گرفت، بعد این حکم را به زندان طویل‌المدّتِ انفرادی، و سرانجام به تبعید به سیبری تبدیل کردند. دفترچهٔ خاطرات مربوط به این دورهٔ او آینه‌ای صادق از زندگی‌اش و از حیات ادبی دورهٔ جوانی اوست که ارزیابی گذشته‌نگرانه‌ای دارد. او، که در سالهای پایانی عمر کر و کور شده بود، همچنان تا دم مرگ می‌نوشت. سرانجام، بر اثر سلّ در ۱۸۴۶ در تابولسک[5] درگذشت.

کیوخلبیکر نویسنده‌ای پرکار بود و در ژانرهای مختلف نثرونظم دستی آزمود. او چند قصّه، چند داستانوارهٔ سفرنامه‌ای، چند رمان، مقالات انتقادی مختلف، و نمایشنامه‌های بسیار نوشت. نخستین شعرهای او تقلیدی از شعر ژوکوفسکی هستند که شاعران دبیرستان سخت او را می‌ستودند. احساسات و عباراتی که در مرثیه‌ها و رقعه‌های او آمده‌اند بعضاً صمیمانه‌اند، امّا روانی و صیقل و جلا ندارند. پوشکین در **یوگینی آنیگین**[6] خصیصه‌هایی از کیوخلبیکر و آن حالت خاصّ مالیخولیایی تسکین‌نیافتهٔ اشعار او را در شخصیّت لینسکی[7]، شاعر مرثیه‌سرا، بازنمایانده است. در نقد معاصر، کیوخلبیکر را جزئی از «اتّحاد شعرا» ـ پوشکین، دیلویگ، باراتینسکی ـ قرار می‌دهند که ژانرهای اصلی آنان ـ رقعه‌های دوستانه و ترانهٔ اپیکوری ـ سخت مورد تقلید دیگران قرار گرفت.

در تاریخ شعر روسیّه، کیوخلبیکر در ردهٔ شاعران دکابریست قرار می‌گیرد. مخلوطی از عناصر رمانتیک و صُوَر خیال و تمهیدات کلاسیک، و آن حدّت‌وشدّتی که خاصّ شعر اوست، نمایندهٔ شعر مدنی دکابریستی است. از نظر مضمون، اشعار او همدلی با جنبشهای مردمی و مقاومت در برابر استبداد، عشق به آزادیِ مدنی، و کیش قهرمان‌پرستی را باز می‌تابانند؛ امیدهای او برای نوع بشر در آرمانگرایی پرشور او و فراخوانش به انقلاب انعکاس یافته است: «به آخاتس»[8] (۱۸۲۱) و در «مرگ چرنوف»[9] (۱۸۲۵). یکی از مضامین مهمّ اشعار نخستین و اشعار دوران پختگی او هنرمند برگزیده‌ای است که جامعه به‌دلیل یگانگی و برتری او تعقیب و آزارش می‌کند. کیوخلبیکر همچنین خود را در این فضای رمانتیک «شاعری نفرین‌شده» می‌دانست، زیرا دائماً درکشمکش بود و شکستهای تلخی را تجربه می‌کرد. از نمونهٔ این اشعار می‌توان از «شاعران»[10] (۱۸۲۰)، «نفرین»[11] (۱۸۲۴)، و «سرنوشت شاعران روس»[12] (۱۸۴۵) نام برد.

در ۱۸۲۴ کیوخلبیکر مقالهٔ مشهور «دربارهٔ سمت و سوی شعر ما، خصوصاً شعر تغزّلی، در دههٔ گذشته»[13] را منتشر کرد. در این مقاله او ادّعا می‌کند که ادبیّات روسیّه نیازمند تغییر است. او، تحت‌تأثیر «کهن‌گرایان جوان»، به ژانرهای مُد روز در شعر و سبک آنها حمله می‌کند و آنها را تکنیکهایی می‌خواند که براحتی قابل فراگیری‌اند ــ قالبی حاضر و آماده برای شاعر که دیگر جایی برای اصطلاحات خاصّ او باقی نمی‌گذارند. او آن صفت ابلهانهٔ «مه‌آلود» را که برای توصیف کلّی مکتب مرثیه‌سرا به‌کار می‌رفت محکوم کرد ــ یعنی مجموعه‌ای از کلماتِ کلیدیِ قراردادی که می‌خواستند عاطفه و احساس و تخیّلیِ مشخّص و ازپیش‌معیّن را برانگیزند. او حالت منظّم و مرتّب و تکرارشوندهٔ قافیه‌ها را، که عامل اصلی یکنواختی و یکسانی اشعار معاصر بودند، ردّ کرد. در مقابل، او خواستار جستجو در منابع قصیده بود تا موضوع و سبک آن بر مبنای اصول احیای کهن‌گرایی و قدرت خطابه بتواند ارتقا یابد و بر انرژی آزاد و غنی زبان روسی تأکید می‌کرد. نقد او را پوشکین نقدی اساساً منطقی دانست؛ این نقد که در پی شکستن طلسم کلام ژوکوفسکی و باتیوشکوف بود اندیشه‌های درستی را بیان می‌کرد، امّا چون نمونه‌های ارائه‌شده چندان موفّق نبودند شکست خورد ــ نمونه‌هایی چون قصیدهٔ «به خداوند»[14] و شعر «اسویتاپولکِ ملعون»[15] که هر دو در منمازینا به‌چاپ رسیدند. کیفیّت دشوار و فشردهٔ زبان او، و کهن‌گراییهای ساخته‌وپرداخته و پرزحمت و خیال‌آمیزش، سبکی آفرید که پرقدرت و متنوّع بود، امّا به‌دلیل فقدان نظم و ترتیب و انسجام از نظر هارمونی و آهنگ خام و بیروح بود. کیوخلبیکر، به‌شکلی ناهماهنگ، اسلاویسم کلیسایی و کلمات و عبارات محاوره‌ای، قطعاتی باشکوه از کلام مقدّس و خطابه‌های دینی، و نظم خشن، ملال‌آور، و کلیشه‌ای را در کنار هم نشانده بود. سبک او در کارهای متأخّرش نیز خواننده را دلسرد می‌کند، زیرا در آثاری چون مزامیرش درعین‌اینکه می‌توان ردّ اندیشهٔ فردی، انرژی، و تخیّل را گرفت، امّا همهٔ اینها به‌بن‌بست‌رسیده و فسیل‌شده‌اند، آن ملودی آشکار را ندارند، و در نتیجه حاصل کار قطعاتی است که ریتم بیروحی دارند و چندان خام و ناشیانه‌اند که گاه احمقانه می‌نمایند.

اهمّیّت کیوخلبیکر در وهلهٔ نخست از بابت نقدها و نوشته‌های روزنامه‌ایِ اوست. او دست به تلاشی کاملاً ناموفّق زد تا کیفیّاتی را وارد شعر روسی کند که به‌نظرش می‌آمد نقص شعر روسی نداشتن این کیفیّات است. این کیفیّات سرانجام در اشعار **لیرمونتوف** و **نکراسوف** رخ نمودند.

پی‌نویسها

1. Tsarskoe Selo
۲. Mikhail Glinka، (۱۸۰۳ـ۱۸۷۵). آهنگساز روسی.
3. A. L. Naryshkin
4. Smolensk
5. Tobolsk
6. *Evgeny Onegin*
7. Lensky
8. "K Akhatesu" ("To Akhates")
9. "Na smert' Chernova" ("On the Death of Chernov")
10. "Poety" ("Poets")
11. "Proklyatie" ("The Curse")
12. "Uchast' russkikh poetov" ("The Fate of Russian Poets")
13. "On the Direction of Our Poetry, Particularly Lyric, during the Last Decade"
14. "k Bogu" ("To God")
15. "Svyatopolk Okayanni" (Svyatopolk the Damned")

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya v dvukh tomakh. (Biblioteka poeta.) 2 vols. 1967.

Puteshestvie. Dnevnik. Stat'i. (Literaturnye pamyatniki) 1979.

TRANSLATIONS

"To Alexander Griboyedov." In *The Book of Friendship: An International Anthology.* Ed. Elizabeth Selden. Boston, 1947.

SECONDARY LITERATURE

S. Karlinsky, "Trilogiya Kyukhel' bekera *Izhorskii kak* primer romanticheskogo vozrozhdeniya srednevekovoi misterii." In *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, Warsaw, 1973,* pp. 307-20.

I. M. Semenko, *Poety pushkinskoi pory.* 1970.

آلکساندر سرگییِویچ پوشکین

(۱۷۹۹ـ۱۸۳۷)

تاماس تی. شا
عبدالله کوثری

از اهمّیّت آلکساندر سرگییویچ پوشکین در ادبیّات و فرهنگ نوین روسیّه هرچه بگوییم گزاف نگفته‌ایم. مردم مغرب‌زمین شاید **داستایفسکی، تالستوی، تورگینف** یا **چخوف** را برتر از او بشمارند، اما برای مردم روسیّه پوشکین نه‌تنها بزرگترین شاعر، که نامورترین ادیب، بنیانگذار ادبیّات نوین و زبان ادبی نوین روسیّه، و کانون فرهنگ روس است. او همهٔ ژانرهای عمدهٔ شعر را آزمود و فراتر از آنچه در هریک از این ژانرها سروده هنوز در زبان روسی چیزی پدیدنیامده است ـ شعرهای بلند روایی، رمان منظوم، اشعار تغزّلی، درام، و حتّی قصّه‌های منظوم پریان. همچنین، پوشکین نویسندهٔ نخستین داستان منثور روسی است که هنوز هم می‌توان از خواندن آن لذّت برد. هر یک از آثار عمدهٔ او در داستان منثور در نوع خود شاهکاری است. نقدهای ادبی او چندان زیاد نیست ـ و آن‌چه نوشت نیز بیشتر برای صیقل دادن به نگرش و ادراک خودش بود و هیچ‌گاه خود آنها را منتشر نکرد ـ امّا همین اندک نوشته‌های او در نقد چنان است که هیچ جستجوگر در ادبیّات روس نمی‌تواند آن را نادیده انگارد. نامه‌های او نیز بهترین نمونهٔ زبان روسی است.

تأثیر فرهنگی پوشکین به ادبیّات محدود نمی‌شود. پهنهٔ موسیقی سراسر زیر تأثیر اوست. اپراهایی که بر اساس آثار پوشکین ساخته‌شده، در قیاس با هر نویسندهٔ دیگر، بمراتب بیشتر است. فهرستی که خواهیم آورد و بنا بر آثار عمدهٔ پوشکین در هر یک از ژانرهای شعری تنظیم‌شده است به‌هیچ‌روی کامل نیست (در آنجا که عنوان اصلی اثر متفاوت بوده است، آن را بین دو هلال می‌آوریم): شعرهای بلند روایی: **روسلان و لیودمیلا**[1] (۱۸۴۲) از میخائیل گلینکا[2]، **اسیر قفقاز**[3] (۱۸۵۸، ۱۸۸۲) از سزار کویی[4]، **آلیکو**[5] (**کولیها**[6]، ۱۸۹۲) از راخمانینوف، **مازپا**[7] (**بالتاو**[8]، ۱۸۸۳) از چایکوفسکی، و **ماوره**[9] (**خانهٔ کوچک در کولومنا**[10]، ۱۹۲۲) از استراوینسکی؛ رمان منظوم: **یوگینی انیگین**[11] (۱۸۷۸) از چایکوفسکی؛ درام: **باریس گادونوف**[12] (۱۸۷۲) از موسورگسکی[13]، **موتسارت و سالیری**[14] (۱۸۹۸) از ریمسکی-کورساکوف، **شهسوار آزمند**[15] (۱۹۰۴) از راخمانینوف، **میهمان سنگی**[16] (۱۸۷۲) از آلکساندر دارگامیشسکی[17] (این اثر را کویی و کورساکوف به‌پایان بردند)، و **پری دریایی**[18] (۱۸۵۵) از دارگامیشسکی؛ قصّه‌های منظوم پریان: **تزار سالتان**[19] (۱۹۰۰) و **خروسک طلایی**[20] (۱۹۰۷) از ریمسکی کورساکوف؛ و داستان منثور: **دوبروفسکی**[21] (۱۸۹۴) از ادوارد ناپراونیک[22]، و **بی‌بی‌پیک**[23] (۱۸۹۰) از چایکوفسکی. بر بسیاری از اشعار تغزّلی پوشکین آهنگ نهاده‌اند و بسیاری از آنها با آهنگهای مختلف خوانده شده‌اند. بر اساس آثار او باله‌های بسیار طرّاحی شده است، هم در زمان خودش و هم بعد از درگذشت او. هرچند نمایشنامه‌های پوشکین هیچ‌گاه بر صحنه نرفته است، در جشنواره‌های سالگرد تولّد او به‌اجرا درآمده و اغلب بسیار موفق بوده است. آثار او مضمون بسیار فیلمها شده و شمار فراوانی از مجسّمه‌سازان، نقاشان، و تصویرگران را الهام بخشیده است. افزون بر این، از آن زمان که مردم روس در پی تعریف مفهوم روس بودن برآمده‌اند، شخصیّت پوشکین بارهاوبارها موضوع تفسیرهای گونه‌گون شده است. زندگینامه‌های بسیار، و نیز رمانهایی، بر اساس زندگی پوشکین نوشته شده است و نوشته می‌شود.

رمان‌نویسان بزرگ روس ـ تورگینف، داستایفسکی، و تالستوی ـ و نویسندگان بعد از آنها، همچون چخوف و ماکسیم **گورکی**، آوازه‌ای جهانی یافته‌اند، اما بازتاب ستایش پرشور مردم روسیّه از پوشکین در خارج از این کشور چیزی جز پذیرش مؤدبانهٔ این احساس نبوده است. بی‌گمان مشکل اصلی این است که او شاعر بود. اما ماهیّت نبوغ او، خاصّه سبک ادبی‌اش، حتّی در نثر چنان است که حقّ آن چنانکه باید در ترجمه گزارده نمی‌شود. سبک پوشکین، که فرسنگها با بدیهه‌گوییهای رمانتیک یا سبک پرشاخ‌وبرگ عهد الیزابت یا برهم انباشتن واقع‌گرایانهٔ آنچه تالستوی «جزئیات زاید» می‌نامید فاصله دارد، سبکی است آمیخته به ایجاز، فشردگی، روانی، و سهولت که حاصل محدودیّت و انضباطی است که نویسنده بر خود تحمیل کرده است. همچنین، این سبکی است فارغ از تصاویری که توجّه خواننده را به‌خود جلب می‌کنند و نیز فارغ از هر تراکم و یا آرایهٔ چشمگیر، که پیوسته به‌سوی عریانی کلام حرکت می‌کند.

پوشکین در عین حال که بیش از هر نویسندهٔ روس جهان‌وطن است روسی‌ترین آنان نیز هست. آثار او، همه، نشانه‌ای است از دلبستگی او به فرهنگ غرب و آگاهی او از این فرهنگ. او بر این اعتقاد بود که هر چیز روسی ـ از جمله ادبیّات ـ باید به معیارهای غربی سنجیده شود و اگرچه روسیّه خصایل و ویژگیهایی از آن خود دارد، در هر حال متعلّق به اروپاست. پوشکین آثار نویسندگان معاصر و نویسندگان پیش از خود را مطالعه می‌کرد و بنا بر نیاز خود از خرمن ایشان خوشه برمی‌چید. او دو چیز را به‌هم درآمیخت، پیوند مستقیم میان زندگی و اثر، از یک‌سو، و حفظ فاصلهٔ هنرمندانه، از سوی دیگر ـ و بدین‌سان هر آنچه صرفاً یا عمدتاً فردی بود از نوشته زدوده می‌شد. کم‌وبیش در همهٔ آثار او چیزی از زندگی خودش وجود دارد، امّا اغلب به‌گونه‌ای پوشیده و دیگرگون‌شده. او آموزش در ادبیّات را به‌تمسخر می‌گرفت. یکی از ویژگیهای شگفت آثار او نمایش تضادّهای آشتی‌ناپذیر است ـ تضادّ میان اثر و مقدّمه یا مؤخّرهٔ آن، یا میان بخشهای مختلف یک اثر. بر عهدهٔ خواننده است که آن نگرش واحد را در پس کلیّت اثر پیدا کند. پوشکین آن نویسندهٔ روس است که می‌تواند بهترین نمونه باشد برای آنچه کیتس در هومَر و شکسپیر یافته است: «استعداد منفی»، یعنی توانِ «بودن در تردیدها، رمزورازها و شکّ، بی‌هیچ جستجوی آزاردهنده در پی واقعیّت و دلیل.» پس، همانگونه که شکسپیر با توان پذیرش جهان با همهٔ چندگانگی نویسنده‌ای متفاوت با همهٔ نویسندگان بزرگ انگلیسی ـ ازجمله جان میلتون، ویلیام وردزورث و لُرد بایرون ـ است، پوشکین نیز نویسنده‌ای است که با دیگر نویسندگان روس ـ داستایفسکی، تالستوی، نیکالای **گوگول**، ایوان **گانچاروف**، و حتّی تورگینف ـ متفاوت است.

کارنامهٔ ادبی پوشکین چندان گسترده و گوناگون است که پرداختنِ به تک‌تک آثارش جز به‌اختصار ممکن نیست. از این آثار، آنچه خود او ناتمام می‌شمرد در این نوشته نخواهد آمد، هرچند که برخی از آنها از اهمّیّت بسیار برخوردار است.

زندگی

پوشکین در بیست‌وششم ماه مه ۱۷۹۹ در مسکو به‌دنیا آمد. خاندانش ششصدسال در شمار اشراف روسیّه بودند و در رویدادهای تاریخی روسیّه در دوران آلکساندر نیفسکی[۲۴]، ایوان مخوف، باریس گادونوف[۲۵]، پطر کبیر، و کاترین کبیر نقشی عمده ـ و اغلب در طرف بازنده ـ داشتند. این نکته‌ای بود که پوشکین از یادآوری آن خوشنود می‌شد. نسب پوشکین از جانب مادر به هانیبال[۲۶]، امیرزادهٔ حبشی، می‌رسید که به سرداری پطر کبیر رسید و از محارم او شد. در زمان پوشکین خاندان او اعتبار پیشین را از دست داده بود، اما هنوز هم جایگاهی نه‌چندان والا در میان اشراف روسیّه داشت. پوشکین در نوجوانی زیر نظر بسیاری معلّمان خانگی خارجی، از زن و مرد، آموزش دید، اما مهمّترین منبع آموزش اوّلیّهٔ او کتابخانهٔ پدرش بود که در آن آثار کلاسیک قرن هفدهم و هجدهم فرانسه گرد آورده شده بود.

در ۱۸۱۱ از جملهٔ سی دانش‌آموزی بود که برای تحصیل در کلاس اوّل دبیرستان تسارسکویو سلو[۲۷] برگزیده شدند. تسارسکویو سلو جایگاه کاخ تابستانی در نزدیکی پطرزبورگ بود و این دبیرستان را آلکساندر اوّل تأسیس کرده بود تا فرزندان خاندانهای معتبر برای مشاغل مهمّ دولتی در آن آموزش ببینند. در این دبیرستان او از بهترین آموزش در روسیّهٔ آن دوران برخوردار شد. در ۱۸۱۵ شعر «یادهای تسارسکویو سلو»[۲۸] در آزمونی عمومی تأیید و تحسین گاوریلا **درژاوین**، بزرگترین شاعر روسیّه در قرن هجدهم، را جلب کرد. پوشکین از همان سالهای دبیرستان در گروه ادبی «آرزاماس»[۲۹]، محفلی متشکّل از شاعرانی نامور چون واسیلی **ژوکوفسکی**، کانستانتین **باتیوشکوف**، و شاهزاده پیوتر **ویازمسکی** فعّالیّت داشت و در سپتامبر ۱۸۱۷ به‌عضویّت کامل این انجمن پذیرفته شد. در همین‌سال، پس از اتمام دورهٔ دبیرستان، اجازهٔ ورود به دانشکدهٔ امور خارجه در پطرزبورگ را دریافت کرد. او به هرجا که پای می‌نهاد، در محافل ادبی، در جمع باده‌نوشان سپاهی‌مسلک، در مجلس بانوان، در محفل سازوطرب، و در گروههایی از لیبرالهای سیاسی که از اصلاحات و قانون سخن می‌گفتند، همه‌جا بگرمی پذیرفته می‌شد. از ۱۸۱۷ تا ۱۸۲۰ در شعرهایی که پنهانی دست‌به‌دست می‌شد بیانگر عقاید لیبرالها شد؛ شعرهایی چون «قصیدهٔ آزادی»[۳۰]، «در روستا»[۳۱]، و نیز شعرهایی دربارهٔ آلکساندر اوّل و صدراعظم، آلکسیی آراکچیف[۳۲]. در همین احوال پوشکین در کار سرودن نخستین اثر بلند و مهمّ خود، **روسلان و لیودمیلا** بود.

در آوریل ۱۸۲۰ عقایدی که پوشکین در اشعار سیاسی‌اش بیان می‌کرد فرماندار کلّ پطرزبورگ را به استنطاق از او واداشت و نتیجهٔ آن تبعید شاعر به جنوب روسیّه بود؛ امّا این تبعید به‌صورت مأموریّتی اداری از جانب وزارت امور خارجه بود. رئیسِ پوشکین، ژنرال اینزوف[۳۳]، به او اجازه داد همراه خانوادهٔ ژنرال رایفسکی[۳۴]، از قهرمانان شکست‌دهندهٔ ناپلئون در ۱۸۱۲، به قفقاز سفر کند. دو ماهی که در کنار چشمه‌های معدنی قفقاز گذشت و یک ماهی که در کریمه سپری شد پوشکین را برای بار نخست با کوهستان و مردم بدوی آشنا کرد. در همان ایّام، او با آموزش رایفسکی گرفتار افسون شعر بایرون شد. در سپتامبر به بسارابی[۳۵] رسید که تنها هشت سال

پیش عثمانی آن را به روسیّه واگذار کرده بود. در آنجا، و نیز در کامنکا[۳۶]، ملک خانوادهٔ داویدوف[۳۷] در ایالت کیف، پوشکین با رهبران تندروی محافل سیاسی مخفی آشنا شد. او شاهد تلاش بی‌ثمر آلکساندر ییسیلانتی[۳۸] بود که در ۱۸۲۱ از بسارابی به بخش اروپایی عثمانی حمله برد، با این امید که یونان را از سلطهٔ عثمانی برهاند. پوشکین در طول سه‌سالی که در کیشینیف[۳۹] گذراند نخستین داستانهای منظوم رمانتیک، یا بایرون‌وار خود، یعنی **اسیر قفقاز** (۱۸۲۰ـ ۱۸۲۱) و **فوارهٔ باغچه‌سرا**[۴۰] (۱۸۲۱ـ ۱۸۲۳)، را سرود. در ۱۸۲۱ وقفه‌ای در سرودن این داستانها پیش آمد، چراکه پوشکین اثری دیگر به‌نام **گابریلیاد**[۴۱] (۱۸۲۱) را آغاز کرد که در آن عید بشارت با همان طعن و تمسخری روایت می‌شود که هومر در حق خدایان اولمپ روا داشته بود. همچنین، دو ماه پیش از ترک کیشینیف، **یوگینی آنیگین** (۱۸۲۳ـ ۱۸۳۱) را آغاز کرد که فصلهای مختلف آن به‌صورت کتابهای جداگانه از ۱۸۲۵ تا ۱۸۳۲ به‌چاپ رسید.

در ژوئیهٔ ۱۸۲۳ پوشکین با پادرمیانی دوستان صاحب‌نفوذ به اودسا منتقل شد و در اینجا نیز آفرینش ادبی او ادامه یافت. در اودسا **فوارهٔ باغچه‌سرا** و فصل اوّل **یوگینی آنیگین** را به‌پایان برد و نوشتن **کولیها** را آغاز کرد که پیراسته‌ترین قصّهٔ منظوم رمانتیک اوست. اما چیزی نگذشت که کارش با فرماندار کلّ اودسا، کنت وارونتسوف[۴۲]، به اختلاف کشید، زیرا فرماندار به او دستور داد تا وظایف شغل دولتی خود را، که تا آن زمان شغلی صرفاً صوری بود، بر عهده گیرد. پوشکین، خشمگین و دل‌آزرده، کوشید تا از خدمت استعفا دهد. در همین احوال، مقامات ادارهٔ پست نامه‌ای از او توقیف کردند که در آن نوشته بود خدانشناسی هرچند «چندان‌که اغلب مردم فکر می‌کنند تسلّی‌بخش نیست، متأسفانه پذیرفتنی‌ترین اعتقاد است». در روسیّهٔ عهد تزارها حمله به مذهب در حکم حمله به دولت بود. پوشکین از خدمت دولت اخراج و تبعید شد و این‌بار کوس بدنامی‌اش را بر سر بازار زدند و به ملک مادری‌اش میخایلوفسکویو[۴۳] در شمال روسیّه روانه‌اش کردند.

دو سال بعد (از اوت ۱۸۲۴ تا اوت ۱۸۲۶) را پوشکین در میخایلوفسکویو به‌سر برد و در آنجا نه‌تنها زیر نظارت پلیس، که نیز تحت مراقبت سرپرست صومعهٔ اسویتیه گوری[۴۴] در آن نزدیکیها بود. قضا را، آنگاه که پوشکین به میخایلوفسکویو رسید، خانواده‌اش در آنجا بودند و آنگاه که پدرش مراقبت از او را از جانب دولت بر عهده گرفت، قهر و جدال در میان خانواده افتاد. پس از آنکه خانواده‌اش در ماه نوامبر آنجا را ترک گفتند، پوشکین مصاحبی جز خانوادهٔ خانمی بیوه به نام اوسیپووا[۴۵]، مالک تریگورسکویو[۴۶]، در همسایگی خود، و دایهٔ پیر روستایی‌اش، آرینا رادیونوونا[۴۷]، نداشت.

این ایّام محبس، هر قدر هم که برای پوشکین ناگوار بود، تأثیری بر خلاقیّت ادبی او نداشت. در طول ۱۸۲۴ و ۱۸۲۵ او **کولیها** را به‌پایان برد و **باریس گادونوف** و **کنت نولین**[۴۸]، اثری طنزآمیز، را نوشت و فصل دوم **یوگینی آنیگین** را تمام کرد.

در ۱۴ دسامبر ۱۸۲۵، آنگاه که قیام دکابریستها آغاز شد، پوشکین هنوز در میخایلوفسکویو بود. او هرچند از وجود گروههای دکابریست بویی برده بود، هیچ آگاهی بی‌واسطه‌ای دربارهٔ آنان نداشت و هرگز به‌عضویّت در آنها فراخوانده نشده بود. با اینهمه، بسی زود دریافت که پایش به آن ماجرا کشیده شده است، زیرا همهٔ دکابریستها نسخه‌هایی از نخستین شعرهای سیاسی او با خود داشتند. در اواخر بهار ۱۸۲۶ دادخواستی برای تزار فرستاد و خواستار آزادی از تبعید شد. در چهارم سپتامبر پوشکین فرمان یافت که در دم همراه با فرستادهٔ ویژهٔ دولت تبعیدگاه خود را ترک گوید و به ملاقات نیکالای اوّل بشتابد که برای تاجگذاری به مسکو آمده بود. در روز ۸ سپتامبر، همچنانکه غبار سفر بر چهره داشت، به حضور نیکالای باریافت. پوشکین از این ملاقات سرخوش و شاد بیرون آمد؛ تبعیدش به‌پایان رسیده بود و نیکالای پذیرفته بود که از آن پس خود سانسور آثار او را برعهده گیرد. پوشکین فکر می‌کرد از آن پس آزاد خواهد بود که سفر کند، در انتشار نشریّات شرکت جوید، و جز در مواردی که خود در آن تردید می‌کرد و به‌خواست خود با شخص شاه درمیان می‌نهاد از سانسور معاف خواهد بود. اما کنت بنکندورف[۴۹]، فرمانده ژاندارم، به او فهماند که بدون اجازهٔ رسمی حقّ سفر، مشارکت در نشریّات، یا چاپ آثارش را ندارد و حتّی مجاز نیست که نوشته‌های خود را در محافل ادبی بخواند. در ۱۸۲۷ پلیس پوشکین را به‌خاطر شعر «آندره شنیر»[۵۰] به بازپرسی کشید. این شعر در اوایل ۱۸۲۵ سروده شده بود، امّا در آن‌روزها چنین تفسیر می‌شد که به قیام دکابریستها اشاره کرده است. در ۱۸۲۸ به‌خاطر شعر **گابریلیاد** عنصر نامطلوب شناخته شد. کمی بعد ناچار شد از شعر «انجبار زهری»[۵۱] (سرودهٔ ۱۸۲۸، منتشرشده در ۱۸۳۲) در برابر اتّهام «اشارات سیاسی پنهان» و از شعر هجوآمیز «اندر حکایت ایّام نقاهت لوکولوس»[۵۲] (۱۸۳۵)، که «تقلید از باستانیان» بود، در برابر این اتّهام که دوران معاصر را به‌هجو کشیده است دفاع کند.

امّا هرچه بود، گرفتار تبعید نبود و از ۱۸۲۶ تا ۱۸۳۱ روزگارش در جستجوی همسر و آمادگی برای سر و سامان دادن به زندگی گذشت. در گزینش همسر به چیزی کمتر از زیباترین زن روسیّه خرسند نمی‌شد. در ۱۸۲۹ ناتالیا گانچاروف[۵۳] را دیدار کرد، در آوریل همان‌سال رسماً از او خواستگاری کرد، و آنگاه که پاسخی قطعی دریافت نکرد، بی‌آنکه از مقامات مسئول اجازه‌ای بگیرد،

راهی جبههٔ جنگ روسیّه و عثمانی شد. در آنجا، با کسب اجازه از فرمانده روسی، از ارتش روس دیدار کرد، به شهر تسخیرشدهٔ ارزروم در خاک عثمانی رفت، و این تنها باری بود که پای از مرزهای امپراتوری روسیّه بیرون می‌نهاد. چون به پطرزبورگ بازگشت، شخص تزار او را به استنطاق کشید که چگونه جرئت کرده است بدون اجازهٔ او به جبههٔ جنگ برود: «مگر نمی‌دانی ارتش از آن من است؟» پوشکین بار دیگر از ناتالیا گانچاروف خواستگاری کرد و درخواست او در آوریل ۱۸۳۰ پذیرفته شد. هدیهٔ عروسی او از جانب تزار این بود که اجازه یافت پس از چهار سال انتظار **باریس گادونوف** را «به مسئولیّت خود» منتشر کند. پوشکین در ۶ مه ۱۸۳۰ رسماً با ناتالیا گانچاروف نامزد شد.

پدر پوشکین برای کمک مالی به او هدیهٔ عروسی‌اش را حقّ به رهن نهادن نیمی از سرفهای مِلک کیستنوو[۵۴] قرار داده بود و این مستلزم آن بود که شاعر به بولدینو[۵۵]، ملک پدرش در شرق روسیّهٔ مرکزی، سفر کند. پوشکین در سپتامبر ۱۸۳۰ به بولدینو رسید و قرار بر این بود که تنها چندروزی در آنجا بماند، امّا به‌سبب شیوع بیماری وبای آسیایی سه‌ماه در قرنطینه ماند ــ این نخستین هجوم این بیماری به اروپا بود که در طول قرن نوزدهم مرگبارترین مرض در اروپا و امریکا شد. این سه‌ماه بارورترین دورهٔ عمر پوشکین در آفرینش ادبی شد. در طول ماههای آخر تبعید در میخایلوفسکویو فصلهای پنجم و ششم **یوگینی آنیگین** را به پایان برده بود، اما در چهار سال بعد از آن تنها اثر عمده‌ای که نوشته بود **پالتاوا**(۱۸۲۸)، رمان ناتمام **زنگی پطر کبیر**[۵۶] (۱۸۲۷)، و فصل هفتم **یوگینی آنیگین** (۱۸۲۷ـ۱۸۲۸) بود. پوشکین در پاییزی که ساکن بولدینو بود پنج داستان کوتاهِ **داستانهای بلکین**[۵۷]، داستان منظوم **خانه‌ای کوچک در کولومنا**، «چهار تراژدی کوچک» ــ **شهسوار آزمند، موتسارت و سالیری، میهمان سنگی**، و **جشن به روزگار طاعون**[۵۸] ــ نخستین داستان منظوم پریان، **قصه کشیش دهکده و کارگرش بالدا**[۵۹]، آخرین فصل **یوگینی آنیگین**، و چند اثر تغزّلی، از جمله «شیاطین»[۶۰]، را به پایان برد.

پوشکین در ۱۸ فوریهٔ ۱۸۳۱ در مسکو با ناتالیا گانچاروف ازدواج کرد. در ماه مه سفری به تسارسکویو سلو کردند، در ماه اکتبر به پطرزبورگ بازگشتند، و تا پایان عمرِ پوشکین در آنجا اقامت گزیدند. زیبایی خانم پوشکین هیجانی ناگهانی در جامعه بر پا کرد و شخص تزار در خیل ستایشگران او بود. پوشکین برای استفاده از مجموعهٔ اسناد دولتی در پژوهشهای تاریخی درخواستی نوشت و در ۱۴ نوامبر بعد از سرایش و انتشار شتابزدهٔ شعرهایی ناسیونالیستی دربارهٔ انقلاب لهستان (۱۸۳۰ـ ۱۸۳۱) رسماً با حقوقی نه‌چندان زیاد به استخدام دولت درآمد تا به کار پژوهش تاریخی بپردازد. آنگاه در مجموعهٔ اسناد دولتی به کاوش پرداخت.

رفته‌رفته توجّه خود را از پطر کبیر به‌سوی شورش امیلیان پوگاچوف[۶۱] در ۱۷۷۳ـ ۱۷۷۵ برگرداند. حاصل این گرایش جدید دو کتاب کاملاً متفاوت بود: یکی نوشته‌ای پژوهشگرانه در تاریخ و دیگر داستانی منثور که رمانی تاریخی بود. در پاییز ۱۸۳۳ سفری به روستای زادگاه پوگاچوف در کوههای اورال کرد. در بازگشت از این سفر، در بولدینو رحل اقامت افکند و یکی دیگر از دوره‌های پربار زندگی خود را در آنجا سپری کرد. او از ۱۸۳۰ تا آن زمان تنها یک اثر عمده را به‌پایان برده بود و آن داستان پریان **تزار سالتان** (۱۸۳۱) بود. این‌زمان او در مدّت یک‌ماه‌ونیم شعر بلند روایی **آنجلو**[۶۲] را نوشت که بازپردازی **پاسخ های هوی است**[۶۳] شکسپیر بود؛ همچنین در همین ایّام شاهکار شعر خود، **سوار مفرغی**[۶۴]، را سرود، نیز شاهکار خود در نثر، **بی‌بی‌بیک**، را نوشت، و **تاریخ پوگاچوف**[۶۵] را نیز به‌پایان برد.

در ۳۰ دسامبر ۱۸۳۳ نیکالای اوّل پوشکین را منصب کامریونکری بخشید که مرتبه‌ای میانی در دربار و خاصّ جوانانی از تبار اشراف بلندپایگاه بود. پوشکین، که آن‌زمان سی‌وچهار سال داشت، از این انتصاب سخت آزرده شد، چراکه یقین داشت این مرحمت نه پاسداشت شایستگی خود، که بهانه‌ای است تا پای همسر زیبایش را به مجالس رقص دربار باز کند. پوشکین نه از عهدهٔ مخارج سنگین رفت‌وآمد با دربار برمی‌آمد و نه وقتی برای پرداختن به وظایف آن منصب داشت. نگرانیهای او زمانی بالا گرفت که دو خواهرِ شوی‌ناکردهٔ همسرش در پاییز ۱۸۳۴ به خانهٔ او آمدند تا برای زمانی نامعلوم با آن دو زندگی کنند. افزون بر این، در بهار ۱۸۳۴ او ادارهٔ ملک پدر اسرافکارش را بر عهده گرفته بود و پذیرفته بود که وامهای برادر ولخرجش را نیز بازپردازد. حاصل اینهمه، دلشوره بود و رنجش، و حتّی خرجهایی از کیسهٔ خودش، تا سرانجام در نیمهٔ ۱۸۳۵ از تلاش برای سامان‌دادن به وضع خانواده دست شست. بعد از گفتگوهای بسیار، پوشکین سرانجام اجازه یافت فصلنامهٔ ادبی **ساورمینیک** را منتشر کند و از ۱۸۳۶ انتشار آن را آغاز کرد. این مجلّه موفقیّت مالی در پی نداشت و سردبیر را به درگیریهای بسیار با سانسور کشاند. پوشکین در دیداری کوتاه از روستا در ۱۸۳۴ آخرین داستان پریان خود، **خروسک طلایی**، را نوشت، در ۱۸۳۵ یادداشتهای سفر سال ۱۸۲۹ را تحت عنوان **سفر به ارزروم**[۶۶] آماده کرد، و در ۱۸۳۶ رمان تاریخی **دختر سروان**[۶۷] را، که آن نیز بر اساس پژوهش دربارهٔ پوگاچوف بود، به‌پایان رساند و برخی از بهترین اشعار تغزّلی خود را سرود.

سرانجامِ غمبار پوشکین ماجرایی است که در پس‌زمینهٔ آن دربار روسیّه را می‌توان بازشناخت. خانم پوشکین از اینکه زیبایی‌اش نظرها را به سوی او می‌کشید خوشنود بود و خوشامدگویی و نشستن در جمع ستایشگران را خوش می‌داشت.

در ۱۸۳۴ او با جوانی آشنا شد که گویی به خوشامدهای زبانی خرسند نمی‌بود؛ او مهاجرِ فرانسویِ سلطنت‌طلبِ خوش‌سیمایی بود که به خدمت دولت روسیّه درآمده بود و سفیر هلند، لوئیس وان هکره[۶۸]، به فرزندی پذیرفته بودش. ژورژ د/آنتس-هکره[۶۹] دو سال تمام در پی خانم پوشکین بود و رفتارش چندان آشکار و گستاخانه شده بود که در پاییز ۱۸۳۶ کار به رسوایی کشید. در چهارم نوامبر آن سال پوشکین «گواهینامه‌ای» دریافت کرد که او را «پیشوای فرقهٔ قلتبانان و نگارندهٔ احوال ایشان» خطاب می‌کرد. او در دَم د/آنتس-هکره را به دوئل خواند. پوشکین دو بار تأخیر در این دوئل را پذیرفت و سرانجام نیز این دعوت را بازپس گرفت، چراکه از «شایعات زبانزد مردم» باور کرده بود که د/آنتس-هکره «درواقع» دلباختهٔ خواهر همسر او، یکاترینا گانچاروف[۷۰] بوده است. در دهم ژانویهٔ ۱۸۳۷، برخلاف انتظار پوشکین، ازدواج خواهر همسرش با ژورژ د/آنتس-هکره براستی تحقّق یافت. پوشکین نه در مراسم ازدواج حاضر شد و نه آن زوج را به خانهٔ خود راه داد؛ اما ژورژ هکره این بار با گستاخی بیشتر در محافل عمومی در پی خانم پوشکین می‌افتاد. او یکی از دوستان خانم پوشکین، آیدالیا پولتیکا[۷۱]، را راضی کرد که او را به خانهٔ خود بخواند و بدین‌سان زمینه را برای دیدار آن خانم فراهم کرد. خانم پولتیکا آن دو را به‌حال خود گذاشت، امّا یکی از کودکانش سرزده به خلوتگاه ایشان وارد شد. خانم پوشکین توانست از معرکه بگریزد، امّا پوشکین آنگاه که از این دیدار باخبر شد نامه‌ای اهانت‌آمیز به وان هکره نوشت و او را متّهم کرد که نویسندهٔ آن «گواهینامه» و «پاانداز» فرزند «حرامزادهٔ» خود بوده است. دیگر دوئل با د/آنتس-هکره گریزناپذیر بود. در ۲۷ ژانویهٔ ۱۸۳۷ آن دو باهم دوئل کردند؛ د/آنتس-هکره اوّل شلّیک کرد و پوشکین به زخمی کاری از پا درآمد. اما هنوز چندان توش و توان داشت که به نوبهٔ خود شلّیک کند و زخمی ناچیز به حریف رساند. پوشکین دو روز بعد، در ۲۹ ژانویه، درگذشت.

آنگاه که پوشکین در بستر احتضار افتاده بود، و حتّی پس از مرگ او، جماعت درباری، مگر تنی چند از دوستانش، به همدردی با د/آنتس-هکره برخاستند. اما هزاران نفر از مردم، از هر قشر جامعه، به خانه‌اش شتافتند تا همدردی خود را بنمایند و در مرگش سوگواری کنند. حکومت از تظاهرات سیاسی بیم داشت. برای جلوگیری از گرد آمدن مردم بر جنازهٔ شاعر، تشییع جنازه از کلیسای جامع قدّیس ایساآک[۷۲] به کلیسای کوچک اصطبلهای سلطنتی منتقل شد و در آنجا نیز تنها درباریان و اعضای محافل دیپلوماتیک اجازهٔ ورود یافتند. آنگاه جنازه را نیمه‌شب پنهانی از کلیسا بیرون بردند. تابوت پوشکین را که بر گاری ساده‌ای نهاده بودند تنها یکی از دوستان قدیم خانوادهٔ او، خدمتکار پوشکین، «عمو»، و یک سروان ژاندارم همراهی می‌کردند. در سپیده‌دم ۶ فوریهٔ ۱۸۳۷ پوشکین کنار مادرش در صومعهٔ اسویاتیه گوری، درنزدیکی میخایلوفسکویو، به خاک سپرده شد.

آثار

آثار پوشکین را می‌توان بر حسب نوع آنها دسته‌بندی کرد: شعرهای بلند روایی، رمانهای منظوم، نمایشنامه‌ها، قصّه‌های منظوم پریان، و داستانهای منثور. در سه دستهٔ نخست، شعرها به‌معنایی خاصّ «تغزّلی» است؛ یعنی راویِ اوّل‌شخص یا گوینده («من» شعری) نمایندهٔ «پوشکین» ـ اغلب استیلیزه ـ است، یا چنان سیمایی را تداعی می‌کند. استفاده از اوّل‌شخص در شعرهای تغزّلی کوتاه چیزی شگفت نیست، اما به کار گرفتن آن در شعرهای بلند روایی، یا در رمان منظوم، یکی از ویژگیهای شگفت این شعرهاست. در سه نوع دیگر، شخصیّت پوشکین بدان‌گونه که بیان کردیم حضور ندارد و آدمها هریک حرف خود را می‌زنند. در نمایشنامه‌های او هیچ شخصیّتی نیست که سخنگوی نویسنده باشد، در آنها پوشکین همهٔ نقشها را بر عهده دارد. در قصّه‌های منظوم پریان، شاعر-راوی رعیّتی است راوی قصّه‌های پریان که به‌گونه‌ای معجزآسا این توان را یافته است که این قصّه‌ها را نه در قالب نثرِ متعارف، که با شعرهایی درخشان روایت کند. در داستانهای منثور او کم‌وبیش همواره دست‌کم یک راوی خیالی وجود دارد و بخش عمده‌ای از پیرنگ داستان، خاصّه نقطهٔ اوج آن، را می‌توان از زبان یکی از آدمها و به‌گونه‌ای مستقیم روایت کرد.

شعرهای بلند روایی

شهرت پوشکین با انتشار **روسلان و لیودمیلا**(۱۸۱۷ـ ۱۸۲۰) آغاز شد، و این شعری است سرشار از شور و هیجان در قالبی که تا آن زمان در روسیّه پیشینه نداشت: یعنی «حماسهٔ رومانتیک»، شعری با مضامینی جدّی امّا درآمیخته با مایه‌های کمیک که با بهره‌گیری از افسانه‌های روسی کیفی (روسیّهٔ کهن) سروده شده است ـ افسانه‌هایی که درواقع همتای روسیِ ماجرای رولان به‌روایت غربی هستند، خاصه **اورلاندو فوریوزو** (**اورلاندوی خشمگین**)[۷۳]، نوشتهٔ لودوویکو آریوستو، و **رهایی اورشلیم**[۷۴]، نوشتهٔ تورکواتو تاسو. در شعر پوشکین روسلان دیگر صرفاً آن قهرمان مسخره نیست، بلکه درگیر ماجراهای جدّی شهسواران می‌شود؛ پیوسته گرفتار عشق است و در نبردگاهها داد مردانگی می‌دهد. این شعر، کم‌وبیش مانند همهٔ شعرهای بلند روایی پوشکین، در قالب چهاروتدی یامبیک سروده شده است و در آن به جای آنکه قوّافی در هر بند تغییر کند، به‌صورت متناوب، قوّافی مذّکر و مؤنّث آورده شده است. این شگردی بود که بلافاصله سرمشق شعرهای بلند روایی شد.

روسلان و لیودمیلا که ماجرایش در دربار امیرکیف، ولادیمیر، می‌گذرد شرح ماجراهای بوگاتیرها است که جایگاه ایشان در حماسهٔ عامیانهٔ روسی و قصّه‌های پریان مشابه شهسواران اروپایی است. این شعر مضامین و سبکی را درهم‌می‌آمیزد که در همهٔ داستانهای عامیانه وجود دارد. در پیش‌درآمد افزوده بر نشر دوّم آن (۱۸۲۸) پوشکین آنچه را از قصّه‌های منثور پریان از دایهٔ روستایی خود، آرینا رادیونوونا، شنیده بود استادانه به‌قالب نظم درآورد. برخی نامها در این شعر از قصّه‌های عامیانهٔ روسی برگرفته شده، امّا خود داستان ظاهراً از پوشکین است. این شعر در کنار مایه‌های خیالی و افسانه‌ای از رویدادهای تاریخی، یعنی حملهٔ پچنگها (فنلاندیها) به کیف، سود می‌جوید. شعر **روسلان و لیودمیلا**، که به «بانوان جوان» اهدا شده، کم‌وبیش بتمامی آمیخته با شوخ‌طبعی و طنزی مؤدّبانه است؛ تنها استثنا در این میان پیش‌درآمد و ماجرای نبرد روسلان با پچنگهاست.

شیوهٔ روایت در این شعر، برخلاف روایت قصّه‌های منظوم پریان، مانع از آن می‌شود که ناباوری خواننده (یا شنونده) به تعلیق و بلاتکلیفی انجامد. راوی داستان، گاه‌به‌گاه، روایت را قطع می‌کند و واکنشهایی خونسردانه و متجدّدانه در برابر رویدادها نشان می‌دهد ــ و حتّی شادمانی خود را آشکار می‌کند از اینکه «در روزگار ما دیگر اینهمه جادوگر وجود ندارد». شعر ماجرای روسلان و سه رقیب او را بازگو می‌کند که به‌جستجوی لیودمیلا برخاسته‌اند و این دختری است که چرنومور[۷۵] جادوگر او را در شب عروسی با روسلان ربوده است. در این شعر، که شاید دقیقتر از هر شعر بلند دیگر در ادبیّات روس طرحریزی شده است، سرگذشت هر حریف تا زمانی‌که شکست می‌خورد جداگانه دنبال می‌شود. روسلان همچنان در نبردها دلاور و در عشق وفادار می‌ماند؛ لیودمیلا آمیزه‌ای دلپذیر از وفاداری در عشق و هوسکاری زنانه است و نشانهٔ این هوسکاری اشتیاقِ تاب‌ناپذیر اوست به اینکه وقتی کلاه غیبی چرنومور جادوگر را بر سر نهاده است تصویر خود را در آینه تماشا کند. در نشر دوم شعر، پوشکین مؤخّره‌ای تغزّلی نیز بر متن افزود که در آن به خواننده خبر می‌دهد که با اتمام این شعر احساس ته کشیدن می‌کند و امیدوار است «این جستجوگر احوال بدیع» در قفقاز، که این مؤخّره در آنجا نوشته شده است (۱۸۲۰)، به الهاماتی تازه دست یابد.

روسلان و لیودمیلا به‌هنگام انتشار اثری اصیل جلوه کرد و این تااندازه‌ای بدان‌سبب بود که با درآمیختن طنز و جدّ و مضحکه و حماسه از تصوّرات قرن هجدهم دربارهٔ سبک دور می‌شد. برخلاف این شعر، **گابریلیاد** (۱۸۲۱) شعری تک‌لَخت و سراسر آن حماسهٔ آمیخته به مضحکه است. این شعر صورت تمسخرآمیز روایت انجیل از بارگرفتن مریم است که اوج پرهیجان آن دیدار خداوند از مریم در هیئت کبوتری است، درست همچون لدا که زئوس به هیئت قویی با او دیدار کرد. در اینجا گزارش انجیل از جهات بسیار دگرگون شده و شاید پوشکین در این تغییرات به منابع آپوکریفی نظر داشته است. مریمِ ساده‌دل، غافل، و معصوم به عقد یوسف سالدیده و عنین درمی‌آید. او بهشت را رؤیت کرده و به دیدار خدا نائل آمده است، امّا جبرئیل را بر خدا ترجیح می‌دهد. آنگاه که جبرئیل در راه است تا مریم را از «عشق» خداوند باخبر کند، شیطان با نقل ماجرای «واقعی» دیدار خود با حوّا، که نه‌تنها مایهٔ هبوط او نشده که با آگاهی از «اندامی با دو سیب شگفت» سبب رستگاری حوّا شده است، مریم را فریب می‌دهد. شرح کتاب مقدّس از جدال میان فرشتگان در بهشت در اینجا به‌گونه‌ای تمسخرآمیز بدل به نزاع میان شیطان و جبرئیل می‌شود و در این نزاع جبرئیل از آسیب‌پذیری «آلت گناه شیطان» سود می‌جوید و پیروز می‌شود. مریم آغوش جبرئیل را شادمانه و بازوان گشادهٔ خداوند را به‌اکراه پذیرا می‌شود. آنگاه به‌خود می‌آید و درمی‌یابد که در یک‌روز سه‌بار «عشق» را شناخته است. شعر بدین‌جا ختم می‌شود که خداوند پسر مریم را به فرزندی می‌پذیرد، امّا جبرئیل است که همچنان به دیدار مریم می‌رود. در آغاز شعر، شاعر-راوی داستان را خطاب به دختر یهودی متجدّدی روایت می‌کند که با بازگویی این داستان قصد اغفال او را دارد، اما در جاهای دیگر با تقلیدی طنزآمیز از اصل روایت «برادران» را مخاطب خود می‌کند. گریززدنهای اوّل‌شخص در جای‌جای شعر پراکنده است و شعر با دعای شاعر-راوی به پایان می‌رسد که از یوسف می‌خواهد بعد از ازدواج «بی‌خیالی، بردباری، شکیبایی بسیار، آرامش خانواده، و محبّت میان همسایگان» را به او ارزانی دارد. شعر در ظاهر کفرآمیز می‌نماید، اما از آن جنبه‌های جدلی و یکسونگرانه که در اشعار مشابه قرن هجدهم می‌بینیم (بویژه شعرهای اواریست پارنی و ولتر) نشانی ندارد. قالب **گابریلیاد** مانند **روسلان و لیودمیلا** چهارتدیِ یامبیک نیست، بلکه پنج‌تدیِ یامبیک مقفّی همراه با وقفه است. این شعر پذیرش شادمانه و بی‌آزرم جسم است و خاصّه در آنجا که به نقیضه‌سازی «سبک شرقیِ رنگارنگ» خدا می‌پردازد و نیز در دعای مضحکه‌آمیز به درگاه یوسف ــ که گویی پیشگویی دقیق احوال خود پوشکین در سالهای بعد است ــ بسیار جذّاب می‌شود.

قصّه‌های منظوم جنوبی یا رمانتیکِ پوشکین یکسره مغایر با **روسلان و لیودمیلا** و **گابریلیاد** است، چراکه جدا از لحن جدّی و فخیم این نوشته‌ها شاعر-راوی با تمامی احساس خود در رویدادها، در زمینه‌پردازی، و در شخصیّت‌آفرینی این قصّه‌ها مشارکت دارد. هر یک از این قصّه‌ها تصویری است از منطقه‌ای که پوشکین در ۱۸۲۰

دیدار کرده بود و برای مردم روسیّه غریبه می‌نمود، چراکه بتازگی ضمیمهٔ امپراتوری شده بود یا در حال انضمام به آن بود: **اسیر قفقاز** (که تا دههٔ ۱۸۵۰ به تصرّف کامل روسیّه درنیامده بود)، **فوارهٔ باغچه‌سرا** (واقع در کریمه که در ۱۷۸۳ ضمیمهٔ روسیّه شده بود)، و **کولیها** (که مکان وقوع آن در بسارابی است که در ۱۸۱۲ تصرّف شده بود). پوشکین در این شعرها آگاهانه نوعی از روایت تغزّلی را به‌کار گرفت که بایرون در شعرهای «مشرقی» خود، چون **گبر**[۷۶]، **دزد دریایی**[۷۷]، و **عروس آبیدوس**[۷۸]، از آن سود جسته بود و در آن تنها نقطه‌های اوج ماجرا تصویر می‌شود ــ و آن‌هم اغلب به‌گونه‌ای تکّه‌تکّه و پراکنده در متن. پس‌زمینه، شخصیّت، و انگیزهٔ ماجرا جملگی در پرده‌ای از رمزوراز پوشیده‌اند و بر خواننده است که با تخیّل خود بیشتر آنچه را که روی می‌دهد حدس بزند. لحن بسیار تغزّلی شعر شور و شهوتی شدید را بر زمینه‌ای غریب و ناآشنا به خواننده القا می‌کند و راوی در عین روایت با قهرمان سرخورده یکی می‌شود. پوشکین از همهٔ این تمهیدات سود می‌جوید، اما برخلاف بایرون با افزودن مؤخّره‌ای، یا با استفاده از نوعی پیوست، توضیحی بر داستان اصلی می‌آورد که مخالف یا حتّی متضادّ با آن است. افزون بر این، او تک‌صدایی و سبک واحد شعر اوّل، **اسیر قفقاز**، را در شعر آخر، **کولیها**، به صداهای مختلف برای هر شخصیّت تبدیل می‌کند.

اسیر قفقاز (۱۸۲۰ـ ۱۸۲۱) قهرمانی معاصر و سرخورده و مأیوس را در محیطی ناآشنا وارد ادبیّات روس می‌کند. مردی روس، که نامش برده نمی‌شود، درگریز از قید و بندهای تمدّن و نیز از عشقی یکسویه در قفقاز، به اسارت مردان قبیله‌ای درمی‌آید. آنگاه که جنگجویان قبیله به آبادیهای مرزی روسیّه یورش برده‌اند، دختری از قبیله که دل به او باخته است از زنجیرش می‌رهاند. آنگاه که مرد شناکنان از رودخانهٔ مرزی می‌گذرد، دایره‌هایی را بر سطح آب می‌بیند که به او، و نیز به خواننده، می‌رساند که دخترک غرق شده است. قهرمان «آزادشده» به روسها می‌پیوندد. قسمت اوّل شعر توصیفی قومنگارانه از کوه‌نشینان و آداب و رسوم ایشان، از جمله توصیف ورزشهای خشونتبار، آنهاست. پوشکین خود این بخش را «مجلس‌گرم‌کن» نامیده است، امّا آن توصیفات در عین حال از شجاعت و خویشتنداری قهرمانی حکایت می‌کند که هر چند بیم آن می‌رود که قربانی خشونت این بازیها شود، هراسی به دل راه نمی‌دهد. کانون قسمت دوّم «دیدار شبانه» است که در آن قهرمان و دخترک باهم دیدار می‌کنند و در همان زمان پدر دخترک و دیگر مردان قبیله به یک آبادی قزّاق‌نشین در مرز روسیّه یورش برده‌اند. مرد روس به دختر اعتراف می‌کند که نمی‌تواند دوستش داشته باشد و دخترک با او از «اسارت» خود در آداب و رسوم قبیله‌اش سخن می‌گوید که او را بناچار به ازدواجی بدون عشق با مردی از کوه‌نشینان خواهد کشاند. شعر از زبان سوّم‌شخص روایت می‌شود، اما شیوهٔ روایت چندان آمیخته با احساس است که خواننده راوی را با قهرمان، یعنی مرد روس، یکی می‌گیرد. شاعر در مؤخّره از زبان خود سخن می‌گوید و آنجا در تضادّ با متن شعر از فرماندهان روس ستایش می‌کند که در فتح قفقاز شرکت داشته‌اند. بدین‌سان، شعر تضادّ کامل و در عین حال شباهت پنهانی مردی از دنیای متمدّن و غریبه‌ای بدوی را تصویر می‌کند. این غرابت، هرقدر هم که آب‌وتابی شاعرانه بگیرد، باز هم دختر کوه‌نشین زندانی «تمدّن» خود است، درست به‌همان‌گونه که مرد روس در قیدوبند تمدّن خود مانده است. این شعر برای نخستین‌بار در ادبیّات روس به‌معرّفی قهرمانی سرخورده یا ناراضی می‌پردازد و همچنین «اعتراف» او را نقل می‌کند ــ و این مضمونی است که بعدها مایهٔ اصلی رمان روسی قرن هجدهم شد و خود پوشکین (در **یوگینی آنیگین**)، میخائیل **لیرمونتوف**، گانچاروف، تورگینف، داستایفسکی، تالستوی، و بسیاری دیگر از آن سود جستند.

فوارهٔ باغچه‌سرا (۱۸۲۳) زمینه‌ای ناآشنا دارد، یعنی حرمسرایی ترکی در زمانی که هنوز ترکان بر کریمه فرمان می‌راندند. شعر دو قهرمان زن دارد که درست نقطهٔ مقابل یکدیگرند؛ هردو مسیحی هستند، به اسارت رفته‌اند، و در حرمسرا افتاده‌اند. از این‌دو، یکی زارما[۷۹] اهل گرجستان قفقاز است، زنی سبزه‌روی، جنوبی، حسّاس، شهوانی، و زودخشم که مذهب و مسلک گیری‌خان[۸۰] را پذیرفته است. دیگری ماریا اهل لهستان است، دختری شمالی، پاکدامن، و چشم و گوش بسته بر شور و شهوت. گیری، به امید عشق ماریا، زارما را که سوگلی‌اش بود از خود رانده است. در صحنهٔ اصلی، زارما با ماریا رودررو می‌شود و تهدیدش می‌کند که اگر گیری به سوی او بازنگردد، رقیب را با خنجر می‌کشد. ما ازطریق روایتی غیرمستقیم و تلویحی باخبر می‌شویم که ماریا «دیگر وجود نداشت» و «همان شب» هم زارما به‌قتل می‌رسد. از این روایت چنین برمی‌آید که گیری زارما را به‌جرم عملی کردن تهدید خود به قتل رسانده است. گیری دیگر بار به جنگ می‌رود، امّا حتّی در گرماگرم نبرد هم نمی‌تواند عشق عذاب‌آور ماریا را فراموش کند. شعر با سخنان شاعر پایان می‌گیرد که از دیدار خود از باغچه‌سرا می‌گوید که در آنجا به «رؤیت» معشوق خود نایل آمده است. او مانده است که معشوق او به کدام‌یک از آن‌دو زن مانند است. پوشکین بر نشرهای بعدی شعر نامه‌ای افزود که در آن دیدار خود از آن محلّ را به‌یاد می‌آورد ــ اما در اینجا روحیّه‌ای کاملاً متفاوت بر روایت حاکم است ــ و همچنین گزارشی از سفر خود می‌دهد که در آن ماجرای اسارت دختر لهستانی افسانه وانمود می‌شود. بدین‌سان، شعر و آنچه پوشکین بر آن می‌افزاید توضیحاتی متناقض به خواننده عرضه می‌کنند. در دوران زندگی پوشکین **فوارهٔ باغچه‌سرا** محبوبترین شعر او بود.

آخرین قصّهٔ منظوم جنوبی یا رمانتیک پوشکین، **کولیها** (۱۸۲۴)، شاهکار او در این ژانر است. این قصّه‌ای است از عشق و بیوفایی، خشونت و آرامش‌طلبی، پرخاشگری و رخوت، تمدّن و قانون در برابر وضع طبیعی و آزادی. بخش عمدهٔ شعر شکل دراماتیک دارد با چهار گویندهٔ اصلی، هریک با صدایی متفاوت: آلیکو، کولی پیر، دخترش زمفیرا[۸۱]، و شاعر-راوی. درواقع هر یک از اینان دو شیوهٔ متفاوت در سخن گفتن دارند: خودمانی، موجز، خشک و سرد، گفتار معمولی ــ و شیوه‌ای پرتکلّف، آنگاه که به هیجان می‌آیند. آلیکو از تمدّن گریزان و مورد تعقیب قانون است؛ زمفیرا او را جفت خود می‌گزیند و کولیها در جمع خود پذیرایش می‌شوند. بعد از دو سال، زمفیرا از او سیر می‌شود و با خواندن «ترانهٔ ماریولا» به آن جوان می‌فهماند که دیگر دوستش ندارد و دل به کس دیگر داده است. کولی پیر به آلیکو می‌گوید که مادر زمفیرا تنها پس از یک سال شادکامی آن ترانه را برای او خوانده و با مردی دیگر گریخته است. اما آلیکو، برخلاف کولی پیر عزم انتقام دارد؛ درواقع وقتی زمفیرا گوش می‌ایستد و سخنان آلیکو را در خواب می‌شنود، روشن می‌شود که مرد جوان از آن‌روی از چنگ قانون می‌گریزد که پیش از این از کسی در شهر «متمدّن» به‌جرم بی‌وفایی انتقام کشیده است. آلیکو زمفیرا و کولیِ عاشقِ او را به‌چنگ می‌آورد و می‌کشد. کولی پیر آلیکو را از جمع کولیها می‌راند و کولیها بار برمی‌نهند؛ گاری آلیکو میان صحرا تک‌وتنها می‌ماند، همچون درنایی زخمین بعد از مهاجرت درناها. بدین‌سان، شعر جذّابیّتهایِ وضعِ طبیعی را برای مرد متمدّن و نیز ناهماهنگی او با این وضع را نشان می‌دهد. ناپایداری زنان در عشق در هردو محیط یکسان است و دو واکنش برمی‌انگیزد. انتقام خشونت‌بار مردم متمدّن، که نتیجهٔ رانده شدن از هردو اجتماع است، و پذیرش انفعالی انسانِ طبیعی که به خاطرهٔ نقطه‌ای روشن در زندگی‌اش دل‌خوش می‌دارد. در مؤخّره، شاعر-راوی خانه‌بدوشیهای خود همراه کولیان را بگرمی به‌یاد می‌آورد؛ او نیز در همان ایّام «ترانهٔ ماریولا» را شنیده است. او شعر را با اشاره به این نکته به پایان می‌برد که «حتّی زیر روکش ژندهٔ گاریهای شما هم رؤیاهایی عذاب‌آور هست و دربرابر تقدیر هیچ نمی‌توان کرد.»

از زمان انتشار **کولیها** تاکنون تفسیرهای متفاوتی بر آن نوشته شده است. برخی بر این باورند که نام آلیکو (که می‌تواند صورتی از نام آلکساندر، نام نخست پوشکین، باشد) کلید تفسیر این شعر است. دیگران (خاصّه داستایفسکی) بر این عقیده‌اند که سخنان انجامین پیرمرد کولی، که «اروپاییِ سرگردان» را از جمع کولیها می‌راند، فکر اصلی این شعر است. (براستی داستایفسکی چه می‌گفت اگر می‌دانست که در اصلِ داستانی که پوشکین ظاهراً از آن الهام گرفته این کولی جوان غیرتمند است که دختر کولی را که به هوای او جوان اروپایی ــ خود پوشکین ــ را ترک گفته است به قتل می‌رساند.) نتیجه‌گیری ما هرچه باشد، توجّه به این نکته ضروری است که پوشکین چگونه موفّق می‌شود چنین روشن چیزهای سازش‌ناپذیر را به‌نمایش بگذارد، بی‌آنکه یکی را بر دیگری برتری دهد.

بایرون بعد از نوشتن قصّه‌های منظوم شرقی سبک آنها را در **بپو**[۸۲] وارونه کرد. نمایش هیجان‌آلود و بسیار پراحساس، شور و شهوتی پرقدرت، و عمل خشونت‌آمیز ــ عشق، غیرت، انتقام، خودکشی، قتل ــ بر زمینه‌ای ناآشنا و بدوی جای خود را به نمایش تمدّن می‌دهد ــ نمایشی خونسردانه و ذهنی و آمیخته به بذله‌گویی و گریززدنهای گاه‌به‌گاه ــ و در این نمایش انتظار عواطف نیرومند و عمل خشونت‌بار با بذله‌گویی بیهوده است. پوشکین، چنانکه خود اعتراف کرده است، به‌پیروی از بایرون، سبک قصّه‌های منظومِ جنوبیِ خود را در **کنت نولین** و **خانهٔ کوچک در کولومنا** وارونه کرد.

کنت نولین (۱۸۲۵) راوی اوّل‌شخصی دارد که به‌هیچ‌روی با شخصیّتها و موقعیّتها همخوانی ندارد، مگر در یک قطعهٔ کوتاه تغزّلی که نمایشِ اشتیاق روستانشینان به میهمانداری است. مضامین **کنت نولین** تاحدّ زیادی همان مضامین **اسیر قفقاز** است، امّا شیوهٔ عرضهٔ این مضامین یکسره متفاوت و بیشتر آمیخته به طنز است. کنت نولین (که نامش به‌روسی معنای «صفر» می‌دهد) از پاریسِ «متمدّن» بازمی‌گردد و در آنجا «درآمد آینده‌اش» را هم صرف خرید همهٔ چیزهای آخرین مُد کرده است. در طول راه، چرخ کالسکهٔ کنت می‌شکند و او یک شب «زندانی» ملکی روستایی می‌شود. خانم میزبان، که شوهرش به شکار خرگوش رفته است، از حضور کنت شادمان می‌شود؛ شوهر خانم در خانه نیست و راه برای «دیدار شبانهٔ» نولین و او باز است. فضای روستا به‌گونه‌ای مستقیم و با ذکر جزئیّات «ناچیز» ــ کشتزار پرگل‌ولای، حیوانات در حال دعوا، بوقلمونهای ماده در پی خروسی خیس، مرغابیها در تالاب ــ بازساخته می‌شود؛ شیوهٔ نگاه قهرمان زن به این چشم‌انداز تلویحاً شخصیّت او را روشن می‌کند، همچنانکه واکنش مرد روس به‌هنگام تماشای آداب و رسوم و بازیهای خشونت‌آمیز کوه‌نشینان در **اسیر قفقاز** منش او را آشکار می‌کرد. برخلاف انتظار نولین که در این روستای پرت‌افتادهٔ روسیّه با آدمی «بدوی» و بی‌فرهنگ دیدار می‌کند، ناتالیا بانویی کم‌وبیش پرمدّعاست که در پانسیون زن فرانسوی مهاجری آموزش دیده و لباسهایش هم کم‌وبیش آخرین مدل است. نولین چندان فریفتهٔ ناتالیا می‌شود که یقین می‌کند این خانم با ایما و اشاره تمایل خود را به‌دنبال کردن گفتگو در اتاق خوابش ابراز کرده است. امّا خانم میزبان به جای کلمات عاشقانه، یا

گشودن آغوش، سیلی محکمی نثار گونهٔ او می‌کند (در اینجا شعر یادآور می‌شود: برخلاف واکنش لوکرس[۸۳] در برابر تارکوین[۸۴] ــ و این اشاره‌ای است به **تجاوز به لوکرس**[۸۵] اثر شکسپیر که پوشکین قصد نقیضه‌گویی در برابر آن را نیز دارد). صبح روز بعد هرچه هم شوهر خانم، که بازگشته است، از کنت می‌خواهد که بیشتر در آن خانه بماند، نمی‌پذیرد و «می‌گریزد». آنگاه زن ماجرا را برای همگان تعریف می‌کند. شوهر عصبانی می‌شود، امّا لیدینِ[۸۶] جوان که همسایهٔ ملک آنان است این ماجرا را مایهٔ خنده و تفریح می‌کند. شعر با این نتیجه‌گیری طنزآمیز به‌پایان می‌رسد که «در روزگار ما یافتن زنی وفادار به شوهر چندان شگفت‌آور نیست». بدین‌سان، تصویر «پیرمردی» که از دختر «اهل قبیله» می‌خواهد که به‌رغم دل سپردن به میهمانی از «شهر متمدّن» با مردی هم‌قبیله ازدواج کند وارونه می‌شود. راه و روش فرانسوی نولین یکسره ظاهرسازی است. از دیدگاهی دیگر، این داستان تقابل مستقیم با رمان احساساتی دارد ــ که راوی آن را «نوشتهٔ رمانتیک طولانیِ طولانی و بی‌بهره از هر شگرد» توصیف می‌کند. در این شعر محیط رمانتیک در عوض آنکه مکانی غریب و ناآشنا باشد، به‌صورت مزرعه و خانهٔ اربابی درآمده است ــ یعنی پیش‌پاافتاده‌ترین چیزها جانشین چیزهای غریب و نامألوف شده است.

در دوران پوشکین شعر مسمّط روایی اغلب صورت چکامه داشت که در آن روایت داستان به‌گونه‌ای موجز بود و رویدادها بی‌هیچ واسطه به بیان درمی‌آمد. **خانهٔ کوچک در کولومنا** (۱۸۳۰) از بندهای هشت‌سطری تشکیل شده و به سبک بایرون در **بپّو** سرشار از گریزها و جمله‌های معترضه است. این شعر هم در آغاز با گریزی طولانی به فوت و فنّ شاعری آغاز می‌شود که کم‌وبیش یک‌سوّم شعر را دربرمی‌گیرد؛ آنگاه داستان به‌شیوه‌ای روایت می‌شود که توجّه خواننده را از آنچه براستی روی می‌دهد منحرف کند. این بخش از شعر در قالب پنج‌وتدی یامبیک و بدون وقفه است. روایت در آغاز به‌نوعی از انحراف از اصل موضوع آغاز می‌شود، بدین‌گونه که شاعر-راوی در کولومنا، در حومهٔ پطرزبورگ، کنتس ثروتمند، مغرور، و زیبایی را به‌یاد می‌آورد که ازدواجی ناشاد داشته است. اما داستان شعر، برخلاف این یادآوری، دربارهٔ «پاراشای مهربان و نازنین» است ــ دختر بیوه‌ای فقیر، «دوشیزه‌ای زیباروی، که نگهبانان کاخ را با نگاهی ستایش‌آمیز تماشا می‌کند و ایشان نیز او را به دیدهٔ تحسین می‌نگرند. اما «او عاشق کدام بود؟ خواهیم دید.» مایهٔ اصلی داستان کودن بودن مادر پاراشاست که بعد از مرگ آشپزش در حسرت آن است که با کمترین دستمزد آشپز دیگری را استخدام کند. پاراشا آشپزی را به خانه می‌آورد که حاضر است با هرچه مادر بپردازد در آنجا کار کند. او زنی است دراز و بی‌دست‌وپا و بسی زود معلوم می‌شود که نه از آشپزی سررشته دارد و نه از دوخت و دوز. یکشنبه‌ای مادر و دختر به کلیسا می‌روند؛ مادر سراسیمه به خانه بازمی‌گردد، چراکه می‌ترسد که آشپز از خانه چیزی بدزدد. چون به خانه می‌رسد، آشپز را می‌یابد که در کار تراشیدن ریش است: «درست مثل شوهر مرحومم». آشپز فرار می‌کند و شعر با این جمله تمام می‌شود که «هیچ خسارت عمده‌ای وارد نشده بود». در عین حال، برای پاسخگویی بر خواست «منتقد»، در پایان شعر چند پند اخلاقی نیز افزوده شده است: «اجیر کردن خدمتکار بدون مزد خطرناک است»، «آدم نمی‌تواند جنسیّت خود را تا ابد مخفی نگاهدارد»، «مرد ناچار است ریش خود را بتراشد»، و «هر کار که بکنید از این شعر چیز بیشتری دستگیرتان نمی‌شود.» منتقدان درستی این گفته را آزموده‌اند. این شعر درواقع دفاع طنزآمیزی است از حقّ شاعر در انتخاب موضوع، مضمون، و قالب شعر. در عین حال، پوشکین در این شعر شگرد فنّی جالبی به‌کار برده و آن اینکه از بند سی‌وششمِ شعر یک سطر حذف شده، زیرا آشپز بر پشت سطر حذف‌شده پریده و فرار کرده است.

دو داستان منظوم دیگر، که آخرین آثار پوشکین در این قالب شعری به شمار می‌روند، زمینه‌ای تاریخی دارند و به پطر کبیر مربوط می‌شوند. شعر **پالتاوا** مضمون اصلی‌اش نبردی است با همین نام (۱۷۰۹) که در آن پطر کارل دوازدهم پادشاه سوئد را شکست داد و با دفاع از اوکراین توانست امپراتوری چندملّیّتی روسیّه را حفظ کند. **سوار مفرغی** پطر را به‌هنگام تأمّل دربارهٔ پی‌افکندن شهر پطرزبورگ (در ۱۷۰۳) نشان می‌دهد و آنگاه به ۱۸۲۴ می‌آید و ماجرای پطرزبورگ را بازمی‌گوید.

پوشکین در شعر **پالتاوا** (۱۸۲۸) موبه‌مو تاریخ را دنبال می‌کند. شعر ماجرای عشق فرمانده اوکراینی، مازپا، و دخترخوانده‌اش، ماریا، را در گیرودار آن نبرد مشهور بازمی‌گوید. وحدت پیرنگ (که شامل ماجرای عاشقانه و توصیف نبرد است) پایه‌ای اصلی دارد و آن پی بردن ماریا به این نکته است که مازپا براستی چه‌کسی هست و چه کسی نیست. پدر و مادر ماریا با خواستگاری مازپای پیر از دخترشان مخالفت می‌کنند، زیرا معتقدند از چشم کلیسا این ازدواج در حکم زنای با محارم است. آنگاه که ماریا با مازپا فرار می‌کند، پدرش، کوچوبی[۸۷]، باخبر از اینکه مازپا می‌خواهد قزّاقان اوکراین را در شورش استقلال‌طلبانه‌شان رهبری کند، پطر را از قصد او خبردار می‌کند. اما پطر کوچوبی را به مازپا تسلیم می‌کند و مازپا هم او را به قتل می‌رساند. ماریا چون می‌شنود که پدرش به دست شوهرش کشته شده است، بناگاه ناپدید می‌شود. پطر در نبرد پالتاوا پیروز می‌شود. کارل دوازدهم و مازپا می‌گریزند. گذار مازپا به‌هنگام فرار به ملک کوچوبی می‌افتد و در آنجا ماریا، که دیگر

دیوانه شده است، خود را به او نمی‌نماید. در مؤخّره‌ای که به زمان حال و از دیدگاه صد سال بعد از ماجرا نوشته شده است، پیروزی پطر ستایش می‌شود. این مؤخّره به ما می‌گوید که مازپا از یادها رفته است، تنها کلیسا سالی یک بار لعن و تکفیری نثارش می‌کند، و یاد ماریا در ترانه‌های عامیانه زنده مانده است.

در صحنهٔ کانونی این شعر، ماریا از نقشه‌های جنگی مازپا باخبر می‌شود؛ او آرزو دارد که شوهرش «تزار سرزمین زادگاهش» شود؛ بلندپروازیهای مرد او را نیز فریفته می‌کند و روشن است که مجذوب دلیریهای شوی خود شده است. مازپا از این فرصت سود می‌جوید و دختر را به آنجا می‌کشد تا باور کند که او را بیش از پدرش دوست می‌دارد؛ ماریا سردرگم می‌ماند، امّا این را درنمی‌یابد که نادانسته به قتل پدرش رضایت داده است. در نبرد پالتاوا توصیف پطر همچون قصیده‌ای در مدح اوست؛ زمانی که ماریا، که دیگر دیوانه شده است، مازپا را می‌بیند، به‌زبانی سخن می‌گوید که قرابت آن با زبانی که در توصیف پطر به‌کار رفته چندان زیاد است که نمی‌تواند تصادفی باشد.

پطر (از زبان شاعر، تأکیدها از ماست)
چشمانش می‌درخشد،
سیمایش هول‌آور است،
جنبشی نرم و چالاک دارد و سیمایی خوش
و همانند توفان خداوند است.

مازپا (از زبان ماریا)
تو را به جای دیگری گرفتم، پیرمرد
دست از سرم بردار.
نگاه تو تمسخرآمیز و **هول‌آور** است،
تو زشتی، او سیمایی خوش دارد.
.....
سبیل او سپیدتر از برف است،
امّا بر سبیل تو خون خشکیده است.

گفتار ماریا خطاب به مازپا خبر از جنون او می‌دهد، همچنانکه در **سوار مفرغی** گفتار قهرمان داستان خطاب به تندیس پطر نشانهٔ جنون اوست. ماریا آنگاه که دل به عشق مازپا می‌دهد او را به‌جای سردار و سیاستمداری بزرگ می‌گیرد که قرار است کشورش را متّحد کند و رهبر آن شود، مردی بخشاینده و گشاده‌دست با دشمنانش. در چشم او، این مرد برای اوکراین چنان است که، در چشم راوی، پطر کبیر برای روسیّه. در این بند از شعر ماریا مازپای واقعی را می‌شناسد که بسی با آن مرد دلخواه که او عاشقش شده بود تفاوت دارد. آن مازپا پیر بوده و سبیلی سپید داشته، اما این یک جانوری درنده‌خوست که خون پدرش بر سبیل او خشک شده است. در سراسر شعر، و در مؤخّره، توصیف ماریا نمادی از طبیعت اوکراین است و برگرفته از اشعار عامیانه. در ساختار نمادین شعر، ماریا نماد «اوکراین جوان است که مازپا «اغفالش» کرده است تا در برابر پطر بایستد.

پالتاوا یگانه شعر روایی بلند پوشکین است که در آن شاعر- راوی از زبان اوّل شخص سخن نمی‌گوید، هرچند که صدای او تلویحاً در خلال توصیفات پراحساس از ماریا و از طبیعت اوکراین (خاصّه شب)، از خطاب مستقیم نویسنده به شخصیّتهای شعر، و از پرسشهایی که در پی جوابی ندارد شنیده می‌شود. رنگ ناسیونالیستی روسی شعر از کاربرد صیغهٔ اوّل‌شخص جمع («ما» «مان») به‌هنگام سخن گفتن از سپاه پطر کبیر در نبرد آشکار می‌شود. پوشکین بعدها می‌گفت از اینکه مازپا را به صورت «شرّ» نمایانده پشیمان است، امّا در این کار دنباله‌رو تاریخ بوده است. او از اینگونه دامچاله‌ها، یعنی شخصیّت‌پردازی یکسونگرانهٔ چهره‌های برجستهٔ تاریخ، در دیگر آثارش که به تاریخ روسیّه مربوط می‌شود پرهیز می‌کرد؛ آثاری چون **باریس گادونوف**، **سوار مفرغی** و **دختر سروان**.

هرچند متن شعر **پالتاوا** تصویری از رویدادهای ۱۷۰۹ به دست می‌دهد، موخّرهٔ آن روایتی در زمان حال است. درآمد شعر **سوار مفرغی** (۱۸۳۳) به زمان آغاز بنیانگذاری پطرزبورگ به‌دست پطر (۱۷۰۳) مربوط می‌شود؛ آنگاه روایت بلافاصله به زمان حال برمی‌گردد؛ حال آنکه متن شعر به زمانی اندکی پیشتر، یعنی به ۱۸۲۴، زمان طغیان رود نوا[۸۸]، مربوط است. درآمد شعر تصویری بس ستایش‌آمیز از پطر دارد، آنگاه که شهر پطرزبورگ را پیش خود مجسّم می‌کند. آنگاه شاعر آنچه را که در پطرزبورگ دوست می‌دارد برمی‌شمرد ــ و اینها نه فقط نمادهایی حماسی، که چیزهایی از زندگی روزمرّه نیز هستند: کشتیهایی از همهٔ ناوگانها، سپاهیان پیروز، زمستان با گونه‌های گلرنگ دختران، و شبهای سپید. پطر چنان تصویر شده است که به «فرمان طبیعت» این شهر را بنا می‌کند و سیل چنان نموده شده که نشان دهد طبیعت بر پطر شوریده است. داستان گزارشی است از سیل از چشم یوگینی، منشی فقیر، که شاید از بازماندگان اشراف باشد، امّا فعلاً عضو دون‌پایهٔ دیوانی است که پطر بنیاد نهاده است. رؤیای این کارمند مفلوک این است که به مقامی اندک بالاتر دست یابد و آنگاه زندگی خانوادگی را با عروسش، پاراشا، آغاز کند. چندانکه سیلابه‌ها اندکی فروکش می‌کنند، او از آب می‌گذرد و خود را به کولومنا می‌رساند تا پاراشا را

دیدار کند؛ اما چون می‌شنود که سیل خانه را یکسره شسته و برده است، دیوانه می‌شود. پاییز سال بعد، یوگینی، که دیگر گدایی سرگردان است، خود را ایستاده پای تندیس پطر کبیر، سوار مفرغی، می‌یابد و، در «اشراق هولناک» جنون، پطر، بنیانگذار شهر و دستگاه دیوانی آن، را مسئول مصایب خود می‌بیند. پس، به‌تهدید، مشتی به‌سوی او تکان می‌دهد و فریاد می‌زند «تو هم سهم خودت را می‌گیری» و آنگاه پا به فرار می‌گذارد، با این توهّم که طنین رعدآسای مرکب سوار مفرغی را از پشت سر می‌شنود. در پایان شعر، پیکر یوگینی را بر جزیره‌ای بایر در دهانهٔ رود می‌یابند که بر آستانهٔ خانه‌ای لرزان، که بی‌گمان خانهٔ پاراشاست، افتاده است. او را چنان‌که در خور مردی مسکین است به‌خاک می‌سپرند. شعر هیچ نتیجه‌گیری ندارد؛ شکوه پطرزبورگ را نشان می‌دهد و عشق شاعر به این شهر را، همچنین مصیبت یوگینی و مرگ او را پیامد سیل و سازندگی پطر می‌نمایاند. ستایش پطر به‌سبب دستاورد او با دل سوزاندن بر قربانی شهر همسنگ می‌شود. شاید در هیچ کجای دیگر نتوانیم اینگونه بصراحت دعاوی و خواستهای دولت را که در فردی تشخّص‌یافته است همسنگ با دعاوی و خواستهای برحقّ فرد بیابیم. نیکالای اوّل اجازه نداد این شعر تازمانی که پوشکین زنده بود منتشر شود؛ پوشکین تنها اجازه یافت درآمد شعر را که در ستایش پطر و پطرزبورگ بود (با حذفهایی) منتشر کند. **سوار مفرغی** شاید شعری باشد که بیش از همهٔ اشعار روسی با این معیار متیو آرنلد برای شناسایی سبک شکوهمند همخوانی دارد: «سبک شکوهمند آنگاه در شعر پدید می‌آید که فطرتی شریف با استعداد شاعرانه، بسادگی یا بادقّت نظر، به موضوعی جدّی می‌پردازد.»

رمان منظوم

محبوبترین و مؤثّرترین نوشتهٔ پوشکین **یوگینی آنیگین** است که به گفتهٔ خودش رمان نیست، بلکه رمانی منظوم است و «بین این دو زمین تا آسمان فرق است». نوشتن **یوگینی آنیگین** بیش از هر اثر دیگر او وقت گرفت ــ یعنی هشت سال، از ۱۸۲۳ تا ۱۸۳۱. تک‌تک فصلهای این اثر جداگانه از ۱۸۲۵ تا ۱۸۳۲ منتشر شد؛ کلّ رمان در ۱۸۳۳ و دیگربار در اوایل ۱۸۳۷ به چاپ رسید. نوشتن این رمان همزمان با پختگی مردانه و شاعرانهٔ پوشکین بود و خود از این پختگی نشان دارد. او در عین پرداختن به این رمان شاهکارهایی به سبکهای متفاوت و در همهٔ ژانرهای شعر و نثر خود پدید آورد: قصّه‌های منظوم طنزآمیز و جدّی، همهٔ نمایشنامه‌های کامل، نخستین قصّه‌های منظوم پریان، بسیاری آثار تغزّلی در قالبهای گوناگون، و حتّی نخستین آثار کامل او در قالب داستان منثور. **یوگینی آنیگین** بیش از هر اثر دیگر او شخصیّت شعری پوشکین را بازتاب می‌دهد و طیفی وسیع از لحنها و مایه‌های گوناگون در آن به کار رفته است: از خشک و رسمی تا بذله‌گویی، از لفظ قلم تا طنز و طیبت (در سطحهای مختلف)، و از مضحکه تا زاری پرسوز دل.

سرمشق پوشکین در نوشتن رمانی در قالب شعر مسمّط، **دون ژوان**[۸۹] بایرون بود، امّا **یوگینی آنیگین** به‌لحاظ نوع راوی، سبک، شخصیتها، و پیرنگ با اثر بایرون تفاوت بسیار دارد. **دون ژوان** رمانی پرماجرا و مرکب از اپیزودهای متعدّد است، حال آنکه **یوگینی آنیگین** پیرنگی واحد و پرداخت‌شده دارد. شخصیّتهای پوشکین لعبتکانی نیستند که دستخوش ارادهٔ نویسنده باشند، خواننده هستی مستقلّ و اصیل ایشان را باور می‌کند. همچنین، چنانکه پوشکین خود اشاره می‌کند، **یوگینی آنیگین** برخلاف **دون ژوان** فاقد «چاشنی هجو» است و کیفیّاتی کاملاً متفاوت با «خشم توفانی و شادمانی توفانی» بایرون دارد. **یوگینی آنیگین** با صمیمانه‌ترین و راحت‌ترین سبک پوشکین (حتّی راحت‌تر از نامه‌های او) نوشته شده است، امّا تأثیر شعری آن نه در هر صفحه، که در هر سطر و هر بند نهفته است و حتّی گریزها از مضمون اصلی توسّط شخصیّتها یا ماجرا، که یک‌سوّم رمان را شامل می‌شود، با طرح و ساختار رمان هماهنگ است و از آن پیروی می‌کند.

پیرنگ **یوگینی آنیگین** بر گرد عشقی می‌گردد که دو بار ردّ شده است. در اوایل رمان آنیگین عشق تاتیانا را ردّ می‌کند و در پایان رمان تاتیانا عشق او را پس می‌راند. اما آنچه ماجرا را بدل به تراژدی می‌کند این است که عشق این دو، همچنانکه تاتیانا احساس کرده است، عشقی مقدّر امّا گرفتارِ تقدیری شوم است، زیرا به‌وقت خود فرانرسیده است. تاتیانا در پایان رمان می‌گوید: «خوشبختی چه نزدیک چه ممکن می‌نمود»، امّا (همچنانکه در مورد اغلب قهرمانان معاصر در آثار پوشکین می‌بینیم) آنچه این خوشبختی را پس می‌راند موانع خارجی نیست، بلکه منش خود قهرمان است. دو شخصیّت اصلی، تاتیانا و آنیگین، در طول رمان رشد می‌کنند و می‌بالند، همچنانکه شاعر-راوی در این دوره به پختگی می‌رسد.

تاتیانا که بانوی جوان روستانشینی است، آنگاه که آنیگین از پطرزبورگ فرامی‌رسد تا در ملک مجاور مسکن گزیند، در نگاه نخست دل به او می‌بازد. پس نامه‌ای به او می‌نویسد و به عشق خود اعتراف می‌کند؛ امّا مرد او را از خود می‌راند. اما عشق دختر چندانکه بیشتر وصف آنیگین را می‌شنود ژرفتر می‌شود، هرچند که فکر می‌کند برای همیشه از او جدا شده است. او که از یافتن کسی در خور عشق خود نومید شده است تن به ازدواجی مرسوم می‌دهد و این تعهد که آزادانه پذیرفته شده برای او همیشگی و الزام‌آور است. در فصل آخر، آنیگین به پطرزبورگ بازمی‌گردد و با تاتیانا دیدار می‌کند که دیگر بانویی سرشناس و شمع محافل اشراف است. این

بار اوست که عاشق این زن می‌شود و برایش نامه می‌نویسد. در دیدار بعدی، تاتیانا به او اعتراف می‌کند که هنوز دوستش دارد، امّا چندان قدرت خویشتنداری در او هست که به سوگند ازدواج پایبند بماند. این قدرت و یکدله بودن شاید تاتیانا را محبوبترین زن آثار پوشکین کرده است. (شخصیّت و ماجرای تاتیانا تضادّ شدیدی با شخصیّت و زندگی قهرمان **آنّا کارنینا**[۹۰] دارد که تالستوی در حدود پنجاه سال بعد آن را نوشته است. آنّا، پیش از آنکه تاب و توان عاشقی را در خود کشف کند، ازدواجی قراردادی را می‌پذیرد؛ آنگاه که دل به عشق ورونسکی[۹۱] می‌سپارد، حتّی حاضر نیست که به رابطه‌ای پنهانی اکتفا کند. اما، بعد از آنکه شوهر و پسرش را ترک می‌گوید تا با ورونسکی زندگی کند، قادر نیست مطرود شدن از جامعه را تاب آورد و خودکشی می‌کند.)

آنیگین، مانند قهرمانان دیگر پوشکین در **اسیر قفقاز** و **کولیها**، مرد متمدن سرخورده‌ای است. او به‌جای سفر به سرزمینی غریب و بدیع به ناحیه‌ای پرت‌افتاده در روسیّه می‌رود؛ به‌جای آنکه در گذشته تن به عشقی یکسویه سپرده یا در عشقی فریب‌خورده باشد، همواره در ماجراهای عاشقانه کامیاب بوده، اما به عشق واقعی نرسیده است و امیدی به رسیدن هم ندارد. امّا آنیگین، برخلاف قهرمانان اوّلیّهٔ پوشکین، قادر است رشد کند و کمال پذیرد. آنگاه که از پس سالها سرگردانی با تاتیانا دیدار می‌کند، عاشق او می‌شود و آنگاه که این عشق را به خود و به تاتیانا اعتراف می‌کند، ما حسّ می‌کنیم که این عشق همچون عشق تاتیانا همیشگی خواهد بود. صداقت احساس او از رؤیاهایش دربارهٔ این زن ــ که دیگر از دسترس او بیرون است ــ آشکار می‌شود؛ در این رؤیاها آنیگین او را نه در هیئت بانوی سرشناس امروز، که به‌صورت دختری روستایی می‌بیند و او را بر پنجرهٔ خانهٔ روستایی‌اش به‌یاد می‌آورد. رمان بر ما روشن نمی‌کند که آیا تاتیانا از تغییر شگرف آنیگین باخبر می‌شود یا نه، آیا داوری او دربارهٔ آنیگین چندان به‌خطا می‌رود که داوری پیشین آنیگین دربارهٔ او، و هریک از این‌دو اکنون چه خواهند کرد. این بازنهادن پایان رمان مهمّترین ویژگی **یوگینی آنیگین** در تأثیر نهادن بر تحول رمان روسی است.

برخلاف آنیگین، لنسکی[۹۲]، مالکِ روستاییِ ملک مجاور او، شاعری جوان و تحصیلکردهٔ آلمان و سرشار از شور و شیدایی جوانی است. او با اولگا، خواهر تاتیانا، نامزد می‌شود. لنسکی و آنیگین که «هیچ‌کاری ندارند بکنند» با هم دوست می‌شوند و اوست که آنیگین را به تاتیانا و اولگا معرّفی می‌کند. آنیگین یک روز که از لنسکی آزرده‌خاطر شده است، از سر بی‌فکری، غیرت دوستش را برمی‌انگیزد و او هم آنیگین را به دوئل می‌خواند. آنیگین دعوت را می‌پذیرد و لنسکی را می‌کشد. آنگاه از آنجا می‌رود و به‌پرسه‌گردی می‌افتد. اولگا، که عامی دختری بیش نیست، بسی زود لنسکی را از یاد می‌برد و با دیگری ازدواج می‌کند.

شخصیّتهای این رمان، از جمله شاعر-راوی، در زمان و مکانی مشخص زندگی می‌کنند، امّا براستی می‌توانستند در هر زمان و در هرکجا باشند. پس این رمان، در عین حال که رمانی اجتماعی است، جنبه‌ای جهانی نیز دارد. پوشکین در همان آغاز رمان صریحاً نشان می‌دهد که آنیگین نمونهٔ مشخّص جوان پطرزبورگی ۱۸۱۹ـ ۱۸۲۰ است، با ویژگیهای خاصّ در لباس پوشیدن (خودآرا و جلف) و منش و رفتار (سرخورده به‌گونهٔ جوانان «بایرون‌وار»). تاتیانا دختر روستایی روسی است که هرچند رمانهای احساساتی فرانسوی و داستانهای بازاری روسی را خوش می‌دارد تحت تأثیر آنها نیست و با داستانهای عامیانه، که از دایهٔ روستایی‌اش شنیده، بار آمده است. در عین حال، چنانکه از رمان برمی‌آید، این دختر الاهٔ پوشکین می‌شود و این رمان تاحدّ زیادی شعری عاشقانه برای اوست. اینکه لنسکی به جای تاتیانا دل به اولگا می‌بندد، حتّی از نظر آنیگین، نشانهٔ کاستیی در وجود او به عنوان شاعر (و تلویحاً به عنوان مرد) است. اینکه آنیگین نمی‌تواند پس از دیدار تاتیانا عاشق او شود به‌سبب نقصی در منش اوست، امّا در این میان بسا که زمان نیز تأثیری اساسی دارد. اینکه تاتیانا «جانی روسی دارد» و دایهٔ روستایی خود، و آنچه را که به مردم روس مربوط می‌شود، عاشقانه دوست می‌دارد نشانهٔ آن است که باید او را در مفهومی وسیعتر در نظر آوریم، یعنی همچون نماد خود روسیّه که به‌گونه‌ای گذرا مجذوب و دلباختهٔ نمایندهٔ اروپا (جوان روس غربگرا) می‌شود، با اینهمه در آخر کار به همسر روسی خود که سرنوشت واقعی اوست وفادار می‌ماند. این جنبه از **یوگینی آنیگین** بعدها در **آبلوموف**[۹۳] گانچاروف، **جنگ و صلح**[۹۴] تالستوی، و در رمانهای تورگینف ادامه یافت.

تحوّل تاتیانا از دختر روستایی ساده‌دل به بانویی سرشناس در پطرزبورگ همچون تحوّلی اجتماعی نموده شده که هیچ دگرگونیی در شخصیّت او پدید نیاورده است. تاتیانا همچنان ساده و طبیعی است، بی‌هیچ تأثیر از این و آن، هنوز احساسی صادقانه و بیانی بی‌غل‌وغش دارد، و به همان ارزشها و آرمانهای پیشین وفادار است. برخلاف او، شخصیّتهای مذکّر از مراحل پختگی می‌گذرند. پرسش نهفته در این متن این است که مرد چگونه می‌تواند به پختگی برسد، امّا همچنان شاعرمسلک بماند، یا دوباره به این منش بازگردد. این مردان نمود اجتماعیِ ناکامل، انسانی، و جزئیِ چهره‌های آرمانی «شاعر جوان» و «ابلیس» هستند که پوشکین در شعر تغزّلی «ابلیس» (۱۸۲۳) تصویر کرده است. لنسکی جوانی شیدایی است که عشق و دوستی را به آسمان می‌رساند. آنگاه که

آنیگین تعمّداً آتش او را شعله‌ور می‌کند، لنسکی از دوستیِ (آنیگین)، و به‌گونه‌ای گذرا از عشق (اولگا)، مأیوس می‌شود. رمان چنین می‌نماید که لنسکی اگر می‌خواهد شاعر بزرگی گردد، باید بر وسوسه‌های «شیطانی» آنیگین چیره شود ـ و این شخصیّتی ژرفتر از آنچه او دارد می‌طلبد.

پردازش شخصیّت آنیگین پیچیده‌تر است؛ از یک سو وسوسه‌های «شیطانی» در گوش لنسکی می‌خواند و از سوی دیگر خود اسیر سرخوردگیی است که بسی زود به‌سراغش آمده و بس دیر می‌پاید. در فصل آخر، او دیگربار توان حسّ کردن را بازیافته است؛ مرگ لنسکی را به‌رؤیا می‌بیند و تاتیانا را کنار پنجرهٔ خانه‌اش به‌یاد می‌آورد ـ که این‌دو نشانه‌های رفاقتی پشت‌پاخورده و عشقی پس‌رانده هستند. ما باخبر نمی‌شویم که او در این مرحلهٔ تازهٔ پختگی چه خواهد کرد. اگر بخواهیم از مداخلات مستقیم شاعر ـ راوی (از جمله معرّفی کوتاه خودش، که دوست آنیگین در پطرزبورگ است)، و گفتار پراحساس و نیز طنز چندلایهٔ او داوری کنیم، آنیگین نیز موفّق می‌شود در مرحلهٔ جدید پختگی و بازیابی شوروحال گذشته بار دیگر مفاهیم و ارزشها را ارزیابی کند.

یوگینی آنیگین در پیرنگ و شخصیّت‌پردازی کمال موفّقیّت است، اما یکتایی آن ـ چنانکه ولادیمیر **نابوکوف** در تفسیر مفصّل خود از این رمان نشان داده ـ در سبک آن است. این رمان، هم متوازن و مهارشده است و هم نهایت آزادی سبک را پذیرا شده است ـ کم‌وبیش به‌شیوه‌ای که یادآور **تریسترام شندی**[95]، نوشتهٔ لارنس استرن، است. در این رمان پیوسته بازی فریبنده‌ای با فرم ادبی جریان دارد، به‌گونه‌ای که نوعی «ولنگاری موقّر» را تداعی می‌کند ـ حال‌آنکه همه‌چیز ازپیش طرّاحی و پرداخت‌شده و هیچ‌چیز خارج از تناسب در آن راه نیافته است. در آنجا که فرم به‌گونه‌ای نامنتظر شکسته‌شده است ضرورتی شعری درمیان بوده یا مقصود غافلگیر کردن خواننده بوده است. رمان در قالب مسمّط (بند بند) خاصّ نوشته شده است که پوشکین خود آن را برای همین کار ابداع کرده و مسمّط آنیگین خوانده است. بندهای این شعر همچون غزل چهارده سطر دارد، امّا از سه چهارپاره و دو سطر پایانی تشکیل شده که ترکیب قافیهٔ آنها چنین است: AbAb CCdd EffE gg (حروف بزرگ نشانهٔ قوّافی مؤنّث است). هر بند، مینیاتوری شاعرانه از صحنه، ماجرا، یا تفسیر است. چهارپارهٔ نخست مضمون را بیان می‌کند. دو چهارپارهٔ بعدی آن را بسط می‌دهد، و در سطر پایانی با کلامی آمیخته به طنز و طیبت، امّا به‌گونه‌ای قاطع، به نتیجه‌گیری می‌رسد. بازی با ساختار به‌صورت حذف آشکار یک بند یا قسمتهایی از یک بند در جای‌جای شعر است و خواننده خود باید مضمون این بخشهای حذف‌شده را حدس بزند. مکمّل این هشت فصل رمان یک پیوست با عنوان «سفر آنیگین»[96] است که در پرداخت شخصیّت آنیگین بسیار اهمّیّت دارد(این قسمت متأسّفانه از ترجمهٔ منظومِ انگلیسیِ رمان حذف شده است). شیوهٔ روایت این رمان چیزی خاصّ آن است. راویِ اوّل‌شخص، شخصیّتهای خود را معرّفی و دربارهٔ موقعیّت و ماجرا هریک تفسیری بیان می‌کند. شخصیّت‌پردازی بیشتر ازطریق اظهار نظر و تلقّیات نویسنده صورت می‌پذیرد، خاصّه با استفاده از آرایه‌هایی در سبک که کاملاً متناسب با تک‌تک شخصیّتهاست. امّا در بخشهای محوری کلام شخصیّتها به‌گونه‌ای مستقیم عرضه می‌شود: مثلاً نامهٔ تاتیانا و پاسخ آنیگین؛ نامهٔ آنیگین پیش از دوئل با لنسکی؛ شعر لنسکی دمی پیش از دوئل؛ و رؤیای تاتیانا.

یوگینی آنیگین در زمینهٔ رمانِ منظوم همتایی ندارد، هرچند که قالب شعری آن و استفادهٔ خاصّ از راوی هیچ‌یک به تحوّلی در رمان روسی نینجامید. امّا این رمان، که رمانی است بر اساس واقعیّتهایی اجتماعی که قهرمان مردش بازتاب زمانهٔ خود و قهرمان زنش تجسّم کشوری با آرزوهای دور و دراز است، سنّتی نهاد که در رمانهای منثور نویسندگان بعد از پوشکین تداوم یافت. در **یوگینی آنیگین** بسیاری فکرها و مفاهیم، حتّی مفاهیمی «غیرشعری»، مطرح می‌شود، امّا کلیّت رمان خود استوار بر «شاعرانگی» است. شاید مسئلهٔ اساسی این رمان این پرسش باشد که انسان چگونه می‌تواند به کمال پختگی برسد، امّا همچنان شاعرمسلک بماند، یا دوباره به این منش روی آورد. رمانهای بزرگ روسیِ اواخر قرن نوزدهم، هم در سبک و هم دَر برداشت، منثور هستند. شاید بهتر آن باشد که **یوگینی آنیگین** را، که نخستین رمان بزرگ روسی است، نه همچون اثری مربوط به «دورهٔ انتقال» یا اثری پیش‌نگرانه، که چون بحث‌انگیزترین و پرنفوذترین رمان و نزدیکترین رمان به‌حدّ کمال در ادبیّات روس به شمار آوریم.

آثار تغزّلی

آثار تغزّلی پوشکین به‌لحاظ تعداد، گونه‌گونی، و کیفیت، درخشان و شگفت‌آور است و آثار هیچ شاعر روس قابل‌قیاس با آنها نیست. ما همهٔ شعرهایی را که در سایر ژانرهای شعری او گنجانده نشده است در شمار اشعار تغزّلی می‌آوریم و این اشعار کم‌وبیش نیمی از کلّ آثار شعری اوست (در حدود ۲۱,۷۱۶ سطر از کلّ ۴۲,۴۵۱ سطری که در مجموعهٔ کامل آثارش آمده است). شعرهای تغزّلی اوّلیّهٔ او مستقیماً بر اساس اشعار دو شاعر سالدیده‌تر، ژوکوفسکی و باتیوشکوف، سروده شده است، که پوشکین بسی زود ایشان را پشت سر نهاد و کمی بعد نیز به محاقّ فراموشی راند. او همواره دغدغهٔ سنّت ادبی را داشت، از جمله ژانرها و کاربرد قالبهای شعری

در همهٔ سطوح؛ امّا آن انتظارات قرن هجدهمی در مورد سبک و فرم در هر ژانر شعری را ردّ می‌کرد و در پی طرزی نو بود، از جمله ابداع آمیزه‌ای از انواع شعر و جداشدن آگاهانه از برداشتهای رسمی به‌منظور دست یافتن به قلمروی تازه. او جدا از ویژگیهای فنّی که در آثار تغزّلی‌اش به آنها رسید ـ تسلّط کامل بر نظم و قالب مسمّط ـ حتّی در ایّام جوانی شعر روسی را به‌سوی خلوص بیشتر قافیه، نرمش بیشتر وزن، و گونه‌گونگی بحرها رهنمون شد.

شاید جذّابترین اشعار تغزّلی او اشعاری باشد که در آنها شخص شاعر، یا «من» شاعر، در قالب روایت از تجربه‌های شخصی خود می‌گوید. امّا شعر تغزّلی، با حضور اوّل‌شخص، خود گونه‌های بسیار دارد و پوشکین در عین حال استاد آن شعر تغزّلی بود که در آن اوّل‌شخص حضور ندارد، مثل قصیده و چکامهٔ مرسوم. امّا «من» اشعار تغزّلی پوشکین نوعی خاصّ است: این شعرهای تغزّلی از آنچه **من** می‌اندیشم و احساس می‌کنم سخن نمی‌گوید، بلکه از آنچه من **می‌اندیشم** و **احساس می‌کنم** سخن می‌گوید. تجربه بازآفریده می‌شود و اندیشه احساس می‌شود، به‌گونه‌ای که خواننده بتواند مستقیماً در آنها شریک شود. دستنوشته‌های پوشکین نشان می‌دهد که او در بازنگری این اشعار آنچه را که صرفاً شخصی یا بسیار شخصی بوده حذف می‌کرده است، به‌گونه‌ای که هم بی‌واسطگی شعری و هم فاصله‌گیری شاعر در آنها رعایت شود ـ حتّی زمانی که ما می‌دانیم شعر از لحظه‌ای در زندگی خود شاعر سخن می‌گوید (و این در مورد اغلب اشعار او صدق می‌کند). پوشکین برخی از شعرهای خود را در ژانرهای گوناگون شعر تغزّلی نوشت که از قرن هجدهم به او رسیده بود ـ قصاید، رقعه‌های شاعرانه، لطیفه، هجو ـ و نیز در ژانرهایی که در اوایل قرن نوزدهم رواج داشت ـ چکامه، مرثیه، و شعرهای «یونانی» (به اقتباس از گلچین اشعار یونانی). او نشان خود را (نه تنها در کیفیّت درخشان شعر، بلکه در لحن شعریِ خاصّ خود و ساختمان شعرش) بر هر ژانر شعری نهاد. امّا مجموعهٔ اشعار تغزّلی‌اش هر نوع طبقه‌بندی مرسوم را نفی می‌کند: برخی از این اشعار شعرهای تغزّلی شخصی هستند که در آنها «من» شاعر مستقیماً به بیان درمی‌آید؛ برخی دیگر شعرهای واسطه دارند؛ برخی از تجربهٔ شخصی شاعر می‌گویند؛ و برخی دیگر از روایت سوّم‌شخص سود می‌جویند.

یکی از ویژگیهای آن اشعار تغزّلی پوشکین که بر تجربهٔ شخصی استوارند ایجاز فوق‌العادهٔ آنهاست. باتیوشکوف در برخی از شعرهای متأخّرِ خود شعر پراحساس بی‌واسطه‌ای را عرضه کرد که دقیقاً از نوع اشعار گلچین یونانی بود. پوشکین این نوع شعر را تکامل بخشید و پالوده کرد. از نخستین نمونه‌های این اشعار او «نرئیدا»[97] (۱۸۲۰) است ـ شعر روایی کوتاهی که در آن ساتیری برآمدن پری دریایی را از آب تماشا می‌کند (در شعر نشانه‌های روشنی هست از اینکه پری دریایی آدمی و ساتیر شاعری چشم‌چران است). در این شعر موقعیّت بشدّت احساس می‌شود، امّا شاعر که این نوع شعر تغزّلی را «تقلید از باستانیان» می‌خوانَد درواقع خواهان تفسیری غیرشخصی است که بر سرگذشت شخص خودش استوار نباشد. از جملهٔ این اشعار، «نامهٔ سوخته»[98] (۱۸۲۵) است که، در وحدت مطلق زمان، سوزاندن یک نامه را با افکاری که ملازم این عمل است نشان می‌دهد ـ حتّی جزئیّات بصری مثل خاکستر نامه با نوشته‌های سپید بر متن سیاه را. دیگر شعر «شب»[99] (۱۸۲۳) است که در آن شاعر صدایی می‌شنود، «صدای من برای تو» که می‌گوید «من از آن توام، از آن توام». شاهکار پوشکین در این نوع شعر تغزّلی «ترانهٔ مستانه»[100] (۱۸۲۵) است که در آن عقل (در اینجا «خرد») بزرگ داشته می‌شود، بدان‌سبب که دربرگیرندهٔ لذت شراب و زن و آواز است ـ و این تضادّ کامل با تصوّر قرن هجدهم از عقل دارد. پوشکین اساطیر یونان را به‌کار می‌گرفت تا موقعیّت و حالت روانی شخص را بنمایاند؛ نمونهٔ این کاربرد شعر «آریون»[101] (۱۸۲۷) است که بروشنی رابطهٔ پوشکین با دکابریستها را نشان می‌دهد. این شعرها اغلب کوتاه و کم‌وبیش لطیفه‌وار است. در برخی از آنها قضیّه‌ای کلّی مطرح می‌شود، مثل شعر «گاری زندگی»[102] (۱۸۲۳) که به صریح‌ترین زبان سه مرحلهٔ زندگی آدمی را با تصویر زمان که گاری قراضه‌ای را می‌کشد نشان می‌دهد.

بسیاری از اشعار تغزّلی پوشکین، که حسب حال خود اوست، به عشق مربوط می‌شود ـ عشقهای نوجوانی، عشقهای فعلی، و عشقهای به‌یادآمده. این شعرها بسیار پراحساسند و ممکن است شهوانی و جسمانی باشند یا افلاطونی. بسیاری از آنها حاصل تجربه‌ای واقعی‌اند. بی‌تردید مشهورترین این شعرها شعری خطاب به خانم کرن[103] با عنوان «لحظه‌ای شگفت را به‌یاد می‌آرم»[104] (۱۸۲۵) است. این شعر دربارهٔ دیدار، فراموشی، و دیدار دوبارهٔ «گوهر زیبایی ناب» و احیای الهام و عشق است. شعر تغزّلی ممکن است گاه همچون شوخی دلپذیری باشد، مثل لغزش زبان بانویی جوان در «تو و شما»[105] (۱۸۲۸)؛ عشق را می‌توان با بیانی لطیف و هوسکارانه بیان کرد، مثلاً در «دوستت دارم، اگرچه عصبانی هستم»[106]؛ یا در عین ازخودگذشتگی، مثلاً در «دوستت داشته‌ام»[107] (۱۸۲۹). یکی از مؤثّرترین اشعار تغزّلی پوشکین، «زیر آسمان آبی»[108] (۱۸۲۶)، دربارهٔ خونسردی و بی‌اعتنایی محض به‌هنگام شنیدن خبر مرگ محبوب است. چهارسال بعد در «پیش به‌سوی کرانه‌های میهن دوردست»[109] (۱۸۳۰) همان زن ازگور فراخوانده می‌شود تا بوسه‌ای را که وعده داده است نثار شاعر کند. عشق می‌تواند بالقوّه باشد و نه بالفعل ـ حال که او ازدواج کرده است، نباید

بگذارد زنی زیبا عشق را در او برانگیزد، مثلاً در شعرهای «زیبا»[۱۱۰] (۱۸۳۲) و «می‌پنداشتم که قلبم یکسره فراموش کرده است»[۱۱۱] (۱۸۳۵). شاید پراحساس‌ترین شعر تغزّلی پوشکین «نه، من به چیزی نمی‌گیرمش»[۱۱۲] (۱۸۳۰) است که در آن شاعر رسیدن به اوج لذت با دو زن کاملاً متفاوت را تجربه می‌کند (ظاهراً پوشکین در نظر داشت این شعر را در شمار شعرهای «یونانی» خود بیاورد؛ او خود این شعر را منتشر نکرد). حسادت در قالب روایت بازنموده می‌شود، مثلاً در «روز ملال سرآمده»[۱۱۳] (۱۸۲۴) که در آن «من» رفتار و کردار محبوبی دورافتاده را در ذهن مجسّم می‌کند. این شعر دو نقطهٔ اوج دارد که در آنجا سطرها و جملات حذف می‌شوند یا به صورت شکسته درمی‌آیند.

آن دسته از شعرهای پوشکین که دربارهٔ دوستی است با شعرهای عاشقانهٔ او پیوند دارد. از مهمّترین این شعرها آنهایی است که در بزرگداشت سالگرد تأسیس دبیرستان تسارتسکویو سلو سروده است، خاصّه نخستین آنها، شعر «۱۹ اکتبر»[۱۱۴] (۱۸۲۵). امّا آن شعرهای او که در قالب نوعی رقعهٔ شاعرانه است شاید بهترین کلام در بزرگداشت دوستی است؛ در این شعرها جنبهٔ استدلالی و منطقی این ژانر به سبکی صمیمانه و آشنا بدل می‌شود.

اشعاری که مضمون سیاسی دارد بیشتر از هر شعر دیگر در زندگی پوشکین مایهٔ دردسر او شد. در حکومت استبدادی و توتالیتر، فردی که به مسائل سیاسی می‌اندیشد شورشی و انقلابی قلمداد می‌شود. شعر «قصیدهٔ آزادی» (۱۸۱۷)، برخلاف تصوّر، شعری در ستایش فرد نیست، بلکه در بزرگداشت یک فکر است. این شعر «آزادیِ» همراه با «قانون» را در برابر قانون‌شکنی‌های پادشاه مستبدّ یا اوباش و جماعت غوغایی بزرگ می‌دارد. شعر «در روستا» (۱۸۱۹)، در بخش دوّم، تصویری بس اسفبار از زندگی سرفها در روستا به‌دست می‌دهد، با این امید که آنان «به اشارهٔ» تزار آزادی خود را به دست آرند. بخش اوّل شعر، برخلاف بخش دوّم، شرح دیدار شادمانهٔ فردی «انساندوست» از روستاست (جای شگفتی است که وقتی حکومت اجازهٔ انتشار کلّ شعر را از پوشکین دریغ داشت، او باز هم حاضر بود بخش اوّل آن را منتشر کند). «قصّه پریان: نوئل»[۱۱۵] (۱۸۱۸)، به‌سبک نقیضه‌گوییهای فرانسوی در برابر ترانه‌های کریسمس، این تصوّر را که آلکساندر اوّل حاضر است قانون اساسی به روسیّه اعطا کند «قصّه پریان» قلمداد می‌کند و آن را باطل می‌شمارد. شعر «قصیدهٔ ناپلئون»[۱۱۶] (۱۸۲۱)، که پوشکین بعدها آن را «آخرین هذیان آزادیخواهانهٔ من» نامید، به‌هیچ‌روی شعری مداهنه‌آمیز نیست؛ این شعر ناپلئون را می‌ستاید از آن‌روی که «تقدیر والای مردم روسیّه را به ایشان نمایاند و آزادی جاودانه را برای جهان به‌میراث نهاد». شعر «دشنه»[۱۱۷] (۱۸۲۱) این حربه را «آخرین داور رسوایی و اهانت» می‌نامد و می‌ستاید و برخی کاربردهای آن را نشان می‌دهد: قتل قیصر یولیوس به‌دست بروتوس[۱۱۸]، قتل ژان پل مارا[۱۱۹] به‌دست شارلوت کورده[۱۲۰]، و قتل آوگوست فون کوتسبو[۱۲۱] به‌دست ساند[۱۲۲] دانشجو. این واقعیّت که پوشکین دیگر امیدی به اصلاحات اساسی در روسیّه یا در خارج نداشت از شعر «بذر آزادی در شوره‌زار»[۱۲۳] (۱۸۲۳) آشکار می‌شود. بعد از شکست قیام دکابریستها، پوشکین دیگربار به «اصلاحات از بالا» امید بست. در شعر «مسمّطات (به امید شهرت و نیکی)»[۱۲۴] (۱۸۲۶) سیمای پطر کبیر به شعر پوشکین راه می‌یابد؛ در اینجا ستایش از پطر نه به‌خاطر اصلاحات او، که به‌سبب عفو مخالفان است. این مضمون در شعر «جشن پطر کبیر»[۱۲۵] (۱۸۳۵) و نیز در پالتاوا تکرار می‌شود. در شعر «برای سیبری»[۱۲۶] (۱۸۲۷) پوشکین درود و امید خود را نثار دکابریستهای تبعیدی می‌کند و، چنانکه پیش از این اشاره کردیم، در شعر «آریون» او همان آوازه‌خوانی که معجزآسا در امان مانده است «باز هم آوازهای پیشین را می‌خواند.» در یکی از آخرین شعرهایش با نام «از پیندمونته»[۱۲۷] (۱۸۳۶) ـ که در ظاهر ترجمهٔ شعری از شاعر ایتالیایی، ایپولیتو پیندمونته، است امّا بی‌تردید عقاید خود پوشکین را بیان می‌کند ـ شاعر جبّاریت یک تن (استبداد فردی) و جبّاریت مردم (دموکراسی) را یکسان می‌بیند. پوشکین نوشته‌های الکسی دو توکویل را خوانده بود و همچون او از «جبّاریت اکثریت» می‌ترسید. او، در عوضِ دموکراسی، خواستار آزادی درونی است. شاعر در شعر «خداکند دیوانه نشوم»[۱۲۸] (تاریخ آن را اغلب ۲۸۳۳ آورده‌اند) هیچ نوعی آزادی را دسترس‌پذیر نمی‌داند.

برخی اشعار پوشکین دربارهٔ شعر و شاعران است. در شعرهای اوّلیّه، شاعر در هیئت همان تصویر متعارف، یعنی «آوازه‌خوانی» سوگوار با عشقی یکسویه، ظاهر می‌شود؛ نمونهٔ این شعرها «آوازه‌خوان»[۱۲۹] (۱۸۱۶) است. در شعر «گفتگو میان شاعر و کتابفروش»[۱۳۰] (۱۸۲۴) شاعر با شور و هیجان اعتراض می‌کند که «الهاماتش» فروشی نیست، امّا کتابفروش سرانجام او را متقاعد می‌کند که ـ بی‌آنکه تناقضی در کار باشد ـ می‌تواند کلّ «دستنوشته‌اش» را بفروشد. شعر «پیامبر»[۱۳۱] از تمثیلهای کتاب اشعیا[۱۳۲] (۶ـ ۱: ۱) سود می‌جوید تا پیامبری را نشان دهد که از بالا فراخوانده می‌شود. این شعر را از زبان پوشکین تا به روزگار ما چنین تفسیر کرده‌اند که شاعر را دریافت‌کنندهٔ دعوت الاهی می‌نمایاند. خداوند «پیامبر» را فرامی‌خواند تا «دل آدمیان را با کلام به آتش بکشد»؛ اما شعر بر ما روشن نمی‌کند که «کلام» چیست. در شعر «شاعر»[۱۳۳] (۱۸۲۷) شاعر عادی‌ترین آدمهاست تا آنگاه که «کلام الاهی» بر گوش هوش او می‌رسد و سر به «تلاطم صحراها» و

«بیشه‌های همهمه‌گر» می‌گذارد تا گوش بسپارد و بنویسد. در شعر «شاعر و غوغاییان»[۱۳۴] (۱۸۲۸) شاعر شیدایی برای «جماعت آهندلِ خونسردِ مغرور» آواز می‌خواند و خواست ایشان را که شاعر می‌بایست «آموزش دهد» و «سودمند» باشد به تمسخر می‌گیرد؛ او برای «الهام» زاده‌شده است، زاده‌شده است تا «ترانه‌های شیرین و نیایشهای دلنشین» را بر زبان آرد. در شعر «پژواک»[۱۳۵] (۱۸۳۱) پوشکین فشرده‌ای از شعر بری کورنوال را می‌آورد و این فکر را بر آن می‌افزاید که شاعر، همچون خودِ پژواک، پژواکی برنمی‌انگیزد. آخرین شعر از این دسته اشعار، «برای خود یادمانی برپا کرده‌ام»[۱۳۶]، (۱۸۳۶) اقتباسی است از شعر هوراس، **بنای یادبودی برپای کرده‌ام**[۱۳۷]: تا زمانی که حتّی یک شاعر زنده است، پوشکین در یادها خواهد ماند؛ او «دیرزمانی» در یاد «مردمان» خواهد ماند، چراکه «عواطف مهرآمیز» و «آزادی» را به آواز خوانده و دیگران را به «رحمت بر افتادگان» دعوت کرده است. در اینجا «آزادی» را می‌توان هم به معنای آزادی سیاسی گرفت و هم به معنای آزادی درونی. از این شعر چنین برمی‌آید که پوشکین انتظار داشته است عامّهٔ مردم او را صرفاً به خاطر بخشی کوچک از آثارش به یاد آورند و در عوض شاعران و آنان که شعر را به‌خاطر خودِ شَعر ستایش می‌کنند یادش را به‌پاس چیزی بس بیشتر در دل زنده بدارند. امّا شمار آنان که می‌توانند شعری بدون پیام را به همان اندازهٔ شعر دارای پیام بستایند بس بیشتر از آن بوده است که پوشکین فکر می‌کرد.

پوشکین نویسنده‌ای مذهبی نبود، جستجوگر درمانده‌ای بود که ماجرای جستجوهای خود را در آثارش بیان می‌کرد؛ گوگول، داستایفسکی، و تالستوی نیز چنین بودند. او در شعر «بی‌اعتقادی»[۱۳۸] (۱۸۱۷)، که از آثار نخستینش به‌شمار می‌رود، سیمای مردی لاادری را دارد. پیش از این دیدیم که در شعر **گابریلیاد** ماجرای «تبشیر» یا بارگرفتن مریم را به تمسخر گرفت و نیز می‌دانیم که تبعیدش در ۱۸۲۴ به‌سبب نامه‌ای بود که در آن نوشته بود خدانشناسی «پذیرفتنی‌ترین» ایمان است؛ با اینهمه، در شعر **فوارهٔ باغچه‌سرا** ماریا همچون تجسّم زمینی مریم کتاب مقدّس جلوه‌گر می‌شود، با همان سادگی، معصومیّت، و بی‌خبری از «شور و شهوت». در ۱۸۲۵ پوشکین دو شعر بر اساس **غزل غزلهای سلیمان** نوشت: یکی «در خون من آتش تمنّا شعله‌ور است»[۱۳۹] و دیگری «باغ خواهر من»[۱۴۰]. چنانکه پیش از این گفتیم، شعر «پیامبر» مستقیماً بر اساس کتاب **اشعیا** سروده شده است. در **پالتاوا** کوچوبی مرگی دقیقاً مسیحی دارد. در شعر «یادآوری»[۱۴۱] (۱۸۲۸) عذاب ندامت نمودی سهمگین دارد. شعر «روزی روزگاری شهسواری بود»[۱۴۲] (۱۸۲۹) چکامه‌ای است دربارهٔ شهسواری که به‌رؤیت مریم مقدّس نایل می‌شود، دل به او می‌بازد (نظیر داستانهایی دربارهٔ راهبگان که عشقی جسمانی به مسیح دارند)، و در عشق او از همهٔ زنان چشم می‌پوشد؛ آنگاه شهسوار می‌میرد و مریم به شفاعت از «قهرمان» خود برمی‌خیزد. در غزل «مادونا»[۱۴۳] (۱۸۳۰) شاعر ستایشگر تصویری از مریم مقدّس می‌شود و نامزد خود را با او یکی می‌گیرد؛ یعنی که عشقِ زمینی هم می‌تواند «بی‌شائبه» باشد. شعر «زائر»[۱۴۴] (۱۸۳۵)، که بر اساس قسمت اوّل شعر **سلوک زائر**[۱۴۵] از جان بانیان است، بیان ناگزیری و تنهاییِ سلوکِ معنوی است. در چرخه‌ای سروده‌شده در ۱۸۳۶ یک شعر، «قدرت دنیوی»[۱۴۶]، انتقادی است بس گزنده از مداخلهٔ پلیس در جلوگیری از «تجمّع مردم به‌گرد اعیان شادخوار» به‌هنگامی که مردم عادی برای تماشای شمایل تصلیب مردی گرد آمده‌اند که «بر دار رفتنش گناهان قبیلهٔ آدم را فروشست.» شعر دیگر، «پدران مطرود و دختران پاکدامن»[۱۴۷]، (۱۸۳۶) شامل دعای چلّهٔ افرائیم سوری[۱۴۸] است که پوشکین سالها پیش از آن، در پایان شعر **گابریلیاد**، بر آن نقیضه‌ای نوشته بود. سلوک معنوی پوشکین از همان آغاز جریانی پنهانی بود.

شعر پوشکین براستی خصلتی اینجهانی دارد و به عالم بالا مربوط نمی‌شود. او در شعر خود مشارکت خواننده را می‌طلبد و به هیچ‌روی در پی آن نیست که هر چیز را بصراحت بیان کند، امّا در عین حال به مفهوم رمانتیک «بیان‌ناپذیری» که ژوکوفسکی در شعر «بیان‌ناپذیر»[۱۴۹] (۱۸۱۹) آن را ستایش کرده بود باور ندارد. امّا استفادهٔ پوشکین از تصاویر فوق‌طبیعی شایان توجّه است. در شعرهای اوّلیّه، این تصاویر بیشتر برگرفته از اساطیر یونان (الاهگان، آپولون، و نظایر آنها) بود. در **گابریلیاد** موجودات فوق‌طبیعی (که به‌گونهٔ انسان تصویر شده‌اند) حضور دارند، از جمله شیطان، جبرئیل، و خود خدا. در «پیامبر»، فرشته‌ای بر راوی-شاعر ظاهر می‌شود و در پایان شعر او صدای خدا را می‌شنود. در «ابلیس»[۱۵۰] (۱۸۲۳) دَم وسوسه با روحیّهٔ سرخوردگی از همهٔ عالم یکی گرفته می‌شود. در شعر «فرشته»[۱۵۱] (۱۸۲۷) هم مَلَک را می‌یابیم و هم فرشته‌ای رانده از درگاه الاهی را. در «صحنه‌ای از فاوست»[۱۵۲] (۱۸۲۵) مفیستوفلسِ[۱۵۳] پوشکین فاوست را به‌ریشخند می‌گیرد که وقتی گرچن[۱۵۴] را نوازش می‌کرد «وحدت دو جان» توأم با یگانگی دو پیکر در میان نبوده، بلکه تمامی ماجرا فتحی بوده که ملال از پی داشته است. در «لحظه‌ای شگفت را به یاد می‌آرم» (۱۸۲۵) زنی زیبا ستایش می‌شود به‌حکم آن که «جوهر زیباییِ ناب» است. در شعر «یادآوری» (۱۸۲۸) خاطره به‌صورت شخصی ظاهر می‌شود که طوماری دراز را می‌گشاید که شاعر بر آن «زندگی خود را می‌خواند». در «شیاطین» (۱۸۳۰)، که قصیده است، مسافری با کالسکه‌ران روستایی‌اش در کولاک «راهشان را گم کرده‌اند» و انبوهی از شیاطین را می‌بینند که در میان ابرها مویه می‌کنند و آنان را به بیراهه می‌کشانند.

مضامین خیالی در **روسلان و لیودمیلا** در قصّه‌های منظوم پریان و در نثر پوشکین نیز دیده می‌شود. نویسندگان زندگینامه‌اش از خرافاتی بودن او بسیار گفته‌اند و این چیزی است که در نامه‌هایش هویدا می‌شود. امّا در شعر تغزّلی «فال بد (به‌سوی تو می‌آمدم)»[155] (۱۸۲۹) شاعر «فال بد خرافه‌آمیز» را «هماهنگ با احساس جان» به‌شمار می‌آورد. شعر شرح سفری شادمانه به‌سوی محبوب و بازگشتی نومیدوار از پیش اوست. این شعر بر پایهٔ این خرافهٔ روسی است که رؤیت ماه بر شانهٔ راست خوش‌یمن و بر شانهٔ چپ بدشگون است (پوشکین به یکی از آشنایان خود گفت که وقتی قهرمان بازمی‌گشته است، ماه در سمت چپ او بوده، چون او در جهت مخالف حرکت می‌کرده است). کیفیّت «جادویی» طلسم در شعری با همین نام[156] (۱۸۲۸) چیرگی بر نیروهای طبیعت نیست، بلکه نشانه‌ای است که به شاعر هشدار می‌دهد دیگر بار دل به کسی نسپارد که قدر عشق او نمی‌شناسد.

آن دسته از شعرهای پوشکین که دربارهٔ طبیعت، یا طبیعت و آدمی، است از بهترین شعرهای اوست. این شعرهای تغزّلی ممکن است دربارهٔ چیزهایی باشد که برای مردم روسیّه ناآشناست، مثل کوهستان در شعر «صومعهٔ کازبک»[157] (۱۸۲۹) که در آن صومعه و کوه هر دو نماد اشتیاق روحانی‌اند؛ یا مثل دریا در «به دریا»[158] (۱۸۲۴) که در آن دریا «عنصر آزاد» در برابر «زنجیرهای» زمین است؛ همچنین در شعر «توفان»[159] (۱۸۲۵) که در آن توفان نماد انسان ناآرام و عاصی است که به‌زیبایی «دختری بر صخره» نیست. امّا بیشتر این شعرها با خود روسیّه سروکار دارد. زیباییهای «پاییز»[160] (۱۸۳۳)، همچون دختری مسلول، از آن‌روی زیباتر می‌شوند که عمری کوتاه دارند. در این اشعار، طبیعت همواره در پیوند با آدمی اهمیّت می‌یابد: همچون مکانی برای زیستن، زندگی و الهام را تجربه کردن، و گریز از دلشوره و اندوه ــ نه پناه بردن به بیشه‌های بهاری در جستجوی انگیزه‌های زیستن. در «صبح زمستان»[161] (۱۸۲۹) نینا بیدار می‌شود و زیبایی درختان تیره‌گون را بر سپیدی خیره‌کنندهٔ برف تماشا می‌کند. در شعر «زمستان. در روستا چه می‌توان کرد؟»[162] (۱۸۲۹) شرحی از کارهای یک روز زمستانی داده می‌شود و اوج آن دید و بازدید خانواده‌ای است با دو خواهر و بوسه‌ای که، «در آن سرما، می‌سوزاند». طبیعت همواره زیبا و لذّت‌بخش نیست: در «شب زمستانی»[163] (۱۸۲۵) شاعر تبعیدی دایهٔ روستایی پیرش را می‌خواند تا، با خواندن ترانه‌های عامیانه و هم‌پیمانه شدن با او، دفع ملال کند. در شعر «جادّهٔ زمستانی»[164] (۱۸۲۶) جادّهٔ خسته‌کننده با ترانه‌های غمناک کالسکه‌ران جانی می‌یابد، امّا دیگربار سکوت و ملال فرامی‌گیردش.

بسیاری از اشعار پوشکین دربارهٔ تصویرهای متعارف طبیعت است: «گُل»[165] (۱۸۲۸) نمونهٔ کامل این گونه شعرهاست. موضوع اصلی شعر خود گل نیست، این پرسش است که چه کسی این گل را لای کتاب گذاشته است و چرا. در شعر «انجبار زهری» (۱۸۲۸) تصویر طبیعت به‌کار می‌رود تا نشاندهندهٔ نامردمی آدمها در حقّ یکدیگر باشد. شهزاده‌ای غلامی را می‌فرستد تا از درخت انجبار زهر بگیرد؛ غلام آنگاه که زهر را به شهزاده می‌دهد، خود از تأثیر آن می‌میرد. شهزاده زهر را در مقابله با همسایگان به‌کار می‌برد. «بیشه‌های همهمه‌گر» انگیزه‌ای برای شعر فراهم نمی‌آورند، بلکه محیطی مناسب برای آفریدن عرضه می‌کنند («شاعر» ۱۸۲۷). پوشکین در یکی از آخرین شعرهای تغزّلی خود گورستان شهر را با گورستان روستا مقابل می‌نهد که در آن، «به‌جای خاکستردانهای بی‌مصرف، درخت بلوطی سایه‌افکن با شاخه‌های رقصان و همهمه‌گر سربرافراشته است («وقتی که غرقه در فکر بودم»[166] ۱۸۳۶).

پوشکین در شعر «ترانه‌های استنکا رازین»[167] (۱۸۲۶) و «ترانه‌های اسلاوهای غربی»[168] (۱۸۳۴) به تجربهٔ شعر عامیانه و اوزان عامیانه دست زد. این شعرها در عین حال راویی روستایی از نوع راویان افسانه‌های عامّه دارند. این اشعار، بیش از هر شعر دیگر در روسیّه، در تقلید سبک و مضمون اشعار عامیانه موفّق بوده‌اند ــ و این نشانهٔ دیگری از توانایی شگفت شاعر در هر زمینه است. ژوکوفسکی، در اقتباس از چکامه‌های عامیانهٔ غرب، آهنگ و طرز بیان این اشعار را تغییر داده و به‌روال شعر تغزّلی خود درآورده بود. پوشکین، در چکامه‌های خود، راویی فرضی را راه داد که فکر و سخنش را از مردم عامی برگرفته بود ــ نمونهٔ خوبی از این اشعار، شعر «داماد»[169] (۱۸۲۵) است که در رؤیای تاتیانا در **یوگینی آنیگین** بازخوانده می‌شود و دیگر شعر «مرد مغروق»[170] (۱۸۲۸). پوشکین در شعر «کلاغ با کلاغ می‌پرد»[171] (۱۸۲۸) که اقتباسی است از شعری در **خنیاگران اسکاتلندی**[172]، اثر سر والتر اسکات، بسیار بی‌پرواتر و صریحتر از شعر اصلی سخن می‌گوید.

درامها

درامهای کامل پوشکین عبارتند از **باریس گادونوف** (۱۸۲۴ـ۱۸۲۵) و چهار «تراژدی کوچک» که در ۱۸۳۰ به‌اتمام رسید و مشتمل است بر **شهسوار آزمند، موتسارت و سالیری، میهمان سنگی**، و **جشن به روزگار طاعون**. همهٔ این درامها به‌پیروی از شکسپیر در قالب شعر بی‌قافیهٔ پنج‌وتدی یامبیک سروده شده است. در **باریس گادونوف** بعد از هجای چهارمِ هر سطر وقفه‌ای هست که از شعر فرانسوی برگرفته شده است. نمایشنامه‌های بعدی با حذف کامل این وقفه از روش متعارف روسی فاصله می‌گیرد و به نمونهٔ انگلیسی نزدیک می‌شود. حاصل این تغییرات نرمش‌پذیری بسیار است.

در بـــاریس گـادونوف پـوشکین آگـاهانه اصـل شکسـپیری شخصیّت‌پردازی و ساختار دراماتیک را به‌کـار گـرفت و پـیروی از وحدت نئوکلاسیکِ زمان، مکان، و ماجرا، و نیز ــ چنانکه خود اشاره کرده است ــ وحدت چهارم، یعنی وحدت سبک، را کنار نهاد. قصد پوشکین این بود که هم تراژدی شخصیّت بنویسد و هم تـراژدی coûtume، یعنی نمایشنامه‌ای تاریخی که بازتاب دقیق آن روزگار باشد. نمایشنامهٔ پوشکین بیست‌وسه صحنه دارد، به پرده تقسیم نمی‌شود، و برخی از صحنه‌ها به نثر است. این نمایشنامه آمیزه‌ای از مضحکه و جدّ است. **باریس گادونوف**، همچون برخی نمایشنامه‌های شکسـپیر، چـندسال را دربـرمی‌گیرد و صـحنه‌هایش در مکـانهای جداگـانهٔ بسـیار روی مـی‌دهد: مسکـو، مـرز لیـتوانی، لهسـتان، و مکـانهای دیگـر در امـپراتـوری روسـیّه. پـوشکین، در بـازنمایی چهره‌های گوناگون گادونوف در محفل خانوادگی، در میان درباریان، و در برابر تودهٔ مردم، آگاهانه از شکسپیر پیروی می‌کند. امّا میان **باریس گادونوف** و نمایشنامه‌های شکسپیر تفاوتهای سبکی بسـیار است: زبان پوشکین از آن **قطعه‌های** «پرآرایهٔ» شکسپیری بری است و از سبک پراستعاره‌ای که شکسپیر استاد آن است پرهیز می‌کند. (ترجمهٔ آثار شکسپیر به روسی بی‌گمانَ از سبک **باریس گادونوف** تأثیر گرفته است، حتّی ترجمه‌های باریس **پاسترناک** اغلب رنگ و بوی نمایشنامهٔ پوشکین را دارد نه نوشتهٔ شکسپیر را.)

باریس گادونوف، برخلاف **مکبث**[۱۷۳]، نمایشنامه‌ای است دربـارهٔ بلندپروازیهای یک دودمان، نه یک فرد. از انتخاب گادونوف به مقام تزار در ۱۵۹۸ آغاز می‌شود و تا مرگ او و سقوط دودمانش در ۱۶۰۵ ادامه می‌یابد. سه صحنهٔ اوّل نشان می‌دهد که باریس چگونه برای انتخاب شدن تلاش می‌کند و سه صحنهٔ آخر از مرگ خود او آغاز می‌شود و به مرگ پسرش و انقراض دودمانش ختم مـی‌شود. ایـن نمایشنامه، که بازنمایی تراژدیی است که در شخصیّت باریس ریشه دارد، مسیر گناه و کفّارهٔ آن، جنایت (قتل وارثِ برحـق، دیـمیتری راستین[۱۷۴]) و مکافات (نه تنها مرگ باریس، که نیز مرگ پسرش) را دنبال می‌کند. پوشکین در مقصّرشناختن گادونوف در قتل فـرزند تزار، دیمیتری، در ۱۵۹۱، از نظر نیکالای **کارامزین** پیروی می‌کند. (دودمان روریک[۱۷۵] با مرگ تزار فئودور[۱۷۶]، که فرزندی نداشت، به پایان آمـده بـود و ایـن درست زمـان پـیش از آغـاز نـمایش است. سلطنت خاندان رامانوف در ۱۶۱۳، در پـایان دورهٔ آشوب، هشت سال پس از مرگ باریس گادونوف، آغاز شد.) تلاش بـاریس بـرای آنکه فرمانروایی شایسته باشد به‌سبب بروز قحطی و طاعون ناچیز جـلوه مـی‌نمود، چـراکـه مـردم ایـن بـلایا را بـر گـردن فـرمانروا می‌گذاشتند که دولت را به شرّ خود آلوده بود ــ و این مضمونی است بس کهن که پیشینه‌اش به **اویدیپوس شهریار**[۱۷۷] سوفوکلس می‌رسد.

در عـین حـال، بـاریس در تـلاش ایـنکه فـرمانروایـی نـیک بـاشد تغییراتی در نظام پدید آوَرَد که مفاسد آنی و درازمدّت از پی داشت. از این تغییرات یکی الغای روز ژورژ مقدّس بود ــ یعنی روزی کـه رعایا حق داشتند از نزد این مالک به نزد مالک دیگر بروند. این عمل هم اشراف را رنجه کرد و هم رعـایا را و درواقـع نـظام سـرفداری را برقرار کرد. تغییر دیگر اعطای مدارج بر پایهٔ لیاقت، و نه نسب بود؛ و این مقدّمه‌ای بر اصلاحات پطر کبیر در یک قـرن بـود کـه قـدرت اشـراف قـدیمی را درهـم‌کوبید. نکـتهٔ جـالب ایـنکه بـاسمانوف[۱۷۸] جاه‌طلب، که ترفیع نظامی خود را دقیقاً وامدار این تغییر سیاست است، هیچ نشده سوگند وفاداری خـود را بـه نـظام جـدید زیـر پـا می‌گذارد.

گریگوری آتریپیف[۱۷۹]، یا دیمیتری کاذب، به‌جای آنکه مردی جدّی و جاه‌طلب بـاشد، بـه‌صورت مـاجراجـویی دوست‌داشـتنی و خوشدل تصویر می‌شود. او طلبه‌ای در صومعه‌ای است که تصمیم می‌گیرد، بـه‌جای نـوشتن تـاریخ، سـازندهٔ تـاریخ بـاشد (بـرخـلاف استادش پیمن[۱۸۰] که راهبی وقایع‌نگار بود)، هـرچـند کـه رؤیـایی پیشگویانه او را از فراز و فرود کارش پیشاپیش بـاخبر کـرده است. مهمّترین صحنهٔ مربوط به او آنجاست که همه چیز را به مـخاطره می‌افکند تا دریابد که مردم او را به خاطر خودش دوست می‌دارند یا از آن روی که فرزند تزار است؛ و تنها زمانی حاضر می‌شود خود را به هـیئت دیـمیتری راسـتین درآورد کـه بـانوی لهسـتانی، مـارینا منیشک[۱۸۱]، تهدیدش می‌کند که هویّت او را فاش خواهد کرد. این زن شخصیّتی است که بـیش از هـرکس دیگـر در ایـن نـمایشنامه فـزون‌طلبی خـود را آشکـار مـی‌کند؛ او بـا وعـدهٔ ازدواج بـا مـدّعی سلطنت پس از فتح مسکو او را وامی‌دارد که در حـمله بـه روسـیّه شتاب ورزد.

شـاید عـجیب‌ترین نکـته در بـاریس **گادونوف** ایـن بـاشد کـه شخصیّت اصلی این نمایشنامه هیچ‌گاه با رقـیب خـود، دیـمیتری کاذب، رودررو نـمی‌شود؛ بـاریس نـه در نـبردی رویـاروی، کـه بـه حمله‌ای ناگهانی می‌میرد. عامل وحدت‌بخش در نمایشنامه «روحِ» دیمیتری راستین است که سیزده سال خواب بـاریس را بـرآشـفته است. نکتهٔ جالب این است که باریس، که تاج و تـخت خـود را در صورتی در مخاطره می‌بیند که مدّعی براستی دیـمیتری راسـتین باشد، آنگاه که شویسکی[۱۸۲] به او مـی‌گوید بـا چشـم خـود کشـتهٔ دیمیتری راسـتین را بـعد از قـتل او دیـده است، خـاطری آسـوده می‌یابد. توصیف نعش فـاسدنشدهٔ دیـمیتری، پـیشاپیش، خـبر از کشف و شهودی می‌دهد که باریس اندکی پیش از مرگ ناگهانی خود به آن می‌رسد و آن اینکه دیمیتری راستین بدل به قدّیسی صاحب کرامت شده است. آنگاه که مارینا منیشک تهدید می‌کند که هویّت

واقعی مدّعی را فاش خواهد کرد، تنها بار در این نمایشنامه است که این شخص نه به‌نام آتریپیف و نه با عنوان مدّعی یا دیمیتری کاذب، بلکه به نام «دیمیتری» خوانده می‌شود: او به مارینا اطمینان می‌دهد که «شبحِ» ایوان مخوف او را پسر خود، «دیمیتری، ولیعهد تزار» کرده است.

صحنه‌های مربوط به مردم نقشی اساسی در این نمایشنامه دارند. در آغاز، جماعتِ مردم برانگیخته می‌شوند تا انتخاب باریس را خواستار شوند. در نیمهٔ نمایشنامه، جماعتِ مردم گویی باور کرده‌اند که مدّعی، دیمیتری راستین است ــ تنها استثنا در این میان «دیوانهٔ مقدّس» است که پیشِ روی باریس او را متّهم می‌کند که بدل به هرود[۱۸۳] و کشتارکنندهٔ بی‌گناهان شده است و درخواست باریس را که خواستار دعای اوست ردّ می‌کند، چراکه «مادر خدا رخصت نمی‌دهد». در صحنهٔ پایانی، جماعتِ مردم که خبر مرگ پسر باریس را شنیده‌اند، در پاسخ فریاد «زنده باد دیمیتری»، خاموش می‌مانند. بدین‌سان، پایان نمایشنامهٔ **باریس گادونوف** با پایان متعارف تراژدی تفاوت می‌کند: پایانی که طنینی شوم دارد و نویدبخش آرامش نیست.

هر یک از «تراژدیهای کوچک» پوشکین بر شالودهٔ گرهی کور از تناقضهای آشتی‌ناپذیر در شخصیّتها و انگیزه‌ها نهاده شده و این از عنوان آنها نیز پیداست: در **شهسوار آزمند**، تناقض میان آزمندی و خوی شهسواری؛ در **موتسارت و سالیری**، مرد «عاطلِ» صاحب نبوغ در برابر مرد سختکوش صاحب فنّ؛ در **میهمان سنگی**، تندیس جان‌یافته؛ و در **جشن به روزگار طاعون**، شادمانی در وقت مصیبت.

نمایشنامهٔ **شهسوار آزمند** را اغلب کاری در سنّت ادبیِ پرداختن به احوال مال‌اندوزان، خاصّه **خسیس**[۱۸۴] مولیر، به شمار آورده‌اند. امّا عنوان فرعیی که پوشکین بر این نمایشنامه نهاده است نیّت واقعی او (و نیز آشنایی‌اش با زبان انگلیسی) را آشکار می‌کند: «صحنه‌هایی از **شهسوار آزمند** نوشتهٔ چنستون»[۱۸۵] ــ عنوان «مأخذ» به‌انگلیسی نوشته شده است. درواقع هیچ نمایشنامه‌ای با این عنوان از آدمی به نام «چنستون» یا شنستون[۱۸۶] شناخته نشده است. نمایشنامهٔ **شهسوار آزمند** پوشکین دو شخصیّت اصلی دارد، پدری با پسرش. تعارض اصلی میان پدر و پسر بر سر میراث است ــ و این مضمون بعدها مایهٔ اصلی رمان داستایفسکی، **برادران کارامازوف**[۱۸۷]، می‌شود که اشارتی مستقیم به کار پوشکین دارد و بر اساس آن بنا شده است: پسر «آزمند» که مشتاق میراث پدر است و پدر «آزمند» که میراث خود را از پسر دریغ می‌دارد. صفتی که در عنوان اصلی آمده است، skupoi، در انگلیسی طیفی از معانی را دربرمی‌گیرد، از «لئیم» تا «ناخن‌خشک»، «مال‌اندوز»، «بخیل»، و «آزمند». پدر «لئیم» در حقّ پسرش «ناخن‌خشکی» می‌کند و درنتیجه پسر خود را آرزومند آن می‌بیند که همچون شهسواری ــ این عنوان را زاد و نسبش حقّ او کرده است ــ با نیزه کلاهخود از سر حریف برباید.

صحنهٔ میانی مونولوگ بلندی است ــ شاید شکسپیروارترین نوشته در ادبیّات روس (و به‌گمان تورگینف **بیش‌ازحدّ** شکسپیروار) ــ که در آن شهسوار پیر و خسیس از تماشای گنجینهٔ خود غرق شادمانی است، خاصّه با یادآوری اندوهی که این ثروت برای دیگران به بار آورده است. آنچه در مخیّلهٔ او می‌گذرد خیالهای جنسی، روسپی‌بارگی، و حتّی تجاوز است ــ راست اینکه رفتار او در برابر صندوقچه‌هایش نشان از نیایش شیطان دارد. آنچه او در این گنجینه می‌بیند تنها درخشش زر و سیم نیست، قدرت پنهانی آن نیز هست. امّا این سرخوشی با این فکر به کامش تلخ می‌شود که زر و سیم او نصیب پسر «اتلافگرش» خواهد شد که این ثروت را با تلاش خود به کف نیاورده است و بنابراین حقّ بهره بردن از آن را هم ندارد. در صحنهٔ اوّل، شهسوارِ جوان این فکر را که با استفاده از زهر رسیدن به میراث را به‌پیش اندازد با نفرت ردّ می‌کند، امّا دوک، که شهسوار جوان در صحنهٔ سوّم برای یاری گرفتن دست به‌سویش دراز می‌کند، در آشتی دادن پدر و پسر شکست می‌خورد. پدر پسر را متّهم می‌کند که قصد کشتن او را دارد و پسر پدر را «دروغگو» می‌خواند و «مشتاقانه» دعوت دوئل او را می‌پذیرد. اما پدر از حمله‌ای ناگاه می‌میرد و پسر از شهر و دیار آواره می‌شود ــ بدین‌سان تضادّ میان پدر و پسر آشتی‌ناپذیر می‌ماند.

پوشکین فکر می‌کرد پدرش در حقّ پسرانش «خسّت» نشان داده است (اما آن مرد لاابالی را مشکل می‌شد مال‌اندوز یا لئیم یا آزمند به شمار آورد). مضمون **شهسوار آزمند** نشانه‌ای از اختلاف پوشکین و پدرش در ۱۸۲۴ دارد (نگاه کنید به نامهٔ مورّخ ۱۳۱اکتبر ۱۸۲۴ پوشکین به ژوکوفسکی)، یعنی زمانی که او به ملک مادرش، میخایلوفسکویو، تبعید شد. امّا آن اختلاف پیش از نوشتن این نمایشنامه، در شش‌سال بعد، یعنی در ۱۸۳۰، حلّ شده بود. در ۱۸۳۰ پوشکین در بولدینو، ملک پدرش، بود و به آنجا رفته بود تا سرفهای آنجا را به رهن بگذارد ــ این هدیهٔ پدرش به مناسبت ازدواج او بود. این نمایشنامه شش‌سال بعد از آن تاریخ در مجلّهٔ خود پوشکین، **سابرمینیک**، به‌چاپ رسید، یعنی زمانی که مادر شاعر مرده بود؛ امّا حتّی در آن زمان هم نام نویسنده تنها با حرف «P» مشخص شده بود که در الفبای سیریلیک R خوانده می‌شود و در لاتین P.

موتسارت و سالیری، که نمایشنامه‌ای در اثبات عدل خداوند است، مضمون این افسانه را به‌کار می‌گیرد که سالیریِ آهنگساز از سر حسادت موتسارت را زهر می‌دهد. در همان سطرهای اوّل، سالیری این مسئله را راست و صریح پیش می‌کشد: «روی زمین یا

بالای آن عدالتی (pravda) در کار نیست.» pravda هم به‌معنای «حقیقت» است و هم به‌معنای «عدالت»: عدالت و حقیقت (و بی‌عدالتی و کذب) مضامینی هستند که در سراسر نمایشنامه طنین می‌افکنند. عدل خداوند با رودررویی دو مرد به آزمون نهاده می‌شود، یکی سالیری، مردی سختکوش و اهل فنّ که زندگی متعارف را (که نمایندهٔ آن ایزورا[۱۸۸] محبوب اوست) کنار نهاده است تا خود را وقف موسیقی کند، و دیگری موتسارت، نابغه‌ای مادرزاد که قادر است زندگی متعارف خانوادگی را حفظ کند و بی‌هیچ تلاش شاهکارهایی بیافریند. در صحنهٔ اوّل سالیری درمی‌یابد که به موتسارت حسادت می‌ورزد؛ این حسادت شگفت‌آور است، چراکه سالیری خود آدمی است موفّق، صاحب مقام و شهرت، حال آنکه موتسارت با چنان فقری دست‌به‌گریبان است که پس از مرگ در گورستان مستمندان به خاکش می‌سپرند. سالیری با خود می‌گوید موسیقی آنگاه پیش می‌رود که هر آهنگسازی چیزهایی از موسیقیدانان بااستعداد می‌آموزد، همچنانکه خود او با شوق بسیار از پوتچینی[۱۸۹]، گلوک[۱۹۰]، و هایدن[۱۹۱] آموخته؛ امّادرعین‌حال مدعی است که موسیقی موتسارت «سودمند» نیست، زیراکسی نمی‌تواند چیزی از آن بیاموزد (این ادعایی نادرست است؛ موتسارت در آغازِ کار خود از هایدن آموخت و هایدن نیز بعدها از موتسارت چیزها یاد گرفت). وقتی موتسارت، محض شوخی، نوازندهٔ نابینایی را می‌آورد که آهنگهای خودش را شکسته‌بسته اجرا کند، درواقع با این کار تفریح می‌کند، امّا سالیری چندان آزرده می‌شود که یقین می‌کند به‌صلاح موسیقی است که موتسارت بمیرد.

در صحنهٔ دوّم، سالیری زهری را به جام موتسارت می‌ریزد که در بیست سال پیش، وقتی همه چیز را به هوای موسیقی کنار نهاده بود، ایزورا به او داده بود. موتسارت قطعاتی از آخرین ساختهٔ خود، **رکوئیم**[۱۹۲] (مرثیه)، را می‌نوازد. او با مشاهدهٔ شور و هیجان سالیری به این گمان می‌رسد که این مرد و خودش «در شمار برگزیدگان و تن‌آسایان سرخوشی هستند که سودمندی مبتذل را خوار می‌شمرند و خود را یکسره وقف زیبایی کرده‌اند». بدین‌سان، موتسارت نیز سرسپردهٔ هنر به‌عنوان حرفه نیست، بلکه دل به «زیبایی ناب» سپرده است. سالیری می‌ماند و این پرسش عذاب‌آور که آیا حکم موتسارت که «نبوغ و شرارت همزیستی نتوانند» درست است یا نه ـ زیرا در پی آن این پرسش پیش می‌آید که آیا خود او نابغه است یا نه. در برابر این مسئله، پوشکین آشکارا با موتسارت همدلی می‌کند. امّا در همین‌جا تصویری هست که نشان می‌دهد چگونه پوشکین خود همهٔ نقشهای موجود در «تراژدیهای کوچک» را بازی می‌کند. سالیری می‌گوید لذّتی نمی‌برد از اینکه ببیند «شیّاد زبان‌بازی» به دانته اهانت می‌کند؛ واژهٔ روسی «زبان‌باز» figliar است و برای پوشکین در زمان نوشتن این نمایشنامه این واژه اشاره‌ای بود به مردکی حقیر، خبرچین پلیس، و ادبیّاتچیی به‌نام فادّیی بولگارین[۱۹۳] (که پوشکین در یکی از لطیفه‌های خود او را به نام فیگلیارین[۱۹۴] دست انداخته بود)؛ این مرد به‌هر حیله که شده توانسته بود به متن **باریس گادونوف** پیش از چاپ آن دست یابد و قطعاتی از آن را در نوشتهٔ خویش بگنجاند و آنگاه پوشکین را به سرقت از نوشتهٔ خود متّهم کند. صحنهٔ آخر **موتسارت و سالیری** از نیم‌آگاهی سود می‌جوید: موتسارت، درست در مرحله‌ای پایین‌تر از آگاهی کامل، هشیاری عذاب‌آوری دربارهٔ پیامد این احساس خود دارد که مرگ در کنار او و سالیری نشسته است و آنچه خود ساخته و اکنون برای سالیری می‌نوازد مرثیهٔ خود اوست.

در **میهمان سنگی** پوشکین روایت خود از دون خوان (یا به زبان خودش دون گوان[۱۹۵]) را به‌دست می‌دهد؛ پیش از آن نیز رویکردی اصیل به مضمون مال‌اندوزی را در **شهسوار آزمند** به‌دست داده بود. پوشکین سرلوحه‌ای از اپرای **دون جووانّی**[۱۹۶] موتسارت را برمی‌گیرد و بدین‌سان خواستار آن می‌شود که آنچه نوشته است با آن نوشتار مقایسه شود. دون خوان پوشکین یکسره با دون خوانهای پیشین تفاوت دارد. او نه دروغگوست نه اهل کام گرفتن به‌زور، نه گمراه‌کنندهٔ دوشیزگان است و نه اهل زور و فریب؛ مردی است که هنر عشق ورزیدن را می‌داند، چندان کمر به خدمت معشوق می‌بندد تا او مشتاقانه تن به تمنّایش دهد، می‌خواهد او را چنان که هست دوست بدارند، و از عشقهای پیشین با سرخوشی یاد می‌کند. دونیا آنّا[۱۹۷]، تنها شخصیّت زنی که از متن سنّتی برگرفته شده، بیوهٔ فرمانده است، نه دختر او. این فرمانده شرافتمندانه در دوئلی با دون خوان کشته شده است ـ دلیل دوئل در متن نمی‌آید ـ حال آنکه در متن سنّتی، دون خوان، آنگاه که بی‌شرمانه می‌کوشد تا دختر فرمانده، دونیا آنّا، را اغفال کند، او را می‌کشد.

نمایشنامهٔ پوشکین از آنجا آغاز می‌شود که دون خوان بدون اجازه از تبعیدگاه به مادرید (و نه سویل) بازمی‌گردد ـ «دوست» دون خوان، پادشاه، برای نجات او از دست خانوادهٔ فرمانده به تبعیدش فرستاده است. این نمایشنامه ماجرای سه عشق دون خوان را بازمی‌گوید. او، با شادمانی، دونیا اینسا[۱۹۸] ـ زنی اکنون مرده ـ را به یاد می‌آورد که ماهها بر گرد او می‌گشته تا سرانجام دلش را به دست آورده است؛ او «بسی دیر» دریافته است که شوهر این بانو «آدم بدخلق هیچ‌کاره‌ای» بوده. دون خوان به دیدار لورا[۱۹۹]ی هنرپیشه می‌رود که بتازگی عشق دون کارلوس[۲۰۰]، برادر فرمانده، را پذیرا شده است. لورا از آن‌روی شیفتهٔ دون کارلوس شده است که این مرد آنگاه که خشم و کین بر دون خوان را آشکار می‌کند، دون خوان را به یاد او می‌آورد. دون کارلوس، چندانکه چشمش به دون خوان می‌افتد، او

را به دوئل می‌خواند و کشته می‌شود؛ دون خوان نقشه‌ای می‌کشد تا نعش او را صبح فردا از میان به در برد. (اشاره‌ای تلویحی به اینکه وجود نعش مانع از آن نمی‌شود که دون خوان و لورا از یکدیگر کام بگیرند.) در این صحنه دون خوان را مردی هنرمند (او ترانه‌هایی می‌سراید که لورا می‌خواند)، دلیر، و مردی کارکشته در دوئل ـ «بی‌هیچ تقصیر، همواره مقصّر» ـ می‌بینیم. در صحنهٔ نخست، دون خوان دونیا آنّا را می‌بیند؛ بعد از آن، او در جامهٔ مبدّل راهب، آنگاه که این بانو بر سر گور شوهرش ـ که مزیّن به تندیسی بزرگ از آن مرد است ـ آمده است، توجّه او را به خود جلب می‌کند. دون خوان پیش پای آن تندیس عشق خود را به دونیا آنّا فاش می‌کند، اجازه می‌خواهد تا او را دیدار کند، و گستاخانه از تندیس دعوت می‌کند که در آن دیدار حضور یابد. تندیس هم سری به پذیرش می‌جُنباند. در صحنهٔ آخر، دونیا آنّا می‌گوید که یگانه مردی که دشمن می‌دارد کسی است که شوهرش را کشته است، هرچند اعتراف می‌کند که ازدواجش با عشق همراه نبوده است. وقتی دون خوان خود را به او می‌شناساند، آن بانو درمی‌یابد که درهرحال او را دوست می‌دارد. پس با دیداری دیگر موافقت می‌کند. آنگاه که دون خوان عزم رفتن می‌کند، تندیس فرمانده وارد صحنه می‌شود و دست به‌سوی دون خوان دراز می‌کند؛ او نیز بی‌پروا دست پیش می‌برد و اظهار «خوشحالی» می‌کند. آن دو در کشمکش به زمین می‌غلتند و دون خوان در همین حال «دونیا آنّا» را به فریاد می‌خواند.

بدین‌سان سه مثلّث در **میهمان سنگی** می‌بینیم: دون خوان، دونیا اینسا، معشوق درگذشتهٔ دون خوان، و شوهرش؛ دون خوان، لورا، و دون کارلوس، که در این مثلّث دون کارلوس می‌میرد؛ و دون خوان، دونیا آنّا، و تندیس، که در این مثلّث دون خوان می‌میرد. هیچ اشاره‌ای به ازدواج دون خوان درمیان نیست، دونیا آنّا تنها زنی است که ازدواجش با دون خوان محتمل است (دونیا اینسا پیشترها ازدواج کرده، دون خوان هم مشکل اگر با هنرپیشه‌ای ازدواج کند؛ از دخترانی روستایی نیز سخنی به‌میان می‌آید، امّا آنان در خور مردی اشرافزاده نیستند). نمایشنامه این نکته را روشن نمی‌کند که عشق دون خوان به دونیا آنّا تا چه حدّ شیفتگی جسمانی گذرایی است، نقشی که او در برابر این زن به خود بسته تا چه حدّ دغلکارانه است، احساسات او تا چه حدّ واقعی و پایاست، و آیا او براستی پیشنهاد ازدواج به این بانو می‌دهد یا نه؛ تماشاگران (یا خوانندگان) خود باید تصمیم بگیرند.

آخرین تراژدی از «تراژدیهای کوچک»، **جشن به روزگار طاعون**، از نوشته‌های کم‌مانند در ادبیّات جهان است: بخشی از نمایشنامهٔ **شهر طاعون**[۲۰۱] (۱۸۱۶) نوشتهٔ جان ویلسن ترجمه، اندکی از آن اقتباس شده است، و دو ترانهٔ آن به‌طور کامل بازنویسی شده تا نوشته‌ای را که در دنیای انگلیسی‌زبان کم‌وبیش فراموش شده است به شاهکاری روسی تبدیل کند. می‌بینیم که هر چهار نمایشنامه بر مضامینی از ادبیّات غرب استوارند که پوشکین قصد داشت با آنها رقابت کند. پوشکین در نامه‌هایش بارها در اشاره به وبای آسیایی، که سبب شد آنگاه که در کار نوشتن این نمایشنامه‌ها بود مدّتی در بولدینو در قرنطینه بماند، واژهٔ طاعون را به‌کار می‌بَرد. جشن به **روزگار طاعون** نمایشنامه‌ای کاملاً از آن پوشکین است، بدین معنا که او مسئولیّت همه چیز آن را آشکارا بر عهده می‌گیرد. دو ترانه‌ای که خود سروده است در کانون این اثر جای دارند. «ترانهٔ ماری»[۲۰۲] اشاره‌ای است به هجوم پیشین طاعون به اسکاتلند و حکایت از تسلیم و ازخودگذشتگی دارد. دختری که در ترانه حضور دارد دعا می‌کند اگر از طاعون مرد، دلدارش، ادموند، تا زمانی که خطر بیماری تمام نشده است، بر سر گورش نیاید ـ او در آن دنیا برای محبوبش دعا خواهد کرد. «سرود در ستایش طاعون»[۲۰۳]، که «سالار سرخوشان» می‌خواند، حکایت از خوشباشی و شادمانی و خطر کردن دارد ـ یعنی ایستادن بر لبهٔ پرتگاه، رفتن در کام توفان، و بوسیدن لبانی که شاید آلودهٔ طاعون است. امّا آنگاه که کشیش سرمی‌رسد و از «سالار سرخوشان» می‌خواهد که این «جشن» را به احترام همسر او که بتازگی مرده است ترک گوید، او اعتراف می‌کند که مایهٔ الهام سرودش نومیدی و درماندگی بوده است. با اینهمه، پیروی از کشیش را نمی‌پذیرد، هرچند که جشن را ترک می‌کند و، غرق در اندیشه، تنها می‌ماند.

قصّه‌های منظوم پریان

قصّه‌های منظوم پریان در شمار محبوبترین آثار پوشکین در روسیّه است ــ محبوب بدین معنی که همه‌کس، از درس‌خوانده و درس‌نخوانده و از پیر و جوان، آنها را دوست می‌دارد. پوشکین به دورانی می‌زیست که فرهنگ عامیانه رفته‌رفته علاقهٔ همهٔ اقشار جامعه را جلب می‌کرد. زمانی که در تبعیدگاه میخایلوفسکویو بود، قصّه‌های پریانی را که دایهٔ روستایی‌اش، آرینا رادیونوونا، که بی‌گمان قصّه‌گویی ماهر بود، برایش تعریف می‌کرد سرسری در دفتری می‌نوشت. در قصّه‌های پریان روسی (از جمله در قصّه‌های پوشکین) راویی روستایی حضور دارد که با قصّه و رویدادهای آن درمی‌آمیزد، درست برخلاف **روسلان و لیودمیلا** که در آن مایه‌های قصّه و راوی کاملاً ازهم جدایند و تنها مقدّمهٔ آن به‌معنایی که شرح دادیم عامیانه است. در این قصّه‌های پریان تعلیقی هست از ناباوری و پذیرش دنیای شاعرانه که آمیزه‌ای است از جادو و روزمرّگیهای آشنا؛ در آن، شخصیّتها و انگیزه‌های ایشان ساده‌اند (خوب، بد،

حریص، و نظایر آن) و تزارها، شاهدختها (قهرمانان)، بوگاتیرها، کشیشها، و رعایا بدانگونه نموده شده‌اند که مردم عادی می‌بینندشان. نمادهای متعارف، توصیف، تشبیه، تصاویر و عباراتی ثابت، تکرارهای کلیشه‌ای، و گاه افزوده‌ها یا تغییراتی برای دادن آب‌وتاب بیشتر از ویژگیهای سبک این قصّه‌هاست. پوشکین، هم از کارمایه‌های صرفاً روسی استفاده می‌کند و هم آمیزه‌ای از مصالح روسی و بیگانه را به‌کار می‌گیرد ـ گاه نیز فقط از مصالح بیگانه سود می‌جوید ـ اما هر قصّهٔ او به شیوهٔ روسی روایت می‌شود. هر قصّه مضمونی جالب برای همگان دارد و به زبانی بری از جانبداری روایت می‌شود.

قصّه کشیش دهکده و کارگرش بالدا[۲۰۴] (۱۸۳۰) دقیقاً برگرفته از قصّه‌هایی است که آرینا رادیونوونا برای پوشکین تعریف کرده بود. این قصّه در ستایش سختکوشی و، خاصّه، زیرکی بالدا، کارگر کشتکار، است؛ نیز در هجو کشیش دهکده که می‌کوشد این مرد را به مزدی ناچیز اجیر کند و آنگاه با سپردن کاری ناممکن به او از پرداخت همان مزد ناچیز نیز بگریزد. بخش کانونی شعر روایت این است که بالدا چگونه شیطانی پیر (bes) و شیطانی جوان را فریب می‌دهد و مال‌الاجاره‌ای را که متعلّق به کشیش ناحیه است از ایشان اخذ می‌کند. در پایان قصّه، بالدا «مزد» خود را با انتقامی که از کشیش می‌گیرد به‌چنگ می‌آورد و انتقام او سه تلنگر بر کلّهٔ کشیش است. در این قصّه، سه مضمون کاملاً عامیانه با هم ترکیب شده است: رعیّت زیرک، کشیش ابله، و خرده‌شیاطینی که بیشتر مایهٔ تفریح‌اند نه هراس. قصّه در قالب شعری است که در هر بیت قافیه‌ای جداگانه دارد و خودِ کلماتِ قافیه نیز هجاهای مختلف از یک تا چهار هجا می‌پذیرند؛ این قالبی است که در شعرهای سَبُکِ بازاری نیز به‌کار می‌رفته است.

پوشکین در **قصّه ماهیگیر و ماهی**[۲۰۵] (۱۸۳۳) مایه‌های روسی و بیگانه را درهم‌می‌آمیزد. این قصّه دربارهٔ شوهری فرمانبردار و زنی زیاده‌خواه است. همسر ماهیگیر سخت برآشفته می‌شود، وقتی که می‌شنود شوهرش ماهی زرّینی را گرفته و رها کرده است که سخن می‌گفته و قول داده است که در بهای آزادی‌اش هرچه ماهیگیر بخواهد به او بدهد؛ آنگاه شوهرش را بارها و بارها، و هر بار با خواستی گزافتر، به سراغ ماهی می‌فرستد: که تغار شکسته‌شان با تغاری سالم عوض شود، که آلونکشان بدل به کلبه‌ای بزرگ شود، که خودش از خانمهای شهر شود، که همسر تزار شود، و سرانجام اینکه ملکهٔ دریاها شود و ماهی زرّین غلام حلقه‌به‌گوشش باشد. در آخر، همه چیز به وضع اوّل برمی‌گردد ـ زن می‌ماند و آلونک گلی و تغار شکسته. پوشکین در این قصّه از روایت (۱۸۱۲ـ۱۸۱۴) برادران گریم[۲۰۶] فاصله می‌گیرد و در نوشتهٔ خود چند نکته را حذف می‌کند؛ از جمله این خواهش زن که بدل به پاپ شود (چیزی که برای روستایی اورتودوکس روس معنایی ندارد) و نیز رفتار زن با شوهر فرمانبردارش که او را صرفاً بنده‌ای زرخرید می‌شمارد و در نهایت نیز این مرد رخصت ندارد که همسر خود را همراهی کند و در کنار او از منزلت نویافته برخوردار گردد. امّا روایت پوشکین در آنجایی شبیه روایت برادران گریم می‌شود که هر بار که ماهیگیر با درخواستی گزافتر به کنار دریا می‌آید، دریا تیره‌تر می‌شود.

شاید جذّابترین این قصّه‌های منظوم قصّه‌ای است با عنوانِ درازِ **قصّهٔ تزار سالتان و پسرش بوگاتیرِ قوی‌شوکتِ صاحب‌جاه، شاهزاده گویدون، و شاهدخت قُوی صاحب‌جمال**[۲۰۷] (۱۸۳۱). این نخستین قصّه از سه قصّه شادی‌بخش پریانی است که در قالب چهاروتدی تروکاییک و با ابیات مقفّی سروده شده و از دو قصّه دیگر بلندتر و بی‌تکلّف‌تر است. سالتان و گویدون نمونه‌ای از بوگاتیرها هستند: **غول‌پیکر**، نیرومند، و ساده‌دل. داستان چند شخصیّت عمده دارد: **همسر بی‌گناه** سالتان که آماج تهمت مادر و خواهران است، **شاهدخت قو که به دست گویدون** از چنگ قوش جادوگر رهایی می‌یابد، و گویدون، پسر سالتان، که بناگهان رشد می‌کند و مردی کامل می‌شود. این **شاهدخت قو**، به نیروی جادو، گویدون را یاری می‌کند تا سالتان را به دیدار از شهر خود که سرشار از شگفتیهاست بکشاند و بدین‌سان پدر، مادر، و پسر آشتی کنند. همهٔ آن غرایبی که در **داستانهای** عامیانهٔ روسی می‌بینیم در این قصّه نیز هست: شهری ساخته‌شده **به نیروی** جادو در جزیره‌ای نامسکون برای حکمرانی گویدون، **سنجابی که گردوهایی** با پوست طلایی و مغز زمرّد می‌خورد، سی بوگاتیر که همراه رهبرشان، چرنومور[۲۰۸]، از دریا بیرون می‌آیند، و شاهدختی که روز را «در محاق می‌برد» و ماه در گیسو و ستاره بر **پیشانی** دارد ـ همان شاهدخت قو که همسر گویدون می‌شود. **بازرگانانْ شهر گویدون** و سایر غرایب ساخته‌شده در آنجا را می‌بینند. گویدون دعوتنامه‌ای برای سالتان می‌فرستد تا از شهر او دیدار کند. او خود سه بار به‌دیدار سالتان می‌رود ـ به صورت پشه، مگس، و زنبور ـ، آن دو خواهر و مادر را به‌نوبهٔ خود تنبیه می‌کند، و آنان عجایبی را که خبرش در دهانها افتاده است انکار می‌کنند و چگونگی عجایب **واقعی** را بازمی‌گویند. در اینجا تکرارهای دلپذیری بر آب‌وتاب قصّه می‌افزاید: عجایب واقعی توصیف می‌شود؛ گویدون از شاهدخت قو می‌پرسد که آیا این عجایب براستی وجود دارد؛ و آنگاه که شاهدخت به نیروی جادو آن عجایب را پدید می‌آورد، آنها را به چشم می‌بیند؛ بازرگانان می‌آیند و عجایب جدید و قدیم را تماشا می‌کنند و شرح آنچه را که دیده‌اند به سالتان بازمی‌گویند. در پایانِ قصّه، سالتان خود آن عجایب را می‌بیند و همسر و پسرش نیز آنها را مشاهده می‌کنند.

قصّه شاهدخت مرده و هفت بوگاتیر[۲۰۹] (۱۸۳۳) روایت روسی معروف سفیدبرفی است که در آن هفت بوگاتیر جای هفت کوتوله را گرفته‌اند. در این قصّه، عناصر سنّتی بسیاری به کار گرفته شده است، از جمله نامادری حسود، آینهٔ سخنگوی جادویی، رها کردن شاهدخت در جنگل به قصد کشتن او، سر کردن شاهدخت با هفت مرد در جنگل، جادوگری با سیب زهرآلود، و برخاستن شاهدخت از خوابی مرگوار؛ امّا بسیاری جزئیّات و شخصیّت‌پردازیها خاص خود پوشکین است. هفت بوگاتیر، که مَنشی روستایی دارند، از دقّت دخترک در رفت‌وروب کلبه پیش از بازگشت آنها یقین می‌کنند که میهمانشان شاهدختی است. آنان دل به دخترک می‌بندند و از او می‌خواهند تا با هرکدام که می‌پسندد ازدواج کند، اما دخترک با زبانی گرم‌ونرم این خواهش را ردّ می‌کند، چراکه پیش از این نامزد شاهزاده الیزه[۲۱۰] شده است. وقتی دخترک به‌سبب خوردن زهر «می‌میرد»، جسدش را در تابوتی بلورین بر قلّهٔ کوهی می‌گذارند. شاهزاده الیزه به جستجوی او برمی‌آید و، بی‌هیچ حاصل، از آفتاب و مهتاب سراغ دخترک را می‌گیرد؛ سرانجام باد او را باخبر می‌کند. او دخترک را در تابوت می‌یابد و آن را می‌شکند؛ تکّه‌های سیب زهرآلود از جسم دخترک بیرون آورده می‌شود و او به زندگی بازمی‌گردد. نامادری آنگاه که خبر زنده بودن دخترک را می‌شنود، از غصّه می‌میرد و جشن ازدواج شاهزاده و دخترک برپا می‌شود. مضمون پایداری در عشق مضمونی است که پیشتر نیز در کار پوشکین، خاصّه در **روسلان و لیودمیلا** دیده‌ایم. تکرار این مضمون در آثار پوشکین نشان می‌دهد که او، چنانکه در نامه‌ای به همسرش می‌نویسد، هر اندازه هم که زیبایی صورت را دوست بدارد، زیبایی جان را باز هم بیشتر دوست می‌دارد.

قصّه خروسک طلایی (۱۸۳۴) از داستانی به قلم واشینگتن ایروینگ با نام «قصّه منجّم عرب»[۲۱۱] در مجموعهٔ **الحمرا**[۲۱۲] (۱۸۳۲) اقتباس شده است. داستان ایروینگ قصّه‌ای جذّاب و طنزآمیز است در توضیح اینکه چرا مردم گرانادا همواره چنین خواب‌آلوده‌اند؛ این از آن‌روست که آنها از شکاف صخره‌ای نوای چنگ شاهدخت گوت را می‌شنوند که برای منجّم عرب، که در اعماق زمین است، آواز می‌خواند. این منجّم عرب سوارِ نیزه‌به‌دستی جادویی بر برج نصب کرده است که هرگاه دشمنان شاه به سرزمین او حمله آورند شاه را باخبر می‌کند و مسیر ایشان را نیز نشان می‌دهد. آنگاه که همهٔ یورشهای نظامی برطرف می‌شود، سوار جادویی شاهدخت گوت را نشان می‌دهد. وقتی پادشاه از تسلیم شاهدخت به منجّم خودداری می‌کند، منجّم و دخترک در شکافی در کوه ناپدید می‌شوند. پوشکین، به جای طلسم سوار، خروسک طلایی را می‌نشاند (در داستان ایروینگ هم «طلایی» و هم «خروسک» به عنوان طلسم یاد می‌شوند) و این خروسک فقط یک خطر را هشدار می‌دهد و آن شاهدخت زیبای شماخی است. آنگاه که دو پسر تزار دادون[۲۱۳] یکی پس از دیگری برای مقابله با این تهدید لشکر می‌کشند و هیچ‌یک بازنمی‌گردند، تزار خود به‌دنبال ایشان می‌رود. وقتی به چمنزارهای فراز کوه می‌رسد، آن‌دو را می‌یابد که یکدیگر را کشته‌اند. سپس شاهدخت شماخی را می‌بیند که بی‌گمان دو برادر بر سر او به جان یکدیگر افتاده‌اند. تزار نیز خود مفتون شاهدخت می‌شود و آنگاه که به همراه او بازمی‌گردد، منجّم شاهدخت را به جای پاداش موعود طلب می‌کند. تزار در خشم می‌شود و منجّم را می‌کشد و بناگاه خروسک طلایی از جایگاه بلند خود فرود می‌آید و چندان به تزار نوک می‌زند که او را می‌کشد؛ آنگاه پر می‌کشد و می‌رود. شاهدخت قهقههٔ خنده سر می‌دهد و ناپدید می‌شود. شعر با بیان این نکته پایان می‌گیرد که روی سخن با «آدمهای نیکوکردار» دارد. داستان بیانی فشرده و موجز دارد و ویژگی «روسی» آن از دیگر قصّه‌های پوشکین کمتر است. بر سر تفسیر این قصّه گفتگو بسیار بوده است: بسیاری آن را هجویّه‌ای سیاسی می‌دانند. نکتهٔ در خور توجّه اینکه در داستان ایروینگ شاهدختِ گوت سبب مرگ کسی نمی‌شود؛ در قصّه پوشکین «جادوی» زن زیبای سنگدل مایهٔ نابودی همهٔ شخصیّتهای مذکّر ــ دو پسر تزار، منجّم، و خود تزار ــ، و نیز ناپدید شدن خروسک طلایی، می‌شود.

داستانهای منثور

پوشکین نویسندهٔ نخستین دَاستان منثور روسی است که هنوز هم می‌توانیم آن را بخوانیم و لذّت ببریم. آثاری که او به اتمام رساند و خود به چاپ سپرد شاید بهترین نمونهٔ این داستانها در زبان روسی باشند و در مقایسه با آثار مشابه در ادبیّات جهانی چیزی کم نیاورند. این آثار عبارتند از مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه، **ماجراهای مرحوم ایوان پتروویچ بلکین**[۲۱۴]؛ یک داستان کوتاهِ بلند، یا نوولا، **بی‌بی‌بیک**؛ و رمانی تاریخی، **دختر سروان**. شماری داستانهای منثور ناتمام نیز از پوشکین بر جا مانده است که متأسّفانه اغلبشان، هم در نشرهای روسی و هم در ترجمه‌ها چاپ می‌شوند، چنانکه گویی بهترین نمونهٔ هنرنمایی پوشکین در این عرصه‌اند.

مهمّترین ویژگی داستانهای منثور پوشکین نبود هر آن چیزی است که ممکن است در ظاهر با افکار و احوال آلکساندر پوشکین رابطه‌ای بیابد. در **داستانهای بلکین** (۱۸۳۰) مجموعه‌ای کامل از صورتکها به کار رفته است. مقدّمه، که اطّلاعاتی دربارهٔ بلکین به خواننده می‌دهد، به قلم ناشری با امضای «A.P.» نوشته شده است که بی‌گمان شخصیّتی غیرواقعی دارد و شخص پوشکین نیست. نویسنده به ما می‌گوید که بلکین از آنجا که آدمی «بی‌بهره از تخیّل»

بوده از داستانهایی سود جسته است که دیگران (که با حروف اوّل اسم، جنسیّت، و موقعیّت و پایگاه اجتماعی مشخّص می‌شوند) برایش تعریف کرده‌اند. روشن است که «A.P.» یا خود پوشکین نوشته‌ها را ویرایش کرده است و سرفصل‌هایی به آنها افزوده که نمی‌تواند کار بلکین باشد. اشاراتی نیز به نوشته‌هایی می‌شود که بعد از «مرگ» بلکین پیدا شده است. دوتا از داستانها از زبان اوّل‌شخص روایت می‌شود: «شلّیک»[۲۱۵] از زبان شخصی مشابه بلکین، چنانکه معرفی شده است، و «رئیس چاپارخانه»[۲۱۶] از زبان کارمندی روس که شغلش کاملاً با حرفهٔ بلکین متفاوت است. بقیهٔ داستانها از زبان سوّم‌شخص روایت می‌شود و در عین حال نشانه‌هایی از سبکِ گفتار آنان که داستان را برای بلکین «تعریف کرده‌اند» نیز دارد.

داستانها نمونه‌هایی از سبکهای مختلف قصّه‌گویی است، نوعی حکایات مفصّل افشاگرانه دربارهٔ افراد و رویدادهای غیرعادی که زمینهٔ آن زندگی روزمرّه و متعارف است. نثرْ ساده، مستقیم، و بسیار فشرده است. پرهیز پوشکین از اشاره به نتایج اخلاقی یا روشن کردن مقاصد ضمنی داستانها سبب شد که ارزش واقعی آنها در قرن نوزدهم ناشناخته بماند. در قرن بیستم قدر این داستانها بتدریج شناخته شد و در شمار شاهکارهایی از نوع خود جای گرفتند و امروز معانی ضمنی آنها در چشم صاحب‌نظران درست به اندازهٔ معانی اشعار پوشکین پیچیده و در خور تأمّل است.

«شلّیک» داستانی دربارهٔ انتقامی به‌دیرافتاده است. افسر سواره‌نظام حسودی به‌دست خود اسباب دوئلی را فراهم می‌کند و آنگاه که حریف به انتظار شلّیک او خونسردانه مشغول خوردن گیلاس می‌شود، این «فکر موذیانه» به سرش می‌زند که نوبت شلّیک خود را تا روز عروسی حریف، هر وقت که باشد، به تأخیر اندازد. این همه را سیلویو[۲۱۷]، همان مرد کینه‌جو، شش سال بعد از واقعه برای راوی تعریف می‌کند. بخش دوّم داستان را راوی از شخصیّت دوم ماجرا، یعنی کنت، پنج‌سال بعد می‌شنود و او نیز به‌نوبهٔ خود روایتی از ماجرا دارد. وقتی کنت سرگرم گذراندن ماه عسل است، سروکلّهٔ سیلویو پیدا می‌شود که خواهان از سرگیری دوئل است. او کنت را به کشیدن دوبارهٔ قرعه وامی‌دارد و در نتیجه نوبت اوّل شلّیک باز به کنت می‌افتد. گلولهٔ کنت به‌خطا می‌رود و تابلویی را بر دیوار سوراخ می‌کند. آنگاه در حضور همسر کنت، که به اتاق شتافته است، سیلویو گلولهٔ خود را درست به همان سوراخی شلّیک می‌کند که گلوله کنت بر تابلو پدید آورده است. داستان با این گفته به پایان می‌رسد که، بنا بر شایعات، سیلویو در جنگ استقلال یونان کشته شده است. بخش عمده‌ای از هرقسمت داستان وقف پرداخت موقعیّتی شده است که در چارچوب آن هریک از دو طرف، آن قسمت از داستان را که مربوط به خود اوست برای راوی تعریف می‌کند. بدین ترتیب، می‌توان گفت که کلّ داستان در پی تأکید مکرّر این دعوی است که خواه برای مردی پخته و خواه برای جوانی خام «شجاعت برترین فضیلت و عذری موجّه برای هر شرارت است.»

داستان «کولاک»[۲۱۸]، هم در کاربرد پدیده‌های طبیعی و هم در شیوهٔ روایت، کاری شگفت‌انگیز است. داستان شرح چند ماجرای متوازی است. ولادیمیر و ماریا گاوریلوونا[۲۱۹] که سخت تحت تأثیر رمانهای احساساتی فرانسوی‌اند و، به‌جای عشق ورزیدن به‌هم، عاشق عشق هستند تصمیم می‌گیرند بگریزند و در کلیسایی دورافتاده ازدواج کنند. بورمین[۲۲۰]، افسر سواره‌نظام، که ناچار شده است در میان کولاک از شهر خارج شود، راه را گم می‌کند و به همان کلیسا می‌رسد و در آنجا با «سبکسری وصف‌ناپذیر» جای داماد دیررسیده را می‌گیرد. حملهٔ ناپلئون در ۱۸۱۲ دیگر عامل خارج از اختیار این آدمهاست که بر زندگی ایشان اثر می‌گذارد ـ جان ولادیمیر را می‌گیرد و از صحنه بیرونش می‌راند، امّا بورمین را زخمگین و در مقام قهرمان بازمی‌گرداند. این «کولاکِ» دوّم به بورمین فرصتی می‌دهد تا به کمال و پختگی برسد. او که از زشتکاری پیشین خود پشیمان شده است از دل و جان عاشق زن ناشناسی می‌شود که در کلیسا با او ازدواج کرده بود. این داستان، مانند «شلّیک»، دو روایت دارد؛ امّا هر یک از این دو به‌گونه‌ای متفاوت و در زمانهایی متفاوت روایت می‌شود. راوی ذهن ولادیمیر را دنبال می‌کند، آن شب آکنده از عذاب روحانی و جسمانی که مرد در کولاک راه گم می‌کند و ساعتها دیرتر از آنچه انتظار داشت به کلیسا می‌رسد. بورمین خود ماجرای خودش را بازمی‌گوید، امّا سالها بعد، آنگاه که ماجرا را با پشیمانی به‌یاد می‌آورد ـ و این یادآوری درواقع بخشی از اعتراف او در پیش شخصیّت زن داستان است. اوج داستان با گرهگشایی توأم می‌شود: افشای آنچه در کلیسا روی داده بود سبب می‌شود دو عاشق، که پیش از این با هم ازدواج کرده‌اند، همدیگر را بجا آورند.

داستان «رئیس چاپارخانه» باز هم دربارهٔ یک افسر سواره‌نظام است. در اینجا این افسر قصد دارد پنهانی با دختر زیبای رئیس چاپارخانه ازدواج کند؛ امّا تأکید داستان نه بر مینسکی[۲۲۱]، افسر سواره‌نظام، که بر رئیس چاپارخانه و دخترش، دونیا[۲۲۲]، ست. داستان در خلال مشاهدات و گفتگوهای راوی در دیدارهای مکرّرش از چاپارخانه روایت می‌شود. این داستان نمونه‌ای است از همدردی و فاصله گرفتن از احساس بدون احساساتی شدن. داستان از یک سو استوار بر تصوّراتی است که پرده‌هایی از حکایت پسر اسرافکار (انجیل لوقا ۳۲ـ ۱۱ـ۱۵) بر دیوار چاپارخانه پدید می‌آرد و از سوی دیگر بر تصوّری که رئیس چاپارخانه از خود دارد بنا شده است؛ و

این مرد خود را راعی صالحی می‌پندارد که وظیفه‌اش رفتن از پیِ «برّهٔ گمشده» (دختر خودش) است. آنگاه که «برّهٔ گمشده» از بازگشت سر می‌پیچد، تصوّر اینکه زمانی به‌میل خویش بازخواهد گشت در ذهن مرد نمی‌گنجد. او به چاپارخانه برمی‌گردد و چندی نمی‌گذرد که از فرط میخوارگی به‌پای مرگ می‌رود. دخترک بازمی‌گردد، امّا نه ژنده‌پوش و نزار همچون پسر اسرافکار، که به هیئت بانویی در کالسکه‌ای زیبا، با جامهٔ گران‌قیمت، سه فرزند، و دایه‌ای. ماجرای بازگشت دختر را پسرکی با زبان الکن برای راوی تعریف می‌کند که خود همراه با چند پسر دیگر، بعد از رفتن دخترک، مورد لطف رئیس چاپارخانه بوده است. پایان داستان چنین است که راوی از آنچه شنیده غرق در خوشنودی شده است. در این داستان، که اشارتی به حکایت پسر اسرافکار انجیل دارد، راوی نقشی قابل قیاس با نقش برادر بزرگ دارد ــ نه آن برادر بزرگ که در حکایت هست، بلکه نمونه‌ای از برادر بزرگ که حکایت پیشنهاد می‌کند. **رئیس چاپارخانه** در قیاس با سایر داستانهای **بلکین** تأثیری بیشتر بر ادبیّات روس داشته است. بسیاری آن را سرآغاز «مکتب طبیعی» در ادبیّات روس می‌دانند که نمونهٔ آن را در «شنلِ»[۲۲۳] **گوگول** و در **مردم فقیر**[۲۲۴] داستایفسکی بازمی‌یابیم.

«مأمور تدفین»[۲۲۵] ماجرای طنزآمیز مأمور تدفین جدّی و بی‌ذوق‌وحالی است که بعد از اسباب‌کشی به محلّه‌ای جدید در میهمانی معارفه وقتی سایر دکانداران به سلامتیِ مشتریان خود می‌نوشند و به شوخی و خنده از او می‌خواهند تا چنین کند، آرامش خود را از دست می‌دهد و خشمگین می‌شود. پس تصمیم می‌گیرد که «مشتریان» خود را به میهمانی بخواند. آن «مشتریان» نیز یکی بعد از دیگری از گور بیرون می‌آیند و او را به کلاهبرداری متّهم می‌کنند. تنها فردای آن‌روز است که او (و نیز خواننده) درمی‌یابد که بازگشت جنازه‌ها رؤیایی بیش نبوده است. برای خواننده اتّهام مردگان نشانهٔ آن است که مأمور تدفین وجدان آسوده‌ای ندارد؛ امّا داستان با این طنز (بی‌هیچ تفسیر) تمام می‌شود که این مرد بعد از آن رؤیا بلافاصله به زندگی هرروزی بازمی‌گردد، بی‌آنکه از این ماجرا عبرتی گرفته باشد، امّا این‌بار برخلاف رسم معهود خوش‌طبع و شوخ‌وشنگ نیز شده است. این داستان را اغلب نوشته‌ای در **هجو** جماعت کاسبکار یا نقیضه‌ای بر داستانهای مرسوم ارواح به شمار آورده‌اند؛ امّا اشاراتی در آن هست که نشان می‌دهد پوشکین خود تا حدّی همان «مأمور تدفین» است و آثار او تابوتهایی است برای اجسادی ــ شخصیّتها ــ که «مغبون» شده‌اند و از «تدفینی» شایستهٔ خود محروم مانده‌اند.

«دخترخانم روستایی»[۲۲۶] داستانی است دلنشین و روان دربارهٔ اینکه چگونه دو مالک روستایی «دعوای ملکی» خود را فیصله می‌دهند و چگونه پسر این یک و دختر آن یکی هر یک زمانی به کسوت دیگر درمی‌آیند و سرانجام باهم ازدواج می‌کنند. این داستان بدین‌گونه که هست، یعنی یک‌کمدی رسم و عرف، در ادبیّات روس همتایی ندارد. پسر یکی از مالکان از دانشگاه به روستا بازمی‌گردد، در هیئت جوانی مأیوس و بایرون‌وار، در خور محفل بانوان جوان؛ امّا بسی زود از این کسوت درمی‌آید تا با دختران روستایی مغازله کند. دختر مالک دیگر، به هوای آشنایی با او، خود را به‌جامهٔ دختری روستایی درمی‌آورد؛ پسر او را «آموزش» می‌دهد و آن دو رفته‌رفته عاشق یکدیگر می‌شوند. وقتی پدران آن دو باهم آشتی می‌کنند، دختر باز به هیئتی دیگر ــ باکلاه‌گیس و بزکی فراوان ــ درمی‌آید تا جوان بازنشناسدش. پدران تصمیم می‌گیرند آن‌دو را به ازدواج هم درآورند، امّا پسرک آنچنان عاشق دختر روستایی شده است که نامه‌ای «دیوانه‌وار» برای او می‌نویسد. وقتی جوان به ملک مجاور می‌رود تا پدر دختر یا خود دختر را راضی کند که با ازدواج او با دیگری موافقت کنند، معشوقِ روستاییِ خود را در جامه‌ای دیگر می‌یابد که مشغول خواندن نامهٔ اوست. این داستان رشته‌ای از دیگرنمایی‌های جذّاب میان پدران و فرزندان است. پدر جوانی که خود را به هیئتی بایرون‌وار (غربی، انگلیسی) درآورده مردی هواخواه روس است و پدر دختری که خود را به جامهٔ دختری روستایی (روسی) درآورده هواخواه انگلیس. وضعیت متوازی جوان سرخورده و دختر روستاییِ پاک و بی‌غش در این داستان، و نیز در **یوگینی آنیگین**، اغلب مورد اشاره بوده است. تفاوت اساسی این دو در رابطهٔ میان صورتکها و شخصیّتهاست.

بی‌بی‌پیک (۱۸۳۳) رمزآمیزترین و بحث‌انگیزترین و ژرفترین داستان منثور پوشکین است. مفسّران بر سر این نکته که عنصر خیالی دراین داستان را باید «واقعی» گرفت یا حاصل توهّم قهرمان داستان به‌هیچ‌روی توافق ندارند. در این اثر مضامین ماورای طبیعی به‌کار گرفته شده است، امّا پایه‌ای استوار در واقعیّت روانی و اجتماعی دارد ــ هرچند که در اینجا نیز بنا بر روش همیشگی پوشکین جنبهٔ روانی صورتی تلویحی دارد و صریح نیست. داستان دربارهٔ مردی است که منش او سرنوشت اوست. این داستانی است از حسابگری در برابر خیالپردازی، آگاهی در برابر ناخودآگاهی، و بخت در برابر علیّتِ ممکنِ ماورای طبیعی. پوشکین این را می‌دانست که، در قمار، بخت بدل به سرنوشت می‌شود و قمارباز غیرحرفه‌ای ناچار است بخت/سرنوشت را به آزمون نهد و سرانجام ببازد. هرمان[۲۲۷]، افسر مهندسی ارتش که تبار آلمانی دارد، توانسته است «قدرت خیالپردازی قماربازی مادرزاد» را با خصلت آلمانی «حسابگری» مهار کند؛ و آنگاه خبردار می‌شود کنتس پیری هست که از راز سه ورقی آگاه است که اگر پی‌درپی بازی شود هر بار در بازی faro برنده

خواهد بود. هرمان با خوش‌خدمتی به خانم جوانی که مونس کنتس است سرانجام به حضور او راه می‌یابد، امّا آن «ساحرهٔ پیر» بی‌آنکه راز ورقها را فاش کند می‌میرد و در این میان تهدید و تملّق هرمان نیز سودی نمی‌بخشد. امّا چندی بعد شبح کنتس بر هرمان ظاهر می‌شود و راز ورقها و شیوهٔ استفاده از آنها را به او می‌گوید. هرمان پیش از این در ذهن خود از شمارهٔ این ورقها (سه، هفت، آس) آگاه شده و این آگاهی را از روش شرط‌بندی در بازی faro کسب کرده است. اینکه ورق آس مهمّترین ورق در این مجموعه است خود اشاره‌ای به اوج بلندپروازی هرمان است؛ واژهٔ روسی معادل آس (tus) معنایی چندپهلو دارد، یعنی هم به‌معنای «گربهٔ چاق» است و هم به‌معنای «آدم کلّه‌گنده»، یعنی مردی مرفّه و متنفذّ با پایگاه رفیع اجتماعی. وقتی هرمان شروع به بازی می‌کند، دو ورق اوّلش برنده می‌شوند؛ او برای برنده شدن با ورق سوّم باید آس را نگاه دارد، و قصد او نیز همین است، امّا چون بی‌بی‌پیک را به زمین می‌اندازد، به او می‌گویند «بانوی شما کشته شده است». هرمان فریاد می‌زند: «همان زن پیر». و بدین‌سان نه‌تنها سرفهای خود را به‌علاوهٔ ارث پدری می‌بازد، بلکه عقلش را هم از دست می‌دهد. باید توجّه داشت که در این داستان هرمان تنها شخصیّتی است که شاهد این دنیای خیالی است؛ یعنی رؤیتِ کنتسِ مرده که در تابوت به او چشمک می‌زند، دیدار شبح او، و یکی دیدن بی‌بی‌پیک و «آن زن پیر» که هرمان، رودرروی، «ساحرهٔ پیر» خطابش کرده بود. بدین‌سان کنتسِ «جادوگر» حتّی اسرارآمیزتر از جادوگران مکبث است که تجسّم جاه‌طلبی‌های مکبث و گناه اویند و پیشاپیش از رفعت و ذلّت او خبر می‌دهند. هرمان، برخلاف مکبث و دیگر شخصیّتهای ادبی که آگاهانه یا ناآگاهانه با نیروهای شرور پیمان می‌بندند، هرگز رویِ کامیابی نمی‌بیند. او، به‌سبب مداخلهٔ نیروهای طبیعی یا مافوق طبیعی ـ بسته به اینکه داستان را چگونه تفسیر کنیم ـ، درست در اوج داستان، ورق اشتباه را به زمین می‌اندازد و پیروزی را بدل به شکست می‌کند.

دختر سروان (۱۸۳۳ـ۱۸۳۶) رمانی تاریخی است که ماجرای آن در دورهٔ قیام پوگاچوف (۱۷۷۲ـ۱۷۷۵) روی می‌دهد. داستان به صورت خاطرات پیوتر گرینیف[۲۲۸]، چهل پنجاه سال بعد از آن ماجرا، یعنی در دوران سلطنت آلکساندر اوّل، روایت می‌شود. این دو دوره، هم به‌گونه‌ای مستقیم و هم در خلال اشارات، با هم مقایسه می‌شوند. داستان مؤخّره‌ای کوتاه به قلم «ناشر» و با تاریخ ۱۹ اکتبر ۱۸۳۶ دارد که در آن ناشر توضیح می‌دهد که کوشیده است تا برای هر فصل سرنبشته‌هایی مناسب بیابد و برخی از نامها را نیز تغییر داده است. پس، رمان سه بُعد زمانی دارد: رویدادها در زمان وقوع آنها؛ رویدادها به‌گونه‌ای که در دو نسل بعد، در دوران تزاری دیگر، دیده می‌شوند؛ و باز رویدادها به‌گونه‌ای که در دورانی بعد از این دوران آخر دیده می‌شوند. **دختر سروان** رمانی تاریخی است که می‌کوشد زمان گذشته را احیا کند. این داستان به‌صورت خاطره و وقایعنامهٔ خانوادگی است و در عین حال رمانی است که سیر تحوّل گرینیف را از کودکی تا سنّ کمال بازمی‌نماید. بدین‌سان، رویدادها در چشم‌اندازی دور جای می‌گیرند و ناپختگی قهرمان در جوانی و نیز معایب دوران گذشته مایهٔ طنز داستان را فراهم می‌کند که جای‌به‌جای با صحنه‌های جدّی درهم‌می‌آمیزد ـ صحنه‌هایی چون رؤیای پیشگویانهٔ گرینیف، اعدام خانوادهٔ میرونوف به‌دست یاران پوگاچوف، ملاقات گرینیف با پوگاچوف، و دیدار ماشا میرونوف[۲۲۹] با کاترین کبیر.

دختر سروان مانند اغلب رمانسهای تاریخی که به تقلید از داستان عامّه‌پسند **ویورلی**[۲۳۰] (۱۸۱۴) اثر سر والتر اسکات نوشته شدند شخصیّتهای داستانی را بر زمینه‌ای از وقایع تاریخی جای می‌دهد. در این گونه داستانها شخصیّتهای تاریخی نیز ممکن است حضور یابند، امّا نقشی اصلی در داستان ندارند. مضمون اصلی و نکتهٔ کانونی رمان در سرنبشتهٔ آن بیان شده است: «شرافت خود را وقتی که جوان هستی، و بالاپوش خود را وقتی که نو است، پاس بدار.» گرینیف جوان، که در پی مأموریّت نظامی به ناحیهٔ اورال می‌رود، پوستین خود را به رعیّتی می‌دهد که او را به سلامت از هنگامهٔ کولاک بیرون برده است. این پوستین، آنگاه که پوگاچوف (همان رعیّت) و یارانش پادگانی را که گرینیف در آن خدمت می‌کند می‌گیرند، جان گرینیف را نجات می‌دهد. در اینجا «شرافت» گرینیف دوبار به آزمون و سنجش نهاده می‌شود: نخست پایبندی به سوگند وفاداری یک افسر به کاترین دوّم و بار دیگر شرافت «پهلوانی» او در دفاع از زندگی و شرافت ماشا، دختر سروان میرونوف، فرمانده پادگان. (هیچ‌یک از مدعیّان تاج‌وتخت روسیّه حقّی مشروع بر سلطنت نداشتند: کاترین، که شاهدختی آلمانی بود، سلطنت را وقتی شوهرش، پطر سوّم، از سلطنت خلع شده و به‌قتل رسیده بود غصب کرده بود و پوگاچوفِ روستایی هم این دعوی را داشت که پطر سوّم است.) گرینیف هر دو جنبه از شرافت خود را پاس می‌دارد، هرچند که، بعد از پایان کشمکش، صورت ظاهر رویدادها سبب دستگیری او و اتّهام خیانت می‌شود. گرینیف، برخلاف ویورلیِ سر والتر اسکات، هیچ‌گاه در صف دشمن نمی‌جنگد و پیمان وفاداری خود را نمی‌شکند. پاداش پوگاچوف به گرینیف در عوضِ پوستین او براستی کلان است: او نه‌تنها از اعدام گرینیف جلوگیری می‌کند، بلکه ماشا را نیز از چنگ شوابرینِ[۲۳۱] نابکار می‌رهاند و دستور می‌دهد آن‌دو را به سلامت از خطوط سربازانش عبور دهند. گرینیف بدان‌سبب گناهکار شناخته می‌شود که در پاسداری از شرافت ماشا

چندان کوشاست که از بردن نام او در محاکمه خودداری می‌کند؛ او اگر چنین کند، ممکن است آزادی خود را به‌دست آورد، اما در عین حال اتّهامی ناروا را پذیرا می‌شود که شرافتش را لکّه‌دار خواهد کرد. هردو جنبهٔ شرافت گرینیف تقابل مستقیم با بی‌شرافتی شوابرین، افسر دیگر پادگان، دارد. او به ماشا اهانت می‌کند، به قشون پوگاچوف می‌پیوندد، ماشا را به زندان می‌افکند، می‌کوشد او را به‌زور وادار به ازدواج با خود کند، و آنگاه که همراه گرینیف اسیر می‌شود، به او نیز اهانت روا می‌دارد.

ماشا علّت متّهم شدن گرینیف را درمی‌یابد. در پایان رمان گرینیف ماجرای ماشا را بازمی‌گوید: ماشا به تسارسکویو سلو می‌رود و در آنجا موفّق می‌شود «بانویی» را با سگش در باغ ملاقات کند و واقعیّت ماجرا را برای او تعریف کند؛ معلوم می‌شود که آن بانو کاترین دوّم بوده است که گرینیف را عفو می‌کند و جهیزیه‌ای هم برای ماشا فراهم می‌آورد. بدین‌سان، رمان توازن می‌یابد؛ درست به همانگونه که پوگاچوف به‌گونه‌ای استعاری «جایگزین پدر» می‌شود، کاترین هم «جایگزین مادر» می‌گردد و ماشا و گرینیف را به ازدواج هم درمی‌آورد. رمان، از زبان شاهدانِ بی‌واسطه، پوگاچوف و کاترین دوّم را چون انسانهای واقعی نشان می‌دهد، انسانهایی جایزالخطا، امّا دوست‌داشتنی؛ و آنجا که پای گرینیف و ماشا در میان است، عادل و بخشاینده. در پالتاوا، چنانکه پیش از این اشاره کردیم، پوشکین در ترسیم سیمایی شرور از مازپا از تاریخ‌نگاران پیروی می‌کند. پوشکین، برای نوشتن **دختر سروان**، خود به پژوهش تاریخی دست زده بود (آنگاه که در ۱۸۳۳ تاریخ پوگاچوف را می‌نوشت). تصویر شخصیّت پوگاچوف بر پایهٔ مطالبی است که پوشکین در اسناد مکتوب و در خاطرات شاهدانِ برجامانده به دست آورده بود.

پی‌نویسها

1. *Ruslan and Lyudmila*
۲. Mikhail Glinka، (۱۸۰۳ـ۱۸۷۵). آهنگساز روسی.
3. *Kavkazsky plennik*((*Prisoner of the Caucasus*)
۴. Cézar Cui، (۱۸۳۵ـ۱۹۱۸). آهنگساز روسی.
5. *Aleko*
6. *Tsygeny* (*The Gypsies*)
7. *Mazepa*
8. *Poltava*
9. *Mavra*
10. *Domik V. Kolomne* (*The Little House in Kolomna*)
11. *Eugene Onegin*
12. *Boris Godunov*
۱۳. Modest Mussorgsky، (۱۸۳۵ـ ۱۸۸۱). آهنگساز روسی.
14. *Motsavt i sal'eri* (*Mozart and Salieri*)
15. *Skupoy rytsar'* (*Avaricious Knight* or *The Covetous Knight*)
16. *Stone Guest*
۱۷. Aleksandr Dargomyzhsky ، (۱۸۱۳ـ۱۸۶۹). آهنگساز روسی.
18. *Water Nymph*
19. *Tsar Saltan*
20. *Skazka o zolotom Petushke* (*Golden Cockerel*)
21. *Dubrovsky*
۲۲. Edward Napravnik، (۱۸۳۹ـ۱۹۱۵). آهنگساز بوهمیایی.
23. *Pikovaya dama* (*Queen of Spades*)
۲۴. Aleksandr Nevsky، (؟ ۱۲۲۰ـ۱۲۶۳). قهرمان و قدّیس روسی.
۲۵. Boris Godunov، (؟ ۱۵۵۱ـ۱۶۰۵). تزار روسیّه از ۱۵۹۸ تا ۱۶۹۵.
26. Hannibal
27. Tsarskoe Selo
28. "Recollections in Tsarskoe Selo"
29. Arzamas
30. "Liberty: An Ode"
31. "In the Country"
32. Aleksei Arakcheev
33. Inzov
34. Raevsky
35. Bessarabia
36. Kamenka
37. Davidov
۳۸. Aleksandr Ypsilanty، (۱۷۹۲ـ۱۸۲۸). حاکم یونانی مولداوی.
39. Kishinev
40. *The Fountain of Bakhchisaray*
41. *The Gabrieliad*
42. Count Vorontsov
43. Mikhaylovskoe
44. Svyatye Gory
45. Madame Osipova
46. Trigorskoe
47. Arina Rodionovna
48. *Count Nulin*
49. Count Benkendorf
50. "André Chénier"
51. "The Upas Tree"
52. "On the Convalescence of Lucullus"
53. Natalia Goncharov
54. Kistenevo
55. Boldino
56. *Povesti Belkina* (*The Blackamoor of Peter the Great*)
57. *The Tales of Belkin*
58. *Feast in Time of the Plague*
59. *The Tale of the Priest and His Workman Balda*
60. "The Devils"
۶۱. Emilian Pugachev، (فت. ۱۷۷۵). سرباز قزّاق شورشی که خود را پطر سوّم خواند و طغیانی علیه کاترین دوّم برپا کرد.
62. *Angelo*
63. *Measure for Measure*
64. *Medny vsadnik* (*The Bronze Horseman*)
65. *The History of Pugachev*
66. *A Journey to Erzurum*
67. *Lapitanskaya dochka* (*The Captain's Daughter*)

۱۱۹. Jean Paul Marat، (۱۷۴۳ـ۱۷۹۳). انقلابی فرانسوی.
۱۲۰. Charlotte Corday، (۱۷۶۸ـ۱۷۹۳). دختر اشرافزادهٔ فرانسوی که مارا را به قتل رساند و به تیغهٔ گیوتین سپرده شد.
۱۲۱. August von Kotzebue، (۱۷۶۱ـ۱۸۱۹). نویسندهٔ آلمانی.
122. K. L. Sand
123. "Freedom's Sower in the Wilderness"
124. "Stanzas (In Hope of Fame and Good)"
125. "The Feast of Peter the Great"
126. "To Siberia"
127. "From Pindemonte"
128. "God Grant I Not Go Mad"
129. "The Singer"
130. "A Conversation Between a Poet and a Bookseller"
131. "The Prophet"
132. *Isaiah*
133. "The Poet"
134. "The Poet and the Mob"
135. "Echo"
136. "I Have Raised to Myself a Monument"
137. *Exegi monumentum*
138. "Unbelief"
139. "In My Blood Burns the Fire of Desire"
140. "My Sister's Garden"
141. "Remembrance"
142. "Once There Lived a Knight"
143. "Madonna"
144. "The Pilgrim"
145. *Pilgrim's Progress*
146. "Secular Power"
147. "Desert Fathers and Spotless Virgins"
148. Ephraim the Syrian
149. "The Inexpressible"
150. "Demon"
151. "The Angel"
152. "Scene from Faust"
153. Mephistopheles
154. Gretchen
155. "Portents (I Was on the Way to You)"
156. "Talisman"
157. "Monastery on Kazbek"
158. "To the Sea"
159. "The Storm"
160. "Autumn"
161. "Winter Morning"
162. "Winter. What Is There to Do in the Country?"
163. "Winter Evening"
164. "Winter Road"
165. "The Flower"
166. "When, Lost in Thought"
167. "Songs of Stenka Razin"
168. "Songs of the Western Slavs"
169. "The Bridegroom"
68. Louis van Heeckeren
69. George d'Anthès-Heeckeren
70. Ekaterina Goncharov
71. Idalia Poletika
72. Saint Isaac's Cathedral
73. *Orlando Furioso*
74. *Jerusalem Delivered*
75. Chernomor
76. *Giaour*
77. *The Corsair*
78. *The Bride of Abydos*
79. Zarema
80. Khan Girey
81. Zemfira
82. *Beppo*
83. Lucrece
84. Tarquin
85. *Rape of Lucrece*
86. Lidin
87. Kochubey
88. Neva
89. *Don Juan*
90. *Anna Karenina*
91. Vronsky
92. Lensky
893. *Oblomov*
94. *War and Peace*
95. *Tristram Shandy*
96. "Onegin's Journey"
97. "Nereida"
98. "The Burned Letter"
99. "Night"
100. "Bacchic Song"
101. "Arion"
102. "The Wagon of Life"
103. Madame Kern
104. "I Remember a Wondrous Moment"
105. "Thou and You"
106. "I Love You, Though I Am Enraged"
107. "I Have Loved You"
108. "Under the Blue Sky"
109. "Bound for the Shores of Your Distant Country"
110. "The Beauty"
111. "I Thought My Heart Had Quite Forgotten"
112. "No, I Do Not Value"
113. "The Dismal Day Has Flickered Out"
114. "October 19"
115. "Fairy Tales: A Noël"
116. "Napoleon: An Ode"
117. "The Dagger"
۱۱۸. Brutus، (۸۵ـ۴۲ ق.م.). سیاستمدار رومی که در توطئهٔ قتل قیصر یولیوس (ژولیوس سزار) شرکت کرد.

219. Marya Gavrilovna
220. Burmin
221. Minsky
222. Dunya
223. "The Overcoat"
224. *Poor Folk*
225. "The Undertaker"
226. "Mistress into Maid"
227. Hermann
228. Pyotr Grinev
229. Masha Mironov
230. *Waverley*
231. Shvabrin

Selected Bibliography

FIRST EDITIONS

Stikhotvoreniia Aleksandra Pushkina. St. Petersburg, 1826.

Stikhotvoreniia Aleksandra Pushkina. 4vols. St. Petersburg, 1829-1834.

Povesti, izdannye Aleksandrom Pushkinym. St. Petersburg. 1834.

Poemy i povesti Aleksandra Pushkina. 2vols. St. Petersburg, 1835.

MODERN EDITIONS

Dnevnik Pushkina, 1833-1835. Edited by B. L. Modzalevsky. Moscow, 1923.

Dnevnik Pushkina, (1833-1835). Edited by V. F. Savodnik and M. M. Speransky. Moscow and Petrograd, 1923.

Pis'ma. Vols. 1 and 2, edited by B. L. Modzalevsky. Moscow and Leningrad, 1926. Vol. 3, edited by L. B. Modzalevsky. Moscow, 1935. Letters 1815-1833, with exhaustive commentary.

Pis'ma poslednikh let, 1834-1837. Edited by N. V. Izmailov. Leningrad, 1969. Exhaustive commentary.

Polnoe sobranie sochinenii. Edited by M. A. Tsiavlovsky and Iu. G. Oksman. 6 vols. Moscow,1936-1938. Best commentary.

_____. Edited by V. D. Bronch-Bruevich et al. 17 vols. Moscow, 1937-1939. "Large academy edition , "including all variants and information on sources of texts.

_____. Edited by B. V. Tomashevsky. 10 vols. Moscow, 1949; 2nd ed., 1956-1958; 3rd ed., 1962-1966; 4th ed., 1977-1979. Texts based on 1937-1939 edition, with succinct commentary.

Pushkin. [*Sobranie sochinenii.*] Edited by S. A. Vengerov. 6 vols. St. Petersburg, 1907-1915. Extensive accompanying articles.

170. "The Drowned Man"
171. "Raven to Raven Flies"
172. *Minstrelsy of the Scottish Border*
173. *Macbeth*
174. The True Dimitry
175. Rurik
176. Czar Feodor
177. *Oedipus Rex*
178. Basmanov
179. Grigory Otrepiev
180. Pimen
181. Marina Mniszek
182. Shuysky
183. Herod، (۷۴ـ۴ ق. م.). پادشاه یهود.
184. *L'Avare*
185. "Scenes from Chenstone's *The Covetous Knight*"
186. Shenstone
187. *Karamazov Brothers*
188. Izora
189. Giacomo Puccini، (۱۷۱۲ـ ۱۷۸۱). آهنگساز ایتالیایی.
190. Christoph Willibald Gluck، (۱۷۱۴ـ۱۷۸۷). آهنگساز آلمانی.
191. Franz Joseph Haydn، (۱۷۳۲ـ ۱۸۰۹). آهنگساز اتریشی.
192. *Requiem*
193. Faddey Bulgarin
194. Figliarin
195. Don Guan
196. *Don Giovanni*
197. Doña Anna
198. Doña Ineza
199. Laura
200. Don Carlos
201. *The City of the Plague*
202. Mary's Song
203. "Hymn in Honor of the Plague"
204. *The Tale of the Village Priest and His Workman Balda*
205. *Skazka o rybake i rybke* (*The Tale of the Fisherman and the Fish*)
206. Grimm Brothers، یاکوب لودویگ کارل (۱۷۸۵ـ ۱۸۶۳) و ویلهلم کارل (۱۷۸۶ـ ۱۸۵۹). فولکلوریستهای آلمانی.
207. *The Tale of the Tsar Saltan, of His Son the Glorious and Powerful Bogatyr Prince Gvidon, and of the Beautiful Swan Princess*
208. Chernomor
209. *The Tale of the Dead Princess and the Seven Bogatyrs*
210. Prince Elisey
211. "Tale of the Arabian Astrologer"
212. *The Alhambra*
213. Dadon
214. *The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin*
215. "The Shot"
216. "The Stationmaster"
217. Silvio
218. "The Snowstorm"

and edited by Paul Debreczeny. Stanford, Calif., 1983. All the finished and unfinished prose fiction, plus *The History of Pugachev*. Recommended.

The Captain's Daughter and Other Tales. Translated by Natalie Duddington. London and New York, 1933.

The Complete Prose Tales of Alexandr Sergeevich Pustkin. Translated by Gillon R. Aitken. London, 1966; New York, 1978.

The Prose Tales of A. Poushkin. Translated by T. Keane. London, 1915. Reprinted Freeport, N.Y., 1971.

The Queen of Spades; The Negro of Peter the Great; Dubrovsky; The Captain's Daughter. Translated by Rosemary Edmonds. London, 1958, 1962.

The Queen of Spades and Other Tales. Translated by Ivy and Tatiana Litvinov. New York, 1961.

EUGENE ONEGIN

Eugene Onegin. Translated by Walter Arndt. New York, 1963. Revised edition, New York, 1981. Includes five articles written by four critics. Recommended.

Eugene Onegin. Translated and edited by Vladimir Nabokov. 4 vols. Princeton, N.J., 1964. Revised edition, Princeton, 1964.

Eugene Onegin. Translated by Charles Johnston. London, 1977. Reprinted Harmondsworth and New York, 1979.

Eugene Onegin. Translated by Oliver Elton. London, 1929.

OTHER WORKS

Alexander Pushkin: The History of Pugachev. Translated and edited by Earl Sampson. Ann Arbor, Mich., 1983.

Alexander Pushkin: Mozart and Salieri. The Little Tragedies. Translated by Antony Wood. London, 1982.

Boris Godunov. Translated by Alfred Hayes. London, 1918.

Boris Godunov. Translated by Philip L. Barbour. New York, 1953.

The Critical Prose of Alexander Pushkin. Translated by Carl. R. Proffer. Bloomington, Ind., 1969. Selection of Pushkin's critical articles.

A Journey to Arzrum. Translated by Birgitta Ingemanson. Ann Arbor, Mich., 1974.

The Letters of Alexander Pushkin. Translated by J. Thomas Shaw. Philadelphia, 1963. Reprinted Madison, Wis., 1967.

Pushkin on Literature. Translated by Tatiana Wolff. London, 1971. Critical articles and criticism from diary and letters; includes catalog of foreign-language books in Pushkin's library.

Pushkin: Three Comic Poems. Translated by William E.

Risunki Pushkina. Edited by T. G. Tsiavlovskaya. Moscow, 1980. Reproduces and studies Pushkin's drawings on manuscripts.

Rukoiu Pushkina: Nesobrannye i neopublikovannye teksty. Edited by M. A. Tsiavlovsky et al. Moscow and Leningrad, 1935.

Sochineniia Aleksandra Pushkina. Edited by V. A. Zhukovsky et al. 11 vols. St. Petersburg, 1838-1841. Vols. 1-8 reprinted from original editions; materials in vols. 9-11 collected for first time.

———. Edited by P. V. Annenkov. 7 vols. St. Petersburg, 1855-1857. Much new material from manuscripts.

TRANSLATIONS

All of Pushkin's longer works in verse have been translated (with the exception of Angelo), but many of the lyrics have not. Various verse translations of the poetry have long been out of print.

VERSE AND VERSE-AND-PROSE COLLECTIONS

Alexander Pushkin: Collected Narrative and Lyrical poetry. Translated and edited by Walter Arndt. Ann Arbor, Mich., 1984. Ninety-eight lyrics and twelve narratives, plus "Onegin's Journey," each in the prosodic form of the original. Recommended.

The Bronze Horseman: Selected Poems of Alexander Pushkin. Translated and edited by D. M. Thomas. New York, 1982. Thirty-eight lyrics and ten longer verse works.

The Poems, Prose, and Plays of Pushkin. Edited by Avrahm Yarmolinsky. New York, 1936. Prose and verse translations by various hands of forty-six lyrics and ballads, plus longer works.

Pushkin. Translated and edited by John Fennell. Harmondsworth, 1964. Russian texts and prose translations of forty-eight lyrics, plus four longer works in verse.

Pushkin: A Laurel Reader. Edited by E. J. Simmons. New York, 1961. Prose and verse translations by various hands of forty-seven lyrics and ballads, plus longer works.

Pushkin Threefold. Translated by Walter Arndt. New York, 1972. Russian with two English translations, one linear and one metrical, of seventy-six lyrics and ballads, plus four longer works in verse.

PROSE COLLECTIONS

Alexander Pushkin: Complete Prose Fiction. Translated

BIBLIOGRAPHIES

Cross, Samuel S. "Pouchkine en Angleterre." *Revue de littérature comparée* 17:163-181 (1937).

Fomichev, S. A. "Soviet Pushkin Scholarship of the Last Decade." *Canadian-American Slavic Studies* 11:141-154 (1977).

Shaw, J. Thomas. "Recent Soviet Scholarly Books on Pushkin: A Review Article." *Slavic and East European Journal* 10:66-84 (1966).

Terry, Garth M. "Pushkin, Alexander Sergeevich." In his *East European Languages and Literatures: A Subject and Name Index to Articles in English Language Journals, 1900-1977.* Oxford, 1978.

Wreath, Patrick J., and I. April. "Alexander Pushkin: A Bibliography of Criticism in English, 1920-1975." *Canadian-American Slavic Studies* 10:279-304 (1976).

Yarmolinsky, Avrahm. *Pushkin in English: A List of Works By and About Pushkin. New York, 1977.*

کتابنامهٔ فارسی

دوبروسکی، ترجمهٔ گریگور یقکیان، رشت، ؟، ۱۳۰۷.

بی‌بی‌گلابی، ترجمهٔ شرف‌الدین قهرمانی، تهران، ؟، ۱۳۰۹.

دختر سروان، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران، خاور، ۱۳۱۰.

نمونهٔ آثار و اشعار پوشکین (به یادگار صدمین سال وفات شاعر)، ترجمهٔ د. شهرزاد، تهران، ؟، ۱۳۱۵.

چند اثر (شعر)، ترجمهٔ ابوالقاسم لاهوتی کرمان‌شاهانی، مسکو، ؟، ۱۹۴۷ م.

دوبروسکی، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، نشریهٔ انجمن فرهنگی ایران و شوروی، ۱۳۲۴.

نایب چاپارخانه، ترجمهٔ سعید نفیسی، تهران، ؟، ۱۳۲۶.

بی‌بی‌بیک، ترجمهٔ مسعود کریمی، تهران، کتابفروشی سپهر، ۱۳۲۷.

دختر سروان، ترجمهٔ حسین نوروزی، تهران، مطبوعاتی ناقوس، ۱۳۲۸.

«فوارهٔ باغچه‌سرای»، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، **نامه‌های گذشته**، تهران، صفیعلیشاه، ۱۳۳۳.

«مأموریت پست راه»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **اشتیاق**، تهران، صفیعلیشاه، ۱۳۳۴.

سبد میوه، ترجمهٔ ناصر ایراندوست، تهران، ؟، ۱۳۳۴.

«بی‌بی‌بیک» ترجمهٔ نسترن جامعی، **سایهٔ مرگ و پنج داستان دیگر**، تهران، مطبوعاتی پاینده، ۱۳۳۶.

دختر روستایی و چند داستان دیگر، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، ؟.

حکایت ماهی‌گیر و ماهی، ترجمهٔ گامایون، تهران، انتشارات بامداد، ؟.

دوبرفسکی، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، تهران، گوتمبرگ، ۱۳۳۹.

تیرانداز، ترجمهٔ هوشنگ رکنی، تهران، معرفت، ۱۳۴۲.

یوگنی اُنه‌گین، ترجمهٔ منوچهر وثوقی‌نیا تهران، گوتمبرگ، ۱۳۴۸.

چند چامه و درام، ترجمهٔ ؟، مسکو، انتشارات پروگرس، ؟.

داستانهای ایوان پتروویچ بلکین فقید، ترجمهٔ ؟، مسکو، انتشارات پروگرس، ؟.

Harkins. Ann Arbor, Mich., 1977.

Pushkin's Fairy Tales. Translated by Janet Dalley. London, 1978. New York, n.d. Prose paraphrase adaptations.

The Russian Wonderland. Translated by Boris Brasol. New York, 1936. Three fairy Tales.

Six Poems from the Russian. Translated by Jacob Krug. New York, 1936. Includes three long narrative poems by Pushkin.

Verse from Pushkin and Others. Translated by Oliver Elton. London, 1935. Includes all the fairy tales, *The Bronze Horseman,* and two lyrics.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Bayley, John. *Pushkin: A Comparative Commentary.* Cambridge, 1971.

Briggs, A. D. F. *Alexander Pushkin: A Critical Study.* London, 1983.

Debreczeny, Paul. *The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fictoin.* Stanford, Calif., 1983.

Jakobson, Roman. *Pushkin and His Sculptural Myth,* translated by John Burbank. Paris, 1975. Reprinted in Jakobson's *Selected Writings,* vol. 5. The Hague, 1979. Pp. 237-298.

Lavrin, Janko. *Pushkin and Russian Literature.* London, 1947.

Lednicki, Waclaw. *Pushkin's "Bronze Horseman": The Story of a Masterpiece.* Berkeley, Calif., 1955.

Lezhnev, Abram. *Pushkin's Prose,* translated by Robert Reeder. Ann Arbor, Mich., 1983.

Magarshack, David. *Pushkin: A Biography.* New York and London, 1967.

Mirsky, D. S. *Pushkin.* London, 1926. Reprinted New York, 1963.

O'Bell, Leslie. *Pushkin's "Egyptian Nights": The Biography of a Work.* Ann Arbor, Mich., 1984.

Richards, J. J., and C. R. S. Cockrell, eds. and trs. *Russian Views of Pushkin.* Oxford, 1976. Contains twenty-six essays written between 1834 and 1968.

Setschkareff, Vsevolod. *Alexander Pushkin: Sein Leben und sein Werk.* Wiesbaden, 1963.

Simmons, E.J. *Pushkin.* Cambridge, Mass., 1937. Reprinted, without notes or bibliography, New York, 1964.

Troyat, Henri. *Pushkin: A Biography,* translated by Nancy Amphoux. New York, 1970.

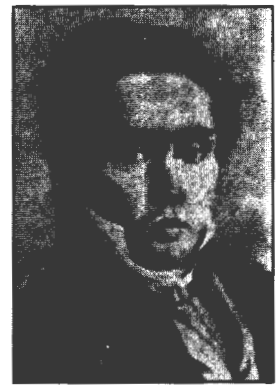
Vickery, Walter N. *Alexander Pushkin.* New York, 1970.

———. *Pushkin: Death of a Poet.* Bloomington, Ind., 1968.

منتخبی از بهترین آثار پوشکین، ترجمهٔ صادق سرابی، تهران، فرخی، ۱۳۵۳.
ابراهیم غلام سیاه پطر کبیر، ترجمهٔ غلامرضا نبی‌جو، تهران، روز، ۱۳۵۶.
روسلانولف (مجموعهٔ ۴ داستان)، ترجمهٔ غلامرضا نبی‌جو، روز، ۱۳۵۶.
داستانهای بلکین، ترجمهٔ ض. فروشانی، تهران، آذرمهر، ۱۳۶۱.
دختر سروان، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، میلاد، ۱۳۶۳.
دختر کاپیتان، دوبروفسکی، داستانهای بلکین، ترجمهٔ علی بیات، ضیاءالدین فروشانی، تهران، تندر، ۱۳۶۳.
«گاوریلا درژاوین، و چیزهای دیگر»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
روسالکا و میزبان سنگی، ترجمهٔ پرویز علمایی، تهران، نشر نی، ۱۳۷۰.
«جای گلوله»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **دزدی هنر است!**، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

؟، «ترکیبهای هنرمندانه در سبک پوشکین»، ترجمهٔ م. سجودی، ع. امینی، **از پوشکین تا شولوخف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.
لوناچارسکی، آناتولی، «به یاد پوشکین»، ترجمهٔ ع. نوریان، **دربارهٔ ادبیات**، تهران، انتشارات شباهنگ، ۱۳۵۶.
ماریچ، ماریا، **قیام دکابریستها (سپیده‌دم شمال)**، ترجمهٔ ابوالحسن تفرشیان، تهران، آلفا، ۱۳۵۸.
تنیانف، یوری، «این راز سربه‌مهر»، ترجمهٔ ف. م. جوان، **این راز سربه‌مهر**، مسکو، پروگرس، با همکاری انتشارات گوتنبرگ-تهران-ایران، ۱۳۵۸.
تسوه تائوا، مارینا، «دربارهٔ آلکساندر پوشکین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
خاداسه‌ویچ، ولادیسلاو، «دربارهٔ پوشکین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
آیخن باوم، بوریس، «دربارهٔ پوشکین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
سلانیمسکی، آلکساندر، «دربارهٔ پوشکین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
بلاگویی، دمتری دمتریویچ، **الکساندر پوشکین**، ترجمهٔ محمدباقر سعیدی، تهران، شرکت توسعهٔ کتابخانه‌های ایران، ۱۳۶۹.
تراویا، هانری، **پوشکین**، ترجمهٔ حسینعلی هروی، تهران، البرز، ۱۳۷۴.



یوگینی آبراموویچ باراتینسکی

(۱۸۴۴ـ۱۸۰۰)

گرکیتسا
محسن حکیمی

باراتینسکی شاعر بود. او که فرزند یکی از سوگلیهای ازنظرافتادهٔ امپراتور پاول بود در ۱۸۱۳ وارد یکی از مدارس نظامیِ اشرافی در پطرزبورگ شد. سه‌سال بعد، به‌خاطر شرکت فعّال در یک دزدی، به‌تصمیم شخصِ امپراتور از این مدرسه اخراج شد. این مصیبت، که جز به‌عنوان سرباز عادی او را از خدمت در ارتش بازمی‌داشت، برای همیشه داغ ننگی بر باراتینسکی نهاد که باعث دوام افسردگی ژرف در شخصیّت او گردید. او از موهبت رنج و اندوه برخوردار شده بود، موهبتی که از او یک شاعر ساخت.

در ۱۸۱۹ دِلویگ* او را به «خانوادهٔ الاهگان نیک‌سرشت هنر و دانش» معرّفی کرد. در همین‌سال با **پوشکین** هم دوست شد و در عین حال به عنوان سرباز عادی به یکی از هنگهای پطرزبورگ پیوست، امّا اندکی بعد به جنوب شرقی فنلاند منتقل شد؛ درست مانند پوشکین، که تقریباً در همین زمان می‌بایست پطرزبورگ را ترک کند، با احساس غرور، حالت رمانتیک یک تبعیدی را به خود گرفت. با اینهمه، پایتخت چندان دور نبود و او فرصت فراوانی داشت که ارتباطات ادبی‌اش را بویژه با «انجمن آزاد آماتورهای ادبیّات روسیّه»، که او در آن به‌عنوان «شاعر عیش‌ونوش‌ها و افسردگی وارفته» (پوشکین) پذیرفته شده بود، حفظ کند. در میان انبوه شاعران جوانی که دور پوشکین گرد آمده بودند، دیری نگذشت که باراتینسکی درخشانترین استعداد آن جمع شناخته شد.

باراتینسکی، با تحسین فنلاند به عنوان گهوارهٔ شعر خود، و در حالیکه سخت تحت تأثیر **ترانه‌های اوسیان**[1] قرار گرفته بود، این کشور را همچون میهن وحشی «فرزندان اودین»[2]، با «کوههای سربه‌فلک‌کشیده»، توصیف می‌کند. این شاعر، که به‌هیچ‌روی ناظر واقعگرای منظره‌ای خشک‌وخشن امّا نه چندان بااتهت نبود، بر این دیدگاه رمانتیکِ وردزورث آشکارا صحّه گذاشت که وظیفهٔ شعر عبارت است از «برخورد با چیزها نه چنانکه هستند، بلکه چنانکه به‌نظر می‌آید برای حواسّ و عواطف وجود دارند.» عشق او به فنلاند بویژه در شعرِ روایی **اِدا**[3] (۱۸۲۴) به چشم می‌خورد که دربارهٔ دختری محلّی است که یک سرباز سواره‌نظام روسیّه او را از راه به‌در می‌کند. پیرنگ این شعر، که راوی آن درجه‌داری از نیروهای اشغالگر روسیّه است، سرشار از اشارات سیاسی مورد نظر شاعران دکابریست است که باراتینسکی در میانشان دوستانی داشت.

سرانجام، در تابستان ۱۸۲۵، به‌لطف تلاشهای خستگی‌ناپذیر **ژوکوفسکی** که ضمانت دوستش را در دربار سلطنتی کرده بود، باراتینسکی افسر شد. چندماه بعد، شاعر به مسکو رفت تا مادرِ بیمارش را ببیند، زنی با شخصیّتی قوی که او را واداشت خدمت را ترک کند و با آناستاسیا انگلهارت[4]، که دختر یک ژنرال بود، ازدواج کند. بلافاصله پس از آن، انتشار **اشعار**[5] (۱۸۲۷) و شعر روایی او به‌نام **مجلس رقص**[6] (۱۸۲۵ـ۱۸۲۸)، که هجو زندگی اجتماعی در مسکو به‌یاری دیدگاه مورد علاقهٔ رمانتیکها مبنی بر تضادّ بین زیبایی امیدبخش و زیبایی بدبینانه است، توانست اعتبارش را درمقام یک شاعر بلندمرتبه تثبیت کند.

از این‌زمان به بعد، زندگیَ او ظاهراً یکنواخت بود و بین خانوادهٔ روبه‌رشدش، املاک کوچکش، و کار ادبی‌اش تقسیم شده بود. زندگی در مسکو و جدایی از دوستانش در پطرزبورگ برای او بسیار سخت بود. با اینهمه، تغییر محیط فکری در عین‌حال افقهای نوینی را به‌روی شاعری گشود که ریشهٔ ژرفی در سنّتهای فرانسوی داشت. چنین بود که در اوایل دههٔ ۱۸۳۰ دوستی‌اش با فیلسوف جوان، ایوان کیریفسکی*، و رابطهٔ نزدیکش با اعضای جمع پیشین «انجمن دوستداران حکمت» باعث شد که دربارهٔ رمانتیسم آلمانی و آموزشهای ایدئالیستی شلینگ دید کاملی کسب کند. شعر او به‌نام «در مرگ گوته»[7] (۱۸۳۲) احتمالاً زیباترین مدیحه‌ای است که تاکنون دربارهٔ این شاعر بزرگ آلمانی نوشته شده است.

هنگامی که در اواخر دههٔ ۱۸۳۰ حیات فکری مسکو به اسلاووفیلیسم گرایید، احساس بیش‌ازپیش آزاردهنده‌ای به باراتینسکی دست داد. او که خود ستایشگر بزرگ اندیشه و ادبیّات غرب بود نمی‌توانست سخنان ستیزه‌جویانه و شووینیستی از «اروپای پوسیده» را تحمّل کند. از سوی دیگر، در میان غرب‌گرایانِ جوانی چون **استانکیویچ**، **بلینسکی**، **هرتسن**، و **آگاریوف** نیز، که

رادیکالیسم و ستایش کورکورانه‌شان از هگل به‌نظر او غریب می‌آمد، مأمن جدیدی نمی‌یافت. در حالیکه بین این دو راه گیر کرده بود، در ملک مورانووو[8]، در حدود ۵۰ کیلومتریِ شهر، عزلت گزید. امروزه ملک مورانووو، که بر اساس طرّاحیهای این شاعر بنا شده، موزه‌ای بس دیدنی است که به یاد و خاطرهٔ باراتینسکی و **تیوتچف** اهدا شده است.

باراتینسکی، که کشاورزی محترم و نمونه بود، در این زمان وقت اندکی برای نوشتن شعر داشت. منتقدان هم او را چندان ترغیب به نوشتن نمی‌کردند. در همان ۱۸۳۱، شعر روایی او به نام **رفیقه**[9]، که دربارهٔ زیباروی بدبینی است که عاشق بیوفای خود را می‌کشد ــ در حالیکه می‌خواسته است با خوراندن چیزی که به باور او مهردارو بوده وی را دوباره شیفتهٔ خود سازد ــ به‌دلیل پیرنگ «شرم‌آور» و زبان «گستاخ» آن با انتقاد تند منتقدان روبرو شد؛ بعدها شاعر با اکراه عنوان این شعر را به **دختر کولی**[10] تغییر داد. استقبال از یک چاپ دوجلدی از مجموعهٔ آثارش (۱۸۳۵) نیز بهتر از این نبود. با اینهمه، او به‌نوشتن ادامه داد و پس از دیدار از پطرزبورگِ محبوبش در ۱۸۴۰، که در آن مورد استقبال دوستانی قدیمی چون ژوکوفسکی، **ویازمسکی**، و **آدویفسکی** قرار گرفت و با نبوغ **لیرمونتوف** آشنا گردید، ترغیب شد که آخرین جلد اشعارش را با عنوان بدبینانه و نمادین **هوای گرگ‌ومیش**[11] (۱۸۴۲) منتشر کند. **هوای گرگ‌ومیش**، با آنکه به‌خاطر رمانتیسم و فقدان واقعیّتش مورد انتقاد تند بلینسکی قرار گرفت، امروزه یکی از زیباترین کتابهای شعر در زبان روسی به‌شمار می‌آید.

در پائیز ۱۸۴۳ باراتینسکی که از محافل ادبی مسکو سخت سرخورده شده بود ــ محافلی که برخی از آنها «بیمارستان» و برخی دیگر «کودکستان» را به‌یاد او می‌آورد ــ برنامه‌ای به‌یادماندنی برای سفر به خارج پیاده کرد که خود آن را «زیارت» می‌نامید. او، که زمستان آن‌سال را در پاریس گذراند و از توجّه مهاجران روسی نسبت به خود و خواندن ترجمه‌های فرانسوی اشعارش در محافل ادبی مختلف مسرور شده بود، با شماری از نویسندگان فرانسوی همچون لامارتین، وینیی، نودیه، و احتمالاً ژورژ ساند روابط شخصی برقرار کرد.

سرانجام در بهار ۱۸۴۴ خانوادهٔ باراتینسکی مارسی را به‌قصد ناپل، هدف اصلی سفر، ترک کرد. **کشتی بخار**[12]، که در جریان این سفر دریایی سروده شده است، سرشار از امید و شوروشوق تازه برای زندگی است. امّا پایان عمر او نزدیک بود. در حالیکه از زیبایی ناپل به‌وجد آمده بود و در میان «فرزندانِ» آسوده‌خاطر «خورشید» روزهای خوشی را می‌گذراند، ناگهان بیمار شد و در ۴۴ سالگی در پی ابتلاء به مرضی مرموز درگذشت.

شیلر در رسالهٔ مشهور خود به نام **شعر ساده و شعر احساساتی**[13] تضادّ بین شاعر «سادهٔ» **تک‌منظر** و شاعر «احساساتیِ» **چندمنظر** را تعریف می‌کند. در حالی‌که شاعر ساده خود را به‌تقلیدِ خودانگیخته از طبیعت مقیّد می‌کند، شاعر احساساتی دربارهٔ تأثیری که طبیعت بر انسان می‌گذارد تأمّل می‌کند و می‌کوشد آرمانی نامتناهی را در مقابل واقعیّت قرار دهد. در ادبیّات روسیّه، می‌توان گفت که برجسته‌ترین نمایندگان «عصر زرّین شعر» همین سنخ‌شناسی را به نمایش می‌گذارند: پوشکین شاعر ساده‌ای است که امر شخصی و ذهنی را به هماهنگی جهان‌شمول و عینی تبدیل می‌کند، حال آنکه باراتینسکی بیانگر حسرت رسیدن به این هماهنگی است ــ حسرت آشتی با زندگی، که هرگز نمی‌توان بدان دست یافت. در سراسر زندگی باراتینسکی این کشاکش فلسفی ژرفتر و ژرفتر می‌شود و او را، همراه تیوتچف، به نامداراترین شاعر اندیشه‌ورز در ادبیّات روسیّه تبدیل می‌کند.

طبق تعریف شیلر از شاعر احساساتی، باراتینسکی شعر را به قصد مرثیه‌سرایی آغاز می‌کند ــ مرثیه‌ای که کشاکش دائمی امر آرمانی و امر واقعی بر آن حاکم است. باراتینسکی، برخلاف همعصران کم‌استعدادترش که مرثیه‌هایشان اغلب با عبارتهای ثابت و اصطلاحهای نخ‌نما ضایع می‌شود، مرثیه را به ابزار تجزیه و تحلیل احساس راستین اندوه و حسرت بدل می‌کند. یکی از مضمونهای مورد علاقهٔ او عشقی است که دیگر زنده نخواهد شد: «انصراف»[14] (۱۸۲۱) و «اعتراف»[15] (۱۸۲۳). شعر اخیر را پوشکین بهترین مرثیه‌ای نامید که به‌زبان روسی نوشته شده است. باراتینسکی در مرثیه‌هایش به مضمون عشق حزن‌انگیز می‌پردازد و آن را در مسیر حرکت و تکوینش دنبال می‌کند. کیریفسکی نام مرثیه‌های او را بدرستی «مینیاتورهای روانشناختی» نهاده است.

به نظر باراتینسکی «بیان احساس به معنی رهاکردن و مهارکردن آن است.» پس جای تعجّب نیست که شعر او اغلب چهره‌ای عبوس و خشک به‌خود می‌گیرد و فضایی قاطع و جدّی بر آن حاکم است. احساس در شعرهای او غایب نیست: اندیشهٔ او اندیشهٔ شاعرانهٔ پراحساسی است که احساسش جریانی نهفته میان مضمون و فرم است ــ احساسی نه مستقیم، بلکه نهفته در پس واژه‌ها که پژواکش به خواننده می‌رسد. اینها همه به اشعار او رنگ‌ورویی خاصّ می‌دهد. باراتینسکی خود ارزیابی درستی از کوششهای آگاهانه‌اش برای متفاوت‌نوشتن به دست می‌دهد: «الاهۀ هنر من زیبارویی بیهمتا نیست؛ او هرگز خیل عاشقان مشتاقش را به‌دنبال خود نخواهد کشاند، امّا حالت نامعمول چهرهٔ او و سادگی متین سخنانش هرازگاهی این مردان عاشق را به‌لرزه خواهد

انداخت («الاههٔ هنر»[16]، ۱۸۲۸). از این مردان، یکی پوشکین بود: «باراتینسکی به جمع شاعران بلندمرتبهٔ ما تعلّق دارد. نزد ما روسها، او اصیل است، زیرا می‌اندیشد ـ او در هر جایی اصیل خواهد بود، زیرا به‌شیوهٔ خاصّ خود می‌اندیشد، راستین و مستقلّ، و در عین حال احساس قوی و ژرفی دارد. هماهنگی شعر او، تازگی سبک او، و شوروحال و دقّت بیانش باید همگان را، حتّی کسی را که سر سوزنی ذوق و احساس دارد، تحت تأثیر قرار دهد.»

کوشش پیوسته‌ای برای «تسخیر احساس قلب با عقل» کشاکش بین عقل و خودانگیختگی را به مضمون اصلی شعر باراتینسکی تبدیل می‌کند. اشعار پختهٔ او را باید بیش و پیش از هرچیز شعر فلسفی به شمار آورد. البتّه این بدان معنی نیست که شاعر قضایای فلسفی را به‌قافیه درمی‌آورد. بعید است که بتوان نظامی فلسفی را از شعر او بیرون کشید؛ امّا اگر نقطهٔ آغاز اشعار آغازینش تجربهٔ شخصی اوست، هدف آثار بعدی‌اش اساساً فلسفی می‌شود ـ هدفی که همانا کندوکاو در سرنوشت انسان است.

اهمّیّت بی‌واسطهٔ این شعر، خوانندهٔ مدرن را بی‌آنکه بداند شگفت‌زده می‌کند. از این‌رو، «مرگ واپسین»[17] (۱۸۲۷) یکی از نخستین نمونه‌های ادبیّات ضدّ اوتوپیایی در روسیّه است. شاعر، که ـ با حالتی که خالی از غرور نیست ـ دستاوردهای انسان صنعتی و ماشینی را در آینده‌ای دور وصف می‌کند (مردم در هواپیما به این‌سو و آن‌سو می‌روند و مشکلات گرسنگی و افزایش جمعیّت را حلّ کرده‌اند)، این خبر بد را می‌دهد که نیک‌بختی همگانی به‌بهای نابودی تمام ارزشهای والا به‌دست خواهد آمد و سپس به انحطاط کامل خواهد انجامید: مردم، که خود را غرق جستجوی دانش عقلانی کرده‌اند و نمی‌توانند بین اندیشه و احساس تعادلی برقرار سازند، بُعد عاطفیِ سرشت خود را فراموش می‌کنند و از عجز و ناتوانی می‌میرند.

در پیوند با این بینش فاجعه‌آمیز ویرانی معنوی انسان، «شاعر واپسین»[18] (۱۸۳۵) را می‌بینیم که توصیف نگران‌کننده‌ای از «عصر آهنین» مُدرن است که در آن مردم، که یکسره در انباشت کالا غرق شده‌اند، نسبت به «رؤیاهای کودکانهٔ شعر» پاک بی‌اعتنا می‌شوند. با اینهمه، آنگاه که کار شاعر در اثر تمسخر و تحقیر به خودکشی کشیده شده است، «جانی حسرت‌خوار» در پشت سر مردم باقی می‌ماند: در بهشت ماتریالیسم آنان، چیزی آشکارا گم‌شده است.

به‌طور کلّی در شعر پختهٔ باراتینسکی حرکت انسان به‌دور از طبیعت به دلبستگی اصلی شاعر بدل می‌شود. انسان بدوی احساس می‌کرد که با طبیعت پیوندی معنوی دارد، پیوندی که با «عشق متقابلِ» طبیعت پاسخ می‌یافت، حال آنکه انسانِ مُدرن به عقل اعتماد می‌کند و طبیعت دیگر الهامبخش او نیست: «نشانه‌ها»[19] (۱۸۳۹). باراتینسکی، که خود شاعری عقل‌گراست، اکنون علیه عقل می‌شورد.

در دنیای ماتریالیستی، شاعر بیش‌ازپیش بیگانه می‌شود. تنها شادی او قافیه‌هایش هستند و حتّی آنها نیز صداهایی از فراسویند: «قافیه»[20] (۱۸۴۰). شاعر، با توصیف بیگانگی خویش، خود را «کودکی پیش‌ازموقع به‌دنیاآمده» می‌نامد، «آهی بالدار» که نه در آسمان و نه در زمین نمی‌تواند جایی برای خویش بیابد: «مرده‌زاد»[21] (۱۸۳۵). در توصیف این مخلوق نمادین، که سودای بهشت را در سر دارد و در عین حال شکوه «جاودانگی ابلهانه» را نفرین می‌کند، طنزی تراژیک نهفته است؛ خواننده به‌یاد گفتهٔ شکسپیر در **هملت**[22] می‌افتد: «کسانی چون من که میان زمین و آسمان می‌خزند به چه کار می‌آیند؟»

یکی از شاهکارهای بیهمتای باراتینسکی شعر زیبای «پاییز»[23] (۱۸۳۶ـ۱۸۳۷) است، قصیده‌ای شکوهمند برای یأس که در آن شاعر زندگی انسان را با کردوکار کشاورز مقایسه می‌کند: هر دو با امید بذر افشانده‌اند، امّا در حالی‌که کشاورز محصولی پربار برداشت می‌کند، انسان فقط با مرگ رویارو می‌شود. سرنوشت انسان، تنهایی است. شما حتّی اگر در زندگی به بصیرتی دست یافته باشید که ممکن است به‌حال کسان دیگر سودمند باشد و انتقال‌دادن آن به دیگران تسکین فراوانی برای شما به‌ارمغان آورد، باز هم باید کلّ بار این بصیرت را خودِ شما به‌دوش بکشید: «شما هرگز نمی‌توانید درونی‌ترین احساسات خود را به‌زبانی زمینی ترجمه کنید.» باراتینسکی، که کشاکشهای درونی او را آزرده و دل‌چرکین کرده و مملوّ از شکّ و تردید دربارهٔ معنای زندگی شده بود، راه دشواری به‌سوی ایمان یافت. یکی از آخرین شعرهای او «نیایش»[24] (۱۸۴۲ یا ۱۸۴۳) است که در آن به «فرمانروای آسمان» التماس می‌کند که روح بیمارش را آرامش ببخشد و برای رسیدن «بهشت عبوس»اش به او نیرو دهد.

باراتینسکی هملتی بود که می‌کوشید در دنیای ناسازگاری هماهنگی ایجاد کند: «ای چنگ! کاش فقط می‌توانستم هارمونی تو را نثار زندگی کنم!» بیرون از شعر، زندگی او را از رسیدن به این هماهنگی بازمی‌داشت. از همین‌رو احساس می‌کرد که حق دارد دربارهٔ زندگی به تأمّل بپردازد و بپرسد که چرا زندگی چنین است که هست «و نه طور دیگری». او به هیچ پاسخی دست نیافت، امّا پرسشهایی طرح کرد که اندیشه و احساس مردم را هرگز آسوده نخواهند گذاشت.

«دیگر وقت آن رسیده است که سرانجام باراتینسکی جایگاه خود را در گنجینهٔ ادبیّات روسیّه بازیابد ـ جایگاهی که از مدّتها

پیش از آنِ او بوده است.» امروز، این آرزوی پوشکین به واقعیّت پیوسته است. باراتینسکی، که در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم تقریباً بکلّی فراموش شده بود، با ورود سمبولیستها (**بریوسوف، بالمونت، بلوک**)، به عرصهٔ ادبیّات بازگشت پیروزمندانه‌ای داشت؛ آنها او را بحق یکی از پیشگامان ذوق‌ورزیهای شاعرانهٔ خود می‌دانستند. در سالهای اخیر نیز او سخت مورد تحسین شاعران نامداری چون **ماندلشتام، آسییف، و ویناکوروف** قرار گرفته است. با اینهمه، هنوز هم در بیرون روسیّه باراتینسکی را خوب نمی‌شناسند؛ اشعار او به صورت کتاب تا آنجاکه می‌دانیم تنها به زبانهای فرانسوی، آلمانی، و نروژی ترجمه شده‌اند.

پی‌نویسها

1. *Songs of Ossian*
۲. Odin، خدای خدایان در اساطیر کشورهای اسکاندیناوی.
3. Eda
4. Anastasia Engelhardt
5. *Stikhotvoreniya* (*Poems*)
6. *Bal* (*The Ball*)
7. "Na smert' Gete" ("On the Death of Goethe")
8. Muranovo
9. *Nalozhnitsa* (*The Concubine*)
10. *Tsyganka* (*The Gypsy Girl*)
11. *Sumerki* (*Twilight*)
12. *Piroskaf* (*The Steamer*)
13. *On Naive and Sentimental Poetry*
14. "Razuverenie" ("Dissuasion")
15. "Priznanie" ("Confession")
16. "The Muse"
17. "Poslednyaya smert'" ("The Last Death")
18. "Poslednii poet" ("The Last Poet")
19. "Primety" ("Omens")
20. "Rifma" ("Rhyme")
21. "Nedonosok" ("The Stillborn")
22. *Hamlet*
23. "Osen'" ("Autumn")
24. "Molitva" ("Prayer")

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. E. N. Kupreyanova. (Biblioteka poeta, Bol'shaya seriya, 2d ed.) 1957.

TRANSLATIONS

Lewanski, p. 199.

(French:) *Recueil de poésies d'Eugène Baratinsky*. Cette, 1858.

(German:) J. A. Boratynskij, *Ausgewählte Gedichte*. Introd. and trans. Heinrich Stammler. Munich, 1948.

(Norwegian:) Jevgenij Baratynskij, *Stjernen*. Gjendiktning og forord ved Geir Kjetsaa. oslo, 1977.

SECONDARY LITERATURE

G. R. Barratt, *Selected Letters of Evgenij Baratynskij*. The Hague, 1973.

_____. "A Note on the Development of Baratynsky's Elegiac Verse," *SEER* 55 (1977), pp. 172-84.

Benjamin Dees, *E. A. Baratynsky*. (Twayne's World Authors Series, 202.) 1972.

Geir Kjetsaa, *Evgenii Baratynskii: Zhizn' i tvorchestvo*. Oslo, Bergen, and Tromsø. 1973. (With a comprehensive bibliography of Baratynsky's works and the literature about the poet.)

Nils Åke Nilsson, "Baratynskij's Elegiac Code." In *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, 1979. Pp. 144-66.

Joseph Thomas Shaw, *Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry*. (Wisconsin Slavic Publications, 3.) 1975.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

آندریوسکی، سرگین، «دربارهٔ یوگنی باراتینسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

فیودور ایوانوویچ تیوتچف

(۱۸۰۳ـ ۱۸۷۳)

ریچارد گرگ
محسن حکیمی

تیوتچف در ۵ دسامبر ۱۸۰۳ در ملک خانوادگیِ آفستوگ[۱] (در ۳۲۰ کیلومتریِ جنوب غربی مسکو) به‌دنیا آمد. این کودک استثنایی، که تا هفده‌سالگی در خانه درس خواند، در آن حال‌وهوای «مردسالارانهٔ» دینداری، میهن‌پرستی، و تکریم تاج و تخت بار آمد که وجه مشخّصهٔ رایج اعیان روستایی مسکو آن زمان بود و بی‌تردید در شکل‌گیری دیدگاههای این اسلاووفیل آینده نقش داشت. حاکمیّتِ زبان فرانسوی، دست‌کم در محدودهٔ خانواده، در تضادّ آشکار با این ارزشها قرار داشت و تیوتچف در سراسر زندگی‌اش ترجیح می‌داد که با همین زبان صحبت کند و نامه بنویسد. امّا مهمّترین عامل شکل‌دهندهٔ این شاعرِ آینده تعلمیات فوق‌العاده جدّیِ جوان فاضلی به‌نام رایچ* بود، شاعری پرشور (اگرچه کوچک) و مترجم (زبانهای لاتین و ایتالیایی) که سالها مربّی، همدم، و دوست این پسر بود. تیوتچف دانش عالی خود دربارهٔ نویسندگان کلاسیک (گفته‌اند که او بیشتر اشعار هوراس را از بَر می‌خواند) و نیز ادبیّات روسیّه را مدیون رایچ بود. زیر نظر رایچ بود که این پسر شروع به نوشتن شعر کرد. در ۱۸۱۶ (یا ۱۸۱۷) تیوتچف ترغیب شد که به «آکادمی کوچکِ» شاعران نوپا بپیوندد که مرزلیکوفِ* شاعر، نظریّه‌پرداز ادبی و، استاد ادبیّاتِ دانشگاه مسکو آن را سازمان داده بود. در ۱۸۱۸، آنگاه که خودِ مرزلیکوف شعر او به‌نام «اشرافزاده»[۲] (اقتباسی از هوراس) را که به سبک **درژاوین** سروده شده بود برای «انجمن دوستداران ادبیّات روسیّه» خواند، فعّالیّت زندگی «عمومی» او آغاز شد.

در ۱۸۱۹ تیوتچف وارد دانشکدهٔ زبان‌شناسی تاریخیِ دانشگاه مسکو شد و، پس از دوسال تحصیل، درجهٔ «کاندیدات»[۳] گرفت. در ژانویهٔ ۱۸۲۲ به پطرزبورگ رفت تا در کالج امور خارجه ثبت‌نام کند و در مه همان‌سال به‌عنوان نمایندهٔ سیاسی روسیّه در مونیخ منصوب شد. یک‌ماه بعد به غرب رفت و بیشتر بیست‌ودو سالِ بعدی زندگی‌اش را در آنجا گذراند.

سالهای زندگی در آلمان برای تیوتچف دورانی اساسی بود. برای او این سالها «دوران طلایی» و «تعطیلات دورهٔ عالی جوانی» بود که در آن او توانست به پختگی برسد، خود را از نظر اجتماعی تثبیت کند (هاینه، شلینگ، و فارنهاگن فون اِنزه[۴] از جملهٔ آلمانیهایی بودند که او با آنان آشنا شد)، دوبار ازدواج کند، و پدر سه فرزند شود. برای این شاعر، این سالها بیانگر حال‌وهوای فرهنگی رمانتیسم آلمانی بود که تأثیر دیرپایی بر شعر او گذاشت. این شعرها، که به‌طور پراکنده در نشریّات و سالنامه‌های ادبیِ دست دوّمِ روسیّه به‌چاپ می‌رسید، تا ۱۸۳۶ که مجموعه‌ای حاوی شانزده شعر با عنوان «اشعار ارسالی از آلمان»[۵] در **ساورمینیکِ پوشکین** به‌چاپ رسید نتوانست توجّه جدّی عموم را به‌خود جلب کند. برخورد گوشه‌گیرانهٔ تیوتچف با «سیاه‌مشقهای» شاعرانهٔ خود پادرمیانی یکی از دوستان سابقِ مونیخی او به‌نام شاهزاده گاگارین[۶] را برای انتشار آنها با نام مستعار «ف. ت» الزامی ساخت.

با آنکه تیوتچف از مهارتهای محاوره‌ایِ استثنایی و دلبستگی پرشور به سیاست بین‌المللی برخوردار بود، اما از ویژگیهای ضروری برای یک دیپلمات موفّق بی‌بهره بود و همین امر کار او را وخیم می‌کرد. پس از هفده سال پیشرفت کُند در سلسله‌مراتب دیپلماتیک، در ۱۸۳۹، آنگاه که به‌خاطر ترک سمتش (کاردار روسیّه در تورینو) بدون اجازهٔ رسمی برای ازدواج با همسر دوّمش از خدمت دولتی اخراج شد، حرفهٔ او به‌طور ناگهانی، اگرچه موقّتی، به پایان رسید. اینکه این شوهر بیکار و پدر سه فرزند پیش از بازگشت به روسیّه برای اقامت و تلاش برای بازگشت به مقام پیشین پنج سالِ دیگر در آلمان ماند دلبستگی او را به غرب نشان می‌دهد.

با پیوستن دوباره به جامعهٔ پطرزبورگ، تیوتچف به‌حدّی از شناخته‌شدگی و ارج‌شناسی دست یافت که پیشتر از او به‌عنوان یک تبعیدیِ داوطلب دریغ شده بود. او که میهن‌پرست پرشور و زبان‌آوری بود مقالات بُرّنده‌ای در دفاع از سیاست خارجی تزار نیکالای نوشت: «نامه به دکتر گوستاو کولب»[۷] (۱۸۴۴)، «روسیّه و انقلاب»[۸] (۱۸۴۸)، و «مسئلهٔ رومی»[۹] (۱۸۵۰) که مشاجراتی را، هم در روسیّه و هم در خارج، برانگیخت. او، که پای ثابت و دیرینهٔ محافل بلندپایهٔ جامعه بود، با «کلمات» درخشان و ظاهر ژولیده و

غریبش، به چهرهٔ مورد توجّه محافل ادبی پایتخت بدل شد. افزون بر این، با کوششهای **نکراسوف**، که با نوشتن پیشگفتاری درخشان (۱۸۵۰) بر شعرهای **ساورمینیک** به تجدید چاپ آنها کمک کرد، و **تورگینف**، که نخستین مجموعهٔ اشعار او را ویرایش کرد (۱۸۵۴)، تیوتچفِ شاعر، که تا پیش از آن برای افکار عمومی ناشناخته بود، تحسین آن دسته از صاحب‌نظران اصیل شعر والا را برانگیخت که نظرشان بیش از همه اهمیّت دارد.

اگرچه رویدادهای صحنهٔ بین‌المللی می‌توانست تیوتچف را سخت به هیجان آورد (یکی از مسائلی که بویژه او را نگران می‌کرد ذخایر روسیّه در شبه‌جزیرهٔ کریمه بود)، امّا یگانه رویداد مهمّ سالهای اقامت او در روسیّه رابطهٔ نامشروع جنسی‌اش با یلینا آلکساندروونا دینیسیوا[۱۰] بود. تیوتچف از زمان اقامت در مونیخ نیاز به عشق یک زن را احساس کرده بود، نیازی که هیچ‌یک از ازدواجهایش نتوانسته بود آن را برآورده کند. پیامد این نیاز، روابط جنسیِ بیرون از ازدواج بود. امّا این رابطهٔ جنسی نامشروع با زن اشرافزادهٔ جوانی که کارش به فقر کشیده شده بود شوروحرارت و دوام بی‌سابقه‌ای داشت. دینیسیوا به‌مدّت چهارده‌سال (۱۸۵۰ـ ۱۸۶۴) درواقع همسر دوّم این شاعر بود و سه فرزند برای او به‌دنیا آورد. او در زمان بیماری از وی پرستاری می‌کرد و در دوره‌های مکرّر تندخویی و افسردگیِ او می‌کوشید سرگرمش کند. بدنامیِ اجتماعیِ ناشی از رابطهٔ جنسی آشکار آنان نیز به این فشارهای سنگین افزوده می‌شد. امّا آنچه برای این زوج حتّی از نکوهش جامعه نیز دردناکتر بود ماهیّت خودِ این عشق بود؛ زیرا دینیسیوا، که خود را یکسره فدای عشقش کرده بود، به چیزی کمتر از تملّک کامل معشوق راضی نمی‌شد؛ حال آنکه تیوتچف، که نمی‌توانست وظایفش را به‌عنوان شوهر و پدر یکسره رها کند، قادر به ایفای چنین نقشی نبود. بگومگوهایی که گاه به‌خشونت کشیده می‌شد پیش می‌آمد. بدین‌سان، «عشق واپسین» به‌همان «دوئل مرگبار»ی انجامید که در اشعار برجستهٔ «چرخهٔ دینیسیوا» به وصف کشیده شده است. دینیسیوا، که تندرستی‌اش در اثر سلّ و ـ می‌توان حدس زد ـ تَنِش عاطفی نهفته در این رابطهٔ جنسیِ نامشروع تحلیل رفته بود، در ۱۸۶۴ جان سپرد.

تیوتچفِ شصت‌هفتادساله، با آنکه از مرگ معشوقه‌اش سخت تکان خورده بود، کماکان به معاشرتهایش ادامه می‌داد، در شغل دولتی‌اش فعّال بود (او رئیس «کمیتهٔ سانسور خارجی» شده بود)، و به مناسبتهای خاص شعر هم می‌گفت (کارنامهٔ شعری او در این سالهای پایانی پربار نبود). امّا، در دسامبر ۱۸۷۲، سکتهٔ مغزی کرد و به فلج ناقص دچار شد. سکته‌های دیگر نیز از پی آمدند و او در ۲۷ ژوئن ۱۸۷۳ درگذشت.

اگر منظومه‌های مفصّل تیوتچف را کنار بگذاریم، حجم نسبتاً کوچک اشعار اصلی او را می‌توان به اشعار مربوط به طبیعت، شعرهای فلسفی، شعرهای عاشقانه، و منظومه‌های سیاسی یا ایدئولوژیکی تقسیم کرد. در اینجا آنها را به‌همین ترتیب بررسی می‌کنیم.

تیوتچف، که بزرگترین شاعر طبیعت است که روسیّه به خود دیده است (اجماع منتقدان بر این باور است)، صدای منحصربه‌فرد خود را در آلمان یافت. او، پس از کنارگذاشتن شیوهٔ نوکلاسیک سالهای نوپایی خود در روسیّه، در دههٔ ۱۸۲۰ فشردهٔ ادراکهای حسّی خود را از مناظر پیرامون خویش در باواریا به‌صورت غزلهای کوتاه عرضه کرد ـ غزلهایی که مشخصّه‌شان ایجاز است نه اطناب. تیوتچف با پرهیز از توصیف جزئیّات خاصّ و دقیقاً مشاهده شده (ابزاری که تیوتچف ترجیح می‌دهد تلسکوپ است نه میکروسکوپ) و خرسند از توصیف آن غروبهای سرخ‌فام خورشید، قلّه‌های برفی، و جویبارهای کوهستان که به نسلی از شاعران رمانتیک الهام بخشیده بود (یکی از منتقدان شوروی بدرستی گفته است که طبیعتِ تیوتچف طبیعتِ یک جهانگرد است) به این موضوعهای آشنا تازگی و حتی غرایب خارق‌العاده‌ای می‌بخشد. او با یافتن زاویهٔ دیدی غیرمنتظره قادر بود امر شگفت‌انگیز را در امر آشنا و پدیدهٔ غیرعرفی را در پدیدهٔ عرفی ببیند و به چیزی دست یابد که هر شعر بزرگی به آن دست می‌یابد: تغییر درک ما از واقعیّت. برای مثال، غروب خورشید این‌گونه دگرگون می‌شود: «دیگر زمین گوی گداختهٔ خورشید را روی سرش برگردانده است»؛ و خنکی شامگاهیِ ناشی از آن: «لرزشی بهاری به‌سان جویباری به‌درون رگهای طبیعت رسوخ کرده است، گویی آبهای زیرزمینی پاهای سوزان آن را لمس کرده‌اند» («شامگاه تابستان»[۱۱]). توصیف منظره‌ای بامدادی: «به‌سان دریایی بهاری در مدّ کامل، نورانی‌شدن [!] روز بی‌حرکت است» («وزش نرم نسیم روی دژه»[۱۲]). تصویر یک توفان بهاریِ ناگهانی: «گویی هبه[۱۳] جام تندرزای خویش را از آسمان فروریخته بود» («توفانِ بهاران»[۱۴]). این استعاره‌های دور از ذهن و جسورانه را می‌توان به‌گونه‌ای آموزنده با تعبیرهای هنجارمندترِ پوشکین دربارهٔ طبیعت، که در آنِ واحد کلاسیکتر و رئالیستی‌ترند، مقایسه کرد.

در دههٔ دوّم اقامت تیوتچف در آلمان، گرایشهای فلسفی و ذهنی او پیچیده شدند و دیدگاه او را دربارهٔ طبیعت غنا بخشیدند. این شاعر، که از «فلسفهٔ طبیعت» شلینگ تأثیر گرفته بود، بارها حوزه‌های طبیعی و انسانی را چنان توصیف می‌کند که گویی نظامهای مشابه و همانندی هستند («جویبارِ یخ‌زده افسرده می‌شود»، «زمین هنوز غمزده می‌نماید»). در جایی دیگر

(«سایه‌های آبی-خاکستری درهم ادغام می‌شوند»، [بهار][15])، جهان طبیعت چون جایگاه تازگی و طراوات یا پناهگاه جانِ به‌ستوه‌آمده یا پراضطرابِ شاعر به‌تصوّر درمی‌آید و در جاهای دیگر («شاهینی از فضای باز جنگل پرواز کرد»، «به غرب شعله‌ور نگاه کن») [توصیف] منظره‌ای به نظرورزیهای فلسفی یا ایدئولوژیکی می‌انجامد.

شعرهای مربوط به طبیعت تیوتچف در سالهای اقامت او در روسیّه از نظر لحن و سبک تاحدودی متفاوتند. در آنها تأمّلات ذهنی و چشم‌اندازهای اخلاقی کمتر به چشم می‌خورند و ـ صرف‌نظر از قطعهٔ مشهور «دیوهای کرولال» از شعر «آسمان شب سخت غمزده»[16] ـ مایه‌های جانگرایانه نسبتاً نادرند. اوج این شعرها حاوی درکی غیرشخصی از طبیعت است که احتمالاً بازتاب تأثیر رئالیسم روسی است که در آن زمان به اوج خود نزدیک می‌شد. نمونه‌های به‌یادماندنی این درک را در شعرهای برجستهٔ «پاییز زودهنگام»[17] و «پاییز دیرهنگام»[18] می‌توان یافت. می‌توان پذیرفت که بسامد نسبی مضامین پاییز در این شعرها به نزدیک‌شدنِ شاعر به روزگار پیری مربوط می‌شود.

اگرچه در همهٔ موارد نمی‌توان بین شعرهای مربوط به طبیعت، که اغلب سرشار از اشارات فلسفی‌اند، و آن دسته از اشعار فلسفی که از محیط طبیعی مایه می‌گیرند تمیز قائل شد، امّا وجود دستهٔ اخیر محرز است. در اینجا بازهم تأثیر رمانتیسم آلمانی، بویژه رمانتیسم شلینگ، را می‌بینیم. هم از این‌روست که تصویرپردازی خیالبافانه در «خواب در دریا»[19] غایت مطلوب خودِ شاعر و پیامدهای خطرناک آن را (شاعر در اینجا گوشهٔ چشمی به پاسکال دارد) توصیف می‌کند. قطعه‌ای سه‌گانه از اشعارِ دارای مضمون پیوسته («از چه ناله می‌کنی، باد شبانه»[20]، «روز و شب»[21]، و «شب مقدّس برآمده است»[22]) جهانی اساساً دوگانه و تقریباً مانوی را مطرح می‌کند که در آن روزِ زیبای گرمِ گذرا در تقابل با مغاک شب پهناورِ آشفتهٔ دهشت‌زا، و در عین حال خویشاوند مرموز [روز]، قرار می‌گیرد. «خاموشی»[23] با کلام قصار معروفش، «کلامِ به‌زبان‌آمده فقط یک دروغ است» (که بعدها شعار وحدت و یگانگی سمبولیستها شد)، مدّعی بیان‌ناپذیری اندیشه‌ها و احساسات انسان می‌شود. در «مالاریا»[24]، آنگاه که شاعر اعلام می‌کند که شرّ در ذات زیباترین پدیده‌های جهان خارج نهفته است و در این نکته تأمّل می‌کند که این پدیده‌ها ممکن است در آنِ واحد هم پیام‌آوران و شیرین‌کنندگان زندگی باشند و هم پنهان‌سازان «ورود هولناک» مرگ، او الاهیّات بولسی و احساساتی منحط را باهم درمی‌آمیزد.

تصویرپردازی چشمگیر و لحن معلم‌گونه و حتّی جزمیِ این گزاره‌های شاعرانه برخی از منتقدان (مثلاً **سالاویّوف**) را به این فرض کشانده است که آنها بیانگر باورهای فلسفی خودِ تیوتچفند. شواهد موجود این دیدگاه را تأیید نمی‌کند. صرف‌نظر از اینکه تیوتچف را کسی می‌دانند که متافیزیک شلینگ را درحضور خودِ این فیلسوف ردّ کرده و فلسفهٔ آلمان به‌طور کلّی را به‌عنوان فلسفه‌ای «ویرانگر» تحقیر کرده است، تناقضهای درونی شعر خودِ او بسی بیش از آن است که بتوان آن را یک نظام فلسفی منسجم به شمار آورد. به نظر می‌رسد که مسئله بیشتر بدین‌صورت بوده است که این شاعر تصویرها و اندیشه‌های شلینگ را از آنِ خود می‌کرده است تا ترسها، کشمکشها، و اشتیاقهایی را که در خود می‌یافته است بیان کند. بنابراین، اگر فقط به یک نمونه اشاره کنیم، درک تصاویر تکرارشوندهٔ مغاک، شب، یا آشفتگی به‌عنوان تأیید وجود عینیِ «ورطهٔ» شلینگ چندان معقول نمی‌نماید و این تصاویر بیشتر به عنوان فرافکنیهای شیفتگی شاعر نسبت به «تاریکی» (و ترس او از آن)، یعنی به‌عنوان جنبه‌های آنارشیک، ویرانگر، یا احساساتیِ تجربهٔ انسان، قابل درکند.

شعرهای عاشقانهٔ تیوتچف نیز، همچون اشعار او دربارهٔ طبیعت، از نظر لحن و بافت تغییرات خاصّی را از سر می‌گذرانند. اشعار سالهای اقامت در آلمان بیشتر تجلّیهای شاعرانه هستند که خاطرهٔ لحظهٔ اندوهبار یا شورانگیز خاصّی از یک رابطهٔ جنسی خاصّ را گرامی می‌دارند. در این شعرها، که گاه کششی آشکارا شهوانی را به‌نمایش می‌گذارند («با چنان لذّت شیرین»، «چشمانت را دوست دارم») و گاه بر سرشت غیرمجاز دلبستگی تأکید می‌کنند («ویلای ایتالیایی»[25])، روحیِ از لذّت‌گرایی آمیخته با گناه دمیده شده است که این گفتهٔ سالاویّوف ،که برای تیوتچف «زندگیِ جان که بر محور عشق متمرکز باشد در ذات خود یک زندگی اهریمنی است»، آن را خوب توضیح می‌دهد.

اشعار عاشقانهٔ دورهٔ اقامت در روسیّه تقریباً به‌طور کامل در شعرهای «چرخهٔ دینیسیوا» خلاصه می‌شوند. مضمون محوری این اشعار، عشق چونان رنج است. این مضمون، که تاحدودی از محکومیّت «شرم‌آور» معشوقهٔ جوان او از سوی جامعه مایه می‌گیرد («آنچه را با عشق تمنّایش کردی»، «چه مرگبار بدان عشق می‌ورزیم») نوعاً در تحقّق تدریجی این درک شاعر ریشه دارد که عشق آنان نابرابر تقسیم شده و او نمی‌تواند با همان کمالی که معشوقه‌اش خود را وقف او کرده است خویشتن را وقف وی کند («نگو، او مثل گذشته مرا دوست دارد»، «مرا با سرزنشِ صرف غصّه‌دار مکن»). تیوتچف، که گاه با صدای خویش سخن می‌گوید و گاه با صدای معشوقه‌اش پاسخ می‌دهد، در حالی‌که به‌تناوب دلْرحم و خشمگین می‌شود، و گاه افسوس گذشته را می‌خورد و گاه بر خود تازیانه می‌زند، به این توالی حرکتی دیالکتیکی می‌بخشد که قادر

است بصیرتهای روان‌شناختیِ برخوردار از تنوّع و ژرفای نامعمول را ابلاغ کند. در دهها شعر تغزّلی که در طول دوره‌ای شش‌ساله سروده شده‌اند شاعر سیر دردناک این «دوئل مرگبار» خودساختهٔ عشّاق را ثبت کرده است. او، در ۱۸۵۶، گویی برای تأیید اشارات وداع‌گونه‌ای که در این شعرها بیان شده بود در خاموشی فرورفته بود. امّا، هشت سال بعد، مرگ معشوقه‌اش واپسین طغیان خلاقیّت را به‌صورت سرودن مرثیه‌های تکان‌دهنده‌ای چون «خداوندا، رنجی سوزان به من عطا کن» و «ای دریای شبانه، تو چه آرام‌بخشی» در وجود او برانگیخت.

شعر سیاسی در مجموعه‌آثار تیوتچف جایگاه مهمّی ندارد. این شعرها، که گاه خالی از نیش و کنایه و بذله‌گویی نیستند (برای مثال، «صبر طاقت‌فرسا نیز حدّی دارد»)، در بیشتر اوقات کمی بیش از سخن‌سراییهای موزون در ستایشِ نقشِ نجات‌بخشِ روسیّه در تاریخ جهان، پیشگوییِ عظمت آیندهٔ آن، و به‌باد انتقادگرفتنِ دشمن غربی تأثیرگذار هستند. استثناهای قابل ذکر عبارتند از «آن روستاهای فقیر»[۲۶]، «بر فراز این جماعت ناآگاه»[۲۷]، و «دریا و صخره‌ها»[۲۸]. دو شعر نخست، این باور اسلاووفیلی را به‌صورت تصویرهای متحرّک بیان می‌کنند که فقر، رنج، و بردباریِ مسیح‌گونهٔ دهقان روسی مُهر و نشان [انسان] برگزیدهٔ خداوند را بر او می‌زند. در شعر آخر، دریای آشفته و توفانی (که تقریباً همیشه یکی از تصویرهای اصلی تیوتچف است) نماد پرقدرت نیروهای انقلاب است که بی‌امان بر صخرهٔ سربه‌فلک‌کشیده و تسخیرناپذیرِ خودکامگیِ روسیّه یورش می‌برند.

جهان‌بینی شاعرانهٔ تیوتچف را، مانند جهان‌بینی هر شاعر بزرگی، نمی‌توان به‌گونه‌ای شُسته‌رُفته خلاصه کرد. بااینهمه، با دانستن واقعیّتهای معیّنی دربارهٔ شخصیّت او می‌توان درک روشنی از مضامینی داشت که برای شعرش اهمّیّتی محوری دارند. اگر از دیدگاهی روانشناختی سخن بگوییم، به‌نظر می‌رسد که تیوتچف هیچ درک روشنی از «خویشتن» نداشته است. او، که میهن‌پرست روسی پرشوری بود، هرگاه امکان داشت ترجیح می‌داد در غرب زندگی کند؛ با آنکه سخت متقاعد شده بود که مذهب برای هر نظم سیاسی یا اجتماعیِ سالمی ضروری است، خودش بی‌ایمان بود؛ و با آنکه اسلاووفیل پرشوری بود، بی‌توجّهی‌اش به خانواده، کلیسا، و آن شیوهٔ مردسالارانهٔ زندگی که بسیار مورد احترام او بود زبانزد خاص‌وعام بود. با توجّه به این شکافی که نظریّه را از عمل، امر آرمانی را از امر واقعی، جدا می‌کرد، این اظهارنظر یکی از معاصران او که تیوتچف با نزدیک‌شدن به مرگ می‌کوشید «به هویّت خویش پی ببرد» معنای خاصّی پیدا می‌کند و ما را به‌مقایسهٔ آن با این اقرار خودِ او فرا می‌خواند که «فقط با عشق [دینیسیوا] بود که **به هویّت خویش پی بردم**.» هر دوی این اظهارنظرها، به‌شیوه‌های مختلف، آن توخالی‌بودنِ درونی را نشان می‌دهند که این گفتهٔ ضمنی او (به همسرش) که تنها هدف زندگی‌اش «**پرهیز از هر گونه رویارویی با خودم به‌هر قیمتی**» است و نیز بیزاری عصبی او از مفاهیم «ویرانگر»ی چون **یتیمی، جدایی، غیاب، و بی‌ریشگی** ـ که بارها در نامه‌ها و اشعارش بیان شده است ـ به‌انحای مختلف آن را منعکس می‌کنند.

این خلأ هولناک زمینهٔ روشنگری برای توضیح برخی از اساسی‌ترین مایه‌های شعر تیوتچف فراهم می‌کند. بدین‌سان، مضامین متنوّعی چون عشق شورانگیز و خودتسلیمگر یک زن، ترس ـ و شیفتگیِ ـ شاعر نسبت به جنبه‌های آنارشیک یا آشفتهٔ زندگی، آرزوی او برای غرق‌کردن خویش در زندگی عاطفی و طبیعی، و نگرش او به طبیعت در هیئت هستی هماهنگ، زنده، و جاندار را می‌توان دفاعیّه‌ها یا بیانهای احساسی پنداشت که از خلأ درونی خویش در اضطراب است.

در بررسی **سطحی**، ممکن است چنین بنماید که شعر «نمونهٔ» تیوتچف، از نظر **فرم**، نمایی سنّتی را به‌نمایش می‌گذارد: شعری کوتاه (با میانگین ۱۶ تا ۲۰ سطر) حاوی طرح قافیهٔ a b b a یا a b a b (که گاه به **هیئت هشت‌سطری** درمی‌آید) در وزن یامبیک چهاروتدی یا، به‌ندرت، پنج‌وتدی. زبان شعر او، که فارغ از واژه‌های محاوره‌ای است، یکدست «شاعرانه» و لحن آن، جز در مورد اشعار سیاسی، اغلب تغزّلی است. امّا بررسی دقیقتر، انحرافهای جالب توجّهی از این هنجارها را می‌نمایاند. پس از ۱۸۳۰ وزنهای غیریامبیک (به‌ویژه تروکی) حدود بیست درصد از کلّ شعرهای او را تشکیل می‌دهند. اوزان دولنیکی، آنا کروسیس، و اوزان مختلط اشعار مشهور «خواب در دریا»، «**خاموشی**»، «دریا و صخره‌ها»، و «عشق واپسین» نوآوریهای وزنیِ **نظام‌مندتر** شاعران سمبولیست را بشارت می‌دهند. این ویژگیها، در کنار **استفادهٔ گاه‌وبیگاه** از واژه‌های کهن و کاربرد دست‌ودل‌بازانهٔ صفتهای مرکّب و شیوهٔ بیانِ اغلب سخنورانهٔ او، بافت شعریِ بس متمایزی را می‌سازند.

اقبال ادبی تیوتچف به‌دلیل روندهای فرهنگی و تحوّلات سیاسی نوسان چشمگیری داشته است. او، که تا سنّ **چهل‌وپنج‌سالگی** تقریباً ناشناخته بود، در پایان عمرش ـ صرف‌نظر از تعصّب ضدّشاعرانهٔ زمانه‌اش ـ تحسین پرشور طیف داورانی ادبی به‌گستردگیِ نکراسوف، **فیت، دابرالیوبوف، داستایفسکی، تورگینف، و تالستوی** را برانگیخت. امّا فقط با پیدایش جنبش سمبولیسم (سالاویّوف، **مِرشکوفسکی**، و **بریوسوف** از جملهٔ تیزبین‌ترین و ستایشگرترین منتقدان او بودند) بود که او ـ دست‌کم در میان اهل فنّ ـ در مقام بزرگترین شاعر شعرهای

تغزّلی قرن، پس از پوشکین، به رسمیّت شناخته شد. اگرچه از ۱۹۱۷ به بعد دیدگاههای سیاسی و مذهبیِ محافظه‌کارانهٔ تیوتچف مانع انتشار فراوان و پخش گستردهٔ آثار او شده‌اند، افول او در سالهای پس از انقلاب فقط امری جزئی بوده است. پژوهشگران برجستهٔ شوروی چون چولکوف*، **تینیانوف**، بلاگوی[۲۹]، و گیپیوس[۳۰] بررسیهای مهمّی دربارهٔ شعر او نوشته‌اند. با آنکه ویراستاران شوروی به مکاتبات او توجّه چندانی نکرده‌اند و مقالات سیاسی‌اش را بکلّی نادیده گرفته‌اند، چولکوف و پیگاریف[۳۱] ویرایشهای پژوهشگرانهٔ ارزشمندی از اشعار او به‌دست داده‌اند. اثر پژوهشگر اخیر به نام **زندگی و آثار ف. ا. تیوتچف**[۳۲] همچنان یگانه اثر سودمندی است که دربارهٔ او نوشته شده است.

پی‌نویسها

1. Ovstug
2. "The Nobleman"
3. Kandidat
۴. Karl August Varnhagen von Ense (۱۷۸۵-۱۸۵۸)، سیاستمدار و نویسندهٔ آلمانی.
5. "Poems Sent From Germany"
6. I. S. Gagarin
7. "Lettre à M. le Docteur Gustave Kolb"
8. "La Russie et la Révolution"
9. "La Question Romaine"
10. Elena Aleksandrovna Denisieva
11. "Letnii vecher" ("Summer Evening")
12. "Kak tikho veet nad dolinoi" ("How Softly Wafts over the Valley")
۱۳. Hebe، الههٔ جوانی، دختر زئوس و هرا و زوجهٔ هرکول که می‌توانست پیران را جوان کند.
14. "Vesennyaya groza" ("Springtime Thunderstorm")
15. "Vesna" ("Spring")
16. "Nochnoe nebo tak ugryumo" ("The Night Sky so Gloomy")
17. "Est' v oseni pervonachal'noi" ("There is in Early Fall")
18. Osennei pozdneyu poroyu" ("Late in Fall")
19. "Son na more" ("Dream at Sea")
20. "O chem ty voesh', vetr nochnoi" ("What Art Thou Wailing about, Wind at Night")
21. "Den' i noch" ("Day and Night")
22. "Svyataya noch' na nebosklon vzoshla" ("Holy Night Has Risen")
23. "Silentium"
24. "Malaria"
25. "Italianskaya villa" ("Italian Villa")
26. "Eti bednye selen'ya" ("Those Poor Villages")
27. "Nad etoi temnoyu tolpoi" ("Above this benighted crowd")
28. "More i utes" ("Sea and Cliffs")
29. D. D. Blagoi
30. V. V. Gippius
31. K. V. Pigarev
32. *Zhizn' i tvorchestvo F. I. Tyutcheva*

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. Ed. P. V. Bykov. 1913. (The only edition of Tyutchev's works which includes the political articles.)

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. G. I. Chulkov. 2 vols. 1933.

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. K. V. Pigarev. 1957.

Lirika. Ed. K. V. Pigarev. 2 vols. 1966.

TRANSLATIONS

Eugene Kayden, *Poems of Night and Day*. 1944.

Vladimir Nabokov, *Three Russian Poets*. 1944.

Charles Tomlinson, *Versions from Fyodor Tyutchev*. 1960.

Jesse Zeldin, trans. and introd., *Poems and Political Letters of F. I. Tyutchev*. 1974.

See also: Lewanski, pp. 388-90.

SECONDARY LITERATURE

I. S. Aksakov, *Biografiya Fedora Ivanovicha Tyutcheva*. 1886.

Borys Bilokur, *A Concordance to the Russian Poems of Fedor I. Tiutchev*. 1975.

R. A. Gregg, *Fedor Tiutchev: The Evolution of a Poet*. 1965.

I. A. Koroleva and A. A. Nikolaev, *F. I. Tyutchev: Bibliograficheskii ukazatel' proizvedenii i literatury o zhizni i deyatel'nosti, 1818-1973*. 1978.

K. V. Pigarev, *Zhizn' i tvorchestvo F. I. Tyutcheva*. 1962.

K. V. Pigarev, *F. I. Tyutchev i ego Vremya*. 1978.

D. Strémooukhoff. La Poésie et l'idéologie de Tiouttchev. Paris, 1937.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

بریوسف، والری، «دربارهٔ فیودور تیوچف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

ولادیمیر فیودوروویچ آدویفسکی

(۱۸۰۳ یا ۱۸۰۴ـ ۱۸۶۹)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

پرنس آدویفسکی نویسنده، منتقد موسیقی، و کارگزار خدمات عمومی بود. آدویفسکی، که در مسکو متولّد شد و آموزش دید، از جوانی شیفتهٔ ادبیّات شد و به عضویّت «انجمن آزاد آماتورهای ادبیّات روسیّه» در آمد و عضو محفلی شد که گرد رایچ* تشکیل شده بود. آدویفسکی رئیس «انجمن دوستداران حکمت» (۱۸۲۳ـ۱۸۲۵) بود و همراه با کیوخلبکر سردبیری **منمازینا** را بر عهده داشت (۱۸۲۴ـ ۱۸۲۵). آدویفسکی در ۱۸۲۶ به پطرزبورگ نقل مکان کرد؛ در آنجا همچنان نویسنده، منتقد، و سردبیری فعّال بود. از ۱۸۴۶ او معاونت کتابخانهٔ عمومی پطرزبورگ و سرپرستی موزهٔ رومیانتسف[1] را بر عهده داشت. زمانی که این موزه در ۱۸۶۲ به مسکو منتقل شد، آدویفسکی هم به مسکو بازگشت.

آدویفسکی در چندین حوزه آدم مهمّی به حساب می‌آید. او هوادار اصلی «رمانتیسم فلسفی»، پیرو صاحب دانش فلسفهٔ شلینگ (که با او آشنایی شخصی داشت و با هم مکاتبه هم می‌کردند)، و پیرو رمانتیکهای آلمانی در استفاده از داستان کوتاه برای ادغام اندیشهٔ فلسفی و واقعیّت زندگی بشری به‌شمار می‌آید. **شبهای روسی**[2] (۱۸۴۴) او از **برادران سرابیون**[3] هوفمان الگوبرداری شده است: راویان مشخّص برای هم داستان نقل می‌کنند و در فاصلهٔ داستانها به‌بحث دربارهٔ آنها و مسائل مطرح در آنها می‌پردازند. آدویفسکی، که مانند هوفمان منتقد باصلاحیّت موسیقی بود (و در ضمن آهنگسازی آماتور هم بود)، فکر زیادی را صرف پیام نویسنده، خصلتهای فرد خلّاق، و رابطهٔ میان هنرمند و جامعه می‌کرد. این اندیشه‌ها در داستانهایی چون «زباستیان باخ»[4]، «آخرین کوارتت بتهوون»[5]، «اپرای کاوالیره جامباتیستا پیرانزی»[6]، و «نقّاش»[7] بازتاب یافته‌اند.

آدویفسکی همچنین از تواناترین نمایندگان «قصّهٔ اجتماعی» روسی بود. داستانهای او، از قبیل «پرنسس میمی»[8] (۱۸۳۴)، «پرنسس زیزی»[9] (۱۸۳۹)، و غیره، نقد اجتماعی و روانشناسی هوشمندانه را با طنزی نجیبانه در هم می‌آمیزند. علاوه بر این، آدویفسکی قصّه‌های خیالی چندی هم، به‌پیروی از ادگار الن‌پو، و نه هوفمان (به اذعان خودش)، نوشت. عنصر خیالی و وهمی در این داستانها دو منبع دارد: علاقه به رازوری (یاکوب بومه[10]، اسودنبوری[11]، و سنت مارتین[12]، فرانتس فون بادر[13]) و علاقه‌ای همانقدر قوی به نیروی بالقوّهٔ علم برای آیندهٔ بشر (آدویفسکی خود مخترعی آماتور بود). داستانهایی با گرایش رازورانه عبارتند از «واقعیّت جهان در آینه»[14] (۱۸۴۰)، «سمندر»[15] (۱۸۴۲)، و «جنّ‌زدگان»[16] (۱۸۴۲). فانتزی اوتوپیایی آدویفسکی، «سال ۴۳۳۸»[17] (که صورت کامل آن تازه در ۱۹۲۶ منتشر شد)، حاوی جزئیّات خاصّ تکنیکی، اجتماعی، و سرشتِ سیاسی است که عملاً درست از آب درآمده‌اند.

آدویفسکی که در کارهای عمومی در بیشتر زندگی خدمتگزاری فعّال بود و زندگی اجتماعی‌اش او را به بالاترین محافل اجتماعی می‌کشاند پس از اواسط دههٔ ۱۸۴۰ دیگر وقت چندانی نداشت که صرف ادبیّات کند. امّا او در پیشرفت آموزش عمومی و فرهنگ موسیقی در روسیّه نقش بسزایی داشت. او، که با اسلاووفیلها دوستی نزدیکی داشت، به‌هر صورت مردی روشنفکر و بافرهنگ اروپایی بود، کسی که از جملهٔ جذّابترین چهره‌های ادبی قرن نوزدهم روسیّه به حساب می‌آید.

پی‌نویسها

1. Rumyantsev
2. *Russkie nochi* (*Russian Nights*)
3. *Die Serapionsbrüder*
4. "Sebastian Bach"
5. "Beethoven's Last Quartet"
6. "Opere del Cavalière Giambatista Piranesi"
7. "Zhivopisets" ("The Painter")
8. "Knyazhna Mimi" ("Princess Mimi")
9. "Knyazhna Zizi" ("Princess Zizi")

۱۰. Jakob Böhme، (۱۵۷۵ـ۱۶۲۴). عارف و تئوسوفیست آلمانی.

۱۱. Emanuel Swedenborg، (۱۶۸۸ـ۱۷۷۲). دانشمند، فیلسوف، و متألّهٔ سوئدی.

۱۲. Louis Claude de Saint Martin، (۱۷۴۳ـ۱۸۰۳). فیلسوف عارف فرانسوی.

۱۳. Franz von Baader، (۱۷۶۵ـ ۱۸۴۱). فیلسوف عارف، متألّه، و نویسندهٔ آلمانی.

14. "Cosmorama"

15. "The Salamander"

16. "Besnuyushchiesya" ("The Possessed")

17. "The Year 4338"

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 3. vols. 1844.

Russkie nochi. Ed. S. A. Tsvetkov. 1913. Reprint Munich, 1967.

4338 god. Fantasticheskii roman. 1926.

Povesti i rasskazy. Introd. E. Yu. Khin. 1959.

TRANSLATIONS

Russian Nights. Trans. Olga Koshansky-Olienikov and Ralph E. Matlaw. Introd. Dr. Matlaw. New York, 1965.

SECONDARY LITERATURE

V. G. Belinskii, "Sochineniya knyazya V. F. Odoevskogo" (1844), *PSS*, Vol. 8 (1955), pp. 297-323.

Simon Karlinsky, "A Hollow Shape: The Philosophical Tales of Prince Vladimir Odoevsky," *Studies in Romanticism* 5 (1966), pp. 169-82.

P. N. Sakulin, *Iz istorii russkogo idealizma. Knyaz' V. F. Odoevskii.* Vol. 1, pts. 1-2. 1913.

Heinrich Stammler, "Fürst Wladimir Fjodorowitsch Odojewskij, der philosophische Erzähler der russischen Romantik." In Fürst Wladimir F. Odojewskij, *Russische Nächte.* Trans. Johannes von Guenther and Heinrich Stammler. Munich, 1970. Pp. 367-410.

کتابنامهٔ فارسی

دربارهٔ نویسنده و آثارش

ماریچ، ماریا، قیام دکابریستها (سپیده‌دم شمال)، ترجمهٔ ابوالحسن تفرشیان، تهران، آلفا، ۱۳۵۸.

نیکالای میخایلوویچ یزیکوف

(۱۸۰۳ـ۱۸۴۷)

ویلیام ام. تاد
خشایار دیهیمی

یزیکوف شاعر بود. او در خانواده‌ای ملّاک به‌دنیا آمد که ثروتشان در تمام زندگی پشتوانهٔ خوبی برای او بود. یزیکوف را برای تحصیل به پطرزبورگ فرستادند، امّا او تحصیلاتش را نیمه‌کاره گذاشت. در همین دورهٔ اقامت در پطرزبورگ بود که نخستین شعرش را، عمدتاً تحت تأثیر **باتیوشکوف** و **ژوکوفسکی**، سرود. در ۱۸۲۲ یزیکوف وارد دانشگاه نسبتاً آزاد و اروپایی دورپات[۱] (اکنون تارتو[۲]) شد، هفت‌سالی را در آنجا گذراند، و اشعاری سرود که تحسین معاصران، ازجمله **پوشکین**، را برانگیخت. پوشکین شعر او را «نشئه‌آور» خواند. در طیّ همین سالها، یزیکوف با ژوکوفسکی، دیلویگ*، پوشکین، و احتمالاً **ریلییف** آشنا شد. یزیکوف در ۱۸۲۹ بی‌آنکه مدرکی از دانشگاهش بگیرد راهی مسکو شد و اسماً به خدمت دولت درآمد. در مسکو محفل آشنایان او شامل اعضای سابق «دوستداران حکمت» و اسلاووفیلهای آتی می‌شد: ایوان کیریفسکی*، پیوتر کیریفسکی*، **خامیاکوف** (که با خواهر یزیکوف ازدواج کرد)، کلمنتانتین **آکساکوف**، پاگودین*، و شویریوف*. یزیکوف، که عزم آن کرده بود زندگی‌اش را وقف شعرهایی جدّی‌تر از آنچه دربارهٔ «شراب، زن، و موسیقی» سروده بود و مایهٔ شهرتش شده بود بکند، به مطالعهٔ کتاب مقدّس، ادبیّات مذهبی، و ادبیات عامیّانهٔ روسی روی آورد. او شعر «به یک شاعر»[۳] را مقدّمهٔ نخستین مجموعهٔ اشعارش (۱۸۳۳) قرار داد، شعری که اعتقاد او را به شعر پیشگویانه، مذهبی، و آکنده از خلوص اخلاقی می‌نمایاند. امّا دیری نگذشت که بیماری حادّ او را ناچار کرد به ملکش در سیمبرسک[۴] بازگردد (۱۸۳۳ـ۱۸۳۸) و پس از آن از یک چشمهٔ آب معدنی در اروپا به یک چشمهٔ آب معدنی دیگر می‌رفت (۱۸۳۸ـ۱۸۴۳). در طول این سفرها، او با نیکالای **گوگول** دوست شد، امّا اقامت مشترکشان در رُم برای هیچ‌یک خوشایند و مطلوب از آب درنیامد؛ یزیکوف به مسکو بازگشت و در اوج شکوفاییِ قریحه‌اش در آنجا درگذشت. او سالهای واپسین عمرش را صرف حمله به غرب‌گرایانی چون **چادایف**، **بلینسکی**، گرانوفسکی*، و **هرتسن** کرد. دو مجموعه شعر بعدی او (۱۸۴۴، ۱۸۴۵) با نقدهای عموماً خصمانه‌ای روبرو شدند.

یزیکوف اساساً به‌دلیل شعرها و ترانه‌های دورهٔ دانشجویی‌اش در یادها مانده است. این ترانه‌ها، مانند ترانه‌های سواره‌نظامی دینیس داویدوف*، «پرسونایی» سخت جذّاب و تصویری از «آزادی» را به فرهنگی می‌بخشیدند که سخت تشنهٔ آن بود. تصویر یزیکوف، شاعر-دانشجویی پرالهام، گستاخ، و عاشق آزادی، در رساله‌های تغزّلی پوشکین (۱۸۲۶)، **باراتینسکی** (۱۸۳۱)، مقالهٔ گوگول دربارهٔ شعر روسی (۱۸۴۶)، و در مقالهٔ **ماندلشتام** «دربارهٔ شعر روسی» (۱۸۳۲) برجای‌مانده و تثبیت‌شده است. با آنکه این اشعار از نظر شور جنسی، مذهبی، و آزادیخواهیِ مطلق سیاسی حالت جوانانه‌ای دارند، اشعار دههٔ ۱۸۲۰ یزیکوف، نظیر «در عشق صادقانه به شراب»[۵] (۱۸۲۳)، غالباً به سنتزی درخشان از تکنیک و مضمون دست می‌یابند. چهاروتدیهای یامبیک یزیکوف از بابت سرعت آهنگشان، که از طریق استفادهٔ مکرّر از گام پورهیک و فاصلهٔ بسیار میان گسستهای نحوی به‌دست می‌آمدند، چشمگیر بودند. اگرچه شعر یزیکوف بی‌پیشینه نبود ـ داویدوف، شیلر، بایرون، کاتینین*، ریلییف، گنیدیچ*، و پوشکین در زمانهای مختلف تحسین او را برانگیخته بودند ـ امّا شعر او کیفیّتی بی‌میانجی داشت که در آن ارجاعاتی ادبی نبود و چنین چیزی در آن زمان نامعمول بود. «مرثیه»ی او چندان وجه مشترکی با نمونه‌های این ژانر که سرودهٔ باتیوشکوف، ژوکوفسکی، و پوشکین بودند نداشت. درواقع، اشعار او با جزئیّات روشن شهوانی و نارضایی سیاسی نوعی حمله به این ژانر محسوب می‌شدند. در این میان، دو شعر زیر قابل توجّهند: «الهامِ آزادیِ پرغرور!»[۶] (۱۸۲۴) و «رحمت بر آنکه در کالسکهٔ شب نشست»[۷] (۱۸۳۱).

شعرهای یزیکوف پس از ۱۸۳۳ عموماً گسست از آثار پرشوروشوق دههٔ ۱۸۲۰ او تلقّی می‌شود. این اشعار ریتم کندتری دارند و آن «آزاداندیشیِ» ظاهری او در این شعرها جای به اسلاووفیلیسمی همانقدر سطحی و ظاهری داده است و مرثیه‌های او (به‌اصطلاحِ آن زمان) هرچه بیشتر غمگنانه‌تر و بی‌روحتر شده‌اند. او دستی هم در ژانرهای دیگر آزمود ـ صحنه‌های

دراماتیک و قصّه‌های عامیّانه: «پریشاهرخ»[8] (۱۸۳۶ـ۱۸۴۵، چاپ کامل مستقلّ ۱۸۵۷)؛ روایتهای منظوم «سرژانت سورمین»[9] (۱۸۴۵) و «لیپی»[10] (۱۸۴۶)؛ و رساله‌های جدلی: «به آن سوی دیگر»[11] (۱۸۴۴) و «به چادایف»[12] (۱۸۴۴). استعداد و قریحهٔ او با این ژانرهای جدید همخوانی نداشت. روایتهای او حتّی از اشعار توصیفی پیشین او، نظیر «تریگورسکویو»[13] (۱۸۲۶)، یا «دو تصویر»[14] (۱۸۲۵)، کمتر تحرّک داشت و رقعه‌هایش، که کینه‌توزانه و غیرهوشمندانه بودند، همدستان او را هم به‌اندازهٔ دشمنانش برآشفتند. با اینهمه، در این سالهای انحطاط جسمانی و شعری، یزیکوف چند شعر تغزّلی سرود که یادآور همان نوید نخستین شعرهای او بودند: رقعه‌ای به نظم به داویدوف (۱۸۳۵) که، بنا به گزارش گوگول، اشک از چشمان پوشکین جاری ساخت و تأمّلی فوق‌شاعرانه، «زلزله»[15] (۱۸۴۴) که، باز هم به گزارش گوگول، ژوکوفسکی آن را بهترین غزل روسی دانست.

پی‌نویسها

1. Dorpat
2. Tartu

x3. "To a Poet"

4. Simbirsk
5. "Ot serdtsa druzhnye s vinom" ("In Cordial harmony with wine")
6. "Svobody gordoi vdokhnoven'e!" ("Inspiration of proud freedom")
7. "Blazhen, kto mog na lozhe nochi" ("Blest who could on the couch of night")
8. "Zhar-ptitsa" ("The Firebird")
9. "Serzhant Surmin"
10. "Lipy"
11. "K nenashim" ("To the Other Side")
12. "To Chaadaev"
13. "Trigorskoe"
14. "Dve kartiny" ("Two Pictures")
15. "Zemletryasenie" ("Earthquake")

Selected Bibliography

WORKS

Yazykovskii arkhiv. Vol. 1. *Pis'ma N. M. Yazykova k rodnym za derptskii period ego zhizni* (1822-1829). 1913.

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. and introd. M. K. Azadovskii. 1934.

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. and introd. K. K. Bukhmeier. 1964.

TRANSLATIONS

See Lewanski, pp. 394-95.

SECONDARY LITERATURE

V. N. Orlov, "Yazykov." In his *Puti i sud'by*. 1963.

I. M. Semenko, "Yazykov." In her *Poety pushkinkoi pory*. 1970.

آلکسیِی استپانوویچ خامیاکوف

(۱۸۶۰ـ۱۸۰۴)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

خامیاکوف شاعر، نمایشنامه‌نویس، فیلسوفِ تاریخ، و متألّه بود. او از خاندانی از مالکان بود. در ۱۸۲۱ مدرک تحصیلی خود را در رشتهٔ ریاضیّات از دانشگاه مسکو گرفت و در اوایل دههٔ ۱۸۲۰ به‌جمعِ «انجمن دوستداران حکمت» پیوست. اشعارش را **ماسکوفسکی وستنیک** به‌چاپ می‌رساند که ارگان طرفداران روسی فلسفهٔ شلینگ بود. خصیصهٔ اصلی اشعار نخستین او دلسوزی شعاری، نگاه غرورآمیز به وظیفهٔ شاعر، و بارقه‌هایی از اندیشه‌های اسلاووفیلیِ بعدی او بود. خامیاکوف همچنین چند تراژدی تاریخی نوشت: **یرماک**[1] (که در ۱۸۲۷ بر صحنه رفتَ و در ۱۸۳۲ چاپ شد) و **دیمیتری کاذب**[2] (۱۸۳۳)، که این نمایشنامهٔ اخیر پاسخی به **باریس گادونوف**[3] **پوشکین** بود. همزمان با شکل‌گیری جنبش اسلاووفیل در اواخر دههٔ ۱۸۳۰، خامیاکوف برجسته‌ترین متفکّر و مبلّغ این جنبش شد. مقالات او، نظیر «دربارهٔ کهنه و نو»[4] (۱۸۳۹)، «دربارهٔ امکان وجود مکتبی روسی در هنر»[5] (۱۸۴۷)، «دربارهٔ روندهای معاصر در حوزهٔ فلسفه»[6] (۱۸۵۹)، و غیره، همه با فصاحت و بلاغت نوشته شده‌اند و هر چند زبان آن کمی قدیمی است، «از گالیسیسم مکتب **کارامزین** ـ پوشکین و از عامیانگی و بی‌ظرافتی روزنامه‌نویسی اواخر قرن نوزدهم فارغ است» (اسویتاپولک‌ـمیرسکی*).

با آنکه نوشته‌های مذهبی و الاهیّاتی خامیاکوف حتّی تا ۱۸۷۹ اجازهٔ انتشار نیافت، تأثیر او در مقام متفکّر بر الاهیّات اورتودوکس روسی و همهٔ نویسندگانی که به مسائل مذهبی می‌پرداختند بارز بود. اندیشهٔ کانونی خامیاکوف «یگانگی ارگانیک» بود که طبق آن کلیسا می‌بایست واحد آزاد مؤمنان باشد، واحدی که فهم مشترک از حقیقت و عشق مشترک آنان به مسیح می‌بایست تشکیلش دهد. تأثیر خامیاکوف در رمان **برادران کارامازوف**[7] **داستایفسکی** بسیار قوی است؛ در این رمان، ایمانی مبتنی بر آزادی و عشق، نه مبتنی بر قانون خدا، و مفهوم جامعهٔ عامّ و کلّیِ همهٔ موجودات جاندار (یعنی مسئولیّت کلّی و عامّ درقبال «همه و هرکس» و گناه مشترک «همه و هرکس») اندیشه‌هایی کلیدی است که پدر زوسیما[8]، که در واقع سخنگوی نویسنده است، بیان می‌کند. نگرش منفی داستایفسکی به کلیسای کاتولیک در فصل «مفتّش بزرگ»[9]، از همین رمان، باز رگه‌هایی دارد که خبر از تأثیرپذیری او از خامیاکوف می‌دهد. چندی پس از آن، اندیشه‌های خامیاکوف در فلسفهٔ ولادیمیر **سالاویوف** و در اندیشهٔ سمبولیستی روسی، خصوصاً اندیشه‌های ویچسلاف **ایوانوف**، متجلّی شد.

پی نویسها

1. *Ermak*
2. *Dimitrii Samozvanets* (*Dimitry the Pretender*)
3. *Boris Godunov*
4. "O starom i novom" ("On the Old and the New")
5. "O vozmozhnosti russkoi khudozhestvennoi shkoly" ("On the Possibility of a Russian School of Art")
6. "O sovremennykh yavleniyakh v oblasti filosofii" ("On Contemporary Trends in the Area of Philosophy")
7. *The Brothers Karamazov*
8. Zosima
9. "Grand Inquisitor"

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 4 vols. 1861-73. 2d ed. 1879-82.

Polnoe sobranie sochinenii. 8 vols. 1900-07.

Sochineniya. 6 vols. 1915.

Stikhotvoreniya i dramy. Introd. and notes by B. F. Egorov. 1969.

TRANSLATIONS

13 poems, trans. Larry Andrews, *RLT* 8 (1974), pp. 72-82. *See also: Lewanski,* p. 270.

SECONDARY LITERATURE

V. G. Belinskii, "Moskovskii literaturnyi i uchenyi sbornik na 1847 god" (1847), *PSS* 10, pp. 199-203. (A response to khomyakov's "On the Possibility of a Russian School of Art.")

E. A. Maimin, "Khomyakov kak poet." In *Pushkinskii sbornik.* Pskov, 1968. Mat' Mariya (E. Yu. Skobtsova), *A. Khomyakov.* Paris, 1929.

V. Z. Zavitievich, *A. S. Khomyakov.* 2 vols. 1902-13. (With bibliography.)

P. k. Christoff, *An Introduction to Nineteenth-Century Russian Slavophilism.* Vol. 1. *A. S. Khomyakov.* The Hague, 1961.

A. A. Gratieux, *A. S. Khomiakov et le mouvement Slavophile.* 2 vols. Paris, 1939.

نیکالای واسیلیویچ گوگول

(۱۸۰۹ـ ۱۸۵۲)

رلف ای. متلاو
خشایار دیهیمی

۱

نیکالای واسیلیویچ گوگول، یکی از بامزّه‌ترین و ژرف‌اندیشترین نویسندگان جهان، در مناسبترین روز برای چنین فردی، روز خررنگ‌کنی[۱] (اوّل آوریلِ) ۱۸۰۹، در خانوادهٔ مزرعه‌دار محقّری در اوکراین به‌دنیا آمد. پدربزرگش در ۱۷۷۲ جواز اشرافیّت گرفته بود ـ البتّه به‌احتمال قوی بر مبنای مدارکی جعلی، زیرا اجداد او از روحانیون دون‌پایه بودند. او این کار را برای آن کرده بود که توقّعات خانواده‌ای بسیار متشخّص را، که او با دخترشان گریخته بود، برآورده سازد. پدر گوگول، واسیلی، مدّعی بود که دو بار رؤیای پرمعنی الاهی دیده است: در یکی مریم مقدّس بر او ظاهر شده و زن آیندهٔ او را در هیئت کودکی بر او نمایانده بود و در دیگری، سیزده سال بعد، همان کودک را که اینک زن جوانی شده بود به او نشان داده بود. تخیّل پدر گوگول در زمینه‌های عادیتر نیز تخیّلی قوی و فعّال بود: او چندین کمدی به‌زبان اوکراینی نوشت (که گوگول بعدها از آنها برای پرداختن لطیفه و بذله و برخی موقعیّتهای نمایشی استفاده کرد) و مدّتها تئاتر خصوصی یکی از اشراف والامقام را در همسایگی ملکش اداره می‌کرد.

اندکی پس از تولّد گوگول، پدرش به ملک شخصی‌اش بازگشت. رنگارنگی طبیعی این ملک را گوگول بعدها در آثار نخستینش به عنوان خصیصهٔ عامّ اوکراین با زبانی ستایش‌آمیز ارائه کرد. با آنکه همهٔ نوشته‌ها و نامه‌های گوگول به‌زبان روسی است، امّا زبان اوکراینی رایج در خانه‌شان ردّ و اثری تردیدناپذیر بر نثر او برجای گذاشت. همچنین نمایشهای عروسکی اوکراینی و نمایشهای آماتوریی که پدرش در خانه و جاهای دیگر بر صحنه می‌برد در او تأثیری نازدودنی بر جای گذاشت. اینها از منابع و سرچشمه‌های اصلی آثار او هستند، هرچند اصلیترین نوشته‌های او مربوط به رنجها و محنتهای خُرد کارمندان دون‌پایهٔ پطرزبورگ و شهرستانهایی است که محیطشان جذّاب و خوشایند که نیست هیچ، بسیار هم دلتنگ‌کننده، خفقان‌آور، و کثیف است.

گوگول کودکی رنجور بود که گمان نمی‌رفت چندان زنده بماند و در طول زندگی نیز همواره گرفتار بیماریهای واقعی و خیالی بود. او نیز، چون آلبرت آینشتاین، ظاهراً تا سه سالگی زبان باز نکرده بود. بنا به روایت خودش، در پنج سالگی گربه‌ای را که به نظرش آمده بود روح شیطان در آن حلول کرده است خفه کرده بود. از دوران کودکیِ گوگول چیزی بر ما معلوم نیست، جز خاطرات پراکنده‌ای که از مادر واله و شیفته‌اش بر جای مانده است و بسیار چیزها، ازجمله اختراع راه‌آهن، را به پسرش نسبت داده است. امّا از ظواهر امر برمی‌آید که او کودکی درونگرا بوده است. وقتی که در نیژین[۲] به دبیرستان رفت، وجه مشخصه‌های اصلی‌اش سربه‌هوایی، بی‌توجّهی به سرووضع، ضعف در معاشرت، و قدرت فوق‌العادهٔ بازیگری، خصوصاً در نقش زنان پیر، بود. در رفتار و کردار او چیز عجیب غیرقابل‌وصفی بود و همشاگردیهایش به او لقب «کوتولهٔ اسرارآمیز» داده بودند.

گوگول در ۱۸۲۸، پس از تمام‌کردن تحصیلات دبیرستانی، به پطرزبورگ رفت. در آغاز از اینکه در ادارات دولتی شغلی به‌دست آوَرَد ترس و پرهیز داشت و ظاهراً قصد کرده بود راه خود را در ادبیّات بجوید. سال بعد با سرمایهٔ خودش نخستین کتابش، **هانس کوشلگارتن**[۳]، را به چاپ رساند. این کتاب منظومهٔ روستایی بلندی است که دوگانگی بارز گوگول در آن آشکار است: از سویی تصویری است از زندگی بورژوایی و ازسوی دیگر تصویری است از قهرمانی که غرق تأمّلات، رؤیاها، و احلام است. در دو نقدی که بر این کتاب در روزنامه‌ها نوشته شد سخت آن را به‌باد استهزا گرفتند. گوگول دیوانه‌وار تمام نسخه‌های فروش‌نرفتهٔ آن را خرید و سوزاند. آنگاه سفری کوتاه، و به‌منظوری نامعلوم، به آلمان کرد. او پولی را که مادرش برای پرداخت وامهای رهنی‌اش فرستاده بود به‌جیب زد و در سوّم اوت به کشتی نشست. ابتدا در نامه‌ای که آشکارا کذب و پر از لفّاظیهای غمگنانه است به مادرش اطلاع داد که چنان گرفتار عشق موجودی برین شده بود که اگر نمی‌گریخت، زندگی‌اش از هم می‌پاشید. بعد که تصمیم گرفت در سفرش پیشتر نرود، در نامهٔ دیگری نوشت که سفر را به‌تجویز پزشک برای درمان کهیرهای دست‌وصورتش کرده است. شش هفته بعد، وقتی که از سفر

برگشت، در کمال وحشت متوجّه شد که مادرش از نامهٔ او چنین نتیجه گرفته است که او مبتلا به بیماری مقاربتی بوده است. با حرارت و عصبانیّت به‌اعتراض برخاست و از بی‌گناهی، پاکدامنی، و صداقت اخلاقی‌اش دفاع کرد. این حادثه مملوّ از آن نوع غرایب و سوءتفاهمهایی است که دقیقاً در هنر گوگول دیده می‌شود و یکی از اجزای اصلی آن است.

در ۱۸۳۰ گوگول وارد خدمت دولتی شد و نخستین کارش را در مقام کارمندی دون‌پایه آغاز کرد؛ همچنین به تحصیل هنر پرداخت و به نوشتنش هم ادامه داد. از مادرش خواست تا مطالبی دربارهٔ فولکلور و رسوم اوکراینی برایش بفرستد ـ اینگونه مطالب در آن دوره خواستار فراوان داشت. پس گوگول دست به نشر مجموعه داستانهایی دربارهٔ اوکراین زد که سالی بعد در مجلّدی تحت عنوان **شبها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا**[4] گرد آمدند. در ۱۸۳۱ گوگول به دیدار شاعر بزرگ روسی، آلکساندر **پوشکین**، که او را می‌پرستید و پس از آن هرازچندگاه به دیدارش می‌رفت، نائل آمد. پوشکین در مقاله‌ای که دربارهٔ داستانهای گوگول در روزنامه نوشت نقل کرد که وقتی گوگول به حروفچینیی آمد که کتابش را در آن می‌چیدند، دید که حروفچینها از خنده ریسه می‌روند. سرپرست حروفچینی در توضیح مطلب گفت که حروفچینها وقتی که کتاب او را می‌چینند، از بس مطالب کتاب بامزّه است، از خنده روده‌بر می‌شوند. ذهن خیالپرداز گوگول در آثارش بداهتاً به‌چشم می‌خورد، امّا او این ذهن را غالباً در حرفهایی نیز که دربارهٔ زندگی‌اش جعل می‌کرد به کار می‌گرفت. این داستان نیز احتمالاً یکی از جعلیّات خود گوگول است و منبع نقل‌قول پوشکین احتمالاً خود گوگول بوده است. این کتاب با استقبال بسیار مواجه شد و سال بعد، ۱۸۳۲، گوگول داستانهای بیشتری را به‌عنوان بخش دوّم **شبها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا** انتشار داد. وی، با استفاده از شهرتی که به‌دست آورده بود، در ۱۸۳۵ مجموعه‌داستان دیگری، با همان مایه و مضمون، به نام **میرگورود**[5] (نام شهری در اوکراین) انتشار داد.

در این ضمن، گوگول که از یکنواختی خدمت اداری به‌تنگ آمده و کسل شده بود، با هزار حیله و ترفند، شغل معلّمی تاریخ را در یکی از مؤسّسات آموزشی معتبر برای دختران اشراف به دست آورد. این شغل به او فرصت بیشتری می‌داد که به‌دنبال علایق ادبی‌اش برود و میل غریزی‌اش به تعلیم دیگران را ارضا کند. او، که حال در رؤیای به‌دست‌آوردن اعتبار بیشتر و شنوندگانی پرتعدادتر بود، درخواستی برای دانشگاه کیف فرستاد و خواستار به دست‌آوردن مقام استادی تاریخ در این دانشگاه شد. وقتی که این درخواست ردّ شد، در ۱۸۳۴ مربّیگری تاریخ جهان را در دانشگاه پطرزبورگ پذیرفت. برای آماده‌کردن مطالب جلسهٔ نخست درسش می‌بایست زحمت بسیار بکشد و این درسِ نخست او گرچه از نظر محتوا بسیار ضعیف بود، ولی از نظر الفاظ و بیان بسیار پرطنطنه می‌نمود. بعد پیش خود نقشه‌های بلندپروازانه‌ای برای تدوین تاریخ جهان در ده جلد، یا تدوین تاریخ اوکراین در هشت جلد، کشید. امّا او قابلیّتهای لازم برای این مقام را نداشت و، به هر صورت، استعدادش در زمینه‌ای دیگر بود. دیری نگذشت که بکلّی دست از آماده‌کردن مطلب برای کلاس درس کشید و نتیجه همان شد که ایوان تورگینف در **خاطرات ادبی**[6] (۱۸۶۸) خود بدین نحو بازمی‌گوید:

> من در ۱۸۳۵ در دانشگاه پطرزبورگ یکی از دانشجویان کلاسی بودم که او در آن تاریخ درس می‌داد! راستش شیوهٔ تدریس او خیلی بدیع بود: اوّلاً گوگول از هر سه جلسهٔ درس در دو جلسه‌اش حاضر نمی‌شد. ثانیاً هر بار هم که به کلاس درس می‌آمد حرفی نمی‌زد، الّا اینکه زیرلبی چیزهای نامربوطی می‌گفت و چند گراوور کوچک از فلسطین و دیگر کشورهای شرقی نشانمان می‌داد. در تمام مدّت مضطرب و دستپاچه بود. ما همه بر این باور بودیم که او از تاریخ اصلاً سر درنمی‌آورد (و در این باور خود چندان برخطا نبودیم) و این جناب استاد گوگول-یانوفسکی[7] (نامش در فهرست دانشگاهی چنین ضبط شده بود) ربطی به گوگول، نویسنده‌ای که ما می‌شناختیم و کتاب **شبها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا** را نوشته بود، ندارد. در امتحان پایانیِ درسش، او با دستمال صورتش را بسته بود، یعنی که دندانش درد می‌کند، و به‌نظر سخت افسرده می‌آمد. در طول امتحان حتّی یک‌بار دهانش را باز نکرد؛ به‌جای او، استاد شولگین[8] سؤالهای دانشجویان را مطرح می‌کرد. چهره‌اش، گویی که همین امروز او را دیده‌ام، در نظرم هست: صورتی لاغر با بینی دراز و دو گوشهٔ دستمال ابریشمی که مثل دو گوش گنده از دوطرف صورتش آویزان بود. بی‌تردید او خودش هم می‌فهمید که چه وضع مضحک و ناجوری دارد. همان سال از سمتش استعفا داد. با اینهمه، این چیزها مانع از آن نشد که ادّعا کند: «نشناخته‌قدر بر سکّوی تدریس رفتم و نشناخته‌قدر از آن پایین آمدم.» البته او برای این آفریده شده بود که معلّم تمامی همعصرانش باشد، امّا نه از کرسی خطابهٔ دانشگاه.

در ۱۸۳۵ گوگول چند مقاله و سه داستان مهمّ انتشار داد. این سه داستان نخستین داستانها از مجموعهٔ داستانهای «پطرزبورگی» او بودند که بعدها در مجلّدی تحت عنوان **نقش و نگارها**[9] انتشار یافتند. همچنین دو نمایشنامه نیز نوشت: **ازدواج**[10] که «فارس»ی

است دربارهٔ خواستگاری و **بازرس**[11] که بزرگترین کمدی روسی به حساب می‌آید. در همین دوره، نگارش رمان بزرگش، **نفوس مرده**[12]، را آغاز کرد. بسیار شگفت است که او در عرض سه سال تقریباً تمامی آثارش را به‌پایان برد یا آغاز کرد و چنین بسرعت از کوششهای نخستین مستقیماً به سبک و شیوهٔ سنجیده و پخته‌اش راه برد. وقتی که نمایشنامهٔ **بازرس** به‌پیشنهاد تزار و در حضور خود او در ۱۸۳۶ به‌صحنه رفت، عموم مردم و منتقدان از آن استقبالی نکردند. به‌دنبال این شکست و بحثهایی که بر سر آن در گرفت، گوگول روسیه را ترک کرد و دوازده سال در خارج اقامت گزید. بیشتر این مدت را در رُم بود و بندرت سری به میهنش می‌زد. در اروپا او **نفوس مرده** را به‌پایان برد. این کتاب در ۱۸۴۲ منتشر شد و عظمت او را در مقام نویسنده بر همگان آشکار کرد. در همان سال، «شنل»[13]، عمیقترین و درخشانترین داستان کوتاه او که در ضمن بیش از همهٔ نوشته‌های او سوءِتفسیر شده است، انتشار یافت. گوگول بقیّهٔ عمر را صرف ادامهٔ **نفوس مرده** کرد که به‌زعم او می‌بایست نوعی **کمدی الاهی**[14] مدرن شود که در آن قهرمانِ رمان، پس از گذر از دوزخ، به برزخ می‌رسید، توبه می‌کرد، راه راست در پیش می‌گرفت، و سرانجام، اگر نه به بهِشتی زمینی، دست‌کم به زندگیی معنادار، مثمرثمر، و اخلاقی دست می‌یافت. نوشتن این اثر بکندی پیش می‌رفت و مشکلات فراوانی با آن همراه بود. گوگول روزبه‌روز بیش از پیش احساس می‌کرد که رسالتی مسیحایی برای تعلیم ابنای بشر به‌دوش دارد.

نقطهٔ عطف زندگی گوگول در ۱۸۴۰ فرا رسید؛ سلامتی او از علائمی که حاکی از فشارهای روانی بود سخت به‌خطر افتاد. هنگامی که یقین کرد رو به مرگ است، رؤیایی رازورانه بر او ظاهر شد که هرگز محتوای آن را بر دیگران فاش نکرد. او نیز، چون پدرش، بی‌چون‌وچرا تسلیم اهمّیّت فرضی رؤیایش شد؛ پس ایمانی رازورانه به مذهب اورتودوکس روسی پیدا کرد و اسیر این اعتقاد شد که برای تعلیم «حقیقت» به ابنای بشر برگزیده شده است. نشانه‌های این طرز فکر و گرایش جدید را می‌توان در بسیاری چیزها سراغ کرد: در بازنگریهای او در آثار پیشینش (خصوصاً داستان «تصویر»[15] (۱۸۳۵) که مربوط به ماهیّت هنر و الهام مذهبی است)، در تفسیرهای من‌درآوردیی که بعدها بر **بازرس** نوشت و آن را واجد معنایی روحانی دانست، و بارزتر از همه در اثری که پس از بهبودی‌اش از بیماری خطرناک دیگری در ۱۸۴۵ نوشت و دو سال بعد تحت عنوان **گزیده‌ای از مکاتبات با دوستان**[16] انتشار داد.

گزیده‌ای از مکاتبات با دوستان اثری است بدقّت طرّاحی شده و شامل سی‌ودو نامه که بسیاری از آنها حقیقتاً خطاب به برخی دوستان نوشته شده‌اند ــ امّا از ابتدا با این فرض که روزی انتشار خواهند یافت ــ و بقیّه دقیقاً صرفاً به‌قصد نشردادن، که از آن میان چهار نامه نیز مربوط به **نفوس مرده** است. نامه‌ها حاکی از اعتقاد مذهبی رازورانهٔ سفت‌وسختی است که بر همهٔ جنبه‌های زندگی و هنر اعمال می‌شود؛ لحن نامه‌ها ماهرانه با موضوع وفق داده شده است، امّا این لحن با لحن نوشته‌های خلّاقانهٔ گوگول بسیار متفاوت است. انتشار این کتاب خشم و نفرت اکثریّت قریب‌به‌اتفاق خوانندگان روسی و بسیاری از دوستان او را برانگیخت. اینان به دیدگاههای فوق‌محافظه‌کارانهٔ او به زندگی، اخلاق، نظام سرفداری، و سلطنت، و نیز لحن مهربانانهٔ متظاهرانهٔ آن ــ به قول سرگیی **آکساکوف**، «غروری آتشین در نقاب دروغین فروتنی» ــ معترض بودند. اینان این کتاب را خیانتی به هنر پیشین گوگول، که خود اکنون آن را بیمعنی و مضرّ می‌دانست، و وعظ بیمایهٔ اندیشه‌های زننده می‌دانستند ــ این اندیشه‌ها نظام اجتماعی مبتنی بر مسیحیّت اورتودوکسی را عرضه می‌کنند که هنر در خدمت آن است. منتقدان گوگول به ارتداد و انحراف او از «دیدگاههای لیبرالیِ روشنفکرانه» و به پندها و خطابه‌های اخلاقی زننده و مزخرف او اعتراض داشتند ــ پندهایی از این قبیل که مثلاً به مالکی توصیه می‌کرد که توده‌ای از پولهایش را در پیش چشمان روستاییان بسوزاند تا آنها دریابند آنچه برای او مهمّ است روح است، نه داراییهای مادّی؛ یا به زن خانه‌داری توصیه می‌کرد که پولهایش را هفت‌قسمت کند و هر قسمت را در پاکتی بگذارد و صرف امر معیّنی کند. گوگول می‌گفت، آری هنر بر دل اثر می‌کند و زندگی را دگرگون می‌کند، آری انسانها را می‌توان با تعلیم و تعلّم اصلاح کرد (زیرا ارتکاب گناه ناشی از جهالت است)، امّا آموزش و سواد نمی‌تواند چندان سودی برای «عوام»، سرفها (او از ته دل با نظام سرفداری موافق بود)، داشته باشد. تقریباً هیچ منتقدی نبود که این پیام را به باد فحش و ناسزا نگیرد، هرچند آپالّون **گریگوریف** دفعتاً اعلام کرد که نکتهٔ نهفته در این پیام این است که «حرمت کلام را باید حفظ کرد».

منتقد آتشین‌مزاج، ویسّاریون **بلینسکی**، در ردّ کتاب **مکاتبات** مقالهٔ «نامه‌ای به گوگول»[17] را نوشت که در ادبیات روسی بسیار مشهور است. در این مقاله او گوگول را «رسول تازیانه‌زنی، جهل و تاریکی، و مردم‌فریبی رازورانه» خواند. دیدگاه بلینسکی در باب اینکه برای احیای روسیّه چه چیزهایی لازم است به اندازهٔ دیدگاه گوگول جای تردید دارد، امّا «نامه‌ای به گوگول» بهترین بیان اعتقادات لیبرالی اوست. این نامه دست‌به‌دست گشت، امّا در دوران حکومت تزار نیکالای انتشار آن غیرممکن بود. صرفِ داشتنِ این نامه مجازاتی چون تبعید را در پی داشت ــ این بلا بر سر فیودور **داستایفسکی** آمد که این نامه را به‌صدای بلند در جمع گروهی رادیکال قرائت کرده بود.

ضربه‌ای که از واکنشهای ناموافق در قبال این کتاب بر گوگول وارد آمد او را وارد واپسین مرحلهٔ زندگی پردرد و رنجش کرد. او سفر زیارتی کوتاه و تقریباً مغشوشی به اورشلیم کرد و، پس از بازگشت، تحت نفوذ و سیطرهٔ روزافزون کشیشی جاهل و متعصّب به نام پدر ماتیاس[۱۸] قرار گرفت که سعی داشت به گوگول بقبولاند که ادبیّات کار شیطان است و او را وادارد همهٔ نوشته‌هایش را از بین ببرد. گوگول آشکارا میان حسّ یقین به درستی و راستیِ دیدگاههای مذهبی و رسالتش، و عشقش به خلاقیّت ادبی دوپاره شده بود. او زمانی که در دوازدهم فوریهٔ ۱۸۵۲، ساعت سهٔ صبح، آتشی برافروخت، دسته‌ای کاغذ آورد، آنها را آتش زد، و به تماشای سوختنشان نشست، به‌یقین در حالتی از فرسودگی محض جسمانی و روانی بود. پس از آن، بر خود صلیب کشید، به اتاقش بازگشت، و هق‌هق گریه را سر داد. او بخش دوّم **نفوس مرده** را، که تقریباً به‌پایان رسیده بود، سوزانده بود. روز بعد به دیگران گفت که به‌اشتباه، و نه از سر عمد، آنها را سوزانده است (هرچند او قبلاً نسخه‌ای دیگر از آن را سالها قبل سوزانده بود)، امّا از اوضاع و احوال برمی‌آید که چنین نبوده است. با بسته‌شدن پروندهٔ **نفوس مرده**، پروندهٔ زندگی گوگول نیز بسته شد. گوگول با افراط در روزه‌داری عملاً خود را از گرسنگی هلاک کرد. دوستانش با رنج و عذاب‌دادن او بسیار کوشیدند تا به زندگی بازش گردانند ــ به او بزور خوراک خوراندند، در آب یخ و آب جوش حمّامش کردند، و در دماغ بزرگش زالو انداختند ــ، امّا سرانجام او در چهارم مارس ۱۸۵۲ درگذشت. می‌گویند آخرین کلماتی که بر زبان آورد چنین بود: «نردبان، زود باشید، نردبان.»

شخصیّت گوگول برای ما همچنان معمّایی و پر از تناقضات است: در کنار نامه‌های بظاهر فروتنانه و چاپلوسانهٔ او به مادرش و دیگران، نامه‌های دیگری هست با لحنی آمرانه و پر از دستورات و تعلیمات که خطاب به بستگان و دوستانش نوشته است؛ در کنار اعتقاد افراطی او به مذهب و وحشتش از گرفتارشدن به لعنت ابدی، تأکیدهای بیش‌ازاندازهٔ او به مسائل پیش‌پاافتاده و سرخوشی و شادی دیوانه‌وار او به چشم می‌خورد؛ گاه به‌افراط روزه‌دار بود و گاه شکمبارگی می‌کرد؛ گاه سخت و مرتاضانه می‌نشست و کار می‌کرد و گاه بیهدف می‌چرخید و دائم در سفر و رفت‌وآمد بود؛ گاه خلّاقیتش گُل می‌کرد و پشت سر هم داستان و رمان و نمایشنامه می‌نوشت و گاه در بیحاصلیِ مطلق فرو می‌رفت؛ ازسویی شهوت‌آلوده سرودهایی در ستایش زنان و زنانگی سر می‌داد و ازسوی دیگر هیچ رابطهٔ جسمانی با آنان نداشت و هیچ علاقه‌ای هم به این کار نشان نمی‌داد؛ ازسویی بسیار جدّی و متین و دقیق بود و ازسوی دیگر دروغهای شاخدار می‌گفت و برای دیگران دردسر می‌آفرید؛ ازسویی فروتن بود و خود را به‌افراط خوار می‌کرد و ازسوی دیگر غروری تحمّل‌ناپذیر داشت و بسیار خودخواه بود؛ از سویی در خدمت همه بود و ابراز چاکری و بندگی می‌کرد و از سوی دیگر جز به‌خود فکر نمی‌کرد. همهٔ ماجراهای زندگی او نشان می‌دهد که او شخصیّتی بسیار پیچیده و درهم برهم داشت که نمی‌توان به کنه آن پی برد. این شخصیّت در آثار او نیز منعکس است و به‌همین دلیل تحلیل نقّادانهٔ غایی آنها دشوار، و بلکه محال، است.

۲

با آنکه آثار گوگول غریب و نامعمول و اصیل است، می‌توان ریشهٔ آن را در برخی شیوه‌ها و سنّتهای ادبی آشنا بازجست. نخستین مجموعه‌داستان او، **شبها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا**، بخشهای یک و دو، سلسله‌قصّه‌هایی شفاهی است که از زبان راویان مختلف روایت می‌شود و دنیای جادوگران، شیاطین، افسونها، و تغییر چهره‌ها ــ دنیای افسانه‌های جنّ و پری آلمانی که گوگول با آن در نوشته‌های هوفمان و لودویگ تیک آشنا شده بود ــ را با دنیای ناهمخوان، خامتر، و خشنتر قصّه‌های عامیانهٔ اوکراینی به هم می‌آمیزد. علاوه بر این، در این داستانها می‌توان ردّ سانتیمانتالیسم غربی، با تأکید افراطی‌اش بر احساسات و الفاظ، و همچنین قصّه‌های وحشت‌آور گوتیک را دید. از سرچشمه‌های بومی این داستانها، مهمّتر از همه، باید به تئاتر عروسکی اوکراینی اشاره کرد که گوگول چندین اندیشهٔ حیاتی را از آن وام گرفت: نخست اینکه در زیر لایهٔ ظاهری جالب و شاد زندگیی که در آن جوانان روستایی عاشق‌پیشه دختران زیبا را می‌فریبند دنیایی دیگر است ــ دنیای جدّی و حتّی تیرهٔ اخلاق و ماوراءالطّبیعه؛ دوّم اینکه در مبارزهٔ میان خیر و شرّ، خدا و شیطان، غالباً نیروهای اهریمنی غلبه می‌یابند. این ثنویّت از آغاز تا پایان در کار گوگول به‌چشم می‌خورد: سطح و عمق، شوخی و جدّی، فوران شاد و دیوانه‌وار واژگان، و سرزنشهای اخلاقی تیره‌وتار. او هرچه پیشتر می‌رفت، شیوه و روشی استادانه‌تر برای بیان منظورش می‌یافت.

«بازار ساروچینسکی»[۱۹]، داستانی که در آغاز این مجموعه آمده است، بسیاری از جنبه‌های دیگرِ هنر گوگول را بازمی‌نماید. نخستین جملهٔ داستان جملهٔ مشهوری است در توصیف روزی تابستانی در اوکراین («چه سرمستی‌آور است و چه باشکوه...») ــ نخستین جمله از جمله‌های معترضهٔ تغزّلی و تک‌مضرابهای مخملین[۲۰] گوگول. این سرود ستایش‌آمیز بخشندگیهای طبیعت را پشت سر هم ردیف می‌کند ــ بخشندگیهایی که تنها در کلام کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. کومه‌های خشک و خاکستری علف در کنار بافه‌های زرین گندم؛ درختان گیلاس و سیب، مرغان دریایی، و بلدرچین. در نظر اوّل این توصیفها منطقی می‌نماید، زیرا بسیار چیزها و بسیار رنگها را در نثری آهنگین و آکنده از احساس و

تمثیل («بلوطهایی که سر به ابرها می‌ساییدند») گرد می‌آورد؛ امّا چون به تأمّل بنشینیم، می‌بینیم اینها ربطی به واقعیّت ندارد. در واقع یک اوورتور است و سبکی از روایت را به‌وجود می‌آورد ــ سبکی که در صفحات بعدی یکباره نزول می‌کند. شخصیّتهای داستان نیز ظاهر فریبندهٔ شخصیّتهای زنده و واقعی، اگرچه بسیار سنّتی، را دارند. تنها در پایان داستان، در جشن ازدواج، است که گوگول نشان می‌دهد این افراد انسانی رفتاری ماشینی دارند و فاقد روح هستند ــ توگویی عروسک‌گردانی آنها را می‌گرداند:

> به هر کس که این صحنه را می‌دید احساسی عجیب و وصف‌ناپذیر دست می‌داد. جمعیّتی انبوه با یک حرکتِ آرشهٔ ویولون‌زن، که سبیلهایی تاب‌داده و جلیقه‌ای دستباف به‌تن داشت، در حرکتی هماهنگ به‌هم می‌پیوستند و یکی می‌شدند. مردانی که چهره‌های عبوسشان چنان بود که انگار سایهٔ لبخندی هرگز بر آن نگذشته است پای بر زمین می‌کوفتند و شانه‌هایشان را پیچ‌وتاب می‌دادند؛ همه می‌چرخیدند و می‌رقصیدند. امّا آن منظرهٔ دیگر حتّی از این هم عجیبتر بود و احساسی ناگفتنی در دل برمی‌انگیخت ــ زنان پیری که از چهره‌شان نفحهٔ بی‌اعتنایی گور به‌مشام می‌رسید خود را بزور در جرگهٔ انسانهای زنده، جوان، و سرخوش و خندان داخل می‌کردند. هیچ چیز جز مشروب نمی‌توانست آنان را به حرکاتی وادارد که به‌نظر زنده و انسانی بیاید ــ توگویی عروسک‌گردانی این عروسکهای بیجان را به‌رقص آورده بود. آنان بی‌اعتنا به همه چیز، بی‌ذرّه‌ای شادمانی جوانی، بی‌ذره‌ای احساس و عاطفه، کلّه‌های مستشان را آرام آرام می‌جنباندند و به دنبال جمعیّت پر از شور و نشاط رقص‌کنان می‌رفتند، بی‌آنکه حتّی نگاهی به زوج جوان بیندازند.

این نخستین اشاره در آثار گوگول به بیروحی، به خلأ درون انسانها، ست. داستان با قطعه‌ای که درست نقطهٔ مقابل توصیفِ شادِ آغازین است پایان می‌یابد. نکته‌ای اخلاقی که با الفاظ احساساتی بیان می‌شود دیدگاه گوگول را با تأکید بازمی‌گوید: «پس آیا نباید گفت که چنین است که شادی، این میهمان زیبا امّا گریزپا، از ما می‌گریزد و آوایی منفرد و واپسین بیهوده می‌کوشد نغمهٔ شادی سردهد؟ ... سهم آن‌کس که بر جای می‌ماند غم است! قلبش سنگین و آکنده از غم است و هیچ چاره‌ای هم بر غمش نیست!» این یکی از پایانهای بی‌پرده‌تر آثار گوگول است و لحن جدّی آن استثنایی است. بنابراین، از همان آغاز، می‌توان دید که زیر لایهٔ سطحیِ غرابت و نثر پرزرق‌وبرق حالتی جدّی پنهان و مخفی است.

دربارهٔ نثر موزون، لفّاظیهای پرآب‌وتاب، و زمینهٔ قرون وسطایی و قزّاقی «انتقام موحش»[۲۱]، که داستان وحشت‌آوری از زنا و قتل و انتقام است و مسئلهٔ گسترش و تکثیر شرّ را مطرح می‌کند، قلمفرسایی و بحث‌وفحص بسیار شده است؛ امّا بسیاری از منتقدان آن کارهای ساده‌لوحانه، آن رقصها و دلبریها، و آن حالت جادویی را که بر داستانهایی نظیر «شب قدیس یوحنا»[۲۲]، «شب ماه مه»[۲۳]، «شب کریسمس»[۲۴]، «محلّ افسون‌شده»[۲۵]، و «نامهٔ گمشده»[۲۶] حاکم است به چیزی نمی‌گیرند و کم‌اهمّیّت تلقّی می‌کنند. امّا در این مجموعهٔ نخستِ داستانهای گوگول یک داستان، «ایوان اشپونکا و خاله‌اش»[۲۷]، با بقیّه متفاوت است. این یگانه داستان در این مجموعه است که به‌صورت داستانی مکتوب، و نه ثبت داستانی شفاهی، عرضه شده است؛ بنابراین، سبک و تمهیدات آن از نوعی دیگر است و به‌نحوی شگفت خبر از سبک پختهٔ آتی گوگول می‌دهد. در این داستان یکی از درونمایه‌های اصلی گوگول به‌کار گرفته شده است: بی‌حسّ‌وحالی و تأکید بر حیات صرفاً جسمانی، بی‌هیچ علاقه‌ای به ارزشهای معنوی یا سایر ارزشها. از جهات دیگری نیز این داستان از آثار ویژهٔ گوگول به‌حساب می‌آید: نخست آنکه، در آن، آن حالت ازخودراضی‌بودن حقیرانه، کوته‌نظری، کیفوری از هر چیز مربوط به شخص خود، و ابتذال و میانمایگی تصویر شده است (درواقع آنچه روسها در یک کلمه «پوشلوست»[۲۸] می‌گویند و به‌دیگر زبانها به‌طور دقیق قابل ترجمه نیست؛ این کلمه چیزی بیش از همهٔ اینها را که گفته شد می‌رساند و گوگول استاد بزرگِ نمایاندن «پوشلوست» در همهٔ جنبه‌های هستی و زندگی است)؛ دوّم از لحاظ محیط روستایی آن که تبدیل به تمثیلی از محدودیّت ذهن بشر می‌شود؛ سوّم در اینکه از چیزهای پیش‌پاافتاده، و در واقع از هیچ، چیزی چنان سرگرم‌کننده پدید می‌آید که موقّتاً آن خلأ اخلاقی و فکری را که از این طریق القا می‌شود از یاد می‌برد؛ و سرانجام از لحاظ نوع گرایشی که در آن به مسائل شهوانی هست. در آثار گوگول ترس از زنان (خصوصاً عمّه‌بزرگها و مادرها) و از مسائل جنسی به‌چشم می‌خورد که جنبهٔ مرضی دارد. در داستانهای او معاشقه جایی ندارد، مگر در داستانهای فولکلوریک استیلیزه و غیرطبیعیِ مجموعه‌های نخست یا در چرت‌وپرتهای کلامیی که معاشقه را تبدیل به مضحکهٔ عشق می‌کند ــ همانگونه که در نمایشنامه‌هایش.

در این داستان، خالهٔ ایوان اشپونکا (این نام فامیلی به معنی «دگمه» است) به او امر می‌کند که ازدواج کند. در دو جلسهٔ خواستگاری فقط حرفهای تکراری دربارهٔ آب‌وهوا ردّوبدل می‌شود؛ امّا همین به‌قدر کافی برای ایوان اشپونکا پریشانی‌آور است، به طوری که از آن پس شبها کابوسهای سوررئالیستی دربارهٔ زنها می‌بیند ــ و داستان به همینجا ختم می‌شود (مانند بسیاری دیگر از داستانهای گوگول در اینجا نیز «پایانی» در کار نیست، چراکه حتّی

در مواردی که داستان بظاهر به نتیجه‌ای می‌رسد این نتیجه با منطق داستان در تناقض است و معنای کلّ آن را تغییر می‌دهد). بخشی از بامزّگی داستان در این است که ایوان، با آنکه ستوانی در آستانهٔ چهل‌سالگی است و مردی است که هیچ اندیشه یا علاقه‌ای به چیزی ندارد، به‌صورت پسرک کوچک بی‌عرضه، مطیع، و خجولی نمایانده می‌شود. او در آستانهٔ بلوغ فکری و عاطفی متوقّف مانده است. برعکس، در مورد خالهٔ او که زنی درشت‌اندام است «به‌نظر می‌رسید که طبیعت مرتکب اشتباهی ناموجّه شده است که او را محکوم کرده تا دامن قهوه‌ای چیندار بپوشد؛ ... حال آنکه سبیل چخماقی و چکمه‌های بلند بیشتر به او می‌آمد». این خاله ازدواج نکرده است و در این مورد می‌گوید که «دوشیزگی‌اش برایش بیش از هر چیز اهمیت داشت». مردان در مقابل او موشهایی بی‌جربزه به حساب می‌آیند.

در مجموعه‌داستان بعدی گوگول، **میرگورود**، معانی مستتر در این درونمایه‌ها عمق بیشتری می‌یابد و در داستانهای آغازین و پایانی محیط محدود و شهرستانی در ابعاد وسیعتری ترسیم می‌شود. در داستان نخست، «مالکین قدیم»[۲۹]، نوعی محبّت حسرت‌آلود نسبت به زوجی پیر ابراز می‌شود که در وفور نعمتِ املاکشان زندگی بیکارانه و بیعارانه‌ای را می‌گذرانند و شب و روزشان، به‌استثنای خوابیدن، صرف پرکردن شکمشان با انواع غذاهای لذیذ می‌شود. داستان پر از افعال استمراری است و در آن لغاتی چون «معمولاً»، «همیشه»، و «غالباً» به کرّات و مرّات آمده است که استمرار و تکرار و تغییرناپذیری را القا می‌کند و بر بلاهت و حماقت محض زوج پیر تأکید می‌گذارد. پس از مرگ زن، این بهشت حقیر از هم می‌پاشد (جالب و پرمعناست که این زوج بچّه‌ای ندارند). نوکرها و کلفتها پس از آن دیگر بی‌محابا این ملک تقریباً بی‌صاحب را غارت و چپاول می‌کنند و، پس از مرگ شوهر، وارثان بکلّی ملک را از بین می‌برند. آنها پولی را که از حراج ملک به‌دست می‌آورند صرف ارضای امیال همانقدر بیهوده‌شان، از قبیل کلکسیون درست‌کردن یا خریدوفروش، می‌کنند.

محبّت حسرت‌آلود راوی بلافاصله با توصیفاتی از نوع دیگر تعدیل می‌شود: وصف خانه و صداهای آن قارّوقورّ شکم را به‌یاد می‌آورد و وصف وفور نعمت در واقع طعنه‌ای است به عقیمیِ واقعی و مجازی صاحبان خانه. حادثهٔ اصلی در داستان، از راه‌به‌دربردن گربهٔ خانگی آن زوج به کمک چند گربهٔ نر ولگرد است. پیرزن این نکته را که گربه «زندگی پر از شهوت ولی در عسرت» را به رفاه تنبلانه ترجیح می‌دهد نشانهٔ نزدیک‌شدن مرگ خود می‌گیرد. توصیف خارج از موضوع دربارهٔ یأس مفرط و تلاش مرد جوانی برای خودکشی، پس از مرگ همسرش، ازدواج مجدّدش، و احساس خوشبختیِ تامّ‌وتمامِ پس از آن نشان می‌دهد که عادت، جزئی حیاتی از رفتار و بس نیرومندتر از شوروشهوت است. تضادّ میان جهان بیرون و جهان خوش و بستهٔ روستایی، میان بخشندگیهای بی‌حساب‌وکتاب طبیعت و آسودگیهای گلخانه‌ای مالکین، و میان وفور نعمت و محرومیّت سرانجام جاذبهٔ نخستین زوج پیر را در چشم ما از میان می‌برند. آنچه در آغاز به‌نظر یادآوری حسرتبار گذشته می‌آید، بتدریج که داستان پیشتر می‌رود، تبدیل به طعن و طنزی پرمایه می‌گردد.

آخرین داستان مجموعهٔ **میرگورود**، «ماجرای نزاع ایوان ایوانوویچ و ایوان نیکیفوروویچ»[۳۰]، داستانی است دربارهٔ دو دوست شفیق که بر سر هیچ‌وپوچ دعوا می‌کنند، از هم می‌گسلند، و بقیّهٔ عمرشان را صرف طرح دعوا در دادگاه و تلاشهای بیهوده برای ختم دعوا به‌نفع خود می‌کنند. داستان با سخنان ستایش‌آمیزی که به‌طعنه نوشته شده است آغاز می‌شود. راویِ بظاهر همدل، آن‌هنگام که قهرمانانش را با ستایش مقایسه می‌کند، عملاً آنها را خواروخفیف می‌کند و با سخنانی پرت‌وپلاکاری می‌کند که آن دو مسخره به‌نظر بیایند: آن‌دو با هم هیچ فرقی ندارند، جز اینکه یکی مثل تربچه‌ای است که دمش رو به بالاست و دیگری مثل تربچه‌ای است که دمش رو به پایین است؛ یکی‌شان آدم پراتّهت و ترسناکی است و آن دیگری ترسناک و پراتّهت؛ اوّلی آدم بسیار خوبی است و آن دیگری هم ــ چون خربزه را بسیار دوست دارد. خواننده هردو ایوان و زندگی‌شان را چنان بی‌بو و خاصیّت می‌یابد که به‌نظرش می‌آید خانه‌ها و حیاطها، و خصوصاً حوضچه‌های طبیعی میرگورود، بسیار جالبتر و زنده‌تر از آدمهای این ناحیه هستند. شاید علّت اصلی اینکه عدّه‌ای به‌غلط گوگول را وصف‌کنندهٔ واقعیّت دانسته‌اند و از این بابت او را ستوده‌اند همین باشد که او آنقدر کارکردِ انسان را در داستانهایش تقلیل می‌دهد که اشیاء بناگزیر با وضوحی غیرمعمول برجسته‌تر به‌چشم می‌آیند. یکی از ایوانها دوست دارد در اتاقکی تاریک، که جهانِ بیرون از آن پیداست، در آب گرم حوضچه آبتنی کند و در آنجا چای بخورد. آن ایوان دیگر، که فعالتر است، دوست دارد دائماً عرض و طول حیاطش را اندازه بگیرد و داراییهایش را ارزیابی کند. این ایوان یک‌روز، درست پس از آنکه داراییهایش را ارزیابی کرده و از آنچه دارد احساس خشنودی و رضایت کرده است، چشمش به حیاط آن ایوان دیگر می‌افتد و آنجا تفنگ کهنهٔ زنگ‌زده‌ای را می‌بیند که همراه با خرت‌وپرتها و رختهای کهنه از بندِ رخت آویزان کرده‌اند تا آفتاب بخورد. دلش برای آن تفنگ می‌رود و تلاشش برای به‌دست‌آوردن آن سرانجام منجر به از میان‌رفتن آن رفاقت صمیمی با آن ایوان دیگر می‌شود.

تا آنجا که صحنه غرق در نور و گرمای تابستانهای داغ اوکراینی است، راوی می‌تواند شوروشوقش به ساکنان میرگورود را، هرچند با

طعن و طنز، حفظ کند؛ امّا سالها بعد، هنگامی که بار دیگر، این بار در پاییز سرد و گل‌آلود و خاکستری، به این شهر می‌آید، می‌بیند که دنیا دگرگون شده است. دو ایوان به‌نحوی غریب تباه شده‌اند و هر یک از آن‌دو به‌نحوی جنون‌آمیز معتقد است که بزودی بر دیگری پیروز خواهد شد. هنگامی که راوی شهر را ترک می‌کند، می‌نویسد: «باز همان کشتزارها که در برخی جاها شخم خورده‌اند، سیاه و در برخی جاها سبز، با زاغها و کلاغهای خیس‌خورده از باران، باران بی‌پایان، و آسمانی گریان، بی‌لکّه‌ای روشن در آن.» گوگول در همینجا داستان را با جمله‌ای که امروزه بسیار مشهور است بناگهان پایان می‌دهد: «دنیای ملال‌آوری است، آقایان.» براستی هم زندگی اگر چیزی جز حقارتی نباشد که گوگول چنان سرگرم‌کننده وصف می‌کند، ملال‌آور است.

در کتاب **میرگورود**، در فاصلهٔ این دو داستان، دو داستان دیگر هست: داستان اوّل رمانسی است دربارهٔ قزّاقها و عشق در قرن هفدهم، به نام «تاراس بولبا»[۳۱]. گوگول بخشی از اطّلاعاتی را که برای نوشتن تاریخ اوکراین جمع کرده بود در این داستان به‌کار برده است تا به تصویری که از ارزشهای قهرمانی پرداخته است جنبهٔ حماسی بدهد. صفحه‌های جالبتر داستان آنهایی هستند که جنبه‌های شوخ‌وشنگ و پرسروصدا و خشن زندگی و جنگهای قزّاقی را بازمی‌نمایانند و خصوصاً صفحاتی هستند که به شخصیّت خودِ تاراس بولبا («بولبا» در زبان اوکراینی به معنی سیب‌زمینی است) می‌پردازند. تاراس شخصیّتی بسیار جالب و تکان‌دهنده است، اگرچه تصویرش یک‌بُعدی و بیجان می‌نماید. پسر کوچک تاراس به قزّاقها خیانت می‌کند، چون در طیّ یکی از دست‌اندازیهای گهگاهی قزّاقها به لهستان به دختری لهستانی دل می‌بازد. سرانجام تاراس پسرش را می‌کشد. گوگول سعی کرده است به قزّاقها اصالت و نجابتی را نسبت بدهد که واقعاً ندارند و وحشتهای جنگ و محاصره و قحطی و شکنجه را به‌تصویر بکشد، امّا الفاظی که برای این منظور به‌کار گرفته است به‌نظر خواننده کاملاً پوک و توخالی می‌نمایند. با اینهمه، این داستان در میان نوجوانان و شیفتگان داستانهای ماجراییِ پرهیجان طرفداران بسیار دارد.

داستان دوّم، «ویی»[۳۲]، یکی از تخیّلیترین قصّه‌های گوگول، مخلوط عجیب‌وغریبی است از خیال و واقعیّت که احساس عمیق نهفته در آن احساس بیرحمی سرنوشت است. موضوع داستان مربوط به دانشجوی الاهیّاتی به‌نام خوما بروت[۳۳] است که برای غلبه بر یک جادوگر و راندن افکار شهوانی از ذهن خود واداشته می‌شود تا سه شب پی‌درپی بر بالای سر جسد جادوگر به خواندن دعا بپردازد ــ اگر او از این امتحانِ مرگبار سربلند بیرون آید، بخشوده می‌شود. او دو شب نخست را می‌پاید ــ گرچه در این مدّت، از ترس، مویش سفید می‌شود و چند بار اقدام به فرار می‌کند که موّفق نمی‌شود. در شب آخر، جادوگر با همدستانش از جهان مردگان بازمی‌آید و خوما با دیدن «ویی» عملاً از ترس قالب تهی می‌کند. «ویی» هیولای وحشتناکی از اجنّه است که صورتی آهنین و پلکهایی سربی دارد که تا زمین می‌رسند و نگاه مرگبار او را می‌پوشانند. خوما به دلیل گناهان جنسی، و نیز به این دلیل که مصرّانه از دیدن، فهمیدن، و تن‌دادن به داوریهای اخلاقی سر باز می‌زند، مجازات می‌شود. کوردلی و روشن‌بینی، هر دو، به‌گونه‌ای نمادین در «ویی» گرد آمده‌اند. علی‌رغم یادداشت گوگول در آغاز داستان، که در آن مدّعی شده است «ویی» صرفاً یکی از شخصیّتهای افسانه‌ای قصّه‌های فولکلور اوکراینی است، درواقع چیزی نیست جز برساختهٔ خیال دورپرداز خود گوگول. در این داستان، شوخی و وحشت، و واقعیّات و عجیبترین جعلیّات، به‌هم درآمیخته‌اند. در پایان داستان، وقتی که خوما می‌میرد، اجنّه‌ای که در کلیسا هستند با دستپاچگی سعی می‌کنند تا پیش از بانگ سوّم خروس بگریزند، امّا برخی از آنها موفّق به فرار نمی‌شوند؛ برخی از آنها لای پنجره‌ها و درها گیر می‌کنند:

> کشیشی که بدانجا آمده بود تا مراسم عشای ربّانی را برگزار کند به دیدن چنین بیحرمتی در کلیسا خشکش زد و حاضر نشد در چنین جایی مراسم را به‌جا آورد. بدین‌ترتیب، کلیسا مدّتها به همین وضع، با اجنّه‌ای که لای درها و پنجره‌ها گیر کرده بودند، ماند؛ روی آن را درختان انبوه، ریشه‌ها، علفهای بلند، و بوته‌های خار پوشاندند؛ و امروز دیگر کسی نمی‌تواند راهی به‌سوی آن بیابد.

دوگانگی زندگی؛ وجود شرّ و ابتذال و خودخواهی و بی‌اعتنایی تمام به هر چیز جز آسودگی جسمانی را در شهر بسیار آسانتر، کاملتر، و شومتر از دنیای به‌هرحال سرخوش اوکراینی گوگول می‌توان نشان داد. سلسله‌داستانهایی که در ۱۸۳۵ در مجموعهٔ **نقش‌ونگارها**، و نیز در مجلهٔ **ساورمینیک** در ۱۸۳۶، به چاپ رسیدند وحدتی از نوع دیگر و معنایی عمیقتر دارند. نخست، این داستانها وحدتی مکانی دارند؛ همهٔ آنها درواقع «قصّه‌های پطرزبورگ»[۳۴] هستند (عنوانی که در چاپ بعدی این آثار به‌کار گرفته شد). داستان نخست این مجموعه، «بولوار نیفسکی»[۳۵]، در اصلیترین خیابان شهر آغاز می‌شود و در داستانهای بعدی ــ «تصویر»، «یادداشتهای یک دیوانه»[۳۶]، و «دماغ»[۳۷] ــ به فراسوی مناظر کاخهای پرشکوه آن می‌رسد. در این داستانها آن زندگی آرام و بی‌جنب‌وجوش اوکراین جای به زندگی تیره‌وعبوس پطرزبورگ سپرده است. دوّم،

درونمایه‌هایی که در آثار قبلی گوگول در پس‌زمینه بودند در این داستانها آشکارا در مرکز اثر قرار می‌گیرند و با استادی و مهارت به آنها پرداخته می‌شود، به‌نحوی که این داستانها تبدیل به قصّه‌هایی با قالب فلسفی و دارای خطّ‌وربط مشخص در مورد شرّوخیر شده‌اند. سرانجام، در این داستانها شوخیها، مهارت سبکی، و ظاهرِ کلامیِ درخشان صیقل بیشتری یافته و ظریفتر و دقیقتر شده است. در این داستانها هرچه درونمایه عمیقتر و جدّیتر می‌شود، شوخیها نیز اوج بیشتری می‌گیرد.

همهٔ اینها که گفته شد به‌صورت پیش‌درآمد در توصیف مفصّل بولوار نیفسکی، که در آغاز داستانی به‌همین نام آمده است، به‌طور ضمنی القا می‌شود، یا درواقع مستقیماً بیان می‌گردد، و پایه و مایهٔ داستانهای بعدی را مشخّص می‌کند. بولوار نیفسکی درواقع شریان حیاتی ارتباطی شهر است، امّا گوگول آن را همچون صحنه‌ای برای خودنماییهای احمقانه و مشغله‌ها و هوسهای عجیب‌وغریب افراد تصویر می‌کند. در اینجا نیز، همچون داستانهای «مالکین قدیم» و «ماجرای نزاع ایوان ایوانوویچ و ایوان نیکیفوروویچ»، التفات آغازین راوی ــ «از نیفسکی قشنگتر و نابتر چیزی نیست؛ هیچ چیز؛ دست‌کم در پطرزبورگ» ــ خیلی سریع به طعن و طنز می‌کشد. گوگول نیفسکی را صحنهٔ وهم و خیال می‌خواند (چیزهای رنگارنگی که به‌دنبال هم به‌چشم می‌آیند یا در خیال جان می‌گیرند) و آن را در ساعات مختلف روز توصیف می‌کند که هر زمان عدّه‌ای دیگر از افراد در آن ازدحام می‌کنند ــ از گدایان و مغازه‌داران پرکار گرفته تا زبده‌ترین افراد جامعهٔ فرهیخته و آدابدان. ماجرای این داستان در شامگاه آغاز می‌شود که نوبت ظهور افراد و اشیای کمتر شاخص و کمتر آبرودار در نیفسکی است. دو دوست، یکی هنرمندی به‌نام پیسکارف[۳۸] و دیگری ستوانی به‌نام پیراگوف[۳۹]، هریک به‌دنبال یکی از زنان رهگذر می‌افتد. پیسکارفِ هنرمند، ایدئالیستی است که زیبایی را می‌پرستد و گمان می‌برد بانویی که او به‌دنبالش افتاده است یکی از زیبارویان تابلوهای پروجینو[۴۰] ست. امّا این بانو درواقع روسپیی است که او را به‌دنبال خود به روسپیخانه‌ای می‌کشاند که محلّ زندگی‌اش است. پیسکارف با وحشت می‌گریزد؛ بعد به‌فکر می‌افتد که او را نجات دهد و به‌همسریِ خود درآورد؛ امّا روسپی به ریش او و پیشنهادش که به گلدوزی و خانه‌داری بپردازد می‌خندد. او درواقع همین شیوهٔ زندگی‌اش را دوست دارد. پیسکارف، که دیگر تحمّل اینگونه تباه‌شدنِ زیبایی بر اثر شرّ و فساد را ندارد، خودش را می‌کشد.

بلاهت و نادانیِ بیشتر در ستوان پیراگوف نشان داده می‌شود که به‌دنبال زنی می‌افتد که گمان می‌برد روسپی است، امّا بعد معلوم می‌شود که وی زنِ احمق امّا پاکدامن صنعتگری آلمانی است. یک روز هنگامی که پیراگوف مشغول لاس‌زدن و دلبری از زن است شوهر از راه می‌رسد و پیراگوف را حسابی کتک می‌زند. پیراگوف سخت برافروخته می‌شود، امّا با خوردن دو نان شیرینی (به‌روسی «پیراگ» ــ چیزی که در اسم پیراگوف هم هست) آرام می‌گیرد و دوباره به‌دنبال لذّات سبکسرانهٔ همیشگی‌اش می‌رود. ماجرای پیراگوف درست تصویر آینه‌ایِ ماجرای پیسکارف است ــ یعنی ماجرایی است که در آن صرفاً مسائل جسمی مطرح است. داستان، که از بولوار نیفسکی آغاز شده و به دو راه رفته است، در پایان برای جمعبندی به‌همان نیفسکی بازمی‌گردد. گوگول باردیگر متذکّر می‌شود که ظواهرِ امور فریبنده هستند. نیفسکی مظهر همهٔ انتظارات و آرزوهای جسمانی و معنویِ فروخورده و عقیم‌مانده است؛ امّا بخصوص شبها چنین است ــ «زمانی که شیطان خودش بیرون می‌خزد و چراغهای خیابان را روشن می‌کند، تنها بدین‌منظور که همه چیز را با جلوه‌ای دگرگونه به‌نمایش درآورد و جلوهٔ حقیقی را از چشمها پنهان بدارد.»

دوگانگی این داستان با این ترفند که گوگول درواقع یک موقعیت را یک‌بار از دید کمیک و یک بار از دید تراژیک ارائه می‌کند مؤکّد می‌شود. این دو دیدگاه در داستانهای «تصویر» و «یادداشتهای یک دیوانه» با تفصیل بیشتر و با شکلی منسجمتر مورد بررسی و کندوکار قرار گرفته است. در هر دو داستان مفاهیمی که پرورده شده است ماجرای پیسکارفِ هنرمند را تداعی می‌کند. در سال بعد، ۱۸۳۶، در دو داستان از بامزّه‌ترین داستانهای گوگول، «دماغ» و «کالسکه»[۴۱]، ابتذال و سبکسری اخلاقیِ ستوان پیراگوف خودخواه و ازخودراضی به‌نحوی سرگرم‌کننده بسط و گسترش یافت. این نکتهٔ مهمّ را باید به‌خاطر داشته باشیم که همهٔ این داستانها، جز دوتای آخر، در مجموعهٔ **نقش‌ونگارها** که حاوی مطالب دیگری نیز بود، انتشار یافت. این مطالبِ دیگر شامل درس مقدّماتی گوگول در کلاس تاریخ و دو قطعهٔ شاد و درهم‌برهم بود که دیدگاههای گوگول را به‌نحوی مستقیمتر از آنچه در داستانهایش آمده بود عرضه می‌کرد. نخستین قطعه، «زن»[۴۲]، آمیزه‌ای است از فلسفهٔ افلاطونی و فلسفهٔ رمانتیک و نوعی ایدئالیسم زیبایی‌شناسانه را مطرح می‌کند که در آن اعتقاد به اینکه زیبایی جهان را دگرگون و از نو زنده خواهد کرد عرضه می‌شود. زن ظرف زیبایی روحی است، به هنرمند برای خلّاقیّت الهام می‌بخشد، و مرد را به‌سمت انجام کارهای ارزشمند سوق می‌دهد. امّا شهوت جسمانی منجر به تباهی این آرمان و بروز آشفتگی و پریشانی می‌شود. مقالهٔ دوّم، «پیکرتراشی، نقّاشی، و موسیقی»[۴۳]، سلسله‌مراتبی را در هنرها اصل قرار می‌دهد، هنر مسیحی را در تقابل با هنر مشرکان قرار می‌دهد، و بار دیگر بر این مفهوم تأکید می‌ورزد که هنر، یعنی زیبایی، انسان را از دلبستگیهای عادی فارغ می‌کند و به‌سوی آنچه الاهی است سوق

می‌دهد. همانگونه که گوگول در «بولوار نیفسکی» نشان داده بود، زیبایی جسمانی معادل زیبایی روحی نیست؛ این تضادّ می‌تواند برای ایدئالیست خردکننده باشد. همچنین زیبایی جسمانی نمی‌تواند آدم حقیر، سطحی، و خودمحوری چون ستوان پیراگوف را به حالت روحی والاتر برساند.

در «تصویر»، هنرمندی پرتلاش به ثمن بخس تصویر مردی را می‌خرد که چشمانش او را مجذوب می‌کند و قدرتی غریب بر او اعمال می‌کند. معلوم می‌شود تصویر از آنِ روحی مشئوم است که تا زمانی که تصویرش بر روی زمین نابود نشده است وارد جهنّم نمی‌شود. این روح به هنرمند قول می‌دهد که اگر برای پول و شهرت کار کند، به موفّقیّت خواهد رسید. هنرمند، چرتکوف[۴۲] (این نام در زبان روسی معانی گوناگونی چون «شیطان»، «خیانت»، «خطّ»، و «نقاشی» را به ذهن القا می‌کند) تسلیم این وسوسه می‌شود و در مقابل حرام‌کردن استعدادش موفّقیّتی عظیم به‌دست می‌آورد. این نکته بی‌تردید حائز اهمّیّت و واجد معنای بسیار است که نخستین اثر هنری این نقاش، تصویر مردی شهره به مجلس‌آرایی، درواقع به منظور بررسی و شناخت روح پرداخته می‌شود. بعدها، وقتی که نقاش بر اثر تباه‌شدن استعدادش غرق در یأس شده است، دیوانه‌وار همهٔ آثار هنریی را که می‌تواند می‌خرد و ازمیان می‌برد. سرانجام، یک روز او را مرده می‌یابند و از جسدش پیداست که پیش از مرگ عذاب بسیار کشیده است؛ و به‌طور ضمنی به خواننده چنین القا می‌شود که شاید شیطان روح او را از تن بیرون کرده است.

در نظر اوّل، «تصویر» داستانی وحشت‌انگیز، شبیه داستانهای ادگار الن‌پو یا هوفمان، یا قصّه‌ای گوتیک به نظر می‌آید که در آن تصویرها قدرتی شیطانی دارند، زیرا روح شیطان در آنها نهفته است. امّا دامنهٔ این داستانِ گوگول به‌دلیل پرداخت پرتفصیلش به مسائل هنرمندانه بسی وسیعتر از چنین قصّه‌هایی است. چشمانی که در تصویر است به‌نظر «زنده» می‌آیند ـ این چشمها حقیقی هستند، ولی دیگر هنر به‌حساب نمی‌آیند. مرزی شکسته شده است؛ هنر در عین اینکه می‌تواند الاهی را بنمایاند، می‌تواند آنچه را نیز که گوگول «لای‌ولجن سیاهِ روحِ انسان» می‌نامید مکشوف سازد. در بخش دوّم داستان، ردّ اصل تصویر گرفته می‌شود و نشان داده می‌شود که چگونه هنرمند تاوان انحراف از وظیفهٔ عالی هنر را می‌دهد. نقّاش اصلی به صومعه‌ای می‌رود و پس از آن سر به بیابان می‌گذارد تا توبه کند، تزکیه شود، و بتواند دوباره نقّاشی آن تصویر مقدّسی را که ادامهٔ آن برایش ناممکن شده بود از سر بگیرد. گوگول قدرت و تأثیر هنر و غیرمنطقی‌بودن آن را بخوبی نشان می‌دهد، امّا زمانی که سعی می‌کند بزور با کلمات قلنبه‌سلنبه معنایی مذهبی به هنر بدهد، سخنش متقاعدکننده نیست. این امر خصوصاً در مورد نسخهٔ تجدیدنظرشدهٔ ۱۸۴۲ ـ زمانی که گوگول دیگر کاملاً باورش شده بود رسالتی مذهبی دارد ـ صادق است. با اینهمه، پایان داستان در این نسخهٔ تجدیدنظرشده از جنبهٔ هنری بسیار رضایت‌بخش‌تر است. در نسخهٔ اوّل، قدرت شیطان در تصویر محدود به مدّتی معین است؛ درواقع نیز پس از آن تصویر محو می‌شود و جای آن را منظره‌ای طبیعی می‌گیرد؛ امّا در نسخهٔ تجدیدنظرشده، زمانی که شنوندگان برمی‌گردند تا تصویر را نگاه کنند، تصویر غیب‌شده است. بنابراین، شرّ و بدی بار دیگر در دل انسان وسوسه خواهد انگیخت.

قهرمان «یادداشتهای یک دیوانه» در اصل بنا بود یک موسیقیدان باشد، امّا گوگول بعداً تصمیم گرفت، به‌جای آدمی پُرمایه با قدرت تخیّل زیاد، کارمندی حقیر و بدبخت و بیچاره را بنشاند که عشق ممنوع او به دختر زیبای رئیسش دیوانگی‌اش را تسریع می‌کند. بخشی از بامزّگی داستان در تضادّ آشکار میان ذهن اداری و ژست عاشقانهٔ او و میان نقشه‌های جاه‌طلبانه و وضع رقّت‌بار اوست. دقیقاً به‌همین دلیل که او نه می‌تواند وضع رقّت‌بارش را درک کند و نه می‌تواند سرنوشتی را که هر روز بیشتر بر دوش او سنگینی می‌کند تغییر دهد عقلش را می‌بازد. به‌هنگام آغاز داستان، او کلّی از راه جنون را پیموده است: مرد دیوانه گفتگوی میان سگ خانگی معبودش و سگی دیگر را نقل می‌کند؛ بعد نامه‌های آن دو سگ به یکدیگر را می‌دزدد. داستان چون به صیغهٔ اوّل‌شخص مفرد است، خواننده باید سعی کند توجیه روانشناختی مطلب را پیدا و فرایندی را که منجر به تحریف واقعیّت در پشت پردهٔ اوهام می‌شود درک کند. قهرمان داستان تا حدودی از شخصیّت مضحکی که به‌خود گرفته آگاه است. در نامه‌های سگها این مطلب بیان می‌شود، امّا او حاضر نیست آن را بپذیرد. وقتی که معبود او با کسی نامزد می‌کند و قرار ازدواج می‌گذارد، او دیگر بکلّی عقلش را از دست می‌دهد. او هرگز قادر نبوده است جهان را جز بر اساس سلسله‌مراتب درک کند («دستمالش بوی رتبهٔ ژنرالی می‌دهد»). حال او از درک مقام و موقع خود در این سلسله‌مراتب عاجز است. وقتی که در روزنامه می‌خواند که تاج‌وتخت اسپانیا بی‌صاحب مانده است، این مشکل خود و اسپانیا را بدین‌نحو حل می‌کند که خود پادشاه اسپانیا می‌شود. گوشه‌وکنار اونیفورمش را قیچی می‌کند تا آن را به شکل شنل شاهی درآورد و «ناشناس به بولوار نیفسکی قدم می‌گذارد». تاریخهای بالای یادداشتهایش نشانه‌ای است از جنون او («۲۰۰۰ میلادی، چهل‌وسوّم آوریل») و دائماً این تاریخها عجیب‌وغریبتر می‌شود. سرانجام او را به تیمارستان می‌برند و در آنجا متحمّل عذابهای بسیار می‌شود. گوگول با قطعه‌ای پرسوزوگداز و یک نکتهٔ شوخ در پایان داستان آن حالت رعب‌ووحشت را از داستان می‌گیرد.

«یادداشتهای یک دیوانه» نخستین داستان مهمّ روسی است که در آن مضمون کارمند اداری فقیر و بیچاره مطرح می‌شود، نخستین داستانی است که به جنبهٔ تلخ و نامطبوع زندگی در پطرزبورگ می‌پردازد، و نخستین داستانی است که مسائل حیاتی زندگی روزمرّه را وارد ادبیات روسی کرده است. در این داستان، گوگول این سؤال را مطرح می‌کند که جایگاه انسان در جهانی که فاقد ارزشی برای خود است چیست و فقدان مطلق هر گونه انگیزه و آرزو ـ حتّی آرزوهایی از نوع آرزوهای مرد دیوانه ـ را در تمام سطوح تصویر می‌کند.

دو قصّه خنده‌دار «دماغ» و «کالسکه» کمدیهای طنزآلودی دربارهٔ بالیدن عوامانه و مبتذل به شغل و مقام هستند و در آنها از لحن تراژیک خبری نیست. ماجرای داستان «دماغ» از این قرار است که یک روز صبح افسر ارزیاب، کاوالیوف[۴۵]، از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند دماغش غیب شده است؛ بعد تلاشهای او برای یافتن دماغش شرح داده می‌شود؛ و سرانجام دماغ دوباره روی صورت او سبز می‌شود. بسیاری از مفسّران جدید، با توجّه به بزرگی فوق‌العادهٔ دماغ خود گوگول و عدم حضور چشمگیر زن در زندگی و آثار او، این داستان را فراافکنی خنده‌آور و در عین حال وحشت‌آور عقدهٔ اختگی دانسته‌اند. امّا آنچه گوگول در این فانتزی به‌هم بافته است پیشینه‌ای ادبی دارد و در داستانهایی قبل از داستان او نیز دماغها و دیگر اعضای بدن بوده‌اند که حیاتی مستقلّ داشته‌اند ـ و این گاه حالت وقیحانه‌ای داشته است. عنوانی که در اصل گوگول برای داستان برگزیده بود «رؤیا»[۴۶] بود (در روسی «رؤیا» son و «دماغ» nos است) و تاریخهایی که در آغاز و پایان داستان داده می‌شود یکی از تقویم یولیانوسی و دیگری از تقویم اورتودوکس است؛ بنابراین، عملاً ماجرای داستان در یک شب می‌گذرد.

کاوالیوف یکی از آن آفریده‌های پوک و توخالی بینظیر گوگول است که گوگول در او حماقت، بلاهت، ابتذال، و فقدان هر گونه حسّ اخلاقی را به‌نمایش گذاشته است. کاوالیوف در زندگی دو دلبستگی بیشتر ندارد: یکی مقام و رتبه‌ای است که تازه به‌دست آورده است و دیگری شیفتگی اوست به زنان زیبا. تنها توصیفی که از او در داستان می‌شود مربوط به یقهٔ آهاری سفید و دم‌خطهای پهن اوست (دو شخصیّت دیگر داستان نیز، دکتر و پلیس، صرفاً با دم‌خطهایشان وصف می‌شوند). کاوالیوف به پطرزبورگ آمده است تا «شغلی مناسب و در خور رتبهٔ جدیدش» بیابد یا با زنی که جهیزیّهٔ کلانی داشته باشد ازدواج کند. غیب‌شدن ناگهانی دماغش ـ که او آن را به‌نحوی به یکی از بانوان آشنایش نسبت می‌دهد که او دخترش را به گمانی باطل انداخته است ـ طبیعتاً همهٔ نقشه‌های او را نقش بر آب می‌کند. او به پلیس، به روزنامه‌ها، و به اشخاص گوناگون رجوع می‌کند که هیچ‌یک، با آنکه درد و بدبختی او را می‌فهمند، کمکی به او نمی‌کنند. کارمندی در ادارهٔ روزنامه حاضر نمی‌شود آگهی او را برای یافتن دماغش به‌چاپ برساند، به این گمان که احتمالاً پیام رمزی در آن نهفته است، و بعد، بی‌آنکه فکر کند، انفیه‌دانش را به او تعارف می‌کند. دکتری به او پیشنهاد می‌کند که او جای خالی دماغش را به‌عنوان یکی از عجایب طبیعت به‌نمایش بگذارد و از این طریق پولی به‌دست بیاورد. حتّی سلمانی او نیز که در آغاز داستان دماغ را در داخل نانش می‌یابد صرفاً تلاش می‌کند به‌نحوی از شرّ آن خلاص شود، چون زنش به او می‌گوید: «زود از اینجا ببرش!» زمانی که دماغ بار دیگر بر صورت کاوالیوف سبز می‌شود، او بار دیگر راه و روش پیشینش را، که اکنون خواننده به پوچی آن پی برده است، از سر می‌گیرد. جهانِ آینه‌ای گوگول همهٔ ارزشها را تغییر می‌دهد. کاوالیوف هیچ صدمه‌ای نمی‌بیند، امّا سلمانی عملاً به دردسر می‌افتد: پلیسی نزدیک‌بین او را، هنگامی که می‌خواهد دماغ را به رودخانه پرت کند، دستگیر می‌کند.

شاید هیچ‌یک از آثار گوگول به‌اندازهٔ «دماغ» جوهر گوگولی نداشته باشد. این داستان با یک امر محال آغاز می‌شود (آدم به یاد کافکا می‌افتد: «یک روز صبح گرگور زامزا[۴۷] بیدار شد و دید تبدیل به حشره‌ای عظیم شده است»). بعد این امر محال خود با نامحتملترین وقایع به اغراق کشانده می‌شود. استدلال غیرمنطقی، هم بر کلّ وقایع داستان و هم بر گسستهای روایتی آن حاکم است. دماغ حیاتی مستقل پیدا می‌کند و رتبه‌ای هم بس بالاتر از رتبهٔ خود کاوالیوف دارد. در صحنه‌ای ازَ داستان که دماغ و کاوالیوف به‌هم می‌رسند دماغ با تکبّر او را کنار می‌زند و تحقیر می‌کند، زیرا رتبه‌اش از او بسیار پایینتر است. دماغ در کلیسا دعا می‌خواند، با کالسکه رفت‌وآمد می‌کند، و سرانجام، هنگامی که قصد فرار به ریگا را دارد، دستگیر می‌شود. دماغ به این دلیل می‌تواند این کارها را بکند که کاوالیوف درواقع هویّتی از خود ندارد. گوگول عمداً علّتی برای وقایع و نیّات ذکر نمی‌کند؛ او عمداً رابطهٔ صوریِ میان فاعل و مفعول مشاهداتش را قطع می‌کند؛ و در آخر کار نیز تظاهر به این می‌کند که خودش هم از این وقایع عجیب سر درنمی‌آورد ـ ولی در جملهٔ پایانی داستان تأکید می‌کند که «البته چنین اتّفاقاتی بندرت پیش می‌آیند، ولی بالاخره پیش می‌آیند.»

در داستانِ جالب «کالسکه»، مالکی که در نوشیدن شراب افراط کرده است چند افسر را دعوت می‌کند که روز بعد با او ناهار بخورند و کالسکهٔ بسیار زیبایش را از نزدیک ببینند. امّا وقتی که شب به خانه برمی‌گردد، مست‌تر از آن است که به زنش بگوید برای فردا مهمان دعوت کرده است. صبح، وقتی که بیدار می‌شود، می‌بیند که کلّ هنگ روی سر او خراب شده‌اند؛ پس یواشکی درمی‌رود و در

کالسکه‌اش پنهان می‌شود. افسرهای حیران و سرگشته، که وصفهایی که شب قبل سر شام از کالسکه شده دل و دینشان را برده است، تصمیم می‌گیرند بگردند، کالسکه را پیدا کنند، و از نزدیک آن را وارسی کنند. وقتی که کالسکه را پیدا می‌کنند، می‌بینند کالسکه‌ای کاملاً معمولی است. در کالسکه را که باز می‌کنند، می‌بینند میزبانشان با لباس خواب چمباتمه زده است. یکی از افسرها با شگفتی فریاد می‌زند: «آه، پس تو اینجایی!» و در را محکم به‌هم می‌کوبد و همگی از آنجا می‌روند. دربارهٔ این داستان گفته‌اند که گوگول شرّ را تا به پنهانگاهش دنبال می‌کند. شرّ در داستانهای گوگول همیشه به‌صورتی پیش‌پاافتاده تصویر می‌شود، زیرا انسان حقیر است و آرزوهای والا ندارد. ضدّاوجِ پایان داستان بسیار تکان‌دهنده است: چرتوکوتسکی[۴۸] (به روسی یعنی شیطان دُم‌بریده) صرفاً رسوا می‌شود و مجازات نمی‌گردد. امّا چه کسی است که بتواند او را داوری کند؟ افسرها خودشان از همان قماش هستند.

بهترین داستان گوگول، که مشهورترین و مؤثّرترین داستان در ادبیّات روسی به‌شمار می‌آید، «شنل» است که گوگول در ۱۸۴۲ آن را منتشر کرد. آکاکی آکاکیویچ[۴۹] کارمند اداری دون‌پایه‌ای است که همهٔ زندگی‌اش منحصراً به نسخه‌برداریِ از اسناد می‌گذرد. روزی متوجّه می‌شود که شنل مندرسش دیگر قابل وصله‌وپینه نیست. هزار زحمت و مشقّت را به جان می‌خرد و هزار جور صرفه‌جویی می‌کند تا پولی جمع می‌کند و با آن شنلی نو می‌خرد. هنگام بازگشت از مهمانی شامی که دوستانش به افتخار او و شنل تازه‌اش داده‌اند ــ یگانه باری که او در عمرش به مهمانی می‌رود ــ شنل را از او می‌دزدند. او سعی می‌کند از طریق پلیس خسارت این دزدی را بگیرد، امّا نمی‌تواند. سرانجام به‌خود جرئت می‌دهد: گام مهمّی برمی‌دارد و شکایتش را نزد «شخصی متنفّذ»، یکی از مقامات عالیرتبه، می‌برد؛ امّا آن شخص متنفّذ او را پس از سخنان تند و درشت بیرون می‌اندازد. آکاکی می‌میرد و شخص دیگری را در اداره به‌جای او استخدام می‌کنند. امّا چندی از مرگ او نمی‌گذرد که شنل‌دزدی رواج می‌یابد، شنلهای رهگذران دزدیده می‌شود، و سرانجام روزی این «شبح» شنل خودِ شخص متنفّذ را از تنش بیرون می‌کند. پس از آن، شنل‌دزدیها متوقف می‌شود.

در آغاز داستان، پس از شرح بسیار خنده‌داری که در مورد چگونگی نامگذاری آکاکی می‌آید و پس از نشان‌دادن بی‌اعتنایی کامل او به همهٔ جلوه‌های زندگی، صحنه‌ای می‌آید که در آن این کارمند دون‌پایه، وقتی که از شوخیها و دست‌انداختنهای همکارانش به‌تنگ می‌آید، می‌گوید: «ولم کنید؛ آخر چرا عذابم می‌دهید؟» یکی از همکاران در پشت این کلمات طنین جمله‌ای دیگر را می‌شنود: «آخر من هم انسانم» ــ و این جمله سخت او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. منتقدان این اپیزود، و نیز تصویر فقر و درماندگی محض آکاکی، را به‌عنوان مدافعه‌ای بشردوستانه تلقّی کرده‌اند. این نوع تفسیر احساساتی مورد پسند منتقدان نیمهٔ قرن نوزدهم بود که همه در نقدهایشان جهتگیری مدنی و اجتماعی داشتند. امّا باید به خاطر داشت که این جملهٔ همکار آکاکی تنها یکی از تأکیدات بسیار در این داستان است و نباید آن را چیزی بیش از دیدگاهی جزئی که در ساختار روایتی بسیار پیچیده‌ای عرضه شده است تلقّی کرد. منتقدان متأخر نشان داده‌اند که آکاکی اصلاً به‌صورت یک انسان تصویر نشده است. او در پایینترین حدّ ادراک و احساس انسانی است. او ارتقای رتبه‌اش را در اداره نمی‌پذیرد، زیرا قادر نیست جملات سندی را که رونویسی می‌کند از اوّل‌شخص به سوّم‌شخص برگرداند. علایق او مطلقاً مکانیکی هستند: علاقهٔ او صرفاً به رونویس‌کردن است و به محتوای آن کاری ندارد؛ غذا را بی‌آنکه به مزّهٔ آن توجّهی داشته باشد می‌خورد و فقط زمانی از خوردن دست می‌کشد که معده‌اش جا نداشته باشد؛ هرگز برای گردش بیرون نمی‌رود؛ و صحبتهای او صرفاً از عبارات تعجب، حروف اضافه، و این‌جور چیزها تشکیل شده است و کلماتش پیوندی به‌هم ندارند. بنابراین، بدبختی و فلک‌زدگی او خواننده را نمی‌آزارد و چون یک بیعدالتی در چشمش جلوه نمی‌کند.

پس از آنکه خیّاط به آکاکی می‌گوید که شنلش دیگر قابل وصله‌وپینه نیست و چاره‌ای ندارد جز آنکه شنلی نو تهیه کند، زندگی آکاکی هدف و معنایی جزئی پیدا می‌کند. با آنکه او حال ناچار است حتّی از ضروریترین حوایج مادی‌اش چشم بپوشد، در عوض «غذای روح دارد؛ ... حیاتی سرشارتر؛ ... انگار که دیگر تنها نیست؛ ... بلکه رفیق راه و مصاحبی موافق یافته است». آن بیحالی و سستی و هپروتی‌بودن او رخت برمی‌بندد. «جسورانه‌ترین فکرها به مغزش راه می‌یابند: اصلاً چرا یقهٔ خزی برای شنلم تهیه نکنم؟» یک بار حتّی در رونویسی نزدیک است مرتکب لغزشی شود. روزی که شنل آماده می‌شود، او خود را در گرمای شیرین آن می‌پیچد، از غذایش لذّت می‌برد، برای نخستین‌بار در زندگی‌اش به مهمانی می‌رود، و حتّی در بولوار نیفسکی یک زن را چندقدمی دنبال می‌کند. هنگامی که این هدف تازهٔ زندگی از او گرفته می‌شود (لغت «شنل» در روسی مؤنّث است، برخلاف «دماغ» که مذکّر است)، هنگامی که همهٔ امیدهای او برای پس‌گرفتن شنل به‌باد می‌رود، می‌میرد. پایان خیالی داستان، که در آن «شبح» شبه‌آکاکی شنلهای دیگران را می‌دزدد، مانند آن اپیزود قبلی، با نوعی رمانتیسم تعبیر به انتقامگیری آکاکی شده است که حقّی را که در زندگی از او دریغ شده بود بازمی‌ستاند. در پی این شنل‌دزدیها شکایتها روزافزون می‌شود و دستور صادر می‌شود که «شبح، زنده یا مرده، به‌هر قیمت و به‌هر

زحمتی، دستگیر شود». پس از آنکه شنل‌دزدیها تمام می‌شود، «شبحِ» آکاکی هم دیگر ظاهر نمی‌شود. در پایان داستان بار دیگر شبحی ظاهر می‌شود، امّا این شبح کوچکترین شباهتی به آکاکی ندارد. این شبح مشتی بزرگ دارد که شبیه مشت کسی است که به آکاکی حمله کرده بود: شبح «در تاریکی شب ناپدید می‌شود». شاید مسئله صرفاً همین است که دزدها از این شایعات استفاده می‌کرده‌اند تا شنلهای قیمتی دیگران را بدزدند. معانی پنهانِ بسیار این داستان، پیچیدگی روایت آن، و هنر کلامی آن باعث شده است که، علی‌رغم تحلیلهای فراوانی که از آن شده است، هنوز جای تحلیل بیشتری داشته باشد. این داستان را به‌هیچ‌روی نمی‌توان صرفاً با اتکا به مفاهیمی چون ترحّم، همدردی، مجازات، و پاداش تحلیل کرد.

اگر عمیقتر بنگریم، شاید بتوان داستان را تمثیلی از وضع و موقع بشر در عالم و معنا و اهمّیّت هستی او دانست. شنل را می‌توان نماد چیزی دانست که خلأ روحی را پر می‌کند. از جنبهٔ روانشناختی، داستان تمثیلی است از گشوده‌شدن چشم انسان بر زندگی و عشق؛ امّا، چنانکه عادت ویژهٔ گوگول بود، این امر عواقبی حادّ و کیفرآمیز در پی دارد. دزدیده‌شدن شنل و شکایت بیهودهٔ آکاکی به مقامّات بالاتر را نیز برخی نشانه‌ای از تنهایی بشر در جهانی دانسته‌اند که به بدبختی و فلاکت انسان بی‌اعتناست. در داستان، محال تبدیل به واقعیّت می‌شود: آکاکی شنل تازه‌اش را تهیه می‌کند و برای لحظه‌ای به‌رضایت خاطر دست می‌یابد. امّا داستان به معنی واقعی کلمه مضحکه و تحریفی آشکار نیز هست: شنل جای آکاکی را می‌گیرد و به افتخار شنل مهمانی داده می‌شود. و سرانجام، این داستان کمیکِ درخشان دربارهٔ زندگی آکاکی و رنگ عوض‌کردن آن مفهومی تراژیک نیز دربردارد: انسان سرانجام به همان برهنگیی که در زمان تولّدش دارد بازمی‌گردد.

۳

گوگول همهٔ عمر دلبستهٔ تئاتر بود. پدر او نمایشنامه‌نویسی آماتور بود و گوگول در محیطی بار آمد که دائماً نمایشنامه‌هایی به صحنه برده می‌شد. نقش بازی‌کردن، به معنی واقعی و مجازی کلمه، از عادات او در زندگی‌اش بود. او خود بسیار ماهرانه و هنرمندانه نمایشنامه‌هایش را ــ هم در صحنه و هم بیرون از صحنه ــ بازی یا روخوانی می‌کرد، هرچند در کوششی که کرد تا بازیگر حرفه‌ای تئاتر شود ناکام ماند. او در تمام عمر دربارهٔ نواقص و کاستیهای تئاتر روسیّه از لحاظ رپرتوار، کارگردانی، و بازیگری مطالب بسیار نوشت و، علاوه بر آن، مقالاتی نیز دربارهٔ ارکان نظری نمایش نوشت.

دو جنبهٔ مهم از هنر او، که در نگاه اوّل به‌نظر ضدّونقیض می‌آیند، به کمدیهای او مربوطند. جنبهٔ نخست، تمایل اوست به ارائهٔ مطلب از طریق صحنه‌های نمایشی ــ در همهٔ داستانهای او دیالوگهای طولانی و بازنمودهای صحنه‌ای فراوانند ــ و جنبهٔ دوّم، تمایل اوست به ارائهٔ مطلب از طریق روایت اوّل‌شخص و مونولوگ. امّا لحن (یا لحنهای گوناگون) روایتی گوگول بیشتر از آن رو بسیار مؤثّر هستند که نزدیکی زیادی به گفتار دارند. او استاد تکنیکی است که منتقدان روسی آن را «اسکاز»[۵۰] (از ریشهٔ لغوی «گفتن»، «بازگوکردن») می‌نامند. «اسکاز» یعنی آفریدن شخصیّت از طریق ترفندهای کلامی، ویژگیهای صحبت فرد، تکیه‌کلامهای او، نوع لغاتی که به‌کار می‌گیرد، و...، به‌نحوی که موجودیّت آن شخص بیشتر متکی به نحوهٔ حرف‌زدنش می‌شود تا به معنای آنچه می‌گوید. این تکنیک اساساً و ماهیّتاً نمایشی است. گوگول چنان ماهرانه ویژگیهای کلامی و آهنگ سخن‌گفتن راویانش را مثل اصل برمی‌سازد که آنها همگی موجوداتی واقعی و زنده به‌نظر می‌آیند. تنها خوانندگان ساده‌لوح و ناآزموده ممکن است شرح و بیان راویان داستان را به‌اشتباه شرح و بیان خود گوگول بدانند. گوگول خود بصراحت میان روایت و بیان نمایشی فرق قائل بود. او بارها متذکّر شد که نمایش فقط در تئاتر و به‌روی صحنه، هنگامی که بازی می‌شود، شکل می‌گیرد، نه بر روی کاغذ.

آثار نمایشی پختهٔ گوگول در فاصلهٔ ۱۸۳۲ تا ۱۸۳۶ نوشته شدند. در ۱۸۳۲ او کار نوشتن نمایشنامهٔ **خواستگاران**[۵۱] را آغاز کرد که در ۱۸۴۲، با تجدیدنظر، تحت عنوان **ازدواج** انتشار یافت. نمایشنامهٔ دیگری که در همان ۱۸۳۲ نوشته شد **مدال ولادیمیر، درجهٔ سه**[۵۲] بود که تنها چهار صحنه از آن بر جای مانده است. این نمایشنامه نیز، همچون «یادداشتهای یک دیوانه»، مربوط به کارمندی اداری است که بر اثر ناکامی در رسیدن به آرزوهایش عقلش را از دست می‌دهد. وی همچنین نمایشنامه‌ای تاریخی به نام **آلفرد**[۵۳] نوشت که فقط پاره‌هایی از آن باقی است و نمایشنامهٔ کوتاهی نیز دربارهٔ قماربازان متقلّب و کلاهبرداری، تحت عنوان **قماربازان**[۵۴]، نوشت که در ۱۸۴۲ به‌چاپ رسید. یگانه نمایشنامه‌ای که ضامن شهرت او به‌عنوان نمایشنامه‌نویس است همان **بازرس** است که بر مبنای لطیفه‌ای از پوشکین دربارهٔ اشتباه گرفتن کسی به جای دیگری پرداخته است و بزرگترین کمدی روسی است. این نمایشنامه نیز، همچون «شنل»، مورد سوءتفسیرهای بسیار قرار گرفته است و یکی از این تفسیرکنندگان بیراهِ نمایشنامه خودِ گوگول است که دو نقد نمایشی کوتاه برای توضیح و تفسیر آن نوشت.

نقد نخستین، **پس از نمایش**[۵۵]، که اندکی پس از عدم موفّقیّتِ اجرای نخستین نمایشنامه در ۱۸۳۶ نوشته شد، به‌تحلیل واکنش

تماشاگران و منتقدان می‌پردازد و مدّعی می‌شود که خنده یگانه شخصیّت مثبت نمایشنامه است. خنده برای گوگول صرفاً جلوهٔ سرگرمی نیست، بلکه کارکردی اخلاقی و آموزشی دارد. خنده پوکی و پوچی انسان را بر خودش آشکار می‌کند، و به آنان که قدرت فراگیری دارند آموزش می‌دهد، و آنان را که قدرت فراگیری ندارند شرمگین می‌سازد. نقد دوّم، **حلّ معمّای بازرس**[۵۶] (۱۸۴۶)، که سال بعد از آن بر نمایشنامه افزوده شد، مدّعی می‌شود که نمایشنامه تمثیلی است؛ منظور از شهر در آن، شهر روح ماست؛ کارمندان و مقامات شهوات و سوداهای ما هستند؛ و بازرس قلّابی، خلستاکوف[۵۷]، وجدان سبک‌مغز اینجهانی است. گوگول بار دیگر در **اعتراف نویسنده**[۵۸] (۱۸۴۷) به این مسئله پرداخت و مدّعی شد که در این نمایشنامه همهٔ بدیها و معایب روسیّه را یکجا گرد آورده بود تا بهتر بتوان بر آن خندید و از آن به بعد بوده است که رسالت خود را در مقام نویسنده شناخته است. کمتر نویسنده‌ای می‌توان سراغ کرد که همچون گوگول دستاورد واقعی‌اش اینهمه دور از توضیح تعلیمی اثرش باشد.

نمایشنامه با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن شهردار شهری کوچک به کارمندان و مقامات اطّلاع می‌دهد که بزودی بازرسی به شهر خواهد آمد. همه دستپاچه مشغول نظافت و آراستن شهر می‌شوند و ترتیباتی می‌چینند تا بازرس را بفریبند ــ و در این ضمن فساد و رشوه‌خواری مقامات، عادات فوق‌العاده غریبشان، علایق حقیرشان، و کلّاً شخصیّتهایشان برملا می‌شود. مرد جوانِ سربه‌هوایی که در مسافرخانهٔ شهر منزل دارد و داروندارش را در قمار باخته است، و حتّی پول کرایهٔ اتاقش را ندارد، با بازرس عوضی گرفته می‌شود ــ چون شهردار و همکارانش از فرط هول و دستپاچگی پاک گیج و سردرگم شده‌اند. مقامات یک‌به‌یک به افتخار خلستاکوف مهمانی می‌دهند، او را می‌نوازند، و هرکدام به او «پیشکشی» تقدیم می‌کند. سرانجام نیز، پس از دلبری و دلدادگی خلق‌السّاعه با دختر پیهٔ شهردار (و نیز زن او) خلستاکوف آنجا را ترک می‌کند و قول می‌دهد که بزودی بازگردد و با دختر ازدواج کند ــ امّا درواقع فکر و ذکرش فقط جبران پولی است که در قمار باخته است. پردهٔ آخر نمایشنامه وارونهٔ پردهٔ اوّل است و در طیّ آن مقامات پی می‌برند که سرشان کلاه رفته است و شروع به ملامت یکدیگر می‌کنند. در اوج جنجال و دعوا و مرافعهٔ آنان پیکی از راه می‌رسد و خبر می‌دهد که بازرس وارد شده و در مسافرخانه منتظر آنان است. پس از یک دقیقه سکوت، در حالی که همه به همان حالی که هستند سر جایشان خشک می‌شوند، پرده می‌افتد.

عجب نیست که مقامات از خبر ورود بازرس در صحنهٔ آخر بسی بیشتر از خبر ورود بازرس در صحنهٔ اوّل متوحّش و غافلگیر می‌شوند. در آغاز آنها نمی‌توانند بفهمند که اصلاً چرا باید بازرسی صورت گیرد؛ آری زمانی اینگونه بازرسیها مرسوم و جاری بوده است، امّا سی سال است که هیچ بازرسی به این شهر نیامده است ــ به شهری که آنقدر پرت و دورافتاده است که «اگر سه سال با اسب در هر جهت بتازی، به هیچ مرزی نمی‌رسی.» آنها دربارهٔ علت این بازرسی حدسهای عجیب‌وغریب و نامحتمل می‌زنند ــ جنگ با عثمانی، توطئه‌های سیاسی، و... ــ امّا علت واقعی هول و هراسشان از این بازرسی را، که افشاشدن فساد و سوءاستفاده از مقامشان است، حتّی از خود مکتوم می‌دارند (هرچند شهردار احتمال می‌دهد که گزارشهایی از اعمال آنها به حکومت شده باشد). گوگول بی‌محابا اخّاذی، رشوه‌خواری، بی‌کفایتی، بی‌لیاقتی، و حماقت مقامات را نشان می‌دهد. با اینهمه، دلیل آشکاری نیست که این نمایشنامه را سندی دربارهٔ شیوهٔ زندگی در روسیّه به‌شمار آوریم. شخصیّتهای نمایشنامه اغراق‌آمیز هستند. گوگول مفاسد اجتماعی را تصویر می‌کند، امّا تأکیدش بیشتر بر حماقت ذاتی انسانهاست. در زیر لایهٔ سطحیِ آنچه که به‌نحوی چنان مضحک ارائه می‌شود که آدم از خنده روده‌بر می‌شود، همیشه منبع و سرچشمهٔ آلودگی قابل تشخیص است. وقتی که در پردهٔ اوّل شهردار به‌هنگام صحبت از شهر می‌گوید: «کثیف است ــ همینکه بنایی می‌سازی، یا حتّی پرچینی درست می‌کنی، مردم چهل‌بارِ گاری همه‌جور آشغال پایش می‌ریزند. ... نمی‌دانم اینهمه آشغال را از کجا می‌آورند،» البته به فساد اخلاقی هم اشاره دارد. گوگول زندگی پوچ و تنگ و محدود شخصیّتهایش را به‌نحوی بسیار سرگرم‌کننده و جالب عرضه می‌کند. این از نبوغ تئاتری گوگول است که وقتی به‌نظر می‌رسد بازرس حقیقی بی‌شکّ این آدمها را مجازات خواهد کرد، کاری می‌کند که آن‌هم به‌نظر وهمی و غیرواقعی بیاید: چرا نتوان این بازرس را هم مثل آن یکی با رشوه خرید و کلک سوارش کرد؟

جلوهٔ کمیک نمایشنامه بیشتر متکی بر بازیهای کلامی است که متأسّفانه این جلوهٔ درخشان غیرقابل‌ترجمه است. چرت‌وپرتهای کلامی در آن بسیار است که برخی نیز معانی دوپهلو دارند (مثلاً آنجا که خلستاکوف زن شهردار را دعوت می‌کند که بروند «در شکافهای سایه‌سار آرامشی بجویند»، یا آنجا که شهردار می‌گوید: «تو مطابق مقامت رشوه نمی‌گیری!»). این جمله‌ها نیز، همچون اسامی شخصیّتها، در زبان روسی ضرب‌المثل شده‌اند. شخصیّتهای نمایشنامه جوهر و ذاتی ندارند ــ همگی یک‌بُعدی هستند. تعریف و توصیف آنها و قائم‌به‌ذات‌کردنشان صرفاً کلامی است، نه رئالیستی یا روانشناختی. به‌همین دلیل، به‌صحنه‌بردن این نمایشنامه کار بسیار دشواری است: نه می‌توان آن را چون نمایشی رئالیستی عرضه کرد و نه چون نمایشی خالصاً عجیب و غریب یا نمایشی

اکسپرسیونیستی. با اینهمه، استقبال تماشاگران از آن، دست‌کم در روسیّه، حتّی ذرّه‌ای کم نشده است.

گوگول استادانه سنّتها و قراردادهای تئاتری را با نبوغ خویش منطبق می‌ساخت. نمایشنامهٔ **بازرس** در نگاه اوّل یک نمایشنامهٔ سنّتی خلط هویّت، افشا و مجازات شرّ، و ازدواج میان قهرمان جوان با دختر معصوم شخصیّت تبهکار نمایشنامه، که به‌صورت کمدی رفتار طرّاحی شده است، به‌نظر می‌رسد. امّا هیچ‌یک از اینها در نمایشنامه اتّفاق نمی‌افتد. خلستاکوف با پولهایی که گرفته است، پیش از آنکه هویّتش آشکار شود، شهر را ترک می‌کند (درواقع او هیچ کار بدی نمی‌کند؛ ظاهراً او اصلاً از ماجرا سر درنمی‌آورد، هرچند پیشخدمت صاف و ساده‌اش می‌فهمد قضیّه از چه قرار است). جریان عشقبازی خلستاکوف با دختر یک «فارس» است: کلماتی که خلستاکوف برای ابراز عشق سرهم می‌کند شبیه همان دروغهایی است که در مونولوگهایش به‌هم می‌بافد ـ این کلمات عاری از جوهر، عاری از واقعیّت، و بدون هدف هستند. او، بی‌آنکه برایش فرقی بکند، ابتدا به دختر، بعد به مادر، و بعد دوباره به دختر اظهار عشق می‌کند (گوگول می‌گفت: «خلستاکوف را کلمات نشئه می‌کنند و با خود می‌برند؛ او با احساس و با لذّتی عمیق چاخان می‌کند»). کسی نیز، دست‌کم در نمایشنامه، مجازات نمی‌شود و کمدی رفتار تبدیل به نمایشگاهی از انواع عجایب‌وغرایب ـ یا، به‌قول داستایفسکی، «وودویلی[۵۹] شیطانی» ـ می‌شود.

نمایشنامهٔ مهمّ دیگر گوگول، **ازدواج: واقعه‌ای کاملاً نامحتمل در دو پرده**[۶۰]، دربارهٔ اظهار عشق چهار خواستگار به دختر تاجری کندذهن، امّا ثروتمند، است. انگیزهٔ خواستگاران با یکدیگر کاملاً متفاوت است: شخصیّت اصلی نمایشنامه، پادکولیوسین[۶۱] («آقای لای منگنه») به تشویق دوستش، کاچکاریوف[۶۲]، می‌خواهد ازدواج کند و انگیزهٔ کاچکاریوف در تشویق او به ازدواج شاید انتقام‌گرفتن از این وضع خود باشد که ازدواج کرده است. پادکولیوسین، که مردی بی‌اراده و بی‌اعتمادبه‌نفس است، در لحظهٔ آخر، شرمندگی و رسواییِ پریدن و گریختن از پنجره را به ازدواج‌کردن ترجیح می‌دهد.

تیپهایی که گوگول در این نمایشنامه آورده است همگی استثنایی و غیرعادی‌اند: یائیچنیچا[۶۳] (آقای نیمرو) که سیاههٔ دارائیهایی را که با عروس به او می‌رسد برمی‌دارد؛ ژواکین[۶۴] (آقای سقّزی) که هفده‌بار درخواست ازدواجش ردّ شده است و ستایش عامّ او از زنان (آنها همه «گلهای سرخ کوچک» هستند) تنها تحت‌الشّعاع خاطرات مطبوع او از جزیره‌ای فرانسوی‌زبان در سیسیل قرار می‌گیرد که فکر می‌کند ونیز بوده است؛ آنوچکین[۶۵] که به‌دنبال زنی است که زبان فرانسوی بداند، زیرا پدرش جاهلتر از آن بوده است که به او فرانسوی بیاموزد؛ و آگاتا، دختری که خواستگاری می‌شود و نمی‌تواند بدون فال‌گرفتن و قرعه‌انداختن یکی از این خواستگاران را انتخاب کند. نمایشنامهٔ **ازدواج** این تصور را به‌وجود می‌آورد که برای نخستین‌بار در آن تصویری از طبقهٔ تجّار بیشعور و بی‌اخلاق روسی ـ حوزه‌ای تمام از کندذهنی، سنّتهای عقب‌مانده، و اشکال بیمعنی ـ به‌دست داده شده است. این تصویر را درواقع نمایشنامه‌نویس واقع‌گرای روسی، **آستروفسکی**، که نمایشنامه‌هایش محور تئاتر نیمهٔ قرن نوزدهم در روسیه بود، پرداخت و کامل کرد. **ازدواج**، با آنکه طراوت و شادابی **بازرس** را ندارد، از نظر مفاهیمش همانقدر بکر و اصیل است. هیچ‌کس پیش از گوگول معاشقه و ابراز عشق را چنین تهی از علایق عاشقانه و با شخصیّتهایی چنین نچسب ارائه نکرده بود. شور و شهوت، یا درواقع فقدان آن، نه با عناصری روحی که صرفاً با چند عنصر مادّی نشان داده می‌شود: کُت فراکی که پادکولیوسین برای ازدواج‌کردن دوخته است برایش بیش از عروس آینده‌اش اهمّیّت دارد. کاچکاریوف در ازدواج خود سرخورده شده و به خوشبختی نرسیده است، امّا حتّی چشم‌اندازهای خوب آن نیز نمی‌تواند پادکولیوسین را وادارد که به ازدواج تن دهد. سخنان جفنگ و حرکات بیمعنی و احمقانه، که به‌نحو درخشانی پرداخته شده‌اند، به نمایشنامه جنبه‌ای کمیک می‌دهند: امّا در نهایت در آن به جنبه‌هایی از زندگی و رفتار اشاره می‌شود که بیشتر برآشوبنده است تا سرگرم‌کننده.

۴

گوگول **نفوس مرده** را در ۱۸۳۵، به‌تشویق پوشکین، آغاز کرد. پوشکین به او می‌گفت که به کاری اساسیتر از نوشتن داستان بپردازد و سروانتس را برای او مثال می‌آورد که اگر چیزی جز رمانهای کوتاهش ننوشته بود، هرگز نوشته‌هایش به‌دست نسلهای بعد نمی‌رسید. پوشکین ایده‌ای را که خود داشت به گوگول داد (بعدها البتّه گله می‌کرد که «این اوکراینی را ببین که چطور اندیشه‌های آدم را می‌دزدد»).

پیش از الغای سرفداری در ۱۸۶۱، سرفها (که «نفوس» خوانده می‌شدند) نشانه‌ای از میزان ثروت صاحبانشان بودند. ثروت مالکان در آن‌زمان نه بر اساس مقدار زمین یا پولشان، بلکه بر اساس تعداد «نفوسشان» سنجیده می‌شد. مالک کوچک و فقیر معمولاً حدود پنجاه سرف داشت و مالک تقریباً مرفّه حدود پانصد سرف. پدر گوگول صدوسی سرف داشت. در رمان مشهور آلکسیی **پیسمسکی**، **هزار تن نفوس**[۶۶] (۱۸۵۸)، هدف قهرمان رمان به دست‌آوردن مقام و ثروتی در این حدّ است. تورگینف، که مردی ثروتمند بود، در ملکی سهیم بود که سه‌هزار تن نفوس داشت. گریگوری پاتیومکین[۶۷]،

محبوب کاترین دوّم، که عملاً بر روسیّه حکم می‌راند، از کاترین پانصدهزار نفوس هدیه گرفت ـ هدیه‌ای شگفتی‌آور که رامانوفها بسادگی از عهدهٔ دادن آن برمی‌آمدند، زیرا یک‌چهارم نفوس روسیّه مال آنها بود. سرفها حسنشان تنها این نبود که کار می‌کردند، بلکه می‌شد از آنها به‌عنوان وثیقه استفاده کرد و از بانک دولتی وام گرفت. این بانک سرانجام با تعداد بیشماری سرف که بازخرید نشده بودند ورشکسته شد و به کار خود پایان داد. از بابت سرفهای مذکّر (نفوس) دولت مالیات می‌گرفت و اگر سرفی در فاصلهٔ دو آمارگیری از نفوس املاک می‌مرد، مالک موظّف بود همچنان مالیات سرانهٔ او را تا زمانی که در آمارگیری بعدی اسمش از فهرست حذف شود بپردازد. اگر کسی اهل زدوبند بود و راه‌ورسم کلّاشی را بلد بود، می‌توانست از این نظام به‌نفع خود بهره‌برداری کند. موارد ثبت‌شدهٔ بسیاری از این نوع کلاهبرداریها، که مالکان سعی می‌کردند به‌ازای نفوس مرده‌شان وام بگیرند، دردست است. حتّی عده‌ای دقیقاً دست به همان کاری زده بودند که قهرمان رمان گوگول زده بود: خریدن نفوس مرده دقیقاً به‌همین منظور. یکی از این دست اشخاص از نزدیکان خانوادهٔ گوگول بود. گوگول زیاد دلبستهٔ این طرح داستانی نبود، بلکه بیشتر به معانی ضمنی آن و امکانی که این طرح برای نوشتن رمانی وسیع و بی‌دروپیکر فراهم می‌آورد علاقه‌مند بود؛ زیرا بدین‌ترتیب امکان می‌یافت انواع شخصیّتها، مکانها، و ماجراها را در رمانش داخل کند.

در این مورد نیز می‌توان پیشینه‌هایی برای این نوع رمان پیدا کرد: ماجرایی مبتنی بر یک سفر با غایتی والاتر در ذهن، مانند **دون کیشوت**[۶۸] (۱۶۰۵ـ۱۶۱۶) سروانتس؛ رمانی پیکارسک (داستان به‌ثروت‌رسیدن یک‌عدّه کلّاش) که جامعه‌ای را می‌نمایاند که «پیکارو» (قهرمان رذل داستان) در آن دوزوکلکهایش را سوار می‌کند، مانند رمان **لاثاریلیو ذ تورمس**[۶۹]؛ سفر احساساتی، مانند **تریسترام شندی**[۷۰] (۱۷۶۰) لارنس استرن، که در آن، زمان به‌حالت تعلیق درآورده می‌شود تا انواع حرفهای خارج از موضوع و داوریها با طول‌وتفصیل بیان شود و انواع مطالب اتّفاقی، که نویسنده ذکر آنها را لازم و ارزشمند می‌داند، در آن گنجانده شود؛ و شوخی آشکار در رمانهای تفرّجی نظیر **نامه‌های پیکویک**[۷۱] (۱۸۳۶ـ۱۸۳۷) چارلز دیکنز که در آن سفر بهانه‌ای است برای گنجاندن طیف وسیعتری از جامعه در رمان.

ذکر این نکته از این جهت ضروری بود که خود گوگول **نفوس مرده** را «پوئما»[۷۲] می‌نامید و این کلمه در روی جلدی که گوگول برای چاپ اوّل آن طرّاحی کرد از هرچیز دیگر بیشتر و بزرگتر به‌چشم می‌آید. در آن زمان در روسیّه واژهٔ «پوئما» در مورد داستانهای منظوم بلند قهرمانی یا حماسی (یا حماسی‌ـمسخره‌آمیز) به‌کار می‌رفت. احتمالاً منظور گوگول از به‌کارگرفتن واژهٔ «پوئما» در مورد رمانش این بود که نشان دهد این اثری است بزرگ که در مقولهٔ حماسه جای می‌گیرد. البتّه این اثر خصوصیّات حماسی نیز دارد ـ مثلاً از جهت تنوّع بسیار هومری و قیاسهای هومری آن، از جهت کاتالوگها[۷۳]ی آن، و از جهت تلاش برای ارائهٔ دیدگاه و منظری کامل از همه‌چیز ـ هرچند اساساً مرکز توجّه در هرمورد چیزهای غیرحماسی و جنبهٔ حماسی‌ـمسخره‌آمیز چیزهاست. گوگول خود بعدها میان رمان و قصّه تمیز قائل شد. به‌نظر او رمان «گرچه به‌نثر است، ولی می‌توان آن را آفرینشی شاعرانه و رفیع به‌حساب آورد»، حال آنکه قصّه را «می‌توان اساساً 'پوئما' نامید» ـ یعنی نوشته‌ای به قصد نمایاندن خصوصیّات ویژهٔ زمان و مکان و شیوهٔ زندگی معیّن. امّا گوگول در ادامه می‌افزاید که «نوع نازلتری از حماسه» نیز ابداع شده است و وی این نوع را کاملاً بر مبنای **نفوس مرده** تعریف و مشخّص می‌کند:

> در عصر جدید نوعی اثر داستانی به‌وجود آمده است که چیزی است میان حماسه و رمان که قهرمان آن گرچه شخصیّتی منفرد و بی‌اهمّیّت است، با این‌حال از بسیاری جهات برای کسی که در روح بشر به‌مداقّه می‌پردازد قابل‌توجّه است. نویسنده زندگی این قهرمان را ازطریق سلسله‌ماجراها و دگرگونیها پی‌می‌گیرد تا در عین حال... تصویری صادقانه از جنبه‌های مهمّ رفتارها و اخلاقیّات زمانش بپردازد. ... بسیاری از این‌گونه آثار گرچه به‌نثر نوشته می‌شوند، می‌توان آنها را آفرینشهایی شاعرانه دانست.

نویسندگان بعد از گوگول، مثلاً داستایفسکی در **همزاد**[۷۴] (۱۸۴۶) و ایوان **بونین** در **دهکده**[۷۵] (۱۹۱۰) و «درّهٔ خشک»[۷۶] (۱۹۱۱)، با رضایت خاطر عنوان فرعی «پوئما» را برای اثرشان برگزیدند تا نشان دهند که نوشتهٔ منثورشان جزئی از سنّت بزرگ گوگولی است.

مسئلهٔ ژانر مسئلهٔ جالبی است. پوشکین برای آنکه اثرش، **یوگینی آنیگین**[۷۷] (۱۸۳۲)، را از فرمهای کلاسیک متمایز کند، بر آن عنوان فرعی «رمانی به‌نظم» را نهاد (رمانها همه به‌نثر نوشته می‌شدند) و باریس **پاسترناک** این جریان را معکوس کرد و بر **دکتر ژیواگو**[۷۸] (۱۹۵۷) عنوان فرعی «رمانی به‌نثر» را افزود. میخائیل **لیرمونتوف** **قهرمان عصر ما**[۷۹] (۱۸۳۹) را در عنوان فرعی «سوچینینیه»[۸۰] («تصنیف» یا «اثر») نامیده است و تورگینف و داستایفسکی (همچون گوگول) در عنوان اثرشان از واژهٔ «زاپیسکی»[۸۱] («یادداشتها») استفاده کرده‌اند. **تالستوی** نیز، که با همین مشکل فرم و ژانر مواجه

بود، در یادداشتهایی مقدّمه‌وار بر **جنگ و صلح**[۸۲]، که چاپ نشده‌اند، می‌نویسد که آثاری از این دست و دیگر شاهکارهای روسی فرمهای تازه و بدیعی به‌وجود آورده‌اند. در مورد شاهکار گوگول این مسئلهٔ ژانر مسئله‌ای اساسی است: این اثر تمامی قواعد و اشکال را زیر پا می‌گذارد و در نهایت فقط در خود «واژه» پناه می‌گیرد؛ می‌گذارد که واژه‌ها حیاتی مستقلّ پیدا کنند به‌نحوی که به پیش‌پاافتاده‌ترین چیزها جان ببخشند، آن را به چیزی دیگر تبدیل کنند، و موضوع را مشخّص نمایند. در نوشتهٔ گوگول این واژه‌ها هستند، نه متن، که معنا می‌آفرینند ـ یا شاید بتوان گفت واژه‌ها متن را معیّن می‌کنند، نه بالعکس. خواننده باید آگاه باشد که لایهٔ رویی شوخی‌آمیز اثر، با تمام تنوّعش، معانی ضمنی بسیار مهمّی دربردارد و درک تنش میان ظاهر و متن اثر یگانه راه مناسب برای رسیدن به کُنه پیرنگ و شخصیّتها و معانی اخلاقی، جامعه‌شناختی، و دیگر معانی محتمل اثر است.

این نکته را می‌توان در ساخت و بافت جملهٔ اوّل پاراگراف آغازین رمان دید که در آن تصویر کلامی تمامی تصوّرات ما را باطل می‌کند: «کالسکهٔ کوچک فنری نسبتاً قشنگی از دروازهٔ مهمانخانهٔ یکی از شهرهای یکی از استانها وارد شد. از آن کالسکه‌هایی بود که معمولاً مردان مجرّد، سرهنگ‌دوّمهای بازنشسته، سرگردها، و مالکینی که حدود صد تن یا بیشتر رعیّت دارند ـ در یک کلام آنهایی که از طبقهٔ متوسّط مرفّه هستند ـ با آنها سفر می‌کنند.» این کلمات حاکی از حرکتند، امّا هیچ چیز جانداری در این میان نیست ـ دروازه، مهمانخانه، و کالسکه (آن هم از نوعی که مردمان متوسط به آن علاقه دارند؛ امّا نمونه‌هایی که از این مردمان متوسّط به‌دست داده می‌شود هیچ وجه اشتراکی با هم ندارند، جز آنکه گوگول آنها را به‌یکدیگر بسته است). تا اینجا صحبتی از صاحب کالسکه نشده است. وقتی که در جملهٔ بعدی صحبت این صاحب کالسکه به‌میان می‌آید، باز مشخصه‌ای از او به‌دست داده نمی‌شود (او چنین نبود، چنان هم نبود) و تازه معلوم می‌شود که هیچ ربطی به طبقهٔ متوسّط مرفّه ندارد ـ حال آنکه قبلاً از وصف کالسکه‌اش چنین فهمیده بودیم: درواقع آدمی است بی‌چهره. در جملهٔ بعدی، که خواننده انتظار دارد اطّلاعات بیشتری راجع به صاحب کالسکه پیدا کند و بداند که ورود کالسکه به حیاط مهمانخانه چه اهمّیّتی دارد، بکلّی اهمّیّت آنچه تابه‌حال گفته شده است نفی می‌شود: «ورود کالسکه هیچ نوع جنب‌وجوشی از هیچ نوع در شهر پدید نیاورد و هیچ واقعهٔ قابل ذکری هم روی نداد.» (پس اصلاً چرا ذکر شده است؟). فقط «دو موژیک روسی» دربارهٔ مزایا و قدرت تحمّل یکی از چرخهای کالسکه (و نه همهٔ کالسکه) به‌بحث می‌پردازند و به‌این نتیجه می‌رسند که این چرخ می‌تواند تا مسکو برود، ولی یقیناً کالسکه را تا غازان نمی‌کشد ـ «و با این نتیجه‌گیری بحث تمام شد.» رهگذری، که جزئیّات لباس او وصف می‌شود، ورود کالسکه را می‌بیند، امّا دیگر از این رهگذر تا پایان رمان صحبتی نمی‌شود. این چهار جمله هیچ شباهتی به جملات آغازین هیچ رمانی ندارد. در این جملات به چیزهای بسیار پیش‌پاافتاده پرداخته می‌شود، به‌نحوی که آنها را تبدیل به چیزی متفاوت و غیرمنتظره می‌کند. با این جملات خواننده وارد دنیایی می‌شود که در آن انسانها نسبت به اشیاء در درجهٔ دوّم اهمّیّت قرار دارند ـ دنیایی که در آن فرضهای بی‌دلیل و عقاید نامربوط به‌عنوان واقعیّت عرضه می‌شود؛ دنیایی که در آن بحثهای کمیک، امّا بالقوّه سنگین و وزین، میان آدمهای نامربوط، که قاعدتاً دلیلی ندارد وارد چنین بحثهایی بشوند، درمی‌گیرد؛ و دنیایی که در آن آدمهای فرعی بزور بر ذهن خواننده اثری نازدودنی می‌گذارند و بعد از صحنه محو می‌شوند. خلاصه، خواننده خود را در دنیای بیجانها و آدمهای فضول می‌یابد که در آن هیچ‌چیز علّت و انگیزه‌ای ندارد ـ دنیایی که در آن مقدار زیادی حرفهای پوچ و یاوه با چنان ابهّت و حالت جدّی ارائه می‌شود که انگار این چیزها معمولی و «واقعی» هستند؛ دنیایی که در آن استدلال غیرمنطقی حاکم است.

به‌همین ترتیب، مثلاً در پاراگراف بعدی، چیچیکوف[۸۳] (که تا این زمان نامش نیامده بود) در اتاقش در مهمانخانه نشان داده می‌شود: «اتاقی معمولی بود؛ ... مسافرها به‌ازای روزی دو روبل مکانی برای استراحت با [خواننده انتظار دارد گفته شود «صبحانه»] سوسکهایی که از هر درز و شکاف مثل آلوسیاه بیرون می‌آمدند اجاره می‌کردند.» اتاق، مهمانخانه، و سالن مهمانخانه، همه، مثل بقیّهٔ اتاقها، مهمانخانه‌ها، و سالنهای مهمانخانه‌ها هستند. واژهٔ «همان» در آغاز اکثر جملات می‌آید. محیط دلگیر و کثیف با جزئیّات دقیق وصف می‌شود، امّا این جزئیّات بسیار گُزیده هستند و بناگهان و کاملاً دلبخواهی به عجیب‌وغریبترین اظهارات می‌رسند و به سرزمینهای شگفت و دور ربط می‌یابند:

> همان تابلوهای رنگ‌وروغنی که در همهٔ مهمانخانه‌ها یافت می‌شوند در و دیوار را پوشانده بود ـ در یک کلام، از آن تابلوهایی که شما همه‌جا می‌بینید؛ تنها تفاوت این بود که تابلویی از الاهه‌ای دریایی بر دیوار بود که پستانهایی چنان بزرگ داشت که خواننده به‌احتمال قوی هرگز ندیده است. ولی چنین شگفتیهای طبیعت غالباً در انواع تابلوهای تاریخیی که به روسیّه آورده شده‌اند دیده می‌شود ـ گرچه معلوم نیست این تابلوها را چه کسی، در چه زمانی، و از کجا به روسیّه آورده است. البتّه می‌توان حدس زد که این تابلوها را باید اشراف والامقام، آماتورهای هنر، به‌توصیهٔ راهنمایانشان در ایتالیا که آنها را به اینطرف و آنطرف می‌برده‌اند خریده باشند.

وسایل چیچیکوف همینطور که یک‌به‌یک به‌دنبال هم به اتاقش آورده می‌شوند وصف می‌شود. آخرین چیزی که پس از یک صندوق، یک جعبه، و قالبهای کفش به اتاق آورده می‌شود چیزی است که «در کاغذی آبی پیچیده شده بود [چه می‌تواند باشد؟]، یک مرغ سرخ‌کرده.» چیچیکوف وقتی که برای قدم‌زدن و گردش به شهر می‌رود، چشمش به یک تابلو می‌افتد: «واسیلی فئودوروف[۸۴]، خارجی.» وقتی که چیچیکوف بازمی‌گردد، مستخدمش، پتروشکا[۸۵]، بر روی تخت سفری‌اش دراز کشیده و مشغول تمرین تفانداختن به سقف است «و واقعاً ماهرانه این کار را می‌کند» (این عبارت به روسی اصطلاحاً به‌معنای «وقت‌کشتن» است). هر چیزی یک چیز دیگر به‌بار می‌آورد؛ یک نابهنجاری تازه؛ حال یا از طریق جابه‌جایی کلامی، یا جابه‌جایی منطقی، یا گسستهای ابتکاری باورنکردنی.

ظاهر کلامی اثر در زبان روسی بازیهای خوشایند دیگری نیز دربردارد که متأسفانه به‌هیچ‌روی قابل‌ترجمه نیست. در هر عبارت چیزهایی در کنار هم نشانده می‌شود که هیچ همخوانی با یکدیگر ندارند؛ تغییر موضوع صحبت به‌صورت کاملاً ناگهانی و غیرمنتظره است؛ تفاوت لحن سخت حیرت‌آور و ابداعات کلامی بیشمار است؛ و واژه‌ها خود دنیایی از آن خود به‌وجود می‌آورند، درست همانطور که، البتّه در سطحی پایینتر، در مطالعهٔ پتروشکا می‌بینیم:

> او حتّی دلبستگی اصیلی به روشنفکری ـ یعنی خواندن کتاب ـ داشت. البتّه مطالب کتاب برای او اهمّیّتی نداشت و مشکلی به بار نمی‌آورد: برای او فرقی نمی‌کرد که کتاب مربوط به ماجراهای قهرمانی عاشق باشد یا صرفاً کتاب لغت یا دعا ـ او همه چیز را با همان دقّت و شیفتگی می‌خواند. ... آنچه می‌خواند جذبش نمی‌کرد، بلکه خود خواندن برایش جالب بود؛ یا، بهتر بگوییم، آن ژست و حالت مطالعه. یکدفعه این یا آن کلمه از میان انبوه درهم‌برهم کلمات توجّهش را جلب می‌کرد؛ هرچند، گاه خدا می‌دانست که آن کلمه چه معنایی دارد.

اوج این حالت که کلمات دنیایی برای خود به‌وجود می‌آورند در فصل دهم است ـ آنجا که داستان بسیار خنده‌آور و تکاندهندهٔ فرعی «قصّه سروان کوپیئیکین»[۸۶] نقل می‌شود. این داستان مینیاتوری است از شیوه‌هایی که در کلّ رمان به‌کار گرفته شده است و، در آن، ظاهر کلامی، به‌نحوی بسیار درخشان، هم شامل آن چیزی می‌شود که نقل می‌کند و هم شامل آن چیزی که عمداً نقل نمی‌کند. گوگول در اینجا بار دیگر استادی‌اش را در «اسکاز» نشان می‌دهد ـ ایجاد توهّم نقل شفاهی داستان که سخت رنگ‌وبوی شخصیّت و گفتار ویژهٔ راوی را به‌خود می‌گیرد. راوی در اینجا رئیس پست شهری است که چیچیکوف از آن بازدید می‌کند. گوگول پیشتر اشاره کرده است که گفتار رئیس پست «پر است از تزیینات کلامی، تکیه کلامها، و اصطلاحهایی از قبیل 'آقای عزیز من'، 'فلان و بهمان'، 'چنانکه می‌دانید'، 'البتّه متوجّه هستید که'، 'به‌طور کلّی'، 'پیش خود مجسّم کنید که'، 'غرض اینکه'، 'به‌هر تقدیر'، و از همین قبیل کلمات.» اینها اصطلاحاتی هستند که بر این قصّهٔ کمیک نیز حاکمند. ظاهراً رئیس پست این داستان را برای این نقل می‌کند که به مردم شهر، که همگی در پی دانستن و سردرآوردن از هدف چیچیکوف هستند، بقبولاند که چیچیکوف حقیقتاً کیست. او مطلبش را چنین شروع می‌کند: «در طیّ نبرد ۱۸۱۲، ... که نمی‌دانم در کراسنویو[۸۷] بود یا لایپزیگ، به‌هرحال، پیش خود مجسم کنید که یک پا و یک دستش قطع شده بود» و بعد دنبالهٔ قصّه را می‌گیرد که این سروان تلاش می‌کند متسمّریی بگیرد که بتواند زندگی‌اش را تأمین کند («من، به‌اصطلاح، خونم را در راه وطن ریخته‌ام؛ من، به‌هرحال، همانطور که می‌دانید، یک دست و یک پایم را از دست داده‌ام»). چندین صفحه بعد، یکی میان کلام رئیس پست می‌دود و می‌گوید که چیچیکوف هردو دست و هردو پایش سالم است، حال آنکه طبق این قصّهٔ شما می‌بایست یک پا و یک دست نداشته باشد. امّا این فقط شروع قضیّه است: تمهیدات کلامی راه خود را می‌رود.

این شیوهٔ تکثیر و دنباله‌یافتن کلام بازتابی است از جهانی که گوگول تصویر می‌کند ـ جهانی که در آن از هر چیز چیزی دیگر می‌زاید، زیرا هیچ چیز بنیاد و معنایی ندارد و هر چیز می‌تواند فراتر از حدّ و حدود گسترش یابد، زیرا حدّ و حدودی در کار نیست. شاید این مطلب به‌بهترین نحو در آن صحنه‌ای نشان داده می‌شود که نازدریف[۸۸] املاکش را به چیچیکوف نشان می‌دهد و او را به آن سرِ املاکش می‌برد:

> نازدریف گفت: «آنجا، مرز املاک من آنجاست. هرچه این طرف آن مرز است همه مال من است؛ و حتّی هرچه آنطرف مرز است. همهٔ آن جنگلی که آبی می‌زند، همه، مال من است؛ همچنین هرآنچه آن‌سوی جنگل است آن نیز مال من است.»

انرژی، شور و نشاط، و شوخ‌طبعیِ پیشرویهای گام‌به‌گام گوگول دائماً نشان می‌دهد که تنها هنر ادبی و دگرگون‌سازی هنرمندانه است که به موادّ و مصالح زندگی جان و جوهر می‌بخشد، نه تأکید بر ارزشهای ذاتی این موادّ و مصالح. معنای هر چیز ـ واقعیّت، روانشناسی، اندیشه‌ها، و آرزوها ـ تنها بر این بستر است که شکل می‌گیرد. گوگول ظاهراً هر چیزی را با تفصیل و دقّتی وسواسی ارائه می‌کند، امّا در همان‌حال به‌نظر طفره‌رو، بی‌اعتنا و بی‌توجّه،

چشم‌بربسته بر ویژگیهای هر چیز، و غالباً متظاهر به ناتوانی از درک و تعریف چیزها به‌نظر می‌آید. این دیگر بر خواننده است که رابطهٔ بازنمود و معنا را بجوید و بیابد و به کُنه آن خلأیی که گوگول می‌گوید در پشت ظاهر هرچیز هست پی ببرد.

گوگول برای نیل به هدفش از دو تمهید استفاده می‌کند: تشبیه و اغراق. در تشبیه، او چیزی را به چیز دیگری که هیچ وجه تشابه و اشتراکی با آن ندارد تشبیه می‌کند؛ در اغراق، او در هرچیزی به حدّی غلوّ می‌کند که باورکردنی نیست و بدین‌ترتیب واقعیّت آن را از میان می‌برد. تلفیقی از این دو در همان اوایل کتاب آمده است، آنجاکه می‌گوید: «تعداد فنجانهایی که روی سینی پیشخدمت چیده شده بودند به‌اندازهٔ پرندگانی بود که در ساحل می‌توان دید.» این شیوه به‌شکلها و صورتهای گوناگون در سرتاسر کتاب به‌کار گرفته می‌شود. در فصل هفتم، صدای قلم پرها در ادارهٔ ثبت «شبیه صدای گاریهایی بود که پر از سرشاخه‌های درختان باشند و از میان جنگلی پوشیده از برگهای خشک عبور کنند.» این شیوه در فصل نهم، آنجا که گفتگوی میان دو بانو نقل می‌شود، به‌استعاره می‌گراید: یکی از آنان دربارهٔ دختر استاندار می‌گوید: «مثل مجسّمه است، رنگ‌ورویش مثل مرده پریده»؛ حال آنکه آن دیگری می‌گوید: «تخته‌تخته سرخاب می‌مالد و شرم ندارد که اینطور بزک می‌کند.» اولی می‌گوید: «مثل گچ است، گچ، گچ سفید خالص»؛ دیگری اصرار می‌کند: «یک بند انگشت سرخاب می‌مالد؛ و حتّی بعضی وقتها سرخابش مثل گچ طبله می‌کند.» (پس رنگ‌وروی او «واقعاً» چگونه است و اصلاً آیا فرقی می‌کند؟). غیر از شوخی و مسخرگی، گوگول این شیوه را برای خوارکردن یک شخصیّت یا موضوع (قیاسها و توصیفات او معمولاً یا بزرگ می‌کنند یا کوچک)، انعکاس‌دادن نظر کسی که سخن می‌گوید، و تأکید بر بیمعنابودن اظهارنظر مستقیم به‌کار می‌گیرد.

یکی از خصلتهای گیج‌کنندهٔ تشبیهات در **نفوس مرده** و دیگر آثار گوگول این است که معمولاً هیچ رابطهٔ ظاهری میان شیء یا آدم با چیزی که بدان مقایسه می‌شود وجود ندارد: درواقع گوگول کارکرد حروف ربطی نظیر «و»، «امّا»، «با»، و خصوصاً «حتّی» را، که غالباً غیرمنطقی است، مختلّ می‌کند: مثلاً چیچیکوف در جایی از «عفاف، حتّی با اشک در چشمانش،» سخن به‌میان می‌آورد و استاندار «مرد خوش‌قلبی است و، حتّی بعضاً، روی پارچهٔ توری گلدوزیهای قشنگی با دست خودش می‌کند» ـ تقریباً هربار که «حتّی» می‌آید باید منتظر یک حرف عجیب‌وغریب بود. امّاگوگول با قیاسهایش کار خاصّی، علاوه بر این، می‌کند. یکی از جملات **نفوس مرده** غالباً نقل می‌شود، زیرا در آن با آنکه گوگول با زحمت بسیار بر تیرگی زندگی و ملال هستی تأکید می‌کند و بر فقدان رنگهای زنده و جوش‌وخروش حیات زاری و فغان می‌کند، باز راهی یگانه پیدا می‌کند که این ملال‌وتیرگی و بیروحی را به‌نحوی جالب توجّه نشان دهد:

> حتّی هوا هم بناچار خود را با محیط و منظره وفق داده بود: آسمان نه صاف بود و نه پر از ابرهای سیاه، بلکه به‌رنگ خاکستری روشنی بود که فقط در لباس نظامی کهنهٔ سربازان پادگان می‌توان دید ـ سربازانی که از هر جهت جنگجویانی آرامش‌طلب هستند، البتّه به‌استثنای یکشنبه‌ها که کمی عبوس به‌نظر می‌آیند.

یک مورد خاصّ نیز تشبیه حماسی یا هومری است ـ مقایسه‌ای پرطول‌وتفصیل و پرآب‌وتاب که پیش از آنکه به موضوع مورد نظر بازگردد، خود حیاتی مستقلّ پیدا می‌کند. البتّه در آثار گوگول این تشبیهات کمیک هستند و غالباً هدف و غرض در آن گم می‌شود. در **نفوس مرده** عبارات مشهور بسیاری از این دست هست: یکی آنجاکه مردان فراک‌پوش را در مجلس رقص استاندار به مگسهایی تشبیه می‌کند که گرد نان‌قندی بال‌بال می‌زنند و دیگری آنجاکه پارس دسته‌جمعی سگها به‌هنگام ورود چیچیکوف به ملک کارابوچکا[89] را به صداهای زیروبم گروه همسرایان در اوج یک کنسرت تشبیه می‌کند.

اغراق لزوماً نباید عجیب‌وغریب باشد، امّا در نوشته‌های گوگول غالباً این دو به‌هم می‌آمیزند و وجهی دیگر از هنر کژنمایی او را به‌وجود می‌آورند. نتیجه، دنیایی است از هیولاها، عجایب‌الخلقه‌ها، و «پارگیهایی در منسوج بشر» ـ جمله‌ای به‌یادماندنی که در مورد پلیوشکین[90] به‌کار رفته است:

> واقعاً چه چهره‌های عجیب‌وغریبی در دنیا هست. در یکی فرمانده کلّ چهره دماغ است، در دیگری لبها، و در سوّمی گونه‌ها که چنان پیش تاخته‌اند که لبها و حتّی دماغ را پس زده‌اند؛ و دماغ حتّی از دگمهٔ جلیقه هم کوچکتر است. گاهی مردی را می‌بینی که چانه‌اش آنقدر دراز است که باید دستمالی به آن ببندد تا آب دهانش به روی آن سرازیر نشود. دیگری...

شخصیّتها صرفاً ظاهر و قیافه‌شان وصف می‌شود و غالباً فقط یک جزءِ از ظاهرشان جای کلّ هیئتشان را می‌گیرد؛ مثلاً دم‌خطها یا خصوصیّات دیگری از چهره یا اندام و حتّی گاهی یکی از اجزای لباس. گوگول حتّی به وقایع و پیشامدها هم به‌همین ترتیب جلوه‌ای غریب می‌دهد: مثلاً در توصیف زنگ ساعت کارابوچکا (که

به فش‌فش اژدها تشبیه می‌شود)، در توصیف کالسکهٔ او، و موارد بسیار دیگری که حسّ و حالت واقعی‌بودن را کاملاً از بین می‌برند.

گوگول همچنین از تکرار، استفادهٔ بسیار جالبی می‌کند. در موارد بسیار او یک عبارت یا حرکت را بارهاوبارها تکرار می‌کند تا بر بی‌معنی‌بودن، سطحی‌بودن، و پوچ‌بودن آن تأکید کند. چنین است که وقتی چیچیکوف-راه رسیدن به ملک مانیلوف[۹۱] را، که به‌اشتباه آن را زامانیلوفکا[۹۲] می‌نامد، می‌پرسد، «یکی از دهقانان که عقل بیشتری داشت و ریشش شبیه گُوه بود» در ده سطر چهاربار تکرار می‌کند که ملکی به نام مانیلوفکا[۹۳] هست، ولی به نام زامانیلوفکا نیست. وقتی که چیچیکوف وارد می‌شود، چهاربار این تعارف، که چه کسی اوّل از در داخل شود، تکرار می‌شود. سه حرکت اوّلِ چیچیکوف و نازدریف نیز در بازی چکرز در سه سطر پیاپی و عین هم توضیح داده می‌شود.

این نکته نیز که چیچیکوف نام محلّ را به‌اشتباه می‌گوید معنی‌دار است، زیرا افزودن پیشوند «زا» به‌غلط به‌نام مانیلوفکا بر جذابیّت رؤیاگونه‌ای که این نام در زبان روسی دارد می‌افزاید. تقریباً همهٔ نامهای خاصّ در نوشته‌های گوگولِ معنی‌دار هستند: نازدریف (سوراخ دماغ)، ساباکیویچ[۹۴] (سگ)، پلیوشکین (پیچک)، و کارابوچکا (جعبهٔ کوچک). وقتی که چیچیکوف (عطسه؟) بروشور مربوط به یک نمایش را می‌خواند، به این اسامی برمی‌خوریم: پاپلیووین[۹۵] (تُف‌انداز) و دوشیزه زیابلوف[۹۶] (سرمازده)؛ «و بقیّه به این مشهوری نبودند». دهها نامی که دائماً در مسیر داستان بر تعدادشان افزوده می‌شود به‌سهم خود پوچی و بامزّگی دنیای گوگول را بیشتر می‌کنند: یکی از نفوس مرده، نئوواژای-کوریتو[۹۷] (بی‌احترامی-آخور)؛ پسر مانیلوف، تمیستوکلیس[۹۸] (یونانی رومی‌شده)؛ و سیسوی مک‌دونالدیچ[۹۹] (اسکاتلندی؟) و مک‌دونالد سیسوئیچ[۱۰۰] (پسر او؟).

ترفندهای سبکی بیشمار دیگری نیز هست: توصیفات تغزّلی بی‌ربط به متن؛ تأمّلاتی دربارهٔ جوانی، شهر، شهوت، و سفر؛ توصیه‌های نویسنده خطاب به خواننده دربارهٔ اینکه چه چیزهایی برای گنجاندن در رمان مناسب است؛ و ملاحظاتی دربارهٔ آنچه از مطالب جالب توجّه‌تر می‌توان پدید آورد ـ اینها همگی دائماً به خواننده یادآور می‌شوند که درونمایهٔ اصلی رمان که در درجهٔ اوّلِ اهمّیّت است همین چگونه برهم‌انباشتن مطالب در **نفوس مرده** و نحوهٔ ارائهٔ مطالب است. فقط با توجّه به این نکته است که می‌توان رهیافت درستی به «محتوای» رمان داشت.

۵

در ترجمه، واقعیّت زندگی و رفتار بشری که در زیر جلوهٔ ظاهر درخشان اثر نهفته است بسیار بیشتر از تکنیکِ کار به‌چشم می‌آید. صرف‌نظر از عادات و آداب و اسم مکانها که روسی است، می‌توان محیطی را دید که چندان تفاوتی با محیطهای دیگر در آن دوره ندارد. گوگول بزور می‌خواهد به خواننده بقبولاند که برخی چیزهایی که در نوشته‌اش آمده است ـ مهمانخانه‌ها، نوع ارائهٔ خدمات، چاکرمآبی، آب‌وهوا، مناظر، و بسیاری چیزهای دیگر ـ اختصاصاً روسی هستند، حال آنکه همهٔ این چیزها جنبه‌ای عامّ و همگانی دارند. معاصران گوگول حتّی پا را از این هم فراتر می‌گذاشتند و می‌گفتند گوگول حتّی عادات و آداب روسی را نمی‌شناسد. خود گوگول هم، هنگامی که مشغول نوشتن بخش دوّم **نفوس مرده** بود، از دوستانش می‌خواست که اطّلاعاتی دربارهٔ روسیّه برایش بفرستند. شخصیّتهای **نفوس مرده**، که برای روسها نمایندهٔ برخی تیپها شده‌اند، درواقع انواع عادات بد یا خطاهای انسانی هستند که به‌صورت تحریف‌شده یا اغراق‌آمیز در هیئت اشخاص ارائه شده‌اند: مانیلوف، آدم احساساتی و آمادهٔ ابراز محبّت؛ کارابوچکا، بیوهٔ حریص و طمّاع؛ نازدریف، آدم چاخان و لاف‌زن؛ پلیوشکین، خسیس؛ و ساباکیویچ، آدم قوّی‌هیکلِ فاقد روح ـ این مجموعه‌تیپها، که به‌صورت شخصیّتهای اصیل ارائه شده‌اند، به اندازهٔ هر مجموعه‌تیپی در ادبیّات به‌یادماندنی است.

نمایندهٔ اصلی و محوری این دنیا چیچیکوف است ـ تجسّم ابتذال، میانمایگی، بی‌ذوقی، و در یک کلام «پوشلوست» روسی که گوگول در تصویرکردن آن استاد است. چیچیکوف هیچ خصیصهٔ برجسته‌ای جز دماغ پرسروصدایش ندارد. او نه این است و نه آن، دقیقاً حدّ وسط، و در نتیجه یک تیپ است. از همان اوایل کتاب درمی‌یابیم که او خود را به‌بهترین نحو با همه چیز وفق می‌دهد و، همچون آفتاب‌پرست، خود را فوراً به رنگ محیط و مصاحبانش درمی‌آورد. همه چیز او سطحی است ـ تمیزی‌اش، گردوقلنبگی‌اش، و خوش‌معاشرتی‌اش. یکی از مواردی که به‌اشاره و کنایه به علایق و انگیزه‌های او فاش می‌شود آنجاست که صندوقچهٔ چندین‌محفظه‌ای او با جاهایی جداگانه برای وسایل نظافتِ شخصی، مدارک و اسنادِ کاری و لوازم تحریر، یادگاریها، و یک محفظهٔ مخفی ـ کانون زندگی او ـ که پولهایش را در آن می‌گذاشت وصف می‌شود. در طول فصلی که چیچیکوف معرّفی می‌شود گوگول تأکید می‌کند که محیط و رفتار وی نمایندهٔ یک شیوهٔ زندگی است. همه چیز حاکی از کذب و جعل است: درختان خشکیده و لاغر در روزنامهٔ محلّی به‌عنوان «درختان تنومند پرسایه» وصف می‌شوند و خیابانهای خاکی و فرسودهٔ شهر «بولوارهای عریض و طویل» نامیده می‌شوند. همهٔ شخصیّتهای رمان همه چیز را بی‌هیچ چون‌وچرا می‌پذیرند.

چیچیکوف، پس از آنکه با مقامات شهر آشنا می‌شود و اطّلاعات لازم را گرد می‌آورد، سفرهایش را برای خرید نفوس مرده آغاز می‌کند. هر پنج سفر چیچیکوف برای خرید نفوس مرده آشکارا به شیوه‌ای یکسان توصیف می‌شود: در هرمورد، ابتدا ملکی که چیچیکوف عازم آن است وصف می‌شود. ظواهر کلّی ملک همیشه نشانه‌ای است از خصوصیّات صاحب ملک، زیرا برجسته‌ترین وجوه شخصیّت او را نشان می‌دهد ــ بی‌اعتنایی یا انضباط سفت‌وسخت یا... . گوگول بدین‌ترتیب جوهر تیپی را که قرار است چیچیکوف ملاقات کند افشا می‌کند. در ملک مانیلوف کلبه‌های نیمه‌ساخته، استخری خزه‌بسته و لای‌ولجن‌گرفته در میان «باغی انگلیسی» با «معبدی برای تفکّر در تنهایی»، و اثاث ناقص خانه نشانه‌ای است از سربه‌هوایی مانیلوف. مانیلوف آدمی است که هیچ کاری را به‌پایان نمی‌برد و دوراندیشی ندارد؛ او همه‌چیز را در دور و برش با نوعی احساسِ هرچه پیش آید خوش آید می‌پذیرد؛ ناتوان و عاجز از رویارویی با واقعیّت است و هیچ فکری را نمی‌تواند تا به آخر دنبال کند ــ همچنانکه نمی‌تواند اثاث خانه‌اش را کامل کند. پس از صحبتهای مقدّماتی، چیچیکوف سرانجام منظورش [خرید نفوس مرده] را با مانیلوف درمیان می‌گذارد. مانیلوف سخت متحیّر می‌شود و می‌پرسد آیا انجام چنین معامله‌ای قانونی است (به عبارت دیگر، آیا قانون کلاهبرداری است یا کلاهبرداری قانون است؟). امّا تنها کاری که می‌کند این است که چند پُک محکمتر به چپقش می‌زند و دودش را به هوا می‌فرستد تا آنکه چیچیکوف به او اطمینان می‌دهد نه تنها این کار قانونی است، بلکه سود سرشاری نیز عاید دولت می‌کند، زیرا چند درصد از مبلغ مورد معامله به عنوان عوارض و مالیات قانونی به صندوق مالیهٔ دولت پرداخته می‌شود؛ بدین‌ترتیب همهٔ شکّ‌های او برطرف می‌شود و با خوشحالی به این معامله رضایت می‌دهد. او حتّی حاضر نمی‌شود پولی در ازای نفوس مرده از دوستش بگیرد و هنگامی که چیچیکوف ملک او را ترک می‌کند، او در ذهن خود داستانی کامل از دوستی بی‌شائبهٔ آینده‌اش با چیچیکوف می‌پردازد. در زندگی او هیچ‌چیز معنای خاصّی ندارد؛ زندگی‌اش صرفاً رضایت و تسلیم بی‌قیدوشرط است در برابر همه چیز. در پایان، حتّی سند حاوی فهرست اسامی نفوس مردهٔ او به‌نحوی بیمعنی و بیهوده با نقش‌ونگار و گل‌وبتّه تزیین و با روبانی زیبا بسته می‌شود.

در هیچ کجای رمان، چیچیکوف به‌این اندازه چندش‌آور و مبتذل نیست. زیرا اگر هنر او این است که خود را به رنگ شخصیّت مصاحبش درآورد، در اینجا چیزی نیست تا او خود را همرنگ آن کند. گوگول مخصوصاً یادآور می‌شود که مانیلوف هیچ رگه‌ای در شخصیّتش نیست، که او حتّی برای خود سرگرمی خاصّی ندارد، و چیچیکوف تنها می‌تواند ادای آن رأفت قلب آبکی مانیلوف را درآورد که خواننده کاملاً آن را در تضادّ مستقیم با کار خاصّ و شاید زننده‌ای می‌یابد که چیچیکوف در پیش گرفته است.

نقطهٔ مقابل مانیلوف، ساباکیویچ است ــ مرد تنومندِ زمختِ بدخلقی که فقط به تن و بدن خود می‌اندیشد. ساباکیویچ، درست به‌عکس مانیلوف که دائماً تعارف تکّه‌پاره می‌کند، با بی‌نزاکتی تمام رفتار می‌کند و، درست به‌عکس او که با ظرافت در فکر آسایش مهمانش است، با مهمان درشتی و خشونت می‌کند. وقتی که چیچیکوف همان ستایشهای مانیلوف را دربارهٔ مقامّات شهر تکرار می‌کند و می‌گوید که چه آدمهای دوست‌داشتنی و عزیزی هستند، ساباکیویچ پاسخ می‌دهد که همهٔ آنها رذل و پست‌فطرت هستند؛ می‌گوید که همهٔ شهر چیزی نیست مگر لانهٔ یک مشت دزد و بی‌شرف. امّا تا زمانی که آسایش شخصی خود او مختلّ نشود، همهٔ اینها برایش علی‌السویّه است. ساباکیویچ پیش خود می‌اندیشد که اگر چیچیکوف می‌خواهد نفوس مرده را بخرد، حتماً سودی در این کار دارد؛ پس بر سر قیمت این نفوس مرده با او سخت چانه می‌زند. سرانجام او حتّی با افزودن نام یک رعیّت زن (که نمی‌شود به ازایش وام گرفت) به فهرست نفوس مرده سر چیچیکوف کلاه می‌گذارد. همه چیز در ملک او محکم، زمخت، کت‌وکلفت، و بدقواره است: کلبه‌های روستاییان در بیرون، اثاث خانه در داخل، تابلوهای جنگجویان با رانهای عظیم و سبیلهای کلفت و اسامی یونانیِ ناموزون، و حتّی قناری توی قفس ــ انگار همه چیز داد می‌زند: «من هم یک ساباکیویچ هستم.» بعدً معلوم می‌شود که حتّی نفوس مردهٔ او همان خصلتها را دارند، چراکه ساباکیویچ در فهرست خود، در جلوی نام هر کس، مهارتها، کاراییها، و تواناییهای جسمانی‌اش را نیز توضیح می‌دهد. امّا اینها همه ظاهری و بیرونی است ــ انگار در او اصلاً روحی وجود ندارد.

به یک معنا، هریک از شخصیّتهای رمان جنبه‌ای از شخصیّت خود چیچیکوف هستند ــ هستی بی‌اندیشهٔ او، آسایش جسمانی او، حرص و ولع او، دروغپردازی او، زیرکی او در حرفه‌اش، و فقدان قوّهٔ داوری در او. مطرح‌کردن مسئلهٔ خرید نفوس مرده با کسی چون نازدریف، که زورگویی خطرناک و لاف‌زن است، یا با کارابوچکا، که آدمی بدگمان و شایعه‌پرداز است، حماقت محض است، زیرا اینان می‌توانند طرحهای چیچیکوف را برملا و نقشه‌هایش را نقش بر آب کنند. امّا زمانی که نوبت به پلیوشکین می‌رسد، گوگول به جنبه‌های کمتر سطحی و ظاهریِ رفتار بشر، و حتّی به چیزی که بالقوّه تراژیک است، می‌پردازد و این تغییر پیشاپیش با تغییر شیوه به آگاهی خواننده می‌رسد. این فصل با مطلب تغزّلی خارج از موضوعی دربارهٔ دل از زندگی‌بریدن، گذر از جوانی به سالمندی، و

نوحه‌سرایی دربارهٔ شادابی و شادی ازدست‌رفته آغاز می‌شود. این جملات آغازین حال‌وهوایی دیگر به این فصل می‌دهد. درست در تضادّ با بی‌روحی قبلی، در اینجا برای لحظه‌ای عواطف انسانی رخ می‌نماید و برای نخستین‌بار در رمان، در داستان زندگی پلیوشکین، عقبگردی به گذشته می‌شود. چیزی حتّی شگفت‌تر از این هم هست ـ توصیفی طولانی و زیبا از باغ بزرگ و کهنسالِ به‌حال‌خودرهاشده که مخلوطی از طبیعت دست‌نخورده و هنر، زیبایی و زشتی، و تصویری نمادین از دنیای **نفوس مرده** و خود پلیوشکین است. شعاعی از نور خورشید لحظه‌ای بر باغ می‌تابد و هرآنچه راکه روشن می‌کند به زیبایی محض می‌گرداند. این شعاع نور است که امید و امکانی برای گریز از جهانی که گوگول تصویر کرده است به‌وجود می‌آورد.

امّا عادت به خسّت، بستن تعمّدی در به‌روی شعاع نور، سدّ راه انگیزه‌های انسانی در پلیوشکین شده است؛ به‌همین دلیل، تصویری که از خسیس پرداخته می‌شود وحشت‌آورتر و برآشوبنده‌تر از تصویر دیگر شخصیّتهای رمان است. چیچیکوف بار دیگر در هیئتی بد و زشت جلوه‌گر می‌شود، زیرا او در احساس رضایتش از به‌دست‌آوردن تعداد زیادی نفوس مرده تمامی معانی دیگری راکه در این سفر دربرداشته است از یاد می‌برد. گوگول این فصل را با تصویر نومیدکننده‌ای از شهر، در آن‌حال که چیچیکوف بازمی‌گردد، ختم می‌کند: جنبهٔ زشت و تیرهٔ زندگی ظاهر می‌شود و تصوّر آرمانیِ جوانی را در هم می‌کوبد. امّا اینها هیچ‌یک معنایی برای چیچیکوف، که آسوده به‌خواب می‌رود، ندارد.

رمانِ ماجرایی یک مشکل عمدهٔ مشترک با پورنوگرافی دارد: چگونه می‌توان با وصف مکرّر یک چیز باز علاقه و توجّه را برانگیخت؟ گوگول برای پرهیز از این مشکل در فصل هفتم وارد قلمرویی دیگر، طبقه‌ای دیگر از جهنّم، می‌شود. در این فصل، در یک نقیضهٔ استادانه هم از جهان زیرزمین مشرکان و هم از جهنّم مسیحی، رئیس اداره‌ای که می‌تواند مثل زئوسِ هومر روزها را بلند و کوتاه کند نفوس مرده را به‌ثبت می‌رساند. این فصل امکانی برای گذرونظری به زندگی اجتماعی شهرستانی پیش می‌آورد و آن چیزهایی را شامل می‌شود که در نظر گوگول «پوئما» باید شامل آن باشد. در فصل هشتم، چیچیکوف در یک مجلس رقص توجّهی بیش‌ازاندازه به دختر استاندار نشان می‌دهد و بدین‌ترتیب بانوان شهر را آزرده می‌کند. در این مجلس، نازدریف، که مست کرده است، با صدای بلند راجع‌به اینکه چیچیکوف از او نفوس مرده‌اش را خریده است شروع به صحبت می‌کند و مایهٔ اضطراب چیچیکوف می‌شود. سرانجام چیچیکوف آشفته و پریشان مجلس رقص را ترک می‌کند. در آن دو سه روزی که چیچیکوف از اتاقش بیرون نمی‌آید و مشغول مداوای سرماخوردگی‌اش است، چندین و چند شخصیّت تازه به ما معرفی می‌شوند؛ آن‌هم نه لزوماً با اسم‌ورسم یا مقام و رتبه‌شان، بلکه صرفاً به‌صورت تیپهایی کلّی: دو زن که از هم قابل تمیز نیستند ـ یکی «بانوی سراپا دلربا» نامیده می‌شود و دیگری صرفاً «بانوی دلربا» ـ و عدّه‌ای دیگر که همه اهل شایعه‌پردازی، خرافات، و رشوه‌خواری هستند. این آدمهای فضول به‌ارزیابی محاسن خرید نفوس مرده و اینکه این نفوس را چیچیکوف به‌کدام ملک انتقال خواهد داد به‌بحث می‌پردازند. این بحثها شبیه بحث دو دهقان در صفحهٔ آغازین رمان دربارهٔ یک چرخ کالسکه است که تا چه مسافتی دوام می‌آورد. این آدمها دربارهٔ امکان بسلامت حرکت‌دادن این نفوس، میزان اطاعت و فرمانبرداری نفوس، و مناسب‌بودن زمین و آب‌وهوای جدید برای آنان به‌بحث می‌پردازند. آنها بعیدترین حدسها را در مورد انگیزهٔ چیچیکوف برای خرید نفوس مرده می‌زنند: آن دو بانو حتم دارند که قصد چیچیکوف فراری‌دادن دختر استاندار است؛ مردها این نظر را ردّ می‌کنند، امّا سخت در مورد کلمهٔ «نفوس مرده» مشکوکند، چون به نظرشان این کلمه به حوادثی مشکوک که در شهر اتّفاق افتاده است ربط دارد. سرانجام، پس از بحثهای بسیار خنده‌آور و حدسهای غریب، به این نتیجه می‌رسند که «نفوس مرده» فقط سرپوش است و چیچیکوف راهزن یا جاعل اسکناس است. زنها و مردها، هر دو، از پی‌بردن به حقیقت سادهٔ کلاهبرداری عاجز می‌مانند. آنها نمی‌توانند پی به شخصیّت چیچیکوف ببرند، زیرا پی‌بردن به شخصیّت او در واقع به‌نوعی واقف‌شدن بر شخصیّت خودشان است ـ زیرا به‌هر حال چیچیکوف دقیقاً شبیه خود آنهاست. نبوغ گوگول در ابداع و ابتکار این امکان را به‌وجود می‌آورد که چیچیکوف برای مدّتی طولانی از صحنهٔ رمان خارج شود. با این‌حال، حضور چیچیکوف در طول مدّت غیبتش از رمان نیز محسوس است، زیرا همهٔ آنهایی که در این فاصله در رمان پدیدار می‌شوند چندان تفاوتی با چیچیکوف ندارند.

باید به این نکته توجّه کرد که رسوایی چیچیکوف به‌دلیل فاش‌شدن نقشه‌اش نیست، بلکه رسوایی او به‌این دلیل است که نادانسته احساسات بانوان شهر را جریحه‌دار می‌کند، قوانین شهر را زیر پا می‌گذارد، و، در نتیجه، موضوع شایعات و سخن‌چینیها قرار می‌گیرد و مطرود می‌شود. او سرانجام در وضع بدی شهر را ترک می‌کند، امّا نه به‌دلیل خطاهای واقعی‌اش، بلکه به‌دلایلی نابجا. او در اجرای نقشه‌اش درواقع موفّق می‌شود و شهر را با سند و قبالهٔ مالکیت نفوس مرده، با امضای کسانی که خود را ملعون و لایق جهنم کرده بودند، ترک می‌کند.

در فصل پایانی، سرانجام توضیح مفصّلی دربارهٔ هدف

چیچیکوف از نقشه‌اش و شرح داستان زندگی او از آغاز می‌آید. بسیاری از منتقدان این فصل را نامتناسب با بقیهٔ رمان و افزوده‌ای بعدی و نابجا می‌دانند که فاقد بدایع و ابتکارات بقیهٔ فصول است، از نظر شیوه کاملاً سنّتی و ناموجّه است، و احتمالاً فقط برای این نوشته شده است که، با شرح و تفصیل بیشتر دربارهٔ قهرمان رمان، خواننده آمادهٔ دنبال‌کردن قسمت بعدی و دنبالهٔ رمان باشد. با اینهمه، شرح زندگی چیچیکوف چیزی بیش از کوششِ با تأخیر برای بسط و گسترش شخصیّت قهرمان رمان است: این قسمت سیاهه‌ای است از انواع گوناگون ابتذال و فرومایگی و شرح اینکه چگونه فردی می‌تواند با نرمخویی، حیله‌گری، حقّه‌بازی، پشتکار، پشت‌هم‌اندازی، و تقلّب ــ درواقع نادیده‌انگاشتن هرگونه ارزش غیر مادّی ــ در جهان پیشرفت کند. گوگول، برای آنکه مبادا خوانندگانش معانی ضمنی رمان او را درنیابند، در پایان خطابه‌ای ایراد می‌کند: «البته نگرانی من این نیست که خوانندگان از قهرمان ما ناراضی باشند، به‌عکس، آنچه مرا نگران می‌کند این است که چیزی در روح من عمیقاً به‌من می‌گوید که خوانندگان از این قهرمان ما، از این چیچیکوف، خوششان خواهد آمد.» امّا پایان واقعی رمان آن قطعهٔ مشهوری است که در آن کالسکهٔ چیچیکوف به کالسکهٔ سه‌اسبه‌ای ربط داده می‌شود که روسیّه است؛ روسیّه‌ای که پیش می‌تازد «و تمام ملتها و دولتهای جهان از سر راهش کنار می‌روند و راه به او می‌سپارند» ــ قطعه‌ای تغزّلی و پرالهام شبیه دیگر قطعات مشابهش در سرتاسر رمان که اهمّیّت خاصّ آن فقط ناشی از قرارگرفتنش در پایان رمان است. این قطعه تأکیدی است شعارپردازانه بر اهمیت و جلال خاصّ روسیّه و روسها ــ تأکیدی که هیچ‌چیز در سرتاسر رمان آن را موجّه نمی‌کند. تأثیر خاصّ این قطعه، علاوه بر لفظ‌پردازی خاصّش، مربوط به این است که، در آن، کالسکه جانشین صاحب کالسکه می‌شود، حمیّت ملّی جای ابتذال و فرومایگی را می‌گیرد، و کتاب را با گریزی واقعی از جهان محدود و محصوری که گوگول تصویر کرده بود به فضایی گسترده و باز پایان می‌دهد.

منظرهٔ جهانِ محدود و محصوری که در رمان تصویر شده است تهذیب‌کننده نیست، ولی در عوض عمیقاً جالب و سرگرم‌کننده است. این تصویر خواننده را وامی‌دارد که ببیند این نفوس مرده چه و که هستند. این سؤال بارها ــ هر بار که چیچیکوف مسئلهٔ خرید نفوس مرده را با کسی در میان می‌گذارد ــ در ذهن برانگیخته می‌شود. گوگول، همچنین، هنگام معرّفی ساباکیویچ این سؤال را پیش می‌کشد که آیا او نفس و روحی دارد. در اواخر کتاب نیز، زمانی که یکی از مقامات بلندپایه، دادستان، بر اثر جنجالی که در بحث بر سر خرید نفوس مرده درگرفته است عملاً می‌میرد، فوراً پزشکان را خبر می‌کنند، امّا «معلوم می‌شود که او جسدی بدون روح است. روحی داشته است، امّا از سر فروتنی هرگز آن را نشان نمی‌داده است.» همهٔ کسانی که چیچیکوف به آنان پیشنهاد خرید نفوس مرده‌شان را می‌دهد گیج و مبهوت می‌شوند. نفوس مرده به چه دردی می‌خورد؟ ساباکیویچ در چانه‌زدنش بر سر قیمت می‌گوید: «تو نفوس [ارواح] را می‌خواهی به قیمت تربچه بخری.» درواقع نیز مأمور ثبت نه فقط به قیمت نفوس [ارواح]، بلکه به عنوانی هم که به آنها داده شده است اعتراض می‌کند: چگونه «روح»، که بخش فناناپذیر انسان است، می‌تواند بمیرد؟ شاید به‌همین دلیل گوگول در چاپ اوّل کتاب عنوان آن را **ماجراهای چیچیکوف یا نفوس مرده** گذاشته بود. جواب سؤال مأمور ثبت باید حالتی کاملاً گوگولی داشته باشد: چرا عنوانی فرعی باید متفاوت از عنوان اصلی باشد؟ امّا خواننده به‌هر صورت می‌داند که نفوس مرده چه کسانی هستند، زیرا در هر قدم در رمان به آنها برمی‌خورد.

۶

لیف آرنولدی[۱۰۱]، که به‌هنگام قرائت فصل اوّل بخش دوّم **نفوس مرده** در ژوئیهٔ ۱۸۴۹ حضور داشت، می‌نویسد که گوگول غمزده و مأیوس چنین آغاز به خواندن کرد:

> چرا باید دائماً فقر و فقر و درماندگی و معایب زندگی‌مان را وصف کنیم و اشخاص را از گوشه‌های متروک و اعماق دورافتادهٔ امپراتوری بیرون بکشیم و در معرض دید قرار دهیم؟ اگر نویسنده چنان طبیعَتی داشته باشد که به‌دلیل ضعفها و نقصهای خودش نتواند چیزی جز فقر و فقر و درماندگی و معایب زندگی‌مان را وصف کند و اشخاص را از گوشه‌های متروک و اعماق دورافتادهٔ امپراتوری بیرون بکشد و در معرض دید قرار دهد، چه می‌توان کرد؟ به‌همین دلیل است که ما بازگذارمان به گوشه‌های متروک افتاده است و دوباره به محلّی دورافتاده رسیده‌ایم.

بعد، گوگول سرش را بلند کرد و پیروزمندانه، با طنینی بلند، چنین ادامه داد: «امّا چه گوشهٔ متروک و چه محلّ دورافتاده‌ای!» آرنولدی بعد جزئیّات پیرنگ و ماجرای رمان را می‌نویسد. او یکی از افراد متعددی است که دربارهٔ شکوه و زیبایی رمان داد سخن داده‌اند.

گوگول احتمالاً کار بر روی بخش دوّم را در ۱۸۴۰ آغاز کرد و زمانی که دستنوشتهٔ آن را در ۱۸۴۵ سوزاند، مقدار زیادی پیش رفته بود. گوگول دوباره در ۱۸۴۸ به سراغ بخش دوّم رفت و آنهایی که تحریر نهایی آن را از زبان خود گوگول شنیده‌اند، از جمله سرگیی

آکساکوف، معتقدند که بخش دوّم هیچ از بخش اوّل کم نداشته است و قطعات بسیار زیبایی از آن را که بر جای نمانده است، و همچنین جزئیّات طرح و پیرنگ قسمتهای میان فصل چهارم و بخشهای پایانی را، ذکر می‌کنند. آنچه بر جای مانده است از تحریر اوّلیّهٔ آن است که احتمالاً در فاصلهٔ ۱۸۴۳ تا ۱۸۴۵ نوشته شده و گوگول یادش رفته است آنها را بسوزاند. از فصل نهایی نیز تحریری در دست است که پر از اصلاحات و خط‌خوردگی است ـ گوگول عادت داشت که مرتّباً در نوشته‌اش دست ببرد و در آن اصلاحاتی انجام بدهد. نسخه‌های دستنویس آثار دیگر او نشان می‌دهد که آنچه به نظر بسیار ساده و طبیعی و خودجوش می‌آید حاصل زحمات طاقتفرسا در طول سالیان بوده است. حتّی داوری سرسری دربارهٔ بخش دوّم از روی چهار فصل برجای‌مانده مثل این است که **پتروشکا**[۱۰۲]ی یگوراستراوینسکی یا **غروب خدایان**[۱۰۳] ریشارد واگنر را بر مبنای نتی که برای پیانوی ارکستر نوشته شده است داوری کنیم. با اینهمه، برخی چیزها دربارهٔ این اثر کاملاً معلوم و مشخّص هستند: گوگول در نخستین نامهٔ منتشرشده‌اش دربارهٔ **نفوس مرده** می‌نویسد که بخش اوّل، به‌دلیل توأم‌شدن «مضحکه، حقیقت، و کاریکاتور»، برخی از خوانندگان را خوش نیامده بود، امّا بخش دوّم چیزی دیگر است ـ «آینه‌ای واقعی، نه کاریکاتور»، و روانشناسی آن متفاوت است. در ۱۸۴۷ گوگول در پاسخ به نامهٔ شخصی می‌نویسد که دلش می‌خواست شخصیّتهای مهمّتری را در رمان بگنجاند، «در معنای بلند زندگی، که ما اینچنین از نظر معنوی حقیرش کرده‌ایم، عمیقتر غور کند، و انسان روسی را **صرفاً** از **یک جهت** نشان ندهد.»

هدف گوگول در بخش دوّم صرفاً ارائهٔ شخصیّتهای «مثبت»، مثل مالکِ به‌مایهٔ‌آرمانی‌برده‌شده، کونستانژوگلو[۱۰۴]، یا کارمند عالیرتبهٔ فسادناپذیر، مورازوف[۱۰۵]، نیست، بلکه همچنین می‌خواهد ضعفهای کوچک انسانی را نیز تصویر کند که به‌اندازهٔ ضعفهایی که در بخش اوّل مطرح شده‌اند مبتذل نیستند؛ او می‌خواهد نشان دهد که فروپاشیدن شخصیّت انسان نتیجهٔ ازمیان‌رفتن یا انحراف انگیزه‌های خوب است ـ و همیشه هم لاعلاج نیست. آن تصویرهای به‌یادماندنی از برخی شخصیّتهای بخش دوّم حاصل همین خواست هستند: تنتتنیکوفِ[۱۰۶] تنبل و بیحال که پس از شوروشوق دورهٔ جوانی و عشق خدمت به رفاه انسانها به ملکش بازگشته، خود را تسلیم سستی و بیحالی کرده است، و زندگی بیهودهٔ او بر تمام نقشه‌هایش چیره شده است؛ پلاتونوف[۱۰۷]، عاشق‌پیشهٔ جلف سابق که در عشق شکست خورده است و غرق در نومیدی و اندوه کسالتبار شده است؛ خلوبویفِ[۱۰۸] مهربان و پرهیزگار، امّا سست‌عنصر، که اراده‌ای برای انجام کاری سازنده ندارد؛ و حتّی ژنرال بتریشچفِ[۱۰۹] میهن‌پرست و ساده‌لوح. زندگی همهٔ این افراد بالقوّه قابل‌اصلاح است. علاوه بر اینها، شخصیّتهای «کاریکاتوری» نیز، مانند شخصیّتهای بخش اوّل، تصویر شده‌اند: پتوخ[۱۱۰] پرخور و شکموکه همهٔ زندگی و صحبتهایش منحصر به خوراکی است و با جزئیّاتی که دهان را پر از آب می‌کند خوراکیها را وصف می‌کند؛ کوشکاریف[۱۱۱]، سرهنگی که ملکش را بر اساس ضوابط نظامی و اداری به‌نحوی اداره می‌کند که حتّی کوچکترین کار را نمی‌تواند بدون تشریفات و نامه‌نگاریهای مفصّل به‌انجام برساند؛ یا فرماندار پرشوروشوق که در صحبتهایش فقط از صفات عالی استفاده می‌کند. امّا حتّی این شخصیّتهای کاریکاتوری در شیدایی یکسویه‌شان چنان شوروشوقی دارند که فقط می‌توانند شبحی کمرنگ از امثال ساباکیویچ، پلیوشکین، یاکارابوچکا به‌حساب آیند.

پس از اتّفاقات نامعلوم و باز مقدار زیادی نصایح اخلاقی، این روایت نیز، مانند بخش اوّل، با عزیمت چیچیکوف پایان می‌پذیرد:

> این چیچیکوفِ پیر نبود، شبح درب‌وداغانی از چیچیکوف پیر بود. شاید بتوان حالت روحی او را با ساختمانی مقایسه کرد که درهم‌کوبیده شده است؛ این ساختمان به‌این قصد درهم‌کوبیده شده بود که ساختمانی تازه به‌جای آن ساخته شود؛ امّاکار بنای ساختمانِ تازه هنوز شروع نشده بود، زیرا معمار هنوز نقشهٔ نهایی کار را نفرستاده بود و کارگران متحیّر و سرگردان مانده بودند.

حتّی در همان بخش دوّم، برخی شخصیّتها نجات می‌یابند و زندگی معناداری را در پیش می‌گیرند. بقیّه ـ چیچیکوف، خلوبویف، و حتّی پلیوشکین ـ می‌بایست از دورهٔ برزخی تطهیرکنندهٔ دیگری در بخش سوّم بگذرند. گوگول به رمزوراز در مورد بقیّه می‌گفت که آنها هم «اگر بخواهند»، می‌توانند زندگی را از نو شروع کنند ـ امّا اینها تأمّلاتی است که به‌ثمر نرسیده‌اند. محتملترین فرض می‌تواند این باشد که وجوه تشابه این اثر با **کمدی الاهی** دانته خفیف و کمرنگ است: تصوّر اینکه بتوان در رمان رئالیستیِ روانشناختی ـ یعنی آنچه «پوئما»ی گوگول اندک‌اندک بدان تبدیل شده بود ـ تصویری از «بهشت» به‌دست داد مشکل است؛ چنانکه تصویرکردن «دوزخ» نیز صرفاً با همان شیوهٔ اغراق‌آمیز نخستین که گوگول درپیش گرفته بود ممکن بود.

شاید بهترین کار این باشد که ما نیّات گوگول و فصلهای موجود از بخش دوّم را بکلّی نادیده انگاریم. تمهیدات و شیوه‌های آن با بخش اوّل تفاوتی چشمگیر دارد، همچنانکه شیوه‌ها و تمهیدات بخش دوّم **دون کیشوت** با بخش اوّل متفاوت است. امّا در **نفوس مرده**

بخش اوّل به‌خودی‌خود کامل و تمام شده است. بخش اوّل به موضوعهای متنوّعی می‌پردازد، امّا اگر دقیق شویم، می‌بینیم همهٔ این موضوعها زادهٔ شیوه هستند. **نفوس مرده** درخشانترین، رنگارنگترین، جالبترین، و بی‌واسطه‌فهمیدنی‌ترین تصویر در ادبیّات از زندگی تُهی از محتوا و معناست که به‌صورتی منحصربه‌فرد چنان ارائه شده است که شیوه‌های مختلفی را که اینچنین می‌تواند از طریق هنر عرضه شود به‌ذهن متبادر می‌کند. نوبودن فوق‌العاده، عظمت، و جذّابیّت بی‌پایان و همیشگی این اثر هم از این‌روست.

۷

گرچه شاید به‌نظر عجیب و شگفت بنماید، امّا واقعیّت این است که قسمت اعظم نوشته‌های گوگول در قرن نوزدهم به‌غلط تعبیر و تفسیر شد و هنوز هم منتقدان در شوروی آنها را به‌اشتباه تصویری رئالیستی از زندگی روسی می‌دانند ـ هرچند پوچی چنین تعبیری روشنتر از روز است. دلایل چنین تعبیرهای غلطی متعدّد و پیچیده‌اند. از نظر تاریخی، گوگول در دورانی می‌نوشت که علاقهٔ فزاینده به حال‌وهوای بومی آثار ادبی منجر به پیدایش نوعی از داستان کوتاه شده بود که در دههٔ بعد به‌عنوان طرح («اوچرک»)[۱۱۲] جنبهٔ رسمی پیدا کرد. در «اوچرک» موضوعات ادبی و تیپهای جدیدی مطرح شدند؛ در نتیجه، علاقهٔ فزاینده‌ای نیز به توصیفات بی‌زرق‌وبرق و حتّی زننده از خانه‌های محقّر، محلّه‌های خفه و دلگیر، گوشه‌های عجیب‌وغریب و کثیف و مخروبهٔ شهر و حاشیهٔ شهر، و افراد طبقات پایین پیدا شده بود. این‌گونه افراد پیش از آن هرگز به دنیای ادبیات راه نداشتند: تاجران، دانشجویان، کارمندان اداری، روحانیون، و... . خلاصه، حرکتی به‌سوی موضوعات و واقعیتهای ناخوشایند شروع شده بود. همچنین در این دوره انساندوستی و نوعپرستی احساساتی با آثار کسانی چون ویکتور هوگو، ژورژ ساند، و چارلز دیکنز شیوع می‌یافت و میل به بهبود زندگی فقیران و محرومان و تیره‌بختان، یا دست‌کم شریک‌شدن در رنجهای آنان، نضج می‌گرفت. دو مفهوم واقعیّت و همدردی و چشمداشت «هدفی اجتماعی» از ادبیّات ـ زیرا دستگاه سانسور تزار نیکلای اوّل هر گونه بیان سیاسی را مطلقاً ممنوع کرده بود ـ منجر به تأکید نابجا بر «محتوای» آثار گوگول شد و مانع از آن گشت که این نکته مورد توجه قرار گیرد که نحوهٔ ارائهٔ شوخی‌آمیز مطالب در نوشته‌های گوگول تا چه حدّ بر این محتوای ظاهری تأثیر می‌گذارد و آن را تغییر می‌دهد.

سرکردهٔ منتقدان ادبی روسیه، ویسّاریون بلینسکی، دو مقالهٔ بسیار مهمّ نوشت که این نحوهٔ نگرشِ مسلّط بر آثار گوگول را در قرن نوزدهم تثبیت کرد. مقالهٔ اوّل، **دربارهٔ داستانهای گوگول**[۱۱۳] (۱۸۳۵)، مطالب اصیل فولکلوریک روسی را در این داستانها مورد توجّه قرار می‌دهد و به‌ستایش از «وفاداری آنها به زندگی» و «طبیعی‌بودن»شان می‌پردازد. «وفاداری به زندگی» در اصطلاح بلینسکی دقیقاً به‌همان معنای رئالیسم است و منظور او از «طبیعی‌بودن» فقدان عنصر خیال و خیالپردازی و تأکید بر تصویرکردن فقر و شرایط مادی زندگی روزمره است ـ امّا در نهایت این اصطلاح تبدیل به واژهٔ فشرده‌ای برای اشاره به همهٔ جنبه‌هایی از هنر گوگول شد که بلینسکی بر آنها تأکید می‌ورزید. اصطلاح «مکتب طبیعی» را نخستین بار فادیّی بولگارین* در ۱۸۴۶ به‌معنایی تحقیرآمیز در اشاره به این جنبه از آثار گوگول و پیروانش به‌کار برد ـ پیروانی که دست‌کم موضوع و مضمون آثارشان شبیه آثار گوگول بود و در مواردی سبک او را هم عیناً تقلید می‌کردند (دستگاه سانسور پس از آن استفاده از اصطلاح «مکتب طبیعی» را ممنوع کرد).

مقالهٔ دوّم بلینسکی، **دربارهٔ نفوس مرده**[۱۱۴]، مفهومی را که وی از واقعیّت موجود در طنز گوگول داشت بسط داد و بر کارکرد آن به عنوان انتقادی از واقعیّت تأکید کرد. البتّه آشکارا در بطن داستانهای گوگول جهانی واقعی نهفته است، امّا معلوم نیست چطور می‌توان عجایب و غرایبی چون شخصیّتها و حوادث آثار گوگول، یا آن قطعات تغزّلی و مخملین را که در سرتاسر آثار وی هست، به‌عنوان واقعیّتی جز واقعیت فُرم ادبی تلقّی و تفسیر کرد ـ هرچند در هنر وی ضرورتاً مسائل بسیاری دربارهٔ اخلاقیّات، روانشناسی، مذهب، و... مطرح می‌شود. بلینسکی، برخلاف عدّه‌ای از پیروانش، دست‌کم قدر هنرمندی گوگول و توانایی او را در ارائهٔ مطالب «خفیف» به‌صورتی هنری می‌شناخت و او را «شاعر زندگی واقعی» می‌نامید.

در نقدهای بعدی، تا پایان قرن نوزدهم، باز هم هرچه بیشتر به رئالیسم، طنز، و اندیشه‌های اجتماعی آثار گوگول پرداخته شد و نحوهٔ بیان و شیوهٔ هنرمندانهٔ وی کاملاً نادیده گرفته شد. شاید یگانه منتقدی که به تحریفهای کلامی گوگول علاقه و توجه نشان داد آپالّون گریگوریف بود و احتمالاً دیدگاه همو بود که بر مُرید داستایفسکی، **روزانوف**، که مقاله‌نویسی برجسته و نثرنویسی مبتکر بود، تأثیر نهاد. روزانوف در ۱۸۹۳ دیدگاه گریگوریف را در مورد عنصر اغراق‌آمیز در آثار گوگول بسط و پرورش داد. از آن مهمّتر، روزانوف گفتهٔ خود گوگول را ملاک قرار داد و بر این نکته تأکید ورزید که شخصیّتهای آثار گوگول عروسکهایی بیش نیستند ـ زاده‌های خیال او هستند برای رهاکردن خویشتن از کمبودهای عذاب‌آورش. روزانوف این نکته را نیز ناگفته نگذاشت که خوانندگان و منتقدان چنان مجذوب جزئیّات ظاهری شخصیّتهای گوگول

شده‌اند که هرگز پی نبرده‌اند که فراسوی این ظاهر چیزی وجود ندارد ـ که در پشت ظاهر آراستهٔ اثر خلأیی جسمانی، روانشناختی، و اخلاقی هست. بدین‌ترتیب او نگرش «رئالیستی» به آثار گوگول را به کناری نهاد و فصل جدیدی را در تفسیر آنها گشود. شاعر سمبولیست، والیری **بریوسوف**، در ۱۹۰۹ در آن نطق معروف و دورانسازش، «سوخته و خاکسترشده»[۱۱۵]، اغراق و غلو را هستهٔ مرکزی هنر گوگول خواند و خاطرنشان کرد که اغراقهای گوگول سدّی است در برابر رئالیسم. مقاله‌های متعدّدی که پس از آن در مورد سبک کار گوگول و دیگر جنبه‌های آثار او در روسیّه، و سالیانی بعد در خارج، نوشته شد عرصهٔ تازه‌ای را برای فهم آثار گوگول گشود. حتّی کوششهایی برای تعبیر و تفسیر شوخ‌طبعی گوگول به عمل آمد ـ وظیفه‌ای بس دشوار و ثقیل و ناماجور. واقعاً آیا توضیح و تفسیر جمله‌ای که به‌طور مثال ذکر می‌کنیم کمکی به درک آثار او می‌کند: «پدرش را ترکها اسیر کردند، ... امّا او خود را به‌شکل خواجه‌ها درآورد و توانست بگریزد؟» آنچه منتقدان متأخّر بدان رسیده‌اند این است که آثار گوگول معانی ضمنی بسیاری در همهٔ سطوح ـ هنری، اخلاقی، روانشناختی، فلسفی، و مذهبی ـ دارد که از دیدهٔ منتقدان قدیم پنهان مانده بود. این منتقدان آنچه را که اغلب خوانندگان درکی کلّی از آن دارند باز کرده و شکافته‌اند: گوگول در عین اینکه یکی از شوخترین و بامزّه‌ترین نویسندگان است، یکی از عمیقترینشان نیز هست؛ نویسنده‌ای است که آثارش کهنه نمی‌شود، هر بار تفسیرهای تازه‌ای را می‌طلبد، و جهان تحریف‌شدهٔ عجیب‌وغریب گوگول ما را وامی‌دارد که به‌شیوه‌ای تازه دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم نگاه کنیم.

پی‌نویسها

۱. April Fool's Day، روزی که، بنا به سنّت، هر کس سعی می‌کند با دروغ و حیله‌گری دیگری را بفریبد و اسباب خنده و مضحکه را فراهم سازد.

2. Nezhin

3. *Hans Küchelgarten*

4. *Vechera na khutore bliz Dikan'ki* (*Evenings on a Farm near Dikanka*)

5. *Mirgorod*

6. *Literary Reminiscences*

7. Gogol-Janovsky

8. Shulgin

9. *Arabeski* (*Arabesques*)

10. *Zhenit'ba* (*Marriage*)

11. *Revizor* (*The Government Inspector*)

12. *Myortvye dushi* (*Dead Souls*)

13. "Shinel'" ("Overcoat")

14. *Divine Comedy*

15. "The Portrait"

16. *Vybrannyye mesta iz perepiski s druz'yami* (*Selected Passages from Correspondence with Friends*)

17. "Letter to Gogol"

18. Father Matthew

19. "Sorochinsky Fair"

۲۰. Purpule passage، به قطعه‌ای از نثر یا شعر گفته می‌شود که نسبت به دیگر قسمتها برجسته‌تر و زیباتر باشد.

21. "The Terrible Vengeance"

22. "Saint John's Eve"

23. "May Night"

24. "Christmas Eve"

25. "The Enchanted Spot"

26. "The Lost Letter"

27. "Ivan Shponka and His Aunt"

28. poshlost

29. "Old World Landowners"

30. "The Story of the Quarrel of Ivan Ivanovich with Ivan Nikivorovich"

31. "Taras Bulba"

32. "The Viy"

33. Khoma Brut (Thomas Brutus)

34. "Tales of Saint Petersburg"

35. "Nevsky Avenue"

36. "Zapiski sumasshedshego" ("Notes of a Madman")

37. "the Nose"

38. Piskarev

39. Pirogov

۴۰. Il Perugino، (۱۴۴۶ـ۱۵۲۳). نقّاش ایتالیایی.

41. "The Carriage"

42. "Woman"

43. "Sculpture, Painting, and Music"

44. Chertkov

45. Kovalyov

46. "A Dream"

47. Gregor Samsa

48. Chertokutsky

49. Akaky Akakievich

50. skaz

51. *The Suitors*

52. *The Vladimir Medal, Third Class*

53. *Alfred*

54. *The Gamblers*

55. *After the Play*

56. *The Government Inspector Unraveled*

57. Khlestakov

58. *Author's Confession*

۵۹. vaudville، شکلی از بورلسک (مضحکه) و مجموعه‌ای از بازیها، آوازها، تصویرها، و نمایشهای کوتاه شادی‌آور.

60. *Marriage: A Completely Improbable Event in Two Acts*

61. Podkolyosin

62. Kochkaryov

63. Yaichnicha

64. Zhevakin

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

Evenings on a Farm near Dikanka. 2 vols. St. Petersbutg, 1831-1832. Contains "Sorochinsky Fair," "St. John's Eve," "May Night," "The Lost Letter," "Christmas Eve," "The Terrible Vengeance," "Ivan Shponka and His Aunt," "The Enchanted Spot."

Mirgorod. St. Petersburg, 1835. Contains "Old World Landowners," "The Viy," "Taras Bulba," "The Story of the Quarrel of Ivan Ivanovich with Ivan Nikivorovich."

Arabesques. St. Petersburg, 1835. Contains "The Portrait," "Nevsky Avenue," "Notes of a Madman." and essays.

The Government Inspector. St. Petersburg, 1836.

The Nose. St. Petersburg, 1836.

The Carriage. St. Petersburg, 1836.

Dead Souls. Moscow, 1842.

The Overcoat. Moscow, 1842.

Marriage. Moscow, 1842.

Selected Passages from Correspondence with Friends. Moscow, 1847.

COLLECTED WORKS

Polnoe sobranie sochinenii i pisem. 14 vols. Moscow, 1937-1952.

TRANSLATIONS

Arbesques. Translated by A. Tulloch. Ann Arbor, Mich., 1982.

Collected Tales and Plays. Translated by C. Garnett. Edited by L. J. Kent. New York, 1964.

Dead Souls. Translated by B. G. Guerney. New York, 1942.

The Government Inspector and Other Plays. Translated by C. Garnett. New York, 1927.

Hanz Küchelgarten, Leaving the Theatre, and Other Works. Translated and edited by R. Meyer. Ann Arbor, Mich., 1983.

Marriage: A Completely Improbable Event in Two Acts. Translated by Bella Costello. New York and London, 1969.

Selected Passages from Correspondences with Friends. Translated by J. Zeldin. Nashville, Tenn., 1969.

The Theatre of Nikolay Gogol. Translated by M. Ehre and F. Gottschalk. Chicago, 1980.

65. Anuchkin
66. *A Thousand Souls*

۶۷. Grigori Potemkin، (۱۷۳۹ـ ۱۷۹۱). دولتمرد روسی.

68. *Don Quixote*
69. *Lazarillo de Tormes*
70. *Tristram Shandy*
71. *Pickwich Papers*
72. Poema

۷۳. catalogue، فهرستی از افراد، اشیاء، و مکانها که معمولاً در حماسه‌های باستانی ذکر می‌شود.

74. *The Double*
75. *The Village*
76. "Sukhodol" ("Dry Valley")
77. *Eugene Onegin*
78. *Dr. Zhivago*
79. *Hero of Our Times*
80. sochinenie
81. zapiski
82. *War and Peace*
83. Chichikov
84. Vasily Feodorov
85. Petrushka
86. "The Tale of Captain Kopeikin"
87. Krasnoe
88. Nozdrev
89. Korobochka
90. Plyushkin
91. Manilov
92. Zamanilovka
93. Manilovka
94. Sobakevich
95. Poplyovin
96. Zyablov
97. Neuvazhai-Koryto
98. Themistoclius
99. Sysoi Macdonaldich
100. Macdonald Sysoich
101. Lev Arnoldi
102. *Petrushka*
103. *Götterdämmerung*
104. Konstanzhoglo
105. Murazov
106. Tentetnikov
107. Platonov
108. Khlobuyev
109. Betrishchev
110. Petukh
111. Koshkarev
112. ocherk
113. *On Gogol's Stories*
114. *On Dead Souls*
115. "Ispepelenny" ("Burnt to Ashes")

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL WORKS

Bely, A. *Gogol's Mastery*. Moscow, 1934. Tanslated by Robert Maguire. ann Arbor, Mich., 1981.

Belinsky. V. G. "Letter to N. V. Gogol." In *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov*. Translated and edited by R. E. Matlaw. New York, 1962.

Driessen, F. *Gogol*. as a Short Story Writer. The Hague, 1965.

Erlich, V. *Gogol*. New Haven, Conn., 1969.

Fanger, D. *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge, Mass., 1977.

Gippius, V. V. *Gogol*. Moscow, 1924. Translated by Robert Maguire. Ann Arbor, Mich., 1981.

Karlinsky, S. *Gogol's Sexual Labyrinth*. Cambridge, Mass., 1977.

Maguire, R., ed. *Gogol from the Twentieth Century*. Princeton, N.J., 1974. Contains the most important essays written on Gogol in the twentieth century.

Nabokov, V. *Nokolai Gogol*. Norfolk, Conn., 1944.

Peace, R. A. *The Enigma of Gogol*. Cambridge, 1981.

Rancour-Laferriere, D. *Out from Under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study*. Ann Arbor, Mich., 1982.

Rowe, W. W. *Through Gogol's Looking Glass*. New York, 1976.

Setchkarev, V. *Gogol: His Life and Work*. New York, 1965.

Trahan, E., ed. *Gogol's "Overcoat"; An Anthology of Critical Essays*. Ann Arbor, Mich., 1982.

Woodward, J. B. *Gogol's Dead Souls*. Princeton, N. J., 1978.

BIBLIOGRAPHIES

Frantz, P. *Gogol: A Bibliography*. Ann Arbor, Mich., 1983.

کتابنامهٔ فارسی

بازرس، ترجمهٔ م. علی شمیده، تهران، ؟، ؟.

یادداشتهای یک دیوانه [همراه با «شنل» و «دماغ»]، ترجمهٔ مصطفی فرزانه، تهران، سپهر، ۱۳۲۹.

تصویر، ترجمهٔ رضا آذرخشی، تهران، ؟، ۱۳۳۰ (چاپ دوم: سپهر، ۱۳۴۸).

چگونه حاجی حسن و حاجی حسین با هم قهر کردند [«ماجرای نزاع ایوان ایوانوویچ با ایوان نیکیوفوریچ»]، ترجمهٔ کنستانتین تاگایو، تهران، ؟، ؟.

نفوس مرده، ترجمهٔ محمدکاظم انصاری، تهران، ناقوس ؟، ۱۳۳۱ (چاپ دوم: اندیشه، ۱۳۴۶).

انتقام موحش و قماربازان، ترجمهٔ ا. امید، تهران، گوتمبرگ ؟، ۱۳۳۳.

تاراس بولبا، ترجمهٔ ق. س. [(قازار سیمونیان)]، تهران، گوتمبرگ، ۱۳۳۴.

شنل، ترجمهٔ محمد آسیم، [تهران]، طوفان، [۱۳۳۵].

«شب ماه مه»، ترجمه علیرضا حیدری، **سخن**، ۵/۱۱ (شهریور ۱۳۳۹).

«نامهٔ گمشده»، ترجمهٔ علیرضا حیدری، **سخن**، ۱۲/۱۱ (فروردین ۱۳۴۰).

تاراس بولبا، ترجمهٔ گیورگیس آقاسی، تهران، سپیده، چاپ دوم: ۱۳۴۲.

افسانه‌ها، ترجمهٔ علیرضا حیدری و علی باقرزاده، تهران، کتابفروشی دانش، ؟.

قماربازان، ترجمهٔ کاوه افروخته، تهران، پژواک، ۱۳۴۹.

تاراس بولبا، ترجمهٔ سید شفیع مدنی، تهران، ؟، ؟.

یادداشتهای یک دیوانه (و شش قصّه دیگر [«دماغ»، «بلوار نوسکی»، «شنل»، «ماجرای نزاع ایوان ایوانویچ با ایوان نیکیفوریچ»، «مالکین قدیمی»، و «ایوان فیودورویچ اشپونکا و خاله‌اش»]، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران، هاشمی، ۱۳۶۳.

شبهای پرماجرا [«بازار مکارهٔ سروچینتس»، «شبی قبل از ایوان کوپالا»، «شبی از ماه مه»، «سند گمشده»، «شب قبل از عید میلاد مسیح»، «انتقام وحشتناک»، «ایوان فیودورویچ اشپونکا و خاله‌اش»، و «محل جادوشده»]، ترجمهٔ فریدون شفائی، تهران، نوین، ۱۳۶۴.

تاراس بولبا، ترجمهٔ فریدون شفائی، تهران، دادجو، ۱۳۶۵.

«یادداشتهای یک دیوانه» ترجمهٔ اسماعیل فصیح، **استادان داستان**، ؟، ؟، [۱۳۶۴ ؟].

تاراس بولبا، ترجمهٔ امین نصیری، تهران، سپیده، ۱۳۶۸.

شنل [همراه با «خاطرات یک دیوانه»، «دماغ»، «چه شد ایوان ایوانویچ با ایوان نیکیفوریچ دعوا کرد»، و «ایوان فیودورویچ اشپونکا و خاله‌اش»]، ترجمهٔ مهین دانشور، تهران، چکامه، ۱۳۶۹.

مردگان زرخرید (بردگان مرده)، ترجمهٔ فریدون مجلسی، تهران، رسانه، ۱۳۷۰.

شبها در کنار دهکده‌ی دیکانکا، ترجمهٔ شهرام زرندار، تهران، فکر روز، ۱۳۷۰.

شامگاهان در قریه دیکانکا، ترجمهٔ محمود محررخمامی، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۷۲.

کالسکه، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران، تجربه، ۱۳۷۶.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

زلینسکی، ک.، «نامه‌ای از بلینسکی به گوگول»، ترجمهٔ ناصر مؤذن، **سرگی یسه‌نین، الکساندر فاده‌یف، کنسانتین فدین و نامه‌ای از بلینسکی به گوگول**، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.

دانائی، ج. ا.، **کوششی برای ارزیابی اندیشه‌های «گوگول»** [تهران]، سپیده، ۱۳۵۵.

؟، «برخورد داستایفسکی با گوگول»، ترجمهٔ ع. امینی، م. سجودی، از **پوشکین تا شولوخف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.

بلی، آندره‌یی، «دربارهٔ گوگول»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

پاژنف، ن. ن.، «دربارهٔ گوگول»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

تینیانف، یوری، «دربارهٔ فیودور داستایفسکی و نیکلای گوگول»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

کولیکوفسکی، د. ن. آوسیانیکو، «دربارهٔ گوگول و ایوان گنچارف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

ناباکوف، ولادیمیر، «عصر گوگول»، ترجمهٔ فرزانه طاهری، **ادبیات روس**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.

آلکسیی واسیلیویچ کالتسوف

(۱۸۰۹ـ۱۸۴۲)

گرکیتسا
خشایار دیهیمی

کالتسوف شاعر بود. او که فرزند یک دلّال ثروتمند گاو و گوسفند بود در وارونژ[1] به دنیا آمد. کالتسوف معمولاً همراه با پدرش برای فروش گلّه‌ها به بازارهای دوردست می‌رفت. در طیّ همین سفرها بود که با زندگی و غمها و شادیهای روستاییان روسی آشنا شد. پدرش، که فکر می‌کرد گلّه‌دار احتیاج چندانی به درس و مدرسه ندارد، او را واداشت که در کودکی از مدرسه بیرون بیاید. امّا کالتسوف نزد خود شعر می‌خواند و چندی نگذشت که تصمیم گرفت خودش هم شاعر شود. در ۱۸۲۹ با سربریانسکی[2] آشنا شد و نخستین درسها را در فنّ شاعری و زیبایی‌شناسی از او گرفت (سربریانسکی از دانشجویان فوق‌العاده بااستعداد مدرسهٔ دینی وارونژ بود). نخستین اشعار او که تقلیدهای ضعیفی از مرزلیکوف*، دمیتریف*، دیلویگ*، و **پوشکین** بودند نظر **استانکیویچ** را، که کالتسوف در ۱۸۳۰ با او آشنا شد، جلب کردند. سال بعد، استانکیویچ او را با اعضای محفلش در مسکو آشنا کرد. حاصل این کار دوستی پردوام کالتسوف و **بلینسکی** بود. بلینسکی خوشحال بود که «شاعری از میان مردم» یافته است. استانکیویچ و بلینسکی، که کالتسوف را بیانگر روح روسی می‌دانستند، در ۱۸۳۵ نخستین جلد از ترانه‌های مردمی او را تحت عنوان **ترانه‌های آلکسیی کالتسوف**[3] منتشر کردند که بلافاصله با استقبالی گرم روبرو شد. کالتسوف در ۱۸۳۶ به‌هنگام دیدار از پطرزبورگ مورد استقبال و تحسین تعدادی از مشهورترین نویسندگان آن زمان، ازجمله پوشکین، **کریلوف**، **ویازمسکی**، و **آدویفسکی**، قرار گرفت. همهٔ آنها در اندک‌مدّتی نه‌تنها ستایشگر ترانه‌های او، بلکه ستایشگر شخصیّت، رفتار، و شأن او هم شدند. متأسّفانه او دیربه‌دیر به مسکو و پطرزبورگ می‌آمد و مدّت اقامتش هم در این شهرها کوتاه بود. او ناچار بود به سرکار گلّه‌داری و فروش گلّه در وارونژ بازگردد، جایی که روزبه‌روز بیشتر احساس تنهایی و درماندگی می‌کرد و در تمام مدّت مشغول مشاجره با پدر مستبدّش بود: «محفل من تنگ، و جهانم کثیف است؛ از زیستن در آن آزرده‌ام.» او که قدرت گسستن از محیطش را نداشت، پس از یک بیماری طولانی که طیّ آن دست از سرودن شعر کشیده بود، درگذشت.

اشعار کالتسوف را معمولاً به سه دسته تقسیم می‌کنند: کوششهای نخستین برای سرودن شعر به سبک پذیرفته‌شدهٔ «عصر طلایی»؛ تأمّلات فلسفی در شعر (که «دومی»[4] خوانده می‌شود)؛ و ترانه‌های روسی. شعرهای دو دستهٔ نخست، با آنکه بخش عمدهٔ سروده‌های او را تشکیل می‌دهند، اهمّیّت چندانی ندارند ـ این نکته خصوصاً در مورد اشعار فلسفی او صدق دارد. این اشعار که سخت تحت تأثیر محفل ایدئالیست استانکیویچ سروده شده‌اند اغلبشان حکایت از تلاش و ذوق‌آزمایی شاعر در ژانری دارند که شاعر آمادگی فکری لازم را برای شعرسرودن در آن ژانر نداشته است، زیرا کالتسوف بیش از یک‌سال‌ونیم آموزش مدرسه‌ای ندیده بود و مردی خودآموخته بود. او در ۱۸۳۶ به بلینسکی گفته بود: «من چیزکی از سوژه و ابژه می‌فهمم، امّا از امر مطلق هیچ سر درنمی‌آورم.» با اینهمه، او با الهام‌گرفتن از محفل استانکیویچ به اندیشیدن دربارهٔ «رازهای مَرگ و زندگی» پرداخته بود. این فرزند طبیعت بدین ترتیب وسوسه شده بود شعرهایی بسراید که خود موضوعشان را هضم نکرده بود ـ و این اشعار کیفیّتشان بسی نازلتر از ترانه‌های فولکلوریکی است که سروده است. از سوی دیگر، این ترانه‌ها، که تعدادشان زیاد هم نیست، جایگاهی ابدی در میان کلاسیکهای ادبیّات روسیّه به او بخشیده است. او که الهامبخشش عشقی عمیق به مردم روسیّه و احساسی اصیل نسبت به طبیعت بود ترانه‌های تأثیرگذاری با ساده‌دلی سروده است که یادآورِ رابرت بِرنز است. او در این ترانه‌ها از مزارع وسیع چاودار سرزمین مادری‌اش و از آرزوی آزادی و جای‌داشتن در میان مردم سخن می‌گوید. تصاویری که او از جان‌کندن بر سرِ زمین و زندگی دهقانی پرداخته است خالی از آرمان‌سازی نیستند، امّا او از تراژدیهای جگرخراش هم سخن می‌گوید: «آه، چرا مرا به‌زور به مردی پیر که دوستش ندارم شوهر می‌دهند؟» (۱۸۳۸). کالتسوف، برخلاف شاعران روستایی آن عصر که همگی کم‌وبیش مقلّدان بی‌اهمّیّت شعر ادبی بودند، از کلام و تمهیدات عامیانهٔ بسیاری سود می‌جوید و وزن ترانه‌هایش بسیار شبیه وزن ترانه‌های فولکلوریک است.

ابیات این ترانه‌ها کوتاهند و تأکیدات به‌صورت ثابتی در ابیات توزیع شده‌اند. در تاریخ شعر روسیّه او نخستین شاعر بزرگ در میان سلسلهٔ شاعران روستایی از قبیل **نکراسوف**، **یسینین**، و **تواردوفسکی** است و بهترین اشعار او کاملاً قابل‌قیاس با اشعار اینان است.

پی‌نویسها

1. Voronezh
2. N. P. Serebryansky
3. *Stikhotvoreniya Alekseya Kol'tsova*
4. dumy

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. L. Plotkin. 1958.

Sochineniya. 2 vols. Ed. V. Tonkov. 1961.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 272-73.

SECONDARY LITERATURE

E. Caffrey, *Kol'tsov: A Study in Meter and Rhythm*. Ph. D. diss., Harvard Univ., 1968.

A. A. Moiseeva, *A. V. Kol'tsov: Kritiko-biograficheskii ocherk*. 1956.

N. Skatov, *Poeziya Alekseya Kol'tsova*. 1977.

V. A. Tonkov, *A. V. Kol'tsov*. 1965.

ویسّاریون گریگوریِویچ بِلینسکی

(۱۸۱۱ـ۱۸۴۸)

رابرت ایچ. استیسی
خشایار دیهیمی

بلینسکی را می‌توان یکی از مهمّترین، تأثیرگذارترین، و بانفوذترین منتقدان ادبی نیمهٔ نخست قرن نوزدهم، در واقع نخستین منتقد حرفه‌ای روسی، و بنیانگذار (بنا به اصطلاحات مارکسیستی-لنینیستی) نقد «انقلابی ـ دموکراتیک» دانست. او در اسوئابوری[1] (در فنلاند) به‌دنیا آمد. پدرش پزشک بود. بلینسکی سه‌سال به دانشگاه مسکو رفت، امّا پیش از آنکه مدرکی بگیرد اخراج شد. (دلیل اخراجش نمایشنامه‌ای انتقادی بود که علیه سرواژ نوشته بود.) امّا تحصیلات نیمه‌تمام او را مطالعات گسترده‌اش در طول باقی زندگی‌اش بخوبی تکمیل کرد. او در ۱۸۳۳ شروع به نوشتن مطلب برای نشریهٔ **تلسکوپ** نادیژدین* کرد، امّا این نشریّه در ۱۸۳۶ به‌دلیل چاپ‌کردن نامهٔ فلسفی[2] **چادایف** تعطیل شد. بلینسکی در ۱۸۳۸ سردبیر **ماسکوفسکی نابلیوداتل** شد، امّا عمر این نشریّه بیش از یک سال نبود. در ۱۸۳۹ بلینسکی به پطرزبورگ نقل مکان کرد و منتقد اصلی نشریهٔ **آتیچستونیه زاپیسکی** شد. در ۱۸۴۶ **نکراسوف** از او دعوت کرد به هیئت تحریریهٔ **ساورمینیک** بپیوندد. بلینسکی، که مبتلا به سل بود، به‌مدّت کوتاهی در ۱۸۴۷ به خارج رفت و سال بعد در پطرزبورگ، کوتاه‌زمانی پس از بازگشتن به روسیّه، درگذشت.

زندگی و زندگی حرفه‌ای بلینسکی کوتاه، امّا بسیار پرشور و توأم باکار متعهّدانه بود. این درگیرشدنِ پرشور در کارِ مطالعهٔ ادبیّات و جایگاه آن در زندگی روسی برای او لقب «شوریده»[3] را به ارمغان آورد و معاصرانی با دیدگاههای بسیار متفاوت، مثلاً **هرتسن** و **تورگینف**، هم از نظر شخصی و هم در مقام منتقد، نگاه ستایش‌آمیزی به او داشتند. امروز هم، حتّی دانشوران مخالف با قواعد ادبی و زیبایی‌شناختیِ مارکسیستی-لنینستی، و حتّی آنهایی که سبک زشت و ننگین بلینسکی را تقبیح می‌کنند، شمّ تیز انتقادی او را یکصدا تحسین می‌کنند: «داوریهای او را در مورد نویسندگانی که کارشان را در فاصلهٔ ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۸ آغاز کردند باید تقریباً بی‌چون‌وچرا پذیرفت. این ستایشی والا از یک منتقد است، ستایشی که منتقدان انگشت‌شماری استحقاقش را دارند.» (اسویتاپولک-میرسکی*). با اینهمه، داوریهای بلینسکی در مواردی خطاپذیر و در یک یا دو مورد حتّی یاوه و پوچ بود (خصوصاً از منظر منتقدان قرن بیستمی). امّا باید به خاطر داشته باشیم که بلینسکی درگیر مخاطره‌آمیزترین و دشوارترین نوع نقد بود، یعنی داوری و ارزیابی آثار نویسندگان معاصر (آن‌هم غالباً در اوّلین چاپشان)، یعنی نوعی از نقد که بسیاری از منتقدان محتاطانه از آن پرهیز می‌کنند. نوشتن مقالات دانشورانه در مورد نویسندگان دوره‌های گذشته که شهرتشان، از جهت منفی یا مثبت کارشان، سالها یا در مواردی قرنهاست که تثبیت شده است کاری بسیار کم‌خطرتر است.

نام بلینسکی با چهار جنبهٔ تاریخ فکری روسیّه در نخستین دهه‌های قرن نوزدهم گره خورده است و در برخی موارد نمایندهٔ آن چهار جنبه است. نخست، او روشنفکر (یا عضو اینتلیجنتسیا) بود، یعنی عضو تحصیلکردهٔ اجتماع با دیدگاههای سیاسی رادیکال؛ دوّم، او یک «رازنوچینتس»[4] بود، یعنی کسی جزو اعیان اشراف که نوعی زندگی حرفه‌ای را در پیش گرفته بود که جزو سنّت طبقه‌اش نبود؛ سوّم، او یک «زاپادنیک»[5] یا غربگرا بود که، برخلاف اسلاووفیلها، معتقد بود روسیّه بایستی همچنان از جریانهای فکری اروپای غربی چیزهایی را وام بگیرد و وابستگیهایش را بدانها حفظ کند؛ و چهارم، بلینسکی در مقام متفکّر و منتقد سخت تحت تأثیر و مدیون اندیشهٔ رمانتیک / ایدئالیست آلمانی بود که بی‌اغراق زندگی فکری روسیّه را در دههٔ ۱۸۳۰ سخت زیر نفوذ و سلطهٔ خود درآورده بود. درواقع، زندگی حرفه‌ای او را در مقام منتقد غالباً به دو مرحله تقسیم می‌کنند که در هر مرحله تحت تأثیر یکی از ایدئولوژیهای آلمانی بود، از شیلر و شلینگ و فیشته گرفته تا هگل. این فلسفه، یا متافیزیک آلمانی، کلّاً تفسیری ارگانیک از کلّ واقعیّت به دست می‌داد، چیزی که بدان ویژگیها و جذّابیّتهای چیزی جایگزین مذهب می‌بخشید. این نگرش ارگانیک، خصوصاً نگرش «فلسفهٔ طبیعی» شلینگ، کاملاً در کارهای آغازین بلینسکی (مثلاً در «خواب‌وخیالهای ادبی»[6]، ۱۸۳۴) و کلّاً در همهٔ نقدهای او در سرتاسر حرفهٔ نویسندگی‌اش آشکارا به‌چشم می‌خورد؛ حال آنکه نگرش او به شیلر تقریباً عین نگرش **داستایفسکی** به اوست.

همهٔ اصول مهمّ نظری بلینسکی در تحلیل و داوری نیز ـ مثلاً نگاهش به مفاهیمی دوقطبی چون صورت/محتوا، کلّیات/جزئیّات، هنر عینی/ذهنی، نثر/شعر، و غیره ـ الهام‌یافته از اندیشه‌های آلمانی است و غالباً آنها را نتیجهٔ محتوم ارگانیک‌باوری در نظر می‌گیرد. امّا، برخلاف ارگانیک‌باورهای «اورتودوکس» که هر اثر هنری را کلّی ارگانیک در نظر می‌گیرند و در نتیجه محتوا و صورت، و جزء و کلّ را درهم ادغام می‌کنند، بلینسکی در واقع تقریباً همیشه محتوا را بر صورت مقدّم می‌دارد و بر مفاهیم کلّی تأکید می‌ورزد. بدین ترتیب، او پیوندی آرمانی از کلّی و جزئی را در رمانهای والتر اسکات می‌یابد که در آن‌زمان در روسیّه بسیار محبوب بود، امّا میان نبوغ **پوشکین** و **لیرمونتوف** بدین‌ترتیب فرق می‌گذارد که تأکید می‌کند لیرمونتوف از نظر صورت در رده‌ای پایینتر از پوشکین است، امّا از نظر محتوا آثارش بر پوشکین می‌چربد. زمانی که رمان **قهرمان عصر ما**[7]ی لیرمونتوف در ۱۸۴۰ به‌چاپ رسید، بسیاری آن را به‌دلیل تحریف واقعیّت و نداشتن وحدت مورد انتقاد قرار دادند؛ امّا بلینسکی نقدی پرشورواشتیاق بر آن نوشت و با صراحت و قاطعیّت از وحدت آن دفاع کرد. در اینجا باید خاطرنشان کرد که برجستگی و برتری نویسندگانی چون پوشکین، لیرمونتوف، **گوگول**، داستایفسکی، تورگینف، **گانچاروف**، و نکراسوف در دوره‌های بعد در ادبیّات روسیّه تاحدّ زیادی مربوط به نقدهای موافقی بود که بلینسکی بر آثار آنان نوشت (البتّه همراه با انتقاد صریح در موارد مقتضی).

مفهوم دیگری که ریشه و منشأ آلمانی داشت و بلینسکی آن را برگرفت و مورد استفاده قرار داد (مثلاً در مقالهٔ «تصوّر هنر»[8]، ۱۸۴۱) تعریف هنر به مثابه «اندیشیدن با تصاویر» بود. این فرمولِ موجود، امّا نه‌چندان به‌دردبخور، سابقه‌ای طولانی در زیبایی‌شناسی و نقد روسی بعد از بلینسکی دارد و هنوز هم در روسیّهٔ شوروی نظریّهٔ زیبایی‌شناختی و انتقادی رایج و موردپسند است. در نظر بلینسکی، توانایی اندیشیدن با تصاویر بنیان آن چیزی بود که ما تخیّل خلّاق می‌نامیم. برای القای مفهوم «تخیّل خلّاق»، بلینسکی گاهی واژهٔ «ووبراژنیه»[9] و گاهی واژهٔ «فانتازیا»[10] را به‌کار می‌برد، امّا تفاوتهای این دو را مانند کولریج (که او هم در این حوزه سخت وامدار اندیشهٔ آلمانی بود) بدرستی ساخته‌وپرداخته نمی‌کند. دلبستگی بلینسکی به «تیپها» هم، که از اندیشه‌های پیشین آلمانی اخذ کرده بود، بسیار بارز بود: هنرمند واقعی باید قادر باشد «تیپ» یا شخصیّتهای سمبولیکی خلق کند که هم ویژگیهای فردی داشته باشند و هم معنایی عامّ و کلّی ـ نظیر هملت شکسپیر یا حتی ستوان پیراگوف[11] گوگول در داستان کوتاه «بولوار نیفسکی»[12].

بلینسکی رغبت زیادی به ادبیّات کهن روسی یا ادبیّات کلاسیک کاذب قرن هجدهم یا آثاری که این جهان پیشین را باز می‌نمودند نداشت. او در مقاله‌ای در ۱۸۴۰ دربارهٔ کمدی کلاسیک **گریبایدوف**، **فغان از زیرکی**[13]، این اثر را با **بازرس کل**[14] گوگول مقابل می‌نهد و اثر گوگول را بسی ارجمندتر می‌یابد: نمایشنامهٔ گوگول «جهان بسته‌ای» را با اندیشه‌ای محوری و شخصیّتی محوری باز می‌نمایاند، کلّیتی که «حتّی بیش از خود واقعیّت شبیه واقعیّت است»، حال آنکه کمدی گریبایدوف صرفاً طنزی هوشمندانه بر جامعه‌ای پیشین است و معنا و اهمّیّت عامّ و کلّی ندارد. امّا به عقیدهٔ ما، اکثر منتقدان غربیِ مُدرن این داوری خاصّ را حتماً باژگونه می‌کنند. در همین مقالهٔ مربوط به **فغان از زیرکی** است که بلینسکی حکمی بسیار روشن‌کننده را بیان می‌کند: «انسان می‌نوشد، می‌خورد، می‌پوشد ـ این جهان اشباح است... . امّا انسان احساس می‌کند، فکر می‌کند، و خود را همچون آلتی، ظرف روحی، ذرّه‌ای محدود از چیزی نامحدود و عامّ، باز می‌شناسد ـ این جهان واقعیّت است.» این، هم ما را به‌یاد «رئالیسم رمانتیک» پیشین آلمان (مثلاً نووالیس) می‌اندازد و هم به‌یاد چیزی شبیه «رئالیسمِ سوسیالیستی» ـ البتّه آنچه واقعاً از آن مراد می‌شود. همچنین از این بیان روشن است بلینسکی به‌صورت اتوماتیک «ناتورالیسم» را ردّ می‌کند (از آن‌نوعی که مثلاً نزد زولا می‌توان یافت).

بلینسکی ده‌دوازده مقاله دربارهٔ پوشکین نوشت و او را شاعر ملّی روسیّه قلمداد کرد. اگرچه او آثار پوشکین را از نظر محتوا پایینتر از آثار لیرمونتوف می‌دانست، که به نظر او محتوایی پرمعنا و مرتبط با مسائل عصر داشتند، و در واقع حتّی مقام پوشکین را پایینتر از والتر اسکات و ژورژ ساند می‌دانست (و این یکی از اشتباهات بزرگ او بود)، امّا به‌هر روی خصلتی عامّ را در این شاعر تشخیص می‌داد. در نظر بلینسکی، شعر پوشکین «بوی روسیّه» را می‌داد (این اصطلاح را بلینسکی از یکی از اشعار خود پوشکین وام گرفته بود)، امّا در عین حال برای همهٔ انسانها جذابیّت داشت. علاوه بر این، پوشکین شاعر واقعیت عینی بود و تأمّلات متافیزیکی یا سایر تأمّلات و خوداندیشیها در شعر او چندان راه نداشتند، گرچه در همهٔ اشعار او ارتباطش با اعیان آشکار بود و گرچه پشتوانهٔ قرن هجدهمیِ فرانسویِ پوشکین در زبانش کاملاً به‌چشم می‌خورد ـ چیزی که از نظر بلینسکی بسی زیانبار بود. با همهٔ اینها، چون قالب و صورت شعر پوشکین فوق‌العاده‌عالی بود، می‌بایست او را هنرمند به‌حساب آورد؛ در اینجا بلینسکی در واقع براساس زیبایی‌شناسی ناب به‌ستایش پوشکین می‌پردازد، چیزی که خود در جاهای دیگر سخت محکومش می‌کند.

اظهارنظرهای بلینسکی در مورد گوگول شاید بحث‌انگیزترین اظهارنظرهای او باشد. در دههٔ ۱۸۴۰ منتقدی دیگر به‌نام فادیّ بولگارین*، به‌قصد تحقیر، به گروهی از نویسندگان، که گوگول را هم

شامل می‌شد، تحت عنوان نویسندگان «مکتب طبیعی» اشاره کرد. بلینسکی اصطلاح «طبیعی» را قاپید و آن را در مقام واژه‌ای مثبت و ستایش‌آمیز، و تقریباً هم‌معنای «رئالیستی»، به کار گرفت. چنانکه پیشتر گفتیم، بلینسکی بازرس کلّ گوگول را برتر از **فغان از زیرکی** گریبایدوف می‌دانست؛ او همچنین ارزش زیادی برای **نفوس مرده**[15] قائل بود. منتقدان دیگر، از جمله شویریوف*، گوگول را، مانند ما منتقدان امروزی، نمونهٔ بارز و مظهر عالی نویسنده‌ای رمانتیک و استادگروتسک و یاوه‌پردازی می‌دانستند. بلینسکی اصرار داشت که آثار گوگول دقیقاً بازتابانندهٔ «واقعیّت روسی» با همهٔ جنبه‌های نفرت‌بار آن است و خود گوگول هم منتقد اجتماعی برجسته‌ای است.بلینسکی حتّی طنز **نفوس مرده** را هم تشخیص نمی‌دهد و با اصطلاحات هگلی به «پافوس» (دلسوزی و ترّحم) در آن اشاره می‌کند. بلینسکی در تمیز میان ادبیّات «واقعی» و «آرمانی» که همیشه هم تمیزی روشن نیست (تمیز و تمایزی که منشأ آن را باید در فریدریش اشلگل، و پیش از او در شیلر، در تمیز میان هنر «ساده‌دلانه» و هنر «احساساتی»، جُست) به بیان این اعتقادِ خود می‌پردازد که ادبیّات «واقعی» یا «رئال» سروکارش با زندگی است و آن را بازتاب می‌دهد، حال آنکه ادبیّات «آرمانی» یا «ایدئال» در وهلهٔ نخست با اندیشه‌ها و تصوّرات سروکار دارد. بدین‌ترتیب، **دون‌کیشوت**[16]، **یوگینی آنیگین**[17]، و **نفوس مرده**، به‌عنوان مثال، آثار «رئال» هستند و **فاوست**[18] گوته «ایدئال» است. علاوه بر این، در نظر بلینسکی، گوگول بنیانگذار رئالیسم روسی و نویسنده‌ای برتر از پوشکین بود، از این‌جهت که او (در دههٔ ۱۸۴۰) واقعیّتهای اجتماعی موجود را بهتر در آثارش منعکس می‌کرد. آری، آثار گوگول آن عمومیّت و کلیّت پوشکینی را نداشت و، از نظر بلینسکی، نابغه‌ای صرفاً روسی بود. امّا بلینسکی تأثیرپذیریهای گوگول از ادبیّات خارجی (مثلاً نوشته‌های هوفمان) و پس‌زمینهٔ اوکراینی گوگول را هیچ درنظر نمی‌گرفت (نقد تندوتلخ بلینسکی بر شاعر بزرگ اوکراینی، **شفچنکو**، لکّه‌ای همیشگی بر دامان شهرت اوست).

بلینسکی آنقدر دیر نزیست که شاهد انتشار رمانهای بزرگ داستایفسکی باشد، امّا نقد مساعدی بر **مردم فقیر**[19] (۱۸۴۶) او نوشت، زیرا به‌عقیدهٔ او این رمان نشانهٔ آگاهی نویسنده از مصایب اجتماعی و نیز نشانه‌ای از همدلیهای انسانی او بود؛ امّا زمانی که نوشتهٔ تخیّلی یا فانتزی‌وار داستایفسکی، **همزاد**[20]، بعداً در ۱۸۴۶ انتشار یافت، بلینسکی واکنشی منفی نشان داد (درواقع، امروز هم خوانندهٔ این اثر آن را خام و ناپخته و آماتوری می‌یابد). امّا اعتراض و ایراد اصلی بلینسکی بر عناصر خیالی و غیرعقلانی، و خصوصاً مضمون دیوانگی و دوری از سلامت عقل، بود که احساس می‌کرد چنین چیزهایی جایی در ادبیّات ندارند. امّا بلینسکی در نقد و بررسی سالنامهٔ نکراسوف، **پتربورگسکی اسبورنیک**،شهرت آتی داستایفسکی را پیشگویی کرد و این پیشگویی او را غالباً در تأیید ذکاوت بلینسکی نقل می‌کنند. بلینسکی رمانهای بزرگ تورگینف را هم ندید. او از کارهای شاعرانهٔ نخستین تورگینف، مانند **پاراشا**[21] (۱۸۴۳) و **گفتگو**[22] (۱۸۴۵)، با شوروشوق استقبال کرد، امّا خیلی زود شوروشوقش فرونشست و احساس کرد که تورگینف قریحهٔ شاعرانهٔ اصیلی ندارد. امّا آن دو دوستی‌شان را حفظ کردند و تورگینف ستایش عمیقی نسبت به شوروشوق و دلسپردگی بلینسکی به ادبیّات ابراز می‌کرد. (یکی از همدلانه‌ترین خاطره‌ها از بلینسکی در **خاطرات ادبی**[23] تورگینف آمده است.) بلینسکی از شخص **گانچاروف** خوشش نمی‌آمد و فقط نخستین رمان او، **داستان معمولی**[24] (۱۸۴۷) را خوانده بود. این رمان را او نمونهٔ هنر «صرف» یا عینی می‌دانست، امّا نویسندهٔ آن را صاحب‌قریحه به‌حساب می‌آورد و همین قریحه یا مهارت بود که به‌نظر او تاحدودی فقدان اندیشه را جبران می‌کرد.

چنانکه دیدیم، بلینسکی منتقد صریح ناتورالیسم، گریزگرایی رمانتیک، هنر «ناب» یا هنری که غایتش خودش باشد، و تخیّل و خیالپردازی محض و غیرعقلانی در ادبیّات بود؛ امّا او می‌توانست برخی عناصر رمانتیک را در ادبیّات تحمّل کند، به‌شرطی که این عناصر متعادل و متوازن بودند و هنرمندانه و به‌صورت ارگانیک با دلبستگی واقعی به زندگی ترکیب شده بودند. با آنکه بلینسکی درک حسّاسی از سبک داشت و فرق سبک و زبان را خوب می‌فهمید، امّا نه توجّهی به تحلیل زبانی و سَبک زبانشناختی نویسندگانی داشت که آثارشان را بررسی می‌کرد و نه توجّهی به پالودن و صیقل‌دادن سبک خودش در مقام منتقد. دلیل این بی‌توجّهی را بازهم باید در علاقهٔ او به محتوا و اولویّت‌دادنش به آن، و نیز دلبستگی‌اش به زبان به‌عنوان ابزار ارتباط و نه غایتی در خودش، جُست. سبک خود بلینسکی (خصوصاً در غرب) بسیار مورد نقد و انتقاد واقع شده است، آن را نپرداخته، متشتّت، تکراری، و روزنامه‌نگارانه ارزیابی کرده‌اند، و تأثیر آن را بر زبان نقد ادبی در روسیّه در دوره‌های بعد زیانبار و شوم دانسته‌اند. امّا باید خاطرنشان کرد که دانشور فقید اهل شوروی، ویکتور وینوگرادوف*، در کتاب **تاریخ زبان ادبی روسی**[25] می‌نویسد بلینسکی «زبان ادبی روسی را از نو شکل داد» و اهمّیّت زیادی برای بلینسکی از این جهت قائل می‌شود که برای نخستین بار استفاده از مجموعهٔ زیادی از واژگان انتزاعی فلسفی و اصطلاحات ادبی را در این زبان باب کرد. همچنین، باید به نمونهٔ عالیِ زبان پرشور و آتشین و محکوم‌کنندهٔ او در نامهٔ مشهورش به گوگول (۱۸۴۷) توجّه کنیم، نامه‌ای که در پاسخ به **قطعات برگزیده‌ای از مکاتبه با دوستان**[26] او نوشته بود: در این نوشته، بلینسکی گوگول

را به‌دلیل خیانت به ادبیّات و خیانت به مردم روسیّه سرزنش می‌کند. (به‌خاطر خواندن همین نامهٔ ممنوع در جلسه‌ای در «محفل پتراشفسکی»[۲۷] بود که داستایفسکی در ۱۸۴۹ دستگیر شد.)

تا جایی که به میراث بلینسکی مربوط می‌شود، نگرش و شیوه‌های او لحن و حالت بخش اعظم نقد ادبی روسی را در قرن نوزدهم شکل داد و پس از انقلاب نیز نگرش و شیوهٔ او بخش اصلی زیبایی‌شناسی و نظریّهٔ انتقادی «رئالیسم سوسیالیستیِ» مارکسیستی ـ لنینیستیِ رسمی را به‌وجود آورد. اخلاف اصلی او در قرن نوزدهم «منتقدان مدنی» بودند که کانون توجّه نقد به شیوهٔ بلینسکی را بسی کوچکتر کردند، بر جنبه‌های فایده‌گرایانهٔ ادبیّات تأکید ورزیدند، و در یک مورد (**پیسارف**) چیزی در حدّ برهان خلف فراهم آوردند. آن به‌اصطلاح «منتقدان زیبایی‌شناس» (مثلاً بوتکین*، آننکوف*، دروژینین*) و سمبولیستها تاحدودی توجّه خود را از اهمّیّت اجتماعی ادبیّات برگرفتند و بیشتر بر صورت و قالب ادبی و حسّاسیّتهای زیبایی‌شناختی شخص تأکید ورزیدند. امّا واکنش اصلی (و در واقع واکنشی افراطی) علیه میراث بلینسکی و پیروانش واکنش فورمالیستهای اوایل قرن بیستم وجانشینان انگشت‌شمار آنان در میان مهاجران و در خود شوروی بود. امّا فورمالیسم در خود شوروی از طرف دولت رسماً محکوم شد و ساختارگرایان شوروی متحمّل مشقّات زیادی شدند تا ثابت کنند ارتباطی با آن ندارند.

پی‌نویسها

1. Sveaborg
2. *Philosophical Letter*
3. neistovyi (frenzied)
4. raznochinets
5. zapadnik
6. "Literary Reveries"
7. *A Hero of Our Time*
8. "The Idea of Art"
9. voobrazhenie
10. fantaziya
11. Pirogov
12. "Nevsky Prospect"
13. *Woe from wit*
14. *Inspector General*
15. *Dead Souls*
16. *Don Quixote*
17. *Evgeny Onegin*
18. *Faust*
19. *Poor Folk*
20. *The Double*
21. *Parasha*
22. *A Conversation*
23. *Literary Reminiscences*
24. *The Same Old Story*
25. *History of the Russian Literary Language*
26. *Selected Passages from Correspondence with Friends*
27. Petrashevsky

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 13 vols. 1953-59.

WORKS IN ENGLISH

Selected Philosophical Works. Moscow, 1956.

Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov: Selected Criticism. Ed. R. Matlaw. 1962.

SECONDARY LITERATURE

P. V. Annenkov, *The Extraordinary Decade.* Ed. A. P. Mendel. 1968.

Herbert Bowman, *Vissarion Belinski, 1811-1848: A Study in the Origins of Social Criticism in Russia.* 1954.

Thelwall Proctor, *Dostoevskij and the Belinskii School of Literary Criticism.* The Hague, 1969.

R. Stacy, *Russian Literary Criticism: A Short History.* 1974. Chap. 3.

Victor Terras, *Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics.* 1974.

Turgenev's Literary Reminiscences. Trans. David Magarshack. 1968. Chap. 2.

René Wellek, *A History of Modern Criticism,* 1750-1950. 1955-65. Vol. 3, chap. 7.

کتابنامهٔ فارسی

دربارهٔ نویسنده و آثارش

زلینسکی، ک.، «نامه‌ای از بلینسکی به گوگول»، ترجمهٔ ناصر مؤذن، **سرگی یسه‌نین، الکساندر فاده‌یف، کنستانتین فدین، و نامه‌ای از بلینسکی به گوگول**، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.

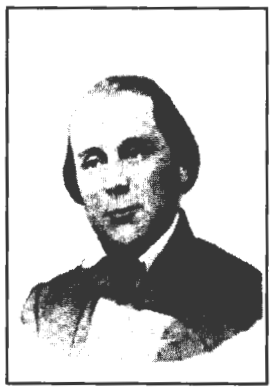
برلین، آیزایا، «ویساریون بلینسکی»، ترجمهٔ نجف دریابندری، **متفکّران روس**، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۱.

گراسمان، لئونید، «تندباد بلینسکی»، ترجمهٔ دکتر سیروس سهامی، **کلک**، شمارهٔ ۱۸ـ ۱۹ (شهریور و مهر ۱۳۷۰).

ماشینسکی، س.، «درک درخشان ویساریون بی‌قرار»، ترجمهٔ غلامحسین متین، **آدینه**، شمارهٔ ۶۸ـ ۶۹ (نوروز ۱۳۷۱).

ولک، رنه، «ویساریون بلینسکی»، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، **تاریخ نقد جدید** (جلد ۳)، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۵.

پلانتی-بونژور، گی، «زیبایی‌شناسی بلینسکی و تأثیرپذیری از هگل»، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، ... **تا دام آخر**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۸.



ایوان آلکساندروویچ گانچاروف

(۱۸۱۲ـ ۱۸۹۱)

میلتون ائر
حشمت کامرانی

آبلوموف[1] (۱۸۵۹) گانچاروف در خارج از روسیّه، به‌عنوان اثری نادر و غریب، اندک‌اندک شهرتی پیدا کرده است. می‌دانیم که این رمان دربارهٔ مردی است که از رختخواب بلند نمی‌شود (با آنکه در قسمت اعظم کتاب آبلوموف آدمی است که سرپاست). مردم روسیّه **آبلوموف** را یکی از کتابهای مهمّ در سنّت ادبی‌شان به‌حساب می‌آورند و ایوان گانچاروف را یکی از بزرگترین رمان‌نویسان خود می‌دانند. آثار گانچاروف نسبتاً اندک است و مجموعاً از سه رمان، یک سفرنامه، تعدادی داستان کوتاه، چند داستانواره، خاطرات، و نقدهای ادبی تشکیل می‌شود. نخستین رمان وی، **داستانی معمولی**[2] (۱۸۴۷)، در پیدایش رئالیسم روسی دارای جایگاه ویژه‌ای است. به‌محض آنکه این کتاب منتشر شد، ویسّاریون **بلینسکی**، مدافع دلیر جنبش نو و پرنفوذترین منتقد تاریخ ادبی روسیّه، آن را در نبرد نسل جوان دههٔ ۱۸۴۰ با افراط و تفریطهای رمانتیسم، به‌مثابه ضربه‌ای کاری، مورد ستایش قرار داد. با آنکه سوّمین رمان گانچاروف، **پرتگاه**[3] (۱۸۶۹)، را منتقدان خصمانه ردّ کردند، ولی مدّتهای مدید مورد اقبال عموم خوانندگان بود. شرح مسافرت او به ژاپن، **کشتی پالاس**[4] (۱۸۵۵ـ۱۸۵۷)، همچنان خوانندگان بسیاری را شیفته می‌کند.

آبلوموف تأثیری عمیق بر تخیّل روسی برجا نهاد. این کتاب، همچون **جنگ و صلح**[5] اثر لیف **تالستوی**، در میان آثار ادبی یکی از آن گروه آثار استثنایی است که از محدودهٔ ادبیّات فراتر رفته و به صورت بخشی از ساختار آگاهی ملّی درآمده است. این اثر یک واقعیّت عینی فرهنگی و بیان شیوه‌ای است که مردم روسیّه به‌خود و به جامعهٔ خویش نگریسته‌اند. اصطلاح «آبلوموویسم» که گانچاروف آن را برای بیماری روانی قهرمان داستانش، آبلوموف، وضع کرد اکنون در زبان روسی واژه‌ای است به‌معنای «بیحالی، دلمردگی، و تنبلی روحی» ـ یعنی حالتهایی که مردان گوناگونی در روسیّه و در زمانهای متفاوت آن را روحیّهٔ حاکم بر مردم دانسته و از آن نالیده‌اند. ولادیمیر لنین کراراً از مردم روسیّه می‌خواست که «آبلوموویسم» را در وجود خود از بین ببرند. این رمان برای خوانندگان غیرروسی رنگ‌وبویی نو و «مدرن» دارد. این رمان مانند بسیاری از آثار برجستهٔ ادبیّات قرن نوزدهم، با آنکه ریشه در ویژگیهای زمان و مکان دارد، از آنها درمی‌گذرد و تصویری از خصلت پیچیدهٔ شخصیّت انسان متجدّد و وضع بشری ارائه می‌دهد.

گانچاروف در زندگی خویش، در کسب فرهنگ و معرفت، مسیری را پیمود که بسیاری از مردم روسیّه از زمان پطر کبیر نیز همان را طیّ کرده بودند و اکنون نیز مبتلا به کشورهای درحال توسعه است. گذار وی از دوران کودکی به مرحلهٔ پختگی مقارن با گذارش از استانهای عقب‌ماندهٔ روسیّه به جامعهٔ مدنی و جهانشهری نخبگان فرهنگی همین کشور بود. او در ۱۸۱۲ در خانواده‌ای بنکدار در شهرک ولگا[6] در استان سیمبیرسک[7] (اولیانوفسک[8] کنونی) زاده شد. پدربزرگش (از جانب پدری) از طریق خدمات نظامی به‌صورت یکی از اعضای اعیانهای موروثی درآمده بود. با آنکه پدربزرگ و پدر گانچاروف اسماً در شمار اعیانزادگان بودند و در امر کسب‌وکار نیز افرادی موفّق به‌شمار می‌رفتند، امّا سطح فرهنگشان از سطح فرهنگ بازرگانان دورواطرافشان، یا حتّی از سطح فرهنگ توده‌های دهقانان بیسوادی که در گرداگردشان بودند، چندان فراتر نمی‌رفت. طبقهٔ بازرگان در جامعه‌ای نیمه‌فئودالی مانند جامعهٔ روسیّه بیشتر به یک صنف قرون وسطایی شباهت داشت تا به یک طبقهٔ متوسّط جدید. تصویر این طبقه در نمایشنامه‌های آلکساندر **آستروفسکی** همچون طبقه‌ای کوته‌فکر، مستبدّ، و خرافه‌پرست موجب شد که نیکالای **دابرالیوبوف**، منتقد معروف، لقب بامسمّای «قلمرو تاریکی» را به آن بدهد. خانوادهٔ گانچاروف نیز، مانند بسیاری از بازرگانان، انسانهایی باایمان و مسیحیانی سخت پایبند سنّت بودند. مادر ایوان نیز از یک خانوادهٔ بازرگان بود، امّا جایگاه او به‌مثابه یک زن و مسئولیّت سنگین ادارهٔ یک خانوادهٔ بزرگ با مستخدمها و بچّه‌هایش (که از شش‌نفر چهارنفرشان زنده مانده بودند) وی را حتّی از همان آگاهی اندکی که مردان خانوادهٔ گانچاروف از امور دنیا کسب کرده بودند محروم کرده بود. به‌هرحال، مشخّصهٔ این خانواده

عبارت بود از سنّت‌گرایی تنگ‌نظرانه، ظاهرپرستی مذهبی، و کاسبکاری معمول بازاریان.

از مشخّصات دیگر این خانواده، همانطور که بعدها نویسنده آن را توصیف می‌کند، «بدگمانی» بوده است. ظاهراً دامنهٔ بدگمانی خانوادهٔ گانچاروف از بی‌اعتمادی معمول یک آدم شهرستانی به جهان خارج و حزم و احتیاط عادی بازرگانان بسیار فراتر می‌رفته است. از نظر گانچاروف، این بدگمانی «بیماری ذاتی و ارثی» خانواده‌اش بود. پدرش، که در پنجاه‌سالگی دختر نوزده‌ساله‌ای را به‌همسری خویش برگزید، مردی بود سودایی و بسیار متدیّن. گانچاروف مادرش را بسیار دوست داشت. او استعداد مادرش را در ادارهٔ با نظم و ترتیب خانواده ستایش می‌کرد. همچنین، تصویری که گانچاروف از مادرش در ذهن داشت تصویرِ زنی بود جدّی، سختگیر، و بی‌اعتماد. مرگ ناگهانی پدر گانچاروف بیشکّ ناامنی ایوان را، که در آن زمان فقط هفت سال داشت و در خانواده‌ای پردردسر و سرکوبگر پرورش می‌یافت، تشدید کرد. ایوان حدود شصت‌سال با پدرش، که فقط به خودش فکر می‌کرد، تفاوت سنّی داشت و وی را مرگ برای همیشه از او جدا کرد؛ بنابراین طبیعی بود که وی در چنین وضعی همهٔ امیدش را بَه مادرش ببندد. مادر حتّی اگر سرد هم بود، کودک همچنان آثار و نشانه‌های علاقه و توجّه را در خانه‌داریِ توأم با پشتکارش، نشانهٔ عشق را در تقسیم غذا، و قدرت و تسلّطش بر خویشتن را در هنگام سختگیری بروشنی می‌دید. به‌همان نسبت که در آثار گانچاروف مادرها (یا چهره‌های مادرانه) همیشه و در همه‌جا حضور دارند، پدرها غایبند. آثار گانچاروف القاکنندهٔ حسرتی دردناک برای دنیای پر از حمایت مادرانهٔ دوران اوّلیّهٔ کودکی است ــ که غالباً با طنز بیان می‌شود.

خانوادهٔ گانچاروف از آن نوع خانواده‌هایی بود که کودک، اگر سر به اطاعت آن نگذارد، ناچار می‌شود از آن فرار کند. کودک ممکن است برای فرار از تلخی حقیقت به رؤیا پناه برد، همان کاری که گانچاروف گهگاه می‌کرد، یا سعی کند از دیگران فاصله بگیرد و از خود آدم متفاوتی بسازد. برای ایوان گانچاروف جوان امکان یک شیوهٔ دیگر زندگی در هیئت مردی ظاهر شد که برای پرکردن جای خالی پدر پا به محدودهٔ خانواده گذاشت. نیکالای ترگوبوف[9]، که نزد این خانواده زندگی می‌کرد و حالا دیگر پدر تعمیدی بچّه‌های بی‌پدر بود، مسئولیّت پرورش و تربیت آنها را بر عهده گرفت. ترگوبوف دارای همهٔ آن چیزهایی بود که گانچاروفها از آنها بی‌بهره بودند. او نه‌تنها اصل‌ونسبی اشرافی داشت، رفتار و فرهنگش نیز اشرافی بود. مردی که گانچاروف او را جای پدر خود می‌دانست ثروت بسیار و تحصیلات رسمی داشت، افسر نیروی دریایی بود، و از جهان خارج از سیمبیرسک تجربه‌های فراوان کسب کرده بود. او یکی از اعضای محفل کوچک اشرافیّت محلّیی بود که در عصر کاترین کبیر و آلکساندر اوّل از چهره‌های نمونه‌وار آن روزگار بودند ــ با دیدگاهی جهان‌وطنی، لیبرال در سیاست، و طرفدار پرشور عصر روشنفکری فرانسه. افراد بسیاری، از جمله ترگوبوف، با گروه دکابریستها، یعنی بخشی از اشرافیّت مترقّی که در ۱۸۲۵ برای برقراری سلطنت مشروطهٔ دولتی (و حتی به‌هواخواهی جمهوری) دست به کودتا زدند، رابطه داشتند. لیبرالیسم این گروه به‌دنبال موجی از ارتجاع که در پی این قیام نافرجام پدید آمد ثمری به‌بار نیاورد. اشرافزادگان در یک حکومت خودکامه و دیوانسالار از این امکان که بتوانند بر سیاست تأثیری واقعی داشته باشند محروم بودند. روسیّه فرصت اندکی برای کارهای حرفه‌ای فراهم می‌آورد و طرز فکر اشرافی این گروه باعث شده بود که اینان حتّی به این حرفه‌های انگشت‌شمار هم روی نیاورند. اینان سرانجام به‌شکل افرادی درآمدند که ادبیّات روس لقب «آدمهای زیادی» به آنها داد، یعنی انسانهایی که تحصیلات و ارزشهایشان آنان را از جامعه (و ازجمله از اکثریّت عظیم افراد هم‌طبقهٔ خودشان) جدا می‌کرد و، به‌دلیل نداشتن اهداف قابل تحقّق، پرداختن به امور مجرّد به‌صورت کار و سرگرمی‌شان درآمده بود. گانچاروف جوان در میان چنین افرادی بود که ابتدا با افکار و اندیشه‌های لیبرالی و اومانیستی، و نیز زندگی ظریف و پرتنوّع که با زیستن در خانواده‌ای محدود و بسیار سنّتی منافات داشت، آشنا شد.

گانچاروف هرگز نتوانست این دو جنبه از زندگی خود را کاملاً با یکدیگر هماهنگ سازد. او در ظاهر طبق الگوی ترگوبوف آقای محترمی شد؛ از تعلیم‌وتربیتی اومانیستی، که مخصوص اعیان بود، برخوردار شد؛ و آرمانهای عصر روشنفکری و خرد را جذب کرد. او می‌توانست براحتی به‌زبان فرانسوی تکلّم کند و طوری روسی بنویسد که نمونهٔ سلاست و ظرافت باشد. او در مقام نویسنده‌ای مشهور با انواع‌واقسام اشرافزادگان و مقامات بلندمرتبهٔ حکومت تزاری آمدورفت داشت. همچنین، در جمع اشرافزادگان روسی خود را غریبه حسّ می‌کرد ـ چراکه بتلخی می‌دانست که از تبار آنان نیست. هرگز نمی‌توانست به کسانی چون رقیبش، ایوان **تورگینف**، که با خوش‌اقبالی در رفاه و ثروت و پایگاه اجتماعی برتر به‌دنیا آمده بودند کینه و حسد نورزد. گرچه گانچاروف نمی‌توانست خود را از شرّ تصویری غم‌انگیز از «محیط محدود و خفقان‌آور» دورهٔ جوانی‌اش، یعنی از «نبود آزادی و هوای تازه، فقدان جامعه‌ای پاکتر و شایسته‌تر، و نبود انسانهای والا و افکار و احساسات»، خلاص کند، امّا شاید ناآگاهانه جهان را همچنان براساس ارزشهای خانوادهٔ خود می‌سنجید. طبع سوداگرانهٔ خانوادهٔ گانچاروف تأثیر عظیمی بر او گذاشت. گانچاروف در خاطرات خود با مهربانی از ترگوبوف یاد

می‌کند که بر سلطه‌جویی خشن خانواده‌اش اثری آرامش‌بخش به‌جا گذاشت و «احساسات لطیفی را در قلب بچّه‌ها» پروراند. با وجود این، همین لطافت اشرافی مایه‌ای شد برای طعن و طنز او. سرانجام ترگوبوف و دوستانش در آثار گانچاروف چون انسانهایی مطبوع و خوشایند، اما نامتعارف و عجیب‌وغریب، معرّفی شدند ـ انسانهایی که هوش، فرهنگ، و علوّ طبعشان حرام شده بود. اینان نتوانسته بودند احساسات لطیف را بدل به عمل سازنده کنند. در نظر این پسرِ طبقهٔ تجّار، طبقه‌ای که ناچار بود با زیرکی و حسابگری هوای خودش را داشته باشد، ترگوبوف و طبقه‌اش خیالپردازانی بودند که به جنبهٔ عملی کارها فکر نمی‌کردند ـ «آدمهای زیادی»، قربانیان «آبلوموویسم.»

اگرچه ازخودبیگانگی در زندگی غم‌انگیز و دردآور است، امّا میزانی از آن شاید برای هنرمند مزیّتی باشد. موقعیّت گانچاروف ـ که از یک‌سو آنچنان به آرمانها و ارزشهای طبقهٔ اعیان روسیّه نزدیک بود که می‌توانست با آنها احساس همدلی کند و از سوی دیگر آنچنان از آنها دور بود که می‌توانست در برابر آنها حالتی ناقدانه به‌خود بگیرد ـ به وی امکان داد تا یکی از بزرگترین وقایع‌نویسان این طبقه شود. گانچاروف، که مجذوب ظرافت، آدابدانی، و آرمانگرایی بخش روشنفکرتر اعیانی بود که با وجود تعداد اندکشان جوّ غالب فرهنگ روسی را می‌ساختند، دائماً ارزش این طبقه را بر حسب معیارهای فایدهٔ عملی و دستاوردهای سودمند می‌سنجید.

از خانوادهٔ گانچاروفها، ایوان و برادرش، نیکالای، نخستین کسانی بودند که آموزش رسمی دیدند. ایوان را در هشت‌سالگی در یک مدرسهٔ شبانه‌روزیِ مخصوص کودکان اعیان نام نوشتند که در آنجا به‌فراگرفتن زبان فرانسوی و آلمانی پرداخت. دوسال بعد، مادرش وسایل ایوان را جمع کرد و او را به مدرسهٔ بازرگانی مسکو فرستاد ـ شاید بدین امید که وارد عالم کسب‌وکار شود. مدرسهٔ بازرگانی برنامهٔ گسترده‌ای در زمینهٔ هنرها و علوم ارائه می‌کرد. گرچه برنامه‌های این مدرسه با برنامه‌های مدارس مخصوص طبقهٔ اعیان تفاوت چندانی نداشت، امّا رتبهٔ مدرّسین این مدرسه نازلتر و رفتارشان با محصّلان بسیار خشن بود. گانچاروف با تلخی خاصّی از این مدرسه یاد می‌کند. شاید به‌دلیل خراب‌شدن وضع مالی خانواده بود که ایوان بدون اخذ پایان‌نامه مدرسهٔ بازرگانی را ترک کرد و در ۱۸۳۱ وارد دانشگاه مسکو شد. گرفتن مدرک دانشگاهی به‌طور سنّتی به‌پیداکردن شغلی اداری می‌انجامید و این برای جوانان اقشار پایین و متوسّط جامعه (غیر از سرفها) فرصتی بود که در روسیّهٔ آن زمان پایگاه اجتماعی خویش را ارتقا دهند.

گانچاروف، بی‌آنکه خود بداند، زمانی وارد دانشگاه مسکو شد که در حیات این مؤسّسه دوره‌ای جالب و در تاریخ روشنفکری روسیّه لحظه‌ای سرنوشت‌ساز بود. گرچه دولت روسیّه دانشگاه مسکو را برای دیوانسالارانِ بلندپرواز یک مدرسهٔ مقدّماتی تلقّی می‌کرد، امّا پس از شکست قیام ۱۸۲۵ پسران طبقهٔ اشراف، که ذهنی کنجکاو داشتند، در این دانشگاه به‌دنبال ارزشهای دیگری، سوای ارزشهای نهادهای رسمی، می‌گشتند. استادانی که در دانشگاههای بزرگ آلمان تحصیل کرده بودند و مدرّسینی که تحت نفوذ فلسفهٔ آلمان قرار داشتند به این دانشگاه آمده بودند تا به نیاز نسل جوانترِ دانشجویان پاسخ دهند. این دانشجویان مایهٔ افتخار دانشگاه بودند. در میان همکلاسیهای گانچاروف، غیر از میخائیل **لیرمونتوفِ** شاعر، چند جوان استثنایی نیز بودند که بعدها تفکّر زمان خود را شکل دادند: ویسّاریون بلینسکی، سلسله‌جنبان نقد رادیکال در روسیّه؛ آلکساندر **هرتسن**، چهرهٔ برجستهٔ جنبش انقلابی روسیّه و پدر اندیشهٔ سوسیالیستی این کشور؛ کانستانیتن **آکساکوف**، اسلاووفیلِ نامدار؛ و نیکلای **استانکیویچ**، فیلسوف بانفوذ. در دههٔ ۱۸۴۰ که این جوانان استثنایی به‌شهرت رسیدند و به «مردان دههٔ چهل» نامبردار شدند به دو گروه رقیب غربگرایان و اسلاووفیلها منقسم گشتند، امّا وجه مشترک طرز تفکّر اینان در دوران دانشجویی این بود که همگی سخت رمانتیک بودند.

سرچشمه‌های جنبش رمانتیسم روسی عمدتاً آلمانی بود ـ گرچه هرتسن و محفل وی به سوسیالیسم تخیّلی فرانسوی متمایل بودند. مطالعهٔ آثار فیلسوفان ایدئالیست آلمان ـ فریدریش شلینگ در دههٔ ۱۸۳۰ و هگل در دههٔ ۱۸۴۰ ـ مُد روز بود. تأکید شلینگ بر ارزش خویشتن و ارجی که برای هنر قائل بود تاروپود احساسات جوانانی را به ارتعاش درآورد که اسیر جامعه‌ای بودند که در آن فرد ارزش چندانی نداشت و هنر گریزگاهی استثنایی بود برای بیان خلّاق و بلندپروازی شخصی. قهرمانان آرمانی (مرد یا زن) در نمایشنامه‌های فریدریش فون شیلر، که در برابر قدرت خودخواهانه و منفی و بی‌فرهنگیِ احمقانه ندای ارزش مطلق شخصیّت، دوستی، و عشق را سر می‌دهند، قرینه و همتایی ادبی برای آرزوهای ایدئالیسم فلسفی فراهم می‌آوردند. تناقض قضیّه ـ تناقضی که در دل اندیشهٔ رمانتیک جای دارد ـ در این بود که فردگرایی افراطیِ این نسل، یعنی نیاز مبرمش به بیان خویشتن و تحقّق‌بخشیدن به خویشتن، با آرزویش برای همانندشدن با کلیّتهای فراگیر ـ اعمّ از ذهن جهانی، یا یگانگی ارگانیک طبیعت، یا جمعهای پایدارتر ملّت و مردم، یا حرکت تاریخ ـ همراه بود.

گانچاروف، همچنانکه بعدها نیز عادتش شد، از محافل روشنفکری معروفِ دورهٔ دانشجویی‌اش کناره می‌گرفت (بعدها، در ۱۸۴۶، در بحثهای خانهٔ بلینسکی در پطرزبورگ شرکت جست). او

ذاتاً در برابر اندیشه‌های ناآشنا و احساسات افراطی جانب احتیاط را می‌گرفت. بی‌تردید تربیتِ ویژهٔ طبقهٔ متوسّط در نگرش محتاطانه و غالباً سنّتی وی نقش داشت. گانچاروف در سراسر عمرش به فضایل «بورژواییِ» کار سخت، عقل سلیم، اعتدال، و پیشرفت تدریجیِ اجتماعی و مادّی اعتقاد راسخ داشت. در جوانی، به‌جای آنکه جذب قهرمانان متداول فرهنگ رمانتیک شود، بیشتر مجذوب چهره‌های خویشتندار و متعادل گردید. نویسندگان مورد علاقه‌اش کسانی بودند مانند آلکساندر **پوشکین**، یوهان وینکلمان[10]، تاریخدان هنر که زیبایی‌شناسی او برای گانچاروف جوان بسیار جالب بود، و بخصوص نیکالای **کارامزین**، نمایندهٔ برجستهٔ سانتیمانتالیسمِ روسی. گرچه در پاره‌ای موارد کارامزین را ژان ژاک روسو روسیّه می‌نامیدند، امّا او اساساً یک متفکّر محافظه‌کار بود، و به‌رغم گفته‌های بسیارش دربارهٔ احساسات و «قلب»، به عصر روشنفکری و خرد قرن هجدهم تعلّق داشت.

افراد اندکی را می‌توان سراغ کرد که تحت‌تأثیر اوضاع و احوال زمانهٔ خود قرار نگرفته باشند و ما می‌دانیم که گانچاروف نیز در یک مرحله از زندگی‌اش تحت تأثیر رمانتیسم بود. نشان بارز تأثیرپذیرفتن گانچاروف از رمانتیسم ایمان همیشگی او به آزادی هنر و شأن والای آن، عقیده به سرچشمهٔ ناآگاه محصولات هنری، و این اعتقاد همه‌عمری‌اش بود که انسانها به یک آرمان زیبا و کامل، هرچند دست‌نیافتنی، نیازمندند (البتّه این اعتقاد او با شکّ‌گرایی رندانه‌اش غالباً در تضادّ بود). مجموعهٔ آثار ادبی او را می‌توان همچون دیالکتیکی ساری و جاری با حال‌وهوای رمانتیک در نظر گرفت که از یک‌سو زیاده‌رویِ این رمانتیسم را به‌باد تمسخر می‌گرفت و از دیگرسو بعضی از ارزشهای آن، بویژه اولویّت هنر و تخیّل خلّاق، را تأیید می‌کرد.

گانچاروف در ۱۸۳۵، یک‌سال پس از فارغ‌التّحصیل‌شدن از دانشگاه مسکو، شغل مترجمی را در وزارت دارایی تقبّل کرد. او تا ۱۸۶۷، یعنی دوسال پیش از انتشار آخرین رمانش، کار دولتی را رها نکرد. گانچاروف در تمام دوران زندگی فعّال خویش بوروکراتی تمام‌وقت و نویسنده‌ای نیمه‌وقت بود که در تعطیلات تابستان، و در فرصتهایی که از وظایف اداری فراغت می‌یافت، به نوشتن می‌پرداخت. او همانطور که در نویسندگی به اشتهار رسید در کار اداری نیز شخص موفّقی بود؛ سلسله‌مراتب اداری را یکی پس از دیگری طیّ کرد و سرانجام عضو دائم شورای دولتی، که چهارمین رتبه از سلسله‌مراتب چهارده‌گانهٔ اداری روسیّه بود، شد و لقب «عالیجناب» گرفت.

گانچاروف در اواخر سالهای دههٔ ۱۸۳۰ مشتری دائم محفل ادبی مایکوف* در پطرزبورگ بود. مایکوفها خانواده‌ای اشرافی بودند که در حیات فرهنگی روسیّه نقشی برجسته و دیرپا داشتند. گانچاروف، که خجول و گوشه‌گیر بود، در این محفل به محیط دلخواه خود دست یافت و چند دوست پیدا کرد که دوستی‌اش با آنها تا پایان عمر ادامه یافت. مایکوفها نخستین کوششهای ادبی وی را، که چند شعر و داستان بود و در طیّ زندگی گانچاروف هرگز منتشر نشدند، تشویق و تأیید کردند ــ شعرها سیاه‌مشقهایی بودند پرتکلّف و غم‌آلود که در آن دوران رایج بود و داستانها لحنی شوخی‌آمیز (یا «طنزی رمانتیک») داشتند که نه شخصیّتها و نه موقعیّت داستانی در آنها به‌جدّ گرفته نشده بود. این هردو سبک مختصّ فضای محفل مایکوف و نشانهٔ نوعی رمانتیسم بود که راه زوال می‌پیمود. زبان مطنطن و قالبیِ شعرها (که تورگینف آن را سبک «متعالی کاذبِ» دههٔ ۱۸۳۰ می‌نامید) به‌صورت موضوع همیشگی نقیضه‌های گانچاروف باقی ماند (این اشعار از زبان قهرمان نخستین رمانش بیان می‌شود). داستانها، گرچه به‌سبکی ذهنی بیان شده‌اند، سبکی که گانچاروف بعدها آن را رها کرد، امّا در آنها روش نقیضه‌وارِ وی، که آن را در رمانهایش پروراند، مشهود است.

روسیّه در دههٔ ۱۸۴۰ شاهد طغیانی همگانی علیه رمانتیسم بود و صحنهٔ ادبیّات را «مکتب طبیعی» در اختیار گرفته بود. با آنکه عناصری از سبک رمانتیسم مکرّراً در بیان ملودراماتیک و عجیب‌وغریبِ نویسندگان «مکتب طبیعی» به‌چشم می‌خورد (نیکالای **گوگول** بیشترین نفوذ را در نویسندگان این دوره داشت)، امّا علاقه و توجّه اینان به عرضهٔ مستند زندگی عادی پلی بود برای رسیدن به سبک رئالیسم ــ سبکی که بتدریج تا دههٔ ۱۸۸۰ بر پهنهٔ ادبیّات روس مسلّط شد.

کلّ رمانهای سه‌گانهٔ گانچاروف تااندازه‌ای محصول دههٔ ۱۸۴۰ است. گرچه سه رمان او در فاصلهٔ بیست‌وپنج سال نگاشته شدند، امّا همهٔ آنها میان ۱۸۴۴ تا ۱۸۴۷ آغاز و طرّاحی شدند. در هر سهٔ این رمانها تصویرکردن زندگی روزمرّه با تمام جزئیّات و از سرِ فرصت نشانه‌ای است از پیروی از شیوه‌های «مکتب طبیعی». همچنین، اگرچه در هر سه رمان گاهگاه به مسائل معاصر نیز پاسخ داده می‌شود، امّا بسیاری از مسائل آنها به‌دوره‌های اوّلیّهٔ زندگی گانچاروف مربوط می‌شود. رمانهای او عمدتاً ریشه در زندگیِ شخصی خود دارند. این رمانها سرگذشت سه مرد جوان، آلکساندر آدویف[11]، ایلیا آبلوموف[12]، و باریس رایسکی[13] هستند که ماجرای سفرشان در مسیر زندگی مانند سفر خالق رمانهاست: دوران کودکی در استانهای دورافتاده، حرکت به شهر، تحصیل در دانشگاه، و گرفتن شغلی دولتی. دو تن از قهرمانانش تصوّر می‌کنند که نویسنده و هنرمندند و یکی دیگر، آبلوموف، گرچه از استعداد

شاعری بی‌بهره است، امّا تخیّلات شاعرانه دارد. گانچاروف حدوداً سی‌وپنج‌ساله بود که طرح رمانهای سه‌گانه‌اش را پی‌ریزی کرد و در هر یک از رمانها به‌توصیف یک بحران هویّت و سرخوردگی از زندگی پرداخت ــ بحرانی که در حدود سی‌وپنج‌سالگی در وجود قهرمانانش رشد می‌کند.

آیا گانچاروف در میانهٔ زندگی فاجعه‌ای را از سر گذرانده بود که حسّ می‌کرد باید آن را به‌زبان هنر بیان کند؟ ما در این باره چیزی نمی‌دانیم، امّا از قرائن پیداست که وی احتمالاً از اینکه **هیچ** اتّفاقی نمی‌افتد ناامید بوده است ــ نوعی ناامیدی که در طیّ زمان شدّت پیدا کرد. او به آن دورهٔ دشوار زندگی، یعنی گذار از جوانی به میانسالی، گام نهاده بود ــ دوره‌ای که امور روزمرّهٔ زندگانی قوام گرفته و جاافتاده‌اند و انسان وقتی که به پیش و پشت‌سر خود می‌نگرد، می‌بیند که همچنان در انتظار تحقّق آرزوهای تحقّق‌نیافته، و شاید هم غیرقابل‌تحقّقِ، دورهٔ جوانی بوده و هست. نارضایتی گانچاروف از شغل خویش در مقام یک بوروکرات، و کوتاهی‌اش در امر ازدواج به رغم اشتیاقش برای تشکیل خانواده، بی‌شکّ در ناراحتی و احساس کسالت او نقش داشته است. هنر، هم وسیله‌ای بود برای فرار و هم راهی بود برای خودشناسی.

داستانی معمولی را نخستین داستان واقعاً رئالیستی روسیّه می‌دانند. آثار قبل از این رمان، که مدّعی چنین عنوانی هستند، نه رمان به‌معنی واقعی کلمه‌اند و نه با در نظرگرفتن این اصطلاح دقیق و محدود ادبی می‌توان به آنها رمان رئالیستی گفت. سرودهٔ درخشان پوشکین، **یوگینی آنیگین**[14] (۱۸۲۳ـ ۱۸۳۱)، به‌نظم است؛ با آنکه احساس تمام‌عیار و تصویر زیبای شخصیّتها در این اثر بر بسیاری از نویسندگان روسی، از جمله گانچاروف، اثری عمیق بر جای نهاد، امّا سبک تغزّلی و شیوهٔ خارج‌شدن وی از موضوع این اثر را خارج از حوزهٔ سنّت رئالیستی قرار می‌دهد. نیکالای گوگول با گشودن راه برای بیان جزئیّات پیش‌پاافتاده در آثار ادبی، و نیز با دیگر نوآوریهایش، ضربهٔ مرگباری به نئوکلاسیسیسم جان‌سخت روسی وارد آورد، امّا شاهکار خودش، یعنی **نفوس مرده**[15] (۱۸۴۲)، سخت حالت تغزّلی دارد (عنوان فرعی آن «یک شعر» است) و شخصیّتهایش آدمهایی هستند عجیب‌وغریب و خنده‌دار. لیرمونتوف در کتاب **قهرمان عصر ما**[16] (۱۸۴۰) به نثری موجز و محکم دست یافت، امّا خودِ اثر اساساً یک‌رشته داستان است که در مقایسه با تمام رمانهای کاملاً رئالیستی لحنی رمانتیک دارد. **داستانی معمولی** نخستین رمان روسی است که به‌لحاظ داشتن سبکی ساده، بی‌پیرایه، و یکدست، همراه با عواطف و احساساتی بی‌طرفانه و واضح و شفّاف، در سنّت رئالیستی از اهمّیّت بسیاری برخوردار است. روایت داستان به‌زبان سوّم‌شخص است. شخصیّتها تماماً مردها و زنهای معمولی‌اند. تقدیری ویژه، مانند تقدیر آنیگین یا پچورین[17] (در **قهرمان عصر ما**)، یا اغراقهای عجیب‌وغریبِ سبک خنده‌دار گوگول سرنوشت افراد داستان را رقم نمی‌زند. با در نظر گرفتن خصوصیّات رئالیسم، بویژه در مراحل اوّلیّه‌اش، قسمت اعظم توش‌وتوان رمان صرف افشای چهرهٔ رمانتیسم شده است. در این رمان، نظری یکسره طعنه‌آمیز جایگزین بیانِ حال احساساتی شده است.

داستانی معمولی داستان آشناشدن آلکساندر آدویف با راه‌ورسمهای جهان است. در این داستان نقل‌مکان او از روستا به شهر روایت می‌شود ــ که همین جابه‌جایی به منزلهٔ سیر تدریجی و منظّم فرورفتن در گرداب یأس و سرخوردگی است. الگوی این رمان مانند رمانهای رئالیستی غربی است و در نزد روسها چندان متداول نیست. **داستانی معمولی** را اغلب با **آرزوهای بربادرفته**[18] اونوره دو بالزاک مقایسه کرده‌اند که احتمالاً الهام‌بخش رمان گانچاروف بوده است. جوان شهرستانی ماکه سودای نویسندگی در سر دارد، سرشار از امید برای عشق و افتخار، وارد پطرزبورگ می‌شود. او نزد عمو پیوتر می‌رود که بوروکراتی خشک و جدّی و کارخانه‌دار است. آلکساندر جوانی است احساساتی، حسّاس، و خیالباف؛ و تجربه به پیوتر آموخته است که به احساس بدگمان و به تخیّل مشکوک باشد. او خود را مظهر کارایی عملی و ماشین متحرّک کرده است. پیوتر، که از سادگی شهرستانی برادرزاده‌اش حیرتزده شده است، وظیفهٔ خود می‌داند که او را با واقعیّتهای جامعه‌ای شهری و زندگی جدید آشنا سازد. گفت‌وگوی متوالی میان عمو و برادرزاده سراسر کتاب را دربرگرفته است. آلکساندر برای نویسنده‌شدن دست به کوشش ناموفّقی می‌زند و چندبار عاشق چند زن جوان می‌شود؛ امّا این تجربه‌ها صرفاً فرصتهایی است که به عمو و برادرزاده امکان می‌دهد تا بحث و مجادلهٔ خود را دنبال کنند. بحث آن‌دو، که به بیانی ساده تقابل رمانتیسم و رئالیسم است، از فضای فکری روسیّه در واپسین سالهای دههٔ ۱۸۴۰ مایه گرفته است ــ زمانی که روسهای اهل اندیشه می‌کوشیدند تأمّلات و نگرشهای رمانتیک را کنار گذارند و توجّه خوانندگان خویش را به واقعیّتهای ناخوشایند زندگی حاضر جلب کنند.

برای کسی که تخیّل ادبی دارد بحثهای تربیتی حول یک مسئله متمرکز می‌شود: تسلّط یافتن بر سبک زندگی. با آنکه پیوتر به برادرزادهٔ شهرستانی‌اش رعایت ادب و ترفندهای گوناگون زندگی شهری ــ از لباس آراسته پوشیدن و آداب غذاخوردن تا سریعترین راه رسیدن به شغل و موفّقیّت ــ را آموزش می‌دهد، بخش اعظم نیرویی که برای تعلیم وی مصرف می‌شود صرف طرز سخن‌گفتن آلکساندر می‌شود. از نظر پیوتر «سبک زندگی مساوی است با

انسان.» روش وی در آموزش، پیروی از روش سنّتی نویسندگانی است که می‌کوشند خود و مخاطبانشان را از سنن و قواعد کم‌مایه و نخ‌نمای ادبی کم‌کم خلاص کنند؛ و آن روشِ نقیضه است. نقیضهٔ رمان حاصلِ کنارهم قراردادن زبان ادبی متکلّف و خودآگاه آلکساندر و زبان محاوره‌ای عمویش است:

[آلکساندر:] عمویم... آدم خیلی کسل‌کننده‌ای است، ... روح او به زمین زنجیر شده است و هیچ‌وقت رها از ملاحظات زمینی به اندیشهٔ ناب و به ماهیّت روحانی انسان صعود نمی‌کند. برای او ملکوت با زمین کاملاً گره خورده است و به‌نظر نمی‌رسد که ما هرگز ارواح خود را با یکدیگر درآمیزیم.
[پیوتر:] آلکساندر آدم آرامی است. کارهای عجیبی می‌کند. خودش را به طرفم می‌اندازد تا ماچم کند. خیلی لفظ قلم صحبت می‌کند؛ اما از سرش می‌افتد. شکر خدا که سر بار من نیست.

پیوتر مکرراً با بیان واژه‌های پیش‌پاافتاده و ملموس در برابر لفّاظیهای انتزاعی آلکساندر شیوهٔ سخن‌گفتن او را به مسخره می‌گیرد.

[آلکساندر:] زندگی چون یک دریاچه... سرشار از چیزی است رازآلود و اغواکننده که در خود پنهان کرده است این‌همه...
[پیوتر:] لجن، دوست من.

گرچه بسیاری از نویسندگان رمانتیک، مانند لرد بایرون، هاینریش هاینه، و نیکالای گوگول، با آمیزهٔ امور عالی و دانی بازی می‌کنند، امّا این روش ابهت‌زدایی سیستماتیک و فروکشیدن امر انتزاعی به حدّ امور پیش‌پاافتاده، چنانکه گویی فقط امر عینی واقعیّت دارد، هستهٔ اصلی رئالیسم ادبی را تشکیل می‌دهد. این معنا بی‌شباهت به تعریف تازه‌ای نیست که پرنس آندریی در **جنگ و صلح** تالستوی از فخر و جلال می‌کند: آرزو و اشتیاق ما برای عشق به بیگانگان؛ حال آنکه باید در پی عشق کسانی باشیم که می‌شناسیم. انگیزهٔ پنهان در نقیضه‌سازیِ رئالیسم این سوءِظنّ است که انتزاعیّات دروغی بیش نیستند. واژه‌ها باید مصداق چیزها، به‌همان نحو که هستند، باشند.

[آلکساندر:] من فکر می‌کردم که می‌خواهید یک جشن خداحافظی... برای دوستان صمیمی ترتیب دهید و با ساغری شراب دوران جوانی پرنشاط خود را به‌یاد آورید؛ و شاید هم به‌هنگام جدایی یکدیگر را تنگ در آغوش بفشرید.
[پیوتر:] بس کن! در گفته‌های تو چیزهایی هست که در زندگی واقعی وجود ندارد و نباید هم وجود داشته باشد. می‌گویی دوستان واقعی، آن‌هم وقتی که بسادگی می‌توانی بگویی دوستان؛ می‌گویی ساغر، آن هم وقتی که مردم درواقع از لیوانهای شیشه‌ای می‌نوشند؛ و می‌گویی در آغوش‌فشردن به هنگام جدایی، آن هم در حالی‌که اصلاً مسئلهٔ جدایی مطرح نیست. آخ آلکساندر!

داستانی معمولی رمانی است بسیار برنامه‌دار: هم جست‌وجویی است در این مورد که رمان را چگونه باید نوشت و هم اظهارنظری است دربارهٔ نوشتن رمان. آلکساندر سرانجام از طرز بیان مطنطنش ـ «شعرِ آسمان خاکستری، پرچینی لرزان، دری کوچک، و برکه‌ای گل‌آلود» (نقل به معنایِ عبارات پوشکین)ـ دست می‌کشد، احساساتیگری رمانتیک را رها می‌کند، و مدّعی نوعی زیبایی‌شناسی می‌شود که در آن زبان به چیزها صادق و وفادار است. چیزهایی مورد تحسین قرار می‌گیرند که مربوط به زندگی معمولی‌اند. «معمولی» جزئی از عنوان رمان است و بحثی که علیه نظریّه‌های آلکساندر در مورد هنر (و دربارهٔ خود ـ چراکه هنر و خود سخت درهم تنیده‌اند) دنبال می‌شود مصنوعی را به طبیعی، استثنایی را به عادی، و «نامعمول را به معمولی» مبدل می‌سازد. خواننده‌های آلکساندر ـ یعنی آثار بایرون و شیلر و رمانهای عاشقانهٔ فرانسوی ـ و نوشته‌های خودش همه دربارهٔ افراد استثنایی در اوضاع و احوال خارق‌العاده است. او باورش این است که ادبیّات باید همّ خود را فقط مصروف قهرمانان متعالی نماید ـ «یک راهزن، یک شاعر بزرگ، یک هنرمند.» پیوتر نیز طبق معمول امر خارق‌العاده را به یک چیزِ معمولی مبدّل می‌کند. عمو، که برادرزاده را از گرفتن انتقام از رقیب عشقی‌اش برحذر می‌دارد (افسانه‌هایی که آلکساندر می‌خواند دربارهٔ انتقامهای خونین است)، می‌گوید که پطرزبورگ مثل بیابانهای قرقیزستان نیست و دوئل در «عصر ما» نه با شمشیر، بلکه با هوشمندی و زیرکی انجام می‌شود و هدفش آن است که نشان دهد «رقیب یک آدم 'معمولی' است، که قهرمان جدید آدم خارق‌العاده‌ای نیست.» وقتی که آلکساندر می‌بیند سردبیر در مورد یکی از نوشته‌هایش اظهارنظر کرده است که «شور و هیجان آن زیاده‌ازحدّ است،» «غیر طبیعی است،» و «چنین افرادی وجود ندارند»، از خود می‌پرسد «آیا من ناچارم قهرمانانی حقیر را تصویر کنم که آدم در هر گام با آنها روبرو می‌شود، که مثل بقیّه فکر و احساس می‌کنند و دست به‌همان کارهایی می‌زنند که دیگران انجام می‌دهند؟ یعنی قهرمانان رقّت‌انگیز تراژدیها و کمدیهای بیمقدار روزمرّه‌ای که هیچ نشان ویژه‌ای ندارند؟» همین سؤال را قهرمانهای

اصلی سایر رمانهای گانچاروف، که مقتضیّات زندگی روزمرّه فردیّتشان را تهدید می‌کند، می‌توانند از خود بپرسند. خود این رمان پاسخی است به سؤال بلاغی آلکساندر، زیرا **داستانی معمولی** «داستان معمولیِ» آلکساندر است؛ داستانِ اینکه او چگونه از رؤیاهایش دربارهٔ سرنوشت استثنایی و شخصیّت خارق‌العاده دست می‌کشد و به‌صورت «انسانی معمولی و عادی»، مانند «افراد دیگر»، درمی‌آید.

این رمان به‌گونه‌ای روایت شده که همانند گفت‌وگوی نقیضه‌وار عمو و برادرزاده است. عملاً هر فصل (کتاب شامل دوازده فصل و یک مؤخّره است) مسیر ابهت‌زدایی را از آرزوهای متعالی تا بورشدنهای خنده‌آور دنبال می‌کند. واقعهٔ تکراری مربوط به طرح خنده‌دار رمان است، امّا در عین حال تا حدودی منجر به تقارن مکانیکی اثر می‌شود. آلکساندر در یکی از فصول نمونه‌وار کتاب سخت دلباختهٔ یک دختر نسبتاً معمولی به نام نادینکا[19] می‌شود. او قایقی کرایه می‌کند تا خود را از روی رودخانهٔ نوا[20] به معشوقه‌اش برساند. اندکی پس از آنکه آرزو می‌کند کاش می‌توانست روی آب راه برود تا زودتر راه را طیّ کند و به دلدار برسد، به درون رودخانه می‌افتد. آلکساندر آنچنان مسحور شخصیّت معمولی و پیش‌پاافتادهٔ نادینکا شده است و چیزی را نمی‌بیند که به‌نظرش چنین می‌نماید با این عشق به آن شادی ناب و ساده‌ای دست پیدا کرده که نمونه‌اش را تنها در داستانهای عاشقانهٔ شبانی خوانده است: «ما همیشه تنها خواهیم ماند: ما از دیگران دوری می‌گزینیم. ... شایعات مربوط به اندوه و بدبختی ما را نخواهد آشفت، همچنانکه در این باغ هیچ صدایی این سکوت پرشکوه را برهم نمی‌زند.» به‌محض آنکه این کلمه‌ها از دهان آلکساندر بیرون می‌آید، صدایی (صدای مادر نادینکا) رشتهٔ کلام او را قطع می‌کند تا به عاشق هپروتی اطّلاع دهد که ماست را برایش روی میز گذاشته است. آلکساندر به‌فکر فرو می‌رود: «پس از لحظه‌ای شادیِ وصف‌ناپذیر، ناگهان ماست! ... راستی همهٔ زندگی می‌تواند اینطور باشد؟» در دنیایی که گانچاروف تصویر کرده، چنین است. هر یک از قهرمانان داستانهای گانچاروف رؤیای زندگیی پاک و باصفا را، به‌دور از دنیای ملال‌آور دیگران، در سر می‌پروراند، امّا حُباب خواب و خیالهایش را یورش واقعیّت معمولی می‌ترکاند. رمان گانچاروف با هر تلاشی برای شاعرانه کردن واقعیّت و فراتربردن زندگی از آنچه واقعاً هست مقابله می‌کند.

البتّه می‌توان زندگی را فروتر از آنچه هست نیز دید؛ و اگرچه بخش اعظم این رمان وقف پاره کردن پرده‌های اوهام آلکساندر شده است، امّا در عین‌حال بطلان دید تنگ و محدود عمو را نیز که تنها به جنبهٔ عملی کارها توجّه دارد نشان می‌دهد. این کار، چنانکه مناسب اثری است که در آن سخن معادل شخصیّت است، از طریق زبان انجام می‌گیرد. در سراسر کتاب عبارتها و حرکات تکراری مانند امضاهای خنده‌آوری هستند که معرّف شخصیّتند. آلکساندر بی‌اختیار مثل طوطی عبارتهای «شادی شیرین»، «خلجانات ناب»، و «شور عظیم» را بر زبان می‌آورد و از پذیرفتن پول، و به‌قول خودش «جیفهٔ کثیف»، که عمویش به وی می‌دهد امتناع می‌ورزد. عمو که تا پایان رمان منکر این مطلب است که این جوان شهرستانیِ خودباخته می‌تواند یکی از آدویفها باشد، طبق عادت، به غلیان احساسات وی با سخنان طعنه‌آمیز، فریادهای خشم و به‌تنگ‌آمدگی (آخ آلکساندر)، پک‌زدن خونسردانه به سیگارش، جاخالی‌دادن بموقع به بغل‌کردنهای پرشوروحرارت برادرزاده‌اش، و یا فراموش‌کردن اسامی دخترانی که آلکساندر به آنان دلبستگی عاطفی پیدا کرده بود (وی نادینکا را متواتیاً ماریا، آنیوتا، سوفیا، کاتنکا، یولیا، وارنکا، و وروشکا می‌خواند) پاسخ می‌دهد. او آلکساندر را جدّی نمی‌گیرد. «شغل و ثروت» ظاهراً موضوع اصلی و تکراری کشمکش این دوست. شیفتگیهای آنی آلکساندر مانع اصلی در راه دست‌یافتن او به شغل و ثروت است و عمو، تا زمانی که آلکساندر آنها را به‌دست نیاورده باشد، وی را به‌عنوان برادرزادهٔ خود به رسمیّت نمی‌شناسد.

امّا یکی از این مواردِ تکراری نابجاست. تصویری که مربوط به دنیای احساسات است، و قاعدتاً باید به آلکساندر تعلّق داشته باشد، معلوم می‌شود که مربوط به عمویش است. گلهای زردی در کنارهٔ ساحل دریاچه در ملک اجدادی آلکساندر می‌رویند. این گلها به صورت نمادِ قدرتِ شعر، عشق، و دوستی درمی‌آیند ـ نماد قدرتِ چیزهایی که آلکساندر باَ شوروحرارت بسیار از آنها جانبداری می‌کند و نیز نماد راه‌وروش سهلگیرانهٔ اعیانهای روستایی. گلهای زرد نشانهٔ چیزهایی است که در پشت سر بر جای مانده است ـ صمیمیّتهای زندگی در محیطی مأنوس و نزدیک به طبیعت، پیش از آنکه انسانها به محیط پر از رقابت و بی‌احساس شهر وارد شوند. با آنکه پیوتر می‌کوشد آنچه را که گلهای زرد تداعی می‌کنند متوجّه برادرزاده‌اش نماید، امّا، همانطور که آلکساندر درمی‌یابد، این گلها، برعکس، یادآور چیزهایی است که عمویش پشت سر برجای گذاشته است. پیوتر نیز زمانی یک زندگی پر از احساسات داشته که بی‌شباهت به زندگی برادرزاده‌اش نبوده است، یعنی نوعی از زندگی که آن را برای رسیدن به موفّقیّتهای مادّی کنار گذاشته است. **داستانی معمولی** فقط بظاهر سرگذشت دو شخصیّت است که در تمام موارد با یکدیگر مخالفند، امّا درواقع رمانی است که یکی از شخصیّتها داستان زندگی دیگری را تکرار می‌کند ـ هر دو آنها از مرحلهٔ شوروشوق جوانی می‌گذرند و وارد مرحلهٔ خشکی و جدیّت ملال‌آور می‌شوند. «داستان معمولیِ» عمو پیش از شروع رمان واقع شده است.

یک شاخه از داستان به گذشته می‌رسد تا اسرار زندگی رمانتیک عمو را افشا نماید، حال آنکه شاخهٔ دیگر به فراسوی خاتمهٔ ظاهری رمان، به آینده، کشیده می‌شود. این خاتمه معرّف تقارنی منظّم است که ویژگی **داستانی معمولی** و یادآور کمدیهای نئوکلاسیک است ـ سنّتی که احتمالاً بر این نخستین رمان رئالیستی روسی تأثیر گذاشته است. در خاتمهٔ رمان تصاویر بر هم منطبق می‌شوند و بخشهای مختلف آن در هماهنگی کامل قرار می‌گیرند. آلکساندر، که دیگر از ادا و اصولهای خود خسته شده است، از «شور عظیم» و «خلجانات ناب» دست می‌کشد و «جیفهٔ کثیف» عمویش را قبول می‌کند و در عوض عمو، که می‌بیند آلکساندر از سرمایه‌اش بهره‌برداری می‌کند، او را می‌پذیرد: «و سرانجام شغل و سرانجام ثروت! ... آن هم چه ثروتی! ... آن هم اینطور ناگهانی!... آلکساندر تو همخون من هستی؛ تو یک آدویف هستی! بسیار خوب، مرا بغل کن!» امّا همانطور که تفاوتهایی که آن‌دو را از یکدیگر جدا می‌کند واهی هستند، توافق نهایی‌شان نیز گذراست. پیوتر در پایان رمان جسماً و روحاً مضمحل شده است. این اضمحلالِ تدریجی قبلاً به‌اشاره بیان شده است ـ اشاره به پشت‌درد او که یکی از نکات کمیک ظریف رمان است و حاکی از زندگی عاطفیِ سترون او. در پایان داستان، پیوترِ موخاکستری، خمیده‌پشت، و لرزان با یک آلکساندرِ چاق و سرخ‌وسفید با سری نیمه‌طاس، امّا البتّه موفّق در زندگی، روبرو می‌شود. امّا آلکساندر دیگر به سراشیب سقوط درغلتیده است. سرنوشت عمویش در انتظار اوست: «تو کاملاً شبیه خودم هستی. فقط پشت‌درد نداری.» آلکساندر پاسخ می‌دهد: «کم‌کم درد آن هم شروع شده است.» عمو و برادرزاده‌اش در سراشیب زندگی‌شان از یک لحظهٔ شاد، که ناشی از هماهنگی‌شان با هم است، برخوردار می‌شوند. در پس این موفّقیّت، تباهی محتوم نهفته است. پیوتر در پایان رمان آرزوی دیرین برادرزاده‌اش را برمی‌آورد و به او اجازه می‌دهد تا در آغوشش بگیرد و آلکساندر در جواب سؤال پیوتر، که آیا به جیفهٔ کثیف نیاز دارد یا نه، پاسخ مثبت می‌دهد. پیوتر می‌گوید: «چه عجب! برای اوّلین بار» و آلکساندر در پاسخ می‌گوید: «و آخرین بار، عموجان. این یک مورد نامعمول است.»

عمو و برادرزاده مسیر واحدی را پیموده‌اند: از دیدی احساساتی نسبت به جهان به سرخوردگی رسیده‌اند و از موفّقیّت در کار به انحطاط ـ یا، در مورد آلکساندر، آغاز انحطاط که خود بهای همان موفّقیّت است. رمان، که بظاهر دو دیدگاه کاملاً مغایر یکدیگر را در ارتباط با زندگی ارائه می‌دهد، در عمل داستان دو مسیر مشابه را در زندگی در دو دورهٔ متفاوت بازگو می‌کند که هر دوره تفسیری است طعن‌آمیز و رندانه دربارهٔ دورهٔ دیگر. ما شیفتگیهای رمانتیک آلکساندر را از منظر درک مادّی عمو از زندگی می‌بینیم و موفّقیّت آلکساندر را با این اطّلاع قبلی مشاهده می‌کنیم که چنین موفّقیّتی برای پیوتر به چه قیمتی تمام شده است. به‌همین نحو، چون ما از همانندی پوشیدهٔ پیوتر و آلکساندر ـ آن گذشتهٔ پر از گلهای زرد ـ اطّلاع داریم، به بی‌پایگی آن حالتِ انکار مقتدرانه و ریشخندآمیز پیوتر نسبت به احساساتی‌بودن پی می‌بریم. در این رمان نه احساسات به‌شکل یک ارزش مطلق مورد تأیید قرار می‌گیرد و نه توجّه صِرف به جنبهٔ عملی کارها. برعکس، **داستانی معمولی** به این بن‌بست طنزآمیز منتهی می‌شود که هم راه و روش آلکساندر و هم راه‌وروش پیوتر، یعنی هم تخیّل و نازک‌طبعی شاعرانه و هم توجّه به جنبهٔ عملی کارها، فقط پاسخی جزئی، و بنابراین ناکافی، به مسئلهٔ زیستن است.

بن‌بستی که در دل رمان قرار دارد به‌هیچ‌وجه تلخ نیست. **داستانی معمولی** اثری بازیگوشانه، تاحدودی رقیق، گاهگاه تکراری، ولی در عین‌حال سرگرم‌کننده است. نخستین رمان گانچاروف گرچه از نظر تکوین و رشد خودِ گانچاروف، و از نظر تاریخ ادبیّات روسی، اهمّیّت دارد، امّا درهرحال در ردهٔ حکایتهای ظریفی محسوب می‌شود که او در **محفل مایکوف** می‌نوشت. لحن تمسخرآمیز این رمان، و طرح و پیرنگ ماهرانهٔ آن، بازتاب نمایشنامه‌های کمیکی است که در روزگار وی رواج داشت. **داستانی معمولی** اساساً یک بازی و سرگرمی است. گانچاروف از شخصیّتهای داستانش سخت فاصله می‌گیرد و آنها را کاملاً تحت فرمان خود دارد. ما بندرت دردورنج آنان را می‌بینیم. اینها شخصیّتهایی هستند که در حدّ فاصل میان شخصیّتهای افسانه‌ایِ کاملاً جاافتاده و انواع رایج کمدی سنّتی قرار دارند. آلکساندر و پیوتر، با آنکه با مهارت بسیار تصویر شده‌اند، در لبهٔ پرتگاه سقوط به نقش انتزاعیِ «خیالباف رمانتیک» یا «مرد اهل عمل» هستند. وجود این شخصیّتها تا حدّ زیادی وابستهٔ طرح و پیرنگی است که آنها را کنترل می‌کند ـ آن چرخش طنزآمیزی که نشان می‌دهد عمو و برادرزاده رونوشت برابر اصل دیگری هستند. بیان دوبارهٔ یک داستان، رمان را در نوعی تقارن بینهایت ظریف محصور می‌کند که ویژگی هر بخش است و نیز هر نوع علاقه و گرایش احتمالی ما را به شخصیّتها به‌مثابه فردکم می‌کند. در عوض، این شخصیّتها نمونه‌هایی نوعی می‌شوند که در چنگال کمدی ابدی و همیشگی پخته‌ترشدن، از دست‌دادن توهّمها، و رسیدن به سازشهای دوران پختگی گرفتار شده‌اند. موضوع رمان، «راه‌ورسم دنیا» در این کمدی و «داستان معمولی» آن است.

گانچاروف در ۱۸۵۲ در زندگی محتاطانه و بی‌جنبش خود دست به کاری کاملاً استثنایی زد. او که در کار نوشتن رمان **آبلوموف** پای‌درگل مانده بود، ملول از کارهای اداری، در سفری رسمی و

دریایی برای بازرسی متملّکات روسیّه در امریکای شمالی، و مذاکره برای عقد قراردادی بازرگانی با ژاپنیها، سمت منشی یک دریاسالار را پذیرفت (البتّه سفر به امریکای شمالی هرگز عملی نشد). هراس دائم گانچاروف آن بود که توانایی‌اش برای آفرینش بخشکد. امیدش آن بود که این سفر کوتاه او را به نوشتن کتابی ساده‌تر از رمان وادارد، چیزی مانند داستانواره‌های سفرنامه‌ای که هرچه را می‌بیند «بدون رنگ‌ولعابهای ادبی» در آن بنویسد. در این سفر او ابتدا به انگلستان، سپس به دماغهٔ امید نیک، و از طریق اقیانوس هند به چین و ژاپن رفت. جنگ کریمه سفر باکشتی را خطرناک کرده بود، زیرا انگلستان دریاها را کنترل می‌کرد؛ گانچاروف از راه سیبری به پطرزبورگ بازگشت. شرح سفرش راکه عنوان آن **کشتی پالاس** بود ـ کشتیی که تقریباً دو سال از زندگی‌اش را در آن گذراند ـ می‌توان دوّمین کتاب مهمّ وی دانست.

کشتی پالاس چیزی بیش از داستانواره‌های سفرنامه‌ای است؛ شرح نظر و احساس یک فرد روسیِ فرهیخته در برخورد اوّل نسبت به انگلستان، افریقا، جاوه، فیلیپین، چین، ژاپن، و سیبری است و، با وجود بعضی از فصول بسیار طولانی آن، از این نظر جالب توجّه است. گانچاروف ناظری هوشمند و گاه بسیار دقیق بود. نثر روان و اندکی طنزآمیزش برای نوشتن سفرنامه بسیار مناسب بود. بخشهای مربوط به ژاپن، که در مجلّد جداگانه‌ای چاپ شد و می‌توان آن را مستقلاً خواند، گیرایی مخصوصی دارد. ظرافت و متانت رفتارکارمندان ژاپنی وی را سخت مجذوب کرده بود. رعایت تشریفات دقیق ژاپنیها برای نویسنده‌ای که همواره به‌دنبال دیدن اتّفاقات مضحک در میان آدمهای جالب و عجیب‌وغریب بود جاذبه‌ای وسوسه‌انگیز داشت. در میان نوشته‌های گانچاروف فقط رمان **اُبلوموف** است که از این آمیزهٔ همدلی صمیمانه و شوخ‌وشنگی طنزآمیزی که صفحات بخش مربوط به ژاپن را انباشته است فراتر می‌رود.

گانچاروف در قالب سفرنامه به یک کار ادبی بسیار آگاهانه دست زده است که از جهاتی به رمانهایش شباهت دارد. این اثر نیز مثل رمانهایش بر اساس اصولی نگاشته شده است که ذاتاً طنزآمیزند. تصویری که اروپاییان در قرن نوزدهم از شرق داشتند در پاره‌ای موارد نامأنوس، اسرارآمیز، شهوانی، قدیمی و ناب، و در یک کلام تصویری «رمانتیک» بود. گانچاروف سفر خود را با داشتن چنین تصویری در ذهن آغاز می‌کند ـ که البتّه به سرچشمه‌های ادبی چنین تصویری نیز آگاه است. کتاب طوری تنظیم شده است تا این تصویر را مخدوش کند. این اثر همواره با انتظار دیدن صحنه‌های پرافسون، مناظر روستایی، و دریاهای سرکش و توفانی (تصویر موردعلاقهٔ رمانتیکها) آغاز می‌شود و عملاً به بندرهای زشت و نکبت‌بار، هتلهای کهنه، بومیهای بداخم، و دریاهایی ختم می‌شود که اغلب خسته‌کننده و ملال‌آورند.

در همه‌جا چیزهای معمولی، پیش‌پاافتاده، و عادی در انتظار این عجیبترین مسافر هستند ـ درست همانگونه که همین چیزها در انتظار قهرمان داستانش، آلکساندر آدویف، بودند. گانچاروف در اوّلین جزیرهٔ گرمسیری، یعنی در یکی از جزایر کیپ ورد[۲۱] در ساحل افریقای گرم، که قدم به خشکی می‌گذارد با بومیانی مواجه می‌شود که روی ماسه‌ها دراز کشیده‌اند و به‌نوعی ورق‌بازی مشغولند که در روسیّه رواج دارد؛ یادگاریهایی که از دورهٔ اقامتش در دماغهٔ امید نیک با خود می‌آورد ساخت انگلستان از کار درمی‌آید. به‌هنگام رفتن به مانیل، امید دیدار «چیزی شکوفا، ... باشکوه، چیزی همانند یک شعر» را دارد، امّا در بدو امر تنها با تعفّن و بوی گند مواجه می‌شود: چینی‌ها واقعاً آدم را نومید می‌کنند؛ همگی‌شان به‌شکل ملال‌آوری شبیه همند. قسمت اعظم چیزهایی که گانچاروف می‌بیند تنها یک اروپای دست‌دوّم است و چیزهای واقعاً بومی اغلب کسالت‌بار هستند: «آدم دو دهکده [کره‌ای] یا یکی دو گروه [از بومیان] راکه ببیند انگار همه را دیده است.» در پایان سفر، وقتی که گانچاروف قدم در راهی امن و پررفت‌وآمد در سیبری می‌گذارد، سرزمینی که هیچ ربطی به آن «افسانه‌های شوم [در مورد سیبری]، سرزمین راهزنیهای مسلّحانه، اخّاذیها، و جنایتهای بدون مکافات»، ندارد، تقریباً با حسرت بانگ می‌زند: «افسوس! پس رمانتیسم کجاست؟»

در یک مورد گانچاروف فکر می‌کند آنچه راکه ظاهراً در پی‌اش بوده پیدا کرده است ـ یک سرزمین روستایی با «آفتاب همیشگی»، «معبدهای درخشانِ» طبیعت که در آن آفرینش به‌کمال صوری رسیده است. شرح سفر وی به این سرزمین «عصر زرّین» ـ مجمع‌الجزایر ریوکیو[۲۲] در جنوب ژاپن ـ الگوی کتاب را در شکل کوچک منعکس می‌کند. مسافر در ابتدا جزیره را از خلال منشور هنر و ادبیّات می‌نگرد. مناظرِ مرتّب، منظّم، و زیبای آن مانند یکی از نقّاشیهای ژان آنتوان واتو[۲۳] است؛ رودهای سیمگون و شوخ و آبشارهای خوشخوان آن مثل صحنهٔ «تئاتر» است؛ جنگلها و آبکندها «خوش‌منظره»اند؛ شبانان مهربان آن یادآور کلوئه و دافنیس[۲۴]، تئوکریتوس، و ژالومون گسنر[۲۵] است؛ زندگی در اینجا همانند توصیفی است که در کتاب مقدس و در **اودیسهٔ**[۲۶] هومر آمده است.

در پی این تصویر، تصویر دیگری از این منظرهٔ روستایی می‌آید که زشت‌وشوم است. طبق گفتهٔ یک مبلّغ مذهبی در محلّ، بومیانِ مهربانی که همه‌جا در جزیره به‌دنبال مهمانان روسی هستند جاسوسند؛ ساکنان محلّی تنها به‌این دلیل مؤدّبند که می‌ترسند؛ و شبانان بیگناه مستعدّ میخواری، قماربازی، و اِعمال خشونتند.

گانچاروف در ابتدا تردید دارد، امّا در عین‌حال به منابع ادبی خویش نیز مطمئن نیست. سپس، وقتی که با رئیس محلّی ـ یک پیرمرد موسفید با تمام نشانه‌های آشکار «هرزگی و عیّاشی»، قیافهٔ کج‌وکوله با رگهای آبی و قرمز دور دماغ سرخ‌رنگش ـ مواجه می‌شود، با تکیه و تأکیدهای آشنای حاکی از سرخوردگی می‌گوید: «دریغا، بدرود پاکی روستا!»

چون دنیا مایه و مصالح زیادی را برای شوروشوق به مسافر عرضه نمی‌کند، گانچاروف خودش را ـ یا به‌عبارت دیگر صورتکش را ـ در مرکز کتاب قرار می‌دهد. او در هنگام آغاز سفر مردّد است که آیا می‌تواند دو تصویر خود را، یا به قول خودش «دو زندگی»‌ای را که سرنوشت بر وی تحمیل کرده است، با هم آشتی دهد یا نه: یکی «یک بوروکرات فروتن با فراکی اداری که در برابر نگاه رؤسایش خود را می‌بازد و در مقابل سرماخوردگی عاجز است» و دیگری «یک آرگونات[۲۷] جدید با یک کلاه حصیری... که برای یافتن ' پشم طلایی ' به ژرفاها فرو می‌رود.» گانچاروف این معضل را همانطور حلّ می‌کند که در رمانهایش ـ یعنی این نقش را در برابر آن نقش دیگر قرار می‌دهد؛ بار دیگر یک خویشتن پیش‌پاافتاده و معمولی در برابر یک خویشتن شاعرانه قرار می‌گیرد. **کشتی پالاس**، گذشته از آنکه سفرنامه و نقیضه‌ای است بر ادبیّات سفریِ رمانتیک، کمدی دیگری است که وضع خنده‌دار گانچاروف را در جهان برملا می‌کند.

به هر دو تصویر، هم به آرگونات چشم‌به‌راه و هم به بوروکرات کسل‌کننده ـ آلکساندر و پیوتر آدویفِ این کتاب ـ به دیدهٔ طعن و طنز نگریسته می‌شود. همچنانکه سرزمینهای دوردست هرگز با توهّمات آدم ماجراجو منطبق نمی‌شود، بوروکرات نیز هیچ‌وقت برای ماجراهایی که با بیمیلی به‌دنبالشان رهسپار گشته است آمادگی لازم و کافی ندارد. گانچاروف پیوسته بر موقعیّت ناسازگار خویش انگشت می‌گذارد: کارمندی بزدل اهل پطرزبورگ که روانهٔ دریاهای عظیم شده است؛ دریاندیده‌ای که در میان افرادی که کشتی حکم خانه‌شان را پیدا کرده است اصرار می‌ورزد که به عرشه «خیابان» بگوید؛ و جهان‌نوردی که بیماری رماتیسم، خستگی، بیحوصلگی، و دلتنگی برای وطن کلافه‌اش کرده است. «آرگونات» به جست‌وجوی یافتن سرزمینهای خوش و «تابستانهای ابدی» به راه افتاده است، اما سفر این کارمند بر روی اقیانوسهای نامساعد و حرکت و جنبش بی‌وقفه به آرزویی برای یک لحظه فراغت و دمی آسایش تبدیل می‌شود. همینکه منظره‌ای توجّهش را به‌خود معطوف می‌کند، عزا می‌گیرد که «با وجود آبکندها و تپه‌های زیبای آن باید در جادّه‌هایش شکنجهٔ تا زانو فرورفتن در گل‌ولای را بر خود هموار کند.» بسیاری مواقع نوعی بی‌تفاوتی ملال‌آور و نوعی حماقت و بلاهت ـ که احتمالاً، هم حالتی طنزآمیز و هم بازتاب خستگی است ـ بر وی مستولی می‌شود. در چنین لحظاتی روی عرشه می‌ایستد و به مناظر دیدنی توجّه نمی‌کند: وقتی که مسافران هیجانزده از وی می‌خواهند که جلو برود و یک تمساح را نگاه کند، با بیقیدی می‌گوید: «که چه بشود! وقتی که به پطرزبورگ برگشتم، آن را در باغ‌وحش می‌بینم؛ الان یک بچّه‌تمساح را آنجا نگهداری می‌کنند؛ تا وقتی من به پطرزبورگ برسم، آن هم بزرگ شده است.»

امّا مسافرت تسلّاهایی نیز به‌همره دارد؛ یکی از مایه‌های تسلّا غذاهای خوب و مصاحبان خوب است. بخش اعظم کتاب خصلت یک منوی غذا را دارد، چراکه گانچاروف با لذّت به توصیف غذاهای بیشمار، از کباب انگلیسی گرفته تا غذاهای عالی چینی، و تعریف و تمجید از آنها می‌پردازد. از مایه‌های دیگر تسلّا دیدن عجایب با نگاه عادی و آشناست. وقتی که مکانهای غریب به‌صورت مناظری معمولی درمی‌آید، انسان احساس می‌کند که علّتش آن است که گانچاروف آرزو دارد چنین باشد. دیدگان گانچاروف در مقام یک نویسنده نه در پی امور خارق‌العاده، بلکه در پی امور معمولی است ـ عادات ساده و روزمرّه‌ای که میان همگان مشترک است. مکانی که در برابر دیدگان نویسنده قرار می‌گیرد، هر اندازه بکر و غریب باشد، باز او در آن مشابهتهایی با ملکی در روسیّه، خیابانی در پطرزبورگ، یا دست‌کم انگلستانِ طبقهٔ متوسّط پیدا می‌کند. حتّی وقتی که چیزی را می‌بیند که دیگر در تفاوت و مغایرت آن جای تردیدی نیست، باز تلاش می‌کند حتّی اگر شده، به‌یاری قوّهٔ تخیّلش، خصوصیّاتی آشنا در آن سراغ کند. مسافر ما در یکی از بخشهای افشاکنندهٔ کتاب، ضمن آنکه به صحنهٔ فریبنده و بدیع ناکازاکی و اطراف آن نگاه می‌کند، به ما می‌گوید:

> من در ذهن خودم تمام این تپّه‌ها و درّه‌ها را پر از معابد، کلبه‌ها، عمارتهای کلاه‌فرنگی، و مجسّمه‌ها می‌کردم؛ سطح آبها را با اسکله‌ها، کشتیهای بخار، و انبوه دکلها می‌پوشاندم؛ و سواحل را مملو از اروپاییان می‌نمودم: گذرگاههایی در باغها می‌دیدم که اسب‌سوارانی در آنها چهارنعل مشغول تاختن هستند و در نزدیک شهر کارخانه‌های روسی، امریکایی، و انگلیسی را مجسّم می‌ساختم.

طبیعتِ خام در نظر گانچاروف خلأیی بود که از آن تنفّر داشت و احساس می‌کرد که باید آن را پر کند.

بیزاری گانچاروف از هر چیزِ پرورش‌نیافته، و اشتیاقش به هر چیزِ آشنا و راحت، وی را وادار به گنجاندن مقاله‌ای در **کشتی پالاس** کرد که کاملترین گفتار دربارهٔ نظریّات اجتماعی وی محسوب می‌شود. این نظریّات نظریّاتِ بورژوایی هستند و گانچاروف

به‌هیچ‌روی آن را حاشا نمی‌کند. دو سال زندگی فرساینده در دریا ایمان گانچاروف را به مزایای مبلهای نرم، ملافه‌های تمیز، غذاهای خوب، و تمام آرایه‌های یک خانهٔ آراستهٔ طبقهٔ متوسّط دوچندان کرد و دلش می‌خواست بقیّهٔ مردم جهان، که هنوز عقب‌مانده بودند، از مواهبی که خودش از آنها بهره‌مند بود نصیبی ببرند. او سپس دو مفهوم تجمّل و راحتی را با هم مقایسه می‌کند و راحتی و آسایش را مورد تأیید قرار می‌دهد: تجمّل حالتی اشرافی است؛ لذایذ تجمّل تنها نصیب گروه انگشت‌شمار طبقات ممتاز می‌شود، چنانکه در شرق استبدادی و ونیز و اسپانیای عصر رنسانس (یا می‌توانست بگوید در روسیّهٔ معاصر خودش) چنین است. از سوی دیگر، راحتی و آسایش امری است عقلانی و دموکراتیک. راحتی و آسایش یعنی تحقّق‌بخشیدن به «نیازهای منطقی اکثریّت مردم.» سرنوشت مشخّص اروپاییان آن است که «لوای امنیّت، وفور نعمت، صلح، و رفاهی را که [مسافر ما] در وطن از آن بهره‌مند است» بر سر دیگر انسانهای محروم برافرازد. این وظیفهٔ قهرمانانهٔ جامعهٔ اروپا کم‌کم به بار می‌نشیند، چراکه، به یمن تمدّن، «آنچه حتّی برای تعدادی قلیل یک تجمّل دست‌نیافتنی بود اکنون در دسترس همگان قرار گرفته است: در شمال یک آناناس پنج تا ده روبل قیمت دارد و در اینجا قیمت آن نیم کوپک است. وظیفهٔ تمدّن آن است که آناناس را بسرعت به شمال ارسال کند و قیمت آن را به پنج کوپک کاهش دهد، طوری که من و شما بتوانیم از آن استفاده کنیم.»

اظهارنظرهای پرطول‌وتفصیلی از این نوع بود که تمسخر و تحقیر بسیاری از معاصران گانچاروف را باعث شد. با همهٔ اینها، در اینجا بینشی در کار است: گانچاروف با تمسخر روایت دیگری از عصر زرّین ـ پاکی چیزهای «طبیعی» ـ نوع کاملاً متفاوتی از پاکی را عنوان می‌کند. پندارهٔ او جهانی است که کاملاً رام شده است و تمام دشتها و بیابانهایش را مزارع مرتّب، خانه‌های پر از آسایش، هتلهای نظیف، و رستورانهای آماده‌به‌خدمت، که احتمالاً قیمت مناسبی هم دارند، دربرگرفته است؛ جایی که جادّه‌ها هموار است و دریاها خطر چندانی برای کشتیهای بخار ندارند؛ جایی که آدمهای عجیب‌وغریبی که حتّی تلفّظ نامشان دشوار است به شهرنشینانی مؤدّب و محترم تبدیل شده‌اند که با مدلهای اروپایی خود چندان تفاوتی ندارند. این پنداره با وجود صاف‌وساده‌بودن و حال‌وهوای طبقهٔ متوسّطی‌اش پنداره‌ای پیامبرگونه است که پیش‌بینی می‌کند دنیای جدید روزبه‌روز یکپارچه‌تر می‌شود و همگان سهمی از راحتی و آسایش طلب می‌کنند که زمانی در شمار تجمّلاتِ عدّهٔ قلیلی بود. همچنین، بی‌تردید حالت اوتوپیایی را دارد و سرشار است از نوعی خوشبینی پرنشاط و ساده‌دلانه که برای تاریخ پرشکنجهٔ قرن ما حفظ این خوشبینی دشوار است.

آنچه در نظر روسهای هموطن گانچاروف نوعی آسودگی خودپسندانه جلوه می‌کرد بازتاب نیازهای روانی‌شان بود که به آن آگاهی نداشتند. نویسنده‌ای که وقتی سایر مسافران هیجانزدهٔ کشتی از وی دعوت می‌کنند تا درخشش صاعقه‌ها را در آسمان جنوب تماشا کند بانگ می‌زند: «انحراف، نابسامانی!» طنزگویی است که به پاسخهای مرسوم ادبیّات ـ که در اینجا واکنش تغزّلی در برابر طبیعت است ـ اعتراض می‌کند. نویسنده همچنین فردی است با انگیزه‌ای غیرارادی برای «شکل» و «نظم». گانچاروف وقتی که در برابر طبیعت سرکش قرار می‌گرفت، عمیقاً احساس ناراحتی می‌کرد. او در کتاب **کشتی پالاس** امیدوار دیدن جهانی است که در آن همه چیز آشنا و سالم باشد.

گانچاروف به برخی از محدودیّتهای اوتوپیایی خود آگاه بود. در جهانی کاملاً عقلانی، خودانگیختگی انسانی جایی ندارد. او در طیّ سفرهایش در دورافتاده‌ترین مکانها با مرد انگلیسی فراک‌پوش و چتردردستی روبرو می‌شود. همانطور که انگلستان الگوی آینده است، مرد انگلیسی گانچاروف نیز تجسّم یکنواختی قابل پیش‌بینی جهان است. گانچاروف در یک مورد او را با مالکی روسی مقایسه می‌کند: هر چقدر که مرد انگلیسیِ پرجنب‌وجوش، دقیق و مکانیکی است، انسان روسی تنبل و بی‌نظم است، ولی درعوض از موهبت خودانگیختگی بهره‌مند است. این تقابل یادآور آلکساندر و پیوتر آدویف است و خبر از تقابل آبلوموف و اشتولتس[۲۸] می‌دهد. گانچاروف پیشتر فصل مشهور دوّمین رمان خود، فصل «رؤیای آبلوموف»[۲۹]، را منتشر کرده بود و در آغاز سفر به خوانندگانش قول داده بود که هرچه دور و دیر سفر کند، خاکِ زادبومش، آبلوموفکا[۳۰]، را به‌همراه خود می‌برد ـ یعنی تصویری از روسیّه را که، با وجود تمام عقب‌ماندگیِ کاهلانه‌اش، حال‌وهوای طبیعی‌بودن را که در دنیای مدرن ازدست‌رفته حفظ کرده است. این نگرش دوپهلو در مورد اروپا ـ تحسین پیشرفت مادّی‌اش از یک‌سو و تردید در نظم اجتماعی تکامل‌یابنده‌اش از سوی دیگر ـ تقریباً در میان مردم روسیّه در قرن نوزدهم امری همگانی بود. با آنکه گانچاروف در ذهن آگاهش به آینده نظر داشت و از افراد عقلایی و مکانیکی به‌عنوان مظهر آن ستایش می‌کرد، امّا پیوسته حسرتی او را به‌سوی زادبومش، آبلوموفکا، می‌کشاند.

گانچاروف، که اکنون دیگر مرد مجرّد چهل‌وسه ساله‌ای بود، در پاییز ۱۸۵۵، اندکی پس از ورودش به پطرزبورگ، عاشق شد. یلیزاویتا تالستایا[۳۱]، که وی دل در گرو مهرش نهاده بود، پانزده یا هفده سال از گانچاروف جوانتر بود و زیبایی خیره‌کننده‌ای داشت. گانچاروف مجالست با زنان را خوش داشت، امّا از برقرارکردن رابطهٔ نزدیک با آنان می‌ترسید. بی‌تردید یلیزاویتا به دودلی وی پی برده

بود؛ پس دست ردّ بر سینهٔ گانچاروف گذاشت و با کس دیگری ازدواج کرد. این عدم پذیرش رنج بسیار برای گانچاروف فراهم آورد. چه‌بسا این نخستین‌بار، اما یقیناً آخرین‌بار، بود که گانچاروف، هم خیلی جدّی و هم رمانتیک‌وار، از نظر عاطفی درگیر شده بود. وی بسرعت، با فرورفتن در پوست طنز و تمسخر معهود خویش، بر این درد و رنج فایق آمد.

یلیزاویتا او را از زندگی منزوی‌اش نجات نداد، امّا احتمالاً تأثیر زیادی بر خلّاقیّت هنری‌اش گذاشت. گانچاروف تا ۱۸۵۵ هنوز از بازی خنده‌دار و زنجیرهٔ رؤیاهای معروف بخش اوّل کتاب **آبلوموف** فراتر نرفته بود. آنچه وی بدان نیاز داشت طرح و پیرنگ یا کنشی بود تا برای قهرمان داستانش امکان شکفتن و رسیدن به پیچیدگی را فراهم آورد. وقتی که کتاب تمام شد، داستان عشق آبلوموف و اولگا چنین هدفی را تأمین کرد. ظاهراً گانچاروف تا پیش از ۱۸۵۵ تصویر مبهمی از این مطلب در ذهن داشت، امّا برخوردش با یلیزاویتا انگیزهٔ لازم را برایش فراهم آورد تا درد و رنج خویش را با کار هنری خاتمه دهد. این برخورد پشتوانه‌ای شد در زمینهٔ تجربهٔ شخصی‌اش تا از آن استفاده کند.

گانچاروف در تابستان ۱۸۵۷ در ایّام تعطیلات به مارینباد[۳۲] رفت و رمانی را که بیش از ده‌سال بر روی آن کار کرده بود در شش‌هفته تمام کرد. دوران فعّالیّت خلّاقانهٔ پرشور و بی‌وقفه در تابستان مارینباد لحظاتی بزرگ و منحصربه‌فرد را در زندگی گانچاروف برجای گذاشت. وی [در نامه‌ای] با اشاره به اعتقادش به اصل و منشأ ناخودآگاه هنر، و بلوغ ارگانیک تدریجی‌اش، چگونگی پدیدآمدن شاهکارش را وصف می‌کند:

> چه شد که من، مردی مرده، خسته، و بی‌اعتنا به همه‌چیز، حتّی به موفّقیّت خود، ناگهان دست به کاری زدم که دیگر از آن ناامید شده بودم؟ و نمی‌دانید که چگونه دست به کار شدم!... دشوار می‌توانستم جلو هیجان خود را بگیرم؛ سرم مثل طبل صدا می‌کرد. لوئیزا[۳۳] (یک مستخدمه) مرا گریان دید: مثل دیوانه‌ها از این سر اتاق به آن سر اتاق می‌رفتم، روی تپّه‌ها و درون جنگلها می‌دویدم، و توگویی زمین را در زیر پایم احساس نمی‌کردم. شاید به‌نظر غریب آید که بتوان رمانی را در طول یک ماه به‌رشتهٔ تحریر درآورد؛ نه‌تنها عجیب، که غیرممکن است. امّا باید بگویم که رمان در طیّ سالهای متمادی در سر من پرورانده شده بود و تنها کاری که برای من مانده بود نوشتن آن بود. ... چنانچه سالیان سال بر روی آن کار نکرده بودم، امکان نداشت بتوانم آن را در طیّ یک ماه بنویسم. واقعیّت این است که تمام رمان، تا جزئیترین صحنه‌ها، در ذهن من پخته شده بود و فقط می‌بایست آن را می‌نوشتم. طوری می‌نوشتم که انگار کسی به من دیکته می‌کرد و درواقع بسیاری از مطالب ناخودآگاه نوشته می‌شد؛ یک آدم غیبی کنارم نشسته بود و به من می‌گفت که چه بنویسم.

پخته‌شدن تدریجی رمان در شکل نهایی رمان مشهود است. رمان **آبلوموف** با تأنّی و آهنگی بدون شتاب روایت می‌شود. در اینجا گانچاروف از بیان تند دراماتیک و از تقارنهای اندیشیده و طرح و پیرنگ مکانیکی، از نوعی که در اوّلین رمانش به‌کار گرفته بود، پرهیز می‌کند و اجازه می‌دهد که قهرمانش جریان امور را به‌دست گیرد. قسمت اعظم رمان از آنِ آبلوموف و شرح دقیقی است از همهٔ حرکتهای ذهن او. در اینجا آنچه بر سر قهرمانان رمان می‌آید ازپیش تعیین‌شده است و محدود به اهداف حکایتی نیست، بلکه نویسنده عنان را به دست حوادث می‌سپارد تا آزادانه رخ دهند و شکل رمان را تعیین کنند. طولانی‌شدنِ مدّت زمان نگارش این کتاب در لحن آن تأثیر گذاشت و باعث شد که گاه خنده‌دار، گاه تغزّلی، و گاه غم‌انگیز باشد.

بخش نخست کتاب، که در دههٔ ۱۸۴۰ نوشته شده است، به شیوهٔ «مکتب طبیعی» نزدیکی بسیار دارد و توجّه آن معطوف به بیان جزئیّات زندگی روزانه است. این بخش، که بخش راکد و بدون طرح و پیرنگ کتاب است، با طنزی بازیگوشانه یک روز عادی از زندگی قهرمان غول‌پیکر و تنبل را تصویر می‌کند ـ تلاش بسیاری که به‌خرج می‌دهد تا از بستر برخیزد، پاهایش را توی سرپایی بکند، و مستخدمش، زاخار[۳۴]، را که مثل خودش تنبل است وادارد تا آنجا را مرتّب کند. زاخار آدم خوش‌نیّت ولی بی‌عرضه‌ای است ـ با قیافه‌ای مثل چارلی چاپلین که کوششهای بی‌ثمرش برای حفظ تعادلِ یک سینی با بشقابهای لغزانِ داخل آن، و عبورش از میان درگاهی، به‌صورت نمایشی مضحک درمی‌آید. آبلوموف و زاخار، که شبیه الگوی اصلی‌شان دون کیشوت و سانچو پانزا هستند، دو موجود عجیب‌وغریب و مسخره‌اند که از دنیای پرتکاپوی کار و فعّالیّت برکنارند. گویی زمان نیز در آپارتمان کثیف و نامرتّب این‌دو از حرکت بازایستاده است. لایه‌ای از گردوغبار پنجره‌ها را فروپوشانده است، به‌طوری که گاه آبلوموف ناچار می‌شود حتّی برای تعیین فصل سال دست‌به‌دامن کسانی شود که گاهگاه به‌دیدارش می‌آیند. گردوغبار بر روی روزنامه‌های پراکنده، که تاریخشان مربوط به سالهای گذشته است، و نیز بر روی صفحات رنگ و رورفتهٔ کتابهایی که از سالهای گذشته همچنان نیمه‌باز مانده‌اند و دیگر خوانده نمی‌شوند نشسته است. آبلوموف و زاخار، ارباب و سرف، جداافتاده از جهان عمل و عزم‌واراده، تنها یکدیگر را دارند. شرایط،

آن دو را با هم در خانواده‌ای عجیب و در نوعی وصلت قرار داده است که هر دو در آن به جان هم نق می‌زنند، جاروجنجال راه می‌اندازند، و با هم دعوا و مرافعه می‌کنند ـ و هر دو نیک می‌دانند که نمی‌توانند از هم جدا شوند.

آبلوموف و زاخار به‌یکسان بی‌اراده‌اند، ولی در عین حال آن اندازه با یکدیگر تفاوت دارند که این تفاوت جنبهٔ کمیک لازم را به رمان بدهد. آبلوموف، همانند آلکساندر آدویف، با کلمات زندگی می‌کند و زاخار در میان اشیاء به‌سر می‌برد. زاخار از عهدهٔ جابه‌جاکردن اشیاء برنمی‌آید، اما همین اشیاء واقعیّت وی را مشخّص و تعریف می‌کنند. هریک از برخوردهای مضحک او با اربابش به این طریق آغاز می‌شود که او به اوضاع‌واحوالی اشاره می‌کند که از جهان آن‌سوی پنجره‌های گردگرفته آن دو را تحت فشار قرار می‌دهد ـ صورتحسابهایی که باید بپردازند، صاحبخانه‌ای که دلش می‌خواهد آنها را بیرون کند ـ و ارباب در برابر همهٔ اینها با طغیان خشمی شدید، بیمورد، و پر از لفّاظی به او پاسخ می‌دهد. زاخار متوجّه می‌شود که قدرت آبلوموف در مقام ارباب صرفاً جنبهٔ زبانی و کلامی دارد: «شما تنها به این خاطر ارباب هستید که کلمه‌های عجیب‌وغریب و تأثّرآور به‌زبان می‌آورید.» ـ و درواقع آبلوموف کلام را معادل عمل می‌داند. آبلوموف از این اظهارنظر زاخار خشمگین می‌شود که «دیگران» براحتی از پس شدیدترین مشکل و بحرانی که آن‌دو با آن مواجهند ـ تخلیهٔ قریب‌الوقوع خانه ـ برمی‌آیند و به او پاسخ می‌دهد که نقشه‌اش این است که ملک آباواجدادی‌اش را در آبلوموفکا، که روبه‌ویرانی نهاده است، دوباره احیا کند. از نظر آبلوموف، داشتن یک نقشه، و به زبان‌آوردن آن، عین آن است که دست‌به‌عمل زده باشد:

> چطور توانستی همچو چیزی را به‌زبان بیاوری؟ ... من در نقشه‌ام برای تو خانهٔ جداگانه‌ای با یک باغچه برای سبزیکاری در نظر گرفته‌ام؛ همچنین تهیّهٔ منظّم حبوبات؛ و برایت حقوق ثابتی تعیین کرده‌ام؛ تو پیشکار، خوانسالار، و دستیار مخصوص من می‌شوی! دهقانان تاکمر در برابرت خم می‌شوند. همه به تو خواهند گفت زاخار تروفیمیچ[35]، بله زاخار تروفیمیچ! آنوقت آقا هنوز راضی نیست و مرا با «دیگران» مقایسه می‌کند. این هم مزد دستم! خوب جواب محبّتهای اربابت را می‌دهی!

آبلوموف از سر اجبار، سرانجام، بر آن می‌شود که دست به عمل بزند، امّا به‌لحاظ شخصیّتِ خود درگیر مسائل جنبی می‌شود. او که ناگهان در برابر این تهدید قرار می‌گیرد که یکباره دو چیزش را از دست خواهد داد ـ هم آپارتمانش را در پطرزبورگ و هم ملک رو به‌ویرانی‌اش را ـ توان خود را برای پیداکردن کاغذ و جوهر و یافتن شیوهٔ مناسبِ خطاب به صاحبخانه‌اش هدر می‌دهد و به‌جای سروسامان‌دادن به کارهایش مشغول تنظیم صحیح ضمایر موصولی می‌شود.

همانطور که یک کانون رمان، آبلوموف را به مبارزه بر سر امور جزئی می‌کشاند، کانون دیگر به وی ابعادی غول‌آسا می‌دهد ـ و انگار آنچه می‌گذرد از دو سر یک تلسکوپ دیده می‌شود. آبلوموف یک رؤیاباف است و رؤیاهای او، مثل پروازهای زبانی‌اش، گزافه‌اند:

> او گاه دوست داشت خود را همچون قهرمانی شکست‌ناپذیر تصوّر کند که در برابر وی نه‌تنها ناپلئون، بلکه یاروسلان لازارویچ[36] (قهرمان افسانه‌ای روسها) نیز چیزی به‌حساب نمی‌آمد؛ او جنگ و آرمانی برای قهرمانی‌اش ساخته بود: مردمِ افریقا را به‌درون قارّهٔ اروپا سرازیر می‌کرد، جنگهای صلیبی تازه‌ای را سازمان می‌داد، سرنوشت ملّتها را تعیین می‌کرد، شهرها را غارت می‌کرد، ترّحم می‌کرد، انتقام می‌گرفت، و دست به کارهای شرافتمندانه و بزرگمنشانه می‌زد، یا نقش یک متفکّر یا یک هنرمند بزرگ را بازی می‌کرد: همگان به وی احترام می‌گذاشتند، افتخارات زیادی نصیبش می‌شد، و جماعت دنبالش می‌افتادند و بانگ می‌زدند: نگاه کنید، نگاه کنید، این آبلوموف است که دارد می‌رود، این ایلیا ایلیچ[37] شهر ماست.

همانطور که رمان **داستانی معمولی** دو نگرش شاعرانه و پیش‌پاافتاده را پهلوی هم قرار می‌دهد، رمان **آبلوموف** نیز دو نوع قهرمانگرایی را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد: تلاشهای شبه‌قهرمانانه و مسخرهٔ آبلوموف برای مقابله با ناچیزترین مسائل روزمرّه، و رؤیاهای وی برای شکوه و جلال قهرمانانه. اعیان روس نیز، مثل سایر اشراف، اساساً طبقه‌ای نظامی بودند و در سراسر کتاب تنزّل مقام آبلوموف به‌گونه‌ای نقیضه‌وار در برابر قهرمانگرایی بحقِ کهنتر نهاده می‌شود ـ چه این قهرمانگرایی مربوط به گذشتهٔ افسانه‌ای روسیّه باشد، چه مربوط به سنّتهای جوانمردی غرب، و چه مربوط به ادبیّات رمانتیک. آبلوموف برخلاف اجداد تاریخی و ادبی‌اش، که شهسوارانی «بیباک و بی‌شِکوه» بودند، «شهسواری ترسو و پرشِکوه» است. او نیز، چون دون کیشوت، خود را در جهانی می‌یابد که تنها در رؤیا یا کلمات می‌تواند قهرمان باشد. اشرافیّت وی نشانهٔ ازخودبیگانگی‌اش شده است: «من کیستم؟ من چه کاره‌ام؟ ... من اربابم و نمی‌دانم کاری را چگونه از پیش ببرم.» رمان **آبلوموف** را ناقوس مرگ اعیان روسیّه نامیده‌اند ـ و این «ناقوسی» است که طنینی مضحک دارد، نه طنینی شورانگیز.

رمان **آبلوموف** نیز مانند **داستانی معمولی** در قالب نقیضه ابهت‌زدایی می‌کند، امّا در این رمان، ابهت‌زدایی به‌شکل کاملتری تحقّق پیدا کرده است: آلکساندر آدویف یکسر قیافه می‌گیرد و تظاهر می‌کند، اما آبلوموف جدّی است. تلاشهای بی‌ثمرش برای عمل‌کردن اگرچه غالباً مسخره است، امّا همدردی ما را برمی‌انگیزد. بتدریج درمی‌یابیم که از نظر آبلوموف، اگرنه از نظر «دیگران»، نوشتن یک نامه، اسباب‌کشی به یک آپارتمان جدید، و (بعداً) ازدواج کارهایی واقعاً قهرمانانه هستند. رؤیاهای او، که مثل رؤیاهای آلکساندر خنده‌دارند، او را نرمدل و رقیق‌القلب می‌سازند. او در رؤیاهای خود نه تنها اسرار زندگی خویش را برملا می‌کند، بلکه بخشهای پنهان همگی ما را آشکار می‌سازد ـ مثل بخش اوّل که دربارهٔ خواب و خیالهای کودکانهٔ همهٔ ما دربارهٔ افتخار و شهرت است. گانچاروف در رمان **آبلوموف** الگوهای مکانیکی داستانِ اوّلش را با مصالحی از زندگی واقعی پررنگتر ساخت.

همچنین در **داستانی معمولی** آلکساندر آدویف در طرح داستان محکوم به انجام کارهایی است که نویسنده ازپیش معیّن کرده است، حال آنکه در رمان **آبلوموف** ذهن رؤیاباف آبلوموف است که به رمان شکل می‌دهد. کتاب الگویی موزون دارد، چراکه آبلوموف منظّماً از بی‌عملی به عمل، که آن هم صرفاً فکرکردن به عمل است، و باز به خواب و خیال و رؤیابافی فرو می‌رود:

> ... و اندیشه‌ها ناگهان در درونش به جولان درمی‌آیند و مثل امواج دریا به مغزش هجوم می‌آورند. سپس اندیشه‌ها به صورت اهداف درمی‌آیند و خونش را به‌جوش می‌آورند؛ عضلاتش کشیده و رگهایش منقبض می‌شوند؛ و اهداف به تلاش مبدّل می‌شوند. او، با ندای وجدان، موقعیّت خویش را دو یا سه بار در ظرف یک‌دقیقه عوض می‌کند: با چشمانی درخشان در بستر نیمخیز می‌شود؛ یک دستش را دراز می‌کند و پر از الهام به اطراف نگاه می‌کند ـ لحظه‌ای دیگر تلاشش به ثمر خواهد رسید ـ و بعد: آخ، ای خدا...
>
> اما صبح بسرعت سپری می‌شود، روز افول می‌کند، و همراه با آن نیروهای تحلیل‌رفتهٔ آبلوموف به‌رخوت می‌گرایند. ... آبلوموف آرام و اندیشناک طاقباز دراز می‌کشد، نگاه غم‌آلود خود را به پنجره و آسمان می‌دوزد، و چشمانش با اندوه خورشید را دنبال می‌کند که با شکوه تمام در پشت ساختمانی چهاراشکوبه غروب می‌کند.

الگوی کلّی کتاب منحنیی را دنبال می‌کند که شبیه حرکتهای ناچیز و کوچک آبلوموف است؛ زیرا، همانطور که آبلوموف از رؤیابافی و تأمّل به عمل روی می‌آورد ـ که عقیم می‌ماند ـ و در نتیجه به رؤیابافی بازمی‌گردد، رمان نیز از فصل مشهور «رؤیای آبلوموف» به کوششی بی‌ثمر برای بازیافتن رؤیا در واقعیّت، از طریق عشق آبلوموف به اولگا ایلینسکایا[۳۸]، به سقوط نهایی، به رؤیا و مرگ، سیر می‌کند.

ضرباهنگ تغییر احوال قهرمان رمان با ضرباهنگ طبیعت همگام است و از این طریق آن حالت «زندگیِ محسوس» در رمان تقویت می‌شود. در قطعهٔ بالا، فرورفتن آبلوموف در خیال و اندیشه با غروب و فرونشستن آرام خورشید همراه می‌شود. در بخش اوّل، جز «رؤیای آبلوموف»، حرکت روز از صبح تا غروب دنبال می‌شود. عشق آبلوموف به اولگا عشق یک تابستان است که با آمدن خزان، و مرگ آن دنیای سبزرنگ، از میان می‌رود. زمستان صحنهٔ نابودی نهایی است و ریزش برف امیدهای آبلوموف را مدفون می‌کند. همچنانکه اندیشه‌های آبلوموف از امکان عمل به خواب‌وخیال و عشقش از امید به پوچی سیر می‌کند، طبیعت نیز از تابستان درخشان به پاییز خاکستری و مناظر بیجان زمستان می‌رسد. طرح و پیرنگ رمان **آبلوموف** تقلید یک حیات است، آن هم حیات ذهنی که با چنان معنویّت عمیقی به آن نگریسته می‌شود که الگوهای اندیشه‌اش بر تمام طبیعت پرتو می‌افکند. گانچاروف، که گردش ایّام طبیعت را نماد گردش زندگی آبلوموف قرار داده است، محتوم‌بودن این گردش را نیز با همین نماد نشان می‌دهد. زندگی آبلوموف یک زندگی شکست‌خورده است؛ داستان فرصتهای ازدست‌رفته است؛ امّا مثل زندگی همهٔ ما روبه‌خاموشی قطعی می‌رود.

«رؤیای آبلوموف»، که ابتدا در ۱۸۴۹ ـ ده سال پیش از بقیّهٔ رمان ـ چاپ شد و اغلب به شکل گزیده منتشر شده است، کراراً به‌مثابه تصویری از زندگی روستایی در روسیّهٔ قدیم خوانده شده است. این بخش، با وجود ظاهر طنزآمیزش، در شیوهٔ نگارشِ مطوّل گانچاروف یکی از بزرگترین لحظه‌های تغزّلی محسوب می‌شود. صفحات آن را فضایی رؤیایی از رمزوراز آکنده است. احساسات نهفته در شکل افسانهٔ پریان و اسطوره چون زمزمهٔ جویباری در میان آن جاری است.

این رؤیای بهشت است. آبلوموف ملک آباواجدادی آبلوموفکا را به‌صورت یک نزهتگاه خوش‌وخرّم روسی درمی‌آورد ـ باغ عدنی با انبارهای زهواردررفته، آشپزخانه‌های شلوغ، قدقد غازها و بع‌بع گوسفندان، و اربابهای تنبل و سرفهای تنبل. گانچاروف که به‌سبک نقیضه‌وار خود وفادار است چشم‌اندازهای یکنواخت آبلوموفکا (یا روسیّه) را در برابر اشکال هیجان‌آور طبیعتِ خیال‌انگیز قرار می‌دهد، امّا انگیزهٔ وی در اینجا، گرچه خالی از طعن و طنز نیست، توأم با ستایش است. او زبان به‌تحسین نبوده‌ها، چیزهایی که

آبلوموفکا ندارد، می‌گشاید. شخص رؤیاباف، مثل راوی کشتی پالاس، به طبیعت نامساعد و بی‌اعتنا ابعادی انسانی می‌بخشد و آن را پر از حضور انسان می‌کند. تپّه‌های آبلوموفکا «تنها نمونه‌ای از کوههای دور و خوفناکی هستند که فکرکردن به آنها نیز وحشت‌آور است.» دریای بی‌انتها و ناشناس به‌صورت رودی درمی‌آید که «شادمانه، بازیگوشانه، و زمزمه‌کنان جریان می‌یابد.» آسمان، که در جاهای دیگر دور و سرد است، در اینجا «به زمین نزدیکتر است... تا آن را محکم و بگرمی در آغوش بگیرد.» آبلوموفکا سرزمین «چشم‌اندازهای شاد و خرّم» است. سرزمین فصلهایی است که یکی پس از دیگری «با دقّت، ... با نظمی... ازپیش‌تعیین‌شده»، فرامی‌رسند. طبیعتش آنچنان قابل‌پیش‌بینی است که توفانها تنها در «زمانهای مقرّر» پدید می‌آیند. زمستانها یخبندان و تابستانها سوزان نیست. جهان در آنجا به هماهنگی کامل رسیده است، چراکه «خورشید بار دیگر با تبسّم شفّاف مهرش... تپّه‌ها و مزارع را درمی‌نوردد و زمین دوباره با شادمانی در برابر خورشید تبسّم می‌کند.»

کمال زندگی در آبلوموفکا از آنجا حاصل می‌شود که بی‌ثباتیهای زندگیِ احساساتی و دگرگونیهای تاریخی به آن راه ندارد. ساکنان آبلوموفکاکارکردن را نوعی مکافات می‌دانند، هرگز خود را با مسائل فکری و اخلاقی آزار نمی‌دهند، و با وسواس بسیار از هرگونه شور و سودا پرهیز می‌کنند ـ شور و سودا جایش در دریاهای توفانزا و کوهستانهای تهدیدگر است، نه در سرزمین هموار و بسامان آبلوموفکا. اینان ساکن جهانی بی‌زمانند؛ قهرمانان قصّه‌ای هستند که نقل مکرّر موارد نمونه‌وار، گردش ابدی چرخ طبیعت، و عادات و آیینهاست. در این قصّه هرآنچه پیش می‌آید ریشه در امر محتوم و تکراری دارد. در آبلوموفکا «از زمانهای قدیم تاکنون» هیچ‌چیز تغییر نکرده است. اگر ساکنان آبلوموفکا به‌طور مبهم از زمان تاریخی آگاهند ـ زمان همچون حرکت از گذشته به اکنون و از اکنون به آینده، گذشته و اکنون و آینده‌ای که با هم متفاوتند ـ این آگاهی است که سرسختانه با آن به تقابل برمی‌خیزند و دعا می‌کنند که کاش «هر روز مثل دیروز و هر دیروز مثل فردا باشد.» آنان حتّی به مطمئنترین نشانهٔ خاتمه‌پذیری چیزها، مرگ، که در آبلوموفکا آن را اتّفاق خارق‌العاده‌ای می‌دانند، پشت می‌کنند. تصاویر اصلی این سرزمینِ سرشار از صلح و آرامش کامل، خورشید دوست‌داشتنی و مهربان و رود آرام و بی‌تغییر زندگی است: «آنان به هیچ چیز احتیاج ندارند؛ زندگی چون رودی از کنارشان می‌گذرد؛ و کارشان تنها این است که در کنار ساحل بنشینند و این پدیدهٔ گریزناپذیر را، که به‌نوبهٔ خود لاجرم در برابر هر یک از آنان پدیدار می‌شود، تماشا کنند.»

صلح و آرامش آبلوموفکا نیز مثل باغ افسانه‌ای عدن به‌بهای رعایت دقیق محرّمات حاصل می‌شود. تحریمهای بسیاری آبلوموف را در هنگام کودکی محدود می‌سازند: او نباید خیلی دور از خانه به این‌طرف و آن‌طرف برود؛ نباید در آفتاب بازی کند؛ نباید به طویلهٔ حیوانات نزدیک شود؛ جنّ و پری و شیطان و اشباح در جنگل منتظر بچّه‌های نافرمان نشسته‌اند؛ و از همه مهمّتر اینکه هرگز نباید نزدیک آبکند برود ـ جایی که نماد هر چیز ممنوع است، چراکه بوی مردگان از آنجا برمی‌خیزد.

کودک هنوز به بیحرکتیِ رخوت‌آلود بزرگترها دچار نشده است. ایلیوشا[۳۹] پسربچّه‌ای سرزنده و اندکی سرکش است. او زندگی را بر صلح و آرامش ترجیح می‌دهد: پنهان از چشم دیگران به زیر آفتاب و به جاهای ممنوع می‌رود؛ ریشهٔ گیاهان خودرو را می‌خورد و آنها را به مربّاها و سیبهای مادرش ترجیح می‌دهد؛ و حتّی کار را به‌جایی می‌رساند که به آبکند می‌رود. وقتی که پیش مادرش بازمی‌گردد، عطر بوته‌های یاس او را به‌خود می‌خواند؛ درست همانطور که بعدها یاسهایی که تصویر اولگا ایلینسکایا را دربرمی‌گیرند او را به خویش می‌خوانند. او قبل از پایان‌یافتن رؤیا دست به آخرین تلاش نومیدانهٔ خود می‌زند تا از حلقه‌ای که آبلوموفکا را دربرگرفته است بگریزد. خود را در میان بچّه‌دهاتیها («افراد دیگر») می‌بیند که گلولهٔ برفی پرتاب می‌کنند. باد به صورتش شلّاق می‌زند و «سینه‌اش مالامال شادی است.» امّا چندان طول نمی‌کشد؛ قدرت پدرومادر بسرعت و با تحکّم اعمال می‌شود: «آنان ارباب جوان را درمیان می‌گیرند، او را در پوستینیَ می‌پیچند... ، بعد توی دو پتو، و پیروزمندانه او را بغل می‌کنند و به خانه می‌برند.» ـ «رویا» به‌شکست می‌انجامد. وقتی که ما بعداً با آبلوموف مواجه می‌شویم، به ما می‌گوید که «زندگی من همان‌زمان که آغاز شد فسرده گشت.»

تصاویر «رؤیای آبلوموف» تصاویر مسلّط بر کلّ رمان هستند: خورشیدی که «با تبسّمِ شفّافِ مهرش» آبلوموفکا را محافظت می‌کند. «روزهای درخشانی» که تابستانهای آبلوموفکا را پربرکت می‌سازند ناظر بر عشق تابستانهٔ آبلوموف به اولگا هستند و یک‌بار دیگر در واپسین لحظه بازمی‌گردند تا تاریکی مرگ آبلوموف را روشن کنند. جالب اینجاست که تصویر زندگی چون جریانی آرام و بی‌تغییر، مثل یک رود، برای دوست و تالی موفّقش، آندریی اشتولتسِ مصمّم، نیز تکرار می‌شوند ـ درست همانطور که برای آبلوموف. در سراسر رمان خطوطی هستند که مرز میان دو محدودهٔ کاملاً جدا را مشخّص می‌کنند: خطّ فرضی آبلوموف که زندگی را از شناخت و خودِ او را از جامعه یا «دیگران» جدا می‌کند، و آن خطّ نهایی، مرزی که رود نوا رسم می‌کند، که آبلوموف در یک سویش ایستاده است و اولگا در سوی دیگرش ـ و پیداست که رود عملاً

غیرقابل‌عبور است. رمان از روشنایی به تاریکی و از تابستان به زمستان سیر می‌کند: همان الگویی که «رؤیای آبلوموف» از قبل طرّاحی می‌کند ـ همانطور که یک روز معمولی در زندگی آبلوموفکا با طلوع خورشید آغاز می‌شود و به غروب می‌رسد، رؤیای آبلوموف نیز در کلّ از نیمهٔ تابستان آغاز می‌شود و به زمستان می‌انجامد.

سرانجام، سرگذشت کودک از سرگذشت مرد گواهی می‌دهد: کودک می‌کوشد از حلقه‌ای که آبلوموفکا را دربرگرفته است به‌درآید، امّا موفّق نمی‌شود؛ مرد نیز می‌کوشد تا از انزوا بگریزد و به «دیگران» بپیوندد، او نیز موفّق نمی‌شود. «رؤیای آبلوموف» با مرگ نمادین روح به پایان می‌رسد: پوستین را پیروزمندانه بر روی بچّهٔ سرکش می‌اندازند و در اوج رمان نیز زاخار لباس خواب نحس آبلوموف (نشان رخوت و بی‌تحرّکی او) را به روی مرد شکست‌خورده می‌اندازد ـ همچنانکه برفهایِ زمستانِ آینده زمین را چون «کفن» فرو می‌پوشاند. در رمان **آبلوموف**، بهشت آرزوی همیشگی انسان است. این آرزو همچنین رؤیایی است که آن را مرگ و شکست آلوده است. زندگی انسان ـ زندگی توأم با ابراز وجود فعّال و زندگی سرشار از خلّاقیّت، عشق، و دردورنج ـ در این سوی بهشت است.

ماجرای عاشقانهٔ میان اولگا و آبلوموف در بخشهای دوّم و سوّم، در مقایسه با ماجراهای مضحک و پرشور آبلوموف و زاخار، یا در مقایسه با غنای شاعرانهٔ «رؤیای آبلوموف»، ضعیف به‌نظر می‌رسد. لحن این بخشها گاهی پرتکلّف است و قهرمان زن باورنکردنی. این بخشها، که بسیار دیرتر (در ۱۸۵۷) نوشته شدند، رنگ‌وبوی نوشته‌های ایوان تورگینف را دارند ــ یعنی باذوق‌ترین داستان‌نویس روس که نوشته‌هایش در اواخر دههٔ ۱۸۵۰ بسیار مشهور بودند.

امّا این ماجرای عاشقانه در گسترش رمان اهمّیّت بسیار دارد؛ زیرا، با وجود تمام نیروهای خلّاقی که در بخش اوّل به‌کار رفته بود، هنوز نمی‌شد نام رمان بر آن نهاد. پیوند گانچاروف به «مکتب طبیعی» و اشتیاقش برای ثبت لحظه‌ها و شخصیّتهای خاصّ، و اغلب با مایه‌ای از شوخ‌طبعیهای عجیب‌وغریب، به‌تقلید از گوگول، بسیار زیاد بود ـ آبلوموف در بخشهای اوّلیّهٔ رمان بیشتر شبیه یک کاریکاتور است که در رؤیاهایش برتر از حدّومرزهای زندگی و در بی‌عرضگی و دست‌وپاچلفتی‌بازیهایش حقیرتر از آن حدّومرزها است. او انسانی است با تخیّلی قوّی، امّا غریب. چیزی که گانچاروف نیاز داشت داستانی بود که با آن به آبلوموف جنبه‌ای انسانی بدهد. گانچاروف، در شرح تلاش نومیدانهٔ آبلوموف برای فرار از انزوا و رسیدن به موجودی انسانی از نوعی دیگر، به زندگی وی شور و غم و وقار می‌دهد. او دیگر یک آدم عجیب و مضحک نیست، بلکه انسانی است چون انسانهای دیگر که علیه سرنوشتش می‌جنگد.

آبلوموف مانند آلکساندر آدویف، البتّه با درد و اندوه بیشتر، عشق خویش را در هاله‌ای شاعرانه فرو می‌پیچد. اولگا برای او یاس بهاری، درخشش خورشید تابستان، و یک ترانه است ـ ترانهٔ «کاستا دیوا»[۴۰]ی وینچنتسو بلّینی[۴۱] در اپرای **نورما**[۴۲]. اولگا طبیعت و هنر است: «گل زندگی»، پرتو نجات، موسیقیِ تعالی است. آبلوموف می‌کوشد تا به‌واسطهٔ اولگا خورشید مهربان و رود آرام آبلوموفکایش را فراچنگ آورد. در طیّ ماجرای عاشقانه‌اش «گرمای تابستان همه جا را فرامی‌گیرد» و «احساسات، چون رودی آرام، جاری می‌شود.» پرتوی که از اولگا می‌تراود «نرم و آرامش‌بخش» است. تماسّ دستش آبلوموف را به‌یاد «درّه‌های گل‌افشان» می‌اندازد.

همچنین، این ماجرای عاشقانه تلاش دیگری است برای متوقّف‌کردن زمان. در «رؤیای آبلوموف» بازگشتهای ابدی به‌سوی اتّفاقات تکراری و محتوم در بی‌زمانی انجام می‌شود. ماجرای عاشقانهٔ آبلوموف با تکیه بر تصاویر نور، یاس، و موسیقی می‌کوشد تا زمان را در لحظه‌ای شاعرانه متمرکز کند: «دیدارهایشان، گفت‌وگوهایشان، همگی، ترانه‌ای یگانه، صدایی یگانه، و پرتوی یگانه بود که شعله‌ای درخشان داشت.»

بخش عمدهٔ این رمان برای سلیقه‌های مدرن زیاده‌ازحدّ رقیق و جنبهٔ شاعرانهٔ آن تصنّعی است؛ امّا گانچاروف می‌دانست که اشکالی در کار است و دوستدارانش بزودی به آن پی خواهند برد. مفهوم طنزآمیز تجربه، که از خصوصیّات بارز هنر گانچاروف است ـ قراردادن تخیّلات فردی یک قهرمان در برابر الزامات جامعه و تاریخ ـ حتّی در ماجرای عشقی آبلوموف نیز به‌چشم می‌خورد. عشق از آرمانگرایی شاعرانه به واقعیّت بشری تبدیل می‌شود. بالاخره معلوم می‌شود که اولگا زن است و از آبلوموف تقاضاهایی دارد ـ ازجمله روابط جنسی. آبلوموف در خود فرومی‌پاشد. شهوت چیزی است که آبلوموف در طیّ زمان، در «رؤیا»یش، کوشیده است از آن بگریزد. شهوت مختصّ کوهها، دریا، و جنگلهایی است که دورتادور آبلوموفکا را گرفته‌اند، نه مال رود آرام و خورشید زندگی‌بخش آن. شهوت «دایرهٔ سحرانگیز عشق»، هالهٔ شاعرانه‌ای را که عاشقان خود را در آن پیچیده‌اند، ازهم می‌گسلد. آبلوموف، که به‌درون جهان افکنده می‌شود و در معرض التهابات شهوت و بار مسئولیّت قرار می‌گیرد، از فرط وحشت و گناه فرسوده می‌شود. بهشت، رؤیای دوران کودکی است. او که می‌کوشد تا از این دایرهٔ جادویی بیرون بیاید و مردبودن را کشف کند در سرزمینهای ممنوعِ رؤیاهایش به گشت‌وگذار می‌پردازد: «شبانه خود را در جنگلی یافت که گویی در زیر هر بوته و هر درختش یک راهزن، یک جسد، و یک حیوان درنده جای گرفته بود.»

شهوت، و نیز تأثیرِ مزاحمِ زمان، داستانِ عشق پاک و باصفایش

را تباه می‌کند. عشق شاعرانه، که آبلوموف آن را تمامی عشق می‌دانست، معلوم می‌شود که تنها بخشی از عشق است ـ یعنی لحظه‌ای تغزّلی امّا غیرقابل‌بازگشت در مسیر عشق انسانی: «شعر می‌گذرد و تاریخِ تلخ‌وعبوس آغاز می‌شود.» آسمانهای آفتابی تیره می‌شوند، تابستان درخشان به پاییز دل‌فگار بدل می‌شود، و یاسها می‌پژمرند. آبلوموف درمی‌یابد که هیچ چیز پایدار نمی‌ماند. تاریخ و زمان «هرگز درنگ نمی‌کند»؛ «روزهای درخشان»، که انسان برای آنها مبارزه می‌کند و رنج می‌کشد، «از پی هم می‌گذرند و زندگی فقط جریان می‌یابد و جریان می‌یابد؛ و همه‌چیز می‌افسرد و مضمحل می‌شود.» این آگاهی او را سراپا مضطرب می‌کند:

> و عشق نیز؟ اما من فکر می‌کردم که عشق مانند نیمروزی گرم عاشقان را دربرمی‌گیرد و در فضای آن نه چیزی می‌جنبد و نه نفس می‌کشد؛ امّا در عشق نیز آرامشی وجود ندارد؛ عشق همواره به پیش می‌رود... و هنوز یوشعی[۴۳] زاده نشده است که فرمان دهد: «بایست، و حرکت نکن!»[۴۴]

اشتولتس دوست آبلوموف است. او نیز چون اولگا به‌شکل تمثیلی در نظر گرفته می‌شود. اشتولتس نیمه‌آلمانی و تجسّم تمام محاسن بورژوایی، مثل اهل عمل‌بودن، پشتکار، و کارآیی ماشین‌وار، است ـ محاسنی که ذرّه‌ای در آبلوموف و در اعیان روسیّه نبود. تقابل اشتولتس و آبلوموف تقابل عزم و ارادهٔ غرب و بیحالی روسی است و به‌طور ضمنی گفته می‌شود که آرزوی روسیّه داشتن مردانی همچون اشتولتس است.

اما اشتولتس پیچیده‌تر از آن است که در نگاه اوّل به‌نظر می‌رسد. او نیز نیمه‌روسی است ـ البتّه از جانب مادر. شخصیّت بااراده و مصمّم او با نفی ارزشهایی به‌دست آمده است که از نظر رمان کاملاً روسی، اشرافی، و مادرانه است. او که درس پشتکار و ازخودگذشتگی را در مکتب پدر بورژوایش فراگرفته است از احساسات مادر «روسی»اش، از «تصویر لطیفش»، از حسّاسیتش به هنر و موسیقی، و از عشقش به هر چیز روسی روی برتافته است.

اشتولتس هم، با وجود همهٔ انعطاف‌ناپذیری نمادینش، سرگذشت خاصّی داشته است. سرگذشت او نقطهٔ مقابل سرگذشت آبلوموف است. دو دوست باهم بزرگ شدند. محلّ تولّد اشتولتس زمانی جزئی از آبلوموفکا بوده است؛ در گذشته‌های دور نوعی یکپارچگی وجود داشته که دیگر ازدست رفته است. اشتولتس و آبلوموف، با «خط فاصلی که در آن سویش از لطافت و محبّت دیگر خبری نیست و دورهٔ مردبودن شروع می‌شود،» از یکدیگر جدا شده‌اند. هریک به‌خاطر آن بخشهای ازدست‌رفتهٔ وجودشان، و به قول گانچاروف برای «نیمهٔ گم‌شدهٔ زندگی‌شان»، با حسرت و درد به‌یکدیگر می‌نگرند. آبلوموف برای آن خصلتهای مردانه‌ای که هنوز از آنها برخوردار نشده است چشم به اشتولتس دارد و اشتولتس برای «تصویر لطیفی» که در پشت سر گذاشته است چشم به آبلوموف. وقتی که اولگا آبلوموف را رها می‌کند و پیش اشتولتس می‌رود، آبلوموف کینه‌ای احساس نمی‌کند؛ برعکس، از اینکه در شادی آن دو سهمی داشته است احساس دل‌آسودگی می‌کند. اشتولتس پیامد رابطهٔ اولگا با آبلوموف را پخته‌ترشدن اولگا و زنانگی او می‌داند. آنچه آبلوموف به دلدادگان هدیه می‌کند هرگز معلوم نمی‌شود، امّا او می‌تواند آنچه را که دارد بدهد: ظرافتش و تصوّراتش را از کمال هستی. وقتی که آبلوموف به خواستهای اولگا پاسخ نمی‌دهد، اولگا غصّه‌دار، و نه خالی از طعن و طنز، می‌نالد: «ظریف، ظریف، ظریف.» زندگیِ سراسر تلاش‌وکوشش اشتولتس مانند «رودی است وسیع، خروشان، پرسروصدا، و با امواج کف‌آلوده» ـ با ازدواج «طغیان فرو می‌نشیند» و «زندگی هر دو، یعنی زندگی اولگا و آندریی، با هم در یک بستر جریان پیدامی‌کند... ؛ همه چیز پر از آرامش و هماهنگی بود، ... همانطور که آبلوموف در رؤیا دیده بود.»

تاریخ از کنار آبلوموف می‌گذرد. او اشرافزاده‌ای است که نمی‌تواند خود را با دنیای متحوّل جدید سازگار کند؛ کودکی است که بزرگ نخواهد شد. گانچاروف نیز، مانند شکسپیر در نمایشنامهٔ **رؤیای شب نیمهٔ تابستان**[۴۵]، وقتی که همه‌چیز دوگانه است، زندگی را با «چشمان جداازهم» می‌بیند. مرگ نشان از قدرت آبلوموف دارد. فرهنگ اشرافیّت محکوم به نابودی است، زیرا نمی‌تواند با الزامات نظم صنعتی و دیوانسالاری کنار بیاید؛ امّا این فرهنگ از دیدگاه گانچاروف این حُسن را دارد که نزاکت، ظرافت، و از همه‌چیز مهمّتر حسّاسیّت در برابر ارزشهای هنر را، که باید در فرهنگ جدید جایی پیدا کند، می‌پروراند. کودک نمی‌تواند همیشه کودک بماند، امّا آنچه همراه با کودکی از میان می‌رود درک کودک از یکپارچگی هستی انسانی است ـ که نبودش خسران بزرگی است. شکوه و شکایت آبلوموف از جامعهٔ جدید به این دلیل است که این جامعه ماهیّت انسان را از طریق کارکردهای شغلی‌اش تعریف می‌کند و به این ترتیب انسان را تکّه‌پاره می‌نماید. او از سر درد بانگ می‌زند: «انسان، یک انسان به من نشان بدهید!» آبلوموفِ گوشتالو و تنومند در برابر اشتولتسِ سرتاپا پوست و استخوان و عضله و عصب کامل‌بودن نفس و یگانگی با طبیعت را تأیید می‌کند که تنها در خاطرات بهشت‌آسایش از دوران کودکی می‌تواند آن را نشان دهد. از نظر گانچاروف بهشت باغی است مادرانه پر از مهر و گرما، کامل و تمام، که باید آن را وانهاد. امّا همین باغ است که یادش زندگی آدم

بزرگسال را پرخاطره و غنی می‌سازد. اشتولتس، با رجعت به آبلوموف، به کودکی خویش و به «تصویر لطیف» مادرش بازمی‌گردد. او، با جذب‌شدن به روح شفّاف و کودک‌وار دوستش، لحظه‌ای آرامش را در جنب‌وجوش بی‌وقفهٔ زندگی می‌یابد. صلح و آرامش وی را فرامی‌گیرد ـ گویی «به بیشهٔ غان، که در کودکی در آن پرسه می‌زد»، رفته است.

امّا اشتولتس، تنها لحظه‌ای، به عقب نگاه می‌کند و، سرانجام، آبلوموف را طرد می‌کند. آبلوموف وی را به خود جلب می‌کند، امّا در عین حال مضطربش می‌سازد، زیرا زندگیِ بیهدف آبلوموف عزم‌وارادهٔ پرشور اشتولتس را نفی می‌کند. راوی می‌گوید که اشتولتس «بیش از هر چیز از تخیّل می‌ترسید» و آبلوموف، یگانه شخصیّت خیالپرداز رمان، باغهای بی‌زمان دوران کودکی را به آینده فرامی‌افکند تا پایان زندگی هم مثل آغازش خوشایند باشد. او از اشتولتس می‌پرسد: «آیا همه در پی آن چیزهایی نیستند که من در رؤیا می‌بینم؟ آیا هدف همهٔ این‌در آن‌در زدنها و شورواشتیاق تو، هدف جنگها، تجارت، و سیاست... ، همین آرمان بهشت گمشده نیست؟» این پرسشی است که رمان در برابر فرهنگ بورژوایی جدید قرار می‌دهد. آیا اگر برای اینهمه کوششِ دائم هدفی وجود نداشته باشد، این کوششها مفهوم و ارزشی دارند؟ اشتولتس در اوج شادمانی ازدواجش با اولگا با تناقض مضمر در عزم‌وارادهاش مواجه می‌شود: با رسیدن به هدف، آیا نباید از کوشش دست برداشت؟ او که تا مغز استخوان یک بورژواست عزم‌واراده را بدون هدفی خاصّ و کار را «برای نفس کار و نه برای هیچ‌چیز خاصّ» تأیید می‌کند. اگر قرار باشد مسئلهٔ مفهوم غایی برای زندگی مانند خوره روح انسان را دائم بجود، او توصیه می‌کند که بهتر است رواقیگری را پیشه سازیم. همانطور که بهشت تخیّل آبلوموف را گرفتار خود کرده است، ذهن اشتولتس نیز اسیر مفهوم هبوط است: «این بهای آتش پرومتئوس است! ... این غم و اندوه همهٔ بشر است.» آبلوموف و اشتولتس با حدس و درک شهودی می‌دانند که ناکاملند و به‌همین دلیل جذب یکدیگر می‌شوند؛ ولی با این حال نقطهٔ مقابل یکدیگر نیز هستند. یکی از آن دو ما را وسوسه می‌کند تا بی‌آنکه دست به عملی بزنیم دربارهٔ غایت غایات رؤیا ببافیم، حال آنکه دیگری ما را به رنج‌کشیدن رواقی‌وار و بدون چون‌وچرا در برابر گذار لحظه‌به‌لحظهٔ زندگی روزانه محدود می‌سازد.

داستان با دو ازدواج به پایان می‌رسد: استعدادهای عملی اشتولتس و ظرافت روحی اولگا (که عطوفت و مهربانی آبلوموف آن را تقویت کرده است) به‌هم پیوند می‌خورند و اتّحادی آرمانی به‌وجود می‌آورند؛ آبلوموف نیز با خدمتکارش، آگافیا ماتوییونا[۴۶]ی چاقالو، ازدواج می‌کند، صاحب پسری می‌شود، به یک زندگی گیاهی رجعت می‌کند، و واپسین روزهای عمرش در جهانی از اشیاءِ خاموش سپری می‌شود ـ قفسه‌های پر از موادّ خوراکی و انواع‌واقسام خرت‌وپرتهای یک خانهٔ معمولی. جنبهٔ پندآموز این مقایسه روشن است، ولی اقناع‌کننده نیست. از همان تاریخی که رمان منتشر شد بسیاری از خوانندگان موفّقیّت اشتولتس را به‌دیدهٔ تردید نگاه کرده‌اند و دریافته‌اند که گانچاروف در باطن با آبلوموف همدل است. بخش اعظم این ناهمخوانی به‌دلیل شیوهٔ ارائه است ـ شاید هم به این دلیل باشد که رمان ژانر ادبی مناسبی برای بازنمایی کمال مطلوب نیست. موفّقیّت اشتولتس در چیرگی بر بیحالی آبلوموف به شیوهٔ خلاصه‌نویسی بیان می‌شود؛ انگار که رمان‌نویس، حال که کمال نمونهٔ مطلوبش اعلام شده است، نمی‌تواند صبر کند تا او از صحنه خارج شود. تنزّل آبلوموف و سرسپاری‌اش به تشریفات امور خانه با شرح‌وبسط دلنشینی بیان می‌شود. بخش چهارم، آخرین بخش رمان، و صحنهٔ به‌اصطلاح شکست آبلوموف به سبک و بیان «رؤیای آبلوموف» بازمی‌گردد. راوی می‌گوید: «همینکه وارد حیاط خانهٔ آگافیا بشوید، یک فضای شاعرانهٔ زنده آدم را دربرمی‌گیرد.» ردیف بی‌پایان قابلمه‌ها، ماهیتابه‌ها، کوزه‌های پر از کره و خامه، آبدارخانه‌های مملوّ از گوشت خوک، پنیر، و ماهی دودی، و سبدهای پر از قارچ گویی به صورتی تغزّلی لب به‌تحسین گشوده‌اند؛ نوعی شعر اشیاء در آنجا جریان دارد. روایت داستان، مانند آن بخش «رؤیا»، به ضرباهنگی تکراری بازمی‌گردد ـ ضرباهنگ زندگی خانوادگیی که با تأنّی از یک وعدهٔ غذا به وعدهٔ دیگر، از تعطیلاتی به تعطیلات دیگر، و از فصلی به فصل دیگر حرکت می‌کند. در سرگذشت اشتولتس فشردهٔ مطلب و مفاهیم بیان می‌شود، حال آنکه در سرگذشت آبلوموف جریان بیهدف زندگی همانطور که زیسته می‌شود به‌صورتی مضحک روایت می‌شود.

این شیوهٔ روایت، که با هدف پندآموزی داستان مغایرت دارد، ممکن است گیج‌کننده باشد، امّا با شور تخیّلی که به رمان جان می‌دهد سازگاری دارد. رمان **آبلوموف** اثری است آمیخته به حسرتی عظیم. شخصیّتهای این رمان، حتّی کسی مثل اشتولتس، زمانی سرزنده می‌شوند که دریچهٔ قلبشان را به‌روی لذّتها، ترسها، و آرزوهای دوران کودکی بگشایند. آن دلبستگی بسیار به روند زندگیِ خانگی و چیزهای خانگی، که در خانهٔ معمولی آگافیا دیده می‌شود، مانند بخش اعظم غنای رمان، محصول یادآوری چیزهای گذشته است. آبلوموف با رسیدن به آگافیا گویی به خانه رسیده است. او در یک لحظه آفتاب زندگی‌بخش و مهربان آبلوموفکا را به‌یاد می‌آورد. در یکی از طنزهای فراوان رمان، نه اولگای روحانی، بلکه پیشخدمت معمولی و ساده‌لوح آبلوموف صورت مجسّم زیبای

افسونگر فرهنگ فولکلور روسی، میلیتریسا کیربیتونا[۴۷]، می‌شود ـ همانکه در دوران کودکی در آبلوموفکا به وی وعده داده شده بود:

> آبلوموف با بیحالی و حواس‌پرتی، انگار که بهوش نباشد، به چهرهٔ خدمتکار خیره شد و از اعماق خاطراتش تصویری آشنا، که زمانی دیده بود، سر برآورد... و در برابرش سالن پذیرایی تاریکی در خانهٔ پدری‌اش نمودار گشت که شمعی آن را روشن کرده بود؛ مادر متوفّایش و مهمانهای او دور میز گردی نشسته و مشغول خیّاطی بودند؛ آنان در سکوت خیّاطی می‌کردند؛ پدرش در سکوت قدم می‌زد. گذشته و حال در یکدیگر ادغام شده بودند.
>
> در رؤیا می‌دید که به سرزمین موعود رسیده است، به جایی که رودهای شیر و عسل جاری است، به جایی که مردم نانی را می‌خورند که برایش رنج نکشیده‌اند و با لباسهای آراسته به طلا و نقره راه می‌روند. او به افسانه‌های رؤیایش گوش فرا داد، به علامتهایشان، به تق‌تق بشقابها و جرینگ‌جرینگ کاردها؛ محکم خود را به پرستارش فشرد و با دقّت به صدای لرزان و قدیمی‌اش گوش فرا داد؛ و پرستار، در حالی‌که به تصویرِ خیالی خدمتکار اشاره می‌کرد، گفت: میلیتریسا کیربیتونا!

رمان حلقه‌ای را از رؤیا به رؤیا، از پاکی روستایی به پاکی روستایی، و از کودکی ازدست‌رفته به کودکی بازیافته دور می‌زند. امّا تصویری که گانچاروف از کودکی ارائه می‌دهد مثل همیشه تصویری است گنگ و دوپهلو و اگر کتاب در پایانش به نتیجه‌ای قطعی نمی‌رسد، شاید خود وی چنین می‌خواسته است. در رمان **آبلوموف** دوران کودکی، هم معیاری است برای تمام ارزشها و هم میدانی است برای شکست، هم قلمرو آزادی مطلق است و هم قیدی است برای روح، و حالتی است که انسان آرزویش را دارد و در عین حال در پی فرار از آن است. این دوگانه‌بینی همانند نظریّهٔ روانکاوانهٔ جدید است که، طبق گفتهٔ نورمن او. براون[۴۸] (در **زندگی در برابر مرگ: معنای روانکاوانهٔ تاریخ**[۴۹]، ۱۹۵۹)، «منطقش ما را به دوران کودکی رهنمون می‌شود ـ نه‌تنها به‌سوی آرزوهای غیراخلاقی دوران کودکی و رسیدن به ذات چیزهایی که امیدشان را در سر می‌پروراندیم، بلکه به‌سوی شکست دوران کودکی برای یافتن علّت بیماری‌مان.»

اگر موضع گانچاروف در قبال روش اشتولتس و روش آبلوموف موضع آزمایش و محک‌زدن است، امّا به یک چیز کاملاً یقین دارد ـ جبر تاریخ. شاید زمان موضوع راستین گانچاروف باشد. حرکت زمان توقّف در کودکیِ همیشگی را غیرممکن می‌سازد؛ تاریخ طبقهٔ آبلوموف را نابود می‌کند؛ رؤیاهای او تلاش گزافه‌ای است برای متوقّف‌کردن حرکت تاریخ ـ همانند فرمان یوشع: «بایست و حرکت نکن!» آبلوموف، با عقب‌نشینی به‌جانب ضرباهنگهای طبیعت و آیینهای سنّتی، به زمانِ چرخه‌ایی که همیشه به همان نقطه بازمی‌گردد، با مفهوم زمان به‌معارضه برمی‌خیزد، حال آنکه اشتولتس زمان را از محتوا تهی می‌سازد. اشتولتس، با قائل‌نشدن سرانجامی برای اعمال، زمان را صرفاً به‌صورت توالی لحظه‌ها درمی‌آورد که فاقد معنا و شکل است. زمان آبلوموفی، زمان انسان ابتدایی و جامعه‌های کشاورزی (مانند روسیّهٔ قدیم)، با آنکه به سوی هدفی در حرکت نبود، امّا دارای محتوایی معنادار بود: زمان در حول‌وحوش تجربه‌های اساسی بشر (تولّد، ازدواج، مرگ، و بازگشت فصول) می‌چرخید ـ چیزهایی که برنامهٔ زندگی انسانها را معیّن می‌کنند. زمان اشتولتسی شاید همان زمانِ متمایزِ زندگیِ جدید است، زمانی که در آن مردم پیوسته بدون هیچ تعریفی از آن در پی آینده‌اند و در نتیجه تن‌به‌کار می‌دهند ـ امّا «کار برای نفس خودِ کار و نه برای هیچ‌چیز دیگر.»

گانچاروف، در برابر این دو مفهوم متضادّ از زمان، مفهوم سوّمی از زمان را در بخش چهارم قرار می‌دهد که مفهوم «زمین‌شناسانه از زمان» است:

> زندگی بی‌حرکت نبود. پدیده‌های زندگی دائماً تغییر می‌کردند؛ امّا تغییر این پدیده‌ها مانند دگرگونیهای سیّارهٔ ما تدریجی و آهسته بود: در جایی کوهی آرام‌آرام از میان می‌رفت و در جایی دیگر دریا به ساحل کشیده می‌شد، یا پس می‌نشست و زمینهای تازه‌ای ایجاد می‌کرد ـ همچنانکه قرنها چنین کرده بود. ... برآمدن و فرونشستن کف دریاها و فرسایش کوهها در همه‌جا صورت می‌گرفت.

زمان در این مفهوم تازه نه مانند زمان آبلوموفی فقط حفظ‌کننده و ایمنی‌بخش است و نه مانند زمان اشتولتسی توالی صرف است. زمانی است که تاریخ در آن ملحوظ است ـ نابودی و نوسازی، مرگ و تولّد، و خرابی و آبادی. کوهها فرسوده می‌شوند و از میان می‌روند، امّا زمین تازه‌ای از قعر دریا سر بیرون می‌آورد. نظامهای اجتماعی، مانند نظام موجود در آبلوموفکا (یا روسیّهٔ قدیم)، نابود می‌شوند، امّا مردان‌وزنان نظامهای دیگری می‌سازند. آبلوموف می‌میرد، امّا پسرش، که از آگافیا زاده شده است، جای خالی او را پر می‌کند. زندگی متوقّف نمی‌شود؛ شکل همه‌چیز «پیوسته عوض می‌شود،» امّا جهان به‌مثابه میدانی برای عملِ انسان و امکان ابراز وجود او برجای می‌ماند. با آنکه گانچاروف و تالستوی در مقام نویسنده تفاوتهای اساسی باهم دارند، اما احساسی که

گـانچاروف در رمـان **آبلوموف** از زنـدگی دارد بسـیار شـبیه حسّ تالستوی در کتاب **جنگ و صلح** است. با وجود سرنوشت اسـفبار و بیهودهٔ زندگی آبلوموف، رمان **آبلوموف** مـانند **جـنگ و صـلح** پـیش می‌رود و ماهیّت امور را می‌پذیرد.

آبلوموف نیز چنین است. او در صفحات پایانی کتاب به رؤیای آبلوموفکا بازمی‌گردد. او نتوانست با «دیگران»، با آدم بزرگهایی کـه سرگرم کار و خانواده‌شان بودند، پیوند برقرار کند. دنـیای مـتغیّر و پرتحوّل از کنار وی مـی‌گذرد. آبـلوموف مـردی است کـه، بـه‌سبب وفـاداری انـعطاف‌ناپذیرش بـه رؤیـا، مـحکوم بـه نـابودی است. گانچاروف در این رمان محدودیّتهای حادّ زندگی را ترسیم می‌کند که تقریباً همه‌اش در تخیّل سپری می‌شود؛ امّا در عین حال همین زندگی به تخیّل قدرتی اعطا می‌کند که می‌تواند به زندگی انسجام ببخشد و حتّی آن را دگرگون سازد. آبلوموف در پایان کتاب دیگر آن آدم گوشه‌گیر و مضطرب و مضحک آغاز کتاب نیست؛ آبلوموف بـا پیوندزدن گذشته‌وحال ـ سـالن پـذیرایی آبـلوموفکا و آشـپزخـانهٔ آگافیا ـ گریزناپذیری زندگی خویش را درک می‌کند. او با تبدیل خانهٔ معمولی آگافیا به بهشتی بدلی، که همواره در جست‌وجویش بوده است، پایان محتوم خویش را به‌پایان مطلوبش تبدیل می‌کند. او که نمی‌تواند از سرنوشت خویش بگریزد می‌آموزد که با آن زندگی کند و حـتّی دوسـتش بـدارد. لحـظه‌های آرامشش دیگـر دوام نـدارنـد ـ زندگی از حرکت بازنمی‌ماند و کوهها فرسایش پیدا می‌کنند ـ امّا او خود را به جریان ناگزیر جهان تسلیم می‌کند.

رمان **آبلوموف** با مرگ آبـلوموف تـمام نـمی‌شود. هـمانطور کـه جریان آب کناره‌های ساحلی را می‌شوید تا در جای دیگر از همین موادِ آبرفتی زمین تازه‌ای ایجاد کند، رمان با این آگاهی به پـایان می‌رسد که، به‌دنبال مرگ، دور حیات‌آفرین تازه‌ای آغاز مـی‌شود. پسر آبلوموف، که اشتولتس و اولگا از او نگهداری می‌کنند، تجسّم ظرافت پدر است. گانچاروف امیدوار است که فضایل اشرافی پدر، به واسطهٔ قدرت اولگا و اشتولتس، سبب متعادل‌شدن پسرش شود و به این تـرتیب در تـلخی و سـرمای دنـیای مـدرن پـابرجـا بـماند. سوگوران آبلوموف ـ اولگا و اشتولتس در میان آثار هنری‌شان و آگافیا در میان ظروف آشپزخانه‌اش ـ او را به‌یاد می‌آورند؛ خاطرهٔ آبلوموف در یاد آنان زنده می‌ماند؛ «یاد لطیف» آبلوموف از سختی و خشونت زندگی اشتولتس می‌کاهد و آگافیا از برکت خاطرهٔ او از صورت زن زحمتکش خانه به‌صورت زنی درمی‌آید آگاه به‌گذشته، چراکه به وی امکان می‌دهد تا «روشنایی ملایم هفت‌سالی را که مثل یک لحظه گذشته است... برای تمام عمرش به‌یاد داشته باشد.» همانطور کـه زمان در رمان **آبلوموف** تجربه را به یک لحظهٔ گذرا تبدیل می‌کند، خاطره نیز آنچه را که ازدست رفته است حفظ می‌کند و تداوم تخیّل فراموش‌ناشده را (تنها نوع تداومی که رمان اجازه می‌دهد) به انسان پیشکش می‌کند.

گانچاروف هیچگاه آدم استواری نبود. با گذشت زمان، مشکلات عصبی‌اش رو به وخامت گذاشت. این مشکلات زمانی حادّ شد کـه **آبلوموف** از زیر چاپ بیرون آمـد. شـاید مـوفّقیّت و شـهرت از حـدّ تحمّل وی فراتر بود. یقیناً بن‌بست روانی نـویسنده ـ کـه وی را از تکمیل آخـرین رمـانش، **پرتگاه**، بـازداشت ـ سـرچشـمهٔ احسـاس نومیدی بسیار شدید او بود. گـانچاروف در ۱۸۵۹ تـورگینف را بـه سرقت ادبی متّهم کرد. با آنکه تورگینف دوستش بود، امّا گانچاروف به پیشینهٔ اشرافی رقیب خود، به متانت و شهرتش در اجتماع، و به آن سهولتی که رمان و داستان می‌نوشت رشک می‌برد. گـروهی از نویسندگان بیطرف به‌عنوان هیئت‌منصفه دور هـم جـمع شـدند و اعـلام داشـتند کـه اتّـهام وی بـی‌اسـاس است. امّـا گـانچاروف ایـن نارضایی را در دل خویش نگاه داشت. دست‌نویسی با عنوان **داستانی غیرمعمولی**[۵۰]، که گانچاروف از ۱۸۷۵ تا ۱۸۷۸ روی آن کار می‌کرد و در زمان حیاتش منتشر نشد، نشان می‌دهد که سوءظنّ وی به ابعاد پارانویا رسیده بـود. وی مـدّعی بـود کـه تـورگینف تـمام ایـده‌ها و طرحهای وی را دزدیده است و خودش مورد استفاده قرار داده یـا آنها را نزد دوستان فرانسوی‌اش فرستاده است و آنان نیز ایده‌های وی را به‌صورت اساس و بنیان یک جنبش ادبی کامل درآورده‌انـد. احساس می‌کرد که سرقت اندیشه‌های وی، هم باعث شکست **پرتگاه** شده و هم وی را از نوشتن باز داشته است. رسوایی بعد از اتّهامی که گانچاروف علناً به تورگینف وارد کرد علّت عمدهٔ انزوایی بود که در سالهای بعد بر خود تحمیل کرد.

گانچاروف، از دسامبر ۱۸۵۵ تا زمان بازنشستگی‌اش از خدمات دولتی در ۱۸۶۷، رسماً کار ممیّزی را بر عهده داشت. دورانی که او تصدّی این شغل را داشت مصادف بود با اصلاحات وسیع در جامعهٔ روسیّه کـه مـهمّترینشان آزادی سـرفها در ۱۸۶۱ بـود. ایـن دوره همچنین دورهٔ قطب‌بندیهای سیاسی بسیار حادّ بـود. جـناح چپ به‌سوی مواضع انقلابی تند رانده شد، حال آنکه بیشتر هنرمندان و روشنفکران نسل گانچاروف از افراط کاریهای نیهیلیستها ـ نامی که آنان به رادیکالها داده بودند ـ روی برتافتند. مردان دههٔ ۱۸۴۰، که بیشترشان از اشراف بودند، در دورهٔ ایدئالیسم فلسفی پرورده شده بودند؛ امّا تندروهای دههٔ ۱۸۶۰، که اغلبشان در لایهٔ میان اشراف و سـرفها قـرار داشـتند، مـجذوب نـظریّه‌های پـوزیتیویستی و ماتریالیستی شده بودند. از آنجا که تندروها بر مـطبوعات و افـراد فرهیخته تسلّطی داشتند که با تعدادشان هـیچ تـناسبی نـداشت، نویسندگانی چون گانچاروف احساس می‌کردند که بـه کـنج عـزلت رانده شده‌اند. به نظر گانچاروف چنین می‌آمد که یکشبه مخاطبان

خود را ازدست داده است. نویسندگان را بر اساس میزان ارتباط سیاسی، و مفیدبودنشان برای پیشرفت اجتماعی، ارزیابی و داوری می‌کردند. موقعیّت گانچاروف در مقام ممیّز رژیم تزاری، که برای نویسندگان روسی چیزی غیرعادی نبود، باعث شده بود که وی آماج حملات و تمسخر شدید قرار گیرد. واکنش وی در برابر این مسائل آن بود که هرچه بیشتر به درون خویش فرو رود.

فعّالیّت ممیّزی گانچاروف عموماً توأم با رواداری بود. او موجودی سیاسی نبود و، در معنی روسی کلمه، لیبرال محسوب می‌شد. او به تبادل آزاد افکار، تا آنجا که با نهادهای اساسی کاری نداشته باشد، اعتقاد داشت و موضع حاکمیّت نیز در این سالهای اصلاحات چنین بود. او در عمل گرایش به آن داشت که نهادهای اساسی روسی را با خانواده یکی بگیرد. در کشور عقب‌افتاده و سرکوبگری مثل روسیّه مسائل سیاسی و اقتصادی به نظر دور و پرت می‌رسید و طبقه‌ای که گانچاروف به آن وابسته بود گرایش به آن داشت که به اینگونه مسائل جنبهٔ شخصی بدهد. او که مردی مجرّد و تنها بود به آنچه از آن محروم بود جنبهٔ آرمانی می‌داد. در گزارشهای ممیّزی‌اش شدیدترین انتقادهایش نه متوجّه نظریّه‌های سیاسی یا اقتصادی تندروها، بلکه متوجّه تحقیر خانواده از جانب آنان بود.

اعتقادات دینی گانچاروف نیز مانند عقاید سیاسی‌اش معتدل بود. او اسماً یک مسیحی اورتودوکس بود، امّا تا واپسین سالهای عمرش از حضور در مراسم کلیسا و انجام فرایض دینی سر باز زد. اینگونه ایمان دینی برای درد و رنجهایش تسلّایی به‌بار نیاورد. شاید عشق بزرگ و یگانه‌اش در زندگی فقط هنر بود و بس.

رمان **پرتگاه** یکی از چندین رمان سیاسی دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ بود که علیه نیهیلیستها نوشته شدند ـ رمان **جن‌زدگان**[۵۱] **داستایفسکی** یکی دیگر از همینهاست (البتّه آثاری هم بود که با جنبش انقلابی آشکارا همدلی نشان می‌داد). رمان روسی در آن دوره نسبت به رمانهای پیش از آن نه‌تنها آشکارا سیاسیتر، بلکه هیجان‌آمیزتر هم بود. داستانهای منثور روسی، پابه‌پای برخورد نویسندگان با تعارضها ـ میان طبقات، میان جنبش انقلابی و دولت، و میان فرد و جامعه ـ از ترسیم جزئیّات زندگی روزمره در دههٔ ۱۸۴۰ به رمانهایی به‌سبک زندگینامه در دههٔ ۱۸۵۰ (**آبلوموف** داستان یک زندگی است) و سرانجام به شکلهای بسیار دراماتیکتر سیر کرده بود. رمان بیش‌ازپیش در راه تمرکززدایی افتاده بود و از بیان زندگی فرد به‌سوی بیان زندگی جامعه به‌مثابه یک کلّ سوق یافته بود. گانچاروف در حرکت خویش از رمان **آبلوموف** به رمان **پرتگاه** هنر خویش را با گرایشهای جدید ادبیّات روسیّه وفق داد.

به‌هرحال، وی تا حدودی همان اشتغالات ذهنی قدیمی را حفظ کرده بود. بار دیگر ملکی اربابی مربوط به اعیان، این بار با نام مالینوفکا[۵۲]، به‌عنوان نماد کوچک روسیّهٔ سنّتی درنظر گرفته می‌شود. بار دیگر این ملک مکانی می‌شود برای یک زندگی پاک و روستایی که اطرافش را ناحیه‌ای تحریم‌شده دربرگرفته است. پرتگاهی که عنوان کتاب قرار گرفته است یادآور آبکند آبلوموفکاست؛ یک منطقهٔ ممنوعه است و بصراحت تداعی‌کنندهٔ مسائل جنسی است؛ مکانی است که دختران خوب نباید به آنجا بروند. طرح و پیرنگ داستان حول سه مرد که در پی عشق دختر مرموزی به نام ویرا هستند متمرکز شده است. این سه تن باریس رایسکی هنرمند و مردّد، ایوان توشین[۵۳] قابل‌اعتماد و اهل عمل (پیوتر آدویف یا اشتولتسِ این رمان)، و مارک والوخوف[۵۴] نیهیلیست شریر هستند. والوخوف، که نیهیلیسمش از بیان طوطی‌وار اظهار نظر پرودون[۵۵] ـ مالکیّت یعنی سرقت ـ فراتر نمی‌رود و از عشق آزاد طرفداری می‌کند، ویرا را در قعر پرتگاه فریب می‌دهد. اجتماع مالینوفکا (روسیّه) برای محکوم‌نمودن او و محروم‌کردنش از مزایای این جامعه تشکیل جلسه می‌دهد. تاتیانا مارکوونا[۵۶]، بانوی مالینوفکا، برادرزاده‌اش را می‌بخشد. تردیدی نیست که ویرا با توشین قابل‌اعتماد ازدواج خواهد کرد. به توشین همچون یک آدم مورد وثوق و به والوخوف مثل موجودی بیگانه نگریسته می‌شود. روسیّه پیروز می‌شود. همگان، جز رایسکیِ بی‌اراده که دلش برای خودش می‌سوزد (و از جهات بسیاری تصویر خود گانچاروف است)، ظاهراً برای همیشه سرنوشت خوش و خرّمی خواهند داشت.

پرتگاه یک رمان درجه‌دوّم است. گانچاروف در رمانهای اوّلیّه‌اش شخصیّتهایی با دیدگاههایی آرمانی دربارهٔ زندگی ارائه کرده بود ـ آلکساندر آدویف که می‌خواهد در میان شعر زندگی کند و آبلوموف که می‌خواهد در رؤیا زندگی کند ـ تا از برخوردشان با واقعیّت نمایش خنده‌داری ایجاد نماید. با این‌حال، قهرمانان گانچاروف، بخصوص آبلوموف، به‌کمک امیدها و آرزوهایشان، هرچند نابجاست، و با سرسختی مضحکشان ماهیّت اجتماعی دنیایی را که در آن هستند مورد شکّ و تردید قرار می‌دهند. در **پرتگاه** چنین عدم قطعیّتی نیست. مالینوفکا خوب است و والوخوف آدم رذلی است. **پرتگاه** نه‌تنها به‌سبب تمایز صریحی که میان شرافت و شرارت قائل می‌شود، بلکه به‌سبب زبان مطنطن و متکلّفش، که در سراسر کتاب هیچگاه سستی نمی‌پذیرد، یک ملودرام است. تنها مواقعی در این رمان از پندهای اخلاقی و حالت ملودرام عدول می‌شود که امور زندگی جاری در مالینوفکا تصویر می‌شود ـ یعنی نوعی از ژانر که گانچاروف تا پایان همچنان در آن چیره‌دست بود.

با همهٔ اینها، مسائل سیاسیی که در رمان مطرح می‌شوند

آنقدرها هم ساده و ارتجاعی نیستند که در خلاصهٔ رمان به‌نظر می‌رسد. موضع سیاسی مطرح‌شده در رمان موضعی بینابین، میان سنّت‌گرایی ارتجاعی و تندروی انقلابی، است. توشین، قهرمان مثبت رمان، از صمیم قلب معتقد به پیشرفت، آموزش و پرورش، و بهبود اجتماعی و اقتصادی است. او حتّی کم‌وبیش تحت تأثیر افکار سوسیالیستی قرار گرفته است. او که اندیشه‌های خویش را از رابرت آوئن[۵۷]، منبعی برای تندروهای دههٔ ۱۸۶۰، به‌دست آورده است یک اجتماع جنگلی درست کرده است و دهقانان را همکاران خویش می‌داند. گانچاروف که حاضر، بلکه مشتاق، بود تا نسل جوان را با مسائل سیاسی و اقتصادی، که خود چندان به آنها علاقه‌مند نبود، همراه سازد به‌ترسیم رفتار شخصی افرادی پرداخت که در برابر رسم و ادب بی‌احترامی از خود نشان می‌دهند. رمان در پاره‌ای مواقع تندروی روسی را صرفاً رفتاری بد معرّفی می‌کند. والوخوف گوشهایش را با اوراق کتابهای نایاب رایسکی پاک می‌کند و گاه با بیقیدی پاهایش را «مثل امریکاییها» روی میز می‌گذارد. گانچاروف، هم درمقام یک هنرمند و هم به‌عنوان یک مرد، همیشه در مورد عشق جنسی جانب احتیاط را می‌گرفت. گانچاروف هرزگی جنسی والوخوف را محکوم می‌کند و خانوادهٔ سنّتی روسی را به‌مثابه حصاری در برابر بی‌بندوباری اخلاقی مورد تأیید قرار می‌دهد. مسئلهٔ جنسی مسئله‌ای است که نسلها را در رمان **پرتگاه** ازهم متمایز می‌کند. یک قرن دگرگونی انقلابی، افراد همطبقه و همنسل گانچاروف را عصبی کرده بود. در دنیایی که بسرعت در حال تغییر بود به‌نظر می‌رسید که تنها جای بادوام و قوام خانواده است ــ خانواده و هنر دو نهادی هستند که رمان آنها را در برابر «نیهیلیسم» قرار می‌دهد.

چرا هنر گانچاروف در رمان **پرتگاه** تند و تلخ می‌شود؟ تردیدی نیست که مشکلات روانی‌اش سدّ راهش بودند. او نیز مانند قهرمانانش تخیّلات فردی را با واقعیّت خلط کرده بود؛ آن چشم‌انداز طنزنگرانه‌ای را که پیشتر حایل میان این دو ــ تخیّلات فردی و واقعیّت ــ بود از دست داده بود. همچنین، استعدادش بسادگی بر فرمهای دراماتیک سوار نمی‌شد. سبک وی در بهترین شکل خود سبکی است فارغ‌البال، فکورانه، با طنزی زیرکانه، سرگرم‌کننده، و گاهی با تغزّلی ملایم. با آنکه سبکش از حرارت یا قدرت دراماتیک عاری بود، در عین‌حال وسیلهٔ کاملی برای یگانه شاهکارش محسوب می‌شد. رمان **آبلوموف** تأمّلی است دربارهٔ زندگی. شخصیّتهای دیگر داستان یا برای تقابل وارد می‌شوند (اشتولتس) یا برای محک‌زدن (اولگا). رمان تا حدود زیادی دربارهٔ خود گانچاروف است. رمان **آبلوموف** با آنکه در فرم حالت زندگینامه‌ای دارد، امّا صرفاً فوران اعترافات نیست. خویشتن در فاصلهٔ دوری قرار می‌گیرد و در شخصیّتی افسانه‌ای تجسّم می‌یابد که باید آن را امتحان کرد، فهمید، دل برایش سوزاند، به او خندید، و دوستش داشت. شاید گانچاروف آنقدر به افراد دیگر کم‌علاقه بود که نمی‌توانست به‌گونه‌ای متقاعدکننده زمینهٔ اجتماعی وسیعی را که برای **پرتگاه** در نظر گرفته بود متحقّق کند.

او، پیش از اینکه تصمیم بگیرد رمانش را همگام با مسائل سیاسی و از لحاظ دراماتیک پرشوروحال سازد تا به آن حال‌وهوای امروزی ببخشد، احتمالاً در ذهنش رمانی به سبک زندگینامه داشته است که از داستانهای دیگرش خیلی متفاوت نبوده است. این رمان، از هنگام تکوین مفهومش در ذهن گانچاروف در ۱۸۴۹ تا دست‌کم زمستان ۱۸۵۷ـ۱۸۵۸، بر دستنوشته‌اش عنوان **رایسکی هنرمند**[۵۸] یا **هنرمند**[۵۹] را داشت و گانچاروف اعلام کرده بود که قصدش نشان‌دادن «قلب یک هنرمند و پشت صحنهٔ هنر» بوده است. همانطور که آلکساندر آدویف و آبلوموف می‌کوشند تخیّلات خود را بر زندگی تحمیل کنند، رایسکی نیز زندگی را از پس منشور هنر می‌نگرد؛ امّا تخیّل رایسکی مشحون از رابطهٔ جنسی است و انسان احساس می‌کند که گانچاروف از دنبال‌کردن پیامدهای این امر، که قهرمانش مفاهیم هنر و زندگی را خلط می‌کند ــ که در عین‌حال خلط انگیزهٔ زیبایی‌شناسی و انگیزهٔ جنسی نیز هست ــ واهمه دارد. او در عصری زاهدمآبانه زندگی می‌کرد و چیز می‌نوشت که هیچ نمونه‌ای برای نوع پژوهشی که وی ظاهراً در ذهن داشت در اختیار وی قرار نمی‌داد. او، به‌جای پیگیری موضوع اصلی، به معانی و مفاهیم ضمنی ملودرام متوسّل شد. او تمایل جنسی را به فردی رذل و ظاهرساز (والوخوف) نسبت داد و در عین‌حال فردی نیرومند و بدون شهوت (توشین) ساخت تا با تمثال دیگر زنانه (ویرا) ازدواج کند ــ او درهای ملک پاک و روستایی‌اش را به‌روی هر احساس تندوشدیدی، سوای محبّت خانگی، محکم بست. وقتی که شرّ والوخوف کَنده می‌شود، تصویری که از رمان **آبلوموف** برایمان آشناست بازمی‌گردد: «همانطور که آرامش بر فراز مالینوفکا سایه‌افکن می‌شد، زندگی، که از فاجعه‌ای خلاص شده بود، بار دیگر مانند یک رود... با نرمی بیشتری جریان یافت.» امّا در رمان **آبلوموف** این نوع صلح و آرامش ــ صلح‌وآرامش یک نزهتگاه دوران کودکی ــ با تاریخ و الزامات مسئولیّت انسانی همزمان به صحنه می‌آید. رمان **آبلوموف** کمدیی است دربارهٔ تعارض آشتی‌ناپذیر در وجود مردی که میان حسرت مهر مادری و آسایش، از یک‌سو، و آرزوی عمل، از سوی دیگر، دو شقّه شده است. در **پرتگاه** عزم جزم است و صلح‌وآرامش کامل، امّا این فقط یک فرار از واقعیّت است.

گانچاروف پس از نقدهای خصمانه‌ای که بر **پرتگاه** نوشته شد عملاً از نوشتن دست کشید. کوششهای پراکندهٔ سالهای آخر

زندگی‌اش عمدتاً نوشته‌های پیرمردی است با حسرتی در دل برای گذشته: خاطرات دوران کودکی، خاطرات دانشگاه مسکو، خاطراتش از بلینسکی، و بهترین اثر این دورهٔ آخر، «خدمتکاران روزگاران گذشته»[۶۰] (۱۸۸۸)، که شرحی است احساساتی دربارهٔ چند پیشخدمت که در طیّ زندگی تنها و مجرّدی‌اش به‌وی خدمت کرده بودند. مستخدمه‌اش، آلکساندرا تریگوت[۶۱]، در سالهای روبه‌افول وی از او پرستاری کرد. گانچاروف به این زن که «از تودهٔ مردم» بود ـ لقبی که روسها هنگام صحبت از افراد طبقهٔ پایین به‌کار می‌بردند ـ علاقه پیدا کرد و به بچّه‌هایش بینهایت دلبسته شد. سرانجام گانچاروف، شاید مانند آبلوموف، آگافیا ماتوییونای خودش را یافته بود. او در ۱۸۹۰ سکتهٔ مغزی خفیفی کرد و یک‌سال بعد از دنیا رفت. در وصیّتنامه‌اش اقوام به‌جاماندهٔ خویش را نادیده گرفت و قسمت اعظم دارایی خود را به مستخدمه‌اش و بچّه‌های او بخشید.

پی‌نویسها:

1. Oblomov
2. *Obyknovennaya istoriya* (*A Common Story*)
3. *Obryv* (*The Precipice*)
4. *Fregat "Pallada"* (*The Frigate Pallas*)
5. *War and Peace*
6. Volga
7. Simbirsk
8. Ulyanovsk
9. Nikolay Tregubov

۱۰. Johan Winckelmann، (۱۷۱۷ـ۱۷۶۸). منتقد هنری و باستانشناس آلمانی.

11. Aleksander Aduev
12. Ilya Oblomov
13. Boris Raysky
14. *Eugene Onegin*
15. *Dead Souls*
16. *A Hero of Our Times*
17. Pechorin
18. *Les illusion perdues*
19. Nadenka
20. Neva
21. Cape Verde
22. Ryukyu

۲۳. Jean Antoine Watteau، (۱۶۸۴ـ۱۷۱۲). نقّاش فرانسوی.

۲۴. Chloe and Daphnis، قهرمانان رمانی عاشقانه به‌همین نام مربوط به قرن سوّم یا چهارم میلادی. این رمان احتمالاً نوشتهٔ لونگوس است. کلوئه و دافنیس دختر و پسری هستند که خانواده‌شان آنها را سر راه می‌گذارند و شبانان آنها را بزرگ می‌کنند. این دو عاشق هم می‌شوند و سرانجام نیز به‌وصال هم می‌رسند.

۲۵. Salomon Gessner، (۱۷۳۰ـ۱۷۸۸). شاعر و هنرمند سویسی.

26. *Odyssey*

۲۷. Argonaut، در اساطیر یونان، آرگونوتها گروه پهلوانانی بودند که همراه یاسون با کشتی آرگو به‌دنبال یافتن «پشم زرّین» رفتند.

28. Stolz
29. "Son Oblomova" ("Oblomov's Dream")
30. Oblomovka
31. Elizaveta Tolstaya
32. Marienbad
33. Luisa
34. Zakhar
35. Zakhar Trofimych
36. Eruslan Lazarevich
37. Ilya Ilyich
38. Olga Ilinskaya
39. Ilyusha
40. Casta Diva

۴۱. Vincenzo Bellini، (۱۸۰۱ـ ۱۸۳۵). اپراساز ایتالیایی.

42. *Norma*

۴۳. Joshua، از پیامبران بنی‌اسرائیل.

۴۴. اشاره‌ای است به آیهٔ دوازدهم از سورهٔ دهم **صحیفهٔ یوشع‌بن‌نون**.

45. *A Midsummer Night's Dream*
46. Agafya Matveevna
47. Militrisa Kirbitevna
48. Norman O. Brown
49. *Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*
50. *An Uncommon Story*
51. *The Devils*
52. Malinovka
53. Ivan Tushin
54. Mark Volokhov

۵۵. Pierre Joseph Proudhon، (۱۸۰۹ـ ۱۸۶۵). سیاستمدار و روزنامه‌نگار آنارشیست فرانسوی.

56. Tatyana Markovna

۵۷. Robert Owen، (۱۷۷۱ـ ۱۸۵۸). سوسیالیست انگلیسی.

58. *Raysky, The Artist*
59. *The Artist*
60. "Slugi starogo veka" ("Servants of Old Times")
61. Aleksandra Treigut

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

Obyknovennaya istoriya, Saint Petersburg, 1848. First appeared in *Sovremennik* nos. 3-4 (1847).

Fregat "Pallada": Ocherki puteshestviya. 2 vols. Saint Petersburg, 1858. Individual sketches appeared in various journals, 1855-1857.

Oblomov. Saint Petersburg, 1859. First appeared in *Otechestvennye zapiski* nos. 1-4 (1859). "Son Oblomova" ("Oblomov's Dream") first published in *Literaturnyi sbornik s illyustratsiyami*. Saint Petersburg, 1849.

Obryv. Saint Petersburg, 1876. First appeared in *Vestnik Evropy* nos. 1-5 (1869).

Grigorev, Apollon, "Russkaya literatura v 1851 godu." *Moskvitianin* 1:65-66 (1852).

Grigorev, Apollon. "Turgenev i ego deyatelnost." *Russkoe slovo* 8:4-14; 39-40 (1859). Also in Grigorev's *Sochinenii*. Saint Petersburg, 1876. This and the above article are readings of *A Common Story* And *Oblomov* by an intelligent, conservative critic. May be instructively compared to the better-known interpretations of the famous radical critics Belinsky and Dobrolyubov.

Harrison, Jane Ellen. *Aspects, Aorists and the Classical Tripos*. Cambridge, 1919. Includes an interesting discussion of time in the Russian novel and in *Oblomov*.

Krasnoshchekova, E. "*Oblomov*" *I.A. Goncharova* Moscow, 1970. A sensitive study.

Larin, Janko. *Goncharov*. New Haven, Conn., 1954.

Louria, Yvette, and Morton I. Seiden. "Ivan Goncharov's Oblomov: The Anti-Faust as Christian Hero." *Canadian Slavic Studies* 3:39-68 (Spring 1969).

Lyngstad, Alexandra, and Sverre Lyngstad. *Ivan Goncharov*. New York, 1971.

Macauley, Robie. "The Superfluous Man." *Partisan Review* 19:169-182 (March-April 1952). One of the Best essays on Goncharov in English.

Manning, Clarence A. "Ivan Aleksandrovich Goncharov." *South Atlantic Quarterly* 26:63-75 (1927).

Matlaw, Ralph E., ed. *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov: Selected Criticism*. New York, 1962. Locates *a Common Story* in the context of Russian realism at the inception of that movement.

Mays, Milton A. "Oblomov as Anti-Faust." *Western Humanities Review* 21:141-152 (Spring 1967).

Mazon, André. *Ivan Gontcharov: Un maître du roman russe*. Paris, 1914. Still the most comprehensive biography, though much new material has since come to light. As literary criticism, it is old-fashioned.

Merezhkovsky, D. S. *Polnoe sobranie sochinenii*. Vol. 18: *Vechnye sputniki*. Moscow, 1914. Includes an essay on Goncharov.

Mirsky, D. S. *A. History of Russian Literature: From Its Beginnings to 1900*. New York, 1949. Rev. ed. by Francis J. Whitfield. The best history of Russian literature, even when it is wrong. Continually stimulating.

Pereverzev, V. P. "K voprosu o monisticheskom ponimanii tvorchestva Goncharova." In *Literaturovedenie*, edited by V. F. Pereverzev. Moscow, 1929. Pp. 201-229. A sample of articles on Goncharov by an independent and interesting Marxist critic.

COLLECTED WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 8 vols. Saint Petersburg, 1884. A ninth volume was added in 1889. The 3rd ed., published in 1896, includes all nine volumes.

Sobranie sochinenii. 8 vols. Moscow, 1952.

Sobranie sochinenii. 8 vols. Moscow, 1952-1955.

TRANSLATIONS

A Common Story. Translated by Constance Garnett. New York and London, 1894.

Oblomov. Translated by Natalie Duddington. New York and London, 1929.

Oblomov. Translated by Ann Dunnigan. New York, 1963.

Oblomov. Translated by David Magarshack. Harmondsworth, 1954.

The Precipice. Translated by M. Bryant. New York, 1916. Abridged beyond recognition.

The Same Old Story. Translated by Ivy Litvinov. Moscow, 1957.

The Voyage of the Frigate Pallada. Edited and translated by N. W. Wilson. London, 1965. Abridged.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Annensky, I. "Goncharov i ego Oblomov." *Russkaya shkola* 4:71-95 (April 1892). A sensitive essay by an outstanding Russian poet.

Belinsky, V. G. "Vzglyad na russkuyu literaturu 1847 goda." *Sovremennik* 3:13-32 (1848). English translation in Matlaw, below.

Chizhevsky, Dmitry. *History of Nineteenth-Century Russian Literature*. Vol. 2: *The Realistic Period*, edited by Serge A. Zenkovsky and translated by Richard Neal Porter. Nashville, Tenn. 1974. A solid scholarly history.

Dobrolyubov, N. A. "Chto takoe oblomovshchina?" *Sovremennik* 5:59-98 (1859). English translation in Matlaw, below. An enormously influential essay coloring views of Goncharov and nineteenth-century Russian literature until today, especially in the Soviet Union.

Ehre, Milton. *Oblomov and His Creator: The Life and Art of Ivan Goncharov*. Princeton, N. J., 1973.

Freeborn, Richard. *The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from "Eugene Onegin" to "War and Peace."* Cambridge, 1973.

Ganchikov, Leonida. "Il tema di 'Oblomovismo.'" *Richerche slavistiche* 4:169-175 (1955-1956).

Gifford, Henry. *The Novel in Russia: From Pushkin to Pasternak*. New York, 1965.

information, intelligent though orthodox in its interpretations.

BIBLIOGRAPHIES

Alekseev, A. D. *Bibliografiya I. A. Goncharova: 1832-1964.* Leningrad, 1968.

Alekseev, A. D. *Letopis zhizni i tvorchestva I. A. Goncharova.* Moscow and Leningrad, 1960. Gives a day-by-day account of Goncharov's life and work, with sources. Invaluable.

Poggioli, Renato. "On Goncharov and His *Oblomov*." In *The Phoenix and the Spider*. Cambridge, Mass., 1957. A first-rate essay by an outstanding scholar of Russian and comparative literature.

Polyakov, M. Ya., ed. *I. A. Goncharov v russkoi kritike: Sbornik statei*. Moscow, 1958. A sampling of Goncharov criticism, mostly from the radical tradition. Includes the essays by Belinsky (abridged) and Dobrolyubov cited above.

Pritchett, V. S. *The Living Novel*. London, 1946. Charming and urbane essays on Goncharov and other Russian and non-Russian novelists.

Prutskov, N. I. *Masterstvo Goncharova-romanista*. Moscow and Leningrad, 1962. A competent and often original work by a prominent Soviet scholar.

Rapp, Helen. "The Art of Ivan Goncharov." *Slavonic and East European Review* 36:370-395 (1957-1958).

Reeve, F. D. "Oblomovka Revisited." *American Slavic and East European Review* 15:112-118 (1956).

Setchkarev, Vsevolod. *Ivan Goncharov: His Life and His Works*. Würzburg, 1974.

Stender-Petersen, Adolf. *Geschichte der russischen Literatur*. Munich, 1957.

Stilman, Leon. "Oblomovka Revisited." *American Slavic and East European Review* 7:45-77 (1948).

Superansky, M. "Vospitanie I. A. Goncharova." *Russkaya shkola* 5-6:1-19 (May-June 1912).

Tseitlin, A. G. *I. A. Goncharov*. Moscow, 1956. A mine of

کتابنامهٔ فارسی

ابلوموف، ترجمهٔ سروش حبیبی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

داستان همیشگی، ترجمهٔ حشمت کامرانی، تهران، بیگوند، ۱۳۶۳.

«ایوان تورگنف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

ابلوموف و ابلوموویسم چیست؟، ترجمهٔ سروش حبیبی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

؟، «ابلوموویسم پیش از گنچاروف»، ترجمهٔ ع. امینی، م. سجودی، **از پوشکین تا شولوخف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.

کولیکوفسکی، د. ن. آوسیانیکو، «دربارهٔ گوگول و ایوان گنچاروف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

ویگزل، فِیْث، «رؤیا و تخیل در اُبلوموف»، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، **ارغنون**، شمارهٔ ۹ و ۱۰ (۱۳۷۷).

آلکساندر ایوانوویچ هرتسن

(۱۸۱۲ـ ۱۸۷۰)

نیکلاس رژیفسکی
خشایار دیهیمی

هـرتسن از بـزرگترین نـویسندگان، روزنـامه‌نگاران، سـردبیران، و متفکّران روسیّه به‌حساب می‌آید. او بنیانگذار دو مجلّه بـه‌نامهای **پولیارنایا زوزدا** و **کولوکول** بود. سهمی راکه هرتسن در تاریخ ادبیّات روسیّه دارد می‌توان به دو بخشِ پیش از عـزیمتش از روسـیّه در ژانویهٔ ۱۸۴۷ و بعد از عزیمتش تقسیم کرد. او تا ۱۸۴۷ یکی از جمع نویسندگان جوان خوش‌آتیه‌ای بود که کسانی چـون **داسـتایفسکی، تورگینف،** و **گـانچاروف** را دربـرمی‌گرفت و کـارش عـمدتاً نـوشتن مقاله، پـژوهشهای فـلسفی، و داسـتان بـود؛ پس از ۱۸۴۷ او روی به شیوه‌های ادبی غیرداستانی و غیرتخیّلی آورد و همهٔ وقـتش را صرف روزنامه‌نگاری در تبعید و مـهاجرت کـرد. در ایـن دورهٔ دوّم زنـدگی ادبـی، آثـار او انـعکاس‌دهندهٔ یکـی از جـریانهای اجتماعی-سیاسی بسـیار نـافذ و مـؤثّر در مـیان روشـنفکران قـرن نوزدهم روسیّه بود.

هرتسن فرزند یکی از اشراف مرفّه روسیّه به نام یـاکـوفلف[۱] و همسر عُرفی آلمانی او بود؛ نام هرتسن را پدرش به او داد. هرتسن از آموزش گسترده‌ای برخوردار شد که هم شامل منابع غـربی و هـم شامل منابع روسی می‌شد؛ در میان غربیها ازجـمله بـا آثـار ولتـر، روسو، شیلر، و شلینگ آشنا شد و از میان روسها آثار **گریبایدوف، پـوشکین،** و کـلیسایی‌نویسان روس را خـواند. پـیش از آنکـه بـه دانشگاه مسکو برود، کشیشی اورتودوکس آموزه‌های این مذهب را بـه او آمـوخت و ایـوان پـروتوپوپوف[۲]، دانش‌آمـوختهٔ دانشکـدهٔ ریازان[۳]، او را با مقدّمات زبـانشناسی آشـنا کـرد. سـه‌تن بـیشترین تأثیر را در افکار و ارزشهای اخلاقی او داشتند: نیکلای **آگاریوف** که از بستگان دور او بود و دوستی‌شان تا پایان عـمر دوام پـیدا کـرد؛ ناتالی زاخارینا[۴]، زن جوانی عمیقاً مذهبی که بعداً زن هرتسن شد؛ و آلکساندر ویتبرگ[۵]، معمار و عارفی که در دوران تبعید با هرتسن بـود و او را بـا نگـرشهای یـاکـوب بـومه[۶]، اسـودنبوری[۷]، اکـارت[۸]، پاراسلسوس[۹]، و ادبیّات ماسونی آشنا کرد.

هـرتسن در ۱۸۲۹ در دانشگـاه مسکـو بـه‌تحصیل در رشـتهٔ فیزیک و ریاضیّات پرداخت. او همـراه بـا آگـاریوف عـضو مـحفلی دانشجویی شد که در آن بحثهای آتشینی دربارهٔ اندیشه‌های پیشرو آن روزگار اروپا، خصوصاً سوسیالیسم اوتوپیایی فرانسوی، جـریان داشت. هرتسن در ۱۸۳۳ تحصیلاتش را به‌پایان رساند و تـقریباً یک‌سال بعد همراه با اعضای گروه دستگیر شد. پس از آنکـه دورهٔ تبعیدش در داخل، در شهرستانهای پرم[۱۰] و ویاتکا[۱۱]، به‌پایان آمد، ازدواج کرد و در ۱۸۴۰ اجازه یافت که در پطرزبورگ سکنا گزیند. چند کلمه‌ای که ناسنجیده در نامه‌ای نوشته بود تبعید دیگری را در پی آورد که البتّه دوره‌اش کوتاهتر بود ـ دوران این تـبعید دوّم در شهر نووگورود[۱۲] سپری شد. در ۱۸۴۲ هرتسن اجازه یافت به مرکز کشـور بـازگردد و ایـن بـار در مسکـو اقـامت گـزید. در مسکـو او می‌توانست بیشتر در جریان مسائل روز کشور و جهان قرار گـیرد. طیّ پنج سال بعد، با مقالاتی که نوشت روزبه‌روز بر شهرتش افزوده شد. در این دوره، او همراه با ویسّـاریون **بلینسکی** بـه آن عـارضهٔ ایدئولوژیکی که به «غرب‌گرایی» مشهور است سمت‌وسو و جهت داد؛ با نام مستعار اسکندر سلسله‌مقالاتی دربارهٔ فلسفه و علوم طبیعی انتشار داد و مهمّترین متون داستانی و تخیّلی‌اش را نوشت.

عزیمت هرتسن در ۱۸۴۷ به اروپا وقایع مهمّی را، هم از جهت تاریخی و هم از جهت شخصی، در پی داشت که بر مسیر آتی کار او اثر نهاد. شکست جنبشهای انقلابی ۱۸۴۸ بدبینی قبلی او را نسبت به جامعهٔ غربی افزایش داد. در ۱۸۵۱ در نتیجهٔ توفان و شکستن کشتی مادر و فرزندش کشته شدند؛ سال بعد همسرش، ناتالی، پس از رابطهٔ عاشقانه‌ای تلخ با گئورگ هروگ[۱۳]، شاعر نه‌چندان مشهور آلمانی، چشم از جهان فروبست. هرتسن در ۱۸۵۲ به لنـدن نـقل مکان کرد و اندکی بعد آگاریوف هم، که تازه از روسیّه آمده بود، در آنجا به او پیوست؛ این دوتن تقریباً باقی زندگی‌شان را در جوار هم گذراندند. رابطهٔ هرتسن با همسر آگاریوف لطمه‌ای به دوستی آنان نزد و همکاری‌شان در مقام سردبیر نشریّات مهاجران ادامه یافت. این نشریات تأثیری استثنایی بـر افکـار عـمومی روسیّه در دهـهٔ ۱۸۵۰ و دهـهٔ ۱۸۶۰ داشـتند. هـرتسن تـوانست بـه‌یُمن سرمایه‌گذاریهای خردمندانه و سهل‌گیری دولت روسیّه، که اجازه

داد بخش اعظم دارایی‌اش را از روسیّه خارج کند، وضع مالی مطمئنی داشته باشد و نه تنها مخارج و هزینه‌های چاپ آثار خودش را بپردازد، بلکه کمکهایی به نشریات دیگر، ازجمله **ووادو یویل**[14] پرودون[15]، هم بکند. «انتشارات آزاد روسی»، که هرتسن پایه‌گذارش بود، فعّالیّتهایش را از ۱۸۵۳ با نشر جزوات و بروشورهایی دربارهٔ عاجلترین مسائل روز آغاز کرد. انتشار مجلّهٔ **یالیارنایا زوزدا** از ۱۸۵۵ آغاز شد (از جملهٔ کسانی که از انتشار این مجلّه بسیار استقبال کردند یکی هم لیف **تالستوی** بود). اوّلین شمارهٔ مجلّهٔ **کولوکول** هم در ۱۸۵۷ منتشر شد و انتشار آن حدود ده‌سال ادامه داشت.

نشریّات هرتسن بیشترین تأثیر و نفوذ را از اواسط دههٔ ۱۸۵۰ تا آزادی سرفها و دهقانان در ۱۸۶۱ داشتند. در طول این دوره، او بیانگر امیدهای دور و دراز لیبرالها بود و نوشته‌هایش را مردم در سرتاسر روسیّه با شوروشوق می‌خواندند. پس از آزادی سرفها، هرتسن به‌فکر آشتی با آلکساندر دوّم افتاد، امّا حضور سربازان روسی در لهستان سبب شد او به‌انتقاد از حکومت تزاری ادامه دهد. عدم توافق هرتسن با رفتارهای فرهنگی و سیاسی خام و خشن روشنفکران رادیکالی چون دمیتری **پیساریف** و نیکالای **چرنیشفسکی** او را در تضادّ با چپ روسیّه قرار داد. مجلّهٔ **کولوکول** بتدریج محبوبیّتش را ازدست می‌داد، هرچند محبوبیّت و تأثیر و نفوذ آن به‌حدّی بود که حتّی حسادت فرد شاخصی چون کارل مارکس را برانگیزد. هرتسن انتشار مجلّه‌اش را در ۱۸۶۷ متوقّف کرد، مدّتی کوتاه کوشید تا نسخه‌ای فرانسوی از آن انتشار دهد، و پس از آن **کولوکول** را بکلّی تعطیل کرد. به‌هر صورت، زندگی او در مراحل پایانی‌اش بود. کتاب **گذشتهٔ من و اندیشه‌هایم**[16]، که نوشتن آن را از ۱۸۵۲ آغاز کرده بود، در ۱۸۶۸ به پایان رسید و هرتسن دو سال پس از آن درگذشت.

بررسی ادبی اجمالی، امّا جامعِ، آثار هرتسن البتّه باید نوشته‌های داستانی پیش از ۱۸۴۷ او را دربر بگیرد، امّا به‌دلیل تأثیری که پژوهشهای فلسفی، مقالات سیاسی-اجتماعی و زندگینامهٔ شخصی او بر افراد مهمّی چون تالستوی، تورگینف، **لئونتیف**، و داستایفسکی داشت از این نوشته‌ها هم نباید غافل ماند. درست است که در طول زمان ژانر نوشته‌های هرتسن عوض شد و تاریخچهٔ فکری او هم تغییر یافت، امّا مرکز ثقل متون او تقریباً همواره همانی بود که او در نخستین مقالهٔ جدّی‌اش در ۱۸۳۲ تحت عنوان «دربارهٔ جایگاه انسان در طبیعت»[17] بیان کرده بود. در این مقاله هرتسن جوان، ضمن بررسی افکار و آثار لینایوس[18]، بیکن، جوزف پریستلی[19]، و لورنتس اوکن[20]، به‌دفاع مصرّانه از «آزادی و اراده» می‌پردازد که به‌نظر او پشتوانهٔ «منشأ والای روح ما» هستند. اکثر نوشته‌های اوّلیّهٔ دیگر او نیز به جدیدترین نظریّات در زمینهٔ علم و اجتماع می‌پردازند و هرتسن در آنها، بی‌هیچ تزلزلی، به‌دفاع از صفات متعالی شخصیّت انسانی می‌پردازد. در نوشته‌های دوران پختگی هرتسن این دفاع مبدّل به ردّ و انکار پرشوروحرارت همهٔ موانع اخلاقی، سیاسی، و تاریخی در برابر عظمت روحی و ارزش فرد می‌شود.

نخستین اثر داستانی هرتسن، «افسانه»[21]، اشاراتی به سوسیالیسم اوتوپیایی و دگرگونی ارزشهای مذهبی در نظریّات اجتماعی و روانشناختی فوریه[22]، سن سیمون[23]، و پیر لرو[24] را با اندیشه‌های الوهیّت‌زدایانهٔ روسی درهم می‌آمیزد. مضمون اخیر در ویژگیهای روحانیِ رفیعِ قدّیسه تئودورا[25] بیان می‌شود. این نوشته درواقع روایت تازه و مدرنی از زندگی این قدّیسه است که در تقویم کلیسایی روسی آمده است.

دوّمین اثر داستانی کوتاه هرتسن، «النا»[26]، در فاصلهٔ ۱۸۳۶ تا ۱۸۳۸ نوشته شد. شخصیّت اصلی داستان مردی اشرافی است که بر اثر عذاب وجدانِ ناشی از بدرفتاری با معشوقه‌اش، النا، که رهایش کرده است کارش به جنون می‌کشد. پیرنگ احساساتی داستان را مضامینی فوق‌طبیعی به سبک هوفمان و **ژوکوفسکی** و شیوهٔ روایتی مفرّح و مسخره‌ای که یادآور نثر **گوگول** و پوشکین است جان می‌بخشد. هرتسن نیز، تقریباً مانند داستایفسکی که ده‌سال بعد داستانهای «همزاد»[27] و «خانم صاحبخانه»[28] را نوشت، در عین استفاده از سنّتهای موجود ادبی بیشترین تأکید را بر آن استراتژیهای داستانی می‌نهد که از روانشناسی برای بحث‌وفحص مسائل اخلاقی بهره می‌گیرند. همچنین، به‌پیروی از روسو، داستان او خالی از نقد اجتماعی هم نیست و این نقد را از طریق مرتبهٔ اجتماعی بالای قهرمان داستان القا می‌کند؛ امّا عامل تعیین‌کنندهٔ نهائی در سرنوشت غم‌انگیز قهرمان داستان همان احساس گناهی است که خودش بر خودش تحمیل می‌کند.

دو داستانوارهٔ بعدی هرتسن، «از صحنه‌های رومی»[29] (۱۸۳۸) و «ویلیام پن»[30] (۱۸۳۹)، مسائل اجتماعی-مذهبی را در منشور سوسیالیسم اوتوپیایی و الوهیّت‌زدایی بیشتر پی می‌گیرند. «یادداشتهای مردی جوان»[31] (۱۸۴۰-۱۸۴۱) از نظر تصویرسازی و کاریکاتورسازی هنرمندانه‌تر است و باز یادآور طنز استادانهٔ گوگول است؛ در این داستان، نظیر داستان «تصویر»[32] و نمایشنامهٔ **بازرس**[33] گوگول، روایت متوجّه صفات شخصی و اجتماعی ضایع‌کننده‌ای است که «جرقّهٔ الاهی» را در انسان خاموش می‌کنند. اینگونه قطعات داستانی کوتاه سرانجام جای خود را به دلمشغولی به متن بلند **گناه از کیست؟**[34] دادند. این رمان به‌صورت پاورقی و مسلسل در طول ۱۸۴۵ و ۱۸۴۶ انتشار یافت و بعد در ۱۸۴۷ در هیئت کتاب چاپ شد. هرتسن نیّت خود را از نوشتن این رمان در

نقدی بر نمایشنامهٔ کم‌اهمّیّت **هشت سال بیشتر**[35]، اثر نمایشنامه‌نویسان فرانسوی، آرنو و فورنیه، بیان کرده بود.

گناه از کیست؟ حول مثلّث عشقی لیوبونکا کروتسیفرسکایا[36]، شوهر او، و مردی اشرافی به نام بلتوف[37] شکل گرفته است. قهرمانان این رمان یادآور سنّتهای ادبی متفاوتی هستند. لیوبونکا محصول احساسات‌گرایی است و نمی‌تواند از اینکه نقش قربانی را در اجتماع بازی کند بپرهیزد. نقص شخصیّتیِ عمدهٔ لیوبونکا این است که نمی‌تواند به آرمان رهایی زن و بیان خویشتن که ژورژ ساند، مدافع آن، مقرّر کرده بود برسد. کروتسیفرسکی متعلّق به «مکتب طبیعی» در داستانپردازی است؛ او شخصیّتی تهی از ارادهٔ آزاد است که محیط درهمش می‌شکند. بلتوف محصول رمانتیسم است و صفات ادبی «آدم زیادی» را دارد که مقالهٔ **دابرالیوبوف** و داستان کوتاه تورگینف در ۱۸۵۰ این شخصیّت را در ادبیّات روسیّه مشهور کردند. هرسه شخصیّت از یافتن جایگاهی معیّن برای خود در جامعهٔ روسیّه عاجزند؛ بدبختی آنها تا حدودی ناشی از نقایص محیطشان است، امّا بیش‌ازآن نتیجه و حاصل ضعف درونی خود آنهاست. خصوصاً بلتوف، که بیش از آن دو نفر دیگر می‌تواند مایهٔ امیدواری باشد، در نهایت انتظارات را برآورده نمی‌کند؛ عشقش به لیوبونکا با شکست مواجه می‌شود و بدین‌ترتیب نارضایتی نویسنده را بازمی‌تاباند. ناتوانی متقابل زن و عاشق او برای غلبه بر رسوم محدودکنندهٔ اجتماعی ازدواج، همراه با نقایص شخصی کروتسیفرسکی ـ مانند بی‌شهامتی، حقارت، و عدم اعتمادبه‌نفس ـ اندیشه‌های هرتسن را در مورد تقصیرات اخلاقی ـ روانشناختی نشان می‌دهند.

هرتسن پیش از ترک روسیّه دو قطعهٔ داستانی مهمّ دیگر نوشت: «زاغچهٔ دزد»[38] (۱۸۴۸) و «دکتر کروپوف»[39] (۱۸۴۷). داستان نخست حکم محکومیّتی پرشور علیه شرایط غیرانسانی سرواژ است؛ در این داستان، هرتسن ماجرای زن هنرپیشه‌ای روستایی را بازمی‌گوید که جزو مایملک مرد اشرافی ددمنشی است. راوی، «دکتر کروپوف»، پزشک شکّاک دانشگاه‌دیده‌ای است که ماجرای لیووکا[40]، پسرکی «یورودیوی»[41]، را بازمی‌گوید. لیووکا که بسیار ساده‌دل، بی‌آلایش، و ذاتاً روستایی‌صفت است در تقابل با اجتماع پست و ریاکار قرار می‌گیرد. ماجرای او نقطهٔ ختامی بر داستانهای اوّلیّهٔ هرتسن و دریچه‌ای به‌روی نوشته‌های بعدی اروپایی و انگلیسی اوست. کروپوف درواقع آن منِ دیگر هرتسن است که دگرگونی انگیزه‌های مذهبی را به امیدهای غیرمذهبی برای اصلاحات اجتماعی ـ سیاسی تصویر می‌کند. لیووکا، آن روستایی «ابله مقدّس»، هم منشأ بومی الوهیّت‌زدایی را می‌نمایاند و هم حکایت از این تشخیص هرتسن دارد که بنیان جامعهٔ جدید روسیّه باید بر تواناییهای روحی روستاییان استوار شود. بیشترین تأکید در داستان بر شأن انسانی و فردیّت قاطع و خصایل اساسیِ روسیِ لیووکا ست. هرتسن پس از نوشتن داستان «دکتر کروپوف» دست‌به‌کار نوشتن اثر داستانی دیگری با نام **وظیفه بالاتر از هر چیز**[42] شد. امّا با علائق تازه‌ای که او در اروپا پیدا کرد این کار ناتمام ماند.

مستندات کلیدی برای تفسیر آثار ادبی و هنری هرتسن را باید در مقالات او جُست. او پس از آن مقالهٔ نخست، «دربارهٔ جایگاه انسان در طبیعت»، احکام فلسفی مهمّی را در دو کتاب **تفنّن‌گرایی در علم**[43] (۱۸۴۳ـ۱۸۴۴) و **نامه‌هایی دربارهٔ تحقیق در طبیعت**[44] (۱۸۴۵ـ۱۸۴۶) عرضه کرد. این دو اثر درواقع بازتاب غرقه‌شدن او در مطالعهٔ فلسفهٔ هگل و علوم بود. او در هردو اثر از منابع مورد استفاده‌اش بهره گرفته است تا به دفاع از آزادی فردی بپردازد. هرتسن شیفتگی زیادی به دیالکتیک هگل و تفکّر تاریخی نشان می‌دهد، امّا استدلال می‌کند که فرارسیدن «ایدهٔ مطلق» توأم با ظهور «شخصیّتها» خواهد بود، نه ظهور «هنجارهای انتزاعی». علاوه بر این، او نسبت به «تقدیر محتوم» که نظریّهٔ «پیشروی ایده‌ها»ی هگل القا می‌کرد سخت محتاط و گوش‌به‌زنگ بود. تقریباً برهمین‌اساس و با همین روحیّه است که هرتسن درکی از علم را عرضه می‌کند که مؤیّد آزادی انسان است و طبیعت را چنان تعریف می‌کند که اگر انسان نباشد، خالی از معنا، «گنگ‌وخاموش» و «ناقص»، خواهد بود.

این دلبستگی هرتسن به شأن انسانی و محوریّت فرد زمانی به اوج خود رسید که او مقالاتی را تحت تأثیر هگلیهای چپ و لودویگ فوئرباخ نوشت. در مقالهٔ «سوداها و تأمّلات سوّم. روایتهای جدید از مضامین کهن»[45]، که در مجلّهٔ **ساورمینیک** در ۱۸۴۷ به چاپ رسید، نوعی فردگرایی رادیکال هرتسن را به‌سمت بسط مقولات روانشناختی سوق می‌دهد و خویشکامی در کانون توجّه او قرار می‌گیرد. او می‌نویسد خودخواهی واسطهٔ مناسبی برای انسان است تا با آن محوریّتِ برحقِّ خویش را در همه‌چیز بیان کند؛ و بعد هم خویشکامی را در تقابل با بیان خودانگیختهٔ کهتری و حقارت در جامعه قرار می‌دهد. دیدگاه کانونی هرتسن در اینجا در مورد شخصیّت انسانی همچنان متکّی بر ارزشهای شأن انسانی، ارادهٔ آزاد، و طبیعت الاهی انسانی است که هرتسن آنها را از همان منابع مذهبی اوّلیّه‌اش برگرفته است؛ امّا این‌بار دراینجا دیدگاه فوئرباخ هم مطرح می‌شود که صورتی تازه از خودبزرگ‌انگاری فرد در جهان واقعی را عرضه می‌کند و مأمنی برای آزادی بشر و کامیابی او در میانهٔ شوخیهای شریرانهٔ تاریخ با سرنوشت بشری می‌جوید.

هرتسن فکر می‌کرد یکی از این شوخیهای شریرانهٔ تاریخ که امید غربیها به پیشرفت را به باد فنا می‌داد این بود که طبقهٔ متوسّط

بتدریج تبدیل به نیروی اصلی در جامعهٔ متمدّن شده بود. او در **نامه‌هایی از فرانسه و ایتالیا**[۴۶] (۱۸۴۷ـ ۱۸۵۲) و از **ساحل دیگر**[۴۷] (۱۸۴۷ـ ۱۸۵۰) می‌نویسد بورژوازی مظهر کامل میانمایگی، ابتذال، و عدم فردیّت در امور انسانی است. دلبستگیهای عامیانه و مبتذل مادّی طبقهٔ متوسّط نشان‌دهندهٔ سقوط عجیب روح والای انسانی و، بدتر از آن، کاریکاتوری عامیانه از آن خودبزرگ‌انگاری والایی بود که هرتسن در نظر داشت. این نوع نگاه به بورژوازی تأثیر شگرفی در نویسندگان روسیّه داشت. داستایفسکی در **یادداشتهای زمستانی دربارهٔ تأثرات تابستانی**[۴۸] همین منظر را اختیار کرد و کانستانتین لئونتیف هم از نظر هرتسن استفاده کرد تا نظریّهٔ خود را در ردّ بیرحمانهٔ «انسان متوسّط» و تاریخ اروپا بپروراند ـ نظریّه‌ای که از دیدگاههای نیچه در آینده خبر می‌داد.

اندیشه‌های هرتسن دربارهٔ تاریخ که در مقالهٔ «رابرت اوئن»[۴۹] و در کتاب **از ساحل دیگر** آمده است بر نویسنده‌ای دیگر، یعنی لیف تالستوی، تأثیر زیادی داشت و الهامبخش تأمّلات تاریخی او در **جنگ و صلح**[۵۰] شد. هرتسن بکلّی این اندیشه را ردّ می‌کند که تاریخ به سوی اوتوپیایی ازپیش‌تعیین‌شده در حرکت است. او فرایندهای تاریخی را، تقریباً همانند شلینگ و **تیوتچف**، دریای توفانیِ بزرگی می‌بیند که زورق کوچک انسان را زیر ضربات امواج خود گرفته است؛ ساحل ناپیداست، امّا مأمن انسان همان زندگی شخصی اوست. احمقترین انسانها آنهایی هستند که گمان می‌برند خارج از واقعیّتهای بلافصلِ هستیِ شخصیِ خودشان می‌توانند آینده را ببینند و در کنترل درآورند.

نقصهایی که هرتسن در نظریّات پیشرفت‌خواهانه و جوامع غربی می‌دید او را در اعتقاد خود به نقش تاریخی منحصربه‌فرد روستاییان روسیّه راسختر می‌کرد. مقالاتی نظیر «مردم روسیّه و سوسیالیسم»[۵۱] (۱۸۵۱) ستایشی از خلق‌وخو و خصوصیّات روستاییان را دربر دارد و در زمان انتشار به روشنفکران روسیّه این امید را داد که کشور آنان از موهبت بسیار گرانبهایی برخوردار است که می‌تواند آن را به بشریّت هدیه کند. نوشته‌های هرتسن تأثیر عمیقی در عقاید سیاسی متفکّران روسیّه در این زمینه، اعمّ از چپ و راست، داشت و الهامبخش اندیشه‌های پوپولیستهایی چون نیکالای **میخایلوفسکی** شد.

شاهکار سالهای پختگی هرتسن خاطرات او بود که نوشتنش را از ۱۸۵۲ آغاز کرد و تا ۱۸۶۸ ادامه داد. عنوان کتاب خاطرات او **گذشتهٔ من و اندیشه‌هایم** است. او در این کتاب با تلفیق تاریخ، خاطرات شخصی، ملاحظات فلسفی، حکایات جالب، و تحلیلهای سیاسی-اجتماعی ژانری مرکّب آفریده است که دامنه‌اش حماسی، امّا در عین حال سبک و محتوایش کاملاً شخصی است. مضامین اصلی در خاطرات او حول ترکیب جالبی از زندگی هرتسن و پدیده‌های فرهنگی مهمّ قرن نوزدهم شکل گرفته‌اند. این کتاب از زمان انتشارش تاکنون یکی از منابع اصلی برای پژوهش در تاریخ فکری غرب و روسیّه بوده است. از نظر سبک نگارش نیز کتاب خاطرات هرتسن ترکیب نادری را از وضوحِ تحلیلی و قریحهٔ استعاری به ادبیّات روسیّه بخشیده است.

پی‌نویسها:

1. I. A. Yakovlev
2. Ivan Protopopov
3. Ryazan
4. Natalie Zakharyina
5. Alexander Witberg
۶. Jakob Boehme، (۱۵۷۵ـ۱۶۲۴). عارف و متألّهٔ آلمانی.
۷. Emanuel Swedenborg، (۱۶۸۸ـ۱۷۷۲). فیلسوف، دانشمند، و متألّهٔ سوئدی.
۸. Meister Eckhart، (? ۱۲۶۰ـ۱۳۲۸). عارف، و متألّهٔ آلمانی.
۹. Paracelsus، (? ۱۴۹۳ـ ۱۵۴۱). کیمیاگر و طبیب سوئیسی.
10. Perm
11. Vyatka
12. Novgorod
13. Georg Herweg
14. *Voix du Peuple*
۱۵. Pierre Joseph Proudhon، (۱۸۰۹ـ۱۸۶۵). روزنامه‌نگار و سیاستمدار فرانسوی.
16. *My Past and Thoughts*
17. "On the Place of Man in Nature"
۱۸. Carolus Linnaeus، (۱۷۰۷ـ۱۷۷۸). گیاهشناس سوئدی.
۱۹. Joseph Priestley، (۱۷۰۳ـ۱۸۴۴). روحانی و شیمیدان انگلیسی.
۲۰. Lorenz Oken، (۱۷۷۹ـ ۱۸۵۱). طبیعیدان و فیلسوف آلمانی.
21. "The Legend"
۲۲. Charles Fourier، (۱۷۷۲ـ ۱۸۳۷). دانشمند علوم اجتماعی و اصلاح‌طلب فرانسوی.
۲۳. Saint-Simon، (۱۷۶۰ـ ۱۸۲۵). فیلسوف و سوسیالیست فرانسوی.
۲۴. Pierre Leroux، (۱۷۹۷ـ ۱۸۷۱). فیلسوف و روزنامه‌نگار فرانسوی.
25. St. Theodora
26. "Elena"
27. "The Double"
28. "The Landlady"
29. "From Roman Scenes"
30. "William Penn"
31. "The Notes of a Certain Young Man"
32. "The Portrait"
33. *The Inspector-General*
34. *Kto vinovat?* (*Who Is to Blame?*)
35. *Huit ans de plus*
36. Lyubonka Krutsiferskaya
37. Beltov
38. "The Thieving Magpie"

39. "Doctor Krupov"
40. Lyovka
۴۱. yurodivyi. در لغت به‌معنی «ابله مقدّس». زنان و مردانی روستایی که خود را به‌دیوانگی می‌زدند تا خضوع و فروتنی مطلق را دریابند.
42. *Duty Before All*
43. *Dilettantism in Science*
44. *Letters on the Study of Nature*
45. "Whims and Reflections III. New Variations on Old Themes"
46. *Letters from France and Italy*
47. *From the Other Shore*
48. *Winter Notes on Summer Impressions*
49. "Robert Owen"
50. *War and Peace*
51. "The Russian People and Socialism"

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii pisem. Ed. M. K. Lemke. 22 vols. 1915-25. (Useful for its commentary.)

Sobranie sochinenii. 30 vols. 1954-64.

TRANSLATIONS

Selected Philosophical Works. Trans. Leo Navrozov. Moscow, 1956.

From the Other Shore and The Russian People and Socialism: An Open Letter to Jules Michelet. Trans. Moura Budberg and Richard Wollheim. London, 1956.

My Past and Thoughts; The Memoirs of Alexander Herzen. Trans. Constance Garnett; ed. Dwight McDonald; introd. Isaiah Berlin. New York, 1973.

Who Is to Blame?: A Novel in Two Parts. Trans. Margaret Wettlin. Moscow, 1978.

SECONDARY LITERATURE

E. H. Carr, *The Romantic Exiles*. 1933.

Georges Florovsky, *Puti russkogo bogosloviya*. Paris, 1937. (Reprint 1963.)

———, "Iskaniya molodosti Gertsena," *Sovremennye zapiski*, no. 39 (1929), pp. 274-305, no. 40 (1929), pp. 335-67.

R. Labry, *Alexandre Ivanovic Herzen, 1812-1870*. Paris, 1928.

Martin Malia, *Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism, 1812-1855*. 1961.

Nicholas Rzhevsky, *Russian Literature and Ideology*. 1983.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

برلین، آیزایا، «الکساندر هرتسن»، ترجمهٔ نجف دریابندری، **متفکّران روس**، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۱.

آیخن والد، یولی، «دربارهٔ آلکساندر هِرزن»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

نیکالای پلاتونوویچ آگاریوف

(۱۸۱۳ـ۱۸۷۷)

نیکلاس رژیفسکی
خشایار دیهیمی

آگاریوف شاعر، مقاله‌نویس، و، به‌همراه الکساندر **هرتسن**، سردبیر نشریّات **پالیارنایا زوزدا** و **کولوکول** بود. اشعار آگاریوف موضوعات رمانتیک، طبیعت، عشق، مضامین روستایی، هجو، و مسائل مدنی را دربر می‌گرفت. او چند داستان ناتمام هم نوشت، امّا شهرت او بیشتر به‌خاطر فعّالیّتهای سیاسی ـ اجتماعی‌اش است.

آگاریوف در خانوادهٔ اعیان مرفّهی به‌دنیا آمد. تحصیلات او نوعاً از همان تحصیلات طبقات بالای روسی بود که فراگیری اندیشه‌های غربی و فراگیری اندیشه‌های بومی، خصوصاً مذهبی و فرهنگی، را ادغام می‌کرد. اشعار اوّلیهٔ او، نظیر «مسیح»[۱] (۱۸۳۶)، «مسیحی»[۲] (۱۸۳۸)، و «دعای من»[۳] (۱۸۳۸)، ارزشهای مذهب اورتودوکس روسی را به‌زبان رمانتیک معاصر بیان می‌کرد. آشنایی آگاریوف با سوسیالیسم اوتوپیایی سبب شد انگیزه‌های اخلاقی مسیحی او به رؤیای تغییرات قریب‌الوقوع در اخلاقیّات و اجتماع دگرگون شود. در دانشگاه مسکو گروهی گرد آگاریوف و هرتسن شکل گرفت که در آن این مسائل به‌بحث گذاشته می‌شد و از این طریق فضای فکری آن دوره را تحت تأثیر قرار می‌داد. سایر اشعاری که آگاریوف در دههٔ ۱۸۳۰ و اوایل دههٔ ۱۸۴۰ سرود انعکاس‌دهندهٔ مضامینی از ایدئالیسم رمانتیک و خوانده‌های او از شلینگ، گوته، و **لیرمونتوف** بود. آیین وحدت وجود و افسردگی و مالیخولیایی از نوع آلمانی آن در اشعاری چون «شب»[۴] (۱۸۳۸) و «در میان گورها، من، در این ساعت شب»[۵] (۱۸۳۸) کاملاً به‌چشم می‌خورد و ترجمه‌ای آزاد از شعر «ماهیگیر»[۶] گوته ماهرانه در شعر «شبانه»[۷] (؟ ۱۸۴۰) عرضه شده است. از موفّقترین اشعار این دورهٔ نخستین «خانهٔ قدیمی»[۸] (۱۸۳۹) است که نخستین شعر چاپ‌شدهٔ آگاریوف هم به‌شمار می‌آید. این شعر بیانگر حسرت گذشته و امیدهای گذران دورهٔ جوانی است. تمایلات رمانتیک آگاریوف بیش از همه در ترجمه‌های منظوم او از مضمون همدلی در چرخه‌ای از اشعار اهدایی به دوستان به‌چشم می‌خورد: «به آ. هرتسن»[۹] (؟۱۸۳۳)، «به دوستان»[۱۰] (۱۸۳۷)، و «به توچکوف»[۱۱] (۱۸۳۹). علاقهٔ شدید او به موسیقی در تمام عمرش نیز نشانه‌ای از همین تمایلات رمانتیک است. آگاریوف شیفتهٔ تصاویر موسیقایی بود، جنبه‌هایی موسیقایی به شعرش می‌بخشید، و عناوین موسیقایی برای اشعارش برمی‌گزید: «ای تمپی»[۱۲] (۱۸۳۵)، «اورورا ـ والتسر»[۱۳] (؟ ۱۸۴۳)، و «شرتسو»[۱۴] (۱۸۶۳ـ ۱۸۶۴). او خود چند قطعهٔ موسیقی نوشت. در واقع بسیاری از روسهای قرن نوزدهم او را از ترانه‌های مردمی و انقلابی محبوبش می‌شناختند: «نگهبان روستا»[۱۵] (۱۸۴۰)، «زندانی»[۱۶] (۱۸۵۰)، و «آزادی»[۱۷] (۱۸۵۸).

بخشی از تلاشهای شاعرانهٔ آگاریوف که از توجّه به‌دورمانده چرخه‌ای پنهان از اشعار تغزّلی است که تحت عنوان مشترک **کتاب عشق**[۱۸] (۱۸۴۱ـ ۱۸۴۴) کنار هم قرار گرفته‌اند. این اشعار ـ که به‌صورت کامل در دههٔ ۱۹۵۰ منتشر شدند ـ خطاب به سوخاوو ـ کابیلینا[۱۹]، خواهر آن نمایشنامه‌نویس مشهور، سروده شده‌اند. این اشعار که الهام‌گرفته از هاینریش هاینه و نیز تجربه‌های شخصی هستند طنزی غم‌آلود ناشی از عشقی دست‌نیافتنی را با ستایش پرشور طبیعت درهم می‌آمیزند که یادآور بهترین سروده‌های آفاناسی **فیت** هستند. آگاریوف هرگز احساساتش نسبت به سوخاوو ـ کابیلینا را برملا نکرد و در روابطش با دیگر زنان نیز بخت خوشی نداشت. ازدواج اوّل او با ماریا روسلافلوا[۲۰] فاجعه‌آمیز از کار درآمد؛ همسرش حاضر نشد از او طلاق بگیرد و او را در ورشکستگی مالی‌اش همراهی کرد. همسر دوم او، ناتالیا توچکووا[۲۱]، معشوقهٔ هرتسن شد (هرچند این امر آسیبی به دوستی عمیق او و هرتسن وارد نیاورد). تنها زنی که مایهٔ تسلّی خاطر و همدم آگاریوف در سالهای پیری شد فاحشهٔ پیشین لندنی، مری سدرلند[۲۲]، بود. **تورگینف** بعدها خصایلی را که آگاریوف در رابطه‌اش با ماریا آگاریووا[۲۳] بروز می‌داد در خصایل قهرمان رمان **آشیانهٔ اشراف**[۲۴]، لاوریتسکی[۲۵]، به‌نمایش گذاشت.

اشعار سیاسی ـ اجتماعی آگاریوف شامل اشعاری مبتنی بر بدبینی تاریخی می‌شد که یادآور اندیشه‌های هرتسن است: «سال ۱۸۴۹»[۲۶] (۱۸۴۹) و «تاریخ»[۲۷] (۱۸۵۶)؛ نقد اجتماعی: «به کورش»[۲۸] (۱۸۵۶) و «معاصر»[۲۹] (۱۸۵۸)؛ اشعار زندگینامه‌ای که

زندگی تهی و پوچ و بی‌لیاقتی مالکان روسی را می‌نمایاند: «روستا»[30] (۱۸۴۷) و «آقا»[31] (دههٔ ۱۸۴۰)؛ اشعاری دربارهٔ دکابریستها: «به‌یاد ریلییف»[32] (۱۸۵۹)؛ و قطعات احساساتی خشم‌آلودی علیه بیعدالتی حکومت: «به میخایلوف»[33] (۱۸۶۱) و «دانشجو»[34] (۱۸۶۸). این شعر آخری را **داستایفسکی** به‌صورت نقیضه در رمان **جن‌زدگان**[35] خود آورد. اشعار سیاسی آگاریوف آغازگر نخستین شمارهٔ **کولوکول** و پایان‌دهندهٔ آخرین شمارهٔ آن نیز بود. در میان جالبترین ذوق‌آزماییهای او در این ژانر شعر «پانورامایی از مسئلهٔ شرقی»[36] (۱۸۶۹) بود که در آن از قالب فولکلوریک «رایشنیک»[37] برای طنز سیاسی استفاده شده است.

میراث شاعرانهٔ آگاریوف می‌توانست بسیار غنی‌تر باشد، اگر او شماری از اشعار بلندترش را تکمیل می‌کرد. بخش اعظم انرژی خلاّقهٔ او پس از ترک روسیّه در ۱۸۵۶ صرف وظایف سردبیری و نوشتن طیف وسیعی از مقالات در مورد مسائل سیاسی و اقتصادی شد که در فاصلهٔ ۱۸۵۶ تا ۱۸۵۸ تحت عنوان «مسائل روسی»[38] در **یالیارنایا زوزدا** و **کولوکول** منتشر می‌کرد. شعر بلند «یومور»[39] (برگرفته از واژهٔ «لومور» فرانسه به‌معنای شوخی) تحت تأثیر **پوشکین** و به‌همان سبک و با همان قافیه‌های شعر **یوگینی آنیگین**[40] سروده شد. این شعر که هیچ پیرنگی نداشت از قریحه‌ای استثنایی خبر می‌داد و در آن ایدئولوژی «آدم زیادی» به روایت اوّل‌شخص عرضه شده بود. در این شعر، آگاریوف از جنبه‌هایی از زندگینامهٔ فکری‌اش مدد می‌گیرد، بر فرسودگی آرمانهای اوّلیّه‌اش تأکید می‌کند، و گذرش را به شکّ‌گرایی و مجادلات سیاسی باز می‌نمایاند. دو بخش نخست شعر در ۱۸۴۱ تکمیل شدند، بخش سوّم در اواخر دههٔ ۱۸۶۰، و بقیّهٔ اثر فقط به‌صورت چرکنویس موجود است. شعرهای ناتمام دیگری هم از آگاریوف در دست است: «روستا» (۱۸۴۷) و «ماتویی رادایف»[41] (۱۸۵۶-۱۸۵۸). در میان اشعار بلند تمام‌شدهٔ آگاریوف «راه زمستانی»[42] (۱۸۵۵) استعداد او را در به‌کارگیری تصاویری از طبیعت و تسلّط بر وزن نشان می‌دهد.

پی‌نویسها

1. "Christ"
2. "Christian"
3. "My Prayer"
4. "Night"
5. "Among the Graves. I, in the Evening Hour"
6. "Der Fischer"
7. "Nocturno"
8. "The Old House"
9. "To A. Herzen"
10. "To Friends"
11. "To Tuchkov"
12. "I Tempi"
13. "Aurora Walzer"
14. "Scherzo"
15. "The Village Watchman"
16. "The Prisoner"
17. "Freedom"
18. *Buch der Liebe*
19. E. V. Sukhovo-Kobylina
20. Marya Roslavleva
21. Natalya Tuchkova
22. Mary Setherland
23. Marya Ogaryova
24. *A Nest of Gentlefolk*
25. Lavretsky
26. "The Year 1849"
27. "Die Geschichte"
28. "To Korsh"
29. "Contemporary"
30. "The Village"
31. "The Gentleman"
32. "In Memory of Ryleev"
33. "To Mikhailov"
34. "The Student"
35. *The Devils*
36. "A Panorama of the Eastern Question"
37. raeshnik
38. "Russian Questions."
39. "Yumor"
40. *Evgeny Onegin*
41. "Matvei Radaev"
42. "The Winter Way"

Selected Bibliography

WORKS

Stikhotvoreniya i poemy. Ed. S. A. Reiser. (Biblioteka poeta.) 2d ed. 1956.

Izbrannye sotsial'no-politicheskie i filosofskie proizvedeniya. 2 vols. Ed. M. T. Yobchuk and N. G. Tarakanov. 1952-1956.

TRANSLATIONS

See Lewanski, p. 315.

\SECONDARY LITERATURE

M. Gershenzon, "Lirika Ogareva," *Vestnik Evropy*, no. 9 (1903), pp. 292-312.

_____, *Obrazy proshlogo*. 1912. V. A. Putintsev, *N. P. Ogarev*. 1963.

نیکالای ولادیمیروویچ استانکیویچ

(۱۸۱۳ـ ۱۸۴۰)

ادوارد جی.براون
خشایار دیهیمی

استانکیویچ شاعر و فیلسوف، و رهبر و چهرهٔ شاخص محفلی بود که نام او را بر خود داشت، محفلی که نقش مهمّی در بسط و گسترش اندیشه‌ها در نیمهٔ قرن نوزدهم در روسیّه ایفا کرد. استانکیویچ فرزند مالکی مرفّه در ناحیهٔ وارونژ[1] بود و کودکی‌اش در همان ملک روستایی پدر گذشت. در ۱۸۳۰ او در دانشکدهٔ ادبیّات مسکو ثبت‌نام کرد و در آنجا محور گروه شاخصی از مردان جوانی شد که اکثراً دانشجو بودند و بعداً در حوزه‌های گوناگون فلسفه، ادبیّات، نشر، و سیاست فعّال شدند. استانکیویچ مبتلا به سلّ بود و در ۱۸۳۷ به توصیهٔ پزشکانش به برلین سفر کرد؛ در آنجا نزد فیلسوف هگلی، کارل وردر، به‌تحصیل پرداخت. او در ۱۸۴۰ در ایتالیا درگذشت.

گفته شده است که محفل مسکویی استانکیویچ در واقع نمایندهٔ دورهٔ نوباوگی اینتلیجنتسیای روسیّه بود. این محفل تقریباً همهٔ بحثهای مربوط به جهان روشنفکری روسیّه را، که در قرن نوزدهم رخ نمودند، به‌بحث می‌گذاشت؛ امّا این مسائل در آن زمان هنوز در شکل جنینی‌شان بود و خطوط فکریی که هر یک بعداً خصلت متمایزی پیدا کردند همه در آن زمان درهم بودند و هنوز بدرستی تفکیک نشده بودند. در میان کسانی که در اوایل دورهٔ زندگی حرفه‌ای‌شان در این محفل شرکت می‌جستند می‌توان از این افراد نام برد: **بلینسکی** و **تورگینفِ** غرب‌گرا؛ ک. س. آکساکوف*، اسلاووفیل آتی؛ ایوان **کلیوشنیکوف** و واسیلی کراسوف[2]، شاعران کم‌اهمّیّت بعدی؛ فیلسوف آنارشیسم، میخائیل **باکونین**؛ ناشر و نظریّه‌پرداز آتی، محافظه‌کارِ مشهور، کاتکوف*؛ و استاد لیبرال تاریخ، تیمافیی گرانوفسکی*.

تولیدات ادبی خود استانکیویچ اندک بودند و خیلی واجد ارزش تلقّی نمی‌شدند. غزلیّات او، که در برخی از مجلّات آن زمان ـ **بابوچکا**، **لیتراتورنایا گازتا**، **تلسکوپ**، و **مالوا** ـ منتشر شدند، بیانگر نوعی حیرت و سرگشتگی روحی میان انزوای پرهیزگارانه در خود و مشارکت در «جهان» و دلبستگی به دیگر انسانها هستند. مضمون اصلی در آنها دوگانگی طبیعت بشری و تجربه است: دو راه پیش روی انسان هست، راه شادی و راه رنج، امّا فقط راه رنج است که راه به بهشت می‌برد. «دو راه زندگی»[3] عنوان شعر عاشقانه‌ای است که سرگشتگی شاعر را در برابر دوآلترناتیوِ گیج‌کننده می‌نمایاند؛ آن که به او بوسه‌ای می‌دهد و آن که او با شور عبادتش می‌کند. استانکیویچ همچنین شعرهایی دارد که در آنها به‌تأمّل دربارهٔ ردّ و طرد جهان مادّی می‌پردازد: «فرارفتن از بندهای خاکی، و بخشی از جهان زندگی‌شدن، که هم سرشارت می‌کند و هم تو با عشقت سرشارش می‌کنی.» این شعرها عاری از کلیشه‌های رمانتیک نیستند، امّا در اصل اشعاری فلسفی هستند و بیشتر بیان مفاهیم هستند تا احساسات. تراژدی منظوم استانکیویچ، **واسیلی شوئیسکی**[4]، که در ۱۸۳۰، زمانی که او هفده ساله بود، به‌چاپ رسید، بیانی رمانتیک از واقعه‌ای تاریخی مربوط به «عصر مشکلات»[5] است. داستان کوتاه «برخی لحظات از زندگی کنت Z»[6] دربارهٔ مرد جوانی است که انگیزه‌ای مقدّس او را به‌جستجوی حقیقت می‌کشاند و او به مسکو سفر می‌کند تا رفقایی بیابد که در این راه کمکش کنند. اگر چه هم پیرنگ و هم سبک نگارش داستان ضعیف است، امّا بیانی زنده در اهمّیّت و معنای «محفل» در زندگی روحی و فکری اعضا دارد.

مکاتبات استانکیویچ منبع و مأخذ مهمّی در مورد کارکرد و عمل «محافل» در روسیّهٔ قرن نوزدهم است و یکی از مدارک اصلی برای پژوهش در تاریخ فکری روسیّه است. نامه‌های استانکیویچ به دوست نزدیکش، نویروف[7]، بلینسکی، باکونین، گرانوفسکی، و دیگران حاوی بحثی مداوم، خودجوش، و روشن در مورد آن دسته از مسائل فلسفی است که ذهن متفکّران سرآمد آن دوره را به‌خود مشغول کرده بود. می‌توان در این نامه‌ها ردّ شیفتگی اولیّهٔ گروه به فلسفهٔ طبیعی رمانتیک شلینگ، مطالعه و بحث آثار کانت و فیشته و نیز شیلر و گوته، و حرکت آنها در دههٔ چهل به‌سمت هگل را به‌عیان دید. مکاتبات او همچنین حاوی اظهار نظرهای مستقیم و بی‌پرده دربارهٔ چهره‌های ادبی روز، ازجمله **پوشکین** و **گوگول**، است. بلینسکی و دیگر اعضای محفل با احترام بسیار از اعتلای فکری و اخلاقی استانکیویچ در بحثهایشان یاد می‌کردند و همه دین بزرگی را که به او داشتند می‌پذیرفتند.

Selected Bibliography

WORKS

"Neskol'ko mgnovenii iz Zhizni Grafa Z.", *Teleskop,* no. 21 (1834).

Stikhotvoreniya, Tragediya, Proza. Ed. A. Stankevich. 1890.

Perepiska Nikolaya Vladimirovicha Stankevicha, 1830-1840. Ed. A. Stankevich. 1914.

Poety Kruzhka Stankevicha. Ed. S. I. Mashinskii. 1964.

Izbrannoe. 1982.

SECONDARY LITERATURE

E. J. Brown, *Stankevich and His Moscow Circle.* 1966.

S. I. Mashinskii, "Stankevich i ego kruzhok," *VLit, 1964,* no. 5.

For background, see: N. G. Chernyshevskii, *Ocherki gogolevskogo perioda russkoi literatury.* 1855. 1856.

پی‌نویسها:

1. Voronezh
2. Vasily Krasov
3. "Two Ways of Life"
4. *Vasily Shuisky*

۵. نامی است که به دورهٔ ۱۵۹۸ تا ۱۶۱۳، یعنی فاصلهٔ مرگ تزار فیودور و به حکومت‌رسیدن خاندان رامانوف، داده شده است. دوره‌ای که پر از شورشهای شهری، قحطسالی، و مداخلات بیگانگان در کشور بود. در این دوره پنج تزار بر روسیه حکومت کردند.

6. "Neskol'ko mgnovenii iz zhizni Grafa Z." (*"Some moments from the life of Count Z."*
7. Neverov

میخائیل آلکساندروویچ باکونین

(۱۸۷۶ـ۱۸۱۴)

لوئیس جی. شین
خشایار دیهیمی

باکونین رهبری انقلابی و یکی از نظریّه‌پردازان اصلی آنارشیسم بود. او در ملک اجدادی‌اش، پرموخینو[1]، در استان تورِ (نام کنونی آن کالینین)[2] در خانواده‌ای اشرافی به‌دنیا آمد. پدرش لیبرالی بود که درجهٔ دکتری‌اش در فلسفه را از دانشگاه پادوا در ایتالیا گرفت. میخائیل جوان را می‌خواستند وارد مشاغل دیپلماتیک کنند، امّا او ترجیح داد به تحصیل در علوم طبیعی بپردازد. او در مدرسهٔ توپخانه در پطرزبورگ ثبت‌نام کرد و مأمور خدمت در لیتوانی شد. در ۱۸۳۵ باکونین خدمت در ارتش را رها کرد، زیرا ملول و دلتنگش می‌کرد. علاقه‌اش به ادبیّات و فلسفه او را به محفل **استانکیویچ** در مسکو رهنمون شد. نخست به‌هنگام ترجمهٔ آثار فیشته برای نشریهٔ **تلسکوپ** تحت تأثیر فلسفهٔ او قرار گرفت؛ بعداً به فلسفهٔ هگل علاقه‌مند شد و از فلسفهٔ او برای رویارویی با نظریّات **هرتسن** و دیگر متفکّران لیبرال بهره گرفت.

باکونین در ۱۸۴۰ به برلین رفت تا تحصیلاتش را در فلسفه پی بگیرد؛ در آنجا پایش به محافل ادبی و رادیکال مختلفی باز شد. در ۱۸۴۲ به درسدن نقل مکان کرد و در آنجا با آرنولد روگه[3]، رهبر هگلیان جوان، آشنا شد. باکونین مقاله‌ای تحت عنوان «ارتجاع در آلمان ـ قطعه‌نوشته‌ای به‌قلم یک فرانسوی»[4] در مجلّهٔ روگه، **دویچه یاربوخر فور ویسنشافت اوند کونست**[5]، به‌چاپ رساند؛ در این مقاله او به‌ستایش از شورشِ مدام پرداخت.

باکونین بعداً به پاریس رفت و در آنجا همنشین و مصاحب کارل مارکس شد که به شوروشوق انقلابی او دامن زد. در این ضمن، او دلمشغول مسئلهٔ رهایی لهستانیها و سایر مردم اسلاو از حکومت سرنیزهٔ تزاری بود. سخنرانیهای او بر ضدّ حکومت روسیّه منجر به اخراج او از پاریس شد.

باکونین در تاریخ انقلاب و انقلابیهای قرن نوزدهم پدیده‌ای استثنایی بود. او هم متفکّری اجتماعی ـ فلسفی بود و هم مرد عمل و سیاست. **هرتسن** او را چنین توصیف می‌کند: «همه چیز این مرد غول‌آساست، انرژی‌اش، اشتهایش، حتّی خودش.» باکونین نقش مهمّی در انقلاب فوریهٔ ۱۸۴۸ در فرانسه و انقلاب مارس در برلین داشت. در فاصلهٔ ۱۸۴۸ـ۱۸۴۹ باکونین در قیامهای فرانسه، پراگ، و درسدن درگیر شد و سرانجام در این شهر اخیر دستگیرش کردند. او مدّتی را در زندانهای ساکسونی و اتریش به‌سر برد و سرانجام تحویل مقامات روسیّه شد که او را در قلعهٔ پطر و پاول به‌مدّت شش‌سال زندانی‌اش کردند. در ۱۸۵۷، پس از تسلیم اعتراف‌نامه‌اش به تزار، به سیبری تبعید شد؛ امّا موفّق شد از سیبری بگریزد و خود را از طریق ژاپن به امریکا و از آنجا به اروپای غربی برساند.

در ۱۸۶۳ باکونین عازم ایتالیا شد و در ۱۸۶۵ «انترناسیونال برادری» را در ناپل بنیاد گذاشت. این سازمان گذرگاهی توطئه‌چین برای دامن‌زدن به آتش انقلاب در هر فرصت ممکن بود. او همچنین در «اتّحادیّهٔ صلح و آزادی» هم به فعّالیّت مشغول شد. مقالهٔ او تحت عنوان «فدرالیسم، سوسیالیسم، و مبارزه با الاهیّات»[6] حاوی جوهر فلسفهٔ آنارشیستی اوست. باکونین در ۱۸۶۸ از «اتّحادیّه» کناره گرفت تا «انترناسیونال اتّحاد سوسیال‌دموکراسی» را بنیان گذارد. این انترناسیونال را او، بعداً که پیروانش به «انترناسیونال انجمن کارگران» پیوستند، منحل کرد. باکونین در کتاب **رسالهٔ اصول انقلابی**[7] الغای دولت و مذهب سازمان‌یافته و ترویج خودمختاری کمونی را در ساختاری فدرالی تبلیغ می‌کرد. خشونت برای او کم‌کم تبدیل به عنصری مثبت در جهت برپاکردن انقلابی اجتماعی شد. باکونین و پیروانش به‌مقاومت در برابر قدرتی که مارکس پیدا کرده بود پرداختند. عدم توافق اصلی آنان در این بود که مارکس اصرار داشت بعد از آنکه کارگران قدرت را به‌دست گرفتند بایستی دورهٔ گذاری را درنظر گرفت که در آن دیکتاتوری پرولتاریا برقرار باشد. باکونین در مقابل می‌گفت قدرتی که به‌دست کارگران بیفتد به همان اندازهٔ قدرت هر نوع دولت دیگری زیانبار است. او می‌گفت دولت کمونیستی همان شرّهای هر دولت دیگری را، منتها در ابعادی وسیعتر، خواهد داشت. باکونین در ۱۸۷۲ در نشست انترناسیونال در لاهه از این سازمان اخراج شد. او معتقد بود که بدون دست‌زدن به تخریب و انهدام گسترده و پرشور نمی‌توان انقلابی به‌پا کرد، زیرا

تخریب و انهدام ابزاری در جهت ساختن جهانی تازه است. به‌نظر باکونین، عملِ تخریبی را آرمانِ مثبت ایجاب می‌کند. اندیشه‌های اصلی باکونین در کتاب **خدا و دولت**[8] بیان شده است. این اندیشه‌ها را می‌توان چنین فهرست کرد: (۱) ترویج بی‌خدایی؛ (۲) منهدم‌کردن دولت و جایگزین‌کردن نظامی آنارشیستی-کمونیستی به‌جای آن؛ و (۳) با اقدام سیاسی نمی‌توان دولت را منهدم کرد و شورش یگانه روش ممکن است. باکونین در رؤیای سازمان فدرالیستی بود که مبتنی بر همکاری متقابل بدون سازمانی سیاسی باشد. باکونین، علی‌رغم اینکه سلامتی‌اش تحلیل می‌رفت، در شورش لیون در ۱۸۷۰ و قیام نافرجام بولونیا در ۱۸۷۴ شرکت کرد. او در ۱۸۷۶ در برن، پایتخت سویس، درگذشت.

پی‌نویسها:

1. Premukhino
2. Tver (Kalinin)
۳. Arnold Ruge، (۱۸۰۲-۱۸۸۰). متفکّر سیاسی آلمانی.
4. "Reaction in Germany —a Frangment by a Frenchman"
5. *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*
6. "Federalism, Socialism and anti-Theologism"
7. *Revolutionary Catechism*
8. *God and the State*

Selected Bibliography

WORKS IN RUSSIAN

Izbrannye sochineniya. 5 vols. 1919-21.

Sobranie sochinenii i pisem. 4 vols. 1934-35.

WORKS IN ENGLISH

God and the State. Trans. Benjamin Tucker. Boston, 1893.

Marxism, Freedom and the State. Trans. K. J. Kenafick. London, 1950.

The Political Philosophy of Bakunin. Ed. G. P. Maximoff, 1953.

Stratism and Anarchy. Trans. C. H. Hummer, ed. J. F. Harrison.

WORKS IN FRENCH

Oeuvres. Ed. J. Guillaume. 6 vols. Paris, 1896-1914. Editions of Bakunin's selected works have also appeared in German and Spanish.

SECONDARY LITERATURE

Paul Avrich, "The Legacy of Bakunin," *RusR* 29 (1970), pp. 129-42.

E. H. Carr, *Bakunin*. London, 1937.

H. E. Kaminski, Bakounine, *la vie d'un revolutionnaire*. Paris, 1938. Yu.

M. Steklov, *Mikhail Aleksandrovich Bakunin, ego zhizn' i deyatel'nost', 1814-1876*. 4 vols. 1926-27.

George Woodcock, "Bakunin," *The Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 1, pp. 244-46. There is a useful discussion of Bakunin and anarchism in Bertrand Russell's *Proposed Roads to Freedom*, Chap. 2.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

برلین، آیزایا، **متفکران روس**، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۱.

تاراس شفچنکو

(۱۸۱۴ـ ۱۸۶۱)

جورج لوکیی
خشایار دیهیمی

شفچنکو شاعری رمانتیک از اهالی اوکراین بود. او با اشعارش علّت وجودی و انگیزهٔ بقای ملّت نوین اوکراین را فراهم آورد. این شاعرِ اسطوره‌ای بدل به پیامبر ملّی اوکراینیها شد. هویّت اوکراینی، آنگونه که شفچنکو در خاطره‌ها زنده کرده است، لزوماً و ضرورتاً جدا از روسیّه و تاریخ و فرهنگ آن است. امّا رابطهٔ شفچنکو، که سرف‌زاده بود و ده سالی را در تبعید داخلی گذراند، با ادبیّات روسی رابطه‌ای پایدار، هر چند پیچیده و دو پهلو، ست. درک این رابطه بدین دلیل دشوارتر می‌شود که تفسیر ادبی در شوروی مبتنی بر تأثیر قاطع و سودمند و همه‌جانبهٔ ادبیّات روسی بر کلّ ادبیّاتهای غیرروسی شوروی است. امّا واقعیّت این است که جوّ ادبی روسی برای شفچنکو هم دافعه داشت و هم جاذبه.

اگر کسی زبان را عامل تعیین‌کنندهٔ اصلی در ادبیّات بداند، شفچنکو نیز متعلّق به ادبیّات روسی است، زیرا دو شعر بلند، دو نمایشنامه، و نُه داستان کوتاهِ بلند به‌روسی نوشت (تازه اگر خاطرات در تبعید او را به‌حساب نیاوریم). جالب و پرمعناست که، همانگونه که گرابوویچ[1] اخیراً به‌نحو متقاعدکننده‌ای نشان داده است، همهٔ این آثار روسیِ شفچنکو کیفیّتی نازلتر از اشعار اوکراینی او دارند و متعلّق به شیوهٔ بیانیِ متفاوت و مهارشده‌ای هستند. غالب نویسندگان اوکراینیِ معاصر شفچنکو برخی از آثارشان را به روسی می‌نوشتند، امّا سهم آنان در ادبیّات روسی بسیار محدود بود. در میان اوکراینیهایی که منحصراً به‌زبان روسی می‌نوشتند فقط **گوگول** است که بتنهایی بر قلّه ایستاده است. شفچنکو ستایشگر گوگول بود و در شعری که به او تقدیم کرده است بر نقش متفاوت خودشان، یعنی «خندیدن» و «گریستن»، تأکید کرده است. می‌توان ردّ تأثیراتی از **تاراس بولبا**[2]ی گوگول را در اشعار تاریخی شفچنکو پی گرفت. شفچنکو از کسانی چون **ژوکوفسکی، باراتینسکی،** و **ریلییف** هم تأثیر پذیرفته بود. شفچنکو ریلییفِ دکابریست را تحسین می‌کرد؛ همچنین نظر همدلانه‌ای نسبت به آثار و نوشته‌های درتبعید **هرتسن** داشت. امّا شفچنکو، در عین تحسین انقلابیها و ناراضیان روسی، آرمان شخصی خودش را که انقلابی مسیحی بود که در آن اوکراینِ دوباره‌بیدارشده نقش اوّل را داشته باشد حفظ کرده بود. ردّ و طرد سرسختانهٔ سیاستهای اجتماعی و ملّی رژیم تزاری، برخلاف آنچه در تحقیقات مفسّران شوروی آمده است، او را به‌سمت اردوی **چرنیشفسکی** و **دابرالیوبوف** نراند. در ۱۸۶۰، زمانی که، بنابر فرض، شفچنکو روابط نزدیکی با چرنیشفسکی داشت، نوشت: «روز می‌گذرد و شب هم، ... امّا حوّاری حقیقت و دانش پیدایش نمی‌شود.»

نظر همهٔ نویسندگان روس به شفچنکو مانند هرتسن و چرنیشفسکی مساعد نبود. منتقد اصلی او **بلینسکی** بود که در موارد متعدّد، خصوصاً در نقد و بررسی شعر «هایداماکی»[3]، شفچنکو را به‌خاطر تلاش برای شکل‌دادن به ادبیّاتی خودکفا به زبان اوکراینی سخت مورد شماتت قرار داد. بلینسکی برخی نویسندگان اوکراینی (مثل کوتیکا*) را تحمّل می‌کرد، امّا عقیده داشت که اوکراینیها، اگر می‌خواهند خوانندگان بیشتری در میان مردم داشته باشند، باید مانند گوگول به‌روسی بنویسند. زمانی که در ۱۸۴۷ شفچنکو، همراه با دیگر روشنفکران اوکراینی، به‌دلیل عضویّت در انجمن سرّی قدّیس سیریل و متودیوس[4]، دستگیر شد، بلینسکی این عمل خشن علیه آنان را، به‌عنوان اقدامی علیه لیبرالیسمی گمراه، ستود. امّا شفچنکو به‌سهم خویش از آثارش دفاع می‌کرد و به‌دنبال مفهومی نارودنیستی در ادبیّات اوکراینی شبیه همان نارودنیسمی بود که بلینسکی برای ادبیّات روسی تبلیغ می‌کرد. با آنکه بلینسکی اشعار سیاسی شفچنکو را نخوانده بود، امّا بدرستی حسّ می‌کرد که این اشعار سمت‌وسویی جدایی‌طلبانه دارند. جدایی‌طلبی فرهنگیِ اوکراینیها، با همهٔ پیامدهای سیاسی‌اش، برای اکثر روشنفکرانِ روسی، به استثنای هرتسن، قابل‌قبول نبود؛ به‌عکس، اکثر آنها اوکراین را جزئی از روسیّه می‌دانستند و حالت حمایتگرانه نسبت به ادبیّات رمانتیک اوکراینی داشتند. **آگاریوف**، در نوشته‌ای در ۱۸۶۱، شفچنکو را از شاعران بومی روسیّه قلمداد می‌کند. همچنین، در میان روشنفکران روسی، بودند کسانی چون آپالّون **گریگوریف** که جنبهٔ ممتاز و

منحصربه‌فرد آثار شفچنکو را بازمی‌شناختند و او را نخستین شاعر بزرگ اسلاو به‌حساب می‌آوردند. گریگوریف، مانند بسیاری دیگر، شفچنکو را در وهلهٔ نخست «شاعر مردم» می‌دانست و تصویر «شاعر روستایی»، در مقایسهٔ ناگزیر او با شاعر خودآموختهٔ روسی، **کالستوف**، مدّت مدیدی بر چهرهٔ او جفت شد.

نخستین مجموعهٔ اشعار شفچنکو، **آوازه‌خوان دوره‌گرد**[5] (۱۸۴۰)، در مطبوعات روسی با نقد و بررسیهای متفاوتی روبرو شد. اکثر منتقدان قریحهٔ شعری او را بازشناختند، امّا عدّه‌ای حسرت و افسوس خود را از اینکه او به‌اوکراینی شعر می‌سراید، نه به‌روسی، ابراز کردند. خودکفایی و استقلال ادبیّات اوکراینی با دستگیری شفچنکو و کولیش* در ۱۸۴۷ سخت به‌مخاطره افتاد. به‌دنبال آن، دوره‌ای طولانی از سرکوب دولتیِ نشریّات اوکراینی فرارسید که در نهایت منجر به صدور اعلامیّهٔ والویف[6] در ۱۸۶۳ و فرمان امس[7] در ۱۸۷۶ شد که نشر ادبیّات اوکراینی را ممنوع می‌کردند. پس از آن، بسیاری از کتابهای اوکراینی، برای حفظ و بقای ادبیّات آن، در اتریش-مجارستان به‌چاپ رسیدند. شفچنکو، به‌عنوان نویسنده‌ای تحت تعقیب در امپراتوری روسیّه، هم در دورهٔ حیات و هم پس از مرگش، از حمایت و پشتیبانی منتقدان و روشنفکران روسی بسیاری برخوردار شد (دابرالیوبوف، پیپین*، و اوفسیانیکو-کولیکوفسکی[8]). امّا بسیاری از اشعار سیاسی او تا سالهای پس از ۱۹۰۵ ناشناخته بود و منتشر نشد. بسیاری از نویسندگان روسی که شفچنکو را می‌شناختند (**تورگینف**، **لسکوف**، و پالونسکی*) خاطرات همدلانه‌ای از او بر جای گذاشته‌اند.

تأثیر شفچنکو بر ادبیّات روسی چندجانبه و پردوام بود. در دورهٔ حیات او شاعران درجه‌دوّمی (پلشچیف*، کوروچکین*) اشعار شفچنکو را به روسی ترجمه کردند و ستایشگر اشعار او بودند. برخی دیگر (**فیت**، **پیسمسکی**) نگاه خصومت‌آمیزی به او داشتند. برخی انقلابیّون روسی (استپنیاک-کرافچینسکی*) ستایشگر پرشور اشعار شفچنکو بودند، امّا ترجمه‌های ماهرانهٔ اشعار او به‌دست مُدرنیستهایی چون **بریوسوف** و **سالاگوب** انجام شد. از دیگر نویسندگان مشهوری که آثاری از شفچنکو را ترجمه کرده‌اند باید از میی*، کرستوفسکی*، **بونین**، **پاسترناک**، و **تواردوفسکی** نام برد. یگانه مورد تأثیر اصیل شعر شفچنکو بر ادبیّات روسی را باید در شعر «دوما پرو اوپاناسا»[9]ی باگریتسکی* جُست. **چوکوفسکی** و **زوشچنکو** نیز ستایشنامه‌های زیبایی برای شفچنکو نوشته‌اند. در کلّ، نویسندگان روسی شفچنکو را به‌دیدهٔ شهید راه آرمان اوکرینیها و شاعر روستاییِ اصیلی می‌نگرند. این تصویر از شفچنکو به حقیقت نزدیکتر است تا تصویری که دولت شوروی از او به‌عنوان انقلابیِ دموکرات و دوست روسیّه می‌خواهد جابیندازد.

پی‌نویسها

1. G. Grabowicz
2. *Taras Bulba*
3. "Haidamaky"
4. Sts. Cyril and Methodius
5. *Kobzar* (*The Minstrel*)
6. Valuev
7. Ems
8. Ovsyaniko-Kulikovsky
9. "Duma pro Opanasa"

Selected Bibliography

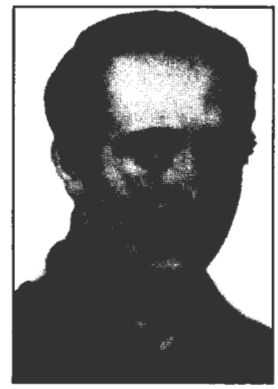
WORKS

Povne zibrannja tvoriv v shesty tomakh. Kiev, 1963-64.

SECONDARY LITERATURE

F. Ya. Priima, *Shevchenko i russkaya literatura XIX veka.* 1961.

G. Luckyj, ed. *Shevchenko and the Critics.* Toronto, 1980.



میخائیل یوریویچ لیرمونتوف

(۱۸۱۴ـ ۱۸۴۱)

جان مرسرو
خشایار دیهیمی

لیرمونتوف هنوز هم والاترین شاعر روسیّه پس از **پوشکین** و نویسندهٔ نخستین رمان ساخته‌وپرداختهٔ روسی در حوزهٔ رئالیسمِ روانشناختی به‌حساب می‌آید. آثار دوران پختگی او دو وجه کاملاً متفاوت دارد: شعر و نثر او همان ویژگیهای آشنای رمانتیسم روسی را دارد، امّا در عین حال الگوهایی را هم بنیاد می‌نهد که بعدها اصل و اساس رئالیسم روسی می‌شود.

سرنوشت او از لحظهٔ تولّد این بود که همواره کانون مجادلات و مناقشاتی باشد که خودش یا دیگران به‌راه می‌انداختند. جنگ پرشرّوشور حضانت او میان پدر و مادربزرگش از کودکی تا دورهٔ نوجوانی او ادامه داشت و از آن پس نیز مبارزهٔ دائمی او برای دفاع از شأن شخصی‌اش در برابر جماعتی ناهمدل و تزاری دشمن‌خو آغاز شد. در دوره‌ای که بلافاصله پس از شکست قیام دکابریستها در ۱۸۲۵ فرارسید، دوره‌ای که محافل نزدیک به دربار غرق در تملّق‌گویی و چاپلوسی و بی‌اعتنایی به ارزشهای اخلاقی بودند، لیرمونتوف آشکارا هنرش را به‌کار گرفت تا معاصرانش را به‌دلیل بی‌شهامتی اجتماعی به محاکمه بکشد و مخالفت شخصی‌اش را با استبداد اعلام دارد.

لیرمونتوف آدمی بدقلق بود ـ گوشه‌گیر، نجوش، تکرو، بیباک، و صاحب زبانی طنزآلود و گزنده. در میان مردان جز یک مشت دوست نزدیک نداشت که اکثرشان هم از همراهان دوران جوانی‌اش بودند؛ هرگز هم ازدواج نکرد، هرچند دوستی نزدیکی با چند زن داشت که این دوستی‌ها همگی نوعاً با احساس آزردگی او به‌پایان آمدند. امّا اگر برخی از معاصران او حق داشتند که از رفتار او گله‌مند باشند، نسلهای بعدی، به خاطر میراثی که او در شعر و نثر به جای گذاشت، نمی‌توانند احساسی جز سپاس نسبت به او داشته باشند.

لیرمونتوف از اعقاب مزدوری اسکاتلندی به‌نام جورج لیرمونت[1] بود که در اوایل قرن هفدهم به‌خدمت دربار مسکو درآمده بود. در خانواده افسانه‌هایی شایع بود که نسب خانواده را به شاعر اسکاتلندی قرن سیزدهم، تاماسِ قافیه‌پرداز[2]، و نیز به دوکهای اسپانیایی لرما[3] می‌رساند. این افسانه‌پردازیها بر تخیّلات لیرمونتوف جوان سخت اثر گذاشت. پدر لیرمونتوف، یوری پتروویچ[4]، در ۱۸۱۱ از خدمت در ارتش، که هیچ وجه ممتازی جز رسیدن به درجهٔ سروانی نداشت، کناره گرفت. او مردی تنگدست بود که به عیّاشی و شادخواری شهره بود، امّا سیمایی خوشایند داشت و دل از ماریا میخایلوونا آرسینیوا[5]ی هفده‌ساله ربود. ماریا یگانه دختر یلیزاویتا آلکسییونا آرسینیوا[6]، بیوه‌ای صاحب ملک و ثروت از خاندان قدیمی استالیپین[7]، بود. ازدواج آنان با مخالفت خانوادهٔ مادر روبرو شد، امّا آن‌دو پیوند زناشویی بستند (تاریخ و محلّ ازدواج آنان نامعلوم است، احتمالاً به این‌دلیل که گریختند). پس از آن در مسکو ساکن شدند. در آن زمان مسکو تازه پس از حملهٔ ناپلئون و سوختن شهر به‌دست خود مردم بازسازی می‌شد. در شب سوّم اکتبر ۱۸۱۴ در مسکو آنان صاحب پسری شدند که میخائیل نام گرفت و کنیه‌اش هم یوریویچ بود. اندکی بعد از تولّد میخائیل، خانواده مسکو را ترک گفت و در تارخانی[8]، ملک مادربزرگ در ناحیهٔ حکومتی پنزا[9]، ساکن شد. تمامی دوران کودکی و جوانی لیرمونتوف در همانجا سپری شد.

مادر لیرمونتوف استعداد موسیقی داشت و لیرمونتوف مدّعی بود که ترانه‌هایی را که او در دورهٔ کودکی برایش می‌خوانده است به‌یاد دارد. امّا احتمالاً لیرمونتوف این را باید بعدها از زبان این‌وآن شنیده باشد، زیرا مادرش هنگامی که او دوسال‌ونیم بیشتر نداشت از دنیا رفت. مرگ ماریا آتش زیر خاکسترِ دشمنیِ یوری پتروویچ و مادر ماریا را شعله‌ور کرد. مادر ماریا علاقه‌ای به دامادش نداشت و مریض‌احوالی ماریا و مرگ زودرسش را ناشی از اضطرابی می‌دانست که حاصل رفتار شوهر بود. مادربزرگ لیرمونتوف مصرّ بود که فقط او می‌تواند محیط مناسب و آموزش لازم را برای کودک فراهم آورد، زیرا پدرش تنگدست است. درواقع نیز عده‌ای این تصوّر و گمان را مطرح کرده‌اند که علاقهٔ پدر به حضانت فرزندش بهانه‌ای بیش برای اخّاذی از مادربزرگ نبوده است. یوری پتروویچ، در ازای صرف‌نظر از سرپرستی پسرش تا رسیدن به سنّ قانونیِ شانزده‌سالگی، مبلغ کلانی وام از مادربزرگ بچّه گرفت. به هر صورت و به هر دلیل، یوری

پتروویچ پسرک را به خانم آرسینیوا واگذاشت و خانم آرسینیوا، برای تضمین این وضع، وصیّتنامه‌ای تنظیم کرد و در آن نوه‌اش را، در صورتی که پدرش یا هریک از بستگان پدری‌اش او را از آن خانه ببرند، از ارث محروم کرد. پدر لیرمونتوف در ۱۸۳۱، زمانی که پسرش هفده‌ساله بود، درگذشت و بدین‌ترتیب کشمکشی که جراحات عاطفی عمیقی برای لیرمونتوف جوان داشت به‌پایان آمد. چنانکه خواهیم دید، مضامین مربوط به نزاعهای خانوادگی نقش مسلّطی در آثار دراماتیک نخستینِ لیرمونتوف دارد.

با اینهمه، زندگی جنبه‌های مطبوعی هم برای لیرمونتوف جوان داشت. تارخانی ملک زیبا و خوش‌منظره‌ای در قلب روسیّه بود که یک آبگیر، چندین بیشه‌زار، چند کوره‌راه، یک آلاچیق، و مناظر جنگلی وسیعی در کنار مزارع تپّه‌ماهوری داشت. مادربزرگ، برای آنکه نوه‌اش تنها نماند، ترتیبی داده بود تا چند بچهٔ همسنّ‌وسالِ او نیز در ملک او زندگی کنند و درس بخوانند. زمانی دست‌کم ده بچّه در آن ملک سکونت داشتند. خانم آرسینیوا، که زنی باهوش بود، معلّمین سرخانهٔ ورزیده و قابلی را به‌خدمت گرفته بود، نه از آن آرایشگران دوره‌گرد فرانسوی و گاریچیهایِ بازنشستهٔ آلمانی که خودشان را به اعیان نادان روستایی به‌عنوان استاد و مربّی جا می‌زدند. ژان کاپه[۱۰]، فرانسویی که پس از شکست ناپلئون در روسیّه مانده بود، رویهمرفته معلّم و دوست خوبی برای لیرمونتوف جوان شد و به او ریاضیّات، علوم، یونانی، لاتین، و زبانهای مدرن را آموخت. معلّمهٔ سرخانهٔ لیرمونتوف هم زنی آلمانی به نام کریستینه رمر[۱۱] بود. به یُمن وجود او، لیرمونتوف در همان جوانی بر زبان آلمانی تسلّط کامل پیدا کرد. زبان روسی را هم از سرفهای تارخانی و بچه‌های آنها آموخت که گهگاه همراه با پسران اعیان روستایی که همبازی او بودند با او قشون‌بازی می‌کردند. قصّه‌های روستاییان دربارهٔ جنگ علیه فرانسویان مایهٔ آن زبان محاوره‌ای شد که لیرمونتوف بعدها در شعر معروفش، «بارادینو»[۱۲]، (۱۸۳۶) به‌کار گرفت. شعر «بارادینو» در ستایش از دلاوریهای سربازان سادهٔ روستایی است. برخی از منتقدان در این شعر مایهٔ الهام **جنگ و صلح**[۱۳] **تالستوی** را دیده‌اند که آن کتاب هم بر شجاعت بی‌قیل‌وقال سربازان گمنام روستایی تأکید دارد.

لیرمونتوف در کودکی غالباً بیمار بود و در ۱۸۱۸ و ۱۸۲۰ مادربزرگش او را برای بهبود حالش به قفقاز شمالی برد. چشمه‌های آب معدنی آنجا، خصوصاً چشمه‌های پیاتیگورسک[۱۴] (پنج قلّه)، به شفابخشی شهره بودند. زمانی که خانم آرسینیوا برای بار سوّم او را در ۱۸۲۵ بدانجا برد، گروه همراهشان شامل معلّم و معلّمه و پزشک خانوادگی، آنسلم لوی[۱۵]، می‌شد. همانگونه که از شعرها و یادداشتهای بعدی لیرمونتوف برمی‌آید، در این سفر او سخت تحت تأثیر کوههای سربه‌فلک‌کشیده، بومیان شگفت و جذّاب، و افسانه‌های محلّی قرار گرفت. قفقاز سرزمین بلندترین رشته کوه اروپا (؟!)، البرز، برفهای همیشگی قلّهٔ دندانه‌ای کوه کازبک[۱۶]، رودهای خروشان، کوه‌نشینان شورشی چرکس، فرهنگ آسیا، و فولکلوری غنی بود. قفقاز تصویری ابدی در ذهن کودک ده‌ساله حکّ کرد و او را تا پایان عمر شیفتهٔ این ناحیه کرد.

یکی از خاطرات ازیادنرفتنی برای میخائیل، در این سفر سوّم به قفقاز، دیدار او از مزرعهٔ محصور در قلاع شیکوزاوودسکو[۱۷] بود که محلّ زندگی خواهر مادربزرگ، یکاترینا خاستاتووا[۱۸]، بود. شرایط زندگی در این مزرعه بسیار شبیه شرایط زندگی مهاجران امریکایی بود: در دل طبیعت و در معرض هجوم بومیان دشمن‌خو. در آنجا میخائیل برای نخستین بار مزّهٔ عشق را چشید. پنج‌سال بعد در این‌باره نوشت:

> چه‌کسی باور می‌کند که من در ده سالگی مزّهٔ عشق را چشیدم؟ ما گروه خانوادگی بزرگی بودیم که نزدیک چشمه‌های قفقاز اطراق کرده بودیم: مادربزرگ، خاله‌ها، دخترخاله‌ها، و پسرخاله‌ها. زنی نزد دخترخاله‌های من می‌آمد که دختری نه ساله داشت. ... به‌یاد دارم که یک‌بار دوان‌دوان وارد اتاق شدم. او با یکی از دخترخاله‌هایم عروسک‌بازی می‌کرد. قلبم به‌تپش افتاد و زانوانم لرزید. دیگر چیزی به‌خاطر ندارم، امّا می‌دانم که این شور عشق بود، قدرتمند، هرچند بچّگانه.

در بهار ۱۸۲۷ مادام آرسینیوا از تارخانی به مسکو عزیمت کرد تا مقدّمات کار را برای ورود نوه‌اش به پانسیون اعیان روستایی، که دبیرستانی در جوار دانشگاه مسکو بود، فراهم کند. جزئیّات آنچه در آن تابستان گذشت نامعلوم است، امّا می‌دانیم که میخائیل پیش از آنکه در پاییز به مسکو برود و به مادربزرگش محلق شود، مدّتی را با پدرش در ملک او، کراپوتووو[۱۹] در ناحیهٔ تولا[۲۰]، گذراند. معلّم سرخانهٔ او، ژان کاپه، اندکی پیش از عزیمت درگذشت و فرانسوی مهاجر سلطنت‌طلبی به‌نام ژان پیر ژاندرو[۲۱] جایگزین او شد. ژاندرو هم سال بعد درگذشت. مردی انگلیسی به نام وینسون یا وینستون[۲۲] استخدام شد تا به میخائیل انگلیسی بیاموزد. همچنین شخصی به نام الکسی زینوویف[۲۳]، که معلّم کلاسیکها و ادبیّات در پانسیون اعیان بود، در خانه به او درس می‌داد تا بتواند در امتحانات ورودی قبول شود.

این دبیرستان، که بسیاری از اعضای دانشگاه در آنجا نیز تدریس می‌کردند، برنامهٔ درسی ممتاز و شاخصی داشت. لیرمونتوف در مدرسه این اقبال را داشت که با چهره‌های سرآمد

محافل ادبی مسکو، از جمله سمیون رایچ*، سردبیر سالنامهٔ **گالاتیا**، میخائیل پاگودین*، سردبیر مجلهٔ **ماسکوفسکی وستنیک**، و نیکالای نادیژدین*، سردبیر **تلسکوپ**، آشنا شود؛ همهٔ اینان از استادان دانشگاه بودند. پروفسور مرزلیکوف*، دانشور برجستهٔ ادبیّات کلاسیک، مترجم، و شاعر، را نیز خانم آرسینیوا به خدمت گرفت تا در خانه به میخائیل درس بدهد. او، زینوویف، و رایچ مشوّق میخائیل در نخستین تلاشهای جدّی‌اش برای سرودن شعر شدند، هرچند تحصیلات و آموزش کلاسیک آنان مانع از آن می‌شد که در شوروشوق دانش‌آموزشان نسبت به آلکساندر پوشکین و دیگر شاعران رمانتیک معاصر سهیم شوند.

دبیرستان کانون اندیشه‌های لیبرالی به‌حساب می‌آمد و کنت بنکندورف[۲۴]، فرمانده ژاندارمها، در ۱۸۳۰ احساس کرد که باید سوءِظنش را در مورد این مؤسّسه به تزار نیکالای اول گزارش دهد:

> در میان جوانانی که در خارج تحصیل کرده‌اند یا در روسیّه تحت تعلیم خارجیها بوده‌اند، و نیز در میان محصّلین دبیرستان تسارسکویو سلو[۲۵] و پانسیون دانشگاه مسکو، ... بسیاری هستند که کلّه‌شان را پر از افکار لیبرالی کرده‌اند، در رؤیای انقلاب هستند، و معتقدند می‌شود در روسیّه حکومت مشروطه برقرار کرد.

لیرمونتوف اگر که در دبیرستان در معرض این افکار لیبرالی قرار نگرفته بود، که البتّه بعید است، حتماً چنین افکاری را از معلّم خصوصی‌اش، ژاندرو، اخذ کرده بود، زیرا ژاندرو جز آنکه یکی از همین خارجیهایی بود که به جوانان روسی درس می‌دادند، و بنکندورف در نامه‌اش به تزار به آنها اشاره کرده بود، در زمان مرگش تحت نظر پلیس نیز بود. در مارس ۱۸۳۰ تزار به‌صورت ناشناس از مدرسه دیدن کرد و از فقدان نظم‌وانضباط در آنجا سخت یکّه خورد و برآشفته شد. پس دستوراتی برای تجدید سازمان آنجا صادر کرد. در این ضمن، در اواخر ماه مه، لیرمونتوف فارغ‌التّحصیل شد. در مدرکی که به او دادند گواهی شده بود که او دروس زبان، هنر، اخلاق، ریاضیّات، و ادبیّات را «با سختکوشی فوق‌العاده، رفتار قابل تحسین، و نمرات عالی» خوانده و به‌پایان برده است.

لیرمونتوف، پس از آنکه در پاییز ۱۸۳۰ وارد دانشگاه مسکو شد، ظاهراً خود را در دنیای خویش، که با غرور و حسد از آن مراقبت می‌کرد، محصور ساخت. یکی از آشنایانش متوجه شد که او معمولاً در گوشه‌ای از تالارِ درس تنها می‌نشیند، کتابی به انگلیسی می‌خواند، و اعتنایی به درس ندارد. آن آشنا یک بار نزد لیرمونتوف رفت و از او سؤال کرد که چه کتابی می‌خواند؛ لیرمونتوف در پاسخ نگاهی از سر تحقیر به او انداخت و گفت پاسخ به این سؤال بیهوده است، چون آن فرد نمی‌تواند از این کتاب سر دربیاورد.

در میان دانشجویان همدورهٔ لیرمونتوف کسانی بودند که بعدها در جهان ادب اسم‌ورسمی پیدا کردند. بسیاری از آنها عضو محافل پنهانی و زیرزمینی بودند که به‌بحث دربارهٔ فلسفهٔ آلمانی، سرنوشت روسیّه، و، چنانکه از فعّالیّتهای بعدی آنها برمی‌آید، دموکراسی مشروطه می‌پرداختند. ویسّاریون **بلینسکی**، که بعدها در دههٔ ۱۸۴۰ سردستهٔ منتقدان رادیکال و رهبر غرب‌گرایان شد، یکی از این محافل را اداره می‌کرد؛ نیکالای **استانکیویچ** نیز، که فلسفهٔ ایدئالیستی آلمانی را شیوع داد، محفلی داشت؛ آلکساندر **هرتسن**، که بعدها به‌نشر نوشته‌های مهاجران پرداخت، نیکالای **آگاریف**، که بعدها شاعری برجسته شد، و ایوان **گانچاروف** و کانستانتین آکساکوف*، رمان‌نویسان آتی، نیز از دانشجویان همان دوره بودند. لیرمونتوف ظاهراً ارتباط چندانی با هیچ‌یک از آنان نداشت و ترجیح می‌داد با تعداد اندکی از دوستان نزدیکش که از نظر اجتماعی هم‌جرگه‌اش بودند معاشرت کند. صمیمی‌ترین دوستانش در این میان پسرخاله‌اش، آلکسیی استالیپین[۲۶]، و نیکالای شنشین[۲۷]، آلکسیی لوپوخین[۲۸]، و نیکالای پولیوانوف[۲۹] بودند که مادربزرگ لیرمونتوف خانواده‌هایشان را از دیرباز می‌شناخت.

لیرمونتوف در ۱۸۳۰ شروع به خواندن کتاب **نامه‌ها و یادداشتهای لُرد بایرون: با یادداشتهایی دربارهٔ زندگی‌اش**[۳۰] (۱۸۳۰)، نوشتهٔ تاماس مور، کرد و بدین ترتیب با نوشته‌های بایرون به زبان اصلی آشنا شد. دفترچهٔ یادداشت این دورهٔ لیرمونتوف پر است از اشاره‌هایی به بایرون که لیرمونتوف سعی می‌کرد شباهتهایی میان زندگی خودش و او بیابد: «زمانی که در ۱۸۲۸ (در مدرسهٔ شبانه‌روزی) شروع به نوشتن سیاه‌مشقهایی در شعر کردم، چنان بود که گویی به‌گونه‌ای غریزی آنها را بازمی‌نویسم و نظمی بدانها می‌دهم. هنوز هم آن شعرها را دارم. حال می‌بینیم که بایرون نیز همین کار را می‌کرده است. این شباهت مرا به شگفت می‌آورد.» بار دیگر در یادداشتی مربوط به ۱۸۳۰ می‌نویسد که زنی پیر در اسکاتلند برای مادر بایرون پیشگویی کرده بود که پسرش روزی مردی بزرگ خواهد شد و دو بار ازدواج خواهد کرد؛ در قفقاز قابله‌ای عین همین مطلب را به مادربزرگ او گفته بود. در پایان این یادداشت لیرمونتوف می‌نویسد: «خداکند چنین شود، حتّی اگر قرار است که من هم به‌اندازهٔ بایرون ناشاد باشم.» و آن شرحِ مربوط به نخستین عشق لیرمونتوف در ده‌سالگی زیرنویسی دارد: «(بایرون) می‌گوید که شور عشقِ زودرس نشانهٔ روحی است که به هنرهای زیبا عشق خواهد ورزید. من گمان می‌کنم چنین روحی پر از موسیقی است.»

بایرون تأثیر زیادی در لیرمونتوف جوان داشت، امّا کیفیّات «بایرونی» در شعرهای اوّلیّهٔ لیرمونتوف مقدّم بر آشنایی مستقیم او با آثار بایرون بود. مضامینی چون ازخودبیگانگی، عشق به طبیعت، بی‌اعتمادی به دیگران، و خیانت، همگی، در شعرهای پیش از ۱۸۳۰ به چشم می‌خورند. درواقع لیرمونتوف در بایرون روحی دمساز و موافق با خود یافت؛ اشارات مکرر او به بایرون، نقل قول از آثار او، و ترجمهٔ اشعار او نیز به همین دلیل بود.

لیرمونتوف، این دانشجوی گوشه‌گیر، در واقعهٔ موسوم به مالوف[۳۱] در بهار ۱۸۳۲ شرکت جست و با همکلاسیهایش در این مورد همبستگی نشان داد. جریان از این قرار بود که گروهی از دانشجویان پرشرّوشور استاد حقوق جنایی را که دوستش نمی‌داشتند از کلاس بیرون کردند. مقامات دانشگاه سعی کردند قضیّه را لاپوشانی و ماستمالی کنند، امّا هرگز آن را از یاد نبردند. لیرمونتوف که رشتهٔ اصلی‌اش در دانشگاه ادبیّات بود با استادانش مدارا نمی‌کرد و غالباً به آنها می‌فهماند که با ادبیّات نوین بیش از آنها آشناست ــ که البتّه این واقعیّت داشت، زیرا او با نوشته‌های نویسندگان معاصر فرانسوی، انگلیسی، آلمانی، و روسی آشنا بود. علاوه بر این، او با امتناع از پاسخ دادن حفظی به سؤالات در امتحان، چنانکه مرسوم بود، استادانش را کفری می‌کرد. او با موافقت استادانش، یا بی‌موافقت آنان، تصمیم گرفت در بهار ۱۸۳۲ دانشگاه مسکو را ترک گوید و به دانشگاه پطرزبورگ منتقل شود. ستایش غرض‌آلود وکنایه‌دار او از زندگی در دانشگاه مسکو در شعر روایی ساشکا[۳۲] (ح. ۱۸۳۵ـ۱۸۳۶) به‌چشم می‌خورد. این شعر عمدتاً زندگینامه‌ای و در غالب موارد گستاخانه و توأم با هتّاکی است:

مکانی مقدّس! به‌یاد می‌آورم گویی در خواب
میزهای خطابه، سرسراها، و راهروهایت را،
و نزاع خودخواهانهٔ پسرانت را
دربارهٔ زندگی ابدی، خدا، و اخلاقیّات،
و چگونه نوشیدن عرق: خالص یا با چای.
.....
و چنین بود که چون ساعت هشت ضربه می‌نواخت،
جماعت دانشمند در پیاده‌رو موج می‌زد؛
برخی شب را دود چراغ خورده بودند
و برخی به مستی با خدای شراب در گل‌وشل گذرانده بودند؛
امّا همه‌شان اکنون ساکت و غوطه‌ور در اندیشه
می‌آیند، وارد می‌شوند، و آنگاه هیاهو به‌پا می‌کنند.
استادی نحیف وارد می‌شود، امّا انگار نه انگار،
هیاهویشان بیشتر می‌شود، او می‌رود، و راستش را بگویم
بعدی از آن هم بدتر است. جهنّمی راستین!

در اشعار تغزّلی دورهٔ مسکوی لیرمونتوف نوعی التقاط‌گرایی به چشم می‌خورد که از شاعری چنان جوان انتظار نمی‌رود. منتقد ادبی، باریس ایخنبائوم*، که پژوهش فرمالیستی او در مورد اشعار لیرمونتوف که در ۱۹۲۴ به چاپ رسید هنوز هم ارزشمند است، این التقاط‌گرایی لیرمونتوف را درواقع واکنش او در قبال موفّقیّت نسل پیشین شاعران روسیی می‌داند که عدّه‌ای از آنها از نظر استعداد و توانایی هیچ کم از پوشکین نداشتند، امّا آشکارا ناتوان از پدید آوردن فرمها و سبکهای تازه بودند. ایخنبائوم می‌نویسد که ژانرهای سنّتی دیگر ظرفیتشان را از دست داده بودند و بنابراین وظیفهٔ لیرمونتوف این بود که آنها را دوباره درهم‌آمیزد، عناصر جاافتاده‌شان را دگرگون کند، و به آزمایشگری با ترکیباتِ بحریِ تازه و طرز بیانِ شعریِ نو بپردازد. او مشتاقانه روی به منابع خارجی آورد و نه‌فقط از فریدریش فون شیلر و لُرد بایرون، که محبوبترین شاعران لیرمونتوف و الهامبخشهای اصلی او بودند، بلکه از اوگوست باربیه، ویکتور هوگو، آلفونس دو لامارتین، سر والتر اسکات، فرانسوا دو شاتوبریان، و هاینریش هاینه نیز بهره‌ها برد. او از همهٔ اینان اندیشه‌ها، فُرمهای شعری، استعارات، و بحرهایی را به‌عاریت گرفت ــ البتّه از برخی به‌صورت مستقیم و از برخی از طریق ترجمه‌ها و تقلیدهای روسی از شعر آنان.

علاقهٔ روبه‌کاهش لیرمونتوف برای رعایت تمایزات ژانری با آزمایشگری او در زمینهٔ استفاده از بحرهای تازه برای جایگزین کردن صورت کلاسیکِ فرسودهٔ شعر چهاروتدی یامبیک پوشکین همراه بود. لیرمونتوف، علاوه بر استفاده از یامبها، از رکنهای تروکاییک، داکتیلیک، و آمفیبراکیک استفاده می‌کرد؛ گاه همهٔ اینها را درهم‌می‌آمیخت، تعداد هجاها را در هر سطر تغییر می‌داد، و منحصراً از قافیه‌های مذکّر استفاده می‌کرد. یکی از ویژگیهای شعر او نوعی تکرار عبارتها یا ایماژهاست که غالباً عاریتی هستند. درواقع، برخی عباراتِ شعرهای نخستین او در شعرهای دوران پختگی‌اش دوباره ظاهر می‌شوند ــ گاهی حتّی بخشهایی طولانی از یک شعر در شعر دیگر تکرار می‌شود.

من نخستین شعر تغزّلی سال ۱۸۳۰ او، «قفقاز»[۳۳]، را به صورت تحت‌اللّفظی ترجمه کرده‌ام تا تصوّری از لحن، کلیشه‌های بیانی، و تأکیدهای زندگینامه‌ای در شعر او به‌دست دهم. هر پارهٔ شعر شامل چهار سطر چهاروتدی آمفیبراکیک است که به‌دنبال آن یک دو وتدی آمفیبراکیک می‌آید ــ و در همه حال قافیه‌ها مذکّرند:

در سپیده‌دمانِ زندگی، دست سرنوشت
برید مرا از تو ای کوههای جنوب،
امّا باید زمانی به‌یاد آرم همه را همیشه.
همچون ترانهٔ شیرین‌میهنم،
عشق می‌ورزم به قفقاز!

در سالهای کودکی، رفت از دست مادرم،
امّا خواب دیدم در سرخی شامگاه،
صحرا مکرّر کرد صدایی را که به‌خاطر داشتم.
برای همین دوست می‌دارم قلّه‌های آن پرتگاهها را،
عشق می‌ورزم به قفقاز!

شاد بودم با شما، درّه‌های کوهها.
پنج‌سال گذشته است، و من هنوز در حسرت شمایم؛
همانجا بود که دیدم یک جفت چشم الاهی؛
و چون آن نگاه را به‌یاد می‌آرم، قلبم به لکنت می‌گوید:
عشق می‌ورزم به قفقاز!

لیرمونتوف زمانی که در مسکو می‌زیست تعطیلات تابستانی‌اش را در سردنیکووو[۳۴] می‌گذراند که ملکی پارک‌مانند در حاشیهٔ شهر بود و متعلّق به یکی از برادرهای مادربزرگ. در تابستان ۱۸۳۰ او شعرهای بسیاری سرود که بسیاری‌شان حکایت از همان خودمحوری معهود او دارند. شعر «۱۸۳۰. شانزدهم مه»[۳۵] چنین آغاز می‌شود:

از مرگ نمی‌ترسم، حاشا!
هراس من از نابودی محض است.
می‌خواهم جهان به‌یاد آرد زمانی
سرودهای پرالهام مرا.

آن تابستان برای روسیّه تابستانی دشوار بود. لهستانیها علیه سلطهٔ روسها شوریده بودند و اپیدمی وبا نیز در کشور طغیان به‌پا کرده بود. این وقایع در شعرهای تغزّلی لیرمونتوف پژواک یافته‌اند که از آن جمله است «طاعون در ساراتوف»[۳۶]، شعر تلخ «طاعون»[۳۷]، و «پیشگویی»[۳۸] که «سالی سیاه برای روسیّه» در آن پیش‌بینی شده است، سالی که در آن تاج تزارها فروخواهد افتاد، طاعون روستاهای قحطی‌زده را درخواهد نوردید، و منتقمی با شمشیر آبدیده از راه خواهد رسید. تأثّرات شخصی‌تر او که مربوط به ماجرایی عشقی است در شعر «به ک. س.»[۳۹] ثبت شده است. این شعر خطاب به یکاترینا سوشکووا[۴۰] است که این ستایندهٔ پرشورِ جوانش را در آن تابستان در سردنیکووو بسی عذاب و شکنجه داد.

در ماجرایی که لیرمونتوف با سوشکووا داشت حق به‌جانب هیچ‌یک نبود. یکاترینا دو سال از لیرمونتوف بزرگتر بود و ظاهراً بعمد با احساسات نوجوانانهٔ او، زمانی که هر دو در سردنیکووو بودند، بازی می‌کرد. شعری که لیرمونتوف پس از بازگشت به مسکو برای او سروده است حاکی از اشتیاق او برای همنشینی با یکاترینا است، امّا در ضمن اعلام می‌دارد: «دوستت نمی‌دارم، چرا پنهان کنم!» به‌هرروی، چهارسال بعد، چنانکه خواهیم دید، لیرمونتوف او را «خفّاش شکارگر» نامید و در جامعهٔ پطرزبورگ آبرویش را برد. او سعی کرد با این استدلال ناموجّه این عمل بیرحمانه‌اش را توجیه کند: «او قلب کودکی را گرفتار دردورنج کرده بود، حال آنکه من فقط به غرور بیجای پیردختری عشوه‌فروش لطمه زدم.» چندی پس از مرگ لیرمونتوف، یکاترینا سوشکووا یادداشتها[۴۱] یش را منتشر کرد که درواقع خاطرات زندگی خودش بود و بخش اعظم آن به رابطهٔ او و لیرمونتوف اختصاص یافته بود. در این یادداشتها لیرمونتوف، هم به‌صورت برده‌ای سرسپرده و هم به‌صورت رذلی بی‌عاطفه تصویر شده است؛ امّا سوشکووا در مورد خودش فقط بر این نکته اصرار می‌ورزد که الاههٔ الهامبخش شعر او بوده است.

در تابستان ۱۸۳۱ لیرمونتوف بار دیگر به سردنیکووو رفت و باز ماجرای عشقی دیگری برایش پیش آمد. کسی که این‌بار لیرمونتوف عاشقش شد ناتالیا ایوانوونا[۴۲] بود که شعرهای بسیاری خطاب به او سرود و در آنها او را به عرش اعلی رساند. لیرمونتوف این عشق سبکسرانه را با خود به مسکو بازآورد، امّا از اوایل سال بعد دیگر در اشعار مربوط به آن شیفتگی تابستان دوّم دم از خیانت می‌زد.

در اکثر اشعار تغزّلی مربوط به دورهٔ اقامت او در مسکو چیز قابل‌توجّهی جز تبحّر فنّی وجود ندارد، مع‌هذا چند شعر قابل‌اعتنا در میان آنها هست. نخستینشان «نه من بایرون نیستم، کسی دیگرم»[۴۳] است که حاوی پیشگویی تلخی است:

نه، من بایرون نیستم، کسی دیگرم،
کسی برگزیده، که نقشم را هنوز نمی‌دانم،
آواره‌ای چون اویم که جهان دنبالش می‌کند،
امّا روحم روح روسی است.
زودتر آغازیدم و زودتر به‌پایان خواهم رسید...

شعر دیگری با عنوان «فرشته»[۴۴] از نظر پیش‌رسی و دیگر ویژگیهایش قابل‌اعتناست و به‌همین سبب نیز اکثراً در منتخب اشعار او آورده می‌شود. به دلیل خصلت آنجهانی بودنش، این شعر

در اوایل قرن بیستم سخت مورد توجّه سمبولیستها بود. ترجمه‌ای که در اینجا آورده‌ام تحت‌اللّفظی است و اصل شعر چهاروتدی آمفیبراکیک است:

از میانهٔ آسمانِ شب فرشته‌ای گذشت
و ترانه‌ای نرم و آرام خواند؛
ماه، ستارگان، و ابرها، همه بر گردش،
گوش بدین ترانهٔ مقدّس سپرده بودند.

فرشته از رستگاری ارواح پاک می‌خواند،
ارواحِ پاکِ زیر درختانِ باغهای بهشت؛
فرشته از خدای بزرگ می‌گفت،
و ستایشش دروغ نبود.

فرشته روحی جوان در بر داشت،
برای جهانی که پر از اندوه و اشک است؛
و صدای نغمه‌اش با آن روح جوانِ
کلام نداشت، امّا زنده بود.

و زمانی مدید آن روح در جهان تاب آورد،
امّا نغمه‌های ملال‌آور جهانِ خاک هرگز
نمی‌توانست جای نغمه‌های آسمانی را بگیرد.

دل باختن او به سوشکووا و ایوانوونا نشان می‌دهد که سردنیکووو تنها الهامبخش احساسات زودگذر تابستانی بوده است. امّا شیفتگی او به واروارا لوپوخینا[۴۵]، که در تابستان ۱۸۳۲ آغاز شد، تا پایان عمر او پایید. شاعر جوان لوپوخینها را از زمانی که در پنزا همسایه‌شان بودند می‌شناخت و الکسیی لوپوخین یکی از دوستان نزدیک او در دوران اقامتش در مسکو بود. امّا، پیشتر، لرمونتوف توجّهی به خواهر الکسیی نکرده بود. در تابستان ۱۸۳۲ واروارا شانزده‌ساله بود؛ دختری بود با چشمانی سیاه، محجوب، تحصیلکرده، شهرستانی، و اداواصولهای دختران جوان مسکویی را نداشت. او و لیرمونتوف بناگهان به‌مصاحبت یکدیگر علاقه‌مند شدند و سرانجام نیز به یکدیگر دل باختند. رابطهٔ لیرمونتوف با واروارا [برخلاف روابط قبلی‌اش] در مجموعه‌ای از اشعار خشم‌آلود یا یأس‌آور انعکاس نیافته و آن چند شعری هم که خطاب به اوست نشان می‌دهد که دوستی آنها توأم با لذّتی نرم و آرام از مصاحبت یکدیگر بوده است. امّا، چنانکه خواهیم دید، جدایی‌شان آتش عشق دو طرف را تیزتر کرد.

از اشعار ۱۸۲۹ بیش از پنجاه شعر بر جای مانده است و در دو سال بعد نیز لیرمونتوف هرسال بیش از صد شعر تغزّلی سرود. امّا شعرسرایی لیرمونتوف در ۱۸۳۲ تقریباً به نصف می‌رسد و اشعار مابعد مسکویی آن‌سال عموماً پیچیده‌تر هستند و ارزش شعری بیشتری دارند. لیرمونتوف به‌هنگام ترک مسکو در شعر «می‌خواهم زندگی کنم!»[۴۶] با شور و احساس می‌نویسد:

شاعر به چه ماند بی‌رنج؟
دریا به چه ماند بی‌توفان؟

می‌توان لیرمونتوف را در مقام شاعر و رمان‌نویس ستود، امّا مشکل بتوان در درامهای او چیزی اصیل یا بویژه چشمگیر یافت. نمایشنامه‌های او راگاه در اتّحاد شوروی بر صحنه می‌برند، امّا علّت اصلی‌اش فقط این است که در این نمایشنامه‌ها تصویری منفی از زندگی اعیان روستایی عرضه شده است که با دیدگاه رسمی در مورد چگونگی زندگی پیش از انقلاب ۱۹۱۷ همخوانی دارد. برای ما، نمایشنامه‌های او فقط از این نظر می‌توانند جالب باشند که نشان می‌دهند چه چیزهایی بر او تأثیر داشته‌اند، واکنش او در قبال شرایط و محیط زندگی‌اش چه بوده است، و خصوصاً تضادّ آشتی‌ناپذیر مادربزرگ و پدرش چه عوارضی برای او داشته است. همچنین دراین نمایشنامه‌ها خودبزرگ‌بینی او و خورهٔ ذهنی خیانت‌دیدگی در عشق عیان است.

نگارش **اسپانیاییها**[۴۷]، تراژدیی در پنج پرده به‌صورت پنج‌وتدی ایامبیک بی‌قافیه، در اواخر تابستان ۱۸۳۰ آغاز شد. مکان وقوع حوادث کاستیل است که بیگمان لیرمونتوف به‌دلیل نسبت فرضی اسپانیایی‌اش، و شاید نیز به تبعیّت از **دون کارلوس**[۴۸] شیلر، آن را انتخاب کرده است. قهرمان نمایشنامه فرناندو[۴۹]ست، بچّهٔ سرراهی مغرور و مصمّمی که چون ولی‌نعمتش، دون آلواردو[۵۰]ی متکبّر، به او اجازهٔ ازدواج با دخترش، امیلیا[۵۱]، را نمی‌دهد، کارش به یأس و استیصال می‌کشد. امیلیا در چنگ پدر سورّینیِ[۵۲] شهوتران، که از عوامل تفتیش عقاید است، گرفتار می‌شود. نوکران کشیش به فرناندو حمله می‌کنند و پس از ضرب‌وجرح او رهایش می‌کنند تا بمیرد. امّا یهودیی موسی‌نام، که فرناندو بتازگی جانش را نجات داده است، او را می‌یابد و با پرستاری دختر او، نائومی[۵۳]، فرناندو سلامتش را بازمی‌یابد. نائومی دلباختهٔ فرناندو می‌شود، امّا بعد معلوم می‌شود که فرناندو برادر اوست که پدرومادر در حال گریز بناچار او را بر پلّه‌های کلیسا رها کرده‌اند. آنگاه فرناندو امیلیای ربوده‌شده را بازمی‌یابد، امّا برای حفظ شرف او ناچار است که او را بکشد. دستگاه تفتیش عقاید فرناندو را دستگیر می‌کند؛ جوان

باشجاعت با مرگش روبرو می‌شود و پا به درون شعله‌های آتشی می‌گذارد که برای سوزاندن او افروخته‌اند.

این نمایشنامه نشان می‌دهد که نویسندهٔ شانزده‌سالهٔ آن با انواع گوناگون ادبیّات نمایشی، از جمله نمایشنامه‌های گوتهولد لسینگ، شیلر، و ویلیام شکسپیر، آشنا بوده است. نشانه‌هایی از آشنایی او با «مکتب هراس» نیز به‌چشم می‌خورد، نشانه‌هایی مانند مُرده‌بارگی (تمایل به مجامعت با مردگان)، قتل، و خودکشی.

نمایشنامهٔ دیگری که خشونت در آن کمتر است، امّا به‌یقین نمایشنامهٔ بهتری نیست، **مردان و شور عشق**[۵۴] (۱۸۳۰) است. با آنکه عنوان نمایشنامه به‌آلمانی است، مکان وقوع حوادث روسیّه معاصر است و مضامین نمایشنامه بیش از **اسپانیاییها**، که همزمان مشغول نوشتنش بود، به‌طور مستقیم به مسائل زندگی شخصی خود لیرمونتوف مربوط است. در این نمایشنامه کشمکش میان مادربزرگ و پدرش، و احساس خود او که سخت حس می‌کرد قربانی این نزاع شده است، منعکس است. مضمون دیگری که در مضمون اصلی تنیده است مربوط به خیانت در دوستی میان مردان و زنان، هر دو، است. آنچه شاید وی را ترغیب به پروراندن این مضمون کرد رابطه‌اش با سوشکووا در همان تابستان بود. در پردهٔ اوّل، قهرمان نمایشنامه، یوری والین[۵۵]، چنین می‌گوید:

> من دیگر آن یوری که تو پیشتر می‌شناختی نیستم. دیگر آن کسی نیستم که با ساده‌لوحی کودکانه و با اعتماد کامل به هر کسی که از راه می‌رسید دل می‌داد. دیگر آن کسی نیستم که اسیر رؤیای گنگ ولی زیبای برادری انسانها بر روی زمین بود و قلبش به‌شنیدن نام آزادی به‌تپش می‌افتاد و گونه‌هایش گُل می‌انداخت. دوست من! آن جوان مدّتهاست که به‌خاک سپرده شده است. کسی که پیش روی توست شبحی بیش نیست، آدم نیمه‌جانی که نه اکنونی دارد و نه آینده‌ای، تنها گذشته‌ای دارد که آن هم هیچ نیرویی به او نمی‌دهد.

یوری برای آنکه پیش‌بینی‌اش را متحقّق کند، زهر می‌خورد و به‌گونه‌ای ملودراماتیک می‌میرد.

واپسین نمایشنامه در میان درامهای نخستین لیرمونتوف **مرد غریب**[۵۶] (۱۸۳۱) است که نسخهٔ نخست آن در ژوئیهٔ ۱۸۳۱ به‌پایان رسید، امّا لیرمونتوف تمام پاییز بعد را مشغول جرح‌وتعدیل و دستکاری در آن بود. قهرمان آن، شاعری به نام ولادیمیر آربینین[۵۷]، که باز تصویری از خود لیرمونتوف است، در پایان نمایشنامه می‌میرد، امّا سالها بعد لیرمونتوف دوباره او را زنده کرد و به‌عنوان قهرمان نمایشنامهٔ **بالماسکه**[۵۸] (۱۸۴۲) و نسخهٔ اندکی متفاوت آن، **آربینین**[۵۹]، به‌کار گرفت. **مرد غریب** بیانیّه‌ای مقدماتی به این شرح دارد:

> تصمیم گرفته‌ام واقعه‌ای راستین را، که مدّتی مدید رنجم داده است و احتمالاً تا پایان عمر نیز دست از سرم برنخواهد داشت، در قالب نمایشنامه بیان کنم. شخصیّتهایی که تصویر کرده‌ام همه برگرفته از واقعیّت هستند و دلم می‌خواهد بازشناخته شوند، زیرا در این صورت پشیمانی به‌سراغ روحشان خواهد رفت. نمی‌خواهم مرا متّهم کنند: کوشیده‌ام و ناچار بوده‌ام بار گناه را از دوش روح آدمی بدبخت بردارم! آیا جامعه را بدرستی توصیف کرده‌ام؟ نمی‌دانم! به‌هر روی، این جامعه برای من همیشه مجموعه‌ای از آدمهای بی‌احساس و عاطفه خواهد بود که به‌نهایت‌درجه خودخواهند و پر از حقدوحسد نسبت به کسانی که حتی کوچکترین شراره از آتش آسمانی در روحشان هست!

این شکایت و اعتراض با ژستی فداکارانه پایان می‌گیرد: «و من خود را به دست این جامعه می‌سپارم تا داوری‌ام کند.»

مرد غریب دو سرلوحه از «رؤیا»[۶۰]ی بایرون دارد که هر دو به عشق واپس‌زده و خِرَد در عین جنون اشاره دارند. امّا قویترین پیوندهای نمایشنامه با نمایشنامهٔ **فغان از زیرکی**[۶۱] آلکساندر **گریبایدوف** روسی است که شخصیّت آربینین از شخصیّت قهرمان ناجور آن، چاتسکی[۶۲]، گرفته شده است. طنز اجتماعی تُندِ **مرد غریب** تکرار بسیاری از مضامینی است که در نقد صریح و بی‌پروای گریبایدوف از جامعهٔ مسکویی مطرح شده بود. ولادیمیر می‌گوید:

> آری، من دشمن خودم هستم، چون روحم را به‌یک نگاه نوازشگر یا یک کلام که خیلی سرد نباشد می‌فروشم. جنون من به فراترین مرزها می‌رسد و بدبختی من نه از زیرکی‌ام، که از حماقتم است.

در **مرد غریب** قهرمان نمایشنامه از نظر عاطفی میان پدر سنگدل و مادر دوست‌داشتنی، امّا گناهکارش، گیر کرده است. مادر سالها پیش شوهرش را فریب داده است و زمانی که خواستار آشتی شده است، از خانه بیرونش کرده‌اند. او اکنون در حال مرگ است و بازگشته است تا طلب عفو کند. آربینین به پدرش التماس می‌کند زن توبه‌کار را بپذیرد، امّا راه به جایی نمی‌برد. مادر می‌میرد و زنی که آربینین دوستش دارد با نزدیکترین دوست خود او ازدواج می‌کند. پردهٔ پایانی زمانی پایان می‌گیرد که خبر مرگ آربینین می‌رسد و ترتیب تشییع جنازه‌اش در همان‌روزی داده می‌شود که جشن عروسی دوست بی‌وفایش برگزار می‌شود.

در **مرد غریب سخت** به نهاد سرفداری تاخته شده است. مثلاً در آن صحنه‌ای است که دهقانان مظلوم التماس می‌کنند که کسی آنان را از اربابی که شکنجه و مُثله‌شان می‌کند و هراسی از مجازات هم ندارد بازخرد. وجود چنین اعتراضی در اثری که در وهلهٔ نخست به طنز اجتماعی و برون‌فکنی احساسات شخصی اختصاص یافته است نشان از آگاهی سیاسی نویسندهٔ جوانش دارد. این آگاهی سیاسی از ویژگیهای همهٔ دانشجویان دانشگاه مسکو بود. در نمایشنامه‌ای از محافل دانشجویی هم سخن به‌میان می‌آید. جالب اینجاست که بلینسکی، همکلاسی لیرمونتوف، نیز در ۱۸۳۰ نمایشنامه‌ای نوشت و در آن بدرفتاری با سرفها را دقیقاً با همان جزئیات مطرح کرد. بلینسکی اهل چمبار[۶۳] بود که در نزدیکی تارخانی است و بعید نیست که این هر دو نمایشنامه‌نویسِ آرزومند از یک مورد قساوت و بیرحمی رخ‌داده در آن ناحیه برای تنظیم این صحنهٔ نمایشنامه‌شان سود جسته باشند. در میان شخصیّتهای نمایشنامهٔ لیرمونتوف حتّی شخصی به‌نام بلینسکی هست که نقش رقیب خوش‌اقبال آربینین را دارد.

حاصل نخستین تلاش لیرمونتوف در عرصهٔ شعر روایی **شعر چرکسها**[۶۴] بود که سرودن آن را در چمبار در تابستان ۱۸۲۸ آغاز کرد. این شعر بروشنی نشان می‌دهد که سرایندهٔ سیزده‌سالهٔ آن خاطرات پرشور سفر تابستانی سه‌سال پیشش را به قفقاز همچنان حفظ کرده است. پس از این شعر، او **اسیر قفقاز**[۶۵] را سرود که هم عنوان آن و هم برخی عباراتش را از پوشکین به‌وام گرفته بود. این شعر تا حدودی نیز وامدار ترجمهٔ ایوان کازلوف* از شعر **عروس ابیدوس**[۶۶] بایرون بود. تأثیر پوشکین و بایرون باز هم در شعر دیگری مربوط به همان سال، تحت عنوان **راهزن دریایی**[۶۷]، آشکار است ــ این عنوان نیز عیناً از بایرون گرفته شده است. مضامین شعر بازهم همان مضامین آشنای بیگانگی، تنهایی، و مرگ نابهنگام هستند، همراه با بیان پرقدرت عشق به طبیعت.

پس از **راهزن دریایی**، لیرمونتوف تا ۱۸۳۳ دست‌کم ده‌دوازده شعر دیگر در همین ژانر سرود که هیچ‌یک اصالت مضمونی ندارد. این اشعار، که هیچ‌یک در آن زمان انتشار نیافت، بیشتر تمرینی در ترکیب شعری هستند و سطور و بخشهایی از یک شعر در شعرهای بعدی عیناً به‌کار گرفته می‌شود. در این میان شعر **واپسین فرزند آزادی**[۶۸] کم‌وبیش جالب توجّه است. موضوع آن قهرمان ماقبل مسیحی شهر نووگورود[۶۹]، وادیم، است که سعی دارد آزادیِ قدیمیِ دولتشهرش را در برابر سلطهٔ وارانژیان، به رهبری روریک[۷۰]، حفظ کند. البته عنصر تاریخی در این شعر نسبت به موقعیّتهای خاصّی چون عشق واپس‌زده، خیانت، و انتقام در درجهٔ دوّم اهمّیّت قرار دارد. اوج ماجرا در پایان کار است که نبردی تن‌به‌تن میان روریک و وادیمِ بداقبال درمی‌گیرد:

و وادیم خاموش بر خاک افتاد،
چشمش از دیدن عاجز بود و ناله‌ای هم از او برنیامد.
این واپسین اسلاو آزاد، جانانه جنگید،
در خونش غلتید، و تنها بر خاک افتاد.

سه شعر روایی که در ۱۸۳۲ـ۱۸۳۳ سروده شدند همگی بنیاد و محیطی قفقازی و مجموعه‌ای از مضامین مشترک دارند: **اسماعیل بیگ**[۷۱]، که شامل بیش از ۲۰۰۰ سطر و بسی طولانی‌تر از دو شعر دیگر است، **روستای باستوندژی**[۷۲]، و **حاجی آبرک**[۷۳]. **اسماعیل بیگ**، که هر یک از دو بخشش سرلوحه‌ای از **گبر**[۷۴] بایرون و **مارمیون**[۷۵] سر والتر اسکات دارد، مبتنی بر قصّه‌ای است که لیرمونتوف در سفرش به قفقاز در ۱۸۲۵ از چچنی پیر شنیده بود. این شعر دربارهٔ قفقازیِ کوه‌نشینی است که در خدمت روسها بوده است و چون به سرزمینش بازمی‌گردد، به‌نبرد علیه روسهای مهاجم می‌پیوندد. طرح و پیرنگ این شعر روایی پیچیده است و در پایان کار در نهایت شگفتی معلوم می‌شود که اسماعیل در نهان پیرو مسیحیّت بوده است. در شعر **روستای باستوندژی**، سلیم، یکی از قهرمانان داستان، عاشقِ سارا، همسر برادر بزرگترش، می‌شود، امّا سارا به عشق او پاسخی نمی‌دهد و به شوهرش، آق‌بولات[۷۶]، وفادار می‌ماند. این عفاف و وفاداری سارا، سلیمِ حسود را از کوره به‌در می‌برد و سارا را می‌کشد. آنگاه آق‌بولات روستا را به آتش می‌کشد.

حاجی آبرک نیز تابلویی خونین از داستانهای رایج میان قفقازیان است. کوه‌نشینی پیر طلب کمک می‌کند تا یگانه دختر بازمانده‌اش، لیلا، را که بیگ بولات[۷۷] ربوده است به او بازگردانند. حاجی آبرک قول می‌دهد که دختر را به پدرش بازگرداند؛ به همین منظور به‌سوی روستای بیگ بولات می‌تازد و در آنجا لیلا را تنها می‌یابد. امّا لیلا به او می‌گوید که حقیقتاً رباینده‌اش، بیگ بولات، را دوست دارد. آنگاه حاجی آبرک بر او فاش می‌سازد که بیگ بولات برادر او را کشته است و او قسم خورده است انتقام برادرش را بگیرد. لیلا درمی‌یابد که حاجی آبرک قصد دارد او [لیلا] را بکشد و به‌التماس از او می‌خواهد از خونش درگذرد. امّا حاجی بی‌آنکه دلش ذره‌ای به رحم بیاید سر از تن دخترک جدا می‌کند. آنگاه حاجی سرِ بریدهٔ دختر را نزد پدر می‌برد و می‌اندازد و به تاخت دور می‌شود. یک‌سال بعد جنازهٔ بیگ بولات در کنار جنازهٔ دشمنی که شناخته نمی‌شود یافت می‌شود.

تاریخ نگارش این شعر روایی آخر روشن نیست، زیرا، به روایت یکی از همدوره‌های او، لیرمونتوف پس از ترک مسکو و زمانی که در پطرزبورگ در دانشکدهٔ افسری بود این شعر را سرود. بنا بر این قول، تاریخ نگارش و سرودن شعر باید اواخر ۱۸۳۲ یا اوایل ۱۸۳۳ باشد.

امّا این شعر آشکارا جزو سلسله اشعار سروده‌شده در مسکو است و کلاً با آن دسته از اشعار روایی او که قطعاً می‌دانیم پس از ورود به دانشکدهٔ افسری سروده است متفاوت است. **حاجی آبرک** نخستین اثر عمدهٔ چاپ‌شدهٔ لیرمونتوف به‌حساب می‌آید. این شعر در ۱۸۳۵ در **بیبلیوتکا دلیا چتینیا** به‌چاپ رسید. یکی از همکلاسیهای لیرمونتوف که مشتاق بود آثار دوستش منتشر شود، بی‌اجازهٔ لیرمونتوف، آن را برای انتشار ارسال کرده بود. می‌گویند لیرمونتوف از این کار سخت به‌خشم آمد.

لیرمونتوف، پس از ورودش به پطرزبورگ در اوایل اوت ۱۸۳۳، پایتخت را مکانی نامهمان‌نواز، ملال‌آور، و آکنده از مأموران متکبّر و خودخواه یافت:

افسوس که این شهر چه دلگیر است،
با آن مه و آبش!
هر جا که پا می‌گذاری، یقه‌سرخها (مأموران دولتی)
با نخوت و تحقیر به تو زُل می‌زنند.

حتّی منظرهٔ دریا، که نخستین‌بار آن را می‌دید و استعارهٔ محبوب او برای آزادی و قدرت و آشوب بود، لیرمونتوف را به‌هیجان نیاورد:

سرانجام دریا را دیدم،
امّا که شاعر را فریفته بود؟
از پهنهٔ آن که از بار تقدیر سنگین بود
اندیشه‌ای که بزرگ باشد بر من گذر نکرد.

معلوم نیست چرا لیرمونتوف پس از ترک مسکو با واروارا لوپوخینا مکاتبه نکرد. ظاهراً تکیه‌اش به خواهر بزرگتر واروارا، ماریا، بود که محرم راز او و رابطش با واروارا شود. ماریا ده سالی از لیرمونتوف بزرگتر بود. لیرمونتوف در تکمله‌ای بر نامهٔ دوّم سپتامبرش به خواهر بزرگتر می‌نویسد:

خیلی دلم می‌خواست سؤالی از تو بکنم، امّا قلمم از نوشتنش عاجز است. اگر حدس بزنی، خوب، مایهٔ خوشحالی‌ام خواهد شد. و اگر حدس نزنی، معلوم می‌شود اگر سؤالم را پرسیده بودم باز هم نمی‌دانستی چگونه جوابش بدهی.

در نیمهٔ اکتبر جوابش را دریافت کرد:

باور کن، من هنوز توانایی‌ام را برای حدس زدن افکار تو از دست نداده‌ام، امّا می‌خواهی من چه بگویم؟ او سلامت است، ظاهراً همانقدر که باید شاد است، و در کلّ زندگی‌اش آنقدر یکنواخت است که چیزی ندارم درباره‌اش بگویم ـ امروز مثل دیروز است. گمان می‌کنم تو خیلی هم بدت نیاید که زندگی او چنین است، زیرا از هر وسوسه‌ای بازش می‌دارد. امّا، از نظر من، دلم می‌خواست اندک مایهٔ انصراف خاطر و سرگرمیی می‌داشت، چون این چه زندگیی برای یک آدم جوان است که دائم فقط از این اتاق به آن اتاق برود. عاقبت یک چنین زندگیی چیست؟ آدم هیچ‌وپوچ می‌شود، همین. خوب؟ آنچه را خواسته بودی حدس زدم؟ همین اخبار لذّتبخش را از من می‌خواستی؟

نقشه‌های لیرمونتوف برای ورود به دانشگاه پطرزبورگ عقیم ماند، زیرا این دانشگاه دروسی را که وی در دانشگاه مسکو گذرانده بود قبول نکرد. پس وی، علی‌رغم مخالفت عمومی خانواده‌اش، تصمیم گرفت وارد «مدرسهٔ یونکرهای سواره‌نظام و افسران گارد» شود که آکادمیی نظامی برای جوانان اعیان بود. ثبت‌نام دوستان مسکویی‌اش در این مدرسه، از جمله شنشین، پولیوانوف، و استالیپین، احتمالاً در این تصمیم او بی‌تأثیر نبود. در اکتبر او این تصمیمش را به‌اطّلاع ماریا لوپوخینا رساند:

تاکنون برای خودم زندگیی ادبی در نظر گرفته بودم و چه بسیار چیزها که به‌پای الاههٔ ناسپاسم قربانی کردم؛ امّا ناگهان جنگجو شده‌ام. شاید این کوتاهترین مسیر باشد؛ و اگر مرا به هدف نخستینم نرساند، شاید به هدف نهایی همگان رهنمونم شود. مردن بر اثر اصابت گلوله‌ای سربی به قلب بسی بهتر از عذاب تدریجی پیری است.

در ماه نوامبر لیرمونتوف سوگند وفاداری یاد کرد و با درجهٔ ستوانی وارد دستهٔ سواره‌نظام سَبُک گارد محافظ شد.

واپسین اشعار تغزّلی ۱۸۳۲ چهار ترانهٔ عاشقانه هستند که مضامین فولکلوریک دارند، به‌اضافهٔ شعر «بادبان»[۷۸] که در اکثر گزینه‌های اشعار او نقل می‌شود. سطر نخست این شعر، که مستقیماً از شعر روایی آلکساندر **بستوژف** (با نام مستعار مارلینسکی[۷۹]) اخذ شده است، اشاره‌ای پنهان به این شاعر و نویسندهٔ تبعیدی دکابریست دارد که در آن زمان در قفقاز سرباز ساده بود. با توجّه به اینکه دستگاه سانسور به‌میان آوردن هرگونه ذکری از دکابریستها را ممنوع کرده بود، شاعران و نویسندگان در لفّافه اشاراتی به همرزمان تبعیدی‌شان می‌کردند:

سفید می‌نماید بادبان تنها
بر زمینهٔ مه آبی دریا!
در آن دوردست‌ها چه می‌جوید؟
چه چیزی را در وطن و خانمان به جا نهاده است؟

.....

در زیر آن، موجهای نیلگون شفّاف؛
بر فراز آن، شعاع طلاگون آفتاب.
و بادبان، سر برافراشته به طغیان، به‌جستجوی توفان؛
و در میانهٔ توفان، فتحی است روبرو!

لیرمونتوفی که می‌خواست «جنگجو» شود بعدها این ایّام مدرسهٔ نظام را «دوسال دهشتناک» می‌نامید. تأکید بسیاری در مدرسه بر صف‌جمع، رژه، و سایر مشقهای نظامی می‌شد. دروس فرهنگی و هنری در مدرسه بسیار اندک بود و معلّمان هم صرفاً افرادی مجرّب بودند و خلّاقیّتی نداشتند؛ درواقع چیز تازه‌ای برای یاددادن به این افسر جوان در زمینهٔ نوشتن نداشتند، پس باز هم کوششهای خلّاقانهٔ او جز از خودش مایه نمی‌گرفت. روزهایش جز به‌کار یکنواخت مشق نظام نمی‌گذشت، امّا شبها، برخلاف مقرّرات، پنهانی مشغول نوشتن رمانی تاریخی بود.

رمان تاریخی بر اساس الگوی رمانهای تاریخی سر والتر اسکات در ۱۸۲۹ با انتشار **یوری میلوسلافسکی، یا روسها در ۱۶۱۲**[۸۰]، اثر میخائیل **زاگوسکین**، در ادبیات روسی غوغایی برپا کرده بود. در چند سال پس از آن، نویسندگان بسیاری در این ژانر دستی آزمودند که مهمّترین آنان نیکلای **گوگول** با رمان **تاراس بولبا**[۸۱] و آلکساندر پوشکین با رمان **دختر سروان**[۸۲] بودند. رمان تاریخی ناتمام لیرمونتوف، که نگارش آن را احتمالاً زمانی آغاز کرد که هفده‌ساله بود، عنوانی نداشت، امّا معمولاً آن را به‌نام قهرمان اصلی‌اش، وادیم، می‌خوانند. این رمان مربوط به همان واقعهٔ تاریخی است که رمان پوشکین، یعنی مربوط به قیام پوگاچوف[۸۳] در ۱۷۷۳ تا ۱۷۷۵ است، امّا لیرمونتوف نگارش آن را چندسالی پیش از انتشار رمان پوشکین آغاز کرده بود.

مشکل بتوان تاریخ آغاز نگارش این رمان تاریخی را معیّن کرد. به‌هرروی، می‌توان فرض کرد که لیرمونتوف نگارش آن را پیش از ورودش به مدرسهٔ نظامی آغاز کرد، زیرا وی در نامه‌ای به تاریخ ۲۸ اوت ۱۸۳۲ به ماریا لوپوخینا می‌نویسد:

کم می‌نویسم، و از آن کمتر می‌خوانم. در کار نوشتن رمانم درمانده شده‌ام. روحم را زیرورو کردم تا هر چیز قابل تبدیل به نفرت را از آن بیرون کشم و همه را درهم و آشفته بر کاغذ آورده‌ام. وقتی آن را بخوانی، به‌حالم تأسّف خواهی خورد.

نکتهٔ مهمّ در اینجا این است که این اثر از خاطرات عاطفی شخصی نویسنده نشأت گرفته است، چنانکه بسیاری از کارهای پیشین لیرمونتوف چنین بود. امّا این بار قهرمان داستان تصویری دیگر دارد: وادیم گوژپشتی است هیولاوش با نیرویی خارق‌العاده و چشمانی افسون‌کننده که، در عین اینکه منتقمی است که دست به قتلهای هولناک می‌زند، عواطف و احساساتی رقیق نیز دارد.

لیرمونتوف که در تارخانی بزرگ شده بود داستانهای بسیاری از جنایتهای پوگاچوف شنیده بود، زیرا وقتی که این رهبر شورشی در اوت ۱۷۷۴ وارد ناحیهٔ پنزا شد، هواداران او بسیاری از اعیان منطقه را اعدام کردند که تعدادی از بستگان و همسایگان آرسینیفها نیز در بین اعدام‌شدگان بودند. امّا در این رمان شورش پوگاچوف تنها پس‌زمینه‌ای تاریخی است که طرح و پیرنگ داستان را تقویّت و تشدید می‌کند. پیرنگ اصلی مربوط به وادیم است که از شورشیان همچون آلت فعلی برای خونخواهیهای شخصی‌اش استفاده می‌کند.

لیرمونتوف هرگز این رمان را به‌پایان نرساند و شاید دلیلش تناقضهای درونی آن بود. در آغاز رمان، وادیم بحق به‌دنبال گرفتن انتقام پدرش است که همسایه‌ای متقلّب و نادرست به‌نام پالیتسین[۸۴] او را از هست‌ونیست ساقط کرده و به‌کشتن داده است. وادیم با پنهان کردن هویّتش به خدمت پالیتسین درمی‌آید و اعتماد او را جلب می‌کند؛ در ضمن می‌کوشد خواهرش، اولگا، را که تحت قیمومیّت پالیتسین است از شرّ دستاندازیهای شهوانی او حفظ کند. امّا، زمانی که یوری، پسر زیباروی پالیتسین، از خدمت نظام بازمی‌گردد، ماجرایی عشقی میان او و اولگا شکل می‌گیرد. وادیم، که حال، افکار زناکارانه‌ای دربارهٔ اولگا در سر دارد، تبدیل به منتقمی مجنون می‌شود. او عامل و موجب قتلهایی می‌شود که هیچ انگیزه و هدفی ندارد و سریعاً از چشم خواننده می‌افتد. در نهایت، پالیتسینها و اولگا از ترس خشم‌ونفرت وادیم فراری می‌شوند و داستان در جایی قطع می‌شود که این انتقامجوی شیطان‌صفت در آستانهٔ کشف محل اختفای آنان است.

رمان **وادیم**[۸۵] آشکار می‌کند که نویسنده‌اش ادبیّات معاصر را خوب می‌شناخته است و علاوه بر نویسندگانی چون والتر اسکات و مقلّدان بیشمارش با نامألوفترین نوع ادبیّات داستانی فرانسه، یعنی «مکتب هراس»، نیز آشنا بوده است. پدرخواندهٔ این ژانر، که به نام ژون فرانس نیز شناخته می‌شود، نویسندهٔ ایرلندی چارلز متیورین بود. رمان **ملموت سرگردان**[۸۶] (۱۸۲۰) او الهامبخش نسلی از

نویسندگان فرانسوی، از جمله شارل نودیه، ویکتور هوگو، و اونوره دو بالزاک، شد. نقیضه‌ای که ژول ژانن تحت عنوان **الاغ مرده و زن سربریده**[87] بر داستانهای این مکتب نوشت در زمان انتشارش، یعنی ۱۸۲۹، بسیار جدّی گرفته شد و مورد استقبال وسیع خوانندگان قرار گرفت.

برخی شباهتهای کلّی میان **وادیم** و **شوانها**[88] (۱۸۲۹) ی بالزاک، که مربوط به جنگ داخلی در دورهٔ کنسولی است، و نیز **گوژپشت نوتردام**[89] (۱۸۳۱) هوگو، که درونمایهٔ دیوودلبری آن وجه تشابهی با رابطهٔ اولگا و وادیم دارد، پیوندی به وجود می‌آورد. امّا شباهت بیشتری میان **وادیم** و نخستین رمان هوگو، **بوگ-ژارگال**[90] (۱۸۲۶)، وجود دارد که در آن کوتوله‌ای شیطان‌صفت به نام آبیبرا[91] از شورش و قیام بردگان در سانتو دومینگو[92] در ۱۷۹۱ استفاده می‌کند تا بتواند انتقام غرور جریحه‌دارشده‌اش را بگیرد. علاقهٔ مفرط آبیبرا برای بیان اصول ایمانی پراحساس در حالات روانیِ بحرانی‌اش همانند وادیم است و آن‌دو از این نظر که میل وافر و منحطّی به چنگ انداختن به قدرت دارند، و نیز از نظر لذّت بردنشان از کارهای شرورانه، با یکدیگر مو نمی‌زنند. شباهتهایی میان وادیم و لارا، منتقمِ مرموزِ بایرونی که شورشی در میان روستاییان به‌پا می‌کند تا انتقام شخصی‌اش را بگیرد، و نیز میان او و آرنلد[93]، افلیجِ تلخکامِ **معلول دگرگون‌شدهٔ**[94] (۱۸۲۴) بایرون، می‌توان دید. آرنلد نیز از شیطان کمک می‌گیرد تا بتواند نقشه‌های شیطانی‌اش را عملی کند.

جدا از اینکه **وادیم** به‌عنوان رمان چه ارزشهایی دارد یا ندارد، این کتاب نمایانگر نخستین گام مهمّ لیرمونتوف در راه نوکردن زبان ادبی منثور در روسیّه است که لیرمونتوف سهم زیادی در آن داشت. این نکته گفتنی است که در دههٔ ۱۸۳۰ زبان منثوری که کلّاً درخور اهداف ادبی باشد در روسیّه وجود نداشت. نثر، در مقام فرمی ادبی، تازه در اواخر قرن هجدهم و با آثار **کارامزین** شأنی پیدا کرده بود. کارامزین خوانندگان روسی را با سبک به‌اصطلاح سالونی‌اش با سانتیمانتالیسم آشنا کرده بود. او در این سبک زبانی را به‌کار گرفته بود که سخت متأثّر از طرز بیان و نحو فرانسوی بود و در آن تعمّداً واژگان کهن کلیسایی اسلاوی و زبان طبقات پایینتر حذف شده بود. چون فرانسوی زبان اعیان بود و در میان فرهیختگان به‌کار می‌رفت، برای اصطلاحات عادی و گفتارهای محاوره‌ای آن معادلی در زبان روسی وجود نداشت. نثرنویسان دههٔ ۱۸۳۰، از جمله پوشکین، دائماً از مشکلاتی که در نوشتن نثر داشتند شکوه می‌کردند و بسیاری از آنان صرفاً همچنان از کلیشه‌های رایج از دوران کارامزین استفاده می‌کردند.

یکی از کسانی که پیش از لیرمونتوف در راه نوکردن زبان منثور گامهایی برداشت و توفیقهایی هم نصیبش شد آلکساندر بستوژف-مارلینسکی بود که سلسله‌ای از داستانهای ماجرایی و رمانهای کوچک تاریخی نوشت. نثر این نوشته‌ها بسیار استعاری بود، در آنها از قیاسهای ساخته‌وپرداخته و فشرده استفاده شده بود، و بخشهای زیادی نیز به نثر فاخر بود. برخی منتقدان این سبک را درآمیخته‌ای خوانده‌اند از طرز بیان شعری و طرز بیان منثور. لیرمونتوف در نوشتن **وادیم** از همین شیوه که سنّت رایج نثرنویسی در آن دوران بود بهرهٔ وافر برد. در این رمان به مثالهای فراوانی از این شیوهٔ نگارش برمی‌خوریم، خصوصاً در بخشهایی که مربوط به حالات عاطفی وادیم هستند. مثلاً در جایی وادیم اولگا را به‌سبب دلبستگی‌اش به یوری چنین سرزنش می‌کند:

> ... تو زیبا هستی، تو فرشته‌ای. نمی‌تولن تو را دوست نداشت، این را می‌دانم. امّا حال‌وروز مرا ببین. چگونه ممکن است که حتّی یک نگاه تو، حتی یک لبخند تو، برای من نباشد؟ همه برای او! همه برای او! می‌دانی که حتّی یک‌دهم لطف و محبّت تو از سر او هم زیاد است؟ می‌دانی که او برای یک کلام تو، آنگونه که من حاضرم جانم را فدا کنم، او نخواهد کرد؟

تراکم استعارات که از مشخّصه‌های نثر رمانتیک است جابه‌جا در این اثر به چشم می‌خورد:

> ... هر بیرحمیِ کهنه‌وتازهٔ ارباب را بردگانش در دفتر انتقامشان ثبت می‌کردند و تنها خون آنان می‌توانست این مضبوطات ننگین را پاک کند. مردم زمانی که رنج می‌برند، معمولاً رام و آرامند، امّا زمانی که بتوانند یوغ از گردن بردارند، بزّه بدل به ببر می‌شود.

کسان دیگری از معاصران لیرمونتوف که رمان تاریخی می‌نوشتند، از جمله زاگوسکین، ایوان **لاژچنیکوف**، و ایوان کالاشنیکوف[95]، معمولاً مطالب توصیفی و اطّلاعات مردمشناختی را به گونه‌ای مستقیم در نوشته‌هایشان عرضه می‌کردند. اینگونه رنگ‌وبوی محلّی رئالیستی به کار دادن، از همان آغاز، از قواعد مسلّم این ژانر بود و بنابراین در **وادیم** نیز مثالهای فراوانی از این دست می‌یابیم. قطعاتی توصیفی نیز در این اثر هست که حالتی حسّی-رئالیستی دارند. اینگونه قطعات بعدها از ویژگیهای اصلی نثر لیرمونتوف شد. توصیف محیط ملک پالیتسین نمونه‌ای از این دست است:

> خانهٔ باریس پتروویچ[96] درکنار دریاچهٔ سورا[97] بر فراز تپّهٔ بلندی

بود که یک سوی آن به رودخانه‌ای می‌رسید که در پرتگاهی رُسی‌رنگ جریان داشت. دوروبر حیاط خانه و در امتداد رودخانه کلبه‌های دودزدهٔ فکسنی سیاهی بودند که در دو ردیف در کنار راه به گدایانی می‌مانستند که در برابر عابری به خاک افتاده‌اند. درآن دوردستها، آن سوی رودخانه، بیشه‌های درخت غان، و از آن دورتر بیشه‌های کاج، بر تپّه‌ها بودند که به سیاهی می‌زدند. بر کنارهٔ چپ پایین رودخانه، که پوشیده از درختچه‌ها و نهالها بود، زمینی هموار با خاکی نرم بود و در آن دوردورها تپّه‌های آبی همچون موج به‌چشم می‌خوردند. آفتاب شامگاهی گهگاه پرتو زرّینش را بر بام و پنجره می‌انداخت. باد کرکره‌های رنگین و نقش‌ونگاردار را می‌جنباند و بر اثر این جنبش صدای ناله‌مانندی از لولاهای آنها برمی‌خاست.

می‌توان دید که در اینجا لیرمونتوف هر جزء از تصویرش را چگونه به‌دقّت در محلّ خاصّش قرار می‌دهد، درست همانگونه که نقّاش منظره‌اش را ترسیم می‌کند. از آفتاب سخن به‌میان می‌آید، از رنگ استفادهٔ ماهرانه‌ای می‌شود، و اشاره‌هایی به جنبش، صدا، و حالات حسّی هست: «آن دوردورها.» این شیوهٔ توصیف منظره، البته به‌شکلی کاملتر و ماهرانه‌تر، در **قهرمان عصر ما**[98] (۱۸۳۶) نیز به چشم می‌خورد.

لیرمونتوف نتوانست **وادیم** را به‌صورت اثری منسجم و دارای ارزش خاصّ درآورد، امّا به‌هرروی این اثر رمانی سرگرم‌کننده است. البته اهمّیّت اصلی **وادیم** در این است که نخستین تجربهٔ نویسنده در عرصهٔ نوشتهٔ منثور به‌حساب می‌آید و از این نظر گامی مقدّماتی، امّا ضروری، در راه رسیدن به آفرینش رمان مشهورش، **قهرمان عصر ما**، محسوب می‌شود.

وادیم چه از نظر سبک و چه از نظر معنا به آثار دورهٔ مسکویی او تعلّق دارد، چنانکه **حاجی ابرک** نیز چنین است. آثاری که بیشتر رنگ‌وبوی دورهٔ تحصیل در مدرسهٔ نظامی را دارند چهار شعر روایی کوتاه هستند که در آنها وصف عیّاشیهای دسته‌جمعی یا انفرادی محصّلین با شرح جزئیّات به‌صورتی هرزه‌درایانه آمده است. این اشعار، و اشعار دیگری که مفقود شده‌اند، در **پگاه مدرسه**[99] منتشر شدند که اثری جمعی به‌صورت دستنوشته بود که در ۱۸۳۴ در میان دانشجویان و آشناهایشان دست‌به‌دست می‌گشت. در میان این چهار شعر روایی، «بیمارستان»[100]، «همسر اولان»[101]، و «تعطیلی پترهوف»[102] توصیف طنزآلود ماجراهای دیگران هستند، امّا طولانی‌ترین شعر از این دسته، «مونگو»[103]، جنبه‌ای شخصی دارد. عنوان آن، لقبی است که به پسردایی و همرزم لیرمونتوف، الکسیی استالیپین، داده بودند، امّا معلوم نیست که این لقب را از قبل داشته یا پس از سروده شدن این شعر گرفته است. این شعر به روایت ماجراهای مونگو و دوستش، مایو[104]، می‌پردازد (مایو لقبی بود که به‌واسطهٔ شباهت زیاد لیرمونتوف به قهرمان گوژپشت، هوشمند، و ظریفِ مجلّهٔ فکاهیِ فرانسویِ **کاریواری**[105] به او داده بودند). شعر «مونگو» از آن سه شعر دیگر این مجموعه پرداخته‌تر و پخته‌تر است. در شعر از وضع اسفناک دو افسر جوانی که مخفیانه به دیدار رقّاصه‌ای رفته‌اند و ناگهان غافلگیر و مجبور می‌شوند از پنجره فرار کنند تصویر خنده‌آوری به‌دست داده شده است و به‌همین دلیل این شعر بیش از آنکه شهوت‌آلود باشد مفرّح است. شعر در نسخه‌های دستنویس بسیاری در شهر دست‌به‌دست می‌گشت و البتّه این نسخه‌ها با هم فرقهایی هم داشتند. به‌هرروی، این شعر مایهٔ رسوایی و بدنامی شاعر آن شد ــ لیرمونتوف بعدها ناچار شد در این مورد به دفاع از خود بپردازد. چهار شعر دورهٔ مدرسهٔ نظامی، مانند تمامی آثار پیش از ۱۸۳۷ لیرمونتوف، تمرینی بودند برای رسیدن به آثار پخته‌تر؛ فضای شاد شعر «مونگو»، همراه با چاشنی بدبینی بعدها در شعرهای «همسر تامبوف حسابدار»[106] (۱۸۳۸) و «ساشکا»[107] بازتاب یافت.

برخلاف پیش‌بینی کسانی که گمان می‌بردند لیرمونتوف به دلیل نافرمانی درجهٔ نظامی‌اش را از دست خواهد داد، در نوامبر ۱۸۳۴ به او درجهٔ ستوان دوّمی در گارد محافظ داده شد. هنگ او در نزدیکی پطرزبورگ کنار کاخ تابستانی در تسارسکویو سلو مستقرّ بود. در آنجا لیرمونتوف برای خودش اقامتگاهی درست کرد و یک خدمتکار، دوکالسکه‌چی، و یک آشپز را به‌خدمت گرفت. وظایفی که در هنگ داشت صوری بود، حقوقی مناسب می‌گرفت، و تازه مادربزرگش هم به او کمک‌خرجی می‌داد. بیشتر اوقات فراغتش را مثل همهٔ نظامیها به شادخواری و هرزگیهایی می‌گذراند که وصفشان در آن چهار شعری که پیشتر یاد کردم آمده است. رفتارش سبب می‌شد گهگاه او را به بازداشتگاه ببرند و دوستانش در آنجا به ملاقات وی می‌رفتند. یک بار در رژهٔ رسمی در برابر گراندوک شمشیری اسباب‌بازی به کمر بست و در نتیجه بازداشت شد. بار دیگر در رژه شمشیری بسیار بزرگ به کمر بست و باز هم بازداشت شد.

لیرمونتوف، علی‌رغم ثروت و نفوذ مادربزرگش، نه نامی و نه مالی داشت که بتواند موقعیّتی خاصّ در جامعهٔ پطرزبورگ به‌دست آورد. امّا او ارزشهای این جامعه و نوع نگرش آن را خوب می‌شناخت و بنابراین سعی کرد، بنا به تعبیر خودش، «ستون‌پایه‌ای» برای خودش درست کند تا بر فراز آن شاخصتر به نظر آید. عزم کرد برای خودش شهرتی به‌عنوان دون ژوان فراهم آورد و در این راه یکاترینا سوشکووا، شکنجه‌گرش در تابستان ۱۸۳۰، را قربانی کرد. برای رسیدن به هدفش رفتار خواستگاری جدّی را در پیش گرفت و

یکاترینا، که در هراس از این بود که پیردختر شود، بگرمی او را پذیرا شد. درست در زمانی که ترتیب مراسم رسمی خواستگاری داده شد، لیرمونتوف نامه‌ای بی‌امضا برای یکاترینا فرستاد و در آن اعلام کرد ستوان دوّم لیرمونتوف آدم شیّادی است که خواسته است آبروی او را بریزد. زمانی که خانوادهٔ دختر از این ماجرا باخبر شدند، دیگر لیرمونتوف را به خانه‌شان راه ندادند. امّا اخلاقیات در جامعهٔ پطرزبورگ چنان به‌انحطاط گراییده بود که لیرمونتوف با این نقشه به خواسته‌اش رسید و به عنوان دون ژوان زیرکی که توانسته است یکاترینا را بفریبد شهره شد.

لیرمونتوف نگرشی دوگانه به جامعه داشت، زیرا در همان زمانی که می‌خواست ستون‌پایهٔ شهرتش را با آن نقشه‌اش دربارهٔ یکاترینا برپا سازد در نمایشنامهٔ دیگری به‌نام **بالماسکه** با تلخی و گزندگی تمام به اخلاقیّات جامعهٔ پطرزبورگ حمله برد. شخصیّت محوری این نمایشنامه باز هم آربینین است که این بار در نقش قمارباز حرفه‌ای اصلاح‌شده‌ای ظاهر می‌شود که با زنی جذّاب و جوان به نام نینا ازدواج کرده و به شادی و خوشبختی رسیده است. آربینین از مهارتش در بازی ورق استفاده می‌کند تا دوستش شاهزاده زوزدیچ[۱۰۸]، را که همه چیزش را در قمار باخته است نجات دهد. آنگاه آن دو با هم به بالماسکه‌ای در خانهٔ انگلهارت[۱۰۹] می‌روند. پس از یک سلسله وقایع، شاهزاده النگوی نینا را که در بالماسکه گم شده است پیدا می‌کند. آربینین، همچون اوتللویی امروزی، سرانجام به این نتیجه می‌رسد که همسرش عاشق شاهزاده شده است. پس آربینین، آکنده از نفرت و آرزوی انتقام، با فریب شاهزاده را به‌پای میز قمار می‌کشد، او را متّهم به تقلّب می‌کند، و ورقهای بازی را بر صورت او می‌کوبد. سپس دعوت به دوئلِ شاهزاده را هم ردّ می‌کند و بدین ترتیب شاهزاده نمی‌تواند انتقامش را بگیرد و خواروخفیف می‌شود. آنگاه آربینین به همسرش زهر می‌خوراند و او را می‌کشد.

مأمور سانسور به‌دلایلی چند از این نمایشنامه خوشش نیامد. به نظر او حمله به مهمانی بالماسکه در خانهٔ انگلهارت (نامی واقعی) و نیز کوبیدن ورقهای بازی به صورت شاهزاده اهانت‌آمیز بود. مأمور سانسور همچنین بدین ظنین بود که وقایع نمایشنامه برگرفته از وقایع حقیقی باشد. پس به این نمایشنامه و روایتهای متفاوت دیگری که لیرمونتوف از آن پرداخت اجازهٔ انتشار داده نشد. در بهار ۱۸۳۶ لیرمونتوف عنوان نمایشنامه را به **آربینین** تغییر داد، در قالبی جدید آن را عرضه کرد، و این بار تأکیدش بیش از آنکه بر هجو اجتماعی باشد بر حالات روانی قهرمان نمایشنامه بود. مأمور سانسور به‌شرط حذف صحنهٔ زهر دادن به همسر و دیگر صحنه‌های «زننده» آن را پذیرفت، امّا بازهم مقامات بالاتر مانع از انتشار یا اجرای آن شدند.

در بهار ۱۸۳۵ مادربزرگ لیرمونتوف به ملکش عزیمت کرد و لیرمونتوف را هراسان و دلواپس از اینکه برای نخستین بار در زندگی‌اش تنها می‌ماند بر جای گذاشت. در نامه‌ای در این زمان به دخترخاله‌اش، آلکساندرا ورشاگینا[۱۱۰]، نوشت: «در تمام این شهر حتّی یک‌نفر هم نیست که واقعاً به‌فکر من باشد.» در همان نامه به او اطّلاع داد که فهمیده است واروارا لوپوخینا قرار است با نیکالای باخمیتیف[۱۱۱] ازدواج کند و با کینه‌ای آشکار اعلام کرد که امیدوار است واروارا تا پنجاهمین سالگرد ازدواجش، و حتّی پس از آن، در آرامش زناشویی‌اش خوشبخت باشد، البتّه اگر تا آن زمان نفرت وجودش را پُر نکند. در پاییز همان‌سال لیرمونتوف در سر راهش به تارخانی مدّتی طولانی در مسکو ماند و به دیدار زن‌وشوهر تازه ازدواج‌کرده رفت. ظاهراً لیرمونتوف احساس می‌کرد واروارا به او خیانت کرده است، چرا که فریب موقعیّت اجتماعی و ثروت شوهرش را خورده است که بسی مسنتر از او بود. او این فکر را در قالب نمایشنامه‌ای به نام **دو برادر**[۱۱۲]، که در زمان اقامتش در مسکو یا بلافاصله پس از آن نوشت، عرضه کرد. در این اثر ملودراماتیک و کلیشه‌ای وی کوشیده بود مطالب مربوط به زندگی شخصی‌اش را در الگویی بگنجاند که از کشمکشها و شخصیّتهای نمایشنامهٔ **راهزنان**[۱۱۳] (۱۷۸۱) شیلر، فرانتس و کارل فون مور[۱۱۴]، الهام گرفته بود، امّا در این کار توفیقی پیدا نکرده بود. لیرمونتوف باری دیگر در اثر منثور گسترده‌تری به نام **پرنسس لیگوفسکایا**[۱۱۵] (۱۸۳۶) با موفقیّت بیشتر به این مطلب پرداخت و باز کوشید تا شرایط عاطفیِ پیچیدهٔ ملاقاتش با واروارا را در اثری ادبی منعکس کند.

قریحهٔ هنری استثنایی لیرمونتوف را بهتر از هر جای دیگر در تألیف همین اثر می‌توان دید که پیش از بیست‌وسه سالگی به نگارش آن پرداخت؛ زیرا این اثر علاوه بر اینکه از **وادیم** بسیار پخته‌تر و بهتر است، چنانکه خواهیم دید، نمایانگر اصلاحاتی در سبک نیز هست که برای تحوّل ادبیات داستانی رمانتیک روسی در جهت رسیدن به رئالیسم ضروری بود. **پرنسس لیگوفسکایا** داستانی به‌اصطلاح اشرافی است؛ به‌عبارت دیگر، رمان کوتاهی است که عمدتاً به زندگی و عشق در جامعهٔ مرفّه روسیّه می‌پردازد. در روسیّه اینگونه داستانها در آن‌زمان با رواج رمانهای فرانسوی، خصوصاً رمانهای بالزاک که نظروگذری بر زندگی خصوصی و عمومی آریستوکراسی داشتند، محبوبیّتی به دست آورده بودند. برخی از نویسندگان روسی، از جمله مارلینسکی، آریست سوموف[۱۱۶]، ایوان پانایف*، ولادیمیر **آدویفسکی**، و پوشکین سعی در پیروی از قواعد این ژانر داشتند. یگانه داستان اشرافی پوشکین، یعنی **بی‌بی‌بیک**[۱۱۷] (۱۸۳۴)، نیز نقیضه‌ای بر این ژانر و داستانهای فوق‌طبیعی بود. امّا هیچ‌یک از نویسندگان به‌اندازهٔ لیرمونتوف در ارائهٔ تصویری

روانشناختی از قهرمانان داستانهایشان پیش نرفتند. لیرمونتوف دقیقاً با همین توجه به روانشناسی قهرمانانش بود که بعداً توانست نخستین رمان رئالیستی روانشناختی روسی، **قهرمان عصر ما**، را بنویسد.

شواهدی در دست است که نشان می‌دهد لیرمونتوف **پرنسس لیگوفسکایا** را با همکاری دوستش، اسویتاسلاف رایفسکی[۱۱۸]، نوشت. رایفسکی فرزندخواندهٔ مادربزرگ لیرمونتوف و یکی از کسانی بود که مکرّراً در پطرزبورگ به دیدار آنان می‌رفت. رایفسکی، که پنج‌سال بزرگتر از لیرمونتوف بود، در دانشگاه مسکو ادبیّات خوانده بود و علی‌رغم اینکه کارمند بود با محافل ادبی پطرزبورگ آشنایی داشت. امّا باید توجه داشت که یگانه شاهد ما بر اینکه این اثر را آن‌دو با هم نوشته بودند جمله‌ای است در نامهٔ لیرمونتوف به رایفسکی به‌تاریخ هشتم ژوئن ۱۸۳۸ که در آن می‌نویسد: «رمانی که شروع کردیم به گرههایی برخورده است و گمان نکنم به‌پایان برسد.»

طرح و پیرنگ سه‌گانهٔ این رمان حول شخصیت گریگوری پچورین[۱۱۹] شکل می‌گیرد. پچورین افسر جوانی است که تعمّداً خود را به لاقیدی زده است و آگاهانه دیگران را بازیچهٔ خویش می‌کند تا به اهداف نَفْسِ حسّاس خویش برسد. پچورین نسخهٔ بدل پرجوش و خروش یوگینی آنیگین[۱۲۰] بی‌حسّ‌وحال پوشکین است؛ همانگونه که بلینسکی متذکر شده است، آنیگا[۱۲۱] و پچورا[۱۲۲] دو رودخانه هستند که اوّلی جریانی آرام دارد و دوّمی طغیانی است. آنتریک اصلی از همان منبعی سرچشمه می‌گیرد که آنتریک **دو برادر**، یعنی حسّ آزردگی لیرمونتوف از ازدواج واروارا لوپوخینا. دراین رمان نیز پرنسسی هست به نام ویرا لیگوفسکایا که با مردی خرفت و مسن، امّا ثروتمند، ازدواج کرده است. کشمکش عاطفی اصلی میان پچورینِ آزرده و غمگین و عروس جوانِ رنجیده‌خاطر امّا اندکی پشیمان است. پچورین می‌خواهد ویرا را برای خیانت فرضی‌اش تحقیر کند و ویرا خود اکنون از این ازدواج مصلحت‌اندیشانه پشیمان است.

آنتریک عاشقانهٔ دوّم مربوط به پچورین و یلیزاویتا نگوروا[۱۲۳]ست که زنی سطحی امّا زیرک است که می‌خواهد پچورین را به‌دام ازدواج بکشاند، امّا در عوض می‌بیند که خودش قربانی او شده است. آنتریک در اینجا مبتنی بر توفیق لیرمونتوف در بدنام‌ساختن یکاترینا سوشکووا ست. پیرنگ سوّم مربوط به تضادّ میان پچورین و کارمند فقیر امّا مغروری به نام کراسینسکی[۱۲۴] است. کراسینسکی جوانی از تبار اشراف لهستان است که بنا به شرایط سیاسی و اعتقادی به زندگی بخورونمیری در پطرزبورگ ساخته است تا بتواند از مادر سالخورده‌اش نگهداری کند. کراسینسکی به رفتار پرافادهٔ پچورین، پس از آنکه کالسکهٔ پچورین با سرعت زیادش نزدیک است او را زیر بگیرد و له کند، اعتراض می‌کند؛ امّا به‌دلیل اینکه یگانه کسی است که عهده‌دار نگهداری از مادرش است نمی‌تواند برای حفظ شرف خویش او را به دوئل دعوت کند. بعداً پچورین، برای کمک به این کارمند، او را به پرنس لیگوفسکوی[۱۲۵] معرفی می‌کند تا در کاری تجاری به او کمک کند و کراسینسکی تأثیر خوشایندی بر ویرا و همسرش می‌گذارد. امّا مدتی بعد از آن کراسینسکی، به‌دلیل آنکه پرنس و پرنسس در سر راهشان به یک مهمانی رقص او را به‌جا نمی‌آورند، احساس توهین و تحقیر می‌کند. این خطّ پیرنگ تا همین‌جا بیشتر دنبال نمی‌شود، امّا می‌توانیم فرض کنیم که کراسینسکی طبعاً در قبال پرنسس ویرای جذّاب و افسونگر بی‌اعتنا نمی‌ماند: یکی از موقعیّتهای تیپیک در داستانهای اشرافی، عشق پرشور میان زنی اشرافی و جوانی فقیر امّا باذوق و حسّاس بود. این جوانان در این‌گونه داستانها اغلب هنرمند، شاعر، یا موسیقیدان بودند. در این مورد شرافت روحی کراسینسکی و سیمای خوشایندش وی را شایستهٔ ایفای نقش عاشق جوان استثنایی می‌کند.

بهترین داستانهای اشرافی داستانهای هجوآمیز بودند؛ این داستانها تکبّر، نخوت، شرارت اخلاقی، و پوکی فکری طبقهٔ ممتاز را نشان می‌دادند. لیرمونتوف، علی‌رغم تلاشهای فرصت‌طلبانه‌اش برای آنکه جایی در این محیط بیابد، این توانایی را داشت که با عینیّت آنچه را که جامعهٔ ممتاز پطرزبورگ نماینده‌اش بود ببیند. او در قصّه‌اش عیبهای این جامعه را با شدّت‌وحدّت، تیزهوشی، و غالباً با آزردگی عیان می‌کند. از این نظر می‌توان گفت که نوعی پختگی در نظرگاه لیرمونتوف پدید آمده بود، زیرا او روزگاری جهان را فقط آنگونه می‌دید که صرفاً در حال‌وروز خود او تأثیرگذار بود، امّا اینک قادر بود نگاهی از بیرون به جهان بیفکند و ببیند این جهان در حال‌وروز دیگران چه تأثیری دارد.

پرنسس لیگوفسکایا رمانی است که در آن شخصیّتهای واقعی با نام مستعار ارائه شده‌اند و در واقع شامل کاریکاتورهایی از اشخاصی است که در جامعهٔ پطرزبورگ سرشناس بودند. تصویری که او در این رمان از واروارا لوپوخینا پرداخته است بسیار مثبت‌تر از تصویر او در **دو برادر** است و حتّی تا حدودی همدلانه و دلسوزانه است. ظاهراً لیرمونتوف توانسته بود بر آزردگی‌اش چیره شود و تصویری که از او در این رمان می‌پردازد تصویر کسی است که قربانی شرایط غیرقابل تحمّل و پریشان‌کننده‌ای است. امّا برخورد لیرمونتوف با رقیب خوش‌اقبالش همچنان سخت منفی است و بی‌تردید از تصویر خوارکننده‌ای که از پرنس لیگوفسکوی در این کتاب داده است سخت احساس لذّت کرده است:

او، که با زنی جوان ازدواج کرده بود، سعی می‌کرد علی‌رغم

دندانهای مصنوعی و چین‌وچروک صورتش به‌خود ظاهر جوانان را بدهد. این مرد در تمام جوانی‌اش هیچ شوروشوقی به هیچ‌چیز نداشت، نه دوست‌داشتن، نه شادخواری، نه قمار، نه افتخار؛ فقط محض خشنود کردن رفقا و دوستانش اغلب مست می‌کرد و برای رضایت خاطر زنانی که می‌خواستند شادش کنند سه‌بار عاشق شد. زمانی که تلف کردن پول مُد روز بود، سه هزار روبل را تلف کرد و برای رضایت خاطر بالادستیها خود را در خدمت خُردوخمیر کرد. او که آدمی به‌نهایت‌درجه خودپرست بود، معهذا، آدمی خوب هم شناخته می‌شد که حاضر بود برای رضایت دیگران دست به هر عملی بزند و ازدواجش هم صرفاً به این دلیل بود که خانواده‌اش آرزوی ازدواج او را داشت.

دقیقاً معلوم نیست که لیرمونتوف چرا این اثر را نیمه‌کاره رها کرد، امّا می‌توان حدس زد که مشکلات تألیفی و دلایل شخصی سبب اتّخاذ این تصمیم شده باشد. طرح و پیرنگ داستان مشکلاتی برای ادامه یافتن داستان پیش می‌آورد؛ مثلاً طرّاحی ادامهٔ رابطهٔ کراسینسکی-لیگوفسکوی به‌نظر دشوار می‌آید. امّا شاید لیرمونتوف در ضمن به این نتیجه رسیده بود که انتشار این اثر ممکن است واروارا را بیشتر خوار کند و حاصلی برای خود او هم به‌بار نیاورد. اگر واقعاً لیرمونتوف چنین فکری کرده باشد، نشانه‌ای از پختگی بیشتر او در مقام عاشق «خیانت‌دیده» است.

بسیاری مطالب هجوآمیز با استفاده از شیوه‌ای مشابه شیوهٔ کمدیِ قدیمیِ طبایع مطرح می‌شوند. توصیف عجایب‌وغرایب یک مجلس رقص نشان می‌دهد که لیرمونتوف از ماهیّت مسخرهٔ رفتار افراد متشخّص در مجالس رسمی آگاه بوده است:

در این ضمن، صدای موسیقی به‌نوا درآمده بود و مجلس رقص کم‌کم گرم می‌شد. در این مجلس بهترینهای پطرزبورگ جمع بودند: دو سفیر با همراهان خارجی‌شان که فرانسوی را خوب حرف می‌زدند (که البتّه جای تعجّب ندارد) و به‌همین دلیل سخت مورد توجه زیبارویان مجلس بودند؛ چند ژنرال و چند نفر از مقامات؛ یک لُرد انگلیسی که برای صرفه‌جویی سفر می‌کرد...؛ همسر او که از اشراف و زنان تحصیلکرده بود و زمانی سخت شیفتهٔ بایرون... . پنج یا شش دیپلمات وطنی هم بودند که به خرج خودشان حاضر نبودند از روال[۱۲۶] قدمی آنطرفتر بروند و به‌صدای بلند اعلام می‌کردند که روسیّه کشوری کاملاً اروپایی است و آنها از سر تا تهش را می‌شناسند، زیرا چندین بار به تسارسکویو سلو و حتّی تا پارگولووو[۱۲۷] رفته‌اند... چند نظامی هم باکلاه‌گیس و مأموران دولتی با موی آلاروس بودند... که یکی از بستگان مشهورشان بتازگی آنها را وارد این محافل اشرافی کرده بود. اینان هنوز با بیشتر بانوان مجلس آشنایی نداشتند و می‌ترسیدند در صورت دعوت این بانوان به‌رقص با یکی از آن نگاههای سرد و وحشتناکی روبرو شوند که دل را به‌لرزه درمی‌آورد و درست همان حسّ بیماری را به آدمی می‌دهد که معجونی تیره‌رنگ را می‌خواهند به خوردش دهند. پس همچون جمعی از تماشاگران بیمناک دوروبر رقصندگان می‌چرخیدند و یخ می‌خوردند ــ و با چه ولعی یخ می‌خوردند!

هجو لیرمونتوف دائماً رفتار عجیب‌وغریب امّا بی‌ضررِ اشرافِ پطرزبورگ را برملا می‌کند. امّا او گهگاه این هجو را به کنار می‌نهد و آشکارا و بی‌پرده بر معایب این جامعه می‌تازد. مثلاً نظام معیوب ارزشها که افکار عمومی را تعیین می‌کند سخت خشمگینانه مورد حمله قرار می‌گیرد:

داوری افکار عمومی، که همه جا غلط است، در روسیّه بر زمینه‌ای متفاوت از هر جای دیگر اروپا بنیان دارد. مثلاً در انگلستان ورشکستگی ننگی پاک‌نشدنی است که غالباً ورشکسته را به خودکشی می‌کشاند. در آلمان، سبکسری و بی‌بندوباری آدمی را برای همیشه از ورود به جوامع فرهیخته بازمی‌دارد. دربارهٔ فرانسه سخنی به‌میان نمی‌آورم، زیرا تنها در پاریس بیش از جمع تمامی دنیا انواع افکار عمومی حاکم است. امّا در میان ما روسها کَسی که به رشوه‌گیری شناخته شده است در همه جا بگرمی پذیرفته می‌شود. رشوه‌گیری او با این عبارت توجیه می‌شود: «کیست که رشوه نگیرد؟» همه جا مجیز آدمهای بزدل را می‌گویند، به این عنوان که آدم آرام و مسالمت‌جویی است. امّا کسی که وارد دوئل شود، آه، دیگر ممکن نیست رحمی به او شود. مامانها می‌گویند «خدا می‌داند چه‌جور آدمی است» و باباها می‌گویند، «رذلِ حرامزاده!»

مهمّترین توفیق لیرمونتوف در این قصّهٔ اشرافی در زمینهٔ هجو و طنز نبود، بلکه مربوط به ترسیم رئالیستی شخصیّتها بود. باید بدانیم که تا پیش از ظهور پچورین در **پرنسس لیگوفسکایا** تعداد شخصیّتهای مطابق با واقع و دارای انگیزشهای روانشناختی انگشت‌شمار بود. موفّقترین این گونه شخصیّتها یوگینی آنیگین پوشکین بود که در شعری روایی به‌همین نام تصویری روانشناختی از او ارائه شده بود. امّا در زمینهٔ نثر در واقع هیچ شخصیّت سه‌بُعدی خلق نشده بود.

از آنجا که **پرنسس لیگوفسکایا** در واقع برون‌فکنی رابطهٔ نویسنده

با واروارا لوپوخینا ـ باخمیتیوا و یکاترینا سوشکووا ست، عجب نیست که قهرمان آن شباهتی تامّ به‌خود لیرمونتوف دارد:

... کوتاه‌قامت بود، چهارشانه، و رویهمرفته بی‌تناسب. به‌نظر می‌آمد قوی‌بنیه است و فارغ از احساسات و دور از عصبیّت. شیوهٔ راه رفتنش محتاطانه‌تر از آن بود که به یک افسر سواره‌نظام بیاید و اداواطوارش خشن و تند بود، هرچند نشانی از تنبلی و لاقیدی هم در آن به‌چشم می‌خورد. ... امّا گاه، از زیر این پوستهٔ بظاهر سرد، سرشت واقعی او فوران می‌کرد. کاملاً آشکار بود که پیرو آداب عمومی نیست، امّا بر احساسات و اندیشه‌هایش لگام می‌زد، حال یا از سر بدبینی یا از سر غرور، ... و در میان افراد شهرت داشت که زبانی نیشدار و گزنده دارد. ... سیمایش سبزه بود و خطوطی نامنظّم داشت، امّا آکنده از بیان احساس بود... و می‌گفتند چیز خاصّی در لبخند و برق درخشندهٔ نگاهش هست.

لیرمونتوف پچورین را تا حدودی از روی الگوی خودش ساخته است، امّا به‌هرروی برای نشان دادن ابعاد مختلف شخصیّت او بیشتر از شیوهٔ غیرمستقیم سود جسته است. در آغاز رمان اتاق مطالعهٔ او با کوچکترین جزئیّاتش وصف می‌شود که بی‌شک مُلهم از توصیف اتاق مطالعهٔ آنیگین در **یوگینی آنیگین** پوشکین است. اسباب‌واثاث اتاق مطالعهٔ پچورین چیزهایی از شخصیّت او را بر خواننده فاش می‌سازد: بر میز تحریر انبوهی از تصاویر، کتابها، و کاغذ و خرت‌وپرتهایی است که گسترهٔ وسیع امّا تفنّنی ذوق‌وسلیقهٔ او را نشان می‌دهد؛ فرشهای ایرانی و پرده‌های چینی حکایت از رفاه و تجمّل‌گرایی او دارند؛ مجسّمه‌های نیمتنهٔ موسیقیدانان نشانهٔ ذوق موسیقی اوست؛ و تصویر چهرهٔ لارای بایرون حسّ تحسین او را نسبت به این شاعر انگلیسی، و احتمالاً سرشت شورشی و رمانتیک او را، برملا می‌سازد.

رفتار پچورین با افراد مختلفی که در زندگی‌اش هستند متفاوت است، که این جنبه‌ای واقعگرایانه دارد. مثلاً با خواهرش رفتار برادر بزرگتر متکبّری را دارد که تحمّل خامی جوانان را ندارد؛ در برابر کراسینسکی خوددار و مسلّط‌برنفس است، امّا می‌خواهد چنین وانمود کند که علاقه‌ای به معاشرت با او ندارد؛ در برابر نگورووا قیافهٔ کسی را به‌خودش می‌گیرد که از زندگی دلزده است؛ و در برابر پرنسس لیگوفسکایا همواره، برخلاف میلش، از نیش‌وکنایه استفاده می‌کند تا غرور جریحه‌دارشده و آشوب درونی‌اش را پنهان کند.

گواه دیگری هم بر اینکه لیرمونتوف آگاهانه به‌دنبال یافتن شیوه‌ای برای خلق شخصیّتهای واقع‌نما بود در ساختار این رمان به چشم می‌خورد و آن تمهید دیدن جزئیّات زندگینامه‌ای برای سه شخصیّت اصلی رمان است. ما در جریان رمان از جوانی، دورهٔ تحصیل، و پس‌زمینهٔ خانوادگی آنها، که همگی برنقش شخصیّتها در داستان تأثیر دارند، آگاه می‌شویم. امّا آنچه بیش از همه به این رمان جنبهٔ رئالیستی می‌بخشد، و از این نظر مؤثّر است، دیالوگ است، خصوصاً دیالوگهای میان ویرا و پچورین. صحبت میان آن‌دو در نخستین ملاقاتشان جابه‌جا بر اثر شرم و دستپاچگی قطع می‌شود و در نتیجه شخص ثالثی برای پُر کردن این سکوتهای آزارنده قصّه احمقانه‌ای نقل می‌کند، تعارفات خشک و رسمی ردّوبدل می‌شود، خصومت پنهان در گفته‌ها وجود دارد، و گهگاه سعی می‌کنند شوخی کنند که خنک و بیمزّه از آب درمی‌آید. این قطعه نشان می‌دهد که لیرمونتوف چه نگاه تیزبینانه‌ای در قلمرو روابط شخصی افراد داشته است و چه خوب از عهدهٔ انتقال فضای عاطفی و احساسی چنین ملاقاتهایی برمی‌آمده است.

با اینهمه، **پرنسس لیگوفسکایا** ضعفهای آشکاری نیز در نگارش دارد. با آنکه دیالوگها اکثراً واقعنما هستند، در بعضی موارد، خصوصاً در گفتارهای کارمند آزرده و تحقیرشده، کراسینسکی، می‌بینیم که لیرمونتوف دوباره به‌همان خطابه‌پردازیهای پرآب‌وتاب وادیم بازمی‌گردد. گهگاه نیز به استعارات ساخته‌وپرداختهٔ تصنّعی برمی‌خوریم، از همان استعاراتی که در رمان قبلی‌اش فراوان بودند ـ و بدین‌ترتیب تأثیرِ هنوز پایدارِ مارلینسکی آشکار می‌شود. قطعات توضیحی انسجام نگارشی ندارند و از گزارش واقع‌بینانه تا گفتارهایی خطاب به خواننده، گریززدن به کلمات قصار، تفسیرهای پندآموزانه، و سایر انواع دخالتهایِ شخصِ نویسنده را دربرمی‌گیرند. ظاهراً نویسنده نمی‌دانسته است چه چشم‌اندازی را در قبال روایت قصّه‌اش اختیار کند؛ گاه از منظرِ راویِ دانایِ کلِّ قصّه را روایت می‌کند و گاه موضع شاهد را اختیار می‌کند؛ گاه به همهٔ وقایع آگاه است و گاه از همان وقایع اظهار بی‌اطّلاعی می‌کند. شاید این امر بازتاب همکاری لیرمونتوف و رایفسکی در نوشتن رمان باشد، امّا نمی‌توان در این مورد یقین داشت.

با آنکه **پرنسس لیگوفسکایا** ویژگیهایی داشت که می‌توانست در محدودهٔ ژانر خودش اثری شاخص محسوب شود، امّا لیرمونتوف آن را به‌پایان نبرد و تا ۱۸۸۲ نیز به‌چاپ نرسید. بنابراین، این رمان سهمی در پیشبرد قصّه اشرافی یا ادبیّات روسیّه نداشت. اهمّیّت آن صرفاً از آن‌روست که تمرینی مقدماتی برای اثری بس مهمّتر، یعنی **قهرمان عصر ما**، به‌حساب می‌آید.

شهرتی که لیرمونتوف عطشش را داشت ناگهان و غیرمنتظره فرارسید. در ۲۹ ژانویهٔ ۱۸۳۷ پوشکین در دوئل به‌ضرب گلولهٔ بارون ژورژ د / آنتس[۱۲۸]، یکی از فرانسویانی که در گارد تزار نیکالای خدمت می‌کرد، از پای درآمد. لیرمونتوف در مرخصی استعلاجی و

در خانهٔ مادربزرگش در پطرزبورگ بود که خبر مرگ تراژیک بُت ادبی‌اش را شنید. بلافاصله مرثیه‌ای پنجاه‌وشش سطری تحت عنوان «مرگ شاعر»[۱۲۹] سرود و در آن، هم اندوهش را از آنچه روسیّه از دست داده بود بیان کرد و هم قاتل و محافل اشرافی را که به اعتقاد او شاعر حسود را به دوئل کشانده بودند به‌باد مذمّت گرفت. این شعر بلافاصله در پطرزبورگ دست‌به‌دست گشت، رونویسی شد، و عدّه‌ای آن را حفظ و در محافل دکلمه کردند. چیزی نگذشت که خبر به لیرمونتوف رسید که عدّه‌ای آشکارا طرف د/آنتس را گرفته‌اند و از نتیجهٔ دوئل ابراز رضایت می‌کنند. پس لیرمونتوف تکملهٔ کوتاهی بر مرثیه‌اش افزود و در آن گناه را مستقیماً متوجّه دربار کرد:

ای جماعت طمّاع حلقه‌زده گرد تاج‌وتخت!
ای جماعت جلاّد آزادی!
ای جماعت جلاّد ذوق و استعداد!
قانون را بهانه می‌کنید و در لوای آن
زبان عدل می‌برید و دهان حقیقت می‌بندید!
امّا عدل مقدّس در کمینتان است
و رحم بر شما نخواهد کرد ای شیّادان.
با همه سکّه‌های زرّین‌تان،
وانخواهید رست از مکافات سنگین‌تان.
باز می‌خواهید به پشت دروغی دیگربخزید؟
امّا این بار دیگر امیدتان بر باد است؛
اگر که سیلی خوفناک هم از خون پلیدتان برپاکنید،
باز هرگز نخواهید توانست پنهان دارید
خون زلال شاعر را که بیگناه بر زمین ریخت.

شخصی نسخه‌ای از این شعر را برای تزار فرستاد و روی آن نوشت «دعوتی به انقلاب.» لیرمونتوف در خانه‌اش محبوس شد و تحت نظر قرار گرفت و رایفسکی که نقشی اساسی در دست‌به‌دست گشتن شعر داشت زندانی شد. بازجوییهایی که در پی آمد منجر به تبعید رایفسکی به شمال روسیّه شد. به لیرمونتوف نیز دستور داده شد به گروهان سواره‌نظام نیژنی نووگورود[۱۳۰]، که در آن ایّام در قفقاز مشغول عملیّات بود، بپیوندد.

لیرمونتوف زمانی که در ۱۸۳۷ در بازداشتگاه پادگان بود دوباره به نوشتن اشعار تغزّلی روی آورد، کاری که پس از ورود به مدرسهٔ نظام بکلّی رها کرده بود. در بازداشتگاه به لیرمونتوف وسایل تحریر داده نمی‌شد و او ناچار اشعارش را بر روی کاغذی که نانش را در آن می‌پیچیدند، و با مرکّبی برساخته از دوده و شراب، به‌کمک چوب کبریت می‌نوشت. از چهار شعری که بدین‌ترتیب نوشته شده‌اند دو شعر «زندانی»[۱۳۱] و «همسایه»[۱۳۲] مربوط به حبس و اسارت هستند و شعر «هنگام که مزرعهٔ طلایی موج می‌زند»[۱۳۳] بیان احساسی مذهبی است که در حضور طبیعت به‌آدمی دست می‌دهد. شعر «دعا»[۱۳۴] نیز خطاب به مریم باکره است و با استغاثه از او می‌خواهد که دوشیزه‌ای معصوم را در پناه خویش گیرد، جوانی‌اش را قرین سعادت و پیری‌اش را قرین آرامش گرداند، و به‌هنگام مرگ بهترینِ فرشتگان را به‌سوی او فرستد تا این روح زیبا را پذیرا شود. ظنّی تأییدنشده هست که اشارهٔ این شعر به واواراست.

در زمان تبعید لیرمونتوف، سپاهی از روسیّه به‌فرماندهی ژنرال الکسیی ولیامینوف[۱۳۵] در صدد ساختن استحکاماتی در ساحل شمالی دریای سیاه بود تا مانع از رسیدن تجهیزات و آذوقه به افراد قبایل قفقازی شود. نبرد میان سپاه روسیّه و قفقازیان سخت و سنگین بود و تلفات زیاد داشت؛ علاوه بر این مالاریا هم شیوع داشت و تهدیدی دائمی به‌حساب می‌آمد. گروهان لیرمونتوف در آناپا[۱۳۶] مستقر بود و او می‌بایست بدانجا برود و به گروهانش بپیوندد، امّا وی بر سر راهش بدانجا در اوایل ماه مه گرفتار حملهٔ سخت بیماری رماتیسم شد و در پیاتیگورسک[۱۳۷] در بیمارستانی نظامی بستری شد. لیرمونتوف تا ماه سپتامبر در پیاتیگورسک و نواحی اطراف آن ماند و در این مدّت معاشرتهای گسترده‌ای داشت که در داستان «شاهزاده‌خانم مری»[۱۳۸]، که یکی از قصّه‌های **قهرمان عصر ما** است، بازتاب یافته است. در سپتامبر او از طریق تامان[۱۳۹] عزم رفتن به آناپا کرد و در راه به عدّه‌ای قاچاقچی برخورد که قصد جانش کردند ــ این حادثه نیز مبنای یکی از حوادث و ماجراهای **قهرمان عصر ما** قرار گرفته است. در این فاصله، گروهان او به تفلیس انتقال یافته بود و بنابراین در سر راهش می‌بایست از قفقاز عبور کند. پیش از رسیدن لیرمونتوف به تفلیس، تزار بدانجا رفته بود تا به بازرسی کار سپاهیان روس بپردازد و از نتیجهٔ بازرسی کاملاً خشنود بود. کنت بنکندورف نزد تزار شفاعت افسر تبعیدی، لیرمونتوف، را کرد. لیرمونتوف در آن زمان غایب بود، امّا عملاً غیبتش نادیده گرفته شد. تزار موافقت کرد که لیرمونتوف به هنگ سواره‌نظام گرودنو[۱۴۰]، که در نووگورود مستقرّ بود، انتقال یابد.

لیرمونتوف در نامه‌ای که پس از ورودش به تفلیس برای رایفسکی نوشت با شوروشوق بسیار ماجراهای سفرش را بازنوشت:

باور می‌کنی که از زمانی که روسیّه را ترک کرده‌ام دائماً در حال سفر با کالسکهٔ پستی و بر پشت اسب بوده‌ام؟ تمام طول جبهه را از کیزلیار[۱۴۱] تا تامان طی کردم، از کوهها گذشتم، در لباس چرکسها با تفنگی بر دوش به سوشا[۱۴۲] و کوبا[۱۴۳] و شماخی[۱۴۴] و

کاختین[۱۴۵] رفتم، شبها را در هوای آزاد سپری کردم، با آوای کفتارها به‌خواب رفتم، نان خشک خوردم، و حتّی شراب کاختین نوشیدم.

وقتی زبان به‌تعریف ماجراهایش می‌گشاید، شوروشعف از کلامش می‌بارد. از جملهٔ این ماجراها گریزش از اسارت به‌دست عده‌ای راهزن، صعودش به قلّهٔ پربرف کوه صلیب[۱۴۶]، و تماشای نیمی از گرجستان در زیر پای خود بود:

... و حقیقتاً از عهدهٔ توصیف و تشریح آن احساس پرشکوه برنخواهم آمد: برای من هوای کوهستان مرهم است، مالیخولیایم را پاک از میان می‌برد، قلبم را به‌تپش درمی‌آورد، سینه‌ام بالا و پایین می‌رود، و در آن لحظه نیاز به هیچ‌چیز ندارم. می‌توانستم بنشینم و تا آخر عمر چشم به آن منظره بدوزم.

در همین نامه می‌نویسد که مشغول یاد گرفتن زبان تاتاری است، امیدوار است بتواند سفری به مکّه و ایران بکند، و در عملیّات نظامی در خیوه[۱۴۷] شرکت جوید.

در اوایل دسامبر تفلیس را ترک گفت و از طریق شاهراه نظامی گرجستان از قفقاز عبور کرد؛ در استاوروپول[۱۴۸] توقّفی داشت و در آنجا با برخی از دکابریستهای تبعیدی دیدار کرد. در اوایل ژانویه بود که به مسکو رسید. در مسکو توقّفش کوتاه بود؛ از آنجا به پطرزبورگ رفت و یک‌ماهی را در آنجا گذراند. در پطرزبورگ برخی از یاران پوشکین را دیدار کرد. از جملهٔ اینان واسیلی **ژوکوفسکی** و پرنس **ویازمسکی** بودند که این دوّمی شعر «همسر تامبوف حسابدار» لیرمونتوف را برای چاپ در نشریّهٔ **ساورمینیک**، که پوشکین اندکی پیش از مرگش بنیاد گذاشته بود، پذیرفت.

این شعر که اندکی شهوانی است مربوط به مأمور پرداختی است که خورهٔ قمار است، همهٔ دارایی، خانه، و حتی زنش را در قمار می‌بازد، و برندهٔ خوش‌اقبالِ ارتقا به افسر سواره‌نظام گارد است. این اثر مفرّح و مطایبه‌آمیز است و ظواهر، فعّالیّتها، و دلمشغولیهای افراد مرفّه جامعهٔ شهرستانی را هجو می‌کند. سروده‌شدن این شعر به نیّت هجو، و لحن مطایبه‌آمیز آن، پیوندی میان این شعر و شعری پیش از آن به نام «مونگو» و شعری بعد از آن به‌نام «ساشکا»، که شعر شوخی‌آمیز ناتمامی دربارهٔ زندگی خود شاعر است، برقرار می‌کند.

نخستین اثری که لیرمونتوف در دورهٔ تبعیدش به قفقاز نوشت «ترانه‌ای دربارهٔ تزار ایوان واسیلیویچ»[۱۴۹] بود که بعدها آنتون روبینشتیین[۱۵۰] از روی آن اپرایی ساخت. این شعر روایی مطابق الگوی ترانه‌های تاریخی روسی ساخته شده است که ژانری در ادبیّات عامیانه است و قواعد وزنی و بحری فوق‌العاده پیچیده‌ای دارد. ماجرای شعر مربوط به دورهٔ ایوان مخوف است. تاجری به نام کالاشنیکوف[۱۵۱]، که محافظ شخصی تزار، کیریبیویچ[۱۵۲]، به همسر او بیحرمتی کرده است، در مسابقهٔ مشت‌زنیی که برای سرگرمی تزار ترتیب داده شده است پا پیش می‌گذارد، داوطلب مبارزه با کیریبیویچ می‌شود، و با یک ضربهٔ سنگین او را از پای درمی‌آورد. تزار این عمل را بیحرمتی به مقام سلطنت به‌حساب می‌آورد، تاجر را محکوم به مرگ می‌کند، و در عین حال وعده می‌کند که خانوادهٔ او را در کنف حمایت خویش قرار دهد. کالاشنیکوف در گوری بی‌نام به خاک سپرده می‌شود.

این شعر روایی از لحظهٔ انتشار کنجکاوی زیادی میان زندگینامه‌نویسان، مورّخان ادبی، و منتقدان برانگیخت. بلینسکی آن را نشانه‌ای از تمایل لیرمونتوف برای کنار گذاشتن واقعیّت تلخ جاری و روی آوردن به گذشته‌ای دور دانست؛ عدّه‌ای آن را ملهم از مسابقات مشت‌زنیی دانستند که لیرمونتوف در زمستان ۱۸۳۶ در تارخانی ترتیب می‌داد؛ و عدّه‌ای دیگر آن را اثری جدلی دانستند که دیدگاههای شاعر را در مورد چگونگی اقتباس و به‌کار گرفتن فولکلور در آثار ادبی نشان می‌داد. این نظر نیز پیش‌کشیده شده است که این اثر مُلهم از حادثهٔ ننگ‌آلودی است که در ۱۸۳۱ در مسکو روی داد و طیّ آن افسری همسر تاجری را دزدید و نزد خود برد. به‌هرروی، همهٔ منتقدان از این در تحیّر بودند که چگونه این شاعر جوان توانسته است بی‌هیچ زمینهٔ قبلی چنین خوب از عهدهٔ سرودن ترانه‌ای تاریخی، با همهٔ ویژگیهای آن، برآید. البته توضیح این مطلب چندان دشوار نیست: لیرمونتوف با نمونه‌هایی از این ژانر که در آن زمان در دسترس بود، از جمله ترانه‌های تاریخی گردآمده در مجموعهٔ کیرشا دانیلوف[۱۵۳] که در ۱۸۱۸ به‌چاپ رسیده بود، آشنایی داشت. ظاهراً او به‌گونه‌ای غریزی توانسته است از قواعد این ژانر پیروی کند و اثری با همان ویژگیها پدید آورد. او این شعر را سریعاً در مقام انتقامی پنهانی در برابر تبعیدش سرود و به‌پایان برد. این شعر درواقع اسب تروایی شعری بود و اشاره‌ای پوشیده به دوئل پوشکین و د/آنتس داشت.

وقتی که ناشر لیرمونتوف، آندریی کرایفسکی[۱۵۴]، به لیرمونتوف نوشت که «ترانه‌اش» چه غوغایی به پا کرده است، لیرمونتوف پاسخ داد که آن را فقط برای رفع ملال در دوران بستری شدنش که اجازهٔ ترک اتاق را نداشت نوشته است. می‌دانیم که او در ماههای نخست تبعیدش گرفتار رماتیسمی حادّ شد و در پیاتیگورسک بستری شد. طبیعتاً او در این مدت بیماری به انتقامگیری از مجازاتی که به‌ناحقّ به‌جرم سرودن مرثیه‌ای برای پوشکین برای او در نظر گرفته شده بود

می‌اندیشید. رودررویی علنی ناممکن بود، امّا انتقامگیری با شعر برایش مقدور می‌نمود. لیرمونتوف با انتخاب موضوعی مربوط به قرن شانزدهم در واقع سعی کرده بود سرشت امروزین محتوای شعرش را از دیده‌ها پنهان بدارد و فُرم فولکلوریک آن باز هم بیشتر پرده بر جزئیّات واقعی می‌کشید. امّا به‌هرروی این شعر آکنده از اشارات ضمنی به مسائل شخصی و خصوصی پوشکین، درگیری‌اش با دربار، و رابطهٔ نامشروع زنش با د/آنتس است. مسابقهٔ مشت‌زنی نیز که در آن به هریک از دو طرف اجازه داده می‌شود فقط یک ضربه به حریفش بزند آشکارا بیشتر شبیه دوئل است تا مسابقهٔ واقعی مشت‌زنی. نابجاییهای تاریخی و زمانیِ عمدیِ بسیاری در اثر به‌چشم می‌خورد و اشتباهات فاحش دیگری هم در آن هست که مفسّران آن را به ناآشنایی لیرمونتوف با این ژانر و تاریخ قرن شانزدهم، و شتاب او در سرودن این شعر، نسبت داده‌اند. امّا اگر نیّت تمثیلی شاعر را در سرودن این شعر قطعی بگیریم، این «اشتباهات» کاملاً قابل درک و توضیح خواهند بود.

این «ترانه» صرفاً ژستی برای اعتراض به کسانی نبود که لیرمونتوف را به‌دلیل اتّهامات اقامه‌شده در شعر «مرگ شاعر» مجازات کرده بودند، درواقع این شعر تلاشی هم بود برای برقرار کردن عدالت در شعر، زیرا در این شعر شوهر خوارشده حقّانیّت خویش را به‌اثبات می‌رساند و قاتل به‌مجازات می‌رسد. آن بیعدالتیی که در عالم واقع رخ داده بود می‌بایست در جهان خیال شاعرانه جبران و تصحیح گردد؛ پس کالاشنیکوف، چهره‌ای که جایگزین پوشکین شده است، بر کیریبیویچ بدذات، که افعال و اعمال و زندگی‌اش شباهت بسیار به د/آنتس دارد، چیره می‌شود.

لیرمونتوف زمانی که در ماورای قفقاز بود سفری هم به پایتخت باستانی گرجستان، متسخت[۱۵۵]، کرد و در آنجا داستانی شنید که بعداً آن داستان را طرح و پیرنگ رمانتیک‌ترین شعر روایی خود، «نوراهب»[۱۵۶] (۱۸۳۹)، قرار داد. آنتون روبینشتیین بر مبنای این شعر نیز اپرایی ساخته است. تبارشناسی شعری آن به شعر «اعتراف»[۱۵۷] بازمی‌گردد و نیز بخشی از ماجرای «اورشای بزرگزاده»[۱۵۸] (۱۸۳۵ـ۱۸۳۶)را، که قصّه‌ای مربوط به قرن شانزدهم است، دربرمی‌گیرد. مضمون اصلی این قصّه مربوط به جوان گنهکاری است که احساس ندامت نمی‌کند. طرح و پیرنگ آن حول داستان علاقهٔ پرشور بچّه‌ای سرراهی، به‌نام آرسینی[۱۵۹]، به دختر اورشای بزرگزاده شکل می‌گیرد. آرسینی در محلّهٔ آن بزرگزاده دستگیر و زندانی می‌شود و منتظر اعدام است. او با غرور و سرکشی به راهب پیری که برای شنیدن آخرین اعتراف او آمده است می‌گوید که همچنان به دخترک علاقه‌مند است. امّا به‌هرترتیب آرسینی می‌گریزد و بعداً، هنگامی که به لیتوانیاییها پیوسته است، در میدان جنگ با اورشا مصاف می‌دهد. اورشا زخمی کاری برمی‌دارد و در حال مرگ به آرسینی می‌گوید که به‌دیدار دخترش که منتظر اوست به قصر او بشتابد. آرسینی درِ قفل‌شدهٔ اتاقی را که دخترک در آن محبوس بوده می‌شکند و وارد می‌شود:

> این است آنچه نگاهش بر او افشا کرد:
> کاسهٔ سری بی‌چشم،
> با لبخندی خموش و ابدی،
> در میان انبوه استخوانهای سفید.

در شعر [«نوراهب»] لیرمونتوف عنصر عشق نقشی ندارد، امّا اعتراف آرسینی تقریباً کلمه‌به‌کلمه از قصّه برگرفته شده است.

«نوراهب» قصّه جوان قفقازی یتیمی است که راهبان روس بارش آورده‌اند و اکنون نوآموزی در مرحلهٔ پوشیدن کسوت راهبی است. او با آنکه با فرهنگ روسها بار آمده است دلش دائماً در هوای خانواده و وطنش است. او از صومعه می‌گریزد و سه‌روز تمام، با آنکه تشنه و گرسنه و خسته است، از آزادی‌اش لذت می‌برد. سرانجام پس از آنکه در نبرد با یک ببر، زخمی کاری برمی‌دارد، به صومعه بازمی‌گردد. از زخمهایی که برداشته است به هذیان‌گویی افتاده است و در بستر مرگ دست به اعتراف می‌زند، یا در واقع ایمان واقعی‌اش را فاش می‌سازد، و می‌گوید که نوید بهشت و جاودانگی مسیح را حاضر است با چند دقیقه سر کردن در میان درّه‌ها و تپّه‌هایی که محلّ بازی او در کودکی بوده است عوض کند.

این شعر زمینهٔ وسیع و تقریباً نامحدودی برای تخیّلات رمانتیک شاعر فراهم می‌آورد، زیرا مضامین آن به‌همان‌اندازهٔ مناظری که پس‌زمینهٔ شکل‌گیری مضامین را تشکیل می‌دهند غنی و انتزاعی هستند. بیگانگی، آرزوی آزادی، خاطرات محو کودکی، سمبولیسم توفان و نبرد، همه و همه، در اینجا فرصت بیان می‌یابند. نوراهب روایت می‌کند که چگونه با توفان دوست می‌شود، چگونه آذرخش را در میان دستانش می‌گیرد، و چگونه ببر وحشتزده را رام خود می‌کند. و همهٔ اینها در فضای عاطفی و احساسیِ اوج‌گرفتهٔ شعر به‌نظر واقعی و قانع‌کننده می‌آید.

«نوراهب» تجسّم نهایی اندیشه‌ای است که لیرمونتوف از همان آغاز کار شاعری در فکر تحقّق بخشیدن بدان بود ـ اعتراف جوانی اسیر که به‌هیچ‌روی پشیمان و توبه‌کار نیست. عین همین مضمون را در شعر دیگری که می‌توان گفت مکمّل این شعر است می‌یابیم. این شعر نیز که نام آن «ابلیس»[۱۶۰] (۱۸۳۹) است پایه و اساس اپرایی قرار گرفته است که از ساخته‌های روبینشتیین است. مضمون عشق ابلیسی به انسانی فانی از ادبیّات غرب سرچشمه می‌گیرد، خصوصاً

از **الونا**[161] (۱۸۲۴) ی الفرد دو وینیی. لیرمونتوف از ۱۸۲۹ تا ۱۸۴۱ بااین مضمون کلنجار می‌رفت و در طول این مدّت شعر «ابلیس» هشت‌بار مورد تجدید نظرهای اساسی قرار گرفت. در نسخهٔ نهایی، انسان فانی پرنسس تامارا است که ابلیس حسود نامزدش را از میان برمی‌دارد. امّا خود ابلیس محکوم به زندگی ابدی ولی بی‌عشق است. رحم و شفقت تامارا سبب می‌شود که او قربانی ابلیس باشد، امّا سرانجام فرشتهٔ نگهبانش، او را از عذاب ابدی نجات می‌دهد.

این شعر بسیار غنی و پرطنین است و آکنده از تصاویر خیالیِ محبوب شاعر و ابهامها و ایهامهای رمانتیکی که لیرمونتوف معمولاً به‌کار می‌گرفت. مثال خوبی از این دست همان سطر آغازین شعر است: «ابلیسِ غمگین، روحِ تبعید.» در این سطر به‌هیچ‌روی نمی‌توان مشخّص کرد که ابلیس روحی تبعیدشده است یا روح تبعیدکننده. لیرمونتوف به شاعرانگیِ شعر بسی بیش از روشن بودن معنا اهمّیّت می‌دادو برای همین این سطر در هر هشت نسخه دست‌نخورده ماند.

هم «نوراهب» و هم «ابلیس» از آن شعرهایی هستند که هنوز هم بسیاری از افراد برای دکلمه انتخاب می‌کنند. نقل قسمت کوتاهی از شعر «ابلیس» شاید اندکی از غنای بیانی آن را بر خواننده آشکار کند. ابلیس خطاب به تامارا می‌گوید:

بردگان خاک را مصیبت و بلا منم،
دانش و آزادی را فرمانروا منم،
دشمن آسمان و آفت طبیعت منم،
امّا منم که فتاده‌ام به پای تو!
با مهر و محبّت می‌آرم به‌سوی تو
زمزمه‌های خفیف عشق
و عذابم راکه نخستین عذاب خاکی من است،
و اشکم راکه نخستین اشکهای من است.

لیرمونتوف در اواخر ژوئیهٔ ۱۸۳۸ به سواره‌نظام گرودنو در نووگورود پیوست، امّا به‌یُمن مداخلهٔ کنت بنکندورف بار دیگر توانست در اواسط ماه مه به تسارسکویو سلو بازگردد و به همان دستهٔ سواره‌نظام سبکِ گارد محافظ قبلی خود بپیوندد. از زندگی نظامی به جان آمده بود، امّا چندین درخواست استعفای او همگی ردّ شد. حالا دیگر درهای جامعهٔ مرفّه پطرزبورگ به‌روی او باز بود، امّا زندگی در میان اشراف، که زمانی نهایت آرزویش بود، دیگر برایش جاذبه‌ای نداشت. در پایان سال به محرم اسرارش، ماریا لوپوخینا، نوشت:

یک ماه تمام گل سرسبد محافل بودم. ... تمام افراد این جامعه که در شعرم فحش و ناسزا نثارشان می‌کنم با شادی گردم حلقه می‌زنند و تملّقم را می‌گویند. زیباترین زنان از من درخواست شعر می‌کنند و، چون بزرگترین پیروزی، از دریافت شعر من لاف می‌زنند. با اینهمه، هیچ دل‌ودماغ ندارم. درخواست کرده‌ام مرا به قفقاز بفرستند ــ امّا ردّ کرده‌اند. ... زمانی آرزو داشتم این جامعه مرا بپذیرد... و پذیرفته نمی‌شدم. امّا حالا دیگر زائده‌ای بر این جامعه نیستم، بلکه حقّم را در آن به دست آورده‌ام. ... من **شیر** هستم، آری، همین میخائیل تو، مردی است محترم. ... اندک‌اندک حسّ می‌کنم که دیگر طاقت این وضع را ندارم. بی‌تردید، هیچ جایی از این پست‌تر و مضحکتر نیست.

همین احساس نارضایتی از محیط و وضع شخصی در دو شعر او، که عمیقاً بدبینانه هستند، منعکس است: «با ترس به آینده می‌نگرم»[162] و «تأمّل»[163]. هر دوی این شعرها مربوط به ۱۸۳۸ هستند. شعر اوّل بیان آرزوی لیرمونتوف برای دانستن این است که شادی‌وشور زندگی چه معنا و هدفی دارد و خدا برای او چه سرنوشتی در نظر گرفته است. شعر با یکی از استطعارات مکرّر لیرمونتوف پایان می‌گیرد، همان استعاره‌ای که «روح خستهٔ» او را به «میوهٔ نارسیده‌ای که بر شاخه خشک شده و در معرض هجوم توفانهای سرنوشت در زیر آفتاب داغ هستی است» تشبیه می‌کند.

شعر «تأمّل»، اندیشهٔ ذهنی است که مشاهداتش از جامعهٔ معاصر آن را آشفته و ناراحت کرده است. لیرمونتوف در واقع درست پس از شکست قیام دکابریستها در ۱۸۲۵ برای سرنگون کردن تزار به عرصه رسید. او کاملاً بر دورنگی و ریایی که پس از سرکوب قیام عارض اعیان شده بود وقوف داشت. در تمام روسیّه تقریباً حتّی یک خانوادهٔ اعیانی هم نبود که به‌نحوی ازاین واقعه آسیب ندیده باشد و افسرانی که محکوم به حبس با اعمال شاقّه یا تبعیدشده بودند بستگانی در میان این اعیان در سرتاسر امپراتوری داشتند. در محافل درباری صحبت از این قیام مطلقاً ممنوع بود و اعیان، حتّی آنهایی که نزدیکترین بستگانشان به سیبری تبعید شده بودند، برای آنکه از چشم دربار نیفتند وانمود می‌کردند که اتّفاقی نیفتاده است. لیرمونتوف این رفتار آنان را چاپلوسی بزدلانه می‌دانست. در این باره می‌گوید:

غمگنانه به این نسلمان می‌نگرم
که آینده‌اش تهی است یا تیره. ...
به خوب و بد بی‌اعتنا، چنین ننگین

و افتاده بر زمین از همان آغاز بی‌پنجه درافکندنی؛
در برابر خطر بی‌دل و جرئت، چنین ننگین
در برابر قدرت ـ بردگان پلشت.

در ادامهٔ شعر اتّهاماتی چون یأس و دلمردگی، بی‌اعتنایی، و ترس از درگیرشدن با زندگی عنوان می‌شود. پایان شعر توأم با نوعی پیشگویی و پیش‌بینی است:

همچون جمعیّتی افسرده، مرده، که بس زود از یادها خواهیم رفت،
می‌گذریم از این جهان خاک، بی‌هیچ آوا، بی‌هیچ ردّ پا؛
برای عصرهای پس از خود، نه بذری افشاندیم از اندیشهٔ پربار،
نه اثری در خور نبوغ بر جای نهادیم؛
و اعقاب ما، پس از ما، با سختگیری قاضیان و شهروندان،
جز ناسزا نخواهند داشت که نثار خاکمان کنند:
ناسزای تلخ و ریشخندآمیز فرزندی خیانت‌دیده
در حقّ پدری سربه‌هوا و مُسرف.

در شمارهٔ مارس ۱۸۳۹ مجلّهٔ **آتیچستونیه زاپیسکی** قصّه ماجرایی و پرکشش «بلا»[۱۶۴] انتشار یافت. این نخستین قصّه از پنج قصّه‌ای بود که بعدها، بر روی هم، **قهرمان عصر ما** را شکل دادند. در نوامبر اپیزودی که بعدها قسمت پایانی این رمان شد، تحت عنوان «قضاوقدری»[۱۶۵]، در همان نشریّه به‌چاپ رسید و شمارهٔ فوریهٔ ۱۸۴۰ نشریّه بازهم قصّه دیگری از لیرمونتوف داشت که عنوان آن «تامان»[۱۶۶] بود. در این فاصله او همچنین «خاطراتی از آ. ای. آدویفسکی»[۱۶۷] (۱۸۳۹) را تألیف کرد و به‌چاپ رساند که ستایش گرم و صمیمانه‌ای بود از این شاعر دکابریست تبعیدی که لیرمونتوف هنگامی که خود نیز در تبعید در قفقاز بود او را ملاقات کرده بود.

در طول ۱۸۳۹ لیرمونتوف هرچه‌بیشتر پایش به محافل ادبی پطرزبورگ باز شد. از جملهٔ این محافل یکی هم محفل مادام یکاترینا کارامزینا[۱۶۸]، بیوهٔ کارامزین، نویسندهٔ مشهور و دگرگون‌کنندهٔ زبان ادبی روسی و مورّخ تاریخ روسیّه، بود. در آنجا لیرمونتوف با دوستان نزدیک پوشکین، از جمله ژوکوفسکی، پرنس ویازمسکی، آ. ای. تورگینف[۱۶۹]، و دیگرِ به‌اصطلاح «منتقدان ادبی»، آشنا شد؛ در پایان همان سال لیرمونتوف با ایوان سرگییویچ **تورگینف** آشنا شد. البتّه تورگینف در آن زمان هنوز نویسنده‌ای بنام یا شناخته‌شده نبود. تورگینف در قطعه‌ای مشخّصات لیرمونتوف را توصیف کرده است که از بسیاری جهات با مشخصات ظاهری گریگوری پچورین در **پرنسس لیگوفسکایا** همخوانی دارد. لیرمونتوف همچنین شرکت فعّالانه‌ای در گروهی غیررسمی موسوم به «شانزده تن» داشت که بی‌شکّ نامش را از روی انتقامجویان جسور بالزاک، «سیزده تن»، انتخاب کرده بودند. اینان شبها، پس از تئاتر، مجلس رقص، یا مهمانی شبانه، دور هم جمع می‌شدند تا هرگونه مسئله‌ای را مورد بحث قرار دهند ـ و البتّه صحبتهای سیاسی هم می‌شد، با این اطمینان که هر گونه انتقادی از رژیم در جایی دیگر بازگو نخواهد شد.

در مجلس رقصی که کنتس لاوال[۱۷۰] در شب ۲۱ دسامبر ترتیب داده بود لیرمونتوف با غرور از جمع کناره گرفته بود و مجلس را زیر نظر داشت. ناگهان دو دختر با نقاب به‌وی نزدیک شدند و یکی از آنان گفت شاید جناب لیرمونتوف بدین‌دلیل ساکت و غرقه در فکر است که در اندیشهٔ زنان چرکس است. لیرمونتوف پاسخ داد که اگر **آن دو** زن چرکس می‌بودند، می‌دانست که با آنان چکار کند. لیرمونتوف می‌دانست که آن‌دو دختران تزار نیکالای بودند. گزارش این توهین به پدر داده شد و طبعاً او از این شوخی خوشش نیامد. لیرمونتوف در نخستین شعری که در ۱۸۴۰ در اوّل ژانویه سروده است به این واقعه اشاره‌ای دارد که چنین آغاز می‌شود: «چه بسیار که جمع افراد رنگارنگ دوره‌ام کرده‌اند.» در ادامهٔ این شعر او با تحقیر و بیزاری از «تصویرهای گریزپای آدمهای بیروح، نقابهایی که بنا به عادت اجتماعی گرد هم جمع می‌شوند»، یاد می‌کند و می‌گوید: آنگاه که این‌گونه افراد او را از رؤیاهای دوران کودکی‌اش به‌درمی‌آورند، دلش می‌خواهد «شعری آهنین را بر صورت آنان بکوبد.»

تزار منتظر فرصت بود و چند هفته بعد واقعه‌ای رُخ داد که بهانهٔ خوبی به‌دست او داد تا بار دیگر شاعر را به‌تبعید بفرستد. ارنست دو بارانت[۱۷۱]، پسر سفیر فرانسه، آشکارا حس می‌کرد که در شعر «مرگ شاعر» به او و هموطنانش توهین شده است، زیرا در شعر از قاتل پوشکین، که مردی فرانسوی بود، چنین یاد شده بود: «یکی از آن صدها پناهنده‌ای که به‌دنبال ثروت و مقام هستند و دست تقدیر آنان را به‌سوی ما رانده است.» کارگفتگوی دو بارانت و لیرمونتوف به نزاع و جدل کشید و دو بارانت پیشنهاد دوئل داد. در روز ۱۸ فوریه دوئل انجام شد. مقامات دولتی در اوایل مارس از ماوقع باخبر شدند و چون دوئل کردن ممنوع بود، به لیرمونتوف دستور داده شد گزارشی از ماوقع بدهد. او گزارشی تهیه کرد که به دلیل لحن خشک عینیِ آن قابل توجّه است:

چون آقای بارانت بود که فکر می‌کرد به او توهین شده است، انتخاب اسلحه را به او واگذاشتم. او شمشیر را انتخاب کرد، امّا تپانچه هم با خود برداشتیم. هنوز شمشیرهایمان به‌هم نخورده، نوک شمشیر من شکست و او خراشی مختصر بر سینهٔ من وارد

کرد. آنگاه تپانچه‌هایمان را درآوردیم. می‌بایست همزمان شلّیک کنیم، امّا نمی‌دانم چه شد که من در کار شلّیک از او عقب ماندم. گلولهٔ او به هدف ننشست و من نیز گلوله‌ام را به هوا درکردم. پس از آن او دست مرا فشرد و از هم جدا شدیم.

در فاصله‌ای که دادگاه نظامی به این موضوع رسیدگی می‌کرد، لیرمونتوف دستگیر و محبوس شد. پس از یک ماه حبس، او محکوم به تقلیل درجه شد، امّا در تجدیدنظرِ مقامات بالاتر تخفیفی در مجازات داده شد. تصمیم نهایی را خود تزار گرفت: «ستوان لیرمونتوف با درجهٔ فعلی به هنگ پیاده‌نظام تنگین[۱۷۲] انتقال داده شود. ... این دستور همین امروز انجام شود.»

در دورهٔ حبس بر لیرمونتوف زیاد سخت نمی‌گرفتند و اجازهٔ ملاقات با عدّه‌ای به او داده می‌شد. از جملهٔ ملاقات‌کنندگان یکی هم بلینسکی بود که لیرمونتوف در ملاقات نخست با او در پیاتیگورسک در ۱۸۳۷ تأثیر عمیقی در او بجا نگذاشته بود؛ امّا ملاقات بعدی آنان بعکس تأثیر عمیقی در بلینسکی گذاشت. در این ملاقات او لیرمونتوف را مصاحبی خوشایند یافت که اندیشه‌های تأمّل‌برانگیزی دربارهٔ نویسندگان روسی و خارجی داشت. معلوم نیست این ملاقات پیش از انتشار چاپ اوّل **قهرمان عصر ما**بود، که در دورهٔ حبس لیرمونتوف انتشار یافت، یا پس از آن، امّا، به‌هرروی، آن دو دربارهٔ این رمان نیز به‌بحث پرداختند و بلینسکی متعاقباً در نقدهایش آن را بسیار ستود.

قهرمان عصر ما، نخستین رمان رئالیستی روانشناختی ساخته‌وپرداختهٔ روسی، برساخته از چندین ژانر کوتاهتر پرسابقه در ادبیّات روسی است که از آن میان می‌توان به یادداشتهای سفر، حکایت پرهیجان و پرکشش، قصّهٔ فوق‌طبیعی، قصّهٔ اشرافی، و داستانواره‌های فیزیولوژیک اشاره کرد. همهٔ این ژانرها در **قهرمان عصر ما** با هم تلفیق شده و به‌صورتی درآمده‌اند که خواننده بتواند آشنایی هرچه صمیمانه‌تر و نزدیکتری با قهرمان داستان پیدا کند.

نخستین داستان آن، «بلا»، حکایتی ماجرایی است که در دل یادداشتهای سفر جای گرفته است. نویسنده‌ای که در حال سفر است به‌هنگام عبور از شاهراه نظامی گرجستان در قفقاز به کهنه‌سربازی قفقازی، پیرمردی به‌نام ماکسیم ماکسیمیچ[۱۷۳] که درجهٔ سروانی دارد، برمی‌خورد. وقتی که بر اثر هوای نامساعد وقفه‌ای در سفر پیش می‌آید، نویسنده سروان را به‌شوق می‌آورد که یکی از حوادث دوران خدمتش را بازگوید. ماکسیم ماکسیمیچ ماجرایی مربوط به پنج‌سال پیش را بازمی‌گوید. داستان آن مربوط به افسر جوانی به نام گریگوری پچورین است که به یکی از استحکامات روسی در جایی پرت انتقال یافته است. پچورین در آنجا نقشه می‌کشد که بلا، دختر یکی از رؤسای ایلها، را به‌دست آورد. پس او را می‌دزدد، با خود به قلعه می‌آورد، و معشوقهٔ خود می‌کند. ماجرای عاشقانهٔ آنها پایانی تراژیک دارد، زیرا پچورین پس از مدّتی از دختر خسته می‌شود و سرانجام نیز دخترک به مرگی فجیع می‌میرد.

این داستان هیجان‌انگیز، آغشته به رنگهای زیبای محلّی قفقازی، پر از اعمال خشونت‌بار، با قهرمانی اسرارآمیز، پرنسی چچن، و راهزنان خشن بومی، مسلّماً داستانی از سنّت رمانتیک است، امّا لیرمونتوف یک موقعیّت کلیشه‌ای، یعنی عشق یک بیگانه به دختری بومی، را برمی‌گیرد و با نقل آن از زبان کهنه‌سرباز قفقازی، با آن اصطلاحات خودش و جای‌دادنش در دل یادداشتهای سفر نویسنده که به توصیف زیباییهای غریب مناظر قفقاز می‌پردازد، به آن جانی تازه می‌بخشد:

> این درّه زیبایی غریبی دارد! از هر سو کوههای سربه‌فلک‌کشیده آن را احاطه کرده‌اند و صخره‌های سرخ‌فام، که خزه بر رویشان نقش بسته و دسته‌دسته عشقه از آنها آویزان است، در جای‌جایش به‌چشم می‌خورند. بر دیوارهٔ زرد پرتگاهها نهرهای باریک آب برای خود راهی باز کرده‌اند و آن بالابالاها برف مانند دیبایی زرّین برق می‌زند. در پایین، رود آراگوا[۱۷۴] رود کوچک دیگری را به آغوش می‌کشد و بی‌سروصدا از درّهٔ کوچک مه‌آلود و تاریکی جریان می‌یابد. این رود مانند رشته‌ای سیمین امتداد می‌یابد و در پرتو خورشید همچون فلسهای ماری چنبرزده برق‌برق می‌زند.

این توصیفها از طبیعت محتوایی عاطفی دارد؛ پر است از رنگ، شرح جزئیّات، صدا، و حرکت؛ پیش‌زمینه و پس‌زمینه‌شان همچون نقّاشیِ رنگ‌روغنی است که با کلام کشیده شده باشد. باید توجّه داشت که لیرمونتوف نقّاش قابلی بود که نقّاشیهای رنگ‌روغن، آبرنگ، و طرحهای او از مناظر قفقاز و گرجستان، بومیها، اسبها، زدوخوردها، و نبردها عطر و بو و جزئیّات این نواحی را کاملاً در خود داشت.

طرح فیزیولوژیک، که منشأش تصویرهای اتین ژوئی از تاجران و بورژواهای تیپیکال پاریس بود، در روسیّه فراوان مورد تقلید بود. این شیوه الگویی شد برای لیرمونتوف برای توصیف مشخّصات بارز ماکسیم ماکسیمیچ در هیئت کهنه‌سرباز قفقازی. لیرمونتوف بعداً، در ۱۸۴۱، طرح فیزیولوژیک «نابی» با عنوان «کهنه‌سرباز قفقازی»[۱۷۵] نوشت که واجد بسیاری از ویژگیهایی است که در شخصیّت‌پردازی ماکسیم ماکسیمیچ به‌چشم می‌خورد:

کهنه‌سرباز قفقازی موجودی است نیمه‌روس نیمه‌آسیایی. در وی تمایل به عادات شرقی غلبه دارد، امّا در برابر بیگانگان، یعنی مسافران روس، از این عادات احساس سرافکندگی می‌کند. معمولاً سی تا چهل‌وپنج ساله است؛ چهره‌اش آفتاب‌سوخته و آبله‌ای است. اگر سروان نباشد، حتماً سرگرد است. کهنه‌سربازان واقعی قفقازی حتماً در خط مقدّم جبهه هستند.

در نخستین توصیفی که از ماکسیم ماکسیمیچ می‌شود جزئیّات ظاهر او به‌دست داده می‌شود:

پشت سر گاری، صاحبش روان بود و چپق گاباردینیِ کوچکِ نقره‌کوبش را دود می‌کرد. کت افسری بی‌سردوشی به تن و کلاه پشم‌آلود چرکسها را بر سر داشت. به‌نظر پنجاه‌ساله می‌آمد. سیه‌چردگی او نشان می‌داد که از دیرباز با آفتاب قفقاز آشنایی دارد. سبیلش، که پیش‌ازوقت جوگندمی شده بود، با گامهای محکم و ظاهر شاداب او جور نبود.

جزئیّات بیشتری از ظاهر ماکسیم ماکسیمیچ[۱۷۶] از زبان خود او در قصّه‌ای که دربارهٔ پچورین و بلا نقل می‌کند فاش می‌شود. لیرمونتوف به زبان غیرادبی و موجز ماکسیم ماکسیمیچ توجّه ویژه‌ای دارد، زبانی که شخصیّت بی‌شیله‌پیله، متعصّب، خودرأی، و کودک‌وار او را آشکار می‌کند. پچورین در نظر این کهنه‌سرباز فردی جالب توجّه، امّا پاک اسرارآمیز است.

داستان دوّم، «ماکسیم ماکسیمیچ»، دنباله‌ای بر داستان «بلا» است. در این داستان، نویسندهٔ مسافر ماجرای ملاقات بعدی‌اش را با کهنه‌سرباز پیر در ولادی قفقاز در شاهراه نظامی گرجستان بازمی‌گوید. خود پچورین کاملاً اتّفاقی و غیرمنتظره در همانجا پیدایش می‌شود. این اپیزود فرصتی فراهم می‌آورد تا نویسندهٔ مسافر خود به‌وصف پچورین بپردازد و دربارهٔ شخصیّت او چنانکه از ظواهرش برمی‌آید به گمان‌زنی بپردازد، کاری که منطقاً از ماکسیم ماکسیمیچ ساخته نبود. به‌هم‌رسیدن دوبارهٔ پچورین و کهنه‌سرباز پیر نشان می‌دهد که حرفهای ماکسیم ماکسیمیچ دربارهٔ او پربیراه نبوده است، زیرا پچورین هیچ شوق و اشتیاقی در این دیدار از خود بروز نمی‌دهد، کلامی راجع به آنچه پنج سال پیش در قلعه گذشته بود بر زبان نمی‌آورد، خصوصاً حرف بلا را اصلاً پیش نمی‌کشد، و حاضر نمی‌شود عزیمتش را اندکی به تأخیر اندازد تا با دوست قدیمی‌اش راجع به خاطرات گذشته صحبت کند. ماکسیم ماکسیمیچ سخت آزرده‌خاطر می‌شود و دفترچه‌های یادداشت پچورین را، که از دورهٔ دوستی‌شان در قلعه همراه خود نگاه داشته بود، با عصبانیّت از چمدانش به‌بیرون پرت می‌کند. نویسندهٔ مسافر آن یادداشتها را برمی‌دارد و آن‌دو برای همیشه از هم جدا می‌شوند.

آنگاه نویسندهٔ مسافر «مقدمه‌ای بر یادداشتهای پچورین»[۱۷۷] می‌نگارد و در آن انتشار این یادداشتهای خصوصی را چنین توجیه می‌کند که خبر شده است که پچورین در ایران مُرده است. تا بدینجای داستان ما از روایتی دست‌دوّم دربارهٔ پچورین ـ یعنی روایت داستانی دربارهٔ پچورین طبق نقل ماکسیم ماکسیمیچ و به روایت نویسندهٔ مسافر ـ به روایتی دست‌اوّل که از خود نویسنده است رسیده‌ایم و اکنون آماده‌ایم تا با یادداشتهای پچورین به درون ذهن خود قهرمان داستان برویم.

«تامان» شرح خود پچورین از برخورد مرگبارش با عدّه‌ای قاچاقچی شیطان‌صفت در مدّت اقامت اجباری‌اش در «تامان، این نکبت‌بارترین شهر ساحلی روسیّه»، در مسیر سفرش برای رسیدن به محلّ مأموریّت نظامی‌اش است. اظهار نظرهای خشم‌آلود پچورین دربارهٔ تامان و ماجرای ناخوشایندی که برایش در این شهر پیش می‌آید قالبی رئالیستی به داستان می‌دهد، امّا قسمت اعظم داستان رمانتیسم خالص است. بازیگران داستان عبارتند از دختر اسرارآمیز گربه‌وشی که نزدیک است پچورین را غرق کند، پسرک نابینایی که وسایل پچورین را می‌دزدد، پیرزن جادوگرمانندِ کری که خانه‌اش هم «مرموز» و هم «ناپاک» است، و قایقران تاتاری که رشادت و مهارت بسیار در کارش دارد. در لابه‌لای داستان، اشاراتی به حضور روحی شیطانی می‌شود که پچورین، راوی داستان، از آن ناآگاه است. این قصّه تصور پیشین ما را از قهرمان داستان تقویّت می‌کند ـ ماجراجویی که در عین حال سر نترسی هم در رفتن به دنبال انگیزشهای عاطفی و احساسی دارد و خودبینانه یقین دارد که می‌تواند بر هر شخص و هر موقعیّتی مسلّط شود.

«شاهزاده خانم مری» قصّه‌ای اشرافی است که به‌صورت یادداشتهای روزانه تنظیم شده است و ما را به عمق روح و روان پچورین رهنمون می‌شود. او، همزمان با گزارش ماجراهای عاشقانه‌اش در پیاتیگورسک و کشمکشهایی که در پی این ماجرای عاشقانه به‌بار می‌آید، از انگیزه‌هایش نیز سخن به‌میان می‌آورد، خودستایی می‌کند، و سعی می‌کند به رفتارش با دیگران رنگ‌ولعاب منطقی بزند. در مواردی این قطعاتِ اعتراف‌گونه به مرز مونولوگ درونی می‌رسد. منتقد روسی، نیکالای **چرنیشفسکی**، این داستان را سرآغاز اینگونه تمهیدات در ادبیّات روسی می‌داند که تالستوی بعدها آن را به‌اوج خودش رساند و از حشو و زوائد پالود. در این داستان، ماجرایی که پیشتر در قصّهٔ اشرافی ناتمام لیرمونتوف، «پرنسس لیگوفسکایا»، میان پچورین و ویرا طرح ریخته شده بود بسط‌وگسترش می‌یابد، امّا در عین حال عنصر تازه‌ای را هم در طرح

و پیرنگ دربردارد. این عنصر تازه رقابت پچورین با افسر دیگری به نام گروشنیتسکی[۱۷۸] بر سر جلب محبّت شاهزاده خانم مری است. گروشنیتسکی آدم خودنمای ناپخته‌ای است و این رقابت برای شاهزاده خانم فاجعه‌بار و برای گروشنیتسکی مرگبار از کار درمی‌آید.

تمامی این داستانها، که ما را گام‌به‌گام بیشتروبیشتر با روانشناسی پچورین آشنا می‌کند، در اساس به ما می‌گوید که پچورین **چه‌گونه** آدمی است، امّا هیچ نمی‌گوید که **چرا** چنین رفتار می‌کند. قصّهٔ پایانی، «قضاوقدری»، پاسخ نهایی را فراهم می‌آورد. پچورین آدمی مبتلا به جنون خودپسندی است که میل و شوقی تقریباً بیمارگونه به تسلّط بر دیگران دارد. او که تمامی ظواهر آدمی موفّق را دارد ــ ثروت، آراستگی، ذکاوت، بنیهٔ قوی، و جاذبهٔ طبیعی ــ به‌آسانی مهار اشخاص و موقعیّتها را در دست می‌گیرد. این تسلّط، خودپسندی او را ارضا می‌کند، امّا زمانی که وقایع از مسیر عادی‌شان خارج می‌شوند و قربانیان وی تن به سلطهٔ وی نمی‌دهند و حاصل کار تراژیک می‌شود، او حاضر نمی‌شود مسئولیّت این وضع را به عهده بگیرد و تمامی تقصیرها را متوجّه سرنوشت و قضاوقدر می‌کند. او که دینی ندارد تا قیدوبندیِ اخلاقی از این بابت داشته باشد، و به سرنوشت و قضاوقدر نیز نه باور دارد نه بی‌باور است، در جریان زندگی هوسبازانه اِعمال قدرت می‌کند، امّا از زیر بار مسئولیّت اخلاقی در قبال اعمالش شانه خالی می‌کند.

داستان آخر، همانگونه که از عنوانش برمی‌آید، در اساس مضمونی مربوط به قضاوقدر و سرنوشت دارد. مسئلهٔ قضاوقدر در برابر ارادهٔ آزاد به‌گونه‌ای کنایی در آغاز داستان (البتّه نه توسّط پچورین) موردبحث قرار می‌گیرد و این بحث مقدّمه‌ای می‌شود بر دو آزمون افراطی با تقدیر یا سرنوشت. در نخستین آزمون، شخصی به نام وولیچ[۱۷۹] تپانچه‌ای پُر را بر شقیقه‌اش می‌گذارد و ماشه را می‌کشد و تقدیر را به‌بازی می‌گیرد؛ در این آزمون او کشته نمی‌شود؛ امّا اندکی بعد، همان‌شب، قزّاقی مست او را می‌کشد. پچورین خود نیز وقتی که در شرایطی بسیار مخاطره‌آمیز قاتل را خلع سلاح می‌کند، تقدیر را می‌آزماید. امّا، پس از توفیقش در این «آزمون»، همچنان نمی‌داند که نظرش راجع به تقدیر چیست. لیرمونتوف می‌خواهد بفهماند که زندگی تباهی‌آور پچورین ناشی از بی‌اعتقادی اوست که با خودنمایی و ابراز وجود توأم شده است: وقتی که همهٔ کارها بر وفق مراد است، پچورین به این می‌بالد که آقای خود و دیگران است و اختیار همه‌چیز را در دست دارد، امّا زمانی که اوضاع برمی‌گردد، او تقدیر را به‌باد ملامت می‌گیرد و مصرّانه از پذیرش مسئولیّت سر باز می‌زند. «قهرمان عصر ما» چنین قهرمانی است، همان «قهرمانی» که او چنان تندوحادّ در شعر «تأمّل» به‌باد انتقاد می‌گیرد. تمامی سلسله‌اتهامات عنوان‌شده علیه نسل معاصر در شعر «تأمّل» کاملاً قابل انطباق بر پچورین است، البتّه به‌استثنای بُزدلی.

قهرمان عصر ما خویشاوندی بسیار با ادبیّات اروپای غربی، خصوصاً ادبیّات فرانسوی و انگلیسی، دارد. شکل ظاهری «بلا» و «ماکسیم ماکسیمیچ» با آن حکایتی که از زبان افسر کهنه‌کار نقل می‌شود و در بطن یادداشتهای سفر قرار گرفته است شباهت بسیار به داستان «لورت یا لاک و مُهر سرخ»[۱۸۰] الفرد دو وینیی در کتاب **بندگی و عظمت نظامی**[۱۸۱] (۱۸۳۵) دارد و برخی حوادث فرعی در داستان «شاهزاده خانم مری» یادآور حوادث رمان **ژرفو**[۱۸۲] (۱۸۳۸)، اثر شارل دو برنار، است. نسب‌نامهٔ ادبی پچورین بسیار غنی است و به قهرمانان بسیاری در ادبیّات اروپایی نسب می‌برد. از جملهٔ اسلاف مستقیم او می‌توان از [رابرت] لاولیس[۱۸۳] سمیوئل ریچاردسون، رُنهٔ[۱۸۴] فرانسوا دو شاتوبریان، اوبرمانِ[۱۸۵] اتین دو سنانکور، آدولفِ[۱۸۶] بنژامن کونستان، و کلّاً قهرمان بایرونی را نام برد. **اعترافات کودک عصر ما**[۱۸۷] (۱۸۳۶)، اثر الفرد دو موسه، که رمانی تحلیلی در مورد انحطاط اخلاقیّات جوانان معاصر است، همانگونه که از عنوان رمان برمی‌آید احتمالاً الگوی اصلی لیرمونتوف بوده است.

لیرمونتوف در اوایل ماه مه پطرزبورگ را ترک گفت، به مسکو رفت، و بقیّهٔ آن ماه را در مسکو ماند. در مسکو مرتّباً به‌دیدار دوستان ادبی، از جمله تورگینف و پرنس ویازمسکی می‌رفت و یک‌بار هم در ضیافتی که میخائیل پاگودینِ ناشر و نویسنده به‌افتخار گوگول ترتیب داده بود حضور یافت. در این ضیافت تقریباً همهٔ برگزیدگان ادبیّات و روشنفکرهای مسکو شرکت داشتند. لیرمونتوف در اواخر ماه مه مسکو را ترک گفت و در دهم ژوئن وارد استاوروپول شد. در استاوروپول حکم پیوستن او به هنگ تنگین لغو شد و به جای آن او را به قلعهٔ گروزنی[۱۸۸] در جناح چپ جبههٔ روسیّه در چچن فرستادند. در آن زمان، شیخ شاملِ[۱۸۹] مسلمان قبایل کوه‌نشین را متّحد و آمادهٔ جهاد کرده بود تا مهاجمان را عقب برانند و جنگ میان روسها و آنان سخت و خونین بود. لیرمونتوف فوراً به مرکز عملیّات فرستاده شد و در نبردی در کرانهٔ رود والیریک[۱۹۰]، که طیّ آن دوهزار سرباز روسی و هفت‌هزار سرباز چچن درگیر بودند، از خود رشادت بسیار نشان داد. در این نبرد سی افسر روسی و سیصد سرباز کشته شدند و از سربازان شیخ شامل نیز ششصد تن کشته شدند. در گزارش رسمی آمده است:

> ستوان لیرمونتوف از هنگ پیاده‌نظام تنگین وظیفهٔ نظارت بر عملیّات ستون حملهٔ اصلی را به‌هنگام بمباران استحکامات

دشمن در کرانهٔ رود والیریک به‌عهده داشت و می‌بایست خبر موفقیّت این حمله را به رئیس هنگ برساند ـ که البتّه این کار متضمّن خطرات بسیاری بود، زیرا افراد دشمن در پشت درختان و بوته‌های جنگل کمین گرفته بودند. امّا این افسر بی‌اعتنا به مخاطرات، با وظیفه‌شناسی بسیار، و با شجاعت و خونسردی توانست با جنگ‌وگریز خود را همراه با دلیرترین سربازان صف مقدّم به استحکامات دشمن برساند.

در این مورد، و در موارد دیگر، پیشنهاد شد به لیرمونتوف نشان دلیری اعطا شود، امّا در تمام موارد تزار در آخر کار این پیشنهادها را رد کرد.

با آنکه لیرمونتوف شخصاً درگیر نبرد بود، امّا این باعث نشد که احساسات شووینیستی از خود بروز دهد یا زیانها و لطمات جنگ از دیده‌اش پنهان بماند. شعر «به تو می‌نویسم»[۱۹۱] (۱۸۴۰)، که به نام «والیریک»[۱۹۲] نیز نامیده می‌شود، شعر بلندی است (۲۶۱ سطر) خطاب به کسی که «اینهمه مدّت، اینهمه زمان، دوستش داشته‌ام.» در این شعر، لیرمونتوف توصیف رئالیستی و جزءبه‌جزئی از نبرد تن‌به‌تنی دارد که آب رودخانه را از خون گرم کرد ـ توصیفی که در پایان به تأمّلی فلسفی می‌رسد:

اکنون همه چیز آرام گرفته است.
کشته‌ها بر هم پشته و خون جاری است؛
بخار خون فضا را سنگین کرده است
و جویهای خون بر صخره‌ها روان است.
فرمانده ما بر طبلی نشسته بود در سایه
و گوش به گزارش سربازانش داشت.
درختان جنگل از دود آبی باروت
گویی در میان مه و ابر فرورفته بودند.
امّا در آن دوردست کوههای مغرور
پشت‌به‌پشت هم داده و جاودانه
سربلند قد کشیده بودند. و کوه کازبک،
با قلّهٔ دندانه‌ای‌اش، همچنان می‌درخشید.
با رنجی که قلبم را می‌فشرد، امّا بروزش نمی‌دادم،
می‌اندیشیدم: انسان در پی چیست؟
این انسان بدبخت. آسمان صاف است
و زیر این آسمان برای همه کس جا هست.
امّا گویی هماره و بیهوده و بی‌وقفه
تنها اوست که دشمنی می‌ورزد. با من بگو چرا؟

لیرمونتوف گهگاه مرخصی می‌گرفت و به پیاتیگورسک می‌رفت. در اکتبر به گروزنی بازآمد تا فرماندهی یک دسته چریک قزّاق و داوطلب را به‌عهده بگیرد. فرماندهی این دسته پیشتر با روفین داروخوف[۱۹۳] بود که اکنون زخم برداشته بود (داروخوف آشکارا الگوی تالستوی برای خلق دالوخوف[۱۹۴] در **جنگ و صلح** بود). بقیّهٔ پاییز را او دائماً درگیر جنگ بود و در جنگ چهره‌ای شاخص داشت: سوار بر اسب سفیدش، دلیرانه به صف پُرتعداد دشمن می‌زد و همیشه نخستین کس بود که خطوط دشمن را می‌شکست. حضور او در جبهه‌های نبرد تا اواسط ژانویهٔ ۱۸۴۱ به درازا کشید و آنگاه دوماه به او مرخصی دادند. در اوایل فوریه به پطرزبورگ رسید. در این زمان اوج جشنها و کارناوال بود. لیرمونتوف درست در همان‌روز بعد از ورودش با مقامات گرفتاری پیدا کرد، زیرا جرئت کرده بود پیش از آنکه ورودش را به بالادستیها گزارش دهد در مجلس رقصی که کنتس وارونتسووا-داشکووا[۱۹۵] ترتیب داده بود، شرکت جوید.

اقامت لیرمونتوف در پطرزبورگ دوماه به‌درازا کشید. او در تمام این مدّت سخت سرگرم فعّالیّت بود. شب‌وروزش را به نوشتن، ملاقات با دوستان قدیمی، شرکت در مجالس، و رفتن به شب‌نشینیهای ادبی می‌گذراند. دربارهٔ چاپ دوّم **قهرمان عصر ما** مذاکراتی انجام داد و به‌بحث در این مورد پرداخت که چگونه آینده‌اش را بتمامی وقف ادبیّات کند. این ماهها برای لیرمونتوف ماههای خوشی بودند، زیرا، دست‌کم خارج از محافل رسمی، همگان او را چون ادیبی برجسته و قهرمانی نظامی پذیرا می‌شدند. حالِ خوشِ او را از کار شوخی‌آمیز استادانهٔ او با دوستانش در این هنگام می‌توان دریافت؛ کنتس یودوکیا راستاپچینا*، نویسندهٔ قصّه‌های اشرافی رمانتیک که در این زمان با لیرمونتوف دوستی نزدیک داشت، این واقعه را چنین نقل می‌کند: لیرمونتوف حدود سی‌تن از آشنایان را برای جلسهٔ روخوانی رمان تازه‌اش دعوت کرد. روخوانی چهارساعته بود و لیرمونتوف اصرار داشت که همه سر وقت بیایند و درهای جلسه بر روی دیرآمدگان بسته شود. او با نوشتهٔ قطوری در دست وارد شد و شروع به خواندن کرد؛ امّا بعد از چند دقیقه خواندن، درست در لحظهٔ اوج، داستان به‌پایان رسید. این داستان نیمه‌تمام آشکارا بدین‌منظور نوشته شده بود که وسیله‌ای برای شیطنت او باشد.

این داستان عنوانی ندارد، امّا عموماً به نام «شتوس»[۱۹۶] شناخته می‌شود. این نام نوعی بازی سه‌گانه با کلمات است که، درواقع، هم نامی خاصّ است، هم نام نوعی بازی ورق، و هم از نظر آوایی «که چی، آقا؟» معنی می‌دهد. هنرمندی به نام لوگین[۱۹۷] که گرفتار اوهام است (به‌نظرش می‌آید که آدمها به جای کلّه لیمویی دارند) ندایی از درون می‌شنود که به او می‌گوید به‌جستجوی خانهٔ شخصی به‌نام

شتوس برود. او این خانه را پیدا می‌کند و آپارتمانی همانجا اجاره می‌کند. اندکی بعد، شبحی با روبدوشامبر و دمپایی به‌دیدار او می‌آید که شباهت زیادی به تابلویی از چهرهٔ شخصی در آن خانه دارد. لوگین با آن شبح، که به نظر او نامش شتوس است، قمار می‌کند (و قمارشان همان بازی شتوس است). لوگین همهٔ پولش را در قمار می‌گذارد و شبح چهرهٔ سفیدرنگی را که معلوم نیست که چیست. بعداً این چهرهٔ سفیدرنگ شفّاف به‌صورت زنی بازیبایی غیرقابل‌وصف درمی‌آید و لوگین مصمّم می‌شود آنقدر قمار کند تا او را ببرد. پس از یک ماه قمارکردن، لوگین همه چیزش را می‌بازد، ورشکسته می‌شود، و به‌تصمیم جدیدی می‌رسد. داستان به همینجا خاتمه می‌یابد. برخی از منتقدان منشأ هوسبازانهٔ این اثر را نادیده گرفته‌اند و آن را کوششی ناموفق برای خلق داستانی مافوق‌طبیعی، مطابق الگوی داستانهای تزیینی بستوژف-مارلینسکی و مقلّدانش در اوایل دههٔ ۱۸۳۰، دانسته‌اند. امّا باورکردنی نیست که نویسنده‌ای که پیش از آن رمان روانشناختی پیچیده‌ای را به‌پایان برده بود دوباره به سبکی متروک روی آورد یا بخواهد در اثری جدّی از ملغمهٔ مافوق‌طبیعی و قصّه هنرمندان، که هر دو دیگر منسوخ بودند، استفاده کند. پس باید «شتوس» را نقیضه‌ای بر این ژانرها و ویژگیهای سبکی آنها به حساب آورد ــ خصوصاً بدان شکل که در آثار هوفمان و گوگول، که در آن زمان پیرو هوفمان بود، جلوه‌گر است. «شتوس» را در این مقام باید کار جدلی ضدّرمانتیکی دانست. جدل ضدّرمانتیک را پوشکین با داستان **بی‌بی‌بیک** آغاز کرده بود و لیرمونتوف در مقام نویسندهٔ **واديم** البتّه نمی‌توانست با آن موافقتی داشته باشد، امّا در مقام نویسندهٔ **قهرمان عصر ما** قطعاً و قویّاً پشتیبان آن به‌حساب می‌آمد.

در اوایل آوریل به لیرمونتوف دستور داده شد خود را برای خدمت به هنگ تنگین معرفی کند؛ او هم در عرض یک‌هفته عازم مسکو شد، پنج روز در مسکو ماند، و از جملهٔ کسانی که در این پنج‌روز ملاقات کرد یکی هم فریدریش بودنشتت، شاعر و مترجم آلمانی، بود. در تولا به پسرخاله‌اش «مونگو» استالیپین رسید که عازم تفلیس بود و با هم به استاوروپول رفتند. شاهدی بر حال‌وهوای ذهنی لیرمونتوف در این ایّام، شعر خداحافظی اوست با عنوان «خدانگهدار، روسیّهٔ ناپاک»[۱۹۸]:

خدانگهدار، روسیّهٔ ناپاک،
سرزمین بردگان، سرزمین اربابها؛
و شما، آبی‌پوشان،
و شما، اردوهای فرمانبردار،
شاید در آن‌سوی قلّه‌های قفقاز
دمی بیاسایم از ترس؛
از چشمان همیشه‌مراقب تزارها،
از گوشهای همیشه‌باز تزارها.

لیرمونتوف سخت از رفتاری که مقامات با او داشتند آزرده بود و این قابل‌درک است. او تصمیم گرفت به‌جای آنکه یکراست به محل خدمتش برود سری به پیاتیگورسک بزند. «مونگو» بااین کار او مخالف بود، امّا شیر یا خطّ کردند و لیرمونتوف بُرد. در پیاتیگورسک آنان براحتی برگهٔ نیاز به اقامت برای معالجات پزشکی گرفتند، بلافاصله خانهٔ کوچکی در شهر اجاره کردند، و به مهمانی‌دادن و مهمانی‌رفتن پرداختند. از جملهٔ کسانی که با ایشان رفت و آمد و رفاقت داشت یکی هم مارتینوف[۱۹۹]، از همکلاسیهای دورهٔ تحصیل در مدرسهٔ نظام، بود. مارتینوف با درجهٔ سرگردی بازنشسته شده بود و مانند بسیاری از افسران روسی متظاهرانه لباس بومی قفقازیها را به‌تن می‌کرد. لیرمونتوف به او لقب «آقای خنجر» داده بود، زیرا همواره شمشیر بلندی به‌کمر می‌بست. لیرمونتوف اغلب کاریکاتورهایی از او و خودش در آلبوم دختران جوان محلّی می‌کشید. مارتینوف بارها از لیرمونتوف خواسته بود که از این شوخیهایش دست بردارد، امّا لیرمونتوف آزردگیهای او را چندان جدّی نمی‌گرفت.

برخی از اعضای محافظه‌کارتر محافل اشرافی پیاتیگورسک نیز به رفتار لیرمونتوف، که آن را ناشایست می‌دانستند، معترض بودند؛ خصوصاً از اینکه یک‌بار مجلس رقصی در فضای آزاد ترتیب داده بود که در آن عیش‌ونوش تا صبح ادامه پیدا کرده بود ناراحت و دلگیر بودند. روز سیزدهم ژوئیه لیرمونتوف و مارتینوف با هم در مهمانی شبانه‌ای شرکت کرده بودند. مارتینوف در این مهمانی از شوخیهای لیرمونتوف برآشفته شد و او را به‌دوئل دعوت کرد. چند تن از افسران خواستند پادرمیانی کنند، امّا چون در آن زمان دوئل از تفریحات مرسوم میان افسران در حال خدمت در قفقاز بود، کسی، از جمله خود لیرمونتوف، مطلب را خیلی جدّی نگرفت. روز پانزدهم ژوئیه او تا دیروقتِ شامگاه با دوستانش شام خورد و بعد به محلّ دوئل، در بیرون شهر، پای کوه ماشوک[۲۰۰]، رفت. «مونگو» استالیپین شاهد او در دوئل بود. البتّه، چنانکه در گزارش رسمی واقعه آمده است، چهار افسر دیگر نیز، جز افراد اصلی، حضور داشتند. مانعی که دو طرف دوئل نمی‌بایست از آن عبور کنند در فاصلهٔ ده‌قدمی گذاشته شد. دو طرف ده‌قدم هم از آن عقب‌تر رفتند و با فرمان «شروع» به‌سمت یکدیگر حرکت کردند. مارتینوف گلوله‌اش را شلّیک کرد و لیرمونتوف در جا کشته شد.

لیرمونتوف را در پیاتیگورسک به‌خاک سپردند، امّا در ۱۸۴۲ بقایای جسد او به تارخانی انتقال یافت. مادربزرگ لیرمونتوف به

شنیدن خبر مرگ او دچار حمله‌ای مرگبار شد. برای مارتینوف مجازاتی صوری در نظر گرفته شد. شایعات بعدی در مورد اینکه مارتینوف آلت دست حکومت بوده است و کلّاً تمام شایعات مبتنی بر اینکه توطئه‌ای در کار بوده است اصل‌واساسی ندارد. البتّه برخی از افراد از نتیجهٔ دوئل چندان ناخشنود نبودند. می‌گویند تزار نیکالای به شنیدن خبر مرگ لیرمونتوف گفت: «سگی بود که مثل سگها مُرد.»

لیرمونتوف از زمانی که سفر تبعید سوّمش را آغاز کرد بسیار در اندیشهٔ مرگ بود. عدّه‌ای از دوستانش این نکته را متذکّر شده‌اند و شعر خود او نیز در این دوره گواه همین مطلب است. او، چند هفته پیش از آن دوئل مرگبارش، شعری پیشگویانه سرود که عنوان آن «رؤیا»[۲۰۱]ست:

در درّهٔ داغستان در گرمای نیمروز،
گلوله‌ای در سینه، بی‌جنبشی افتاده بودم.
از زخم عمیق سینه‌ام هنوز بخاری بلند بود
و قطره‌قطره خونم جاری می‌شد.

بر شنهای درّه افتاده بودم تک‌وتنها
و صخره‌های گران گرداگردم پراکنده بود؛
آفتاب با هُرم سوزانش بر تارک طلایی صخره‌ها می‌تابید
و مرا نیز که به‌خواب مرگ رفته بودم می‌سوزاند.

آنگاه به‌خواب دیدم چراغهای نورانی را
در جشنی که شامگاهان در سرزمینم برپا بود.
بانوان جوان آراسته به گل
سخن می‌گفتند و از من سخن می‌گفتند.

یکی از آن میان، غرق در اندیشه،
هیچ نمی‌گفت و با آنان همسخن نمی‌شد.
روح جوان او، غرق در رؤیایی تیره،
می‌دید آنچه را، جز خدا ندیده بود.

در رؤیایش درّهٔ داغستان را می‌دید
و آن جسدی راکه در درّه افتاده بود می‌شناخت ــ
جسدی که خونش، سرد، روان بود،
امّا از زخمش هنوز بخاری برمی‌خاست.

دربارهٔ تأثیر آثار ماندگار لیرمونتوف بر ادبیّات روسی پیشتر سخن گفتیم، امّا اکنون لازم است در پایان این نوشته چند حکم کلّی را در این مورد بیان کنیم. پس از دههٔ ۱۸۳۰، با به‌پایان آمدن عصر زرّین شعر در روسیّه، شعر جای به نثر سپرد. عصر زرّین شعر می‌توانست با مرگ پوشکین در ۱۸۳۷ به‌پایان برسد، امّا قریحهٔ استثنایی لیرمونتوف این پایان را پنج‌شش‌سال عقب راند. در عین حال، لیرمونتوف در عرصهٔ نثر نیز دست به کاری زد که تا آن زمان کسی انجام نداده بود: او نخستین رمان روانشناختی رئالیستی ساخته‌وپرداختهٔ روسی را نوشت و مثال و الگویی برای زبان ادبی منثور پدید آورد که تا پایان قرن تأثیر آن محسوس بود. تالستوی از مونولوگ درونی لیرمونتوف بهره‌ها برد و عدّه‌ای معتقدند **جنگ و صلح** ریشه در ستایش لیرمونتوف از سربازان عادی در شعر «بارادینو» دارد که در ۱۸۳۶ آن را سرود. نخستین قهرمانان داستانهای تورگینف از بسیاری جهات از شخصیّت پیچیدهٔ پچورین سر برآورده‌اند و **داستایفسکی** نیز سخت مجذوب و شیفتهٔ شخصیّت پچورین بود. آنتون **چخوف** «تامان» را بهترین داستان کوتاه روسی می‌دانست و در این نظر با تالستوی شریک بود. مرگ زودرس و بیهودهٔ لیرمونتوف ضایعه‌ای تراژیک برای ادبیّات بود، امّا همان عمر کوتاه او نیز حاصلی گران برای ادبیّات داشت.

پی‌نویسها

1. George Learmont
2. Thomas the Rhymer
3. Lerma
4. Yuri Petrovich
5. Mariya Mikhailovna Arsenieva
6. Elizaveta Alekseevna Arsenieva
7. Stolypin
8. Tarkhany
9. Penza
10. Jean Capet
11. Christine Remer
12. "Borodino"
13. *Voina i mir* (*War and Peace*)
14. Pyatigorsk
15. Anselm Levi
16. Kazbek
17. Sheykozavodsko
18. Ekaterina Khostatova
19. Kropotovo
20. Tula
21. Jean-Pierre Gendreau
22. Winson or Winston
23. Aleksey Zinoviev
24. Count Benckendorff
25. Tsarskoe Selo

78. "Parus" ("The Sail")
79. Marlinsky
80. *Yury Miloslavsky, ili Russkie v 1612 godu* (*Yuri Miloslavsky; or, The Russians in 1612*)
81. *Taras Bulba*
82. *Kapitanskaya dochka* (*The Captain's Daughter*)
۸۳. Emelyan Ivanovich Pugachev ، (فت. ۱۷۷۵). قزّاق روسی که علیه کاترین دوّم شورید و خود را پطر سوّم خواند، امّا شورش او سرکوب شد و خودش را در قفسی آهنی به مسکو بردند و اعدام کردند.
84. Palitsyn
85. *Vadim*
86. *Melmoth the Wanderer*
87. *L'Âne mort et la femme guillotinée*
88. *Les Chouans*
89. *Notre-Dame de Paris*
90. Bug-Jargal
91. Habibrah
92. Santo Domingo
93. Arnold
94. *The Deformed Transformed*
95. Ivan Kalashnikov
96. Boris Petrovich
97. Sura
98. *Geroy nashego vremeni* (*A Hero of Our Times*)
99. *Shkolnaya Zarya* (*The School Dawn*)
100. "Gospital" (The Hospital")
101. "Ulansha" ("The Uhlan's Wife")
102. "Petergofsky prazdnik" ("A Peterhof Holiday")
103. "Mongo"
104. Mayeux
105. *Charivari*
106. "Tambovskaya kaznacheysha" ("The Tambov Cashier's Wife")
107. "Sashka"
108. Zvezdich
109. Engelhardt
110. Aleksandra Vereshagina
111. Nikolay Bakhmetev
112. *Dva brata* (Two Brothers)
113. *Die Räuber*
114. Franz and Karl von Moor
115. *Knyaginya Ligovskaya* (*Princess Ligovskaya*)
116. Orest Somov
117. *Pikovaya dama* (*The Queen of Spades*)
118. Svyatoslav Raevsky
119. Grigory Pechorin
120. Eugene Onegin
121. Onega
122. Pechora
123. Elizaveta Negurova
124. Krasinsky
125. Prince Ligovskoy
126. Reval
26. Aleksey Stolypin
27. Nikolai Shenshin
28. Aleksey Lopukhin
29. Nikolai Polivanov
30. *Letters and Journals of Lord Byron: With Notes of His Life*
31. Malov
32. *Sashka*
33. "Kavkaz"
34. Serednikovo
35. "1830. Maya, 16 chisla" ("1830. May 16")
36. "Chuma v Saratove" ("Plague in Saratov")
37. "Chuma" ("The Plague")
38. "Predskazanie" ("A Prophecy")
39. "K S." ("To S.")
40. Ekaterina Sushkova
41. *Notes*
42. Natalya Ivanovna
43. "Net, ya ne Bayron, ya drugoy" (No, I'm not Byron, I'm Another")
44. "Angel" ("An Angel")
45. Varvara Lopukhina
46. "Ya zhit khochu!" ("I Want to Live!")
47. *Ispantsy* (*The Spaniards*)
48. *Don Carlos*
49. Fernando
50. Don Alvarado
51. Emilia
52. Father Sorrini
53. Naomi
54. *Menschen und Leidenschaften* (Men and Passions, 1830)
55. Yuri Volin
56. *Stranny chelovek* (*Strange Fellow*)
57. Vladimir Arbenin
58. *Maskerad* (*The Masquerade*)
59. *Arbenin*
60. "The Dream"
61. *Gore ot uma* (*Woe from Wit*, 1824)
62. Chatsky
63. Chembar
64. *Cherkesy* (*The Circassians*)
65. *Kavkazky plennik* (*The Prisoner of the Caucasus*)
66. *The Bride of Abydos*
67. *Korsar* (*The Corsair*)
68. *Posledny syn volnosti* (*The Last Son of Freedom*)
69. Novgorod
70. Rurik
71. *Izmail-Bey*
72. *Aul Bastundzhi*
73. *Hadji Abrek*
74. *Giaour*
75. *Marmion*
76. Akbulat
77. Bey-Bulat

175. "Kavkazetz" ("The Caucasian Veteran")
176. "Maksim Maksimych"
177. "Zhurnal Pechorina predislovie" ("Introduction to Pechorin's Journal")
178. Grushnitsky
179. Vulich
180. "Lurette, ou le cachet rouge"
181. *Servitude et grandeur militaires*
182. *Gerfaut*
۱۸۳. Lovelace، از شخصیتهای رمان کلاریسا هارلو اثر سمیوئل ریچاردسون.
۱۸۴. René، قهرمان رمانی به همین نام از شاتو بریان.
۱۸۵. Obermann، قهرمان رمانی به همین نام از سنانکور.
۱۸۶. Adolphe، قهرمان رمانی به همین نام از بنژامن کونستان.
187. *La Confession d'un enfant du siècle*
188. Grozny
189. Shamil
190. Valeric
191. "Ya k vam pishu" ("I Am Writing to You")
192. "Valeric"
193. Rufin Dorokhov
194. Dolokhov
195. Countess Vorontsova-Dashkova
196. "Shtoss"
197. Lugin
198. "Proshchay, nemytaya Rossiya" ("Goodbye, unwashed Russia")
199. N. S. Martynov
200. Mashuk
201. "Son" ("A Dream")

Selected Bibliography

EDITIONS

M. Yu. Lermontov (1814-1841). Polnoe sobranie sochinenii v pyati tomakh. Redaktsiya teksta i kommentarii B. M. Eikhenbauma. Moscow and Leningrad, 1936-1937.

TRANSLATIONS

The Demon and Other Poems by Mikhail Lermontov. Translated by Eugene M. Kayden. Introduction by Sir Maurice Bowra. Yellow Springs, Ohio, 1965.

A Hero of Our Own Times. Translated by Eden and Cedar Paul. Introduction by Sir Maurice Bowra. New York and London, 1958.

A Hero of Our Time. Translated by Vladimir Nabokov, Garden City, N.Y., 1958.

A Lermontov Reader. Edited, translated, and with and introduction by Guy Daniels. New York, 1965.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

L'Ami, C. E., and Alexander Welikotny. *Michael Lermontov:*

127. Pargolovo
128. Baron Georges d'Anthès
129. "Smert poeta" ("The Death of the Poet")
130. Nizhny Novgorod
131. "Uznik" ("The Prisoner")
132. "Sosed" ("Neighbor")
133. "Kogda volnuetsya zhelteyushchaya niva" ("When Billows the Yellowing Field")
134. "Molitva" ("A Prayer")
135. Aleksey Veliaminov
136. Anapa
137. Pyatigorsk
138. "Knyazhna Meri" ("Princess Mary")
139. Taman
140. Grodno
141. Kizlyar
142. Susha
143. Kuba
144. Shemakha
145. Kakhetin
146. Mount of the Cross
147. Khiva
148. Stavropol
149. "Pesnya pro tsarya Ivana Vasilevicha" ("The Song of Czar Ivan Vasilevich, the Young Oprichnik [Bodyguard], and the Bold Merchant Kalashnikov")
۱۵۰. Anton Rubinstein، (۱۸۲۹ـ۱۸۹۴). موسیقیدان روسی.
151. Kalashnikov
152. Kiribeevich
153. Kirsha Danilov
154. Andrey Kraevsky
155. Mtskhet
156. "Mtsyri" ("The Novice")
157. "Ispoved" ("A Confession")
158. "Boyarin Orsha" ("Boyar Orsha")
159. Arseny
160. "Demon" ("The Demon")
161. *Éloa, ou la soeur des anges*
162. "Glyazhu na budushchnost s boyaznyu" ("With Fear I Gaze upon the Future")
163. "Duma" ("Meditation")
164. "Bela"
165. "Fatalist" ("The Fatalist")
166. "Taman"
167. "Pamyati A. I. Odoevskogo" ("Memories of A. I. Odoevsky")
168. Madame Ekaterina Karamzina
169. A. I. Turgenev
170. Countess Laval
171. Ernest de Barante
172. Tengin
173. Maksim Maksimych
174. Aragva

Biography and Translation. Winnipeg, 1967.

Eikhenbaum, B. M. *Lermontov.* Translated by Ray Parrott and Harry Weber. Ann Arbor, Mich., 1981.

Garrard, John, *Mikhail Lermontov.* Boston, 1982.

Kelly, Laurence. *Lermontov: Tragedy in the Caucasus.* New York, 1978.

Lavrin, Janko. *Lermontov.* New York and London, 1959.

Mersereau, John, Jr. *Mikhail Lermontov.* Carbondale, III., 1962.

Troyat, Henri. *L'Étrange destin de Lermontov.* Paris, 1952.

کتابنامه فارسی

«**ابلیس**»، ترجمهٔ تیمورتاش، ؟، ؟، ؟

«**متسیری**»، ترجمهٔ ایرج علی‌آبادی، ؟، ؟، ؟

«**بلا**»، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ؟، ۱۳۲۵.

«**فاتالیست**»، ترجمهٔ ؟، **فاتالیست بوران**، تهران، ابن‌سینا، ؟

قهرمان دوران، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، جیبی، ۱۳۳۱.

قهرمان عصر ما، ترجمهٔ مهری آهی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶.

عاشق غریب، ترجمهٔ صادق سرابی، تهران، گوتنبرگ، ؟

دربارهٔ نویسنده و آثارش

؟ ، «**پیام آثار لرمونتوف**»، ترجمهٔ م. سجودی، ع. امینی، **از پوشکین تا شولوخف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.

آندرونیکف، ایراکلی، «**معمّای ن. ف. ای**»، ترجمهٔ ف. م. جوان، **این راز سربمُهر**، تهران، میر (گوتنبرگ)، ۱۳۵۸.

آننسکی، اینوکنتی، «دربارهٔ میخائیل لرمانتف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

آلکسیی کانستانتینوویچ تالستوی

(۱۸۷۵ـ۱۸۱۷)

لئون آی. توراوگ
خشایار دیهیمی

آلکسیی کانستانتینوویچ تالستوی یکی از نویسندگانی است که شهرتش تحت‌الشّعاع سه نویسندهٔ بزرگ قرن نوزدهم روسیّه قرار گرفته است. او که شاعر، نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس، و طنزنویس بود امروزه عمدتاً به‌خاطر تنها رمانش، **پرنس سربریانی**[1] (۱۸۶۲) در یادها مانده است. این رمان مربوط به عصر ایوان مخوف است. عامل دیگری که یاد او را زنده می‌دارد تریلوژی دراماتیک او، **مرگ ایوان مخوف**[2] (۱۸۶۶)، **تزار فیودور**[3] (۱۸۶۸)، و **تزار باریس**[4] (۱۸۷۰) است. تالستوی به نقیضه‌سرایی هم شناخته شده است، زیرا یکی از کسانی بود که نقیضه‌هایی را به نام کازما پروتکوف* می‌سرود. همکاران او در این کار آلکساندر و ولادیمیر ژمچوژنیکوف[5] بودند. این اشعار یا نقیضه‌هایی بر مجموعه‌اشعار شاعران معاصر یا بر شعر رمانتیک درکلّ بودند.

تالستوی نوشتن رمان **پرنس سربریانی** را در ۱۸۴۰ آغاز کرد، یعنی در روزگاری که اوج رونق رمان تاریخی به پایانش نزدیک می‌شد. امّا زمانی که در ۱۸۶۲ رمان انتشار یافت، بکلّی با «رئالیسم» رایج در آن سالها ناسازگار بود، چون در واقع رمانی رمانتیک متعلّق به دههٔ ۱۸۳۰ بود. علاوه بر این، این رمان شباهتهای بسیار با رمان **یوری میلوسلافسکی**[6]، نوشتهٔ **زاگوسکین**، داشت و ماجرای رمان تقریباً همان، شخصیّتهای درجه دوّم و فرعی رمان همان، و حتّی برخی از صحنه‌های منفرد نیز همان بود. در این هردو رمان عوامل مافوق‌طبیعی در مواردی مشابه دخیل هستند و قهرمان‌گرایی عامل وحدتبخش هر دو رمان است. علی‌رغم همهٔ قساوتهایی که ایوان مخوف به‌خرج می‌دهد، هیچ‌کس واقعاً او را ترک نمی‌گوید و همه در مبارزه علیه تاتارها که دشمن مشترکند دست‌به‌دست هم می‌دهند. **پرنس سربریانی** همچنان در اتّحاد شوروی، و غالباً در جمهوریهای بالتیک آن کشور، چاپ و منتشر می‌شود.

منبع تاریخی مورد استفادهٔ تالستوی برای نوشتن این رمان در اصل تاریخ[7] **کارامزین** بود. او نه‌تنها بر اطّلاعات اساسی کارامزین در مورد ایوان تکیه کرده است، بلکه عملاً برخی وقایع و توضیحات را عیناً از تاریخ کارامزین برگرفته است.

امّا تریلوژی تاریخی دراماتیک تالستوی اهمّیّتی بسیار بیش از رمان تاریخی‌اش دارد. هر یک از نمایشنامه‌های این تریلوژی واحدی مستقل و خودبساست، امّا وقایع تاریخی، مضامین، و شخصیّتها این سه نمایشنامه را به‌هم ربط می‌دهد. این تریلوژی حاکی از دلمشغولی تالستوی به همان دورهٔ تاریخی است که در رمانش هم آمده است. شخصیّت‌پردازی روانشناسانهٔ تزار فیودور بردبار و متواضع در نمایشنامهٔ دوّم فوق‌العاده پیچیده و مُدرن است. شخصیّت تزار فیودور را غالباً با شخصیّت پرنس میشکین[8] در ابله[9] **داستایفسکی** مقایسه کرده‌اند. این تریلوژی، و خصوصاً **تزار فیودور**، تقریباً به‌طور منظّم در شوروی بر صحنه می‌رود و هرازچندگاه تجدید چاپ می‌شود. تالستوی مهمّترین نمایشنامه‌نویس تاریخی قرن نوزدهم روسیّه به‌حساب می‌آید.

پی‌نویسها

1. *Prince Serebryany*
2. *The Death of Ivan the Terrible*
3. *Tsar Fyodor*
4. *Tsar Boris*
5. Aleksandr and Vladimir Zhemchuzhnikov
6. *Yury Miloslavsky*
7. *History*
8. Prince Myshkin
9. *The Idiot*

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii grafa A. K. Tolstogo. 4 vols. 1907.

TRANSLATIONS

A Prince of Outlaws. Trans. Clarence Manning. New York, 1927.

Czar Feodor Ivanovich. Trans. A. Hayes. London, 1924.

The Death of Ivan the Terrible. A Drama in Verse. Rendered into English verse by A. Hayes. London, 1926. *See also: Lewanski*, pp. 367-69.

SECONDARY LITERATURE

M. Dalton, *A. K. Tolstoy.* (Twayne World Author Series.) 1972.

G. I. Stafeev, *Serdtse polno vdokhnoven'ya: Zhizn' i tvorchestvo A. K. Tolstogo.*

آلکساندر واسیلیویچ سوخاوو-کابیلین

(۱۸۱۷-۱۹۰۳)

هرولد بی. سیجل
خشایار دیهیمی

سوخاوو-کابیلین نمایشنامه‌نویس بود. یک رسوایی در زندگی شخصی شهرت ادبی او را مدّتها تحت‌الشّعاع قرار داد. مهمّترین اثر دراماتیک سوخاوو-کابیلین **تریلوژی**[1] است که شامل **عروسی کریچینسکی**[2]، **پرونده**[3]، و **مرگ تارلکین**[4] است که سرانجام جزو شاهکارهای نمایشنامه‌نویسی در قرن نوزدهم روسیّه قرار گرفته است. سوخاوو-کابیلین، که آریستوکراتی دانش‌آموخته و علاقه‌مند به فلسفه بود، پایش در قضیّهٔ قتل احساساتی، به‌دنبال مرگ مرموز معشوق فرانسوی‌اش در ۱۸۵۰، به‌میان کشیده شد. محاکمهٔ مربوط به این مسئله تقریباً هفت‌سال طول کشید و در نهایت سوخاوو-کابیلین بیگناه شناخته شد. یک‌سال پس‌از اعلام رأیِ دادگاه، سوخاوو-کابیلین روسیّه را به‌قصد فرانسه ترک گفت و در آنجا مدّت زیادی را تا زمان مرگش در ۱۹۰۳ در بولیو[5] در ریویرا[6] سر کرد. **تریلوژی** از دل ماجرای همان قتل بیرون آمده است. سوخاوو-کابیلین، در طول شش‌ماه حبسش در ۱۸۵۴، از نزدیک با فساد ذاتی و درونی بوروکراسی دولتی روسیّه و وحشیّت شیوه‌های پلیسی آشنا شد. او که از دیرباز شیفتهٔ تئاتر بود تصمیم گرفت احساساتش را در تریلوژی دراماتیکی بروز دهد که در آن بوروکراسی امپراتوری و پلیس روسیّه به‌صورت تجسّم محض شرّ، در رؤیایی که از نمایشنامه‌ای به نمایشنامه‌ای بعد تیره‌تر می‌شوند، ظاهر می‌گردند. **عروسی کریچینسکی**، که سوخاوو-کابیلین آن‌را در طول دورهٔ زندانش در ۱۸۵۴ آغاز کرد و به‌پایان برد، صحنه و زمینه را برای محکومیّت قدرت تمام‌عیار و اعتقاد محض آماده می‌کند. این نمایشنامه، که بر اساس الگوی «نمایشنامهٔ خوش‌ساخت» فرانسوی نوشته شده است که سوخاوو-کابیلین به‌دلیل آشنایی‌اش با تئاتر معاصر فرانسوی آن را کاملاً می‌شناخت، کوشش برای فریب لیدوچکا[7]، دختر ساده‌دل مالک ثروتمند شهرستانی، مورومسکی[8]، را توسّط رذلی با اصل‌ونسب به نام کریچینسکی پی می‌گیرد. در نظر کریچینسکی این ازدواج علاج بدبختیهای مالی اوست. طرحی برای سرکیسه کردن یک گرو بردار از طریق سنجاق الماسی که از لیدوچکا به‌عاریت گرفته شده است نتیجهٔ معکوسی به بار می‌آورد، امّا کریچینسکی پیش از آنکه پلیس بتواند او را توقیف کند می‌گریزد. شرایط به‌گونه‌ای است که پای لیدوچکا هم در این کلاهبرداری به‌میان کشیده می‌شود و مورومسکی، آتش‌گرفته از غضب، هرچه تلاش می‌کند پاکی و بیگناهی دخترش را ثابت کند، بیشتر در عمق هزارتوی بوروکراسی رژیم تزاری فرو می‌رود. **پرونده** (۱۸۶۱) در طرح و تصویرکردن فساد نظام اداری رژیم تزاری از داستانهای پطرزبورگی **گوگول** بهرهٔ بسیار برده است. به‌دنبال سکتهٔ قلبی مرگبار مورومسکی، مأمورانی که گرفتار کابوس مبارزهٔ او برای خلاص‌کردن دخترش از درگیریها و گرفتاریهای بوروکراتیک هستند میان خودشان بر سر تصاحب پولی که با تملّق و چاپلوسی به‌رشوه از مورومسکی خواسته بودند درگیر جنگ‌وجدال می‌شوند. جدال میان واژاوین[9] و تارلکین، که سوخاوو-کابیلین آنها را به صورت درجات مختلف شرّ در جهانی بیعدالت تصویر می‌کند، موضوع نمایشنامهٔ بعدی، **مرگ تارلکین**، است. این نمایشنامه کمدی وهم‌انگیزی است که از جهت استفاده‌اش از تکنیکهای پوچی و گروتسک، و از جهت مُدرن‌بودنش، قابل‌توجّه است. سوخاوو-کابیلین نوشتن این نمایشنامه را در ۱۸۵۷ آغاز کرد و در ۱۸۶۹، زمانی که **تریلوژی** به‌صورت کامل و یکجا چاپ شد، به‌پایان برد. ایرادهایی که ادارهٔ سانسور گرفت منجر به تغییراتی در **مرگ تارلکین** شد و این نمایشنامه سرانجام با نام **روزهای شاد راسپلیویف**[10] در ۱۹۰۰ برای اجرا پذیرفته شد. نخستین شب اجرای آن در ۱۵ سپتامبر ۱۹۰۰ در تئاتر ادبی-هنری سووورین* در پطرزبورگ بود. اگرچه نمایشنامه‌های **تریلوژی** چندبار در قرن بیستم اجرا شده‌اند، همچنان مهمّترین اجراهای آن اجراهای میرهولد* در ۲۳ اکتبر ۱۹۱۷ در تئاتر آلکساندرینسکی[11]، و خصوصاً در ۱۹۲۲ در تئاتر تجربی GITIS مسکو، بوده‌اند. نخستین اجرای میرهولد در ۱۹۱۷ بر عناصر تراژیک نمایشنامه تأکید می‌گذاشت، امّا اجرای درخشانتر ۱۹۲۲ با روحیّهٔ دلقک‌بازانهٔ سیرکی عرضه شد که کارهای آکروباتیک و دلقکی مشخّصهٔ آن بود و تصوّر و استنباط کارگردان بزرگ را از بیومکانیک و ساختمانگرایی، و نیز علاقه‌اش را به گروتسک، به نمایش می‌گذاشت.

پی‌نویسها

1. *Trilogiya* (Trilogy)
2. *Svad'ba Krechinskogo* (*Krechinsky's Wedding*)
3. *Delo* (*The Case*)
4. *Smert' Tarelkina* (*Tarelkin's Death*)
5. Beaulieu
6. Riviera
7. Lidochka
8. Muromsky
9. Varravin
10. *Rasplyuevskie veselye dni* (*Rasplyuev's Merry Days*)
11. Aleksanderinsky

Selected Bibliography

The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin. Trans. and introd. Harold B. Segel 1969.

کتابنامهٔ فارسی

عروسی کریچینسکی و پرونده، ترجمهٔ ضیاءاله فروشانی، تهران، رز، ۱۳۵۵.

ایوان سرگییِویچ تورگینف

(۱۸۱۸ـ ۱۸۸۳)

چارلز اِی. موزر
حشمت کامرانی

امروز بسیاری از منتقدان تورگینف را، در میان رمان‌نویسان بزرگ قرن نوزدهم روسیّه، کهنه‌تر و منسوخ‌تر از همه می‌دانند. منتقدان می‌گویند آثار او، که آنهمه زیبا طرّاحی و آنهمه دقیق پرداخت شده‌اند، دیگر رنگ‌باخته‌اند؛ مسائل سیاسی مورد علاقهٔ وی مدّتهاست منسوخ شده‌اند؛ رویکردش احساساتی و حتّی خنک و بیمزّه است؛ و یکی از فضلای نامهربان معاصر گفته است که این مسائل فقط به‌مذاق کسانی خوش می‌آید «که لذّت زندگی را در ابرها و در وجود پریان می‌جویند.» سیاههٔ ایرادهای متعارف دربارهٔ بافرهنگترین و جهانیترین نویسندهٔ روسی از همین دست است که می‌بینید و باید گفت که این ایرادها تاحدودی هم حقیقت دارند. تورگینف آن شور کلام و خلّاقیّت حیرت‌انگیز نیکالای **گوگول**، آن قدرت و ایمان عمیق **داستایفسکی** که پنجه‌درپنجهٔ مسائلی می‌اندازد که به عصر ما هم مربوطند، آن گستره و تنوّع توصیفات و کندوکاوهای حماسی لیف **تالستوی**، و آن دقّت موشکافانه در جزئیّات و تجزیه و تحلیل روانشناسانهٔ ایوان **گانچاروف** را ندارد و نمی‌تواند لافش را بزند. با همهٔ اینها، تورگینف تواناییهایی از خود نشان داده است که البرت جی ناک[1]، نویسنده و ویراستار امریکایی، را بر آن داشته است تا او را «بزرگترین هنرمند داستانسرا» بنامد؛ ویرجینیا وولف هم کتابهای او را چنین وصف می‌کند: «به‌نحو غریبی مربوط به زمان ما، زوال‌نایافته، و به‌خودی‌خود کامل و تمام.» البرت جی ناک اطمینان می‌دهد که آثار او را، هم در کشور خودش و هم در مغرب‌زمین، تا آینده‌های دوردست همچنان خواهند خواند. ممکن است که در حال حاضر سبکهای روشنفکرانه در تقابل با او قرار گرفته باشند و تا مدّتی نیز اوضاع به‌همین منوال پیش برود، امّا تورگینف هیچگاه کاملاً فراموش نشده است و گمان نمی‌رود که در آیندهٔ نزدیک هم چنین سرنوشتی گریبانش را بگیرد.

تورگینف اساساً نویسندهٔ رمانهای مختصر و داستانهای کوتاه بود؛ او استاد فرم ادبی و در اسلوب نگارش فوق‌العاده بود؛ و چنان تسلّطی بر زبان روسی داشت که برای معاصرانش رشک‌انگیز بود. مهارت وی در تصویرسازی با کلام، بویژه در توصیفاتی که از طبیعت کرده، همچنان بی‌بدیل است. تورگینف ادیب حرفه‌ای و اصیلی بود؛ از آنجا که ثروتمند بود و به هیچکس نیازی نداشت و برای امرار معاش وابستهٔ ادبیّات نبود، فرصت کافی برای صیقل‌دادن کارهایش داشت (دلیل اقتصادی مطوّل‌بودن بیش‌ازحدّ بسیاری از رمانهای روسی این است که نویسندگان روسی در قرن نوزدهم بر اساس صفحاتی که پر می‌کردند مزد می‌گرفتند). او صحنهٔ سیاسی عصر خود را با دقّت زیر نظر داشت؛ هر خواننده‌ای که بخواهد از حیات سیاسی و روشنفکری روسیّه در میانهٔ قرن نوزدهم درک همه‌جانبه‌ای به‌دست آورد بهتر است آثار تورگینف را بخواند. او پژوهشگر باریکبین روانشناسی انسان بود، بویژه زمانی که این روانشناسی در حیطهٔ روابط زن‌ومرد بروز می‌کند. تورگینف به مسائل خطیری چون زندگی‌ومرگ نیز می‌پرداخت و اگرچه پاسخهایش عمق پاسخهای داستایفسکی یا تالستوی را ندارند و بیشتر شبیه پاسخهای میخائیل **لیرمونتوف**، قبل از خودش، و آنتون **چخوف**، بعد از خودش، هستند، ولی حقیقت آن است که خواننده با مطالعهٔ دقیق آثار تورگینف درک کاملتری از زندگی به دست می‌آورد. وجوه پربار و قدرتمندی نظیر اینها تضمین‌کنندهٔ آن است که تورگینف، به‌رغم ضعفهایش، در جمع بزرگترین نویسندگان کشورش همچنان مقام‌وموقع مسلّمی خواهد داشت.

ایوان سرگییویچ تورگینف در ۲۸ اکتبر ۱۸۱۸ در شهرک آریول[2] واقع در مرکز روسیّه زاده شد. آریول از ملک خانوادگی تورگینف در اسپاسکویو[3]، که بعدها به‌صورت مفرّ اصلی نویسنده در روسیّه درآمد، چندان دور نبود. مادرش، که از قرار معلوم عاشق آن بود که بر افراد تحت نفوذ خویش سلطهٔ کامل داشته باشد، به‌سبب رفتار بیرحمانه‌اش با سرفها ایوان جوان را از خود بیزار کرد. پدر خوش‌بر و رویش، که در ۱۸۳۴ درگذشت، به‌این قانع بود که همسرش به امور املاک برسد و خودش به‌دنبال زنان محلّ که از همسرش جذّابتر بودند بیفتد. خانوادهٔ تورگینف، پس از ۱۸۲۷، قسمت اعظم سال را در مسکو می‌گذراندند و فقط تابستانها به

اسپاسکویو می‌رفتند. به‌این‌ترتیب، تورگینف از همان اوایل کودکی با زندگی در مِلک روستایی روسی ـ تیولداریِ کوچکی که تقریباً از نظر فرهنگی و اقتصادی مستقلّ بود ـ آشنا شد و زمینهٔ بسیاری از داستانهای بعدی‌اش را در آنجا قرار داد.

تورگینف در ابتدا در مدارس شبانه‌روزی مسکو به‌تحصیل پرداخت؛ سپس چندسال قبل از ورود به دانشگاه مسکو (در پاییز ۱۸۳۳)، به‌پیروی از بهترین سنّتهای اعیان روسیّه، معلّم سرخانه داشت. دانشگاه مسکو در آن مقطع تاریخی مرکز جریانهای روشنفکری بود. نسل کاملی از مردان بااستعداد، مثل لیرمونتوف شاعر، گانچاروف نویسنده، آلکساندر **هرتسن** روزنامه‌نگار و انقلابی، نیکالای **آگاریوف** شاعر رادیکال، و ویسّاریون **بلینسکیِ** منتقد، در سالنهای سخنرانی، و بیشتر اوقات در محافل دانشجوییی که خود تشکیل می‌دادند، از نظر فکری و روحی تغذیه می‌شدند. دانشگاه مسکو نسل بزرگ روشنفکر دههٔ ۱۸۴۰ روسیّه را در دامن خود پروراند؛ بسیاری از آنان تا ۱۸۵۰ یا تحصیلات خود را به‌پایان رساندند یا نیمه‌تمام رها کردند، امّا پیش‌ازآن تأثیر خویش را بر حیات فکری روشنفکران روسیّه گذاشته بودند. با همهٔ این احوال، چیزی نگذشت که تورگینف تصمیم گرفت دانشگاه مسکو را ترک کند و به دانشگاه پطرزبورگ برود. زمانی که وارد این دانشگاه شد، نیکالای گوگول تاریخ جهان را در آن‌جا تدریس می‌کرد. تورگینف در ۱۸۳۷، در سنّ هجده‌سالگی، از این دانشگاه فارغ‌التّحصیل شد ـ برای تورگینف دیگر هرگز پیش نیامد که هجده سال بی‌وقفه در سرزمین مادری‌اش به سر برد. در بهار ۱۸۳۸، با این احساس که دوران تحصیلش چیزی جز اصول اوّلیّهٔ آموزش را در اختیار وی نگذاشته است، برای دستیابی به سرچشمهٔ روشنفکری اروپا رهسپار دانشگاه برلین شد. بدینسان سفر همیشگی خود را به سراسر اروپا آغاز کرد. از سپتامبر ۱۸۳۸ تا سپتامبر ۱۸۳۹ بیشتر اوقات خویش را در برلین گذراند؛ آخرین پیشرفتهای فلسفی آلمان را تعقیب می‌کرد و با جهان فرهنگ توتونی آشنا می‌شد. در برلین با نیکالای **استانکیویچ**، که مظهرِ نیمه‌افسانه‌ایِ فرهنگِ روسی آن زمان بود، دیدار کرد. استانکیویچ، که برای ما نمونهٔ روشنفکر ایدئالیست ناب روسی دههٔ ۱۸۳۰ است، درست اندکی پس از دیدار مجدّدش با تورگینف در رُم، که به دوستی عمیق آن‌دو منجر شد، در ۱۸۴۰ در سنّ ۲۷ سالگی به‌مرگی نابهنگام مُرد. تورگینف با ارائهٔ شخصیّت پاکورسکی[۴] در رمان **رودین**[۵] (۱۸۵۶) تصویر بسیار پاک و مقدّسی از استانکیویچ برای ما برجای گذاشته است. او همچنین در ۱۸۴۰، و باز در برلین، با آنارشیست مشهور، میخائیل **باکونین**، آشنا شد. علاقهٔ مشترک این‌دو به فلسفهٔ آلمانی پیوندی محکم، امّا کوتاه، میانشان پدید آورد؛ این پیوند همچنین عواقب ناراحت‌کننده‌ای هم داشت ـ تورگینف چند هفتهٔ پایانی ۱۸۴۱ را با برادران و خواهران پرشمار باکونین گذراند، یکی از خواهران باکونین سخت عاشق او شد، و تورگینف بزحمت با ترفندهایی توانست خود را از این مخمصه خلاص کند. بیمیلی تورگینف به نزدیکی با خواهر باکونین از تنفّر او نسبت به زنان ناشی نمی‌شد: از قرار معلوم او در سالهای نخستین جوانی با زنی روستایی رابطهٔ جنسی برقرار کرده بود و درست در پایان ۱۸۴۱ نیز یک زن روستایی دیگر را در اسپاسکویو حامله کرده بود که در بهار ۱۸۴۲ برایش دختری به‌دنیا آورد که نامش را پولین[۶] گذاشتند. تورگینف پرورش او را به‌عهده گرفت و به‌رغم نامشروع‌بودنش توانست در دههٔ ۱۸۶۰ او را به بازرگانی فرانسوی شوهر دهد.

به‌هرحال، خواسته‌های دل، زندگی فکری و ذهنی را تحت‌الشعاع قرار نداد. تورگینف سال تحصیلی ۱۸۴۰ـ ۱۸۴۱ را در دانشگاه برلین گذراند و در بهار ۱۸۴۲ برای اخذ درجهٔ فوق‌لیسانس فلسفه در دانشگاه پطرزبورگ امتحان داد. از ۱۸۴۲ تا ۱۸۴۷ تورگینف عمدتاً در پطرزبورگ زندگی می‌کرد و در این فاصله سفرهای کوتاهی به مسکو، اسپاسکویو، و اروپای غربی نیز کرد.

سال ۱۸۴۳ سرآغاز ایجاد رابطهٔ دوستانه تورگینف با بلینسکیِ منتقد و پولین ویاردو[۷]ی آوازخوان بود که شاید در زندگی تورگینف بیشترین تأثیر را گذاشتند. با آنکه تورگینف از مدّتها پیش با مقاله‌های بلینسکی آشنایی داشت، ولی در تابستان ۱۸۴۳ بود که برای نخستین‌بار بزرگترین منتقد قرن نوزدهم روسیّه را ملاقات کرد. تورگینف، در خاطراتی که بیست‌وپنج سال بعد به‌رشتهٔ تحریر درآورد، وی را مردی «سراپا شیفتهٔ حقیقت» خطاب می‌کند. تورگینف و بلینسکی، پس از آشنایی، ساعتهای طولانی به بحثهای فلسفی بسیار عمیق می‌پرداختند. تورگینف بعدها به‌یاد می‌آورد که یک‌بار بحث‌وگفتگوی خود را با بلینسکی برای خوردن شام قطع کرد و بلینسکی او را سخت نکوهش کرد که «ما هنوز مسئلهٔ وجود خدا را حلّ نکرده‌ایم، آنوقت تو می‌خواهی غذا بخوری!» تورگینف، درست همانندکاری که با استانکیویچ کرده بود، اوقات زیادی را در ۱۸۴۷ با بلینسکی که سخت بیمار بود در سالزبرون[۸] سپری کرد. کمتر از یک‌سال بعد، بلینسکی در پطرزبورگ در سنّ سی‌وهفت سالگی به‌مرض سلّ درگذشت.

تورگینف با پولین ویاردو، که یکی از مشهورترین خوانندگان زمانهٔ خود بود، رابطه‌ای خاصّ داشت. پولین در ۱۸۴۰ با لوئی ویاردو[۹]، تاریخدان هنر و منتقد که حدود بیست‌سال با او تفاوت سنّ داشت، ازدواج کرده بود. پولین در ۱۸۴۳ در خلال سفرش به مسکو با تورگینف دیدار کرد و این سرآغاز یکی از حیرت‌انگیزترین روابط مثلّثی در تاریخ ادبیّات به شمار می‌رود. از آن‌سال تا ۱۸۸۳،

یعنی در فاصلهٔ چهل‌سال، بندرت پیش می‌آمد که تورگینف از فکر پولین غافل شود و مدّتهای طولانی نزد آن زوج زندگی می‌کرد. آن سه‌تن تقریباً جدایی‌ناپذیر بودند. تورگینف و لوئی ویاردو با چند ماه فاصله درگذشتند. دلبستگی تورگینف به پولین (که احتمالاً عشقی افلاطونی بود) کاری کرد که هرگز به‌طور جدّی به فکر ازدواج نیفتد. به‌هرحال، او صاحب یک خانوادهٔ کامل بود، امّا «زنش» به مرد دیگری وابسته بود و دخترش فرزند زنی بود که تورگینف به او تعلّق خاطر نداشت. ظاهراً این وضع رضایتبخشی نبود.

تورگینف در دورانی که در پطرزبورگ زندگی می‌کرد، یعنی از ۱۸۴۲ تا ۱۸۴۷، برای مدّتی طولانی به هیچ کار رسمی و خاصّی اشتغال نداشت. او قسمت اعظم توان خود را وقف ادبیّات می‌کرد. نخستین تلاش ناپخته‌اش شعر دراماتیک «استنو»[10] (۱۸۳۴)، به‌صورت منظوم، یعنی ژانر غالب دههٔ ۱۸۳۰، بود. امّا اوّلین کوشش جدّی او شعر روایی «پاراشا»[11] در ۱۸۴۳ بود ــ عنوان دیگر آن «یک داستان کوتاه منظوم»[12] است که اشارهٔ آشکاری است به عنوان کتاب **یوگینی آنیگین**[13] **پوشکین** که عنوان فرعی‌اش «رُمانی منظوم»[14] بود. بلینسکی مقالهٔ مفصلی به «پاراشا» اختِصاص داد و از نگارش آن، یعنی «نظم باشکوه شاعرانه»، و از «سرشاری فکرهای ژرف و کامل‌بودن محتوای درونی»اش بگرمی ستایش کرد. تورگینف برای مدّتی در همان حال‌وهوا کارش را ادامه داد و شعرهایی روایی، مثل «یک گفتگو»[15] (۱۸۴۳) و «ارباب»[16] (۱۸۴۵)، و تعداد قابل ملاحظه‌ای اشعار تغزّلی سرود. همزمان با این کارها، در سایر زمینه‌ها نیز طبع‌آزمایی کرد ــ مثل نمایشنامه و داستانهای کوتاه منثور، بویژه «آندریی کالوسوف»[17] (۱۸۴۴) که در آن راوی از سر جوانمردی تصمیم می‌گیرد از زن جوانی که یکی از بهترین دوستان نزدیک راوی او را فریب داده و رها کرده است نگهداری کند، امّا همینکه زن به تمنیّات او واکنش مثبت نشان می‌دهد، میلش را از دست می‌دهد و با شرمندگی زن را رها می‌کند. پیداست که تورگینف در تدوین داستانها و اشعار اوّلیّه‌اش از همان آغاز به موضوعات اصلی زندگی ادبی خود، بالاخصّ عشقی که به‌بیراهه می‌رود، پرداخته بود. این واقعیّت، به‌دلیل چرخش جزئی امّا مهمّی که تورگینف پیش‌از پایان دههٔ ۱۸۴۰ در پیشرفت و تکامل کار ادبی کرد، تا حدودی از دیده‌ها پنهان مانده است. نخستین نشانهٔ این چرخش ظهور طرح مقدّماتی قطعاتی در ۱۸۴۷ بود که در نهایت **خاطرات یک شکارچی**[18] (۱۸۵۲) را به‌وجود آوردند.

یکی از این قطعات، «خور و کالینیچ»[19]، را یکی از سردبیران «از خاطرات یک شکارچی»[20] عنوان داد و در بخش «گوناگون» نشریّهٔ **ساورمینیک**، که در آن‌روزگار سرآمد نشریّات ادبی بود، گنجاند. نویسنده در این داستان مشروحاً و با مهارت روانشناسانه شخصیّتهای متمایز و متضادّ دو سرف را تصویر می‌کند. هریک از این دو شخصیّت به‌صورت یک انسان کامل و جالب معرّفی شده است و هرکدام طوری تصویر شده است ــ آن هم با چنان ظرافتی که تصادفی می‌نماید ــ که گویی موقعیّت برده‌وارش او را به فرودستی کشانده و باور ندارد که سرنوشتش در این اواخر واقعاً بهبود پیدا کرده است. این داستان، همراه با چند داستان دیگر که در پایان ۱۸۴۷ منتشر شدند، بلینسکی را به این نتیجه رساندند که آیندهٔ تورگینف کاملاً در مسیر داستانواره‌هایی در مورد شکار خواهد بود و نه در مسیر اشعار اوّلیّه‌ای که سروده بود. اگرچه اظهارنظر منتقد بتمامی به‌حقیقت نپیوست، ولی او این نکته را بدرستی دریافته بود که «ویژگی اصلی» استعداد تورگینف این است که نمی‌تواند «شخصیّتی را با دقّت بسیار خلق کند، اگر نمونهٔ آن شخصیّت را در واقعیّت ندیده باشد» ــ و واقعیّت همیشه سنگ‌محک تورگینف است.

گرچه داستانواره‌های کتاب **خاطرات یک شکارچی** همچنان در شمار عالیترین دستاوردهای تورگینف به‌شمار می‌روند، ولی از جمله مشخّصترین کارهای او نیستند، چراکه بعدها به آن نوع فرم داستانپردازی روی آورد که «آندریی کالوسوف» نمونهٔ آن است. به‌هرحال، در این دوره تورگینف رهنمود بلنیسکی را پذیرفت، داستانواره‌های جداگانهٔ بیشتری را دربارهٔ دهقانان منتشر ساخت، و بعدها همهٔ آنها را تحت عنوان کلّی **خاطرات یک شکارچی** جمع‌آوری کرد (سه داستان نیز در ۱۸۷۴ به آنها افزوده شد و کار به‌پایان رسید). تورگینف در واپسین سالهای زندگی خویش از اینکه کتابش به آزادی سِرفها در ۱۸۶۱ کمک کرده است به‌خود می‌بالید. احتمال می‌رود که این ادعا درست باشد؛ کتاب **خاطرات یک شکارچی**، هم جنبهٔ سیاسی نیرومندی داشت و هم از نظر هنری کم‌وکسری نداشت.

سمت‌وسوی اصلی **خاطرات یک شکارچی** به‌طور کلّی عبارت است از توصیف و شخصیّت‌پردازی دهقانان به‌منزلهٔ موجودات بشری، امّا موجوداتی که یک نظام برده‌داریِ رسماً تأییدشده آنان را به‌ذلّت کشانده است. تصویر پسران دهاتی در «چمنزار بژین»[21] که کنار آتش شبانگاهی نشسته‌اند و برای هم افسانه‌های ترسناک حکایت می‌کنند، کاسیان[22] با شخصیت تلخ و گزنده‌اش در «کاسیانِ کراسیوایا مچا»[23]، خور و کالینیچ، همگی، تصاویری فراموش‌ناشدنی‌اند. همچنین خواننده بیرحمیِ تقریباً ناآگاهانهٔ مالکان را که عادت کرده‌اند سرفها را آدم حساب نکنند هرگز از یاد نخواهد برد. در داستان «دو مالک»[24] یکی از مالکان می‌گوید: «جریان از این قرار است که اگر تو ارباب هستی، ارباب باش و اگر دهقان هستی، دهقان باش.» به‌هرحال، اگر فکر کنیم که کلّ این مجموعه در حول‌وحوش تقابل میان دهقانان نیک‌سرشت و مالکان

بیرحم بنا شده است، به‌خطا رفته‌ایم. با آنکه ممکن است بعضی از مالکان لاابالی و بیقید باشند، ولی طوری تصویر شده‌اند که حقیقتاً به رفاه حال دهقانان خود علاقه‌مندند و در تصاویری که غالباً از دهقانان ارائه شده است آنها نه‌تنها افرادی درستکار و شرافتمند نیستند (تورگینف متذکّر می‌شود که یکی از ویژگیهای عمدهٔ دهقانان تمایل به دروغگویی صرفاً برای خود دروغگویی است)، بلکه در پاره‌ای مواقع کاملاً نفرت‌انگیزند ــ مثل صحنهٔ دهقانان مست و منفور در پایان داستان «آوازخوانان»[۲۵]. وانگهی نویسنده به مسائلی تعلق‌خاطر دارد که در آنها روابط اجتماعی مستقیماً مطرح نشده‌اند: یا اعتقادات عامیانهٔ تودهٔ مردم را منتقل می‌کند یا رفتار انسانهایی را مورد تفحص قرار می‌دهد که با مرگی قریب‌الوقوع رویارو می‌شوند (داستان «طبیب دهکده»[۲۶] داستان اندوهبار طبیب تنها و نالایقی است که عمیقاً عاشق زن جوان مشرف‌به‌موتی می‌شود که نمی‌تواند از مرگ نجاتش دهد). تورگینف به زیبایی‌شناسی نیز علاقه نشان می‌دهد؛ در داستان «آوازخوانان» از رقابت در کار آوازخوانی توصیف فوق‌العاده دقیقی به دست می‌دهد و آنچه قریب‌به‌اتّفاق خوانندگان از آنهمه جزئیات به‌خاطر می‌سپارند توصیفات باشکوه او از طبیعت است ــ و شاید ضعف عمدهٔ کتاب همین باشد که انبوه جزئیّات امکان یادآوری هر نوع طرح داستانی را با مشکل مواجه می‌سازد. آخرین داستانواره، یعنی «جنگل و بیابان»[۲۷]، تماماً از تصویرسازیهای تغزّلی درکلام، که براستی بیبدیلند، ساخته شده است.

یگانه داستان معروف و مستقلّی که تورگینف در آن به زندگی سرفها پرداخته «مومو»[۲۸] (۱۸۵۲) ست که در **خاطرات یک شکارچی** نیامده است. این داستان که به‌دلیل انتقاد اجتماعی نسبتاً آشکارش بارها در جُنگهای ادبی اتّحاد شوروی به‌چاپ رسید، زندگی طاقتفرسای یک سرف کرولال را توصیف می‌کند که چون در این دنیا هیچ‌چیز ندارد، به سگی علاقه‌مند می‌شود؛ امّا پیرزن ایرادگیری که ولینعمت اوست حتّی این دلخوشی کوچک را با بی‌اعتنایی خشونتباری از او می‌گیرد. گراسیم[۲۹]، قهرمان داستان، باوجود درد و رنج جسمی‌اش که او را تاحدودی به‌صورت آدمی عجیب‌وغریب درآورده است و کسی هم مسئول این وضع نیست، به‌عنوان شخصیّتی مثبت معرّفی می‌شود. با همهٔ اینها، کم پیش می‌آید که اطرافیان و دوستان سرفش تلاشی برای تخفیف آلام او به عمل آورند. وضع او، حتّی اگر فردی آزاد هم می‌بود، باز به‌اندازهٔ کافی فرساینده بود، ولی سلطهٔ بسیاری که اربابش به‌واسطهٔ نهاد سرفداری بر او دارد بدبختیهای وی را صدچندان می‌کند. «مومو» صریحترین ادّعانامهٔ تورگینف علیه نظام سرفداری است.

در طیّ سالهایی که **خاطرات یک شکارچی** منتشر می‌شد تورگینف آثار دیگری نیز نوشت. در ۱۸۴۹، در زمانی که در خارج زندگی می‌کرد، اثری به‌نام «یادداشتهای آدم زیادی»[۳۰] خلق کرد که در ادبیّات روسیّه مقام‌وموقع شامخی دارد. این اثر در ۱۸۵۰ منتشر شد. عبارت «آدم زیادی» از آن زمان در نقد ادبیّات قرن نوزدهم روسیّه به‌صورت نیرومندترین عبارت کلیشه‌ای برای پیونددادن شخصیتهایی چون آنیگینِ پوشکین، پچورینِ[۳۱] لیرمونتوف، آبلوموفِ[۳۲] گانچاروف، و چندین آفرینهٔ ادبی دیگر درآمده است و همچنان به‌کار می‌رود ــ شخصیّتهایی که ذاتاً مثبتند، ولی جامعهٔ معاصرشان رفتاری بیدادگرانه با آنان درپیش می‌گیرد. امّا این تورگینف بود که در داستان خویش این عبارت را برای اوّلین بار وسیعاً بر سر زبانها انداخت، گیرم که قهرمان داستان، چولکاتورین[۳۳]، بیشتر از دیدگاه روانشناسانه آدمی زیادی است تا از دیدگاه جامعه‌شناسانه یا سیاسی. این اثر به‌شکل دفتر یادداشتهای روزانه طرحریزی شده است و چولکاتورین آن را در واپسین روزهای قبل از مرگش، که از حسن تصادف در روز مضحکهٔ آوریل اتفاق می‌افتد، به‌رشتهٔ تحریر می‌کشد. با آنکه آگاهی از مرگ قریب‌الوقوع چولکاتورین، هم بر خود او و هم بر خواننده، سنگینی می‌کند، امّا تورگینف بر بی‌اعتنایی مطلق طبیعت به سرنوشت مخلوقات خود، که انسان فقط یکی از آنهاست، انگشت می‌گذارد: میان زندگی نوشکفته در سرآغاز بهار، که داستان در آن ایّام شکل می‌گیرد، و بیماری مخوف چولکاتورین ناهمخوانی دائمی و ناخوشایندی هست.

چولکاتورین فردی است حسّاس، امّا زیاده‌ازحدّ مقیّد و معذّب، که می‌تواند خود را، و دیگران را نیز، با بینشی عمیق تجزیه‌وتحلیل کند. مخصوصاً اکنون که زندگی خویش را سبک‌وسنگین می‌کند درمی‌یابد که در موارد خطیری که پشت سر گذاشته است یا کاملاً بد عمل کرده یا اعمال و نظرهای دیگران را بد تفسیر و تعبیر کرده است. عمده‌ترین خصلت چولکاتورین «زیادی‌بودن» اوست، به این معنا که همیشه احساس می‌کند که موجودی است «اضافه بر سازمان.» او می‌گوید: «حتم داشته باشید که برای طبیعت اصلاً اهمّیّت نداشته است که اینجانب به‌دنیا بیایم؛ به‌همین‌خاطر، با من مثل مهمانی ناخوانده رفتار کرده است. ... من در تمام طول زندگی‌ام همیشه با این مسائل مواجه بوده‌ام که دیده‌ام جایم را کس دیگری اشغال کرده است؛ شاید علّتش این باشد که من در پی جایی می‌گشته‌ام که نمی‌باید بگردم.» داستان این خصلتِ بظاهر مقدّر او را چنین تصویر می‌کند: او امیدوار است که دل خانم جوانی را به‌دست آورد، ولی با ظاهرشدن سروکلّهٔ یک اشرافزادهٔ تروتمیز که به‌جای او دل خانم را می‌رباید وی ناکام می‌ماند؛ زمانی هم که می‌کوشد از شرف خانم دفاع کند، تنها نفرت و انزجار او را برمی‌انگیزد؛ و در

پایان، که به نیّت بزرگوای تصمیم می‌گیرد خود را سپر بلای گناهان وی نماید، درمی‌یابد که رقیب دیگری بر او پیشدستی کرده است. هیچ‌چیز برایش نمی‌ماند، جز آنکه ابتدا به خواری و سپس به زوال خویش تن دردهد. چولکاتورین آفرینهٔ ادبی بسیار شاخصی است. این شخصیّت، که در گنجینهٔ ادبیّات جهان خواهد ماند، هم به‌حدّ کافی فردی و هم به حد کافی کلّی است.

با توجّه به رویکرد کلّی ادبی تورگینف انتظار می‌رفت که او به نوشتن برای صحنهٔ تئاتر راغبتر باشد و بواقع تا زمانی چنین می‌نمود که انبوهی نمایشنامه از خود به‌یادگار بگذارد. تورگینف، پس از نوشتن اوّلین نمایشنامهٔ کوتاهی که در محیط اسپانیایی رخ می‌دهد و تاریخ آن ۱۸۴۳ است و قبل از آنکه این نوع کار را از ۱۸۵۲ به‌بعد برای همیشه کنار بگذارد، البتّه به‌دلایل عمدتاً غیرادبی، مجموعاً حدود ده نمایشنامهٔ کوتاه‌وبلند نوشت. سانسور تئاتر در آن ایّام بسیار شدید بود، طوری که تورگینف از چاپ‌شدن نمایشنامه‌هایش مأیوس بود، چه رسد به آنکه آنها به‌روی صحنه بروند. بعدها که اوضاع بهبود یافت او دیگر نتوانست دست خود را دوباره در نوشتن نمایشنامه بیازماید.

زیباترین نمایشنامهٔ تورگینف ــ نمایشنامه‌ای که در گنجینهٔ نمایشنامه‌های رسمی تابه‌امروز اثری است عمده و اغلب نیز در صحنه‌های مغرب‌زمین به‌نمایش گذاشته می‌شود ــ نمایشنامه‌ای است به‌نام **یک ماه در روستا**[۳۴] که در ۱۸۵۰ نوشته شد. این نمایشنامه که قبل از تولّد چخوف با حال‌وهوایی چخوفی پدید آمد وضعیّتی دارد که یادآور رابطهٔ تورگینف با خانوادهٔ ویاردو است. راکیتین[۳۵]، قهرمان نمایشنامه، آدمی است مفتخور و در عین حال دلبستهٔ خانم خانه؛ شوهر از بس مشغول ادارهٔ املاک خویش است توجّه زیادی به زن نمی‌کند. به‌هرحال، راکیتین نیز مرد تحصیلکرده‌ای است که در برابر زیباییهای طبیعت حسّاسیّتی بیمارگونه دارد. دنیای آن ملک ــ که ظاهری خرّم‌وباصفا و باطنی سرشار از نارضایتی و بدبختی دارد ــ با ورود معلّم‌سرخانهٔ جوانی آشفته می‌شود؛ سادگی و شوروحال این جوان آتش عشق را، هم در دل ناتالیا پتروونا[۳۶]، کدبانوی خسته و دلزده، و هم در دل ویرا، دختر هفده‌سالهٔ تحت سرپرستی خانم، شعله‌ور می‌سازد. راکیتین اوضاع را تقریباً مثل ناظری بیرونی دنبال می‌کند و گرچه در ابتدا برایش باورکردنی نیست، امّا طولی‌نمی‌کشد که درمی‌یابد یگانه راه‌حلّ برای خودش و بلیایف[۳۷]، معلّم‌سرخانه، آن است که آنجا را ترک کنند. راکیتین رخت برمی‌بندد و سردرپی زندگیی تنها و مجرّدی می‌گذارد؛ بلیایف به‌دنبال چیزهای مهمّتری می‌رود که احتمالاً توان رسیدن به آنها را دارد؛ ویرا با پذیرفتن پیشنهاد مردی مهربان و کودن، که سی‌سال از خودش بزرگتر است، از وضعی که در خانه برایش تحمّل‌ناپذیر شده می‌گریزد؛ و ناتالیا پتروونا به زندگیِ کسالتبار در ملک شوهرش، که بخوبی اداره می‌شود، ادامه می‌دهد. به‌این‌ترتیب دوران اقامت کوتاه معلّم‌سرخانه در آن ملک مجموعهٔ بحرانها را به‌جلو می‌اندازد: وضع شخصیّتها در پایان، از آنچه در آغاز بوده است، تفاوت بسیار پیدا می‌کند و اکثر آنان وضعشان ازپیش بدتر می‌شود. کلّ این اثر را فضایی پاییزی آکنده است: وضع هرکس تاحدودی از اعتدال و میزان خارج شده است و هیچ چشم‌انداز روشنی برای بهبود اوضاع دیده نمی‌شود. **یک ماه در روستا** با ادارهٔ سانسور مشکل پیدا کرد: در ۱۸۵۵ به‌شرطی اجازه داده شد این اثر را منتشر کنند که تغییراتی در آن بدهند، به این معنا که در آن ناتالیا پتروونا نه درمقام همسر، بلکه در نقش زنی که شوهرش را از دست داده است ظاهر شود ــ تا ۱۸۶۹ این اثر به‌صورت اصلی آن منتشر نشد.

دوره‌ای که تورگینف در خلال آن شهرت ادبی خود را تثبیت می‌کرد برای ادبیّات روسیّه دوره‌ای مساعد نبود. ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۵، یعنی از انقلابات اروپا تا مرگ تزار نیکالای اوّل، را اکنون «عصر وحشت سانسور» می‌خوانند. هرتسن، که این جریانات را پیش‌بینی می‌کرد، در ۱۸۴۷ وطن را ترک گفت و دیگر هرگز بازنگشت؛ بلینسکی در ۱۸۴۸ به‌مرگی زودرس ازبین رفت؛ و داستایفسکی در ۱۸۴۹ به‌جرم فعّالیّتهای ضدّرژیم به سیبری تبعید شد. در طیّ این دوره حتّی نام‌بردن از بلینسکی در مطبوعات ممنوع بود و کوچکترین اشاره به عدمِ وفاداری به حکومت، سانسور می‌شد. در ابتدا این اوضاع‌واحوال چندان بر تورگینف اثر نگذاشت. در فاصلهٔ ۱۸۴۷ و ۱۸۵۰ تورگینف وسیعاً در اروپای غربی به‌سفر پرداخت، بویژه در فرانسه و آلمان، و با آنکه از نظر افرادی در داخل حکومت حامل میکروب انقلاب بود، ولی تا ۱۸۵۲ حادثهٔ ناگواری برایش پیش نیامد. امّا طنز قضیّه در آن است که بعداً او را به‌سبب نوشتن آگهی ترحیمی که در آن گوگول را ستوده بود مورد تعقیب و آزار قرار دادند، یعنی برای ستایش محافظه‌کارترین فرد از لحاظ سیاسی در جمع نویسندگان بزرگ روسی که بلینسکی، اندکی پیش‌از مرگ خود، بیرحمانه بر او تاخته بود. امّا، از آنجا که حکومت دوست نداشت از هیچ نویسنده‌ای تجلیل شود، تورگینف را به‌مدّت یک‌ماه در پطرزبورگ زندانی کرد، که البتّه وضع زندانش طاقتفرسا نبود، چراکه دوستانش می‌توانستند بی‌هیچ مانعی به‌دیدارش بروند و غذایش را نیز از خارج از زندان برایش می‌بردند. پس‌از زندان، از ماه مه ۱۸۵۲ تا نوامبر ۱۸۵۳، به اسپاسکویو تبعید شد (این ملک پس از مرگ مادرش در ۱۸۵۰ به او به ارث رسیده بود) و در پایان ۱۸۵۳ توانست به پایتخت برگردد.

۱۸۵۵ سرآغاز دورهٔ تازه‌ای در تاریخ روسیّه قرن نوزدهم است.

وقتی که دیگر چیزی نمانده بود که کشور در جنگ کریمه شکست بخورد، نیکلای اوّل، که او را مستبدترین تزار روسی می‌دانند، جایش را به آلکساندر دوم، «تزار نجات‌دهنده»، سپرد که در ۱۸۶۱ فرمان آزادی سرفها را صادر کرد. آغاز سلطنت آلکساندر دوّم مصادف با امیدواریهایی زیاده‌ازحدّ بود: از شدّت سانسور کاسته شد و درنتیجه زندگی روشنفکری جنب‌وجوشی پیدا کرد. به‌علاوه، دههٔ ۱۸۵۰ دههٔ گذر از ایدئالیسم فلسفی دههٔ ۱۸۴۰ به فعّالیّتهای رادیکالِ سیاسیِ دههٔ ۱۸۶۰ بود. اگر نیمهٔ اول این‌دهه دورهٔ رکود بود، نیمهٔ دوم دورهٔ جهتگیریهای مجدّد ایدئولوژیکی بود. در همین‌زمان بود که تورگینف، لیبرالِ سنّتی و پابرجا، متوجّه نخستین علائم دردسرآفرینی کسانی شد که در سیاست از او چپتر بودند؛ و این زمانی بود که مجلّهٔ **ساورمینیک** به‌سردبیری دوست قدیمی‌اش، نیکلای **نکراسوف**، به‌رهبری منتقدان رادیکال، مثل نیکلای **چرنیشفسکی** و نیکلای **دابرالیوبوف**، به‌سمت مواضع رادیکالی حرکت کرد. چرنیشفسکی و دابرالیوبوف از دلبستگی و شیفتگی تورگینف به آنچه خود امور پیش‌پاافتادهٔ دل می‌نامیدند خوششان نمی‌آمد، آن‌هم در زمانه‌ای که تمام مردان شرافتمند می‌بایست نگران مسائل سیاسی و اجتماعی می‌بودند. تورگینف هرگز اهمّیّت مسائل اجتماعی را نفی نکرد، امّا در عین حال از استقلال هنرمند و حقّ او برای پرداختن به امور دیگری که حسّ می‌کرد اهمّیّت دارند دفاع می‌کرد. چرنیشفسکی و دابرالیوبوف بتدریج نکراسوف را با خود همراه کردند و پس از توهینهای جبران‌ناپذیر به تورگینف، او، هم با مجلّهٔ ساورمینیک قطع رابطه کرد و هم با نکراسوف.

در پایان دههٔ ۱۸۵۰، بنا به عبارتی که بعدها آلفرد کازین[۳۸] به کار برد، تورگینف به‌عنوان «شاعر کبیر ماجرای عشق شکست‌خورده» شهره شد. «فاوست»[۳۹] (۱۸۵۶)، «داستان کوتاهی در نُه نامه»، چندین مضمون عمده را در نوشته‌های تورگینف نشان می‌دهد: تأثیر بالقوّه مخرّب ادبیّات هنرمندانه در اذهان مردمی که آمادگی درک آن را ندارند؛ آگاهی‌یافتن از امور مافوق‌طبیعی که در زندگی بشر مداخله می‌کنند؛ و رابیش خشونتبار و ناگهانی میوه‌های عشق از میان دستان آمادهٔ خوشه‌چینی: «آنچه میان ما بود، مثل صاعقه‌ای که مرگ و ویرانی به‌همراه دارد، در یک‌آن درخشید و نابود شد.» در داستان «فاوست»، چند سال پس‌از نخستین آشنایی، قهرمانِ مرد قهرمانِ زن را که اکنون با مردی معمولی وکسل‌کننده ازدواج کرده است ملاقات می‌کند. با آنکه مادر متوفّای قهرمانِ زن دخترش را از خواندن داستان برای همیشه برحذر داشته است، قهرمانِ مرد، که دلیل این ممنوعیّت را درک نمی‌کند، شروع به آمدن به ملک زن می‌کند و **فاوست** گوته را با صدای بلند برایش می‌خواند. این شعر آنچنان تغییری در شخصیّت قهرمانِ زن ایجاد می‌کند که رابطهٔ میان او و قهرمانِ مرد به مرحله‌ای می‌رسد که هریک برای دیگری سوگند وفاداری در عشق می‌خورد. قهرمانِ زن را به‌هنگام رفتن به دیدار دلدار، که می‌تواند عشقشان را به رابطهٔ جنسی بکشاند، شبح مادرش متوقّف می‌کند. آنگاه با بیماری اسرارآمیزی به منزل بازمی‌گردد، طیّ دوهفته ازپا می‌افتد، و قهرمانِ مرد را به آیندهٔ تنها و همیشگی‌اش می‌سپارد.

همانند «فاوست»، در داستان «جایی آرام»[۴۰] (۱۸۵۴) نیز ادبیّات هنرمندانه، که در این مورد شعر تغزّلیِ دلهره‌آور «انجبار زهری»[۴۱] (۱۸۲۸) پوشکین است، نقش تعیین‌کننده دارد. این اثری کوتاه است که تورگینف برای تصنیف آن شش‌ماه صرف کرد و چندان هم موفّق نبود ــ تاحدودی به‌دلیل تعداد بسیار زیاد خطوط طرح و پیرنگ و بیش‌ازهمه به‌دلیل آنکه خصلت قهرمان زن آنچنان سردستی تصویر شده است که آخرین عمل قاطعش برای خودکشی آنقدرها توجیه‌پذیر و منطقی نیست. به‌هرحال، خواننده ممکن است گمان کند که قهرمانِ زن، که با روحیّه‌ای چنان پرشور، و در عین حال منضبط، تصویر شده، ناچار است در میان اشخاص واقعاً بی‌فرهنگ یا بالقوّه بی‌فرهنگ زندگی کند و ذهنش، که به‌هیچ‌وجه به آثار هنری عادت ندارد، با خواندن شعر پوشکین چنان تحت تأثیر قرار می‌گیرد که وی را به گرفتن تصمیم مرگبارش سوق می‌دهد.

تورگینف در دههٔ ۱۸۵۰ در سلسله‌داستانهای عشقی‌اش به مضمون عمدهٔ نفی ناگهانی ثمرات عشق روی کرد. برای نمونه می‌توان به «آسیا»[۴۲] که تورگینف آن را در پایان ۱۸۵۷ در رم، پس از آنکه بحرانی روحی را ازسر گذرانده بود، نوشت و در ۱۸۵۸ انتشار داد اشاره کرد: داستان به‌جای اینکه در ملکی در روسیه شکل گیرد در آلمان اتّفاق می‌افتد، امّا محیط بیگانه، بیش‌از هر محیط بومی دیگر، به شخصیّتهای روسی ــ ن.، راوی داستان؛ گاگین[۴۳]؛ و آسیا، ناخواهری نامشروع گاگین ــ کمک می‌کند که بیشتر در کنار هم قرار گیرند و به‌هم نزدیک شوند. عشقی سوزان سراپای قهرمان زن را فرا می‌گیرد، چنانکه جسمش بیمار می‌شود؛ امّا وقتی که زن عشق خود را در صحنه‌ای پرهیجان به ن. ابراز می‌کند و او یا باید در همان‌لحظه این عشق را بپذیرد یا آن را ردّ کند، با توسّل به لفّاظی دفع‌الوقت می‌کند. ن. بسرعت به‌اشتباه خود پی‌می‌برد و در ظرف دوازده‌ساعت آماده می‌شود از فرصتی که در اختیارش گذاشته شده است استفاده کند، امّا دیگر خیلی دیر شده است: گاگینها از آنجا می‌روند و او نمی‌تواند ردّشان را پیدا کند: در این ایّام، خود را با این اندیشه تسلّی می‌دهد که احتمالاً فرصتهای دیگری پیش خواهد آمد، امّا او اشتباه می‌کند: «من که به‌تنهایی و انزوای یک مرد مجرّد و

پیر محکوم شده‌ام زندگی کسالتبار خود را می‌گذرانم، ولی یادداشتهای کوچک و یک گل شمعدانی پژمرده را، یعنی همان گلی که زمانی از پنجره به سویم پرتاب کرد، مثل اشیاءِ مقدّس پیش خود نگه می‌دارم.»

«نخستین عشق»[۴۴] داستان کوتاه نسبتاً بلندی است که در ۱۸۶۰ نوشته شد و از داستهایی است که تورگینف بیش از بقیهٔ داستانهایش به زندگی شخصی خود پرداخته است. این داستان تاحدّ زیادی مبتنی بر وضعیتی است که در خانوادهٔ خود او حاکم بود ـ پدری زن‌باره که با زنی نازیبا و مسنّتر از خود ازدواج کرده بود. این داستان را نیز، مثل داستان «آسیا»، قهرمانی بازسازی و بازگو می‌کند که حوادث آن، که از خلال منشور سالیانِ سپری‌شده نشان داده می‌شود، برایش خیلی اهمّیّت دارند. این تأثّرات، که مرد مسنّی آنها را به‌خاطر می‌آورد و تفسیر می‌کند، از آنِ جوان شانزده‌ساله‌ای است که کاملاً به آنچه در اطرافش اتّفاق می‌افتد آگاه نیست. راوی نخستین دلبستگی خود را به زینائیدا، زن اشرافزادهٔ زیبا ولی تنگدست، شرح می‌دهد. زینائیدا زن جوان، بوالهوس، و آزادی است که بر تمام هواخواهانش سلطه دارد، ولی فقط در برابر پدر راوی که ارزش استقلال و آزادی را ورای همه‌چیز می‌داند تسلیم می‌شود. خواننده برای متّصل‌کردن قطعه‌های داستان عشق میان زینائیدا و پدر باید تا اندازه‌ای به‌خود زحمت بدهد، زیرا خود راوی نیز که بیش از هرچیز دلواپس عواطف خودش در این نخستین عشق است آن را تکّه‌تکّه به‌یاد می‌آورد. این داستان از نظر توصیف واکنشهای پسرکی با چنین حال‌وروزی، که پی‌می‌برد رقیب پیروزمندش همان پدری است که ستایشش می‌کند، از شاهکارهای مسلّم داستانهای روانشناسانه است. امّا عشق موفّقیّت‌آمیز نیز فاجعه‌بار است: اندکی پس از آنکه ماجرا خاتمه می‌یابد، پدر بر اثر سکته می‌میرد و این کلمات را از خود به‌ارث می‌گذارد: «پسرم، از عشق زنان بترس؛ از آن شادی، از آن سمّ، بترس.» زینائیدا نیز، پس از به‌دنیاآوردن کودکی نامشروع، ازدواجی بسیار مطلوب می‌کند؛ امّا تنها چهارسال بعد او نیز می‌میرد. هم در «نخستین عشق» و هم در بسیاری از دیگر آثار تورگینف عشق مثل مرضی است که فقط به پایانی زیانبار منتهی می‌شود؛ اگر به کامیابی منجر نشود، زندگیِ آدم را ویران می‌کند و اگر به کامیابی بینجامد، باز زندگی آدم را نابود می‌کند و در پی شادیهای موقّتی‌اش مکافاتهای بسیار نهفته است.

امروزه تورگینف را نه نویسندهٔ داستانهای کوتاه، که رمان‌نویس می‌شناسند. گرچه تورگینف فرصت این را نیافت که تا ۱۸۸۰ رمانهایش را از داستانهای کوتاهش جدا سازد، ولی تا آن زمان شش رمان نوشته بود: **رودین**، **آشیانهٔ اشراف**[۴۵] (۱۸۵۹)، **در آستانهٔ فردا**[۴۶] (۱۸۶۰): **پدران و پسران**[۴۷] (۱۸۶۲)، **دود**[۴۸] (۱۸۶۷)، و **خاک بکر**[۴۹] (۱۸۷۷). رمانهای تورگینف با داستانهای کوتاهش تفاوت دارند، چراکه در داستانهای کوتاه بیشتر به احساسات و عواطف شخصی و تعارضات عشق می‌پردازد، حال آنکه موضوع رمانهایش مسائلِ کلّیتر اجتماعی است. امّا، به‌هرحال، حتّی در رمانها نیز توجّه و علاقهٔ تورگینف بیشتر به وجوه تمایز شخصیّتهایش متمرکز و معطوف می‌شود. او زمانی خاطرنشان ساخت که همیشه کار خویش را به‌جای آنکه از مفهومی انتزاعی آغاز نماید از یک شخصیّت شروع می‌کند؛ به‌همین سبب، جای تعجّب نیست که چه در تهیّهٔ یادداشتهایش برای نوشتن رمان و چه در خود رمان پیشینه و سوابق تاریخی قهرمانهایش را با دقّت بسیار ارائه می‌کند و آنان را دقیقاً در متنی تاریخی قرار می‌دهد. یکی دیگر از شاخصهای تورگینف، در مقام ادیب، برونی‌کردن روانشناسی شخصیّتهای داستانهایش است. او روش تالستوی را در تجزیه‌وتحلیل انگیزه‌های روانی و قهرمانها آنگونه مستقیم و آنطور مفصّل قبول نداشت. تورگینف بر آن بود که هنرمند باید یک «روانشناس مخفی» باشد. او نیز مثل تالستوی می‌دانست که قهرمانهایش چه احساس می‌کنند و چگونه می‌اندیشند، ولی آنان را وامی‌داشت تا با کلام و با عمل تجربهٔ درونی خویش را برملا سازند تا خواننده از طریق نشانه‌های بیرونی به احساسات درونی آنان پی ببرد ـ درست مثل زندگی واقعی. البتّه شخصیّتهای تورگینف نیز در پاره‌ای از مواقع خود را به‌دست مونولوگهایی می‌سپارند که شباهتی با روش تالستوی دارد، امّا به‌طور کلّی تفسیر نوشته‌های تورگینف اساساً به خواننده محوّل می‌شود.

یکی از مقالات پُرآوازهٔ تورگینف که در ۱۸۵۹ تحت عنوان «هملت و دون کیشوت»[۵۰] منتشر شد به‌مثابه کلیدی برای درک نظرش دربارهٔ زندگی و ادبیّات ارزش بررسی دارد. تورگینف در این مقاله شخصیّت تیپ هملت و شخصیّت تیپ دون کیشوت را دو شخصیّت بشری، دو قطب مخالف، فرض می‌کند. به‌نظر تورگینف دون کیشوت اساساً معرّف «ایمان» است، «ایمان به حقیقت که در فراسوی فرد قرار دارد.» دون کیشوت زندگی خویش را وقف آرمانی می‌کند که خارج از خودش قرار دارد. از نظر بعضیها او دیوانه است که چنین می‌کند و همین کار بی‌تردید نوعی یکنواختی به ذهنش می‌دهد: «او کم می‌داند، ولی مجبور نیست زیاد بداند.» در عین حال همین سلحشور خل‌وچل «اخلاقی‌ترین موجود این دنیاست.» هملت درست نقطهٔ مقابل اوست: «او بیش از هر چیز معرّف تجزیه‌وتحلیل و پس از آن مظهر خودبینی، و بنابراین نداشتن ایمان، است.» هملت، با آنکه آدمی خودبین است، آنقدر شکّاک نیز هست که خودش را هم باور ندارد. با آنکه آدم زیرک و باهوشی است، ولی ابتکارات و امکانات ذاتی خویش را کافی نمی‌داند. سلاح او طنز و سلاح دون کیشوت شورمندی است. دون کیشوت از اینکه در

چشم جهانیان احمق جلوه کند بیمی به‌دل راه نمی‌دهد، حال آنکه هملت فکر می‌کند که چیزی بدتر از احمق جلوه‌کردن در نزد مردم نیست. هملت از این زندگی بیزار است و آرزو می‌کند کاش می‌توانست به آن خاتمه دهد، ولی هنوز چنان به آن وابسته است که نمی‌تواند در این مورد تصمیمی جدّی بگیرد. به‌هر حال، تورگینف به ما می‌گوید که هملت بسیار بیش از دون کیشوت رنج می‌برد: دون کیشوت فقط در معرض درد و آزاری جسمانی قرار می‌گیرد که دیگران بر وی وارد می‌کنند، حال آنکه هملت خود را از لحاظ روحی عذاب می‌دهد.

در نخستین رمان تورگینف، رودین، یک قهرمان اصلی هست که عمدتاً بر اساس الگوی هملت ساخته شده است. رمان رودین، که در عرض شش یا هفت هفته در خلال تابستان ۱۸۵۵ در اسپاسکویو نوشته شد، در اوایل سال بعد در مجلهٔ ساورمینیک و چند ماه بعد به‌صورت مستقلّ منتشر شد. محیط این داستان نیز ملکی دورافتاده در روسیّه است که سروکلّهٔ رودین ناگهان و به‌طور غیرمنتظره در آنجا پیدا می‌شود. وقتی که اندکی بعد رودین از آنجا می‌رود، همه چیز در ظاهر به‌همان شکلی است که بوده است، امّا تنشهایی در داخل پدید می‌آید که به‌گونه‌ای مشخّص سرنوشت افراد گروهی را که رودین با آنان محشور بوده است دگرگون می‌کند ـ گروهی شامل داریا میخایلوونا[۵۱]، کدبانوی مستبدّ و متکبّرِ ملک اربابی؛ دخترش، ناتالیا، قهرمان کتاب؛ والینتسف[۵۲]، مالکی در همسایگی آنان که در ابتدا از ابراز عشق صریح به ناتالیا سر باز می‌زند، امّا سرانجام دل او را به‌دست می‌آورد و با او ازدواج می‌کند؛ پاندالیفسکیِ[۵۳] چاپلوس و شهوت‌پرست پنهانکار؛ پیگاسوف[۵۴]، زن‌ستیز تلخکام و خالی‌بند؛ و باسیستوف[۵۵]، معلّم‌سرخانهٔ جدّی و صادق. همهٔ این افراد به‌طریقی تحت تأثیر رودین قرار می‌گیرند، مخصوصاً تحت تأثیر استعداد لفّاظی او، یا «آهنگ فصاحتش.» کلمات برای رودین در حکم سرمایهٔ کارش هستند. نویسنده می‌گوید: «به‌احتمال بسیار بعضی از شنوندگانش دقیقاً نمی‌فهمیدند که او دربارهٔ چه چیزی حرف می‌زند: امّا او سینه‌اش را پر و خالی می‌کرد، پرده‌هایی از جلو چشمانش کنار می‌رفت، و چیزی درخشان در برابرش شعله‌ور می‌شد.» داریا میخایلوونا، پس از آن‌که مدّتی به رودین گوش می‌سپارد، او را «شاعر» می‌نامد و تورگینف بر این واقعیّت تأکید می‌کند که رودین اغلب اوقات عنان خویش را، مثل شاعرها، به‌دست موسیقی کلام خویش می‌سپارد.

رودین برای سرپوش‌گذاشتن بر بی‌عاطفگی درونی‌اش از سر ناچاری تلاش می‌کند واژه‌های مطنطن به‌کار ببرد. در اواخر رمان، یکی از شخصیّتها چنین اظهارنظر می‌کند: «رودین طبع نوابغ را دارد،» و شخصیّت دیگری سخن او را چنین تصحیح می‌کند: «نشانی از نبوغ در وجودش است، ... امّا طبع، مسئلهٔ اصلی در همین جاست، او اصلاً طبعی ندارد.» در وجود رودین خلأیی عاطفی وجود دارد که می‌کوشد آن را با کلمات و اعتقادات روشنفکرانه پر کند، امّا نمی‌تواند. او آدمی است بی‌شور و عاطفه، ولی احساس می‌کند که باید پرشور و پراحساس باشد؛ امّا اشتیاق به تجزیه‌وتحلیل روشنفکرانه و سخنوری امکان هر نوع پایبندی حقیقی و درست عاطفی را نابود می‌کند. در دوران دانشجویی، ماجرای عشقیِ یکی از دوستانش را با اصرار به اینکه آن را تجزیه‌وتحلیل کند، و بعد با رساندن خبر آن به دیگران، بر هم می‌زند. در این رمان نیز در مورد ماجرای عاشقانهٔ خودش همان کار را می‌کند: وقتی که ناتالیا خود را بی‌قیدوشرط در اختیار او قرار می‌دهد، می‌داند که باید پاسخ بدهد، امّا هیچ احساسی نمی‌کند؛ به‌همین خاطر می‌کوشد تظاهر کند که شور و احساسِ در خورِ او را دارد، امّا در این کار شکست می‌خورد و بعدها چون نمی‌تواند در موقع مقتضی درست عمل کند، ناتالیا را از دست می‌دهد. تلاش می‌کند در نامه‌ای طولانی و تحلیلی، که در هنگام ترک آنجا برای ناتالیا نوشته است، شکست خود را توجیه کند، امّا واژه‌های صرف نمی‌توانند بی‌جوهری او را جبران کنند. در پایان رمان، در آن شکل اوّلیّه‌ای که منتشر شد، رودین با حالتی افسرده تصویر می‌شود که بیه ۲دف در سرزمین روسیّه ول می‌گردد.

ظاهراً چنین می‌نماید که تورگینف از اینکه قهرمانش را در این حالت روحیِ برزخ‌مانند رها کند ناراحت بوده است، چراکه در ۱۸۶۰ دست به کاری عجیب زد و مؤخّره‌ای به رمان افزود که رودین را اندکی دلپذیرتر ارائه می‌نمود. خود رودین نیز از چندین برنامه سخن می‌گوید که هیچکدامشان، به‌دلیل ناتوانی‌اش در دست‌زدن به اقدامی عملی، تحقّق پیدا نمی‌کنند. در عین حال با یک هم‌دانشکده‌ای قدیمی‌اش، که در پیکرهٔ رمان بسیار مخالف اوست، آشتی می‌کند و نویسنده می‌پذیرد که به‌کاربردن کلمات درست در زمان مناسب می‌تواند شکلی از عمل تلقّی شود. در پایان، در صحنه‌ای که مناسبت آن جای تردید دارد، تورگینف رودین را به سنگرهای خیابانی ژوئن ۱۸۴۸ می‌کشاند و در آنجا، پس از سرکوب انقلاب، تیری به قلبش می‌زند و او را می‌کشد. سرانجام، در حسابرسی واپسین، وی قادر می‌شود تا دست به عمل بزند، گرچه حکم سرنوشت آن است که حتّی همین عمل نیز ابتر بماند.

تورگینف از همان ۱۸۵۶ در سر داشت دوّمین رمانش، آشیانهٔ اشراف، را به‌رشتهٔ تحریر درآورد، امّا اوضاع‌واحوال وی را تا زمان اقامتش در اسپاسکویو در ۱۸۵۸ از کار جدّی بر روی آن بازمی‌داشت. این کتاب در نیمهٔ دوّم همین‌سال نوشته شد و در اوایل ۱۸۵۹ منتشر شد (انتشار رمان در آغاز سال تقریباً الگوی همیشگی تورگینف بود). با آنکه آشیانهٔ اشراف را معاصرانش

پسندیدند، امّا این شهرت نتوانست بوتهٔ زمان را برتابد و اکنون این اثر در شمار کم‌خواننده‌ترین رمانهای تورگینف است.

در سالهای متعاقب ۱۸۵۵ تورگینف به‌دلایلی در اوج عِرق اسلاووفیلی یا روس‌پرستی‌اش به‌سر می‌برد. در اواخرِ کتاب **رودین** تورگینف شخصیّتی را که آشکارا با وی احساس همدلی دارد وامی‌دارد تا علیه آیین جهان‌وطنی سخنان تندی بر زبان براند و سرچشمهٔ ناشادی رودین را به بیخبری‌اش از روسیّه منتسب کند. او می‌گوید: «روسیّه می‌تواند بی ما سر کند، امّا هیچکدام ما نمی‌توانیم بی‌آن سر کنیم. وای بر کسی که بگوید که می‌تواند و دوچندان وای بر کسی که واقعاً چنین کند.» تورگینف در رمان **آشیانهٔ اشراف** در چنین مسیرهایی به‌کار خویش ادامه می‌دهد. نباید چنین گمان کرد که معنای این سخن آن است که او دلبستگیهای خود را به غرب از دست داده بود، بلکه در آن زمان نسبت به خصلتهای روسی قهرمانانش بیشترین همدلی و نسبت به برخی از جنبه‌های فرهنگی غرب نامساعدترین نظرها را ابراز می‌کرد. مثال زندهٔ آن شرح احوال پدر قهرمان رمان، لاورتسکی[۵۶]، است؛ پدر آنگلوفیلی پریشان‌فکر است که می‌کوشد لاورتسکی را چون یک اروپایی بی‌ریشه بار آورد. به‌هرحال، نه‌تنها لاورتسکی ارزشهای مثبت سرزمین بومی‌اش را از نو کشف می‌کند، بلکه پدرش هم به یک روس بیچاره تبدیل می‌شود ــ به این معنی که ناگهان کور می‌شود، در پی معالجه آوارهٔ سرزمین روسیّه می‌شود، به‌صورت یک مالک روسی بدعنق که نوع کلاسیک آن است درمی‌آید، و بعداً می‌میرد. بجز اینها، تورگینف در رمان **آشیانهٔ اشراف** به مسئلهٔ خانواده به مثابه سنگ‌بنای هر جامعه‌ای توجّه بسیار زیادی می‌کند. تورگینف برای لاورتسکی، در مقایسه با سایر قهرمانهای عمده‌اش، جامعترین شجره‌نامه را تهیّه می‌نماید، اجداد او را تا چندین قرن پی می‌گیرد، و جزئیّاتی دربارهٔ خانوادهٔ فعلی لاورتسکی نقل می‌کند که حتّی برای خود تورگینف نیز غیرمعمول است. به‌همین شیوه، واژهٔ «آشیانه» که در عنوان کتاب آمده است آشیانه‌ای خانوادگی است که با آب‌وتاب در پایان کتاب تصویر شده است. لاورتسکی کاری به‌کار خودِ آشیانه ندارد، ولی اصل تداوم بشری را که در آن متجلّی می‌شود، ستایش می‌کند.

خود لاورتسکی مردی است دوستداشتنی با تمایلات دانشورانه که در میان دو زن، که هر یک نمایندهٔ یکی از دو قطب زنان داستانهای تورگینف است، گرفتار شده است. همسرش، واروارا پاولوونا[۵۷]، دیگر اصلاح‌پذیر نیست: از شوهرش بهره‌کشی می‌کند، با هوسبازی با مردهای بیمقدار به شوهرش خیانت می‌کند، وقتی که به آخر خطّ می‌رسد باز دست به دامن او می‌شود، و کلّاً زندگی لاورتسکی را تباه می‌کند. او یکی از چندین زن آثار تورگینف است که با اعمال قدرت نسبت به مردها نفس خویش را می‌پرورانند. لاورتسکی تا مدّتها بر اساس گزارشی نادرست در مورد مرگ همسرش در پاریس، که او را در آنجا رها کرده است تا خود به روسیّه بازگردد، فریفتهٔ این فکر می‌شود که می‌تواند با لیزا، قهرمانِ زن کتاب که اثیری‌ترین، اخلاقی‌ترین، و بااراده‌ترین زنان آثار تورگینف است، شادی راستین را فراچنگ آورد. لیزا که زنی است سخت مذهبی از تصوّر دوست‌داشتن مردی که مال زن دیگری بوده است، حتّی اگر آن زن مرده باشد، دچار اضطراب می‌شود. او و لیزا در صحنه‌ای کوتاه و سرشار از هیجانی فروخورده در آستانهٔ شادی قرار می‌گیرند، امّا با ظهور دوبارهٔ واروارا پاولوونا ناگهان همه‌چیز نابود می‌شود. لیزا بازگشت همسر لاورتسکی را به مثابه مکافات الاهی در برابر بی‌شرمی خودش تعبیر می‌کند و تصمیم می‌گیرد در صومعه‌ای دورافتاده زندگی راهبانه‌ای را در پیش گیرد. دیری نمی‌گذرد که همسر لاورتسکی دوباره او را ترک می‌کند. رمان با بخشی به‌پایان می‌رسد که در آن دیدار لاورتسکی در سالهای بعد از صومعهٔ لیزا توصیف می‌شود. وقتی که لاورتسکی به او نگاه می‌کند که با چند گام فاصله از برابرش می‌گذرد، «فقط مژگان چشمهایش که به‌سوی او متوجّه بودند اندکی می‌لرزیدند، تنها چهرهٔ تکیده‌اش را پایینتر انداخت، و انگشتان دستهای به‌هم‌قلّاب‌شده‌اش را که تسبیح دعا دورشان پیچیده شده بود بیشتر برهم فشرد.» با این نشانه‌های خارجی می‌توانیم وسعت و دامنهٔ قدرت درونی لیزا را بخوانیم.

از فعّالترین مردانی که تورگینف پدید آورد انصاروف[۵۸]، قهرمان بلغاری سوّمین رمان او، **در آستانهٔ فردا** است. تورگینف این کتاب را در تابستان ۱۸۵۹، زمانی که به آب گرم ویشی رفته بود، شروع کرد؛ البتّه فکر این اثر از ۱۸۵۵ در سرش بود، یعنی از وقتی که یکی از دوستانش دستنویسی دربارهٔ ماجرای عشق تلخ میان مردی بلغاری و زن روسی جوانی را در اختیارش گذاشته بود. این رمان که در پاییز در اسپاسکویو به‌پایان رسید در ژانویهٔ ۱۸۶۰ در نشریهٔ **روسکی وستنیک** منتشر شد؛ تورگینف در پی قطع رابطه‌اش با نشریهٔ **ساورمینیک**، و با آنکه از سیاستهای محافظه‌کارانهٔ **روسکی وستنیک** خوشش نمی‌آمد و از میخائیل کاتکوف*، سردبیر آن، بیزار بود، برای چندسال کارهای خویش را در همین نشریهٔ آخر منتشر می‌کرد.

رمان **در آستانهٔ فردا** مرد روسی را ــ در جلد شوبین[۵۹]، هنرمند توانا و باهوش امّا بی‌ثبات، و برسینف[۶۰]، مرد نیک و دانش‌پژوه که، در پایان، کارش به نوشتن مقاله‌هایی دربارهٔ موضوعات پیش‌پاافتاده‌ای مثل «اندر خصوصیّات قانون کهن آلمان در باب کیفر قضایی» می‌کشد ــ درست در نقطهٔ مقابل زن فداکار روسی، در وجود یلینا استاخووا[۶۱]، قرار می‌دهد. انصاروف، که آدمی است با

هدفی روشن و مشخّص، تنها کسی است که می‌تواند به آرزوهای یلینا استاخووا جامهٔ عمل بپوشاند و با معیارهای او جور و منطبق شود. یلیناکه با روحیّه‌ای مستقلّ بار آمده است در سنّتی با انصاروف برخورد می‌کند که کاملاً مناسب عشق‌ورزی است و انصاروف در این زمان دانشجویی است در مسکو، قبل از شعله‌ورشدن آتش جنگ کریمه در ۱۸۵۳. انصاروف سر در پی آزادکردن کشور خویش از چنگ اشغالگران ترک نهاده است و همین تعهّد مطلق است که او را در بین شخصیّتهای رمان تورگینف به‌صورت دون کیشوتی تمام‌عیار درمی‌آورد. شوبینِ تحلیلگر، ویژگیهای عمدهٔ شخصیّت انصاروف را به‌نحو تحسین‌انگیزی در دو تندیس که از او می‌سازد نشان می‌دهد: تندیس اوّل نیمتنه‌ای است واقعی که وجناتش از شرافت و بزرگمنشی حکایت دارد؛ امّا تندیس دوّم قوچی پرورشی را تصویر می‌کند که خطوط چهره‌اش حاکی از «تفرعن ابلهانه، لجاجت، عدم ظرافت، و کوته‌بینی» است. امّا این انصاروف اوّلی است که بیشتر در ذهن خواننده برجای می‌ماند و همان کسی است که دابرالیوبوف را به نوشتن مقالهٔ مشهورش، «آن روز واقعی کی خواهد آمد؟»[۶۲]، برانگیخت که در آن انصاروف را می‌ستاید و در عین حال چشم‌به‌راه ظهور همتای روسی آن در آیندهٔ نزدیک می‌ماند.

زمانی که انصاروف و یلینا یکدیگر را می‌بینند، طرح و پیرنگها پرشتاب می‌شود. یلینا ابتکار عمل را به‌دست می‌گیرد و عشق خویش را بر او تحمیل می‌کند. با آنکه انصاروف می‌داند که یک فرد انقلابی نباید علقه‌های خانوادگی داشته باشد، امّا وقتی یلینا می‌پذیرد که دربست از آرمان او پشتیبانی کند و چیزی مطالبه نکند، انصاروف او را می‌پذیرد. بنابراین یلینا خانواده و روسیّه را ترک می‌گوید تا با شوهرش به بلغارستان برود و در راه آزادی بجنگد. به‌هرحال، پیداست که این زوج با کارهای خویش تعادل و توازن سرنوشت را برهم زده‌اند. هنگامی که انصاروف در حال ترتیب‌دادن امور برای همراه‌کردن همسرش با خود است، بیمار می‌شود، بهبود می‌یابد، دوباره در وین مریض می‌شود، و سرانجام در ونیز، پیش از رسیدن به کشورش، درمی‌گذرد. خود انصاروف این مسئله را پیش می‌کشد که چه‌بسا بیماری‌اش مکافات باشد و شاید همین اشاره‌ای به این نکته است که خوشبختی فردی را نمی‌توان با آرمان سیاسی یکجا باهم جمع کرد. به‌هرحال، انصاروف نیز نمونهٔ بارز اعتقاد خالق او [تورگینف] است که هرگاه مرد عمل پیش از آمادگی تاریخ وارد صحنه شود (به‌هرحال جنگ کریمه با شکست روسیّه و تداوم انقیاد بلغارستان به‌پایان رسید) نیرویی ناشناخته از بیخ‌وبُن ریشهٔ او را قطع می‌کند. صفحه‌های پایانی کتاب شامل تأمّلاتی طولانی، ولی بی‌نتیجه، دربارهٔ مفهوم مرگی است که طومار زندگیی چنین بامعنا و مهمّ را درمی‌نوردد ــ تأمّلاتی که ریشهٔ آنها در تضادّ نیهیلیسم فلسفی و ذاتی تورگینف و خوشبینی مردی باهدف، چون انصاروف، نهفته است. خود تورگینف نمی‌توانست به چنین اعتقادی ایمان بیاورد، امّا کسانی را که می‌توانستند اعتقاد داشته باشند می‌ستود، گیرم یقین داشت که کار آنان نیز محکوم به شکست است.

نیهیلیسم به‌مثابه پدیده‌ای سیاسی، و نه پدیده‌ای فلسفی، در کانون رمان بعدی که بهترین اثر تورگینف است، یعنی **پدران و پسران** (یا دقیقتر بگوییم **پدران و فرزندان**)، قرار دارد. تورگینف بعدها نوشت که نخستین‌بار با دیدن پزشکی محلّی، که همچون تیپ اجتماعی خاصّی او را تحت تأثیر قرار داده بود، به‌فکر نوشتن این رمان افتاد؛ سپس این شخصیّت را در وجود بازاروف[۶۳]، قهرمان رمان، مجسّم نمود. او که در اکتبر ۱۸۶۰ کار بر روی دستنویس را آغاز کرده بود نسخهٔ اوّل آن را حدود یک‌سال بعد تکمیل کرد و ماههای آخر ۱۸۶۲ را به حکّ‌واصلاح متن گذراند. او گرفتار این دلشوره بود که آیا، با توجّه به ناآرامی گستردهٔ سیاسی در میان دهقانان و دانشجویان به‌دنبال آزادی سرفها در بهار آن سال، کتاب را چاپ کند یا نکند. امّا کاتکوفِ سردبیر وقتی که کتاب خوبی را می‌دید، آن را بدرستی تشخیص می‌داد. هم او بود که آثار تالستوی، داستایفسکی، و همچنین تورگینف را منتشر ساخت. او کار تصمیم‌گیری را آسان کرد، چراکه در فوریهٔ ۱۸۶۲ آن را در **روسکی وستنیک** منتشر کرد. در تابستان همان‌سال این اثر به‌صورت کتابی مستقلّ، با تقدیم‌نامه‌ای به بلینسکی، منتشر شد.

پدران و پسران حداقلّ باَ درنظر گرفتن دو هدف عمده تنظیم شد: در برابر هم نهادن نمایندگان بهترین نسلهای پیران و جوانان و نشان‌دادن این نکته که نظریّه‌های آرمانگرایانهٔ جوانان گرچه به صورت انتزاعی عالی و ستودنی است، امّا در برخورد با واقعیّتهای زندگی در هم می‌شکند.

پرچمدار ایدئولوژیکی نسل کهن پاول پتروویچ کیرسانوف[۶۴] است. او مردی است فرهیخته و آنگلوفیل، در عین حال مجرّد و تلخکام از دلبستگی طولانی‌اش به یک زن اشرافزادهٔ ایرادگیر و اسرارآمیز. تورگینف اصول‌واعتقادات نسل خویش را از زبان او بیان می‌کند: اعتقاد به اصول به‌مثابه راهنمای عمل؛ ستایش تمدّن و دستاوردهای آن و نفی این نکته که با زور و خشونت چیزی اساسی بتوان فراچنگ آورد؛ اعتقاد به اینکه اشرافیّت روشنفکر برای رفاه و خوشبختی ملّت ضروری است؛ و احترام‌گذاشتن به اخلاق و عرف در مراودات اجتماعی. نقطهٔ مقابل او، بازاروف، که نمایندهٔ عمدهٔ نسل جوان است از بسیاری از جنبه‌های عاطفی و روانی شبیه پاول پتروویچ کیرسانوف است، امّا در نوع نگرش فلسفی به زندگی سخت با او تفاوت دارد. بازاروف «نافی» بزرگ و «نیهلیست» تمام‌عیار است

(با آنکه تورگینف این واژه را جعل نکرد، ولی آن را مثل برچسبی برای رادیکالهای سیاسی دههٔ ۱۸۶۰ زبانزد همگان کرد). بازاروف اعتبار آداب‌ورسوم موجود و ساختارهای اجتماعی را نفی می‌کند و مصرّاً می‌خواهد که بساط همهٔ اینها برچیده شود تا فضا برای ساختن چیزی بهتر صاف‌وهموار شود. او قدرتهای موجود را به رسمیّت نمی‌شناسد و، با آنکه خودش می‌خواهد پزشک شود، طبّ را به‌باد تمسخر می‌گیرد؛ منکر آن است که افراد بشر فردیّت دارند: از نظر او، آنان فقط «نسخه‌بدلها» و اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک «جمع اجتماعی»اند؛ او شرّ را با بیماری برابر می‌داند و معتقد است با دگرگون‌کردن نظم اجتماعی می‌توان شرّ را از میان برداشت؛ و کلّاً هیچ ارزشی برای هنر و زیبایی‌شناسی قائل نیست و از نظر فلسفی ماتریالیست تمام‌عیار است. برخوردهای فکری پاول پتروویچ و بازاروف، که انزجار غریزی و شخصی‌شان از یکدیگر این برخوردها را تشدید می‌کند، بخش اعظم کتاب را تشکیل می‌دهد. این برخوردها اساساً مجادله‌اند، نه بحث. از آنجا که هیچکدام از آن‌دو واقعاً نمی‌خواهد به گفتهٔ دیگری گوش کند، هیچگونه تبادل افکاری صورت نمی‌گیرد؛ امّا معمولاً بازاروف حریف خود را مغلوب می‌کند، چراکه کاملاً خواستار آن است که بحث را از لحاظ منطقی بدانجا بکشاند که طرف از کوره دربرود، حال آنکه پاول پتروویچ فقط با حیرت او را نگاه می‌کند. بعداً کینه و دشمنی میان آن‌دو به دوئل کشیده می‌شود که در آن بازاروف، هم از نظر جسمی و هم از نظر روحی، برنده می‌شود، چراکه زخمهای حریف را با بلندهمّتی می‌بندد.

اگرچه بازاروف در نبرد فلسفی با پاول پتروویچ، و به‌واسطهٔ او با تمام نسل کهن، می‌جنگد و پیروز می‌شود، امّا در مصاف با زندگی می‌بازد. دوئلی که او با پاول پتروویچ می‌کند نمونه و مثالی است در این مورد: با آنکه بازاروف نظراً آبرو و حیثیّت و دوئل‌کردن را به‌مثابه نهادی اجتماعی نفی می‌کند، امّا وقتی که او را عملاً به زورآزمایی می‌طلبند، غرورش بر وی حکم می‌کند که دوئل را قبول کند. روشنترین مثال در اینکه نظریّات وی در برابر آزمون زندگی نمی‌توانند تاب بیاورند عشق او به اودینتسووا[۶۵]، قهرمان زیبارو و سرد کتاب، است که از لاس‌زدن با بازاروف ناراحت نمی‌شود، مشروط بر آنکه رابطه‌اش با او به جاهای باریک نکشد و در جریان آرام زندگی روزمرّه‌اش خللی ایجاد نکند. به‌عقیدهٔ بازاروف، عشق صرفاً یک مسئلهٔ جسمی است: اگر آدم نتواند به «هدفی که دارد جامهٔ عمل بپوشاند،» او را رها می‌کند و زن دیگری را می‌یابد. و درواقع در ابتدا زیبایی جسمانی اودینتسووا ست که بازاروف را به طرف او می‌کشاند. میلی شهوانی که به شرارت نزدیک است بازاروف را بر آن می‌دارد که نزد او به عشق خویش اعتراف کند؛ امّا وقتی که اودینتسووا دست ردّ بر سینهٔ او می‌زند، با کمال حیرت درمی‌یابد که نمی‌تواند خیال او را از ذهن خود خارج کند. به امید آنکه دل اودینتسووا نرم شود، پیوسته به‌دیدارش می‌رود و در پایان او را بر سر بستر مرگ خویش می‌کشاند تا با او بدرود بگوید. به‌هر طریق، بازاروف تا اندازه‌ای در دام همان «رمانتیسمی» گرفتار می‌شود که آنهمه با دیدهٔ تحقیر به آن می‌نگرد ــ و معلوم می‌شود که نظریّه‌اش دربارهٔ جاذبهٔ جنسی اعتباری ندارد.

پس از عشق، مرگ آخرین عامل غیرعقلانی است که بازاروف به حساب نیاورده است. او نیز مثل انصاروف، پیش از آنکه واقعاً کاری بکند، از پا درمی‌آید: هنگام تشریح یک جسد، زخمی می‌شود و چون مادّهٔ ضدّعفونی در دسترس نیست، بیمار می‌شود. پیش از پایان کتاب، با روشنی بیشتری به اسرار وجود پی می‌برد. نافی بزرگ در بستر مرگ خود چنین می‌گوید: «بله، فقط تلاش کن تا مرگ را نفی کنی. آن وقت او تو را نفی می‌کند: ماجرا همین است.»

پس از انتشار **پدران و پسران** مسئلهٔ قصد و نیّت نویسنده از نوشتن آن در اذهان منتقدان ادبی رادیکال، که دربارهٔ آن بحث می‌کردند، اهمّیّت بسیار پیدا کرد. دمیتری **پیسارف** و نشریه‌اش، **روسکویه اسلووو**، بر آن بودند که تورگینف فقط کوشیده است که در تصویرکردن نسل جوان واقع‌بین باشد و جوانان هم باید از تصویر بازاروف کاملاً خشنود باشند. البتّه تورگینف دو شخصیّت به‌نامهای سیتنیکوف[۶۶] و کوکشینا[۶۷] وارد داستان کرده است که صورت مضحک و تحریف‌شدهٔ اخلاق و افکار بازاروف هستند، امّا باید پذیرفت که چنین افرادی واقعاً وجود داشته‌اند ــ که البتّه نباید آنها را به‌حساب جنبش رادیکال گذاشت. به‌این ترتیب پیسارف احساس می‌کرد که در این کتاب هیچ‌چیز «ضدّنیهیلیستی» عامدانه‌ای نیست و هیچ اتّهام عمدی به رادیکالهای جوان زده نشده است. امّا بخش دیگر و پرنفوذتر روشنفکران به‌رهبری چرنیشفسکی و وارث دابرالیوبوف، ماکسیم آنتونوویچ*، تورگینف را به‌سبب تهمت و افترازدن به نسل جوان سخت مورد حمله قرار دادند و اعلام داشتند که حالا که او چهرهٔ خود را در نقش یک مرتجع برملا کرده است، پس تمام رمانهای سابقش را نیز باید به دست فراموشی سپرد. زمانی که تورگینف در بهار ۱۸۶۲ از پطرزبورگ دیدار کرد، در نهایتِ حیرت دریافت که کسانی که آنان را دشمن خویش پنداشته بود مقدمش را گرامی می‌دارند و کسانی که آنان را دوست و همراه خود می‌پنداشت تحقیرش می‌کنند. تورگینف بعدها با دلتنگی به‌یاد می‌آورد که کسانی به او گفته بودند که آنان چگونه «ریشخندکنان» عکسهایش را سوزانده بودند. تورگینف در آوریل ۱۸۶۲ نامه‌ای مفصّل به گروهی از دانشجویان روسی در دانشگاه هایدلبرگ نوشت، از آفریدن شخصیّت بازاروف دفاع کرد، و با همان اصطلاح

متعارف سیاسی اعلام داشت که کلّ اثرش «علیه اشراف در مقام طبقهٔ مسلّط» جهتگیری شده است و در برابر ادّعای دانشجویان که کوکشینای ابله موفّقترین شخصیّت اوست حاضر به تسلیم است. امّا فضای روشنفکری در روسیهٔ آن زمان چنان بود که هیچ‌یک از اعتراضهایش به‌جایی نرسید.

دههٔ ۱۸۶۰ برای تاریخ روشنفکری روسیّه سالهای حادّ و سخت، امّا آینده‌ساز، بود. امیدهایی که به سلطنت‌رسیدن آلکساندر دوّم در دلها پدید آورده بود با آزادی سرفها در ۱۸۶۱ به اوج رسید و در سالهای بعد نیز اصلاحاتی نه‌چندان زیاد، امّا مهمّ، در کار دادگاهها صورت گرفت. امّا چرنیشفسکی، دابرالیوبوف، پیسارف، و همراهانشان، این اخلاف رادیکالهای فلسفی دههٔ ۱۸۴۰، حتی به این دگرگونیهای اساسی خرسند نبودند و همچنان خواسته‌های بیشتری داشتند. در ۱۸۶۲، پس از آنکه رادیکالها آزادی سرفها را دوروکلک خواندند، آشوب و غوغا برای تغییرات بنیادی به‌اوج خود رسید؛ امّا این آشوب در همان‌سال با اقداماتی چون توقیف نشریّه‌های **سلوو** و **روسکویه اسلوو** و زندانی‌شدن چرنیشفسکی و پیسارف، و از همه مهمتر به‌دلیل قیام لهستان در اوایل ۱۸۶۳ که افکار عمومی را به‌جانب حکومت سوق داد، فرو نشست. پس از آن، رادیکالهای دوآتشه، که حاضر بودند جان خود را در راه هدفشان فدا کنند، چون دیدند ایجاد آتش‌سوزی و بستن دانشگاه در ۱۸۶۱ـ۱۸۶۲ کار چندانی از پیش نبرده است، علیه مقامات عالیرتبهٔ دولتی دست به یک‌سلسله ترورهای فردی زدند. در آوریل ۱۸۶۶ تیری که در مرکز پطرزبورگ به‌سوی آلکساندر دوّم شلّیک شد و به‌خطا رفت دوره‌ای را با خود به‌همراه آورد که سررشتهٔ کار را به‌دست آدمکشان و بمب‌اندازان داد ــ دوره‌ای که پانزده‌سال بعد به‌قتل آلکساندر انجامید و این کارها گاه‌وبیگاه تا سدهٔ بیستم نیز ادامه یافت. مردمان اروپای غربی در دو دههٔ ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ به این تروریستها، که اغلبشان جان بر سر کار خویش نهادند، لقب «نیهیلیست» دادند.

ارتباط بین کهنه‌لیبرالهایی مثل تورگینف و نسل جوان دههٔ ۱۸۶۰ در نهایت ارتباطی ظریف و شکننده بود. تورگینف خود را به اردوگاه رادیکالها نزدیکتر می‌دید تا به اردوگاه محافظه‌کارها؛ تلاش بسیار می‌کرد تا رادیکالهای جوان را به‌خود جلب نماید، دیدگاههای خویش را برایشان توضیح دهد، و با آنان به نوعی تفاهم برسد. امّا رادیکالها در دههٔ ۱۸۶۰ عمدتاً از او رویگردان بودند. او خواه‌ناخواه مجبور شد با عناصر محافظه‌کارتر جهان ادبی روس پیوند برقرار کند و در تبعید دههٔ ۱۸۶۰ آثار خویش را در نشریّهٔ اصلی‌شان، **روسکی وستنیک**، منتشر سازد. تورگینف نمی‌توانست با خشونت و تروریسم رادیکالها کنار بیاید، امّا در عین حال همچنان یقین داشت که جهانبینی آنان اساساً درست است. به‌همین سبب بود که تورگینف چندین‌سال بعد در شعر کوتاه و بی‌وزنی با تأسّف از کوششهایش برای بیان حقیقت و برخورد تحقیرآمیز «جانهای شریف» سخن می‌گوید. او احساس می‌کرد که تنها کاری که می‌تواند بکند این است که راهش را ادامه دهد و امیدوار باشد سرانجام او را درک کنند. آنجا که می‌گوید «مرا بکوب، امّا سالم و تندرست بمان» بیان اندکی خودآزارانه از همین معناست.

واکنش خشن و غیرمنتظره در برابر **پدران و پسران** تورگینف را به‌سکوت واداشت. او عملاً در حدود یک‌سال پس از انتشار این کتاب چیز مهمّی ننوشت. سپس با معجون غریبی به نام «اشباح»[۶۸]، که نوشتن آن را چند سال پیش آغاز کرده بود، دوباره وارد صحنه شد. وقتی که آن را در اوایل ۱۸۶۴ در نشریّهٔ جدیدی به‌سردبیری داستایفسکی منتشر می‌کرد، مطالب مفصّلی نوشت تا بر خصلت غیرسیاسی اثرش تأکید کند؛ نامی فرعی، «یک فانتزی»[۶۹]، به آن داد و مقدّمه‌ای مختصر بر آن نوشت که در آن از خوانندگان خواست همان صورت ظاهرش را درنظر بگیرند و از خود چیزی به آن نیفزایند. «اشباح» یک سلسله داستانواره‌های ازهم‌گسیخته است و راوی بی‌نام‌ونشانی دارد که موجودی مافوق‌طبیعی به‌نام الیس[۷۰] او را شبانه به سیروسیاحت می‌برد. الیس می‌تواند به‌میل خود، هم در مکان به سیروسفر بپردازد و هم در زمان: مثلاً سپاهیان قیصر یولیوس را به او نشان می‌دهد که در روزهای عظمت امپراتوری روم رژه می‌روند. امّا در یکی از این گشت‌وگذارهای شبانه موجود اسرارآمیزی، که به تشخیصَ راوی مرگ است، به الیس حمله می‌کند. او وقتی به‌هوش می‌آید، متوجّه می‌شود که روی زمین کنار زن زیبایی درازکشیده است که او را بگرمی در آغوش می‌گیرد و فوراً ناپدید می‌شود.

یکی از چند اثر نه‌چندان مهمّی که تورگینف در سالهای بعد از نوشتن «اشباح» به‌رشتهٔ تحریر درآورد بازهم سلسله‌ای است ــ این بار سلسله‌تأمّلاتی مختصر به‌نام «بس است»[۷۱] (۱۸۶۵) با نام فرعی «قطعه‌هایی از یادداشتهای یک هنرمند مرده»[۷۲]. «بس است» تورگینف را در بدترین حالت عاطفی و دلسوزی نسبت به خود نشان می‌دهد و مشتمل است بر تفکّراتی در باب موضوعات غم‌انگیزی چون شادی ازدست‌رفته، بی‌اعتنایی طبیعت، نابودی محتوم، و خلأ عاطفی ــ و همگی در حالتی بیان شده‌اند که سخت یادآور حال‌وهوای نوشته‌های آرتور شوپنهاور هستند. این اثر با نقل‌قولی از شکسپیر به‌زبان انگلیسی به‌پایان می‌رسد: «و دیگر خاموشی است.»

اگرچه کناره‌گیری تورگینف از ادبیّات موقّتی بود (در میان دوستانش این گفتهٔ مکرّرش که قصد دارد ادبیّات را برای همیشه

کنار بگذارد دیگر به‌صورت لطیفه درآمده بود و داستایفسکی در رمان **جن‌زدگان**[۷۳] آن را به‌صورت خجالت‌دهنده‌ای از زبان کارمازینوف[۷۴]، که کاریکاتور قبیحی از تورگینف است، تکرار کرد)، با اینهمه تجربه‌های ۱۸۶۲ «ترکیب» نوشته‌هایش را سخت دگرگون کرد. به‌هرحال، تورگینف دو رمان دیگر نوشت که با فاصلهٔ بیشتری از هم منتشر شدند ــ او در فاصلهٔ ۱۸۵۵ تا ۱۸۶۲ چهار رمان منتشر کرده بود، حال آنکه در فاصلهٔ ۱۸۶۲ تا ۱۸۷۷ فقط دو رمان منتشر کرد. بار «امر رمزآمیز» یا «امور فوق‌طبیعی» نیز در رمانهایش نسبتاً زیاد شد. تورگینف به خدا معتقد نبود و از ظواهر امر پیداست که به پدیده‌های فوق‌طبیعی اعتقاد چندانی نداشته است، امّا این فکر ذهنش را به‌خود مشغول کرده بود که در زندگی چیزهایی فراتر از آنچه به‌چشم می‌بینیم وجود دارد. در ۱۸۶۴ داستان کوتاهی نوشت به نام «سگ»[۷۵] که در آن به‌توصیف چیزی می‌پردازد که می‌توان نام شبح بر آن نهاد ــ که احتمالاً در آن زمان عادی بوده است. او به سؤالی که در آغاز و در پایان کتاب مطرح می‌نماید هیچ پاسخی نمی‌دهد: «امّا اگر ما امکان امر فوق‌طبیعی، یعنی امکان ورود آن را در زندگی واقعی، مجاز بشمریم، ... آنگاه دیگر چه نقشی برای عقل سلیم می‌ماند؟»

ماجرای داستان «تَق... تَق... تَق»[۷۶] (۱۸۷۰) نیز در دههٔ رمانتیک ۱۸۳۰ می‌گذرد. قهرمان داستان، ستوان تگلیف[۷۷]، از نظر دیگران آدمی است «محکوم سرنوشت» که مُهری محتوم بر پیشانی‌اش خورده است (راوی هنگام صحبت‌کردن از او این اظهار نظر جالب را می‌کند که اعتقادداشتن به سرنوشت مترادف است با اعتقادداشتن به «معنی و مفهوم زندگی»). هر رویداد منفرد در سلسله‌رویدادهای پیوسته‌ای که به‌تصمیم تگلیف برای خاتمه‌دادن به حیات خویش منجر می‌شود توضیح و دلیلی کاملاً طبیعی دارد، ولی نحوهٔ ترکیب‌شدن این رویدادها با هم دستِ‌کم رمزآلود است: طرح کلّی «محتوم» به‌نظر می‌رسد، هرچند تگلیف در مرحله‌ای برای جاانداختن حادثه‌ای مهم در داخل این طرح باید به زور متوسّل شود. در اینجا نیز تورگینف، مثل داستان «سگ»، گریزگاهی برای خود باز می‌گذارد تا خودش را به‌طور قطع ملزم به این حکم نکند که امور فوق‌طبیعی در زندگی بشر نقشی دارند.

با پایان‌یافتن دههٔ ۱۸۶۰ تورگینف دوباره به رمان سیاسی علاقه‌مند شد، به‌طوری که دو رمان آخرش حتّی از چهار رمان نخستش سیاسی‌تر بودند. او حدوداً در اواخر ۱۸۶۵ رمان **دود** را شروع کرد، مدّتی آن را کنار گذاشت، و بعداً در اوایل ۱۸۶۷، به‌رغم اختلاف نظری که با کاتکوف بر سر آن داشت، رمان را در نشریهٔ **بروسکی وستنیک** منتشر کرد. جالب اینجاست که این اثر در حول‌وحوش ماجرایی عاشقانه که همان خطّ‌وخطوط تورگینفی را دارد دور می‌زند، منتهای مراتب مرد داستان، لیتوینوف[۷۸]، یک قسم‌خوردهٔ غیرسیاسی است. نویسنده با استادی تمام تعارض عشق را حول این سؤال پیش می‌برد که آیا لیتوینوف خواهد توانست محبوب خود، ایرینا[۷۹]، را از جهان خفقان‌آور اشراف روسیّه در شهرک تفریحی بادن‌ـبادن برکند، یا این ایرینا خواهد بود که لیتوینوف را با زنجیر عشق اسیر خود می‌کند و از او «مردِ نشانده‌ای» می‌سازد که هر گاه از بیمزّگی و یکنواختی محافل اجتماعی‌اش خسته شد، نزد او برود. در پایان ایرینای ضعیف‌النّفس، که سموم سالیان سال در جانش نشسته است، نمی‌تواند از شوهر و محیط اجتماعی خود دست بردارد و به‌دنبال لیتوینوف برود و، از آنجا که لیتوینوف در میان قهرمانهای تورگینف شخصیّتی است بسیار نیرومند و از ایرینا یا همه‌چیز می‌خواهد یا هیچ، آن‌دو از یکدیگر جدا می‌شوند. در پایان کتاب، این زن است که فرصت و امکانی را ازدست‌داده و تلخکام برجای مانده است، حال آنکه لیتوینوف می‌تواند رابطهٔ خود را با نامزد قبلی‌اش مجدّداً برقرار نماید.

در تقارن با لیتوینوف و ماجرای عشقی اوست که جنبه‌های سیاسی رمان **دود** مطرح می‌شود، گیرم که لیتوینوف بیشتر ناظر بحثهای سیاسی است تا شرکت‌کننده در آنها. تورگینف با قلمی گزنده ژنرالها، مقامات عالیرتبهٔ دولتی، و اشرافیّت تباه را، که اطرافیان ایرینا را تشکیل می‌دهند و از ارائهٔ حتّی یک اندیشهٔ بکر و هوشمندانه ناتوانند، تصویر می‌کند. در بسیاری از موارد تورگینف از آوردن نام کامل آنان ابا می‌کند و حروف اوّل نامشان را ذکر می‌کند. حتّی لیتوینوفِ متساهل هیچ خصلت پسندیده‌ای در وجودشان نمی‌بیند. افراد محفل گوباریف[۸۰]، که لیتوینوف گاه‌گاه آنان را می‌بیند، از نظر سیاسی در نقطهٔ مقابل قرار دارند. با آنکه آنان وقت خود را با دادوبیدادهای بیهوده تلف می‌کنند و با آنکه بسیاری از آنان سرانجام به روسیّه بازمی‌گردند و به‌صورت مستبدّهای حقیر درمی‌آیند، ولی تورگینف احساس می‌کند که آنها قلباً آدمهای بدی نیستند، بلکه فقط عدّه‌ای ره‌گم‌کرده‌اند. گروههای راست‌وچپ در پاره‌ای از موارد شبیه یکدیگرند، امّا خالق آنها به‌گونه‌ای چشمگیر به چپها تمایل دارد.

تورگینف بسیاری از عقاید و افکار مورد پسند خود را در رمان **دود** از زبان شخصیّتی تحسین‌برانگیز، امّا ضعیف، به‌نام پاتوگین[۸۱] عنوان می‌کند. پاتوگین همان چیزی است که لیتوینوف در مخاطرهٔ تبدیل‌شدن به آن قرار دارد: یعنی چنان دلباختهٔ ایرینا است که هر جا ایرینا می‌رود او نیز به‌دنبالش می‌رود تا اوامرش را اجرا کند. پاتوگین، در گفتگوهای طولانی (دقیقتر آن است که گفته شود مونولوگها) با لیتوینوف، نظریّات سیاسی و فلسفی‌اش را مطرح می‌سازد ــ اینکه روسیّه به پیشرفت بشریّت کمکی نکرده است، یا

اینکه برای پیشرفت و توسعهٔ روسیّه در آینده تمدن غرب یگانه نوید و امید محسوب می‌شود. پاتوگین به غرب اعتقاد راسخ دارد و با آنکه با دیدی منفی به روسیّه می‌نگرد، ولی آن را نفی نمی‌کند.

جای تعجّب نیست که پس از رمان دود تورگینف از هر طرف مورد طعن و لعن قرار گرفت، زیرا در واقع رویکرد سیاسی او در این رمان چنین بود: «مرده‌شور هر دوتان را ببرد!» افراد طبقهٔ حاکم از اینکه چون مرتجعان کلّه‌پوک تصویر شده بودند خشمگین بودند و رادیکالها نیز از تصویر محفل گوباریف، که فی‌الواقع یکی از «ضدّنیهیلیستی»ترین آفریده‌های تورگینف بود، ناراحت بودند. پیسارف، منتقد رادیکال و برجسته که هنوز در آن دوره در صحنه حضور داشت، همچنان با تورگینف همدلی نشان می‌داد، امّا او نیز از اینکه تورگینف از مسیری که در آن بازاروف را خلق کرده بود روی برتافته و در عوض به قهرمانی چون لیتوینوف، که از نظر اجتماعی آدم ناچیزی است، روی کرده بود او را به‌باد انتقاد گرفت.

تورگینف قسمت اعظم دههٔ ۱۸۶۰، یعنی از ۱۸۶۴ تا ۱۸۷۰، را در بادن‌بادن نزد ویاردوها مسکن گزید. او معمولاً سالی یک‌بار سفر کوتاهی به روسیّه می‌کرد تا در جریان تحوّلات آنجا قرار بگیرد، امّا اکنون اساساً در خارج زندگی می‌کرد و تقریباً دیگر به زادبومش نمی‌رفت. قبل از پایان‌یافتن دههٔ ۱۸۶۰ اوضاع سیاسی در روسیّه به‌طور چشمگیری بهبود پیدا کرد، طوری که تورگینف در آن ایّام خاطرات خود از بلینسکی و سلسله‌مقالات «دربارهٔ موضوع پدران و پسران»[۸۲] را منتشر ساخت. او نیز در این مقاله‌ها قربانی همان اضطراری شد که دامن بسیاری از رمان‌نویسان «ضدّنیهیلیست» را گرفته بود: توجیه کتابهای خود برای خوانندگانی که آنها را بد فهمیده بودند. این کوششها کمک چندانی به نویسندگان نکرد و تورگینف نیز از این قاعده مستثنا نبود.

اگر تورگینف در دههٔ ۱۸۵۰، هنگام نوشتن **آشیانهٔ اشراف**، در اوج احساسات اسلاووفیلی‌اش بود، در پایان دههٔ ۱۸۶۰ اوج دوران اسلاووفوبیایش را می‌گذراند. در آن موقع بود که می‌گفت نه روسی، که اروپایی است. تورگینف در ۱۸۷۰ به خبرنگاری چنین نوشت: «من کاملاً، سرتاپا، یک آلمانی‌ام.» طعن قضیّه در آن است که در همین سال تعارض میان فرانسه و آلمان، این حاملان بزرگ تمدّن اروپایی، او را از آشیانهٔ اروپایی‌اش بیرون راند: پس از شعله‌ورشدن کینه‌توزیها، ویاردوها، که شهروندان فرانسوی بودند، ناچار شدند آلمان را ترک کنند و تورگینف به‌دنبال آنان اوّل به لندن و سپس به فرانسه رفت. از این‌زمان به‌بعد، این روسی-آلمانی در فرانسه به زندگی خویش ادامه داد.

تورگینف در خلال دهه ۱۸۷۰، که در فرانسه ساکن شد و همچنان گاه‌گاه به روسیّه سر می‌زد، با برخی از بزرگترین نویسندگان فرانسوی آن روزگار، در شرایطی برابر و گاه در وضعی برتر، رابطه برقرار کرد. او زبان فرانسوی و آلمانی را، به روانی فردی بومی، هم صحبت می‌کرد و هم می‌نوشت و در زبان انگلیسی نیز تا اندازه‌ای تبحّر داشت ــ چیزی که کمتر فرد روسی در قرن نوزدهم بدان توانا بود. مکاتبات وسیعش به این چهار زبان، که تازه در این اواخر تقریباً به شکل کامل جمع‌آوری شده‌اند، سرشار از تفسیرهای جالب دربارهٔ رویدادهای ادبی و سیاسی است. هنری جیمز، که ابتدا تورگینف را در ۱۸۷۵ ملاقات کرد، او را «غنیترین و شادترین آدمهای پرحرف» می‌داند، او و کارهایش را مسحورکننده می‌داند، و در عین حال از اینکه تورگینف به او و به نوشته‌هایش چندان وقعی نمی‌گذارد اندوهگین است. در عین حال، همانطور که هنری جیمز در خاطراتش تأکید می‌کند، او به‌هیچ‌وجه فرانسوی نشده بود. جیمز چنین یادآوری می‌کند: «هر غربتیی در پاریس از او فرانسوی‌تر است.» برادران گونکور نیز در نشریّهٔ خود نه‌تنها نمونه‌هایی از گفتگوهای دورمیزی و برانگیزندهٔ تورگینف را ثبت کرده‌اند، بلکه نوشته‌اند که او اغلب دربارهٔ روسیّه و چیزهای روسی صحبت می‌کرد. همهٔ اینها از تضادّ شخصیّت وی حکایت می‌کنند: او در روسیّه اروپایی و در اروپا روس بود.

نزدیکترین معاشران ادبی تورگینف در پاریس آلفونس دوده، گوستاو فلوبر، و امیل زولا بودند. دوده نخستین دیدار خود را با تورگینف در خانهٔ فلوبر به‌یاد می‌آورد. از آنجا که دوده در میان فرانسویان، به‌دلیل آشنایی‌اش با آثار تورگینف، مستثنا بود و تورگینف نیز به‌دلیل عشقش به موسیقی در میان نویسندگان مستثنا بود، آن دو وجوه مشترک بسیاری داشتند. رابطهٔ تورگینف با زولا نیز خوب بود ــ از قرار معلوم تورگینف در آماده‌کردن مطالبی که زولا برای نوشتن سلسله‌مقالاتی در ماهنامهٔ لیبرال و مشهور **روسیِ وستنیک یوروپی** در ۱۸۷۵ و ۱۸۸۰ لازم داشت دست داشته است ــ امّا تفاوتهای ذاتی اساسیی میان آن‌دو وجود داشته است. مثلاً برادران گونکور نوشته‌اند که یک‌بار آن‌دو بر سر عشق باهم دعوا کردند: زولا معتقد بود که تنها چیز خاصّی که به این وضعیّت عاطفی مربوط است امید به همبستری است، حال آنکه تورگینف دلیل می‌آورد که این پدیده‌ای است خارق‌العاده و متمایز از جنبه‌های مادّی و فیزیولوژیکی. تورگینف در این سالها احتمالاً از نظر خلق‌وخو به فلوبر بیش‌ازهمه نزدیک بود. او غروبهای بسیاری را به‌صحبت‌کردن با فلوبر در منزل خود می‌گذراند و دوستان فکر می‌کردند که آن‌دو زوجی جدانشدنی‌اند که تورگینف نقش زوجه را برعهده دارد. آلفونس دوده می‌گفت که گاه‌گاه در طبیعت «ارواح زنانه در صورتهای غول‌آسا جلوه‌گر می‌شوند» (تورگینف مردی عظیم‌الجثّه بود) و هنری جیمز اظهار می‌داشت که تورگینف و فلوبر

«نگاههای پرمهری به‌یکدیگر می‌کردند» و نگاه تورگینف به فلوبر با دلسوزی و ترحّم عجین بود.

درست در همان‌زمان که تورگینف در خارج زندگی می‌کرد و با بیگانگان معاشرت بسیار گسترده داشت در نوشته‌هایش توجّه و علاقهٔ ویژه‌ای به موضوعات صرفاً روسی نشان می‌داد. او در «یک داستان غریب»[۸۳] (۱۸۶۹) یک دیوانهٔ سرگردان احمق مقدّس را تصویر می‌کند که دختری از خانواده‌ای اسم‌ورسم‌دار او را همراهی می‌کند و در وجود او رهبری معنوی می‌یابد که می‌تواند در برابرش سرافکنده و خاکسار باشد. گرچه تورگینف با شکلی که این رابطه پیدا کرده است چندان همدل نیست، ولی نمی‌تواند شیفتگی پرتوان این دختر را نستاید. «شاه‌لیر استپها»[۸۴]، که داستان کوتاه نسبتاً بلندی است، در ۱۸۷۰ منتشر شد. دانشجویان ادبیّات روسی از همان زمان بی‌جهت از آن غفلت کرده‌اند، زیرا با آنکه عنوان و طرح و پیرنگ آن از ادبیّات انگلیسی اخذ شده، ولی اثری کاملاً روسی است. قهرمان داستان مالکی است به‌نام خارلوف[۸۵] که مردی است بسیار عظیم‌الجثّه و بر دو دختر، شوهران آن‌دو، و دهقانانش اقتدار مطلق دارد. امّا وقتی که رؤیای کژه‌اسبی سیاه را می‌بیند و آن را نماد مرگ قریب‌الوقوعش فرض می‌کند، تصمیم می‌گیرد قبل از مرگ مال دنیا را میان وِرّاثش تقسیم کند و مطمئن است که آنان همچنان مثل گذشته بدون کوچکترین انگیزهٔ مادّی حرمت او را نگاه خواهند داشت. امّا بدبختانه اشتباه می‌کند؛ چراکه به‌محض آنکه وارثان املاکش را صاحب می‌شوند، بتدریج او را از همان مقدار اندکی نیز که برای خودش نگاه داشته است محروم می‌کنند و در نهایت او را بکلّی از املاکش بیرون می‌رانند. تا این زمان، غرور خارلوف او را از شکوه و شکایت باز داشته است، امّا یک حرف‌وسخنِ تقریباً تصادفی خونش را به‌جوش می‌آورد و با خود می‌اندیشد که هر آنچه ساخته است می‌تواند خراب کند. در صحنهٔ پایانی، او به بام منزل سابقش می‌رود و با دست خالی به خردکردن و شکستن بام می‌پردازد تا از بام به‌زیر درمی‌غلتد و چنان صدمه می‌بیند که اندکی بعد از دنیا می‌رود. «شاه‌لیر استپها» فقط به‌خاطر شوروهیجان پیرنگش نیست که جالب است، بلکه به سبب زبانش که مبتنی بر سبک محاوره‌ای راوی و گفتار دهقانان است، و همچنین به‌خاطر پرداختن به ابعاد شخصیّت فرد روسی، نیز هست ـ ابعادی که همه مثبت نیستند.

توجّه و علاقهٔ تورگینف به چیزهای صرفاً روسی رویکردهای جهان‌نگرانهٔ او را تحت‌الشّعاع خود قرار نداد. «سیلابهای بهاری»[۸۶] (۱۸۷۲)، که جدای از رمانهایش طولانیترین اثر اوست، مرد روسیی را تصویر می‌کند که در یک محیط آلمانیِ (فرانکفورت و ویسبادن) سی‌سال پیش عاشق زنی ایتالیایی می‌شود. پیرنگ آن یادآور دود است، هرچند که قهرمان آن، سانین[۸۷]، از لیتوینوف بسیار ضعیف‌النّفس‌تر است. از همان ابتدا چنین برمی‌آید که در مقایسه با سایر آثار تورگینف این کاری غیرمعمول است، یعنی ماجرای عشقی است که ظاهراً ناکام نمی‌ماند، چراکه سانین با از سرگذراندن آزمون سختی در امر تصمیم‌گیری سرانجام می‌تواند در برابر موانع اساسی و جدّی قول ازدواج را از جمّا[۸۸]ی زیبا بگیرد. امّا، درست در زمانی که خواننده دارد باورش می‌شود که تورگینف نیز بالاخره می‌تواند تصویرگر عشق موفّقیّت‌آمیز باشد، نویسندهٔ داستان ناگهان قهرمانش را به بردگی حقارتبار پالازووا[۸۹]، متجاوزترین زنی که در طول حیات ادبی‌اش خلق کرد، می‌کشاند. پالازووا، که زنی است ثروتمند با منشأ دهقانی، فقط با برده‌کردن مردان با نیروی شهوت می‌تواند به زندگی خود معنا بدهد: در لحظه‌ای که بر سانین پیروز می‌شود، «چشمانش آنچنان گشاده و روشن شده بودند که سفید می‌نمودند و حاکی از هیچ چیز نبودند مگر بی‌اعتنایی بیرحمانه و لذّت پیروزی.» سانین، بر اثر مداخلهٔ پالازووا، هم عزّت نفس خود را ازدست می‌دهد و هم نامزدش را و در پایان به‌صورت یکی از تلخکامترین مردان مجرّد، تنها، و میانسالی درمی‌آید که تورگینف به‌وفور خلق کرده است. او در مقدّمهٔ کتاب با خود چنین می‌اندیشد که زندگی بیش از آنکه دریایی توفانی باشد دریایی است آرام با آب شفّاف؛ امّا در زیر این سطحِ بظاهر آرام و رحمتبار اسرار و شرور بسیاری نهفته است: «در کف تیره و پرلجن آن هیولاهای خوفناک، همهٔ عیب‌وایرادهای زندگی، بیماری، غم‌وغصّه، دیوانگی، فقر، و کوری» نهفته‌اند که هرکدام از آنها ممکن است در هرلحظه خود را به سطح آب بکشاند و قایقی را که بیننده در داخل آن بر سطح آب شناور است واژگون کند. دگرگونی فاجعه‌باری که در زندگی و سرنوشت سانین رخ می‌دهد همین خطر را نشان می‌دهد. در «سیلابهای بهاری» مطالب و نکات بسیاری هست که می‌تواند توجیه کند چرا او این اثر را «سقط جنین» می‌نامید. تورگینف به خبرنگاری نیز گفت که تصوّرش آن بوده است که این اثر سرشار از آسمانی آبی و آواز چکاوکها خواهد شد، ولی در عمل قارچی سمّی از کار درآمد. تورگینف می‌افزاید: «من هرگز اینهمه بی‌اخلاق نبوده‌ام.» این رمانِ کوچک تحت این شرایط، در زیر قلم نویسنده، زندگی شرارت‌بار مستقلّ خود را پیدا کرد.

ششمین و آخرین رمان تورگینف، **خاک بکر**، در اوایل ۱۸۷۷ در **وستنیک یوروپی** منتشر شد. تورگینف سالهای بسیار بر روی آن کار کرد و پیش از آنکه دست‌به‌کار نوشتن خود رمان شود، زندگینامه‌های مختصر شخصیّتهای اصلی را برای استفادهٔ شخصی خویش فراهم آورد. امّا این کارها در موفّقیّت محصول نهایی مؤثّر نیفتاد و این اثر از نظر هنری ضعیفترین رمان تورگینف شد. ظاهراً

اقامت طولانی تورگینف در اروپای غربی، و نداشتن تماس مستقیم با روسیهٔ واقعی، سرزندگی و شور آن هنر را که در پی پرداختن به دوران معاصر بود می‌خشکاند. منتقدان به‌محض انتشار **خاک بکر** آن را سخت به‌باد انتقاد گرفتند ــ و نظر و حکم نسلهای بعدی نیز دربارهٔ این کتاب چندان سخاوتمندانه نبوده است.

خاک بکر، که تلاشی است برای یافتن خاستگاههای «جنبش مردمی»ی که در حدود ۱۸۶۸ آغاز شد، سیاسی‌ترین رمان تورگینف است. «جنبش مردمی» بر اساس این فکر شکل گرفته بود که دانشجویان و روشنفکران رادیکال، برای آنکه دهقانان را به صورت نیرویی انقلابی درآورند، باید در بین آنان به تبلیغ و ترویج بپردازند. امّا افکار و اندیشه‌هایی که جوانان مبلّغ آموزش آن بودند برای طبقهٔ دهقان بسیار غریب بود و به‌همین دلیل کلّ این جنبش به‌شکست منتهی شد. تورگینف **خاک بکر** را عمدتاً برای آن نوشت تا نشان دهد که چرا رادیکالها، به‌رغم اهداف خیرشان، شکست خوردند.

قهرمان اصلی کتاب آلکسیی نیژدانوف[۹۰] است که از خانواده‌ای اصیل‌وریشه‌دار برخاسته است: پدرش افسری عالیرتبه بوده است و خودش زیر نظر معلم سویسی سختگیری از بهترین آموزشها برخوردار شده است. وانگهی، او سرشتی اشرافی دارد: خطوط چهره‌اش بازتاب عینی عشق او به زیبایی و خرد حسّاس اوست. یکی از ضعفهای عمده‌اش در مقام فردی انقلابی تمایل به سرودن شعر است ــ تمایلی که پس از پیوستن به جنبش رادیکالها آن را محتاطانه پنهان می‌کند. اوج رمان وقتی است که او در لباس دهقانان ظاهر می‌شود تا مردم عادی را آگاه کند، امّا درمی‌یابد که نمی‌تواند خود را تا آن حدِّ لازم «ساده» نشان دهد و علاوه بر آن نمی‌تواند بر نفرت ذاتی خویش از برخی خصلتهای زننده و نامطبوع دهقانان فائق آید. تعارض میان غرایز ذاتی و اعتقادات روشنفکرانه‌اش به خودویرانی می‌انجامد؛ او یکی از موارد استثنایی است که شخصیّتی هملتی در آثار تورگینف تا آنجا پیش می‌رود که دست به خودکشی می‌زند. در شخصیت نیژدانوف امر آرمانی و امر واقعی با یکدیگر تضاد لاینحلی پیدا می‌کنند.

با همهٔ اینها، در رمان **خاک بکر** افرادی هستند که همچنان به آرمان خویش وفادارند: ماشورینا[۹۱]ی ساده‌دل، که عشقش به نیژدانوف یکطرفه و ناکام است، و نیز مارکلوفِ[۹۲] پرجنب‌وجوش، که او هم درمی‌یابد که تبلیغ در میان دهقانان کار چندان ساده‌ای نیست. شاخص ایدئولوژیکی در رمان ماریانا سینتسکایا[۹۳]ست که خانهٔ قیم و محافظ خود را ترک می‌کند تا با نیژدانوف فرار کند، امّا حاضر نمی‌شود با او ازدواج کند، مگر اینکه قول بدهد که خود را تماماً وقف او کند. این کاری است که نیژدانوف از عهده‌اش برنمی‌آید، امّا پیش از خودکشی‌اش با نامه‌ای او را به سالامین[۹۴]، که شخصیّت مثبت کتاب است، پیوند می‌دهد. سالامین، این مرد اهل عمل که با راه‌وروش انگلیسیها کار می‌کند، کارخانه‌ای را در ملک خودش اداره می‌کند. او از میان مردم عادی برخاسته است و اهل حرف نیست، امّا در قضاوتهایش «عقل سلیم» را مدّ نظر قرار می‌دهد. تورگینف کاملاً امید آن را داشت که آینده به چنین فردی تعلّق داشته باشد.

منتقدان رادیکال با ارزیابی تورگینف و اعتقاد او به طبقه‌ای که آینده احتمالاً متعلق بدان خواهد بود سخت به‌مخالفت برخاستند و او نیز طبق معمول کوشید، با موافقت با آنان تا سرحدّ امکان، آرامشان سازد. امّا، به‌رغم حمله‌های طنزآمیز رمان علیه تشکیلات فئودالیسم، آنان آرام نمی‌شدند. تجسّم همهٔ اینها مخصوصاً شخصی است به‌نام کالامیتسیف[۹۵]، طرفدار قلّابی مغرب‌زمین، که گرچه ظاهری جذّاب و باوقار دارد، ولی در عمل از دهقانانِ خود بیرحمانه بهره‌کشی می‌کند و مرتجعی دوآتشه است. شخصیّت نفرت‌انگیز دیگر والنتینا میخایلوونا سیپیاگینا[۹۶] است که زنان متجاوز تورگینفی، مثل ناتالیا پتروونا (**یک ماه در روستا**) را، از نظر رقابتش با فرد تحت حمایتش، و پالازووا («سیلابهای بهاری») را، از این نظر که می‌خواهد نیژدانوف ساده‌دل را برای پاسخ‌گفتن به نفس خویش با زنجیرهای عشق گرفتار خود سازد، به‌یاد می‌آورد. عنصر شهوت، این عنصر بسیار مهمّ، نیز در رمان **خاک بکر** از تمام رمانهای دیگر تورگینف کمرنگتر و فرعیتر است.

تورگینف، در نیمهٔ دوّم دههٔ ۱۸۷۰، هم مورد مدح قرار گرفت و هم مورد قدح. او از ۱۸۷۵ به بعد، تا آخر عمر، در بوژیوال[۹۷]، نزدیک پاریس، و نه‌چندان دور از ویاردوها، رحل اقامت افکند ــ ولی گشت‌وگذارهای خود را به روسیّه ادامه داد؛ مثل سفرش در اواخر تابستان ۱۸۷۸ که با تالستوی آشتی کرده بود و به ملک او در یاسنایا پالیانا[۹۸] رفت. امّا پیروزمندانه‌ترین سفر او به زادبومش دیدارش از پطرزبورگ و مسکو در نخستین ماههای ۱۸۷۹ بود. این بار دوستان لیبرالش در جامعهٔ روس مقدمش را بسیار گرامی داشتند و او به ابراز احساسات شاهدان اشتهار خویش در میان عموم خوانندگان با شادی و لذّت پاسخ داد. مدّت کوتاهی پس از آن، در ژوئن ۱۸۷۹، برای دریافت دکترای افتخاری حقوقِ مدنی از دانشگاه آکسفورد راهی انگلستان شد ــ و این نشانهٔ احترام ملّتی بود که تورگینف به آن احترام می‌گذاشت و دوستش داشت.

درست یک‌سال بعد، در ژوئن ۱۸۸۰، تورگینف در مراسم پرده‌برداری از مجسّمهٔ آلکساندر پوشکین، شاعر بزرگ روس، در مسکو شرکت جست ــ این جشن و مراسم همچنان در تاریخ ادبیّات روسیّه یکی از وقایع عمومی معروف به حساب می‌آید. بسیاری از

نویسندگان برجسته در آن حضور داشتند و داستایفسکی مخصوصاً مشهورترین سخنرانی دوران ادبی خود را ایراد کرد. امّا تورگینف در تعیین جایگاه پوشکین در ادبیّات روسیّه جانب احتیاط را برگزید. تورگینف آمده بود که عنوان نخستین «شاعر ـ هنرمند» را در ادبیّات روسیّه به پوشکین عطا کند و می‌خواست او را خالق زبان ادبی روس بشناسد، امّا حاضر نبود نام «شاعر ملّی» را با همان باری که شکسپیر و گوته برای کشورهای خود دارند به پوشکین بدهد. این موضعِ ابهام‌آمیز گرچه احتمالاً از نظر روشنفکرانه درست و صادقانه بود، ولی با حالت و جوّ کلّی مراسم همخوان و متناسب نبود.

پس از انتشار **خاک بکر** نوشته‌های نسبتاً گهگاهیِ تورگینف به داستانهای کوتاه محدود شد: «یک شخصیّت به‌جان‌آمده»[99] (۱۸۸۱) تجزیه‌وتحلیل جذّابی از فرد خاصّی ارائه می‌دهد که نمی‌تواند ادب و نزاکت جامعهٔ موقّر بورژوایی را برتابد و ظاهراً به‌گونه‌ای چاره‌ناپذیر کمر به نابودی خویش می‌بندد. «سرود عشق پیروزمند»[100] نیز، که در همان ۱۸۸۱ نوشته شد، به‌جای آنکه وقایعش در روسیّه معاصر یا گذشتهٔ اخیر روسیّه اتّفاق افتد، به فرّارای سدهٔ شانزدهم مربوط می‌شود و از آنجا که به اتّفاقات کاملاً فوق‌طبیعیِ مربوط به عشقی ناکام، البتّه در شکل افسانه، می‌پردازد داستانی غیرمعمول است. در داستان «پس از مرگ»[101] (بعدها به‌نام «کلارا میلیچ»[102] اشتهار یافت) که در ۱۸۸۲، واپسین سال پربار حیات نویسنده، نوشته شد به موضوع عشق و مرگ به‌گونه‌ای بدیع و منحصربه‌فرد پرداخته شده است. قهرمان داستان مرد جوان حسّاس و تنهایی است به نام آراتوف[103] که آتش عشق را در قلب خواننده و بازیگری به اسم کلارا میلیچ شعله‌ور می‌سازد ـ گرچه در آن‌زمان هنوز یکدیگر را ملاقات نکرده‌اند. زن، که شخصیّتی است بااراده و مصمّم و عهد کرده است که هر گاه با مردی که دوست خواهد داشت روبرو شود او را به‌چنگ آورد، پس از تلاشی بیهوده برای به‌زانو درآوردن او در طیّ مصاحبه‌ای در مسکو، در روی صحنه دست به خودکشی می‌زند. زن که نتوانسته است در این دنیا بر او چیره شود از آن دنیا بازمی‌گردد تا او را گرفتار خود کند: آراتوف پس از مرگ کلارا میلیچ عاشقش می‌شود، در خیال و رؤیا او را می‌بیند، و در پایان شادمانه از دروازهٔ مرگ عبور می‌کند تا به او ملحق شود. «کلارا میلیچ» یکی از نیرومندترین گزارشهای تورگینف است دربارهٔ ماهیّت استثنایی عشق ـ عشقی که می‌تواند از فراز گور نیز بگذرد.

تورگینف در پسینگاه فعّالیّت ادبی‌اش با نوشتن **اشعار منثور**[104] به تلاشهای شاعرانه‌اش در سالهای اوّلیّه رجعت نمود. **اشعار منثور** قطعه‌های تغزّلی کوتاه دربارهٔ موضوعات گوناگونی هستند و معمولاً از یک صفحه، و گاه فقط از چند خطّ، تجاوز نمی‌کنند. این قطعه‌ها در زمانهای مختلف در فاصلهٔ ۱۸۷۸ تا ۱۸۸۲ نوشته شده‌اند و هر کدام تاریخ دقیق دارد. با آنکه این قطعه‌ها غالباً بیش‌ازحدّ احساساتی‌اند، ولی موضوعات بسیاری را در بر می‌گیرند که مدّتهای مدید در آثار تورگینف حالت ماندگاری داشتند ـ حدّاقلّ آنکه این قطعه‌ها به‌مثابه نشانه‌های طرز تفکّر او در آن سالها آموزنده‌اند. پاره‌ای از این موضوعات عصارهٔ فلسفهٔ زندگی هستند که حاصل سالها مشاهدهٔ ضعفهای نوع بشرند و در کلمات قصار تک‌جمله‌ای دربارهٔ رفتار انسان به‌بیان درآمده است؛ تورگینف از همان آغاز نیز رمانها و داستانهای خود را با اینگونه کلمات قصار، که برخی‌شان کاملاً تلخ‌اندیشانه‌اند، می‌آراست. از نظر فلسفی، مرکز ثقل **اشعار منثور** این کلمات قصار نیستند، بلکه قطعه‌های جدّیتری هستند که موضوعهایشان معمولاً بسیار بدبینانه‌اند. یکی از این موضوعات بی‌اعتنایی طبیعت است به آرزوهای انسان که تورگینف سالها پیش آن را در مقدّمهٔ «گردش در جنگل»[105] (۱۸۵۷) بوضوح بیان کرده بود. در آن مقدمه تورگینف می‌نویسد: در حضور این جنگل عظیم، انسان «احساس می‌کند که ممکن است آخرین برادرش نیز از صفحهٔ روزگار محو شود و حتّی یکی از برگهای سوزنی کاج کوچکترین تکانی نخورد.» به‌همین نحو، در «یک گفتگو» یونگفراو[106] و فینسترارهورن[107] با هزاران سال فاصله از دور به جهان زیرین می‌نگرند و وقتی که فعّالیّتهای بی‌امان موجودات بشری مورچه‌وار در زمینهای پست متوقّف می‌شود و همه‌چیز یخ می‌بندد و از حرکت بازمی‌ماند، احساس رضایت می‌کنند. وقتی که راوی از «طبیعت» [که در وجود زنی به این نام متجسّم شده است] می‌پرسد که در آن لحظه اهتمامش بر چیست، زن پاسخ می‌دهد مشغول تقویّت عضلات کک است تا کک بتواند راحت‌تر از دست دشمنانش بگریزد. در برابر اظهارات راوی دربارهٔ ارزشهای بشری، او می‌گوید که موجودات بشری را از سایر موجودات طبیعت نه بیشتر عزیز می‌دارد و نه کمتر. یکی از معدود اشعار منثور او که رنگ‌وبوی مذهبی دارد «مسیح»[108] است که در آن عیسی چون آدمی با صورتی «شبیه صورتهای همهٔ انسانهای دیگر» مشاهده می‌شود که به‌طور ضمنی تمام چیزهای بشری را در خود گنجانده است.

دو تا از مشهورترین طرحهای **اشعار منثور** به روسیّه و اوضاع سیاسی داخل آن مربوط می‌شود. «آستانه»[109]، هم ازخودگذشتگی انقلابیّون روس را نشان می‌دهد و هم دیدگاه و نظر دوپهلوی تورگینف را نسبت به آنان. دختری، قبل از آنکه از دری عبور کند، در پاسخ سؤالی که از او می‌شود می‌گوید که حاضر است [در راه هدف] از جان خود دست بشوید یا دست به قتل بزند؛ او حتّی می‌داند که ممکن است روزی ایمانش را به آرمانی که اکنون در راهش از جان خود هم می‌گذرد از دست بدهد. به محض آنکه وارد می‌شود، دو صدا خطاب به او بلند می‌شود؛ اوّلی بانگ می‌زند «احمق!» و دومی

می‌گوید «قدّیس!» تورگینف در قطعهٔ «زبان روسی»[۱۱۰]، که در ۱۸۸۲ نوشت، می‌گوید که این زبان، زبانی که خود در آن استادی مسلّم بود، غذای روح است: «در روزهای تردید، در روزهای تیرهٔ تفکّر بر سرنوشت وطنم، تنها تو قدرت و حامی منی ای زبان روسی بزرگ، نیرومند، شریف، و آزاد. اگر به‌لطف تو نبود، ما چگونه می‌توانستیم از همهٔ آنچه در وطن می‌گذرد نومید نباشیم؟ امّا آدم باید باور کند که چنین زبانی تنها به مردمی بزرگ می‌تواند عطا شود.»

امّا مکرّرترین موضوع در **اشعار منثور** موضوع مرگ است. موضوع اصلیِ خاطره‌ای که تورگینف از آخرین دیدارش با نکراسوف نقل می‌کند مرگ است. در «پیرزن»[۱۱۱] و «فردا»[۱۱۲] بر ناگزیری و بی‌هنگامی آن تأکید شده است. در «حشره»[۱۱۳] به‌گونه‌ای تمثیلی به آن پرداخته شده است ــ تصویر سرسرای شلوغ و پرجمعیّتی که حشرهٔ بزرگ و خطرناکی در آن به‌پرواز درمی‌آید؛ همه آن را می‌بینند و با وحشت خود را از برابر او پس می‌کشند، بجز قربانی‌اش که وقتی حشره پیشانی او را نیش می‌زند ، از دنیا می‌رود. تسلیم بردبارانه یا نومیدی عمیق تودهٔ مردم در مواجهه با مرگ عزیزانشان موضوع دو داستانوارهٔ بعدی است. امّا در دو داستانوارهٔ دیگر، که هردو به‌دلایلی با گنجشک ارتباط دارند، در تورگینف بارقه‌ای از امید یا جسارت و تمرّد جلوه‌گر می‌شود؛ او در «ما همچنان خواهیم جنگید»[۱۱۴] از شادی فارغ‌البال دسته‌ای گنجشک الهام می‌گیرد که در دوردستِ آسمان قوشی بر فراز سرشان دور می‌زند و می‌تواند هرگاه که اراده کرد همهٔ آنها را نابود کند؛ در «گنجشک»[۱۱۵] آمادگی پرندهٔ ماده برای دفاع از بچّه‌اش در مقابل سگ عظیم‌الجثّه‌ای تورگینف را به این فکر می‌اندازد که «عشق از مرگ، و ترس از مرگ نیرومندتر است. زندگی خود را تنها به‌واسطهٔ آن، به واسطهٔ عشق، تداوم و گسترش می‌دهد.»

البته تورگینف مدّتها فکرش درگیر مرگ بود. مرگ در برخی از آثار اوّلیّه‌اش توجّه او را به‌خود مشغول کرده بود و یک‌بار در ۱۸۷۲ هنگام گفتگو در منزل فلوبر اظهار داشت که همیشه به‌گونه‌ای «بوی مرگ، بوی نیستی و فروپاشی،» احاطه‌اش کرده بوده است، مرگی که آن را ناتوانی در عاشق‌شدن تعریف می‌کرد. وقتی که در آوریل ۱۸۸۳ گرفتار بیماری سرطان شد، بی‌واسطه با زندگی‌اش ارتباط پیدا کرد. ازآن‌به‌بعد گرچه در دوره‌های کوتاهی کمی احساس بهبودی می‌کرد، ولی دیگر ناقوس مرگ نواخته شده بود. کار ادبی‌اش را هرگاه که می‌توانست ادامه می‌داد؛ چند قطعهٔ جدید منتشر کرد و مدام مشغول کار برای چاپ جدیدی از مجموعهٔ آثارش بود؛ امّا مرگ را ــ که گاه به صورت کرّه‌اسبی سیاه در «شاه‌لیر استپها»، گاه در **اشعار منثور** به‌صورت همین جمجمه‌های معمولی، و در «کلارا میلیچ» در رؤیایی جالب‌توجّه به‌شکل موجود نسناس‌مانندی تصویر شده بود که درون قایقی کز کرده و پیمانه‌ای را پر از مایعی تیره‌رنگ در دست گرفته بود ــ نمی‌شد برای همیشه نادیده گرفت. در سوّم سپتامبر ۱۸۸۳ تورگینف پس از یک بیماری بسیار جانکاه در بوژیوال چشم از جهان فروبست. هنری جیمز درباره‌اش نوشت: «پایان ماجرایش آرام و بقاعده نبود، بلکه تیره بود و خشن.» این گفته از ژرفاهای درون تورگینف حکایت می‌کند که خودش نیز نتوانست این ژرفاها را بپیماید، گرچه به وجودشان آگاهی داشت.

سرانجام این جلای وطن‌کرده به روسیّه بازگشت. در پاریس بزرگان فرانسوی، در ایستگاهی که آخرین سفرش را از آن آغاز کرد، یادش را گرامی داشتند و در پطرزبورگ جماعت بسیاری گرد آمده بودند تا تابوتش را تاگوشه‌ای در گورستان والکووو[۱۱۶] مشایعت کنند. آنجا تورگینف در قطعه‌ای که مختصّ اهل ادب است به‌خواب ابد فرو رفته است، در جوار کسانی مثل دابرالیوبوف، که در زندگی دشمنش بود، و کسانی مثل بلینسکی، که در شمار دوستانش بود. خودش دربارهٔ نکراسوف گفته بود که مرگ همه را آشتی می‌دهد.

پی‌نویسها

1. Albert Jay Nock
2. Orel
3. Spasskoe
4. Pokorsky
5. *Rudin*
6. Pauline
7. Pauline Viardot
8. Salzbrunn
9. Louis Viardot
10. "Steno"
11. "Parasha"
12. "A Short Story in Verse"
13. *Eugene Onegin*
14. "A Novel in Verse"
15. "A Conversation"
16. "The Landowner"
17. "Andrey Kolosov"
18. *Zapiski okhotnika* (*A Hunter's Notes*)
19. "Khor and Kalinych"
20. "From a Hunter's Notes"
21. "Bezhin Meadow"
22. Kasyan
23. "Kasyan of Krasivaya Mecha"
24. "Two Landowners"
25. "The Singers"
26. "A Country Doctor"
27. "Forest and Steppe"
28. "Mumu"
29. Gerasim

82. "On the Subject of *Fathers and Sons*"
83. "A Strange Story"
84. "Stepnoi Korol Lir" ("A King Lear of the Steppes")
85. Kharlov
86. "Veshnie vody" ("Torrents of Spring")
87. Sanin
88. Gemma
89. Polozova
90. Aleksey Nezhdanov
91. Mashurina
92. Markelov
93. Marianna Sinetskaya
94. Solomin
95. Kolomeytsev
96. Valentina Mikhailovna Sipyagina
97. Bougival
98. Yasnaya Polyana
99. "A Desperate Character"
100. "The Song of Triumphant Love"
101. "After Death"
102. "Klara Milich"
103. Aratov
104. *Poems in Prose*
105. "Excursion to the Woodlands"
106. Jungfrau
107. Finsteraarhorn
108. "Christ"
109. "The Threshold"
110. "The Russian Language"
111. "The Old Woman"
112. "Tomorrow"
113. "The Insect"
114. "We Will Still Put Up a Fight"
115. "The Sparrow"
116. Volkovo

Selected Biblography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

"Diary of a Superfluous Man." Moscow, 1850.
A Hunter's Notes. Moscow, 1852.
A Month in the Country. Moscow, 1855.
Rudin. Moscow. 1856.
A Nest of Gentlefolk. Moscow, 1859.
On the Eve. Moscow, 1860
Fathers and Sons. Moscow, 1862.
Smoke. Moscow, 1867.
Torrents of Spring. Moscow, 1872.
Virgin Soil. Moscow, 1877.

30. "Dnevnik lishnego cheloveka" ("Diary of a Superfluous Man")
31. Pechorin
32. Oblomov
33. Chulkaturin
34. *Mesyots v derevne* (*A Month in the Country*)
35. Rakitin
36. Natalya Petrovna
37. Belyaev
38. Alfred Kazin
39. "Faust"
40. "A Quiet Spot"
41. "The Upas-Tree"
42. "Asya"
43. Gagin
44. "Pervaya lyubov'" ("First Love")
45. *Dvoryanskoe genezdo* (*A Nest of Gentlefolk*)
46. *Nakanune* (*On the Eve*)
47. *Otsy i deti* (*Fathers and Sons*)
48. *Dym* (*Smoke*)
49. *Nov'* (*Virgin Soil*)
50. "Hamlet and Don Quixote"
51. Darya Mikhailovna
52. Volyntsev
53. Pandalevsky
54. Pigasov
55. Basistov
56. Lavretsky
57. Varvara Pavlovna
58. Insarov
59. Shubin
60. Bersenev
61. Elena Stakhova
62. "When Will the Real Day Come?"
63. Bazarov
64. Pavel Petrovich Kirsanov
65. Odintsova
66. Sitnikov
67. Kukshina
68. "Phantoms"
69. "A Fantasy"
70. Ellis
71. "Enough"
72. "Passages from a Dead Artist's Notes"
73. *The Possessed*
74. Karmazinov
75. "The Dog"
76. "Knock... Knock... Knock"
77. Teglev
78. Litvinov
79. Irina
80. Gubarev
81. Potugin

Gettman, Royal. *Turgenev in England and America*. Urbana, Ill., 1941.

Howe, Irving. "Turgenev: The Politics of Hesitation." In *Politics and the Novel*. New York, 1957. Pp. 114-138.

Kagan-Kans, Eva. "Fate and Fantasy: A Study of Turgenev's Fantastic Stories." *Slavic Review* 18:543-560 (December 1969).

_____. *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision*. The Hague and Paris, 1975.

Ledkovsky, Marina. *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism*. Würzburg, 1973.

Lerner, Daniel. "The Influence of Turgenev on Henry James." *Slavonic and East European Review* 20:28-54 (December 1941).

Lloyd, John A. T. *Ivan Turgenev*. London, 1942.

Lowe, David, *Turgenev's "Fathers and Sons."* Ann Arbor, Mich., 1983.

Magarshack, David. *Turgenev: A Life*. London, 1954.

_____, ed. and trans. *Ivan Turgenev: Literary Reminiscences and Autobiographical Fragments*. New York, 1958.

Mandel, Oscar. "Molière and Turgenev: The Literature of No-Judgment." *Comparative Literature* 11:233-249 (Summer 1959).

Matlaw, Ralph. "Turgenev's Art in *Spring Torrents*." Slavonic and East European Review 35:157-171 (December 1956).

_____."Turgenev's Novels: Civic Responsibility and Literary Predilection." *Harvard Slavic Studies* 4:249-262 (1957).

Moser, Charles. "Turgenev: The Cosmopolitan Nationalist." *Review of National Literatures* 3(1):56-88 (Spring 1972).

Peterson, Dale. *The Clement Vision: Poetic Realism in Turgenev and James*. Port Washington, N. Y., 1975.

Pritchett, V. S. *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev*. New York, 1977.

Ripp, Victor. *Turgenev's Russia: From "Notes of a Hunter" to "Fathers and Sons."* Ithaca, N. Y., and London, 1980.

Sayler, O. "Turgenieff as a Playwright." *North American Review* 214:393-400 (September 1921).

Schapiro, Leonard. *Turgenev: His Life and Times*. New York, 1978.

Sergievsky, Nicholas. "The Tragedy of a Great Love: Turgenev and Pauline Viardot." *American Slavic and East European Review2* 5:55-71 (November 1946).

Waddington, Patrick. *Turgenev and England*. New York, 1981.

COLLECTED WORKS

Turgenev's individual works were ordinarily published in contemporary journals, then shortly thereafter (in the case of novels particularly) in separate editions. His collected works were issued in multivolume editions several times during his lifetime (in 1860-1861, 1865, 1869-1871, and 1880, for example) and his comlpete works in 1883 and many times thereafter. During the Soviet period there have been several multivolume selected or complete editions of his works (in 1949, for example, and from 1953 to 1958). The edition upon wich all scholarly work must now be based, however, is the *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati vosmi tomakh* (Complete Works and Letters in 28 Volumes, Moscow and Leningrad, 1960-1968), which allots 15 volumes to his works and 13 to his extensive correspondence. This edition may be supplemented, but it is unlikely to be superseded for many years.

TRANSLATIONS

Constance Garnett long ago rendered the bulk of Turgenev's writing into English in *The Novels of Ivan Turgenev*, including his short stories (15 vols., London, 1894-1899). Translations of individual works in this century are almost too numerous to mention. A convenient selected edition, though poorly translated and not very extensive, is *The Vintage Turgenev* (2 vols., New York, 1960). The hundredth anniversary of Turgenev's death saw the publication of two excellent annotated editions of his Letters: A. V. Knowles, editor and translator, *Turgenev's Letters* (New York, 1983); and David Lowe, editor and translator, *Turgenev: Letters* (2 vols., Ann Arbor, Mich., 1983).

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Brodianski, Nina. "Turgenev's Short Stories: A Revaluation." *Slavonic and East European Review* 32:70-91 (December 1953).

Carr, E. H. "Turgenev and Dostoevsky." *Slavonic Review* 8:156-163 (June 1929).

Chamberlin, William Henry. "Turgenev: The Eternal Romantic." *Russian Review* 5:10-23 (Spring 1946).

Folejewski, Zbigniew. "The Recent Storm Around Turgenev as a Point in Soviet Aesthetics." *Slavic and East European Journal* 6:21-27 (Spring 1962).

Freeborn, Richard. *Turgenev: The Novelist's Novelist*. New York, 1960.

Garnett, Edward. *Turgenev: A Study*. London, 1917.

Wilson, Edmund. "Turgenev and the Life-Giving Drop." In *Ivan Turgenev: Literary Reminiscences and Autobiographical Fragments*, by David Magarshack, editor and translator. New York, 1958. Pp. 3-64.

Woodcock, George. "The Elusive Ideal: Notes on Turgenev." *Sewanee Review* 69:34-47 (January-March 1961).

Woolf, Virginia. "The Novels of Turgenev." *Yale Review* 23:276-283 (Winter 1934).

Yarmolinsky, Avrahm. *Turgenev: The Man, His Art and His Age*. New York, 1959.

BIBLIOGRAPHIES

Yachnin, Rissa, and David Stam. *Turgenev in English: A Checklist of Works By and About Him*. New York, 1962.

کتابنامهٔ فارسی

آبهای بهاری، ترجمهٔ عزت‌اللّه شادان، تهران، ؟، ؟.

عشق نخستین، ترجمهٔ عزت‌الله شادان، تهران، بنگاه افشاری، ؟.

مومو، ترجمهٔ حسن‌مسعود انصاری، تهران، ابن‌سینا، ؟.

آدم زیادی، ترجمهٔ عباس باقری، تهران، کانون معرفت، ۱۳۲۸.

«عشق نخستین»، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، **شاهکارها**، تهران، ؟، ۱۳۲۷.

خواب آشفته، ترجمهٔ محسن فارسی، تهران، ؟، ۱۳۲۹.

سه تصویر [«رؤیا»، «ساعت، داستان پیرمرد»، «مومو»]، ترجمهٔ احمد میرفندرسکی، تهران، انجمن فرهنگی ایران و شوروی، ۱۳۳۰ (چاپ دوم: کتابهای جیبی، ۱۳۴۳).

آسیه و عشق نخستین [دو داستان]، ترجمهٔ م. ه. شفیعیها، تهران، ؟، ۱۳۳۱ (چاپ دوم **نخستین عشق**: کتابهای جیبی، [۱۳۴۳]).

در آستانهٔ فردا، ترجمهٔ م. ه. شفیعیها، تهران، ؟، ۱۳۳۱ (چاپ دوم: کتابهای جیبی، [۱۳۴۷]).

«شراب شیراز»، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، **شراب شیراز و ده داستان دیگر**، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۱.

پدران و فرزندان، ترجمهٔ م. ه. شفیعیها، تهران، نیل، ۱۳۳۳.

پدران و پسران، ترجمهٔ مهری آهی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۴.

«داستانی که دکتر گفت»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **اشتیاق**، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۴.

مرداب آرام، ترجمهٔ م. د. نادر، [تهران]، حکمت، [۱۳۳۵].

رودین، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، طهوری، ۱۳۳۶.

فاوست، ترجمهٔ شاپور رزم‌آرا و فریدون بدره‌ای، تهران، مرجان، ۱۳۳۶.

«مومیائی جاندار»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۴۸ (۱۵ مهر ۱۳۴۱) [چاپ دوم: **قطعه‌های دردناک و چند داستان دیگر**، تهران، اندیشه، ۱۳۵۵].

در آستانهٔ زندگی، ترجمهٔ کمال هاشمی، تهران، اشرفی (کتابهای پرندهٔ آبی- ۲)، [۱۳۴۴].

رودین، ترجمهٔ م. ه. شفیعیها، [تهران]، کتابهای جیبی، [۱۳۴۴].

دو داستان عاشقانه: آسیا و نخستین عشق، ترجمهٔ نوشین، مسکو، بنگاه نشریات پروگرس، ۱۹۶۸ م. [(۱۳۴۶)] (چاپ دوم **نخستین عشق**، تهران، کتاب درنا، ۱۳۷۱).

مومو، ترجمهٔ ابوالفضل قاسمی، تهران، فرزین، ۱۳۴۶.

خاک بکر، ترجمهٔ عبدالرحمن رزندی، [تهران]، [کتابهای جیبی]، [۱۳۴۹].

«پزشک بخش»، ترجمهٔ عنایت‌اللّه رضا، **تماشا**، ۶۵ (۱ تیر ۱۳۵۱).

«یرمولای و زن آسیابان»، ترجمهٔ عنایت‌اللّه رضا، **تماشا**، ۸۲ (۲۷ مهر ۱۳۵۱).

رودین، ترجمهٔ آلک قازاریان، مسکو، بنگاه نشریات پروگرس، ۱۹۷۴ م. [(۱۳۵۲)].

آشیانهٔ اشراف، ترجمهٔ محمود محررخمامی، تهران، میر، ۱۳۶۱.

قبل از ماجرا، ترجمهٔ عباس خلیلی، تهران، نوین، ۱۳۶۱.

خاطرات یک شکارچی [«آوازه‌خوانها»، «ارمولای و زن آسیابان»، «بیریوک»، «پایان چرتونچانف»، «پیشکار»، «پیوتر پطروویچ کاراتائف»، «تاتیانا بوری‌سونا و برادرزاده‌اش»، «جنگل و جلگه»، «چشمهٔ تمشک»، «چرتونچانف و ندوپیوسکین»، «چرخها تلق تلق می‌کنند»، «چمنزار بژین»، «حسابداری»، «خرده‌مالک، اوسیانیکوف»، «خور و کالینیچ»، «دکتر دهکده»، «دو نجیب‌زادهٔ روستایی»، «دهکدهٔ شیجری اویزد»، «کاسیان، اهل زیبا چشمه»، «لبدیان»، «لگوف»، «مرگ»، «میعادگاه»، «همسایهٔ من، رادیلوف»، «و یادگار زنده»]، ترجمهٔ محمود محررخمامی، تهران، تیراژه، ۱۳۶۲.

«یرمولای و زن آسیابان»، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و محمدعلی صفریان، **مرگ در جنگل...**، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.

شکارچی در سایه روشن زندگی [«آلمانی روسی»، «آوازخوانها»، «تلک تلک چرخها»، «جنگل و استپ»، «خور و کالینیچ»، «دو زمیندار»، «دیدار»، «علفزار بژین»، «کاسیان بِه‌آبادی»، «کالبد حیّ»، «مباشر»، «مرگ»، «مصلح و آلمانی روسی»، «هملت ناحیهٔ شچیگروفسکی»، و «یرمولای و زن آسیابان»]، ترجمهٔ هرمز ریاحی و بهزاد برکت، تهران، نشر نو، ۱۳۶۳.

پدران و فرزندان، ترجمهٔ مهدی سعادت، [تهران]، شقایق، ۱۳۶۴.

مرداب آرام، ترجمهٔ محمد محرر، [تهران]، تیراژه، ۱۳۶۷.

سیلابهای بهاری، ترجمهٔ محمود محرر، تهران، تیراژه، ۱۳۷۰.

کاروانسرا، ترجمهٔ احمد سلامت، تهران، پیشرو، ۱۳۷۲.

شعرهای منثور تورگینف، ترجمهٔ محمود حدادی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۶.

«پزشک ناحیه»، ترجمهٔ محمد باقری، **چیستا**، شمارهٔ ۱۵۱ (مهر ۱۳۷۷).

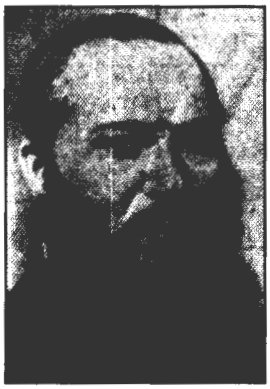
سه داستان عاشقانه [«آب‌های بهاری»، «آسیا»، «نخستین عشق»] ترجمهٔ عبدالحسین نوشین، تهران، تاخ، ۱۳۷۷.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

ع. ا.، «معرفی و نقد داستان در **آستانهٔ فردا**»، **ماهنامهٔ جامعهٔ معلمین در راه فرهنگ نو**، ۸ (خرداد ۱۳۳۲).

برلین، آیزایا، «پدران و فرزندان»، ترجمهٔ نجف دریابندری، **متفکران روس**، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۱.

خراپچنکو، میخائیل، «تورگنیف و تداوم تاریخ» ترجمهٔ نازی عظیما، **فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات**، تهران، آگاه، ۱۳۶۴.
فلوبر، گوستاو، «از نامهٔ فلوبر به تورگنیف»، ترجمهٔ ؟، **آدینه**، ۱۲ (۱ خرداد ۱۳۶۶).
بیلی، جان، «زبان تورگنیف، صمیمیت روسی و احساس عمیق رمانتیک»، ترجمهٔ مدرس، **آدینه**، ۱۴ (۱۰ تیر ۱۳۶۶).
آندره، موروا، **تورگینف**، ترجمهٔ منوچهر عدنانی، تهران، زمان، ۱۳۶۸.
گروسمن، لئونید، «دربارهٔ تورگنف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
گنچارف، ایوان، «دربارهٔ ایوان تورگنف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
جمالی، کامران [(ویراستار)]، **ویژهٔ ایوان تورگنیف**، تهران، زمان، ۱۳۷۰.
گروتسکایا، سویا، «تأثیر تورگنیف بر جهان معاصر»، ترجمهٔ ؟، **کتاب صبح**، ۱۶ (تیر ۱۳۷۰).
ولف، کریستا، «تاریخ و روزشمار آثار ا. س. تورگنیف»، ترجمهٔ ؟، **کتاب صبح**، ۱۶ (تیر ۱۳۷۰).
زرشناس، شهریار، «تورگنیف و پدران و پسران»، **سوره**، ۱۱ (بهمن ۱۳۷۰).
ناباکوف، ولادیمیر، «ایوان تورگنیف»، ترجمهٔ فرزانه طاهری، **درسهایی دربارهٔ ادبیات روس**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.
علائی، مشیت، «سیاست به روایت رمان» [دربارهٔ **دود**] **گردون**، ۲۵ و ۲۶ (خرداد و تیر ۱۳۷۲).
وکسفورد، جین، **نگاهی دیگر بر پدران و پسران ایوان تورگینف**، ترجمهٔ پرویز ختائی، تهران، نشر نقطه، دفتر مطالعات ادبیات داستانی، ۱۳۷۳.
تراویا، هانری، **تورگینف**، ترجمهٔ فیروزه دیلمقانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸.



آفاناسی آفاناسیویچ فیت

(۱۸۲۰ـ۱۸۹۲)

یواخیم تی.بِر
خشایار دیهیمی

نامی که فیت در تاریخ شعر روسیّه بدان شناخته شده است برگرفته از نام مادر او، شارلوتا فویت[۱]، است. این زن شوهرش، یوهان ویلهم فویت[۲]، را رها کرد و به‌دنبال اشرافی روسی، آفاناسی نئوفیتوویچ شنشین[۳]، که برای استفادهٔ درمانی از آب‌معدنی به دارمشتات رفته بود، به روسیّه رفت. اندکی پس از ورود این زوج به ملک شنشین، کودکی به‌دنیا آمد و نام تعمیدی آفاناسی شنشین را گرفت. امّا ازدواج مادر فیت و پدرش تا ۱۸۲۲، یعنی دوسال پس از بازگشت آنان به روسیّه، جنبهٔ رسمی پیدا نکرد. در نتیجهٔ این بی‌ترتیبی، فیت از طرف شورای دینی آریول[۴] اجازه نیافت از نام خانوادگی شنشین استفاده کند؛ در نتیجه دیگر اشرافی به‌حساب نیامد و در ردهٔ «رازنوچینتها»[۵] (بی‌مِلکها) قرار گرفت. فیت، چه در دورهٔ خردسالی و چه در دورهٔ بزرگسالی، از این تحقیر سخت عذاب می‌کشید و این وضع علاج نشد، مگر در ۱۸۷۳ که تزار آلکساندر دوّم با فرمانی خاصّ امتیازات و حقوق موروثی اشرافیّت را به فیت بازگرداند و به او اجازه داد از نام شنشین استفاده کند. امّا فیت در حرفهٔ شاعری همچنان نام مادری‌اش را که دیگر در آن‌زمان برای مردم نامِ آشنایی شده بود حفظ کرد.

فیت نخست در مدرسهٔ شبانه‌روزی شهر وورو[۶] در استونی آموزش دید؛ بعد وارد دانشکدهٔ زبانشناسی در دانشگاه مسکو شد و در ۱۸۳۸ تا ۱۸۴۴ در آنجا به‌تحصیل پرداخت. برای آنکه بتواند عنوان اشرافی‌اش را بازستاند، وارد خدمت نظام شد و هشت‌سال در شهرستانهای مختلف خدمت کرد. در ۱۸۵۳ به‌گارد ویژه منتقل شد که این فرصتی استثنایی برای او بود تا به پطرزبورگ بیاید و از نزدیک با نویسندگان روس، خصوصاً **تورگینف**، آشنا شود. فیت با خواهر منتقد ادبی، بوتکین*، ازدواج کرد، ملکی خرید، و در ۱۸۶۰ بازنشسته شد و زندگی اربابی در ملکش را آغاز کرد. در ۱۸۷۷ او ملک بزرگتری با خانهٔ اربابی زیبایی خرید و در آن سکنا گرفت، هرچند خانه‌ای هم در مسکو داشت و زمستانها را در آنجا می‌گذراند. در ۱۸۸۹ عنوان درباریِ «کامرهر»[۷] (حاجب) به او اعطا شد، افتخاری که تاحدودی بیعدالتیهایی را که در چهارده‌سالگی در حقّش شده بود جبران کرد. او در اوایل زمستان ۱۸۹۲ در مسکو درگذشت.

فیت سرودن شعر را زمانی که هنوز در دانشگاه مسکو دانشجو بود، یعنی در ۱۸۳۸، آغاز کرد. او از اعضای محفل جوانانی بود که در میانشان شاعر و منتقد نامیِ آتی، آپالّون **گریگوریف**، نقش شاخصی داشت. گریگوریف و فیت، هردو، عاشق و دلسپردهٔ شعر بودند. فیت در ۱۸۴۰، در نوزده‌سالگی، نخستین مجموعهٔ شعرش را تحت عنوان **پانتئونِ غزل**[۸] منتشر کرد. او زمانی که هنوز دانشجو بود اشعارش را به‌طور مرتّب در دو نشریّهٔ **ماسکویتیانین** و **آتیچستونیه زاپیسکی** منتشر می‌کرد و بسیاری از اشعار تغزّلی مشهور او مربوط به همین دوره هستند. مجموعهٔ بعدی اشعار فیت در ۱۸۵۰ منتشر شد؛ این مجموعه را آپالّون گریگوریف ویراستاری کرده بود. مجموعهٔ سوّم اشعار او به‌ویراستاری و با مقدّمهٔ ایوان تورگینف در ۱۸۵۶ به چاپ رسید. منتقدان برجسته، از جمله بوتکین، با تحسین و ستایش از اشعار او استقبال کردند. امّا در اواخر دههٔ ۱۸۵۰ و اوایل دههٔ ۱۸۶۰ عموماً از نویسندگان و شاعران انتظار داشتند که به بیان نوعی اعتقاد ایدئولوژیک بپردازند. فیت شخصاً از نظر سیاسی گرایشات محافظه‌کارانه داشت و اعتقاد داشت که هنر فقط یک هدف دارد و آن خدمت به زیبایی است. او این موضع ایدئولوژیکش را در دو رساله بیان کرد، یکی دربارهٔ شعر **تیوتچف** بود که در ۱۸۵۹ در **روسکویه اسلووو** به چاپ رسید و دیگری دربارهٔ هنرمندی به‌نام ایوانوف[۹] که آن هم در ۱۸۶۶ در **خودوژستوینی اسبورنیک** چاپ شد. صحّه گذاشتن او بر اینکه یگانه وظیفهٔ هنرمند در مقابل الاههٔ هنرش است و انکار هرگونه توجیه پندآموزانه برای هنر سبب خصومت منتقدان چپ‌گرای پرجوش و خروش و پرهیاهو با او شد. **چرنیشفسکی**، **دابرالیوبوف**، **سالتیکوف ـ شچدرین**، **پیسارف**، و **زایتسف** باران ناسزا را بر فیت باریدن گرفتند و در این میان پیسارف از همه تندتر می‌رفت. در نتیجهٔ این حملات، نغمه‌های فیت به مدّت دودهه به‌خاموشی گرایید. در اوایل دههٔ ۱۸۸۰ بود که با مساعدشدن جوّ برای آن نوع اشعاری که او

می‌توانست بسراید، و در آستانهٔ احیای ذوق‌وشوق برای این نوع اشعار، فیت با کتاب **آتشهای شبانه**[10] (۱۸۸۳) به صحنهٔ ادبیات بازگشت. این مجموعه تا پیش از مرگ شاعر چهاربار تجدید چاپ شد.

شعر فیت، فراتر از همه، به دوموضوع و مضمون می‌پردازد: طبعیت و عشق. می‌توان به این دو موضوع موضوع سوّمی را هم افزود: شعر متأمّلانه یا فلسفی. اشعار او دربارهٔ طبیعت ویژگی‌شان در نگاه دقیق و ظریف است. او همه‌چیز را با نگاهی تیزبین می‌بیند و زیبایی در اشعار او بعضاً مرموز و غیرعادی است. در شعر فیت طبیعت زنده است، با انسان سخن می‌گوید، و متقابلاً انسان هم با او سخن می‌گوید: «بیدها و غانها»[11]، «در شبی جنوبی بر کومهٔ علف»[12] (که یکی از اشعار محبوب لیف **تالستوی** بود)، و «زمانی دراز بیحرکت ماندم».[13] فیت در این بده‌بستان عاطفی با طبیعت در واقع ادامه‌دهندهٔ سنّت رمانتیک است.

اشعار عاشقانهٔ تغزّلی اوگاه آکنده از جاذبه و زیبایی، و شادمانه و سرخوشانه، هستند: «با سلام به‌سویت آمدم»[14]. امّا بعضاً هم این اشعار تداعی‌کنندهٔ نیرویی شوم و تیره‌اند: «راز»[15]. بسیاری از اشعار او سیلانی آهنگین دارند و بر بسیاری از آنها آهنگ گذاشته شده است. رؤیاها، احساسات گریزپا، احساسات مبهم، اینها جوهر شعر فیت را تشکیل می‌دهند که همراه با صدای مترنّم و آهنگین او طرحهایی شاد، سرخوشانه، و شفّاف می‌آفرینند. اشعار فیت با کیفیّت عقل‌ناباورانه‌شان منبع الهامبخش مهمّی برای شعرای بعدی در مکتب سمبولیسم بوده‌اند.

فیت همچنین اشعاری سروده است که حاکی از نوعی بدبینی شوپنهاوری هستند. فیت از ستایشگران پرشور شوپنهاور بود و جلد اوّل اثر اصلی او، **جهان همچون خواهش و نمایش**[16]، را در ۱۸۸۱ به روسی ترجمه کرد. او آثار دیگری را هم از شوپنهاور به روسی ترجمه کرد. علاوه بر این، فیت با دوست نزدیکش، لیف تالستوی، که او هم ستایشگر این فیلسوف آلمانی بود، و نیز با مورّخ ادبی، ولادیمیر ایوانوویچ اشتین[17]، دربارهٔ شوپنهاور نامه‌نگاری داشت. شعر «شکنجهٔ زندگی، خیانت امید»[18] قطعه‌ای از کتاب **فروعات و مضافات حذفی**[19] شوپنهاور را بر پیشانی به‌صورت سرلوحه دارد. فیت، جدا از آثار شوپنهاور، اشعار زیادی از شاعران کلاسیک لاتین (کاتولوس، اووید، پروپرتیوس، ویرژیل، و دیگران)، **فاوست**[20] گوته، و آثار دیگری را در هفت‌سال پایانی زندگی به روسی ترجمه کرد. از او سه جلد خاطرات برجای مانده است.

پی‌نویسها

1. Charlotta Foeth
2. Johann Wilhelm Foeth
3. Afanasy Neofitovich Shenshin
4. Orel
5. raznochinets
6. Võru
7. Kammerherr
8. *Liricheskii panteon* (*The Lyrical Pantheon*)
9. Ivanov
10. *Vechernie ogni* (*Evening Fires*)
11. "Ivy i berezy" ("Willows and Birches")
12. "Na stoge sena noch'yu yuzhnoi" ("On a Southern Night on a Hayrick")
13. "Ya dolgo stoyal nepodvizhno" ("I Stood Motionless for a Long Time")
14. "Ya prishel k tebe s privetom" ("I Came to You With a Greeting")
15. "Taina" ("Secret")
16. *Die Welt als Wille und Vorstellung*
17. Vladimir Ivanovich Shtein
18. "Izmuchen zhizn'yu, kovarstvom nadezhdy" ("Tortured by Life, the Betrayal of Hope")
19. *Parerga und Paralipomena*
20. *Faust*

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie stikhotvorenii. Ed. B. Ya. Bukhshtab. 1937. 2d ed. 1959.

Pis'ma (Otryvki). In *Russkie pisateli o literature.* Vol. 1. 1939.

TRANSLATIONS

I Have Come to Greet You: Selected Poems. Trans. James Greene. 1982.

See also: Lewanski, pp. 238-40.

SECONDARY LITERATURE

J. T. Baer, "Schopenhauer und Afanasij Fet." In *61. Schopenhauer-Jahrbuch für das Jahr 1980.* Ed. A Hübscher. Pp. 90-103.

D. Blagoi, *Mir kak krasota: O* Vechernikh ognyakh *A. Feta.* 1975.

B. Ya. Bukhshtab, *A. A. Fet: Ocherki tvorchestva.* 1974.

Richard F. Gustafson, *The Imagination of Spring: The Poetry of Afanasy Fet.* 1966.

Lydia M. Lotman, *Afanasy Fet.* Boston, 1976.

آلکسیِی فئافیلاکتوویچ پیسِمسکی

(۱۸۲۱ـ ۱۸۸۱)

چارلز اِی. موزر
خشایار دیهیمی

پیسمسکی در استان کاستروما[۱] به‌دنیا آمد. پس از اتمام دورهٔ دبیرستان در همان کاستروما، در دانشگاه مسکو پذیرفته شد و در آنجا بیش از آنکه به رشتهٔ تخصصی‌اش، ریاضیّات، بپردازد، توجّهش را معطوف تئاتر کرد. او که از اعضای کهتر نسل برجستهٔ دههٔ ۱۸۴۰ به‌حساب می‌آید نخستین اثرش را در ۱۸۴۸ انتشار داد که داستان فراموش‌شده‌ای به‌نام «نینا»[۲] ست. او سال بعد با انتشار رمان کوتاه **ساده‌لوح**[۳] (۱۸۵۰) توجّه بیشتری را به‌خود جلب کرد. **ساده‌لوح** داستان جوان آرمان‌گرایی است که چون رؤیاهایش دربارهٔ زندگی نقش‌برآب می‌شود، از فرط اندوه می‌میرد.

در این زمان پیسمسکی، بنا به توصیهٔ دوست نمایشنامه‌نویسش، آلکساندر **آستروفسکی**، در جمع نویسندگان **ماسکویتیانین**، گل سرسبد نشریّات ادبی مسکو در اوایل دههٔ ۱۸۵۰، پذیرفته شد. پیسمسکی نخستین نمایشنامه‌اش، **مالیخولیایی**[۴]، را در ۱۸۵۲ و نیز نخستین مجموعهٔ داستانی تریلوژیکش، **داستانواره‌هایی از زندگی دهقانی**[۵]، را در همین نشریّه به‌چاپ رساند ـ همین مجموعه او را به‌عنوان وقایع‌نگار زندگی مردم عادی مشهور کرد. در واقع پس از نقل مکانِ پیسمسکی از کاستروما به پطرزبورگ در اواخر ۱۸۵۴، جامعهٔ ادبی پطرزبورگ او را به‌چشم مظهر روستایی خشن و بی‌آداب می‌نگریست ـ شخصی که از نزاکت اجتماعی بهرهٔ چندانی نداشت و با لهجهٔ آشکار شهرستانی صحبت می‌کرد.

امّا این مانع از آن نشد که او کار نویسندگی‌اش را پی بگیرد و در پایان دههٔ ۱۸۵۰ به اوج شهرت ادبی برسد. در ۱۸۵۸ پیسمسکی به‌جمع نویسندگان نشریّهٔ ادبی **بیبلیوتیکا دلیا چتینیا** پیوست و بعداً سردبیر این نشریّه شد. در فاصلهٔ ۱۸۵۹ تا ۱۸۶۱ پیسمسکی سه اثر از بهترین آثارش را منتشر کرد: رمان **یکهزار نفوس**[۶] (۱۸۵۸) ـ عنوان رمان اشاره به تعداد سرفهایی دارد که مالکی برای آنکه ثروتمند محسوب شود باید داشته باشد ـ نمایشنامهٔ **سرنوشت تلخ**[۷] (۱۸۵۹)، و رمان کوتاه **گناه مردی پیر**[۸] (۱۸۶۱).

قهرمان **یکهزار نفوس**، کالینوویچ[۹]، جوان شهرستانی بسیار جاه‌طلبی است که راه پایتخت را درپیش می‌گیرد به این قصد که در سلسله‌مراتب اداری به مقامات بالا دست بیابد. برای رسیدن به این هدف، او، بی‌آنکه عشقی در دل داشته باشد، با زنی ثروتمند ازدواج می‌کند، دختری را که دوست می‌داشته است در شهرستان رها می‌کند، و از برخی اصول و محذورات اخلاقی‌اش دست می‌شوید. بدین‌ترتیب بسرعت پلّه‌های ترقّی را می‌پیماید و معاون فرماندار و بعد فرماندار شهرستان محلّ تولّدش می‌شود. زمانی که قدرت را به‌دست می‌گیرد، درصدد برمی‌آید با استفاده از این قدرت عدالت اجتماعی را برقرار کند و خطاکاران را به‌مجازات برساند، امّا دشمنان سیاسی او نیز قدرتمندند و سرانجام موفّق می‌شوند او را از مقامش برکنار کنند. بخش آخر رمان پیام اجتماعی نیرومندی دارد و همین سبب شده است بسیاری از منتقدان کلّ کتاب را «رمان افشاگری» به حساب آورند ـ رمانی که بر نقایص نظم موجود تأکید می‌ورزد. امّا پیسمسکی کلّاً نظری تلخ‌اندیشانه به سرشت بشر داشت و معتقد بود همه صرفاً به‌اقتضای منافعِ حریصانهٔ خویش دست به عمل می‌زنند. این نظر او را به انکار هرگونه احتمال اصلاح اجتماعی اساسی رهنمون شد.

سرنوشت تلخ تراژدیی دربارهٔ زندگی دهقانی است: دهقانی پی می‌برد که همسرش در مدّت غیبت طولانی او عاشق مالک سرفها شده و فرزندی از او به دنیا آورده است. دهقان در اوج خشم و غضب آن بچّه را می‌کشد و هنگام فرار دستگیر می‌شود. در نهایت به کار خطایی که کرده است پی می‌برد، از همهٔ آنهایی که آزارشان داده است طلب عفو می‌کند، و در عین حال مجازاتش را می‌پذیرد. پیرنگ نمایشنامه حاوی ناگزیری هولناکی است که ناشی از غرور بحقّ شوهر و ساختار اجتماعی سرفداری در روسیّه است که در آن افرادی «مالک» افراد دیگر هستند. معاصران به‌هنگام انتشار **سرنوشت تلخ** از آن استقبال کردند و در ۱۸۵۹ جایزهٔ رسمی «اوواروف»[۱۰] توأماً به این اثر و نمایشنامهٔ **توفان**[۱۱] آستروفسکی تعلّق گرفت.

گناه مردی پیر تاحدودی پیرو سنّت گوگولی نوشته شده است، سنّتی که پیسمسکی با غرور می‌گفت ادامه‌دهندهٔ آن است. این

داستان رنج روانی بوروکراتی میانسال را بیان می‌کند. او همیشه شرف و درستکاری را پیشهٔ خود کرده است، امّا زمانی که زنی زیبا عمداً از او دلبری می‌کند، حاضر می‌شود برای خاطر او دست به اختلاس بزند. این اختلاس ردیابی می‌شود و او در جریان محاکمه‌اش پی می‌برد که زن صرفاً از سر خودخواهی از او سوءاستفاده می‌کرده است. در نهایت، دست به خودکشی می‌زند، زیرا نمی‌تواند زندگی در جهانی را تحمّل کند که در آن انسانهای رذل پیروز می‌شوند و زیبایی صرفاً پوششی است بر فساد و تباهی.

در اوایل دههٔ ۱۸۶۰ پیسمسکی در یک ستون طنز روزنامه به مقابله با دیدگاههای اینتلیجنتسیای رادیکال پرداخت که در آن ایّام نوعی سلطهٔ فرهنگی به‌دست آورده بودند. پاسخی که به این نوشته‌ها داده شد سبب شد که او در ۱۸۶۳ به مسکو نقل‌مکان کند و باقی عمرش را در آنجا بماند. او ردیّه‌ای داستانی بر دشمنانش در قالب رمانی نوشت که می‌بایست تابلویی بزرگ از زندگی معاصر باشد: **دریاهای متلاطم**[12] (۱۸۶۳). اگرچه نمایندگان فاسد حکومتی هم جزو شخصیّتهای این رمان بودند، امّا رمان در وهلهٔ نخست هدفش آشکارکردن این نکته بود که رادیکالهای جوان دههٔ ۱۸۶۰ نیز به‌همان اندازهٔ پیشینیان که مورد انتقاد بیرحمانهٔ آنها بودند حریص و خودخواه و خودمحور هستند. پیسمسکی رادیکالها را «وزّاجهای بذله‌گو» و «آدمهای بددرنخوری» می‌نامد که «همواره آماده‌اند تا خلأ وجودی‌شان را با هر مزخرفی بیاکنند.»

در اواخر دههٔ ۱۸۶۰ پیسمسکی رمان دیگری منتشر کرد که بنا بود تصویر بزرگی از دوره‌ای تاریخی باشد، هرچند این‌بار دوره‌ای را انتخاب کرده بود که با شور و عشق و محبّت بدان می‌نگریست: **مردان دههٔ ۱۸۴۰**[13] (۱۸۶۹). امّا به‌دلیل گسست قبلی او از رادیکالها این رمان و همهٔ کارهای بعدی او اکثراً نادیده گرفته شدند.

در دههٔ ۱۸۷۰ پیسمسکی چندین نمایشنامه نوشت که همه علیه سرمایه‌داری نوپا با آن عطش غیرانسانی سودجویی‌اش بودند. بهترین اثر در میان آنها، **بعل**[14] (۱۸۷۳)، به‌شیوه‌ای روشنگرانه به مسئلهٔ جایگاه زن در اجتماع نیز می‌پردازد. دوسال پیش از آن پیسمسکی در یکی از خوش‌ساخت‌ترین رمانهایش، در میان **گرداب**[15] (۱۸۷۱)، زن رادیکال جوانی را در مقام قهرمان داستانش نشانده بود؛ هرچند این زن جوان عاقبت از میان می‌رود و می‌میرد، امّا همچنان استوار بر سر اعتقاداتش می‌ماند. امّا این چرخش ایدئولوژیکی به چپ منتقدان را با او بر سر مهر نیاورد و اعتنایی به دو رمان آخر او نکردند: **بورژوا**[16] (۱۸۷۷) و **ماسونها**[17] (۱۸۸۰).

پیسمسکی در اوایل ۱۸۸۱ ـ یک هفته پیش از **داستایفسکی** ـ درگذشت و در صومعهٔ نووو-دویچیِ[18] مسکو به‌خاک سپرده شد.

پی‌نویسها

1. Kostroma
2. "Nina"
3. *Tyufyak* (*The Simpleton*)
4. *Ipokhondrik* (*The Hypochondriac*)
5. *Ocherki iz krest'yanskogo byta* (*Sketches of Peasant Life*)
6. *Tysyacha dush* (*One Thousand Souls*)
7. *Gor'kaya sud'bina* (*A Bitter Fate*)
8. *Starcheskii grekh* (*An Old Man's Sin*)
9. Kalinovich
10. Uvarov
11. *The Storm*
12. *Vzbalamuchennoe more* (*Troubled Seas*)
13. *Lyudi sorokovykh godov* (*Men of the 1840s*)
14. *Vaal* (*Baal*)
15. *V vodovorote* (*In the Whirlpool*)
16. *Meshchane* (*The Bourgeois*)
17. *Masony* (*The Masons*)
18. Novo-devichy

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. Ed. A. P. Mogilianskii and M. P. Eremin. 9 vols. 1959.

TRANSLATIONS

One Thousand Souls. Trans. Ivy Litvinov. 1959.

A Bitter Fate. Trans. Alice Kagan and George Noyes. In *Masterpieces of the Russian Drama*, vol. 1. 1933 (reprint 1961).

The Simpleton. Moscow, 1959.

SECONDARY LITERATURE

Charles A. Moser, *Pisemsky: A Provincial Realist*. 1969.

Petr Pustovoit, *A. F. Pisemskii v istorii russkogo romana*. 1969.

———, "Istoriografiya izucheniya tvorchestva A. F. Pisemskogo," *RLit*, 19 (1976), no. 4, pp. 224-32.

فیودور میخایلوویچ داستایفسکی

(۱۸۲۱ـ ۱۸۸۱)

ارنست جی. سیمونز
خشایار دیهیمی

اکنون مایهٔ شگفتی است که منتقدی ادبی در شوروی می‌نویسد: «درک و شناخت ما از اندیشه و خلاقیّت هنوز باید پیشرفت زیادی بکند تا دریابیم چرا، فی‌المثل، آلبرت آینشتاین معتقد بود که از داستایفسکی بهرهٔ بیشتری گرفته است تا از کارل فریدریش گاوس[1] که یکی از بزرگترین فیزیکدانان، ستاره‌شناسان، و ریاضیدانان بود.» زیرا، آنگونه که می‌گویند، سالها پیشتر، زمانی که از لنین نظرش را دربارهٔ رمانهای داستایفسکی پرسیده بودند، پاسخ داده بود: «من مجالی برای همچو مهملاتی ندارم» و ماکسیم **گورکی**، با آنکه نبوغ داستایفسکی را می‌ستود و با شکسپیر در قیاسش می‌آورد، او را «خرده‌بورژوا و شکست‌گرا» می‌دانست، محکومش می‌کرد، و نیز او را به گناه فردگراییِ خودخواهانه، که در نظام اخلاقی شوروی گناهی نابخشودنی است، متّهم می‌کرد ـ این گناه را چنان یقینی می‌دانست که می‌گفت «هیچ بُزی نیست که بوی بد ندهد.» ولادیمیر **نابوکوفِ** ضدّشوروی نیز، که جانبدار مخالف‌خوانی مخالفها در امور ادبی است، به شیوه‌ای نه‌چندان دور از انتظار، در این منازعه طرف لنین را می‌گیرد و می‌گوید داستایفسکی «رمان‌نویس گوتیک و بیش‌ازاندازه احساسات‌گرای عصر خویش است که بیهوده اینهمه بالایش برده‌اند، ... یکی از آن بلندگوهایی که بدیهیّات را نعره می‌زنند.»

با تمام این احوال، مقام‌وموقع داستایفسکی در رمان‌نویسی و اندیشمندی در میان هموطنانش همیشه محفوظ بوده است و تردیدی در آن راه نیافته است. کتابهایی که دربارهٔ هر مرحله از زندگی و کار داستایفسکی نوشته شده است بتدریج انبوهیِ بُهت‌آوری پیداکرده است. حتّی منتقدان شوروی، با آنکه او را از نظر سیاسی مرتجع، ستایشگر تزارها، و معتقدِ دوآتشهٔ مذهب اورتودوکس روسی می‌دانند و به‌همین دلایل قبولش ندارند، تمایلی ندارند او را در امن‌وامان جاودانگیِ پیش از انقلابش به‌حال خود رها کنند، زیرا او یکی از پرخواننده‌ترین رمان‌نویسهای بزرگ قرن نوزدهم است و تأثیری عمیق بر چندتن از بهترین نویسندگان شوروی بر جای گذاشته است. گنجینهٔ نقدهای ادبی و محقّقانهٔ شورویها دربارهٔ داستایفسکی، برای آنکه درک بهتری از او به‌دست آوریم، واجد ارزش زیادی است.

برخی شواهد مؤیّد این نظر هستند که اعتلای شهرت و محبوبیّت داستایفسکی در اتّحاد شوروی پس از مرگ استالین صرفاً نشانهٔ‌دیگری است ـ البتّه در جهت معکوس ـ از تجدید روندِ تاریخی «غربی شدن» روسیّه از نظر فرهنگی،اجتماعی، و اقتصادی؛ زیرا در فاصلهٔ دو جنگ جهانی و پس از آن هیچ رمان‌نویس قرن نوزدهمی در اروپای غربی و امریکا به‌اندازهٔ داستایفسکی مورد توجّه قرار نگرفته است، هرچند ستایش منتقدان از او بیشتر با عنایت به اهمّیّت او در مقام پیامبر، فیلسوف، روانشناس، و متفکّر سیاسی، اجتماعی، و مذهبی بوده است تا در مقام هنرمندی ادبی. این همه را شاید ما که امروز از نظر انتخاب مواضع فکری روزگار دشواری داریم بهتر دریابیم، زیرا بسیاری از مسائل سیاسی، اخلاقی، و مذهبیی که طیّ این سالها نسلهایی را آشفته و پریشان کرده‌اند به‌بهترین و مؤثّرترین وجه در آثار مشهور داستایفسکی جلوه‌گر شده‌اند.

فریدریش نیچه دِینش را به داستایفسکی در زمینهٔ روانشناسی کتمان نمی‌کرد و این آموزهٔ او که هر آفرینندهٔ خیروشرّ نخست باید همهٔ ارزشها را نابود کند شباهت تام به آموزهٔ شیگالیف[2] در **تسخیرشدگان**[3] (۱۸۷۳) دارد. آن زمان نیز که توماش ماساریک[4] کتاب **روح روسیه**[5] را در ۱۹۱۳ منتشر کرد و در آن داستایفسکی را یگانه شخصیّت محوری در تکوین و تحوّل اندیشه در قرن نوزدهم روسیّه دانست مدّتها بود که کیش واقعی داستایفسکی جهان فکری اروپای غربی را درمی‌نوردید. پیش از قدرت گرفتن آدولف هیتلر، منتقدی آلمانی تا بدانجا پیش رفته بود که بگوید از زمان مارتین لوتر تاکنون کسی به‌اندازهٔ داستایفسکی در آلمان نفوذ معنوی نداشته است. بعدها آندره مالرو نیز گواهی داد که داستایفسکی تأثیری شگرف بر کلّ تاریخ روشنفکری نسل او در فرانسه داشته است. درواقع ژان پل سارتر نیز ستایشگر و سپاسگزار داستایفسکی بود، زیرا حکم داستایفسکی به محکومیّت استبداد عقل، الهامبخش

این اعتقاد اگزیستانسیالیستی شد که هر عمل و اقدام انسان صرفاً تجلّی نیازی زیست‌شناختی به ابراز وجود است. آلبر کامو نیز در **انسان طاغی**[۶] (۱۹۵۱) استناد زیادی به پرسشهای عذاب‌آوری می‌کند که در **برادران کارامازوف**[۷] (۱۸۷۹ـ ۱۸۸۰) پیش کشیده شده است و بر مبنای آنها این نظریّه را می‌پردازد که اعتقاد ناروا به عقل در دوران جدید منجر به ازدست‌رفتن هرگونه معنا و ادراکی از ارزشها شده است و نتیجتاً دیکتاتورها متأسفانه قدرت را قبضه کرده‌اند.

این کیش اروپایی زمانی که به ایالات متّحده رسید تاحدّی از شور و حدّت افتاده بود، امّا در سالهای اخیر علاقهٔ امریکاییان به داستایفسکی روبه‌فزونی داشته است. اگر مَحکِمان برای سنجش نویسندهٔ بزرگ نه این باشد که چه می‌گوید، بلکه تغییری باشد که در ما ایجاد می‌کند ـ یعنی آن میزان که دیدگاهش را به ما سرایت می‌دهد و درکمان را از دنیا دگرگون می‌کند ـ با این حساب، داستایفسکی قاعدتاً باید جاذبهٔ خاصّی برای خوانندگان امریکاییِ امروز داشته باشد. گرچه ملاحظات زیباشناختی بیرون از دایرهٔ توجّه ما نیست، ولی توجّه‌مان بیشتر معطوفِ مسائل اجتماعی، سیاسی، و مذهبیی است که در ماجراهای انسانی پرتپش شخصیّتهای آثار او به‌چشم می‌آیند و نیز معطوفِ کندوکاوهایِ روانشناختیِ فوق‌العادهٔ او در زندگیهای پرعذاب‌ورنج این شخصیّتهاست. همچنین، احتمالاً ما علقهٔ خاصی با «آگاهی بیمار» این مردان و زنان پریشانحالی داریم که می‌کوشند در دنیایی که با آنها بیگانه است هویّت خود را بیابند؛ زیرا ضدّقهرمانان داستایفسکی،که همانند همتایانشان در بخش عمده‌ای از ادبیّات داستانی معاصر امریکا زیر بار تردید خُرد شده‌اند، در چرخ عصّاری تفکّر بی‌پایان گرفتار آمده‌اند و به‌دلیل فقدان عزم‌واراده محکوم به سکون و بی‌جنبشی‌اند.

داستایفسکی برخلاف معاصران بزرگش، ایوان **تورگینف** و لیف **تالستوی** که از خانواده‌های مرفّه و بافرهنگ اعیان زمیندار برخاسته بودند، تعلق به خانواده‌ای داشت که از رده‌های پایین طبقهٔ متوسط مسکو بود و حتّی در چنین رده‌ای نیز جایی امن نداشت. او خودش را «پرولتاریای روشنفکر» می‌نامید. خانواده‌اش دعوی فرهنگیی نداشت و پدرش، که جرّاح سابق ارتش بود، در مسائل خانه‌وخانواده آدمی خشن و سختگیر بود. این پدر بعدها به دست سرفهایش در قطعه‌زمین کوچکی که در خارج شهر داشت به قتل رسید. این تفاوتِ پایگاه اجتماعی و تعلیم‌وتربیت بر علائق ادبی و موضوعات رمانهای داستایفسکی اثر گذاشت و باعث شد این رمانها آنهمه از رمانهای تورگینف و تالستوی متفاوت باشند.

داستایفسکی در سنّ هفده‌سالگی وارد مدرسهٔ مهندسی نظامی پطرزبورگ شد و طیّ پنج‌سالی که در آنجا گذراند همهٔ اوقات فراغتی را که می‌توانست در واقع از این آموزش ملال‌آور نظامی و علوم مربوط به ساختن استحکامات بدزدد صرف خواندن آثار ادبی کرد. کنجکاوی فکری بسیار زیاد، یکی از ویژگیهای سرشت پرشور و احساساتی او بود. بجز آثار نویسندگان روسی، که در میان آنان **پوشکین** و **گوگول** را بیش‌ازهمه می‌پسندید، آثار نویسندگان خارجی گوناگونی را هم مطالعه کرد: هومر، شکسپیر، کورنی، راسین، روسو، گوته، بایرون، و شیلر ـ که به این آخری شوقی داشت که هرگز از دست نداد (درواقع شیلر، ویلهلم اشلگل، و فریدریش اشلگل در نظریه‌پردازی زیباشناختیِ بعدی او سهم بسزایی داشتند). لذّت جوانانه‌ای را که از داستانهای پرماجرا می‌برد با خواندن رمانسهای گوتیک ان ردکلیف، ام. جی. لوئیس، چارلز متیورین، و هوفمان، که ترجمهٔ آثارشان در آن زمان در روسیّه بازار داغی داشت، ارضا می‌کرد. صحنه‌آراییها و صحنه‌پردازیهای هول‌انگیز در آثار اینان بیگمان در جلب ذوق و سلیقهٔ او به‌سوی ملودرام و به‌سوی طرح و پیرنگهایی آکنده از خشونت و جنایت مؤثّر بود و همهٔ اینها بعدها در ساختار داستانهای خود او بازتاب یافت. امّا در عین حال او از نویسندگانی که می‌توانسته‌اند مدّعی رئالیسم باشند، نویسندگانی چون سر والتر اسکات، اونوره دو بالزاک، ویکتور هوگو، ژورژ ساند، و اوژن سو، نیز غافل نبود.

اطّلاع زیادی دربارهٔ شخصیّت درحال‌تکوین داستایفسکی در این سالهای شکل‌دهنده دردست نیست، امّا با تکیه بر شواهد و قرائن می‌توان گفت که آن شخصیّت خجول، تودار، و تنهایی که از او در زندگینامه‌ها پرداخته‌اند تاحدودی با واقعیّت امر مغایرت دارد. البتّه او، زمانی که در برابر مقامات اداری و افراد مافوق قرار می‌گرفت، می‌توانست چنین باشد، امّا در عین‌حال از شب‌زنده‌داری با هم‌دانشکده‌ایهایش، غذا و شراب خوب، مصاحبتهای دلپذیر، موسیقی، تئاتر، و همنشینی با زنان جوان نیز لذّت می‌برد. غرق شدن بتمامی در چیزی و خواستار هیچ یا همه بودن حالتی از سرشت او بود که خیلی زود در پای میزهای قمار و نقشه‌های بلندپروازانهٔ او برای رسیدن به توفیق مالیِ آنی خود را نشان داد، هرچند در مسائل مالی او هرگز مآل‌اندیش نبود و کیسه‌ای گشاده داشت. زمان زمانِ رؤیاپردازی بود و او رؤیاپردازی قهّار دربارهٔ نام و آوازه، اعمال فداکارانه و ایثارگرانه، و دوستیهای آرمانی بود.

تا ۱۸۴۳، که داستایفسکی آموزش حرفه‌ای‌اش را به‌پایان برد، فکر اشتغال در مهندسی ارتش دیگر کاملاً جای به عزم و اراده برای نویسندگی سپرده بود. او احساس می‌کرد که در زمینهٔ ادبیّات حرفی برای گفتن دارد و از همان زمان نیز کارآموزی‌اش را با ترجمهٔ

اوژنی گراندهٔ[8] (۱۸۳۳) بالزاک آغاز کرده بود. در پاییز سال بعد به برادرش میخائیل داستایفسکی* نوشت: «امیدم را به این کار بسته‌ام. رمانی را به پایان می‌برم که در حدّواندازهٔ **اوژنی گراندهٔ** است. به گمانم زمان بکری باشد.» در بیست‌وسه‌سالگی از شغلش استعفا کرد و به‌بازنگری و بازنویسی چندبارهٔ رمانش پرداخت. در بهار ۱۸۴۵، با تردید و دودلی بسیار و کاملاً نامطمئن از قریحه و استعدادش، دستنوشتهٔ تمام‌شدهٔ **مردم فقیر**[9] (۱۸۴۶) را به دوست جوانی سپرد تا برای داوری و ارزشیابی به منتقدِ سرآمدِ آن روزگار، ویسّاریون **بلینسکی**، نشان دهد. سالها بعد داستایفسکی در **یادداشتهای روزانهٔ نویسنده**[10] (۱۸۷۳ـ ۱۸۸۱) با احساسی عمیق از واکنش وجدآمیز بلینسکی یاد کرد. بلینسکی غریزهٔ هنری نافذ داستایفسکی را در برملاکردن سرشت پنهان قهرمان داستانش ستود و اعلام کرد: «راز ارزش هنری والا همین است. حقیقت در هنر همین است! این خدمتی است که هنرمند به حقیقت می‌کند! حقیقت بر تو، همچون هنرمندی راستین، مکشوف و عیان شده است؛ این موهبتی است که تو داری. این موهبت را ارج بگذار و بدان مؤمن باش، آنگاه نویسندهٔ بزرگی خواهی شد!»

با آنکه رمان کوتاه **مردم فقیر** بری از کاستیها و خامدستیهای تازه‌کاران نیست، ستایش بلندبالای بلینسکی درستی و حقیقت پیشگوییهای پیامبرانه را داشت، زیرا او پی برده بود که داستایفسکی دست به کاری بی‌سابقه در ادبیّات روسی زده است. این داستانِ کارمند مستنسخِ فقرزدهٔ پابه‌سنّ‌گذاشته‌ای که نومیدانه تلاش می‌کند حرمت و حیثیّتی به‌دست آورد و عشق واقعی‌اش را به دختر یتیم فقیری در زیر پوشش ابراز محبّت پدرانه پنهان می‌کند نخستین داستانِ اجتماعی روسی بود. همین واقعیّت، و حملهٔ پنهانی داستان به بی‌اعتنایی جامعه به محرومان، بلینسکی، این لیبرال اصلاح‌طلب، را خوش آمد و کتاب را با استقبال پرشور خوانندگان مواجه ساخت. **مردم فقیر** بیگمان متأثّر از آن داستان تقریباً منحصربه‌فرد پوشکین دربارهٔ افراد فرودست، «رئیس چاپارخانه»[11] (۱۸۳۰)، و داستان مشهور گوگول، «شنل»[12] (۱۸۴۲)، بود. «شنل» یکی از آن آثار گوگول بود که بلینسکی را واداشته بود او را بنیانگذار «مکتب طبیعی» در ادبیّات روسی قلمداد کند و اینک این منتقد، طبعاً، داستایفسکی را در شمار پیروان «مکتب طبیعی» به‌حساب می‌آورد. داستایفسکی واقعیّت شگفتِ افتادگان و آزردگان شهر را کشف کرده بود و شاعرِ حالِ این دسته از مردم شده بود. داستایفسکی تاحدودی وجههٔ نظر ادبیّات انساندوستانهٔ غرب را، که در این‌زمان اندک‌اندک قهرمانان ممتاز و مرفّه اجتماعی را کنار می‌گذاشت و به‌جایشان فقیران و مطرودان جامعه را می‌نشاند، در روسیّه باب کرد ــ از جملهٔ این نویسندگان در غرب ژورژ ساند، اوژن سو، و چارلز دیکنز بودند. شکل نامه‌نگارانهٔ رمان نخست او نیز نه‌چندان مُلهم از کلاریسا[13]ی (۱۷۴۷ـ۱۷۴۸) سمیوئل ریچاردسون یا **الوئیز جدید**[14] (۱۷۶۱) ژان ژاک روسو، بلکه بیشتر مُلهم از **ژاک**[15] (۱۸۳۴) ژورژ ساند بود که قهرمان آن را با دووشکینِ[16] **مردم فقیر** در قیاس آورده‌اند.

امّا داستایفسکی برخلاف گوگول، یا هر یک از نویسندگان متقدّم در این سبک‌وسیاق نویسندگی، به بُعد تازه‌ای توجّه نشان داد: توجّه روانشناختی حادّوتندی که در آن کشمکش قهرمان داستان از بیرون نشان داده نمی‌شود، بلکه عمیقاً از درون تحلیل می‌شود. داستایفسکی دربارهٔ **مردم فقیر** به برادرش نوشت: بلینسکی و دیگران «در من روحیهٔ بکر و نویی یافته‌اند. من به‌جای آنکه کار را با ترکیب عناصر گوناگون پیش ببرم، به تجزیه‌وتحلیل آنها می‌پردازم، یعنی خود را در عمق موضوع غرق می‌کنم و در عین تجزیه‌وتحلیل هر جزء ساده در پی دست‌یافتن به کلّ هستم.» حاصلِ کار ادراکِ نافذ بیهودگیِ تراژیکِ عشقِ مردم فقیر بود ــ مردمی که قربانی شرایط بیرحمانهٔ زندگی در جامعهٔ معاصر هستند. شیوهٔ پرداختن داستایفسکی به ماجراهای روحی و روانیِ این مردم این واقعیّت را به‌کرسی نشاند که **مردم فقیر** نقطهٔ آغازی برای مکتب خاصّ خود او در داستانپردازی رئالیستی روسی شده بود.

موفّقیّت ادبی با موفّقیّت اجتماعی قرین گشت و این هر دو کلّهٔ داستایفسکی را پُرباد کرد. با تکبّر و تفاخر برای برادرش از دعوتهای بیشمار به سالنها و ضیافتهای شام اشراف و نجبا و شُهرگان ادبی می‌نوشت. امّا این مرد کوتاه‌قامتِ موبور، با چشمان خاکستری کوچک، رنگ‌وروی پریده و بیمارگون، و لبهای لرزان عصبی، در این اجتماعات مهذّب و آراسته حالتی ترحّم‌انگیز پیدا می‌کرد. حرکاتش ناشیانه و ناهنجار بود و احساس راحت‌وامن نمی‌کرد؛ در صحبت‌گاه مدّت مدیدی خاموش می‌ماند و گاه بتنهایی رشتهٔ کلام را دردست می‌گرفت و با شوروحرارت سخن می‌راند. او، که آدمی سخت حسّاس بود، در اندک‌مدّتی دریافت که در چنین محیطهایی محلّی از اعراب ندارد.

خوشبختانه ذهن‌وجانِ داستایفسکی درگیر نوشتن بود و چیزی نگذشت که، به‌دنبال کوشش نخستین، رمان کوتاه دیگری به نام **همزاد**[17] (۱۸۴۶) نوشت. او، که اکنون به قدرت و استعداد خودش بیشتر اطمینان داشت، به برادرش نوشت که این قصّهٔ تازه «ده برابر برتر از **مردم فقیر** است. در جمع ما می‌گویند که پس از **نفوس مرده**[18] چیزی در این حدّ در ادبیّات روسیّه نبوده است، این اثر نبوغ‌آمیز است، و دیگر چه‌ها که نمی‌گویند!» گرچه مقایسهٔ **همزاد** با رمان بلندکاملی چون **نفوس مرده**، که شاهکاری به‌حساب می‌آید،

خنده‌آور است، امّا به‌هرروی داستایفسکی نیز همچون گوگول سعی کرده بود اثری بکر و اصیل بیافریند، هرچند در حوزهٔ محدودتری از هنر داستانسرایی. **همزاد**، نسبت به دورانش، پژوهشی شگفت در روانشناسیِ ناهنجاری است. قهرمان آن، گالیادکین[۱۹]، کارمند اداری دون‌پایه‌ای است که گرفتار جنون فزایندهٔ شکنجه و آزار است. او به مردی برمی‌خورد که شباهتی تام به او دارد و نامش نیز با او یکی است. گالیادکین نخست با او دوست می‌شود و شغلی در اداره‌شان برای او دست‌وپا می‌کند. باقیِ داستان گزارشی است دقیق و موشکافانه از ماجراهای گالیادکینِ با همزادش. گالیادکین با آزردگی خاطر فزاینده‌ای می‌بیند که این همزاد تحسین و نظر موافق بالادستیها و همکاران را جلب می‌کند ــ کاری که او با همهٔ تلاش نتوانسته بود بکند. در ذهن آشفته و پریشان او، همزاد بدل به سرکردهٔ گروهی توطئه‌چین بر علیه او می‌شود و گالیادکین بیهوده می‌کوشد این آدم‌گستاخ را تکذیب و انکار کند. سرانجام، پس از یک سلسله وقایع نهایی که طیّ آن رقیبش او را تحقیر می‌کند، داستان با صحنه‌ای به‌پایان می‌رسد که در آن همزاد کمک می‌کند تا گالیادکین سوار کالسکه‌ای شود که قرار است او را به تیمارستان ببرد.

قدرتی که داستایفسکی برای حفظ توهّم «همزاد» دارد، و ظرافتِ ادراک روانشناختی او از ذهن کج‌ومعوج گالیادکین، مهارت هنری تحسین‌برانگیز این هنرمند جوان را عیان می‌کند. پریشانی ذهنی قهرمان داستان برای او غریبه و ناآشنا نیست. ظاهراً این نخستین کوشش داستایفسکی برای تجزیه‌وتحلیل شخصیّتی دوپاره، ربط و ارتباطی با مشغولیت ذهنیِ بعدیِ او به جنبه‌های گوناگون دوگانگی در خَلق برخی از ماندگارترین شخصیّتهای داستانی دارد. با آنکه او دیگر هرگز جنبه‌های آسیب‌شناختی دوگانگی را تا بدان پایه که در مورد گالیادکین تعقیب کرده بود پیش نبرد، امّا در آن صحنهٔ مشهور **برادران کارامازوف**، که ایوان با همزادش روبرو می‌شود و به‌نحو مؤثّری دوچهرگی‌اش عیان می‌شود، بسیار به این مطلب نزدیک می‌شود.

بلینسکی هنگامی که نخست بخشهایی از دستنوشته را برایش خواندند، **همزاد** را تحسین کرد، امّا بعد از آنکه اثرِ چاپ‌شده را خواند، شوروشوقش فروکش کرد، زیرا به‌اعتقاد او این داستان آن وزن اجتماعی را، که به‌نظر او لازمهٔ ادبیّات بود، نداشت. بدتر اینکه خوانندگان هم عموماً این قصّه را ملال‌آور یافتند. داستایفسکی با روحیّهٔ انتقاد از خودی که به‌نحوی تحسین‌انگیز نقطهٔ مقابل آن خودستایی پیشینش است در بارهٔ عدم توفیق **همزاد** نامه‌ای به برادرش نوشت و چنین گفت: «من عیب وحشتناکی دارم و آن غرور و بلندپروازی بی‌حدّوحصر است. این فکر که من توقّعی بیجا برانگیخته‌ام و چیزی را تباه و ضایع کرده‌ام که می‌توانست داستان بزرگی باشد مرادرهم‌شکسته است.» سالها بعد، در **یادداشتهای روزانهٔ نویسنده**، اذعان کرد که شکل و ریخت این قصّه بکلّی ناموفّق بوده است، امّا در عین حال مُصرّ ماند که «من هرگز اندیشه‌ای جدّیتر از این در ادبیّات پی نیفکنده‌ام.»

در فاصلهٔ ۱۸۴۶ تا ۱۸۴۹، که با دستگیری‌اش این دورهٔ آغازین فعّالیّت ادبی بناگهان ختم شد، داستانهای کوتاه و داستانواره‌های بازهم بیشتری نوشت که از آن جمله است «آقای پروخارچین»[۲۰]، «خانم صاحبخانه»[۲۱]، «نازکدل»[۲۲]، و «دزد شریف»[۲۳]. او همچنین، کوتاه‌زمانی پس از انتشار **مردم فقیر**، دست‌به‌کار نوشتن نخستین رمان بلندش شده بود. او آشکارا قصد داشت که از این رمان اثری عظیم پدید آورد تا پاسخی باشد برای بلینسکی و پیروانش که اکنون او را ناموفّق دانسته و بکلّی کنارش گذاشته بودند. **نیتوچکا نزوانووا**[۲۴]، که قرار بود رمان روانشناختی عمیقی باشد، نخست در ۱۸۴۹ در **یادداشتهای میهن**[۲۵] به‌چاپ رسید؛ امّا تازه سه اپیزود آن، که سوّمی هم ناتمام بود، به‌چاپ رسیده بود که داستایفسکی دستگیر شد و دستگیری نقطهٔ ختامی بر این کار نهاد. او دیگر هرگز این اثر را دوباره به‌دست نگرفت، شاید به این دلیل که دریافته بود این اثر فاقد وحدت تألیفی و انشایی و سبکی است.

هریک از اپیزودها به‌شکل قصّه‌ای مستقلّ است که حضور مستمرّ راوی، نیتوچکا، آنها را به‌هم مرتبط می‌کند. الهامبخش این طرح احتمالاً **قهرمان عصر ما**[۲۶]ی **لیرمونتوف** بود. در اپیزود اوّل نیتوچکا از دوران کودکی‌اش، مادرش، و ناپدری‌اش، یفیموف[۲۷]، سخن می‌گوید. استعداد ویولون‌نوازی یفیموف به‌دلیل آنکه خودش را خوار می‌شمارد عقیم می‌ماند و این اعترافی است به شکست که ظاهراً بازتاب ملامتی است که در این زمان داستایفسکی از نظر هنری بر خود روا می‌داشته است. دخترک کوچک (نیتوچکا) با مهارت تمام تصویر شده است. خواننده از مهارت داستایفسکی در مسئلهٔ دشواری چون روانشناسی کودک به شگفت می‌آید، خصوصاً در آن بخش که به عشق بیمارگون نیتوچکا به ناپدری ولگردش می‌پردازد و احساس گناهش را از دوست نداشتن مادرش بازمی‌گوید (او این مهارت را در رمانهای بعدی‌اش نیز با موفّقیّت به‌کار بست). اپیزود دوّم مربوط به پذیرفته شدن نیتوچکا به فرزندخواندگی، پس از مرگ والدینش، در خانواده‌ای ثروتمند و دلبستگی پرشور او به کاتیا، دختر کوچکتر آن خانواده، است. تضادّ چشمگیر میان نیتوچکای بردبار و آرام و کاتیای مغرور در رابطهٔ عشق و نفرتی که دارند پیشاپیش خبر از تضادّهای مشابه در شخصیّت‌پردازی رمانهای بزرگ آتی داستایفسکی می‌دهد. در اپیزود ناتمام سوّم، یگانه مخلوق قابل اعتنا شوهر بدذات و کینه‌توزِ

ولینعمت نیتوچکاست که نشانه‌هایی از تکوین شخصیّت شروری بزرگ در او به‌چشم می‌آید. این رمان ناتمام، که داستایفسکی آن را به‌صورت بازبینی‌شده در مجموعهٔ آثارش گنجاند، از این نظر قابل اعتناست که نشانه‌هایی از هنری دارد که بسرعت راه بلوغ و پختگی را طیّ می‌کرد. همچنین، در آن، پیشاپیش اندیشه‌ها، تصاویر، شخصیّت‌پردازی، و تمهیداتی نظیر گفتگوها یا مونولوگهای فلسفی را می‌توان سراغ گرفت که در رمانهای بعدی مکرراً مورد استفاده قرار گرفتند.

بر اساس نوشته‌های داستایفسکی در این‌دورانِ نخستینِ فعّالیّت ادبی می‌توان مسیر اصلی تحوّل خلّاقهٔ آتی او را تاحدودی حدس زد و دریافت. برخی از شخصیّتهای این آثار اوّلیّه طرحهایی ابتدایی از شخصیّتهای مشهورتر آثار بعدی هستند. این شخصیّتها آدمهایی رؤیایی و دور از عمل یا کارمندان مفلوک و دانشجوهای فقیری هستند که در گوشه‌های تاریک و زشت و زنندهٔ پطرزبورگ زندگی می‌کنند. این شخصیّتها مخلوقاتی نیستند که صرفاً تحت تأثیر آثار ادبی شکل‌گرفته باشند، امّا در عین حال محصول کامل مشاهدات نصفه‌نیمهٔ نویسنده‌ای جوان از زندگی دوروبرش نیز نیستند. تجزیه‌وتحلیل عمیق او از احساسات شخصیّتهایش درواقع بازتابی است از معاینهٔ نفس عاطفی،روانی، و روانشناختی خودش. امّا تجربه‌ای انتظارش را می‌کشید که بنا بود ادراک او را از سرشت انسان عمیقتر کند و نبوغ او را برای آشکار کردن کشمکشی درونی که در روح مردان و زنان دردمند جریان دارد به درجات بالاتری ارتقا دهد.

دلیل واقعیِ گسستن داستایفسکی و بلینسکی از هم دیدگاههای مخالفشان دربارهٔ هنر بود. اعتقادات سیاسی و اجتماعی بلینسکی او را به طرد و انکار «هنر ناب» رهنمون شده بود. نگرش او نگرشی عملی و فایده‌گرا بود: ادبیّات باید زندگی توده‌ها را بنمایاند و با تجزیه‌وتحلیل وضعِ بشر معاصر دربارهٔ آن داوری کند. موضع داستایفسکی در این زمان عناصری از زیباشناسی ایدئالیستی کانت را دربرمی‌گرفت؛ در این موضع و نگرش بر «شکل ناب»، بازی آزاد ذهن، و هنرِ بی‌مقصود تأکید می‌شد. او بر استقلال هنر و عدم متابعت عمل خلّاقه از خرد و قواعد منطقی اصرار داشت و می‌گفت در عمل خلّاقه، اندیشه‌ها، مسائل، سؤالات، نظریّه‌ها، رؤیاها، و فرضیّه‌ها منجر به کشمکش ذهنی و هیجان فکری می‌شوند و، از درون این کشمکش و هیجان، ادراکی هنرمندانه و رئالیستی از زندگی سربرمی‌آورد. از سوی دیگر، داستایفسکی با آنکه از معتقدان پروپاقرص استبداد و مذهب اورتودوکس روسی بود سخت تحت تأثیر تبلیغات بلینسکی در مورد سوسیالیسم و الحاد قرار گرفته بود که هدفش مبارزه با کلیسای ارتجاعی و حکومت جابرانهٔ نیکالای اوّل بود.

بنابراین جای شگفتی نیست که داستایفسکی، پس از بریدن از بلینسکی و یارانش، در جستجو برای یافتن دوستانی تازه، این دوستان را در محفل «جمعه» در خانهٔ میخائیل پتراشفسکی* ایدئالیست بیابد. در این محفل دربارهٔ نوشته‌های سوسیالیستهای اوتوپیایی فرانسوی، فوریه[۲۸]، سن سیمون[۲۹]، و پرودون[۳۰]، و دربارهٔ ضرورت اصلاحات اجتماعی در روسیّه بحث می‌شد. امّا داستایفسکی با گروه کوچکتری از افراد ماجراجوتر در این محفل نشست و برخاست داشت. اعضای این گروه که موسوم به «محفل دوروف»[۳۱] بود معتقد بودند که با شیوه‌های صلح‌آمیز نمی‌توان به اصلاحات دست یافت و پنهانی نقشه می‌چیدند تا برای آزادسازی سرفها دست به عمل انقلابی بزنند. آنها می‌خواستند دیدگاههایشان را با چاپ نوشته‌هایشان به وسیلهٔ دستگاه چاپ دستی، که مخفیانه تهیّه کرده بودند، بپراکنند. همچنین می‌دانیم که داستایفسکی کراراً و با شوروشوق بسیار برای اعضای هر دو محفل نامهٔ ممنوعهٔ مشهور بلینسکی به گوگول را قرائت می‌کرد. در این نامه، بلینسکی، علاوه بر مطالب دیگر، کلیسا را سخت به‌باد انتقاد گرفته و الحاد را ستوده بود.

حکومت تزار، که از طریق خبرچینهای پلیس از ماجراهایی که در این محفل می‌گذشت خبردار بود و از سرایت آشوب انقلابی این زمان در غرب به روسیّه واهمه داشت، اعضای محفل پتراشفسکی را در آوریل ۱۸۴۹ بازداشت کرد. پس از بازجوییهای طولانی، بیست‌ویک زندانی، از جمله داستایفسکی، محکوم به تیرباران شدند. یاد و خاطرهٔ آن لحظهٔ دشوار و دهشتناکی که داستایفسکی و یارانش پس از تمهیدات مخوف اعدام در آن صبح سرد دسامبر در میدان سمیونف[۳۲]، پیش از آنکه حکم تخفیف مجازات تزار اعلام شود، گذراندند بر تمامی صفحات داستانهای داستایفسکی سایه انداخته است. حکم اعدام او به چهارسال حبس با اعمال شاقّه در زندانی در اومسک[۳۳] سیبری، و چهارسال دیگر سربازی در ارتش، تخفیف یافت.

درک این نکته، با توجّه به واکنش داستایفسکی در قبال این فاجعه، اهمّیّت دارد که او درگیر فعّالیّتی غیرقانونی بود و از این تجربه در نوشتن **تسخیرشدگان** در ۱۸۷۰ سود برد. **تسخیرشدگان** رمانی است مُلهم از قتلی سیاسی که به دست نچایفِ[۳۴] انقلابی و همدستان دسیسه‌گرش انجام گرفته بود. داستایفسکی در **یادداشتهای روزانهٔ نویسنده** می‌نویسد: «شاید من هرگز نمی‌توانستم نچایف باشم، امّا اینکه از پیروان نچایف باشم خیلی مطمئن نیستم؛ شاید در روزهای جوانی‌ام می‌توانستم.» خلاصه او معتقد بود مجازات سختش بحق و موجّه است و همچون شخصیّتهای گناهکار داستانهای آتی‌اش، که با رنج بردن به رستگاری می‌رسند، او نیز کیفرش را همچون همان دزدان و جانیان عادیی گذراند که با

غل‌وزنجیر، در تعفّن، و با کار شاقّ در میانشان زیست. او در این آزمونِ دشوار متحمّل رنجهای روحی عمیقی شد و نخستین حملهٔ صرع هم در همین دوران به او دست داد. در زندان بود که او شناختی کامل از هم‌بندیهای ساده و خشنش به‌دست آورد و به تحسینشان پرداخت. دربارهٔ آنان می‌گفت: «اینان از جهات گوناگون بااستعداد‌ترین افراد در میان مردم ما هستند.» با آنکه او را از نوشتن منع کرده بودند، تخیّلش فعّالانه طرحها و برنامه‌های ادبی می‌ریخت. بعدها به برادرش نوشت: «چه تعداد زیادی تیپها و شخصیّتهای بومی با خودم از زندان آوردم! چه قصّه‌های بسیاری از راهزنان و دزدان، و کلّاً از هستی ملالت‌بار و مصیبت‌بار، با خودم آوردم. این قصّه‌ها چندین مجلّد را می‌تواند پر کند. چه مردمان شگفتی! در مجموع، عمرم را هدر ندادم. اگر نتوانستم روسیّه را بشناسم، در عوض توانستم مردم روسیّه را خوب بشناسم، آنچنان خوب که شاید فقط انگشت‌شماری بدین خوبی بشناسندشان.»

عهد جدید یگانه کتاب مجاز در زندان بود و او، گویی برای توبه از اینکه در دام اعتقادات الحادی بلیسنکی افتاده بود، در هر فرصتی دوباره و دوباره آن را می‌خواند. او [در زندان] مسیح را دوباره کشف کرد و در انجیلها آرامش روحی یافت. فقط مسیح بود که می‌توانست گناهکار را بالا بکشد، افتادگان را تسلّی بخشد، و به فروتنان نوید زندگی تازه‌ای را بر زمین بدهد. این ایمان برای او آرامش دل به ارمغان آورد و از تلخی دوران زندان کاست. کوتاه‌زمانی پس از خلاصی‌اش از زندان، در نامه‌ای به زنی که در ایّام گرفتاری با او دوست شده بود در بارهٔ این دورانِ تغییر مذهبی نوشت:

> چنین است: اعتقاد به اینکه چیزی زیباتر، عمیقتر، همدلانه‌تر، معقولتر، و کاملتر از مسیح نیست و نه‌تنها چنین چیزی نیست، بلکه با عشقی غبطه‌آمیز به خودم می‌گویم که چنین چیزی نمی‌تواند هم باشد. تازه اگر کسی به من ثابت کند که مسیح حقیقت نداشته است و واقعاً هم چنین باشد که مسیح حقیقت نداشته باشد، آنگاه من ماندن با مسیح را به ماندن با حقیقت ترجیح خواهم داد.

این ادّعا بسیار مهمّ است، زیرا، در دل این تأکیدِ بر ایمان، بی‌ایمانی نهفته است. باقی زندگی او سیروسفری مقدّس بود، جستجویی بی‌پایان برای یافتن خدا، امّا او در دلش پرشورترین ایمانها را با عظیمترین بی‌ایمانی درآمیخته بود. شاید این جستجو خود مقصد نهایی بود، قوّت روحانی هستی او، و شاید بتوان گفت که قوّت تواناییهای هنرمندانه‌اش.

داستایفسکی وقتی که وارد زندان شد، جوان رادیکالِ بی‌ایمانی بود و هنگامی که زندان را ترک کرد، احترام بسیار زیادی به اقتدار سلطنت قائل بود و ایمانی تازه به تعالیم مسیح پیدا کرده بود. آنچه بر سرش آمده بود آموزهٔ رستگاری از طریق رنج بردن را به او آموخته بود و **عهد جدید** این اعتقاد را در او راسختر کرده بود. سرانجام اینکه او فضایل مردمان عامی روسی را کشف کرده بود و به این نتیجه رسیده بود که اینان اهمّیّت خاصّی در سرنوشت کشورش دارند. در رشد هنر خلّاقهٔ او زندان تأثیری نه منفی، بلکه مثبت داشت. زندان رفتن روند خلّاقیّت او را تغییر نداد؛ از این نظر گسستی با گذشته روی نداده بود. زندان قوای خلّاقهٔ او را مشخّصتر و عمیقتر کرد و موادّ و مصالحی غنی در اختیارش گذاشت تا بتواند باز هم بیشتر و عمیقتر به بررسی احوال افراد دردمندی بپردازد که از آغاز مورد توجّه و علاقه‌اش بودند. او در کارهای نخستینش به روح «افتادگان و آزردگان» توجّه نشان داده بود؛ در زندان آموخت که آنان را بهتر بفهمد و عمیقتر تجزیه‌وتحلیل کند.

در بیست‌وسوم ژانویهٔ ۱۸۵۴ زنجیرها را از پای داستایفسکی گشودند. به‌هنگام خلاصی از زندان، به او دستور داده شد به سمیپالاتینسک[۳۵]، شهرکی پادگانی در سیبری، برود و مشغول خدمت سربازی شود. با همان روحیّهٔ تسلیم بردبارانه‌ای که در زندان به‌دست آورده بود به برادرش نوشت: «گله‌ای ندارم؛ این صلیب من است و من مستحقّش بوده‌ام.» در خدمت سربازی سخت کار می‌کرد و می‌کوشید نظر مساعد مافوقهایش را جلب کند. او، که پس از چهارسال محرومیت اینک عطش خواندن داشت، با شوق‌وذوق در اوقات فراغتش کتابها و مجلّات زیادی را که از برادرش می‌خواست می‌بلعید و باری دیگر دستش با قلم آشنا می‌شد.

این زندگیِ بی‌حادثه بناگهان با عشق پرشوری که به ماریا ایساویا[۳۶]، زنی نحیف، مریض‌احوال، و بلوند، پیدا کرد بغرنج و پیچیده شد. ماریا ازدواج کرده بود و شوهرش آدم دائم‌الخمر نالایقی بود. امّا حتّی مرگِ بهنگامِ این شوهر وضع داستایفسکی را بهتر نکرد. بلافاصله معلّم جوانی او را معشوقهٔ خود کرد. گویی زندگی از هنر متابعت و تقلید می‌کرد، زیرا در داستانهای داستایفسکی چیزی رؤیایی‌تر از این مثلّث عشقی نیست. داستایفسکی دست به کارهای افراطی باورنکردنی می‌زد تا رقیبش را به‌کام برساند و در عین حال با اصرار زیاد عشق جاودانی‌اش را به این زن نسبتاً زیبا، سبکسر، و تا حدودی عصبی ابراز می‌کرد (شوهر میخواره و ماریا در قالب مارملادوف[۳۷] و همسرش در رمان **جنایت و مکافات**[۳۸] (۱۸۶۷) دوباره ظاهر می‌شوند). سرانجام ماریا در ۱۸۵۷ با داستایفسکی ازدواج کرد، امّا این پیوندی بود که آنچه بهمراه نیاورد شادی و خوشبختی بود.

ازدواج نیاز مالی همیشگی او را دو چندان کرد. نیاز مالی اکنون انگیزهٔ او را برای نوشتن بیشتر و حادّتر می‌کرد. چون سابقهٔ محکومیّت کیفری داشت، می‌بایست برای انتشار دادن مطلب مجوّز بگیرد؛ امّا او احساس می‌کرد که این مجوّز بزودی به او داده خواهد شد، زیرا به درجهٔ افسری جزء ارتقا پیدا کرده بود. طرحهای ادبی گوناگونی، اندیشه‌هایی که در زندان در ذهنش پرورده بود، مغزش را انباشته بودند. امّا می‌ترسید زودتر از موقع به سراغ آن طرح اصلیی که در ذهن داشت برود و آن را ضایع کند؛ به این نتیجه رسیده بود که سالها طول خواهد کشید تا طرح آن شخصیّت محوری در تخیّلش قوام بگیرد. بنابراین، دو قطعهٔ نخستی که پس از خلاصی از زندان به‌پایان برد ربطی به آنچه از سر گذرانده بود نداشت.

داستان بلند «خواب عموجان»[۳۹] (۱۸۵۹)، که یکی از خوش‌ساخت و پرداخت‌ترین داستانهای داستایفسکی است، طنزی است گوگولی دربارهٔ اجتماع ریاکار و مظلوم‌نمای شهرستانی کوچک که احتمالاً سمیپالاتینسک الگوی آن بوده است. در این داستان، گهگاه شوخیهای موضعی چاشنی افشای ضعفهای تلخ آدمی می‌گردد. شاهزادهٔ سالخورده، که زن بیوهٔ بزرگ مالک منطقه طرح و نقشه چیده است تا دخترش، زینا[۴۰]، را به او قالب کند، کاریکاتوری شاد و سرزنده است. صحنهٔ درخشان پایانی، که در آن فریب‌خوردگی مادر در برابر جمعیّت گردآمدهٔ شهر فاش می‌شود ـ زیرا شاهزادهٔ مست و خراب اصرار می‌ورزد که نامزدی او با زینا صرفاً رؤیایی زیبا بوده است ـ شباهت زیادی به صحنهٔ مشهور نمایشنامهٔ **بازرس**[۴۱] (۱۸۳۶) گوگول دارد.

در رمان کوتاه **دهکدهٔ استپانچیکووو و ساکنانش**[۴۲] (۱۸۵۹) (که در زبان انگلیسی بیشتر با نام **دوست خانواده**[۴۳] مشهور است) شوخی و تراژدی درهم‌آمیخته‌اند. داستایفسکی این اثر طولانیتر را بسی برتر از «خواب عموجان» می‌دانست؛ در ابتدا امید زیادی به دو شخصیّت اصلی آن، کلنل راستانیف[۴۴] و فوما آپیسکین[۴۵]، بسته بود و آنها را «فوق‌العاده تیپیک» و «دارای الگوسازی بی‌نقص» توصیف می‌کرد. با آنکه این اثر در همان مسیر تکوین هنری نخستین او بود، امّا چشم‌اندازهای تازه‌ای بر آثار بزرگتری که در راه بود می‌گشود. مادر راستانیف، که بیوهٔ یک ژنرال است، می‌آید تا در ملک پسرش ساکن شود و همراه او آپیسکین نیز می‌آید که از دوستان شوهر [مرحوم] اوست ـ این شوهر آپیسکین را خوارو خفیف کرده و به‌صورت دلقک خانوادگی درآورده است. حال که ورق برگشته است، این تارتوفِ[۴۶] روسی خودخواه و جلوه‌فروش و توطئه‌پرداز، که زمانی قصد داشته است نویسنده شود، سروری فوق‌العاده‌ای بر کلّ اعضای خانواده، خصوصاً ارباب محجوب و کمرو، راستانیف، پیدا می‌کند. بلندپروازیهای آپیسکین آشکارا برای جبران خفّتی است که قبلاً متحمّل شده است. داستایفسکی تمام توجّهش را معطوف تصویرپردازی روانشناختیِ این موجود پیچیده و دوچهره می‌کند و قدرت شخصیّت‌پردازی مانع از آن می‌شود که این رمان به حدّ اثری کم‌مایه تنزل پیدا کند. تجزیه‌وتحلیل شخصیّت آپیسکین در حدّی فراتر از تجزیه‌وتحلیل مخلوقات دوچهرهٔ داستانهای نخستین داستایفسکی است؛ زیرا این‌بار در این داستان داستایفسکی در تضادّ میان «غرور شخصی» و «ذلالت شخصی» ارتباط متقابلی می‌بیند که تقریباً مسئله‌ای روانی است ـ این دو حالتِ ذهن، یکدیگر را یاری و تشدید می‌کنند. جنبهٔ غالب دوچهرگی آپیسکین ـ میل به آزاردیدن و آزاردادن ـ را داستایفسکی در شخصیّتهای رمانهای بعدی‌اش با انسجام و قوّت بیشتری پروراند. منتقدان، تاحدّی بدرستی، گفته‌اند که نویسندهٔ ناکام، آپیسکین، نقیضه‌ای است از گوگول در هیئت رقّت‌بارترش: واعظ گمراه زیباشناسی، مزخرفات اخلاقی، و زهدفروشی احمقانه.

امید داستایفسکی به اینکه این دو اثر، خصوصاً **دهکدهٔ استپانچیکووو**، شهرت ادبی پیش از زندانش را احیا کند درعمل پوچ از آب درآمد، زیرا هیچ اعتنایی به این دو اثر نشد. حال او بیش از پیش لازم می‌دید که به پطرزبورگ، به محیطی آشنا و به‌میان دوستان و آشنایان، بازگردد تا بلکه او را به نوشتن دلگرم کنند. با کمک مقامات عالیرتبه، درخواست‌نامه‌ها و مدیحه‌هایی برای اعضای خاندان سلطنت فرستاد. این اظهار احساسات میهن‌پرستانه و ندامت از جسارتهای گذشته، هرچند چاپلوسانه بود، به‌هرحال حاکی از تغییر ارزشها در نتیجهٔ گذراندن ایّام محبس بود. سرانجام به او اجازه دادند از ارتش استعفا کند و در تویر[۴۷] مسکن گزیند. پس از چندماهی که با سختی و مرارت در آنجا سپری کرد، تقاضانامه‌اش به تزار، که نیاز به معالجات پزشکی دارد، مقبول افتاد. ده‌سال پس از آنکه زنجیربرپا راهی سیبری شده بود، سرانجام همچون مردی آزاد در دسامبر ۱۸۵۹ به پطرزبورگ محبوبش بازگشت.

زندگی بار دیگر معنایی زیبا یافت. افراد انقلابی در پایتخت می‌خواستند از این زندانی سیاسی پیشین تجلیل به‌عمل آورند. داستایفسکی امّا هیچ چنین چیزی را نمی‌خواست. او با اصلاحات تزار جدید، آلکساندر دوّم، و رهایی قریب‌الوقوع سرفها در ۱۸۶۱ موافق و همرأی بود، امّا وجوه افراطی رادیکالیسم، خصوصاً به مسخره گرفتن مذهب، را اصلاً قبول نداشت. آنچه او واقعاً می‌خواست به‌راه‌انداختن نشریّه‌ای بود تا هم در صورت توفیق ممرّ درآمدی منظّم برای او باشد و هم محلّی مطمئن برای آنکه بتواند با آسودگی نوشته‌هایش را در آن به‌چاپ رساند. نخستین شمارهٔ **ورمیا** به صاحب‌امتیازی و مدیریّت صوری برادرش، میخائیل (زیرا

او به‌دلیل سابقهٔ محکومیّتش نمی‌توانست امتیاز مجلّه‌ای را به دست آورد)، و سردبیری خود او در ۱۸۶۱ منتشر شد. مجلّه با توفیقی آنی روبرو شد، نه‌فقط به‌دلیل مهارت داستایفسکی در ادارهٔ مجلّه، بلکه بیشتر به‌دلیل موضع ایدئولوژیکی که اعلام کرده و خواستار مصالحه میان روشنفکران اسلاووفیل و غربگرا شده بود. از این موضع بود که مجلّه هر دو دسته را دعوت می‌کرد که به مردم عادی بپیوندند و روحیهٔ ملّی و رستگاری ملّت را در این کودکانِ آب و خاک بازجویند. این اعتقاد، که در زندان به‌ذهن داستایفسکی خطور کرده بود، اکنون معلوم می‌گشت که نگرشی مردم‌پسند است و داستایفسکی عناصر گوناگونی از این اعتقاد را در نوشته‌های روزنامه‌ای و داستانهایش وارد می‌کرد.

دوستان قدیم و جدیدی که اعتقادی مشابه اعتقاد داستایفسکی داشتند دوروبر او و مجلّه‌اش می‌پلکیدند. برخی از این دوستان تأثیر شگرفی در دیدگاههای سیاسی، اجتماعی، و هنری داستایفسکی داشتند که از آن جمله می‌توان آپالّون مایکوفِ* شاعر، آپالّون **گریگوریف**، و **استراخوفِ** منتقد را نام برد. اینان پشتیبان داستایفسکی در دفاع مجدّدش از استقلال هنر بودند که درواقع دنبالهٔ آن نبرد قدیم با بلینسکیِ مرحوم بود. دیدگاههای عملی و فایده‌گرای بلینسکی را اکنون منتقدان رادیکال دموکرات، **چرنیشفسکی** و **دابرالیوبوف**، با حدّت‌وشدّتی بیشتر تبلیغ می‌کردند. حرف اصلی داستایفسکی این بود که «هنر همیشه معاصر و واقعی است»، امّا نمی‌توان طرحهای مختلف را بر آن تحمیل کرد، زیرا هنر «حیاتی یکپارچه و ارگانیک» برای خود دارد.

در این سالهای نخست بازگشت به پطرزبورگ، داستایفسکی **خاطرات خانهٔ مردگان**[۴۸] را نوشت که اثری شگفت است و همان شهرت سابقش را به‌هنگام انتشار **مردم فقیر** برای او بازآورد. داستایفسکی در اصل می‌خواست این کتاب رمانی باشد بر اساس ماجرای دهشتناکی که در اومسک شنیده بود و در دورهٔ اقامتش در بیمارستانِ زندان یادداشتهایی برای آن نوشته بود؛ امّا این اثر سرانجام شکل خاطرات مردی را گرفت که زنش را کشته بود و به این جرم به ده‌سال حبس با اعمال شاقّه محکوم شده بود. این کتاب درواقع ثبت دقیق و صادقانهٔ چیزهایی بود که داستایفسکی در زندان دیده یا برسرش آمده بود. بخشی از این کتاب نخست در یک روزنامه انتشار یافت، امّا بعداً این بخش و بخشهای بعدی در شماره‌های سالهای ۱۸۶۱ـ۱۸۶۲ **ورمیا** به‌چاپ رسید. تورگینف و آلکساندر **هرتسن** آن را ستودند و تالستوی نیز همیشه آن را بهترین اثر داستایفسکی می‌دانست.

او کوشیده بود این اثر غیرشخصی و عینی باشد، زیرا پی برده بود که این کیفیّات از نظر هنری بر اصالت و اعتبار اثر می‌افزایند. طرح ساختاری اثر کاملاً اندیشیده است: ابتدا توصیفی کلّی از زندگی در زندان می‌آید؛ آنگاه تیپهای اجتماعی مختلف در میان زندانیان بررسی می‌شوند و زندانیان خاصّ و جالبتر مورد پژوهش روانشناختی عمیقتری قرار می‌گیرند؛ و سرانجام تاریخچه‌مانندی از این شکل زندگی محکومان ارائه می‌شود که توصیفات تفصیلیِ رئالیستی برخی ماجراهای خاص، مثلاً ترتیب‌دادن نمایشهای بسیار سرگرم‌کننده در ایّام کریسمس و صحنهٔ شگفت حمّام‌رفتن دسته‌جمعی زندانیان، بدان روشنی و وضوح می‌بخشد. تورگینف این صحنهٔ حمام‌کردن را صحنهٔ پرغوغایی خوانده است که «صرفاً دانته‌ای» است. ترجیع‌بند وحدت‌بخشی که در سراسر کتاب تکرار می‌شود آزادی است، آزادیی که این محکومین ازدست داده‌اند؛ این آزادی ازدست‌رفته به‌صورتی مؤثّر و نمادین در تلاش ناخودآگاه زندانیان برای درآوردن ادای آدمهای آزاد، و در عقاب مجروحی که زندانیان می‌گیرند و بعد با هلهله و شادی آزادش می‌کنند، نشان داده شده است. در بررسی موشکافانهٔ روانشناختی محکومانی غیرعادی، نظیر گازین[۴۹] و آرلوف[۵۰]، که جانیانی با عزم راسخ هستند که اخلاقیّات معمولی به‌نظرشان کودکانه می‌آید و عقلشان مطلقاً تابع اراده‌شان به شرارت است، داستایفسکی به درک و بینشی تازه رسید که بعدها در پرداختن به جنبه‌های بزهکارانهٔ شخصیتهایی چون والکوفسکی[۵۱]، راسکولنیکوف[۵۲]، اسویدریگایلوف[۵۳]، و استاوروگین[۵۴] به‌کارش آمد. بااینهمه، از میان سطور کتاب این اعتقاد جدید داستایفسکی تراوش می‌کند که بسیاری از «مردمان فوق‌العادهٔ» روسیّه در میان همین محکومین خشن و پست‌مرتبه هستند.

داستایفسکی به‌هنگام نوشتن **خاطرات خانهٔ مردگان** همزمان مشغول کار بر روی رمان دیگرش، **آزردگان**[۵۵]، بود. این رمان نیز در ۱۸۶۱ در مجلّهٔ **ورمیا** به‌چاپ رسید. او دربارهٔ این رمان می‌گفت: «رمانی است با اندیشه‌ای خاصّ که مرا دوباره برسر زبانها خواهد انداخت.» اگرچه منتقدان این رمان را سخت به‌باد انتقاد گرفتند، امّا تودهٔ خوانندگان بگرمی پذیرایش شدند. سه‌سال بعد داستایفسکی عذرخواهی نصفه‌نیمه‌ای کرد: چون مجلّه سخت نیازمند رمان بود، او در وضعی اضطراری قرار گرفته بود و برای همین آدمهای داستان «متنهای متحرّک بودند، نه شخصیّت»؛ امّا اگر «حاصل کار اثری خامدستانه» بود، در عوض «دو شخصیّت بسیار جدّی» داشت که «با منتهای امانت و صداقت و هنرمندی» تصویر شده بودند و «پنجاه صفحه‌ای» هم داشت که «مایهٔ افتخار»ش بودند.

خوانندگان امروزی با این نظر داستایفسکی موافق خواهند بود و احتمالاً بر این گفته‌ها خواهند افزود که در **آزردگان** می‌توان احساسی اصیل و فضایی شبیه فضای رمانهای بزرگ یافت. اندیشهٔ خاصی که داستایفسکی صحبتش را می‌کرد ــ و اندیشه‌ها بعداً از

خصوصیّات همیشگی شاهکارهایش شدند ـ مربوط به حقّ زن برای پیشکش‌کردن عشقش به مرد دلخواهش و سرپیچی از آداب و رسوم و نظارت خانوادگی است. این اندیشه در رمان خوب حفظ نشده است و در دالانهای پیچ‌درپیچ طرح و پیرنگ و ملودرام احساساتیِ مُلهم از هوفمان، سو، هوگو، و حتّی دیکنز گم‌وگور شده است. وانیا عاشق ناتاشاست، امّا دست به هرکاری می‌زند تا عشقی را که ناتاشا به آلیوشا دارد به سرانجام برساند؛ آلیوشا نیز به‌نوبهٔ خود عاشق ناتاشا و کاتیا، هردو، است و هریک از آن‌دو سعی می‌کند دیگری را به‌وصال معشوق برساند. آنگاه این عشق سه‌جانبه با عشق نلی[۵۶] کوچولو به وانیا کلافی سردرگم می‌شود.

به‌آسانی می‌توان حدس زد که ناتاشا یکی از آن «دو شخصیّت بسیار جدّی» است. در نوشته‌های پیشین داستایفسکی جنبه‌هایی از دوگانگی عاطفیِ زنان عاشق اجمالاً طرح شده بود، امّا ناتاشا نخستین زن ازاین‌دست زنان است که تمام‌وکمال تصویر شده است ـ البتّه اینگونه زنان در رمانهای بعدی کراراً ظاهر می‌شوند. داستایفسکی دربارهٔ ناتاشا می‌نویسد: «او ازپیش با لذّت می‌دانست که عشق‌ورزیدن بی‌پایان و آزاردادن مردی که دوستش می‌داری، فقط به این دلیل که دوستش می‌داری، چه سعادتی است و شاید برای همین شتاب می‌کرد که خودش را همچون قربانی تسلیم او کند.»

همچنین شکّی نیست که نلی کوچولو آن شخصیّت دوّم است ـ بررسی روانشناختی بسیار جالب کودکی سیزده‌ساله که برای نخستین بار طعم عشق واقعی را می‌چشد. او نخستین زن از آن دسته زنان داستایفسکیایی است که، همچنانکه در خود رمان می‌گوید، «انگیزه‌هایش را در خود خفه می‌کرد؛ همدل بود، ولی خود را در پشت غرورش و ظاهر دسترسی‌ناپذیرش پنهان و حبس کرده بود.»

وانیا، راوی داستان، یکی از همان «متنهای متحرّک» است که داستایفسکی می‌گوید. برای داستایفسکی انتخاب شیوهٔ روایت همیشه دردسری بزرگ بود. او روایت به‌شکل دانای کلّ، اعترافات، یادداشتهای روزانه، و خاطرات را، بتنهایی یادر ترکیب باهم، به‌کار می‌گرفت. امّا وانیا از جنبه‌ای خاصّ جالب توجّه است، زیرا او نویسنده است وتا جای مشخّصی در رمان زندگی حرفه‌ای او بازگویی زندگی حرفه‌ای داستایفسکی تا پیش از دستگیری‌اش است.

اگر بتوان برای این رمان قهرمانی قائل شد، آن قهرمان شاهزاده والکوفسکیِ ضدّقهرمان است. شرارت او بر همهٔ خطوط پیرنگ داستان سایه انداخته است. از این جنبه، که او بی‌هیچ انگیزه‌ای دست به شرارت می‌زند، می‌توان او را خلف مستقیم محکومین هولناکی چون گازین و آرلوف در **خاطرات خانهٔ مردگان** به حساب آورد؛ امّا والکوفسکی برخلاف آنان فطرتاً بی‌اخلاق نیست. داستایفسکی حتّی می‌کوشد، البتّه بی‌آنکه بتواند متقاعد کند، انگیزه‌هایی برای شرارت او بتراشد. در غلبهٔ شرّ بر نیکی ذاتی، که موضوع اصلی این رمان است، هنوز داستایفسکی از تجربهٔ دوران محکومیّتش نیاموخته بود که چگونه قهرمانان شرورِ تیپیک ملودرامها را بدل به تیپهای مجرم هنرمندانهٔ شاهکارش کند.

«نام من بیش از یک میلیون می‌ارزد»، این جمله‌ای بود که داستایفسکی پس از موفّقیّتهای اخیر ادبی‌اش درمیان مردم به یکی از دوستانش گفت. او مجلّه و زن بیمارش را به‌دست برادرش سپرد و خود در تابستان ۱۸۶۲ عزم آن کرد که رؤیای دیرینه‌ای را تحقّق بخشد و به اروپا سفر کند. پس از ده‌هفته سفر و گردش در پایتختهای اروپایی به روسیّه بازگشت و در پاییز ۱۸۶۳ در مجلّهٔ **ورمیا** «یادداشتهای زمستانی دربارهٔ تأثرات تابستانی»[۵۷] را منتشر کرد. مشاهداتش از این سفر صرفاً این اعتقاد را در او تقویّت کرد که روسیّه اگر خود را از سمّ و زهر غرب در امان نگه دارد، آینده‌ی بس درخشان خواهد داشت. مفاسدی که او در تمدّن بورژوایی در برلین، پاریس، و لندن دید او را برآشفت و، به‌نظر او، راه علاج سوسیالیستیی که تبلیغ می‌شد از آن‌هم بدتر بود.

حکومت در ۱۸۶۳ **ورمیا** را به‌دلیل انتشار مقاله‌ای بظاهر غیرمیهن‌پرستانه دربارهٔ شورش لهستان توقیف کرد. در این برههٔ بحرانی، داستایفسکی بار دیگر عازم اروپا شد تا، به‌گفتهٔ خودش، درمانی برای صرعش بیابد. امّا می‌دانیم که در حقیقت بدین امید رفته بود که وضع مالی وخیمش را در پای میزهای قمار خارج بهبود بخشد و در ضمن زن زیبای پطرزبورگی، پولینا سوسلووا[۵۸]، را که سخت عاشقش بود دیدار کند. در هر دومورد حاصل سفرش بدتر از بد بود ـ هرچه داشت در پای میز رولت باخت و پولینا هم او را از خود راند. وقتی که بازگشت، زن مسلولش در آستانهٔ مرگ بود و اوضاع مالی‌اش هم وخیمتر از همیشه بود. امّا میراثی که در این زمان به‌دستش رسید فریادرسش شد و به او امکان داد مجلّه را، البتّه با تغییر نام، دوباره به‌راه اندازد.

اپوخا از اوایل ۱۸۶۴ منتشر شد و مجلّه با اتّخاذ موضعی کاملاً یگانه با موضع سخت محافظه‌کارانهٔ کنونی داستایفسکی آغاز خوبی نداشت. درواقع نخستین مطلب عمده‌ای که داستایفسکی در آن به‌چاپ رساند **یادداشتهای زیرزمینی**[۵۹] (۱۸۶۴) بود که بخشی از آن هجو رادیکالها، خصوصاً چرنیشفسکی، است. مرد زیرزمینی، خودخواهیِ سوسیالیستها را که معتقدند افراد بشر می‌توانند بر مبنای نفع شخصیِ منطقی‌شان عمل کنند سخت بباد انتقاد و حمله می‌گیرد.

امّا این اثرِ شاخص بسی بیش از یک جدل صرف است، زیرا، علاوه بر محاسن دیگرش، قدرت تحلیل روانشناختی بینظیر نویسنده را در ادبیّات آشکار می‌کند. داستایفسکی در مورد این کتاب به برادرش نوشت: «من امید زیادی به آن بسته‌ام. چیزی قدرتمند، صریح، و رک‌وپوست‌کنده خواهد بود؛ خودِ حقیقت خواهد بود.» اگر کسی بخواهد دوران فعّالیّت ادبی داستایفسکی را به دو بخش تقسیم کند، نقطهٔ انفصال ۱۸۶۴ خواهد بود، زیرا **یادداشتهای زیرزمینی** وجه‌نظر تازه‌ای را در طرح کم‌وبیش یکنواخت نوشته‌های او تا این زمان مطرح و مشخّص می‌کند.

قهرمانان قبلی آثار داستایفسکی آگاهی اخلاقی عمیقی بر شخصیّتهایشان ندارند. چنین به‌نظر می‌رسد که آنها قادر به تجزیه و تحلیل افکار و احساساتشان نسبت به دنیایی که در آن زندگی می‌کنند نیستند. از این جنبه، قهرمان **یادداشتهای زیرزمینی** نگرش دیگرگونه‌ای را دربارهٔ شخصیّت‌پردازی عیان می‌کند. مرد زیرزمینی تحلیلگر ژرف‌بین خود و دیگران است. او عمیقاً، و به‌نحوی مخوف و بیمارگون، بر شخصیّتش آگاهی دارد و منطق‌پرداز زیرکی در توضیح سرشت پیچیده‌اش است. این اثر آنچه را که پیشتر فقط مایه‌هایی از آن به‌چشم آمده بود کاملاً در معرض دید قرار می‌دهد: دیالکتیک کاوندهٔ داستایفسکی و قدرت فوق‌العادهٔ او برای به نمایش گذاشتن کشمکشهای ذهن بشر ــ و همین ویژگی وجه امتیاز سایر شاهکارهای اوست.

یادداشتهای زیرزمینی در قالب «اعترافات» عرضه شده است، امّا داستایفسکی زبردستانه حضور مخاطبی نامرئی را القا می‌کند که واکنشها و حالتهای چهره‌اش در برابر آنچه قهرمان داستان می‌گوید باعث می‌شود مونولوگ او در ما تأثیر شدیدتری داشته باشد، مثل اینکه گفتگویی تلفنی را یواشکی می‌شنویم. منتقد روسی، میخائیل **باختین**، زمانی یادآور شد که وجه ممیّز قهرمانان داستایفسکی زبانشان است؛ البتّه او می‌توانست بگوید که چهره‌پردازیِ کلامی مرد زیرزمینی گویاترین آنهاست.

در بخش اوّل، مرد زیرزمینی، که آدم چهل‌سالهٔ بدبختی است، به تجزیه‌وتحلیل بسیار ریز و دقیق خود می‌پردازد. تقریباً از همان اوّل روشن می‌شود که او یکی از آن موجودات دوچهره‌ای است که در داستانهای اوّلیّهٔ داستایفسکی بودند، منتها با این تفاوت اساسی که او بر این دوچهرگی خود آگاه است. درواقع انگیزهٔ مقاومت‌ناپذیر بحث‌وفحص دربارهٔ تناقضات سرشتی‌اش یگانه موضوع او در تحلیل خویشتن است. او، وقتی که خود را برای تحلیل کاملاً تکّه‌تکّه می‌کند، به این نتیجه می‌رسد که دوچهرگی او مبتنی بر تقابلی اساسی است ــ کشمکش و تضادّ میان اراده و خرد. در نظر او کلّ معنای زندگی بشر در به‌کرسی نشاندن ارادهٔ نابخردانه است.

در بخش دوّم، مرد زیرزمینی از وقایعی در زندگی‌اش سخن می‌گوید که دوچهرگی او را فاش می‌سازد؛ راه‌حلّ ممکن برای رفع این دوچهرگی در اپیزودی پیش کشیده می‌شود که در آن او با فاحشه‌ای روبرو می‌شود که از شفقت و مهر مسیحی برخوردار است و به‌همین جهت می‌تواند رستگار شود و نجات یابد، حال آنکه او ناچار است فقط به خردش تکیه کند و در نتیجه پیوندش با زندگی گسسته می‌شود. راه‌حلّ روشنتر و ساده‌تری، که دستگاه سانسور آن را از کتاب حذف کرد، نشان می‌داد که رستگاری او جز با تحقّق نیازش به ایمان آوردن به مسیح به‌دست نخواهد آمد.

کشمکش میان اراده و خرد در مرد زیرزمینی، به‌هرحال، در پایان حلّ‌ناشده می‌ماند و داستایفسکی در چاپهای بعدی این اثر هم آن را به‌همین حال واگذاشت. جای شگفتی نیست که نیچه نخستین‌بار که این اثر را خواند احساس شعف فوق‌العاده‌ای کرد و در آن «موسیقی، موسیقیی شگفت، موسیقیی کاملاً غیرآلمانی» کشف کرد. درواقع، از جنبهٔ کاملاً متافیزیکی، بخش اوّل را می‌توان پیش‌درآمدی بر اگزیستانسیالیسم دانست. قهرمان آن کاملاً انگ وضع تراژیک و محالی است که سارتر به بشر نسبت می‌دهد.

امّا تکیه و تأکید داستایفسکی بر زندگی روحی انسانی آشفته در جهانی واقعی و پذیرفتنی است و از این لحاظ **یادداشتهای زیرزمینی** را می‌توان مقدّمهٔ فلسفی سلسله‌رمانهای آتی او دانست. مضامین اصلی و اساسی همهٔ آن رمانها در این مقدّمه هست. داستایفسکی گامی بلند به‌سوی متبلور کردن شخصیّت تیپیک موردنظرش، و درگیرکردن آن با اندیشه‌های بسیار مهمّ مذهبی، سیاسی، و فلسفی، در رمانهای آتی‌اش برداشته بود.

در فاصلهٔ پانزده‌ماه (از آوریل ۱۸۶۴ تا ژوئن ۱۸۶۵) بداقبالیها بر داستایفسکی فروباریدند و کمرش را شکستند: همسرش مُرد؛ به‌همچنین برادرش میخائیل که ستون اصلی نشریّه‌شان، **اپوخا**، بود؛ و سرانجام مجلّه نیز کارش به تعطیلی کشید. داستایفسکی، زیر بار قرض (قرضهای مجلّه و قرضهای خانوادهٔ برادرش که او به عهده گرفته بود)، ناچار شد پیش‌پرداختی ناچیز از دلّال کتابی شیّاد برای رمان بعدی‌اش بگیرد، با این شرط که اگر دستنویس آن را تا اوّل نوامبر ۱۸۶۶ تحویل ندهد، تمامی حقوق آثار چاپ‌شده و نوشته‌های بعدی‌اش به این آدم بهره‌کش اختصاص یابد. در ضمن، برای فرار از زندان بدهکاران، در ژوئیهٔ ۱۸۶۵ به خارج گریخت و در خارج همان شکست سفر پیشین به اروپا تکرار شد ــ پول ناچیزی را که داشت در قمار باخت و بار دیگر از تعقیب پولینا سوسلووا چیزی جز سرخوردگی نصیب نبرد.

در ایّامی که در ویسبادن بود و دیوانه‌وار تلاش می‌کرد پولی

فراهم کند تا صورتحساب هتل را بپردازد و به کشور بازگردد، نامه‌ای به کاتکوف*، سردبیر **روسکی وستنیک**، نوشت و درخواست پیش‌پرداختی برای رمانی که در دست داشت کرد. این نامه حاوی طرح تفصیلی **جنایت و مکافات** است: «شرح روانشناختی جنایتِ» دانشجویی اخراج‌شده که غرق در فقر محض است. او «تحت تأثیر اندیشه‌های عجیب‌وغریب و 'ناتمامی' که در هوا موج می‌زند» تصمیم می‌گیرد پیرزن بدرد نخوری را که رباخوار است بکشد، پولهایش را بدزدد، با این پولها مادر و خواهر فقیرش را نجات دهد، بعد تحصیلاتش را به‌اتمام برساند، و با اعمال نیک جبران جنایتش را بکند. پس از قتل، «سؤالهای بی‌پاسخی در برابرش قدعلم می‌کنند.» احساس می‌کند که از نوع بشر گسسته شده است و دست به اعتراف می‌زند، زیرا «**او خود احساس می‌کند نیازی اخلاقی**» به مکافات‌کشیدن دارد. کاتکوف آن پیش‌پرداخت را فرستاد و داستایفسکی به روسیّه بازگشت تا رمانش را بنویسد. **جنایت و مکافات** در طول ۱۸۶۶ در **روسکی وستنیک** منتشر شد و توجّه و علاقهٔ عظیمی برانگیخت.

داستایفسکی عملاً طرح این رمان را سالها پیش در ذهنش پرورده بود ــ در آن‌زمان قصد داشت آن را به‌صورت اعترافات یک محکوم بنویسد. پیش از عزیمتش به اروپا در ۱۸۶۵ نیز بیهوده سعی کرده بود پیش‌پرداختی برای داستان دیگری که در دست داشت بگیرد. این داستان، که «دائم‌الخمرها»[۶۰] نام داشت، بنا به گفتهٔ او به سردبیر، می‌بایست نه‌تنها به مسئلهٔ میخوارگی بپردازد، بلکه «تمام پیامدهای آن، خصوصاً تصویر خانواده و تربیت فرزندان را در این شرایط، دربربگیرد.» این حرفها آشکارا مربوط به شخصیّت شاخص و جالب مارملادوف و خانوادهٔ به‌همان‌اندازه جالب‌توجّهش است که داستایفسکی اکنون در طرح **جنایت و مکافات** داخلشان کرده بود.

دفترچهٔ یادداشتهای داستایفسکی نشان می‌دهد که او برای نوشتن این اثر چه زحمت طاقتفرسایی کشیده است. این یادداشتها ما را به درون آزمایشگاه او می‌برند؛ این پیش‌نویسهای خام، طرحهای مقدّماتی از شخصیّتها و صحنه‌ها، و فراتر از همه تصحیحات و ملاحظات او، که تا جزئی‌ترین مطالب را دربرمی‌گیرند، درک عمیقی از فرایند خلاقیت نابغه‌ای ادبی، و رنجهای بی‌پایان او از هر لحاظ برای رسیدن به کمال هنری، به ما می‌دهند.

جنایت و مکافات سخت با وقایع عصرش مربوط است. فقر خود داستایفسکی در آن زمان و بحران مالی روسیّه در دههٔ ۱۸۶۰ پس‌زمینه را برای وضعیت راسکولنیکوف و حالت ذهنی وخیم او فراهم می‌آورد. بی‌پولی ریشهٔ گرفتاریهای اوست و بنوعی تعیین‌کنندهٔ اندیشه‌ها و اعمال مارملادوفها، سونیا، لوژین[۶۱]، لبزیاتنیکوف[۶۲]، و اسویدریگایلوف نیز هست. نظریهٔ راسکولنیکوف دربارهٔ حق کشتن به شرط اینکه هدفی شریف توجیه‌کنندهٔ وسایل نامشروع باشد بی‌شکّ از شیوهٔ استدلال و نظریه‌پردازی راستینیاک[۶۳] دربابا**گوریو**[۶۴]ی (۱۸۳۵) بالزاک الهام‌گرفته شده‌است. این حکم، که از شاخ‌وبرگهای «اندیشه‌های ناتمامی» است که داستایفسکی بدان اشاره می‌کند، درواقع ادامهٔ حملهٔ او به فلسفهٔ ماتریالیستی رادیکالها به‌حساب می‌آید. قهرمان اثر یکی از این رادیکالهاست، نیهیلیستی عمیقاً انسان که رنج می‌برد و زندگی و نظریّه در روح او درکشمکشند. از یک جهت، این اثر درواقع رمانی اجتماعی است، نوعی روکردن هجوآمیز حقایق دربارهٔ جوانان رادیکالی که آموزهٔ دموکراسی انقلابی چرنیشفسکی را تبلیغ و موعظه می‌کردند.

امّا کانون توجّه رمان مبارزه و کشمکش پرعذاب راسکولنیکوف با خیروشرّ است. داستایفسکی در تشریح و کالبدشکافی انگیزه‌هایی که سبب می‌شود قهرمان دوچهرهٔ داستانش دست به قتل بزند و بعد توبه کند پا را بسی فراتر از «اندیشهٔ راستینیاک» می‌گذارد. از این جنبه‌ها، انگیزش پیچیده و بغرنج [راسکولنیکوف] به‌نحوی مسحورکننده در قطعات آزمایشی متضادّ در دفترچه‌های یادداشت منعکس شده است. در جایی از یادداشتها داستایفسکی به‌خودش چنین هشدار می‌دهد: «آناتومی اصلی رمان: اهمّیّت حیاتی دارد که موضوع را به اوج واقعی‌اش برساند و ابهام و گنگی را کاملاً برطرف کند، یعنی **قتل را به این یا آن شیوه توضیح دهد** و شخصیّت و طرز فکر او را بروشنی مشخص کند.» با آنکه انگیزهٔ قتل گنگ و دوپهلوست، اندیشهٔ محوری رمان را بی‌شکّ‌وشبهه می‌توان تشخیص داد: عقل نمی‌تواند جای فرایند زیستی زندگی را بگیرد. راسکولنیکوف دیالکتیک را جایگزین زندگی کرده است، امّا در زندانْ غرور شیطانی او، که او را به شکستن قانون اخلاقی کشانده است، جای به این درک‌وفهم می‌دهد که شادی و خوشبختی با برنامه‌ریزی عقلانی زندگی به‌دست نمی‌آید، بلکه آن را باید با رنج بردن به‌دست آورد.

با آنکه راسکولنیکوف حاکم بلامنازع رمان است، امّا در هیچ یک از داستانهای قبلی داستایفسکی شخصیّتهای فرعی اینهمه تفرّد و تشخّص نیافته‌اند، خصوصاً خانوادهٔ مارملادوف و سونیای نازنین و بس شگفت و خارج از وصف که فرشتهٔ نیکیِ قهرمان داستان است، همانطور که اسویدریگایلوفِ مرموز فرشتهٔ گناهان اوست. در اینان و دیگران، کلّ واقعیت بدل به عنصری در مسیر خویشتن‌شناسی می‌شود، همچنانکه در مورد راسکولنیکوف نیز چنین است. داستایفسکی با داخل کردن عناصر فلسفی، روانشناختی، و اجتماعیِ محکم و قانع‌کننده در این داستان پلیسی به داستان

پلیسی ابعاد کاملاً تازه‌ای بخشیده بود. وحدت و تجمّع ماجرا، یاریِ هر اپیزود به پیشبرد و پیشرفت مضمون محوری، و وقوع همهٔ اتّفاقات در پس‌زمینهٔ زندگی پطرزبورگی، که بسیار زنده و گویا توصیف شده است و به رفتارهای شخصیّتها معنا و مفهوم بیشتری می‌دهد، سبب شده است که **جنایت و مکافات** از نظر تألیفی کاملترین و بی‌نقص‌ترین شاهکار داستایفسکی باشد.

امّا این رمان از نظر داستانی به‌هیچ‌وجه متکّی بر دیالکتیک، اخلاقیّات، یا اندیشهٔ محوری نیست، هرچند این ویژگیها بر تأثیر کلّی آن می‌افزایند. آنچه خواننده را جذب می‌کند حالت کاملاً جدّی این ماجرای جنایی است. کشش هیجانیِ آشکار شدن گام‌به‌گام نقشهٔ راسکولنیکوف، توصیف هیجان‌انگیز صحنهٔ قتل، و سپس تحلیل روانشناختیِ همانقدر پرکشش و پرهیجانِ ازهم‌پاشیدن همهٔ نیروهایی که او را به‌سوی قتل سوق داده‌اند ـ اینها هستند عناصری که این داستان زنده و پرشور را شکل می‌دهند، داستانی که لحظه‌ای یقهٔ تخیّل و عواطف و احساسات خواننده را رها نمی‌کند. بر فراز همهٔ اینها، فروغ روحیِ تابناکی هست که تاریکترین زوایای روح جنایتکاران و شریران اخلاقی را روشن می‌کند و به آنها روحی تازه می‌دمد تا به‌دنبال معنای عمیقتری در زندگی باشند و با رنج بردن به رستگاری نهایی برسند.

داستایفسکی زمانی که بخش آخر **جنایت و مکافات** را می‌نوشت به‌یاد آن قراردادش با آن دلّال کتاب برای تحویل دادن دستنوشتهٔ یک رمان افتاد. موعد مقرّر با شتاب نزدیک می‌شد و دلال کتاب نیز حاضر نبود آن را به‌تأخیر بیندازد. خوشبختانه سه سال پیش رمانی را در ذهنش دربارهٔ آدم سرکشی طرح ریخته بود که علیه اجتماعش می‌شورد، روسیّه را ترک می‌کند، و به اروپا می‌رود تا همهٔ زندگی‌اش را وقف قمار کند. حال او این موضوع را به دست گرفت، دختر جوان تندنویسی به نام آنّا اسنیتکینا[۶۵] را به استخدام خود درآورد، و در عرض بیست‌وشش روز رمان کوتاه را بازگفت تا او بنویسد: **قمارباز**[۶۶] (۱۸۶۶). این اثر آشکارا مبتنی بر شهوت خود او به قمار و ماجرای عشقی پرتب‌وتابش با پولینا سوسلوواست. محور داستان رابطهٔ عشق و تنفّری است که میان پولینا آلکساندروونا[۶۷]، که زنی زیبا و سرکش است، و آلکسیی ایوانوویچ[۶۸] قمارباز درجریان است. این نبرد عاطفیِ مازوخیستی ـ سادیستی تصویر اغراق‌آمیز و حدّت‌یافتهٔ رابطهٔ خود داستایفسکی با پولینا سوسلوواست. **قمارباز**، که با چنان شتاب و عجله‌ای نوشته شد، نمی‌توانست اثری بزرگ از آب درآید، امّا در آن صحنه‌های قدرتمندی هست که جلوه‌های روانشناختی عارضهٔ عشق ـ نفرتی را که بر روابط شماری از مردان و زنان داستانهای داستایفسکی حاکم است بازهم پیشتر می‌راند و بیشتر آشکار می‌کند.

دخترک تندنویس، که بیست‌وپنج سال از داستایفسکی جوانتر بود، در اندک‌مدّتی به‌عقد ازدواج او درآمد (فوریهٔ ۱۸۶۷). او از اصرار بستگان شوهرش که از کیسهٔ تهی‌شان هرچه‌بیشتر برگیرند به‌ستوه آمد و عاقلانه، زمانی که باز طلبکاران در پی گرفتار کردن داستایفسکی بودند، پیشنهاد کرد که به خارج بروند. آنان چهارسال در اروپا ماندند و از شهری به شهر دیگر رفتند. آنّا در این مدّت ناچار شد دوره‌هایی طولانی را در فقر محض به سر برد، زیرا داستایفسکی آن پیش‌پرداختهای قبلی و هر پولی را که از گرو گذاشتن هرچیزی به‌دست می‌آورد در جنون قمارش می‌باخت. در این فاصله، حمله‌های صرع همچنان به داستایفسکی دست می‌داد، یک‌بار دیگر عشقش به پولینا سوسلووا از نو گُل کرد، حادثهٔ مرگ ناگوار و دردناک نخستین فرزندشان پیش آمد، و حمله‌های مکرّرِ عصبانیّتهای بیمارگونهٔ داستایفسکی هم به‌جای خودش بود. امّا تعلّق خاطر فداکارانهٔ آنّا به داستایفسکی و به نبوغ او، با همهٔ این احوال، ذرّه‌ای متزلزل نشد. ازدواج دوّم داستایفسکی ازدواجی واقعاً از سر عشق و خوشترین واقعهٔ سراسر زندگی‌اش بود.

داستایفسکی در طول اقامتش در خارج سعی می‌کرد از وقایع روسیّه و اروپا باخبر باشد؛ حریصانه روزنامه‌ها و مجلّات را می‌خواند و با دوستان ادبی‌اش در وطن مکاتبه می‌کرد. در ژنو، او در گردهمایی «اتّحادیهٔ بین‌المللی برای صلح و آزادی» شرکت کرد و از حملات تند و خشن به مسیحیّت و دعوت آشکار به انقلاب در سخنرانیهای آتشین سخنرانانی چون میخائیل **باکونین** وحشتزده شد. او نگرانِ تأثیر اینگونه سخنان در افرادی با عقاید مشابه در روسیّه بود و در این حالتِ نگرانی و آشفتگی بود که در ۱۸۶۷ شروع به اندیشیدن به اثر بعدی‌اش کرد.

در میان همهٔ رمانهای داستایفسکی، نوشتن **ابله**[۶۹] از همه دشوارتر بود. نقطهٔ شروع کار محاکمه‌ای در دادگاه بود که مطبوعات روسی گزارش آن را درج کرده بودند و مربوط به پدرومادری از اعیان می‌شد که کودکانشان، خصوصاً دختر پانزده‌ساله‌شان، را زجر و آزار می‌دادند. کم نبود مواردی که داستایفسکی از گزارشهای روزنامه‌ها در مورد تراژدیهای خانوادگی و جنایات برای داستانهایش بهره‌برداری می‌کرد و از این کارش دفاع هم می‌کرد، زیرا آن را برای معنایی که خود از رئالیسم در ذهن داشت مهمّ و حیاتی می‌دانست. در نامه‌ای به یکی از مکاتبه‌کنندگان می‌نویسد:

> من نظر خاصّ خودم را دربارهٔ واقعیّت در هنر دارم. آنچه اکثر آدمها به‌نظرشان عجیب و استثنایی می‌آید در نظر من واجد جوهر واقعیّت است... . در هر شماره از روزنامه گزارشهایی دربارهٔ واقعی‌ترین امور واقع و جالبترین رویدادها می‌بینید. در

نظر نویسندگانِ ما اینها عجیب و خیالی هستند؛ اصلاً به اینها اعتنایی ندارند؛ امّا اینها عین واقعیّت هستند، چون امور واقعند.

در اینجا منظور داستایفسکی رقیبان بزرگش، تورگینف و تالستوی، هستند که تصویرهایشان از طبقهٔ اعیان، به‌اعتقاد او، فقط جنبه‌های سطحی و عمومی واقعیّت را دربرمی‌گرفت. او به مکاتبه‌کنندهٔ دیگری می‌نویسد:

من درکی بکلّی متفاوت از رئالیستها و منتقدان از واقعیّت و رئالیسم دارم. ایدئالیسم من بسی واقعی‌تر از رئالیسم آنهاست. خدایا! اگر آنچه را ما روسها در این ده‌سالهٔ رشد روحی و معنوی از سر گذرانده‌ایم با حسّ و درک و شعور بازگو کنیم، آنوقت واقعاً این رئالیستهای ما فریاد برنخواهند داشت که اینها همه خیالبافی و پندار است! امّا آنها هرچه می‌خواهند بگویند، اینها حقیقت ازلی و رئالیسم واقعی هستند!

در یکی از لطیفترین داستانهای کوتاه داستایفسکی، «نازنین»[۷۰] (۱۸۷۶)، او را در فرایند مبدّل کردن «امورِ مسلّم و شگفت واقعیّت» به هنر مشاهده می‌کنیم ــ او این خبر کوتاه در مطبوعات را، که زن جوانی خود را با شمایلی چسبانده به سینه‌اش پرت کرده و کشته است، همزمان با اینکه در قالبی ماجرایی می‌ریزد که با رئالیسم روانشناختی و حقیقت تراژدی انطباق دارد از صافی ذهن تحلیلگرش نیز می‌گذراند.

امّا داستایفسکی بُعد مهمّ و تازه‌ای به «رئالیسم شگفت» افزود. او ترجیح می‌داد تأکید را از دنیای بیرونی به ذهن و قلب شخصیّتهایش انتقال دهد، زیرا او در وهلهٔ نخست به واقعیّات زندگی روحی‌وروانی آنها توجّه و علاقه داشت. او هنر را واسطه‌ای برای انتقال مفهوم حکمت زندگی و احساسات روحی می‌دانست. با آنکه معتقد بود اساساً باید به مشکلات اجتماعی، معنوی، و روحی افراد متوسّط‌الحال روسیّه بپردازد، در عین حال مُصر بود که، در حین پرداختن به این مشکلات، این افراد را به مرتبه‌ای از معنا و اهمّیّت عام ارتقا دهد ــ و به کلام خودش، «با رئالیسم کاملی که انسان را در انسان نشان می‌دهد.» او نوآوری‌اش را چنین توصیف و تعریف می‌کند: کوشش برای بازنمودن پدیده‌های روحی در داستان، فراتر و بالاتر از رسم‌وروال اجتماعی، و حلّ کردن تضادّهای روانشناختی انسان بر اساس «انسانیّت» حقیقی و ابدی. او در دفترچهٔ یادداشتش نوشت: «مرا روانشناس می‌خوانند، امّا این درست نیست. من فقط رئالیستی به‌معنای والاتر کلمه هستم؛ یعنی من تمامی اعماق روح آدمی را تصویر می‌کنم.»

بررسی و مطالعهٔ موادّ و مطالب مفصّلی که داستایفسکی در دفترچهٔ یادداشت مربوط به رمان *ابله* فراهم آورده است نشان می‌دهد که چگونه آن «رئالیسم شگفتِ» گزارش روزنامه‌ای دربارهٔ محاکمه سرانجام مبدّل به چیزی شد که شاید تنها بتوان به آن نام «رئالیسم رازورانه» داد. در یادداشتها داستایفسکی طرحهای متعدّد، دست‌کم هشت طرح، برهم انبوه می‌کند تا بلکه بتواند پیرنگ رمان و شخصیّتهایش را با وضوح بیشتری تجسّم کند. گروههای خانوادگی پدیدار و ناپدید می‌شوند، قهرمانان مرد و زن یکدیگر را از مرکز صحنه بیرون می‌رانند، ویژگیهای خاصّ قهرمانی احتمالی به شخصیّت دیگری انتقال می‌یابد، و حوادثی چون قتل، خودکشی، تجاوز، دزدی، و حریق برهم سبقت می‌جویند تا در مرکز توجّه قرار گیرند. در طرحهای نخستین، شخصیّت اصلی رمان همان شخصیّت دوچهرهٔ معمول داستایفسکی است که ویژگیهایش هیچ شباهتی به آن قهرمان نرمخوی رمان کامل‌شده ندارد.

در میانهٔ این مخلوط درهم‌برهم گیج‌کنندهٔ پیرنگ، ضدّپیرنگ، و شخصیّتهای قطعیّت‌نیافته، آنچه آشکارا داستایفسکی را عاجز و مأیوس می‌کرد ناتوانی‌اش در نشانه‌گرفتن اندیشه‌ای محوری و قهرمانی بود که بتواند تجسّم کامل آن اندیشه باشد. تازه وقتی که طرح ششم را شروع کرد، ناگهان آن اندیشه و تصوّر قهرمانی که نمایندهٔ آن اندیشه باشد در ذهنش شکل گرفت ــ و آن قهرمان کسی جز «ابله»، پرنس میشکین[۷۱]، نبود. در این زمان بود که به برادرزاده‌اش نوشت: «اندیشهٔ اصلی رمان تصویر کردن مردی واقعاً زیبا [از نظر اخلاقی] است. ... نیکی آرمان است، امّا این آرمان چه در روسیّه و چه در اروپای متمدّن هنوز تا تحقّق‌یافتن فاصلهٔ بسیار دارد. در جهان فقط یک انسانِ واقعاً زیبا هست و آن مسیح است.» امّا داستایفسکی خود را از این بن‌بست دور نگه می‌دارد، زیرا در رمان «شخصیّت ملکوتی» میشکین، بتدریج که درخشش سرشت اخلاقی ناب او به ضعفهای انسانی آلوده می‌شود، از میان می‌رود. ولی به‌هرروی در میشکین چیز خنده‌داری، آنگونه که بعضی منتقدان گفته‌اند، نیست. داستایفسکی در یادداشتهایش می‌نویسد: «اگر دون‌کیشوت و پیکویک[۷۲] از جنبهٔ انساندوستانه‌شان جالب و جذّابند از این‌روست که شخصیّتهایی کمیک هستند. امّا قهرمان رمان من، پرنس، به‌هیچ‌روی کُمیک نیست، بلکه واجد ویژگی جذّاب دیگری است ــ او **معصوم** است!»

در دنیای شگفت اپانچین‌ها[۷۳]، ایوولگین‌ها[۷۴]، و طفیلهایشان، ماجرای اصلی مربوط به روابط عاشقانهٔ راگوژین[۷۵]، گانیا، ناستاسیا، و آگلایاست. از پیچیدگیهایی که در روابط اینان پیش می‌آید عالیترین صحنه‌ها شکل می‌گیرند. امّا داستایفسکی با وسواس و دقّت نمی‌گذارد که روحانیّت میشکین صرفاً محدود به درگیری‌اش

در این ماجراهای عشقی شود و زمینهٔ ماجراییِ جداگانه‌ای برای خود او فراهم می‌آورد. این زمینهٔ ماجرایی به‌عنوان «نیروهای سیاهِ» نسل جدیدی که خود را وقف شهوت گردآوری ثروت، و حتّی جنایت، کرده است وصف می‌شود. همهٔ شخصیّتها به ورطهٔ این بحرانِ انحطاط اخلاقی کشانده می‌شوند؛ تنها میشکین است که در برابر این «نیروهای سیاه» می‌ایستد و به موعظهٔ آموزهٔ بی‌ثمر خدمت، شفقت، عشق برادرانه، و رستگاری انسان با توسّل به تمثال مسیح می‌پردازد. او می‌گوید جهان بتمامی زیباست و زندگی شادی است. امّا او علی‌رغم ایمانش راه به جایی نمی‌برد. تقریباً همه او را به‌چشم تحقیر می‌نگرند و آنچه بر سر او می‌آید نمادی است از آنچه بر سر مسیح در میان فریسیان آمد. در پایان، مردم گناهکاری که با او آشنایند یا تحت تأثیر او قرار گرفته‌اند در وادی بدبختی می‌مانند و خود او نیز در ورطهٔ بلاهت می‌افتد.

داستان میشکین را گاه همچون شرح‌حال روانی خود داستایفسکی دانسته‌اند. امّا آن تصویر قهرمان «واقعاً زیبا» توفیقی تمام نمی‌یابد؛ ظاهراً خود داستایفسکی هم چندان از نتیجهٔ کارش مطمئن نبوده است، زیرا به استراخوف می‌نویسد: «در این رمان بسیاری چیزها شتابزده سرهم‌بندی‌شده است، بسیاری چیزها به‌اطناب بیان شده، و بنابراین به هدف مورد نظر نرسیده است. من مدافع این رمان نیستم، بلکه مدافع اندیشه‌ام هستم.» به‌هرحال، او یکی از بهترین رمانهای ادبیّات جهان را نوشته بود.

داستایفسکی در کوشش برای خلق قهرمانی که از نظر اخلاقی بی‌عیب‌ونقص است درواقع دست به قماری خطرناک با علائق عمومی زده بود. خوانندگان زیاد از ابله سر درنیاوردند و گیج شدند؛ منتقدان نیز آن را نزولی پس از رمان فوق‌العاده موفّقِ **جنایت و مکافات** به‌حساب آوردند. علاوه بر این، ناشران شوقی به خریدن حقوق کتاب نشان نمی‌دادند و بسی پیش از انتشار آخرین قسط ابله (فوریهٔ ۱۸۶۹) داستایفسکی باز برای رمان دیگری وامدار کاتکوف شد. هزینه‌هایی که صرف تولّد دوّمین کودک وی در این زمان شد جیبش را از آخرین شاهیها تُهی کرد و او باز مشتاقانه پیش‌پرداخت ناچیزی از استراخوف برای داستان کوتاهی قبول کرد که بعداً رمان کوتاهی از آب درآمد ــ **همیشه‌شوهر**[۷۶] (۱۸۷۰). نثر روایتیِ روان و یکدست آن و پیرنگ خوش‌ساختش دربارهٔ شوهری به نام پاول پاولوویچ[۷۷]، که ذاتاً قلتبان‌صفت است ــ و این‌بار دوستش ولچانینوف[۷۸] است که به او خیانت می‌کند ــ منجر به پدیدآمدن اثری یگانه و زیبا شده است. قصّه بظاهر قطعهٔ تمرینی آگاهانه و حساب‌شده‌ای در تکنیک روانشناختی داستایفسکی است که حال به‌منتهادرجهٔ ظرافت و زیبایی رسیده است. عمدهٔ توجّه معطوفِ تجزیه‌وتحلیل است و شخصیّتها و صحنه‌ها یادآور شخصیّتها و صحنه‌های آثار پیشین است. تجزیه‌وتحلیل دقیق افکار و اعمال دوپهلوی پاول پاولوویچ، پس از آنکه به خیانت دوستش پی می‌برد، به ما یادآوری می‌کند که نوشته‌های داستایفسکی تا چه حدّ وابستهٔ تاریخچهٔ آگاهی بشری در آن دوگانگی تراژیکش است.

در این ضمن، داستایفسکی مشغول اندیشیدن به رمان بزرگتری به‌نام «الحاد»[۷۹] بود ــ رمانی دربارهٔ فردی روسی که اعتقادش را به خدا ازدست می‌دهد، پس از معاشرت و مجالست با آدمهای گوناگونی با اعتقادات مختلف فکری، فلسفی، و مذهبی در مغاکی سرنگون می‌شود که ساخته‌وپرداختهٔ خودش است، و سرانجام ایمانی محکمتر به مسیح روسی و به خاک روسیّه پیدا می‌کند.

چندماه بعد، این طرح در طرح وسیعتری ادغام شد که قرار بود متشکّل از پنج رمان جداگانهٔ به‌هم‌پیوسته باشد و نامی هم که برای آن انتخاب کرده بود «زندگی گناهکار بزرگ»[۸۰] بود. یادداشتهای مفصّل مربوط به این اثر نشان می‌دهد که داستایفسکی می‌خواسته است سرگذشت قهرمانش را از خردسالی تا بزرگسالی بازگوید. ماجراهای بسیاری بر این قهرمان می‌گذرد، از جمله دست به جنایت کفرآمیزی می‌زند که وادارش می‌کند در صومعه‌ای اقامت گزیند. او که از خدا دست‌شسته است سراسر روسیّه را زیر پا می‌گذارد، در راه هرزگی و شهوترانی می‌افتد، و با شخصیّتهایی واقعی از دورانهای گذشته که ایمانی راسخ داشته‌اند و با افراد شناخته‌شده‌ای در میان اسلاووفیلها و غربگرایان روبرو می‌شود. مسیح و دجّال، روسیّه و اروپا، رودرروی هم قرار داده می‌شوند و میدان نبرد این کشمکشِ داستایفسکیایی قلبهای مردان و زنانی است که در رمان تصویر شده‌اند. در پایان، قهرمان داستان به عشقی صمیمانه می‌رسد، به گناهانش اعتراف می‌کند، و زندگی تازه‌ای برای خود می‌سازد که بنیانش ایمان به خدا و اعمال نیک و پرهیزگارانه است. تصویر کردن سیروسلوک روحی گناهکاری بزرگ از دنیای فاسد خرده‌مؤمنی به هدفِ دوردستِ رستگاری، که او با رنج بردن به‌دست می‌آورد و با قدّیس‌گونگی جلالش را می‌نمایاند، نهایت مقصود داستایفسکی در کار خلّاقه‌اش بود. به برادرزاده‌اش نوشت: «این رمان همهٔ امید من و همهٔ انتظار من از زندگی‌ام است.»

با آنکه «زندگی گناهکار بزرگ» نیز در صف رمانهای نانوشتهٔ داستایفسکی قرار گرفت، امّا سایه‌اش را بر سر هرچیز دیگری که او نوشت گسترد. داستایفسکی صحنه‌ها، حوادث، و شخصیّتهایی را از طرح کلّی آن برمی‌گرفت تا با آنها نواقص آثاری را که در نظرش کم‌ارجتر بودند راست‌وریس کند. این نکته در مورد رمان بعدی‌اش، **تسخیرشدگان**، مصداق دارد. او این رمان را در ۱۸۶۹، با کنار

گذاشتن آن اثر بزرگی که در نظر داشت، آغاز کرد تا بتواند اثری را که مدّتها بود قولش را به کاتکوف داده بود برایش بفرستد. از نظر موضوع، رمان او باز به واقعه‌ای «شگفت» در مطبوعات متوسّل شد ـ اعضای یک گروه کوچک انقلابیِ دانشجویی در مسکو، به‌رهبری نچایف، از مریدان باکونین، یکی از یارانشان را به ظنّ اینکه قصد داشته است آنان را لو دهد کشته بودند. در آغاز داستایفسکی قصد داشت از این واقعه «جزوه ـ رمان» کوچکی بسازد، با نظری آشکارا جانبدارانه در قالب داستان به این قتل بپردازد، و بدین‌ترتیب فرصتی به‌دست آورد تا با صراحت بیشتر علیه رادیکالهایی سخن بگوید که به نظر او روسیّه را در مخاطرهٔ زوال انداخته بودند. امّا در حین کار این اثر ابعاد رمان بزرگی را به‌خود گرفت و بدل به یکی از شاهکارهای مسلّم و بی‌چون‌وچرا شد. در اینجا نیز، مانند *ابله*، دفترچه‌های یادداشت مربوط به **تسخیرشدگان** اطّلاعات ذیقیمتی دربارهٔ زحمات داستایفسکی در شکل‌دادن به اندیشهٔ محوری رمان و قهرمانی که تجسّم آن اندیشه باشد، در تعریف و مشخّص‌کردن شخصیّتهای متعدد دیگر در داستانی آکنده از ماجرا و هیجان، و در طراحی کردن جزئیّات ظریف پیرنگی پیچیده در اختیار ما قرار می‌دهد. دردسرها و پیچیدگیهای گوناگونِ در نوشتن رمان حاصل کوششی بود که او به‌خرج می‌داد تا جوانان رادیکال گزارشهای روزنامه‌ای را به‌صورت اخلاف مستقیم انقلابیهای آرمانگرای نسل خودش، یعنی دههٔ ۱۸۴۰، بنمایاند. یادداشتها نشان می‌دهند که تعدادی شخصیّتها از آدمهای حقیقی که او می‌شناخت گرته‌برداری شده‌اند و بقیّه نیز ترکیبی از آدمهای مختلفِ دخیل در زندگی خودش هستند.

پس از حدود یک‌سال کار، او هر آنچه را نوشته بود دور ریخت، زیرا فقط حقایق و واقعیّتهای زندگی به ذهن و تخیّل او جان می‌بخشیدند. ویژگیها و چهره‌هایی از طرح کلّی «زندگی گناهکار بزرگ» اندک اندک در ذهن او به درون ماجرای نچایف رخنه کرده بودند. او به‌جای قهرمان اوّلیّهٔ داستان، پیوتر ورخوونسکی[۸۱] (نچایف)، استاوروگین را نشاند که شخصیّتش مُلهم از شخصیّت قهرمان نامنایافتهٔ «زندگی گناهکار بزرگ» بود؛ بدین‌ترتیب حوزهٔ ماجرای رمان گسترش یافت و، علاوه بر توطئهٔ انقلابی، برخی از سؤالات عمیق و اساسی مربوط به مذهب و اخلاق را، که در طرح آن اثر بزرگ نانوشته مضمر بودند، دربر گرفت. سرانجام او اندیشهٔ محوری رمانش را یافته بود. به مایکوف نوشت که بیماریِ دامنگیر جوانان در دههٔ ۱۸۴۰ هنوز پایان نیافته است؛ اجنّه از تن روسها بیرون رفته و در گلّه‌ای خوک، در نچایفها، مسکن گرفته بودند؛ آنگاه این خوکها خود را غرق کرده بودند و آن انسان شفایافته، که اجنّه از تنش بیرون رفته بودند، در برابر پای عیسی مسیح به زانو افتاده بود: «تمامی رسالت روسیّه در مذهب اورتودوکس نهفته است، در **نوری که از شرق می‌آید** و بر انسان کور غربی که مسیح را گم کرده است جاری خواهد شد. ... بسیار خوب، اگر می‌خواهی بدانی، این دقیقاً درونمایهٔ رمان من است. نامش را «اجنّه»[۸۲] گذاشته‌ام!»

نخستین فصلهای **تسخیرشدگان** در **روسکی وستنیک** کاتکوف در ژانویهٔ ۱۸۷۱ منتشر شد. در این زمان داستایفسکی دچار تزلزل شد. بیمار بود، باز کیسه‌اش تهی، و معتقد شده بود که فقط در روسیّه می‌تواند این رمان را به‌انتها برساند. کاتکوف خرج سفر را برایش فرستاد و او در ژوئیه خود را بموقع به روسیّه رساند تا در محاکمهٔ نچایف و همدستانش حاضر شود. شوقش به نوشتن این رمان دوباره جان گرفت و در پایان ۱۸۷۲ واپسین قسمتهای رمان به‌چاپ رسید.

داستایفسکی قصد داشت با استفاده از شخصیّت استاوروگین، که بر تمامی رمان سایه افکنده است، دو بخش مضمونی رمان را ـ یعنی آن عنصر رمانتیکی را که تاحدودی مُلهم از طرح کلّی «زندگی گناهکار بزرگ» بود و آن بخش توطئهٔ انقلابی را که مُلهم از ماجرای نچایف بود ـ یکپارچه کند و وحدت بخشد. داستایفسکی در یادداشتها زیر این جملات خط کشیده است: «**همهٔ رقّتباری و حالت غم‌انگیز رمان در استاوروگین است. ... او قهرمان رمان است.**» او با جاذبهٔ طبیعی شخصی‌اش همه را به‌سوی خود می‌کشد و تأثیری قوی بر همه، خصوصاً پیوتر ورخوونسکی، شاتوف[۸۳]، و کیریلوف[۸۴]، دارد. اگر بر مبنای یادداشتها و خود رمان داوری کنیم، باید بگوییم که داستایفسکی هرگز خود را از قدری تردید که دربارهٔ تصویر استاوروگین داشت نتوانست خلاص کند. ابهامات تماسهای سیاسی و روحی او با انواع‌واقسام توطئه‌گران عیناً منطبق با ابهاماتی است که در رفتار و رابطهٔ او با زنان اصلی رمان به چشم می‌خورد: لیزا، داریا، و ماریا تیمافیِیونا[۸۵]ی افلیج، که استاوروگین با او ازدواج می‌کند تا خود را شهید بنمایاند و احساسات مردم را جریحه‌دار کند. با آنکه این ابهامات باعث شده است برخی منتقدین چنین نتیجه بگیرند که داستایفسکی می‌خواسته است حقیقت نمادین عمیقی را در وجود استاوروگین بنمایاند، یادداشتهای او دربارهٔ این کتاب نشان می‌دهد که او بعمد جنبهٔ مرموزی به او بخشیده است که در واقع اعترافی ضمنی است به شکست هنری احتمالی در تصویر کردن شخصیّتی که در اصل اهمّیّت ذاتی زیادی برای او داشته است. امّا نقش و کارکردی که استاوروگین در نهایت در رمان به‌عهده می‌گیرد، با مهارت، نظم و نسق داده شده و بسیار مؤثّر است. او در مبارزهٔ درونی‌اش به مرحلهٔ بی‌اخلاقی روانشناختی می‌رسد که در آن قادر به تمیز و تشخیص خیروشرّ نیست. «در محضر تیخون»[۸۶]، آن فصل مشهوری که مربوط به تجاوز استاوروگین به دخترک کوچکی است و کاتکوف حاضر به چاپ آن نشد، برای درک

شخصیّت استاوروگین حائز کمال اهمّیّت است. در آن فصل روشن می‌شود که استاوروگین کاملاً در قبضهٔ نیروهای شرّ گرفتار شده است، ایمانش را به خدا ازدست‌داده است، و درنتیجه سرچشمهٔ نیکی ذاتی سرشت او کاملاً خشکیده است. حالا دیگر یک راه بیشتر پیش پای او نمانده است ــ خودکشی.

شاتوف، رادیکال اصلاح‌شده، و نه استاوروگین، حامل اصلی اندیشه‌های داستایفسکی و پاسخ ایدئولوژیک او به این انقلابیهای بعد از این است. گردهمایی شگفت این انقلابیها درواقع مضحکه کردن نهضت است و رهبر آنها، پیوتر ورخوونسکی، آدم شرور نیمه‌مضحک نیمه‌دلسوختنی است. توطئه‌گران دیگر، از جمله ویرگینسکی[87] و شیگالیف، آدمهایی بیشعور، عجیب‌وغریب، و رذل هستند که حتّی شهامت رهبرشان را ندارند. داستایفسکی در پرداختن به انقلابیها و فعّالیّتهای آنها شیوهٔ دیالکتیکی‌اش را فدای هدفی مجادله‌ای می‌کند.

لیبرال پیر، استپان ترافیموویچ ورخوونسکی[88]، پدرِ پیوترِ تشنه‌به‌خون، با قلمی شیوا به‌صورت دون کیشوتی روسی ترسیم شده است. داستایفسکی در تصویر او عقاید سیاسی و اجتماعی دوران جوانی خودش را به‌مسخره می‌گیرد. زمانی که این پیرمرد دوست‌داشتنی ازصحنه غایب است، گیرایی روایت تا حدّ زیاد و چشمگیری اُفت می‌کند. در پایان رمان، واپسین بقایای لیبرالیسم پیرمرد در برابر ایمان تازه‌ای که به مذهب عوام‌النّاس پیدا کرده است ــ عوام‌النّاسی که قبلاً تحقیرشان می‌کرد ــ رنگ می‌بازد.

تسخیرشدگان شهرت و محبوبیّت داستایفسکی را احیا کرد و این شهرت و محبوبیّت، پس از بازگشتش از اروپا، با جلسات پرشوروحالی که ترتیب می‌داد و آثارش را برای عموم می‌خواند باز هم بیشتر شد. او در این زمان در گردهماییهای اجتماعی محافظه‌کاران شرکت می‌کرد و بدین‌ترتیب با اشخاص متنفذّ و برجسته‌ای دوست شد که برخی‌شان، از جمله سناتور پابدونوستسف[89]، به‌مقام سلطنت نزدیک بودند. این ارتباطها و دوستیها سبب شد داستایفسکی بتواند در ژانویهٔ ۱۸۷۳ به‌مقام سردبیری هفته‌نامهٔ **گرازدانین** برسد. امّا گرایشات ارتجاعی سفت‌وسخت آن حتّی برای داستایفسکی تحمّل‌پذیر نبود و او در زمان اندکی بیش از یک‌سال، در آوریل ۱۸۷۴، از این مقام استعفا داد. خوشبختانه وضع مالی‌اش بهتر شده بود، زیرا همسرش عهده‌دار نشر آثار او شده بود و از این محلّ درآمد چشمگیری به‌دست می‌آمد.

داستایفسکی در طول دوران سردبیری‌اش در **گرازدانین** ستونی تحت عنوان «یادداشتهای روزانهٔ نویسنده» می‌نوشت و پس از استعفایش این بخش را در ژانویهٔ ۱۸۷۱ به‌صورت نشریهٔ ماهانهٔ مستقلّی احیا کرد. این نشریّه یک‌سال دوام یافت و شماره‌هایی اضافی نیز در ۱۸۸۰ و ۱۸۸۱ منتشر شد. «یادداشتها» حاوی گزارشهایی دربارهٔ وقایع جاری نظیر محاکمات، خودکشیها، احضار ارواح، و شرایط کار کودکان در کارخانه‌ها هستند، امّا در عین حال او از این وسیله برای بیان اندیشه‌هایش دربارهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی، و مذهبی عام نیز استفاده می‌کرد. در لابلای صفحات این یادداشتها همچنین به خاطره‌های ادبی، نقد، مطالب زندگینامه‌ای، و داستانهای کوتاه و داستانواره‌هایی برمی‌خوریم. از جملهٔ این داستانهاست: «ولاس»[90]، «بوبوک»[91]، «ماری دهقان»[92]، «درخت آسمانی کریسمس»[93]، «نازنین»، و «رؤیای آدم مسخره»[94]. این داستان آخری بهترین تصویری است که داستایفسکی از «عصر زرّین» ــ تصوّری از زمین پیش از هبوط ــ به دست داده است؛ این تصوّر قوّهٔ خیال قهرمان داستان را قبضه کرده است. امّا قصدوغرض بزرگتری در پشت این «یادداشتها» نهفته بود. در ذهن داستایفسکی روزنامه‌نگاری و ادبیّات پیوندی عمیق داشتند، زیرا او معتقد بود که رابطهٔ متقابل واقعیّت و هنر باید حول محور مشاهدهٔ زندگی روزانه به‌وجود بیاید و او از چنین مشاهداتی در نشریّه‌اش برای داستانهایش مطلب اخذ می‌کرد. «یادداشتها» خوانندگان بسیاری را مجذوب کردند و برای بررسی دیدگاههای داستایفسکی، و نیز بقیّهٔ رمانهایش، اهمّیّت اساسی دارند.

در «یادداشتها» داستایفسکی از منشأ رمان بعدی‌اش، **جوان خام**[95] (۱۸۷۵)، سخن به‌میان می‌آورد: اعترافات آرکادی دالگوروکی[96]، جوان نامشروع و بی‌تجربه، دربارهٔ ماجراهایش در جهان اجتماعی پطرزبورگ که در آن به‌دنبال پدری است که از او، به‌دلیل غفلتش از او، نفرت دارد و در عین حال تشنهٔ محبّت اوست. در دالگوروکی تازگی و طراوتی خوشایند هست. افکار او، پریشانی‌اش، بی‌پروایی‌اش، حسّاسیّتش، و آرمانگرایی جوانانه‌اش با آگاهی و ژرف‌بینی تصویر شده‌اند. داستایفسکی در شخصیّت‌پردازی قهرمان داستان، و نیز در بسیاری چیزهای دیگرِ این اثر، باز به وامگیری از طرح بزرگ نانوشته‌اش، «زندگی گناهکار بزرگ»، پرداخت.

زمانی که دالگوروکی سرانجام پدرش، ورسیلوف[97]، را می‌یابد، مرکز توجّه در داستان تغییر می‌کند و عملاً ورسیلوف به‌جای پسرش قهرمان رمان می‌شود. در نکته‌ای که داستایفسکی از سر استیصال و نومیدی به همسرش دربارهٔ این رمان گفت حقیقتی نهفته است: «چهار رمان مستقلّ در **جوان خام** است.» زیرا، در پایان بخش اوّل، پیرنگ رمان کاملاً تحت‌الشّعاع تحرّک فوق‌العاده‌ای قرار می‌گیرد که واردشدن شخصیّتهای جدید بیشمار بر او تحمیل

می‌کند. جز مضمون نخستین، سه مضمون دیگر هم پرورده می‌شوند و مضمون پنجمی هم کورسویی می‌زند. ماجراهایی که در پی این مضامین می‌آید شامل چندین داستان عشقی و مبارزهٔ پدر و پسر بر سر تصاحب کاترینا آخماکووا[۹۸]ی زیباروی است؛ نامهٔ مرموز رسواکننده‌ای دربارهٔ کاترینا در آستر لباس دالگوروکی دوخته شده است و همهٔ شخصیّتهای اصلی با تمام وجود کوشش می‌کنند آن را برای رسیدن به نیّات پلیدشان به‌دست آورند. آن مضمون پنجمِ ناتمام دربارهٔ گروهی از توطئه‌گران انقلابی است که باز مبتنی بر گزارشی روزنامه‌ای دربارهٔ فعّالیّتهای آنهاست. در این مورد، واقعیّت شگفتی‌آور این است که داستایفسکی این انقلابیها را، دست‌کم در قیاس با «اجنّهٔ» **تسخیرشدگان**، به‌صورت قهرمان وصف می‌کند.

ورسیلوف جذابترین شخصیّت رمان است و شخصیّت معمّایی او یادآور شخصیّت مرموز و افسون‌ساز استاوروگین است. شخصیّت او نیز به‌همان‌ترتیب پرورانده می‌شود ـ با رجوع به گذشته، شایعات، و تأثیری که بر افراد دیگر دارد. در اینجا نیز، باز مثل مورد استاوروگین، تصویر نهایی ورسیلوف تأثیری ناتمام، امّا قدرتمند، دارد. ورسیلوف که از اشراف است در مسائل سیاسی تلخ‌اندیش و کلبی‌مسلک است، معتقد است که هیچ طبقه‌ای به اندازهٔ توده‌های زحمتکش مشتاق تن‌پروری نیست، و باور دارد که شادیهای کار و زحمت را طبقهٔ مرفّه با انگیزه‌ای پرهیزگارانه ابداع کرده است. وابستگی او به خدا کاملاً آبکی و احساساتی است، امّا به پسرش می‌گوید که اندیشهٔ فضیلت بی‌مسیح اندیشهٔ تمامی تمدّن جدید است ـ که این اعتقاد خود داستایفسکی بود. او همچنین آن عقیدهٔ مطلوب داستایفسکی را بر زبان می‌آورد که اروپا در آستانهٔ فروپاشی است زیرا به ماتریالیسم انقلابی روی آورده و از مسیح روی گردانده است، و روسیّه، که نه‌تنها برای خود بلکه برای جهان زنده است، سرانجام اروپا را به قلمرو خدا و رستگاری رهنمون خواهد شد.

در مورد ورسیلوفِ دوچهره، داستایفسکی برای نخستین‌بار با صراحت تمام می‌گوید که چه اصل اساسی و پنهانی دائماً به او الهام می‌داده است که در تصویرکردن برخی از بزرگترین شخصیّتهایش ذهنش را مشغول دوچهرگی آنان کند. تجلّی روانشناختی دوچهرگی [قهرمانان رمانهای داستایفسکی]، در حدّی که تعیین‌کنندهٔ افکار، احساسات، و اعمال آنان است، به‌نحوی بارز بازتابی است از نقشی که این دوچهرگی در سرشت خود داستایفسکی داشت.

جوان خام را معمولاً در رده‌ای پایینتر از سایر رمانهای بزرگ دوران آخر نویسندگی داستایفسکی قرار می‌دهند. دفترچهٔ یادداشتهای مربوط به این رمان، که تقریباً کاملتر از دفترچه‌های یادداشت مربوط به رمانهای دیگر است، نشان می‌دهد که فکرهایی که داستایفسکی در سر داشته است در رمانِ تکمیل‌شده تحقّق نیافته‌اند. یک مثالش اینکه در یادداشتها نوشته است این رمان باید حمله‌ای گسترده به مفاسد اجتماعی موجود باشد ـ که چنین چیزی اصلاً در **جوان خام** نیست. به‌نظر می‌رسد که او تاحدودی در پیچیدگیهای پیرنگ سردرگم شده است. کیفیّت درونی‌بودن، که از کیفیّات ویژهٔ آثار داستایفسکی است، در این اثر به‌نحو چشمگیری غایب است و آن دلمشغولی معمولی شخصیّتهایش به مسائل عمیق اخلاقی و مذهبی گرچه گهگاه در سطحْ خودی می‌نماید، امّا هرگز به عمق ارتباط آنها با زندگی نفوذ نمی‌کند. ماجرای داستان هرگز به سطح اندیشه ارتقا نمی‌یابد، بلکه اغلب در خود تمام می‌شود. این نقص بی‌شک ناشی از فقدان اندیشهٔ محوریِ متقاعدکننده‌ای است که در شاهکارهای داستایفسکی جنب‌وجوشی به فکر می‌دهد و سهم زیادی در یکپارچگی هنری کلّ اثر دارد. داستایفسکی می‌گفت نخستین مرحله در فرایند خلّاقیّت او آنِ «شاعر» است ـ جدّوجهدی الهامی و تخیّلی که منجر به شکل‌گیری اندیشهٔ محوری رمان می‌شود. مرحلهٔ بعدی را او «فعّالیّت هنرمند» می‌دانست ـ بیرون کشیدن صورت مشخّص و قطعی اثر پایان‌یافته از یادداشتها و چرکنویسها. دفترچهٔ یادداشتهای مربوط به **جوان خام** نشان می‌دهد که او در هردو مرحلهٔ خلّاقیّت در این رمان به‌نحو چشمگیری ناکام بوده است.

در آخرین جزوهٔ «یادداشتهای روزانهٔ نویسنده»، که در دسامبر ۱۸۷۷ انتشار یافت داستایفسکی به خوانندگانش می‌گوید که انتشار این جزوه‌ها را متوقّف می‌کند تا خود را وقف اثری هنری کند که «به‌نحوی نامحسوس و غیرارادی» در طول دو سال گذشته در ذهن او «خود را تألیف می‌کرده است.» انتشار **برادران کارامازوف** از ژانویهٔ ۱۸۷۹ در **روسکی وستنیک** شروع شد و فصل آخر آن در نوامبر ۱۸۸۰ به پایان رسید.

از لحاظی می‌توان گفت که داستایفسکی در طول تمام مدت زندگی خلّاقه‌اش خود را برای این کوشش فوق‌العاده آماده می‌کرد. مضمون اصلی ـ وارد کردن اتّهام پدرکشی به دمیتری بیگناه و خطای قضّات که منجر به محکومیّت او می‌شود ـ مبتنی بر گزارش محکومی بود که داستایفسکی در دوران زندانی‌شدنش در سیبری شنیده بود. آن بخش مربوط به انجمن پسربچّه‌ها، که ماجراهای کولیا کراسوتکین[۹۹] و ایلیوشای کوچک را دربرمی‌گیرد، از اپیزود کنار گذاشته‌شده‌ای در یادداشتهای مربوط به **ابله** برگرفته شده است. «یادداشتهای روزانهٔ نویسنده» حاوی مطالب بسیاری است که رابطهٔ مستقیم با موضوعات و اندیشه‌های مطرح‌شده در این رمان

دارند. طرح «زندگی گناهکار بزرگ» نیز بهره‌ای از خود به این رمان داده است، خصوصاً در شخصیّت‌پردازی آلیوشا و زوسیما[۱۰۰]. همچنین بسیاری از شخصیّتهای تیپیکی که داستایفسکی از زمان دست‌به‌قلم بردنش برای داستان‌نویسی در فکر شکل دادنشان بود به کاملترین صورت دراین واپسین اثر نمودار می‌شوند.

با آنکه **برادران کارامازوف** طولانی‌ترین رمان داستایفسکی است، طرح کلّی پیرنگ آن را می‌توان در چند جمله خلاصه کرد: داستان جنایتی که در آن دمیتری کارامازوف و پدرش رقیب عشقی یکدیگر در رسیدن به وصال گروشنکا[۱۰۱] هستند. اسمردیاکوف[۱۰۲]، پسر نامشروع کارامازوف، به‌تحریک برادری دیگر، ایوان، پدر را می‌کشد و دمیتری، بنا بر شواهد و قراین، متّهم و محکوم می‌شود.

ولی داستایفسکی کشمکش غول‌آسای عشق و نفرت را، با تمامی استلزامات روانشناختی و روحی‌اش، بر زمینهٔ زندگی یک شهر و صومعه‌اش وارد این داستان پلید و ننگین می‌کند. در سراسر اثر، جستجوی ایمان و جستجوی خدا، که اندیشهٔ محوری رمان است، جریان دارد. در هیچ‌یک از دیگر شاهکارهای او گداختگی و تفتگی جهان ایدئولوژیک او چنین افروختگی تابناکی ندارد و در هیچ‌یک او نتوانسته است اندیشه‌هایش را چنین عمیق و گیرا لباس معنا بپوشاند. تمامی هنر، تردیدها، و حکمت بالغهٔ او در آن جمع آمده است. تمامی معنایی که زندگی برای او داشت ــ پست‌وبلندها و نمادهایش، و درکی که او از آنها داشت ــ در شخصیّتهای فوق‌العادهٔ این رمان انعکاس یافته است.

اگرچه هر آنچه در زندگی دیده‌ایم و شنیده‌ایم نمی‌تواند توضیحی رضایتبخش برای انگیزه‌ها و اعمال افراط‌کارانهٔ کارامازوف پیر، پسرانش، زوسیما، گروشنکا، و کاترینا ایوانوونا[۱۰۳] فراهم آورد، امّا این شخصیّتها، همچون نمادها یا تجسّمهای انسانیِ اندیشه‌ها در تمثیلی نوین از زندگی، چنان رئالیستی ساخته‌وپرداخته شده‌اند که ما مشتاقانه ناباوری‌مان را به‌کناری می‌گذاریم و آنان را چون موجوداتی زنده پذیرا می‌شویم. در چنین آفریده‌هایی واقعیّت هنری به‌سمت واقعیّت روحانی، یا تصوّرهایی از واقعیّت روحانی، میل می‌کند.

پدر نشانش را بر هریک از پسرانش گذاشته است: این رگهٔ کارامازوفی، شهوت جسمانی است که داستایفسکی آن را در جلوه‌های کمتر شریرانه‌اش «شور زندگی» می‌نامد. این شهوت جسمانی، که رگهٔ اصلی در شخصیّت پدر است، دمیتری را به ویرانی و نابودی می‌کشد، در ایوان قویترین انگیزهٔ ماقبل قویترین انگیزه است، و حتّی در آلیوشای قدّیس‌وش سروکلّهٔ زشتش را اندکی می‌نمایاند. دمیتری می‌گوید همهٔ کارامازوفها فیلسوفند و غریزهٔ حیوانی در آنها دائماً در نبرد با وجه اخلاقی و روحانی سرشتشان است.

آنگونه که از یادداشتهای مربوط به این رمان برمی‌آید، آلیوشا پیش از همهٔ شخصیّتها در ذهن داستایفسکی شکل گرفت و توصیف او در رمان به عنوان «قهرمان آتی داستان» نشان می‌دهد که نویسنده امیدوار بوده است در دنباله یا دنباله‌هایی بر این رمان تغییرات و تحوّلات روحی او را دنبال کند. قرار بود آلیوشا آن سیروسلوکِ مقدّسِ قهرمانِ طرحِ «زندگی گناهکار بزرگ» را به‌سر رساند. او، که در میان برادران یگانه کسی است که زندگی را بیش از معنای زندگی دوست دارد، نمونهٔ آرمان مسیحی است. با آنکه داستایفسکی آشکارا قصد داشت در دنبالهٔ داستان او را در گذر از برزخ زندگی نوین به ورطهٔ گناه بکشاند، امّا به‌هرروی او در قلبش راز نوشدن را دارد که به او امکان می‌دهد با شیطان دست‌وپنجه نرم کند، بی‌آنکه روحش را در این میانه از دست بدهد.

دمیتری زندگی را دوست دارد، امّا معنای آن همچنان سردرگمش می‌کند. سادگی و احساس عمیق، جوهر وجود او هستند. می‌گوید: «لعنت بر آنهایی که توی قلب آدم سرک می‌کشند!» آنچه بیش از هر چیز او را آزار می‌دهد این است که آدمی با ذهن والا با آرمان مریم عذرا می‌آغازد و کارش سرانجام به آرمان سدوم می‌کشد. او از سر احساسِ گناهی اخلاقی در قتل پدرش ــ او آرزوی مرگ پدرش را داشت ــ حکم محکومیّتش را می‌پذیرد و اعلام می‌کند: «می‌خواهم رنج بکشم و با رنج‌کشیدن خودم را تطهیر خواهم کرد.»

ایوان، که بیشتر دلمشغول معنای زندگی است تا خود زندگی، جذّابترین شخصیّت رمان است و از بسیاری جهات تصویر ذهنیِ آفرینندهٔ خویش است. او واپسین شخصیّت دوچهره در میان سلسلهٔ دوچهرگان آثار داستایفسکی است و دوچهرگی او بر محور پنجه‌درافکندنی جهانی با خداست. ایوان با شورشی کوچک می‌آغازد و به طغیانی متافیزیکی علیه جهان خداوند می‌رسد. رگ کارامازوفی در او شکل غرور فکری و معنوی را به‌خود می‌گیرد. او با غروری که دارد در رؤیای انسان ـ خداشدن است، امّا زمانی که وجه تسلیم‌پذیر شخصیّتش غلبه می‌کند، جهان ـ خدا را می‌پذیرد، زیرا نمی‌تواند هماهنگی والاتر میان انسان و جهانِ خدا را درک کند. ایوان در این کشمکش درونی واقعاً دلمشغول همان چیزهایی است که در بطن جستجوی خودِ داستایفسکی برای رسیدن به ایمان بود ــ مسئلهٔ گناه و رنج‌بردن و ارتباط آنها به هستی خداوند.

نقطهٔ اوج کشمکش ایوان در بخش «موافق و مخالف»[۱۰۴] آمده است که یکی از عالیترین ساخته‌هاوپرداخته‌های هنری داستایفسکی است. ایوان پس از آنکه داستانهایی واقعی از شکنجه و آزار کودکان برای آلیوشا روایت می‌کند، درخواست عدل و انصاف در حقّ این قربانیان می‌کند، آن هم نه عدل در بهشت یا دوزخ، بلکه عدلی در زمین. می‌گوید اگر بناست هماهنگی ابدی به‌قیمت آزار این کودکان معصوم به‌دست آید، پس او این هماهنگی جهان

خداوند را مُنکر است و وقتی که آلیوشا پای می‌فشارد که مسیح، که برای خاطر همهٔ انسانها رنج برد، حق داشت که این مسئولان رنج و آزار دادن بیگناهان را ببخشاید، ایوان پاسخش را با آن «افسانهٔ مفتّش بزرگ»[۱۰۵] که بسیار مشهور است می‌دهد. در این قسمت، مفتّش مسیح را به‌دلیل آنکه موعظه‌گر آزادی و اختیار آدمی در انتخاب با علمِ به خیروشرّ بوده است محکوم می‌کند. داستایفسکی، هم در یادداشتها و هم در نامه‌ای به ناشر این رمان، تأکید می‌کند که احتجاجات ایوان در ردّ معنای جهان خداوند پاسخ‌ناپذیر است و ایوان نیز دلیل مفتّش را برای انکار مسیح تأیید می‌کند.

امّا در بخش بعدی داستایفسکی تلاش می‌کند پاسخی فراهم آورد و آن را از زبان راهب پیر، زوسیما، بیان می‌کند. این پاسخ قبلاً با کلمات خود داستایفسکی در «یادداشتهای روزانهٔ نویسنده» آمده است: برابری را فقط باید در شأن روحی انسانها جُست؛ رنج بردن هماهنگی زندگی را از میان نمی‌برد، بلکه خود رسیدن به هدفی است، قانونی از قوانین عدل الاهی است که برای خاطر همگان گناهان و تخطّیها را تصحیح می‌کند؛ راز هماهنگی جهانی را فقط با عقل نمی‌توان دریافت، بلکه باید با دل، احساس، و ایمان دریافت؛ و اگر کسی به همهٔ موجودات عشق بورزد، این عَشق هر رنجی را توجیه خواهد کرد، همگان در گناهان همدیگر شریک خواهند شد، و بدین‌ترتیب رنج‌بردن برای گناه دیگران وظیفهٔ اخلاقی هر مسیحی حقیقی خواهد بود. این مباحثهٔ بی‌سرانجام میان ایوان و زوسیما بازتاب مباحثهٔ عذاب‌آوری است که در ذهن شکّاک و دوگرای داستایفسکی در جستجویش برای رسیدن به ایمان جریان داشت.

شاید داستایفسکی قصد داشت این پاسخ را در دنبالهٔ رمان به شکلی پرداخته‌تر بیان کند، امّا پس از آن سخنرانی مشهورش در پرده‌برداری از مجسّمهٔ پوشکین که حضّار را، که همه از برجستگان قوم بودند، با پیشگویی طنین‌اندازش که روسیّه رسالتی جهانی دارد به‌حیرت افکند، چند ماهی بیشتر زنده نماند. او در بیست‌وهشتم ژانویهٔ ۱۸۸۱ چشم از جهان فروبست و با مرگ او دنبالهٔ این اثر نیز در خاموشی و سکوت فرورفت. **برادران کارامازوف**، بیش از هر رمان دیگر او، کشمکش درونی او را که سرچشمهٔ هنرش بود منعکس می‌کند ــ ذهن او موافق استدلالهای ایوان و قلبش در گروِ ادراک حسّی زوسیما بود. این کشمکش پرتوانِ ذهن و دل عنصری به این رمان می‌افزاید که آن را فراتر از تجارب این‌جهانی قرار می‌دهد. در این رمان نوعی بیکرانگی هست که به ورای شوروشهوت خاکی داستان آن، به جایی می‌رسد که در آن می‌توان همهٔ دلایل عامّ و غایی همهٔ رفتارهای انسان را دریافت. شاید همین توجیه‌کنندهٔ این اعتقاد داستایفسکی باشد که رئالیسم والاتری که جولانگاه او بود همانند رئالیسم شکسپیر بود ــ نه صرفاً محدود به بازنمایی زندگی، بلکه دلمشغول راز وجود و روح آدمی.

پی‌نویسها

۱. Carl Friedrich Gauss، (۱۷۷۷ـ۱۸۵۵). دانشمند آلمانی.

2. Shigalev

3. *Besy* (*The Possessed*)

۴. Tomáš Masaryk، (۱۸۵۰ـ۱۹۳۷). فیلسوف و سیاستمدار چک، نخستین رئیس‌جمهوری چکوسلواکی.

5. *Spirit of Russia*

6. *L'Homme révolté* (*The Rebel*)

7. *Brat'ya Karamazovy* (*The Brothers Karamazov*)

8. *Eugénie Grandet*

9. *Bednye lyudi* (*Poor Folk*)

10. *The Diary of a Writer*

11. "The Station Master"

12. "The Overcoat"

13. *Clarissa*

14. *Nouvelle Héloïse*

15. *Jacques*

16. Devushkin

17. *Dvoinik* (*The Double*)

18. *Dead Souls*

19. Golyadkin

20. "Mr. Prokharchin"

21. "Khozyaika" ("The Landlady")

22. "Slaboe serdtse" ("A Faint Heart")

23. "Chestnyi vor" ("The Honest Thief")

24. *Netochka Nezvanova*

25. *Fatherland Notes*

26. *Hero of Our Time*

27. Yefimov

۲۸. Charles Fourier، (۱۷۷۲ـ۱۸۳۷). سوسیالیست فرانسوی.

۲۹. Comte de Saint-Simon، (۱۷۶۰ـ۱۸۲۵). سوسیالیست فرانسوی.

۳۰. Pierre Joseph Proudhon، (۱۸۰۹ـ۱۸۶۵). سوسیالیست آنارشیست فرانسوی.

31. Durov Circle

32. Semyonev

33. Omsk

34. S. G. Nechaev

35. Semipalatinsk

36. Marya Isaeva

37. Marmeladov

38. *Prestuplenie i nakazanie* (*Crime and Punishment*)

39. "Dyadyushkin Son" ("Uncle's Dream")

40. Zina

41. *The Government Inspector*

42. *The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants*

43. *Selo Stepanchikovo* (*The Friend of the Family*)

44. Colonel Rostanev

45. Foma Opiskin

۴۶. Tartuffe، شخصیّت اصلی نمایشنامه‌ای کمدی از مولیر به‌همین نام.

47. Tver

48. *Zapiski iz mertvogo doma* (*The House of the Dead*)

49. Gazin

102. Smerdyakov
103. Katerina Ivanovna
104. "Pro and Contra"
105. "Legend of the Grand Inquisitor"

Selected Bibliography

EDITIONS

Poor Folk. Saint Petersburg, 1846.
The Double. Saint Petersburg, 1846.
The Friend of the Family. Saint Petersburg, 1859.
The Insulted and The Injured. Saint Petersburg, 1861.
The House of the Dead. Saint Petersburg, 1861.
Winter Notes on Summer Impressions. Saint Petersburg, 1863.
Notes from the Underground. Saint Petersburg, 1864.
The Gambler. Saint Petersburg, 1866.
Crime and Punishment. Saint Petersburg, 1867.
The Idiot. Saint Petersburg, 1869.
The Eternal Husband. Saint Petersburg, 1870.
The Diary of a Writer. Saint Petersburg, 1873-1881.
The Possessed. Saint Petersburg, 1873.
A Raw Youth. Saint Petersburg, 1875.
The Brothers Karamazov. Saint Petersburg, 1879-1880.

TRANSLATIONS

INDIVIDUAL WORKS

The Brothers Karamazov. Translated by Constance Garnett. New York, 1945.
Crime and Punishment. Translated by Jessie Coulson. New York, 1952.
The Diary of a Writer. Translated by Boris Brasol. New York, 1949.
A Disgraceful Affair. Translated by Nora Gottlieb. Philadelphia, 1963.
The Friend of the Family. Translated by Constance Garnett. New York, 1949.
The House of the Dead. Translated by Constance Garnett. New York, 1915.
The Idiot. Translated by David Magarshack. Baltimore, 1955.
The Insulted and the Injured. Translated by Constance Garnett. New York, 1955.
Letters from the Underground. Translated by C. J. Hogarth. New York, 1957.
Poor Folk. Translated by Robert Dessaix. Ann Arbor, Mich., 1982.
The Possessed. Translated by Constance Garnett. New York, 1948.

50. Orlov
51. Valkovsky
52. Raskolnikov
53. Svidrigailov
54. Stavrogin
55. *Unizhennye i oskorblennye* (*The Insulted and the Injured*)
56. Nellie
57. "Winter Notes on Summer Impressions"
58. Polina Suslova
59. *Zapiski podpol'ya* (*Notes from the Underground*)
60. "The Drunkards"
61. Luzhin
62. Lebezyatnikov
63. Rastignac
64. *Père Goriot*
65. Anna Snitkina
66. *Igrok* (*The Gambler*)
67. Polina Aleksandrovna
68. Aleksei Ivanovich
69. *Idiot* (*The Idiot*)
70. "Krotkaya" ("A Gentle Creature")
71. Prince Myshkin
۷۲. Pickwick، قهرمان داستان **نامه‌های پیکویک** اثر چارلز دیکنز.
73. Epanchins
74. Ivolgins
75. Rogozhin
76. *Vechnyi muzh* (*The Eternal Husband*)
77. Pavel Pavlovich
78. Velchaninov
79. "Atheism"
80. "The Life of a Great Sinner"
81. Pyotr Verkhovensky
82. "The Devils"
83. Shatov
84. Kirilov
85. Maria Timofeevna
86. "At Tikhon"
87. Virginsky
88. Stepan Trofimovich Verkhovensky
89. Senator K. P. Pobedonostsev
90. "Vlas"
91. "Bobok"
92. "The Peasant Marei"
93. The Heavenly Christmas Tree"
94. "Son smeshnogo cheloveka" ("The Dream of a Ridiculous Man")
95. *Podrostok* (*A Raw Youth*)
96. Arkady Dolgoruky
97. Versilov
98. Katerina Akhmakova
99. Kolya Krasotkin
100. Zosima
101. Grushenka

Fanger, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism.* Cambridge, Mass., 1965.

Frank, Joseph. *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849.* Princeton, N.J., 1976.

———. *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850-1859.* Princeton, N. J., 1983.

Gide, André. *Dostoevsky.* Translated and with an introduction by Arnold Bennett. New York, 1925.

Grossman, L. *Dostoevsky: A Biography. Indianapolis, Ind., 1975.*

Ivanov, Vyacheslav. *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky.* Translated by Norman Cameron. New York, 1952.

Jackson, Robert Louis. *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art.* New Haven, Conn., 1966.

Jones, M. *Dostoevsky: The Novel of Discord.* London, 1976.

Labrin, Janko. *Dostoevsky: A Study.* New York, 1947.

Linnér, Sven. *Dostoevskij on Realism.* Stockholm, 1967.

Lord, R. *Dostoevsky: Essays and Perspectives.* Berkeley, Calif., 1970.

Magarshack, David. *Dostoevsky.* Westport, Conn., 1976.

Matlaw, R. E. *"The Brothers Karamazov": Novelistic Technique.* The Hague, 1957.

Meier-Graefe, Julius. *Dostoevsky: The Man and His Work.* Translated by Herbert H. Marks. New York, 1928.

Merezhkovsky, D. S. *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoevsky.* New York, 1902.

Mochulsky, Konstantin. *Dostoevsky: His Life and works.* Translated by Michael A. Minihan. Princeton, N.J., 1967.

Murry, John Middleton. *Fyodor Dostoevsky: A Critical Study.* New York, 1966.

Passage, Charles E. *Dostoevsky the Adapter: A Study in Dostoevsky's Use of the Tales of Hoffmann.* University of North Carolina Studies in Comparative Literature, no. 10. Chapel Hill, N.C., 1954.

Payne, Robert. *Dostoevsky: A Human Portrait.* New York, 1961.

Peace, R. *Dostoevsky.* Cambridge, Mass., 1975.

Powys, John Cowper. *Dostoevsky: A Study.* London, 1946.

Reeve, F. D. *The Russian Novel.* New York, 1966.

Roe, Ivan. *The Breath of Corruption: An Interpretation of Dostoevsky.* London, 1946.

Simmons, Ernest J. *Dostoevsky: The Making of a Novelist.* New York, 1940.

Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism.* New York, 1971.

Winter Notes on Summer Impressions. Translated by Robert Lee Renfield. New York, 1955.

COLLECTED WORKS

Great Short Stories of Fyodor Dostoevsky. New York, 1968.

Occasional Writings. Edited by David Magarshack. New York, 1969.

The Short Stories of Dostoevsky. Edited by William Phillips. New york. 1957.

Works. Translated by Constance Garnett. 12 vols. New York, 1951.

CORRESPONDENCE, NOTEBOOKS

Dostoevsky: Letters and Reminiscences. Edited by S. S. Koteliansky and J. Middleton Murry. New York, 1923.

Letters. Edited by Ethel C. Mayne. New York, 1984.

Letters of Dostoevsky to His Wife. Edited by Elizabeth Hill and D. Mudie Hill. New York, 1930.

Letters of Fyodor M. Dostoevsky. Edited by Ethel C. Mayne. London, 1914.

The Notebooks for the Five Major Novels. Edited by Edward Wasiolek. Chicago, 1967-1971.

The Unpublished Dostoevsky: Diaries and Notebooks (1860-1881). Ann Arbor, Mich., 1975-1976.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Abraham, G. *Dostoevsky.* New York, 1974.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Translated by R. W. Rotsel. Ann Arbor, Mich., 1973.

Belknap, R. L. *The Structure of* The Brothers Karamazov. The Hague, 1976.

Berdyaev, Nicholas. *The Spirit of Dostoevsky.* Translated by Donald Attwater. New York, 1957.

Camus, Albert. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt.* Translated by Anthony Bower. New York, 1954.

Carr, Edward Hallett. *Dostoevsky, 1821-1881.* New York, 1981.

Cerny, V. *Dostoevsky and His Devils.* Ann Arbor, Mich., 1975.

Coulson, Jessie. *Dostoevsky:* A Self-Portrait. London, 1962.

Curle, Richard. *Characters of Dostoevsky: Studies from Four Novels.* London, 1950.

Dostoevskaia, *A. Fyodor Dostoevsky: A Study.* New York, 1972. (By his daughter.)

Dostoevsky, Anna. *Reminiscences.* Translated and edited by Beatrice Stillman. New York, 1975. (By his second wife.)

Troyat, Henri. *Firebrand: The Life of Dostoevsky.* Translated by Norbert Guterman. New York, 1946.

Wasiolek, Edward. *Dostoevsky: The Major Fiction.* Cambridge, Mass., 1964.

Woodhouse, C. *Dostoevsky.* New York, 1974.

Yarmolinsky, Avrahm. *Dostoevsky: His Life and Art.* New York, 1957.

کتابنامهٔ فارسی

برادران کارامازوف، ترجمهٔ ؟، هندوستان، نشریهٔ یونایتد پبلیکیشنز، ؟

شبهای روشن، ترجمهٔ دکتر زهرا خانلری، تهران، ؟، ۱۳۲۴.

قمارباز، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، تهران، کانون معرفت، [?۱۳۲۷].

آزردگان، ترجمهٔ مشفق همدانی، تهران، صفی‌علیشاه، [?۱۳۲۷].

نازنین و بوبوک، ترجمهٔ رحمت الهی، تهران، ؟، [?۱۳۲۸].

یادداشتهای زیرزمینی، ترجمهٔ رحمت الهی، [تهران]، زوار، [۱۳۳۳].

ابله، ترجمهٔ مشفق همدانی، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۳.

«درخت نوئل»، ترجمهٔ امیرناصر شریفی، **یاد دوست**، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۳.

جنایت و مکافات، ترجمهٔ اسحق لاله‌زاری، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۴.

همیشه‌شوهر، ترجمهٔ علی‌اصغر خبره‌زاده، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۴.

برادران کارامازوف، ترجمهٔ مشفق همدانی، . [تهران]، امیرکبیر و صفی‌علیشاه، [۱۳۳۵].

خاطرات خانهٔ اموات، ترجمهٔ مهرداد مهرین، تهران، طهوری، ۱۳۳۵.

خاطرات خانهٔ مردگان، ترجمهٔ محمدجعفر محجوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۵.

خواب عموجان، ترجمهٔ آلک، [تهران]، آرمان، [۱۳۳۵].

مردم فقیر، ترجمهٔ کاظم انصاری، [تهران]، گوتمبرگ، [۱۳۳۶].

بیچارگان ، ترجمهٔ م. مجدی ، تهران، صفی‌علیشاه، [?۱۳۳۷].

بیچارگان، ترجمهٔ ایاز حدادی، [تهران]، عطایی، [?۱۳۳۷].

شبهای روشن، ترجمهٔ قاسم کبیری، تهران، روزنامهٔ مرد مبارز، ۱۳۴۰.

نتوشکا، ترجمهٔ اردشیر نیک‌پور، تهران، گوهرخای، ۱۳۴۰.

«کودک قهرمان»، ترجمهٔ رحیم اصغرزاده، **کتاب هفته**، ۶ (۲۱ آبان ۱۳۴۰).

نیه‌توچکا، ترجمهٔ محمد قاضی، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۴۰.

«کریسمس و جشن عروسی»، ترجمهٔ عبدالله نعیمی، **کتاب هفته**، ۵۹ (۳۰ دی ۱۳۴۱).

«رؤیای یک انسان مسخره»، ترجمهٔ علی پاک‌بین، **کتاب هفته**، ۶۲ (بهمن ۱۳۴۱).

«از عید سال نو تا عروسی»، ترجمهٔ ا. ح. آریان‌پور، **کتاب هفته**، ۸۲، (۱۶ تیر ۱۳۴۲).

تسخیرشدگان، ترجمهٔ علی‌اصغر خبره‌زاده، تهران، آسیا، [۱۳۴۳].

اعتراف، ترجمهٔ ؟، تهران، ؟، ؟.

شبهای روشن و نازک‌دل، ترجمهٔ قاسم کبیری، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۴۶.

نگون‌بخت، ترجمهٔ محمدحسین عباسپور تمیجانی، تهران، عطائی ؟، ۱۳۴۶.

خطابهٔ پوشکین، ترجمهٔ کامران فانی [و] سعید حمیدیان ، [تهران، اشرفی، ۱۳۴۷].

جنایت و مکافات، ترجمهٔ مهری آهی، تهران، دانشگاه تهران، [۴۷-۱۳۴۳].

جنایت و مکافات، ترجمهٔ کیوان، [تهران، ارسطو، ؟].

شبهای سپید، ترجمهٔ مرتضی مقدم، [تهران، سپهر، ؟] (چاپ دوم: تهران، جامی، ۱۳۶۹).

آزردگان، ترجمهٔ بهزاد، [تهران]، شهریار، [۱۳۴۹].

جنایت و مکافات، ترجمهٔ بهزاد، [تهران]، شهریار [۱۳۴۹].

دوست خانواده، ترجمهٔ مهرداد مهرین، تهران، اسکندری، [۱۳۴۹].

خانم صاحبخانه، ترجمهٔ پرویز داریوش، تهران، آبان، ۱۳۵۵.

«درخت کریسمس بهشتی»، ترجمهٔ محمود کیانوش، **بنفشهٔ بلند آرزو**، تهران، نیل، ۱۳۵۷.

«ماری دهقان»، ترجمهٔ م. ا. فجر، **فقنوس**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱.

«رؤیای یک مرد مسخره»، ترجمهٔ پوران فرخزاد، **رؤیای یک مرد مسخره**، تهران، جام، ۱۳۶۱.

آزردگان، ترجمهٔ ع. شکیباپور، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۱.

جنایت و مکافات، ترجمهٔ ع. شکیباپور، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۱.

برادران کارامازوف، ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور، تهران، عارف، ۱۳۶۱، چاپ ۲.

«ماری دهقان»، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و محمدعلی صفریان، **مرگ در جنگل**، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.

ابله، ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه، تهران، ارسطو، ۱۳۶۲.

تیره‌بختان، ترجمهٔ کاظم خلخالی، تبریز، تلاش، [۱۳۶۳].

خواب عموجان، ترجمهٔ مجید جلیلوند رضائی، تهران، یادگار، ۱۳۶۳.

بابوک، ترجمهٔ همایون حنیفه‌وند مقدم، تهران، جاوید، ۱۳۶۳.

جنایت و مکافات، تلخیص ال. رابرتر، ترجمهٔ امیر اسماعیلی، تهران، توسن، ۱۳۶۴.

«پاک‌سرشت»، ترجمهٔ محمود محرر خمامی، **پاکسرشت و سه داستان**، [تهران]، تیراژه، ۱۳۶۵.

«در کام تمساح»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **در کام تمساح**، [تهران]، ققنوس، ۱۳۶۵.

برادران کارامازوف، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نشر آمون، ۱۳۶۷.

برادران کارامازوف، ترجمه رامین مستقیم، تهران، گلشائی، ۱۳۶۸.

همزاد، ترجمهٔ ایرج قریب، [تهران]، نشر نقره، ۱۳۶۸.

همزاد، ترجمهٔ ناصر مؤذن، [تهران]، نشر تندر، ۱۳۶۸.

جوان خام، ترجمهٔ رضا رضائی، تهران، مترجم، ۱۳۶۸.

جوان خام، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران، نگاه، ۱۳۶۸.

شبهای سپید [«شبهای سپید»، «بزدل»، «یک مهمانی کریسمس و یک جشن عروسی»، و «قهرمان کوچک»]، ترجمهٔ محمد سلطانی، تهران، نشر سرنا، ۱۳۷۰.

«بازپرس بزرگ»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **داستان و نقد داستان** (جلد دوم)، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.

پولزونکوف و داستانهای دیگر [«آقای پروخارچین»، «پولزونکوف»، «دزد شرافتمند»، «درخت کریسمس و ازدواج»، «ماری دهقان»، و «رؤیای مرد مضحک»]، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران، آمون، ۱۳۷۱.

پریشان خیال، ترجمهٔ هاشم بناءپور، تبریز، نشر فرهنگ، ۱۳۷۲.

دفتر یادداشت روزانهٔ یک نویسنده، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۲.

رؤیای آدم مضحک، ترجمهٔ مجید عقیلی، تهران، مترجم، ۱۳۷۴.

«در کام تمساح»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **دزدی هنر است!**، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.

یک اتفاق نحس، ترجمهٔ مجید عقیلی، تهران، هشت بهشت، ۱۳۷۸.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

زوایک، استفان، «داستایوسکی»، **سه استاد سخن**، ترجمهٔ فرهاد، تهران، کانون معرفت، ؟.

پرهام، سیروس، «داستایوسکی»، **رئالیسم و ضدرئالیسم**، تهران، ؟، ۱۳۳۴.

مهرین، مهرداد، «داستایوسکی»، **پنج روح عاصی** (شوپنهاور، آناتول فرانس، نیچه، ولتر، داستایوسکی)، تهران، ؟، ؟.

موام، سامرست، «فیودور داستایفسکی و برادران کارامازوف»، ترجمهٔ کاوه دهگان، **ده رمان بزرگ جهان**، تهران، علمی، ۱۳۴۶.

هابن، ویلیام، «داستایوسکی»، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب، **پیام‌آوران عصر ما**، تهران، سپهر، ۱۳۴۸.

مهرین، مهرداد، **زندگی داستایوسکی و بررسی آثار او**، تهران، ؟، ۱۳۵۲.

یرمیلوف، ولادیمیر، **دوگانگی در آثار داستایوسکی**، ترجمهٔ حسین اسدی، تهران، کتاب نمونه، ۱۳۵۳.

کاریاکین، یوری فدروویچ، **بازخوانی داستایوسکی** (بر اساس نقد جنایت و مکافات) ترجمهٔ ناصر مؤذن، تهران، پیام، ۱۳۵۳.

ژید، آندره‌پل گیوم، **داستایوسکی**، ترجمهٔ حسن هنرمندی، تهران، زوار، ۱۳۵۴.

سیمونز، ارنست ج.، **فیودور داستایوسکی**، ترجمهٔ جلال‌الدین اعلم، تهران، جیبی و فرانکلین، ۱۳۵۴.

؟، «برخورد داستایفسکی با گوگول»، ترجمهٔ م. سجودی و ع. امینی، **از پوشکین تا شولوخف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.

داستایفسکایا، آنا، «خاطرات»، ف. م. جوان، **این راز سربه‌مهر** (داستانهایی دربارهٔ زندگی نویسندگان روس)، مسکو و تهران، نشریات پروگرس و گوتنبرگ (میر)، ۱۹۸۰ م [۱۳۵۸].

مهرین، مهرداد، **سرگذشت فیودور داستایوسکی و چند گفتار دیگر** [تصاویری از امریکا و چند گفتار دیگر]، [تهران]، کتابفروشی معراجی، ۱۳۶۲.

خراپچنکو، میخائیل، «میراث ادبی داستایفسکی»، ترجمهٔ نازی عظیما، **فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات**، تهران، آگاه، ۱۳۶۴.

بنیامین، والتر، «دربارهٔ ابله داستایوسکی»، ترجمهٔ بابک احمدی، **نشانه‌ای به رهایی**، تهران، تندر، ۱۳۶۶.

ایرانی‌طلب، مهدی، «سقراطِ داستایوسکی» (دربارهٔ کتاب جنایت و مکافات)، **آدینه**، ۳۱ (دی و بهمن ۱۳۶۷).

نابوکوف، ولادیمیر، «داستایفسکی»، ترجمهٔ پرویز داریوش، **درسهایی در ادبیات روس**، تهران، نشر علم، ۱۳۶۷.

هسه، هرمان، «دربارهٔ داستایوسکی»، ترجمهٔ رؤیا رضوانی، **کتاب به‌نگار**، تهران، به‌نگار، ۱۳۶۸.

تروایا، هانری، **داستایوسکی** (شرح حال و تحلیل آثار)، ترجمهٔ حسینعلی هروی، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹.

تینیانف، یوری، «دربارهٔ فیودور داستایفسکی و نیکلای گوگول»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

آننسکی، اینوکنتی، «دربارهٔ فیودور داستایفسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

تریلینگ، لایونل، «نقد بازپرس بزرگ»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **داستان و نقد داستان** (جلد دوم)، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.

بلوف، سرگئی، «بدون آنا داستایوسکی در راه می‌ماند»، ترجمهٔ یوسف قنبر، **ادبستان**، ۲۰ (مرداد ۱۳۷۰).

ولگین، ایگور، «فیودور داستایوسکی و لئون تولستوی در خانواده»، ترجمهٔ سیاوش سرتیپی، **ادبستان**، ۲۴ (آذر ۱۳۷۰).

گروسمان، لئونید، **داستایوسکی، زندگی و آثار**، ترجمهٔ سیروس سهامی، مشهد، نشر نیکا، ۱۳۷۰.

امینی، احمد، **داستایوسکی و سینما**، تهران، سروش، ۱۳۷۰.

علائی، مشیت، «بوطیقای نقاش خصائل انسانی» (نقد و بررسی کتاب) **داستایوسکی، زندگی و آثار**، اثر لئونید گروسمان)، **آدینه**، ۷۳ و ۷۴ (شهریور ۱۳۷۱).

ژید، آندره، **داستایوسکی**، ترجمهٔ حمید جرایدی، تهران، کتابخانه‌های ایران، ۱۳۷۱.

ناباکوف، ولادیمیر، «فیودور داستایوسکی»، ترجمهٔ فرزانه طاهری، **درسهایی دربارهٔ ادبیات روس**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.

سروقدی، محمود، «داستایوسکی اسطورهٔ رنج و کار» (نقد و بررسی کتاب **داستایوسکی، زندگی و آثار** اثر لئونید گروسمان)، **خاوران**، ۱۶ و ۱۷ (۱۳۷۱).

باختین، میخائیل، «میخائیل باختین و زیباشناسی داستایوسکی»، ترجمهٔ مظفر خطاوی، **کیهان فرهنگی**، ۹۳ (بهمن ۱۳۷۱).

ایوانف، ویاچسلاو، **آزادی و زندگی تراژیک، پژوهشی در داستایوسکی**، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران، نشر البرز، ۱۳۷۲.

ره‌یر، ژرژ، «داستایوسکی»، ترجمهٔ دکتر عبدالرضا هوشنگ مهدوی، فصلنامهٔ **هستی**، سال ۲، شمارهٔ ۵ (بهار ۱۳۷۳).

واسیولک، ادوارد، «کنراد و داستایوسکی و ناتالیا و سونیا»، ترجمهٔ حشمت کامرانی، **مترجم**، ۱۳ و ۱۴ (بهار و تابستان ۱۳۷۲).

زمانی، محسن، «برادران کارامازوف» (بازخوانی رمانهای بزرگ ایران و جهان)، **ادبستان**، ۵۶ (مرداد ۱۳۷۳).

گودینگ، دیوید، **نگاهی دیگر بر ابله فیودور داستایوسکی**، ترجمهٔ ملیحه محمدی، تهران، نشر نقطه، ۱۳۷۳.

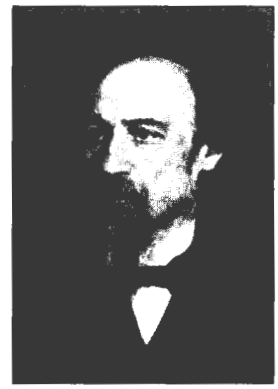
شپرد، لسی، **نگاهی دیگر بر یادداشتهای زیرزمین فیودور داستایوسکی**، ترجمهٔ مینا نوایی، تهران، نشر نقطه، ۱۳۷۳.

هابن، ویلیام، **چهار سوار سرنوشت**، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب، تهران، نشر پرسش، ۱۳۷۶.

برادبری، مالکوم، «فیودور داستایوسکی»، ترجمهٔ فرزانه قوجلو، **جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷.

کار، ادوارد هلت، **داستایفسکی جدال شک و ایمان**، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران، طرح‌نو، ۱۳۷۷.

اسنیتکینا، داستایوسکایا آنا گریگوریانا، **۲۶ روز از زندگی داستایوسکی**، ترجمهٔ آبتین گلکار، تهران، فرزین، ۱۳۷۷.



نیکالای آلکسییویچ نکراسوف

(۱۸۷۸ـ۱۸۲۱)

زیگموند اس. بیرکنمایر
خشایار دیهیمی

نکراسوف شاعر، نویسنده، و ناشر بود. او را نمایندهٔ برجستهٔ «مکتب رئالیستی» در شعر روسی می‌دانند. نکراسوف در ملکی روستایی در شمال شرقی مسکو زاده شد. پدرش روس بود، امّا مادرش (آنگونه که بیشتر زندگینامه‌نویسان متذکّر شده‌اند) لهستانی بود. همین مادر لهستانی بود که علاقه‌ای حریصانه به شعر در او ایجاد کرد و علاقهٔ شفقت‌آمیز به دهقانان روسی هم، که او بعدها در اشعارش زندگی دشوارشان را به‌تصویر کشید، از مادر به او رسید. نکراسوف، پس از به‌پایان‌بردن تحصیلات دبیرستانی در همان محلّ زندگی‌شان، به پطرزبورگ رفت و در آنجا، با بی‌اعتنایی آشکار به آرزوهای پدرش، در صدد ثبت‌نام در دانشگاه برآمد. چون پدرش از کمک مالی به او دریغ کرد، نکراسوف مجبور شد جنگ بی‌امان و بی‌وقفه‌ای را با فقر و گرسنگی دنبال کند و برای آنکه حدّاقلّ معاش را بتواند تأمین کند، روی به نوشتن مطالبی در ازای پول و تدریس خانگیِ پاره‌وقت آورد. این شرایط نامساعد در اوایل اقامتش در پطرزبورگ رشد کامل قریحهٔ شعری را در او به تأخیر انداخت. نخستین مجموعهٔ اشعار رمانتیک او، که در ۱۸۴۰ به‌چاپ رسید، واکنشی منفی در منتقدان ادبی روسی آن زمان برانگیخت که مهمترین فرد در میانشان **بلینسکی** بود.

در ۱۸۴۲ نکراسوف به کار نقدوبررسی کتاب در **آتیچستونیه زاپیسکی** مشغول شد. نقدهای او تأثیر مطلوب و مساعدی بر بلینسکی داشت و سرانجام او را به این نویسندهٔ جوان علاقه‌مند کرد. او نکراسوف را تشویق کرد به‌سرودن شعر ادامه دهد، امّا تأکید کرد که مضامین شعرهایش را از واقعیّتهای سیاسی و اجتماعی روسیّهٔ معاصر برگزیند. در نتیجه، نکراسوف در ۱۸۴۴ نخستین اشعار «مدنی‌اش» را سرود و در آنها دلبستگی‌اش را به سرنوشت دهقانان («در جادّه»[۱]) و بیزاری‌اش را از مالک‌بودن («وطن»[۲]) بیان کرد. هر دو شعر بعداً در **آتیچستونیه زاپیسکی** منتشر شد.

در ۱۸۴۶ نکراسوف با چند تن از دوستانش نشریّهٔ **ساورمینیک** را که **پوشکین** در ۱۸۳۶ بنیاد گذاشته بود خریدند و او یکی از صاحبان این نشریّه و سردبیر آن شد. در دورهٔ سردبیری او، **ساورمینیک** مهمّترین نشریّهٔ ادبی روسیّه شد و آثاری از **داستایفسکی**، **تالستوی**، **تورگینف**، بلینسکی، **چرنیشفسکی**، و **دابرالیوبوف** را، همراه با نوشته‌هایی از خود نکراسوف، به‌چاپ رساند. دلبستگی او به دهقانان روسی از اشعاری که در نشریّهٔ خود در ۱۸۴۶ـ۱۸۶۶ منتشر کرد پیداست. بارزترین نمونه‌های این اشعار عبارتند از: «ردیفی درو نشده»[۳] (۱۸۵۴)، «ولاس»[۴] (۱۸۵۴)، «روستایی فراموش‌شده»[۵] (۱۸۵۵)، و «بر روی ولگا»[۶] (۱۸۶۰). **دست‌فروشها**[۷] (۱۸۶۱) را بسیاری از منتقدان بهترین اثری می‌دانند که توانایی نکراسوف را در سرودن شعر با روح و سبک عامیانهٔ روسی نشان می‌دهد؛ همچنین این اثر را می‌توان بهترین نمونهٔ مهارت نکراسوف در بازآفرینی ریتم و سبک ترانه‌های فولکلور روسی دانست. این شعر نسبتاً بلند درواقع سلسله‌ای از اشعار کوتاه دربارهٔ دستفروشهای دوره‌گرد روستایی است. شعر بلند دیگر او دربارهٔ روستاییان **دماغ سرخ یخزده**[۸] (۱۸۶۳) است که در آن نکراسوف جنبه‌های منفی زندگی روستایی را در روسیّه با رئالیسمی جگرسوز، و البتّه همراه با تغزّل، نشان می‌دهد. جالب و پرمعناست که اکثر این اشعار در سالهای پس از لغو سرواژ در ۱۸۶۱ منتشر شدند. نکراسوف هیچ اعتقادی به تغییر اجتماعی با فرمانی که از بالا صادر شود نداشت. او همچنان در اشعاری چون «آرینا، مادر یک سرباز»[۹] (۱۸۶۳)، «راه‌آهن»[۱۰] (۱۸۶۴)، و اشعار دیگر توجّه مردم را به مصایب دهقانان جلب می‌کرد. شعر «راه‌آهن»، که از بدبختیهای کارگران روستایی استخدام‌شده برای ساختن راه‌آهن سخن می‌گفت، خشم مقامات را برانگیخت. در ۱۸۶۶ امتیاز **ساورمینیک**، پس از بیست‌سال انتشار به‌سردبیری نکراسوف، برای مدّتی نامحدود به‌حالت تعلیق درآمد.

امّا نکراسوف در ۱۸۶۷ موفّق شد امتیاز **آتیچستونیه زاپیسکی** را به‌دست آورد و سردبیر آن شد. وظایف سنگین سردبیری و سروکلّه‌زدنهای خسته‌کننده با عوامل سانسور حکومت مانع از آن نشد که او همچنان به‌نوشتن و نشر آثار برجسته و ممتاز ادامه دهد. در میان این آثار، چشمگیرتر از همه بلندترین شعر او دربارهٔ

دهقانان است با عنوان **چه کسی در روسیه خوشبخت است؟**[11]. او سرودن این شعر را در ۱۸۶۳ آغاز کرد و تقریباً همزمان با مرگش در ۱۸۷۸ آن را به پایان برد. این اثر را دائرةالمعارفی شعری دربارهٔ زندگی دهقانان روسی در دورهٔ پس از الغای سرواژ می‌دانند که در واقع قصّهٔ عامیانه‌ای است دربارهٔ سفر بی‌پایان هفت دهقان روسی که سراسر روسیّه را در جستجوی بی‌ثمر مردی خوشبخت زیر پا می‌گذارند. امّا **چه کسی در روسیه خوشبخت است؟** چیزی بیش از صرفاً سفرنامه‌ای دهقانی از نوع **دست‌فروشها** است؛ این شعر تصویری پویا و رنگارنگ از دهقانان روسی در ۱۸۶۳ تا ۱۸۷۶ است. علاوه بر اشعار روایتی و داستانی از آن نوعی که برشمردیم، نکراسوف در دورهٔ ۱۸۷۴ تا ۱۸۷۷ اشعار تغزّلی زیادی هم سرود. حالت تغزّلی اشعار بخصوص در آخرین مجموعهٔ اشعار او، **واپسین ترانه‌ها**[12] (۱۸۷۷)، چشمگیر است. واضحتر از همه، این حالت تغزّلی در شعری عیان می‌شود که او خطاب به «الاههٔ انتقام و اندوه»[13] خود سروده است، امّا درواقع خطاب او به مردم روسیّه است.

نکراسوف در اوایل ۱۸۷۸ درگذشت. در مراسم تشییع جنازه‌اش داستایفسکی در مدیحه‌ای او را با پیشینیان بزرگش، پوشکین و **لیرمونتوف**، مقایسه کرد.

برخی از منتقدان روسی نکراسوف را «شاعر اندوه و خشم» لقب داده‌اند، زیرا بیشتر مشغلهٔ ذهنی او آفات اجتماعی کشورش بود که از نظام کهن سرواژ ناشی می‌شد. شعر او نه‌تنها کلیدی برای فهم شخصیّت پیچیدهٔ خودش به‌دست می‌دهد، بلکه تغییرات مهمّ اجتماعی و سیاسی روسیّه را در فاصلهٔ ۱۸۴۵ تا ۱۸۷۵ نیز منعکس می‌کند.

او در شرایطی بسیار متفاوت از شرایط دورهٔ زندگی پوشکین و لیرمونتوف شعر می‌سرود. در دههٔ ۱۸۴۰ بلینسکی به همهٔ نویسندگان و شاعران روسیّه هشدار داد که هنر خود را در خدمت بهبود وضع اجتماعی روسیّه قرار دهند؛ در دههٔ ۱۸۵۰ چرنیشفسکی با نفی همهٔ ارزشهای روحانی ناقوس مرگ شعر التقاط‌گرایی چون **فیت** را به‌صدا درآورد؛ و در دههٔ ۱۸۶۰ دابرالیوبوف و **پیسارف** شعر را چیزی جز واسطه‌ای برای تبلیغات انقلابی ندانستند. نکراسوف اگرچه به همهٔ نظریّات این پوپولیستهای روسی تن درنداد، امّا نوعی وظیفه و تکلیف اخلاقی احساس می‌کرد که درد دل دهقانان را بازگوید، دهقانانی که بدبختی‌شان را خوب می‌شناخت و دل بر آنها می‌سوزاند. علاقهٔ همه‌عمریِ او به زندگی و مسائل دهقانی تا به آخرین روزهای زندگی‌اش ادامه یافت.

بهترین اشعار نکراسوف آنهایی هستند که عشق او را به مادر لهستانی‌الاصلش بیان می‌کنند، یا بیانگر ترحّم و شفقت او در مورد دهقانان روسی هستند که از دیرباز در رنج و عذاب بوده‌اند. اگر صرفاً از دید هنری داوری کنیم، تردیدی نیست که بهترین اشعار او آنهایی هستند که در فاصلهٔ ۱۸۶۰ تا ۱۸۶۵ سرود. نمونه‌ای از شعر تغزّلی او «شهسواری برای یک ساعت»[14] (۱۸۶۰) است که در آن نکراسوف آرمانی‌کردن مادرش را با بیان احساس شکست و ترس از مرگ درآمیخته است. در مورد دورهٔ میان ۱۸۶۵ تا ۱۸۷۷ باید گفت شعر **چه کسی در روسیه خوشبخت است؟** شاخصترین شعر او در این دوره است و همچون بنای یادبودی از نبوغ او جلوه‌گر می‌شود؛ امّا باقی اشعار این دورهٔ او میانمایه و حاکی از افول قریحهٔ او هستند. در **واپسین ترانه‌ها** نیز دو شعر تغزّلی قابل اعتنا هست: «گزیده‌هایی از شعر **مادر**»[15] و «لالائی»[16]. در قطعهٔ پایانی «لالائی» تصویر مادر نکراسوف ابعادی فوق‌انسانی به‌خود می‌گیرد و تصویر «روسیّه مادر» می‌شود که پیام نهایی آسودگی و امید را برای فرزند عزیزش می‌آورد.

در ارزیابی امروزینِ نکراسوف باید این را به‌خاطر داشته باشیم که او، پیش ازهر چیز، شاعری تغزّلی بود که احساساتش را می‌سرود. بهترین اشعار در میان شعرهای او اشعار ذهنیی هستند که در آنها او همراه با دیگران رنج می‌برد، یا جامعهٔ معاصر روسی را، چه مستقیم و چه غیرمستقیم، متّهم و محکوم می‌کند. بسیاری از اشعار ۱۸۴۵ تا ۱۸۶۵ از این دسته هستند: «در جادّه»، «وطن»، «بر روی ولگا»، **دست‌فروشها**، و **دماغ سرخ یخ‌زده**. اشتغال ذهنی شاعرانهٔ او به دهقانان روسی در تمام این اشعار عیان است و این اشتغال ذهنی در شعر روایی بلند **چه کسی در روسیه خوشبخت است؟** به اوج خود می‌رسد. امّا گروه دیگری از اشعار هم هستند که به‌همین اندازه ذهنی و تغزّلی‌اند و خطاب به مادرش سروده شده‌اند. او اشعار تغزّلی شخصی‌اش را کلّاً وقف مادرش کرده است: «شهسواری برای یک ساعت»، «گزیده‌هایی از شعر **مادر**»، و «لالائی». مشخّصهٔ بهترین اشعار نکراسوف اصالت احساس مستحیل‌شده در ترانه‌خوانی تغزّلی است که گاه از نظر شکل و صورت زمخت هستند، امّا در اکثر موارد ظریف و عالی‌اند.

نکراسوف موفّق نشد مکتبی خاصّ خود بیافریند: هیچ شاعر «روستایی» یا «دهقانی» پس از او و به تأسّی از او پدیدار نشد؛ امّا او، بیش از هر شاعر دیگر روس، معاصرانش را از وجود و هستی دهقانان و مسائلشان آگاهانید. او حقیقتاً پیش از ۱۸۶۱ مصایب و آفات سرواژ، و پس از ۱۸۶۱ نواقص آزادسازی سرفها، را خاطرنشان کرد؛ امّا بزرگترین خدمت او به ادبیّات روسیّه در هنرمندی‌اش در بیان این مسائل بود. قلیلی شاعر می‌توانند در سرودن زیباییهای روستایی روسیّه به‌پای نکراسوف برسند و انگشت‌شمارند کسانی که

اطّلاعشان از زندگی دهقانان روسی به‌اندازهٔ نکراسوف باشد؛ مهمّتر از آن اینکه واقعاً کمتر کسی حقیقت را در این مورد با هنرمندی و قدرت او به‌بیان درآورده است.

بیهوده است عظمت و بزرگی نکراسوف را، علی‌رغم عدم توفیق گهگاهی او در مقام شاعر و ناشر، منکر شویم. ادراک تخیّلی او، فردیّت هنرمندانهٔ کامل او، الهام شاعرانه‌اش، و ملودی ترانه‌وار فولکلوریک بسیاری از اشعار او خصیصه‌هایی هستند که به شعر او طراوت و تازگی می‌بخشند و آن را از شعر التقاط‌گرایی چون فیت و دیگران متمایز می‌کنند.

کونی*، دوست شخصی نکراسوف، در خاطراتش از او چنین یاد می‌کند: «ارزشهای اخلاقی و شاعرانه‌ای که نکراسوف به جامعهٔ روسی بخشید چندان بزرگ و مهمّند که پرده بر همهٔ عیبها و نقصهای او می‌کشند.» البتّه این اظهارنظری عینی نیست؛ امّا عینیّت در داوریِ نقش و سهمی که نکراسوف در شعر روسیّه داشت دقیقاً چیزی بود که معاصرانش نداشتند. اشعار او با رئالیسم عریان تفصیلی‌شان، با ریتمهای جدیدشان، و با زبان خاکی صیقل‌نیافته‌شان بسیاری از معاصران را حیرتزده کردند، زیرا آنها شعر را معادل ظرافت کلاسیک پوشکین و لیرمونتوف قرار می‌دادند و جسارت او در سرودن از «انتقام و اندوه» برایشان شگفت و ناراحت‌کننده بود. بحث‌وجدل دربارهٔ عظمت نکراسوف تا دههٔ نخست قرن بیستم ادامه یافت، تا آنکه در این زمان فرمالیستها جدل را به‌نفع او خاتمه دادند و حکم دادند که نکراسوف هنرمندی ماهر و تمام‌عیار بود ــ نوآوری جسور و در عین حال ادامه‌دهندهٔ سنّتهای بزرگ شعر روسی.

نکراسوف، که درواقع در «عصر نثر» شعر می‌سرود، با معضلی مواجه بود که معضل پوشکین و لیرمونتوف نبود: چگونه نگذارد که «وجدان مدنی»اش به صداقت شعری‌اش آسیب برساند. راهی که او برای حلّ این معضل پیدا کرد این بود که مسائل مهمّ اجتماعی روسیّهٔ معاصر را با زبانی هنرمندانه در اشعارش بیان کند.

پی‌نویسها

1. "On the Road"
2. "Homeland"
3. "The Unreaped Row"
4. "Vlas"
5. "A Forgotten Village"
6. "On the Volga"
7. *The Peddlers*
8. *Red-Nose Frost*
9. "Orina. a Soldier's Mother"
10. "The Railroad"
11. *Who is Happy in Russia?*
12. *Last Songs*
13. "Muse of vengeance and grief"
14. "A Knight for an Hour"
15. "Excerpts from the Poem *Mother*"
16. "Lullaby"

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii i pisem. Ed. V. E. Evgen'ev-Maksimov. A. M. Egolin, and K. I. Chukovskii. 12 vols. 1948-52.

Sobranie sochinenii. 8 vols. Ed. and comm. K. I. Chukovskii. 1965-67.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 309-12.

SECONDARY LITERATURE

Sigmund S. Birkenmayer, *Nikolaj-Nekrasov: His Life and Poetic Art*. The Hague, 1968.

K. Chukovskii, *Masterstvo Nekrasova*. 4th ed. 1962.

B. O. Korman, *Lirika N. A. Nekrasova*. 2d rev. ed. 1978.

O Nekrasove: Stat'i i materialy. 4th ed. Yaroslavl', 1975.

V. G. Prokshin, *N. A. Nekrasov: Put' k epopee*. 1979.

G. Tamarchenko, "Vremya stavit' voprosy (Obzor literatury o Nekrasove)," *VLit* 18 (1974), no. 7, pp. 237-71.

کتابنامهٔ فارسی

دربارهٔ نویسنده و آثارش

چودوفسکی، والریان، «دربارهٔ نیکلای نکراسوف و دمیتری مرژکوفسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دمیتری واسیلیویچ گریگاروویچ

(۱۸۲۲ـ ۱۸۹۹)

جان شیلینگر
خشایار دیهیمی

گریگاروویچ در خانواده‌ای از اعیان زمیندار به‌دنیا آمد، دوران کودکی‌اش را در ملک پدری در سیمبیرسک[1] گذراند، و از ۱۸۳۲ تا ۱۸۳۵ در پانسیونهای خصوصی فرانسوی و آلمانی در مسکو آموزش دید. تحصیلاتش را در مدرسهٔ مهندسی نظامی پطرزبورگ و آکادمی هنر تا ۱۸۴۰ پی گرفت. گریگاروویچ در بخش مدیریّتی تئاترهای سلطنتی کار می‌کرد و از دههٔ ۱۸۶۰ تا دههٔ ۱۸۸۰، که از نظر ادبی فعّالیّتی نداشت، دبیر «انجمن تشویق هنری بود».

نکراسوف که مجذوب جزوه‌های فرانسوی «فیزیولوژی» زندگی پاریسی شده بود، که در پطرزبورگ هم فروش خوبی داشت، از گریگاروویچ دعوت کرد تا در انتشار سالنامه‌ای تحت عنوان **فیزیولوگیا پتربورگا**[2] (۱۸۴۵) مشارکت جوید و مطالبی برای آن بنویسد. گریگاروویچ، پس از تحقیقات مفصّل، داستانوارهٔ بسیار گیرایی با عنوان **نوازندگان دوره‌گرد پطرزبورگ**[3] نوشت، سعی کرد در این اثر «واقعیّت را چنانکه هست» نشان دهد، و خصوصاً به معرّفی آن پطرزبورگی بپردازد که در **شنل**[4] (۱۸۴۲) **گوگول** آمده بود.

مهمّترین نوشته‌های گریگاروویچ قصّه‌های **دهکده**[5] (۱۸۴۶) و **آنتون گورمیکا**[6] (۱۸۴۷) هستند. این دو کتاب به‌هنگام انتشارشان در مجلّهٔ پیشرو **ساورمینیک** توجّه زیادی را جلب کردند. اهمیّت این آثار بیش از آنکه مربوط به مهارت نویسندگی‌شان باشد مربوط به نگرش گریگاروویچ در آنهاست که به مخالفت با سرواژ برمی‌خیزد. به‌نظر منتقدان، این داستانها با همان روح «مکتب طبیعی» نوشته شده‌اند، هرچند توصیف رقّت‌انگیز بدبختیهای زندگی روستایی و دهقانی در آنها بیشتر به قالب ناتورالیسم احساساتی نزدیک است. گریگاروویچ در این داستانها از توصیف رفتار و گفتار ظاهری روستاییان فراتر می‌رود و تلاش می‌کند زندگی روستایی و دهقانی را از دیدگاه شخصیّتها، و بر زمینهٔ تصویری تغزّلی از طبیعت روسی، بنمایاند. آثار او تأثیر شگرفی بر دستاندرکاران ادبیّات نو داشت. **بلینسکی** **آنتون گورمیکا** را بسیار ستود و آن را سرآغاز دوره‌ای از تصویرکردن محنتهای زندگی روستایی در ادبیّات دانست. **سالتیکوف‌ـ شچدرین** نیز گریگاروویچ را به‌دلیل شخصیّت انسانی بخشیدن به دهقانان روسی مورد تمجید قرار داد.

امّا انتشار **خاطرات یک شکارچی**[7] **تورگینف** در همان‌سال در همان مجلّهٔ **ساورمینیک** شهرت ادبی گریگاروویچ را تحت‌الشّعاع قرار داد؛ امّا به‌هر صورت اهمّیّت آثار اوّلیّهٔ او در مقام کاتالیزور آغاز فعّالیّتهای ادبی جدید به‌جای خود محفوظ است. گریگاروویچ همین سنّت را در دههٔ ۱۸۵۰ هم پی گرفت و چند اثر منتشر کرد که در آنها کوشید تصویری دقیق و همدلانه از زندگی دهقانی عرضه کند. از جملهٔ این آثار باید از **ماهیگیران**[8] (۱۸۵۳) یاد کرد. یک اثر دیگر مربوط به همین دوره، تحت عنوان **مکتب مهمان‌نوازی**[9] (۱۸۵۵)، به‌دلیل حمله‌ای که در آن به **چرنیشفسکی** شده است اهمّیّت دارد.

گریگاروویچ در ۱۸۵۸ و ۱۸۵۹ دست به سفرهایی در سواحل مدیترانه زد و بعداً تجارب این سفرها را در داستانواره‌هایی با عنوان **کشتی رتویزان**[10] (۱۸۵۹، ۱۸۶۳) شرح داد. با آغاز کشمکشهای سیاسی دههٔ ۱۸۶۰ گریگاروویچ از ادبیّات و از **ساورمینیک** روی گرداند و تا دههٔ هشتاد که قصّهٔ **پسرک لاستیکی**[11] (۱۸۸۳) را انتشار داد به صحنهٔ فعّالیّت ادبی بازنگشت. قصّهٔ اخیر در زمینهٔ قصّه‌های کودکان شهرتی به‌هم رساند. این قصّه ماجراها و سرنوشت تراژیک جوان کم‌سنّ‌وسال بندبازی را در سیرک بازمی‌گوید. **خاطرات ادبی**[12] (۱۸۹۲ـ ۱۸۹۳) گریگاروویچ منبعی غنی از مطالب ادبی و تاریخی است. او که با اکثر چهره‌های شاخص ادبی قرن نوزدهم روسیّه دوستی داشت از این جهت نیز معروفیّت دارد که معرّف **داستایفسکی** به نکراسوف در ۱۸۴۵ بود و نیز کسی بود که نخستین‌بار استعداد **چخوف** را کشف و او را تشویق کرد.

پی‌نویسها

1. Simbirsk
2. *Fiziologiya Peterburga*
3. *Peterburgskie shamanshchiki* (*Petersburg Organ Grinders*)
4. *The Overcoat*

"The Peasant." In *The Russian Horizon: An Anthology*. Ed. Nagandranath Gangulee. 1943.

SECONDARY LITERATURE

Joachim T. Baer, "The 'Physiological Sketch' in Russian Literature." In *Mnemozina: Studia Litteraria in Honorem Vsevolod Setchkarev*. Ed. Joachim T. Baer and Norman W. Ingham. Munich, 1974. Pp. 1-12.

V. G. Belinskii, "Vzglyad na russkuyu literaturu 1846 goda" and "Vzglyad na russkuyu literaturu 1847 goda." In *PSS* 10 (1956), pp. 42-43, 250-51.

Rose L. Glickman, "Industrialization and the Factory Worker in Russian Literature," *CSS* 4 (1970), pp. 629-52.

L. M. Lotman, "Grigorovich." In *Istoriya russkoi literatury*. Vol. 7. 1955.

M. V. Otradin, "Peterburgskie povesti D. V. Grigorovicha: problema geroya," *Filologicheskie nauki* 19 (1977), no. 2. pp. 21-31.

5. *Derevnya* (*The Village*)
6. *Anton Goremyka*
7. *A Sportsman's Sketches*
8. *Rybaki* (*The Fishermen*)
9. *Shkola gostepriimstva* (*The School of Hospitality*)
10. *Korabl' Retvizan* (*The Ship Retvizan*)
11. *Guttaperchevyi Mal'chik* (*The Guttapercha Boy*)
12. *Literaturnye vospominaniya* (*Literary Reminiscences*)

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 12 vols. 1896.

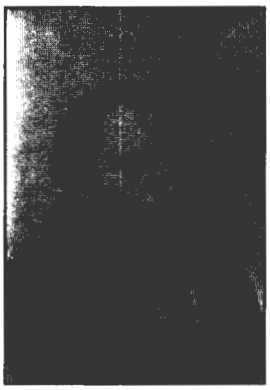
Izbrannye proizvedeniya. 1959.

Literaturnye vospominaniya. 1961.

TRANSLATIONS

The Fishermen. Preface by A. Rappoport. 1916.

"New Year's Eve." In *Tales from the Russian*. Trans. by H. Sutherland Edwards. 1892.



آپالّون آلکساندروویچ گریگوریف

(۱۸۲۲ـ ۱۸۶۴)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

گریگوریف شاعر و منتقد ادبی بود. او فرزند کارمند دون‌پایه‌ای بود و در مسکو به‌دنیا آمد. در ۱۸۴۲ از دانشگاه مسکو در رشتهٔ حقوق فارغ‌التّحصیل شد، امّا هرگز به‌کار وکالت نپرداخت. مشاغلی چون کارمندی دولت، معلّمی، و معلّمی سرخانه داشت، امّا بیشتر اوقاتش را صرف نوشتن نقدهای ادبی و نقدهای تئاتری در نشریّهٔ **آتیجستونیه زاپیسکی** (۱۸۴۹ـ ۱۸۵۰)، **ماسکویتیانین** (۱۸۵۰ـ ۱۸۵۶)، **وریمیا**، **اِپوخا** (۱۸۶۱ـ ۱۸۶۴)، و دیگر نشریّات می‌کرد. گریگوریف، که قریحه‌ای درخشان و مَنِشی دلپذیر داشت و بسیار معاشرتی بود، در عین حال عادات غریبی هم داشت و همیشه درگیر مسائل عشقی بی‌سرانجام و افراط در باده‌پیمایی بود. او در هفتم اکتبر ۱۸۶۴ در زندان بدهکاران پطرزبورگ بر اثر سکتهٔ مغزی درگذشت.

شعر گریگوریف مابعدرمانتیکی است. مضامین لیرمونتوفی اندوه و افسردگی و رازوری ماسونی در شعر او جنبهٔ شخصی، و بعضاً جنبهٔ اجتماعی، پیدا می‌کنند (گریگوریف مجموعه‌ای از سرودهای ماسونی را از آلمانی به روسی ترجمه کرد). گریگوریف که خوب هم گیتار می‌نواخت استاد رُمانسهای کولیها بود و به‌همّت او بود که این رُمانسها وارد شعر روسی شدند. او در مقام شاعر و منتقد ادبی با آثارش، از پیش، از برخی رگه‌ها و خصیصه‌های سمبولیسم روسی خبر می‌داد و سمبولیستها، خصوصاً **بلوک**، او را گرامی می‌داشتند. زندگینامهٔ شخصی گریگوریف، **پرسه‌های ادبی و اخلاقی من**[1] (۱۸۶۲ـ ۱۸۶۴)، تبدیل به اثری کلاسیک شده است. این اثر که تا حدودی در پاسخ به کتاب **هرتسن، گذشتهٔ من و اندیشه‌هایم**[2]، نوشته شده است تصویری همدلانه و صمیمانه و درونی از زندگی طبقات متوسّط در مسکو در دورهٔ کودکی و جوانی گریگوریف، و نیز از جوش‌وخروش فکری در میان اینتلیجنتسیای در حال شکل‌گیری، ارائه می‌دهد.

گریگوریف شاخصترین منتقد ادبی محافظه‌کار عصر خود بود و برخی او را بزرگترین منتقد روسی قرن نوزدهم می‌دانند. او اسلاووفیلی با تمایلات دموکراتیک و طبقهٔ‌متوسّطی بود و برخی از آن خصایص عجیب‌وغریب ارتجاعی‌ـکهنگرایانه و مسیحاگونه‌ـرازورانهٔ دیگر اسلاووفیلها را نداشت. گریگوریف، میخائیل داستایفسکی*، فیودور **داستایفسکی**، و **استراخوف** هستهٔ گروه «پوچونیکی»[3] (مردان خاک) را تشکیل می‌دادند که موضعی بینابینی در طیف سیاسی دههٔ ۱۸۶۰ میان اسلاووفیلها و لیبرالها داشت. گریگوریف به فلسفهٔ هنری ساخته‌وپرداخته‌ای اعتقاد داشت که در ارزیابیهای سالانهٔ خود از ادبیّات و مقالات نظری‌اش به‌بیان آنها می‌پرداخت. ازجمله این ارزیابیها و مقالات می‌توان از «دربارهٔ حقیقت و صداقت در هنر»[4] (۱۸۵۶)، «نظری انتقادی به بنیادها، اهمّیّت، و تمهیدات نقد هنری معاصر»[5] (۱۸۵۸)، و «پارادوکسهای نقد ارگانیک»[6] (۱۸۶۴) نام برد. نقدهای او «فلسفی» بود و سعی در فهم آثار ادبی، همچون بیانی از اندیشه‌ها، روح ملّی، و معنای تاریخ، داشت. نظریّهٔ گریگوریف در باب هنر عمدتاً برگرفته از نظریّات گوته، شلینگ، و کارلایل بود. از دیگرانی که خود گریگوریف اذعان به تأثیرپذیری از آنان داشت می‌توان از کولریج، امرسون، هوگو، رنان، باکل، و لیوئیس نام برد. گریگوریف همچنین خود را شاگرد و پیرو **بلینسکی** می‌دانست، امّا مراحلِ بعدیِ هگلی و سوسیالیستی او را ردّ و محکوم می‌کرد.

در نظر گریگوریف نسبت نقد به هنر همان نسبتی است که هنر به زندگی دارد: درک شهودی نور و گرمای آن. پس وظیفهٔ اصلی منتقد این است که هنر حقیقی و زنده را بازشناسد، ارج نهد، و در عین حال کذب و دروغین‌بودن همهٔ چیزهای مصنوعی و عقیم را افشا کند. گریگوریف نقد خود را «ارگانیک» می‌نامید و منظورش این بود که نقد او هنر را کارکرد ارگانیک زندگی اجتماعی و ملّی در سیر تحوّل تاریخی‌اش در نظر می‌گیرد. او نقد صرفاً زیبایی‌شناختی یا فرمالیستی و نیز «هنر برای هنر» را ردّ می‌کرد. امّا در مقابل مفهوم فایده‌گرایانه و ناتورالیستی هنر را هم، آنگونه که **چرنیشفسکی** پرورانده بود، قبول نداشت و دلیلش این بود که چنین مفهومی استقلال و خودمختاری هنر و جزءِ آرمانی آن را نادیده می‌گیرد. به عقیدهٔ گریگوریف اثر اصیل هنری، واقعیّت گوهرین است. بنابراین او بر قدرت شناختی، الهامی، و پیامبرانهٔ هنر تأکید می‌کرد.

می‌گفت هنرِ بزرگ نه‌تنها رشد ملّت را انعکاس می‌دهد، بلکه پیشاپیش از این رشد خبر می‌دهد و خود نیز در مقام کاتالیزور این رشد عمل می‌کند. بدین‌ترتیب گریگوریف اعلام می‌کرد که **پوشکین** در زندگی و آثارش نمادهای گوهرین و پیامبرانهٔ شخصیّت و سرنوشت ملّت روس را آفریده است. او نیز همچون بلینسکی تیپهای ادبی را بزرگترین دستاورد شهود خلّاقانه می‌دانست که در آنها وجوه فردی، ملّی، و کلّی انسان درهم آمیخته شده است. معیار گریگوریف برای بزرگ‌دانستن اثری ادبی این بود که آن اثر باید حقیقت زندگی را آشکار کند. او این حقیقت را اخلاقی و مذهبی می‌دید، حال آنکه مخالفان «پیشرو»اش آن را اجتماعی-سیاسی می‌دانستند.

گریگوریف که نثرش ثقیل و غالباً پراطناب بود در مقام منتقد ادبی عصرش چندان نفوذ و تأثیری نداشت، امّا اکنون که به گذشته می‌نگریم داوریهای او را درست و بعضاً بسیار ژرف می‌یابیم. او نخستین کسی بود که یادآور عظمت نثر پوشکین شد و اهمّیّت دوران‌ساز ایوان پتروویچ بلکین[7] را به‌عنوان نماد انسان روسی جدید خاطرنشان کرد ـ انسان روسی جدیدی که آماده است با واقعیّت روسی بی‌هیچ مددگیری از تمدّن اروپایی، که تصنّعاً کسب شده است، رویارو شود. گریگوریف از معدود منتقدانی بود که اهمّیّت **گوگول** را در مقام متفکّر سیاسی و مذهبی محافظه‌کار دریافت و بر کتاب **گزیده‌ای از مکاتبات با دوستان**[8] (۱۸۴۷) او نقد مثبتی نوشت. او رمان **قهرمان عصر ما**[9]، اثر **لیرمونتوف**، را پدیده‌ای گذرا می‌دانست و نه اثری حقیقتاً روسی. تحلیل گریگوریف از آثار **تورگینف** ظریف و هوشمندانه بود. او، در عین اینکه این نظر عمومی در مورد تورگینف را تصدیق می‌کرد که او پیشتاز هر جنبش تازه در زندگی روسی و وقایع‌نگار آن است، امّا می‌گفت تورگینف در موضوعات متعدّد و گوناگونش نهایتاً فقط خودش را می‌بیند و حساسیّت شخصی‌اش را بر هر چیزی که دست می‌گذارد فرامی‌افکند.

تفسیر گریگوریف بر **آبلوموف**[10] **گانچاروف** درست در نقطهٔ مقابل تفسیر **دابرالیوبوف** در مقالهٔ «آبلوموویسم چیست؟»[11] بود. گریگوریف بر ویژگیهای مثبت مسیحی آبلوموف تأکید می‌کرد و ازدواج آبلوموفِ ملّاک را با آگافیا، این زن سادهٔ روسی، بیان آشکار و نمادینی می‌دانست که معنای ژرف و مثبتی دارد. درک گریگوریف از آثار **تالستوی** جوان ژرف و همدلانه بود. او به نبوغ تالستوی پی برده بود، امّا در عین‌حال کشمکشهای درونی پریشان‌کنندهٔ او را هم دریافته بود، خصوصاً خطر مداخلهٔ ذهن تحلیلی تالستوی اخلاق‌گرا را در شهود ارگانیک تالستویِ هنرمند و باقریحه.

گریگوریف به **آستروفسکی** نمایشنامه‌نویس توجّه زیادی داشت و از او بیش از هر نویسندهٔ معاصر دیگر روس مشتاقانه حمایت می‌کرد؛ دلیلش هم صرفاً این نبود که باهم دوست بودند و هردو از طبقهٔ متوسّط مسکو برخاسته بودند و صرفاً هم این نبود که گریگوریف عاشق تئاتر خصوصاً تئاتر آمیخته با آواز و رقص روسی بود (چیزی که در نمایشنامه‌های آستروفسکی به‌وفور هست). گریگوریف رئالیسم جدّی و متین و حسّ شوخی سالم آستروفسکی را آینه‌ای صادق در برابر واقعیّت روسی می‌دانست که در عین حال خالی از اعتقادی استوار به آرمانهای روسی و خوشبینی گرم و صمیمانه نیست. گریگوریف، که از منتقدان بسیار برجستهٔ تئاتر بود، بی‌هیچ تردید و ملاحظه‌ای ضعفهای تکنیکی آستروفسکی را در طرح و پیرنگ و تألیف یادآور می‌شد.

گریگوریف از جهات بسیاری چهره‌ای جذّاب بود. محافظه‌کاری او با تلخی و بداندیشی همراه نبود. او حتّی برای مخالفانش گرما و صمیمیّت زیادی در دل داشت. آرمان‌گرایی او صادقانه و عشقش به ادبیّات اصیل بود. او بسیار خوانده بود و مفاهیم فلسفی را با اعتمادبه‌نفس دانشوری آکادمیک به‌کار می‌گرفت. نقدها و مقالات او حاوی داوریهای منصفانهٔ بسیار و بینشهای ژرف و پراکنده بودند. در عین حال، کار او ضعفهای بسیار هم داشت: در نوشته‌های او پیوند میان اندیشهٔ نظری و واقعیّت ادبی غالباً سست است؛ نقدهای او آکنده از این شاخ به آن شاخ پریدن است و غالباً چندین صفحه را سیاه می‌کند تا نکتهٔ ساده‌ای را خاطرنشان شود؛ و بارهاوبارها حرفش را تکرار می‌کند. پریشانگویی هم از صفات نوشته‌های اوست: به‌هنگام خواندن نوشته‌های او این احساس به آدم دست می‌دهد که او نگاهی بسیار خیرخواهانه و همدلانه به همهٔ اندیشه‌ها و اهداف درست دارد، امّا این اندیشه‌ها و اهداف هرگز دقیقاً مشخّص نمی‌شوند.

پی‌نویسها

1. *Moi literaturnye i nravstvennye skital'chestva* (*My Literary and Moral Wanderings*)
2. *My Past and Thoughts*
3. pochvenniki
4. "On Truth and Sincerity in Art"
5. "A Critical View of the Foundations, Importance, and Devices of Contemporary Art Criticism"
6. "The Paradoxes of Organic Criticism"
7. Ivan Petrovich Belkin
8. *Selected Passages from a Correspondence with Friends*
9. *A Hero of Our Time*
10. *Oblomov*
11. "What is Oblomovism?"

Selected Bibliography

WORKS

[N. N. Strakhov, ed.,] *Sochineniya*. Vol. 1. 1876. V. F. Savodnik, ed., *Sobranie sochinenii Apollona Grigor'eva*. Fasc. 1-14. 1915-16.

Vasilii Spiridonov, ed., *Polnoe Sobranie sochinenii i pisem Apollona Grigor'eva v dvenadtsati tomakh*. Vol. 1. 1918.

Izbrannye proizvedeniya [Poetry]. 1959.

Literaturnaya kritika. Ed. B. F. Egorov. 1967.

Sochineniya. I. Kritika. Ed. V. S. Krupich. Villanova U. Press, 1970.

All of these editions have a single volume. The first two are highly unreliable due to arbitrary editorial changes.

Biography and Bibliography:

A. A. Grigor'ev: Materialy dlya biografii. Ed. V. Knyazhnin. 1917.

B. F. Egorov. "Bibliografiya Kritiki i khudozhest-vennoi prozy Ap. Grigor'eva." *Uchenye zapiski Tartuskogo gos. universiteta* 98 (1960); pp. 216-46.

TRANSLATIONS

My Literary and Moral Wanderings and Other Autobiographical Material. Trans. and introd. Ralph E. Matlaw. 1962.

SECONDARY LITERATURE

Jürgen Lehmann, *Der Einfluss der Philosophie des deutschen Idealismus in der russischen Literaturkritik des 19. Jahrhunderts: Die "organische Kritik" Apollon A. Grigor'evs*. 1975.

A. P. Marchik, "'Organicheskaya Kritika' Apollona Grigor'eva." *IAN* 25 (1966), pp. 514-21.

Boris Sorokin, *Tolstoi in Pre-Revolutionary Russian Criticism*. 1979. Chap. 3: The Slavophile and "Organic" Critics, pp. 78-94.

Victor Terras, "Apollon Grigoriev's Organic Criticism and Its Western Sources." In *Western Philosophical Systems in Russian Literature*. Ed. by Anthony M. Mlikotin. 1979. Pp. 71-88.

René Wellek, *A History of Modern Criticism*. 1955-65. Vol. 4; pp. 266-70.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

گروسمن، لئونید، «دربارهٔ آپولون گریگورف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

آلکساندر نیکالایویچ آستروفسکی

(۱۸۲۳ـ ۱۸۸۶)

مارجری هوور
حسن ملکی

آستروفسکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان قرن نوزدهم و از پیشگامان اعتلای حقوق تئاتر در روسیّه بود. او در روسیّه به‌طور مسلّم در ردهٔ کلاسیکها جای گرفته است، امّا در خارج از روسیّه عملاً کشف و شناخته نشده است. او که فرزند حقوقدان بازرگانی مرفّه از مسکو بود اشرافیّت صوری‌اش را مدیون ازدواج دوّم پدرش با بارونسی سوئدی بود. آستروفسکی که در خانه نزد معلّمهای خصوصی چند زبان آموخته بود، علی‌رغم آنکه شبها مرتّباً به تئاتر می‌رفت، وضع تحصیلی نسبتاً خوبی در دبیرستان داشت؛ امّا در تحصیل در رشتهٔ حقوق، که به‌میل پدرش آن را انتخاب کرده بود، توفیقی به‌دست نیاورد. پس از آن پدرش او را به‌کارمندی در دادگاهی تجاری گمارد (۱۸۴۳ـ ۱۸۵۱)، امّا پسر از همان‌زمان به نشر مشاهدات خود از ناحیهٔ علیای رودخانهٔ ولگا در مسکو و دعاوی حقوقی و فساد در زندگی بازرگانی در نشریّات مختلف پرداخت.

نخستین نمایشنامهٔ او، **ورشکستگی**[1] (۱۸۴۷)، بدون نام نویسنده در نشریهٔ **ماسکوفسکی گارودسکوی لیستوک** به‌چاپ رسید و توجّه آپالّون **گریگوریف** منتقد را جلب کرد. این نمایشنامه، که وجه تازه و جالبش این بود که قهرمانانش از بازرگانان و کاسبکاران بودند ـ طبقه‌ای که پیشتر در میان قهرمانان ادبی راهی نداشت ـ بازرگان و کاسبکاری پیر را تصویر می‌کند که برای سودجویی با همدستی دامادش اعلام ورشکستگی می‌کند، امّا داماد در لحظهٔ خطیر دست او را در حنا می‌گذارد و او راهی زندان بدهکاران می‌شود.

آستروفسکی به‌روخوانی نسخهٔ جدیدی از این نمایشنامه (که این بار **ماجرای خانوادگی**[2] (۱۸۴۹) نام گرفته بود) در محافل و اجتماعات ادبی پرداخت. میخائیل پاگودین*، سردبیر **ماسکویتیانین**، چنان تحت تأثیر یکی از این روخوانیها توسّط پراف سادوفسکی[3] بازیگر قرار گرفت که نمایشنامه را در مارس ۱۸۵۰ در مجلّه‌اش چاپ کرد. امّا دریافت مجوّز اجرای نمایشنامه از ادارهٔ سانسور مقدور نشد، زیرا مقامات که از پذیرش مسئولیّت این کار هراس داشتند نمایشنامه را سرانجام به‌دست خود تزار نیکالای اوّل رساندند و تزار تصویری را که از بازرگانان و اهل حرفه در نمایشنامه ارائه شده بود زیان‌آور تشخیص داد. او خواستار ارائهٔ گزارشی از وضع آستروفسکی شد و چون چیزی علیه او یافت نشد، دستور داد پلیس او را تحت نظر بگیرد تا مدرکی علیه او پیدا شود. در نتیجهٔ این کار، آستروفسکی شغل اداری‌اش را از دست داد.

پس از آن پاگودین از آستروفسکی خواست که سردبیری مجلّه را به‌عهده بگیرد و هیئت تحریریه‌ای هم به‌انتخاب خودش به مجلّه بیاورد. او امیدوار بود بدین‌ترتیب با کادری جدید خونی تازه در رگهای مجلّه جریان یابد. با آنکه پاگودین تضمین کرده بود دست سردبیر جدید را کاملاً باز بگذارد، آستروفسکی در عمل دید که صاحب‌امتیاز در کار او مداخله می‌کند؛ علاوه بر این پاگودینِ خسیس دستش به پول‌دادن نمی‌رفت و مثلاً در پرداخت حقّ‌التّألیف دو نمایشنامهٔ تازهٔ آستروفسکی که در **ماسکویتیانین** به چاپ رسیدند اشکالتراشی می‌کرد. این دو نمایشنامه **عروس فقیر**[4] (۱۸۵۲) و **سورتمه‌ای را که مال خودت نیست نران**[5] (یا **از خطّ خودت بیرون نرو**[6]، ۱۸۵۳) بودند. امّا به‌هر صورت، از این زمان تا پایان زندگی، آستروفسکی معاشش را می‌بایست از فعالیّت ادبی تأمین می‌کرد، زیرا پدرش پس از آنکه آستروفسکی حاضر نشده بود زن عُرفی‌اش را ترک گوید، او را از ارث محروم کرده بود. این زن آگافیا ایوانوونا[7] بود که نام خانوادگی‌اش هم معلوم نیست. خوشبختانه **از خطّ خودت بیرون نرو** راه موفّقیّت آستروفسکی را در دنیای تئاتر هموار کرد. موفّقیّت این نمایشنامه در تئاتر «مالی»[8] مسکو در ۱۸۵۳ راه را هموار کرد تا در همین سالِ نخست کارش در تئاتر دو نمایشنامهٔ دیگرش نیز بر صحنه رود. یکی از این دو نمایشنامه همان **عروس فقیر** بود که به‌صورتی رئالیستی وضعیّت زنان را در عصر آستروفسکی به‌نمایش می‌گذاشت و نشان می‌داد زنان تنها امیدشان به تأمین اقتصادی در ازدواجی است که بنا به مصالح مالی صورت می‌گیرد، نه بر اساس عشق. آستروفسکی، با آنکه در مواردی به هجو و هزل نمونهٔ الگویی رمانتیک می‌پردازد، خود هیچ تزی پیش نمی‌نهد، بلکه صرفاً به‌صورت تلویحی رئالیسمِ بی‌کم‌وکاستی را القا می‌کند که ویژگی هر دو نمایشنامهٔ نخست او بودند. گریگوریف در اظهار نظر

دربارهٔ **عروس فقیر** نوشت: «حال به این سؤال که از چه کسی می‌توان امید حرفی تازه [در ادبیّات روسی] داشت می‌توان پاسخی صریح داد: ... در این اثرِ تازه... امیدهای تازه‌ای به هنر جوانه می‌زند.»

پاگودین، در **ماسکویتیانین**، گریگوریف و دیگر اعضای هیئت تحریریّهٔ منصوبِ آستروفسکی، و سرانجام خود آستروفسکی روی به اسلاووفیلیسم و نگاه مثبت‌تری به مردم روسیّه آوردند. آستروفسکی که در هر دو نمایشنامهٔ نخست خود موضع بیش‌ازحدّ انتقادی رئالیستی اتّخاذ کرده بود و در نتیجه این نمایشنامه‌ها از زیر تیغ ادارهٔ سانسور نگذشته بودند در نمایشنامهٔ **از خطّ خودت بیرون نرو**، و نیز در سوّمین نمایشنامه‌اش که در ۱۸۵۳ بر صحنه رفت، **فقر عار نیست**[9]، مسیر تازه‌ای را درپیش گرفت. او در ۳۰ سپتامبر ۱۸۵۳ به پاگودین نوشت: «گرایشم دارد عوض می‌شود؛ نگاهم به زندگی در دو نمایشنامهٔ نخست حالا به‌نظرم جوانانه و خام و بیش از اندازه تند می‌آید. بگذار هموطنانم از تصویر خودشان بر صحنه دلشاد شوند، نه غمگین.» بی‌تردید منظور از این «گرایش تازه» روی‌آوردن او به اسلاووفیلیسم نبود، بلکه بیشتر منظورش پی‌بردن به این نکته بود که اگر قرار است مردم را از طریق تئاتر اصلاح کنیم، پس باید کاری کنیم که نمایشنامه‌هایمان بتوانند اجرا و دیده شوند. زیرا آستروفسکی هم، مانند فریدریش شیلر، معتقد بود تئاتر نهادی اخلاقی است؛ او این نکته را به‌صورت مکتوب اظهار داشته و آن را به‌هنگام تلاش بی‌ثمر برای دریافت مجوّز اجرای **ماجرای خانوادگی** تسلیم مقامات کرده بود. آستروفسکی با اعلام اینکه هریک از ما باید استعداد خدادادش را به کار گیرد، نیز اعلام اینکه استعداد شخصِ خودش در نوشتن کمدی است، می‌گفت کمدی «بهترین قالب برای رسیدن به اهداف اخلاقی است.» **ماجرای خانوادگی** سرانجام در ۱۸۵۸ بر صحنه رفت، البتّه پس از آنکه آستروفسکی کوتاه آمد و حرکت بی‌کلامی را به‌پایان نمایش اضافه کرد که حکایت از آن می‌کرد که شرّوپلیدی سرانجام کیفر می‌یابد.

آستروفسکی از ۱۸۵۶ شروع به انتشار نمایشنامه‌هایش در **سلاوِرمینیک** کرد و اکثر نمایشنامه‌های او، تا زمان بسته‌شدن مجلّه در ۱۸۶۶، در همین مجلّه به‌چاپ رسید. نمایشنامهٔ بعدی او، **مقام و منصب نان‌وآب‌دار**[10] (۱۸۵۷)، کارمند دولتی جوانی را نشان می‌دهد که شریف و درستکار است، امّا زمانی که می‌بیند خودش و همسرش باید از فقر در عذاب باشند، حال‌آنکه همهٔ اطرافیانش رشوه می‌گیرند، در آستانهٔ تسلیم و سقوط اخلاقی قرار می‌گیرد.

شاید بهترین، و یقیناً مشهورترین، نمایشنامهٔ آستروفسکی، **توفان**[11] (۱۸۶۰)، حاصل سفر او به سرچشمه‌های ولگا بود. او این سفر را بنا به مأموریّتی که وزارت دریایی در ۱۸۵۶ـ۱۸۵۷ به او محوّل کرده بود انجام داد. آستروفسکی که در شهر زاده و پرورده شده بود در بزرگسالی روستا و جنگل را با حدّت هرچه بیشتری دریافت. او تمام تابستانهای این دورهٔ زندگی‌اش را به‌نوشتن نمایشنامه در شچلیکووو[12] گذراند، ملکی که پدرش به‌دست آورده بود و او و برادرش، میخائیل، آن را در ۱۸۶۷، پس از مرگ پدر، از نامادری‌شان خریدند. محلّ وقوع ماجراهای چند نمایشنامه از بهترین نمایشنامه‌های او شهرهای خیالی کنار رودخانه هستند: ماجراهای **توفان** در کالینکوف[13] و ماجراهای **نامزد بی‌چیز**[14] (۱۸۷۸) در براخیموف[15] می‌گذرد. آستروفسکی مجموعه‌ای از نمایشنامه‌ها را تحت عنوان «شبها بر روی ولگا»[16] طرّاحی کرده بود که هرگز به‌سرانجام نرسید. دههٔ ۱۸۶۰ با افتخار دولتی بزرگی برای آستروفسکی به‌پایان رسید و بنا به توصیهٔ کتبی ایوان **گانچاروف** جایزهٔ اوواروف[17] برای نمایشنامهٔ **توفان** به او داده شد.

دابرالیوبوف، منتقد مشهور، در ارزیابی نمایشنامه‌های دههٔ ۱۸۵۰ آستروفسکی آنها را نقدکنندهٔ جهان شب‌زدهٔ تجارت، «قلمرو تاریکی»، و خصوصاً نقدکنندهٔ «سامودور»[18] (مستبدّ خانگی) دانست که هرچه را زیر قدرت و فرمان خود دارد ـ حتّی یک شهر کامل را ـ سرکوب می‌کند و مورد ستم قرار می‌دهد. دابرالیوبوف در مقالهٔ دیگری عاقبت تراژیک کاترینا، قهرمانِ زن **توفان**، را اعتراضی علیه دو شخصیّت مستبدّ نمایشنامه قلمداد کرد. منتقد دیگری، دمیتری **پیسارف**، سه‌سال بعد، با درکی درست‌تر، کاترینا را موجودی ساده‌تر و تغزّلی‌تر از آن دانست که بتواند آگاهانه دست به اعتراض بزند. کاترینا، که فقط با ملاحظات مالی شوهرش داده‌اند، ملتمسانه طالب عشق شوهرش، تیخون[19]، است، امّا تیخون سخت گرفتار و مشغول این است که به‌نحوی خود را از زیر سلطهٔ مادرش بیرون بکشد. کاترینا نخستین‌بار عاشق باریس می‌شود که جوانی است که بتازگی بدانجا آمده است تا نزد عمویش، که قیّم اوست، زندگی کند. باریس و کاترینا فقط یک‌بار در کوره‌راهی جنگلی باهم ملاقات می‌کنند. توفان و تندری سخت که درمی‌گیرد، و همه از ترس آن پناهی می‌جویند، سبب می‌شود کاترینا در برابر همهٔ مردم شهر به گناه خویش اعتراف کند. او بدین‌ترتیب اسیر دست‌وپابستهٔ یک «سامودور»، مادرشوهرش، می‌شود و از طرف دیگر عموی باریس هم، که «سامودوری» دیگر است، او را از خانه می‌راند. بدین‌ترتیب کاترینا که تنها مانده است خود را در رودخانه می‌افکند. آهنگساز چک، لئوش یاناچک[20]، این نمایشنامه را اساس اپرای خود، **کاتیا کابانووا**[21] (۱۹۲۱)، قرار داده است.

پس از آزادسازی سرفها در ۱۸۶۱ نمایشنامه‌های آستروفسکی انعکاس‌دهندهٔ این تغییر اجتماعی زمانه‌اش شدند. **یادداشتهای یک رذل**[22] (۱۸۶۸) نشان می‌دهد چگونه مرد جوانِ جاه‌طلبی که تصمیم دارد با چاپلوسی و بادمجان‌دورقاب‌چینی به اوج موفّقیّت

برسد، درست در سربزنگاه، دستش رو می‌شود و نقاب از رخش برگرفته می‌شود. **پول یامفت**[۲۳] (۱۸۷۰) فرد خودساختهٔ سختکوشی را در تقابل با آریستوکرات مفلس‌شدهٔ جذّابی قرار می‌دهد. در نمایشنامهٔ **جنگل**[۲۴] (۱۸۷۱) دو آدم سنّت‌شکن و عرف‌گریز، یک بازیگر نمایشنامه‌های تراژیک و یک بازیگر نمایشنامه‌های کمدی، نشان می‌دهند که عمّهٔ اوّلی چه مالک خودخواه و غارتگری است؛ در ضمن، یک زوج عاشق را هم از زیر سلطهٔ او رهایی می‌بخشند. پیرنگ **جنگل** چنان ماهرانه و هنرمندانه طرّاحی شده است که وقتی مقادیری پول هم در ماجرا وارد می‌شود سرانجام دور کامل می‌شود و همه‌چیز به سر جای اوّلش برمی‌گردد؛ بدین‌ترتیب آستروفسکی توانست ادّعا کند که می‌تواند بخوبی فرانسویها نمایشنامهٔ «خوش‌ساخت» بنویسد. البتّه پول در تأمّلات آستروفسکی دربارهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری جدید نقش کلیدی دارد.

آستروفسکی نمایشنامه‌های تاریخی هم نوشت که مهمّتر از همه **رؤیا بر رود ولگا**[۲۵] (۱۸۶۵)ست. او نمایشنامهٔ فولکلوریک جذّابی هم به‌نام **دوشیزهٔ برفی**[۲۶] (۱۸۷۳) دارد ـ از هردوی این نمایشنامه‌ها اپراهایی ساخته‌شده است. علاوه بر این، نمایشنامه‌های آخر آستروفسکی جزو بهترین آثار او هستند. بسیاری از آنها تصویری از اشراف زمیندار هرزه و بیعار را به‌نمایش می‌گذارند که از داشتن سرف محروم شده‌اند و سعی دارند از امکانات تازه‌ای که راه‌آهن و صنعت فراهم آورده‌اند استفاده کنند. از جملهٔ این نمایشنامه‌ها باید از **گرگها و برّه‌ها**[۲۷] (۱۸۷۵)، **قربانی آخر**[۲۸] (۱۸۷۸)، **نامزد بی‌چیز**، **زن صاحب حرفه**[۲۹] (۱۸۸۲)، و **گناهکار بیگناه**[۳۰] (۱۸۸۴) نام برد.

قهرمانان این دو نمایشنامهٔ آخر زنان بازیگر هستند، حرفه‌ای که در آن زنان اگر حقوقی بیش از مردان نداشته باشند، حقوقی کمتر از آنان هم ندارند ـ حرفه‌ای که آستروفسکی، که عمری را در تئاتر گذراند، آشنایی دست‌اوّلی با آن داشت. درواقع آستروفسکی موفّق به انجام اصلاحات مهمّی برای بازیگران و تئاتر شد. او توانست مقیاس پرداخت دستمزدها را که در ۱۸۲۷ برای نویسندگان نمایشنامه و آهنگسازان اپرا تصویب شده بود بالاتر ببرد. او مدّت حقوقی را که نویسندگان نمایشنامه بر اثرشان داشتند از پنج‌سال به پنجاه سال ارتقا داد. علاوه بر این، او در تأسیس باشگاه بازیگران نقش بسزایی داشت. این باشگاه محلّی بهتر از نوشگاهها و پیاله‌فروشیها در اختیار بازیگران قرار می‌داد تا باهم ملاقات کنند، گرد هم آیند، و در اجراهای آزمایشی به تربیت بازیگر بپردازند. سرانجام او امیدوار بود تئاتری ملّی خارج از حیطهٔ سانسور و انحصار حکومتی به‌وجود آورد و زمانی که حکومت این انحصار را لغو کرد، او در همین مسیر تلاش می‌کرد.

پی‌نویسها

1. *Bankrut* (*Bankruptcy*)
2. *Svoi lyudi—sochtemsya* (*A Family Affair*)
3. Prov Sadovsky
4. *Bednaya nevesta* (*The Poor Bride*)
5. *Ne v svoi sani ne sadis'* (*Don't Ride a Sledge That Isn't Yours*)
6. *Stay In Your Own Lane*
7. Agafya Ivanovna
8. Maly
9. *Bednost' ne porok* (*Poverty's No Vice*)
10. *Dokhodnoe mesto* (*A Profitable Post*)
11. *Groza* (*The Storm*)
12. Shchelykovo
13. Kalinov
14. *Bespridannitsa* (*Fiancée Without Fortune*)
15. Brakhimov
16. "Nights on the Volga"
17. Uvarov
18. samodur
19. Tikhon
20. Leoš Janácek
21. Katya Kabanova
22. *Na vsyakogo mudretsa dovol'no prostoty* (*The Diary of a Scoundrel*)
23. *Beshennye den'gi* (*Easy Money*)
24. *Les* (*The Forest*)
25. *Voevoda [Son na Volge]* (*Dream on the Volga*)
26. *Snegurochka* (*The Snow Maiden*)
27. *Volki i ovtsy* (*Wolves and Sheep*)
28. *Poslednyaya zhertva* (*The Final Sacrifice*)
29. *Talanty i Poklonniki* (*Career Woman*)
30. *Bez viny vinovatye* (*Guilty Without Guilt*)

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 12 vols. 1973-80.

TRANSLATIONS

Five Plays of Alexander Ostrovsky. Trans. and ed. Eugene K. Bristow. 1969.

Easy Money and Two Other Plays. Trans. David Magarshack. 1970.

Plays. Trans. Margaret Wettlin. Moscow, 1974.

See also: Lewanski, pp. 316-17.

SECONDARY LITERATURE

Marjorie L. Hoover, *Alexander Ostrovsky*. (Twayne's World Authors Series, 611.). 1981.

E. Kholodov, "Vokrug Ostrovskogo," *VLit* 20 (1976), no. 4, pp. 226-60.

K. D. Muratova, *Bibliografiya ob A. N. Ostrovskom, 1847-1917*. 1974.

A. I. Revyakin, *Iskusstvo dramaturgii A. N. Ostrovskogo*. 2d rev. ed. 1974.

ایوان سرگییِویچ آکساکوف

(۱۸۲۳ـ ۱۸۸۶)

ابوت گلیسن
خشایار دیهیمی

ایوان آکساکوف روزنامه‌نگار و ایدئولوگ اسلاووفیل بود. او در دهکدهٔ نادژینو[1] در ایالت اوفا[2] به‌دنیا آمد. پدرش، سرگیی تیمافییویچ **آکساکوف**، از منتقدان بنام تئاتر و نویسنده بود. هم ایوان و هم برادر بزرگترش، کانستانتین آکساکوف*، چهره‌های شاخصی در محافل اسلاووفیل و محافل ملّی‌گرا بودند، هرچند ایوان زندگی عمومی و سیاسی پرماجرایی داشت که برادرش به‌شکل آشکار و چشمگیری از آن احتراز داشت. ایوان تعلیمات اوّلیّه را در خانه گرفت، یعنی در محیط فوق‌العاده مذهبی، میهن‌پرستانه، و بافرهنگ خاندان آکساکوف. در ۱۸۳۸ آکساکوف وارد «مدرسهٔ حقوق سلطنتی» در پطرزبورگ شد و در ۱۸۴۲ تحصیلاتش را در آنجا به‌پایان برد. نُه سالی در سازمانهای مختلف دولتی کار کرد، امّا پس از مشاجراتی چند با مقامات کوته‌نظر بالادست از خدمت دولتی کناره گرفت. پیش از آن هم در ۱۸۴۹ به‌دلیل سوءظنّی که به دیدگاههای ملّی‌گرایانهٔ او داشتند و این دیدگاهها را مخالف نظم موجود می‌دانستند چندروزی را در بازداشت به‌سربرده بود.

در ده‌سال بعد آکساکوف درگیر فعّالیّتهای گوناگونی چون پژوهش در زندگی مردم اسلاو، روزنامه‌نگاری، و سردبیری نشریّات بود و در این مدّت اعتقادات ملّی‌گرایانه و اسلاووفیلی او راسختر و نافذتر می‌شد. امّا درگیریهای او با ادارهٔ سانسور مانع از آن شد که نشریّه‌اش، **ماسکوفسکی اسبورنیک** (۱۸۵۲، ۱۸۵۶)، بتواند انتشار یابد. او عملاً سردبیری **روسکایا بِسیدا**[1] را برعهده داشت، اما به‌دلیل مشکلات شخصی‌اش با ادارهٔ سانسور نام آلکساندر کاشلیف[3] به عنوان سردبیر در مجلّه ذکر می‌شد. روزنامهٔ آکساکوف، **یاروس**، پس از دوشماره انتشار توقیف شد و علّتش هم تقریباً به‌یقین پان‌اسلاویسم فزایندهٔ آکساکوف بود.

با مرگ برادران کیریفسکی* (۱۸۵۶)، **خامیاکوف** (۱۸۶۰)، و کانستانتین آکساکوف (۱۸۶۰)، ایوان سرگییویچ شاخصترین چهره در میان کسانی شد که خود را اسلاووفیل می‌خواندند (سخن‌گفتن از «جنبش» اسلاووفیل در دههٔ ۱۸۶۰ احتمالاً نادرست است). آکساکوف در روزنامه‌هایش، **دِن** و **ماسکوا**[1] دربارهٔ سیاست خارجی و سیاست داخلی به‌تفصیل اظهارنظر می‌کرد و خصوصاً مطالب بسیاری دربارهٔ «اصلاحات بزرگ» آلکساندر دوّم، که کاملاً مورد تأیید و پشتیبانی او بود، منتشر می‌کرد. امّا ملّی‌گرایی او در طول دههٔ ۱۸۶۰ و دههٔ ۱۸۷۰ هر چه گوشخراشتر می‌شد. در این دوره، نقد فرهنگی و تاریخی اسلاووفیلهای نخستین کم‌کم جای به اشکال ساده‌تر و گوشخراشتری از ملّی‌گرایی می‌سپرد که غالباً علیه لهستانیها، آلمانیها، و یهودیها بود. آکساکوف در ۱۸۸۰ دست به واپسین مخاطره‌جویی‌اش در راه انتشار نشریّه زد و نشریّهٔ **روس** را منتشر کرد که در آن مدّعی شد توطئه‌ای جهانی را کشف کرده است که یهودیان تدارک دیده‌اند و ستادش هم در پاریس است. نژادپرستی و شووینیسم حادّ آکساکوف در دودههٔ آخر زندگی‌اش مایهٔ شرمندگی بسیاری از افرادی شده است که جنبه‌های شجاعانه‌تر، سخاوتمندانه‌تر، و گشاده‌نظرانه‌تر زندگی و آثار او را می‌ستودند.

تحقیقات اخیر، چه در شوروی و چه در غرب، تعریف آکساکوف از واژهٔ «آبشچستوو»[4] (تقریباً «جامعه») و استفاده‌اش از آن را نوآوری اصیلی در نظریّهٔ اسلاووفیلی می‌داند (هرچند نمی‌توان این نوآوری را دارای اهمّیّت بنیادین دانست). آکساکوف نیازمند جعل چنین اصطلاحاتی بود، زیرا مخالفت آشکار برادرش، کانستانتین، در ۱۸۶۰ با نیروهایِ حیاتیِ مردمیِ «زمین» و قدرت ضروری، هرچند همیشه تهدیدآمیز، «دولت» دیگر آشکارا برای توصیف زندگی سیاسی یا فرهنگ روسی کافی نبود. «آبشچستوو» در نظر آکساکوف فقط نخبگان اعیان نبودند، این واژه کسانی چون خود او را هم در برمی‌گرفت که **وابستهٔ** زمین نبودند (چنانکه دهقانان و بازرگانان نبودند)، امّا درعین حال ربط ارگانیک بدان داشتند و سخنگوی آن بودند ــ در واقع منظور او از این واژه همان «اینتلیجنتسیا» بود، منتها به‌شرطی که عقاید اسلاووفیلی می‌داشتند.

پس از مرگ پاگودین* در ۱۸۷۵ آکساکوف رئیس «کمیتهٔ نیکوکاری اسلاوی» در مسکو شد و دوسال رهبری تبلیغ و تهییج

سیاسی را برای در پیش‌گرفتن سیاستی صریحتر در بالکان به عهده داشت؛ او در سرتاسر کشور به‌جمع‌آوری پول پرداخت تا داوطلبان جنگ با صربها را مجهّز کند. آکساکوف همچنین نقش مهمّی در به جنگ‌کشاندن روسیّه با دولت عثمانی داشت و از حاصل جنگ خشنود بود، امّا زمانی که قدرتهای بزرگ روسیّه را واداشتند که شرایط کنگرهٔ برلین را که امتیازات کمتری برای روسیّه در برداشت بپذیرد، خشنودی آکساکوف جایش را به خشم‌وغضب داد. سالهای پایانی عمر او با پیروزی اسلاوها، که امید نهایی او بود، توأم نگشت و او در عین ناامیدی درگذشت، امّا جمعیّت زیادی که در تشییع جنازهٔ او شرکت کرد نشان می‌داد که نام او هنوز هم در میان بخش مهمّی از جمعیّت روسیّه نامی بسیار قدرتمند است.

پی‌نویسها

1. Nadezhino
2. Ufa
3. Aleksandr Koshelev
4. obshchestvo

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 7 vols. 1886-87.

Nina Perlina, ed., "Ivan Aksakov's and Nikolaj Straxov's Correspondence from 1863 through 1865: Fifty-three Unpublished Letters," *RLJ,* no. 114 (1979), pp. 117-88.

SECONDARY LITERATURE

Stephen Lukashevich, *Ivan Aksakov (1823-1886): a study in Russian Thought and Politics.* 1965.

Michael B. Petrovich, *The Emergence of Russian Panslavism, 1856-1870.* 1956.

Nicholas Riasanovsky, *Russia and the West in the Teaching of the Slavophiles.* 1952.

Edward Thaden, *Conservative Nationalism in Nineteenth-Century Russia.* 1964.

Nikolai Ivanovich Tsimbaev, *I. S. Aksakov v obshchestvennoi zhizni poreformennoi Rossii.* 1978.

Andrzej Walicki, *W kregu konserwatywnej utopii.* Warsaw, 1964. Trans. into English as *The Slavophile Controversy* (Oxford, 1975).

پیوتر لاورووویچ لاوروف

(۱۸۲۳ـ ۱۹۰۰)

جیمز اِی. دوران
خشایار دیهیمی

لاوروف نظریّه‌پرداز پوپولیسم (نارودنیچستوو[1])، مورّخی روشنفکر، جامعه‌شناس، و سردبیر مجلّات و نشریّات انقلابی بود. او پنجاه‌وشش نام مستعار داشت. لاوروف، که از خانوادهٔ اشرافی اصیلی بود، به‌دنبال مشاغل نظامی رفت، از «آکادمی توپخانهٔ میخایلوفسکی» فارغ‌التّحصیل شد، و با تدریس ریاضیّات در مدارس نظامی به درجهٔ سرهنگی رسید. او که علائق روشنفکرانهٔ «دائرةالمعارفی» داشت پس از جنگ کریمه سخت درگیر شورشهای روشنفکرانِ دوران صلح شد و آشنایی نزدیکی با شاخهٔ رادیکال اینتلیجنتسیا و سازمانهای آن برقرار کرد. او که اساساً محقّق و دانشور بود در جنبش پوپولیسم روسیّه بیشتر نقش معلّم و همکار را ایفا می‌کرد تا نقش رهبر. لاوروف در ۱۸۶۶ در دادگاه نظامی محاکمه و محکوم شد و به ایالت وولوگدا[2] تبعید شد. در آنجا او با نام مستعار پ. ل. میرتوف[3] تأثیرگذارترین اثر خود، «نامه‌های تاریخی»[4] (۱۸۷۰)، را نوشت. در ۱۸۷۰ به خارج گریخت و مهمترین نقشی که در آنجا در جنبش انقلابی ایفا کرد در مقام سردبیر **ویریود**[1]از ۱۸۷۳ تا ۱۸۷۶ بود. او که سخت از منازعات و مشاجرات جناحی بیزار بود سرانجام از مقام سردبیری استعفا داد تا به‌کار تعلیم‌وتربیت و پژوهش بپردازد. بعدها او از پیروان «نارودنایا وولیا»[5] (ارادهٔ مردم) شد، زیرا این گروه را نیروی هدایتگر در رأس جنبش سوسیالیستی می‌دید. از ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۶ او یکی از سردبیران **وستنیک نارودنوی والی** بود و تا پایان عمر به پوپولیسم وفادار ماند. در طول سالهای تبعید، لاوروف از چهره‌های شاخص جنبش بین‌المللی سوسیالیستی بود.

لاوروف نویسنده‌ای پرکار در رشته‌های متعدّد بود و «انسان‌شناسی» او تلاشی برای ترکیب اندیشهٔ علمی، اخلاقی، و اجتماعی در یک نظام واحد بود. او همراه با **میخایلوفسکی** مؤسّس مکتب روسیِ «جامعه‌شناسی ذهنی» بود که تأکیدش بویژه بر نیاز به مطالعهٔ پدیده‌های اخلاقی در علوم اجتماعی با استفاده از شیوهٔ ذهنی، و نیز پدیده‌های عینی با شیوهٔ علمی، بود. بزرگترین سودای لاوروف این بود که تاریخ تحوّل و تکامل اندیشهٔ بشر را بر اساس تفکّرات «افراد اندیشمندِ منتقد»ی بنویسد که با نقد وضع موجود آرمانهای تازه‌ای آفریده بودند که بنای اصلی پیشرفت جامعه شده بود.

جذّابیّت «نامه‌های تاریخی» برای روشنفکران رادیکال روسیّه در این بود که لاوروف در این نامه‌ها همین روشنفکران را نیروی اصلی در به‌ارمغان‌آوردن عدالت اجتماعی و اقتصادی برای تودهٔ مردم از طریق تحقّق بخشیدن به سوسیالیسم کشاورزی دانسته بود. امّا، در عین حال، لاوروف بر این نکته هم تأکید داشت که روشنفکران یا اینتلیجنتسیا بایستی خودشان را از طریق آموزش مداوم آماده کنند و آنگاه به تکلیف اخلاقی خود، یعنی «رفتن به سوی مردم» برای آموزش‌دادن کادری عظیم با این آرمانها، عمل کنند. **انقلاب فقط** زمانی می‌تواند قرین موفّقیّت شود که بنیان گسترده‌ای در روستاها پیدا کرده باشد؛ برای همین هم پیروان او را معمولاً «مروّجان» می‌خوانند. لاوروف با شورشهای پیش‌ازموقعی که پیروان **باکونین** تبلیغ می‌کردند مخالف بود و عقیده داشت اینگونه شورشها فقط به‌خونریزی بیهوده می‌انجامند. او همچنین با کسب قدرت ژاکوبنیستی توسّط گروه معدودی از انقلابیّون حرفه‌ای مخالف بود، زیرا می‌خواست مردم خود بر سرنوشت خود حاکم شوند. لاوروف در عین اینکه مارکسیسم را برای اروپای غربی مفید می‌دانست، امّا سرمایه‌داری را برای روسیّه ناگزیر نمی‌دانست و امیدوار بود روسیّه بتواند از این مرحله جهش کند، زیرا از جامعهٔ بورژوا-لیبرال بیزار بود.

پی‌نویسها

1. narodnichestvo
2. Vologda
3. P. L. Mirtov
4. "Historical Letters"
5. Narodnaya volya

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye sochineniya na sotsial'no-politicheskie temy. 8 vols. 1934-35.

in the Thought of Peter Lavrov," *SlavR* 30 (1971), pp. 28-44.

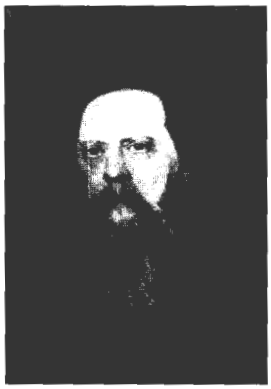
Philip Pomper, *Peter Lavrov and the Russian Revolutionary Movement.* 1976.

TRANSLATIONS

Historical Letters. Trans. James P. Scanlan. 1967.

SECONDARY LITERATURE

Alan Kimball, "The Russian Past and the Socialist Future



سالتیکوف-شچِدرین

(۱۸۲۶-۱۸۸۹)

چارلز اِی. موزر
خشایار دیهیمی

میخائیل یوگرافوویچ سالتیکوف-شچدرین را بزرگترین طنزنویس قرن نوزدهم روسیّه دانسته‌اند. او در استان تویر[1] به‌دنیا آمد. پدرش از تبار اعیان کهن، امّا به‌تحلیل‌رفته، و مادرش از خانوادهٔ تجّار ثروتمند مسکو بود. مادرش با حرص زیادی که فقط برای چیزهای مادّی داشت نمونه‌ای منفی پیش چشم او شد و بعدها او را الگوی شخصیّتهای داستانی ناخوشایندی در چندین اثر خود کرد.

او دوران کودکی را در ملک خانوادگی گذراند ــ البتّه در فصلهایی از سال برای اقامت کوتاه‌مدّت به مسکو می‌آمد. سپس در تسارسکویو سلو[2] به دبیرستان رفت. پس از اتمام تحصیلاتش در ۱۸۴۴ در آنجا، به‌دنبال زندگی حرفه‌ای چندشاخه‌ای رفت که تقریباً در بیست‌وپنج‌سال بعد همان را دنبال کرد: وارد خدمت دولتی شد، اندک‌اندک، علی‌رغم دیدگاههای سیاسی رادیکالش، به مقام معاونت فرماندار رسید، و همزمان به‌انتشار مطلب در نشریّاتی چون **آتیچستونیه زاپیسکی** و **ساورمینیک** پرداخت ــ که همکاری‌اش با این نشریّهٔ دوّم سالها دوام داشت. جا دارد یادآور شویم که شچدرین در مقام ادیب و اهل ادبیّات دائماً به‌نفی چیزهایی می‌پرداخت که می‌بایست در مقام کارمند حکومت از آنها دفاع کند.

شکاف ایدئولوژیکیِ درونش زمانی خود را آشکار کرد که او پس از انتشار دو اثر مهمّ آغازینش، و پس از شروع واکنش حکومت به حوادث انقلابی در اروپای ۱۸۴۸، در آوریل ۱۸۴۸ به‌مدّت تقریباً هفت‌سال به ویاتکا[3] تبعید شد (جالب است که در تبعید همچنان مستخدم دولت بود). پس از مرگ نیکالای اوّل در ۱۸۵۵، شچدرین به پایتخت بازگشت؛ باردیگر زندگی ادبی‌اش را از سر گرفت و در عین حال منصب اداری‌اش را حفظ کرد. در همین زمان بود که ازدواج هم کرد. نخستین اثر طولانی مهمّ شچدرین نیز در همین زمان انتشار یافت. این اثر، مطابق روال خاصّ کار شچدرین، چرخه‌ای از طرحها یا داستانواره‌ها بود که به‌صورت یک کتاب درآمده بود. در **داستانواره‌های ولایتی**[4] (۱۸۵۶-۱۸۵۷)، شچدرین با طنز به روانشناسی بوروکراتهایی پرداخته بود که خود در میانشان کار می‌کرد و خود مفهوم حکومت بوروکراتیک در جامعه را به‌سخره گرفته بود. از نظر او اصلاً کارکرد بوروکراسی برمبنای قواعدی است که غنای رفتاری بشر را از میان می‌برند و آن را به حدّ رفتارهای عامّ کُدگذاری شده تقلیل می‌دهند. بدین‌ترتیب فیلاووریتوف[5]، یکی از قهرمانان مسخرهٔ شچدرین، رفتارش با مردم بر اساس قیاس منطقی است و می‌کوشد تبیین کند که آیا این قواعد به‌جا آمده‌اند یا نه. او نمی‌تواند با مراجعین صرفاً با زبان انسانی سخن بگوید. او می‌گوید به‌من ربطی ندارد که جرم یا جنایتی واقع شده است یا نه، آنچه به‌من مربوط است صرفاً این است که آیا چیزی طبق مدرک و اسناد «ثابت شده یا نشده» است.

شچدرین در ۱۸۵۸ با هدف اصلاح مدیریّت محلّی وارد ریازان[6] شد، امّا در اندک‌مدّتی با همکاران و رؤسایش اختلاف پیدا کرد و در ۱۸۶۰، درست همزمان با تدارکاتی که برای آزادسازی سرفها دیده می‌شد، وارد تورِ شد. اشراف آن ناحیه نسبت به اصلاحاتی که قرار بود صورت بگیرد روحیّهٔ نسبتاً لیبرالی داشتند و از آن دفاع می‌کردند، امّا شچدرین آتشش تندتر از اینها بود و با قدرت و شور شروع به بیان دیدگاههایش در مطبوعات کرد. بنابراین در ۱۸۶۲ از خدمت دولتی، به‌اعتقاد خودش برای همیشه، کناره گرفت تا خود را وقف روزنامه‌نگاری کند.

شچدرین به‌فکر تأسیس نشریّه‌ای برای خودش به‌نام **روسکایا پراودا**[7] بود. او این نام را از قوانین حقوقی روسیّه در قرون وسطا برگرفته بود تا بیانگر اصلاحات از طریق قانون باشد (هرچند باید گفت که قانون خود معنا و مفهومی از بوروکراسی را القا می‌کند). زمانی که شچدرین نتوانست امتیاز نشریّه‌ای را از مقامات برای خودش بگیرد، به **ساورمینیکِ چرنیشفسکی** پیوست که در آن‌زمان ارگان اصلی اندیشه‌های رادیکال در روسیّه بود. پس از دستگیری چرنیشفسکی در ۱۸۶۲، شچدرین مدّتی برجسته‌ترین چهره در این نشریّه بود، هم به این دلیل که سنّش نسبتاً بیشتر از بقیّه بود و هم به این دلیل که قریحهٔ ادبی والایی داشت و همچنان به‌نوشتن داستانواره‌ها، نقدهای ادبی، و تفسیرهای اجتماعی ادامه می‌داد. از نظر خُلق‌وخو، او «نیهیلیستی» اصیل بود، چه از نظر

سیاسی و چه از نظر فلسفی: او هیچ‌چیزِ واجد ارزشی در جامعهٔ موجود روسی نمی‌دید و با بیرحمی آن را به‌باد انتقاد می‌گرفت، امّا عمداً نظر خود در مورد اینکه جامعه‌ای عادلانه را چگونه باید سامان داد پیش نمی‌نهاد و حتّی طرح کمونی چرنیشفسکی را برای جامعهٔ آینده، آنگونه که در رمان **چه باید کرد؟**[8] (۱۸۶۳) پیش نهاده بود، نقد می‌کرد: می‌گفت آینده صورتهای اجتماعی خاصّ خود را خلق خواهد کرد که کاملاً متفاوت از صورتهایی خواهد بود که رادیکالها به‌تصوّر درمی‌آورند و رؤیاهای امروزین آنها صورتی از استبداد برای جهان فرداست.

شچدرین که جدلگرایی ورزیده و خوش‌فکر بود در ۱۸۶۳ و ۱۸۶۴ در دو جبهه مبارزه می‌کرد. از یک‌سو همچنان نبرد علیه دمیتری **پیسارف** و گروه **روسکویه اسلووو**، رقبای گروه **ساورمینیک** در به‌دست‌گرفتن رهبری جنبش رادیکال، را ادامه می‌داد ـ نبردی که **داستایفسکی** به آن نام «تفرقه در میان نیهیلیستها» داده بود ـ و از سوی دیگر با داستایفسکی و گروهش درگیری لفظی و نظری داشت. هرچند شچدرین نظر مساعدی نسبت به **چه باید کرد؟** نداشت، امّا از ردیّهٔ داستایفسکی بر آن، **یادداشتهای زیرزمینی**[9] (۱۸۶۴)، هم خوشش نمی‌آمد و طنزی تحت عنوان «چلچله‌ها»[10] بر تلاشهای روزنامه‌نگارانهٔ داستایفسکی نوشت. داستایفسکی حملهٔ او را با حمله‌ای دیگر پاسخ داد که در آن مثلاً اصل هدایتگرِ روزنامه‌نگاریِ رادیکال را «خباثت برای خباثت» خواند. رویارویی شچدرین ـ داستایفسکی درواقع دست‌وپنجه نرم‌کردن بزرگترین جدل‌گرایان طنزنویس آن‌روزگار در نوعی آتشبازی و الم‌شنگهٔ فکری بود.

امّا اختلافاتِ عقیدتیِ درونیِ او با همکارانش در **ساورمینیک** سبب شد که شچدرین در ۱۸۶۴ دوباره به‌خدمت بوروکراسی دولتی درآید. او نخست در پِنزا[11]، بعد در تولا[12]، و سرانجام بار دیگر در ریازان، که پر از دوستان و دشمنان قدیمی‌اش بود، به‌خدمت پرداخت. در ریازان بود که انتشار **نامه‌هایی دربارهٔ ولایات**[13] را در **آتیچستونیه زاپیسکی** آغاز کرد ـ نشریّه‌ای که در این زمان، پس از تعطیل‌شدن **ساورمینیک** و **روسکویه اسلووو** در ۱۸۶۶، پرچم رادیکالها را به دست گرفته بود. امّا خدمت‌کردن در بوروکراسی دولت و همزمان نوشتن نقدهای طنزآمیز بر نظم مستقرّ چیزی بود که مقامات مافوق نمی‌توانستند تحمّلش کنند و در نتیجه از او خواسته شد که استعفا بدهد. پس، همراه با **نکراسوف**، عضوِ ارشدِ هیئت تحریریّهٔ **آتیچستونیه زاپیسکی** شد و پس از آن زندگی‌اش را کلّاً وقف روزنامه‌نگاری و نویسندگی کرد.

شچدرین در ۱۸۶۹ انتشار بهترین اثر طنزآمیزش، **تاریخچهٔ یک شهر**[14]، را آغاز کرد که نقیضهٔ طنزآلود تلخی بر تاریخ روسیّه در قالب گاهشمار تاریخی شهر گلوپوف[15] («احمق‌آباد») بود. این کتاب فهرستی فوق‌العاده از حاکمان شهر، از ۱۷۳۱ تا ۱۸۲۶، را دربرمی‌گیرد: یکیشان مثلاً «چنان کوتاه بود که نمی‌توانست قطعات بلند مجموعهٔ قوانین را فرودهد.» امّا نوک تیز حمله در کتاب متوجّه اوگریوم‌ـبورچییف[16] است ـ نامی ساختگی برای دولتمرد قدرتمند زمان آلکساندر اوّل، آراکچییف[17]. اوگریوم‌ـبورچییف مردی است که همهٔ سؤالات برایش حلّ شده است و می‌خواهد سؤال‌نکردن و اطاعت کورکورانهٔ نظامی را بر مردم شهر تحمیل کند. در آن کولونی نظامیی که او تأسیس کرده است فرق روزهای تعطیل با روزهای عادی فقط در این است که در روزهای تعطیل نظم‌وانضباطِ بازهم سفت‌وسخت‌تری بر جمعیّت تحمیل می‌شود. او بی‌هیچ دلیل خاصّی تصمیم می‌گیرد محلّ شهر را تغییر دهد و آن را به‌جایی ببرد که باید سدّی بر رودخانه بسته شود؛ وقتی که سدّ می‌شکند، او این فاجعه را به خیانت افراد نسبت می‌دهد. قدرت و سلطه‌ای که او بر اهالی بیچارهٔ شهر گلوپوف دارد با مرگ او ناگهان دود می‌شود و به هوا می‌رود. شچدرین در **تاریخچهٔ یک شهر** نه‌تنها خطاهای برنامه‌ریزان اجتماعی رژیم تزاری در گذشته را به‌مسخره می‌گیرد، بلکه در لفّافه به هم‌پیمانان ایدئولوژیکش هشدار می‌دهد که در دام سختگیریهای تند اجتماعی در آینده نیفتند.

در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۸۷۰ شچدرین چندین کتاب دیگر منتشر کرد که از آن جمله است **پومپادورها و پومپادورسها**[18]، **خاطرات یک ولایتی در پطرزبورگ**[19]، و **عالیجنابان تاشکند**[20]. آماج جدید طنز او در این زمان، به‌دنبال لغو سرواژ و انحطاط طبقهٔ مالک، سرمایه‌دار جدیدی بود که پا به عرصه می‌گذاشت، شخصی که پشتوانهٔ اشرافی نداشت و فقط به سود فکر می‌کرد.

در نیمهٔ دوّم دههٔ ۱۸۷۰، که دوره‌ای مالیخولیایی در تاریخ روسیّه بود، شچدرین مشهورترین «رمانش» ـ یا چرخهٔ داستانهایش ـ را به‌صورت پاورقی و مسلسل منتشر کرد. عنوان این رمان **گالاولیوفها**[21] بود. شچدرین در این اثر در فضای تیره‌ای یکنواخت و اندوهبار به‌توصیف انحطاط محتوم خانواده‌ای می‌پردازد که اعضایش یک‌به‌یک به‌دلیل الکلیسم و نومیدی جان می‌سپارند. مادر زورگو و امرونهی‌کن امّا پرانرژی خانواده، آرینا پتروونا[22]، همهٔ تلاش خود را به‌خرج می‌دهد تا خانواده را از تباهی نجات دهد و ثروت آن را حفظ کند، امّا افراد نسلهای پس از او در فسادوتباهی غرق می‌شوند و آنچه را او گرد آورده است به‌باد می‌دهند، یا مانند پارفیری پتروویچ[23]، شخصیّت محوری رمان، با حرص و مال‌اندوزی، خود را از نظر روحی ویران می‌کنند. علاوه بر این، پارفیری پتروویچ مظهر ریاکاری مذهبی است: او که سخت سودجو و خودپرست است برای هر وضع‌وحالی مَثَل مذهبی خنثی‌کننده‌ای در

آستین دارد. امّا لعنت‌ونفرینی که دامن خانواده را گرفته است او را هم می‌گیرد، تخیّل افسارگسیخته‌اش او را هم به الکلیسم می‌کشاند، و تمام اوقات خود را صرف محاسبات ظریف خیالی در مورد مسائل پیش‌پاافتاده می‌کند. او، هم از نظر مادّی در «فضای خالی» است (در سرزمینهای متروکهٔ روسیّه) و هم از نظر روحی (که هیچ ارزش اصیلی در زندگی‌اش نیست). در پایان، او به‌نوعی خودکشی می‌کند که یگانه سرانجام منطقی برای شخص و کلّ خانواده‌ای است که دیگر هیچ ریشهٔ روحی ندارد.

گالاولیوفها شاید بزرگترین و مهمّترین سند رادیکالیِ محکومیّت علیه نهاد خانواده در روسیّهٔ قرن نوزدهم باشد؛ این رمان، و سایر آثار شچدرین، حملاتی به نهاد مالکیّت شخصی و نهاد دولت را هم دربر دارند. خلاصه، در آثار شچدرین همهٔ عناصر اصلی سازندهٔ جامعهٔ معاصر محکوم می‌شوند. امّا این نقد اساساً منفی است و حدّاکثر کاری که می‌توان کرد این است که شمار محدودی قراین مثبت از آنها بیرون بکشیم. مثلاً، در یکی از **قصّه‌ها**[۲۴]ی شوخ‌وشنگ شچدرین، فرماندار یا حاکم می‌گوید که کلّ دستگاه حکومت محلّی صرفاً جلوی جریان طبیعیِ زندگی بشر را می‌گیرد: آشکار است که شچدرین دوستدار آنارشیسمی صلح‌آمیز بود که در آن هر فردی بتواند و اجازه داشته باشد زندگی خودش را بکند.

پس از آنکه نکراسوف در اوایل ۱۸۷۸ درگذشت، زندگی شچدرین کلّاً وابسته به **آتیجستونیه زاپیسکی** شد: او و این نشریّه نهادهای عظیم و کهنهٔ زندگی روشنفکری رادیکال به‌حساب می‌آمدند ـ تا آنکه حکومت در ۱۸۸۴ نشریّه را تعطیل کرد. این تعطیلی ضربهٔ شخصی مُهلکی برای او بود. در ده سال پیش از تعطیلی نشریّه، شچدرین علاوه بر **گالاولیوفها** چندین جلد نوشته‌های طنزآمیز دیگر در مورد وضعیّت جاری به‌چاپ رساند که از جملهٔ آنهاست **محراب مونزیو**[۲۵] (۱۸۷۸ـ۱۸۷۹)، **منظره‌ای از زندگی معاصر**[۲۶] (۱۸۷۷ـ۱۸۸۳)، و **نامه‌هایی به خاله‌ام**[۲۷] (۱۸۸۱ـ۱۸۸۲). چون طنز شچدرین در این آثار، و آثار دیگر، سخت آمیخته با شرایط تاریخی عصر خودش است، و خصوصاً زبان او پژواکهای زیادی دارد که امروز بعد از یک قرن ما از آن پژواکها درکی نداریم، خواندن آثار او بدون داشتن دانشی تخصّصی از دورهٔ او بسیار دشوار است. امّا **قصّه‌های** انتزاعی‌تر کاربرد عامّتری دارند و کسانی هم که اطّلاع چندانی از تاریخ روسیّه ندارند می‌توانند با لذّت آنها را بخوانند. یکی از مشهورترین این **قصّه‌ها** قصّه‌ای است به‌نام «چگونه یک دهقان دو صاحب‌منصب را غذا داد»[۲۸]. ماجرای آن از این قرار است که دو صاحب‌منصبِ والامقامِ بازنشسته خود را در جزیره‌ای در معرض نابودی از گرسنگی می‌یابند، چون هیچ تصوّری از این ندارند که چگونه می‌توان ماهی گرفت، شکار کرد، یا میوه چید ـ حال آنکه جزیره پر از ماهی و شکار و میوه است. سرانجام «دهقان تنبلی» را پیدا می‌کنند و او را به‌کار می‌گیرند. او حتّی قایقی هم می‌سازد، آنان را به پطرزبورگ بازمی‌گرداند، و در آنجا آنها به‌نشانهٔ سپاس یک لیوان ودکا و یک سکّه به او می‌دهند.

در نیمهٔ دوّم دههٔ ۱۸۸۰ شچدرین که مجلّه‌اش ازدست‌رفته و سلامتی‌اش هم رو به انحطاط گذاشته بود زندگینامه‌ای داستانی در حسرت روزهای گذشته، تحت عنوان **ایّام قدیم در پوشخونیه**[۲۹] (۱۸۸۷ـ۱۸۸۹)، نوشت. در این کتاب، او زندگی اعیان زمیندار را در دورهٔ جوانی‌اش تصویر می‌کند، امّا هیچ جنبهٔ آرمانی به آن نمی‌دهد: مثلاً، با قدرت‌وقوّت تمام، نهاد سرواژ را که زندگی خانواده‌اش کلّاً متّکی بدان بود محکوم می‌کند (دست‌کم این یک نهاد اجتماعی منفی بود که در دورهٔ زندگی او از میان برداشته شده بود) و مادرش را چونان مالکی تصویر می‌کند که وظیفه‌ای جز «خشم‌گرفتن» بر خدمتکاران بر سر مسائل پیش‌پاافتاده ندارد ـ او فقط زمانی در برابر فرزندانش ظاهر می‌شود که آنها تنبیه لازم دارند. شچدرین، این حوّاری نفی، تا پایان عمر به طبیعت خویش وفادار ماند. شچدرین در ۱۸۸۹ در پطرزبورگ درگذشت و در گورستان وولکووو[۳۰] در میان خیل همکارانش به‌خاک سپرده شد.

پی‌نویسها

1. Tver
2. Tsarskoe selo
3. Vyatka
4. *Gubernskie ocherki* (*Provincial Sketches*)
5. Filoveritov
6. Ryazan
7. *Russkaya pravda*
8. *What Is To Be Done?*
9. *Notes from Underground*
10. "Strizhi" ("Swallows")
11. Penza
12. Tula
13. *Pis'ma o provintsii* (*Letters on the Provinces*)
14. *Istoriya odnogo goroda* (*History of a Town*)
15. Glupov
16. Ugryum-Burcheev
17. A. A. Arakcheev
18. *Pompadury i pompadurshi* (*Pompadours and Pompadouresses*)
19. *Dnevnik provintsiala v Peterburge* (*The Diary of a Provincial in St. Petersburg*)
20. *Gospoda Tashkenttsy* (*Gentlemen of Tashkent*)
21. *Gospoda Golovlevy* (*The Golovlyovs*)
22. Arina Petrovna
23. Porfiry Petrovich
24. *Skazki* (*Fables*)

Valerii Kirpotin, *M. E. Saltykov-Shchedrin: zhizn' i tvorchestvo*. 2d rev. ed. 1948.

S. Makashin, *Saltykov-Shchedrin na rubezhe 1850-1860 godov: Biografiya*. 1972. *M. E. Saltykov-Shchedrin v vospominaniyakh sovremennikov*. 2 vols. 2d rev. ed. 1975.

E. Pokusaev, Gospoda Golovlevy *M. E. Saltykova-Shchedrina*. 1975.

Kyra Sanine, *Saltykov-chthédrine: Sa vie et ses oeuvres*. Paris, 1955.

William Mills Todd III, "The Anti-Hero with a Thousand Faces: Saltykov-Shchedrin's Porfiry Golovlev," *Studies in the Literary Imagination* 9 (1976), no. 1, pp. 87-105.

کتابنامهٔ فارسی

خرس در مقر فرماندهی، [«خرس درمقر فرماندهی» و «موزیک و ژنرال‌ها»] ترجمهٔ رضا آذرخشی، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

«بهادر»، ترجمهٔ جواد محیی، **کتاب هفته**، ۹۰ (۱۰ شهریور ۱۳۴۲).

«مالک وحشی»، ترجمهٔ جواد محیی، **کتاب هفته**، ۹۱ (۱۷ شهریور ۱۳۴۲).

میراث شوم، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران، جیبی، ۱۳۴۶.

قصه برای بزرگسالان، [«چگونه یک روستایی ساده دو صاحبمنصب را غذا داد»، «نجیب‌زادهٔ وحشی»، «ماهی عاقل»، «خرگوش فداکار»، «فضائل و رذائل»، «خرسها در حکومت»، «عقاب هنرپرور»، «کپور خیالباف»، «مصیبت مرغ سقا»، «دو همسایه»، «خرگوش استدلالی»، «لیبرال»، «بابوی پیر»، «گفتگوی بیهوده»، «بوگاتیر» و «کلاغی که به جستجوی حقیقت رفت»]، ترجمهٔ باقر مؤمنی، تهران، سپهر، ۱۳۴۹.

«سرگذشت دو کارمند بازنشسته»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **درّدی هنر است**، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.

25. *Ubezhishche Monrepo* (*The Sanctuary of Monrepos*)
26. *Sovremennaya idilliya* (*Contemporary Idyll*)
27. *Pis'ma k teten'ke* (*Letters to My Aunt*)
28. "Povest' o tom, kak odin muzhik dvukh generalov prokormil" ("Tale of How One Peasant Fed Two Generals")
29. *Poshekhonskaya starina* (*Old Days in Poshekhonie*)
30. Volkovo

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. Ed. S. A. Makashin et al. 20 vols. 1965-77.

TRASLATIONS

Fables. Trans. Vera Volkhovsky. 1977 (reprint of 1931 ed.).

The Golovlyov Family. Trans. Samuel Cioran. 1977.

The History of a Town. Trans. S. Brownsberger. 1982.

See also: Lewanski, pp. 351-52.

SECONDARY LITERATURE

A. S. Bushmin, *M. E. Saltykov-Shchedrin*. 1970.

Milton Ehre, "A Classic of Russian Realism: Form and Meaning in *The Golovlevs*," *Studies in the Novel* (North Texas State) 9 (1977), pp. 3-16.

I. P. Foote, "Quintessential Saltykov: *Ubezhishche Monrepo*," *OSP* 12 (1979), pp. 84-103.

I. T. Ishchenko, *Parodii Saltykova-Shchedrina*. Minsk, 1973.

نیکالای گاوریلوویچ چرنیشفسکی

(۱۸۲۸ـ ۱۸۸۹)

فرنسیس بی. رندال
خشایار دیهیمی

چرنیشفسکی روزنامه‌نگار، متفکّر سیاسی رادیکال، منتقد ادبی، رمان‌نویس، و انقلابی بود و سرانجام هم به‌شهادت رسید. چرنیشفسکی در ساراتوف[۱] به دنیا آمد. او فرزند کشیشی گمنام بود. استعدادهای زبانشناختی او قادرش ساخت که به دانشگاه پطرزبورگ برود، در فاصلهٔ ۱۸۴۶ تا ۱۸۵۰ در آنجا تحصیل کند، و به این ترتیب عضو اینتلیجنتسیای روسیّه شود. از ۱۸۵۱ تا ۱۸۵۳ او در ساراتوف معلّم بود؛ در ۱۸۵۳ با زنی کوته‌بین به نام اولگا واسیلیوا[۲] ازدواج کرد و به پطرزبورگ بازگشت تا در نشریهٔ «قطور»[۳] و مشهور **ساورمینیک** به قلم‌زدن بپردازد.

در اینجا بود که او حرفهٔ زندگی‌اش را یافت، در ۱۸۵۹ به‌مقام سردبیر همراه رسید، تا اینکه پلیس نشریّه را توقیف کرد و در ۱۸۶۲ چرنیشفسکی دستگیر شد. چرنیشفسکی رسالت واقعی‌اش را در روزنامه‌نگاری یافت، زیرا پس از مرگ تزار نیکالای اوّل در ۱۸۵۵ دستگاه سانسورِ آسان‌گیرتر به روشنفکران رادیکال امکان می‌داد تا با آزادی بیشتری نظریّاتشان را منتشر کنند. چرنیشفسکی در میان نویسندگان رادیکال جدید در نشریّات «قطور» از همه شاخصتر و تأثیرگذارتر بود و مانند **بلینسکی** او هم بدل به نوعی «دیکتاتور» ادبی-سیاسی در مخالفت با رژیم تزاری شد. بیش از هر کس دیگر، این او بود که آرمانها و اهداف رادیکالهای جوان را فرموله کرد، «نسل دههٔ ۱۸۶۰» را هستی بخشید، بیانگر انگیزه‌های آنان شد، و تا ۱۸۶۴ که به تبعیدی دورودراز در سیبری فرستاده شد آنها را به‌پیش راند.

بنیان اندیشه‌های او و همان اندیشه‌های نهضت روشنفکری در فرانسه بود؛ او مذهب انسانیّت، اعتقاد به علم و فرهنگ، احتجاج، و عمل سیاسی را جایگزین ایمان به خدا کرد. او در اندیشه‌های رمانتیک بسیار پیچیده و «ارگانیک‌گرای» آلمانی، که در میان چپهای اروپایی رواج داشت، شریک بود: اینکه ملّتها مراحلی تکاملی را می‌پیمایند، اینکه مردم عادی قلب اخلاقی و عملی ملّتها هستند، اینکه تاریخ از طریق تضادّ و کشمکش قاطع گروهها و طبقات و ملّتها به‌پیش می‌رود، اینکه ادبیّات و هنر از دل ملّتها و مردم برمی‌خیزند و همراه با آنها در مراحل متوالی متحوّل می‌شوند، و اینکه این نویسندگان و هنرمندان هستند که نخست واقعیّت اجتماعی و تغییر اجتماعی را درمی‌یابند و بیان می‌کنند و بدین‌ترتیب مراحل پیش‌آیندهٔ آگاهی را متبلور می‌کنند و طبقات و ملّتها را در عصر خویش به‌پیش می‌رانند. او سخت تحت تأثیر هگل و ماتریالیسم و رادیکالیسم هگل‌گرای چپ، فوئرباخ، بود. او ماتریالیسمی تمام‌وکمال را تبلیغ می‌کرد و مستقلّ از مارکس، که چرنیشفسکی هرگز با اندیشه‌هایش آشنا نشد، سعی می‌کرد این ماتریالیسم را به‌طریقی با دیالکتیک هگلی وفق دهد. او همهٔ اینها را از مطالعهٔ آثار سلفش، بلینسکی، و بعداً مطالعهٔ مستقیم آثار متفکّران سیاسی آلمانی به‌دست آورده بود. سوای این گرایش به آلمان و متفکّران آلمانی، چرنیشفسکی خود را «ژاکوبن» هم می‌دانست و احترام زیادی هم برای بنتام، جیمز میل، و جان استیوارت میل قائل بود و بسی بیش از دیگر روشنفکران روس از انقلاب صنعتی انگلستان و عصر ماشین، شهر، و پرولتاریایی که در پی آن می‌آمد استقبال کرد. سوسیالیستهای فرانسوی و **هرتسن**، که مدّتی با او دوستی داشت، او را سوسیالیستی کردند که کمونهای روستایی و شهری غیر متمرکز را ترجیح می‌داد و مطلوب می‌شمرد، نه سوسیالیسم دولتی متمرکز مارکس را.

او که معتقد بود جامعه و ادبیّات همیشه پیوندی زنده و نزدیک دارند، برای گریز از فشار سانسور که نمی‌گذاشت عقایدش را مستقیماً بیان کند، روی به نقد و بررسی کتابها آورد و بخش اعظم زندگی سیاسی‌اش را در کسوت منتقد ادبی به‌سر آورد. او همان نقش «دیکتاتور» ادبی را که بلینسکی داشت در عصر جدید برعهده گرفت، امّا سبک خود او آن خودخوارشماری، تشتّت، و طنز سبک بلینسکی را نداشت، امّا به‌همان‌اندازه پرخاشگرانه، و از نظر لحن سرسخت‌تر و تحکّم‌آمیزتر، بود.

چرنیشفسکی در ۱۸۵۵ با مقالهٔ اصلی و مهمّش، **رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیّت**[۴]، به‌شهرت رسید. در این مقاله او به بیان این اعتقاد پرداخته بود که علم والاتر از هنر است و انسانها از زیبایی همانگونه لذّت می‌برند که از زندگی، زیرا «زیبایی زندگی

است.» او همچنین می‌گفت مردم عادی قاضی حقیقی زیبایی و هنر هستند، «آنچه تراژیک است رنج و مرگ انسان است،» هنر زیبا طبیعت زیبا را بیشتر به‌تصویر می‌کشد، و علم و هنر کتاب راهنمای پژوهش در خود زندگی هستند که خود پژوهشی فراتر از هردو است. این مواضعِ زندگی‌باورانه و موافق رئالیسم سخت بر همهٔ ادبیّات آتی چپ روسیّه تأثیر نهاد.

مقالاتی دربارهٔ دورهٔ گوگولی ادبیات روسیه[5] (۱۸۵۵-۱۸۵۶) بلندپروازانه‌ترین کار چرنیشفسکی در زمینهٔ نقد ادبی بود. در این اثر، او کوشیده بود نوشته‌های رئالیستی روسی، خصوصاً نوشته‌های **گوگول** و حتّی بیش از آن نقدهای ادبی-سیاسی رادیکال و رئالیستی بلینسکی، را با تحسین و ستایش بررسی کند. او در این اثر بر صمیمیّت و صراحت در نوشته تأکید می‌کرد، ایدئالیسم فلسفی را به‌باد انتقاد و ناسزا می‌گرفت و می‌گفت ایدئالیسم ضرورتاً ارتجاعی است، و نظر معتدلی را دربارهٔ نیکی طبیعت بشر تشریح می‌کرد. این نیز بخشی از اصول اعتقادی رادیکالهای روسیّه شد.

در دههٔ ۱۸۵۰ چرنیشفسکی عمدتاً ستایشگر داستانهای **تورگینف** بود که بتدریج منتشر می‌شدند. نقد قابل توجّه او بر آسیا[6] (۱۸۵۸) غالباً نقل می‌شود: «این مسائل شهوانی را فراموش کنید! اینها به‌درد خوانندهٔ عصر ما... که ذهنش مشغول رهایی سرفهاست نمی‌خورند!» این جملات چنانند که گویی فراخوانی است برای کنارگذاشتن ادبیّات به‌نفع تبلیغ سیاسی، امّا در متنِ نوشته اینها جملاتی خلاف واقع‌اند، بخشی از ستایش از تصویرهایی هستند که تورگینف از انسان و از وجه خصوصی آنان می‌پردازد و از نظر چرنیشفسکی این والاترین راهبرد به وضعیّتهایی است که عامل تعیین‌کننده در سیاست هستند. او از نخستین کارهای **تالستوی** هم، که او را «اشرافی توبه‌کار» می‌خواند، با شادی و بصیرت استقبال کرد، باز بر استفاده از «مونولوگ درونی» تأکید ورزید، و از تحلیلهای تالستوی از زندگی خصوصی و روانی انسانها در برابر رادیکالهای ساده‌اندیش دفاع کرد.

مهمّترین نوشتهٔ فلسفی-ادبی چرنیشفسکی **اصل انسان‌شناختی در فلسفه**[7] (۱۸۶۰) بود. در این نوشته او به‌بیان این اعتقاد می‌پردازد که فلسفه و ادبیّات بستگی به وضع اجتماعی دارند و متفکّران و نویسندگان در خدمت این جناح یا آن جناح هستند. او ماتریالیسم را بنیان نظری انقلاب قرار می‌دهد و شیمی را بیش از همهٔ علوم می‌ستاید. او همچنین در این نوشته استدلال می‌کند که اعمال نیک و بدِ انسانها را وضعیّت اجتماعی آنهاست که معیّن می‌کند: انسان فقیر ناچار است که بدزدد. او با تفصیل، و با لحنی از نظر اخلاقی خنثی، عامل انگیزش انسانها را خودخواهی می‌داند که سبب می‌شود انسانهای تحصیلکرده و رادیکال بتوانند دست به اعمال اجتماعی سودمند و اصلاحات عمومی بزنند، بی‌آنکه این امر مغایرتی با تعقیب منافع شخصی مشروعشان داشته باشد. در پایان، او اشعار منثور خوشبینانه‌ای دربارهٔ «جهان» آورده است، جهانی که قانون طبیعی و غیرشخصی آن را همیشه به‌پیش می‌راند. این نوشته ساختار و محتوای اخلاقی و فلسفی ادبیّات رادیکال آتی روسیّه را فراهم آورد.

زمانی که آلکساندر دوّم فرمان آزادی سرفها را در ۱۸۶۱ صادر کرد، چرنیشفسکی که در رأس رادیکالها قرار داشت دست به حمله‌ای سخت علیه شرایط این آزادی زد، خصوصاً به آنچه از نظر او اعطای ناکافی و بیرحمانهٔ زمین به سرفها بود. او الهامبخش آشوبهایی دانشجویی و دهقانی در ۱۸۶۱-۱۸۶۲ شد و خود نیز تا حدودی در این آشوبها درگیر بود. پلیس در ۱۸۶۲ **ساورمینیک** را به مدّت هشت ماه توقیف کرد و در ۱۹ ژوئیه نیز خودِ چرنیشفسکی را دستگیر و در قلعهٔ پطر و پاول زندانی کرد. در زندان بود که چرنیشفسکی موفق شد رمان مشهورش، **چه باید کرد؟**[8]، را بنویسد که در عین شگفتی، به‌صورت قانونی، در ۱۸۶۳ در **ساورمینیک**، که از آن رفع توقیف شده بود، انتشار یافت. علّت اینکه چنین کاری مقدور شد این بود که هریک از دو سانسورچی حکومت گمان می‌کرد که آن‌دیگری باید جلوی انتشار این مطلب را گرفته باشد. این رمان، که عنوان فرعی آن **از میان داستانهایی دربارهٔ مردم جدید**[9] بود، هدفش این بود که جایگزین رمان تازهٔ تورگینف، **پدران و پسران**[10] (۱۸۶۲)، در تصویرکردن انقلابیّون جوان در عالم داستان شود. چرنیشفسکی، که از سِخن‌گفتن و بحث علنی دربارهٔ رهایی سیاسی منع شده بود، قصّهٔ رهایی یک زن، ویرا پاولوونا[11]، را نوشت. ویرا مرحله‌به‌مرحله از گذشته‌ای مصیبت‌بار و از والدینی فلاکت‌زده می‌گریزد تا سرانجام زن روشنفکری تحصیلکرده، خودمختار، و رادیکال بشود ـ سوسیالیستی که مغازهٔ خیّاطیی اشتراکی برای زنان فقیر و طالب آزادی پطرزبورگ بنیاد می‌گذارد. ویرا برای آنکه بتواند از پدرومادرش مستقلّ شود ازدواجی مطلقاً «حقوقی» با دانشجوی پزشکی رادیکال و شریفی به‌نام لاپوخوف[12] کرده است. آنها در اتاقهای جدا ازهم و با استقلال شخصی و اقتصادی زندگی توأم با احترامی باهم دارند. این مضمون فمینیستی رمان بر جنبش آتی آزادی زنان در روسیّه بسیار تأثیر گذاشت.

چرنیشفسکی از خاتمه‌دادن رمان با این نتیجهٔ مبتذل و پیش‌پاافتاده که ویرا و لاپوخوف سرانجام عاشق هم شدند پرهیز می‌کند. ویرا عاشق دانشجوی پزشکی رادیکال دیگری به‌نام کیرسانوف[13] می‌شود. لاپوخوف و کیرسانوف با عقلانیّت بسیار، امّا در عین حال با خشم و عذاب، دربارهٔ معضلشان صحبت می‌کنند. لاپوخوف شرافتمندانه حاضر می‌شود خود را کنار بکشد تا آن‌دو آزادانه باهم زندگی کنند. کیرسانوف هم شرافتمندانه چنین چیزی

را ردّ می‌کند، چون زیستن مطابق اخلاق آینده در جامعهٔ دههٔ ۱۸۶۰ فقط می‌تواند موجب تعقیب و آزار زن به‌عنوان زناکار شود. چرنیشفسکیِ عقلگرا درواقع رمانی را طرح ریخته بود که در آن سه انسان عقلانی، شریف، و جدید خود را درگیر معضلی تراژیک می‌یابند که راه بیرون‌رفتی ندارد.

پیرنگ رمان، که پیشتر هم رؤیاهای ویرا در مورد گناه و امیدهای سوسیالیستی پیاپی قطعش می‌کرد، حالا دیگر عامدانه از حوزهٔ رئالیسم خارج می‌شود. لاپوخوف وانمود می‌کند که خودکشی کرده است و بدین‌ترتیب امکان آن را فراهم می‌آورد که ویرا و کیرسانوف ازدواج کنند. سالها بعد او با همسر جدیدش از امریکا برمی‌گردد و دو زوج زندگی عقلانی و شادی را پس از آن در کنار هم پی می‌گیرند. گم‌شدن و پیدانشدن لاپوخوف را رادیکال دیگری که آدم هراس‌انگیزی است اعلام می‌دارد. حضور کوتاه این شخص (راخمتوف)[14] بر صحنهٔ رمان نوعی رؤیای پایانی است، رؤیای انسان انقلابی تمام‌عیار آیندهٔ دوردست که، بجز سیگارکشیدن، از همهٔ جهات دیگر بر خود مسلّط شده است. این رمان شوخ‌وشنگ، و در عین حال موعظه‌وار، تأثیر الهامبخشِ زیادی بر سه نسل از رادیکالهای روس داشت. لنین می‌گفت با خواندن این رمان بوده است که انقلابی شده است. راستگرایان روسی و اغلب غربیها این رمان را احمقانه و بیروح خوانده و سخت مسخره کرده‌اند، که البتّه این‌هم تعصّب سیاسی در نقطهٔ مقابلش است.

در ۱۸۶۴ چرنیشفسکی را هم مانند داستایفسکی اعدام نمایشی کردند و بعد برای هفت‌سال بیگاری در معادن نقره به ناحیهٔ ایرکوتسک[15] فرستادند. دوازده‌سال بعد را هم چرنیشفسکی در تبعید در روستای قطبی ویلیوئیسک[16] گذراند. دشواریهای زیاد و مالاریا توانایی او را برای نوشتن کاملاً از بین بردند و در عوض شهرت ابدی شهید را برای او به‌ارمغان آوردند. در ۱۸۸۳ به او اجازه داده شد به آستراخان[17] و در ۱۸۸۹ به ساراتوف برود و در همین شهر بود که در ۲۹ اکتبر جان سپرد. او از آن زمان تاکنون بت کمونیستها و رادیکالها و الهامبخش اصیل ادبیاتی رادیکال و ارزش‌پرست بوده است که هدفش تلفیق پیشرفت‌خواهی با هنر صادق، رئالیستی، انسانی، و پیچیده است.

پی‌نویسها

1. Saratov
2. Olga Vasilieva
۳. "thick"، اصطلاحاً به مجلّاتی در روسیه گفته می‌شد که در حجم یک کتاب و به‌صورت فصلی منتشر می‌شدند.
4. *Esteticheskie otnosheniya iskusstva k deistvitel'nosti* (*The Aesthetic Relations of Art to Reality*)
5. *Ocherki gogolevskogo perioda russkoi literatury* (*Essays in the Gogol Period of Russian Literature*)
6. *Asya*
7. *Antropologicheskii printsip v filosofii* (*The Anthropological Principle in Philosophy*)
8. *Chto delat?* (*What is to Be Done?*)
9. *From Stories about the New People*
10. *Fathers and Sons*
11. Vera Pavlovna
12. Lopukhov
13. Kirsanov
14. Rakhmetev
15. Irkutsk
16. Vilyuisk
17. Astrakhan

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 16 vols. 1939-53. (Accurate texts, Stalinist commentary.)

TRANSLATIONS

Selected Philosophical Essays. Moscow, 1953.

What is to Be Done? Trans. Benjamin R. Tucker. Rev. and abridged [by about one fifth] by Ludmilla B. Turkevich. Introd. by E. H. Carr. 1961.

SECONDARY LITERATURE:

G. M. Fridlender, "Estetika Chernyshevskogo i russkaya literatura," *RLit* 21, no. 2 (1978), pp. 11-35.

U. Gural'nik, *Nasledie N. G. Chernyshevskogo–Pisatelya i sovetskoe literaturovedenie: Itogi, zadachi, perspektivy izucheniya*. 1980.

Norman G. O. Pereira, *The Thought and Teachings of N. G. Cernyševskij*. The Hague, 1975.

Francis B. Randall, *N. G. Chernyshevskii*. (Twayne World Authors Series, 22.) 1967.

G. A. Solov'ev, *Esteticheskie vozzreniya Chernyshevskogo*. 2d rev. ed. 1978.

G. E. Tamarchenko, *Chernyshevskii-romanist*. 1976.

William F. Woehrlin, *Chernyshevskii: the Man and the Journalist*. 1971.

کتابنامهٔ فارسی

چه باید کرد؟ از داستانهای مردم نو، ترجمهٔ پرتو آذر، تهران، ناقوس، ۱۳۲۹.

رابطهٔ هنر با واقعیت از دیدگاه زیبائی‌شناسی، ترجمهٔ م. امین‌مؤید، تهران، رز، ۱۳۵۷.

«بستگی زیباشناسی هنر با واقعیت»، ترجمهٔ بابل دهقان آبکناری، چیستا، ۱۴۰ (تیرماه ۱۳۷۶).

لیِف تالستوی

(۱۸۲۸ـ ۱۹۱۰)

پاتریشیا کاردن
شهرنوش پارسی‌پور

کنت لیف (به فرانسوی: لئو[۱]) تالستوی در ۱۸۵۵ از کریمه، جایی که در نبرد بر ضدّ نیروهای اروپایی شرکت جسته و محاصرهٔ سباستوپول[۲] را به‌چشم دیده بود، مستقیم به پطرزبورگ آمد. جنگ خانمانسوز روبه‌پایان بود. نیکالای اوّل در فوریه، پس از سی‌سال حکومت استبدادی، از دنیا رفته بود و انتظار می‌رفت جانشین او، آلکساندر دوّم، اصلاحاتی که سالها به‌تأخیر افتاده بود، از جمله لغو نظام سرفداری، را به‌مورد اجرا گذارد. احساس همگانی این بود که دوره‌ای از تاریخ روسیّه به‌پایان می‌رسد. زمان برای ظهور نسل نوینی از نویسندگان مساعد بود. در چنین بُرههٔ مناسبی بود که تالستوی به حلقه‌ای ادبی پیوست که گرد نشریّهٔ **بانفوذ ساورمینیک** تشکیل شده بود.

تالستوی در همان‌زمان نیز در میان نویسندگان پطرزبورگ شهرت و اعتبار بسزایی داشت و به همین دلیل بگرمی در این حلقهٔ ادبی پذیرفته شد.نخستین اثر تالستوی، **دوران کودکی**[۳]، در ۱۸۵۲ در نشریّهٔ **ساورمینیک** به‌چاپ رسیده و مورد ستایش تقریباً تمامی گروههای رقیبی قرار گرفته بود که در صحنهٔ ادبیّات روسیّه حضور داشتند. ایوان **تورگینف**، که با نوشتن **خاطرات یک شکارچی**[۴] سرآمد نویسندگان روز شده بود، به سردبیر **ساورمینیک** نوشت: «او بی‌تردید صاحب قریحه است. به او نامه بنویسید و تشویقش کنید. اگر فکر می‌کنید برایش جالب خواهد بود، بنویسید که من بر او درود می‌فرستم، تحسینش می‌کنم، و خوشامدش می‌گویم.» به‌دنبال **دوران کودکی**، تالستوی در ۱۸۵۴ **دوران نوجوانی**[۵] و چندین داستان کوتاه را به‌چاپ رسانید، امّا زمانی که به پطرزبورگ آمد بیشتر به‌عنوان نویسندهٔ **خاطرات سباستوپول**[۶] مورد ستایش قرار گرفت. دو بخش از این نوشته در اوایل ۱۸۵۵، پیش از ورود او به پطرزبورگ، در **ساورمینیک** به‌چاپ رسیده بود.

خاطرات سباستوپول که شرحی از رنجها و دلاوریهای سربازان روسی در زیر بمباران مداوم شهر محاصره‌شده بود مردم را به هیجان آورده بود. تالستوی نوشته بود که «قهرمان داستان من حقیقت است» و دقّت او در توصیفات، همراه با تغزّلی اوج گرفته و پرطنین، تراژدی جنگ را در جان‌وروح خوانندگان نفوذ داده بود. خاطرهٔ دوّم با نام «سباستوپول در ماه مه»[۷] چنین آغاز می‌شود: «اکنون شش‌ماه از زمانی که نخستین گلولهٔ توپ از باروهای سباستوپول به‌سوی استحکامات دشمن شلّیک شد و صفیرکشان خاک سنگرهای دشمن را زیرورو کرد می‌گذرد. از آن‌زمان، هزاران گلوله و خمپاره بی‌وقفه از باروها به سنگرها و از سنگرها به باروها شلّیک شده است و فرشتهٔ مرگ یک‌دم از پرواز بر بالای سرِ ما باز نایستاده است.» تالستوی در نقش خبرنگار جنگی پا را بسی فراتر از «گزارشهایی از جبهه» گذاشته بود و سبکش تلفیقی از واقعیّت و دید پیامبرانه بود. به‌هنگام ورودش به پطرزبورگ از او همچون قهرمان سباستوپول و امید آیندهٔ ادبیّات روسی استقبال شد (البتّه او نقش ناچیزی در عملیّات جنگی داشت.)

نویسندگان پطرزبورگی انتظار داشتند تالستوی همان شیوه‌ای را در پیش بگیرد که به‌نظرشان برازندهٔ ادیبان روسی در آن‌زمان (نیمهٔ قرن نوزدهم) بود. او می‌بایست به یکی از جناحها بپیوندد، مواضع ایدئولوژیکی خود را در مسائل ادبی و اجتماعیِ مورد مناقشهٔ روشنفکران مشخّص سازد، و به‌طور مرتّب برای یکی از مجلّات، احتمالاً **ساورمینیک**، که تمام نوشته‌های او تا آن تاریخ در آن چاپ شده بود، مطلب بنویسد. امّا آنها اصلاً حساب شخصیّت مستقلّ تالستوی را نکرده بودند. او در نخستین مجال نشان داد که عادات و طرز فکرش بکلّی با اعضای طبقهٔ روشنفکر روسیّه متفاوت است. با تورگینف از در مناقشه درآمد، مواضع ایدئولوژیکی همهٔ جناحها را ردکرد، و با رفت‌وآمد در محافل و مجالس، باده‌گساریهای شبانه باکولیها، و خوابیدن تا ساعت دوی بعد از ظهر کاملاً در جلد یک تن نظامی و اشرافی فرو رفت. روشنفکران حکم دادند که «آدمی عنان‌گسیخته» است، ولی با این حال همه باد در آستینش می‌کردند و مشتاق بودند آنهمه استعداد و انرژی او را به‌خدمت هدف خود بگیرند.

در دهه‌های بعد نیز، همچون دههٔ ۱۸۵۰، اهل ادب روسیّه تالستوی راگنجینه‌ای ملّی به‌حساب می‌آوردند ـ گنجینه‌ای که باید برای رفعت‌بخشیدن به ادبیّات روسی مورد بهره‌برداری قرار گیرد .

زندگی و آثار او به‌نحوی ناگشودنی به افت‌وخیزهای حیات ملّی گره خورده بود و او در آثارش مسائل هر دهه را به‌شیوه‌های خاصّ خود بیان می‌کرد. فشار این نیروها، ملّی و فردی، بود که آن «تالستوی» اسطوره‌ای را که خوانندهٔ امروزی می‌شناسد شکل داد. ویرجینیا وولف او را نمونهٔ دقیق آن عنصر غرابت در وجود روسها می‌دانست که باعث می‌شود اروپاییها هرگز نتوانند به جوهر کلّی ادبیّات روسی دسترسی پیدا کنند. با این‌حال، تالستوی بیشتر نویسنده‌ای جهانی است تا روسی و عظیمتر از آن است که محبوس یک سنت ملّی یا حتّی یک دورهٔ تاریخی شود.

با ورود تالستوی به صحنهٔ ادبیّات روسی، کهکشان درخشان نویسندگانی که با آثارشان آوازهٔ رمان روسی را در جهان بلند کردند کامل شد. جوش‌وخروش رمان [در ادبیّات روسیّه] از اواخر دههٔ ۱۸۵۰ آغاز شد و بی‌آنکه فروکش کند تا ۱۸۸۰ ادامه یافت. در این دوره تالستوی دو رمان نوشت که جزو گنجینهٔ ادبی جهان شده‌اند: **جنگ و صلح**[8] (۱۸۶۳ـ۱۸۶۹) و **آناکارنینا**[9] (۱۸۷۳ـ۱۸۷۶). او همچنین آثار اصیل دیگر و نیز آثار فریبنده‌ای نوشته است که همچنان مورد توجّه خوانندگان هستند؛ از آن جمله است **دوران کودکی، سعادت خانوادگی**[10] (۱۸۵۹)، **قزاقها**[11] (۱۸۶۳)، **مرگ ایوان ایلیچ**[12] (۱۸۸۶)، **ارباب و نوکر**[13] (۱۸۹۵)، **بابا سرگیی**[14] (۱۹۱۱)، و **حاجی مراد**[15] (۱۹۱۲). این رمانها، همراه با چند نوشتهٔ دیگر، میراث ادبی ناب او هستند؛ امّا وی در عین حال آثار غریب، قدرتمند، و جدلی هم دارد ـ **سونات کرویتسر**[16] (۱۸۹۱)، **اعتراف**[17] (۱۸۸۴)، **هنر چیست؟**[18] (۱۸۹۷ـ۱۸۹۸)، و **رستاخیز**[19] (۱۸۹۹)ـ که جزءِ لاینفکّی از ادراک امروزی ما از تالستوی هستند.

فراتر از این، زندگی تالستوی نیز بخشی از سنّت ادبی ما شده است. باریس ایخنبائوم* با نکته‌بینی می‌گوید که اگر تالستوی در عصر دیگری می‌زیست، احتمالاً نویسنده نمی‌شد. تالستوی برای این به ادبیّات روی آورد که در آن اوضاع‌واحوالِ روسیّه ادبیّات صحنه‌ای باز برای عمل مستقّل بود و تقریباً هیچ راه دیگری برای اینکه شخصی سودای خود را دنبال کند وجود نداشت. البتّه می‌شد پا پس گذاشت و گردانندهٔ ملک و املاک خود شد ـ راهی که پدربزرگ و پدر تالستوی درپیش گرفته بودند و خود تالستوی هم به‌نوبهٔ خود آن را آزمود ـ ولی در این صورت امکان مؤثّرافتادن در زندگی مردم و اجتماع از میان می‌رفت. تالستوی به رغم نفرتش از جدلهای ایدئولوژیکی، که همهٔ توان عمل را در حیات روسی می‌فرسود، خود بارها وارد صحنهٔ کارزار اجتماعی شد. انرژی و توان او از مرز ادبیّات در گذشت و به مرزهای تعلیم و تربیت، اندیشهٔ اجتماعی، و فلسفهٔ اخلاقی رسید. او بارها و بارها شهرت ادبیِ چون زرش را صرف تأثیرگذاری اجتماعی کرد.

تالستوی در دهه‌های پایانی عمر علناً زندگی ادبی پیشینش را انکار کرد تا یکسره خود را وقف تهذیب اخلاق نوع بشر کند. او موفّق شد مبلّغ موضع اخلاقی استثنایی و مهمّی شود و از این نظر شهرت و نفوذی جهانی به‌دست آورد. کیش او مبتنی بر تحقّق اصول اخلاقی مسیح در زندگی روزمرّه بود ـ گزینش آزادانهٔ زندگی ساده و فقر، مقاومت در برابر شرّ با سرمشق‌قراردادن رفتار خود، و عدم خشونت در همهٔ حوزه‌های زندگی از شخصی تا ملّی. او از جوانی تشنهٔ ایفای نقش پیامبری بزرگ بود. آگاهی او بر تواناییهای استثنایی‌اش این میل و هوس او را توجیه می‌کرد، امّا شوقش بدان گاهی چندان آشکار بود که سبب شد ماکسیم **گورکی** دلزده در دفتر خاطراتش بنویسد:

> من همیشه از این آرزو و آرمان لجوجانه و مستبدّانهٔ تبدیل زندگی کنت لیف نیکالایویچ تالستوی به «زندگی پدر قدسی، حضرت والای ملکوتی ما، جناب لیف»، بیزار بوده‌ام ... . او همه‌اش نقشه می‌کشید که برای مدّتی طولانی «رنج» ببرد؛ از اینکه نتوانسته بود چنین کند، اظهار ناراحتی و عذاب می‌کرد؛ امّا او قصدش صرفاً رنج‌بردن از سر آرزویی طبیعی برای امتحان استقامت اراده‌اش نبود، بلکه نیّتش از این کار، تکرار می‌کنم، مستبدّانه بود و می‌خواست یوغ اندیشه‌های مذهبی را محکمتر کند، بار تعلیماتش را گرانتر کند، به پیامبرگونگی خود در چشم مردم ابهّتی خدشه‌ناپذیر بدهد، و آنها را وا دارد ـ می‌فهمید چه می‌گویم ـ وا دارد که او را در نقش پیامبر بپذیرند.

زندگی و آثار تالستوی به‌یقین بیش از هر نویسندهٔ دیگر روسی از یک مکان آب می‌خورند: یاسنایا پالیانا[20]، ملکی که کودکی او در آن گذشت، جایی که بعدها زنش را به آنجا برد و خانواده‌ای بزرگ در آنجا تشکیل دادند، و جایی که او کتابهایش را نوشت و بدل به پیامبر بیداریِ اخلاقی شد ـ یاسنایا پالیانا به‌معنای عمیق کلمه موطن او بود. او یک‌بار در سؤال‌وجوابی خانوادگی و بازیگوشانه به این سؤال که «کجا به‌دنیا آمده‌اید؟» پاسخ داد: «در یاسنایا پالیانا بر نیمکتی چرمی». یاسنایا پالیانا به‌معنای «کشتزارهای آرام» است و در قلب سرزمین اصلی روسیّه، نزدیک تولا[21]، در چندساعتیِ جنوب مسکو قرار دارد.

می‌توان سخن از بهشت روستایی یاسنایا داشت که بر همهٔ زندگی و آثار تالستوی تا پایان دههٔ ۱۸۷۰ چیره بود. یاسنایا پالیانا در تفکّر تالستوی به‌منزلهٔ ادامهٔ خانواده و سنّتهایش بود، رؤیای یافتن جایی که بتوان یکپارچگی اخلاقی و کار خلّاقه را در آن یافت و به میل‌وخواهش درونی برای تأمین گوشهٔ دنجی فارغ از تأثیرات فسادانگیز جامعه پاسخ گفت. خیالبافیهای او را در مورد یاسنایا

پالیانا بخوبی می‌توان از نامه‌ای که در ۱۸۵۲ از قفقاز برای عمّه‌اش، توانت[۲۲]، فرستاده بود دریافت:

من آن خوشی و خوشبختیی را که در آینده در انتظار من است چنین می‌بینم: سالها می‌گذرد و من که دیگر جوان نیستم، امّا پیر هم نشده‌ام، در یاسنایا هستم. همه‌چیز روبه‌راه است و هیچ‌نگرانی و مشکلی ندارم. شما هم هنوز در یاسنایا هستید؛ کمی پیرتر شده‌اید، امّا سرپاوسالم هستید. زندگی مثل سابق است: صبحها کار می‌کنم، ولی بقیّهٔ روز را باهم هستیم. پس از شام، چیزی را به‌صدای بلند برایتان می‌خوانم که حوصلهٔ شما را سر نمی‌برد. بعد مشغول صحبت می‌شویم. من از ماجراهای قفقازم می‌گویم و شما از خاطرات گذشته، از پدرومادرم. باز از داستانهای وحشتناکی تعریف می‌کنید که ما با دهان باز و چشمان هراسیده بدانها گوش می‌دادیم. از آنهایی یاد می‌کنیم که برایمان عزیز بودند و حالا دیگر زنده نیستند. شما گریه می‌کنید و من هم، امّا اشکهایم اشک تن‌دادنِ ناگزیر به این فقدان است. از برادرانم صحبت می‌کنیم که به‌دیدارمان می‌آیند و از ماشنکای عزیز [خواهر تالستوی] که هر سال با بچّه‌هایش برای دیدنمان به یاسنایای محبوب می‌آید و چندماهی پیشمان می‌ماند. هیچ دوست‌وآشنایی نخواهیم داشت که بیاید و مزاحممان بشود و شایعه‌پراکنی کند. این رؤیایی زیباست، امّا من رؤیای بیش از اینها را هم درسر می‌پرورانم. ازدواج کرده‌ام. زنم نجیب، مهربان، و دوست‌داشتنی است و به‌اندازهٔ من شما را دوست دارد. بچّه‌هایمان شما را «مادربزرگ» صدا می‌زنند. شما در طبقهٔ بالای خانه‌بزرگه، در اتاق سابق مادربزرگ، زندگی می‌کنید. همه چیز مثل همان وقتهایی است که بابا زنده بود و ما هم همانطور زندگی می‌کنیم، فقط نقشها عوض شده است: شما نقش مادربزرگ را بازی می‌کنید، من نقش بابا را ـ گرچه گمان نکنم شایستگی‌اش را داشته باشم ـ زنم نقش مادر را، و بچّه‌ها نقش ما را. ماشنکا نقش دوتا عمّه‌ها را یکجا خواهد داشت ـ هر چند مثل آنها ناشاد نخواهد بود. حتّی گاشا [خدمتکار توانت] جای پراسکوویا ایسایونا۲۳ [کدبانوی سابق] را خواهد گرفت. تنها کسی که جایش خالی خواهد بود کسی است که نقش [قبلی] شما را در خانواده به‌عهده بگیرد. هرگز نخواهیم توانست چنین موجود دوست‌داشتنی شگفتی پیدا کنیم. نه، شما جانشینی نخواهید داشت. ... اگر مرا امپراتور روسیّه می‌کردید، اگر کشور پرو را به من می‌دادید، خلاصه اگر دختر شاه پریان با چوبدستی جادویی‌اش ظاهر می‌شد و از من می‌پرسید چه می‌خواهی، با همهٔ صداقتم دستم را برروی قلبم می‌گذاشتم و می‌گفتم: فقط یک چیز، رؤیایم به‌حقیقت بپیوندد.

سه‌نسلی که در یاسنایا پالیانا زیسته بودند دستمایه‌ای برای تالستوی فراهم آوردند که این دستمایه ستون فقرات رمانهایش شد. یاسنایا پالیانا ملک پدربزرگ پرهیبت او، پرنس نیکالای والکونسکی[۲۴]، بود که پس از برانگیختن خشم تزار و سرخوردن از زندگی اجتماعی در آن ملک عزلت گزیده بود. پرنس والکونسکی در دوران سلطنت کاترین کبیر شهرت و اهمّیّتی به‌دست آورده، به مقام ژنرالی رسیده، و سفیر مخصوص در دربار پادشاه پروس شده بود. مادر تالستوی، پرنسس ماریا والکونسکی، دوران نوجوانی‌اش را در یاسنایا پالیانا گذرانده و نزد پدر بیوه‌اش درس خوانده بود. پدرش اصولاً فیلسوف‌مآب بود و عمده‌ترین چیزهایی که می‌خواند و بر او تأثیر داشت نوشتهٔ فیلسوفان قرن هجدهم فرانسه بود. تالستوی در خیال خود از پدربزرگش چهره‌ای پراتهت ساخته بود و مادرش نیز در خیالات او جای عمده، ولی متفاوتی، را به‌خود اختصاص داده بود. یاسنایا پالیانا در دوران پدربزرگ تالستوی نماد استقلال اشراف از دربار و دولت، و مکانی بود که خرد و نظم و پیگیریِ مسائل نظری در آن حاکم بود. یاسنایا پالیانا همچنین مکانی بود که مادر تالستوی در آن، در آرامش و سکوت، قواعد اخلاقی و آرزوهای معنوی‌اش را پرورده بود ـ قواعد و آرزوهایی که بعدها روح حاکم بر کلّ خانواده شدند.

زندگی پس از ازدواجِ پرنسس ماریا در یاسنایا پالیانا دوّمین نسل بهشت روستایی را پدید آورد ـ همان نسلی که تالستوی در نامه‌اش بدان اشاره می‌کند و آن را الگوی زندگی آتی‌اش قرار می‌دهد. پرنس والکونسکی دخترش را فراتر از سنّ مرسوم ازدواج نزد خود نگاه داشته بود و تازه پس از مرگ او بود که افراد فامیل چون دیدند که او روحیهٔ غریبِ مستقلّی پیدا کرده است، احساس خطر کردند و به صرافت افتادند که شوهری برایش پیدا کنند. شوهری که پیدا شد کنت نیکالای تالستویِ خوش‌سیما و محبوب‌القلوب بود که چون پدرش همهٔ ثروت خانواده را به‌باد داده بود، در جستجوی عروسی ثروتمند بود.

نیکالای تالستوی با خودش مادر بیوه‌اش را هم که زنی اشرافی و نازپرورده بود و به موقعیّتش می‌بالید به یاسنایا پالیانا آورد. دو خواهر کنت، آلکساندرا و پولینا، و یکی از بستگان، تاتیانا ارگولسکایا[۲۵] (توانت)، نیز اوقاتی از سال را نزد آنان زندگی می‌کردند. توانت با تالستویها بزرگ شده بود، عاشق نیکالای بود، و امیدوار بود به‌همسری او در آید، امّا با روحیّهٔ فداکاری، که جزئی از سرشت او بود، خود را کنار کشید تا دارایی خانواده حفظ شود. تالستوی متوجه این داستان حاضروآماده در ماجرای ازدواج پدرومادرش و نقش عمّه توانت در آن شد و آن را در رمان **جنگ و صلح** داخل کرد.

پرنسس ماریا با سرزندگی خود و خلق‌وخوی نجیبانه‌اش دلِ خویشاوندان جدیدش را به‌دست آورد و در محیطی آرام و پرصلح‌وصفا پنج فرزند برای نیکالای به‌دنیا آورد که چهارمینشان لیف بود که در ۲۸ اوت ۱۸۲۸ متولد شد. مرگ نابهنگام ماریا، اندکی پس از تولّد آخرین فرزند که دختر بود، آرامش دلپذیر خانه را به‌هم زد. در این زمان لیف هنوز دوسالش تمام نشده بود. عمّه توانت وظیفهٔ مادری فرزندان را به‌عهده گرفت و آنگونه که خود تالستوی می‌نویسد بیشترین تأثیر را در زندگی او داشت.

آن آرمان والای معنوی که از سنّت شیوهٔ زندگیِ مادر به تالستوی به‌ارث رسید در بهشت روستایی یاسنایا پالیانا نقش محوری دارد. نوشته‌های مادر، اعمّ از خاطرات، یادداشتها، و نامه‌ها، در اختیار تالستوی بود. این نوشته‌ها نشان می‌دهد که پرنسس والکونسکی زنی بسیار فرهیخته و حتّی روشنفکر بوده است. خوانده‌های او شامل کتابهای تاریخ، سفرنامه، فلسفه، و اخلاق می‌شد. از جمله نویسندگانی که او کتابهایشان را خوانده و در مواردی ترجمه کرده بود می‌توان از لارنس استرن، بلز پاسکال، ولتر، آلفونس دولامارتین، ژان ژاک روسو، و ژورژ دو بوفون[۲۶] نام برد. او همچنین کتابهای بسیاری از نویسندگان قصّه‌های پندآموز و حکایتهای لطیف عاشقانه خوانده بود که امروزه نویسندگانی فراموش‌شده‌اند. پرنسس ماریا دستورهای اخلاقی و تربیتی کتابهایی راکه می‌خواند بسیار جدّی می‌گرفت و در اصلاح خویشتن مطابق این تعالیم کوشا بود. او زنی پرهیزگار، عاطفی، و احساساتی بود؛ مراقب رشد معنوی خودش و، در مقام مادر، دلواپس آن بود که تواناییهای اخلاقی کودکانش حتماً رشد یابد. پس از ازدواج، او *امیل*[۲۷] روسو را با خواهرشوهرش می‌خواند و او را به‌بحث دربارهٔ نظریه‌های تعلیم‌وتربیت می‌کشاند. شیوه‌هایی راکه برای تربیت روحی بزرگترین فرزندش، نیکالای، به‌کار می‌بست منظماً در دفتری یادداشت می‌کرد.

پرنسس ماریا آرزوها و آرمانهای ادبی نیز داشت. در زمان دوشیزگی در مجالس رقص با تعریف‌کردن داستانهایی برای دختران دیگر آنها را مبهوت می‌کرد. نوشته‌های برجای‌مانده از او شامل شعر، شرح سفر، افسانه‌ای اخلاقی به نام «همزادان جنگل»[۲۸]، دربارهٔ دگردیسی دخترکان سادهٔ چوپان به شاهزاده‌خانمها، و داستانی است به نام «پاملای روسی»[۲۹] که شرح ماجرای دل‌بستن پسر یک شاهزاده به دخترکی فقیر است. نوشته‌های او بیان احساساتی شریف است: اینکه معنای زندگی را فقط در فضایل اخلاقی می‌توان یافت، اینکه فقط حقیقت ارزش رنج‌بردن و تلاش را دارد، اینکه خوشبختی در آرزوی شادمانی و آسایش اطرافیان ماست، و اینکه تحمّل فقر آسانتر از دل‌کندن از وابستگی به ثروت است.

پرنسس ماریا در عین اینکه صمیمانه خود را وقف جستجوی زندگی اخلاقیِ درست کرده بود، ولی نشاط و طراوت، عطش تجربه‌کردن، و درک لذّت زندگی بازتر از مشخّصات بارز او بود. بنا به روایتی، آنچه موجب بیماریِ منتهی‌به‌مرگ او شد افتادن از تاب به هنگام تاب‌خوردنِ جسورانه و بیخیالانه بود. او زمانی که تزار آلکساندر اوّل در ۱۸۲۳ از جادّهٔ مجاور یاسنایا پالیانا گذشت، از اینکه فقط کالسکهٔ او را به‌هنگام عبور دید و نتوانست شخص او را حتّی نظری ببیند، سخت اوقاتش تلخ شد. او تزار را تحسین می‌کرد و در نظرش پادشاهان بازیگران اصلی و جالب امور مهمّ دولت و کشور بودند. او خود را بانویی از والاترین طبقه و دختر مردی می‌دانست که نقشی در تاریخ ایفا کرده است. آرمانها و آرزوهای بزرگ و دور و دراز را بسیار تحسین می‌کرد و در واقع اینگونه آرمانها و آرزوها، علی‌رغم افتادگی و فروتنی‌اش، آرمانها و آرزوهای خود او بودند.

جوّ کوشش و تلاش اخلاقی، معاینهٔ نفس، و جستجوی خیر و نیکی، پس از مرگ ماریا، همچنان بر یاسنایا پالیانا حاکم بود. این جوّ در دینداری بردبارانهٔ خواهرشوهر ماریا، آلکساندرا، در تلاش عمّه توانت برای حفظ سنّت نیکی و روحانیّت ماریا، در خدمت فداکارانهٔ عمّه توانت به همهٔ خانواده، و در تأثیر و نفوذ کلام پسر بزرگ خانواده، نیکالای، در بچّه‌های کوچکتر مشهود بود. تالستوی زمانی که مادرش درگذشت هنوز دوسالش تمام نشده بود، امّا جوّ متعالی یاسنایا پالیانا در شکل‌دادن به شخصیّت وی تا دوازده سالگی همچنان عامل اصلی بود. تالستوی در دوازده‌سالگی، پس از درگذشت پدرش، به غازان نزد عمّه پولینا فرستاده شد. در واقع قواعدی که سنّت یاسنایا پالیانا در ذهن تالستوی تثبیت کرد قواعدی بودند که وی تا پایان عمر برای سنجش رفتارش به‌کار می‌بست. تالستویها منش خانوادگی مشترکی داشتند، به‌نحوی که آفاناسی **فیتِ** شاعر، که سه برادر از چهار برادر را می‌شناخت، درباره‌شان نوشت:

> من معتقدم که شخصیّت نهانِ هر سه تالستوی برادر، علی‌رغم تفاوت سیمایشان، بسیار شبیه هم است ــ شباهتی مانند شباهت برگهای درخت افرا به‌یکدیگر. اگر بخواهم این فکر را پی بگیرم، می‌توانم نشان دهم که آن شوروشوق و حرارت، که بی‌آن یکی از آنان، لیف تالستوی، هرگز نمی‌توانست نویسنده شود، تا چه حدّ در همه‌شان بارز است. تفاوت رابطه‌شان با زندگی در شیوهٔ متفاوتی است که هریک برای پا پس‌کشیدن از رؤیای به حقیقت نپیوسته در پیش گرفته‌اند: نیکالای وجد نشئه‌آمیزش را پشت طنزی شکّاکانه پنهان کرده است، لیف از رؤیای

تحقّق‌ناپذیرش با پشیمانیِ خاموشی دست کشیده است، و سرگیی نیز از چنین رؤیایی به نفرتی دردآور از نوع بشر پناه برده است.

زندگی کمتر نویسنده‌ای به‌اندازهٔ تالستوی با جزئیّاتش به ثبت رسیده است. او تقریباً در تمام عمرش، از کودکی به‌بعد، دفتر خاطرات روزانه می‌نوشت و با این کارِ خود اطرافیانش را هم تشویق می‌کرد که خاطرات روزانه‌شان را ثبت کنند؛ بدین ترتیب از بسیاری دوره‌های زندگی او روایتهای متعدّدی از اعمال و حالات روزانهٔ او در دست است. خودکاوی نه فقط مشغلهٔ دائمیِ او، بلکه از منابع لذّتش نیز بود. در جوانی آثار بسیاری از نویسندگان را که در شکل‌گیری احساسات مادرش مؤثّر بودند، خصوصاً روسو و استرن را، خواند و از این دو نویسنده آموخت که به معاینهٔ جریان بی‌وقفه و آنی تجربه‌هایش بنشیند. تالستوی نوشتن خاطرات روزانه را از ۱۸۴۶ که هجده‌ساله بود آغاز کرد و آن را تا پایان عمر، ۱۹۱۰، ادامه داد. تنها وقفهٔ مهمّ در این کار فاصلهٔ ۱۸۶۵ تا ۱۸۷۸ است ــ سالهایی که فضای روستایی آرمانی‌اش را در یاسنایا پالیانا پدید آورده و دست‌اندرکار نوشتن **جنگ و صلح** و **آنّاکارنینا** شده بود.

خاطرات روزانهٔ تالستوی در دنبال‌کردن و شکل‌دادن به زندگی درونی‌اش نقش بسیار مهمّی برایش داشتند. این خاطراتِ روزانه، هم به گذشته‌ها باز می‌گردند و هم آینده‌نگرانه هستند. او، خصوصاً در جوانی، عادت داشت که برای کارهای آتی‌اش برنامه بریزد و آنها را یادداشت کند:

> هدف من در زندگی در دو سال آتی در دهکده چه خواهد بود؟ (۱) مطالعهٔ کلیهٔ دروس مربوط به علوم حقوقی که برای امتحان نهایی در دانشگاه لازم است. (۲) مطالعهٔ طبّ عملی و برخی جنبه‌های طبّ نظری. (۳) مطالعهٔ زبانهای فرانسوی، روسی، آلمانی، انگلیسی، ایتالیایی، و لاتین. (۴) مطالعهٔ کشاورزی، عملی و نظری. (۵) مطالعهٔ تاریخ، جغرافیا، و آمار. (۶) مطالعهٔ ریاضیات ــ دورهٔ دبیرستانی. (۷) نوشتن رسالهٔ خودم. (۸) به‌دست‌آوردن توانایی متوسّطی در اجرای موسیقی و نقّاشی. (۹) تدوین قواعد و قوانین. (۱۰) به دست‌آوردن درک شخصی از علوم طبیعی. (۱۱)تألیف مطالبی در تمامی زمینه‌های مورد مطالعه.

باریس ایخنبائوم می‌گوید که در حقیقت تدوین قواعد و قوانین مشغلهٔ اصلی تالستوی بود. برنامه‌های اصلاح اخلاقی و گامهایش در راه موفقیّت اجتماعی همانقدر بلندپروازانه بود که برنامه‌هایش برای خودآموزی. این برنامه‌های بلندپروازانه هرگز تحقّق نیافتند. در واقع ظاهراً هدف اصلی از تدوین این برنامه‌ها این بود که تالستوی امکان بیابد که در دفتر خاطرات روزانه‌اش چگونه نپرداختن به این کارها را ثبت کند ــ کاری که با شوق و میل وافر انجام می‌داد. ولی به هر صورت این برنامه‌ها برای رشد و تکوین قریحهٔ نویسندگی تالستوی لازم و ضروری بودند. در نوشته‌های داستانی تالستوی نیز، همچون زندگی‌اش، یکی از نیروهای محرّک، برنامهٔ عملِ اخلاقی بود. قوّهٔ خیال جُبرانگر او سبب می‌شد که واقعیّت را از نو بسازد و اَشکالی را که با احساس درونی او، از اینکه چیزها چگونه باید باشند، همخوانی داشت بر گذشته و آینده فرافکند. یکی از وجوه ممتاز آثار او سندیّت آنهاست: هر اثری آکنده از جزئیّات و حوادثی است که خود به‌چشم دیده یا زیسته بود. با این‌حال، او هر ماجرایی را که از زندگی خود یا زندگی دیگران برمی‌گرفت چنان تغییر شکل می‌داد که با قواعد و قوانین و برنامه‌هایش همخوانی پیدا کند. ایخنبائوم خاطرات روزانهٔ دورهٔ جوانی تالستوی را آزمایشگاهی می‌نامد که در آن صنعت و هنرِ نویسندگی او شکل گرفت. این خاطرات همچنین کارگاهی بودند که او برنامه‌های ارزشیی را که امیدوار بود در طول زندگی در آثار و اعمالش پیش ببرد در آن شکل می‌داد. در خاطرات روزانهٔ تالستوی جستجوی همه‌جانبهٔ او برای یافتن نقشی که بتواند در جهان ایفا کند کاملاً مشهود است. او سوداهای بزرگی در سر دارد: گاه به این فکر است که تاریخ قرن نوزدهم اروپا را بنویسد، گاه در فکر بنیاد نهادن مذهبی تازه است، گاه به‌نوشتن مجموعه‌قوانینی تازه می‌اندیشد، و گاه در اندیشهٔ این است که نویسنده‌ای بزرگ شود. در این دوره، یعنی از ۱۸۴۷ تا ۱۸۵۲، برادرانش او را به‌چشم آدمی شکست‌خورده می‌نگریستند. تحصیلاتش در رشتهٔ حقوق را در دانشگاه غازان نیمه‌تمام رها کرده بود؛ سعی کرده بود شخصاً به ادارهٔ املاکش بپردازد، امّا از این کار خسته شده و آن را رها کرده بود؛ و به پطرزبورگ رفته بود تا در مدرسهٔ افسری ثبت نام کند، امّا رأیش برگشته بود. وقتش را صرف میخواری، زنبازی، و قمارکردن دارایی‌اش می‌کرد. رؤیایش این بود که با دختری ارث‌ومیراث‌دار ازدواج کند و به این ترتیب بخت مساعدتری بیابد. سرانجام، برادرش، نیکالای، در عین نومیدی و به‌عنوان آخرین تلاش برای نجات او او را به قفقاز برد و لیف در آنجا داوطلبانه وارد ارتش شد و رتبهٔ افسری یافت.

در آن پاسگاه مرزی دورافتادهٔ قزّاقی که کار زیادی برای انجام‌دادن نبود تالستوی با شوروشوق دست‌به‌کار نوشتن **دوران کودکی** شد ــ اثری که او را در مقام نویسنده تثبیت کرد. با این‌حال او هنوز از اینکه مشغله‌ای یافته بود که پاسخگوی نیازش باشد

خشنود نبود و آن جستجوی ثبت‌شده در خاطرات روزانه ادامه یافت: مدّتی در پطرزبورگ در میان روشنفکران، مدّتی در بازگشت و عزلت‌گزیدن دوباره در یاسنایا پالیانا، مدّتی در چند سفر پی‌درپی به خارج، و مدّتی با اشتغال جدّی و پرحرارت به امر تعلیم‌وتربیت. در ۱۸۶۲ با سوفیا آندرییونا بِرس[۳۰] هجده‌ساله ازدواج کرد، او را یکراست به یاسنایا پالیانا آورد، و سرانجام دست‌اندرکار ساختن آن فضای روستایی دلخواهش شد که در نامه‌اش به عمّه توانت ساخته و پرداخته بود. در طی ده‌سالِ بعد، او رمانهای بزرگش را نوشت و در همین‌دوره نوشتن خاطرات روزانه را قطع کرد.

در ۱۸۷۸، زمانی که بار دیگر به این فکر افتاد که وظیفه‌ای خطیر و بزرگ برای خودش بجوید که به زندگی‌اش معنا بدهد و دنیا را دگرگون کند، بار دیگر به‌نوشتن خاطرات روزانه روی آورد. این بحران روحی او سبب شد که به‌انکار شیوهٔ پیشین زندگی و آثار قبلی‌اش برخیزد و ثروتی را که از راه کوششهای ادبی و ادارهٔ مدبّرانهٔ املاکش اندوخته بود ردّ کند. همسرش نمی‌توانست این برنامهٔ تازه را که با تمامی زندگی مشترکشان تضادّ داشت و تهدیدی برای رفاه آیندهٔ بچّه‌ها بود بپذیرد. بچّه‌ها هم دودسته شدند ــ عدّه‌ای جانب مادر را گرفتند و عده‌ای جانب پدر را. بدین‌ترتیب نوشتن خاطرات روزانه در چنددههٔ پایانی عمر تالستوی بدین‌منظور آغاز شد که کمکی برای جستجوی درونی او باشد و بعد ناخواسته تبدیل به تاریخچهٔ درامی خانوادگی شد که تنها زمانی پایان یافت که تالستوی در ۱۹۱۰، پیر و رنجور، خانه را ترک گفت تا از دست سماجتهای زنش خلاص شود و راهی به سوی زندگی آرمانی روحانی و فقری که اعتقاداتش ایجاب می‌کرد بیابد. تالستوی در هفتم نوامبر ۱۹۱۰ در ایستگاه راه‌آهن آستاپووو[۳۱] درگذشت.

خاطرات روزانهٔ تالستوی تنها ثبت مشاجرات او و زنش نبود، بلکه سلاحی نیز در این مبارزه به‌شمار می‌رفت. این خاطرات هنوز هم برای عموم خوانندگان به‌اندازهٔ رمانهای تالستوی جالب است. در این سالهای پایانی عمر تالستوی، جنگی حقیقی در دفترچه‌های خاطرات روزانهٔ خانواده در گرفت. سوفیا آندرییونا دفترچهٔ خاطرات روزانهٔ خود را می‌نوشت، آشکارا برای اینکه داستان سوء و مخرّبی را که به ظنّ او شوهرش [از این دعوای خانوادگی] برای نسل بعد می‌نوشت نقض کند؛ بچّه‌ها هم هرکدام خاطرات روزانهٔ خود را می‌نوشتند و تازه خود تالستوی دو دفترچهٔ خاطرات روزانه داشت: یکی «علنی» برای آنکه زنش و دیگران بخوانند و دیگری خصوصی، تنها برای خودش. در این جنگِ میان اعضای خانواده برای به‌دست‌آوردن حقّ بازگفتن ماجرا، تصاحب دفترچه‌های خاطرات خود مسئله‌ای مورد توجّه شد. مرید و پیرو تالستوی، ولادیمیر چرتکوف*، که خود را محافظ آن بیداری اخلاقیی می‌دانست که به‌نام تالستوی پیوند خورده بود، تالستوی را واداشت که دفترچه‌های خاطرات را به او بدهد. سوفیا آندرییونا این عمل را خیانتی سنگین به خودش در مقام همسر، همدم، و منشی ادبی همسرش به‌حساب آورد. او به این گمان افتاده بود که تالستوی مخفیانه وصیّت کرده است که او و فرزندانش از هر حقّی بر آثار او پس از مرگش محروم شوند. در واقع نیز چرتکوف او را واداشته بود که چنین کند. ناپدیدشدن دفترچه‌های خاطرات سرآغازی برای مخالفت حادّ و تند سوفیا شد که منجر به عزیمت نهایی تالستوی گشت.

بدین‌ترتیب تالستوی، که آنهمه مشتاق قدرتی بود که کلام مکتوب، اگر دربست وقف حقیقت می‌شد، می‌توانست داشته باشد، بناگاه دید که دفترچهٔ خاطراتش آنچنان قدرتی یافته است که هرگز به مخیّله‌اش هم خطور نمی‌کرد. تالستوی در همهٔ عمر از نوشته‌ای که بغایت جدّی نباشد، از نوشته‌ای که تأکیدش بیشتر بر تفنّن و لذّت باشد، معذّب بود (ایرادی هم که به ویلیام شکسپیر می‌گرفت همین بود، زیرا به‌نظر او شکسپیر منعطف‌تر از آن بود که بتواند اخلاقی باشد). او برای یافتن فُرمی که در آن حقیقت خود بتواند قهرمان ماجرا باشد دائماً مسیر ادبی‌اش را عوض می‌کرد. خاطرات روزانهٔ او که ثبت جستجوهای او در پی آرمانها و تجاربش بود از بسیاری جهات بنیان اصلی زیبایی‌شناسی تالستویی بود.

زمانی که تالستوی دستنوشتهٔ نخستین اثرش، **دوران کودکی** را در ۱۸۵۲ برای **نکراسوف** فرستاد تا در مجلّهٔ **ساورمینیک** چاپ شود، در معرّفی اثرش برای او نوشت: «این دستنوشته بخش اوّل رمانی است به نام **چهار دورهٔ رشد**[۳۲]». **دوران کودکی** و آن بخش از این تترالوژی که تالستوی نوشت و به‌پایان برد با این فکر نوشته شده است که خویشتن را در طول زمان با نوعی همدلی مشتاقانه با محیط و احوال گذشته عیان و بیان کند. تأکید بر رشد و شکل‌گیری، و در نتیجه تصویر سیّالی که از خویشتن داده می‌شود، بعدها مبنا و محور ادراک و نگرش تالستوی در مقام هنرمند شد. اگرچه تالستوی مبتکر این شیوهٔ نگرش به خویشتن نبود، ولی عمری کار خلّاقانه و تفکّر را صرف آزمون آن کرد. درواقع می‌توان گفت که این نحوهٔ نگرش به خویشتن، که در این اواخر «هواداری از بیانگری»[۳۳] نامیده شده است، در قلب آن کوششهای دور و دراز و صرف دست‌ودل‌بازانهٔ نیرو و ذهن و عواطفی قرار داشت که مشخّصهٔ زندگی حیرت‌انگیز این مرد بود.

روسو از «کمال بسط‌یابنده‌ای» سخن به‌میان آورده بود که «هستی ما را گسترش می‌دهد». یوهان گوتفرید فون هردر این نکته را از روسو گرفت و بر مبنای آن طرحی منسجم در مورد رابطهٔ خویشتن با واقعیّت بیرونی پروراند. هردر می‌خواست بار دیگر

کانون واحدی بیابد که هر عمل فرد بناگزیر از آن سرچشمه می‌گیرد. در اندیشهٔ هردر، و دیگرانی که اندیشهٔ او را پی گرفتند، برنامه‌ای برای زندگی ساخته‌وپرداخته شده بود که می‌توانست برای بروز و گسترش طبیعی تواناییهای فرد مساعد باشد. در **دوران کودکی**، تالستوی نشان می‌دهد که بخوبی از این برنامه آگاه است. درواقع ساختار این اثر مستقیماً از این برنامه گرفته شده است و تالستوی با توجّهی وسواس‌آمیز سلسله‌تجربه‌های شکل‌دهنده به شخصیّت فرد را، که معیارهای زندگیِ بیانگر هستند، برمی‌شمرد و شرح می‌دهد: عشق مادرانه، دلبستگی همدلانه به کسانی که کمتر از خودِ شخص از بخت مساعد برخوردار بوده‌اند، تعالی مذهبی، آمادگی درک زیبایی طبیعی، شوق بیان مافی‌الضّمیر خود به‌شکل هنری، دوستی، عشق رمانتیک، و مرگ.

تالستوی در تعقیب گام‌به‌گام بیداریِ حسّ مسئولیّت اخلاقی در کودک توجه خود را بویژه معطوفِ آگاهی‌یافتن هرچه‌بیشتر نیکولنکا از موقعیّت ممتاز خود در اجتماع و موقعیّت نامساعد افراد طبقهٔ پایین می‌کند ــ آگاهیی که رابرت کولز[۳۴] روانشناس آن را حسّ «برخورداری» نامیده است. رمان **خاطرات یک شکارچی** تورگینف، که بر اساس سنّت رمانسهای روستایی ژورژ ساند و داستانهای روستایی اخلاق‌گرایان آلمانی نوشته شده بود، معیاری تازه برای تصویرکردن افراد طبقات پایین به‌وجود آورده بود. تیره‌بختان ــ که علاوه بر خدمتکاران و دهقانان، معلّمها و معلّمه‌ها نیز جزوشان بودند ــ می‌بایست بر اساس معیار جدید «خویشتنی» به‌صورت افراد انسانی با تمام زیروبمهایشان نشان داده شوند. باید نشان داده می‌شد که آنها هم زیبایی‌شناسی و حسّاسیّتهای اخلاقی خود را دارند و از همان آگاهی و شعور تامّ‌وتمامی برخوردارند که در آن‌روزها نظر بر این بود که معنای زندگی در آن است. تالستوی در تصاویری که از کارل ایوانیچ[۳۵] معلّم، ناتالیا ساویشنا[۳۶]ی خدمتکارِ پیر، و گریشای زائر مقدّسِ احمق به‌دست داده بود چهره‌هایی از طبقات پایین را چنان ترسیم کرده بود که همه زندگی درونی و معنوی غنی و پُری داشتند. نیکولنکا، کودکِ داستان، در واکنش به احساسات تامّی که در این افراد می‌بیند نسبت به آنان نوعی احساس دلسوزی و عدالت می‌کند.

بتدریج که توانایی پسرک برای بیان مافی‌الّضمیرش شکوفا می‌شود، تالستوی نشان می‌دهد که چه پارادوکس صدمه‌زننده‌ای در انتظارات و آرزوهای نهفته در بیان مافی‌الضّمیر وجود دارد. در فصل حسّاس و پایه‌ای «کودکی»، تالستوی بر آنچه جزو خصایل یگانهٔ عنفوان کودکی است، یعنی احساسات پاک‌وناب کودک و واکنشهای بی‌اختیار او در قبال بدبختیهای دیگران، تأکید می‌ورزد. بعدها زندگی، این احساسات پاک‌وناب را ضایع می‌کند. همزمان با پاگرفتن آگاهی اخلاقی در کودک، تأثیراتی که تماس با اجتماع در او می‌گذارد نوعی غلّ‌وغشّ در احساسات او پدید می‌آورد. در همینجاست که ما نخستین‌بار در نوشته‌های تالستوی به موضوع مبارزه میان صدق و صفا و آگاهی و دانایی، که بخش اعظم آثار تالستوی را شکل داده است، برمی‌خوریم.

حتّی پیش از روسو، اسطورهٔ «وحشیِ نجیب» تصویری از آزادی بی‌قیدوبند به‌دست داده بود که در آن فرد می‌توانست فارغ از عوارض فسادآور اجتماع رشد کند و ببالد. نویسندگان اروپایی رؤیاها و خیالات خود را در امریکا می‌جستند و به آنجا چشم دوخته بودند، حال آنکه روسها سرزمین موعودی در درون مرزهای خود داشتند و نویسندگان رمانتیک روسی در ستایش از قفقاز، با مردمان عجیب و غریب و مناظر طبیعی دست‌نخوردهٔ پُراعجابش، از یکدیگر پیشی می‌جستند. تالستوی رمان مربوط به زندگی قفقاز، **قزّاقها**، را در اوایل دههٔ ۱۸۵۰ ــ دورهٔ خدمت نظامش در آنجا ــ آغاز کرد، امّا تا ۱۸۶۳ آن را منتشر نکرد. قزّاقهای گربن[۳۷]، که تالستوی در میانشان می‌زیست و در پاسگاه مرزیِ خود به آنها برمی‌خورد، روسهایی بودند از فرقهٔ «کهن‌باوران»[۳۸] که چند قرن پیشتر به منطقهٔ مرزی دست‌نخورده عقب نشسته بودند تا از تعقیب و آزار مصون بمانند. اینان در قرنهای اخیر، در قبال حقّ حفظ سنن و آداب و خودمختاری، وظیفهٔ دفاع از مرزها را به‌عهده گرفته بودند. اینان واقعاً «وحشیهای نجیب» نبودند، امّا مردمان ساده‌ای بودند که زندگی‌شان در تماس نزدیک با طبیعت بود و مطابق معیارهای روسی از آزادی زیادی برخوردار بودند، زیرا اکثر دهقانان در روسیّه وابسته به زمین و نتیجتاً وابسته به زمینداران بودند.

قزّاقها آکنده از ملاحظات دقیق و مستقیم و تفصیلیِ قومشناختی است، امّا جاذبهٔ اصلی آن در تصویری است که تالستوی از جنبهٔ روانشناختی از قهرمان آن، آلینین[۳۹]، به‌دست داده است. آلینین جوانی است از طبقهٔ زمیندار که از مسکو آمده است تا خود را از شرّ زندگی پوچی که در اجتماع داشته است خلاص کند و در قفقازِ رمانتیک برای خودش هدفی تازه در زندگی بجوید. تصویری که او از زندگی در قفقاز در ذهن دارد تصویری است که از کتابها اخذ کرده است. در رمان جایگزینی تدریجی تصویر رمانتیکی که آلینین در ذهن دارد با تصویری منطبقتر با زندگی واقعی گام‌به‌گام دنبال می‌شود. این تصویر تازه بازهم تصویری شکوهمند و تحسین‌آمیز است، امّا روح پیچیدگیهای عملی زندگی واقعی نیز در آن دمیده شده است. آلینین در رؤیای این بوده است که با دختر قزّاق زیبایی آشنا خواهد شد و ازدواج خواهد کرد. هنوز مدّتی از ورودش به قفقاز نگذشته است که ماریانکا، دختر دوستداشتنی و گوشه‌گیر صاحبخانه، نظرش را جلب

می‌کند، امّا پی می‌برد که قرار است دخترک با قزّاق جوانی به نام لوکاشکا نامزد شود. لوکاشکا برای آلینین تصویری آرمانی است از آنچه خود او می‌خواهد باشد: «شجاع»، بیباک، و سوارکاری بسیار ورزیده. او دشمنی از مردان قبیلهٔ چچن را بی‌هیچ پشیمانی می‌کشد و یگانه احساسش از این عمل سرمستی از مهارت و شجاعت خویش است. در نظر لوکاشکا تکلیف همه‌چیز روشن است: وظایفش را در گردانش انجام می‌دهد، در دوره‌های مرخصی در پاسگاه مرزی به‌باده‌نوشی و عیش‌وعشرت می‌پردازد، و در فکر ازدواج با ماریانکا و ادامهٔ زندگی به‌شیوهٔ اجدادش است. آلینین فردی ادب‌آموخته است. حجب، احتیاط، و ملاحظه‌کاری او همه‌چیز را پیچیده‌تر و، در پایان کار، ضایع می‌کند. او که تلاش می‌کند دوستی لوکاشکا را جلب کند با رفتارهای غریب و شرمگینانهٔ خود صرفاً باعث ایجاد سوءظنّ و خصومت در او می‌شود. ماریانکای مغرور در آغاز نسبت به مستأجر کنجکاو است،امّا اندک‌اندک در او به دیدهٔ تحقیر می‌نگرد و لوکاشکا را بر او ترجیح می‌دهد. پس از آن دیگر چاره‌ای برای آلینین نمی‌ماند جز آنکه پاسگاه را ترک گوید و، فارغ از این توهّم که مردی نازپرورده و ادب‌آموخته چون او می‌تواند قزّاق شود، به‌میان جامعهٔ خودش بازگردد.

بخش اعظم اصالت و شرافت قزّاقها ناشی از غرقه‌شدنشان در کارهای ساده و سودمندی است که اوقاتشان را پر می‌کند و به زندگی‌شان معنا می‌دهد. ماریانکا معمولاً در حال خانه‌داری، شیردوشی، چرانیدن بزها، و چیدن انگور نشان داده می‌شود. با آنکه اینگونه فعّالیّتهای قزّاقها سبب می‌شود تاحدودی آدمهای ملال‌آور و خشکی باشند، ولی با همهٔ اینها تصویری از آن «دیگریِ» آرمانی هستند که «خویشتنِ» آلینین نمی‌تواند با آن عجین شود و دور از دسترس او می‌مانند. یکی از شخصیّتهای به‌یادماندنیی که تالستوی در این رمان خلق کرده است قزاق پیر، یروشکا، ست که شکارچی است، تا خدودی در دهکده مطرود است، و به‌شیوهٔ کهن زندگی می‌کند. او داستانگوی دهکده و مخزن افسانه‌های عصر زرّین است که در آن قزّاقها، نیالوده به تمدّن، همچون مردمان قبیله‌ای چچن زندگی می‌کردند و حقیقتاً وحشیهای نجیب بودند. یروشکا همچنین در وجهی از شخصیّتش آن نیرنگباز افسانه‌ای است که با زیرکی از همهٔ حوادث جان سالم به‌در می‌برد. طمعکاری او، آمادگی و اشتیاقش برای سوءاستفاده از آلینین در راه مقاصد خودش، و عهدناپایی او، هم در قبال آلینین و هم در قبال عزیزکرده‌اش، لوکاشکا، همچون صفات خداگونهٔ سرشتی ساده که قوانین اخلاقی پیچیدهٔ جامعهٔ متمدّن ضایعش نکرده است مورد اغماض قرار می‌گیرند. امّا از آن جنبه‌هایی که بدانها اهمّیّت داده می‌شود، یعنی احترام به زندگی و شناخت طبیعت، یروشکا پاک و ناب است.

پس از انتشار **دوران کودکی** و **خاطرات سباستوپول**، نیکالای **چرنیشفسکیِ** منتقد نوشت که آنچه عمدتاً توّجه تالستوی را جلب می‌کند «فرایند روانشناختی، اشکال آن، قوانین آن، و دیالکتیک روح است». شیوه‌های تصویر زندگی درونی و روحی در **قزّاقها** گامی دیگر پیشتر رانده شد و سرانجام در مونولوگهای درونی بسیار مهمّ **جنگ و صلح** به اوج خود رسید. چرنیشفسکی در ادامه می‌نویسد:

> توجّه کنت تالستوی بیش از هرچیز معطوفِ این است که چگونه برخی احساسات و اندیشه‌ها از احساسات و اندیشه‌های دیگر زاده می‌شوند؛ او علاقه‌مند است ببیند که چگونه احساسی که خودبه‌خود از موقعیّت یا تأثّری خاصّ برمی‌خیزد و تحت تأثیر خاطرات و نیروی تلفیق و ترکیبی که در قوّهٔ خیال هست تبدیل به احساسی دیگر می‌شود، دوباره به همان نقطهٔ آغازین بازمی‌گردد، دوباره‌ودوباره مسیرهای دیگری درپیش می‌گیرد، و در تمام طول این رفت‌وبرگشتها دگرگون می‌شود؛ او علاقه‌مند است ببیند که چگونه اندیشه‌ای که از حسّی اوّلیّه نشأت گرفته است منجر به اندیشه‌های دیگر می‌شود، پیشتروپیشتر رانده می‌شود، و در آن رؤیاهای در بیداری با حسّهای واقعی و در رؤیاهای آینده با اندیشه‌های مربوط به زمان فعلی درهم می‌آمیزد.

در **قزّاقها** درک مستقیمی که آلینین از قفقاز پیدا می‌کند و تحوّلات بعدی در درک او از واقعیّت جوهرهٔ داستان را می‌سازد. اگر چه این اثر به‌هیچ‌روی برمبنای «زاویهٔ دید» جیمزی[۴۰] پی‌ریزی نشده است ، آگاهی آلینین تعیین‌کنندهٔ شکل و فُرم رمان است. در چندین فصل طولانی که در آنها تالستوی دربارهٔ زندگی در پاسگاه از دیدگاه قومشناختی سخن می‌گوید خبری از آلینین نیست، با این حال دقیقاً همین عینیّت این بخشها بستگی مستقیم به آلینین دارد. اینکه پاسگاه زندگی مستقلّش را دارد و اینکه آلینین بخشی از آن نیست درسی است که او باید بیاموزد. او به این حقیقت اساسی پی می‌برد که جهانی عینی فارغ و جدا از شخص او وجود دارد و در همین آگاهی‌یافتن اوست که وقایع معنای خود را پیدا می‌کنند. بنابراین این رمان، هم عینی و هم ذهنی است: عینی است از این نظر که بر وجود دنیایی وسیعتر پای می‌فشارد و ذهنی است از این نظر که کانون توجّه رمان فرایند رشد آگاهی آلینین است.

این از عادات تالستوی بود که تواناییهای خود را همزمان صرف چندین برنامهٔ کاری کند: برخی پس از چند دهه به‌بار می‌نشستند و برخی‌دیگر هرگز کامل نمی‌شدند. رمانهای بزرگ او حاصل شایستهٔ چندین دههٔ کامل کاروتلاش هستند که مضامین و شیوه‌های بیانی

و ساختاری آثار کوچکتر را کولاژوار به‌نحوی زیبا و به یادماندنی درخود گردآورده‌اند. **جنگ و صلح** اجزاءِ آثار قبلی وی را دربر می‌گیرد: جستجو و اکتشاف خویشتن از تریلوژی **دوران کودکی**، شیوه‌های آگاهی‌یافتن و خودآزمایی از رمان **قزاقها**، مضمون خانه‌وخانواده از رمان **سعادت خانوادگی**، و جزئیّات جنگی از **خاطرات سباستوپول** ـ در عین حال **جنگ و صلح** امکانات تمامی این مضامین را گسترش می‌دهد. سرشت قوّهٔ تخیّل تالستوی چنان بود که از هر تلفیقی امکانات تازه پدید می‌آورد.

جنگ و صلح در شمار آن معدود آثار ادبی است که فراتر از معیارهای عادی داوریهای ادبی قرار می‌گیرند. برای خود تالستوی نیز شخصاً این اثر معنا و اهمّیّت بسیار داشت، زیرا نشان می‌داد که او می‌تواند به سوداهای بزرگی که از دوران کودکی خیال او را به‌خود مشغول داشته بودند جامهٔ عمل بپوشاند. او این بخت بلند را داشت که از همان آغاز که دست به‌کار نوشتن این کتاب شد پی به عظمت کاری که دردست گرفته بود ببرد. برای خویشاوندش، آلکساندرا تالستوی، می‌نویسد:

> هرگز قوای ذهنی و حتّی قوای اخلاقی‌ام اینچنین آزاد و آمادهٔ کار نبوده است و من واقعاً کار می‌کنم. کاری که صحبتش را می‌کنم رمانی است مربوط به دورهٔ ۱۸۱۰ـ ۱۸۲۰ که از پاییز تا کنون فقط بدان مشغول بوده‌ام. من اکنون نویسنده‌ای هستم با تمام نیروی روحی‌ام و چنان می‌نویسم و می‌اندیشم که تاکنون سابقه نداشته است.

نوشتن این اثر هفت‌سال از عمر تالستوی را ـ از ۱۸۶۳ تا ۱۸۶۹ـ گرفت. عظمت این کار را می‌توان از آرشیو این اثر، که بالغ بر هزاران صفحهٔ دستنویس است، ارزیابی کرد (و تازه آنچه به‌جای مانده است تنها جزئی از دستنوشته‌هاست). بسیاری از اپیزودها چندین‌وچندبار ازنو نوشته شده‌اند. اپیزودهای دیگری خلق شده‌اند و در کلّ اثر جایی نیافته‌اند. تالستوی غالباً هر اپیزودی را، وقتی که حروفچینی شده بود، ازنو می‌پرداخت.

پیشتر از بهشت روستایی یاسنایا پالیانا، که محور تخیّلات تالستوی در این‌باره بود که زندگی را چگونه باید زیست، سخن گفتم. **جنگ و صلح** آکنده از مضامین این بهشت روستایی است. در قلب آن، دنیای رؤیایی گذشتهٔ یاسنایا پالیانا در دوران پرنس والکونسکی و دوران پس از ازدواج ماریا با نیکالای قرار دارد. با آنکه تالستوی بسیاری مطالب واقعی از سنّت خانوادگی را در رمانش وارد کرده است، ولی همهٔ آنها را با تصوّر آرمانی‌اش وفق داده است ـ تصوّر آرمانی‌اش از اینکه هرچیز چگونه می‌توانست باشد، هرگاه که اوضاع مطلقاً بر وفق مراد می‌بود، تا زندگی پدرومادرش عمیقترین معنای ممکن را بیابد. در اینجاست که جنبهٔ مستند و جنبهٔ خیالی اثر تالستوی به‌هم می‌رسند. می‌بینیم که یاسنایا پالیانا (که، در رمان، «تپه‌های داغسر»[۴۱] نام گرفته است) برای تالستوی تا چه حدّ همان فضایی خیالی بوده است که هرچیز خاصّ دنیای تالستویی می‌توانست در آن ابداع و ایجاد شود. تالستوی برای حفظ تطابق رمانش با تاریخچهٔ خانوادگی، که سخت در ذهن تالستوی با یاسنایا پالیانا همنشین بود، رمانش را به‌صورت تاریخچهٔ دو خانوادهٔ راستوف[۴۲] و بالکونسکی[۴۳] تنظیم کرده است. در واقع می‌توان گفت که این دو خانواده به‌صورت گروهی دو شخصیّت اصلی رمان هستند.

در داستانِ خانوادهٔ بالکونسکی، تالستوی آشکارا دوران دوشیزگی مادر را، که با پدرش در املاک روستایی سپری شده بود، بازآفریده است. خانوادهٔ بالکونسکی ویژگیهایی دارد که در یک‌یک اعضایش متجلّی است: جستجوی متعالی خیر و نیکی، سرسپردگی به وظیفه، و ازخودگذشتگی. در دنیای داستانی غنی تالستوی تمیزقائل‌شدن میان چیزهایی که بسیار شبیه هم هستند حائز اهمّیّت بسیار است: هر یک از اعضای خانواده بایستی با شیوهٔ شخصیِ پیروی‌اش از الگوی عمومیِ خصایل خانوادگی ممتاز شود. در پرنس بالکونسکیِ پیر، وظیفه‌شناسی و بریدن از اجتماع حاصلِ منطق سرد و غرور آتشین اوست. سرسپردگی پرنسس ماریا به وظایفش به واسطهٔ زهد و پرهیزگاری‌اش تبدیل به شکسته‌نفسی و فداکاری برای دیگران می‌شود. تعالی روحی خانوادهٔ بالکونسکی به شخصیّتی مطلقاً داستانی که به خانواده الحاق شده است، پرنس آندریی، گسترش داده می‌شود. در وجود پرنس آندریی خصایل بالکونسکی‌ها در سطحی تازه و آرمانی متجلّی می‌شود: عظمت روحی و قدرت به‌کارگرفتن ذهن برای یافتن پاسخی به سؤالات اساسیِ معنای زندگی و معنای مرگ.

همانگونه که تالستوی خانوادهٔ بالکونسکی را از روی خانوادهٔ مادرش گرته‌برداری کرده است، خانوادهٔ راستوف نیز حاصل گرته‌برداری از خانوادهٔ پدری تالستوی است. ایلیا راستوف[۴۴] پیر، که با ولخرجیهایش خانواده را به‌خاک سیاه می‌نشاند، یادآور شخصیّت اسرافکار ایلیا تالستوی [پدربزرگِ پدریِ تالستوی] است و مادام راستوف تصویری است از مادربزرگِ پدریِ ساده‌لوح و مغرور تالستوی. نیکالای راستوف از روی پدر تالستوی گرته‌برداری شده، ولی بخشی از تجارب دوران جوانی خود تالستوی هم به شخصیّت او افزوده شده است. ازدواج نیکالای و ماریا عیناً از داستان ازدواج پدرومادر تالستوی برگرفته شده است که اندکی دستکاری شده و صورت آرمانی یافته است. سونیا در رمان همان نقش تاتیانا

ارگولسکایا را در خانواده دارد. خصلت خانوادگی راستوف‌ها «خودانگیختگی» وصف می‌شود که به آنها امکان می‌دهد زندگی‌شان را با طبیعت مادّی‌شان هماهنگ کنند واز اذیّت‌وآزار خویشتن، که نتیجهٔ داشتن ذهن تحلیلی و کاوشگر و خودآزماست و از خصایل بارز خانوادهٔ بالکونسکی است، بپرهیزند. نیکالای نمایندهٔ خصلت راستوفها در وجه عادی و معمولی آن است، امّا در اینجا نیز تالستوی باز شخصیّتی به این خانواده افزوده است که تجسم اصول این خانواده در سطح آرمانی‌شان است. تالستوی در وجود ناتاشا راستووا[۴۵] اصل خودانگیختگی را در اصیلترین و نابترین شکلش نشان می‌دهد که آن را به سطح نیروی زندگی ارتقا می‌دهد. ناتاشا نیز الگوهای اوّلیّه‌اش را دارد: خواهرزن تالستوی، تاتیانا برس[۴۶]، و همسرش، سوفیا. امّا ناتاشا بسیار کمتر از پرنسس ماریا در جزئیّاتِ زندگی وابستهٔ الگوهای اصلی‌اش مانده است و همین باعث شده است که از همان آزادی عملی برخوردار باشد که تالستوی به قهرمانان خالصاً داستانی‌اش، آندریی و پیِر، داده است.

یکی از شخصیّتهای محوری رمان، پیر بزوخوف[۴۷]، از این‌دو خانواده جداست. او تجسّم جستجویِ آزادانه برای یافتن مناسبترین شیوهٔ بازنمایی خویشتن است. اگر که تالستوی آرزوی خود را برای شایسته‌وبایسته‌بودنِ تمام‌عیار، برای آنکه مردی اشرافی با تمام مزیّتها و مسئولیّتهایش باشد، در آندریی فرا افکند، در پیر نیز توانایی خود را برای درغلتیدن در خطاها به‌هنگام جستجوی نیکی به‌نمایش گذاشت. در وجود پیر ما می‌بینیم که چگونه مردی نیک‌سرشت، که ادراک اخلاقی‌اش پرورشی نیافته است، بر اثر پیچیدگیهای واقعیّت، تمایلات پست‌ترش، و ناکامی‌اش در ایستادگی در برابر وسوسه‌های آدمهای بیصداقت به‌هرروی از راه راست منحرف می‌شود. این نکته حائز اهمّیّت و پرمعناست که لحظات بزرگ در زندگی پیر لحظات نادری است که او، وقتی که شرایط بیرونی، امیال، و اعمال تقارن کامل پیدا می‌کنند، خواست و اراده‌اش را عملی می‌کند. با این‌حال، در پایان، دقیقاً همین تأثیرپذیری او سبب می‌شود که به دید و درکی چنان وسیع از جهان برسد که هیچ شخصیّت دیگری در رمان نمی‌تواند از آن فراتر رود.

در **جنگ و صلح**، درکنار خانواده‌های قهرمان‌صفت، خانواده‌های شرور و پلید نیز هستند: خانوادهٔ کاراگین[۴۸] و خانوادهٔ کوراگین[۴۹]. اینان مظهر منفعت‌طلبی مادّی و کری در برابر ندای وجدان هستند. تالستوی توانسته است در وجود کوراگینها ـ پرنس واسیلیِ پیر، آناتول، و هلنِ زیباروی ـ به‌نحو درخشانی فقدان شمّ اخلاقی را نشان دهد. توصیف سرد و بی‌احساس این شخصیّتها چنان است که به‌نظر نمی‌رسد نتیجهٔ تصمیم هنرمندانهٔ تالستوی باشد، بلکه ناشی از ضعف سرشت ابتر خود آنهاست. کوراگینها عوامل اصلی شرّ و بدبختی در زندگی قهرمانان هستند: هلن با ازدواج با پیر موقّتاً او را از پی‌جویی فضیلت باز می‌دارد و آناتول سعی می‌کند و نزدیک است ناتاشا را از راه به‌در ببرد که این بدل به بزرگترین بحران اخلاقی در زندگی ناتاشا می‌شود. تباهی و آلودگیِ اخلاقی کوراگینها با حضور شخصیّتی که شرّ مجسّم و شیطان‌صفت است ـ دالوخوف[۵۰]، افسر شرور، دوست آناتول، و پیک شرّ و مرگ ـ پررنگ‌تر به‌چشم می‌آید.

در این طرح جامع، تالستوی فرصت آن یافته است که همهٔ ارزشهای بظاهر ناهمخوانی را جای دهد که در برنامهٔ خودسازی‌اش به‌عنوان ارزشهایی ضروری برای رسیدن به خویشتنی بسط‌یافته در همهٔ جهات مشخّص کرده بود: عقل و سرشت، روح و جسم. او میان ابراز واقعی خودانگیخته و میدان‌دادن به هوای نفسانی کاذب، و نیز میان داشتن رابطهٔ هماهنگ با جسم خویشتن و دست‌زدن به اعمال پلید فسادانگیز، فرق می‌گذارد. آنچه موضوع اصلی تالستوی است خودِ اصل رشد است، نه سرنوشت شخصیّتهای رمان؛ ازهمین‌رو سرنوشتهای شخصیّتهای بسیار گوناگون باهم تداخلهای پی‌درپی پیدا می‌کنند ـ و البتّه غرض اصلی تدارک طرح و پیرنگ داستان نیست، بلکه نشان‌دادن دگرگونی مدام و تحوّل خویشتن در طول زمان است.

علاقهٔ تالستوی به زمان به عنوان میانجی رشد است که او را به تاریخ علاقه‌مند می‌سازد. هر فردی زندگی خصوصیی دارد که در درون مرزهای آگاهی‌اش جریان دارد و برای خود آن فرد پر از معناست، امّا دروازهٔ آن به‌روی دیگران بسته است. سازمان اجتماعی در سطح زندگی خانوادگی مطرح می‌شود که در آن تواناییهای فرد بر اثر فشار اصول خانوادگی و کنش‌وواکنش میان اعضای گروه شکل می‌گیرد. زمان در مجرّدترین شکلش تبدیل به تاریخ می‌شود که در آن **فرد** در جریان حرکت سیل‌آسا و دائماً دگرگون‌شوندهٔ تودهٔ انسانها قرار می‌گیرد و این چنان تأثیر محتومی بر او می‌گذارد که اعمالش معنای تازه‌ای می‌یابند که با فهم او و نیّاتش کاملاً بیگانه‌اند.

واقعهٔ تاریخی محصول تلاقی و اثرگذاری متقابل اراده‌های بیشمار است. پادشاهان، که تابع همان نیروهایی هستند که دیگران، فریب توهمّشان از قدرت را می‌خورند: «پادشاه زنجیریِ تاریخ است.» آنانی که تاریخهای رسمی به‌عنوان جنبانندگان سرنوشت بشر تجلیلشان کرده‌اند در سرنوشت بشر سهیمند، تابع جریان سیل‌آسای وقایعی هستند که خود بخشی از آن هستند، و موقعیّتی در درون این جریان سیل‌آسا دارند که باتوجّه به وضعیّتشان نمی‌توانند آن را ببینند. با این‌حال، تالستوی تأکیدی بر حاکمیّت بخت و اتّفاق ندارد. اراده‌ها و اعمال فردی انسانها، پنهان از دیدهٔ خود آنها، به طُرق گوناگون به‌هم می‌پیوندند و طرحی بزرگ را

در می‌اندازند. ناپلئون خُرد و حقیر و مضحک است، زیرا گمان می‌برد که کوچکترین اعمالش پیامدهای بزرگ دارد. نیروهایی که واقعاً فرانسویان را در ۱۸۱۲ از این سر تا آن سر اروپا کشاند و منجر به پیروزی روسیّه شد، و پس از آن روسها و ارتشهای متّفق را به پاریس کشاند، در نظر تالستوی بازتابی از مشیّت الاهی است؛ امّا این نیروها کشف و عیان‌کردنی نیستند، زیرا تعدّد و تکثّر آنها هیچ نسبتی با توانایی شناخت ما ندارد.

جنگ و صلح اوج و کمال عین‌نمایی خاصّ تالستوی است. تالستوی با این عین‌نمایی‌اش قادر بود جهانی بینهایت گسترده را پیش چشم آورد ــ چندان گسترده که با تجربهٔ ما از واقعیّت پهلو بزند. این از قریحه‌های ذاتی تالستوی بود که ببیند آن ویژگیهای ابدی مردمان، اشیاء، و موقعیّتها را می‌توان در افراد آنها یافت ــ افرادی که در نگاه نخست بسیار متفاوت به‌نظر می‌رسند. او، هم می‌بایست به مستندات تکیه کند ــ دقّت در توصیف جزئیّات واقعی، خصوصاً آنها که به‌چشم می‌آیند ــ و هم می‌بایست متکّی به اِنتزاع باشد ــ حقیقت ثابت و تغییرناپذیر چیزها. میان این دو قطب، اشکال پیوستگی، شیوه‌های جای‌گرفتن حقیقت کلّی در مصداق جزئی، بیشمار است و همین بیشماری به تالستوی آزادی بیکران انتخاب و ابداعی را می‌داد که جهانِ داستانیِ غنیِ رمان از آن ساخته و پرداخته می‌شد.

جلد پایانی **جنگ و صلح** در دسامبر ۱۸۶۹ انتشار یافت. تا ژانویهٔ ۱۸۷۰ تالستوی در جستجوی موضوعی تازه بود. با آنکه از همان فوریهٔ ۱۸۷۰ به‌فکر نوشتن داستان سقوط زنی شوهرکرده از طبقهٔ ممتاز اجتماع افتاده بود، امّا چندباری که دست‌به‌کار نوشتن شد کار را به‌جایی نرساند. چندین‌سال طول کشید تا انبوه امکانات در ساختار **آناکارنینا** متبلور شود. بااین‌حال، مقارنه‌ای پرمعنا وجود داشت: خوانندگان هنوز مشغول بحث دربارهٔ خاتمهٔ **جنگ و صلح** بودند؛ هنوز بگومگو داشتند که آیا پذیرفتنی است که ناتاشا راستووای شادوشنگول تبدیل به زن خانه‌ای اُمّل شود؛ و در همین زمان بود که تالستوی به‌فکر افتاده بود رمانی دربارهٔ زنی سقوط کرده بنویسد. **آناکارنینا** به‌نحوی غریب به خاتمهٔ **جنگ و صلح** ربط یافته است. شخصیّتهای **جنگ و صلح** در خاتمه ــ «نجات‌یافتگان» به معنای اصلی‌اش ــ با یکدیگر دیدار می‌کنند. روسیّه در طیّ جنگ ۱۸۱۲ بحرانی بزرگ را ازسر گذرانده است. آن‌دو خانوادهٔ اصلی رمان هم بحرانهایی هم‌ارز بحران ملّی را ازسر گذرانده‌اند. هریک از هر دو خانواده پسری را ازدست داده است و شخصیّتهایی که مانده‌اند نیروهایشان را در ازدواجهایی استراتژیک باز آراسته‌اند ــ پیر با ناتاشا و نیکالای با ماریا. آنها بسیار چیزها ازسر گذرانده‌اند، بسیار خطر کرده‌اند، و به‌هرصورت جان به‌در برده‌اند. حال‌وهوای خاتمهٔ رمان عنوانی را که تالستوی در اصل برای این کتاب برگزیده بود بخوبی توجیه می‌کند: «خیر است آنچه ختم به خیر می‌شود.» در پشت **جنگ و صلح** نیروی جبرانی و ترمیمی پرقدرتی هست؛ حتّی مرگ، میرنده را رفعت می‌بخشد و زندگان را به رازهای روحی رهنمون می‌شود. هر آنچه بر نوع بشر می‌رود تجدید نظرکردنی و اصلاح‌شدنی است. خود زُمان جبرانی است برای آنچه زندگی از ما دریغ می‌دارد.

بازگردیم به **آناکارنینا**؛ جملهٔ آغازینش چنین است: «خانواده‌های خوشبخت همه یکجورند، امّا خانواده‌های بدبخت هریک بدبختی خودشان را دارند.» در آغاز با خانوادهٔ آبلونسکی[51] آشنا می‌شویم که در آن همه‌چیز به‌هم ریخته است، چون خانم خانه پی‌برده است که شوهرش سروسرّی با معلّمهٔ بچّه‌ها دارد. در صفحهٔ نخست رمان از اعضای خانه با عنوانهایشان یاد می‌شود: «همسر»، «شوهر»، «بچّه‌ها»، و «معلّمهٔ انگلیسی»، «معلّمهٔ فرانسوی»، «آشپز»، «خدمتکار آشپزخانه»، و «کالسکه‌چی»؛ امّا، برعکسِ **جنگ و صلح** که در خاتمه‌اش صف طویلی از شخصیّتها را می‌بینیم که در نقششان بزیبایی جا افتاده‌اند ــ «همسر»، «شوهر»، «بچّه‌ها»، «خدمتکار» ــ در اینجا همه‌چیز نابسامان است. از همان پاراگراف اوّل شروع حرکتی را می‌بینیم که درست در خلاف جهت حرکت **جنگ و صلح**، نه به سوی صلح‌وصفا و ترمیم، بلکه به‌سوی ازهم‌پاشیدگی، درهم‌برهمی، و مرگ پیش خواهد رفت.

تغییریافتن تأکید، بخصوص در شخصیّت استپان آبلونسکی، برادر آنّا، حیرت‌آور است. استپان سرشار از آن نیروی حیاتی است که تالستوی در **جنگ و صلح** آنهمه بدان ارج گذاشته بود. او نشئهٔ شراب زندگی است. حضور شاداب و فرحزای او برای ما کاملاً ملموس است: ما دائماً می‌دانیم که هر عضو از بدن او کجاست و چه احساسی دارد. در لحظه‌ای دشوار نیکالای راستوف به این حقیقت پی می‌برد که «می‌توان کشت و دزدید و بااین‌حال خوش بود.» استپان از همین دست آدمهاست که می‌تواند صرفاً از فزونیِ نیروی حیاتیِ جسمانی‌اش شاد باشد، در عین اینکه در موقعیّتی دردناک و از نظر اخلاقی توجیه‌ناپذیر قرار دارد. او به موقعیّت دشواری که با زنش پیدا کرده است می‌اندیشد و از خود می‌پرسد: حالا چکار کنم؟

جوابی برای سئوالش نیافت، جز همان جواب همیشگی زندگی به پیچیده‌ترین و بی‌جوابترین سئوالها. آن جواب این است: سرت را به کاری گرم کن، یعنی برو به دامان فراموشی. دیگر خواب فراموشی نمی‌آورد، دست کم نه پیش از شب؛ ... در نتیجه می‌بایست فراموشی را در رؤیای زندگی بجوید.

ظاهراً از **جنگ و صلح** تا بدینجا راهی طولانی را پیموده‌ایم؛ آن تأکید غلیظ بر دریافتن تجربهٔ حال تبدیل به «رؤیای زندگی» شده است، آن هم تازه برای موجود خودانگیخته و مادّیی چون استپان آبلونسکی. تنها فراموشی است که ضامن خوشبختی است.

هرچه رمان پیشتر می‌رود، با خشونت بیشتری به ما فهمانده می‌شود که طبیعت خوشبختی بشری تا چه حدّ گنگ و دوپهلوست. جوهر ماجرای آنّا همین است، امّا ما در ماجرای قهرمان مرد اصلی رمان، کانستانتین لِوین[۵۲]، نیز به‌همین درک و شناخت می‌رسیم. او که ازدواجی مطابق میلش کرده و خانواده‌ای تشکیل داده است ناگهان می‌بیند که تکّه طنابی را پنهان می‌کند، مبادا به فکر خودکشی با آن بیفتد. رمان در صحنه‌ای از زندگی به اوج خود می‌رسد که با قدرت تمام حسّ نفرت از زندگی را بر می‌انگیزد: آنّا شوهرش را ترک کرده است و علناً با معشوقش زندگی می‌کند ـ افسر برجسته و محبوب گارد، آلکسیی ورونسکی[۵۳]. امّا تسلیم هواوهوس‌شدن برای هردو تلخکامی به‌بار می‌آورد. شوهر آنّا حقّ سرپرستی پسرشان را به آنّا نمی‌دهد. جامعهٔ فاسد و منحط، امّا ظاهرآرا، پس از آنکه او قواعد ظاهرفریب آن را علناً نقض می‌کند از پذیرش آنّا سرباز می‌زند. ورونسکی از دست‌یافتن به مقام والایی که موقعیّت و تواناییهایش ضامن آن بود بازداشته می‌شود. آنّا می‌ترسد عشق ورونسکی به او سستی بگیرد و خشم و نارضایی خود را همه بر سر او می‌ریزد. روابط آن‌دو سردتر و سردتر و آکنده از خشم و سرزنشها می‌شود، تا آنکه جدایی آن‌دو محتوم به‌نظر می‌رسد.

آنّای مستأصل و درمانده تصمیم می‌گرد رو در روی ورونسکی بایستد، زیرا به او ظنین شده است که می‌خواهد آن روز به روستا برود و با زن جوانی از طبقات ممتاز عشق‌ورزی کند. در اینجا تالستوی کاملاً وارد ذهن آنّا می‌شود و دنیا را از دید هرج‌ومرج و پریشانی محض درون او، که او را به‌سوی نابودی می‌کشاند، نشان می‌دهد. از دید آنّا ما شهرفرنگی را باتصاویری شکسته و خردشده می‌بینیم. ما کاملاً در درون منظر زشتی که او از جهان دارد قرار می‌گیریم. هرچه می‌بیند، او را سرشار از انزجار می‌کند و به‌نظرش عجیب‌وغریب و نفرت‌آور می‌آید. واژهٔ «دید» در اینجا اهمّیّت اساسی دارد. چشم برای تالستوی ابزاری قدرتمند است. او به **دیدن** محض به‌عنوان بنیان حقیقت بسیار تکیه می‌کند. بینایی اصلِ نظام‌دهندهٔ اصلی در نوشته‌های تالستوی است. بینایی چیزی را بر ما آشکار می‌کند که کلمات در حرکات فاش‌کننده، یا در حالتی که چهره ناخودآگاه پیدا می‌کند، پنهان می‌کنند. آنّا هرچه به مرگش نزدیکتر می‌شود بیشتر به قلّهٔ قدرت دیدنش می‌رسد ـ قدرت بینایی او «نورافکن» خوانده می‌شود. با آنکه تالستوی با تکرار اینکه دید دهشتناک او ناشی از آن بود که «هرچه می‌اندیشید می‌دید» ما را میخکوب منظر و زاویهٔ دید او می‌کند، خطاست اگر هر آنچه را که دیده می‌شود به عنوان دید کج‌ومعوج زنی دیوانه طرد کنیم. دید درونی او حقیقت قدرتمند خودش را دارد:

> کجا رها کردم و باز ایستادم؟ آنجا که دیگر نتوانستم وضعیّتی را حتی به‌تصوّر در آورم که زندگی در آن عذاب‌آور نباشد؛ آنجا که پی‌بردم همهٔ ما برای رنج‌بردن خلق شده‌ایم؛ آنجا که پی‌بردم همهٔ ما این را می‌دانیم و باز سلیقه‌ای برای فریب خویش ابداع می‌کنیم. امّا وقتی که حقیقت را می‌بینی، چه می‌توانی بکنی؟

آنجا که استپان می‌تواند در «رؤیای زندگی» به فراموشی دست یابد، آنّا **می‌بیند** و نمی‌تواند **نبیند**. آنّا سرانجام به نتیجه‌ای می‌رسد که دلیلش مطلقاً در شرایط و اوضاع‌واحوال نهفته است: «چرا شمع را خاموش نکنم؟» **جنگ و صلح** بر قدرت زندگی برای آنکه حتّی از درد و اندوه هم چیزی به‌بار آورد تأکید و تکیه می‌کند، حال آنکه **آنّاکارنینا** به ما نشان می‌دهد که زندگی توانایی نامحدودی برای آزردن دارد و ما در برابر آن بیچاره و درمانده هستیم.

در خاتمهٔ **آنّاکارنینا** بار دیگر نجات‌یافتگان گردهم می‌آیند، امّا «نجات‌یافته» در این رمان معنایی بکلّی متفاوت دارد. در **جنگ و صلح** با عدّه‌ای روبرو هستیم که با از سرگذراندن مصیبت و فاجعه رشد و تعالی کاملی پیدا کرده‌اند که بتوانند خودشان باشند و به خوشبختی و شادی سزاوارانه‌ای رسیده‌اند. در **آنّاکارنینا** نجات‌یافتگان مردمانی زخم‌خورده از زندگی و فلج‌شده هستند که تجربهٔ زیستن به‌جای آنکه قویترشان کند، فروشان کاسته است. حتی لیوین، که فعلاً با ایمانی لرزان خود را نگه داشته است، به‌نظر آسیب‌پذیر می‌آید.

آنّاکارنینا یکسره یأس و اندوه نیست. جاذبهٔ این کتاب نیز، همچون **جنگ و صلح**، در صحنه‌های زنده و شاداب شادیهای زندگی است: سرسره‌بازی لیوین و یا بعدها مشارکتش با دهقانان در دروکردن؛ اوج‌گرفتن و به‌وصال‌انجامیدن عشق سالم و بارآور میان لیوین و کیتی[۵۴]؛ و حتّی شادمانی عمیق و سرزندگی آنا پیش از آنکه لطمهٔ جبران‌ناپذیری بر آن وارد آید. در هیچ‌یک از دیگر آثار تالستوی فوران شور و نشاطِ همه‌جانبهٔ او و حسّاسیت توأم با سرزندگی او، در تلفیق با دید درونی نافذش از اینکه چگونه همین شور زندگی می‌تواند به انزجار از زندگی بینجامد، اینچنین کامل به چشم نمی‌خورد. **آنّاکارنینا** در عمقش حامل امید چندانی نیست و می‌توان فهمید که چرا تالستوی، اندکی پس از نوشتن آن، در موجاموج بحران روحی بزرگش آن را و همهٔ آثار قبلی‌اش را طرد کرد ـ آثاری که او را به این حدّت اهریمنیِ دید و بصیرت رسانده بود.

در خاتمهٔ **آناکارنینا** تالستوی دربارهٔ لیوین، قهرمان شکل‌گرفته از روی زندگی خودش، (یا به تعبیر لیدیاگینزبورگ[55]، شکل‌گرفته از روانشناسی خودش) می‌گوید: «پس او زیست بی‌آنکه بداند، یا حتّی احتمال بدهد که خواهد دانست، که کیست و برای چه بر این کرهٔ خاک زیست؛ در عذاب از این جهل خود، تابه‌حدّی که می‌ترسید خود را بکشد؛ با همهٔ این احوال، راه مشخّص خود را در زندگی با گامهای محکم پیمود.» سالهای نوشتن **آناکارنینا** برای تالستوی دوره‌ای بود که ویلیام جیمز، دقیقاً با درنظرگرفتن تالستوی به‌عنوان نمونهٔ آن گروش مذهبی که به‌دلیل از دست‌دادن حسّ وجود معنایی در زندگی سرعت و شتاب بیشتری می‌گیرد، آن را «فلج لذّتی» خوانده است.

در ۱۸۶۹ تالستوی در جریان سفری به ناحیهٔ پنزا[56] برای خرید ملک، طیّ شبی که در شهر کوچک آرزاماس[57] گذرانده بود، به وحشت و هراسی وصف‌ناپذیر دچار شده بود که در نامه‌ای برای زنش آن را چنین وصف می‌کند:

> دو روز تمام در اضطراب دست‌وپا زده‌ام. سه‌شب پیش شب را در آرزاماس خوابیدم و اتّفاقی غریب پیش آمد. ساعت دو صبح بود؛ سخت خسته بودم و می‌خواستم بخوابم. مریض هم نبودم. امّا ناگهان چنان افسردگی، ترس، و وحشتی مرا فراگرفت که پیش از آن برایم سابقه نداشت و خدا نصیب هیچ کس نکند.

در ۱۸۸۰ او این اتّفاق را در داستانی نیمه‌تمام، که پس از مرگش با عنوان **یادداشتهای یک دیوانه**[58] منتشر شد، شرح داد. راوی داستان، در آن هراس شبانه‌اش، از خود می‌پرسد: «چه چیزی ناراحتم می‌کند، از چه می‌ترسم؟» و پاسخ می‌شنود:

> «از من، من اینجا هستم.» صدای مرگ بود که به‌نجوا پاسخم می‌داد. پشتم لرزید. بله، مرگ. می‌آید، اینجاست و نباید باشد. اگر واقعاً رودرروی مرگ بودم، نمی‌بایستی این حالی را که داشتم داشته باشم. می‌بایست می‌ترسیدم. امّا نترسیده بودم، بلکه می‌دیدم و احساس می‌کردم که مرگ می‌آید و در عین حال حسّ می‌کردم که نباید اینجا باشد. تمامی وجودم ضرورت و حقّ زندگی را حسّ می‌کرد و در عین حال مرگ پیش می‌آمد. این‌دو پارگی درونی وحشتناک بود.

تالستوی زمانی که بتدریج از بحران روحی‌اش بیرون می‌آمد شروع به نوشتن روایتهای اوّلیّه‌ای از کیش تازهٔ خود کرد که حاصل آن **اعتراف** بود که در ۱۸۸۲ به‌پایان رسید.

پاسخی که تالستوی پیدا کرد و به او امکان داد تا بر خطّ کیش نویافتهٔ پربارش از ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ راه بسپرد، طبق اظهار جیمز، چنین بود:

> [او دریافت] که گرفتاری او مربوط به زندگی در کلیّت آن، زندگی عادی مردم عادی، نبود، بلکه مربوط به زندگی طبقات بالاتر، روشنفکر، و هنرمند بود ــ زندگیی که خود او تا آن زمان شخصاً به‌سر آورده بود، زندگیِ تحت رهبری مغز و نه احساس، و زندگی مبتنی بر قواعد، تصنّعات، و بلندپروازیهای شخصی. او غلط زیسته بود و می‌بایست راهش را تغییر می‌داد. کارکردن برای تأمین نیازهای حیوانی، دست‌کشیدن از دروغ و نخوت، برآوردن خواستهای معمولی، ساده‌بودن، و باورداشتن به خدا ــ شادی در اینهاست.

همانگونه که جیمز یادآور می‌شود، تالستوی جام تلخی را بیش از آن سرکشیده بود که مزّه‌اش را فراموش کند، امّا کشف تازه‌اش چیزی به او داده بود که بتواند با آن به زندگی ادامه دهد.

اعتراف سرآغاز سبک تازه‌ای در نوشته‌های تالستوی بود ــ سبکی که بر همهٔ آثار سی‌سال پایانی عمر تالستوی سایه افکنده است. این سبک خشک و ساده و موجز و پندوار، و غالباً انجیلی، هم به اشکال محاوره‌ای زبان نزدیکتر است وهم وقار و ابّهتی بیش از سبک روایتی آثار ادبی پیشینِ او دارد. تالستوی همواره راوی دانای کلّ را بر زاویهٔ دید ترجیح داده بود، چرا که این شکل روایت به او امکان می‌داد وجوه مختلف شخصیّتهایش را در چشم‌اندازی خداگونه وحدت ببخشد و حتّی گاه در مقام خدا یا پیامبری که بر حقایق اساسی واقف است سخن بگوید. در دورهٔ پس از نگارش **اعتراف**، سبک و نوشته‌های او، اعمّ از داستانی و غیرداستانی، سبک نویسنده‌ای است که با خدا یکی است و فرقی ندارد. زمان روایت اکثراً گذشته‌نگرانه است: تالستوی دوره‌های کاملی از زندگی شخصیّتهایش را در گفتاری خلاصه می‌کند که بی‌چون‌وچرا به‌سمت حقایقی رانده می‌شود که او می‌خواهد فاش و عیانشان کند. این سبک در بهترین حالت در داستانهایی مثل **مرگ ایوان ایلیچ** و **بابا سرگیی** وقار و ابهّت کتاب مقدّس را به‌خود می‌گیرد و در بقیهٔ موارد تحکّم‌آمیز است.

اشتغالِ ذهنیِ همه‌عمری تالستوی به مرگ در بحرانی به اوج شدّت خود رسید که منجر به نگارش **اعتراف** شد. مرگ از همان آغاز همواره در آثار او مضمونی همیشگی بود. در **دوران کودکی** دلشورهٔ نیکولنکا از مرگ مادرش سرانجام در پایان کتاب به حقیقت می‌پیوندد. راوی داستان «یادداشتهای داور بیلیارد»[59] اعتلایی را

وصف می‌کند که انتظار دارد نزدیکی مرگ به ارمغان آورد. در بخش سوّم **خاطرات سباستوپول**، تالستوی برای نخستین‌بار دستی در صنعتی می‌آزماید که بعدها استادش می‌شود ـ شرح اندیشه‌های مردی رو به مرگ تا لحظه‌ای که چراغ آگاهی‌اش خاموش می‌شود. یکی از بهترین آثار تالستوی در دورهٔ پیش از **جنگ و صلح** داستان «سه مرگ»[۶۰] (۱۸۵۹) است که در آن تن‌دادن رام و آرام دهقان را به مرگ، به مرگ طبیعی و ناآگاهانهٔ درخت تشبیه می‌کند و، در تقابل زننده با این مرگهای «شایسته»، مرگ یک زمیندار را قرار می‌دهد.

هر دو رمان بزرگ تالستوی بر مرگ شخصیّتهای محوری آنها استوار است. تالستوی دربارهٔ پرنس آندریی می‌گفت که قصد داشته است او را در آوسترلیتس[۶۱] بمیراند، امّا بعد «دلش برای او سوخت و معافش کرد.» پرنس آندریی وابسته به خانوادهٔ بالکونسکی است، یعنی روح گرفتگان از خانوادهٔ مادری تالستوی، والکونسکیها، و ازاین‌رو در بافت خیال تالستوی به مادرِ درگذشتهٔ خود او مربوط است. مرگ پرنس بالکونسکی پیر در رمان بتفصیل نقل می‌شود؛ مرگ او، هم وسیله‌ای است برای آنکه ماریا خودش به درک مرز میان زندگی و مرگ نائل شود و هم توانایی زیستن را در او نو می‌کند. در خاتمهٔ رمان اشاراتی می‌شود به اینکه پرنسس ماریا نیز در جوانی خواهد مُرد و شوهر و کودکانش از وجودش محروم خواهند ماند. تالستوی با آنکه در آغاز پرنس آندریی را از مرگ معاف کرد سرانجام به این نتیجه رسید که برای کامل‌کردن اقتصاد موضوعی رمانش باید به مرگ او رضا دهد. بنابراین، پس از آنکه قسمتهای زیادی از رمان حروفچینی شده بود، تالستوی پایانی را که برای رمانش طرح ریخته بود تغییر داد؛ او برروی نمونهٔ اوّل حروفچینی‌شده آن بخشهای چشمگیری را افزود که هذیانهای پرنس آندریی را در میتیشچی[۶۲] (صحنهٔ معروف «پرپرزدن») وصف می‌کند و آنگاه اپیزودی را خلق کرد که در آن پرنس آندریی در بستر مرگ پی می‌برد که مرگ بیداری است.

آن فلسفهٔ بیانگری، که آنچنان تالستوی را تحت تأثیر قرار داده بود، همیشه گیری پنهان در خود داشت. تأکیدی که این فلسفه بر طیّ مراحل داشت حاکی از این بود که شخص نمی‌تواند به کمال برسد، مگر آنکه سیر زندگی تمام شود. بدین‌ترتیب در این فلسفه راه برای تجلیل مرگ باز می‌شود. روسو قبلاً در آن قسمت پایانی مشهور **الوئیز جدید**[۶۳]، که چهرهٔ ژولی در بستر مرگ آب‌ورنگی پیدا می‌کند و از شادی شکفته می‌شود، اشاره‌ای به این مطلب کرده بود. اینکه زندگی طیّ مراحل است و بنابراین وصول به عشقِ کامل در آن ناممکن است از حقایقی است که پرنس آندریی در بستر مرگش طیّ مونولوگی درونی بیان می‌کند. مرگ آنّاکارنینا به مرزهای چنین فلسفهٔ معناداری نمی‌رسد؛ مرگ او صرفاً رهایی از عذابی است که تضاد میان سرزندگی جسمانی و هدف اخلاقی بر او تحمیل کرده است. امّا برای تالستوی این سؤال که چه معنای ذاتی و درونی در تجربهٔ مردن می‌تواند باشد همچنان سؤالی آشوبنده بود.

تالستوی اندکی پس از بحران روحی‌اش، به‌محض اینکه توانست به نوشتن داستان بیندیشد، دست‌به‌کار نوشتن داستانی شد که به‌احتمال زیاد مهمّترین داستانی است که دربارهٔ مرگ نوشته شده است: **مرگ ایوان ایلیچ**. برادر تالستوی، سرگیی، در مورد این داستان چنین سربه‌سر او می‌گذاشت: «ستایش و تحسینت می‌کنند، چون کشف کردی که آدمها می‌میرند. انگار اگر تو نمی‌گفتی، هیچ‌کس این را نمی‌فهمید.» تالستوی با زبانی فخیم و مقتصدانه داستان ایوان ایلیچ نامی را بازگو می‌کند که قاضی موفّقی است که هنگام آویختن پرده‌های خانهٔ جدیدش از نردبان می‌افتد، پهلویش ضرب می‌بیند، مریض می‌شود، و اندک‌اندک تحلیل و رو به مرگ می‌رود. بخش نخست داستان وصف واکنشهای همکاران و خانوادهٔ او پس از مرگش است. می‌بینیم که زندگی اجتماعی بی‌رونق و ملال‌آور با مسائل سطحی و احمقانه‌اش ادامه دارد و راز مرگ ذرّه‌ای تکانش نداده است. بخش دوّم داستان با بیانِ مستقیم درس اخلاقی داستان آغاز می‌شود: «داستان زندگی ایوان ایلیچ بسیار ساده و معمولی و فوق‌العاده وحشتناک بود.» بنابراین، از همان آغاز، ما می‌دانیم که ایوان ایلیچ خواهد مُرد و می‌دانیم که معنا و اهمّیّت زندگی او در چه بوده است. تالستوی توجّه ما را به این فرایند باز می‌گرداند: ایوان ایلیچ با زیستن زندگیی معمولی عالیترین انگیزه‌هایش را کشت؛ رنج و مرگ او را آزاد می‌کنند.

تالستوی شیفتهٔ این ضرب‌المثل بود: «هر کسی تنها می‌میرد» و داستان به‌نحوی گویا یادآور جدایی فزایندهٔ مرد محتضر از فرایند زندگی است. تالستوی در **جنگ و صلح** نشان داده بود که طبیعی است بازماندگان از علمی که فرد محتضر به مرگ پیدا می‌کند بگریزند تا بتوانند به زندگی ادامه دهند، امّا در **مرگ ایوان ایلیچ** او نسبت به کسانی که خود را از مرگ ایوان ایلیچ کنار می‌کشند سخت بیرحم است. انگار تالستوی که می‌دید پیر می‌شود، و وحشت مرگ روزبه‌روز بیشتر می‌فرسودش، از همهٔ دوروبریهایش که ناگزیر پس از او به زندگی ادامه می‌دادند بیزاری می‌نمود.

مانند بسیاری دیگر از آثار تالستوی، این داستان بر اثر واقعه‌ای که به‌گوش او رسید در ذهنش شکل گرفت: او خبر مرگ ایوان ایلیچ مچنیکوف[۶۴]، قاضی دادگاه تولا، را که بر اثر سرطان در ۱۸۸۱ درگذشت شنید. می‌گفتند قاضی در بستر مرگ از زندگی بیحاصلش ابراز پشیمانی کرده است. برادر مچنیکوف، دانشور و انقلابی مشهور، [دربارهٔ داستان تالستوی] چنین اظهار کرد:

با آنکه برادر من زندگی حرفه‌ای‌اش را بر همه‌چیز مقدّم می‌داشت و من از این‌جور آدمها خوشم نمی‌آید، اما پروندهٔ روانشناختی او چقدر غنیتر از آن‌چیزی بود که تالستوی با قهرمانش کرده است! من فکر کردم روشنگری یعنی همین، اگر حتّی هنرمندی چون تالستوی لازم ببیند که روح قهرمان عامی‌اش را تبدیل به قطعه پارکتی کند که خوب تمیز نشده است.

اینکه تالستوی داستان مچنیکوف را تغییر شکل داد از یک نکتهٔ جزئی که بر ما معلوم است روشن می‌شود: ایوان ایلیچ واقعی درد دلش را در این مورد که زندگی‌اش را حرام کرده است برای زنش باز گفته بود، حال آنکه در داستان تالستوی زنِ ایوان ایلیچ کُندذهنتر از آن است که چنین رازهایی با او در میان گذاشته شود. به‌هرروی، تالستوی از ساده‌کردن شخصیّت داستانش سود هنری برگرفته است. کرامسکوی[۶۵] نقّاش متوجه کیفیّت انجیلی داستان شده بود. با تفریق هر آنچه به زندگی و شخصیّت فرد غنا می‌بخشد، و با پایین‌آوردن ایوان ایلیچ به‌حدّ ابتذال، تالستوی از او نمونهٔ آزمایشیِ کاملی برای آزمون قدرت دگرگون‌سازندهٔ مرگ می‌سازد. در مورد پرنس آندریی ما با سرشتی بزرگ مواجهیم که در مرگ به تواناییهای خود پی می‌برد، امّا **مرگ ایوان ایلیچ** تصریح می‌کند که حتّی عادیترین و غیر قهرمانیترین زندگیها نیز در مرگ معنا و اهمّیّتی پیدا می‌کنند. **مرگ ایوان ایلیچ**، با وجود ابهّتش، داستانی خوشبینانه است، همچنانکه انجیلها خوشبینانه هستند.

تالستوی به این گفتهٔ روسو که جامعه ـ خصوصاً «جامعهٔ اشراف» ـ است که فساد می‌آورد جدّاً باور آورده بود. پس از بحران روحی‌اش او تصمیم گرفت به‌هر قیمتی از خود مردی ساده بسازد. او معتقد بود اگر که نتواند خود را از آگاهی عذاب‌آور آدم تحصیلکرده خلاص کند، دستکم می‌تواند از زندگی تصنّعی و فسادآور این قبیل افراد تن زند. این نکته که دیدگاه تازهٔ او مستقیماً از اصول فلسفهٔ بیانگریی نشأت گرفته بود که در جوانی به [ذهن] او شکل داده بود از گزارش اواخر عمرش دربارهٔ اصول زیبایی‌شناسی‌اش، یعنی کتاب **هنر چیست؟** پیداست. در دیدگاه بیانگرانهٔ هردر و دیگران همهٔ فعّالیّتها در زندگی بیان خویشتن هستند، امّا این حکم خصوصاً در مورد فعّالیّتهایی مصداق دارد که ریشه در احساسات یا انگیزه‌های خلّاقانه دارند. یک قرن فاصله‌ای که **هنر چیست؟** را از هردر و سایر متفکّران نحلهٔ بیانگری جدا می‌کرد تناقضهای دیدگاهی را نشان داده بود که والاترین ارزش را به خویشتن می‌دهد و بااین‌حال تلاش می‌کند به آرمانهای والای خدمت و برادری دست یابد. با وجود این، تالستوی در **هنر چیست؟** یک بار دیگر پهلوانانه می‌کوشد تا این اصل موضوعه را که هنر زادهٔ نیاز هنرمند به بیان مافی‌الضّمیرش است با این الزام اخلاقی وفق دهد که هنر باید در خدمت رفاه اجتماعی باشد. بدیهی است اگر سلامت اخلاقی خود هنرمند را ملاک و معیار قرار دهیم، تناقض از میان می‌رود: اگر روح هنرمند پاک و ناب باشد، آنگاه بیان مافی‌الضّمیرش حکماً در خدمت حقیقت خواهد بود. این صورت‌بندی، اگر نه عدّهٔ زیادی، دستکم خود تالستوی را اقناع کرد.

تالستوی در تعقیب دریافتهای خودش تصمیم گرفت تنها به نوشتن آثاری بپردازد که سود اخلاقی داشته باشند؛ این تا اندازه‌ای به‌معنای نوشتن رساله، تنظیم دفترچه‌های خاطرات روزانه با نقل قولهای تعالی‌بخش و دلگرم‌کننده، واردشدن در جدل علیه آنهایی که راه شرّ درپیش گرفته بودند (از جمله کلیسا و تزار)، و نوشتن مطالب آموزشی برای دهقانان بود. امّا تالستوی به‌هیچ‌روی دست از نوشتن داستان نکشید و برخی از قویترین آثار او ـ که لحن و سبکی متفاوت از آثار اوّلیّه‌اش دارند ـ مربوط به سی‌سال پایانی عمر او هستند. ذهن تالستوی مشغول وسوسه‌هایی بود که اجتماع بر سر راه اعضای تحصیلکرده‌اش قرار می‌دهد و تلاش می‌کرد راهی برای بازگرداندن سادگی و ایمانی که در طبقات پایین می‌دید پیدا کند. این اشتغالات ذهنی ساختار و محتوای تمامی کارهای اواخر عمرش را معیّن کرده‌اند و به دو صورت در این آثار به‌چشم می‌خورند: انتقاد تندوتیز از جامعه به‌آن شکلی که هست و به دست‌دادن تصویری تعالی‌بخش و دلگرم‌کننده از شخصیّتهای نمونه‌ای که راه رسیدن به فضیلت را می‌نمایانند.

در این دورهٔ پایانی، عواقب زیانبار روابط میان دو جنس ظاهراً سخت خورهٔ ذهن تالستوی شده بود. در دههٔ ۱۸۵۰ او نهاد ازدواج را در رمان **سعادت خانوادگی** به‌محک زده و در آن از خط ژول میشله[۶۶] و پیر ژوزف پرودون[۶۷]، که در «مسئلهٔ زنان» محافظه‌کار به حساب می‌آمدند، دنباله‌روی کرده بود. تالستوی نیز همچون آن‌دو نفر معتقد بود و تأکید می‌کرد که تقدیر زن ازدواج‌کردن و بچّه‌آوردن است، عشق رمانتیک تهدیدی برای تقدّس خانواده است، و در ازدواج باید احساسات رقیق را کنار گذاشت و سرسپردگی به بچّه‌ها و شوهر ـ در مقام پدر بچّه‌ها ـ را جایگزین آن کرد. تالستوی در آن‌زمان که **سعادت خانوادگی** را می‌نوشت خود هنوز ازدواج نکرده بود و پس از به‌پایان‌بردن اثر از «زشت‌کاریهایی» که بر خود روا دانسته بود احساس شرمساری می‌کرد. او از ازدواجش توقّع بسیار داشت و از بسیاری جهات به توقّعاتش نیز رسید (ویکتور **اشکلوفسکی** حق دارد که می‌گوید: «او سرنوشتی را برگزید که بدان نیاز داشت و زنی که نیاز داشت همان سوفیا آندرییونا بود.») خوشبختی خانوادگی او در زناشوییهای مناسب **جنگ و صلح**

منعکس است، هرچند ازدواج اشتباه پیر با هلنِ خطاکار هشداری است دربارهٔ قدرت زن بد. در **آنا کارنینا** ازدواجها نابهنجارند، امّا بازهم نمونهٔ موفّق ازدواج لیوین و کیتی را هنوز پیش چشم داریم.

تالستوی از دههٔ ۱۸۸۰ با زنش این دعوا و مرافعهٔ دائم را داشت که می‌خواست خود را از شرّ داراییهایش خلاص کند و زندگی ساده‌ای را در پیش بگیرد. از آن‌هنگام به‌بعد در پرداختن به مسئلهٔ ازدواج در طبقات بالا از خود بیرحمی نشان می‌داد: معتقد شده بود ازدواج عصارهٔ شرّهای اجتماع است. **سونات کرویتسر** زهد مطلق در محدودهٔ ازدواج را تبلیغ می‌کند. قهرمان این رمان، پازنیشف[۶۸]، زنش را از سر حسادت به معشوق او کشته است، امّا سرانجام به این نتیجه می‌رسد که خودش با آشناکردن او با شهوت مسئول خیانت زنش بوده است: «اگر آنچه را اکنون می‌دانم قبلاً می‌دانستم، همه‌چیز به گونه‌ای دیگر می‌بود؛ به‌هیچ‌روی با او ازدواج نمی‌کردم. ... اصلاً ازدواج نمی‌کردم.» سونات بتهوون به آتش شهوت نامشروع زن دامن زده است و، بنابراین، هنر فاسد به‌عنوان یکی دیگر از راههایی‌معرفی می‌شود که جامعهٔ پست برای تحریک انگیزه‌های شرورانهٔ آدم از آن سود می‌جوید. ادّعانامهٔ تندوتیزی که تالستوی در **سونات کرویتسر** علیه ازدواج مطرح می‌کند بی‌تردید تحت تأثیر نیاز جنسی ازمیان‌نرفتهٔ او به زنش بود که همراه با حسّ وظیفه‌شناسی او در قبال خانواده مانع از تحقّق زندگی پرهیزگارانه‌ای می‌شد که او به‌دنبالش بود.

در پایان دههٔ ۱۸۸۰ و در طول دههٔ ۱۸۹۰ تالستوی بر روی یکی دیگر از آثار پر ارج خود کار می‌کرد ــ رمان **رستاخیز**. در این اثر دیگر خبری از بهشت خانوادگی، که اصل نظام‌دهندهٔ آثار طولانی او بود، نیست. اکنون توجّه او بر جامعه‌ای متمرکز شده است که از بالا تا پایین در حال ازهم‌پاشیدن است. صحنه‌هایی که تالستوی نگاه تازهٔ گسترده‌اش را متوجّه آنها می‌کند این‌بار روستاهای ویرانه، دادگاههای بیدادگر، زندانها، و جادّهٔ تبعید به سیبری هستند. قهرمان داستان، نخلیودوف[۶۹]، در آن‌دوره که از اعضای دادگاه است به زنی از طبقهٔ پایین به‌نام کاتیوشا ماسلووا[۷۰] برمی‌خورد که در جوانی فریبش داده و بعد رهایش کرده است. تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند تا از زندگی توأم با خفّت‌وخواری نجاتش دهد. تلاش می‌کند از زندان آزادش کند، امّا جامعه در هر قدم با خواستهٔ حق‌طلبانهٔ او مخالفت می‌کند. در پایان، کاتیوشا با انقلابیِ پاکدامن، سیمونسون[۷۱]، ازدواج می‌کند، نه با نخلیودوف؛ امّا نخلیودوف نیز با درک فقر و بیعدالتی در روسیّه دگرگون گشته است: در صحنهٔ پایانی رمان می‌نشیند و انجیل به دست می‌گیرد تا بخواند.

رستاخیز هرگز شهرت و محبوبیّت رمانهای بلند دیگر تالستوی را نیافته است، شاید به این دلیل که فاقد ساختار بنیادین رمانسی است که بقیه، با همهٔ رئالیسمشان، از آن برخوردارند. در این رمان تخیّل جبرانی و ترمیمی تالستوی بر این متمرکز شده است که نشان دهد چگونه می‌توان بر اجتماع غلبه کرد و راه فضیلت را یافت، نه مانند رمانهای بلند قبلی بر رسیدن به خوشبختی شخصی.

دهقانِ خوب همواره در نظر تالستوی راه حلّی برای فساد اجتماع بود. در اغلب آثار او چهره‌ای از این دهقان را می‌توان در پایان کار دید که، همچون شمایل زندگی نمونه، نقطهٔ پایانی بر تغییرپذیری شخصیّت و زمان تالستویی می‌نهد. در **دوران کودکی** روایت با داستان ناتالیا ساویشنا، خدمتکار پیر، پایان می‌گیرد که شادی و خوشبختی خود را فدای بانوی خود و بچّه‌هایش کرده است، امّا از این بابت تلخکام نیست و سالهای پایانی عمرش را ایمانی بچّگانه روشن می‌سازد. [در **قزاقها**] آلینین، زمانی که پاسگاه قزاقها را ترک می‌گوید، می‌بیند که زندگی سادهٔ یروشکا و ماریانکا روال عادی‌اش را ادامه می‌دهد، چنانکه گویی او اصلاً وجود نداشته است. [در **جنگ و صلح**] تردیدهای جانکاه پیر دربارهٔ زندگی بر اثر آشنایی او با پلاتون کاراتایف[۷۲] دهقان، در دورهٔ اسارتش در دست فرانسویها، رفع می‌شود و سازگاری بی‌مقاومت او با همهٔ شرایط زندگی به پیر نشان می‌دهد که چگونه بر بدبختی غلبه کند. [در **آنا کارنینا**] لیوین، آن‌زمان که دچار چنان عذاب روحی شدیدی است که به‌فکر خودکشی می‌افتد، تحت تأثیر سخنان مؤمنانهٔ دهقانی پیر از مهلکه نجات می‌یابد.

هر چه تالستوی با قدرت بیشتر به‌نفی طبقات ممتاز می‌پرداخت، ضرورت نشان‌دادن فضیلت حقیقی دهقانان بیشتر می‌شد. چنین است که در **مرگ ایوان ایلیچ** اطمینان خاطر خونسردانهٔ گراسیمِ دهقان از رفتار دوستش، و توجّه بی‌چشمداشت او به نیازهای اربابش، نگرش نادرست جامعه را به مرگ نشان می‌دهد. بااین‌حال، تالستوی فقط به این ترتیب توانسته است از گراسیم شخصیّتی نمونه بسازد که تخیّلش را از کاوش در امیال، خواستها، فرایندهای روانشناختی، یا شرایط زندگی گراسیم بازداشته است. کذب و نادرستی [تصویر گراسیم] نتیجهٔ چیزهایی است که کتمان شده است. تالستوی در جایی دیگر کوشیده بود این خلأ را با به‌کاربستن شیوهٔ رئالیستی جستجوگرانه در مورد زندگی دهقانان پُر کند. در همان اوایل کارش در دههٔ ۱۸۵۰ رمان کوتاه **پالیکوشکا**[۷۳] (۱۸۶۳) را آغاز کرده بود که تصویری ازهرجهت ماتمبار از زندگی روستایی به دست می‌دهد و گناه آن را به گردن ساختار اجتماعی می‌اندازد. در دههٔ ۱۸۸۰ او توجّه خود را معطوفِ وضع اسفناک دهقانانِ به شهرآمده می‌کند که بنیادهای اخلاقی‌شان بر اثر ریشه‌کن‌شدن از شیوهٔ زندگی پدرسالارانه‌شان ویران شده است. در نمایشنامهٔ **قدرت تاریکی**[۷۴] (۱۸۸۷)، او واقعه‌ای را که در دادگاه تولا پیش آمده بود گرفت و موضوع خود قرار داد:

دهقانی با بیوه‌ای مرفّه ازدواج کرده و سپس دختر آن بیوه را واداشته بود تا با او روابط جنسی برقرار کند. زمانی که دختر کودکی به‌دنیا می‌آورد، دهقان کودک را خفه می‌کند تا مدرک رابطهٔ نامشروعش را از بین برده باشد. متعاقباً ازدواجی برای دختر ترتیب داده می‌شود، امّا در مراسم نامزدی حسّ گناهکاری گریبان دهقان را می‌گیرد و در میان جمعیّت به جنایتش اعتراف می‌کند. تالستوی این واقعهٔ مهیّج و جنجالی را تبدیل به حکایتی تأمّل‌انگیز دربارهٔ سقوط و رستگاری کرد. او تقریباً اکثر جزئیّات داستان اصلی را حفظ کرد و فقط دو شخصیّت تمثیلی به آن افزود: آکیم، دهقانی مقدّس، و ماتریونا، نیروی شرّ بدوی. این‌دو که والدین نیکیتا، دهقان ضعیف‌النّفس و جانی، هستند برای تسخیر روح او با یکدیگر مبارزه می‌کنند. اعتراف نیکیتا ثابت می‌کند که نیروی ایمان، علی‌رغم انحطاط آنان بر اثر زندگی شهری، در دهقانان زنده است.

تالستوی در طول جستجو و تفحّص در زندگی دهقانان به یک واقعیّت تحویل‌ناپذیر پایبند مانده بود و آن اینکه منشأ فضیلت دهقانان این است که کار می‌کنند. تالستوی در رمان کوتاه **ارباب و نوکر** تقابل ارباب و نوکر را با سادگی محض آشکار می‌کند. در اینجا «ارباب» صرفاً تاجر است و حتّی عضوی از طبقهٔ منحط اشراف نیست، امّا حتّی همان یک ذرّهٔ برخورداری از مزایا او را از حقایق ساده‌ای که بینوایان براحتی در می‌یابند دور کرده است. ارباب بر اثر حرص و طمع در توفان برف به‌قصد خرید قطعه‌زمینی حرکت می‌کند؛ او و رانندهٔ کالسکه‌اش، نیکیتا، مقهور شدّت توفان می‌شوند؛ و ارباب پیش از مرگش به‌درک حقیقت نائل می‌شود و پی می‌برد که هدف واقعی زندگی انسانی در ارتباط متقابل و دوسویه است.

خلاصه‌ای که از آثار متأخر تالستوی داده می‌شود شاید آنها را به‌نظر آثارِ اخلاقی توخالی بنمایاند، امّا آثار بزرگی چون **ارباب و نوکر** به واسطهٔ کمالی که در سبکشان هست از حدّ پندآموزی‌شان بسیار فراتر می‌روند. آثار متأخّر تالستوی آن دقّت مستند در وصف جزئیّات را که در آثار اوّلیّه‌اش بود حفظ کرده‌اند. بهترین آثار این دورهٔ او حکایتهای زیبایی هستند که مشاهدهٔ رئالیستی تیزبینانه را با گریزناپذیری حقیقت پیامبرانه در هم می‌آمیزند.

وضع اسفناک انسان تحصیلکرده‌ای که تلاش می‌کند راهش را به‌سوی فضایل سادهٔ بدوی بازبگشاید وضعی بود که تالستوی بلاواسطه با آن آشنا بود و بسیاری از آثار قدرتمند او در دورهٔ آخر زندگی‌اش به این مسئله می‌پردازند. قهرمان بابا **سرگیی** افسری اشرافی، یادآور پرنس آندریی، است که از دنیا کناره می‌گیرد تا وارد صومعه شود. دلیل آنکه جامعه را می‌خواهد ترک کند این است که کشف می‌کند زنی از خانواده‌ای خوب که نامزد اوست قبلاً معشوقهٔ تزار نیکالای اوّل بوده است. او از سر غرور تصمیم می‌گیرد راهب شود و در مقامی بالاتر از تزار قرار می‌گیرد که قدرت آن را داشته است که زندگی او را تباه کند، بی‌آنکه خطری یا مجازاتی متوجّهش شود. او در زندگی کلیسایی‌اش نیز به‌اندازهٔ زندگی نظامی موفّق است و سرانجام مرد مقدّس مشهوری می‌شود که خیل عظیمی از مردم خواستار نصایح و دعاهای شفابخش او هستند.

با آنکه بابا سرگیی به تعالی روحی اصیلی رسیده است، ولی هنوز غرور و تمایلات جنسی‌اش را دارد. سرانجام صومعه را ترک می‌گوید و به‌سوی زنی می‌رود که در جوانی می‌شناخت: پاشنکای بیوه تجسّم ادراک تازهٔ تالستوی از وظایف مسیحی است. با آنکه او به کلیسا نمی‌رود و فراموش می‌کند آداب و مراسم مذهبی را به‌جا آورد، خود را شادمانه و از صمیم قلب وقف خدمت به اطرافیانش کرده است. سرگیی به این نتیجه می‌رسد که «من برای مردم زیستم و چنان وانمودم که برای خدا زندگی می‌کنم؛ او برای خدا زندگی می‌کند و گمان می‌کند که برای مردم می‌زید.» سرگیی، تحت تأثیر الگوی این زن، زائری فقیر می‌شود و زندگی‌اش را وقف خیر و احسان به کسانی می‌کند که سر راهش قرار می‌گیرند.

تالستوی در همهٔ دوران نویسندگی‌اش در بازنمودن زندگی و اندیشهٔ حاکمان جامعهٔ بشری نبوغی از خود نشان داده بود. او این کار را با تصویری که از ناپلئون و آلکساندر اوّل در **جنگ و صلح** داده بود آغاز کرده بود. در دورهٔ پایانی نویسندگی‌اش نیز تالستوی بارها و بارها تزارها را موضوع کار خود قرار داد و با جسارت و گستاخی آنان را نیز تابع آزادی خلاّقیّتی کرد که در آفرینش شخصیّتهای داستانی‌اش به‌کار می‌گرفت. در یکی از این آثار پایانی، که ناتمام مانده است ـ «یادداشتهای فیودورکوزمیچ مهین در بستر مرگ»[۷۵] ـ تالستوی به شایعه‌ای دیرپا در مورد آلکساندر اوّل می‌پردازد. داستانی که بر سر زبانها بود تأکید داشت که شخص دیگری به‌جای آلکساندر دفن شده و آلکساندر زندگی تازه‌ای را در جامهٔ راهبان آغاز کرده است. منظرهٔ سربازی که در نظام آزار و اذیّت می‌بیند همیشه در ذهن تالستوی بود (چنین اپیزودهایی را در «پس از مجلس رقص»[۷۶] و **حاجی مراد** هم می‌توان یافت) و او در این داستان خود کتک‌خوردن یک سرباز را حادثه‌ای می‌کند که جرقّهٔ تصمیم نهایی برای دست‌شستن از زندگی تزاری را در ذهن تزار می‌زند. بخشهایی از این داستان که در آنها تزار خاطرات کودکی‌اش را از برادرش، کانستانتین، و زندگی در دربار کاترین کبیر بازگو می‌کند از نظر یادآوری دقیقِ تجربه‌های کودکی شبیه **دوران کودکی** است. هدف تالستوی این است که نشان دهد در کودکی که قرار بود بعدها تزار شود همان انگیزه‌های نیکویی‌کردن و همان بیزاری از دورویی و ریا هست که در کودکان دیگر هست. داستان تزار روایتی دیگر است از همان داستان همیشگیِ به‌فسادکشیدنِ کودک زمانی که

برای نقشی که باید در اجتماع به‌عهده بگیرد آماده‌اش می‌کنند، منتها این بار داستان مربوط به بالاترین طبقات اجتماع است.

زندگی حاکمان در واپسین اثر بزرگ تالستوی، رمان کوتاه حاجی‌مراد، بتفصیل مطرح است و در آن تالستوی به شخصیّتی می‌پردازد که در جوانی او را مجذوب و شیفته کرده بود. در دورهٔ اقامت تالستوی در قفقاز، یکی از افسران نیروهای شامل[۷۷]، رهبر مسلمانان، به نام حاجی مراد، که جنگجویی مشهور بود، به روسها پناهنده شده بود. در آن‌زمان به‌نظر تالستوی این عمل بزدلانه آمده بود، امّا در پی مطالعات بعدی در مورد آن‌دوره به این نتیجه رسید که حاجی مراد قربانی شرایط زندگی‌اش شده بود. بار دیگر، در این داستان، تالستوی منظری گسترده از اجتماع خلق می‌کند و دورنماهای اصلی‌اش را در اثری بزرگ، امّا جمع‌وجور، وارد می‌کند. تفاوت فقط در این است که او در این زمان توانایی آن را یافته بود که در اثری یک‌چندم **جنگ و صلح** به همان وسعت و گستردگی دست یابد.

تالستوی از صف سربازان در پاسگاه مرزی کوچکی که به کمین نشسته‌اند و ناگهان خبر می‌رسد که حاجیِ مراد همین الان پیدایش خواهد شد به صفوف جامعه می‌رود، سپس به وارونتسوف[۷۸]، حاکم تفلیس، می‌پردازد، و سرانجام به‌سراغ خود نیکالای اوّل می‌رود. به‌موازات آن، او جامعهٔ چچن را نیز از پایین تا بالا نشان می‌دهد و این شرح را به‌خود حاکم، شیخ شامل، ختم می‌کند. او با لحن بیطرفانه و سرد خود با همهٔ شخصیّتها، از سرباز گرفته تا خود تزار، برخوردی یکسان دارد، به‌استثنای اینکه با نیروهایی که زندگی سربازان را شکل می‌دهند همدلی بیشتری دارد. تالستوی در همهٔ سطوح تأکید می‌کند که هر فردی بیشتر دلمشغول مسائل شخصی خودش، خانواده‌اش، و امیال و خواستهای خودش است. آنچه برای یکی حیاتی است برای دیگری بی‌اهمّیّت است، یا معنای چندانی ندارد؛ امّا وضع ذهنی حاکم فرق می‌کند، زیرا هوسهای لحظه‌ای او پیامدهای دورودرازی دارد که بر زندگی مردمان بسیاری اثر می‌گذارد: حاجی مراد در منگنهٔ دو سیاست، سیاست نیکالای و سیاست شامل، گیر افتاده است و سرانجام نابود می‌شود.

تالستوی در سالهای پایانی عمرش «تزار دوّم» لقب گرفته بود، زیرا حکومت بیم داشت که حتّی کوچکترین تعرّضی به او بکند. او در روسیّه، به استثنای شخص تزار، یگانه کسی بود که می‌توانست هر چه دلش می‌خواهد بگوید و در امان باشد. او این آزادی را با قدرت قلمش و نمونه‌وار زیستنش به‌دست آورده بود. زمانی که او قلم به دست گرفت تا دربارهٔ تزارها بنویسد، چنانکه گویی اشخاصی همتراز خود او هستند، ثابت کرد که نوشتن می‌تواند، همانگونه که خود رؤیایش را داشت، قدرتی حقیقی در این جهان باشد.

پی‌نویسها

1. Leo
2. Sevastopol (Sebastopol)
3. *Detstvo* (*Childhood*)
4. *Sportsman's Sketches*
5. *Otrochestvo* (*Boyhood*)
6. *Sevastopol' v dekabre mesyatse* (*Sevastopol Sketches*)
7. Sevastopol' v mae" ("Sevastopol in May")
8. *Voyna i mir* (*War and Peace*)
9. *Anna Karenina*
10. *Family Happiness*
11. *Kazaki* (*The Cossacks*)
12. *Smert' Ivana Il'icha* (*The Death of Ivan Ilich*)
13. *Khazyain i rabotnik* (*Master and Man*)
14. *Otets Sergii* (*Father Sergeius*)
15. *Khadzhi Murat* (*Hadji Murad*)
16. *Kreitserova sonata* (*Kreutzer Sonata*)
17. *Ispoved'* (*A Confession*)
18. *Chto takoe isskusstvo?* (*What Is Art?*)
19. *Voskresenie* (*Resurrection*)
20. Yasnaya Polyana
21. Tula
22. Toinette
23. Praskovya Isaevna
24. Prince Nikolai Volkonsky
25. Tatyana Ergolskaya

۲۶. Georges de Buffon، (۱۷۰۷ـ۱۷۸۸). طبیعیدان فرانسوی.

27. *Émile*
28. "The Forest Twins"
29. "The Russian Pamela"
30. Sofya Andreevna Behrs
31. Astapovo
32. *Four Epochs of Growth*

۳۳. Expressivist، این واژه را آیزایا برلین جعل کرده است و در کتاب ویکو و هردر به صورت "expressivist theory" به کار گرفته است.

34. Robert Coles
35. Karl Ivanych
36. Natalya Savishna
37. Greben Cossacks

۳۸. Old Believer. فرقه‌ای مذهبی در روسیّه که تمثال قدّیسان را می‌پرستیدند و سخت متعصّب بودند.

39. Olenin

۴۰. منظور هنری جیمز رمان‌نویس امریکایی ـ بریتانیایی است که روایت از زبان یکی از شخصیّتها را، به جای روایت از زاویهٔ دید دانای کلّ، باب کرد.

41. Bald Hills
42. Rostov
43. Bolkonsky
44. Ilya Rostov
45. Natasha Rostova
46. Tatyana Behrs
47. Pierre Bezukhov
48. Karagin

Youth (Yunost). Short novel. *Sovremennik* 1 (1857).

"Three Deaths" ("Tri smerti"). Story. *Bibliotekadlya chteniya* (Library for Reading) 1 (1859).

Family Happiness (Semeinoe schastie). Short novel. *Russkii vestnik* (Russian Messenger) 7 and 8 (1859).

"Who Teaches Whom to Write, We the Peasant Children, or They Us?" ("Komu u kogo uchitsya pisat, krestyanskim rebyatim u nas ili nam u krestyanskikh rebyat?"). Pedagogy. Yasnaya Polyana, 1862.

The Cossacks (Kazaki). Short novel. *Russkii vestnik* 1 (1863).

Polikushka. Short novel. *Russkii vestnik* 2 (1863).

War and Peace (Voina i mir). Parts 1 and 2 in *Russkii vestnik* (1865-1866). Separate publication, Moscow, 1867-1869.

Alphabet (Azbuka). Stories for children. Moscow, 1872. Revised as *New Alphabet (Novaya azbuka)* and *Russian Books for Reading (Russkie knigi dlya chteniya).* Moscow, 1874.

Anna Karenina. Novel. *Russkii vestnik* (1875-1877). Separate publication, Moscow, 1878.

A Confession (Izpoved). Written 1879-1882. First published Geneva, 1884, due to censor's forbidding publication in Russia. First Russian publication, Moscow, 1906.

"What People Live By" ("Chem lyudi zhivy"). Story. *Detskii otdykh* (Children's Recreation) 12 (1881).

"Where Love Is, God Is" ("Gde lyubov, tam i bog"). Story. Moscow, 1885.

The Death of Ivan Ilich (Smert Ivana Ilicha). Short novel. Moscow, 1886.

"How Much Land Does a Man Need?" ("Mnogo li cheloveku zemli nuzhno?"). Story. *Russkoe bogatstvo* (Russian Wealth) 4 (1886).

"Three Hermits" ("Tri startsa"). Story. *Niva* (Field) 13 (1886).

"Yardstick" ("Kholstomer"). Short novel. In Sochineniya grafa *L. N. Tolstogo.* Moscow, 1886.

"What Then Must We Do?" ("Tak chto zhe nam delat?"). Essay. Geneva, 1886. First Russian publication, Moscow, 1906.

The Power of Darkness (Vlast tmy). Play. Moscow, 1887.

The Kreutzer Sonata (Kreitserova sonata). Short novel. Moscow, 1891.

The Fruits of Enlightenment (Plody prosveshcheniya). Play. Moscow, 1891.

Master and Man (Khoziain i rabotnik). Short novel. *Severnyi vestnik* (Northern Messenger) 3 (1895).

49. Kuragin
50. Dolokhov
51. Oblonsky
52. Konstantin Levin
53. Aleksei Vronsky
54. Kitty
55. Lidia Ginzburg
56. Penza
57. Arzamas
58. *Notes of a Madman*
59. "Zapiski markera" ("Notes of a Billiard Marker")
60. "Tri smerti" ("Three Deaths")

۶۱ Austerlitz، شهری در امپراتوری اتریش ـ مجارستان، محل نبرد نیروهای ناپلئون با نیروهای روسیّه و اتریش.

62. Mytishchi
63. *La nouvelle Héloïse*
64. Ivan Ilyich Mechnikov

۶۵ Ivan Kramskoi، (۱۸۳۷ـ۱۸۸۷). نقّاش رئالیست و منتقد روس.

۶۶ Jules Michelet، (۱۷۹۸ـ۱۸۷۴). مورّخ فرانسوی.

۶۷ Pierre-Joseph Proudhon، (۱۸۰۹ـ۱۸۶۵). مستفکّر و سیاستمدار فرانسوی.

68. Poznyshev
69. Nekhlyudov
70. Katyusha Maslova
71. Simonson
72. Platon Karataev
73. *Polikushka*
74. *Vlast t'my* (*The Power of Darkness*)
75. "Deathbed Notes of the Elder Fyodor Kuzmich"
76. "After the Ball"

۷۷ Shamil، (۱۷۹۷ـ۱۸۷۱). رهبر مسلمانان قفقاز که قبایل داغستان را درشورش علیه روسیّه رهبری کرد.

78. Vorontsov

Selected Bibliography

FIRST EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

Childhood (Detstvo). Short novel. *Sovremennik (The Contemporary) 9* (1852).

"The Raid" ("Nabeg"). Story. *Sovremennik* 3 (1853).

Boyhood (Qtrochestvo). Short novel. *Sovremennik 9* (1854).

"Sevastopol in December" ("Sevastopol v dekabre mesyatse"). Sketch. *Sovremennik 6* (1855).

"Sevastopol in May" ("Sevastopol v mae"). Sketch. *Sovremennik 9* (1855).

"The Woodfelling" ("Rubka lesa"). *Sovremennik 9* (1855).

"Sevastopol in August, 1855" ("Sevastopol v avguste 1855 goda"). Sketch. *Sovremennik* 1 (1856).

"Two Hussars" ("Dva gusara"). Story. *Sovremennik* 5 (1856).

Davie, Donald, ed. *Russian Literature and Modern English Fiction: A Collection of Critical Essays.* Chicago, 1965.

Eikhenbaum, Boris. *Tolstoi in the Seventies.* Ann Arbor, Mich., 1980.

_____. *Tolstoi in the Sixties.* Ann Arbor, Mich., 1980.

_____. *The Young Tolstoi.* Ann Arbor, Mich., 1972.

Gibian, George, ed. *Anna Karenina.* New York, 1970. The Maude translation; backgrounds and sources; essays in criticism. Norton Critical Edition series.

_____. *War and Peace.* New York, 1966. The Maude translation; backgrounds and sources; essays in criticism. Norton Critical Edition series.

Gifford, Henry, ed. *Leo Tolstoy: A Critical Anthology.* Harmondsworth, 1971.

Goldenweizer, A. B. *Talks with Tolstoy.* Translated by S. S. Koteliansky and Virginia Woolf. New York, 1969.

Gorky, Maxim. *Literary Portraits.* Translated by Ivy Litvinov. Moscow, 1961.

Institut d'études slaves. *Tolstoi aujourd'hui. Colloque international Tolstoi.* Paris, 1980.

Jones, Malcolm, ed. *New Essays on Tolstoy.* Cambridge, 1978.

James, William. *Varieties of Religious Experience.* New York, 1902. Reprinted 1936.

Kuzminskaya, Tatyana A. *Tolstoy As I Knew Him.* New York, 1948. Translation of My Life at Home and at Yasnaya Polyana by Tolstoy's sister-in-law.

Lukács, Georg. "Tolstoy and the Development of Realism" and "Leo Tolstoy and Western European Literature." In Studies in European Realism. New York, 1974. Pp. 103-132, 133-158.

Mann, Thomas. "Goethe and Tolstoy" and "*Anna Karenina.*" In *Essays of Three Decades.* New York, 1947. Pp. 93-175.

Matlaw, Ralph, ed. *Tolstoy: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N.J., 1967.

Reminiscences of Lev Tolstoi by His Contemporaries. Moscow, 1961.

Shestvo, Lev. *Dostoevsky, Tolstoy and Nietzsche.* Athens, Ohio, 1969.

Shklovsky, Victor. *Lev Tolstoy.* Moscow, 1978.

Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism.* New York, 1959.

Tolstoy on Education. Translated by Leo Wiener, with an introduction by Reginald Archambault. Chicago, 1967.

Tolstoi, Lev Nikolaevich. *Last Diaries.* Translated by Lydia Weston-kesich, edited and with an introduction by Leon Stillman. New York, 1960.

What Is Art? (Chto takoe iskusstvo?). Essay. *Voprosy filosofii i psikhologii* (Problems of Philosophy and Psychology) (1897-1898).

Resurrection (Voskresenie). Novel. Moscow, 1899.

Father Sergius (Otets Sergei). Short novel. Written 1889-1900. Published posthumously in Moscow, 1911.

"The Living Corpse" ("Zhivoi trup"). Play. Written 1897-1900. Published posthumously in *Russkoe slovo* (Russian Word) (23 September 1911).

"After the Ball" ("Posle bala"). Story. Written 1903. Published posthumously, Moscow, 1911.

Notes of a Madman (Zapiski sumashedshego). Short novel. Written 1884-1903. Published posthumously, Moscow, 1912.

Hadji-Murad (Khadzhi-Murat). Short novel. written 1896-1904. Published posthumously, Moscow, 1912.

"I Cannot Remain Silent" ("Ne mogu molchat"). Essay. Published simultaneously in newspapers in England, France, Germany, Italy, and Russia. 1908.

COLLECTED WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 90 vols. Moscow, 1928-1955. Fullest edition, but editing of some artistic texts leaves much to be desired.

Sobranie sochinenii v dvadtsati tomakh. Moscow, 1960-1965. Revised 1978-. Current standard edition for artistic texts.

TRANSLATIONS

Tolstoy Museum. *L. N. Tolstoi v perevodakh na inostrannye yazyki.* Moscow, 1961. Lists all known translations of Tolstoy's works 1862-1960; individual entries printed in language of the translation, so non-Russian readers can use this volume to find English translations.

The Works of L. Tolstoy. Translated by Louise and Aylmer Maude. New York and London, 1928-1937. Includes Aylmer Maude's biography of Tolstoy, all the major works and many of the minor ones, and a selection of the major articles.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Bayley, John. *Tolstoy and the Novel.* London, 1966.

Canadian-American Slavic Studies (Winter 1978).

Christian, R. F. *Tolstoy: A Critical Introduction.* London, 1969.

_____, ed. *Tolstoy's Letters.* 2 vols. New York, 1978.

_____. *Tolstoy's "War and Peace": A Study.* Oxford, 1962.

Tolstoy, Sophia. *The Final Struggle: Countess Tolstoy's Diary for 1910. With Extracts from Leo Tolstoy's Diary of the Same Period.* New York, 1980.

Troyat, Henri. *Tolstoy*. Translated by Nancy Amphoux. Garden City, N.Y., 1967.

Wasiolek, Edward. *Tolstoy's Major Fiction*. Chicago, 1978.

BIBLIOGRAPHIES

Bibliografiya literatury o L. N. Tolstoi, 1917-1973. 4 vols. Moscow, 1960-1978.

Leo Tolstoy: An Annotated Bibliography of English-language Sources to 1978. Metuchen, N.J., and London, 1979. Lists criticism and commentaries.

کتابنامهٔ فارسی

بیکدیگر محبت کنید، ترجمهٔ سید عبدالرحیم خلخالی، تهران، ؟، ۱۳۲۸ ق. [(۱۲۸۹)].

حرص باعث هلاکت است، ترجمهٔ سید عبدالرحیم خلخالی، تهران، ؟، ۱۳۲۹ ق. [(۱۲۹۰)].

بخدا خدمت می‌کنی یا بشکم، ترجمهٔ علی‌آقا حسن‌زاده؟، رشت،؟ ۱۳۳۲ ق. [(۱۲۹۲)].

«قهوه‌خانهٔ سورات»، ترجمهٔ محمدخان بهادر، **قهوه‌خانهٔ سورات و جنگ هفتاد و دو ملت**، برلین، ؟، ۱۳۰۳.

رستاخیز، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، ؟، ؟، ۱۳۰۴ (چاپ دوم: تهران، ابن سینا، ۱۳۳۷).

«فرشته»، ترجمهٔ بهروز، **شفق**، ۴۰۸ـ۴۱۸ (۸ـ۲۱ آذر ۱۳۰۴).

پادشاه و عابد، ترجمهٔ حمید امیرسلیمانی، تهران، ؟، ۱۳۰۷.

یک تیر، ترجمهٔ حسن انصاری، تهران، ؟، ۱۳۰۹.

سرگذشت حاجی‌مراد، ترجمهٔ عبدالله بهرامی، تهران، ؟، ۱۳۱۰.

زناشویی نایسند [(سونات کرویتسر)]، ترجمهٔ جلال‌الدین دادگری شیرازی، تبریز، ؟، ۱۳۱۰.

رستاخیز، ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی، تهران، ؟، ۱۳۱۲.

فلسفةالحیات (زندگی جاوید)، ترجمهٔ جلال‌الدین دادگری شیرازی، تهران، کانون کتاب، ۱۳۱۷ (چاپ دوم: **فلسفهٔ زندگی**، ترجمهٔ جلال دادگری، اشرفی [کتابهای پرندهٔ آبی ـ ۴]، ۱۳۴۴).

اندیشه‌های تالستوی، ترجمهٔ مصطفی مهذب، تهران، ؟، ۱۳۱۸ (چاپ دوم: افشاری، [۱۳۴۴]).

آهنگ کرتزر، ترجمهٔ حسین شهیدزاده، تهران، ؟، ؟.

کشور دونخ، ترجمهٔ حاج علی‌اکبر تشید، تهران، ؟، ۱۳۲۳.

«بودا»، ترجمهٔ رضا آذرخشی، **سخن**، ۱۱/۲ و ۱۲ (دی و بهمن ۱۳۲۴).

«آلبرت»، ترجمهٔ ح.دری، **پیام نو**، ۴/۲ و ۵ (اسفند ۱۳۲۴ و فروردین ۱۳۲۵).

«قدرت جهل»، ترجمهٔ حمید علوی، **پیام نو**، ۷/۲ و ۸ (خرداد و تیر ۱۳۲۵).

«آهنگ کروئیتسر»، ترجمهٔ ع. خیلتاش، **ل. ن. تالستوی**، تبریز، انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیر شوروی، ۱۳۲۶.

«پس از بال»، ترجمهٔ کریمی، **پیام نو**، ۴/۴ (تیر ۱۳۲۷).

اعتراف، ترجمهٔ هوشمند فتح اعظم، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۲۸.

انتقام شوهر [(سونات کرویتسر)]، ترجمهٔ محمدعلی شیرازی، تهران، ؟، ۱۳۲۸.

آناکارنینا، ترجمهٔ محمدعلی شیرازی، تهران، ؟، ۱۳۲۹ (چاپ دوم: [تهران]، افشاری، [(۱۳۳۳)] [ویرایش دوم: تهران، اردیبهشت، ۱۳۶۷].

اسیر قفقاز، ترجمهٔ دوشیزه ر. خدابنده، تهران، ؟، ۱۳۲۹.

چند اثر از تالستوی، ترجمهٔ روحی ارباب، تهران، فرهنگ، ۱۳۲۹.

خداوند حق را می‌بیند، ترجمهٔ محمدولی مهین، تبریز، ؟، ؟.

صلح و جنگ، ترجمهٔ احمدنورشرق‌ابن نورالله، اصفهان، تأیید، ۱۳۳۰.

قزاقها، ترجمهٔ مجاب، تهران، ایران، ۱۳۳۰.

«انسان یا فرشته»، ترجمهٔ فریبرز رستمی، **یغما**، ۵ و ۱۰ و ۱۱ و ۲۴ (؟).

سرگشتگی جانگداز، ترجمهٔ رضا آذرخشی، تهران، ؟، ؟.

چگونه عشق زایل می‌شود، ترجمهٔ ؟، تهران، ؟، ؟.

تابش نور در ظلمت، ترجمهٔ محمدجعفر شیرازی، تهران، اقبال؟، ۱۳۳۲.

«محکوم بیگناه»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **یاد دوست**، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۲.

برای چه (داستانی از دوران انقلاب لهستان)، ترجمهٔ علینقی سادات، [تهران]، افشاری، [۱۳۳۳].

چه باید کرد؟، ترجمهٔ مهدی سمسار، [تهران]، ؟، [۱۳۳۳] (چاپ دوم: اشرفی [کتابهای پرندهٔ آبی ـ ۱۰]، [۱۳۴۴]).

رستاخیز، ترجمهٔ محمدعلی شیرازی، [تهران ؟]، شرق، ۱۳۳۴.

شیطان، ترجمهٔ پرویز نظامی، اصفهان، تأیید، ۱۳۳۴.

ماجراهای سواستپول، ترجمهٔ پرویز نظامی، [تهران]، [علی جعفری و دانش]، [۱۳۳۴].

هنر چیست؟، ترجمهٔ کاوه دهگان، [تهران]، محمدعلی علمی، [۱۳۳۴]. (چاپ دوم: امیرکبیر، ۱۳۴۵).

آناکارنینا، ترجمهٔ قازار سیمونیان، [تهران]، گوتمبرگ، [۱۳۳۵].

جنگ و صلح، ترجمهٔ کاظم انصاری، [تهران]، امیرکبیرو صفی‌علیشاه، [۱۳۳۵] (چاپ دوم: گوتمبرگ، ۱۳۳۹).

سعادت خانوادگی، ترجمهٔ سیدحسین تفرشیان، تهران، گوتمبرگ، ۱۳۳۹.

«یک انسان چقدر خاک لازم دارد»، ترجمهٔ محمدعلی جمالزاده، **سخن**، ۴/۱۱ (مرداد ۱۳۳۹) [چاپ دوم: «یکنفر آدم چقدر خاک لازم دارد»، **داستانهای هفت کشور**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۴۰].

«بابا سرگیی»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۲۷ (۲۶ فروردین ۱۳۴۱).

«مرگ ایوان ایلیچ»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۳۹ (۱۴ مرداد ۱۳۴۱).

«دوسوار»، ترجمهٔ آتاب، **کتاب هفته**، ۵۲ (۲۰ آبان ۱۳۴۱).

آناکارنین، ترجمهٔ مشفق همدانی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲.

«سونات کرویتسر»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۷۷ (۹ خرداد ۱۳۴۲).

«داستان یک اسب»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **کتاب هفته**، ۷۹ (۲۶ خرداد ۱۳۴۲).

اسیر قفقازی، ترجمهٔ اردشیر غوث و باقر امجد، تهران، [آسیا]، [۱۳۴۳].

پولیکوشکا، ترجمهٔ رضا عقیلی، [تهران]، [امیرکبیر (کتابهای پرستو ـ ۶۳ـ۷۲)] [۱۳۴۳].

کودکی، نوباوگی، جوانی، ترجمهٔ کریم کشاورز، [تهران]، [سپهر و فرانکلین]، [۱۳۴۶].

«اسیر قفقاز»، ترجمهٔ صادق سرابی، **اسیر قفقاز**، تهران، فرخی، ۱۳۵۱.
داستانهای کودکان [«بچّه گربه»، «دختربچّه و قارچ»، «هستهٔ آلو»، «پرندهٔ کوچک»، «دروغگو»، «دو رفیق»، «قوها»، «گنجشک و پرستو»، «عقاب»، «کوسه‌ماهی»، «پرش»، و «شیر و سگ»]، ترجمهٔ گامایون، نقاشی پاخوموف، مسکو، بنگاه نشریات پروگرس، ۱۹۷۳ م. [(۱۳۵۱)].
فرشته‌ی سرگردان و دو قصهٔ دیگر [«او فقط به همین قدر زمین احتیاج داشت» و «جرقه‌ای کوچک می‌تواند خانه‌ای را بسوزاند»]، ترجمهٔ فریده قرچه‌داغی، [تهران]، [پیام]، ۱۳۵۲.
پس از مجلس رقص [همراه با «دو هوسار»، «زمین نورد»، و «مرگ ایوان ایلیچ»]، ترجمهٔ گامایون، مسکو، بنگاه نشریات پروگرس، ؟.
جسد زنده، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، ۱۳۵۴.
سونات کروتسر و دو داستان دیگر [«بابا سرگیی» و «پراسکویا فدورونا»]، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۵۴.
سه خرس، ترجمهٔ ؟، نقاشی یو. واسنتسوف، مسکو، بنگاه نشریات پروگرس، ۱۹۷۹ م. [(۱۳۵۷)].
سرگیوس پیر، ترجمهٔ امیرهوشنگ آذر، ؟، ؟، ؟ (چاپ دوم، [تهران]، پیک دانش، ۱۳۶۸).
سه پرسش، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، ؟، ؟، ؟ (چاپ دوم: تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۲).
پدربزرگ و نوه (داستانهای کوتاه) [همراه با «بچّه گربه»، «پرنده»، «سگ کوچولو»، «دختر و تمشک»، «آتش‌سوزی»، «هستهٔ زردآلو»، «کوسه‌ماهی»، «پرش با چتر»، و «مردم بی‌نوا»]، ترجمهٔ ابراهیم ملک محمودی، نقاشی سعید اسدی، ؟، ؟، ؟ (چاپ دوم: تهران، کانون دانش‌آموزان ایران، ۱۳۶۰).
دهقان و فرشته آبی (داستانهای کوتاه) [همراه با «پدرها و پسرها»، «دو دوست»، «شاه و پیراهن»، «باز»، «شیر و موش»، «الاغ و اسب»، «شیر و الاغ و روباه»، «گوزن»، «گرگ و سگ»، «پادشاه و موش و باز»، «چطور یک روستایی سنگ را نابود می‌کند»، «شیر و سگ»، «سگ آتش‌نشانی»]، ترجمهٔ ابراهیم ملک محمودی، نقاشی سعید اسدی، ؟، ؟، ؟ (چاپ دوم: تهران کانون دانش‌آموزان ایران، ۱۳۶۰).
«فرانسواز»، ترجمهٔ م. ا. **فجر**، **ققنوس**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱.
قزاقان، ترجمهٔ مهدی مجاب، تهران، کتاب فرزان، ۱۳۶۲.
آناکارنینا، ترجمهٔ جواد امیرانی، تهران، هما، [؟ ۱۳۶۳].
آنا کارنینن، ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه، [تهران]، گلشائی و ارسطو، ۱۳۶۳.
«سه معتکف»، ترجمهٔ محمدعلی صفریان و پوریان خیر، ... **و گلهای آبی**، تهران، ؟، ۱۳۶۳.
کودکی، نوجوانی، جوانی، ترجمهٔ غلامحسین اعرابی، [تهران]، اکباتان، ۱۳۶۶.
«بخشی از گفتگوهای تالستوی با روزنامه نگاران»، ترجمهٔ ؟، **دنیای سخن**، ۲۵ (اسفند ۱۳۶۷).
تا غروب خورشید، ترجمه و بازنویسی وحید نیکخواه آزاد، نقاشی کیومرث امیر خسروی، تهران، خانهٔ ادبیّات و هنر کودکان و نوجوانان و دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۶۷.
آناکارنینا، تلخیص ماریان استورمان، ترجمهٔ امیراسماعیلی، تهران، توسن، ۱۳۶۸.
رستاخیز، ترجمهٔ محمد مجلسی، تهران، **دنیای نو**، ۱۳۶۹.
اشعهٔ مرگ، ترجمهٔ ناصر مؤذن، تهران، تندر، ۱۳۷۰.
«مرگ ایوان ایلیچ»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **داستان و نقد داستان (جلد دوم)**، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.
مرگ ایوان ایلیچ، ترجمهٔ لاله بهنام، تهران، دانا، ۱۳۷۰.
«نقد عزیزم [چخوف]»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **داستان و نقد داستان (جلد دوم)**، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.
«ارباب و نوکر»، ترجمهٔ مهران محبوب، **سوره**، ۱۰ (دی ۱۳۷۰).
بهترین داستانهای کوتاه دنیا برای کودکان و نوجوانان، ترجمهٔ مجید رزاقی، تهران، حافظ، ۱۳۷۱.
تمشک (داستانهای کوتاه ـ کتاب اول) [«خدا حقیقت را زود می‌بیند، اما دیر آشکار می‌کند.»، «آنجا که عشق هست، خدا نیز هست.»، «یک خدا برای همه»، «انسانها چگونه زندگی می‌کنند؟»، «دو پیر مرد»، «سه مرد مقدس»، «جرقهٔ نادیده خانه را به آتش می‌کشد.»، «الیاس»، «دخترکانی فرزانه‌تر از مردان»، «بدی رنگ می‌بازد، اما نیکی می‌ماند.»، «مگر هر آدم چقدر زمین می‌خواهد؟»، «گناهکار پشیمان»، «دانه‌ای به اندازهٔ یک تخم‌مرغ»، «پسر تعمیدی»، «بچّه شیطان و کف نان»، «سه پرسش»، و «کار، مرگ و بیماری»] **و کتاب دوم** [«آسورهادون»، «زندانی قفقاز»، «سه مرگ»، «مرد گرانبها»، «آلیشاکوزه»، «خوابگونه»، «شکار خرس»، «امیلیان کارگر و طبل توخالی»، «توت»، «پس از مجلس رقص»، « پس از طوفان»، «یورش»، و «هیزم شکنان»]، ترجمهٔ علی آذرنگ، [تهران]، مترجم، ۱۳۷۱.
خداوند حقیقت را می‌بیند، اما صبر می‌کند، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۱.
«نمرهٔ قبولی»، ترجمهٔ ؟، **تربیت**، ۴ (دی ۱۳۷۱).
تالستوی از دریچهٔ یادها، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، تهران، خنیا، ۱۳۷۲.
قصه‌ها و نکته‌ها، ترجمهٔ نسرین مهاجرانی، تهران، ناس و هلال، ۱۳۷۲.
«سهم روزانهٔ من از نوشتن»، ترجمهٔ امین صدیقی، **ادبستان**، ۴۷ (آبان ۱۳۷۲).
مورچه و کبوتر، ترجمهٔ باقر محمودی، تهران، تربیت، ۱۳۷۳.
جوانی بربادرفته، ترجمهٔ کامران ایراندوست، تهران، کتاب درنا، ۱۳۷۳.
«نقش دینی هنر»، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، **فصلنامهٔ هنر**، شمارهٔ ۲۶ (پاییز ۱۳۷۳).
«فقر ایمان» و «خولستومر»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **دزدی هنر است!**، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.
مرغ تخم‌طلا، ترجمهٔ شهین نوروزی باستانی، تهران، جویا، ۱۳۷۸.
یکصد قصه از تولستوی، ترجمهٔ مجید خورسند، تهران، شرکت توسعهٔ کتابخانه‌های ایرانی، ۱۳۷۸.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

؟، «شرح حال و فعالیت ادبی»، ترجمهٔ ع. خیلتاش، **ل. ن. تالستوی**، تبریز، انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیر شوروی، ۱۳۲۶.
تسوایک، استفان، **تالستوی**، ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری، تهران، ؟، ۱۳۲۷ (چاپ دوم: تهران، شرق، ۱۳۷۰).
شیرازی، محمدجعفر، **اندیشه و گفتار تالستوی**، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۰.
نفیسی، سعید، «مقدمه»، **اعتراف**، ترجمهٔ هوشنگ فتح اعظم؟، ؟، ؟ (چاپ دوم: تهران، پروین، ؟)

طبیبی، ع.، **پیام تالستوی به سر برتراند راسل**، [تهران]، [کریم اشرفی]، [۱۳۴۵].
موام، سامرست، «لئون تالستوی و جنگ و صلح»، ترجمهٔ کاوه دهگان، **دربارهٔ رمان و داستان کوتاه**، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۴۶.
مان، توماس، «تالستوی و جنگ و صلح»، ترجمهٔ ابوتراب سهراب، **گوته، تالستوی، فروید، واگنر**، تهران، کتابهای جیبی، [۱۳۵۱].
گورکی، ماکسیم، **لو تالستوی از نظر ماکسیم گورکی**، ترجمهٔ ؟، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.
اپولسکایا، لیدیا، «واقعیّت‌گرایی تالستوی و تکامل آن»، ترجمهٔ م. سجودی و ع. امینی، **از یوشکین تاشولوخوف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.
لئونف، لئونید، **لئو تالستوی**، ترجمهٔ مرتضی حقیقت، [تهران]، دنیای کتاب، ۱۳۵۶.
گورکی، ماکسیم، «لو تالستوی»، ترجمهٔ ف. م. جوان، **ایمن راز سربمهر** داستانهایی دربارهٔ نویسندگان روس)، مسکو و تهران، بنگاه نشریات پروگرس و گوتنبرگ (میر)، ۱۹۸۰ م. [(۱۳۵۸)].
برلین، آیزایا، «تولستوی و روشن‌اندیشی»، ترجمهٔ نجف دریابندری، **متفکّران روس**، تهران، خوارزمی ۱۳۶۱.
تروایا، هنری، **زندگینامه و برگزیده‌های آثار فناناپذیر لیف‌تالستوی**، ترجمهٔ قاسم بذل‌جو، تهران، مترجم، ۱۳۶۳.
رولان، رومن، **زندگانی تالستوی**، ترجمهٔ ناصر فکوهی، ؟، ؟، ۱۳۶۴.
رولان، رومن، «تالستوی به روایت رومن رولان»، ترجمهٔ ؟، **آدینه**، ۸ (۲۳ اسفند ۱۳۶۴).
رولان، رومن، **زندگی تالستوی**، ترجمهٔ علی‌اصغر خبره‌زاده، تهران، نگاه، ۱۳۶۵.
افسری، اکبر، «جشن زاد روز تالستوی»، **دنیای سخن**، ۲۵ (اسفند ۱۳۶۷).
فورستر، ای. ام.، «نگاهی به سه داستان تالستوی» [«قزاقان»، «مرگ ایوان ایلیچ»، و «سه زاهد»]، ترجمهٔ محمد کلباسی، **دنیای سخن**، ۲۵ (اسفند ۱۳۶۷).
اشکلوفسکی، ویکتور، «دربارهٔ لئو تولستوی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
تریلینگ، لایونل، «نقد مرگ ایوان ایلیچ»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **داستان و نقد داستان (جلد دوم)**، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.
؟، **لیف تالستوی** (آشنایی با استادان داستان)، تهیه و گردآوری و تنظیم نقی سلیمانی، تهران، یوش، ۱۳۷۰.
مهدیان، محمدحسن، «قهرمان لئون تالستوی انسان عمل است»، **ادبستان**، ۲۰ (مرداد ۱۳۷۰).
مهدیان، محمدحسن، «پیام دوشخصیّت اصلی جنگ و صلح: زیستن برای خود هیچ ارزشی ندارد»، ادبستان، ۲۱ (شهریور ۱۳۷۰).
مهدیان، محمدحسن، «تالستوی و دغدغهٔ رستگاری و عروج انسان»، ادبستان، ۲۲ (مهر ۱۳۷۰).
ولگین، ایگور، «فیودور داستایوسکی و لئون تالستوی در خانواده»، ترجمهٔ سیاوش سرتیپی، ادبستان، ۲۴ (آذر ۱۳۷۰).
تسوایک، استفان، **تالستوی**، ترجمهٔ جهانگیر افکاری، تهران، سروش، ۱۳۷۱.
گیفورد، هنری، **تالستوی**، علی‌محمد حق‌شناس، تهران، طرح‌نو، ۱۳۷۱.
مظلومی، رجبعلی، **حاشیه بر «هنر چیست؟» تالستوی**، تهران، آفاق، ۱۳۷۱.
ناباکوف، ولادیمیر، «لیف تالستوی»، ترجمهٔ فرزانه طاهری، **درسهایی دربارهٔ ادبیّات روس**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.
هاولز، ویلیام د.، «فلسفهٔ تالستوی»، ترجمهٔ علی آذرنگ، **تمشک (داستانهای کوتاه ـ کتاب اول)**، [تهران]، مترجم، ۱۳۷۱.
حسینی، پرویز، «هنگام رفتن و معرکهٔ ماندن» [**دربارهٔ مرگ ایوان ایلیچ**]، ادبیّات داستانی، ۹ (تیر ۱۳۷۲).
حسینی، پرویز، «نگرشی به مسخ کافکا و مواجههٔ آن با مرگ ایوان ایلیچ»، ادبیّات داستانی، ۱۰ (مرداد ۱۳۷۲).
هال، ورنن، «فلسفهٔ هنر و تولستوی»، ترجمهٔ جلال سخنور، ادبستان، ۴۵ (شهریور ۱۳۷۲).
لوکاچ، گئورگ، «تولستوی و تحول رئالیسم» و «لئو تولستوی و ادبیات اروپای غربی»، ترجمهٔ اکبر افسری، **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
تروایا، هانری، **شرح مفصل احوال و آثار لئون تولستوی**، ترجمهٔ غلامرضا سیعی، تهران، البرز، ۱۳۷۴.
رهگذر، رضا، **نگاهی تازه به «جنگ و صلح» (ابر اثر لئون تولستوی)**، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزهٔ هنری، ۱۳۷۷.

نیکالای نیکالایویچ استراخوف

(۱۸۲۸ـ۱۸۹۶)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

استراخوف منتقد، مقاله‌نویس، و فیلسوف بود. او که فرزند یک کشیش بود نخست به دبیرستان و بعد به دانشگاه پطرزبورگ رفت و در ۱۸۵۱ در رشتهٔ علوم طبیعی لیسانس گرفت. پس از آن با نوشتن رساله‌ای دربارهٔ جانورشناسی در ۱۸۵۷ موفق به اخذ درجهٔ فوق لیسانس شد. استراخوف پس از چند سال تدریس در مدارس در ۱۸۶۱ به هیئت تحریریهٔ نشریهٔ **ورمیا**، که برادران داستایفسکی (فیودور **داستایفسکی** و میخائیل داستایفسکی*) منتشرش می‌کردند، پیوست. مقالهٔ او دربارهٔ قیام لهستانیها با عنوان «مسئله‌ای سرنوشت‌ساز»[1] با سوء برداشت مواجه شد و به‌همین دلیل حکومت امتیاز **ورمیا** را به‌حال تعلیق درآورد. پس از آنکه نشریهٔ **اپوخا** که جانشین **ورمیا** شده بود، در ۱۸۶۴ بر اثر ورشکستگی به‌تعطیل کشانده شد، استراخوف با چند نشریهٔ دیگر شروع به همکاری کرد و در ۱۸۷۳ به‌عضویت هیئت گردانندهٔ کتابخانهٔ عمومی پطرزبورگ درآمد. بعدها عضو کمیتهٔ سانسور خارجی شد. نقش استراخوف در ادبیات روسیه به همنشینی او با دو غول بزرگ ادبیات مربوط است. استراخوف، که هگلی بود و تصوّری «ارگانیک» از تاریخ داشت، نقش بسزایی در صورتبندی ایدئولوژی «پوچوا»[2] («خاک، زمین») که **ورمیا** و **اپوخا** مبلّغش بودند ایفا کرد. بعید نیست که داستایفسکی، که تحصیلات آکادمیک نداشت، برخی از اندیشه‌های فلسفی‌اش را از استراخوف اخذ کرده باشد. بعدها استراخوف مجموعه‌ای از مقالات دوست «پوچویی‌اش»، آپالّون **گریگوریف**، را ویراست (۱۸۷۶) و نخستین کتاب زندگینامه‌ای را پس از مرگ داستایفسکی، با مطالب متفرّق، دربارهٔ او منتشر کرد (۱۸۸۳). او همچنین نقد مهمّ و همدلانه‌ای بر **جنایت و مکافات**[3] در **آتیجستونیه زاپیسکی** در ۱۸۶۷ منتشر کرد و در زمانی که کمتر کسی هنوز قریحهٔ داستایفسکی را باور کرده بود به‌تبلیغ هنر او پرداخت. استراخوف در ۱۸۷۱ مجموعه‌ای از مقالات اندیشمندانه را دربارهٔ **جنگ و صلح**[4] در کتاب **تحلیل انتقادی «جنگ و صلح»**[5] منتشر کرد و همین اسباب دوستی او و **تالستوی** را فراهم آورد. مکاتبات این دونفر برای کسی که بخواهد دربارهٔ تالستوی تحقیق کند حائز اهمّیت بسیار است. تالستوی همچنین تصحیح برخی از کتابهایش، از جمله **آنا کارنینا**[6]، را به استراخوف سپرد. اگرچه استراخوف ستایشگر پرشور هنر تالستوی بود، امّااین دو در برخی زمینه‌ها اختلاف نظر داشتند و این اختلاف نظر پس از آنکه تالستوی در اواخر دههٔ ۱۸۷۰ «نیهیلیست» شد بیشتر اوج گرفت.

پی‌نویسها

1. "A Fateful Question"
2. Pochva
3. *Crime and Punishment*
4. *War and Peace*
5. *Kriticheskii razbor "Voiny i mira"* (*A Critical Analysis of "War and Peace"*)
6. *Anna Karenina*

Selected Bibliography

WORKS

Bor'ba s zapadom v nashei literature. 3d ed. 3 vols. 1897-98.

Kriticheskie stat'i ob I. Turgeneve i L. Tolstom (1862-1885). 1885.

Vospominaniya i otryvki. 1892.

Zametki o Pushkine i drugikh poetakh. 2d ed. 1892.

Filosofskie ocherki. 1895.

Iz istorii literaturnogo nigilizma (1861-65). 1890.

Kriticheskie stat'i (1861-1894). 1902.

BIBLIOGRAPHY

B. F. Egorov, "Bibliografiya pechatnykh trudov N.N. Strakhova." IN *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta,* 1966, fasc. 184.

SECONDARY LITERATURE

A. S. Dolinin, "Dostoevskii i Strakhov." In his *Poslednie romany Dostoevskogo.* 1963. Pp. 307-43.

Linda Gerstein, *Nikolai Strakhov.* Cambridge, Mass., 1971.

U. A. Gural'nik, "N. N. Strakhov–literaturnyi kritik," *VLit* 16 (1972), no. 7, pp. 137-64.

کانستانتین نیکالایویچ لئونتیف

(۱۸۳۱ـ ۱۸۹۱)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

لئونتیف داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، منتقد، فیلسوف، و روزنامه‌نگار بود. او در خانواده‌ای از مالکان به‌دنیا آمد. در دانشگاه مسکو در رشتهٔ پزشکی تحصیل کرد و در جنگ کریمه در لباس پزشک و جرّاح نظامی مشارکت جُست. نخستین آثار داستانی‌اش را در ۱۸۵۴ به‌چاپ رساند و با استقبال خوبی روبرو شد. پس از آن، روی به‌کار دیپلماتیک آورد و در جزیرهٔ کرت و در کشورهای بالکان در کنسولگری روسیّه به‌خدمت پرداخت (۱۸۶۳ـ ۱۸۷۳). در ۱۸۷۱، به‌دنبال ابتلا به بیماری مالاریا، بنا به نذری مذهبی، یک سال را بر فراز کوه آتوس[۱] گذراند. بلافاصله، پس از آن نیز، از مقام خود در کنسولگری استعفا کرد تا همهٔ وقتش را صرف ادبیّات کند. مانیفست ایدئولوژیکی لئونتیف، «بیزانس‌گرایی و قلمرو اسلاوها»[۲]، نخست در ۱۸۷۱ـ ۱۸۷۲ منتشر شد، ولی چندان مورد توجّه قرار نگرفت. لئونتیف در سرتاسر زندگی حرفه‌ای نویسندگی و روزنامه‌نگاری‌اش فردی تکرو و مستقلّ بود که پارادوکسهایی که با آب‌وتاب و بزیبایی بیان می‌کرد چندان از علائق و مسائل عصرش به‌دور بودند که نه واکنشی منفی برمی‌انگیختند نه واکنشی مثبت. داستانهای لئونتیف، علی‌رغم زمینهٔ مساعدی که برای حالتهای افراطی روانشناختی و زندگینامه‌ای داشتند، و در مواردی حتّی شکل اعتراف به‌خود می‌گرفتند، عاری از روح زندگی بودند و درست، برخلاف آثار غیرداستانی او، به‌نحو غریبی به‌نظر انتزاعی و غیرملموس می‌آمدند. بهترین مجموعهٔ داستانی او، **از زندگی مسیحیان در عثمانی**[۳] (۳ جلد، ۱۸۷۶)، مبتنی بر تجربه‌های او در دورهٔ خدمتش در کنسولگری است.

نقدهای لئونتیف بر آثار **تالستوی** و **داستایفسکی** درخشان و اغلب بجا و بمورد است. او در مقالهٔ «مسیحیان جدید ما: ف. م. داستایفسکی و کنت لیف تالستوی»[۴] (۱۸۷۲) مسیحیّت «گلگون و امیدبخش» داستایفسکی را حقیقتاً بدعتگزارانه می‌داند، زیرا مسیحیّت او نوید بهشتی را بر روی زمین می‌دهد ـ آن هم بنا به آموزه‌های سوسیالیسم اوتوپیایی و نه بنا بر آموزه‌های انجیل. لئونتیف در مقالهٔ بلند «دربارهٔ رمانهای ل. ن. تالستوی: تحلیل، سبک، و معنا»[۵] (۱۸۹۰، چاپ ۱۹۱۱) ملاحظات درّستِ زیادی را مطرح می‌کند که کلّاً برخلاف عقاید منتقدان همدوره‌اش است، خصوصاً در مواردی که لئونتیف معیارهایی زیباشناختی چون نزاکت ادبی، فُرم و قالب مناسب، و سبک و انشاء را در مورد آثار تالستوی به‌کار می‌گیرد. ورونسکی[۶]، یکی از قهرمانان **آنا کارنینا**، از نظر لئونتیف شخصیّت بسیار مثبتی است. در مورد **جنگ و صلح** هم می‌نویسد این اثر اهمیّت سیاسی بسیار زیادی دارد، زیرا تصویر مثبتی از مردم روسیّه در مقابل مهاجمان فرانسوی به خودشان داده است. رویهمرفته لئونتیف سرشاریِ حماسیِ مؤیّد زندگی را در آثار تالستوی می‌ستاید، حال آنکه با روانشناسی‌گریِ بیمارگونهٔ داستایفسکی از در مخالفت درمی‌آید.

لئونتیف تعدادی از مقالاتش را در دو جلد تحت عنوان **شرق، روسیّه، و قلمرو اسلاوها**[۷] (۱۸۸۵ـ ۱۸۸۶) انتشار داد. این مقالات فلسفهٔ او را دربردارند و در نهایت او را چهره‌ای کلاسیک کردند، امّا در زمان زندگی‌اش بازهم اعتنای چندانی به آنها نشد. لئونتیف در اواخر عمر زمان هرچه بیشتری را در صومعهٔ اوپتینا پوستین[۸] سپری کرد در ۱۸۹۱ بنا به نذرش مقیم صومعهٔ قدیس سرگیوس در نزدیکی مسکو شد و تا زمان مرگ در همانجا ماند. لئونتیف مردی خوش‌چهره، بسیار بااستعداد، و بسیار پرانرژی بود، با اینهمه زندگی خوشی نداشت و هرگز طعم موفّقیّت واقعی را نچشید.

آثار داستانی لئونتیف، نظیر رمانهای **پودلیپکی**[۹] (۱۸۶۱) و **بازگشت به خانه**[۱۰] (۱۸۶۴)، هرگز آن نویدی راکه آثار اوّلیّهٔ او در دههٔ ۱۸۵۰ به خواننده می‌داد به‌ثمر نرساندند. این آثار، که عمدتاً مبتنی بر تجربه‌های شخصی لئونتیف هستند، کشمکشهای حادّی را به تصویر می‌کشند و روانشناسی آنها تا حدودی روانشناسی رفتارهای ناهنجار و انحرافی است؛ در مواردی بی‌اخلاقی در آنها شعله می‌کشد و رگه‌ای از شهوانیّت همجنسبازانه نیز گهگاه در آنها به چشم می‌خورد. زبان این آثار هرچند غالباً بار عاطفی زیادی دارد، تا حدودی یکنواخت و غیرشخصی و سرد است. رویهمرفته لئونتیف هرگز موفّق نشد اندیشه‌هایش را در قالب داستانهایش تجسّم

بخشد؛ امّا، به‌هرصورت، اندیشه‌های او به‌اندازهٔ اندیشه‌های بزرگان همعصرش اصیل و جذّاب بود. مفهوم محوری در اندیشه‌های لئونتیف کلاً روایتی نو و زیست‌شناختی از نظریّهٔ چرخه‌ای تاریخ بود که در آن هر چرخه مشتمل بر سه مرحله بود: مرحلهٔ «سادگی بدوی»، مرحلهٔ رشد افراطی و پیچیدگی، و مرحلهٔ «ساده‌شدن ثانوی» که در نهایت به انحطاط و فساد ختم می‌شود. لئونتیف معتقد بود اروپا از قرن هجدهم وارد مرحلهٔ سوّم شده است و گندیدگی و عفونت اروپا به روسیّه هم سرایت کرده است. درک لئونتیف از تمدّنی شکوفا، که او از اصطلاح «بیزانس‌گرایی» برای آن استفاده می‌کند، القاکنندهٔ دولتی استبدادی و خشن و جامعه‌ای گرفتار تناقضهای حادّ است: زیبایی‌پرستی افراطی و حسّ تحقیر زیاد نسبت به ارزشهای زیبایی‌شناختی، ایمان مذهبیِ پرشور و دنیاپرستی افراطی، و خشونت و بیرحمی فوق‌العاده و ملایمت و مهربانی بیش‌ازحدّ. کلّاً اندیشه‌های لئونتیف پیشاپیش از اندیشه‌های اوسوالد اشپنگلر خبر می‌داد.

معیارهای لئونتیف پیش از همه، و فراتر از همه، زیبایی‌شناختی هستند. درواقع او شیوهٔ زیبایی‌شناختیِ شناخت را والاترین و عامّترین نوع شناخت، چه در وجه مطلق و چه در وجه تاریخی، می‌داند. با اینهمه، گرایش او به زیبایی‌شناسی با اخلاقیّات او در تضادّ قرار می‌گیرد، زیرا او رستگاری را موکول به انکار همهٔ ارزشهایی می‌کند که موضوع نیرومندترین و سالمترین تلاشهای زیباشناختی بشر هستند. لئونتیف، که خود سخت بر این تضادّ فکری خود وقوف داشت، از سنتز و کشاکش پرثمر کوششهای روحی و زیبایی‌شناختی انسان، که در جریان آن مذهب پالوده می‌شود و ارتقا می‌یابد و، در مقابل، هنر هرچه روحانی‌تر می‌شود، استقبال می‌کرد. برای آنکه هم هنر و هم مذهب شکوفا شوند، این کشاکش بایستی تا حدّ ممکن حادّوپرشور باشد. لئونتیف دشمن سرسخت لیبرالیسم، تساهل، و مصالحه بود و در نظرش همهٔ اینها قاتل مذهب و هنر، هر دو، بودند.

پی‌نویسها

1. Athos
2. "Vizantinizm i slavyanstvo" ("Byzantinism and Slavdom")
3. *Iz zhizni khristian v Turtsii* (*From the Life of Christians in Turkey*)
4. "Nashi novye Khristiane" ("Our New Christians: F. M. Dostoevsky and Count Lev Tolstoi"
5. "On the Novels of L. N. Tolstoi: Analysis, Style, and Drift"
6. Vronsky
7. *Vostok, Rossiya i Slavyanstvo* (*East, Russia, and Slavdom*)
8. Optina Pustyn
9. *Podlipki*
10. *V svoem Krayu* (*Back Home*)

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 9 vols. 1912-14.

"Moya literaturnaya sud'ba. Avtobiografiya." In *Literaturnoe nasledstvo* 22-24 (1935). Reprint, New York, 1965.

Egipetskii golub'. Ditya dushi. New York, 1954.

Analiz, stil' i veyanie; o romanakh gr. L. N. Tolstogo. (Brown Slavic Reprints, 3.) 1965.

Pis'ma k Vasiliyu Rozanovu. Introd., comm. and postface V. V. Rozanov. Introd. essay B. A. Filippov. London, 1981.

TRANSLATIONS:

The Egyptian Dove: The Story of a Russian (1881). Trans. George Reavey. Introd. and notes George Ivask. New York, 1969.

Against the Current: Selection from the novels, essays, notes, and letters of Konstantin Leontiev. Trans. George Reavey. Ed. with an introd. and notes George Ivask. New York, 1969.

"The Novels of Count L. N. Tolstoj: Analysis, Style, and Atmosphere." In *Essays in Russian Literature. The Conservative View: Leontiev, Rozanov, Shestov*. Selected, ed., trans. with an introd. by Spencer E. Roberts. Ahtens, Ohio, 1968.

SECONDARY LITERATURE:

N. A. Berdyaev, *Konstantin Leont'ev; ocherk iz istorii russkoi religioznoi mysli*. Paris, 1926.

S. G. Bocharov, "'Esteticheskoe okhranenie' v literaturnoi kritike (Konstantin Leont'ev o russkoi literature)," *Kontekst*, 1977, pp. 142-93.

P. Gaidenko, "Naperekor istoricheskomu protsessu (Konstantin Leont'ev–literaturnyi kritik)," *VLit* 18 (1974), no. 5, pp. 159-205.

Yurii Ivask, *Konstantin Leont'ev: Zhizn' i tvorchestvo*. Bern and Frankfurt/Main, 1974.

Stephen Lukashevich, *Konstantin Leontev (1831-1891): A Study in Russian "Heroic Vitalism."* New York, 1967.

N. K. Mikhailovskii, "Zapiski sovremennika," *PSS*, Vol. 5 (1908).

D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature*. 1958. Pp. 339-46.

Alexander P. Obolensky, "Essai critique sur l'esthétique de K. N. Leont'ev," *CSP* 15 (1973), pp. 540-55.

Nicholas Rzhevsky, "Leontiev's Prickly Rose," *SlavR* 35 (1976), pp. 258-68.

M. E. Saltykov-Shchedrin, "*V svoem krayu* K. Leont'eva" (1864), *Sobranie sochinenii*, Vol. 5 (1966), pp. 454-60.

نیکالای سمیونوویچ لسکوف

(۱۸۳۱ـ۱۸۹۵)

هیو مک‌لین
خشایار دیهیمی

لسکوف داستان کوتاه و رمان می‌نوشت و روزنامه‌نگاری هم می‌کرد. او در چهارم فوریهٔ ۱۸۳۱ در گاروخووو[1] در نزدیکی آریول[2] به‌دنیا آمد. پدرش بازپرس و کشیش‌زاده بود که پس از اتمام دورهٔ تحصیلات از پوشیدن جامهٔ روحانی امتناع کرده بود. مادر لسکوف سرمنشأ مختلطی از اعیان و بازرگانان داشت. بدین‌ترتیب لسکوف با سه طبقهٔ اصلی جامعهٔ روسیّه پیوند ژنتیک داشت و بعدها خودش ارتباطات وسیعی با دهقانان برقرار کرد. گستردگی تجربهٔ اجتماعی منشأ و سرچشمهٔ ادبی مهمّی برای لسکوف شد.

پدر لسکوف در ۱۸۳۹ از خدمت دولتی کناره گرفت و ملک کوچکی خرید؛ امّا عملاً ثابت شد که این ملک کوچکتر از آن است که پاسخگوی نیازهای خانواده باشد (لسکوف بزرگترین فرزند در میان هفت فرزند خانواده بود). پدر در ۱۸۴۸ درگذشت. سالهای پایانی عمر او در پریشانی و عسرت و افسردگی گذشت. پس از آن، مسئولیّت خانواده به‌دوش همسر او افتاد و این زن هرچه در توان داشت انجام داد تا امور خانواده را سروسامان دهد. لسکوف مدّتی همراه با خاله‌زاده‌هایش تعلیم خصوصی می‌گرفت (یکی از خاله‌های او با مالک محلّی مرفّهی ازدواج کرده بود). در ۱۸۴۱ لسکوف وارد دبیرستان محلّی آریول شد و تا ۱۸۴۶ در آنجا ماند؛ در این سال، پیش از به‌پایان‌بردن دورهٔ رسمی تحصیلات، آنجا را ترک کرد. کلّ آموزش رسمی او محدود به همین می‌شد. پس از آن در یکی از دادگاههای جنایی آریول با سمت منشی استخدام شد، امّا در ۱۸۴۹ او را به کیف منتقل کردند تا به‌عنوان مأمور سربازگیری به کار بپردازد. در کیف او افق فکری‌اش را از طریق ارتباطات اجتماعی و مطالعات وسیع بسیار گسترش داد. یکی از داییهای او که در کیف استاد دانشگاه بود در این امر نقش قابل ملاحظه‌ای داشت. لسکوف در ۱۸۵۳ ازدواج کرد، ازدواجی که عملاً ثابت شد چندان عاقلانه نبوده است. سالها بعد همسرش در تیمارستان بستری شد. ازدواج غیررسمی بعدی او نیز پس از ده‌سال سرانجام ناخوشی داشت. لسکوف در ۱۸۵۷ از خدمت دولتی کناره گرفت و به خدمت یکی از بستگان سببی‌اش درآمد که اسکاتلندی روسی‌شده‌ای بود که مباشر املاک چند اشرافزادهٔ ثروتمند بود. اگرچه لسکوف فقط تا ۱۸۶۰ در این کار و در استخدام این مرد بود، امّا در همین مدّت برای رتق‌وفتق امور دست به سفرهای گسترده‌ای به اقصا نقاط روسیّه زد که همین سفرها دستمایه‌ها و موادّ و مصالح زیادی برای نوشته‌های بعدی او فراهم آوردند.

لسکوف نوشتن و نشر آثارش را از ۱۸۶۰ آغاز کرد، البتّه نخست صرفاً در کار روزنامه‌نگاری بود. زندگی روزنامه‌نگاری چنان جذّابیّتی برای او پیدا کرد که به پطرزبورگ آمد تا روزنامه‌نگارِ حرفه‌ای شود. سرمقالهٔ نسنجیده‌ای که برای **سیوِرنایا پچلا** در مورد آتش‌سوزی بازار آپراکسین[3] در مه ۱۸۶۲ نوشت سبب‌ساز نخستین غلیان سیاسی در زندگی‌اش شد. اگرچه او سعی کرده بود تودهٔ دانشجویان را از اتّهام همدستی با آتش‌افروزان انقلابی مبرّا کند، امّا این سرمقاله خیانتی به چپها تلقّی شد (در آن زمان اصطلاح «روسیّهٔ جوان» تازه باب شده بود و اعتقاد عمومی بر این بود که آتش‌افروزیها کار دانشجویان انقلابی است). حملهٔ رادیکالها به لسکوف چنان تندوشدید بود که سبب شد لسکوف مدّتی به اردوی محافظه‌کاران بپیوندد، اگرچه خود او از لیبرالهای معتقد به اصلاحات تدریجی و از طرفداران پرشور اصلاحات آلکساندر دوّم بود.

در این ضمن، لسکوف کار داستان‌نویسی را هم آغاز کرد. نخستین داستان او، «دعوایی حقوقی که مسکوت گذاشته شد»[4] (۱۸۶۲)، از همان آغاز تکنیکی را به‌نمایش می‌گذارد که لسکوف بعدها از آن بسیار استفاده کرد ـ تکنیک نیمه‌خاطرات، نیمه‌داستان، و نیمه‌واقعیّت که در آن «منِ» راوی ظاهراً خودِ نویسنده است که شخصیّتهای رنگ‌ووارنگی را از جهان ولایات روسیّه به‌یاد می‌آورد. اندکی پس از آن، لسکوف دو داستان دیگر در همین مایه نوشت و بعد این سه داستان را در ۱۸۶۳ در یک مجلّد کوچک منتشر کرد. در همین‌سال لسکوف سلسله‌ای از داستانواره‌های سفریِ مربوط به سفرش در نواحی یهودی‌ـ‌لهستانی‌نشین غرب روسیّه و در اتریش‌ـ‌مجارستان را منتشر کرد. نقطهٔ پایان سفر پاریس بود که لسکوف چندماهی را در آنجا ماند و ارزیابی مفصّلی در مورد جوامع مهاجر روسی و سایر

اسلاوها در پاریس نوشت. در ۱۸۶۳ لسکوف دست به سفر تحقیقاتی دیگری با هزینهٔ دولت زد و به‌پژوهش دربارهٔ مدارس غیرقانونی جماعات «کهن‌باور»[5] در ریگا و پسکوف[6] پرداخت.

۱۸۶۳ همچنین سال مهمّی در خلّاقیّت ادبی لسکوف بود. در این سال او سه رمان کوتاه نوشت که در زمرهٔ بهترین آثارش هستند: «گاو عنبر»[7] پژوهشی در شخصیّت روشنفکری «بی‌ریشه» و مخالف مذهب است؛ «سخره‌گر»[8] نخستین اثر از سلسلهٔ آثاری است که به مضمون غریبه و بیگانه در روسیّه می‌پردازند و تا حدودی از تجارب دائی بریتانیایی‌اش سرچشمه گرفته‌اند؛ و «زندگی یک زن شهید روستایی»[9] گزارش تلخی است از زندگی تراژیک و بن‌بست‌وار دختری روستایی که برادر «کولاکش» او را وامی‌دارد به ازدواجی ناخوشایند تن دردهد. این داستان نخستین اثر لسکوف بود که تسلّط فوق‌العادهٔ او را بر زبان روسی غیراستاندارد نشان می‌داد.

جایی برای رفتن نیست[10] (۱۸۶۴) نخستین رمان بلند لسکوف بود. در این رمان چهره‌هایی حقیقی، البتّه با نام مستعار، تصویر شده‌اند و معاصران کاملاً می‌توانستند چهره‌های بسیاری از روشنفکران برجستهٔ لیبرال و رادیکال را در آن بازشناسند که یکی از آنها هم دوست خود لسکوف، روزنامه‌نگار انگلیسی‌ـلهستانی، آرتور بنی[11]، بود ـ لسکوف بعدها خاطره‌ای جداگانه نیز تحت عنوان «مرد معمّایی»[12] (۱۸۷۰) دربارهٔ او نوشت. به‌جز تصویری که از آرتور بنی پرداخته شده است، بقیّه تصویرها هجوآمیز هستند و سالهای اوایل دههٔ ۱۸۶۰ به‌صورت «دوره‌ای کمیک» عرضه شده است که عدّه‌ای احمق و ساده‌لوح بدان جان می‌بخشیده‌اند. با این رمان، گسست لسکوف از رادیکالها کامل شد؛ **پیسارفِ** منتقد در نقدی گزنده در ۱۸۶۵ او را از عرصهٔ ادبیّات «شرافتمندانه» بیروان راند. لسکوف با آنکه می‌پذیرفت این رمان نقصهای هنری بسیاری دارد، در سالهای بعد همچنان از اصالت تاریخی این اثر دفاع می‌کرد؛ امّا کلّاً رمان بلند ژانری بود که با قریحه و ذوق او همخوانی نداشت.

در اواخر دههٔ ۱۸۶۰ لسکوف، هنگامی که هنوز در کار روزنامه‌نگاری بود، چندین اثر داستانی کوتاه خلق کرد که کیفیّت ممتازی داشتند و چند داستان از این میان در زمرهٔ مشهورترین آثار اوست: «لیدی مکبثِ ناحیهٔ متسنسک»[13] (۱۸۶۵) داستانی قوی دربارهٔ شهوت جنسی و جنایت در محیط طبقهٔ بازرگانان است (این اثر مبنای لیبرتّوی اپرای شوستاکوویچ قرار گرفت). در «تبرزین»[14] (۱۹۶۶) لسکوف با مهارت خیره‌کننده‌ای هنر «اسکاز»[15] (قصّه‌گویی) را به‌نمایش می‌گذارد و قصّه را با زبان شورانگیزی نقل می‌کند که آشکارا زبان خود نویسنده نیست. البتّه لسکوف در این دوره داستانهای ناموفّقی هم نوشت که ازجملهٔ آنها «جزیره‌نشینان»[16] (۱۸۶۶) است که روایت مجدّد پیش‌پاافتاده‌ای از مضمون رمانتیکی نخ‌نماست. لسکوف همچنین در ۱۸۶۷ تنها نمایشنامهٔ خود، **ولخرج**[17]، را نوشت که نمایشنامهٔ ملودراماتیکی دربارهٔ جنایت و جنون است.

باز هم در ۱۸۶۷ لسکوف شروع به انتشار مجموعه‌ای از آثار کرد که در نهایت، در صورتی تغییریافته و تا حدودی سروته‌زده، بدل به کتاب **اهل کلیسا**[18] شد که نسخهٔ نهایی آن در ۱۸۷۲ منتشر شد. اگرچه این کتاب هم بری از نقصهای دیگر آثار طولانی لسکوف نیست، امّا شاید مشهورترین اثر بلند او باشد. از نظر ژانر، لسکوف اصرار داشت که این اثر رمان نیست، بلکه «گاهشمار» است که طبق توالی وقایع و بی‌هیچ «رمانسی» تنظیم‌وترتیب یافته است. این اثر تصویری همدلانه از زندگی روحانیّان اورتودوکس شهرستانها و ولایات عرضه می‌کند که از همه‌سو مورد حمله قرار گرفته‌اند ـ از سوی رادیکالهای خدانشناس، «کهن‌باورها»، مقامات بی‌اعتنا، و بوروکراسیِ کلیساییِ فاسد و خشن. قهرمان کتاب، پدر ساولی توبروزوف[19]، یکی از جذّابترین شخصیّتهای روحانی اورتودوکس در ادبیّات روسیّه است.

امّا لسکوف به‌هیچ‌روی، حتّی زمانی که **اهل کلیسا** را نوشت، مؤمنی اورتودوکس نبود و تنها سه‌سال پس از آن، پس از سفری به اروپای غربی، بکلّی از کلیسا بُرید. اگرچه او هرگز به فرقهٔ خاصّی ملحق نشد، امّا روزبه‌روز بیشتر به پروتستانتیسمِ رادیکال علاقه‌مند می‌شد. او که هرگونه آیین مقدّس و «جادو» را ردّ می‌کرد ادیان و مذاهب را صرفاً بر اساس تأثیری که در ایجاد معیارهای اخلاقی برای پیروانشان در جهان داشتند ارزیابی می‌کرد. او احساس می‌کرد کلیسای اورتودوکس زیاده‌ازحدّ منفعل و فرمانبردار دولت است، روحانیانش بسیار جاهل‌ونادان هستند، و هرگز نکوشیده‌اند رسالت اصلی تبلیغ و ترویج تعالیم مسیح را برعهده گیرند، چه رسد به اینکه این تبلیغ‌وترویج را به‌انجام رسانده باشند. لسکوف سرانجام پس از ۱۸۸۷ پیرو معتقد و مؤمنِ آیین **تالستوی** شد، امّا درواقع او بسی پیش از خود تالستوی به همان مواضع و عقاید رسیده بود. خود لسکوف می‌گفت مواضع و عقایدشان «مصادفت» دارد.

داستان‌پشت‌داستان از قلم لسکوف جاری می‌شد. آخرین شلّیک او در جنگ طولانی‌اش با «نیهیلیستها» رمان **بر سر ستیز**[20] (۱۸۷۰ـ ۱۸۷۱) بود که حتّی از رمان **جایی برای رفتن نیست** پراطناب‌تر بود. امّا، به‌دنبال این رمان، لسکوف دو داستان منتشر کرد که در زمرهٔ موفّقترین آثار او هستند: «فرشتهٔ موم‌اندود»[21] (۱۸۷۳) داستان دل‌انگیز گروهی از «کهن‌باوران» عابدوزاهد، سرسپردگی‌شان به تمثالی زیبا، و تعقیب و آزارشان توسّط حکومتی خرف و نادان است و «آوارهٔ مفتون»[22] (۱۸۷۳) روایتی

زندگینامه‌ای از زبان سرفی است که گریخته است و پس از سلسله‌ماجراهایی حیرت‌انگیز به صومعه‌ای پناهنده می‌شود.

لسکوف در ۱۸۷۴ مشغول نوشتن «گاهشماری» دیگر با عنوان **طایفه‌ای فرسوده**[۲۳] شد. این «گاهشمار» نوعی نمونه‌سازی از اعیان است که لسکوف نظر بدبینانه‌ای نسبت به آینده‌شان دارد. زمانی که ویراستار لسکوف، کاتکوف*، بدون مشورت با او تغییراتی در متن داد، لسکوف با نشریهٔ **روسکی وستنیک** قطع رابطه کرد و جلوی ارائهٔ انتشار اثر را گرفت. لسکوف حال هم با رادیکالها بد بود و هم با محافظه‌کاران و یافتن مجرایی برای نشر آثارش دشوار شده بود. امّا، به‌هرروی، او بی‌هیچ تزلزل و وقفه‌ای به‌نوشتن آثار مفصّل و پراکنده ادامه می‌داد. **سالهای کودکی**[۲۴] (۱۸۷۵) یک «داستان مسئله‌گو» است و مسئلهٔ آموزش‌وتربیت را مطرح می‌کند. «بر لبهٔ جهان»[۲۵] (۱۸۷۵) لاعلاجی و بیهودگی کوشش هیئتهای مذهبی را در میان قبایل بدوی در سیبری بازمی‌نمایاند؛ این داستان یکی از داستانهای فوق‌العاده قدرتمند در ادبیّات روسی دربارهٔ برف و کولاک است. «ارادهٔ آهنین»[۲۶] (۱۸۷۶) بار دیگر موضوع غریبه و بیگانه در روسیّه را مطرح می‌کند که این بار غریبهٔ داستان مهندسی آلمانی است. در «عدالت اسقفی»[۲۷] (۱۸۷۷) لسکوف از دل خاطرات ایّامی که مأمور سربازگیری بود داستانی را بیرون کشیده است که بیرحمی سیاست نیکالای اوّل را در سربازگرفتن پسربچّه‌های کم‌سنّ‌وسال یهودی نشان می‌دهد. در «کشیش تعمیدنیافته»[۲۸] (۱۸۷۷) لسکوف از قصّه‌های مطایبه‌آمیز فولکلوریک اوکراینی استفاده می‌کند تا حمله‌ای دیگر علیه طرفداری اورتودوکسها از آیینهای مقدّس تدارک ببیند. هولناکترین طنز ضدّ اورتودوکس لسکوف کتاب **چیزهایی کوچک در زندگی یک اسقف**[۲۹] (۱۸۷۸ـ۱۸۷۹) است. این کتاب مجموعه‌ای از تصاویرِ اسقفهای واقعی است. اگرچه برخی از این اسقفها شریف و حتّی قدّیس‌گونه‌اند، حسّ کلّی نسبت به آنها این است که آدمهایی متفرعن و سیاه‌دلند که اعتنایی به نیازهای روحانیّان دون‌پایه و مؤمنان ندارند. این کتاب بی‌هیچ سانسور و حذفی در سالهای پایانی حکومت آلکساندر دوّم منتشر شد، امّا در ۱۸۴۴ آن را از کتابخانه‌ها جمع کردند و متن کامل آن دیگر تا ۱۹۰۳ تجدید چاپ نشد.

لسکوف در دوره‌ای که فعّالیّت ادبی‌اش با دشواری روبه‌رو شده بود برای کمک‌معاش چندسالی به‌صورت پاره‌وقت در وزارت آموزش‌وپرورش استخدام شد. امّا پس از ۱۸۸۱ نگرش و تمایلات او با روح حکومت جدید ناسازگاری زیادی داشت، زیرا عملاً حکومت به‌دست دشمن اصلی او، کانستانتین پابیداناستسف*[۳۰]، افتاده بود و در ۱۸۸۳ لسکوف که حاضر نشد استعفا دهد با خفّت و خواری از شغلش اخراج شد.

در سالهای بعد، لسکوف مسئولیّت اخلاقی تعلیم فضیلت از طریق هنر را بسیار جدّی گرفت. او سلسله‌تصاویر چشمگیری از «انسانهای صالح» آفرید، انسانهایی که نشان می‌دهند زیبایی اخلاقی و حتّی قدیس‌گونگی هنوز هم امکانپذیر است. ازجملهٔ اینها می‌توان از «تک‌اندیشه»[۳۱] (۱۸۷۹)، «صومعهٔ کادت»[۳۲] (۱۸۸۰)، و «گالووان بیمرگ»[۳۳] (۱۸۸۰) نام برد. لسکوف در ۱۸۸۱ اثر دیگری خلق کرد که دنیوی‌تر و غیرمذهبی‌تر بود و یکی از شاهکارهای او به حساب می‌آید: «چپ‌دست»[۳۴] چیره‌دستی لسکوف را در هنر «اسکاز» بار دیگر نمایان می‌سازد. داستان مشهور دیگری از این دوره «غرایب پیچرسک»[۳۵] (۱۸۸۳) است که در آن لسکوف لطیفه‌هایی را از دورهٔ جوانی‌اش در کیف بازمی‌گوید. «هنرمند کلاه‌گیسی»[۳۶] (۱۸۸۳) حال‌وهوایی بسیار متفاوت و تلخ‌وتیره دارد و روایت جگرخراشی از مظلومیّت سرفها و ستمهایی است که بر آنها رفته است. «قراول»[۳۷] (۱۸۸۷) نیز داستان تأثیرگذاری است که روح تلخ و اقتدارگرایانهٔ دورهٔ حاکمیّت نیکالای اوّل را نشان می‌دهد. حکایت ناتمام امّا اثرگذارِ «عروسکهای شیطان»[۳۸] (۱۸۹۰) تأثیر فسادآور چاکری مقامات سیاسی را بر هنرمندان به‌نمایش می‌گذارد.

لسکوف پس از «گرویدن» به آیین تالستوی باز هم تأکید بیشتری بر نقش آموزشی ادبیّات گذاشت. لسکوف به کاوش در «پرولوگ بیزانسی» (زندگینامه‌های کوتاه قدّیسان که بر اساس تقویم مرتّب شده‌اند) پرداخت و چرخهٔ کاملی از داستانهای اخلاقی پدید آورد؛ البتّه زیرکانه طرح‌وپیرنگ آنها را چنان تغییر داد که با ویژگیهای آیین تالستوی همخوانی داشته باشند. در عین حال، بسیاری از این داستانها با حظّی آشکار تصاویری شاهانه از تجمّل و شهوانیّتِ دورهٔ باستان عرضه می‌کنند (**چخوف** می‌گفت این داستانها آمیزه‌ای از زهد و تقوا و زنا هستند). امّا برخی افسانه‌های تالستوییِ لسکوف در محیط معاصر رخ می‌دهند که شاخصترین آنها «آزردهٔ پیش از کریسمس»[۳۹] (۱۸۹۰) است که تالستوی خود با وجدوشعف آن را مورد تأیید قرار داد. پیشتر، لسکوف در یکی از داستانهای مبتنی بر «پرولوگ»، تحت عنوان «قصّهٔ تئودور مسیحی و دوست یهودی‌اش، آبراهام»[۴۰] (۱۸۸۶)، به وعظ این مطلب بسیار ضروری پرداخته بود که مسیحیان و یهودیان باید نسبت به‌هم تساهل‌وتسامح داشته باشند و روحیّهٔ برادری میانشان حاکم باشد. بدین ترتیب لسکوف آشکارا گرایش ضدّیهودی پیشین خود در آثاری چون «کلّه‌معلّق یهودی»[۴۱] (۱۸۸۲) را وارونه کرده بود. در این ضمن، رهبران یهودی پطرزبورگ او را مأمور کردند بروشوری تحت عنوان **یهودیان در روسیه**[۴۲] (۱۸۸۴) بنویسد که به‌صورت خصوصی توزیعش کردند،

بدین امید که حکومت عدم صلاحیّتهای حقوقی تحمیل‌شده بر یهودیان را تخفیف دهد یا ازمیان بردارد.

شاید به‌یادماندنی‌ترین و از نظر هنری موفّقترین اثر سالهای پایانی عمر لسکوف هجوهایی باشد که بر جامعهٔ روسیّه نوشته است ـ جامعه‌ای که لسکوف با بدبینی زیادی به آن می‌نگریست و نخبگانش را فاسد و احمق و تودهٔ مردمش را وحشی و جاهل می‌دانست. «جغدهای شب»[۴۳] (۱۸۹۱)، بی‌آنکه مستقیماً نام ببرد، به‌تمسخر معجزه‌گر فریبکار اورتودوکس، پدر یوحنّای کرونشتاتی[۴۴]، می‌پردازد و او را کلاهبردار معرّفی می‌کند. عنوان داستان «آغل گاو»[۴۵] (۱۸۹۳) استعاره‌ای برای کلّ روسیّه است که با جهل و حماقت خویش در را به‌روی روشنفکریِ اروپایی بسته است. «یک روز زمستانی»[۴۶] (۱۸۹۴) دخترک پاکدلی پیرو تالستوی را تنهامانده در میان جمعِ کثیفِ خبرچینانِ پلیس، کلاهبرداران، و منحرفین جنسی نشان می‌دهد. و سرانجام «لانهٔ خرگوش»[۴۷] (نگارش ۱۸۹۱ـ۱۸۹۵، انتشار ۱۹۱۷) آن «پارانویای پلیسی» حاکم را به مسخره می‌گیرد، یعنی این ذهنیّت سوءظنّی را که در پشت هر بوته‌ای یک انقلابی پنهان است. لفّافهٔ شوخی بر این موضوع جدّی کافی نبود و هیچ‌یک از سردبیران مجلّات دل‌وجرأت آن را نیافتند که این قصّه را به ادارهٔ سانسور عرضه کنند.

لسکوف که سالها از بیماری قلبی در عذاب بود بناگهان در ۲۱ فوریهٔ ۱۸۹۵ درگذشت. در دورهٔ زندگی‌اش شهرت او چندان زیاد نبود، یکی از این جهت که همرنگی سیاسی با زمانه‌اش نداشت و دیگر از این جهت که بهترین آثارش قصّه‌های کوتاه بودند و نه رمانهای بلند. امّا پس از مرگش شهرتش روبه‌فزون نهاد و نسلهای بعد بیشتر قدر ابتکارات کلامی و قریحهٔ عظیم داستانگویی‌اش را دانستند. بسیاری از نویسندگان بعدی، ازجمله **ریمیزوف**، **زامیاتین**، و **زوشچنکو**، از لسکوف الهام گرفته‌اند.

پی‌نویسها

1. Gorokhovo
2. Orel
3. Apraksin
4. "Pogasshee delo" (A Case That Was Dropped")
۵. Old Believer، فرقه‌ای مذهبی در روسیّه که تمثال قدّیسان را می‌پرستیدند و سخت متعصّب بودند.
6. Pskov
7. "Ovtsebyk" ("The Musk-ox)
8. "Yazvitel'nyi" ("The Mocker")
9. "Zhitie odnoi baby" ("The Life of a Peasant Martyress")
10. *Nekuda* (*No Way Out*)
11. Artur Benni
12. "Zagadochnyi chelovek" ("An Enigmatic Man")
13. "Ledi Makbet Mtsenskogo uezda" ("Lady Macbeth of the Mtsensk District")
14. "Voitel'nitsa" ("The Battle-axe")
15. Skaz
16. "Ostrovityane" ("The Islanders")
17. *Rastochitel'* (*The Spendthrift*)
18. *Soboryane* (*Cathedral Folk*)
19. Savely Tuberozov
20. *Na nozhakh* (*At Daggers Drawn*)
21. "Zapechatlennyi angel" ("The Sealed Angel")
22. "Ocharovannyi strannik" ("The Enchanted Pilgrim")
23. *Zakhudalyi rod* (*A Decrepit Clan*)
24. *Detskie gody* (*Years of Childhood*)
25. "Na krayu sveta" ("At the Edge of the World")
26. "Zheleznaya volya" ("Iron Will")
27. "Vladychnyi sud" ("Episcopal Justice")
28. "Nekreshchenyi pop" ("The Unbaptized Priest")
29. *Melochi arkhiereiskoi zhizni* (*The Little Things in a Bishop's Life*)
30. Konstantin Pobedonostsev
31. "Odnodum" ("Singlethought")
32. "Kadetskii monastyr'" ("Cadet Monastery")
33. "Nesmertel'nyi Golovan" ("Deathless Golovan")
34. "Levsha" ("The Left-hander")
35. "Pecherskie antiki" ("Pechersk Eccentrics")
36. "Tupeinyi khudozhnik" ("The Toupee Artist")
37. "Chelovek nachasakh" ("The Sentry")
38. "Chertovy kukly" ("Devil's Puppets")
39. "Pod Rozhdestvo obideli" ("Offended before Christmas")
40. "Povest'o Feodore-khristianine i o druge ego Abrame zhidovine" ("Tale of Theodore the Christian and His Friend Abraham the Hebrew")
41. "Zhidovskaya kuvyrkalegiya" ("Yid Sommersault")
42. *Evrei v Rossii* (*The Jew in Russia*)
43. "Polunoshchniki" ("Night Owls")
44. Father John of Kronstadt
45. "Zagon" ("The Cattle-pen")
46. "Zimnii den'" ("A Winter's Day")
47. "Zayachii remiz" ("The Rabbit Warren")

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 36 vols. 1902-03.

Sobranie sochinenii. 11 vols. 1956-58.

TRANSLATIONS

Lewanski, p. 296.

Satirical Stories. Trans. and ed. William B. Edgerton. 1969. (With a bibliography.)

SECONDARY LITERATURE

Leonid Grossman, *N. S. Leskov; zhizn', tvorchestvo, poetika*. 1945.

K. A. Lantz, *Nikolay Leskov*. 1979.

Andrei Leskov, *Zhizn' Nikolaya Leskova po ego lichnym, semeinym i nesemeinym zapisyam i pamyatyam*. Moscow, 1954. Rprint. Orel, 1981.

H. McLean, *Nikolai Leskov: The Man and His Art*. 1977.

James Y. Muckle, *Nikolai Leskov and the "Spirit of Protestantism."* 1978.

کتابنامهٔ فارسی

ماجرای یک زن، ترجمهٔ قاف. سین. ابراهیم‌زاده، تهران، گوتمبرگ (میر) ۱۳۳۳.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

بنیامین، والتر، «حکایتگر، اندیشه‌هایی دربارهٔ نیکلای لسکوف»، ترجمهٔ بابک احمدی، **نشانه‌ای به رهایی**، تهران، تندر، ۱۳۶۶.

بنیامین، والتر، «قصه‌گو: تأملاتی در آثار نیکلای لسکوف»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، فضل‌ا... پاکزاد، **ارغنون**، ۹ و ۱۰ (۱۳۷۷).

نیکالای آلکساندروویچ دابرالیوبوف

(۱۸۳۶ـ ۱۸۶۱)

رابرت ایج. استیسی
خشایار دیهیمی

دابرالیوبوف از منتقدان ادبی بسیار تأثیرگذار در ادبیّات روسیّه بود. او فرزند یک کشیش بود و در نیژنی نووگورود[۱] به دنیا آمد. دابرالیوبوف، که از مقام‌وموقع اجتماعی نازل خود احساس خجالت می‌کرد، کوشید خود را در دل اشراف محلّی جا کند، امّا راه به‌جایی نبرد. همچنین نامش را در دبیرستان مذهبی نوشتند، امّا در هفده سالگی این مدرسه را ترک کرد. احساس ناشایستگی و ناتوانی عذابش می‌داد و میان ایمان عمیق مذهبی دوران نوجوانی و تردیدهای روزافزونی که به‌سراغش می‌آمدند دوپاره شده بود. او این عذابها و این «گناهها» را در خاطراتش ثبت کرده است، خاطراتی که «فاشترین و بی‌پرده‌ترین خاطرات در ادبیّات قرن نوزدهم روسیّه» خوانده شده است. ظاهر زشت و بدریخت او، و نیز چندین ماجرای عاشقانهٔ کوتاه و بی‌سرانجام و غم‌انگیز، بر پیچیدگی زندگی او می‌افزودند. دابرالیوبوف به پطرزبورگ نقل مکان کرد و پس از مرگ والدینش (و ناچار از تهیّهٔ معاش خود و هفت خواهر و برادر) زندگی حرفه‌ای کوتاهش را در ۱۸۵۷ با نقدنویسی برای مجلّهٔ **سلاورمینیک** آغاز کرد. این زندگی حرفه‌ای کوتاه چهارسال بعد با مرگ زودرس او بر اثر سل به‌پایان رسید.

او، همراه با **چرنیشفسکی و پیسارف**، مثلّث منتقدان «مدنی» روسی را تشکیل می‌داد. دابرالیوبوف سنّت رادیکال **بلینسکی** را در ادبیّات و نقد پی گرفت. در واقع او نیز، مانند چرنیشفسکی، خود را جانشین بلینسکی می‌دانست، هرچند تفاوتهای ویژه و ناهمسازیهایی میان آنها به‌چشم می‌خورد. دابرالیوبوف، همانند بلینسکی و چرنیشفسکی، سخت تحت تأثیر خوانده‌هایش از فوئرباخ و سوسیالیستهای اوتوپیایی فرانسوی، نظیر سن‌سیمون[۲]، لوئی بلان[۳]، و فوریه[۴]، بود. با آنکه دابرالیوبوف نقدهای زیادی بر کتابها نوشت، امّا شهرتش عمدتاً متّکی بر چهار مقالهٔ اوست: در مقالهٔ «آبلوموویسم چیست؟»[۵] (۱۸۵۹)، که شاید مشهورترین نقد او باشد، دابرالیوبوف به‌تحلیل شخصیت آبلوموف در رمانی به‌همین نام (۱۸۵۹) از **گانچاروف** می‌پردازد، او را یک تیپ اجتماعی («آدم زیادی») معرّفی می‌کند، و مرض «آبلوموویسم» یا «آبلوموویتیس»[۶] را ناشی از شرایط روسیّه، خصوصاً سرواژ، می‌داند. دابرالیوبوف رمان گانچاروف را نه اثری ادبی یا هنری، بلکه سندی اجتماعی در نظر می‌گیرد و در مورد شخصیّت رمان چنان بحث می‌کند که گویی شخصی واقعی است که در برابر محیط واقعی‌اش واکنش نشان می‌دهد. از این نقد و دیگر بررسیهای دابرالیوبوف کاملاً آشکار است که در نظر او ادبیّات صرفاً انعکاس جهان واقع است؛ همچنین آشکار است که چنین نگرشی تفاوت زیادی با نگرش مارکسیستی‌ـ‌لنینیستی به هنر و ادبیّات به‌عنوان جنبه‌هایی از «روبنا» ندارد که کاملاً وابسته به ساختار و کارکرد زیربنای اجتماعی‌ـ‌اقتصادی است.

دابرالیوبوف در همان ۱۸۵۹ مقاله‌ای نیز دربارهٔ نمایشنامه‌های آلکساندر **آسترووفسکی**، تحت عنوان «قلمرو تاریکی»[۷]، منتشر کرد. در این مقاله نیز او انواع گوناگون شخصیّتها را به چند تیپ نمونه (مثلاً تیپ «سامودور»[۸]، تاجر مستبدّ زورگو) فرو می‌کاهد و سعی می‌کند روابط اجتماعی‌ـ‌ادبی را برملا کند. بازهم او نمایشنامه‌های آسترووفسکی را نه درمقام ادبیّات نمایشی، بلکه درمقام اسنادی در تشریح بیرحمی سرکوبگران و ظالمان و تسلیم مظلومان و قربانیان درنظر می‌گیرد و مورد بحث قرار می‌دهد. در مقالهٔ دیگری دربارهٔ نمایشنامهٔ **توفان**[۹] (۱۸۵۹) آسترووفسکی، تحت عنوان «شعاعی از نور در قلمرو تاریکی»[۱۰] (۱۸۶۰)، دابرالیوبوف بازهم بیش‌ازپیش از متن نمایشنامه (و درک معمول از آن) فراتر می‌رود و در شخصیّت ترحّم‌انگیز کاترینای بیسواد و خرافاتی که دست به خودکشی می‌زند چیزی شبیه نماد انقلاب می‌بیند. در همان سال، دابرالیوبوف پس از خواندن رمان **تورگینف، در آستانهٔ فردا**[۱۱] (۱۸۶۰)، مقالهٔ «چه زمانی روز واقعی فرا خواهد رسید؟»[۱۲] را نوشت. در این مقاله او تغزّل ظریف و بینشهای روانشناختی آن رمان‌نویس بزرگ را (که «رمان‌نویسِ رمان‌نویسان» خوانده شده بود) محکوم می‌کند، گویی این چیزها جز تمهیدات زائد و دست‌وپاگیر چیزی نیستند، و بعد بازهم رمان تورگینف را درمقام سندی اجتماعی‌ـ‌سیاسی می‌نشاند.

دابرالیوبوف در ۱۸۶۱، اندکی پیش از مرگ، مقالهٔ «مردم

ستمدیده»[13] را دربارهٔ چند داستان کوتاه **داستایفسکی** و رمان **آزردگان**[14] او نوشت. دابرالیوبوف، ضمن ادّعای اینکه ویژگیهای ادبی آثار داستایفسکی ارزش بررسی زیبایی‌شناختی ندارند، می‌گوید که بنابر این به این آثار باید صرفاً از منظر جامعه‌شناختی نگاه کرد. امّا در همین مقالهٔ واپسین و نهایی دابرالیوبوف است که نشانه‌هایی را از حساسیّت عمیقتر و پخته‌تر می‌یابیم که متأسّفانه هرگز فرصت تکوین نیافت. از قضای روزگار، داستایفسکی، با آنکه از بسیاری جهات با دابرالیوبوف اختلاف نظر داشت، او را سرآمد منتقدان عصر می‌دانست.

پی‌نویسها

1. Nizhny Novgorod
۲. Comte de Saint-Simon، (۱۷۶۰ـ۱۸۲۵). سوسیالیست فرانسوی.
۳. Louis Blanc، (۱۸۱۱ـ۱۸۸۲). رهبر سوسیالیست فرانسوی.
۴. Charles Fourier، (۱۷۷۲ـ۱۸۳۷). سوسیالیست فرانسوی.
5. "Chto takoe oblomovshchina?" ("What is Oblomovism?")
6. Oblomovitis
7. "Temnoe tsarstvo" ("The Kingdom of Darkness")
8. samodur
9. *Groza* (*The Storm*)
10. "Luch sveta v temnom tsarstve" ("A Ray of Light in the Kingdom of Darkness")
11. *Na kanune* (*On the Eve*)
12. "Kogda zhe pridet nastoyashchii den'?" ("When Will the Real Day Come?")
13. "Zabitye lyudi" ("Downtrodden People")
14. *The Insulted and the Injured*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 9 vols. 1961-64.

WORKS IN ENGLISH

Selected Philosophical Essays. Moscow, 1956.

Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov: Selected Criticism. Ed. R. Matlaw. 1962.

SECONDARY LITERATURE

George Harjan, "Dobrolyubov's 'What Is Oblomovism?'; An Interpretation," *CSP* 18 (1976), pp. 284-92.

V. S. Kruzhkov, *N. A. Dobrolyubov: Zhizn', deyatel'nost', mirovozzrenie.* 1976.

E. Lampert, *Sons against Fathers: Studies in Russian Radicalism and Revolution.* 1965. Chap. 4.

G. Lukács, *Studies in European Realism.* 1964. Chap. 5.

R. Stacy, *Russian Literary Criticism: A Short History.* 1974. Chap. 4.

René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950.* Vol. 4. 1965. Pp. 245-53.

دمیتری ایوانوویچ پیسارف

(۱۸۴۰ـ۱۸۶۸)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

پیسارف روزنامه‌نگار و منتقد ادبی بود. او در زنامنسکویو[۱]، ملک خانوادگی پیسارفها، در استان آریول[۲] به‌دنیا آمد. در پطرزبورگ به مدرسه رفت، در دانشگاه پطرزبورگ زبانشناسی خواند، و در ۱۸۶۱ درجهٔ لیسانس در فلسفه گرفت. در زمان دانشجویی مقالات و نقدهایی برای نشریهٔ **راسوت** («مجلّه‌ای برای زنان بالغ») می‌نوشت. در ۱۸۶۱ همکاری خود را با مجلّهٔ **روسکویو اسلووو**، که متعلّق به بلاگوسولتوف[۳] بود، آغاز کرد و در کوتاه‌زمانی منتقد و مقاله‌نویس اصلی و شاخص مجلّه شد. پیسارف در ژوئیهٔ ۱۸۶۲ به دلیل نوشتن جزوه‌ای انقلابی، که به‌هنگام یورش پلیس به چاپخانه‌ای مخفی به‌دستشان افتاده بود، دستگیر شد. بیش از چهارسال در قلعهٔ پطر و پاول در پطرزبورگ محبوس بود. یک‌سال پس از دستگیری، امّا پیش از محاکمه‌ای که در آن به دوسال و هشت‌ماه زندان محکوم شد، اجازه یافت بنویسد و نوشته‌هایش را همچنان در **روسکویو اسلووو** منتشر کند. اکثر آثار برتر او محصول همین دورهٔ زندان است. پیسارف، پس از آزادی، به‌نوشتن برای چند مجلّه ادامه داد (**روسکویو اسلووو** در ۱۸۶۶ به‌دستور مقامات تعطیل شده بود). از جملهٔ این مجلّات می‌توان از **آتیچستونیه زاپیسکی** و **دیلو** نام برد. سالهای پایانی زندگی پیسارف سالهایی تیره بودند و او سخت گرفتار افسردگی بود (او در ۱۸۶۰ مدّتی در بیمارستان روانی بستری شده بود). مرگ او (بر اثر غرق‌شدن در ساحل دوبلن[۴] در نزدیکی ریگا در ۱۶ ژوئیهٔ ۱۸۶۸) احتمالاً خودکشی بوده است.

پیسارف بارزترین نمونهٔ نیهیلیستها در میان منتقدان دههٔ ۱۸۶۰ بود؛ او تنها کسی بود که از بازاروف[۵] (قهرمان رمان **پدران و پسران**[۶] **تورگینف**) استقبال کرد و او را بیانگر صحیح موضع خود دانست («بازاروف»[۷]، ۱۸۶۲). فلسفهٔ پیسارف، که کوششی برای بازاندیشی اخلاق بر اساس جهان‌بینی مُدرن علمی بود، مخلوطی از پوزیتیویسم ماتریالیستی و اخلاق کاری پیرایشگرانه بود («طرحهایی دربارهٔ تاریخ کار»[۸]، ۱۸۶۳). پیسارف اندیشه‌های غایت‌شناسانه و دیالکتیکی هگلیهایی نظیر **بلینسکی** را مسخره می‌کرد و، در مقابل، مارکسیستهایی نظیر **پلخانوف** هم او را «ماتریالیست عامی» می‌دانستند. او به قدرت علم و آموزش معتقد بود (مقالات علمی عامّه‌فهمی هم نوشت و مقاله‌ای نیز تحت عنوان «آموزش دانشگاهی ما»[۹]، ۱۸۶۳، منتشر کرد)، امّا در توهّمات پوپولیستی یا خوشبینی انقلابی همعصرانش شریک نبود.

پیسارف در مقالهٔ «الغای زیبایی‌شناسی»[۱۰] (۱۸۶۵) از نوشتهٔ چرنیشفسکی، **رابطهٔ زیبایی‌شناختی هنر با واقعیت**[۱۱]، نتیجه‌ای را که به‌نظرش صحیح می‌آمد گرفت: اگر زیبایی مطلق، آنگونه‌ای که به‌اعتقاد وی **چرنیشفسکی** نشان داده است، وجود ندارد، پس زیبایی‌شناسی و نقد زیبایی‌شناختی هم مانند کیمیاگری و طالع‌بینی ارزشی ندارد. بنابراین او از بررسی و نقد آثار «براساس زیبایی‌شناسی» پرهیز می‌کرد، یعنی به‌بحث دربارهٔ ساختار و ترکیب و سبک نمی‌پرداخت، بلکه آثار را براساس «محتوای واقعی‌شان» و «فایدهٔ اجتماعی‌شان» مورد داوری قرار می‌داد. پیسارف در نقد و بررسی رمان **جنایت و مکافات**[۱۲] **داستایفسکی**، در مقاله‌ای تحت عنوان «مبارزه برای بقا»[۱۳] (۱۸۶۷ـ۱۸۶۸)، عمداً وضع بغرنج قهرمان داستان را آنگونه که در متن رمان آمده است تحلیل نمی‌کند، بلکه مصیبت و بدبختی آن تیپ اجتماعی را از قول خودش مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد.

مهمّترین کاری که پیسارف انجام داد نفی‌وابطال نقد ارگانیک بلینسکی و **دابرالیوبوف** و نیز نفی‌وابطال نظر بسیار مثبتی بود که اغلب منتقدان روسی در مورد نقش ادبیّات در پیشرفت جامعهٔ روسیّه داشتند ـ و این کار را به‌نحو درخشانی به‌انجام رساند. پیسارف نشان داد که آن اهمّیّت اجتماعیی که بلینسکی به آثار **پوشکین** نسبت داده بود در واقع تزریق اندیشه‌های خود بلینسکی به متون پوشکین بود («پوشکین و بلینسکی»[۱۴]، ۱۸۶۵). او همچنین تفسیر دابرالیوبوف برنمایشنامهٔ **توفان**[۱۵] **آستروفسکی** («شعاعی از نور در قلمرو تاریکی»[۱۶]، ۱۸۶۰) را بی‌اعتبار کرد. پیسارف می‌گفت دابرالیوبوف ماجرایی عشقی و زناکارانه را بدل به طلیعهٔ انقلابی اخلاقی کرده است («انگیزه‌های درام روسی»[۱۷]، ۱۸۶۴). او تفسیر دابرالیوبوف بر طنز اجتماعی **سالتیکوف‌ـشچدرین** را هم ردّ می‌کرد و این طنز را

صرفاً «گلهای مزاح معصومانه»[18] (۱۸۶۴) می‌دانست. تمهید اصلی پیسارف در نقدهایش درآمیختن زیرکانه و هوشمندانهٔ حقیقت تجربی و حقیقت شاعرانه است که انکار واقعیّت دوّمی آن را موجّه می‌کند. فایده‌گرایی پیسارف بسیار صریحتر و سرراست‌تر از فایده‌گرایی دابرالیوبوف است. او دلش می‌خواهد هنر ناب و نقد زیبایی‌شناختی را به «زیبایی‌شناسان» یا «ایدئالیستها» واگذارد، درست آنطور که بزرگسالی به کودکی اجازه می‌دهد که خود را سرگرم بازی بیهوده و بیهدفی کند. هرچند «رئالیستها»ی بالغ خواستار چیزی جدیّتر خواهند بود («رئالیستها»[19]، ۱۸۶۴).

پیسارف، که آدمی بافرهنگ، بامطالعه، و فرهیخته بود، با قریحه‌ترین فرد در میان نیهیلیستهای ادبی بود. نوشته‌های او کاملاً مستدلّ، سرگرم‌کننده، و غالباً شوخ‌طبعانه هستند. نوشته‌های او با نوشته‌های خشک و فاضل‌مآبانه و ایدئولوژیک منتقدان سلف‌ورمینیک وجه اشتراک و شباهتی ندارند و از کینه‌ها و عداوتهای شخصی آنان نیز در آنها خبری نیست. پیسارف نهایتاً در صف بازندگان تاریخ قرار گرفت؛ هنوز هم به او آنچنان که باید اعتنایی نمی‌شود و در تاریخ ادبیّات روسیّه مقامی پایینتر از آنچه شایستهٔ اوست به او داده می‌شود.

پی‌نویسها

1. Znamenskoe
2. Orel
3. G. E. Blagosvetlov
4. Dubbeln
5. Bazarov
6. *Fathers and Sons*
7. "Bazarov"
8. "Sketches on the History of Labor"
9. "Our University Education"
10. "The Abolition of Aesthetics"
11. *Aesthetic Relations of Art to Reality*
12. *Crime and Punishment*
13. "Struggle for Survival"
14. "Pushkin and Belinsky"
15. *Thunderstorm*
16. "A Ray of Light in the Dark Kingdom"
17. "Motives of Russian Drama"
18. "Flowers of Innocent Humor"
19. "Realists"

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 6 vols. 5th ed. 1909-13.

Sochineniya. Ed. Yu. S. Sorokin. 4 vols. 1955-56.

TRANSLATIONS

Selected Philosophical, Social, and Political Essays. Moscow, 1958.

BIOGRAPHY

L. A. Plotkin, *D. I. Pisarev: Zhizn' i tvorchestvo.* 1962.

SECONDARY LITERATURE

Edward J. Brown, "Pisarev and the Transformation of Two Russian Novels." In *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914.*

Ed. W. M. Todd III. 1978. Pp. 151-72.

J. Forsyth, "Pisarev, Belinsky and *Yevgeniy Onegin*," *SEER* 48, pp. 163-80.

V. Kirpotin, *Radikal'nyi raznochinets D. I. Pisarev.* 1934.

S. S. Konkin, "Pushkin v kritike Pisareva," *RLit* 15, no. 4, pp. 50-74.

F. Kuznetsov, "Pisarev: Teoriya 'realizma' i literaturaya kritika," *VLit* 12, no. 7, pp. 109-34.

G. V. Plekhanov, "Literaturnye vzglyady N. G. Chernyshevskogo" (1909). In *Estetika i sotsiologiya iskusstva.* 2 vols. 1978. Vol. 2. Pp. 326-37.

V. A. Tsybenko, *Mirovozzrenie D. I. Pisareva.* 1969.

V. Tunimanov, "Printsip real'noi kritiki: Evolyutsiya Pisareva v 1860-e gody," *VLit* 19, no. 6, pp. 153-85.

Constantin D. Ushinsky. "Une Question à résoudre: Le 'Réalisme' de Dmitri Pisarev," *CSP* 18, pp. 141-53.

_____, *D. I. Pisarev: Social and Literary Criticism.* Nordland Publ. n.d.

ویکتور پتروویچ کلیوشنیکوف

(۱۸۴۱ـ۱۸۹۲)

النا دریژاکووا ـ آلتشولر
خشایار دیهیمی

کلیوشنیکوف نویسنده و روزنامه‌نگار بود. او در اکراین در خانواده‌ای از اعیان به‌دنیا آمد. پس از آنکه در ۱۸۶۱ از دانشکدهٔ فیزیک ـ ریاضی دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد، به روزنامه‌نگاری روی آورد. نخستین رمان او، **سراب**[1]، در ۱۸۶۴ در نشریهٔ **روسکی وستنیک** منتشر شد و بلافاصله به‌دلیل گرایشات ضدنهیلیستی تندش مورد توجّه قرار گرفت. این رمان موفّقیّت زیادی داشت. کلیوشنیکوف برای تصویرکردن کوششهای انقلابی جوانان دههٔ ۱۸۶۰ و قیام لهستانیها در ۱۸۶۳ متوسّل به چند جوان پرتب‌وتاب (لئون و اینّا گاروبتس[2]، کولیا[3]، و غیره) می‌شود که مستعد رؤیاپردازی هستند و شورمندانه آرزوی فضیلت و عدالت دارند، امّا عقل سلیم یا درکی از زندگی واقعی ندارند تا پشتوانهٔ این احساسات باشد. برای همین است که خویشکامان شیطان‌صفتی چون برونسکی[4] بر این رؤیازدگان رمانتیک چیره می‌شوند و آنها را به مبارزهٔ انقلابی بیمعنایی می‌کشانند. قهرمان مثبت رمان (روسانوف[5]) می‌خواهد درکی از این وضعیّت پیچیده و داغ به دست آورد و ریشهٔ این «سراب» تراژیک را کشف کند. در نهایت او می‌فهمد که تخم اختلاف را نومیدی **لیرمونتوف** در دههٔ ۱۸۴۰ پاشیده است که این نومیدی در چهرهٔ قهرمان او، پچورین[6]، انعکاس پیدا کرده است. آزاداندیشی بیش‌ازحدّ بزک‌شدهٔ **هرتسن** هم یکی دیگر از عوامل بوده است ـ از **کولوکول** هرتسن مستقیماً به‌عنوان مسبّب اصلی این «بازی خونین و شورشی» نام برده می‌شود. در پایان رمان، قهرمان زن رمان، اینّا، که توهّماتش را در مورد انقلاب ازدست داده است انقلابیّونی را که «به‌دنبال افتخار» هستند متّهم می‌کند که تشنهٔ قدرت و تشنهٔ به‌کرسی‌نشاندن خودشان هستند، حال آنکه «آزادی ملّتها» برایشان «بهانه‌ای پرطمطراق» بیش نیست که زیر «نقاب ملیّت» از آن استفاده می‌کنند. بلافاصله پس از انتشار رمان، روزنامه‌نگارانی از اردوی رادیکالها (**پیسارف، زایتسف، و سالتیکوف ـ شچدرین**) ردیّه‌های تندوتیزی علیه آن نوشتند، امّا در عرض فقط دوسال علاقه به کارهای کلیوشنیکوف فرونشست و همهٔ دیگرنوشته‌های او هیچ توجّهی را جلب نکردند: **زندگی دیگر**[7] (۱۸۶۵)، **کشتیهای بزرگ**[8] (۱۸۶۶ـ۱۸۷۴)، و **کولیها**[9] (۱۸۶۹). این وضع در مورد رمان کوتاه **غیرسراب**[10] (۱۸۷۱) هم تکرار شد، رمانی که در آن کلیوشنیکوف با آنکه کوشیده بود مضمون **سراب** را ادامه دهد، امّا نومیدی خود را از آرمانهای انقلابی و رفتن به‌دنبال ارزشهای روحی در اصول پدرسالارانه نمایانده بود. کلیوشنیکوف در دههٔ ۱۸۷۰ رمانها و داستانهای کوتاهی برای کودکان و نوجوانان نوشت: «در دوران پطر»[11] (۱۸۷۲، همراه با کلسیف[12])، «خانوادهٔ آزاداندیش»[13] (۱۸۷۲، با پتروف[14])، و «تزار کودک»[15] (۱۸۸۰). او همچنین سردبیری هفته‌نامهٔ محبوب **نیوا** را به‌عهده گرفت که تیراژ آن زمانی به ۲۵۰,۰۰۰ نسخه رسید.

پی‌نویسها

1. *Marevo* (*Mirage*)
2. Leon and Inna Gorobets
3. Kolya
4. Bronsky
5. Rusanov
6. Pechorin
7. *Drugaya zhizn'* (*Another Life*)
8. *Bol'shie Korabli* (*Great Ships*)
9. *Tsygane* (*Gypsies*)
10. *Ne-marevo* (*Non-Mirage*)
11. "Pri Petre" ("In Peter's Time")
12. V. Kelsiev
13. "Sem'ya vol' nodumtsev" ("A Family of Freethinkers")
14. P. Petrov
15. "Gosudar'-otrok" ("The Boy-Tsar")

Selected Bibliography

WORKS

Marevo: Roman v 4-kh chastyakh. 1865.

Ne-Marevo: Povest', Zarya, 1871, nos. 2 and 4.

Tsygane: Roman v 3-kh chastyakh. 1871.

Bol'shie korabli: Roman v 3-kh chastyakh. 1874.

Sochineniya. Vol. 3, 1956. Pp. 218-50.

M. Saltykov-Shchedrin, "Nasha obshchestvennaya zhizn' ('Maervo')" (1864) and "'Tsygane': Roman Klyushnikova" (1871). In his *Sobranie sochinenii*. Vol. 6, 1968. Pp. 315-19. Vol. 9, 1970. Pp. 426-29.

A. Skabichevskii, "Russkoe nedomyslie: 'Marevo' Klyushnikova" (1868).

N. Strakhov, *Iz istorii literaturnogo nigilizma*. 1890.

A. Tseitlin, "Syuzhetika antinigilisticheskogo romana," *Literatura i marksizm*, 1929, no. 2. V. Zaitsev, "Perly i adamanty russkoi zhurnalistiki ('Marevo')" (1864).

SECONDARY LITERATURE

A. Batyuto, "Turgenev i nekotorye pisateli antinigilisticheskogo napravleniya." In *Turgenev i ego sovremenniki*. 1977.

V. Bazanov, *Iz literaturnoi polemiki 60-kh godov*. 1941.

G. Byalyi, "Proza shestidesyatykh godov." *In Istoriya russkoi literatury*. Vol. 8, pt. 1. 1956.

A. Coquart, *Dmitri Pisarev et l'idéologie du nihilisme russe*. 1946.

Charles Moser, *Antinihilism in the Russian Novel of the 1860s*. 1964.

D. Pisarev, "Serditoe bessilie ('Marevo')" (1865). In his

نیکالای کانستانتینوویچ میخایلوفسکی

(۱۸۴۲ـ۱۹۰۴)

جیمز اِی. دوران
خشایار دیهیمی

میخایلوفسکی برجسته‌ترین نظریّه‌پرداز پوپولیسم روسی (نارودنیچستوو[1]) به‌مدّت چهاردهه بود و بیش از ده نام مستعار داشت، از جمله گرونیار[2] و پروفان[3]. او، درضمن، نقد ادبی می‌نوشت و جامعه‌شناس و سردبیر نشریّات نیز بود. او که از خانواده‌ای از اشراف خرده‌پا بود در ۱۸۶۳، اندکی پیش از به پایان‌بردن تحصیلاتش، به‌دلیل شرکت در تظاهرات سیاسی از انستیتوی معدن‌شناسی پطرزبورگ اخراج شد. نخستین مقالهٔ او در ۱۸۶۰ به‌چاپ رسید، امّا مهمّترین آثارش را درمقام منتقد ادبی و سردبیر **آتیچستونیه زاپیسکی** از ۱۸۶۸ تا ۱۸۸۴ و، پس از آن، به عنوان سردبیر **روسکویه بوگاتستوو** از ۱۸۹۲ تا زمان مرگش در ۱۹۰۴ انتشار داد. او و همکارانش این دو مجلّهٔ «قطور»[4] را بدل به شاخصترین ارگانهای «پوپولیسم قانونی» در داخل روسیّه کردند. میخایلوفسکی منتقدی بود که راه **بلینسکی** و **دابرالیوبوف** را پی گرفت، با مقالاتش آثار و اندیشه‌های معاصرینی چون اوگوست کنت، پرودون، اسپنسر، جان استیوارت میل، و مارکس را در اختیار تودهٔ وسیع خوانندگان روسی قرار داد، و علاوه بر آن تفسیرهای بسیاری بر آثار ادبی نویسندگان روسی نوشت. یکی از بحث‌انگیزترین کارهای او نقدهای بسیار تندش بر آثار **داستایفسکی** و **تالستوی** بود.

میخایلوفسکی، که آگاهانه حاضر به مهاجرت نشده بود، برجسته‌ترین نظریّه‌پرداز سوسیالیسم روستایی در درون روسیّه شد. او در تمام مدّت زندگی حرفه‌ای‌اش دوست و مشاور مورد اعتماد روشنفکران رادیکال، ازجمله روشنفکران نهضتهای زیرزمینی، بود و حتّی مقالاتی در نشریّات غیرقانونی می‌نوشت. در اثنای دههٔ ۱۸۹۰ کسانی چون **پلخانوف** و لنین او را شاخصترین معارض مارکسیسم به‌حساب می‌آوردند. حکومت چهاربار او را به ولایات تبعید کرد.

در طول چهاردهه میخایلوفسکی بر سر اصول جهان‌بینی‌اش، که در طول دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ پرورده بود، استوار ماند. او و پیوتر **لاوروف**، که مستقلّ از هم کار می‌کردند و بر سر برخی نکات اختلاف نظر نیز داشتند، معماران نظری پوپولیسم و بنیانگذاران مکتب «جامعه‌شناسی سوبژکتیو» روسی به‌حساب می‌آیند. اندیشه‌های آنان مبتنی بر سنتزی از عناصری گزینشی از تفکّر روسی و تفکّر غربی بود که برای روشنفکران رادیکال جذابیّت داشت. این تفکّرات به روشنفکران چنین آموزش می‌دادند که آنان با استفاده از ارادهٔ آزاد خود می‌توانند در محدوده‌ای خاصّ جامعه را به‌سوی آن جامعهٔ آرمانی که باید باشد سوق دهند. به گفتهٔ میخایلوفسکی، کلید پیشرفت اجتماعی «مبارزه برای فردیّت» و تکوین هر فرد در «کلیّتش» بود. میخایلوفسکی، که سوسیالیسم را معادل پیشرفت و عدالت برای همه قرار می‌داد، می‌گفت: روشنفکران که از قِبَل توده‌های زحمتکش به آنچه دارند رسیده‌اند وظیفه دارند در جهت انقلابی اجتماعی و اقتصادی که تأکیدش بر مساوات است کار کنند. میخایلوفسکی «نارودنیکی انتقادی» بود و این اندیشه را قبول نداشت که **عقاید** توده‌ها باید سرمشق و راهنمای عمل باشد؛ در مقابل می‌گفت که باید **منافع** توده‌ها را در دل آرمان کوشندگان در راه جامعه‌ای عادلانه برای همه جای داد. او نسبت به این خطر عظیم هشدار می‌داد که ممکن است توده‌ها به دنبال مردمفریبانی به‌راه بیفتند که عقاید آنها را اخذ کرده‌اند امّا منافع آنان را درنظر ندارند. میخایلوفسکی می‌گفت جامعهٔ عادلانه در روسیّه باید مبتنی بر اصول سوسیالیستی مستقرّ در «میر»[5] (کمون دهقانی) باشد، هرچند خود بخوبی از واقعیّتهای خشن زندگی روستایی و ضرورت ارتقای سطح تکنولوژی آگاهی داشت.

میخایلوفسکی در عین اینکه مارکسیسم را در مورد کشورهای صنعتی‌شده بجا و مناسب می‌دانست، منکر «انقلابیهای متافیزیکی» و اقتصاد کلاسیک بود که هر دو از ارکان مارکسیسم هستند. «جامعه‌شناسی سوبژکتیو» او مبتنی بر این اندیشه بود که علوم اجتماعی را نمی‌توان با استفاده از همان روشها و متدولوژی علوم طبیعی به پژوهش و مطالعهٔ پدیده‌های عینی تقلیل داد. علوم اجتماعی از نظر او جنبهٔ دیگری هم دارند که حقیقت سوبژکتیو یا اخلاقی است که اهمّیّت آن به‌هیچ‌روی از حقیقت عینی یا ابژکتیو

کمتر نیست و متدولوژی متفاوتی را می‌طلبد. هیچ‌یک از این دو نوع حقیقت نبایستی در مطالعهٔ جامعه آن‌دیگری را از نظر پنهان بدارد. میخایلوفسکی، همانند اکثر پوپولیستهای روسیِ بعد از **هرتسن**، امیدوار بود که روسیّه بتواند مرحلهٔ سرمایه‌داری تحت حاکمیّت بورژوازی را با جهش پشت سر بگذارد. او، در عین اینکه اهمّیّت ضمانتهای حقوقی خصوصاً حقوق مدنی را درک می‌کرد و از تلاش برای به دست‌آوردن آنها حمایت می‌کرد، می‌گفت که قانون اساسی و حکومت قانونی اگر با انقلاب اجتماعی و اقتصادی توأم نشود، ارزش بسیار محدودی برای طبقات کارگر خواهد داشت. او دموکراسیهای بورژوایی اروپای غربی را صرفاً ابزاری طرّاحی‌شده برای استثمار طبقات کارگر می‌دانست. اندیشه‌های میخایلوفسکی در مورد سوسیالیسم سخت از اخلاقگرایی سوسیالیستهای اوتوپیایی فرانسوی، خصوصاً پرودون[۶]، تأثیر پذیرفته بود. در میان مهمّترین مقالات سیاسی او می‌توان از این مقالات نام برد: «پیشرفت چیست؟»[۷] (۱۸۶۹ـ۱۸۷۰)، «ایدئالیسم، بت‌پرستی، و رئالیسم»[۸] (۱۸۷۳)، «قهرمان و اوباش»[۹] (۱۸۸۲)، و ستون ثابت او در نشریّه، «ادبیّات و زندگی»[۱۰] (۱۸۹۴ـ۱۸۹۶).

پی‌نویسها

1. narodnichestvo
2. Gron'yar
3. Profan
۴. "thick"، منظور نشریاتی هستند که به‌صورت فصلنامه و در حجم کتاب منتشر می‌شدند.
5. mir
۶. Pierre Joseph Proudhon، (۱۸۰۹ـ۱۸۶۵). سوسیالیست آنارشیست فرانسوی.
7. "What is Progress?"
8. "Idealism, Idolatry and Realism"
9. "The Hero and the Mob"
10. "Literature and Life"

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. Vols. 1-8, 10. 1906-14.

Literturno-kriticheskie stat'i. 1957.

TRANSLATIONS

Dostoevsky: A Cruel Talent. Trans. S. Cadmus. 1978.

SECONDARY LITERATURE

James H. Billington, *Mikhailovsky and Russian Populism*. 1958.

B. I. Gorev, *N. K. Mikhailovskii*. 1931.

Arthur P. Mendel, *Dilemmas of Progress in Tsarist Russia, Legal Marxism and Legal Populism*. 1961.

Alexander Vucinich, *Social Thought in Tsarist Russia: The Quest for a Science of Society, 1861-1917*. 1976.

پیوتر نیکیتیچ تکاچوف

(۱۸۴۴ـ۱۸۸۶)

البرت ال. ویکز
خشایار دیهیمی

تکاچوف منتقد و انقلابی بود. او در خانواده‌ای از مالکان به دنیا آمد. در دورهٔ دانشجویی‌اش در دانشگاه پطرزبورگ در فعّالیّتهای تبلیغی- ترویجی انقلابی شرکت جست و مقالاتی برای مطبوعات اپوزیسیون نوشت. او با سرگیی نچایف[1] (ملقّب به عقاب) احتمالاً در نوشتن «رسالهٔ اصول»[2] نچایف (**باکونین؟**) در مورد اخلاق انقلابی همکاری داشت. در ۱۸۷۳ تکاچوف روسیّه را ترک کرد و جزو مهاجرین فعّال در پاریس و جاهای دیگر درآمد. عمدهٔ فعّالیّت او نوشتن بود. تکاچوف مدّتی با مجلّهٔ پیوترَ **لاوروف**، **ویریود**[3]، در ژنو همکاری می‌کرد. پس از گسستن از لاوروف، که تکاچوف او را «تدریج‌گرا» (پوستپنووتس)[4] می‌نامید، همراه با انقلابیّون همفکرش، در ۱۸۷۵ انتشار نشریّهٔ **نابات** را آغاز کرد. در این نشریّه بود که تکاچوف اندیشه‌ای را مطرح کرد که بعضاً به لوئی بلانکی[5] و بعدها به لنین نسبت داده شده است و آن اندیشهٔ پیش‌بردن انقلاب با گروه کوچکی از انقلابیّونِ حرفه‌ایِ روشنفکر بود.

در بسیاری از مقالات تکاچوف که لنین بعدها، زمانی که در حوالی ۱۹۰۰ به‌حال تبعید در ژنو بود، با شوروشوق آنها را می‌خواند «پ. ن.»، فرد اندکی خجالتی و بسیار باهوش، استفاده از تروریسم فردی را آنگونه که در **نارودنایا والیا** تبلیغ می‌شد تقبیح و محکوم می‌کند. با این حال او با استفاده از ترور بعد از انقلابِ سوسیالیستی برای پاکسازی «دشمنان طبقاتی»، و تأسیس «KOB» (کمیتهٔ امنیّت عمومی)، موافق بود. این کمیته درواقع نوعی پیشگویی خارق‌العاده در مورد «چکا»[6]ی لنین و «GPU» و «KGB»ی استالین بود.

تکاچوف در ۱۸۷۹، پس از مشاجرات بسیار در مورد مسائل و مطالب مجلّه، از **نابات** بیرون آمد و در پاریس مستقر شد. بقیّهٔ عمر تکاچوف در پاریس گذشت. مشغلهٔ او در آنجا عمدتاً نوشتن مطلب برای ارگان بلانکیستها، **نی دیو، نی متر**[7]، بود. در ۱۸۸۱ نخستین نشانه‌های بیماری مغزی در او پیدا شد. در ۱۸۸۳ پلیس پاریس او را به‌دلیل رفتار غریبش در خیابان دستگیر کرد. تکاچوف پس از آنکه به بیمارستان روانی اعزام شد، سه‌سالِ بعدی را تحت نظر پزشک گذراند. وقتی که وضعش بدتر شد و فلج تمام سیستم عصبی‌اش را از کار انداخت، دیگر به‌تحلیل رفت و در پنجم ژانویهٔ ۱۸۸۶ درگذشت. چندتن از مهاجران در گورستانی حقیر در پاریس در مراسم تدفین او شرکت کردند و لاوروف هم خطابهٔ ستایشی برایش خواند. چون آن محوّطهٔ گورستان می‌بایستی تخریب می‌شد، بقایای جسد تکاچوف را در ۱۸۹۲ از خاک درآوردند و در محفظهٔ مخصوص استخوان مردگان جای دادند. بدین‌ترتیب دیگر ردّی از این انقلابی، جز چندین جلد نوشته‌هایش، برجای نماند.

بسیاری از انقلابیّون روس و دیگر کشورهای اروپایی با نوشته‌های تکاچوف، این «بلانکیست روس»، آشنا بودند. برخی او را از طریق ارتباطات روسی‌شان در انترناسیونال مارکس می‌شناختند. مثلاً انگلس نوشته‌های تکاچوف را خوانده بود و مقاله‌ای هم (در **فولکس‌اشتات**[8]، ۱۸۷۴) نوشته بود که در آن به دیدگاههای تکاچوف حمله کرده بود. نامهٔ تکاچوف در پاسخ به مقالهٔ انگلس در همان‌سال در **فولکس‌اشتات** چاپ شد و در میان انقلابیّونی چون ویرا زاسولیچ*، لاوروف، **پلخانوف**، و لنین شهرتی به دست آورد؛ اینان دائماً در جزوه‌ها و مقالات خود به این نامهٔ تکاچوف ارجاع می‌دادند.

عداوت تکاچوف و انگلس ماندگار و تاریخی بود. جدل آنان عمیقترین اعتقادات تکاچوف را منعکس می‌کرد که در اساس روسی- ژاکوبنی بود و درست خلاف نظریّات مارکس و انگلس بود که تکاچوف آنها را بسیار «متافیزیکی»، در معنای هگلی‌اش، می‌دانست. تکاچوف فلسفهٔ هگلی را «مزخرفات مطلق» می‌دانست، زیرا از نظر او این فلسفه اهمّیّت ارادهٔ انسانی را دست‌کم می‌گرفت. تمایل فلسفی خود تکاچوف بیشتر معطوف اراده‌گرایی بود. علاوه بر این، تکاچوف به انگلس اعتراض کرده بود که مارکسیستهای غربی در تلاش برای اِعمال فلسفه‌شان بر روسیّه به‌اشتباه می‌روند. مثلاً تکاچوف با این ادّعای مارکسیستی مخالف بود که روسیّه باید مانند همهٔ کشورها دورهٔ تاریخیِ کشداری را طی کند و پیشرفتهای اجتماعی-اقتصادی آن باید پیش از رسیدن به «سوسیالیسم» به مرحلهٔ «بورژوایی» برسد. در نظر تکاچوف، تاحدودی مانند

بلشویکهای لنین، روسیّه ویژگیهای خاصّی داشت که به آن اجازه می‌داد از مراحل میانی «جهش» کند و به ساختن سوسیالیسم بپردازد. یکی از نهادهایی که به‌نظر تکاچوف این «جهش» را میسّر می‌ساخت کمون دهقانی یا «میر»[9] بود ـ نهاد جمع‌گرایانهٔ منحصربه‌فردی که در روستاهای روسیّه وجود داشت. او در جایی می‌نویسد: «اندیشهٔ مالکیّت جمعی چنان عمق و ریشه‌ای دارد... که مردم ما، علی‌رغم سادگی‌شان، بسی بیش از مردم اروپای غربی به سوسیالیسم نزدیک هستند.»

از جملهٔ اندیشه‌های بلشویکی‌مانندی که تکاچوف ابراز می‌کرد (و به‌همین دلیل برخی نویسندگان شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ او را «پیشگام» لنین می‌دانستند) می‌توان این موارد را برشمرد: قرارگرفتن نخبگان انقلابی در رأس قدرت، چه پیش و چه پس از انقلاب؛ دیکتاتوری پرولتاریا و «انقلاب دائمی» دولت کارگری؛ عدم تحمّل شیوه‌های دموکراتیک و حاکمیّت اکثریّت و «انفعال حلزون‌وار» جمعیّت؛ تکیه بر زور برای رسیدن به اهداف انقلابی؛ درنظرگرفتن روسیّه همچون زمینهٔ مساعد استثنایی برای رشد انقلاب؛ و غیره.

پی‌نویسها

1. Sergei Nechaev
2. "Catechism"
3. Postepennovets
4. Louis Blanqui، (۱۸۰۵ـ۱۸۸۱). سوسیالیست انقلابی فرانسوی.
5. Cheka
6. *Ni Dieu, ni maître*
7. *Volksstaat*
8. mir

Selected Bibliography

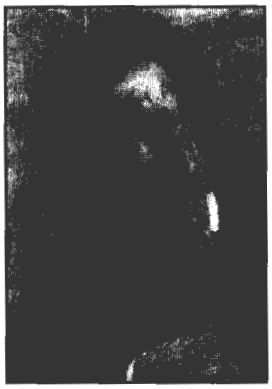
WORKS

Izabrannye literaturno-kriticheskie stat'i. 1928.

Izbrannye sochineniya. Ed. Boris P. Kozmin. 6 vols. 1932-37.

SECONDARY LITERATURE

Albert L. Weeks, *The First Bolshevik: A Political Biography of Peter Tkachev*. 1968. (With a bibliography.)



ولادیمیر گالاکتیونوویچ کارالینکو

(۱۸۵۳ـ ۱۹۲۱)

لئونارد پالاکیویچ
خشایار دیهیمی

کارالینکو نویسنده، منتقد، ناشر افکار سیاسی و اجتماعی، مترجم، و از فعّالان اجتماعی بود. او در ژیتومیر[1] از والدینی اوکراینی و لهستانی به‌دنیا آمد. کارالینکو در مدرسهٔ کشاورزی مسکو به تحصیل پرداخت و فعّالیّتهای پوپولیستی او در آنجا در ۱۸۷۶ منجر به دستگیری و تبعیدش به کرونشتات[2] شد. او بار دیگر در ۱۸۷۷ دستگیر شد و در ۱۸۸۱ به‌مدّت سه‌سال به یاکوتسک[3] در سیبری تبعید شد، زیرا حاضر نشده بود سوگند وفاداری به آلکساندر سوّم یاد کند. کارالینکو در ۱۸۷۹ نخستین اثر ادبی‌اش را منتشر کرد. این اثر داستان «اپیزودهایی از زندگی یک 'جستجوگر'»[4] بود که خصیصهٔ اصلی او، یعنی عشق به مردم و کوشش برای یافتن بهترین خصال روح انسانی در هر فرد، را به نمایش می‌گذاشت. امّا منبع اصلی و عالی الهامهای او سیبری بود. او موادّ و مصالح خام دورهٔ تبعیدش را در قالب ادبی ریخت و چرخه‌ای از داستانهای سیبریایی پدید آورد که در فاصلهٔ ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۵ منتشر شدند. او که خوشبینی ذاتی و لاعلاج بود به نیکی ذاتی سرشت بشر و ناگزیری تجدید زندگی باور داشت. داستانهای او انسان‌محورند و تمرکزشان بیشتر بر انسان در شرایط بدوی‌تر، حالت حیوانی آغازینش، و قرارگرفته در محیطی طبیعی است. در همهٔ داستانهای کارالینکو لحظهٔ بیداری و هشیاری‌یافتن قهرمان داستان اهمّیّت حیاتی دارد. او در تصویرکردن مردم ساده و عادی چیره‌دست بود. مثلاً داستانهای سیبریاییِ «قوش‌باز»[5] (۱۸۸۵)، «فیودور بیخانمان»[6] (۱۸۸۵)، و «چرکس»[7] (۱۸۸۸) به‌تصویرکردن ولگردهای عاشق آزادی، محکومان فراری، کالسکه‌چیها، و غیره می‌پردازند و شجاعت و عدالت‌طلبی آنان را نشان می‌دهند. داستان «رؤیای ماکار»[8] (۱۸۸۵)، که بهترین داستان در چرخهٔ داستانهای سیبریایی است، فوراً کارالینکو را سرشناس کرد. این داستان خیالی دربارهٔ مردم بومی شمال غربی سیبری و اساطیر شبه‌مسیحی است که اعتقاد انسان (و کارالینکو) را به پیروزی نهایی عدالت و حقیقت در قالب داستان به‌نمایش می‌گذارد. داستانهای سیبریایی تأکیدشان بر حال‌وهواست و این حال‌وهوا را به‌سبکی صیقل‌یافته، امّا ساده، انتقال می‌دهند و عموماً در آنها کارالینکوی تبعیدی راوی داستان است، امّا شخصیّت خودش بُعدی ندارد. اشتیاق فراوان برای توصیفات تغزّلی و توصیفات شاعرانهٔ طبیعت برای خلق فضا و حال‌وهوای مناسب نشانگر «تحسین تعصّب‌آلودی» است که کارالینکو نسبت به **تورگینف** داشت. برخی داستانها (مثلاً «یاشکا»[9]، ۱۸۸۰، و «آت‌ـداوان»[10]، ۱۸۹۲) حالت گزارش‌مانندی دارند و از تأثیرپذیری کارالینکو از توضیح مستند **داستایفسکی** خبر می‌دهند؛ اکثر آنها در ایجاد تعادلی هماهنگ میان پیام اجتماعی و اجرای ادبی موفّقند. از نظر ساختاری در اکثر داستانها از تمهید «روایت در روایت» و ترکیب آن تکنیک با «اسکاز»[11] (**قصّه‌گویی**) استفاده شده است و بسیاری از آنها مبتنی بر «شخصیّت‌پردازی تنافری» داستایفسکیایی هستند. شگردهای کلامی کارالینکو، از جمله استفاده از اصطلاحات زندان و لهجه‌های محلّی، وسیله‌ای اساسی برای او در شخصیّت‌پردازی هستند. شعر منثور تورگینفی «نورها»[12] (۱۹۰۱) این اعتقاد کارالینکو را می‌نمایاند که آنچه شکل جامعهٔ آینده را رقم خواهد زد کار مستمرّ است و اینکه انسان نیز مانند خود زندگی «دائماً از نو زاده می‌شود.» در مورد ادبیّات عقیدهٔ کارالینکو این بود که ترکیب رئالیسم با رمانتیسم می‌تواند سمت‌وسوی تازه‌ای به آن بدهد. نوشتهٔ جدلی کارالینکو علیه آموزهٔ عدم مقاومت **تالستوی**، تحت عنوان «افسانه‌ای دربارهٔ فلوروس، آگریپا، و مناهیم، فرزند یهودا»[13] (۱۸۸۶)، نمونه‌ای است از افسانه‌های کارالینکو بر مبنای مضمون و درونمایه‌ای تاریخی. او همچنین در زمینهٔ رمان کوتاه، خصوصاً رمانسهای احساساتی، هم کار کرد: **نوازندهٔ نابینا**[14] (۱۸۸۶) غلبهٔ قهرمان داستان بر ناتوانی جسمانی‌اش و فرایند یادگیری خدمت به دیگران را روایت می‌کند، حال آنکه رمان دیکنزی **بی‌زبان**[15] (۱۸۹۵)، که بلندترین و مشهورترین رمان کوتاه او و شوخترین اثر اوست، دهقانی روسی را تصویر می‌کند که در امریکا درمانده شده است و قادر به برقراری ارتباط با دیگران نیست. اومانیسم، که ویژگی نمایان آثار ادبی کارالینکوست، ویژگی فعّالیّت گستردهٔ او برای

تبلیغ افکار اجتماعی و سیاسی نیز هست. او در «قربانی مولتان»[16] (۱۸۹۵ـ۱۸۹۶) به ردّ تبعیض نژادی می‌پردازد، در «خانهٔ شمارهٔ ۱۳»[17] (۱۹۰۵) تعقیب و آزار مذهبی را محکوم می‌کند، در «واقعه‌ای هرروزی»[18] (۱۹۱۰) مجازات اعدام را تقبیح می‌کند، و در «جنبه‌هایی از عدالت نظامی»[19] (۱۹۱۰ـ۱۹۱۱) دادگاه نظامی صحرایی را محکوم می‌کند. آخرین اثر او، که زندگینامهٔ شخصی‌اش تحت عنوان **تاریخ معاصر من**[20] (۱۹۰۴ـ۱۹۱۸، انتشار ۱۹۲۲) است، از نظر تصاویر زنده‌ای که ارائه می‌کند و از نظر اینکه منبع اطّلاعات ارزشمندی دربارهٔ وقایع و مردم در ۱۸۵۳ تا ۱۸۸۴ است، اثری یادکردنی است. نقدهای ادبی کارالینکو در دل خاطرات مقاله‌مانند او دربارهٔ ادیبان معاصرش جای گرفته است.

پی‌نویسها

1. Zhitomir
2. Kronstadt
3. Yakutsk
4. "Epizody iz zhizni 'iskatelya'" ("Episodes from the Life of a 'Seeker'")
5. "Sokolinets" ("The Falconer")
6. "Fedor Bespriyutnyi" ("Fyodor the Homeless")
7. "Cherkes"
8. "Son Makara" ("Makar's Dream")
9. "Yashka"
10. "At-Davan"
11. skaz
12. "Ogon'ki" ("Lights")
13. "Skazanie o Flore, Agrippe i Menakheme, syne Iegudy" ("Legend about Florus, Agrippa, and Menahem, Son of Jehuda")
14. *Slepoi muzykant* (*The Blind Musician*)
15. *Bez yazyka* (*Without a Language*)
16. "Multanskoe zhertvoprinoshenie" ("The Multan Sacrifice")
17. "Dom No. 13" ("House No. 13")
18. "Bytovoe yavlenie" ("An Everyday Occurrence")
19. "Cherty voennogo pravosudiya" ("Aspects of Military Justice")
20. *Istoriya moego sovremennika* (*The History of My Contemporary*)

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. Vols. 1-5, 6-8, 13, 15-22, 24, 50-51. Kharkov-Poltava, 1922-29.

Sobranie sochinenii. 10 vols. 1953-56.

TRANSLATION

Lewanski, pp. 273-74.

SECONDARY LITERATURE

Victoria Babenko, "Nature Descriptions and their Function in Korolenko's Stories," *CSP* 16 (1974), pp. 424-35.

G. A. Byalyi, *V. G. Korolenko*. 1949.

R. F. Christian, "V. G. Korolenko" (1853-1921): A Centennial Appreciation," *SEER* 32, no. 79 (1954), pp. 449-63.

Maurice Comtet, *Vladimir G. Korolenko: 1853-1921. L'homme et l'oeuvre*. Paris, 1975.

A. V. Derman, *Zhizn' V. G. Korolenko*. 1946.

Natalia M. Kolb-Seletski, "Elements of Light in the Fiction of Korolenko," *SEEJ* 16 (1972), pp. 173-83

Lauren G. Leighton, "Korolenko's Stories of Siberia," *SEER* 49 (1971), pp. 200-13.

N. V. Rostov, *V. G. Korolenko*. 1965.

کتابنامهٔ فارسی

نوازندهٔ نابینا. ترجمهٔ ع. کاتبی، تهران، مجلهٔ ماه نو، ۱۲۷۷. [این اثر با ترجمه‌های جهانگیر افکاری، تهران، اندیشه، ۱۳۳۶/ همایون، تهران، یکتا، ۱۳۶۲/ و گامایون، تهران، اساطیر، ۱۳۶۸ نیز به چاپ رسیده است].

هیاهوی جنگل، چهار نوول [«در محفل ناباب»، «هیاهوی جنگل»، «زن عجیب»، و «چراغها»]، ترجمهٔ همایون آرایش، تهران، گوتمبرگ (میر)، ؟.

«خواب ماکار»، ترجمهٔ جواد محیی، **کتاب هفته**، ۶۰ (بهمن ۱۳۴۱).

ماکار، ترجمهٔ جواد محیی، تهران، میر (گوتنبرگ)، ۱۳۵۷.

ولادیمیر سرگییویچ سالاویّوف

(۱۸۵۳ـ ۱۹۰۰)

نیکلاس رژیفسکی
خشایار دیهیمی

سالاویّوف فیلسوف، نویسنده، شاعر، و معلّمی بود که هم بر مسیر مُدرن ادبیّات روسیّه تأثیر گذاشت و هم بر ستون اصلی فلسفی و مذهبی در فرهنگ این کشور. آثار سالاویّوف در تحوّل و تکامل سمبولیسم روسی تأثیر نافذ داشت و بنیانی برای فهم کامل اندیشه‌های دمیتری **مرشکوفسکی**، خواندن اشعار آلکساندر **بلوک**، و درک مقالات نظری ویچسلاف **ایوانوف** به‌دست داد. دلبستگیهای فکری سالاویّوف در پاسخ به تنشهای درونی تاریخ روسیّه در آستانهٔ دورهٔ معاصر شکل گرفت و میراث ادبی او را، طبق نظر و گزارش خودش، در پرتو پارادوکسها و معضلات فرهنگیِ بسیار مهمّ اواخر قرن نوزدهم می‌توان به‌بهترین نحو درک کرد.

عوامل محیطی کمک زیادی به توضیح دامنهٔ کامل نگاه فلسفی و زیبایی‌شناختی نمی‌کنند، امّا بیشتر آنچه را که سالاویّوف نوشت، دست‌کم به‌صورت پیشرس، می‌توان در محیط خانوادگی او بازجُست. او فرزند سرگیی م. سالاویّوف* بود ـ مورّخی برجسته و از مدیران دانشگاه مسکو. پدر سالاویّوف کتابی چندجلدی دربارهٔ تاریخ روسیّه نوشته بود. این کتاب محرّک اصلی در شکل‌گیری متدولوژی حرفه‌ای در علوم تاریخی شد که کلیوچفسکی[1] و دیگران پروراندند. سالاویّوف نیز بی‌تردید از شیوهٔ تحلیلیِ گفتمان آکادمیک و میل به جمع‌آوری اطّلاعات دائرةالمعارفی، که در کوشش پدرش برای بازسازی گذشتهٔ روسیّه جلوه‌گر شده بود، الهام گرفته بود. از عوامل مهمّ دیگر در پرورش اوّلیّهٔ سالاویّوف پدربزرگ پدری‌اش بود. این مرد روحانی او را به کلیسا می‌برد و مستقیماً با مذهب اورتودوکس روسی آشنایش می‌کرد. در پرورش مذهبی سالاویّوف مادرش، پولیکسِنا ولادیمیروونا[2]، و نیز دایه‌اش، آنّا کالیرووا[3] که افرادی عمیقاً مذهبی بودند، تأثیر زیادی داشتند. در نتیجهٔ این تأثیرات خانوادگی، سالاویّوف از همان خردسالی با ادبیّات مذهبی آشنایی دست‌اوّلی پیدا کرد و با برنامهٔ روزانه‌ای بارآمد که کاملاً بر رعایت تقویم کلیسا و آیینهای اورتودوکسی استوار شده بود. امّا سالاویّوف در چهارده‌سالگی از به‌جاآوردن آیینها و مراسم سر باز زد و در سالهای بعد، در دورهٔ جوانی، نیز تارک عبادات بود و بکلّی خدانشناس شده بود تا آنکه در چرخش دیگری باز روی به مذهب آورد. این نوسانات میان سرسپردگی شدید به مذهب و تلاش برای کنارآمدن با آن از طریق گسست از آن و روی‌آوردن به شیوه‌های غیرمذهبیِ تفکّر مشخصهٔ اصلی کلّ مسیر تحوّل و تکامل فکری سالاویّوف است و به‌نوبهٔ خود در فرایندهای گسترده‌تر فرهنگ روسی در آستانهٔ ورود به قرن بیستم نیز بازتاب یافته است.

سالاویّوف در دورهٔ دانشجویی در دانشگاه مسکو، هم در دپارتمان تاریخ و زبانشناسی به کلاسها می‌رفت و هم در دپارتمان فیزیک و ریاضیّات. در طول ۱۸۷۳ و ۱۸۷۴ او دانشگاه را ترک کرد و کلّ سال تحصیلی را در آکادمی الاهیّات مسکو گذراند. در ۱۸۷۴ بار دیگر به دپارتمان تاریخ و زبانشناسی بازگشت تا از تز فوق‌لیسانس، «بحران فلسفهٔ غرب: علیه پوزیتیویستها»[4]، دفاع کند. او این رساله را با رسالهٔ دیگری برای درجهٔ دکترا دنبال کرد. عنوان رسالهٔ دوّم او «نقد اصول انتزاعی»[5] بود. هردو رساله با استقبال استادان روبرو شدند و در نتیجه او توانست در آموزشگاههای آکادمیک مسکو و پطرزبورگ به‌تدریس بپردازد. در آغاز ۱۸۷۸ او سخنرانیهایی عمومیی ایراد کرد که شنوندگان زیادی داشت؛ این سخنرانیها بعداً با عنوان **سخنرانیهایی دربارهٔ انسان-خدایی**[6] منتشر شدند. در طیّ یکی از همین نوع سخنرانیها، که اندکی پس از دفاع از رسالهٔ دکترایش ایراد کرد، درخواست عفو و رحمتی برای انقلابیّونی را مطرح کرد که بتازگی آلکساندر دوّم را ترور کرده بودند. در پی مؤاخذهٔ وزیر آموزش عمومی، سالاویّوف از تدریس کناره گرفت و از آن زمان به‌بعد خود را منحصراً وقف کارهای ادبی و فلسفی کرد. شاخصه‌های مهمّ مراحل بعدی زندگی او دو عشق بی‌فرجام و ضعف و بیماری جسمانی هستند. با اینهمه او در همین زمان شعرهای بسیار سرود، نقدهای ادبی نوشت، آثاری را ترجمه کرد، و مقالاتی برای دائرةالمعارف تألیف کرد. همچنین پژوهشهای نافذ و تأثیرگذار دیگری هم در حوزهٔ تاریخ و فلسفه بر رساله‌های آکادمیک پیشینش افزود. این رساله‌های جدید عبارتند

از بنیادهای روحانی زندگی[7] (۱۸۸۴)، **تاریخ و آیندهٔ دین‌سالاری**[8] (۱۸۸۷)، **اندیشهٔ روسی**[9] (در اصل فرانسوی، ۱۸۸۸، ترجمهٔ روسی، ۱۹۱۱)، **روسیه و کلیسای عام**[10] (در اصل فرانسوی، ۱۸۸۹، ترجمهٔ روسی، ۱۹۱۱)، **معنای عشق**[11] (۱۸۹۲ـ۱۸۹۴)، **درستی و بایستگی خیر**[12] (۱۸۹۷)، **سه گفتگو در باب جنگ، پیشرفت، و پایان تاریخ**[13] (۱۹۰۰)، و **قصهٔ کوتاه دجّال**[14] (۱۹۰۰). سالاویّوف در ۱۹۰۰ در بستر مرگ با دعایی که به زبان عبری برای مردم یهودی خواند بار دیگر بر آموزهٔ عشق عامّ، که جوهر آثار او بود، مُهر تأیید گذاشت.

همانگونه که از زندگینامهٔ سالاویّوف پیداست نوشته‌های او مُلهم از کوششی بودند برای آنکه دین را به بخشی ارزشمند و عملی از جامعهٔ مدرن تبدیل کنند (البتّه او میان دین و «دینداری» توخالی فرق می‌گذاشت و مرادش از «دینداری توخالی» پیروی بدون تفکّر از آداب و عادات مذهبی بود). آن طرحهای ترکیبی عظیمی که غالباً در آثار او مورد توجّه قرار می‌گیرند عمدتاً ناشی از تلاش برای آشتی‌دادن اندیشه‌های جاری و باب روز متفکّران پیشرو آن روزگارِ روسیّه با ارزشهای بنیادین مذهبی است. به استثنای شیفتگی او به اسپینوزا، که مربوط به دورهٔ جوانی‌اش بود، ویژگی آشکار و گویای تحوّل فکری او طیّ مسیر تاریخیی وارونه بود ـ او از مطالعهٔ فوئرباخ، بوشنر، **پیسارف**، جان استیوارت میل، داروین، و شوپنهاور به پژوهش دربارهٔ ایدئالیسم آلمانی (کانت، هگل، شلینگ) و تاریخ مسیحیّت رجعت کرد. سالاویّوف پس از آشنایی با اسقف کاتولیک، یورای اشتروسمایر[15] که کروات بود، به بیان این انگیزه پرداخت که باید به مذهب بدین‌ترتیب از نظر اجتماعی واقعیّت بخشید که نقشه‌ای دین‌سالارانه طرح ریخت که در آن کلیساهای اصلی (با تأکید اوّلیه بر کاتولیسیسم) در حوزهٔ سیاسی تزار درهم ادغام شوند به‌نحوی که ترکیبی با هماهنگی عامّ و کلّی به‌دست آید. دو شعر از اشعار مشهورتر او، «از نور شرق»[16] (۱۸۹۰) و «پان‌مغولیسم»[17] (۱۸۹۴)، به‌ترتیب امیدهای اسلاووفیلی به نقش مثبت روسیّه‌ای مسیحی را در چنین فرایند تاریخی، و تمسخر ناسیونالیسم روسی را در برابر احتمالات رستاخیزی شرق، دربرمی‌گیرند. نوسان میان دیدگاههای خوشبینانه و دیدگاههای شکّاکانه نسبت به تاریخ، که در هر دوی این قطعه‌شعرها هست، تصادفی یا صرفاً نتیجهٔ فرازونشیبهای زندگی سالاویّوف نیست، بلکه انعکاس‌دهندهٔ بخشی ذاتی و درونی از شیوهٔ فکری اوست. سالاویّوف همواره نوعی دیالکتیک را مدّ نظر داشت که در آن نقد امیدوارانه و ارزیابی شکّاکانهٔ اعتقادات و امیدهایی که در سر می‌پرورانند در شکل تمسخر و باژگونه‌نمایی و رسواکردن نوشته‌های خودش پیشاپیش عرضه می‌شد. امّا این حالت دوقطبی منفی مقصد نهایی او نبود؛ فرایند تصدیق و تکذیب راهی برای تلاش در جهت رسیدن به سنتز و ترکیبی عظیم از حقایق عامّی بود که قابل اعمال بر کلیّهٔ حوزه‌های هستی بشری بودند.

متافیزیک دورهٔ پختگی سالاویّوف، علاوه بر شیوهٔ دیالکتیکی هگل، مفهوم روح جهانی شلینگ و پذیرش شورمندانهٔ واقعیّت در نوشته‌های رازورانهٔ یاکوب بومه[18]، پاراکلسوس[19]، اسودنبوری[20]، آیین گنوسی، و عرفان یهودی را هم مورد توجّه قرار می‌داد. اشعاری چون «ما بی‌دلیل گرد هم نیامده‌ایم»[21] (۱۸۹۲) هستی را در حالت حرکت به سوی ادغام ارگانیک و کلّی روحانی و مادّی تصویر می‌کند که در آن عشق، نیروی برتر هستی، بر هیچی و آشوب غلبه می‌یابد. این نگاه فلسفی القاکنندهٔ همان تعالی‌بخشیدن آشنای حسّاسیّت مذهبی به سطح نوافلاطون‌گرایی و ایدئالیسم است: جهان، آن‌گونه‌ای که سالاویّوف در رساله‌ها و اشعارش توصیف می‌کند، در حال حرکت به‌سوی سازش و آشتی و هماهنگی است، امّا طبیعت فعلیِ آن ثنویّتی دارد که در آن واقعیّت متعالی ازلی و ابدی در زیر نمادها و سایه‌های زندگی خاکی نهفته است. ازجمله اشعاری که چنین معنایی را بیان می‌کنند می‌توان دو شعر زیر را نام برد: «در رؤیای زندگی، ما سایه‌ایم، سایه»[22] (۱۸۷۵) و «دوست عزیز، یا مگر نمی‌بینی»[23] (۱۸۹۲). از جملهٔ موفّقترین متونی که به توصیف و تبیین آن معنای روحانی و تقریباً پانتئیستیی که سالاویّوف به طبیعت نسبت می‌داد می‌پردازد چرخه‌ای از اشعار است که او در ۱۸۹۳ تا ۱۸۹۵ سرود. تصاویری از دریاچهٔ سایما[24] و مناظر شمالی او را به این نگاه رؤیایی رهنمون می‌شوند که «دروازهٔ ورود بهَ قلمرو روح را در پرتور نور شمالی» ببیند («در راه اوپسالا»[25]، ۱۸۹۳). این اشعار ادامه‌دهندهٔ سنّت سه شاعر روسی بودند ـ **ژوکوفسکی**، **تیوتچف**، و **فیت**. این سه شاعر بیشترین و قویترین تأثیر ادبی را بر شعر سالاویّوف داشتند. سالاویّوف در آثاری دیگر، از جمله «به آ. آ. فیت»[26] (۱۸۹۷) و «به یاد آ. آ. فیت»[27] (۱۸۹۷)، مستقیماً به این دین خود اذعان می‌کند.

مفاهیم کلیدی در فلسفهٔ سالاویّوف دو مفهوم انسان‌ـخدایی و سوفیا هستند. تصوّر انسان‌ـخدایی ـ واقعیّت کامل ابدیی که انسان بناگزیر به‌سوی آن رهسپار است ـ عمیقاً بر شنوندگان سخنرانیهای سالاویّوف تأثیر گذاشت و انگیزه‌ای برای ساخته‌های تاریخی‌ـفرهنگی مرشکوفسکی، **بردیایف**، و ویچسلاف ایوانوف فراهم آورد. سوفیا ـ اصل زنانهٔ عامّ و کلّیِ عشق و آشتی میان انسانها که منجر به هماهنگی جهانی می‌شود ـ عمده‌ترین نقش را در تأثیرگذاری متافیزیکِ سالاویّوف بر ادبیّات روسی داشت. سوفیا، این «دوست ابدی»، را سالاویّوف در چرخه‌ای از اشعار ستوده و تجلیل کرده است که از جملهٔ آنها می‌توان «تزارینای من قصر بلندی دارد»[28] (۱۸۷۵ـ۱۸۷۶)، «چشم ابدیّت»[29] (۱۸۹۷)، «زنانگی

ابدی»[30] (۱۸۹۸)، و «سه ملاقات»[31] (۱۸۹۸) را نام برد. این شعر آخر مشهورتر از همه است و به‌توصیف سه ملاقات سالاویوف با سوفیا می‌پردازد: در کلیسا، زمانی که پسرکی کوچک بود؛ در موزهٔ بریتانیایی، هنگام سفرش به خارج در ۱۸۷۵؛ و در صحرای مصر. طبق معمولِ اشعار سالاویوف این رؤیاها در بستر شوخ و سبک شعری پیش می‌آیند که یادآور اشعار **پوشکین** و **لیرمونتوف** است. بدین‌ترتیب آخرین ملاقات پیش‌درآمدی دارد که ملاقات با عربهای مصری است که می‌خواهند اموال توریستها را غارت کنند و در آن خبری از تجربهٔ رازورانه نیست. با اینهمه، سوفیا حتّی در این جهان ناقص و شکّاکانه هم ظاهر می‌شود و همین تأکید پیروزمندانه بر واقعیّت متعالی در بدترین شرایط هستی بود که عمیقاً الهامبخش سمبولیسم روسی و اشعار و آثار بلوک، **بیلی**، و ایوانوف شد که به اشکال گوناگونِ «بانوی زیبا» می‌پردازند.

سالاویوف علاوه بر تأثیر دوران‌سازی که بر جهان‌بینی سمبولیستها و بر احیای فلسفی و مذهبی داشت، که کسانی چون میخائیل **بولگاکوف**، پاول فلارینسکی*، نیکالای **تروبتسکوی**، نیکالای بردیایف، و دیگران در راهش می‌کوشیدند، با سبک نوشته‌هایش از نظر فنّی نیز در تاریخ ادبیّاتِ روسیّه عاملی مؤثّر بود. بدین‌ترتیب **سه گفتگو** و **قصّهٔ کوتاه دجّال** علاوه بر تأثیری که در اندیشه‌های رستاخیزی روسی داشتند ژانر گفتگوی فلسفی را هم پالودند و نمونه‌ای ماهرانه برای آن فراهم آوردند ـ ژانری که پیشتر **هرتسن** در کتاب **از ساحل دیگر**[32] و **داستایفسکی** در «بوبوک»[33] دستی در آن آزموده بودند. با استناد به دلایل و مدارکی، گفته‌اند که سالاویوف نمونهٔ اصلی آلیوشای داستایفسکی بوده است، هرچند می‌توان هم ادّعا کرد که اندیشه‌ها و تفکّرات سالاویوف نوعاً، به همان اندازهٔ آلیوشا، یادآور بحثهای نافذ ایوان با مفتّش بزرگ نیز هست. سالاویوف در سرتاسر اشعارش، هم با استعاره‌هایی گیرا دیدگاههای نوافلاطونی‌اش را بیان می‌کند و هم در کنار آن با شور و صراحتی به‌همان‌اندازه زیاد جنبهٔ روحانی و مادّی واقعیّت را می‌نمایاند. پژوهشگرانِ شعر او گفته‌اند که قریحهٔ ادبی او بخصوص در خلق چشم‌اندازی تک‌منظر از تجربه، با استفاده از تصاویر کاملاً دوقطبی چون زمین و آسمان، و روز و شب، عیان و آشکار می‌شود. بدین‌ترتیب تضادّ و طباق را می‌توان عناصر اصلی سبک شعری او دانست.

با آنکه سالاویوف چند مقاله دربارهٔ هنر نوشت، ازجمله «معنای عامّ هنر»[34] (۱۸۹۰) و «زیبایی در طبیعت»[35] (۱۸۹۹)، امّا اصول زیبایی‌شناسی او قدرتمندتر از هر اثر دیگر در نقدها و اشعار او به بیان درآمده‌اند. او باز هم به انگیزهٔ ردیابی دو امر مطلقِ وحدت و هماهنگی در اشکال و صورتهای ملموس اجتماعی ـ تاریخی از نیکالای **چرنیشفسکی** دفاع می‌کرد و هنر را دارای هستی عینی می‌دانست. او اندیشهٔ هنر ناب و مستقلّ را آن‌گونه که در اوایل شکل‌گیری نهضت سمبولیسم در روسیّه می‌دید به تمسخر می‌گرفت («سمبولیستهای روسی»[36]، ۱۸۹۵) و داستایفسکی را نه به‌دلیل «زیبایی صوری» آثارش، بلکه به‌دلیل تبدیل ادبیّات به «نیرویی واقعی که جهان انسانی را روشن و دگرگون می‌کند» ارج می‌نهاد («سه گفتار به‌یاد داستایفسکی»[37]، ۱۸۸۱ـ۱۸۸۳). از نظر او نقش هنرمند عمدتاً معجزه‌آفرینی بود، یعنی او می‌خواست شاعران و نویسندگان در خدمت این وظیفه باشند که واقعیّت را بدل به قلمرو کمالی کنند که یادآور «عصر زرّین» داستایفسکی است. در نظر او این زیبایی جهانی از دل عمل خاصّ اخلاقی بیرون می‌آمد. هنرمند واقعی، همچون پرسئوس[38]، جنگی اخلاقی را با هیولای شرّ جهان دنبال می‌کند و، همچون اورفئوس[39]، زیبایی را از مرگ و نیستی نجات می‌بخشد («سه اقدام»[40]، ۱۸۸۲). سالاویوف در سلسله‌ای از مقالات دربارهٔ فیت، تیوتچف، آ. ک. **تالستوی**، و ی. پالونسکی* به‌تحلیل درک بی‌واسطهٔ شاعر تغزّلی از معناهای نهفتهٔ طبیعت پرداخت و در مقالاتی چون «دربارهٔ معنای شعر در منظومه‌های پوشکین»[41] (۱۸۹۹)، «سرنوشت پوشکین»[42] (۱۸۹۷)، و «لیرمونتوف»[43] (۱۸۹۹) نمونهٔ اخلاقی مورد انتظارش از چنین نویسندگانی را در خطوط کلّی‌اش ترسیم کرد.

دیالکتیکِ ویژهٔ آثار سالاویوف او را به نوشتن نقیضه‌ها و طنزها و هجوهایی رهنمون شد که از جمله علیه مفاهیم هدف والای هنرمندانه و پیامبری بودند که خود از اصول مسلّم او به شمار می‌رفتند. آن قالبهایی که سالاویوف در این کوشش خود به کار گرفت شعر بیمعنا، قصّه‌های اخلاقی، و نمایشنامه‌ها بودند. **سوسن سفید**[44] (۱۸۷۸ـ۱۸۸۰) از نمونه‌های این ژانر آخری است که نگاه رازورانه را با تمسخر شاعر ـ پیامبر درهم می‌آمیزد. به‌هنگام مطالعهٔ چنین آثاری خوب است به یاد داشته باشیم که سالاویوف عاشق برادرزادهٔ آ. ک. تالستوی بود و کازما پروتکوف* بر حسّ شوخی ادبی او تأثیر گذاشته است. سالاویوف در کارکنارهم‌نهادن طنزآمیز دو چیز متخالف (مثلاً قهرمان رمانتیک که هفت ران گوسفند را یکجا می‌خورد [در «مهمان مرموز»[45]])، طرح جناسهای شرورانه و شیطنت‌آمیز، و تصاویر عامیانه از همهٔ الگوهای پیشین فراتر رفت و به درجه‌ای از تمسخر خویشتن رسید که در ادبیّات روسیّه سابقه نداشت.

تأثیر سالاویوف بر ادبیّات روسیّه خود را از جهات دیگری هم نمایانده است. او، علاوه بر دوستی‌اش با داستایفسکی، با ایوان **آکساکوف**، واسیلی **روزانوف**، فیودوروف*، کانستانتین **لئونتیف**، نیکالای **استراخوف**، و شمار زیاد دیگری از روشنفکران سرآمد روسیّه بحث و جدل و روابط صمیمانه داشت. سالاویوف در نامه‌نگاری

هم قریحهٔ چشمگیری داشت، و اسویتاپولک-میرسکی* بی‌آنکه تردیدی به‌خود راه دهد مکاتبات او را بعد از مکاتبات پوشکین بهترین نامه‌ها در ادبیّات روس می‌داند. سالاویّوف در ۱۸۹۱ ویراستار بخشهای فلسفی **دائرةالمعارف بروکهاوس-افرون**[۴۶] شد و خود مدخلهایی را از این دائرةالمعارف نوشت که از جملهٔ آنها تحقیقات اساسی در مورد کانت، هگل، و لئونتیف را می‌توان برشمرد. دلمشغولیهای ادبی و فلسفی او در ترجمه‌هایش از شیلر، هاینه، ویرژیل، پترارک، دانته، میتسکیویچ، لانگفلو، و تنیسن هم بازتاب یافته است. سرانجام باید از نمایشنامه‌های کمیک او یاد کرد: **آلسین**[۴۷] (۱۸۷۶-۱۸۷۸)، **سوسن سفید** (۱۸۷۸-۱۸۸۰)، و **شورش اعیان**[۴۸] (۱۸۹۱). این نمایشنامه‌ها همگی از جهت پرتوی که بر ریشه‌های تئاتر سمبولیستی روسیّه می‌افکنند جالب توجّهند.

پی‌نویسها

1. V. Klyuchevsky
2. Poliksena Vladimirovna
3. Anna Kolerova
4. "The Crisis of Western Philosophy: Against the Positivists"
5. "A Criticism of Abstract Principles"
6. *Lectures on Godmanhood*
7. *The Spiritual Foundations of Life*
8. *The History and Future of Theocracy*
9. *L'Idée russe*
10. *La Russie et l'église universelle*
11. *The Meaning of Love*
12. *The Justification of the Good*
13. *Three Conversations (on War, Progress, and the End of History)*
14. *A Short Tale of Antichrist*
15. Juraj Strossmayer
16. "Ex Oriente Lux"
17. "Panmongolism"

۱۸. Jacob Boehme، (۱۵۷۵-۱۶۲۴). تئوسوفیست و عارف آلمانی.

۱۹. Philippus Aureolus Paracelsus، (۱۴۹۳؟-۱۵۴۱). کیمیاگر و پزشک سویسی.

۲۰. Emanuel Swedenborg، (۱۶۸۸-۱۷۷۲). دانشمند، فیلسوف، و عارف سوئدی.

21. "We Did Not Come Together Without Reason"
22. "In the Dream of Life We Are Shadows, Shadows"
23. "Dear Friend, or Do You Not See"
24. Saima
25. "On the Road to Upsala"
26. "To A. A. Fet"
27. "In Memory of A. A. Fet"
28. "My Tsarina Has a Tall Palace..."
29. "The Eye of Eternity"
30. "Das Ewig-Weibliche"
31. "Three Meetings"
32. *From the Other Shore*
33. "Bobok"
34. "The Generaa Meaning of Art"
35. "Beauty in Nature"
36. "The Russian Symbolists"

۳۷. Perseus، در اساطیر یونان، پسر زئوس و وانائه که پدربزرگش او و مادرش را در صندوقی به دریا انداخت. پولودکتس، پادشاه جزیرهٔ سریفوس، آنان را نجات داد و خواست تا با وانائه ازدواج کند. امّا چون پرسئوس مانع شد، او را مأمور آوردن سر مدوسا کرد و پرسئوس به کمک خدایان سر مدوسا را از تن جدا کرد.

۳۸. Orpheus، در اساطیر یونان، شاعر تراکیایی که نغمهٔ چنگش درختها و سنگها را هم افسون می‌کرد. هنگامی که ماری همسرش ائورودیکه را گزید و کشت، برای بازیافتن او به هادس رفت. تحت تأثیر ساز او پرسفونه قبول کرد که زن را آزاد کند، مشروط بر اینکه تا قبل از خروج از هادس اورفئوس او را نگاه نکند. وقتی که نزدیک عالم زندگان رسیدند، به عقب نگریست و ائورودیکه ناپدید شد.

39. "Three Talks in Memory of Dostoevsky"
40. "Three Deeds"
41. "On the Meaning of Poetry in Pushkin's Verse"
42. "Pushkin's Fate"
43. "Lermontov"
44. *The White Lily*
45. "The Mysterious Guest"
46. *Brockhaus-Efron Encyclopedia*
47. *Alsin*
48. *The Gentry's Revolt*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 2d ed. 10 vols. 1911-14. This publication has to be supplemented by texts published abroad such as *La Russie et l'Eglise Universelle* (Paris, 1886), and *L'idée russe* (1886). Solovyov's letters: *Pis'ma*. 4 vols. 1908-23.

A convenient and reliable collection of his verse, plays, and translations is: *Stikhotvoreniya i shutochnye p'esy*. introd. and comm. Z. G. Mints. 1974.

TRANSLATIONS

War, Progress, and the End of History. Trans. A. Bakshy. 1915.

The Justification of the Good. Trans. N. Duddington. 1918.

Russia and the Universal Church. Trans. H. Rees. 1948.

A Solovyov Anthology. Trans. N. Duddington. Ed. S. L. Frank. 1950.

SECONDARY LITERATURE

A. Belyi, "Vladimir Solov'ev (Iz Vospominanii)." In *Arabeski*. 1911.

Nicholas Berdiaev, *Dream and Reality*. 1950.

Nicholas Lossky, "The Successors of Vladimir Solovyev," *SEER*, 1924, June, pp. 92-105.

Oleg Maslenikov, *The Frenzied Poets: Andrey Biely and the Russian Symbolists*. 1952.

K. V. Mochul'skii, *V. S. Solov'ev*. Paris, 1936.

Renato Poggioli, *The Poets of Russia 1890-1930*. 1960. Pp. 116-41.

V. Savodnik, *Poeziya Vl. S. Solov'eva*. 1901.

E. N. Trubetskoi, *Mirosozertsanie Vl. S. Solov'eva*. 2 vols. 1913.

V. V. Zenkovsky, *A History of Russian Philosophy*. Trans. George L. Kline. Vol. 2. 1953. Pp. 469-531.

A. Blok, "Rytsar'-monakh," "O sovremennom sostoyanii russkogo simvolizma," and "Vladimir Solov'ev i nashi dni." In vols. 5 and 6 of Blok's *Sobranie sochinenii*. 1962.

V. Bryusov, "Vladimir Solov'ev: Smysl ego poezii." In Bryusov's *Dalekie i blizkie*. 1912.

Georges Florovsky, *Puti russkogo bogosloviya*. Paris, 1937. Pp. 308-21, 382-88, and 554-57.

P. A. Gromov, *Blok, Ego predshest-venniki i sovremenniki*. 1966.

V. Ivanov, "Religioznoe delo VI. Solov'eva." In Ivanov's *Borozdy i mezhi*. 1916.

فسیوولود میخایلوویچ گارشین

(۱۸۸۸ـ۱۸۵۵)

میلتون اثر
خشایار دیهیمی

گارشین نویسنده‌ای بسیار بااستعداد بود که پیش از آنکه دست به خودکشی بزند حدود بیست داستان نوشت. او از خانواده‌ای از اعیان میانمایه بود. پدر، که مردی ضعیف‌النّفس بود، به دنبال خدمت در نظام رفته بود. گارشین هم مدّتی کوتاه پا جای پای او گذاشت و در ۱۸۷۷ در جنگ علیه عثمانیها در بالکان خدمت کرد. او برای آن در نظام ثبت‌نام کرده بود تا در رنج مردمش سهیم شود. مادرش، که زنی خودمحور و زورگو بود، پیش از آنکه گارشین به پنج‌سالگی برسد او را رها کرده و با یک انقلابی گریخته بود. با آنکه بعداً مادر او را نزد خود بازآورد، امّا این تجربه زخم عمیقی در روح او بر جای گذاشت. گارشین، که سخت دستخوش افسردگی و فروپاشیهای روانی گهگاهی بود، سرانجام زمانی که دیگر زندگی برایش تحمّل‌ناپذیر شده بود خود را از بالای پلّه‌ها پرتاب کرد و کشت.

گارشین در فاصلهٔ کوتاهی وارد عالم ادبیّات روسیّه شد که سنّت عظیم رئالیستی سخت ترمز کرده بود و هیچ شیوهٔ ادبی دیگری هم جایگزین آن نشده و نقش مسلّط نیافته بود. در دههٔ ۱۸۸۰ سوداهای بلندپروازانه کوچکتر شده و داستانهای تغزّلی و کوتاه جای رُمان را گرفته بودند. سبک این داستانها غالباً تجربی و التقاطی بود. همچنین موج واکنشی علیه الزامهای فایده‌گرایانهٔ دهه‌های پیشین برخاسته بود که منجر به روی‌آوردن نویسندگان به مضامین کلّی فارغ از شرایط اجتماعی خاصّ شده بود. آثار خود گارشین نگاهی تیز برای دریافت جزئیّات و دقّت روانشناختی با تمایل فراوان به تمثیل را، که پیشاپیش خبر از سمبولیسم می‌دهد، درهم می‌آمیزد. داستانهای او تمرکز دراماتیک بیشتری از داستانهای کوتاه دوره‌های رئالیستی پیشین دارد که تمرکزشان بر طرح بود. حال‌وهوای آنها افسردگی روحی شایع در سالهای پایان قرن نوزدهم در اروپا را بازمی‌تاباند. این حالت افسردگی روحی را ارتجاع سیاسی در روسیّه حادّتر کرده بود. گارشین نویسنده‌ای است که به شکل ناگزیر و اجباری به‌سمت رنج می‌رود و البتّه همذات‌پنداری او با قربانیان رگه‌ای از گرایشات پوپولیستی دارد. او نیز مثل اکثر نویسندگان دههٔ ۱۸۸۰ این عیب را دارد که در وادی احساسات‌گرایی و ملودرام درمی‌غلتد، امّا آثار برتر او متوازن و دور از افراط هستند.

از جمله داستانهای برتر او قصّه‌های نظامی‌اش هستند. در داستان «چهار روز»[1] (۱۸۸۷)، سربازی زخمی از این حسّ و حالت سخن می‌گوید که وقتی در کنار جسدی در حال گندیدن افتاده‌ای و نمی‌توانی تکان بخوری، چه حالی داری. داستانهای نظامی گارشین که غالباً با داستانهای جنگی **تالستوی** مقایسه شده‌اند، تحت تأثیر عظیم **داستایفسکی** و **تورگینف**، در عین حال نوعی ناتورالیسم احساسات‌گرایانه و عاطفه‌گرایی حادّ دارند که در داستانهای تالستوی از آنها خبری نیست. مجذوبیّت وسواس‌آمیز به مرگ، که در «چهار روز» آشکار است، در تمام دیگر داستانهای گارشین هم وجود دارد. قالب داستانی نیز در همهٔ داستانهای گارشین یکی است ـ برخورد جوانی حسّاس و آرمانگرا با پلیدی جهان. این برخورد در برخی داستانها جوان را آکنده از احساس گناه می‌کند ـ مثلاً در همان «چهار روز» ـ و در برخی دیگر سبب می‌شود که جوان ارزیابی خود از واقعیّت را دوباره محک بزند. چنین است که در داستان «از خاطره‌های سرباز ایوانوف»[2] (۱۸۸۳) جوان معصوم پیچیدگیهایی را که در وجود افسر بظاهر فاسد، ونتسل[3]، پنهان است کشف می‌کند. اگرچه در این داستان، نظریّه بر شخصیّتها غلبه می‌یابد ـ نقصی که در کارهای گارشین کم نیست ـ امّا به‌هرصورت شرح بیطرفانه و مجاب‌کنندهٔ زندگی روزمرّهٔ مردانی که در حال جنگ هستند این داستان را ممتاز می‌کند. شاید چون شخصیّتهای داستان «افسر و گماشته»[4] (۱۸۸۰) هیچ شباهتی به شخصیّت خود نویسنده ندارند و برای همین نویسنده را به سمت احساسات‌گرایی و عواطف افراطی سوق نداده‌اند، این داستانْ بهترین داستان در میان قصّه‌های نظامی او شده است. این داستان که حالت کوچک و بی‌اهمّیّت جلوه‌دادن چخوفی آن آشکار است، از دو قطب مقابل سخن می‌گوید ـ افسر خودخواه و سطحی و بی‌مایه‌ای به‌نام استبلکوف[5] و گماشتهٔ ساده‌لوح جانورمانندش، نیکیتا. این دو فقط بر حسب اتّفاق و بر اساس شرایط و اوضاع‌واحوال به‌هم وصل

شده‌اند و داستانْ روایت زندگیهای موازی بیمعنی و یکنواخت آنان و فلاکت روحی‌شان است.

در میان افسانه‌های گارشین شاخصترین افسانه‌ها «آتالیا پرینسپس»[6] (۱۸۸۰) و «گل سرخ»[7] (۱۸۸۳) هستند. آتالیا پرینسپس درخت نخلی است که با تلاش فوق‌العاده زیاد به نیروی اراده رشد می‌کند تا سقف شیشه‌ای گلخانه‌ای را که در آن محبوس است بشکافد و سر بیرون زند، امّا پس از آن به‌جای آنکه به آزادی برسد، می‌بیند بالای سرش آسمان ماتمبار و غمزدهٔ روسیّه قرار گرفته است. ابداعات افسانه‌ای قصّه و نیز مضمون آن، که قیام محکوم به شکست انفرادی است، حکایت از جان‌گرفتن دوبارهٔ رمانتیسم در عصر گارشین دارند. در «گل سرخ»، تیمارستان باز هم نماد دیگری برای جهانِ همچون زندان است. این داستان بیش از هر اثر دیگر گارشین دلمشغولی اصلی او را، که مسئلهٔ شر و پلیدی بود، متبلور می‌کند. دیوانهٔ داستان خیال می‌کند که شرّ و پلیدی جهان در دل سه گل خشخاشی جای گرفته است که در حیاط آسایشگاه او رشد می‌کند. او آنها را یک‌به‌یک می‌چیند بدین امید که، با چکاندن جوهر فساد آنها در وجود خود، هستی را از پلیدیها پاک کند. این داستان علی‌رغم تجرید تمثیلی‌اش پژوهشی فوق‌العاده خواندنی و قابل‌قبول در مورد دیوانگی است. در داستان داستایفسکیایی «شب»[8] (۱۸۸۰) مسئلهٔ خودکشی به‌عنوان راه دیگری به‌سوی کمال مورد بررسی قرار می‌گیرد ــ و البتّه ردّ می‌شود.

بلندپروازانه‌ترین داستان گارشین، «نادیژدا نیکالایونا»[9] (۱۸۸۵)، صرفاً ملودرامی است که بیش‌ازحدّ کش داده شده است و بیانگر ماجرایی داستایفسکیاییی است که خوب هضم نشده است. بار دیگر در این داستان جوانی آرمانگرا تصویر می‌شود که این بار هنرمند است و بازهم درگیر خشونت جهان می‌شود. قصّهٔ دیگری دربارهٔ هنرمندان نامش هم «هنرمندان»[10] (۱۸۷۹) است؛ این قصّه با آنکه ناقص و عقیم می‌ماند، امّا دیدگاههای گارشین را درمورد رسالتی که احساس می‌کرد بخوبی آشکار می‌کند. هنرمندی سخت دلبستهٔ آرمانها و همدلیهای پوپولیستی چنان عذاب موضوع نقّاشی‌اش را، که کارگری سخت استثمارشده است، در دل‌وجان خود حسّ می‌کند که نقّاشی را بکلّی کنار می‌گذارد. هنر در نهایت در برابر رنج بشری کاری از پیش نمی‌تواند ببرد.

پی‌نویسها

1. "Chetyre dnya" ("Four Days")
2. "Iz vospominanii ryadovogo Ivanova" ("From the Reminiscences of Private Ivanov")
3. Ventsel
4. "Officer and Orderly"
5. Stebelkov
6. "Attalea Princeps"
7. "Krasnyi tsvetok" ("The Red Flower")
8. "Night"
9. "Nadezhda Nikolaevna"
10. "Khudozhniki" ("The Artists")

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 1963.

TRANSLATIONS

The Scarlet Flower: Stories. Trans. B. Isaacs. Moscow, n. d.

The Signal and Other Stories. Trans. R. Smith. New York, 1915.

Three Stories by Vsevolod Garshin. Trans. Eugene M. Kayden. 1979.

See also: Lewanski, p. 242.

SECONDARY LITERATURE

Grigorii Byalyi, *Vsevolod Garshin*. 1969.

Leland Fetzer, "Art and Assassination: Garshin's 'Nadezhda Nikolaevna'," *RusR* 34 (1975), pp. 55-65.

Karl D. Kramer, "Impressionist Tendencies in the Work of Vsevolod Garshin." In *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*. Vol. 2. Ed. Victor Terras. The Hague, 1973. Pp. 339-56.

کتابنامهٔ فارسی

«چهار روز»، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، **جامهٔ ارغوانی**، تهران، معرفت، ۱۳۳۳.

«علامت خطر»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **اشتیاق (مجموعه ۱۶ داستان)**، تهران، صفی‌علیشاه، ؟ (چاپ دوم: امیرکبیر، ۱۳۴۰).

«ترسو»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **سالهای عمر**، تهران، جاویدان، ؟.

«گل سرخ»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۶۴ (۵ اسفند ۱۳۴۱).

«چهار روز»، ترجمهٔ هوشنگ قربان‌نژاد، **کتاب هفته**، ۹۰ (۱۰ شهریور ۱۳۴۲).

«چهار روز»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **آهنگ عشق**، تهران، جاویدان، ۱۳۴۴.

«گل سرخرنگ»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **قطعه‌های دردناک و چند داستان دیگر**، تهران، اندیشه، ۱۳۵۵.

«علامت خطر»، مقدمه و انتخاب مهران بردبار و علیرضا مرتضوی کرونی، **بهترین داستانهای کوتاه دنیا**، تهران، انتشارات فرهنگ و هنر، ۱۳۷۱.

گئورگی والنتینوویچ پلخانوف

(۱۸۵۶ـ۱۹۱۸)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

پلخانوف از انقلابیّون روس، نظریّه‌پرداز مارکسیستی، و منتقد اجتماعی و ادبی بود. او از خانواده‌ای از اعیان روستایی بود. پلخانوف نخست به‌دنبال مشاغل نظامی رفت، امّا خیلی زود تغییر نظر داد و به انستیتوی معدن‌شناسی پطرزبورگ رفت. در ششم اکتبر ۱۸۷۶ پلخانوف رهبری تظاهراتی دانشجویی را که گروه «زمین و آزادی» ترتیب داده بود به‌عهده گرفت، از خطرِ بازداشت گریخت، و به زندگی زیرزمینی روی آورد. پلخانوف، پس از چندین سال فعّالیّتِ پرشورِ انقلابی، در ژانویهٔ ۱۸۸۰ روسیّه را ترک کرد و ۳۷ سال بعد را در خارج گذراند. در ۱۸۸۱ مارکسیسم را کشف کرد و در اندک‌مدّتی ایدئولوگ اصلی و نشردهندهٔ این ایدئولوژی در روسیّه شد. پلخانوف یکی از اعضای مؤسّس گروه «آزادی کارگران» در ۱۸۸۳ بود و در انترناسیونال دوّم نیز در ردهٔ رهبران بود. او سرانجام به لنین پیوست و در نشریّه‌های او، **ایسکرا** و **پراودا**، به نوشتن مقاله پرداخت. به دنبال دوّمین کنگرهٔ حزب کارگران سوسیال‌دموکرات روس در ۱۹۰۳ پلخانوف در جبههٔ منشویکها قرار گرفت. او پس از انقلاب فوریه به روسیّه بازگشت، امّا اندکی بعد، در ۳۰ مه ۱۹۱۸ درگذشت.

پلخانوف که سخنران، روزنامه‌نگار سیاسی، مقاله‌نویس، و منتقد اجتماعی پرکاری بود مقاله‌های محقّقانه بسیاری نیز نوشت که در آنها از زاویه‌ای مارکسیستی به مسائل تاریخ اجتماعی و تاریخ فکری، هنر، و ادبیّات پرداخت. عناوین برخی از این مقالات از این قرارند: «گلیپ اوسپنسکی»[۱] (۱۸۸۸)، «ت. گ. شفچنکو»[۲] (۱۸۹۰)، «بلینسکی و واقعیّت عقلانی»[۳] (۱۸۹۷)، «دیدگاههای ادبی و. گ. بلینسکی»[۴] (۱۸۹۷)، «نظریّهٔ زیبایی‌شناختی ن. گ. چرنیشفسکی»[۵] (۱۸۹۷)، «جنبش پرولتری و هنر بورژوایی»[۶] (۱۹۰۵)، «نقد مکتب انحطاط و مدرنیسم: هنریک ایپسن»[۷] (۱۹۰۶)، «دیدگاههای ادبی ن. گ. چرنیشفسکی»[۸] (۱۹۰۹)، «دابرالیوبوف و آستروفسکی»[۹] (۱۹۱۱)، و «هنر و جامعه»[۱۰] (۱۹۱۲ـ۱۹۱۳).

پلخانوف نخستین فرد روسی بود که نوعی زیبایی‌شناسی مارکسیستی را پروراند. بسیاری از تفکّرات او در حین بحث دربارهٔ نظریّه‌های زیبایی‌شناختی **بلینسکی**، **چرنیشفسکی**، و **پیسارف** عرضه شده است. او این ایراد را بر این نظریّه‌ها وارد می‌کرد که فاقد بُعد تاریخی هستند، خاصّ‌بودن هنر در آنها ملحوظ نشده است، و درنتیجه رابطهٔ دیالکتیکی هنر با سایر پدیده‌های اجتماعی در آنها دریافته نشده است. او در **نامه‌های بی‌نشانی**[۱۱] (۱۸۹۹ـ۱۹۰۰) بر منشأ اجتماعی هنر و پیوند اصیل آن با کار و فعّالیّتهای اجتماعی تأکید کرد. پلخانوف در مقالهٔ «ادبیّات دراماتیک فرانسوی و نقّاشی فرانسوی در قرن هجدهم از نظرگاهی جامعه‌شناختی»[۱۲] (۱۹۰۵) کوشید نشان دهد چگونه هنر، در عین اینکه فعّالیّتی اصیل است، به نحوی بی‌واسطه از ساختار اجتماعی عصرش نشأت می‌گیرد، با آن تعامل دارد، آن را اعتلا می‌بخشد، و در مورد خاصّ موضوعِ مقاله نیز ادبیّات دراماتیک و هنر نقّاشی قرن هجدهم فرانسه از ساختار رژیم آریستوکراتیک آن زمان نشأت گرفته‌اند. پلخانوف بدین‌ترتیب هنر را روبنای زیربنای اجتماعیِ‌ـاقتصادی می‌داند. پس زیبایی در هنر مطلق نیست، بلکه کارکرد حقیقت اجتماعی‌ـتاریخی است. هنرِ دارایِ جهت‌گیریِ خاصّ، «ناهنر» نیست، بلکه بخش اعظم آن «هنر بد» است، زیرا گرایشهای آن عمدتاً ارتجاعی است. پلخانوف به این نتیجه رسیده بود که دنبال‌کردن بیغرضانهٔ حقیقت در هنر ضرورتاً منجر به گرایشی پیشروانه می‌شود. برای همین، هنر حقیقی بایستی از نظر اجتماعی مفید باشد. پلخانوف، به پیروی از بلینسکی، فرض را بر این می‌گذاشت که شهود خلّاقانهٔ هنرمند واقعی، اگر فرصت کافی داشته باشد، بر تعصّبات ایدئولوژیکی او فائق می‌آید و آنها را خنثی می‌کند؛ در مقابل، حتّی بیان صمیمانه و هنرمندانهٔ اندیشه‌های ارتجاعی، و بنابراین غلط، «هنر بد» است.

نگرش جامعه‌شناختی پلخانوف به هنر به او اجازه و امکان می‌داد که جنبه‌های مختلف هنر مدرنیستی، نظیر فورمالیسم، رازوری، انحطاط، بی‌اعتنایی سیاسی، و هنر برای هنر، را بدین نحو توضیح دهد که آنها را بیان گریز و نومیدی هنرمند بورژوا از واقعیّت یأس‌آوری بداند که مخلوق طبقه‌اش است. از سوی دیگر، پلخانوف مصرّانه می‌گفت فرایند خلاقیّت در هنر بایستی بیطرفانه و

غیرفایده‌گرایانه باشد تا رابطهٔ میان هنر و زندگیِ اجتماعی-سیاسی، و بخصوص مبارزهٔ طبقاتی، دیالکتیکی باشد، نه وابستگی مستقیم یا مکانیستی. بر این اساس، پلخانوف صریح و آشکار **چه باید کرد؟**[۱۳] چرنیشفسکی و **مادر**[۱۴] **گورکی** را به‌باد انتقاد می‌گرفت، هرچند منکر این نبود که این آثار از نظر سیاسی سودمندند. چیزی که در زیبایی‌شناسی پلخانوف مورد قبول اکثر نظریّه‌پردازان شوروی قرار نمی‌گرفت رگهٔ کانتیِ زیبایی‌شناسی او بود. این نظریّه‌پردازان پلخانوف را متّهم می‌کردند که توجّه کافی به ایدئولوژی صحیح ندارد. با اینهمه، زیبایی‌شناسی پلخانوف پیروان زیادی پیدا کرد و تقریباً عیناً در زیبایی‌شناسی لوناچارسکی* و منتقدان گروه «پروال»[۱۵] یافت می‌شود. آثار پلخانوف، که در دورهٔ استالین تقریباً بکلّی از نظر محو شده بود، بعد از آن بتدریج، و البتّه با احتیاط، دوباره احیا شد.

پی‌نویسها

1. "Gleb Uspensky"
2. "T. G. Shevshenko"
3. "Belinsky and Rational Reality"
4. "The Literary Views of V. G. Belinsky"
5. N. G. Chernyshevsky's Aesthetic Theory"
6. "The Proletarian Movement and Bourgeois Art"
7. "A Critique of Decadence and Modernism: Henrik Ibsen"
8. "The Literary Views of N. G. Chernyshevsky"
9. "Dobrolyubov and Ostrovsky"
10. "Art and Society"
11. *Letters Without an Address*
12. "French Dramatic Literature and French Painting of the Eighteenth Century from a Sociological Viewpoint"
13. *What is to be Done?*
14. *Mother*

۱۵. Pereval، به معنای «گذرگاه کوهستانی». گروهی که در زمستان ۱۹۲۳-۱۹۲۴ حول نشریهٔ **کراسنایا نوو** تشکیل شد. این گروه پیرو عقاید پلخانوف و بلینسکی بودند و هنر را کاملاً طبقاتی می‌دانستند.

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 24 vols. 1923-27.

Estetika i sotsiologiya iskusstva. 2 vols. 1978.

Filosofsko-literaturnoe nasledie G. V. Plekhanova. 3 vols. 1973-74.

Literatura i estetika. Introd. B. I. Bursov. 1958.

TRANSLATIONS

Art and Society (trans. of *Iskusstvo i obshchestvennaya zhizn'*). Introd. Granville Hicks. 1936.

"Ibsen, Petty Bourgeois Revolutionist." In *Ibsen*, ed. by Angel Flores. 1966.

Unaddressed Letters. Art and Social Life. Trans. A. Fineberg. Moscow, 1957.

SECONDARY LITERATURE

V. G. Astakhov, *G. V. Plekhanov i N. G. Chernyshevskii*. 1961.

———, *Literaturno-esteticheskie vzglyady G. V. Plekhanova v sovetskoi kritike (20-e i nachalo 30-kh godov)*. 1973.

Samuel Haskell Baron, *Plekhanov; the Father of Russian Marxism*. 1963.

D. Cherkashin, *Esteticheskie vzglyady G. V. Plekhanova*. 1959.

Peter Demetz, "Georgy Valentinovich Plekhanov (1857-1918)." In *Marx, Engels and the Poets: Origins of Marxist Literary Criticism*. 1967. Pp. 189-98.

M. Rozental', *Voprosy estetiki G. V. Plekhanova*. 1939.

E. N. Zaslonova, *Plekhanov ob esteticheskom ideale*. 1965.

کتابنامهٔ فارسی

تاریخ از نظر فلسفهٔ مادّی، ترجمهٔ نورالدین کیانوری، تهران، ؟، ۱۳۲۹.

نقش شخصیت در تاریخ، ترجمهٔ خلیل ملکی، تهران، صدا، ۱۳۵۶.

هنر و زندگی اجتماعی، ترجمهٔ منوچهر هزارخانی، تهران، آگاه، [؟۱۳۵۶].

تکامل نظریهٔ مونیستی تاریخ، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا و سعدالّه علیزاده، تهران، چکیده، ۱۳۵۷.

مقدمه و یادداشت بر «لودویک فوئرباخ و پایان فلسفهٔ کلاسیک آلمانی»، ترجمهٔ حیدر ماسالی، تهران، تلاش، ۱۳۶۰.

جامعه‌گرائی و مبارزهٔ سیاسی، ترجمهٔ محمد امین و حیدر ماسالی، تهران، نگاه، ۱۳۶۰.

منتخب آثار فلسفی، ترجمهٔ پرویز بابائی، تهران، آموزگار، ۱۳۶۱.

اینّاکینتی فیودوروویچ آننسکی

(۱۸۵۶ـ ۱۹۰۹)

ئولین بریستول
خشایار دیهیمی

آننسکی شاعر، نمایشنامه‌نویس، منتقد ادبی، و مترجم آثار ائوریپیدس بود. او در اومسک[1] به دنیا آمد و برادر بزرگش که روزنامه‌نگار و از فعّالان اجتماعی بود او را در پطرزبورگ بار آورد. آننسکی در دانشگاه پطرزبورگ درس خواند و معلّم زبانهای یونانی و لاتین، ادبیّات، و ادبیّات روسی در دبیرستانها شد. نخستین آثار اصیل او تراژدیهایی بودند که موضوعشان را از اسطوره‌های یونان برگرفته بود؛ امّا شعرهای اصیل او همه در سنّت سمبولیسم فرانسوی بودند. او نه پرکار بود و نه تنوّع‌طلب: مجموعهٔ اشعار او در کتابهای **آوازهای ساکت**[2] (۱۹۰۴)، **سینهٔ سرو**[3] (۱۹۱۰)، و **شعرهای پس از مرگ**[4] (۱۹۲۳) گرد آمده است. با آنکه اشعار او خارج از همهٔ جنبشهای ادبی روسی هستند و هرگز محبوبیّت نیافته‌اند، شهرت او، در مقام شاعر شاعران، زنده مانده است و مقامش در ادبیّات روسی همیشگی است. نقدهای ادبی او از دههٔ ۱۸۸۰ شروع به انتشار کردند. ترجمهٔ کامل او از نمایشنامه‌های ائوریپیدس نیز در فاصلهٔ ۱۹۰۷ تا ۱۹۲۱ به چاپ رسید.

برخی از تراژدیهای اصیل آننسکی موضوعاتی یونانی دارد: **ملانیپای فیلسوف**[5] (۱۹۰۱) دربارهٔ مادری است که به‌کمک پوسیدون از فرزندانش حمایت می‌کند، گرچه کور و زندانی شده است؛ **شاه ایکسیون**[6] (۱۹۰۲) دربارهٔ شاهی است که در حسرت وصال هرا بود، حاصل وصلتشان کنتاوروسها[7] بودند، و در نهایت در جهان مردگان به چرخ شکنجه بسته شد؛ **لائودامیا**[8] (۱۹۰۶) دربارهٔ زن وفادار پروتسیلائوس[9] است که نخواست پس از او زنده بماند؛ و **تاموراس کیتاروئده**[10] (۱۹۱۳) دربارهٔ چنگزنی است که پنجه‌درپنجهٔ آپولون افکند.

شهرت آننسکی بیشتر متّکی بر شعرهای تغزّلی اوست. همهٔ آنها در یک رده و از یک نوعند: موضوع ویژهٔ همگی آنها احساس ملال غلبه‌ناپذیری است که شارل بودلر نخستین‌بار وارد ادبیّات اروپایی کرد و پل ورلن، و تا حدودی استفان مالارمه، آن را پی گرفتند. واژهٔ «عذاب» (توسکا)[11] مکرّردرمکرّر در عناوین اشعار او ظاهر می‌شود. دامنهٔ کار او محدود است، امّا اشعارش تقریباً همگی در سطحی بالا هستند و مجموعهٔ اشعار او ستودنی و دلپسند است. او با نهضت سمبولیسم روسی میانه‌ای نداشت، زیرا رازوری آن، و بعضاً فشار متافیزیکی خشن و اجبارکنندهٔ آن، را ناخوشایند می‌یافت. او از سمبولیسم فرانسوی ظرافت روانشناختی آن، پالودگی ذوق و سلیقه، و ناتوانانه شاهدِ گذربودن را به ارث برده بود. اشعار او مونولوگهای درونی و ذهنی است که بی‌خدا، امّا ناب و پاک است؛ از جهان و از خود بیگانه است، امّا تنهاست و عشق و حسرتی نسبت به آنها در دل دارد. او طبیعت را دوست دارد، امّا در آن، حتّی در جلوه‌گریهای آن، نشانه‌های انحطاط و مرگ بیهوده را می‌بیند. او هنر، و خصوصاً موسیقی، را می‌ستاید. اشعار او ساختارهایی ابتکاری دارند که حذف قرینه‌ها و تخیّلات غریبی را از مونولوگ درونی در خود جای داده‌اند، امّا خواندن آنها نیازمند کوشش خلّاقانه‌ای از جانب خواننده است؛ او از این جهت شبیه مالارمه است. کتابهای او نظم و ترتیب دقیقی دارند. **آوازهای ساکت** با تصاویر بسیاری از رنگهای تند و غروبها آغاز می‌شود و از شب تیره گذر می‌کند تا به ابتدای صبح می‌رسد، امّا در این ابتدای صبح خبر از مرگ هم می‌دهد. قسمت اعظم **سینهٔ سرو** را بیست‌وپنج سه‌پاره تشکیل می‌دهد که حالات روانی یا مناظر طبیعی را توصیف می‌کنند. آننسکی دوست داشت طبیعت را بیش از زندگی انسانی از نشانه‌های حیات و روح بیاکند (آن هم غالباً از طریق استعاره و مجاز) ـ نوعی جابه‌جایی که، همراه با وسواس نظام‌بخشی او، احساسی از زندگی عاطفیِ به‌تحلیل‌رفته را خلق می‌کند.

نقدهای ادبی آننسکی در **کتابهای تأمّلات**[12] (جلد اوّل ۱۹۰۶، جلد دوّم ۱۹۰۹) عرضه شد. این کتابها شامل مقالاتی دربارهٔ **گوگول**، **داستایفسکی**، **تورگینف**، **چخوف**، و کانستانتین **بالمونت** هستند. زیبایی‌شناسی خاصّ آننسکی را در مقاله‌ای به نام «تصویر»[13] دربارهٔ داستانی به‌همین نام از گوگول می‌توان یافت: هنر امکان لذّت‌بردن از تأمّل و خودنگری را فراهم می‌آورد، بدین‌ترتیب پیروزی منحصربه‌فردی را در هستی برای روح رقم

می‌زند، و هنر را برتر از واقعیّت می‌نشاند. در نظر آننسکی هنر تجربه‌ای روانشناختی بود، نه تجربه‌ای رازورانه. آننسکی علاوه بر آثار ائوریپیدس آثاری از بودلر، ورلن، لوکنت دو لیل، و دیگر شاعران فرانسوی و آلمانی را ترجمه کرد. او اشعاری از هوراس را هم به‌روسی ترجمه کرد.

شاعران آکمئیست، که علیه گرایشهای رازورانهٔ سمبولیسم شوریدند، و خصوصاً نیکالای **گومیلیوف** و آنّا **آخماتووا**، آننسکی را استاد و معلّم خود می‌دانستند.

پی‌نویسها

1. Omsk
2. *Tikhie pesni* (*Quiet Songs*)
3. *Kiparisovyi larets* (*The Cypress Chest*)
4. *Posmertnye stikhi* (*Posthumous Verse*)
5. *Melanippa-filosof* (*Melanippa the Philosopher*)
6. *Tsar' Iksion* (*King Ixion*)
7. Centaursu، نژاد مخلوقاتی که نیمی اسب و نیمی انسان بودند و در کوههای تسالی و آرکادی زندگی می‌کردند.
8. *Laodamia*
9. Protesilaus، از پهلوانان جنگ تروا که رهبر فیلاس و دیگر شهرهای تسالی بود و نخستین کسی بود که در حملهٔ یونانیان به تروا کشته شد.
10. *Famira-Kifared* (*Thamyras Cytharoede*)
11. toska
12. *Knigi otrazhenii* (*Books of Reflections*)
13. "The portrait"

Selected Bibliography

WORKS

Stikhotvoreniya i tragedii. 2d ed. Introd. and notes by A. V. Fedorov. (Biblioteka poeta: Bol'shaya seriya.) 1959.

Knigi otrazhenii. 2 vols. 1906 and 1909. Reprint. Slavische Propyläen, 50 (Munich, 1969).

Knigi otrazhenii. Ed. N. T. Ashimbaeva, I. I. Podol'skaya, and A. V. Fedorov. Moscow, 1979.

Lirika. Introd. and comm. by A. V. Fedorov. 1979.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 193-94.

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 112-29.

The Cypress Chest: Bilingual Edition. Trans. R. H. Morrison. Ann Arbor, 1982.

SECONDARY LITERATURE

David Borker, "Annenskij and Mallarmé: A Case of Subtext," *SEEJ* 21 (1977), pp. 46-55.

———, Intrinsic and Extrinsic Aspects of Structure in Annenskij's 'Verbnaja nedelja'." *SEEJ* 23 (1979), pp. 491-504.

Renato Poggioli, "Innokentij Annenskij." In *The Poets of Russia, 1890-1930*. 1960. Pp. 170-73.

Vsevolod Setchkarev, *Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij*. The Hague, 1963.

کتابنامهٔ فارسی

«میخائیل لرمانتف» و «فیودور داستایفسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

ایوانوف، ویاچسلاو، «دربارهٔ اینو آننسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

واسیلی واسیلیویچ روزانوف

(۱۸۵۶ـ ۱۹۱۹)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

روزانوف نویسنده، منتقد، فیلسوف، و روزنامه‌نگار بود. او که از دانشکدهٔ فلسفه و تاریخ دانشگاه مسکو در ۱۸۸۰ فارغ‌التحصیل شده بود در شهرستانهای مختلف تا ۱۸۹۳ در دبیرستانها تدریس می‌کرد، امّا از ۱۸۹۳ به بعد نویسندهٔ حرفه‌ای شد. او بیشتر برای نشریهٔ **نوویو ورمیای** سووورین* مطلب می‌نوشت، امّا با نشریّات دیگری چون **میر ایسکوستوا** و **نووی پوت** نیز همکاری داشت. روزانوف در کار روزنامه‌نگاری سیاسی بسیار موفّق، امّا فاقد اصول بود. او معمولاً از حکومت و سیاستهایش دفاع می‌کرد و در مواردی عقاید ارتجاعی متعصّبانه و نفرت‌انگیزی را بیان می‌کرد. روزانوف از نظر شخصی هیچ جذّابیتی نداشت، علی‌رغم آنکه بسیار بااستعداد و باهوش بود. دوستان او انگشت‌شمار و دشمنانش پرتعداد بودند. زندگی شخصی او را ازدواجی نامناسب در ۱۸۸۰ با آپالیناریا سوسلووا[1]، که چهارده‌سال از او بزرگتر بود، تیره‌وتار کرده بود؛ بعد هم امتناع سوسلووا از تن‌دادن به طلاق، علی‌رغم آنکه سالها بود جدا از هم زندگی می‌کردند و علی‌رغم آنکه روزانوف از همسر دوّمش، که همسر عرفی‌اش بود، چندین بچّه داشت، بر این تیرگی و تلخی افزود.

روزانوف در کار نقد ادبی چند نکتهٔ بارآور مطرح کرد که معاصران سمبولیستش آنها را سریعاً مال خود کردند. مقالهٔ مشهور **افسانهٔ مفتّش بزرگ، نوشتهٔ ف. م. داستایفسکی**[2] (۱۸۹۴) به‌غلط فرض را بر این می‌گذارد که عقاید ایوان کارامازوف[3] همان عقاید خود **داستایفسکی** است (حال آنکه کلّ نقشهٔ داستان درجهت بی‌اعتبارکردن این اندیشه‌هاست). امّا، به‌هرروی، این نوشته نخستین نقدی است که عمق فلسفی فصل «مفتّش بزرگ» و کلّ رمانهای فلسفی داستایفسکی را بازمی‌شناسد و به‌جا می‌آورد. روزانوف در دو مقالهٔ کوتاه الحاقی به «مفتّش بزرگ» این نگاه رایج را که **گوگول** بنیانگذار رئالیسم روسی بوده است گستاخانه وارونه کرد و این مطلب را پیش کشید که جهان داستانی گوگول جهان کاریکاتورهای بیروح و شخصیّتهایی است که میل و اشتهای خود را نمایانده‌اند، امّا فاقد آن حرکت روح هستند که یگانه عاملی است که شخصیّت را انسانی می‌کند. روزانوف به پیروی از آپالّون **گریگوریف** تأکید می‌کرد که **پوشکین** بنیانگذار حقیقی رئالیسم روسی بوده است. روزانوف می‌خواست هنر عرضه‌کنندهٔ انسانهای عادی در تمامیّتشان باشد که به‌دنبال زندگی مفید خود هستند و این آرمان خود را در آثار **تالستوی** محقّق می‌دید.

فلسفهٔ روزانوف درست برخلاف هر دو رگهٔ اندیشهٔ روسی در قرن نوزدهم بود. از سویی او با اشتغال ذهنیِ تک‌نظریِ اینتلیجنتسیای «پیشرو» روسی به مسائل جامعه مخالفت می‌کرد و مبلّغ توجّه به وجوه خوشبختی فردی و خانوادگی بود و از سوی دیگر می‌گفت مذهب اورتودوکسی، آنگونه‌ای که ایدئولوگهای جناح راست مانند داستایفسکی یا **لئونتیف** بدان ایمان آورده‌اند، مطلقاً متّکی بر اعتقادی راسخ به زندگی در آن جهان است. دست‌کم، صومعه‌نشینی، پرهیزگاری، روزه‌داری و، غیره بیمعنی هستند و قوانین طبیعت را به‌نحو خطرناکی نقض می‌کنند. در این هر دو زمینه، روزانوف مسئلهٔ سکس را پیش می‌کشید که هردو اردوگاه متخاصم آن را نادیده گرفته بودند. او نگرشی مثبت را به مسئلهٔ جنسی، زندگی خانوادگی، شادیهای کوچک زندگی روزمرّه (بیت[4]) پیش می‌کشید و می‌گفت این چیزها را هم می‌توان ارزشمند و حتّی مقدّس دانست. علاوه بر این روزانوف، برخلاف تقریباً هر متفکّر دیگر روسی عصر خویش، مشتاق آن بود که راجع به سکس و مسائل سکسی، ازجمله همجنس‌بازی، صحبت کند، چیزی که او آن را مایهٔ نفرت و انزجار نمی‌دانست.

روزانوف متفکّری سیستماتیک نبود. او در نهایت نویسندهٔ نثری کاملاً آزاد و گزین‌گویانه، تقریباً شبیه نثر نیچه، بود (که تأثیراتی بر او گذاشته بود). کتابهای او، **در تنهایی**[5] (۱۹۱۲) و **برگهای فروافتاده**[6] (۱۹۱۳ـ۱۹۱۵)، از ژانر اعترافات هستند، جریان آزادی از فکر و عاطفه را عرضه می‌کنند، و به موضوعات متنوّعی می‌پردازند. نحوهٔ عرضهٔ مطالبُ همیشه جالب، غالباً پارادوکسی، و بعضاً عمیق است. آخرین کتاب روزانوف، **رستاخیز زمان ما**[7] (۱۹۱۷ـ۱۹۱۸)، نیز به‌همین شیوه نوشته شده است. در این اثرِ

واقعاً تراژیک، احساسات و اندیشه‌های روزانوف دربارهٔ انقلاب با ادراکی شهودی و نادر عرضه شده است.

روزانوف یکی از استادان بزرگ نثر و زبان روسی به‌حساب می‌آید. همتایان او در نثر غیرداستانی در ادبیّات روسی بی‌تردید اندک‌شمارند. در مقام متفکّر، او در اتّحاد جماهیر شوروی (به دلایلی بدیهی) نادیده گرفته شده است، امّا روزی روزگاری او حتماً به این صحنه بازخواهد گشت.

پی‌نویسها

1. Apollinariya Suslova
2. *Legenda o Velikom Inkvizitore F. M. Dostoevskogo* (*The Legend of the Grand Inquisitor by F. M. Dostoevsky*)
3. Ivan Karamazov
4. BYT
5. *Uedinennoe* (*Solitaria*)
6. *Opavshie list'ya* (*Fallen Leaves*)
7. *Apokalipsis nashego vremeni* (*The Apocalypse of Our Times*)

Selected Bibliography

WORKS

Literaturnye ocherki. 2d ed. 1902.

Kriticheskie etyudy. 1904.

Bibleiskaya poeziya. 1912.

Literaturnye izgnanniki. 1913.

Sredi khudozhnikov. 1914.

Izbrannoe. Introd. and ed. Yu. P. Ivask. New York, 1956.

Neuznannyi fenomen. (Brown Slavic Reprints.) Providence, 1965.

O Gogole. Letchworth, Herts., 1970.

Legenda o velikom inkvizitore. Dve stat'i o Gogole. (Reprint of 1906 ed.) Munich, 1970.

Temnyi lik: metafizika khristianstva. Introd. George Ivask. Würzburg, 1975.

Lyudi lunnogo sveta: metafizika khristianstva. Introd. George Ivask. Würzburg, 1977.

Religiya i Kul'tura: Sbornik statei. Paris, 1979.

TRANSLATIONS

Solitaria. Trans. S. S. Koteliansky. London, 1927.

Fallen Leaves. Trans. S. S. Koteliansky. London, 1929.

Essays in Russian Literature; the conservative view: Leontiev, Rozanov, Shestov. Sel., ed., trans. and introd. Spencer E. Roberts. Athens, Ohio, 1968.

Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor. Trans. with an afterword by Spencer E. Roberts. Ithaca, 1972.

SECONDARY LITERATURE

Anna Lisa Crone, *Rozanov and the End of Literature*. Würzburg, 1978. (With a bibliography.)

E. F. Gollerbakh, *V. V. Rozanov: Zhizn' i tvorchestvo*. Paris, 1976.

Renato Poggioli, *Rozanov*. London, 1962.

George F. Putnam, "Vasili V. Rozanov: Sex, Marriage and Christianity," *CSS* 5 (1971), pp. 301-26.

V. Shklovskii, *Rozanov; iz knigi "Syuzhet, kak yavlenie stilya."* Petrograd, 1921.

A. Sinyavskii, *'Opavshie list'ya' Rozanova, Sintaksis*. Ann Arbor, Mich., 1982.

Mikhail M. Spasovskii, *V. V. Rozanov v poslednie gody svoei zhizni*. 2d ed. New York, 1968.

Heinrich A. Stammler, "Apocalypse: V. V. Rozanov and D. H. Lawrence," *CSP* 16 (1974), pp. 221-44.

آنتون پاولوویچ چخوف

(۱۹۰۴ـ۱۸۶۰)

تاماس جی. وینر
خشایار دیهیمی

آنتون پاولوویچ چخوف را امروزه مهمّترین داستان کوتاه‌نویس همهٔ اعصار می‌شناسند. نوآوریهای صوری و موضوعی او در هنر داستانپردازی اصول و سنن ادبی را دگرگون کرده است. با آنکه قسمت اعظم آثار او به‌صورت داستانهای منثور است، امّا او نمایشنامه‌نویسی چیره‌دست نیز بود. نمایشنامه‌های او، که نخست کانستانتین استانیسلافسکی* آنها را در تئاتر هنری مسکو به صحنه برد، به‌همان اندازهٔ داستانهای او تأثیری دگرگون‌کننده داشته‌اند. این نمایشنامه‌ها، همراه با نمایشنامه‌های آوگوست استریندبرگ، بنیاد نمایشنامه‌نویسی مدرن شده‌اند و تکوین صورت غربی شیوهٔ دراماتیک استانیسلافسکی، که در امریکا آن را مختصراً «شیوه» می‌نامند، تاحدّ زیادی مدیون تکنیکهای بازیگریی است که در اجرای این نمایشنامه‌ها جامهٔ عمل پوشیده‌اند.

زندگی

چخوف در هفدهم ژانویهٔ ۱۸۶۰ در شهر تاگانروک[1]، در جنوب روسیّه، در ساحل دریای آزوف[2] به دنیا آمد. پدربزرگ پدری او در ملک کُنت چرتکوف[3] (پدر یکی از مریدان پروپاقرص لیف **تالستوی**) سرف بود، امّا بعداً توانسته بود آزادی‌اش را بخرد. پدر چخوف، پاول یگوروویچ[4]، مغازهٔ خواربارفروشی در تاگانروک داشت، امّا علاقه‌اش به موسیقی بیش از علاقه‌اش به حرفه‌اش بود و درنتیجه ورشکست شد. او مردی سخت مذهبی بود؛ بچّه‌هایش را وامی‌داشت تا در مراسم گوناگون کلیسایی شرکت کنند و در گروه همسرایانی که خودش تشکیل داده بود آواز بخوانند. همچنین ساعاتی طولانی آنها را در مغازه‌اش، که زمستانها بسیار سرد بود، به کار می‌گرفت. چخوف بعدها می‌گفت که در کودکی هرگز کودکی نکرده است. از پدرش نیز چنین یاد می‌کند: «سخت همچون سنگ چخماق... که نمی‌توانستی حتّی یک اینچ تکانش بدهی.» (نامه به برادرش، آلکساندر، فوریهٔ ۱۸۸۳)

چخوف تحصیلاتش را در مدرسهٔ یونانی تاگانروک آغاز کرد. تاگانروک جمعیّت یونانی زیاد و مرفّهی داشت. هشت‌ساله بود که در دبیرستان روسی محلّ ثبت‌نام کرد. در آنجا بود که ذوق و شوقش به ادبیّات جلوه کرد و از نویسندگان روزنامهٔ مدرسه شد. در همین زمان، عشق او به تئاتر نیز متجلّی شد: اجراهایی آماتوری ترتیب می‌داد و قطعه‌های کوتاهی را که ازخودش درمی‌آورد در خانه بازی می‌کرد.

در ۱۸۷۶ کار مغازهٔ خانوادگی به‌تعطیل کشید و پدرومادر چخوف ناچار شدند برای آنکه به زندان بدهکاران نیفتند راهی مسکو شوند. امّا آنتون دوسال پس از آن نیز در تاگانروک ماند تا تحصیلات دبیرستانی‌اش را تمام کند. آنگاه در دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه مسکو ثبت‌نام کرد و در ۱۸۸۴ از همین دانشکده درجهٔ دکتری در طبّ گرفت. با آنکه او هرگز حرفهٔ پزشکی را به‌طور جدّی دنبال نکرد، امّا به‌تفاریق به این کار می‌پرداخت و تربیت و علائق علمی او در نوشته‌هایش کاملاً به‌چشم می‌خورد. او دربارهٔ دو حوزهٔ فعّالیّتش می‌گفت که پزشکیَ زن اوست و ادبیّات معشوقه‌اش.

چخوف، اندکی پس از ورود به مسکو، با شوروشوق کار حرفه‌ای ادبی‌اش را شروع کرد و داستانواره‌های کوتاهی با امضای آنتوشا چخونته[5] در مجلّه‌های فکاهیِ مردمی نوشت. ذهن تیز او و استعدادش برای بازی با کلمات به او امکان می‌داد که تعداد بیشماری از انواع لطیفه‌ها، حکایتهای خنده‌آور، و نوشته‌های سرهم‌بندی‌شده بسازد و بدین‌ترتیب برای خانوادهٔ فقرزده‌اش که در زیرزمین درب‌وداغان آپارتمانی در محلّه‌های پایین مسکو زندگی می‌کرد و سخت نیازمند بود پولی درآورد. البتّه او همزمان حکایتهای خنده‌آورِ جدّی‌تر، نقیضه‌های ادبی، و نخستین آثار منثور جدّی‌اش را نیز می‌نوشت.

در ۱۸۸۴ نخستین مجموعهٔ داستانهای کوتاه چخوف به صورت کتاب، تحت عنوان **قصّه‌های ملپومنه**[6]، انتشار یافت. دوسال بعد برای نخستین‌بار نوشته‌ای را در نشریّه‌ای جدّی به‌چاپ رساند؛ این نشریه روزنامهٔ مسکویی **نووی وریمیا** بود که سردبیرش آلکسیی سووورینِ* نویسنده بود که بعدها یکی از نزدیکترین دوستان چخوف شد. این دوستی، علی‌رغم اختلاف نظر سیاسی آن دو

(چخوف روزبه‌روز لیبرالتر می‌شد، حال آنکه سوووورین فوق‌محافظه‌کار بود)، تا ۱۸۹۷ که چخوف آشکارا به‌دفاع از سروان آلفرد درفوس[۷] و پشتیبانی از مداخلهٔ امیل زولا در این قضیّه پرداخت ادامه یافت. امّا بر سر همین قضیّه کشمکش سختی میان چخوف و سوووورین پیش آمد. سوووورین با موج ضدّیهودیگریی که بر اثر قضیّهٔ درفوس در فرانسه، و علاوه بر آن در روسیّه، پدید آمده بود همراهی می‌کرد. نامه‌های چخوف به سوووورین بسیار جالب توجّهند و حاوی برخی از اظهارات مهمّ او دربارهٔ ادبیّات و سیاست هستند. گسستن پیوند دوستی با سوووورین سرآغاز دوستی چخوف با بسیاری از نویسندگان رادیکال چپ، ازجمله ماکسیم **گورکی**، شد. وقتی که در ۱۹۰۲ آکادمی علوم روسیّه، تحت فشار حکومت، عضویّت گورکی را در آن آکادمی لغو کرد، چخوف نیز به‌اعتراض استعفا داد.

زندگی حرفه‌ای چخوف را، تاحدودی به‌دلخواه، می‌توان به سه دورهٔ اساسی تقسیم کرد. در دورهٔ اوّل، از ۱۸۸۰ تا ۱۸۸۷، چخوف عمدتاً برای مجلّات فکاهی مطلب می‌نوشت و قطعات منثور کوتاهی را با شتاب بسیار خلق می‌کرد. در طول دورهٔ دوّم، از ۱۸۸۸ تا ۱۸۹۳، چخوف دیگر با مجلات فکاهی همکاری نمی‌کرد و با شتاب کمتر و حوصلهٔ بیشتری می‌نوشت. در ۱۸۸۸ داستان بلند «استپ»[۸] انتشار یافت که نشان می‌داد چخوف روی به ذوق‌آزمایی در سبک نثر تغزّلی آورده است. از این دوره به‌بعد، مضمون مسلّط بر اکثر نوشته‌های او تضادّ میان پرمایگی، فهمیدگی، و زندگی از یک سو و زشتی، بیمایگی، و مرگ از سوی دیگر است. انزوا و تنهایی نیز در این نوشته‌ها، همچون نمایشنامه‌ها و داستانهای آخری چخوف، از مضامین مسلّط است. در داستانهای دیگرِ این‌دورهٔ چخوف جستجوی او برای یافتن جهان‌نگریی منسجم آشکار است و همین جستجو بود که او را به بررسی همدلانهٔ فلسفهٔ عدم مقاومت تالستوی کشاند. امّا چخوف در ۱۸۸۹ از اخلاقیّات تالستویی قطع علاقه کرد. او، که از همان‌زمان مبتلا به بیماری سلی بود که سرانجام او را از پای درآورد، سفری به اردوگاه محکومین ساخالین[۹] در اقیانوس آرام شمالی کرد که جزیرهٔ شیطان روسهاست. بیعدالتی و بیرحمیی که چخوف در طول این سفر مشاهده کرد، و جزئیّات آن در تک‌نگاریِ جامعه‌شناختیِ مفصّل او، **جزیرهٔ ساخالین**[۱۰] (۱۸۹۱-۱۸۹۴)، ثبت شده است، نگرش چخوف را به فلسفهٔ تالستوی از اساس دگرگون کرد. در بسیاری از داستانهای این‌دوره، از جمله «اتاق شمارهٔ ۶»[۱۱] (۱۸۹۲)، آموزهٔ تالستوییِ عدم مقاومت در برابر شرّ به‌مسخره گرفته شده است.

مشخّصهٔ این دورهٔ دوّم خلاقیّت، کلّاً، دلمشغولی بیشتر به مسائل اجتماعی و روانشناختی است: وضع اسفبار دهقانان («زنان دهقان»[۱۲] [۱۸۹۱])، تزویر و دورویی طبقات بالای اجتماع («همسر»[۱۳] [۱۸۹۲])، فرصتهای ازدست‌رفتهٔ زندگی («معلم ادبیّات»[۱۴] [۱۸۸۹-۱۸۹۴])، و خودشیفتگی («پرنسس»[۱۵] [۱۸۸۹] و نیز «ملخ»[۱۶] [۱۸۹۲]).

در واپسین دورهٔ زندگی خلّاقهٔ چخوف، از ۱۸۹۴ تا مرگش در ۱۹۰۴، پیچیده‌ترین داستانهای او نوشته شدند و انتشار یافتند؛ در این داستانها عملاً ماجرایی بیرونی رخ نمی‌دهد و عناصر تغزّلی-موسیقایی غلبه دارند. در همین‌دوره بود که چخوف در زمینهٔ تئاتر نیز دست به فعّالیّت جدّی زد و چهار نمایشنامهٔ مهمّش، **مرغ دریایی**[۱۷] (۱۸۹۶)، **دایی وانیا**[۱۸] (۱۸۹۹)، **سه خواهر**[۱۹] (۱۹۰۱)، و **باغ آلبالو**[۲۰] (۱۹۰۴)، را نوشت. این فوران ناگهانیِ نوشته‌های دراماتیک را می‌توان به واقعهٔ مهمّی در زندگی چخوف مربوط دانست و آن همکاری چخوف با تئاتر هنری مسکوِ استانیسلافسکی بود. این همکاری در ۱۸۹۸ با اجرای **مرغ دریایی** آغاز شد و تا زمان مرگ چخوف ادامه یافت. تصویری خطّی از مرغی دریایی حتّی امروز هم تزیینی است بر پردهٔ صحنهٔ تئاتر هنری مسکو تا یاد اجرای نخستین نمایشنامهٔ مهمّ چخوف، که هم نمایشنامه و هم تئاتر را به اوج شهرت رساند، گرامی داشته شود.

چخوف در مه ۱۹۰۱ با اولگا کنیپر[۲۱]، که از بازیگران سرشناس گروه استانیسلافسکی بود، ازدواج کرد. این ازدواج سعادتمندانه بود، امّا زمانی صورت گرفت که هردو می‌دانستند شبح مرگ بر فراز سر چخوف در پرواز است. چخوف در تمام زندگی‌اش از ناخوشی در عذاب بود. حتّی در اواخر دههٔ ۱۸۸۰، زمانی که هنوز سی‌سالش هم نشده بود، علائم مرضی که بقیّهٔ سالهای عمر او را تباه کرد پدیدار شده بود. از ۱۸۸۷ تا زمان مرگش بیماری او را واداشت که یا در آب‌وهوای ملایم کریمه به‌سر برد یا در چشمه‌های آب معدنی آلمان یا فرانسه و، جز در دوره‌های کوتاه، او دیگر نتوانست در مسکو یا پطرزبورگ، شهرهایی که دوستشان می‌داشت، اقامت کند. او در شب دوّم ژوئیهٔ ۱۹۰۴ در چشمهٔ آب معدنی بادن‌وایلر[۲۲] در آلمان جان سپرد؛ در دم مرگ، اولگا در کنارش بود. جسد او را به مسکو انتقال دادند و در گورستان صومعهٔ نووو-دویچی[۲۳]، در قسمت مربوط به هنرمندان، نویسندگان، و موسیقیدانان، به‌خاک سپردند.

آغاز کار چخوف مصادف با پایان کار آخرین نسل نویسندگانی بود که عصر عظمت ادبیّات روسی را رقم زدند ــ نسل تالستوی و **داستایفسکی**. زمانی که چخوف شروع به انتشاردادن داستان در مجلّات فکاهی کرد، تالستوی به دوره‌ای از زندگی‌اش رسیده بود که دیگر رمانهای بزرگش را قبول نداشت و روی به نوشتن آثار مذهبی- تعلیمی آورده بود. داستایفسکی نیز در ۱۸۸۱، اندکی پس از انتشار نخستین داستانهای فکاهی چخوف، درگذشت. ایوان

تورگینف هم در ۱۸۸۳ درگذشت. بدین‌ترتیب زندگی هنری چخوف همچون پلی است میان پایان عصر زرّین ادبیّات روسی، یعنی عصر رمان‌نویسهای بزرگ، و آغاز عصر سیمین ادبیّات روسی که مقارن نهضت سمبولیستی روسی است. بدیهی است نثر چخوف از سنّت «رئالیستی» نشأت گرفت و از نثر تغزّلی نو و تاحدودی مالیخولیایی تورگینف نیز تأثیر پذیرفت. امّا چخوف در محدودهٔ این سنّت نماند، پیشتر رفت، و فُرمهایی اساساً نو پدید آورد که از آن‌جمله می‌توان داستان کوتاه بی‌پیرنگ را نام برد. در سنّت ادبیّات اروپای غربی نزدیکترین بستگی و خویشاوندی چخوف با گی دو موپاسان است که چخوف از او هنر ایجاز و پایان شگفتی‌آور را فراگرفت؛ امّا جنبهٔ شاعرانه و نمادین داستانهای چخوف از خود اوست و فرمهای ادبی تازه‌ای که او پدید آورد از بسیاری جهات پیشاپیش خبر از داستان کوتاه امروزی می‌دهد. بسیاری از نویسندگان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم روسیّه، چهره‌های بس متفاوتی چون ایوان **بونین**، آلکساندر **کوپرین**، و حتّی ماکسیم گورکی، را می‌توان از دنباله‌روان چخوف به حساب آورد. امروز در روسیّه نویسنده یا نمایشنامه‌نویسی محبوبتر از چخوف نمی‌توان یافت؛ نمایشنامه‌های او جزو برنامه‌های دائمی تئاتر هنری مسکو و دیگر تئاترهای روسیّه هستند. چاپ منقّح و تحشیه‌دار کاملی از آثار و نامه‌های او در سی جلد به‌همّت آکادمی علوم شوروی در ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۲ انتشار یافت. پیش از آن نیز مجموعهٔ آثار او، با تفصیل کمتری، در بیست جلد در ۱۹۴۴ تا ۱۹۵۱ انتشار یافته بود. آثار تکی و گزیدهٔ او نیز دائماً تجدید چاپ می‌شوند. از برخی از داستانها و نمایشنامه‌های او در شوروی فیلم سینمایی نیز تهیّه شده است.

نفوذ و تأثیر چخوف در ادبیّات غرب هرگز کاستی نگرفته است. در میان نویسندگان انگلیسی‌زبان شاید کاترین منسفیلد بیش از همه وامدار چخوف و نثرش باشد. چخوف، هم از نظر فُرم و هم از نظر مضمون، بر فرانتس کافکا، آلبر کامو، و پدیداری «رمان نو» در فرانسه تأثیر گذاشته است. مضامینی که نویسندگان بعد از او موضوع کار خود قرار داده‌اند عبارتند از سرنوشت انسانِ خُرد و حقیر، پدیدهٔ زندگیهای بیهوده به‌هدررفته و انزوای اجتماعی، و عدم امکان ایجاد رابطه و ناکامی. نمایشنامه‌های چخوف نیز در درامهای بی‌ماجرای نویسندگانی چون سمیوئل بکت بازتاب یافته‌اند.

بنابراین می‌بینیم که چخوف آشکارا بر نثر نوین و نمایشنامه‌نویسی نوین، و به‌صورت غیرمستقیم بر اجراهای نوین تئاتری، تأثیر گذاشته است. در عین‌حال هنر چخوف را نمی‌توان در هیچ رده یا گروهی قرار داد و این هنر به‌طور کامل در مکتب یا نهضتی سنّتی جای نمی‌گیرد، زیرا هنر او از جهات بسیاری، که هنوز جای تجزیه‌وتحلیل دارند، انقلابی بود. مثلاً یکی از مسائلی که هنوز مورد بحث است ماهیّت رابطهٔ آثار چخوف با هنر امپرسیونیستی است. تاکنون مدرکی به‌دست نیامده است که نشان دهد چخوف مستقیماً با آثار نقّاشان امپرسیونیست غربی آشنا بوده است. علاوه بر این امپرسیونیسم هرگز به‌صورت مکتبی سازمان‌یافته در روسیّه نضج پیدا نکرد؛ فقط دوست نقّاش چخوف، ایساآک لویتان[۲۴]، در نقّاشیهایش برخی از ویژگیهای امپرسیونیسم را بروز داد، امّا هرگز در تکوین نظری این مکتب فرانسوی نقشی نداشت. البتّه برخی از ویژگیهای نثر و نمایشنامه‌های چخوف نهضت امپرسیونیستی را در ذهن تداعی می‌کنند، امّا این شباهتها بسیار پراکنده‌اند و مشکل بتوان مشخّصشان کرد. در پایان قرن نوزدهم حسّ‌وحالی در فضا موج می‌زد: کوشش برای رهیافتی تازه و بلاواسطه به رنگ و موقعیّتها و تصویرکردن زندگی روزمرّهٔ پیش‌پاافتاده به‌جای زندگی آرمانی یا زندگی سخت اندوهبار، هم در هنرهای تجسّمی و هم در هنرهای کلامی.

حال وقت آن است که مستقیماً به آثار چخوف بپردازیم و نخست داستانهای فکاهیِ شاد دورهٔ جوانی او و سپس داستانهای پخته‌تر و نمایشنامه‌های او را مورد بررسی قرار دهیم.

نثر اوّلیّه

داستانهای فکاهی

از ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۶ اغلب داستانهای چخوف در مجلّهٔ فکاهی معتبر پطرزبورگ، **آسکولکی** به‌چاپ رسید. در طول این دوره، چخوف با سرعت بسیار داستانهای متعدّدی نوشت. فقط در ۱۸۸۳ او بیش از صد داستان به‌چاپ رساند. در ۱۸۸۶ دیمیتری **گریگاروویچ** رمان‌نویس، که داستان «شکارچی»[۲۵] (۱۸۸۵) چخوف را خوانده و از آن بسیار خوشش آمده بود، نامه‌ای به چخوف نوشت و او را تشویق کرد که به‌سبکی جدّیتر و بی‌شتاب‌تر بنویسد. پس از آن بود که چخوف آن شتاب بسیار در نوشتن را کنار گذاشت و تصمیم گرفت آهسته‌تر بنویسد و خود را از مقیّدات و محدودیّتهای مجلّات فکاهی برهاند. درواقع آخرین قصّه‌های واقعاً فکاهی چخوف در ۱۸۸۴ نوشته شدند.

حتّی در قطعات کوتاه فکاهی اوّلیّهٔ چخوف نشانه‌هایی از تلاش چخوف برای محک‌زدن مقیّداتِ معیارها و قراردادهای ادبی به چشم می‌خورد. مشخّصترین کسی که چخوف سعی کرد در آثارش از او فاصله بگیرد تورگینف بود ــ که البتّه چخوف قبلاً از او بسیار چیزها آموخته بود. ساختار صوری داستانهای کوتاه تورگینفی، با مقدّمهٔ بلند و طولانی، پیش‌درآمد مفصّل و پر از جزئیّات، خروج از

خطّ داستانی برای روشن‌کردن گذشتهٔ شخصیّتها، قطعاتی خطاب به خواننده، و پسگفتار، حتّی در داستانهای اوّلیّهٔ چخوف هم به چشم نمی‌خورد. به‌عکس، آنچه مطلوب چخوف بود مقدّمهٔ موجز و مختصر، مشخّص‌کردن وجوه گوناگون شخصیّتها از طریق القای حسّ و با وصف جزئیّات معنی‌دار و مهمّ، ماجرای درونی به‌جای ماجرای بیرونی، و پایان ناگهانی و غیرمنتظره بود.

چخوف در داستانهای اوّلیّه‌اش از دو تکنیک ویژه برای پایان داستان استفاده می‌کرد. نخستین آنها پایان‌دادن به داستان با شگفتی بود که از دورهٔ موپاسان رایج و شناخته بود؛ امّا دوّمی پایان‌دادن به داستان با شگردی بود که منتقد روسی، ویکتور **اشکلوفسکی**، آن را «پایان هیچ» نام داده است. این شگرد از نوآوریهای خود چخوف بود. در پایان نوع اوّل [«پایان شگفت»] خطّ داستانی از ابتدا نوعی گرهگشایی را به ذهن القا می‌کند، امّا ناگهان خطّ عوض می‌شود و داستان در مسیری غیرمنتظره می‌افتد. نمونهٔ آن داستان «نشانهٔ افتخار»[۲۶] (۱۸۸۴) است. در این داستان معلّمی به‌نام پوستیاکوف[۲۷]، برای آنکه جلوهٔ بیشتری در ضیافت شام پیدا کند، نشان افتخاری عاریتی به سینه می‌زند، امّا برسر میز شام او را درست روبروی یکی از همکارانش می‌نشانند که می‌داند او حقّ استفاده از این نشان را ندارد. در طول شام، معلّم بیچارهٔ وحشتزده تنها با یک دست غذا می‌خورد و مشروبش را می‌نوشد تا بتواند با دست دیگر روی نشانی را که به سینه زده است بپوشاند. اوج دراماتیک داستان آنجاست که از پوستیاکوف، که مشروب به‌دست ایستاده است و منتظر است تا همگی به‌سلامتی میزبان بنوشند، خواسته می‌شود که لیوان دیگری را بردارد و به پهلودستی‌اش بدهد. حال او ناچار است دستی را که سپر سینه‌اش کرده است از روی نشان بردارد و درنتیجه فریبش رو شود. امّا، به‌جای مصیبتی که انتظارش می‌رود، حاصل کار مضحکه‌ای بیش نیست: آن معلّم دیگر وضعش بهتر از او نیست ــ او هم نشانی عاریتی به سینه‌اش زده است. دو شگفتی دیگر در پی می‌آید: نشان عاریتی معلّمِ دیگر نشانی بالاتر از نشان پوستیاکوف است و پوستیاکوف، به‌جای آنکه از این ماجرا عبرت بگیرد، فقط تأسّف می‌خورد که چرا به‌قدر کافی هوش به‌خرج نداده است تا نشان بالاتر عاریه بگیرد تا ابهّتی بیش از همکارش داشته باشد.

در «پایان هیچ»، کشمکش داستان این انتظار را در خواننده برمی‌انگیزد که کار به گرهگشایی دراماتیک بکشد، امّا در عوض داستان پایانی بی‌اوج و هیجان پیدا می‌کند و کشمکش بی‌هیچ دلیل خاصّی فرومی‌نشیند. جالبترین داستان از این‌دست در میان داستانهای اوّلیّهٔ چخوف «منتقم»[۲۸] (۱۸۸۷) است.

مردی که زنش را با معشوقش غافلگیر کرده است به مغازهٔ اسلحه‌فروشی می‌رود تا تپانچه‌ای برای انتقام‌گرفتن بخرد. امّا، در حینی که فروشنده دربارهٔ قدرت مرگبار هریک از تپانچه‌ها توضیحاتی می‌دهد، اندک‌اندک خشم شوهر جای خود را به شرمندگی و دستپاچگی می‌دهد. سرانجام او، به‌جای سلاح، توری برای صید پرنده می‌خرد و با خجالت از مغازه بیرون می‌آید. نه‌تنها آن گرهگشایی دراماتیک که داستان ذهن خواننده را به سمتش سوق داده است رخ نمی‌دهد، بلکه اصلاً خطّ داستان عوض می‌شود. در برابر شور و حرارت اوج‌گیرندهٔ صحبتهای فروشنده، اندیشه‌های شوهر فریب‌خورده رو به آرامی و ملایمت دارد. هم در «پایانِ شگفت» و هم در «پایان هیچ» از تقابل میان آنچه انتظارش می‌رود و آنچه عملاً رخ می‌دهد بهره گرفته می‌شود. البتّه «پایان هیچ» است که کمتر متّکی به استفادهٔ مستقیم از ماجرای بیرونی است، یعنی همان خصیصه‌ای که در نوشته‌های دورهٔ پختگی چخوف و نمایشنامه‌هایش اهمّیّتی ویژه می‌یابد. در داستانهای اوّلیّه، پایان داستان گاه اتّصال و ربطی طبیعی به بدنهٔ داستان ندارد و تصنّعی می‌نماید. در داستانهای متأخّرتر، پایان داستان جزئی ارگانیک از ماجرای درونی داستان است و غالباً به ایجاد ضرباهنگ درونیِ تغزّلیِ اثر کمک می‌کند.

یکی دیگر از ویژگیهای داستانهای فکاهی اوّلیّه، که یادآور برخی از نوآوریهای مهمّ چخوف در سبک پخته‌تر بعدی‌اش است، مقدّمهٔ موجز و مختصر است که کاملاً در تقابل با، مثلاً، آغاز داستانهای کُند و طولانی تورگینف قرار دارد. نمونهٔ بارز آن داستان «امتحان نهایی»[۲۹] (۱۸۸۴) است که با مونولوگ درونی موجز و مختصری بناگهان آغاز می‌شود: «گالکین[۳۰]، معلّم جغرافی، از من خوشش نمی‌آید و برای همین امروز در امتحان او مردود خواهم شد.» گوینده تازه در دیالوگ و ماجرایی که به‌دنبال می‌آید شناخته می‌شود.

فشردگی و ایجاز در سبک چخوف بر شخصیّت‌پردازی‌اش نیز تأثیر می‌گذارد: به‌جای آن پرده‌برداری کُند و تدریجیِ سنّتی از روحیّات و خلقیّات شخصیّتها، که از زمان تورگینف رواج داشت، جزئیّات مهمّ و معنی‌دار انگشت‌شماری از هیئت بیرونی شخصیّتها وصف می‌شود. این جزئیّات در داستانهای متأخّرتر غالباً حاکی از اوضاع‌واحوال کلّی است، حال آنکه در داستانهای اوّلیّه استفاده از چنین عناصری بسیار خاصتر است و غالباً در خدمت کاریکاتورسازی قرار می‌گیرد.

داستانهای اوّلیّه، از نظر موضوعی، حمله‌ای هستند به سنّتها و ارزشهای اجتماعی، همچنانکه از نظر نوآوریهای صوری نیز در خلاف جهت قراردادهای ادبیِ مسلّط هستند. بسیاری از این داستانهای اوّلیّه طنزهایی اجتماعی هستند که گَنده‌دماغی، فخرفروشی به رتبه و مقام، حکومت پلیسی در روسیّه، ابتذال مطبوعات، و بدگمانی به تعلیم و تربیت را به‌باد انتقاد می‌گیرند.

جای شگفتی نیست که چخوف جوان، که از درافتادن با قراردادهای موجود ادبی و اجتماعی لذت می‌برد، نقیضه‌سازی را شکل ادبی مطلوبی برای خود یافت. نقیضه‌های اوّلیّهٔ او کمتر ادبیّات جدّی را مورد حمله قرار می‌دهند و بیشتر هدف حمله‌شان ادبیّات جنبی، نظیر داستانواره‌های کمیکِ مجلّات فکاهی، قصّه‌های گوتیک، قصّه‌های جنایی، و از این قبیل، است. نمونه‌های این نقیضه‌ها داستانهای زیرند: «هزار و یک شهوت؛ یا شبی دهشتناک (رمانی در یک قسمت، با پسگفتار، تقدیم به ویکتور هوگو)»[۳۱] (۱۸۸۰)، «آینهٔ ترک‌خورده»[۳۲] (۱۸۸۳)، «شبی دهشتناک»[۳۳] (۱۸۸۴)، و «مهمان بیقرار»[۳۴] (۱۸۸۶) ـ که این سه‌تای آخری نقیضه‌هایی بر داستانهای وحشت‌انگیز گوتیک هستند.

دو نقیضه از مشهورترین نقیضه‌های چخوف «کبریت سوئدی»[۳۵] (۱۸۸۳)، و «فاجعه‌ای در شکار»[۳۶] (۱۸۸۴) هستند که در آنها داستانهای معمّایی‌ـ‌جنایی مردم‌پسند به‌مسخره گرفته شده‌اند. پیچیدگی بسیار، گره‌افکنی استادانه، و سرنخهای گمراه‌کننده همه شکلی کاریکاتوری از تمهیدات این ژانر هستند و داستان با پایانی شگفت خاتمه می‌گیرد: در «کبریت سوئدی»، دست‌آخر معلوم می‌شود که قربانی زنده و سالم و سرحال است؛ در «فاجعه‌ای در شکار»، دست‌آخر معلوم می‌شود که راوی داستان خودِ قاتل است.

داستانهای جدّی

امّا چخوف در ابتدای کارش صرفاً فکاهی‌نویس نبود؛ برخی از داستانهای اوّلیّهٔ او لحنی جدّی دارند و اندک‌اندک خبر از تحوّلی می‌دهند که در اواخر دههٔ هشتاد عملی شد ـ زمانی که چخوف نام مستعار آنتوشا چخونته را کنار گذاشت و آنتون چخوفِ آفرینندهٔ داستانها و نمایشنامه‌های مهمّی شد که امروزه شهرتش بر آنها استوار است. نخستین داستانهای جدّی چخوف، «زن ارباب»[۳۷] و «گلهای دیرهنگام»[۳۸]، در ۱۸۸۲، درست دوسال پس از روی‌آوردنِ چخوف به حرفهٔ نویسندگی، منتشر شدند. هر دوی این داستانها با آنکه هنوز از بسیاری جهات معمولی و مطابق سنّتهای متداول هستند نطفه‌های برخی از درونمایه‌ها و تمهیدات داستانپردازانهٔ آثار بعدی را در خود دارند. «زن ارباب» (۱۸۹۷) سرآغازِ سلسله‌داستانهایی دربارهٔ زندگی روستایی شد که به داستان «دهقانان»[۳۹] ختم گشت. داستان «زن ارباب» به‌همان شیوهٔ مرسوم و سنّتی به تضادّ میان ارزشهای روستایی و ارزشهای آریستوکراسی و ازهم‌پاشیدن خانواده‌های روستایی بر اثر این تضادّ می‌پردازد. «گلهای دیرهنگام»، اگرچه از نظر فرم نوآوریی ندارد، از نظر مضمون پیش‌درآمد آن‌دسته از داستانهای بعدی چخوف است که به فرصتهای ازدست‌رفتهٔ زندگی می‌پردازند؛ همچنین در این داستان نمونهٔ اوّلیّه‌ای از شخصیّتهای متعدّد داستانها و نمایشنامه‌های بعدی چخوف مطرح می‌شود که هرگز نمی‌توانند دست به اقدامی برای رسیدن به هدفهایشان بزنند.

گروه مهمّی از داستانهای جدّی اوّلیّهٔ چخوف از زاویهٔ دید کودک روایت می‌شوند و این تکنیکی بود که پیشتر تالستوی در **دوران کودکی**[۴۰] (۱۸۵۲) به کار گرفته بود. بسیاری از این «داستانهای کودک» هجوهایی دربارهٔ جهان بزرگسالان هستند ـ جهان کج‌ومعوجی که در برابر دیدگان کودک شکل می‌گیرد. مهمّترین داستان در میان این گروه، داستان «خواب‌آلود»[۴۱] (۱۸۸۸) است که قهرمان آن دخترکی است که وامی‌دارندش تا شبها بالای سر نوزاد صاحبکارش بیدار بنشیند و مراقب او باشد. دخترک از فرط خستگی نوزاد را خفه می‌کند و آسوده از این زحمت به‌خواب می‌رود. در این داستان، با استادی تمام، به خوابهای کودک پرداخته می‌شود.

یکی از معدود داستانهای اوّلیّه‌ای که چخوف در نخستین مجموعه‌آثارش وارد کرد، و شاید مهمّترین داستان در میان داستانهای اوّلیّهٔ او باشد، «شکارچی» است. در طرح دراماتیک موجز و فشرده‌ای دو شخصیّت متضادّ معرّفی می‌شوند: شکارچیِ عاشقِ آزادی و همسر دهاتی آرام و بیحال او که شکارچی در حال مستی او را به‌عقد درمی‌آورد. کانون توجّه داستان تراژدی دو آدمی است که نمی‌توانند حرف یکدیگر را بفهمند. کلّ داستان منحصر است به توصیف کوتاهی از دیدار آن‌دو در محوّطه‌ای باز و جداشدن آن‌دو ازهم بی‌آنکه اختلافاتشان حل شده باشد (این حلّ‌نشدن اختلاف و نرسیدن به نتیجه‌ای قطعی بَتدریج تبدیل به پایان اکثر داستانهای چخوف شد). یکی از وجوه شاخص «شکارچی» استفاده از شگردهای نقّاشی در داستانپردازی است، زیرا طبیعت در این داستان به‌شیوهٔ نقّاشان با چند لکّهٔ رنگ تصویر می‌شود. امّا، برخلاف آثار تورگینف که در آنها طبیعت صرفاً برای هماهنگی با ماجرای داستان به‌کار گرفته می‌شود، در «شکارچی» طبیعت بخشی از تنظیم یا ارکستراسیونِ کلّیِ داستان است: نقش و نگار طبیعت، همچون موتیفهای موسیقایی، در بافت کلّی ماجرا و شخصیّت‌پردازی داستان وارد می‌شود. طبیعت بخشی از گفتگوهای دو قهرمان داستان است، آن هم صرفاً نه به‌عنوان موضوع صحبتشان، بلکه همچنین به‌صورت پسزمینهٔ این گفتگو ـ و این طبیعت، هم با رنگ و هم با صدا، تصویر می‌شود («بازهم سکوت. از میان مزارع دروشده صدای ترانهٔ ملایمی برمی‌خیزد، امّا در همان آغاز خفه می‌شود. گرمتر از آن است که بتوان آواز خواند...»). چنانکه خواهیم دید، این درهم‌بافتن عناصر رنگی و موسیقایی با عناصر کلامی در آثار سالهای پختگی چخوف هرچه بیشتر مؤکّد و چشمگیر می‌شود.

۱۸۸۸ـ۱۸۹۳

«استپ»

در ۱۸۸۸ «استپ» چخوف برای چاپ در **سیورنیه وستنیک**، که یکی از معتبرترین مجلّات روشنفکری روسیّه بود، پذیرفته شد. این داستان یکی از طولانیترین داستانهای چخوف و نخستین داستان بواقع مهمّ اوست. بنابراین با تفصیل بیشتر به این داستان خواهیم پرداخت و آن را تجزیه‌وتحلیل خواهیم کرد.

از نظر ظاهر، «استپ» از روی الگوهای قصهٔ سنّتی ساخته شده است که راوی آن مسافری است که ماجراها و مشاهداتش را در طول سفر بازگو می‌کند؛ امّا، برخلاف آن الگوی سنّتی، در «استپ» عملاً هیچ ماجرای بیرونی رخ نمی‌دهد و در عوض ماجرای درونی نمادینی در آن عرضه می‌شود که از طریق درهم‌دویدن درونمایه‌های مختلف و مضمونهای مختلف بیان می‌شود.

«استپ» نقل سفر پسرکی به نام یگور در سرزمین بیابانی جنوب روسیّه است. امّا یگور، برخلاف قهرمانان معمول قصّه‌های سفر، خود در ماجراها دخالت آنچنانی ندارد. نقش او نقشی منفعلانه است؛ او، در طول این سفرش در استپ، از نظر روحی و روانی کاملاً از محیطش جدا و در خود فرورفته است. حتّی ورودش به مقصد، جایی که قرار است در مدرسهٔ شبانه‌روزی‌اش اقامت کند، تغییری در وضع او نمی‌دهد ـ بازهم به‌همان تنهایی است که هنگام سوارشدن به کالسکه در آغاز این سفر طولانی بود. معانی چندگانهٔ «استپ»، و نیز ساختار آن، چیزکی از داستانها و نمایشنامه‌های بعدی چخوف را در خود دارد و به ذهن القا می‌کند. یکی از مضامینی که در داستان مرتّباً تکرار می‌شود تضادّ میان هنر، زیبایی، و نازک‌خیالی، از یک‌سو، و ابتذال، زشتی، و بیذوقی (که روسها همه را با یک واژه ـ پوشلوست[۴۲] ـ بیان می‌کنند) از سوی دیگر است. این تضادّ از تضادّهای اساسی در آثار دوران پختگی چخوف است. از جنبهٔ فلسفی، این تقابل و تضادّ به‌صورت مبارزهٔ میان نیروهای مرگ و زندگی در استپ بیان می‌شود که همیشه نیز در این مبارزه مرگ بر زندگی چیره می‌شود. در طول توقّفی که مسافران برای استراحتِ ظهر کرده‌اند ترانه‌ای سودایی به گوش می‌رسد که در آن به نظر می‌رسد طبیعت غمگینانه در این اندیشه است که بزودی باید از فرط گرمای خشک، بی‌هیچ ترانه و بی‌آنکه کسی متوجّهش شود، از پای درآید. در بخشی دیگر، طبیعت واپسین فریاد نومیدانه‌اش را سر می‌دهد: «ترانه‌خوان، ترانه‌خوان!» امّا کسی این فریاد مرگی را که طبیعت در تنهایی و انزوایش سر می‌دهد نمی‌شنود. گرمای خفه‌کننده، گورستان، و صدای شیون عزاداران که از دوردست به گوش می‌رسد، همه، تصویرهایی از مرگ هستند که در برابرشان نیروهای زندگی ـ امید به طراوت و شادابیِ سحرگاهان، گرمای مطبوع انوار خورشید، و تصویر لرزان تپّه‌ای در دوردست ـ بیهوده تقلّا و ایستادگی می‌کنند. همراه با حرکت کالسکه در دشتی که منظره‌های یکنواخت دارد تصاویر امپرسیونیستی بازهم مضمون بیهودگی و مرگ را القا می‌کنند: بادبادکی در آسمان سرگردان است «و ناگهان وسط زمین و آسمان بی‌حرکت می‌ماند، انگار به ملال زندگی می‌اندیشد»؛ دخترکی بر بالای کومهٔ گندمهایی که بارگاری شده‌اند دراز کشیده است و «خواب‌آلود از فرط گرما از حال رفته است»؛ سپیداری تک‌افتاده در دوردست به‌چشم می‌خورد، «امّا چه کسی و به چه منظور آن را کاشته است، خدا می‌داند»؛ کالسکه از کنار گروهی از دروگران می‌گذرد که به‌نظر می‌آید گرما خفه‌شان کرده است؛ سگهای ولگرد پشت سر کالسکه می‌دوند و پارس می‌کنند و یگور به‌وحشت می‌افتد که نکند بر او بجهند و با دندانهای تیزشان پاره‌پاره‌اش کنند؛ صدای آواز غمگینی به گوش می‌رسد؛ کودکی پرنده‌مانند ناگهان از غیب پیدایش می‌شود، شکمش از گرسنگی باد کرده است؛ حیوانات حیوانات را می‌کُشند؛ انسانها حیوانات را می‌کُشند؛ و در برابر همهٔ این تصاویرِ مرگ، فقط یک چیزِ کوچک است که در همهٔ داستان نشان سرزندگی است: پیراهن سرخ یگور که بادِ استپ بر آن می‌وزد و جلوه‌ای خوشایند در چشم همهٔ کسانی دارد که پسرک ملاقاتشان می‌کند.

در «استپ» هنوز نشانه‌های بسیاری از ناپختگی هنری هست که ازآن‌جمله است اظهارنظرهای مکرّر و نابجای نویسنده در خلال متن، امّا در عین حال این اثر از بسیاری جهات یادآور آثار دوران پختگی چخوف است. یکی از تکنیکهایی که در این اثر به‌کار رفته است، و ازآن‌پس نیز در آثار چخوف اهمّیّت هرچه‌بیشتری یافته، استفادهٔ مکرّر از موتیفهای صدایی است که به‌گونه‌ای نمادین دلالت بر طنین آواز در دشت، جیرجیرِ در، فریادِ کالسکه‌چی بر اسب، و صدا ـ واژه‌های بسیار دیگر دارد.

چخوف با به‌پایان‌بردن «استپ» به نقطهٔ عطف و تحوّل رسید: او دیگر هرگز سراغ داستانهای فکاهی کوتاهی که با شتاب می‌نوشت نرفت. «استپ» علاوه بر اینکه از نظر طولانی‌بودن از آثار قبلی چخوف متمایز است (او فقط یک داستان دیگر ـ «دوئل»[۴۳] (۱۸۹۱) ـ دارد که به‌بلندی «استپ» است)، از این نظر نیز که تمثیلی است با آثار قبلی فرق دارد.

چخوف و تالستوی

در همین‌دوره بود که چخوف برای مدّتی کوتاه سخت تحت تأثیر عقاید و اندیشه‌های تالستوی قرار گرفت. نمونه‌هایی از تأثیر دیدگاههای تازه‌تر تالستوی را می‌توان در برخی از داستانهای

مربوط به دههٔ ۱۸۸۰ چخوف مشاهده کرد؛ مثلاً در «بحران روانی»[۴۴] (۱۸۸۸) که ماهیّت خوارکنندهٔ فحشا را تصویر می‌کند. مدّتی کوتاه، چخوف ظاهراً شیفتهٔ آموزهٔ تالستویی عدم مقاومت در برابر شرّ شده بود و گواه آن را در داستانهایی چون «مردم نیک»[۴۵] (۱۸۸۶) می‌توان جست که حاوی بحث مفصّلی دربارهٔ این آموزهٔ تالستوی است. این داستان اخلاقگرایانه به‌ستایش از «عدم مقاومت در برابر شرّ» و زیبایی اخلاقی کارهای پست می‌پردازد و لحن آن کاملاً با لحن آثار بعدی چخوف متفاوت است. چخوف، پانزده‌سال پس از انتشار این داستان، آن را برای چاپ در مجموعهٔ آثارش (۱۹۰۱) بازنویسی کرد، بحث مفصّل آن را حذف کرد، و رنگ‌وروی تالستویی آن را تاحدود زیادی گرفت. چخوف داستانهای دیگری هم دارد که با این حکم تالستوی که نباید به خشم خود مجال بروز داد همرأیی و همراهی دارد و بارزترین نمونهٔ این داستانها «حادثهٔ ناگوار»[۴۶] (۱۸۸۸) و «دشمنان»[۴۷] است. در داستان «دشمنان»، پزشکی که چندساعتی بیش از مرگ فرزندش نمی‌گذرد فوراً به خانهٔ یکی از همسایگان ثروتمندش خواسته می‌شود؛ امّا چون بدانجا می‌رسد، درمی‌یابد که زن همسایه، که بیماری کشنده‌اش بهانهٔ فراخواندن او به آن خانه بوده است، صرفاً تمارض کرده است تا بتواند راحت‌تر با معشوقش بگریزد. پس جدال لفظی آتشینی میان پزشکِ خشمگین و شوهر فریب‌خورده درمی‌گیرد. امّا پایان داستان حال‌وهوایی تالستویی دارد: بیهودگی و غیراخلاقی‌بودنِ اندیشه‌ها و اعمال تند و خشن.

پس از ۱۸۹۰ چخوف دیگر داستانی ننوشت که متأثّر از دیدگاههای مذهبی و اخلاقی تالستوی باشد. وی در نامه‌ای به ناشرش، سووورین، با همان لحن شوخی‌آمیز همیشگی‌اش می‌نویسد:

> شاید چون دیگر سیگار نمی‌کشم، تعالیم تالستوی مرا برنمی‌انگیزد و در ته دلم نسبت به این تعالیم احساس خصومت می‌کنم و این کاملاً ناعادلانه است. در رگهای من خون روستایی جاری است و برای همین هیچ‌کس نمی‌تواند با برشمردن نمونه‌هایی از فضایل روستایی مرا متأثّر کند. ... با این حال، حدود شش یا هفت‌سال... سخت تحت تأثیر فلسفهٔ تالستوی بودم. البتّه بیش از آنکه از مواضع اساسی تالستوی متأثّر باشم... تحت تأثیر شیوه بیان تالستویی، حکمت و خرد او، و احتمالاً نوعی هیپنوتیزم بودم. اکنون امّا چیزی در من سر به اعتراض برداشته است؛ دوراندیشی و انصاف به من می‌گوید که در برق و بخار بیش از پرهیزگاری و گیاهخواری عشق به انسان هست. جنگ شرّ است؛ دادگاهها شرّند؛ امّا این بدان معنا نیست که باید چارق به‌پا کنم و با کارگران بالای اجاق بخوابم. ولی به‌هرصورت سؤال این نیست که من «له» یا «علیه» تالستوی هستم، بلکه مسئله این است که تالستوی از من دور شده است و دیگر در روح من جای ندارد.
>
> (۲۷ مارس ۱۸۹۴)

امّا چخوف هرگز از ستایش هنر تالستوی بازنایستاد. از یادداشتهای تالستوی و چخوف کاملاً پیداست که این دو تأثیری افسون‌ساز بر یکدیگر داشته‌اند. نامه‌های خود چخوف گویای نظر ستایش‌آمیز او نسبت به تالستوی است: «در تمام زندگی‌ام هرگز برای هیچ‌کسی به‌اندازهٔ تالستوی احترامی اینهمه عمیق، و باید گفت اینهمه افراطی، قائل نبوده‌ام» (۹ نوامبر ۱۸۸۹). در نامه‌ای نیز به‌تاریخ ۲۸ ژانویهٔ ۱۹۰۰، با توجّه به بیماری تالستوی، می‌نویسد: «از مرگ تالستوی بیمناکم. اگر او بمیرد، خلأیی بزرگ در زندگی من پدید خواهد آمد. ... بی او [جهان ادبیّات] همچون رمه‌ای بی‌شبان خواهد بود.»

رازوری تالستوی و بی‌اعتقادی‌اش به علم و طبّ هرگز برای چخوف، حتّی در دورهٔ کوتاه مریدی‌اش، جاذبه‌ای نداشت. بسیاری از شخصیّتهای مثبتِ آثار چخوف، دانشمند هستند. در نظر چخوف، علم همنشینِ صرفِ‌نظرناکردنیِ هنر بود، هرچند بعدها او ناچار شد با کسانی که علم را بی‌هیچ ملاحظهٔ انتقادی تا حدّ پرستش بالا می‌بردند به بحث و جدل بپردازد. تحصیلات پزشکی او بی‌تردید در نگرش هنری او تأثیر داشت. در نوشته‌های او تجزیه و تحلیلِ تقریباً کالبدشکافانهٔ شخصیّتها و دقّت نظر او بی‌گمان بخشی از شیوهٔ علمیی هستند که او در دوران تحصیل حرفه‌ای‌اش فراگرفت. چخوف همچنین با این نگرش تالستوی که هنر را منشأ گناه می‌دانست و آن را ردّ و انکار می‌کرد نمی‌توانست موافقتی داشته باشد. او دربارهٔ **هنر چیست؟**[۴۸] تالستوی، که جوهر انتقادات او از هنر را دربردارد، چنین می‌نویسد:

> این کتاب هیچ چیز جالبی ندارد. همهٔ حرفهایش کهنه و منسوخ است. اینکه دربارهٔ هنر بگوییم که بکلّی توش و توانش را از دست داده است و به بن‌بست رسیده است و آنچه باید باشد نیست، مثل این است که بگوییم میل به خوردن و نوشیدن دیگر کهنه و قدیمی شده است و دیگر آنچه باید باشد نیست. البتّه گرسنگی پدیده‌ای کهن است و ما در میلمان به خوردن به بن‌بست رسیده‌ایم؛ امّا خوردن کاری ضروری است و ما به‌هرروی، هرچه هم که جنابان فیلسوفان بگویند، همچنان به خوردن ادامه خواهیم داد.

در دههٔ ۱۸۹۰ چخوف مستقیماً به چون‌وچرا دربارهٔ فلسفهٔ تالستوی پرداخت. برخی از قهرمانان قصه‌های او، مثلاً گراموف[۴۹] در «اتاق شمارهٔ ۶» (۱۸۹۲)، آموزهٔ عدم مقاومت در برابر شرّ را سخت به‌باد انتقاد می‌گیرند. گرایش چخوف به مرشد کهنسالش بر اثر شکّ‌گرایی علمی و هنری خود او تعدیل می‌شد، امّا این گرایش حالتی بسیار پیچیده داشت، چنانکه حتّی پس از ۱۸۹۰ در برخی قصّه‌های او قهرمانانی دیده می‌شوند که همچنان روحی تالستویی دارند.

دورویی و خودشیفتگی

یکی از مضامین همیشگی آثار چخوف ـ خودستایی تا مرز خودفریبی ـ در این دورهٔ مورد بحث ما آغازی بس مهمّ دارد. این مضمون در دو داستان بارزتر و چشمگیرتر است: «پرنسس» (۱۸۸۹) و «ملخ» (۱۸۹۲).

در «پرنسس»، با استفادهٔ ماهرانه از زاویهٔ دید، تصویری از زنی احساساتی و دورو به‌دست داده می‌شود. با آنکه داستان از زبان راوی دانای کلّ روایت می‌شود، امّا با بیان اینکه دیگران این زن را چگونه می‌بینند و خود این زن خودش را چگونه می‌بیند تصویر ارائه‌شده در اثر ابعاد چندگانه‌ای می‌یابد.

مهمّترین داستان در میان داستانهایی که در آنها مضمون زنِ خودشیفته پرورده شده است «ملخ» است که باز در آن استفادهٔ مشخّصتری از زاویهٔ دید چندگانه شده است. در این رمان کوتاه، پزشکی به‌نام اوسیپ ایوانوویچ دیموف[۵۰]، که به او صورتی آرمانی داده شده است، در برابر زن کوته‌بین و متظاهرش، اولگا، که گمان می‌کند استعداد هنری والایی دارد، قرار داده شده است. وقتی که دیموف پی‌می‌برد که زنش رابطهٔ عاشقانه‌ای با نقّاشی میانمایه دارد، خود را در معرض ابتلا به بیماری یکی از بیمارانش قرار می‌دهد و با این عمل که منجر به مرگش می‌شود خود را قربانی می‌کند.

صحنهٔ آغازین داستان، صحنهٔ عروسی دیموف و اولگاست که نخست از زاویهٔ دید اولگا ارائه می‌شود:

> اولگا رو به دوستانش کرد و انگار که بخواهد توضیح دهد که چرا با چنین مرد سادهٔ بسیار معمولی که هیچ تشخّصی ندارد ازدواج کرده است، با اشاره به شوهرش، گفت: «نگاهش کنید: چیزی در او هست؟ نیست، جدی می‌گویم.»

این توصیفی که از دیموف می‌شود آشکارا نشان می‌دهد که اولگا با نظر تحقیر به شوهرش می‌نگرد. بلافاصله نظر عینی نویسنده می‌آید که کاملاً در تقابل با نظر تخفیف‌آمیزی است که از زبان اولگا بیان شده است:

> شوهر او، اوسیپ ایوانوویچ دیموف، پزشکی بود که مقام اداری بالایی داشت. او در دو بیمارستان کار می‌کرد: در یکی پزشک بالینی بود و در دیگری آسیب‌شناس. هر روز، از ساعت نُه صبح تا ظهر، در بخشها می‌چرخید و مریضها را معاینه می‌کرد. بعدازظهرها کالسکه‌ای می‌گرفت و به بیمارستان دیگر می‌رفت و در آنجا کالبدشکافی می‌کرد. کار خصوصی او اندک بود و بیش از پانصد روبل در سال درآمد نداشت. همه‌اش همین. بیش از این دربارهٔ او چه می‌توان گفت؟

در اینجا، باز، لحن عینی نویسنده با استفاده از نقل‌قول غیرمستقیمی که زاویهٔ دید اولگا را ارائه می‌دهد («همه‌اش همین») تعدیل شده است؛ همین شیوه [در کلّ داستان] ادامه می‌یابد و هربار یک چشم‌انداز کلّی با چشم‌انداز مقابل تعدیل و اصلاح یا نقض می‌شود. همانگونه که منتقد روسی دوران شوروی، آلکساندر چوداکوف[۵۱]، خاطرنشان کرده است، داوریهای کلامی و رفتار ریاکارانه و خالی از صداقت اولگا هربار، و بلااستثنا، با لحن خنثی و عینی مشاهده‌گر در تقابل قرار داده می‌شود. در وصف جزئیّاتی نیز که شخصیّت اولگا را نشان می‌دهند از همین شیوه استفاده می‌شود: هنرمندبازیِ قلّابی او که چراغی مربوط به عهد رنسانس را با گیوه‌های روستایی، و تبرزین قرون وسطایی را با داس، کنار هم می‌نشاند و کلیشه‌هایی که در گفتارش به کار می‌برد. همهٔ اینها، دوش‌به‌دوش، در کنار نظر نویسنده می‌آید که با لحنی عینی اولگا و رفتارهایش را توصیف می‌کند.

اولگا با خودشیفتگی‌اش الگوی بسیاری از زنان و مردان آثار چخوف است که همچون مادام رانفسکایا[۵۲] در باغ آلبالو و پروفسور سربریاکوف[۵۳] در دایی وانیا به‌غلط برای خودشان مقام رفیعی قائلند.

نخستین داستانهای اجتماعی

چخوف بر اثر سفر تحقیقاتی جامعه‌شناختی‌اش به ساخالین نه تنها آموزهٔ مذهبی تالستوی را ردّ کرد، بلکه آگاهی اجتماعی‌اش نیز ارتقا یافت و بدین‌ترتیب در صف لیبرالها در روسیّه قرار گرفت. آن تنها دو داستانی که در ۱۸۹۰ نوشت، یعنی «دزدان»[۵۴] و «گوسیف»[۵۵] که هر دو پس از بازگشتش از ساخالین به‌اتمام رسیدند، و نیز داستانهای «زنان دهقان» (۱۸۹۱)، «همسر» (۱۸۹۲)، و «در تبعید»[۵۶] (۱۸۹۲) همه حکایت از این آگاهی اجتماعی تقویت‌شده دارند.

در «دزدان» گروهی اسب‌دزد تصویر شده‌اند. سووورین، که این قصّه برای مجلّهٔ او نوشته شده بود، آن را به‌دلیل تمیزنگذاشتن میان

خوب و بد مورد انتقاد قرار داد. نامه‌ای که چخوف در پاسخ او نوشت مانیفست شیوهٔ کارش به‌حساب می‌آید. در این نامه چخوف به‌نهایت نزدیکیی که می‌توانست با ایدئولوژی ناتورالیسم زولا داشته باشد رسیده است:

> از من به‌دلیل عینی‌گرایی‌ام انتقاد می‌کنید و آن را بی‌اعتنایی به خوب و بد، فقدان آرمان و اندیشه، و غیره می‌نامید. شما دلتان می‌خواهد وقتی که یک مشت اسب‌دزد را تصویر می‌کنم، بگویم که اسب‌دزدی کار بدی است. امّا این را همه از قدیم‌وندیم می‌دانند، حتّی اگر من نگویمش. بگذارید قاضیان دادگستری در این مورد داوری کنند. کار من فقط این است که نشان بدهم اسب‌دزدها چه‌جور آدمهایی هستند. من می‌نویسم: سروکارمان با اسب‌دزدهاست، پس باید بدانیم که اسب‌دزدها گداگشنه نیستند، بلکه آدمهایی هستند با خوردوخوراک خوب که برای خودشان رسم‌ورسوم و اعتقاداتی دارند و باید بدانیم که اسب‌دزدی فقط دزدی نیست، بلکه نوعی شهوت هم هست. البته خیلی خوب است که هنر را با پند و اندرز و موعظه بیامیزیم، امّا برای من شخصاً چنین کاری بی‌نهایت دشوار و بلکه به‌دلیل مسائل تکنیکی محال است. من برای آنکه اسب‌دزدها را در هفتصد سطر نشان بدهم، باید همه‌اش با لحن آنها صحبت کنم و بیندیشم و باید با همان روح آنها احساس کنم، وگرنه، اگر ذهنیّت خودم را بدان بیفزایم، تصاویرم آبکی از کار درخواهد آمد و قصّه‌ام به‌آن جمع‌وجوری نخواهد بود که قصّهٔ کوتاه باید باشد. وقتی که می‌نویسم، همهٔ ایمانم به خواننده است که تمامی آن عناصر ذهنی را که در قصّهٔ من غایبند خود او بدان خواهد افزود.
>
> (مارس ۱۸۸۹)

«زنان دهقان» کاوشی است دربارهٔ تزویر و تعدّی؛ نفر اوّل قصّه یک نفر تاجر است که یکی از قربانیانش زنی روستایی است. «زنان دهقان» با پرداختن به مظلومیّت زن در جامعهٔ پدرسالار روستا طلیعهٔ آن دسته از داستانهای بعدی چخوف است که رفتار ظالمانه با زنان را تصویر می‌کنند؛ از جملهٔ این داستانهاست «دهقانان» و «در درهٔ عمیق»[۵۷] (۱۹۰۰).

در ۱۸۸۹ چخوف در تلاش برای کمک به قحطی‌زدگان فعّالانه مشارکت جست. او از فعّالان برنامه‌ای بود که برای خرید اسبهایی ترتیب داده شده بود که روستاییان به‌دلیل کمبود غذا و علوفه ناچار به فروششان بودند و هدف این بود که بعداً در زمان شخم بهاری این اسبها به روستاییان بازپس داده شوند. او برای پیشبرد این برنامه پول جمع کرد و در تدارک چاپ کتابی از مقاله‌ها و نظم و نثر برای کمک به قربانیان قحطی مشارکت جُست. «همسر»، که در ژانویهٔ ۱۸۹۱ به‌چاپ رسید، به مسئلهٔ قحطی می‌پردازد. در این قصّه، بی‌اعتنایی اربابان به سرنوشت دهقانان تصویر شده و بی‌ثمری انساندوستی آریستوکراتها به‌سخره گرفته شده است. در مقابل نیز، واقعیتهای خشن زندگی روستاییان با همان لحن و حال‌وهوای ناتورالیستی ویژهٔ قصّه‌های بعدی چخوف دربارهٔ روستاییان بیان شده است. امّا آنچه از ارزش «همسر» می‌کاهد پندآموزی خشک آن و سیاه و سفیدکردن همه‌چیز در آن است.

اثر دیگری که باز به مسائل گستردهٔ اجتماعی می‌پردازد، امّا ظرافت بیشتری دارد، «در تبعید» است که چخوف آن را با الهام از مشاهداتش در ساخالین نوشته است. این قصّه به وضع تبعیدیان در سیبری می‌پردازد ـ تبعیدیانی که از شئون انسانی محرومند. قهرمانان قصّه دو مرد با پسزمینهٔ اجتماعی متفاوتند. یکی از آن‌دو تاتار جوانی است که مریض است و در آرزوی سرزمین گرم خودش و همسرش است و دیگری اشرافی پیری است که زنش ترکش کرده است و خود را به آب‌وآتش می‌زند تا پزشکی بیابد که دخترِ سختْ بیمارش را درمان کند.

در جستجوی یک جهان‌نگری: ۱۸۸۹ـ۱۸۹۴

چخوف، همزمان با دلبستگی‌اش به مسائل و روی‌گرداندنش از ایدئولوژی تالستوی، در پی یافتن جهان‌نگری منسجمی برای خودش بود. چخوف در تمام عمرش به فلسفهٔ یکدست و منسجمی نرسید و به چنین فلسفه‌ای نپرداخت. هر چه باشد، او هنرمند بود، نه فیلسوف. امّا به‌هرحال او دست به پژوهش زد و حاصل جستجوهایش در سلسله‌داستانهایی بیان شده است که به‌شیوه‌ای مستقیمتر از سایر داستانهایش به مسائل فلسفی می‌پردازند. این داستانها عبارتند از «داستان ملال‌آور»[۵۸] (۱۸۸۹)، «دوئل»، «گوسیف»، «اتاق شمارهٔ ۶»، و «راهب سیاهپوش»[۵۹] (۱۸۹۴). چخوف پس از نوشتن «راهب سیاهپوش» دیگر هرگز علاقهٔ حادّی به اندیشه‌های فلسفی نشان نداد. از این داستان به‌بعد، سؤالات فلسفیِ اخلاقی دیگر هرگز در داستانهای او به‌صورت مستقیم مطرح نشدند، بلکه بیشتر در پرده و از طریق سیر درونی اثر بود که اینگونه سؤالات پیش کشیده می‌شدند

یکی از مهمّترین مضامین «داستانهای فلسفیِ» چخوف وقف‌کردن خود در راه خرد و علم است؛ از آنجایی که چخوف خود مرد علم بود انتخاب چنین مضمونی جای شگفتی ندارد. این دیگر تقریباً به‌صورت کلیشه درآمده است که چخوف را در هیئت مردی تصویر کنند که خود را وقف دیدگاه علمی کرده بود. کندوکاو کلینیکی او در

مورد شخصیّتها، اجتناب او از رنگ اخلاقی دادن به داستان (به‌استثنای چند مورد)، و نگرش عینی او به مسائل رویاروی قهرمانانش غالباً چخوف را به‌شیوهٔ زولا، که سخت مورد تحسینش بود، نزدیک می‌کرد، امّا در تأثیرپذیری چخوف از زولا نباید راه اغراق در پیش گرفت. چخوف کتاب **رمان تجربی**[۶۰] (۱۸۸۰) زولا را بخوبی می‌شناخت و همچنین کتاب **مقدّمه‌ای بر پژوهش در طبّ تجربی**[۶۱] (۱۸۶۵) کلود برنار[۶۲] را که نظریّه‌های ادبی زولا سخت از آن تأثیر پذیرفته بود. تصاویر همدلانه از پزشکان، که در آثار چخوف معمولاً نمایندهٔ دیدگاه انسانی در مبارزهٔ میان زیبایی و ابتذال هستند، حتماً از چشم بسیاری از خوانندگان دور نمانده است. بااین‌حال، ساده‌نگری است اگر بگوییم که چخوف بی‌قیدوشرط و دربست زمام فکرش را به دیدگاه علمی سپرده بود. آری، چخوف تمایل آشکاری به تجربه‌گرایی، پوزیتیویسم، و خوشبینی علمی حاکم بر اواخر قرن نوزدهم داشت، امّا به نظریّهٔ **علم‌پرستی**، که آن‌هم در روزگار او بسیار قوی بود و علم را فراتر از انسان قرار می‌داد، به‌دیدهٔ تردید می‌نگریست. این تقابل و تضادّ میان علم و ارزشهای سنّتی اومانیستی در برخی داستانهای او منعکس است که ما این دسته از داستانها را «داستانهای تفحّصی» می‌نامیم.

در «داستان ملال‌آور» یکی از عوامل تنهایی و ناشادیِ دانشمندِ توانای قهرمان داستان این است که خود را بیش‌ازحدّ وقف علم‌پرستی کرده است؛ در «گوسیف» تفوّق و برتری علم به‌سخره گرفته می‌شود؛ در «دوئل» اعتقاد به اَبَرمردی علمی از زبان دانشمندی خشک‌اندیش و نیچه‌گرا بیان می‌شود؛ در «اتاق شمارهٔ ۶» اندیشهٔ اهمّیّت‌دادن بسیار زیاد به عقل و خرد عاملی در جهت توجیه تسلیم‌شدن به شرّ می‌شود؛ و در «راهب سیاهپوش» دانشمندی در اوهامش شبح راهبی را می‌بیند که به او می‌باوراند با قدرتی که ذهن علمی‌اش دارد اَبَرمردی است که می‌تواند از عهدهٔ همه‌کار برآید.

در «داستان ملال‌آور» استاد طبّی تصویر شده است که در سالهای پیری پی می‌برد که، علی‌رغم موفّقیّتهای علمی‌اش، زندگی‌اش شکستی بیش نبوده است. جستجوی او برای یافتن جهان‌نگریی وحدتبخش و منسجم راه‌به‌جایی نبرده است و شهرتش سبب انزوای اخلاقی و فلسفی او شده است. شاید خطای بنیادین او این بوده است که خود را دربست وقف علم‌پرستی زمانه‌اش کرده است. با آنکه او در نهایت حدّ ممکن خود را وقف علم کرده است، امّا سرانجام می‌بیند که حاصل کارش بسنده نیست. استاد به‌نحوی گنگ احساس می‌کند که دانشش کمال مطلق نیست و اندک‌اندک در دلش آرزو و میل به زیبایی و هنر بیدار می‌شود. او دیگر زندگی را به‌صورت کلّی یکپارچه نمی‌تواند دریابد. در «داستان ملال‌آور»، همچنانکه در دیگر «داستانهای تفحّصی»، در جریان پرداختن روایت به جستجوی یکپارچگی در زندگی، گریزپاییِ درکِ یکپارچگی در زندگی، و نتیجتاً تنهایی و انزوای فرد، چشم‌انداز فلسفی به چشم‌انداز روانشناختی گره می‌خورد.

در «گوسیف» عناصری از اعتراض اجتماعی با همینگونه ملاحظات فلسفی ترکیب شده است. ماجرا در اتاقی کثیف و نکبت‌بار در یک کشتی بهداری نظامی می‌گذرد و طیّ آن گفتگوی دو بیمار محتضر شرح داده می‌شود. یکی از آن دو بیمار گوسیف، روستایی ساده‌دل، است که رواقی‌وار تن به بیماری‌اش سپرده و منتظر مرگ است. دیگری پاول ایوانیچ[۶۳] روشنفکر است که به افتاده‌حالی گوسیف و استلزامات تالستویی آن معترض است و تأکید بسیار بر اعتراضات روشنفکری دارد.

«دوئل» طولانیترین داستان چخوف است که حتّی از «استپ» طولانیتر است و وجه تمایزش در این است که در آن بر ماجرای داستانی و کشمکش دراماتیک تکیه شده است. در «دوئل» مضمون دلسپردگی بیش‌ازحدّ به علم پی گرفته می‌شود و شخصیّتی که این مسئله در او نمود پیدا می‌کند دانشمند علوم طبیعی جوانی است به نام فون کورن[۶۴] که نقطهٔ مقابلش، در داستان، روشنفکر سرگشتهٔ بیهدفی است به‌نام لایفسکی[۶۵]. کشمکش داستان در تضاد حادّ و شدید فلسفی و شخصی این‌دو نهفته است. نقطهٔ مقابلِ لایفسکیِ بی‌دل‌ودماغ و بیحال امّا حسّاس، که گرفتار مصیبت بلاتصمیمی است، دانشمند جوانی است که سخت غیرتمند و متعصّب است و اعتقاد دارد که نظریهٔ بقای اصلح داروین ازمیان‌بردن همهٔ کسانی که خدمتی مادّی به نوع بشر نمی‌کنند، و ازجمله لایفسکی، را به نام انسان و انسانیّت موجّه می‌کند. فون کورن از تمایلش برای از میان‌بردن لایفسکی سخن به‌میان می‌آورد و این فرصت وقتی دست می‌دهد که لایفسکی او را به دوئل دعوت می‌کند. این دوئل، که به‌صورت نقیضهٔ همهٔ دوئلها در ادبیّات رمانتیک روسی عرضه می‌شود، منجر به آشتی و صلح و صفای بی‌دلیل آن‌دو می‌شود: حال لایفسکی می‌تواند به کار و کوشش بپردازد و فون کورن نیز متنبّه می‌شود. در میان «داستانهای تفحّصی»، «دوئل» یگانه داستانی است که در آن چخوف کوشیده است کشمکش فلسفی را در همان بطن داستان حلّ کند و این کوشش، به‌علاوهٔ نتیجه‌گیری مبسوط سخن‌پردازانهٔ آن که خلاف عادت همیشگی چخوف است، موجب ضعف این اثر شده است.

ناتورالیسم کلینیکی «اتاق شمارهٔ ۶» بسط و گسترش همان حال‌وهوای حاکم بر «گوسیف» است و از این نظر نیز که به‌مباحث تالستویی می‌پردازد ربطی به «دوئل» دارد. «اتاق شمارهٔ ۶» همچنین

دنبالهٔ جستجو برای یافتن اندیشه‌ای یکپارچه به‌حساب می‌آید و عواقب روشنفکرگرایی شدید و حادّ را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ امّا مبحث اصلی آن آموزهٔ عدم مقاومت در برابر شرّ است. در این داستان، دو نفر با دو خلق‌وخوی متفاوت، و البتّه نه کاملاً متضادّ، به ما نشان داده می‌شوند: ایوان گراموف، بیماری در بخش روانی بیمارستان ولایتی، و دکتر آندریی راگین[۶۶]، پزشکِ همان بیمارستان. گراموف، که مردی باهوش و حسّاس است، به بیعدالتی و خشونتی که در اطرافش می‌بیند تن درنمی‌دهد و همچنان در جستجوی سرشاری زندگی است که از او می‌گریزد. در مقابلِ آرمانگرایی صمیمانه امّا بیحاصل گراموف، ریاکاری و تزویر مدیرِ بیمارستان بی‌نظم، دکتر راگین، را داریم که با طنز و تمسخر تصویر شده است. او نیز از شرایط حاکم بر بیمارستان منزجر است، امّا کاملاً خود را از هر کشمکشی کنار می‌کشد. این رفتار و نگرش او باعث می‌شود که به انزوایی حتّی شدیدتر از انزوای گراموفِ معترض کشانده شود. راگین رام و آرام شرّ و بدی موجود را می‌پذیرد، امّا برخلاف شخصیّتهای تسلیم‌گرای تالستویی که سرمشق او هستند از این حالت افتادگی و بردباری خود توجیهی برای بیهودگی و ناتوانی اخلاقی می‌سازد. او کتابهای «پرمغز» را دوست دارد، امّا شیوهٔ مطالعه‌اش پرده از حالت غیرجدّی و تفنّن‌طلبی او برمی‌دارد.

> او به‌همان سرعت و با همان شوروشوقی نمی‌خوانَد که گراموف. او آهسته‌آهسته می‌خوانَد و اغلب بر سر پاراگرافهایی که او را خوش می‌آید یا برایش قابل درک نیست درنگ می‌کند. همیشه یک بطری ودکا هم بغل دست کتابش و خیارشور یا شور هم، بی‌بشقاب، روی رومیزی کنار دستش است. هر نیم‌ساعت یک بار، بی‌آنکه چشم از کتابش بردارد، لیوانی ودکا برای خودش می‌ریزد و می‌نوشد. بعد هم، باز بی‌آنکه نگاه کند، دست می‌برد و یک تکّه شور برمی‌دارد و در دهانش می‌گذارد.

آرمانگرایی راگین، که هیچ با آن کتاب‌خواندن و خیارشورخوردن شلخته‌اش جور نیست، در طیّ بحثهایش با گراموف گُل می‌کند. در این بحثها راگین سعی می‌کند انفعال خود را با درکی که خودش از فلسفهٔ رواقی مارکوس آورلیوس[۶۷] دارد توجیه کند. او به گراموف می‌گوید: درد فقط تصوّر ماست. اگر دست از شکایت و ناله برداریم، درد هم محو می‌شود. باز در جایی دیگر می‌گوید: اگر به شادی درونی برسی، دیگر مسئله‌ای نیست که از نظر جسمانی آزاد نباشی. گراموف، با توسّل به اهمّیّت آشکار ادراکات حسّی، دفاع دکتر را از حالت تسلیم ردّ می‌کند. گراموف تأکید می‌کند آنکه با اعتراض با درد روبرو نمی‌شود، دیگر زنده نیست. مسیح خودش نیز «با واقعیّت گاه با لبخند، گاه با اندوه، گاه با خشم، و گاه حتّی با افسردگی روبرو می‌شد. او با لبخندی بر لب به استقبال رنجهایش نشتافت، برعکس، او در باغ جتسیمانی دعا کرد که کاش با خوردن این جام درگذرد.» در چرخش طعن‌آلود نهایی، همنشینی راگین با گراموف منجر بدین می‌شود که جامعه‌ای که حکم به دیوانگی گراموف داده بود او را هم دیوانه قلمداد کند. او را نیز در اتاق شمارهٔ ۶، همان اتاق شکنجه‌بار، حبس می‌کنند دکتر راگین در برابر رنجهایش به‌اعتراض برمی‌خیزد و بدین‌ترتیب به‌طور ضمنی تسلیم تالستویی‌اش را نفی می‌کند.

در ۱۸۹۴ چخوف واپسین داستان فلسفی‌اش را به‌پایان برد. او نوشتن این داستانهای فلسفی را از ۱۸۸۹ آغاز کرده بود و از تابستان ۱۸۹۳ بر روی این واپسین داستان فلسفی، «راهب سیاهپوش»، کار می‌کرد. با آنکه او در داستانهای بعدی‌اش آنقدر مستقیم به سؤالات و مسائل فلسفی نمی‌پرداخت که در این داستانهایی که ما «تفحّصی» نامیده‌ایم، امّا به‌هرصورت اینگونه سؤالات و مسائل همچنان مطرح بودند، منتها بیشتر به‌صورت ادغام‌شده در ماجراهای روانشناختی و دراماتیک. این روند از همان زمان نوشته‌شدن «راهب سیاهپوش» به‌چشم می‌خورد.

قهرمان داستان «راهب سیاهپوش» دانشمندی میانمایه و نالایق به نام کاورین[۶۸] است که در خوابهایش راهبی سیاهپوش بر او ظاهر می‌شود و به او می‌گوید از نظر فکری اَبَرمرد است. مسئلهٔ اَبَرمرد فکری و علمی، که پیشتر در «دوئل» مطرح شده بود، در اینجا در توهّمات آدمی بسیار عادّی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. راهب با افسون و فریب از مأموریّت کاورین برای هدایت نوع بشر به سوی حقیقت جاودان و ابدی سخن به‌میان می‌آورد، امّا افسون فصاحت راهب، زمانی که از پاسخ‌دادن به این سؤال کاورین که «حقیقت ابدی» چیست درمی‌ماند، درهم شکسته می‌شود. در اینجاست که راهب به تته‌پته می‌افتد و از نظر محو می‌شود.

«راهب سیاهپوش» شاید کمتر از هر داستان چخوف با موفّقیّت به تجزیه‌وتحلیل کشیده شده است، زیرا غالباً با ساده‌نگری و سطحی خوانده شده است. برخی منتقدان کوشیده‌اند تا کلید واحدی برای راهیابی به معنای داستان بیابند یا سعی کرده‌اند «پاسخ» چخوف را به سؤالات مطرح‌شده در داستان پیدا کنند، امّا چخوف هرگز قصد «حلّ» مسائلی را نداشت که در داستانهایش مطرح می‌کرد؛ او بیشتر در پی شیوه‌ای بود که برای سوورین مطرح کرده بود، یعنی «طرح درست سؤال، همانگونه که قاضیان باید بکنند،» و واگذاشتن پاسخ به خوانندگان در مقام هیئت‌منصفه «تا هر یک بنا به ذوق و سلیقهٔ خود تصمیمش را بگیرد.»

در مورد خود شبحِ راهب نمی‌توان با منتقدانی همصدا شد که

می‌گویند خود داستان دیدگاههای این شبح را ردّ می‌کند. درست است که فرض اصلی راهب، اعتقاد به اَبَرمرد فکری، در داستان باطل می‌شود، امّا نمی‌توان گفت که تمام اعتقادات راهب به‌صورت توهّمات و فریب نشان داده می‌شود. آنجایی که راهب از «آیندهٔ بزرگ و درخشان» بشر در پرتو ادراک بشری از علم سخن می‌گوید، سخنان او امیدهای مثبت‌ترین قهرمانان داستانهای چخوف را به یاد می‌آورد، هرچند چخوف همیشه این امیدها را با چاشنی طعن و طنز ارائه می‌کرد.

در آثار دوران پختگی چخوف تضادّ میان انسان استثنایی و محیط پر از ابتذال و فساد اطراف او مکرراً مطرح می‌شود؛ امّا در «راهب سیاهپوش» این مضمون چرخشی تازه و تلخ پیدا کرده است. آرزوی کاورین برای بازیافتن اوهامش هم دردانگیز و هم طعن‌آمیز است. درد و رنج یک زندگی بی‌اوهام‌واحلام، حتّی اگر این اوهام‌واحلام فریب محض باشند، همچنانکه اوهام‌واحلام کاورین چنین است، زیرا با آرام‌بخش درمان می‌شود، منجر به نتیجه‌ای تراژیک می‌شود: هم اوهام‌واحلام از دست می‌رود و هم سلامت عقل. امّا کاورینِ چخوف قهرمانی تراژیک نیست؛ او مردی حقیر بیش نیست که قربانی این حسّاسیّتش می‌شود که نمی‌خواهد بپذیرد آدم کم‌مایه‌ای است. در میان آثار هنری جیمز، یکی از نویسندگانی که شخصیّتهایش دائماً در جستجوی معنای گریزپای زندگی هستند، داستانهایی می‌توان یافت که شباهت غریب و جالبی با «راهب سیاهپوش» دارند. از جملهٔ این داستانها «مریم عذرای آینده»[۶۹] (۱۸۷۳) است که در آن هنرمندی میانمایه به این اعتقاد می‌رسد که مفسّر هوشمند و حسّاس و استثنایی هنر و فلسفه و آفرینندهٔ شاهکاری جاودان است. زمانی که به او می‌باورانند که دچار وهم و خیال است، از ناراحتی می‌میرد. در اثر دیگر جیمز، «درنده‌ای در جنگل»[۷۰] (۱۹۰۳)، مارچِر[۷۱] میانمایه، که در عزلت محض و پادرهوایی زندگی می‌کند، تنها با اتّکا به این خیالِ لانه‌کرده در ذهنش به‌حیات ادامه می‌دهد که زندگی او برای مقصودی عجیب، خطیر، و شاید دهشتناک ذخیره شده است. او تنها پس از مرگ مری بارترام[۷۲]، کسی که تجسّم رؤیای آرمانی اوست، درمی‌یابد که سرنوشت او خالی از هر شور بزرگ است؛ او آدمی است که هرگز بر او چیزی مهمّ نخواهد رفت.

داستانهای دوران پختگی (۱۸۹۴ـ۱۹۰۴)

بورژوازی و روستا

یادداشتها و نامه‌های چخوف در دههٔ ۱۸۹۰ حاکی از توجّه و علاقهٔ روزافزون او به قشرها و طبقات گوناگون جامعهٔ روسیّه است. این توجّه و علاقه در چندین داستان مربوط به همین دوره بازتاب یافته است. در این داستانها تصویرسازی رئالیستی از صحنهٔ اجتماعی روسیّه در درجهٔ اوّل اهمّیّت قرار دارد و در آنها به رشد صنعت در روسیّه، بورژوازی نوین، نیروی کار صنعتی، و زندگی در روستاها، که آزادسازی سرفها در ۱۸۶۱ سبب کاهش بدبختی دهقانان در آنها نشده بود، توجّه نشان داده شده است. در این داستانها عامل اصلی محنت و تلخکامیِ انسانها نقص نظام اجتماعی نشان داده شده است ـ نظامی اجتماعی که زندگی در فقر و محرومیّت را بر اکثریّت مردم روسیّه تحمیل می‌کرد و در عین حال، به‌اعتقاد چخوف، شادی و رضایتی هم برای گروه حاکم فراهم نمی‌آورد. در این دسته از داستانهاست که چخوف بیش از همیشه به ناتورالیسم زولا نزدیک شده است. این داستانها که در فاصلهٔ ۱۸۹۴ تا ۱۹۰۰ نوشته شده‌اند، داستانهایی منسجم و سخت به‌هم‌پیوسته هستند، چندانکه ادموند ویلسون[۷۳]، که از وحدت و پیوستگی آنها سخت به شگفت آمده بود، از این مجموعه به‌یاد بالزاک افتاد و آنها را نوعی **کمدی انسانیِ**[۷۴] مینیاتوری خواند؛ البتّه چنین ادّعایی در نظر گران می‌آید. با آنکه حقایق اجتماعی در این داستانها نقشی اساسی دارند، امّا بازهم نسبت به دلمشغولی اصلی چخوف ـ انزوای آدمها به‌دلیل ناتوانی‌شان در برقراری ارتباط ـ در درجهٔ دوم اهمّیّت قرار می‌گیرند.

در سه داستان از این داستانها بورژوازی جدید تصویر شده است: «قلمرو حاکمیّت یک زن»[۷۵] (۱۸۹۴)، «سه سال»[۷۶] (۱۸۹۵)، و «ملاقات یک پزشک»[۷۷] (۱۸۹۸). داستانهای مربوط به نظم اجتماعی و روستا عبارتند از «خانه‌ای با نیم طبقه»[۷۸] (۱۸۹۶)، «زندگی من»[۷۹] (۱۸۹۶)، «دهقانان»، «سفری با کالسکه»[۸۰] (۱۸۹۷)، «خانهٔ ییلاقی تازه»[۸۱] (۱۸۹۹)، و «در درّهٔ عمیق».

«قلمرو حاکمیّت یک زن» از زندگی بیحاصل و عقیم آنّا آکیموونا[۸۲] می‌گوید، زنی که مالک یک کارخانه است و در شهری صنعتی در یکی از ولایات زندگی می‌کند. در اینجا باز به مضمون آشنای چخوفی، تنهایی بشر، البته با نیم‌نگاهی به پسزمینهٔ اجتماعی که آن هم سهمی در ناشادی قهرمان زن داستان دارد، پرداخته شده است.

چخوف، پس از این داستان، دیگر تا ۱۸۹۸، که داستان «ملاقات یک پزشک» را به‌چاپ رساند، به مسئلهٔ پرولتاریای صنعتی یا بورژوازی نوین بازنگشت. «ملاقات یک پزشک» داستانی است که ماجرایش در شهری ولایتی می‌گذرد و به بررسی مسئلهٔ تأثیر تباهی‌آور و فسادانگیز کارخانه‌داران محلّی می‌پردازد. امّا در ۱۸۹۵ داستان «سه سال» منتشر شد. این داستان طولانی که مربوط به محیط زندگی تاجران ثروتمند در مسکوست پوچی و بیرحمی زندگی این طبقهٔ جدید را بازمی‌آفریند. محیط زندگی تاجران،

پیشتر، با قوّت و قدرت تمام در نمایشنامه‌های آلکساندر **آستروفسکی** تصویر شده بود. داستان چخوف باز ما را به‌یاد پدرسالاران مستبدّ نمایشنامه‌های آستروفسکی و نیز مضمون مکرّر آنها، ناممکن‌بودن عشق و خوشبختی در خانه‌های این تاجران، می‌اندازد. امّا یکاترینا، قهرمان تراژدی آستروفسکی، **توفان**[۸۳] (۱۸۶۰)، بر اثر بیرحمی خویشاوندانش به خودکشی کشانده می‌شود، حال آنکه در تصویر غیرمستقیمتری که چخوف از انحطاط این طبقه به‌دست می‌دهد خبری از چنین عواقب حادّی نیست. برعکس، تمامی شرایط بیرونی بظاهر مثبت هستند و کسب‌وکار آنها نیز پررونق است.

انتشار «خانه‌ای با نیم طبقه» و «زندگی من» در ۱۸۹۶ سرآغاز سلسله‌داستانهایی بود که محورشان دهقانان روسی بودند. از داستانهای پیشین چخوف پیدا بود که او محیط روستایی را بهتر و بیشتر از جهان کارخانه‌ها و تجارت می‌شناسد و درک می‌کند. شخصیّتهای روستایی در داستانهای اوّلیّه‌ای چون «شکارچی»، «آگافیا»[۸۴]، «در آسیاب»[۸۵]، «استپ»، «گوسیف»، و «زنان دهقان» با مهارتی فوق‌العاده ترسیم شده‌اند. چخوف در «خانه‌ای با نیم طبقه» و «زندگی من» به بررسی برخی دیدگاههای روشنفکری در مورد روستاییان می‌پردازد. در «خانه‌ای با نیم طبقه» او این نظر نارودنیکها (پوپولیستهای روسی) را تجزیه‌وتحلیل می‌کند که می‌توان دهقانان روسی را با آموزش و پرورش و بهداشت نجات بخشید و در «زندگی من» اصل «ساده‌زیستن» تالستویی را به محک می‌زند. هردو راه‌حلّ برای از میان‌بردن مفاسد اجتماعی ناقص و معیوب از کار درمی‌آیند. در داستانهای بعدی از سلسله‌داستانهای روستایی، تصاویر ناتورالیستی از زندگی روستایی بر مسائل اجتماعی غلبه دارند.

در شمارهٔ آوریل ۱۸۹۷ مجلّهٔ **روسکایا میسل** داستان «دهقانان» چخوف به‌چاپ رسید. با آنکه ادارهٔ سانسور چند پاراگراف از این داستان را در این چاپ حذف کرده بود، چخوف توانست در همان‌سال، در چاپ نخست این داستان به‌صورت کتاب، بخشهای حذف‌شده را وارد کند. قانون سانسور در مورد کتاب با شدّت‌وحدّتِ قانون سانسور مطبوعات نبود. کلّ داستان دربارهٔ اعضای خانواده‌ای روستایی به نام چیکیلدیف[۸۶] است. هر یک از اعضای این خانواده سرنوشت تراژیک خودش را دارد که عامل اساسی آن فقر و حاصلش انحطاط، میخوارگی، و سبعیّت است. زندگی این روستاییان که میخوارگی و گدایی می‌کنند، مردانی که زنان و بچّه‌هایشان راکتک می‌زنند، از دریچهٔ چشم نیکالای چیکیلدیف به ما عرضه می‌شود. نیکالای در مسکو گارسون است و چون مریض می‌شود، تصمیم می‌گیرد به روستای زادگاهش بازگردد. از دریچهٔ چشم زن و بچّه‌های نیکالای نیز می‌بینیم که چرا این موجودات بدبخت مثل حیوانات زندگی می‌کنند ـ به تعداد زیاد در کلبه‌های محقّر و کثیف و آزرده از شپش و سرما و بوی گند. این دهقانان، همانند دهقانان کتابهای **انسان وحشی**[۸۷] و **زمین**[۸۸] امیل زولا، عاری از کوچکترین نشانه‌های تصویر آرمانی از فرد روستایی هستند. فقط از خشونت جنسیِ توصیف‌شده در کتابهای زولا در اینجا خبری نیست. شیوهٔ ناتورالیستی اثر همچنین در عینیّت آن و فقدان هرگونه همدردی با شخصیّتها آشکار است و چنان باافراط که در مورد چخوف کاملاً غیرمعمول است.

نقطهٔ مقابل «دهقانان» داستان «در درّهٔ عمیق» است که طولانیترین داستان در میان سلسله‌داستانهای روستایی چخوف است و در ۱۹۰۰ در مجلّهٔ مارکسیستی **ژیزنی** به‌چاپ رسید. چخوف این داستان را به‌تشویق ماکسیم گورکی نوشته بود و خودش آن را «داستان غریب» می‌نامید. با این نظر چخوف در مورد این داستان باید همرأی بود، زیرا او در شخصیّت‌پردازی قهرمانان این داستان رئالیسم را فداکرده و در عوض چهره‌هایی شبیه به قهرمانان فلسفیِ داستایفسکی و آثار واپسین تالستوی آفریده است ـ چهره‌هایی که نماد اندیشه هستند. مؤثّرترین چیزی که در این داستان هست خلق فضای قدرت و بیرحمی است. کشمکش داستان نیز، که برای چخوف بیش از حدّ ساده‌شده و اغراق‌آمیز می‌نماید، اساساً میان کار و زحمت طبیعی و حرص و آز مادّی است.

در داستان «در درّهٔ عمیق» خانوادهٔ روستایی ثروتمندی به نام تسیبوکین[۸۹] وصف می‌شود که در دهکده‌ای زندگی می‌کنند که پای صنعت هم به آن رسیده است. آنها کشت و زرع را رها کرده و فروشگاهی باز کرده‌اند که در آن پنهانی ودکا می‌فروشند. تصویر حرص و آز تجارت و کاسبی این اثر را تا حدودی به «سه سال» مربوط می‌سازد، امّا تسیبوکینها که همچنان دهاتی هستند، جز آنکه طماع و مزوّر هستند، بسیار خشن و بیرحم نیز هستند و از این نظر دهقانان نمایشنامهٔ **قدرت تاریکی**[۹۰] (۱۸۸۹) تالستوی را به‌یاد می‌آورند.

در آغاز داستان، ما با دنیای تسیبوکینها آشنا می‌شویم. پدرسالار خانواده از دیگر دهقانان متنفّر است. او سوار بر اسبی گرانقیمت در کوچه‌های دهکده جولان می‌دهد تا به بقیّه فخر بفروشد. پسر بزرگتر او هم خبرچینِ پلیس و آدمی متقلّب و جاعل است.

تقابل عریان و آشکار دو دسته شخصیّت ـ مثل شخصیّتهای نمایشنامهٔ کراماتی قرون وسطا ـ در این داستان تمثیلی هستند از تقابل دنیای تاریکی و دنیای روشنایی. دنیای تاریکی مرکّب از تسیبوکینها و کارخانه‌داران مختلف است و دنیای روشنایی از آنِ همهٔ آنهایی است که باکار یدی امرار معاش می‌کنند و نه با استثمار

دیگران. در داستان «در درّهٔ عمیق» بیش از هر داستان روستایی دیگرِ چخوف مضمون زیبایی و حساسیّتِ خفه‌شده زیر فشار ابتذال، عوامانگی، و، بنا به تعبیری از داستان «استپ»، «روابط مطلقاً کاسبکارانه میان مردم» پرورانده شده است. زیبایی از آن کسانی است که کار مفیدی انجام می‌دهند. این اندیشه، که چخوف در داستانهای روستایی اوّلیّه‌اش آن را به‌مسخره گرفته و اقتباس مزوّرانه‌ای از اندیشهٔ تالستویِ ساده‌زیستی دانسته بود، در بسیاری از داستانهای بعدی‌اش با همدلی بیان می‌شود. بیانگر این اندیشه در داستان «در درّهٔ عمیق» کارگر روستایی، کوستیل[۹۱]، است که اشارات و گفته‌های او مثل گفته‌های همسرایان در برابر ماجرای اصلی است. این گفتهٔ او را که «آن‌که کار می‌کند و زحمت می‌کشد بهتر است» می‌توان سرلوحهٔ این داستان دانست. وانیا در نمایشنامهٔ **دایی وانیا** و توزنباخ[۹۲] در نمایشنامهٔ **سه خواهر** نیز حرفهایی ازاین‌دست می‌زنند. «در درّهٔ عمیق» واپسین داستان روستایی چخوف به حساب می‌آید. اخلاقگرایی و رمانتیسمِ این داستان آن را از سایر داستانها جدا می‌کند. جای شگفتی نیست که تالستوی، که «دهقانان» را به‌دلیل عینی‌گرایی‌اش به‌باد انتقاد گرفته بود، از «در درّهٔ عمیق» بسیار خوشش می‌آمد.

«ویولونِ روتچیلد»

در «ویولون روتچیلد»[۹۳] (۱۸۹۴)، که داستانی است دربارهٔ مرگ زودرس، تقابل مرگ و زندگی به‌صورت تضادّ میان موسیقی و آنچه پیشتر چخوف «نگرش مطلقاً کاسبکارانه» خوانده بود بیان می‌شود. این تضاد در وجود یاکوف[۹۴] تجسّم پیدا می‌کند، تابوتسازی که زیبا ویولون می‌نوازد و در عین حال همه چیز را از دریچهٔ کسب‌وکارش، که در اینجا با مرگ رابطه‌ای بلاواسطه دارد، می‌بیند. او سفارش ساختن تابوت برای بچّه‌ها را تنها با غرولند می‌پذیرد، زیرا تابوت بچّه‌ها کوچکتر و در نتیجه ارزانتر است. او دائماً شکایت دارد که مردم بیرون از شهر می‌میرند و در نتیجه کسب‌وکار او کساد می‌شود. او اندازهٔ قدوقامت زنش را، زمانی که زنده است، می‌گیرد تا تابوتی برای او بسازد؛ تابوت را درست در همان اتاق می‌سازد که او در بستر مرگ افتاده است و خرج ساختن تابوت را در ستون بدهکاران دفتر حسابش وارد می‌کند.

این داستان مانند «استپ» مبتنی بر تأثیر متقابل موسیقی‌وارِ موتیفها و تصاویر گوناگون بر یکدیگر است. در آغاز داستان، مضمون حرص و آز یاکوف در پاراگرافی ارائه می‌شود که لحن خنثای آن را مضمونی فرعی، که اشاره به کوته‌بینی تابوتساز دارد، تعدیل می‌کند: «شهر کوچک، بسیار کوچک بود، کوچکتر از یک دهکده، و مردمانش همه سالخوردگانی بودند که آنقدر کم می‌مُردند که خُلق آدم تنگ می‌شد. نه بیمارستان و نه زندان شهر سفارش چندانی برای تابوت نمی‌دادند. خلاصه بگویم، کسب‌وکار وضعش اسفناک بود.»

جزئیّات بسیاری در داستان حکایت از کوته‌بینی و پولپرستی یاکوف و حضور همه‌جانبهٔ مرگ دارد. یاکوف در محاصرهٔ تابوتهاست و از یهودیان نفرت دارد. او با زنش نیز نامهربان است و مجیز پزشکیاری را می‌گوید که در بستر مرگ زن را معاینه می‌کند. کلماتی کنایی، که زمختی و بیفرهنگی یاکوف را نشان می‌دهند، به صورت ترجیع‌بند به کار می‌روند؛ مهمّترینِ این کلمات «بیصرفه» است؛ او زندگی را تماماً مبارزه‌ای علیه «بیصرفگی» می‌بیند و با این حساب به پوچی نهایی می‌رسد، زیرا زمانی که خودش در حال مرگ است درمی‌یابد که مرگ عقلانی‌ترین و باصرفه‌ترین چیزهاست: «چون آدم در قبر کوچکش، یک‌سال که نه، صدهاسال و هزارها سال می‌خوابد، پس باید بفهمد که مرگ خیلی باصرفه است.» یاکوف با منطقی درست نتیجه می‌گیرد که: «زندگی خیلی بیصرفه و مرگ خیلی باصرفه است.»

در برابر موتیف زشتی مرگ، موتیف زندگی، زیبایی، و هنر قرار می‌گیرد که نشانه و نماینده‌اش موسیقی است. وقتی که یاکوف، خواب‌به‌سر، در بسترش دراز کشیده است و به «بیصرفگیها» می‌اندیشد، با لمس زهیای ویولونش آرامش پیدا می‌کند. زنش در بستر مرگ او را به‌یاد درخت بیدی می‌اندازد که در دورهٔ جوانی زیر آن آواز می‌خواندند و ویولون یاکوف با نوایش هر آن کسی را که در اطراف بود به جنبش و حرکت درمی‌آورد.

مضامین متخالف، پیچیدگیها و تناقضهای خاصّ خود را دارند. نشانه‌های ابتذال، حرص و آز، و مرگ نشانه‌های زیبایی و زندگی را از شکل و ریخت می‌اندازند. حتّی موسیقی از شکل‌وریخت می‌افتد و این از شکل‌وریخت‌افتادنِ موسیقی، نخست، بر اساس پولی که موسیقی برای یاکوف به ارمغان می‌آورد بیان می‌شود. فضای خفه‌کنندهٔ ارکستری یهودی، که یاکوف گهگاه در عروسیها در آن ویولون می‌زند تا درآمدی اضافی داشته باشد، از دریچهٔ چشم یاکوف، که فقط با نفرت آن را می‌بیند، نشان داده می‌شود: «وقتی که یاکوف در ارکستر می‌نشست چهره‌اش عرق‌کرده و سرخ بود. هوا داغ بود و بوی سیر آدم را خفه می‌کرد. ویولون جیغ می‌کشید، کنتر باس در گوش راستش صدایی ناهنجار داشت، و فلوت در گوش چپش ناله می‌کرد.»

در اینجا تصاویر گوشخراش، صحنه‌ای را که باید صحنهٔ هماهنگی باشد به‌صحنهٔ ناهماهنگی و زشتی بدل می‌سازد و گوشخراشی این تصاویر با استفاده از کلماتی که در اصل روسی‌شان تجانس آوایی و تکرار آوایی دارند و حالت آوا-کلمه‌ای ناهنجاری پیدا می‌کنند تشدید و القا می‌شود. «ویولون روتچیلد» نخستین داستان مهمّ از داستانهای واپسین مرحلهٔ تکامل چخوف است که در

آن «پایان هیچ» از شکل صوری گذشته است و شکل ایدئولوژیکی پیدا کرده است. قهرمان داستان چخوف سؤالی را طرح کرده است: «آیا می‌توان زندگیی را زیست که در آن مبارزه علیه 'بیصرفگی' غالب شده باشد؟ آیا زندگیی که در آن زیبایی و هنر غالبند می‌تواند مبارزه برای نفع‌طلبی و مبارزهٔ انسان علیه انسان را به خاموشی بکشاند؟» داستان پاسخی برای این سؤال ندارد؛ این مسئله حتّی پس از مرگ یاکوف به قوّت خود باقی می‌ماند و در زندگی روتچیلد، ویولون‌زنی یهودی که یاکوف سازش را به او بخشیده است، تجلّی پیدا می‌کند. این داستان، هرچند در شکلی ساده، بسیاری از عناصر نثر دوران پختگی چخوف و نمایشنامه‌های او را دربردارد: عدم قطعیّت مضمونی، شخصیّت ناهمگون، و ساختار «موسیقایی» که جانشین ماجرای بیرونی در داستان می‌شوند ــ زیرا در داستان واقعاً هیچ اتفاقی نمی‌افتد و هیچ نتیجه‌ای هم حاصل نمی‌شود.

«معلّم ادبیّات»

«معلّم ادبیّات» (۱۸۸۹ـ۱۸۹۴) از این نظر که به تضادّ میان زیبایی و عوامانگی می‌پردازد شباهتهایی با «ویولون روتچیلد» دارد. «معلّم ادبیّات» داستان عشق معلّمی جوان به‌نام نیکیتین به ماشا شلستووا[۹۵]، دختر یکی از اعضای برجستهٔ جامعهٔ شهرستانی، است و یأس و سرخوردگی تدریجی معلّم جوان را تصویر می‌کند. مضمون محوری تضادّ میان تصوّر آرمانی نیکیتین از ماشا و خانواده‌اش و رکود و بیمایگی و تظاهر حاکم بر زندگی واقعی آنهاست. در هریک از دو فصل این داستان، موتیفهای ابتذال و عوامانگی، ازسویی، و موتیفهای زیبایی، ازسوی دیگر، درهم تنیده شده‌اند. تأکید داستان بتدریج از بیان زیبایی و خوشبختی به‌سمت بیان و تجلیّات زمختی، بیفرهنگی، و پول‌پرستی حرکت می‌کند.

فصل نخست با وصفی از زیبایی طبیعی آغاز می‌شود، هر چند به‌گونه‌ای نامحسوس با زشتی درآمیخته است. نیکیتین و ماشا مشغول اسب‌سواری با حال‌وهوایی شاعرانه هستند؛ نیکیتین در رؤیای عشقش به ماشای آرمانی است. فضایی زیبا توصیف می‌شود:

> در اینجا دیگر بوی اقاقیاها و یاسها به‌مشام نمی‌رسید و صدای موسیقی هم به‌گوش نمی‌آمد؛ درعوض بوی مزرعه‌ها بود؛ ساقه‌های جوان چاودار و گندم سبز بودند، موشهای خرما هیس‌هیس می‌کردند، و کلاغها قارقار. تا چشم کار می‌کرد همه‌جا سبز بود.

امّا، بلافاصله، این حال‌وهوا با بدلی که به‌دنبالش می‌آید تعدیل می‌شود:

> ... تنها در جایی تیرگی بستانهای هندوانه به‌چشم می‌زد و دورتر، در سمت چپ، در قبرستان، درختان سیب بودند که شکوفه‌های سفیدشان کم‌کم در حال پژمرده‌شدن بود. سپس از کنار سلّاخ‌خانه و آنگاه از کنار کارخانهٔ آبجوسازی گذشتند.

و داستان به‌همین نحو ادامه می‌یابد و دائماً تصاویر زندگی و مرگ در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. تعادل و توازن میان این تصاویر اندک‌اندک به‌نفع موتیفهای مرگ به‌هم می‌خورد، خصوصاً پس از آنکه نیکیتین و ماشا ازدواج می‌کنند و یأس و سرخوردگی نیکیتین بیشتر می‌شود. در پایان، نیکیتین همهٔ رؤیاهایش را از دست داده است و موتیفهای ابتذال و عوامانگی سلطهٔ کامل پیدا کرده‌اند.

تریلوژی کوچک

در ۱۸۹۸ روسکایا میسل سه داستان از چخوف چاپ کرد که به دلیل ربط صوری و شاعرانه‌شان به یکدیگر می‌تواند یک تریلوژی کوچک به‌حساب آید. هرسهٔ آنها جزئی از یک داستانِ چارچوب و اصلی هستند. این داستانها عبارتند از «مردی در صدف»[۹۶]، «انگور فرنگی»[۹۷]، و «دربارهٔ عشق»[۹۸]. هرسهٔ این داستانها تمثیلی هستند و هریک نوع خاصّی از زندگی محدود و محصوری را نشان می‌دهد که انسان خود را در آن در پوسته‌ای و صدفی «محبوس» می‌کند تا تماس و ارتباطی با دیگرانِ نداشته باشد. این البتّه تنها یکی از گرفتاریها و مشکلات قهرمانان چخوف است. شخصیّتهای این داستانها از انزوا و ناتوانی برای مشارکت در زندگی در عذابند. مضمونِ دل‌سپردن به بخش فوق‌العاده تنگ و محدودی از زندگی، که مضمونِ وحدتبخشِ «داستانهای تفحّصی» بود، در اینجا فقط یک جنبه از مشکل کلّی محدودیّت گریزناپذیر روح بشر است. شاید یک جمله از «انگورفرنگی» ــ که به‌نوبهٔ خود اشاره‌ای است به داستان اخلاقی تالستوی، «یک انسان به چقدر زمین نیاز دارد؟»[۹۹] ــ مضمون این سه داستان را بهتر از هرچیز توضیح دهد: «انسان نه به شش فوت زمین و نه به یک مزرعه، بلکه به‌کلّ زمین، همهٔ طبیعت، نیاز دارد تا بتواند بلامانع همهٔ تواناییها و داراییهای روح آزادش را در آن به‌نمایش بگذارد.» قهرمانان هرسه داستان در صدفی محبوسند ــ همان «شش فوت زمینِ» ذهنی-روانشناختی-اخلاقی که مانع از آن می‌شود که بتوانند زندگی کامل و سرشار و ارضاءکننده‌ای را بزینند.

چارچوبی که این سه داستان را دربرمی‌گیرد چارچوبی آشناست. سه شکارچی، پس از گذراندن روزی به شکار، در انبارِ مزرعه‌ای اطراق می‌کنند و برای گذراندن وقت هریک داستانی برای

بقیّه تعریف می‌کند. مضمون تریلوژی در همان داستان مقدّماتیِ چارچوب و اصلی مشخّص می‌شود: دو تن از شکارچیان، بورکینِ[۱۰۰] معلّم و ایوان ایوانیچ چیمشا-گیمالایسکیِ[۱۰۱] جرّاح دامپزشک، راویان دو داستان نخست، سخن از ماوُرا[۱۰۲] می‌گویند، زن کدخدای دهکده که صاحب انباری است. ماورا هرگز از محدودهٔ روستایش پا بیرون نگذاشته است و ده‌سالی است که فقط شبها از خانه‌اش بیرون می‌آید. بورکین می‌گوید که به‌نظر او این شگفت نیست، چراکه بسیاری از آدمها هستند که «سعی می‌کنند خود را همچون زاهدی خرچنگ‌وار در پوسته‌ای پنهان کنند» و این اندیشه او را به ماجرای همکارش، دبیری به نام بلیکوف[۱۰۳]، می‌کشاند که همان «مردی در صدفِ» عنوان داستان است. این داستان، مضمون کناره‌گیری را، که رفتار ماورا بدانان القا کرده بود، پیشتر می‌برد و گسترده‌ترین معنای نمادین را بدان می‌بخشد. در این معنای نمادین، آدمی چنان از اشکال خارجی زندگی واهمه دارد که به افراطی‌ترین کارها دست می‌زند تا با انواع «صدفها» یا «پوسته‌ها» خود را محافظت کند. این داستان داستانِ بعدی، «انگور فرنگی»، را به‌دنبال می‌آورد که در آن نوع دیگری از کوته‌بینی، به‌صورت تمثیلی، در تمنّای قهرمان داستان برای به‌دست‌آوردن زمین، همان «شش فوت زمین»اش، بیان می‌شود. قهرمان داستان، وقتی که به آرزویش می‌رسد، حقیرتر و خودبین‌تر می‌شود. و سرانجام، در داستان «دربارهٔ عشق»، پایبندی خفقان‌آور به آداب‌ورسوم و فلجِ عاطفی مانع از تحقّق ماجرایی عشقی می‌شود.

در «مردی در صدف» دبیری به نام بلیکوف در نقش مدافع و نگهبان شیوه‌های «صحیح» زندگی، که خود برای خود قائل است، شهری را با روش مستبدّانه‌اش به‌تنگ آورده است. امّا زمانی که خودش با دختر زیبای سرزنده‌ای به نام وارنکا[۱۰۴] نامزد می‌شود، حاصل کار فاجعه‌بار است، زیرا دیدگاه او دربارهٔ زندگی سخت با دیدگاه نامزد سبکدل و خوش‌طلبش در تضادّ است. پس از جرّوبحثی شدید، برادر وارنکا، بلیکوف را از پلّه‌ها به‌پایین پرت می‌کند. بدین‌ترتیب نفْسِ شکنندهٔ بلیکوف خرد می‌شود و او خود را در اتاقش محبوس می‌کند، تا اینکه سرانجام می‌میرد.

بلیکوف را پوسته‌ای و جداری، شکل زندگی، از محتوای زندگی جدا ساخته است: «هر گونه تخطّی و عدول از قوانین، او را به ورطهٔ سیاهی و دلتنگی و یأس می‌افکند.» قهر و بیگانگی بلیکوف با زندگی و ناتوانی او برای زیستن، در مسائل خرد و پیش‌پاافتاده‌ای بیان می‌شود که او خود را پشت آنها پنهان می‌کند و نیز در موانع خارجیی که از آنها سپری دفاعی برای خود می‌سازد. او فقط‌وفقط از کلیشه‌ها برای سخن‌گفتن استفاده می‌کند؛ هرگز عینک تیره‌اش را برنمی‌دارد؛ همیشه گالش به‌پا دارد و پالتو به‌تن می‌کند، حتّی وقتی که هوا ملایم و خوب است؛ همیشه سر در یقه‌اش فرومی‌برد و بدین‌ترتیب چهره‌اش را پنهان می‌کند؛ و همیشه گلولهٔ پنبه‌ای در گوشش می‌تپاند. در خانه نیز همیشه رُب‌دوشامبری به‌خودش می‌پیچد و شبکلاه به‌سرش می‌گذارد؛ پرده‌ها و کرکره‌های اتاقش همیشه بسته است و دروپنجره‌ها را همیشه کیپ می‌بندد؛ هیچوقت سوار کالسکهٔ روباز نمی‌شود؛ چتر و چاقوی جیبی و ساعتش همیشه در پوششی پارچه‌ای پیچیده شده‌اند؛ و همیشه به جای آنکه به حال فکر کند به گذشته می‌اندیشد:

> فعلیّت و واقعیّت همیشه او را عصبانی می‌کرد، به‌وحشت می‌انداخت، و به اضطرابش می‌افکند. شاید برای توجیه بزدلی و بیزاری‌اش از واقعیّت، همیشه به‌ستایش گذشته و آنچه هرگز وجود نداشته است می‌پرداخت. و زبانهای باستانیی که تدریس می‌کرد برایش در حکم همان چتر و گالشهایی بودند که در پشت آنها برای خود مصونیّتی می‌جُست، مصونیّت از واقعیّتهای زندگی.

وابستگی اجباری بلیکوف به ظواهر رفتاری، نقشه‌های او را برای ازدواج نقش‌برآب می‌کند و منجر به مرگش می‌شود. او کناره می‌گیرد، به بسترش پناه می‌برد، زیر لحافی سنگین می‌خوابد، و زیر لایه‌های محافظِ بسیار خودش را آمادهٔ مرگ می‌کند. تنها زمانی که در تابوتش، برای همیشه محفوظ از مخاطرات زندگی، جای می‌گیرد به‌نظر خوشحال و خوشبخت می‌رسد: «چهره‌اش خوشایند، ملایم، و حتّی خوشحال بود؛ توگویی از اینکه سرانجام می‌توانست در صدفی بیارامد که نمی‌بایست هرگز ترکش می‌کرد شاد است. آری او به کمال مطلوب و دلخواهش رسیده بود.»

«انگور فرنگی» داستان برادر راوی است که چون همهٔ فکر و ذکرش اشتیاق تصاحب «مِلکی» برای خودش است، از همه چیزش می‌زند و پس‌انداز می‌کند؛ او همهٔ خوشیهای زندگی را بر خود حرام می‌کند و حتّی غذای درست‌وحسابی هم نمی‌خورد. نمادی که زندگیِ خوشِ آسودهٔ دوران بازنشستگی را در ملک خودش برای او تداعی می‌کند بوته‌ای انگور فرنگی است که بتواند از آن انگورهای «خودش» را بخورد. وقتی که سرانجام به آرزویش می‌رسد، راوی به دیدن او می‌رود و می‌بیند که چاق و پیر شده است و انگور فرنگیهای دست‌پرورده‌اش سفت و ترش‌مزه هستند. راوی به بیهودگی و پوچی این نیل به هدف پی می‌برد و از اینکه زندگیی صرف این کار شده است لرزه بر اندامش می‌افتد.

در داستان «دربارهٔ عشق» راوی سوّم، آلیخین[۱۰۵]، از عشقش به آنّا، همسر زیباروی یک نفر قاضی، سخن می‌گوید. او خود را لایق

عشق آنّا نمی‌بیند. بلیکوف را ترسش نابوده کرده بود و مالک بوتهٔ انگور فرنگی را حقارتِ هدفش، حال آنکه عاملی که دست‌وپای آلیخین را می‌بندد گنگتر و نامشخّصتر است. او، برخلاف آن‌دو شخصیت قبلی، نیمچه‌آگاهیی بر ضعفش دارد، امّا سستی و بیحالی او را از دست‌زدن به عمل بازمی‌دارد و تنها زمانی پی می‌برد که این سستی و بیحالی بخت او را برای شادی و کامیابی از میان برده است که دیگر بسیار دیر شده است.

حال‌وهوایی تازه

در شش‌سال پایانی زندگی چخوف تغییروتحوّلی را در دیدگاه او می‌توان مشاهده و مشخّص کرد. پس از آن تریلوژی و داستان «ایونیچ»[۱۰۶]، که کاملترین نمونهٔ توجّه چخوف به تباهی انسان بر اثر پول‌پرستی و حقارت است، لحن چخوف در داستانهایش عوض می‌شود و به‌اندازهٔ قبل بدبینانه نیست. در برخی از داستانهای مربوط به پس از ۱۸۹۸، و نیز در چهار نمایشنامهٔ اصلی‌اش (که همگی پس از ۱۸۹۶ نوشته شدند)، اندک نور امیدی، هرچند بسیار مقیّد و مشروط، به‌چشم می‌خورد که شاید انسان بتواند به اندک‌مایه‌ای از شادی و خوشبختی برسد. سه داستانی که بیش از همه این حال‌وهوای تازهٔ سالهای واپسین عمر چخوف را نشان می‌دهند «عزیزم»[۱۰۷] (۱۸۹۸)، «بانو با سگ ملوس»[۱۰۸] (۱۸۹۹)، و «نامزد»[۱۰۹] (۱۹۰۳) هستند.

«عزیزم» داستان آلینکا[۱۱۰]ست، زن جوانی که زندگی‌اش فقط در گرو این است که محبوب و دلدادهٔ کسی باشد. او بی‌عشق نمی‌تواند زندگی کند و هربار که بیوه می‌شود ازنو ازدواج می‌کند. دنیای شوهرش به‌طور مطلق دنیای او می‌شود؛ همان تکیه‌کلامهای او را به کار می‌برد و تنها وابستهٔ کار او می‌شود. وقتی که با مدیر تماشاخانهٔ روبازی ازدواج می‌کند، تنها صحبتش دربارهٔ بیفرهنگی تماشاچیان است. وقتی که پس از مرگ شوهر اوّلش با صاحب یک الوارفروشی ازدواج می‌کند، همهٔ حرفش دربارهٔ قیمت الوار و مالیاتهایی است که شوهرش را تهدید به ورشکستگی می‌کند. پس از مرگ الوارفروش، او با یک نفر دامپزشکِ ارتش دوست می‌شود. با آنکه آن‌دو ازدواج نکرده‌اند، اما وقتی که آلینکا ناگهان همهٔ فکر و ذکرش خطر شیوع بیماریهای واگیردار دامی می‌شود همه می‌فهمند که وضع از چه قرار است. وقتی که معشوقش از آن محلّ منتقل می‌شود، آلینکا تنها می‌ماند:

> بالاتر از همه و بدتر از همه این بود که او دیگر هیچ‌جور عقیده‌ای نداشت. او چیزهایی را که در اطرافش بودند می‌دید و می‌فهمید که چه می‌گذرد، امّا هیچ عقیده‌ای راجع به هیچ‌چیز نمی‌توانست پیدا کند و نمی‌دانست از چه حرف بزند. و چقدر وحشتناک است که عقیده‌ای نداشته باشی! مثلاً بطری را می‌بینی، یا می‌بینی که باران می‌آید، یا دهقانی ارّابه‌ای را می‌راند، امّا اگر هزار روبل هم به تو بدهند، نمی‌توانی بگویی هر یک از اینها چه معنایی دارد. زمانی که کوکین[۱۱۱] زنده بود، یا پوستووالوف[۱۱۲]، یا لااقلّ آن دامپزشک همراهش بود، آلینکا می‌توانست هرچیزی را توضیح بدهد و عقیده‌اش را دربارهٔ هرچه بخواهی ابراز کند، امّا اکنون خانهٔ دلش و سرشَ هم مثل خانهٔ خودش تهی بود.

سرانجام آلینکا عشق تازه‌ای در وجود پسر دبیرستانی دامپزشک می‌یابد و نقش مادر او را به‌عهده می‌گیرد. حال او باز دوباره می‌تواند ابراز نظر کند ــ دربارهٔ معلّمها، کتابهای درسی، و شاقّ‌بودن تکالیف خانگی مدرسه.

تصویری که از آلینکا ترسیم شده است، که خالی از هرگونه شخصیّتی از خود است، البتّه تاحدودی هجوآمیز است؛ امّا «عزیزم» تنها داستان زنی تُهی و پوک نیست. تالستوی داستان «عزیزم» را بیش از همهٔ داستانهای چخوف می‌پسندید و آلینکا را «موجودی شگفت و مقدّس» می‌خواند. چه با تالستوی همعقیده باشیم و چه نباشیم، نمی‌توان تعبیر و تأویل او را بکلّی نادیده گرفت. با آنکه در نگاهِ نخست چنین می‌نماید که آلینکا یکی از همان شخصیّتهای نمونه‌وار چخوفی است که پوچ و مزوّر است، امّا اینکه او قدرت عشق‌ورزیدن دارد، هرچند عشق‌ورزیدنش تسلیمگرایانه و انحصارطلبانه است، باز او را از بقیّهٔ قهرمانان تنها و منزوی چخوف متمایز می‌سازد. امّا، در عین حال، این نظر تالستوی هم که چخوف با ارائهٔ تصویری مثبت و متعالی از آلینکای تسلیمگرا ــ دست‌کم ناخودآگاهانه ــ اندیشه‌های پیشینش را در مورد آزادی و رهایی زنان نفی کرده است موجّه نیست، زیرا پوچی و پوکی آلینکا در داستان کاملاً آشکار است و نمی‌توان آن را نادیده گرفت. طنز چخوف در تصویرکردنِ آلینکا به‌نظر قویتر خواهد آمد، اگر که ما نیز، همچون رناتو پودجولی[۱۱۳]، ربط داستان چخوف را به اسطورهٔ اروس وپسوخه[۱۱۴] در نظر بگیریم. پودجولی می‌گوید که «عزیزم» روایت امروزین از آن اسطورهٔ باستانی است. او می‌گوید لقب آلینکا در داستان، «دوشِچکا»[۱۱۵] (عزیزم) است که عنوان داستان نیز هست. امّا در زبان روسی دوشچکا صورت مصغّرِ واژهٔ «دوشا»[۱۱۶] به معنای «روح» نیز هست و واژهٔ پسوخه نیز در زبان یونانی به‌همین معناست. پودجولی می‌گوید که شباهت میان آلینکا و پسوخه نشانه‌ای است از اینکه چخوف می‌خواسته است «به‌طور غیرمستقیم و ضمنی بگوید که حتّی در متن بی‌ارزش زندگی ممکن است جرقّه‌های

مقدّس شعر نهفته باشد.» امّا پودجولی به معانی طعن‌آمیز شباهت میان داستان و اسطوره توجّه نکرده است. پسوخه سر از فرمان اروس، مبنی بر اینکه به‌هنگام عشق‌ورزیدن به چهرهٔ او ننگرد، می‌پیچد و چون نافرمانی می‌کند، اروس، خدای عشق، غیب می‌شود. آلینکا نیز، همچون پسوخه، بی‌آنکه بنگرد و ببیند عشق می‌ورزد؛ امّا او به همین عشق‌ورزیدنِ کورکورانه خرسند است و هرگز در پی آن نیست که معشوقش را بجوید و بازشناسد. آنهایی که آلینکا، یکی پس از دیگری، عاشقشان می‌شود فقط سایه‌های پوچ و پوک آن خدای عشق هستند و به دلیل همین پیش‌پاافتادگی و بیخاصیّتی آنهاست که نمی‌توان و نباید آنها را جُست و بازشناخت، نه به‌دلیل اینکه صفاتی خدایی دارند. بنابراین آلینکا و معشوقهایش نسخه‌بدلهای حقیر آن شخصیّتهای اسطوره‌ای هستند و انعکاس اسطوره در داستان نه‌تنها نشانهٔ تعبیر و تفسیر رمانتیک از عشق کورکورانه و بی‌چون‌وچرای آلینکا نیست، بلکه بیشتر القاکنندهٔ این است که قهرمان داستانِ چخوف، که سفت‌وسخت توهّماتش را در خاطر نگاه می‌دارد، ساده‌لوحتر و ضعیفتر از آن است که بتواند ببیند یا تاب تحمّل شکّ و تردیدی را که دیدن در پی دارد داشته باشد.

در «بانو با سگ ملوس»، که یک‌سال پس از «عزیزم» نوشته شد، آوای همدلیِ محبّت‌آمیز مؤکّدتر است و داستان با حالتی از امید مشروط ـ هرچند به‌بیان‌درنیامده ـ به‌پایان می‌رسد. طرح و پیرنگ داستان را چنین می‌توان خلاصه کرد: در یکی از شهرهای تفریحی کنارهٔ دریای سیاه گوروف[117]، مردی متأهل و نیرنگ‌باز و زن‌فریب، با آنّا، زنی جوان و ازدواج‌کرده، آشنا می‌شود و رابطهٔ عاشقانهٔ مختصری با او برقرار می‌کند. امّا این رابطهٔ عاشقانهٔ تابستانیِ سرسری بدل به عشقی می‌شود که او را دگرگون می‌کند. در بسیاری از داستانهای چخوف که بحثشان را کردیم ابتذال و زشتی عشق را نابود می‌کنند، امّا در «بانو با سگ ملوس» نشان داده می‌شود که عشق می‌تواند بر ابتذال و زشتی غلبه کند.

این داستان وجوه مشترکی با آنّا کارنینا[118]ی تالستوی دارد. با آنکه بسیاری چیزها در این داستان ـ نام کوچک قهرمان زن داستان، وضعیّت در آغاز داستان، و رفتار اوّلیّهٔ گوروف ـ با جزئیّات رمان تالستوی همخوانی دارد، امّا در داستان چخوف آن مضمون رمانتیک ـ رئالیستیِ سنّتیِ عشق نامشروع، که آنّا کارنینا نمونهٔ کلاسیک آن است، وارونه شده است؛ در داستان چخوف خبری از تغییر مسیرهای ناگهانی ماجرا نیست و داستان با گرهگشایی تراژیک خاتمه نمی‌یابد.

«بانو با سگ ملوس» در دو خطّ موازی پیش می‌رود. در یک‌سو داستانِ خطّیِ ساده‌ای است که کاملاً مطابقِ نمونهٔ گشایش و گسترش سنّتی طرح و پیرنگ است: گوروف با آنّا آشنا می‌شود؛ ماجرایی عشقی میان آنها پا می‌گیرد؛ و زمانی که عاشق و معشوق به محلّ دائمی اقامتشان، نزد همسرانشان، بازمی‌گردند، گمان می‌برند که ماجرایشان خاتمه یافته است، امّا بعد پی‌می‌برند که عشقی تازه‌تر و عمیقتر به‌هم پیوندشان می‌دهد. امّا در پشت این طرح و پیرنگ خطّی، که در آن واقعه از پس واقعه می‌آید، متنی دیگر هم شکل می‌گیرد که معانی دیگری دارد و پرتوی تازه بر تضادّ میان دو شیوهٔ زندگی و دو شیوهٔ عشق‌ورزیدن می‌افکند: زیستن و عشق‌ورزیدن معمول و متداول که امکان پیش‌آمدن روابطی ظاهری را فراهم می‌آورد، امّا در عین حال این روابط را عقیم می‌کند، و زیستن و عشق‌ورزیدنی فارغ از دروغ و تصنّع و ظاهرپردازی. این‌دو خطّ داستانی درهم تنیده شده‌اند، شبکه‌ای از هماهنگیها و تضادّها پدید آورده‌اند، و همین پابه‌پا پیش‌رفتن دو خط داستانی است که به کلّ داستان حالتی تغزّلی می‌دهد و ضرباهنگ شاعرانه‌ای بر آن حاکم می‌کند.

در دسامبر ۱۹۰۳، یعنی هفت‌ماه پیش از مرگ چخوف، واپسین داستان او، «نامزد»، در ژورنال دلیا وسخ انتشار یافت. بر این داستان نیز همان لحن خوشبینانهٔ توأم با دلتنگی و غم حاکم است که پیشتر گفتیم خصیصهٔ این داستانهای آخری چخوف است. از بسیاری جهات «نامزد» نمونهٔ اعلای نوآوریهای چخوف در حیطهٔ داستان کوتاه است. همچنین این داستان مهمّترین نمونه‌ای است که خصلت انقلابی و تحوّل‌آفرین هنر داستانپردازی او را نشان می‌دهد. «نامزد»، از نظر شیوهٔ پرداختن به زمان و مکان، از نظر تغزّلی درونی، و از نظر رسیدن به حدّ اعلای ایجاد سازش و وحدت میان موضوعات مختلف، نقطهٔ اوج حرکت چخوف در مسیرهای تازه است. پیشتر به خصلتِ اغلب غیرخطّیِ زمان در داستانهای چخوف توجّه کردیم. در داستانهای او آن رابطهٔ معمولِ حرکتِ به پیش در مکان در طول زمان ـ یعنی جهتمندی ـ عملاً به حالت تعلیق درمی‌آید و کشش هنرمندانهٔ پرقدرتی از کُنش متقابل میان گذرا و ناگذرا، و جهت‌دار و بی‌جهت، پدید می‌آورد. بنابراین، مثلاً در «اسقف»[119] (۱۹۰۲)، ماجرای داستان مبتنی بر ترجیع‌بند رفتن اسقف از خانه به کلیسا، بازگشتنش از کلیسا به خانه، و تکرار آن تا زمانی است که سرانجام اسقف به خانه می‌آید تا بمیرد. به‌همین‌ترتیب در «عزیزم» حرکت قهرمان داستان از یک رابطهٔ عاشقانهٔ توأم با وابستگی به رابطه‌ای دیگر در پایانی بی‌سمت‌وسو برای ادامهٔ حرکت رها می‌شود. او درواقع در مسیری دایره‌ای حرکت کرده است و روابط بظاهر علّت و معلولی او، همه، فاقد نتیجه قطعی هستند.

«نامزد» دربارهٔ نادیا ست، دختر جوانی که در شهرستانی با مادر

بیوه و مادربزرگ غُرغرو و بداخلاقش زندگی می‌کند. او با آندریی، پسر جوان و زیباروی امّا ملال‌آور کشیش ناحیه، نامزد شده است. ساشای هنرمند، که دستپروردهٔ مادربزرگ است، در نادیا احساس پوچی و بیهودگی نسبت به زندگی‌اش برمی‌انگیزد. به تقاضای ساشا، نادیا خانه و زندگی‌اش را رها می‌کند تا در پطرزبورگ به‌تحصیل بپردازد و به این ترتیب نامزدی‌اش نیز به‌هم می‌خورد. زمانی که برای دیداری کوتاه از شهر زادگاهش در راه بازگشت به خانه است، مدّتی کوتاه در مسکو توقف می‌کند، به خانهٔ ساشا سر می‌زند، و درمی‌یابد که او نیز نجاتبخش و رهایی‌دهنده نیست، خودش نیز در وضع فلاکتباری زندگی می‌کند، و بیمار است. زمانی هم که به خانه می‌رسد، با نگاهی تازه محیطش را می‌نگرد و باز آنجا را ترک می‌کند. جملهٔ پایانی داستان چنین است: «... او شهر را ترک کرد ــ و چنانکه خود گمان می‌برد، برای همیشه.»

معنای نهانی داستان مربوط به کوشش نادیاست برای رهاکردن خودش از آنچه نخست به‌صورت محیط خفه‌کنندهٔ خانهٔ مادربزرگش، مادر کوته‌بینش، و نامزدش تصویر می‌شود. روح نادیا میان ابتذال خانه‌اش و تصوّر گنگی که از آزادی دارد، و افراطی‌ترین صورت آن مدینهٔ فاضله‌ای است که ساشا تبلیغ و موعظه می‌کند، دوپاره شده است. این فضای روانی با مثالهایی دارای ابعاد واقعی و ملموس ارائه می‌شود: از یک‌سو فضای بسیار بسته و تنگ (اتاق خواب نادیا؛ کّل خانه) و از سوی دیگر فضایی بیکران و نامحدود (روسیّه؛ کلّ طبیعت). امّا دوپهلویی این تضادّ و تقابل بعداً زمانی آشکار می‌شود که اتاق خواب به‌صورت پناهگاه دوران کودکی جلوه‌گر می‌شود، طبیعت جلوهٔ خصمانه‌ای می‌یابد، و نادیا دیگر نمی‌تواند تضادّ و تقابل آشکار و مطلق آن را ببیند. با آنکه میان بیرون و درون رابطه‌ای از زشتی حکمفرماست و، در این رابطه، بیرون جنبهٔ مثبت و درون جنبهٔ منفی دارد، امّا این رابطه بسیار سیّال است و هرگز جنبهٔ ثابت و تثبیت‌شده ندارد ــ این رابطه در آثار چخوف همیشه به‌این‌اندازه سیّال و غیرقطعی نیست. مضمون تضادّ و تقابل میان زشتی و زیبایی، و ابتذال و هنر، که در طغیان نادیا تجلّی می‌یابد، با توجّه به احساسات و ادراکات متغیّر او قدرت و حدّت‌وشدّتش را از دست می‌دهد.

این داستان جدلهای بسیاری را دربارهٔ خوشبینی نهفته در آن برانگیخته است. آیا چخوف می‌خواهد بگوید که نادیا با چشم‌گشودن بر زندگیی تازه و ردّکردن زندگی فرسودهٔ قبلی به رهایی می‌رسد؟ این تفسیر تفسیرِ عامّ و غالبی است که از این داستان می‌شود و در پایان داستان نیز نوعی خوشبینی توأم با دلتنگی و غم، که وجه مشخّصهٔ نمایشنامه‌های آخری چخوف نیز هست، آشکارا قابل تشخیص است: نادیا به خانه‌اش بازگشته است و با پختگی و بلوغی تازه آن را می‌نگرد: «و به نظرش می‌آمد که... همه چیز فقط در انتظار است ــ نه‌چندان در انتظار پایان، که بیشتر در انتظار آغاز چیزی نو و تروتازه و جوان.»

امّا اشارات پرحسرت و آرزومندانه‌ای که به‌دنبال می‌آیند ــ «وای، چه می‌شد، اگر این زندگیِ تازهٔ روشن زودتر از راه می‌رسید» و «چنین زندگیی سرانجام، دیر یا زود، فرا می‌رسید» ــ آن لحن امیدوارانه را مخدوش می‌کنند، همچنانکه آن عبارت تعدیل‌کننده در جملهٔ واپسینِ داستان: «صبح روز بعد، او، شاد و سرخوش، شهر را ترک کرد ــ **و، چنانکه خود گمان می‌برد**، برای همیشه.» بنابراین با آنکه داستان با حال‌وهوایی مثبت (امید به زندگی تازه) پایان می‌گیرد، امّا نشانه‌های بسیاری نیز خبر از آن می‌دهند که واقعاً چیزی عوض نشده است. پس سؤالی که در جدلهای نقّادانه دربارهٔ خوشبینانه یا بدبینانه‌بودن این داستان مطرح شده است اصلاً بیجا و بیمورد است، زیرا جوهر و ذات فُرمِ هنری «نامزد» این است که دو لحن و آوای متخالف و درهم‌نفوذکننده را دربرمی‌گیرد. چخوف در این داستان نه‌تنها سؤالی را طرح کرده است، بلکه همچنین نشان داده است که در زندگی واقعی سؤالها جوابهای ساده و سرراستی ندارند.

چخوفِ نمایشنامه‌نویس

بخش اعظم آثار ادبی چخوف نثر داستانی است و می‌توان چخوف را در وهلهٔ نخست نویسندهٔ داستان کوتاه به‌حساب آورد ــ نویسنده‌ای که این ژانر را متحوّل کرد. امّا نمایشنامه‌هایی که او نوشته است به‌نوبهٔ خود انقلابی و تحوّل‌آفرین بودند و از بسیاری جهات، مانند داستانهایش، پر از راهگشاییها و نوآوریهای هنرمندانه. آثار نمایشی چخوف را معمولاً به دو دسته تقسیم می‌کنند: نمایشنامه‌های ماجراییِ سنّتی که در آنها ماجراها بر روی صحنه و جلوی چشم تماشاچیان به‌وقوع می‌پیوندند و نمایشنامه‌هایی با ماجرای غیرمستقیم، که ماجرای بیرونی بر صحنه بسیار اندک است و تنها نتایج ماجراهایی که بیرون از صحنه، در جایی دیگر، رخ داده است نمایانده می‌شود. چهار نمایشنامهٔ اصلی چخوف، **مرغ دریایی، دایی وانیا، سه خواهر**، و **باغ آلبالو**، از این دستهٔ دوّم هستند.

چخوف سالها پس از داستان‌نویسی به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. نخستین نمایشنامهٔ او، **ایوانوف**[120]، در ۱۸۸۷، زمانی که مشغول نوشتن «استپ» بود، نوشته شد. بسیاری از آثار نمایشی اوّلیّهٔ او کمدیهای تک‌پرده‌ای هستند که شباهت بسیار با داستانهای لطیفه‌مانند اوّلیّه‌اش دارند و، درواقع، برخی تنظیم نمایشی همان داستانها هستند. بقیّهٔ نمایشنامه‌های او جدّی، و حتّی می‌توان گفت تراژیک، هستند. رانلد هینگلی[121] دو نمایشنامهٔ **در جادّه**[122] (۱۸۵۵)

و **آواز قو**[۱۲۳] (۱۸۸۷ـ۱۸۸۸) را نمایشنامه‌هایی «اشک‌درآور» می‌خواند. امّا «فارس»های اوّلیهٔ چخوف از این نظر حائز اهمّیّتند که برخی از تکنیکهای انقلابی نمایشنامه‌های بعدی را در آنها می‌توان دید. این «فارس»ها [**خرس**[۱۲۴] (۱۸۸۸)، **خواستگاری**[۱۲۵] (۱۸۸۸ـ۱۸۸۹)، **نقش تراژیک**[۱۲۶] (۱۸۸۹ـ۱۸۹۰)، **عروسی**[۱۲۷] (۱۸۸۹ـ۱۸۹۰)، **سالگرد**[۱۲۸] (۱۸۹۱)، و **مضرات دخانیات**[۱۲۹] ـ که چخوف شانزده‌سال روی آن کار کرد و بالاخره آن را در ۱۹۰۲ منتشر کرد] بیش از آنکه کمدی موقعیّت باشند کمدی شخصیّتند. در آنها هر شخصیّتی با اداواطوار و شیوهٔ صحبت غریب و خاصّ خودش تفرّد و تشخّص می‌یابد و کشمکش دراماتیک حاصل کنشها و واکنشهای شخصیّتهاست.

نخستین نمایشنامهٔ بلند چخوف، **ایوانوف**، عناصری از ماجرای دراماتیک سنّتی را دربردارد و موقعیّتها در آن سخت یادآور «فارس»های تک‌پرده‌ای هستند. بسیاری از شخصیّتها در آن تحت تأثیر یکی از «مزاجهای» سنّتی هستند، یعنی مشخّصهٔ هر یک از آنها یک خصلت غالب است: زودخشمی، نادانی، و غیره. شخصیّت‌پردازیهای پیچیده‌تر نیز اکثراً تابع قواعد سنّتی هستند: شخصیّتها، در تک‌گوییهایی که مشغول حرف‌زدن با خودشان هستند، خودشان را «معرّفی» و ذات و جوهر خویش را آشکار می‌سازند. امّا استفاده از درونمایه‌های نهانی، که غالباً با استفاده از اصوات (مثلاً ناله‌های مکرّر جغد) و در جهت خلاف روال متن در ذهن پا می‌گیرند، استفاده از سکوتها، زبان عجیب‌وغریب و خاصّ شخصیّتها، و اهمّیّتی که به لحن داده می‌شود و در توضیح صحنه مشخص می‌شود («اشک‌ریزان»، «شادمانه»، «خونسردانه»، «با شوخی») همگی از پیش خبر از شاهکارهایی می‌دهند که درراهند.

چخوف درواقع با نمایشنامهٔ **مرغ دریایی** جستجویش را برای یافتن فُرمهای نمایشیِ تازه آغاز کرد. کلّ نمایشنامه حول مسئلهٔ ماهیّت هنر و عشق می‌گردد و روابط میان شخصیّتها نیز بر حسب همین عشق و هنر بیان می‌شود. ماجرای نمایشنامه بازتاب بحث و جدلی است که در روزگار چخوف دربارهٔ نقش هنرمند و هنر ـ خصوصاً هنرِ به‌اصطلاح منحط سمبولیستها ـ در جامعه درگرفته بود. ساختار نمایشی این نمایشنامه مبتکرانه است. عملاً بر صحنه ماجرایی آشکار نمی‌گذرد. هر آنچه مهمّ است خارج از نمایش صورت می‌گیرد و بر روی صحنه فقط دربارهٔ آن صحبت می‌شود. حتّی خودکشی ترپلیف[۱۳۰]، نمایشنامه‌نویس جوان، که می‌توانست اوجی دراماتیک باشد خارج از صحنه اتفاق می‌افتد و شخصیّت دیگری آن را گزارش می‌دهد، آن‌هم با لحنی که آشکارا از اهمّیّت واقعه می‌کاهد. درواقع نمایش عاری از آن کشمکش سنّتی میان شخصیّتهاست؛ تمامی کشمکشها، در وهلهٔ نخست، کشمکشهای درونی هستند. این بدان معناست که کشمکشِ نمایشی با استفاده از شیوه‌های جدید ایجاد می‌شود ـ یعنی نه با استفاده از تقابل، بلکه در وهلهٔ نخست از طریق مشکلات حلّ‌نشدهٔ درون هر شخصیّت و در وهلهٔ دوم از طریق روابط متقابل میان آنها. بنابراین اوجی دراماتیک، نه در ماجرای نمایش و نه در گفتگوها، در کار نیست. به مهمّترین واقعه‌ها فقط به‌صورتی گذرا اشاره می‌شود.

نمایشنامهٔ بعدی چخوف، **دایی وانیا**، همان شیوه و تکنیک **مرغ دریایی** را بازهم پیشتر می‌برد. در اینجا باز نمایشنامه نه «قهرمان» واحدی دارد و نه ماجرای پرتحرّک و پرآب‌وتابی در جریان است؛ ماجرای بیرونی از حدّاقلّ ضروری تجاوز نمی‌کند و قهرمان مثبت یا منفی واقعی در نمایش وجود ندارد. بازهم در اینجا شیوهٔ چخوف متّکی بر ماجراهای روی صحنه نیست، چون ماجراهای روی صحنه بسیار جنبی و بی‌اهمّیّت و بی‌نتیجه هستند (حتّی گلوله‌ای که شلّیک می‌شود کسی را نمی‌کشد و بی‌ثمر می‌ماند)؛ در عوض، حال‌وهوایی کلّی بر نمایش حاکم است که نمی‌توان آن را با کلام بیان کرد و شاید بهتر آن باشد که این حال‌وهوا را با نحوهٔ تأثیر موسیقی بر احساسات مقایسه کنیم. توصیف شخصیّت، کیفیّت گفتگوها، و ترکیب تغزّلی پایان هر پرده، همه‌وهمه، مستقیماً از مفهوم تغزّلی **مرغ دریایی** نشأت می‌گیرند.

توفیق **مرغ دریایی** و **دایی وانیا** بر صحنهٔ تئاتر هنری مسکو چخوف را واداشت تا دو نمایشنامهٔ بعدی‌اش را (که در ضمن آخرین نمایشنامه‌هایش نیز بودند) با توجّه به اصول صحنه‌ای تئاتر استانیسلافسکی بنویسد، یعنی با توجّه به رئالیسم روانشناختی حسّاس و عمیق او و علاقهٔ تعصّب‌آمیزش به ظرایف کارِ صحنه‌ای و جلوه‌های صحنه. حاصل این تلاش در وهلهٔ نخست یکی از شاهکارهای او، **سه خواهر**، بود. باز در اینجا جهت حرکت در هر پرده تغزّلی است و ماجرای روی صحنه نشأت‌گرفته از تحوّلات عاطفی پیش‌آمده در خارج از صحنه است و معمولاً فقط در لحظات بحرانی به تماشاگر نمایانده می‌شود. گفتارهای پراحساس شخصیّتها غالباً با «ماجرایی» ثانوی بر روی صحنه، که نقش همسرایان را در نمایش دارد و متشکّل از سکوتها یا تلمیحات ادبی است، مورد تعبیر و تفسیر قرار می‌گیرد. چنین است که مثلاً **سه خواهر** با گفتگویی تغزّلی میان سه خواهر، اولگا، ایرینا، و ماشا، آغاز می‌شود که مشغول یادآوری خاطراتشان به‌مناسبت روز نامگذاری ایرینا هستند. حال‌وهوای شاعرانه‌شان ناشی از صبح زیبای بهاری و رؤیاهایشان دربارهٔ مسکوست. امّا این لحنِ تغزّلیِ تاحدودی احساساتی خواهرها را حرفها و خنده‌های تند و زنندهٔ چبوتیکین[۱۳۱]، توزنباخ، و سالیونی[۱۳۲]، که پشت صحنه هستند و نوعی پانتومیم اجرا می‌کنند، خدشه‌دار می‌کند. مثلاً بدین ترتیب:

چبوتیکین: ارواح بابات!
توزنباخ: آره، همه‌ش چرنده.

ما باید بفهمیم که حرفهای توزنباخ و چبوتیکین بخشی از گفتگوهای خصوصی آنهاست و آشکارا ربطی به صحبت خواهرها بر روی صحنه ندارد. امّا معنا و مفهوم تلویحی این حرفها برای تماشاچیان روشن است: توزنباخ و چبوتیکین به‌صورت غیرمستقیم، به شیوهٔ همسرایان، دربارهٔ سخنان خواهرها اظهار نظر می‌کنند و بعداً، در همان پرده، سالیونی ناگهان و بی‌مقدّمه دو سطر از «فابل» **کریلوف، دهقان و کارگر مزرعه**[۱۳۳]، نقل می‌کند:

نبُد فرصت گفتنش وای وای
از آن پیش کافکند خرسش ز پای[۱۳۴]

این نیز از بیانهای همسرایانهٔ چندوجهی است. این کلام نه‌فقط جوابی است به ضدّحملهٔ پرزوری که ماشا به سالیونی برده است، بلکه اشاره‌ای هم به پروتوپوپوف[۱۳۵] دارد که صحبتش درست پیش از آن شده و مسئول اصلیِ ناچاریِ سه خواهر از تخلیهٔ خانه‌شان است. چخوف این ربط و رابطه را بدین‌ترتیب آشکارتر می‌سازد که ماشا موقع ذکر نام خانوادگی و نام کوچک پروتوپوپوف به تته‌پته می‌افتد و یک‌بار او را میخائیل پوتاپیچ[۱۳۶] می‌نامد ــ نامی که دهقانان روسی بشوخی به خرسها داده‌اند. بازی با این نام و نقل‌قولی که از کریلوف شد، همراه با نقل‌قولهای ادبی دیگر، در طول کلّ ماجرای نمایش ادامه می‌یابد، درهم تنیده می‌شود، و درونمایه‌های دیگری را به ذهن القا می‌کند. در این نمایش هم، باز، گرهگشایی حالت تراژیک ندارد (اگرچه می‌فهمیم که یکی از شخصیّتهای نمایش در دوئل کشته شده است و یکی از خواهرها باید از معشوقش جدا شود). گرهگشایی و پایان ماجرا حالت تغزّلیِ رفع‌ورجوع را دارد، درست همانند «پایان هیچ» داستانهای دورهٔ پختگی چخوف ــ شاید نوعی خوشبینیِ تحت‌الشّعاع‌قرارگرفته آوای پایانی نمایش باشد.

بدفهمی در مورد **باغ آلبالو** همیشه، چه در روسیّه و چه در خارج، احتمالاً بیش از همهٔ نمایشنامه‌های چخوف بوده است. چخوف از همان آغاز اصرار داشت که این نمایشنامه کمدی است، نه تراژدی، و باید آن را همچون کمدی اجرا کرد. درواقع عنوان فرعی نمایشنامه چنین است: «کمدیی در چهار پرده». اصرار کانستانتین استانیسلافسکی و ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو*، مدیر ادبی تئاتر، برای آنکه این نمایش را به‌صورت تراژدیی سمبولیک به‌اجرا درآورند تقریباً منجر به شقاقی جدّی میان چخوف و تئاتر مسکو شد.

موضوع **باغ آلبالو** فروش اجباری و ناچاری یک ملک است. بازهم در اینجا آنچه برروی صحنه رخ می‌دهد ماجراهایی فرعی است نشأت‌گرفته از وقایعی که خارج از صحنه رخ داده‌اند و جزو نمایش نیستند. حاصل کار اثری تکّه‌تکّه، متشکّل از تصاویر ثابت، است که همین باعث شده است چخوف به‌عنوان نویسندهٔ نمایشنامه‌های بی‌ماجرا شهرت بیابد. شخصیّتها با ژستهای کمیک بیمعنا طرّاحی شده‌اند و بسیاری از آنها آشکاراکاریکاتور هستند. در برخی جاهای نمایش ماجرا یادآور «فارس»های اوّلیّهٔ چخوف است؛ مثلاً در آنجاکه لوپاخین[۱۳۷]، که بعداً ملک را می‌خرد، ناگهان کلّه‌اش را از در اتاق تو می‌آورد و در حالی که صحبتی جدّی در جریان است ادای ماغ‌کشیدن گاو را درمی‌آورد. امّا در اینجا این تداخل بیمعنا صرفاً در جهت اهداف «فارس» نیست، بلکه تفسیری همچون تفسیر همسرایان را ارائه می‌دهد و به تماشاچیان هشدار می‌دهد که آن صحبتهای جدّی را زیاد هم جدّی نگیرند. در برخی موارد، گفتگوها اهمّیّتشان کمتر از شیوه‌های غیرکلامی است که شخصیّتها برای تفهیم و تفاهم مورد استفاده قرار می‌دهند: مکثها، سکوتها، و تأکیدها، که در مورد آنها توضیحات مفصّلی در متن آمده است ــ در **باغ آلبالو** این توضیحات بیش از سایر نمایشنامه‌های چخوف است و تقریباً شامل ۱۷۵ توضیح برای ادای جملات است. گفتارها اکثراً معانی تحت‌اللفظی آشکاری ندارند و معنای آنها را باید در دلالتهای پنهان و در پشت کلام جُست. چنین است مثلاً در صحنهٔ پایانی که واریا و لوپاخین در تنهایی ملاقات می‌کنند. گفتارهای قبلی تلویحاً به ما فهمانده است که لوپاخین احساسات شاعرانه‌ای نسبت به واریا در سر دارد و مادام رانفسکایا، که بتازگی ملکش را فروخته، امیدوار است که آن‌دو یکدیگر را درک کنند و کار به خواستگاری بکشد. امّا گفتگویی که میان آن‌دو درمی‌گیرد بکلّی ناراحت‌کننده است. لوپاخین روی صحنه تنهاست و مادام رانفسکایا پس از اینکه به او پیشنهاد کرده است که از دخترش خواستگاری کند اتاق را ترک کرده است؛ واریا، او نیز به‌اصرار مادام رانفسکایا، وارد می‌شود:

واریا: (مدّتی طولانی با باروبندیلش ورمی‌رود) عجیبه، مثل اینکه نمی‌تونم پیدایش کنم این...
لوپاخین: دنبال چی می‌گردید؟
واریا: خودم بستمش، امّا حالا هیچ یادم نمی‌آد. (مکث)
لوپاخین: حالا کجا می‌خواید برید واروارا میخایلوونا[۱۳۸]؟
واریا: من؟ پیش خانوادهٔ راگولین[۱۳۹]. ... من قرار گذاشتم مراقب خونه‌شون باشم، ... ادارهٔ خونه‌شونو به‌عهده بگیرم. دست‌کم، من که از قرارومدارمون همینو فهمیدم.
لوپاخین: خونه‌شون تو یاشنوو[۱۴۰] ست، نه؟ بیست ورستی با

اینجا فاصله داره. (مکث) پس کار زندگی تو این خونه تمومه...

واریا: (با باروبندیلش ور می‌رود) یعنی کجاست... ؟ شاید هم گذاشتمش توی صندوق. ... بله، کار زندگی تو این خونه تمومه. ... دیگه به اینجا برنمی‌گرده. ...

لوپاخین: من هم با قطار بعدی عازم خارکوف هستم. خیلی کارها هست که باید انجام بدم. پیپخودوف[۱۴۱] رو می‌گذارم اینجا تا به کارای بیرون برسه. اجیرش کردم.

واریا: عجب!

لوپاخین: پارسال این موقع، اگه یادتون باشه، برف رو زمین نشسته بود، امّا حالا هوا آروم وُ آفتابیه. فقط سرده، همین، ... سه درجه زیر صفره.

واریا: نگاه نکردم. (مکث) تازه دماسنج ما شکسته، ... (مکث) صدایی از بیرون شنیده می‌شود که از لای در فریاد می‌زند: «یرمولای آلکسئیچ![۱۴۲]»

لوپاخین: (انگار که مدّتها منتظر بوده تا صدایش بزنند) آمدم! (بسرعت بیرون می‌رود)

واریا روی زمین می‌نشیند، سرش را به بقچهٔ لباس تکیه می‌دهد، و آرام آرام می‌گرید.

آشکار است که آنچه در اینجا مهمّ است این است که کلمات **چگونه** ادا شوند؛ والّا هیچ‌چیز دیگر به تماشاچیان نمی‌گوید که معنای پشت این کلمات چیست.

مثال دیگری از «گفتگوی» غیرکلامی، آن صحنه‌ای در **سه خواهر** است که میان ماشا و ورشینین[۱۴۳]، که عاشق و معشوق شده‌اند، می‌گذرد.

ماشا: ترام ـ تام ـ تام...

ورشینین: ترام ـ تام...

ماشا: ترا ـ را ـ تا...

ورشینین: ترا ـ را ـ تا...

این گفتگو باری دیگر تکرار می‌شود:

ورشینین: ترام ـ تام ـ تام...

ماشا: ترام ـ تام...

این گفتگو برای بار سوّم تکرار می‌شود و صدای ورشینین از بیرون صحنه شنیده می‌شود:

ورشینین: ترام ـ تام ـ تام...

ماشا: (برمی‌خیزد و به‌صدای بلند) ترا ـ تا ـ تا...

همانگونه که نیلس اوکه نیلسون[۱۴۴] خاطرنشان کرده است، آشکار است که این کلمات بیمعنی برروی هم گفتگویی عاشقانه و توأم با درک متقابل را میان آن‌دو به‌وجود می‌آورند ـ درواقع، بنا به تعبیر نیلسون، آواز عاشقانه‌ای دونفری است.

باغ آلبالو پایانی که توأم با اوجگیری باشد ندارد. ملک فروخته‌شده است؛ خریدار ملک، رعیّت سابق، لوپاخین، است؛ و صاحبان ملک حالا باید ملکشان را ترک کنند و بروند. بنابراین تمامی موادّ و مصالح لازم برای اوجی تراژیک مهیّا و فراهم است، امّا چنین اوجی هرگز پیش نمی‌آید؛ نحوهٔ پرهیز از پیش‌آوردن این اوج چنین است که اوّلاً موقعیّت خُرد و غیرمهمّ نموده می‌شود و ثانیاً صاحبان ملک واکنشی آنچنانی در قبال از دست‌رفتن ملک نشان نمی‌دهند ـ هر کسی به‌دنبال اشتغالی تازه و نامناسب برای خودش می‌رود. به‌جای گرهگشایی تراژیکی که آماده‌اش شده‌ایم به یک «پایان هیچ» می‌رسیم: کلامی در کار نیست و فقط صداهایی می‌آید. کلمات پایانی نمایشنامه مربوط به هیچ شخصیّتی نیست و تنها توضیح صحنه است:

صدایی از دوردست شنیده می‌شود. انگار از آسمان است که این صدا می‌آید، صدای پاره‌شدن سیمی که آهسته‌آهسته و غمناک فرومی‌میرد. آنگاه، بار دیگر، سکوت حکمفرما می‌شود و صدایی جز صدای تبری در دوردست در باغ شنیده نمی‌شود.

هر چهار نمایشنامهٔ آخری چخوف پایانی غیرکلامی و سمبولیک دارند. در **مرغ دریایی** صدای گلولهٔ خودکشی ترپلیف از بیرون صحنه به‌گوش می‌آید و این شاید بیش از بقیه به اوج دراماتیک واقعی نزدیک است. **دایی وانیا** با این صحنه پایان می‌گیرد:

سونیا: (اشکریزان) تو هیچوقت تو زندگیت خوشی و خوشبختی ندیدی، امّا صبر کن، دایی وانیا، یک کمی صبر کن، ... آسوده می‌شیم، ... (او را در آغوش می‌گیرد) آسوده می‌شیم! (نگهبان به در می‌زند. تلگین[۱۴۵] آرام گیتار می‌نوازد. ماریا واسیلیونا[۱۴۶] در حاشیهٔ دفترچه‌اش چیزی می‌نویسد. مارینا جوراب می‌بافد.) آسوده می‌شیم!

و **سه خواهر** نیز چنین پایان می‌گیرد:

اولگا: (دستهایش را به گردن هر دو خواهر می‌اندازد) گوش کنین، گوش کنین دستهٔ موزیک چه آهنگ شادی می‌زنه، انقدر شاد که دلت می‌خواد زندگی کنی! خدای من، خدای من! دنیا می‌گذره و ما هم برای همیشه از این دنیا می‌ریم. کسی اصلاً ما رو یادش نمی‌آد. اصلاً یادشون نمی‌آد که ما چه شکلی بودیم، چه صدایی داشتیم، و اصلاً چند نفر بودیم. امّا دردها و رنجهای ما، برای اونهایی که بعد از ما می‌آن، تبدیل به شادی می‌شه. یه روز می‌شه که دنیا پر از خوشی و راحتی می‌شه و مردم با مهربونی یاد ما الآنیها می‌افتن و با مهربونی هم ازمون یاد می‌کنن. خواهرهای خوب من، زندگی ما هنوز تموم نشده. ما زندگی می‌کنیم، آره، زندگی می‌کنیم! گوش کنین دستهٔ موزیک چه آهنگ شادی می‌زنه، انقدر شاد که یک‌دقیقهٔ دیگر می‌فهمیم که چرا زنده‌ایم و چرا اینهمه دردورنج کشیده‌یم، ... آخ که اگه می‌فهمیدیم، آخ که اگه می‌فهمیدیم!

(نوای دستهٔ موزیک ملایمتر و ملایمتر می‌شود؛ کولیگین[۱۴۷] لبخندزنان و شادمانه کلاه و شنل را می‌آورد؛ آندریی کالسکه‌ای راکه بوبیک[۱۴۸] در آن نشسته می‌گرداند.)

چبوتیکین: (آرام آرام برای خودش می‌خواند) ترا ـ را ـ را ـ بوم ـ دی ـ یای ـ نشسته‌ام لب پیاده‌رو. ... (روزنامه می‌خواند) به جهنّم، به درک که اینطوریه!

اولگا: آخ که اگه می‌فهمیدیم، آخ که اگه می‌فهمیدیم!

پی‌نویسها

1. Taganrog
2. Azov
3. A. D. Chertkov
4. Pavel Egorovich
5. Antosha Chekhonte
6. *Skazki Mel'pomene* (Tales of Melpomene)

۷. Alfred Dreyfus، (۱۸۵۹ـ۱۹۳۵). افسر یهودی ارتش فرانسه که به اتّهام خیانت به کشور بازداشت شد. این ماجرا جنجال بزرگی برانگیخت، بسیاری از نویسندگان آزادیخواه به دفاع از او برخاستند، و سرانجام ثابت شد که مدارک ارائه‌شده دربارهٔ خیانت او جعلی بوده است؛ به او اعادهٔ حیثیّت شد و حتّی به او نشان لژیون دو نور اعطا شد.

8. "Step" ("The Steppe")
9. Sakhalin
10. *Ostrov Sakhalin* (*The Island: A Journey to Sakhalin*)
11. "Palata No.6" ("Ward No.6")
12. "Baby" ("Peasant Wives")
13. "Zhena" ("The Wife")
14. "Uchitel slovensnosti" ("The Teacher of Literature")
15. "Knyaginya" ("The Princess")
16. "Poprygunya" ("The Grasshopper")
17. *Chayka* (*The Seagull*)
18. *Dyadya Vanya* (*Uncle Vanya*)
19. *Tri sestry* (*The Three Sisters*)
20. *Vishnevy sad* (*The Cherry Orchard*)
21. Olga Knipper
22. Badenweiler
23. Novo-Devichy

۲۴. Isaac Levitan، (۱۸۶۰ـ۱۹۰۰). نقّاش و طرّاح روس.

25. "Eger" ("The Huntsman")
26. "Orden" ("The Decoration")
27. Pustyakov
28. "Mstitel" ("The Avenger")
29. "Ekzamen na chin" ("Examination for Advancement")
30. Galkin
31. "Tysyacha i odna strast, ili strashnaya noch, roman v odnoy chasti s epilogom (Posvyashchaetsya Viktoru Gyugo)" ("One Thousand and One Passions; or, A Terrible Night [A Novel in One Part with an Epilogue, Dedicated to Victor Hugo]")
32. "Krivoe zerkalo" ("The Crooked Mirror")
33. "Strashnaya noch" ("A Terrible Night")
34. "Bespokoyny" ("The Restless Guest")
35. Svedskaya spichka" ("The Swedish Match")
36. "Drama na okhote" ("The Shooting Party")
37. "Barynya" ("The Lady of the Manor")
38. "Tsvety zapozdalye" ("Late-Blooming Flowers")
39. "Muzhiki" ("The Peasants")
40. *Childhood*
41. "Spat khochetsya" ("Sleepy")
42. poshlost
43. "The Duel"
44. "Pripadok" ("The Nervous Breakdown")
45. "Khoroshie lyudi" ("Good People")
46. "Nepriyatnost" (An Unpleasantness")
47. "Vragi" ("Enemies")
48. *What Is Art?*
49. Gromov
50. Osip Ivanovich Dymov
51. Aleksander Chudakov
52. Madame Ranevskaya
53. Professor Serebryakov
54. "Vory" (Thieves")
55. "Gusev"
56. "V ssylke" ("In Exile")
57. "V ovrage" ("In the Ravine")
58. "Skuchnaya istoriya" ("A Dreary Story")
59. "Chorny monakh" ("The Black Monk")
60. *Le roman expérimental*
61. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865

۶۲. Claude Bernard، (۱۸۱۳ـ۱۸۷۸). فیزیولوژیست فرانسوی.

63. Pavel Ivanych
64. von Koren
65. Laevsky

66. Andrey Ragin

۶۷. Marcus Aurelius، (۱۲۱ـ۱۸۰). امپراتور و فیلسوف رومی.

68. Kovrin
69. "The Madonna of the Future"
70. "The Beast in the Jungle"
71. Marcher
72. Mary Bartram

۷۳. Edmund Wilson، (۱۸۹۵ـ۱۹۷۲). منتقد امریکایی.

74. *Comédie humaine*
75. "Babe tsarstvo" ("A Woman's Kingdom")
76. "Tri goda" ("Three Years")
77. "Sluchay iz praktiki" ("A Doctor's Visit")
78. "Dom s mezoninom" ("The House With a Mezzanine")
79. "Moya zhizn" (My Life")
80. "Na podvode" ("A Journey by Cart")
81. "Novaya dacha" ("The New Villa")
82. Anna Akimovna
83. *Groza* (*The Storm*)
84. "Agafya"
85. "At The Mill"
86. Chikildeev
87. *La bête humaine*
88. *La terre*
89. Tsybukin
90. *The Power of Darkness*
91. Kostyl
92. Tuzenbakh
93. "Skripka Rotshilda" ("Rothschild's Fiddle")
94. Yakov
95. Masha Shelestova
96. "Chelovek v futlyare" ("The Man in a Shell")
97. "Kryzhovnik" ("Gooseberries")
98. "O lyubvi" ("About Love")
99. "How Much Land Does a Man Need?"
100. Burkin
101. Ivan Ivanych Chimsha-Gimalaysky
102. Mavra
103. Belikov
104. Varenka
105. Alekhin
106. "Ionich"
107. "Dushechka" ("The Darling")
108. "Dama s sobachkoy" ("The Lady With a Dog")
109. "Nevesta" ("The Betrothed")
110. Olenka
111. Kukin
112. Pustovalov
113. Renato Poggioli

۱۱۴. Eros and Psyche؛ در اساطیر یونان پسوخه دوشیزه‌ای بسیار زیباست. زیبایی او حسد آفرودیته را برمی‌انگیزد و اروس (خدای عشق) را مأمور می‌کند عشق پست‌ترین مردان را در دل او جای دهد. امّا اروس خود عاشق پسوخه می‌شود، او را درکاخی جای می‌دهد، شبها در تاریکی به‌دیدار او می‌رود، و پسوخه را از تلاش برای دیدن خودش منع می‌کند؛ امّا پسوخه به‌تحریک خواهرانش به اروس نظر می‌افکند و دلباختهٔ سیمای اروس می‌شود. اروس از نافرمانی او به خشم می‌آید و او را رها می‌کند. پسوخه به دنبال اروس به‌راه می‌افتد و پس از مدّتها سرگردانی و انجام‌دادن اعمال شاقه‌ای که آفرودیته به او تحمیل می‌کند به معشوق می‌پیوندد و عمر جاودان می‌یابد (به نقل از **دائرةالمعارف مصاحب**).

115. dushechka
116. dusha
117. Gurov
118. *Anna Karenina*
119. "Arkhierey" ("The Bishop")
120. *Ivanov*
121. Ronald Hingley
122. *On The High Road*
123. *Swan Song*
124. *Medved*
125. *Predlozhenie* (*The Marriage Proposal*)
126. *Tragik po nevole* (*A Tragic Role*)
127. *Svadba* (*The Wedding*)
128. *Yubeley* (*The Anniversary*)
129. *O vrede tabaka* (*The Evils of Tobacco*)
130. Treplev
131. Chebutykin
132. Solyony
133. *The Peasant and the Farm Laborer*

۱۳۴. این نقل‌قول و نقل‌قول قبلی از ترجمهٔ سعید حمیدیان و کامران فانی، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۵۳ است.

135. Protopopov
136. Mikhail Potapych
137. Lopakhin
138. Varvara Mikhailovna
139. Ragulin
140. Yashnevo
141. Yepikhodov
142. Yermolay Alekseich
143. Vershinin
144. Nils Ake Nilsson
145. Telegin
146. Mariya Vasilevna
147. Kulygin
148. Bobik

Selected Bibliography

EDITIONS

Polnoe sobranie sochinenii. 23 vols. Edited by A. F. Marks. Saint Petersburg, 1903-1918.

Polnoe sobranie sochinenii i pisem. 20 vols. Edited by S. D. Balukhatii. Moscow, 1944-1955.

Sobranie sochinenii. Edited by V. V. Ermilov. Moscow, 1960-1964.

Polnoe sobranie sochinenii i pisem. 30 vols. Edited by N. F. Belchikov. Moscow, 1974-1982.

Papernyj, Gleb Struve, D. Tschizewski, T. G. Winner, and others.

Elton, Oliver. *Chekhov*. Oxford, 1929.

Garnett, Edward. *Chekhov and His Art*. London, 1929.

Gerhardi, William. *Anton Chekhov: A Critical Study*. New York, 1923.

Gilles, Daniel. *Chekhov: Observer Without Illusion*. New York, 1968.

Gorky, Maxim. *Literary Portraits*. Translated by Ivy Litvinov. Moscow, n. d. Pp. 134-168.

Hahn, Beverly. *Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays*. New York, 1977.

Hingley, Ronald. *Chekhov: A Biographical and Critical Study*. London, 1966.

_____. *A New Life of Anton Chekhov*. New York, 1976.

Jackson, Robert Louis, ed. *Chekhov: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J., 1967.

Kirk, Irina, *Chekhov*. Boston, 1981.

Kramer, Karl. *The Chameleon and the Dream*. The Hague, 1970.

Llewellyn-Smith, Virginia. *Anton Chekhov and the Lady with the Little Dog*. Oxford, 1978.

Magarshack, David. *Chekhov: A Life*. New York, 1955.

_____. *Chekhov the Dramatist*. London, 1952.

_____. *The Real Chekhov*. London, 1972.

Pitcher, Harvey. *The Chekhov Play: A New Interpretation*. New York, 1973.

Poggioli, Renato. *The Phoenix and the Spider*. Cambridge, Mass., 1957.

Rayfield, Donald. *Chekhov: The Evolution of His Art*. London, 1975.

Simmons, Ernest J. *Chekhov: A Biography*. Chicago, 1970.

Styan, J. L. *Chekhov in Performance*. Cambridge, 1971.

Toumanova, Nina Andronikova. *Anton Chekhov: The Voice of Twilight in Russia*. New York, 1937.

Valency, Maurice. *The Breaking String*. New York, 1966.

Winner, Thomas G. *Chekhov and His Prose*. New York, 1966.

RUSSIAN

Belichikov, M. P. *Chekhova: i ego sreda*. Leningrad, 1930.

Berdnikov, G. *A. P. Chekhov*. Moscow and Leningrad, 1961.

Bicilli, P. *Tvorchestvo Chekhov: Opyt stilisticheskovo analiza*. Sofia, 1942.

Bunin, I. *O Chekhove*. New York, 1955.

Chudakov, A. P. *Poetika Chekhova*. Moscow, 1971.

TRANSLATIONS

Anton Chekhov: Peasants and Other Stories. Translated by Edmund Wilson. New York, 1956.

Anton Chekhov's Plays. Translated by Eugene K. Bristow. New York, 1977.

Chekhov: The Major Plays. Translated by Ann Dunnigan. New York, 1964.

Chekhov: Plays. Translated by Elisaveta Fen. Harmondsworth, 1951.

Chekhov: Selected Stories. Translated by Ann Dunnigan. New York, 1965.

The Island: A Journey to Sakhalin. Translated by Luba and Michael Terpau. New York, 1967.

Lady with a Lapdog and Other Stories. Translated by David Magarshack. Harmondsworth, 1964.

Letters of Anton Chekhov. Translated by Michael Henry Heim in collaboration with Simon Karlinsky. London, 1973.

Letters of Anton Chekhov. Selected and edited by Avrahm Yarmolinsky. New York, 1973.

Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics by Anton Chekhov. Selected and edited by Louis Friedland. New York, 1964.

Notebook of Anton Chekhov. Translated by S. S. Koteliansky and Leonard Woolf. New York, 1921.

The Oxford Chekhov. Translated by Ronald Hingley. Oxford, 1961.

Plays of Tchehov. Translated by Constance Garnett. London, 1923-1924.

The Portable Chekhov. Translated by Avrahm Yarmolinsky. New York, 1965.

Six Plays of Chekhov. Translated by Robert W. Corrigan. New York, 1962.

The Tales of Tchehov. Translated by Constance Garnett. London, 1916-1922.

Tchekov's Plays and Stories. Translated by S. S. Koteliansky. London, 1937.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

ENGLISH

Bruford, W. H. *Anton Chekhov*. New Haven, 1957.

_____. *Chekhov and His Russia*. Hamden, Conn., 1971.

Chudakov, A. P. *Chekhov's Poetics*. Translated by E. J. Cruise and D. Dragt. Ann Arbor, Mich., 1983.

Eekman, T., ed. *Anton Cexov, 1860-1960*. Leiden, 1960. Essays by N. A. Nillson, T. A. Eekman, V. Markov, Z.

Derman, A. *Anton Pavlovich Chekhov: Kritiko-biograficheskii ocherk*. Moscow, 1939.

———. *O masterstve Chekhova*. Moscow, 1959.

———. *Tvorcheskii portret Chekhova*. Moscow, 1929.

Ehrenburg, Ilya. *Perechityvaya Chekhova*. Moscow, 1960.

Ermilov, V. *Anton Pavlovich Chekhov: 1860-1904*. Moscow, 1953.

Gushchin, M. *Tvorchestvo A. P. Chekhova*. Kharkov, 1954.

Grossman, Leonid. "Naturalizm u Chekhova." *Vestnik Evropu* 7:218-247 (1914).

Papernyi, Z. *A. P. Chekhov: Ocherk tvorchestva*. Moscow, 1960.

Roskin, A. *A. P. Chekhov*. Moscow, 1959.

Shklovsky, Viktor. *Khod konya*. Moscow and Berlin, 1923.

Sobolev, Yu. *Chekhov*. Moscow, 1930.

Trofimov, I. I. *Tvorchestvo Chekhova: Sbornik statey*. Moscow, 1956.

Vinogradov, V. V. *Literaturnoe nasledstvo: Chekhov*. Moscow, 1960.

Zaytsev, B. *Chekhov: Literaturnaya biografiya*. New York, 1954.

BIBLIOGRAPHIES

Magarshack, David. "Biographical Index of the Complete Works of Anton Chekhov." In his *Chekhov: A Life*, New York, 1955. Pp. 393-423. Gives Russian titles and titles of English translations.

کتابنامهٔ فارسی

تمشک، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، [مطبوعاتی ناقوس]، ۱۳۱۰.

موزیکها، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، آژیر، ؟.

دو حکایت فکاهی، ترجمهٔ ؟، مشهد، ؟، ۱۳۲۳.

«مباحثهٔ من و بلاگوو»، ترجمهٔ مهین باتمانقلیچ، مجلهٔ **سخن** ۳/۲ (اسفند ۱۳۲۳).

انسان زیر سرپوش، ترجمهٔ ع. خیلتاش، تهران، ؟، ۱۳۲۶.

بیست‌ویک داستان، ترجمهٔ محمّد آسیم، تهران، ۱۳۲۶.

خاطرهٔ یک استاد، ترجمهٔ علی پاک‌بین، تهران، ؟، ۱۳۲۷.

باغ آلبالو، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران، سپهر، ۱۳۲۹.

اتاق شمارهٔ ۶ [«اتاق شمارهٔ ۶»، «اندوه»، «بدنبال خدمت»، «داستان نقاش»، «دربارهٔ عشق»، و «کالای جاندار»] ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، [مطبوعاتی ناقوس]، چاپ دوم: ۱۳۲۹.

کاکایی (در ۴ پرده)، ترجمهٔ باقر آذریان، تهران، پیام نو، ؟.

خرس، ترجمهٔ حبیب‌اللّه دری، روابط فرهنگی ایران و شوروی، ؟.

بهترین داستانهای چخوف [«بوسه»، «جیرجیرک»، «دشمنان»، «راهب سیاهپوش»، «رؤیاها»، «ساز روتچیلد»، «فراری»، و «یک اتفاق ناچیز»]، ترجمهٔ سیمین دانشور، تهران، [مطبوعاتی صفی‌علیشاه]، ۱۳۳۰.

شادی، ترجمهٔ عباس باقری، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

بیست‌وپنج روبل، ترجمهٔ بدری صفوی، تهران، مطبوعاتی مرجان، ۱۳۳۱.

خواستگاری، ترجمهٔ الف. جوانشیر، **در راه فرهنگ نو**، ۳/۱ (۱۳۳۱).

«سگ قیمتی»، ترجمهٔ منوچهر مستوفی، **یاد دوست**، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۳۳.

«وسواس»، ترجمهٔ ایرج طبیبی گیلانی، **سخن**، ۲/۶ (فروردین ۱۳۳۴).

«آکل و مأکول»، ترجمهٔ محمدعلی جمالزاده، **سخن**، ۵/۶ (تیر ۱۳۳۴).

شکارگاه، ترجمهٔ آلک، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۶.

«دلبند»، ترجمهٔ نسترن جامعی، **سایهٔ مرگ و پنج داستان دیگر**، تهران، مطبوعاتی پاینده، ۱۳۳۶.

سگ ولگرد، ترجمهٔ عبدالرحمن صلیبی، تهران، مطبوعاتی عطایی، ۱۳۳۷.

«مهمان»، ترجمهٔ نجف دریابندری، **سخن**، ۱۱/۱۰ و ۱۲ (بهمن و اسفند ۱۳۳۸).

گم‌گشته‌ها، ترجمهٔ آذرخشی و هوشنگ رادپور، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۳۹.

«شوخی»، ترجمهٔ سیروس ذکاء، **سخن**، ۴/۱۱ (مرداد ۱۳۳۹).

اندوه، ترجمهٔ ع. خیلتاش، تهران، ؟، ؟.

خواب‌آلود، ترجمهٔ ع. خیلتاش، تهران، ؟، ؟.

دوازده ماه، ترجمهٔ ؟، تهران، ؟، ؟.

زندگی من، ترجمهٔ م. فکار، تهران، کتابفروشی سپهر، ؟.

عروس، ترجمهٔ بانو مهین باتمانقلیچ، تهران، ؟، ؟.

مشاور مخصوص، ترجمهٔ صادق هدایت، تهران، ؟، ؟.

سه سال، ترجمهٔ کمال هاشمی [و] حمید حقیقت، تهران، [جاوید]، ؟.

پنج داستان از چخوف [«اردیانا»، «مرگ کارمند»، «انتقام»، «زوجه»، و «خانم مامانی»]، ترجمهٔ احمد میرفندرسکی، تهران، [کتابفروشی آرامش]، ؟.

جنایتکار، ترجمهٔ ع. خیلتاش، تهران، ؟، ؟.

حربه، ترجمهٔ ؟، تهران، ؟، ؟.

هفت داستان [«اندوه»، «خانه اشکوب کوتاه»، «خواب‌آلود»، «عروس»، «گدا»، «انسان در غلاف»، و«؟»]، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، [مطبوعاتی ناقوس]، ؟.

«خانمی با یک سگ»، ترجمهٔ هوشنگ رکنی، **تیرانداز**، تهران، کانون معرفت، ؟.

«کبریت سوئدی»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۶ (۲۱ آبان ۱۳۴۰).

«آنا به گردن»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۱۱ (۲۶ آذر ۱۳۴۰).

«محبوب همه»، ترجمهٔ م. محررخمامی، **کتاب هفته**، ۱۲ (۳ دی ۱۳۴۰).

«خانم آموزگار»، ترجمهٔ رضا رادفرنیا، **کتاب هفته**، ۱۵ (۲۴ دی ۱۳۴۰).

زندگی من، ترجمهٔ جهانگیر افکاری، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۴۰ (چاپ دوم: به ضمیمهٔ شش داستان دیگر [«آگافیا»، «از شامپانی»، «حکایت یک بیچارهٔ مفلوک»، «پدر»، «در راه سفر»، و «زن افسونگر»]، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۵۱).

منتخبی از داستانهای چخوف [«خرس»، «خواستگاری»، و «مضرات دخانیات»]، ترجمهٔ روحی ارباب، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۰.

داستانهای برگزیدهٔ آنتون چخوف [«اطاق شمارهٔ ۶»، «انسان در غلاف»، «بدنبال خدمت»، «حمله»، «دخانیات»، «دربارهٔ عشق»، «در میان گودال»، «ملخک»، «یونیچ»، و «ویولن روتشلید»]، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، ۱۳۴۰.

«زن فروشی»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، **کتاب هفته**، ۲۲ (۲۰ اسفند ۱۳۴۰).

دشمنان [«بوسه»، «تیفوس»، «جیرجیرک»، «خانم و سگ ملوسش»،

«دشمنان»، «راهب سیاهپوش»، «رویاها»، «ساز روچیلد»، «فراری»، «گوسیف»، «وانکا»، «هاملت مسکوی»، و «یک اتفاق ناچیز»]، ترجمهٔ سیمین دانشور، تهران، جیبی، ۱۳۴۱.

«دماغهٔ سبز»، ترجمهٔ نوری خواجوی، **کتاب هفته**، ۳۶ (۲۴ تیر ۱۳۴۱).

«در شعبه پست»، ترجمهٔ میرک، **کتاب هفته**، ۴۴ (۱۸ شهریور ۱۳۴۱).

«شبی در قبرستان»، ترجمهٔ ناتا. ها، **کتاب هفته**، ۴۴ (۱۸ شهریور ۱۳۴۱).

«غم»، ترجمهٔ عبدالله آزادیان، **کتاب هفته**، ۶۷ (۲۸ اسفند ۱۳۴۱).

«عذاب سال نو»، ترجمهٔ مرتضی سعیدی، **کتاب هفته**، ۷۰ (۲۵ فروردین ۱۳۴۲).

«دزدان»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۸۰ (۲ تیر ۱۳۴۲).

دهقانان [و «روشنائیها»]، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، جیبی، ۱۳۴۲.

«حاکم جدید»، ترجمهٔ رضا همراه، **کتاب هفته**، ۶۸ (۱۲ فروردین ۱۳۴۲).

در میان گودال و چند داستان دیگر [«انسان در غلاف»، «حمله»، «خارتوت»، و «یونیچ»]، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، ۱۳۴۲.

«اندوه»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **آهنگ عشق**، تهران، جاویدان-علمی، ۱۳۴۴.

«تمشک تیغ‌دار»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **آهنگ عشق**، تهران، جاویدان-علمی، ۱۳۴۴.

«بچه‌ها»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، **داستانهایی با قهرمانان کوچک از نویسندگان بزرگ**، تهران، آرمان، ۱۳۴۵.

کاشتانکا سگ ولگرد [«داستان یک هنرمند»، «کاشتانکا سگ ولگرد»، و «وانکا»]، ترجمهٔ عبدالرحمن حلوی، تهران، عطائی، ۱۳۴۶.

مرغ دریایی، ترجمهٔ کامران فانی، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۴۶.

باغ آلبالو، ترجمهٔ سیمین دانشور، تهران، زمان و نیل، ۱۳۴۷.

دایی وانیا (نمایشنامه در ۴ پرده)، ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر، تهران، نیل، ۱۳۴۷.

«نامزد»، ترجمهٔ کامران فانی، **نگین**، ۴۶/۴ (اسفند ۱۳۴۷).

بانو با سگ ملوس و داستانهای دیگر [«انگور فرنگی»، «جان و دلم»، «چاق و لاغر»، «حربا»، «سبکسر»، «سرگذشت ملال‌انگیز»، «شوخی»، «ماسک»، «وانکا»، و «ئیونیچ»]، ترجمهٔ نوشین، تهران، گوتنبرگ، ؟ (چاپ سوم: اساطیر و خواجو، ۱۳۶۳).

برگزیدهٔ کارهای آنتون چخوف [«آدمهای خطرناک»، «آوازه‌خوان»، «آینهٔ دق»، «از دفترچه خاطرات یک دوشیزه»، «از شدت بیکاری»، «اسب و غزال رمیده»، «اعترافات اولیا، ژنیا، زویا»، «اعتراف انسان نزد سگ»، «افعی و خرگوش»، «انتقام»، «باده‌گساران»، «بازداشت بازداشت‌کننده»، «بچه بی‌تربیت»، «برادر باغیرت»، «بوقملون‌صفتان»، «بی‌احتیاطی»، «پسرم دلتان چه می‌خواست؟»، «پیش از عروسی»، «جن ساده‌لوح»، «خانم‌ها»، «خداحافظ»، «خلاف قانون»، «دختر انگلیسی»، «در تاریکی»، «در دکان سلمانی»، «در منزل رئیس پست»، «دو تا روزنامه‌چی»، «دیپلومات»، «رئیس تئاتر در زیر نیمکت»، «زن پرحرف»، «شل و ول»، «صاحبخانه خوشگل»، «عاقبت‌بخیر»، «قدم جدی»، «قیم»، «کله‌پوک»، «گرفتاری غیرمنتظره»، «گم‌گشته‌ها»، «مادزن-وکیل دعاوی»، «ماسک»، «مرد آشنا»، «میهمان»، «نامزد و پدر جان عروس»، «نامه‌ای برای همسایه دانشمند»، «نشان»، «واقعهٔ ناگوار»، «هنگامه»، «هوای بد»، و «ییلاق‌نشینان»]، ترجمهٔ رضا آذرخشی و هوشنگ رادپور، گوتنبرگ، ۱۳۴۷.

«شرطبندی»، ترجمهٔ محمدعلی مختاری، **جهان نو**، ۷/۲۳-۸-۹ (پائیز ۱۳۴۷).

ده داستان از چخوف، ترجمهٔ کیخسرو کشاورز، [تهران، فرهنگ، ۱۳۴۸].

ایوانوف (نمایشنامه در ۴ پرده)، ترجمهٔ سعید حمیدیان و کامران فانی، تهران، کیانوش، ۱۳۴۸.

ایوانوف (نمایشنامه در ۴ پرده)، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران، پیام، ۱۳۴۹.

خواستگاری، ترجمهٔ محمدحسن عباسپور تمیجانی، تهران، پژواک، ۱۳۴۹.

روستائیان، روشنایی‌ها، داستان مرد ناشناس، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، پیام، ۱۳۵۰.

دوئل، ترجمهٔ یحیی هدی، [تهران، پیام، ۱۳۵۱].

«در ادارهٔ پست»، ترجمهٔ مهرداد مهرجو، **تماشا**، ۹۸/۲ (۱۹ بهمن ۱۳۵۱).

در شاهراه: مضرات دخانیات (دو نمایشنامه)، ترجمهٔ داریوش مؤدبیان، تهران، پژواک، ۱۳۵۱.

«همسر داروساز»، ترجمهٔ ؟، **نگین**، ۸۷/۸ (مرداد ۱۳۵۱).

استیپها، ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر، تهران، نیل، ۱۳۵۲.

آموزگار و چند داستان دیگر، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۵۴.

سالگرد، ترجمهٔ فرمزد، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۵۳.

کاشتانکا، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۳.

«عاشق صبور و شوهر حسود»، ترجمهٔ عبدالله توکل، **تماشا**، ۲۴۳/۵ (۶ دی ۱۳۵۴).

نامه‌های چخوف، ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر، تهران، آگاه، [۱۳۵۴].

«شایعه‌ساز»، ترجمهٔ همایون عبقری، **تماشا**، ۲۷۷/۶ (۱۳ شهریور ۱۳۵۵).

سالگرد، ترجمهٔ هرمز ریاحی [و] فرشته مولوی، [تهران، ؟، ۱۳۵۴].

کاشتانکا، ترجمهٔ کاظم شرکت (شهرین)، تهران، آبان، ۱۳۵۵.

تاتیانا ریبین و سالگرد، ترجمهٔ فرمزد، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

یادداشتهای یک آدم عصبانی [«آئینهٔ بدنما»، «درام»، «شادی»، «نگهبان فهمیده»، «هیس!...»، و «یادداشتهای یک آدم عصبانی»]، ترجمهٔ عباس باقری، تهران، گام و دانش، ۱۳۵۵.

روشنائیها، ترجمهٔ عزیزالله سامان، تهران، نگاه، ۱۳۵۵.

«انتقام»، ترجمهٔ زاون، **تماشا**، ۳۰۵/۷ (۲۸ اسفند ۱۳۵۵).

فاسق، ترجمهٔ همایون نوراحمر، تهران، مروارید، ۱۳۵۵.

تیفوس [«احساساتی»، «از دفترچه خاطرات یک دختر»، «بلیط»، «میهمان آخر شب»، «تیفوس»، «در تاریکی»، «دو روزنامه‌نویس»، «شوخی»، و «مستمند»]، ترجمهٔ ع. اشراقی، تهران، گام، ۱۳۵۵.

در راه سیرنا، ترجمهٔ بیژن راستی‌مقدم، تهران، آبان، ۱۳۵۵.

برجستگان قوم [«برجستگان قوم»، «بیوهٔ مارشال»، «درسهای گرانبها»، «شکارچی»، «لجنزار»، و «همسر داروساز»]، ترجمهٔ یحیی هدی، تهران، پیام، ۱۳۵۶.

حاکم جدید [«حاکم جدید»، «در شعبهٔ پست»، «عذاب سال نو»، «دماغهٔ سبز»، «شبی در قبرستان»، و «محبوب همه»]، ترجمهٔ حسن جلالی و رضا همراه، تهران، نگاه، ۱۳۵۶.

«در تبعید»، ترجمهٔ ابراهیم گلستان، **کشتی شکسته‌ها**، تهران، آگاه، ۱۳۵۶.

«ریزه‌های زندگی»، ترجمهٔ رایا نوزادیان، **کتاب چاپار**، ؟، ؟.

«شرطبندی»، ترجمه عیوض‌علی بخشی، **شرطبندی و چند داستان دیگر**، تهران، مالویل، ۱۳۵۷.

عروس، ترجمهٔ م. رئوف، تهران، ارمغان، ۱۳۵۷.

«احساس زیبائی، در انسان، حدود و ثغوری نمی‌شناسد»، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، **بازتاب کار و طبیعت در هنر**، تبریز، ساوالان، ۱۳۵۷.

«نشان شیر و خورشید»، ترجمهٔ کریم کشاورز، **کتاب جمعه**، ۵/۱ (۸ شهریور ۱۳۵۸).

«سوگواری»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **جنگ اصفهان**، ۱۱ (تابستان ۱۳۶۰).

«شرطبندی»، «عروس»، و «مرگ کارمند»، ترجمهٔ م. ا. فجر، **قفنوس**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱.

سه سال، ترجمهٔ هاجر خانمحمد، هدهد، ۱۳۶۱.

حربا و داستانهای دیگر [«انگور فرنگی»، «جان و دلم»، «چاق و لاغر»، «حربا»، «سرگذشت ملال‌انگیز»، «شوخی»، «ماسک»، «وانکا»، و «ئیونیچ»]، ترجمهٔ نوشین، تهران، آذرمهر، ۱۳۶۱.

«متهم»، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و محمّدعلی صفریان، **مرگ در جنگل...** تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.

باغ آلبالو، ترجمهٔ بهروز تورانی، تهران، فاریاب، ۱۳۶۲.

«وروچکا»، ترجمهٔ محمدعلی صفریان و منوچهر پوریان‌خیر، ... **و گلهای آبی**، تهران، ؟، ۱۳۶۳.

مرغ دریایی، ترجمهٔ بهروز غریب‌پور، تهران، فاریاب، ۱۳۶۳.

حکایت مرد ناشناس، ترجمهٔ آرتوش بوداقیان، تهران، پانوس، ۱۳۶۵.

«عروسی»، ترجمهٔ داریوش مؤدبیان، **مفید**، ۱۲۷ (بهمن ۱۳۶۵).

«چند نامه از چخوف»، ترجمهٔ کاظم فیروزمند و غلامرضا رضوی، **مفید**، ۲۱ (بهمن ۱۳۶۶).

راهب سیاهپوش و نه داستان دیگر، ترجمهٔ یحیی هدی، [تهران]، علمی، ۱۳۶۸.

«نامه‌ای به پدربزرگ»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، به‌نگار، ۱۳۶۸.

کارمندها: مجموعه داستان، ترجمهٔ آرتوش بوداقیان، تهران، نشر ویس، ۱۳۶۹.

«یک شب وحشتناک»، ترجمهٔ آرتوش بوداقیان، **ادبستان**، ۱۰ (مهر ۱۳۶۹).

دربارهٔ عشق و چند داستان دیگر، ترجمهٔ رضا امیررحیمی، مشهد، نیما، ۱۳۷۰.

«دشمنها»، «عزیزم»، و «خانم با سگ ملوس»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **داستان و نقد داستان**، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.

«سخنران زبردست»، ترجمه آرتوش بوداقیان، **ادبستان**، ۲۰ (مرداد ۱۳۷۰).

«نامه‌هایی پیرامون نویسنده و نویسندگی» (ترجمهٔ سپیده عندلیب)، «آریادنه» (ترجمهٔ فریبا خدامی)، «تحول» (ترجمهٔ فرشته مولوی)، «کوریختی» (ترجمهٔ سپیده عندلیب)، «هاملت مسکویی» (ترجمهٔ صالح لطفی)، «بانو و سگ ملوس» (ترجمهٔ بهزاد برکت)، «ایوانیچ» (ترجمهٔ مهدی غبرایی)، «وانکا» (ترجمهٔ بهزاد برکت)، «نازنین» (ترجمهٔ مهدی غبرایی)، «گناهکار تولدو» (ترجمهٔ صالح لطفی)، و «شرطبندی» (ترجمهٔ سپیده عندلیب)، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.

گرگها و آدمها، ترجمهٔ کوروش مهربان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱.

«وحشی»، ترجمهٔ رضا احمدی، **وحشی**، تهران، نمایش، ۱۳۷۱.

«درماندگی»، ترجمهٔ اسدالله امرایی، سروش، ۶۱۲ (۲۴ مرداد ۱۳۷۱).

«همسران هنرمندان»، ترجمهٔ احمد شاملو و ایرج کابلی، **آدینه**، ۷۳ و ۷۴ (شهریور ۱۳۷۱).

«انگور فرنگی»، ترجمهٔ محمدحسین قرشی، **خاوران**، ۱۶ و ۱۷ (۱۳۷۱).

مجموعهٔ آثار چخوف (داستانهای کوتاه) [«یک دست و دو هندوانه»، «در واگن»، «محاکمه»، «نسیان»، «اعتراف»، «درست است که دیدار انجام نشد امّا»، «اسکولاپ‌های روستایی»، «سار از درخت پرید»، «کدام یک از سه»، «خوشحالی»، «نزد سلمانی»، «سپاسگزار»، «بی‌عرضه»، «به نقل از یک پرونده»، «طبع معمایی»، «گفت‌وگو»، «دزد»، «مادرزن وکیل»، «مرگ یک کارمند»، «بچهٔ تخس»، «کبریت بی‌خطر»، «چاق و لاغر»، «آلمانی حقشناس»، «قیّم»، «به اقتضای زمان»، «در پستخانه»، «حقوقدان»، «نقل از دفتر خاطرات یک دوشیزه»، «انتقام زن»، «دو نامه»، «سکوت یا پرحرفی»، «آدم مغرور»، «آلبوم»، «زغال‌سنگ روسی»، «اشک‌های پنهانی»، «بوقلمون‌صفت»، «از چاله به چاله»، «در گورستان»، «نقاب»، «شب پیش از محاکمه»، «صدف»، «تاریخ زنده»، «هر دو بهترند»، «اتاقهای یک هتل»، «زندگی زیباست»، «چکمه‌ها»، «روشنفکر کندذهن»، «از خاطرات یک ایده‌الیست»، «شکارچی»، «داماد و پدرجان»، «مهمان»، «مغروق»، «سرکار استوار پریشی‌به‌یف»، «دیوار»، «نینوچکا»، «بیکار»، «تهیه‌کننده در زیر کاناپه»، «ناکامی»، «جهت اطلاع شوهرها»، «بزرگترین شهر روسیّه»، «دلتنگی»، «ولوله»، «فرانسوی کودن»، «شوخی کوچولو»، «آگافیا»، «عشق»، «مرد آشنا»، «خوش‌اقبال»، «مدیرکل»، «در مدرسهٔ شبانه‌روزی»، «در ییلاق»، «خوانندهٔ کر»، «بدبختی»، «جوراب صورتی»، «مسافر واگن درجه یک»، «نانخورها»، «وای دندانم»، «مرد غیرعادی»، «لجن»، «رؤیاها»، «حادثه»، «سخنران»، «اثر هنری»، «وانکا»، «خود او بود!»، «شکنجهٔ سال نو»، «شامپانی»، «سائل»، «دشمنان»، «جهالت»، «مستها»، «بی‌پناه»، «عمل زشت»، «تیفوس»، «حادثه»، «مستنطق»، «والودیا»، «یکی از خیلی‌ها»، «از یادداشتهای مردی تندمزاج»، «زینوچکا»، «منتقم»، «فراری»، «مسأله»، «خانهٔ کلنگی»، «حکایت خانم .N.N»، «داستان بی‌عنوان»، «خوابم می‌یاد»، «بیابان»، «حادثهٔ ناگوار»، «شرطبندی»، «گوسف»، «این زنها»، «زن دزدی»، «در تبعید»، «اتاق شمارهٔ ۶»، «ویلن روتچیلد»، «حکایت سر باغبان»، «همسر»، «آنا بر گردن»، «موژیک‌ها»، «ایونیچ»، «مردی در جعبه»، «انگور فرنگی»، «دربارهٔ عشق»، «از خاطرات یک پزشک»، «عزیز دلم»، «بانویی با سگ کوچولویش»، «عروس خانم»، «در حمام»، «پچنگ»، «دو رسوایی»، «داس سبز»، «خبرنگار»، «دزدها»، «زن ارباب»، «زن بی‌اوهام»، «خانه‌ای با نیم طبقه»، «آری آدنا»، «کالای جاندار»، «نوشداروی بعد از مرگ»، «همسرم»، «دوئل»، و «فاجعه‌ای در شکار»]، ترجمهٔ سروژ استپانیان، تهران، توس، ۱۳۷۱ـ۱۳۷۳.

«داستان یک دختر بی‌عقده»، ترجمهٔ دکتر ناصر موفقیان، **امید**، ۱ (خرداد ۱۳۷۲).

«حقوق ماهانهٔ پرداخت‌نشده»، ترجمهٔ بابک، **کهکشان**، ۳۳ (آذر ۱۳۷۲).

«گناهکار شهر تولدو»، ترجمهٔ احمد شاملو و ایرج کابلی، **آدینه**، ۸۸ (بهمن ۱۳۷۲).

«زبون»، ترجمهٔ آناهیتا پورمحمود، **چیستا**، ۱۱۶ و ۱۱۷ (اسفند ۱۳۷۳ و فروردین ۱۳۷۴).

«خانم نمایشنامه‌نویس»، ترجمهٔ عباس باقری، **کهکشان**، ۴۲ (اردیبهشت ۱۳۷۴.

نمایشنامه‌ای چخوف، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران، قطره، ۱۳۷۴.

«غصه»، ترجمهٔ حسن افشار، **همه‌چیز و هیچ‌چیز**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۶.

«شب وحشتناک» و «بدبختی»، ترجمهٔ آرش بوداقیان، **جهان داستان کوتاه**، تهران، نگاه، ۱۳۷۶.

سایه‌ها و روشنائیها، ترجمهٔ مهدی پرتوی، تهران، امیرکبیر ـ کتابهای شکوفه، ۱۳۷۷.
«عزیز دلم»، ترجمهٔ حسین نوشین و گامایون، **عشق بی‌پایان**، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۸.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

یرمیلوف، ولادیمیر، **نگرشی بر آثار چخوف**، ترجمهٔ ح. اسدپور پیرانفر، تهران، ؟، ۱۳۵۰. (چاپ دوم: تهران، یاشار، ۱۳۵۷).
زالیگین، سرگئی، **هنر وصف واقعیت** (یادداشتهایی بر کارهای آنتوان چخوف)، (به انضمام آنتوان چخوف و هنر تئاتر، خاطرات کنستانتین استانیسلاوسکی)، ترجمهٔ ناصر موذن، گوتنبرگ، ۱۳۵۳.
؟، «پندار واقعیت در داستانهای چخوف»، ترجمهٔ ع. امینی و م. سجودی، **از پوشکین تا شولوخف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.
گروسمان، لئونید، «عشق نینا زارچنایا»، ترجمهٔ ف. م. جوان، **این راز سربه‌مهر** (داستانهایی دربارهٔ نویسندگان روس)، مسکو و تهران، نشریات پروگرس و گوتنبرگ (میر)، ۱۹۸۰ م [۱۳۵۸].
توفستنوگوف، سرگئی زالیگین، **هنر درک زمانه** (نگرشی بر آثار آنتوان چخوف) ترجمهٔ مرتضی حقیقت، تهران، چکیده، ۱۳۵۹. (
؟، «یک آدم خیلی خیلی خوب» (نقدی بر کتاب **چخوف**، نوشتهٔ هانری تروایا)، **دنیای سخن**، ۱۰ (تیر ۱۳۶۶).
نابوکوف، ولادیمیر، «چخوف»، ترجمهٔ پرویز داریوش، **درسهایی در ادبیات**، تهران، نشر علم، ۱۳۶۷.
علی‌آبادی، همایون، «طنز و کمدی و نمایشنامه‌های آنتون چخوف»، **فصلنامهٔ هنر**، ۱۷ (بهار و تابستان ۱۳۶۸).
بیتسیللی، پیوتر، «دربارهٔ آنتون چخوف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
گورکی، ماکسیم و دیگران، **نقدی بر زندگی و آثار آنتوان چخوف**، ترجمهٔ کتایون صارمی، تهران، پیشرو، ۱۳۶۹.
تریلینگ، لایونل، «نقد دشمنها»؛ تولستوی، لئو، «نقد عزیزم»؛ و نابوکوف، ولادیمیر، «نقد خانم با سگ کوچک»، ترجمهٔ احمد گلشیری، **داستان و نقد داستان**، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.
یرمیلوف، ولادیمیر، **چخوف، زندگی و آثار**، ترجمهٔ حسن اکبریان طبری، تهران، نشر مینا، ۱۳۷۱.
ناباکوف، ولادیمیر، «آنتوان چخوف» [نقد «بانو با سگ کوچک»، نقد «در آبکند»، «یادداشتهایی دربارهٔ مرغ دریایی»]، **درسهایی در بارهٔ ادبیات روس**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.
شفیعی، کمال‌الدین، «چخوف و باغ آلبالو»، **چیستا**، ۹۳ و ۹۴ (آذر و دی ۱۳۷۱).
شادروان، عباس، «چخوف و سه خواهر دردمند»، **چیستا**، ۹۳ و ۹۴ (آذر و دی ۱۳۷۱).
ریاحی، هرمز، «گاهشمار زندگی آنتوان چخوف»، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
آویلووا، لیدیا، «چخوف در زندگی من»، ترجمهٔ فریبا خدامی، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
هوریک، لاری، «سرشماری در دوزخ»، ترجمهٔ فرشته مولوی، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
ناگیبین، یوری، «چخوف ویراستار»، ترجمهٔ فرشته مولوی، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
آزادوفسکی، کنستانتین و ویتال، سِرِنا، «چخوف در برلین و بادن وایلر»، ترجمهٔ بهزاد برکت، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
مان، توماس، «توماس مان از چخوف چه می‌گوید؟»، ترجمهٔ فرشته مولوی، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
بیتسیلی، پیوتر، «شخصیت‌پردازی در داستانهای چخوف»، ترجمهٔ صالح لطفی، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
ایگناتییوا، نینا، «فیلمهای چخوف»، ترجمهٔ مهدی غبرایی، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
سیدوی، ا. (الکساندر چخوف)، «تاگانروک چخوف»، ترجمهٔ سپیده عندلیب، **چخوف، چخوف نازنین**، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۰.
سرانجامی، عزیز، «نگاهی به نمایشنامهٔ مرغ دریایی اثر آنتوان پاولوویچ چخوف»، **فیلم و سینما**، ۱۳ و ۱۴ (تیر و مرداد ۱۳۷۲).
کریمی، ایرج، «از چشم سینما» (نگاهی به قصهٔ «دشمنان» نوشتهٔ آنتوان چخوف ـ از یک نما به یک دنیا)، **فیلم**، ۱۶۱ (مرداد ۱۳۷۳).
صابری، پری، «آنتوان چخوف گِلی در مرداب شکفته» (به مناسبت نودمین سالمرگ چخوف)، **گردون**، ۴۱ (مرداد ۱۳۷۳).
پورجعفری، رضا، «دربارهٔ داستان کوتاه مظلوم، نوشتهٔ آنتوان چخوف»، **روزگار وصل**، ۸ و ۹ (مرداد و شهریور ۱۳۷۳).
Jacinevevicicus ،Leonidas، «چخوف، دشمن زشتی و ابتذال، دوستدار زیبایی» (به مناسبت صدوپنجمین سالگرد تولد آنتوان چخوف)، ترجمهٔ علی کفامنش، **چیستا**، ۱۱۶ و ۱۱۷ (اسفند ۱۳۷۳ و فروردین ۱۳۷۴).
تروایا، هانری، **چخوف**، ترجمهٔ علی بهبهانی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴.
آزاد، م.، «چهرهٔ ژرف‌بین و رازآمیز چخوف»، **آدینه**، ۱۱۰ (خرداد ۱۳۷۵).

فیودور کوزمیچ سالاگوب

(۱۸۶۳ـ۱۹۲۷)

ئولین بریستول
خشایار دیهیمی

سالاگوب شاعر سمبولیست، داستان کوتاه‌نویس، رمان‌نویس، و نمایشنامه‌نویس بود. او، که نام اصلی‌اش فیودور تترنیکوف[1] بود، فرزند خدمتکاری خانوادگی بود و در پطرزبورگ به‌دنیا آمد. او در انستیتوی معلّمان تحصیل کرد و در مدارس شهرستانهای مختلف، و در پطرزبورگ، تا ۱۹۰۷ به‌تدریس ریاضیّات پرداخت. او شهرتش بیشتر مدیون رمان **شیطان کوچک**[2] (۱۹۰۷) است که هجویّه‌ای دربارهٔ جامعهٔ شهرستانی است. اشعار، داستانهای کوتاه، و رمانهای او اندک‌اندک از دههٔ ۱۸۹۰ در نشریّات به‌چاپ می‌رسیدند. او پیش از انقلاب هشت کتاب شعر، شش رمان، چند جلد داستان کوتاه، و چندین نمایشنامه منتشر کرد. سالاگوب در جنبش سمبولیستی چهره‌ای شاخص بود، امّا در کارهای سازمانی آنان شرکت نداشت، در مجلّه‌هایشان مطلب نمی‌نوشت، در انجمنهایشان حاضر نمی‌شد، و در مشاجرات آموزه‌ای‌شان شرکت نمی‌کرد. تقریباً همگان آثار او را در ردهٔ جریان «منحط» در جنبش سمبولیستی قرار می‌دادند، امّا فلسفهٔ او آرمانگرایانه و ایدئالیستی بود. علاوه بر این، گرایشات «انحطاطی» او در نیمهٔ دوّم زندگی حرفه‌ای‌اش تا حدودی فروکش کرد. در ۱۹۰۸ سالاگوب با آناستازیا چبوتاریفسکایا[3]، که نمایشنامه‌نویس بود، ازدواج کرد. این زن پس از انقلاب، در ۱۹۲۱، خودکشی کرد. سالاگوب در اتّحاد شوروی باقی ماند، امّا دیگر، از ۱۹۲۳ به‌بعد، نمی‌توانست آثار اصیل خودش را منتشر کند. او در ۱۹۲۷ که درگذشت رئیس اتّحادیهٔ نویسندگان لنینگراد بود.

اشعار او اساساً متافیزیکی هستند، امّا این اشعار حال‌وهوای طبیعت را دارند و در الهامگیری از طبیعت، و حتّی بعضاً از مناظر شهری، سروده شده‌اند. شعرهای او از نظر انگیزش انتزاعی هستند؛ در آنها نشانه‌هایی نیز از موارد زندگینامه‌ای به‌چشم می‌خورد. امّا، به‌هرصورت، تصاویر آنها بسیار خیالی و خیال‌انگیز هستند؛ بعضاً مربوط به دوره‌های باستان یا قرون وسطا می‌شوند و در دورهٔ نخستِ شعرسرودن او هرچه بیشتر به غرابت و وهم می‌گرایند. نخستین کتاب او، که در ۱۸۹۶ چاپ شد، **اشعار، کتاب اوّل**[4] نام دارد و سه جلد کتاب بعدی او هم عناوینی همینقدر فروتنانه دارند. کتاب نخست ویژگی‌اش نوعی افسردگی مبهم و بیدلیل است که با صحنه‌هایی روستایی توأم شده است؛ کتاب دوّم، که آن‌هم در ۱۸۹۶ به‌چاپ رسید، آکنده از تخیّلات شاعرانهٔ پس‌زنندهٔ واقعیّت و گرایشی به ملال هستند. آن دو «کتاب» بعدی در ۱۹۰۴ منتشر شدند و محتوایشان همان مسائل فلسفی است که در رمانها و داستانهای کوتاه او نهفته‌اند. خوانندهٔ این کتابها با دو فلسفهٔ بدبینانه مواجه می‌شود: یکی دوپارگی گنوسی میان زمینی آکنده از شرّ و آرمان دور از دسترس است و دیگری مونیسمی شوپنهاوری، یا گردش بی‌پایان، بیهدف، و بنابراین بیرحمانهٔ هستیها در مرگ و رستاخیز، است. نماد تقریباً همیشگی شرّ اژدها یا مار بالداری است که همان خورشید زندگی‌بخش است. کتاب **برای وطن**[5] پاسخی است در قبال شکست ملّی در جنگ روس و ژاپن و **مار بالدار**[6] پاسخی است به شکست انقلاب ۱۹۰۵. سالاگوب نیز مانند سایر سمبولیستها با آرمان انقلابی تا پیش از ۱۹۱۷ همدلی داشت. **حلقهٔ سوزان**[7] (۱۹۰۸) کتاب مفصّلی است که همهٔ گرایشهای شاعرانهٔ سالاگوب را خلاصه و فشرده عرضه می‌کند؛ امّا مرگ یکی از مضامین اصلی آن است.

مهمّترین کتاب در میان مجموعه‌های متعدّد داستانهای کوتاه سالاگوب نخستین آنها، یعنی **سایه‌ها**[8] (۱۸۹۶)، **نیش مرگ**[9] (۱۹۰۷)، و **نقابهای در حال فروریختن**[10] (۱۹۰۹)، است. محوری‌ترین چیز در همهٔ داستانهای کوتاه سالاگوب نگاهی رمانتیک و متضادّ به جهان و حسرت و دلتنگی برای آرمانی زیبایی‌شناختی و روحانی است. تقریباً، در همهٔ داستانهای دو جلدِ اوّل، کودکان دبستانی قهرمان داستانند؛ آنها همه، هر کدام به‌نحوی، درگیر زحمتهای زندگی هستند یا به‌سمت عشق و کمال و معصومیّتی رانده می‌شوند که در دسترس آدم‌بزرگها نیست و تقریباً همهٔ آنها می‌میرند. برخی از داستانها در **نقابهای در حال فروریختن** (که دیگر صرفاً اختصاص به کودکان ندارند) مسائل

اجتماعی و خشونت انقلاب ۱۹۰۵ را بازمی‌نمایند. برخی داستانها از نظر شیوه رئالیستی هستند و برخی دیگر به مسائل فوق‌طبیعی می‌پردازند.

اصلی‌ترین و چشمگیرترین رمانهای سالاگوب چنانند که به نظر می‌رسد یکی از دل دیگری برمی‌آید. نخستینشان، **خوابهای بد**[11] (۱۸۹۶)، داستانی تاحدودی زندگینامه‌ای و مربوط به خود سالاگوب است که در آن معلّم مدرسه‌ای از رکود و رخوتِ محیطِ دوروبرش به‌تنگ می‌آید. امّا این رمان همچنین از مکتب انحطاط فرانسوی، خصوصاً از تصویری که ژوریس کارل اوئیسمانس در رمانِ **برخلاف جریان**[12] از دز اسینتس[13] پرداخته بود، الهام گرفته بود. این رمان همچنین طنز گوگولی را با مسائل اخلاقی داستایفسکیایی و بهبودبخشی اجتماعی تورگنیفی درهم می‌آمیزد. دوّمین رمان سالاگوب، **شیطان کوچک**، ساختاری ساده‌تر دارد و رمانی موفّقتر است. قهرمان آن، پِردونوف[14]، بازهم معلّم مدرسه‌ای شهرستانی است، امّا او این‌بار در محیط راکد و رخوت‌آلودش غرق شده است و هم او و هم محیطش به‌باد مسخره گرفته می‌شوند. به‌جای انحطاط، آنچه او از آن رنج می‌برد پارانویای آدمکشی است. جوانان رمان رابطه‌ای زیبایی‌شناختی را با زندگی به‌نمایش می‌گذارند، از آن نوعی که ویژهٔ ادبیّات سمبولیستی است.

وجه ممیّز آثار دورهٔ دوّم سالاگوب تخفیفی است که تاحدودی در بدبینی فلسفی او پیدا شده است. نخستین آثاری که خبر از این تغییر مشرب می‌دهند دو درام تغزّلی هستند با نامهای **هدیهٔ زنبورهای دانا**[15] و **غلبه بر مرگ**[16] که هر دو می‌خواهند این مطلب را القاکنند که عشق از مرگ فراتر می‌رود یا، به وساطتِ مرگ، ابدی می‌شود. نمایشنامهٔ اوّل را فسیوولود میرهولد* در ۱۹۰۷ در شب افتتاح تئاتر نوآور کومیسارژفسکایا[17] به‌صحنه برد. سالاگوب چندین نمایشنامهٔ دیگر هم نوشت: **رقصهای شبانه**[18] (۱۹۰۸) بازسازی افسانهٔ پریانی است که در آن شاهزاده‌خانمها شبها جامه‌هایشان را می‌فرسایند و از میان می‌برند؛ پیام این نمایشنامه پیروزی زیبایی بر ابتذال است. در میان داستانهای کوتاه **کتاب افسونها**[19] (۱۹۰۹) داستانهای بسیاری هستند که در آنها معجزاتی قابل‌قیاس با وقایع کتاب مقدّس از خیال بشری سرچشمه می‌گیرند و در عین حال واقعیّت را تغییر می‌دهند. **مجموعهٔ آثار**[20] سالاگوب در بیست جلد در ۱۹۱۳ و ۱۹۱۴ به‌چاپ رسید. این مجموعه حاوی یک جلد تازه از اشعار بود که تقریباً همگی‌شان «تریولت» (نوعی هشت‌هجایی) بودند و عنوانش **افسونهای زمین**[21] بود. پایان‌بخش **مجموعهٔ آثار** یک تریلوژی از رمانها تحت عنوان **افسانهٔ مخلوق**[22] بود. این تریلوژی بلندپروازانه‌ترین کار سالاگوب در بیان جهان‌بینی تازه‌اش بود و جوهر آن این بود که تخیّلِ خلّاقِ خود را بر واقعیّت تحمیل می‌کند. قهرمان داستان، که بازهم معلّم مدرسه‌ای شهرستانی است، قدرتی جادویی دارد و پادشاه «جزایر متّحدِ» افسانه‌ای در دریای مدیترانه می‌شود که ملکهٔ آن، اورترودا[23]، یار همزاد زن قهرمان روسی، یلیزاویتا، ست.

پس از انقلاب اکتبر، سالاگوب آثار منثور جدیدی نوشت که شامل یک رمان، چند داستان کوتاه، و یک نمایشنامه بود، امّا این آثار ضعیفتر از آثار پیشینش بودند؛ ولی اشعار او استوارتر، ساده‌تر، و خوشبینانه‌تر شدند. او در این زمان از راه ترجمه زندگی‌اش را می‌گذراند، زیرا نوشته‌ها و سروده‌های او از نظر ناشران «نابهنگامتر» از آن بودند که بتوان چاپشان کرد. در دورهٔ اتّحاد شوروی آثار او بندرت تجدید چاپ شده‌اند، چون فلسفهٔ ایدئالیستی و تخیّلات غیرواقعی آنها خلاف رئالیسم سوسیالیستی بود.

پی‌نویسها

1. Fyodor Teternikov
2. *Melkii bes* (*The Petty Demon*)
3. Anastasiya Chebotarevskaya
4. *Poems, Book I*
5. *Rodine* (*To the Homeland*)
6. *Zmii* (*The Serpent*)
7. *Plamennyi krug* (*The Fiery Circle*)
8. *Teni* (*Shadows*)
9. *Zhalo smerti* (*The Sting of Death*)
10. *Istlevayushchie lichiny* (*Decaying Masks*)
11. *Tyazhelye sny* (Bad Dreams)
12. *A Rebours*
13. Des Esseintes
14. Peredonov
15. *Dar mudrykh pchel* (*The Gift of the Wise Bees*)
16. *Pobeda smerti* (*Conquest of Death*)
17. Komissarzhevskaya
18. *Nochnye plyaski* (*Nocturnal Dances*)
19. *Kniga ocharovanii* (*A Book of Charms*)
20. Collected Works
21. *Ocharovaniya zemli* (*The Charms of the Earth*)
22. *Tvorimaya legenda* (*The Created Legend*)
23. Ortruda

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 20 vols. 1913-14.

Stikhotvoreniya. 2d ed. Ed. with an introductory article by M. I. Dikman. (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya.) 1975.

Rasskazy. Introd. Evelyn Bristol. Berkeley, 1979.

TRANSLATIONS

The Petty Demon. Trans. Andrew Field. New York, 1962.

The Kiss of the Unborn and Other Stories. Trans. Muri Barker. Knoxville, 1977.

Bad Dreams. Trans. Vassar W. Smith. Ann Arbor, 1978.

The Created Legend. Trans. Samuel D. Cioran. 3 vols. Ann Arbor, 1979.

See also Lewanski, pp. 359-61.

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 90-111.

SECONDARY LITERATURE

Anastasiya Chebotarevskaya, ed., *O F. Sologube: Kritika, stat'i i zametki*. 1911.

Stanley J. Rabinowitz, *Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist Prose*. Columbus, Ohio, 1980.

Galina Selegen', *Prekhitraya vyaz'*. Washington, D. C., 1968.

کتابنامهٔ فارسی

«چرخ»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، مجلهٔ تماشا ۳۵۹/۸ (۲۶ فروردین ۱۳۵۷).

«چرخ»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، **خاک...**، تهران شقایق، ۱۳۶۲.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

بلوک، الکساندر، «دربارهٔ فیودور سالوگوب»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دمیتری سرگییِویچ مرشکوفسکی

(۱۸۶۵ـ ۱۹۴۱)

برنیس جی. روزنتال
خشایار دیهیمی

مرشکوفسکی نویسنده و فیلسوف مذهبی بود. او نخست در «دبیرستان کلاسیک سوّم» در پطرزبورگ و سپس از ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۸ در دانشکدهٔ تاریخ و زبانشناسی دانشگاه پطرزبورگ به‌تحصیل پرداخت. در ۱۸۸۹ با زینائیدا **هیپیوس** ازدواج کرد و در پطرزبورگ سکنا گرفت.

مجموعهٔ آثار ادبی مرشکوفسکی، که مجموعه‌ای التقاطی و فاضلانه است، دربرگیرندهٔ شعر، رمان، نمایشنامه، مقالات انتقادی، و ترجمه‌هایی از چندین زبان، از جمله یونانی، است. امّا اهمّیّت او در وهلهٔ نخست فرهنگی است: او سمبولیسم فرانسوی را در دههٔ ۱۸۹۰ در روسیّه رواج داد، پس از ۱۹۰۰ سروسامان‌دهنده و داعیِ «آگاهی مذهبی جدید» بود، و پس از ۱۹۰۵ نیز پیامبر انقلابی مذهبی شد.

نخستین وسیلهٔ بیان او شعر بود. او تحت تأثیر پوپولیسم **میخایلوفسکی** و **کارالینکو**، و نیز «شعر مدنی» نادسون* و مینسکی*، نخستین مجموعه‌اش را تحت عنوان **شعر**[1] (۱۸۸۳ـ۱۸۸۷، ۱۸۸۸) انتشار داد، در آن به‌ستایش فضایل دهقانی و روستایی برخاست، و بیمعنایی زندگی روزمرّه را محکوم کرد. مضامینی جدید چون سمبولیسم فرانسوی، فلسفهٔ نیچه، عشقِ نوپدید او به زیباییهای عهد باستان، و مشکلاتی در زندگی زناشویی الهامبخش اشعار مجموعهٔ **نمادها**[2] (۱۸۹۲) شد. او که می‌خواست «پارتنون[3] تازه‌ای» برای «انسانهای خداگونه بر روی زمین» بنا شود همچنان به آرمانهای مسیحیِ عشق و جاودانگی شخصی احترام می‌گذاشت و خود از مشکل آشتی‌دادن این‌دو آگاه بود. **شعرهای تازه**[4] (۱۸۹۶) به‌همان مضامین قبلی می‌پردازد، اما گرایش به نیچه در آن تفوّق بیشتری پیدا کرده است.

چون شعر برای بیان اندیشه‌های پیچیده وسیلهٔ مناسبی نبود، مرشکوفسکی به نقد ادبی روی آورد و نقد نوشتن بر نویسندگان بزرگ و مشهوری چون **چخوف**، فلوبر، و **پوشکین** را دستاویزی برای بیان دیدگاه‌های خود کرد. این مقالات، که بعداً در **همراهان ابدی**[5] (۱۸۹۷) گردآوری شدند، علاقهٔ روسها به چهره‌های بزرگ گذشته و حاضر ادبیّات جهان را احیا کردند. مرشکوفسکی در ۱۸۹۳ مقالهٔ «دربارهٔ دلایل انحطاط و دربارهٔ روندهای تازه در ادبیّات معاصر روسی»[6] را انتشار داد. او که ادبیّات را نیرویی فرهنگی می‌دانست در این مقاله این اتّهام را مطرح می‌کرد که روسیّه فاقد ادبیّات ملّیِ معظّمی است و پندآموزی پوپولیستی را موجد و اسباب فقر محتوای ادبیّات و فساد زبان معرّفی می‌کرد. او، با اصرار بر اینکه ادبیّات نابِ غیرمذهبی هرگز نمی‌تواند عمیقاً در دل افراد مذهبی رسوخ کند، از ایدئالیسم و سمبولیسمِ متافیزیکی دفاع و آنها را تبلیغ می‌کرد. این مقاله که فوق‌العاده تأثیرگذار بود نقطهٔ عطفی در تکوین سمبولیسم روسی به‌شمار می‌آید. از دیگر مقالات مهمّ او در زمینهٔ نقد ادبی می‌توان از **تالستوی و داستایفسکی**[7] (۱۹۰۱ـ۱۹۰۲) نام برد که در آن او این دو نویسنده را نمادهای «دو حقیقت [مذهبی]»، تن و روح، معرّفی می‌کند. مقالهٔ مهمّ دیگر **گوگول و شیطان**[8] (۱۹۰۶) است که حمله‌ای به زهدگراییِ مسیحیِ آن‌جهان‌باوری است.

مقالهٔ **تالستوی و داستایفسکی** تأثیر روی‌آوری مرشکوفسکی را به مسیح در ۱۸۹۹ می‌نمایاند. در ۱۹۰۰ او شروع به تبلیغ «آگاهی مذهبی جدید» و صورت تازه‌ای از مسیحیّت کرد که مبتنی بر بازگشت ثانوی قریب‌الوقوع مسیح و «عهد سوّم» بود. در ۱۹۰۱ او، هیپیوس، و دمیتری فیلوسوفوف[9] انجمن مذهبی ـ فلسفی پطرزبورگ را بنیاد نهادند و شروع به وعظ این مطلب کردند که پاگانیسم (یا در واقع هلنیسم یا نیچه‌گرایی) و مسیحیّت دو نیمهٔ حقیقتی والاتر هستند که هنوز آشکار نشده است. این انجمن که سهم زیادی در دامن‌زدن به مباحثات و مجادلات روحانیّان و روشنفکران بر سر مسائل داغ و حادّ روز، مانند نظر مسیحیّت در زمینهٔ مسائل جنسی، داشت تبدیل به کانون احیای مذهبی در اوایل قرن بیستم شد. مرشکوفسکی و همسرش همچنین نشریهٔ **نووی پوت** را بنیان گذاشتند تا ویترینی برای عرضهٔ روندهای روحانی و ایدئالیستی جدید در ادبیّات باشد. تضادّ میان پاگانیسم و مسیحیّت موضوع و دستمایهٔ اصلی مرشکوفسکی در تریلوژی

تاریخی‌اش بود: **مرگ خدایان، یولیانوس کافر**[10] (۱۸۹۶)، **رستاخیز خدایان، لئوناردو داوینچی**[11] (۱۹۰۱)، و **دجّال، پطر و آلکسیی**[12] (۱۹۰۵).

مرشکوفسکی که تا ۱۹۰۴ فردی غیرسیاسی بود انقلاب ۱۹۰۵ را به انقلابی مذهبی تعبیر کرد که طلیعهٔ آخرالزّمان و برقراری ملکوت خدا بر زمین بود. او با این نتیجه‌گیری که «استبداد از ناحیهٔ دجّال» است به کلیسای اورتودوکس به‌دلیل حمایتش از ارتجاع حمله برد، به تبلیغ نوعی مسیح‌گرایی اسلاووفیلی تازه پرداخت، و جوامع بورژوایی غرب را به‌دلیل فرهنگ‌نشناسی‌شان به باد انتقاد گرفت. او که به‌دلیل خصومت مشترک با دولت به انقلابیون سوسیالیست بسیار نزدیک بود در عین حال پیوندی هم با دموکراتهای مشروطه‌طلب داشت و می‌گفت سوسیالیسم متضمّن بردگی همگانی و یکّه‌سالاری است. مرشکوفسکی همچنین معتقد بود اینتلیجنتسیای روسیّه، علی‌رغم بیخدایی‌شان، به‌دنبال «مسیحیّت بی‌مسیح» هستند، زیرا بی‌هیچ چشمداشتی خود را وقف خلق کرده‌اند. آثار مهمّ او در این زمینه عبارتند از **داستایفسکی: پیامبر انقلاب روسیه**[13] (۱۹۰۶) و **صلح نه، بَل شمشیر**[14] (۱۹۰۸).

مرشکوفسکی و همسرش در دسامبر ۱۹۱۹ از روسیّه گریختند، تا اکتبر ۱۹۲۰ در لهستان زندگی و با پیلسودسکی[15] کار کردند، و آنگاه به پاریس رفتند. مرشکوفسکی در دسامبر ۱۹۴۱ در همین شهر درگذشت. او تا به آخر عمر از مخالفان دوآتشهٔ بلشویسم ماند. آثاری که در دورهٔ مهاجرت نوشته است همگی مضامینی مذهبی دارند و شامل رمانها و مقالاتی دربارهٔ شرقِ نزدیکِ ماقبلِ مسیح هستند.

پی‌نویسها

1. *Stikhotvoreniya (Verse)*
2. *Simvoly (Symbols)*
۳. Parthenon، معبدی در آتن، ساخته‌شده در زمان پریکلس، وقف الاههٔ پاسدار آتن و به یاد پیروزی بزرگ یونانیان بر ایرانیان.
4. *Novye stikhotvoreniya (New Verse)*
5. *Vechnye sputniki (Eternal Companions)*
6. "On the Reasons for the Decline and on the New Trends in Contemporary Russian Literature"
7. *Tolstoi and Dostoevsky*
8. *Gogol and the Devil*
9. Dmitry Filosofov
10. *Death of the Gods, Julian the Apostate*
11. *Resurrection of the Gods, Leonardo da Vinci*
12. *Anti-Christ, Peter and Alexis*
13. *Dostoyevsky: Prophet of the Russian Revolution*
14. *Not Peace But A Sword*
۱۵. Józef Pilsudski، (۱۸۶۷ـ۱۹۳۵). رئیس‌جمهور لهستان

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 24 vols. 1914. (Includes works Merezhkovsky considered significant.)

K. D. Muratova, *Istoriya russkoi literatury XIX-nachala XX veka* (1953) and C. H. Bedford (see below) contain complete bibliographies.

TRANSLATIONS

Death of the Gods (Julian the Apostate). London, 1901.

The Romance of Leonardo da Vinci. London, 1902.

Tolstoi as Man and Artist with an essay on Dostoevsky. Westminster, 1902.

Peter and Alexis. London, 1905.

For complete list, see Bedford.

SECONDARY LITERATURE

C. H. Bedford, *The Seeker, D. S. Merezhkovsky.* 1975.

B. G. Rosenthal, "Nietzsche in Russia: The Case of Merezhkovsky," *SlavR* 33 (1974), pp. 429-52.

———, *D. S. Merezhkovsky and the Silver Age.* The Hague, 1975.

———, "Eschatology and the Appeal of Revolution: Merezhkovsky, Bely, Blok," *California Slavic Studies* 11 (1980), pp. 105-39.

Heinrich Stammler, "Julianus Apostata Redivivus: Dmitrij Merezkovskij," *Welt der Slaven* 11 (1966), pp. 180-204.

———, "D. S. Merezkovskij: 1865-1965," *Welt der Slaven* 12 (1967), pp. 142-52.

———, "Russian Metapolitics: Merezhkovsky's Religious Understanding of the Historical Process," *California Slavic Studies* 9 (1976), pp. 123-39.

کتابنامهٔ فارسی
دربارهٔ نویسنده و آثارش

چودوفسکی، والریان، «دربارهٔ نیکلای نکراسوف و دمیتری مرژکوفسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، سیری در نقد ادبیات روس، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

ویچسلاف ایوانوویچ ایوانوف

(۱۸۶۶ـ ۱۹۴۹)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

ویچسلاف ایوانوف شاعر، منتقد، و پژوهشگر بود. او در ۲۸ فوریهٔ ۱۸۶۶ در مسکو زاده شد. پدرش، که کارمند جزء بود، به‌هنگامی که او پنج سال بیشتر نداشت درگذشت و او را مادرش، که زنی سخت مذهبی بود، بزرگ کرد. در ۱۸۸۶ ایوانوف، که بورسیّه‌ای برای تحصیل در رشتهٔ زبان، تاریخ، و ادبیات دوران باستان در دانشگاه برلین به‌دست آورده بود، دانشجوی تاریخنگار معروف تئودور مومسن[۱] شد. او رساله‌اش را دربارهٔ نظام مالی رومی تحت نظارت همین استاد نوشت. علاقهٔ زیاد او به زبانشناسی کلاسیک و کیش دیونوسوس بعدها او را به نوشتن رسالهٔ دکترا، تحت عنوان **دیونوسوس و کیش پیش از دیونوسوس**[۲] (۱۹۲۳)، رهنمون شد. جدایی از همسر اوّل و در نهایت ازدواج با زنی نویسنده به نام لیدیا زینوویوا-آنیبال[۳] سالهای سرگردانی در خارج از کشور را به‌همراه داشت، امّا پس از آن او محفل ادبی بسیار موفّقی را در ۱۹۰۵ به‌نام «باشنیا»[۴] (برج) در پطرزبورگ تأسیس کرد. ایوانوف پس از انتشار نخستین کتاب شعرش، **ستاره‌های راهنما**[۵] (۱۹۰۲)، یکی از رهبران جنبش سمبولیستی و در اندک‌زمانی نظریّه‌پرداز اصلی این جنبش شد. در ۱۹۰۷ همسر ایوانوف درگذشت و ایوانوف سرانجام با دختر همسر خود از ازدواج اوّلش، ویرا ، ازدواج کرد. پس از مرگ ویرا در ۱۹۲۰ ایوانوف استادی ادبیّات و هنر کلاسیک را در دانشگاه باکو پذیرفت. در ۱۹۲۴ او سرانجام اجازه یافت تا با فرزندانش روسیّه را ترک گوید. ایوانوف بقیّهٔ عمرش را در ایتالیا گذراند. از ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۴ استاد ادبیّات روسی در دانشگاه پاویا[۶] بود. ایوانوف در ۱۹۲۶ به مذهب کاتولیک گروید. او در ۱۹۳۴ به استادی ادبیّات اسلاوی در دانشگاه فلورانس برگزیده شد، امّا حکومت وقت با انتصاب او مخالفت کرد. پس از آن ایوانوف به رُم نقل مکان کرد و تا زمان مرگش در ۱۶ ژوئیهٔ ۱۹۴۹ همانجا ماند و به فعّالیّتهای پژوهشی خود و سرودن شعر تا واپسین روز زندگی ادامه داد.

نظریّهٔ زیبایی‌شناختی و فلسفهٔ نوافلاطونی ایوانوف برگرفته از گوته، فلسفهٔ ایدئالیستی آلمانی، و ولادیمیر **سالاویّوف** بود ـ نیچه هم در برخی زمینه‌ها تأثیر زیادی در آثار ایوانوف داشت. ایوانوف زندگی را فرایندی می‌دید که در آن ذات الاهی خود را در سلسله‌مراتبی از صورتها به نمایش می‌گذارد و نگاه درونی هنرمند در قلّهٔ این سلسله قرار می‌گیرد (ایوانوف خود این درک و نگاه را «صورت صورتها» می‌نامید). در آن گفتگوی مشهور میان گرشنزون* و ایوانوف، «نامه‌هایی از دو گوشه»[۷] (۱۹۲۰)، ایوانوف بر ایمان خود به تداوم فرهنگ بشری و غایت‌شناسی تاریخی صعودی که اصلی الاهی بر آن حاکم است تأکید می‌کند و آن انحطاط بارزی راکه طرف مقابلش در تمدّن می‌دید و آن کیفیّت بظاهر درهم‌وبرهم و تصادفی سیر حرکت تمدّن را ردّ می‌کند. زیبایی‌شناسی ایوانوف، که در مقالات گردآمده در کتاب **به‌دنبال ستاره‌ها**[۸] (۱۹۰۹) و **شیارهای زمین و مرزنماها**[۹] (۱۹۱۶) به بیان درآمده است، تخیّل خلّاق را صورتی گوهرین از انرژی در نظر می‌گیرد که حرکتی دیالکتیکی از واقعیّت بالقوّه به واقعیّت بالفعل دارد. اثر هنری تحقّق تلاش بشری برای رسیدن به امر الاهی و هماهنگی با جهان است. ایوانوف همهٔ انواع تفرّد (سرکشی علیه خدا، من‌باوری، و انسان‌خداانگاری) را چیزی می‌داند که باید با اصل «اجتماع همگانی» بر آن غلبه کرد ـ «اجتماعی همگانی» که یکی از جلوه‌هایش درام همسرایانهٔ تراژدی کلاسیک است. ایوانوف احیای درام را به‌صورتی که کارکردِ مذهبیِ مردمی داشته باشد و تماشاگران در آن نقشی فعّال داشته باشند تبلیغ می‌کرد («واگنر و درام دیونوسوسی»[۱۰]، ۱۹۰۵، و «دربارهٔ کنش و درام»[۱۱]، ۱۹۱۹).

شعر ایوانوف در مجموعه‌های نخستینش، **ستاره‌های راهنما** (۱۹۰۲)، **نیمه‌شفافیت**[۱۲] (۱۹۰۴)، **اروس**[۱۳] (۱۹۰۷)، **شور قلبی**[۱۴] (۱۹۱۱)، و **راز لطیف**[۱۵] (۱۹۱۲)، شیوه‌گرایانه، غالباً باطنی و سرّی، و بعضاً رخنه‌ناپذیر است. این اشعار غالباً سرلوحه‌هایی از کلاسیکهای دوران باستانِ دانته، گوته، بایرون، **پوشکین**، و دیگران دارند و در عین حال تلمیحات زیادی از اساطیر باستان، آرکائیسم، تشبیهات شیوه‌گرایانهٔ پراتِهت (مثل تشبیه ستارگانی که می‌افتند به «اشکهای ابدیّت»)، تصاویر کهکشانی و عنصری (مثل «آسمان درونی» و «دریای درونی»)، مناظر مدیترانه‌ای، و اندیشه‌های نوافلاطونی و

نوهلنی در آنها هست. این اشعار شاید بیشترین شباهت را به اشعار متأخّرِ گوته دارند که تأثیر عمیقی در ایوانوف داشت. برخی از اشعار ایوانوف در اوزان کلاسیک، نظیر اوزان آلکائیک و ساپفوئیک، سروده شده‌اند. برخی از آنها شبیه قصاید پیندار وس هستند؛ امّا قالبِ محبوب و موردپسند ایوانوف «غزل» بود.

در سالهای آشوب و رنج پس از انقلاب، ایوانوف به لحن و آوای تغزّلیِ شخصی‌تری دست یافت. چرخهٔ دوازده‌تایی **غزلهای زمستان**[16]، که در فاصلهٔ کریسمس ۱۹۱۹ و فوریهٔ ۱۹۲۰ سروده شدند، و چرخهٔ نُه‌تایی غزلهای **از اعماق عشق**[17]، که در تابستان ۱۹۲۰ سروده شدند، معمولاً بهترین اشعار او و قلّهٔ هنرش در نظر گرفته می‌شوند. ایوانوف پس از مهاجرت شعرهای کمی سرود، امّا نُه غزل رومی او، که به‌هنگام ورودش به رم در ۱۹۲۴ سرود، بار دیگر تسلّط ماهرانهٔ او را بر قالب غزل نشان می‌دهند. ایوانوف کار سرودن اشعار تغزّلی را با دوره‌ای دیگر از فوران خلّاقیّت به‌پایان برد و مجموعهٔ اشعار **خاطرات رومی**[18] (۱۹۴۴) را سرود. ویژگی اشعار دوران پختگی و سالهای متأخّر ایوانوف سادگی و شفّافیّت آنها، استفادهٔ بسیار مقتصدانه از تمهیدات شعری، و ریتم ملایم است.

ایوانوف در ژانر دراماتیک هم غوطه‌ای زد. تراژدیهای او، **تانتالوس**[19] (۱۹۰۵)، و **پرومتئوس**[20] (نوشته‌شده در ۱۹۱۶ منتشرشده در ۱۹۱۹)، همان قالب تراژدیهای یونانی را پی می‌گیرند. ماجراهای این تراژدیها بازگویی دوبارهٔ اسطوره‌های کلاسیک برحسب فلسفهٔ ایوانوف است، حال آنکه ساختار آنها در خدمت روشن‌کردن اندیشه‌های ایوانوف دربارهٔ صعود و نزول روح است که طبق آن نزول به واقعیّت تجسّد بایستی تکمیل‌کنندهٔ پرکشیدن روح به سمت ایدئال و کمال مطلوب باشد.

کتاب **قصّهٔ تزارویچ اسوتومیر، به روایت راهبی مقدّس**[21]، که بخشهایی از آن را ویراستارِ **مجموعهٔ آثارِ**[22] ایوانوف، اولگا دشارت[23]، از روی دستنویس ایوانوف کامل کرد و به‌چاپ رساند، اثری منحصربه‌فرد است. این اثر، که شبیه رمانسهای قرون وسطاست، در عین حال تمثیلی مذهبی هم هست و حاوی جوهر صُوَر خیال، نگاره‌ها، نگاهها، و مفاهیم سمبولیسم روسی است که در عین حال تحقیقات، کوششها، و رسیدن نهایی ایوانوف به ایمانی امن و پخته را گزارش می‌کند.

ایوانوف در ترجمهٔ شعر چیره‌دست بود و اشعار پیندار وس، آلکایوس، ساپفو، آیسخولوس، دانته، پترارک، گوته، نووالیس، بایرون، بودلر، و کسانی دیگر را به‌روسی ترجمه کرد. او همچنین منتقد ادبی و پژوهشگری بزرگ بود و مقاله‌های بسیاری در تفسیر آثار پوشکین، **گوگول**، و **داستایفسکی** نوشت. در مقالاتش دربارهٔ داستایفسکی، که به انگلیسی تحت عنوان **آزادی و زندگی تراژیک**[24] (۱۹۵۲) گردآوری و منتشر شده است، ایوانوف می‌خواهد داستایفسکی را هنرمندِ تراژیکی جلوه‌گر کند و قدرت اسطوره‌سازی و سحرآمیز «رمان- تراژدیهای» او را نشان دهد.

پی‌نویسها

1. Theodor Mommsen
2. *Dionysos and Pre-Dionysianism*
3. Lidiya Zinovyeva-Annibal
4. bashnya
5. *Kormchie zvezdy* (*Lodestars*)
6. Pavia
7. "Correspondence from Two Corners"
8. *Po zvezdam* (*Following the Stars*)
9. *Borozdy i mezhi* (*Furrows and Landmarks*)
10. "Wagner and Dionysian Drama"
11. "On Action and Drama"
12. *Prozrachnost* (*Translucence*)
13. *Eros*
14. *Cor ardens*
15. *Nezhnaya taina* (*Tender Secret*)
16. *Zimnie sonety* (*Winter Sonnets*)
17. *De profundis amavi*
18. *Rimskii dnevnik* (*Roman Diary*)
19. *Tantalus*
20. *Prometheus*
21. *Povest' o Svetomire tsareviche: Skazanie startsa-inoka* (*Tale of Tsarevich Svetomir, as Told by a Holy Monk*)
22. Collected Works
23. Olga Deschartes
24. *Freedom and the Tragic Life*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. Ed. Olga Deschartes and D. V. Ivanov. 1971- . (Three volumes have appeared so far.)

Svet vechernii. (Poems) Introd. Sir Maurice Bowra; commentary O. Deschartes. Ed. Dimitri Ivanov. 1962.

TRANSLATIONS

Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky. 1971.

For translations of Ivanov's poetry, *see Lewanski*, p. 265.

"The Winter Sonnets." Trans. Mary Jane White. In *Russian Poetry: The Modern Period*. Ed. John Glad and Daniel Weissbort. 1978. Pp. 169-72.

SECONDARY LITERATURE

S. Averintsev, "Poeziya Vyacheslava Ivanova," *VLit* 19 (1975), no. 8, pp. 145-92.

Maria Banerjee, "The Narrator and His Masks in Vyacheslav Ivanov's Tale of Tsarevich Svetomir," *CASS* 12 (1978), pp. 274-82.

Armin Hetzer, *Vjaceslav Ivanovs Tragödie* Tantal: *Eine literarhistorische Interpretation*. Munich, 1972.

I. V. Koretskaya, "O 'solnechnom' tsikle Vyacheslava Ivanova," *IAN* 37 (1978), pp. 54-60.

Albert Leong, "The *Zimnie sonety* of Vyacheslav Ivanov," *Pacific Coast Philology* 6 (1971), pp. 43-49.

Aleksis Rannit, "Vyacheslav Ivanov and His *Vespertine Light*: Notes from My Critical Diary of 1966," *RLT* 4 (1972), pp. 265-88.

Robert H. Stacy, "The Poetry of Vjaceslav Ivanov: Some Critical Comments." In *Symbolae in Honorem Georgii Y. Shevelov*. Ed. W. E. Harkins et al. Munich, 1971. Pp. 383-90.

Carin Tschöpl, *Vjaceslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie*. Munich, 1968.

James West, *Russian Symbolism: A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic*. 1970.

کتابنامهٔ فارسی

«اینو آننسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

آزادی و زندگی تراژیک، پژوهشی در داستایوسکی، ترجمهٔ رضا رضائی، تهران، نشر البرز، ۱۳۷۲.

شستوف

(۱۸۶۶ـ۱۹۳۸)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

شستوف نام مستعار لیف ایساآکوویچ شوارتسمان[1] بود. او که فیلسوف و منتقد ادبی بود در کیف در خانواده‌ای از بازرگانان ثروتمند به‌دنیا آمد. شستوف قابلیّت انتخاب زندگیهای حرفه‌ای متعدّدی را داشت. او در رشتهٔ حقوق تحصیل کرده بود، با موفّقیّت حرفهٔ خانوادگی تولید و فروش منسوجات را اداره می‌کرد، قریحهٔ موسیقایی چشمگیری داشت، و صدایش هم خوش و دلپذیر بود. امّا عشق و علاقهٔ واقعی‌اش فلسفه و ادبیّات بود. در ۱۸۹۵ به خارج رفت و تا ۱۹۱۴ در ایتالیا و سویس زندگی کرد. در طول این مدّت کتابهای بسیاری نوشت و خیلی سریع به‌عنوان متفکّری اصیل و بدیع و صاحب‌سبکی عالی شناخته شد. نخستین کتاب او، **شکسپیر و منتقدش براندس**[2] (۱۸۹۸)، توجّه چندانی را جلب نکرد، امّا دوّمین کتابش، کتاب تحریک‌کنندهٔ **تالستوی و نیچه: فلسفه و موعظه**[3] (۱۹۰۰)، بحثهای پرشور زیادی را برانگیخت، زیرا شستوف جسورانه در برابر **تالستوی** طرف نیچه را گرفته بود و مواضع تند نیچه علیه ارزشهای سنّتی را صادقانه‌تر از اخلاقگرایی چاپلوسانهٔ تالستوی دانسته بود. به‌دنبال آن، شستوف چندین کتاب دیگر منتشر کرد: **داستایفسکی و نیچه: فلسفهٔ تراژدی**[4] (۱۹۰۳)، **مظهر کمال بی‌بنیادی**[5] (۱۹۰۵، که تحت عنوان **همه چیز ممکن است**[6] در ۱۹۲۰ به‌انگلیسی ترجمه شد)، **آغازها و پایانها**[7] (۱۹۰۸، که تحت عنوان **کلام ماقبل آخر و دیگر مقالات**[8] در ۱۹۱۶ به‌انگلیسی ترجمه شد). حتّی در این آثار نخستین هم می‌توان مواضعی را تشخیص داد که بعدها به «اگزیستانسیالیسم» تعبیر شد ـ خصوصاً پافشاری لجوجانهٔ شستوف بر اتّخاذ دیدگاه یک فرد بشریِ مشخّص و غیرانتزاعی کاملاً آشکار است. شستوف اندیشه‌های ضدّقهرمان کتاب **یادداشتهای زیرزمینی**[9] (۱۸۶۴) **داستایفسکی** را برمی‌گیرد، با آن به مبارزه با عقلگرایی و عقلگراییِ اخلاقیِ مُدرن می‌پردازد، و از واقعیّت ارادهٔ آزاد بشری دفاع می‌کند.

شستوف و خانواده‌اش از ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۹ را در روسیّه گذراندند و آنگاه به فرانسه مهاجرت کردند. شستوف در فرانسه بتدریج درمقام فیلسوف موقعیّت برجسته و ممتازی پیدا کرد. او سخنرانیهای بسیار ایراد کرد، در سوربون تدریس کرد، و شاهد ترجمه‌شدن آثارش به اکثر زبانهای اصلی غربی شد. شستوف متفکّری بود که از بیان دوباره و صورت تازه‌دادن به اندیشه‌هایش هراسی نداشت و سه کتاب آخرش در عین اینکه چیزی به جوهر فلسفی آثار پیشینش نمی‌افزودند شاهکارهایی از نظر سبک و جدل به‌حساب می‌آیند که قدرت و افسونشان با قدرت و افسون آثار نیچه و کیرکگور برابری می‌کند. عناوین این سه کتاب بدین قرارند: **در ترازوهای ایّوب**[10] (۱۹۲۹)، **کیرکگور و فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی**[11] (۱۹۳۶)، و **آتن و اورشلیم**[12] (۱۹۳۸). اندیشهٔ محوری پرورانده‌شده در این آثار ردّ شدید عقلگرایی از همهٔ جنبه‌هاست، چه نگاه علمی به جهان که انسان را محکومِ قوانین محتوم طبیعت و قوانین منطق با اصول موضوعهٔ بی‌تناقض و عقلپذیر می‌کند و چه قواعد اخلاقی عامّ الزام‌آور. در نظر شستوف، منتقد واقعی عقل محض می‌گوید که اگر انسان به عقل تکیه و اعتماد کند، بایستی این واقعیّت را بپذیرد که زندگی کوتاه و سراسر رنجش در نهایت به‌خاموشی خواهد گرایید؛ امّا خود شستوف، که حاضر به پذیرش چنین نتیجه‌ای نبود، راه ایمان به خدا را برگزید ـ یعنی یگانه‌راهی که می‌تواند به انسان آزادی و شادی ببخشد.

شستوف اهمّیّتی سه‌گانه و سه‌وجهی دارد: نثر شفّافش در ادبیّات قرن بیستم همتایی ندارد؛ یگانه همتای او در مقاله‌نویسی اوسیپ **ماندلشتام** است. در مقام فیلسوف، شستوف یکی از مهّمترین نمایندگان اگزیستانسیالیسم است و، در مقام منتقد ادبی، او سهم زیادی در درک ما از داستایفسکی، تالستوی، **چخوف**، **تورگینف**، و دیگران داشته است.

پی‌نویسها

1. Lev Isaákovich Shvártsman
2. *Shakespeare and His Critic Brandes*
3. *Tolstoi and Nietzsche: Philosophy and Preaching*
4. *Dostoevsky and Nietzsche: The Philosophy of Tragedy*

SECONDARY LITERATURE

V. F. Asmus, "Lev Shestov i K'erkegor," *Filosofskie nauki*, 1972, no. 4. Nathalie Baranoff, *Bibliographie des études sur Léon Chestov*. Paris, 1978.

N. Baranova-Shestova, *Zhizn' L'va Shestova*. 2 vols. Paris, 1983.

James M. Curtis, "Shestov's Use of Nietzsche in His Interpretation of Tolstoy and Dostoevsky," *Texas Studies in Literature and Language* 17 (1975), pp. 289-302.

V. Erofeev, "Ostaetsya odno–proizvol: Filosofiya odinochestva i literaturnoe kredo L. Shestova," *VLit* 19 (1975), no. 10, pp. 153-88.

R. V. Ivanov-Razumnik, *O smysle zhizni: F. Sologub, L. Andreev, Lev Shestov*. 1908.

David Patterson, "Šestov's Second Dimension": *In Job's Balances*," *SEEJ* 22 (1978), pp. 141-52.

Louis J. Shein, "Lev Shestov: A Russian Existentialist," *RusR* 26 (1967), pp. 278-85.

5. *Apofeoz bespochvennosti* (*The Apotheosis of Groundlessness*)
6. *All Things Are Possible*
7. *Nachala i kontsy* (*Beginnings and Endings*)
8. *Penultimate Words and Other Essays*
9. *Notes from Underground*
10. *Na vesakh Iova* (*In Job's Balances*)
11. *Kierkegaard and Existential Philosophy*
12. *Afiny i Ierusalim* (*Athens and Jerusalem*)

Selected Bibliography

WORKS

See "The Works of Lev Shestov" in *A Shestov Anthology*. Ed. with an introd. Bernard Martin. Athens, Ohio, 1970. Pp. 322-28.

"Turgenev: Glava iz neopublikovannoi knigi," *Glagol* 2 (1978), pp. 131-39.

Turgenev. Ann Arbor, 1982.

کانستانتین دمیتریویچ بالمونت

(۱۸۶۷ـ ۱۹۴۲)

آلکسیس رانیت
خشایار دیهیمی

بالمونت شاعر، مترجم، رمان‌نویس، مقاله‌نویس، و سفرنامه‌نویس بود. او تحصیلاتش را در دبیرستانی در شویا[1] به‌پایان برد و در ۱۸۸۶ وارد مدرسهٔ حقوق دانشگاه مسکو شد؛ امّا، پس از بحرانی روانی در ۱۸۸۷، دانشگاه را ترک کرد. پس از آن به‌عنوان شاعر، مترجم، و نویسنده‌ای آزاد به کار پرداخت. پس از ۱۸۹۶ بیتابانه دست به سفر به اروپای غربی و همهٔ کشورها زد تا آنکه در ۱۹۲۰ به حال تبعید به فرانسه رفت و تا آخر عمر در آنجا ماند. سفرهای بالمونت می‌تواند توضیحی برای خصلت غریب و بیگانهٔ شعر و نثر او فراهم آورد و خصوصاً بحثهای او در مورد سمبولیسم مکزیکی و مایایی را روشن کند. نخستین کتابهای شعر بالمونت، **بناها در آتش**[2] (۱۹۰۰)، و **بگذار چون خورشید باشیم**[3] (۱۹۰۳)، مراحل تحوّل او از سانتیمانتالیسم و موسیقی ناشی از زیبایی‌شناسی به عاطفه‌گرایی تهاجمی و انحطاطی روشنفکرانه، و تا حدودی نیچه‌ای، را که شهرت بسیاری برای او به ارمغان آورد و او را الهامبخش دو نسل از سمبولیستها و دیگران کرد می‌نمایاند. تأثیر او را می‌توان بر کسانی چون **بریوسوف**، ویچسلاف **ایوانوف**، **بلوک**، **بیلی**، **سوریانین**، **تسوتایوا**، و پاپلافسکی* ردّیابی کرد. بالمونت قویترین اشعارش را در ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۷، و پس از آن در تبعید برای مجموعهٔ **در این فاصلهٔ بعید**[4] (۱۹۳۰)، سرود.

یگانگی هنری بالمونت را مشکل می‌توان برای خوانندگان انگلیسی‌زبان مشخّص کرد، امّا شباهتهایی میان شعر او و اشعار کیتس، شلی، پو، و خصوصاً سوئینبرن می‌توان یافت. بالمونت بیست‌ونه جلد شعر سرود، امّا مجموعه‌های منتشرشده از آثار او فقط بخشی از این سروده‌ها را دربردارند. او می‌توانست در روز ده شعر بسراید و حتّی بالبداهه «حلقه‌هایی» از غزلها خلق کند. ابیات طولانی اشعار بالمونت، خصوصاً اشعار آناپستیک، تروکائیک، و آمفیبراکیان او که به‌آهستگی جریان می‌یابند، از نظر ساختاری ضدّپوشکینی هستند؛ او با استفاده از ریتمهای تجربی و آزمایشی و لرزندهٔ این اشعار تأثیر روحی نشئه‌آوری بر خواننده می‌گذاشت و مضامین شهوانی او خوانندگان اوایل قرن بیستم و دورهٔ آخر ویکتوریایی روسیّه را به‌شگفت می‌آورد و دلشاد می‌کرد. محبوبیّت خاصّ بالمونت، علاوه بر شخصیّت فوق‌العاده خودنمایانهٔ او، از خوش‌آهنگیِ شهوتزا و ابتکار او در ابداع اوزان تازه نشأت می‌گرفت. او که بدیهه‌سرایی مادرزاد بود، و پاگانینیِ شعر روسی خوانده شده است، به‌روایت نخست هر شعر با «الهام خدایی» معتقد بود و سخت با دستکاری بعدی در شعر مخالف بود.

بالمونت که بر چندین زبان تسلّط داشت و بیش از چهل زبان را یاد گرفته بود بیش از هر زبانی زبان انگلیسی را می‌ستود و مجموعهٔ کامل آثار شلی و تقریباً همهٔ آثار ویتمن و پو را به‌روسی ترجمه کرد. ترجمه‌های شعربه‌شعر او، خصوصاً از اشعار شلی و پو، همه وزن و قافیه‌های دقیقی دارند و به‌معنای واقعیِ کلمه شعر هستند. علاوه بر این، او آثاری از شکسپیر، مارلو، بلیک، کولریج، بایرون، تنیسن، سوئینبرن، وایلد، و نیز آثاری از شاعران آلمانی، اسپانیایی، فرانسوی، اروپای شرقی، گرجی، و شاعران شرقی را به‌روسی ترجمه کرد. امّا بالمونت چنان غرق در سیّالیّت و روانی زبان انگلیسی شده بود که می‌توان به‌گونه‌ای پارادوکسی او را شاعری انگلیسی دانست که به‌روسی شعر می‌سرود.

بالمونت گرچه اندیشه‌های اصیل و بدیع کم نداشت، بیشتر دلش می‌خواست شاعر-موسیقیدانی ناب و افسونگری هیجان‌زده باشد تا شاعر-متفکّری مانند ویچسلاف ایوانوف یا شاعر-تراژدی‌نویسی روشنفکر مانند **ماندلشتام**. این ابیات مشهور او، «پنج حسّ راه دروغپردازی‌اند، امّا زمانی که حقیقت در نفس خود در برابر چشمانمان پدیدار می‌شود، نشئه در وجودمان اوج می‌گیرد،» نشان می‌دهد که او بیش از هرچیز به مکاشفه اعتقاد داشت. او می‌خواست این حال نشئه را حفظ کند، امّا چون زیاد شعر می‌سرود، غالباً در این کار ناکام می‌ماند، خصوصاً در اشعار سیاسی‌اش. از ۷۰۰۰ شعری که او سروده است (که ترجمه‌ها را هم دربرمی‌گیرد) ۱۰۰ شعر شاهکارهایی هستند که در تکوین فرهنگ شعری روسی در کلّ اهمّیّت دارند. در دههٔ نخست قرن بیستم بالمونت مورد ستایش فراوان شاعر-منتقدانی چون **آننسکی**، بلوک، و ویچسلاف ایوانوف

قرار گرفت، امّا بعد از ۱۹۲۰ منتقدان و شاعران جوانتر مهمّ، چه در شوروی و چه در مهاجرت، با او به عدالت رفتار نکردند ـ البتّه در این میان دو استثنا وجود داشت: تسوتایواکه شعر و هنر شاعری او را تـــا پـــایان عـــمرش مـــی‌ستود و مشـــتاقانه دوست داشت و ژیرمونسکی* که او را «استاد فُرم ذاتی» مـی‌خوانـد. از اواخـر دهـهٔ ۱۹۶۰ بـا مـقالهٔ پـیشگامانه‌ای کـه ولادیـمیر مـارکوف[5] نـوشت تـا حدودی شأن بالمونت در شوروی و خارج احیا شد. او اکنون به‌عنوان یکی از بـهترین شـاعران تـغزّلی روسـیّه بـا سـبکِ گـوشنوازِ نـابش جایگاهی مطمئن دارد.

پی‌نویسها

1. Shuya
2. *Goryashchie zdaniya* (*Buildings on Fire*)
3. *Budem kak solntse* (*Let Us Be as the Sun*)
4. *V razdvinutoi dali* (*In the Parted Distance*)
5. Vladimir Markov

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie stikhov. 10 vols., incomplete. 1908-13.
Zmeinye tsvety. 1910.
Krai Ozirisa. 1914.
Poeziya kak volshebstvo. 1915.
Slovo o muzyke. 1917.
Sobranie liriki. 6 vols. 1917.
Sonety mëda, solntsa i luny. 1917.
Svetozvuk v prirode i svetovaya simfoniya Skryabina. 1917.
Tropinkoi ognya. 1919.
My. 1920.
Persten'. 1920.
lSem' poem. 1920.
Marevo. 1922.
Pod novym serpom. 1923.
Moë-ei. *1924*.
Stikhi o Rossii. 1924.
Severnoe siyanie. 1931.
Stikhotvoreniya. 1969.
Izbrannye stikhotvoreniya i poemy. 1975.
Izbrannoe: Stikhotvoreniya, perevody, stat'i. 1980.

TRANSLATIONS

Modern Russian Poetry. Vladimir Markov and Merrill Sparks, eds. 1967. Pp. 2-29.
See also: Lewanski, pp. 198-99.

SECONDARY LITERATURE

A. Belyi, "Konstantin Dmitrievich Bal'mont," *Vesy*, 3 (1904): 9-12.
I. Annenskii, "Bal'mont—lirik." In his *Kniga otrazhenii* 1906. Pp. 169-213.
V. Ivanov, "O lirizme Bal'monta," *Apollon*, 3-4 (1912), pp. 36-42.
P. Lebesgue, "Un grand poète slave: Constantin Balmont," *Revue politique et littéraire*, 69 (1931), pp. 460-75.
R. Poggioli, The Poets of Russia. 1960. Pp. 82-96.
K. Muratova, *Istoriya russkoi literatury kontsa XIX-nachala XX veka: bibliograficheskii ukazatel'*. 1963. Pp. 106-11.
V. Markov, *Modern Russian Poetry*. 1967. PP. liii-liv.
———. "Bal'mont: A Reappraisal," *SlavR*, 28 (1969), pp. 221-64.
V. Orlov, "Bal'mont: Zhizn' i poeziya." Introd. to K. D. Bal'mont, *Stikhotvoreniya*. 1969. Pp. 45-74.
Silvia Althaus-Schönbucher, *Konstantin D. Bal'mont—Parallelen zu Afanasij A. Fet: Symbolismus und Impressionismus*. Bern, 1975.
R. Patterson, "Bal'mont." In *Izbrannye stikhotvoreniya i poemy*. 1975. Pp. 15-80.
A. Rannit, "Konstantin Balmont and His Letters to Dagmar Shakhovskaia," Yale University Gazette 51, no. 2 (1976), pp. 86-97.
L. Ozerov, "K. Bal'mont i ego poeziya." In *Izbrannoe: Stikhotvoreniya, perevody, stat'i*. 1980. Pp. 3-26.

ماکسیم گورکی

(۱۸۶۸ـ ۱۹۳۶)

هرولد بی.سیجل
حشمت کامرانی

ماکسیم گورکی از زمرهٔ نویسندگانی است که شهرتشان در حیطهٔ علائق ادبی باقی نمی‌ماند و از این حدّ بسیار فراتر می‌رود. گورکی که در اتّحاد شوروی مورد احترام بسیار بود و مقام رفیعی داشت همچنان در سراسر جهان مشهور است؛ اما، به‌رغم این شهرت، دلیل و گواهی مبنی بر اینکه اکنون نیز آثارش بسیار خوانده می‌شود در دست نیست. شهرت گورکی در طیّ زندگی‌اش، و بویژه در فاصلهٔ سالهای یگانه سفرش به ایالات متّحدهٔ امریکا در ۱۹۰۶ تا مرگش در مسکو در ۱۹۳۶، همطراز شهرت لیفـ **تالستوی** و آنتون **چخوف** بود. سرعت ترجمهٔ آثارش به سایر زبانها، از جمله به‌زبان انگلیسی، آشکارا مبیّن مهر و علاقه‌ای است که در دل مردم پدید آورده بود. اما احتمال دارد که بُتسازی از او در شوروی (با تمام تحریفهای آشکار) به‌طریقی بر شهرت ادبی او در خارج از کشور لطمه زده باشد. بدینسان، از آنجا که زمانه این فرصت را برای خوانندگان فراهم آورده است تا آثار گورکی را به‌دور از شرایط پدیدارشدنشان بررسی کنند، عیب و ایرادهای این آثار آشکارتر شده است. اکنون دیگر ناقدان تمایلی از خود نشان نمی‌دهند که نقصهای موجود در آثار گورکی را به‌بهانهٔ اعتقاد او به لیبرالیسم و شفقت او، همچنین خدمات فوق‌العاده‌ای که از آغاز انقلاب تا زمان مرگش نسبت به همکاران نویسنده‌اش و کلّاً به فرهنگ روسی انجام داده است، توجیه کنند. گورکی در مقام یک انسان آنقدر چیزهای ستودنی و پرجذبه داشته است که نادیده گرفتن عیب و ایرادهای کارهایش در مقام نویسندگی چندان دشوار نبوده است. هرقدر که احترام به شخص او با شتاب بسیار فزونی می‌گرفت، آثارش بیشتر اهمّیّت خود را ازدست می‌دادند، گویی که شخص او از آثارش مهمّتر می‌شد. معمولاً رسم بر این است که آثار غولهای ادبیّات بیش از آنکه خوانده شوند مورد ستایش قرار می‌گیرند؛ حال در مورد گورکی، به‌عکس، همه آنقدر متّه به خشخاش عیب و ایرادهای کارش می‌گذارند که همهٔ محسّنات اصیل آن از دیده پنهان می‌ماند.

احتمالاً امروز گورکی را به‌اعتبار مشهورترین نمایشنامهٔ ناتورالیستی و اندوهبارش، **در اعماق**[1] (۱۹۰۲)، که زمانی بسیار هیجان‌انگیز و پرسروصدا بود و همچنان نسبت به دیگر آثارش بیشترین اجراها را دارد، یک نمایشنامه‌نویس می‌شناسند. شهرت گورکی در مقام نمایشنامه‌نویس در دنیای انگلیسی‌زبان، بیش از هر چیز، زمانی تثبیت شد که تعدادی از نمایشنامه‌های او را در دههٔ ۱۹۷۰ «گروه تئاتری رویال شکسپیر» با موفّقیّت به روی صحنه برد. اجرای جدید **ییلاق‌نشینان**[2] (۱۹۰۴) و **دشمنان**[3] (۱۹۰۶) در انگلستان و ایالات متّحدهٔ امریکا با ترجمه‌های تازه‌ای از آثارش همراه شد و نیز در همین‌دوره نمایشنامه‌های کمتر شناخته‌شده‌ای از او، مثل **فرزندان خورشید**[4] (۱۹۰۵) و **یگور بولیچوف و دیگران**[5] (۱۹۳۲)، به صحنه برده شد. نکتهٔ جالب آن است که اوّلین نمایشنامه‌ای که از گورکی به‌روی صحنه رفت و یکی از بهترین آثار نمایشی اوست، یعنی **انگل**[6] (۱۹۰۱)، با آنکه به انگلیسی ترجمه شده است هنوز در بین نمایشنامه‌های او اثری است که در جوامع انگلیسی‌زبان رغبت چندانی به‌اجرای آن مشاهده نمی‌شود.

در عین حال گورکی داستان‌نویسی بود پربار و پرکار و از این نظر او را در بادی امر نویسندهٔ داستان کوتاه «بیست‌وشش مرد و یک دختر»[7] (۱۹۱۱ـ۱۹۱۲)، که بارها در گزیده‌ها چاپ شده است و احتمالاً بهترین کار وی در زمینهٔ داستانهای کوتاه به‌شمار می‌رود، و نویسندهٔ رمان ضعیف **مادر**[8] (۱۹۰۶) می‌شناسند که رمانی است مربوط به انقلاب ۱۹۰۵ روسیّه. این اثر در اتّحاد شوروی، هم به‌جهت موضوع آن و هم به‌سبب دلبستگی ولادیمیرلنین به آن، خارج از اندازه مورد ستایش قرار گرفت. امّا بهترین آثار داستانی گورکی غالباً مورد غفلت قرار گرفته‌اند و شایسته است که توجه جدّی به آنها مبذول شود. قصّه‌های اوّلیّه‌اش، مثل «ماکار چودرا»[9] (۱۸۹۲) و «چلکاش»[10] (۱۸۹۵)، و نخستین رمانش به نام **فوما گاردییف**[11] (۱۸۹۹)، که همگی با همین عناوین به زبان‌انگلیسی منتشر شده‌اند، آثاری خوب و قابل خواندن هستند. به‌هرحال، به جز این آثار و «بیست‌وشش مرد و یک دختر»، با گذشت زمان، گورکی به‌سبب تریلوژی زندگینامه‌ای‌اش، **دوران کودکی**[12] (۱۹۱۳)، **در جستجوی نان**[13] (۱۹۱۶)، و **دانشکده‌های من**[14] (۱۹۲۳)، که در

این میان اوّلی و سومی بسیار جالب و از نظر هنری خیلی موفق هستند، و همچنین به سبب خاطرات روشن، حسّاس، و غالباً صریحش از همکاران نویسنده‌اش چون چخوف، تالستوی، و لئانید **آندرییف**، بیش از پیش مورد تقدیر و ستایش قرار می‌گیرد.

به این ترتیب میراث ادبی گورکی از آنچه امروز ـ بویژه در غرب ـ گمان می‌کنند از ارزش پایاتر و ماندگارتری برخوردار است. اما پیش از بررسی حرفهٔ نویسندگی او لازم می‌دانم شمّه‌ای از وقایع برجستهٔ زندگیِ واقعاً شورانگیزش را بیان کنم تا علّت رفعتی را که در کشورش یافته است بهتر درک کنیم.

زندگی

گورکی با نام آلکسیی ماکسیموویچ پشکوف[15] در ۲۸ مارس ۱۸۶۸ در شهری در کنارهٔ ولگا به نام نیژنی نووگورود[16] (که پس از مرگ وی به نام گورکی نامبردار شد) در ۳۴۰ کیلومتری شرق مسکو دیده به جهان گشود. خانوادهٔ او در شمار طبقهٔ متوسّط پایین قرار داشت؛ مادرش از خانواده‌ای رنگرز و پدرش پشتی‌دوز بود که بعدها متصدّی بارانداز شد. پدر گورکی در ۱۸۷۱، یعنی زمانی که نویسندهٔ آینده هنوز چهارسال بیش نداشت، از دنیا رفت. مادر گورکی که نمی‌توانست از پسرش نگهداری کند او را به پدر و مادر خودش سپرد. ماندن گورکی در نزد آنان، پس از مرگ مادرش در ۱۸۷۸، چندان به‌درازا نکشید؛ پدربزرگ مستبدّش که فکر می‌کرد دیگر وقت آن رسیده است که گورکی خودش نان خودش را دربیاورد او را از خانه بیرون راند.

گورکی در طیّ چهارده‌سال پس از این واقعه در سراسر روسیّه سفر کرد و به انواع‌واقسام کارها پرداخت ـ کارهایی مانند واکسی، پادویی، صید پرندگان، ظرفشویی در کشتی، شاگردی در شمایلسازی، نانوایی، کار در بارانداز، نانوایی، کار در نزد ماهیگیران دریای خزر، و نگهبانی شبانه در قطار. این کارها او را با افراد و مکانهای بسیار مرتبط ساخت و مصالح بسیاری برای نوشته‌هایش، اعمّ از داستان و زندگینامه، فراهم آورد.

زندگی اوّلیهٔ گورکی، به‌رغم همهٔ ماجراها و آزادیهایش، پرمشقّت و اسف‌انگیز بود. گورکیِ جوان که برای فرونشاندن عطش خویش به علم و دانش برنامه‌ای جدّی و سخت را برای خودآموزی وجههٔ همّت خویش قرار داده بود به‌فکر رفتن به دانشگاه افتاد و به این منظور راهی غازان شد؛ امّا نتوانست به دانشگاه راه یابد و ناچار شد با جدّوجهد خویش و تماس با دانشجویان و سایر آدمهای بافرهنگ به کسب معرفت بپردازد. گورکی، به‌دلیل سرخوردگی ناشی از شکستش در ورود به دانشگاه غازان، مرگ مادربزرگِ بسیار عزیزش، یک ماجرای عشقی ناکام، و احساس بی‌هدفی در زندگی، در ۱۸۸۷ دست به خودکشی زد. با آنکه تپانچه را روی قلبش گذاشت و به آن شلّیک کرد، امّا فقط به ریهٔ سمت چپ خود آسیب رساند که در نتیجه ریه‌اش در تمام عمر ناراحت بود و احتمالاً عامل مؤثّری در جلوانداختن مرگش بود.

پس از این خودکشی نافرجام، نومیدیهای بیشتری گریبانش را گرفت. گورکی که در این زمان ستایشگر پرشور جنبش پوپولیستی در روسیّه و آرا و عقاید تالستوی بود برای دیدار این نویسنده عازم ملک او در یاسنایا پالیانا[17] شد؛ اما همسر تالستوی به‌تصوّر اینکه او ولگردی خانه‌به‌دوش است در آشپزخانه مقداری نان و قهوه به او داد و مانع از آن شد که با شوهرش دیدار کند. پس از آن، کوشش جوانمردانهٔ گورکی برای نجات یک قفقازی زناکار، که شوهرش او را برهنه به‌دنبال اسبی بسته بود و در میان ده این‌سو و آن‌سو می‌کشید، منجر به این شد که از دست قزّاقان خشمگین کتک مفصّلی بخورد و کارش به بیمارستان بکشد. گورکی با آن ریه‌های مصدومش در نظام پذیرفته نشد و در مهندسی ارتش داوطلب کار شد؛ اما چون از لحاظ سیاسی به وی اعتماد نداشتند، دست ردّ بر سینه‌اش گذاشتند. در همین ایّام که گورکی هنوز در نیژنی نووگورود بود به دنبال ولادیمیر **کارالینکو**، نویسندهٔ پرآوازهٔ پوپولیست، رفت تا اوّلین دستنوشته‌های خود را به او نشان دهد. با آنکه رفتار کارالینکو با گورکی دوستانه بود و تشویقش کرد، ولی گورکی از انتقادهای او رنجیده‌خاطر شد که دستنوشته‌هایش را پاره کرد و سوگند یاد کرد که هرگز دست به قلم نبرد (البتّه طولی نکشید که این سوگند را زیر پا گذاشت). اندکی بعد عاشق زن شوهرداری به نام اولگا کامینسکایا[18] شد و قبل از ترک نیژنی نووگورود به‌قصد تفلیس، پایتخت گرجستان، مدّتی با او زندگی کرد. در همین شهرِ تفلیس بود که اوّلین داستان او، «ماکارچودرا»، در ۱۸۹۲ منتشر شد. در فاصلهٔ ۱۸۹۲ تا ۱۸۹۴ گورکی مجدّداً به نیژنی نووگورود بازگشت و با وجود حرفهای بسیاری که پشت سرش می‌زدند با اولگا در گرمابه‌ای زندگی گرد. در ۱۸۹۵ میانهٔ گورکی با اولگا به‌هم خورد، او را ترک کرد، و این‌بار به شهر ساماراً[19] رفت تا دوباره در روزنامه‌ای به نام **سامارسکایا گازتا** به کار بپردازد.

کارالینکو، که گورکی در ۱۸۹۵ با وی تماس برقرار کرده بود، ترتیبی داد که داستان نویسندهٔ جوان به‌نام «چلکاش» در مجلّه‌اش موسوم به **روسکویه باگاتستوو** منتشر شود ـ این نخستین اثر او بود که با نام مستعار ماکسیم گورکی (یا ماکس تلخ) منتشر شد. سال بعد گورکی با یک نمونه‌خوان جوان به‌نام یکاترینا پاولوونا[20]، که در مجلّهٔ **سامارسکایا گازتا** کار می‌کرد و پوپولیستی تندرو بود، ازدواج کرد. حاصل این ازدواج پسری به نام ماکسیم و دختری به نام کاتیا بود.

نخستین موفّقیّت ادبی در ۱۸۹۸ نصیب گورکی شد. در این

سال مجموعه‌ای از نوشته‌هایش تحت عنوان **داستانها و داستانواره‌ها**[۲۱] منتشر شد. از کتاب استقبال بسیار خوبی شد و بیش از صدهزار نسخه از آن به‌فروش رفت که در آن‌زمان در روسیّه تیراژی استثنایی بود. امّا از همان‌زمان سوء شهرت سیاسی‌اش پابه‌پای شهرت فزایندهٔ ادبی‌اش پیش رفت. در سالی که کتاب **داستانها و داستانواره‌ها** منتشر شد گورکی که شروع به لاس‌زدن با مارکسیسم کرده بود به جرم قرائت مطالب ضالّه و فتنه‌انگیز در تفلیس زندانی شد. پادرمیانی برخی از یاران روزنامه‌نگارش به‌استخلاص او انجامید؛ اجازه یافت تا به نیژنی نووگورود باز گردد و در همانجا «تحت نظر» به‌زندگی خود ادامه دهد. این حکم تا آغاز انقلاب به‌قوّت خود باقی بود، اما گورکی در ۱۹۰۱ با پلیس درگیر شد و به شهرک آرزاماس[۲۲] در روسیّهٔ مرکزی تبعید شد.

به‌هرحال در این‌زمان آوازهٔ ادبی او باعث شده بود که در مرکز توجّه بسیار قرار گیرد و این از یک‌سو او را وامی‌داشت تا فعّالیّت سیاسی خود را تشدید کند و ازسوی دیگر مقامات تزاری را مجبور می‌کرد تا در مقابله با او جانب احتیاط را نگاه دارند. گورکی که با انتشار کتاب **داستانها و داستانواره‌ها** از هرسو مورد تعریف و تمجید قرار گرفته بود با چخوف روابط دوستانه‌ای برقرار کرد که تا ۱۹۰۴، سال مرگ چخوف، ادامه پیدا کرد. گورکی سرانجام به‌وساطت چخوف توانست نزد تالستوی برود. امّا رابطهٔ گورکی با تالستوی در بهترین شکل خود رابطه‌ای دوپهلو بود. خودبینی و خشونت تالستوی گورکی را می‌رنجاند و تالستوی فقط تعدادی از کارهای گورکی را می‌پسندید (و این مطلب را همیشه بصراحت گوشزد می‌کرد). گورکی پس از ابتلا به بیماری سل برای درمان و تقویت خود به این منطقه رفته بود و اتّفاقاً چخوف و تالستوی در همین ایّام در آنجا بودند. در همین‌جا بود که گورکی در ۱۹۰۰ نمایشهایی از گروه تئاتر هنری مسکو را که به کریمه آمده بود دید و به این فکر افتاد تا استعداد خویش را در نمایشنامه‌نویسی بیازماید. نخستین نمایشنامه‌ای که نوشت **در اعماق** بود که آن را نیمه‌کاره رها کرد تا **انگل** را بنویسد؛ وی در ۱۹۰۲ مجدّداً به‌سروقت **در اعماق** رفت و آن را تمام کرد.

گورکی در ۱۸۹۹ نخستین رمان خویش، **فوما گاردییف**، را منتشر کرد. یک‌سال بعد به گروه «زنانیه»[۲۳] (دانش) ـ گروهی متشکّل از نویسندگان و هنرمندان لیبرال و آگاه به مسائل اجتماعی ـ در مسکو پیوست. این گروه به‌تشویق و ترغیب گورکی یک مؤسّسهٔ انتشاراتی بسیار جدّی که به شیوهٔ تعاونی اداره می‌شد، تحت همان نام («زنانیه»)، بنیان نهاد. گورکی خود شخصاً نویسندگانی چون آندرییف، «اسکیتالتس» (استپان پتروف)[۲۴]، آلکساندر **کوپرین**، آلکساندر سرافیموویچ[۲۵]، و آوازه‌خوان بزرگ، فیودور شالیاپین[۲۶]، راکه در این‌زمان از دوستان خوب گورکی بود به گروه «زنانیه» ملحق کرد.

موفّقیّت عظیم اوّلین اجرای **در اعماق** در مسکو در دسامبر ۱۹۰۲، درست چندسال پس از انتشار موفّقیّت‌آمیز **داستانها و داستانواره‌ها**، شهرت ادبی گورکی را در روسیّه تضمین کرد و برای نخستین‌بار او را به شهرت جهانی رساند. گورکی که حقّ‌الامتیاز آثارش درآمدی فزاینده یافته بود به حزب سوسیال دموکرات، که سرانجام حزب بلشویک به‌رهبری لنین از دل آن پاگرفت، کمکهای بسیار می‌کرد.

انقلاب ۱۹۰۵ گورکی را در مرکز کشمکشهای سیاسی قرار داد. گورکی علاوه برشرکت عملی در سازماندهی کارگران برای حرکت به سوی کاخ زمستانی در پطرزبورگ ـ که گاپون[۲۷]، کشیشِ فعالِ سیاسی، آن را رهبری می‌کرد ـ جزو هیئت نمایندگی روشنفکرانی بود که نزد وزیر کشور رفتند تا از او درخواست کنند که دولت در برابر تظاهرات آرام مردم دست به خشونت نزند. این درخواست ثمری نبخشید. وقتی که راهپیمایی کارگران در یکشنبهٔ خونین بیرحمانه سرکوب شد، گورکی به پدر گاپون کمک کرد تا با قیافهٔ مبدّل کشور را ترک کند.

به فاصلهٔ چند روز پس از فرار پدر گاپون، گورکی دستگیر و روانهٔ زندان قلعهٔ پطر و پاول شد؛ او در آنجا توانست نمایشنامهٔ **فرزندان خورشید** را بنویسد. شهرت ادبی گورکی در این‌زمان بسیار ذیقیمت بود. فشار کشورهای غربی بر مقامات تزاری و همچنین حمایت مالی ساوّا ماروزوف[۲۸]، کارخانه‌داری با تمایلات چپی، باعث آزادی او از زندان شد. امّا گورکی همینکه از زندان بیرون آمد دوباره وارد فعّالیّتهای سیاسی شد. گورکی که خطر دستگیری تهدیدش می‌کرد در اواخر مه ۱۹۰۵ روسیّه را ترک کرد ـ ابتدا به فنلاند و از آنجا به آلمان گریخت.

آنچه در پی‌آمد از غریبترین حوادث در زندگی گورکی به‌حساب می‌آید. با مشاهدهٔ شوروشوق همگانی در غرب برای آرمان کارگران روسیّه و تشدید احساسات ضدّتزاری به‌نظر بسیار عاقلانه می‌رسید که گورکی، این پرحرارت‌ترین گوهر ادبی روسیّه در آن زمان، برای جمع‌آوری اعانه به ایالات متّحدهٔ امریکا سفر کند. به هنگام ورود نویسنده به امریکا با نواختن آهنگهای بسیار از او استقبال کردند و برنامه‌های مفصّل و مراسم ویژه‌ای برایش تدارک دیدند. امّا سفارت روسیّهٔ سلطنتی در واشنگتن شایع کرد که زنِ همراه و همسفر گورکی همسرش نیست، بلکه بازیگری است از تئاتر هنری مسکو به‌نام ماریا فیودوروونا آندرییوا[۲۹] که در واقع معشوقهٔ اوست ـ و همه‌چیز به‌هم ریخت. جامعهٔ سنّتی و خشکه‌مقدّس امریکا از شنیدن این خبر مشوّش شد و امواج اعتراض و مخالفت سراسر

کشور را دربر گرفت. گورکی ناگهان از هرسو آماج حمله‌های مطبوعات قرار گرفت. به وی اخطار کردند که هتل خود را در نیویورک ترک کند. مراسم و برنامه‌هایی که از قبل تدارک دیده بودند بسرعت ملغا شدند که بدترینش به‌هم خوردن یک شام ادبی بود که گورکی در آن عنوان مهمان ویژه را داشت. این میهمانی را مارک توین و ویلیام دین هاولز ترتیب داده بودند. علاوه بر آن، خود مارک توین نیز از دیدار گورکی امتناع ورزید. وقتی که جریان سفر گورکی به‌هم خورد، او حیرتزده و نومید به جزیرهٔ استتن[۳۰] و خانهٔ یکی از دوستان امریکایی‌اش در ادیراندک[۳۱] رفت. در همین‌جا بود که گورکی دیوانه‌وار به‌نوشتن پرداخت تا خشم و سرخوردگی‌اش را فرونشاند. احساسات منفی گورکی به امریکا به نوشته‌هایی مثل «مصاحبه‌های من»[۳۲] (۱۹۰۶) و «در امریکا»[۳۳] (۱۹۰۶) راه یافته است ــ او همچنین در این‌دوره رمان بزرگ و انقلابی **مادر** را نوشت. گورکی قبل از ترک امریکا در سپتامبر ۱۹۰۶ موفّق شد نمایشنامهٔ **دشمنان** را که نمایشنامه‌ای ضدّسرمایه‌داری بود به‌پایان برساند. این نمایشنامه را کارگردان بزرگ تئاتر آلمان، ماکس راینهارت[۳۴]، یک‌سال بعد با موفّقیّت در تئاتر کلاینس[۳۵] برلین به‌روی صحنه برد.

گورکی پس از ترک امریکا در جزیرهٔ کاپری رحل اقامت افکند و تا اعلام عفو عمومی تبعیدیانِ سیاسی در ۱۹۱۳، به‌مناسبت سیصدمین سالگرد سلطنت دودمان رامانوفها، که این امکان برایش فراهم شد تا به روسیّه مراجعت کند، در همان‌جا ساکن شد.

هنگامی که گورکی در کاپری به‌سر می‌برد کار ادبی را فعّالانه ادامه داد. از جملهٔ داستانهای بسیاری که در این دوره نوشت یکی نیز داستان مشهور «بیست‌وشش مرد و یک دختر» است. او در این مدّت دو رمان دیگر نوشت: یکی از آنها رمان نسبتاً خوب (و البتّه غیر مشهور) **شهر کوچک اکوروف**[۳۶] است که حوادث آن در یک شهرستان نامطبوع در آستانهٔ انقلاب ۱۹۰۵ شکل می‌گیرند و دیگری رمان بلندتر و بسیار ضعیف‌تر **زندگی ماتویی کوژمیاکین**[۳۷] است که ماجرای آن نیز در همان آکوروف می‌گذرد. علاوه بر اینها، احتمالاً با الهام از رمان **مادر**، نمایشنامه‌ای دربارهٔ مادری نیرومند نوشت به‌نام **واسّا ژلزنووا**[۳۸] (۱۹۱۰) که در ۱۹۱۲ جایزهٔ گریبایدوف را در مسکو از آن خویش کرد. همچنین رمانی با حال‌وهوای مذهبی نوشت به اسم **اعتراف**[۳۹] (۱۹۰۸) که لنین را که در این زمان گورکی از نظر سیاسی به او نزدیکتر شده بود خوش نیامد.

فعّالیّتهای سیاسی گورکی حتّی زمانی هم که در کشور ایتالیا در تبعید به سر می‌برد ذرّه‌ای کاهش نیافت. او در پنجمین کنگرهٔ حزب سوسیال دموکرات روسیّه، که در ۱۹۰۷ در لندن برگزار شد، شرکت کرد، گرچه واقعاً هیچ‌وقت عضو آن حزب نشد، و همراه با چهره‌هایی انقلابی مثل آلکساندر باگدانوف* و آناتولی لوناچارسکی* مدرسهٔ کارگران انقلابی روس را در کاپری تأسیس کرد. افراد بسیاری پیوسته برای دیدار گورکی به منزل وی می‌رفتند که بیشترشان فعّالان سیاسی از هر نوع و رنگی بودند. لنین نیز سرانجام با فائق‌شدن بر نفرت خویش از کتاب **اعتراف** و عدم رضایت خود از نظرات مذهبی ـ فلسفی باگدانوف و لوناچارسکی موافقت کرد که در جزیرهٔ کاپری به‌دیدار گورکی برود.

وقتی که گورکی در ۱۹۱۳ به روسیّه بازگشت دنبالهٔ کارهای خود را در چند نشریّه دنبال و تکمیل کرد؛ مهمّترین این نشریّه‌ها روزنامهٔ **نووایا ژیزنی** بود که خوانندگان بسیار، از جمله در بین روشنفکران کشور، یافت. سیاست در این دوره نیز چون گذشته بخشی از زندگی گورکی بود؛ امّا با درگیرشدن روسیّه در جنگ جهانی اوّل و سپس آغاز انقلاب فوریهٔ ۱۹۱۷ او هم با جناح راست و هم با جناح چپ مسئله پیدا کرد. محافظه‌کاران که از نظرات ضدّجنگ او خشمگین بودند از وی بدگویی می‌کردند و با عناوینی چون طرفدار آلمان و بلشویک او را آماج حمله قرار می‌دادند. در جناح چپ نیز سرخوردگی فزاینده‌اش از لنین و بلشویکها، که مخالفت گورکی با شورشی دیگر پس از قیام فوریهٔ ۱۹۱۷ برآشفته‌شان کرده بود، باعث شد که رابطه‌اش با بسیاری از ستایشگران و متّحدان سیاسی قبلی‌اش خراب شود. کودتای موفّقیّت‌آمیز بلشویکی در اکتبر ۱۹۱۷ و خطّ مشی‌های لنین پس از انقلاب این اختلاف را عمیقتر کرد. گورکی در یک مورد تا آنجا پیش رفت که لنین را به شیمیدانی تشبیه کرد که در آزمایشگاهی کار می‌کند، «با این تفاوت که شیمیدان روی موادّ بیجان کار می‌کند که نتایج آن برای زندگی مفید است، حال آنکه لنین روی موادّ زنده کار می‌کند و انقلاب را به‌نابودی می‌کشاند.»

گرچه نشریّه **نووایا ژیزنی** را به‌دلیل دشمنی با بلشویکها به‌اجبار تعطیل کردند، ولی گورکی با لنین از درِ آشتی درآمد. در خلال جنگ داخلی که تا ۱۹۲۱ ادامه پیدا کرد گورکی برای حفظ فرهنگ روسی در یکی از سیاهترین دوره‌ها تلاش بسیار کرد. به عنوان مثال او «کمیسیون حفظ آثار» را تأسیس کرد که نه‌تنها مبارزه‌ای را برای حفظ آثار ذیقیمت هنری از هتک حرمت و ویرانی عمدی در زمان بحران و آشوب آغاز کرد، بلکه برای مردم کار، جیرهٔ غذایی، و مسکن فراهم آورد. او که نگران اوضاع نامساعد هنرمندان و روشنفکران در جوّ سیاسی پر از کشمکش روسیّه بود کمیته‌ای برای بهبود شرایط زندگی دانشمندان و «انستیتوی ادبیّات جهان» را تأسیس کرد. تأسیس این انستیتو از جمله کارهای موفّقیّت‌آمیزتر گورکی بود. این مؤسّسه با ایجاد دفاتری در پطروگراد (پطرزبورگ سابق) و مسکو برنامه‌ای عظیم برای ترجمهٔ آثار کلاسیک ادبیّات جهان به‌زبان روسی تدارک دید و به‌منزلهٔ پناهگاه مهمّی برای بسیاری از

نویسندگانی درآمد که درصورت فقدان آن معلوم نبود که چه خطراتی گریبانشان را می‌گرفت. هنرمندان و روشنفکران، هم از چتر حمایتی سازمانهای وابسته به گورکی، و بیش از همه «انستیتو ادبیّات جهان»، در اموری چون اشتغال و رفع حوایج ضروری استفاده کردند و هم در موارد بروز مشکلات با رژیم جدید از پشتیبانی گورکی برخوردار می‌شدند.

با همهٔ اینها آشتی و توافق با لنین نقار بین او و گریگوری زینوویف[40]، رئیس کمینترن و عضو دفتر سیاسی، را از بین نبرد. کارهای سرکوبگرانهٔ زینوویف برای گورکی نفرت‌آور بود و عملاً جان تعدادی از نویسندگان تحت حمایت سازمانهای وابسته به او را به خطر می‌انداخت. با وخیمترشدن رابطهٔ این دو نفر لنین ناچار شد جانب زینوویف را بگیرد و به گورکی پیشنهاد کرد که ظاهراً برای صحت مزاج مدتی از اتّحاد شوروی دور شود.

گورکی، با قبول پیشنهاد لنین، در ۱۹۲۱ روسیّه را ترک کرد و به مدت سه‌سال سراسر اروپا را زیر پا گذاشت. در همین ایّام بود که خاطرات خویش را از چخوف، تالستوی، و آندرییف به‌رشتهٔ تحریر درآورد و بر اساس زندگی قزّاق انقلابی، استنکا رازین[41]، سناریویی نوشت تحت عنوان «استپان رازین، یک قیامِ مردمی در موسکووی ۱۶۶۶ـ۱۶۶۸»[42] ـ از این سناریو هرگز فیلمی ساخته نشد.

گورکی در آوریل ۱۹۲۴ به ایتالیای محبوبش بازگشت. این بار در سورنتو اقامت گزید و ویلایش به‌صورت کعبهٔ آمال مهاجران و تبعیدیان روس درآمد. به رغم کارهای بسیاری که وقتش را سخت می‌گرفت توانست کتاب **دانشکده‌های من**، سوّمین بخش از تریلوژی زندگینامه‌ای‌اش، و بخش اعظم رمان چهارجلدی **زندگی کلیم سامگین**[43] (۱۹۲۷ـ۱۹۳۶) را بنویسد که تصویر غم‌انگیز و رنج‌آلود روشنفکران روسیّه است از دههٔ ۱۸۸۰ تا ورود لنین به ایستگاه فنلاند در ۱۹۱۷.

در این فاصله در اتّحاد شوروی استالین، که پس از مرگ لنین به‌قدرت رسیده بود، هم برای قدردانی از شهرت عظیم این نویسنده و هم با این باور که حضور وی در اتّحاد شوروی در صحنهٔ بین‌المللی مزایای بسیاری دربر خواهد داشت، در پی آن برآمد که گورکی را به وطن بازگرداند. در ۱۹۲۸ نیژنی نووگورود، زادگاه این نویسنده، رسماً به گورکی تغییر نام پیدا کرد. گورکی در برابر اصرار فزاینده برای بازگشت به اتّحاد شوروی، که بخشی از آن اصرار همسر قانونی‌اش بود که غالباً به سورنتو سر می‌زد، بالاخره تسلیم شد و گویی برای امتحان‌کردن اوضاع‌واحوال، دوبار، در تابستانهای ۱۹۲۸ و ۱۹۲۹ به روسیّه سفر کرد. او به هرکجا می‌رفت جلو پایش فرش می‌گستراندند. در ۱۹۳۱ تصمیم گرفت که برای همیشه به وطن بازگردد. در همین‌سال مسکن خویش را در سورنتو رها کرد و در خانه‌ای در مسکو و ویلایی در حومهٔ شهر، که دولت در اختیارش گذاشته بود، مسکن گزید. گورکی تا ۱۸ ژوئن ۱۹۳۶ زندگی کرد. گورکی در پنج‌سال آخر حیاتش که در اتّحاد شوروی بود فعّالیّت بسیار کرد. او پس از وقفه‌ای پانزده‌ساله دوباره به نمایشنامه‌نویسی رو کرد و سه نمایشنامه به‌صورت تریلوژی نوشت که ارتباط سستی باهم داشتند: **سوموف و دیگران**[44] (۱۹۳۰ـ ۱۹۳۱)، که آن را در سورنتو و قبل از ورود به روسیّه شروع کرده بود، **یگور بولیچوف و دیگران**، و **داستیگایف و دیگران**[45] (۱۹۳۱ـ ۱۹۳۲). از بین این سه نمایشنامه بی‌شک دوّمین نمایشنامه از بقیّه بهتر است و یکی از آثار به‌یادماندنی گورکی در نمایشنامه‌نویسی روسی است.

با آنکه رژیم همهٔ نیازهای گورکی را تأمین می‌کرد و وجوه لازم را برای انواع کارهای هنری در اختیارش قرار می‌داد به‌یقین نمی‌توان گفت که واپسین سالهای زندگی او در اتّحاد شوروی به خوشی و خرّمی سپری شد. گورکی به‌دلیل مقام و موقع خویش دیگر نمی‌توانست از شرکت در برنامه‌های تبلیغیی که هدفشان تجلیل از دولت اتّحاد شوروی بود و صداقت او را به‌مخاطره می‌انداختند طفره برود. ننگ‌آورترین این برنامه‌ها مجموعه مقالات سی‌وچهار نفر از نویسندگان برجستهٔ شوروی تحت سرپرستی گورکی بود که در آنها از ساختن کانال دریای بالتیک در دههٔ ۱۹۳۰ تعریف و ستایش شده بود. احداث این کانال از نظر مهندسی یک کار بسیار درخشان بود، امّا کارگرانِ آن را محکومینی تشکیل می‌دادند که مجرمین و زندانیان سیاسی رژیم بودند. کتاب **کانال دریای سفید ـ دریای بالتیک به‌نام استالین**[46] که در ۱۹۳۴ با سروصدای بسیار منتشر شد علاوه بر تعریف و تمجید از برنامهٔ جدید صنعتی‌شدن شوروی، که ساختن کانال یک نمونه از آن بود، از بازپروری زندانیان، که این برنامه مسبّب خیر آن بوده است، ستایش بسیار به‌عمل می‌آورد. این کتاب به‌چندین زبان، ازجمله به‌زبان انگلیسی، ترجمه شد و با تبلیغات بسیار گسترده در همه‌جا پخش شد تا موفّقیّت مدرنیزه‌کردن شوروی و نیز ماهیّت انسانی و نیکخواهانهٔ شبکهٔ اردوگاههای کار شوروی را به جهانیان بباوراند. نقش مهمّی که گورکی در سازماندهی و چاپ چنین کتابی بازی کرد چیزی بر شهرت وی نیفزود، ولی شاهدی نیز دردست نیست که مخالفتی با شرکت‌جستن در آن ازخود نشان داده یا از چنین کاری ناراحت شده باشد.

زمانی که «اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی» در ۱۹۳۴ تأسیس شد ـ که خود گواه دیگری بر توانایی رژیم در کنترل شدیدتر حیات فرهنگی بود ـ گورکی به‌ریاست آن منصوب شد؛ او در این مقام و موقعیّت امکان یافت تا از نویسندگانی که ازچشم مقامات افتاده بودند یا از کسانی که هنوز می‌کوشیدند پرتوی از استقلال هنری را

همچنان زنده نگاه دارند حمایت کند. امّا در ۱۹۳۴ واقعهٔ مصیبت‌باری برای گورکی پیش آمد. در پایان همین‌سال ماکسیم، پسرش، که گورکی او را بسیار دوست می‌داشت ناگهان در سنّ سی‌وهفت سالگی در گذشت ـ علّت مرگ ظاهراً سینه‌پهلو و ناراحتیهای مربوط به آن ذکر شد. گرچه پی‌بردن به علّت یا علل مرگ او غیرممکن است، دیگر مدّتهاست که همه معتقدند پسر گورکی قربانی مبارزهٔ فزاینده استالین برای نابودکردن تمامی «مخالفان» واقعی یا خیالی شد. گناه ماکسیم جوان، که کمونیستی ثابت‌قدم بود، احتمالاً نباید چیزی بیش از صراحت لهجهٔ او و شوخ‌طبعی‌اش بوده باشد که به مذاق مقام عالیرتبه‌ای خوش نیامده است.

گورکی که مرگ پسرش او را درهم شکسته بود و احساس می‌کرد که بیش از پیش از جامعهٔ شوروی، که تحت سلطهٔ دیکتاتوری بی‌رحمانهٔ استالین قرار داشت، بیگانه‌تر می‌شود، و دیگر برایش هیچ جای توهّمی نمانده بود، بر آن شد تا دوباره به غرب سفر کند. در ۱۹۳۵ و باز در ۱۹۳۶ تقاضای گذرنامه کرد، ولی در هردو بار، احتمالاً به‌سبب ترس استالین از اقامت نویسندهٔ بزرگ و جهانی در مغرب‌زمین و اینکه در صورت رفتن به غرب چه بسا علیه رژیم سخنانی بگوید، تقاضای او را ردّ کردند. این قماری بود که استالین نمی‌توانست در آغازِ تصفیه‌های بزرگ به آن دست بزند. مرگ گورکی در شب هجدهم ژوئن اتفاق افتاد. علّت مرگ را ازنظر پزشکی رسماً آنفلوآنزا، نارسایی ریه، و بیماری قلب اعلام کردند. تشییع جنازهٔ باشکوهی از او به‌عمل آوردند و خاکسترش را در دیوار کرملین بین خاکستر همسر و خواهر لنین جای دادند. در آخرین محاکمات مربوط به تصفیه‌ها در ۱۹۳۸ دو پزشکی که گورکی و چند تن از مقامات رسمی شوروی را معالجه کرده بودند ـ از جمله گنریخ یاگودا[۴۷] که زمانی رئیس پلیس امنیتی بود ـ در اعترافات خود گفتند که عضو «توطئهٔ تروتسکی» بوده‌اند تا گورکی و پسرش را به‌قتل برسانند. با این مطالب دیگر جای شکّ زیادی باقی نمی‌ماند که گورکی طبق دستور کشته شده بود و به‌رغم «اعترافات» محاکمات ۱۹۳۸ دستور را کسی جز خود استالین صادر نکرده بود.

داستانهای کوتاه

گورکی کار ادبی‌اش را با نوشتن داستانهای کوتاه آغاز کرد و در همین ژانر بود که برخی از بهترین کارهای خود را پدید آورد. گورکی که همواره نوشته‌هایش سخت ملهم از زندگی شخصی‌اش بود برای آثار اوّلیّه‌اش از تجربه‌های سالهای جوانی، که چون یک ولگرد سراسر روسیّه را زیر پا گذاشت و به انواع و اقسام کارها دست زد، الهام گرفت. او در این دوران با آدمهای جورواجور تماس مستقیم داشت و چون همین آدمها را در صفحات آثارش معرفی کرد، تازگی و بدیع‌بودنشان بی‌درنگ توجّه بسیاری را جلب کرد. گورکی با آن حساسیّت بسیار و دقّتش در مشاهدهٔ احوال آدمیان، که بویژه از خلال داستانها و خاطراتش پیداست، نوعی رمانتیسم را در آثار اوّلیّهٔ خود وارد کرد که بیش از همه‌چیز از دلبستگی‌اش به افراد ولگرد و دربه‌در خبر می‌دهد ـ افرادی که طیّ سفرهایش با آنها برخورد می‌کرد. اینان با استقلال روحی و اشتیاقشان برای آزادی تأثیری نازدودنی بر او گذاشتند.

«ماکارچودرا»، اوّلین داستان او که در ۱۸۹۲ منتشر شد، از جهاتی الگوی تعدادی از آثار بعدی‌اش قرار گرفت. برای مثال داستان به‌زبان اوّل‌شخص روایت می‌شود و راوی بیگمان شخصی است که به‌جای گورکی جوان نشسته است. علاوه بر این، داستان تقریباً از قصّه‌ای تشکیل می‌شود که یک آدم جالب برای ولگرد ـ نویسنده نقل می‌کند؛ این آدم جالب که نویسنده در طول راه با او مواجه می‌شود در این داستانِ نخست ماکارچودرا، کولی پیر، است. این داستان‌درداستان دارای خصلتی کاملاً رمانتیک است. داستان ماکارچودرا ماجرای عشق شورانگیز دو کولی است: لویکو زوبار[۴۸] و رادای زیبا. این هر دونفر غروری آتشین دارند و هریک می‌خواهد بر دیگری سلطه یابد. رادا تنها به این شرط راضی می‌شود که زوبار را به‌شوهری خود قبول کند که زوبار در پیش چشم تمام مردم قبیله در جلو پای او زانو بزند و دست راست او را ببوسد. زوبار شرط را می‌پذیرد، امّا همینکه لحظهٔ معهود فرا می‌رسد دشنه‌ای را در سینهٔ رادا فرو می‌کند. رادا با آخَرین رمقی که در بدن دارد دشنه را از سینه‌اش بیرون می‌آورد و می‌گوید: «خداحافظ زوبار. من می‌دانستم که تو چنین می‌کنی.» زوبار پس از آنکه رادا در پیش پایش می‌میرد خواستهٔ او را به‌جا می‌آورد: خود را به زمین می‌افکند و لبهایش را بر پاهای او می‌گذارد. در همین لحظه دانیلو[۴۹]، پدر رادا، به‌کاری دست می‌زند که از او انتظار می‌رود: از پشت به زوبار نزدیک می‌شود و او را با دشنه از پای درمی‌آورد.

«عجوزه ایزرگیل»[۵۰] (۱۸۹۴) که یکی از بهترین داستانهای گورکی است نیز شکلی مثل «ماکارچودرا» دارد. این بار محلّ وقوع داستان در ساحل دریا، نزدیک آکرمان[۵۱] در بسارابی[۵۲]، است؛ راویِ سه داستان در یک داستان، پیرزنی مولداویایی است به‌نام ایزرگیل. دوتا از داستانهایی که او روایت می‌کند از افسانه‌های عامیانه است. یکی از آنها دربارهٔ لاراست ـ پسر یک زن و یک عقاب که به‌سبب کشتن دختری از قبیلهٔ مادرش که به عشق او پاسخ نداده محکوم به آوارگی و دربه‌دری همیشگی است. داستان دوّم دربارهٔ دانکو[۵۳]ی دلیر و فداکار است که مأموریّت دارد قبیله‌اش را بسلامت از میان جنگلی بزرگ عبور دهد و وقتی که مشاهده می‌کند آثار ضعف و

فتور در آنها پدید آمده است و به دانکو چشم دوخته‌اند، از سر مهری که به آنان دارد قلبش را از سینه بیرون می‌آورد و آن را چون مشعلی بالای دست می‌گیرد. قلب شروع به نورافشانی می‌کند و راه آنان را تا خروج از جنگل روشن می‌سازد. وقتی که سرانجام قبیله به خارج جنگل می‌رسد، دانکو بر زمین می‌افتد و می‌میرد. داستان سوّم ماجرای عشقهای خود ایزرگیل است. ایزرگیل که در جوانی زیبا و مغرور بوده هواخواهان بسیار داشته است و وقتی که از آنان خسته می‌شده رهایشان می‌کرده است. امّا در سنّ چهل‌سالگی با مردی لهستانی برخورد می‌کند و برای اوّلین بار عاشق می‌شود. ایزرگیل می‌خواهد با آن مرد ازدواج کند، امّا در این سنّ‌وسال زیبایی‌اش رو به تباهی گذاشته است و مرد دست ردّ بر سینهٔ او می‌گذارد. سرگذشت خود ایزرگیل با سرگذشت رادا و زوبار در «ماکادچودرا» و لارا در اولین داستان ایزرگیل قرابت دارد. این داستان نیز مانند بقیهٔ داستانها هشداری است از مکافات محتوم برای تکبّر بی‌حدّوحصر در ایّام جوانی. برعکس، شخصیّت دانکو در داستان ایزرگیل در نقش یک الگوی جدید رفتاری عرضه می‌شود، یعنی قهرمان ازخودگذشته‌ای که قدرتش را نه در لگدمال‌کردن ضعفا، بلکه در راهنمایی و حمایت آنان به کار می‌گیرد ــ هر چند این افراد، همانگونه که در داستان آمده است، مردمی کوته‌فکر، بزدل، و بی‌وفا باشند.

اینکه گورکی می‌توانست خود را در نقش دانکو مجسم کند از یکی دیگر از داستانهایش به نام «همسفر من»[۵۴]، که آن نیز در ۱۸۹۴ نوشته شد، آشکار می‌شود. در این داستان راویِ گورکی با شاهزادهٔ جوانی از گرجستان به‌نام شاکرو پتادزه[۵۵] در بارانداز‌های اودسا، که خودش نیز در همان‌جا کار می‌کند، آشنا می‌شود. راوی برای کمک به دوست جدیدش، که یک نفر همهٔ پول و تمام چیزهای قیمتی‌اش را به‌سرقت برده است و نمی‌تواند گلیم خود را به‌تنهایی از آب بیرون بکشد، قبول می‌کند از اودسا تا تفلیس، پایتخت گرجستان، او را همراهی کند. راوی در جریان سفر خصلتهای مذمومی را در وجود همراهش کشف می‌کند: ستایشِ قدرت، تکبّر، خودخواهی ــ خصلتهایی که گورکی سابقاً در وجود افرادِ جالب و جذّاب دیده بود. امّا اکنون ظاهراً نظر گورکی در این مورد تغییر یافته است داستان را طوری تنظیم می‌کند که خصلتهای شاهزاده برای راوی حکم فاجعه را پیدا می‌کند و راوی در ارتباط با شاهزاده نقشی ایفا می‌کند شبیه نقش دانکو و قبیله‌اش در آخرین افسانهٔ عجوزه ایزرگیل.

وقتی که آن‌دو سرانجام پس از ماجراها و سختیهای بسیار به تفلیس می‌رسند، به‌رغم وعده‌هایی که شاهزاده به همسفر خود می‌دهد و می‌گوید که از وی نگهداری خواهد کرد، به‌محض رسیدن به شهر خویش او را ترک می‌گوید. راوی داستانش را با توجّه به این نکته به‌پایان می‌رساند که همراهی‌اش با شاکرو به او آموخت که «حکمت زندگی همیشه از حکمت انسانها بسیار عمیقتر و گسترده‌تر است.» راویِ گورکی، خشنود از حسّ برتری خود بر مرد گرجی، هم از نظر اخلاقی و هم از نظر شهامت، می‌گوید که آنچه از شاکرو پتادزه فراگرفته این است که تکبّر، خودخواهی، و نداشتن اخلاق همیشه در مواقعِ شدّت و پریشانحالی ضعف را می‌پوشاند. مرد گرجی با همهٔ لاف‌وگزافهایش، بدون وجود راوی، آدم درمانده‌ای است و ضعف ذاتی‌اش را بهتر از هرجای دیگر زمانی ظاهر می‌کند که صحیح‌وسالم در شهر خویش دوستش را رها می‌کند.

داستانهایی مثل «ماکارچودرا»، عجوزه ایزرگیل»، و «همسفر من»، صرف نظر از هر گرایشی که نسبت به زندگی مطرح می‌کنند، یقیناً نشان‌دهندهٔ حسّ تحسین گورکی نسبت به توانایی، عشقش به آزادی، و علاقه‌اش به انسانهای غیرعادی و منفرد، و همچنین اخلاق متعالی و نیرومند، هستند ــ و اینها موضوعاتی هستند که پایه‌ای می‌شوند برای بسیاری از داستانهای آتی‌اش.

چنین به‌نظر می‌رسد که در دوتا از بهترین داستانهای گورکی، «چلکاش» و «کاناوالوف»[۵۶]، نظر او دربارهٔ انسانِ قانون‌شکن، آواره، و طالب آزادی دستخوش تغییری شده است ــ همانند وارونه‌شدن احساساتش نسبت به انسان نیرومند و با اراده. «چلکاش» نیز مانند سایر کارهای گورکی براساس دو شخصیّت مغایر هم ساخته شده است. در این مورد در یک‌سو چلکاشِ دلیر و باهوش، دزد و مشروبخوار قهّار، و چهرهٔ آشنای اطراف بارانداز‌های شهری قرار دارد که داستان در آنجا اتفاق می‌افتد و در سوی دیگر پسر دهقان بیچاره‌ای است به‌نام گاوریلا. پسر قبول می‌کند که در دزدیِ شبانه در دریا به چلکاش کمک کند. وقتی که کار تمام می‌شود طمع گاوریلا برای پانصدروبلی که چلکاش در آن شب به‌چنگ آورده نسبتاً زیاد و بارز است. چلکاش موافقت می‌کند که در عوضِ کاری که گاوریلا انجام داده است چهل‌روبل به او بدهد، امّا پسر پیوسته از این صحبت می‌کند که اگر تمام آن پول مال او بود، با آن چه می‌کرد. وقتی آن‌دو به ساحل می‌رسند گاوریلا خود را جلو پای چلکاش می‌اندازد و التماس‌کنان از او می‌خواهد که پول را به او بدهد. چلکاش، از سر دلسوزی و نفرت به «بردهٔ طمّاع»، پول را به طرف او پرت می‌کند. گاوریلا که از شادی سر از پا نمی‌شناسد اعتراف می‌کند که برای به‌دست‌آوردن آن پول حتّی به‌فکر کشتن چلکاش هم افتاده بود. چلکاش با شنیدن این حرفها نسبت به گاوریلا احساس تحقیر می‌کند و از او می‌خواهد که پول را پس بدهد. گاوریلا امتناع می‌کند، آن دو نفر با هم می‌جنگند، و چلکاش پول را بزور از او

می‌گیرد؛ امّا وقتی عازم رفتن می‌شود گاوریلا سنگی بر سر او می‌زند که او را نقش بر زمین می‌کند. پسر وحشتزده پا به فرار می‌گذارد. بعداً گاوریلا که از کردهٔ خود پشیمان شده است نزد چلکاش بازمی‌گردد و تلاش می‌کند تا او را از زمین بلند کند و از او طلب بخشایش می‌کند. وقتی که چلکاش متوجّه می‌شود که گاوریلا پول را نربوده است، یک اسکناس صدروبلی برای خودش برمی‌دارد و مابقی پول را به پسر می‌دهد. گاوریلا که در ابتدا در گرفتن پول از خود بیمیلی نشان می‌دهد سرانجام رضایت می‌دهد و آن دو مثل دو دوست از یکدیگر جدا می‌شوند. از نظر چلکاش گاوریلا کاری نکرده است که مستوجب بخشش باشد و وقتی که به گاوریلا می‌گوید «امروز تو مرا زدی، فردا من تو را می‌زنم»، پیداست که او را کاملاً درک کرده است.

چلکاش گرچه آدم چندان گیرایی نیست، ولی باز هم یکی از چهره‌های رمانتیک و قانون‌شکنی است که به‌ذهن گورکی آمده است: او آدمی است کاملاً مستقلّ و منفرد، کسی است که وقعی به جامعه نمی‌گذارد، مطابق قانونِ خود زندگی می‌کند، و به حرص حقارت‌بار برای پول و زبونی افرادی مثل گاوریلا به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگرد. چلکاش که بزرگمنشی خاصّ خود را دارد سرانجام قسمت اعظم پول را به گاوریلا می‌دهد و گاوریلا نیز با برگشتن به‌نزد چلکاش و کمک به او، پس از آنکه با سنگی او را نقش زمین کرده بود، تاحدودی کار زشت خود را جبران می‌کند.

از ولگردان دیگری که گورکی با دلسوزی ترسیم کرده کاناوالوف است در داستانی با همین عنوان که با سایر آدمهای آواره، مخصوصاً با چلکاش، تفاوت دارد و تفاوتش در این است که او به بی‌هدفی و تنهایی زندگی‌اش آگاه است. کاناوالوف در بخشی از داستان به راوی چنین می‌گوید:

> می‌دانی گاهگاهی آنقدر احساس بدبختی می‌کنم که دیگر قادر به ادامهٔ زندگی نیستم. مثل این است که در سراسر این دنیا تنها موجود زنده فقط من یکی هستم؛ انگار که در تمام کرهٔ خاکی هیچ موجود زنده‌ای جز من نیست. در چنین مواقعی از همه‌کس بدم می‌آید؛ هم از خودم و هم از همهٔ آدمهای دیگر. اگر تمام مردم هم بمیرند، هیچ اهمّیّتی نمی‌دهم. من باید یک مرضی داشته باشم. برای همین شروع به مشروبخواری کردم.

قدرت و فردگرایی خشنی که در وجود چند تن از ولگردان و خانه‌به‌دوشان گورکی به‌چشم می‌خورد در وجود کاناوالوف نیز دیده می‌شود. راوی، یعنی همکار کاناوالوف، بسیار تلاش می‌کند که او را متقاعد کند که اوضاع‌واحوال محیط و جامعه قسمت اعظم زندگی او را رقم زده است، ولی کاناوالوف نمی‌پذیرد و یقین دارد که هیچکس جز شخص خودش مقصّر وضعی که زندگی‌اش پیدا کرده است نیست. آخرالامر، راوی و کاناوالوف از پیش هم می‌روند و بعدها راوی از طریق روزنامه پی‌می‌برد که کاناوالوف در سنّ چهل‌سالگی به‌جرم ولگردی به‌زندان افتاده و در همان‌جا خود را دار زده است. مسئولان زندان اظهار داشته بودند که او «مردی آرام، صلح‌طلب، و فکور بوده است. طبق گزارش پزشک زندان، خودکشی او را باید ناشی از مالیخولیا دانست.»

یکی از مسائل اصلی و برجسته در آثار گورکی این است که مردمی که در فقر و مسکنت زندگی می‌کنند آشکارا به تشفّی خاطری نیاز دارند تا هم آنان را محافظت نماید و هم چیزی شبیه امید را در دلهاشان زنده نگاه دارد. بهترین کاری که گورکی در این زمینه نوشته است احتمالاً داستان مشهورش، «بیست‌وشش مرد و یک دختر»، است. محلّ وقوع داستان، یعنی یک نانوایی در زیر زمین، مثل محیط داستان «کاناوالوف» برگرفته از تجربه‌های خود گورکی است که از ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۷ در یک بیسکویت‌پزی کار می‌کرد.

باز راوی با استفاده از اوّل‌شخص و در نقش یکی از بیست‌وشش نفر مردی که در بیسکویت‌پزی در زیرزمین کار می‌کنند تصویر غم‌انگیزی از آن محلّ ارائه می‌کند که بی‌شباهت به یک سیاهچال نیست («و به این ترتیب ما بیست‌وشش نفر مرد در زیرزمین یک بنای سنگی بزرگ زندگی می‌کردیم و فشار زندگی آنقدر زیاد بود که آدم فکر می‌کرد همهٔ سنگینی آن خانهٔ سه‌طبقه بر دوش ما قرار دارد»). آنان برای آنکه خودَ را شاد کنند اغلب آواز می‌خوانند؛ امّا بزرگترین خوشحالی در زندگی تزحم‌انگیزشان دیدار روزانهٔ تانیا، خدمتکار شانزده‌ساله‌ای است که در طبقهٔ اوّل همان ساختمان کار می‌کند. مردها او را می‌پرستند و، همانطور که راوی می‌گوید، «گر چه مشقّت کار همهٔ ما را به‌صورت اسب عصّاری درآورده بود، ولی هنوز انسان بودیم و نمی‌توانستیم بدون داشتن چیزی برای پرستیدن سر کنیم.» یک سرباز سابق خوش‌هیکل و جلف برای کارکردن در کیک‌پزی مجاور که متعلّق به همان کارفرماست به آنجا می‌آید و وسیله‌ای می‌شود برای ویران کردن توهمّ مردان. تازه‌وارد به جاذبه‌ای که پیش زنان دارد و اینکه هیچ زنی در برابر او تاب مقاومت ندارد به‌خود می‌بالد. یکی از کارگران گویی برای خاموش‌کردن لاف و گزاف او نام تانیا، دختر همسایه، را بر زبان می‌آورد و می‌گوید که در مورد این یکی نمی‌تواند کاری از پیش ببرد. سرباز سابق می‌گوید که فقط به دوهفته مهلت احتیاج دارد تا تانیا هم مثل بقیّه خود را تسلیم او کند. اکنون زورآزمایی با آن مرد جلف کنجکاویِ آنان را تشدید کرده است: آیا تانیا در برابر او مقاومت می‌کند یا نه؟ راوی می‌نویسد: «از آن به‌بعد انگیزه و

علاقه‌ای هیجان‌انگیز و تازه به زندگی ما افزوده شده بود ـ علاقه‌ای که تا آن‌زمان برای ما ناشناخته بود.»

یک روز سرباز سابق وارد کارگاه می‌شود و به مردها می‌گوید بیرون بروند و از شکاف دیوارهای چوبی راهرو به داخل حیاط نگاه کنند. طولی نمی‌کشد که تانیا به حیاط می‌آید و در پشت در یک انبار ناپدید می‌شود. بعدهم سرباز به‌دنبال او وارد انبار می‌شود. پس از مدّتی، ابتدا سرباز سابق و به‌دنبالش تانیا بیرون می‌آید: «چشمانش از شادی و خوشحالی می‌درخشید و لبهایش به‌تبسّم باز شده بود. طوری راه می‌رفت که انگار خواب است، تلوتلوخوران قدم برمی‌داشت... .» کارگران نانوایی با دیدن این صحنه که فراتر از حدّ تحمّلشان است به داخل حیاط می‌دوند تا گناه او را به‌رخش بکشند ذو او را بیرحمانه طعن و لعنت کنند. حالا دیگر تانیا بت و معبودی گناهکار است که مستوجب بیحرمتی و تمسخر است. سرانجام دختر بر خود مسلّط می‌شود و ضمن آنکه باران ناسزا بر کارگران می‌بارد همچنان زیبا، گردنفراز، و مغرور از آنجا دور می‌شود. پس از این واقعه تانیا دیگر پیش آنان نمی‌رود و به‌نظرِ راوی چنین می‌نماید که خورشید دیگر هرگز به سیاهچال سنگی و نمناکشان رخ نمی‌نماید.

رمانها

با آنکه رمانهای گورکی در تکوین و رشد افکار او اهمّیّت دارند، ولی کلّاً رمانهای او نسبت به بقیهٔ کارهایش موفّقیّت کمتری داشته‌اند. بیشترین آمادگی و گرایش گورکی در مقام نویسنده آن بود که شخصیّتهای نوشته‌هایش را به‌صورت حاملان اندیشه و عقاید عرضه کند و عمل به این گرایش زمانی که او از حیطه و دنیای رمانتیک داستانهای اوّلیّه‌اش خارج شد با وضوح بیشتری انجام گرفت. این نکته در **پاول یتیم**[57] (۱۸۹۴) که نخستین طبع‌آزمایی او در رمان‌نویسی بود کاملاً مشهود است و با گذشت زمان بارزتر شد. این نویسندهٔ بسیار صمیمی، با اعتقادات بسیار راسخ و اخلاقگرایی شدیدش، همانطور که در زندگی دشمنِ سرسخت بیعدالتی اجتماعی بود در نوشته‌هایش نیز چنین بود.

رمانهای گورکی بدون استثنا، حتّی بیش از داستانهای کوتاه و نمایشنامه‌هایش، حامل دیدگاههای اجتماعی و سیاسی او هستند. چنانچه گورکی از نظر ادبی هنرمندتر بود، احتمالاً یکپارچه‌کردن طرح و پیرنگ، شخصیّتهای داستانی، و دیدگاهش طبیعی‌تر و متقاعدکننده‌تر انجام می‌گرفت، امّا افسوس که بندرت به چنین موردی برمی‌خوریم و اغلبِ آثارش از جهتگیری علنی و استفادهٔ کاملاً آشکار از شخصیّتها به‌مثابه حاملان افکار و عقاید لطمه دیده‌اند. ولی گورکی توانست این نقایص را، دستکم تا حدودی، با قریحهٔ روایتپردازی و دیالوگسازی و در پاره‌ای موارد با توانایی‌اش در خلق شخصیّتهای زنده و باروح و باورکردنی جبران کند. با اطمینان می‌توان گفت که بیشتر آثار گورکی همیشه **خواندنی** هستند، امّا بدترین کارهایش آنهایی هستند که اطناب و تعصّبات سخت و ناراحت‌کننده محاسنشان را تباه کرده است.

نخستین رمان گورکی، **پاول یتیم**، در ۱۸۹۴ در مجلّه **وولگار** در نیژنی نووگورود به‌طور مسلسل منتشر شد. این رمان پیشاپیش خبر از برخی ویژگیهای عمدهٔ آثار بعدی و بلندتر گورکی می‌دهد. رمانهای گورکی تقریباً همیشه حول یک شخصیّت اصلی متمرکز است و داستان زندگی او از بدو تولّد یا از دوران کودکی تا میانهٔ زندگی، که به فاجعه یا مرگ قهرمان می‌انجامد، دنبال می‌شود. هریک از رمانهای گورکی سندی است در محکومیّت جامعهٔ روسیّه. آماج حمله‌های او معمولاً بیعدالتی و سرکوب سیاسی است که اوّلی را ناشی از سرمایه‌داری و نافرهیختگی بوژوایی و دوّمی را نتیجهٔ رژیم کهنهٔ تزاری می‌داند که دیگر مدّتهاست هیچ رابطه‌ای با مردم ندارد و فقط در پی حفظ منفعت شخصی خویش است. شخصیّت اصلی رمان یا مظهر یا قربانی مصیبت سیاسی و اجتماعی است یا معمولاً شخصیّتی است که زندگی‌اش در مرحله‌ای بحرانی می‌شود و درنتیجه در برابر جامعه سر به شورش می‌گذارد. معمولاً در پایان داستان، هم آنان که مظهر و تجسّم نظام اجتماعی‌اند، که به‌نظر گورکی مسئول تیره‌بختی مردم و بیعدالتی هستند، و هم آنان که در برابر جامعه قد علم می‌کنند، درهم شکسته و نابود می‌شوند.

برای مثال، در رمان **پاول یتیم** شخصیّت اصلی رمان، که همین نام را دارد، یتیمی است که نویسنده زندگی او را از بدو تولّد تا وقتی که زندانی می‌شود و بعد به جرم کشتن یک فاحشه به‌کار با اعمال شاقّه محکوم می‌شود دنبال می‌کند. این قتل بُعدی اجتماعی پیدا می‌کند، چرا که پاول و زن **فاحشه**، که یکدیگر را دوست دارند، قربانی آن نظم اجتماعیی شده‌اند که از نظر گورکی اخلاقاً ورشکسته است و آن‌دو را چنان از خویش رانده و تحقیر کرده است که نمی‌توانند رابطه‌ای پایدار و رضایتبخش بین خود برقرار کنند. وقتی آشکار می‌شود که با وجود مهر و علاقه‌ای که به‌یکدیگر دارند رابطه‌شان خوشایند و رضایتبخش نیست، زن فاحشه، به‌رغم مخالفت پیوستهٔ پاول، دوباره شیوهٔ زندگی قبلی خود را از سر می‌گیرد. با آنکه زن فاحشه تنها شخصی است که پاول در کنار او معنای محبّت و عطوفت را درک کرده است، ولی ترجیح می‌دهد به‌جای آنکه دائماً مجسّم کند که او با مردهای دیگر است زن را به‌قتل برساند. از نظر گورکی این عمل چیزی بیش از عملی خشونتبار علیه یک فرد است. از چشم پاول این عمل یعنی بیرون‌ریختن تمامی تلخکامیها، خشم، و حرمانهایی که از کلّ

جامعه و از شرارت زندگی در دل خویش نهان داشته است ـ جامعه و شرارتی که او در نهایت آنها را مسبّب ازدست‌دادن تنها چیزی می‌داند که برایش عزیز و گرامی بوده است. وعدهٔ رمان بیش از آن چیزی است که ارائه می‌نماید. گورکی، که قرار است دربارهٔ رابطهٔ پیچیده و حسّاس دو انسان جریحه‌دار داستان بنویسد و آنها را به‌مثابه قربانیان نوعی نظم اجتماعی نفرت‌انگیز معرفی نماید، می‌گذارد که خشمش از زبان راوی جاری شود و اثر را به‌صورت یک کار غلوّآمیز و ملودرام در می‌آورد.

گورکی پس از نوشتن **پاول یتیم** هفت رمان دیگر نوشت: **فوما گاردییف**، **سه رفیق**[58] (۱۹۱۰)، **مادر**، **اعتراف**، **زندگی ماتویی کوژمیاکین**، **آرتامانوفها**[59] (۱۹۲۵)، و رمان چهارجلدی **زندگی کلیم سامگین**.

دیدگاهها و تکنیکهای ادبی گورکی را به‌آسانی می‌توان خلاصه کرد. گورکی، که قدرت و عمل را می‌ستود و برای فعّالیّت جسمی و کارکردن بیشترین احترام را قائل بود، روشنفکران روسیّه را به‌خاطر گرایششان به «فلسفه‌بافی» و بی‌ارادگی‌شان مورد انتقاد و شماتت قرار می‌داد. فقط نویسندگان از تیر ملامت او در امان ماندند، چراکه خودِ گورکی یکی از آنان بود. نویسنده‌شدن گورکی، آن‌هم نویسنده‌ای که در سطح ملّی و بین‌المللی مشهور شد، با توجّه به پیشینهٔ زندگی‌اش و نداشتن تحصیلات کلاسیک بدون شکّ در حیات او حادثهٔ بسیار مهمّی بود. همانطور که خودش زمانی نوشت: «هر خوبیی که در وجود من است از کتاب است. من حتّی در جوانی فهمیدم که هنر از انسانها سخاوتمندتر است. من عاشق کتاب هستم؛ هرکدام از آنها برای من مثل یک معجزه‌اند و نویسندگانشان در حکم معجزه‌گر. من بدون عمیقترین احساسات و اشتیاقی شورانگیز نمی‌توانم از آنها سخن بگویم. ممکن است مسخره به‌نظر آید، ولی حقیقت دارد. چه‌بسا بگویند که این اشتیاقِ آدمی تربیت‌نشده است؛ بگذار مردم هرچه می‌خواهند بگویند، من علاج‌ناپذیرم.»

گورکی با آن اخلاقگرایی شدید و خشمی که از بیعدالتیِ اجتماعی داشت استعداد ادبی خویش را موهبتی می‌دانست که مسئولیّتی عظیم بر دوش او می‌نهاد و او این استعداد را در راه مقاصد تعلیمی به‌کار گرفت . در واقع این مأموریّتی بود که نمی‌توانست از آن روی‌برتابد. گورکی به‌دلیل نظر ستایش‌آمیزش نسبت به ادبیّات و نویسندگان، و نقش مهمّی که اینان در تحوّل اجتماعی می‌توانند ایفاکنند، همیشه چهره‌های ادبی را در آثار خود با همدلی تصویر می‌کند. حمایت بسیاری که او پس از انقلاب از نویسندگان به‌عمل آورد، آن‌هم در زمانی که بسیاری از آنان ازنظر سیاسی در معرض خطر قرار گرفته بودند و برای تأمین مایحتاج اوّلیّهٔ زندگی خویش با دشواری روبرو بودند، از همین طرز برخورد ناشی می‌شود.

گورکی در واپسین رمانش، **زندگی کلیم سامگین**، که از ۱۹۲۵ تا زمان مرگش در ۱۹۳۶ روی آن کار کرد (و در واقع هرگز آن را به‌طور کامل به‌پایان نرساند) سخت‌تر و کوبنده‌تر از همیشه روشنفکران را به‌باد انتقاد گرفت. این اثرِ تیره‌وتار و بسیار طولانی کوششی است در جهت ارائهٔ دیدی وسیع و همه‌جانبه از روشنفکران روسیّه از میانهٔ دههٔ ۱۸۷۰ تا انقلاب ۱۹۱۷. همانطور که عادت گورکی است این رمان نیز دربارهٔ یک شخصیّت محوری است که این‌بار یک حقوقدانی لیبرال و روشنفکر است به‌نام کلیم سامگین؛ باز، بر سیاق سبک گورکی، رمان بخش اعظم زندگی شخصیّت اصلی ـ حدود چهل‌سال ـ را در بر می‌گیرد.

استراتژی ادبی گورکی، که در اینجا باری حماسی دارد، این است که سست‌ارادگی و بیعملیِ سامگین (و نتیجتاً روشنفکران) را از یک‌سو با بررسی دیدگاهش نسبت به رویدادهای مهمّ زمانه و از سوی دیگر با بررسی ارتباطات شخصی‌اش با دیگر شخصیّتهای داستان که نمایندهٔ جریانهای فکری متفاوت هستند برملا سازد. با آنکه سامگین ازلحاظ سیاسی خود را آدمی پیشرو می‌داند، امّا از انقلاب ۱۹۰۵ فاصله می‌گیرد، خود را در امان نگاه می‌دارد، و با نزدیکترشدن انقلاب ۱۹۱۷ روزبه‌روز در برابر چپ سیاسی موضع مخالفت‌جویانه‌تری اتّخاذ می‌کند. سامگین، به‌رغم اظهارات آزادیخواهانه و کنجکاویِ‌اش نسبت به حوادثی که در اطرافش اتّفاق می‌افتند، عقاید سیاسی محکم و استواری ندارد؛ زمانی هم که در جریان انقلاب ۱۹۱۷ کشته می‌شود، تصادفی است؛ و باز پیش از آن با آنکه برای پذیرفتن تحوّلی انقلابی در روسیّه به‌هیچ‌وجه آمادگی ندارد، حاضر نیست که دست به عملی قاطع بزند و سرنوشت خود را به نیروهای طرفدار تزار پیوند بزند. از نظر گورکی محرّک کلیم‌سامگین چیزی است که وی آن را بیماری بورژوازی می‌دانست: رفاه اقتصادی، ریاکاری، درک غلوّآمیز از اهمّیّت خود، محافظه‌کاری، و عدم تمایل به اتّخاذ موضعی سیاسی. چناچه گورکی اندکی از آرزوهای دور و دراز خود در مورد این رمان می‌کاست و در وجود قهرمان اصلی‌اش خصلتهایی پیدا می‌کرد که تصویر کاملاً منفی او را تاحدودی جبران کند، رمان **کلیم‌سامگین** از نظر هنری کاری مهمّ به‌شمار می‌رفت و از تضادّها و تعارضات موجود در صفوف روشنفکران روسیّه در خلال یکی از دوره‌های خطیر تاریخ روسیّه تصویر قانع‌کننده‌ای به‌دست می‌داد. متأسّفانه کتابی که گورکی نوشت اثری نسبتاً جالب و جذّاب است، ولی در کلّ از حدّ اعلام جرمی مبالغه‌آمیز و سرسختانه فراتر نمی‌رود.

تحقیری که گورکی نسبت به خرده‌بورژوازی در دل داشت به

احساس و نگرش او نسبت به روشنفکران شباهت داشت و در تعدادی از کارهایش کوشید تا حرص و آز، تکبر، و پوچی اخلاقی طبقهٔ بازرگان را برملا سازد. دیدگاههای گورکی تاحدود زیادی در اثر مشاهدات شخصی خودش در منزل پدربزرگ و مادربزرگش، و نیز تجربهٔ سالهای ولگردی‌اش، شکل گرفت. این موضوع برایش موضوعی آشنا بود و هنگامی که به‌نوشتن رمانهایی چون **فوما گاردییف**، **زندگی ماتویی کوژمیاکین**، و **آرتامانوفها** دربارهٔ زندگی بازرگانان روسیّه پرداخت این مطلب بسیار به کارش آمد. دو رمان **آرتامانوفها** و **فوما گاردییف** با آنکه عیب و ایرادهایی دارند، ولی موفّقترین رمانهای گورکی به‌شمار می‌روند.

فوما گاردییف نیز مثل سایر رمانهای گورکی حول یک شخصیّت اصلی به‌نام فوما دور می‌زند. در این رمان حوادث چندسال زندگی فوما دنبال می‌شود که اوج این حوادث شکل‌گرفتن سرشتی طغیانگر و سرکش در اواخر رمان در وجود فوما ست. موضوع مورد نظر گورکی طبقهٔ بازرگان روسیّه است. باید گفت که گورکی نسبت به این طبقه احساسی دوگانه داشت. او توش‌وتوان، شوروشوق، و عزم نیرومند بازرگانان را می‌ستود، امّا منفعت‌طلبی، لذّت‌جویی، بی‌احساسی، خودخواهی، و پایبندنبودنشان به اصول اخلاقی را خوش نداشت. گرچه این خصلتها در تعدادی از شخصیّتهای رمان که تجسّم طبقهٔ بازرگان هستند دیده می‌شود، امّا این ویژگیها بیش از همه در وجود چهره‌هایی چون ایگنات[۶۰]، پدر فوما گاردییف، و یاکوف مایاکین[۶۱]، بهترین دوست پدرش که صاحب کارگاه طناب‌بافی است، مشهود است. گورکی با آنکه عیوب و نقایص افرادی از نوع ایگنات گاردییف را نادیده نمی‌گیرد، ولی باکسی چون او، که ریشهٔ روستایی دارد و راه خویش را ازکشیدن قایقهای باری تا کشتی‌داری و ثروتمندی با جدیّت و اراده‌ای پولادین و عزمی جزم پیموده است، نزدیکی و علاقهٔ بسیاری حسّ می‌کند و او را در رمان خود به‌صورت گیراترین و جذّابترین شخصیّت تصویر می‌کند. ایگنات شخصیّتی است پویا، زنده، مغرور، و عاشق زندگی ـ یعنی خصلتهایی که گورکی همیشه آنها را می‌ستود. برعکس، مایاکین شخصیّتی است کاملاً ناخوشایند؛ او بازرگانی است وابسته به طبقهٔ سنّتی که خانواده‌اش سالهای سال ثروتمند بوده‌اند؛ و خودش آدمی است محافظه کار، خودرأی ـ حتّی ستمگر ـ حق‌به‌جانب، بیزار از ضعف و سستی، و مدافع پرشور طبقهٔ خویش و امتیازات آن. ایگنات گاردییف و یاکوف مایاکین در شمار دقیقترین چهره‌هایی هستند که گورکی در حوزهٔ ادبیّات ساخته است ـ یعنی، به‌عنوان تیپ، قابلِ تشخیص، واقعی، و اقناع‌کننده‌اند.

گورکی هنگامی که در رمانهایش به نسلها می‌پردازد از انگیزهٔ ایدئولوژیکی پیروی می‌کند که نمونهٔ برجستهٔ آن رمان **فوما گاردییف** است. کودکانِ رمانهای گورکی که خصلتهایی از والدینشان، بویژه از پدرشان، به‌ارث می‌برند بدون استثنا از آنان ضعیفترند: اینان نسبت به پدرهاشان قاطعیّت کمتری دارند، از جامعه‌ای که در آن پرورده شده‌اند فاصله می‌گیرند، ناآرامترند، و حتّی از نظر جسمی ابهّت آنچنانی ندارند. ظاهراً گورکی در پی نشان‌دادن فروپاشی منظّم و گریزناپذیر بورژوازی روسیّه است. پسرها، که وارثان کسب‌وکار و ثروت پدرانشان هستند، دیگر آن انگیزه و شوروشوق پدران خود را ندارند. درواقع همانطور که خودِ جامعه تغییر پیدا می‌کند، ارزشهای آنان نیز دگرگون می‌شود ـ یا به کار تجارت بیعلاقه می‌شوند یا در برابر همهٔ دیدگاهها و موضع‌گیریهای پدران طغیان می‌کنند. به‌هرحال، خانواده‌ها بدون استثنا به‌سوی زوال محتوم حرکت می‌کنند و کودکانِ خانواده‌ها یا به‌طریقی خود را نابود می‌کنند و یا به‌دست جامعه‌ای که دربرابر آن سر به شورش برداشته‌اند نابود می‌شوند. آنان که در این جریان زنده می‌مانند (که اغلب دختران هستند تا پسران) معمولاً کسانی هستند که گریزناپذیری آشوبهای اجتماعی را پذیرفته‌اند و می‌خواهند که با زمانه حرکت کنند.

طغیانگر رمان **فوما گاردییف** فوما پسر عزیز ایگنات است. فوما که دیگر نمی‌تواند ارزشهای طبقهٔ خود را بپذیرد و طبق معیارهای رفتاری آن زندگی کند پیوسته رو به قهقهرا می‌رود تا سرانجام تمام آن چیزهایی که مدّتها در درونش تلنبار شده‌اند در صحنهٔ پایانی داستان سرزیر می‌کنند. ماجرا در جریان مراسم جشنی بر عرشهٔ یک کشتی بخاری جدید که از آنِ کشتی‌دار ثروتمندِ ولگا، ایلیا یفیموویچ کانونوف[۶۲]، است اتّفاق می‌افتد. تمام شهروندان سرشناس، گلهای سرسبد بازرگانان محلّ، روی عرشهٔ کشتی جمع شده‌اند. فوما نیز که مایاکین، پدر تعمیدی‌اش، او را دعوت کرده است در مراسم حضور دارد. مایاکین در جریان جشن در فرصتی از جا برمی‌خیزد و دربارهٔ طبقهٔ بازرگان سخنرانی ستایش‌آمیزی ایراد می‌کند و درضمنِ سخنرانی انواع تهمتها و ناسزاها را بر سر کسانی که به ارزشهای این طبقه پشت پا می‌زنند، مخصوصاً روشنفکران لیبرال، فرو می‌بارد:

> ما دوست داریم کار کنیم. ما صاحب کیش واقعی زندگی هستیم. یعنی ما زندگی را می‌پرستیم، ولی آنها چنین نیستند. آنها عاشق حرفند و ما عاشق عمل. و شما بازرگانان، همقطارهای من، به سند زندهٔ فرهنگ ما و به عشق ما برای پیشرفت، به ولگا، نگاه کنید! مادر محبوبمان ولگا! هر قطره آبش در دفاع از ما و در نفی تهمتهای آنان زبان به سخن می‌گشاید. از روزی که پطر کبیر نخستین قایقهای تەصاف خود را به آبهای ولگا انداخت فقط

صدسال گذشته است. و امروز، آقایان محترم، هزاران کشتی بخار در بین بندرهایش در رفت‌وآمدند. چه کسی اینها را ساخته است؟ دهقان روسی که آدمی است کاملاً بیسواد. چه کسی صاحب تمام این کشتیهای بخاری و دوبه‌های بزرگ است؟ ماییم. چه کسی آنها را ابداع کرده است؟ ما ابداع کرده‌ایم. هر چیز که اینجاست مال ماست. همه چیز از فکر ما، از شجاعت ما، و از عشق ما به عمل نشأت گرفته است. هیچکس به ما کمک نکرده است.... بهترین شهرهای کرانه‌های ولگا کدامند؟ شهرهایی هستند که بازرگانان در آنجا از همه بیشترند. خانه‌های چه کسانی در این شهرها از همهٔ خانه‌ها بهتر است؟ خانه‌های بازرگانان. چه کسانی بیشترین کمک را به مستمندان می‌کنند؟ بازرگانان. ما صدها هزار روبل، که آن را کوپک کوپک جمع کرده‌ایم، به امور خیریه می‌دهیم. چه کسانی کلیساها را ساخته‌اند؟ ما ساخته‌ایم. چه کسانی بیشترین کمکها را به دولت می‌کنند؟ ما می‌کنیم. آقایان محترم، این فقط ماییم که به خاطر عشق به کار و عشق به بهترکردن زندگی چیزها را می‌سازیم. این ماییم که زندگی و نظم را دوست داریم. ...همقطاران من! شما نعمت و برکت این دنیایید؛ هیچکس مثل شما سختکوش و فعّال نیست؛ همهٔ کارهایی که صورت گرفته به‌دست شما بوده است و هیچ‌چیز نمی‌تواند برای شما مانع و محدودیّتی به‌حساب آید. پس می‌نوشم به سلامتی شما. من شما را عمیقاً دوست دارم و به شما احترام می‌گذارم و از صمیم دل می‌گویم: زنده‌باد بازرگانانِ جوانمرد و سختکوش روسیّه! امید است که هرچه بیشتر مایهٔ سرفرازی مام وطن گردند.

سخنان مایاکین باعث می‌شود که فوما از کوره به‌در رود. سخنان مایاکین به‌پایان رسیده و نرسیده، فوما نطقی آتشین و تلخ علیه همهٔ چیزهایی می‌کند که مایاکین نمایندهٔ آنهاست و هم اکنون آنها را به عرش اعلا رسانده است. او نه به بازرگانان رحم می‌کند و نه به سایر مدعوین که روی عرشه جمع شده‌اند. پایان ماجرا قابل پیش‌بینی است: فوما را به یک بیمارستان روانی می‌فرستند و هنگامی که سالها بعد به شهر کرانهٔ ولگا بازمی‌گردد مردی است درهم‌شکسته و خمیده شده و دشوار می‌توان فهمید که او پسر ایگنات گاردییف است.

حوادث رمان **آرتامانوفها** در دورهٔ بین جنگ روس و ژاپن در ۱۹۰۴ـ۱۹۰۵ و به‌قدرت‌رسیدن بلشویکها می‌گذرد. آرتامانوفها یک خانوادهٔ تولیدکنندهٔ منسوجات هستند. پدر خانواده، ایلیا، مثل ایگنات گاردییف در اصل از یک خانوادهٔ رعیّت است. او که از هر حیث مثل گاردییفِ بزرگ است مردی است خشن، بی‌نزاکت، صریح، و با ارادهٔ قوی. پیوتر، پس از مرگ پدر، متولّی کسب و کار خانوادگی می‌شود. پیوتر که به‌مثابه نماد طبقهٔ خودش تصویر می‌شود تصویر انحطاط اخلاقی است. او با مردم بیگانه می‌شود، از زندگی خانوادگی لذّت نمی‌برد، در کارگاه خویش با دختران رابطه برقرار می‌کند، و بیش از پیش به‌مشروب پناه می‌برد. طولی نمی‌کشد که زندگی‌اش تبدیل به شهوترانی و هرزگی بیهدف می‌شود. الگوی اصلی **فوما گاردییف** در اینجا تکرار می‌شود. پسرها به سطح پدرانشان نمی‌رسند و فشار ذاتی زندگی بورژوایی یا به سرکشی می‌انجامد یا به تباهی اخلاقی. این که پیوتر حتّی می‌تواند به جنایت دست بزند با حمله‌ای نشان داده می‌شود که او به پاول، ناپسری کارمندِ فروشِ منسوجات، نیکونوف[۶۳]، می‌کند؛ پاول بچّه‌ای بدقیافه است که هر چقدر دوستیِ پسر طغیانگرِ پیوتر با او بیشتر می‌شود نفرت پیوتر به پاول افزایش پیدا می‌کند. هرچه سلطهٔ پیوتر بر پسرش کمتر می‌شود خشم او بیش از پیش متوجّه ناپسری نیکونوف می‌گردد. یک‌روز پیوتر تصادفاً پاول را در حمّام می‌بیند که مشغول استمناست. پاول که در حین عمل گیر افتاده است خود را جلو پای آرتامانوف به‌خاک می‌اندازد:

آرتامانوف با لذّت و شعفِ واقعی با پای راست به سینهٔ پاول کوبید. بعد مکث کرد: پسر از پا درآمد، صدای خفیفی از سینه‌اش خارج گشت، و به یک طرف غلتید. آرتامانوف برای لحظه‌ای احساس کرد کهنهٔ کثیفی را که مدّتهای مدید حالش را به‌هم می‌زد با این لگد از رَوی قلبش برداشته است.... پسر، که یک دستش رو به جلو بود و دست دیگرش در زیر زانویش خم شده بود، دراز به دراز افتاده بود؛ به‌نظر می‌رسید که یک پایش از پای دیگرش بسیار کوتاهتر است، انگار می‌خواهد یواشکی و چهاردست‌وپا به‌طرف آرتامانوف برود؛ دست جلو آمده‌اش به طور غیرطبیعی و وحشتناکی دراز به‌نظر می‌رسید. آرتامانوف تلوتلو خورد؛ بعد دستش را به کنارهٔ در گرفت و خود را نگاه داشت؛ کلاهش را ازسر برداشت و با پارچهٔ آن عرق پیشانی‌اش را پاک کرد؛ ناگهان تمام پیشانی‌اش به عرق نشسته بود... و زیر لب چنین زمزمه کرد: «بلند شو، به هیچکس نمی‌گویم.» امّا می‌دانست که پسر را کشته است و چشمهایش به باریکه‌خون تیره و سیاهی دوخته شده بود که از زیر گونهٔ چسبیده به تخته‌ها به‌راه افتاده بود.

گورکی غالباً دوست دارد وسعت و دامنهٔ فروپاشی خانوادهٔ بورژواها را در بیش از یک بچّهٔ خانواده نشان بدهد. مثلاً پیوتر آرتامانوف دو برادر دیگر هم دارد: نیکیتای گوژپشت که راهب

می‌شود و آلکسیی، فرزندخواندهٔ ایلیا آرتامانوف که نقطهٔ مقابل پیوتر است: او آدمی است مهربان، مورد علاقهٔ مردم شهر، بسیار علاقه‌مند به اینکه در آن شهر و برای آن شهر کار کند. تقابل بین برادرها در رمانها و نمایشنامه‌های گورکی با الگویی که ریشهٔ آن در ناتورالیسم اروپایی است تطابق دارد. متلاشی‌شدن خانواده‌های بازرگان با نسل دوّم آنها شروع می‌شود و نه‌تنها در ازخودبیگانگی، ناآرامی، و تباهی اخلاقی، بلکه در ضعف جسمی یا نقص عضو تجلّی پیدا می‌کند ــ که نقص عضو در نقش فساد ارثی عمل می‌کند. مثبت‌بودن نسبی آلکسیی از آنجاست که او فرزند طبیعی ایلیا آرتامانوف نیست.

در **آرتامانوفها** نیز مثل سایر آثار گورکی فقط از نسل سوم به‌بعد است که می‌توان چشم‌به‌راه نجات بود و این نجات نیز همیشه در شکل آگاهی اجتماعی و تعهّد سیاسی مترقّی متجلّی می‌شود. بنابراین چشم امید آرتامانوفها به ایلیا، پسر پیوتر، دوخته شده است (ایلیا همنام پدربزرگش است و گویی ادامه‌دهندهٔ دودمان اوست). با پیشرفت رمان، ایلیا پدرش را به‌باد انتقاد می‌گیرد و کارخانهٔ نسّاجی او را متّهم می‌کند که به‌اندازهٔ یک قبرستان آدم کشته است. ایلیا از دانشجویی به حرفهٔ مَعلّمی رو می‌کند و یک انقلابی می‌شود ــ و بدین‌سان به‌صورت مصداق عینی نظر گورکی در می‌آید که در روسیّه هر نسل از نسل قبلیِ خود در حفظ و حراست از طرز فکری سنّتی و قدیمی یارای کمتری دارد و نمی‌تواند در برابر تغییر چندان مقاومت کند. همینکه بچّه‌ها تحصیلات بیشتری می‌کنند، کتابهای بیشتری می‌خوانند، و با رویدادهای اطرافشان ارتباط بیشتری برقرار می‌کنند احتمال اینکه دیدگاههای لیبرالی‌تری را بپذیرند، با کارگران احساس همبستگی بیشتری پیدا کنند، و در برابر افکار سوسیالیستی پذیراتر شوند بیشتر می‌شود. به‌هرحال یکی از ضعفهای نوشته‌های گورکی در این است که با آنکه نوید چنین چیزی را می‌دهد، ولی هرگز آن را به‌تصویر نمی‌کشاند و با آنکه شخصیّتهایی مثل ایلیا را، که معرّف و نمایندهٔ آینده‌اند، مطرح و معرّفی می‌کند، حضورشان آنقدر ناچیز و ضعیف است که از جوهر واقعی یک شخصیّت بی‌بهره می‌مانند.

یکی از چهره‌های جالب **آرتامانوفها** تیخون ویالوف[۶۴] کارگر خانوادگی است (که نامش به‌معنای سکوت و رخوت است). او که آدمی مستقلّ و بسیار آگاه و زیرک است در جریان تکوین رمان در نقش داور اخلاقی آرتامانوفها پدیدار می‌شود. پس از آنکه مدّتی ناپدید می‌شود، در پایان رمان به‌همراه بلشویکها بازمی‌گردد. با آنکه به کمونیستها نیز علاقهٔ خیلی زیادی ندارد، ولی بر آن شده است که سرنوشت خویش را با آنان پیوند بزند، چراکه آنان سوار بر امواج پیروزی شده‌اند و ویالوف کسی نیست که از قافله عقب بماند. او در برخورد با پیوتر آرتامانوف مریض‌احوال که حالا دیگر خیلی سست و بی‌رمق شده است می‌گوید:

> شاید من احمق باشم، امّا پیش از همهٔ شما حقیقت را درک کردم. پیش‌بینی من درست درآمد؛ من گفتم سرنوشت همهٔ شما اعمال شاقّه است ــ حال به‌چشم خودتان می‌بینید، مثل فضولات و زباله شما را جارو کردند؛ مثل موی ریش ریشهٔ شما را قطع کردند. این طور است پیوتر ایلیچ. شیطان بُرید، امّا تیغش را تو تیز کردی. این کارها برای چه بود؟ گناه کردید و گناه کردید. شمارهٔ گناهان شما از حساب بیرون است. من تماشا می‌کردم و متعجّب بودم که روز آخر چه‌وقت می‌رسد؟ اکنون روز آخر شما رسیده است. با سرب به شما پاداش می‌دهند.[۶۵]

بتدریج که رمان به‌پایان خود نزدیک می‌شود، آرتامانوفها همه‌چیز خود، از جمله محلّ زندگی خویش، را ازدست می‌دهند. در پایان داستان، در صحنه‌ای تلخ و اندوهبار، ناتالیا، همسر پیوتر، ناچار می‌شود برای تکّه‌ای نان و یک خیار به این‌سو و آن‌سو برود تا مگر شکم او را سیر کند. پیوتر، که همچنان تسلیم‌ناپذیر است، با یکدندگی از خوردن آنها سرباز می‌زند و آنها را به زمین پرت می‌کند. ویالوف، بنا بر خصلت خویش، نان و خیار را بر می‌دارد، خاک آنها را می‌تکاند، و آنها را می‌خورد.

اگرچه عاقلانه آن است که نویسندهٔ اثر را با شخصیّتهای آثار او خلط نکنیم، ولی گفته‌های ویالوف دربارهٔ انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ ظاهراً حاکی از سرخوردگی گورکی از بلشویکهاست. اگر گورکی از زوال آرتامانوفها و از هرچیز مورد حمایت آنها در این رمان ناخرسند نیست، در عین حال بسختی می‌تواند نومیدی خود را از مسیری که روسیّه بلافاصله پس از انقلاب در آن افتاده است پنهان کند. این نکته که **آرتامانوفها** در دههٔ ۱۹۲۰ در غرب نوشته شده است، آن‌هم پس از ترک اتّحاد شوروی به‌توصیهٔ لنین «به خاطر سلامتی»، به این تفسیر اعتبار بیشتری می‌بخشد.

رمانهای **سه‌رفیق** و **زندگی ماتویی کوژمیاکین** از همان مصالحی ساخته شده‌اند که رمانهای **آرتامانوفها** و **فوما گاردییف**، منتها رمانهایی ضعیفتر هستند. رمان **سه رفیق** نیز که بلافاصله پس از **فوما گاردییف** نوشته شد دربارهٔ عضو دیگری از طبقهٔ بازرگان است که اصلیّتی پست و حقیر دارد (در این مورد او از طبقات پستِ شهری است)، در مرحله‌ای به ورشکستگی اخلاقی طبقهٔ خویش آگاه می‌شود، و به طرز شگفت‌آوری در برابر آن قیام می‌کند.

شباهت این رمان با سرگذشت فوما گاردییف بسیار بارز است. تنها تفاوتی که ایلیا لونیف[۶۶]، چهرهٔ اصلی رمان **سه رفیق**، با فوما

دارد رازی اپیسنی در گذشتهٔ اوست ـ یعنی قتل یک نزولخوار که غالباً آن را با قتلی که راسکولنیکوف در **جنایت و مکافات**[۶۷]، اثر **داستایفسکی**، مرتکب شده است مقایسه می‌کنند. انگیزهٔ لونیف برای دست‌زدن به قتل خشم و برآشفتگی اوست از بهره‌کشی یک نزولخوار از مردم ـ و او نیز درست مثل راسکولینکوف پس از ارتکاب قتلی که هیچ ربطی به دزدی ندارد دست به سرقت می‌زند. طنز تلخ مسئله در آن است که پول سرقت‌شده سرمایه‌ای می‌شود برای شروع شغلی برای جامهٔ عمل‌پوشاندن به رؤیاهایش و برخوردارشدن از احترام خاصّ طبقهٔ متوسّط. لونیف بمرور از شرایطی که کاروحرفهٔ خویش را با آن شروع کرده است متنفّر می‌شود، البته نه از قتلی که مرتکب شده است ـ عملی که در ذهن خود می‌تواند از نظر اخلاقی آن را توجیه کند ـ بلکه به آن دلیل که در یک لحظهٔ بد و ناجور پول فاسدی را دزدیده که از آن برای بالارفتن از نردبان اجتماعی استفاده برده است.

راز تیره‌ای که در گذشتهٔ او نهفته است صحنهٔ لازم را برای قیام لونیف در برابر جامعهٔ بورژوایی فراهم می‌آورد. «سه رفیقی» که در عنوان کتاب آمده‌اند لونیف و دوتن از دوستان نزدیکش، یاکوف فیلیمونوف[۶۸] و پاول گراچف[۶۹]، هستند ـ که این دوتن نیز از طبقات پست هستند. بازتاب تأثیر ناتورالیسم اروپایی بر گورکی را در اینجا بار دیگر در این دو شخصیّت می‌بینیم که به‌مثابه نمونهٔ فلاکت انسانی معرّفی می‌شوند ـ هر دو، هم در زندگی ناموفّق هستند و هم از نظرجسمی بیمارند؛ فیلیمونوف مبتلا به سل لاعلاج است و گراچف از بیماری مقاربتی رنج می‌برد. این دو شخصیّت، فیلیمونوف و گراچف، به آن سبب وارد رمان می‌شوند که در نقطهٔ مقابل زندگی پر از موفّقیّت لونیف قرار گیرند و تضادّ رمان را فراهم آورند. لونیف هرچه به تفاوت میان فقر و فلاکت دوستانش و سعادت روزافزون خویش بیشتر پی‌می‌برد احساس درد و پشیمانی‌اش از راه و وسیله‌ای که برای آغاز کارو حرفه‌اش انتخاب کرده است زیادتر می‌شود.

روابط لونیف با دوستانش و راز پنهانی او در اوج پایانی داستان به‌هم گره می‌خورند. خشم او از رضایت خاطر بورژواها، حق‌به‌جانب‌بودنشان، و از بیعدالتی اجتماعی هنگامی به نقطهٔ غلیان می‌رسد که معشوقهٔ گستاخ گراچف، ویرا کاپیتونونا[۷۰]ی فاحشه، را به‌جرم دزدیدن کیف یک بازرگان محاکمه می‌کنند. در میان قاضیان، شهروندان برجسته‌ای (نظیر پدر مستبدّ یاکوف فیلیمونوف) نیز حضور دارند که در زندگی خصوصی‌شان جنایتهای شرم‌آوری پنهان است که لونیف از آنها خبر دارد. لونیف پس از محاکمه در یک مهمانی در خانهٔ آفتانوموفِ[۷۱] مغازه‌دار از کوره در می‌رود و زبان به طعن و تقبیح بورژواها می‌گشاید که یادآور حملهٔ فوما گاردییف به شهروندان برجسته است که در کشتی کونونوف گرد آمده بودند. لونیف پس از حمله و پرخاش به تمام چیزهایی که در چشم او مظهر طبقهٔ متوسّط است به افشای رازهایی می‌پردازد که از آنها خبر دارد. سپس، هم برای آنکه به آنها نشان دهد که از هیچ یک از آنان بهتر نیست و هم برای غافلگیرکردنشان، در برابر همگان از جنایت خویش نیز پرده بر می‌دارد. برای دستگیری او پلیس را فرا می‌خوانند؛ امّا او به‌جای ایستادن در برابر همان قاضیان فاسدی که به‌داوری معشوقهٔ گراچف نشستند باشتاب به‌سوی دیواری سنگی می‌شتابد، سرش را به آن می‌کوبد، و خود را می‌کشد.

تکیه و تأکید گورکی در رمانِ زندگیِ **ماتویی کوژمیاکین**، که یکی دیگر از رمانهای بسیار طولانی اوست، از فرد به یک شهرستان منتقل می‌شود. این رمان نیز درظاهر ساختمانی مثل سایر آثار گورکی دارد؛ زندگی ماتویی کوژمیاکین از تولّد تا مرگ او در پنجاه‌وچند سالگی دنبال می‌شود. کوژمیاکین نیز مثل فوما گاردییف و پیوتر آرتامانوف پسر بازرگانی خودساخته است؛ او نیز مثل آن‌دو از دنباله‌روی‌کردن از پدرش سرپیچی می‌کند. امّا در این رمان این کوژمیاکین، رادیکال شکست‌خورده، یا افراد «پیشرویی نظیر یوگینیا مانسوروا[۷۲]ی پوپولیست و مارک واسیلیفِ[۷۳] مارکسیست نیستند که حضوری بر جسته دارند، بلکه نقش برجسته از آن شهرستانی دور از پایتخت است به‌نام آکوروف[۷۴] که کوژمیاکین در آنجا بزرگ می‌شود. پس از نوشته‌شدن این رمان، نام این شهرستان تاحدودی مترادف تاریکاندیشی، عقب‌ماندگی، بیقیدی، و ددمنشی روسیّهٔ پیش از انقلاب شده است که از نظر گورکی جهان‌بینی توده‌های مردم را شکل می‌داد و این امکان را از آنان سلب می‌کرد که باعث تغییری بنیادی در ارکان کشور شوند. رمان با مرگ کوژمیاکین در سال پرآشوب ۱۹۰۵ به‌پایان می‌رسد و بدون تردید قصدگورکی آن بوده است که بگوید باشکست اعتراض و قیام کارگران، جنبش انقلابی روسیّه نیز در همان‌سال ازبین رفت. گورکی قسمت عمدهٔ این شکست را ناشی از تأثیر فراگیر شهرستانهایی می‌دانست نظیر آکوروف که شرایط خفقان‌آورشان پای اراده را فلج می‌کرد.

دو رمان مشهورتر و البتّه ضعیفتر گورکی، **مادر** و **اعتراف**، دیدگاههای اجتماعی و مذهبی نویسنده را به‌هم پیوند می‌زنند. رمان **مادر**، که بر اساس انقلاب ۱۹۰۵ نوشته شده است، به‌رغم نیّات و مفاهیم خیرخواهانه‌اش در مقام ادبیّات الهامبخش و به‌رغم شور و شوق پیوسته‌ای که در اتّحاد شوروی برای این رمانِ پیشاهنگ رئالیسم سوسیالیستی ابراز می‌شد، اثری بسیار ضعیف به‌حساب می‌آید. کانونِ رمان کوششهای گروهی از سوسیال‌دموکراتهای انقلابی متعهّد و جدّی است که در صدد آنند تاکارگران کارخانه‌ها و

دهقانان را در سالهای قبل از انقلاب ۱۹۰۵ به‌قیام فراخوانند. همگیِ انقلابیّون نمونهٔ افراد انقلابی‌اند، تمام مدافعان نظم اجتماعی و سیاسیِ موجود با کینه و نفرت تصویر شده‌اند، و کارگران و دهقانانی که انقلابیّون تلاش می‌کنند آنان را به عمل سیاسی برانگیزانند انسانهایی عقب‌افتاده، نفهم، و درنهایت بی‌پناهند. قهرمانان این اثر پاول ولاسوف[۷۵]، رهبر یک گروه انقلابی، و مادرش، پلاگیا نیلوونا ولاسووا[۷۶]، هستند. زمانی که رمان در جریان محاکمهٔ انقلابیّون زندانی به‌پایان می‌رسد ولاسوف فرصتی به‌دست می‌آورد و عظمت و شکوه خود را نشان می‌دهد. او در برابر تمام مقامات دادگاه برپا می‌خیزد و سخنرانی پرشوری دربارهٔ ایمان به سوسیالیسم و پیروزی نهایی و گریزناپذیر انقلابیّون ایراد می‌کند. این قسمتی از خطابهٔ اوست:

> ما انقلابی هستیم و تا زمانی که یک عدّه کارشان فقط فرمان‌دادن و یک عدّهٔ دیگر کارشان فقط زحمت‌کشیدن است همچنان انقلابی خواهیم ماند. ما علیه جامعه‌ای به‌پا خواسته‌ایم که به شما قاضیان دستور داده‌اند تا از منافع آن دفاع کنید؛ ما دشمنان قسم‌خوردهٔ چنین جامعه‌ای هستیم و تا وقتی نبرد ما به سرانجام نرسد هیچ سازش و توافقی بین ما برقرار نخواهد شد. و ما کارگران مطمئن هستیم که پیروز خواهیم شد!

دادگاه تمام انقلابیّون، ازجمله ولاسوف، را تبعید می‌کند. همانطور که رمان به‌پایان خود نزدیک می‌شود پلاگیا، مادر ولاسوف، با پخش نسخه‌هایی از سخنرانی پاول، که سایر انقلابیّون آن را با دستگاه تکثیر کرده‌اند، تصمیم می‌گیرد فعّالیّت پسرش را دنبال کند. سرانجام او نیز دستگیر می‌شود و با ددمنشی به سیاهچال افکنده می‌شود.

«مادر» شخصیتی است که از همه بهتر پرداخته شده است و استحالهٔ جالبی را ازسر می‌گذراند. او اساساً یک مسیحی اورتودوکس و متدیّن است، همه‌چیز را به‌گونه‌ای جبری همچون ارادهٔ خدا می‌پذیرد، در دیدگاه سیاسی پسرش سهیم می‌شود، و قبول می‌کند که باید با جدیّت به‌مقابلهٔ گسترده با بدی پرداخت. مادر که دیگر به‌معنی واقعی یک مسیحی متعبّد به‌شمار نمی‌رود تسلیم منطق ریبینِ[۷۷] دهقان می‌شود و از رفتن به کلیسا امتناع می‌کند ـ ریبین مخالف کلیساست؛ معتقد است که دینِ نهادی‌شده چهرهٔ خدا را تحریف کرده است و انسان باید خدای تازه‌ای برای خود بسازد. مادر در نقطهٔ عطف دگرگونی خود خواب می‌بیند که کشیشی دستور دستگیری پسرش و دوستان انقلابی او را می‌دهد. مادر، که دیگر صرفاً به‌نیایش خدای مستقرّ در آسمانها اکتفا نمی‌کند، مثل ریبین در پی آن بر می‌آید که ملکوت خداوند را در روی زمین متحقّق سازد. او در می‌یابد که در واقع هدف و تعهّد انقلابیّون همین است و در میان آنان است که مسیحیّت راستین را می‌توان پیدا کرد، نه در کلیساها. همان‌طور که گورکی می‌نویسد:

> او بی‌آنکه خودش بداند کمتر عبادت می‌کرد، ولی بیشتر به مسیح و به مردمی فکر می‌کرد که بی‌آنکه هرگز نام مسیح را بر زبان بیاورند طبق احکام و سیرهٔ او عمل می‌کردند یا می‌پنداشت که چنین عمل می‌کنند ـ کسانی که زمین را ملکوت تهیدستان می‌دانستند و می‌کوشیدند ذخایر آن را به‌تساوی بین همه قسمت کنند.

با آنکه گورکی دین نهادی‌شده را که مؤیّد نابرابری اجتماعی و سرکوب سیاسی بود نفی می‌کرد، ولی در پی راهی بود تا دیدگاههای سوسیالیستی خود را با آرمانهای مسیحیّت آشتی دهد. این نوع جستجو برای ایمان جدید در نخستین سالهای پس از شکست انقلاب ۱۹۰۵، که تعدادی از روشنفکران روسیّه برای آرامش روحی به مذهب رو کرده بودند، بسیار شدید بود. رویکرد گورکی به کلیسا، یعنی به مسیحیّت سنّتی و آنچه غالباً آن را «خداسازی» می‌نامند، بروشنی در رمان مادر برملا و مشخّص می‌شود. رمان بعدی او، اعتراف، چیزی نیست مگر همین جستجو که به‌قالب رمان ریخته شده است.

این اثر، که شبیه یک قصّه است، مثل زندگی خود گورکی سرگذشت پسری بی‌پناه و نامشروع را به‌نام ماتویی نشان می‌دهد. این قصّه دربردارندهٔ یکی دیگر از سلسلهٔ طولانی چهره‌های آواره‌ـ‌راویی است که نسب به نخستین داستانهای گورکی می‌برد. ماتویی ماجرای سفر معنوی خود را در سراسر روسیّه به‌دنبال پیداکردن ایمانی تازه شرح می‌دهد. او همانطور که تحت سرپرستی افراد مختلف، از افراد عادی گرفته تا روحانی، بزرگ می‌شود آگاهیهای دست اوّل از حرص، فساد، ریاکاری، و بدگمانی کسب می‌کند. با تجربیاتی که ازطریق دمخوری با کشیشان و راهبان از کلیسای رسمی به‌دست می‌آورد وحشت و نفرت در وجودش ریشه می‌دواند. حتّی ازدواج و به‌دنیاآمدن بچّه ـ که پس از چندی می‌میرد (همسرش نیز سرِ زا می‌رود) ـ نمی‌تواند سرخوردگی و ناخشنودی‌اش را از سیه‌روزی و ستمی که بر انسان می‌رود و کلیسا در برابرش سکوت اختیار می‌کند چاره و درمان کند. امّا او در مسیر خود به سیبری با زائری که کشیش خلع‌لباس‌شده‌ای است ملاقات می‌کند. کشیش روح او را تقویت می‌کند و مسیر درست را به‌سوی خدا ـ یعنی به‌سوی مردم، توده‌های مردم، که «سرچشمهٔ یگانه و

همیشگی آفرینش خدا» هستند ـ نشان می‌دهد. با آنکه این «خداآفرین پلاس پاره‌ای بر تن دارد و سر و رویش کثیف و همیشه مست است و کتک و شلاّق می‌خورد،» و آنقدر نفرت‌انگیز است که ماتویی به‌چشم کفرگویی بی‌دین به وی می‌نگرد، ولی ارتباطش با اجتماعِ «خداآفرینان» در کارخانه‌ای در سیبری او را به حکمتِ گفته‌هایِ مربّیِ روحی‌اش متقاعد می‌سازد.

ایمان تازهٔ او به توان خداسازی مردم در پایان رمان با دیدن معجزهٔ درمان روحی، که در جریان بازگرداندن تمثال معجزه‌گرِ باکرهٔ مقدّس به معبد «هفت دریا» در غازان صورت می‌گیرد، تأیید می‌شود. گروه کثیری از مؤمنان به‌درخواست و دعاهای پدری که دختر جوانش قادر به راه‌رفتن نیست لبّیک می‌گویند و ضمن دعاخواندن از دختر می‌خواهند که راه برود؛ همین باعث می‌شود که دختر از صندلی چرخدارش بلند شود و راه برود. ماتویی که از موفّقیّت دختر به‌وجد می‌آید سرانجام درمی‌یابد که ارباب زمین، یعنی مادر زمین، همانا مردم، یعنی همین «مردم جاویدان و توانا»، هستند. پس این مردمند که خدا و آفرینندهٔ معجزات هستند و خدای دیگری در کار نخواهد بود؛ او به آنان چنین خطاب می‌کند: « خدای من، ای خالق همهٔ خدایان که همه‌چیز را از زیبایی روحت و مشقّت و عذاب کوشش و جستجویت درست می‌کنی.» آخرین پاراگراف رمان با واژه‌هایی روشن پایه و اساس ایمان تازهٔ ماتویی، و گورکی، را توضیح می‌دهد:

> و من همیشه به جایی توجّه دارم که در آنجا مردم ارواحِ همسایگان خود را از بند تاریکی و خرافه پرستی آزاد می‌سازند، آنان را باهم یگانه می‌کنند، چهرهٔ پنهان ایشان را برملا می‌کنند، و به آنان کمک می‌کنند تا قدرت ارادهٔ خویش را بشناسند و یگانه راه درست را، که راه اتّحاد همگانی برای آرمانی عظیم، یعنی بنای جهانی خداست، به آنان می‌آموزند.

نمایشنامه‌ها

چه بسا درست آن است که بگوییم گورکی را امروز، دست‌کم در دنیای انگلیسی زبان، به‌خاطر اجرای کارهایش توسّط «گروه تئاتری رویال شکسپیر» در دههٔ ۱۹۷۰، یک نمایشنامه‌نویس می‌شناسند.

فعّالیّت گورکی در نمایشنامه‌نویسی در بهار ۱۹۰۰ آغاز شد که چخوف از گورکی درخواست کرد تا به یالتا[۷۸]، محلّ اقامت چخوف، برود، با او دیدار کند، و در ضمن از نمایشنامه‌های تئاتر هنری مسکو که در ماه مه در یالتا اجرا می‌شد دیدن کند. گورکی که سخت تحت تأثیر چخوف قرار گرفته بود و او را درمقام داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس بسیار می‌ستود تصمیم گرفت همانطور که در زمینهٔ نوشتن داستان نام‌آور شده بود در نمایشنامه‌نویسی نیز به نام و نشانی دست یابد. با آنکه گورکی در کار نمایشنامه‌نویسی هرگز کاملاً راحت و آسوده نبود، ولی با جدیّت به نمایشنامه‌نویسی پرداخت و در شروع این مرحله از فعّالیّت ادبی خویش همواره از همسخنی و همدلیهای چخوف برخوردار بود.

کلّاً گورکی بیش از یک دوجین نمایشنامه نوشت که عبارتند از **انگل، در اعماق، ییلاق‌نشینان، بربرها**[۷۹] (۱۹۰۵)، **فرزندان خورشید، دشمنان، آخریها**[۸۰] (۱۹۰۸)، **مردم عجیب**[۸۱] (۱۹۱۰)، اولین تحریر **واسّا ژلزنووا، زیکوفها**[۸۲]، **سکهٔ قلب**[۸۳] (۱۹۱۳)، **پیرمرد**[۸۴] (۱۹۱۵، با تجدید نظر ۱۹۲۲)، **سوموف و دیگران، یگور بولیچوف و دیگران، داستیگایف و دیگران**، و متن بازنویسی‌شدهٔ **واسّا ژلزنووا**.

به استثنای **یگور بولیچوف و دیگران**، بهترین نمایشنامه‌های گورکی (و بی‌گمان اغلب آنها) قبل از انقلاب نوشته شدند. وقفهٔ ۱۵ سالهٔ بین نوشتن **پیرمرد** در ۱۹۱۵ و **سوموف و دیگران**، که در ۱۹۳۰ آغاز شد، گویای آن است که انطباق گورکی با جامعهٔ روسِ شورایی‌شدهٔ پس از انقلاب و اقامت همیشگی‌اش در اتّحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی در ۱۹۳۱ به کار نمایشنامه‌نویسی‌اش لطمهٔ بسیار وارد کرده است. تنها استثنا در این میان **یگور بولیچوف و دیگران** است که وقایع آن به‌گونه‌ای معنادار به قبل از انقلاب مربوط می‌شود ـ دوره‌ای که نوشتن در مورد آن برای گورکی همیشه راحت‌تر و مطلوبتر بود.

دنیای نمایشنامه‌های گورکی بسیار شبیه دنیای رمانهای اوست. برای مثال در نمایشنامهٔ **انگل**، که بی‌شکّ یکی از بهترین نمایشنامه‌های گورکی است، از تعارض بین والدین و بچه‌ها برای نشان‌دادن نادانی، پول‌پرستی، حرص، و پوچ‌بودن روح بورژواها یک‌بار دیگر استفاده می‌شود. تنها بارقهٔ امید در زندگی تیره و ملال‌آور خانه وجود شخصیّتی است به‌نام نیل[۸۵] که کارگر و پسرخواندهٔ بِسّمیونوفها[۸۶]ست. قسمت اعظم نمایشنامه در منزل بسّمیونوفها اتّفاق می‌افتد. نیل نامش به مفهوم **هیچ** است؛ معنای انسان بدون گذشته و کسی را افاده می‌کند که از جای مشخّصی نیامده است و به‌همین دلیل بار گذشته را بردوش ندارد. نیل کارگری است که مبیّن کوشش گورکی است در آغاز این قرن برای بیان و ارائهٔ قهرمان تازهٔ روسی با منشأ پرولتری. با آنکه گورکی از همان اوّلین نمایشنامه‌هایش توانایی بسیار در نوشتن دیالوگهای خوب و مهارت بسیار در تصویر کردن طبقات با اصطلاحات و واژه‌های رسا از خود نشان می‌دهد ـ و به‌این‌ترتیب از رمانها که تأکید و تکیه‌شان بر چهره‌های منفرد است فاصله می‌گیرد ـ ولی حالت پندآموزانهٔ رمانها در نمایشنامه‌ها نیز وجود دارد و مانعی است که نمی‌تواند آن را پشت سر بگذارد. نمایشنامهٔ **انگل** یک نمونهٔ روشن است. از نظر

گورکی مهمّترین شخصیّت این اثر نیل است، امّا گورکی در ارائهٔ تصویری دراماتیک از او کاملاً ناموفّق است. او شخصیّتی است مجرّد و آرمانی و، آنطور که نویسنده او را مجسّم کرده است، به صورت یک کارگر تصنّعی در آمده که نمی‌توان واقعیّتش را قبول کرد.

موفّقیّت بین‌المللی نمایشنامهٔ **در اعماق** مرهون تازگی محیط نمایشنامه و شخصیّتهای آن است. ماجرای نمایش در زیرزمین مسافرخانه‌ای کثیف و ارزانقیمت اتفاق می‌افتد که پر است از انواع و اقسام ولگردانِ اجتماعی و افرادی که در گذشته برای خودشان کسی بوده‌اند. به این دنیای اندوهبار، تیره، پست، و حقیر چهرهٔ اسرارآمیزی به‌نام لوکا[87]، یکی دیگر از آوارگان «مقدّس» گورکی، وارد می‌شود که شخصیّتی است تاحدودی ملهم از تالستوی. حضور لوکا در نمایشنامه پرسش دیگری را در درستیِ اخلاقیِ دروغِ «تسلّی‌دهنده» و «مصلحت‌آمیز» پیش می‌کشد. لوکا با دیدن انسانهای مأیوس در زیرزمین آن مسافرخانهٔ ارزانقیمت می‌گوید که هرچه فکر می‌کند چیزی جز این به‌نظرش نمی‌رسد که آنچه این افراد به آن احتیاج دارند فقط شنیدن چیزهایی است که این خیال را در وجودشان زنده نگاه دارد که روزی اوضاع به‌نفع آنان تغییر می‌کند. با آنکه گورکی از چهرهٔ ساتینِ[88] آدمکش، که سخنهای لوکا و دروغ «تسلّی‌دهندهٔ» او را نفی می‌کند، بهره می‌گیرد، ولی به‌نظر می‌رسد که موضع خودش اندکی مبهم است. بدون تردید گورکی این نوع تسلّی را که لوکا بی‌محابا به‌کار می‌گیرد لایق بردگان و اربابان و وسیله‌ای برای حفظ وضع موجود می‌دانست ـ یعنی امور را چون اراده و مشیّت خدا بپذیر، امیدوار باش، و دعا کن که روزی زندگی بهتر شود. امّا از لوکا فقط چهره‌ای منفی پرداخته نمی‌شود. گورکی جریان را طوری ترتیب می‌دهد که حتّی ساتین نیز می‌پذیرد که انگیزهٔ لوکا صادقانه است و می‌خواهد مردمی را که بکلّی امیدشان را ازدست داده‌اند اندکی امیدوار کند. امّا به‌عقیدهٔ گورکی دروغ «تسلّی‌دهنده»‌ای که دولت، طبقات مالک، و کلیسا مشترکاً به‌خورد مردم می‌دهند یک شرّ اجتماعی است و او باتمام وجود خود را به امحای آن متعهّد می‌داند. یوجین اونیل، نمایشنامه‌نویس امریکایی، در برابر دروغ «تسلّی‌دهنده» موضع متفاوتی داشت و نمایشنامهٔ **مردیخی می‌آید**[89] (۱۹۴۶) را تاحدودی در پاسخ به **در اعماق** گورکی نوشت.

ییلاق‌نشینان که مشخّصترین نمایشنامه‌ای است که گورکی در آن از تکنیک چخوف تقلید کرده است (و چندان‌هم مورد استقبال قرار نگرفت) به موضوعی آشنا و عادی، که بی‌فرهنگی بورژوازی و روشنفکران روسیّه است، می‌پردازد. در یک خانهٔ روستایی ییلاقی شخصیّتهایی که معرّف انواع مختلف روشنفکران هستند از بیهودگی، بیرحمی، و بیمعنابودن زندگی شکوه و شکایت می‌کنند. تنها شخصیّت مثبت نمایشنامه خانم‌دکتری است به‌نام ماریا لووونا[90] که گورکی این اعتقاد خود را که علّت رخوت و کسالت روشنفکران جدایی آنان از مردم است از زبان او بیان می‌کند. تأثیر **مرغ دریایی**[91] (۱۸۹۸) چخوف و همچنین نمایشنامهٔ مشهور **یک ماه در روستا**[92] (۱۸۵۰) از ایوان **تورگینف**، از محیط نمایشنامه گرفته تا شخصیّتهایی چون نویسنده‌ای شبیه تریگورین[93] به‌نام شالیموف[94]، بسیار زیاد است. شالیموف، در سطرهای پایانی نمایشنامه، هم احساسات خود و هم احساسات اکثر شخصیّتهای دیگر را جمع‌بندی می‌کند. او با اشارهٔ ضمنی به خودکشی ناموفّق ریومین[95] می‌گوید: «همه‌چیز بی‌اهمّیّت است آقاجان. همه‌چیز. هم مردم و هم اتّفاقات. یک لیوان شراب برایم بریز. چقدر بیمعناست آقاجان.»

با وجود کسالت و خستگی بسیار زیاد شالیموف، گورکی به توانایی نویسنده در تغییر جامعه ایمان بسیار دارد و این ایمان را در پردهٔ دوم **ییلاق‌نشینان** از زبان ماریا لووونا بیان می‌کند:

> ما در کشوری زندگی می‌کنیم که در آن فقط نویسنده می‌تواند حقیقت را بیان کند، فقط نویسنده می‌تواند زشتیهای مردم را با بیطرفی بیان کند و به‌دفاع از منافع آنان برخیزد، ...فقط او می‌تواند چنین کند؛ و این تنها چیزی است که نویسندهٔ روسی باید انجام بدهد.

مابقی نمایشنامه‌های گورکی که قبل از انقلاب نوشته شده‌اند اکثراً به همان مسائلی که در **انگل**، **دراعماق**، و **ییلاق‌نشینان** مطرح شده‌اند می‌پردازند.

عنوان **بربرها** عنوانی طنزآمیز است و به مهندسانی اطلاق می‌شود که برای کشیدن خط آهن به در شهرستانی دورافتاده می‌روند؛ آنان اهالی آنجا را بربر می‌دانند و به مردم به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگرند. امّا بعداً نشان داده می‌شود که بربرهای واقعی مهندسان هستند که نمایندهٔ روشنفکران و آکنده از کبر و غرور و بی‌احترامی نسبت به مردمند. هدف اصلی گورکی از نوشتن این نمایشنامه نشان‌دادن شکاف عظیم بین روشنفکران و تودهٔ مردم و بی‌کفایتی روشنفکران برای رهبری جامعه بود، ولی عملاً نمایشنامه سخت بر طرح و پیرنگِ ازپیش‌اندیشیده‌شده و سرگرم‌کننده و ملودراماتیک، که نشانه‌های آشکار آثار چخوف در آن مشهود است، متکّی است.

در زمانی که گورکی به‌خاطر نقشش در انقلاب ۱۹۰۵ در قلعهٔ پطر و پل در پطرزبورگ زندانی شد، در طول یک‌ماه نمایشنامهٔ **فرزندان خورشید** را نوشت. این نمایشنامه که نسبت به اکثر

نمایشنامه‌های گورکی جهتگیری کمتری دارد دربارهٔ روشنفکران پوپولیستِ جوان («فرزندان خورشید») است که گورکی نسبت به آنان همدلی نشان می‌داد. گورکی در این نمایشنامه پوپولیستها را افرادی خیرخواه نشان داده است که باوجود خیرخواهی، به‌دلیل تحصیلات و پیشینهٔ اجتماعی‌شان، نمی‌توانند با جهل، خرافه‌پرستی، و ددمنشیِ دهقانانی که داوطلبانه به‌میان آنان رفته‌اند خود را سازگار کنند. به‌هرحال، این افراد جوان به‌رغم ناکامیهایی که تجربه می‌کنند به جهان‌بینی خود مطمئن و خاطرجمع هستند.

دشمنان که در ۱۹۰۶ نوشته شد و کاملاً ملهم از انقلاب ۱۹۰۵ است از تنش بین روشنفکران و تودهٔ مردم به کشمکش بین کارخانه‌داران بیرحم و کارگران که طالب شرایط بهتر کار هستند می‌پردازد. این نمایشنامه نیز سرشار از ملودرام است. وقتی که اسکروبوتوف[۹۶]، کارخانه‌دار مستبد، کشته می‌شود، بوردین[۹۷]، شریک نسبتاً لیبرال او، قبول می‌کند که اگر کارگران قاتل اسکروبوتوف را تحویل دهند، او نیز کارخانه را باز کند و سرکارگر منفور را اخراج نماید. کارگران این پیشنهاد را می‌پذیرند، ولی، به جای قاتل اصلی، جوانی را که درمیان گروه کارگران ارزش چندانی ندارد و خودش هم با این حقّه موافق است تحویل می‌دهند. امّا نقشه با شکست مواجه می‌شود و در پایان پلیس نه‌تنها قاتل اصلی، بلکه هستهٔ مبلّغان سوسیالیست را نیز، که رهبرشان فردی است پیرو تالستوی و معتقد به عدم خشونت، دستگیر می‌کند. در اینجا نیز نسل جوانترِ [سرمایه‌داران]، همانند گورکی، امید و آرزوی نوعی آشتی و توافق بین طبقات را در آینده در دل می‌پرورد. به‌همین منظور در نمایشنامهٔ **دشمنان** شخصیّتی به‌نام نادیا، خواهرزادهٔ بوردین، را مطرح می‌کند که دلش برای کارگران می‌سوزد و از آرمانشان جانبداری می‌کند. با آنکه معانی باطنی **دشمنان** بسیار آشکار و بدیهی است، ولی به‌هرحال این اثر یکی از نمایشنامه‌های گورکی است که ساختمان بهتری دارد و در غرب نیز با موفّقیّت به روی صحنه آمده است.

آخریها نیز که تاریخ نگارش آن ۱۹۰۶ است اثری است در مقایسه با **دشمنان** ازلحاظ نمایشی ضعیفتر و سرشار از مسائل ایدئولوژیک. موضوع نمایشنامه اتّهام‌زدن به جوانی تروریست است که قصد داشته است رئیس پلیس منفوری را به‌قتل برساند. دستگاه سانسور مانع از اجرای این نمایشنامه شد و اجرای آن، مثل نمایشنامهٔ **دشمنان**، به‌بعد از انقلاب موکول شد.

گورکی با نوشتن نمایشنامهٔ **مردم عجیب** برای مدّت کوتاهی پرداختن مستقیم به سیاست را کنار گذاشت و به موضوع رخوت و کسالت روحی روشنفکران بازگشت. برخورد او با روشنفکران در این نمایشنامه، مثل نمایشنامهٔ **فرزندان خورشید**، برخلاف معمول چندان تند و حادّ نیست، ولی نمایشنامه از لحاظ کار نمایشی بی‌هیجان و درتصویرکردن روابط شخصی بسیار تحت تأثیر چخوف و مملو از گفتگوهای طولانی است. مهمّترین شخصیّت نمایشنامه ماستاکوفِ[۹۸] نویسنده است که به‌رغم آنکه زنباره‌ای سست‌اراده معرّفی می‌شود، ولی چنان شور و شوقی به زندگی و چنان عشقی به روسیّه و مردم روسیّه دارد که به دیگران نیز سرایت می‌کند و ضعفهایش را می‌پوشاند. ماستاکوف، با وجود کمبودهایش، چون نویسنده است و می‌تواند با عشق خود به زندگی و به کشورش الهامبخش دیگران باشد، به‌صورت تنها فردی از روشنفکران تصویر می‌شود که گورکی نظر موافقی به او دارد.

مانند رمان **مادر**، نمایشنامهٔ **واسّا ژلزنووا** که گورکی آن را پس از **مردمان عجیب** نوشت، تصویر دیگری است از مادر نیرومند روسی. این‌بار مادر ارتباطی به آرمان انقلابی ندارد، بلکه همسرِ زاخار ژلزنوف[۹۹] بازرگان است (ژلزنی به‌زبان روسی صفتْ واژه‌ای است به معنای «آهن»). واسّا وقتی می‌بیند که شوهرش رو به موت می‌گذارد، برای حفظ و حراست از منبع درآمد خانه و دارایی خانواده تقریباً از هیچ کاری فروگذار نمی‌کند. او که بیرحم و آهنین‌اراده است نمونهٔ شخصیّتِ مؤثّرِ زنی نیرومند است که انگیزه‌اش به‌نظر خودش انگیزه‌ای شرافتمندانه است ــ یعنی حفظ خانواده و رفاه آن. امّا روشهایش هیچ ربطی به کارهای شرافتمندانه ندارد. گورکی از همان آغاز، یعنی از زمان نوشتن **در اعماق**، به نمایشنامه‌های ناتورالیستی تعلّق خاطر داشت، امّا شور و شوقش به این نوع نمایشنامه‌نویسی در **واسّا ژلزنووا** از هر حدّ و مرزی گذشت. نقص عضو، حرامزاده‌بودن، بیماریهای جدّی، قساوت جسمی و روحی، هرزگی، شهوترانی، فرزندکشی، و خودکشی این نمایشنامه را به تیره‌ترین سایه‌های ناتورالیسم رنگ‌آمیزی کرده است، به‌طوری که در بین نمایشنامه‌های گورکی بیشتر به‌صورت نوعی کنجکاویِ ادبیِ مخوف و بیمارگون جلوه کرده است تا اثری جدّی و مناسب برای اجرا در صحنه.

در میان دیگر نمایشنامه‌های گورکی در قبل از انقلاب، یعنی **زیکوفها**، **سکّهٔ قلب**، و **پیرمرد**، بدون تردید **زیکوفها** از بقیّه بهتر است. گورکی که در اینجا نیز مثل نمایشنامهٔ **واسّا ژلزنووا** بر شخصیّتی نمونه در «درامی خانوادگی» تکیه کرده است دوباره به دنیای طبقهٔ بازرگان روس باز می‌گردد. چهرهٔ اصلی این نمایشنامه آنتیپا زیکوفِ[۱۰۰] تاجر چوب است؛ او نیز مثل واسّا ژلزنووا از همان منشأ اجتماعی خرده‌بورژوایی برخاسته است و سرشتی چون او دارد ــ صاحب اراده‌ای قوی است و اعتنایی به حقوق و احساسات دیگران ندارد. زیکوف، که زنش مرده است، پاولا[۱۰۱] را که برای همسریِ پسرِ مریض‌احوالش در نظر گرفته است، به این بهانه که زنی سالم و

جوان بیشتر به‌درد خودش می‌خورد تا پسرش، تصاحب می‌کند؛ او نیز مثل واسّا ژلزنووا، که از پسرهای ضعیف‌احوالش تنفّر داشت، از میخائیل نفرت دارد. زیکوف و پاولا باهم ازدواج می‌کنند، ولی رابطهٔ آنهارضایتبخش نیست و پاولا با میخائیل رابطه برقرار می‌کند. میخائیل که در اثر سلسله‌ای از رویدادها به‌نومیدی کشیده می‌شود دست به خودکشی می‌زند. زیکوف حیرتزده می‌شود و سرانجام او و پسرش با هم آشتی می‌کنند و کنار می‌آیند. زیکوف که درمی‌یابد پاولا هیچوقت برای خودش و پسرش همسر مناسبی نخواهد شد به او دستور می‌دهد که اسبابهایش را جمع کند و از آنجا برود.

با آنکه مرکز توجّه نمایشنامه خود زیکوف است، ولی تاحدودی می‌توان گفت «قهرمان» واقعی این اثر سوفیا، خواهر آنتیپا زیکوف، است که مثل برادرش نیرومند و مصمّم است و هنگامی که حواسّ آنتیپا معطوف ارتباطش با میخائیل و پاولا می‌شود او اختیار امور خانه و کار بازرگانی را به‌دست می‌گیرد و به آنها سر و سامان می‌دهد. به‌هرحال سوفیا از لحاظ اخلاقی بر آنتیپا برتری دارد؛ او زنی است فروتن، منضبط، و فداکار که حاضر نیست اصول اخلاقی خود را با رضایت و خشنودیهای سهل و ساده تاخت بزند. امّا آنتیپا و سوفیا با وجود تفاوتهایی که بایکدیگر دارند هردو نسبت به زندگی نوعی رویکرد مثبت و با اعتمادبه‌نفس دارند که گورکی این فضایل آنها را در تقابل با بیحالی و بی‌ثباتی و ضعف میخائیل و پاولا ستایش می‌کند. آنچه گورکی در نمایشنامهٔ **زیکوفها** مورد کاوش و بررسی قرار می‌دهد همین شیوه‌های متفاوت و متضادّ برخورد با چالشهای زندگی است و این کار را از طریق دو گروه شخصیّتِ به‌هم‌مرتبط، و در عین حال مخالف یکدیگر، که در مرکز نمایشنامه قرار گرفته‌اند انجام می‌دهد. این نمایشنامه باوجود شباهت ظاهری‌اش به نمایشنامهٔ **واسّا ژلزنووا**[۱۰۱] از این جنبه که «درامی خانوادگی» است نمایشنامه‌ای است بکلّی متفاوت.

نمایشنامهٔ **پیرمرد** که دوسال پس از **زیکوفها** نوشته شد کار بسیار ضعیفتری است. **پیرمرد** آخرین نمایشنامه‌ای است که گورکی قبل از انقلاب نوشته است. فشارهایی که بعد از انقلاب برای نوشتن نمایشنامه‌هایی با محتوای حکومت شورایی بر او وارد می‌شد و ناتوانیِ آشکارش در انجام چنین کاری به وقفه‌ای پانزده‌ساله در کار نمایشنامه‌نویسی انجامید. با آنکه علاقهٔ گورکی به نمایشنامه‌نویسی و تئاتر همچنان زیاد بود، ولی در این مدّت طولانی هیچ نمایشنامهٔ جدیدی ننوشت. او در ۱۹۳۰ دوباره به نمایشنامه‌نویسی روکرد؛ در این‌سال روی نمایشنامهٔ **سوموف و دیگران** کار می‌کرد و آن را در ۱۹۳۱، که در آن‌سال برای همیشه به اتّحاد شوروی بازگشته بود، به‌اتمام رساند.

از چهار نمایشنامه‌ای که گورکی در دههٔ ۱۹۳۰ نوشت **سوموف و دیگران** از همه ضعیفتر است و جالب آنکه فقط داستانِ همین یک نمایشنامه است که در اتّحاد شوروی اتّفاق می‌افتد. گورکی در آستانهٔ بازگشتن به روسیّه گویی احساس می‌کرد که می‌باید نشان دهد قدرت پرداختن به جامعهٔ جدید اتّحاد شوروی را در آثارش دارد و با نوشتن نمایشنامه‌هایی دربارهٔ موضوعات بعد از انقلاب سهم خود را در خلق تئاتری جدید برای شوروی اداکند. نمایشنامهٔ **سوموف و دیگران**، که موضوع آن کوشش ناموفّق دشمنان حکومت شوروی برای نابودکردن آن به‌یاری مداخلهٔ بیگانگان است، نمایشنامه‌ای است خام و نسنجیده و تنها حسنش همین است که گورکی را از نوشتن نمایشنامه‌های دیگری برای حکومت شوروی منصرف کرد.

نمایشنامهٔ **یگور بولیچوف و دیگران**، که بهترین نمایشنامهٔ دههٔ ۱۹۳۰ او به‌شمار می‌رود، نشان می‌دهد که گورکی چگونه سرانجام توانست به راه‌حلّی در کار نمایشنامه‌نویسی‌اش برسد و سازشی میان آثاری با محتوای خاصّ شوروی، که اکنون دیگر می‌دانست هیچ توفیقی در نوشتن آنها نخواهد داشت، و آثاری با محیط و ماجراهای مربوط به پیش از انقلاب، که اکنون به دلایل سیاسی تمایلی به نوشتن آنها نداشت، ایجاد کند. آنچه گورکی با نمایشنامهٔ **یگور بولیچوف و دیگران** و **داستیگایف و دیگران** انجام داد عبارت بود از بازگشت به «درام خانوادگیِ» قدیمی با یک قهرمان مرد یا زن نیرومند و کشاندن زمان نمایشنامه به دورهٔ انقلاب. فرمولِ پیشاپیش تجربه‌شدهٔ «درام خانوادگی»، با یک چهرهٔ دراماتیک مرکزی و مقتدر، زمینه‌ای آشنا و ملموس را فراهم می‌کرد. امّا زمینهٔ انقلابی به گورکی امکان می‌داد تا بتواند نمایشنامه‌های آخرش را، هم به‌لحاظ تاریخی و هم ایدئولوژیکی، با دورهٔ حکومت شوروی پیوند دهد. به‌هرحال، بیشتر نمایشنامه‌های شوروی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به سالهای انقلابی و جنگهای داخلی ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۱ مربوط می‌شوند.

نمایشنامهٔ **یگور بولیچوف و دیگران**، که از پایان ۱۹۱۶ و در خلال جنگ علیه آلمان آغاز می‌شود، رویدادهای راسپوتین و کناره‌گیری نیکالای دوم از سلطنت را نیز به عنوان زمینهٔ کار مورد استفاده قرار می‌دهد. پایان نمایشنامه بخصوص دراماتیک است: بولیچوف، تاجر چوب، مشرف به مرگ است و برتقدیر خویش مویه می‌کند؛ در این حال فریادهای جماعت طغیانگر از پایین، یعنی از خیابان، به‌گوش می‌رسد؛ این فریادها منادی انقلابی است که دارد از راه می‌رسد. پایان نمایشنامه کاملاً سمبولیک است. مرگ بولیچوف به مثابه مرگ روسیّه کهن است که او نمایندهٔ آن است ــ یعنی روسیّهٔ بازرگانان، مالکان، و سرمایه‌داران. پایان این نمایشنامه نیز مثل ویران‌شدن باغ در نمایشنامهٔ **باغ آلبالو**[۱۰۲]ی چخوف نشاندهندهٔ مرگ

یک شیوهٔ زندگی است. با آنکه نمایشنامهٔ **یگور بولیچوف و دیگران** شخصیّتهای دیگری هم دارد، ولی همگی‌شان در سایهٔ شخصیّت بولیچوف محو شده‌اند. بولیچوف یکی از موفّقترین چهره‌های نمایشنامه‌های گورکی است؛ او عضو طبقه‌ای اجتماعی است که دارد از صحنهٔ تاریخ روسیّه محو می‌شود و دلسوزی بسیاری را بر می‌انگیزد. این چهره از آنچه معمول نمایشنامه‌های گورکی است پیچیده‌تر است. بولیچوف که دیگر هرگونه توهّم را در مورد زندگی و انسان ازدست داده و در آغاز نمایشنامه از بیماری سرطان مشرف به موت است در برابر بهره‌برداری کلیسا از جهل و خرافه‌پرستی مردم طغیان می‌کند. بولیچوف از بیعدالتی اجتماعی ناآگاه نیست، ولی همچنان در حدّ فردی محافظه‌کار و سنّت‌پرست باقی می‌ماند که آگاهی اجتماعی‌اش فقط تا میزانی مشخّص وسعت یافته است. در پایان، بولیچف شکست خود را قبول می‌کند؛ زبان به شکوه از انسان و بیماری باز می‌کند و آنها را غارتگر می‌نامد ــ اما فقط تاحدودی به درک دگرگونیهایی نائل می‌شود که در اطرافش صورت می‌گیرد.

با آنکه نمایشنامهٔ **داستیگایف و دیگران** دنبالهٔ **یگور بولیچوف و دیگران** است و ازنظر ظاهری شبیه به آن است، ولی از جهات مهمّی با آن تفاوت دارد. داستیگایف که نام شخصیّت اصلی و عنوان نمایشنامه است از توانمندی بولیچوف بی‌بهره است و نقشی چون تصویری کلّی از بورژوازی و سرمایه‌دارانی دارد که بعد از انقلاب فوریهٔ ۱۹۱۷ و در دوره کوتاه حکومت موقّت بین ژوئیه و اکتبر همین‌سال کوشیدند قدرت سیاسی را در روسیّه در دست بگیرند. داستیگایف نقشه‌کش زیرکی است که هدفش حفظ و بقای خویش است؛ احساس می‌کند که اوضاع و احوال سیاسی در حال تغییر است و قدرت دارد به دست بلشویکها می‌افتد. نمایشنامهٔ **داستیگایف و دیگران** که از **یگور بولیچوف و دیگران** پُرشخصیّت‌تر و کمتر از آن فشرده است بر جنبهٔ ملودرام بیشتر تکیه می‌کند و گاه نیز به ابداعاتی روی می‌آورد. در پایان نمایشنامه، داستیگایف که چشم و گوشش باز شده است در برابر مرتجعین محلّی مقاومت می‌کند؛ اینان که معتقدند بزودی قدرت سیاسی شهرشان به‌دست بلشویکها می‌افتد در برابر آن جبهه‌ای تشکیل داده‌اند و از داستیگایف نیز می‌خواهند که به آنان ملحق شود. هنگامی که رهبر محلّی گروه بدنامِ «صدهاتن سیاهپوش» و طرفدارانش در حال ترک‌کردن داستیگایف هستند، به‌دست بلشویکها گرفتار می‌شوند؛ داستیگایف نیز موقّتاً در خانه تحت نظر قرار می‌گیرد. ولی نمایشنامه پایانی «باز» دارد و به نتیجه‌ای نهایی منتهی نمی‌شود. داستیگایف سرنوشت خویش را به‌دست مرتجعین نمی‌دهد و همسرش بلشویکها را به آنجا فرا می‌خواند؛ بدین‌ترتیب بار دیگر قدرت او برای حفظ خویش او را از مرگ نجات می‌دهد.

آخرین کار گورکی برای صحنه تجدیدنظر کامل در نمایشنامهٔ **واسا ژلزنووا** است که آن را سالها قبل نوشته بود. گورکی در بازنویسی جدید این نمایشنامه و درنظرگرفتن حاکمیّت شوروی، با واردکردن یک شخصیّت کاملاً جدید، کمبود تعارض طبقاتی را در نمایشنامهٔ اصلی جبران می‌کند. این شخصیّت جدید راشل[۱۰۳]، عروس واسا ژلزنووست که کلیمی و سوسیالیستی پرشور و انقلابی است. نقطهٔ مقابل راشل ازنظر ایدئولوژیکی مادرشوهر اوست. بازنویسی این نمایشنامه که در ۱۹۳۵ صورت گرفت چهرهٔ اصلی نمایشنامه را با واژه‌هایی ترسیم می‌کند که بیشتر حالت تراژیک و کمتر حالت اهریمنی دارند. واسا، که اکنون زنی پیر و تنهاست، می‌میرد (حادثه‌ای که در متن ۱۹۱۰ وجود ندارد) و پراخوف[۱۰۴]، برادر ناکس و شرورش، بلافاصله به‌قصد آنکه وارثِ او را از ارث محروم کند به‌سروقت صندوق خواهرش می‌رود.

خاطرات

گورکی در مقام نویسنده شخصی بود دقیق، تیزبین، و توانا در خلق داستانهای جذّاب و گفتگوهای طبیعی. او در کار نوشتن بویژه زمانی بسیار موفّق بود که از تجربه‌های دستاوّل خود و دربارهٔ زندگی خودش می‌نوشت. برعکس، نوشته‌هایش وقتی خراب و ضعیف می‌شدند که دست به جعل امور می‌زد و حوادث و شخصیّتهایی را به‌خاطر خدمت به مواضع ایدئولوژیک خودش به کار می‌گرفت. گاهی اوقات هنر داستانسرایی و دیدگاه اجتماعی‌اش بدون زور زدنِ زیاد هماهَنگ می‌شدند ــ مثلاً در تعدادی از داستانهای کوتاهش، در رمان **آرتامانوفها** و در نمایشنامهٔ **یگور بولیچوف و دیگران**؛ امّا بدبختانه در بیشتر اوقات جهتگیری و غرض، هنرش را پوشیده می‌دارد و نتیجهٔ کار چیز تأسّف‌آوری از کار در می‌آید.

بهترین بخش از آثار گورکی خاطرات شخصی و خاطره‌های ادبی اوست که در آنها تقریباً اثری از آن ضعفهای دیگر آثارش به چشم نمی‌خورد و در واقع باید گفت که جذّابترین و ماندگارترین آثار او هستند. خاطره‌نویسیِ گورکی به دو دستهٔ مهمّ تقسیم می‌شود: زندگینامهٔ شخصی و تصویر چهره‌های ادبی.

زندگینامهٔ شخصی گورکی شامل سه اثر مهمّ می‌شود: **دوران کودکی**، **در جستجوی نان**، و **دانشکده‌های من**. کتاب اوّل، **دوران کودکی**، در ۱۹۱۲ـ۱۹۱۳ نوشته شد و در فاصلهٔ ۲۵ اوت ۱۹۱۳ تا ۳۰ ژانویهٔ ۱۹۱۴ در نشریهٔ **روسکویه اسلووو** منتشر شد. **در جستجوی نان** در ۱۹۱۴ نوشته شد و از اول نوامبر تا ۶ دسامبر ۱۹۱۵ در همین نشریّه منتشر شد. نگارش **دانشکده‌های من** مربوط به ۱۹۲۲ است و برای اوّلین بار در مجلّهٔ ادبی مشهور **کراسنایا نوو**

از مارس تا ژوئیهٔ ۱۹۲۳ منتشر شد. برخی از رویدادهای کتاب **دانکشده‌های من** در داستانواره‌های جداگانه مفصّلاً آمده است. گورکی در «واقعه‌ای از زندگی ماکار»[۱۰۵]، که در مجلّهٔ **زنانیه** در ۱۹۱۲ منتشر شد، با جزئیّات بیشتری دلایل پنهان خویش را برای اقدام به خودکشی در دسامبر ۱۸۸۷ شرح می‌دهد. «ارباب»[۱۰۶]، که در ماههای مارس و آوریل ۱۹۱۲ و مه ۱۹۱۳ در مجلّهٔ **ساورمینیک** منتشر شد، حاوی تصویری ادبی است از ارباب نانوایی که گورکی قسمت اعظم شانزده تا بیست‌سالگی‌اش را در غازان برای او کار می‌کرد. گورکی همچنان به نوشتن زندگینامهٔ خود به‌صورت داستانواره ادامه داد؛ «زندانبان»[۱۰۷]، «روزهای کارالینکو»[۱۰۸]، «دربارهٔ زیان فلسفه»[۱۰۹]، «نخستین عشق»[۱۱۰]، و «و.گ.کارالینکو»[۱۱۱]، همگی، در فاصلهٔ ۱۹۲۲ و ۱۹۲۳ نوشته شدند. گورکی در اصل قصد داشت این داستانواره‌ها را نیز در کتاب **دانشکده‌های من** بگنجاند. این داستانواره‌ها فاصلهٔ زمانی میان به‌پایان‌رسیدنِ **دانشکده‌های من** و انتشار اوّلین کارهای ادبی گورکی را دربر می‌گرد. قرار بود نسخهٔ مفصّلتر **دانشکده‌های من** با عنوان «در میان روشنفکران»[۱۱۲] منتشر شود، ولی نقشهٔ او برای عملی‌کردن چنین تجدیدنظری هرگز تحقّق نیافت.

دوران کودکی، که نخستین و بهترین قسمت زندگینامهٔ سه‌بخشیِ گورکی است، زندگی او را از سنّ سه‌سالگی تا یازده‌سالگی دنبال می‌کند. این داستان با مرگ پدر گورکی در سنّ سی‌ویک‌سالگی در ۱۸۷۱ در استرخان آغاز می‌شود و با مرگ مادرش در سنّ سی‌وهفت سالگی در ۱۸۷۸ در نیژنی نووگورود به پایان می‌رسد ـ البتّه پس از مرگ مادر، گورکی در سنّ یازده‌سالگی از خانهٔ پدربزرگ، که مادرش پس از مرگِ پدر او را به آنجا برده بود، بیرون رانده می‌شود.

به این ترتیب **دوران کودکی** سندی است در مورد سالهای اوّلیّه‌ای که با خانوادهٔ مادری‌اش، کاشیرینها[۱۱۳]، سپری کرد. غیر از تصاویر روشن و دقیقی که گورکی از هریک از افراد خانه، مخصوصاً از پدربزرگ و مادربزرگش، واسیلی و آکولینا کاشیرین[۱۱۴]، به‌دست داده، این اثر تجدیدخاطره‌ای است عالی از دورهٔ دگرگونی بزرگ در جامعهٔ روسیّه. گورکی، با دانش، بصیرت، و دید تیزبینش برای ثبت جزئیّات، از تأثیر اقتصادی و اجتماعی و آزادی سرفها و اصلاحاتِ دههٔ ۱۸۶۰ بر بازرگانان خرده‌پایی نظیر پدربزرگش تصویر زنده‌ای ارائه می‌دهد. وقتی که بخت و اقبال به کارگاه رنگرزی پدربزرگ، که زمانی رونق بسیار داشت، پشت می‌کند، یکپارچگی خانواده ازهم می‌گسلد و سخت دچار مضیقهٔ مالی می‌شوند. درست همین آشفتگی اقتصادی و دگرگونی متعاقب آن است که گورکی آن را در ازهم‌پاشیدگی یک خانوادهٔ طبقهٔ متوسط در **آرتامانوفها** تصویر کرده است.

اصالت و ظرافت ادبی فوق‌العادهٔ کتاب **دوران کودکی** مرهون دو عامل است: یکی نبودن هر نوع قصد و غرض و ترفند هنری که در بسیاری از داستانها و نمایشنامه‌های گورکی به‌چشم می‌خورد و دیگری محک‌زدن فرآیند یک تغییر وسیع اجتماعی ـ اقتصادی از راه بررسی واکنشهای اعضای مختلف خانواده‌ای که گورکی دوران کودکی و نوجوانی خود را در میان آنان زیست و آنان را از نزدیک و با دقّت مورد مشاهده قرار داد. گورکی بویژه در نشان‌دادن و بیان تفاوتهای پدربزرگ و مادربزرگ از نظر روانشناسی بسیار چیره‌دست است. وقتی که بخت پدربزرگ کاشیرین، که یک مستبدّ قدیمی است، رو به افول می‌گذارد و اقتدارش راه زوال می‌پوید، تندخو، تنها، و غمگین می‌شود و احساس مظلومیّت می‌کند. مادربزرگ کاشیرین از خمیرهٔ دیگری سرشته شده است؛ نگاهش را به زندگی اعتقادات دینی‌اش شکل می‌دهد. او در مقایسه با شوهرش به رفاه مادّی چندان توجّه ندارد و درعوض مشفق و به نیازمندیهای اطرافیان خود بسیار حسّاس است. او اصلاً آدم منفعلی نیست؛ به رغم تقدیرگرایی دینی‌اش بارها پیش می‌آید که اعتقاد و شهامت خارق‌العاده‌ای ازخود نشان می‌دهد و درهنگام پریشان‌احوالی به‌مثابه ستون فقرات خانه عمل می‌کند. به‌هرحال گورکی همانطور که از تصویرکردن پدربزرگ کاشیرین با واژه‌های یکسر منفی احتراز می‌کند، دقّت بسیار به‌خرج می‌دهد تا از سر احساس و عاطفه از مادربزرگ یک قدّیس نسازد. همهٔ افراد خانواده، هم دارای نقاط قوّت هستند و هم دارای نقاط ضعف، هم شریف هستند و هم شریر، و گورکی با نگاه دقیق خود این خصلتها را برای نشان‌دادن دقایق و حقایق روانشناسی از درون آنان بیرون می‌کشد.

کتاب **در جستجوی نان** دوره‌ای را، از پایان ۱۸۷۹ که گورکی در کفاشی نیژنی نووگورود به‌کار می‌پردازد تا ژوئن ۱۸۸۴ که راهی شهر غازان و دانشگاه آن می‌شود، دربر می‌گیرد. گورکی قسمت اعظم این دوره را با خواهرِ مادربزرگش، ماترنا سرگییوا[۱۱۵]، می‌گذراند. چنین می‌نماید که خانوادهٔ سرگییف[۱۱۶] که نسبتاً مرفّهند تجسّم عینی تمام خصلتهای منفی طبقهٔ متوسّط در این دوره در روسیّه است و دیدگاه گورکی را نسبت به این طبقهٔ اجتماعی شکل داده است. سرگییفها با منفعت‌طلبی، قدرت‌پرستی، و از خود راضی‌بودنشان گورکی را سرشار از نفرت کردند و نمونه و الگویی برای بسیاری از داستانهایش فراهم آوردند.

با آنکه **در جستجوی نان** تصویر جالبی از خانواده ارائه می‌دهد و از شکل‌گیری دیدگاههای اجتماعی گورکی اطّلاعاتی در اختیار ما می‌گذارد، این اثر کلّاً نسبت به **دوران کودکی** توفیق کمتری می‌یابد. این اثری است طولانی‌تر، مفصّلتر، و بویژه جای یک شخصیّت و یا شخصیّتهای مرکزی پرقدرت و جذّابی چون پدربزرگ و مادربزرگ

در آن خالی است. قسمت اعظم کتاب **در جستجوی نان** صرف وصف حرفه‌های گوناگونی شده است که گورکی در این دوران به آنها دست زده است، مثل کار در قایقها و شمایل‌سازی. تکیه و تأکید کتاب بر این موارد از اهمّیّت نسبی محیط خانوادگی می‌کاهد. با همهٔ اینها این زندگینامه نیز، سوای اعضای خانواده سرگییف، چهره‌های جالبی دارد: مثلاً بیوهٔ خوش‌هیکلی که موضوع خواب‌وخیالهای عاشقانهٔ گورکی می‌شود و گورکی او را «ملکه مارگوت»[۱۱۷] می‌نامد؛ ناتالیا کازلوفسکایا[۱۱۸] که به‌طریقی گورکی را به‌یاد مادربزرگ کاشیرین می‌اندازد؛ کارگران همکارش در کارگاه شمایل‌سازی سالابانووا[۱۱۹]؛ و از همه مهمّتر ژیکاریف[۱۲۰]، استادکارِ ماهر، و معشوقهٔ تنومند و بدقوارهٔ او.

کتاب **دانشکده‌های من** زندگی گورکی را از سنّ شانزده‌سالگی تا بیست‌سالگی، یعنی از ژوئن ۱۸۸۴ تا سپتامبر ۱۸۸۸، دربر می‌گیرد. در این دوره گورکی شهر نیژنی نووگورود را به‌قصد ورود به دانشگاه غازان ترک می‌کند، امّا از ورود به دانشگاه محروم می‌شود و چهارسال را با افراد گوناگونی سپری می‌کند. تماس با این افراد به منزلهٔ مدرسهٔ عملی زندگی است و جای آموزش رسمی دانشگاه را، که گورکی نمی‌تواند به آن راه یابد، می‌گیرد.

کتاب **دانشکده‌های من**، که از کتاب **در جستجوی نان** گیراتر و تقریباً همسطح **دوران کودکی** است، پیش از هرچیز سندی است در مورد رشد ذهنی گورکی و گسترش افق دید او. با آنکه **دانشکده‌های من** فصل‌بندی نشده است، برخلاف زندگینامه‌های قبلی، به‌طور طبیعی در دو قسمت تنظیم شده است: بخش اوّل در غازان اتّفاق می‌افتد و عمدتاً دربارهٔ زندگی گورکی پس از محرومیّتش از ورود به دانشگاه است. در این دوره او تجارب بسیار کسب می‌کند و دست به کارهای گوناگون می‌زند: مسافرتهای مکرّر به اسکله‌های ولگا که در آنجا با کارگران بارانداز‌ها، ولگردها، و دزدها حشرونشر پیدا می‌کند؛ تماس با دانشجویان دانشکده که در قطعه‌زمینی نزدیک خانه یورئینوفها[۱۲۱]، که گورکی نزد آنان زندگی می‌کرد، دور هم جمع می‌شدند؛ آشنایی با دخمه‌نشینان محلّهٔ «ماروسووکا»[۱۲۲] که گورکی بعداً به آنجا نقل مکان کرد؛ آشنایی با آندریی درینکوفِ[۱۲۳] خواربارفروش که «صاحب بهترین کتابخانهٔ کتابهای ممنوع و ادبیّات ممنوع در غازان بود ـ یعنی مجموعه‌ای که دانشجویان مؤسّسات آموزشی متعدّد و سایر افراد انقلابی از آن استفاده می‌کردند» ـ و خانه‌اش محل تجمّع دانشجویان دانشگاه و حوزهٔ دینی بود؛ اشتغال به کار در بیسکویت‌پزی واسیلی سمیونوف[۱۲۴] که در آنجا موادّ و مصالح لازم را برای داستانهایی چون «بیست‌وشش مرد و یک دختر» و «کاناوالوف» فراهم می‌آورد؛ و دیدارهایی از «تیمارستانی» که بختریف[۱۲۵] روانپزشک در آنجا سخنرانی می‌کرد و بیماران را در معرض دید سایرین می‌گذاشت.

هرچه اعتقادات اجتماعی گورکی حادّتر می‌شد فکرش نیز وسعت می‌یافت. او اندک‌اندک با آرمان انقلاب به‌منزلهٔ راهی برای اصلاح معضلات روسیّه همدلی پیداکرد و با چیزی که آن را بیحالی و رخوت تعالیم مسیحیّت و تالستوی‌گرایی می‌دانست به مخالفت برخاست. یکی از برخوردهای روشن او که در **دانشکده‌های من** توصیف شده است برخورد باکلوپسکیِ[۱۲۶] طرفدار تالستوی است که گورکی از وی تنفّر پیدا می‌کند. گورکی هرچه بیشتر می‌خواند و هرچه بیشتر بیعدالتیها و تضادّهای زندگی اطراف خود را مشاهده می‌کرد روحش آشفته‌تر می‌شد. می‌نویسد:

> از آن‌پس بود که به خستگی روحی خود پی بردم؛ ابتدا کپک سوزانی راکه داشت روحم را مثل خوره می‌خورد احساس کردم. از آن زمان بود که وضع فکری‌ام روزبه‌روز بدتر شد. دیگر با چشمان یک ناظر ـ چشمانی بی‌احساس، بیگانه، و خصمانه ـ به خود می‌نگریستم. حسّ می‌کردم که تقریباً در روح همهٔ آدمها تناقضهای بسیار و اختلال یکجا جمع شده‌اند؛ تناقض نه‌تنها در بیان و عمل، بلکه حتّی تناقض در عواطف که جلوهٔ گهگاهی‌شان بویژه مرا پریشان و نگران می‌کرد.

با چنین وضع روحی است که گورکی در دسامبر ۱۸۸۷ دست به خودکشی می‌زند، ولی موفّق نمی‌شود. اقدام به خودکشی به بخش غازانِ کتاب **دانشکده‌های منَ** پایان می‌دهد.

محیط بخش دوّم خاطرات دهکدهٔ کراسنوویدووو[۱۲۷] در قسمتهای پایین دست رودخانهٔ ولگاست. گورکی در آنجا برای کار به مغازهٔ شخصی می‌رود که او را «خوخول»[۱۲۸] می‌نامد ـ شخصی که ده‌سال را در زندانهای سیبری گذرانده است. اسم واقعی «خوخول» میخائیل روماس[۱۲۹] است. روماس که پوپولیست است در این دوره به صورت مربّی واقعی گورکی درمی‌آید. گورکی به‌واسطهٔ او و گروهی از دوستان پوپولیست او از ایدئولوژی انقلابی آگاهی ژرفتری کسب می‌کند و نسبت به آن همدلی بیشتری نشان می‌دهد. دورانی که گورکی در کراسنوویدووو می‌گذراند برایش سودمند و آموزنده است. گورکی وقتی آنجا را از فرط نفرتی که به روستاییان پیدا کرده است ترک می‌گوید ـ همان روستاییانی که روماس و یارانش می‌کوشند برایشان یک شرکت تعاونی باغداری تشکیل دهند ـ با دوستی به‌طور قاچاقی سوار یک کشتی مسافربری می‌شود و عازم ساماراً می‌شود. کتاب **دانشکده‌های من** با مسافرت گورکی به نقاط دورتر، به سواحل دریای خزر، که از کشتی پیاده می‌شود و در شیلات کالمیک[۱۳۰] به‌کار می‌پردازد، به‌پایان می‌رسد.

بخش عمدهٔ دیگری از خاطرات گورکی اساساً شامل تصویرپردازی از چهره‌هایی ادبی نظیر چخوف، تالستوی، و آندرییف است. از پاییز ۱۹۰۱ تا بهار ۱۹۰۲ چخوف، تالستوی، و گورکی، کاملاً تصادفی، به‌دلائل بهداشتی به کریمه رفتند. در همین‌دوره بود که گورکی با مشهورترین همتایان خود ملاقات کرد و تصویری از آنها در ذهنش نقش شد که در تمام طول حیاتش برجای ماند. خاطره‌های ادبی گورکی وقف همین تصویرها شده است. این خاطره‌ها غالباً به‌دلیل بصیرت و مشاهدات دقیق روانشناختی‌شان شایستهٔ توجّهند، نه به‌خاطر داوریها و تجزیه‌وتحلیلهای ادبی. چخوف، که جدّاً به کار گورکی علاقه پیدا کرده بود و از همان اوّلین نوشته‌ها مشوّق او بود، نویسندهٔ دلخواه گورکی بود. آنچه گورکی بیشتر از همه‌چیز در وجود چخوف می‌پسندید نفرت عمیقش از ابتذال و هنرش در برملاکردن این ابتذال در هرکس و هرکجا بود. از نظر گورکی چنین خصلتی از آرزویی پرشور برمی‌خاست ـ آرزوی مشاهدهٔ سادگی، زیبایی، و هماهنگی در وجود انسان. گورکی می‌نویسد: «او، که خود سادگیِ زیبایی داشت، هرچیز ساده، اصیل، و بی‌غل‌وغش را دوست داشت و از شیوهٔ خاصّی استفاده می‌کرد تا دیگران را به‌سوی سادگی سوق بدهد.» دربارهٔ داستانهای چخوف گورکی می‌نویسد:

> آدم احساس می‌کند که در یک روز غم‌انگیز اواخر پاییز است که هوا شفّاف است و درختانِ برهنه، خانه‌های کوچک، و مردم خاکستری آشکار و واضح دیده می‌شوند. همه چیز غریب، تنها، بی‌حرکت، و بی‌پناه به‌نظر می‌آید. افقِ آبی و تهی با آسمان رنگباخته به‌هم می‌آمیزد و نفسی که از افق زمین پوشیده از گل یخزده می‌وزد سخت سرد است. ذهن نویسنده نیز، مثل خورشید پاییزی، جادّه‌های یکنواخت، خیابانهای کج‌ومعوج، و خانه‌های توسری‌خورده و فلکزده‌ای را نشان می‌دهد که مردمانی کوچک و بینوا در آنها از کسالت و تنبلی خفه شده‌اند و خانه‌ها را با همهمه‌ای گنگ و خواب‌آلود پر کرده‌اند.

نظر گورکی دربارهٔ تالستوی، در بهترین حالت، نظری دوپهلو بود. با آنکه گورکی به فلسفهٔ تالستوی‌گرایی نظر خوبی نداشت، ولی بزرگی و حتّی نبوغ تالستوی را قبول داشت؛ امّا از شخصیّت نامعقولِ تالستوی خوشش نمی‌آمد و از تکبّر اشرافی نویسنده ناراحت و آزرده‌خاطر می‌شد ـ تکبّری که گورکی در زیر رویهٔ سادگی و صراحتِ تصنّعی و عمدی تالستوی به‌عیان می‌دید. گورکی می‌نویسد:

> او سراسر زندگی‌اش از مرگ می‌ترسید و از آن نفرت داشت. ... آیا باید بمیرد؟ همهٔ دنیا، تمام کرهٔ زمین، به او نگاه می‌کنند؛ از چین، از هند، از امریکا، و از همه‌جا رشته‌های زنده و تپنده‌ای به سویش کشیده شده است؛ روحش برای همه و برای همیشه است. چرا طبیعت در قانون خود استثنایی قائل نمی‌شود و به یک نفر جاودانگی جسمی عطا نمی‌کند؟ چرا؟

گورکی همچنین از ناهماهنگی فرهنگ و پیشینهٔ خانوادگی تالستوی و رفتار اغلب خشن و ناپسندش حیرت می‌کرد. تالستوی دوست داشت از زنان حرف بزند که با ادب ظاهری گورکی منافات داشت و آزرده‌اش می‌کرد. غالباً هنگام گفتگو در مورد چنین مباحثی بود که تالستوی بسیار بی‌نزاکت می‌شد. گورکی می‌نویسد:

> او دربارهٔ زنان، مثل یک رمان‌نویس فرانسوی، راحت و زیاد صحبت می‌کند؛ البتّه همیشه با خشونت دهقان روسی. پیشترها این صحبتهای او تأثیر ناخوشایندی بر من داشت. امروز در «پارک بادام» از آنتون چخوف پرسید:
> «وقتی جوان بودی، خیلی جنده‌بازی می‌کردی؟» آنتون چخوف با لبخندِ آشفته، و ضمن آنکه با دست ریش کوچک خود را می‌کشید، زیر لب جواب نامفهومی داد. آنگاه لیف نیکلایویچ که به دریا نگاه می‌کرد گفت:
> «من یک ـــ خستگی‌ناپذیر بودم.»
> او این حرف را با پشیمانی و ندامت گفت، ضمن آنکه در این جمله از یک لغت دهاتی رکیک استفاده کرد. من برای اولین‌بار متوجّه شدم که این لغت را چقدر با سادگی به‌کار برد، انگار هیچ واژه‌ای را مناسبتر ندیده بود. تمام این واژه‌هایی که از میان لبهای پرمویش بیرون می‌آیند طنینی ساده و طبیعی دارند و خشونت و قباحتشان را از دست می‌دهند. من به یاد اوّلین ملاقاتم با او می‌افتم که دربارهٔ **وارنکا الیسووا**[131] [اثر گورکی، منتشر شده در ۱۸۹۸] و «بیست‌وشش مرد و یک دختر» صحبت می‌کرد؛ از دیدگاه عادی، حرفهایی که می‌زد یک‌رشته کلمه‌های زشت و رکیک بود. من متحیّر و حتّی آزرده‌خاطر شده بودم؛ فکر می‌کردم که ازنظر او من آدمی هستم که قادر به درک زبان دیگری نیستم. اما اکنون می‌فهم: احساس آزردگی‌کردن احمقانه بود.

گورکی احساس می‌کرد که در خاطراتش باید به این مطلب اعتراف کند که در وجود تالستوی «چیزهای زیادی بود که گاه‌گاه در وجود من احساسی شبیه نفرت پدید می‌آورد؛ و این نفرت چون وزنه‌ای بر روحم سنگینی می‌کرد.» گورکی با آنکه وقتی تالستوی را

می‌دید اذعان می‌کرد که «فردیّت بیش از اندازه و به‌گونه‌ای نامتناسب رشدیافتهٔ او پدیده‌ای هیولایی و تقریباً زشت است،» ولی درک عظمت تالستوی گورکی را وامی‌داشت تا او را با اسویتوگور[۱۳۲]، قهرمان افسانه‌های عامیانهٔ روسی، بسنجد که سنگینی وزنش را زمین هم نمی‌توانست تحمّل کند. از نظر گورکی تالستوی واقعاً «خداگونه» بود.

رابطهٔ گورکی با آندرییف از رابطه‌اش با چخوف یا با تالستوی طولانیتر، نزدیکتر، و پیچیده‌تر بود؛ در نتیجه، خاطرات او از آندرییف از دیگر خاطراتش طولانیتر است. گرچه بین این‌دو نویسنده تفاوتهای زیادی وجود داشت، ولی مهر، عطوفت، و حتّی رفاقتی میانشان برقرار شد که آن‌دو را برای ده‌سال بسیار به‌هم نزدیک کرد. سرانجام دیدگاههای سیاسی کاملاً متفاوت، بویژه پس از انقلاب و به‌قدرت رسیدن بلشویکها، به این دوستی پایان داد. بالاخره آندرییف این دشمن سرسخت و سازش‌ناپذیر بلشویکها به فنلاند مهاجرت کرد و با تلخکامی از دنیا رفت. گورکی با ذکر تفاوتهای موجود بین خودش و او می‌نویسد:

> دیدگاههای ما دو نفر دربارهٔ انسان، که خود منشأ اندیشه و کورهٔ آن است، بکلّی با یکدیگر متفاوت بود. از نظر من، انسان همیشه پیروزمند است، حتّی وقتی که جراحت مرگباری برداشته و در حال مرگ است. اشتیاقش برای شناختن خود و شناختن طبیعت شکوهمند است. با آنکه زندگی‌اش چیزی جز درد و عذاب نیست، ولی همواره دامنهٔ تعلّقات زندگی را پهناورتر می‌کند و با اندیشه‌هایش دانش عقلایی و هنر شگفت‌آور را پدید می‌آورد. من احساس می‌کردم که از ته دل و بجدّ انسان را دوست دارم، هم کسی را که اکنون زنده است و شانه‌به‌شانهٔ من کار می‌کند و هم آن انسان باشعور، شریف، و نیرومندی را که در آیندهٔ بعد از ما خواهد آمد. امّا از نظر آندرییف انسان موجودی بود با روحی فقیر و بیچاره، موجودی که کلاف به‌هم‌پیچیدهٔ تناقضات ناسازگارِ غریزه و عقل او را در چنگ گرفته و برای همیشه از رسیدن به نوعی هماهنگیِ درونی محروم است. تمامی کارهایش «باطل‌اباطیل»، تباهی، و خودفریبی است؛ از همه مهمّتر، او بردهٔ مرگ است و در سراسر زندگی‌اش در حالی که زنجیر آن را بر گردن دارد راه می‌سپرد.

به‌رغم حالت بیمارگونه و شیفتگی به مرگ، این بیماریِ سالهایِ پایانیِ قرن نوزدهم که گریبان آندرییف را گرفته بود، و به‌رغم تنبلی و بیحالی و علاقهٔ خارج از اعتدالش به مشروب و جاه‌طلبیِ بی‌پرده‌اش، گورکی صادقانه به او علاقه‌مند بود و عقل و درایت و استعداد او را می‌ستود. جنگ جهانی اوّل، پس از آن انقلاب، و سرانجام مهاجرت آندرییف و نوشته‌های ضدّبلشویکی‌اش به دوستی گورکی با آندرییف خاتمه داد. امّا گورکی در خاطراتش از وی به عنوان «یگانه‌دوستم در محافل ادبی» نام می‌برد و این نشاندهندهٔ عمق تأسّف گورکی از قطع رابطه‌اش با آندرییف است. گورکی می‌نویسد: «تفاوت در نظرگاهها نباید بر مهرومحبّتی که افراد به یگدیگر دارند اثر بگذارد؛ من خودم هرگز در رابطه‌ام با مردم برای نظریّه‌ها و عقاید نقش قاطعی قائل نبوده‌ام.» گورکی با توجّه به کینه و نفرت آندرییف نسبت به خود وی، بر این اساس که به شوروی بازگشته و با بلشویکها همکاری کرده بود، می‌نویسد: «امّا احساس لئانید نیکالایویچ طور دیگری بود.» امّا گورکی به‌پاس دوستی طولانی‌شان با بزرگواری و با این کلمات او را مورد بخشش قرار می‌دهد: «امّا من او را به این خاطر سرزنش نمی‌کنم، زیرا همان بود که می‌خواست باشد؛ او مردی بود با خلّاقیّتی نادر، با استعدادهای نادر، و برای یافتن و جستجوی حقیقت مردی بود مردستان.»

خاطره‌های ادبی گورکی آکنده از همدردی، حسّاسیّت، و شرم و حیایی است که عملاً به‌صورت ویژگی تمام نوشته‌های او در آمده است. آرزوی پرشور او برای عدالت اجتماعی در روسیّه، همراه با رسالت والایی که برای نویسنده قائل بود، اقامت در خارج را، حال که موانع بازگشتن به کشور پس از عفو ۱۹۱۳ رفع شده بود، برای او ناممکن می‌کرد.

گورکی با تمام وجود و احساسش یک روس بود، عمیقاً با مردم روسیّه احساس یگانگی می‌کرد، و استعداد سرشار خویش را اصولاً وقف خدمت به همین مردم می‌کرد. وقتی که سوءتفاهم با لنین و ناراحتی و نومیدی از سیاستهای بلشویکها گورکی را وادار کرد تا در ۱۹۲۱ به یک دورهٔ دیگر جدایی از کشورش تن دهد، آرزویش آن بود تا به نزد دولت جدید شوروی بازگردد و به آن در تحقّق اهداف اجتماعی و فرهنگیی که خود به آنها باور داشت کمک کند. گورکی در تلاش برای شرف و عزّت فرد و آزادی و استقلال هنرمند در خلق اثرِ هنری خستگی نمی‌شناخت. گرچه سرانجام مبارزه‌اش در راه تعالی انسان به‌دست دستگاه سرکوبگر استالین نابود شد، ولی باید صداقت و اصالت ذاتی این مبارزه را پاس بداریم.

با آنکه گورکی را درمقام نویسنده غالباً به‌سبب داشتن غرض و جهتگیری، و نیز شور و حرارتش برای اصلاحات که در پاره‌ای موارد مقتضیّات برتری و تفوّق هنر را نادیده می‌گرفت، مورد طعن و تحقیر قرار داده‌اند، ولی در آثارش چیزهای زیادی هست که می‌توان آنها را با علاقه خواند و از آنها لذّت برد. داستانهایش آکنده است از میل و اشتیاقی سوزان برای ماجراهای رمانتیک که از تیزبینی و علاقهٔ او به امور خارق‌العاده و گوناگون خبر می‌دهند.

رویهمرفته بهترین نمایشنامه‌های گورکی تصویر روشنی هستند از بورژوازی و روشنفکران روسیّه در یک مقطع تاریخی حسّاس. رمانهای گورکی، به‌رغم اینکه از نظر هنری ناموزونند، چشم‌اندازی از جامعهٔ روسیّه در برابر دیدگان ما قرار می‌دهند که در کار هیچیک از نویسندگان روسی همعصر او به چنین دامنه و وسعتی برنمی‌خوریم. علاقهٔ گورکی به جهان پیرامونش و توانایی بسیارش در مشاهدهٔ امور در زندگینامه‌ها و خاطراتش به‌نحو درخشانی بازتاب پیدا کرده است که خود نشاندهندهٔ مهارت و توانایی گورکی است در امر نویسندگی ـ البتّه آنگاه که اسیر و منقاد ایدئولوژی نبوده است. گورکی هر ضعفی هم که در مقام نویسنده داشته باشد، با آن تولید ادبی فوق‌العاده‌اش ـ بویژه با توجّه به زندگی‌اش که یکی از جذّابترین و غریبترین زندگیها را در میان همهٔ نویسندگان روس داشت ـ شایسته است که منصفانه، همسنگ توانمندی‌اش به‌منزلهٔ یک انسان، مورد ارزیابی قرار گیرد.

پی‌نویسها

1. *Na dne (The Lower Depths)*
2. *Dachniki (Summer-Folk)*
3. *Vragi (Enemies)*
4. *Deti solntsa (Children of the Sun)*
5. *Egor Bulychov i drugie (Yegor Bulychov and Others)*
6. *Meshchane (The Petty Bourgeois)*
7. "Dvadtsat' shest' i odna" ("Twenty-Six Men and a Girl")
8. *Mat' (Mother)*
9. "Makar Chudra"
10. "Chelkash"
11. *Foma Gordeev*
12. *Detstvo (Childhood)*
13. *V liudiakh (My Apprenticeship)*
14. *Moi universitetii (My Universities)*
15. Aleksei Maksimovich Peshkov
16. Nizhny Novgorod
17. Yasnaya Polyana
18. Olga Kaminskaia
19. Samara
20. Ekaterina Pavlovna
21. *Ocherki i rasskazy (Stories and Sketches)*
22. Arzamas
23. Znanie
24. Skitalets (Stepan Petrov)

۲۵. Fyodor Chaliapin، (۱۸۷۳ـ۱۹۳۸). خوانندهٔ اپرای روسی.

۲۶. Father Gapon، (؟۱۸۷۰ـ۱۹۰۶). کشیش انقلابی روسی.

27. Savva Morozov
28. Maryia Feodorovna Andreeva
29. Staten
30. Adirondack
31. "Moi interv'iu" (My Interviews", 1906)
32. "V Amerike" ("In America", 1906)

۳۳. Max Reinhardt، (۱۸۷۳ـ۱۹۴۳). کارگردان تئاتر اتریشی.

34. Kleines
35. *Gorodok Okurov (The Little Town of Okurov)*
36. *Zhizn' Matveia Kozheniakina (The Life of Matvei Kozhemyakin)*
37. *Vassa Zheleznova*
38. *Ispoved' (The Confession)*

۳۹. Grigori Zinoviev، (۱۸۸۳ـ۱۹۳۶). سیاستمدار انقلابی روسی.

۴۰. Sten'ka Razin، (۱۶۳۰ـ ۱۶۷۱). دهقان انقلابی قزّاق.

41. "Stepan Razin: Narodnyi bunt v moskovskom gosuderstve 1666-1668" ("Stepan Razin: A Popular Uprising in Muscovy 1666-1668")
42. *Zhizn' Klima Samgina (The Life of Klim Samgin)*
43. *Somov i drugie (Somov and Others)*
44. *Dostigaev i drugie (Dostigaev and Others)*
45. *Belomorsko-Baltyskii Kanal imeni Stalina (The White Sea-Baltic Canal in the Name of Stalin)*
46. Genrikh Iagoda
47. Loiko Zobar
48. Danilo
49. "Starukha Izergil" ("Old Izergil")
50. Akkerman
51. Bessarabia
52. Danko
53. "Moi Sputnik" ("My Travelling Companion")
54. Shakro Ptadze
55. "Konovalov"
56. *Goremyka Pavel (Orphan Paul)*
57. *Troe (The Three of Them)*
58. *Delo Artamonovykh (The Artamonov Business)*
59. Ignat
60. Iakov Maiakin
61. Ilya Efimovich Kononov
62. Nikonov
63. Tikhon Vialov

۶۴. به نقل از **آرتامانوفها**، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷.

65. Ilya Lunev
66. *Crime and Punishment*
67. Iakov Filimonov
68. Pavel Grachev
69. Vera Kapitonovna
70. Avtonomov
71. Evgenya Mansurova
72. Mark Vasiliev
73. Okurov
74. Pavel Vlasov
75. Pelageya Nilovna Vlasova
76. Rybin
77. Yalta
78. *Varvary (Barbarians)*
79. *Poslednye (The Last ones)*

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

SHORT STORIES

"Makar Chudra." Tiflis, 1892.

"Moi sputnik." Samara, 1894.

"Starukha Izergil." Samara, 1895.

"Chelkash." St. Petersburg, 1895.

"Konovalov." St. Petersburg, 1897.

"Dvadtsat' shest' i odna." St. Petersburg, 1911-1912.

Sluchai iz zhizni Makara, Rozhdenie cheloveka (Dva rasskaza). St. Petersburg and Berlin, 1912.

"Khoziain." In *Sovremennik* (March-May 1913).

PLAYS

Meshchane. St. Petersburg, 1901.

Na dne. Munich, 1902.

Dachniki. Berlin, 1904.

Deti solntsa. St. Petersburg, 1905.

Varvary. Stuttgart, 1905.

Vragi. Stuttgart, 1906.

Poslednye. Berlin, 1908.

Chudaki. Berlin, 1910.

Vassa Zheleznova. St. Petersburg, 1910; Moscow, 1936.

Zykovy. Berlin. 1913.

Fal'shivaia moneta. Berlin, 1913.

Starik. Berlin, 1915, 1922.

Somov i drugie. Moscow, 1930-1931.

Dostigaev i drugie. Moscow, 1931-1932.

Egor Bulychov i drugie. Berlin, 1932, 1933. These are the publication dates of two separate versions of the play.

NOVELS

Goremyka Pavel. Nizhny Novgorod, 1894.

Foma Gordeev. St. Petersburg, 1899.

Troe. St. Petersburg, 1901.

Mat'. Berlin, 1907; Moscow, 1917. This novel was first published in English as *Mother* (New York, 1906-1907).

Ispoved'. Berlin and St. Petersburg, 1908.

Gorodok Okurov. St. Petersburg, 1909.

Zhizn' Matveia Kozhemiakina. Berlin, 1910-1911.

Delo Artamonovykh. Berlin, 1925.

Zhizn' Klima Samgina. Berlin, 1927-1936.

OTHER WRITINGS

A. P. Chekhov. St. Petersburg, 1905; Berlin, 1923.

"Moi interv'iu." St. Petersburg, 1906.

80. *Chudaki* (*Queer People*)
81. *Zykovy* (*The Zykovs*)
82. *Fal'shivaia moneta* (*The Counterfeit Coin*)
83. *Starik* (*The Old Man*)
84. Nil
85. Bessemyonovs
86. Luka
87. Satin
88. *The Iceman Cometh*
89. Mariya L'vovna
90. *The Seagull*
91. *A Month in the Country*
۹۲. Trigorin شخصیت اصلی نمایشنامهٔ **مرغ دریایی** چخوف.
93. Shalimov
94. Ryumin
95. Skrobotov
96. Burdin
97. Mastakov
98. Zakhar Zheleznov
99. Antipa Zykov
100. Pavla
101. *The Cherry Orchard*
102. Rachel
103. Prokhov
104. "An Incident from the Life of Makar"
105. "Khoziain" ("The Boss")
106. "Storozh" ("The Watchman")
107. "Vremia Korolenko" ("The Days of Korolenko")
108. "O vrede filosofii" ("On the Harm of Philosophy")
109. "O pervoi liubvi" ("First Love")
110. "V. G. Korolenko"
111. "Sredi intelligentsii" ("Among the Intelligentsia")
112. Kashirins
113. Vasily and Akulina Kashirin
114. Matrena Sergeeva
115. Sergeev
116. "Queen Margot"
117. Natalya Kozlovskaya
118. Salabanova
119. Zhikarev
120. Evreinovs
121. Marusovka
122. Andrei Derenkov
123. Vasily Semenov
124. V. M. Bekhterev
125. Klopskii
126. Krasnovidovo
127. Khokhol
128. Mikhail Romas
129. Kalmyk
130. *Varenka Olesova*
131. Svyatogor

Literary Portraits. Translated by Ivy Litvinov. Moscow, n.d. Contains memoirs of Leo Tolstoy, Sofia Tolstoy, Anton Chekhov, Vladimir Korolenko, Mikhail Kotsubinsky, Nikolai Garin-Mikhailovsky, and Mikhail Prishvin.

The Lower Depths and Other Plays. Translated by Alexander Bakshy with Paul S. Nathan. New Haven, Conn., 1959. Contains *The Lower Depths, Enemies,* and *The Zykovs.*

Mother: A Revolutionary Novel. Translated by Margaret Wettlin. Moscow, 1950; New York, 1962.

My Apprenticeship, My Universities. Translated by Margaret Wettlin. Moscow, 1977.

On Literature: Selected Articles. Translated by Julius Katzer and Ivy Litvinov. Moscow, 1960.

Orphan Paul. Translated by Lily Turner and Mark O. Strever. New York, 1946.

The Petty Bourgeois. Translated by Igor Kosin. Pullman, Wash., 1972.

Plays. Translalted by Robert Daglish, Bernard Isaacs, and Margaret Wettlin. Moscow, 1968. Contains *The Lower Depths, Enemies, Yegor Bulychov and Others,* and the revised version of *Vassa Zheleznova.*

Reminiscences of Tolstoy, Chekhov, and Andreyev. Translated by S. S. Koteliansky, Leonard Woolf, and Katherine Mansfield. London, 1968.

Selected Stories. Translated by Bernard Isaacs, Rose Prokofieva, Avril Pyman, and Margaret Wettlin. Moscow, 1981. Contains "Makar Chudra"; "My Traveling Companion"; "Old Izergil"; "Chelkash"; "One Autumn"; "Song of the Falcon"; "Konovalov"; "Twenty-Six Men and a Girl"; "Song of the Stormy Petrel"; "Tales of Italy"; "The Ice Is Moving"; "A Man Is Born"; "The Creepy-Crawlies"; and "First Love."

Seven Plays of Maxim Gorky. Translated by Alexander Bakshy with Paul S. Nathan. New Haven, Conn., 1945. Contains *Barbarians, Yegor Bulychov, Enemies, The Lower Depths, Queer People, Vassa Zheleznova,* and *The Zykovs.*

The Three of Them. Translated by A. Linden. London, 1905.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Borras, F. M. *Maxim Gorky: The Writer. Oxford, 1967.*

Byalik, Boris. *M. Gor'kii—dramaturg.* Moscow, 1977. This is the second, revised, and augmented edition of this work.

"V Amerike." Stuttgart, 1906.

Lev Tolstoi. Petrograd, 1919.

Leonid Andreev. Berlin, 1919, 1923.

COLLECTED WORKS

Ocherki i rasskazy. Edited by S. Dorovatovskii and A. Churuskin. 3 vols. St. Petersburg, 1898-1899.

Sobranie sochinenii. 30 vols. Moscow, 1949-1955.

Sobranie sochinenii. 18 vols. Moscow, 1960-1963.

Polnoe sobranie sochinenii. 25 vols. Moscow, 1968-1976.

MEMOIRS

Detstvo. Moscow, 1913-1914.

V liudiakh. Moscow, 1916.

Moi universettii. Berlin, 1923.

TRANSLATIONS

Articles and Pamphlets. Moscow, 1950. Contains *My Interviews* and *In America.*

The Artamonov Business. Translated by Alec Brown. New York and London, 1948.

The Autobiography of Maxim Gorky. New York, 1962. Contains *Childhood, My Apprenticeship,* and *My Universities.*

Best Short Stories of Maxim Gorki. Edited by Avrahm Yarmolinsky and Baroness Moura Budberg. New York, 1947; reprinted 1973.

Childhood. Translated by Margaret Wettlin. Moscow, 1973.

Children of the Sun. Translated by John Wolfe. In *Poet Lore* 17 (1906).

The Confession. Translated by Rose Strunsky. New York, 1916.

Enemies. Translated by Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. New York, 1972.

Foma Gordeyev. Translated by Margaret Wettlin. London, 1956; Westport, Conn., 1974. Based on the edition published by Foreign Languages Publishing House (Moscow, 1955).

Letters of Gorky and Andreev 1899-1912. Edited by Peter Yershov. Translated by Lydia Weston. New York, 1958.

The Life of Klim Samgin. 4 vols. Translated by Alexander Bakshy and Bernard Guilbert Guerney. New York, 1930- 1938. Vol. 1: *Bystander; vol.* 2: *The Magnet;* vol. 3: *Other Fires;* vol 4: *The Specter.*

The Life of Matvei Kozhemyakin. Translated by Margaret Wettlin. Moscow , 1961.

———. *O Gor'kom: Stat'i.* Moscow, 1947.

Kaun, Alexander. *Maxim Gorky and His Russia.* New York, 1931.

Lenobl', Genrikh. *O M. Gor'kom—khudozhnike slova: Shornik statei.* Moscow, 1957.

Levin, Dan. Stormy Petrel: *The Life and Work of Maxim Gorky.* New York, 1986.

Habermann, Gerhard. *Maksim Gorki.* Translated by Ernestine Schlant. New York, 1971.

Hare, Richard. *Maxim Gorky: Romantic Realist and Conservative Revolutionary.* London, 1962.

Kastorskii, Sergei. *Gor'kii—khudozhnik: Ocherki.* Moscow and Leningrad, 1963.

Muchnic, Helen. *From Gorky to Pasternak: Six Writers in Soviet Russia.* New York, 1979.

Novikov, Vasilii. *Tvorcheskaia laboratoriia Gor'kogo—dramaturga.* Moscow, 1965.

Rischbieter, Henning. *Maxim Gorki.* Hanover, 1973.

Tager, E. B. *Tvorchestvo Gor'kogo sovetskoi epokhi.* Moscow, 1964.

Weill, Irwin. *Gorky: His Literary Development and Influence on Soviet Intellectual Life.* New York, 1966.

Wolfe, Bertram D. *The Bridge and the Abyss: The Troubled Friendship of Maxim Gorky and V.I. Lenin.* New York, Washington, and London, 1967.

کتابنامهٔ فارسی

«ساعت»، ترجمهٔ یوسف اعتصامی، **بهار**، ۹، ۱۰ (اردیبهشت، خرداد ۱۲۹۰؟)

زندانیان، ترجمهٔ عباس خلیلی، تهران، ؟، ۱۳۱۰.

«عاشق او»، ترجمهٔ ابولحسن صیرفی، **رهبر**، ؟ (؟).

«دو فقیر»، ترجمهٔ احساس، **دوست ایران**، ؟ (؟).

نگهبان شدم، ترجمهٔ رحمت‌اللّه‌الهی، تهران، ؟، ۱۳۲۳.

«انتقام عشق»، ترجمهٔ شمع، **ماه نو**، ۳/۲ (فروردین؟ ۱۳۲۳).

شبی در پائیز، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران، ؟، ؟.

دانشکده‌ها من، ترجمهٔ علی‌اصغر هلالیان، مشهد، ؟، ۱۳۲۳.

مادر، ترجمهٔ علی‌اصغر سروش، تهران، ؟، ۱۳۲۳.

داستانی چند، [«دودلدادهٔ او»، «یکشب پائیز»، «یکشب روی ولگا»، «بیست‌وشش مرد و یک دختر»، «خان و پسرش»، و «میشا»]ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر، تهران، ؟، ۱۳۲۵.

ولگردان [همراه با «در استپ»، «بابا آرخیپ و لنکا»، «سرود شاهین»، «یملیان پیلائی»، «خان و پسرش»، «زازوبرینا»، «ماکارچودرا»، و «بیست‌وشش و یک»]، ترجمهٔ علی کسمائی، تهران، علی‌اکبر علمی و شرکا ۱۳۲۵.

بوران، ترجمهٔ رحمت‌الهی، تهران، ؟، ۱۳۲۶.

دشمنان، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، [پیام نو]، ۱۳۲۶ (چاپ دوم: نگاه و شباهنگ، ۱۳۵۷).

بندهٔ عشق، ترجمهٔ عبداللّه توکل، تهران، ؟، [؟ ۱۳۲۷].

ارباب، ترجمهٔ نوذر، ؟، ؟، ۱۳۲۸ (چاپ سوم: تهران، گام، ۱۳۵۵).

مالوا، ترجمهٔ ع. کارن، تهران، ؟، ۱۳۲۸.

آنها که وقتی آدمی بودند، ترجمهٔ م. ه. شفیعیها، تهران، ؟، [؟ ۱۳۲۹].

بوران [همراه با «مرغک توفان»، «خون گرم!»، «لای‌لای...»، و «آگاه باش!»]، ترجمهٔ کمال بخش‌پور، تهران، کتاب محسن، ۱۳۲۹.

چلکاش، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، ؟، ۱۳۲۹.

فضول، ترجمهٔ رضا آذرخشی، تهران، هنر پیشرو، ۱۳۲۹.

کانوالوف، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، ؟، ۱۳۲۹.

نخستین عشق من، ترجمهٔ ع.ت.، تهران، سپهر، ۱۳۲۹.

نهم ژانویه، ترجمهٔ آذر، [تهران ؟]، [ابن سینا ؟]، چاپ دوم: ۱۳۲۹.

واسکا، ترجمهٔ علی‌اصغر سروش، تهران، ؟، چاپ دوم: ۱۳۲۹.

همسفر من، ترجمهٔ [علی برزگر(؟) دریا (؟)]، تهران، کانون معرفت، [؟ ۱۳۲۹].

آرتامانوفها، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، ؟، ۱۳۳۰ (چاپ دوّم: تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷).

دانشگاههای من، ترجمهٔ جهانگیر بهروز، مشهد، ؟، ؟.

دختر قزاق (و ماهی‌گیر)، ترجمهٔ ارونقی کرمانی، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

در اعماق اجتماع، ترجمهٔ عبدالحسین نوشین، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۰.

دوران کودکی، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ؟، ۱۳۳۰ (چاپ دوم: کتابهای جیبی، ۱۳۴۱).

رفیق، ترجمهٔ رضا آذرخشی، تهران، ۱۳۳۰.

زندانیان، [همراه با «رومان»، «لکهٔ وجدانم»، «دزد»، «انتقام ـ مقایسهٔ سه انتقام»، «قسمتی از یک نامه»، «عید نوئل»، و «تصنیف»] ترجمهٔ سحر، تهران، ابن سینا، ۱۳۳۰.

شناور، ترجمهٔ عزیز ایرج، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

شیطان، ترجمهٔ کمال بخش‌پور، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

طوفان، [«افسانه‌ی مادر»، «پیک توفان»، «بچه‌ها»، «شعر شاهین»، «عجوزه ایزرگیل»، «پدروپسر»، «عبرانی»، و «زن چشم‌کبود»]ترجمهٔ رضا آذرخشی، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

کائین و آرتم، ترجمهٔ محمد مهدی‌پور کریم، تهران، کتابفروشی محسن، ۱۳۳۰.

لنین، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، سپهر، ۱۳۳۰.

استادان زندگی، [همراه با «پادشاهی که بیرق سلطنت را بلند نگهداشته است»، «معلم اخلاق»، و «فرانسهٔ زیبا»] ترجمهٔ احمد صادق، تهران، ؟، ۱۳۳۱.

خرده‌بورژواها، ترجمهٔ م. هوشیار، تهران، ؟، ۱۳۳۱.

دختر مرداوینی، ترجمهٔ برومند، تهران، [ابن سینا ؟]، ۱۳۳۱ (چاپ دوم: دنیای کتاب، ۱۳۵۶).

رفیق عجیب، ترجمهٔ م. پورکریم، تهران، ۱۳۳۱.

رؤیای عشق، ترجمهٔ سحر؟، تهران، ؟، ۱۳۳۱.

زندانیان، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، تهران، کانون معرفت، ؟.

میراث، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، ؟، ۱۳۳۱.

افسانه‌های ایتالیا [«اعتصاب»، «کودکان پارما»، «تونل»، «شهر»، «عروسی»، «مادر»، «مادر یک خائن»، «هیولا»، «سرگذشت ماهیگیر»، «چککوپیره»، «دردسرچی»، «نفرت»، و «پیپه»]، ترجمهٔ بهروز دهقانی، تبریز، ابن سینا، ۱۳۴۰.

پیر مرد (نمایشنامه در سه پرده)، ترجمهٔ محسن اسماعیلی، تهران، امروز، [؟ ۱۳۴۰].

«عجوزه ایزرگیل»، ترجمهٔ دکتر قاضی، **کتاب هفته**، ۱۰ (۱۹ آذر ۱۳۴۰).

«مادر یک خائن»، ترجمهٔ فریدون گیلانی، **کتاب هفته**، ۲۰ (۶ اسفند ۱۳۴۰).

«واسکا سرخه»، ترجمهٔ روحی ارباب، **کتاب هفته**، ۲۰ (۶ اسفند ۱۳۴۰).

چلکاش... [همراه با «اندوه بی‌پایان»، «ماکاچودرا»، و «کانوالوف»]، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، چاپ دوم: ۱۳۴۱.

زندگی و کاروهنر، ترجمهٔ سعید نفیسی، تهران، ؟، ۱۳۴۱ (چاپ دوم: **فروافتادگان**، تهران، گام، ۱۳۵۶).

«لالائی»، ترجمهٔ خ. همایون‌پور، **کتاب هفته**، ۳۵ (۲۰ خرداد ۱۳۴۱).

«خواننده»، ترجمهٔ ماه ملک بهار، **کتاب هفته**، ۳۶ (۲۴ تیر ۱۳۴۱).

«بیست و شش مرد و یک دختر»، ترجمهٔ روحی ارباب، **کتاب هفته**، ۶۶ (۱۹ اسفند ۱۳۴۱).

سه رفیق، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، ؟، ۱۳۴۲.

«کنوالوف»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **سالهای عمر**، تهران، جاویدان و علمی، ؟.

«کولوشا»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **سالهای عمر**، تهران، جاویدان و علمی، ؟

«ابلیس»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۷۶ (۵ خرداد ۱۳۴۲).

«چند روز در نقش سردبیر روزنامه»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۷۶ (۱۶ تیر ۱۳۴۲).

«میشا»، ترجمهٔ مهرداد صمدی، **کتاب هفته**، ۸۴ (۳۰ تیر ۱۳۴۲).

«پری کوچک و چوپان جوان»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۸۷ (۲۰ مرداد ۱۳۴۲).

«جشن عروسی»، ترجمهٔ غ. فروتن، **کتاب هفته**، ۹۹ (۱۲ آبان ۱۳۴۲).

«خواهر و برادر»، ترجمهٔ غ. فروتن، **کتاب هفته**، ۱۰۲ (۳ آذر ۱۳۴۲).

ملاقات [همراه با «فضول»]، ترجمهٔ افسر [صدارت]، تهران، مرجان، [۱۳۴۳].

ادبیات از نظر گورکی، ترجمهٔ ابوتراب باقرزاده، [تهران]، [صائب]، [۱۳۴۵].

«بچه‌هایی که یخ نزدند»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، **داستانهائی با قهرمانان کوچک از نویسندگان بزرگ**، تهران، آرمان، ۱۳۴۵ (چاپ دوم: **قصه‌هایی از نویسندگان بزرگ برای نوجوانان**، ۱۳۵۵).

«؟»، ترجمهٔ ؟، **برگزیده‌ها**، گردآوری علی رضائی ضمیر، [تهران ؟]، ؟، ۱۳۴۷.

دربارهٔ ادبیات، ترجمهٔ محمود معلم، [تهران]، [فرهنگ]، [۱۳۴۷].

«سرود پیک توفان»، ترجمهٔ رامین شهروند، **جهان نو**، ۲۳/۴-۵-۶ (تابستان ۱۳۴۷).

«حماسهٔ مادر»، ترجمهٔ گامایون، **چند نوول از آثار نویسندگان شوروی**، مسکو، پروگرس، ؟.

آنتون چخوف، از نظر مارکسیم گورکی، ترجمهٔ حفظ‌الله بریری، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.

«ادبیات کودکان از دیدگاهی نو»، ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد، **ادبیات کودکان از دیدگاهی نو**، تهران، کتاب نمونه، ۱۳۵۲.

انگل، ترجمهٔ محسن، [مینو خرد و] حشمت [کامرانی]، تهران، صدای معاصر، ۱۳۵۲.

در اعماق (نمایشنامه در چهار پرده) ترجمهٔ مهین اسکویی، تهران، پویا، ۱۳۵۲.

زبان فلسفه، ترجمهٔ [قنبرعلی] حبیبیان، [تهران]، متین، ۱۳۵۲.

لوتولستوی، از نظر ماکسیم گورکی، ترجمهٔ ؟، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.

«کلوشا»، ترجمهٔ کاظم شجاعی، **جهان نو**، ؟ (بهار - پاییز ۱۳۵۲).

مجموعه داستانهای ماکسیم گورکی [«دربارهٔ ادبیّات»، «واسکا سرخه»، «مادر یک خائن»، «سردبیر روزنامه»، «بیست و شش مرد و یک دختر»، «لالایی»، و «عجوزه‌ی ایزرگیل»]، گردآورنده ب. محمد حسین قلی‌زاده، تهران، بابک، ۱۳۵۴.

هدف ادبیات، ترجمهٔ م. ه. شفیعیها، تهران، یوش، ۱۳۵۴.

افسانهٔ دانکو، ترجمهٔ ابراهیم دارابی، **شب میلاد و چند داستان دیگر**، [تهران]، نوپا، ۱۳۵۵.

«افسانهٔ لاره»، ترجمهٔ ابراهیم دارابی، **شب میلاد و چند داستان دیگر**، [تهران]، نوپا، ۱۳۵۵.

«شب میلاد» ترجمهٔ ابراهیم دارابی، **شب میلاد و چند داستان دیگر**، [تهران]، نوپا، ۱۳۵۵.

ماکاچودرا، ترجمهٔ علی کسمائی، [تهران]، ؟، [۱۳۵۵].

«مدارات»، ترجمهٔ ابراهیم دارابی، **شب میلاد و چند داستان دیگر**، [تهران]، نوپا، ۱۳۵۵.

واسکا سرخه [و] **مادر یک خائن**، ترجمهٔ روحی ارباب [و] فریدون گیلانی، تهران، نگاه، ۱۳۵۵.

«اندوه بی‌پایان»، ترجمهٔ کاظم انصاری ؟، **اندوه بی‌پایان و چند داستان دیگر**، گردآوری فریدون تنکابنی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶.

«انسانی زاده می‌شود»، ترجمهٔ فریبا عزبدفتری، **انسانی زاده می‌شود و قدیس**، تبریز، ابن‌سینا، ۱۳۵۶.

بچه‌های پارما، ترجمهٔ پوری‌عباسی، [تهران]، حقیقت، ۱۳۵۶.

پری کوچک، ترجمهٔ م. لیسکی، تهران، چکیده، ۱۳۵۶.

پنج داستان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی و ...، تهران، بابک، ۱۳۵۶.

در جستجوی نان، ترجمهٔ احمد صادق، تهران فرخی، ۱۳۵۶.

افسانه‌های ایتالیا [«اعتصاب»، «بچه‌های پارما»، «گُل»، «تونل»، «مبلغ»، «مادر»، «هیولا»، «مادر یک خائن»، «اندرز ماهیگیر»، «ماجرای جی‌یووانی»، «روشنفکران»، «مزاحم»، «کینهٔ خانوادگی»، «جی یووانی تیوبا»، «سِکوی پیر»، «میلاد مسیح»، «نانسیا»، «گارلن گالیاردی»، «ایتالیای جوان»، «تنفر»، «پپ»، «عید پاک»، و «شهر»]، ترجمهٔ غ. فروتن، [تهران]، سپیده، ۱۳۵۶.

سه داستان (ابلیس و دو داستان دیگر [«خواننده»، و «جشن عروسی»]، ترجمهٔ کاظم انصاری، ماه ملک بهار، و غلامعلی فروتن، [تهران]، کتاب امروز، چاپ دوم: ۱۳۵۶.

کرکسها (واسا زلزنوا)، ترجمهٔ حمید نعمت‌اللهی، تهران، حقیقت، ۱۳۵۶.

لینچ [«مصاحبه با یکی از سلاطین جمهوری»، «مردم»، «نامه‌ها»، و «پاسخ به مجلات آمریکایی»]، ترجمهٔ جرجانی، تهران، چکیده، ۱۳۵۶.

«ماهی‌گیران» [«مالوا»]، ترجمهٔ سعادت صادقی، [تهران]، البرز، ۱۳۵۶.

«نخستین عشق»، ترجمهٔ محمود معلم، [تهران]، آبان و زند، ۱۳۵۶.

نخستین عشق من [همراه با «سرگذشت یک دوشیزه»]، ترجمهٔ عبدالله توکّل، تهران، نیما، ۱۳۵۶.

ولگردان [«در استپ»، «چوپان جوان»، «یمیلیان پیلائی»، «بابا آرخیپ و لنکا»]، ترجمهٔ علی کسمایی، [تهران]، البرز، ۱۳۵۶.

همسفر من، ترجمهٔ داود پوردهباشی، تهران، ؟، چاپ دوم: ۱۳۵۶.
همسفر من و چند داستان دیگر [«افسانهٔ مادر» و «مادر و فرزند»]، ترجمهٔ [علی برزگر(؟) دریا (؟)] و رضا آذرخشی، کتاب امروز، ۱۳۵۶.
ییلاق‌نشینها، ترجمهٔ مهین اسکویی، تهران، شبگیر، ۱۳۵۶.
شهر شیطان‌زرد (جزوه‌ها و مقاله‌ها و نامه‌هایی دربارهٔ امریکا)، ترجمهٔ عبدالله جاویدی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷.
فرزندان خورشید، ترجمهٔ مهین اسکوئی، تهران، شباهنگ [و] نگاه، ۱۳۵۷.
نهم ژانویه، ترجمهٔ آذر، تهران، پاپیروس، ۱۳۵۷.
«لو تولستوی»، ترجمهٔ ف. م. جوان، **این راز سربه‌مهر** (داستهایی دربارهٔ نویسندگان روس)، مسکو و تهران، نشریات پروگرس و گوتنبرگ (میر)، ۱۹۸۰ م [۱۳۵۸].
زندگی ماتوی کوژمیاکین، ترجمهٔ هوشنگ قربان‌نژاد، تهران، پیشگام، ۱۳۵۸.
واسا ژلزنوا (و یاکوف با گاملوف)، ترجمهٔ ضیاءالله فروشانی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۸.
«انسانی زاده می‌شود»، ترجمهٔ پرویز نیرومند، **کتاب جمعه**، ۱۷ (۱۵ آذر ۱۳۵۸).
«کامو»، ترجمهٔ ؟، **فرهنگ نوین**، ۲ (بهمن ۱۳۵۸).
آدم بیکاره، ترجمهٔ یدالله علیزاده، تهران، چکیده، ۱۳۵۹.
«حماسه مادر»، ترجمهٔ گامایون، **مایا**، مشهد، شورا، ۱۳۶۱.
کلیم سامگین، ترجمهٔ محمد قاضی، [تهران]، سحر، ۱۳۶۱.
مادر، ترجمهٔ محمد قاضی، تهران، میترا، ۱۳۶۱.
افکار نابهنگام، ترجمهٔ الف. لاله‌زاری، [تهران]، نو، ۱۳۶۴.
چهره‌های ادبی، ترجمهٔ علی آذرنگ، [تهران]، روز، ۱۳۶۸.
«؟»، ترجمهٔ کتایون صارمی، **نقدی بر زندگی و آثار آنتون چخوف**، تهران، پیشرو، ۱۳۶۹.
چلکاش و چند داستان دیگر، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، ۱۳۶۹.
«واسیلی سلپتسف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
«داستان یک شب توفانی»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، **چاووش**، ۳ و ۴ (آذر و دی ۱۳۷۰).
«برگزیده‌هایی از نامه‌های گورکی»، ترجمهٔ علی کفامنش، **چیستا**، ۱۰۸ و ۱۰۹ (اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۳).
«نامه‌های ماکسیم گورکی به لئو تولستوی»، ترجمهٔ هاشم حسینی، **چیستا**، ۱۴۰ (تیرماه ۱۳۷۶).
«در جلگه‌های پهن و بی‌درخت روسیه»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **درزدی هنر است**، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.
«زنی این چنین عاشق»، ترجمهٔ حسین نوشین و گامایون، **عشق بی‌پایان**، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۸.

گفتگو

مارشاک، س. ج.، **«گفتگوی س.ج. مارشاک با ا.م. پشکوف»**، ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد، **ادبیات کودکان از دیدگاهی نو...**، تهران، کتاب نمونه، ۱۳۵۲.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

؟، **به یاد ماکسیم گورکی، (گزارش مجلس تذکر در انجمن ادبی ایران)**، [تهران ؟]، [انجمن ادبی ایران ؟]، ۱۳۱۵.
؟، **ماکسیم گورکی**، اصفهان، انجمن روابط فرهنگی ایران با شوروی و روزنامهٔ سپنتا، ۱۳۲۵.
زوایک، استفان، **ماکسیم گورکی روسی**، ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری، تهران، ؟، ۱۳۲۶.
شهید نورائی، محمد، **ماکسیم گورکی**، مشهد، ؟، ۱۳۳۰.
نیکاندروف، ن.، **«نویسنده پرچمدار ملت است (دمی با گورکی)»**، ترجمهٔ رضا آذرخشی، **طوفان**، تهران، ؟، ۱۳۳۰.
نفیسی، سعید، **در شناخت ماکسیم گورکی**، [تهران ؟]، ؟، [؟ ۱۳۳۱].
زلینسکی، کورنلی، **ماکسیم گورکی**، ترجمهٔ قره‌داغی، تهران، مازیار، ۱۳۵۲ (چاپ دوم: **«ماکسیم گورکی»، شناخت و بررسی، ماکسیم گورکی**، تهران، خورشید نو، ۱۳۵۶).
استانیسلاوسکی، کنستانتین، **«ماکسیم گورکی» و «در اعماق»**، ترجمهٔ علی کشتگر، **زندگی من در هنر**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
حق وردیف، **«زندگی و خلاقیت ماکسیم گورکی»**، ترجمهٔ قره‌داغی، **شناخت و بررسی، ماکسیم گورکی**، تهران، خورشید نو، ۱۳۵۶.
لوناچارسکی، آناتولی، «ماکسیم گورکی»، ترجمهٔ ع. نوریان، **دربارهٔ ادبیات**، تهران، انتشارات شباهنگ، ۱۳۵۶.
بلتف، **نقدی بر دشمنان**، ترجمهٔ رسول خدابنده‌لو، تهران، پاپیروس، ۱۳۵۷.ژ گروفینگل، نینا، **زندگی و آثار گورکی**، ترجمهٔ محمد مجلسی، تهران، دوران نو، ۱۳۶۰.
ولف، برترام د.، **گورکی و لنین**، ترجمهٔ احمد شهسا، تهران، کتاب‌سرا، ۱۳۶۴.
ایگور، کازنکو، **اسرار مرگ ماکسیم گورکی**، ترجمهٔ جعفر مهدی‌نیا، تهران، پاسارگاد، ۱۳۶۴.
خراپچنکو، میخائیل، «گورکی و زمانهٔ حال»، ترجمهٔ نازی عظیما، **فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات**، تهران، آگاه، ۱۳۶۴.
سرکوهی، فرج، **«در این عشق سوزان به جهان»** [**دربارهٔ مادر گورکی**، ترجمهٔ محمد قاضی]، **آدینه**، ۶۵ و ۶۶ (آذر و دی ۱۳۷۰).
؟، **«گورکی، جویندهٔ حقیقت و زیبائی»**، ترجمهٔ علی کفامنش ؟، **چیستا**، ۱۰۸ و ۱۰۹ (اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۳).
وکسبرگ، آرکادی، **از گورکی تا گورکی**، ترجمهٔ داود طبایی، تهران، نشر گفتار، ۱۳۷۸.

زینائیدا نیکالایونا هیپیوس

(۱۸۶۹ـ۱۹۴۵)

تمیرا پاچموس
خشایار دیهیمی

زینائیدا هیپیوس در بلیف[۱] در ناحیهٔ تولا[۲] در خانوادهٔ نایب رئیس اوّل سنای پطرزبورگ به‌دنیا آمد. پدرش بعداً قاضی عالی شهر نیژین[۳] در ناحیهٔ چرنیگوف[۴] شد. زینائیدا به استثنای چند ماهی که در مؤسّسهٔ آموزشی دختران در کیف گذراند (۱۸۷۷ـ۱۸۷۸) و چند ماهی که در مدرسهٔ کلاسیک خصوصی فیشر[۵] در مسکو بود (۱۸۸۲) بقیّهٔ تحصیلاتش را در خانه انجام داد. نویسندهٔ محبوب او **داستایفسکی** بود. او پس از آنکه خود دست‌به‌قلم شد شعرهای بسیاری سرود و داستان، نمایشنامه، مقاله، خاطره، و نقد نوشت. فعّالیّتهای او در مجامع مذهبی و فلسفی پطرزبورگ و شبهای ادبیِ مُد روزی که ترتیب می‌داد بر شهرت او در محافل ادبی روسیّه افزود.

برای هیپیوس ادبیّات تجربهٔ روحانی عمیقی بود. او احساس می‌کرد ادبیّات وسیله‌ای برای تجسّم‌بخشیدن به وحدت امور استعلایی و امور پدیداری است. او که با نگرش اجتماعی و ایدئولوژیکی موجود نسبت به هنر خلّاق مخالف بود اصرار داشت که احترام بیشتری به فرهنگ عامّ، راز زیبایی و هماهنگی زیبایی‌شناختی، و آنچه در نظرش خصوصیّات ابدی هنر بودند ـ یعنی عشق به خدا، اخلاق مسیحی، تعالی روحی، و احساسات مذهبی ـ بگذاریم. او قانون هنر خود را در این جملهٔ قصار خلاصه کرده بود: «هنر فقط بایستی امر روحانی را مادّیت ببخشد.» شعر و نثر هیپیوس تجارب روحانی او را در قالب صُوَر خیالیی عرضه می‌کنند که به‌نحو شگفت و مرموزی ملموس هستند. رنگها، صداها، تصاویر، و حالات در شبح خوف‌انگیز جهان او درهم می‌آمیزند، جهانی که خلأیی مادّی و احساسی است که القاءکنندهٔ راز و دهشت است. امّا همیشه تلاشی آرمانی و ایمانی پرشور به خدا و رحمت او این حالت خوف و راز و دهشت را متعادل می‌کند. این اشعار در واقع مزامیری روحانی، یادآور سرودهای مؤمنانه در ستایش خداوند، هستند.

هیپیوس در پایان قرن نوزدهم سخت دلمشغول مسائل مذهبی و اجتماعی‌ـاخلاقی بود و مسیحیّتی رستاخیزی را که مبتنی بر اعتقاد به بازگشت مسیح بود تبلیغ می‌کرد. روایتهای داستانی او، که از نظر رازوری، پالودگی کلامی، سفسطه، و طنز تلخشان یادآور رمانهای کوتاه قرون وسطایی هستند، بشریّت «عهد سوّم» را پیش می‌کشند و از طریق تحلیلهای خودنگرانه به مسائل روانشناختی می‌پردازند. رمانها و نمایشنامه‌های او نیز انعکاس‌دهندهٔ دیدگاههای شاعر در زمینهٔ مسائل مذهبی و اجتماعی‌ـاخلاقی عصرش هستند؛ با اینهمه همچنان دلمشغولی اصلی او خدا و آزادی از طریق عشق به مسیح است.

هیپیوس، در مقام نقد، مقالات نامرسوم بسیاری دربارهٔ ادبیّات، مذهب، و سیاست نوشت. این مقاله‌ها در روزنامه‌ها و مجلّه‌های مهمّ آن دوره با نامهای مستعار آنتون کراینی[۶]، رامان آرینسکی[۷]، لیف پوشچین[۸]، رفیق هرمان[۹]، و ویتوفت[۱۰] به چاپ می‌رسیدند. این مقالات، که حاوی اظهارنظرهای مهیّجی دربارهٔ نویسندگان سرآمد آن عصر بودند، به داوری در مورد وقایع مهمّ محافل ادبی پطرزبورگ، مسکو، و پاریس هم می‌پرداختند. علاوه بر این هیپیوس غالباً درگیر تبادل نظرهای پرشور دربارهٔ اندیشه‌های جاری با کسانی چون آندریی **بیلی**، والیری **بریوسوف**، ماکسیم **گورکی**، مارک ویشنیاک[۱۱]، آنتون کارتاشف[۱۲]، و پاول میلیوکوف[۱۳] بود.

او در جستجوی خود برای رسیدن به «ملکوت مسیحیّت رستاخیزی، این وحدت معجزه‌آسای زمین و آسمان»، محفل مذهبی کانونی خود را در پطرزبورگ تشکیل داد. او همچنین آغازگر گردهماییهای مذهبی‌ـفلسفی در پطرزبورگ (۱۹۰۱ـ۱۹۰۳) و چاپ نشریّهٔ ادبی جدیدی به نام **نووی پوت** (۱۹۰۳ـ۱۹۰۵) بود که آثار نویسندگان سمبولیست و گزارشهای گردهماییهای مذهبی‌ـفلسفی را منتشر می‌کرد. از جملهٔ نزدیکترین یاران و معاشران هیپیوس باید از دمیتری فیلوسوفوف[۱۴]، واسیلی **روزانوف**، پیوتر پیلسکی[۱۵]، نیکالای **بردیایف**، آلکساندر بنوئیس[۱۶]، والنتین نوئوول[۱۷]، لیف باکست[۱۸]، ولادیمیر هیپیوس[۱۹]، نیکالای مینسکی*، آلکساندر **بلوک**، آندریی بیلی، فیودور **سالاگوب**، سرافیما

ریمیزووا[20]، پولیکسنا سالاویووا[21]، ماریتّا شاگینیان*، دمیتری **مرشکوفسکی**، آنتون کارتاشف، و تاتیانا و ناتالیا هیپیوس[22] نام برد.

هیپیوس فقط از مرحلهٔ اوّل انقلاب روسیّه، که استبداد را از بین برد و وعدهٔ آزادی داد، استقبال کرد. امّا، پس از انقلاب اکتبر، او و شوهرش، مرشکوفسکی، در ۲۴ دسامبر ۱۹۱۹ پطرزبورگ را ترک کردند. آنها همراه با باریس ساوینکوف[23] و ژنرال گلازناپ[24] کوشیدند اپوزیسیونی نظامی علیه بلشویسم در لهستان تدارک ببینند، امّا صلح رئیس‌جمهور پیلسودسکی[25] با روسیّهٔ بلشویکی نقطهٔ پایانی بر فعّالیّتهای آنان در راه «آرمان روسی» نهاد. آنان در ۲۰ اکتبر ۱۹۲۰ ورشو را به مقصد پاریس از راه ویسبادن ترک گفتند.

در ۱۹۲۵ هیپیوس خاطرات خود را تحت عنوان **چهره‌های زنده**[26] منتشر کرد. در ۱۹۲۸ در نخستین کنگرهٔ نویسندگانِ در تبعید، آلکساندر، پادشاه یوگوسلاوی، به پاس خدمات او به ادبیّات و فرهنگ روسیّه نشان قدّیس ساوا[27] را به او اهدا کرد. در ۱۹۲۶ او با شوهرش، مرشکوفسکی، انجمن ادبی و فلسفی تازه‌ای را به نام «چراغ سبز»[28] تأسیس کرد که ریشه در همان «شبهای یکشنبهٔ» مشهور داشت که در آن بحثهایی حول شعر، فلسفه، مذهب، و مفاهیم متافیزیکی صورت می‌گرفت. **تابشها**[29]، کتاب شعری که در ۱۹۳۸ در تبعید منتشر شد، گواهی است بر اینکه هیپیوس تسلّط خود را حفظ کرده و هیچ‌یک از مهارتهایش را در سرودن شعر از دست نداده است.

اصرار هیپیوس بر ویژگیهای زیبایی‌شناختی، مذهبی، و فلسفی خاصّ آثار ادبی زمینه را برای جنبش ادبی تازه‌ای در روسیّهٔ قرن بیستم آماده کرد؛ این جنبش همان سمبولیسم روسی بود. او هرگز از پیش‌شرطی که در پایان قرن نوزدهم در آن جملهٔ مشهورش خلاصه کرده بود دست برنداشت و همواره معتقد بود که هنر وقتی حقیقی است که خواننده را به‌سوی امر روحانی راهبر باشد و انگیزهٔ جستجوی خدا را در دلش بارور سازد. فلسفهٔ او حتّی در پرتو اگزیستانسیالیسمِ مدرن اعتبارش را به‌خاطر مضامینی که طرح می‌کند، و حتّی در جوّ فرهنگی امروز هم بیراه نیستند، حفظ کرده است ـ مضامینی چون جستجوی خدا، مسئلهٔ خیر و شرّ، علاقهٔ شدید به روانشناسی، برداشت خاصّ خودش از عشق، ازدواج، و دوسوگرایی جنسی، و درکش از مسئولیّت شخص نسبت به خود و همنوعان.

پی‌نویسها

1. Belev
2. Tula
3. Nezhin
4. Chernigov
5. Fisher
6. Anton Krainy
7. Roman Arensky
8. Lev Pushchin
9. Comrade Herman
10. Vitovt
11. Mark Vishnyak
12. Anton Kartashev
13. Pavel Milyukov
14. Dmitry Filosofov
15. Pyotr Pilsky
16. Aleksandr Benois
17. Valentin Nouvel
18. Lev Bakst
19. Vladimir Hippius
20. Serafima Remizova
21. Poliksena Solovyova
22. Tatyana and Natalya Hippius
23. Boris Savinkov
24. Glazenap
25. Józef Pilsudski، (۱۸۶۷ـ۱۹۳۵). رئیس‌جمهور لهستان.
26. *Zhivye litsa* (*Living Faces*)
27. Order of St. Sava
28. The Green Lamp
29. *Siyaniya* (*Radiances*)

Selected Bibliography

WORKS

Collected Poetical Works. Vol 1: 1899-1918. Vol. 2: 1918-1945. First comprehensive edition; compiled, annotated and with an introduction by Temira Pachmuss. Munich, 1972.

P'esy: Collected Dramatical Works. Ed. and introd. Temira Pachmuss. Munich, 1972.

(With Dmitri Mereschkowski and Dmitri Philosophoff,) *Der Zar und die Revolution*. Munich, 1908. (From the French, *Le Tsar et la Révolution*, Paris, 1907.)

Literaturnyi dnevnik: 1899-1907. St. Petersburg, 1908. Reprint Munich, 1970.

Nebesnye slova i drugie rasskazy. Paris, 1921.

(With D. S. Merezhkovskii, D. V. Filosofov, and V. A. Zlobin,) *Tsarstvo Antikhrista*. Munich, 1921.

Sinyaya kniga. Peterburgskii dnevnik: 1914-1918. Belgrade, 1929. Reprint Tel-Aviv, 1980.

Chto delat' russkoi emigratsii. Paris, 1930.

Dmitrii Merezhkovskii. Paris, 1951.

S. Makovskii, *Na Parnase Serebryanogo veka*. Munich, 1962.

O. Maslenikov, "Disruption of Canonical Verse Norms in the Poetry of Zinaida Hippius." In *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun*. New York, 1968. Pp. 89-96.

———, "The Spectre of Nothingness: The Privative Element in the Poetry of Zinaida Hippius," *SEEJ* 4 (1966), pp. 299-311.

Olga Matich, *The Religious Poetry of Zinaida Gippius*. Munich, 1972.

M. Nevedomskii, "80-e i 90-e gody v nashei literature." In *Istoriya Rossii v XIX veke*. Vol. 9. Moscow, 1911.

Temira Pachmuss, *Zinaida Hippius: An Intellectual Profile*. Carbondale, Ill., 1971.

———, ed. *Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippius*. Munich, 1972.

Renato Poggioli, *The Poets of Russia: 1890-1930*. 1960.

M. Shaginyan, *O blazhenstve imushchego: poeziya Z. N. Gippius*. Moscow, 1912.

Yu. Terapiano, *Vstrechi*. New York, 1953. Pp. 36-81.

A. Volynskii, *Bor'ba za idealizm*. St. Petersburg, 1900. Pp. 297-310.

———, *Kniga velikogo gneva*. St. Petersburg, 1904. Pp. 430-46.

TRANSLATIONS

Selected Works of Zinaida Hippius. Trans. and ed. Temira Pachmuss. Univ. of Illinois Press, 1972.

Between Paris and St. Petersburg: Selected Diaries of Zinaida Hippius. Trans. and ed. Temira Pachmuss. Univ. of Illinois Press, 1975.

Women Writers in Russian Modernism: An Anthology. Trans. and ed. Temira Pachmuss. Univ. of Illinois Press, 1978.

A Russian Cultural Revival: A Critical Anthology of Emigré Literature before 1939. Ed. and trans. Temira Pachmuss. Univ. of Tennessee Press, 1981.

Modern Russian Poetry: An Anthology. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks, 1967. Pp. 56-89.

See also: Lewanski, p. 262.

BIBLIOGRAPHY

A. Barda, *Bibliographie des oeuvres de Zenaïde Hippius*. Paris, 1975.

SECONDARY LITERATURE

Antonina Filonov Gove, "Gender as a Poetic Feature in the Verse of Zinaida Gippius." In *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*. 1978. Pp. 379-407.

ایوان آلکسییویچ بونین

(۱۸۷۰ـ ۱۹۵۳)

میلتون اثر
احمد پوری

بونین نویسنده‌ای طراز اوّل است. او در مرکز روسیّه، در منطقهٔ حاصلخیزِ جنوب مسکو، به‌دنیا آمد. این منطقه، در کنار اعیان و اشراف، نویسندگان بزرگی چون **تورگینف** و **تالستوی** را نیز پرورش داد. بونین از خانواده‌ای اشرافی بود که مانند دیگر هم‌طبقه‌هایش در روند صنعتی‌شدنِ سریعِ ۱۸۸۰ صدمات زیادی دید. زیبایی اندوهزای مناظر روسیّهٔ مرکزی بونین را عمیقاً تحت تأثیر قرار داد. او با وجود اینکه در آثارش دلزدگی خود را از جنبه‌های ظالمانهٔ جامعهٔ سنّتی روسیّه نشان می‌دهد نویسنده‌ای است نوستالژیک و مجذوب زمانهایی است که در آن انسان به طبیعت نزدیکتر بود. دلمشغولی او حسرت ازدست‌دادنِ آن نوع زندگی بود که با آن بار آمده بود. نوستالژی اشرافیِ او با غرور اشرافی‌اش درهم‌آمیخته بود. او درونگرا و منزوی بود و در برابر اندوه و مصایب زندگی خویشتنداری و بی‌اعتناییِ مستمرّی از خود نشان می‌داد.

بونین نخستین اثر خود را در ۱۸۸۸ عرضه کرد. در آستانهٔ قرن بیستم دیگر شهرت او تثبیت شده بود. در جوانی مدّت کوتاهی مجذوب تالستوی شد. در اوایل دههٔ ۱۹۰۰ به نویسندگان رئالیستی که پیرامون انتشاراتی **گورکی**، «زنانیه»[1]، گرد آمده بودند نزدیک شد. اما بونین آدمی تکرو بود و امکان نداشت او را در یکی از گروهها جای داد. یکی از معدود نویسندگانی که بونین با او احساس نزدیکی می‌کرد **چخوف** بود. ازدواج اوّل او شکست خورد و زن دوّم او، ویرا مورومتسوا[2]، تا آخرین روزهای زندگی‌اش نزدیکترین یاور و همراه او بود. نویسندگان بسیار کمی را می‌توان یافت که به‌اندازهٔ بونین سفر کرده باشند. او، علاوه بر «تور بزرگِ» اروپا، به خاورمیانه، شمال افریقا، هند، و سیلان سفر کرد و این مکانها را محلِّ وقوع داستانهای بیشماری قرار داد. او با ترشرویی با انقلاب بلشویکها روبرو شد و به پاریس مهاجرت کرد. کارهای ادبی او حجیم نیست، امّا پیوسته است. این کارها محصول شصت‌سال فعّالیّت خلّاقانهٔ اوست. در ۱۹۳۳ برندهٔ جایزهٔ نوبل شد. او نخستین نویسندهٔ روسیّه بود که این جایزه را نصیب خود کرد.

بونین توجّهی مداوم و همیشگی به نقّاشی داشت. رگه‌های تصویری ناب در آثار او آشکار است. شعر بونین کم‌اهمّیّت‌تر از نثر اوست. سبک شعری‌اش محافظه‌کارانه است و رنگ‌وبوی «پارناسی» دارد. مضامین آنها همان مضامین داستانهایش است: غنای طبیعت، زیبایی حزن‌انگیز آن (شب زمانِ مورد علاقهٔ بونین بود)، تنهایی، و مرگ. بونین، در رویارویی با گذرِ چیزها، تسلیم و پذیرشی خویشتندارانه و گاه حسرتی مرثیه‌وار دارد. با وجود اینکه شعر او می‌تواند برانگیزنده باشد، امّا یکنواخت و ایستاست. قدرت شعر او در مشاهدهٔ دقیقِ دنیای بیرون است. نثرگونگی در شعر او پیشاپیش نوعی واکنش در برابر خوش‌آهنگیِ مبهمِ سمبولیسمِ نسل بعد از ۱۹۱۰ است.

نثر بونین شاعرانه‌تر از شعر اوست. در این عرصه است که او ثابت می‌کند یکی از استادان بزرگ زبان روسی است. بیشتر داستانهایش درواقع مونولوگهایی تغزّلی است و تقریباً همهٔ آنها سرشار از توصیفهای طولانی، آن‌هم معمولاً از طبیعت، است. نثر او قدرتی نسبتاً جادویی در آفرینش و تداوم حال‌وهوا دارد، با اینهمه بعضاً سست است. زبان او عاری از ابهام و فشردگیِ بیش‌ازحدّ است. نثر بونین هر اندازه تغزّلی و آهنگین هم‌که باشد پر است از ظرافتهای دریافتی. او گوش فوق‌العاده دقیقی برای ضبط تفاوتهای ظریف گویش عامیانه دارد. تقلید او از لهجه‌های روسی با وجود اینکه خالی از طنز است با نثر **لسکوف** برابری می‌کند. بسیار اتّفاق می‌افتد که در کار بونین استادی در ارائهٔ تکنیک و نمایشِ مهارتهای کلامی به‌نشان‌دادن قدرت کلام محدود شود. بونین نظری خصمانه نسبت به مدرنیسم داشت، امّا شریک تلاش مدرنیستها برای تجربهٔ فرمهای جدید بود. درست است که او را رئالیست می‌شناسند، اما رئالیسم او به زیبایی‌شناسی غیرشخصی فلوبر نزدیکتر است تا سنّتِ رئالیسمِ اخلاقگرایانهٔ روسیّه. او همچنین نویسنده‌ای جدّی است و بعضاً می‌تواند بسیار تأثیرگذار باشد.

بخش اعظم آثار پیش از انقلابِ بونین مرثیه‌های تغزّلی بر روستاهای در حال نابودی است. مرگ دهقانان پیر و تصاویر

گرسنگی و فقر در آثار او فراوان است؛ امّا مضمون نهفته در تأثّر بونین از فروپاشی روسیّهٔ دهقانی مضمونی است که در سراسر زندگی‌اش با او بود: انزوا و تنهایی چاره‌ناپذیر انسانها در مواجهه با رنجهایشان. طبیعت در مقابل مرگ ـ چه فردی و چه در نظم اجتماعی ـ آرامش می‌بخشد. زیباییِ آن تسلّی‌بخش است. نو شدن جاودانیِ آن تصویری است از تداوم و استمرار که با نابودی چیزهای انسانی در ستیز است. درست است که احساس یگانگی با طبیعت او را از «انحطاط» و «سمبولیسم» جدا می‌کند، امّا او عملاً در آن احساسِ بحرانِ تاریخیِ حاکم بر سالهای پایانی قرن نوزدهم شریک است. بونین نیز مانند همعصرانش نگران نابودی عنقریبِ فرهنگ سنّتی بود. از میان آثار اوّلیّهٔ او «سیبهای آنتونوف»[3] (۱۹۰۰) به‌سبب بیان تغزّلیِ استثنایی و سرزندگیِ تحسین‌آمیزش شهرت بسیاری دارد؛ اما شهرت آن بیشتر به‌سبب خاطره‌برانگیزبودنش است. این اثر ترانه‌ای است در ستایش از نوعی زندگی که دیگر وجود ندارد. **دهکده**[4] (۱۹۰۹ـ ۱۹۱۰) رمانی کوتاه است که به‌سیاق معمول آثار بونین عبوس و جدّی است. موضوع آن ماجرای دردآور انحطاط یک شهرستانی است. داستان نشانی از تغزّل معمول آثار بونین را ندارد، کاملاً ناتورالیستی است، وَ عملاً مانند بسیاری از داستانهای او بدون طرح و پیرنگ است. قدرت داستان از ارائهٔ جزئیّات قانع‌کننده و توجّه بسیار محکم و قاطع بر زندگی ازدست‌رفتهٔ قهرمانان داستان برمی‌خیزد. **درّهٔ خشک**[5] (۱۹۱۱) یکی از شاهکارهای رُمان مُدرن است. در این رمان کوتاه مجذوب‌کننده خیالپردازیِ تغزّلیِ بونین از چنان طنین اسطوره‌ای و تراژیکی برخوردار است که با دیگر آثارش قابل مقایسه نیست. تجربه از میان لایه‌های خاطره و چشم‌اندازهای تودرتو عبور می‌کند تا تصویری متعالی از جامعهٔ پدرسالار روسیّهٔ قدیم به‌دست دهد. ملکی که درّهٔ خشک نام دارد عاری از سرزندگی طبیعی و سخاوتِ گرمی است که در «سیبهای آنتونوف» بود و تنها به ارائهٔ صحنه‌های خشونت و ویرانی اکتفا می‌کند. خاطره ناتوان از نمایاندن هرگونه ارزشی، حتّی ارزش خودِ خاطره، است و طبیعت مادّی فقط لنگری است پایدار در برهوت تاریخ.

روسیّه، که آماج عشق و در عین حال نفرت بونین بود، همواره در آثارش حضور دارد. زمانی که از نواحی روستایی روسیّه، که آنها را بسیار خوب می‌شناخت، پا بیرون می‌نهد، مانند داستانهای غریبِ شرقی و بیشتر کارهایی که در مهاجرت نوشت، احساساتی و انتزاعی می‌شود. سبک جهانی بونین هرچند که بسیار زیبا و فاخر است، اما از شور و حرارت روسی عاری است. داستان شاداب و پُربار «برادران»[6] (۱۹۱۴)، که بونین آن را تحت تأثیر مطالعاتش دربارهٔ بودیسم نوشته است، تمثیلی است اجمالی از پوچی آرزو. داستان معروف او، «آقایی از سانفرانسیسکو»[7] (۱۹۱۵)، اثری زیبا و جواهرگونه است که می‌تواند هم به‌عنوان هجو تمدّن بورژوایی و هم تمثیلی دیگر برای بیهودگی آرزوهای انسان در رویارویی با مرگ باشد. «گوش‌های آویزان»[8] (۱۹۱۶) برخلاف دیگر داستانهای او در شهر اتّفاق می‌افتد و پژوهشی تکاندهنده در مورد سادیسم است.

بونین در سالهای زندگی در مهاجرت گرایش بیشتری به داستانِ صرفاً خودنگرانه پیدا کرد و رگه‌ای از «مکتب انحطاط» را در هنرش پروراند. سکس و مرگ ذهن او را به‌خود مشغول کرده بود. «آفتاب‌زدگی»[9] (۱۹۲۵) یکی از بهترین داستانهای عشقی و نمونه‌وار اوست. برخوردهای جنسی در آثار بونین هرگز به پیوندهای مستحکمی تبدیل نمی‌شوند. این برخوردها اتّفاقی و چون «آفتاب‌زدگیِ» کوتاه و شدیدی هستند که طرف مذکّر را با دردی از حسرت برجا می‌گذارند. حسرتخواریِ او نه به‌سبب فرصتهای ازدست‌رفته، بلکه بار دیگر به‌سبب ناپایداری روابط انسانی است. «عشق میتیا»[10] (۱۹۲۴) پرداختی شاعرانه از عشق دوران جوانی است، اما احساساتیگری تاحدّی به آن ضربه زده است. **کوچه‌های تاریک**[11] (۱۹۴۶)، آخرین مجموعهٔ داستانهای او، توصیف روابط شهوانی کوتاه‌مدّت و همگی محکوم به نابودی است که اغلب با مرگ یکی از طرفینِ رابطه پایان می‌پذیرد. یکی از مهمّترین کارهای اواخر عمر بونین زندگینامهٔ شخصیِ داستانیِ او، **زندگی آرسنیف**[12] (۱۹۵۲)، است. این زندگینامهٔ شخصی هم، مانند بیشتر داستانهایش، نه جستجویی روانشناختی و نه شرحی از رشد اخلاقی است، بلکه تبدیل تجربه است به موضوعی برای تفکّر و تخیّل زیبایی‌شناختی.

پی‌نویسها

1. Znanie
2. Vera Muromtseva
3. "Antonovskie yabloki" ("Antonov Apples")
4. *Derevnya* (*The Village*)
5. *Sukhodol* (*Dry Valley*)
6. "Brat'ya" ("Brothers")
7. "Gospodin iz San-Frantsisko" ("Gentleman from San-Francisco")
8. "Petlistye ushi" ("Loppy Ears")
9. Solnechnyi udar") ("Sunstroke")
10. "Mitina lyubov'" ("Mitya's Love")
11. *Temnye allei* (*Dark Avenues*)
12. *Zhizn' Arsen'eva* (*The Life of Arseniev*)

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 9 vols. Moscow, 1965-67.

TRANSLATIONS

The Village. Trans. Isabel F. Hapgood. 1923.

The Gentleman from San Francisco and Other Stories. Trans. Bernard Guilbert Guerney. 1933.

The Well of Days. Trans. Gleb Struve and Hamish Miles. 1933.

The Dreams of Chang and Other Stories. Trans. Gleb Struve and Hamish Miles. 1935.

The Elaghin Affair and Other Stories. Trans. Bernard Guilbert Guerney. 1935.

Dark Avenues and Other Stories. Trans. Richard Hare. 1949.

See also: Lewanski, pp. 208-10.

SECONDARY LITERATURE

Serge Kryzytski, *The Works of Ivan Bunin*. The Hague, 1971.

Renato Poggioli, "The Art of Ivan Bunin." In *The Phoenix and the Spider*. 1957.

Gleb Struve, "The Art of Ivan Bunin," *SEER* 11 (1932-33).

James B. Woodward, *Ivan Bunin: A Study of His Fiction*. 1980.

کتابنامهٔ فارسی

پول‌دار، ترجمهٔ فریدون صدری، ؟، کانون نو، ۱۳۳۳. [چاپ دوم: تهران، میر (گوتنبرگ)، ۱۳۵۷].

«آفتاب‌زدگی»، ترجمهٔ هوشنگ رکنی، **تیرانداز**، تهران، معرفت، ؟.

گذرگاههای سایه‌دار...، [«گذرگاههای سایه‌دار»، «کلاغ»، و «نجیب‌زادهٔ سانفرانسیسکویی»]، ترجمهٔ ایرج فرهمند، تهران، پژواک [توپ؟]، ۱۳۵۲.

«آخرین میعاد» و «جادهٔ تاریک»، ترجمهٔ پوران فرخزاد، **دیداری در پائیز...**، تهران، پدیده، ؟.

آلکساندر ایوانوویچ کوپرین

(۱۸۷۰ـ۱۹۳۸)

بَری پی. شِر
خشایار دیهیمی

کوپرین، همراه با **گورکی**، **بونین**، و **آندرییف**، از چهره‌های شاخص گروه نویسندگان موسوم به «زنانیه»[1] بود که آثارشان را مرتّباً در جُنگی به‌همین نام منتشر می‌کردند. او که در خانوادهٔ کارمندی دون‌پایه در نارووفچات[2] در استان پنزا[3] به‌دنیا آمده بود پدرش را پیش از یک‌سالگی ازدست داد، بعداً با مادرش راهی مسکو شد، و در آنجا تحصیلات مابعد ابتدایی‌اش را در دانشکده‌های نظامی به پایان برد. در طول این مدّت، او شعر می‌سرود؛ برخی از این شعرها هجوآمیز یا سیاسی و برخی اشعارِ عاشقانهٔ جوانانه بودند. او نخستین داستانش را نیز با عنوان «واپسین اجرای اوّل»[4] (۱۸۸۹) در همین‌زمان منتشر کرد. پس از آن، چهارسالی درگیر خدمت نظام بود تا آنکه در ۱۸۹۴ از خدمت کناره گرفت، به کیف رفت، و حرفهٔ نویسندگی را برگزید. او، علاوه بر انتشار نوشته‌هایش در روزنامه‌ها و مجلّات، از طریقِ سلسلهٔ متفاوتی از مشاغل کسب درآمد می‌کرد. تجربه‌های او در این مشاغل، همراه با تجاربش از خدمت نظام، موادّ و مصالح لازم را برای نوشتن بسیاری از داستانهایش فراهم آورد. کوپرین در ۱۹۰۱ به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد و همراهی شش‌سالهٔ او با گروه «زنانیه» از ۱۹۰۲ آغاز شد.

مشهورترین آثار کوپرین تصویرگر مفاسد اجتماعی روزگارش هستند. در **مولوخ**[5] (۱۸۹۶)، که رمان کوتاهی بود که او را در کانون توجّه خوانندگان قرار داد، او از هزینه‌های پیشرفت صنعتی سخن می‌گوید: کارخانه که از منظر قهرمان داستان، مهندسی به نام بابروف[6]، دیده می‌شود چون هیولایی جلوه‌گر می‌شود که کارگران را می‌بلعد. رمان کوتاه **دوئل**[7] (۱۹۰۵) کوپرین را در اوج هنرمندی‌اش نشان می‌دهد. آنچه در این رمان مورد حمله قرار گرفته است ملال، یکنواختی، فلاکت، و شقاوت زندگی نظامی، خصوصاً سبعیّت و بی‌فرهنگی افسران، است. این موضوعِ هنرمندانه با تصویر روانشناختی نافذی از قهرمان محکوم به فنای رمان، راماشوف[8]، که او نیز یک افسر است، تلفیق شده است. **گودال**[9] (۱۹۰۸ـ۱۹۱۵) طولانی‌ترین اثر کوپرین است، امّا به‌اندازهٔ **دوئل** رمان موفّقی نیست. این رمان که ظاهراً به‌قصد برملاکردن بدبختیها و شرّهای فحشا نوشته شده است، به‌دلیل آنکه شخصیّت محوری قدرتمندی ندارد و پیرنگ آن نیز گسسته است، تأثیری قوی بر خواننده نمی‌گذارد. با اینهمه، این سه اثرِ بلندتر برروی‌هم رگه‌ها و خصیصه‌های اصلی حرفهٔ نویسندگی کوپرین را می‌نمایانند. او زمانی در اوج کار خویش بود که شخصیّتِ محوریِ قدرتمندی را درکانون توجّه قرار می‌داد یا فرصتی می‌یافت تا استعدادش را در توصیف به کار گیرد. در آثار او کلّاً پیرنگ چندان مورد توجّه نیست؛ همچنین، با آنکه او غالباً دربارهٔ ستمدیدگان یا بیعدالتیهای اجتماعی می‌نوشت، آثارش اصولاً سیاسی به آن معنایی نبودند که مثلاً در آثار گورکی می‌بینیم؛ و، سرانجام، این سه رمان منحنی کلّی حرفهٔ نویسندگی او را ترسیم می‌کنند: به‌شهرت‌رسیدن در اواخر دههٔ ۱۸۹۰، رسیدن به اوج موفّقیّت و محبوبیّت در طول ده‌سال پس از نقل مکان به پطرزبورگ، و بعد اُفت این محبوبیّت که شاید حتّی بتوان آن را مربوط به دورهٔ پیش از جنگ جهانی اوّل دانست.

کوپرین در دورهٔ نویسندگی انواع دیگری از آثار هم خلق کرد، از داستانواره‌های مستند در «تیپهای کیفی»[10] (۱۸۹۵ـ۱۸۹۷) و «غولهای آدمخوار»[11] (۱۹۰۷ـ ۱۹۱۱) گرفته تا قصّه‌های رمانتیکی چون «آلیسیا»[12] (۱۸۹۸) و «النگوی یاقوت سرخ»[13] (۱۹۱۱)؛ از تصویرهای دقیق و موشکافانه و شوق‌انگیز از افراد گرفته [مثلاً در «گامبرینوس»[14] (۱۹۰۷) و «اناتیما»[15] (۱۹۱۳)] تا تصویرپردازیهای عبوسانه از مرگ در داستانهای «در سیرک»[16] (۱۹۰۲) و «اسب‌دزدها»[17] (۱۹۰۳). کوپرین پس از انقلاب به فرانسه مهاجرت کرد، امّا داستانهای آخر او نیز به‌همان زندگی و محیط روسیّه که او می‌شناخت می‌پردازند و چندان ربطی به محیط فرانسه ندارند. این داستانها بندرت به سطح کیفی داستانهای پیش از ۱۹۱۴ او می‌رسند. او در ۱۹۳۷، زمانی که سلامتی‌اش را بکلّی ازدست داده بود، به شوروی بازگشت، یک‌سال و اندی بعد در لنینگراد جان سپرد، و در همان‌جا نیز به‌خاک سپرده شد.

پی‌نویسها

1. Znanie
2. Narovchat
3. Penza
4. "Poslednii debyut" ("The Last Debut")
5. *Molokh* (*Moloch*)
6. Bobrov
7. *Poedinok* (*The Duel*)
8. Romashov
9. *Yama* (*The Pit*)
10. "Kievskie tipy" ("Kiev Types")
11. "Listrigony" ("The Laestrygons")
12. "Olesya"
13. "Granatovyi braslet" ("The Garnet Bracelet")
14. "Gambrinus"
15. "Anathema"
16. "V tsirke" ("At the Circus")
17. "Konokrady" ("The Horse Thieves")

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 9 vols. Ed. N. N. Akopova et al. 1970-73.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 282-83.

SECONDARY LITERATURE

V. N. Afanas'ev, *Aleksandr Ivanovich Kuprin: Kritiko-biograficheskii ocherk*. 2d rev. ed. 1972.

Aleksandr Dynnik, *A. I. Kuprin: ocherk zhizni i tvorchestva*. Lansing, Mich., 1969.

L. V. Krutikova, *A. I. Kuprin*. 1971.

F. I. Kuleshov, *Tvorcheskii put' A. I. Kuprina*. 1963.

Nicholas J. L. Luker, *Alexander Kuprin*. (Twayne's World Authors Series, 481.) 1978.

کتابنامهٔ فارسی

«افسانه»، ترجمهٔ علیرضا حیدری، **سخن**، ۱۰/۱۲ و ۱۱ (بهمن و اسفند ۱۳۴۰).

«دستبند لعل»، ترجمهٔ محمد مشرف‌الملک (دهکردی)، **کتاب هفته**، ۳۴ (۱۳ خرداد ۱۳۴۱).

النگوی یاقوت سرخ، چند داستان و حکایت، [«مولک»، «گابرینوس»، «زمرد»، و «النگوی یاقوت سرخ»]، ترجمهٔ حبیب ف.، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۵.

دوئل، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، ۱۳۵۷.

«دزدی هنر است!»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **دزدی هنر است!**، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.

النگوی یاقوت سرخ، ترجمهٔ فرهاد حبیبی، تهران، فردا، ۱۳۷۸.

لئانید نیکالایویچ آندرییف

(۱۸۷۱ـ ۱۹۱۹)

نیکالای پی. پالتاراتسکی
خشایار دیهیمی

آندرییف داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، و مبلّغ افکار و اندیشه‌های سیاسی و فلسفی بود. او که فرزند متّاحی شهرستانی بود در خردسالی پدرش را ازدست داد و کودکی و جوانی‌اش در شرایط بسیار سخت مادّی سپری شد. او الکلیسم را از پدرش به ارث برد و دست‌کم سه‌بار دست به خودکشی زد. نخستین داستان کوتاهی که از آندرییف منتشر شد عنوانی گویای ویژگیهای او داشت: «آن مرد، آن زن، و ودکا»[۱]. این داستان در ۱۸۹۵ در روزنامهٔ **آرلوفسکی وستنیک** به‌چاپ رسید، امّا حرفهٔ نویسندگی او به صورت جدّی سه‌سال پس از آن آغاز شد. آندرییف، پس از به پایان‌بردن تحصیلاتش در ۱۸۹۷ در دانشکدهٔ حقوق دانشگاه مسکو، به‌صورت رسمی دستیار وکلای دعاوی شد، امّا در این کار توفیقی نیافت. چند مورد جنایی که به او احاله شد حقّ‌الوکاله‌ای نداشت و در تنها دعوای مدنی هم که برعهده گرفت کلّاً بازنده شد. در عوض، او توجّهش را معطوف نوشتن گزارشهای دادگاهی، هجوهای باب روز، و داستانهای کوتاه برای روزنامه‌های مسکو، خصوصاً **کوریر**، کرد. داستان «روزی روزگاری»[۲]، که در ۱۹۰۱ در مجلّهٔ **ژیزنی** به‌چاپ رسید، نوید آینده‌ای درخشان را می‌داد و مجموعهٔ داستانهای او نیز که در همان‌سال منتشر شد علاقهٔ خوانندگان و اهل ادبیّات را به نویسندهٔ آنها دوچندان کرد. آندرییف با **گورکی** و حلقهٔ نویسندگان گردآمده حول انتشاراتی «زنانیه»[۳] رفاقتی برقرار کرد؛ امّا پس از آنکه دین خود را، به معیار روشنفکران آن روزگار، که همدلی با انقلاب (و البتّه در مورد او بیشتر همدلی با انقلابیّون) بود، اداکرد، از ۱۹۰۵ به‌بعد از این محیط کناره گرفت، از گورکی جدا شد، و در ۱۹۰۷ تا ۱۹۰۹ سردبیری سالنامهٔ ادبی-هنری **شیپوفنیک** را برعهده گرفت. این سالنامه در برابر «زنانیهٔ» گورکی علم شده بود و در آن سمبولیستها بتدریج تبدیل به نیروی اصلی شدند.

در سالهای جنگ جهانی اوّل آندرییف اسیر احساسات تند میهن‌پرستانهٔ ضدّآلمانی بود و در روزنامهٔ **روسکایا والیا** که از جنگ طرفداری می‌کرد فعّالانه کار می‌کرد. او در اکتبر ۱۹۱۷ فعّالانه با قبضهٔ قدرت توسّط بلشویکها مخالفت کرد؛ از محلّ زندگی‌اش در فنلاند پیام درخواست کمک شورانگیزی برای جهان غرب فرستاد و در آن خواستار نجات روسیّه از چنگال استبداد و تیرگی بلشویسم شد: **استمداد روسیه از بشریّت: «نجاتمان دهید!»**[۴] (۱۹۱۹). آندرییف زمانی که جنگ داخلی در روسیّه در اوج خود بود در عین درماندگی درگذشت.

اگر در میراث ادبی آندرییف نظر کنیم، در مراحل اوّلیّهٔ کارش، در کنار رگه‌ها و خصیصه‌هایی که میان نمایندگان نئورئالیسم انتقادی آن دوره مشترک بود، رگه‌ها و خصیصه‌هایی هم خواهیم یافت که ویژگی کار آندرییف در دورهٔ پختگی‌اش شدند. بسیاری از داستانها و قصّه‌های آندرییف، و بعدها نمایشنامه‌هایش، به‌محض انتشار بر خیل خوانندگان و ناظران روسی تأثیر شگرفی می‌گذاشتند و در مطبوعاتْ جنجالی به‌پا می‌کردند. از جملهٔ اینگونه آثار می‌توان از «مغاک»[۵] (۱۹۰۲) و «در مه»[۶] (۱۹۰۲) نام برد که در آنها آندرییف به مسائل و مشکلات جنسی پرداخته و سه تابوی ادبی را مطرح کرده است: بیماریهای مقاربتی، تجاوز جنسی، و مرده‌بارگی جنسی (**مجامعت با مردگان**). چه چپها و چه راستها بر سر این داستانها جنجال و رسوایی به‌پا کردند؛ حتّی همسر لیف **تالستوی** نامهٔ سراپاخشمی به روزنامهٔ **نوویه ورمیا** فرستاد (۷ فوریهٔ ۱۹۰۳) و به چنین «کثافاتی» در ادبیّات اعتراض کرد. در داستان دیگری مربوط به همین دورهٔ اوّلیّه، «زندگی واسیلی فیوئیسکی»[۷] (۱۹۰۴)، که پر است از رنجها، کابوسها، و الکلیها، افلیجها، دیوانه‌ها، و منحرفین، قهرمان داستان، کشیشی اورتودوکس، مجنون می‌شود، علیه خدا می‌شورد، و زبان به کفر می‌گشاید. این علاقه به همهٔ انواع زشتیها و ناهنجاریها، به ضعف و فتور عقل و به قدرت تخریب و مرگ، در بیشتر آثار آندرییف به‌چشم می‌خورد. او در داستان ضدّنظامیگریِ خود، «خندهٔ سرخ»[۸]، (۱۹۰۵) وحشتهای جنگهای معاصر راکه به جنون و مرگ ختم می‌شوند تصویر کرده است؛ در «نفرین جانور»[۹] (۱۹۰۸) به ردّ تمدّن بی‌چهرهٔ شهرهای بزرگ پرداخته است؛ و در «یادداشتهای من»[۱۰] (۱۹۰۸)، از زبان مردی محکوم به حبس ابد انفرادی،

بیهودگی و پوچی آزادی را نشان داده و کلّ جهان را زندان خوانده است.

برخی از داستانهای آندریف مستقیماً ملهم از جوش و خروش انقلابی سال ۱۹۰۵ و پیامدهای آن بودند. او در داستان «و چنین بود»[11] (۱۹۰۶) بیهودگی و پوچی انقلابهای سیاسی را نشان می‌دهد، حال آنکه در داستان بسیار موفّق «ماجرای هفت تنی که به دار آویخته شدند»[12] (۱۹۰۸) گروهی از انقلابیهایی را که در زندان در انتظار اجرای حکم اعدامشان هستند با همدلی و شفقت تصویر می‌کند.

آندریف پس از ۱۹۰۸ همچنان به نوشتن داستان ادامه داد و حتّی رمانی هم به نام **ساشکا ژگولف**[13] (۱۹۱۱) خلق کرد، امّا در این ایّام بیشتر نمایشنامه می‌نوشت. در دورهٔ کوتاه مابین انقلاب اوّل و انقلاب دوّم روسیّه او بیست‌ویک نمایشنامه و هفت مینیاتور برای صحنه نوشت. نخستین نمایشنامهٔ او **به ستارگان**[14] (۱۹۰۵) بود و به دنبال آن نمایشنامه‌هایی نوشت که در دو مقولهٔ متفاوت جای می‌گیرند: برخی به سنّت رئالیستی گورکی و **چخوف** نزدیکتر بودند، مثل **روزهای زندگی ما**[15] (۱۹۰۸)، **آنفیسا**[16] (۱۹۰۹)، **گودناموس**[17] (۱۹۰۹)، **پروفسور استوریتسین**[18] (۱۹۱۲)، و **یکاترینا ایوانوونا**[19] (۱۹۱۲)؛ بقیّه بیشتر سمبولیک یا تمثیلی و خطابی بودند، مثل **زندگی انسان**[20] (۱۹۰۶ و ۱۹۰۸)، **سلطانْ جوع**[21] (۱۹۰۷)، **نقابهای سیاه**[22] (۱۹۰۸)، **اناتیما**[23] (۱۹۰۹)، و **آنکه سیلی می‌خورد**[24] (۱۹۱۵). نمایشنامه‌های موفّقتر **زندگی انسان** و **آنکه سیلی می‌خورد** بودند. در اوّلی او بیهودگیِ زندگیِ انسان را در کلّ نشان می‌دهد و در دوّمی، که سیرکی نماد زندگی است و در آن مردی برای سرگرمی دیگران کتک زده می‌شود، همهٔ رگه‌های آندرییفی، مثل عشقِ بی‌سرانجام، قتل، خودکشی، و چیزهای دیگری از این قبیل، وجود دارد. در میان مینیاتورهای آندریف برای صحنه **زنان زیبای سابینی**[25] (۱۹۱۱) محبوبیّت زیادی داشت، امّا در کلّ طنز و هجو کار اصلی او نبود.

آندریف شخصاً نیز مانند اکثر نوشته‌هایش آدمی نامعقول، افراطی، و پر از صفات ضدّونقیض بود. نیهیلیسم و بدبینی او، خصوصاً پس از مرگ همسر اوّلش در ۱۹۰۶ که سخت دوستش می‌داشت، واقعاً اصیل بود، امّا به‌هر صورت کم ادا و اصول هم درنمی‌آورد. او مردی خوش‌سیما بود، کت مخملی می‌پوشید، کلاهِ بره به‌سر می‌گذاشت، و ادای نقّاشهای دورهٔ رنسانس را درمی‌آورد (البتّه او تاحدودی نقّاش بود، امّا اصلاً رنسانسی نبود). آندریف عاشق دریا بود و همیشه نیاز به موادّ محرّکی چون چایِ خیلی خیلی پررنگ یا الکل داشت. او که در فقر بار آمده بود آرزومند دکوراسیون مجلّل و اسباب خانهٔ پرزرق‌وبرق بود. زندگی‌اش گشادبازانه و عشرت‌طلبانه بود و همهٔ پولهایی را که از راه نوشتن به دست می‌آورد، و پول کمی هم نبود، بسرعتِ برق‌وباد خرج می‌کرد. از جهت نوشته‌هایش باید گفت دلمشغولی او به مرگ و حالتهای بیمارگونه، و درک و تصوّر او از ضعفِ عقل انسانی و بیهودگیِ تلاش انسان در برابر نیروهای غیرعقلانی و تیرهٔ زندگی، همه‌وهمه اصیل و واقعی بودند. با اینهمه بسیاری از آنچه منتشر کرد یا ملودراماتیک بودند یا پایه‌ای در تجارب شخصی‌اش نداشتند. همین ظاهرسازی و فقدان روح زندگی در نوشته‌های او بود که سبب شد لیف تالستوی آن اظهارنظر مشهورش را در مورد او بکند: «آندریف دائماً می‌خواهد به هول‌وهراس بیندازد، امّا من هیچ هول‌وهراسی احساس نمی‌کنم.»

امّا اینها هیچ‌یک مانع از آن نشد که آندریف در دههٔ اوّل قرن یکی از محبوبترین نویسندگان روسیّه شود: شهرت او تقریباً در حدّ شهرت چخوف و گورکی بود. امّا این واقعیّت هم به‌جای خود محفوظ است که قریحهٔ آندریف، موضوعات روزی که برمی‌گزید، تکنیکهای ادبی او که سنّت و مدرنیسم را درهم می‌آمیخت، جسارت او در تخیّل، و کلّی‌بودنِ مسحورکنندهٔ اندیشه‌هایش در پرداختن به مسائل اخلاقی-روانشناختی و فلسفی او را نزد طیف بزرگی از روشنفکران محبوب کرده بود و همچنین با عصر و زمانه‌اش هماهنگ و همگام. با آنکه آن خوانندگان و آن‌دوره برای همیشه ازمیان رفته‌اند، برخی از ویژگیهای آندریف، خصوصاً قریحهٔ آشکار او، جایگاهیِ همیشگی در ادبیّات روسی به او بخشیده است، هرچند این جایگاه بسی پایینتر از آن است که در اوایل قرن برای او درنظر گرفته می‌شد.

پی‌نویسها

1. "On, Ona i vodka" ("He, She, and Vodka")
2. "Zhili-byli" ("Once upon a Time")
3. Znanie
4. *Spasite! SOS* (*Russia's Call to Humanity, "Save Our Souls"*)
5. "Bezdna" ("The Abyss")
6. "V tumane" ("In the Fog")
7. "Zhizn' Vasiliya Fiveiskogo" ("The Life of Vasily Fiveisky")
8. "Krasnyi smekh" ("The Red Laugh")
9. "Proklyatie zverya" ("The Curse of the Beast")
10. "Moi zapiski" ("My Notes")
11. "Tak bylo" ("And So It Was")
12. "Rasskaz o semi poveshennykh" ("The Story of Seven Who Were Hanged")
13. *Sashka Zhegulev*
14. "K zvezdam" ("To the Stars")
15. *Dni nashei zhizni* (*Days of Our Life*)
16. *Anfisa*

R.V. Ivanov-Razumnik, O smysle zhizni; *F. Sologub, L. Andreev, L. Shestov*. 2d ed. 1910. Reprint. Bradda Books, 1971.

Alexander Kaun, *Leonid Andreyev; A Critical Study*. 1924. Reprint. 1969.

Angela Martini, *Erzähltechniken Leonid Nikolaevic Andreevs*. Munich, 1978.

Rekviem; Sbornik pamyati Leonida Andreeva. Ed. D. L. Andreev and V. E. Beklemisheva. 1930.

James B. Woodward, *Leonid Andreyev; A Study*. 1969.

Josephine M. Newcombe, *Leonid Andreyev*. 1973.

کتابنامهٔ فارسی

بدارآویختگان، ؟، ؟، ؟، ؟.

«اندیشه»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۸ (۵ آذر ۱۳۴۰).

«سکوت»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۷ (۲۸ آبان ۱۳۴۰).

«لبخند خونین»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۱۷ (۱۵ بهمن ۱۳۴۰).

«دروغ»، ترجمهٔ کاظم انصاری، **کتاب هفته**، ۵۳ (۲۷ آبان ۱۳۴۱).

اعدام‌شدگان، ترجمهٔ گیورگیس آقاسی، تهران، بامداد، ۱۳۵۰.

«دروغ»، ترجمهٔ کاظم انصاری **قطعه‌های دردناک و چند داستان دیگر**، تهران، اندیشه، ۱۳۵۵.

خنده سرخ و چند داستان دیگر [«دروغ»، «اندیشه»، و «سکوت»]، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، اندیشه، ۱۳۵۶.

«محکوم‌شدگان»، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، **دزدی هنر است**، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.

17. *Gaudeamus*
18. *Professor Storitsyn*
19. *Ekaterina Ivanovna*
20. *Zhizn' cheloveka* (*The Life of Man*)
21. *Tsar' Golod* (*King Hunger*)
22. *Chernye maski* (*Black Masks*)
23. *Anatema* (*Anathema*)
24. *Tot, kto poluchaet poshchechiny* (*He Who Gets Slapped*)
25. *Prekrasnye sabinianki* (*The Beautiful Sabine Women*)

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 8 vols. 1913.

Sobranie sochinenii. 17 vols. (Vols 1-13, St. Petersburg, 1911-13; vol. 14, Moscow, 1913; vols. 15-17, Moscow, 1915-17.)

TRANSLATIONS

(All of Andreev's major works and a great many secondary ones have been translated into English.) See *Lewanski*. pp. 190-93.

See also: *Letters of Gorky and Andreev 1899-1912*. Ed. with an introd. by Peter Yershov. New York, 1958.

SECONDARY LITERATURE

K. Chukovskii, *Leonid Andreev bol'shoi i malen'kii*. 1908.

Istoriya russkoi literatury kontsa XIX-nachala XX veka: Bibliograficheskii ukazatel'. Ed. K. D. Muratova. 1963. Pp. 71-95.

سرگیی آسکولدوف

(۱۸۷۱ـ۱۹۴۵)

باریس فیلیپوف
خشایار دیهیمی

آسکولدوف نام مستعار سرگیی آلکسییویچ آلکسییفِ فیلسوف بود. او فرزند نامشروع آلکسیی آلکساندروویچ کازلوف[1] (۱۸۳۱ـ۱۹۰۱)، فیلسوف برجسته، بود. آسکولدوف بعدها تک‌نگاشتی دربارهٔ پدرش، تحت عنوان **آ. آ. کازلوف**[2] (۱۹۱۲)، منتشر کرد. چون همسر اوّل کازلوف حاضر نشده بود از او طلاق بگیرد، نام خانوادگی آسکولدوف از نام نخست پدرش گرفته شد. فلسفهٔ «همه‌روان‌باورانهٔ» کازلوف از بسیاری جهات معیّن‌کنندهٔ دیدگاههای پسرش شد، خصوصاً دیدگاههایی که در نخستین اثرش، **مسائل اساسی معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی**[3] (۱۹۰۰)، بیان کرده است. او در دوّمین کتابی که منتشر کرد، و واپسین کتابش هم بود، **تفکّر و واقعیّت**[4] (۱۹۱۴)، تاحدودی از مواضع پدرش عدول کرد و تفکّر فلسفی را به تجربهٔ دینی و مکاشفهٔ رازورانه ربط نزدیکتری داد. حتّی در دههٔ ۱۹۱۰ آسکولدوف نظامهای معرفت‌شناختی تازه را که مفهوم «سوژهٔ معرفت‌شناختی» (یا «آگاهی به‌طور کلّی») را از هرگونه محتوای روانشناختی تهی می‌کردند، و بدین‌ترتیب این مفهوم را به انتزاع محض تقلیل می‌دادند و مرز میان سوژهٔ شناسنده و ابژهٔ شناخته را مخدوش و تصوّرناپذیر می‌کردند، سخت مورد انتقاد قرار می‌داد. در مقابل، آسکولدوف تأکید داشت که «سوژهٔ شناسنده‌ای که در معرفت‌شناسیِ نیفتاده در راه جعل و ابداعِ دلبخواهی مورد بحث قرار می‌گیرد سوژه‌ای **فردی** است.» او، با ردّ ضد روان‌باوری رایج در آن دوران، **اولویّت** را بار دیگر بر آگاهی بلاواسطهٔ ما، همچون چیزی **مسلّم**، می‌داد: «شناخت به‌صورت رابطه‌ای شناختی نیست که آغاز می‌شود، بلکه به‌صورت چیزی که پیش از شناخت هست، یعنی واقعیّت، شروع می‌شود، چیزی که هنوز تقسیم‌بندی روشن معرفت‌شناسانه به ابژه و سوژه با آن بیگانه است.» آسکولدوف هرگونه شناختی را سرچشمه‌گرفته از «دومنبع» می‌داند: «آگاهی بلاواسطه»، که نخستینی‌ترین واقعیّت را بر ما عرضه می‌کند و شناختی به ما می‌دهد که پایه و اساس ضروری و نقطهٔ عزیمت ما را تشکیل می‌دهد، و «تفکّر». آن کسانی که شناخت و تصوّر را خلط می‌کنند توانایی تمیز میان «آنچه واقعی است و آنچه تفکّر است» را از دست می‌دهند و بعد بدین‌ترتیب «امور استعلایی از ابژه‌های ممکنِ تجربه حذف می‌شوند»؛ با اینهمه، علی‌رغم همهٔ اینها، «امر استعلایی، به‌صورت چیزی ورای محدودهٔ آگاهی **مسلّم**، به‌شکلی بازپس‌نزدنی وارد هر نوع معرفت‌شناسی می‌شود.» یگانه واقعیّتی که بلاواسطه در اختیار ما قرار می‌گیرد واقعیّت «من» ماست، نه واقعیّت «پدیده‌های روانی» پوزیتیویسم. به‌عکس، «پدیده‌های روانی» نیمه‌انتزاعاتی بیش نیستند که حاصل گسستن از «من» یکپارچهٔ ما یا **روح** یکپارچهٔ ما بر اثر تفکّر تحلیلی‌مان هستند. آسکولدوف جهانی کلّاً زنده را اصل می‌گیرد که نمی‌توان به شکل برهانی اثباتش کرد، امّا بدون آن واقعیّت جهان بیرونی قطعاً قابل‌فهم نخواهد بود. آسکولدوف در **تفکّر و واقعیّت** از «دوقطبی‌بودن صورت و مادّه» سخن می‌گوید، قطبهایی که نمی‌توان آنها را به یکدیگر فروکاست، و نیز از «ثنویّت کارکردی» خاصّی سخن می‌گوید، امّا در عین حال امکان ادغام مادّه و روح «محض» را می‌پذیرد. در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ آسکولدوف از وحدت غیرملغمه‌ای و جدایی‌ناپذیر روح و مادّه، و نیز از وحدت یکپارچهٔ جهان، سخن می‌گفت که در آن، همانگونه که پیشتر گفته بود، «نازلتر با والاتر در هم می‌آمیزد.» این نظام او نظامی از موناده‌ای روحی-جسمی است که ساختار سلسله‌مراتبیِ آن ما را به‌نوعی به‌یاد کیهانشناسی دانته می‌اندازد. این موناده‌ها به‌هیچ‌روی مانند موناده‌های لایبنیتس بی‌روزنه نیستند، بلکه می‌توانند متقابلاً درهم نفوذ کنند و کلید این نفوذپذیریِ دوگانه اروس (عشق خدایی) و آگاپه (عشق زمینی) هستند. متأسّفانه واپسین اثر مهمّ آسکولدوف، **چهارگفتار**[5]، که به پیروی از **سه‌گفتار**[6] ولادیمیر **سالاویّوف** به‌صورت گفتگو تنظیم شده بود، در جنگ جهانی دوّم برای همیشه ازدست رفت.

مسئلهٔ دشوار «شرّ» را آسکولدوف به‌نحو جالبی توضیح می‌دهد. او میان چهار صورت اصلی «شرّ» تمیز قائل می‌شود: (۱) **شرّ تجربی شخصی**، که عادی‌ترین شرّ شهوات بشری است و بینهایت پراکنده و متنوّع است؛ (۲) **شرّ تجربی فرافردی**، یعنی شرّی که ریشه در

شرایط و سازمان زندگی اجتماعی دارد؛ (۳) **شرّ شخصی با منشأ استعلایی** (آن‌جهانی)، یعنی شرّی با منشأ و ماهیّت رازورانه که خود را در روح بشر جلوه‌گر می‌کند، امّا ریشه‌ها و عللش عمیقتر و دورتر از آگاهی بشر و فراسوی حدود آن است؛ و (۴) سرنوشت‌سازترین صورت شرّ که **شرّ فرافردی و استعلایی** است و جوهر آن نه در عینیّت خارجی چیزها و اعمال، بلکه در اصلی است که به آنها حیات و جان می‌بخشد، یعنی اخلاق فردی و اجتماعی بدون خدا و بدون مسیح. آسکولدوف نیز به‌دنبال **داستایفسکی**، که دقیقاً از همین شکل و صورت شرّ در رنج‌وعذاب بود و آن را در بُن «اندیشه‌های ژنویِ» الحاد-ماتریالیسم-سوسیالیسم می‌دانست، بیشتر توجّه خود را معطوف همین صورتِ آخر شرّ کرد. این مسئله برای او پس از انقلاب اکتبر شکل جانسوزتری به‌خود گرفت، زیرا شخصاً ناظر سربرآوردنِ **جانور** زیرزمینی و پنهان در روح بشر بود. هنوز چیزی از انقلاب نگذشته، در همان اوایل ۱۹۱۸، آسکولدوف برای مشخص کردن «معنای مذهبی انقلاب روسیّه»، در مقاله‌ای به همین نام، نوشت که انقلاب، هم کفّارهٔ جانورخوییِ موجود در روح فردی و ملّی روسها و هم نشانهٔ استیلای این جانورخویی است: «روح روسی، مانند هر روح دیگر، سه پایه دارد؛ هر روحی یک بخش **مقدّس** دارد، یک بخش **انسانی**، و یک بخش **جانوری**. شاید ویژگی اصلی روح روسی این باشد که در آن بخش ویژهٔ انسانی بسی ضعیفتر از آنی است که در روانشناسی ملّی ملّتهای دیگر جلوه‌گر است. در انسان روسی، نوعاً، **مقدّس** و **جانور** تجلّیِ قویتری دارند.» به گفتهٔ آسکولدوف، روسیّه «جانوری مقدّس» است و با انکار خدا و مسیح در سالهای بلشویکی خود را در مغاک بخش جانوری روحش درانداخته است. شاید به‌نظر بیاید که این درافتادن به مغاک جانوری نوعی قربانی‌دادن کفّاره‌ای است، زیرا در جانور بارقه‌هایی از تقدّسِ بیدارشونده هست. در اینجا آسکولدوف تقریباً به اندیشه‌های **بلوک** و **والوشین** نزدیک می‌شود و از هردو به‌وفور نقل‌قول می‌آورد. به‌گفتهٔ آسکولدوف، به‌همین دلیل است که روسیّه **فرهنگی** در شکل ارزشهای انسانی ندارد، یعنی فرهنگی اومانیستی از نوع فرهنگ اروپایی را نپرورانده است: بخش ویژهٔ انسانی روح، که منشأ چنین فرهنگی است، در روح روسی کلّاً غایب است.

تنها قربانی‌دادن الاهیِ کفّاره‌ای ـ جلجتای لوگوسی که تن و جسم یافته است ـ این تراژدی حلّ‌ناشدنی دادباوری را حلّ خواهد کرد. آسکولدوف احساس می‌کرد که آن آزادی اراده‌ای که خالق به ما داده است نمی‌تواند به‌تنهایی توجیه‌کنندهٔ شرّ و رنج معصومانه در جهان خلقت باشد و در عین حال مداخلهٔ خداوند در امور خاکی هم نمی‌تواند این آزادی عطاشده را درهم بشکند.

آسکولدوف، به‌غیر از نوشته‌های فلسفی، چند مقاله هم دربارهٔ داستایفسکی، **بیلی**، **آخماتووا**، و دیگران دارد. او اشعاری هم سرود که در نشریّات دههٔ ۱۹۴۰ به‌چاپ رسیدند.

آسکولدوف چندین‌بار پیاپی دستگیر شد و از کرسی استادی فلسفه در دانشگاه پتروگراد در ۱۹۲۲ بیرون رانده شد. پس از آن به تدریس علوم مربوط به محصولات تکنولوژیکی در انستیتوی پلی‌تکنیک روی آورد تا آنکه دوباره بازداشت شد. او چندین‌سال را در زندان و در اردوگاههای کار اجباری گذراند و بعد به کامی[7] تبعید شد. پس از این دوران، آسکولدوف در دههٔ ۱۹۳۰ بازهم به‌حال تبعید در نووگورود[8] زندگی می‌کرد، امّا اکنون به خانواده‌اش که در لنینگراد مانده بود نزدیکتر بود. پس از آنکه نیروهای هیتلر در ۱۶ اوت ۱۹۴۱ نووگورود را تصرّف کردند، آسکولدوف بازهم سرنوشت آدم ازخانه‌رانده را پیداکرد و سرانجام خود را به ریگا و بعد به برلین رساند. حمله‌ای قلبی مانع از آن شد که او از پوتسدام، که نیروهای شوروی به نزدیکی‌اش رسیده بودند، بگریزد. پس از تصرّف این شهر بلافاصله NKVD او را به‌زندان انداخت، امّا بعد، ظاهراً به‌اشتباه، آزاد شد. بعد که به اشتباه خود پی‌بردند و در صدد دستگیری مجددّ او برآمدند، آسکولدوف دیگر مرده بود. او در ۲۳ ماه مه ۱۹۴۵ درگذشت.

پی‌نویسها

1. Aleksei Aleksandrovich Kozlov
2. *A. A. Kozlov*
3. *Osnovnye problemy teorii poznaniya i ontologii* (*Basic Problems of Gnoseology and Ontology*)
4. *Mysl' i deistvitel'nost'* (*Thought and Reality*)
5. *Four Discourses*
6. *Three Discourses*
7. Komi
8. Novgorod

Selected Bibliography

WORKS

"Psikhologiya kharakterov u Dostoevskogo." In *F. M. Dostoevskii: Stat'i i materialy.* Peterburg, 1922. (Reprinted in *Dostoevskii: 1881-100-1981.* London, 1981.)

"Forma i soderzhanie v iskusstve slova." In *Literaturnaya mysl'*, Book 3. Leningrad, 1925.

والیری یاکوولویچ بریوسوف

(۱۸۷۳ـ ۱۹۲۴)

مارتین پی. رایس
خشایار دیهیمی

بریوسوف شاعر، رمان‌نویس، و منتقد بود. او فرزند یاکوف کوزمیچ بریوسوف[۱] و ماتریونا آلکساندروونا باکولینا[۲] بود و در مسکو زاده شد. پدربزرگ پدری او، کوزما آندرییویچ بریوسوف[۳]، از سرفهایی بود که آزادی خود را بازخریده و با خریدوفروش چوب‌پنبه در پایتخت کسب‌وکار پررونقی پیدا کرده بود؛ در مقابل، پدربزرگ مادری‌اش، آلکساندر یاکوولویچ باکولین[۴]، خرده‌مالک و از نویسندگان درجه‌دوّم بود.

بریوسوف کودکی استثنایی بود و در خردسالی خواندن و نوشتن آموخت. پدرش فردی آزادیخواه، خودآموخته، و از «مردان دههٔ شصت» بود و طبعاً با این خصوصیّات با فلسفهٔ زمانش سازگاری داشت و محدودیّت زیادی برای این پسر ارشدش ایجاد نمی‌کرد؛ امّا در عین حال توجّه زیادی هم به تفریحات و تفنّنهای او نداشت. در نتیجه، بریوسوف آزادانه حقّ استفاده از کتابخانهٔ وسیع پدرش را داشت و پیش از آنکه به مدرسه برود پشتوانهٔ ادبی نیرومندی پیدا کرد. بریوسوف جوان، که به‌حال خود رها شده بود و کسی کاری به کارش نداشت، شروع به ابداع داستانهایی به‌شکل تواریخ مردم و سرزمینها کرد و بعد آنها را در شعرها و داستانهایش وارد کرد. نخستین اثر از این دست را او در سنّ هشت‌سالگی در ۱۸۸۱ نوشت.

امّا بریوسوف کودکی‌اش کلّاً در تنهایی گذشت و زمانی که در ۱۸۸۴ وارد کلاس دوّم دبیرستان فرانتس ایوانوویچ کریمان[۵] شد، غریبه و بیگانه‌ای بود که بلد نبود با بچّه‌های هم‌سنّ‌وسالش بازی کند. این وضع و حالت طبیعتاً مشکلات اجتماعی زیادی برای او به بار آورد، او را درگیر جنگیدنهای بسیار کرد، و اندوهگین و ناشادش کرد. نتیجهٔ نهایی‌اش هم این بود که خیلی سریع پی‌برد تنها راه جلب احترام دیگران برای او افزایش دانش و تکیه بر غرابتهای رفتاری‌اش است. پس در سالهای تحصیل در دبیرستان این هردو را در خود تقویت کرد. بعداً در دبیرستان پالیوانوف[۶] نیز، که از سال ۱۸۹۰ بدان منتقل شد، همین روش را پی‌گرفت.

بریوسوف در بیست‌سالگی دیگر برایش مسلّم شده بود که آینده‌اش را باید به ادبیّات گره بزند و در این حیطه نیز مکتب نوبنیاد سمبولیسم او را کاملاً مجذوب خود کرده بود. بریوسوف در یادداشتی به تاریخ ۴ مارس ۱۸۹۳ در دفترچهٔ خاطراتش می‌نویسد که سمبولیسم (که در آن زمان «مکتب انحطاط» خوانده می‌شد) موج آینده است و او باید رهبر آن شود. بدین منظور او دست‌به‌کار ترجمهٔ شعرهای شاعران برجستهٔ سمبولیست فرانسوی نظیر مالارمه، رمبو، و دیگران شد و خود نیز به‌سرودن شعر برمبنای اشعار معاصر فرانسوی پرداخت.

تاریخ تولّد واقعی جنبش سمبولیسم روسی تحت رهبری بریوسوف را می‌توان هفتهٔ اوّل مارس ۱۸۹۴ دانست. در این تاریخ او با همکاری یکی از همکلاسان سابقش، لانگ[۷] (که با نام مستعار آ. میروپولسکی[۸] می‌نوشت)، **جُنگ سمبولیستهای روسی**[۹] را منتشر کرد. این مجموعه از «اشعار نو» شنیع و شورانگیز بلافاصله بریوسوف و جنبش ناموجودش را به‌رسوایی برسر زبانها انداخت. اندکی پس از آن بریوسوف ترجمهٔ خود از **ترانه‌های بی‌کلام**[۱۰] ورلن را منتشر کرد و توجّه شاعران جوان روسیّه و برخی اروپاییها را که با او در تماس بودند تا از چندوچون تحوّلات تازه در شعر روسی باخبر شوند بیش از پیش جلب کرد.

در اوت ۱۸۹۵ بریوسوف نخستین مجموعهٔ اشعار مستقلّش را تحت عنوان **شاهکارها**[۱۱] انتشار داد. این تلاش تازهٔ او با طعن و لعنهای انتقادیِ حتّی بیشتری از زمانِ انتشارِ **سمبولیستهای روسی** مواجه شد. حاصل این بدنامیِ تازه طردشدنِ بریوسوف از صحنهٔ ادبیّات روسی برای سه‌سالِ تمام بود. اما بخت‌واقبال بریوسوف از ۱۸۹۸ سر بلند کرد. نخست سردبیری مشترک **روسکی آرخیو** را با بارتینف[۱۲] به‌دست آورد و بعد هم در بنیادگذاردنِ انتشاراتی «اسکورپیون»[۱۳] شرکت جست ـ این نخستین انتشاراتی بود که کارش منحصراً نشر آثار سمبولیستها بود. در اوایل ۱۸۹۸ بریوسوف با دلگرمی‌گرفتن از موفّقیّتهای تازه‌اش باز شروع به انتشار آثارش کرد. نخست مجموعه‌ای از شعرهایش را همراه با آثاری از **بالمونت**، کانفسکوی*، و دورنوف[۱۴]، تحت عنوان **کتاب تأمّلات**[۱۵]، منتشر کرد و

بعد، در ۱۹۰۰، سوّمین مجموعهٔ اشعارش، **سوّمین بیداری**[16]، را به‌چاپ سپرد. این مجموعه برای نخستین بار بریوسوف را، به‌عنوان شاعر، با نظری مثبت مطرح کرد.

امّا تازه در ۱۹۰۴ بود که بریوسوف به سرآغاز تسلّط بی‌چون‌وچرایش در مقام رهبری سمبولیستهای روسی رسید. در این‌زمان او سردبیر مجلّه‌ای مختصّ نقدوبررسی شد که انتشاراتی «اسکورپیون» با نام **وسی** منتشر می‌کرد و درواقع ارگان اصلی سمبولیستها برای نشر آثار خودشان و همفکرانشان در خارج، توضیح نظریّهٔ سمبولیسم، و بحثهای آنها علیه کسانی بود که با چیرگی سمبولیسم در ادبیّات روسی مخالفت می‌ورزیدند.

در ۱۹۰۶ انتشاراتی «اسکورپیون» پنجمین مجموعه‌شعر بریوسوف، **تاج گل**[17]، را انتشار داد. عنوان کتاب در عطفش واژهٔ یونانی **استفانوس**[18] بود. اگرچه **سوّمین بیداری** اهمّیّت و اعتباری از نظر شاعری به بریوسوف بخشیده بود، امّا درواقع **تاج گل** نخستین توفیق شاعرانهٔ اصلی او به‌حساب می‌آمد و این نخستین کتابی بود که سبک شعری او را درشکلی پخته عرضه می‌کرد. در عین حال این کتاب نشان می‌داد که بریوسوف چقدر از شاعران سمبولیستِ دیگر، که عموماً جوان بودند و او را معلّم و منبع الهام خود می‌دانستند، فاصله دارد. با خواندن اشعار این کتاب می‌توان بسهولت دید که بریوسوف شاعری بیشتر از جنس شاعران قرن نوزدهم بود تا شاعران قرن بیستم؛ یعنی حسّاسیّتهای زیبایی‌شناختی، موضوع اشعار، و فنّ شعر او کلّاً بسی بیش از دیگر شاعران سمبولیست در سنّت شاعرانهٔ روسی ـ اروپایی ریشه داشتند. اگر این مطلب را در نظر داشته باشیم، آسانتر می‌فهمیم که چرا بریوسوف اندک‌اندک از ۱۹۰۸ به‌بعد از سمبولیسم درمقام یک مکتب و جنبش گسست تا راهِ فردی خویش را در تحوّل شاعرانه‌اش درپیش بگیرد.

بریوسوف، پس از گسستن قطعی از سمبولیستها، از ۱۹۱۰ به بعد بیشتر درگیر تعلیم شد و کمتر به‌سرودن و نوشتن پرداخت، هرچند تا دم مرگ به‌کلّی از سرودن و نوشتن دست نکشید. امّا بسیاری از سروده‌ها و نوشته‌های او پس از ۱۹۱۰ بیشتر جنبهٔ آکادمیک داشتند تا ادبی. از جملهٔ کارهای او در این زمان ترجمهٔ **انئید**[19] ویرژیل، ترجمهٔ آثار ادگار الن پو، و آثار ماندگار ادبیّات ارمنی بود. در فاصلهٔ ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۴ او همچنین سلسله‌ای از متون تعلیمی در مورد نظم‌پردازی انتشار داد.

پس از انقلاب، بریوسوف بدل به یک بوروکرات و آکادمیسینِ ادبی شد. از ۱۹۱۸ تا پایان ۱۹۱۹ او مدیر «نارکومپروس»[20] (دپارتمان آموزش عمومی) در کتابخانه‌های علمی کشور بود؛ در ۱۹۱۹ به‌خدمت در انتشارات دولتی هم مشغول شد؛ و در ۱۹۲۰ به حزب کمونیست پیوست و «لیتو»[21] (بخش ادبی نارکومپروس) را سازمان داد که «ارگان منظّم سلیقهٔ ادبی ملّت» بود. بریوسوف در نهم اکتبر ۱۹۲۴ بر اثر ذات‌الرّیه و ذات‌الجنب در مسکو درگذشت.

بریوسوف در مقام شاعر، رمان‌نویس، داستان‌نویس، مقاله‌نویس، مورّخ ادبی، مترجم، جدلگرا، و سازمانده و تعلیم‌دهندهٔ شاعرانی بزرگتر از خودش، نظیر آندریی **بیلی** و آلکساندر **بلوک**، خدمات زیادی به ادبیّات روسی کرد. بر اثر تلاشهای بریوسوف بسیاری از شاعران بسیار مستعدّ روسی میدان بسیار وسیعی برای عرضهٔ آثار خود یافتند و بسی آسانتر از آنچه صرفاً با تلاشهای خودشان می‌توانست مقدور باشد از توجّه و احترام عمومی برخوردار شدند. بریوسوف همواره دلواپس تصویر شاعر در جامعه بود؛ به‌دلیل همین دلواپسی و دلبستگی بود که آنهمه انرژی صرف بالابردن مقام و موقع شعر مدرن در روسیّه تاحدّ استحقاق و شایستگی‌اش کرد و در این کار هم موّفق بود.

با آنکه بریوسوف به‌خاطر اشعار، مقالات، داستانها، نظریّه‌های ادبی، و تواریخ ادبی‌اش باید در یادها بماند، امّا بزرگترین خدمت او به تاریخ ادبیّات روسیّه کوشش بی‌وقفهٔ او برای بالابردن مقام شعر، شاعر، فرهنگ درکلّ به‌درجه‌ای بود که تأثیری تمدّنساز در این جهان پرآشوب ما داشته باشند.

پی‌نویسها

1. Yakov Kuzmich Bryusov
2. Matryona Aleksandrovna Bakulina
3. Kuzma Andreevich Bryusov
4. Aleksandr Yakovlevich Bakulin
5. Frants Ivanovich Kreiman
6. Polivanov
7. A. A. Lang
8. A. Miropolsky
9. *Russkie Simvolisty* (*The Russian Symbolists*)
10. *Romances sans paroles*
11. *Chefs d'Oeuvre*
12. P. Bartenev
13. Skorpion
14. Durnov
15. *Kniga razdumii* (*Book of Meditations*)
16. *Tertia Vigilia*
17. *Venok* (*Wreath*)
18. *Stephanos*
19. *Aeneid*
20. Narkompros
21. LITO

D. Maksimov, *Poeziya Valeriya Bryusova.* 1940.

K. B. Mochul'skii, *Valerii Bryusov.* Paris, 1962.

Martin P. Rice, *Valery Briusov and the Rise of Russian Symbolism.* 1975.

V. P. Shcherbina et al., *Valerii Bryusov.* (Literaturnoe nasledstvo, Vol. 85.) 1976.

Alexander Schmid, *Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie: Aus der Geschichte des russischen Symbolismus.* Munich, 1963.

V. Zhirmunskii, *Valerii Bryusov i nasledie Pushkina.* 1922.

کتابنامهٔ فارسی

«مجسمه‌ای از مرمر»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، **تماشا** ۱۳۳/۳ (۳ آبان ۱۳۵۲).

«فیودور تیوچف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

Selected Bibliography

WORKS

Moi Pushkin. (Repr. of 1929 ed.) Munich, 1970.

Opyty. (Repr. of 1918 ed. With an introd. by Dmitrij Tschizewskij.) Munich, 1969.

Rasskazy i povesti. (Reprint. With an introd. by Dmitrij Tschizewskij.) Munich, 1970.

Sobranie sochinenii. 7 vols. 1973-75.

TRANSLATIONS

See *Lewanski*, pp. 207-8.

SECONDARY LITERATURE

N. Ashukin, *Valerii Bryusov v avtobiograficheskikh zapisyakh, pis'makh, vospominaniyakh sovremennikov i otzyvakh kritiki.* 1929.

T. J. Binyon, "Bibliography of the Works of Valery Bryusov." *OSP* 12 (1965), pp. 117-40.

I. Bryusova, "Materialy k biografii Valeriya Bryusova." In V. Ya. Bryusov, *Izbrannye stikhi.* 1933. Pp. 119-49.

میخائیل میخایلوویچ پریشوین

(۱۸۷۳ـ ۱۹۵۴)

هلن سیگال
خشایار دیهیمی

پریشوین نثرنویسی بود که فعّالیّت ادبی‌اش دو دورهٔ پیش از انقلاب و بعد از انقلاب را در برمی‌گرفت. او که فرزند تاجری ثروتمند بود در ملک خانوادگی، خروشچوو[1]، در شمال روسیّه به‌دنیا آمد. زمانی که در ریگا تحصیل می‌کرد به‌دلیل فعّالیّتهای انقلابی‌اش دستگیر شد. پس از خلاصی از زندان، در لایپزیگ ادامهٔ تحصیل داد و در ۱۹۰۲ در رشتهٔ زراعت فارغ‌التّحصیل شد. پریشوین علاقهٔ زیادی به فولکلور، زبانشناسی، قومشناسی، و شرقشناسی داشت و به اقصی‌نقاط روسیّه، آسیای مرکزی، و شرق دور سفر کرد.

در طول دههٔ ۱۹۲۰ او استقلال خود را از همهٔ گروههای ادبی حفظ کرد و در تمام طول دورهٔ حکومت استالین ندای شخصی خودش را در ادبیّات داشت. پریشوین با آنکه در دورهٔ آخر عمر در مسکو زندگی می‌کرد، امّا شادترین زمانهایش در روستاها به شکار و ماهیگیری و تماشا می‌گذاشت.

پریشوین بیشتر به‌خاطر داستانهای کوتاه و داستانواره‌هایش دربارهٔ طبیعت و جانوران شمال روسیّه شهرت دارد. نخستین مجموعهٔ داستانهایش **در سرزمین پرندگان و جانوران نرمیده**[2] (۱۹۰۷) نام داشت. به دنبال آن، کتاب **گردهٔ کوچک نان**[3] را دربارهٔ مردم شمال و آداب، عادات، و افسانه‌های آنان انتشار داد. **عرب سیاه**[4] (۱۹۱۰) مبتنی بر مشاهدات و تجارب او به‌هنگام سفر در قزاقستان است. مهمّترین آثار مربوط به دههٔ ۱۹۲۰ او **تقویم طبیعت**[5] (۱۹۳۵) و **زنجیر کاشچیی**[6] هستند که این دوّمی رمانی زندگینامه‌ای است که به‌صورت مسلسل در فاصلهٔ ۱۹۲۳ تا ۱۹۵۴ منتشر شد. این کتاب به‌شکل قطعات و توصیفات کوتاهی تنظیم شده است که زندگی قرن نوزدهمی در محیط روستایی روسیّه شمالی را تصویر می‌کنند.

آثار دههٔ ۱۹۴۰ و دههٔ ۱۹۵۰ پریشوین شامل دو کتاب **انبار خورشید**[7] (۱۹۴۵) و **جادهٔ تزار**[8] (۱۹۵۷) هستند. **انبار خورشید** به توصیف زمینهای باتلاقی روسیّه و «گنج پنهان» آنها می‌پردازد. جالب است که فقط در یک سطر از این کتاب از جنگ جهانی دوّم یاد می‌شود. **جادهٔ تزار** هم به‌توصیف تغییراتی که پطر کبیر در شمالِ دور به‌بارآورده بود می‌پردازد. کانون توجّه در کتاب واقعه‌ای مربوط به دوران سلطنت پطر کبیر است و آن کشاندن ناوگان تازه‌تأسیس پطر از روی زمین از دریای سفید به دریای بالتیک است. پریشوین اشاراتی به هزینهٔ سنگین انسانی این ماجراجویی دارد که تعریضی است به ساخته‌شدن کانال میان دریای سفید و دریای بالتیک، با بیگاری‌کشیدن از مردم، که در ۱۹۳۳ افتتاح شد.

مضمون محوری در آثار پریشوین طبیعت است. آثار او درواقع مناظری تصویرشده باکلام هستند. طبیعت در داستانهای او پسزمینه را تشکیل نمی‌دهد، بلکه موضوعِ اصلی داستان است. پریشوین معتقد بود که، با تماشا و فهم طبیعت، انسان می‌تواند حقایق عظیم زندگی را دریابد.

سبک پریشوین و انتخاب موضوعهایش غالباً نزدیکی زیادی به سبک و موضوع آثار سرگیی **آکساکوف** دارد. آثار او، که تغزّلی و رئالیستی هستند، تلفیقی از شعر و واقعیّات علمی به‌حساب می‌آیند. پریشوین، که تماشاگری دقیق بود، آنچه را می‌دید ثبت و عرضه می‌کرد. در آثار او تقریباً ماجرایی رخ نمی‌دهد. توصیفات او ریتمِ کُند فصول و گذرِ نامحسوس و تکرارِ زمان را در بطن خود دارند و آن را به خواننده انتقال می‌دهند. پریشوین بعد از انقلاب بود که در کار نویسندگی شهرتی به‌هم رساند. او که هرگز نویسنده‌ای بسیار محبوب نبود، و در خارج عملاً ناشناخته بود، صداقت ادبی و هنری خود را در طول دورهٔ استالین حفظ کرد و همچنان به‌خلق آثار ناب هنری با نثری زیبا پرداخت.

پی‌نویسها

1. Khrushchevo
2. *In the Land of Unfrightened Birds and Animals*
3. *Small, Round Loaf*
4. *The Black Arab*
5. *Calendar of Nature*
6. *The Chain of Kashchei*
7. *The Sun's Storehouse*
8. *The Tsar's Road*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 7 vols. 1927-30.

Sobranie sochinenii. 6 vols. 1956-57.

Avtobiografiya. In *Sovetskie pisateli.* Vol. 2. 1959.

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1972.

Rodniki Berendekiya. 1977.

Kak ya vstayu v predrassvetnyi chas: Miniatyury. 1979.

TRANSLATIONS

The Black Arab and Other Stories. 1947.

The Lake and the Woods: or, Nature's Calendar. London, 1951. Reprint Greenwood, Conn., 1976.

The Treasure Trove of the Sun. New York, 1952. 1967. Also as: The Sun's Storehouse. Moscow, 1956, 1975.

Shiptimber Grove. 1957.

Nature's Diary. Moscow, 1958.

Boy and Ducklings. Moscow, 1964 (?).

Jensheng: the Root of Life. Hyperion, Conn., 1973 (reprint of 1936 ed.)

The Root of Life. London, 1980.

SECONDARY LITERATURE

L. Borovoi, *Yazyk pisatelya.* 1966.

G. Ershov, *Mikhail Prishvin.* 1973.

A. Khailov. *Mikhail Prishvin. Tvorcheskii put'.* 1960.

T. Khmel'nitskaya, *Tvorchestvo Mikhaila Prishvina.* 1959.

I. Motyashov, *Mikhail Prishvin.* Kritikobiograficheskii ocherk. 1965.

K. Paustovskii, "Prishvin." In his *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh.* Vol. 3. 1967.

M. Slonim, *Soviet Russian Literature: Writers and Problems*, 1917-1977. 1977. Pp. 109-15.

A. Timrot, *Prishvin v moskovskom krayu.* 1973.

کتابنامهٔ فارسی

«عقاب»، ترجمهٔ علیرضا میبدی، **نگین**، ۶۹/۶ (بهمن ۱۳۴۹).

«سنجاقک آبی»، ترجمهٔ احمد عامری، **بنیاد**، ۹/۱ (آذر ۱۳۵۶).

مرداب مرگ، ترجمهٔ کمال پولادی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۵.

نیکالای آلکساندروویچ بردیایف

(۱۸۷۴ـ۱۹۴۸)

لوئیس جی. شین
خشایار دیهیمی

بردیایف فیلسوفی مذهبی بود که در لیپکی[1] در حومهٔ کیف به‌دنیا آمد. خانوادهٔ پدری‌اش جدّ اندر جدّ نظامی بودند. مادرش، پرنسس کوداشیوا[2]، از خانواده‌ای بود که نسبش به خانوادهٔ اشرافی فرانسوی، شوازول[3]، می‌رسید که کاترین کبیر در روسیّه به آنها پناه داده بود.

نیکالای جوان در سپاه کادتها در کیف ثبت‌نام کرد، امّا بعد به سپاه پیکها انتقال یافت. بردیایف هرگز علاقه‌ای جدّی به نظامیگری نداشت، هرچند پدرش می‌خواست او این حرفه را در پیش بگیرد. درعوض، او خود را غرق در مطالعهٔ آثار کانت، شوپنهاور، نیچه، ایپسن، بومه[4]، فرانتس بادر[5]، مارکس، **تالستوی**، و **داستایفسکی** کرده بود.

بردیایف در دورهٔ دانشجویی به مارکسیسم علاقه‌مند شد، در ۱۸۹۴ به حزب سوسیال دموکرات پیوست، و در نتیجه به‌مدّت سه سال به وولوگدا[6] تبعید شد. در ۱۹۰۱ به آلمان رفت تا در دانشگاه هایدلبرگ تحصیل کند. او در ۱۹۰۴ به روسیّه بازگشت، در پطرزبورگ ساکن شد، و به فعالیّتهای ادبی روی آورد. او و سرگیی **بولگاکوف** باهم سردبیری نشریّهٔ **نووی پوت** را برعهده داشتند.

سیر تحوّل فکری و روحی بردیایف را می‌توان به چهاردورهٔ اصلی تقسیم کرد: در دورهٔ اوّل، بردیایف، که هنوز تحت تأثیر فلسفهٔ کانتی بود، همهٔ توجهش را معطوف مسائل اخلاقی کرده بود. دورهٔ دوّم، که خلاّقترین دورهٔ زندگی او هم بود، با علاقهٔ او به فلسفهٔ مذهبی و رازورانه مشخّص می‌شود. در دورهٔ سوّم آنچه در کانون توجّه بردیایف قرارگرفت مسائل فلسفهٔ تاریخ با تأکید ویژه بر عنصر فرجام‌شناختی در فرآیند تاریخی بود. و مشخّصهٔ دورهٔ چهارم به نهایت‌رساندن فلسفهٔ شخصی‌اش است که در سرتاسر زندگی و فلسفهٔ او گسترده بود.

بردیایف پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ به استادی فلسفه در دانشگاه مسکو منصوب شد؛ امّا در ۱۹۲۲ او و تنی‌چند از روشنفکران روسی به‌دلیل دیدگاههای بسیار مذهبی‌شان تبعید شدند. بردیایف در فرانسه اقامت گزید و به فعّالیّتهای ادبی‌اش ادامه داد.

شخص‌باوری و اگزیستانسیالیسم بردیایف ریشه در متافیزیک او دارند که بنیادش بر «اونگروند»[7] بومه است. در نظر بومه «اونگروند» همان ارادهٔ ناب، نامعیّن، و بی‌محتوای مشخّص است و آزادی را باید در ذات‌الاهی جُست. دو مفهوم اصلی در جهان‌بینی بردیایف آزادی و ارزشِ برینِ شخصیّت انسانی هستند. این دو مفهوم درهم ادغام می‌شوند، زیرا آزادی در شخصیّت انسانی وجود دارد. آزادی در نظر بردیایف «نخستینی، غیرعقلانی، تیره، و نامعیّن است... و سبق وجودی بر همهٔ موجوداتی دارد که معیّن هستند.» بردیایف میان خدا و خالق و ذات‌الاهی، که «بنیان خداست»، تمیز و تفاوت قائل می‌شود. او می‌گوید سرچشمهٔ آزادی در «اونگروند» است و نه در خدا. او این را «آزادی مئونیک» می‌نامد که انرژی خلاّقهٔ نهفته در همهٔ صورتها و جهات همهٔ فرآیندهاست. آزادی «هدف جهانی» را معیّن می‌کند و خدا در مقام خالق، از قوّهٔ محض، ارزش را به‌وجود می‌آورد ـ این فرایند را بردیایف «فرایند تئوگونیک» می‌نامد.

طبق نظر بردیایف، خدا و مخلوقاتش در پیگیری تحقّقِ حدّاکثر ارزش ربط متقابل به‌هم می‌یابند. همهٔ تجارب ارزشی مثبت در نظر او تجلّی خداوند هستند. در نظر او فقط سوژه است که در نهایت واقعیّت دارد، زیرا ابژه هم از سوژه زاده می‌شود. راه‌حلّ بردیایف برای غیرشخصی‌شدن انسان دگرگون‌شدن او از بشربودن به بشر-خدایی است ـ دیدگاهی که به طور کامل در کتاب **سالاویّوف، سخنرانیهایی دربارهٔ انسان-خدایی**[8]، بسط یافته است. این دگرگونی فقط در پایان تاریخ بشر است که رخ می‌دهد و در این زمان حاکمیّت وحدتِ وجودی مطلق انسان با خدا و با یکدیگر پیش می‌آید. طبق نظر بردیایف، فقط نگاه فرجام‌شناختی و غایت‌شناختی به تاریخ است که به تاریخ معنا می‌بخشد. فرجام‌شناسی متضمّن و مستلزم کوشش فعّالانه، پویا، و آگاهانهٔ انسان در جهت نیل به هدف فراآوردن «پایان‌زمان» یا «آخرالزّمان» است. جامعه‌ای که هدف تکاملِ نفوس به اشخاص را پیش می‌برد کمونته یا باهمادی واقعی (سوبورنوست[9]) است.

دیدگاههای اخلاقی بردیایف ریشه در درک و استنباط او از

آزادی و خلاقیّت انسان دارند. بردیایف اخلاق فایده‌گرایانه‌ای را که انسان را وسیله‌ای در راه هدف می‌انگارد، ردّ می‌کند. در نظر بردیایف، انسان نه‌تنها آزاد است که رفتاری اخلاقی یا غیراخلاقی پیشه کند، بلکه آزاد است تصمیم بگیرد و معیّن کند که چه چیزی اخلاقی و چه چیزی غیراخلاقی است. اخلاق آزادی در عین حال اخلاق عشق است. آرمان اخلاقی برای بردیایف رسیدن به هستی کاملاً هماهنگ است ـ هستی و وجودی که با انرژی خلاّقه‌اش به دنبال وحدت‌بخشیدن به کلّ جهان در تحقّق ارزش است. باید توجّه داشت که بردیایف با دردمندی می‌دانست که تحقّق‌بخشیدن به این آرمان ناممکن است و علّتش هم دقیقاً ساختار هستی ماست. تاریخ تراژیک است، زیرا هدفی را پیش می‌نهد که هرگز به‌طور کامل نمی‌توان بدان رسید. امّا، به‌هرروی، تراژدی معنادار است و تاریخ هم از آن‌جهت معنا دارد که نفوسی که زندگی‌شان تاریخ را می‌سازد به هدف الاهی خود می‌رسند ـ حتّی اگر این رسیدن به هدف مستلزم و متضمّن درد و رنج و ناکامی باشد. این درد و رنج و ناکامی از این‌جهت در نهایت توجیهی می‌یابند که موجودات تاریخی به کمونته‌ها یا باهمادهایی با ارزشهای شخصی فعلیّت می‌بخشند ـ و این کمونته‌ها یا باهمادها در نظر بردیایف ملکوت خداوند هستند.

پی‌نویسها

1. Lipky
2. Kudasheva
3. Choiseul
4. Jakob Boehme، (۱۵۷۵ـ۱۶۲۴). تئوسوفیست و عارف آلمانی.
5. Franz Baader، (۱۷۶۵ـ ۱۸۴۱). فیلسوف عارف، متألّه، و نویسندهٔ آلمانی.
6. Vologda
7. Ungrund
8. *Lectures on Godmanhood*
9. Sobornost'

Selected Bibliography

WORKS

For a complete bibliography of Berdyaev's works, see: *Bibliographie des oeuvres de Nicolas Berdiaev*. Comp. Tamara Klépinine. Introd. Pierre Pascal. Paris, 1978.

WORKS IN ENGLISH

The Meaning of History. 1936.

The Destiny of Man. 1937. Reprint, 1979.

The Origin of Russian Communism. 1937.

The Russian Idea. 1937. Reprint, 1979.

The Beginning of the End. 1952.

SECONDARY LITERATURE

Igumen Gennadi [Eikalovich], "Filosofiya neravenstva," *Grani*, no. 102 (1976), pp. 202-26.

Alexis Klimov, *Berdiaeff*. Paris, 1967.

Donald A. Lowrie, *Rebellious Prophet*. 1960.

Jean-Claude Marcadé, ed., *Colloque Berdiaev*. Paris, 1978.

Matthew Spinka, *Nicolas Berdyaev*. 1940.

James C. S. Wernham, an essay in *Berdyaev and Shestov*. 1968.

کتابنامهٔ فارسی

منابع کمونیسم روسی و مفهوم آن، ترجمهٔ عنایت‌ا... رضا، تهران، انتشارات ایران‌زمین، ۱۳۶۰.

میخائیل آلکسییویچ کوزمین

(۱۸۷۵ـ۱۹۳۶)

نولین بریستول
احمد پوری

کوزمین شاعر، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد بود. او با سمبولیستها در ارتباط بود و بعدها به مکتب آکمئیسم گرایش پیدا کرد. او در یاروسلافل[1] به‌دنیا آمد، کودکی را در ساراتوف[2] گذراند، و تا آخر عمر در پطرزبورگ اقامت کرد. او آموزشهایی در زمینهٔ موسیقی دیده بود و استادش ریمسکی‌ـکورساکوف بود. او برای بیشتر اشعار خود آهنگ ساخت. کوزمین به دانشگاه پطرزبورگ رفت، سفری به مصر کرد، سپس به ایتالیا، و بعد هم به شمال روسیه رفت تا جوامع «کهن‌باوران»[3] را ببیند. کوزمین اغلب با تئاترهای کوچک تجربی و کاباره‌ها همکاری می‌کرد. پس از انقلاب به‌عنوان منتقد ادبی در شوروی ماند و در ۱۹۳۶ به‌دنبال یک بیماری مزمن درگذشت.

او نویسنده‌ای پرکار بود، اما بیش از آنکه در میان جمع وسیعی از مردم شهرت داشته باشد، در محافل ادبی و هنری معروف بود. ژانرهای او معمولاً ساده و موضوعاتش منحصربه‌فرد بود. کوزمین ارتباط کمتری با گروه‌بندیهای ادبی داشت و بیشتر آثار او هنوز در مجموعهٔ کاملی منتشر نشده است. سفرهایش در سالهای جوانی نشانه‌ای از جستجوی معنوی است. پس از بازگشت از این سفرها او با گروه هنرمندان و هنرشناسان «میر ایسکوستوا»[4]، که رهبرشان سرگیی دیاگیلف* بود، آشنا شد. از طریق آنها با والیری **بریوسوف** و دیگر سمبولیستها آشنا شد و در **وسی**، نشریهٔ سمبولیستها، مطالبی منتشر کرد (۱۹۰۴ـ۱۹۰۹). کوزمین مانند سمبولیستها به نوعی وفاداری به زیبایی‌شناسی معتقد بود، اما گرایشات رازورانهٔ آنها را نداشت. اعتقادات مذهبی او ظاهری و کلیشه‌ای بود، با نوعی خوشباشی و لاقیدی همراه بود، و این با وقار و جدیّت سمبولیستها مغایر بود. کوزمین چندصباحی در آپارتمان ویچسلاف **ایوانوف** واقع در «برج»، که از ۱۹۰۵ تا ۱۹۰۷ یکی از بانفوذترین مراکز ادبی پطرزبورگ بود، اقامت داشت. ارتباط کوزمین با آکمئیستها بیشتر شخصی بود؛ با این‌حال، مقالهٔ او «دربارهٔ وضوح زیبا»[5] (۱۹۱۰) در محافل ادبی جزو یکی از مانیفستهای آکمئیسم به حساب می‌آمد. او بیشتر با **آپالّون**، نشریهٔ آکمئیستها، همکاری می‌کرد تا **وسی**، امّا نوشته‌های او اغلب دربارهٔ دنیای تئاترهای کوچک، مخصوصاً کاباره «برادیاچایا سوباکا»[6] (سگ ولگرد)، بود.

شهرت کوزمین اساساً به‌خاطر شعر اوست. موضوعات مورد علاقه‌اش روابط خصوصی، جلوه‌های فرهنگی، و دلبستگیهای شهوانی و گاه همجنس‌بازانه است. او در کارهای نخستین خود از فلوطین و شعر «اشتورم اوند درانگ» تأثیر گرفت. او بویژه برای زیبایی‌شناسی عرفانی یوهان گئورگ هامان ارزش زیادی قائل بود. اوّلین مجموعهٔ او **تورها**[7] (۱۹۰۸) شامل سلسله اشعار بسیار معروفی با نام «ترانه‌های آلکساندری»[8] است که قطعاتی استیلیزه‌اند، ماجراهایشان در روزگار قدیم رخ می‌دهد، و اغلب شرح عشقِ همجنس‌بازانه هستند. این اشعار جنجالی پیرامون کوزمین ایجاد کردند و احتمالاً از دایرهٔ تأثیر او کاستند. شکل آزاد این اشعار نشانگر خلاقیّت و انعطاف او در وزن شعری است. کوزمین روی برخی از اشعارش که بیشتر به‌سبک اشعار شبانی قرن هجدهم سروده بود و تحت عنوان **زنگهای عشق**[9] (۱۹۱۰) به‌چاپ رسانده بود آهنگ گذاشت. مجموعه‌های بعدی او یکی **دریاچه‌ها در پاییز**[10] (۱۹۱۲) است که نقطهٔ اوج آرمانی‌کردن عشق همجنس‌بازانه است و دیگری **کبوترهای رئسی**[11] (۱۹۱۴) است. به‌دنبال این دو مجموعه، سلسلهٔ دیگری از کتابهای کوچک منتشر کرد که دیگر مضمونشان برای خوانندگان آشنا بود. از این سلسله می‌توان به **راهنما**[12] (۱۹۱۸)، **برای زوج**[13] (۱۹۱۸)، **پژواک**[14] (۱۹۲۱)، و **تصاویر پشت‌پرده**[15] (۱۹۲۰) نام برد ـ این اثر آخر اثر شهوانیِ سبکسرانه‌ای بود که کوزمین به‌قصد انتشار ننوشته بود و می‌خواست نوشته‌ای خصوصی باشد. **شامگاهان غیرزمینی**[16] (۱۹۲۳) گرایشی دیگر بار است به متافیزیک که از دوران جوانی با او بود و مطالعاتش دربارهٔ فلوطین. اما این‌بار او این گرایش را در ارتباط با تأمّلاتش دربارهٔ گذران عمر و سالخوردگی به‌نمایش می‌گذارد. **سهمیها**[17] (۱۹۲۳)، که تکنیک تجربی آن باعث شد تا آن را باسوررئالیسم فرانسه مقایسه کنند، هنر را محور خود قرار داده است تا عشق. کوزمین پس از کتاب **جشن مستانه‌ای تازه**[18] (۱۹۲۴)، که ساختار روایی دارد

و از قطعات تغزّلی مستقلّ و جدا از هم تشکیل شده است، اثری را که شاهکار خود می‌نامید به‌چاپ رساند؛ این اثر، **قزل‌آلا یخ را می‌شکند**[19] (۱۹۲۹)، نوعی زندگینامهٔ شخصی است که می‌توان در آن، با به‌هم ارتباط‌دادن اشعار مستقلّ و جدا از هم، داستانی تاحدّی منسجم از عشق به همجنس، خیانت، و آشتی ساخت.

با وجود اینکه نثر کوزمین اهمّیّتی کمتر از شعر او دارد، مایهٔ شهرت اوّلیّهٔ او بیشتر رمان کوچک **بالها**[20] (۱۹۰۷) بود. داستان در پطرزبورگ و ایتالیا رخ می‌دهد و به اهمّیّت فرهنگی همجنس‌بازی در گذشته و حال می‌پردازد. پس از این رمان، داستان ماجراییِ دیگر او به نام **ماجراهای ایمه لبوف**[21] (۱۹۰۷) منتشر شد که داستان آن در فرانسهٔ قرن هجدهم رخ می‌دهد و دربارهٔ لاقیدی اخلاقی است. از ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۳ سه مجموعهٔ داستان از او منتشر شد: در ۱۹۱۵ **داستانهای جنگ**[22] و سرانجام **مسافرین دریا و زمین**[23] (۱۹۱۵) که شرح پشت‌پردهٔ زندگی کولی‌واری است که مرکز آن در کافهٔ «براد یاچایا سوباکا» بود.

نمایشنامه‌های او که بین ۱۹۰۷ و ۱۹۲۱ منتشر شدند همگی کمدی هستند و بیشتر آنها زمینهٔ تاریخی و شبه‌مذهبی دارند؛ به‌عنوان مثال می‌توان از **دربارهٔ آلکسیی، مرد خدا**[24] (۱۹۰۷) نام برد. ماجرای نمایشنامهٔ **دیوانه‌های ونیزی**[25] (۱۹۱۵) در قرن هجدهم اتّفاق می‌افتد و یادآور حال‌وهوای کارناوال است.

کوزمین هنرمندی چیره‌دست بود که عدم وابستگی او به مکتبی خاصّ، گرایشات خوشباشانهٔ او، و توصیهٔ او به همجنس‌بازی به شهرتش لطمه زد.

پی‌نویسها

1. Yaroslavl
2. Saratov
۳. Old Believers، فرقه‌ای مذهبی در روسیه که تمثال قدّیسان را می‌پرستیدند و سخت متعصّب بودند.
4. Mir Iskusstva
5. "O prekrasnoi yasnosti" ("On Beautiful Clarity")
6. Brodyachaya sobaka
7. *Seti* (*Nets*)
8. "Aleksandriiskie pesni" (Alexandrian Songs")
9. *Kuranty lyubvi* (*The Carillon of Love*)
10. *Osennie ozera* (*Lakes in Autumn*)
11. *Glinyanye golubki* (*Clay Doves*)
12. *Vozhatyi* (*The Guide*)
13. *Dvum* (*To the Pair*)
14. *Ekho* (*Echo*)
15. *Zanaveshennye kartinki* (*Draped Pictures*)
16. *Nezdeshnie vechera* (*Unearthly Evenings*)
17. *Paraboly* (*Parabolas*)
18. *Novyi gul'* (*A New Carousal*)
19. *Forel' razbivaet led* (*The Trout Breaks the Ice*)
20. *Kryl'ya* (*Wings*)
21. *Priklyucheniya Eme Lebefa* (*The Adventures of Aimé Leboeuf*)
22. *Voennye rasskazy* (*War Stories*)
23. *Plavayushchie-puteshestvuyushchie* (*Travellers by Sea and by Land*)
24. *O Aleksee cheloveke bozh'em* (*On Alexis, Man of God*)
25. *Venetsianskie bezumtsy* (*Venetian Madmen*)

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 9 vols. 1914-18.

Sobranie stikhov. Ed. John E. Malmstad and Vladimir Markov. 3 vols. Munich, 1977-78.

TRANSLATIONS

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks, 1967. Pp. 206-33.

Wings. Prose and Poetry. Trans. Neil Granoien and Michael Green. Ann Arbor, 1972.

Selected Prose and Poetry. Ed. and trans. Michael Green. Ann Arbor, 1979.

SECONDARY LITERATURE

Joachim T. Baer, "Mikhail Kuzmin's *Aleksandrijskie Pesni,*" *South Atlantic Bulletin* 41 (1976), no. 1, pp. 22-31.

M. Green, "Mikhail Kuzmin and the Theater," *RLT* 7 (1973), pp. 246-66.

S. Karlinsky, "Death and Resurrection of Mikhail Kuzmin," *SlavR* 38 (1979), pp. 92-96.

John E. Malmstad, "Mixail Kuzmin. A Chronicle of His Life and Times." In *Sobranie stikhov.* Vol. 3. Pp. 9-319.

Vladimir Markov, "Poeziya Mikhaila Kuzmina," In *Sobranie stikhov.* Vol. 3. Pp. 321-426.

کتابنامهٔ فارسی

«نیمکت مبلی عمّه سونیا» و «ادبیات روسیه در اوایل سالهای ۱۹۲۰»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

آلکسیی میخایلوویچ ریمیزوف

(۱۸۷۷ـ۱۹۵۷)

الکس ام. شِین
خشایار دیهیمی

ریمیزوف رمان‌نویس، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، شاعر، و خاطره‌نویس بود. او که فرزند یک خزازی‌فروش بود با سنّت سفت‌وسخت اورتودوکسی در ناحیهٔ تاگانکا[1] در مسکو در میان کارگران و زائران مقدّس بارآمد. تحصیل او در رشتهٔ علوم طبیعی در دانشگاه مسکو ناتمام ماند، زیرا در ۱۸۹۶ به دلیل شرکت در تظاهرات دانشجویی دستگیر و از دانشگاه اخراج شد. ریمیزوف در طول هشت‌سال زندانی شدنها و تبعیدهای مکرّر شوقِ حریصانه‌ای به فولکلور روسی و فنلاندی ـ اوگریایی پیدا کرد. در ۱۹۰۵ ریمیزوف مقیم پطرزبورگ شد و شروع به رفت‌وآمد به محافل سمبولیستها در این شهر کرد، امّا در عین حال جهتگیری فوق‌العاده شخصی‌اش را نیز حفظ کرد.

دو رمان اوّلی که ریمیزوف نوشت اگرچه از ابهام «مُدرن»، تکّه‌پاره‌بودن تغزّلی، حالت انتزاعی، و اطناب و روده‌درازی لطمه دیده‌اند، امّا توصیفی روشن و مفصّل از جهان درد و سبعیّت عرضه می‌کنند ـ جهانی که ظاهراً اتّفاقهای ناخوشی که در آن روی می‌دهد کار شیطانی شرور است. نخستین آنها رمان زندگینامه‌ای **استخر**[2] (۱۹۰۸) و دوّمینشان رمان **ساعت**[3] (۱۹۰۸) بود. امّا موفّقتر از این دو رمان سه رمان کوتاه بعدی‌اش بودند که در آنها ریمیزوف از زبان عادی مردم استفاده کرده بود. راویِ رابط در این رمانها به‌همان سبک **گوگول** و **لسکوف** و بنا به سنّت «اسکاز»[4] در هیئت خودِ نویسنده ظاهر می‌شود: «خواهران صلیبی»[5] (۱۹۱۰) روایتی از ساکنان خانهٔ اجاره‌ای مخصوص مجرّدها در پطرزبورگ است که در واقع نمایندهٔ جهان کوچکی از درد و رنج و خواری و خفّت بشری است؛ «سنج خستگی‌ناپذیر»[6] (۱۹۱۰، چاپ بعدی با عنوان «ماجرای ایوان استراتیلاتوف»[7]، ۱۹۲۲) روایت زندگی کارمندان دون‌پایهٔ قرن نوزدهمی است که با مهارت با سنّت شفاهیِ تقدّس و کفر درهم بافته شده است و اثری گروتسک، شوخ، و مُدرن به وجود آورده است؛ و «طاعون پنجم»[8] (۱۹۱۲) نیز نقیضه‌ای ادبی و تفسیری سیاسی را در قصّه‌ای تالستویی در مورد جزای درستکاری غیر انسانی باهم تلفیق می‌کند.

بهترین داستانهای کوتاه ریمیزوف آنهایی هستند که به کاوش در روانشناسی کودکان می‌پردازند و بعضاً کانون توجّه در آنها یأس و سرخوردگی («شاهزاده‌خانم میمرا»[9]، ۱۹۰۸) یا امیدی است که به مرگ ناگهانی و تصادفی می‌انجامد («جوجه‌خروس»[10]، ۱۹۱۱). در مجموعه‌های بعدی، **خرده‌ریزهای بهاری**[11] (۱۹۱۵) و **در میان خیل جمعیّت**[12] (۱۹۱۷)، ریمیزوف قطعاتی با حال‌وهوای خاصّ آفریده است که در آنها وحدتِ حسّ و ادراکی میان کودک ـ قهرمان و نویسنده ـ راوی وجود دارد.

بیشتر نوشته‌های ریمیزوف ماهیّتاً اقتباسی بودند. اقتباس نخست او از بازیهای کودکان و افسانه‌های پریان در **آفتابرو**[13] (۱۹۰۷) بود؛ بعد در **لیموناریوم: مرغزار روحی**[14] (۱۹۰۷) به اقتباس از روایتهای اسطوره‌ای روی آورد؛ بعد خودْ افسانه‌ها و قصّه‌های فولکلوری دربارهٔ قدّیس بسیار مورد احترام روسها، قدّیس نیکالای، تحت عنوان **قصّه‌های قدیس نیکالای**[15] فراهم آورد؛ داستانهایی هم دربارهٔ تیپهای مختلف زنان روسی با همین عنوانِ **زنان روسی**[16] (۱۹۱۸) نوشت؛ و همچنین قصّه‌های قومی متنوّع غیراسلاوی را هم در کتاب **نان‌قندی سیبریایی**[17] (۱۹۱۹) و ای: **قصّه‌های خرگوشی تبتّی**[18] (۱۹۲۱) عرضه کرد. او دست به تحقیقی دقیق در مورد نمایشنامهٔ فولکلوریک **تزار ماکسیمیلیان**[19] زد و روایتی از آن را در ۱۹۲۰ بازنوشت. شوق وافر او به شوخیهای کفرآمیز در **قصّه‌های ممنوع**[20] (۱۹۲۰) و **تزار دادون**[21] (۱۹۲۱) آشکار است.

همدردی عمیق ریمیزوف با آنچه در دورهٔ انقلاب بر سر روسیّه و مردمش می‌آمد در سوگنامه‌ای منثور، آهنگین، تغزّلی، و جگرسوز به‌نام «ترانهٔ اندوهناک ویرانی سرزمین روسیّه»[22] (۱۹۱۷) و در شعر تغزّلی «پرچم سرخ»[23] (۱۹۱۷) ابراز شده است. این شعر اخیر گام نخستی بود که آلکساندر **بلوک** آن را شش‌ماه بعد در شعر **دوازده**[24] به نهایت رساند. ریمیزوف در ۱۹۲۱ از روسیّه مهاجرت کرد و در مهاجرت فضای فرسوده از جنگ پتروگراد را در **آواهای شهر**[25] (۱۹۲۱) و **شبح**[26] (۱۹۲۲) به شکل قابل‌باوری به‌تصویر کشید.

شوق وافر او به گذشتهٔ روسیّه در کتاب **روسیه در اسناد و مدارک**[۲۷] (۱۹۲۲)، در اقتباسهای تازه از قصّه‌های اسطوره‌ای، **ستاره و ستاره**[۲۸] (۱۹۲۸)، **تصویر نیکالای معجزه‌گر**[۲۹] (۱۹۳۱)، و **سه داس**[۳۰] (دو جلد، ۱۹۲۹)، و در افسانه‌های فولکلوریک، **قصّهٔ دو جانور**[۳۱]، **تریستان و ایزولده**[۳۲] (۱۹۵۷)، و **دایرهٔ خوشبختی**[۳۳] (۱۹۵۷)، منعکس است.

ریمیزوف که از کوششهای پس از انقلاب در داستان‌نویسی گریزان بود ژانر خاطره‌نویسیِ پیچیدهٔ بسیار ذهنیی برای خود درست کرد و در آن وقایع‌نگاریِ روسیّهٔ پس از انقلاب، خاطرات، زندگینامهٔ شخصی، داستانواره‌های زندگینامه‌ای، و مقالاتی دربارهٔ زندگی و ادبیّات و دنیای خیالی رؤیاها را درهم آمیخت: **روسیه در گردباد**[۳۴] (۱۹۲۷)، **در کنار قرنیزها**[۳۵] (۱۹۲۹)، **فلوتی برای موشها**[۳۶] (۱۹۵۳)، و زندگینامهٔ سه‌قسمتیِ همسرش، **در نور سرخفام**[۳۷] (۱۹۵۲). مجذوبیّت همه‌عمری او به جهان رؤیاها و خوابها سرانجام منجر به نوشتن کتابی دربارهٔ خوابها و رؤیاهای خودش با نام **مارتین زادکا**[۳۸] (۱۹۵۴) و تفسیری انتقادی و نافذ در مورد نویسندگان روسی، تحت عنوان **آتش چیزها**[۳۹] (۱۹۵۴)، شد.

تأثیر داستانهای اوّلیّه و سبک فاخر و تزیینی روایت او در آثار نویسندگانی چون **زامیاتین**، **پیلنیاک**، **پریشوین**، شیشیکوف*، و دیگر نویسندگان دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ کاملاً محسوس است. ریمیزوف، که یکی از باسوادترین، جامع‌الاطراف‌ترین، و مبتکرترین نویسندگان قرن بیستم بود، عملاً در روسیّهٔ شوروی ناشناخته بود و نادیده گرفته می‌شد تا اینکه در ۱۹۷۳ گزیده‌ای از آثارش تحت عنوان **گزیده‌ها**[۴۰] به چاپ رسید.

پی‌نویسها

1. Taganka
2. *Prud* (*The Pond*)
3. *Chasy* (The Clock)
4. skaz
5. "Krestovye sestry" ("Sisters of the Cross")
6. "Neuemnyi buben" ("The Indefatigable Cymbal")
7. "Povest' o Ivane Stratilatove"
8. "Pyataya yazva" ("The Fifth Pestilence")
9. "Tsarevna Mymra" ("Princess Mymra")
10. "Petushok" ("The Cockerel")
11. *Vesennee porosh'e* (*Spring Trifles*)
12. *Sredi mur'ya* (*Amid the Swarm*)
13. *Posolon'* (*Sunward*)
14. *Limonar': Lug dukhovnyi* (*Limonarium: A Spiritual Meadow*)
15. *Nikoliny pritchi* (*St. Nicholas Parables*)
16. *Russkie zhenshchiny* (*Russian Women*)
17. *Sibirskii pryanik* (*A Siberian Cookie*)
18. *E: Zayashnye skazki tibetskie* (*E: Tibetan Rabbit Tales*)
19. *Tsar Maksimilian*
20. *Zavetnye skazy* (*Forbidden Tales*)
21. *Tsar Dodon*
22. "Slovo o pogibeli zemli russkoi" ("The Lay of the Ruin of the Russian Land")
23. "Krasnoe znamya" ("The Red Banner")
24. *The Twelve*
25. *Shumy goroda* (*Sounds of the City*)
26. *Mara* (*Spectre*)
27. *Rossiya v pis'menakh* (*Russia in Documents*)
28. *Zvezda nadzvezdnaya* (*Stella Maria Maris*)
29. *Obraz Nikolaya Chudotvortsa* (*The Image of Nicholas the Miracle Worker*)
30. *Tri serpa* (*Three Sickles*)
31. *Povest' o dvukh zveryakh* (*A Tale of Two Beasts*)
32. *Tristan i Isolda*
33. *Krug schast'ya* (*Circle of Happiness*)
34. *Vzvikhrennaya Rus'* (*Russia in a Whirlwind*)
35. *Po karnizam* (*Along the Cornices*)
36. *Myshkina dudochka* (*A Flute for Mice*)
37. *V rozovom bleske* (*In a Rosy Light*)
38. *Martyn Zadeka*
39. *Ogon' Veshchei* (*The Fire of Things*)
40. *Izbrannoe*

Selected Bibliography

WORKS

Chortov log i polunoshchnoe solntse. 1908.

Sochineniya. 8 vols. 1910-12. Reprint Munich, 1971.

Podorozhie. 1913.

Dokuka i balagur'e. 1914. Reprint (Slavische Propyläen, 122.) Munich, 1976.

Za svyatuyu Rus'. 1915.

Ukrepa. 1916.

Strannitsa. 1918.

Besovskoe deistvo. 1919.

Tragediya o Iude. 1919.

V pole blakitnom. 1922.

Krashenye ryla. 1922.

Kukkha. 1922. Reprint New York, 1978; Rego Park, N.Y. 1983.

Zga. 1925.

Plyashushchii demon. 1949.

Krestovye sestry. Letchworth, Herts., 1969.

V rozovom bleske. Letchworth, 1969.

Pyataya yazva. Letchworth, 1970.

Vzvikhrennaya Rus'. London, 1979.

Vstrechi. Peterburgskii buerak. Paris, 1981.

Rossiya v pis'menakh. New York, 1982.

A. M. Remizova." In *Russkaya Literatura v emigratsii: Sbornik statei.* Ed. N. P. Poltoratskii. 1972. Pp. 191-97.

Nataliya Kondryanskaya, *Aleksei Remizov.* Paris, 1959.

_____, *Remizov v svoikh pis'makh.* 1977.

H. Lampl, "Alexej Remizovs Beitrag zum russischen Theater," *Wiener slawistisches Jahrbuch* 17 (1972), pp. 136-83.

D. Mirsky, *Contemporary Russian Literature, 1881-1925.* 1926. Pp. 281-91.

N. Reznikova, *Ognennaya pamyat'.* 1980.

Alex M. Shane, "Remizov's Prud: From Symbolism to Neo-Realism," *California Slavic Studies* 6 (1971), pp. 71-82.

_____, "A Prisoner of Fate: Remizov's Short Fiction," *RLT* 4 (1972), pp. 303-18.

_____, "An Introduction to Alexei Remizov," *TriQuarterly* 28 (1973), pp. 10-16.

G. Slobin, "Writing as Possession: The Case of Remizov's 'Poor Clerk'." In *Studies in 20th Century Prose.* Ed. Nils Åke Nilsson. 1983. Pp. 59-79.

G. Struve, *Russkaya literatura v izgnanii.* 1956. Pp. 104-07, 259-62.

Bibliography: Hélène Sinany, *Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov.* Paris, 1978.

Horst Lampl, "Bemerkungen und Ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs." *Wiener slawistischer Almanach* 2 (1978), pp. 301-26.

TRANSLATIONS

The Clock. Trans. J. Cournos. London, 1924.

The Fifth Pestilence, together with *The History of the Tinkling Cymbal and Sounding Brass, Ivan Semyonovich Stratilatov.* Trans. with a preface by A. Brown. London, 1927.

See also Lewanski, pp. 345-46.

SECONDARY LITERATURE

Yurii Andreev, "Puti i pereput'ya Alekseya Remizova," *VLit* 21 (1977), no. 5, pp. 216-43.

Renate S. Bialy, "Parody in Remizov's *Pjataja jazva,*" *SEEJ* 19 (1957), pp. 403-10.

Milena Karlova, "Osud i son pisatelya: O zhizni i tvorchestve

ماکسیمیلیان آلکساندروویچ والوشین

(۱۸۷۷ـ ۱۹۳۲)

نولین بریستول
خشایار دیهیمی

والوشین شاعر، مترجم، و هنرمندی بود که با جنبش سمبولیستی همراه بود، امّا هرگز به‌عضویّت محافل داخلی آنها درنیامد و آثارش از برخی جهات با گرایشها و نظریّات سمبولیستها تفاوت داشت. او در کیف به‌دنیا آمد و نام اصلی کاملش ماکسیمیلیان کیرینکو-والوشین[1] بود. پدرش زمانی که او خردسال بود درگذشت و تربیت و پرورش او را مادرش در کریمهٔ جنوبی برعهده گرفت. والوشین به دانشکدهٔ حقوق دانشگاه مسکو راه یافت، امّا به‌دلیل فعّالیّتهای سیاسی اخراج شد، شش‌ماهی را در سیبری مرکزی به تبعید گذراند، و پس از آن برای تکمیل تحصیلاتش به پاریس رفت. او سفرهای زیادی در ناحیهٔ مدیترانه می‌کرد و غالباً پس از سفرها به روسیّه بازمی‌گشت. او نوشته‌های خود را در مجلّات سمبولیستی **وسی** و **زالاتویو رونو** و بعدها در نشریّهٔ آکمئیستی **آپالّون** انتشار می‌داد. در ۱۹۱۷ او برای اقامت دائم به کاکتبل[2] در کریمه رفت و خانه‌اش در آنجا پناهگاهی برای نویسندگان و هنرمندانی با هر گرایش سیاسی شد. شعرهای صلح‌طلبانهٔ او در نفی بیرحمیهای جنگ جهانی اوّل و انقلاب همواره محبوب‌ترین آثار او بوده‌اند. مهمّترین کتابهایی که انتشار داد **اشعار**[3] (۱۹۱۰)، **ایورنی**[4] (۱۹۱۸)، و **شعرها**[5] (۱۹۲۲) بودند. او پس از ۱۹۲۳ دیگر نتوانست آثارش را در اتّحاد شوروی منتشر کند، امّا نقّاشیهای آبرنگ او در نمایشگاهی در ۱۹۲۷ به‌نمایش گذاشته شد. او در همان کاکتبل درگذشت.

والوشین در برخی خصایص خود، ازجمله علاقه به سرزمینهای زیبای ناآشنا، شبیه سمبولیستهای روسی بود، امّا احتمالاً بیش از آنها تحت تأثیر شعر فرانسوی قرار گرفته بود. او پارناسیها، خصوصاً خوسه ماریا د اردیا، را سَلَف و پیشگام خود می‌دانست. اشعار والوشین نوعاً تأمّلات صمیمانه و ساده هستند. محیط و فضای این اشعار محیط و فضای ناحیهٔ مدیترانه یا پاریس است و موضوعشان غالباً مربوط به هنر و فرهنگ است. اگرچه لحن اشعارش خصوصی است، امّا چشم‌اندازهای وسیع تاریخی و فلسفی را به‌نمایش می‌گذارد و، به‌دلیل انتزاعی‌بودنِ بیش‌ازحدّ مورد انتقاد قرار گرفته است. او خود را «نئورئالیست» می‌نامید و چنین عنوانی بیش از هر عنوان دیگری شایستهٔ اوست، زیرا نه‌تنها فاصلهٔ او را از سمبولیستها، که رئالیسم محض را خوار می‌داشتند، نشان می‌دهد، بلکه نزدیکی او به پارناسیها، ازجمله لوکنت دولیل و سولی-پرودوم، و وارثان روسی آنها، یعنی آکمئیستها، را هم مشخّص می‌کند.

اشعار نخستین والوشین غالباً محیطشان پاریس است، جایی که او به‌تصویرکردن مثلاً تویلری[6] و جاهای دیگر می‌پردازد. چرخه‌ای از اشعار که به‌توصیف شیشه‌های نقّاشی‌شدهٔ پنجره‌های کلیسایی در روئن اختصاص یافته‌اند («کلیسای جامع روئن»[7]) نمونهٔ بارزی از بی‌حبّ‌وبغضیِ او و نیز سبک پرتزیین او به‌حساب می‌آیند. بسیاری از شعرهای بعدی و متأخّر او محیطشان روسیّه و بیشتر هم همان محلّ اقامتش، کاکتبل، است که او آن را به‌صورت برهوتی ناهموار تصویر می‌کند. در چرخهٔ اشعار «غروبهای کیمریایی»[8] او نخست به تصویرکردن صخره‌ها، خاک بی‌قوّت، گلهای کوچک، و دریای نزدیک می‌پردازد. محیط شعرهایی دیگر پطرزبورگ، مسکو، و جاهای دیگر است. والوشین در تمامی آثارش اشارات تلمیحی به وقایع اسطوره‌ای و بعضاً وقایع کتاب مقدّس دارد که تمهیدی است برای آنکه موضوعش را علی‌رغم جزئیّات پیش‌پاافتاده‌شان وسیعتر از زندگی بنمایاند؛ مثالی از اینگونه اشعار، «اودوسئوس در کیمریا»[9] ست.

درواقع موضوع اصلی اشعار والوشین فلسفه است و این به‌مرور زمان روشنتر می‌شد. او زمانی دربارهٔ دورهٔ شکل‌گیری‌اش نوشت که در شش‌ماهی که در سیبری گذراند، «همراه با کاروانهای شتر،» نظر پیشینش را دربارهٔ انسان و جهان تغییر داد. او را از این جهت که شرّ و رنج را عناصری نازدودنی از طبیعت و شخصیّت انسان می‌دانست باید بدبین به‌حساب آورد. اندوه و افسردگی بر شعر او حاکم است و آن فاصله‌گیری ظاهری شاید صرفاً نوعی تلخ‌اندیشیِ غیرروسی باشد. این دیدگاههای فلسفی، او را به بدبینیِ اومانیستیِ خاصِّ پارناسیها، که اساساً بیخدا بودند، نزدیک می‌کند. سالهای‌سال به نظر می‌آمد که والوشین، به‌دلیل آنکه رازوری به‌هیچ‌روی به شعرش

راه نیافته است، از سمبولیستهای روسی جداست و، در مقابل، یأس و نومیدی خاصّ «مکتب انحطاط» با شعرش درآمیخته است ـ مثالش سطر آغازین یکی از اشعار اوست: «از بودن با مردم خسته‌ام.»

امّا جنگ جهانی، انقلاب، و جنگ داخلی شعر او را وارد مرحلهٔ تازه‌ای کرد. در این مرحله امید، آرمان، و هدف در شعر او خودنمایی می‌کردند. او بیرحمیها، خشونتها، و ددمنشیها را (که در شعرش جدیداً تصویر می‌کرد) از جانب هر دسته و گروه سیاسی محکوم می‌کرد. او رنج روسیّه را در مقام یک ملّت تصویر می‌کرد، تاریخ مصیبت‌بار و غم‌انگیزش را به‌یاد می‌آورد، و اعتقادش را به جوهر و رسالت مسیحیِ روسیّه بیان می‌کرد. **سال جهانیِ سوختن**[10] (۱۹۱۶) دربارهٔ جنگ جهانی اوّل است. **دیوهای کرولال**[11] (۱۹۱۹) با چرخه‌ای از اشعار با عنوان «فرشتهٔ انتقام»[12] آغاز می‌شود که در آن روسها یاد می‌گیرند که در خشونت زندگی کنند؛ بخش دیگری از آن، بیرحمی انقلاب فرانسه را نشان می‌دهد ـ این بخش حاوی شعر مشهوری با عنوان «سَرِ مادام دو لامبال»[13] است ـ و آخرین چرخه‌های این کتاب مربوط به تاریخ و معنای ملّت است. صلح‌جویی والوشین در کتاب **شعرهایی دربارهٔ وحشت**[14] (۱۹۲۳) ادامه می‌یابد.

نقابهای آفرینش[15] (۱۹۱۴) حاوی نقدهای ادبی والوشین است. او اشعاری از امیل ورارن، پل کلودل، و دیگر شاعران فرانسوی هم ترجمه کرد.

پی‌نویسها

1. Maksimilian Kirienko-Voloshin
2. Koktebel
3. *Stikhotvoreniya* (*Poems*)
4. *Iverni*
5. *Stikhi* (*Poems*)
6. Tuileries
7. "Ruanskii sobor"
8. "Kimmeriiskie sumerki" ("Cimmerian Dusks")
9. "Odissei v Kimmerii" ("Odysseus in Cimmeria")
10. *Anno mundi ardentis*
11. *Demony glukhonemye* (*Deaf-mute Demons*)
12. "Angel mshcheniya" ("The Angel of Revenge")
13. "Golova Madam de Lambal'" ("The Head of Madame de Lamballe")
14. *Stikhi o terrore* (*Poems about Terror*)
15. *Liki tvorchestva* (*Masks of Creation*)

Selected Bibliography

WORKS

Demony glukhonemye. Kharkov, 1919.

Stikhi o terrore. Berlin, 1923.

Stikhotvoreniya. Ed. L. A. Evstigneeva. Introd. S. S. Narovchatov. 1977.

Stikhotvoreniya. 2 vols. Ed. B. A. Filippov, G. P. Struve, and N. A. Struve. Vol. 1. Paris, 1982.

TRANSLATIONS

Lewanski, p. 393.

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 498-523.

Russian Poetry: The Modern Period. Ed. John Glad and Daniel Weissbort. 1978. Pp. 99-100.

SECONDARY LITERATURE

Valerii Bryusov, "M. Voloshin." In *Dalekie i blizkie*. 1912. Pp. 172-73.

Ilya Ehrenburg, *People and Life, 1891-1921*. New York, 1962.

L. T. Kupriyanov, *Sud'ba poeta (Lichnost' i poeziya Maksimiliana Voloshina)*. Kiev, 1978.

Evgenii Lann, *Pisatel'skaya sud'ba Maksimiliana Voloshina*. Moscow, 1927.

Marina Tsvetaeva, "Zhivoe o zhivom (Voloshin)." In her *Proza*. New York, 1953. Pp. 135-202.

Duffield White, "Vološin's Poems on the Revolution and Civil War," *SEEJ* 19 (1975), pp. 297-309.

آندریی بیلی

(۱۸۸۰ـ ۱۹۳۴)

هلن ماچنیک
فرزانه طاهری

لئانید لدیانوی[1]، «منِ دیگرِ» آندریی بیلی، در یکی از رمانهای خودزندگینامه‌ایِ او به‌نام **یادداشتهای یک آدمِ غریب**[2] (۱۹۲۲)، دربارهٔ دو نوع زندگینامه می‌اندیشد: یکی زندگینامهٔ رسمی است، یعنی ثبت «تاریخهای ناپایدار» همچون «سال و روزِ ورود» یک انسان «به جهان»، آمدنها و رفتنهای بعدی‌اش، و رخدادهای هستیِ روزبه‌روز او. (در زندگینامهٔ «رسمیِ» بیلی قاعدتاً قید می‌شود که نامش باریس نیکالایویچ بوگایف[3] بود، در ۲۶ اکتبر ۱۸۸۰ در مسکو به‌دنیا آمد، و در ۸ ژانویهٔ ۱۹۳۴ در همانجا درگذشت.) امّا در نظر بیلی این نوع زندگینامه چیزی جز تودهٔ جزئیّات بی‌اهمّیّت نیست، حجابی خال‌خال که بر انسان واقعی انداخته می‌شود و تنها فایده‌اش این است که او را پنهان می‌دارد: «می‌توان دربارهٔ هرکسی گفت: حالا اینجا خردسال است؛ اینجا ریش و سبیلش دارد درمی‌آید؛ اینجا دیگر ریش و سبیلش دارد خاکستری می‌شود؛ و اینجا مرده است.» این حرفها هیچ ربطی به جوهرِ یک زندگی ندارند؛ فقط آن‌کس که این زندگی را ازسر گذرانده است می‌تواند در زندگینامهٔ حقیقی خود (دانشِ صمیمانهٔ فرد دربارهٔ خودش) آن را برملا کند. در طیّ سالها بیلی، که همیشه به «جوهرِ» همه‌چیز و به «انسان واقعی» علاقه‌مند بود، این زندگینامهٔ راستینِ خود را به ما ارائه داد: خواه به‌صورتی صریح در خاطراتش، خواه در رمانهایی که آشکارا بر اساس زندگی خود او بودند، خواه به‌صورتهای دگردیسی‌یافتهٔ خودش در داستانهایش، و گاه به‌طور ضمنی حتّی در پژوهشهای «علمی» و فنّی‌اش. می‌توانیم در تمامی نوشته‌هایش داستان زندگی معنوی او را بخوانیم، زیرا دمی از وارسی و توضیحِ خود باز نایستاد. نظریّهٔ خاصّش در باب سمبولیسم، سبک ادبیِ یگانه‌اش، تجربه‌ها و نوآوریهایش در نقد، همگی، تصاویر و پژواکهای درون‌نگریی عمیق، دقیق، و پیگیرند. ذهنش مشتاق و تشنه بود. علاوه بر ادبیّات و زبانهای مختلف به‌کاوش در علوم طبیعی، ریاضیّات، ادیان، تاریخ، و متافیزیک پرداخت؛ امّا، بااینهمه، جهانِ بیرون را مبهم می‌دید. این جهان در زندگیِ درونیِ پرتحرّکش تأثیر می‌گذاشت و در رمانهایش به رأی‌العین می‌توان دید که چگونه قوّهٔ تخیّلش داده‌های جهان «غیرواقعیِ» بیرون را به جنس هنر درمی‌آورد، حال آنکه خاطرات و نوشته‌های دیگرش نشان می‌دهند که ذهنش با چه روشی موادّ خام مورد مطالعه‌اش را تنظیم و ترکیب می‌کند تا به‌صورت نظریّه‌ای بسامان در باب سرشت هنر درآیند.

قصّهٔ بیلی با رمان خودزندگینامه‌ایِ **کوتیک لتایف**[4] (۱۹۲۲) آغاز می‌شود. «کوتیک»، یعنی «پیشی کوچولو»، نام تحبیب‌آمیز نیکالای لتایفِ کوچولوست که درواقع باریس (یا مصغّر محبّت‌آمیز آن، بارینکا[5]) بوگایف یا بیلی است. بیلی در سرلوحهٔ این رمان، که سرگذشت پسرک تا پنج‌سالگی است، این تکّه را از **جنگ و صلح**[6] (۱۸۶۳ـ ۱۸۶۹) انتخاب کرده و آورده است: «ناتاشا به‌نجوا گفت: 'می‌دانی، به‌نظر من، وقتی به‌یاد می‌آوری، به‌یاد می‌آوری، همه‌چیز را به‌یاد می‌آوری، به‌یادِ می‌آوری که وقتی حتّی هنوز به‌دنیا نیامده بودی وضع از چه قرار بوده است.'» در نزد بیلی این تصوّرِ جذّابِ قهرمانِ جوانِ لیف **تالستوی** تنها خواب و خیال سرف نبوده، بلکه اصلی ایمانی بوده که حکمت انسانی حکم می‌کرده است ـ آموزه‌ای که در زمان نوشتن این رمان بیلی سخت سرسپرده‌اش بود. بنا بر این آموزه، خاطره فطری است، از پیش از تولّد وجود دارد، و مستقلّ از جسم است، زیرا اصلاً زندگی انسان خاطرهٔ زندگیِ قبلی است و در نتیجه هرچه آگاهانه به‌یاد می‌آید «خاطرهٔ خاطره» است. برای همین، نخستین خاطرات کوتیک خاطراتِ هستیِ پیش از تولّد اوست، زمانی که در ورطهٔ بیکرانِ «مادران»، پیش از آنکه هشیاری وارد جسم نحیفش شود، تجربهٔ وحشتی فلج‌کننده را ازسر می‌گذراند، چنان وحشتی که اگر قادر به سخن‌گفتن و فهمیدن بود، فریاد می‌زد و کمک می‌طلبید. امّا «نمی‌توانست سخن بگوید، نمی‌توانست بفهمد» و «کسی هم نفهمید.» فقط استعاره‌ها، اساطیر، و تصاویرِ غول‌آسایِ طبیعت قادرند شمّه‌ای از وحشت تجربهٔ لایه‌های پنهان آگاهی او را منتقل کنند: «اساطیر موجوداتی باستانی‌اند، اساطیر زمانی در نظرم چون قارّه‌ها، چون دریاها، جلوه می‌کردند.» جهان دریاها، توفانهای کیهانی با «هجوم سرخِ

جنون‌آسای هذیان» در درونش در تلاطم بودند؛ او در چنگ تیتان[۷] بود، مارهای زنگی احاطه‌اش کرده بودند، و درختی که همان آگاهیِ درحالِ تکاملش بود در درونش شاخه داد و برگها جوانه زدند. از این خاطرهٔ هستیِ پیش از جسم هر معنای فلسفی یا علمی هم که برداشت شود نمی‌شود منکر شد که حسّی از بی‌پناهی و تنهایی مطلق، وحشت، اضطراب، و درد را با قدرت تمام القا می‌کند.

پس از تولّد کوتیک، باقی داستان رشد تدریجی آگاهی او را در جهانی پی می‌گیرد که وحشت‌آفرینی‌اش فقط ذرّه‌ای کمتر از آن آشوبی است که از درون آن بیرون آمده است. از سردرگمیِ مطلق و احساس نومیدکنندهٔ بی‌کفایتی بتدریج به‌حدّی از درک و درجه‌ای از وضوح دربارهٔ خودش در رابطه با دور و برش می‌رسد، حتی به چیزی شبیه به اظهار وجود دست می‌یابد؛ یاد می‌گیرد که مشاهده کند، دریابد، و مخالفت کند ــ یعنی کشف رجحانها و تعیین ارزشها را آغاز می‌کند.

کار ساده‌ای نیست. باید علاوه بر تمایز میان خود و دیگران، و فضایی که احاطه‌اش کرده، بدن خود و هرآنچه را بیرون از آن است تمیز دهد. نخستین لحظهٔ گسست میان تجربهٔ درونی و جهان بیرون در هشیاری کوتیک که در شرف بیدارشدن است به این ترتیب ثبت می‌شود:

> تاریکی لغزید و از من دور شد (همان‌طور که یک بچّه‌مار پوست می‌اندازد)؛ حسّها از پوست جدا شدند، به‌زیر پوست لغزیدند، ... پوست در نظرم چون دخمه می‌نمود: چنان‌که فضا در نظرمان چنین می‌آید؛ نخستین ادراکم این بود که یک دالان است. به دنبال آن به‌نظرم می‌رسد دالانمان خاطره‌ای است از آن زمانی که چون پوستِ من عمل می‌کرد.

تجربه‌های مبهمِ، «بی‌تصویرِ»، پیش از تولّد و دورهٔ نوزادی بتدریج به‌صورت کلافی سردرگم و غریب از تأثّراتِ متداعی به‌گردِ ادراکاتِ حسّیِ او از جهان جمع می‌آیند: اتاق نوزادی‌اش است و پشت آن حفره‌ای است که به حفره‌ای دیگر می‌رسد، به دهانهٔ اجاق، و بین دو حفره آشوب تصاویرِ درآمیخته، متداخل، و در تغییر حاکم است، «جریان تند تصاویر». در میان این تصاویر، «خزنده‌ای بسیار بسیار دراز [هست]، دایی وانیا، که از پشت بیرون می‌خزد، ... سبیلو، با پاهای ماری» و بعداً دو نیم می‌شود: یک قسمتش سر میز شام می‌نشیند و نیمهٔ دیگرش بر جلد «کتابی بسیار سودمند، **هیولاهای منقرض‌شده**»[۸]، ظاهر می‌شود و آنجا اسمش می‌شود «دایناسور». بعد، از دل این تصاویر تلنبارشده کم‌کم انسانها ظاهر می‌شوند و شکل می‌گیرند: اعضای خانواده ــ مادربزرگ، خاله داتی[۹]، یکی از دایی‌زاده‌ها ــ و خدمتکاران ــ آفروسینیا[۱۰]ی آشپز، دونیاشا[۱۱]ی مستخدم، و الی آخر. بعد دوستان، همکاران، و آشنایان پدیدار می‌شوند و همهٔ اینها ــ آپارتمانِ خیابان آربات[۱۲] با اتاقها و اثاثش، چشم‌انداز مسکو از پنجره‌هایش، آدمهایی که در آن زندگی می‌کنند یا برای دیدار به آنجا می‌آیند ــ اینها همگی صحنهٔ اجرای نمایشی هستند که نقطهٔ کانونیِ داستان است: اختلاف پدر و مادر بچّه و تأثیر تکان‌دهنده‌اش بر او.

با هر ضربهٔ قلم چهرهٔ یکی از لتایفها ترسیم می‌شود: پدر، مهربان و حواس‌پرت، ریاضیدانی بسیار باهوش با شهرتی جهانی، استاد مورد احترام و علاقه، با رفتاری نامتعارف، لباسهای زمخت، و صورتی با زشتیِ خارق‌العاده، و مادر، زیبارویی متلوّن‌مزاج که عاشق تجمّلات است، در خانه ملول و غمگین است، شوهرش را دوست ندارد و از تأثیر و نفوذ او در پسرشان بیزار است. (چنانکه از منابع دیگر دستگیرمان می‌شود این‌دو، تصویرِ نسبتاً دقیقِ نیکالای واسیلیویچ بوگایف[۱۳]، پدر بیلی، رئیس دانشکدهٔ علوم دانشگاه مسکو، و همسرش، آلکساندرا دمیتریونا[۱۴]، را به‌دست می‌دهند.) پدر کوتیک در ابتدا برای او موجودی است ترسناک. با گالشهای عظیم از در آپارتمان بیرون می‌جهد و بر بالِ کتِ پوست راکونِ بی‌دگمه‌اش مثل یک ستارهٔ دنباله‌دارِ عظیم به‌سوی آن ستارهٔ دوردستِ موسوم به دانشگاه [university] که در ذهن کوتیک ارتباطی با جهان [universe] دارد به‌پرواز درمی‌آید. بعداً پدرش را مردی تیزبین، قوی‌هیکل، و عینکی می‌بیند که از راهرویی که به جهانی دیگر می‌رسد ناگهان وارد اتاق غذاخوری می‌شود «تا کمی حرف بزند، کمی با ما زندگی کند.» او مردی است که می‌گوید: «ریاضی هماهنگیِ یک کره است. جبّهٔ جهان بر طبقِ شکل قوانینِ تغییرناپذیر نوسان می‌کند: ستارگان بر سرتاسر آن می‌غلتند.» گاهی شعر از بر می‌خواند و خودش هم شعرهای بندتنبانی سر هم می‌کند. کوتیک توضیح می‌دهد که امّا «ما به بابا گوش نمی‌دادیم. زندگی خودمان را می‌کردیم، مامان‌بزرگ و مامان و من.» مامان هم از شعرهای بابا خوشش نمی‌آید: «می‌بینم که مامان به بابا نگاه می‌اندازد، مامان‌بزرگ روسری‌اش را درست می‌کند، مامان لباسش را صاف و صوف می‌کند؛ مامانم مثل یک عکس است.... وقتی می‌بینم که مامان به بابا نگاه می‌اندازد دیگر خوشحال نیستم.»

پسرک پدر و مادرش را به‌یک‌اندازه امّا به‌نحو متفاوتی دوست دارد. پدرش را دوست دارد وقتی «درخشش عینکش را به‌روی پیشانیِ پرچین و گِردش هل می‌دهد»، «صورت عظیم»اش را خم می‌کند، دست کوچک پسرک را در دستان بزرگش می‌گیرد، «با دهان ریش و سبیلی‌اش» گرما را در آستین او می‌دمد، و «چیزی دربارهٔ

آسمان» زمزمه می‌کند: «کره است؛ هماهنگی جهانی بیهمتا در آن است؛ ستارگان بر طبق قوانینی با مکانیسمی آسمانی بر آن می‌غلتند.» کوتیک وقتی هم که او از روی کتاب قطور کوچکی «دربارهٔ آدم و حوّا و باغ بهشت، دربارهٔ حوّا و درخت، دربارهٔ زمین، و دربارهٔ خیر و شرّ» می‌خوانَد و وقتی، قبل از پرواز به‌طرف دانشگاه، نجوا می‌کند: «کوتینکا، هرچه می‌گویم تکرار کن، عزیز من؛ ای پدر ما که در آسمانی...» او را دوست دارد. پسرک تکرار می‌کند، خداخدا می‌کند که مادر بیدار نشود و نشنود که می‌گوید: «پدرم را خیلی دوست دارم، امّا چیزهایی به من یاد می‌دهد و اگر یاد بگیرم، گناه کرده‌ام ـ (این را مامان گفته است).»

اما مامان هنوز خواب است. وقتی بیدار می‌شود صدایش می‌کند، بلندش می‌کند، روی تختش می‌گذارد، و موهایش را به‌هم می‌ریزد و او از خوشحالی مثل آلموچکا[15]، توله‌سگ مامان، پشتک و وارو می‌زند، وانمود می‌کند که توله‌سگ است، و از سرِ بازیگوشی دستی را که به‌پشت برده به‌جای دمش تکان‌تکان می‌دهد. او می‌خندد، «کوچولو» صدایش می‌کند، و او را همان‌طور نوازش می‌کند که سگ کوچولویش را. عاشق این بازیهایی است که با مادرش می‌کند و خیلی دوست دارد برای خوشامد او پشتک و وارو بزند. امّا ضمناً فکرکردن را هم دوست دارد و فکرکردن ممنوع است. مامان شکوه می‌کند که بابا دارد بچّه‌شان را نابود می‌کند، «باعث رشد زودرسش می‌شود. فکرش را بکن: الفبا را به یک بچّهٔ پنج‌ساله نشان می‌دهد! که بشود یک پسربچهٔ علّامهٔ دهر. بزرگ که شد می‌شود یک ریاضیدانِ دیگر!» گاهی وقتها می‌بوسدش، بعد ناگهان به گریه می‌افتد و او را از خود می‌راند. می‌گوید: «مثل من نیست، مثل پدرش است» و بعد چیزهایی دربارهٔ «پیشانی، بینی، چانه، و چشمهای مورّب لتایفها» می‌گوید. پسرک به‌خاطر «پیشانی لتایفی»اش از چشم او می‌افتد.

یعنی تقصیر اوست که می‌داند که زمین یک کره است، رعد و برق «انباشت الکتریسیته» است، و می‌تواند «در اطلس جانورشناسی میمونهای با دُمِ گیرنده، کیسه‌داران، و تنبلها» را نشان بدهد؛ از بابا دربارهٔ «دیفرانسیلها و انتگرالها» چیزهایی شنیده است؛ می‌داند که بابا با ژان‌ـگاستون داربو[16] مکاتبه دارد و آنری پوانکاره[17] از او خوشش می‌آید؟ «اجازه ندارم با بابا حرف بزنم؛ اگر حرف بزم، مامان می‌گوید 'بفرما، رشد زودرس کرده' و رشد زودرس چیزی است مخوف و نابهنجار. ترسش از این است که مبادا پدر دارد مایهٔ رشد **زودرسش** شود، می‌ترسد که کار از کار گذشته باشد و دیگر دارد به «ریاضیدانی دیگر» تبدیل می‌شود. او در نقطهٔ تقاطع عقاید بابا و مامان دربارهٔ تربیت بچّه به «یک نقطهٔ ریاضی» تبدیل شده است و این را تقصیر خودش می‌داند: «با مامان که هستم در حقّ بابا گناه می‌کنم، با بابا که هستم در حقّ مامان گناه می‌کنم. چه می‌توانم بکنم که گناه نکنم!» و به این نتیجه می‌رسد که: «تو مال بابا نیستی، مال مامان هم نیستی، مال خودتی، و تنهایی.» بنابراین تصمیم می‌گیرد اصلاً با کسی حرف نزند یا «حرفها را از خودش دربیاورد.» بنابراین، توضیح می‌دهد که «تا خیلی سال بعد افکارم را پنهان می‌کردم و در مدرسه فکر می‌کردند که ابلهم: امّا در خانه «کوتیک» بودم، پسرکی ناز، روپوش به تن، که چهاردست‌وپا می‌شد تا دمش را برای هر کسی تکان دهد.»

خوشبختانه رایسا ایوانوونا[18] هست، معلّمهٔ سرخانه‌ای که به جای لله‌اش آمده است. «رایسا ایوانوونای نازنین!» او درکش می‌کند. وحشتهای کابوس‌وارش را تسکین می‌دهد، و لحظات آرامشی سعادتمندانه را وارد زندگی‌اش می‌کند. در تمامی کتاب، فصل مربوط به او تنها فصل شادی و خوشبختیِ ساده است. امّا خاله داتی و همسایه‌ای وزّاج با خباثت زیرلب چیزهایی دربارهٔ «آدمهایی که بچّه را از مادرش می‌گیرند»، دربارهٔ «نوازشهای غیرطبیعی»، دربارهٔ غریبه‌ای که «بی‌صدا دارد در خانه خود را جا می‌کند» حرف می‌زنند. عذر رایسا ایوانوونا را می‌خواهند. پسرک اندوهگین است. روزهایی که پیشتر همه‌اش «تعطیلات پرنور» بود حالا روزهای معمول هفته است. «زیر بالش، زیر نیمکت، زیر مبلش» به دنبال رایسا ایوانوونا می‌گردد و در شهر که راه می‌رود فکر می‌کند که او را در خیابان، پشت پیشخوان یک فروشگاه، در حال قدم‌زدن در بولوار، نشسته بر نیمکتی می‌بیند. به‌طرفش می‌دود، امّا هیچ‌کدام از این خانمها رایسا ایوانوونا نیست.

بیلی **کوتیک لتایف** را در ۱۹۱۵ـ۱۹۱۶ در دورناخ[19] سویس نوشت؛ او در آنجا به ساختن «یوهانسباو»[20] (معبد قدّیس یوحنا) که رودولف اشتاینر[21] بانی‌اش بود، مشغول بود. **مردِ چینیِ تعمیدیافته**[22] (۱۹۲۷)، دنبالهٔ **کوتیک**، را در ۱۹۲۰ـ۱۹۲۱ در روسیّهٔ شوروی نوشت. در این رمان، کوتیک در مرحلهٔ بعدی رشد قرار دارد. او فرایندِ کند و دردناکِ خروج از وضعیّتِ گرگ و میشی، سردرگمی و وحشت موجودی نامعلوم بدونِ هشیاری یا هویّت، را پشت سر گذاشته و موجودی متمایز و قابل شناسایی در جهانی شده است که هنوز گیج‌کننده و متخاصم است، امّا دیگر یکسره درهم‌برهم و فهم‌ناپذیر نیست. حال در پهنهٔ آن اَشکالِ قابل‌تشخیص هست و در ظلمت آن بارقه‌های روشنی. اشیائی که حال تشخیص می‌دهد واضحند و آدمهایی که ملاقاتشان می‌کند واقعی‌اند. بیلی گفته است که «این رمان نیمی زندگینامهٔ شخصی است و نیمی تاریخی» با «اشخاصی واقعی و موجود» که به نام در رمان آمده‌اند و از زندگی واقعی گرفته شده‌اند. به‌هرحال، بخش تاریخی آن ـ طرحی

سردستی از مسکو، بویژه جامعهٔ روشنفکری آن در پایان قرن نوزدهم ـ زمینهٔ رمان را تشکیل می‌دهد، امّا نمی‌توان گفت که جزو مضمون آن است. مضمون رمان پرورش فکریِ کوتیک است.

زندگی او حالا به‌اندازهٔ قبل وحشتناک نیست، امّا هنوز هم بسیار عجیب و از جنبه‌هایی دشوارتر است؛ زیرا حال که پدر و مادرش را روشنتر می‌بیند و هر دو را عمیقتر درک می‌کند، انتخاب یکی از آنها برایش دشوارتر از همیشه است: اینکه چطور رفتار کند و تصمیم بگیرد که کدام ارزشها و افکارِ متضادّ آنها را بپذیرد. اختلاف‌نظرهای پدر و مادرش آشکارتر و شدیدتر شده است. پسر بحق برای خود دل می‌سوزاند، امّا داستانش همان‌قدر دربارهٔ پدر و مادرش است که دربارهٔ خودش است و قدرشناسی‌اش را نثار هردو می‌کند. جوهرِ کارهای بعدی بیلی در این کتاب است: ریشهٔ باورها و سلایق او، شیوه‌های استدلالی که بعدها پیدا می‌کند، و پیش‌فرضهایی فکری که نوشته‌های او، پیش و پس از خلق کوتیک لتایف، بر آنها استوار شده است.

کوتیک وقتی از مادرش حرف می‌زند از انواع و اقسام صورتهای مصغّر برای تحبیب به‌وفور استفاده می‌کند (که زبان روسی از این لحاظ غنایی شگفت‌آور دارد) تا نوعی احساس مهرومحبّت حمایتگرانه را بیدار کند که از زیباییِ خیره‌کنندهٔ او برمی‌خیزد. از بینیِ **کوچولوی** ظریفِ خوش‌تراشش، دهان **کوچولویش**، چالِ **تقریباً نامرئی** بر چانهٔ طنّازش، و از این قبیل:

> وقتی می‌خندد، چالها معلوم می‌شوند. لب کوچولوی گوشتالو بالا می‌رود و دندانهای کوچولو پیدا می‌شوند. چشمهای کوچولو، که تنگ شده‌اند، از پشت تورِ عروسِ مژه‌ها که پرپر می‌زنند نگاه می‌کنند و دو جرقّهٔ کوچولو بیرون می‌پرانند؛ سر کوچولو، که به یک طرف خم شده، از انبوه موهای بلوطیِ پرپشت پوشیده شده است.

وقتی‌که مادر پیانو می‌زند، پسر به دنیای دیگری می‌رود: «چه کوچولو، چه عزیز شده است.... با شرم روی اصوات راه می‌رود، پاورچین، مثل یک دختر کوچولو، ... به چه زیبایی، پلّه‌به‌پلّه و پرشور پیش می‌رود، با اشارتهای گامهای موسیقی: از آواز پرنده‌ها به جیغ، به ببر .... من پا به این زندگی می‌گذارم.» زیر انگشتان کوچک او، بر «استخوانهای سیاهِ کوچولو»ی پیانو، تحریرهای بلورهای درخشان بر زمین می‌افتند، جمعشان می‌کند، و بر نخِ یک گام به‌رشته می‌کشدشان؛ از میان صدای غرّشهای بادآورده که در جنگل طنین‌انداز شده است، نُتی ظریف چون ستاره به‌جلو رانده می‌شود؛ ستاره‌ای دیگر از ستارهٔ اوّلی «ستاره می‌زند»، بیرون می‌آید، و ستاره‌ها به تحریرهایی تقسیم می‌شوند، باران تلألوِ صدای زیر؛ بار دیگر بر بستر سنگی می‌کوبند و با دینگ‌دانگی سرخوشانه نغمه‌های سنگی را در کفی پرحباب شستشو می‌دهند؛ بعد طرحِ روشنِ تحریر در مِهِ پدال محو می‌شود.

کوتیک هربار که می‌کوشد تا این تجربه‌اش را از موسیقی منتقل کند نثرش آهنگین، تغزّلی، گاه مسجّع، و سرشار از تصاویر طبیعت ـ آب، آسمان، و زمین ـ می‌شود. بیلی خود به ما می‌گوید که این حدّاکثر کاری است که کلمات می‌توانند با هارمونیِ سیّالِ اصوات بکنند؛ جهانِ موسیقی را هرگز نمی‌توان با کلمات توصیف کرد؛ تنها می‌توان با نمادهای تصویریی که موسیقی به ذهن القا می‌کند اشاره‌ای به آن کرد یا با اشارات موزون و گفتارِ آهنگین پژواکی ضعیف از آن ارائه داد. «گذراست زمان، امّا سنگین است زمان، جویده‌جویده از روزهایی که عطا شده بود می‌گوید و در گوشهامان، در دلهامان، طنین‌انداز می‌شود.» نمی‌توان به‌تعریف قلمرو موسیقی، درونمایهٔ اصلی یا «معنای» پنهان آن، از این جمله که چون ترجیع‌بند تکرار می‌شود نزدیکتر شد؛ معنایی که اگر اصلاً وجود داشته باشد، تنها در اعماق هشیاری می‌توان درکش کرد.

از پیانونواختن مادر چیزی شبیه به درس حاصل می‌شود: «بین صدای زیر و بم، صدای فروخوردهٔ انسانی در رنج» که «خاموش می‌شود بی‌اینکه ردّی از آن به‌جا بماند ـ من گریه می‌کنم.» او مادرش را نگاه می‌کند که چشمانش زمرّد می‌شوند (به قول بیلی «می‌زمرّدند») و از پایین صفحه به‌بالای صفحهٔ بعد می‌سَرند: «می‌ایستم، نگاه می‌کنم: دل می‌بازم! این زهر است؛ زهر شیرینِ رنسانس است، آنجا که کسی کمر به عمل‌بسته پیش می‌آید، قاطعانه نگاه می‌کند، عشق می‌ورزد و نابود می‌کند، نه به‌تبع قواعد، که با صوت؛ زندگیی که ابداً اخلاقی نیست ـ بل موسیقایی است.» این مادری است که کوتیک دوست دارد، زیباروی و جوان و فریبا، همبازیی که کوتیک با او می‌خندد، جست‌وخیز می‌کند، و بر زمین می‌غلتد. «همهٔ نور درخشانی که با آن زندگی می‌کنم مامان است در من.»

پدرش «پدر ـ پدربزرگ، ... پدر ـ دوست،» است، جنّی کلّه‌گنده با نیمرخی سکایی، سری با مضحکترین شکل ممکن، ... سری با پیشانی بسیار بسیار بزرگ و برجسته و چشمانی گود و ریز و بسیار مورّب مثل تاتارها و نافذ چون پیکان.» کوتیک همین زشتی او، دست‌وپاچلفتی‌بودن و غرابتِ او، حواس‌پرتیِ او، غفلتش از خود، و سادگی فروتنانهٔ او را دوست دارد؛ دوستش دارد چون در خیابان با آن پالتوی نیمدارش بیشتر شبیه باجگیری ژنده‌پوش است تا دانشمندی مشهور، چون با بی‌اعتنایی و حالت خصمانهٔ همسرش آن‌طور درمانده روبرو می‌شود، و به‌خاطر باورهایش، اصول و

قواعدش، دوستش دارد. خلاصه آنکه کوتیک او را به‌خاطر چیزهایی دوست دارد که خلاف نظر مادر است؛ چیزهایی که یک‌به‌یک ـ چنانکه کودک می‌تواند بفهمد ـ مایهٔ آزار و خشم مادرند ـ خلاف آنچه درنظر پسر مادر بر اساس آنها زندگی می‌کند و مظهر آنهاست.

بابا استدلال می‌کند، توضیح می‌دهد، و تشریح می‌کند؛ مامان چنان از حرفهای او دچار ملال می‌شود که وقتی پدر با یک کتاب فلسفه به‌زبان فرانسوی از اتاق کارش بیرون می‌رود مادر پشت پیانو می‌نشیند و پدر که موسیقی را سروصدا می‌داند و هارمونی را نه در اصوات، که در اعداد می‌یابد با آن کتاب قطورش که در آن «نورِ خرد تبیین شده است» به اتاقش پناه می‌برد. «مبهمات، امور غیرقابل اندازه‌گیری، را پَس می‌زند،» و ساعتهای متمادی در امور جزئی غور می‌کند. مگسی کوچک او را به‌وجد می‌آورد. می‌گوید: «می‌دانی، مگس مثل پرنده‌ای کوچک است، یک ماشینِ کوچولوی معرکه.» عاشق بحث‌کردن است و بین همکارانش به «چانه‌جُنبانِ اعظم» معروف است. کوتیک او را، که از مجادله‌ای تند و داغ فارغ شده است، چنین وصف می‌کند:

> به پشتیِ صندلی تکیه می‌دهد، کاملاً مهربان می‌شود، گل از گلش می‌شکفد، و در آرامش ـ در ملاطفتی عظیم ـ همین‌طور می‌نشیند، بی‌هیچ دلیل معقولی؛ با آن سرِ بزرگ، عینک به چشم، با حلقه‌مویی افتاده بر پیشانی، خم‌شده به راست، یکبری نشسته، یک شانه پایین‌تر، کمی مورّب؛ دستانش، که کاملاً آرام شده‌اند، به زیر سرآستینها کشیده شده‌اند؛ تا نفس داشته فریاد کشیده است، و حال آرام ـ در ملاطفتی عظیم ـ همین‌طور می‌نشیند، بی‌هیچ دلیل معقولی، از ته دل لبخند می‌زند، با نهایت مهربانی ـ به خودش و هرآنچه هست.

بیلی فصل مربوط به پدرش را در کتاب **بر مرز دو قرن**[۲۳] (۱۹۳۰)، جلد اوّل زندگینامهٔ شخصی غیرداستانی‌اش، با ترسیم این تصویر پرمهر از پدر آغاز می‌کند و به‌این ترتیب هرگونه تردید احتمالی دربارهٔ هویّت پروفسور لتایفِ داستانی و پروفسور بوگایف واقعی را از بین می‌برد.

کوتیک شاهد برخوردی گذرا میان پدر و مادر است و با خود می‌گوید: «اوه، نه ـ هرگز این‌دو حقیقتاً یکدیگر را درک نخواهند کرد، امّا من ـ من درک می‌کنم.» تعارض این دو تشدید می‌شود. مادر هیستریک می‌شود، گاهی قشقرق به‌راه می‌اندازد، و زندگی را برای همه سخت می‌کند. پروفسور لتایف به‌جای او عذرخواهی می‌کند. می‌گوید: «مامان مریض است.» امّا سرانجام صبر و تحمّل او نیز تمام می‌شود. یک روز که پروفسور لتایف هرچه از او خواهش می‌کند بگذارد در آرامش کارش را بکند و او نمی‌پذیرد، با تهدید و با راه‌انداختن سروصدای وحشتناکِ کوبیدن فلز بر فلز، که می‌داند همسرش تحمّل آن را ندارد، از اتاق بیرونش می‌کند. کوتیک بیمار می‌شود، کابوسهای وحشتناکی به‌سراغش می‌آیند، و در حالت هذیان جیغ می‌زند.

چطور می‌تواند تحمّل کند، چطور می‌تواند یکی از این‌دو خصم محبوب خود را انتخاب کند؟ قادر به انتخاب نیست و این هگلیِ خردسالِ معصوم با حسّ درونی‌اش راه‌حلّ دیگری پیدا می‌کند: انتخاب نه، امتزاج، جمع اضداد. او درمی‌یابد که پدر و مادرش به‌رغم تفاوتهایشان از یک جنبهٔ اساسی شبیه همند، کم‌وبیش عین همند. مادرش را همچون آن روباهِ زیبای شکاریی در تابلویی که دیده است می‌داند که دارد به گلّهٔ سگهای شکاری که محاصره‌اش کرده‌اند چنگ و دندان نشان می‌دهد ـ مادرش موجودی است غریب، وحشی، و پراستعداد که گرفتارِ همنواییِ تنگ‌نظرانهٔ همسرانِ کسالت‌آور پروفسورهاست که از او خوششان نمی‌آید و گاه با «خباثت عبوسانهٔ» خود او را به گریه می‌اندازند ـ و کوتیک را هم سخت می‌ترسانند. مادرش در تنگنا افتاده است و دارد برای حفظ جانش می‌جنگد. فقط بابا، این چینی پیرِ خردمند، قادر است این زنان مرگبارِ آربات را به خواهران سرنوشت و خباثت متفرعنانه‌شان را به آرامش پرشکوه لائو ـ تسه بدل گرداند. امّا این دگردیسیِ فلسفی چیزی نیست که آن موجود درخشانِ وحشی بتواند بپذیرد.

امّا پدر نیز «قربانی معصومی» است گرفتار در حقارت زندگی روزمرّه؛ یکّه و تنها؛ او را بابت سادگیِ غریبش، بابت «تحلیل‌رفتنِ کامل جلالِ حرفه‌ای»اش، بابت رفتار برابری‌طلبانهٔ خلاف عرفش با همهٔ انسانها مسخره می‌کنند. آدمهای معمولی او را می‌پرستند ـ جاروکش، آشپز، سورچی ـ امّا این سادگی در چشم اغلب اساتید خفّتبار است. به‌طعنه می‌گویند: «می‌دانی، پروفسور لتایف حتماً به‌همین زودی به اختلال مشاعر ناشی از کهولت سن دچار می‌شود.» پسرک تلویحاً می‌گوید که اختلافات پدر و مادرش هرقدر هم که حلّ‌نشدنی باشد، عدم تطابقی بزرگتر آنها را به‌هم می‌پیوندد ـ تعارضشان با جهانی که در آن زندگی می‌کنند. آنچه در رشد بیلی اهمّیّتی بس بیشتر می‌یابد این ادراکِ اوست که دو نوع دانش بسیار متفاوت آنها، ازنظر عمیقترین معانی ضمنیِ خود، شبیه همند ـ اینکه هم ریاضی و هم موسیقی، با فراتررفتن از تجربه‌های محدود و بلافصلِ زندگی، به سوی امکانات محدودناشدنیِ واقعیّتی متعالی و حقیقتی وصف‌ناشدنی سیر می‌کنند. ذهن بیلی در سرتاسر زندگی‌اش غرق در چنین حقایق و واقعیّتهایی بود. تاریخ زندگی معنوی او، از آغاز تا پایان، چون رشته‌ای است از مجذوب‌شدنهای او به هر آنچه یا هر آن کس که به‌نظرش می‌رسید

قادر است راه رسیدن به حقیقت علوی، هارمونیِ جهانی، را به او نشان دهد؛ حقیقتی که وجودش را عاشقانه باور داشت و امیدوار بود با سنتزهای پی‌درپی، که پیوسته هم متوسّعتر می‌شدند، آن را کشف کند: ترکیب علم و هنر، هنر و فلسفه، فلسفه و مذهب.

زندگیِ باریس بوگایف در **بر مرز دو قرن** ادامه می‌یابد، امّا این‌بار داستان زندگیِ خود اوست نه کوتیک لتایف. داستان از همان آغاز، با افزایش جزئیّاتی مشخّص به نمایش تقریباً داستایفسکیاییِ ترس و بیرحمی و تحقیر، شدّت و حدّت می‌یابد. او از ترس آنکه با نمایشِ دانش خود خشم مادر را برانگیزد به پرسشهای پدر پاسخهای بی‌سروته می‌دهد (ترفندی که پدرش از آن غافل است)؛ نقش ابله را بازی می‌کند و وقتی که تظاهر تبدیل به عادت می‌شود، ابلهی می‌شود کاملاً مجاب‌کننده ـ وحشتزده، زبان‌بریده که زبانش بند آمده و قادر نیست به ساده‌ترین پرسشها پاسخ دهد و همگان معتقد می‌شوند که «پسر بوگایف یک کوچولوی خنگ است.» تازه در آخرین سالهای مدرسه که شانزده هفده‌ساله است موفّق می‌شود که با زحمت بسیار این نقاب بلاهت را از چهره‌اش بردارد. وقتی هفت‌ساله است مادرش تصمیم می‌گیرد آموزش پسرش را خود به عهده بگیرد و آموزش دستورزبان و نواختن پیانو را آغاز می‌کند. همانطور که قابل پیش‌بینی است افتضاح به‌بار می‌آید. مادر، عصبانی و در حالی‌که طاقتش طاق شده است، پسرک را دچار وحشت و درماندگی می‌کند، کتکش می‌زند، گریان از اتاق بیرونش می‌کند، و بعد مجبورش می‌کند التماس کند تا باز به او درس بدهد. پسرک هرروز انتظار می‌کشد که شب برسد و در وحشت از روز بعد به‌خواب می‌رود. باور دارد که هیچ امیدی برایش نیست؛ کسی نیست که بتواند با او درددل کند، برای همین به سکوت عادت می‌کند. بیلی می‌نویسد: «ساعت پنج تا هشت عصر دورهٔ چنان بدبینی عمیقی است که بعد از آن فلسفهٔ شوپنهاور انگار چیزی جز پژواک گذشته نیست.»

بعد، وقتی هشت‌ساله است، مقرّرات «قرنطینهٔ» او در برابر پدرش کمی کاهش می‌یابد و پدر اجازه می‌یابد که یک‌بار دیگر به پسر درس بدهد، هرچند هنوز خطر نارضایتی همسرش او را تهدید می‌کند، طوری که پسرک درسهای او را در خلوت حاضر می‌کند، چون می‌ترسد باز به آن شکل ترسناک به‌جان هم بیفتند. بعد در ۱۸۸۹ سروکلّهٔ جانشین ارزشمندی برای رایسا ایوانوونا پیدا می‌شود: مادموازل بلّا رودن[۲۴]، معلّمهٔ سرخانه‌ای بسیار مطلوب که پسرک تحت تعالیم او بار دیگر اعتمادبه‌نفس خود را به‌دست می‌آورد. در مدرسه معلّمی صاحب نبوغ به‌نام لیف ایوانوویچ پالیوانوف[۲۵] مشوّقش می‌شود و در ضمن «خانهٔ دوّمی» در نزد خانواده‌ای پیدا می‌کند که پس از پدرش و پالیوانوف مهمّترین تأثیر را در زندگی‌اش باقی می‌گذارد ـ خانوادهٔ سالاویّوف: میخائیل سرگییویچ[۲۶]، برادر ولادیمیر **سالاویّوف**، مشهورترینِ فلاسفهٔ دینی روسیّه، که شاعر هم بود؛ همسرش، اولگا میخایلوونا[۲۷]، صاحب معلومات بسیار در زمینهٔ هنر، موافق گرایشهای جدید، که خود نیز نقّاش بود؛ و پسرشان سرگیی که پنج‌سال کوچکتر از باریس بود. باریس «از ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۳» به نزد این خانواده می‌رفت، پشت «میز چایِ گردِ [آنها] روبروی اولگا میخایلوونا [می‌نشست]، سرزا[۲۸] مقابل میخائیل سرگییویچ»، و دربارهٔ هنر، ادبیّات، فلسفه، و دین حرف می‌زدند و بحث می‌کردند. تصاویری که بیلی از آدمهایی که می‌ستود ترسیم کرده است تصاویرِ مشتاقانه‌ای پر از ریزه‌کاری، قدرشناسانه، و بسیار جاندارند. خاطراتش پر از این تصویرهاست، امّا تصاویری از جنمی دیگر که به‌همین‌اندازه جالبند تعادل را برقرار می‌کنند؛ هجو درخشان آنهایی که دوستشان ندارد.

در همین‌دوره، در خانه هم مادر کشف می‌کند که باریا[۲۹]یش موسیقی را می‌فهمد. او را با خود به کنسرتهای ارکستر سمفونیک و اپرا می‌برد. هر دو «عشق پرشوری به واگنر» دارند؛ پسر مادر را با ادوارد گریگ[۳۰] و هنرمندان مدرن دیگر آشنا می‌کند؛ باهم کارهای آنتون **چخوف**، هنریک ایبسن، گرهارت هاوپتمان، و موریس مترلینگ را می‌خوانند و به نمایشهایی که تئاتر هنری مسکو بر صحنه می‌آورد می‌روند. مادر از سلیقهٔ پسر شگفت‌زده می‌شود و فکر می‌کند که خانوادهٔ سالاویّوف در این میان بیشترین سهم را داشته‌اند. این مسئله پروفسور بوگایف را پریشان می‌کند: او به علائق هنری این خانواده اعتماد ندارد و می‌ترسد که پسرش را از علم رویگردان کنند. می‌گوید: «بارینکا، اینها آدمهایی مریضند: ولادیمیر سالاویّوفِ فیلسوف هم، هرچند بی‌تردید نبوغی دارد، مریض است. بله، می‌دانی، دچار اوهام می‌شود.» پروفسور بوگایف از گریگ و ریشارد واگنر «فقط سروصدا می‌شنود و در تماشاخانهٔ هنری مسکو هم جز کیش 'روان‌رنجوری' چیزی نمی‌یابد.» به اعتقاد او درک هنر فقط از عهدهٔ کسی برمی‌آید «که خود را وقف مطالعهٔ تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی 'علمی' کند» و همان چیزی که مایهٔ شادی همسرش می‌شود خاطر او را سخت پریشان می‌کند ـ اینکه بارینکا بعید است اصلاً ریاضیدان دیگرِ خانواده بشود.

امّا وقتی پدرش به او یادآوری می‌کند که باید بزودی دربارهٔ رشتهٔ تحصیلی‌اش در دانشگاه تصمیم بگیرد باریس که خود را برای چنین پرسشی آماده کرده است پاسخ می‌دهد: «قبلاً فکرش را کرده‌ام، می‌خواهم علوم طبیعی بخوانم.» (امّا به پدرش نمی‌گوید که برنامه‌ای هشت‌ساله را درنظر گرفته است: چهارسال در دانشکدهٔ علوم طبیعی، بعد چهارسال در دانشکدهٔ زبان‌شناسی تاریخی.)

پدرش به‌وجد می‌آید. از پسرش خشنود است، گفتگوهایش با او دربارهٔ موضوعات علمی دوچندان می‌شود، و کتابهایی به او رد می‌کند که بخواند: «بدین ترتیب در خانه قرارداد جدیدی با والدینم آغاز می‌شود: صحبت دربارهٔ علوم با پدرم و دربارهٔ 'گرایشهای جدید' با مادرم.»

حال دورهٔ درس‌خواندن و مطالعهٔ شدید آغاز می‌شود. «در تابستان سال ۱۸۹۹ که می‌خواستم برای ورود به دانشگاه آماده بشوم انبوه کتابها، کتابهای درسی و آثار بسیار جدّی، دورم را گرفته است» و «از همان‌وقت دیگر مجذوب... فلسفهٔ علوم دقیقه» شده‌ام. هدفی در ذهن دارد: «با همهٔ علاقه‌ام به علوم و امور واقع، آموختنِ کاملِ روشی برای تفسیر امر واقع در پرتو روح یک جهان‌بینی را هدف خود قرار می‌دهم؛ جهان‌بینی استوار بر دو ستون: یکی زیبایی‌شناسی، دیگری علوم طبیعی؛ مسئلهٔ جهان‌بینی ـ هماهنگ‌کردن این دو خط.» حاصلْ چیزی است که بیلی آن را «مسئلهٔ قیچی» می‌نامد. در خانه «قرارداد»ش پلی است بر شکاف میان علم و هنر و پروانهٔ عبوری که با سیاست به‌دست آورده است این آزادی را به او می‌دهد که از یکی به‌سراغ دیگری برود. امّا حالا مصمّم است چیزی بیشتر به‌دست آورد: می‌خواهد علم و هنر را در یک سنتزِ متافیزیکیِ متعالی به‌هم بپیوندد.

این پروژهٔ بلندپروازانه با روحیّهٔ بسیار خوشبین و امیدوارِ روشنفکران جوانِ آغازِ قرنْ همخوانی داشت، روحیّه‌ای که نشانهٔ تغییر اندوه و دلتنگی به انتظارات بزرگ بود، چنانکه بیلی در **خاطره‌هایی از آ. آ. بلوک**[31] وصف کرده است:

> در ۱۸۹۸ و ۱۸۹۹ گوش به تغییر مسیر باد در هوای روانی سپرده بودیم: قبل از ۱۸۹۸ بادِ شمالْ زیر آسمانی خاکستری می‌وزید. **زیر آسمان شمالی**[32] عنوان کتاب [کانستانتین] **بالمونت** است؛ بازتابِ به انتهارسیدن قرن نوزدهم؛ در ۱۸۹۸ بادی دیگر وزیدن گرفت؛ می‌شد برخورد بادهای شمال و جنوب را احساس کرد و با آمیزش بادها مه‌ها پدیدار شدند، مه‌های هشیاری.
>
> در ۱۹۰۰ـ۱۹۰۱ هوا صاف شد؛ زیر آسمانِ نوازشگرِ آغازِ قرن بیستم همه‌چیز را متفاوت می‌دیدیم؛ بالمونت می‌خواند: «همچون خورشید خواهیم بود.» و [آلکساندر] **بلوک**، که بعدها این سالها را در مصراعِ «و سپیده‌دمان، سپیده‌دمان، سپیده‌دمان» به‌یاد می‌آوَرَد، حال‌وهوایی را وصف می‌کرد که همه‌مان را تسخیر کرده بود.

بدبینی، جبرباوری، و جزم‌اندیشی داشت جای به امید، اختیار، و کندوکاو آزادانه می‌سپرد. فیلسوفان، مفاهیم، و هنرمندانی که بیلی تازه جذّابیّتشان را کشف کرده بود ـ بودیسم، نیروانا، آرتور شوپنهاور، ادوارد برن‌ـجونز[33]، دانته، گابریل روستّی[34] ـ داشتند در نظرش رنگ می‌باختند و جای خود را به آنهایی می‌دادند که احساس خوشبینانهٔ امکانات بی‌نهایت و ایدئالیسمِ متعالی را درهم می‌آمیختند ـ احساس قدرت، فعّالیّت، و آرزوهای بزرگ به‌عوض لَختی و نومیدی. البتّه ولادیمیر سالاویّوف هم بود و بعد ناگهان «آن کتاب بزرگ» که در این مقطع «چون تندر طنین‌انداز شد» ـ **زایش تراژدی**[35] (۱۸۷۲) فریدریش نیچه. بیلی خود توضیح می‌دهد: «دورهٔ پاییز ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۱ برای من در وهلهٔ اول به نیچه آراسته است.» آثار نیچه را بارها و بارها خواند؛ **چنین گفت زرتشت**[36] (۱۸۸۳ـ۱۸۹۱) همیشه دم دستش بود «و کهنه از نو جدا شد؛ در ۱۹۰۰ـ۱۹۰۱ با چشمانی دیگر به جهان می‌نگریستیم؛ بدبینی تراژدی شد؛ وجدانمان پالایشی را از سر گذراند و در تقاطع خطها صلیبی را مشاهده کرد.» «مرز دو قرن» عصری بود همچون عصرِ آغاز مسیحیّت: «عهد باستان، فرورفته در شب، به نورِ هشیاری جدیدی روشن شد؛ شبها با نور درآمیختند و زیر 'آسمانهای شمالی' روانها در نورهای سپیده‌دمان می‌درخشیدند.» اصطلاحات بسیار رنگین این قطعه با ذوق زمانه همخوانی دارند و بخوبی ویژگی بارز خودِ بیلی را نیز عیان می‌سازند.

پس، از لحاظ تاریخی، ۱۹۰۱ نشانهٔ گسستی مشخّص از گذشته بود. همهٔ آن نغمه‌هایی که پیش از ۱۹۰۱ خفه شده بودند، یا مخفیانه ساز می‌شدند، حال به‌طور علنی سر داده می‌شدند و نغمه‌هایی که در پایان قرن بلند و روشن به‌گوش می‌رسیدند حال نهانی بر زبان می‌آمدند ـ و این چرخشِ تند تاریخ با چرخش تندی در زندگیِ شخصیِ باریس بوگایف مقارن شد. در ۱۹۰۱ به سنّ قانونی رسید؛ در خانهٔ سالاویّوف از باریای کوچولو به عضوی بدل شد که پشت «میز چایِ گردِ» آنها شأنی برابر با بزرگترها داشت. سرانجام آنکه ۱۹۰۱ سالِ ظهور «آندریی بیلی» بود.

بهار آن سال باریا بوگایف بخشهایی از کار بلندی را که در دست داشت برای خانوادهٔ سالاویّوف خواند. میخائیل سرگییویچ به‌همان روال معمولش آرام گفت: «تو نویسنده‌ای!» و پیشنهاد کرد خودش ترتیب چاپ آن را بدهد. امّا حالا، برای آنکه پروفسور بوگایف معذّب نشود، حتماً می‌بایست نام مستعاری انتخاب کنند. باریا پیشنهاد کرد «باریس بوریووی»[37]، یعنی «باریسِ توفانی»، «امّا میخائیل سرگییویچ خندید و گفت که «بوریووی» را ممکن است «بوریی ووی»[38] («زوزهٔ بوریا») بخوانند و «آندریی بیلی» را پیشنهاد کرد که «آندریی سپید» معنا می‌دهد. آندریی بیلی می‌نویسد که بدین ترتیب «آپارتمان سالاویّوف مرا با نویسندگی گره زد. در ۱۹۰۱

مردّد بودم. من چه هستم؟ آهنگساز، فیلسوف، زیست‌شناس، شاعر، منتقد ادبی؟ به 'منتقد'، حتّی به 'فیلسوف'، بیشتر اعتقاد داشتم تا به 'نویسنده'»؛ خانوادهٔ سالاویّوف برایش تصمیم گرفتند.

اثری که آنها را تحت تأثیر قرار داده بود **سمفونی**[39] بود (که حالا به نام **سمفونی دوم**[40] شناخته می‌شود، ۱۹۰۲)، با عنوان فرعی **دوم یا دراماتیک**[41]. **سمفونی شمالی**[42]، با عنوان فرعیِ **اوّل یا قهرمانی**[43] زودتر نوشته شده بود، امّا دیرتر، در ۱۹۰۴، منتشر شد. **بازگشت: سمفونی سوم**[44] در ۱۹۰۵ انتشار یافت و به‌دنبال آن **جام بورانها: سمفونی چهارم**[45] در ۱۹۰۸ منتشر شد. این سمفونیها تصنیفاتی غریبند، نه شعرند و نه نثر، در سطوری با وزنی کاملاً مشخص که تکّه‌به‌تکّه ناگهان قافیه پیدا می‌کنند. در دو سمفونیِ اول طول سطور [یا مصراعها] متفاوت است، از یک کلمه تا بیست کلمه و بیشتر سطور شماره خورده‌اند و در بخشهایی گروهبندی شده‌اند که باز طولشان متفاوت است؛ وکلّ اثر هم بخش‌بخش است ــ سمفونی سوّم سه بخش و بقیّه چهار بخش. بخشهای سمفونی چهارم، مثل فصلهای یک رمان، عنوان دارند. مضمون هر چهار سمفونی مبهم است، شخصیّتها غیرواقعی‌اند، و مکانها چون مکانهای رؤیا؛ رخدادها در بینهایت و ابدیّت رخ می‌دهند و سطور، با آن ضربِ قوی و موزون، تأثیری سحرکننده دارند. برای مثال، سمفونی اوّل چنین آغاز می‌شود:

۱. یک ماه بزرگ در امتداد ابرهای پاره شنا می‌کرد.
۲. گاه اینجا، گاه آنجا، بلندیهای پوشیده از انبوه درختان جوانِ غان سر برمی‌آورد.
۳. تپّه‌های برهنه پیدا بود، پوشیده از ته‌کُنده‌های درختان.

موضوع این سمفونیها چیست؟ چون از حالتها، رؤیاها، و تکّه‌هایی از تجربه ترکیب شده‌اند، اوهامی هستند که نمی‌شود وصف خلاصه‌ای از آنها به‌دست داد. جاها و آدمها و اشیاءِ آشنایی که یک نظر اینجا و آنجا در پسزمینه به‌چشم می‌آیند به‌اندازهٔ مکانها و اشخاصِ خیالی و موهوم لبریز از نوعی معانیِ پنهان شده‌اند. امّا اگر این سمفونیها چیستانهایی باشند که راه‌حلّهای گوناگونی را بتوان برایشان یافت، می‌توان گفت که درکلّ شاید تصویرهایی باشند از خلاف‌آمدهایی که بیلیِ جوان در صدد آشتی‌دادنشان برآمده بود. با این فرض، سمفونی اول، با آن مکان قرون وسطاییِ پیش‌از رافائلیِ چون قصّه‌های پریانش، را می‌توان صورتِ نمایشی‌شدهٔ خیر و شرّ دانست؛ سمفونی دوّم را ــ که بافته‌ای است پیچیده از رخدادهای پیش‌پاافتاده و فوق‌طبیعی، تأمّلاتِ غامض، و هجو و وهم و خیال ــ می‌توان گفتاری در باب دین و خطای فکر تفسیر کرد ــ گفتاری در باب شکستِ درواقع اغلب تلاشهایی که به منظور درک واقعیّت صورت گرفته است؛ سمفونی سوّم را ــ که در آن اسطوره و واقعیّت درهم آمیخته‌اند ــ می‌توان نمایش نابسندگیِ قوّهٔ استدلال از پاسخ‌دادن به پرسشهای بنیادی دربارهٔ زندگی در جدال میان روح و ذهن دانست؛ و سمفونی چهارم، که تودرتوترین سمفونی است، به‌نظر استعاره‌ای می‌آید درهم‌پیچیده از عناصرِ طبیعت در متلاطم‌ترین تضادّهای خشم و آرامش در آن ــ تصویری از شهوت و توصیفی از عشق کفرآمیز و مقدّس.

بیلی در نخستین سال ورودش به دانشگاه، به‌نحوی شگفت‌انگیز، تعادل را میان دو تیغهٔ ازهم‌گشودهٔ قیچی‌اش برقرار کرده بود. با دست راستش سمفونی سوّم را نوشت که در آن قهرمانش را، که دانشمندی است جوان، می‌بینیم که کارش در یک آزمایشگاه دارد او را به جنون می‌کشاند و با دست چپش در همان آزمایشگاهی که داشت چون تیمارستانی وصفش می‌کرد مشغول آزمایش بود. و عملکردش حتّی از این هم جالب‌توجّهتر بود، چون در یک سلسله مقاله که بین ۱۹۰۲ و ۱۹۰۹ در نشریّات به چاپ رساند و بعد در سه مجموعه مقاله به‌صورت کتاب درآمد داشت نظریّه‌اش را دربارهٔ سمبولیم ساخته و پرداخته می‌کرد. مجموعه مقاله‌های، **مرغزار سبز**[46] و **سمبولیسم**[47] در ۱۹۱۰ و مجموعه مقالهٔ **نقش‌ونگارها**[48] در ۱۹۱۱ منتشر شدند. این مقالات ارائهٔ همان جهان‌بینی در قالبی تشریحی است که در سمفونیها به قالب هنر بیان شده است و هستهٔ فلسفه‌ای است که بیلی بعدها همچنان به پروراندن و تشریح آن ادامه داد.

این مقالات دشوارند، بعضاً به این دلیل که موضوعشان ذاتاً دشوار است و بعضاً به این دلیل که با عجلهٔ خیلی زیاد نوشته شده‌اند و احتمالاً به این دلیل که نویسنده‌شان عاشق ابهام است. نمایشِ خیره‌کنندهٔ علم و فضل در آنها در همهٔ موارد متقاعدکننده نیست یا ضرورت ندارد. امّا به اعتقاد استیون کَیدی[49]، که بسیاری از این جستارها (ازجمله برخی از دشوارترینشان) را ترجمه و تحلیل کرده است، دشواری آنها، برخلاف آنچه معمولاً پنداشته می‌شود، ناشی «از عدم وضوح بیلی در کاربرد اصطلاحات و استدلالهایش» نیست و در واقع «از ضعف در نگارش و نظم مطالب» برمی‌خیزد. کیدی با از میان‌بردنِ آشفتگیها و پیچ‌وتابهای سَبکِ نگارش بیلی، بویژه در تحلیلهایش دربارهٔ جستار اصلی، «نشان‌شناسیِ معنا»[50] که با استدلالهایی پیچ‌درپیچ همراه شده است، نشان می‌دهد که بیلی چگونه به هدف مورد نظرش می‌رسد ــ به آن سنتزِ فراگیر که همیشه به‌دنبالش بود، آن نوع شناختی فراتر از آنکه علم قادر باشد فراهم آورد؛ دانش یا شناختی که

«تسکینمان بخشد و معمّاهای هستی ما را برایمان توضیح دهد.» این دانش یا شناختِ چیزی بود که بیلی «سمبلِ تجسّم‌یافته» می‌نامید و آن را بر تارکِ نموداری نشانده بود که خود طرّاحی کرده بود تا نشان دهد خلافْ‌آمدهای علم و هنر، شناخت و آفرینش، چگونه در وحدتی عالی حلّ می‌شوند که در آن «همهٔ اعصار و همهٔ ملّتها» یکی هستند. بنا بر چکیده‌ای که کسدی ارائه کرده، این «نیروی زایندهٔ جهانی» است که «سمبولیسم، چه به‌منزلهٔ نهضتی زیبایی‌شناختی و چه به‌منزلهٔ یک جهان‌بینی، بر آن استوار است، نیرویی که در آینده بر کلِّ زمان فائق خواهد آمد و به انسانها امکان خواهد داد تا گذشته، حال، و آینده را یکجا و همزمان تجربه کنند.»

نظرمان دربارهٔ خودِ نظریّهٔ بیلی هرچه باشد، این نظریّه فصلی بود مهمّ در تاریخ فکری او، زیرا معرّفِ حلِّ تعارض هنر با علم بود؛ تعارضی که آزارش می‌داد و مشغلهٔ ذهنی‌اش شده بود. راهی برای مقابله با «قیچی» پیداکرده بود و حال می‌توانست به‌میل خود آن را باز و بسته کند. اوّل‌بار «نشان‌شناسیِ معنا» در ۱۹۰۹ منتشر شد و در همین‌سال بود که بیلی این بحث را مطرح کرد که زیبایی‌شناسی می‌تواند «علمی دقیقه» باشد و در چندین جستار در همین‌سال که به وزن و آهنگ در شعر روسی اختصاص داشت بنیانهای علم جدید فنّ شعر یا بوطیقا را بنا نهاد. ۱۹۰۹ ضمناً سالی بود که نخستین رمانش، **کبوتر نقره‌ای**[۵۱]، به‌صورت پاورقی منتشر شد.

امّا برای درک این رمان باید به دوره‌ای بازگردیم که در پیِ ۱۹۰۱ـ۱۹۰۲ آمد. شادی آن «سال سپیده‌دمان» عمری کوتاه داشت. در زمستان ۱۹۰۳ میخائیل سرگییویچ سالاویّوف تسلیم بیماریی مزمن شد و اولگا میخایلوونا همان شبی که او مُرد خود را کُشت. در بهار مرگی دیگر از راه رسید، مرگ پروفسور بوگایف. باریس تازه تحصیلاتش را در دانشکدهٔ علوم به‌پایان رسانده بود و قصد داشت با پدرش سفری به قفقاز کند. پس از تشییع جنازه همراه با مادرش به ویلایشان، «چاه نقره‌ای»، رفتند تا تابستان را آنجا بگذرانند. بیلی در آنجا در خود فرو می‌رفت، تنها قدم می‌زد، اشعار تغزّلی می‌سرود، و فلسفه می‌خواند، بویژه ایمانوئل کانت را که در «کلاف پیچیدهٔ اندیشه‌ها»یش چون مگسی در تار عنکبوت گرفتار آمده بود. او که دست‌وپا می‌زد تا خود را از «تورِ آهنین»کانت برهاند بیشتر و بیشتر در آن گرفتار شد و تا سالها بعد نتوانست خود را از آن خلاص کند. در همین دوره نوعی زندگی دوگانه را تحمّل می‌کرد که از «وجدِ اسفنجِ تغزّل و الیافِ محکمِ اندیشه‌های عنکبوتی» تشکیل می‌شد. «قیچی» جدیدی پیوسته شکل می‌گرفت: یک طرف احساس «خِرَدِ خفقان‌آورِ» خودش بود و در طرف دیگر «استهزای طنزآمیز» خودش که یک «شاعر خشک‌وخالی» بود و لاغیر. قیچیی که در ۱۹۰۱ بسته شده بود باز در ۱۹۰۳ باز شد و او به این اعتقاد خردگرایانه تن داد که شاعر «حکیم نیست.»

با آلکساندر بلوک نیز مکاتبه می‌کرد، مکاتبه‌ای که در ژانویهٔ همان‌سال آغاز شده بود، یعنی زمانی که نخستین نامه‌هایشان به هم را همزمان فرستاده بودند، که در نظر بیلی کار نمادینِ سرنوشت بود. آن دو از طریق خانوادهٔ سالاویّوف دربارهٔ هم چیزهایی شنیده بودند و پیش از آنکه یکدیگر را ببینند از نوشته‌هایشان یکدیگر را می‌شناختند. اولگا میخایلوونا و آلکساندرا آندرییونا[۵۲]، مادر بلوک، قوم‌وخویش نزدیک و دوست بودند. از پسرهای بااستعدادشان برای هم تعریف می‌کردند، و سرگیی سالاویّوف* که ساشا را می‌ستود شعرهای هنوز منتشرنشده‌ای را که از بلوک می‌گرفت بر سر میزِ چای گرد می‌آورد. بیلی وقتی آنها را شنید یکّه خورد: این نیز شاعرِ سمبولیست دیگری بود که احساسی چون او و همان علایق و باورها را داشت. مکاتبهٔ آنها با ابزار ستایش و تمجید دیگری آغاز شد. بلوک تازه «فرمهای هنر»[۵۳]، نخستین جستار از جستارهای نظریِ بیلی، را خوانده بود. نوشته بود: «مقاله‌تان درخشان است. صریح است. همان 'نظام‌ستایی'ای است که مدّتها انتظارش را می‌کشیدم.» و بیلی نوشت:

> در شعرهایتان تداومی مطلقاً بی‌گسست دیده می‌شود. گویی [میخائیل] **لیرمونتوف**، [آفاناسی] **فیت**، و سالاویّوف دستشان را به‌تبرّک بر سرتان گذاشته‌اند. دارید کار آنها را ادامه می‌دهید، فکر آنها را روشنتر می‌کنید، آشکارشان می‌سازید.... صراحتاً به شما بگویم که شعرتان تقریباً تمامیِ شعر روسی معاصر را به عقب می‌رانَد.

نامه‌های درخشانی در پی آن ردّوبدل شد. در این نامه‌ها که به هیچ‌وجه به مدح دیگری محدود نمی‌مانند شعر، بحث دربارهٔ آرا، نقد کار یکدیگر، و ـ بویژه در نامه‌های بیلیـ مکاشفه‌های تجربهٔ باطنی را می‌توان یافت.

این دو «برادران روحی» بودند. هر دو شیفتهٔ ایدئالیسم ولادیمیر سالاویّوف بودند و الاههٔ قدسیِ حکمت را روحِ جهان و تجسّد خردِ قدسی می‌دانستند و می‌پرستیدند. همان‌طور که بیلی با خواندنِ شعر بلوک دچار «شوک بازشناسی» شده بود [کسی را یافته بود که چون او می‌اندیشید و خود را در او می‌یافت]، فلسفه و شعر سالاویّوف نیز برای بلوک تأییدیّهٔ باورهای خود او بود. قرابت روحی در این موارد مسئلهٔ نفوذ و تأثیر نبود بلکه بیشتر گواهی بر ادراک و تجربهٔ مستقلّ و فردی بود. در تاریخ ادبیّات روسی نام اینان برای همیشه در مقامِ چهره‌های اصلی نهضت سمبولیست به‌هم پیوند

خورده است. امّا اینها، هم انسانها و هم هنرمندانی بسیار متفاوت با هم بودند. دوستی آنان رابطه‌ای توفانی از کار درآمد، با قهر و دعواهای شدید، آشتیهای متعدّد، ابراز سرسپردگیها، و دعوت یکدیگر به دوئل ــ و دعواهایشان همان‌قدر بر سر ایدئولوژی بود که بر سر درگیریهای عاطفی. بلوک از لحاظ خلق‌وخو واقع‌بین‌تر، خودداتر، و مستقلّ‌تر بود. هرچند هم‌سن‌وسال بودند ــ بلوک فقط یک ماه از بیلی کوچکتر بود ــ بیلی با او چون برادر بزرگترش رفتار می‌کرد. بلوک از لحاظ فکری تاب تحمّل نظریّه‌پردازیهای انتزاعی را نداشت؛ بیلی اصلاً به همین زنده بود. پنداره‌های بلوک بر تجربهٔ او استوار بودند، امّا پنداره‌های بیلی گریز از این تجربه یا دگردیسی این تجربه بودند.

در ۱۹۰۴ با یکدیگر دیدار کردند و دوستی‌شان، با همهٔ تلاطمهایش، تابه‌آخر ادامه یافت ــ یعنی تا مرگ بلوک در ۱۹۲۱. یادنامه‌ای عالی که بیلی بلافاصله پس از مرگ او نوشت، **خاطره‌هایی از ا. ا. بلوک** (۱۹۲۲ـ۱۹۲۳)، یکی از بهترین نوشته‌های اوست. پنج‌سال پس از اوّلین دیدارشان برای بیلی سالهایی بسیار مهمّ بود. چنانکه سالها بعد در **آغاز قرن**[۵۴] (۱۹۳۳) نوشت:

> از دور که نگاه می‌کنم... سال ۱۹۰۴ خیلی تاریک به‌نظر می‌رسد؛ این سال در نظرم آنتی‌تزِ سال ۱۹۰۱ است. ... از ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۸ احساس می‌کردم زمین زیر پایم خالی می‌شود. کارِ خلّاقِ اندکی انجام می‌دادم؛ تماس با آدمها، گفتگوهای طولانی، و خواندن آثار نظری تمام وقتم را می‌گرفت.

در پاییز ۱۹۰۴ وارد دانشکدهٔ زبان‌شناسی تاریخی دانشگاه مسکو شد و می‌بایست درسهایی در فلسفهٔ مدرن و باستان، یونانی، لاتین، و تاریخ روسیّه بگذراند. کتابهای پر از باریکه‌های کاغذ که صفحات لازم برای ارجاع در گزارشهای سمینارهایش را مشخّص می‌کرد روی میزش برهم تلنبار شده بود و خاک می‌خورد. وقتی برای این کار نداشت. هر روز عصر جلسه‌ای داشت یا نقد یا مقاله‌ای بایست می‌نوشت. می‌خواست، «هرچه می‌شود بشود»، «نظریّهٔ سمبولیسم» را تدوین کند و تمام مدّت با دلخوری احساس می‌کرد آمادگی این کار را ندارد: «جَستِ جوانانهٔ سال ۱۹۰۱ به همهٔ عرصه‌های فرهنگ به ناله و غرغر هوانوردی سقوط کرده ختم شد که تازه در ۱۹۰۹ کم‌کم توانست از آن جراحتهای ایدئولوژیکی که خود در ۱۹۰۴ بر خود وارد کرده بود بهبود یابد.»

این سالها البتّه سالهای جنگ روسیّه و ژاپن و انقلاب ۱۹۰۵ بود؛ سالهای دلباختگی بیلی به لیوبوف دمیتریونا مندلییوا[۵۵]، همسر بلوک، «زیبابانو»ی اشعار مشهور شوهرش، هم بود. در ۹ ژانویهٔ ۱۹۰۵، که در تاریخ روسیّه به «یکشنبهٔ خونین» مشهور است، بیلی تصادفاً به پطرزبورگ به‌دیدار خانوادهٔ بلوک آمده بود. در خاطراتش گزارشهای دقیقی از این روز و روزهای بعد از آن سال آمده است که او «به سبک 'انقلابی' در خیابانهای مسکو به‌شتاب» می‌رفت بی‌آنکه، تا مدّتی بعد، بدرستی بفهمد «آن سال از چه قرار بود.» دعوایش با بلوک، چنانکه در **بین دو انقلاب**[۵۶] (۱۹۳۴)، آخرین مجلّد خاطراتش، نوشته است، «به موضوع انقلاب، به افکار مربوط به انواع و اقسام اعمال تروریستی، مرتبط بود. ... انقلاب و بلوک در تخیّلات من باهم نسبت معکوس دارند؛ هرچه از بلوک دورتر می‌شدم از اعتراض اجتماعی لبریزتر می‌شدم.» دلبستگی دردناکش به لیوبوف دمیتریونا سبب شد که در آخر ۱۹۰۶ به خارجِ کشور بگریزد (او با بلوک و همسرش قرار گذاشته بودند یک‌سال یکدیگر را نبینند). مارس سال بعد که بیلی به مسکو بازگشت دیوانه‌وار خود را غرق در فعّالیّتهای مختلف کرد: می‌نوشت، سخنرانی می‌کرد، و در مجادلات تند ادبی وارد می‌شد. تابستان آن‌سال سمفونی چهارم، «جام بورانها» را که پیش از سفر آن را آغاز کرده و در خارج کشور رویش کار کرده بود، به‌پایان رساند. در بهار ۱۹۰۸ این کتاب منتشر شد و بیلی نسخه‌ای برای بلوک فرستاد؛ او در جواب نوشت که کتاب را دریافت کرده و به نظرش «کفرآمیز»، «غیرقابل‌فهم»، و روحاً «عمیقاً بیگانه» است. نوشته بود: «نوشته‌ای که این سمفونی صادقانه‌ترین سمفونیهایت است: در این صورت من اصلاً تو را درک نمی‌کنم. هرگز درک نخواهم کرد، و هیچ‌کس هم درک نخواهد کرد.» بیلی در پاسخ نوشت که حال که نمی‌توانند یکدیگر را درک کنند پیچیدگی روابطشان را با «قطع» کامل این روابط «امحاء» خواهد کرد.

بیلی در توضیح دربارهٔ عنوانِ «باتلاق»[۵۷]، عنوان بخش اوّلِ **بین دو انقلاب**، می‌نویسد: «شش سالِ میان ۱۹۰۵ تا آخرِ ۱۹۱۰ عبور مردی است از یک باتلاق که به درون آن مکیده شده است، عبور از میانِ سالهای واکنش، عبور از تلخترین تجربه‌های زندگی شخصی‌اش، عبور از سرخوردگی از مردم. ...» در این سالهای غمبارِ شکست ملّی، امیدهای درهم‌شکسته، و نگرانی از آینده، افسردگیِ بیلی بخشی از تلخکامیِ عمومی بود. وضعیّت روسیّه ــ تاریخ روسیّه، سرنوشت روسیّه، موقعیّت روسیه بین شرق و غرب ــ موضوع اصلی بحث روشنفکران بود. برخی، به‌قول بیلی، از «غیب‌دانان شرقیی» سخن می‌گفتند «که در ضمیر نیمه‌هشیار روسها عمل می‌کردند تا شهوات تُندِ زیر یوغ یک ماه رو به محاق را از بند رها کنند.» دوّمین مجموعهٔ اشعارش با نام **خاکسترها**[۵۸] (۱۹۰۹) پُر بود از طرحهای رئالیستی از روستاهای فقرزده و خیابانهای دلتنگ‌کنندهٔ شهر. امّا انعکاس خوبی در مطبوعات نداشت و بیلی در چنگ «چیزی چون جنون تعقیب» گرفتار آمد.

علاوه بر اینها دربارهٔ این‌دوره می‌نویسد: «به نظرم می‌رسید که ما، همهٔ ما، سردرگم بودیم، تجربهٔ واقعی از زندگی نداشتیم، نوعی نیروهای دشمن‌خو آگاهانه کمر به نابودی‌مان بسته بودند؛ با یک جور احساس خطر غیبیِ قریب‌الوقوع زندگی می‌کردم». این احساس ویژهٔ این‌دوره بود و دسته‌دسته دوستان بیلی را به سویِ غیب‌باوری و حکمت الاهی می‌راند ــ آموزه‌ای در رازوری مذهبی، استوار بر اعتقاد به مشارکت مستقیم روانی آدمیان در ذاتِ قدسی. او نیز شروع به خواندن آثار آنی بزانت[۵۹] و **آموزهٔ سرّی**[۶۰] (۱۸۸۸) هلنا بلاواتسکی[۶۱] کرد و رفتن به جلسات محفلی از معتقدان به حکمت الاهی؛ بیش از هر چیز جذب فضای آرام این جلسات شده بود.

در ۱۹۰۹ بیلی در آستانهٔ فروپاشی روانی قرار گرفت. در یک جلسهٔ سخنرانی کنترلش را ازدست داد، فریادزنان سخنران را به‌باد ناسزا گرفت، راضی‌اش کردند عذرخواهی کند، و بعد او را به بابروفکا[۶۲]، ملک ییلاقی یکی از دوستانش، بردند. آنجا مستخدمی پیر و کرولال خدمتش را می‌کرد؛ خانه‌ای بود بزرگ و قدیمی با کتابخانه‌ای پر از آثار مربوط به غیب‌باوری. در آنجا نوشتن رمانِ **کبوتر نقره‌ای** را آغاز کرد.

این رمان نخستین مجلّد از سه‌گانه‌ای بود با مضمون شرق و غرب. می‌شود این کتاب را با این نگاه خواند: رمزی از جامعهٔ روسیّه به‌شرط آنکه شرق و غرب بر حسب روندهای فرهنگی دیده شوند، یعنی غرب نمایندهٔ پیشرفت فرهنگی و شرق نمایندهٔ واپس‌روی باشد. این مضمون در بحثهایی که در رمان درمی‌گیرد، و حتّی در طرح جغرافیایی آن، به‌میان می‌آید (بخش اعظم ماجرای رمان در روستایی واقع در میانهٔ شهرستانی واپس‌گرا در سمت شرق و یک ملک اربابیِ پیشرو، هرچند نه بی‌عیب، در غرب رخ می‌دهد). امّا هرچند این قرائت رمزی ممکن است و هرچند هرآنچه در فضای آن روز آزاردهنده بوده در آن حاضر است ــ حال‌وهوای عمومیِ افسردگی، احساسِ باختن، و دلشورهٔ خطرهای غیبیِ موذیانه و خطر از جانب شرق ــ رمان نه آن‌قدرها ابراز نظری دربارهٔ جامعه، که بیشتر نسخهٔ قصّهٔ پریانیِ «جام بورانها»ست؛ آن وقایع‌نگاری درهم‌تنیدهٔ شهوت و اغفالِ مرگبار که به گفتهٔ خودِ بیلی شکلِ عینی‌شدهٔ همان احساسِ فلج‌کنندهٔ تعقیب بود که گریبانگیرش شده بود. اندیشه‌ها، گرایشها، و ادراکات جاری بر ذهن بیلی گویی که بر صفحه‌ای حسّاس حک می‌شد، امّا هنرش نه ثبت آنها، که تغییر شکل‌دادنشان بر اساس تجربهٔ شخصیِ خود او بود. برای همین در **کبوتر نقره‌ای** تصوّراتِ شایع در میان روشنفکران روس در دههٔ نخست قرن بیستم در شخص قهرمان، پیوتر داریالسکی[۶۳]، متمرکز شده‌اند که جز چند ویژگیِ معدودی که از سرگیی سالاویّوف به‌وام گرفته است، بی‌تردید یکی از تصاویری است که بیلی از خود ترسیم کرده است، حال آنکه کاتیا، قهرمان زن، نیز بر اساس الگوی شخصی واقعی، یعنی آسیا تورگینوا[۶۴]، ساخته شده است که در بهار ۱۹۰۹ «در افق بیلی پدیدار» شد و یک‌سال بعد «همراه زندگی» او شد.

داریالسکی، شاعر و دانشجوی دانشگاه، دو تابستان گذشته را با دوستی در کلبه‌ای اجاره‌ای در دهکدهٔ تسلبیوو[۶۵] گذرانده است تا نزدیک کاتیا، محبوب خود، باشد، امّا ضمناً قصد داشته است دهقانان روسی را هم بهتر بشناسد، زیرا اعتقاد دارد رهایی روسیّه در گرو آنهاست. در هر فرصتی با روستاییان صحبت می‌کند، لباس دهقانان را می‌پوشد، و در مراسم کلیسای آنها شرکت می‌کند. امّا درنظر آنان ــ یعنی در نظر آنهایی که معقولتر و پخته‌تر از بقیّه‌اند ــ او یک معمّاست. به‌نظر دخترها جذّاب است، امّا مردها فکر می‌کنند متظاهر و پرمدّعاست و برخی هم شکّ دارند که نکند جزو دانشجویانی است که برای تحریک به آشوب به آنجا آمده است. امّا خود داریالسکی، هم به روستاییان علاقه دارد و هم از آنها می‌ترسد. «در بیشه‌های جنگلِ مردم» چیزی شکوهمند و چیزی شوم احساس می‌کند. در سوّمین تابستان اقامتش در آنجا با کاتیا نامزد می‌شود و نزد او در گوگالیوو[۶۶]، ملک مادربزرگش، بارونس تودرابه‌ـگرابن[۶۷]، می‌ماند.

در شروع داستان، داریالسکی دارد پیاده به تسلبیوو می‌رود تا به کلیسا برود. یکشنبهٔ تثلیث است، هوا گرم و آفتابی است، و خودش هم هیچ مشکلیَ ندارد، امّا به‌دلیلی غیرقابل‌فهم احساس اضطراب و افسردگی می‌کند. سر راه، کنار برکه‌ای، می‌ایستد تا به آسمان نگاه کند. ظهر است و آسمان آبی کمرنگ است، امّا وقتی دقیقتر نگاه می‌کند کاملاً سیاه می‌شود. (این مشاهده مستقیماً از تجربه‌ای در ۱۹۰۴ گرفته شده است، وقتی که بیلی برای اوّلین‌بار چندین‌روز تابستان را با خانوادهٔ بلوک در شاخماتووو[۶۸] گذراند که ملک خانوادگی آنها بود. ایّامی به‌یادماندنی بود و یک بار بلوک این پدیدهٔ دلهره‌آور آسمانی را به بیلی نشان داد.) داریالسکی بر خود می‌لرزد: انگار خطری مرموز از آسمان تهدیدش می‌کند، چنانکه پیشتر چندباری کرده بود؛ گویی رازی وحشتناک، که قرنها در آسمان حفظ شده است، پنهانی او را فرامی‌خواند. با خود می‌گوید: «آهای، وحشت نکن، تو که در هوا نیستی؛ تماشا کن آب چه اندوهگین شلپ‌کنان به تخته‌ها می‌خورد.» بعد که چشم از آسمان می‌گیرد و به زمین می‌نگرد روی تخته‌ها یک جفت پای قوی زیر یک دامن قرمز بالازده و یک جفت دست می‌بیند که مشغول شستن است. ناقوسِ روزِ تعطیل به صدا درآمده و آب چنان آبی است که نمی‌توان از آسمان تمیزش داد، امّا احساس اندوهی بی‌حدّ

داریالسکی را فراگرفته که فکر می‌کند همچون اندوهی است که در کودکی بی‌دلیل به سر وقت آدم می‌آید و او را با خود می‌کشد و می‌برد، در حالی‌که دیگران همه عجیب‌وغریب می‌دانندت و تو، بی‌خبر از همه‌چیز، پرت‌وپلایی می‌گویی و آنها به حرفت لبخند می‌زنند و سر تکان می‌دهند.

فکری است که چه‌اش شده است، چرا حتّی فکر روز خوشی که تازه در گوگالیوو گذرانده سرحالش نمی‌آورد. مگر هرچیزی را که می‌خواهد ندارد؟ فکر می‌کند: «کاتیای عزیز، خندان من.» به کلیسا که وارد می‌شود، آمادهٔ گوش‌سپردن به شمّاس و سرخم‌کردن برای دعا به درگاه بانوی آسمانها، در گوشهٔ کلیسا متوجّه زن دهقانی می‌شود که به او خیره شده است. روسری سرخ و سفیدی بر سر و لباس سرخی به‌تن دارد صورتش آبله‌روست و پیشانی ندارد. نگاه خیرهٔ هولناکش او را سحر کرده است، «موج وحشتی توضیح‌ناپذیر [او را] خشکانده» است. رنگش می‌پرد، بزحمت می‌تواند سرپا بایستد، و موعظه را نمی‌شنود؛ وقتی حالش سرجا می‌آید مراسم تقریباً به‌پایان رسیده است. وقتی می‌رود تا صلیبی را که کشیش به سویش گرفته است ببوسد زن را می‌بیند که دارد به او لبخند می‌زند. بیهوده کاتیا را در ذهن احضار می‌کند، مرتّب به‌خود می‌گوید «عروس خوب من، عروس مهربان من.» این ورد مؤثّر نمی‌افتد. زنِ آبله‌رو احساساتی ازلی را در او بیدار می‌کند که تا به حال هرگز آنها را تجربه نکرده است، امّا صورتش آشناست: در کودکی در کابوسهایش آن را دیده است.

آن روز به گوگالیوو برنمی‌گردد، هرچند می‌داند منتظرش هستند. در عوض به میخانهٔ دهکده می‌رود، مست می‌کند، و در مستی گذشته را به‌یاد می‌آورد. (آنچه به‌یاد می‌آورد شباهت بسیار به چیزی دارد که بیلی دربارهٔ خودش به یاد آورده و در **بر مرز دو قرن** ثبت کرده است: دوران مدرسه‌اش، احساسش دربارهٔ پدرش، و بویژه احساس تنهایی‌اش، احساس اینکه هیچ‌کس او را درست درک نمی‌کند.) وقتی غروب از میخانه بیرون می‌آید یک نظر بلوز سرخ و روسری سرخ و سفید را کنار کلبهٔ کودیاروف[۶۹] می‌بیند که نجّار دهکده و رهبر «کبوتر نقره‌ای»، فرقه‌ای مرموز و خشن، است (به گفتهٔ بیلی، پیش‌بینیِ راسپوتین) و بعد که در حالت مستی و خوابالودگی مدّتی کنار برکه نشسته و فکر می‌کند، و آوازی را که پرستارش یک بار کنار گهواره برایش خوانده بود می‌شنود، یک‌بار دیگر زن را می‌بیند. وقتی دارد می‌رود، نگاهشان به‌هم می‌افتد.

به‌دنبال آن، در فصلی غریب، او را که شبانه به‌سمت گوگالیوو می‌رود دنبال می‌کنیم، فصلی که یک‌جور شعر تغزّلی است که در آن از میان جنگل بزحمت راه می‌جوید، گاه در تاریکی، گاه در پرتو ماهتابی پریده‌رنگ، از روی یک گودال آب گندیدهٔ متعفّن می‌پرد، از میان درختان کاجِ خوفناک و سرخسهای نمناکِ سمج که به پروپایش می‌پیچند مارپیچ به‌راهش ادامه می‌دهد، و پژواک هر حرکتش خاطره یا قصدی است که آن حرکت برانگیخته است. این فصل، از جریان متداوم تفکّرات تشکیل شده است که همپای اعمالش در آن لحظه وحشتهای زندگی‌اش را تا روزی که کاتیا وارد زندگی‌اش شد تا نجاتش دهد بازسازی می‌کند:

> گیجم نکنید، اندیشه‌های لعنتیِ یک عمر من! (پشت سرش چشمی سبز خیره به او نگاه می‌کرد: کرم شبتاب بود.) دیگر هرگز پا به دهکده نمی‌گذارم، ... هرگز پا به معبد خداوند نمی‌گذارم، ... هرگز دیگر به چشمان زنان دهقان نگاه نخواهم کرد.... فقط تو، کاتیا، زندگی من هستی. ... دیو را بران.... از همان نخستین لحظات زندگی‌ام، ترس حاضر بود. ... صبر کردم و از دل تاریکی آدمها پدیدار شدند.... صدایی وحشتناک از دور مرا می‌خواند.... صبر کردم، صدا زدم، امّا کسی نیامد. وقتی گفتم که در خش‌خش درختان چه شنیده‌ام، هیچ‌کس نفهمید.

اما اعتراضهای او، و عشقش، ناتوان از مقابله با جادوی آن گروه شیطانی است که به یاریِ استادانهٔ زن آبله‌رو که ابزار دست آنهاست (ساحرهٔ پلید این حکایت وحشتناک جنّ و پری) به چنگشان گرفتار آمده است. سرانجام همان آدمهایی که او در حرف می‌ستایدشان نابودش می‌کنند نمی‌توان در توضیح علّت چنین سرنوشتی گفت که بهایی است که می‌بایست برای انتخاب غلطش در میان آنها بپردازد و کار را تمام‌شده دانست، زیرا نکتهٔ اصلی داستان این است که او نمی‌تواند انتخاب کند و انتخابی هم نمی‌کند؛ او آلت دست نیرویی بیرحم، فوق‌طبیعی، و محتوم است که حتّی دعاهای عابدانه هم آرامش نمی‌کند.

سبک این کتاب از سبک نیکالای **گوگول** برگرفته شده است. درواقع اگر هر آن کسی که با نثر گوگول آشنا باشد، اوّل‌بار که به توصیف تسلبیوو در آغاز حکایت می‌رسد فکر کند دارد حکایتی تازه‌کشف‌شده از گوگول را می‌خواند، باید بر او ببخشید: «دهکدهٔ زیبایی است تسلبیوو، نه‌چندان دور از شهر؛ در میانهٔ تپّه‌های کوچک واقع است و مراتع؛ کلبه‌های کوچکش اینجا و آنجا پراکنده‌اند، پر از آرایه‌های نقوش کنده‌کاری همچون صورت یک خانم شیک معمولی موفرفری.» یا ممکن است چنین خواننده‌ای وقتی تأمّلات دربارهٔ روح روسی را می‌خواند، که تجربهٔ مرموز داریالسکی موجد آن بوده است، فکر کند با یکی دیگر از آن سرودهایی روبروست که گوگول در ستایشِ روسیّه سر می‌داد:

پیوتر کجا رفته است؟ چه بر سرش آمده است؟ هرگز، هیچ‌کجا، چیزی چون این برایش رخ نداده بود. هیچ‌کجا، هرگز، چیزی چون این به‌خواب دیده نشده است، مگر در روسیّه. اما اینجا، در میان مردم ساده و زودباور، اینها همه به‌خواب دیده می‌شوند. دشتهای روسیّه رازهایی را می‌دانند، همان‌طور که جنگلهای روسیّه رازهایی را می‌دانند؛ در آن دشتها، در آن جنگلها، دهقانان ریشو زندگی می‌کنند و انبوه زنان دهقان. واژه‌های اندکی می‌دانند، امّا در عوض سکوت زیاد و اضافی دارند؛ به‌نزدشان بروید و این سکوتِ اضافی را با شما سهیم خواهند شد؛ به نزدشان بروید تا یاد بگیرید که ساکت بمانید؛ آن سپیده‌دمان را که شرابهای گرانبهایند درخواهید کشید؛ از رایحهٔ صمغ کاج تغذیه خواهید کرد. ارواحِ روسی‌اند سحرگاهان؛ قوی و صمغ‌آلودند واژه‌های روسی؛ اگر روس هستید، رازی زیبا در روحتان دارید و واژهٔ برکنده از روحتان چون صمغِ چسبناکِ کاج خواهد بود؛ پرآب‌وتاب نیست، امّا می‌چسبد و روحی خیّر و خوشایند دارد.

بیلی در طیّ سالیان گوگول را جذب کرده بود؛ پنهانترین اصواتِ نثر گوگول مال خودش شده بود. امّا با آنکه موسیقیِ نثر این داستان گوگولی است، در مجموع، گوگولی نیست؛ طرح آن، «معنا» دارد و روانشناسی آن پیچیده‌تر و مبهم‌تر و فرهیخته‌تر از آن است که در گوگول هست، امّا به‌آن‌اندازه جالب نیست. این رمان درامِ روسیّه در سالهای تیره و تاری که سپیده‌دمان درخشان ۱۹۰۱ را پوشاند نیست، بل درام سلوک بیلی است در «باتلاق ناکامی» بین سالهای ۱۹۰۵ و ۱۹۱۰. **کبوتر نقره‌ای** در ۱۹۰۱ به‌صورت دنباله‌دار در نشریّهٔ **وسی** چاپ شد و در بهار سال بعد به‌صورت کتاب انتشار یافت. بلوک در سخنرانیی در ۸ آوریل ۱۹۱۰ دربارهٔ «وضعیّت کنونیِ سمبولیسم در روسیّه» آن را «اثری نبوغ‌آسا» خواند. بیلی که به شعف آمده و تحت تأثیر قرار گرفته بود نامه‌ای محبّت‌آمیز برایش نوشت. بلوک نیز به‌همان‌ترتیب پاسخ داد و پس از دوسال باهم آشتی کردند.

بیلی وقتی بعدتر برگشت و به این سالها نگاه کرد، اقامتش را در بابروفکا «نقطهٔ عطف» بین دو دورهٔ زندگی‌اش یافت: ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۹ دورهٔ گذار از بدبینی به «مسائل ولادیمیر سالاویّوف» و سمبولیسم و ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۶ که از «سمبولیسم به‌منزلهٔ روشی در توصیف تجربه به‌مدد صور خیال آغاز شد و به سمبولیسم به‌منزلهٔ دانشِ باطنی، طریقِ خودشناسی،» انجامید. دورهٔ اوّل دورهٔ سمفونیها و تلاش برای «تثبیت پایه‌ها»ی سمبولیسم بود؛ دورهٔ دوّم دورهٔ رمانها بود و دورهٔ حکمت انسانی، آموزه‌ای که رودولف اشتاینر از حکمت الاهی بیرون کشیده بود و همچون حکمت الاهی مجتمعی بود از تعالیم عرفانی گوناگون از اعصار کهن تا مدرن: یونانی، هندی، یهودی، و مسیحی. تفاوت اصلیِ آنها این بود که حکمت الاهی بر عرفان هندی تأکید بیشتری داشت و حکمت انسانی بر عرفان‌باوری مسیحی و تفسیر عرفانیِ علوم طبیعی. در ضمن، زمانِ آسیا تورگینوا هم بود، الگوی نخستینِ کاتیای داریالسکی و عاملی تعیین‌کننده در مرحلهٔ بعدیِ رشد معنویِ بیلی.

تا چندین‌سال که جذّابیّت علوم غیبی، بویژه از جنبهٔ حکمت الاهی، پیوسته برای دوستان نزدیک بیلی شدّت می‌یافت بیلی هم بیش‌ازپیش به‌سویش کشیده می‌شد. در کریسمس ۱۹۰۸ رؤیایی صادقه دید: دو پیرمرد نشسته در قایقی به‌طرفش آمدند و شنید: «ما در آستانهٔ یک خیزش معنوی عظیم قرار داریم.» دوستی که بیلی این واقعه را برایش تعریف کرد چنان یکّه خورد که هردو بر آن شدند تا از آن پس «به **پیش‌آگهیهای** ناشی از برادریِ قریب‌الوقوع روح گوش بسپارند.» در حوالی همین ایّام نیز بیلی کتابی از اشتاینر خواند که دوستانش درباره‌اش حرف می‌زدند. فکر کرد: «عجب آدم ملال‌آوری!» امّا چندسال بعد، در جلسهٔ پیروان حکمت الاهی، سخنرانیی قرائت شد که سرش را چون «نوعی مکاشفه»، «توفان» نور، به دوار انداخت. به او گفتند که نویسنده‌اش اشتاینر است و بیلی بهت‌زده نتیجه گرفت که آن «آدم ملال‌آور» می‌تواند چیزهایی بنویسد که حتّی ولادیمیر سالاویّوف به‌خواب هم ندیده بود! موفّق شد سخنرانیهای دیگری از اشتاینَر را پیدا کند، آنهایی که نه برای عامّه، که برای گروههای کوچکِ باطنیان تدوین شده بود و از آغاز ۱۹۰۹ بیلی «با احترامی عمیق به او روی آورد.»

در این‌زمان به‌نظر می‌رسید که تورگینوا و خواهرانش نیز تحت تأثیر حکمت انسانی قرار گرفته‌اند. در ۱۹۱۰ بیلی ماههای ژوئیه و اوت را با او در باگالیوبی[۷۰] گذراند، «در زیباترین خانهٔ کوچکی که با بلوط‌زاری انبوه از خانه‌ای که خانوادهٔ تورگینف (یعنی کامپیونی[۷۱]، جنگلبان منطقه، ناپدری آسیا، مادرش، و خواهرانش، تانیا و ناتاشا) در آن مستقرّ بودند جدا می‌شد.» تورگینوای ظریف و ملوس امّا با روحیّه‌ای قوی، مصمّم و مستقلّ، احتمالاً الگویی برای داستانهای ایوان **تورگینف** بود که از اقوام دورش بود (در خاطرات مارینا **تسوتایوا** از بیلی توصیف جالبی از او هست). آن‌سال تابستان، او و بیلی، ساعتها نشسته بر شاخه‌های یک درخت تناور بلوط، دربارهٔ روسیّه، دربارهٔ روح، و دربارهٔ دانش معنوی صحبت می‌کردند. آنها تصمیم گرفتند برای ساختن یک زندگی خوب دست‌به‌دست هم بدهند. در پایان آن‌سال برای سفر به ایتالیا، سیسیل، تونس، و ترکیّه روسیّه را ترک کردند ــ سفری که در

یادداشتهای سفر[۷۲] (۱۹۲۱) بیلی ثبت شده است. در ۱۹۱۱ به روسیّه بازگشتند.

تابستان ۱۹۱۱ باز در باگالیوبی «اتّفاقات عجیب» آغاز شد. صداهایی می‌آمد که توجیهی نداشت. غرّش واگنهای نامرئی، صدای ضربه به در، جرقّه، نجوا، کوبش پاهای برهنه وقتی کسی در آن اطراف نبود، و از این قبیل. بعدتر بیلی از آن تابستانْ با تعبیرِ «تابستان سکوتِ غرّان» یاد کرد. در ۱۹۱۲ با تورگینوا به بروکسل رفت و عجایب در آنجا فزونی گرفت. بیلی در نامه‌ای طولانی به بلوک این رخدادها را وصف کرده است و از تجربه‌ای «حماسی» که از سر گذرانده بودند سخن گفته است؛ قهرمان این حماسه رودولف اشتاینر بود و نتیجه‌اش سرسپردگی و وقف خویش برای او و آرمانش. این‌دو، «دانشجویانِ سال اوّلِ استادی سختگیر و غیب‌دان» حواریّون او شدند، تکالیفی را که برعهده‌شان می‌گذاشت انجام می‌دادند، و هرجا برای سخنرانی می‌رفت به‌دنبالش می‌رفتند. بیلی نوشت که یک‌ماه تمام «در انزوای کامل در دهکده‌ای کوچک در کوهها» زندگی می‌کردند. زمان به‌یادگیری زبان آلمانی، تدارک گزارش، مطالعهٔ «سخنرانیهای دکتر، و تأمّل و نوشتن» می‌گذشت. آیا آنچه را به جستجویش بودند یافته بودند؟ «بله، بله، و بله! ... افقهای بی‌مرزی گشوده شد.... شناختشان از خود به‌حدّ ترسناکی افزایش یافته بود.... همه چیز متحول شده بود، ... همه‌چیز در پرتوی جدید.»

در این‌زمان بیلی مشغول کار روی رمانی بود که در مقدّمهٔ ۱۹۱۰ خود بر رمان **کبوتر نقره‌ای** به خوانندگانش وعده داده بود. گفته بود که اغلب شخصیّتهایش باز در دنبالهٔ رمان پدیدار خواهند شد و مضمون شرق و غرب باز بسط داده خواهد شد. امّا هرچه پیشتر می‌رفت **کبوتر نقره‌ای** محوتر می‌شد. رمانِ جدید استقلال خود را بر کرسی نشاند و مجموعهٔ شخصیّتهای خودش را به‌وجود آورد. در ۱۹۱۱ تقریباً نیمی از آن نوشته شده بود، امّا نخستین‌بار به‌صورت کامل در نشریّهٔ **سیرین** در ۱۹۱۳-۱۹۱۴ به چاپ رسید، به‌شکل کتاب در ۱۹۱۶ منتشر شد، و در ۱۹۲۲ نیز چاپ دیگرش با تجدیدنظر به بازار آمد. این رمان **پطرزبورگ**[۷۳] بود، معروفترین آفریدهٔ بیلی، و، به‌زعم **همگان**، یکی از برجسته‌ترین آثار داستانیِ مدرن. (**پطرزبورگ، بیلی**[۷۴]، ۱۹۲۳ نوشتهٔ ایوانوف-رازومنیک*، تاریخچهٔ تفصیلی و تحلیل تطبیقی نسخه‌های مختلف این رمان است.)

زمانِ تاریخیِ رمان به‌دقّت مشخّص شده است: رخدادهایش بین ۳۰ سپتامبر و ۱۹ اکتبر ۱۹۰۵ می‌گذرند. امّا این رمان، آنطور که طبعاً انتظار داریم، وقایع‌نگاری یا تحلیل یا بازسازیِ نمایشیِ این سالِ انقلاب، یا حتّی تأمّلی در این باب نیست، هرچند برخی از جنبه‌های انقلاب به صورتی کلّی و تقریباً انتزاعی مورد اشاره قرار می‌گیرند: از دهقانان ذکری می‌شود که کج‌بیل‌ها و خیشهای چوبی‌شان را به زمین می‌اندازند و خانه‌های ستوندار اربابانشان را به‌آتش می‌کشند؛ از اعتصابی در حومهٔ شهر؛ و در شهر از یک‌جور شخصِ ژنریکِ پُرحرف با تپانچهٔ براونینگ در جیبش و کلاهی پشمی که تا روی چشمهایش پایین کشیده است، و اعلامیّه در دست مردم فرو می‌کند. امّا مرکز داستان یک جنایتِ فردی است، یک پدرکُشیِ بالقوّه، و هرآنچه رخ می‌دهد به‌نحوی با تدارک این جنایت و پیامدهای اقدام به آن ارتباط دارد.

پس مضمون شرق و غرب چه شد؟ هست، منتها به‌صورتی پیچیده‌تر و باتأنی‌تر از **کبوتر نقره‌ای**. به انواع و اقسام هم بیرون می‌زند: در نَسبِ شرقیِ شخصیّتهای اصلی، آبلئوخوف[۷۵] پدر و پسر، با چشمان مورّب و نام تاتاری‌شان، و در سمبولیسم نشان خانوادگی‌شان؛ در رنگ زردی که پیوسته با معنای ضمنیِ فرهنگی یا نژادی پدیدار می‌شود و با چهرهٔ مغولیِ ترسناکِ هذیانات یک دیوانه همراه می‌شود؛ و، در سطحی آشکارتر، در علاقهٔ قشر سطح بالای جامعه به لباسها و اثاث شرقی. امّا این علامتها درهم‌آمیخته‌اند؛ برای نمونه، آبلئوخوف‌ها، به‌رغم نسب تاتاریشان، هم نمایندهٔ شرقند و هم نمایندهٔ غرب. مهمّتر از همه تعریف دقیقی است که بیلی از «مغولیسم» می‌دهد: بیلی چنانکه در خاطراتش توضیح داده است از نظر او، و نیز بلوک، «مغولیسم» معنای خاصّی داشت ــ نه معنایی سیاسی، که معنایی فرهنگی، اخلاقی، و مذهبی. خطر آن خطری آخرالزّمانی بود؛ نمادی بود از اژدهای مکاشفاتِ یوحنّا. در **پطرزبورگ** مقصود او از «مغولیسم» «استقرار» محافظه‌کاریی تباه و ماشینی، بیروح، و آماری و ارتجاعی به‌جای «انقلاب روح و خلّاقیّت» بود. انقلاب دمیدن نیرویی جدید در کالبد بشریّت بود، نیرویی که البته بدون «تغییری معنوی در آگاهی» سبب می‌شود عنانِ «شهواتِ وحشیانه» در فرد بگسلد و «آشوب قهقرایی» در جامعه به‌پا خیزد.

نیروی خیر اگر تجدید شود، معنای «انقلاب» است؛ آن وقت عمل تروریستی که هستهٔ پیرنگ رمان را تشکیل می‌دهد دیگر انقلابی نیست، بلکه برعکس آن است. نیکالای آبلئوخوف[۷۶]، پسر سناتور قدرتمند و ارتجاعی، آپالّون آپالّونوویچ آبلئوخوف[۷۷]، ناگهان فراخوانده می‌شود تا به قولی که سالها پیش نیندیشیده، اگر نگوییم با سبکسری، داده است عمل کند ــ قولی که دیگر بکلّی فراموش کرده است: او با گروهی که به آن پیوسته بود عهد بسته بود که هر وقت گروه مناسب تشخیص داد، هر اقدامی از او بخواهد انجام دهد. حال از او می‌خواهند که پدرش را به‌قتل برساند. خوب، هرچند روابط پدر و پسر آن‌قدرها هم گرم و صمیمانه نیست، هرچند پدر فکر می‌کند پسرش آدم رذلی است و پسر هم چنین نظری دربارهٔ

پدر دارد، در زیر این خصومت، محبّتی در اعماق نهفته و پنهان‌شده که واقعی و عینی و عمیق و دوجانبه است. نیکالای آپالّونوویچ نمی‌خواهد پدرش بمیرد، امّا بمب ساعتی تحویل داده شده، خود او سهواً بمب را راه انداخته، و رمان همچنانکه آن مکانیسمِ جهنّمی تیک‌تیک‌کنانْ لحظات را به سوی آن سرنوشتِ وحشتناک و ناخواسته پشت سر می‌گذارد در مسیرِ جنون‌آمیزش به‌حرکت درمی‌آید. کابوسی است در بیداری که کابوسهای عینیِ دیگری را احاطه می‌کند، مثل کابوسهای توطئه‌گرِ رقّت‌انگیزِ دیوانه، آلکساندر ایوانوویچ دودکین[۷۸]، آلت دست ترحّم‌انگیز گروه تروریستی، که بمب را به نیکالای آبلئوخوف تحویل می‌دهد و بیمار و تب‌زده و هذیان‌آلوده مناظری وحشت‌انگیز پیش چشم می‌بیند. ترسناکترین اینها شبح ربّ‌النّوعِ انتقام، پطر کبیر، است که از بنای یادبودِ مفرغی که بر تمام پطرزبورگ مسلّط است پایین می‌آید و با گامهای سنگین از پلّه‌های لرزان به‌سوی اتاق محقّر زیرِ شیروانی او بالا می‌رود.

همان‌طور که مضمون **کبوتر نقره‌ای** بیشتر شهوت است تا وضعیّت روسیّه، مضمون **پطرزبورگ** نیز بیشتر وحشت است تا انقلاب. رمان دربارهٔ همین است: وحشت به هیئت تروریسم، وحشت به‌منزلهٔ یک احساس، وحشت به‌منزلهٔ پیشگویی. ویچسلاف **ایوانوف** گفته بود که «الهامبخشِ» این رمان «وحشت راستین» است. اوسیپ **ماندلشتام** در عیبجوییهایش از بیلی فقط **پطرزبورگ** را کنار گذاشت؛ او گفت که سمفونیها و یادداشتهای یک **آدم غریب** ممکن است تصنّعی و دروغین باشند، امّا نوشتهٔ هیچ نویسندهٔ روسی در زنده‌کردن تلاطم و اضطرابِ پیش از انقلاب به پای **پطرزبورگ** نمی‌رسد. کانستانتین ماچولسکی[۷۹] نیز در وصف آن گفت: «ارائهٔ هذیان به‌شکلی بی‌سابقه در ادبیّات، ... ارائهٔ یک جهانِ باورنکردنی، وهمی، و هیولایی، جهانِ کابوس و وحشت، جهان پرسپکتیوهای کژدیسه، آدمهای بی‌سر، و جنازه‌های زنده.»

راستی هم یک خیال است، امّا خیالی پر از ریزه‌کاری و شاعرانه و فلسفی. اهالیِ سایه‌گون آن که در خیابانهای شهری خیالی «می‌چرخند» فقط ارواح قصّه‌های پریان نیستند، فرافکنیهای اندیشه‌ای متافیزیکی نیز هستند. در پایان فصل اوّل می‌خوانیم:

> در این فصل سناتور آبلئوخوف را دیدیم؛ افکار سرگردان او را به هیئت خانهٔ سناتور، به هیئت پسر سناتور، دیدیم، افکار سرگردان خودش را در سرش؛ و سرانجام سایهٔ سرگردان دیگری را دیدیم ــ سایهٔ آن غریبه را.
>
> این سایه تصادفاً در هشیاریِ سناتور آبلئوخوف به‌وجود آمد، همان‌جا هستی ناپایدارش را پیدا کرد، امّا هشیاری آپالّون آپالّونوویچ هشیاریی است سایه‌گون، چون او نیز صاحب هستیی است ناپایدار و نتیجهٔ خیالِ نویسنده ــ یک بازیِ فکریِ غیرلازم و تفنّنی.

بیلی این اوهام را خلق کرده، آنها را آویخته، و باید پایین بیاورد، امّا این کار را نمی‌کند؛ کاملاً حق دارد آنها را برندارد. آخر آپالّون آپالّونوویچ، هرچند فقط مخلوق ذهنِ نویسنده است، باز هنوز قدرت دارد «با موجودِ تلوتلوخورانِ دیگری که شب حمله می‌کند،» وحشت ایجاد کند و تا وقتی که زنده است، با فکرهایش دربارهٔ غریبه، این وحشت را تداوم بخشد؛ غریبه از خیابانهای پطرزبورگ ناپدید نخواهد شد،» چون «فکرْ زندگیِ خود را دارد.» بدین‌ترتیب، همان‌طور که غریبه سناتور را تعقیب می‌کند و دو سایهٔ سیاه هم سایه‌به‌سایهٔ خودش می‌آیند، سناتور سالخورده هم، چنانکه بیلی خطاب به خواننده می‌گوید، سایه‌به‌سایهٔ شما خواهد آمد: «خواهد آمد، خواهد آمد... و هرگز هیچ‌وقت فراموشش نخواهید کرد.»

یعنی چه؟ یعنی بیلی دارد با مختصری شوخیِ معصومانه تفریح می‌کند؟ بله و نه. شوخی می‌کند، امّا معصومانه نیست. روشن است که دارد دربارهٔ قدرتِ هنر لاف می‌زند: اوهامی وحشت‌انگیز در برابرمان پهن کرده است و آنها را جمع نخواهد کرد؛ هرگز فراموششان نخواهید کرد و تا آخر عمرتان مایهٔ وحشتتان خواهند بود. امّا اگر هنر وهم باشد، هر آن چیزی که معمولاً واقعیّت تلقّی می‌شود نیز وهم است. خانهٔ سناتور، پسر سناتور، غریبه‌ای که در برابر پنجرهٔ کالسکه‌اش ظاهر می‌شود، همهٔ اینها، زادهٔ افکار سرگردان او هستند؛ هشیاریِ خودش نیز زادهٔ دیگری است. واقعیّت در ذهن است و آنچه واقعیّت می‌نماید تنها سایهٔ اندیشه‌هاست و بس. برای همین است که «خیابانهای پطرزبورگ یک ویژگی غیرقابل تردید دارند: آدمها را به سایه تبدیل می‌کنند»؛ و برای همین است که شهرِ بیلی خیال‌بندیِ وهم‌آوری است که سایه‌ها، نه مردم، در آن «می‌چرخند.» چندتایی از آنها، مثل آبلئوخوف پدر و پسر، و دودکین، از آن میان برگزیده شده‌اند؛ آن‌قدر گوشت و خون یافته‌اند تا به تمثال، کاریکاتور، یا رؤیا بدل شوند؛ و شرحِ نیمه‌شوخی و نیمه‌جدّیِ بیلی دربارهٔ ایدئالیسم فلسفیِ ولادیمیر سالاویّوف، سمبولیستها، و اشتاینر به‌اندازهٔ هر چیز دیگری که در داستان رخ می‌دهد غریب و پریشان‌کننده است.

امّا واقعیّت غیرسایه‌وارِ ادبیّات روسی در پسزمینه است که در کلّ داستان نفوذ می‌کند. بر پیشانی هر فصلی نقل‌قولی از آلکساندر **پوشکین** نشسته و **سوارِ مفرغی**[۸۰] (۱۸۳۳) بر کلِّ اثر حاکم شده است. امّا **بولوار نیفسکی**[۸۱] گوگول و پطرزبورگِ «مه‌آلود» و «غیرواقعی» **جنایت و مکافات**[۸۲] (۱۸۶۶) **داستایفسکی** نیز به‌صورت اشارات و

پژواکهایی حاضر و ناظرند. و در یک صفحه خطابهٔ پرطمطراق پوشکین و گوگول به هم می‌پیوندند.

پوشکین در **سوار مفرغی** مَرکَب مجسّمهٔ یادبود را با روسیّه یکی می‌کند که افسار آهنین سوارش، پطر کبیر، بناکنندهٔ پطرزبورگ، را برگردن دارد و بر لبهٔ ورطه ناچار بر دو پای عقب بلند شده است. پوشکین خطاب به مرکب می‌گوید: «به کجا به‌تاخت می‌روی مرکب مغرور؟ و بر کجا سُم فرو خواهی آورد؟» در این شعر تراژیک، پطرزبورگ، آفریدهٔ شکوهمند پطر، بر اثر سیل ویران شده است، اگرچه باقی است و دوباره ساخته خواهد شد. امّا در مواجههٔ میان انسان (پطر) و طبیعت در اوج قدرتشان، فرد معمولیِ بی‌ادّعا، کارمندِ کوچک و بخت‌برگشتهٔ پوشکین، یوگینی، له می‌شود. مسئله‌ای که پوشکین مطرح می‌کند مسئلهٔ قربانیان و قهرمانان است، مسئلهٔ قدرت، عدالت، ارزشها، و بهای جلال و عظمت. گوگول در صفحاتِ مشهور مربوط به «درشکهٔ سه‌اسبهٔ تازان»، که نخستین بخش **نفوس مرده**[۸۳] (۱۸۴۲) با آن پایان می‌یابد، پرسشی مشابه امّا متفاوت از روسیّه می‌پرسد: «روسیّه، به کجا چنین شتابان؟ پاسخم ده! پاسخی نیست. زنگولهٔ کوچک با زنگی شگفت به‌وجد می‌آید؛ هوای شرحه‌شرحه‌شده می‌غرّد و تبدیل به باد می‌شود؛ همه‌چیز چون باد می‌گذرد، هرچه بر زمین هست، و ملّتها و دولتهای دیگر زیرچشمی نگاه می‌کنند، کنار می‌روند، و راه را برایش باز می‌کنند.»

و حال بیلی که با آهنگ و سبک گوگول سوارِ پوشکین را مخاطب قرار می‌دهد در خطابه‌ای عالی تمنّاهای آنان را درهم می‌آمیزد:

> روسیّه، تو چونان مرکبی! سمهای پیشینت را بر ظلمت، بر ورطه، افکنده‌ای و در خاک خارایی محکم فرورفته‌اند سمهای پسینت. آیا بر آنی که از سنگی که نگاهت داشته است رها شوی چون آن فرزندان نابخردت که از خاک جدا شده‌اند؟ آیا تو نیز می‌خواهی از سنگی که نگاهت داشته است جدا شوی و در هوا، لگام‌گسیخته، معلّق بمانی و سپس در ورطهٔ آبها سقوط کنی؟ یا شاید خود را به بالا پرتاب خواهی کرد، مه‌ها را خواهی شکافت، هوا را، تا همراه با پسرانت در ابرها ناپدید شوی؟ یا، ایستاده بر دو پای عقب، سالهای سال است، آه، روسیّه، که غرقِ تأمّل در باب آن سرنوشت بیرحمی هستی که تو را به این شمالِ اندوهبار پرتاب کرده است که فقط غروبش ساعتها به‌طول می‌انجامد، که خودِ زمان گاه در شبِ یخین می‌خزد و گاه در روزِ درخشان؟ یا، هراسناک از این جهشت، یکبار دیگر سم بر زمین خواهی آورد و، نفیرکشان، سوارِ کبیرت را به اعماق جلگه‌های پهناور خواهی برد، به‌دور از سرزمینهای موهوم؟
>
> شاید چنین نباشد!
>
> حال که بر دو پای عقب ایستاده و با چشمانش هوا را سنجیده است، مرکبِ مفرغین سم بر زمین نخواهد آورد. بر فراز تاریخ خواهد جهید؛ آشوبی به‌پا خواهد شد عظیم، زمین از هم خواهد شکافت؛ در این لرزهٔ شدید کوهها فروخواهند ریخت؛ امّا جلگه‌های وطنمان از این لرزه پشته‌پشته برخواهند آمد؛ بر این پشته‌ها نیژنی[۸۴]، ولادیمیر، و اوگلیچ[۸۵] پدیدار خواهند شد.
>
> امّا پطرزبورگ فروخواهد رفت.
>
> همهٔ مردمان خاک، در آن روزها، از هر جا که هستند شتابان به‌پیش خواهند آمد؛ نبردی شدید درخواهد گرفت، نادیده و ناشینده در جهان. لشگریان زرد آسیا از شهرهای کهن خویش به‌راه خواهند افتاد و دشتهای اروپا را در دریایی از خون به‌رنگ سرخ درخواهند آورد. چنین خواهد شد، چنین خواهد شد! تسوشیما[۸۶] خواهد شد! کالکا[۸۷]ی جدیدی خواهد شد!
>
> نبردگاه کولیکووو[۸۸]، چشم‌انتظارت هستم!
>
> و، در آن روز، خورشیدِ آخرین بر سرزمین اجدادی من خواهد تابید. آه، ای خورشید، اگر برنیایی، آنگاه، ای خورشید، سواحل اروپا زیر گامهای سنگین مغولان فروخواهد رفت و کف بر سر خواهد آورد... موجودات خاکی تا به کف اقیانوسها فروخواهند رفت، به آشوب نخستین که دیری است از یاد رفته است.
>
> بر آی، ای خورشید!

تفاوت این سه خطابهٔ بلیغ جالب است. خطابهٔ پوشکین معقولانه‌ترین، خاصّترین، و انسانی‌ترین است، با نگرانی دربارهٔ سرنوشتِ «مرد کوچک» در جهانِ قدرت، و، چنانکه ویژگی پوشکین است، همدلیهای متباین و تردیدآلودش غیرجزمی است: جلال را می‌ستاید و بر قربانیان آن ترحّم می‌کند. خطابهٔ گوگول ترانهٔ میهن‌پرستانهٔ غرور و شعفِ بی‌قیدوشرط از قدرت، بی‌پروایی، و سرزندگی یک ملّت است. خطابهٔ بیلی هشدار است و پیشگویی؛ ممکن است ارجاعات تاریخی او به فتوحات و شکستها پژواکی از تعصّبات نژادیِ روزگار او باشد. برای پوشکین روسیّه یک حکومت است، برای گوگول یک ملّت، برای بیلی ـ اگر که تعریف او را از «مغولیسم» بپذیریم و ارجاعات تاریخی را در پرتو آن تفسیر کنیم ـ

یک اندیشه است. بدین‌ترتیب از امر جزئی و ملموس به امرِ کلّی امّا هنوز زمینی، و بعد به امرِ ذهنیِ ناب می‌رسیم ـ که همین سه خطابه مظهر برخی از بارزترین تغییرات در نگرشهای روشنفکران از اوایل قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم است.

در فوریهٔ ۱۹۱۴ بیلی و تورگینوا به دورناخ در سوئیس نقل‌مکان کردند تا با سایر پیروان سرسپردهٔ حکمت انسانی زیر نظر اشتاینر روی «یوهانسباو» [«معبد قدّیس یوحنا»]ی او کار کنند که خود طرّاحی کرده بودند و با دستان خود ساخته بودند. بیلی سالهای بعد در **یادداشتهای یک آدم غریب**، سوّمین رمان خودزندگینامه‌ای‌اش، زندگی در آنجا را، با لحنی با طراوت، دورهٔ عشق، دوستی، وجد، و انگیزش فکری وصف کرد. امّا در نامه‌هایی که همان‌زمان نوشته است، بویژه در نامه‌ای به بلوک در ژوئن ۱۹۱۶، تصویر کاملاً متفاوتی ارائه کرده است: در این نامه حالات افسردگی و فرسودگی عمیق وصف شده است؛ سرمای استخوان‌سوز زمستان، چه در خانه و چه سرکار؛ و سرمای معنویِ سوءظنّ و خصومت و سوءنیّت همکاران که به همان اندازه ویرانگر بود. در **خاطراتی از اشتاینر**[۸۹] (۱۹۲۹)، که پس از مرگ بیلی منتشر شد، تصویر بسیار خوبی از خود او و ماهیّت نفوذ او به‌دست داده شده است. اشتاینر در نظر بیلی از قرار ترکیبی از معلّم، پدر، راهنمای دینی، و روانپزشک بوده است. تأکید او بر خودشناسی قطعاً بیلی را ترغیب کرده است تا استعداد درون‌نگریِ خود را ارضا کند؛ در دورناخ بود که **کوتیک لتایف**، نخستین اثر خودزندگینامه‌ای‌اش، را نوشت. جنگ آرامشِ دورناخ را بر هم زد؛ صدای غرّش توپها در آلزاس از آنجا شنیده می‌شد. در ۱۹۱۶، بیلی برای خدمت سربازی به روسیّه فراخوانده شد. تورگینوا با او نرفت.

در شش یا هفت سال بعد، بیلی زندگی بسیار دشواری راگذراند. به‌خدمت ارتش درنیامد، امّا دلیلش بدرستی معلوم نیست؛ اعلام کرده بود که مخالف جنگ است و وقوع انقلاب هم بی‌شکّ در این قضیّه دخیل بود. بیلی، همچون بلوک، انقلاب را «پذیرفت»، امّا برخلاف او حاضر نشد دست از توهّماتش بکشد و به‌همین دلیل خیلی از دوستان سابقش او را متّهم کردند که با فداکردن آرمانهایش خود را با رژیم انطباق داده است ـ که البتّه بی‌انصافی است، چون آرمانهای او چنان اثیری و انتزاعی بودند که هرچیزی در امور مربوط به انسانها را می‌شد با چند شرط معدود، با رعایت کاملِ شرافت، با آنها هماهنگ کرد. همچون همیشه سخت کار می‌کرد؛ احتمالاً بیش‌ازحدّ از خودش کار می‌کشید: در چندین فعّالیّتِ فرهنگیِ مختلف دست داشت، پیوسته در انجمن حکمت انسانی مسکو و در جامعهٔ فلسفهٔ آزاد، که خود از بنیانگذارانش بود، سخنرانی می‌کرد، برای آخرین نشریات سمبولیستها، **آلکونوست** و **زاپیسکی مچتاتلئی**، مطلب می‌نوشت، کار روی عروض را که از ۱۹۱۰ مشغولش بود ادامه می‌داد، و سه جستار طولانی دربارهٔ تاریخ فرهنگی نوشت: **بحران تفکّر**[۹۰] (۱۹۱۸)، **بحران زندگی**[۹۱] (۱۹۱۸)، و **بحران فرهنگ**[۹۲] (۱۹۲۰). در ۱۹۲۰ شعر روایی بلندی سرود به نام **برخورد اوّل**[۹۳] (۱۹۲۱) که یادآوریِ زنده و هوشمندانهٔ دوران دانشجویی اوست؛ بهترین شعر او همین شعر است، اثری برجسته با هر معیاری که داشته باشیم، و در ادبیّات روسی اغلب آن را جزو برترینها نام می‌برند.

امّا شرایط زندگی روزبه‌روز تحمّل‌ناپذیرتر می‌شد. در زمستان سختِ ۱۹۲۰ـ ۱۹۲۱ پشتش آسیب دید و ده‌هفتهٔ فلاکتبار را در بیمارستانی پر از شپش گذراند. چندین‌بار تقاضایش برای خروج از کشور ردّ شد، امّا سرانجام در پاییز ۱۹۲۱، کمی پس از مرگِ بلوک در اوت همان‌سال، اجازهٔ خروج گرفت. بیلی به آلمان رفت و دوسال در آنجا، اغلب در برلین، اقامت کرد که خیلی از مهاجران روس را در خود جای داده بود. در گزارشهای آنها دربارهٔ بیلی در این‌دوره تصویر مردی در آستانهٔ جنون ارائه شده است. با اینهمه، انبوهی مطلب نوشت ـ ازجمله **خاطره‌هایی از آ. آ. بلوک** و **یادداشتهای یک آدم غریب** که در ۱۹۱۸ آن را شروع کرده و کنار گذاشته بود.

یادداشتهای یک آدم غریب قرار است داستانِ جنون باشد، مثل **یادداشتهای یک دیوانه**[۹۴] (۱۸۳۵) گوگول. این اثر آمیزه‌ای است از نثری بغرنج و مطنطن که به‌نحو آزاردهنده‌ای آهنگین است؛ یادداشتهای روزانهٔ لئانید لدیانوی (لئانیدِ یخیِ) نویسنده است که، مثل خود بیلی در ۱۹۱۶، در زمان جنگ، از دورناخ از طریق انگلستان و اسکاندیناوی به مسکو سفر می‌کند. افکارش کلافی است سردرگم از یادها، مرثیه‌ها، تأثّرات، و تأمّلات پرآب‌وتابِ شبه‌فلسفی. او تصویر «نلی»[۹۵] را در ذهن مجسّم می‌کند که دوستش دارد و همراهش نیست؛ فکر می‌کند مدام او را زیر نظر دارند و دربارهٔ ماهیّتِ هویّت خودش می‌اندیشد. خود را در آنِ واحد شهیدی کبیر و قربانیی قابل ترحّم، چهره‌ای مسیح‌وار، می‌داند. امّا جابه‌جا، در میانهٔ طنطنه و آشفتگی، چندصفحه‌ای شوخ‌طبعی واقعی، توصیفات زیبا، و هزل درخشان به‌چشم می‌آید. در بررسیی که در ۱۹۲۳ منتشر شد و قطعاً یکی از بیرحمانه‌ترین بررسیهایی است که تاکنون نوشته شده است، ماندلشتام کتاب را عاری از ذوق و ساختگی خواند و آن را طرد کرد. او نمی‌دانست که بیلی در زمان نوشتن این اثر تقریباً عملاً «عقلش را ازدست داده» بوده است. (بخشهایی از این اثر به‌صورت کتابی جداگانه با عنوان **بازگشت به وطن**[۹۶] در ۱۹۲۲ منتشر شده بود.)

دوستانش در مسکو که از وضعش باخبر شدند یکی را از میان

خود انتخاب کردند که به‌نجاتش برود. او کلاودیا واسیلیوا[۹۷] بود، دوست خوبی که از اعضای فعّال انجمن حکمت انسانی بود و بیلی اغلب در آنجا ملاقاتش کرده بود. کلاودیا تا پایان عمرِ بیلی در کنارش ماند، و وقتی معلوم شد که تورگینوا دیگر برنمی‌گردد، و شوهر کلاودیا هم حاضر شد او را طلاق بدهد، با بیلی ازدواج کرد. تقریباً تمام آنچه دربارهٔ سالهای آخر عمر بیلی می‌دانیم از زبان اوست. **خاطراتی از بیلی**[۹۸]، ۱۹۸۱) همراه با مقدّمه و یادداشتهای جان ای. مالمستاد[۹۹] به‌زبان انگلیسی منتشر شده است؛ مالمستاد از صمیم قلب این انسان فداکار و فهیم را ستوده است. او بیلی را غرق در «هماهنگی و آرامشی کرد که در تمام عمر کمبودش را احساس می‌کرد.» (اینها را ولادیسلاف **خاداسیویچ**، شاعر و منتقد بیان کرده است.) کتابِ بی‌ادّعا، صادقانه، و عاری از خودبینیِ او نوری ملایم و متعادل بر این مرد پراستعداد و پیچیده می‌افکند؛ در این کتاب به‌نظر نمی‌رسد با آدمی عجیب‌وغریب و لجام‌گسیخته روبروییم.

ابتدا در کوچینو[۱۰۰]، محلّی روستایی نه چندان دور از مسکو، اقامت کردند. بیلی همچون همیشه زیاد می‌نوشت و نقشه‌هایی همچون همیشه بلندپروازانه در سر داشت. رمان، خاطرات، نقد، نظریّهٔ ادبی، و داستانواره‌های سفرنامه‌ای می‌نوشت و هرچند نقشه‌های بلندبالایش همگی به‌اجرا درنیامدند، برخی از بهترین آثارش به همین دوره تعلّق دارند که مهمّترینشان سه جلد خاطرات اوست که با عزیمتش به ایتالیا همراه با تورگینوا پایان می‌یابد؛ دو جلد از یک رمان تاریخی که قرار بود چهار جلد بشود؛ و **هنر گوگول**[۱۰۱] (۱۹۳۴). او در ۸ ژانویهٔ ۱۹۳۴ درگذشت.

قرار بود رمانِ بلندش تاریخ انقلاب کمونیستی باشد. دو جلدِ تکمیل‌شده عبارتند از: **مسکو**[۱۰۲] (۱۹۲۶)، شامل دو بخش ــ **آدم غریب مسکو**[۱۰۳] و **مسکو در محاصره**[۱۰۴] ــ و **نقابها**[۱۰۵] (۱۹۳۲). بیلی در مقدّمه‌اش بر **مسکو**، به‌تاریخ ۱۹۲۵، «چند نکته در توضیح» ارائه می‌کند: می‌نویسد که رمان وصف «سردرگمیِ» زندگیِ پیش از انقلاب است که به‌هیئت «کاریکاتورهای هجوآمیز» و «شخص پروفسور کاروبکین[۱۰۶]، محقّقی با اهمّیّت جهانی»، ارائه می‌شود؛ رمان «درماندگی علوم را در رژیم بورژوایی» ترسیم می‌کند. پنج‌سال بعد بیلی **نقابها** را تصویر جامعهٔ فاسد روسیّه در پاییز و زمستان ۱۹۱۶ وصف می‌کند که پس از یک غیبت چهارساله در بازگشت از خارج با آن مواجه شد. همان‌جا توضیح داده بود که جلد سوّم دربارهٔ انقلاب و بخشی از دورهٔ «کمونیسم نظامی» خواهد بود و جلد چهارم «پایان NEP [«سیاست اقتصادیِ جدید» لنین] و آغاز دورهٔ بازسازی» را ترسیم خواهد کرد. بیلی گفت که نیّت کرده چنین کند، امّا «نیّتْ عمل نیست.» «آن‌که نیّت می‌کند به‌طور مکانیکی، ذهنی، و کمّی فکر می‌کند،» امّا، در ضمنِ نوشتن، این نحوهٔ اندیشیدنِ انتزاعیِ «کمّیِ» به «کیفی» تبدیل می‌شود؛ یک «ساختمان انتزاعیِ» فکری «به‌اصطلاح از جوش که می‌افتد» به بیانِ «کیفی» در قالب تصاویر بدل می‌شود. بنابراین او نمی‌توانست به‌طور قطع پیش‌بینی کند که حاصل چه خواهد شد، امّا به‌طور کلّی، در جلدهای سوّم و چهارم، «نویسنده امیدوار است قهرمانانش را در سنتزِ فرایندی دیالکتیکی نشان دهد که در هریک از آنها جریانی خاصّ خود او (قهرمان) را طیّ می‌کند.» جلد دوّم «آنتی‌تز» است که در آن «نویسنده مسئلهٔ 'بودن یا نبودن' ملت... چگونه‌زیستن در جهانی چنین تباه... را به اوج خود می‌رساند.» جلد اول تز است، دوّمی آنتی‌تز؛ سنتز باید به‌دنبالشان بیاید.

روشن است که بیلی برای توصیف تجربهٔ خلّاقهٔ خود از اصطلاحات مارکسیستیِ جدید استفاده کرده است؛ تجربه‌ای که در آن، همچنانکه در **کبوتر نقره‌ای** و **پطرزبورگ**، اثرِ تمام‌شده روایتِ «ازجوش‌افتاده» و «کیفیِ» نیّتِ انتزاعیِ اوّلیّه از کار درمی‌آمد. اینکه این دو رمانِ آخری چه بودند درست روشن نیست. شخصیّتهای آنها چون شخصیّتهای **کبوتر نقره‌ای** و **پطرزبورگ** اشخاصی رمزی یا سایه‌های متافیزیکی نیستند. «رئالیستی» هم که اصلاً نمی‌توان نامیدشان. شاید بهترین برچسب برای نامگذاری آنها «کاریکاتورهای گروتسک» باشد. پیرنگهای رمانها، با پیچهایی که تعلیق ایجاد می‌کنند، یادآور داستانهای پلیسی‌اند و رخدادهای فرعیِ نمایشگرِ سادیسمِ شنیع، مثل شکنجهٔ پروفسور کاروبکین در **مسکو**، در آنها گنجانده شده است. وقتی از بیلی پرسیدند که چرا چنین صحنه‌هایی را می‌نویسد، پاسخ داد که اینها رنج خود او را بیان می‌کنند. به‌نظر می‌رسد که بیلی داشت در جامعه‌ای جدید که آن را می‌ستود، یا به خودش باورانده بود که آن را می‌ستاید، کورکورانه راهش را پیدا می‌کرد ــ جامعه‌ای که امیدوار بود روزی در آن جا بیفتد. به‌نظرش می‌رسید که جامعه جامعه‌ای است آرمانگرا، روحیّهٔ گروهیِ آن دوستانه و دمکراتیک است، و داشت نگرشها، زبان، و رفتار آن را مطالعه می‌کرد. امّا زندگی در این جامعه بسیار دشوار بود و او رنج می‌کشید.

دربارهٔ محاسن کتاب او دربارهٔ گوگول جای هیچ چون‌وچرایی نیست. اثری است درخشان در نقد ادبی که کانستانتین ماچولسکی با بصیرت تمام درباره‌اش نوشته است:

> اینکه بیلی در آخرین سالهای عمرش به‌سوی گوگول، راهنما، آموزگار، و الهامبخش همیشگی‌اش، برگشته عمیقاً نمادین است. نویسندهٔ این نقد در خلق **کبوتر نقره‌ای** و **پطرزبورگ** همه‌چیزش را مدیون گوگول است و بهترین کتابش پیش از مرگ هدیهٔ عشقِ توأم با احترام و حق‌شناسیِ اوست.

این هدیه بررسیِ جامعِ تکنیکِ گوگول و تعریفِ کیفیّت یگانهٔ اوست. این بررسی شکلی چون قیف دارد که با طبقه‌بندیِ کلّیِ آثار گوگول به سه مرحلهٔ متناظر با سه دورهٔ زندگی او آغاز می‌شود؛ بیلی، در ادامه، آثار اصلیِ معرّفِ این سه مرحله را دقیقاً با یکدیگر مقایسه می‌کند؛ سپس استفادهٔ گوگول از رنگ، صوت، حرکت، آهنگ، و پرسپکتیو را به‌تفصیل مورد بررسی قرار می‌دهد؛ بعد جلوه‌های کلامی، همچون تعویق، تکرار، توازی، مبالغه، و مقایسه، را تحلیل می‌کند؛ در پی آن به نقش فعل، صفت، و اسم در صوت و ساختارِ جمله‌هایش می‌پردازد؛ و سرانجام دربارهٔ صوت حروف و هجاها بحث می‌کند. در هر مرحله تحلیل صریح و دقیق است؛ امّا بیلی در معرّفیِ کتاب آن را صرفاً جمع‌آوریِ موادّ خامی نامیده است که امیدوار بود همچون «درآمد»ی بر عناصرِ «دستور بوطیقای گوگول» مفید افتد. این ادّعای فروتنانه نشانه‌ای است از میزان سرسپردگی او به گوگول. حتّی یک کلمهٔ گوگول از نظرش دور نمانده است. گویی گوگول را از حفظ است. گویی کم‌وبیش خود به گوگول مبدّل شده است.

پس لاجرم از این تحلیلْ کم‌وبیش همان‌قدر که دربارهٔ موضوع بحثش باخبر می‌شویم چیزهایی دربارهٔ خودش می‌فهمیم. این کتاب جمعبندیِ دیدگاههای بیلی است دربارهٔ هنر، نمونه‌ای است کامل از چگونگی کاربست نظریّه‌هایش و بیان باورها و سلایق او. او گوگول را به خاطر اصالتش می‌ستاید که با او پیوندی ارگانیک دارد، زیرا فرایند خلق‌کردن در گوگول چون «گردش خون» اوست؛ زیرا آثارش، که از این فرایندِ خلق‌کردن تغذیه کرده‌اند، چون ناخن هستند که گرچه می‌شود آنها را چید، امّا باز رشد می‌کنند و «هرگز نمی‌توانند به‌پایان برسند»؛ زیرا نثر او «آتشفشانی» است، جمله‌هایش «انفجاری»اند؛ زیرا داستانهایش موسیقی‌اند، «داستان-ترانه»اند؛ زیرا «گوگول نه فقط نویسنده، که ملودی‌ساز هم هست»؛ و زیرا «یک واژه برای گوگول چون کشمش یا سنگریزه‌ای است که در آب پرتاب شود؛ از آب صوتی موسیقایی برمی‌آورد و حلقه‌هایی می‌سازد ــ حلقه پشت حلقه.» «تیغه‌های قیچیِ» ایّامِ دانشگاهِ بیلی اینجا تیزتر از همیشه‌اند و به ماهرانه‌ترین شکلی برهم می‌آیند: علومِ دقیقه اینجا ابزار مشاهدهٔ دقیق و موشکافانه‌ای است که برای آشکارکردن جوهر درونیِ در اعماق نهفتهٔ هنر، **موسیقی** واژه‌ها، تصاویر، و رنگها به‌کار گرفته شده است.

«اصالت ارگانیک» ــ کلید درک تفکّر و نوشته‌های بیلی همین است. «اصالت»، به‌شرط آنکه فقط بیرونی، تصنّعی، یا فقط بدیع نباشد و «ارگانیک» باشد، در نظر بیلی جوهر هنر است؛ بایست بیانگر آن چیزی باشد که نزد فرد حقیقت دارد و در نتیجه نمی‌شود تقلید یا نسخه‌برداری باشد. بیلی از خودش «اصالت ارگانیک» می‌طلبید، در دیگران به جستجویش برمی‌آمد، و در برابر سنّت‌گرایانی که با هر گرایش تازه‌ای مخالف بودند و نیز، در مورد خودش، در برابر غیرسنّت‌گرایانی که بر او برچسبِ مکتبهای جدیدی می‌زدند که به آنها تعلّق نداشت ــ ابتدا «مکتب انحطاط» و در پایان «فرمالیسم» ــ حامی و مدافع این اصالت بود.

او سمبولیست بود و سمبولیسم طرفدار بدبینی و انحطاط نبود، همان‌طور که جنبه‌های بیرونی و صوریِ هنر را برتر از جنبه‌های دیگرش نمی‌نشاند. بارها و بارها توضیح داد که سمبولیسم یک مکتب هنری نیست، بلکه یک شیوهٔ زندگی است. خود او، چنانکه در جزوه‌ای که در ۱۹۲۸ نوشت و پس از مرگش در ۱۹۸۲ منتشر شد، **چرا سمبولیست شدم**[۱۰۷]، گفته است که هرگز سمبولیست «نشد»، بلکه سمبولیست به‌دنیا آمده بود. وقتی یک اثرِ سمبولیستی به‌نظر غیرقابل‌فهم می‌رسید کافی بود شیوهٔ درست برخورد با آن نشان داده شود تا آن اثر آشنا شود. در مقدّمه‌اش بر **نقابها** مطرح می‌کند که «امپرسیونیستها درک نمی‌شدند تا آنکه کسی به‌نحوا گفت: باید این‌طوری نگاهشان کرد؛ از آن لحظه، **ناگهان** قابل فهم شدند.» در اشاره به شیوهٔ درست برخورد با آثار خودش نیز به‌زمزمه چیزی پیشنهاد کرد: او نه برای چشم، که برای گوش می‌نوشت؛ نثرش واقعاً نثر نبود، بلکه شعر بود و فقط برای صرفه‌جویی درجا به‌صورت نثر چاپ می‌شد. **نقابها** «یک منظومهٔ حماسی بزرگ» بود که در بحرِ آناپست [رکن سه‌هجایی ــ دو کوتاه و یک بلند] سروده شده است.

سالها پیش بیلی به‌تأکید می‌گفت که تمامیِ **پطربورگ** بر صوت ساخته شده است، بر یک صوت پرهمهمه و شوم ــ «اااااا-اااااا-اااا» ــ که در سرتاسر رمان به‌گوش می‌رسد و اصوات دیگری که معانی مشخصی دارند: «ل-ک-ل-پ پ-پ پ-ل ل، که در آن ک صدای دم کردگی، پ پ-پ پ خفقان‌آوری، فشار دیوارهای خانهٔ زرد آبلئوخوف...»، است، و الی‌آخر.

«نه، داری از خودت می‌سازی!» «امّا خیلی ببخشید، **من** بودم که **پطربورگ** را نوشتم یا **من** نبودم؟» «تو بودی ــ امّا خودت داری ازش انتزاع می‌سازی.» «در این‌صورت، من **پطربورگ** را ننوشتم؛ **پطربورگ** ی در کار نیست؛ چون اجازه نمی‌دهم بچّه‌ام را از من بگیری؛ آن‌قدر خوب می‌شناسمش که تو حتّی به‌خواب هم نمی‌بینی.»

اشتباه است که این ادّعاها را اوهام و مبالغهٔ صرف تلّقی کنیم و جدیّشان نگیریم. این گفته‌ها با متافیزیکِ بیلی همخوانی دارند که،

همچون نسخه‌هایی که برای هنر تجویز می‌کرد، صرفاً نظامی از اندیشه‌ها نبود، بلکه اصلاً ساختار ادراکات و عواطف او بود. به‌نظر می‌رسد که علاوه بر اعتقاد به این فرض که جهان یک اندیشه یا تصوّر است (اغلب اوقات نیز، اندیشه یا تصوّر خود او)، بر اساس آن زندگی هم می‌کرد. در تفسیرهایش (یا سوءِتفسیرهایش) دربارهٔ هنر، آدمها، رخدادها می‌توان انبوهی از شواهد دالّ بر این گفته یافت. به‌هرحال در تمامی عقاید، انتقادها، و اشتباهاتش یکدستیِ شگفت‌آوری به‌چشم می‌خورد. موجودات خاکی فقط به‌دلیل معنا و اهمّیّتشان در سنجش با آرمان علوِّ غایی، خرد، و زیبایی و داوری دربارهٔ آنها بر حسب ارتباطشان با حقیقت غایی ـ که وصف‌ناپذیر است ـ برایش جالبند. خردِ برزبان‌نیامدهٔ شهودی ـ «سکوت اضافی و مازادِ» عامّهٔ دهقانان روس، «اسرار» دشتها و جنگلهای روسیّه ـ تحسین می‌شود؛ موسیقی تحسین می‌شود که بزرگترینِ همهٔ هنرهاست، زیرا بیش از باقی هنرها از آنچه محاط است و قابل تعریف و مادّی دور شده است؛ و، چه در زندگی و چه در هنر، **چگونه** را تحسین می‌کند، نه **چه** را.

بیلی با این پیش‌فرضهایش از رئالیستهای روسی قرن نوزدهم بسیار دور می‌افتد که رئالیسم‌شان متّکی بر نگرشهایی چنان بیگانه برای او دربارهٔ زندگی است که ممکن است کاملاً آنها را غلط بفهمند، چنانکه برای مثال آنتون چخوف را غلط فهمید. رئالیسم روسی متّکی است بر احترام به فرد، موردِ منفرد، شیء مادّیِ ملموس چنانکه فی‌نفسه هست بدون اطلاق «معنا»، بدون اینکه چارچوبهای مفهومیِ انتزاعی لازم باشد تا آنها را جالب توجّه کند. این نگرشی کثرتگرا به زندگی بود که بیلی اصلاً نمی‌توانست آن را درک کند. در ستایش پرشوری که نثار چخوف می‌کند چخوف را نمی‌ستاید، بلکه اندیشه‌های خود را که بر چخوف بار کرده است می‌ستاید، شخصیّتها و رخدادها را چنانکه خود می‌خواهد می‌پیچاند تا او را قابل گنجیدن در ظرف سمبولیسم کند. رئالیستها با شخصیّتهایی که می‌آفریدند همذات‌پنداری می‌کردند. بیلی از مخلوقاتش فاصله می‌گرفت و از چشم‌انداز دورِ موجودی اثیری که به این زمین تعلّق ندارد بر آنها نظر می‌کرد. او دربارهٔ انسانها نمی‌نوشت، دربارهٔ صفات و احساسات انسانی می‌نوشت و ترتیباتی و تصاویری از زندگی خلق می‌کرد: شخصیّت نه، کاریکاتور می‌ساخت؛ کارش بازنمایی نه، ارائهٔ طرح کلّی زیستن بود؛ زندگی نه در لحظات خاصّ تاریخ، بلکه زندگی در پرتو ابدیّت و بی‌نهایت. از این جنبه آنچه بیلی به ادبیّات داده است همپای گرایش انسانزدایی در بخش اعظم هنر قرن بیستم است که ویژگی اصلی آن برداشتن تأکید از محاکات و گذاشتن تأکید بر خیالپردازی، انتزاع، تحلیل، و طرّاحیِ ناب است.

پی‌نویسها

1. Leonid Ledianoi
2. *Zapiski Chudaka* (*Notes of an Eccentric*)
3. Boris Nikolaevich Bugaev
4. *Kotik Letaev*
5. Boren'ka
6. *War and Peace*
7. Titan، نژاد غولهای زمینی که خدایان المپ قدرتشان را سلب کرده بود. ویژگی آنها غول‌آسایی، نیروی عظیم و وحشیانه، و فقدان عقل و شعور بود.
8. *Extinct Monsters*
9. Aunty Dottie
10. Afrosinia
11. Dunyasha
12. Arbat
13. Nikolai Vasilevich Bugaev
14. Aleksandra Dmitrievna
15. Almochka
16. Jean-Gaston Darboux، (۱۸۴۲ـ۱۹۱۷). ریاضیدان فرانسوی.
17. Henri Poincaré، (۱۸۵۴ـ۱۹۱۲). ریاضیدان فرانسوی.
18. Raissa Ivanovna
19. Dornach
20. "Johannesbau"
21. Rudolf Steiner، (۱۸۶ـ۱۹۲۵). فیلسوف اجتماعی اتریشی و بنیانگذار حکمت انسانی.
22. Edvard Grieg، (۱۸۴۳ـ۱۹۰۷). آهنگساز نروژی.
23. *Kreshchenyi Kitaets* (*The Baptized Chinaman*)
24. *Na rubezhe dvukh stoleti* (*On the Border of Two Centuries*)
25. Bella Ruden
26. Lev Ivanovich Polivanov
27. Mikhail Sergeevich
28. Olga Mikhailovna
29. Serezha
30. Boriy
31. *Vosporninaniia o A. A. Bloke* (*Reminiscences of A. A. Blok*)
32. *Under the Northern Sky*
33. Edward Burne-Jones، (۱۸۳۳ـ۱۸۹۸). نقّاش و طرّاح انگلیسی.
34. *The Birth of Tragedy*
35. *Thus Spoke Zarathustra*
36. Boris Burevoy
37. Buryi Voy
38. *Simfoniia* (*Symphony*)
39. *The Second Symphony*
40. Dante Gabriel Rossetti، (۱۸۲۸ـ۱۸۸۲). نقّاش و شاعر انگلیسی.
41. *Vtoraia, dramaticheskaia* (*The Second or Dramatic*)
42. *Severnaia Simfoniia* (*Northern Symphony*)
43. *Pervaia, geroicheskaia* (*The First or Heroic*)
44. *Vozvrat: Tret'ia simfoniia* (*The Return: Third Symphony*)
45. *Kubok metelei: Chetvertaia simfoniia* (*The Goblet of Blizzards: Fourth Symphony*)
46. *Lug zelenyi* (*The Green Meadow*)
47. *Simvolizm* (*Symbolism*)
48. *Arabeski* (*Arabesques*)

97. Klavdiya Vasileyeva
98. *Vospominaniia o Belom*
99. *John E. Malmstad*
100. Kuchino
101. *Masterstvo Gogolia* (*The Art of Gogol*)
102. *Moskva* (*Moscow*)
103. *Moskovskii chudak* (*The Moscow Eccentric*)
104. *Moskva pod udarom* (*Moscow Under Siege*)
105. *Maski* (*Masks*)
106. Korobkin
107. *Pochemu ia stal simvolistom* (*Why I Became a Symbolist*)

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

POETRY

Zoloto v lazuri. Moscow, 1904.
Pepel. St. Petersburg, 1909.
Urna. Moscow, 1909.
Khristos voskrese. Petrograd, 1918.
Pervoe svidanie. Petrograd, 1921.
Posle razluki. Berlin, 1922.
Zvezda. Petrograd, 1922.

FICTION

Simfoniia: Vtoraia, dramaticheskaia. Moscow, 1902.
Severnaia simfoniia: Pervaia, geroicheskaia. Moscow, 1904.
Vozvrat: Tret'ia simfoniia. Moscow, 1905.
Kubok metelei: Chetvertaia simfoniia. Moscow, 1908.
Serebrianyi golub'. Moscow, 1910. Reprinted as 2 vols. in Berlin, 1922.
Peterburg. Moscow, 1916; rev. ed. in 2 vols., Berlin, 1922. First published serially in the journal *Sirin*, 1913-1914.
Kotik Letaev. Petrograd, 1922.
Zapiski chudaka. Berlin, 1922.
Vozvrashchenie na rodinu. Moscow, 1922. Includes parts of *Zapiski chudaka*.
Moskva. Moscow, 1926.
Kreshchenyi kitaets. Moscow, 1927.
Maski. Moscow, 1932.

LITERARY CRITICISM AND PHILOSOPHY

Lug zelenyi. Moscow, 1910.
Simvolizm. Moscow, 1910.
Arabeski. Moscow, 1911.
Rudolf Shteiner i Gete. Moscow, 1917.
Na perevale I: Krizis zhizni. Petrograd, 1918.
Na perevale II: Krizis mysli. Petrograd, 1918.

49. Steven Cassedy
50. "Emblematika smysla" ("Emblematics of Meaning")
51. *Serebrianyi golub'* (*The Silver Dove*)
52. Aleksandra Andreevna
53. "Formy iskusta" ("The Forms of Art")
54. *Nachalo veka* (*The Beginning of the Century*)
55. Lyubov' Dmitrievna Mendeleeva
56. *Mezhdu dvukh revoliutsii* (*Between Two Revolutions*)
57. "Omut" ("The Slough")
58. *Pepel* (*Ashes*)
۵۹. Annie Besant، (۱۸۴۷-۱۹۳۳). تئوسوفیست انگلیسی.
60. *The Secret Doctrine*
۶۱. Helena Blavatsky، (۱۸۳۱-۱۸۹۱). تئوسوفیست روسی.
62. Bobrovka
63. Pyotr Daryalsky
64. Asya Turgeneva
65. Tselebeyevo
66. Gugolevo
67. Baroness Todrabe-Graaben
68. Shakhmatovo
69. Kudeyarov
70. Bogolyuby
71. Campioni
72. *Putevye zametki* (*Travel Notes*)
73. *Peterburg* (*Petersburg*)
74. *"Peterburg" Belogo* (*Belyjs "Peterburg"*)
75. Ableukhov
76. Nikolai Ableukhov
77. Apollon Apollonovich Ableukhov
78. Aleksander Ivanovich Dudkin
79. Konstantin Mochulsky
80. *The Bronze Horseman*
81. *Nevsky Prospect*
82. *Crime and Punishment*
83. *Dead Souls*
84. Nizhny
85. Uglich
۸۶. Tsushima، نام جزیره‌ای ژاپنی که ناوگان روسی در ۱۹۰۵ در آنجا از ناوگان ژاپنی شکست خورد.
۸۷. Kalka، نام جزیرهٔ دیگر ژاپنی که آن‌هم محلّ شکست ناوگان روسی از ناوگان ژاپن در ۱۹۰۵ بود.
۸۸. Kulikovo، جنگی که در ۸ سپتامبر ۱۳۸۰ در مکانی به همین نام واقع شد و در آن سپاهیان روسیّه بر «اردوی زرین» پیروز شدند و بخش بزرگی از سرزمینهای تحت اشغال تاتارها را آزاد کردند.
89. *Vospominaniia o Shteinere* (*Reminiscenes of Steiner*)
90. *Krizis mysli* (*The Crisis of Thought*)
91. *Krizis zhizni* (*The Crisis of Life*)
92. *Krizis kul'tury* (*The Crisis of Culture*)
93. *Pervoe svidanie* (*The First Encounter*)
94. *Notes of a Madman*
95. Nelly
96. *Vozvrashchenie na rodinu* (*Returning Home*)

Christa, Boris. *The Poetic World of Andrey Bely*. Amsterdam, 1977.

Cioran, Samuel D. *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*. The Hague, 1973.

Elsworth, J. D. *Andrey Bely*. Letchworth, England, 1972.

_____. *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*. Cambridge, England, 1983.

Ivanov-Razumnik, V. R. "*Peterburg*" *Belogo*. Petrograd, 1923. Reprinted as *Belyjs "Peterburg."* Munich, 1972.

Janacek, Gerald, ed. *Andrey Bely: A Critical Review*. Lexington, Ky., 1978.

Khodasevich, V. F. "Andrey Bely." In *Nekropol*. Paris, 1976.

_____. "Ableukhovy-Letaevy-Korobkiny." In *Izbrannaia proza*. New York, 1982.

Kovac, Anton. *Andrej Belyi: The "Symphonies" (1899-1908)*. Bern, 1976.

Kozlik, F. C. *L'Influence de l'anthoposophie sur l'oeuvre d'Andrei Bielyi*. 3 vols. Frankfurt, 1981.

Literaturnoe nasledstvo. Vols. 27-28, *Symvolizm*. Moscow, 1937. Pp. 371-456 and 575-638.

Mandelshtam, Osip. "Andrey Bely: *Zapiski chudaka*." In *Collected Works*, vol. 2. New York, 1966.

Maslenikov, Oleg. *The Frenzied Poets: Andrey Biely and the Russian Symbolists*. Berkeley and Los Angeles, 1952.

Mirsky, D. S. *A History of Russian Literature*. New York, 1949.

Mochulsky, Konstantin. *Andrey Bely*. Translated by Nora Szalavitz. Ann Arbor, Mich., 1977.

Nivat, Georges. "Éléments pour une biographie d'Andrej Belyj." *Cahiers du monde russe et soviétique* 15:17-21 (1974).

Steinberg, Ada. *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*. Cambridge, England, 1982.

Tsvetayeva, Marina. "Plennyi dukh." In *Izbrannaia proza*, vol. 2. New York, 1979.

Valentinov, N. *Dva goda s simvolistami*. Stanford, Calif., 1969.

Woronzoff, Alexander. *Andrej Belyj's "Petersburg," James Joyce's "Ulysses," and the Symbolist Movement*. Berne, 1982.

کتابنامهٔ فارسی

«گوگول»، «ولادیسلاو خاداسه‌ویچ»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

ایوانف، رازومنیک، «دربارهٔ آندره‌یی بِلی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، نگاه، ۱۳۶۹.

Na perevale III: Krizis kul'tury. Petrograd, 1920.

Glossolaliia: *Poema o zvuke*. Berlin, 1922.

O smysle poznaniia. Petrograd, 1922.

Poeziia slova. Petrograd, 1922.

Ritm kak dialektika i "Mednyi Vsadnik" Pushkina. Moscow, 1929.

Masterstvo Gogolia. Moscow, 1934.

AUTOBIOGRAPHICAL WORKS

Ofeyra: Putevye zametki. Moscow, 1921.

Vospominaniia o A. A. Bloke. Published in four issues of the journal *Epopeia*. Berlin, 1922-1923.

Veter s Kavkaza. Moscow, 1928.

Na rubezhe dvukh stoletii. Moscow, 1930.

Nachalo veka. Moscow, 1933.

Mezhdu dvukh revoliutsii. Leningrad, 1934.

Pochemu ia stal simvolistom. Ann Arbor, Mich., 1982.

Vospominaniia o Shteinere. Paris, 1982.

CORRESPONDENCE

A. A. Blok-Andrey Bely: Perepiska. Moscow, 1940.

TRANSLATIONS

Complete Short Stories. Translated by Ronald Peterson. Ann Arbor, Mich., 1979. Includes "We Await His Return" (1906), "The Bush" (1906), "The Mountain Princess" (1907), "Adam" (1908), "The Yogi" (1918), and "A Man" (1918).

The First Encounter. Translated and introduced by Gerald Janecek. Notes and comments by Nina Berberova. Princeton, N. J., 1979.

Kotik Letaev. Tanslated by Gerald Janecek. Ann Arbor, Mich., 1971.

Petersburg. Translated, annotated, and introduced by Robert A. Maguire and John E. Malmstad. Bloomington, Ind., 1978.

Selected Essays. Translated and edited by Steven Cassedy. Berkeley and Los Angeles, 1985. Includes "The Emblematics of Meaning."

The Silver Dove. Translated by George Reavey. New York, 1974.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Alexandrov, Vladimir E. *Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction*. Cambridge, Mass., 1985.

Bugaeva, K. N. Vospominaniia o Belom. Edited, annotated, and introduced by John E. Malmstad. Berkeley, Calif., 1981.

آلکساندر استپانوویچ گرین

(۱۸۸۰ـ ۱۹۳۲)

هونگور اولانوف
خشایار دیهیمی

گرین نویسنده بود. او که فرزند یک تبعیدی لهستانی، استفان گرینفسکی[1]، بود در ناحیهٔ ویاتکا[2] در کیروف[3] به‌دنیا آمد. در نوجوانی با خواندن رمانهای ماجرایی ماین رید و گوستاو امار یا قصّه‌های تخیّلی هوفمان و الن‌پو سعی می‌کرد ملال این دوران را از خود دور کند. آرزوی او برای آنکه دریانورد شود راه به جایی نبرد. در اوایل دههٔ ۱۹۰۰ گرین به حزب سوسیالیست انقلابی پیوست. او در این حزب به‌نوشتن اعلامیّه‌های سیاسی پرداخت. بدین‌ترتیب بود که ذوق و استعداد ادبی خود را کشف کرد.

آثار ادبی گرین در سرتاسر زندگی‌اش خارج از جریان اصلی ادبیّات روسیّه تکوین و گسترش یافت. او به‌تلفیق خاصّی از امر تجربی و امر خیالی رسید: نثری با ماهیّت قصّه‌های پریان، بدین‌معنی که او از قوانین احتمالاتِ «اینجا و اکنون» پیروی و متابعت نمی‌کرد. همین امر او را قادر می‌ساخت روابط واقعیّت را مطابق با هدف شاعرانه‌اش بازتلفیق کند: یعنی جهانِ شگفتِ زیبایی را در کنار جهان مُدرنِ آشنا قرار دهد و هردو جهان اعتبار شاعرانه‌شان را به‌یکسان حفظ کنند ـ مثلاً رزمناوهای قرن بیستمی را در کنار کشتیهای بادبانی عصری دیگر قرار دهد. داستانهای گرین ربط چندانی به وقایع عینی و مهمّ روزگارشان ندارند. او جهان رمانتیک کاملی برای خود خلق کرد: ساحل جنوبی شگفت و زیبا و دریاها و بندرهای درخشان و نورانی. این محیط شگفت و زیبا شخصیّتهای شگفت و زیبا هم به‌بار می‌آورد: ماجراجویانِ جسور، راهزنان و قاتلها، زنان زیبا، و دریانوردان و ناخداها. این محلّها و شخصیّتهای غریب و شگفت ربطی به هیچ محیط تاریخی مشخّصی نمی‌یابند و قصد نویسنده آن است که جنبهٔ خیالی ناب آنها را حفظ کند. گرین، با برکنارداشتن شخصیّتهایش از واقعیّت، اهمّیّت و معنای انسانی عامّی به آنها می‌بخشد و این معنا را با انتخاب نامهای غیرروسی برای شخصیّتها به خواننده منتقل می‌کند. به همین دلیل قهرمانان گرین هیچ ملیّت تاریخی مشخّصی ندارند. جهان گرین که جهانی تخیّلی است شباهت غریبی به جهان تجربی دارد. این جهان به‌نحو شگفتی محسوس است، تأثیر بصری عظیمی دارد، و همین است که به محیطِ ابداعیِ جهان گرین ارزش زیبایی‌شناختی می‌بخشد.

مهمّترین آثار گرین داستانها و رمانهای او هستند. مشخّصهٔ داستانهای او نوعی گریز به غرابت زیبای جهان رمانتیک است که با کمک پیرنگهای ابتکاری صورت می‌گیرد که غالباً گرهگشایی اخلاقی یا درسهای فلسفی به‌همراه دارند ـ مثلاً کارکرد شرافت‌بخش هنر («آبرنگ»[4]، ۱۹۲۸). امّا به‌هرصورت این زیبایی و شکوهِ تصاویر صدای تنهایی و یأس را کاملاً خفه نمی‌کند. این داستانها بر روی هم نظام همگنی پدید می‌آورند که ازنظر مضمونی، جوّ حادّ عاطفی، مناظر، نامهای شهرها و شخصیّتها، و وقایع به‌هم ارتباط دارند. هر پنج رمان گرین را می‌توان رمانهای ماجرایی خواند: **بادبانهای سرخ**[5] (۱۹۲۳) روایت خاصّ و ویژه‌ای از موتیف سیندرلاست؛ **جهان نورانی**[6] (۱۹۲۳) توصیف مبارزه علیه میانمایگی خودپسندانه است که به‌شکست می‌انجامد؛ **زنجیر طلایی**[7] (۱۹۲۵) داستانی است که می‌خواهد نشان دهد چگونه ثروت مایهٔ بدبختی می‌شود؛ **خرامیدن بر امواج**[8] (۱۹۲۸) ماجرای جستجوی خوشبختی را بازمی‌گوید که هم ماجرای جالبی است و هم به‌شکست می‌انجامد؛ و **راهی به هیچ کجا**[9] (۱۹۳۰) نماد نهایی گرین است، رمانی دربارهٔ شکست در تلاش برای موفّقیّت در زندگی. منتقدان روسی هرگز از نوشته‌های گرین استقبال گرمی نکردند. او فراموش‌شده و در تنگدستی در شهر استاری کریم[10] درگذشت، امّا نثر رمانتیک او احتمالاً بهتر از غالب آثار ادبی رمانتیک و خیالی دههٔ ۱۹۲۰ در برابر فرسایش زمان مقاومت کرده است.

پی‌نویسها

1. Stefan Grinevsky
2. Vyatka
3. Kirov
4. "Water Color"
5. *Alye parusa* (*Red Sails*)

Alexander Grin, *Selected Short Stories*. Ed. and trans. Nicholas Luker. Ann Arbor, 1983.

SECONDARY LITERATURE

Avtobiograficheskaya povest'. In *Sobranie sochinenii*. vol. 6. Pp. 228-361.

V. Kovskii, *Romanticheskii mir Aleksandra Grina*. 1969.

V. Sandler, ed., *Vospominaniya ob Aleksandre Grine*. 1972.

Nicholas J. L. Luker, *Aleksandr Grin: The Forgotten Visionary*. Newtonville, Mass., 1980.

———. "A Selected Bibliography of Works by and about Alexander Grin (1880-1932)," *RLT* 8 (1974), pp. 543-65.

6. *Blistayushchii mir* (*Luminous World*)
7. *Zolotaya tsep'* (*The Golden Chain*)
8. *Begushchaya po volnam* (*Gliding on the Waves*)
9. *Doroga nikuda* (*The Road to Nowhere*)
10. Stary Krym

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 6 vols. 1965.

TRANSLATIONS

A. Green, *Scarlet Sails*.

A. Grin, *The Seeker of Adventure: Selected Stories*. Moscow, 1979.

آلکساندر آلکساندروویچ بلوک

(۱۹۲۱ـ۱۸۸۰)

جرالد پیروگ
عبدالله کوثری

الکساندر بلوک سه‌سال پیش از مرگ چنین نوشت:

> شور و شوق فردیِ کاتولوس، همچون شور و شوق هر شاعر، از روح زمانه‌اش تأثیر می‌پذیرفت. سرنوشت این هیجانات و ضرباهنگ و وزن آنها، همچون ضرباهنگ و وزن شعر شاعر، از زمانه‌ای الهام می‌گرفت که شاعر در آن می‌زیست. زیرا در ادراک شاعرانهٔ جهان فاصله‌ای میان فردی و عمومی نیست. شاعر هر چه حسّاستر باشد این نکته را بهتر احساس می‌کند که میان آنچه «از آن اوست» و آنچه «از آن او نیست» جدایی وجود ندارد. بنابراین در دوران آشفتگی و آشوب حتّی رامترین و صمیمانه‌ترین آرزوهای جانِ شاعر لبریز از توفان و آشوب می‌شود.

در تاریخ روسیّه بی‌گمان دورانی توفانی‌تر و پرآشوب‌تر از دورانی که بلوک در آن می‌زیست نشان نمی‌توان داد. همچنین هیچ کس از همنسلان بلوک به‌اندازهٔ او در برابر هیاهوی این دوران حسّاس نبود و شیواتر از او از هول و هراس آن دوران سخن نگفت. بلوک براستی برترین سخنگوی عصر خود، آخرین شاعر از تبار شاعران بزرگ قرن نوزدهم، و بی‌تردید نخستین شاعر بزرگ روسیّه در قرن بیستم بود. او در چشم بسیاری از مردم روزگار خود شاعری بود که آرزوهای دورودراز روشنفکران روسیّه و ازخودبیگانگی آنان را در نخستین سالهای پرالتهاب این قرن بر زبان آورد. همچنانکه آنّا **آخماتووا** در شعر «حق با اوست ـ بار دیگر چراغ، داروخانه»[1] (۱۹۴۶) دربارهٔ بلوک نوشت «او چون یادمانی بر آستانهٔ این قرن ایستاده است.». او، به‌معنایی، بزرگترین شاعری بود که روشنفکران روسیّه ازدست دادند و نبودش هرگز جبران نشد.

بلوک که در سنّت شعر تغزّلی قرن نوزدهم روسیّه پرورش یافته بود مضمون و قالب این شعر را با مهارت و استادی تمام در اختیار گرفت و در آفرینش شخصیّت شعری (پرسونای) تغزّلی، که یکسره از آنِ دوران خودش بود، از آن سود جست. شاید از برکت همین سنّت ـ که در آن زندگی فردی شاعر به‌گونه‌ای گریزناپذیر با تاریخ ملّتش پیوند می‌یابد ـ بود که دریافتِ فوق‌العادهٔ او از لحظهٔ تاریخی و مکاشفهٔ پیامبرگونهٔ فجایعی که بر دوران او گذشت آن امکان را یافت که با زبان شخصی و صمیمانهٔ شعر تغزّلی به‌بیان درآید. این نکته بخصوص در شعر «صدایی از همسرایان»[2] (۶ ژوئن ۱۹۱۰ـ ۲۷ فوریهٔ ۱۹۱۴) آشکارا به‌چشم می‌آید:

چه بسیار می‌گرییم، شما و من، بر این زندگی رقّتبار!
وای اگر شما، دوستان من، خبر می‌داشتید
از سردی و ظلمتِ روزهایی که در پیش است!

امروز دست محبوب را در دست می‌فشاری و با آن بازی می‌کنی!
و تنها آن زمان می‌گریی که خیانتی را کشف کنی
یا خنجری را در آن دستهای نازنین. طفلک من، طفلک بیچاره!

فریب و دروغ را پایانی نیست و مرگ پیشاپیش تاخته است.
این دنیای هراس‌آور بازهم تاریکتر خواهد شد و چرخش
سراسیمهٔ سیّارات جنون‌آمیزتر خواهد شد، در طول قرنها،
قرنهایی که در پیش است!

و ما، من و تو، خواهیم دید که واپسین دوران
تلختر از هر دوران دیگر است. گناهی تاب‌ناپذیر
آسمان را تیره و تار خواهد کرد، خنده بر لب یخ خواهد زد،
و مردمان به تمنّایی دردناک مرگ را طلب خواهند کرد.

تو، طفلک من، چشم‌به‌راه بهار خواهی ماند ـ بهار تو را
خواهد فریفت. آفتاب را ندا خواهی داد که بر آسمان
برآید. آفتاب سر نخواهد زد. و آنگاه که فریاد برداری،
صدایت چون سنگی در کام فراموشی خواهد افتاد. ...

پس به این زندگی خرسند باش، آرامتر از آب و فروافتاده‌تر از
علف. آه، کودکان، وای اگر خبر می‌داشتید
از سردی و ظلمت روزهایی که در پیش است.

اشعار بلوک بیش از هرچیز از زندگی او مایه می‌گیرد. اگرچه این اشعار واکنش عاطفی او را در برابر جهان روزبه‌روز و موی‌به‌موی نشان می‌دهد ــ هر شعر او، همچون دفتر خاطرات، تاریخی بر خود دارد ــ امّا جدا کردن کنایاتِ اغلب مبهم از نکات «واقعی» زندگی او، که در پس هر شعر نهفته است، چندان کمکی به دریافت بهتر این اشعار نمی‌کند. این نکته صرفاً به روش نقد شعر بلوک مربوط نمی‌شود. بلوک از آغاز کار شاعری درپی آن بود که از تک‌تک اشعارش سبک روایی منسجمی پدید آرد و نوعی «درام زندگی» بیافریند که نشاندهندهٔ پیوندی درونی میان رویدادهای گوناگون باشد. او می‌کوشید در آشفتگی دنیای بی‌اعتبار نمودها رخنه کند و دست‌کم ردّ و نشانه‌ای از دنیای تابناک فراتر از جهان خود را به خواننده بنمایاند. بلوک شاعری ناب بود. تمامی زندگی‌اش را ــ در همهٔ ابعادش ــ در نوشته‌های خود، خاصّه در شعرش، پالایش داد و همین تصویر تغزّلی است که سیمایی خاصّ به دوران او بخشیده است. او در شعر «مکافات»[3] (۱۹۲۲) احساسات شکّ‌آلودهٔ خود را آشکار می‌کند:

قرن بیستم... دربه‌درتر، هولناک‌تر، ظلمات زندگی است (و سیاه‌تر و گسترده‌تر از آن، سایهٔ بالهای شیطان است). حریق دودآلود غروب (پیشگویی روزهای ما)؛ و در آسمان، شبح شوم آن ستارهٔ دنباله‌دار مخوف؛ سرانجامِ بی‌شفقتِ مسینا[4] (آن نیروهای سرکش بدوی از اختیار ما بیرون است)، و غرّش بی‌امان دستگاهها روز و شب ویرانی و تباهی بار می‌آورد. آگاهیِ هراس‌آور به این که همهٔ افکار و باورهای ناچیز ما تنها توهّمی بوده است؛ و پرواز نخستین هواپیما در خلأ قلمروهایی ناشناخته. ... بیزاری از زندگی و در عین حال عشقی جنون‌آسا به آن؛ در برابر میهن نیز شور و شوقی عظیم و نفرتی بی‌حدّ، ... و خونی سیاه و خاکی در رگهای متورّم ما، که هر بندی را درهم‌می‌شکند، خبر از تغییراتی بی‌سابقه و شورشهایی بی‌مانند می‌دهد.

شعر بلوک این توان فوق‌العاده را دارد که از درون جزئیّاتِ ملموسِ زندگیِ روزانه واقعیّتی فراتر از هر چیزِ شخصی و بی‌واسطه برون آورد. دریافت او از دوام و حضور بی‌نهایت و خارق‌العاده، زندگی و شعرش را شکل می‌داد. رویدادهای زندگیِ درونی‌اش تنها رویدادهای مهمّ و براستی واقعی برای او بود و این رویدادها بر زمینه‌ای از یک واقعیّت رازورانهٔ دیگر وقوع می‌یافت. در شعر «ما چندان اهل ستایش نیستیم»[5] (ژانویهٔ ۱۹۰۲) می‌نویسد:

ما چندان اهل ستایش این ضیافتهای خاکی نیستیم: اسراری بر
ما هویدا می‌شود و دنیاهای دوردست پیش رویمان می‌درخشد.

در عین حال رگه‌ای از شکّاکیّت طعنه‌آمیز در شعر او جریان دارد که این بصیرت را مخدوش می‌کند و سبب می‌شود که قدرت او در دریافت این واقعیّت رازورانه و گنجاندن آن در زبان هنرش آماج تردید گردد. این بیم و امید در شعر «آمدنت را احساس می‌کنم»[6] (۴ ژوئن ۱۹۰۱) تجلّی می‌یابد:

آمدنت را احساس می‌کنم. سالها می‌گذرند ــ و من همواره به یک
صورت آمدنت را احساس می‌کنم.

افق سراسر شعله‌ور است ــ و پاکی تاب‌ناپذیری دارد.
من خاموش به‌انتظار می‌مانم ــ «اندوهناک و عاشق.»
افق سراسر شعله‌ور است و آن پرهیب نزدیک من،
امّا می‌ترسم، زیرا شکل تو تغییر خواهد کرد.

و تو آنگاه که سیمای آشنایت را دیگرگون کنی،
سوءظنّی گستاخانه را بیدار خواهی کرد.

آه چه سَخت و چه پایین فرو خواهم افتاد،
ناتوان از فتح رؤیاهای میرای خود!

چه پاک است افق! و روشنایی چه نزدیک.
امّا من می‌ترسم: شکل تو تغییر خواهد کرد.

بلوک همواره مشکلی حلّ‌ناشدنی داشت و آن رابطهٔ میان زندگی و هنر و توانایی زبان در میانجیگری میان این دو و پیوستگی و کلیّت بخشیدن به ابهامات پُردردسرِ تجربهٔ بلاواسطه بود. شعر او سرشار از تعارض همیشگی میان دعوی آگاهی پیامبر وار از مصائب تاریخ از یک‌سو و خواستها، لذّتها، و رنجهای یک‌دَم از سوی دیگر است و این تعارض را در شعر «دوست نازنین، حتّی در این خانهٔ آرام»[7] (اکتبر ۱۹۱۳) بروشنی می‌یابیم:

دوست نازنین، حتّی در این خانهٔ آرام، تب بر من هجوم می‌آورد.
در این خانهٔ آرام، جایی کنار اجاقِ آرامبخش نمی‌توانم یافت!

صداها می‌خوانند، بوران صدایم می‌زند، و من از این دنج خلوت می‌هراسم... حتّی پشت شانهٔ تو، عزیز من، کسی هست که می‌پایدم!

پشت شانهٔ خاموش تو خش‌خش بالها را می‌شنوم... و با چشمانی سوزان در من رخنه می‌کند، فرشتهٔ توفان، عزرائیل.

شاعران بزرگ روس که زندگی‌شان پرشور و آکنده از آرزوهای سوزان معنوی بود اغلب جوانمرگ می‌شدند، بلوک نیز جوانمرگ شد. در سنّتِ بسیاری از نویسندگان روسیّه بلوک «بیشینه‌خواه» به‌شمار می‌آمد. دنیای او دنیای مطلقهاست و شعرش درپی آن است که شدیدترین احساسات را در ما برانگیزد. بلوک همچون دیگر سمبولیستها با پوزیتیویسم جدال داشت و می‌کوشید قالبی، سبکی، و شیوهٔ بیانی بیافریند که از استدلال بگریزد و از راههای دیگر به خواننده دست یابد. اشعار او هرقدر هم که ریشه در واقعیّات زندگی و رویدادهای تاریخی داشته باشند، در بهترین حالت تجربه‌ای را در خواننده پدید می‌آورند که تنها می‌توان آن را موسیقایی خواند. این «موسیقی» به بسیاری از ویژگیهای سبک شعر او بستگی دارد و این ویژگیها به‌هیچ‌روی در ترجمهٔ اشعارش راه نمی‌یابند.

برای مثال شالودهٔ این اشعار که در سنّت شعر کلاسیک قرن نوزدهم روسیّه است آنها را به‌سوی سبکی مطنطن و آرکائیک می‌کشاند که در زبان انگلیسی دیری است منسوخ شده است. افزون بر این، چنانکه مترجمان امروزی بلوک، جان استال ورذی[8] و پیتر فرانس[9]، اشاره کرده‌اند کاربرد اوزان سنّتی در شعر بلوک با سنّت شعری انگلستان سازگار نیست و بازگشتهای مکرّر بلوک به قرینه‌سازی، تکرار، یا قوافیِ سنگین مشکل می‌تواند در ترجمهٔ انگلیسی بازتاب یابد.

اینها مشکلاتی است که هر مترجم شعر روسی با آن روبرو می‌شود، امّا در مورد بلوک این مشکلات حلّ‌نشدنی می‌نمایند، زیرا او که شاعری سمبولیست بود روشهایی ابداع کرد که بار معنایی هر واژه را به‌سمت پیوندهای چندگانه با سایر واژه‌های شعر، و نیز با همهٔ اشعار او، سنگینتر می‌کرد. چنانکه ریو[10] می‌گوید نتیجهٔ این وضع حسّ و عاطفه‌ای مبهم است که ماهیّتی ناروشن دارد، امّا با ترنّمی خوش‌آهنگ در شعر می‌نشیند. این بخصوص دربارهٔ شعرهای اوّلیّهٔ بلوک راست می‌آید که می‌کوشد کشف و شهودی رازورانه را بیان کند، امّا از آن ساختار ذهنی که این کشف و شهود را روشن می‌کند بی‌بهره است. این اشعار بیشتر شعرهای حالت و احساسات گنگ است. بلوک که شاعری کم‌وبیش گزیده‌گوست بر هر واژه چندان معنا، صوت، و تداعی انعطاف‌پذیر بار می‌کند که مترجم از بازآفرینی تأثیر این همه در ترجمهٔ خود نومید می‌شود.

مشکل دیگر برای خوانندهٔ انگلیسی‌زبان شعر بلوک استفادهٔ مکرّر او از شخصیّتهای سنّتی است که برخی از آنها بدل به چهره‌های کلیشه‌ای یا قالبی شده‌اند که در چارچوب کلی ادبیّات روسی مفهوم می‌یابند؛ این گرایش با شیفتگی بلوک به زبان و سبک انواع ادبی «نازل»، مثل ملودرام، و پیش‌پا افتاده‌ترین رمانسهای کولی‌وار همراه بود. چاستوشکا[11]، که نوعی چهارپارهٔ استوار بر بدیهه‌سرایی و شعر محبوب کارگران کارخانه‌ها و دهقانان نیمه‌صنعتی شده بود، اساس شعر **دوازده**[12] (۱۹۱۸) را تشکیل می‌دهد و این ارجمندترین شعر بلوک به‌شمار می‌رود. بسیاری از اشعار بلوک به مرز ابتذال و کژذوقی نزدیک می‌شوند، امّا، همچنانکه در مورد لحظه‌های درخشان کار **داستایفسکی** می‌توان گفت، هرگز تا حدّ مآخذ پست خود فرو نمی‌غلتند.

نکته‌ای براستی مهمّ در شناخت دستاورد شعری بلوک این است که امروز می‌توانیم اشعار او را بدانگونه که خود همواره در تصوّر داشت بخوانیم و باز بخوانیم: همچون پاره‌ای از کلّی پیوسته که درهم‌تنیدگیِ عواطف پیچیده در آن بازتاب تجربهٔ بلوک از تداخل دو عالم رازورانه و عالم روزمرّه است. بلوک در سراسر زندگی خود سختکوشانه آرایش شعرهایش را تغییر می‌داد. او از آغاز کار، شعر خود را روایتی پیوسته به‌شمار می‌آورد که در آن هر شعر، با کیفیّت و ارزشی که داشت، پاره‌ای ضروری از چرخه‌ای بود و کلّ این چرخه کتابی را تشکیل می‌داد. سه مجلّد از اشعار او درنهایت «رمانی به شعر» را شکل می‌داد که یک تریلوژی تغزّلی دربارهٔ «حلول» بود. بی‌گمان عدد سه معنایی رازورانه دارد، جدا از آنکه او نهضت سمبولیسم را نیز به سه مرحله تقسیم می‌کرد. در عرصهٔ عمل، این ساختار که پیوسته در شعرش نمود می‌یابد طیفی وسیع از امکانات به‌هم پیوسته را در اختیار او می‌نهاد. مجموعهٔ اشعار بلوک که در سه مجلّد گردآوری شده است خود فرهنگ راهنمایی برای هر شعر است. ترتیب زمانی، شاید جز در مورد **شعرهایی برای زیباترین بانو**[13] (۱۹۰۵)، به‌هیچ‌روی یگانه عامل تعیین‌کننده در ساماندهی به این شعرها نیست، اگرچه این ترتیب زمانی اغلب با نظم چرخهٔ یک کتاب تطابق می‌یابد و ساختاری برای هر سه مجلّد پدید می‌آورد. چرخه‌ها اغلب شالوده‌ای شبه‌روایی می‌سازند که خود پدیدآورندهٔ معنایی فراتر از معنای هر شعر و حتّی فراتر از مایهٔ روایی متجلّی در شعر است. گزافه نیست اگر بگوییم بلوک ترانهٔ رمانتیک را به بالاترین و غایی‌ترین سطح خود برکشید. (بر بسیاری از اشعار بلوک موسیقی نهاده‌اند، از جمله مجموعهٔ ترانه‌هایی که دمیتری شوستاکوویچ بر اساس برخی شعرهای اوّلیّهٔ او ساخته است.)

بلوک و سمبولیسم

اگرچه شعر بلوک دامنه، اهمّیّت، و کیفیّتی چنان دارد که در چارچوب مشخّص مکتبی ادبی جای نمی‌گیرد، امّا شناخت او جز در قلمرو سمبولیسم روسیّه و اروپا میسر نیست. سمبولیسم روسیّه که بسیار پیچیده و شاخه‌شاخه بود و از لحاظ جغرافیایی بین پطرزبورگ و مسکو تقسیم می‌شد نویسندگانی را دربر می‌گرفت که با تأکید بر اولویّت و خدشه‌ناپذیری اصل هنر برای هنر با میراث ادبی خود درافتاده بودند؛ همچنین شامل نویسندگانی می‌شد که با دعاوی فوق‌طبیعی می‌کوشیدند مرزهای هنر را تعالی بخشند و به واقعیّتهایی دست بسایند که تا آن زمان در انحصار تجربهٔ مذهبی بود. اینان همه شاعر بودند و آنچه گرد هم می‌آوردشان حسّ دلهره و انتظاراتی بود که پایان قرن به‌بار آورده بود و ریشه در آشوب سیاسی و ناآرامیهای اجتماعیی داشت که هر روز شاهد آن بودند. گاه این نگرانی در شعر اینان به‌صورت تصاویری شوم از شهر امروزی که با هیاهو و غوغای توده‌های شهرنشین درآمیخته بود به‌بیان درمی‌آمد. مجلّات پیشرو این جنبش ـ **میر ایسکوستوا** به‌سردبیری سرگیی دیاگیلف*، **نووی پوت** به‌سردبیری دمیتری **مرشکوفسکی**، و **وسی** به‌سردبیری والیری **بریوسوف** ـ و مهمّترین چاپخانهٔ این جنبش، «اسکورپیون»[14]، که متعلّق به بریوسوف بود، نمونهٔ تیزهوشی در کار نشر بودند، برخی از ثروتمندترین خانواده‌های بازرگان مسکو و پطرزبورگ از ایشان حمایت می‌کردند، و برخی از زبده‌ترین هنرمندان و طرّاحان روسیّه با آنها همکاری داشتند. این گروه در کوته‌زمانی جماعتی مشتاق را گردآورد که هوادار ادبیّات جدید بودند و مجلّات و کتابهای شعری را که اینان با طرّاحی زیبایی منتشر می‌کردند مشترک می‌شدند.

سمبولیستهای روس افرادی بسیار فرهیخته بودند و بیشترشان با دنیای کلاسیک قدیم و جنبه‌های رمزآمیز آن چندان آشنایی داشتند که با مدرنیسم اروپا، خاصّه سمبولیسم فرانسه و بلژیک. دامنهٔ کنجکاوی و مطالعات ایشان بسیار وسیع بود و بسیاری از آنان مطالعاتی جدّی در فلسفهٔ اروپا، خاصّه آثار افلاطون، ایمانوئل کانت، فریدریش شلینگ، آرتور شوپنهاور، فریدریش نیچه، و فلاسفهٔ نوکانتی معاصر خود، داشتند.

آنچه اینان را متّحد می‌کرد نفرت شدید از ماتریالیسم و بی‌فرهنگی بورژوازی بود. اینان همچنین پوزیتیویسم را که بر قدرت انحصاری علم، ریاضیّات، و خِرد در دستیابی به شناخت غایی جهان پای می‌فشرد ردّ می‌کردند. سمبولیستها در برابر این باورها نوعی زیبایی‌گرایی فراگیر را پیش می‌کشیدند که زیبایی را جوهر کلّ واقعیّت و یگانه قدرت قادر به تغییر جهان می‌دانست. آنان بویژه مفتون فرهنگها و دوره‌هایی تاریخی بودند که به‌گمان ایشان در راستای زیبایی‌شناختی مشابهی بود ـ دوران کلاسیک باستان، رنسانس، و عصر رمانتیک ـ و نیز شخصیّتهایی چون ریشارد واگنر، نیچه و، درصدی کمتر از اینان، جان راسکین. زیبایی در مقام مقوله‌ای فلسفی بر همهٔ مقولات دیگر، مثل اخلاق و منطق، مقدّم بود و نیروی رستگاری‌بخش مذهب را نیز غصب کرده بود. این نکتهٔ آخر بخصوص در یکی از اشعار اوّلیّهٔ بلوک، «جویای رستگاری‌ام من»[15] (۲۵ نوامبر ۱۹۰۰)، نمایان است:

> جویای رستگاری‌ام من. خرمن آتش من بر چکاد کوهها می‌سوزد و قلمرو شب را سراسر روشن می‌کند. امّا روشنتر از هر آتش دیدهٔ جان‌بین من است. و تو بس دوری، دور. ... امّا آیا این تو هستی؟ جویای رستگاری‌ام من.
>
> در آسمان، اختران به همسرایی سنگین و باوقار می‌خوانند. مردمان نسل اندر نسل نفرینم می‌کنند. تنها برای توست که در کوهساران آتش افروخته‌ام. امّا تو وهمی بیش نیستی. جویای رستگاری‌ام من.
>
> اختران همسرا، خسته، از خواندن بازمی‌مانند. شب می‌رود و تردید می‌گریزد. تو از چکادهای روشن، از دوردست، فرود می‌آیی. به انتظارت بوده‌ام. روح من در برابرت به‌خاک می‌افتد. رستگاری در توست.

سمبولیستهای روس، برای آشکار کردن جوهر راستین کلّ واقعیّت از پس پوستهٔ سخت مادّی آن، جهان تاریخی را از دریچهٔ زیباشناختی می‌نگریستند و همهٔ جنبه‌های آن را در هنر خود شکل می‌بخشیدند. درواقع اهمّیّت همه‌جانبهٔ هنر در این چارچوب کلّی از این واقعیّت سرچشمه می‌گرفت که در این چارچوب کلّی زیبایی روشن‌تر از هر جای دیگر به‌بیان درمی‌آمد. سمبولیسم از این لحاظ رمانتیسم را پشت سر نهاد که به‌جای طبیعت هنر را سرچشمهٔ تمامی دانش قلمداد کرد.

آنچه در مورد همهٔ سمبولیستهای روس راست می‌آمد دربارهٔ نسل جوان مصداق دقیقتر می‌یافت ـ نسلی که رهبرانش، همچون ویچسلاف **ایوانوف**، آندریی **بیلی**، و بلوک، می‌کوشیدند همهٔ این تصوّرات و افکار را در یک نظریّهٔ زیبایی‌شناختی و معرفتی نظام بخشند. در ژرفای همهٔ نوشته‌های اینان نوعی دوگانگی افلاطونی وجود دارد که تفسیر ویژهٔ آن را از ولادیمیر سرگییویچ **سالاویّوف** به میراث برده بودند. سالاویّوف در تقابل سنّتی افلاطونی میان دنیای واقعی، دنیای جاودانی، و آرمانیِ مُثُل و بازتاب موهوم، دست‌دوّم، و

در نهایت دروغینِ این دنیا در جهان مادّی، با الهام از آیین گنوسی اصل الاهی زنانه‌ای به‌نام «سوفیا»[16] گنجاند که در حُکم میانجی میان خدا و انسان بود. سالاویّوف واقعیّت مادّی جنسیّت انسان را به تمامی ردّ نمی‌کرد؛ در عوض، یک نظام پیچیدهٔ تدریجی ابداع کرد که از نیاز به تولیدمثل بدون عشق در پایین‌ترین اُرگانیسمها آغاز می‌شد، به عشق جنسی که پیوندی الزامی با تولیدمثل ندارد می‌رسید، و در نابترین صورت خود در عشق الاهی تجلّی می‌یافت.

بلوک، شاعر جوان، که ذاتاً از نظریّه‌پردازی و نوشته‌های فلسفی خوشش نمی‌آمد طبعاً از نوشته‌های منثور سالاویّوف ملول می‌شد. امّا در مواردی که این فیلسوف اندیشه‌هایش را در قالب شعر بیان می‌کرد، شعری که آمیخته به شهوانیّتی رازورانه و ریشخند خویشتن بود، به‌نظر بلوک صدایی طنین‌انداز می‌شد که انگار مستقیماً از تجربهٔ زندگی خودش سخن می‌گفت.

توانایی بلوک در شکل‌دهی دوبارهٔ جنبشهای فلسفی و زیبایی‌شناختی دوران در شعری کاملاً خصوصی شاید دلیل اصلی محبوبیّت و دسترس‌پذیر بودن [معنای] شعر بلوک و حتّی برخی از پیچیده‌ترین آنهاست و نیز دلیلی برای رسیدن او به جایگاه بزرگترین شاعر سمبولیست روس است. او شاید یگانه شاعر روس از آن دوران باشد که دوستداران شعر هنوز هم اشعارش را می‌خوانند. در دورانی که هنر به‌گونه‌ای آگاهانه صورتی پرتکلّف گرفته، کار آفرینش و ابتکار براستی به ترفند و دغل کشیده، و هر سخن‌بافی خودنمایانه جای شعر راگرفته بود، شعر تغزّلی بلوک شعری اصیل و براستی از آن خود او بود. او آنگاه که پای به میدان شعر جدید روسیّه نهاد شاعری بود پروردهٔ سنّت شعر کلاسیک میهن خود و رمانتیسم اروپایی و ما بازتاب کامل این سنّتهای ادبی را در شعرهای اوّلیّهٔ او می‌یابیم. او همواره با تکیه بر تجربیّات خود شعر می‌سرود و تقدیرش این بود که زندگیی داشته باشد که مثال اعلای حسّاسیّت شاعرانهٔ دورانش باشد. بلوک آن زندگی را که دیگران فقط درباره‌اش می‌نوشتند خود زیست. او جنبشهای ادبی زمانهٔ خود را در جان و دل پذیرا شد و شیوه‌ها و نظریّه‌های این جنبشها را در برابر موسیقی زمان، که جانش خوگرفته به آن بود، به آزمون نهاد. بلوک همواره بر استقلال هنری خود پای می‌فشرد، با اینهمه، تحوّل شعر او به‌گونه‌ای مؤثّر جریانهای متغیّر درون جنبش سمبولیسم و بحران نهایی آن در ۱۹۱۰ را بازتاب می‌دهد.

سالهای نخست زندگی

بلوک در ۱۶ نوامبر ۱۸۸۰ در اطراف دانشگاه پطرزبورگ زاده شد. پدربزرگ مادری‌اش، آندریی نیکالایویچ بکتوف[17]، که گیاه‌شناسی معروف بود سمت ریاست این دانشگاه را داشت. پدر بلوک، آلکساندر لوویچ[18]، مردی با استعدادی خارق‌العاده و ذهنی بیش از حدّ آشفته بود. او در ۱۸۷۹، در سنّ بیست‌وشش سالگی، همراه با همسر جوانش، آلکساندرا آندرییونا[19]، به ورشو رفت تا در دانشگاه این شهر تدریس قوانین ایالتی را برعهده گیرد (در آن‌زمان لهستان هنوز کشوری تقسیم‌شده بود و بدین‌سان غربی‌ترین ایالت امپراتوری روسیّه به‌شمار می‌رفت). دوسال بعد این زوج به پطرزبورگ بازگشتند تا آلکساندر لوویچ از پایان‌نامهٔ خود دفاع کند. آلکساندرا آندرییونا آن‌زمان آبستن بود و به‌سبب رفتار خشونت‌آمیز شوهرش روحیّه‌ای درهم شکسته داشت؛ بنابراین پدرش که نگران حال او و فرزند نازاده‌اش بود ترغیبش کرد در پطرزبورگ بماند (او یک‌بار در ورشو کودکی مرده به دنیا آورده بود). آلکساندرا آندرییونا سرانجام بعد از تولّد پسرش و بعد از مجادلاتی سخت با شوهرش اندرز پدر و مادر را به‌گوش گرفت و از بازگشت به ورشو سرباز زد. در عین حال تصمیم به جدایی از شوی خود گرفت و تقاضای طلاق داد، امّا جریان طلاق به‌سبب سرسختی آلکساندر لوویچ، که تا وقتی جانشینی برای او نیافته بود از طلاق‌دادن خودداری می‌کرد، هشت‌سال پرآشوب به‌درازا کشید.

بلوک پدرش را چندان نمی‌شناخت و تنها به‌هنگام سفرهای معدودِ آلکساندر لوویچ به پطرزبورگ با او دیدار می‌کرد ــ دیداری به اکراه و با سیمایی عبوس. نامه‌هایی که به پدرش می‌نوشت خشک، رسمی، و مختصر بود، برخلاف نامه‌های پرشور و صمیمانه‌ای که کم‌وبیش هرروز به مادرش می‌نوشت.

رابطهٔ بلوک با ناپدری‌اش نیز چندان صمیمانه نبود. در ۱۸۸۹ آلکساندرا آندرییونا سرانجام حکم طلاق را به‌دست آورد و یک‌ماه بعد با برادر شوهر خواهرش، فرانتس فلیکسوویچ کوبلیتسکی پیوتوخ[20]، که افسر گارد نارنجک‌انداز امپراتوری بود ازدواج کرد. فرانتس فلیکسوویچ مردی خوش‌خوی، محترم، و فروتن بود که تنها به امور هنگِ خود علاقه نشان می‌داد و هرگز در روابط صمیمانهٔ همسر و پسرخوانده‌اش دخالت نمی‌کرد.

زندگی این خانواده در دنیای سنّتهای لیبرالِ ادبیّاتِ رئالیستی و فرهنگ اومانیستیِ نیمهٔ قرن نوزدهم می‌گذشت و سرشناس‌ترین نمایندگان این فرهنگ با آنان آمد و شد داشتند. این دنیایی بود که در آن ادبیّات، موسیقی، و هنر جایگاهی نمایان داشت؛ همچنین دنیایی بود که زنان بر آن حکم می‌راندند. آلکساندرا آندرییونا، همچون مادر و خواهرانش، شعر فرانسوی، ازجمله اشعار بودلر، را ترجمه می‌کرد و نخستین فرد از خانواده بود که به مکتب انحطاط اروپایی علاقه نشان داد.

بلوک همواره خود را از موقعیّتی ممتاز در جامعه برخوردار می‌دانست. خانوادهٔ بکتوف اگرچه ثروتمند نبودند، زندگی آسوده امّا

ساده‌ای را در پطرزبورگ می‌گذراندند. این خانواده اگرچه جایگاهی والا در جامعه داشت، در اواخر قرن نوزدهم دیگر ثروت خانوادگی را از دست داده بود؛ درواقع این ثروت بعد از آزادی سرفها در ۱۸۶۱ ازمیان رفته بود. تنها ثروت باقیماندهٔ آنان مِلکِ محقّری به نام شاخماتووو[۲۱] در خارج از مسکو بود که پدربزرگْ بکتوف با وام سنگین درازمدّتی در ۱۸۷۵ به‌دست آورده بود. شاخماتووو استراحتگاه محبوب تمامی خانوادهٔ بکتوف بود و اینان چندان‌که تابستان فرا می‌رسید به آنجا می‌رفتند. آنجا، در محیط آرام و دلپذیر روستاهای روسیّه، بلوک برخی از شادمانه‌ترین روزهای عمر خود راگذراند و عشقی ژرف به طبیعت را در دل پرورد که تأثیر بسیار زیادی بر شعرهای اوّلیّهٔ او داشت.

زمستانهایی که پسرک جوان در خانه می‌گذراند تقابل شدید با تابستانهای او داشت. پادگان گارد نارنجک‌انداز، که او با مادر و ناپدری‌اش در آن می‌زیست، بر سمت دورافتادهٔ جزیره‌ای قرار داشت که روبروی ناحیهٔ مرکزی پطرزبورگ بود. بلوک می‌توانست از خانهٔ خودشان ناحیهٔ صنعتی شهر را با کارخانه‌ها و دودکشهای تیره‌گون و محلّات کارگری و فقیرنشین شهر را تماشا کند. از همین جزیره‌ها بود که در ۱۹۰۵ کارگران به‌سوی شهر حرکت کردند و فرانتس فلیکسوویچ در رأس گروهانی نارنجک‌انداز دفاع از پلها را در برابر آن جماعت بر عهده داشت. زمستانهای بسیاری که بلوک در آن خانه گذراند آگاهی دقیق و دست‌اوّلی از قشربندیهای جامعه، که چندی بعد شهر محبوبش را پاره‌پاره کرد، در اختیار او نهاد.

آلکساندرا آندرییونا که می‌خواست پسر یازده‌ساله‌اش را از گزند بادهای استخوان‌سوز و هوای توفانی شمال پایتخت در امان دارد تصمیم گرفت به‌جای مدرسه‌ای بهتر در شهر که برای دانش‌آموزان ممتاز و بااستعداد بود او را به مدرسه‌ای محلّی در نزدیکی پادگان ناپدری‌اش بفرستد. بلوک از محفل فرهیخته و آبادان خانوادهٔ مادری به دنیای زشتی، خشونت، و بیمایگیِ فرهنگیی پای نهاد که در آن، چنانکه خود می‌گفت «پسران هیچ نشده به هرزگی می‌افتادند.» جدا از برتری نمایان در لاتین و یونانی، که نتیجهٔ عشقی پرشور به این دو زبان بود که در سراسر عمر به آن وفادار ماند، بلوک شاگردی بسیار معمولی بود، مسئولان مدرسه هیچ علاقهٔ خاصّی به او نداشتند، و این چیزی بود که خود او و خانواده‌اش عداوتی سبب خیر به‌شمار می‌آوردند. آموزش واقعی او، یا چنانکه خود می‌گفت «پرورش احساس نجیب‌زادهٔ روس»، همچنان در محفل خانوادگی در پطرزبورگ یا شاخماتووو ادامه داشت.

مادر بلوک در سراسر عمر به‌گونه‌ای ادواری گرفتار افسردگی و نگرانی می‌شد که گاه او را تا آستان خودکشی می‌کشاند. بلوک نیز از حسّاسیّت شدید و حمله‌های افسردگی مادر سهمی برده بود و دوستان صمیمی او در مدرسه نیز روحیّه‌ای استوارتر از او نداشتند. یکی از آنها به نام نیکالای گون[۲۲] سرانجام در ۱۹۰۲ «به دلایلی رمانتیک» خودکشی کرد و هیچ دور نیست که او الهام‌بخش بلوک بوده باشد که در همان‌سال و بنا بر همان دلایل دَم از خودکشی می‌زد.

در ۱۸۹۷ وضع روانی آلکساندرا آندرییونا روی به وخامت نهاد. بعد از تشخیص بیماری و نیز بعد از بیماری شدید قلبی، پزشکان توصیه کردند که به استراحتگاه باد ناوهایم[۲۳] در آلمان سفر کند. بلوکِ شانزده ساله همراه مادر، خاله، و مادربزرگش به آلمان رفت و در آنجا درگیر رابطه‌ای با کسنیا میخایلوونا سادوفسکایا[۲۴] شد ـ زنی سیه‌موی و زیبا که کم‌وبیش با مادرش همسال بود. روشن نیست که این رابطه تا به کجا پیش رفت، امّا این را می‌دانیم که همین رابطه الهام‌بخش او در نخستین شعرهای جدّی‌اش بود که در طول چندسال بعد نوشته شد. خاطرهٔ این رابطه به‌هنگام سوّمین دیدار از باد ناوهایم، که شاعر با همسرش به‌هنگام بازگشت از ایتالیا در ۱۹۰۹ زمانی کوتاه در آنجا توقف کرد، در یاد او زنده شد و حاصل آن مجموعه‌ای از اشعار نوستالژیک با عنوان «بعد از دوازده سال»[۲۵] (۱۹۱۶) بود. در این سفر دوّم بود که شاعر این خاطرهٔ افشاگرانه را در دفترش یادداشت کرد: «نخستین دلباختگی من، اگر خطا نکنم، با نوعی بیزاری پنهان از عمل جنسی همراه بود. (پیوند یافتن با زنی بسیار زیبا ناممکن است، بنابراین بهتر است زنی زشت را برگزینیم.) اما شاید از اوّل همین‌طورها بوده.»

یک‌سال بعد از این رابطه با خانم سادوفسکایا که جادوی «دلباختگی نخستین» هنوز از میان برنخاسته بود بلوک به لیوبوف دمیتریونا مندلییووا[۲۶]، همسر آینده و الهام‌بخشِ بیشتر اشعارش در فاصلهٔ ۱۸۹۸ و ۱۹۰۴، دل سپرد. لیوبوف دمیتریونا دختر دانشمند بزرگ دمیتری ایوانوویچ مندلییف[۲۷] بود ـ کاشف قانون تناوب عناصر شیمیایی، از دوستان نزدیک پروفسور بکتوف، و مالک مِلک بابلووو[۲۸] که فاصله‌ای با ملک ییلاقی بکتوف نداشت. او نیز چون بلوک شیفتهٔ تئاتر بود و در اجرای غیرحرفه‌ای هملت[۲۹] که برنامه‌ای تابستانی بود در برابر او نقش اوفلیا را بازی می‌کرد. نخستین سالهای رابطهٔ این‌دو با جدایی و بی‌اعتنایی گاه‌به‌گاه از جانب لیوبوف آمیخته بود. بلوک در تابستان ۱۸۹۹ چندان به ملک بابلووو سرنمی‌زد؛ این تاحدّی از آن‌روی بود که بازهم گرفتار درمان عذاب‌آور سیفلیسی بود که در روسپی‌خانه‌های پطرزبورگ گرفته بود و هنوز چندان بیمار و درمانده بود که نمی‌توانست از آن مرکب شاهوار سواری بگیرد. لیوبوف این غیبت را زاییدهٔ بی‌علاقگی او می‌دانست و در پاسخ آن سردی و بی‌اعتنایی پیشه می‌کرد. آن‌دو همچنان یکدیگر راگاه‌به‌گاه در مجامع و محافل دیدار می‌کردند، امّا آن شور و علاقهٔ آغازین گویی از میان برخاسته بود.

در زمستان ۱۹۰۰ بلوک لیوبوف دمیتریونا را تصادفی در تئاتر دیدار کرد. لیوبوف بتازگی از پاریس برگشته بود و در جامه‌های پاریسی‌اش بسیار دلفریب می‌نمود. «تابستان جادویی» بعد، یعنی ۱۹۰۱، با راهپیماییهای دورودراز و گفتگو از شعر سپری شد. سالها بعد لیوبوف دمیتریونا در خاطرات خود آن رابطهٔ تابستانی را چیزی شبیه عشق توصیف کرد که درواقع چیزی جز گفتگوهای ادبی نبود. او به این نکته توجه یافت که دقیقاً همان کلماتی که بلوک در گفتگو با او به‌کار می‌بُرد بعدها در شعرهایی که درباره‌اش می‌سرود به‌کار می‌رفت. امّا شور و هیجان رمانتیک لیوبوف از این که خود را موضوع شعرهای شاعر می‌دید رفته‌رفته جای به اشتیاقی دیگر وانهاد؛ او می‌خواست چیزی غیر از آماج ستایشهای دورادور او باشد و افسوس می‌خورد که «حتّی برای یک‌بار هم که شد راهمان را در میان آن بوته‌های پرگل گم نکردیم.» شعرهایی که در تابستان و پاییز آن‌سال نوشته شد درنهایت هستهٔ اصلی نخستین کتاب شعر بلوک، **شعرهایی برای زیباترین بانو**، شد.

بلوک ۱۹۰۱ را سالی سرنوشت‌ساز به‌شمار می‌آورد. در عید پاک این سال مادرش مجلّدی از اشعار سالاویّوف فیلسوف، عارف، و متفکّر مذهبی را به او هدیه داد که اشعار و نوشته‌هایش دربارهٔ زنانگی جاودانه، ایدئالیسم افلاطونی، و عشق جنسی انسان، قالبی کلّی و مبنایی فلسفی در اختیار شاعر جوان نهاد تا تجربیّاتی را که در تابستان و پاییز با لیوبوف دمیتریونا به دست آورده بود موضوع شعر خود کند.

چندی پس از بازگشت به پطرزبورگ بلوک رشتهٔ تحصیلی خود را که حقوق بود ترک گفت و دورهٔ پنج‌سالهٔ لغت‌شناسی زبانهای اسلاو و زبان روسی را آغاز کرد. او، علاوه بر مطالعهٔ پیوستهٔ آثار کلاسیک، خود را در ادبیّات معاصر روس غرق کرد و درپی آن بود که وضع ادبی جدید را در یادداشتهایی که می‌نوشت تحلیل کند. او لیوبوف دمیتریونا را به‌تنهایی در پطرزبورگ دیدار می‌کرد و در پاییز آن‌سال لیوبوف او را به‌دیدار معماریِ باروکِ پرشکوهِ کلیساهای پطرزبورگ برد که خود زمانی که جماعتی اندک در آنجا بودند و مراسمی اجرا نمی‌شد اغلب به‌تماشای آنها می‌رفت. در این کلیساها او درحضور بلوک نیایشهای کیش شخصی خود، «باکرهٔ مقدّس»، را به‌جا می‌آورد.

امّا با گذشت زمان لیوبوف دمیتریونا از اینکه هیچ شور و شوق جسمانی در بلوک نمی‌یافت روزبه‌روز بی‌قرارتر می‌شد و ازسوی دیگر آنچه نشانهٔ عشق شاعر به‌شمار می‌آورد او را گیج می‌کرد. شعرهای این‌دوره نشان می‌دهد که بلوک با چه دشواری می‌کوشید تمرکز معصومانهٔ مذهبی خود را در برابر رابطه با لیوبوف که روزبه‌روز پیچیده‌تر می‌شد حفظ کند. در همین‌دوره است که میل جنسی او که سخت سرکوب شده بود برای نخستین‌بار در شعرش از پشت قالبهای آراستهٔ مذهب و ریاضت‌کشی، و در جامهٔ مبدّلِ همزادی طنزآمیز، بناگاه سربرمی‌کند. نمونهٔ آن شعر «به همزاد خودم»[۳۰] (۲۷ دسامبر ۱۹۰۱) است:

بالاخره آن کار دشوار را با او کردم، امّا راستی رفیق بیچارهٔ من!
هیچ متوجّه لباسش بودی ـ چه رنگهای شادی داشت، چه زیبا بود، و آن گلهای عجیب بهاری؟ من منتظر تو بودم و سایه‌ات در آن دورها کورسویی داشت، در آن مزارعی که من‌هم از آنها گذشته بودم، همان‌جا که او یک‌بار نشست و خستگی درکرد، همان‌جا که تو رازهای هستی را به‌یاد آوردی و آه‌کشیدی.

اصلاً به‌فکرت می‌رسید که من فاتح از معرکه بیرون آیم و تو ناپدید شوی، کام‌یافته امّا نه عاشق؛ این که من رؤیای دیوانه و جوان تو را بدون تو بیابم، در گلهای خون‌آلود؟

نه به تو نیازی دارم نه به کرده‌هایت؛
تو، پیرمرد! مسخره‌ای، مفلوکی!
آن کارهای قهرمان‌وار تو از من است و
پاداش آن هم از من: خنده‌ای وحشیانه
و فریادی جنون‌آمیز!

در ژانویهٔ ۱۹۰۲ لیوبوفِ دمیتریونا دیگر آماده بود تا رابطه با شاعر را قطع کند و بدین‌منظور نامه‌ای به او نوشت که در آن شکوه می‌کرد از اینکه بلوک نوعی تصوّر انتزاعی از او ساخته، داستانی خیالی که فقط زاییدهٔ تخیّل خود اوست و در نتیجه ناتوان است در اینکه زنی واقعی را با تمنّاها و نیازهایش ببیند. «تو مرا از زندگی بیرون کشیده‌ای و به جایی آورده‌ای که احساس سرما می‌کنم، می‌ترسم و... گرفتار ملالم.» این نامه فرستاده نشد، همچنانکه چندین نامهٔ بلوک که به‌نوبهٔ خود می‌کوشید این رابطه را قطع کند ارسال‌نشده باقی ماند. در این ایّام فکر خودکشی در یادداشتهایش راه می‌یافت؛ سرانجام در ۷ نوامبر ۱۹۰۲ با کاغذی در جیب که خبر از خودکشی‌اش می‌داد به دیدار لیوبوف دمیتریونا رفت. آن‌دو در گفتگویی دراز به‌تفاهم رسیدند و لیوبوف پیشنهاد ازدواج بلوک را پذیرفت؛ این هم از آن‌روی بود که تهدید شاعر به خودکشی بر او اثر نهاده بود و هم بدان سبب که خود در ته دل خواستار این ازدواج بود.

امّا رابطهٔ آن دو همچنان معصومانه باقی ماند و حتّی بعد از مراسم ازدواج در ۱۹۰۳ و در شاخماتووو آن‌دو در سال اوّل هیچ رابطهٔ جنسی باهم نداشتند. در ۱۹۰۴ سرانجام رابطه‌ای را آغاز کردند که لیوبوف دمیتریونا در خاطرات خود آن را رابطهٔ جنسی امّا

بسی دور از کامیابی معرّفی می‌کند. این رابطه هرچه بود در ۱۹۰۶ به‌پایان آمد.

در ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۲ بلوک نخستین گامها را برای ورود به جامعهٔ ادبی آن زمان برداشت و نخستین شعرهایش را در مجلّات پیشروِ مطبوعات «منحط» به‌چاپ رساند. این رویدادها که در زندگی خصوصی و حیات خلّاق او می‌گذشت با پیدایش جنبش نوپای سمبولیستهای روس و برتری ایشان بر دنیای ادبی روسیّه همزمان بود.

بلوک خود در ۱۹۰۲ به اجتماع پیشرو سمبولیستهای روس پیوست و هم در این زمان با سرآمدان سمبولیستهای پطرزبورگ، دمیتری مرشکوفسکی و همسر تندزبانش، زینائیدا **هیپیوس**، دیدار کرد. به پایمردی ایشان بود که او با نوشته‌های شاعر، رمان‌نویس، و نظریّه‌پرداز بااستعداد، آندریی بیلی، آشنا شد که همسال بلوک بود و دوستی با او در پنج‌سال بعد ژرفتر از هر آشنایی دیگر بر بلوک تأثیر نهاد. این‌دو بسی زود نامه‌نگاری خارق‌العاده‌ای را آغاز کردند و در این نامه‌ها استنباط یکدیگر را از مسائل پیچیده‌ای که ذهنشان را مشغول داشته بود جویا می‌شدند و نیز اشعار و عقاید خود را دربارهٔ وضع ادبی آن روزگار باهم مبادله می‌کردند.

بلوک سرانجام بیلی را در زمستان ۱۹۰۴ که همراه همسرش به مسکو سفر کرده بود دیدار کرد. بیلی در کانون همهٔ فعّالیّتهای سمبولیستهای پایتخت قدیمی جای داشت و بلوک را با چهره‌های سرشناس آن محفل آشنا کرد. ترتیب چاپ نخستین مجموعهٔ شعر بلوک در چاپخانهٔ گریف[۳۱] داده شد و بیلی و دارودسته‌اش که خود را «آرگوناتها»[۳۲] می‌خواندند او را «اوّلین شاعر روسیّه» اعلام کردند.

از همان آغاز، بیلی دوستی با بلوک را رنگی عرفانی داده بود و با همین نگاه لیوبوف دمیتریونا را تجسّم سوفیای آسمانی سالاویّوف می‌دید (لیوبوف در زبان روسی به‌معنای عشق نیز هست). در ۱۹۰۵ این کیش نیمه‌مذهبی لیوبوف دمیتریونا بدل به آیین متظاهرانهٔ غریبی شد که ناپختگی شورمندانهٔ بیلی و عقیده‌های عذاب‌آور بلوک به‌سبب زندگی زناشویی کام نایافته‌اش آن را تشدید می‌کرد. سرانجام تلاش بیلی برای اغفال لیوبوف دمیتریونا و دودلی لیوبوف درگزینش میان بلوک و بیلی نزدیک بود کار را به دوئل میان دو دوست کشاند و درنهایت به قطع رابطهٔ آن دو انجامید.

رازوری باب روز و گزافکاریهای روشنفکرانهٔ سمبولیستهای مسکو درنهایت با منش بلوک بیگانه و مایهٔ بیزاری او بود؛ او در نمایشنامهٔ **خیمه‌شب‌بازی**[۳۳] (۱۹۰۸) آن را به‌صورت شخصیّتهایی پوشالی درآورد. در طول این دوره، که با موفّقیّت بسیار در میان سرآمدان ادبی روسیه همراه بود، بلوک در درون خود از دنیای معنویّت و مذهب رفته‌رفته دور می‌شد و به‌سوی دنیایی می‌رفت که «شکل ظاهری آن شکل فریاد، جنون، و ـ اغلب ـ ناهمخوانی عذاب‌آور» بود.

شعرهای عاشقانه

بلوک بیش از هرچیز دیگر شاعری عاشقانه‌سُراست که در تجربهٔ عشق به‌دنبال شناخت جهان و آن چیز بیان‌ناپذیر می‌گردد. شاید در شعرهای عاشقانهٔ اوست که «واقعیّات» زندگی شخصی‌اش بیش از آنکه به تبیین و توضیح معنای تک‌تک شعرهای عاشقانه‌اش کمک کند انگیزه‌های پنهانی سُرایش این شعرها را آشکار می‌کند. دوگانگی میان دنیای مادی تبه‌شده و خلوص معنوی که بر شعر بلوک سایه افکنده بود در زندگی جنسی عذاب‌آور او بازتاب می‌یابد. بلوک با آنچه حسّ می‌کرد آلوده کردن زیبایی در روابط جنسی است درمی‌افتاد تا آزادی واقعی و پالایش در شعر را بیابد. بلوک بدان منظور می‌نوشت که عاطفه‌ای پرشور را که خاستگاهی صرفاً جسمانی داشت به کیفیّتی روحانی با چنان خلوصی تبدیل کند که حضور و دوامی بیش از علّت خود داشته باشد. این مضمون شعر «دختری از اسپولتو»[۳۴] (۳ ژوئن ۱۹۰۹) است:

اندامت کشیده است، همچون شعمهای کلیسا؛ نگاهت شمشیری است که زخم می‌زند ـ دختر! من چشم به‌راه دیداری کورکننده نیستم ـ که گویی فرصتی است که به راهبی می‌دهند تا از پشتهٔ هیمهٔ سوزان بالا رود!

خواستار شادکامی نیستم. به نوازشها نیازی نیست. آیا می‌باید تو را به دست‌ساییدنی ناشیانه بیازارم؟ همچون نقّاشی تنها آن‌سوی نرده‌ها را تماشا می‌کنم، آنجاکه به گل‌چیدن ایستاده‌ای ـ و دوست می‌دارم.

گذشته، در سراسر گذشته ـ بادی تو را که سوخته در آفتابی دور می‌کند ـ ماریا! بگذار تا نگاه من آن فرشتهٔ کوچک را فراز سر تو به روشنی ببیند، بگذار تا دل من ـ با شیرین‌ترین درد آشنا شود!

آرام آرام در تاب گیسوانت الماس گرانبهای شعرهایی پنهانی را می‌بافم. دل عاشق را آزمندانه در چشمهٔ سیاه چشمان تابناک تو پرتاب می‌کنم.

در فضای سمبولیسم روس که آمیزه‌ای از رازوری و شهوانیّت بود

رابطهٔ بلوک با همسرش به‌دست خود بلوک و یاران سمبولیستش در قالب نیایشی مذهبی که برخی از اشعار اوّلیّهٔ بلوک فراهم آورده بود ریخته شد. در شعر «به کلیساهای تاریک پای می‌نهم»[۳۵] (۲۵ اکتبر ۱۹۰۲) شاعر حضور محبوب را در قالبهای عبادی و رازورانه احساس می‌کند:

به کلیساهای تاریک پای می‌نهم و خاکسارانه نیایشی بجا می‌آرم.
آنجا به‌انتظار بانوی زیبا می‌مانم در پرتو نور سرخ شمایلی.

در سایه‌های نزدیکِ ستونی، از غژاغژ در به خود می‌لرزم، امّا تنها تصویری سراسر تابناک، تنها رویای او در چهرهٔ من نظر می‌دوزد.
آه، من آن زنانگی جاودان باشکوه را نیک می‌شناسم. در آن بالا، کنار گچ‌بُریها، لبخندها، خیالها، و رؤیاها رخ می‌نمایند.

آه ای قدّیسه، چه آرامبخش است بالای تو، همچون شمعهای نوازشگر! نه آهی را می‌شنوم نه کلامی را، با اینهمه باور دارم: تو محبوب منی.

هرچند این آیینهای نمایشی سرانجام مایهٔ دردسر همسر او شد و زوج جوان دست از این آیینها کشیدند، با اینهمه آنها بازتاب تمایل ژرفِ شخصیِ بلوک بودند به اینکه عشق به همسرش را همچنان آرمانیْ و دور از هرگونه ارضای جسمانی نگاه دارد. این تلاش به‌همان‌اندازه که آتش تخیّل را در جان شاعر شعله‌ور می‌کرد، برای مردی که او بود، مایهٔ عذاب و اضطراب نیز بود. درواقع اگر زندگینامهٔ بلوکِ شاعر را با زندگینامهٔ مردی به نام بلوک برابر هم بگذاریم، این عقدهٔ جنسی مهمّترین نیروی محرّک و سرچشمهٔ الهام بلوک و راهی بوده که او را به الاههٔ شعر خود می‌رسانده است.

شاعر که می‌خواست سرچشمهٔ ملموس این عاطفهٔ جسمانی را از دسترس دور کند آن را تعالی می‌بخشید و مدّعی بود که چیزی آسمانی را قالبی خاکی بخشیده است. بلوک نیز مانند بسیاری شاعران عاشقانه‌سُرا، از دانته آلیگیری تا بودلر، برای سخن‌گفتن از تجربهٔ خود، زبان مذهبی را برمی‌گزینند. این همانقدر که دربارهٔ شعرهای اوّلیّهٔ او صادق است در مورد نخستین نامه‌های او به نامزدش نیز راست می‌آید. شاعر بازتابِ جان را در زیبایی ظاهری جسم می‌بیند و آنچه از جسم می‌طلبد روح است. سرچشمهٔ این فکر آیین نوافلاطونی است. رسالات نوافلاطونیان دربارهٔ عشق تصویری کانونی دارد و آن نردبانی فَلَکی است که از زیبایی و عشق انسان خاکی به عشق الاهی می‌رسد. بنابراین بلوک پیرو آن سنّت رازورانهٔ شعر عاشقانه است که در زیبایی زنانهٔ خاکی آینه‌ای می‌بیند که می‌توان جمال ازلی را در آن تماشا کرد. در شعر عاشقانهٔ بلوک، همچون شعر دانته که بلوک خود را به او بس نزدیک می‌شمرد، عاشق در محبوب خاکی خود معشوق ازلی را می‌یابد. عشق خودْ بدل به معرفت می‌شود و شعر قالبی کلامی برای بیان آن است. این نکته را در شعر «پیش‌بینی من درست درآمد»[۳۶] (۷ مارس ۱۹۰۱) بروشنی می‌بینیم:

پیش‌بینی من درست درآمد: پیشاپیش گوری که نزدیک می‌شود، عزلتگاه تو را دیگربار قدرتی پنهان شعله‌ور کرده است.

و من، سنگین و باوقار، از رازی عظیم مستم و یقین دارم ـ که اگر آن پیش‌بینی درست درآمد، به تصادف نبود.

امّا اگر چنین باشد که آن گوهر معنوی تنها در جسم تجلّی یابد، شاعر همواره با این خطر روبروست که به اغوای آنچه صرفاً جسمانی است تن‌دردهد. او در «آه، نه، نمی‌خواهم سقوط کنیم»[۳۷] (فوریهٔ ۱۹۱۲) می‌نویسد:

آه، نه! نمی‌خواهم در آن هماغوشی پرشور فروافتیم. دیرپای می‌شود شکنجه، آنگاه که گسستن بازوانِ درهم‌پیچیدهٔ ما و جدا کردن لبهامان در ظلمت قیرگون شب ناممکن می‌شود!

نمی‌خواهم که تندرِ توفان کورم کند و ضجّه‌های ویولون (آن صداهای دیوانه‌وار) را بشنوم، نمی‌خواهم احساس کنم امواج آن ملال ناگفتنی را که در خاکسترِ سَرِ سوزان تو مدفون است!

همچون نخستین انسان، سوخته در آتش الاهی، می‌خواهم تو را به کرانه‌های آبیگونِ بهشت بازگردانم و همهٔ دروغها را بکشم و همهٔ نفرتها را تباه کنم...

امّا مرا فرا می‌خوانی! نگاه کین‌توز تو بهشتی دیگرگون را خبر می‌دهد! من سر فرود می‌آرم، با آنکه می‌دانم بهشتی که افعی تو می‌جوید دوزخی از ملال بی‌پایان است.

اصل این شعر به زبان روسی غزل است، بدین‌سان اشاراتی روشن به فرانچسکو پترارک، بودلر، و نیز به شعر مربوط به عشق آرمانی دارد.

برای بلوک دست‌یافتن بر جسم به معنای خوارداشتِ چیزی مقدّس بود. الاههٔ او با عرضهٔ چیزی که شاعر می‌تواند از جایی دیگر نیز به‌دست آورد او را از چیزی محروم می‌کند که تنها نزد خود

اوست. در شعرهای اوّلیّه شاعر بر «نه» سرسختانهٔ این الاهه تکیه می‌کند که این موجود قدسی را در چشم او همچون تجسّمِ پاکدامنی خدشه‌ناپذیر جلوه می‌دهد. در شعر «حفظ کرده‌ام در میان نواهای جوان»[38] (۱۷ اکتبر ۱۹۰۱) گوینده زنی است که خلوص پرغرور خود را با پس‌راندن تمنّاهای خاکی شاعر حفظ کرده است:

حفظ کرده‌ام در میان نواهای جوان تصویری مغموم و لطیف از روز را. بناگاه گردبادی می‌وزد، ابری از غبار برمی‌خیزد، و آفتاب دیگر نیست، گرداگرد مرا فلق گرفته است.

امّا درون سلّول من ماه مه است و من بی‌آنکه دیده شوم تنها میان گُلها زندگی می‌کنم و بهاری دیگرگون را به‌انتظارم. دورشو. من آمدن ملک مقرّب را احساس می‌کنم، رؤیاهای خاکی تو با من بیگانه است.

دورشوید، سرگشتگان، کودکان، خدایان!
من باز هم در روز واپسین شکوفا خواهم شد.
رؤیاهای من کاخی مقدّس است. عشق من سایه‌ای نمی‌اندازد.

در شعرهای بعد از این دورهٔ آغازین، شاعر از آن می‌ترسد که آن الاهه به او «آری» بگوید و بدین‌سان هرچه دارد ازدست بدهد. در شعر «دیگربار در اتاق خود هستم»[39] (۲۹ ژانویهٔ ۱۹۱۴) گوینده خودِ شاعر است که با تباهی و زوال آرمانش روبرو شده است:

دیگربار در اتاق خود هستم... خواری‌دیده، خشمگین، و خوشحال. آیا شب است بر این پنجره یا روز؟ ماه آمده است، چون دلقکی فراز بامها، و برای من شکلک درمی‌آورد.

ای آفتابِ روزانه بروا ای پشیمانی دورشو! چه کسی دل آن دارد که مرا یاری کند؟ در این ذهن ویران و گیج، تنها شب است که راه می‌یابد، تنها شب است که راه می‌یابد! در این سینهٔ تهی تنها نگاه تو رخنه می‌کند، تنها نگاه آزمند تو در من چنگ می‌اندازد. همه چیز برای همیشه از دست می‌رود، «هرگز» آغاز می‌شود آنگاه که فریاد می‌زنی: «آری!»

بنابراین بخش عمده‌ای از اشعار بلوک را می‌توان شعرهایی در زمینهٔ دادباوری دانست که از هزارتوی جنسیّت خود او می‌گذرد. از آن خلوص و از خودگذشتگیِ راهب‌وار که در نخستین چرخهٔ اشعارش، یعنی شعرهایی چون «پیش از روشنایی»[40] (۱۹۱۶) و **شعرهایی برای زیباترین بانو** می‌یابیم تا آن شهوانیّت پرهیجان در **صورتک برفی**[41] (۱۹۰۷)، «فاینا»[42] (۱۹۱۶)، چرخهٔ «خون سیاه»[43] (۱۹۱۴)، چرخهٔ «کارمن»[44] (۱۹۱۴)، و حتّی شعر **دوازده**، بلوک نیازمند آن بود که اشتیاق به دوام آرمان زنانگی را برای خود حفظ کند. تقابل، نفسانیّت، و شور جنسی در شعرهای بعدی‌اش همواره در برابر این معیار گناهی به‌شمار می‌روند و آن تنش لازم را که به توان و تلاش دو صورت مادّی می‌بخشد فراهم می‌آورند. این نکته را در شعر «به الاههٔ خودم»[45] (۲۹ دسامبر ۱۹۱۲) بروشنی می‌بینیم:

خودداریهای پنهانی‌ات ملعنتی شوم را خبر می‌دهد. همهٔ فرمانهای مقدّس به لعنت کشیده می‌شود و شادی حرمت از دست می‌دهد.

و نیرویی چنان جذّاب است این، که من آماده‌ام تا تأیید کنم که این تو بودی که فرشتگان را با زیبایی‌ات فریفتی و به‌پایین کشاندی.

و آنگاه که تو بر ایمان تسخّر میزنی، ناگاه برفراز سرت هاله‌ای محو به‌رنگ ارغوانی و خاکستری پدیدار می‌شود که من یک‌بار دیده‌ام.

تو نیکی هستی یا شرّ؟ در اینجا بیگانه‌ای. و من چه بخردانه درباره‌ات گفته‌ام: برخی را الاهه‌ای و معجزه‌ای، برای من امّا عذابی و دوزخی.

نمی‌دانم چرا سپیده‌دم، در آن ساعت که دیگر توانی نداشتم، از پای درنیامدم؛ درعوض به‌دنبال سیمای تو بودم و راحت تو را به دعا می‌خواستم.

می‌خواستم که دشمن هم باشیم، پس چرا چمنزاری پوشیده از گلها و جهانی از اختران به من بخشیدی ـ نفرین زیبایی‌ات را؟

فریبکارتر از فجر شمالی، مستی‌بخش‌تر از شامپانی طلایی، و گریزپاتر از عشق کولی، آغوش تو چنین بود... .

وجد و جذبه‌ای شوم در پایمال کردن هرچیز آرزوکرده، هر چیز مقدّس بود، و این شهوت جانگداز همچون افسنطین، لذّتی جنون‌آسا بود برای دل من.

رابطهٔ پرتب‌وتاب بلوک با دو زن دیگر به سه چرخهٔ درخشان شعر انجامید. آنگاه که فسیوولود میرهولد* در زمستان ۱۹۰۶ـ۱۹۰۷ نمایشنامهٔ **خیمه‌شب‌بازی** بلوک را با موفّقیّت فراوان در تئاتر دراماتیک جدید بر صحنه برده بود بلوک با هنرپیشهٔ زیبا، ناتالیا نیکالایونا والاخووا[۴۶]، رابطه‌ای به هم رساند. برای نخستین‌بار او این شور و هیجان را پیش چشم مردم آشکار کرد و والاخووا نقش غریبه را که درواقع برابرنهاد «زیباترین بانوی» بلوک بود برعهده گرفت. شعرهای **صورتک برفی** که از این رابطه الهام گرفته است در دوران کوتاه شیفتگی شدید شاعر نوشته شد و سرشار از شور و اشتیاقی گنه‌آلود و شهوانی است که ظاهراً جایی در آن رابطه نداشته است. محیط تئاتر که این رابطهٔ عاشقانه در آن پای گرفته بود زمینهٔ بلاغی آن شعرها را فراهم آورد و محیط شهر نیروی قهّار برخاسته از بورانهای مرگبار را که در مجموعه‌ای از تصویرهای این اشعارْ آن شور و هیجان را با مرگ پیوند می‌داد.

در اواخر ۱۹۱۳ بلوک به لیوبوف آلکساندروونا آندرییوا-دِلماس[۴۷] دل‌باخت که هنرپیشهٔ تئاتر کنسرواتوار بود و به نقش کارمن اپرای ژورژ بیزه بازی کرده بود. زیبایی آتش‌نهاد این زن براستی با جذّابیّت شوم آن دختر کولی همخوانی داشت؛ بلوک دیگربار در امواج الهامی پرتوان گرفتار شد و چرخهٔ «کارمن» را به‌قلم آورد. اپرای بیزه همهٔ عناصری را که برای انگیزش تخیّل بلوک ضروری بود در خود داشت. این اپرا، هم از سیمای مشهور زن کولیِ افسونگر برخوردار بود، هم از رابطهٔ عشقی سه‌جانبه، و هم از شخصیّت زنانهٔ نابی که می‌کوشید روح دون خوسه[۴۸] را نجات دهد. این ساختار دراماتیک از بسیاری جنبه‌ها نظیر آن مثلّث عشقی عذاب‌آلودی بود که بلوک زمانی در برابر بیلی گرفتارش شده بود. گویی برای کامل شدن این تشابه، نام دلماس ترکیبی از نام مادر بلوک (آندرییونا) و همسر او بود.

بلوک از اکتبر ۱۹۱۳ دورادور ستایشگر دلماس بود و پیش از آنکه دیدار با او را در مارس ۱۹۱۴ به‌هنگام اجرای **پارسیفال**[۴۹] واگنر ترتیب دهد شش شعر با الهام از او سروده بود. چهار شعرِ باقی‌مانده چندروز بعد از نخستین دیدار آن‌دو سروده شد و همهٔ آنها، مگر دو شعر، در مجلّهٔ میرهولد، **لیوبوف ک ترم آیل سینام**، منتشر شد. بلوک همچنانکه از نمود برونی رابطهٔ پرشور با والاخووا در میان مردم نیرو گرفته بود از این رابطه نیز که به‌همان‌اندازه اغراق‌آمیز بود توش و توانی تازه به‌کف آورد.

بلوک در همان‌زمان که در پی دلماس افتاده بود شعرهای چرخهٔ «خون سیاه» را نیز می‌نوشت. این شعرهای تیره‌وتار، برخلاف شعرهای چرخهٔ کارمن که در هر شعرش نام این کولی را می‌یابیم، خطاب به زنی است که «همان نامش مایهٔ خواری و تحقیر» است. او بدکاره‌ای بی‌نام است که شهوانیّت پرشورش شاعر را متعهد کرده و او را به عیشی آمیخته با خون‌آشامی و خودآزاری کشانده است. چرخهٔ کارمن، با آن وامهای آزادانه از ملودرامِ کارمنِ بیزه، در قیاس با این شعرهای گنه‌آلود، شیطانی، و زن‌ستیز، اپرایی کمیک به‌شمار می‌رود. امّا این چرخه‌ها هردو دربارهٔ الهام شاعرانه است و تصاویر مشترکی دارد که مرگ را با شور جنسی پیوند می‌دهد.

در شعر «سرانجام بر او دست یافتم»[۵۰] (اکتبر ۱۹۰۹)، از چرخهٔ «خون سیاه»، نفرت شاعر به آن زن الهام‌بخش اوست. شاعر میان دو وضعیّت در نوسان است: مردی که شهوانیّت آن زن بیزارش می‌کند و پس‌می‌راندش و دیگر مردی که سرانجام بر او چیره می‌شود و همچون خون‌آشامی از خونش تغذیه می‌کند:

شمعها و چشمها و کلمات همه خاموش‌اند.
تو مرده‌ای، سرانجام مرده‌ای.

می‌دانم که از خونت نوشیده‌ام.
تو را در تابوتی می‌گذارم و می‌خوانم ـ

در شبی گرفته، خون تو در درون من
از بهاری شهوانی خواهد خواند!

و آنگاه، بعد از آنکه زنِ را کتک می‌زند و از خود می‌راند («فرازِ بهترین خلقت خدا»[۵۱]، ۱۳ مارس ۱۹۱۰)، تنها می‌ایستد و به نوای ویولونها گوش می‌سپارد که

ترانه‌هایی آشفته می‌خوانند از چگونه آزادشدنم!
که چگونه شهوتی فرومایه را با سهمی بهتر عوض کرده‌ام.

شعرهای کارمن تا اندازه‌ای بیانگر دلتنگی برای دوران «زیباترین بانو» هستند. در شعر «نگاه خشمگینِ چشمانِ بی‌رنگِ تو»[۵۲] (۲۵ مارس ۱۹۱۴) می‌خوانیم:

و آواز شانه‌های نجیب تو که آن‌سان می‌شناسمش که هراسانم می‌کند، و دل من که مقدّر است تصویر تو را تا ابد حفظ کند، گرامی همچون خاطرهٔ سرزمینی دیگر....

و آنگاه مرد محکوم فریاد برمی‌آورد: «بیایید رهاکنیم، رهاکنیم زندگی را، بیایید رهاکنیم این زندگی مالیخولیایی را!»

شاعر که بی‌شباهت به راهب فروتن شعرهای اوّلیّه نیست بی‌هیچ سخن از دیگر ستایشگران کارمن کناره می‌گیرد: «در میان ستایشگران کارمن»[۵۳] (۲۶ مارس ۱۹۱۴):

و به‌یاد می‌آورد روزهای بهاری را در میان نواهای طنین‌افکن.
بالای موزون او را می‌نگرد و رؤیای هنر را به‌چشم می‌آورد.

از درون عشق او شعر سربرمی‌آورد. در شعر «آه، آری، عشق چون پرنده‌ای آزاد است»[۵۴] (۲۸ مارس ۱۹۱۴) می‌خوانیم:

تو چون موجی توفنده در رود شعرهای من سربرمی‌آوری
و من از دست خود، کارمن، بوی عطر تو را نخواهم شست.

امّا شاعرِ این شعرها دیگر آن جوان معصوم شعرهای اوّلیّه نیست. در شعر «بهاری پُربَرف می‌توفد»[۵۵] (۱۳ مارس ۱۹۱۴) او دیری است که غسل تعمید دوّمی را در شور جنسی گذرانده و دریافته است که اگر قرار باشد از آن نفسانیّتِ شعر سربرآورد مرگ نیز همراه آن می‌آید:

و من همهٔ روزها و شبها را فراموش کردم و خونم از قلبم سرریز کرد و یاد میهن را فروشست... و صدایی خواند: «بهایی که برای عشق به من می‌پردازی زندگی‌ات خواهد بود.»

امّا آخرین شعر چرخهٔ کارمن، «نه، هرگز نه از آن من، نه از آن دیگری خواهی بود»[۵۶] (۳۱ مارس ۱۹۱۴)، کم‌وبیش مانند اشعار «خون سیاه» که در آنها مرد سیراب شده با خشم و خشونت بر زن چیره می‌شود یادآور دون خوسه پیش‌ازکشتن کارمن است: «نه، تو نه مال من خواهی بود و نه مال دیگری!»
مضمون شعر و مرگ باز هم در شعری دیگر، «هنرمند»[۵۷] (۱۳ دسامبر ۱۹۱۳)، رخ می‌نماید. این شعر را بلوک در همان‌دوره سروده است:

در گرمای تابستان و بورانهای زمستان، در روز عروسی‌ات،
در آن تشییعهای اندوهبار، به‌انتظار می‌مانم،
باشد که طنین روشنایی، که هرگز پیش از این شنیده نشده است،
ملال مرگبار تو را بتاراند.

آنگاه پدیدار می‌شود. و من با تمرکزی خونسردانه به انتظار می‌مانم تا آن را درک کنم، به‌چنگ آرم و بِکُشم. و، پیشاپیشِ انتظارِ گوش‌به‌زنگِ من، رشته‌ای کم‌وبیش ناپدید می‌کشد.

آیا بادی است که از دریا می‌وزد؟ یا پریان آسمانی در میان برگها می‌خوانند؟ یا زمان ساکن ایستاده است؟ یا درختان سیبِ بهاری شکوفه‌های برفگون خود را فشانده‌اند؟ یا فرشته‌ای پرکشیده است؟
ساعتها کش می‌آیند و هرچیز خاکی را با خود می‌برند.
صداها گسترده می‌شوند و نیز جنبش و روشنایی.
گذشته دیوانه‌وار به آینده چشم می‌دوزد. حال در میان نیست.
پشیمانی در کار نیست.

و سرانجام برآستانهٔ مفهوم جانی تازه، برآستانهٔ نیروهایی ناشناخته، جان من، چنانکه گویی از کوبش تندری، فرومی‌افتد:
ترفند و شعبده نیرو می‌گیرد و الهام را می‌کُشد.

آنگاه شب را در قفسی سرد محبوس می‌کنم، پرنده‌ای آرام و آزاد،
همان پرنده که می‌خواهد مرگ را دور کند.
همان که می‌خواهد جانِ اوج گرفته را نجات بخشد.

این است قفس من ـ فلزّی و سنگین، درخشان چون طلا در آفتاب؛ این است پرندهٔ من که زمانی شادمان بود و اکنون در حلقه‌ای تاب‌می‌خورد و بر پنجره‌ام می‌خواند.

بالهایش بسته است و آوازش در یاد می‌ماند.
دوست داری آیا که زیر پنجرهٔ من بایستی؟
آوازی را که می‌شنوی خوش می‌داری؟
امّا من، شکنجه‌دیده، به‌انتظار چیزی تازه می‌مانم
و دیگربار ملولم.

در اینجا شاعر از آن دَمی می‌نویسد که آفرینش جای الهام را می‌گیرد. این شعر مقالهٔ مهمّ او، «دربارهٔ موقعیّت فعلی سمبولیسم در روسیه»[۵۸] (۱۹۱۰)، را به‌یاد می‌آورد که به آن لحظه‌ای می‌پردازد که تصویرِ واقعیّتِ متعالی در قالب زمخت و نارسای کلمات آدمی تجسّم می‌یابد. در این شعر، مرگ، همچون عروسک مرده‌ای که در مقالهٔ او بود، در کانون قالب محدودکنندهٔ هنر جای دارد. آن بینش رازورانهٔ راستین را نمی‌توان به دیگری منتقل کرد. آنچه شاعر می‌گوید، بسا که در قیاس با آنچه پیامبر می‌بیند دروغ باشد. برای بیننده این فاجعهٔ عمیقی است. به‌جای تجربهٔ مذهبی، آنچه هست شعر است و بس. در شعر عاشقانه عشقی که دیدار دنیای آرمانی را نوید می‌داد خود گرفتار بازوان عاشق خاکی است. انسان بینا خود را افتاده در دوزخ زهرآگین هنر می‌یابد ـ دوزخ از آن‌روی که برای

انسان امروزی، هنر با زنجیر به دنیای تبهگن و قدیمی بسته شده است و قادر نیست همچون نیایش عمل کند.

بلوک، شاعر شهری، و بحران در سمبولیسم

رویدادهای زندگی شخصی و هنری بلوک بر زمینهٔ بسیاری رویدادهای فاجعه‌بار در روسیّه می‌گذشت. جنگ روسیّه و ژاپن در ژانویهٔ ۱۹۰۴ آغاز شد و یک‌سال‌ونیم به‌درازا کشید. این جنگ ضایعات انسانی بسیار و حیثیّتی لکّه‌دار برای روسیّه برجای نهاد. از اوایل ۱۹۰۵ رشته‌ای از اعتصابهای صنعتی آغاز شد که در ماه دسامبر به شورش مسلّحانه در مسکو انجامید. بلوک از خانهٔ خود در پادگان گارد نارنجک‌انداز شاهد گسترش روزانهٔ انقلاب روسیّه بود و سربازانی را تماشا می‌کرد که به‌صورت منظّم می‌رفتند تا تظاهرکنندگان را در کشتار «یکشنبهٔ خونین» معروف سرکوب کنند. حتّی آدمی غیرسیاسی چون بلوک نمی‌توانست از افتادن در موج رویدادهای زمان خودداری کند. یک‌بار که خود را در میان تظاهرکنندگان دید به جمعیّت پیوست و پیشاپیش آن پرچمی سرخ به‌دست گرفت. او بنا بر منشِ خود همواره انقلاب را نشانهٔ رویدادهایی دیده بود که در «دنیاهای دیگر روی می‌دهد، امّا ما آنها را درون جان خود احساس می‌کنیم.» چشم‌اندازی که این رویدادها شکلی تاریخی و واقعی بر آن می‌یافت شهر بود ـ آن سیمای محبوب ادبیّات روسیّه، پطرزبورگ.

از اواخر قرن نوزدهم روشنفکران روسیّه سخت گرفتار مشکل پاره‌پاره‌شدن زندگی جدید شهری و صنعتی بودند. هنرمندان احساس می‌کردند از لحاظ تجاری وابسته و از لحاظ هنری و اخلاقی مطرودِ مخاطبانی ناشناخته‌اند که ارزشهای ایشان را دیگر نمی‌پذیرند. در روسیّه نخستین نسل نقّاشان، شاعران، و موسیقیدانانِ واقعاً شهری در طول دههٔ ۱۸۹۰ به‌پختگی رسیده بود. به‌جای طبیعت، شهر موضوع هنر اینان شده بود. اینان در برابرِ آهنگِ یکسره متفاوتِ زندگی و کلام واکنش نشان می‌دادند و نگرش تازهٔ خود را گاه با تصاویر، ترکیبات رنگ، و نواهای بهت‌آور آشکار می‌کردند. آنان شاید روشنتر از دیگران نشانه‌های پاشیدگی اجتماعی را می‌دیدند و احساس می‌کردند آن بیگانگی سنّتی با توده‌های آموزش‌نادیده به بحرانی هراس‌آور رسیده است.

در این دورهٔ آشوب، بلوک آخرین شعرهای آرام خود، **شعرهایی برای زیباترین بانو**، را سرود و از آن‌پس در پی آن بود که زبانی تازه بیابد تا تجربهٔ خویش را از آشوب درون بازگو کند. بسیاری از شعرهایی که او در ۱۹۰۵ به بیلی نشان داد مخالفت شدید او را برانگیخت. تعهّد سیاسی و نیز بازیگوشی حرمت‌شکنانه در استفاده از تخیّل مردم با تصوّر بیلی از شعر بیگانه بود. در این زمان به‌جای فضاهای افلاکی پطرزبورگ یا بهشت تابناک روستاهای روسیّه شعر بلوک متوجّه پاتوقهای جدید شاعر شده بود: خیابانهای پرپیچ‌وخم و بدنمای پایتختِ یخ‌زده با کارگران خمیده زیربار کار، روسپیان خسته و مانده، و رستورانها و میخانه‌های ارزان با جماعت مستان. «دنیای هراسناک» شهر سرمایه‌داری مضمون اصلی شعر جدید اوست و بلوک در کنار **گوگول** و **داستایفسکی** یکی از بزرگترین نویسندگان فضای شهری جدید، خاصّه فضای وهم‌انگیز شهرهای روسیّه، است. شهر شبانهٔ برفزده فضایی مناسب بود تا جنبهٔ تاریک و شیطانی شخصیّت او ـ که می‌گفت از پدرش به‌ارث‌برده است ـ سربرآورد. این شعرها در چرخهٔ «شهر»[۵۹] (۱۹۰۴ـ۱۹۰۸) گردآمده است که شعر «غریبه»[۶۰] (۲۴ آوریل ۱۹۰۶) را نیز در خود دارد؛ این شعر پیش از شعر **دوازده** محبوبترین شعر بلوک بود.

بلوک بیشتر آثار تئاتری خود را نیز در این دوره نوشت. او علاوه بر **خیمه‌شب‌بازی، بانوی ناشناس**[۶۱]، (۱۹۰۸) و نیز **پادشاه در میدان**[۶۲] (۱۹۰۸) را نوشت، امّا ادارهٔ سانسور این دو نمایشنامه را به دلایل سیاسی و مذهبی ممنوع اعلام کرد. نمایشنامهٔ چهارم، **آواز تقدیر**[۶۳] (۱۹۱۹)، که با تأثیر گرفتن از رابطهٔ شاعر با والاخووا نوشته شد برخی از جنبه‌های عذاب‌آور و خودآزارانهٔ این رابطه را آشکار می‌کند.

سرریز بی‌امان قدرت آفرینش بلوک با شهوانیّت «منحط» بسیاری از شعرهای مربوط به والاخووا پایان نگرفت. وزنهای پرشور «صورتک برفی» و «فاینا» جای خود را به شعرهای آزاد سنگین و درخشانی داد که «اندیشه‌های آزاد»[۶۴] (۱۹۰۷) نام گرفت. تحوّل پرسونای تغزّلی او در این شعرها جالب توجّه است. عینیّت آشکار و رئالیسم بی‌پیرایهٔ این شعرها که از پرسه‌های گریزآمیز بلوک در پطرزبورگ ریشه می‌گرفت مکمّل جنبه‌ای از وجود بلوک بود که دوستان سمبولیتش، خاصه بیلی، را از او دور می‌کرد.

بلوک در مقام شاعر «شهری» در این دورهٔ ارتجاع سیاسیِ هولناک به‌میدان آمد و عقاید خود را دربارهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی در سخنرانیها و مکالمات بیان کرد. بلوک همچون نویسندهٔ معاصر خود، ماکسیم **گورکی**، که همواره پیوندی روحی با او احساس می‌کرد، از مسئولیّت روشنفکران در برابر توده‌های مستمند دهقان دم‌می‌زد، یعنی کسانی که نمایندهٔ روسیّهٔ واقعی بودند و قدرت پرخاشجویانه‌شان سرانجام روزی به‌صورت «آتش پالایندهٔ» انقلاب سربرمی‌کرد.

از آنجا که مردم روسیّه به‌هیچ‌روی زندگی سیاسی نداشتند نویسندگان این سرزمین نقش منتقدان اجتماعی را برعهده می‌گرفتند. ازاین‌روی، نویسندگان روس همواره رسالت فرهنگی

خود را با چنان جدیّتی دنبال می‌کردند که در غرب ناشناخته بود. عوامل گوناگونی که بر محیط سیاسی روسیّه در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم تأثیر می‌نهاد خلأیی سیاسی پدید آورده بود که سبب می‌شد روشنفکران گرفتار سردرگمی و اضطراب باشند. این وضع هنرمندان خلّاق را تشویق می‌کرد که دیگربار بر این دعوی پای بفشارند که سخنگویان ارزشهای نو و رهبران اصلاحات فرهنگی و اجتماعی‌اند. در فضای آن روز روسیّه این تلاش برای ایجاد آمیزه‌ای از هنر و ایدئولوژی به برخی از بزرگترین دستاوردهای مدرنیسم در آغاز این قرن انجامید. هنرمند بدل به پیامبر و انقلابیی شد که به‌گفتهٔ بلوک می‌بایست «هرچیز را از نو بسازد، چیزها را چنان بسازد که همه‌چیز نو باشد، تا زندگیِ دروغین، پلشت، ملال‌آور و سبعانهٔ ما عادلانه، پاکیزه، شادمانه، و سراپا زیبا گردد.»

سمبولیستها همچون بیشتر نویسندگان روس که در پی ادراک و تعریف گوهر ملّی خود بودند علاقهٔ بسیار به‌خواندن مجموعه‌های فرهنگ عامّه و نوشته‌های مربوط به قومشناسی داشتند. آنان مجذوب این فکر شده بودند که کهنترین اساطیر فرهنگ اسلاو در سنّتهای زنده‌ماندهٔ شعر شفاهی حفظ شده است و، بنابراین، این شعر رمز و راز زبان سنّتی مقدّس دربارهٔ اصل چیزها را در اختیار ایشان می‌نهد. سمبولیستها در پی آن بودند که راز و رمز تاریخ آدمی را نه با بررسی منطقی شواهد مستند، که با تلاش در آفرینش دوبارهٔ تجربهٔ صمیمانه و ژرفِ مذهبی کشف کنند. آنان وضعی بهشت‌آسا از معصومیّت و حضور بی‌واسطهٔ متعالی را فرض می‌کردند، وضعی پیش از پدیدآمدن زبان مکتوب ـ امّا نه پیش از شعر ـ برای جامعه که در آن نَفسِ کلمات از عالَم جدا نبود. کلمه در سمبولیسم به زمان آرمانیِ سرشاربودگی روی می‌کند، زمانی که شعر، شناخت، موسیقی، و کلام جمله یکی بودند. سمبولیستها فکر می‌کردند شعر خواهان پیدایش گفتاری دیگر است که بنیانی‌تر و آغازین‌تر باشد ـ گفتاری که درنهایت حقیقتِ خود را در واقعیّتی می‌نشانَد که از خودِ زبان فراتر می‌رود.

بلوک مشتاق این هماهنگی آرامبخش بود و این اشتیاق انگیزهٔ انتقاد او از روشنفکران غربزده شد که جهان را به تمدّن و فرهنگ تقسیم می‌کردند. بررسی او دربارهٔ موضوعات درهم‌آمیختهٔ مرتبط با روسیّه در ۱۹۰۸ و در دو مقالهٔ «روشنفکران و مردم»[۶۵] و «عناصر و فرهنگ»[۶۶] به اوج خود رسید. در این مقالات او اعلام کرد که حاملان راستین فرهنگ مردمانند که هماهنگ با آهنگ طبیعت زندگی می‌کنند. در پیوند با این مقالات او چرخهٔ شعر باشکوهی با عنوان «در رزمگاه کولیکووو»[۶۷]، (۱۹۰۹) سرود که در آن از منظومه‌ای حماسی نوشتهٔ کشیشی به نام سوفونیا[۶۸] اهل ریازان[۶۹] با عنوان «آن‌سوی دُن»[۷۰] الهام گرفت. آن منظومه در بزرگداشت پیروزی امیر روس، دمیتری دانسکوی[۷۱]، بر «تاتارهای اردوی زرّین» در ۱۳۸۰ سروده شده بود و آن پیروزی نخستین گام در پایان‌دادن به فرمانبرداری امیران روس از نیرویی خارجی بود.

بلوک فعّالیّت در دنیای ادب را ادامه داد و در آوریل ۱۹۱۰ جزوه‌ای با عنوان «دربارهٔ موقعیّت فعلی سمبولیسم در روسیّه» منتشر کرد که در آن دیدگاههای شعری خود را به‌گونه‌ای نظام‌مند بیان کرده بود. این جزوه که با زبانی استعاری، تغزّلی، و کنایی نوشته شده بود یکی از مهمّترین اسناد در شناخت سمبولیسم روس و جایگاه بلوک در آن است.

بلوک از همان آغاز سخن تأکید می‌کند که می‌خواهد دربارهٔ زبان سخن بگوید. او سرگذشت سمبولیسم روس را به مراحلی از تز و آنتی‌تز تقسیم می‌کند. ویژگی مرحلهٔ نخست توافق بر سر این است که واقعیّتی جدا از واقعیّت دنیای تاریخی [سنّتی] وجود دارد. آنچه این مرحله را متمایز می‌کند شهود و مکاشفه است، امّا ـ و این نکته مهمّ است ـ زبان نیست. این دوره‌ای است که شعرش اصواتی موسیقایی را برمی‌انگیزد که از جایی فراتر از این جهان نشأت گرفته است، اما نامی بر آنها نمی‌نهد و درواقع ناتوان از نام نهادن است. بلوک **شعرهایی برای زیباترین بانو** را نمونهٔ بارز این مرحله معرفی می‌کند.

این دقیقاً آن لحظه‌ای است که چیز وصف‌ناپذیر از قالبی در زبان برخوردار می‌شود که گم شده است. بلوک می‌نویسد:

> اگر مشغول کشیدن تابلویی بودم، تجربهٔ این لحظه را این‌چنین تصویر می‌کردم: در تیرگی بنفش‌گون دنیایی محاط‌ناشدنی صندوق آذین‌بستهٔ عظیمی تاب می‌خورد و روی آن عروسکی بی‌جان خفته است، با صورتی که غمگنانه یادآور چهره‌ای است که درمیان گل‌سرخهای بهشتی پدیدار شده است... و چنین بود که این لحظه گذشت. دنیای افسون‌شدهٔ من بدل به عرصه‌ای برای کنشهای شخصی من شد، «تئاتر تشریحی» یا خیمه‌شب‌بازی من که در آن خود من نقشی در کنار عروسکهای زیبا داشتم.... باری، من دیگر زندگی‌ام را بدل به هنر کرده بودم.... زندگی هنر شده بود. من ورد را بر زبان آوردم و سرانجام آنچه خودم «غریبه» می‌خواندم سربرکرد. عروسکی زیبا، شبحی آبیگون، معجزه‌ای خاکی.

بلوک دلایل این تحوّل را در این سخنان موجز بیان می‌کند: «آنچه روی‌داد چنین بود: آنان پیامبر بودند و می‌خواستند شاعر باشند.»

آنچه در مرحلهٔ تز بدیهی و مشخّص است شهودی خاموش در نفسِ هستی است. آن ابزار دیریاب و گریزپای که باید وحدتِ درجات گوناگون واقعیّت را پدید آورد در همهمهٔ کرکنندهٔ زبانِ آدمی گم شده است و نتیجهٔ این گمشدگی مشکل حلّ‌ناشدنی شاعر مدرن است که می‌توانست هنر خود را به چیزی بیش از یک مقولهٔ زیبایی‌شناسی صِرف، چیزی فراتر از بیان لذّت حسّیِ کفرآمیز و نیز فراتر از ستایش زندگی کفرآمیز، تبدیل کند: زنجیرهٔ ارتباط میان شاعر و دنیای آرمانی به‌سبب همان نشانه‌هایی گسسته می‌شود که او را در آغاز به‌سوی این وحدت هستی رهنمون شده بودند. زبان شاعر قدرت تصویر کردن و تثبیت واقعیّتی والاتر را ازدست داده است. آن «دوشیزهٔ تابناک» درست در همان دَم که نامی می‌گیرد، در همان‌دم که در زبان آدمی تثبیت می‌شود یا نشانه‌ای خاصّ می‌گیرد از دیده پنهان می‌شود. آنچه از او بر جای می‌ماند تندیسکی بی‌جان است، بی‌بهره از جوهری که به‌زمانی پیش از کلام از طریق شهود کشف شده است. شهود به‌سبب تثبیت در کلام محدود می‌شود و همین محدودیّت آن را باطل می‌کند. در چشم بلوک زن زیبا درواقع نشانه‌ای است، امّا برای او عملِ کشفِ معنایِ این نشانه آیینی است که نیمه‌کاره می‌ماند.

سکوت بلوک، شکّاکیت او، و طفره‌رفتن از اینکه معنای دقیق سوفیا یا زیباترین بانو را در قالب کلام بیان کند ریشه در جریان پرتوان رازوریی دارد که در سراسر زندگی و آثار او جاری است و تأثیری ژرف بر سمت‌وسوی آن‌دو نهاده است. بلوک همچون بسیاری شاعران دیگر که تجربهٔ زندگی‌شان را تنها می‌توان با صفت رازورانه توصیف کرد از این بُعدِ [هستی] تجربه‌ای دارد که ویژگیهای روانی شاعر را محو نمی‌کند بلکه با آن ویژگیها درمی‌آمیزد و صدایی و زبانی به تمنّا می‌بخشد که هر دو از تجربهٔ روزمرّهٔ انسانی فراتر می‌روند.

برای مثال، رابطهٔ بلوک با همسرش با همهٔ تفسیرهای روانکاوانه‌ای که می‌توانیم بر آن بار کنیم، بدون توجّه به این بُعد رازورانه، تا حدّ زیادی درک‌ناشدنی می‌ماند. بلوک زمانی که احتمال بریدن از این زن در ۱۹۱۲ او را از شدّت نومیدی به‌پای خودکشی کشانده بود چنین نوشت: «او وسیلهٔ ارتباط من با جهان و تأیید درونمایهٔ بیان‌ناپذیر جهان است. اگر این بیان‌ناپذیر وجود داشته باشد، من آماده‌ام تا بسیاری چیزها را تحمّل کنم، آماده‌ام تا هرچه را که از من انتظار می‌رود تحمّل کنم؛ امّا اگر آن وجود نداشته باشد، اگر گسستنی باشد، فریبکار باشد، و فراموش شود ــ نه، این را نمی‌توانم بپذیرم.»

شعر بلوک گزارشی از این عذاب در مرحله‌ای خاصّ از فرهنگی فروپاشیده است، فرهنگی که دیگر نمی‌تواند مجموعه‌ای از باورها را عرضه کند که مکاشفهٔ شاعر را بر شالوده‌ای از تجربهٔ مشترکِ مشابهِ مذهب قوام و دوام بخشد. زبانی که شاعر در اختیار داشت، به‌جای آنکه وسیله‌ای برای گردآوردن مؤمنان در بزرگداشت آیینی رمزآمیز باشد، خود گرفتار بطالت، پراکندگی، و تباهیِ محیطِ شهریِ مدرن بود. بلوک خطاب به مخاطبان بی‌ایمان، در شعر «آه، شما چقدر به ما خندیدید»[۷۲] (ژانویهٔ ۱۹۱۱)، می‌نویسد:

> آه، شما چقدر به ما خندیدید، چقدر ما را تحقیر کردید که با بانگی رسا شما را با شعرهای آرام و رام خود انکار کرده بودیم!
> امّا ما هنوز همانیم که بودیم. ما شاعرانیم. به‌خاطر خودتان مشتاق شماییم؛ عشقی مقدّس را پاس داشته‌ایم و سوگندهای کهن را تکرار می‌کنیم. معبد ساکت ما نیز به‌همین سادگی است؛ ما نوشته‌های دیوار را می‌خوانیم.... پس بخندید، ما را باور نکنید. نوشته‌های ما را دربارهٔ جریانهایی که در زیر زمین ترانه‌خوانند، و دربارهٔ روشناییهای سرگردان، مخوانید....
>
> امّا وصیّتنامهٔ تیوتچف را به‌یاد آرید، «خاموش باش و فروتن، و احساسات و رؤیاهایت را پنهان بدار....»

بلوک هرچند بر بنیان مذهبی تمامی ادبیّات راستین روسیّه تأکید می‌کرد، در دفتر خاطراتش پیش خود اعتراف می‌کرد که شاید نتواند به‌تمامی از این سنّت پیروی کند: «در حال حاضر من کیستم؟ مسئله فقط این است که منِ چیزی در رؤیا دیده‌ام و بیدار شده‌ام که دیگران هنوز آن را ندیده‌اند.» با اینهمه این مکاشفه را دیگران باید درک می‌کردند و در آن سهیم می‌شدند، پس او در مقدّمهٔ **مکافات** شاعر را فرامی‌خواند تا این کارِ گران را برعهده گیرد:

> زندگی آغاز و پایانی ندارد. بخت پشت سر همهٔ ما می‌آید. فراز سر ما یا گرگ‌ومیشی هماره پایدار است یا تابش منظری ملکوتی. امّا تو، ای هنرمند، اعتقادی استوار به پایانها و آغازها داشته باش. باخبر باش که بهشت درکجا یا دوزخ درکجا انتظار ما را می‌کشد. سهم تو این است که هرچیز را که می‌بینی با خط‌کشی بی‌طرف اندازه‌بگیری. چشمان تو باید دقیق و روشن باشد. همهٔ ضربه‌های تصادفی بخت را از یاد ببر و آنگاه خواهی دید که جهان زیباست. بیاموز تا روشنایی را بیابی و [آنگاه] تاریکی را به چنگ خواهی آورد. بگذار تا هر چیز آرام‌آرام از گرمای جانت و سرمای ذهنت عبور کند: آنچه در عالم مقدّس است و آنچه گناه‌آلود است.

«شاعر شهری» و ناظر سمبولیست در شعر نپختهٔ بلوک باهم درمی‌آمیزند و از این روست که اندیشه‌های او دربارهٔ شعر در مقالهٔ «دربارهٔ موقعیّت فعلی سمبولیسم در روسیّه» را باید در متن اندیشه‌هایش دربارهٔ تاریخ مطالعه کرد. بلوک، دوماه بعد از انتشار مقاله‌اش دربارهٔ سمبولیسم، پیش‌نویس اوّلیّهٔ شعر تاریخی خود، **مکافات**، را آماده کرد. در این شعر او قرن نوزدهم را چنان عریان و پوست‌کنده تصویر می‌کند که تنها یک‌چیز از آن فراتر می‌رود و آن انکار سرسختانهٔ قرن خود اوست. آنگاه که نشانه‌های جنگ جهانی اوّل در افق دوردست و انقلاب گریزناپذیر در داخل انکارناپذیر می‌نمود، بلوک که دیگر انحطاطِ فرهنگِ محتضرِ خود را باور کرده بود شعر خویش را آغاز کرد. او با تأمّل در کاستیهای خود از تباهی عظیم جامعه آگاه شد و دریافت که با نوشتن زندگینامه می‌تواند دربارهٔ زمانهٔ خود نیز بنویسد.

«مرشدِ» بزرگ سمبولیسمِ روس، ایوانوف، چنان واکنشی در برابر **مکافات** بلوک نشان داد که خود آشکارا نشانهٔ بحرانی بود که بلوک پیشتر در زندگی شخصی و هنری خود آن را هشدار داده بود. در نظر ایوانوف رئالیسم عریان، و مضمونِ این‌جهانیِ آن شعر، خیانت به اصل معجزه و کرامت بود که او آن را بنیان سمبولیسم می‌شمرد. بلوک با دعوی مکاشفهٔ پیامبروارِ سمبولیستها مخالفتی نداشت. امّا او که با شهودی خدشه‌ناپذیر به حقیقت روسیّه و لحظهٔ تاریخی این کشور دست یافته بود می‌دانست که شاعرِ چنان زمانه‌ای، دیگر وسیله‌ای در دست ندارد تا آن مکاشفه را در قالبی بریزد. بحران سمبولیسم روس به‌سبب ناتوانی این جنبش در دریافت تاریخ باکمک هنری که آراسته به دعاوی مذهبی بود پدید آمد.

سالهای بعد و شعر سیاه

حسّ شومِ پیشگویانه‌ای که در نوشته‌های اجتماعی بلوک جریان دارد تنها قابل قیاس با آن حسّ نومیدی است که گرفتاریها و فلاکت روزافزون زندگی خصوصی‌اش در او پدید آورده بود. همسرش در ژانویهٔ ۱۹۰۸ تصمیم گرفت با گروه تئاتر میرهولد به سیروگشتی درازمدّت در جنوب برود و مادرش به رِوِل[۷۳] (تالین[۷۴]، استونی) رفت تا به شوهرش که به آنجا منتقل شده بود بپیوندد. بدین‌سان بلوک دو شخصیّت مهمّ در زندگی‌اش را از دست داد. او، در پی یافتن آرامش، هرچه بیشتر به باده‌نوشی و خوشگذرانی روی آورد.

در اوت ۱۹۰۸ لیوبوف دمیتریونا، که چندماهه آبستن بود، سرانجام به پطرزبورگ بازگشت. بلوک بازگشت او را با شادمانیِ ظاهری خوشامد گفت و پذیرفت که آن بچه از خود اوست. مرگ این پسر در فوریهٔ ۱۹۰۹، تنها هشت‌روز بعد از تولّد، او را سخت اندوهگین کرد و الهام‌بخش شعری تلخ با عنوان «در مرگ یک کودک»[۷۵] (فوریهٔ ۱۹۰۹) شد. او در این شعر اثر تسلّی‌بخش مناسک کلیسای اورتودوکس برای مردگان را ردّ می‌کند. در چندماه بعد نیز شعر او همان حال‌وهوای شعرهای زمستانی را حفظ می‌کند: تراژیک، نژند، و نومید از هر چیز، مگر «مردم» که زمان پختگی‌شان سرانجام فرارسیده است. بلوک و همسرش کمی بعد از مرگ آن کودک قرار نهادند که باهم به خارج سفر کنند و در ایتالیا که دیری مشتاقش بودند گشتی بزنند.

«شعرهای ایتالیایی»[۷۶] (۱۹۱۱ـ۱۹۱۲) مجموعه‌ای کوچک از شعرهایی بس استادانه است که همهٔ دستاوردهای شعر بلوک را در خود گردآورده است. بلوک که با آثاری هنری رودررو شده بود که خاستگاهش ایدئالیسم فلسفیی بود که قرابت بسیار با جهان‌بینی سمبولیستها داشت روشنتر از هرزمان دیگر گرفتاری هنرمند مدرنی را می‌دید که می‌کوشید با هنر خود پلی بر پرتگاهی بزند که واقعی را از آرمانی جدا می‌کند. همهٔ مضامین اصلی شعر او ـ رابطهٔ پیچیدهٔ هنر و زندگی، شهر سرمایه‌داری جدید، تاریخ و ناسیونالیسم، و تقدّس‌بخشیدن به زن از یک‌سو و زن‌ستیزی و بی‌حرمت‌کردن زن از سوی دیگر ــ در تصاویری پیچیده و درهم‌بافته تبلور می‌یابند. شهر، مریم مقدّس، و زنان واقعی که دیدار کرده بود، از طریق استنتاجی استعاری که تا آن‌زمان در سراسر شعر او راه‌یافته بود، باهم پیوند می‌یابند.

بلوک آنگاه که به روسیّه بازگشت و روزهای باقیماندهٔ تابستان را به مطالعهٔ کتابهایی دربارهٔ تاریخ و هنر ایتالیایی، ازجمله برخی نوشته‌های راسکین، گذراند. چندی بعد، بار دیگر، به‌دام آن محافل ادبیی افتاد که از آنها نفرت داشت و در همین ایّام ترتیبی داد که برخی از «شعرهای ایتالیایی» در مجلّهٔ جدید **آپالّون** منتشر شود.

در اکتبر ۱۹۰۹ بلوک شعر بلند «سرود دوزخ»[۷۷] را در قالب ترتسا ریما سرود. در این شعر، شاعر که بئاتریچهٔ[۷۸] خود را ازدست‌داده است، با همزاد خود دیدار می‌کند و او شاعر را به‌سبب زندگی بی‌بندوبارش دراین دنیا به مکافاتی جاودانی محکوم می‌کند. مضمون همزاد، دیگربار، در یک شعر مهمّ دیگر سرودهٔ ماه اکتبر، «همزاد»[۷۹]، پدیدار می‌شود:

> روزی، پرسه‌زنان در مه اکتبر، می‌کوشیدم تا ترجیعِ شعری را به یاد آرم (آه لحظهٔ بوسه‌های بی‌عوض، آه آغوشِ دختران مزدنگرفته!) و آنگاه در آن مه تیره و تار ترجیعِ ازیادرفته سربرآورد.
>
> و من رفته‌رفته به رؤیای جوانی و رؤیای تو دَرشدم... و آن خیال

مرا از باد، از باران، و از ظلمت دور کرد.... (نوجوانی این‌گونه به رؤیا بازمی‌گردد. امّا تو، آیا هرگز بازخواهی گشت؟)

آنگاه دیدم که از درون شب مه‌آلود جوانی پابه‌سنّ افتان و خیزان به‌سوی من می‌آید. (عجیب است، آیا پیش از این او را در رؤیایی ندیده‌ام؟) از شب مه‌آلود بیرون می‌آید و به‌سوی من می‌شتابد.

زمزمه‌کنان می‌گوید: «از پرسه‌گردی خسته‌ام، و از دم‌زدن در این مه نمناک، و از افتادن تصویرم بر آینهٔ مردان دیگر، و از بوسیدنِ زنانِ مردان، دیگر...» و این فکر مایهٔ تعجّب من شد که بار دیگر او را خواهم دید....

به‌گستاخی لبخندی زد ــ و ناگاه هیچ‌کس در کنار من نبود. این تصویر اندوهگین آشنا بود، جایی دیده بودمش... یا شاید خود من بود که در سطح صاف آینه دیدارش کرده بودم؟

در اواخر نوامبر بلوک خبر یافت که پدرش از بیماری سل و ناراحتی قلبی روی به مرگ دارد. او از بیم آنکه ورود سرزده‌اش پدر را از وخامت حال خود باخبر کند سفر را به تأخیر انداخت. سرانجام وقتی در اوّل دسامبر ۱۹۰۹ بلوک به ورشو رسید پدرش مرده بود، و هنگام مرگ، همسر دوّمش که با او متارکه کرده بود و دختر هفده ساله‌اش، آنجلینا[۸۰]، که درواقع خواهر ناتنی بلوک می‌شد، بر بالینش بودند. مرگ پدر، بلوک را سرشار از عواطفی متعارض کرد و او در طول چندسال بعد کوشید این عواطف را در شعر بلند تاریخی خود با عنوان **مکافات** سامانی بخشد. او در این شعر ناتمام که تا دم مرگ مشغولش داشت کوشیده است تا احوال خانوادهٔ خود را در چارچوب وسیع تاریخ روسیّه بررسی کند. قسمت سوّم این شعر به مرگ پدرش مربوط می‌شود و بی‌گمان بازگویی تجربهٔ خود اوست در شناختن و برای یک‌دم دوست‌داشتن پدرش. همچنانکه ریو تفسیر کرده است، این قسمت تأمّلی غمگنانه در مصائب تاریخ، پیشرفت، ماجرای تولید نسل، و سترون‌بودگی است و از کاستیهای عشق میان پدرها و پسرها سخن می‌گوید.

بلوک، تک‌وتنها در شهری غریب، در خیابانها پرسه می‌زد و در طول آن زمستان دورهٔ تازه‌ای از شادخواری و خوشگذرانی را آغاز کرد.

در فوریهٔ ۱۹۱۰ بلوک مادرش را متقاعد کرد که برای مداوای افسردگی و ناراحتی قلبش به پطرزبورگ بازگردد. بلوک و لیوبوف دمیتریونا آپارتمان تازه‌ای گرفتند و آن را به آپارتمان مادرش که چسبیده به آن بود متصّل کردند. آزردگی لیوبوف دمیتریونا از دلبستگی بیش‌ازحدّ شوهرش به مادری عصبی و زودرنج دیگر تحمّل‌ناپذیر شده بود. بن‌بست زندگی زناشویی و بدزبانیهای مکرّر لیوبوف دمیتریونا با آلکساندرا آندرییونا بلوک را به آنجا کشاند که توفان خشم بیمارگون خود را بر سر همسرش فرود آوَرَد. بلوک وابستگی پابرجای خود را به لیوبوف دمیتریونا با اشاره به سالهای «جادویی» ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۲ توجیه می‌کند، سالهایی که «چنان وضعی پیش آورده‌اند که من این زن را دوست دارم و نمی‌توانم ترک گویمش.» در سالهایی که از پی می‌آمد آن‌دو در یک آپارتمان می‌زیستند و گاه در کنار هم به آرامشی می‌رسیدند، امّا هریک زندگیی برای خود داشتند.

۱۹۱۱ سالی کم‌بار و بر در شعر بلوک بود. او که همواره در مشخّص‌کردن تاریخ سرایش شعرهایش وسواسی داشت در این سال چند شعری بیشتر نسرود. درواقع این‌سال برای او بس تلخ بود و در شعری که در ماه دسامبر با عنوان «تحقیر»[۸۱] نوشت ماجرای خفّت دیدن خودآزارانه در روسپی‌خانه‌ای را بازمی‌گوید. این شعر بند پایانی بسیار مشهوری دارد:

تو آدم شجاعی هستی! پس بازهم پُردل‌تر باش!
من نه شوهرت هستم، نه دامادم، نه رفیقم.
پس آن پاشنه‌های صنّاری تیزت را در قلب من
بکوب ــ ای فرشتهٔ دیروزی!

شعری دیگر از همین سال، «آری، الهام چنین می‌فرماید»[۸۲] (سپتامبر ۱۹۱۱، فوریهٔ ۱۹۱۴)، دربارهٔ الهام شاعرانه است و مضمون شهری را با خوارداشتِ عمومیِ جهانِ گرداگردش پیوند می‌دهد:

آری، الهام چنین می‌فرماید: رؤیاهای آزاد من همواره در جاهایی که تحقیر و پلشتی و تاریکی و فقر هست پا سُست می‌کند. به آنجا برو، به آنجا، خاکسارتر و فروافتاده‌تر ــ از آنجا دنیای دیگر را بهتر می‌بینی.... «آیا تو بچّه‌های پاریس را دیده‌ای، یا گدایان کنار پل را در زمستان؟» چشمانت را بر هراس رخنه‌ناپذیر زندگی بازکن، چشمانت را شتابان بازکن، پیش از آنکه توفانی مهیب هرچیز را در زادبومت پاک بروبد. بگذار آن خشمِ برحق پخته شود. دستانت را آمادهٔ کار کن... و اگر نمی‌توانی، بگذار تا مالیخولیا و ملالت در تو جمع آیند و بسوزند.... امّا فقط بَزکهای این زندگی دروغین را مثل خالی کوچک پاک کن، از روشنایی تا خاک نقبی بزن و آنجا بر سینه درازبکش، سرتاسر زندگی را به‌نفرین بگیر و این جهان را تحقیر

کن. و هرچند نمی‌توانی آینده را ببینی، به روزهای اکنون بگو «نه!»

بلوک در این ایّام همچنان به شعر **مکافات** می‌پرداخت و در عین حال مقدّمات چاپ و انتشار مجلّدات دوّم و سوّم از مجموعهٔ اشعار خود، **مجموعهٔ اشعار در سه مجلّد**[۸۳] (۱۹۱۱ـ۱۹۱۲)، را فراهم می‌کرد. در شاخماتووو او آوگوست استریندبرگ را کشف کرد و در گرایشهای زن‌ستیزانهٔ آن نمایشنامه‌نویس سوئدی چیزی مشابه احساسات خود نسبت به همسرش مشاهده کرد. پس شعر «یک زن»[۸۴] (۱۹۱۴) را به استریندبرگ تقدیم کرد.

در ایّامی که بلوک در روستا بود لیوبوف دمیتریونا در آلمان و فرانسه سفر می‌کرد. بلوک در ماه ژوئیه در بریتانی به او پیوست و آداب و رسوم و افسانه‌های بریتانی الهام‌بخش او شد تا نوشته‌ای را بنویسد که در نهایت **گل سرخ و صلیب**[۸۵] (۱۹۱۶) شد. این اثر که در اصل قرار بود لیبرتویی برای باله باشد بدل به نمایشنامه‌ای شد که در ۱۹۱۳ صورت نهایی یافت.

بلوک فرسوده و افسرده از اروپا بازگشت، دیگربار تن به لاابالیگری سپرد، و چندی بعد گرفتار سیفلیسی کم‌وبیش وخیم شد. لیوبوف دمیتریونا کار در تئاتر را ادامه داد، چیزی نگذشته با هنرپیشه‌ای جوان رابطه برقرار کرد، این رابطه بلوک را به‌کام حسادتی عذاب‌آور کشاند. آن‌دو توافق کردند که ازهم جدا شوند تا لیوبوف دمیتریونا بتواند به‌دنبال معشوقش به ولایات برود. امّا این جدایی برای بلوک تحمّل‌ناپذیر بود و لیوبوف دمیتریونا وقتی نامه‌ای از او دریافت کرد که اشاره‌ای به خودکشی در آن بود بازگشت و مدّت کوتاهی را با او گذراند.

شعرهای بلوک در ۱۹۱۲ که کم‌وبیش همهٔ آنها را در نوامبر و دسامبر آن‌سال نوشته به‌همان‌اندازه که بدبینانه است درخشان نیز هست. در این دوره او چرخهٔ شعر «رقصهای مرگ»[۸۶] (۱۹۱۲) را نوشت که شامل شعر پرقدرت صریحی نیز با عنوان «شب، خیابانی، چراغی، داروخانه‌ای»[۸۷] (۱۹۱۲) هست.

شب، خیابانی، چراغی، داروخانه‌ای، نوری پریده‌رنگ و بیمعنا.
رُبع قرنی دیگر نیز زندگی کن و همه‌چیز همین خواهد بود. راه گریزی نیست.

تو خواهی مرد و بار دیگر از نو آغاز خواهی کرد. و همه‌چیز خود را تکرار خواهد کرد، مثل گذشته: شب، موج سرد آبراه، داروخانه‌ای، خیابانی، چراغی.

بلوک در همین ایام شعر مهمّ «شبی پاییزی بود، زیر صدای شیشه‌گون باران»[۸۸] (۱۹۱۲) را نیز نوشت که در آن دو مضمون فرعی از یوهان وولفگانگ فون گوته و ادگار الن پوگنجانده بود، و نیز شعری دیگر با عنوان «آه نه، نمی‌خواهم سقوط کنیم.» در روزهای پایانی این‌سال او شعر «به الاههٔ خودم» را نیز به‌پایان برد که برای نشان‌دادن اهمّیّت این شعر آن را در آغاز مجلّد سوّم از نشر دوّم مجموعهٔ اشعارش (۱۹۱۶) جای داد.

جنگ و انقلاب

در اوّل اوت ۱۹۱۴ آلمان به روسیّه اعلان جنگ داد. بلوک و همسرش بلافاصله به‌پاخاستند تا از هر طریق که می‌توانستند به کمک بشتابند. لیوبوف دمیتریونا نه‌ماه را به‌پرستاری در بیمارستانهای نظامی گذراند و بلوک در سازمانهای داوطلب حکومتی مسئول یاری‌رساندن به خانوادهٔ مردان بسیج‌شده بود. او اگر در آغازْ جنگ را خوشامد گفت و آن را رویدادی زیروزبرکننده به شمار آورد که می‌تواند نواهای مهیب دنیایی دیگر را آشکار کند، به موقعِ خود همچون دیگر هم‌میهنانش هر توهّمی را کنار نهاد.

در آغاز ۱۹۱۶ تلفات روسیّه دیگر سر به میلیونها می‌زد و آشوب و نومیدی، هم بر شهرها و هم بر جبهه‌ها، سایه افکنده بود. بلوک، برای گریز از اعزام به جبهه در صف رزمندگان، در نیرویی شبه‌نظامی نام نوشت که به نزدیکی جبهه فرستاده شد و وظیفه‌اش نظارت بر ساختن استحکامات و کندن سنگر بود. او همرزمی خوب و صمیمی بود و به‌رغم هراس اوّلیّه‌اش براستی نخستین تجربهٔ زندگی جمعی را دلپذیر یافت. همچنانکه می‌توان انتظار داشت، چندانکه وضع جسمانی‌اش به‌سبب کار بدنی شدید بهبود می‌یافت از آشفتگیهای عصبی‌اش کاسته می‌شد و او نشان داد که مدیری کوشا و توانمند تواند بود.

در اواخر ۱۹۱۴ آوازهٔ بلوک به اوجی تازه رسیده بود. شعرهای او در پرفروش‌ترین روزنامه‌ها چاپ می‌شد و نمایشنامه‌های **خیمه‌شب‌بازی** و **بانوی ناشناس** را گروه میرهولد به صحنه برد. در بهار ۱۹۱۵ نشر سه‌جلدی دیگری از اشعارش را آماده کرد و این مجموعه که در سال بعد منتشر شد بلافاصله به فروش رفت. او در سرودن **مکافات** نیز پیشرفت خوبی داشت و قسمت مربوط به تأمّلاتش دربارهٔ قرن بیستم را به‌پایان برد.

بلوک در طول دورهٔ جنگ در مقام شاعر بزرگ میهنی جایگاهی استوار یافت. برخی از شعرهای چاپ‌شدهٔ او گردآوری شد و با عنوان «به جنگ»[۸۹] در روزنامهٔ لیبرال **روسکویه اسلووو** (در ۲۱ سپتامبر ۱۹۱۴) به‌چاپ رسید ـ ازجملهٔ این شعرها شعر مشهور «گناه کردنِ بی‌آزرم و بی‌پایان»[۹۰] (۲۶ اوت ۱۹۱۴) بود:

گناه‌کردنِ بی‌آزرم و بی‌پایان، از یادبردن شمار روزها و شبها، و با سری سنگین از شراب خزیدن به کلیسای خداوند.

بعد از سه‌بار تعظیم، و هفت‌بار نقش صلیب رسم‌کردن بر خود، پیشانی داغت را، پنهانی، بر زمین خیس می‌سایی.

سکّه‌ای مسین در سبد می‌اندازی و سه‌بار، نه، هفت‌بار، حاشیهٔ زمانفرسود شمایل را که دیگر از بوسه‌های بسیار ساییده شده می‌بوسی.

در بازگشت به خانه، فلانی را به‌اندازهٔ همان سکّهٔ مسین مغبون می‌کنی و، سکسکه‌کنان، سگی گرسنه را با لگد از در می‌رانی.

زیر نور شمایل، چایی‌ات را سرمی‌کشی و چرتکه می‌اندازی و بعد دهانت آب می‌افتد، وقتی که با اوراق قرضه در کشوهای گنجهٔ شکم‌گنده‌ات بازی می‌کنی.

و بعد بر بسترِ نرمِ پر می‌افتی و به‌خوابی سنگین می‌روی....
آری، ای روسیّهٔ من، حتّی اگرچه چنین هستی، هیچ کشوری را بیش از تو دوست نمی‌دارم.

در ۱۹۱۶ **شعرهایی دربارهٔ روسیه**[۹۱] منتشر شد. برخلافِ رسمِ همیشگیِ بلوک این شعرها بدون تاریخ منتشر شد و بدین‌ترتیب، با اندکی زبردستی در ویرایش، چرخه‌های شعری چون «در رزمگاه کولیکووو»، که پیشتر منتشر شده بود، در بافت تاریخی تازه‌ای از جنگ و میهن‌پرستیِ پرشور جای گرفت ـ چنانکه گفتی نخستین‌بار است که منتشر می‌شود. در چشم مردم، بلوک شاعری ملّی و فراتر از هر «مکتب» نقد بود. او خود نیز از اینکه حسابش از «انحطاط» اروپا جدا شده بود خوشحال بود و عنوان نویسندهٔ میهنی را که مردم به او داده بودند گرامی می‌داشت.

بلوک همچنان در نزدیکی جبهه بود که در ماه فوریه از قیام پتروگراد و کناره‌گیری اجباری تزار از سلطنت و استقرار حکومت موقّت باخبر شد. فرار از جبهه رواج داشت، بلوک نیز مأموریّت خود را رها کرد، در مارس ۱۹۱۷ به پایتختِ غرق در سرور وارد شد، و بلافاصله خود را در اختیار دولتِ جدید نهاد. او سرانجام به عضویّت در کمیسیون فوق‌العادهٔ تحقیق منصوب شد که وظیفه‌اش بازپرسی از زندانیان تازه‌ای بود که عضو حکومت تزار بودند؛ همچنین او با سمت ویراستار مأمور نظارت بر گزارشهای تندنویسان از بازجوییها و آماده‌کردن آنها برای انتشار شد. بلوک که در این مشاغل تماسی نزدیک با کانون قدرت پیشین روسیّه یافته بود چیزهایی شنید و دید که «می‌توان گفت هیچ‌کس ندیده و نشنیده است و تنها معدودی از آدمها در طول صدسال بخت آن را می‌یابند که از آن باخبر شوند.» او در نامه‌ای به مادرش روایتی تاریخی با عنوان **آخرین روزهای حکومت امپراتوری**[۹۲] (۱۹۲۱) را که به نثر نوشته بود «رمانی جذّاب به‌سبک داستایفسکی» معرّفی می‌کند.

بلوک از همان روزهای نخست، و هماهنگ با مقالات سیاسی پیشین خود، سرسختانه معتقد بود که «قدرت باید به‌دست پرولتاریا سپرده شود، زیرا فقط کودکان می‌توانند از آن عروسک کهنه چیز جالبی بسازند.» او همچنانکه در مقالهٔ «مردم و روشنفکران» نوشت در آن روزها می‌دید که آن رویداد عظیم به صورت برخورد خشونت‌آمیز میان مردم روسیّه و طبقهٔ اهل تخصّص رخ می‌نماید. در چشم بلوک که از سازشها، ارتجاعِ رو به رشد، و سردرگمی‌های عمومی حکومت موقّت خسته شده بود بلشویسم «آتش پالاینده‌ای» بود که آن فرهنگ‌ستیزی مبتذل را که گرداگرد خود می‌دید از میان برمی‌داشت. او، چنانکه در **یادداشتها**[۹۳] (۷ اوت ۱۹۱۷) بیان داشته است، معتقد بود که روشنفکران نقشی مهمّ برعهده دارند:

> اما این وظیفهٔ فرهنگ روس است که زبانه‌های این آتش را به سوی آنچه سوختنی است برگرداند... و چنان حدّ و مرزی بر این ویرانگری بگذارد که از قدرت این آتش نکاهد، بلکه نیروی آن را سازمان‌دهد و نیز آزادی مهارناشدنی را سازمان‌دهد؛ وظیفهٔ این فرهنگ است که آن تباهی آمیخته به‌کاهلی را که در عین حال احتمال انفجار خشونت را مخفی می‌دارد به زوایای راسپوتین‌زدهٔ روح انسانها بکشاند و در آنجا آن را به‌کام شعله‌های آسمان‌آسای آتش پرتاب کند، تا بدین‌سان شهوانیّت مکّار، کاهل، و برده‌وار ما در شعله‌های سرکش بسوزد.

در نوامبر ۱۹۱۷ کمی بعد از آنکه بلشویکها به‌رهبری لنین قدرت را دردست گرفتند دهقانان بومی به شاخماتووو حمله بردند و آن را غارت کردند. واکنش بلوک در برابر این عمل قهرآمیزْ درست درخور احساس گناه، تقصیر، و مکافاتی بود که در جان او ریشه دوانده بود. کمی بعد از این ماجرا او، چنانکه گویی پاسخ آن حمله را می‌دهد، در مقالهٔ «روشنفکران و انقلاب»[۹۴] (۱۹۱۸) نوشت: «ما مکافات گذشته را پس می‌دهیم. ما همه با زنجیری واحد به‌هم بسته‌ایم. مگر گناه پدران دامان ما را نمی‌گیرد؟»

در زمستان سخت ۱۹۱۸، آنگاه که پتروگراد پوشیده از برف بود و جملهٔ وسایل حمل‌ونقل عمومی ازکار افتاده بود، در ظلمات

نارسایی قدرت عمومی، در کام قحطی و گرسنگی بی‌امان، به‌زمانی که هواپیماهای دشمن بر آسمان شهر می‌غرّیدند بلوک همهٔ نیروی مکاشفهٔ خود را گردآورد تا از آنچه در پیرامونش می‌گذشت سردرآورد. در اوایل ژانویه او رفته‌رفته غرّشی مهیب را می‌شنید که گویی آغاز زلزله را خبر می‌داد. چیزی نگذشته بود که در این آوای هول‌آور نظمی موسیقایی را تشخیص داد و دوسطری بر کاغذ آورد که درنهایت بیتی از قطعهٔ هشتم شعر **دوازده** شد. در اواخر همین ماه جذبهٔ شاعرانه‌ای او را فراگرفت و دو روز بعد بزرگترین اثر خود، **دوازده**، را به‌پایان برد. جای تأمّل است که هستهٔ دراماتیک این شعر ماجرای عاشقانه‌ای است.

در فاصلهٔ میان الهام اوّلیّه و نقطهٔ اوج در سرایش این شعر، بلوک به مضمون نوشته‌های سیاسی‌اش در ۱۹۰۸ بازگشت و مقالهٔ «روشنفکران و انقلاب» را به‌قلم آورد. او بار دیگر بر وجود فاصله‌ای عظیم میان تودهٔ مردم بی‌سواد و معدودی افراد تحصیل‌کرده تأکید کرد و بار دیگر از نیروی مهیب قهر انقلابی سخن گفت:

> نترسید! یقین دارم که شما فکر نمی‌کنید که حتّی ذرّه‌ای از آنچه براستی ارزشمند است ازدست خواهد رفت. اگر این قدر نگران چیزی باشیم که دوستش می‌داریم، پس عشق ما بسیار ناچیز بوده است. «عشق کامل ترس را دور می‌کند.» از نابودی دژها و کاخها و تابلوها و کتابها هراس نداشته باشید. اینها همه برای مردم حفظ خواهد شد، امّا حتّی اگر مردم اینها را ازدست بدهند، همه‌چیز را از دست نداده‌اند. دژی که از روی زمین پاک شده باشد دیگر دژ نیست. تزاری که خودش کاری بکند که از تخت پایین بیفتد دیگر تزار نیست. دژها در دل ما و تزارها در سر ما جای دارند. آن صورتهای ابدی که بر ما آشکار شده‌اند تنها زمانی از ما ستانده خواهند شد که دل ما و سَرِ ما از ما گرفته شده باشد.

در نظر بلوک فساد و شرارت عمیق دنیای کهن و «موسیقی‌ستیزی» آن، خشونت و ویرانگری توفان انقلاب را توجیه می‌کرد. بلوک در هیاهوی خشونتی که گرداگردش را گرفته بود موسیقی جدیدی را می‌شنید که از «سقوط دنیای کهن» برمی‌خاست:

> ما آن ناهمخوانی، آن غرّشها، آن صداهای پرهمهمه و گذارهای نامنتظر... در ارکستر [انقلاب فوریه] را دوست می‌داشتیم. امّا اگر براستی دلبستهٔ آنها بودیم و صرفاً در جوار ارکستری باب روز، بعد از خوردن شام، اعصابمان را تخدیر نمی‌کردیم، باید بشنویم و دوست بداریم آن صداهایی را که از ارکستر جهانی به‌سوی ما پرمی‌گشاید و در همان‌حال که گوش به آنها سپرده‌ایم باید این را درک کنیم که این صداها دربارهٔ یک چیز هستند، دقیقاً همان چیز.

بلوک اعلام کرد که وظیفهٔ نویسندگان است که این «موسیقی عظیم آینده» را بشنوند و مقالهٔ خود را با این سفارش پرشور به پایان برد: «با تمامی جسمتان، با تمامی دل و وجدانتان به انقلاب گوش بسپارید.»

بلوک در انقلاب اکتبر خیزش پیروزمندانهٔ نیروی ازلی مردم روسیّه، «نابودی نهایی»، «آتشی جهانی»، و پایان «تاریخ جدید» را می‌دید. آنچه او را از نخستین سالهای جوانی دردسر می‌داد اوج گرفتن بینش فرجام‌نگرانه بود. اندیشهٔ وسواس‌آمیز گناه موروثی و مکافات که همواره همراه بلوک بود دیگر ابعادی جهانی، حتّی کیهانی، گرفته بود.

شعر **دوازده** صدای آن روزها را در خود دارد. اوزان و بندهای زمخت و ناپرداختهٔ این شعر افتان‌وخیزان، امّا با نیرو و خشونتی بازنداشتنی، پیش‌می‌روند. ناهمخوانی اصوات و تغییر مداوم وزن متناسب با صمیمیّت و صداقتی است که از آنچه بلوک تا آن‌زمان نوشته بود فراتر می‌رود. از درون گردبادی از موسیقی مداوم، رگه‌های گفتگو، عباراتی با گویشهای محلّی، کلمات رکیک، برگرفته‌هایی از اوراد و ادعیه و شعارهای سیاسی همچون صداهایی پراکنده در توفانی دامن‌گستر به‌گوش می‌رسند. شاعر به تسخیر نیروهایِ بدویِ جماعتِ بی‌سواد درمی‌آید و با زبان آنها سخن می‌گوید. در این شعر نیز چشم‌انداز اصلی پطرزبورگ پوشیده از برف است و، در شب ظلمانی قیام، ما صدای مستمندان شهری، کارگران کارخانه، روسپیان، و پس‌مانده‌های بی‌نام و نشان خیابانهای پرت‌افتادهٔ شهر را می‌شنویم که سرانجام برخاسته‌اند تا از دنیای مغرور و درخود خزیدهٔ بورژواها انتقام بگیرند. بلوک در روزهای پرسه‌گردی و خوشگذرانی در این خیابانهای پرت‌افتاده صدا و زبان میخانه‌ها، زاغه‌ها، و روسپی‌خانه‌ها را به‌ذهن سپرده بود. وزن ترانه‌های مستانهٔ کولیها و آوازهای عاشقانهٔ مبتذل نوازندگان خیابانی را آموخته بود. بلوک، همچون داستایفسکی، در سروصدای مبتذل خیابانهای شهر آواز شگفت‌آور نیروهایی هول‌آور را می‌شنید. بلوک، در عین ضبط دقیق آهنگ و ویژگیهای گویشی زبان مردمِ شورشی، نگرشی رازورانه به قدرت ازلی و آزادی ویرانگر را نیز در این شعر راه داده است. این شعر نه دربارهٔ رویدادی تاریخی، که دربارهٔ همان نیروهایی است که بلوک در گذشته آنها را به زلزله و آتشفشانی که مسینا را تباه کرد نسبت داده بود. این گفتهٔ او که «بلشویکها حق دارند از **دوازده** برحذر باشند» در مقاله‌ای با

عنوان **کاتیلینا**[95] که بعدها نوشت صورتی جدّیتر می‌گیرد. در این مقاله او فکر انقلاب مداوم را پیش می‌کشد. بنابر تصوّر او از تاریخ، انقلاب بلشویکی فقط مرحله‌ای دیگر بود که با فرارسیدن انقلاب واقعی به کناری رانده می‌شد.

بهره‌گیری بلوک از گفتگو و زبان عامیانهٔ مردم کوچه و بازار کیفیّتی تئاتری به این شعر داده است. این شعر، به‌معنای واقعی، موفّقترین شعر دراماتیک بلوک و نقطهٔ اوجی در شیفتگی همارهٔ او به تئاتر است. در کانون این شعر ماجرای عشق کاتکا- پتروخا- وانکا[96] است که درواقع صورت تازه‌ای از مثلّث قدیمی کولومبین- پیرو- آرلکن[97] است که در گذشته بارها از آن سود جسته بود. بلوک در یادداشتهایی که بر **دوازده** نوشته است این شعر را با دو چرخهٔ بزرگ شعر شهوانی خود، «صورتک برفی» و «کارمن»، پیوند می‌دهد که هر دو پیوندی نزدیک با تئاتر دارند. «برای آخرین‌بار من در ژانویهٔ ۱۹۱۸ تن به آن نیروهای بدوی عنان‌گسیخته سپردم و این‌بار هم چندان چشم‌وگوش بسته تسلیم شدم که در ژانویهٔ ۱۹۱۴. به‌همین‌دلیل انکار نمی‌کنم که آنچه در آن زمان نوشته بودم نیز هماهنگ با آن عناصر بدوی نوشته شده بود.» در این شعر نیز بلوک همچون گذشته نیروهای شور جنسی را با نیروی تباه‌کنندهٔ مرگ پیوند می‌دهد. ماجرای عاشقانهٔ شعر **دوازده** دنبالهٔ همان مضمون عمدهٔ شعر بلوک است و به معنایی اشارت دارد که از هر تفسیر صریح که ممکن است بزور از درون این شعر بسیار رمزآمیز بیرون کشیده شود فراتر می‌رود. بلوک خود هرگونه تفسیر سیاسی مطلق را ردّ می‌کرد:

> در چندروزی که به‌سرودن و تکمیل **دوازده** گذشت، من به‌گونه‌ای محسوس در گرداگرد خودم صدایی بلند می‌شنیدم ـ صدایی مداوم (بسا که صدای فروریختن دنیای کهن بود). بنابراین کسانی که ابیاتی سیاسی در **دوازده** می‌یابند، خواه دوستدار شعر من باشند یا دشمن آن، یا از دیدن هنر ناتوانند، یا تاگوش در گل‌ولای سیاست فرورفته‌اند، یا سخت گرفتار بدخواهی‌اند.

تماس بلوک هم، مانند برخی رازوران بزرگ، با دنیای دیگر و «موسیقی» آن تماسی شهوانی بود. رمانس بیمایهٔ این شعر ابعادی تراژیک می‌گیرد، از آن‌روی که بر متن این توفان رازورانه جاری می‌شود و نیروی ویرانگر خود را از درون آن بیرون می‌کشد.

بلوک، به‌زمانی دورتر، این عشق رازورانه را با خشونت وحشیانه پیوند داده بود و آن در پایان مقالهٔ «عناصر و فرهنگ» بود که در آن دو شعر را درکنار هم گذاشته بود، یکی دعایی سرخوشانه دربارهٔ عشق مقدّس و دیگری ترانهٔ بازاریِ پیش‌پاافتاده‌ای دربارهٔ مشتی چاقوکش شرور. در نظر بلوک روحیهٔ بسیار مذهبی مردم روسیّه هیچ تضادّی با خشونت ویرانگر بالقوّهٔ آنان نداشت:

> در این روزهای فرارسیدن توفان، هردو ترانه باهم می‌آمیزند: امروز ما به این یقین هولناک رسیده‌ایم که آنان که دربارهٔ «کاردهای فولادی» ترانه می‌خوانند و آنان که از «عشق مقدّس» سرود سرمی‌کنند یکدیگر را نخواهند فروخت، چون نیرویی مهیب و بدوی در ایشان هست؛ آنان زادگان یک توفانند.

در نتیجهٔ تلاقی این دو نیروی عظیم، قدرت مکاشفه‌ای پدید می‌آید که از ژرفای خود تصویر کم‌وبیش ناپیدای مسیح را بیرون می‌کشد که دوازده مرد از گارد سرخ را رهبری می‌کند. چنانکه بلوک خود در یادداشتهایش می‌نویسد، این تصویر نیز شهوانی است: «اگر در ستونهای بوران خیره شوی، در این کوره‌راه می‌توانی مسیح را ببینی. امّا من خود گاهی‌اوقات از این شبح زنانه بیزار می‌شوم.» این مسیح دوجنسی با حلقه‌ای از گل‌سرخ یادآور مقالهٔ بلوک دربارهٔ سمبولیسم است، با تصویر چهره‌ای که میان گلهای سرخ بهشتی پدیدار می‌شود. در این صحنهٔ آخر که بسیار برانگیزنده و فرّار است بلوک موفّق می‌شود کاملترین شعر سمبولیستی خود را بیافریند. آنچه به این لحظهٔ وحی قدرت می‌بخشد معنای مذهبی مسیح نیست. این لحظه قدرتِ خود را از آن سکوتِ مسحورکننده‌ای می‌گیرد که در برابر وحی به ما دست می‌دهد؛ آن مفهوم فرّار امّا ملموس، که در بیان نمی‌گنجد، این لحظه را اینچنین آزاردهنده و تأثیرگذار می‌کند. این یکی از بهت‌آورترین و گاه برآشوبنده‌ترین لحظات در کلّ ادبیّات روسیّه است.

بلوک سوار بر این موج عظیم الهام که هنوز چیزی از آن برجای بود آخرین شعر مهمّ خود، **سکاها**[98] (۱۹۱۸)، را دو روز بعد از اتمام شعر **دوازده** سرود. این شعر واکنشی مستقیم در برابر پیشروی آلمان به‌سوی روسیّه بود که به‌رغم تلاش حکومت شوروی برای پایان‌دادن به خصومت و اعلان یک‌جانبهٔ صلح همچنان ادامه داشت. تصویرکانونی این شعر از هجوم وحشیانهٔ اردویی آسیایی در نوشته‌های سالاویّوف برگرفته شده که موقعیّت روسیّه را همچون سپر حائلی میان اروپای فاسد و نیروهای سلطه‌طلب مغول که اروپا را از سمت مشرق تهدید می‌کردند تصویر کرده بود. چنانکه بلوک خود می‌نویسد، «خطر زرد» از ۱۹۱۱ حضوری نمایان داشته بود. در ادبیّات روسیّه رمان آندری بیلی، **پطرزبورگ**[99] (۱۹۱۶)، کاملترین تصویر این خطر بوده است. در شعر بلوک، «خطر زرد» نمایندهٔ همهٔ نیروهای وحشی هولناکی است که دستاوردهای فرهنگ اروپا را

به‌نابودی تهدید می‌کند. روسیّه، هم سدّی در برابر این نیروی ویرانگر است و هم مجرایی برای عبور آن.

در شعر **سکاها** که سرشار از گزافگویی و شووینیسم است بلوک دنیای کهن اروپا را هشدار می‌دهد که می‌باید پافشاری سرسختانه بر جنگ و کشتار را رها کند و بر دنیای جدید خشن و پرتوانی که در روسیّه سربرکرده است آغوش بگشاید، وگرنه باید خطر درافتادن با نیروی مهیب آسیایی آن را پذیرا شود. این شعر، به‌رغم آنکه به موضوعی خاصّ روز می‌پردازد، با آن قدرت قهرآمیز و شیوهٔ خطابه‌وارش بدل به بیانیه‌ای شیوا و استوار شده که حتّی امروز از ماهیّت افشاگرانه‌ای در زمینهٔ سیاست برخوردار است.

بلوک سالهای پرمشقّت انقلاب را در پتروگراد گذراند. او گاه‌به‌گاه دلماس را دیدار می‌کرد و این زن تا دم مرگِ شاعر یار وفادار و غمخوار او بود. کاردانی و توش‌وتوان فراوان لیوبوف دمیتریونا سبب شد که مادر و خالهٔ بلوک موادّ خوراکی و سایر کالاهای لازم را به دست آورند؛ آن زن همچنین بلوک را در فعّالیّتهایش در کمیسیون فوق‌العادهٔ تحقیق یاری می‌داد. او جلساتی عمومی برای خواندن شعر **دوازده** ترتیب‌داد و از خصومت، طعنه، و تعرّض مردم نسبت به بلوک نصیبی نیز برد.

بلوک، در پاسخ انتقاد و بدگوییِ برخی از بهترین دوستان و ارجمندترین همکارانش در برابر **دوازده**، مقاله‌ای با عنوان **کاتیلینا** نوشت که، در آن، دوران انقلاب روسیّه را به قرن اوّل حکومت روم تشبیه کرد. این مقاله، بنابر دلایل بسیار، مقاله‌ای ارزنده است که از آن میان می‌توان به سبک نگارش آن اشاره کرد که آمیزه‌ای است از صراحت و رک‌گوییِ شاهدی عینی و شیوه‌های کنایی که در سایر مقالات او نیز **به‌چشم** می‌خورد. بلوک خیال و واقعیّت را کنار هم می‌نشاند و می‌کوشید با ارائهٔ تشابهاتی میان رویدادهای متفاوت، به جای توسّل به روشهای دانشگاهی که رویدادها را منتزع می‌کند و هیچ‌چیز را توضیح نمی‌دهد، معنای لحظهٔ تاریخی را روشن کند. آنچه از این تدبیر حاصل می‌شود شباهتی انکارناپذیر میان امپراتوری روی‌به‌زوال روم و تمدّن مدرن اروپایی از نوع روسی آن است. ما روش مقایسه را در آثار اوّلیّهٔ بلوک دیده‌ایم و برایمان دشوار نیست که در تصویری که بلوک از کاتیلین[۱۰۰]، «رومی بلشویک» ترسیم می‌کند همان نیروهای ویرانگری را بازشناسیم که او در شعر **دوازده** در گارد سرخ تجسّم بخشیده بود. بلوک کاتیلین را «پسر مردمان خشن و اهل عمل» توصیف می‌کند: «مردی که جسم و جانی انقلابی دارد» و با «هر چیز در عالم نظر» بیگانه است. او این فکر را پیش می‌کشد که افتادن رم به دست کاتیلین در برابر سیسرون که «روشنفکری اهل قلم به زمان گرمی بازار اهل شمشیر» بود درواقع تصویری کمرنگ از آن‌چیزی بود که در روسیّهٔ عهد انقلاب می‌گذشت.

نکتهٔ جالب این است که بلوک ضرباهنگ این دوران را نه در گزارشهای تاریخی سیسرون، پلوتارخ، و سالوست[۱۰۱]، که در شعر شاعر غزل‌سُرا، کایوس والریوس کاتولوس، کشف می‌کند. در نظر بلوک گزارش کاتولوس از ماجرای آتیس، شبان فریگیایی که خود را اخته کرده بود، نه تنها بازتاب خشم و قهر انقلابی کاتیلین، که نیز بازتاب فضای پرآشوب روم است که در آن‌زمان به‌سبب جنگ داخلی پاره‌پاره شده بود. او می‌نویسد: «آیا صدای گامهای ناموزون و پرشتاب آن لحظهٔ مقدّر را نمی‌شنوید، گامهای پرشتاب عالم انقلابی را، گامهایی که در صدای آنها طنین‌انداز می‌شود، توفان خشمی وحشی که در نواهایی پراکنده و بی‌سامان جاری شده است؟»

آنچه بلوک را مسحور کرده بود ضرباهنگ کمیاب این شعر است که با رقصی وجدآمیز و تبدیل جنسی آتیس همراه است و این حالتی است که او بعد از «سبک کردن» خود به سبب اختگی به آن رسیده است. این عمل آتیس که انگیزه‌اش «نفرت از ونوس» است پیشکشی به درگاه نیروی ازلی کوبله، الاههٔ زمین، به‌شمار می‌رود. این عمل در حکم انکار تمدّن و پذیرش طبیعت است. بلوک با توجّه به تلاش دغدغه‌آمیزش برای افکندن «نفسانیت برده‌وار» به‌کام آتش پالایندهٔ شور مذهبی، یعنی تلاشی که چارچوب همهٔ جنبه‌های تجربهٔ شاعرانه و تفکّر سیاسی او را تشکیل می‌دهد، این عمل آتیس را نوعی ازخودگذشتگی مجنون‌وار به‌شمار می‌آورد. دگردیسی آتیس به صورت زن در وزن شعر بازتاب‌یافته است که «چندان سبک می‌شود که گویی زنانه شده است.» قالب شعری نیز آنچنان تغییر می‌کند که دیگر شباهتی به شعر لاتین ندارد. «چنان است که گویی در آنجاکه آتیس بر حال میهنش، خودش، دوستانش، پدر و مادرش، مدرسه‌اش، جوانی‌اش، و مردی‌اش افسوس می‌خورد شعر به‌صورت اشکی احساساتی جاری می‌شود که خاصّ روحیّهٔ مسیحی است.» بلوک در اینجا نیز همچون مورد سیمای دوجنسی مسیح، که در شعر **دوازده** از درون برف و توفان پدیدار می‌شود، صدای آینده را در شعر کاتولوس «می‌شنود»، امّا قادر به توصیف آن نیست.

بهره‌جویی بلوک از شعری این‌گونه در متن مقاله‌ای دربارهٔ انقلاب آنگاه تبیین می‌شود که به‌یاد آوریم مقالهٔ «عناصر و فرهنگ» با پیونددادن شعر وجدآمیز مذهبی با ترانه‌ای دربارهٔ خشونتِ مشتی چاقوکش شهری پایان‌می‌یابد. در پسِ شعرِ مذهبی، زمینهٔ فرقه‌گرایی مذهبی روس پنهان است که شکل افراطی آن در گروه خلیست[۱۰۲] در نخستین دهه‌های قرن بیستم روشنفکران را فریفتهٔ خود کرده بود. بنابر گزارش، این فرقه‌گرایان در آیینهایی خشونت‌بار و آمیخته به کامجویی بی‌بندوبار شرکت می‌کردند و در عین حال محض ریاضت یا حفظ پاکدامنی تن به اخته شدن می‌دادند. رمان

آندریی بیلی، **کبوتر نقره‌ای**[۱۰۳] (۱۹۱۰)، دربارهٔ این گروه است. بیلی مقالهٔ کاتیلینای بلوک را با شور و شوق پذیرا شد و معتقد بود که «شعر دراماتیک بزرگی» در آن نهفته است.

مقالهٔ بلوک با بحثی دربارهٔ موخّرهٔ نمایشنامهٔ هنریک ایپسن، **کاتیلینا**[۱۰۴] (۱۸۵۰)، پایان می‌یابد. در آن نمایشنامه دو زن در سراسر عمر کاتیلین با او هستند. این دو نمادهای متضادّی هستند برای زن شیطان‌صفت یا اغواگر که شورش و ویرانگری را طلب می‌کند و «ستارهٔ سحری» یا سیمای زندگی که راه آرامش و صلح را می‌نمایاند. کاتیلین، زن دوّم را می‌کشد، به نظر بلوک ازآن‌روی که این زن می‌خواسته بود او را به تحمّل مصائبِ تنها یک نیمهٔ زندگی محکوم کند. خود کاتیلین هم در نتیجهٔ شورش علیه دولت به دست زن اوّل کشته می‌شود. اگرچه او معتقد است که بعد از مرگ روحش همراه زنی که کشته به دوزخ می‌رود، امّا در عمل بخت با او یار است، یعنی به الوسیون [بهشت] فرومی‌افتد. بلوک در پاسخ منتقدان ایپسن، که گویی منتقدان خود او نیز هستند، «پایان‌بندی ساده‌دلانه و کم‌وبیش ناشیانهٔ» ایپسن را چنین توجیه می‌کند:

> مسألهٔ اصلی دموکراسی یا حکومت اشراف نیست، چیزی یکسره متفاوت است. ازهمین‌روست که ناقدان قاعدتاً نباید از اینکه «بخت با کاتیلین یار بوده است» و به الوسیون می‌رود خوشحال باشند. آنان بهتر است به این واقعیّت توجّه کنند که... ایپسن نمایشنامهٔ خود را به‌شیوه‌ای پایان بخشیده است که هیچ‌کس چنین پایانی را نمی‌تواند لیبرالی به‌حساب آورد. کسی که شایستهٔ الوسیون و سزاوار عشق شناخته شده است کسی نیست مگر همان یاغی، همان کشندهٔ مقدّسترین چیزها در زندگی خودش ــ یعنی کاتیلین.

در چشم بلوک کاتیلین دوستدار «آزادیهای» مثبت و قطعیی که از آسمان نازل شده باشد نبود، بلکه هوادار آزادیی بود که دائماً با شتاب روی به گسترش دارد. کاتیلین خواهان چیزی دست‌نیافتنی بود، چیزی که در چارچوبی ملال‌آور و دلمرده و قدیمی منجمد نمی‌شد. بلوک می‌گوید مبارزهٔ کاتیلین در راه آزادی خطر سکون و رکودی خفقان‌آور را از میان برداشت و آنگاه بخشی از نامهٔ ایپسن به گئورگ براندس[۱۰۵]، منتقد دانمارکی، در سال ۱۸۷۱ را نقل می‌کند: «آنچه مفهوم آزادی را متمایز می‌کند این واقعیّت است که این مفهوم پیوسته روی به‌گسترش دارد، تا آنجاکه ما برای جذب آن در وجود خودمان تلاش می‌کنیم. بنابراین آن کس که دست از مبارزه برای آزادی برمی‌دارد و می‌گوید 'من دیگر آزادی را به‌دست آورده‌ام' ثابت می‌کند که آن را ازدست داده است.» مقالهٔ بلوک تنها بحثی دربارهٔ آزادی ازلی که در شعر **دوازده** به‌صورت خشونت انقلابی جلوه می‌کند نیست، این مقاله در عین حال حاوی نشانه‌های پیشگویانه‌ای است از آنچه بر سر توفان انقلاب آمد.

واپسین سالهای عمر بلوک در جلسات بی‌پایان و تحمّل‌ناپذیر اداری و کارهای ادبی برای تأمین معاش خانواده‌اش سپری شد. کناره جستن روسیّه از جنگ صلحی به‌دنبال نداشت؛ در ۱۹۱۸ جنگ داخلی و اقدامات خصومت‌آمیز بریتانیا، ایالات متّحده، و سایر کشورها آغاز شد. وضع زندگی بسیار طاقت‌فرسا شد: موادّ خوراکی کمیاب و قیمتها بسیار گزاف بود؛ بیماری مسریِ تیفوس شهرها را فراگرفت و خواهر ناتنی بلوک، آنجلینا، درشمار قربانیان آن بود. گشتن خانه‌ها و دستگیری افراد به‌دست پلیس‌مخفی در ۱۹۱۹ آغاز شد و بلوک خود چندروزی به اتّهام شرکت در توطئهٔ برانداختن حکومت بازداشت شد. او در دفتر یادداشتهای خود به‌گونه‌ای بس تلخ از این تجربه یاد می‌کند: «زندگی بدل به مشکلاتی وحشتناک، زشت، و بیمعنا شده است. سکوت و ظلمتی قیرگون.»

ناپدری بلوک در ۱۹۲۰ مرد و بلوک، لیوبوف دمیتریونا، و مادر بلوک باهم به آپارتمانی کوچک رخت‌کشیدند. بلوک به‌رغم مشکلات تاب‌سوز و کار اداریِ فرساینده همچنان فعّالیّت ادبی‌اش را ادامه می‌داد و در همین ایّام نشر تازه‌ای از شعرهای خود را آماده کرد. او همچنین مجموعهٔ پنج‌جلدی ترجمهٔ روسی اشعار هاینریش هاینه را ویرایش کرد و ویرایش کتابی از شعرهای میخائیل **لیرمونتوف** راکه در ۱۹۲۱ منتشر شد برعهده گرفت. در عین حال همچنان سرگرم **مکافات** بود و در شعرخوانیهای بسیار نیز شرکت می‌جست.

در فوریهٔ ۱۹۲۱ بلوک همهٔ توش‌وتوان خود را یکجا گردآورد تا خطابه‌ای در بزرگداشت آلکساندر **پوشکین** با عنوان «فراخوان شاعر»[۱۰۶] آماده کند. در این خطابه او از بوروکراتهایی که قدرت را به‌دست می‌گرفتند می‌خواهد که آن «آزادی پنهانی» و «آرامش و استقلال» را برای شاعر برجا بگذارند و این همان‌چیزی بود که پوشکین در دوران یک حکومت سرکوبگر دیگر که نقشی آشکار در مرگ او داشت درباره‌اش قلم فرسوده بود. بلوک آشکارا به سانسور دولتی حمله می‌کند و تأثیر ویرانگر برخی از پیشگامان قرن نوزدهمی آموزهٔ ادبیّات رسمی شوروی را به‌یاد مردم می‌آورد. افزون بر این او به مضمون پیشین نوشته‌های خود، یعنی توان خلّاق خشونت، بازمی‌گردد: «آشفتگی و آشوب، هرج‌ومرج ازلیِ آغازین است؛ عالم محلّ استقرار هماهنگی و فرهنگ است. از درون آشفتگی و آشوب عالم زاده می‌شود؛ عناصر آغازین دانه‌های فرهنگ را در خود نهفته دارند. از درون هرج‌ومرج هماهنگی پدید

می‌آید.» این خطابه در عین اینکه در اوج شیوایی و بیانیه‌ای دربارهٔ فرایند خلّاقیّت است گفتاری رسا دربارهٔ دنیای واقعی ادبیّات و سیاست شوروی نیز هست.

بلوک بعد از سفری کوتاه، امّا فرساینده، برای شعرخوانی در مسکو در مه ۱۹۲۱ به خانه بازگشت و ازآن‌پس دیگر از بستر برنخاست. او ماههای مه و ژوئن را صرف بررسی آثار خود کرد و برخی از نامه‌ها و یادداشتهای روزانه‌اش را ازمیان برد.

آخرین روزهای عمرش را با دردی توانفرسا در سینه گذراند که مشابه ناخوشی مادرش بود و توان نفس‌کشیدن را از او گرفته بود. بلوک در ۷اوت ۱۹۲۱ درگذشت ــ در این روز همسرش و مادرش بر بالینش بودند.

نتیجه

باریس ایخنبائوم* در مقاله‌ای چاپ شده در مجموعه‌ای پرارزش از مقالات انتقادی با عنوان **دربارهٔ الکساندر بلوک**[۱۰۷] (۱۹۲۱) که چندی بعد از مرگ شاعر منتشر شد می‌نویسد: «بلوک را پیرمردی تصوّرکردن به‌همان‌اندازه دشوار است که **تالستوی** را چون جوانی پیش چشم آوردن.» براستی هم تصویر بلوک در چشم معاصرانش برای همیشه در قالب شخصیّت شعری او شکل‌گرفته بود و شاید به‌همین‌دلیل باشد که بلوک اغلب در نوشته‌های شاعران همزمانش ظاهر می‌شود.

به‌طور مشخّص، چهار شاعر، آنّا آخماتووا، مارینا **تسوتایوا**، اوسیپ **ماندلشتام**، و باریس **پاسترناک**، از طریق رویارویی شعری با بلوک راهی به دنیای خود و دنیای او می‌گشایند. چنانکه پاسترناک در طرح زندگینامهٔ شخصی‌اش، «مردم و موقعیّتها»[۱۰۸] (۱۹۶۷)، می‌نویسد، همهٔ اینان «در سالهای جوانی بلوک را راهنمای خود گرفته بودند»؛ همهٔ اینان ناچار بودند در برابر تأثیر عظیم او واکنشی نشان دهند و برای رسیدن به شعری از آنِ خودشان بر این تأثیر چیره گردند.

آنّا آخماتووا که بلوک شعر «به آنّا آخماتووا»[۱۰۹] (۱۹۱۴) را به او تقدیم کرده است شعرهای بسیار خطاب به او نوشت و فضای ادبی پطرزبورگ ۱۹۱۳ را در شعر بزرگ خود، **شعری بدون قهرمان**[۱۱۰] (۱۹۶۰)، بازسازی کرد. در این شعر بلوک حضوری نمایان دارد، هم به‌صورت یک شخصیّت و هم در اشاراتی که به شعر و سبک او شده است. او در مثلّثی عشقی که به خودکشی می‌انجامد نقش «رقیب» را دارد. تصویری که آنّا آخماتووا از بلوک ترسیم می‌کند نمونه‌ای است از تأثیری که او بر معاصرانش می‌نهاده است:

آنجا ایستاده، تنها، نیم‌رخی نوک‌تیز بر دیوار. جبرئیل است یا مفیستوفلس؟... شخصِ شیطان است با لبخند تامارا؛ امّا چه جذبه‌هایی در آن سیمای هولناکِ دودگرفته پنهان است. جسمی که بیش‌وکم بدل به روح شده است و طرّه‌مویی باستانی بر گوشش ــ همه‌چیز این میهمان رمزآمیز است.

اوسیپ ماندلشتام دوستِ شاعرِ آخماتووا نیز در مقالهٔ «لانهٔ گورکن»[۱۱۱] (۱۹۲۲) با تصویری زنده جایگاه بلوک را در شعر روسیّه مشخّص می‌کند:

بلوک آدمی متعلّق به قرن نوزدهم بود و می‌دانست که از عمر این قرن چندان باقی‌نمانده است. او آزمندانه دنیای درون خود را در زمان گشاده‌تر و ژرفتر می‌کرد، درست مثل گورکن که زیرِ زمین نقب می‌زند تا لانهٔ خود را بسازد و دو راه خروج برای آن می‌گذارد. قرنی که آدمی در آن زندگی می‌کند «لانهٔ» اوست، برای هر آدمی اندک‌جایی برای جنبیدن هست، و هرکس دیوانه‌وار تلاش می‌کند تا قلمرو خود را وسیعتر کند و از همه چیز مهمّتر برای او راههای خروج از این لانه است. بلوک با غریزهٔ گورکنها درک شاعرانهٔ خود از قرن نوزدهم را وسعت بخشید.

تسوتایوا اگرچه بلوک را دیدار نکرد، همواره مجذوبش بود و او را بزرگ می‌داشت. در نوشته‌های منثورش بسیار از او یاد کرده است، امّا در چرخه‌ای مرکّب از هجده شعر اغلب دشوار و بسیار شخصی با عنوان «شعرهایی برای بلوک»[۱۱۲] (۱۹۲۲) است که بُهت، هیجان، عشق، و اندوه خود را بعد از مرگ او آشکار می‌کند. او در شعری که یک‌هفته بعد از مرگ بلوک نوشت، «او اینجاست ــ نگاه کن ــ فرسوده از سرزمینهای بیگانه»[۱۱۳] (۱۵اوت ۱۹۲۱)، بخشی ازانزوای تراژیکی را که بلوک در سالهای آخر عمر احساس می‌کرد تصویر می‌کند:

او اینجاست ــ نگاه کن ــ فرسوده از سرزمینهای بیگانه،
سرکرده‌ای بی‌ملازمان مسلّح.

بنگر ــ دست خود کاسه کرده است و از تندآبهای کوهستان می‌نوشد ــ
شهریاری بی‌قلمرو.

همه‌چیز به او داده‌شده است: امیرنشینی، لشکری، نانی، و مادری.

زیبایی میراث توست ــ فرمان بده، ای رفیق بی‌رفیق.

اما شاید در هیچ‌جای دیگر نقش بلوک اساسی‌تر از نقش او در **دکتر ژیواگو**[۱۱۴]ی پاسترناک (۱۹۵۷) نباشد. دراین رمان او نه‌تنها به‌صورت شاعر پیشروی که «جوانان هردو پایتخت شیفته‌اش شده‌اند» ظاهر می‌شود، بلکه مهمّتر از آن همچون تجسّم روح عصری است که با سر به سوی فاجعه می‌رود. پاسترناک این نکته را در شعری از چرخه‌ای کوچک از شعرهایش با عنوان «باد (چهار قطعه دربارهٔ بلوک)»[۱۱۵] (۱۹۵۹) روشن می‌کند:

> بلوک طرحی را در آسمان می‌دید. آسمانها پیشاپیش به او گفته بودند که رعد و برقی هولناک، هوایی عَفَن، توفان و گردبادی مهیب در راه است.
>
> بلوک چشم‌به‌راه این توفان و آشوب بود. خطوط آتشین آن را ترس و اشتیاقی برای دیدن پیامدهایش، بر زندگی و شعر او حکّ کرده بود.

در رمان **دکتر ژیواگو** تأثیر بلوک در ماجرای عشقی یوری ژیواگو و لارا بروشنی دیده می‌شود. پاسترناک آن تصویر رایج در سالهای پایانی قرن، یعنی تقابل مریم مقدّس و روسپی را که در کانون دنیای شعری بلوک جای دارد، در این رابطهٔ عشقی بسط داده است.

بلوک در چشم معاصرانی که بعد از او برجای ماندند نُماد گویای فرهنگ ایشان بود که همگی شاهد پایان ناگهانی‌اش بودند. اگر تأثیر او بر شعر روس رنگ‌باخته‌است و اگر معنای شعرهایش گاه بیش‌ازحدّ مبهم یا سبک او بیش‌ازحدّ شخصی می‌نماید، شاید بدین سبب باشد که زمان ما شتابناک‌تر از زمان او سپری می‌شود و ضرباهنگ و وزن زمان ما چیزی یکسره متفاوت شده است.

پی‌نویسها

1. "On prav-opiat' fonar', apteka" ("He's right--once again the lamp, the drugstore")
2. "Golos iz khora" ("A Voice from the Chorus")
3. *Vozmezdie* (*Retribution*)
۴. Messina، جزیره‌ای در شمال شرقی سیسیل در ایتالیا که در ۱۹۰۸ بر اثر زلزله کاملاً نابود شد.
5. "I nam ne dolgo liubovat'sia" ("We are not long given to admire")
6. "Predchuvstvuiu Tebia" ("I sense Your coming")
7. "Milyi drug, i v etom tikhom dome" ("Dearest friend, even in this quiet house")
8. Jon Stallworthy
9. Peter France
10. F. D. Reeve
11. chastushka
12. *Dvenadtsat'* (*The Twelve*)
13. *Stikhi o Prekrasnoi Dame* (*Poems About the Most Beautiful Lady*)
14. Skorpion
15. "Ishchu spaseniia" ("I seek salvation")
16. Sophia
17. Andrei Nikolaevich Beketov
18. Aleksander L'vovich
19. Aleksandra Andreevna
20. Franz Feliksovich Kublitsky-Piottukh
21. Shakhmatovo
22. Nikolai Gunn
23. Bad Nauheim
24. Kseniia Mikhailovna Sadovskaia
25. "Cherez dvenadtsat'let" ("After Twelve Years")
26. Lyubov Dmitrievna Mendeleeva
۲۷. Dmitry Ivanovich Mendeleev، (۱۸۳۴-۱۹۰۷)، شیمیدان روس.
28. Boblovo
29. *Hamlet*
30. "Dvoiniku" ("To My Double")
31. Grif
32. Argonauts
33. *Balaganchik* (*The Puppet Show*)
34. "Devushka iz Spoleto" ("The Girl from Spoleto")
35. "Vkhozhu ia v temnye khramy" ("I enter dark churches")
36. "Sbylos' prorochostvo moe" ("My prophecy has come to pass")
37. "O, net! Ia ne khochu, chtob pali my s toboi" ("O, no! I do not wish for us to fall")
38. "Khranila ia sredi mladkh sozvuchii" ("I have preserved among the young harmonies")
39. "Vnov'u sebia... Unizhen, zol i rad" ("Once again I am in my room")
40. "Ante Lucem" ("Before the Light")
41. *Snezhnaia maska* (*The Snow Mask*)
42. "Faina"
43. "Chernaia krov" ("Black Blood")
44. "Carmen"
45. "K Muze" ("To My Muse")
46. Natal'ya Nikolaevna Volokhova
47. Lyubov' Aleksandrovna Andreeva-Del'mas
48. Don José
49. *Parsifal*
50. "Ia ee pobedil, nakonets" ("I have conquered her at last")
51. "Nad luchshim sozdaniem bozh'im" ("Above God's best creation")
52. "Serdityi vzor bestsvetnykh glaz" ("The angry gaze of your colorless eyes")
53. "Sredi poklonnikov Karmen" ("Among the admirers of Carmen")
54. "O da, liubov' vol'na, kak ptitsa" ("O yes, love is free like a bird")

97. Columbine-Pierrot-Harlequin
98. *Skify* (*The Scythians*)
99. *Peterburg* (*Petersburg*)
۱۰۰. Catiline، سردار و سیاستمدار رومی که برای غارت روم توطئه چید، امّا سیسرون توطئه‌اش را فاش کرد و او در نبرد کشته شد.
۱۰۱. Sallust، (۸۶ـ۳۴ ق. م.). سیاستمدار و مورّخ رومی.
۱۰۲. Khlyst، کسانی که بنا به مقرّرات فرقه‌شان به خود شلّاق می‌زنند تا از کامجوییهای گناه‌آلودشان تطهیر شوند.
103. *Serebrianyi golub'* (*The Silver Dove*)
104. *Catilina*
۱۰۵. Georg Brandes، (۱۸۴۲ـ۱۹۲۷). منتقد دانمارکی.
106. "O naznachenii poeta" ("On the Calling of the Poet")
107. *Ob Aleksandre Bloke* (About Aleksander Blok)
108. "Liudi i polozheniia" ("People and Situations")
109. "Anne Akhmatovoi" ("To Anna Akhmatova")
110. *Poema bez geroia* (*Poem Without a Hero*)
111. "Barsuch'ia nora" ("The Badger's Den")
112. "Stikhi k Bloky" ("Poems to Blok")
113. "Vot on–gliadi–ustavshii ot chuzhbin" ("Here he is–look–exhausted from foreign lands")
114. *Doctor Zhivago*
115. "Veter (Chetyre otryvka o Bloke)" ("The Wind [Four Fragments About Blok]")

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

POETRY

Stikhi o Prekrasnoi Dame: Pervyi sbornik stikhov. Moscow, 1905.

Nechaiannaia radost': Vtoroi sbornik stikhov. Moscow, 1907.

Snezhnaia maska: Poema. St. Petersburg, 1907.

Zemlia v snegu: Tretii sbornik stikhov. Moscow, 1908.

Nochnye chasy: Chetvertyi sbnornik stikhov, 1908-1910. Moscow, 1911.

Kruglyi god: Stikhotvoreniia dlia detei. Moscow, 1913.

Skazki: Stikhi dlia detei. Moscow, 1913.

Stikhi o Rossii. Petrograd, 1916.

Dvenadtsat' (Poema), Skify (stikhotvorenie). Petrograd, 1918.

Solov'inyi sad: Poema. Petrograd, 1918.

Iamby: Sovremennye stikhi (1907-1914). Petrograd, 1919.

Za gran'iu proshlykh dnei: Stikhotvoreniia. Petrograd, 1920.

Sedoe utro: Piatyi sbornik stikhov. Petrograd, 1920.

Stikhotvoreniia: Kniga tret'ia (1907-1916). Petrograd, 1921.

Vozmezdie: Poema. Petersburg, 1922.

55. "Bushuet snezhnaia vesna" ("A snowy spring is raging")
56. "Net, nikogda moei i ty nich' ei ne budesh'" ("No, never mine, nor anyone's will you ever be")
57. "Khudozhnik" ("The Artist")
58. "O sovremennom sostoianii russkogo simvolizma" ("On the Present State of Russian Symbolism")
59. "Gorod" ("The City")
60. "Neznakomka" ("The Stranger")
61. *Neznakomka* (*The Unknown Lady*)
62. *Korol' na ploshchadi* (*The King in the Square*)
63. *Pesnia sud'by* (*The Song of Fate*)
64. "Vol'nye mysli" ("Free Thoughts")
65. "Narod i intelligentsiia" ("The People and the Intelligentsia")
66. "Stikhiia i kul'tura" (The Elements and Culture, translated as "Nature and Culture")
67. "Na pole kulekovom" ("On the Battlefield of Kulekovo")
68. Sofoniia
69. Riazan
70. "Zadonshchina" ("Beyond the Don")
71. Dmitri Donskoi
72. "O, kak smeialis' vy nad nami" ("O, how you laughed at us")
73. Revel
74. Tallinn
75. "Na smert' mladentsa" ("On the Death of a Child")
76. "Ital'ianskie stikhi" ("Italian Poems")
77. "Pesn' Ada" ("The Song of Hell")
۷۸. Beatrice، معشوق خیالی دانته در **کمدی الاهی**.
79. "Dvoinik" ("The Double")
80. Angelina
81. "Unizhenie" ("Humiliation")
82. "Da, tak diktuet vdokhnovenie" ("Yes, thus does inspiration dictate")
83. *Sobranie stikhotvorenii v trekh knigakh* (*Collected Verses in Three Volumes*)
84. "Zhenshchina" ("A Woman")
85. *Roza i krest* (*The Rose and the Cross*)
86. "Pliaski smerti" ("The Dances of Death")
87. "Noch', ulitsa, fonar', apteka" ("Night, a street, a lamp, a drugstore")
88. "Osennii vecher byl. Pod zvuk dozhdia stekliannyi" ("It was an autumn night. Beneath the vitreous sound of the rain")
89. "Na voinu" ("To War")
90. "Greshit' besstydno, neprobudno" ("Shamelessly, endlessly sinning")
91. "Stikhi o Rossii" (Poems About Russia)
92. *Poslednie dni imperatorskoi vlasti* (The Last Days of the Imperial Regime)
93. *Dnevniki* (Diaries)
94. "Intelligentsiia i revoliutsiia" ("The Intelligentsia and the Revolution")
95. *Katilina*
96. Kat'ka-Petrukha-Van'ka

by V. R. Ivanov-Razumnik (vols. 1-7) and V. N. Orlov (vols 8-12). Leningrad, 1932-1936.

Sobranie sochinenii v shesti tomakh. 6 vols. Edited by V. N. Orlov and A.A. Surkova. Leningrad, 1980.

Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh. 8 vols. Edited by V. N. Orlov et al. Moscow and Leningrad, 1960-1963.

Sochineniia v dvukh tomakh. 2 vols. Edited by V. N. Orlov. Moscow, 1955.

Sochineniia v odnom tome. Edited by V. N. Orlov 2d ed., Moscow and Leningrad, 1946.

Stikhi ne voshedshie v sobranii sochinenii Aleksandra Bloka. Edited by L. Blok. Moscow and Leningrad, 1925.

Stikhotvoreniia. Edited by V. N. Orlov. Leningrad, 1955.

Stikhotvoreniia i poemy. Edited by V. N. Orlov. Leningrad, 1961; 2d ed., 1969.

Stikhotvoreniia, poemy, Roza i krest. Edited by A. Tarkhov. Moscow, 1974.

DIARIES AND NOTEBOOKS

Dnevnik A. Bloka 1911-1913. Edited by P. N. Medvedev. Leningrad, 1928.

Dnevnik A. Bloka 1917-1921. Edited by P. N. Medvedev. Leningrad, 1928.

Zapisnye knizhki A. Bloka. Edited by P. N. Medvedev. Leningrad, 1930.

"*Iunosheskii dnevnik A. Bloka.*" Edited by V. N. Orlov. In Literaturnoe nasledstvo. Moscow, 1937.

Dnevniki 1901-1921. Edited by V. N. Orlov et al. In Sobranie sochinenii, vol. 7. Moscow and Leningrad, 1960-1963.

Zapisnye knizhki 1901-1920. Edited by V. N. Orlov et al. Moscow, 1965.

CORRESPONDENCE

Pis'ma Aleksandra Bloka. Leningrad, 1925.

Pis'ma Aleksandra Bloka k rodnym. 2 vols. Edited by M. A. Beketova. Leningrad, 1927, 1932.

Pis'ma A. Bloka k E. P. Ivanovu. Edited by C. Vol'pe. Moscow and Leningrad, 1936.

Aleksandr Blok i Andrei Belyi: Perepiska. Edited by V. N. Orlov. In Letopisi. Moscow, 1940. Reprinted in Munich, 1969.

Aleksandr Blok: Pis'ma k zhene. Edited by V. N. Orlov. In Literaturnoe nasledstvo. Moscow, 1978.

Pis'ma. Edited by V. N. Orlov et al. In *Sobranie sochinenii*, vol. 8. Moscow and Leningrad, 1960-1963.

THEATER

Liricheskie dramy (Balaganchik, Neznakomka, Korol'na ploshchadi). St. Petersburg, 1908.

Roza i krest. Moscow, 1916.

Pesnia sud'by: Dramatichiskaia poema. Petrograd, 1919.

O liubvi, poezii, i gosudarstvennoi sluzhbe: Dialog. Berlin, 1920.

Rampzes: Stseny iz zhizni drevnego Egipta. Petrograd, 1921.

ESSAYS AND HISTORICAL WORKS

Rossiia i intelligentsiia (1907-1918): Sem' statei. Moscow, 1918. Contains "Narod i intelligentsiia," "Stikhiia i kul'tura," "Intelligentsiia i revoliutsiia," etc.

Katilina: Stranitsa iz istorii mirovoi revoliutsii. Petrograd, 1919.

O simvolizme (O sovremennom sostoianii russkogo simvolizma). Petrograd, 1921.

Poslednie dni imperatorskoi vlasti: Po neizdannym dokumentam sostavil Aleksandr Blok. Petrograd, 1921.

COLLECTED WORKS

Sobranie stikhotvorenii v trekh knigakh. Moscow, 1911-1912.

Sobranie stikhotvorenii i teatr v chetyrekh knigakh. Moscow, 1916.

Sobranie stikhotvorenii i teatra. 4 vols. (incomplete). Petrograd, 1918.

Sobranie sochinenii Aleksandra Bloka. 7 vols. Petrograd and Berlin, 1922.

MODERN EDITIONS

Iskusstvo i revoliutsiia. Edited by L. Asanova and T. Ul'ina. Moscow, 1979.

Na dal'nem gorizonte: Stikhi i dramy zarubezhnykh poetov v perevode A. Bloka. Edited by N. Shupletsov. Moscow, 1970.

Neizdannye stikhotvoreniia 1897-1919. Edited by P. Medvedev. Leningrad, 1926.

Ob iskusstve. Edited by L. K. Dolgopolov. Moscow, 1980.

O naznachenii poeta. Edited by V. V. Dement'ev. Moscow, 1971.

Otrocheskie stikhi. Moscow, 1922.

Polnoe sobranie stikhotvorenii v dvukh tomakh. Edited by V. N. Orlov. Leningrad, 1946.

Sobranie sochinenii. Edited by V. V. Gol'tseva. Moscow and Leningrad, 1929.

Sobranie sochinenii v dvenadtsati tomakh. 12 vols. Edited

"The Scythians." Translated by Babette Deutsch and Avrahm Yarmolinsky. *Nation* 111:271-272 (4 September 1920.)

The Song of Fate. Translated by Oleta Joan O'Connor and George Rapall Noyes. *Poet Lore* 44:1-41 (1938).

The Spirit of Music: Essays. Translated by I. Freiman. London, 1946. Includes "The People and the Intelligentsia," "Nature and Culture," and "The Intelligentsia and the Revolution."

The Twelve. Translated by C. E. Bechofer. London, 1920.

_____. Translated by Babette Deutsch and Avrahm Yarmolinsky. New York, 1920.

_____. Anonymous translation. *living Age* 305:419-425 (15 May 1920).

_____. Translated by Robin Fulton. lancashire, England, 1968.

_____. Translated by Arthur Clifford. In *The Silver Age of Russian Culture, edited by Carl and Ellendea Proffer.* Ann Arbor, Mich., 1975.

The Twelve and Other Poems. Translated by Jon Stallworthy and Peter France. New York, 1970.

The Twelve and The Scythians. Translated by Jack Lindsay. London, 1982.

The Unknown Woman. Translated by Olive Frances Murphy. *Transition* 2, 3, 4 (May, June, July 1927).

ANTHOLOGIES

A Book of Russian Verse. Edited by C. M. Bowra. London, 1943.

Modern Russian Poetry: An Anthology. Edited by Vladimir Markov and Merill Sparks. Indianapolis, Ind., 1967.

The Oxford Book of Russian Verse. Edited by Maurice Baring. London, 1925.

The Penguin Book of Russian Verse. Edited by Dimitri Obolensky. Baltimore, 1962.

Russian Poetry. Edited by Avrahm Yarmolinsky and Babette Deutsch. London, 1923.

Soviet Literature: An Anthology. Edited by Bernard Reavey and Marc Slonim. New York, 1934.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Banianin, M. "The City Poetry of Baudelaire and Blok." Ph.D. dissertation. Washington University, 1970.

Beamish-Thiriet, F. "The Myth of Women in Baudelaire and Blok." Ph.D. dissertation. University of Washington, 1973.

Beketova, Mariia Andreevna. *Aleksandr Blok: Biograficheskii ocherk.* Petrograd, 1922. Reprinted in The Hague, 1969.

TRANSLATIONS BY BLOK

Grillparzer Franz. *Pramater'.* St. Petersburg, 1908.

Rutebeuf. *Deistvo o Teofile.* Petrograd, 1915.

Grigor'ev, Apollon. *Stikhotvoreniia.* Moscow, 1916.

Heine, Heinrich. Izbrannye sochineniia. (Putevye kartiny i memuary.) Vol. 5. Petrograd, 1920.

Lermontov, Mikhail. Izbrannye sochineniia v odnom tome. Berlin and Petrograd, 1921.

WORKS EDITED BY BLOK

Flaubert, Gustave. *Perepiska: Chast' pervaia.* Translated by A. Kublikaia-Piottukh. Edited by A. Blok. Petrograd, 1914.

TRANSLATIONS

Alexander Blok: Selected Poems. Translated and edited by Avril Pyman. Oxford, 1972.

"Italian Poems." Translated by Lucy Vogel. In *Alexander Blok: The Journey to Italy.* Ithaca, N. Y., 1973.

The King in the Square. Translated by Oleta Joan O'Connor and George Rapall Noyes. *Slavonic Review* 12:489-512 (1934).

Love Poetry and the Civil Service. Translated by F. O'Dempsey. London, 1953.

"On the Present State of Russian Symbolism." In *The Russian Symbolists: An Anthology of Critical and Theoretical Writings.* Edited and translated by Ronald E. Peterson. Ann Arbor, Mich., 1986.

The Puppet Show. Translated by Mary Kriger and Gleb Struve. *Slavonic Review 7:309-322* (April 1950).

_____.Translated and edited by F. D. Reeve. In *Twentieth-Century Russian Plays.* New York, 1963.

_____. Translated by Michael Green. In *The Russian Symbolist Theater: An Anthology of Plays and Critical Texts.* Ann Arbor, Mich., 1986.

Retribution. In Selected Poems. Translated by Alex Miller. Moscow, 1981.

The Rose and the Cross. Translated by Ingeborg E. Smith and George Rapall Noyes. *Slavonic Review* 14:497-549 (1936).

_____. Translated by Michael Green. *In The Russian Symbolist Theater: An Anthology of Plays and Critical Texts.* Ann Arbor, Mich., 1986.

Selected Poems. Translated by Alex Miller. Moscow, 1981.

Selected Poems of Alexander Blok. Translated and edited by James B. Woodward. Oxford, 1968.

_____. Translated by Jon Stallworthy and Peter France. New York, 1974.

Poetic Form in Blok and Pasternak." Ph.D. dissertation. Yale University, 1973.

Gorky, Maxim. *Reminiscences.* New York, 1946.

Hackel, Sergei. *The Poet and the Revolution: Aleksandr Blok's "The Twelve."* Oxford, 1975.

Kemball, Robin. *Alexander Blok: A Study in Rhythm and Metre.* The Hague, 1965.

Kisch, Sir Cecil. *Alexander Blok, Prophet of Revolution: A Study of His Life and Work.* London, 1960.

Mandel'shtam, Osip. "Barsuch'ia nora." In *Sobranie sochinenii v trekh knigakh.* 3 vols. Edited by Gleb Struve and Boris Filipoff. Washington, D.C., 1967.

_____. "The Badger's Den." In *Blok: An Anthology of Essays and Memoirs,* translated and edited by Lucy Vogel. Ann Arbor, Mich., 1982.

Masing-Delic, Irene *A. Blok's "The Snow Mask": An Interpretation.* Stockholm, 1970.

_____. "The Mask Motif in A. Blok's Poetry." *Russian Literature* 5:79-101 (1973).

Matlaw, Ralph E. "The Manifesto of Russian Symbolism." *Slavic and East European Journal* 3:35-53 (1957).

Mirsky. D. S. *Contemporary Russian Literature, 1881-1925.* New York, 1926.

Mochulsky, Konstantin. *Aleksandr Blok.* Translated by Doris V. Johnson. Detroit, 1983.

Muchnic, Helen. *From Gorky to Pasternak: Six Writers in Soviet Russia.* Toronto, 1961.

Orlov, Vladimir. *Hamayun: The Life of Alexander Blok.* Moscow, 1980.

Pasternak, Boris. *I Remember.* Translated by David Magarshack. New York, 1959.

_____. "Veter (Chetyre otryvka o Bloke)." In *Stixotvorenиia i poemy.* Moscow and Leningrad, 1965.

_____. "Liudi i polozheniia." *Novyi Mir* 1 (1967).

_____. *Selected Poems.* Translated by Jon Stallworthy and Peter France. New York, 1984.

Pirog, Gerald. *Aleksandr Blok's "Ital'ianskie stikhi": Confrontation and Disillusionment.* Columbus, Ohio, 1983.

_____. "The Language of Love and the Limits of Language." In *Aleksandr Blok Centennial Conference,* edited by Walter Vickery. Columbus, Ohio, 1984.

Poggioli, Renato. *The Poets of Russia 1890-1930.* Cambridge, Mass., 1960.

Pyman, Avril. *The Life of Alexander Blok.* 2 vols. Oxford, 1979-1980.

Reeve, F. D. *Aleksandr Blok: Between Image and Idea.* New York, 1962.

Bely, Andrey. *Vospominaniia o A. A. Bloke.* Published in four issues of the journal Epopeia. Berlin, 1922-1923.

Blok, Liubov' (Mendeleeva). *Byli i nebylitsy o Bloke i o sebe.* Edited by I. Paul'mann and L. S. Fleishman. Bremen, 1977.

_____. "Facts and Myths About Blok and Myself." In *Blok: An Anthology of Essays and Memoirs,* translated and edited by Lucy Vogel. Ann Arbor, Mich., 1982.

Blokovskii sbornik I: Trudy nauchnoi konferentsii, posviashchennoi izuchenniiu zhizni, i tvorchestva A. A. Bloka, mai 1962 goda. Edited by Y. M. Lotman et al. Tartu, Estonia, 1964.

Blokovskii sbornik II: Trudy vtoroi nauchnoi Konferentsii, posviashchennoi izuchenniiu zhizni, i tvorchestva A. A. Bloka. Edited by Z. G. Mints et al. Tartu, Estonia, 1972.

Bowlt, John E. "Aleksandr Blok: The Poem 'The Unknown Lady.'" *Texas Studies in literature and Language* 17:349-356 (1975).

Bowra, C. M. *The Heritage of Symbolism.* London, 1943.

_____. "The Position of Alexander Blok." *Criterion* 11:422-438 (1932).

Bugaev, Boris N. *Vospominaniia ob Aleksandre Aleksandroviche Bloke.* Letchworth, England, 1964.

Byrns, R. "Alexander Blok and *Hamlet.*" *Canadian Slavonic Papers* 18:58-65 (1976).

Chukovskii, K.I. *Kniga ob Aleksandre Bloke.* Berlin, 1922.

Donchin, Georgette. *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.* The Hague, 1958.

Ehrlich, Victor. *The Double Image: Concepts of the Poet in Slavic literatures.* Baltimore, 1964.

Eikhenbaum, Boris. "Blok's Fate." In *Blok: An Anthology of Essays and Memoirs,* edited and translated by Lucy Vogel. Ann Arbor, Mich., 1982.

Eng, Jan van der. "Aspects of Poetic Communication: Time and Space in Four Poems by Aleksandr Blok." *Russian Literature* 8:377-402 (1982).

Feinberg, Lawrence. "The Poem as Such: Three Lyrics by Blok." *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 22:117-130 (1976).

Forsyth, James. "Prophets and Supermen: 'German' Ideological Influences on Aleksandr Blok's Poetry." *Forum for Modern Language Studies* 13:33-46 (1977).

_____. *Listening to the Wind: An Introduction to Alexander Blok.* Oxford, 1977.

Gippius, Z. N. "Moi lunnyi drug; O Bloke." In *Zhivye litsa.* Prague, 1925.

Gordon, Andrew. "From Lyricism to History: The Longer

Kolpakova, E., et al. *Materialy k bibliografii A. Bloka za 1928-57 gody. In Vil'nusskii gosudarstvennyi universitet: Uchenye zapiski,* vol. 6 (1959).

Nikitina, E. F., and S. V. Shuvalov. *Poeticheskoe iskusstvo Bloka.* Moscow, 1926.

Pomirchii, P. E. "Materialy k bibliografii A. Bloka za 1958-1970 gody." In *Blokovskii sbornik II.* Tartu, Estonia, 1972.

Pymen, Avril. "Materialy k bibliografii zarubezhnoi literatury ob A. A. Bloke." In *Blokovskii sbornik I.* Tartu, Estonia, 1964.

Sendich, Munir. "Blok's *The Twelve:* Critical Interpretations of the Christ-Figure and Bibliography." *Russian Literature Triquarterly* 4:462-471 (1972).

کتابنامهٔ فارسی

صدای پای انقلاب [«سیمای دست‌نخورده»، «کارخانه»، «بر چهارراه‌ها»، «آزمندان»، «در کلیسا»، «یک روز سرد»، «فرشتهٔ نگهبان»، «بانوی ناشناس»، «همیشه‌بهار»، «بر رزمگاه کولی کوو (۱)»، «بر رزمگاه کولی کوو (۲)»، «شاعران»، «تصویر تو در قاب ساده‌اش»، «زنجیر روزها»، «راونا»، «بر راه‌آهن»، «خون حیات»، «دریچه‌ای به آینده»، «سفری به گذشته»، «در بی‌زمانی»، «بلوغ دیگر»، «تا نهایت»، «آسمان پتروگراد»، «هاملت دیگر»، «کارمن»، «تازگی‌ها»، «سرودی در کولاک»، «جدایی و یاد»، «کرکس»، «مکافات» و «دوازده‌تنان»]، ترجمهٔ حمید هیربد، تهران، انتشارات ساسر، ۱۳۶۰.

«فیودور سالاگوب»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، سیری در نقد ادبیات روس، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

گیپیوس، زینایدا، «دربارهٔ آلکساندر بلوک»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه. ۱۳۶۹.

هریون، چارلز و وود، پل، «الکساندر بلوک»، ترجمهٔ مینا نوابی، **هنر و اندیشه‌های اهل هنر**، ایثارگران، ۱۳۷۷.

Sloan, David. *Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle.* Columbus, Ohio, 1986.

Taranovsky, Kiril. "Certain Aspects of Blok's Symbolism." In *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun,* edited by Robert Magidoff et al. New York, 1968.

Vickery, Walter N., and Bogdan B. Sagatov, eds. *Aleksandr Blok Centennial Conference.* Columbus, Ohio, 1984.

Vogel, Lucy. *Aleksandr Blok: The Journey to Italy. Ithaca,* N. Y., 1973.

———. *Blok: An Anthology of Essays and Memoirs.* Edited and translated by Lucy Vogel. Ann Arbor, Mich., 1982.

White, D. "The Figurative Language and the Fiction in the Poetry of Aleksandr Blok." Ph.D. dissertation. University of Michigan, 1971.

zhirmunskii, V. M. *Drama Aleksandra Bloka "Roza i Krest."* Leningrad, 1964.

———. "Two Tendencies of Contemporary Lyric Poetry: Blok and Akhmatova." *Russian Literature Triquarterly* 4:157-180 (1972).

———. "The Passion of A. Blok." *In Twentieth Century Russian Literary Criticism,* edited by V. Ehrlich. New Haven, Conn., 1975.

———. *Poeziia Aleksandra Bloka.* Letchworth, England, 1975.

BIBLIOGRAPHIES

Ashukin, N. A. *A. Blok: Sinkhronisticheskie tablitsy zhizni i tvorchestva, 1880-1921.* Moscow, 1923.

Blium, E., and V. Gol'tsev. "Literatura o Bloke za gody revoliutsii: Bibliografiia." In *O Bloke, edited by E. F. Nikitina.* Moscow, 1923.

باریس کانستانتینوویچ زایتسف

(۱۸۸۱ـ۱۹۷۲)

تمیرا پاچموس
خشایار دیهیمی

زایتسف داستان‌نویس، مقاله‌نویس، و منتقد بود. او که در آریول[1] به‌دنیا آمده بود در انستیتوی فنّی مسکو، انستیتوی معدن‌شناسی پطرزبورگ، و مدرسهٔ حقوق دانشگاه مسکو تحصیل کرد، امّا هرگز از هیچکدام فارغ‌التّحصیل نشد. زایتسف از ۱۹۰۱ شروع به انتشار نوشته‌هایش کرد. در ۱۹۲۱ و ۱۹۲۲ رئیس اتّحادیّهٔ نویسندگان مسکو بود. در ۱۹۲۲ به پاریس مهاجرت کرد، از برجسته‌ترین نویسندگان مهاجر روس شد، و نوشته‌هایش را در نشریّات مختلف روسی در فرانسه به‌چاپ رساند.

کارهای نخست زایتسف در سنّت تورگینفی رمان دربارهٔ زندگی در املاک اربابی است و همان حال‌وهوای تغزّلی حسرتبار و سبکی فوق‌العاده شخصی دارد. آثار بعدی او گرایشاتی رازورانه را به‌نمایش می‌گذارند، امّا سبک او در آنها هم همچنان شفّاف است و ترتیب جملات موزون و آهنگین است. قهرمان زایتسف، که در تعقیب اهداف روحی والاتر است، فردگرایی قرص و محکم است و به هیچ‌روی تن به واقعیّت مادّی و آرمانهای اجتماعی و فایده‌گرایانه نمی‌دهد. آزادی درونی گرانبهاترین گنج اوست. زایتسف هرچه نوشته است دربارهٔ غم و اندوه، افسردگی، و کناره‌جویی آرام بوده است. یکی از مشخّصه‌های آثار او شوخیهای نرم و ملایم است. او در نوشته‌هایش جزئیّات «ملال‌آور» را با تغییردادن موقعیّت یک عنوان یا صفت، یا با دادن وزنی داکتیلیک به یک جمله برای ترفیع تأثیر عاطفی، شاعرانه می‌کرد. حرکت یکنواخت و ملال‌آور گفتار بدین‌ترتیب حالتی شاعرانه و نظم‌گونه می‌گیرد. زایتسف مکرّراً روایت از زبان نویسنده را به مونولوگی غیرمستقیم تبدیل می‌کند. زاویهٔ دید مرتباً از شخصی به شخص دیگر انتقال می‌یابد و در نتیجه تصویری از پاره‌پارگی تأثیر و تأثّر به‌دست می‌دهد. برخی از آثار زایتسف رنگ‌وبوی فولکلوریستی دارند که زادهٔ گفتار استیلیزه، وقایع فوق‌طبیعی، و سفر در جستجوی جوهری رازورانه است.

زایتسف، سوای داستان، در دوران تبعید چندین جلد از خاطراتش را منتشر کرد: **مسکو**[2] (۱۹۳۹)، **سکوت**[3] (۱۹۴۸)، **جوانی**[4] (۱۹۵۰)، **در راه**[5] (۱۹۵۱)، **درخت زندگی**[6] (۱۹۵۳)، **سپیده‌دمان آرام**[7] (۱۹۶۱)، و همچنین گزارشی خودزندگینامه‌ای از دوران کودکی‌اش، **سفر گلیب**[8] (۱۹۳۷). علاوه بر این او سه زندگینامهٔ ادبی هم منتشر کرد: **زندگی تورگینف**[9] (۱۹۳۲)، **ژوکوفسکی**[10] (۱۹۵۱)، و **چخوف**[11] (۱۹۵۴). زایتسف آثار غیرداستانی متعدّد دیگری هم دارد، مثل **ایتالیا**[12] (۱۹۲۳) و مجموعه‌ای از داستانواره‌ها دربارهٔ مسکو، **خیابان قدّیس نیکالا**[13] (۱۹۲۳). زایتسف همچنین چند اثر مذهبی هم نوشته است: «زندگی قدّیس سرگیی رادونژسکی»[14] (۱۹۲۵)، «قلب ابراهیم»[15] (۱۹۲۵)، «آلکسیی، مرد خدا»[16] (۱۹۲۵)، «کوه آتوس: یادداشتهای سفر»[17] (۱۹۲۸)، «والام، یادداشتهای سفر»[18] (۱۹۳۶)، و «رود زمان»[19] (۱۹۶۸). همهٔ این آثار شبیه «شعر منثور» هستند و آکنده از موسیقی و رازوری‌اند. زایتسف **کمدی الاهی**[20] دانته را در ۱۹۶۱ به روسی برگرداند و چندین قصّهٔ کوتاه تغزّلی و بی‌ماجرا و پیرنگ دربارهٔ رافائل، امپراتور شارل پنجم، و نیز نمایشنامهٔ کوتاهی دربارهٔ دون ژوان نوشت.

پی‌نویسها

1. Oryol
2. *Moskva* (*Moscow*)
3. *Tishina* (*Silence*)
4. *Yunost'* (*Youth*)
5. *V puti* (*En Route*)
6. *Drevo zhizni* (*The Tree of Life*)
7. *Tikhie zori* (*Tranquil Dawns*)
8. *Puteshestvie Gleba* (*Gleb's Journey*)
9. *Zhizn' Turgeneva* (*The Life of Turgenev*)
10. *Zhukovsky*
11. *Chekhov*
12. *Italiya* (*Italy*)
13. *Ulitsa sv. Nikolaya* (*St. Nicholas Street*)
14. "Prepodobnyi Sergii Radonezhskii: zhitie" ("The Life of St. Sergius of Radonezh"
15. "Serdtse Avraamiya" ("The Heart of Abraham")
16. "Aleksei Bozhii chelovek" ("Alexis, Man of God")
17. "Afon: putevye zapiski" ("Mount Athos: Travel Notes")

SECONDARY LITERATURE

N. Ya. Abramovich, *Literaturno-kriticheskie ocherki*. Book 1. 1909.

K. I. Chukovskii, *Ot Chekhova do nashikh dnei*. 1908.

Zinaida Gippius, *Literaturnyi dnevnik, 1899-1907*. 1908.

A. G. Gornfel'd, *Knigi i lyudi*. Vol. 1. 1908.

René Guerra, *Bibliographie des oeuvres de Boris Zaïtsev*. Paris, 1982.

Temira Pachmuss, *A Russian Cultural Revival*. 1981. Pp. 156-76.

N. Pervouchine, "La place de B. Zaitsev dans la littérature russe du XX^{e} siècle," *Etudes Slaves et Est-Européennes* 14 (1969), pp. 121-28.

18. "Valaam: putevye zapiski" ("Valaam: Travel Notes")
19. "Reka vremen" ("The River of Time")
20. *Divine Comedy*

Selected Bibliography

WORKS

Strannoe puteshestvie. 1924.

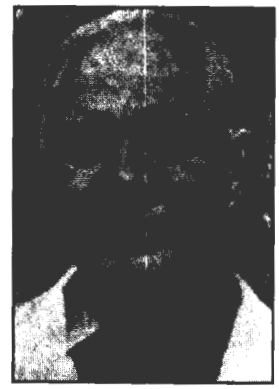
Zolotoi uzor. 1926.

Anna. 1929.

Dom v Passy. 1935.

TRANSLATIONS

Anna. London, 1937.



کارنئی ایوانوویچ چوکوفسکی

(۱۸۸۲ـ ۱۹۶۹)

نیکالای پی. پالتاراتسکی
خشایار دیهیمی

نام اصلی چوکوفسکی نیکالای واسیلیویچ کارنئیچوکوف[1] بود. چوکوفسکی داستان‌نویس، شاعر کودکان، منتقد، پژوهشگر ادبی، مترجم، و روزنامه‌نگار بود. پدر چوکوفسکی که دانشجو بود خانواده‌اش را رها کرد و رفت و پسر را مادرش، که زنی از تبار دهقانان بود، بزرگ کرد. چوکوفسکی، باتوجّه به پسزمینهٔ خانوادگی و موقعیّت سیاسی زمانه، نتوانست دبیرستان را تمام کند و در باقی زندگی مجبور شد به آموخته‌های شخصی‌اش متّکی باشد. امّا ارج و اعتبار نوشته‌های ادبی و پژوهشی او چنان بود که در ۱۹۵۷ درجهٔ دکترای افتخاری علوم زبانشناختی گرفت و در ۱۹۶۲ از دانشگاه آکسفورد درجهٔ دکترای افتخاری ادبیّات دریافت کرد.

زندگی ادبی چوکوفسکی از ۱۹۰۱ و با نوشتن مطلب در روزنامهٔ **اودسکیه نووُوستی** آغاز شد. همین روزنامه بعداً او را به‌عنوان خبرنگار به لندن فرستاد. در دوره‌ای که در انگلستان بود (۱۹۰۳ـ۱۹۰۴) به‌مطالعهٔ ادبیّات انگلیسی روی آورد و در همین زمینه برای نشریّات روسی مطلب نوشت. چوکوفسکی پس از بازگشت به روسیّه به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد و در آنجا **بریوسوف** او را دعوت کرد تا برای مجلّهٔ سمبولیستها، **وسی**، مطلب بنویسد. همچنین در پطرزبورگ بود که او در جریان انقلاب ۱۹۰۵ روسیّه سردبیری نشریّهٔ فکاهی **سیگنال** را که عمر کوتاهی داشت برعهده گرفت. پس از انقلاب، چوکوفسکی به‌همکاری با نشریّات لیبرال پرداخت و بعدها مقاله‌های انتقادی‌اش را دربارهٔ نویسندگان معاصر در چند جلد منتشر کرد. او در ۱۹۱۲ به روستای فنلاندی کوئوکالا[2] (رپینو[3]ی فعلی در شوروی) نقل‌مکان کرد و در آنجا با رپین[4] نقّاش، **کارالینکو**، **آندرییف**، آلکسیی نیکالایویچ **تالستوی**، **کوپرین**، کونی*، و دیگران دوست شد. چوکوفسکی بعدها در خاطرات هنری خود تصویری از همهٔ این اشخاص به دست داد.

شعر ــ چه انگلیسی و چه روسی ــ از دیگر شیفتگیهای چوکوفسکی بود. در این حوزه بیشترین توجّه او معطوف **نکراسوف** بود که چندین پژوهش مستقلّ دربارهٔ او منتشر کرد که آخرینشان کتاب **صنعتگری نکراسوف**[5] (۱۹۵۲) بود.

علاقهٔ چوکوفسکی به خلّاقیّت کلامی کودکان و ادبیّات کودک از دههٔ ۱۹۰۰ آغاز شد. بعدها در ۱۹۱۶ ماکسیم **گورکی** از او دعوت کرد که هدایت بخش کودکان انتشاراتی «پاروس»[6] را به‌عهده بگیرد. در همین‌زمان او خود نیز دست‌به‌کار نوشتن برای کودکان شد. قصّه‌های پریان منظوم چوکوفسکی با آنکه خلاف معیارهای موجود بود در نهایتْ محبوبیّت و شهرت زیادی برای او به‌ارمغان آورد. او همچنین به‌دلیل ملاحظاتی که دربارهٔ گفتار و روانشناسی کودکان عرضه کرده است مشهور است. کتاب **از دو تا پنج**[7]، که نخست با عنوان **بچّه‌های کوچک**[8] (۱۹۲۸) منتشر شده بود، بیش از بیست‌بار تجدیدچاپ شد و به‌زبانهای دیگر، ازجمله انگلیسی، هم ترجمه شد.

شهرت دیگر چوکوفسکی مربوط به هنر ترجمهٔ او و نظریّه‌پردازی‌اش در زمینهٔ تِرجمه است. نخستین ترجمه‌های او از اشعار والت‌ویتمن در ۱۹۰۷ منتشر شد. از ۱۹۱۸، که او سرپرست دپارتمان انگلیسی-امریکایی انتشاراتی «وسمیرنایا لیتراتورا»[9] شد، علاوه بر ترجمهٔ آثار والت‌ویتمن به‌ترجمهٔ آثار مارک توین، چسترتن، آسکار وایلد، هنری فیلدینگ، سر آرتور کانن-دویل، او. هنری، رادیارد کیپلینگ، و دیگران پرداخت و دست به «بازنویسی» آثار دنیل دفو، رودولف راسپه، و گرینوود زد. او تجربه‌های خودش در زمینهٔ ترجمه و تجربه‌های دیگر مترجمان را تعمیم داد و در جزوه‌ای تحت‌عنوان **اصول ترجمهٔ هنری**[10] (۱۹۱۹) عرضه کرد که بعدها مطالب آن را بسیار گسترده‌تر کرد و به‌صورت دو کتاب درآورد: **هنر ترجمه**[11] (۱۹۳۰، ۱۹۳۶) و **هنر رفیع**[12] (۱۹۴۱، ۱۹۶۴، ۱۹۶۸).

عشق چوکوفسکی به‌کلام و زبان روسی در طیّ بحثهای عمومی دربارهٔ زبان که در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ در اتّحاد شوروی پیش‌آمد جلوه‌گر شد. او در این‌زمان چندین مقاله و یک کتاب تحت‌عنوان **زنده چون زندگی**[13] (۱۹۶۲) منتشر کرد که در آنها ریخت‌وپاش معاصر در زبان ادبی روسی را که حاصل شوروی‌گرایی و بوروکراسی‌گرایی بود محکوم کرد.

چوکوفسکی در مقام ویراستار باعث و بانی انتشار چندین چاپ از آثار نکراسوف (ازجمله مجموعهٔ آثار ۱۲ جلدی او در ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۳)، مجموعه‌هایی تحت عنوان صنعت ترجمه[۱۴] (۱۹۶۵ـ۱۹۷۰)، آثار اسلپتسوف[۱۵]، کونی، کوپرین، آسکار وایلد، و آرتورکانن‌ـدویل، و خاطرات پانایوا*، رپین، و دیگران بود.

پی‌نویسها

1. Nikolai Vasilievich Korneichukov
2. Kuokkala
3. Repino
4. Ilya Efimovich Repin، (۱۸۴۴ـ۱۹۳۰)، نقّاش روس.
5. *Masterstvo Nekrasova* (*Nekrasov's Craftsmanship*)
6. Parus
7. *Ot dvukh do pyati* (*From Two to Five*)
8. *Malen'kie deti* (*Little Children*)
9. *Vsemirnaya literatura*
10. *Printsipy khudozhestvennogo perevoda* (*Principles of Artistic Translation*)
11. *Iskusstvo perevoda* (*The Art of Translation*)
12. *Vysokoe iskusstvo* (*The Lofty Art*)
13. *Zhivoi kak zhizn'* (*Alive as Life*)
14. *Masterstvo perevoda* (*The Craftsmanship of Translation*)
15. V. A. Sleptsov

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 6 vols. 1965-69.

TRANSLATIONS

The Silver Crest: My Russian Boyhood. Trans Beatrice Stillman. 1976.

The Poet and the Hangman (Nekrasov and Muravyov). Trans. R. W. Rotsel. 1977.

See also Lewanski, p. 226.

SECONDARY LITERATURE

M. Petrovskii, *Kniga o Kornee Chukovskom.* 1966.

Vospominaniya o Kornee Chukovskom. Comp. K. I. Lozovskaya, Z. S. Papernyi, and E. Ts. Chukovskaya. 1977.

Zhizn' i tvorchestvo Korneya Chukovskogo. Comp. Valentin Berestov, 1978.

آلکسیی نیکالایویچ تالستوی

(۱۸۸۳ـ ۱۹۴۵)

لئون آی. توروگ
خشایار دیهیمی

تالستوی که اشرافزاده بود چنین توصیف شده است: «مردی که در اواخر عمرش معتبرترین مدّاح و مدافع رژیم استالینی شد.» مرگ او در ۱۹۴۵ ضایعه‌ای بزرگ برای ادبیّات و فرهنگ روسی خوانده شد، ضایعه‌ای که شاید فقط مرگ **گورکی** در ۱۹۳۶ با آن قابل مقایسه باشد. مسیری که تالستوی در ادبیّات پیمود او را از سمبولیسم به رئالیسم، از داستانها و رمانهایی دربارهٔ زندگی اعیان و اشراف به قصّه‌های تخیّلی، و پس از آن به رمانهای تاریخی رساند. تالستوی، در دورهٔ دانشجویی در انستیتوی فنّی پطرزبورگ در اوایل دههٔ ۱۹۰۰، تحت‌تأثیر سمبولیستها قرار گرفت و چندسالی، هم خودش و هم دیگران، او را شاعر و سمبولیست می‌دانستند. در جنگ جهانی اوّل تالستوی خبرنگار بود. پس از انقلاب، خودخواسته به تبعید رفت و چندسالی در برلین و پاریس زیست، امّا در ۱۹۲۳ به اتّحاد شوروی بازگشت. به‌هنگام بازگشت با خودش رمان **خواهران**[1] (۱۹۲۱) را آورد که نخستین کتاب از تریلوژی مشهور او دربارهٔ انقلاب، **گذر از رنجها**[2] (۱۹۲۱ـ ۱۹۴۰)، بود. کتابهای دیگری که با خود به روسیّه آورد یکی **کودکی نیکیتا**[3] (۱۹۲۰) و دیگر رمان اوتوپیایی **آیلیتا**[4] (۱۹۲۲) بود. متعاقب این کتابها دو رمان نوشت که می‌توان آنها را امروزه رمان علمی تخیّلی به‌حساب آورد: **طغیان ماشینها**[5] (۱۹۲۴) و **هذلولی‌وار مهندس گارین**[6] (۱۹۲۵).

تالستوی در رمان **پطر اوّل**[7]، که بخش اوّل آن در ۱۹۲۹ منتشر شد، سرانجام واسطه‌ای را که با نیازهای او به‌بهترین نحو تطبیق می‌کرد پیدا کرد. از این زمان به‌بعد محبوبیّت او روزافزون شد و نقش فعّالتری در زندگی فرهنگی کشورش برعهده گرفت. او محرّک گردآوری و انتشار تاریخ ادبیّات ملیّتهای مختلف اتّحاد شوروی شد و در راه انتشار فولکلور روسی زحمت بسیار کشید.

تالستوی در ۱۹۳۹ به‌عضویّت آکادمی علوم درآمد. در ۱۹۴۱ به‌خاطر رمان **پطر اوّل**، و در سال بعد به‌خاطر رمان **گذر از رنجها**، جایزهٔ استالین را نصیب خود کرد. او در طول جنگ مقالاتی در محکوم‌کردن مهاجمان و بالابردن روحیّهٔ مردم روسیّه نوشت. نمایشنامهٔ **ایوان مخوف**[8] را تالستوی در ۱۹۴۳ به‌پایان برد، امّا مرگ امان نداد تا کتاب سوّم **پطر اوّل** را به‌سرانجام برساند.

هیچ رمان تاریخی دیگری در شوروی به‌اندازهٔ **پطر اوّل** تالستوی بحث برنینگیخته است. در آن‌زمان همهٔ نویسندگان رمانهایشان را تغییر می‌دادند تا با مقتضیّات نقد در شوروی سازگار شود، حال آنکه رمان تالستوی تا ۱۹۴۴ عملاً دست‌نخورده ماند. تغییرات کوچکی که در آن‌زمان تالستوی در رمانش داد به‌هیچ‌وجه مفهوم رمان را از بیخ‌وبن تغییر نداد. با انحلال رسمی مکتب پاکروفسکی[9] در ۱۹۳۶ تصویری که تالستوی از پطر همچون چهرهٔ تاریخیی بزرگ پرداخته بود با تجلیل و تحسین منتقدانی روبرو شد که کار تالستوی را خدمت بزرگی در برانداختن مفهوم شخصیّت‌پوشانی مکتب پاکروفسکی می‌دانستند.

تالستوی هیچ نکوشیده بود «حقیقت» تازه‌ای را دربارهٔ پطر کبیر عیان کند. او از همان موادّ و مصالح سنّتی و پیش‌پاافتادهٔ پیشینیانش، رمان‌نویسانی چون **مرشکوفسکی** و ماردووتسف[10] و مورّخانی چون سالاویّوف[11] و کلیوچفسکی[12]، استفاده کرده بود، امّا این موادّ و مصالح را بدون مفاهیم ضمنی تاریخی و فلسفیی که قبلاً بار آنها بود مورد استفاده قرار داده بود. تالستوی از تکنیکهای والتر اسکات در خلق خانوادهٔ داستانی براوکین[13]، که هم با سطوح بالای جامعه و هم با سطوح پایین جامعه در تماسّ است، به‌بهترین نحو استفاده کرده بود و به‌همین‌دلیل توانسته بود بخش واقعاً بزرگی از زندگی روسی را به‌نمایش بگذارد. تالستوی خوب می‌دانست به چقدر جزئیّات برای خلق فضای آن‌دوره نیاز دارد و از اسناد تاریخی و زبان آن‌دوره فقط تا آن درجه‌ای که برای اهداف هنرمندانه‌اش لازم بود استفاده کرده بود.

اگر **پوشکین** را استثنا کنیم که موفّق نشد رمان **زندگی پطر کبیر**[14] را به اتمام برساند، تالستوی باقریحه‌ترین نویسنده‌ای است که نوشتن رمانی کامل را دربارهٔ پطر کبیر برعهده گرفته است. **پطر اوّل** نه‌تنها رمانی موفّق و بهترین رمان تاریخی در دورهٔ شوروی است،

بلکه در کلّ ادبیّات روسیّه نیز جایگاهی دارد و عنوان بهترین رمان دربارهٔ پطر کبیر را از آن خود کرده است.

شهرت و محبوبیّت تالستوی در شوروی استوار مانده است. از ۱۹۴۵ تاکنون هرسال دستکم یک‌بار رمان **پطر اوّل** تجدید چاپ می‌شود. این رمان به همهٔ زبانهای مهمّ دنیا نیز ترجمه شده است. **پطر اوّل** از آثار کلاسیک شوروی به‌حساب می‌آید. از دیگر آثار او که در شوروی کلاسیک به‌حساب می‌آیند و آنها نیز مرتّباً چاپ می‌شوند باید از **آیلیتا**، **هذلولی‌وار مهندس گارین**، تریلوژی **گذر از رنجها** و قصّه‌های عامیانه و پریانی که تالستوی برای بچّه‌ها بازنویسی کرده است نام برد.

پی‌نویسها

1. *Syostry* (*The Sisters*)
2. *Khozhdenyie po mukam* (*Road to Calvary*)
3. *Detstvo Nikity* (*Nikita's Childhood*)
4. *Aelita*
5. *The Revolt of the Machines*
6. *Giperboloyd inzhenera Girina* (*Engineer Garin's Hyperboloid*)
7. *Pyotr I* (*Peter the First*)
8. *Ivan Grozniy* (*Ivan the Terrible*)
9. Mikhail Nikolaievich Pokrovsky، (۱۸۶۸ـ۱۹۳۲). مورّخ و سیاستمدار روسی.
10. D. L. Mordovtsev
11. S. M. Solovyov
12. V. O. Klyuchevsky
13. Brovkin
14. *The Blackamoor of Peter the Great*

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 15 vols. 1946-53.

TRANSLATIONS

Peter the First. Trans. T. Shebunina. 1959.

Road to Calvary. Trans. E. Bone. 1946.

See also: Lewanski, pp. 369-70.

SECONDARY LITERATURE

A. B. Alpatov, *Tvorchestvo A. N. Tolstogo*. 1956.

Xenia Gasiorowska, *The Image of Peter the Great in Russian Fiction*. 1979.

کتابنامهٔ فارسی

سرگشتگی جانگداز، ترجمهٔ رضا آذرخشی، تهران، ؟، ؟.

آئلیتا، ترجمهٔ ژالهٔ پیامی، تهران، جیبی، ۱۳۴۴.

«خصلت روسی»، **چند نوول از آثار نویسندگان شوروی** مسکو، پروگرس، ؟.

پطر کبیر، ترجمهٔ ابراهیم مرادی و روحی ارباب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱.

رسالت زبان و ادبیات، ترجمهٔ م. ح. روحانی، تهران، ؟، ۱۳۵۳ [چاپ دوم: تهران، توکا، ۱۳۵۷].

پطر اول، ترجمهٔ محمد هرمزان، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۶.

گذر از رنجها، [«دو خواهر»، «سال هجده»، و «صبح تیره»]، ترجمهٔ سروژ استپانیان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۹.

شلغم، ترجمهٔ جواد مهجوری، ؟، سارا، ۱۳۶۱.

کاتیا، داستانهای جنگ کبیر میهنی، [«داستانهای بی‌باکان»، «شب در کاهدانی»، «چگونه آغاز شد»، «هفت صورت چرکین»، «نینا»، «داستانی عجیب»، «کاتیا»، «مادر و دختر»، و «بزن و سرنگون کن»]، ترجمهٔ م. ب. حافظی، تهران، روزبهان، ۱۳۶۱.

کودکی نیکیتا، ترجمهٔ مهدی غبرائی، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۱.

آیلیتا، ترجمهٔ همایون نوراحمر، تهران، پیشرو، مرزبان، ۱۳۶۳.

سراب، [«سراب» و «سرگذشت نوزورف یا ایبیکوس»]، ترجمهٔ سروژ استپانیان، تهران، رازی، ۱۳۶۴.

کشف مخوف گارین، ترجمهٔ یوسف حمزه‌لو، تاشکند، رادوگا، ۱۳۶۴.

پتر اول، ترجمهٔ احمد نوری‌زاده، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

اشعهٔ مرگ، ترجمهٔ ناصر مؤذن، تهران، تندر، ۱۳۷۰.

آدمک چوبی، ترجمهٔ پروین قایمی، تهران، کتاب درنا، ۱۳۷۷.

«عشق بی‌پایان»، ترجمهٔ حسین نوشین و گامایون، **عشق بی‌پایان**، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۸.

یوگینی ایوانوویچ زامیاتین

(۱۸۸۴ـ۱۹۳۷)

الکس ام. شین
فرزانه طاهری

زامیاتین یکی از برجسته‌ترین چهره‌های مؤثر در تکوین ادبیّات روسی در نخستین دههٔ پس از دو انقلاب روسیّه در ۱۹۱۷ بود؛ او صاحبْ‌سبکی بزرگ در نثر، نمایشنامه‌نویسی جذّاب و منتقد ادبیی بیرحم، و آموزگاری پرنفوذ در تکنیکهای نوشتن بود. ذکاوت، تخیّل، سلطه بر کلام، نوآوری در سبک، وتوجّه دقیق او به ساختار تألیفی بخش اعظمی از ادبیّات روسیّهٔ شوروی را در دههٔ ۱۹۲۰ عمیقاً تحت تأثیر قرار داد. در غرب او را بیشتر به ما[1] (۱۹۲۷) می‌شناسند که نخستین رمانِ بزرگ ضدّاوتوپیایی این قرن است، طلایه‌دار و مؤثّر در آثار نویسندگان گوناگونی چون آلدوس هاکسلی، جورج اورول، و انتونی برجس. هر چند رمانِ ما با آن جهان خیالی پیشگویانه که ترسیم کرد، تصویرپردازیی که با استادی در سرتاسر رمان حفظ شده، سبک تلگرافی، و ماجراییی که با مهارت گسترش یافته و پر از تعلیق است بحق زامیاتین را در ادبیّات جهان بر جایگاهی برجسته قرار داده است، وجوه دیگر هنر او در تکامل ادبیّات روسیّه اهمیّتی بس بیشتر داشته‌اند. محاسن ادبیِ داستانهای مثال‌زدنی او هنوز هم مایهٔ لذّت خوانندگان می‌شود، ضمن آنکه نکته‌گویی گزنده و تیز و ظریفِ جستارهای ادبی‌اش افشاگر استعدادی است نادر در نقد هوشمندانه، موجز، و هجوآمیز صحنهٔ ادب معاصر.

زامیاتین در ۲۰ ژانویهٔ ۱۸۸۴ در شهرستان کوچک لبدیان[2] در قلب منطقهٔ حاصلخیز خاک سیاه روسیّه به‌دنیا آمد. این ناحیه به دهقانان، راهبان، میخانه‌چیها، تاجران، کولیها، بازارهای خریدوفروش، کلیساهای باستانی، باغهای سیب، مزارع جو، و زبان روسیِ شفاهی جاندار و سرحالی معروف بود که زامیاتین بر آن سلطه یافت و بعدها در آثار بی‌پرده‌اش، که ترسیم صریح مردم خشن و نافرهیخته است، با مهارتی بیهمتا آن را به‌کار گرفت. پدرش، ایوان دمیتریویچ[3]، کشیش اورتودوکس روسی محلّی بود که در مدرسهٔ ابتدایی محلّ هم درس می‌داد؛ مادرش، ماریا آلکساندروونا[4]، نوازنده‌ای چیره‌دست بود که زامیاتینِ خردسال ساعتهای بسیاری را در کودکی‌اش کنار پیانو او می‌گذراند. در سه

زندگینامهٔ شخصی مختصرش بر اهمّیّت تنهایی و کتاب در نزد پسرک تأکید شده است؛ ضمناً این زندگینامه‌های شخصی شکّاکیّتِ تحلیلی و لجاجتی غیرعادی را برملا می‌کنند که هردو انگیزهٔ انتخاب حرفهٔ آیندهٔ او شدند و در نویسندهٔ پختهٔ بعدها هم هرچه برجسته‌تر جلوه کردند: «در دبیرستان از انشا نمرهٔ A+ می‌گرفتم، امّا رابطه‌ام با ریاضی همیشه رابطهٔ خوبی نبوده است. شاید به‌همین‌دلیل (از سرلجبازی) ریاضیّاتی‌ترینِ همهٔ حرفه‌ها را برگزیدم ـ در گروه مهندسی دریایی مؤسّسهٔ پلی‌تکنیک پطرزبورگ ثبت نام کردم.»

دانشجوی جوان مهندسی وقتی در ۱۹۰۲ از شهرستان به پطرزبورگ آمد بلافاصله به میانهٔ آشوب زندگیِ شهر پرتاب شد. بعدها که به گذشته نگاه می‌کرد به‌نظرش می‌آمد که این دورهٔ شورِ انقلابی، تظاهرات در گردشگاه نیفسکی[5]، اعتصابات کارگران، قزّاقهایی که اسب می‌تاختند، و گردهماییهای عظیم دانشجویان در دانشگاه و مؤسّسات مختلف گردبادی بوده است سهمگین. در ۱۹۰۵ در مأموریّتی برای کار مهندسی به خاور نزدیک رفت و در راه بازگشت شاهد شورش مشهور رزمناو پاتیومکین[6] در اودسا شد. زامیاتین بیشتر به تبعیّت از روح شورشی و میل به هیجان که داشت، و نه از سر ملاحظات سیاسیِ ملموس، به حزب بلشویک پیوست، زیرا «بلشویک‌بودن در آن سالها به‌معنای در پیش‌گرفتنِ راهی بود ملازم با بیشترین مقاومت.» در ۱۹۰۵ با همسر آینده‌اش، لیودمیلا نیکالایونا اوسووا[7]، آشنا شد که جزو کادرهای انقلابی بود؛ در دسامبر همان‌سال نیز به‌دلیل فعّالیّتهای ضدّحکومتی به‌زندان افتاد. در چندماهی که در زندان انفرادی بود تندنویسی و انگلیسی آموخت، در غم عشق سوخت، و شعر گفت (که به نظر او پیامد اجتناب‌ناپذیر اسارت بود). پس از آزادی در بهار ۱۹۰۶ به‌طور غیرقانونی به هلسینکی رفت و در آنجا شاهد تظاهرات یکشنبهٔ گارد سرخ کارگران و آغاز شورش اسوئابوری[8] بود.

زامیاتین پس از بازگشت به پطرزبورگ، در ۱۹۰۸ تحصیلاتش را در رشتهٔ مهندسی به‌پایان برد، امّا او را در دانشکدهٔ مؤسّسهٔ

پلی‌تکنیک نگاه داشتند. نخستین تلاشهای ادبی منتشرنشده‌اش از ۱۹۰۵ آغاز شد و سه داستانِ نخستی که منتشر کرد نیز عمدتاً فقط برای بررسیهای تاریخی ارزش دارند. داستان «تنها»[9] (۱۹۰۸) را همزمان با پروژهٔ مدرکش روی یک کشتی جنگیِ توپدار به‌پایان برد؛ این داستان از تجارب او در زندان در دوسال پیش از آن الهام گرفته بود. «تنها»، که بیشتر محصول تخیّلی است عنان‌گسیخته و رمانتیک و نه مشاهدات واقعی، به اطنابی دچار است که از زامیاتین بسیار بعید می‌نماید. این داستان توصیفِ خودکشی یک زندانی است که در عشق به‌ناکامی دچار شده و سبک آن هم بی‌تردید یادآور سبک لئانید **آندرییف** در بدترین آثارش است، بویژه شروع انتزاعی و شبه‌نمادینِ داستان و بند بی‌مزّهٔ آخر که وصف جمجمهٔ له‌شدهٔ زندانیی است که خودکشی کرده است. شاید همین ویژگیها رمان‌نویس پرخواننده و جنجالی، میخائیل آرتسیباشف*، سردبیر ادبی نشریّهٔ **آبرازووانیه**، را بر آن داشت تا کار نویسندهٔ جوان را چاپ کند. هرچند زامیاتین مدّعی بود که جز این هیچ داستان دیگری که پیش از ۱۹۱۱ نوشته شده باشد به چاپ نرسانده است، دست‌کم دوتای آنها چاپ شده‌اند: هجوی سیاسی-اجتماعی با عنوان «قصّه‌ای دربارهٔ آقای نیک و یک دختر نازنین»[10] (۱۹۰۹) نشان‌دهندهٔ علاقهٔ همیشگی او به شیوه‌های نگارش عامیانهٔ محاوره‌ای است، حال آنکه محور داستان «دختر»[11] (۱۹۱۰) زنی است بندهٔ یک میلِ بیولوژیکی بدوی که الگوی اوّلیّهٔ شخصیّتهایی را به‌دست می‌دهد که در داستانهای بعدی می‌بینیم. امّا این داستان نیز به‌سبکِ منحط اوایل دههٔ ۱۹۰۰ نوشته شده بود که زامیاتین خوشبختانه در مدّت کوتاهی بر آن چیره شد و در آثار بعدی‌اش از آن پرهیز کرد. هیچ‌یک از این سه کار تجدیدچاپ نشدند و زامیاتین در «زندگینامهٔ شخصی»[12]اش (۱۹۲۹) باتأسّف می‌گوید که وقتی با آدمهایی روبرو می‌شود که نخستین داستانش را خوانده‌اند «همان‌قدر معذّب می‌شوم که وقتی عمّه‌ای یا خاله‌ای را می‌بینم که در دوسالگی جلو همه لباسش را خیس کرده‌ام.»

در ۱۹۱۱ زامیاتین مجدّداً از پطرزبورگ تبعید شد و بعد نوشتن را به‌طور جدّی آغاز کرد. از کاستیهای داستانهای اوّلیّه‌اش باخبر بود و گفته است که «در هرکدام چیزی بود که احساس می‌کردم 'آنی که باید باشد' نیست.» این «آن» سال بعد آمد که نخستین رمان کوتاهش، **یک حکایت شهرستانی**[13]، را تمام کرد، در ۱۹۱۳ در نشریّهٔ ادبیِ جدید **زاویتی** به‌چاپ رساند، و در سرتاسر روسیّه مشهور شد.

مضمون اصلی در رمانهای کوتاهِ پیش از انقلابِ زامیاتین، به رغم تنوّع مضامین و سبک که بازتاب جستجوی نویسندهٔ جوان برای یافتن بیان ممیّزهٔ خود است، فیلیستینیزمِ بدوی است که به صورت پوچی، سبعیّت، و جهل شهرستانی تجلّی می‌کند. در **یک حکایت شهرستانی**، که اثر اصلی این‌دوره است، آنفیم باربیا[14]ی نادانِ دست‌پروردهٔ آن محیط نماد جنبه‌های منفیِ زندگی شهرستانی می‌شود. او که به‌دلیل خرفتیِ بیش‌ازحدّش از مدرسه اخراج شده است، دزدی می‌کند، تقلّب می‌کند، پاانداری می‌کند، تجاوز می‌کند، قلدری می‌کند، شهادت دروغ می‌دهد، و سرانجام پاسبانِ ده می‌شود. در طیّ اشتغالش به این حرفه، احساسات انسانیی که احتمالاً در اوایل زندگی‌اش داشته است بکلّی می‌خشکد و وصف نهایی نویسنده دربارهٔ باربیا، «بتِ احیاشده‌ای از گور تپّه‌ای باستانی، یک بت سنگی روسیِ مضحک»، به او معنایی نمادین می‌بخشد؛ او نمایندهٔ روسیّهٔ بیرحم و متحجّر شهرستانی است. باقیِ شخصیّتها از لحاظ هستیِ حیوانی و بیمعنایشان به باربیا شباهت دارند، مگر شاید با یک استثنا، تیموشا[15]ی خیّاط، که هر چند تنها دوست باربیاست، قادر است غریزهٔ شریفی از خود نشان بدهد؛ او سعی می‌کند پسربچّه‌ای را که دزدی کرده است از دست میخانه‌چی خشمگینی که می‌خواهد به‌قصد کشت او را کتک بزند نجات دهد: «شیاطین، حیوانات، یعنی جان یک آدم حتّی صد روبل هم نمی‌ارزد؟» پاسخ زامیاتین به این پرسش منفی و طنزآمیز است، زیرا غریزهٔ انسانیِ تیموشا با طرد، محکومیّت در دادگاه به جرم کمک کردن به دزدان (که شهادت دروغ باربیا نقش اصلی را در آن دارد)، و سرانجام اعدام پاداش می‌گیرد.

در رمانِ کوتاه **دخمهٔ فراموش‌شده**[16] (۱۹۱۴) همین مضمون ادامه می‌یابد، امّا مکانِ داستان به پادگانی در اعماق سیبری بر ساحل اقیانوس آرام منتقل می‌شود. به برخی از شخصیّتها ـ اشمیت[17]، ماروسیا[18]، پالووتس[19]، و تیخمن[20] ـ ویژگیهایی داده شده که آنها را از سطح محیط حیوانیِ اطرافشان بالاتر می‌برد، با اینهمه، تراژدیِ ذاتیِ هستی انسانی به‌دلیل نابودی آنها در پایان گزنده‌تر می‌شود. قهرمان داستان، پالووتس، تواناییها و آرزوهایی دارد، امّا نمی‌تواند هیچ کاری را به‌سرانجام برساند. به‌جستجوی عشق و شهرت بر آن می‌شود که در انتهای جهان، بدور از زادگاهش، تامبوف[21]، زندگی را از نو شروع کند. این آدمِ رؤیایی و آرمانگرا به سروان راماشوف[22]، قهرمان بدفرجام **دوئل**[23] (۱۹۰۵) اثر آلکساندر **کوپرین**، شبیه است که بارها **دخمهٔ فراموش‌شده** را با آن مقایسه کرده‌اند. در هردو اثر تصویرهایی بغایت منفی از زندگی در پادگان ارائه شده و پیرنگ هردو یکی است: هردو قهرمانْ عاشق زنان شوهردار می‌شوند و ناچار می‌شوند دوئل کنند و در هردو مورد، منتها به‌دلایلی متفاوت، زنان از قهرمانان می‌خواهند در دوئل منفعل بمانند تا شوهرشان آسیبی نبیند. امّا دو زن باهم خیلی

تفاوت دارند: ماروسیا شریف است و شوهرش را دوست دارد، نه قهرمان را، و شوروچکا[24]ی کوپرین زن توطئه‌گری است که شوهرش را دوست ندارد، امّا زندگی قهرمانِ داستان، راماشوف، را فدای منافع خود می‌کند.

دواثر به‌صورتی کاملاً متفاوت به‌پایان می‌رسند: راماشوف در کمال قساوت کشته می‌شود؛ او قربانی فریبکاری شوروچکاست، اما پالووتس، درمانده از خصومت ماروسیا پس از خودکشیِ شوهرش اشمیت، بعداً «غرقه، چرخان در عیشی مستانه و نومیدانه، در همان آخرین عشرتی که روسیّه غرقه در آن است، به انتهای جهان رانده می‌شود.» در اینجا نیز، چون **یک حکایت شهرستانی**، پایان داستان ابعادی نمادین می‌یابد؛ عیش جنون‌آسا و نومیدانه نه‌فقط پالووتس، که کلّ روسیّه را به‌کام می‌کشد. این تصویر آخرالزّمانیِ فاجعهٔ قریب‌الوقوع، که جنگ جهانی اوّل، انقلاب، و جنگ داخلی را پیشگویی می‌کند، نیاز به نوزاییِ معنوی را در روسیّه هرچه برجسته‌تر می‌سازد. هرچند هردو رمانِ اوّلیّهٔ زامیاتین جنبه‌های منفیِ زندگی شهرستانی را تصویر می‌کنند، موضع تکیه در آنها با هم تفاوت دارد: زامیاتین در **یک حکایت شهرستانی** توفیق یکی از ساکنانِ جانورصفت شهرستان را در نیل به قدرت در میان دیگرانی که چون او هستند نشان می‌دهد، حال آنکه در **دخمهٔ فراموش‌شده** نابودی انسانهای حسّاس را وصف می‌کند که در میان ساکنانِ جانورصفتِ پادگانی شهرستانی واجد احساساتی انسانی هستند.

دوّمین مضمون اصلی زامیاتین، مضمون عشق، در حکایتهای نخستینش از روسیّهٔ شهرستانی به‌صورتهای گوناگون عرضه می‌شود. عشق غالباً به‌صورتِ کارکردی بیولوژیک ارائه می‌شود، هرچند در مواردی معدود زامیاتین بر وابستگی معنوی، آرمانی، و رمانتیک بین یک زن و یک مرد تکیه کرده است. برای شخصیّتهای **یک حکایت شهرستانی** مسئلهٔ عشقی آرمانی و معنوی اصلاً نمی‌تواند مطرح باشد؛ در مورد باربا و آپروسیا[25] رابطهٔ جنسی صرفاً یک عمل فیزیکی روزمرّه است، ضرورتی حیوانی که نمی‌تواند از یکنواختی زندگی شهرستانی بکاهد. در نزد چبوتاریخا[26] و مارگونوف[27] عشق فقط نقش منبع ارضای جنسی را برعهده دارد ـ جزء دیگری از یک هستیِ حیوانیِ بیرحمِ فاقد هرگونه ارزش انسانی. در **دخمهٔ فراموش‌شده** نمونهٔ همین رفتار خودکار و غریزی را در کاتیوشکا[28] می‌توان یافت که با هر مردی همخوابه می‌شود، سالی یک بچّه می‌زاید، و رفتارش نه استثنا، که قاعدهٔ رفتار در پادگان است. مضمون رفتارهای جنسیِ تباه در شخصیّت ژنرال آزانچییف[29] ادامه می‌یابد. در نقطهٔ مقابل، عشق پالووتس به ماروسیا عشق یک آدم رؤیایی رمانتیک، آرمانگرا، و اهل اندیشیدن است و اساساً سرشتی معنوی دارد؛ امّا نمی‌تواند تحت شرایط قاعدهٔ حاکم بر پادگان دوام بیاورد و پالووتس در پایانِ رمان بیرحمانه به‌درون عیش مستانهٔ همگانی کشیده می‌شود.

در سوّمین رمان کوتاه زامیاتین، **آلاتیر**[30] (۱۹۱۵)، مضمونِ عشق محور قرار می‌گیرد و با شوخ‌طبعی طنزآلود و قدری گرما و مهر پرورانده می‌شود. زنان شهرستان کوچک آلاتیر، که زمانی به خاطر حاصلخیزی‌اش شهرت داشت، حال سترون شده‌اند، چون به قحطیِ مردان مجرّد واجد شرایط برای ازدواج دچار آمده‌اند ـ بویژه گلافیرا[31]، دختر رئیس پلیس ناحیه، که به چاودار آبدار و رسیده‌ای تشبیه شده که آمادهٔ دروست. رؤیاهایش دربارهٔ معشوق ـ ژنرالی بر مادیانی سپید نیاز بیولوژیک او را برای ارضاشدن تجلّی می‌بخشند و آرمانِ نهایتِ خوشبختی او در گربهٔ رئیس پلیس، میلکا[32]، مجسّم شده است که با رضایت به چهار بچّه‌اش شیر می‌دهد. ارائهٔ مثبت و تغزّلیِ عشق جسمانی در تضادّ بارز با ارائهٔ منفی آن در **یک حکایت شهرستانی** و **دخمهٔ فراموش‌شده** قرار می‌گیرد. رقیبِ اصلی گلافیرا، واروارا، دختر بدذات کشیش ارشد، دستخوش نیاز بیولوژیک است، امّا با همدلی بسیار کمتری ترسیم شده است.

دو قهرمان مرد، رؤیازدگانی اهل تأمّل که فاقد انگیزهٔ بیولوژیکی هستند، هر دو گلافیرا را همچون تجسّم خدایی یک آرمان می‌بینند. امّا، در این رمان سوّم، فرد رؤیازده فردی تنها در میان جمع آدمهای بی‌فکر و اندیشه نیست، زیرا اکثر ساکنان آلاتیر در راه تحقّق هدف یا رؤیایی می‌کوشند. کوششهای آنها غالباً به‌نظر مضحک و مسخره می‌آید و آرزوهای آنها بدون استثنا همه عقیم می‌مانند. کاستیا ادیتکین[33]، شاعر روستاییِ خودساخته‌ای که گلافیرا تعلیم خصوصی او را برای شرکت در امتحان استخدام دولتی برعهده گرفته است، به‌دنبال شهرت ادبی و آرزومند ازدواج با گلافیرا است؛ او که خجول و باحیاست بت‌سازی‌اش از گلافیرا شبیه عشق پالووتس به ماروسیاست. قرائت مهمّترین اثر او در میان جمع بزرگِ شنوندگان («اصل زنانهٔ درونی خدایگونگی»[34]) موجب خندهٔ کلّ حضّار، از جمله گلافیرا، می‌شود و عشق او هرگز پاسخی نمی‌یابد. پرنس وادبالسکی[35] معتقد است که همهٔ مشکلات جهان حلّ می‌شد، اگر همه به‌یک زبان سخن می‌گفتند. امّا کوشش او برای آموزش اسپرانتو به مردم شهرستان با شکست دردناکی مواجه می‌شود. تلاشهای او به‌جای آنکه منجر به استقرار برادری همگانی و صلح جهانی شود مبارزهٔ دوتن از بهترین شاگردان او، گلافیرا و واروارا، را در جهت جلب محبّت او شدّت می‌بخشد. رئیس پلیس می‌خواهد چیزی مفید برای بشریّت اختراع کند، امّا همهٔ کوششهای او، از جمله پخت نان با فضلهٔ پرندگان به‌جای مخمّر، به‌شکست می‌انجامد. رؤیاهای گلافیرا دربارهٔ ژنرال سوار بر اسب سفید هم هرگز تحقّق پیدا نمی‌کند. مردم شهرستان به این رؤیاها نیاز دارند

تا باکمک آنها ملال وحشتناک روزمرّهٔ زندگی شهرستانی در روسیّه را از دل برانند، امّا همهٔ رویاها به‌ناگزیر محکوم به شکست هستند. در لحظهٔ حقیقت در پایان رمان ادیتکینِ شاعر پیامبرانه با عذاب فریاد برمی‌آورد: «ما محکوم به هلاکیم! محکوم به هلاک، محکوم به هلاک....» این فریادی است که پایان نمادین دو رمان نخست زامیاتین را به‌یاد می‌آورد و خواننده را وا می‌دارد پی‌ببرد که ساکنان آلاتیر چقدر ترحّم‌انگیز و مسخره‌اند.

نخستین عشق مضمون داستان دل‌انگیز «آوریل»[۳۶] (۱۹۱۵) است که لحن سبُک، تازه، و باطراوتش آن را از بقیّهٔ آثار نخستین زامیاتین متمایز می‌کند. این داستان که از زبان دخترک سیزده‌ـچهارده ساله‌ای روایت می‌شود به‌توصیف نخستین بوسهٔ ناستیا[۳۷] و شکوفه‌زدن نخستین عشق در دلش می‌پردازد. عشق او که در معرض تهدید اعمال ناهمدلانهٔ بزرگسالان (بوسهٔ او را می‌بینند و به مادرش گزارش می‌کنند) و بی‌اعتنایی ظاهری دوست‌پسرش است با معصومیّت و خلوص شگفتی در پایان داستان باردیگر مورد تأکید قرار می‌گیرد.

انقلاب بعدها یکی از مضامین اصلی در آثار زامیاتین شد؛ برای همین عجیب است که انقلاب ۱۹۰۵ در آثار نخستین او جایگاه شاخصی پیدا نکرده است. البتّه در این میان یک استثنا هست و آن داستان «سه روز»[۳۸] (۱۹۱۴) است که گزارشی به‌روایت اوّل‌شخص مفرد و امپرسیونیستی از شورش در رزمناو پاتیومکین است که زامیاتین خود در اودسا شاهدش بود. همچنین انقلاب پسزمینهٔ شروع داستان «بیکار و بیعار»[۳۹] (۱۹۱۴) است که در آن قهرمان داستان، سینیا[۴۰]، مانند رودینِ[۴۱] ایوان **تورگینیف**، پس از آنکه رفقایش همه عاقلانه عقب‌نشینی کرده‌اند همچنان در سنگر می‌ماند ـ البتّه نه‌چندان به‌دلیل سرسپردگی‌اش به انقلاب، بلکه بیشتر به‌صورت راه حلّی تراژیک برای شکستهای شخصی‌اش در زندگی. امّا آنچه برای تحوّل و تکوین هنر زامیاتین اهمّیّت بیشتری داشت شورش چندتن از شخصیّتهای داستانهای او، خصوصاً رؤیازدگان، علیه محیط موجودشان است؛ امّا شورش آنان بروشنی تعریف نشده است و عموماً این شورشها ناموفّق و غالباً پوچ هستند.

هرچند همهٔ این رمانها و داستانهای کوتاه در اصل با روسهای طبقهٔ متوسّط ـ بازرگانان، کارکنان دولت، روحانیان، و افسران ـ در مکانهای شهرستانی سروکار دارند، در آثار دیگر زامیاتین که پیش از انقلاب نوشته شده‌اند چندین حکایت نیز دربارهٔ زندگی دهقانی وجود دارد. امّا فضای این قصّه‌ها چندان هم پاک و سالم نیست و حاکی از این نیست که زامیاتین، چنانکه ریچاردز[۴۲] مدّعی شده است، «می‌خواست با بازگشت به طبیعتْ چرکِ زندگی شهرستانی را از تن پاک کند.» داستان «کدخدا»[۴۳] (۱۹۱۵) وقایع‌نگاری ارتقای تصادفی تیورینِ[۴۴] عظیم‌الجثّهٔ مبتلا به بلاهت باورنکردنی به‌مقام کدخدایی است. شایعه‌ای او را برمی‌انگیزد تا زمینِ مالکِ محلّ را مصادره و آن را بین دهقانان لینیوکا[۴۵] (تنبل‌آباد) تقسیم کند. او بازداشت، محاکمه، و سپس تبرئه می‌شود، چون آشکار است که این خلاف را بیشتر از سر جهل انجام داده تا مقاصد سوء. امّا با اینهمه متوجّه اشتباهش نمی‌شود و از فرط رضایت از خود در پوست نمی‌گنجد. تیورین، با آن جهل مفرط و سوءاستفادهٔ قلدرمآبانه‌اش از قدرت، نمایندهٔ نسخهٔ دهقانی باربیا و حماقت غیرانسانی شهرستانی است.

داستان تیره‌وتارِ «زهدان»[۴۶] (۱۹۱۵) چشمگیرترین نمونهٔ بدوی‌گریِ بیولوژیکِ زامیاتین است. آفیمیا[۴۷]، دختر روستایی تنومند، را برخلاف میلش به پترا، بیوهٔ پیر، می‌دهند. چون این شوهر نمی‌تواند میل آتشینش را به بچّه‌دارشدن ارضا کند، فاسقی می‌گیرد و وقتی پترا در حالت خشمی مستانه او را بیرحمانه کتک می‌زند، بچّه‌اش سقط می‌شود. کشتن شوهرش با تبر حسّ انتقام اوّلیّه‌اش را ارضا می‌کند، امّا احساس گناه او را به هذیان و اعتراف می‌کشاند. روستاییان در حالی که او را بخشیده‌اند تا زندان بدرقه‌اش می‌کنند و همین نشان می‌دهد که شرایط تحمّل‌ناپذیر زندگی دهقانی را درک می‌کنند و با او همدلی دارند. موقعیّت دختر دهقان جوانی که به‌رغم میلش به پیرمرد زن‌مردهٔ زشتی شوهر می‌کند در داستان «با نامه»[۴۸] (۱۹۱۶) تکرار می‌شود و دعاهای داریا برای نجات‌یافتن از این وضعیّت زمانی مستجاب می‌شود که شوهر منفورش، یرمیی[۴۹]، را به‌جرم قتل و اسب‌دزدی به اردوگاهی در سیبری می‌فرستند. با اینهمه، نامهٔ عذرخواهانهٔ غیرمترقّبه‌اش به داریا که در آن شرایط وحشتناک زندانش را وصف کرده است احساس ترحّم او را برمی‌انگیزد و جالب آنکه فاسقش را ترک می‌کند تا در سیبری به شوهر بخت‌برگشته‌اش بپیوندد. انقیاد وحشیانهٔ زنان، میخوارگی، خشونت، و جهل مشخّصه‌های زندگی دهقانی‌اند که پسزمینهٔ بسیاری از این داستانها را تشکیل می‌دهند. امّا زامیاتین در «جان‌سختها»[۵۰] (۱۹۱۶) کشش جسمانی شدید بین ایوان و ماریا، دو دهقان قوی هیکل، راکانون توجّه قرار می‌دهد که به دلیل غرور کاذبشان متوجّه نمی‌شوند که یکدیگر را دوست دارند. ایوان فکر می‌کند که باید به ماریای مغرور ثابت کند که آدمی است ارزشمند و همین به مرگ او می‌انجامد، خسرانی که اندک ابراز تمایلی از جانب ماریا می‌توانست جلوش را بگیرد.

«افریقا»[۵۱] (۱۹۱۶) آخرین حکایت از حکایتهای دهقانی است که زامیاتین پیش از رفتن به انگلستان نوشت. این داستان از لحاظ مکانِ قطبی و قهرمان دهقانش، فیودور والکوف[۵۲]، که به آدمهای رؤیایی آلاتیر شباهت دارد، با داستانهای دیگر متفاوت است.

فیودور، قایقرانی که مسافران را از کشتی به ساحل می‌آورد، دختر اعیان بسیار زیبایی را می‌بیند که با پدر و مادرش به‌زبانی بیگانه صحبت می‌کند. وقتی این مسافران در جواب پرسشهای او به شوخی می‌گویند که «از افریقا» می‌آیند، افریقا خواب و خیال او می‌شود، رؤیایی که با دختر زیباروی پیوندی ناگسستنی دارد. با دختری از اهالی محلّ ازدواج می‌کند که به دختر رؤیاهایش شباهت دارد، امّا واقعیّتهای زندگی روزمرّه این آرمانگرای رمانتیک را از همسر و کلبه‌اش فراری می‌کند. والکوف در آستانهٔ ورود به افریقای خیالی‌اش می‌میرد و چون در حین تلاش برای دستیابی به آرزویش مرده، با احساس خوشبختی مرده است ــ احساسی که در صورتِ رویارویی با واقعیّتِ مقصد (افریقا) قطعاً کاهش می‌یافت.

زامیاتین با انتشار **یک حکایت شهرستانی** با آلکسی **ریمیزوف**، نویسندهٔ مدرنیست، میخائیل **پریشوین** ناتورالیست، ایوانوف‌ـ‌رازومنیکِ* منتقد، و دیگر اعضای گروه «زاویتی»[۵۳] رابطه‌ای صمیمانه برقرار کرد ــ گروهی که مارک اسلونیم[۵۴] منتقد و خودِ زامیاتین آن را هستهٔ نهضت نئورئالیسم روسی دانسته‌اند. زامیاتین که اعتقادی راسخ به دیالکتیک هگلی داشت نئورئالیسم را سنتزِ رئالیسم قرن‌نوزدهمی (تز) و سمبولیسم قرن بیستمی (آنتی‌تز) تلقّی می‌کرد. او نوشته است: «سمبولیستها نقش خود را در تکامل ادبیّات ایفا کردند و نئورئالیستها در دههٔ دوّم قرن بیستم پا به میدان گذاشتند تا جای آنها را بگیرند، در حالی که وارث ویژگیهایی از رئالیستهای پیشین و نیز ویژگیهایی از سمبولیستها بودند.» رئالیستها بر آن بودند که برشی از زندگی را ترسیم کنند. سمبولیستها در صدد بودند احساسات پیچیدهٔ انسان را وصف و جوهر وجود معنوی انسان را ترسیم کنند؛ برای نیل به این مقصود، دست ردّ بر سینهٔ جهان «واقعی» زدند. نئورئالیستها، همچون رئالیستها، جهان واقعی را ترسیم می‌کردند، امّا با تمرکز بر چند ویژگی که بادقّت برگزیده‌شده بودند حقیقت مطلوبشان را می‌یافتند و به این ویژگیها ابعادی گروتسک می‌بخشیدند. زامیاتین اعتقاد راسخ داشت که «نامحتمل‌بودنِ آشکار ــ کابوس‌وارگی ــ جوهر راستین یک چیز ــ واقعیّت آن ــ را بیش از محتمل‌بودن برملا می‌سازد.»

زامیاتین سبکی ویژه مطابق با نظریّه‌هایش به‌وجود آورد که ویژگیهای مشخصّه‌اش عبارتند از مبالغهٔ گروتسک، ایجاز، تصویرپردازیِ ساختارمند و متداوم، و روایت «اسکاز»[۵۵] (نوعی روایت شفاهیِ استیلیزه‌شده) و عامل تعیین‌کننده در این میان اعتقاد راسخ او به اهمّیّت تأثّر ذهنیِ نویسنده است. در نظر زامیاتین بهترین راه دستیابی به حقیقت هنری خلق تصویری ترکیبی است با تمرکز بر چند ویژگیِ بدقّت‌انتخاب‌شده به‌نحوی که تأثّر هنرمند را منتقل و جوهر شیء تصویرشده را برملا کند. استفاده از گروتسک، که اساساً مبالغه در برخی ویژگیها به‌بهای کمرنگ نمایاندن باقی ویژگیهاست، برای اهداف زامیاتین مناسبتر بود. برای نمونه چاقی مفرط و غلوشدهٔ چبوتاریخا در **یک حکایت شهرستانی** مبیّن اشتهای عنان‌گسیخته، چه اشتهای غذایی و چه اشتهای جنسی، اوست، حال آنکه طبیعت حیله‌گر پرنس وادبالسکی با چانه‌نداشتنِ او آشکار می‌شود. توصیفِ بیرونی در حدّاقلّ است، از مونولوگهای درونی خبری نیست، و از گشت‌وگذار کاوشگرانهٔ نویسندهٔ دانای کلّ پرهیز می‌شود. تکیه بر «پاکازیوانیه»[۵۶] (نمایش) است، نه بر «راسکازیوانیه»[۵۷] (روایت). زامیاتین ترجیح می‌داد به‌عوض توصیف شخصیّت یک فرد از طریق روایت سوّم‌شخص، آن را از طریق ماجرا یا با استفاده از یکی از این سه تمهید استاندارد برملا کند: تشبیه استعاری (معمولاً به یک حیوان)، یک مشخصهٔ جسمانی عجیب، یا یک لقب. در هر سه مورد تمهیدی که به‌کار می‌رود هم یک خصوصیّت جسمانی اصلی و هم یک ویژگی شخصیّتی را مشخص می‌کند.

حضور مسلّط مکانهای شهرستانی در آثار اوّلیّهٔ زامیاتین تا حدّزیادی به‌انگیزهٔ ملاحظات سبک‌شناختی بوده است. انتخاب چنین مکانی از طرفی تصاویری درخشان و تازه و متمرکز در اختیارش می‌گذاشت و از طرف دیگر مصالح زبانیِ رنگینی به صورت تعابیر محاوره‌ای و منطقه‌ای به‌دست می‌داد که می‌توانست به زبان ادبی رنگ و بویی تازه ببخشد. زامیاتین در تمامی رمانهای کوتاهش از «اسکاز» استفاده می‌کند که شیوهٔ خاصّی است در نثر روایی که در آن راوی، که آلتِ دستِ نویسنده است امّا معمولاً زبان، موقعیّت اجتماعی، و نگرشش با او فرق می‌کند، بصراحت یا تلویحاً به‌منزلهٔ تمهیدی سبک‌شناختی وارد کار می‌شود. راویِ زامیاتین به زبانی روسی صحبت می‌کند که ازلحاظ دستوری اساساً صحیح است، امّا حاوی کلمات منطقه‌ای و همچنین تعابیر محاوره‌ای متعدّدی است که معمولاً فقط در گفتگو یافت می‌شوند و جزئی از زبان ادبی روسیِ معیار نیستند. غرابتهای زبان راوی فقط در سطح واژگان نمی‌مانند و در ساختار نحویِ بسیار استیلیزه‌ای منعکس می‌شوند که ویژگی مشخصّه‌اش قلبهای متعدّد است. علاوه بر استفاده از «اسکاز»، ردّی از سبک آهنگین و موسیقایی در برخی از آثار زامیاتین در همان ۱۹۱۴ پدیدار شد که در آثار بعدی اهمّیّتی هرچه بیشتر پیدا کرد.

زامیاتین در ۱۹۱۳ به‌مناسبت سیصدمین سال سلطنت رامانوفها عفو شد، طیّ دوسال بعد برای پروژه‌های مختلف مهندسی به سرتاسر روسیّه سفر کرد، و یک سلسله مقالات فنّی در

نشریّاتی چون **تیلاخود**، **روسکویو سودوخودستوو**، و **ایزوستیا پلی تخنیچتسلوگو اینستیتوتا** به‌چاپ رساند. در مارس ۱۹۱۶ مأموریّت یافت بر احداث یخشکنهای روسی در انگلستان، در نیوکاسل-آن-تاین[۵۸]، نظارت کند و تا آستانهٔ انقلاب اکتبر در آنجا ماند. اقامت زامیاتین در انگلستان به تحوّل و تکامل چشمگیر جهان‌بینی و داستان‌نویسی او منجر شد.

زامیاتین، پس از بازگشت به روسیّه در نوامبر ۱۹۱۷، ارتباطش را با ایوانوف ـ رازومنیک، از رهبران گروه «زاویتی» در پیش از انقلاب و نظریّه‌پرداز اصلی گروه تازه‌شکل‌گرفتهٔ «سکاها»[۵۹] (اسکوتیاییها)، از سر گرفت و وارد حلقهٔ فیلسوفان و نویسندگانی شد که سازمانی چندان منسجم نداشتند و دو جُنگ با عنوان **اسکیفی**[۶۰] منتشر کردند. وجوه اصلیِ نظریّات زامیاتین با وجوه غالب در میان گروه «سکاها» همخوانی داشت: دریافت رمانتیک از انقلاب، اعتقاد او به سلسلهٔ بینهایتی از انقلابها در کلّیّهٔ عرصه‌های تلاش بشری، ایمان او به ارتداد فکری به‌منزلهٔ نیروی محرّکهٔ پیشرفت، و مخالفتِ آتشینش با فیلیستینیزم. مقالهٔ بحث‌انگیز ۱۹۱۸ او، «سکاها؟»[۶۱]، نخستین بیان عمومیِ مفاهیمی است که الهامبخش جستارهای نقد آتی او بود و سمت‌وسوی داستانهای او را در دههٔ بعد تعیین کرد. جوهرِ فردِ انقلابیِ معنوی ــ که دغدغه‌اش بیشتر انقلاب معنوی و فکری است تا انقلاب سیاسی و اقتصادی ــ در وصفی تجسّم‌یافته است که زامیاتین از سکاییِ تازان بر اسب به دست داده که نماد آزادی، حرکت بی‌پایان، و تنهایی است: آزادیِ نپذیرفتنِ اکنون به‌خاطر آیندهٔ دورتر، حرکت بی‌پایان که ضامن پیشرفت انسان در برابر فیلیستینیزمِ جهانی است، و تنهایی، زیرا انقلابیِ معنوی و مرتد همیشه شخصیّتی است منزوی که جدا از توده‌ها می‌ایستد. سکاییِ راستین همواره زندگی‌اش را وقف انقلاب می‌کند، وقف جستجویی بی‌پایان که نوید هیچ موفّقیّتی در آن نیست. اگر هم سکایی به ایده‌اش دست یابد، آن ایده فیلیستینی می‌شود؛ اگر این ایده را حفظ کند، ثابت کرده است که یک سکایی راستین نیست.

زامیاتین از انقلاب اکتبر چون نیروی مثبتی اساسی استقبال کرد، امّا افراط‌کاریهای دیکتاتوری بلشویکی در شقاوت و وحشیگری و تحلیلها و قداست‌بخشیدنهای جزمیِ بعدی در مورد «انقلاب ظفرنمون اکتبر» را محکوم می‌کرد. دیدگاههای سیاسی او به دیدگاههای انقلابیّون سوسیالیست جناح چپ نزدیک بود و در سلسلهٔ قصّه‌ها و مقالات سیاسیی که در روزنامهٔ سوسیالیستی و انقلابی ویکتور چرنوف[۶۲]، **دیلو نارودا**، و روزنامهٔ سوسیال دموکرات ماکسیسم **گورکی**، **نوویا ژیزنی**، چاپ کرد سیاستهای بلشویکها را مورد انتقاد قرار داد. امّا ظرف یک‌سال پس از انقلاب اکتبر کلیّهٔ نشریّات ناراضی تعطیل شدند و زامیاتین نوشته‌های سیاسی‌اش را متوقّف کرد. بیست قصّهٔ او، از جمله چهار قصّه‌ای که در آنها سربه‌سر نیکالای لنین گذاشته بود، با نام **حکایتهایی برای بچّه‌های بزرگسال**[۶۳] (۱۹۲۲) انتشار یافتند.

زامیاتین با دو اثر تمام‌شده از انگلستان بازگشت: داستان کوتاه «حقیقت واقعی»[۶۴] (۱۹۱۷) و رمان کوتاه **جزیره‌نشینان**[۶۵] (۱۹۱۸). «حقیقت واقعی» که در قالب نامهٔ دخترکی خدمتکار ریخته شده است که دلتنگی‌اش را برای روستاییان بیان می‌کند ضمن آنکه زندگی در شهر را می‌ستاید، از لحاظ مضمون و سبک، به داستانهای قبلی زامیاتین نزدیک است. امّا **جزیره‌نشینان** نشانهٔ مرحلهٔ جدیدی در سیر تکامل ادبی اوست که ویژگی مشخّصه‌اش حسّ‌آمیزیِ نوآورانه در سبک و پرداختی جدید از مضامین مورد علاقه‌اش یعنی عشق، انقلاب، و فیلیستینیزم بود. تصویر هجوآلودی که زامیاتین پیشتر از جهل، توحّش، و ورشکستگیِ معنویِ روسهایِ شهرستانی ترسیم کرده بود جای به دغدغهٔ خودمحوریِ متکبّرانه و پول‌پرستی بورژوازی شهری می‌دهد. هرچند مکان، طبقهٔ اجتماعی، ساختارِ روایت، و سبک آن با آثار قبلی زامیاتین تفاوت دارند، دلمشغولیِ اساسیِ او به نفی شخصیّت فردی انسان و تکامل بی‌قیدوشرط آن همچنان بر جای است. یاکوف براون[۶۶]، منتقد روس، در بحث بسیار هوشمندانه‌اش دربارهٔ نگاه زامیاتین به روسیّهٔ شهرستانی و انگلستان صنعتی معتقد است که در یک‌سو پوچی و تیرگی فیلیستینیزم شهرستانی قرار دارد و در سوی دیگر ماشینی‌شدنِ بی‌تحرّک در تلألو بیجان چراغهای برق.

جزیره‌نشینان، برخلاف رمانهای کوتاه قبلیِ زامیاتین، اثری است که ماهرانه پرداخت شده است و در آن ماجرای دارای ساختار بسیار منسجم، ترسیم امپرسیونیستی شخصیّتها، و هجو طنزآلود با ظرافت تمام به‌حالت تعادل درآمده‌اند. مرکز پیرنگ رمان کِمبِل[۶۷] است، پسر خانوادهٔ اشرافیِ مال‌ومنال‌باخته‌ای که دل به دیدی[۶۸] می‌بازد که در تالار رقص کار می‌کند. او وقتی می‌فهمد که نامزدش معشوقهٔ دوستش، اوکلی[۶۹]، شده است، اوکلی را می‌کشد و محاکمه و بعد اعدام می‌شود. محرّک همهٔ شخصیّتها یکی از این‌دو نیروست: عشق آتشین یا همسازیِ فیلیستینی. هر دو نیرو در کمبل درکارند و نابودی او زمانی رخ می‌دهد که فیلیستینیزم او دست بالا را پیدا می‌کند. ویژگی مشخّصهٔ کمبل، که به تراکتور و کامیونی پرسروصدا تشبیه شده، چهارگوش‌بودن او است، خصیصه‌ای خانوادگی که نمادی از نیاز فیلیستینی به نظم، آبرومندی، و همسازی است:

> و حالا همه‌چیز همان‌طور بود که بایست: یک قالیچه و یک بخاری دیواری، و بالای بخاری پرتره‌ای از سِر هَرولدِ[۷۰] فقید (با

همان چانهٔ چارگوشِ کمبلها)، و یک میز از چوب ماهون کنار پنجره، و گلدانی برای میخکهای یکشنبه روی میز. در تمام خانه‌های سمت چپ خیابان می‌توان گلدانهای سبز را دید: در سمت راست ـ گلدانهای آبی. خانهٔ لیدی کمبل در سمت راست قرار داشت، برای همین روی میزش یک گلدان آبی بود.

عشق آتشین برای کسی که دست‌پروردهٔ چنین محیطی است حاصلی جز ویرانگری ندارد، عنصری است از هرج‌ومرج که نماد آن رشد ناموزون و درهم برهم شاخ‌وبرگهای تازه در پارک و، در نهایت، خورشید داغِ زندگی‌بخش است که در زیر آن دیدی بار اوّل تسلیم اوکلی می‌شود. کشمکش دراماتیک میان شخصیّتها بازتابانندهٔ تقابل مضمونی تازه‌ای است: همرنگی فیلیستینیِ غیرانسانی با جماعت در تقابل با طغیان شخصی قرار می‌گیرد ـ طغیانی که شهوت جسمانی بدوی سوختبار آن است و این همرنگیِ با جماعت را تهدید می‌کند.

همین کشمکشِ دراماتیک میان عشق و همرنگی با جماعت اساس داستان «صیّاد انسانها»[۷۱] (۱۹۲۱) را تشکیل می‌دهد؛ این داستان شکل تغییریافتهٔ پایان‌بندیِ **جزیره‌نشینان** است که زامیاتین آن را کنار گذاشته بود؛ مکان آن در لندن است در زمانی که زپلینهای آلمانی در جنگ جهانی اوّل شهر را بمباران می‌کردند. آقای کرگز[۷۲]، از مبلّغان انجمن مبارزه با گناه و الگوی کبیرِ آبرومندی، در نهان با حقّ‌السکوت‌گرفتن از عشّاقی که در پارکهای عمومی لندن شکارشان می‌کند درآمدی برای خود ایجاد کرده است. همسرش با انگیزهٔ میل به عشقِ آتشین و بچّه‌دارشدن بتدریج بر هستیِ متعارف و منضبط خود می‌شورد و تسلیم همسایه‌اش، بیلی[۷۳]، نوازندهٔ ارگ کلیسا، می‌شود که به او علاقه دارد. مثل **جزیره‌نشینان** در اینجا نیز طبیعت (خورشید، پارکها، و مه) نماد طغیانِ پرشور علیه همگونگی محصورکننده در پایتختِ بزرگ است.

تجلیل از عشق شهوانیِ بدوی موضوع پنجمین رمان کوتاه زامیاتین، **شمال**[۷۴] (۱۹۲۲)، نیز قرار گرفته است. مکانِ قبلی و ساده‌دلیِ قهرمان داستان، ماریی[۷۵]، پژواک مکان و سادگی قهرمان «افریقا»ست، در حالی‌که تلاش بی‌ثمر ماریی برای برپاکردن یک فانوس دریایی برای تاراندن تاریکی زمستان یادآور آدمهای رؤیایی فکور و ناکامِ حکایتهای شهرستانی پیشینِ زامیاتین است. کارتوما[۷۶]، تاجر شهوتران و ثروتمند، نیز تداوم مضمون شهوانیّتِ منفی و وحشیگری انسانیّت‌کاهی است که با باربا، مارگونوف، و ژنرال آزانچییف شناخته شده بود. به‌رغم این قرابتها با آثار پیش از انقلاب، نحوهٔ رفتار تغزّلی با عشق آتشین میان پلکا[۷۷]، چادرنشین آتشین‌مزاج سامی، و ماریی سبب می‌شود ستایش رمانتیک جدیدی نسبت به انسان بدویِ دست‌نخورده به این رمان راه یابد که شاهدی است دالّ بر تحسینی که داستانهای شمالیِ جک لندن و کنوت هامسون در زامیاتین برمی‌انگیخت.

اصالت و سلطهٔ زامیاتین بر سبک در داستانهایش در تاریخ ادبیّات روسیّه جایگاهی خاصّ به او بخشیده، امّا رمان مای او شهرتی ماندگار در ادبیّات جهان برایش به‌ارمغان آورد و بتازگی در عرصهٔ نقدِ تازه‌پای داستانهای علمی ـ تخیّلی جایگاه اثری کلاسیک را یافته است. مل که جورج وودکاک[۷۸] آن را بحق چنین وصف کرده است: «نخستین رمان حائز اهمّیّت ادبی که تصویری نسبتاً کامل از نتایج منفیِ حاصل از تحقّق اوتوپیا به‌دست داده است.» طلیعهٔ **دنیای قشنگ نو**[۷۹] آلدوس هاکسلی (۱۹۳۲) بود، در **۱۹۸۴**[۸۰] اورول تأثیری عمیق داشت، و الگویی برای داستانهای ضدّاوتوپیایی معاصر فراهم آورد. مل که زامیاتین زمانی آن را «شوخی‌آمیزترین و جدّی‌ترین چیز»ی وصف کرد که تاکنون نوشته است، جمع‌بندی هنریِ فلسفهٔ زامیاتین است که ابتدا در «سکاها؟» بیان شده بود. این فلسفه میراث فاوستیِ رمانتیکِ انقلابِ نامتناهی، همیشه خواستن و هرگز نرسیدن، را با شیفتگیِ روسویی نسبت به همهٔ چیزهای ساده و بدوی (در تقابل با همهٔ چیزهای پیچیده و فرهیخته) و با تقابل تازه بیان‌شدهٔ انرژی و آنتروپی به عنوان دو نیرویِ بنیادیِ تعیین‌کننده در جهان طبیعت و جامعهٔ انسانی تلفیق می‌کند. انعکاس دو سَلَفِ ادبیِ اصلیِ این رمان، کتاب مقدّس و فیودور **داستایفسکی**، را در جهانی در آینده می‌توان دید، جهانی شگفت‌تر از آنکه حقیقت داشته باشد، با اینهمه، مسائل فلسفیِ زیربنایِ کشمکشهایِ آن، مسائلی جهانی و بی‌زمان‌اند. مسائل اخلاقی و اجتماعی به‌نحوی درخشان به‌قالب روایتی اوّل‌شخص ریخته شده‌اند که تصاویر ریاضی و تفکّر عقلانی قوام‌بخش آن هستند و این تفکّر عقلانی و تصاویر ریاضی نیز به‌نوبهٔ خود به بهترین وجهی شایستهٔ مهندسی است که مشغول ساختن سفینه‌ای شیشه‌ای در شهری در آینده با سازماندهیی عقلانی است.

استعارهٔ اصلی، چنانکه ریچارد گرگ[۸۱] هم اثبات کرده است، افسانهٔ بهشت مقدّس است که زامیاتین آن را ازطریق سخنگویش، شاعر R-13، در مدخل ۱۱ تشریح می‌کند.

«می‌فهمی... افسانهٔ کهن دربارهٔ بهشت... این افسانه دربارهٔ ما بود، دربارهٔ امروز. بله، درباره‌اش فکر کن. به این دو نفر در بهشت حقّ انتخاب داده شد: یا سعادت بدون آزادی یا آزادی بدون

سعادت. انتخاب دیگری وجود ندارد. آن دو کلّه‌پوک آزادی را انتخاب کردند و چه به سرشان آمد؟ طبیعی است، تا قرنها بعدش حسرت غل‌وزنجیر را می‌خوردند. متوجّهی، غل‌وزنجیر. دنیا در آرزوی همین می‌سوخته. قرنها! و فقط ما حدس زده‌ایم چطور دوباره به سعادت دست پیدا کنیم... نه، گوش کن، بقیّه‌اش را گوش کن! خدای عهد باستان و ما، در کنار هم، پشت یک میز. بله! ما به خدا کمک کرده‌ایم تا یک‌بار برای همیشه شیطان را شکست بدهد، آخر او بود که آدمها را تشویق کرد حکم ممنوعیّت را زیر پا بگذارند و آزادی مهلک را بچشند، مارِ زیرک همو بود. امّا ما پوتینمان را روی سرش گذاشتیم و قرچ! و اوضاعمان روبراه است: باز بهشت. و باز ساده‌دل و معصومیم، مثل آدم و حوّا. از آن خزعبلات مربوط به خیر و شرّ خبری نیست: همه‌چیز خیلی ساده است، بهشتی با سادگی کودکانه. ولی‌نعمت، ماشین، مکعّب، زنگولهٔ گاز، محافظان ـ همه‌اش خوب است، همه‌اش شاهوار و زیبا و والا و عالی و شفّاف چون بلور است، زیرا از ناآزادی ما، یعنی سعادت ما، محافظت می‌کند.»

ناسازگاری آزادی و سعادت، چنانکه R-13 مطرح می‌کند، بیان دوبارهٔ هستهٔ فلسفیِ «افسانهٔ مفتّش بزرگ»[۸۲] داستایفسکی در **برادران کارامازوف**[۸۳] (۱۸۷۹ـ ۱۸۸۰) است و ولی‌نعمت زامیاتین روایت اوست از مفتّش بزرگ در یک هزارهٔ بعد. تصویر هجوآمیز زامیاتین از جامعهٔ اشتراکی برگرفته از شیوهٔ پرداخت هجوآمیز داستایفسکی از شیگالیف[۸۴] سوسیالیست در **تسخیرشدگان**[۸۵] (۱۸۷۱ـ ۱۸۷۲) است که در رمان او سخت دچار تغییر و تحوّل می‌شود، به این صورت که زامیاتین مسیحیّت و کمونیسم را به‌عنوان سرچشمه‌های جامعهٔ خردگرا و اشتراکیِ شهر شیشه‌ای یکی می‌گیرد و آن را در تقابل با شورشیان روسویی و شیطانیِ معروف به «مِفی» (برگرفته از مفیستوفلس) در بیرون از شهر قرار می‌دهد. اشارات آشکار ضدّمسیحیِ رمان سبب شد چاپ آن به‌صورت دنباله‌دار در نشریّهٔ مهاجران با عنوان **نووی ژورنال** به‌سردبیری میخائیل کارپوویچ[۸۶] در دههٔ ۱۹۵۰ میسّر نباشد.

تأثیر **تسخیرشدگان** و **یادداشتهای زیرزمینی**[۸۷] (۱۸۶۴) داستایفسکی در تصویر هجوآلودی که زامیاتین از ایده‌ها و آرمانهای خردگرایانه و فایده‌گرایانهٔ آرمانشهری اشتراکی ترسیم کرده است نخستین بار از سوی براون مطرح شد و پس از آن منتقدان بسیاری از جمله رابرت جکسن[۸۸] درباره‌اش به‌بحث پرداختند؛ جکسن مدّعی است که زامیاتین می‌خواسته «نشان بدهد که انسان ذاتاً موجودی است خردگریز.» جوهر طغیانِ انسان زیرزمینی، میل به اثبات وجود خود به‌عنوان یک فرد و برتری خردگریزی در رفتار انسانی، با معادلهٔ ۵ =۲×۲ به‌صورتی نمادین ارائه می‌شود که انکار ۴ =۲×۲ و در نتیجه کلّ نظام واقعی اعداد است. نماد خردگریزی در رمان زامیاتین، $\sqrt{-1}$ (جذر منهای یک) جزء لایتجزّای نظام خیالی اعداد است که معادلهٔ ۴ =۲×۲ و نظام واقعی اعداد را ردّ نمی‌کند، بلکه آن را هم **در بر می‌گیرد**. بدین‌ترتیب زامیاتین تلویحاً می‌گوید که خردگریزی ذاتیِ انسان است و باید به‌عوض آنکه طبقِ نظر ولی‌نعمت با یک عملیّات آن را نابود کنند، در انسان کامل با خردورزی ممزوجش کنند. این نظر در گفتهٔ D-503 به I-330 در مدخل ۲۸ که D-503 برای اوّلین بار از دهان I-330 از وجود آدمهای دیگری در پشتِ دیوار سبز باخبر می‌شود از حالت تلویحی به صورت تصریحی درمی‌آید:

«نه! هنوز زود است که بروی! تا دربارهٔ آنها به من نگفته‌ای نمی‌روی؛ آخر تو... آنها را دوست داری و من حتّی نمی‌دانم که هستند، از کجا آمده‌اند. اینها کی‌اند؟ نیمه‌ای که ما گم کرده‌ایم، H_2 و O، و برای آنکه بشود H_2O ـ رود و دریا و آبشار و موج و توفان ـ لازم است که دو نیمه به‌هم بپیوندند.»

در اقتباس مفصّل زامیاتین از افسانهٔ آدم و حوّا، که همچون **یادداشتهای زیرزمینی** روایت اوّل‌شخص است، مضامین اصلیِ بیان‌شده در داستانهای پیشین او، بویژه **جزیره‌نشینان**، پرورانده شده است. I-330 مرموز که سازندهٔ انتگرال تین D-503 را اغوا می‌کند و آشکارشدن جهانِ آن‌سوی شهر ادامهٔ طغیانِ پرشورِ روسویی علیه همرنگی اجتماعی است که در ترسیم شهر شیشه‌ای به‌حدّ مضحکی تقلیل یافته است. ایدهٔ فیلیستینیِ رستگارکردن با توسّل به زور، که زامیاتین در «سکاها؟» بر آن حمله می‌بَرَد و در **جزیره‌نشینان** از طریق «عهدِ رستگاریِ اجباریِ» کشیش دیولی[۸۹] با هجو با آن روبرو می‌شود، همان سنگی می‌شود که **دولت واحد** بر آن بنا شده است. نیروی محرّکِ O-90 گِرد و سرخ و سفید ـ همچون بسیاری از قهرمانان زنِ زامیاتین ـ میلِ بیولوژیک به بچّه‌دارشدن است و I-330 هم نمونهٔ دیگری است از قهرمانان زنِ پرشور او، منتهی با یک پیچ مرموز و غیرعادی: آیا در طغیانِ او علیه همرنگی، همچون سایر قهرمانان زن زامیاتین، شهوت جنسی تنها محرّک اوست یا اینکه اغوای D-503 به انگیزهٔ سیاسی صورت گرفته است ـ چون D-503 مسئول ساختن سفینه است؟ زامیاتین، ده‌سالی پس از نوشتنِ *ما*، مدّعی شد که «این رمان هشداری است علیه خطر دوگانه‌ای که بشریّت را تهدید می‌کند: قدرت فزایندهٔ ماشینها و قدرت فزایندهٔ دولت.» زامیاتین با ادغام موفقیّت‌آمیزِ مسائل مهمّ فلسفی با بررسی عمیق روانشناختیِ شخصیّت اصلی، هجوِ

اوتوپیا، عناصر ماجراجویی و تعلیق عشقی، و تصاویر کتاب مقدّس و ریاضی اثری ادبی خلق کرده که واردِ قلمرو جاودانگان ادبیّات جهان شده است.

دلمشغولیِ زامیاتین به ازدست‌رفتن ارزشهای انسانی در زمانهٔ محرومیّت و مبارزات خونین در داستانهای کوتاهی که دربارهٔ انقلاب نوشته منعکس شده است. در «غار»[۹۰] (۱۹۲۲) پطرزبورگِ پس از انقلاب، در محاصرهٔ قحطی و سرما و تنگدستی، به برهوت اعصار یخبندان تشبیه شده است که ماموتها در زمین پرسه می‌زدند. زامیاتین با متمرکزکردن داستان بر ساکنان یکی از آپارتمانهای غارمانند پطرزبورگ وصف می‌کند که مارتین مارتینیچ[۹۱] و ماشا، همسر بیمارش، در محاصرهٔ بقایای فرهنگ و تمدّن چگونه در برابر سرمای مهاجم عقب‌نشینی می‌کنند. محرومیّت از گرما و تغذیهٔ مناسب قوای ماشا را تحلیل می‌برد و او دیگر نمی‌تواند از تختخوابش بیرون بیاید. مارتین مارتینیچ برای آنکه در روزِ قدّیسهٔ همنامِ او گرمایی برایش فراهم آورد چند کُنده می‌دزدد. آتش برای لحظه‌ای به ماشا جان می‌دهد، امّا کمی بعد خاموش می‌شود. سرقت گزارش می‌شود و ماشا که تحمّل رویارویی با زمستان را ندارد تدارک خودکشی می‌بیند، حال آنکه مارتین مارتینیچ به خیابان زمستانی می‌رود تا او بتواند تنها باشد.

«غار»، تراژدیی دربارهٔ دو انسان معمولی، مورد حملهٔ شدید منتقدان کمونیست قرار گرفت که آن را نشانهٔ خصومت با رژیم جدید می‌دانستند. آنان ضمن پذیرش تصویری که زامیاتین از شرایط ترسیم کرده بود «همدردی [او] با آدمهای رو به نابودی را که درخور زیستن نبودند» به‌باد انتقاد گرفتند، چون می‌گفتند که داستان به‌قصد برانگیختن نظر سوء نسبت به بلشویکها نوشته شده است که مسئول این شرایط بوده‌اند (هرچند در داستان نامی از بلشویکها برده نمی‌شود). واضح است که منتقدان نکتهٔ اصلی را نادیده گرفته‌اند که در کشمکش مارتین مارتینیچ با خودش در لحظهٔ دزدی منعکس شده است:

> و روی خطی که نفسهای مقطّعِ او، که بزحمت شنیده می‌شدند، ترسیم کرده بودند دو مارتین مارتینیچ در مبارزه‌ای تا سرحدّ مرگ در هم آویخته بودند: آن یکی مارتین قدیمی، مارتین اسکریابین[۹۲]، که می‌دانست نباید و مارتین جدید، مارتینِ غار، که می‌دانست باید. مارتین غار، در حالی که دندان به دندان می‌سایید، آن دیگری را زیر پا له کرد، خفه کرد....

زامیاتین در جستارش با عنوان «فردا»[۹۳] (که حدود ۱۹۱۸ نوشته شده و در ۱۹۵۵ به‌چاپ رسیده است) دربارهٔ انقلاب و جنگ داخلیِ متعاقب آن نوشته بود: «انسان در حال مرگ بود. انسانِ راست‌قامت داشت چهاردست‌وپا می‌شد و دندانهای نیشش دراز و بدنش پوشیده از مو می‌شد؛ خوی حیوان داشت بر انسان غلبه می‌یافت.» این وظیفهٔ نویسنده بود که به انسان یادآوری کند انسانِ راست‌قامت است و باید بر دو پا بایستد. در داستان رمزیِ «چشمها»[۹۴] (۱۹۱۸) همین نکته مطرح شده است؛ در این داستان، زامیاتین زبونی سگ‌گَری را وصف می‌کند که دست از آزادی‌اش می‌کشد تا شکمش را باگوشت گندیده پرکند. امّا آن خردِ انسانی که در چشمان سگ هست سبب می‌شود زامیاتین بیندیشد که سگ شاید زمانی انسان بوده است و روزی دوباره انسان خواهد شد. فرار سگ و بازگشتن به بندگی شاید رمزی از انقلاب باشد، امّا مسئلهٔ اصلی کنارگذاشتن امور نفسانی و اندیشیدن به عزّت و روح انسانی است.

به بیان دیگر، زامیاتین آشکارا از انسان می‌خواهد از برادرکشی برگذرد و بر سبعیّت بدوی غلبه یابد، زیرا تحت شرایطی خاصّ هر انسانی قادر به کشتن است. در «مامایی»[۹۵] (۱۹۲۱) کتابدوستی نرمخو و مهربان چند روبلی ذخیره می‌کند تا کتابهای نایاب بخرد، امّا می‌فهمد که موشی پولهایش را خورده است. او که قادر نیست این خسران را با خونسردی تحمّل کند کارد پاکت‌بازکنی را بر می‌دارد و، همچون همنام خود در «اردوی زرّین» (لشکر مغولهای تاتار) در دههٔ ۱۳۰۰، موشِ گناهکار را سوراخ‌سوراخ می‌کند. در جهانِ کوچکِ خودِ مامایی کشتن یک موش همان سنگینی نمادینی را دارد که کشتن انسانی دیگر. در طرحوارهٔ «اژدها»[۹۶] (۱۹۱۸) همین پیام با توصیفهای متضادّ منتقل می‌شود؛ در این طرحواره، یک سرباز خنجردار بلشویک [گُردان اژدها] که بر پلّهٔ تراموای غرّانِ شهری ایستاده است با خونسردی می‌گوید که چطور بی‌آنکه خم به ابرو بیاورد روشنفکری را به درک و اصل کرده است و بعد خم می‌شود تا گنجشکی یخزده را از زمین بردارد و آن را با نفسش گرم کند. تأثیر مثبتِ مهر انسانی و ملاحظه‌کردن دیگران در طنزِ جذّابِ داستان فکاهیِ «قدّیسهٔ حامیِ گناهکاران»[۹۷] (۱۹۲۲) منعکس شده است که در آن غارتگرانِ انقلابی بعد از این که می‌خواهند صندوق داراییهای صومعه‌ای را به‌غارت ببرند، به‌دلیل سخنان پرمهر مادر مقدّس و رسیدگیِ دلسوزانهٔ او به زخمهایشان، خلع سلاح می‌شوند. هجوِ بلاهت و وحشیگریِ غیر انسانی در روسیّهٔ شهرستانی، که ویژگیِ نوعیِ آثار اوّلیّهٔ زامیاتین در پیش از انقلاب بود، جای به حمله‌ای سخت به فیلیستینیزم ماشینی‌شدهٔ جوامع سنّتی در مکانهای کاملاً شهری (لندن و پطرزبورگ) داد. عشق آتشین به مضمون اصلی تبدیل شد که بکرّات تکرار می‌شود و

نـمادی مـی‌شود از طـغیان فـرد عـلیه هـمرنگی فـیلیستینی و جزم‌اندیشی اجتماعی.

بیان مضمونیِ جدید و مکان جدید شهری با تغییراتی در سبک همراه شده‌اند. زامیاتین استفاده از گروتسک را حفظ می‌کند، ضمن آنکه سه تمهید امـپرسیونیستیِ اصـلی خـود ـ تشـبیهِ اسـتعاری، ویژگی جسمانی، و لقب ـ را بـه‌صورتی نـظام‌مندتر و بـا بسـامدی بیشتر به‌کار می‌گیرد و گاه هر سه تمهید را در مورد یک شخصیّت واحد به‌کار می‌بندد. تشبیهات ـ که دیگر محدود به قلمرو حیوانات نیستند ـ بسیار متنوّع‌تر و بدیع‌تر می‌شوند، و تصاویرِ غالباً ایستای دورهٔ پـیشین گـاه جـای بـه تـصاویری مـی‌سپارند کـه ویکـتور **اشکلوفسکی** آنها را «تصاویرِ کنشی» می‌نامد، یعنی تصاویری کـه تطوّر آنها در جریانِ داستانْ معرّف تغییراتی در درون شـخصیّت است. برای مثال، حرکات کمبل، که در ابتدا به حرکات یک تراکتور تشبیه می‌شود، بعداً به حرکات تـراکـتوری فـرورفته در گـل، بـعد تراکتوری ازحـرکت‌ایسـتاده، و سـرانـجام تـراکـتوری کـه مکـانیسم هدایتش خراب‌شده است تشبیه می‌شود. با فشرده و نظام‌مندشدن تمهیدات زامیاتین در تصویرسازی، تصویری ادغامگی، یا به قـول دمـیتری مـیرسکی* «اسـتعارهٔ مـادر» خـلق مـی‌شود کـه بـه اصـلِ وحدتبخشِ اصلی بدل می‌گردد و پیرنگ داستان را به مقام دوّم از لحاظ اهمّیّت تنزّل می‌دهد. دو نمونهٔ افراطیِ این جنبه داستانهای «مامایی» و «غار» هستند که در آنها تصاویر ادغـامیِ غـار و کشـتی، بـه‌ترتیب، یک نـظامِ کـاملِ تـصاویر اشـتقاقی را تـعیین مـی‌کنند. نوآوری زامیاتین در داستانهای این دوره‌اش واردکردن و اسـتفادهٔ پیگیر از سمبولیسم رنگهاست کـه بـه‌موجب آن رنگـها مـفاهیمی معیّن را تداعی می‌کنند و همواره همراه با آن مفاهیم می‌آیند. تن و جانداریِ انسان معمولاً با رنگـهای صـورتی یـا تـمشکی مشـخّص می‌شود، حال آنکه زرد و طلایی صفات خورشید و غالباً نماد شهوتِ آتشین، نیروی زندگی‌بخش در انسان، هستند. سرخ نشانگر خون، آتش، یا انقلاب و سبز نشـانگر گـیاهان نـودمیده، بـه عـنوان بـیان دیگری از نیروی حیات، مجموعهٔ چهاررنگ را کـامل مـی‌کنند کـه برای تجلّی مثبتِ مضامین عشق و انقلاب اهمّیّتی اساسی دارنـد. آبی و آبی‌ـ‌خاکستری، دست‌کم در ما برای نماد عقلانیّت و نظم به کار می‌روند، حال آنکه سیاه و سفید نیز، هرچـند فـاقد ارزشـهای نمادین ثابت خود هستند، به‌صورتی نظام‌مند، و عمدتاً به عـنوان مشخصّه‌های ثابت، برای ایجاد تضادّهای چشمگیر بـه‌کـار گـرفته می‌شوند.

زبانِ روایـیِ زامیاتین دستخوش تغییری مهمّ می‌شود. او سبک روایت «اسکاز» را، که در حکایتهای شهرستانیِ اولیّه‌اش به‌کار گرفته بود، برای مکان شهری لندن، پطرزبورگ، و شهر خـردگرایِ آیـنده نامناسب می‌دید و آن را کنار گذاشت. به‌دنبال آن، واژه‌های محلّی و محاوره‌ای و غیرمعیار را نیز رها کرد و حضور راویی جز نویسنده هم دیگر محسوس نیست (به‌استثنای روایت اوّل‌شخصِ ما). در عوض، زامیاتین سبکی فشرده، مقطّع، و پر از حذفِ به‌قرینه به‌وجود آورد، سرشار از تأثیرات آهنگین و آوایی که به‌مدد آن می‌خواست شتاب و پویایی غریب عصر انقلابی شهری را ثبت و ضبط کند.

پنج‌سالِ پس از بازگشت زامیاتین به پطرزبورگ نه‌فقط معرّف اوج کار داستان‌نویسی او، که نشانهٔ تعهّد کامل به فعّالیّت جـوشان ادبی و فرهنگی نیز بود که یکی از محصولات جانبی حـیرت‌انگـیز انقلاب بود. در سالهای کمونیسم جنگی (۱۹۱۸ـ ۱۹۲۱) گورکی در صدد بر آمد تا با ایجاد نهادها و مؤسّسات متعدّد مشقّاتِ وحشتناکِ روشنفکرانِ روس را تخفیف دهد ـ نهادهایی کـه بـرای آنـها کـار و مسکن فراهم می‌کرد. او عملاً رئیس تـمامی ایـن فـعّالیّتها بـود و زامیاتین که به‌عضویّت هئیت مدیرهٔ سه یا چهارتای آنـها انـتخاب شده بود در این‌دوره مرتّباً با گورکی دیدار می‌کرد. گورکی ذهـن و استعداد زامیاتین را می‌ستود و او را کارشناس خـبرهٔ زبـان روسـی می‌دانست.

زامیاتین عضو هیئت مؤسّس اتّحادیّهٔ دستاندرکاران ادبـیّات خلاّق بود که شاعر سمبولیست، فیودور **سالاگـوب**، و هـمسرش، آناستاسیا چبوتارفسکایا[۹۸]، در مارس ۱۹۱۸ بنیان نهاده بودند و در سال بعد به‌عضویّت هـیئت مـدیرهٔ نـه‌نفرهٔ اتّحادیّه انـتخاب شـد. همزمان، در هیئت تحریریّهٔ انتشارات ادبیّات جهان فعّالیّت می‌کرد، در ویرایش ترجمه‌های روسیِ ولز، لندن، بـرنارد شـا، او. هـنری، و رومن رولان دخالت فعّالانه داشت، و در استودیوی ادبیّات جـهان برای مـترجـمان سـخنرانـی مـی‌کرد. ضـمناً سـردبیر نشـریّات **دوم ایسکـوستو** (۱۹۲۱)، **سـاورمینیه زایـاد** (۱۹۲۲ـ۱۹۲۴)، **روسکـی ساورمینیک** (۱۹۲۴)، و نیز چندین نشریّه و روزنامهٔ ادبیی بود که در نطفه خفه شدند، چون دولت شوروی به آنـها اجـازهٔ انـتشار نـداد. وقتی خانهٔ نویسندگان و خانهٔ هنرها به‌ترتیب در ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ درهایشان را گشودند، زامیاتین در هیئت مدیرهٔ آنـها نـقشی مـهمّ داشت و در فعّالیّتهایشان، ازجمله خواندن آثار ادبی، سخنرانـی، و برنامه‌های گوناگون، فعّالانه مشارکت می‌کرد.

زامیاتین، علاوه بر سخنرانیهایش برای مترجمان در استودیوی ادبیّات جهان در ۱۹۱۹، یک‌دوره نیز در اسـتودیوی جـدید خـانهٔ هنرها به‌تعلیم تکنیکهای نـوشتن نـثر خـلاّق پـرداخت و در دورهٔ دیگری هم در «مؤسّسهٔ تعلیم و تربیت **هـرتسن**» ادبـیّات روسـی تـدریس مـی‌کرد. در مـیان شـاگـردانش نـویسندگان جـوان و بـااسـتعدادی چـون ونـیامین **کـاویرین**، لیـف لونـتس*، نـیکالای

نیکیتین* و میخائیل **زوشچنکو** حضور داشتند. در فوریهٔ سال ۱۹۲۱ گروهی از نویسندگان جوان، از جمله چندین تن از شاگردان زامیاتین محفلی ادبی به‌نام «برادران سراپیون»[۹۹] تشکیل دادند؛ او غالباً در جلسات آنها شرکت می‌کرد و دربارهٔ پیرنگ، آهنگ، و تنظیم اجزاء برایشان صحبت می‌کرد. برخی از سخنرانیهای او دربارهٔ نوشتن خلاّق حفظ شدند و پس از مرگ او به چاپ رسیدند؛ از جمله می‌توان به اینها اشاره کرد: «ادبیّات معاصر روس»[۱۰۰] (۱۹۵۶)، «روانشناسیِ کارِ خلاّق»[۱۰۱] (۱۹۵۶)، «مضمون و پیرنگ»[۱۰۲] (۱۹۶۴)، و «دربارهٔ زبان»[۱۰۳] (۱۹۶۴).

باتوجّه به حضور چشمگیر زامیاتین در صحنهٔ ادبیّاتِ پس از انقلاب جای تعجّب نداشت که او نقشی فعّال در تشکیل شعبهٔ پطرزبورگِ اتّحادیّهٔ نویسندگان سراسری روسیّه (به‌اختصار VSP) برعهده گرفت. این اتّحادیّه در بهار ۱۹۲۰ تشکیل شد و در دههٔ ۱۹۲۰ مهمّترین تشکّل نویسندگان بود. نشست مؤسّسانِ شعبهٔ پطرزبورگ در ۴ ژوئیه برگزار شد و زامیاتین به‌عنوان یکی از نه عضو هیئت مدیره انتخاب شد که اختیار سازماندهی شعبهٔ پطرزبورگ، مستقلّ از شعبهٔ مسکو، و تسهیل چشمگیر معیارهای عضوگیری به آن تفویض شده بود. او در سرتاسر دههٔ ۱۹۲۰ در هیئت مدیره باقی ماند و حتّی در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ ریاست شعبهٔ پطرزبورگ را برعهده داشت.

شاید این هم از شوخیهای روزگار باشد که فعّالیّت زامیاتین در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی به‌تشویق و با سوبسیدهای اهدایی سازمانی تحت‌الحمایهٔ دولت صورت پذیرفت. در اواخر ماه مه ۱۹۱۹ در یکی از جلسات شورای اصلی هنر در ادارهٔ تماشاخانه‌ها و دیدنیهای پتروگراد، گورکی پیشنهادش مبنی بر خلق چرخه‌ای از نمایشنامه‌ها را مطرح کرد که در آنها تاریخ جهان ترسیم شود و مضمون وحدتبخش این مجموعه نیز رشد فکری انسان باشد ـ پیدایش خرافات و کیشهای مذهبی از یک‌سو و پدیداری تفکّر علمی از سوی دیگر. کمیته‌ای تشکیل شد که زامیاتین نیز در آن عضویّت داشت؛ برنامهٔ مفصّل تهیّه و نوشتن نمایشنامه‌ها به افراد محوّل شد؛ و در ۱۹۲۰ زامیاتین نخستین نمایشنامه‌اش **شعله‌های سن دومینیک**[۱۰۴] (۱۹۲۲) را نوشت.

هرچند نمایشنامه در اسپانیای قرن شانزدهم می‌گذرد، از لحاظ تفکّر معاصر است، زیرا کانون توجّه آن مضامین مورد علاقهٔ زامیاتین یعنی ارتداد، اومانیسم، و خطاپذیری همهٔ حقایق صُلب و سخت بود. محور نمایشنامه کشمکش میان دو برادر از خانوادهٔ سانتاکروز است: روی، که پس از سه‌سال تحصیل در دانشگاهی هلندی تازه به سویل برگشته و کتابهایی را که در فهرست کتب ممنوعه ذکر شده‌اند می‌خواند و بالتاسار، حامی سرسپردهٔ کلیسا، که سوگند یادکرده است ریشهٔ مرتدّان را بسوزاند یا، به‌تعبیر قرن بیستمی، یک خبرچین متعصّب شده است. روی آشکارا نمایندهٔ فلسفهٔ زامیاتین است که «مرتدّان تنها دارو (ی‌تلخ) برای مقابله با آنتروپیِ تفکّر انسانی‌اند.» او کاسه‌لیسیِ چاپلوسانهٔ آنانی را که به ازدست‌رفتن آزادی‌شان اعتراض نمی‌کنند و نیز خیانتِ محکمهٔ تفتیشِ عقاید را به اصولِ حقیقتاً مسیحی محکوم می‌کند. امّا جالبترین شخصیّت نمایشنامه بالتاسارِ مرموز است که لو دادن برادرش روی را نمی‌توان فقط بر اساس عشقش به نامزد برادرش توجیه کرد. وحشتِ واقعی او پس از کشف کتابی ممنوع در نزد روی و تلاشهای پیگیرش برای رستگاری روح او از طریق توبه شاهدی است دالّ بر این اعتقاد قلبی او که «قتل، ریاکاری ـ هرچیزی به‌نام کلیسا ـ والاتر است از والاترین شاهکارها به نام شیطان و خدمتگزارانش یعنی مرتدّان.» اگر این نمایشنامه را رمزی از رژیم شوروی بدانیم که با پرده‌ای نازک استتار شده ـ چنانکه چندین منتقد شوروی همین نظر را داشتند، از جمله یفرمین[۱۰۵] که آن را «تحقیر دروغزنانه و توهین‌آمیز نظام دیکتاتوری پرولتاریای شوروی» می‌دانست ـ آنگاه می‌توان نتیجه گرفت که زامیاتین به کمونیسم اعتقاد داشت نه به بلشویسمِ انحرافی، درست مثل روی که به مسیح اعتقاد دارد، امّا به کلیسای منحرف اعتقاد ندارد. تعبیری چنین محدودکننده ما را از درک معنای جهانشمول نمایشنامه غافل می‌کند ـ فارغ از حوزهٔ تلاش انسانی، انسان باید از هرگونه «رستگاری تحمیلی» رها باشد و فارغ از هر اعتقادی که دارد، باید به انسانهای دیگر احترام بگذارد و آنان را عزیز بدارد. اگر چنین نکند، هدفهای خود را به‌انحراف می‌کشاند و دیگر انسان نیست.

زامیاتین چندین نمایشنامهٔ دیگر هم نوشت. دوتا از آنها آثاری بدیع هستند: **آتیلا**[۱۰۶] (که بین ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۷ نوشته و در ۱۹۵۰ منتشر شد) و **مهمان افریقایی**[۱۰۷] (که بین ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ نوشته و در ۱۹۶۳ منتشر شد). باقی نمایشنامه‌ها اقتباس از آثار منثور برای صحنه‌اند: **شپش**[۱۰۸] (۱۹۲۶)، اقتباس از داستان کوتاه نیکالای **لسکوف** به‌نام «صنعتگرِ چپ‌دست»[۱۰۹] (۱۸۸۱)؛ **تاریخچهٔ ابله‌آباد**[۱۱۰]، اقتباس از رمان **شچدرین** با نام **تاریخچهٔ یک شهر**[۱۱۱] (۱۸۶۹ـ ۱۸۷۰)؛ **انجمن ناقوس‌نوازانِ مفخّم**[۱۱۲] (۱۹۲۶) و **غار** (تألیف در ۱۹۲۷)، اقتباس از داستانهای **جزیره‌نشینان** و «غار» نوشتهٔ خود زامیاتین؛ و **یک جنجال**[۱۱۳] اقتباسی ترجمه‌ای از نمایشنامهٔ **صفحهٔ اوّل**[۱۱۴] (۱۹۲۸) نوشتهٔ بن هکت و چارلز مک‌آرتور. هر هشت نمایشنامه ظرف یک‌دهه (۱۹۲۰ـ ۱۹۳۰) نوشته شدند، امّا فقط **شعله‌های سن دومینیک**، **شپش**، و **انجمن ناقوس‌نوازان مفخّم** در اتّحاد شوروی انتشار یافته‌اند. **شپش** را اوّل‌بار تئاتر هنریِ شمارهٔ ۲ مسکو در ۱۱ فوریهٔ ۱۹۲۵ به صحنه آورد، **انجمن ناقوس‌نوازان مفخّم** را

تئاتر میخایلوفسکی[۱۱۵] در ۲۱ نوامبر ۱۹۲۵ در لنینگراد، و یک جنجال را تئاتر واختانگوف[۱۱۶] در ۲۹ مه ۱۹۳۰ در مسکو به نمایش گذاشت. تئاتر واختانگوف اجرای اوّل غار را نیز در زمستان (۱۹۲۷ـ۱۹۲۸) به‌صحنه آورد و فسیوولود میرهولد* در همان‌سال تاریخچهٔ ابله‌آباد را برای اوّل‌بار اجرا کرد.

شکّی نیست که علاقهٔ فزایندهٔ زامیاتین به نمایش در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ بعضاً به انگیزهٔ نوید حقّ‌التألیفهای کلان در زمانی بود که جز معدودی از آثارش چاپ نمی‌شد. مهارت او در آوردن گفتگو، گرایشش به نشان‌دادن به‌عوض روایت‌کردن، و کشش او به‌سمت پیرنگهای پرتحرّک که علایق عشقی در آنها برجسته باشد سبب شد که گذارش به نمایشنامه‌نویسی، هم طبیعی باشد و هم آسان. همین ویژگیها خبر از توفیق او به‌عنوان فیلمنامه‌نویس در صنعت نوپای سینمای شوروی می‌دادند، امّا از دو فیلمی که براساس داستانهای او ساخته شده بود سخت مأیوس شد؛ عشق شمالی[۱۱۷] (۱۹۲۸، براساس شمال) را به‌دلیل پایانِ خوشِ پیش‌پاافتاده و طبقهٔ متوسّطی، حذفهای گسترده، و زیرنویسهای نامناسب، و خانه در برفروبه‌ها[۱۱۸] (۱۹۲۸، بر اساس «غار») را به‌دلیل آنکه به فیلمی تبلیغاتی دربارهٔ «اضمحلال طبقات بالای سابق» تبدیل شده بود دوست نداشت.

زامیاتین پس از اتمام ما و همزمان با نمایشنامه‌نویسی‌اش به اکتشاف مسیرهای تازه در داستان هم ادامه داد. سلسله‌طرحهای باریس کوستودیف[۱۱۹] نقّاش الهامبخشِ داستان «روس»[۱۲۰] (۱۹۲۳) شد که مدح بلیغ روسیّهٔ شهرستانی قدیم است که در یک حکایت شهرستانی آنهمه منفی ترسیم شده بود. در این داستان به‌نظر می‌رسد که زامیاتین به تمجید گسترهٔ کاملی از شهوات انسانی نیز برخاسته است، از جمله روابط جسمانی و حتّی قتل، زیرا تجربهٔ شهوت بهتر است از بی‌گناه‌ماندن در همرنگیِ گیاهوارِ بی‌شوروحال. داریا، که وقت ازدواجش رسیده است، واخراماییف[۱۲۱] تاجر پیر را به شوهری برمی‌گزیند، وردست جوانش را فاسق می‌گیرد، بعد واخراماییف را مسموم می‌کند و با وردست ازدواج می‌کند. پیرنگ داستان سخت یادآور نوشتهٔ لسکوف («لیدی مکبثِ ناحیهٔ متسنسک»[۱۲۲]، ۱۸۶۵) است. عشق داریا، چنانکه در «صیّاد انسانها» و شمال، بیان نیروی اساسیِ حیات است که به‌صورت یک سیب زرد رسیده و حاضر و آماده برای چیدن نمادین شده است. در «بازیهای نیمهٔ تابستان»[۱۲۳] (۱۹۲۳)، که داستانوارهٔ توصیفیِ کوتاهی است از بازیهای سنّتی جفتیابی در دوردست شمال در شب نیمهٔ تابستان، همین سبک و لحن غلبه دارد.

«داستانی دربارهٔ مهمّترین چیز»[۱۲۴] (۱۹۲۴) بی‌تردید حکایت از تلاشی بیهمتا برای خلق یک فرم ادبی جدید بر مبنای نظریّه‌های اظهارشده در جستارهایش در همان‌زمان دارد. در «داستانی دربارهٔ مهمّترین چیز» سه جهان تصویر شده است: جهان یک کرمِ پروانهٔ صورتیِ مایل به زرد به نام روپالوسرا[۱۲۵]، جهان دهقانان کلبوئی[۱۲۶] و آریول[۱۲۷] که در انقلاب روسیّه در دوجبههٔ متخاصم با هم می‌جنگند، و جهان یک ستارهٔ دور در حال مرگ. تقاطعِ مکانیِ این سه جهان (روپالوسرا در دامن قهرمان زن می‌افتد که دارد با رهبر شورشیان کلبوئی صحبت می‌کند و ستارهٔ در حال مرگ سرانجام با زمین تصادف می‌کند) دست بالا را هم که بگیریم تصنّعی است و وحدت داستان بر مفاهیم فلسفیِ زیربنای داستان، توازی نمادین رخدادهای روی زمین، و ستارهٔ در حال مرگ استوار است. هر چند ارضای عشق جنسی اهمّیّت دارد، پیام زامیاتین بسیار جامعتر از اینهاست: زندگی تنها زمانی حقیقتاً زندگی است که کارکرد یا نیّتی اساسی در آن محقّق شود. در چنین لحظاتی ثانیه‌ها قرن می‌شوند و یک لحظه تحقّقِ اشتیاق می‌ارزد به سالها زندگی ناکام. عامل دیگری که در وحدت و مفهوم فلسفیِ داستان مؤثّر است ورود غیرمعمول و بی‌پردهٔ خود نویسنده در چندین موردِ بسیار مهمّ از طریق کاربرد اوّل‌شخص مفرد است که سبب می‌شود احساسات نویسنده با احساسات شخصیّتها همسنگ قرار گیرد. تأثیر حاصله ایجاد یک ذات همه‌دانِ سیّال است که جزئی است از همهٔ چیزهای زنده و این روح همه‌گیرِ نویسنده موجب وحدت میان ساختارِ سه خط پیرنگ داستان می‌شود.

در «ایکس»[۱۲۸] (۱۹۲۶)، بلندترین و موفّق‌ترین داستان زامیاتین در میان داستانهای او که کانون توجّه در آنها سازگاریِ سطحیِ فیلیستینهای جاهل و ساده‌لوح با انقلاب شوروی است، شوخ‌طبعیِ طنزآمیز و بسیار سَبُک و پیرنگی پرماجرا و لطیفه‌وار با نقیضهٔ ادبی تلفیق شده است. محور داستان ایندیکوپلف[۱۲۹]، شمّاس سابق کلیسا، است که وقتی در ملأعام به‌انکار مذهب اورتودوکس خود برمی‌آید، به‌نحوی طنزآمیز ساده‌لوحی انسان را هرچه برجسته‌تر می‌کند: «شمّاس ایندیکوپلف که در ملأ عام، به خاطر فریب‌دادن مردم به مدّت ده‌سال، توبه کرده بود طبعاً حالا، هم از اعتماد مردم و هم مقامات، بهره‌مند بود.» شمّاس، که محرّکش در این انکار مارفیسم است (وقتی مارفای تپل‌مپل را می‌بیند که برهنه در نهر آبتنی می‌کند) نه مارکسیسم، با یک فراریِ سوسیالیستِ انقلابی اشتباه گرفته می‌شود و پس از تعقیب و گریزی مضحک به‌دست مأمورانِ کلاه‌حصیریِ سفید بر سر دستگیر می‌شود؛ معلوم می‌شود آن لباسهای خاصّ مرموز ناشناس که همه از آغازِ داستان درباره‌اش به‌حدس و گمان مشغول بودند (و عنوان «ایکس» هم از همین‌جاست) همین کلاهها بوده است. زامیاتین ماهرانه انواع تمهیدات ادبی را به‌صورت هجوآلودی تقلید می‌کند، به این ترتیب که راوی ماجرا را

با استفاده از اصطلاحات ادبی، مثل سطوح مضمونی، فاجعه، تخلیهٔ عواطف، گره‌گشایی کاذب، و بیگانه سازی، وصف می‌کند.

زامیاتین در «نوبت صحبتِ رفیق چوریگین است»[۱۳۰] (۱۹۲۷) لبهٔ طنزش را متوجّه دهقانان نادانی می‌کند که، باشنیدن شایعات ناآرامی در پایتخت، به‌نامِ راسپوتین و مارس (به‌جای مارکس) به زمیندار محلّی حمله می‌برند. این داستان، که شاهکار خطابهٔ بسیار طولانی «اسکاز» است، سخنرانی رفیقی است که نحو رسمیِ زبان روسی و اصطلاحات مارکسیستی برایش مهارتهایی جدیدند که هنوز آنها را نیاموخته است؛ اعوجاج فرمها به‌قصد خودنمایی و کژفهمیِ معنا، مفاهیم فلسفی، و ارزشهای اخلاقی تأثیر کمیک و بیهمتای این اثر را خلق می‌کنند.

مضمون ساده‌لوحیِ انسان بنیاد نقیضهٔ لطیفه‌وار «معجزهٔ چهارشنبهٔ خاکستر»[۱۳۱] (۱۹۲۶) است که در آن راهبی معتکف و فروتن بچّه‌ای به‌دنیا می‌آورد. حضور دکتر وویچکِ[۱۳۲] مقتدر و مفیستوفلسی، و مهربانیِ نوازشگرانهٔ اسقف اعظم بندیکت[۱۳۳] با سیمپلیتسی[۱۳۴]، کشیش کک‌مکیِ زن‌وار (اشاره‌ای بازیگوشانه به رابطه‌ای همجنس‌بازانه)، اعتقاد کشیش را به معجزهٔ زاییدنِ پسرش، فلیکس، تاحدودی باورکردنی می‌کند. از طرف دیگر اگر لبخندهایی را که مدام روی صورت وویچک می‌دود، خندهٔ او را از پشت اشک وقتی سیمپلیتسیِ محتضر راز تولّد معجزه‌آسای فلیکس را برای فلیکس می‌گوید، و مرگ زنی آبستن را درست قبل از تولّد فلیکس درنظر آوریم، پاسخِ معقولانه‌تری پدیدار می‌شود. به احتمال بسیارزیاد این داستان که نقیضهٔ یک حکایت وقیحانهٔ قرون وسطاییِ چک دربارهٔ نیروهای شرّ شیطان است از معنایی مدرن برخوردار است، زیرا ساده‌لوحی آدمهای ساده و نادان را به مسخره می‌گیرد که بلادرنگ هرچیز نامحتملی را می‌پذیرند.

در **زندگیِ شپش**[۱۳۵] (۱۹۲۹)، زامیاتین در نوشتن نقیضهٔ تاریخچهٔ نوشتن و به‌صحنه‌بردن نمایشنامه‌اش، **شپش**، همان موقعیّتِ ناممکن را به‌کار می‌برد. زاموتیِ[۱۳۶] راهب پس از آنکه آلکساندر دیکی[۱۳۷]، مدیر آشفتهٔ تئاتر هنری شمارهٔ ۲ مسکو که به دیدارش آمده است، از نزدش می‌رود کم‌کم باد می‌کند، درست مثل سیمپلیتسی پس از شبی که با اسقف اعظم می‌گذرانند. سرانجام موجود هشلهف عجیبی به‌نام «بلوخا» (شپش) به‌دنیا می‌آورد و باقی داستان شرح مضحک دردسرها و آشوبهای به‌صحنه‌آوردن نمایشنامهٔ **شپش** در ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ است. این نقیضه، که همراه با طرحهای کوستودیف به‌چاپ رسید و به‌سبک شبه‌مذهبی نوشته شده است، همچون قرینهٔ **شفایافتنِ نوآموز ایراسموس**[۱۳۸] (۱۹۲۲) است.

مهمّترین دستاوردهای زامیاتین در عرصهٔ داستان پس از ما دو داستان تراژیکِ «کرجی»[۱۳۹] (۱۹۲۸) و «سیل»[۱۴۰] (۱۹۲۹) است. شخصیّت اصلیِ «کرجی»، ماهیگیری به نام تسیبین[۱۴۱]، یک آرزو بیشتر ندارد: صاحب یک کرجی ماهیگیری شود. پس از سه‌سال سخت‌گرفتن بر خود و پس‌اندازکردن، از بیوه‌زنی نروژی که دستهای سردی دارد و نماد مرگ است یک کرجی می‌خرد. وقتی کرجیِ تازه‌خریده را که فاقد وزنهٔ تعادل است یدک می‌کشند تا به خانه ببرند توفان می‌شود و برای نجاتِ کشتیِ یدک‌کش باید سیم بکسل را قطع کنند. در آخرین لحظه تسیبین به داخل کرجی‌اش می‌پرد و همراه با آن نابود می‌شود. هرچند زامیاتین بی‌شکّ در این داستان وامدار «شنلِ»[۱۴۲] **گوگول** است (محروم‌کردن خود با پس‌انداز درآمدی ناچیز برای خرید شیئی بی‌جان که زندگی قهرمان را بهتر خواهد کرد، به‌دست‌آوردن آن شیء، و متعاقب آن ازدست‌رفتن شیء و جان قهرمان)، این داستان اوج مجموعه داستانهای شمالیِ زامیاتین است. نزد هرسه شخصیّت اصلیِ این داستانهای شمالی رؤیای یک زندگی بهتر در یک شیء ملموس تجسّد یافته است: نزد والکوف، افریقای دوردست؛ نزد ماریی، یک فانوس دریایی عظیم؛ و نزد تسیبین، یک کرجی زیبا. هرسهٔ این آدمهای رؤیایی شکست می‌خورند: والکوف پیش از آنکه به هدفش برسد و دریابد که توهمّی بیش نبوده است می‌میرد؛ ماریی به‌هنگام ساختن فانوس دریایی واهی‌اش همسرش، پلکا، را ازدست می‌دهد؛ و تسیبین برای دستیابی به کرجی‌اش همسرش، آنّا (که دلش شکسته)، و نهایتاً جانش را می‌بازد. در هرسه مورد، قهرمان به‌دنبال سعادت آتی دست ردّ بر سینهٔ اکنون می‌زند و فقط با مرگ خود مواجه می‌شود.

زامیاتین آرزوی انسانها را برای دسترسی به آرمان انکار نمی‌کند، امّا این امید ساده‌دلانه را نمی‌پذیرد که دستیابی به هدفی ساده و مادّی خودبه‌خود به یک زندگی جدید و شگفت‌انگیز منجر خواهد شد. زامیاتین وقتی از پیشرفت (حرکت بی‌پایان به جلو) حمایت می‌کند و بر کلیّهٔ تجلیّات فیلیستینیزم می‌تازد، فراموش نمی‌کند که انسانی فانی است و باید تمامی ظرفیّتش را متحقّق سازد. بخش بسیار مهمّی از زندگی در نظر زامیاتین، چنانکه دیدیم، کامیاب‌شدن عشقی برخاسته از اشتیاق جسمانی شدید است. از این جنبه، آدمهای رؤیاییِ داستانهای شمالیِ زامیاتین شکست خورده‌اند: پستانهای چروکیدهٔ آنّای بی‌بچه، که زمانی پرولبریز بودند، شاهدانِ بی‌زبانِ فقدان عشقند که با خریدن یک کرجی به وضعیّت قبلی بر نمی‌گردند؛ خیانت شهوت‌آلود پلکا پیامد مستقیم عدم توجّه ماریی به اوست؛ و توهّم والکوف نسبت به ایائوستا[۱۴۳]، پس از مواجهه بانگرش فیلیستینیِ او که کف تمیز اتاق برایش اهمّیّت بلاواسطهٔ بیشتری دارد تا عشق‌ومهر، فرو می‌ریزد.

زامیاتین در «سیل» به مضمونی برمی‌گردد که پیشتر در

«زهدان» پرورانده بود؛ هردو قهرمان زن، دستخوش میل بیولوژیک غریزی به بچّه‌دارشدن، بدون قصد قبلی با تبر مرتکب قتل می‌شوند و جسد قربانیانشان را در خاک دفن می‌کنند. هر دو قهرمان زن تا به جنایت خود اعتراف نکرده‌اند به آرامش درونی دست نمی‌یابند. این دو داستان از جنبه‌های دیگر تفاوتهای مهمّی دارند. محرّک بی‌وفایی آفیمیا در «زهدان» ناتوانی شوهرش است و قتل انتقامی است که از شوهرش می‌گیرد که کتکهایش در وقت مستی سبب شد بچّه‌اش را سقط کند. غم نازایی سوفیا پس از سیزده‌سال زناشویی در «سیل» به دلیل رابطهٔ نامشروع گامکا، دخترک یتیم، با شوهر او تشدید می‌شود. سوفیا به این امید مبهم که مرگ گامکا شوهرش را دوباره به او برخواهد گرداند دخترک را می‌کشد. مرگ و تدفین (نماد کاشتن بذر در خاک حاصلخیز) نوعی پالایش روانی به‌بار می‌آورد که سوفیا را قادر می‌سازد از شوهرش بار بگیرد. هردو داستان، امّا بویژه بسیاری جزئیّات ریز صحنهٔ جنایت در «سیل»، وامدار **جنایت و مکافات**[۱۴۴] داستایفسکی (۱۸۶۶) هستند، زیرا در هرسه اثر کانون توجّه اندوهی است که در پی جنایت می‌آید. آفیمیا، همچون راسکولنیکوف[۱۴۵]، از بشریّت جدا می‌افتد و اوهام از هرسو بر او هجوم می‌آورند؛ او تمام و کمال اعتراف می‌کند و روستاییان و نویسنده (که چهرهٔ او را به شمایلی مقدّس تشبیه می‌کند) رنج او را می‌فهمند و به آن احترام می‌گذارند. مورد سوفیا پیچیده‌تر است، چون جنایت توانِ نیل به ارضای بیولوژیک را به او می‌دهد. او در دورهٔ بارداری با شوهرش قهر است و، پس از زایمان، او نیز به اوهام دچار می‌آید، امّا اعترافش پس از آن برایش آرامش روحانی به‌ارمغان می‌آورد. امّا چه در مورد آفیمیا و چه در مورد سوفیا نه غرور و نه عقل، برخلاف راسکولنیکوف، اعتراف آرامبخش و پالاینده را تباه نکرده است.

میراث زامیاتینِ منتقد اهمّیّتی کمتر از میراث زامیاتینِ نویسنده ندارد. او کار نقد را از ۱۹۱۴ با سه بررسی در **یژمسیاچنیه ژورنالِ** ویکتور میرولیوبوف[۱۴۶] آغاز کرد و بعدها معلوم شد نخستین جستارِ مهمّ بحث‌انگیز او، «اسکوتیاییها؟»، چه اهمّیّت عظیمی داشته است، زیرا هستهٔ فلسفی جستارهای آتی او و شاهکار فلسفی‌اش، رمانِ *ما*، در همین جستار بود. در «فردا» زامیاتین مجدّداً نقش مرتدّ را در اِعمالِ قانونِ بیرحمانه امّا خردمندانهٔ عدم رضایتِ بی‌پایان تأیید می‌کند و دیالکتیک هگلی تز (دیروز)، آنتی‌تز (امروز)، و سنتز (فردا) را به آن پیوند می‌زند. در ضمن، ایمان خود را به کلام مکتوب، به تنها وسیلهٔ درخورِ انسانِ طالب پیشرفتِ انسانی ابراز می‌دارد؛ ایده‌ای که با حمایت زامیاتین از هجو به‌عنوان پادزهر فیلیستینیزم در سخنرانیی که به‌مناسبت بزرگداشت چهلمین سالگرد فعّالیّت ادبی سالاگوب ایراد کرد شکل تازه‌ای به‌خود گرفت (لحن ستایشگرانهٔ او در این سخنرانی که بیشتر یادآور یادنامه‌هایی است که برای مردگان می‌نوشت تا مقالات نقد او از همینجاست).

در جستار «من می‌ترسم»[۱۴۷] (۱۹۲۱) زامیاتین بر گسترش همرنگیی می‌تازد که نویسندگانِ تروفرزی که برده‌وار با هر تغییر مسیرِ بادِ سیاسی می‌چرخند به آن پروبال می‌دهند. سخنان نغز زامیاتین در این جستار به منتقدان و تاریخنگاران ادبیّات شوروی فرصتی داد تا با نقل آنها به‌عنوان نمونه‌هایی از «فردگرایی بورژوایی» استثناییِ زامیاتین عرش را سیر کنند؛ آنان بخصوص از گفته‌هایی چون اینها برافروخته شده بودند: «هنرِ پرولتاریاپرستِ فعلی گامی است به پس، به دههٔ ۱۸۶۰»؛ «ادبیّات واقعی را فقط دیوانگان، معتکفان، مرتدان، خیالبافان، شورشیان، و شکّاکان می‌توانند خلق کنند، نه کارمندانِ ساعیِ قابل اعتماد»؛ و این جملهٔ پایانیِ زامیاتین، «و اگر این بیماری [گونهٔ جدیدی از کاتولیسیسم] لاعلاج باشد، می‌ترسم تنها آیندهٔ ممکن برای ادبیّات روسی گذشته‌اش باشد.» در «بهشت»[۱۴۸] (۱۹۲۱) نیز ایده‌های مشابهی پرورانده شده است؛ در این جستار زامیاتین «وحدت نظر باشکوه، عظیم، و فراگیر» شاعران پرولتاریایی را به مسخره می‌گیرد که حاصلش ابتذالی پوچ و تک‌صدایی است. همین‌طور در جستار دیگرش، «روز و روزگار»[۱۴۹] (۱۹۲۴)، ادبیّات روز و نویسندگانِ تروفرزی را که فقط برای امروز زندگی می‌کنند از ادبیّات حقیقتاً معاصری که برای یک عصر کامل زندگی می‌کند متمایز می‌سازد.

بخش قابل توجّهی از جستارهای زامیاتین در دههٔ ۱۹۲۰ وقف تکوین اندیشه‌های او دربارهٔ دوگانگیِ انرژی ـ آنتروپی در سطحی اجتماعی ـ فلسفی و سنتزگرایی در ادبیّات روسی معاصر شده است. زامیاتین ضمن نوشتن زندگینامهٔ جذاب یولیوس روبرت فون مایر[۱۵۰]، که به‌اعتقاد او پدر و بنیانگذار نظریّهٔ ترمودینامیک مدرن بود، بی‌تردید از شباهت مفهوم آنتروپیِ مایر در ترمودینامیک («گرایش انرژی در جهان به‌سمت آسودن ـ به سمت مرگ») و اندیشهٔ خودش دربارهٔ جامعهٔ انسانی که در **جزیره‌نشینان و شمال** منعکس شده حیرت کرده است؛ در این دو رمان گرایش عام به‌سمت فیلیستینیزم و مرگ معنوی با آنتروپی متناظر است، حال آنکه انرژی خورشید (منبع انرژی مایر متناظر است با سمبولیسم زامیاتین) محرّک شوروشهوتِ روحانی یا جسمانی است که مخلّ گرایش به‌سمت یک تعادل فیلیستینیِ ولرم می‌شود. تز اصلی در رمانِ *ما* اندیشهٔ فلسفیِ انرژی و آنتروپی است؛ در این رمان قهرمان زن، I-330، می‌گوید که: «در جهان دو نیرو هست ـ آنتروپی و انرژی؛ یکی به آسایش سعادتمندانه می‌انجامد، به تعادلی میمون و دیگری به نابودی تعادل، به حرکت عذاب‌آور بی‌پایان.»

در اکتبر ۱۹۲۳ زامیاتین، احتمالاً پس از خواندن جستاری شگفت‌انگیز دربارهٔ انرژی خورشیدی که فیزیکدان و فیزیولوژیست انگلیسی، فرنک ایو[۱۵۱]، در **آتلانتیک مانتلی**[۱۵۲] (مه ۱۹۲۳) با عنوان «در آغاز؛ تفسیری بر انرژی آفتاب»[۱۵۳] به‌چاپ رسانده بود، چکیدهٔ همهٔ تفکّرات فلسفی خود را در جستاری درخشان با عنوان «دربارهٔ ادبیّات، انقلاب، آنتروپی، و موضوعات دیگر»[۱۵۴] (۱۹۲۴) ارائه کرد. ایو، در تحلیلِ نیروی محرّکهٔ اساسیِ خودِ حیات و تعریف آن با تعابیر فیزیکی به‌صورت یک جریان انرژی به پتانسیلی پایین‌تر، اساساً تمایز میان شیمی آلی و غیرآلی را حذف کرد. زامیاتین که این توسّعِ علمیِ مفاهیم فیزیکی (ترمودینامیک) به بیولوژی (خودِ حیات) مسحورش کرده بود یک قدم جلوتر رفت، مفاهیم انرژی و آنتروپی را توسّع داد تا علوم اجتماعی و فلسفه را هم در برگیرند، و، برعکس، مفاهیم اجتماعی-فلسفی، همچون انقلاب، راتوسّع داد تا علوم فیزیکی و زیستی را هم در برگیرند:

> انقلاب همه‌جا هست، در همه‌چیز. بی‌نهایت است: انقلابی نهایی، عددی نهایی درکار نیست. انقلاب اجتماعی تنها یکی از تعدادِ بی‌نهایتِ اعداد است: قانون انقلاب قانونی اجتماعی نیست، قانونی بی‌اندازه بزرگتر است. قانونی است کیهانی و جهانی ـ مثل قوانین بقای انرژی و استهلاک انرژی (آنتروپی). روزی فرمولی دقیق برای قانون انقلاب تعیین خواهد شد و، در این فرمول، ملّتها، طبقات، ستارگان ـ و کتابها ـ به‌صورت کمیّتهای عددی بیان خواهند شد.

اما جوهر فلسفهٔ زامیاتین هرچند به قالب علمی جدیدی ریخته شده بود در مقایسه با آنچه پنج‌سال پیش در جستارش دربارهٔ اسکوتیاییها بیان کرده بود حاکی از تغییر محسوسی نبود.

سنتزگرایی، میراث دیالکتیک هگلی، که زامیاتین آن را مترادف نئورئالیسم به‌کار می‌برد، در جستارش دربارهٔ هنرِ نقّاشی و گرافیک یوری آننکوف[۱۵۵]، «دربارهٔ سنتزگرایی»[۱۵۶] (۱۹۲۲)، به‌تفصیل بسیار ارائه شده است. سنتزگرایی، که در مورد آثار ادبیِ خودِ زامیاتین نیز به‌همان‌اندازه صادق است، در ادبیّات دلالت دارد بر سبکی فشرده، وحدت خیال و واقعیّت، امپرسیونیسم، و یک سنتز فلسفیِ مهمّ که به آینده نظر دارد، زیرا رئالیسم راستین یعنی تحریف واقعیّت «عینی». همین مفاهیم زیربنای بررسیِ مفصّلِ داستان معاصر، «نثر جدید روسی»[۱۵۷] (۱۹۲۳)، را تشکیل می‌دادند که در آن زامیاتین بازگشت پرولتاریاگرایی را به رئالیسمِ تحلیلیِ پیش از انقلاب به‌سود تجربه‌گرایی در فرم و سنتز هنرمندانه طرد می‌کند. در آخرین بررسیِ ادبیّات روسیِ دههٔ ۱۹۲۰ که زامیاتین در جستارش تحت عنوان «مسکو ـ پترزبورگ»[۱۵۸] (۱۹۶۳) گنجانده است از آن شورِ جدلی جستارهای اوّلیّه‌اش خبری نیست، به‌دلیل آنکه از منظر حال به گذشته نگاه کرده است و مخاطبانش نیز خارجی‌اند (این جستار را در ۱۹۳۳ در فرانسه نوشت که بعداً با ترجمه‌های صرب و کروآتی و آلمانی منتشر شد)، امّا لحن آرام آن به‌هیچ‌وجه از درک و حسّاسیّتِ زامیاتینِ منتقد و مورّخ نکاسته است.

متأسّفانه اندیشه‌هایی که زامیاتین در مقالات نقد خود و در رمان ما به‌دفاع از آنها برخاست مقبول منتقدان مارکسیستی نبود که کم‌کم داشتند قدرت می‌گرفتند و درصدد کسب سَروری در عرصهٔ ادبیّات بودند. سیاست جدید اقتصادی (NEP)، از همان آغازش در ۱۹۲۱، چون از کنترل دولت در همهٔ عرصه‌های حیات کشور می‌کاست، به‌منزلهٔ عقب‌نشینی تاکتیکی تلقّی شده بود. پس از مرگ لنین در ۱۹۲۴ اختلافات جناحی میان رهبران حزب کمونیست علنی شد و جنگ قدرتِ متعاقب آن به پیروزی استالین و تشدید دوبارهٔ سلطهٔ دولت در کلیّهٔ عرصه‌ها در ۱۹۲۹ انجامید. نویسندگانی چون زامیاتین که هوادار فردگرایی رمانتیک و استقلال ادبی بودند و حکومت در دورهٔ NEP تحمّلشان می‌کرد حال می‌بایست تغییر مشرب دهند یا ساکت شوند، زیرا مارکسیسم از نویسنده می‌خواست که مسئولیّت اعمالش را در برابر جامعه بپذیرد و آثارش آکنده از ایدئولوژی مارکسیستیِ درست باشد. زامیاتین به‌رغم ایدئولوژی انقلابیِ رمانتیکش همیشه در چشم منتقدان کمونیست نویسنده‌ای بود بورژوا و مهاجرِ داخل کشور مانده که سرمشق بدی برای نویسندگانِ به‌اصطلاح همگام (نویسندگان غیرِ کمونیستِ همدل با انقلاب) بود. رهبران حزب کمونیست به‌رهبری وارونسکی[۱۵۹] تلاش کمونیستهای تندرو و گروه «نا پوستو»[۱۶۰] (هوشیاران) را برای به‌دست‌گرفتن کنترل ادبیّات خنثی کرده بودند، امّا در ۱۹۲۹ این تلاش نویسندگان کمونیست و پرولتاریایی مجدّداً آغاز شد. حزب می‌بایست اتّحادیّهٔ سراسری غیرسیاسی نویسندگان روسیّه را که در آن‌زمان بزرگترین و مهمّترین تشکّل نویسندگان بااستعداد در اتّحاد شوروی بود مطیع و منقاد خود کند.

انجمن نویسندگان پرولتاریایی روسیّه نهضتی جنون‌آمیز برای لجن‌پراکنی علیه دو تن از فعّالترین و بانفوذترین شخصیّتهای شعبهٔ مسکو و لنینگراد اتّحادیّهٔ سراسری نویسندگان روس، یعنی باریس **پیلنیاک** و زامیاتین به‌راه انداخت، دلیلش هم ظاهراً انتشار دو رمان **ماهون**[۱۶۱] (۱۹۲۹) و ما از آنها در خارج از کشور بود. زامیاتین که شجاع بود و بر سر اصولش مصالحه نمی‌کرد از اتّحادیّهٔ نویسندگان، که تصمیم گرفته بود پیش از تحقیقات دربارهٔ اتّهامات وارده از جانبِ مخالفان محکومش کند، استعفا کرد. زامیاتین از پستهای سردبیریی که داشت برکنار شد، جلو اجرای نمایشنامه‌هایش

را گرفتند، نشریّات و انتشاراتیها دیگر آثارش را چاپ نکردند، و کتابهایش را از کتابفروشیها و قفسه‌های کتابخانه‌ها جمع کردند. جستار روشنگرش دربارهٔ فرایند آفرینش نویسنده باعنوان «پشت صحنه»[۱۶۲] (۱۹۳۰)، که در جُنگی مستقلّ منتشر شده بود، به‌خاطر نظریّه‌های، به قول مدّعیان، مخرّب و بورژوایی دربارهٔ فرایند آفرینش نویسنده مورد حملات رذیلانه قرار گرفت. زامیاتین که متوجّه شد، به‌عنوان یک نویسنده، در اتّحاد شوروی در چه مخمصه‌ای قرار گرفته است با نامه‌ای جسورانه در ژوئن ۱۹۳۱ از طریق دوستش، گورکی، مستقیماً به استالین متوسّل شد:

> اگر من مجرم نیستم، می‌خواهم اجازه پیدا کنم که با همسرم، موقّتاً، دست‌کم برای یک‌سال به خارج کشور بروم، با این حق که به‌محض اینکه خدمت به اندیشه‌های بزرگ در ادبیّات بدون ساییدن سر بر آستان آدمهای کوچک میسّر شد، و به‌محض اینکه در نگرش غالب دربارهٔ هنرمند ادیب دست‌کم تغییری جزئی راه یافت، به وطن بازگردم... مایل نیستم پنهان کنم که دلیل اصلی تقاضای من برای اجازهٔ رفتن به خارج همراه با همسرم مخمصه‌ای است که منِ نویسنده بدان دچار آمده‌ام، حکم مرگی که اینجا برای منِ نویسنده صادر شده است.

در نوامبر ۱۹۳۱ زامیاتین به امید سفر به ایالات متّحده اتّحاد شوروی را ترک کرد. او قصد داشت در آنجا چندین نمایشنامه‌اش را بر صحنه آورد و در استودیوهای فیلمسازی سسیل دومیل[۱۶۳] که در مسکو ملاقاتش کرده بود به کار مشغول شود. ابتدا در ریگا توقّف کرد و از تئاترِ نمایشِ روسی که دو دوره نمایشنامه‌اش، **شپش**، را بر صحنه آورده بود دیدن کرد. سپس به برلین رفت و با کمک کارل تسوکمایر، نمایشنامه‌نویس آلمانی، دوباره روی **شپش** کارکرد و با ماکس راینهارت[۱۶۴]، کارگردان مشهور، دربارهٔ برصحنه‌آوردن آن به بحث پرداخت. پس از سه‌هفته سخنرانی در پراگ، زامیاتین وارد پاریس شد و تا آخر عمر همان‌جا ماند، مگر چندبار که به‌دیدار دوست قدیمی‌اش، باریس گریگوریف[۱۶۵] نقّاش در کانیه-سور-مر[۱۶۶]، شهرستانی قرون وسطایی در ریویرا[۱۶۷]ی فرانسه، رفت. در ابتدا زامیاتین قصد داشت نمایشنامه‌هایش را بر صحنه آورد، چندین مقالهٔ جدید دربارهٔ تئاتر و ادبیّات شوروی منتشر کند، رمانی دربارهٔ آتیلا بنویسد، و برای سخنرانی در سرتاسر امریکا به آنجا سفر کند. اغلب این نقشه‌ها تحقّق نیافت. کلّیّهٔ تلاشهایش برای به صحنه‌آوردن نمایشنامه‌هایش در خارج به‌شکست انجامید، به استثنای اجرایی که پل اوتلی[۱۶۸] در ۱۹۳۳ از **شپش** در بروکسل بر صحنه آورد. امّا چند مقالهٔ نقد و بررسی نوشت که در مطبوعات فرانسوی منتشر شد و ترجمهٔ چندین داستانش را به زبان فرانسوی انتشار داد. سفر به امریکا هرگز به‌مرحلهٔ عمل نرسید.

چندتایی داستان کوتاه نوشت که در آنها همان سمت‌وسوی جدید به طرف سادگی در سبک، که پیش از ترک اتّحاد شوروی آغاز کرده بود، ادامه یافته بود. شش اثر آخرش را می‌توان رمانهای کوتاهی دانست با ماجرایی خوش‌پرداخت و پایان‌بندیهای غافلگیرکننده که خصوصیّتی طنزآمیز یا نقیضه‌وار به آنها می‌بخشد. در «یک نمایش ده‌دقیقه‌ای»[۱۶۹]، که در ۱۹۲۸ در اتّحاد شوروی منتشر شد، کارگری مست در تراموا برای جوانکی قرتی با خصومت تمام تشریح می‌کند که طبقهٔ کارگر با سرمایه‌دارها چه خواهد کرد. کلمات و حرکات تهدیدآمیز تنشی دراماتیک به‌وجود می‌آورند که، به‌عوض مشت سنگین، با بوسهٔ آبدار مرد مست به جوانک به‌صورتی غیرمنتظره تخلیه می‌شود. بلندترینِ این رمانهای کوتاه، «چرخش دیگرِ کِرم»[۱۷۰] (۱۹۶۲) که آن را در اتّحاد شوروی نوشته بود امّا پس از مرگش منتشر شد، با دو غافلگیری به پایان می‌آید: واروارا استولپاکووا[۱۷۱]ی بیوه که حاضر است هرکاری بکند تا پسرش در کالج درس بخواند با خواستگارش به دفتر ثبت شهرداری می‌رود، امّا برخلاف انتظار به‌عوض خواستگارش با یاکوف[۱۷۲]، کالسکه‌چیِ پرولترش ازدواج می‌کند. امّا وقتی به خانه برمی‌گردد غافلگیر می‌شود چون یاکوفِ تا آن زمان ساکت و مطیع از همسر جدیدش اطاعت مطلق می‌خواهد. در «شبح»[۱۷۳] (۱۹۶۲) دو دوستِ مست که شبح فیلی سفید تسخیرشان کرده است نگران سلامت عقلشان می‌شوند تا اینکه می‌فهمند فیل واقعی است. در «ساعت»[۱۷۴] (۱۹۳۹) عشق سمیون زایتسرِ[۱۷۵] نرمخو به وروچکا[۱۷۶] سبب می‌شود در برابر مردی که فکر می‌کند دارد ساعت گرانقیمتش را می‌دزدد مقاومت کند، امّا شجاعتش نتیجهٔ عکس می‌دهد: ساعتش دزدیده‌نشده و اوست که ناخواسته ساعت یک عابر را برداشته است. در داستان «شیر»[۱۷۷] (۱۹۳۹) پتیا ژربیاکینِ[۱۷۸] ترسو برای آنکه دوست دخترش، کاتیا، را تحت تأثیر قرار دهد در باله نقش سیاهی‌لشگر را بازی می‌کند. پتیا، که نقش شیری را دارد که تیر می‌خورد و از صخره‌ای می‌افتد، در لحظهٔ حسّاس تردید می‌کند و با ترس، قبل از آنکه خود را پایین بیندازد، بر خود صلیب می‌کشد و مایهٔ خندهٔ کاتیا و باقی تماشاگران می‌شود. در «برخورد»[۱۷۹] (۱۹۳۹) یک سرهنگِ قبل از انقلاب به پوپوف[۱۸۰] زندانی سیاسیی که زمانی سرهنگ صفحهٔ شطرنجش را از او گرفته بود برمی‌خورد. سرهنگ که سوگند پوپوف را برای انتقام به‌یاد دارد وقتی می‌بیند که پوپوف او را می‌شناسد و بعد دست در جیب می‌برد از ترس رنگش مثل گچ سفید می‌شود و از وحشت چشمانش را می‌بندد؛ امّا پوپوف،

به‌عوض اسلحه، شطرنجی جیبی از جیبش بیرون درمی‌آورد و از او می‌خواهد باهم بازی کنند.

طنزِ پایانِ غافلگیرکننده اغلب اوقات جای به نقیضهٔ قراردادهای ادبی و افشای تمهیدات ادبی می‌دهد. به‌احتمال زیاد چرخش زامیاتین به سمت نقیضهٔ ادبی و نگارش رمانهای کوتاه پُرماجرا مُلهم از تأثیراتی بوده است که در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ از غرب گرفته بود، بویژه از آثار او. هنری که مورد تحسین زامیاتین بود و ترجمه‌هایشان را خود ویرایش کرده بود.

اثر اصلی زامیاتین در مهاجرت، رمان ناتمام **تازیانهٔ خداوند**[۱۸۱] (۱۹۳۹)، شکل بوم عظیمی را دارد که مبارزهٔ میان رومِ درحال احتضار و قبایل وحشیِ شرق بر آن ترسیم شده است. رمان با وصفِ بی‌زمانِ اروپایی جنون‌زده در پی بلایای طبیعیِ گسترده آغاز می‌شود؛ به این ترتیب بر عام‌بودن و همه‌شمولیِ پاسخ انسان به یک موقعیّت معیّن تأکید و اهمّیّت موقعیّتهای مشابه تاریخی کمرنگ می‌شود، زیرا زامیاتین میان جنگ آتیلا با روم و منازعهٔ میان روسیّه و غرب در قرن بیستم شباهتی می‌دید. خیزش موج دریاکه در آغازِ رمان وصف می‌شود نشانهٔ خیزش موج انسانی است که از شرق چون سیل براه می‌افتد و روم را در محاصره می‌گیرد. زامیاتین با رفتن به‌سمت روایت، به معنای اخصّ کلمه، زوال روم و قدرت و سرزندگی بربرها را کنار هم می‌گذارد و بعد دورهٔ کودکی آتیلا و قیمومتش را در روم وصف می‌کند ـ زامیاتین فقط هفت فصل این اثر را به‌پایان رساند.

سالهای آخر عمر زامیاتین سالهایی سخت بود. از اتّحاد شوروی حقّ‌التّألیفی برایش نمی‌رسید، هرچند به عضویّت در اتّحادیّهٔ تازه‌تأسیس نویسندگان در ۱۹۳۴ انتخاب شده بود، و وخامت حال مزاجی‌اش توانی برای کسب درآمد برایش باقی نگذاشته بود. در پاییز ۱۹۳۶ پزشکش اعلام کرد که بیماری‌اش لاعلاج است. آنژینِ صدری‌اش به‌سبب زخم معده وخیم‌تر شد و در ۱۰ مارس ۱۹۳۷ براثر حملهٔ قلبی درگذشت. جمع کوچکی از دوستان، از جمله مارک اسلونیم، آوگوستا دامانسکایا[۱۸۲]، مارینا **تسوتایوا**، و رامان گول* تابوتش را تا گورستان تیائیس[۱۸۳] مشایعت کردند و در آنجا در صبح نمناک و دلگیر ۱۲ مارس او را به‌خاک سپردند. مرگ او در مطبوعات شوروی نادیده گرفته شد.

1. *My* (*We*)
2. Lebedian
3. Ivan Dmitrievich
4. Maria Aleksandrovna
5. Nevsky
6. Potemkin
7. Liudmila Nikolaevna Usova
8. Sveaborg
9. "Odin" ("Alone")
10. "Skazka o Gospodine Khoroshem i o miloi baryshne" ("A Fable about Mr. Good and a Sweet Girl")
11. "Devushka" ("The Girl")
12. "Avtobiografiia" ("Autobiography")
13. *Uezdnoe* (*A Provincial Tale*)
14. Anfim Baryba
15. Timosha
16. *Na kulichkakh* (*A God-Forsaken Hole*)
17. Shmit
18. Marusia
19. Polovets
20. Tikhmen
21. Tambov
22. Romashov
23. *Poedinok* (*The Duel*)
24. Shurochka
25. Aprosia
26. Chebotarikha
27. Morgunov
28. Katiushka
29. Azancheev
30. *Alatyr'*
31. Glafira
32. Milka
33. Kostia Edytkin
34. "Vnutrennii zhenskii dogmat bozhestva" ("The Inner Feminine Tenet of Godliness")
35. Prince Vadbol'skii
36. "Aprel'" ("April")
37. Nastia
38. "Tri dnia" ("Three Days")
39. "Neputevyi" ("The Ne'er-Do-well")
40. Senia
41. Rudin
42. D. J. Richards
43. "Starshina" ("The Elder")
44. Tiurin
45. Lenivka
46. "Chrevo" ("The Womb")
47. Afim'ia
48. "Pis'menno" ("By Letter")
49. Eremei
50. "Kriazhi" ("The Diehards")
51. "Afrika" ("Africa")
52. Fyodor Volkov
53. Zavety
54. Marc Slonim
55. skaz
56. pokazyvanie
57. rasskazyvanie

101. "Psikhologiia tvorchestva" ("The Psychology of Creative Work")
102. "O siuzhete i fabule" ("Theme and Plot")
103. "O iazyke" ("On Language")
104. *Ogni sviatogo Dominika* (*The Fires of St. Dominic*)
105. A. Efremin
106. *Atilla*
107. *Afrikanskii gost'* (*The African Guest*)
108. *Blokha* (*The Flea*)
109. "Levsha" ("The Left-handed Craftsman")
110. *Istoriia goroda Glupova* (*The History of Sillytown*)
111. *Istoriia odnogo goroda* (*The History of a Town*)
112. *Obshchestvo pochetnykh zvonarei* (*The Society of Honorable Bell Ringers*)
113. *Sensatsiia* (*A Sensation*)
114. *The Front Page*
115. Mikhailovsky
116. Vakhtangov
117. *Northern Love*
118. *The House in the Snowdrifts*
119. Boris Kustodiev
120. "Rus" ("In Old Russia")
121. Vakhrameev
122. "Lady Macbeth of Mtsensk District"
123. "Kuny" ("Midsummer Games")
124. "Rasskaz o samom glavnom" ("A Story About the Most Important Thing")
125. Rhopalocera
126. Kelbui
127. Orel
128. "Iks" ("X")
129. Indikoplev
130. "Slovo predostavliaetsia tovarishchu Churyginu" ("Comrade Churygin Has the Floor")
131. "O chude proisshedshem v Pepel'nuiu Sredu" ("The Miracle of Ash Wednesday")
132. Dr. Voichek
133. Benedict
134. Simplitsii
135. *Zhitie Blokhi* (*The Life of the Flea*)
136. Zamutii
137. Aleksandr Dikii
138. *O tom, kak istselen byl inok Erazm* (*The Healing of the Novice Erasmus*)
139. "Ela" ("The Sloop")
140. "Navodnenie" ("The Flood")
141. Tsybin
142. "Shinel'" ("The Overcoat")
143. Iausta
144. *Prestuplenie i nakazanie* (*Crime and Punishment*)
145. Raskolnikov
146. Viktor Miroliubov
58. Newcastle-on-Tyne
59. Scythians
60. *Skify* (*Scythians*)
61. "Skify li?" ("Scythians?")
62. Viktor Chernov
63. *Bol'shim detiam skazki* (*Tales for Grown-Up Children*)
64. "Pravda istinnaia" ("The Real Truth")
65. *Ostrovitiane* (*The Islanders*)
66. Iakov Braun
67. Kemble
68. Didi
69. O'Kelly
70. Sir Harold
71. "Lovets chelovekov" ("The Fisher of Men")
72. Craggs
73. Bailey
74. *Sever* (*The North*)
75. Marei
76. Kortoma
77. Pel'ka
78. George Woodcock
79. *Brave New World*
80. *1984*
81. Richard Gregg
82. "Legend of the Grand Inquisitor"
83. *The Brothers Karamazov*
84. Shigalev
85. *The Possessed*
86. Mikhail Karpovich
87. *Notes from Underground*
88. Robert Jackson
89. Dewley
90. "Peshchera" ("The Cave")
91. Martin Martinych
92. Scriabin
93. "Zavtra" ("Tomorrow")
94. "Glaza" ("Eyes")
95. "Mamai"
96. "Drakon" ("The Dragon")
97. "Spodruchnitsa greshnykh" ("The Protectress of Sinners")
98. Anastasiia Chebotarevskaia
۹۹. Serapion Brothers، **گروهی** ادبی متشکّل از ده‌تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کردند. این ده‌تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا گروزدیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکالای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکالای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بودند که از جملهٔ آنها می‌توان از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ گروه دفاع می‌کرد.
100. "Sovremennaia russkaia literatura" ("Contemporary Russian Literature")

"Tri dnia." *Ezhemesiachnyi zhurnal* 2 (1914).
"Aprel'." *Sovremennik* 4 (1915).
"Starshina." *Ezhemesiachnyi zhurnal* 1 (1915).
"Chrevo." *Russkie zapiski* 4 (1915).
Alatyr'. Russkaia mysl' 9 (1915).
"Kriazhi." In Zamyatin's *Uezdnoe.* Petrograd, 1916.
"Pis'menno." *Birzhevye vedomosti* 15,454 (21 March 1916).
"Afrika." *Severnye zapiski* 4/5 (April-May 1916).
"O sviatom grekhe Zenitsy-devy." Delo naroda 181 (15 October 1917).
"Pravda istinnaia." *Novaia zhizn'* 210 (24 December 1917).
Ostrovitiane. Skify II. St. Petersburg, 1918.
"Zemlemer." *Ezhemesiachnyi zhurnal* 1 (1918).
"Glaza." *Novaia zhizn'* 39 (10 March 1918).
"Drakon." *Delo naroda* 35 (4 May/21 April 1918).
"Znamenie." *Mysl'* I. St. Petersburg, 1918.
"Mamai." *Dom iskusstv* 1 (1921).
"Tulumbas: Poslanie smirennogo Zamutiia, episkopa obez'ianskogo." Zapiski mechtatelei 2/3 (1921).
"Lovets chelovekov." *Dom iskusstv* 2 (1921).
"Peshchera." *Zapiski mechtatelei* 5 (1922).
"Spodruchnitsa greshnykh." *Peresvet* II. Moscow, 1922.
Sever. Peterburgskii Al'manakh I. St. Petersburg, 1922.
"Detskaia." *Sovremennye zapiski* 12 (1922).
O tom, kak istselen byl inok Erazm. Berlin, 1922.
"Kuny." *Rossiia* 5 (1923).
"Rus'." St. Petersburg, 1923.
"V Zadonsk na bogomol'e." *Zhizn'iskusstva* 1 (1 January 1924).
"Rasskaz o samom glavnom." *Russkii sovremennik* 1 (1924).
Fonar'. Moscow-Leningrad, 1926.
"O chude proisshedshem v Pepel'nuiu Sredu." *Novaia Rossiia* 1 (1926).
"Iks." *Novaia Rossiia* 2 (1926).
My. Volia Rossii 2, 3, 4 (1927).
"Slovo predostavliaetsia tovarishchu Churyginu." *Al'manakh arteli pisatelei Krug IV.* Moscow, 1927.
"Ela." *Pisateli Krymu: Literaturnyi al'manakh.* Moscow, 1928.
"Desiatiminutnaia drama." *Dni* 1,459 (24 June 1928).
"Navodnenie." *Al'manakh Zemlia i fabrika IV.* Moscow, 1929.
Zhitie Blokhi. Leningrad, 1929.
Bich Bozhii. Paris, 1939.
"Chasy." In Zamyatin's *Bich Bozhii.* Paris, 1939.
"Lev." In Zamyatin's *Bich Bozhii.* Paris, 1939.
"Vstrecha." In Zamyatin's *Bich Bozhii.* Paris, 1939.

147. "Ia boius'" ("I Am Afraid")
148. "Rai" ("Paradise")
۱۴۹. Julius Robert von Mayer، فیزیکدان و پزشک آلمانی. (۱۸۱۴ـ۱۸۷۸)
150. Frank C. Eve
151. "O segodniashnem i o sovremennom" ("The Day and the Age")
152. *Atlantic Monthly*
153. "In the Beginning; an Interpretation of Sunlight Energy"
154. "O literature. revoliutsii. entropii i o prochem" ("On Literature, Revolution, Entropy, and Other Matters"
155. Iurii Annenkov
156. "O sintetizme" ("On Synthetism")
157. "Novaia russkaia proza" ("The New Russian Prose")
158. "Moskva-Peterburg" ("Moscow-Petersburg)
159. Voronsky
160. Na postu
161. *Krasnoe derevo* (*Mahogany*)
162. "Zakulisy" ("Back-stage")
۱۶۳. Cecil B. De Mille، تهیه‌کننده و کارگردان سینمای امریکایی. (۱۸۸۱ـ۱۹۵۹)
۱۶۴. Max Reinhardt، تهیه‌کننده و کارگردان تئاتر اتریشی. (۱۸۷۳ـ۱۹۴۳)
165. Boris Grigor'ev
166. Cagnes-sur-mer
167. Riviera
168. Paul Oettly
169. "Desiatiminutnaia drama" ("A Ten-Minute Drama")
170. "Mucheniki nauki" ("Another Turning of the Worm")
171. Varvara Stolpakova
172. Iakov
173. "Videnie" ("The Apparition")
174. "Chasy" ("The Watch")
175. Semion Zaitser
176. Verochka
177. "Lev" ("The Lion")
178. Petia Zherebiakin
179. "Vstrecha" ("The Encounter")
180. Popov
181. *Bich Bozhii* (*The Scourge of God*)
182. Avgusta Damanskaia
183. Thiais

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

FICTION

"Odin." *Obrazovanie* 11 (1908).
"Skazka o Gospodine Khoroshem i o miloi baryshne." *Novyi den'* 5 (17/30 August 1909).
"Devushka." *Novi zhurnal dlia vsekh* 25 (1910).
Uezdnoe. Zavety 5 (1913).
Na kulichkakh. Zavety 3 (1914).
"Neputevyi." *Ezhemesiachnyi zhurnal* 1 (1914).

vignettes: "Na divane" (On the Couch), "Zveriata" (Baby Animals); "Tramvai" (The Streetcar), "Sneg" (Snow).

Ostrovitiane; povesti i rasskazy. St. Petersburg, 1922.

Bol'shim detiam skazki. Berlin, 1922. Sole collection of twenty fables.

Na Kulichkakh; povesti i rasskazy. St. Petersburg, 1923.

Nechestivye rasskazy Moscow, 1927.

Sobranie sochinenii. 4 vols. Moscow, 1929. Sole multivolume collection published while author was alive.

Bich Bozhii. Paris, 1939. Sole posthumous collection of previously unpublished prose fiction.

My. New York, 1952. First publication of uncorrupt text.

Litsa. New York, 1955. First collection of essays and articles.

Povesti i rasskazy. Munich, 1963.

Sochineniia. 3 vols. Edited by Evgenia Zhiglevich and Boris Filippov. Munich, 1970-. Sole posthumous multivolume collection.

AUTOBIOGRAPHY AND LETTERS

"Avtobiografiia." *Vestnik literatury* 2/3 (1922).

"Avtobiografiia." *Literaturnaia Rossia.* Edited by V. Lidin. Moscow, 1924.

"Avtobiografiia." In Zamyatin's *Sobranie sochinenii* 4. Moscow, 1929.

"Pis'mo Stalinu." In Zamyatin's *Litsa.* New York, 1955.

TRANSLATIONS

"The Cave." Translated by D. S. Mirsky. *The Slavonic Review* 4 (1923).

The Dragon: Fifteen Stories. Translated and edited by Mirra Ginsburg. New York, 1967.

"The Fisher of Men." Translated by Diana Matias. In *Modern Russian Short Stories.* Edited by C. G. Bearne. London, 1969.

A God-Forsaken Hole. Translated by Walker Foard. Ann Arbor, Mich., 1985.

The Islanders. Translated by T. S. Berczynski. Ann Arbor, Mich., 1978.

"Mamai." In *Soviet Literature: An Anthology*. Edited and translated by George Reavey and Marc Slonim. London, 1933.

A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin. Edited and translated by Mirra Ginsburg. Chicago, 1970.

"The Turning of Another Worm." *Cosmopolitan* (March 1931).

"The Watch." Translated by Jacques Le Clercq. *Fiction Parade* 1 (May 1935).

"Mucheniki nauki." *Novyi zhurnal* 67 (1962).

"Privetstvie ot Mestkoma pokoinykh pisatelei." *Grani* 51 (1962).

"Videnie." *Mosty* 9 (1962).

"Kratkaia istoriia Vsemirnoi literatury ot osnovaniia do sego dnia." *Pamiat'; istoricheski sbornik* 5 (1982).

PLAYS

Ogni sviatogo Dominika. Literaturnaia mysl'; al'manakh I. St. Petersburg, 1922.

Blokha. Leningrad, 1926.

Obshchestvo pochetnykh zvonarei. Leningrad, 1926.

Atilla. Novyi zhurnal 24 (1950).

Afrikanskii gost'. Novyi zhurnal 73 (1963).

ESSAYS

"Skify li?" *Mysl'* I. St. Petersburg, 1918.

"Ia boyus'." *Dom iskusstv* I (1921).

Gerbert Uells. St. Petersburg, 1922.

"Serapionovy brat'ia." *Literaturnye zapiski* 1 (25 May 1922).

"L. Andreev." *Kniga o Leonide Andreeve.* Berlin, 1922.

Robert Mayer. Berlin, 1922.

"O sintetizme." In Iurii P. Annenkov. *Portrety.* St. Petersburg, 1922.

"Novaia russkaia proza." *Russkoe iskusstvo* 2/3 (1923).

"O literature, revoliutsii, entropii i o prochem." *Pisateli ob iskusstve i o sebe; sbornik statei* I. Moscow, 1924.

"Anatol' Frans." *Sovremennyi zapad* 2 (1924).

"*O segodniashnem i o sovremennom.*" *Russkii sovremennik* 2 (1924).

"Vospominaniia o Bloke." *Russkii sovremennik* 3 (1924).

"Belaia liubov'." *Sovremennaia literatury; sbornik statei.* Leningrad, 1925.

"Zakulisy." *Kak my pishem; teoria literatury;* Leningrad, 1930.

"Zavtra." In Zamyatin's *Litsa.* New York, 1955.

"Sovremennaia russkaia literatura." *Grani* 32 (1956).

"Psikhologiia tvorchestva." *Grani* 32 (1956).

"O moikh zhenakh, o ledokolakh i o Rossii. *Mosty* 9 (1962).

"Moskva-Peterburg." *Novyi zhurnal* 72 (1963).

"O siuzhete i fabule." *Novyi zhurnal* 75 (1964).

"O iazyke." *Novyi zhurnal* 77 (1964).

COLLECTED WORKS

Uezdnoe; povesti i rasskazy. Moscow, 1916. First collection of short novels and stories.

Vereshki. Petrograd, 1918. Sole publication of four short

Russian Literature. The Hague, 1958.

Kern, Gary, ed. *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays.* Ann Arbor, Mich., 1988.

Leech-Anspach, Gabriele. *Evgenij Zamjatin; Häretiker im Namen des Menschen.* Wiesbaden, 1976.

Mihailovich, Vasa D. "Critics on Evgenii Zamiatin." *Papers on Language and Literature* 10:317-334 (1974).

Mirsky, Dmitry. *Contemporary Russian Literature, 1881-1925.* New York, 1926.

Rhodes, C. H. "Frederick Winslow Taylor's System of Scientific Management in Zamiatin's *We.*" *Journal of General Education* 28:31-42 (1976).

Richards, D. J. *Zamyatin; A Soviet Heretic.* London, 1962.

Scheffler, Leonore. *Evgenij Zamjatin; Sein Weltbild und seine literarische Thematik.* Böhlau, 1984.

Shane, Alex M. *The Life and Works of Evgenij Zamjatin.* Berkeley, 1968.

Shklovsky, Viktor. *Piat' chelovek znakomykh.* Tiflis, 1927.

Slonim, Marc. "Literaturnye otkliki: Evgenii Zamiatin." *Volia Rossii* 8/9:89-95 (1923).

Struve, Gleb. *Soviet Russian Literature*, 1917-1950. Norman, Okla., 1951.

Voronsky,A. "Evgeny Zamyatin." *Russian Literature Triquarterly* 2:153-175 (1972).

Woodcock, George. "Utopias in Negative." *The Sewanee Review* 64:81-97 (1956).

کتابنامهٔ فارسی

مـ ترجمهٔ بهروز مشیری، ؟، ؟، ۱۳۵۲.

We. Translated by Gregory Zilboorg. New York, 1924.

We. In *An Anthology of Russian Literarture in the Soviet Period from Gorki to Pasternak.* Edited and translated by Bernard Guilbert Guerney. New York, 1960.

We. Translated by Mirra Ginsburg. New York, 1972.

We. Translated by Samuel Cioran. In *Russian Literature of the Twenties: An Anthology.* Edited by Carl R. Proffer, Ellendea Proffer, Ronald Meyer, and Mary Ann Szporluk. Ann Arbor, Mich., 1987.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Braun, Yakov. "Vzyskuiushchii cheloveka; tvorchestvo Evgeniia Zamiatina." *Sibirskie ogni* 5/6: 225-240 (1923).

Brown, Edward J. *Brave New World, 1984, and We: An Essay on Anti-Utopia.* Ann Arbor, Mich., 1976.

Collins, Christopher. *Evgenij Zamjatin. An Interpretive Study.* The Hague, 1973.

Edwards, T. R. N. *Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pilnyak, and Bulgakov.* Cambridge, 1982.

Efremin, A. "Evgenii Zamiatin." *Krasnaia nov'* 1: 228-235 (1930).

Franz, Norbert. *Groteske Strukturen in der Prosa Zamjatins: Syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte.* Munich, 1980.

Gregg, Richard A. "Two Adams and Eve in a Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible, and *We.*" *Slavic Review* 24:680-687 (1965).

Jackson, Robert L. *Dostoevskij's Underground Man in*

سرگیی میترافانوویچ گارادیتسکی

(۱۹۶۷ـ۱۸۸۴)

جین جی. هریس
بابک محقّق

گارادیتسکی شاعر و از بنیانگذاران «اتّحادیّه شاعران» و جنبش ادبی آکمئیستی بود. او دانشجوی دپارتمان تاریخ و زبانشناسیِ دانشگاهِ پطرزبورگ بود. در ۱۹۱۲ **گومیلیوف** دربارهٔ او نوشت، «وجود سرگیی گارادیتسکی مایهٔ شور و شوق فراوان همهٔ ماست.... او موفّق به انجام چنان کارهای عظیمی شده است که شگفتی همگان را برمی‌انگیزد.... قدرت خلّاقهٔ بی‌مهار او، عزم راسخش در آفریدن هرآنچه به ذهنش خطور کرده است، و وحدت سبک او در انواع و اقسام گوناگونِ آثاری که خلق کرده است، همه، نشان از سرشتی بیقرار و استوار دارند که کاملاً شایسته و برازندهٔ زیستن در قرنِ حماسیِ بیستم است.»

گارادیتسکی بیش از ده جلد کتاب شعر، داستان، و ترجمهٔ ادبی منتشر کرده و حتّی لیبرتویی نیز برای اپرای گلینکا[1] (ایوان سوسانین[2]، ۱۹۳۷ـ۱۹۴۴) نوشته است، امّا او شهرت و محبوبیّتش را مدیون دو عامل دیگر است: نخستین عامل شهرت زودهنگامی است که با انتشار اوّلین کتاب شعرش، **غلّهٔ بهاره**[3] (۱۹۰۷)، که نوید شاعری با آتیه را می‌داد، نصیبش شد ـ این شعر تحسین **بریوسوف** و **بلوک** را برانگیخت ـ و عامل دوّم نقشی است که او در بنیادنهادن «اتّحادیّه شاعران» (۱۹۱۱) (همراه با گومیلیوف) و جنبش آکمئیستی ایفا کرد.

گارادیتسکی بهترین اشعارش را با الهام‌گرفتن از اساطیر اسلاوی و فولکلور روسی سرود که علاقهٔ او به این اساطیر و فولکلور بیشتر به‌سبب انگیزه‌ای بود که در **خلیبنیکوف** (شاعرِ جوانِ فوتوریست) ایجاد کرده بود تا او نیز چنین اشعاری بسراید؛ و در واقع اهمّیّت و اعتبار گارادیتسکی به‌همین عامل مربوط است. او دوّمین مجموعهٔ اشعارش را تحت عنوان **پرون**[4] (نام اسلاویِ خدای رعد، ۱۹۰۷) و همچنین پنجمین کتابش را به‌نام **درخت بید**[5] (۱۹۱۲) منتشر کرد که هردو موفّقیّت‌آمیز بودند و گومیلیوف نقدی بر آنها نوشت. امّا قصّه‌های منثور او بسیار کمتر از این‌دو کتاب تأثیرگذار بودند.

در نوامبر ۱۹۱۱ گارادیتسکی به گومیلیوف که استاد و دوستش بود پیوست تا به یاری هم «اتّحادیّهٔ شاعران» را تشکیل دهند. در ۱۹۱۳ آنها مانیفستِ جنبش آکمئیستی را با عنوان «برخی جریانها در شعر معاصر روسیّه»[6] در شمارهٔ ژانویهٔ نشریّهٔ **آپالّون** منتشر کردند. او همچنین دو شعر «آدم»[7] و «ستارگان»[8] را که بخشی از مجموعهٔ اشعار برنامه‌دار او بودند در شمارهٔ مارس **آپالّون** به‌چاپ رساند.

مانیفست گارادیتسکی در مقایسه با مانیفست گومیلیوف روشنتر، ساده‌تر، و صریحتر است و در آن سخت به سمبولیسم فوق‌رازورانهٔ ویچسلاف **ایوانوف** و زیبایی‌شناسی افراطی نخستین نسل شاعران سمبولیست می‌تازد. او در مانیفست خود علّت اصلی اختلافش را با سمبولیستها در نوع نگرش آنها به پدیده‌های مافوق طبیعی (به‌عنوان سرچشمهٔ هنر و زیبایی) می‌داند و در عین حال زیربنای آرمانهای آکمئیستی را توان بشر در درک‌کردن سرنوشت اخلاقی و مادّی‌اش معرّفی می‌کند: «مسألهٔ اساسیی که تفاوتهای میان آکمئیسم و سمبولیسم را آشکار می‌کند جهان پرسروصدا و رنگارنگ ماست: **این جهان** از زمان، حجم، و فرم ساخته شده است: این سیّاره، کرهٔ زمین است.» او همچنین از دوستان شاعرش می‌خواهد که «شعر را به جهان واقعی بازگردانند». او در نخستین شعرهایی که پس از انقلاب سرود به مضامینی همچون پیشرفت انقلابی و سودای مبارزهٔ قهرمانانهٔ انسان پرداخت. منتقدان خارج از اتّحاد شوروی گارادیتسکی را از لحاظ اخلاقی سخت مورد نکوهش قرار می‌دهند، چراکه او در ملأعام بر علیه گومیلیوف سخن گفته بود.

پی‌نویسها

۱. Mikhail Glinka، (۱۸۰۴ـ۱۸۵۷). آهنگساز روس.

2. *Ivan Susanin*

3. *Yar'* (*Spring Corn*)

4. *Perun*

5. *Iva* (*Willow*)

6. "Some Currents in Contemporary Russian Poetry"

TRANSLATIONS

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 636-41.

See also: Lewanski, p. 259.

SECONDARY LITERATURE

N. A. Taktasheva, ed., "Avtobiografiya S. M. Gorodetskogo," *RLit* 12 (1970), no. 3, pp. 186-90.

7. "Adam"
8. "The Stars"

Selected Bibliography

WORKS

Stikhotvoreniya i poemy. 1960.

Stikhi. 1964.

ولیمیر خلیبنیکوف

(۱۸۸۵ـ ۱۹۲۲)

هنریک باران
عبدالله کوثری

ویکتور ولادیمیروویچ خلیبنیکوف (با نام مستعار ولیمیر) از چهره‌های سرشناس جنبش کوبیست‌ـ فوتوریست روسیّه بود که در طول زندگی خود هم ستایش شد و هم نکوهش شنید و میراث ادبی او در سالهای پس از مرگش پیوسته آماج نگرشهای انتقادی متفاوت بوده است. برخی چون زبان‌شناس بزرگ اسلاو، رامان **یاکوبسون**، او را استاد بی‌بدیل هنر کلامی دانسته‌اند و برخی چون ایوسیف **برودسکی**، بهترین شاعر معاصر روس، آثار او را «نمونهٔ بارز آشفتگی و عدم انسجام» خوانده‌اند. داوریَ دربارهٔ خلیبنیکوف تا اندازهٔ زیادی بستگی به عقیدهٔ داوران دربارهٔ جنبه‌های عمدهٔ فعّالیّت ادبی او دارد: جاروجنجالی که خلیبنیکوف و دیگر کوبیست‌ـ فوتوریستها در دههٔ ۱۹۱۰ در محافل ادبی برپا کردند، زندگی خلیبنیکوف که او را به «شاعری مفتون مسیح» شهره کرده است، بی‌پروایی او در تجربه‌های کلامی که بسیاری از نوشته‌هایش را دشوار کرده است، کندوکاو روشنفکرانهٔ جدّی در نظریّه‌های تاریخ که او را از بیشتر معاصرانش متمایز می‌کند، و روند پیش‌بینی‌ناپذیر کارش که سبب می‌شود برخی از گفته‌های نبوغ‌آمیزش با شعری سَبُک و بیمایه پهلوبه‌پهلو زند ـ اینها از جنبه‌های عمدهٔ فعّالیّت ادبی او به شمار می‌روند.

نگرش به خلیبنیکوف همگام با تحوّل تاریخ روسیّه تحوّل یافته است. در دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ آثارش شهرت فراوان یافت (چندان که مجموعهٔ پنج‌جلدی نوشته‌هایش در ۱۹۲۸ـ۱۹۳۳ منتشر شد) و نویسندگان و شاعران سرشناسی چون ولادیمیر **مایاکوفسکی**، نیکالای **زابالوتسکی**، یوری **آلیشا** و فسیوولود **ایوانوف** خود را وامدار آثار او می‌دانستند. امّا خلیبنیکوف هرچند انقلاب اکتبر را «پذیرفته بود»، نوشته‌هایش چندان بت‌شکنانه بود که سخنگویان رسمی فرهنگ شوروی در دوران استالین آن را برنمی‌تافتند. گهگاه قطعاتی یا مجموعه‌هایی کوچک از او منتشر می‌شد، امّا بیش از پیش از نظرها می‌افتاد.

در ۱۹۵۱، که اوج تاریک‌اندیشی استالینیستی بود، ویسّاریون سایانوفِ[1] شاعر می‌توانست با خیال راحت اعلام کند: «در شعر شوروی جایی برای خلیبنیکوف نیست.» امّا از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ بار دیگر در شوروی و در غرب نوشته‌ها و زندگی این شاعر توجّه بسیاری را جلب کرد و صدمین سالگرد تولّد او در ۱۹۸۵ با انتشار مجموعه‌هایی معتبر از آثار او و بررسی علمی آنها همراه شد.

اگرچه زندگی خلیبنیکوف با دشواریهایی توأم بود، او برخلاف اغلب شاعران و نویسندگان مدرن روسیّه هیچگاه دچار مواجههٔ فردی با تاریخ نشد. همین نکته او را از چهره‌هایی نام‌آور چون نیکالای **گومیلیوف**، اوسیپ **ماندلشتام**، مارینا **تسوتایوا**، باریس **پاسترناک** و آنّا **آخماتووا** متمایز می‌کند. نکتهٔ جالب این است که همین درگیرنشدن با دولت شوروی خلیبنیکوف را در چشم بسیاری از روشنفکران روس از عنصری اساسی بی‌بهره کرده است. یعنی زندگی و آثار او از نظر آنان فاقد آن تعهّد عمیق، گزینش تعیین‌کننده، و اصالتی است که برای هر شاعر روس ضرورت دارد. علاوه بر این، از آنجاکه خلیبنیکوف بیشتر در عرصهٔ تجربه‌ورزی در زبان کار می‌کرد و عصیان او عصیانی فرهنگی بود و از گرایش آکمئیستی تأکید بر سنّت‌های فرهنگی و ارزشهای اخلاقی به‌دور بود، برخی از خوانندگان چندان اهمّیّتی برای او قائل نیستند.

خلیبنیکوف را شاعری دشوار و درواقع یکی از پیچیده‌ترین شاعران روس می‌دانند. کسانی که دربارهٔ او مطالعه می‌کنند با بسیاری نکات مبهم در زندگی و آثار او روبرو می‌شوند. دربارهٔ زندگی‌اش مدارک زیادی در دست نیست و این، هم به‌سبب آشفتگیهای پدیدآمده در انقلاب و جنگ داخلی است و هم به‌سبب سفرهای او در سراسر روسیّه که باگردآوری اسناد و مدارکِ شخصی چندان مناسبتی نداشته است. آنچه امروز در دست داریم طرحی کلّی از زندگی اوست و گمان نمی‌رود پژوهشگران در آینده به مطالبی دست یابند که به‌لحاظ کمّی و کیفی بتواند فقدان بسیاری از نکات دقیق در این مورد را جبران کند. بیشتر آنچه می‌دانیم از طریق حافظهٔ افراد به ما رسیده است ـ منبعی نه‌چندان دقیق که شاید برای انتقال جنبه‌های عمومی و دریافتهای کم‌وبیش

اساطیری ذهن خلیبنیکوف مناسب باشد، امّا در آشکارکردن منش درونی شاعر به‌کار نمی‌آید.

این منش درونی در نوشته‌های خلیبنیکوف بیان می‌شود، امّا خواننده و پژوهشگر در اینجا با مشکلاتی فراتر از پرسشهایی عادی دربارهٔ رابطهٔ میان هنر و واقعیّت برونی روبرو می‌شود. مرگ خلیبنیکوف در سنّ سی‌وهفت‌سالگی این فرصت را از او گرفت که شکل «نهایی» بسیاری از نوشته‌هایش را فراهم آورد. در نتیجه، در بسیاری موارد، ما مطمئن نیستیم که با متنی معتبر و نهایی سروکار داریم یا نه. از آنجاکه نوشته‌های خلیبنیکوف پیچیده و پوشیده از لایه‌های معنایی است و اشارات بسیار به زندگی شخصی او دارد، این مشکلات مانعی جدّی در کار پژوهشگر و خواننده پدید می‌آورد.

پس چرا آثار خلیبنیکوف را می‌خوانیم و بررسی می‌کنیم؟ نخست به‌خاطر ارزش تاریخی آنها. خلیبنیکوف پیشاپیشِ جنبشِ پیشرو ادبیّات روسیّه در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ حرکت می‌کرد. میراث ادبی او هنوز بسیاری از شاعران و نویسندگان را به خود می‌خواند؛ نویسندگانی چون آندریی **وازنسینسکی** و نویسندهٔ فقید آندریی آمالیریک* وامدار اویند و می‌توان انتظار داشت که این شاعر در سالهای آینده نیز بر ادبیّات روس تأثیر بگذارد.

دلیل دیگر بررسی خلیبنیکوف زیبایی زبان او، تخیّل بی‌پروای او، و حسّ غرابتی است که در بسیاری از نوشته‌هایش راه یافته است. گاه در قطعه‌ای کوتاه چند لایهٔ معنی روی هم می‌نشیند و کشف لایه‌لایهٔ این معانی خواننده را از مهارت خلیبنیکوف در مقام شاعری پیچیده‌گو به حیرت می‌اندازد؛ همچنین افکاری آرمانی که در آنها علم با قصّه‌های پریان و داستان علمی درهم می‌آمیزد؛ و سرانجام رگه‌ای اساطیری ـ گاه آشکار و گاه نهفته ـ چنان قدرتی به برخی نوشته‌های او می‌دهد که می‌تواند خواننده را به‌شگفتی برد و ذهنش را مشغول خود کند. چنین آثاری را نمی‌توان نادیده انگاشت.

زندگی

خلیبنیکوف که چهارمین فرزند از پنج فرزند یک کارمند دون‌پایهٔ دولت بود در ۹ نوامبر ۱۸۸۵ (بنا بر تقویم قدیمی، ۲۸ اکتبر) در اردوگاهی بیابانی واقع در ناحیهٔ چرنویارسک[۲] از ایالت استرخان به‌دنیا آمد. خانوادهٔ پدری‌اش از دیرباز در شمار طبقهٔ بازرگان شهر قدیمی تجارت‌پیشهٔ استرخان بودند و نیاکان خانوادهٔ مادری‌اش از قزّاقهای زاپوروژ[۳] ساکن منطقهٔ اوکراین. این هردو تبار مایهٔ مباهات خلیبنیکوف بود.

خانواده در سالهای کودکی خلیبنیکوف یکسر در سفر بود و در جریان این سفر او با ملیّتهای گوناگون امپراتوری روسیّه از نزدیک آشنا می‌شد. پایدارترین ماندگاه خانواده استرخان بود، شهری که در طول قرنها میعادگاه شرق و غرب به‌شمار می‌رفت و جایگاهی مهمّ در نوشته‌های شاعر پیدا کرد.

والدین خلیبنیکوف به علایق و استعدادهای گوناگون فرزندانشان توجّه داشتند. پدر، خود پرنده‌شناس و متخصّص جنگلداری بود، با چهره‌های سرشناس همکاری داشت، و کتابهایی علمی منتشر کرده بود. خلیبنیکوف و برادرش، آلکساندر، عشق به مطالعهٔ طبیعت را از پدر به‌ارث بردند. مادر، یکاترینا، فارغ‌التّحصیل مؤسّسهٔ معتبر اسمولنی[۴] بود، مطالعات عمیق در تاریخ داشت، و علاقه به این موضوع را به پسرش منتقل کرد. فرزندان این خانواده علاقهٔ بسیار به نقّاشی و طرّاحی که در خانه می‌آموختند نشان می‌دادند. خواهر خلیبنیکوف، ویرا، نقّاشی حرفه‌ای شد و خودِ خلیبنیکوف بسیار خوب طرّاحی می‌کرد که در بعضی کارهای به‌جامانده‌اش به چشم می‌خورد.

آموزگاران خلیبنیکوف او را طبیعت‌شناس و ریاضیدان آینده به شمار می‌آوردند. همین علاقه و استعداد او را واداشت که با هیئتی جغرافیایی در سفر به داغستان همراه شود. دوسال بعد او و برادرش، آلکساندر، با هیئتی از دانشجویان علوم طبیعی به کوههای اورال رفتند. یکی از نتایج این سفرهای علمی و مطالعات پرنده‌شناسی انتشار چند مقاله و پیامد دیگر درآمیختن هنر خلیبنیکوف با لایه‌های گوناگون تخیّل و زبان وام‌گرفته از طبیعت بود.

تحصیلات رسمی خلیبنیکوف تاحدّی نامنظّم بود. بعد از اتمام دبیرستان، در ۱۹۰۳ او وارد دانشگاه غازان شد که بر سنّت دیرین آموزش ریاضیّات مباهات می‌کرد. او مدّت کوتاهی به آموختن ریاضیّات و علوم طبیعی پرداخت. در پاییز ۱۹۰۸ به دانشگاه پطرزبورگ رفت و در آنجا نیز نخست آموختن علوم طبیعی را پی گرفت. در پاییز ۱۹۰۹ در رشتهٔ لغت‌شناسی نام‌نویسی کرد. در آنجا نخست لغت‌شناسی اسلاو را آموخت و آنگاه بر آن شد تا به زبانهای شرقی روی آورد. امّا از این پس دیگر به‌طور مرتّب در دانشگاه حضور نمی‌یافت و در ۱۹۱۱ به‌خاطر نپرداختن شهریه از دانشگاه اخراج شد. او دیگر خود را وقف ادبیّات کرده و پای به زندگی کولی‌وار محافل پطرزبورگ نهاده بود.

در نخستین دههٔ قرن بیستم محیط ادبی روسیّه سرشار از استعدادهای فردی همراه با کشمکشهای فزاینده در میان گروهها بود. در این دوران شعر مهمّترین قلمرو ادبیّات بود؛ در شعر هم سمبولیستها بالاترین جایگاه را داشتند و چهره‌هایی چون دمیتری **مرشکوفسکی**، زینائیدا **هیپیوس**، والیری **بریوسوف**، فیودور **سالاگوب**، آندریی **بیلی**، آلکساندر **بلوک**، اینّاکینتی **آننسکی** و

ویچسلاف **ایوانوف** در میان ایشان بودند. سمبولیستها که از نیمهٔ دههٔ ۱۸۹۰ پا به میدان نهاده بودند در ظرف چند سال مرکز ثقل ادبیّات را از رئالیسم برداشته و کانون توجّه آن را از کارکردهای آموزشی و فایده‌گرایانه (خاصّه در نثر) به‌سوی نگرشی جدید به سنّتهای فرهنگی، جستجو در جنبهٔ فنّی شعر، و احیای عناصر رمانتیکِ فردیّتِ شاعر کشانده بودند. آنان بر جذّابیّت زیباشناسی، جنبه‌های تاریک روح، و قلمرو رمزآمیزی که پشت صورتِ ظاهرِ جهان می‌دیدند تأکید می‌کردند. دستاوردهای آنان بخشی عمده از آن چیزی است که به **عصر سیمینِ** ادبیّات روسیّه شهرت یافته است.

زمانی که خلیبنیکوف به پطرزبورگ رسید سمبولیستها در دورهٔ تأمّل در کار خود بودند. آنان اگرچه نفوذشان به بالاترین حدّ رسیده بود و چاپخانه‌ها و مجلّات و خوانندگان جدیدی برای خود داشتند، در آستانهٔ مجادلات داخلی بودند که در ۱۹۱۰ سبب انحلال جنبش ایشان شد. آنگاه سازمانهای گوناگون، انتشارات گوناگون، و گروههای گوناگون پدید آمد. خلیبنیکوف که جوانی شهرستانی بود خود را درست در هنگامهٔ این آشوب فرهنگیِ هیجان‌انگیز یافت.

خلیبنیکوف نیز چون دیگر نویسندگان پُرسودای آن زمان از سمبولیستها تأثیر گرفت. گزیده‌هایی از آثار شاعران فرانسوی و بلژیکی (بودلر، پل والری، و دیگران) را مطالعه می‌کرد و از رمانهایی سالاگوب و بیلی نیز تأثیر می‌پذیرفت. آشناییهای شخصی نیز در تحوّل او سهمی داشت. او مکاتبات و دیدارهایی با ویچسلاف ایوانوف یونان‌شناس و شاعر داشت و او را بسیار می‌ستود، چندانکه در ۱۹۰۹ شعر ویتمن‌وار و منثور خود به نام «باغ وحش»[5] را به او تقدیم کرده بود. ایوانوف نیز در این مرد جوان استعدادی نویدبخش یافته بود. در پایتخت خلیبنیکوف در محافل سمبولیستها که به «برج» معروف بود حضور می‌یافت. در این محافل چهره‌های نامداری از همهٔ بخشهای فرهنگ و آموزش حضور می‌یافتند، تبادل آرا می‌کردند، آثار خود را می‌خواندند، و به‌نقد نوشته‌های مهمّ می‌پرداختند. او با آلکسیی **ریمیزوف** نویسنده و میخائیل **کوزمین** شاعر رفاقتی به‌هم رساند و قرار بر این شد که اشعارش در مجلّهٔ نوبنیاد **آپالّون** منتشر شود، امّا این قرارومدارها به جایی نرسید و در اوایل ۱۹۱۰ راه خلیبنیکوف در ادبیّات از راه سمبولیستها و جنبش نوپای آکمئیستها جدا شد.

به کوشش واسیلی کامینسکی*، که شاعری کم‌مایه و آدمی همه‌کاره بود و در اکتبر ۱۹۰۸ اثری تجربی از خلیبنیکوف با عنوان «وسوسهٔ آدم گناهکار»[6] (اوّلین اثر منتشرشدهٔ او) را منتشر کرد، خلیبنیکوف به محفل هنرمندان و نویسندگان امپرسیونیست درآمد که از چهره‌های سرشناس آن می‌توان به دکتر نیکالای کولبین[7]، نظریّه‌پرداز برق و حامی موفّق جنبشهای پیشرو، شاعر و نقّاش ماهر و گوشه‌گیر، یلینا گورو*، و شوهرش، میخائیل ماتیوشین[8] آهنگساز و نقّاش، و سه‌برادران بورلیوک[9]، خاصّه داوید بورلیوک*، نقّاشی کم‌وبیش بااستعداد و سازمانده و کارفرمایی بسیار توانا، اشاره کرد. خلیبنیکوف در ۱۹۱۰ با این گروه در انتشار دو جُنگ مهمّ که مقدّمه‌ای بر جنبش فوتوریسم در روسیّه به‌شمار می‌آیند همکاری کرد. از این‌دو یکی **استودیوی امپرسیونیستها**[10] بود که به همّت کولبین منتشر شد و دیگری **دامی برای داوران**[11] که داوید بورلیوک نقشی عمده در آن داشت. مجموعهٔ اوّل حاوی اثری از خلیبنیکوف بود که هنوز هم مشهورترین کار او به شمار می‌رود: شعر کوتاه «افسون با خنده»[12] (۱۹۱۰). این شعر بر اساس ساختن واژه‌هایی جدید از ریشهٔ روسیِ smekh (خنده) سروده شده بود. در اواخر ۱۹۱۰ ماتیوشین که تحت تأثیر خلیبنیکوف قرار گرفته بود به‌فکر انتشار مجموعه‌ای از اشعار او افتاد، امّا این طرح نیز به‌جایی نرسید و کار به آینده موکول شد.

داوید بورلیوک که «پدر فوتوریستهای روس» است تأثیری عمده بر زندگی خلیبنیکوف نهاد. تابستان ۱۹۱۰ را خلیبنیکوف با خانوادهٔ بورلیوک در چرنیانکا[13]، نزدیک خرسون[14] (شبه‌جزیرهٔ کریمه)، گذراند که در آنجا خانوادهٔ بورلیوک ادارهٔ ملکی بزرگ را برعهده داشت. این ملک وسیع که سرشار از آثار تاریخی برجامانده از دوران سکاها بود خلیبنیکوف را که دورهٔ شیفتگی به گذشتهٔ قوم اسلاو را می‌گذارند سخت مفتون خود کرد. جای تعجّب نیست که عناصر سکایی در آثار این دورهٔ او نمایان می‌شوند. چرنیانکا میعادگاه دیگر شاعرانی نیز بود که با برادران بورلیوک پیمان بستند و فضای آنجا به شکل‌گیری خط مشی گروه «هیلائیا»[15] که خلیبنیکوف نیز عضو آن بود کمک کرد.

بنا بر خاطرات بندیکت لیفشیتس* شاعر (**کماندار یک چشم و نیمی**[16]، ۱۹۳۳) «هیلائیا» در اواخر ۱۹۱۱ و اوایل ۱۹۱۲ تشکیل شد. اعضای این گروه ـ خلیبنیکوف، برادران بورلیوک، گورو، لیفشیتس، مایاکوفسکی، و آلکسیی کروچونیخ*ـ تحت تأثیر آخرین تحوّلات در هنرهای بصری (کوبیسم و خصلت بدوی آثار میخائیل لاریونوف[17] و ناتالیا گانچاروا[18]) و نیز سنّتهای قدیمی و تاریخی سکاها بودند. در طول ۱۹۱۲ برخی از اعضای این گروه در مباحثات پرشور دربارهٔ هنر مدرن که در شهرهای بزرگ تشکیل می‌شد شرکت جستند و برخی آثار جدیدشان را منتشر کردند. در دسامبر، بعد از مباحثات بسیار، مجموعه‌ای برنامه‌دار با عنوان **کشیده‌ای بر گوش پسند عمومی**[19] که شامل بیانیّه‌ای با همان نام بود با نمونه‌هایی از آثار اعضای گروه منتشر شد (خلیبنیکوف گرچه با همهٔ نکات بیانیّه موافق نبود، آن را امضا کرده بود). نوشته‌های خلیبنیکوف ـ ازجمله «دهان می‌خواند: بوبی اوبی»[20]

(۱۹۰۸ـ۱۹۰۹) که شعر تجربی کوتاهی بود که در آن صداها با رنگها رابطه می‌یافتند ـ مهمّترین مطالب این جُنگ بود.

انتشار این جُنگ مردم را جلب کرد، هرچند بیشتر نقدها ناموافق بود. گروه هیلائیا حمله به ادبیّات تثبیت‌شده را ادامه دادند و این‌بار در فوریهٔ ۱۹۱۳ **دامی برای داوران ۲**[۲۱] را منتشر کردند، در مارس ۱۹۱۳ در انتشار مجلّه‌ای که ناشر آن گروه پیشرو اتّحادیّهٔ جوانان بود مشارکت جستند، و در همان ماه مجموعه‌ای بسیار ممتاز با عنوان **کتاب دعای سه**[۲۲] منتشر کردند. همهٔ اینها نوشته‌های بسیاری از خلیبنیکوف را دربرداشت؛ همچنین بسیاری نوشته‌های دیگرش در مجموعهٔ سه[۲۳] در سپتامبر ۱۹۱۳ به‌چاپ رسید.

در ۱۹۱۳ گروه هیلائیا به فوتوریستها یا کوبیست‌ـ‌فوتوریستها شهرت یافت و گرچه خود در آغاز با این نام مخالفت می‌کرد، سرانجام به آن تن درداد. تا فرارسیدن پاییز ۱۹۱۳ آنان توانسته بودند توجّه مردم را جلب کنند و این نه صرفاً به‌خاطر نوشته‌هاشان، که به‌سبب فعّالیّتهای عمومی به‌منظور برانگیختن احساس مردم بود. برای مثال شعرخوانی عمومی آنها در مسکو در اکتبر با نمایشی تبلیغاتی شروع شد: آنان چندروز پیاپی با صورتهای رنگ‌کرده و لباسهایی مغایر با رسم و پسند روز در خیابان اصلی مسکو رژه می‌رفتند و شعرهای خود را به آواز بلند می‌خواندند. خود مراسم شعرخوانی که در آن اعضای گروه سخنانی پرخاشگرانه بر زبان آوردند و به حضّار اهانت کردند «رویدادی» به‌یادماندنی بود. این مراسم و نظایر آن شهرتی را که داوید بورلیوک و دوستانش آرزومندش بودند برای آنان به‌ارمغان آورد.

در این دورهٔ کوتاه بود که کار کوبیست‌ـ‌فوتوریستها رونق گرفت. گردش طولانی شاعران در شهرستانها ایشان را انگشت‌نمای خلق کرد. گروه همچنان تحقیر و سرزنش روزنامه‌ها را برمی‌انگیخت؛ امّا در عین‌حال تاحدودی رضایت برخی چهره‌های سرشناس ادبی را نیز جلب کرده بود. در ۱۹۱۴ انتشار نوشته‌های این گروه ادامه یافت و نوشته‌های خلیبنیکوف همچنان در کانون مجموعه‌ها بود. او همچنین سه مجموعه از نوشته‌های خود را با عنوانهای **بِغرّید! دستکشها: ۱۹۰۸ـ۱۹۱۴**[۲۴] (۱۹۱۳)، **گزیدهٔ شعرها**[۲۵] (۱۹۱۴) و **آفریده‌ها ۱۹۰۶ـ۱۹۰۸**[۲۶] (۱۹۱۴) منتشر کرد؛ البتّه سایر افراد گروه ویرایش این نوشته‌ها و کوشش برای انتشار آنها را برعهده داشتند. گرچه شاعر به‌ویرایش سهل‌انگارانهٔ شعرها اعتراض داشت، امّا چاپ آثارش بی‌گمان واقعه‌ای مهمّ برای او بود.

در ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴ خلیبنیکوف نقشی فعّال در گروه کوبیست‌ـ‌فوتوریست داشت. آثار او را اعضای گروه همچون دلیلی بر برتری جنبش خود بر فوتوریسم ایتالیا و نمایندهٔ آن فیلیپو مارینتّی عرضه می‌کردند. برای مایاکوفسکی و کامینسکی این شعرها گنجینه‌ای الهام‌بخش در مضمون و تکنیک بود. خلیبنیکوف رهبر گروه به‌شمار می‌آمد و مظهر زیبایی‌شناسی و بوطیقای آنان بود. اگر بورلیوک مغز این گروه و مایاکوفسکی سخنگوی آن بود، خلیبنیکوف را باید روح گروه دانست.

مشارکت در جنبش کوبیست‌ـ‌فوتوریست، و شهرت ادبی او به بهای اختلافات خانوادگی تمام شد. پدر شاعر که سخت از ترک تحصیل او برآشفته بود با فعّالیّتهای ادبی‌اش مخالفت می‌کرد. از این‌روی بود که پدر در ژانویهٔ ۱۹۰۹ به دخترش، یکاترینا، نوشت: «او باز هم از اسویتاشینو[۲۷] چیزی برای انتشار به پطرزبورگ فرستاده است. اعتراضی نداشت که من آن نوشته را بخوانم، امّا من حوصلهٔ بحث دربارهٔ این‌جور مسائل را ندارم.» و باز در اواخر ژانویه: «او نمی‌تواند نوشته‌هایش را برای تو بفرستد. آنها را با خودش نیاورده است. من خواندمشان. سه قطعهٔ کوتاه بود. یکی‌شان را آن لغتهای جدیدش خراب کرده، آن یکی مغلق و پُرتکلّف است، و سوّمی اصلاً ارزشی ندارد.» شاعر جوان امید خانواده را به اینکه رشته‌ای علمی را پی خواهد گرفت نقش بر آب کرده بود. علاوه بر اینها، یکسر پول می‌خواست، حاضر نبود برای آینده نقشه‌ای بکشد، و چنین که برمی‌آمد بر سر هیچ کاری بند نمی‌شد، بنابراین قادر نبود پاسخگوی نیازهای خودش باشد. پدرش که دیگر به‌تنگ آمده بود در ۱۹۱۴ به آلکساندر، پسر دیگرش، نوشت: «من و او، دست‌کم در حرفهامان، تصوّراتی صددرصد متفاوت دربارهٔ مفهوم زندگی و به‌طور کلّی همهٔ چیزها داریم.»

خلیبنیکوف نیز به‌نوبهٔ خود بارها از خانواده گله می‌کرد. در نامه‌ای که در نیمهٔ ۱۹۱۲ نوشته شده است، او با لحنی طعنه‌آمیز به پدرش اطمینان می‌دهد که انتشار نوشته‌هایش لطمه‌ای بر آبروی خانواده نمی‌زند. در تابستان ۱۹۱۴ شاعر که در استرخان بود در نامه‌ای به ماتیوشین احساس خود را بیان می‌کند: «و امّا من، دارم از نظر روحی می‌میرم. گرفتار نوعی تغییر، سرخوردگی؛ ازدست‌دادن ایمان، ته‌کشیدن، و بی‌عاطفگی شده‌ام. فقط این را می‌دانم که خیلی راحت و آسوده از مرگ استقبال می‌کنم.»

در این‌دوره شخصیّت و رویدادهای زندگی نامتعارف خلیبنیکوف دیگر بدل به افسانه‌ای شده بود. در ۱۹۱۴ کامینسکی در مقالهٔ کوتاهی با عنوان «دربارهٔ خلیبنیکوف، رهبر معظّم»[۲۸] نوشت: «خلیبنیکوف جذّابترین فرد است که، با انزوای فروتنانه و لاهوتی‌اش، به تقدّسی اساطیری نزدیک می‌شود....» شرم و آزرمِ ذاتیِ خلیبنیکوف، غرقه‌شدن در افکار و تصوّرات خود، و فقدان انگیزهٔ «فتح و پیروزی» او را از اینکه در میان افراد و گروههای متخاصم و پرهیاهوی رقیب در محیط هنری و ادبی روسیّه نقش رهبر فکری کوبیست‌ـ‌فوتوریستها را برعهده بگیرد بازمی‌داشت.

شاعر که غرقه در نگارش آثار خود بود، علاقه‌ای به پول و مقام نداشت، و از شغل و درآمد ثابت بی‌بهره بود نمی‌توانست در یک‌جا ماندگار شود و اغلب برای گذران زندگی به دیگران وابسته بود. در تابستان ۱۹۰۹ به مادرش نوشت: «کم‌کم دارم ولگرد خیابانها می‌شوم.» امّا در همان نامه با کلامی دوپهلو می‌گوید: «بگذریم، در نوشته‌های من دنبال حرف راست نگرد.» بنا بر گفتهٔ داوید بورلیوک و سایر دوستان شاعر، باید بگوییم اگرچه آنان گاه از خلیبنیکوف سوءاستفاده می‌کردند و با انتشار سهل‌انگارانهٔ آثارش چنانکه بایست از او قدردانی نمی‌کردند، جملگی به تشخّص او معترف و آمادهٔ حمایت از آثارش بودند. کمک به خلیبنیکوف کار ساده‌ای نبود، خاصّه از آن روی که می‌خواست پیوسته میان مسکو و پطرزبورگ و خانهٔ پدری در استرخان در رفت‌وآمد باشد. مایملک مختصرش را، که بیشتر دستنوشته‌ها و دفترهایش بود، با خود به سفر می‌برد. این زندگی عشیره‌ای درست نقطهٔ مقابل زندگی سامان‌یافته و ثابتی بود که بیشتر نویسندگان آن‌دوره، با هر گرایش هنری، برای خود دست‌وپا کرده بودند.

بخشهایی از یادداشتهای خود خلیبنیکوف و نیز خاطرات دیگران نشان می‌دهد که او تا چه حدّ به الزامات روابط حادّ اجتماعی بی‌اعتنا بود. پس جای شگفتی نیست اگر روابطش با زنها نیز چندان موفّقیّت‌آمیز نبوده باشد. اگرچه چندبار گرفتار عشق شد، بیشتر نقش خواستگاری ناکام را بازی کرد. جدّی‌ترین رابطهٔ شاعر با نادیژدا نیکالایوا[۲۹]ی نقّاش بود که در محافل ادبی به «مادونای چینی» مشهور بود. تصویر این زن و زنهای دیگری که می‌شناخت (خاصّه بانوی اشرافی ویرا بودبرگ[۳۰] که در سپتامبر ۱۹۱۵ با شاعر آشنا شد) در برخی آثار او دیده می‌شود.

جنبه‌ای مهمّ از زندگی خلیبنیکوف در سالهای پیش از جنگ فعّالیّت به‌نفع آرمانهای ناسیونالیستی اسلاوی بود. مرد جوان از ولایت به پطرزبورگ آمده بود، شهری که در آن این‌گونه گرایشها، که اغلب به‌صورت سیاست دست‌راستی جلوه می‌کرد، بسیار قوی بود. خلیبنیکوف خوارشدگی حاصل از شکست روسیّه در جنگ با ژاپن را بخوبی احساس می‌کرد؛ شعر او، «یادمان»[۳۱] (؟ ۱۹۱۰)، پیش‌بینی انتقام آینده است. زمانی که برخی از مردم اسلاو (خاصّه آنان که در قلمرو اتریش-مجارستان می‌زیستند) از استقلال بی‌بهره بودند خلیبنیکوف با شوروشوق سخنگوی آرمانهای گوناگون ایشان شده بود. در اکتبر ۱۹۰۸ که اتریش، بوسنی و هرزگوین را ضمیمهٔ خود کرد (و اعتراضی شدید در کشورهای اسلاو برانگیخت) خلیبنیکوف تظاهراتی بر ضدّ اتریش در دانشگاه برپا کرد. بیانیّهٔ این برنامه که در روزنامه‌ها منتشر شد خواهان درگیری نظامی بود: «جنگ برای اتّحاد اسلاوها، از هرکجا که آغاز شود، از پوزنان یا از بوسنی، من خوشامدش می‌گویم.» هرچند خلیبنیکوف چندهفته بعد اعتراف کرد که حال‌وهوای پطرزبورگ «احساسات اسلاووفیلی‌اش» را «سرد» کرده است، ظاهراً این فروکش گذرا بود و گرایشهای اسلاووفیلی همچنان بر ذهن خلیبنیکوف چیره بود. او سرگرم مطالعهٔ تاریخ و قومشناسی اقوام مختلف اسلاو بود و سودای بازآفرینی «عصر زرّین» خیالی اسلاو را در سر می‌پخت. در اواخر ۱۹۰۹ بر آن شد که سفری به مونته‌نگرو بکند. بعدها در ۱۹۱۳ شاعر گهگاه با روزنامهٔ کم‌دوام اسلاویانین همکاری می‌کرد و یک داستان و چند مقالهٔ ایدئولوژیک (ضدّآلمانی) دربارهٔ موفّقیّت اسلاوها در آن نشریّه به چاپ رساند.

در همین‌دوره خلیبنیکوف ظاهراً پیوندهایی با جنبش دست‌راستی «صدهای سیاه»[۳۲] برقرار کرده بود. میزان همدلی او با گروههای سیاسی سلطنت‌طلب ضدّسامی (اگر اصولاً چنین همدلیی در میان بوده باشد) هیچگاه دانسته نخواهد شد، امّا نشانه‌هایی از آن را در آثار شاعر می‌توان یافت، همچنین شواهدی بر نزاع او با ماندلشتام در کافه-کابارهٔ «سگ ولگرد» در اواخر نوامبر ۱۹۱۳ در دست است. علّت این نزاع حکم هیئت‌منصفه‌ای در کیف دالّ بر برائت یهودیی به نام مندل بیلیس[۳۳] بود که به‌اتّهام کشتن پسرکی مسیحی در مراسمی مذهبی بازداشت شده بود. بدیهی است که خلیبنیکوف همچون سایر دست‌راستیهای افراطی از نتیجهٔ این ماجرای عاطفی راضی نبود و بیگمان آماج حملهٔ ماندلشتام، که خود یهودی بود، شده بود.

ناسیونالیسم خلیبنیکوف در قلمرو فرهنگ و سیاست نمود می‌یافت. یکی از دلایل واکنش خصمانهٔ او به دیدار مارینتّی از روسیّه در ۱۹۱۴، همین بود. برخی از هنرمندان و شاعران نزدیک به خلیبنیکوف، مثل کولبین، مارینتّی را با احترام خوشامد گفتند. خلیبنیکوف و لیفشیتس آزرده و برافروخته، از این خاکساری در برابر بیگانگان، جزوه‌ای در اعتراض به این استقبال منتشر کردند و خلیبنیکوف با غیظ و غضب جدایی از گروه هیلائیا را اعلام کرد.

آغاز جنگ جهانی اوّل دگرگونیهایی در فعّالیّت فوتوریستها و دیگر جنبشهای فرهنگی و ادبی روسیّه پدید آورد. مجادلاتِ گروهی رنگ باخت و این امکان فراهم آمد که در ۱۹۱۵ فوتوریستها و سمبولیستها جُنگ مشترکی با عنوان کماندار[۳۴] منتشر کنند. تعداد زیادی از فوتوریستها که اغلب جوان بودند به خدمت خوانده شدند و بسیاری از اعضای این گروه که در سرتاسر روسیّه پراکنده بودند تنها به‌صورتی محدود می‌توانستند با جُنگهای مشترک همکاری کنند.

جنگ و پیامدهای آن زندگی و هستی خلیبنیکوف را سخت در مخاطره انداخت. شبکهٔ دوستان حمایت‌کننده و خانواده‌اش

رفته‌رفته ازهم گسیخت. زندگی او که بنا بر انتخاب خودش هرگز سامان نیافته بود این بار بناچار آشفته و بی‌سامان شده بود. او مدّتی کوتاه به رفت‌وآمد میان استرخان و دو شهر عمده ادامه داد. ایّام تابستان ۱۹۱۵ را بیشتر با داوید بورلیوک در نزدیکی مسکو گذراند. در پاییز آن‌سال اغلب در ویلاهای کوئوکالا[۳۵] به دیدار چهره‌های سرشناس پتروگراد می‌رفت. همچنین با سه خواهران سینیاکوف[۳۶] که در ملک کراسنایا پالیانا[۳۷]، نزدیک خارکوف، به‌دیدارشان می‌رفت آشنا شد. او بسیاری از آثارش را به این سه خواهر اهدا کرده است.

زندگی خلیبنیکوف در ۸ آوریل ۱۹۱۶ تحوّلی بنیادین یافت، یعنی آنگاه که در سفری به استرخان برای دیدار خانواده، به خدمت فراخوانده شد و با درجهٔ سربازی به یک گردان ذخیره اعزام شد. زندگی نظامی شاعر را سخت گیج و مبهوت کرده بود، او برای خشونتهای گاه‌به‌گاه که در برخی موارد به مرگ سربازها می‌انجامید آمادگی نداشت. به خانواده و دوستانش متوسّل شد که یا به‌دلایل پزشکی معافیّت برایش بگیرند یا دست‌کم کاری به او بسپارند که با سوابقش سازگارتر باشد. خلیبنیکوف که زمانی ضدّآلمانی سرسختی بود و در ۱۹۰۸ برای «جنگ مقدّس... به‌خاطر حقوق اسلاوها» تبلیغ کرده بود، اکنون به دوست و مرید خود گریگوری پتنیکوف[۳۸] شاعر می‌نوشت: «روحیّهٔ بسیار بدی دارم. سه هفته میان دیوانه‌ها بودم و حالا باز باید در آینده تن به معاینهٔ هیئت پزشکی بدهم، هیچ نشانی از آزادی در کار نیست. بد جایی گیر افتاده‌ام.» و از بیمارستان نظامی به دوست قدیمی‌اش کولبین، که سمت بالایی داشت و استاد دانشگاه نظامی-دریایی بود، متوسّل شد:

> من فقط می‌توانم سربازی خاطی باشم که آینده‌اش را جزئیّات مجازاتش تعیین می‌کند. قدم‌روها، فرمانها، زیر پاگذاشتن حال‌وهوای خودم، هر شب بعد از مشق نظامی دیوانه‌ام می‌کند؛ پای چپ و راستم را باهم اشتباه می‌گیرم. مرا به سوگند نظامی چه کار، که خیلی پیشترها به‌پای شعر سوگند خورده‌ام... با این زندگی لعنتیِ یکنواخت، حسّ زبان کم‌کم در من می‌میرد... من درویش هستم، یوگی هستم، مریّخی هستم، هر چیز که بگویید هستم، مگر سرباز گردان ذخیره.

این دادخواهیها تأثیری اندک داشت. بعد از معاینه‌ای در بیمارستان استرخان، در دسامبر ۱۹۱۶ خلیبنیکوف را به‌گردان نود پیاده در نزدیکی ساراتوف اعزام کردند. حال‌وهوای آنجا آنقدر سنگین و کشنده بود که خلیبنیکوف در فوریهٔ ۱۹۱۷ درخواست کرد به جبهه اعزام شود، امّا این درخواست به‌سبب بی‌بهرگی او از مهارت نظامی ردّ شد.

شاعر همچنان در ساراتوف ماندگار شد تا اینکه در بهار آن‌سال انقلاب فوریه او را از قیدوبند ارتش رها کرد. در آوریل ۱۹۱۷ او به خارکوف سفر کرد تا با پتنیکوف دیدار کند و در آنجا بناگاه بار دیگر با مشکل نظام‌وظیفه روبرو شد. این‌بار یکی از دوستان پتنیکوف به یاری‌اش آمد و او را برای معاینات روانی به بیمارستان فرستاد. این واقعیّت که او شعرهای فوتوریستی می‌نوشت سبب شد تا پنج ماه مرخصی به شاعر بدهند.

در تمامی طول جنگ خلیبنیکوف همچنان می‌نوشت و عقاید خود را دربارهٔ تاریخ و زبان پالایش می‌داد. در اواخر ۱۹۱۴ او جزوه‌ای حاوی برخی نظریّه‌پردازیهای تاریخی منتشر کرد: **نبردهای ۱۹۱۵ـ۱۹۱۷: درس تازه‌ای دربارهٔ جنگ**[۳۹] (۱۹۱۴). در آوریل ۱۹۱۴ بهترین اثر منثور او، قصّهٔ «کا»[۴۰]، در مجموعهٔ **استادان مسکو**[۴۱] منتشر شد. دوستی او با پتنیکوف که در خارکوف سکونت داشت و رهبر یک گروه جدید فوتوریست به‌نام «لیرن»[۴۲] بود (اعضای دیگر گروه عبارت بودند از نیکالای **آسییف** و خواهران سینیاکوف) برای او بسیار سودمند افتاد. لیرن در اواخر ۱۹۱۴ تشکیل شد، تا ۱۹۲۲ دوام آورد، و در طول این مدّت بسیاری از آثار خلیبنیکوف را منتشر کرد. شاعران جوانتر، خلیبنیکوف را رهبر خود می‌دانستند و مفتون طرحهای گوناگون او بودند. خلیبنیکوف به‌رغم خدمت در ارتش رابطه‌ای فعّالانه با آنان، بخصوص با پتنیکوف، داشت.

واقعیّتهای جنگ نه‌تنها احساسات جنگ‌طلبانهٔ خلیبنیکوف را فرونشاند، بلکه او را به‌سوی اندیشهٔ برادری انسانها که از مرزهای ملّی فراتر می‌رفت رهنمون شد. او در عین حال کوشید تا این‌گونه عقاید را در نوشته‌های خود مطرح کند. در اواخر دسامبر ۱۹۱۵ دوستان او را به عنوان «سلطان زمان» برگزیدند و شاعر نیز این لقب را تا اندازه‌ای جدّی گرفت. در ۱۹۱۶ با همکاری پتنیکوف فکری را که در ۱۹۱۴ به‌سرش زده بود با تشکیل انجمنی به‌نام «انجمن سران سیّارهٔ زمین»[۴۳]، که «انجمن ۳۱۷»[۴۴] نیز نامیده می‌شد، به جامهٔ عمل درآورد. این انجمن که با الهام از فکر افلاطونی فیلسوف-شاهان ساخته شده بود قرار بود شخصیّتهای بین‌المللی چون ایچ. جی. ولز و رابیندرانات تاگور را به‌عضویّت خود درآورد و همهٔ آدمیان را در مخالفت با حکومتهای موجود متّحد کند. خلیبنیکوف این انجمن را که مرحله‌ای مهمّ در جنبش فوتوریسم به‌شمار می‌آورد کاملاً جدّی گرفته بود و تا پایان عمر اسنادی از جانب این انجمن منتشر کرد.

ماهیّت افکار آرمانخواهانهٔ خلیبنیکوف در این‌دوره بروشنی در بیانیهٔ **شییور مریّخیها**[۴۵] که در ۱۹۱۶ در خارکوف منتشر شد و به امضای اعضای گروه لیرن رسید تصویر شده است. این بیانیّه را

خلیبنیکوف نوشته بود. عنوان و مضمون استعاری این بیانیّه از کتاب ولز با عنوان **جنگ دنیاها**[46] (۱۸۹۸) گرفته شده بود. خلیبنیکوف از جانب دوستانش اعلام کرد که آنان با «انسانهای گذشته» تفاوت دارند، آن انسانها تنها قادر بودند دولت را در مکان برپا کنند، حال آنکه آنان، مسلّح به افکار جدید، در پی آنند که اتّحادی جدید بر محور زمان پدید آورند.

فکر دیگری که در سایر نوشته‌های شاعر تکرار شد این بود که شکاف میان نسلها، میان پیر و جوان، ضروری است، زیرا سالخوردگان جوانان را با اعزام به جنگ به‌سوی مرگ فرستاده‌اند و نیز از آن‌روی که علائق آنان با علائق جوانان تفاوت اساسی دارد:

> ما خواهان سرزمینی هستیم که در آن درختان سخن می‌گویند، اتّحادیه‌های علمی شبیه امواج وجود دارند، لشکریان بهارِ عشق حضور دارند، جایی‌که زمان همچون درخت آلبالو شکوفه می‌کند و چون پیستون موتور متحرّک است، جایی که فرا-انسان، پیشبند نجّاران برتن، زمان را تخته‌تخته می‌برد و آیندهٔ خود را همچون مرد خرّاط شکل می‌بخشد.

این بیانیّه آنتی‌تز دیگری را که در کانون اندیشهٔ خلیبنیکوف در دوران جنگ است، بیان می‌کند و آن وجود مُکتَسِبان در برابر مخترعان است. شاعر بعد از برشمردن «گناهان» تاریخی گروه اوّل، چنین می‌گوید:

> از این‌روست که مخترعان، آگاه از فطرت خاصّ خود و رسم و راه متفاوت و رسالت خاصّ، خود را از مکتسبان جدا می‌کنند، در دولتِ مستقلّ زمان (بدون مکان) جای می‌گیرند، و میان خود و **دیگران** نرده‌های آهنی می‌کشند. آینده نشان خواهد داد که از مکتسبان و مخترعان کدام یک کارش به باغ‌وحش خواه کشید و کدام یک میلهٔ آهنی را به‌دندان خواهد خایید.

فشرده‌ای از افکار خلیبنیکوف را می‌توان در «دادخواست سران سیّارهٔ زمین»[47] (۲۱ آوریل ۱۹۱۷) یافت. او به‌زبان شعر از پایگاه حکومت سیّارهٔ زمین سخن می‌گوید و توجّه همگان را به آنچه بر سر دولتهای مکانی ـ حکومتهای موجود ـ خواهد آمد جلب می‌کند. خلیبنیکوف تأکید می‌کند که این حکومتها باعث کشتارهای جنگ جهانی بوده‌اند و فردا قدرت تکرار این وضع از آنها گرفته خواهد شد. در آینده دولتها بر اساس همکاری داوطلبانه استوار خواهند بود، مثل اجتماع عشّاق دانته. شاعر در اواخر این بیانیّهٔ منظوم می‌گوید:

رایت آبی آنارشیسم،
رایت سپیده‌های شاد، رایت آفتاب صبحگاهی،
برافراشته است و می‌جنبد بر فراز خاک.

اشاره به آنارشیسم آشکار می‌کند که حکومت سیّارهٔ زمین پایه‌ای سیاسی در اردوی آنارشیسم داشته است.

خلیبنیکوف بعد از رهایی از ارتش مشتاق پرسه‌گردی بود. چنانکه در خاطراتش دربارهٔ تابستان ۱۹۱۷، «اکتبر بر رود نوا»[48]، می‌نویسد: «عطش غریبی به فضا و قطار داشتم، بی‌تاب و بی‌قرار با مردمی که به جنگ پشت کرده بودند و صبح را جشن می‌گرفتند، و تابستان با هدیه‌هایش. من مسیر خارکوف-کیف-پتروگراد را رفتم و برگشتم. چرا؟ خودم هم نمی‌دانم.»

خلیبنیکوف که زمانی سلطنت‌طلب بود حالا از انقلاب فوریه و سقوط خاندان رامانوف استقبال می‌کرد. البتّه آن‌زمان، افکار او بسیار تندتر از مواعید سیاسیی بود که حکومت موقّت به مردم می‌داد. آنگاه که کودتای بلشویکها در اکتبر (نوامبر تقویم جدید) ۱۹۱۷ پیروز شد شاعر با پتنیکوف در پتروگراد بود. «اکتبر بر رود نوا» که به‌مناسبت اوّلین سالگرد انقلاب اکتبر نوشته شده بود ناخشنودی او را از دولت کرنسکی آشکار می‌کند. نوشته‌های خلیبنیکوف در دورهٔ جنگ هواداری او را از سرخها ثابت می‌کند، برای مثال تصویری که از لنین در شعر «شبی در سنگر»[49] (۱۹۲۰) به‌دست داده است و او را رهنمای دوران جدید آزادی می‌داند. امّا شاعر در عین حال از مصایبی که هردو گروهِ متخاصم در جنگ داخلی پیش آوردند آگاه است و هول‌وهراسی را که خود شاهدش بوده است تعریف می‌کند. اشتیاق عمیق او به آزادی که از همهٔ ساختارهای سیاسی برمی‌گذشت در شعر طعنه‌آمیز کوتاهی مربوط به اوایل ۱۹۲۲ آشکار می‌شود:

قرارگاه پلیس چیز بزرگی است!
جایی است برای دیدار من و دولت.
دولت به‌یاد من می‌آرد
که هنوز وجود دارد.

روسیّهٔ قرن نوزدهم اصطلاحی جدید پدید آورد و آن «رفتن به میان مردم» بود که به تلاش برخی از اعیان و روشنفکران برای سهیم‌شدن در سرنوشت دهقانان اشارت دارد. در طول جنگ داخلی خلیبنیکوف بنا بر ضرورت از این شعار پیروی می‌کرد. آنگاه که اوضاع کشور روزبه‌روز وخیمتر می‌شد پرسه‌گردیهایش بدل به جستجوی راهی برای بقا شد. شاعر با قطارهایی مملو از سربازان و

پناهندگان شهربه‌شهر سفر می‌کرد و در هرکجا که میسّر بود به کارهای گوناگون می‌پرداخت. همراه با مردم محرومیّتهای فراوان می‌کشید. او رویدادهای جنگ داخلی را از دریچهٔ چشم مردم می‌دید و داوری آنها را دربارهٔ این پیشامد می‌شنید ـ تنها چندنفر از معاصرانش در این تجربه با او سهیم بودند. در سراسر این مدّت او همچنان در کار آفریدن بود. بخش عمدهٔ گزارشهای این‌دوره در **کتاب بزرگ**[۵۰] گرد آمده است ـ دفتر بزرگی که برخی از نوشته‌های آن (احتمالاً به دلایل سیاسی) هنوز منتشر نشده است.

این سیروسفرهای دور و دراز در اواخر ۱۹۱۸ و ژانویهٔ ۱۹۱۹ با وقفه‌ای روبرو شد: این زمانی بود که خلیبنیکوف در بازگشت به استرخان همکار روزنامهٔ ارتش سرخ، **کراسنی ووین**، شد و برخی از نوشته‌های خود را در آن منتشر کرد. در بهار ۱۹۱۹ خلیبنیکوف به مسکو رفت تا مقدّمات انتشار مجموعه‌ای بزرگ از آثار خود را فراهم کند. برای شاعر که تاکنون آثاری اندک را به‌چاپ رسانده بود این مسئله‌ای بسیار مهمّ بود. مایاکوفسکی در این کار به یاری شاعر برخاست. خلیبنیکوف در گردآوری و مرتّب‌کردن نوشته‌هایش از یاریِ زبانشناس، ادیب، و شاعر جوان، یاکوبسون، برخوردار شد و این جوان همان است که بعدها نخستین بررسی جامع از آثار خلیبنیکوف را عرضه کرد. متأسّفانه این طرح به سامان نرسید. در تابستان آن‌سال خیلیبنیکوف به خارکوف برگشت و در آنجا چندماه گرفتار تیفوس شد، امّا در همین مدّت با توش‌وتوانی شگفت‌آور به کار نوشتن ادامه داد و برخی از مهمّترین شعرهایش را نوشت. خارکوف به‌مدّت نیمی از سال به‌دست نیروهای سفید افتاد؛ شاعر بار دیگر در معرض این خطر بود که به خدمت بخوانندش و این‌بار در ارتش داوطلب ژنرال آنتون دنیکین[۵۱]. او با پذیرفته‌شدن در بیمارستان روانی برای برخی معاینات از این خطر جست. در این بیمارستان به پیشنهاد ولادیمیر آنفیموفِ[۵۲] روان‌شناس شعرهایی با مضامینی که این پزشک به او پیشنهاد می‌کرد بر کاغذ آورد.

یکی از معاصران، موئیسیی آلتمان[۵۳]، لغت‌شناس و شاعر، خلیبنیکوف را در ۱۹۲۰ چنین تصویر می‌کند:

> [خلیبنیکوف،] با موهایی انبوه و آشفته و ریشی درهم، در چشم بیننده بلافاصله آدم خاصّی جلوه می‌نمود. در وجودش چیزی کودکانه بود که آدم را جذب می‌کرد؛ میان آنهمه آدمها که خودشان را بزور به جلو می‌کشیدند خلیبنیکوف آدمی بود یکسره بی‌خبر از خود. در قیاس با او پلاتون کاراتایفِ[۵۴] تالستوی آدمی پرمدّعا و متظاهر می‌نمود....
>
> خلیبنیکوف گاه شعرهای خودش را پاک فراموش می‌کرد؛ گاه می‌شد که شعری برایش می‌خواندند و او سطری از آن را می‌ستود و می‌پرسید این را چه‌کسی گفته؟ بعد معلوم می‌شد که شعر از خود اوست و آن را کاملاً از یاد برده است. من هرگز کسی را ندیده‌ام که از حسّ مالکیّت و هر نوع احساس «منیّت» این چنین آزاد باشد.

در اواخر پاییز ۱۹۲۰ خلیبنیکوف به باکو سفر کرد. نخست به کار در آژانس تلگراف روسیّه (ROSTA، بازوی اطّلاعاتی و تبلیغاتی دولت شوروی) به‌کار مشغول شد؛ سپس شغلی در بخش آموزش و تبلیغ در ناوگان دریای خزر به‌دست آورد و همخانهٔ ملّاحان شد.

در آوریل ۱۹۲۱ خلیبنیکوف با نیرویی کوچک از ارتش سرخ که به بندر انزلی در شمال ایران می‌رفت تا از انقلاب محلّی [قیام میرزا کوچک‌خان] در آنجا حمایت کند همراه شد و در آنجا با جاذبه‌های شرق آشنا شد. آن مأموریّت شکست خورد، امّا تجربهٔ این سفر خلیبنیکوف را شیفته کرد و مضامینی برای شعرهای بعدی‌اش فراهم آورد. شاعر در این سپاه سمت مبلّغ و سخنران داشت. اگرچه بنا بر وظیفه سخنرانیهایی می‌کرد، از آزادی زیادی برخوردار بود؛ اغلب به سفرهایی دور و دراز می‌رفت و از نیروی ارتش دور می‌افتاد. جالب اینکه در این سفرها هیچ آسیبی به او نرسید. ایرانیها او را درویش روسی صدا می‌کردند، به سخنانش گوش می‌سپردند، و در حقّش مهربانی می‌کردند. در یکی از سفرهایش به خلخال رفت و در خانهٔ ضرغام‌السّلطان یکماهی معلّم کودکان خان شد. در اواخر ژوئیه با ارتش سرخ به روسیّه برگشت.

از سپتامبر تا نوامبر ۱۹۲۱ خلیبنیکوف در ییلاق کوهستانی پیاتیگورسک[۵۵] در قفقاز به‌سر برد و سوءِتغذیهٔ خود را جبران کرد. او با کار در آژانس تلگراف در سمت نگهبانِ شب گذران می‌کرد و سخت در کار نوشتن بود. در پایان آن‌سال به مسکو برگشت چند ماهی در آنجا ساکن شد، و مقدّمات انتشار برخی آثار عمده‌اش را فراهم کرد. همچنین در دو شبی که به هنر او اختصاص داده شده بود شعرخوانی کرد.

عوارض جنگ داخلی، بخصوص کمبود غذا، هنوز در مسکو به چشم می‌خورد و این وضع برای خلیبنیکوف که علاوه بر بیماری گرفتار حمله نیز می‌شد بسیار دشوار بود. مایاکوفسکی و دیگر دوستانش کمکهای مادّی به شاعر می‌رساندند، امّا او کمی بعد از یاران قدیمی فوتوریست برید، زیرا دچار این توهّم شده بود که آنان دستنوشته‌هایش را برداشته و مصادره کرده‌اند. این بدگمانی هیچ پایه‌ای نداشت، امّا فکر خلیبنیکوف را به‌خود مشغول کرده بود. او با زبانی تلخ (بی‌آنکه از کسی نام ببرد) این هول‌وهراس را در بخش انتهایی آخرین اثر بزرگش، **زانگزی**[۵۶] (۱۹۲۲)، به‌تصویر کشید.

در نیمهٔ مه ۱۹۲۲ خلیبنیکوف بیمار برای فرار از گرسنگی همراه با پیوتر میتوریچ[۵۷] (مریدی جدید و بعدها شوهر خواهر شاعر، ویرا) به دهکدهٔ سانتالووو[۵۸]، در نزدیکی شهر نووگورود[۵۹]، سفر کرد. بعد از ناکام‌ماندن تلاشهایی برای دست‌یافتن به کمکهای پزشکی ضروری، شاعر چند هفته بعد در ۲۸ ژوئن ۱۹۲۲ درگذشت. او را در گورستانی محلّی دفن کردند و در ۱۹۶۰ بقایای پیکرش به مسکو منتقل شد.

نگرشی به تاریخ

اگرچه خلیبنیکوف یگانه شاعر عصر سیمین با مطالعاتی در علوم بود، شیوهٔ بهره‌گیری او از مطالب و روشهای علمی بسیار نامتعارف به‌شمار می‌رفت. آگاهی وسیع، اگرچه سطحی، او از زمینه‌های مختلف و تجربه‌اش در گردآوری و تحلیل داده‌ها با تعهّد به نگرشی آرمانی درآمیخته بود. از همان ۱۹۰۴ در مقاله‌ای با عنوان «بگذار تا بر سنگ گورم بخوانند...»[۶۰]، که در آن از دستاوردهای آتی خیالی‌اش به صورت سوّم‌شخص سخن می‌گوید، شیوهٔ نگاه خود به «آیندهٔ دور» را تصویر می‌کند و مدّعی می‌شود که «رؤیاهایش به او الهام شده» است. این افکار دانش را با اخلاقی خاصّ درهم می‌آمیخت؛ «او روش طبقه‌بندی درست علوم را یافت، زمان را با مکان پیوند داد، هندسهٔ اعداد را خلق کرد»؛ «او رایت عشق گالیله‌ای را برافراشت و سایهٔ این رایت بر بسیاری از انواع شریف حیوانات افتاد.» خلیبنیکوف، در سراسر زندگی، برخی از این دعاوی را پی گرفت.

تأمّلات علمی خلیبنیکوف تلاشی بود برای بازیافتن چیزی که پیتس آن را «کانون مقاوم» می‌خواند. این فعّالیّت شالوده‌ای متناقض داشت، زیرا شعر فوتوریستی در پی آن بود که دستاورد تمدّن قرن نوزدهم، یعنی روش علمی، را برای حلّ مشکل برخاسته از همین تمدّن، یعنی آشفتگی در نگرش عقلانی به جهان، به‌کار گیرد. خلیبنیکوف در اصل ریاضی را برای تبیین تجربهٔ انسان در تاریخ به کار می‌گرفت: نخست معنابخشیدن به تقدیر روسیّه و آنگاه امیدبخشیدن به کلّ انسانها. او با همین تلاشها مجموعه‌ای از تأمّلات و نوشته‌ها را دربارهٔ ماهیّت زمان فراهم آورد.

راه‌بردن به نظریّه‌های خلیبنیکوف پایهٔ خوبی برای درک بخش عمدهٔ میراث ادبی اوست. همچنین کمک بزرگی است در روشن‌کردن برداشت او از فوتوریسم که از حمله به شعر زمان و فعّالیّتهای هنری معاصر که ویژگی گروه فوتوریستها بود فراتر می‌رفت. برای خلیبنیکوف فوتوریسم تلاشی برای دگرگونی اساسی وضع انسان بود و بررسیها و پیشنهادهای خود را ابزاری برای ایجاد موقعیّت جدید انسان می‌دانست.

در یکی از نوشته‌های متأخّرش با عنوان تکّه‌ای از الواح تقدیر[۶۱] (۱۹۲۲ـ۱۹۲۳) شاعر توضیح می‌دهد که چرا ماهیّت زمان را بررسی می‌کند: «تصمیم به تحقیق دربارهٔ قوانین زمان نخستین‌بار یک روز بعد از واقعهٔ تسوشیما[۶۲] گرفته شد، یعنی وقتی که خبر نبرد تسوشیما به منطقهٔ یروسلاف[۶۳] رسید و من در دهکدهٔ بوروماکینو[۶۴] در خانهٔ کوزنتسوف[۶۵] بودم. می‌خواستم توجیهی برای آن مرگها پیداکنم.» بنابراین تعهّدی که تا پایان عمر خلیبنیکوف دوام آورد از علاقهٔ او به کندوکاو در مفهوم فاجعه‌ای که در مه ۱۹۰۵ به‌دست ژاپنیها بر ناوگان روسیّه وارد شد سرچشمه می‌گرفت. (درواقع به نظر می‌رسد آنچه خلیبنیکوف را برانگیخت شکست دریایی پیش از نبرد تسوشیما بود.)

در طول چندسال جستجوی شاعر در پی پاسخ، او را به تدوین نظریّه‌ای عمومی دربارهٔ چرخه‌های زمانی رهنمون شد که به موجب آن رویدادها و شخصیّتها تکرار گذشته‌اند. این برداشت نخستین‌بار در گفت‌وگوی فلسفی **معلّم و دانش‌آموز**[۶۶] (۱۹۱۲) تجلّی کرد. خلیبنیکوف می‌گوید همهٔ افراد شاهد رویدادهایی چون سقوط دولت، پیروزی و شکست در جنگ، و نظایر آن هستند. اگر تعدادی کافی از این رویدادها را به‌طور منظّم بررسی کنیم، داده‌ها به‌صورت الگوهای چرخه‌ای درمی‌آیند. شاعر عقیده دارد که تعداد ثابتی از سالها لحظاتی مشابه در زمان را ازهم جدا می‌کند.

برای مثال خلیبنیکوف محاسبه کرده بود که دولت هر ۱۳۸۳ سال سقوط می‌کند؛ هر ۹۵۱ سال نبردی نظامی به پیروزی آن طرفی منجر می‌شود که در برابر حملهٔ دشمن از خود دفاع می‌کند؛ و هر ۴۱۳ سال، یا مضربی از این رقم، دولتی تأسیس می‌شود. خلیبنیکوف علاوه بر اینها معتقد است که این رویدادها، و نتایج مشابه، بازتاب چرخه‌ای اساسی‌ترند که می‌توان آن را به‌صورت مجهولی در معادله‌ای با سه متغیّر نشان داد. شاگرد، که درواقع منِ دیگر خلیبنیکوف در این گفتگوست، ادّعا می‌کند به این نتیجه رسیده است که «زمان z رویدادهای مشابه را ازهم جدا می‌کند و معادلهٔ آن چنین است: $z = x(365+48y)$ که در این معادله مقادیر y می‌تواند مثبت یا منفی باشد.» چنانکه در جاهای دیگرِ آن جزوه توضیح داده شده است برای z اعداد مختلفی می‌توان به‌دست آورد. شاعر بر سه تا از آنها ـ ۳۶۵، ۳۱۷، و ۴۸ ـ تأکید خاصّ دارد و بسیاری از تحقیقات خود را در مورد چرخه‌ها بر آنها استوار می‌کند.

در این مقاله خلیبنیکوف سرچشمهٔ اصلی عقاید خود را با پیونددادن آنها به جهان‌بینی دولت‌ـشهرهای خاور نزدیک آشکار می‌کند. او همچنین به تشابهی میان کشف خودش، یعنی دَوَرانی‌بودن زمان، و عمل پرومته در هدیه‌دادن آتش به انسان قائل

می‌شود و درواقع خود را همچون شهیدی بالقوّه جلوه می‌دهد. این عمل نشاندهندهٔ گرایش همیشگی خلیبنیکوف است در تشبیه خود به قهرمانان بزرگ فرهنگی و شخصیّتهای تاریخی.

جنگ انگیزه‌ای شد تا خلیبنیکوف در الگوهای تاریخ تأمّل کند. نوشته‌ای از او با عنوان **نبردهای ۱۹۱۵ـ۱۹۱۷: درس تازه‌ای دربارهٔ جنگ**، که در نیمهٔ دوم ۱۹۱۴ نوشته شده، درواقع صورت بسط یافتهٔ این نظریّه‌پردازی است. در اینجا خلیبنیکوف می‌کوشد وقوع نبردهای دریایی در درگیری آن زمان را با تشبیه آن رویداد به نبردهای اسلام و غرب در جنگهای صلیبی پیش‌بینی کند. در بخش آخر مقاله خلیبنیکوف تا آنجا پیش می‌رود که مدّعی چرخه‌ای‌بودن تولّد افراد ممتاز می‌شود. او استدلال می‌کند که در روسیّه ظهور چهره‌های فرهنگی با ایدئولوژیها و جهت‌گیریهایِ فرهنگیِ متضادّ برگرد عدد ۲۸ می‌چرخد.

نامه‌های خلیبنیکوف در این‌دوره نکاتی از کارهای تاریخی او را روشن می‌کند. او به‌شیوهٔ دانشمندی تجربه‌گرا داده‌های تاریخی را گرد می‌آورد و تحلیل می‌کند. گهگاه پیش‌بینیهایی می‌کند که نادرست از آب درمی‌آیند. خلیبنیکوف که در استرخان منتظر مانده است تا پیش‌بینی‌اش دربارهٔ وقوع نبرد دریایی بزرگ در پایان ۱۹۱۴ به‌تحقّق پیوندد، اعلام می‌کند که اگر حرفش درست درنیامد حاضر است از محاسباتش دست بکشد. وقتی این نبرد دریایی تحقّق نمی‌یابد، او اعلام می‌کند که با محاسبات خود علّت این خطا را یافته است؛ آنگاه شعری را به این خطا اختصاص می‌دهد و می‌پذیرد که «راهی که من برگزیده‌ام خطاست، این را به هیچ‌کس توصیه نمی‌کنم.»

دورهٔ جنگ نوشتن جزوهٔ مهمّ دیگری را با عنوان **زمان ـ معیار سنجش جهان**[67] (۱۹۱۶) در پی داشت. در اینجا خلیبنیکوف همان رویکرد نوشته‌های پیشین را دنبال می‌کند، امّا استدلالات خود را با تشبیه به فیزیک غنا می‌بخشد. او مضمون توأمان تکرار در تقدیر ملّتها و افراد را پی می‌گیرد و ادّعا می‌کند قوانین حاکم بر این قلمروهای چرخه‌ای یکی هستند، با این تفاوت که واحد سنجش در اوّلی سال است و در دوّمی روز.

خلیبنیکوف در اواخر عمر خود عقایدش را دوباره نظم‌بندی کرد. در ۱۷ دسامبر ۱۹۲۰، زمانی که در باکو بود، «قانون بنیانی زمان» را «کشف کرد». او بعد از سخنانی دربارهٔ این موضوع در نامه‌ای به خواهرش، ویرا، دستاورد خود را به‌عنوان اجرای دوبارهٔ نبرد گئورگیوس قدّیس[68] با اژدها تصویر کرد. بخشهایی از نظریّهٔ خود را در چند نوشته‌اش عرضه کرد: مهمّترینِ آنها رساله‌ای بود که شاعر در دو سال آخر عمرش به آن می‌پرداخت و بخشهایی از آن به‌صورت سه جزوهٔ کوچک در فاصلهٔ ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۳ منتشر شد. عنوان کلّی این نوشته **الواح تقدیر**[69] است. بخشهایی از متنی مفصّلتر و نیز بسیاری از مطالب مقدّماتی امروز در دست است و در بایگانی دولتی ادبیّات و هنر در مسکو نگهداری می‌شود.

در روایت جدید نظریّهٔ خلیبنیکوف «حرکت» تاریخ برگرد اعداد ۲ و ۳ است:

> من دریافتم که زمان بر توان دو و سه ساخته شده است، یعنی کوچکترین اعداد. دریافتم که تکثیر مکرّر دوها و سه‌ها، به توان خودشان، ماهیّت واقعی زمان است و وقتی این اعتقاد کهن اسلاوی «زوج و فرد» را به‌یاد آوردم به این نتیجه رسیدم که خرد درختی است که از دانه می‌روید. خرافات در قولها. بعد از کشف اهمّیّت زوج و فرد در زمان، احساس می‌کردم تله‌موشی در دست دارم و درون آن تقدیر باستانی چون حیوانی کوچک به خود می‌لرزد.

بنا بر عقیدهٔ شاعر دورهٔ 2^m رویدادهای مشابه تاریخی را ازهم جدا می‌کند و دورهٔ 3^m یک رویداد را از آنتی‌تز آن یا «رویداد متقابل» آن. او در یکی از بسیار توضیحات خود در این مورد می‌گوید «اقدام و مجازات، عمل و مکافات. اگر در مرحلهٔ اوّل قربانی بمیرد، در ظرف 3^5 (روز) قاتل هم خواهد مرد.»

خلیبنیکوف در رساله‌اش به تاریخ انسان می‌پردازد و زوجهایی از رویدادها ـ از نبردهای دوران باستان تا تحوّلات جنگ داخلی روسیّه ـ را از طریق انواع محاسبات عددی باهم پیوند می‌دهد. اظهارنظرهایی از قبیل «حکومت میلیوکوف-کرنسکی روز دهم ماه سوّم ۱۹۱۷، یعنی 3^5 روز پیش از حکومت لنین-تروتسکی، روز دهم ماه یازدهم ۱۹۱۷، تشکیل شد» با جداول دقیقی که انواع رویدادهای تاریخی مشابه و بی‌شباهت را عرضه می‌کند تکمیل شده است. این‌گونه داده‌های واقعی با افکار خلیبنیکوف دربارهٔ زمان و اهمّیّت اکتشاف برای نوع انسان و سرنوشت خودش همراه شده است. خلیبنیکوف اغلب به تشبیهاتی برگرفته از طبیعت، اساطیر، و دیگر عرصه‌های تجربه متوسّل می‌شود تا ساختار زمان، و خاصّه تجربهٔ الاکلنگ‌وار انسان در تاریخ ـ از فراز به فرود، از پیروزی به فاجعه ـ را تصویر کند. شاعر که تجربهٔ جنگ جهانی اوّل و کشمکش داخلی روسیّه را هنوز در ذهن داشت می‌خواهد دریافتهایش رهنمون انسان باشد و راهی برای رخنه‌کردن در آینده، و بدین‌ترتیب «رام‌کردن تقدیر»، پیش پای او بگذارد. او در آخرین و مهمّترین نظریّه‌اش پیروزی دیگری برای سران سیّارهٔ زمین و یاران فوتوریست خود می‌دید. همچنانکه در مقدمهٔ شاعرانه‌اش بر **الواح تقدیر** می‌گوید:

من به نیروی اندیشه‌ام سیلان خواهم کرد
و بناهای حکومتهای موجود را فرو خواهم برد؛
شهر کیتژ[۷۰] به‌گونه‌ای جادویی سر برخواهد کرد.
...
آه ای ساعت انسان، با تیک‌تاکت
پیکان اندیشهٔ مرا پیش بران.

این گونه قطعات رسالهٔ خلیبنیکوف را شکوه و اندوهی خاصّ می‌بخشد.

خلیبنیکوف به‌رغم ادّعاهایش تردید داشت که انسان جنگزده افکار و آثارش را بپذیرد و خود را از رنج و مصیبت برهاند. او با لحنی طنزآلود به دوستی می‌نویسد: «اگر مردم نمی‌خواهند هنر پیشگویی آینده را از من یاد بگیرند، ... آن را به اسبها یاد خواهم داد. شاید دولتِ اسبها ثابت کند که شاگردی مستعدتر از دولت آدمهاست.» او در **زانگزی** تردیدی عمیقتر را دربارهٔ سرنوشت پیامبری انکارشده ابراز می‌کند.

این بخش از میراث خلیبنیکوف را چگونه باید ارزیابی کرد؟ مفاهیم اساساً اساطیریِ چرخه‌ای‌بودن، و مکافات تاریخی، شالودهٔ فکری آثار عمده‌ای چون شعرهای «سقوط آتلانتیس»[۷۱] (۱۹۱۲) و «تفتیش شبانه»[۷۲] (۱۹۲۱) را فراهم کرد. همچنین انواع نوشته‌ها، خاصّه در دورهٔ آخر فعّالیّت خلیبنیکوف که در آنها محاسبات بخشی جداناشدنی از شعر و نثر می‌شود (بهترین مثال **زانگزی** است)، کلمات و ارقام را به‌گونه‌ای اصیل و مؤثّر باهم درمی‌آمیزد. بی‌گمان تصویر ما از این انسان و آثارش بدون توجّه به اعتقاد او به قلمرو زمان چیزی کاملاً متفاوت خواهد بود.

خلیبنیکوف و فوتوریسم

امروز همگان پذیرفته‌اند که شعر خلیبنیکوف در نظر و در عمل تنها تاحدودی با اصول تبلیغ‌شدهٔ جنبش کوبیست-فوتوریست همخوانی دارد. او گاه با نکات مطرح‌شده در بیانیّه‌های گروه مخالفت می‌کرد؛ درواقع دامنهٔ فکر او بسی گسترده‌تر از دوستانش بود. با اینهمه، افکاری که گروه هیلائیا مطرح کرد عاملی عمده است برای نشان‌دادن اینکه آثار خلیبنیکوف چگونه قرائت و تفسیر می‌شده است. این افکار نمایی ارزنده از میراث ادبی او، خاصّه رویکردش به مشکلات زبان، پیش چشم می‌نهد.

هیلائیا، که به‌طور عمده کوبیست-فوتوریست بود، به‌دست افرادی پدید آمد که آرزوهای متفاوت، سطح تحصیل و فرهنگ متفاوت، و پسندهای متفاوت در هنر و ادبیّات داشتند و استعداد ادبی‌شان نیز بسیار متفاوت بود. اینان که اغلب شهرستانیهای پانهاده در محافل پطرزبورگ و مسکو بودند بیشتر بر اساس مخالفت با گرایشهای مسلّط و حاکم بر فرهنگ متّحد شده بودند و برنامهٔ جامعی که فعّالیّت ادبی‌شان را تعیین کند نداشتند. از این لحاظ، آنان شبیه بسیاری از جنبشهای پیشرو اروپا در قرن بیستم بودند.

عاملی مهمّ در شکل‌گیری کوبیسم-فوتوریسم نزدیکی و مشارکت آن در انقلاب هنرهای تجسّمی بود. اعضای هیلائیا، خاصّه داوید بورلیوک، در انتقال گرایشهای جدید مابعد امپرسیونیستیِ رایج در اروپای غربی به روسیّه نقشی عمده داشتند. در عین حال هنرمندانی که امروز از چهره‌های برجستهٔ قرن بیستم به شمار می‌روند، ازجمله لاریونوف، گانچاروا، کازیمیر مالویچ[۷۳]، و ولادیمیر تاتلین[۷۴]، کمک بسیار به فوتوریسم کردند و در شکل‌گیری افکار این گروه در مورد مسائل مختلف نقشی نمایان داشتند. این همکاری میان هنر تجسّمی و هنر کلامی در برنامهٔ پیشنهادی فوتوریستها بازتاب یافت.

«کشیده‌ای به‌گوش پسند عمومی» نخستین گام گروه هیلائیا در تلاش برای مطرح‌کردن خود، خصومت با نظم موجود در ادبیّات و نویسندگان معاصر و نویسندگان قرن نوزدهم را آشکار می‌کند: «گذشته پرهیاهوست. آکادمی و **پوشکین** از خطّ هیروگلیف گُنگترند. پوشکین، **داستایفسکی**، **تالستوی**، غیره و غیره را از کشتی مدرنیته بیرون بریزید.» گروه برتری و حقّانیّت خود را اعلام می‌کرد: «تنها ماییم که چهرهٔ واقعی زمان خود هستیم. شیپور زمان با نفس ما بر هنر کلامی بیدار باش می‌زند.» اگرچه این حملات و خودستاییها برای ایجاد روابط عمومی وسیلهٔ خوبی بود، بیانیّه به ویژگیهای فنون شعری این گروه محدود می‌شد. یعنی بر انکار زبان شعری موجود تأکید می‌کرد و خواهان گسترش مرزهای شعر و واژگان از طریق آفرینش آزاد کلمات جدید می‌شد.

تأکید بر ضرورت واژگان جدید به عنصری همیشگی در نوشته‌های اعضای هیلائیا تبدیل شد. برعکس، انکار نویسندگان کلاسیک روس بیشتر ابزاری نمایشی بود. سنّتهای ادبی روسی و بیگانه، خواه به‌خاطر تقلید یا نقیضه‌گویی بر آنها، عاملی مهمّ در خلّاقیّت فوتوریستها و نوشته‌های خلیبنیکوف به‌شمار می‌روند.

سندی عمده از گروه هیلائیا بیانیّهٔ امضاشدهٔ مندرج در **دامی برای داوران ۲**(۱۹۱۳) بود. این بیانیّه هرچند تاحدّی التقاطی است، راههایی را برمی‌شمرد که، به‌ادّعای بیانیّه، گروه هیلائیا برای ایجاد تحوّل در زبان شعر درپیش گرفته بود. از جملهٔ این راهها آمادگی برای نادیده گرفتن قواعد عادی نحو و ریخت‌شناسی، تأکید بر جنبهٔ گرافیک و آوایی کلماتِ به‌کاررفته در شعر، و ابداع ریتمی بود که تعاریف متعارف در شعر روس را باطل کند. بیانیّه بر نقش تصادف در فرایند خلّاقیّت تأکید می‌کرد، خاصّه در قلمرو

رسم‌الخطّ. همچنین غنای واژگان شاعر را توجیهی عمده برای فعّالیّتش به شمار می‌آورد.

بسیاری از این موارد در مورد خلیبنیکوف صدق می‌کند. یکی از ویژگیهای شعر او تغییر وزن است. او گاه ساختارهایی را به‌کار می‌گیرد که در زبان رسمی روسی ممکن نیست، هرچند که در زبان محاوره و زبان کودکان به‌گوش می‌خورد. او گاه شگردهایی چون جناس و بازی آواها را به‌کار می‌گیرد تا معانی جدیدی برای کلمات در آثار خود القا کند. همچنین خود را متعهّد می‌داند که به‌طرق مختلف واژگان شعری خود را وسعت بخشد.

شاید مهمّترین بیانیّهٔ غیرجمعی فوتوریستها جزوه‌ای با عنوان **کلمه در مقام کلمه**[۷۵] (۱۹۱۳)، نوشتهٔ خلیبنیکوف و کروچونیخ، باشد که صورت‌بندیهای نظری و مواردی از کاربرد آنها را در دست فوتوریستها نشان می‌دهد. تأثیر زیبایی‌شناسی کوبیست بر این نوشته در این گفته‌ها مشخص می‌شود: «نقّاشان فوتوریست خوش دارند تکّه‌هایی از اجسام را به‌کار گیرند، حال آنکه شاعران فوتوریست می‌خواهند تکّه‌هایی از کلمات، نیم‌واژه‌ها، و ترکیبهای هوسکارانه (زبان فرامنطقی) را به‌خدمت خود درآورند. این کار بیشترین حدّ توان بیانگری را ایجاد می‌کند.» نویسندگان عنوان جزوه را با این سخن توضیح می‌دهند که شاعرانِ پیش از فوتوریستها بیش از حدّ به روح آدمی توجه داشتند و نمی‌دانستند که این چیزی ساختگی است. فوتوریستها، بنا بر این جزوه، بیشتر به خود کلمه دل‌بسته بودند تا آن «روح» بیمار و آشفته؛ و این نادیده‌انگاری اسباب مرگ این «روح» را فراهم آورده است. آیا شاعران جدید باید «روح» جدیدی هم خلق کنند؟ «نه! بهتر است آنها مدتی با 'کلمه در مقام کلمه' سر کنند، نه با خودشان.» این گفته عقیدهٔ مایاکوفسکی را دربارهٔ یورش هیلائیا به‌یاد می‌آورد. او می‌گوید که برای معتقدان به این راه و روش «کلمه خود بدل به واقعیّت نخست و قهرمان شعر می‌شود.»

برای بسیاری از منتقدان مفهوم «کلمه در مقام کلمه» و بخصوص «زبان فرامنطقی» مترادف با کلّ فوتوریسم بود. این یکسانگیری خطرناک بود، بدین‌معنی که اغلب این «زبان فرامنطقی» را به چیزی کاهش می‌دادند که کروچونیخ آن را به‌کار می‌گرفت. او فردی افراطگرا و حتّی سهل‌انگار در کارِ آفرینشِ کلام بود. زبان فرامنطقی برای کروچونیخ اغلب آفرینش کلماتی است که بیشتر آوای ناب هستند ـ هستهٔ معنایی اغلب یا ناچیز است یا بکلّی غایب. متأسّفانه خوانندگان و منتقدانی که این‌گونه شعر «بیمعنا» را ردّ می‌کنند ـ و البتّه درستی این واژه حتّی در مورد شعر کروچونیخ هم جای تردید دارد ـ داوری خود را به کلّ فوتوریستها ازجمله خلیبنیکوف تسرّی می‌دهند.

درواقع خلیبنیکوف، هم در مقام نظریّه‌پرداز ـ آفرینندهٔ چیزی که زبانشناس اهل شوروی، ویکتور گریگوریف[۷۶]، آن را «لغت‌شناسی خیالی» نامیده است ـ و هم در مقام کلامپردازی صاحب نبوغ، با این مسائل به‌نحوی متفاوت با اغلب فوتوریستها روبرو می‌شد. اگرچه عقاید خلیبنیکوف بسیار گسترده است و گاه شامل تأملاتی در مورد زبان شاعرانهٔ اعداد نیز می‌شود، رویکرد او در ذات خود دارای **معنی** است. همین بنیان استوار نظریّهٔ زبان و روش شعری خلیبنیکوف است که موقعیّت متمایز او را نه‌تنها در میان فوتوریستها، که در کلّ ادبیّات روسیّه نمایان می‌کند.

نظریّه‌های زبان و تجربه‌های کلامی

در ۱۹۱۹ خلیبنیکوف در مقاله‌ای با عنوان «نقد حال»[۷۷]، که قرار بود مقدّمهٔ مجموعهٔ آثارش باشد، نگاهی به پیشینهٔ فعّالیّت زبانشناختی خود انداخت. در این کار او بین دو رویکرد تمایز نهاد:

> نخستین رویکرد من به کلام بدین منظور بود که، بدون شکستن چرخهٔ ریشه‌ها، به اکسیر تحوّل کلمات، تبدیل کلمات به یکدیگر، دست یابم و آزادانه کلمات اسلاو را ذوب کنم و در قالب جدید بریزم. این کلمهٔ مستقلّ بود که بیرون از زندگی روزمرّه و منافع کاربردی جای می‌گرفت.
>
> رویکرد دوّم من دریافت این بود که ریشه‌ها صرفاً شبحی هستند که پشت آنها رشته‌های الفبا کشیده شده است و نیز دریافت وحدت تمامِ زبانهای جهان که از واحدهای الفبا ساخته شده‌اند. این راهی بود به‌سوی زبان فرامنطقی جهانی.

پشت این کلمات سایه‌ای از نظریّهٔ زبان و آفرینش شاعرانه می‌بینیم که از اوایل فعّالیّت خلیبنیکوف آغاز شد. در ۱۹۰۸ در مقاله‌ای با عنوان «تلّ اسویتاگور»[۷۸] این نکتهٔ مهمّ را بیان می‌کند:

> اگر زبان که در دهان مردم وجود دارد و زنده است قابل تشبیه به هندسهٔ اقلیدسی باشد، آنگاه آیا مردم روسیّه نمی‌توانند از موهبتی برخوردار شوند که دست مردم دیگر به آنها نمی‌رسد، یعنی آفرینش زبانی مشابه هندسهٔ لوباچفسکی[۷۹]، از آن سایه‌های تاریک دنیای دیگر. آیا مردم روسیّه نباید از این موهبت برخوردار شوند؟ آیا روشنفکران روسیّه که همواره تشنهٔ حقّ خود بوده‌اند این حق را که بنا بر ارادهٔ مردم به آنها داده می‌شود، یعنی حقّ آفرینش کلام، را ردّ می‌کنند؟
>
> کسی که روستاهای روسیّه را می‌شناسد می‌داند که کلمات چگونه در یک لحظه و برای مدّتی کوتاه، به درازای عمر پروانه‌ای، به‌وجود می‌آیند.

تفسیر خلیبنیکوف دربارهٔ هندسهٔ نااقلیدسی و دربارهٔ آفرینش کلامیِ لحظه‌ای در روستاها دو الگو برای ایجاد و کاربرد واژه‌های جدید در اختیار او نهاد که از همان‌زمان در آثار او به‌چشم می‌خورد. خلیبنیکوف آفرینش گنجینه‌ای از این واژگان را در سراسر زندگی ادامه داد و بدین‌ترتیب واژگانی پدید آورد که غنای آن بی‌نظیر است. برخی از واژه‌های ساختهٔ او به‌آسانی فهمیده می‌شود، برخی دیگر، به قول گریگوریف و رونالد ورون[۸۰]، تفسیری مبهم دارند.

در پشت این رویکرد توأمان به آفرینش کلام که در «نقد حال» بیان شده است مجموعه‌ای از افکار و تصوّرات دربارهٔ زبان، به‌طور کلّی، نهفته است که بیشتر آن با علم زبانشناسی مغایرت دارد، امّا برای خلیبنیکوف بسیار سودمند بود. به‌طور کلّی شاعر تأکید بسیار بر گذشتهٔ زبان داشت، زیرا امکانات آینده را در آن می‌دید. او در رسالهٔ **معلّم و دانش‌آموز** می‌نویسد زبان بدوی برخوردار از نیرویی غریب است که ما امروز آن را درنمی‌یابیم. «تنها تکامل دانش به ما امکان می‌دهد کلّ خرد نهفته در زبان را کشف کنیم، زبانی که خردمندانه است از آن‌روی که بخشی از طبیعت است. چندین‌سال بعد، او در مقالهٔ «هنرمندان جهان!»[۸۱] (۱۹۱۹) ادّعا می‌کند زبانها به «گذشتهٔ پرشکوه» خود، یعنی آن‌زمان (از زمان برج بابل به‌بعد) که در خدمت تفاهم متقابل و چیرگی بر موقعیّت انسان بودند، خیانت کرده‌اند و امروز بدل به ابزار تفرقه و جنگ شده‌اند.

خلیبنیکوف احساس می‌کرد که شاعر ناچار نیست خود را به کاربرد زبان در موقعیّت فعلی‌اش محدود کند، بلکه آزاد است تا عناصری از مراحل اوّلیّهٔ زبان یا عناصر بالقوّه امّا تحقّق‌نیافته را نیز بگیرد و پیش چشم داشته باشد. یک راه برای این‌کار وام‌گرفتن از سایر زبانهای اسلاو است که ممکن است واژه‌هایی داشته باشند که در زبان روسی از میان رفته باشد، امّا وحدت زبانی و فرهنگی قوم اسلاو را آشکار کند. راه دیگر راه‌دادن واژه‌هایی از گویشها (لهجه‌ها)ی ولایات است که جذّابیّتشان به این دلیل است که ترکیبات غیراستاندارد از لحاظ ریخت‌شناسی و دستور زبان را آشکار می‌کنند. امّا روش عمده دستکاری دلبخواه شاعر در کلمات موجود و پدیدآوردن کلمات جدید است.

خلیبنیکوف در مقالات خود روشهای مختلف آفرینش واژه را تعریف می‌کند. یک روش که شاعر آن را «تعریف درونی کلمات» خوانده است، در نظرگرفتن نوعی قیاس ریشه‌شناختی در نظام حالتِ زبان روسی (و سایر زبانهای تصریفی) است. او در **معلّم و دانش‌آموز** می‌گوید برخی کلمات تنها با یک مصوّت در تکواژ ریشه‌ای‌شان از هم متمایز می‌شوند و رابطهٔ میان این مصوّتها شبیه رابطهٔ حاکم میان حروف حالت آخر کلمه است. بنابراین کلمات bobr (سگ آبی) و babr (بَبر سیبری) را می‌توان حاصل «تعریف درونی بُن مشترک آنها، bo، دانست که اوّلی نمایندهٔ حالت «مفعولی» و دوّمی نمایندهٔ حالت «اضافی» است. مفهوم این «حالتها» متضادّ با سیستم حالت عادی است، بنابراین سگ آبی را می‌شود شکار کرد و آن را شکار آدم دانست، در حالی‌که ببر مایهٔ هراس می‌شود، زیرا ممکن است انسان شکار این جانور بشود.

هرچند این مثال و مثالهای مشابه آن در زبانشناسی اعتباری ندارد، در شعر امکانات فراوان پدید می‌آورد. استفاده از این کلمات در نظم، خواه در یک سطر و خواه در سطرهای مجاور، فرصت را برای بازی آوا و معنا فراهم می‌کند، زیرا این کلمات آنقدر به‌لحاظ شکلی نزدیک به‌هم هستند که بتوانند شباهت شاعرانهٔ ریشهٔ کلمات را به خواننده القا کنند.

«تعریف درونی» خلیبنیکوف نشانهٔ استفاده از واحدهای ریخت‌شناسی (پیشوند، پسوند، و ریشه‌ها) در ساختن واژه‌های تازه است. امّا، پیشتر از این، او بر رویکردی دیگر تأکید داشت که در جهت کار با آواهای منفرد (یا بنا به اصطلاح خود خلیبنیکوف، **حروف**) بود. شاعر در «آلیگ و کازیمیر: یک دیالوگ»[۸۲] بر اهمّیّت اوّلین آوای کلمه تأکید می‌کند: «باید توجّه داشت که سرنوشت آواها در درازای کلمه یکسان نیست و آوای اوّل ماهیّتی خاصّ دارد که آن را از سایر آواهای دیگر متمایز می‌کند.» آوای اوّل در حکم اسکلت کلمه است و بسا که معنای آن را دربر داشته باشد ـ خلیبنیکوف تأکید می‌کند که این معنا اغلب هستهٔ منطقی و عمده است که در طول زمان عوض نمی‌شود. به‌عنوان مثال خلیبنیکوف می‌گوید در روسی دو نام برای کلمهٔ اسپانیا هردو با I شروع می‌شوند (Ispaniia و Iberiia) و نامهای انگلستان با A (Albion و Angliia)، در حالیکه نام بسیاری از متفکّران آلمانی با Sh شروع می‌شود (Schopenhauer، Schlegel، و Schiller) یا با G (که در روسی معادل G و H در آلمانی است، مثل Goethe، Heine، Hegel، و غیره).

این نظریّه نیز از دیدگاه زبانشناسی نادرست است، امّا برای جستارهای خلّاق و ارکستراسیون شعری مبنای مناسبی بود. این نظریّه خلیبنیکوف را کمک کرد تا با تغییر حرف نخست کلماتی تازه بسازد. بدین‌ترتیب از dvorianin (نجیبزاده، آقا) کلمهٔ tvorianin (خالق) و از 'lebed (قو) کلمهٔ nebed (آسمان- پرنده) ساخته می‌شود. این واژه‌های جدید با تأثیر فراوان در شعر به‌کار می‌رود.

تمرکز بر امکانات بالقوّهٔ آوای نخست، خاصّه صامتها، خلیبنیکوف را به‌سوی طرحی بلندپروازانه کشاند و آن «ابداع الفبای عقل»، «زبان ستارگان»، بود. تحلیل مجموعه‌ای از کلمات که با یک حرف مشابه آغاز می‌شدند به او امکان داد آنچه را معنای بنیانی

نامتغیّر می‌دانست جدا کند. برای مثال: «Ch به‌معنای پوسته و صدف است. سطحی که درونش خالی است، از حجمی دیگر پر می‌شود یا آن را دربرمی‌گیرد. جمجمه (cherep)، فنجان (chasha)، دستکش (chara)، جوراب (chulok). ...» معانی صامتها در ذاتِ خودْ مکانی است و از تفاوتهای تک‌تک زبانها فراتر می‌رود. خلیبنیکوف در «هنرمندان جهان!» می‌گوید: «الفبا که در بسیاری اقوام مشترک است واژگان کوچکی از جهانِ مکانی است، این جهان، ای نقّاش، به هنر تو و قلم‌موی تو بس نزدیک است.»

آفرینش «زبان ستارگان» عنصری عمده در چیزی بود که شاعر «رویکرد دوّم خود به کلمه» می‌شمرد ـ یعنی ابداع زبان فرامنطقیِ جهانی (زبانهای فرامنطقیِ خلیبنیکوف متعدّد بود، ازجمله زبان پرندگان و زبان خدایان). این زبان، هم جنبهٔ شعری داشت و هم جنبهٔ آرمانی. برخی از شعرهای خلیبنیکوف، مثل «ترانهٔ ال»[۸۳]، دلیلی بر اعتبار ریشه‌شناسی اوست و در آثار سالهای آخرش فراوان یافت می‌شود. در عین حال نوید «زبان ستارگان» در این نهفته است که این زبان می‌تواند وحدت آغازین انسان را از نو ایجاد کند. این زبان می‌توانست ابزار دیگری در دست فوتوریستها باشد و درکنار یافته‌های او در قلمرو زبان به‌کار گرفته شود. چنانکه خلیبنیکوف در مقالهٔ «مبانی ما»[۸۴] (۱۹۱۹) نوشته است: «تنها این زبان می‌تواند مردم را متّحد کند. زبان منطقی تا اینجا مایهٔ پراکندگی آنها بوده است.»

آثار

منتقدان و ویراستارانْ مجموعهٔ آثار خلیبنیکوف را به چند مقولهٔ وسیع تقسیم می‌کنند: شعرهای کوتاه، شعرهای بلند، قصّه‌های منثور، و آنچه «ابرقصّه‌ها» نام گرفته است.

آثار خلیبنیکوف در ذات خود با علائق اصلی او یعنی تاریخ و زبان سروکار دارد، امّا این موضوعات را در قالب محیطها، شخصیّتها، و موقعیّتهای فوق‌العاده متنوّع عرضه می‌کند. این ناهمگنی مضمون بخشی از برنامه‌ای آگاهانه است. میهن‌پرستی شاعر و علاقه‌اش به فرهنگ روس او را به کندوکاو در گذشتهٔ میهن و تلاش برای استفاده از میراث فرهنگی سایر اقوام جای‌گرفته در امپراتوری روسیّه و کلّ قارّهٔ اوراسیا (اروپا-آسیا) رهنمون شد. همچنانکه خود در مقالهٔ برنامه‌دارش با عنوان «گسترش مرزهای ادبیّات روس»[۸۵] (۱۹۱۳) می‌نویسد: «مغز زمین قرار نیست فقط روس بزرگ باشد. اگر قارّه‌ای می‌بود بهتر بود.»

نامه‌ای به کروچونیخ در اوایل ۱۹۱۳ شامل فهرستی از مسائل رویاروی فوتوریستهاست:

۱) تألیف کتابی از قصیده‌ها (مشارکت‌کنندگان ـ بسیار یا یک نفر.) چه چیزی؟ ـ روسیّه در گذشته، سولیمها، یرماکها اسویتوسلافها، مینیها، و غیره... . ویشنیوتسکی[۸۶].
۲) گفتن از روسیّهٔ فراتر از دانوب. بالکان. ۳) سفری به هند، آنجا که انسانها و خدایان با همند. ۴) نگاهی به دنیای مغولها. ۵) نگاهی به لهستان. ۶) گفتن از گیاهان. اینها همه گامهایی به جلوست. ۷) تأمّل در فرهنگ لغات اسلاوها، مونته‌نگروییها، و دیگران ـ گردآوری زبان روسی هنوز کامل نشده است ـ و گزینش بسیاری کلمات زیبا، دقیقاً کلماتی که زیبایند.

آثار خلیبنیکوف خود شامل نمونه‌های فراوان است از اینکه شاعر خود چگونه به این وظایف می‌پرداخت، وظایفی که بیشتر به گذشته مربوط می‌شد تا آینده. امّا دامنهٔ گستردهٔ علائق فرهنگی او از اینها فراتر بود و فهرستی مفصّلتر را در «گسترش مرزهای ادبیّات روس» می‌یابیم. بدین‌سان خلیبنیکوف در پی آن بود که عناصری گوناگون از نواحی مختلف جهان، ازجمله تاریخ و مذهب مصر، ادبیّات یونان و روم، و نوشته‌های منثور جاکومو لئوپاردی، را وارد ادبیّات روس کند.

این طیف وسیعِ اهداف یکی از دلایل دشواربودن شعر خلیبنیکوف در چشم بسیاری از خوانندگان است. بسیاری از نامهای افراد و اشارات تاریخی، فرهنگی، و ادبیی که در نوشته‌های او به چشم می‌خورد حتّی برای خوانندهٔ فرهیخته هم ناشناس است؛ برای درک آنها باید لغتنامه‌ها و دائرةالمعارفها را زیر و رو کنیم. از آنجاکه خلیبنیکوف این مصالح را آزادانه به‌کار می‌گیرد و مثلاً املای نامها را عوض می‌کند، این جستجوها گاه بی‌نتیجه می‌ماند. درواقع برخی از اشارات خلیبنیکوف برای محقّقان در حکم معمّایی باقی مانده است.

اگرچه تأثیر میراث قرن نوزدهم در آثار خلیبنیکوف، خاصّه در شعرش، به‌چشم می‌خورد (آلکساندر پوشکین، فیودور **تیوتچف**، و میخائیل **لیرمونتوف**)، او به سبک و روش کلاسیکهای قرن هجدهم روسیّه نزدیکتر است. خلیبنیکوف گاه از این هم فراتر می‌رود و ژانرهایی را به‌یاد خواننده می‌آورد که اغلب از صحنهٔ ادبیّات معاصر بیرون رفته‌اند (برای مثال استفاده از گفتگوهای افلاطونی و ژانر «گفتگوی مردگان»). امّاگاه از دستاوردهای درام سمبولیستها (مثل موریس مترلینگ و فیودور سالاگوب) یاری می‌جوید.

یکی از ویژگیهای مهمّ هنر خلیبنیکوف تجربه‌ورزی او با جنبه‌های گوناگون اثر ادبی است. چنانکه پیش از این گفتیم، زبان یکی از این جنبه‌هاست. او با سایر عناصر متن، ازجمله سازمان پیرنگ و شخصیّتهای نمایش نیز بازی می‌کند. چنین کندوکاوهایی سبب شدکه یاکوبسون بر «آشکارسازی تمهید» خلیبنیکوف تأکید کند. امّا باید تأکید کنیم که خلیبنیکوف در برهم‌زدن موازین ادبی

تقریباً اکثر اوقات انگیزه‌ای داشته است: هدف این کار آن معنایی است که شاعر قصد انتقالش را داشت.

در بررسی آثار خلیبنیکوف این پرسش که شاعر چگونه می‌نوشت و دستنوشته‌هایش را تنظیم می‌کرد اهمّیّت فراوان دارد. بورلیوک و دیگران که آثار او را منتشر کرده‌اند به مشکلات خلیبنیکوف در تعیین روایت نهایی نوشته‌اش اشاره کرده‌اند. او استعداد فراوان در آفرینش شاعرانه داشت که همچون موتوری تخیّل‌پرداز کار می‌کرد. به گفتهٔ مایاکوفسکی: «خلیبنیکوف نه‌تنها قادر بود به درخواست این و آن بلافاصله شعر بگوید (ذهن او مثل ساعت کار می‌کرد و بر شعر متمرکز بود)، بلکه می‌توانست این شعر را در غریبترین قالبها بریزد.» این توانایی کلامی زمانی دردسرساز می‌شد که شاعر خود نمونهٔ حروفچینی شعرش را تصحیح می‌کرد، چون امکان آن بود که آن شعر را از نو بنویسد یا آن را در خلق شعر تازه‌ای به‌کار بگیرد. این استعداد در عین حال راه‌بردن به نیّت او را در آنجا که چند دستنوشته از اثرش موجود است و تعیین نسخهٔ اصلی هم امکانپذیر نیست دشوار می‌کند. برخی معتقدند صحبت از نسخهٔ نهایی در مورد آثار خلیبنیکوف چندان معنایی ندارد.

خلیبنیکوف اغلب اختیاری بر متنهای خود نداشت. از آنجا که برخی دستنوشته‌هایش، خاصّه آثار پیش از جنگ او، از بین رفته، کار پژوهشگران دشوار شده است. در گذشته برخی اشتباهات چاپی را به‌حساب لغتسازیهای خلیبنیکوف می‌گذاشتند و این معنای برخی آثارش را مختل می‌کرد. در این اواخر مجادله‌ای بی‌نتیجه دربارهٔ نحوهٔ تنظیم بخشهای عمدهٔ یک شعر بلند او، «شبی در سنگر» (۱۹۲۱)، ابعاد احتمالی مشکلات متن را آشکار و بدین‌ترتیب ما را از میزان تجربه‌ورزی شاعر در جریان روایت باخبر کرد.

شعرهای کوتاه

این نوع شعر خلیبنیکوف بسیار متنوّع است و شامل قطعات تجربی، شعرهای تغزّلی، و نیز شعرهایی می‌شود که در آنها عناصر تغزّلی، حماسی، و دراماتیک درهم آمیخته است. ما در اینجا هرچه را که در مقولهٔ شعر بلند جای نمی‌گیرد در شمار این نوع شعر او می‌آوریم.

اوّلین شعری که از خلیبنیکوف در دست است، «پرندهٔ کوچک در قفس»[87]، تاریخ آوریل ۱۸۹۷ را دارد، یعنی زمانی که شاعر یازده ساله بوده است. این شعر با تمرکز بر مضمونی که از طبیعت گرفته شده است، و در تلاش برای رخنه‌کردن در دنیای پرنده، پیشاپیش خبر از ماهیّت شعر دوره‌های بعدی او می‌دهد. صراحت بیان و بازآفرینی دقیق هستی فعلی و گذشتهٔ پرنده نشانهٔ گسستی شگفت از عرف بازنمایی ادبی بود، یعنی چیزی که ویژگی شعر خلیبنیکوف بود و یوری **تینیانوف** آن را در مقدّمه‌اش بر **مجموعهٔ آثار**[88] او «نگاه‌نو» می‌خواند.

میان این شعر و دسته‌ای از شعرهای کوتاه خلیبنیکوف که در آنها تجربهٔ زبان به حدّ اعلی رسیده و قدرت «واژهٔ مستقلّ» نمودار شده است تقریباً یک‌دهه فاصله هست. تاریخ بعضی از این سروده‌ها دقیق نیست، امّا به‌طور کلّی می‌توان گفت که اغلب در فاصلهٔ ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۱ سروده شده‌اند: و بنابراین به دورهٔ «اسلاووفیلی» شاعر مربوط می‌شوند.

بسیاری از شعرهای کوتاه، خاصّه شعرهای قدیمی‌تر، صحنه‌هایی مینیاتوری از طبیعت هستند. «منِ» تغزّلی اغلب برای شهادت‌دادن بر دنیای اطرافش حضور دارد. استفادهٔ خلیبنیکوف از واژه‌های جدید این صحنه‌ها را بسیار بدیع جلوه می‌دهد (امّا ترجمهٔ آنها بسیار دشوار است). حضور این‌گونه واژه‌ها در تک‌تک اشعار زیاد نیست، امّا بر روی هم نوعی حرکت زیبایی‌شناختی پدید می‌آورند. خواننده ناچار می‌شود برای نزدیک‌شدن به معنای این واژه‌های تازه از اجزای تشکیل‌دهندهٔ آنها، از زبانهای مشابه موجود، و از کلّ شعر یاری بگیرد.

شعر چهارپارهٔ زیر نمونه‌ای از این‌گونه شعرهاست. نخست شکل حرف‌نویسی آن را می‌آوریم و بعد ترجمهٔ آن را تا ویژگیهای زبانی‌اش نیز تاحدّی روشن شود:

Negol' sladko nezhnoi skazki,
Mlennik divnykh dev'ikh nog,
Ia v setiakh zlatoi poviazki,
Ia umru tvoikh rukakh.

پرندهٔ دلمُردهٔ قصّه‌های شیرین،
از فرط شادی می‌افتد در دستهای سحرآمیز دختر،
من در تورهای سربند طلایی هستم،
در دستهای تو می‌میرم.

نکتهٔ مهمّ در این چهار سطر، ساختن واژه‌های جدید در دو سطر اوّل است. ورون و گریگوریف به ما می‌گویند که 'Negol از روی کلمهٔ روسی shchegol (قرقاول) ساخته شده است و این حتّی برای اهل زبان در نگاه نخست مشخّص نمی‌شود. کلمهٔ mlennik ساده‌تر است: این کلمه با تغییر صامت اوّل در کلمهٔ plennik (اسیر) ساخته شده است. در هردو حالت ریشهٔ اصلی روسی چنان به‌کار گرفته شده است که ترکیبی پدید آورد که در حالت عادی متصوّر نیست، امّا امکان آن در زبان هست و کم‌وبیش قابل درک است.

شعر کوتاه دیگری از همین دوره چنین است:

Zhilets-byvun ne v etom mire,
Ia blizko vechnost' mog uznat'.
Ona zhivet s druz'iami v mire,
Ona slyvet bezdum'ia mat'.

اجاره‌نشینی نه در این دنیا،
من قادر بودم ابدیّت را از نزدیک بشناسم.
آن زن با دوستانش در آرامش زندگی می‌کند،
او به مادر ولنگاری شهرت دارد.

علاوه بر واژه‌های جدید (byvun و bezdum'ia) که به‌آسانی تشخیص داده می‌شوند و در چارچوب دستور زبان عادی هستند این چهارپاره جنبه‌ای دیگر از هنر خلیبنیکوف را آشکار می‌کند و آن پیوند با اسطوره است. تصویر ابدیّت که نامتعارف‌بودن و بی‌واسطگی آن شگفت‌آور است اشاره‌ای به واقعیّت بیرون از عالم سه‌بُعدی ما دارد. شعر اشاره‌ای به اسطوره‌ای خاصّ ندارد، امّا با نوعی اسطوره‌ای‌کردن تصویر این احساس را به خواننده می‌دهد که این شعر نگاهی به قلمروی قدسی دارد.

بعد از دورهٔ «اسلاووفیلی» شاعر، شعرهای کوتاهش، هم در مضمون و هم در شیوه، متنوّعتر می‌شود. البته بازهم مواردی هست که مهمّترین ویژگی شعر واژه‌های جدید آن است. شعر معروف «افسون با خنده» در این طبقه جای می‌گیرد، همچنین شعر «دهان می‌خواند: بوبی اوبی» که در آن اجزای صورت با آنچه خلیبنیکوف «نقّاشی با آوا» می‌خواند تصویر می‌شوند و آواها برای نشان‌دادن رنگها به‌کار می‌روند. امّا اکثر اوقات خلیبنیکوف از واژه‌های برساختهٔ جدید خود و انواع دیگر نوآوری در کلام برای غنی‌کردن امکان گزینش واژگانی خود در یک اثر استفاده می‌کند، بی‌آنکه لزوماً این برساخته‌های جدید را در پیشزمینهٔ اثر قرار دهد.

به‌طور کلّی آخرین آثار خلیبنیکوف، خاصّه شعرهای دوران جنگِ داخلی، ساده‌تر از شعرهای پیش از جنگ هستند. این به سبب تأثیر فاجعهٔ جنگ بر خلیبنیکوف است، دلمشغولی فزایندهٔ او به نظریّهٔ تاریخ، و بیم و امیدش دربارهٔ نقش خودش در تحوّل‌بخشیدن به جامعه.

نمونهٔ ممتازی از این نوع شعر، و نیز از توان خلیبنیکوف در بیان شفّاف و زبان روشن، شعر «امتناع»[۸۹] از دورهٔ جنگ داخلی است.

تماشای ستاره‌ها را
بهتر می‌دانم
از امضای حکم مرگ.

آنگاه که در باغ هستم
گوش‌سپردن به پچ‌پچهٔ گلها را که: «آهان خود اوست»
بهتر می‌دانم
تا دیدن تفنگی
که مردی را به خاک می‌اندازد
که می‌خواهد مرا به خاک اندازد.
برای همین است که هیچ وقت فرماندار نمی‌شوم.
هیچ‌وقت.

خلیبنیکوف مثل هر شاعر تغزّلی بسیار از طبیعت می‌سراید. او اغلب شاهدی است بر آنچه در جهان پیرامونش یافت می‌شود و شعر اغلب گزارشی از واکنشهای «من» شاعرانه است. این موقعیّت شاعر به‌سبب دانش ژرفش دربارهٔ گیاهان و حیوانات گاه شعرهایی بدیع پدید می‌آورد. او همیشه از جزئیّات می‌گوید: «من» شاعر هیچ‌گاه از «گل» یا «پرنده» یا «حیوان» عامّ صحبت نمی‌کند، بلکه آن را نام می‌برد و اغلب نامی مصطلح در فرهنگ عامّه را به‌کار می‌گیرد. او چنان به جزئیّات جهان طبیعی می‌پردازد که چه بسا خوانندهٔ غیرحرفه‌ای آن را فقط تخیّل محض و آزمونی در زبان استعاری، به‌منزلهٔ دلیلی بر وجود «پدیده‌های فرامنطقی»، بداند. بررسی دقیقتر آشکار می‌کند که این جزئیّات تقریباً همیشه و به شکل شگفت‌انگیزی حقیقت دارند.

این بدان معنی نیست که شعرهای کوتاه خلیبنیکوف صرفاً عکسهای کلامی هستند. برعکس، او تشبیه و استعاره را شجاعانه به کار می‌گیرد و گاه که از تصویر بلاواسطه دور می‌شود دریافت شعر را برای خواننده مشکل می‌کند. آزادی شاعر در استفاده از فرهنگ و طبیعت برای بیان مفاهیم خود یادآور شاعران متافیزیک انگلستان است، امّا تصاویر مَجازی او که گاه متراکم می‌شود شعر باروک را به یاد می‌آورد.

این موشکافیها و آزادی شاعر در دو تا از آخرین اشعارش، که به سبب تصویرپردازی با هم رابطه‌ای دارند، آشکار می‌شود.

نکته‌ها و لطیفه‌های بهاری
سر می‌کشد از اوراق دفترهای زمستان
و کسی با چشمهای آبی می‌خواند
قلم‌اندازهای طبیعت یخ‌زده را.

تیله‌ای طلایی پر می‌کشد از
شاخ و برگ تازهٔ سپیدار.
این روزها این بوته‌های زرّین

مثل دسته‌ای لاک‌پشت طلایی تکان می‌خورند.

سرزنده از خبرهای خوش،
قرآن سبز بهاری،
سپیدار من در دم‌دمای صبح
به انتظار فرستادگان سپیده است.
تا ماهی کوچک را بگیرد
از برکهٔ بالادست،
تور خود را می‌اندازد
و تردستانه به تور می‌اندازد نعرهٔ ورزا را،
استخوان سندانی کُندکار
و عطر روشن توفان تابستان.
سپیدار ماهیگیر من،
برج طبیعی،
تو تور سبزت را می‌اندازی
گسترده و بلند از بالای تنه‌ات
و نگاه کن! خدای موسم بهار
مات مانده و ماهی کوچک حیران
در ته قایق هر برگ برّاق.
دهان سبز سلام می‌گوید به آسمان بلند،
بخور، بخورش! طعمهٔ خدایان خورشید را،
سپیدار بلندپرواز من
با نعرهٔ شیپور و زوزهٔ باد
ضربه‌ای می‌پراند
که چمنزار را می‌شوید
در موجی از ودکای آبی.

برخی از شعرهای کوتاه خلیبنیکوف جنبه‌ای از روش خلّاق او را آشکار می‌کند که در سالهای اخیر پژوهشگران به آن پرداخته‌اند و آن گرایش به آفریدن معانی پنهان است که نتیجه‌اش شعرهایی است فشرده با معانی پیچیده. مهارت زبانی شاعر او را به تأکید بر «کلامی با معانی درونی چندگانه» می‌کشاند و او برای رسیدن به این نوع از کلام از هر تمهیدی استفاده می‌کند (مثل هم‌آوایی، جناسِ مقلوب، و کلمات قلب). او همچنین از منابع کلامی، همچون لطایف، طلسمات، و ضرب‌المثلهای عامّه، استفاده می‌کند. شعرهای خلیبنیکوف با آن معانی تودرتو شبیه عروسکهای تودرتوی روسی است. اگرچه این ساختارها در ژانرهای مختلف به چشم می‌خورد، نمود آنها در شعرهای کوتاه فشرده بیشتر است.

سرانجام، نکتهٔ قابل توجّه این است که بسیاری از شعرهای کوتاه خلیبنیکوف بیشتر به لحن حماسی می‌گراید تا لحن تغزّلی. گویی این شعرها تکّه‌هایی از روایتی حماسی هستند و درواقع، چنانکه یاکوبسون و دیگران دریافته‌اند، شاعر این شعرهای کوتاه را در کلّی وسیعتر ترکیب می‌کند. نمونه‌های این ترکیب را، هم در شعرهای بلندش می‌بینیم و هم در «ابرقصّه‌ها»یش.

شعرهای بلند

خلیبنیکوف بیش از سی شعر از خود برجای گذاشته است که می‌توان آنها را شعر بلند نامید. این اشعار در مجموعهٔ آثار او جایگاهی خاصّ دارند و به دوران مهمّ تولّد دوبارهٔ این نوع شعر در ادبیّات قرن بیستم روسیّه مربوط می‌شوند.

این نوع شعر توانایی چندگانهٔ خلیبنیکوف را در عرصهٔ ژانر، مضمون، و شیوهٔ بیان آشکار می‌کند. او در برخی موارد سنّتهای کلاسیسیسم قرن هجدهم را زنده می‌کند و کاربردهای قدیمی کلام را بی‌پروا در شعر خود می‌آورد و در برخی موارد دیگر شعرهایی به روشنی و سَبُکیِ شعر پوشکین می‌سراید و گاه به آفرینش زبان نو روی می‌آورد. بسیاری از این شعرها گرایش شاعر به تئاتر را آشکار می‌کند: این‌گونه شعرها کاملاً یا تاحدّی ساختار دیالوگهای دراماتیک دارند و گاهی هم مقدّمات دستورهای صحنه در آن گنجانده شده است. در برخی از آنها تألیف شعر بسیار لاقیدانه است: ناقدان اصطلاح «به نخ‌کشیدن» را برای توصیف رشته‌ای پیاپی از صحنه‌ها و موتیفها به کار می‌برند. برخی شعرهای بلند محملی برای نظریّه‌های شاعر هستند؛ در برخی دیگر شاعر با فرهنگ عامّه یا اساطیر بازی می‌کند و آنها را با خوش‌طبعی و طنز درمی‌آمیزد. به‌طور کلّی شعرهای بلند دست‌یافتنی‌تر از همهٔ آثار شاعرند و دریچه‌ای به جهان تخیّل او به شمار می‌روند.

نخستین شعر بلند خلیبنیکوف «نوّهٔ مالوشا»[۹۰] است که در تابستان ۱۹۰۹ سروده شده است. داستان شعر در کیفِ دوران شرک می‌گذرد و ماجرای لیودمیلا، دختر امیر ولادیمیر، است. دختر امیر ملول از زندگی و بیمناک از ازدواج با مردی کهنسال غم دل با جنّی آبی می‌گوید. گرگْ‌ـانسانی خوش‌قلب که به‌صورت سیاه‌گوشی جلوه می‌کند دختر را به سفری در زمان و مکان می‌برد و در پطرزبورگِ قرن بیستم می‌گذاردش. او در آنجا با دخترهای دانشجو آشنا می‌شود و آنان را به شورش علیه درسهاشان وامی‌دارد. دخترها با شوروهیجان کتابهای درسی‌شان را می‌سوزانند و معلّمان پا به فرار می‌گذارند.

در این شعر نشانه‌ای از سنّتهای ادبی بروشنی دیده می‌شود: مهمّتر از همه آمیزهٔ سادهٔ عنصر واقعی و عنصر خیالی است که یادآور پیرنگ شوخی‌آمیز پوشکین در شعر اسلاوی «روسلان و

لیودمیلا»[91] (۱۸۲۰) است. سرمشق مهمّ دیگر خلیبنیکوف «شب قبل از کریسمس»[92] (۱۸۳۲) نیکالای **گوگول** است که روایت پروازی خیالپردازانه به پطرزبورگ است.

شعر، که حاوی شرحی مفصّل از کیف قرون وسطا و خدایان اسلاوهای مشرک است، توجّه خلیبنیکوف را به دوران تمدّن اسلاو آشکار می‌کند. اگرچه این توجّه از گرایشهای نهفتهٔ ایدئولوژیک سرچشمه می‌گرفت، باید توجّه داشته باشیم که مضامین فرهنگ اسلاو در فرهنگ اوایل قرن بیستم رواج فراوان داشت و در ادبیّات، هنر، و موسیقی بازتاب می‌یافت. سوزاندن کتابهای درسی از مضامین مهمّ در نوشته‌های پیش از جنگ خلیبنیکوف است و این به معنای ردّکردن خردگرایی قرن نوزدهم و تأکید بر هستهٔ غریزی زندگی است. استفاده از ناهمزمانی در روایت نیز از ویژگی این‌گونه شعرهای خلیبنیکوف است.

یکی از بهت‌آورترین شعرهای اوّلیّهٔ خلیبنیکوف «جرّثقیل»[93] (۱۹۰۹) است که روایتی آخر زمانی و سوررئالیستی را بیان می‌کند. صحنهٔ شعر پطرزبورگ است و توصیفی است از اینکه چگونه اشیاءِ بی‌جان (پلها و ساختمانها) جان می‌گیرند و (همراه با جنازه‌های جان‌گرفته) بر گرد جرّثقیل ساختمانی عظیمی گرد می‌آیند که پرنده‌ای غول‌آسا بسازند، پرنده‌ای که انسان را به‌تباهی می‌کشد (جناسهای آوایی در اینجا عمداً به‌کار می‌رود). صحنه‌هایی هول‌انگیز که در آنها کودکان نثار این خدای لایعقل می‌شوند بناگاه قطع می‌شود و جرّثقیل یکباره از صحنه بیرون می‌رود، امّا کشتار توصیف‌شده در شعر همچون هشدار شاعر به انسانها برجا می‌ماند.

مضمون آخر زمانی «جرّثقیل»، که در شعرهای دیگر خلیبنیکوف نیز تکرار می‌شود، پیوندی با هشدارهای مشابه آثار سمبولیستی مثل «اسب رنگ‌باخته»[94] (۱۹۰۴) اثر والیری بریوسوف، دارد. در عین حال هراس از «عصیان اشیاء» با علائق فوتوریستها همخوان بود و مایاکوفسکی آن را در بسیاری از آثارش به‌کار گرفت.

گرایش به بدویّت که از ویژگیهای گروه هیلائیا بود در شعرهای بلند «دوشیزهٔ جنگل»[95] (۱۹۱۱)، «I و E. داستانی از عصر حجر»[96] (۱۹۱۱-۱۹۱۲)، و «ویلا و جنّ جنگل»[97] (۱۹۱۲) بخوبی جلوه‌گر است.

نخستین شعر، که نام اوّلیّه‌اش «پان»[98] بود، صحنه‌ای شبیه عصر حجر اسلاوی دارد. شعرْ داستانی بی‌آرایه از عشق و آدمکشی است و قهرمانانش شاعری ماقبل تاریخی، رقیبی بی‌نام، و دختری محبوب این دو نفر است. بدویّت شعر بیشتر به‌سبب روایت ساده و پرتحرّک آن و استفاده از زبان در ایجاد فضایی نامتعارف و غیرمنتظره است. اگرچه شعرْ پایانی فاجعه‌آمیز دارد و شاعر به‌قتل می‌رسد، نحوهٔ روایت چنان است که خواننده این فاجعه را جدّی نمی‌گیرد.

شعر «I و E»، که شاید بهترین شعر از این نوع باشد، رویکردی کاملاً متفاوت دارد. صحنهٔ شعر در دوران دیرینه‌سنگی است و شخصیّتها، مردی جوان با محبوبش، نامشان یک مصوّت است و این نشاندهندهٔ مراحل اوّلیّهٔ تکامل انسان است. آهنگ شعر که اغلب بر سطرهای کوتاه استوار می‌شود نوعی ایجاز پرتحرّک بدوی را القا می‌کند. پیرنگ شعر متشکّل از عشق و پیروزی حاصل از فداکاری است. بعد از آن‌که دختر، «I»، در جنگل گم می‌شود «E» او را پیدا می‌کند. این دو ندانسته زمین مقدّس قبیله‌ای دیگر را بی‌حرمت می‌کنند و محکوم به سوختن می‌شوند، امّا موجودی آسمانی نجاتشان می‌دهد و به حکمرانی بر همان قبیله منصوب می‌شوند.

این شعر هم جدّی است و هم افسون‌کننده، امّا مفهوم آن برای خلیبنیکوف چندان روشن نیست، اگرچه او خود توضیحی بر شعر افزوده است. قدرت واقعی شعر در زبان شاداب و ضرباهنگ تند آن است که نگرش ماقبل تاریخی انسان به جهان را تصویر می‌کند.

خلیبنیکوف در شعر «ویلا و جنّ جنگل» به بدویّت اسلاوی بازمی‌گردد. پیرنگ شعر ساده است و کانون آن مفتون‌شدن جنّی سالخورده به «ویلا» («پری» در اساطیر اسلاو جنوبی) است. طرح اوّلیّهٔ شعر شامل روایتی صعودی است که پایانی دارد، امّا نسخهٔ منتشرشده (ناویراسته) فقط شامل توصیف سربه‌سرگذاشتن ویلا با عاشق آینده و توصیف جنگل پیرامون آنهاست. در عین حال قطعاتی نامنتظر در وسط این پیرنگ جای گرفته و این متناظر است با عناصر ناهمگون زبان که در شعر آمده است. شعر را شعر روستایی دانسته‌اند و این توصیف با فضای رخوت‌آلود و آرامبخش آن سازگار است.

شعر «شمن و ونوس»[99] (۱۹۱۲) تاحدّی همان گرایش بدوی را دارد، امّا این گرایش با پیامی ایدئولوژیک همراه شده است. در این شعر نیز دو شخصیّت اصلی داریم (که در آثار خلیبنیکوف فراوانند)، یک شمن اهل سیبری و ونوس که به دنیای جدیدی گریخته که دیگر قدر شیدایی و عشق را نمی‌داند. بخش عمدهٔ شعر توصیف شاد و دلپذیری است از رابطهٔ میان این‌دو، عشوه‌گری ونوس و پاسخ زمخت امّا مهرآمیز میزبانش در برابر او. در پایان ونوس به‌سوی نوع انسان بازمی‌گردد که به‌خطای خود پی برده است.

تضادّ میان زندگی در سیطرهٔ عواطف و زندگی تحت حاکمیّت منطق، در این شعر پایانی خوش می‌یابد، امّا در شعر «سقوط آتلانتیس» (۱۹۱۲) پیامدی کاملاً متفاوت دارد. در این شعر خلیبنیکوف اسطوره‌ای آشنا را بدل به داستان مکافات می‌کند. آتلانتیس به‌مکافات قتل دختری برده نابود می‌شود. دختر که نماد شور و شهوت است به‌دست کاهنی که نماد عقل است کشته می‌شود

و این کاهن هشدار دختر را که این‌دو لازمهٔ زندگی هستند ناشنیده می‌گیرد. آنگاه که سر بریدهٔ دختر، مثل سر مدوسا[100]، بالای شهر می‌آید، خلیبنیکوف توفان سیلی را با زبان **سوار مفرغی**[101] (۱۸۳۳) پوشکین توصیف می‌کند. صحنهٔ فاجعه هشدار روشنی است به انسان مدرن.

از دیگر شعرهای پیش از جنگ خلیبنیکوف شعر «خادژی- تارخان»[102] (۱۹۱۳) شایستهٔ توجّه خاصّ است. این شعر نوعی مدیحه برای شهر استرخان است و بر سنّت نظم قرن هجدهم سروده شده است. بنابراین مضمون، شعر آکنده از تصاویر پرتحرّک از شهر و پیرامون آن، از ماجراهای گذشتهٔ این شهر، و اشاراتی به سرگذشت خانوادهٔ شاعر است. این مضمون رنگارنگ مجالی است تا خلیبنیکوف در برخی مضامین عمده دربارهٔ ماهیّت فرهنگ روسیّه در برابر آسیا و غرب تأمّل کند، سمتگیری درازمدّت تاریخ روسیّه را بررسی کند، و به نقش احتمالی فوتوریستها در شکل‌گیری این تحوّل بپردازد.

فاصله‌ای چندساله شعرهای بلند اوّلیّه را از دوران بازگشت شاعر به این ژانر جدا می‌کند. شاعر در طول «دوران خارکوف» و بعد از آن حجم عظیمی از شعرهای بلند فراهم آورد که قدرتی شگفت داشتند. این اشعار کم‌وبیش با مضامین معاصر و نگاه خلیبنیکوف به آیندهٔ انسان پیوند دارند.

مهمّترین شعر بلند دوران خارکوف، شعر «شاعر»[103] (۱۹۱۹ و ۱۹۲۱)، است که یکی از اشعاری است که شاعر بنا بر مضمون پیشنهادی دکتر آنفیموف سروده است. در این مورد موضوع شعر «کارناوال» است و عنوان دیگر این شعر نیز همین است.

شعر توصیف جماعتی است در کارناوالی بهاری. خلیبنیکوف ریزه‌کاریهایی از فرهنگ عامّهٔ روس را در رشته‌ای از ماجراها که بسیار دلنشین امّا گاه دیریاب است جای می‌دهد. کارناوال محملی است برای گفتگویی میان سه شخصیّت: پری دریایی، مریم مقدّس، و شاعر. گفت‌وشنود آنها دربارهٔ ماهیّت زندگی آدمی است و پری دریایی، که می‌تواند تجسّم شعر باشد، شاعر (همزاد خلیبنیکوف) را متّهم می‌کند که دنیای تخیّل را به دنیای منطق و دستاوردهای علم فروخته است. در پایان شاعر پری دریایی و مریم مقدّس را که نمایندهٔ دنیای گذشته‌اند به‌تبعید می‌فرستد و خود نیز بر آن می‌شود که از پی ایشان برود.

تعارضی را که در شعر توصیف شده است می‌توان نمایندهٔ سرگردانی شاعر دانست که از یک سو هنر و از دیگرسو نظریّه‌های مربوط به زمان او را به‌سوی خود می‌کشید. تصمیم شاعر به پیوستن به دو «خواهر شوربخت» تأکیدی بر تعهّد خلیبنیکوف در برابر شعر است.

اقامت در خارکوف نیز مجال خوبی برای خلیبنیکوف بود تا به جنگ داخلی بپردازد، ازجمله شعر «شبی در سنگر» (۱۹۲۰). شعر توصیف نبردی میان نیروهای سفید و سرخ در مکانی است پر از مجسّمه‌های سنگی باستانی. وحشیگری نبرد به‌گونه‌ای مؤثّر توصیف شده است و در عین حال شاعر این رودررویی را نمودار تعارضی بالاتر در درون طبیعت می‌داند که میان مناطق شمالی و جنوبی روسیّه وجود دارد. اگرچه در این شعر تصویری مثبت از لنین می‌بینیم، امّا داوری اندوهگنانهٔ شاعر دربارهٔ خودآزاری روسیّه در پایان مشخص می‌شود، آنگاه که تندیسها در پاسخ راوی فریاد برمی‌آورند که بعد از این جنگ تیفوس فراخواهد رسید.

در پائیز ۱۹۲۱ خلیبنیکوف مجموعه‌ای از اشعار را سرود که می‌توان آنها را شعر مکافات نامید. بهترین این اشعار «تفتیش شبانه» است که مضمون و برخی عناصر آن با سبک شعر **دوازده**[104] (۱۹۱۸) بلوک پیوند دارد. صحنهٔ شعر پطرزبورگ بعد از افتادن به دست بلشویکها و روایتی است از اینکه چگونه گروهی از ملوانان آپارتمان خانواده‌ای وابسته به نیروی سفید را تفتیش می‌کنند. آنان جوانی به‌نام ولادیمیر را می‌یابند و او را پیش چشم مادر پیرش تیرباران می‌کنند. ملوانان بعد از کشتن یک افسر سفیدِ دیگر به مشروبخواری می‌افتند و در طیّ این صحنه رهبر پیر گروه شجاعت ولادیمیر را به‌یاد می‌آورد. این مرد پیش تمثال مسیح احساس عذاب می‌کند، گرفتار احساسات می‌شود، مسیح را همچون دختری می‌بیند که می‌خواهد با او قرار و مدار بگذارد، و آنگاه با خدا دربارهٔ مرگ سخن می‌گوید. آشفته‌گویی این مرد با دریافت اینکه آپارتمان آتش‌گرفته است قطع می‌شود. این آتش را مادر پیر ولادیمیر برپا کرده و راه خروج را هم بسته است. ملوان پیر به‌هنگام مرگ شجاعت ولادیمیر را پیش می‌گیرد، حال آنکه دیگر ملوانان حیران مانده‌اند که تن به خفه‌شدن بدهند یا با گلوله‌ای خود را خلاص کنند. پیرزن آخرین سطر شعر را بر زبان می‌آورد: «هر طور که می‌خواهید!»

«تفتیش شبانه» در تحوّل خلیبنیکوف جایگاهی خاصّ دارد. کلّ صحنه تجسّم فکر رویداد و رویداد متقابل است که در کانون نظریّه‌های زمان شاعر جای می‌گیرد. همچنین اگرچه پیرنگ داستان و پیامد آن غیرواقعی می‌نماید، پرداخت شخصیّت ملوانان، خاصّه واکنش روانی ملوان پیر در برابر رویدادها، بسیار خوب اجرا شده است و واقعیّت و نماد با مهارت درهم تنیده شده‌اند.

از مهمّترین شعرهای خلیبنیکوف در اواخر عمرش شعر «شیپور گُلِ مولا»[105] (۱۹۲۱-۱۹۲۲) است که یادگار سفر او به ایران است. این شعر اساساً خاطرات این سفر اوست ــ گزارشی شخصی از دیدار آسیا، قارّه‌ای که جایی خاصّ در ذهن شاعر داشت. برای ایرانیان خلیبنیکوف «کاهن گلها» ست و هم مردم و هم طبیعت او را

خوشامد می‌گویند. شعر سرشار از نکات دقیق از زندگی ایرانیان درآمیخته با تصاویری انسان‌انگارانه از طبیعت است که حاصل آن فضایی دلنشین و خوشبینانه و نشانه‌ای از تلقّی شاعر از کلّ این تجربه است.

شعر سطح دیگری نیز دارد و آن شباهتی است که او بین خود و استنکا رازین[۱۰۶]، نماد شورش اجتماعی، برقرار می‌کند. این شخصیّت در بسیاری از آثار او ظاهر می‌شود و دو شعر بلند شاعر به او اختصاص دارد. در اینجا خلیبنیکوف افکار و اعمال خود را با کارهای شورشی این نام‌آور قرن هفدهم مقابل می‌نهد. در اشعار و داستانها آمده است که رازین شاهدختی ایرانی را که اسیر کرده بود در آب غرق می‌کند. شاعر می‌خواهد «ضدّرازین» باشد و دختر را نجات دهد ــ و این عمل چیزی است در خور او که از سران سیّارهٔ زمین و پیامبر صلح است.

شاید غیرعادی‌ترین شعر بلند خلیبنیکوف «دنیای خوب»[۱۰۷] (۱۹۲۰، ۱۹۲۲) باشد. عنوان شعر واژه‌ای تازه است که معنی تحت‌اللفظی آن «دنیای هماهنگ» است. این عنوان با عبارت «نظم جهان، هماهنگی» رابطه دارد. چنانکه از عنوان شعر برمی‌آید در اینجا تصوّری از انسان در دوران آینده عرضه می‌شود، امّا توصیف مصایبی که مردم روسیّه در گذشته تحمّل کرده‌اند در متن گنجانده شده، همچنین خشونت انقلاب که نظم کهن را از میان برداشته است. اگرچه شعر گرفتار تکرار شده است، قطعاتی بهت‌آور دارد و در کلّ برای شناخت تحوّل خلیبنیکوف حائز اهمّیّت است. درواقع این شعر مجموعه‌ای از عقاید و افکار اوست و راهنمایی برای شناخت خلیبنیکوف در اواخر عمر. مفاهیمی که او در مقالات و نوشته‌های آرمانگرایانه‌اش مطرح کرده در اینجا به‌صورت فشرده و در چند سطر بیان شده است؛ بنابراین کسی که شعر «دنیای خوب» را می‌خواند باید برای درک این شعر در سایر نوشته‌های شاعر نیز تأمّل کند.

دنیای توصیف‌شده در شعر، خاصّه در بند آخر، دنیای هماهنگی کامل است، دنیایی که علم را به خدمت انسان می‌گمارد و کلّ طبیعت را دربرمی‌گیرد. از زمان خلیبنیکوف بسیار بوده‌اند شاعرانی که این‌گونه پیش‌گوییها را جذّاب یافته‌اند: «من آزادی اسبان را می‌بینم/ و برابری گاوان را.» طبیعی است که در چنین دنیایی فوتوریستها جایگاه شایسته‌ای خواهند داشت:

آن جوانان که عهد بسته‌اند
تا زبانها را از هم بدرند، ــ
شما نامشان را حدس زده‌اید ــ
اکنون می‌گذرند با تاجی از گل بر سر.

نمایشنامه‌ها

خلیبنیکوف چند نمایشنامه نیز نوشته است. اغلب آنها کوتاه است و بیشتر برای خواندن. نمایشنامه، هم به‌نظم است، هم به‌نثر، و هم آمیزه‌ای از نظم و نثر. به‌طور کلّی همهٔ آنها در یک چیز مشترکند و آن نامتعارف‌بودن است، یعنی همان شیوه‌ای که خلیبنیکوف در بازی با زمان و مکان، پیرنگ، و شخصیّت‌پردازی پیش می‌گیرد.

اغلب نمایشنامه‌ها مربوط به دوران پیش از جنگند. در دوران «اسلاوی»، او سه اثر مهمّ پدید آورد: نخست «بچّهٔ برفی»[۱۰۸] (۱۹۰۸) که بر الگوی قصّهٔ تئاتری آلکساندر **آستروفسکی** در قرن نوزدهم به نام **دوشیزهٔ برفی**[۱۰۹] نوشته شده است و این وابستگی در خود نمایشنامه آشکار می‌شود. در هردو قصّه موجودی پری‌وار از ایمن‌گاه جنگل به‌در می‌آید و با آدمیان درمی‌آمیزد. قهرمان زن خلیبنیکوف شگفتیهای روسیّه معاصر را مشاهده می‌کند: شاهد تروری سیاسی می‌شود و پلیس بازداشتش می‌کند. او مثل الگوی اصلی خود آب می‌شود، امّا خلیبنیکوف ناپدیدشدن او را بدل به پیروزی فرهنگی می‌کند. در پردهٔ آخر گروهی از جوانان در جشنی مربوط به احیای «فضایل سنّتی اسلاو» شرکت جسته‌اند و قربانی‌شدن این پری همچون راز و تعهّدی در برابر آینده بزرگ داشته می‌شود.

این نمایشنامه به‌رغم مضامین ایدئولوژیک بسیار جذّاب است. تأثیر آن با تمایزنهادن در کلام شخصیّتها بیشتر می‌شود. صحنهٔ جنگل پر از موجودات غریب است که زبانشان لغاتی جدید دربردارد، امّا مردم شهر به انواع زبانهای شهری روسیّهٔ جدید سخن می‌گویند.

نمایشنامهٔ «خدای باکرگان»[۱۱۰] (۱۹۱۱) پیرنگی سخت پیچیده و معنایی گنگ دارد. این نمایشنامه‌ای رمزآمیز است که ماجرایش در خارکوف قرون وسط می‌گذرد. مردی ناشناس، که همان خدای باکرگان است به شهر می‌آید؛ دختران گرد او را می‌گیرند و به رقصی پرشور برمی‌خیزند. آنگاه که برخی مردم شهر در پی حمله به این مرد برمی‌آیند هوادارانش سلاح برمی‌گیرند و از او دفاع می‌کنند. بعد از حوادث بسیار، ازجمله آزمون الوهیّت این خدا، او و هوادارانش برای حفظ هماهنگی اجتماع از شهر رانده می‌شوند.

خلیبنیکوف در «نقد حال» خود می‌گوید این نمایشنامه «مثل موج ناگهانی و خودبه‌خود اوج می‌گیرد،» بدون حتّی یک تغییر نوشته شده است، و می‌توان آن را «در مطالعهٔ افکار آدمی دیوانه» به کار گرفت. اگر این درست باشد، باید بگوییم نمایشنامه ترکیبی از اساطیر یونان و روم (برای مثال ترکیب آرتمیس[۱۱۱] و آکتایون[۱۱۲]) است که با تئاتر سمبولیست (خاصّه «عبادت من»[۱۱۳]، اثر سالاگوب) آمیخته شده است. در عین حال خلیبنیکوف بارها در طول

نمایشنامه ترفند بودن آنچه را که روی می‌دهد تکرار می‌کند و بدین‌ترتیب از الگوی اصلی دور می‌شود.

ساده‌ترین نمایشنامهٔ اسلاویِ خلیبنیکوف «آسپاروخ»[۱۱۴] (۱۹۱۱) است که بازسازی حکایتی از **تاریخ**[۱۱۵] هرودوت است. مورّخ بزرگ در کتاب چهارم تاریخ خود که از سکاها بحث می‌کند سرگذشت پادشاه سکاها، اسکولس[۱۱۶]، را می‌آورد که به‌سبب علاقه به هر چیز یونانی محکوم می‌شود، فرار می‌کند، و سرانجام در تبعید می‌میرد. خلیبنیکوف روایت را اندکی تغییر داده است تا قهرمان داستان بعد از کشف اینکه او فرهنگ یونان را پذیرا شده است بمیرد. خلیبنیکوف در این نمایشنامه ترتیب زمان را برهم می‌زند و نام خان بلغار در قرن هفدهم را بر این شخصیّت می‌گذارد. انگیزهٔ این تغییر ظاهراً نوعی جناس بوده است (آسپاروخ به معنای رام‌کنندهٔ اسب از اسپ ترکی است). نمایشنامه را می‌توان هشدار خلیبنیکوف دانست به آن‌دسته از معاصرانش که فرهنگ بومی خود را وانهاده و مفتون غرب شده بودند.

دو نمایشنامهٔ دیگر خلیبنیکوف، «شیطان کوچک»[۱۱۷] (۱۹۰۹) و «مارکی دزه»[۱۱۸] (۱۹۰۹ و ۱۹۱۱)، حاصل تجربیّات نخست او در محافل هنری پطرزبورگ است. این‌دو نمایشنامه هجوی شوخ‌طبعانه است که نشریهٔ **آپالّون** (که قرار بود آثار خلیبنیکوف در آن منتشر شود) و شاعران سمبولیست قدیم را به‌تمسخر می‌گیرد. در این‌دو نمایشنامه نیز ناهمزمانی را می‌بینیم. «شیطان کوچک» چند شخصیّت دارد: خدای اسلاوی پرون[۱۱۹]، تندیس هرکول، یک ماموت، و دو ابوالهول. «مارکی دزه» ماجرای تابلویی درآمده از قاب خود و حضور رافائل، نقّاش معروف، است.

هر دو نمایشنامه سخت وامدار سنّت ادبی و نمایشی هستند: در اولی تأثیر ولفگانگ فون گوته (قسمت دوم **فاوست**[۱۲۰]، ۱۸۳۲) و بلوک (**خیمه‌شب‌بازی**[۱۲۱] ۱۹۰۵ و **غریبه**[۱۲۲] ۱۹۰۶) و در دیگری تأثیر پوشکین (**داستانهای بلکین**[۱۲۳]، ۱۸۰۳ و «ضیافت در ایّام طاعون»[۱۲۴]، ۱۸۳۰) و آلکساندر **گریبایدوف** (کمدی **فغان از زیرکی**[۱۲۵]، ۱۸۲۲-۱۸۲۴) به چشم می‌خورد. درواقع یاکوبسون خود شهادت می‌دهد که زبان محاوره و ضرباهنگ «مارکی دزه» از گریبایدوف گرفته شده است.

«مارکی دزه» علاوه بر اینکه هجو ادبی است جنبه‌ای جدّی نیز دارد و آن تکمیل مضمون «عصیان اشیاء» است که در آثار قبلی خلیبنیکوف دیدیم. فرق اساسی این است که در نمایشنامه صحنه یک نمایشگاه نقّاشی است، نه کلّ شهر پطرزبورگ. در اینجا هشدار به انسانها به‌صورت جان‌گرفتن پشم و پوست لباسها و سنگ‌شدن آدمها تجلّی یافته است.

تجربه‌ورزی خلیبنیکوف با معیارهای مرسوم روایت و تئاتر در دو اثر کوتاه جلوه‌گر شده است: «خانم لنین»[۱۲۶] (۱۹۰۹) تحت تأثیر نمایشنامهٔ **کورها**[۱۲۷] (۱۸۹۱) اثر مترلینگ است. شخصیّتها «صداهای» حواسّ گوناگون یک زن هستند، یعنی آنچه می‌شنویم صدای بینایی، شنوایی، و نظایر آن است. این تجربه بنیانی استوار دارد، چراکه در آخر کار روشن می‌شود زن بیماری روانی است. نمایشنامهٔ دیگر «دنیای معکوس»[۱۲۸] (۱۹۱۲) است. در اینجا آنچه تجربه می‌شود معکوس‌شدن جریان زمان است. در طیّ چند صحنه شخصیّتها از مرگ و پیری به گهوارهٔ کودکی برمی‌گردند.

در ۱۹۱۵ خلیبنیکوف نمایشنامه‌ای نوشت که شاید بهترین کار تئاتری او باشد و آن **خطای مرگ**[۱۲۹] است. این اثرِ جذّاب که با شرکت خود خلیبنیکوف بر صحنه اجرا شد ماجرای دوشیزه مرگ، صاحب میخانه، و دوازده میهمان مردهٔ اوست. میهمان سیزدهم از راه می‌رسد و بعد از کمی گفتگو دوشیزه مرگ را با یک جناس کلامی فریب می‌دهد؛ دوشیزه خود را می‌کشد و بقیّهٔ میهمانان آزاد می‌شوند. در پایان نمایشنامه دوشیزه مرگ نیز بازمی‌گردد و در جشن میهمانان شرکت می‌جوید.

در اینجا نیز خلیبنیکوف با معیارهای مرسوم تئاتر بازی می‌کند و جدلهایی ادبی-نمایشی را سبب می‌شود. وارونگی ناگهانی پیرنگ، و استفاده از زبان به‌صورت تمهید، بیشتر وامدار تئاتر آلکساندر بلوک است. در عین حال خلیبنیکوف با این نمایشنامه نمایشنامهٔ بسیار بدبینانهٔ سالاگوب، **غلبه بر مرگ**[۱۳۰] (۱۹۰۸)، را با پایان طنزآمیز کار خود پاسخ گفته است.

خطای مرگ نیز از انواع دیگری از تأثیرپذیریها خبر می‌دهد. شخصیّت «دوشیزه مرگ» از تئاتر فولکلور روسی وام گرفته شده است که الگویی برای استفادهٔ وسیع خلیبنیکوف از لطیفه‌های زبانی (مثلاً بازی با اسمها) فراهم می‌آورد. درعین‌حال فکر محیط اصلی نمایشنامه، جشنی با شرکت اجساد، و نیز برخی جزئیّاتِ جشن به‌احتمال زیاد از جشن «زندگی بر آستانهٔ مرگ» در «ضیافت در ایّام طاعون» پوشکین مایه گرفته است.

خلیبنیکوف در سالهای واپسین عمر خود تنها دو نمایشنامه نوشت: یکی از آنها «خدایان»[۱۳۱] (۱۹۲۱) است که در آن خدایانِ اساطیر گوناگون با زبانی فرامنطقی باهم ارتباط برقرار می‌کنند و دیگری «سرچشمهٔ مرض سل»[۱۳۲] (۱۹۲۲) است که نام دیگرش «شکسپیر زیر عدسی شیشه‌ای»[۱۳۳] است. داستان نمایشنامه در جریان خون نویسنده واقع می‌شود. این دو اثر اگرچه به‌لحاظ تجربی جالب هستند، در قیاس با کارهای قبلی شاعر اهمّیّت چندانی ندارند. در سالهای آخر، علاقهٔ خلیبنیکوف به تئاتر محملی استوارتر یافت و آن «اَبَرقصّه‌ها» یا **زانگزی** بود.

قصه‌های منثور

نوشته‌های منثور خلیبنیکوف اندک است، امّا چند اثر هنرمندانه را شامل می‌شود. او استاد قطعهٔ کوتاه بود و آن را برای تجربه‌ورزی در مضمون، تألیف، و سبک به‌کار می‌گرفت.

دو نوشتهٔ اوّلیّهٔ «آواز آدم آرام»[۱۳۴] (۱۹۰۷) و «وسوسهٔ گناهکار»[۱۳۵] (۱۹۰۸) نمونهٔ ممتازی از کاربرد واژه‌های جدید در ایجاد صحنه‌های غریبی است که در آن طبیعت و افسانه درهم آمیخته‌اند. اینها درواقع شکل منثور تجربه‌های او در شعر کوتاهِ «اسلاوی» هستند.

نوشتن با نثری آکنده از واژه‌های تازه محدودیّتهایی داشت و خلیبنیکوف راههای دیگر را به‌آزمون گرفت. یک‌راه دنباله‌روی از نویسندگان دیگر بود. نمونه‌ای از این روش نوشتهٔ کوتاه «روز عید پاک»[۱۳۶] (۱۹۱۱) است که عنوان دیگری نیز دارد: «تقلید از گوگول»[۱۳۷]. پیرنگ داستان بسیار کوتاه است و آن حکایت مرد جوانی است که به روستایی در اوکراین می‌رود، تحت تأثیر لباسها و رسم و عرف اصیل دهقانان قرار می‌گیرد، و تعجّب می‌کند که چرا مردم سراسر روسیّه از مردم روستا تقلید نمی‌کنند. این جوان مفتون دختری روستایی می‌شود و با این دختر که در رؤیای دفاع از مردم روس و حقوق مردم است پیمان می‌بندد.

بیان افکار ناسیونالیستی شاعر با این حالت جانبدارانه با توجّه به الگوی شاعر جالب توجّه است. خلیبنیکوف از آثار اوّلیّهٔ گوگول، خاصّه **تاراس بولبا**[۱۳۸] (۱۸۳۵)، محیط اوکراین، مضمون میهن‌پرستانه، و نیز تمثیلها و استعارات فراوان نویسندهٔ بزرگ روس را وام می‌گیرد و نوشتهٔ خود را غنا می‌بخشد.

مضامین اسلاوی در داستانهای «مرگ پالیوودا»[۱۳۹] (۱۹۱۱)، «مردم کوه‌نشین»[۱۴۰] (۱۹۱۲ و ۱۹۱۳)، و «دل‌نازک: زندگی در مونته‌نگرو»[۱۴۱] (۱۹۱۳) نیز به چشم می‌خورد. داستان اوّل که در ابرقصّهٔ «بچّه‌های سمور آبی»[۱۴۲] گنجانده شده است در غنای سبک و مضمون (مبارزهٔ قزّاقها با دشمنانشان) وامدار **تاراس بولبا** و «انتقام موحش»[۱۴۳] گوگول است. تأثیر گوگول در داستان دوّم نیز هویداست. این داستان حکایتی کوتاه دربارهٔ زندگی کوه‌نشینان کارپات است. خلیبنیکوف مانند گوگول از زبان استعاری و مجازی سود می‌جوید تا موتیفهایی گوناگون که اغلب تناسبی با صحنهٔ اصلی ندارند در نوشتهٔ خود بگنجاند. در اینجا او اشاراتی به تاریخ و فرهنگ اسلاو دارد. نوشتهٔ سوّم نیز خصلت قوم‌نگاری دارد و در مورد زندگی مردمی است که استقلال و یکپارچگی فرهنگی‌شان برای خلیبنیکوف اهمّیّتی خاصّ داشت. در اینجا نیز هستهٔ اصلی حکایتی کوچک است، امّا با جزئیّات بسیار دقیق از زندگی مردم مونته‌نگرو و وامگیری بسیاری واژه‌ها، جملات، و ضرب‌المثلها غنا می‌یابد.

دو داستان نوشته‌شده در ۱۹۱۳، «اوسا ـ گالی»[۱۴۴] و «نیکالای»[۱۴۵]، تقابل شدیدی با نثرهای مکلّف یادشده دارند. این نوشته‌ها که قرار است بخشهایی از یک چرخه باشند دربارهٔ مردی شکارچی و تلاش او، استقلال پرغرورش، و رابطه‌اش با انسان و طبیعت هستند. الگوی این نوشته‌ها احتمالاً داستان کوتاه «کیردژالی»[۱۴۶] (۱۸۳۴) پوشکین است. زبان در اینجا ساده و دقیق است، توضیحات رئالیستی است، و توانایی توصیف «درون» حیوانات چیزی است که فقط از خلیبنیکوف ساخته است.

دوران جنگ جهانی اوّل و جنگ داخلی دوران انتشار مهمّترین آثار منثور خلیبنیکوف بود. نخستین اثر (۱۹۱۵) داستان «کا» است که می‌توان آن را داستان کوتاه نامید، گرچه برخی آن را «رمان کوتاه» خوانده‌اند. این از عجیب‌ترین و شگفت‌آورترین آثار شاعر است.

عنوان داستان اشاره‌ای است به مفهوم مصری **کا** ـ همزاد انسان یا «ماهیّت» فردی او. داستان برخی از «کرده‌های» قهرمان و همزاد او را روایت می‌کند؛ این همزاد قادر است در زمان و مکان سفر کند و از رؤیایی به رؤیای برود. این توانایی در ایجاد مهمّترین خصلت نوشته به‌کار گرفته می‌شود: «حرکت و تغییر» مداومِ روایت آنگاه که «من» و **کا** از دنیاهایی واقعی و خیالی دیدار می‌کنند. از جملهٔ این دنیاها جامعه در سال ۲۲۲۲، روسیّه در دوران جنگ جهانی اوّل، بهشت از چشم مسلمانان، و مصر در دوران سلطنت فرعون آخناتونِ «مشرک» (آمنهوتپ چهارم[۱۴۷]) است.

اگرچه زبان «کا» ساده و شفّاف است، خودِ اثر بسیار دشوار می‌نماید. متن آکنده از اشارات تاریخی و تلمیحات ادبی است و پر از نامهای ناآشنا. برخی از موادّ و مصالح آن هنوز برای محقّقان روشن نشده است. از این دشوارتر گنجاندن آنهمه مضامین و موتیف در متنی واحد است که با «اشراقها»[۱۴۸] (۱۸۸۶) ی آرتور رمبو مقایسه شده است؛ همچنین راه‌دادن بسیاری اشارات تاریخی و فرهنگی در روایت آنگاه که در سطح زندگینامه است. خلیبنیکوف مشابهتهایی میان راویی که از زبان او سخن می‌گوید و آخناتون که اصلاحگر مذهبی است برقرار می‌کند (این ویژگی در برخی از مقالات او هم تکرار می‌شود). همچنین بخش عمده‌ای از متنْ بازسازیِ داستان مشهور لیلی و مجنون نظامی است. خلیبنیکوف خود و **کا**ی خود را در تقدیر شوم این دو عاشق شریک می‌کند. مقصود اصلی نویسنده از نوشتن این متن باید در آینده روشن شود.

اثر مهمّ دیگر در این زمینه «اسیر»[۱۴۹] (۱۹۱۸ـ۱۹۱۹) است. این اثر روایت ماجراهای ایستوما[۱۵۰]، ماهیگیر اهل استرخان، در قرن هفدهم است. این مرد که به‌دست تاتارهای کالموک[۱۵۱] اسیر و فروخته شده است فرار می‌کند، به سفرهای دور و دراز در هند می‌رود، و پیش از بازگشت به وطن غرایب بسیار می‌بیند. داستان

یادآور سفرنامهٔ آفاناسی نیکیتین[۱۵۲]، تاجر قرون وسطایی، است که او نیز به هند سفر کرده بود.

سفر ایستوما نه‌تنها جسمانی، که ذهنی و روحانی نیز هست. خلیبنیکوف با استادی نشان می‌دهد که چگونه دامنهٔ دید و فکر این مرد با مشاهدهٔ فرهنگها و مذاهب شبه‌قارّهٔ هند گسترش می‌یابد. این داستان نشانهٔ علاقهٔ شاعر به شرق، خاصّه مذهب و فلسفهٔ هند، است.

خلیبنیکوف با جای‌دادن ایستوما در دوران قیام بزرگ استنکا رازین و اشاره به جنبشهای متفاوت در چین و هند راهی برای تشبیه آن دوران به موقعیّت انقلابی دوران خود می‌یابد. بنابراین شایان توجّه است که قهرمان داستان به‌جای آزادی سیاسی راه آزادی روحانی را پی می‌گیرد و به‌دریافت مفهوم هندی مایا (توهّم) که نمایندهٔ دنیای برون است نائل می‌شود.

از دیگر آثار منثور متأخّرِ شایستهٔ توجّه خلیبنیکوف «شمشیر سرخ»[۱۵۳] (۱۹۲۱) است. این داستان روایت بخشی از زندگی شاعری میانمایه به نام دمیتری پتروفسکی[۱۵۴] است که دوست خلیبنیکوف بود و خاطرات این دوستی را خود او نیز نوشته است. داستان در دوران جنگ داخلی می‌گذرد و نکته‌هایَ مهمّ در آن برخورد طنزآمیز با قهرمان داستان، تصاویر مؤثّر از هول‌وهراس حاکم بر زمان، و بازگشت به زبان پرآرایه به‌سبک گوگول است.

آثار منثور خلیبنیکوف شامل برخی نوشته‌ها نیز می‌شود که اغلب نوشته‌هایی مشهور به «اوتوپیاها»[۱۵۵] هستند و در آنها او آیندهٔ بشر را از چشم خود تصویر می‌کند. یکی از مهمّترین و جالبترین این نوشته‌ها «سرزمین قو در آینده»[۱۵۶] است (۱۹۱۸). این اثر بخشهای مختلف دارد و هر یک حاوی نگاه شاعر به آینده است. در این نوشته او به سبک نوشته‌های علمی- تخیّلی شرح می‌دهد که چگونه تصاویر اخبار از اطراف سیّاره‌ها بر روی دیوارها و حتّی ابرها نشان داده می‌شود، چگونه ابرها بدل به کشتزارهایی می‌شوند که کشاورزان هوایی در آن گندم می‌کارند، و چگونه ماندگاههای انسان از طریق کشتیهای فضایی و تلویزیون باهم ارتباط می‌یابند. شاعر چنین می‌بیند که در دنیای آینده هیچ حیوانی نمی‌میرد، چشمان حیوانات پرتوهایی دارد که بیماری انسانها را درمان می‌کند، و انسان آسمانها را می‌گیرد و به‌سوی اجتماعی همگانی از همهٔ موجودات پیش می‌رود.

باید به‌یاد آوریم که خلیبنیکوف می‌خواست ایچ. جی. ولز را عضو «انجمن سران سیّارهٔ زمین» کند. این «اوتوپیاها» جایگاه خلیبنیکوف را در ژانر داستان علمی- تخیّلی اوایل قرن بیستم مشخّص می‌کند.

ابرقصّه‌ها

در زمینهٔ قصّه‌کار خلیبنیکوف تلاش برای ایجاد نوع ادبی جدیدی است که خود «ابرقصّه» یا «فراقصّه» می‌نامیدش. اگرچه او در دورهٔ پیش از جنگ نیز از این نوع قصّه‌ها می‌نوشت، تنها در اواخر عمر بود که به تعریفی روشن از آن دست یافت. این تعریف را در مقدّمهٔ **زانگزی**، آخرین ابرقصّه‌ها، می‌یابیم:

> قصّه از کلمات تشکیل شده است، مثل ساختمان که از آجر. این آجرها درست معادل کلمات هستند. ابرقصّه از تکّه‌های جداگانه ساخته می‌شود که هرکدام خدای خود، ایمان خود، و قواعد خود را دارند. به این پرسش مسکویی که «ایمانت چیست؟» هر یک مستقلّ از همسایه پاسخ می‌دهند. واحد ساختمان، آجُر ابرقصّه، قصّهٔ درجهٔ یک است. ابرقصّه مثل مجسّمه‌ای است که از سنگهایی مختلف و با رنگهای متفاوت ساخته شود ـ پیکر از سنگ سفید، جامه از سنگ آبی، چشمها از سنگ سیاه. قصّه از قطعات رنگارنگ کلام، هریک با شکل خاصّ خودش، ساخته شده است. بدین‌ترتیب ما به کاری جدید در عرصهٔ هنر کلامی می‌رسیم. قصّه بنایی است ساخته از کلمات. بنایی که از «قصّه‌ها» ساخته می‌شود «ابرقصّه» است.

چنانکه می‌بینیم فکر اصلی خلیبنیکوف گنجاندن متنهای مستقلّ در چارچوب متنی وسیعتر است. امّا این تعریفْ این پرسش را پیش می‌آورد که این قطعات چگونه باهم پیوند می‌یابند ـ خواه در آرایش ظاهر و خواه در معنا. همچنین منتقدان در به‌کاربردن این عنوان برای آثار خلیبنیکوف اختلاف‌نظر دارند: مثلاً در بعضی مجموعه‌ها «جنگ در تله‌موش»[۱۵۷] جزو این دسته از آثار قرار می‌گیرد، حال آنکه در مجموعه‌های دیگر جزو شعرهای بلند می‌آید.

نخستین نوشته از این ژانر جدید «بچّه‌های سمور آبی» است که در ۱۹۱۴ منتشر شد. این نوشته از دو اثر تشکیل شده که در فاصلهٔ ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳ نوشته شده است و مرکّب است از شش قطعه که هریک از آنها Parus («قمری») نام گرفته‌اند (که البتّه معمولاً به «بادبان» ترجمه می‌شود). ژانر این قطعه‌ها متفاوت و شامل قصّه‌های منثور، طرح نمایشی، شعر روایی، گزارش فلسفی در غالب نظم، و «گفتگوی مردگان» با زبانی شاعرانه است.

عنوان اثر به دو شخصیّت اصلی، بچّه‌های اوتر[۱۵۸] (برادر و خواهر) اشاره دارد. در طول داستان این‌دو در زمان سفر می‌کنند و بسیاری صحنه‌های تاریخی و افراد گوناگون را می‌بینند. داستان در روزهای آفرینش جهان بنا بر تصوّر عامهٔ مردم سیبری آغاز می‌شود و در روح خلیبنیکوف، که همان پسر اوتر است، تمام می‌شود. در اینجا خلیبنیکوف فرصت می‌یابد تا عقاید اوّلیّهٔ خود را دربارهٔ چرخه‌های تاریخ، جبریّت اقتصادی و زیست‌شناختی (مارکس و داروین) بیان کند. او همچنین تصاویری را از شکار ماموت در دوران

دیرینه‌سنگی، عبور کاروان عرب از رود ولگا در قرون وسطا، و نابودی تایتانیک شرح می‌دهد.

تنوّع ژانر و محتوا با فقدان دیدگاهی ثابت در کلّ اثر همراه شده است. عنصر اصلیِ انسجام‌بخش در این اثر شخصیّت پسر اوتر است که در ابتدا نوعی قهرمان فرهنگی است و سرمشق بسیاری از شخصیّتهای دراماتیک دیگر. با توجّه به اینکه این قهرمان در آخر داستان با خلیبنیکوف یکی می‌شود، مضمون عمدهٔ این نوشته را می‌توان تجلیل منش قهرمان دانست که در طول تاریخ و در آثار اغلب فوتوریستها یافت می‌شود. این پیام ژرفایی ندارد امّا با تصویری که گروه هیلائیا از خود عرضه می‌کرد سازگار است.

«جنگ در تله‌موش» برخلاف «بچّه‌های سمور آبی»، هم به‌لحاظ ژانر قطعات و هم به‌لحاظ مضمون، تا حدّی یکپارچه و منسجم است. این اثر متشکّل از شعرهای منتشرشده از ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۸ است. خلیبنیکوف از ۱۹۱۹ برای گنجاندن این اشعار در یک قالب واحد تلاش می‌کرد. او خود «جنگ در تله‌موش» را شعر بلند (Poema) می‌نامید، امّا شیوهٔ تألیف این اثر به‌گونه‌ای است که می‌توان آن را در شمار «ابرقصّه‌ها» آورد.

چنانکه از عنوان اثر پیداست مضمون اصلی آن جنگ است و تکاندهنده‌ترین اتّهامات شاعر علیه جنگ جهانی اوّل را دربرمی‌گیرد. شاعر به‌طعنه می‌پرسد:

> راست است که قیمت جوانها پایین آمده است؟ و حالا جوانها ارزانتر از یک وجب زمین، یک بشکه آب، یا یک گاری زغال‌سنگ شده‌اند؟

تصویرهای شگفت و نامألوف از کشتار جمعی:

> مرگ داشت شانه می‌کشید
> بر موی قهّارش
> و کوتوله‌های زندگیهای زاید
> بی‌خودی زور می‌زدند تا گازش بگیرند.

امّا خلیبنیکوف فقط در برابر واقعیّت ندبه و زاری نمی‌کند، بلکه می‌خواهد به‌جنگ آن برود. «تله‌موش»ی که در عنوان آمده بسیار در آثار فوتوریستها به‌کار رفته است. خلیبنیکوف، مسلّح به دریافت ریاضی تاریخ، با چهره‌هایی کابوسوار از درون فرهنگ عامّه درمی‌افتد که نمادهای ویرانگر نوع انسانند. امّا او نیز همواره موفّق نمی‌شده است. در اوایل نوشته شکوه دارد از اینکه زندانی «پیرمردی بدذات» است، یعنی گرفتار ارتش است. در بخش ماقبل آخر نومید است از اینکه انسان بر سر عقل بیاید و در عین‌حال فرارسیدن داورانی جدید را هشدار می‌دهد. اینان (تحت تأثیر جاناتان سویفت) اسبها هستند که بنا بر ادّعای خلیبنیکوف ثابت کرده‌اند از آدمیان عاقل‌ترند.

در تاروپود «جنگ در تله‌موش» مضمون برخی از بهترین شعرهای عاشقانهٔ خلیبنیکوف را می‌یابیم. صمیمیّت نهفته در این شعرها تقابلی آشکار با تصاویر کیهانی و دیگر عناصر ابرقصّه دارد و شخصیّت «من» را بُعدی شخصی و تغزّلی می‌بخشد.

نمونهٔ جالب ابرقصّه «خواهران صاعقه‌ها»[۱۵۹]ست که بخشهایی از آن به دورهٔ ۱۹۱۵ـ۱۹۱۶ مربوط می‌شود. آخرین بخش در ۱۹۲۱ در پیاتیگورسگ نوشته شده است. متأسّفانه این کار کامل نشد؛ ظاهراً وقتی شاعر در ۱۹۲۱ بار دیگر به سراغ کار رفت نسخهٔ اوّلیّه را در اختیار نداشت، بنابراین تکرارهایی در این نوشته دیده می‌شود.

«خواهران صاعقه‌ها» سه بخش دارد. بخش اوّل «گفتگوی صاعقه‌ها»[۱۶۰] است که تجسّد بی‌شمار خود را در کلّ طبیعت و انسان برمی‌شمارند. این مضمونِ تولّد دوباره در بخش سوّم هم تکرار می‌شود. در میان این دو، داستانواره‌ای تئاتری به‌شعر داریم. این قسمت که عنوانش «میدان عذاب»[۱۶۱] است توصیف راهبی است (مانند پیمن[۱۶۲] در **باریس گادونوف**[۱۶۳] [۱۸۲۵] پوشکین) که گزارشی از تصلیب مسیح را می‌خواند. نکتهٔ جالب این است که این گزارشْ تک‌گویی یکی از دژخیمان است که رویدادها را از دیدگاهی طبقاتی می‌بیند و خود را «فرزند شوربخت کار» می‌نامد. این صحنه برای زمان شاعر اهمّیّتی خاصّ می‌یابد، چون در این صحنه نوشته‌ای (بر صلیب یا در گوشهٔ میدان؟) با این مضمون می‌یابیم: «کسی که کار نمی‌کند، نمی‌خورد!»

دو ابرقصّهٔ خلیبنیکوف به دوران اقامت در خارکوف تعلّق دارد. یکی از آنها با عنوانی معمّاوار (ترجمهٔ احتمالی آن «منِ از زنجیر [رهاشده]»[۱۶۴]) نمونه‌ای از آثاری است که می‌توانیم آنها را شعر بلند بنامیم. این اثر متشکّل از اشعاری دربارهٔ آسیا، انواع فرهنگ و ادیان آن، گذشتهٔ خونین و رنگارنگ آن، و اکنون انقلابی آن است. مانند «جنگ در تله‌موش» مضمون فرعی این اثر عشق است. در اینجا شاعر و محبوبش در قالب پرومتئوس و آسیا می‌روند. قصّهٔ دیگر، «خراشی بر آسمان»[۱۶۵]، در ۱۹۲۱ کامل شد و شامل نظریّه‌های زبانی و تاریخی خلیبنیکوف است. بخشهایی از آن با «زبانهای» مختلف ابداع شاعر نوشته شده است، ازجمله «زبان ستارگان». متأسّفانه این اثر فاقد عنصر شخصیِ موجود در آثار این ژانر است و این نقص مایهٔ سستی آن شده است.

آخرین و موفّقترین ابرقصّهٔ خلیبنیکوف **زانگزی** است که بیست بخش مستقلّ دارد که «لایه» یا «سطح» نام گرفته‌اند. اغلب آنها متعلّق به ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۲ هستند و در اوایل ۱۹۲۲ در یک متن واحد جای گرفته‌اند. محتوای این بخشها، همانند داستان «بچّه‌های

سمور آبی» متفاوت است، از آوانویسی آواز پرندگان در لایهٔ اوّل گرفته تا اپیزود «اندوه و خنده»[۱۶۶] که می‌توان آن را لایهٔ بیستم به‌حساب آورد. در اینجا نیز، مانند نخستین «ابرقصّهٔ» خلیبنیکوف آنچه مایهٔ انسجام می‌شود حضور شخصیّت اصلی در همهٔ لایه‌هاست ــ شاعر ـ پیامبر «زانگزی» که هر روز از صخره‌ای در کوه «ترانه‌هایش» را می‌خواند. هر یک از ترانه‌های زانگزی یک بخش مستقلّ است. او مخاطبان متفاوت دارد که هم آدمیان و هم طبیعت را دربرمی‌گیرند. آدمیانِ مخاطب، حواریّون او هستند که فریاد می‌کنند: «ما مؤمنان، منتظریم. چشمانمان، روحمان ــ خاکی برای گامهای تو، آه ای ناشناخته!» همچنین مخاطبانی که گذرندگانی نااهل هستند که فریاد می‌زنند: «ابله! این موعظهٔ ابله جنگلی است!»

تینیانوف، ادیب سرشناس، این اثر را با سنّت آلمانی درام رمانتیک، خصوصاً نمایشنامه‌های لودویگ تیک، پیوند می‌دهد. براستی نیز این نوشته چارچوبی تئاتری دارد و یک‌سال بعد از مرگ خلیبنیکوف بر صحنه اجرا شد. **زانگزی** از کیفیّات واقعی دراماتیک بی‌بهره است، امّا مجموعه‌ای رنگین از آواهاست، بیان فکر در آن روشن و صریح است، و شخصیّتهایش توجّه مخاطبان را جلب می‌کنند.

زانگزی که الگویش شخص خلیبنیکوف است درواقع سخنگوی اوست که افکار نهایی‌اش را دربارهٔ زمان و زبان بیان می‌کند. نام او که ترکیبی از نام دو رود (زامبزی[۱۶۷] در افریقا و گنگ در آسیا) است نماد وحدت انسانهاست. نام دیگر این شخصیّت که حوّاریونش به این نام می‌خوانند چانگارا[۱۶۸]ست که واژه‌ای جدید برساخته از کلمه‌ای سانسکریت، یعنی شانکارا[۱۶۹]، مفسّرِ ودانتا در قرن نهم، است. این واژهٔ نوساخته به ما می‌گوید که می‌توان زانگزی را معلّمی در سنّت هندی به‌حساب آورد ــ کسی که کلماتش حجاب مایا را از شنونده برمی‌گیرد. چهرهٔ زانگزی، و نیز هدفش که تعلیم اندیشه‌هایش به شنوندگان است، یادآور زرتشتِ نیچه نیز هست.

شخصیّت زانگزی که همزاد خلیبنیکوف نیز هست آخرین کشفیّات او را در عرصهٔ زبان و زمان بیان می‌کند. درواقع تمام یافته‌های شاعر از نظریّه‌های زمان تا نظریهٔ تاریخ و زمان را از زبان او می‌شنویم. بدین‌ترتیب او، در لایهٔ چهارم، بخشهایی از **الواح تقدیر** را می‌خواند؛ در لایه‌های ۷ و ۸ و ۱۲ از «زبان ستارگان» بهره می‌جوید تا انقلاب را توضیح دهد؛ و در لایهٔ ۱۸ گزارشی از تاریخ بر حسب «قانون بنیادین زمان» عرضه می‌کند. جایی دیگر، ترانه‌هایی می‌خواند که بر اساس «کلمه در مقام کلمه» (لایهٔ ۱۳)، نقّاشی با صدا (لایهٔ ۱۵)، و زبان فرامنطقی (لایهٔ ۹) تصنیف شده‌اند.

زانگزی نیز چون خالق خود میان بیم و امید در نوسان است. به آینده اطمینانی ندارد و در این تردید است که قدرت «ساحری» خود را به‌کار گیرد («به‌پیش ای کرات خاکی») یا صرفاً به‌انکار داستانهای روزنامه‌ها بسنده کند که نوشته‌اند او مأیوس از گم‌کردن دستنوشته‌هایش گلوی خود را بریده است. در لایهٔ ششم این شخصیّت مرثیه‌خوان هستی خود می‌شود و بهترین گورنبشتهٔ خود و خلیبنیکوف را می‌خواند:

من مثل پروانه‌ای به تالار زندگی آدمیان آمدم
و باید نشان پالتوی خاک‌آلودم را
مثل امضا بر پنجره‌های عبوس و لخت این تالار بگذارم،
مثل زندانیی که نامش را
بر چارچوب سخت پنجره‌های تقدیر حکّ می‌کند.
زندگی انسان کاغذی است
ضخیم‌شده از خستگی و ملال!
نهی شفّاف پنجره‌هایش!
دیگر تباه کرده‌ام
پرتو آبی درخشانم را، شکلهای رنگین‌ام را،
توفان آبی بالهایم را.
ذرّه‌های روشن شادابی من گم شده است،
بالهایم به‌تردید افتاده، بی‌رنگ و خشک.
من، درمانده، زیر پنجره‌های دنیای آدمیان افتادم.
اعداد، اعداد ابدی، آواهایی در دوردست؛
گفت‌وگوشان را از دور می‌شنوم. عدد
عدد را می‌خواند، عدد مرا به خانه می‌خواند.

پی‌نویسها

1. Vissarion Saianov
2. Chernoiarsk
3. Zaporozh
4. Smolny
5. "Zverinets" ("The Menagerie")
6. "Iskushenie greshnika" ("A Sinner's Temptation")
7. Nikolai Kulbin
8. Mikhail Matiushin
9. Burlyuk
10. *Studiiya impressionistov* (*Impressionists' Studio*)
11. *Sadok sudei* (*A Trap for Judges*)
12. "Zakliatie smekhom" ("Incantation by Laughter")
13. Chernyanka
14. Kherson
15. Hylaea
16. *Polutoraglazy strelets* (*The One-and-a-Half-Eyed Archer*)
17. Mikhail Larionov، (۱۸۸۱ـ۱۹۶۴). نقّاش روس.
18. Natalia Goncharova
19. *Poshchechina obshchestvennomu vkusu* (*A Slap in the Face of Public Taste*)

20. "Bobeobi pelis'guby" ("Bo-be-o-bee sang the mouth")
21. *Sadok sudei, II* (*A Trap for Judges, II*)
22. *Trebnik troikh* (*The Missal of the Three*)
23. *Troe* (*The Three*)
24. *Ryav! Perchatki: 1908-1914* (*Roar! The Gauntlets: 1908-1914*)
25. *Izbornik stikhov* (*Selected Poems*)
26. *Tvoreniia 1906-1908* (*Creations 1906-1908*)
27. Sviatoshino
28. "O Khlebnikove: slavozhd" ("On Khlebnikov: Gloryleader")
29. Nadezhda Nikolaeva
30. Vera Budberg
31. "Pamiatnik" ("The Monument")
32. Black Hundreds
33. Mendel Beylis
34. *Strelets* (*The Archer*)
35. Kuokkala
36. Siniakov
37. Krasnaia Poliana
38. Grigory Petnikov
39. *Bitvy 1915-1917: Novoe uchenie o voine* (*Battles of 1915-1917: A New Teaching about War*)
40. "Ka"
41. *Moskovskie mastera* (*Moscow Masters*)
42. Liren'
43. Obshchestvo Predsedatelei Zemnogo Shara (Society of the Presidents of Planet Earth)
44. Society of the 317
45. *Truba marsian* (*The Trumpet of the Martians*)
46. *War of the Worlds*
47. "Vozzvanie predsedatelei zemnogo shara" ("An Appeal by the Presidents of Planet Earth")
48. "Oktiabr' na Neve" ("October on the Neva")
49. "Noch' v okope" ("A Night in a Trench")
50. *Grossbuch*
51. Anton Denikin
52. Vladimir Anfimov
53. Moisei Al'tman
54. Platon Karataev
55. Pyatigorsk
56. *Zangezi*
57. Pyotr Miturich
58. Santalovo
59. Novgorod
60. "Pust' na mogil'noi plite prochtut..." ("Let them read on my gravestone...")
61. *Otryvok iz dosok sud'by* (*A Fragment from the Boards of Fate*)
۶۲. Tsushima، نام جزیره‌ای ژاپنی که ناوگان روسی در ۱۹۰۵ در آنجا از ناوگان ژاپنی شکست خورد.
63. Yaroslav
64. Burmakino
65. Kuznetsov
66. *Uchitel' i uchenik* (*Teacher and Student*)

67. *Vremia mera mira* (*Time—The Measure of the World*)
۶۸. St. George، (ف. ۳۰۳). شهید مسیحی، معروف به گئورگیس اژدهاکش.
69. *Doski sud'by* (*The Boards of Fate*)
70. Kitezh
71. "Gibel' Atlantidy" ("The Fall of Atlantis")
72. "Nochnoi obysk" ("The Night Search")
۷۳. Kazimir Malevich، (۱۸۷۸-۱۹۳۸). نقّاش روس.
۷۴. Vladimir Tatlin، (۱۸۸۵-۱۹۵۳). نقّاش و حجم‌ساز روس.
75. *Slovo kak takovoe* (*The Word as Such*)
76. Viktor Grigor'ev
77. "Svoiasi" ("Self-Statement")
78. "Kurgan Sviatogora" ("Sviatogor's Mound")
۷۹. Nikolai Ivanovich Lobachevsky، (۱۷۹۳-۱۸۵۶). ریاضیدان روس.
80. Ronald Vroon
81. "Khudozhniki mira!" ("Artists of the World!")
82. "Razgovor Olega i Kazimira" ("Oleg and Kazimir. A Conversation")
83. "Slovo o El'" ("The Song of L")
84. "Nasha osnova" ("Our Fundamentals")
85. "O rasshirenii predelov russkoi slovesnosti" ("Expanding the Boundaries of Russian Literature")
86. Vishnevetskii
87. "Ptichka v kletke" ("Little Bird in a Cage")
88. *Sobranie proizvedenii*
89. "Otkaz" ("Refusal")
90. "Vnuchka Malushi" ("Malusha's Granddaughter")
91. "Ruslan and Lyudmila"
92. "Noch' pered Rozhdestvom" ("The Night Before Christmas")
93. "Zhuravl'" ("The Crane")
94. "Kon' bled" ("Pale Horse")
95. "Lesnaia deva" ("The Forest Maiden")
96. "I i E. Povest' kamennogo veka" ("I and E. A Tale of the Stone Age")
97. "Vila i leshii" ("The Vila and the Wood-Goblin")
98. "Pan"
99. "Shaman i Venera" ("The Shaman and Venus")
۱۰۰. Medusa، در اساطیر یونان، نام یکی از گورگونها.
101. *Mednyi Vsadnik* (*The Bronze Horseman*)
102. "Khadzhi-Tarkhan"
103. "Poet"
104. *Dvenadtsat'* (*The Twelve*)
105. "Truba Gul'-Mully" ("Gul-mullah's Trumpet")
106. Sten'ka Razin
107. "Ladomir" ("Goodworld")
108. "Snezhimochka" ("Snowchild Baby")
109. *Snegurochka* (*The Snow Maiden*)
110. "Devii bog" ("The Virgins' God")
۱۱۱. Artemis، در اساطیر یونان، الاههٔ ماه و پاکدامنی، دختر زئوس.
۱۱۲. Actaeon، در اساطیر یونان، شکارچیی که آرتمیس را عریان دید و به دست او تبدیل به گوزن شد.
113. "Liturgiia mne" ("Liturgy to Me")
114. "Asparukh"

163. *Boris Godunov*
164. "Azy iz uzy" ("I's [Liberated] from Chains")
165. "Tsarapina po nebu" ("A Scratch Across the Sky")
166. "Gore i Smekh" ("Sorrow and Laughter")
167. Zambezi
168. Changara
169. Šhankara

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL EDITIONS

Uchitel' i uchenik. Kherson, 1912.
Igra v adu. Moscow, 1912. (With A. Kruchenykh.)
Igra v adu. 2nd ed. Moscow, 1913. (With A. Kruchenykh.)
Riav! Perchatki: 1908-1914. St. Petersburg, 1913.
Izbornik stikhov: 1907-1914. Edited by A. Kruchenykh. St. Petersburg, 1914.
Tvoreniia: 1906-1908. Moscow, 1914.
Bitvy 1915-1917: Novoe uchenie o voine. Petrograd, 1914.
Vremia mera mira. Petrograd, 1916.
Truba marsian. Khar'kov, 1916.
Oshibka smerti. Moscow, 1917.
Ladomir. Khar'kov, 1920.
Noch' v okope. Moscow, 1921.
Vestnik Velimira Khlebnikova, 1-2. Moscow, 1922.
Zangezi. Moscow, 1922.
Otryvok iz dosok sud'by, 1-3. Moscow, 1922-1923.
Stikhi. Moscow, 1923.
Zapisnaia knizhka Velimira Khlebnikova. Edited by A. E. Kruchenych. Moscow, 1925.
Nastoiashchee. Moscow, 1926.
Vsem. Nochnoi bal. Moscow, 1927.
Neizdannyi Khlebnikov. no. 1-30. Edited by A. E. Kruchenykh et al. Moscow, 1928-1934.
Zverinets. Edited by A. Kruchenykh. Moscow, 1930.

COLLECTED WORKS

Sobranie proizvedenii Velimira Khlebnikova. Edited by N. Stepanov. Introduction by Yu. Tynianov. 5 vols. Leningrad, 1928-1933.
Izbrannye stikhotvoreniia. Edited by N. Stepanov. Moscow, 1936.
Stikhotvoreniia. Edited by N. Stepanov. Leningrad, 1940.
Neizdannye proizvedeniia. Edited by N. Khardzhiev and T. Grits. Moscow, 1940.
Stikhotvoreniia i poemy. Edited by N. Stepanov. Leningrad, 1960.

115. *History*
116. Scyles
117. "Chertik" ("The Little Devil")
118. "Markiza Dezes" ("The Marquis Desaix")
۱۱۹. Perun ، در اساطیر اسلاوی خدای رعد.
120. *Faust*
121. *Balaganchik* (*The Puppet Show*)
122. *Neznakomka* (*The Stranger*)
123. *Povesti Belkina* (*The Tales of Belkin*)
124. "Pir vo vremia chumy" ("A Feast During the Plague")
125. *Gore ot uma* (*Woe from wit*)
126. "Gospozha Lenin" ("Mrs. Laneen")
127. *Les Aveugles* (*The Blind*)
128. "Mirskontsa" ("The World in Reverse")
129. *Oshibka smerti* (*Death's Mistake*)
130. *Pobeda smerti* (*The Triumph of Death*)
131. "Bogi" ("The Gods")
132. "Pruzhina chakhotki" ("The Mainspring of Consumptive Disease")
133. "Shekspir pod stekliannoi chechevitsei" ("Shakespeare Under a Glass Lens")
134. "Pesn' miriazia" ("The Song of the Peaceful One")
135. "Iskushenie greshnika" ("A Sinner's Temptation")
136. "Velik-Den'" ("Easter Day")
137. "Podrazhanie Gogoliu" ("Imitation of Gogol")
138. *Taras Bulba*
139. "Smert' Palivody" ("Palivoda's Death")
140. "Zhiteli gor" ("Mountain Folk")
141. "Zakalennoe serdtse. Iz chernogorskoi zhizni" ("The Tempered Heart. From Montenegrin Life")
142. "Deti Vydry" ("The Otter's Children")
143. "Strashnaia mest'" ("A Terrible Vengeance")
144. "Okhotnik Usa-Gali" ("Usa-Gali")
145. "Nikolai"
146. "Kirdzhali"
۱۴۷. Akhnaten یا Amenhotep IV ، فرمانروای مصر باستان (۱۳۷۵-۱۳۵۸ ق. م.).
148. Les illuminations (Illuminations)
149. "Esir" ("The Slave")
150. Istoma
151. Kalmyk
152. Afanasy Nikitin
153. "Malinovaia shashka" ("The Crimson Saber")
154. Dmitry Petrovsky
155. "Utopias"
156. "Lebediia budushchego" ("Swanland in the Future")
157. "Voina v myshelovke" ("War in a Mousetrap")
158. Otter
159. "Sestry-molnii" ("Sisters-Lightning Flashes")
160. "Razgovor molnii" ("Conversation of the Lightning Flashes")
161. "Strastnaia ploshchad'" ("Passion Square")
162. Pimen

Grigor'ev, Viktor Petrovich. *Grammatika idiostilia. V. Khlebnikov*. Moscow, 1983.

_____. *Slovotvorchestvo i smezhnye problemy iazyka poeta*. Moscow, 1986.

Jakobson, Roman. *Noveishaiia russkaia poeziia. Nabrosok pervyi: Viktor Khlebnikov*. Prague, 1921.

Kamensky, V. "O Khlebnikov: slavozhd'." In V. V. Khlebnikov, *Tvoreniia: 1906-1908*. Moscow, 1914 [no page numbers].

Lanne, Jean-Claude. *Velimir Khlebnikov. Poete futurien*. 2 vols. Paris, 1983.

Lönnqvist, Barbara. *Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem "Poet."* Stockholm, 1979.

Markov, Vladimir. *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley and Los Angeles, 1962.

Mayakovsky, Vladimir. "V. V. Khlebnikov." In *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*. Edited by Edward J. Brown. New York, 1973. Pp. 83-88.

Mirsky, Salomon. *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*. Munich, 1975.

Nilsson, Nils Ake, ed. *Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium*. Stockholm, 1985.

Parnis, A. E. "Iuzhnoslavianskaia tema Velimira Khlebnikova. Novye materialy k tvorcheskoi biografii poeta." In *Zarubezhnye slaviane i russkaia kul'tura*. Edited by M. P. Alekseev. Leningrad, 1978. Pp. 223-251.

Petrovsky, D. "A Tale about Khlebnikov: Memoirs of Velimir Khlebnikov." Trans. by Lily Feiler. In V. Khlebnikov, *Snake Train: Poetry and Prose*. Edited by Gary Kern. Ann Arbor, 1976. Pp. 273-313.

The Russian Avant-Garde III. Velimir Khlebnikov. Special issue of Russian Literature (January 1981).

Stepanov, Nikolai. *Velimir Khlebnikov: zhizn' i tvorchestvo*. Moscow, 1975.

Vroon, Ronald. *Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor, Mich., 1983.

_____. "Velimir Khlebnikov's 'Razin: Two Trinities.'" *Slavic Review* 39:70-84 (1980).

_____. "Velimir Khlebnikov's 'I esli v "Khar'kovskie ptitsy"...': Manuscript Sources and Subtexts." *The Russian Review* 42:249-271 (1983).

Weststeijn, Willem G. *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*. Amsterdam, 1983.

_____, ed. *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*. Amsterdam, 1986.

Sobranie sochinenii. Edited by Vladimir Markov. 4 vols. Munich, 1968-1972.

Ladomir. Poemy. Edited by B. Romanov. Moscow, 1985.

Stikhotvoreniia, poemy, dramy, proza. Edited by R. V. Duganov. Moscow, 1986.

Stikhi. Poemy. Proza. Edited by Serafima Blokh and Vladimir Roitman. New York, 1986.

Stikhi. Poemy. Proza. Edited by Serafima Blokh and Vladimir Roitman. New York, 1986.

Tvoreniia. Edited by V. P. Grigor'ev and A. E. Parnis. Moscow, 1986.

TRANSLATIONS

Collected Works of Velimir Khlebnikov. Volume I. *Letters and Theoretical Writings*. Translated by Paul Schmidt. Edited by Charlotte Douglas. Cambridge, Mass., 1987.

The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian. Translated by Paul Schmidt. Edited by Charlotte Douglas. Cambridge, Mass., 1985.

Snake Train: Poetry and Prose. Edited by Gary Kern. Introduction by Edward J. Brown. Translated by Gary Kern et al. Ann Arbor, 1976.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Baran, Henryk. "Xlebnikov and the Mythology of the Oroches." In *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Edited by Roman Jakobsen et al. The Hague, 1973. Pp. 33-39.

_____. "Chlebnikov's Poem 'Bech.'" *Russian Literature 6:5-19 (1974)*.

_____. "On the Poetics of a Khlebnikov Tale: Problems and Patterns in 'ka'." In *The Structural Analysis of Narrative Texts*. Edited by A. Kodjak et al. Columbus, 1980. Pp. 112-131.

_____. "On Xlebnikov's Love Lyrics: I. Analysis of 'O, cervi zemljanye.'" In *Russian Poetics: Proceedings of the International Symposium at UCLA, September 22-23, 1975*. Edited by Th. Eekman and D. S. Worth. Columbus, 1983. Pp. 29-44.

_____. "Temporal Myths in Xlebnikov: From 'Deti Vydry' to 'Zangezi.'" In *Myth in Literature*. Edited By A. Kodjak et al. Columbus, 1985. Pp. 63-88.

Cooke, Raymond. *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*. Cambridge Studies in Russian Literature. Cambridge, 1987.

Duganov, R. V. "Problema epicheskogo v estetike i poetike Khlebnikova." *Izvestiia Akademii Nauk. Seriia Literatury i iazyka* 35:426-439 (1976).

مارک آلکساندروویچ آلدانوف

(۱۸۸۶ـ۱۹۵۷)

نیکلاس سی. لی
خشایار دیهیمی

آلدانوف نویسنده و منتقد بود. آلدانوف، که نام اصلی‌اش لاندائو[1] بود، در کیف به‌دنیا آمد. پدرش کارخانه‌داری ثروتمند بود. او در دو رشتهٔ حقوق و علوم طبیعی از دانشگاه کیف و در رشتهٔ علوم اجتماعی از دانشگاه پاریس مدرک گرفت و چندین مقاله و تک‌نگاشت در زمینهٔ شیمی و علوم سیاسی منتشر کرد. آلدانوف از کیف به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد و در آنجا به رفت‌وآمد به محافل ادبی دوما پرداخت؛ پس از آن به سیروسیاحت گسترده در جهان پرداخت و به‌هنگام جنگ جهانی اوّل برای تحقیق و پژوهش در زمینهٔ شیمی به روسیّه بازگشت. در ۱۹۱۹ به پاریس مهاجرت کرد، از آنجا به برلین رفت، ازدواج کرد، در ۱۹۲۴ در پاریس مستقر شد، در ۱۹۴۰ به نیویورک رفت، و از ۱۹۴۷ تا زمان مرگش در نیس فرانسه زیست.

آلدانوف چند تحقیق علمی، چند نقد ادبی، و چند تفسیر سیاسی در دوران اقامتش در روسیّه منتشر کرد، امّا در مهاجرت بود که عملاً نویسنده شد و یگانه فرد از نسل خودش بود که در مهاجرت صرفاً از راه قلم امرار معاش می‌کرد. او در نشریّات مختلف مهاجران، از جمله **ساورمینیه ژاپیسکی**، **یوسلدنیه نووووستی**، و **نووی ژورنال** (که خودش همراه با تستلین[2] در ۱۹۴۲ بنیان گذاشته بود)، نقد ادبی، بررسی کتاب، مقاله، شرح حال درگذشتگان، و گزیده‌هایی از داستانهایش را منتشر می‌کرد. در پاریس او کتابهای **لنین**[3] (۱۹۱۹) و **دو انقلاب: انقلاب فرانسه و انقلاب روسیّه**[4] (۱۹۲۰) را منتشر کرد. این تک‌نگاشتها منجر به نخستین اثر ادبی او، **سنت هلن، جزیرهٔ کوچک**[5] (۱۹۲۲)، شد که نگاهی بود به روزهای آخر زندگی ناپلئون. این کتاب بخشی از مجموعه یا چرخهٔ **متفکّر**[6] شد که شخصیّتها و وقایع روسیّه و اروپای غربی را در دورهٔ جنگهای ناپلئونی به‌هم ربط می‌داد. این چرخه مشتمل بر کتابهای زیر بود: **نهم ترمیدور**[7] (۱۹۲۳)، **پل شیطان**[8] (۱۹۲۵)، و **توطئه**[9] (۱۹۲۷). شخصیّتهای داستانی اصلی این چرخه یک جوان بی‌تجربهٔ ماجراجوی روسی و یک یهودی پیر کلبی‌مسلک و تلخ‌اندیش است که موقعیّتها و اشخاص بسیاری را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد تا بلکه معنای کامل انقلاب فرانسه را دریابد.

آلدانوف سه رمان دیگر هم نوشت که به انقلاب اکتبر و پیامدهای آن برای جامعهٔ مهاجران روسی در اروپا می‌پرداخت. این تریلوژی شامل **کلید**[10] (۱۹۳۰)، **گریز**[11] (۱۹۳۲)، و **غار**[12] (۱۹۳۴ـ۱۹۳۶) می‌شد. در تترالوژی یا رمانهای چهارگانهٔ او دربارهٔ انقلاب فرانسه چهره‌های تاریخی حالت مسلّط داشتند، امّا در تریلوژی یا رمانهای سه‌گانهٔ او دربارهٔ انقلاب اکتبر چهره‌های تاریخی دیگر مسلّط بر صحنه نیستند و جای آنها را شخصیّتهای داستانی از محیط روشنفکریِ خودِ آلدانوف گرفته‌اند. اینان می‌کوشند برای وقایعی که به‌صورت فاجعه‌آمیز زندگی آنها را تغییر داده است معنایی پیدا کنند. در این سلسله رمانها یکی از چیزهای شاخص بحثهایی است که میان دو اهل مجادلهٔ بسیار خوشفکر درمی‌گیرد: یک رئیس پلیس مخفی سابق تزاری و یک دانشمند رادیکال که کلید مرگ مرموزی را احتمالاً در دست دارد که پیامدهای سیاسی گسترده‌ای داشته است. بار دیگر در رمان **آغاز پایان**[13] (۱۹۳۸) شخصیّتهای داستانی بر صحنه مسلّطند. این رمان مربوط به دورهٔ معاصر است و کانون توجّه در آن اعضای هیئت نمایندگی شوروی است که در دورهٔ جنگ داخلی اسپانیا به یک کشور کوچک اروپایی، که نامش برده نمی‌شود، اعزام شده‌اند. این رمان در زبان انگلیسی با نام **مُهر پنجم**[14] (۱۹۴۳) منتشر شد.

آلدانوف چند «قصّهٔ فلسفی» نوشت که در آنها وقایع و موقعیّتها شخصیّتهای داستانی و تاریخی را وامی‌دارند که فلسفه‌های متضادِّ خود از زندگی را بیان کنند. رمان **دهمین سمفونی**[15] (۱۹۳۱) به طنزِ تلخِ سرنوشت، شوخی روزگار، و پیوستگی در زمان می‌پردازد که، از نظر تبارشناختی شخصیّتهایِ همهٔ رمانهای آلدانوف، به‌استثنای **هذیان**[16] (۱۹۵۴ـ۱۹۵۵)، را به‌هم ربط می‌دهد. در **پانچ ودکا**[17] (۱۹۴۰) جلوس کاترین دوّم بر تخت سلطنت انگیزه‌ای برای بیان «قصّه‌ای دربارهٔ هر پنج خوشبختی» می‌شود. آلکساندر اوّل و لُرد

بایرون در کانون رمان **گور جنگجو**[18] (۱۹۴۰)، «قصّه‌ای دربارهٔ حکمت»، جای دارند. **قصّهٔ مرگ**[19] (۱۹۶۹) همین ساختار ماجرایی را بسط می‌دهد و به‌بررسی پیامدهای متعدّد انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه می‌پردازد.

دو رمان دیگر آلدانوف دربارهٔ زندگی در قرن بیستم رویکردِ قرنِ نوزدهمیِ ذهنِ آلدانوف را برملا می‌کنند. نوجوانی از رمانهای مربوط به انقلاب اکتبر، در رمان **زیستن آنگونه که می‌خواهیم**[20] (۱۹۵۲)، بدل به شخصیّت اصلی می‌شود ـ کسی که نمایشنامه‌ها و سناریوهای تاریخی می‌نویسد. **هذیان** مربوط به توهّمات حاصل از استعمال موادّ مخدّر است که یکی از این توهّمات پیشِ چشم‌آوردنِ رُم باستان است. آلدانوف در موفّقترین آثارش سه استعداد خود، رمان‌نویسی روانشناختی، تصویرگری تاریخی، و مقاله‌نویسی مفسّرانه، را درهم می‌آمیزد. **سرچشمه‌ها**[21] (۱۹۵۰) انقلاب اکتبر را تا به سرچشمه‌هایش، ترور آلکساندر دوّم، پی می‌گیرد. در **خودکشی**[22] (۱۹۵۸) خودکشیِ ناخودآگاهانهٔ اروپا با شروع جنگ جهانی اوّل منجر به خودکشی دو شخصیّت اصلی داستانی می‌شود.

آلدانوف حافظ والاترین سنّتهای اروپاگرایی روسیّه بود: فرهیختگی، خردگرایی، شکّاکیّت، شرافتمندی، و مادّیگرایی. او همهٔ راه‌حلّهای مذهبی در قبال درد و رنج را ردّ می‌کرد و همهٔ حواسّش معطوف جنبه‌های تراژیک پیری، مرگ، عشق، و بخت و تصادف بود. **شبی در اولم: فلسفهٔ بخت و تصادف**[23] (۱۹۵۳) از دیالوگهای استیلیزه بهره می‌گیرد تا فلسفهٔ دکارتیِ سیستماتیکِ آلدانوف را بر همهٔ حوزه‌های زندگی اِعمال کند.

طیف مضامین آلدانوف گسترده و جالب است، تسلّط او بر ساختار پیرنگ بی‌نقص و کامل است، و سبک و نثرش شفّاف، روشن، و گزینگویانه است، امّا شکّاکیّت بدبینانهٔ او بسیاری از خوانندگان را از او گریزان می‌کند. در شخصیّت‌پردازیهای داستانیِ او عقل بر شهود غالب است؛ این شخصیّت‌پردازی با مقالات و تصویرپردازیهای تاریخیِ درخشانی که برای نشریّات می‌نوشت مقایسه شده و حکم به برتری این مقالات و تصویرپردازیها داده شده است. برخی از این مقالات و تصویرپردازیها در کتابهای **آتش و دود**[24] (۱۹۲۲)، **معاصران**[25] (۱۹۲۸)، **پرتره‌ها**[26] (۱۹۳۱)، **زمین، انسانها**[27] (۱۹۳۲)، و **پرتره‌های تازه**[28] (۱۹۳۶) گردآوری شده‌اند. چندین داستان کوتاه عالی آلدانوف را می‌توان در کتاب **شبی در فرودگاه**[29] (۱۹۴۹) یافت.

پی‌نویسها

1. Landau
2. M. Tsetlin
3. *Lénine*
4. *Deux révolutions: la révolution française et la révolution russe*
5. *Svyataya Elena, malen'kii ostrov* (*St. Helena, Little Island*)
6. *Myslitel'* (*Thinker*)
7. *Devyatoe termidora* (*The Ninth of Thermidor*)
8. *Chertov most* (*Devil's Bridge*)
9. *Zagovor* (*Conspiracy*)
10. *Klyuch* (*The Key*)
11. *Begstvo* (*Escape*)
12. *Peshchera* (*The Cave*)
13. *Nachalo Kontsa* (*Beginning of the End*)
14. *The Fifth Seal*
15. *Desyataya simfoniya* (*The Tenth Symphony*)
16. *Bred* (*Delirium*)
17. *Punshevaya vodka* (*Vodka Punch*)
18. *Mogila voina* (*A Warrior's Grave*)
19. *Povest' o smerti* (*A Tale of Death*)
20. *Zhivi kak khochesh'* (*To Live as We Wish*)
21. *Istoki* (*Origins*)
22. *Samoubiistvo* (*Suicide*)
23. *Ul'mskaya noch': filosofiya sluchaya* (*A Night at Ulm: The Philosophy of Chance*)
24. *Ogon' i dym*
25. *Sovremenniki*
26. *Portrety*
27. *Zemli, lyudi*
28. *Novye portrety*
29. *A Night at the Airport*

Selected Bibliography

WORKS

see Foster, 1, pp. 115-24.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 189-90.

SECONDARY LITERATURE

C. N. Lee, "Aldanov, Mark." In *MERSL* 1, pp. 103-10.

C. Nicholas Lee, *The Novels of Mark Aleksandrovic Aldanov*. The Hague, 1969.

کتابنامهٔ فارسی

آخرین روزهای دو دیکتاتور، ترجمهٔ م. ح. عباسپور تمیجانی، تهران، میلاد بهاران، ۱۳۶۸.

نیکالای استپانوویچ گومیلیوف

(۱۸۸۶ـ ۱۹۲۱)

جین جی. هریس
احمد پوری

گومیلیوف از شاعران آکمئیست و منتقد ادبی بود. او در کرونشتاد به دنیا آمد. پدرش جرّاح نیروی دریایی بود. او در پطرزبورگ پرورش یافت و در انستیتوی ادبی تسارسکویو سلو[1] که ریاست آن را شاعر و کلاسیسیست معروف، اینّاکینتی **آننسکی**، به‌عهده داشت (۱۸۹۶ـ ۱۹۰۶) به‌تحصیل پرداخت. او تا آخر عمر، به دِین خود به آننسکی در مقام شاعر، منتقد، و استادش اذعان داشت. هشت‌ماه پیش از مرگِ غیرمنتظرهٔ استادش، گومیلیوف او را مجاب کرد تا سردبیریِ افتخاری و مشاوری نشریّهٔ جدید هنری و ادبی **آپالّون** را، که خودِ گومیلیوف با همکاری ماکوفسکی* در ۱۹۰۹ به‌راه انداخته بود، بپذیرد.

گومیلیوف خود را همواره وامدار آننسکی می‌دانست، زیرا او بود که استعدادش را کشف و از آن حمایت کرد؛ او بود که تشویقش کرد تا به‌بررسی سمبولیسم به‌مثابه یک جنبش ادبی و ارزیابی تأثیرات آن در رشد مدرنیسم ادبی روسی بپردازد. ارزیابی آننسکی از وضعیّت جاری شعر **تغزّلی**، که در سه‌شمارهٔ نخست **آپالّون** چاپ شد، کمک کرد تا گومیلیوف دلیلی جدّی برای پی‌ریزی «اتّحادیّهٔ شاعران» در ۱۹۱۱ در مقابل «آکادمی شعر» ویچسلاف **ایوانوف**، و برای توضیح و تبیین برداشت خودش از وظیفهٔ شاعر و نقش شعر در جنبش نوین ادبی که در ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳ به آکمئیسم معروف شد، پیدا کند. او ۱۹۰۷ـ۱۹۰۸ را در دانشگاه سوربون پاریس گذراند. همچنین نشریّهٔ **سیریوس** را که عمر کوتاهی داشت تأسیس کرد و در آن آثار خودش، نخستین مقالهٔ نقدش، و اشعار اوّلیّهٔ آنّا **آخماتووا** را چاپ کرد. او در ۱۹۰۸ به پطرزبورگ بازگشت.

گومیلیوف در ۱۹۱۰ با آنّا آخماتووا که ساکن تسارسکویو سلو و از طرفداران آننسکی بود ازدواج کرد، امّا در ۱۹۱۸ از او جدا شد. چندان زمانی از ازدواج آنها نگذشته بود که او به دو مسافرت طولانی در افریقا رفت و در ۱۹۱۴ یک‌ماه پس از اینکه روسیّه اعلان جنگ داد، با وجود داشتن معافیّت پزشکی، داوطلبانه به ارتش سلطنتی پیوست. در اواخر جنگ فرصتی یافت تا اوقاتی را در لندن و پاریس سرکند. او در این شهر با سران ادبی آن‌زمان ملاقات کرد. گومیلیوف تا زمان اعدامش در ۱۹۲۱، به‌جرم فعّالیّتهای ضدّانقلابی، به‌طور عمده به‌تدریس در زمینهٔ نویسندگی خلّاق، شعر و نمایشنامه، در بخش ادبی «خانهٔ هنر» در پتروگراد پرداخت. **زامیاتین** و **اشکلوفسکی** نیز در آن‌زمان در این مرکز سرگرم تهیّهٔ پیش‌نویس «نظریّهٔ شعر» و مشغول تدریس نثر بودند. گومیلیوف بیشتر به عنوان یک نظریّه‌پرداز و مربّی آکمئیست و شاعر ماجراهای رمانتیک و قهرمان‌پردازیهای مردانه معروف است، امّا در کارهای آخر او که از پختگی بیشتری برخوردار است چنین ویژگیهایی کمتر به‌چشم می‌خورد. مجموعه‌های شعری نخستین او، مانند **راه فاتحین**[2] (۱۹۰۵)، **گلهای رمانتیک**[3] (۱۹۰۸) و **مرواریدها**[4] (۱۹۱۰)، دارای مایه‌های سمبولیستی هستند. در میانهٔ فعّالیّت ادبی‌اش، تحت تأثیر زندگی و مناظر افریقا، مضامینی از قبیل شجاعت جسمی، ماجرا، و جنگ به شعر او راه یافتند. معهذا برخی از بهترین اشعار این‌دوره نه رمانتیک و نه غریبند، مانند «غزل»[5]، «زائر»[6]، و «باور کردم، فکر کردم»[7] از چهارمین مجموعه‌اش، **آسمانهای بیگانه**[8] (۱۹۱۲)، و «به‌یاد آننسکی»[9]، «باران»[10]، «شامگاه»[11]، و «ناتوان»[12] از مجموعهٔ **لرزش**[13] (۱۹۱۶). این مجموعه‌ها از نظر بیان دقیق و واضحشان، موضوعات انسان محورشان، و ایدئولوژی نامبهم و رازورانه‌شان آکمئیستی‌ترین آثار او هستند. شعرهای جنگ گومیلیوف نشاندهندهٔ قدرت بیان فصیح او هستند (چنین فصاحتی را می‌توان در شعر «صدای جنگ مرا فرا می‌خواند»[14] که در آن علّت پیوستن خود به ارتش را بیان می‌کند مشاهده کرد)، حال آنکه سلسله‌طرحهای منثور او به‌نام **یادداشتهای یک سواره‌نظام**[15] نشاندهندهٔ دید ریزبین یک شاعر آکمئیستی قدرت درخشان مشاهده و دریافت مستقیم از نگاه یک شاهدِ عینیِ فهیم و متفکّر هستند. در **سایهٔ یک نخل**[16] (انتشار پس از مرگ او، ۱۹۲۲) یکی دیگر از مجموعه‌های منثور جالب اوست.

گومیلیوف در سه‌سال آخر حیات خود با دو اثر **تلّ هیزم**[17] (۱۹۱۸) و **ستون آتش**[18] (۱۹۲۱) به‌توانایی قابل توجّهی در شعر دست یافت. در اشعار آخرینِ او پیچیدگی روانشناختی و سبکی،

عنصر عمیق شخصی، و ژرفای فلسفی بیشتر است. آمیزهٔ عناصر تألیفی و سبکیِ خردگرایانه و فراخردگرایانه در اشعاری مانند «تراموای گمشده»[19]، «واژه»[20]، یا «خاطره»[21] را شاید بتوان تاحدّی به علاقهٔ آکمئیستیِ او به متافیزیکِ آنری برگسون، بویژه نظریّهٔ حافظه و زمان و مکان او، و تلاش او برای درهم‌آمیختن اصول پایه‌ایِ آکمئیسم با زیبایی‌شناسی وسیعتری که درونمایهٔ متافیزیکی دارد مربوط دانست.

از مهمّترین خدمات گومیلیوف به حیات ادبی قرن بیستم مقالات او هستند، از جمله «زندگی شعر»[22] (۱۹۱۰) و «نامه‌هایی دربارهٔ شعر روسی»[23] که به‌صورت مسلسل در چهل‌بخش ابتدا در آپالّون (۱۹۰۹-۱۹۱۶) و سپس در ۱۹۲۳ به‌طور جداگانه منتشر شد. در این سلسله‌نقدها گومیلیوف به‌بررسی جوهرهٔ صنعتگری و ذوقی که بعدها آکمئیسم نامیده شد می‌پردازد. **کوزمین**، شاعرِ همکار گومیلیوف، با معمار نامیدن شاعر، برداشت گومیلیوف از شاعر به‌مثابه صنعتگر را بهبود بخشید. او شاعران را معمارانی خواند با آرمان فراماسونهایی که «یادبودهایی در زمین و آسمان بنا می‌کنند.» زبان متعادل و قضاوت خویشتن‌دارانهٔ او نشانگر سلیقهٔ او در انتخاب آثاری است که به‌نقدشان می‌پردازد. از او چندین ترجمهٔ مهمّ نیز باقی مانده است که می‌توان از میان آنها به **وصایا**[24]ی فرانسوا ویون، **سرود ملوان قدیمی**[25] کولریج، و حماسهٔ بابلی **گیل‌گمش**[26] اشاره کرد.

پی‌نویسها

1. Tsarskoe Selo
2. *Put' konkvistadorov* (*The Path of the Conquistadors*)
3. *Romanticheskie tsvety* (*Romantic Flowers*)
4. *Zhemchuga* (*Pearls*)
5. "Ballad"
6. "Palomnik" ("The Pilgrim")
7. "I believed, I thought"
8. *Chuzhoe nebo* (*Foreign Skies*)
9. "In Memory of Annensky"
10. "Rain"
11. "Evening"
12. "Bol'noi" ("The Invalid")
13. *Kolchan* (*The Quiver*)
14. "The Voice of war calls me"
15. *Notes of a Cavalryman*
16. *In the Shade of a Palm*
17. *Koster* (*The Pyre*)
18. *Ognennyi stolp* (*The Pillar of Fire*)
19. "Zabludivshiisya tramvai" ("The Lost Streetcar")
20. "Slovo" ("The Word")
21. "Memory"
22. "Life of Verse"
23. "Letters on Russian Poetry"
24. *Testaments*
25. *Rime of the Ancient Mariner*
26. *Gilgamesh*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 4 vols. Ed. G. P. Struve and B. A. Filippov. Washington, 1962-68. Vol. 1 (Poetry 1903-15). 1962. Vol. 2 (Poetry 1916-21 and poems of various years). 1964. Vol. 3 (Drama and poems of early years not included in Vol. 1). Vol. 4 (Prose, incl. literary criticism and introductions to translations). Introd. V. V. Weidlé. 1968.

Naidennye stikhi i pis'ma. Paris, 1980.

TRANSLATIONS

Selected Works of Nikolay Gumilev. Trans. B. Raffel and A. Burago. Ed. S. Monas. 1972.

On Russian Poetry: Selected Essays and Reviews. Trans. D. Lapeza. Ann Arbor, 1977.

(8 poems.) In *Russian Poetry: The Modern Period.* Ed. John Glad and Daniel Weissbort. 1978. Pp. 69-76.

See also Lewanski, p. 261.

SECONDARY LITERATURE

Marie Maline, *Nicolas Gumilev: Poète et critique acméiste.* Brussels, 1964.

Earl Sampson, *Nikolay Gumilev.* 1978.

R. D. Timenchik, "Zametki ob akmeizme," *RusL* 7/8 (1974), 5 (1977), no. 3, 9 (1981), no. 2.

Yu. N. Verkhovskii, "Put' poeta: O poezii N. S. Gumileva." In *Sovremennaya literatura.* 1925. Pp. 93-143.

ولادیسلاف فلیتسیانوویچ خاداسیویچ

(۱۸۸۶ـ ۱۹۳۹)

توماس ونتسلووا
خشایار دیهیمی

خاداسیویچ **شاعر** و منتقد بود. او در خانوادهٔ هنرمندی از تبار لهستانی به‌دنیا آمد. نخست در دبیرستانی کلاسیک و بعد در دانشگاه مسکو تحصیل کرد. او از ۱۹۰۵ شروع به انتشار اشعارش در سالنامه‌ها و مجلّات سمبولیستی کرد. نخستین مجموعه‌های اشعارش، **جوانی**[1] (۱۹۰۸) و **خانهٔ کوچک شاد**[2] (۱۹۱۴)، نشان از تأثیرپذیری او از فنّ **شعر** سمبولیستی دارند. خاداسیویچ پس از انقلاب در سازمانهای **فرهنگی** مختلفی مشغول کار شد. در ۱۹۲۰ به پتروگراد نقل‌مکان کرد. او در این‌زمان دیگر در کار سرودن شعر به دورهٔ پختگی رسیده بود و آثاری چون **با یک دانهٔ غلّه**[3] (۱۹۲۰) و **چنگ سنگین**[4] (۱۹۲۲) را منتشر کرده بود. خاداسیویچ در ۱۹۲۲ از روسیّه مهاجرت کرد و به‌ترتیب به برلین، پراگ، رم، و سورنتو رفت ـ در این شهر اخیر مدّتی معاشر و همدم ماکسیم **گورکی** بود. خاداسیویچ در ۱۹۲۵ در پاریس رحل اقامت افکند. در آنجا در عین بیماری و فقر خود را صرفاً وقف کار ادبی کرد. او آثارش را در نشریّات مهاجرین (ازجمله **والیا روسّی** و **ساورمینیه** زایسکی) منتشر می‌کرد و دبیر بخش ادبی و منتقد دائمی روزنامهٔ **وازروشدنیه** بود. در فاصلهٔ ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۹ خاداسیویچ بیش از ۳۰۰ نقد نوشت و به چاپ رساند که بخشی از آنها در کتاب **مقالات و خاطرات**[5] (۱۹۵۴) گرد آمده است. شعرهایی که خاداسیویچ در دورهٔ تبعید سرود پرشمار نیستند، امّا کیفیّت ممتازی دارند که از آن‌میان می‌توان مثلاً از چرخهٔ «شب اروپایی»[6] نام برد. خاداسیویچ در ۱۹۲۷ مجموعه‌ای از اشعارش را تحت‌عنوان **مجموعهٔ اشعار**[7] منتشر کرد که شعرهای دو مجموعهٔ نخست او در آن نیامده بودند. خاداسیویچ در کار تاریخ‌نگاری ادبی و نوشتن خاطرات نیز فعّال بود و ازجمله کتابهای **مقالاتی دربارهٔ شعر روسی**[8] (۱۹۲۲)، **خانوار شعری پوشکین**[9] (۱۹۲۴)، **درژاوین**[10] (۱۹۳۱)، **دربارهٔ پوشکین**[11] (۱۹۳۷)، و **شهر مردگان**[12] (۱۹۳۹) را نوشت. او همچنین آثاری از کراسینیسکی[13]، بیالیک[14]، چرنیخوفسکی[15]، و دیگران را ترجمه کرد.

آثار خاداسیویچ حتّی در دورهٔ حیات خودش هم بسیار ستوده شد و پرارزش قلمداد شد. نویسندگانی چون گورکی و **نابوکوف**، که دیدگاهها و گرایشات کاملاً متفاوتی داشتند، او را بزرگترین شاعر روسی در قرن بیستم خواندند. خاداسیویچ که پیرو سمبولیستها، دوست و معاصر آکمئیستها، و دشمن سرسخت فوتوریستها بود تا به روز آخر از جای‌گرفتن در قالب مکتبهای ادبیِ جاافتاده سر باز زد. او را یکی از آفرینندگان «فنّ شعر پطرزبورگی» می‌دانند که تأثیر آن حتّی تا به امروز هم، خصوصاً در شعر **برودسکی**، محسوس است. مضامین اصلی مکرّر در شعر خاداسیویچ ناسازگاری روح و جهان و همچنین روشن‌بینی تراژیکِ شاعر در جهانی آکنده از انحرافات، کجیها، و نابجاییهاست. شعر او مبتنی بر تضادّ و تناقضِ سنّت و واقعیّت است. از بسیاری جهات خاداسیویچ برآمده از دل فرهنگ شعریِ قرنِ نوزدهم، خصوصاً **پوشکین** و پیروان او، ست، امّا در عین‌حال او به این سنّت و فرهنگ شعری در محیط تازهٔ تاریخی معنای تازه‌ای می‌بخشد. برای همین است که او از یک‌سو سبک‌پردازی نئوکلاسیک دارد و شیفتهٔ قالبها و ژانرهای «کوچک» شخصی (گزینگویهٔ شعری، لطیفه، آلبوم، یا مدخل خاطراتی) است و شعرش ظرافت و درخشش ادبی دارد و از سوی دیگر در شعرش نوعی زمختی و خشکی، نتراشیدگی کلام و تصاویر، تیزبینی هشیارانهٔ خالی از شیدایی، و تحلیل طنزآمیز تلخ و ترشرویانهٔ اشکال ضدّشاعرانه و ضدّروحانیِ هستی در دوران اخیر به‌چشم می‌خورد. این دوگانگی به شعر خاداسیویچ وفور و عمقِ معنایی عظیمی می‌بخشد. ایمان به ارزشهای تزلزل‌ناپذیرِ فرهنگ، داشتن حسّ روشنی از گذشته در اکنون، و درعین‌حال وحشتی جسمانی از واقعیّت و درک جهان معاصر همچون فاجعه‌ای فرجام‌شناختی، همهٔ اینها، خاداسیویچ را به شاعرانی چون **ماندلشتام** و تی. اس. الیوت پیوند می‌دهد. حدّت ادراک حسّی او، که گاه مبالغه‌آمیز می‌شود، او را به نثرنویسان مُدرن نیز نزدیک می‌کند. امّا خاداسیویچ تراژیکتر از اکثر معاصرانش است. او از شکّاکیّتی مالیخولیایی که همچنان حال‌وهوای سالهای پایان قرن را دارد به‌سوی تلخ‌اندیشیِ بیرحمانه و نومیدی محض حرکت می‌کند. زندگی در نظر او تبدیل

به «خش‌خش آهنین جهانهای بدآهنگ» و حوزه‌ای از خلأ وجودی و فروپاشیدگی می‌شود (موتیفهایی چون آینه، پنجره، و سقوط در شعر او فراوان است). درکنار اینها سبک خاداسیویچ از نوعی ایجاز، خشکی، شفافیّت، صمیمیّت محاوره‌ای، و لودگی قرین به تأمّل برخوردار است.

خاداسیویچ باکتابی که دربارهٔ **درژاوین** نوشت نشان داد که از استادان نثر روسی است. روایت اندکی استیلیزه و پر از ظرافت او جلوه‌ای از مضمون ویژه‌ای است که در آثار او تکرار می‌شود: خاداسیویچ درژاوین را مظهر برخورد شاعر با واقعیّت می‌کند. این کتاب که آکنده از درک روشن تاریخی است همچنان بهترین کتاب دربارهٔ درژاوین و نمونهٔ عالی این ژانر است. مقالات خاداسیویچ دربارهٔ پوشکین وقف پژوهش در مضامین سنّتی پوشکینی، الگوهای همیشگی و مکرّر آثار او، و خاطرات شخصی او از این آثار شده است. خاداسیویچ میل داشت مکتب «فُرمال» را نقد کند، زیرا ابزار شعری را نشاندهندهٔ جهان‌بینی و ساختار شخصیّتی می‌دانست. شیوهٔ او، که او را از ملاحظات صوری، فُرمال، و ساختاری به کشفیّات زندگینامه‌ای و روانشناختی رهنمون شد، شبیه شیوهٔ **آخماتووا** و تاحدودی یادآور معناشناسی و نشانه‌شناسی معاصر است. او در مقاله‌هایش دربارهٔ راستاپچینا*، دیلویگ*، **گوگول**، **بیلی**، **آننسکی**، و دیگران نیز همین شیوه را درپیش گرفته است؛ همهٔ این مقالات نمونه‌هایی از نقد خلّاق، عالمانه، و عمیقاً شخصی هستند. خاطرات طنزآمیز خاداسیویچ اطّلاعات واقعاً منحصربه‌فرد و دست‌اوّلی از تاریخ سمبولیسم و سالهای نخست انقلاب در اختیار ما می‌گذارد. مقالات خاداسیویچ دربارهٔ ادبیّات مهاجران نیز ارزششان را حفظ کرده‌اند. در این مقالات او در هیئت دشمن ادبیّاتِ جاافتاده ظاهر می‌شود، به تبلیغ نوگرایی و تجربه می‌پردازد، و از نویسندگان همقطارش می‌خواهد که به‌هر شکلِ ممکن از تجربهٔ یگانهٔ زیستن در مهاجرت بهره بگیرند. او که تبعید خود را، هم تراژدی و هم وظیفه می‌دانست درکنار نابوکوف مهمّترین و اصیلترین نویسندهٔ روسی مهاجر به‌حساب می‌آید.

پی‌نویسها

1. *Molodost'* (*Youth*)
2. *Schastlivyi domik* (*The Happy Little House*)
3. *Putem zerna* (*By Way of a Grain of Corn*)
4. *Tyazhelaya lira* (*A Heavy Lyre*)
5. *Literaturnye stat'i i vospominaniya* (*Literary Articles and Memoirs*)
6. "Evropeiskaya noch'" ("European Night")
7. *Sobranie stikhov* (*Collected Verse*)
8. *Stat'i o russkoi poezii*
9. *Poeticheskoe khozyaistvo Pushkina* (*Pushkin's Poetic Household*)
10. *Derzhavin*
11. *O Pushkine*
12. *Nekropol'*
13. Z. Krasinski
14. Kh. Byalik
15. S. Chernikhovsky

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 5 vols. Ann Arbor, 1981-

Sobranie stikhov. 2 vols. Paris, 1982.

Izbrannaya proza. 2 vols. Rego Park, N. Y., 1982-83.

TRANSLATIONS

(ca. 35 poems), trans. Alexander Landman, *RLT* 8 (1974), pp. 45-64.

(7 poems) in *Russian Poetry: The Modern Period.* Ed. John Glad and Daniel Weissbort. 1978. Pp. 157-64.

See also: Lewanski, pp. 269-70.

SECONDARY LITERATURE

A. Belyi, "Rembrandtova pravda v poezii nashikh dnei," *Zapiski mechtatelei*, no. 5 (1922), pp. 136-39.

_____, " Tyazhelaya lira i russkaya lirika," *Sovermennye zapiski*, book 15 (1923), pp. 371-88.

N. Berberova, "Pamyati Khodasevicha," *Sovremennye zapiski*, book 69 (1939), pp. 256-61.

_____, "Vladislav Khodasevich: A Russian Poet," *RusR* 11 (1952), no. 2, pp. 78-85.

_____, *Kursiv moi.* Munich, 1972. (In English: *The Italics Are Mine.* 1969.)

David Bethea, "Khodasevich's Poems in Blank Verse: The Pushkin Connection," *Topic*, no. 33 (1979), pp. 3-13.

_____,"*Sorrento Photographs:* Khodasevich's Memory Speaks," *SlavR* 39 (1980), pp. 56-69.

_____, "Following in Orpheus' Footsteps: A Reading of Xodasevic's 'Ballada'," *SEEJ* 25 (1981), pp. 54-70.

_____, *Khodasevich: His Life and Art.* 1983.

A. Chulkova-Khodasevich, "Vospominaniya o Vladislave Khodaseviche." In *Russica.* New York, 1981. Pp. 275-96.

N. Gumilev, *Sobranie sochinenii.* vol. 4. Washington, 1968. Pp. 343-44.

Roger M. Hagglund, "The Adamovic–Xodasevic Polemics," *SEEJ* 20 (1976), pp. 239-52.

R. P. Hughes, "Khodasevich: Irony and Dislocation: A Poet in Exile," *Triquarterly*, no. 27 (1973), pp. 5-66.

Iambic Tetrameter of V. F. Xodasevic," *SEEJ* 24 (1980), pp. 25-36.

G. Struve, *Russkaya literatura v izgnanii*. New York, 1956. Pp. 141-46, 206-13, 220-22.

Yu. Tynyanov, *Poetika, istoriya literatury, kino*. 1977. Pp. 172-73.

V. Veidle, *Poeziya Khodasevicha*. Paris, 1928.

_____, "A Double-Edged *Ars Poetica* (Vladislav Khodasevich)," *RLT* 2 (1972), pp. 339-47.

_____, *O poetakh i poezii*. Paris, 1973. Pp. 34-52.

کتابنامهٔ فارسی

«سرود جنگ ایگور» و «پوشکین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

بلی، آندره‌یی، «دربارهٔ ولادیسلاو خاداسه‌ویچ»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

S. Karlinskii, "Pis'ma M. Tsvetaevoi k V. Khodasevichu," *Novyi zhurnal*, no. 89 (1967), pp. 102-14.

John E. Malmstad, "The Historical Sense and Xodasevic's *Derzavin*." In V. Khodasevich, *Derzhavin*. Munich, 1975. Pp. V-XVIII.

N. Mandel'shtam, *Vtoraya kniga*. Paris, 1972. Pp. 160-62.

O. Mandel'shtam, *Sobranie sochinenii*. Vol. 2. New York, 1971. Pp. 345-46.

V. Orlov, *Perepul'ya*. Moscow, 1976. Pp. 144-56.

R. Poggioli, *The Poets of Russia, 1890-1930*. 1960. Pp. 303-08.

F. Radle, "Khodasevich—poet groteska." In *Vozdushnye puti*, book 4 (1965), pp. 256-62.

M. Shaginyan, *Literaturnyi dnevnik*. 1923. Pp. 124-27.

Z. Shakhovskaya, *Otrazheniya*. Paris, 1975. Pp. 184-87.

V. Sirin [Nabokov], "O Khodaseviche," *Sovremennye zapiski*, 69 (1939), pp. 262-64.

G. S. Smith, "Stanza Rhythm and Stress Load in the

ایگور سِوِریانین

(۱۹۴۱ـ۱۸۸۷)

آلکسیس رانیت
خشایار دیهیمی

نام اصلی سوریانین، ایگور واسیلیویچ لاتاریوف[1] بود. او پس از آنکه در ۱۹۱۸ به تابعیّت استونی در آمد نام‌خانوادگی‌اش را به سوریانین لاتاریوف تغییر داد. سوریانین شاعر و مترجم بود. او در پطرزبورگ به‌دنیا آمد و در چرپووتس[2] به دبیرستانی رفت که در آن بیشتر علوم تدریس می‌کردند و قصدش این بود که مهندس شود، امّا چندی نگذشت که عشق به شعر در او غالب آمد. او از کودکی عاشق اپرا و کنسرت بود، درس آوازخوانی می‌گرفت، و بعدها نوازندهٔ حرفه‌ای پیانو شد. برخلاف عقیدهٔ بسیاری از منتقدان که می‌گویند سوریانین آدمی بدوی بود، یا آنگونه که اسویتاپولک‌ـمیرسکی* می‌نویسد: «اصالت و طرفگی سوریانین در این بود که او گستاخیِ این را داشت که همه‌چیز را در سادگیِ عریانش عرضه کند و به فلسفهٔ دستیاران دختران آرایشگر حالتی بدهد که با فلسفهٔ فردگرایی نیچه پهلو بزند.» او واقعاً مرد بافرهنگی بود که به‌چندین زبان حرف می‌زد و مطالعات مبسوطی در ادبیّات، فنّ شعر، و نظریّهٔ موسیقی داشت.

سوریانین فرزند دیررس امّا مشروع رمانتیسم قرن نوزدهم بود. با آنکه در آغاز از الگوهای سنّتی شعر استفاده می‌کرد، در اندک‌زمانی مهارت فراوان و شیوه‌های شهودیِ خلّاقیّتش را در جهت مقابله با استفادهٔ مکانیکی از وزنهای شعریِ تثبیت‌شده به‌کار گرفت. نخستین جزوه‌های او که انتشارشان از ۱۹۰۴ آغاز شد حاوی اشعار احساساتی و آبکی بود، امّا در عین حال شعرهای عاشقانه و مربوط به طبیعت این جزوه‌ها به‌دلیل قدرت استثنایی ملودیاییشان چشمگیر بودند. اندک‌اندک تا ۱۹۰۹ حسّ طرّاحی شعر سوریانین تیزتر شد و شروع به سرودن شعر به‌قصد تحریک و ایذای جماعت بورژوا و روشنفکران گنده‌دماغ کرد. منتقدان پیام اجتماعی گزنده و طنزآلود اشعار او را درنیافتند و در عوض گمان بردند که او با بیذوقی انحطاط جامعهٔ پیش‌ـانقلابیِ روسیّه را می‌ستاید. امّا سوریانین با موفّقیّت عامیانگی را به‌عنوان موضوع و تمهیدی شاعرانه و زیبایی‌شناختی برکرسی نشاند و **مایاکوفسکی** در این راه با قدرتِ اکسپرسیونیستیِ خود دنباله‌رو او شد.

نخستین مجلّد اساسی از شعرهای سوریانین، **جام تندرافشان**[3] (۱۹۱۳)، در عرض دوسال هفت‌بار تجدید چاپ شد و کسانی چون **سالاگوب**، **بریوسوف**، **گومیلیوف**، **بلوک**، و **خاداسیویچ** زبان به تحسین آن گشودند. سوریانین در این کتاب، هم به لذّت‌بخشیِ شهوانی واژگان متوسّل شده است و هم به خوش‌تراشی جسمانی و مادّی آنها و صورتها و قالبهای کلاسیک را در بازآرایی خود تبدیل به سبکی با انرژی، جنبش، موسیقی، و وزن تازه و غنی، خصوصاً در صورتهای یامبیک و آناپستیک، کرده است. تغییر وزن در شعر او بسیار چشمگیر است و از این بابت جزو غنی‌ترین شعرای روس به شمار می‌رود. او همواره در قافیه‌پردازی نوآور بود و نخستین کسی بود که از قافیه‌های متنافر به‌نحوی پذیرفتنی سود جست. بعدها ویسناپوئو[4] در کتاب **شاعران قدیم و جدید**[5] سوریانین را «**پوشکین تازه**» و مایاکوفسکی نیز او را «همسایهٔ پوشکین» خواند. این القاب اغراق‌آمیزند، امّا اگر صرفاً بر فورانِ ریتمیِ محض و جرقّه‌افشانی شعر سوریانین اطلاق شوند، صفاتی که گلیب استرووه* در شعر او تشخیص می‌داد، تعارفات بیجایی نخواهند بود. سوریانین همین مهارت و غنای ریتمیِ پوشکینی را در ترجمهٔ اشعار فرانسوی پوشکین به‌نمایش می‌گذارد. سوریانین و کوزمین، پس از پوشکین، یگانه استادان شعر دلنشین و سَبُک در زبان روسی هستند. این حالت پرانرژی، دلنشین، و سَبُک در غزلهای بعضاً طنزآمیز، زنده، و درخشان او نیز نمود دارد. در نظر او ریتم شعری برترین جزء مادّی و احساسیِ معنایِ شعر، چه در شعر جدّی و چه در شعر بازیگوشانه، بود. سوریانین بارها شخصاً به من (نویسندهٔ این مقاله) می‌گفت که ریتم شعرش ـ اوج‌دهنده، تنظیم‌کننده، و راه‌برندهٔ حرکت عروضی ـ صرفاً پدیده‌ای فیزیولوژیک و جنسی است. سوریانین در اوایل کارِ شاعری‌اش شعرهای خود را با صدای مردانهٔ تغزّلیِ باریتون خود که تحریری زیبا داشت و با تکنیک صوتی کامل و بی‌نقص به‌صورت نیمه‌آوازی می‌خواند. پس از انقلاب نیز شعرهایش را به‌شکلی ساده امّا تاحدودی افسونگرانه قرائت می‌کرد. توفیق جنجالی او در برابر جمعیّت عظیم و به‌هیجان‌آمده تقریباً

شبیه توفیق الویس پریسلی بود. در ۱۹۱۸ او را به «ملک‌الشّعرایی» برگزیدند و مایاکوفسکی و **بالمونت** پس از او در ردهٔ دوّم و سوّم جای گرفتند.

سوریانین با آن مهارت تکنیکیِ ابتکاری و استعدادش برای کشف ریتمهای کلامیِ پیچیده و قرینه‌های تروکائیک و داکتیلیک، و واژه‌سازی شیوه‌گرانه امّا بسهولتْ قابل‌فهمش، چندین جلد کتاب شعر منتشر کرد که کیفیّت روشنفکرانه‌شان باهم بسیار فرق دارد، امّا همگی از نظر ریتمی در خواننده حالتی پدید می‌آورند که شبیه خواب‌کردن فرد با تکرار آهنگین یک صوت است. اشعار او کمتر بر ساختار مضمونی و بیشتر بر الگوهای احساسی تکیه دارند و غالباً باید بدون اندیشیدن به محتوایشان، و به‌صورت آفریده‌های منظومِ ارکستری که قوّت ریتمی شدید ستّتی و فوتوریستی دارند، خوانده شوند. با آنکه سوریانین با شکستن وزن مخالف بود، بسیاری از اشعارش مشخّصاً فوتوریستی هستند و خصوصیّاتی چون دینامیسم ریتمی، قدرت بارز مصوّتها و صامتها، سرعت کلام، و صور خیال مُدرنیستی و تاحدودی تکنولوژیکی، که خصوصیّات اشعار فوتوریستی است، در آنها بارز است.

دربارهٔ تأثیر سوریانین بر شاعران دیگر پژوهش درستی انجام‌نگرفته است، امّا این تأثیر در کسانی چون بریوسوف، مایاکوفسکی، و **پاسترناک**، گئورگی **ایوانوف**، و شاعران لهستانی چون تووییم[۶]، لچونی[۷]، و فیژینیسکی[۸] و شاعر سوئدی سودرگران[۹] و شاعران استونیایی، ویسناپوئو[۱۰] و آدامس[۱۱]، و بسیاری شاعران درجه‌دو قابل تشخیص است. در حدود دههٔ ۱۹۳۰ واکنشی انتقادی به شعر او شروع شد و سوریانین را کلّاً به «سطحی‌بودن و ابتذال» محکوم کردند؛ امّا مارینا **تسوتایوا** پس از آنکه شاهد شعرخوانی او در ۱۹۳۲ در پاریس بود او را یگانه بلبل در میان شاعران زندهٔ روس خواند. با آنکه اشعار سوریانین تقریباً به همهٔ زبانهای اروپایی ترجمه شدند، حدود پنجاه‌سال به‌فراموشی سپرده شده بود، امّا در سالهای اخیر بار دیگر شعر او مطرح شده است. در غرب مارکوف[۱۲]، آندرییف[۱۳]، تارانوفسکی[۱۴]، و رانین[۱۵] و در شوروی اسمرینسکی[۱۶] و خاردژیف[۱۷] به‌طرح او و آثارش پرداخته‌اند. هلن لائوورس[۱۸] و کریستینا د/آئودینو[۱۹] در رساله‌های دانشگاهی خود شعر سوریانین را تحلیل کرده‌اند، و رسالهٔ لائوورس نخستین پژوهش مفصّل در نظام وزنی سوریانین است. در شوروی مجموعهٔ بزرگی از اشعار او تحت عنوان **اشعار**[۲۰] در ۱۹۷۵ منتشر شد، امّا انتخاب شعرها برای این مجموعه جانبدارانه و موافق نظام سانسور کشور بوده است.

سوریانین در مقام مترجم به‌ترجمهٔ اشعار بسیاری از شاعران اروپایی پرداخت و البتّه بیشترین علاقه‌اش به شعر استونیایی بود. او مجموعه‌ای از اشعار شاعران استونیایی را در کتاب **شاعران استونی**[۲۱] (۱۹۲۸) عرضه کرد. مجموعه‌های جداگانه‌ای نیز از شاعرانی چون ویسناپوئو (۱۹۲۲)، رانیت[۲۲] (۱۹۳۸, ۱۹۴۰)، و اوندر[۲۳] (۱۹۳۹) انتشار داد. ترجمه‌های منظوم او با آنکه به وزن اصلی کاملاً وفادارند از نظر محتوا از شعر اصلی بعضاً دور می‌شوند، امّا به‌هر صورت همیشه اشعاری زنده و پرطنین هستند.

پی‌نویسها

1. Igor Vasilievich Lotaryov
2. Cherepovets
3. *Gromokipyashchii kubok* (*Thunder-seething Goblet*)
4. H. Visnapuu
5. *Old and New Poets*
6. J. Tuwim
7. J. Lechon
8. K. Wierzynski
9. K. Södergran
10. Visnapuu
11. V. Adams
12. V. Markov
13. N. Andreev
14. K. Taranovsky
15. O. Ronen
16. B. Smirensky
17. N. Khardzhiev
18. Helen Lauwers
19. Christina d'Audino
20. *Stikhotvoreniya* (*Poems*)
21. *Poety Estonii*
22. A. Rannit
23. M. Under

Selected Bibliography

WORKS

Vervena. 1920.

Rosa oranzhevogo chasa. 1925.

Adriatika. 1932.

Klassicheskie rozy. 1934.

Medal'ony. 1935.

Ocharovatel'nye razocharovaniya. 1939 (unpublished manuscript kept in TsGALI, Moscow)

TRANSLATIONS

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 342-47.

See also: Lewanski, p. 351.

Kritika o tvorchestve I. Severyanina [collective book of reviews and articles on Severyanin's poetry, no editor]. 1915.

A. Lunacharskii, "Futuristy," *Kievskaya mysl'*, 17 May 1913.

V. Markov, "Ego-Futurism." In his *Russian Futurism: A History*. 1968. Pp. 61-116.

SECONDARY LITERATURE

K. Chukovskii, "Ego-futuristy." In his *Futuristy*. 1922. Pp. 37-61.

N. Khardzhiev, "Mayakovskii i Igor' Severyanin," *RusL* 6, no.4 (1978), pp. 307-46.

L. Khrapovitskii [L. Reisner], "Cherez Bloka k Severyaninu i Mayakovskomu," *Rudin* 7 (1916).

نیکالای آلکسییویچ کلیویف

(۱۸۸۷ـ۱۹۳۷)

جان گُلَد
بابک محقّق

کلیویف بااستعدادترین شاعر در میان شاعرانی بود که به «شاعران روستایی» معروفند. او آهنگساز نیمه‌رسمی آهنگهای مذهبیِ فرقهٔ «خلیست»[1] بود. او همچنین عضو فرقهٔ «اسکاپیتس»[2] بود که اعضای آن خود را اخته می‌کردند تا با عمل‌کردن به این آیین به‌کمال برسند. او در اشعارش بارها از این‌دو فرقه یادکرده است. از قرار معلوم اشعار کلیویف نخستبار در ۱۹۰۴ به‌چاپ رسید. در ۱۹۰۷ کلیویف نامه‌ای به **بلوک**، که شکاف میان دهقانان و روشنفکران در آن زمان مشغلهٔ اصلی ذهنش بود، نوشت که این سرآغاز دوستی آنان بود و به حال کلیویف نیز مفید واقع شد، چراکه بلوک ترتیب انتشار اشعار او را داد.

کلیویف در اشعار اوّلیّه‌اش از تصاویر طبیعت روستا بهره می‌گیرد که برخی رنگ‌وبوی محلّی دارند و تصویرپردازی آنها شگفت‌انگیز است. او در تک‌شعرهایش از سبک رسمی‌تر و فخیم‌تری استفاده می‌کرد که شباهت چندانی به سبک آثار بعدی‌اش نداشت. او این دوران را صرف آموختن و یادگیری کرد و آثارش در ردهٔ آثاری قرار گرفت که درست از روی آثار سمبولیستها الگوبرداری شده بود، هر چند که تصویر اساسی و محوری روستاها و مناطق محلّی روسیّه همواره در اشعار او به‌چشم می‌خورد.

کلیویف تاحدّی برای جلب توجّه ژست «شاعر روستایی» را به خود گرفته بود؛ لباس روستاییان را می‌پوشید و با لهجهٔ شمالی آکانی صحبت می‌کرد.

چندی بعد کلیویف از الگوهای سمبولیستی اوّلیّه‌اش فاصله گرفت و به اصرار می‌خواست به دیگران بقبولاند که در اصلْ شاعری مردمی است. او برای رسیدن به این مقصود از طیف وسیعی از لهجه‌ها و تصاویر عامیانه بهره می‌بُرد و ملّی‌گرایی، شهوت‌پرستی، و اعتقادات عمیق مذهبی مردم روسیّه را با آن تلفیق می‌کرد. او بعد به همهٔ این جنبه‌ها شیفتگی به رازوری و عرفان غرب و شرق را نیز افزود. حاصل کار احتمالاً شگفت‌ترین و عجیب‌ترین نوع شعری بود که به‌زبان روسی سروده شده بود.

اشعار کلیویف سرشار از تصاویر فشرده و به‌هم پیوسته است و به‌لهجه‌ای سروده شده که حتّی خود روسها نیز در فهمش به‌دردسر می‌افتند. خوانندهٔ متوسّطی که با تصاویر ساده‌تر **یسینین** (یکی دیگر از شاعران روستایی) براحتی ارتباط برقرار می‌کند به‌آسانی از اشعار او سر در نمی‌آورد. یسینین کلیویف را «معلّم» خود می‌دانست، امّا کلیویف او را به‌خاطر رفتار «شرورانه»‌ای که بعداً در پیش گرفت طرد کرد. روابط تیرهٔ این‌دو (و شاید روابط همجنس‌بازانه‌شان) چنان تأثیری بر روحیّهٔ یسینین گذاشت که به خودکشی او انجامید. کلیویف در شعر بلند «رُم چهارم»[3] به یسینین به دلیل خیانت به آرمانهای شاعران روستایی حمله می‌کند. مدّتی بعد، پس از خودکشی یسینین، کلیویف شعر ارزشمند «مرثیه‌ای برای یسینین»[4] را سرود و آن را در مراسم یادبودش قرائت کرد.

بی‌تردید مهمّترین آثار کلیویف اشعار بلند اوست که بهترین آنها هم «ویرانه‌های سوخته»[5] است. در این شعر تاتارهای تازه از گرد راه رسیده روسیّهٔ رؤیایی او را به‌تاراج می‌برند. کلیویف در این شعر دهکده‌ای افسانه‌ای را وصف می‌کند که در واقع تمثیلی است از روسیّه. یگوری[6] ـ گئورگیوس[7]، قدّیسِ اژدهاکُش ـ نگهبان و حامی دهکده‌ای است که ساراسنها به آن حمله می‌کنند. نیروهای اهریمن فاتح می‌شوند، یگوری می‌گریزد، اهالی دهکده کشته می‌شوند، و دو راهب خودسوزی می‌کنند. در ادامهٔ داستان تاتارها با شمشیر به شمایل مریم باکره حمله می‌کنند و به آن ضربه می‌زنند، امّا رنگ گَردمانندی که از آن بر روی زمین می‌ریزد به‌صورت گلهای سفیدرنگی شکوفه می‌کند، در همین حین نیز سرتاسر مسیر انباشته از اجساد دشمن می‌شود. در ۱۹۳۳ کلیویف به‌دست همان حاکمانی که در این داستان به تاتارها، اژدها، و اهریمن تشبیه شده بودند دستگیر شد. از این زمان به‌بعد ما دیگر چیز زیادی از وضعیّت زندگی او نمی‌دانیم. او را به ناحیهٔ ناریم[8] در سیبری تبعید کردند. **گورکی** کوشید کمکی به کلیویف کند و در نتیجه او را در ۱۹۳۳ به شهر تومسک[9] منتقل کردند، اما او بار دیگر در آنجا دستگیر شد. در ۱۹۳۵ کلیویف ظاهراً برای نجات جان خود شعری بلند به‌نام «کرملین»[10] نوشت و در آن به‌تحسین استالین، مولوتوف[11]،

واروشیلوف[12]، و دیگران پرداخت. او شعرش را با این کلمات خاتمه داد: «(مرا) ببخش یا (به من) امر کن بمیرا» کسی نمی‌داند که کلیویف چگونه مرد. **دایرةالمعارف مختصر ادبیات**[13] چاپ شوروی تاریخ مرگ او را ۱۹۳۷ و مکان آن را حوالی خطّ آهن ماورای سیبری ثبت کرده است. از قرار معلوم مرگ او همزمان با پایان‌یافتن دوران تبعیدش، در حین بازگشت به مسکو، اتّفاق افتاد و احتمالاً چنانکه خود نوشته است در آن هنگام «چمدانی پر از دستنوشته»هایش را به‌همراه داشت. به‌روایتی مرگ او در طول سفر بر اثر حملهٔ قلبی اتّفاق افتاد و برخی هم می‌گویند او اعدام شد. چمدان حاوی دستنوشته‌های کیلیویف مفقود و دوّمین و سوّمین بخش شعر بلند «ترانهٔ مادربزرگ»[14] در میان وسایلش پیدا شد.

با آنکه حیثیّت کلیویف پس از مرگ به او اعاده شد اشعارش تا ۱۹۷۷ در شوروی تجدید چاپ نشد، و اشعار بلند او، که بهترین آثارش هم هستند، همچنان اجازهٔ انتشار ندارند. یگانه متن ویراسته و مهمّ اشعار کلیویف به‌زبان روسی زیر نظر باریس فیلیپوف* و گلیب استرووه منتشر شده است.

پی‌نویسها

۱. Khlyst، کسانی که بنا به مقرّرات فرقه‌شان به‌خود شلّاق می‌زنند تا از کامجوییهای گناه‌آلودشان تطهیر شوند.

2. Skopets

3. "The Fourth Rome"

4. "Lament for Esenin"

5. "Pogorel' shchina" ("The Burned Ruins")

6. Egory

۷. St. George، (ف. ۳۰۳). شهید مسیحی.

8. Narym

9. Tomsk

10. "The Kremlin"

۱۱. Vycheslav Mikhailovich Molotov، (۱۸۹۰-۱۹۸۶). نخست‌وزیر شوروی ۱۹۳۰-۱۹۴۱.

۱۲. Klimet Yefremovich Voroshilov، (۱۸۸۱-۱۹۶۹). سیاستمدار و رئیس‌جمهور شوروی ۱۹۵۳-۱۹۶۰.

13. *The Soviet Brief Literary Encyclopedia*

14. "Song of the Great Mother"

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 2 vols. Ed. Boris Filippov and Gleb Struve. Munich, 1969.

TRANSLATIONS

Poems. Trans. John Glad. 1977.

SECONDARY LITERATURE

See introductory articles in *Sochineniya*, by Boris Filippov (in Russian) and Gordon MacVay (in English), vol. 1, and by Heinrich Stammler (in German) and Emmanuil Rais and Boris Filippov (in Russian), vol. 2.

V. G. Bazanov, "Poema o drevnem Vyge," *RLit* 22 (1979), no 1, pp. 77-96.

Jesse Davies, "The Life and Works of Nikolay Klyuyev," *New Zealand Slavonic Journal* 2 (N. S.) (1974), pp. 65-75.

لئانید پتروویچ گروسمان

(۱۸۸۸ـ۱۹۶۵)

نینا پرلینا
بابک محقّق

گروسمان منتقد ادبی و نویسنده بود و در اودسا و پاریس تحصیل کرد. نخستین اثرش در ۱۹۰۳ به‌چاپ رسید. گروسمان رمانهایی تاریخی و زندگینامه‌ای نوشته است که شرحی استیلیزه از طبقاتِ فرهنگیِ مختلفِ روسیّهٔ قرن نوزدهم هستند: **مرگ شاعر: رمانی دربارهٔ وایسین سالهای زندگی پوشکین**[1] (۱۹۴۷)، **رولتنبورگ**[2] (۱۹۳۲) که رمانی سخت تأثیر گرفته از **قمارباز**[3] **داستایفسکی** است، و **دیکتاتور مخملین**[4] (۱۹۳۳) که تصویری است از دوران تروریسم انقلابی و محورش زندگی فسیوولود **گارشینِ** نویسنده است. **قصّهٔ عاشقانهٔ نینا زارچنایا**[5] که پس از مرگ گروسمان در نشریّهٔ **پرومتیی ۲** منتشر شد (۱۹۶۷) به بررسی درونمایهٔ زندگینامه‌ایِ نمایشنامهٔ **مرغ دریایی**[6] **چخوف** می‌پردازد. گروسمان در نقدهای محقّقانه‌اش تلفیقی از روش تحقیق در مورد زندگینامهٔ نویسنده و بررسی تأثیرات احساسی، فرهنگی، و فلسفی را بر شخصیّت و سبک نویسنده به‌کار می‌گیرد (**طرحهایی دربارهٔ پوشکین**[7] [۱۹۲۳] از **پوشکین تا بلوک: طرحها و تصویرها**[8] [۱۹۲۶]، و **پوشکین: یک زندگینامه**[9] [۱۹۳۹]). او بیش از ده اثر در مورد **تورگینف** نوشته است که در آنها به تشریح جنبه‌های عامّ نمایشنامه‌های تورگینف و روابط او با هنرپیشه‌های زمان خود پرداخته است. گروسمان در دیگر آثارش به‌تحقیق و بررسی پیرامون رابطهٔ متقابل گرایشهای زیبایی‌شناختی در هنرهای تجسّمی، کلامی، و نمایشی می‌پردازد (**تئاتر سوخاوو-کابیلین**[10] [۱۹۴۰] **تئاتر تورگینف**[11] [۱۹۲۴]، و **پوشکین در لژ تئاتر**[12] [۱۹۲۶]). ارزیابی همه‌جانبهٔ آثار داستایفسکی عمده‌ترین بخش از مجموعهٔ آثار گروسمان را تشکیل می‌دهد. او در این آثار بر ویژگیهای کلّی و تألیفی داستانهای داستایفسکی تأکید می‌کند و به توصیف شگرد او در پیوندزدن اجزاء و عناصر گوناگون و ناهمنشین و ارائهٔ آن به‌صورت کلّ یکپارچه‌ای که در ساختار رمان جای می‌گیرد می‌پردازد (**بوطیقای داستایفسکی**[13] [۱۹۲۶] و «داستایفسکی: هنرمند»[14] در مجموعهٔ **آثار داستایفسکی**[15] [۱۹۵۹]). گروسمان همچنین به‌بررسی کتابها و نویسندگان مورد علاقهٔ داستایفسکی پرداخته و انواع تأثیرات زیبایی‌شناسانهٔ نویسندگان روس و اروپایی را بر او نشان داده است: **کتابخانهٔ داستایفسکی**[16] (۱۹۱۹)، **بالزاک و داستایفسکی**[17] (ترجمه در ۱۹۷۳)، و «داستایفسکی و رمان چارتیست»[18] (۱۹۵۹). رسالهٔ مستند او به نام **زندگی و آثار داستایفسکی**[19] (۱۹۳۵) شامل گزیده‌هایی است از صدها سند آرشیوی که می‌تواند پایه و اساس همه‌گونه تحقیق تاریخی و فرهنگی در مورد داستایفسکی قرار گیرد.

پی‌نویسها

1. *Death of a Poet: A Novel of the Last Years of Pushkin*
2. *Roulettenburg*
3. *The Gambler*
4. *A Velvet Dictator*
5. *The Love Story of Nina Zarechnaya*
6. *The Sea Gull*
7. *Sketches on Pushkin*
8. *From Pushkin to Blok: Sketches and Portraits*
9. *Pushkin: A Biography*
10. *The Theater of Sukhovo-Kobylin*
11. *The Theater of Turgenev*
12. *Pushkin in the Theater Dress-Circle*
13. *Dostoevsky's Poetics*
14. "Dostoevsky the Artist"
15. *Tvorchestvo Dostoevskogo*
16. *Dostoevsky's Library*
17. *Balzac and Dostoevsky*
18. "Dostoevsky and the Chartist Novel"
19. *Zhizn' i trudy Dostoevskogo* (*The Life and Works of Dostoevsky*)

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 4 vols. 1928.

For a bibliography of Grossman's works, see: *F. Dostoevskii. Bibliografiya proizvedenii i literatury o nem.* 1968. p. 382 (index).

Bibliografiya literatury o Turgeneve. 1970. p. 170 (index).

کتابنامهٔ فارسی

«عشق نینا زارچنایا»، ترجمهٔ ف. م. جوان، **این راز سربه‌مهر**، مسکو، پروگرس، با همکاری انتشارات گوتنبرگ ـ تهران ـ ایران، ۱۳۵۸.

«تورگنف» و «آپولون گریگورف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

تندباد بلینسکی، ترجمهٔ سیروس سهامی، کلک، ۱۸ و ۱۹ (شهریور و مهر ۱۳۷۰).

داستایوسکی، زندگی و آثار، ترجمهٔ سیروس سهامی، مشهد، نشر نیکا، ۱۳۷۰.

TRANSLATIONS

Dostoevsky: A Biography. Trans. M. Mackler. 1975.

Confession of a Jew. Trans. Ranne Moab. 1975.

SECONDARY LITERATURE

I. Andronikov, "L. P. Grossman," *Prometei* 2 (1967), pp. 218-19.

آنتون سمیونوویچ ماکارنکو

(۱۸۸۸ـ ۱۹۳۹)

ناتان روزن
خشایار دیهیمی

ماکارنکو مربّی و نویسنده بود. او در ۱۹۱۴ از انستیتوی معلّمان پالتاوا[1] فارغ‌التّحصیل شد. پس از مشاغل آموزشی گوناگونی که در اوکراین داشت، در ۱۹۲۰ پذیرفت که مدرسه‌ای برای جوانان بزهکار سازمان دهد. این مدرسه ـ «کولونی گورکی» ـ ابتدا در نزدیکی پالتاوا بود و بعد به نزدیکی خارکوف انتقال یافت. در داستان **پداگوژیکی**[2]، که از ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵ به‌صورت پاورقی انتشار یافت، ماکارنکو با زبانی زنده و روشن و با جزئیّات دراماتیک و هنرمندانه به‌توصیف موانع انسانی، مادّی، و آموزشیی پرداخت که می‌بایستی برای تأسیس کولونی گورکی بر آنها غلبه کند. **گورکی** داستان **پداگوژیکی** را یکی از بهترین آثار در ادبیّات شوروی می‌دانست.

ماکارنکو به دعوت NKVD مدرسهٔ اصلاحی بزرگتری به‌نام «کمون دژرزینسکی»[3] (۱۹۲۷ـ۱۹۳۵) در نزدیکی خارکوف تأسیس کرد. او توانست با فعّالیّتهای تولیدی در این مؤسّسه و تبدیل بزهکاران به «انسان جدید شوروی» شهرتی ملّی برای این کمون کسب کند. در نظریهٔ آموزشی او کار یدی، تحصیل، انضباط نظامی، و ایمان خوشبینانه به توانایی انسان درهم آمیخته است. او ایمان خوشبینانهٔ خود را به توانایی انسان ناشی از مطالعهٔ آثار گورکی در جوانی می‌دانست. ماکارنکو گزارشی داستانی از کمون دژرزینسکی تحت عنوان **پرچمی بر فراز برج**[4] (۱۹۳۸) منتشر کرد.

دوّمین اثر مهمّ او، پس از **داستان پداگوژیکی**، **کتاب پدران و مادران**[5] (۱۹۳۷) بود که در آن پرورش و تربیت کودکان را در خانواده‌های بورژوا در مقابل تربیت در خانوادهٔ آرمانی شوروی قرار داده بود. در این کتاب توصیفهای کوتاهِ دردناک و تحلیلهای ظریف روانشناختی با نظریّه‌های انتزاعی آمیخته شده‌اند.

ماکارنکو در سالهای پایانی عمرش هرچه بیشتر به نویسندگی خلّاقانه روی آورد. او داستانهایی برای کودکان، چند فیلمنامه، و یک رمان به نام **شرف**[6] (۱۹۳۷) دربارهٔ پدر و مادرش و محیط کارگری دورهٔ کودکی‌اش نوشت.

پی‌نویسها

1. Poltava
2. *Pedagogicheskaya poema* (*The Road to Life*)
3. Dzherzinsky Commune
4. *Flagi na bashnyakh* (*Learning to Live*)
5. *Kniga dlya roditelei* (*A Book for Parents*)
6. *Honor*

Selected Bibliography

WORKS

Sochineniya. 2d ed. 7 vols. 1957-58.

TRANSLATIONS

Learning to Live [trans. of *Flagi na bashnyakh*]. Moscow, 1953.

A Book for Parents [trans. of *Kniga dlya roditelei*]. Moscow, 1954. Reprinted as *The Collective Family: A Handbook for Russian Parents*. Introd. Urie Bronfenbrenner. Garden City, N.Y., 1967.

The Road to Life [trans. of Pedagogicheskaya poema]. Trans. Ivy and Tatiana Litvinov. 3 vols. Moscow, 1955. Reprinted by Peter Smith, Gloucester, Mass., 1973.

SECONDARY LITERATURE

Makarenko, His Life and Work (Articles, Talks, Reminiscences). Moscow, 1964.

Russkie sovetskie pisateliprozaiki: Bibliograficheskii ukazatel'. Vol. 3. 1964. Pp. 7-35.

کتابنامهٔ فارسی

داستان پداگوژیکی، ترجمهٔ گامایون، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۱.

آموزش و تربیت کودکان، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، پیشرو، ۱۳۷۰.

راه زندگی (راهنمای آموزش پدران و مادران)، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.

آموختن برای زیستن، ترجمهٔ ناصر مؤذن، تهران، نشر جوان، ۱۳۷۱.

آنّا آندرییونا آخماتووا

(۱۸۸۹ـ ۱۹۶۶)

سام درایور
محمد مختاری

آخماتووا یکی از چشمگیرترین چهره‌های نسل شاعران بزرگ روس است که پیش از جنگ جهانی اوّل به کمال رسیدند. دوران او که اکنون عصر بزرگی در شعر روس تلقّی می‌شود برای شاعرانش دوران هولناکی بود. در میان شاعرانِ قدرِ اوّل تنها آخماتووا بود که از دورهٔ «محاکمات بزرگ» جان سالم به در برد و سرانجام توانست، در سرزمین خود، آخر عمری آرام، احترام‌آمیز، و فارغ از رنج و مشقّت داشته باشد. در دههٔ ۱۹۲۰ آلکساندر **بلوک** در ناامیدی، و در حالیکه از بیماری و حملهٔ جنون در رنج بود، درگذشت. کمی بعد نیکالای **گومیلیوف**، نخستین شوهر آخماتووا، به‌عنوان ضدّانقلاب به دستور دولت اعدام شد. «شاعر روستایی»، سرگیی **یسینین**، به دست خود به‌زندگی‌اش پایان داد، همچنانکه رهبر فوتوریستها، ولادیمیر **مایاکوفسکی**، نیز در ۱۹۳۰ خود را کشت. اوسیپ **ماندلشتام**، که یکی از بزرگترین شاعران روسیّه و از نزدیکترین دوستان آخماتووا بود، دستگیر شد و در ۱۹۳۸ در اردوگاه زندانیان جان سپرد. مارینا **تسوتایوا** دیگر شاعر بزرگِ این دوران در ۱۹۴۱ خود را حلق‌آویز کرد. باریس **پاسترناک** در سالهای آخر عمرش چندان ناسزا شنید که در آستانهٔ اخراج از اتّحاد شوروی قرار گرفت و در حالیکه نگران خطری بود که به‌خاطر او زندگی دوستان و نزدیکانش را تهدید می‌کرد در ۱۹۶۰ درگذشت.

آخماتووا متقاعد شده بود که دست هوسباز تقدیر به او امکان داده است که از تهدید و تعقیب جان سالم به‌در برد و زنده بماند. امّا همچنانکه آخرین سالهای نسبتاً آرام زندگی‌اش به‌پایان نزدیک می‌شد و شعرهای تازه‌اش بار دیگر در دسترس عموم قرار می‌گرفت بتدریج روشن می‌شد که او نه‌تنها آخرین شاعر بازمانده از آن دوران غریب است، بلکه یکی از گزیده‌ترین نمایندگانش نیز هست. غزلهای عاشقانهٔ بی‌تکلّف و صمیمانهٔ او که اساس شهرت و اعتبار اوّلیه‌اش بود جای خود را به مضامینی وسیع و خطیر بخشیده بود. او تجربیّات شگفت‌انگیزی را به‌شکل روایی طولانی بر سبک به کمال‌رسیدهٔ دورهٔ نخست خود، که به «سبک آخماتووا» معروف بود، افزوده بود. ازجملهٔ این آثار **رکوییم**[1] است که در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ سروده شده است و فریادی حماسی است به خاطر مردم روسیّه که در چنگال وحشت استالینی گرفتارند و **شعر بدون قهرمان**[2] (۱۹۴۰ـ ۱۹۶۲) که شاهکار اوست. این شعر نوعی تمثیل است با تفسیری دربارهٔ عصر و هنر ـ نوعی فرایاد آوردن، تأمّلی فلسفی، و نوعی بازخواست.

آخماتووا با این آثار و قطعات کوتاهتری که پس از مرگش انتشار یافت مقامی بالاتر از مقام نویسندگانی به‌دست آورد که پس از مرگ استالین به آنان اعادهٔ حیثیّت شد؛ او درواقع وقایع‌نگار و سخنگوی دوران خود شناخته شد، یعنی نماد سازش‌ناپذیریِ هنر در مواجهه با سرکوب و نظم تحمیلی بر ادبیّات.

انتشار اشعار آخماتووا در فاصلهٔ ۱۹۲۲ تا ۱۹۵۶، یعنی بیش از سی‌سال، در اتّحاد شوروی ممنوع بود. تا نیمهٔ دههٔ ۱۹۵۰ بسیاری از مردم داخل و خارج کشورَ حتّی نمی‌دانستند که او هنوز زنده است. تصوّر می‌رفت که او در یکی از بلایایی که از زمان انقلابِ پی‌درپی رخ داده بود از میان رفته است. نامش، امّا هنگامی که دوباره بتدریج بر سر زبانها افتاد، عموماً با شأن و اعتباری والا و صداقتِ اخلاقی همراه شد و آثارش حجّت نهایی دوران طولانی ستم و عذاب رسمی گردید.

آنّا آندرییونا گارینکو[3] در بیست‌وسوّم ژوئن ۱۸۸۹ در حوالی اودسا به‌دنیا آمد. آخماتووا نام خانوادگی مادربزرگش بود که مانند بسیاری از نامهای روسی از اصل و نسب تاتار است. همین امر تسوتایوا را واداشت تا در ۱۹۱۶ بنویسد: «این نام یک آه بیکران است/و به عمقی هبوط می‌کند که بی‌نام است.» شاید تسوتایوا بیشتر لحن ظریف و غمگین شعرهای عاشقانهٔ آخماتووا را در نظر داشت، امّا طنین تاتاری تخلّص آخماتووا پیوندهای بسیارِ دیگری را در بافت شعرش تداعی می‌کند: چیزی از تاریخ اوّلیهٔ روسیّه، چیزی از روسیّهٔ کهن و مسکوی قرون وسطا و راه‌ورسمِ زندگیِ پدرسالارانهٔ قدیم.

خانوادهٔ آخماتووا کمی پس‌از تولّد او به تسارسکویو سلو[4]،

نزدیک پطرزبورگ، نقل مکان کرد که پیوندهای بسیار و خاصّی با تاریخ و فرهنگ روسیّه داشت. کاخ تابستانی، یا ورسایِ کاترین کبیر، با پارک وسیعش و بناهای یادبود پیروزیهای ملّی در اینجا قرار داشت، به‌اضافهٔ خاطرات آلکساندر **پوشکین** که سالهای تحصیل خود را در دبیرستان دولتی همین‌جا گذرانده بود. پوشکین و شعر، همراه با تاریخ فرهنگ روسیّه، دو موتیف اصلی شعر آخماتووا شد که مضمون عاشقانهٔ مسلّط بر آثار نخستین او را همراهی می‌کرد.

آخماتووا سالهای کودکی‌اش را در تسارسکویو سلو «در سکون و سکوتی الگویی، در کودکستان سرد قرن تازه»، گذراند. بیشتر همان‌جا به تحصیل پرداخت، اگرچه تحصیلات ادبی پیشرفته را بعداً در پطرزبورگ دنبال کرد. هنوز دخترمدرسه‌ای بود که به شاعر نوخاسته، گومیلیوف، برخورد و پیوند نزدیکی با او برقرار کرد. هردو جوان تحت تأثیر اینّاکینتی **آننسکی**، شاعرِ استاد، قرار گرفتند که مرتبی فاضل گومیلیوف بود. کمی بعد این زوج جوان جزئی از شور و هیجان روشنفکری در محافل قلندرانه‌ـ‌هنریِ پطرزبورگِ پیش از جنگ شدند. در همین ایّام دو بار به پاریس سفر کردند، نخستین سفر در ۱۹۱۰ سفر ماه‌عسلشان بود. در ۱۹۲۱ نیز باز به پاریس رفتند. این‌زمان دورهٔ جوش و خروش بزرگ خلّاق در هردو پایتخت و یکی از دوره‌های بارورسازیِ متقابلِ سریع روشنفکری بود. پاریس تازه از راه مقالات ملکیور دو ووگوئه[5] ادبیّات روسی را کشف کرده بود و بالهٔ روسیِ سرگیی دیاگیلف* در همان ایّام چون انفجاری اروپای غربی را به‌لرزه درآورده بود.

هنگامی که این دو شاعر سودایی بلندپرواز به پطرزبورگ بازگشتند، کانون گروهی از نویسندگان کم‌وبیش همفکر و هم‌سلیقه شدند که از مصاحبت یکدیگر لذّت می‌بردند، به‌طور جدّی نیز به شعر می‌اندیشیدند، و از شعر سخن می‌گفتند. اینان به‌رغم اختلافاتشان بر این نظر متّفق بودند که دورهٔ «مکتب» شعری مسلّط، یعنی سمبولیسم، به‌سر آمده است؛ می‌گفتند که اشتیاق و آرزوی متافیزیکیِ این مکتب به «دنیاهای دیگر» آن را از دنیای واقعی بسیار دور کرده است و سمبولیستها امکانات وسیع و غنیِ دنیای واقعی را برای شعر ازدست داده‌اند. این گروه نخست خود را «صنف شاعر» **معرّفی** کرد، نامی که بیشتر بر فنّ و صنعت شعر تأکید داشت تا بر الهام یا کشف و شهود رازورانه. نامی که بعداً برای جنبش پذیرفته شد و هنوزهم به کار می‌رود آکمئیسم بود. گومیلیوف و نظریّه‌پردازان گروه مدّعی بودند که این اصطلاحِ نه‌چندان توصیفی، علاوه بر صنعتگری، بر «رجعت به سیّارهٔ زمین» و ادراک مجدّد اشیاء دلالت دارد، مانند «ادراک آدم در سحرگاه خلقت.»

در فرانسه و در میان نویسندگان انگلستان نیز در همان‌زمان عقاید مشابهی جریان داشت. ژول رومن و گروهش در پاریس و ازرا پاوند در انگلستان نیز بیشتر از همینگونه مسائل سخن می‌گفتند و این امر با زمانی که تی. اس. الیوت عقایدش را دربارهٔ نیروهای برانگیزندهٔ شیء در شعر تدوین و تنظیم کرد فاصلهٔ زیادی نداشت. در روسیّه فوتوریستها و گروههای دیگر همراه با آکمئیستها در حال بازاندیشی در مناسبات میان واژه و شیء و استعاره بودند. آنان با رویکردهای تازه، متفاوت، و غالباً بسیار ثمربخش به مسئله پاسخ می‌گفتند ـ دست‌کم تا زمانی که نظمِ تحمیلیِ فزاینده بر ادبیّات در اواخر دههٔ بیست به تأمل و آزمایش در شعر پایان بخشید.

هر دو جنبش مابعدسمبولیست در مجادلات گرم و پرهیجانشان به ردّ یا دست‌کم پنهان کردن پیوندهاشان با اسلاف سمبولیست خویش متمایل بودند. امّا در عین حال این جنبشهای جدید آنچه را نو بود و با روح زمان همنوا بود فرامی‌گرفتند. بدین‌سان آکمئیسم از آغاز توانست یکی از بزرگترین شاعران مدرن روس، یعنی **اوسیپ** ماندلشتام، را به‌خود جذب کند؛ با اینهمه این شعر آخماتووا بود که پیش از همه به‌عنوان الگوی اصول آکمئیستی مشخّص و شناخته شد. نخستین کتاب او، **شامگاه**[6] (۱۹۱۲)، پیش از اینکه حتّی بیانیّه‌های آکمئیستی نوشته شود سروده شده بود (یکی از این بیانیّه‌ها **تألیف گومیلیوف** بود). به‌نظر می‌رسد کتاب آخماتووا، در تجسّم این رویکرد تازه به شعر تغزّلی، دقیقترین زخمه‌ای بود که به تار اصلی نواخته می‌شد. این کتاب و اثر بعدی و قرینه‌اش، **باغ گل**[7] (۱۹۱۴)، که در میان منتقدان و عموم مردم توفیق بسیاری به‌دست آورد، دو کتاب کوچک و بی‌تکلّف بودند که توفیق اوّلیّهٔ آکمئیسم تا اندازهٔ زیادی مدیون آنها بود.

اکنون، به‌سبب توجّه بی‌اندازه به مایاکوفسکی و فوتوریستها، به یادآوردن اینکه عقاید شعری آغاز دههٔ بیست روسیه تقریباً به تساوی میان هواداران آخماتووا و مایاکوفسکی تقسیم شده بود دشوار است. با اینهمه، هردو جناح در این عقیده که، به گفتهٔ رومن، «شعر در بیست سالهٔ آغاز قرن غالباً پیوند خود را با امر واقعی و حتّی با احساس آن ازدست داده است» سهیم بودند. از این گذشته، دلبستگی نسل پیشین به فلسفه‌های رازآمیز، تأکید تقریباً بیش از اندازه‌شان بر فضل و دانش، و کشش‌شان به‌سمت علوم غریبه به شعری انجامید که دریافتش حتّی برای آشنایان نیز غالباً دشوار و گاهی راه‌بردن به معنایش ناممکن بود.

آکمئیستها نیز، همانند آننسکی، وجود «دنیاهای دیگر» را انکار نمی‌کردند، بلکه آن دنیاها را برای شعر معاصر صرفاً نامناسب می‌دانستند. بدین‌ترتیب هنگامی که تغزّلات عاشقانهٔ آخماتووا، که به‌طرز فریبنده‌ای ساده بود، منتشر شد نه تنها مورد استقبال پرشور خوانندگان قرار گرفت، بلکه پژوهشگران و منتقدان نیز از آن استقبال کردند ـ پژوهشگران و منتقدانی که چشم‌انتظار تجسّمی از

«جریانهای نو» بودند که وجودش را در شعر روس احساس می‌کردند. شعر «ترانهٔ آخرین دیدار»[8] که در مجموعهٔ **شامگاه** درآمد احتمالاً یکی از معروفترین شعرهای آخماتووا و نمونهٔ بارزی است از کارهای نخستین او در متن «جریانهای نو»:

پس سینه‌ام درمانده‌وار سرد شد،
اگرچه گامهایم سبک بود.
دستکش دست چپم را
به‌دست راست کشیدم.

پلّه‌ها بسیار می‌نمود،
گرچه می‌دانستم تنها سه پلّه هست.
میان درختان افرا، نجوایی پاییزی
تمنّا می‌کرد: «با من بمیر!»

من فریب‌خوردهٔ سرنوشتِ
یأس‌آور، دمدمی، و ستمکارم هستم.»
پاسخ گفتم، «محبوب من!
من نیز. پس با تو خواهم مرد....»

این ترانهٔ آخرین دیدار است.
نظری برافکندم به خانهٔ تاریک.
تنها در اتاق خواب شمعها می‌سوخت،
با شعلهٔ زرد بی‌اعتنا.

ترجمه‌هایی از این نوع که صرفاً به ارائهٔ معنا و مفهوم اوّلیّهٔ واژه‌ها می‌پردازند نمی‌توانند کمترین نشانه از مهارت و نوآوری آخماتووا را در فنون نظم‌پردازی عرضه کنند. بخش اعظم هیجانی که از شعرهای کوتاهی نظیر این شعر در خواننده پدید می‌آید دقیقاً از تنش میان عادی بودن زمینه‌ها و طرز بیان از یک‌سو و ظرافت و پیچیدگی آهنگها و الگوهای آوایی از سوی دیگر حاصل می‌شود. در دوره‌ای که به‌قول گومیلیوف شاعران آگاهانه در صدد «شکستن قیدوبندهای وزن و قافیه» برآمدند آخماتووا یکی از معدود کسانی بود که چنین کاری را با موفّقیّت به‌انجام رساند. او حتّی روشی را برقرار کرد که معمولاً به‌عنوان «روش آخماتووا» پذیرفته شده است و به‌تعبیری «ترکیب دوهجاییها و سه‌هجاییها» نام دارد (اصل شعر بالا در این وزن سروده شده است).

در دوره‌ای که قواعد و قوانینِ مستقرِ نظمِ شعر موردتردید قرار می‌گرفت، آخماتووا ترجیح می‌داد که در حاشیهٔ آنچه قانون و قاعدهٔ مجاز می‌شمرد کار کند، یعنی استفادهٔ کامل از جوازهای موجود. هنگامی که معیارهای پذیرفته‌شده را تغییر می‌داد بیشتر با اصلاح فُرمی که براحتی قابل تشخیص بود عمل می‌کرد تا با ردّ آن معیارها به‌تمامی، چنانکه روش بسیاری از معاصرانش بود.

آخماتووا به فراتر بردن حدّ و مرزهای قافیه نیز یاری کرد. آنچه را پیش از آن قافیهٔ «آزمایشی» یا حتّی «قافیه‌بازی» تلقّی می‌شد تثبیت کرد. الگوی آوایی او غیرعادی و استثنایی بود و حتّی پژوهشگران آن را مادّهٔ خام مناسبی برای تحقیقات وزین زبانشناختی در نظریّهٔ نظم‌پردازی تشخیص دادند. مثلاً اصل شعرِ یادشده ارتباط جالب‌توجّهی را میان کاهندگی مستمرّ آواهای واکه‌ایِ مؤکّد و منظور معناشناختی مصراعهایی که این واکه‌ها در آنها به کار رفته‌اند نشان می‌دهد. بالاترین نواخت در مصراعِ «اگرچه گامهایم سبک بود» پدید می‌آید، در حالیکه پایین‌ترین نواخت مربوط به مصراعهایی از آخرین قسمت شعر، یعنی «نظری برافکندم به خانهٔ تاریک» و «با شعلهٔ زرد بی‌اعتنا»، است. از جنبهٔ معناشناختی آخماتووا به روش مشابهی، اگرچه غالباً بسیار پیچیده‌تر، کیفیّت عاطفی واژه‌هایش را افزایش می‌دهد.

با اینهمه، این خود واژه است ــ واژه در مقام **واژه**، نوع کاملاً غیرمنتظره‌ای از بیان شعری ــ که توجّه نخستین منتقدان آخماتووا را به خود جلب کرد. در شعر او انتزاعات بیروح و لفّاظیِ مطنطنِ نسل پیشینِ سمبولیستها ازمیان رفته بود و به‌جای آنها زبان معمول به‌کار گرفته شده بود ــ واژه‌هایی القاگر وزن و جرم و بافت، یعنی واژه‌هایی نشانگر دنیای آکمئیستها.

حوالی آغاز قرن، زبانشناسانی چون آلکساندر پاتبنیا[9] در روسیّه به‌بازاندیشی دربارهٔ ارتباط میان واژه و شعر پرداخته بودند. دریافتهای آنان را شاعرانی چون ماندلشتام منعکس می‌کردند؛ بعد هم منتقدان فورمالیست بر آنها تأکید کردند. درواقع این‌دوران راه کاملاً نویی را در نگرش به شعر بازیافته بود. این اظهارنظر مشهور پاتبنیا که «شعر و نثر پدیده‌هایی زبانشناختی‌اند» نوعی بهره‌گیری از استدلالِ مبتنی بر دُور نبود، بلکه بیشتر ردّ این عقیدهٔ قدیمی بود که «شعر تصویر است.» همچنانکه این اظهارنظر جدیدتر را نیز که شعر «اندیشیدن در تصاویر» است، یا به‌طور کلّی تصویرگری ویژگیِ شعر است، ردّ می‌کرد. دید دوران بر این مبتنی بود که خودِ واژه فی‌نفسه ارزشمند است و نه صرفاً به این دلیل که وسیله‌ای است برای استعاره. شاعران آگاهانه می‌کوشیدند از این موضع برای بازگرداندن ارزش به واژه و «شیئیّت» به شیء بهره بگیرند. «صورت شیء دادن به مجرّدات» در شعر آخماتووا و «واقعیّت بخشیدن به استعاره» در شعر مایاکوفسکی (یا تا آنجاکه به این امر مربوط است نظریّهٔ «زبان ماورای معنیِ» ولیمیر **خلیبنیکوف**) رویکردهای صرفاً متفاوتی به همین هدف بودند.

منتقدان معاصر اینگونه اشعار را معرّف ادراک تازه‌ای از جهان دانستند. جزئیّات پیش‌پاافتاده و ملموس ـ دستکش، پلّکان، پنجرهٔ اتاق خواب ـ استعاره‌هایی را برای چیزهای دیگری جز خود اشیاء ارائه نمی‌کنند، اشیائی که با کنار هم قرارگرفتن در یک متن معیّن قدرت تداعی خاطرهٔ خاصّ خود را دارند.

منتقدان از گرایش کلی آکمئیست‌ها به ملموس‌نشان‌دادنِ مجرّدات نیز سخن گفتند: مثلاً در اینجا سینه به‌جای «جان»، «روح»، یا حتّی «دل» است که تقریباً انتزاعی است. به‌همین‌گونه اندیشهٔ حرکت (و احساس مربوط به آن) در مادّیت ماجرا بیان می‌شود. سرمای فزاینده در سینه مادّیت‌یافتن طردشدن را بیان می‌دارد. بی‌اعتنایی تصنّعی به این ضربهٔ روحی با سَبُکی گامها منتقل می‌شود. اندوه، غرور جریحه‌دار، و آشفتگی با تصویر عوضی پوشیدن دستکش یک دست به دست دیگر نشان داده می‌شود. همین ادراک حسّیِ درهم‌برهم، با اشتباه‌گرفتن شمار پلّه‌ها، تقویت می‌شود (از این گذشته القای احتمالی اشک و اشاره‌ای محتمل به سکندری خوردن نیز وجود دارد).

اعمال و حرکات نیز با تمهید دیگری که از تمهیدات خاصّ آخماتووا ست ـ یعنی گنجاندن آنها در صحنه‌های نمایشی کوتاه ـ حالت ملموستری پیدا می‌کنند. استفاده از واژگان روزمرّه با استفاده از نحو و آهنگ کلام محاوره‌ای تکمیل می‌شود و غالباً به‌صورت نوعی دیالوگِ کمرنگ‌شده عرضه می‌شود. اگرچه بیشتر شعرهای تغزّلی چهار بندی یا کمتر است و هر بند نیز چهار مصراعی است، شاعر معمولاً ترتیبی اتّخاذ می‌کند که هر شعر نشانگر فضای محیط و حتّی غالباً نشانگر وقت یا سال باشد تا همه به تأثیر عمومی واقعیّتی معیّن، اگرنه دقیقاً واقعیّت محض، یاری کنند.

فضا و محیط انتخاب‌شده، همچنانکه در شعر بالا دیده می‌شود، غالباً شکل یک خانه (نمای ساختمان یا درون خانه) یا اطراف آن (باغ، نارنجستان، میدان کریکت، و...) را به‌خود می‌گیرد. معمولاً این فضا و محیط فقط با چند جزء از معماری یا اثاثیه نشان داده می‌شود (در این شعر پلّه‌ها و جای دیگر نردهٔ پلّه، ستونچهٔ طارمی، درِ حیاط، ننو، قرنیز، پشت‌دری قلّابدوزی، و نظایر اینها). این تمهید در شعر آخماتووا آنقدر تکرار می‌شود که از همان آغاز به نوعی نظام نمادین ساده امّا مؤثّر که اجزای خانه را به‌کار می‌گیرد تحوّل می‌یابد. در این نظام، خانهٔ خالی نمایندهٔ غبن و خُسران عظیم است؛ خانهٔ دور از دسترس، طردشدن است؛ خانهٔ متروک، تنهایی است؛ و درها می‌توانند تأکیدی بر شیء محبوب یا مطلوب باشند که غالب اوقات نیز قفل یا بسته‌اند. پنجره‌ها همچون چشمان یک خانه عمل می‌کنند و، همانند مثال اخیر، باری عاطفی را انتقال می‌دهند. در این شعر پلّه‌ها، از درگاه تا خانه، نه‌تنها عزیمت، بلکه آشفتگیِ پس از جدایی (احتمالاً جدایی نهایی) را نیز ارائه می‌کنند. خانه تاریک است ـ یعنی دیگر پذیرای تو نیست (در شعرهایی با حال و هوایی امیدوارانه‌تر، خانهٔ روشن نمایندهٔ درود و خوشامد است). تنها پنجرهٔ اتاق خواب روشنایی دارد که آن‌هم «بی‌اعتنا» و بی‌احساس است.

شعر آخماتووا متّکی به تمهیدات سنّتی یا اشکال مبتنی بر مقایسه (تشبیه، استعاره، و غیره) یا مجاورت (رابطهٔ کلّ به جزء و مانند آن) نیست، بلکه متّکی بر همنشینی اشیاء در متن است و این همنشینی قدرت تغزّلی شعر را به‌طریقی منتقل می‌کند. توجّه شود که در شعر بالا صنایع بدیعیِ سنّتی بندرت دیده می‌شود. ممکن است استدلال شود که روشنایی شمع، در آخر شعر، نمونه‌ای از سوءتعبیر احساساتی و مورد خاصّی از شخصیّت‌بخشیدن به اشیاء است، یا شاید دربارهٔ خش‌خش برگها نیز همین‌گونه ادعا شود، امّا «شخصیّت‌بخشیدن» در مورد روشنایی شمع آنچنان محدود و اندک است که آدم را در کاربرد این اصطلاح به‌تردید می‌افکند؛ سوءتعبیر احساساتی در مورد برگهای پاییزی نیز کلیشه‌ای‌ترین مورد در مجموعهٔ آثار شاعر است و مشکل بتوان گفت آمیزه‌ای استعاری ارائه می‌دهد. تأثیر شعر بر چنین صنایع کهنه‌ای متّکی نیست، بلکه بر چیزی مبتنی است شبیه به آنچه «توازی روانشناختی» خوانده شده است. این بیان یا توصیفِ برخی از پدیده‌های خارجی است که در کنار پرسونای شعر نشانده می‌شود، با این نتیجه که خواننده، نه بر اساس مقایسه و نه بر اساس ربطی منطقی و قابل توجیه، ارتباط و پیوندی احساسی را درمی‌یابد. در بند دوّم شعر بالا نمونهٔ گویایی از این تمهید به‌کار رفته است: برای پیوند میان سه پلّه و کلماتی که از صدای خش‌خش پاییزی به‌گوش می‌رسد توجیهی واقعاً منطقی وجود ندارد؛ بااینهمه به‌گونه‌ای قابل درک است که مُردن خود آرزویی است.

در قیاس آورید شعر «هم گریستم و هم توبه کردم»[10] (۱۹۱۱) را که با نمونهٔ مشخّصتری از همان تمهید آغاز می‌شود. فشار ندامت در فضای سنگین پیش از توفان احساس می‌شود:

هم گریستم و هم توبه کردم،
آه ای کاش آسمانها می‌غرّیدند!
دل افسرده‌ام خشک بود
در خانهٔ غیرقابل زندگی‌ات.
رنجی که من می‌شناسم قابل تحمّل نیست،
شرم در مسیر بازگشت....
چه نفرت‌انگیز است داخل شدن به خانهٔ آن که دوست نمی‌داری،
آن‌که آرام است و فروتن.
با زینت و آرایشم به‌سویش تعظیم خواهم کرد؛

گردنبندم جلنگ‌جلنگ خواهد کرد
و او تنها خواهد پرسید: «زیبای من!
کجا برایم دعا می‌کردی؟»

در کنار نمونه‌های خاصّ «توازی روانشناختی»، تمهیدات دیگری که در بالا مطرح شد نیز تکرار می‌شود. مثلاً در باب تصویرهای خانه، واژهٔ روسی nezhiloi که در اینجا «غیرقابل زندگی» ترجمه شده است، هم به‌معنای «نامسکون» است و هم به‌معنای «غیرقابل سکونت»: خانه‌ای عاری از عشق.

هرچند نیمهٔ نخست شعر بیان مستقیم امّا نامشخّص احساس است، جانشینی جسم به‌جای روح بازهم آشکار می‌شود و ملموس بودن ماجرا در خدمت انتقال احساسی مجرّد قرار می‌گیرد. در نیمهٔ دوم شعر باز صحنهٔ کوتاهِ دراماتیکی را در داخل خانهٔ مورد اشاره مشاهده می‌کنیم که با شرح جزئیّات واقعی و ساده‌ای همراه است که کارکردی بسیار حسّاس و حیاتی در شعر دارد. شرح جزئیّات در شعر آخماتووا در بسیاری موارد به شرح جامه و زینت زنانه ـ در این مورد جلنگ‌جلنگ مهره‌ها ـ اختصاص می‌یابد.

قدرت عاطفی و احساسی شعر چندان‌هم از آن بیان عاطفی نیرومند در آغاز کار مایه نمی‌گیرد، بلکه ناشی از آن تظاهر پوچ و توخالیِ تصویرشده در پایان شعر است. این آخرین مصراعهای شعر است که لحظهٔ مهمّ تغزّلی را به‌شکل پشیمانی پس از فریبکاری برقرار می‌کند. در اینجا اشارهٔ روشنی هست به اینکه فریبکاری حساب‌شده بوده است و زینت و آرایش بدین‌منظور بوده که رفتن به کلیسا را القا کند: اگرچه دلیل واقعی‌اش قرار ملاقات بوده است. همچنانکه پرسونا در شعر بازگشت به خانه، ریاکاری اجباری در سلام و احوالپرسی، و پرسش معصومانهٔ «مرد آرام» را، که قبحِ تمامِ فریبکاری را به‌یاد می‌آورد، تصویر می‌کند، رنج فریبی که ادامه دارد بسی تندوتیزتر می‌شود.

«منِ» تغزّلی در این سنخ شعرها بعدها حتّی بیشتر فاصله می‌گیرد، و غالباً نیز از طریق کاربرد بیشتر اصطلاحات غیرشخصی و ابزار دستورزبانی مشابه که در زبان روسی موجود است؛ امّا در زبان انگلیسی یافت نمی‌شود. شاعر به‌طور کلّی تمایل زیادی دارد به اینکه پرسونای تغزّلی خود را از پرسونای شعر جدا نگه دارد؛ تقریباً انگار خود را در یک آینه مشاهده می‌کند یا خود را به‌عنوان دوّم‌شخص مورد خطاب قرار می‌دهد. دقیقاً همین امر است که در شعر مورد نظر، و به‌طور واضحتر در شعری که در زیر می‌آید، اتّفاق می‌افتد. این فاصله‌گذاری مشخّصه‌ای است که مانع از آن می‌شود که مضمون مشخّصاً مسلّط عشق تراژیک، طردشدن و وانهادگی، کسل‌کننده یا بیش‌ازحدّ احساساتی شود:

پای شمایل، قالی نخ‌نما،
تاریک است اتاق سرد
و پیچک انبوه و سبز سیر،
درهم‌پیچیده، پنجرهٔ بزرگ را پوشیده است.

عطر خوشی می‌تراود از گلهای سرخ؛
شمع در برابر شمایل جزجز می‌کند و پت‌پت‌می‌سوزد.
گنجه‌های ملافه که دستان عاشق صنعتگر دهکده
به‌رنگ روشن رنگ کرده است.

و در پنجره، پشت‌دری قلّابدوزی سپید می‌درخشد....
نیمرخت ظریف و مصمّم است.
انگشتان بوسه‌خورده‌ات را به‌طنّازی
زیر دستمالت پنهان می‌کنی.

و تپیدن برای قلبت هولناک است؛
چه تأسّف و اشتیاقی اکنون در آن است....
و در گلابتونهای مچاله‌ات پنهان است
بوی گهگاه حس‌شدهٔ دود توتون.

در اینجا ردیفی از تصویرهای آشنا هست (خانه، محیط ـ داخل خانه که با پنجرهٔ سراسر پوشیده تکمیل می‌شود ـ به‌اضافهٔ جزئیّات ملموس دکور، لباس، و طرز آرایش). پس از آن چرخشی ناگهانی از پرسونای تغزّلی به خطاب مستقیم در پی می‌آید، انگار پرسونای شعر خود را در آینه می‌نگرد. این فاصله‌گذاری غیرعادی بعدها چنان بسط می‌یابد که به جنبهٔ مهمّی از شعر رشدیافتهٔ آخماتووا تبدیل می‌شود.

این‌گونه فاصله‌گذاری، همراه با لحنِ عمومیِ احساسِ مهارشده، رجحانِ اصطلاحات دستورزبانی غیرشخصی، و صرفه‌جویی دقیق در واژه‌ها، می‌تواند احساس به‌اوج‌رسیده را بدون احساساتیگری منتقل کند. آخماتووا همین طرز برخورد را در کنار هم نشاندن غالباً چشمگیر مقدّس و کفرآمیز نیز، چنانکه در اینجا می‌بینیم، در نظر می‌گیرد، بی‌آنکه به حسّاسیتهای مذهبی خدشه‌ای وارد شود یا ذوق و سلیقهٔ والا لطمه‌ای ببیند. (اخلاف آخماتووا بویژه شیفتهٔ این شیوهٔ کنار هم نشاندن بودند و بدون درک روش او در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ حاصل کارشان بسیار نامطلوب بود، مانند مورد هجوآمیزی که در رمان **پنین**[11] ولادیمیر **نابوکوف** مطرح شده است.)

کنار هم نشاندن مقدّس و کفرآمیز به لایهٔ عمیقتری از فلسفهٔ اخلاقی و اخلاق، وجدان، گناه و کیفر، تقصیر و کفّاره مربوط

می‌شود. این مضامین در شعرهای اوّلیّه تلویحی است، امّا در دورهٔ بعد جنبهٔ آشکار و عیانی پیدا می‌کند. بنابراین فعلاً می‌توان پرورش اینگونه مضامین را تنها در شکل تصویرهای مذهبی بسیار تکامل‌یافته ملاحظه کرد، تصویرهایی که غنا و رنگ فوق‌العاده‌ای به تغزّل شعر می‌بخشد که به گونه‌ای الگویی موجز و مقتصدانه است. خود واژگان با واژه‌های کتاب مقدّس و واژه‌های نیایشی آراسته می‌شود، مانند: جلیقهٔ عشای ربّانی، شمایل، صلیب، ملائک مقرّب، بخوردانها، حجرهٔ راهب، همسر لوط، دختر هرودیاس[۱۲]، و سلسلهٔ کاملی از قدّیسین ـ گئورگیوس[۱۳]، ائودوکسیا[۱۴]، پاراسکوا[۱۵]، یحیای تعمیددهنده، و غیره. پرسونای شعر غالباً بی‌خانه، تهیدست، آواره، و از سر تسلیم رضاداده به تقدیر خویش تصویر شده است ـ تصویری که بیشتر در سنّت اورتودوکس کهن روسی قابل درک است تا در سنّت پروتستان غربی یا کاتولیک رومی. در این سنّت تسلیم و رضا به امتحانِ ایمان، نشانه‌ای از قدرت ایمان مسیحی است و پذیرش رنج وسیله‌ای است برای درک رنج مسیح. ترک دنیا، خانه، و وسایل آسایش می‌توانست به صومعه‌نشینی بینجامد، یا به سفر زیارتی، و یا به آوارگی ظاهراً بیهدف در زمین منتهی شود. از آنجا که مسلّماً طرد اسباب و لوازم دنیا در پی تراژدیهایِ شخصیِ بزرگی پیش می‌آید، این آوارگان مقرّب خدا پنداشته می‌شدند و پیشگویی‌شان دقیقاً مورد توجّه و تبعیّت بود.

وجود ارجاعات مذهبی، باورهای اورتودوکس، و تمثالپردازیهای کلیسایی در شعری که مضمون عشق زمینی بر آن مسلّط است همنشینی قطعاً مؤثّری پدید می‌آورد. این جنبه از شعر آخماتووا در دست نویسنده‌ای با حسّاسیّت کمتر می‌توانست به نمونه‌های ناخوشایندی بینجامد ـ که انجامید. بدتر از همه این بود که این جنبه از شعر او، خواه از سر غفلت و خواه به‌عمد، بعدها بد تعبیر شد و مبنایی برای حمله به شعر آخماتووا در زمینه‌های اخلاقی شد ـ و بر این مبنا برای جوانان شوروی «زیانبار» قلمداد شد.

البتّه حالات و صورتهای اقتباس‌شده از مذهب اورتودوکسِ روسی، بخشی از مجموعهٔ مضامینی است که شاید بتوان آنها را میراث فرهنگی روس نامید. مسائل مضمونی وسیعتر و عامتر، گذشته از مذهب اورتودوکس، شکلهای بسیار دیگری نیز می‌پذیرند: مثلاً، شهرهای بزرگ و باستانی روسیّه، مکانهای تاریخی‌اش، راه و رسم پدرسالارانهٔ کهن آن، زندگی روستایی، طبقات اجتماعی قدیمی، هنر عامیانه، و سنّتها. مضامین مذهبی مستقلّ نیستند، بلکه جزءِ ارگانیک یک دستگاه مرتبط فرهنگی‌اند.

بدین‌ترتیب کاملاً قابل پذیرش و طبیعی است که پرسونایی که در یک شعرْ موجود اندیشمند و پیچیدهٔ پطرزبورگی و خوکرده به دخمه‌های قلندرانه است در شعر «ترانهٔ عامیانه»[۱۶] (۱۹۱۱) به زنی تبدیل شود که زانو زده و علف هرز را در باغچهٔ سبزی وجین می‌کند و به دختری روستایی گوش می‌سپارد که در کنار پرچین برای عشق ازدست‌رفته‌اش می‌گرید:

در طلوع آفتاب،
از عشق می‌خوانم؛
زانوزده در باغ،
خُرفه می‌چینم.

می‌کَنم و پرت می‌کنم ـ
شاید مرا ببخشند.
دختری پابرهنه را می‌بینم
گریان در کنار چپر.

سخت است برایم زنگ شیون
برخاسته از صدای اندوه؛
سخت‌تر و سنگین‌تر از همه بوی گرمِ
خرفهٔ مرده است.

سنگی به جای نان
اجر من است.
تنها آسمان فراز سر من است
و صدای تو با من.

در سنّت فرهنگ عامهٔ روسی، ترانهٔ عاشقانه ژانر زنانه است و موضوعش به‌طور نمونه عشق ناکامیاب است: عشق ازدست‌رفته، وانهادگی، فریب‌خوردگی. بنابراین تعجّب‌آور نیست که آخماتووا این ژانر را به‌کار برده است. بااینهمه او نمی‌کوشد به‌روش فرهنگ عامّه بنویسد، بلکه صرفاً ترجیح می‌دهد مرجع قیاس را، مانند شعر بالا، ارائه دهد. گاهی هم گونه‌های استیلیزهٔ این شکل را مانند شعر زیر، به‌کار می‌گیرد:

از جشن قدّیس آگرافینا[۱۷]
او دستمال تمشک مرا گرفته است.
او خاموش است و چون داوود پادشاه سرخوشی می‌کند.
در سلّول یخزده‌اش دیوارها سفید است
و هیچکس با او حرف نمی‌زند.
باید بروم و بایستم بر درگاه،
باید بگویم: «دستمالم را به من پس بده.»

تفسیر این شعر وابسته است به جزئیّات فرهنگ کهن روس، سنّت فرهنگ عامّهٔ روستایی، اورتودوکس روسی، و راه و رسم زندگی پدرسالارانه. تاریخ‌گذاری بر اساس تقویم کلیسا به‌تعیین مرجع قیاس یاری می‌کند. قدّیس آگرافیناگونهٔ روسی‌شدهٔ قدّیس آگریپینا[18] ست که جشنش پیش از روز یحیای تعمیددهنده (ایوان کوپالو[19]) یا چلّهٔ تابستان است. دستمال در اینجا جایگزین نوار قرمز، نماد دوشیزگی، است؛ تمشک نیز دوشیزگی را نمادینه می‌کند؛ و دستمال آغشته به رنگ تمشک تصویری مرکّب از این‌دو نماد است. بدین‌ترتیب پرسونای ساده‌دل شعر در روز عید چلّهٔ تابستان اغوا شده است. سپس عاشق که اکنون مغرور و سرد و دور است ـ مانند یک راهب وارسته ـ او را رها کرده است. توجّه به تصویرسازی معمارانه در اینجا بااهمّیّت است که اتاق یا خانه با دری بسته تبدیل به سلّولی می‌شود با درگاهی که کسی حقّ عبور از آن را ندارد.

در عین حال که نباید دربارهٔ جنبهٔ فرهنگی خاصِ روسی شعر آخماتووا مبالغه کرد، باید گفت این جنبهٔ بسیار مهمّی است. آخماتووا خود از این جنبه به‌طور استعاری در یکی از اشعار مربوط به ۱۹۱۶ سخن می‌گوید. ارجاع به شهر اسقف‌نشین شمالی و باستانی نووگورود[20] اشاره به نژاد روس پیش از مسکوی‌شدن و مذهب اورتودوکس سختگیر و پرتوقّع را دربردارد: «در من قطره‌ای از خون نووگورود روان است/چون تکّه‌ای یخ در شراب کف‌آلود.»

منتقدان از «روسی‌بودن» شاعر و اندیشه‌های خودشان دربارهٔ «روح روسی» سخت به‌هیجان آمده‌اند. البتّه حقیقت این است که پرسونای «روسی کهن» در آخرین شعری که به آن اشاره شد تنها نمونه در میان شماری از پرسوناهای مختلف است که تازه با کلّ شعر هم سازگار نیست. دوشیزهٔ روستایی وانهاده در «ترانهٔ عامیانه» یکی از پرسوناهای کاملاً متفاوت است و همین امر در مورد دختر دهاتی ساده‌دل که در شعر «باد ستمگر گرم می‌وزد»[21] در یک ننوی روشن‌باف در یک روز تابستان خواب می‌بیند صادق است. هیچ‌یک از این دو پرسونا به زن طردشده از سوی عاشقش در «ترانهٔ آخرین دیدار» یا به همسر زیبا و بیوفا در شعر «هم گریستم و هم توبه کردم» شباهتی ندارد. علاوه بر این، در شعرهای دیگر به پرسوناهایی همچون شاعرِ روشنفکرِ دلهره‌آورِ شب‌نشینیهای ادبی بانوی فاخر اشرافی با کلاه پردار سوار درشکه در جنگل بولونی، و نیز به زنی گدا، فردی سرگردان، و یک زائر هم برمی‌خوریم. امّا با آنکه این پرسوناها بسیار متفاوت هستند، موضوع شعرها ثابت می‌ماند: عشق تراژیک یک زن. شعرهای بسیار کمی، شاید کمتر از ده درصد از کلّ شعرها، با این مضمون مسلّط بی‌ارتباطند. این شعرها بیشتر با طبیعتِ خودِ شعر سروکار دارند و پس از ۱۹۱۴ نیز، که حوادث یکی پس از دیگری برهم می‌انباشت، خود روسیّه تبدیل به موضوع شعر گردید. محدودیّت مضمون، چنانکه منتقدانِ کمتر اندیشمند احساس کرده‌اند، نوعی شیفتگی بیمارگونه و ناشی از ساده‌دلی نیست، بلکه مطلبی است مربوط به انتخاب آگاهانهٔ سبک. آخماتووا هرگز از این امر مستقیماً سخن نگفت. هر چقدر که دوست داشت دربارهٔ شعر و نظریّهٔ شعری سخن بگوید، از نوشتن دربارهٔ رویّهٔ هنرش پرهیز می‌کرد. بااینهمه مقاله‌ای که در دورهٔ اوّل شاعری‌اش نوشت حاوی مطلب روشنگرانه‌ای درباره مسئلهٔ موردنظر است. این مقاله یک نقد و بررسی کوتاه است که در ۱۹۱۳ در مرگ شاعر جوان نادیژدا لووا[22]، و به‌مناسبت انتشار نخستین کتاب او پس از مرگش نوشته شد. آخماتووا می‌گوید: «چه عجیب است که زنان ـ که در زندگی واقعی نسبت به تمام افسونگریهای عشق چندان قوی و چندان حسّاسند ـ به‌هنگام نوشتن دربارهٔ عشق، تنها چیزی که می‌دانند عبارت است از عشقی عذاب‌آور، توأم با زیرکی بیمارگونه، و ناامیدکننده.» او در شعری در بیان دوبارهٔ همین اندیشه دربارهٔ وضع خودش صریحاً می‌گوید:

هرگز میندیش که در هذیان
و به‌ستوه‌آمده از اشتیاق است که
شوربختی‌ام را بلند فریاد می‌زنم:
چون این است حرفهٔ من.

مطلب قابل ملاحظه این است که موضوع اصلیِ محدود بیش از آنکه حاکی از تکرار مکرّرات خسته‌کننده باشد بر ابتکار هنری آخماتووا دلالت دارد. تنوّع در پرداختن به موتیف واحد، فی‌نفسه، شاهکاری تکنیکی است.

شش جلد کتاب شعر چاپ‌شدهٔ او در فاصلهٔ ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ نه‌تنها موادّ مضمونی مشترکی دارند، بلکه انسجام سبکی قابل توجّهی را نیز نشان می‌دهند. قطع نظر از خودداری فزاینده از بیان احساسی و عاطفی و حالت تسلیم و رضای بیشتر در قبال حوادثی که آخماتووا را در این دههٔ پرتلاطم گرفتار کرد، سخن گفتن از طهرگونه تغییر مشخّص در شعر او در این‌دوره دشوار است. همچنانکه منتقد شوروی، دابین[23]، بدرستی اظهار داشته است، «آخماتووای مبتدی وجود ندارد.» او با نخستین کتابش همچون شاعری رشدیافته ظهور کرد. در کتابِ نخستینِ او نیز بزحمت می‌توان شعرهایی یافت که در زمرهٔ آثار «جوانانه» یا «نوآموزانه» قرار گیرد. به‌همین‌گونه، بدشواری اثری از دورهٔ پختگی شاعر می‌توان یافت که مایه‌هایی از آن در شش کتاب نخستین او به‌طریقی نمایان نشده باشد. این شش کتاب نخستین را فقط به این دلیل نمایندهٔ

به‌اصطلاح «دورهٔ نخست» شاعری او می‌نامیم که در پی آن وقفهٔ بیش از سی‌ساله‌ای افتاد که انتشار شعر آخماتووا به‌دلایل سیاسی ممنوع بود. شش کتاب دورهٔ نخست شاعری او عبارتند از: **شامگاه**، **باغ گل**، **دستهٔ سفید**[۲۴] (۱۹۱۷)، **بارهنگ**[۲۵] (۱۹۲۱)، **در لبهٔ دریا**[۲۶] (۱۹۲۱)، و **سال خداوندگار ما ۱۹۲۱**[۲۷] (۱۹۲۱).

در ده‌سالهٔ میان انتشار **شامگاه** و **سال خداوندگار ما** دنیای آخماتووا به‌هم ریخت. او که با انتشار **باغ گل** به عرصهٔ شهرت پرتاب شده بود و در دوران سکرآور پیش از جنگ در محافل ادبی و روشنفکری مورد احترام بسیار بود بسی زود به اوج موفّقیّت رسیده بود. ازدواجش با گومیلیوف از هر بابت توفانی و پرهیجان بود. پسرشان، لیف، که تنها فرزند آخماتووا بود، در ۱۹۱۲ به‌دنیا آمد. با آغاز جنگ ایّام خوشی و آرامش به‌پایان رسید: آن زندگی شبانهٔ پایتخت با شعرخوانیها و شادخواریهایش، آن احترام و اعتبار زندگی در حومهٔ شهر، در تسارسکویو سلو، و آن روش زندگی پدرسالارانهٔ کهن در دل ملکی واقع در نواحی روستایی ایالت تویر[۲۸]. با آغاز جنگ گومیلیوف وارد سواره‌نظام ارتش شد (او دوبار به‌سبب دلیری و تهوّرش در میدان نبرد نشان افتخار گرفت). در پی آشفتگیهای زمان، دوستان و شاعران محفلِ آخماتووا پراکنده شدند. وقتی که جنگ با وقایع انقلاب درآمیخت سختیها بازهم بیشتر شد. گومیلیوف که به لندن اعزام شده بود بلافاصله پس از وقوع انقلاب به روسیّه بازگشت. امّا ازدواجشان از تأثیر جدایی در امان نمانده بود، و آخماتووا و گومیلیوف ازهم جدا شدند. آخماتووا تنها و در تنگدستی زندگی می‌کرد. اتاقش را با لوازم مخصوص باغی مبله کرده بود که از باغ کسی برداشته و آورده بود. به هر کار ملال‌آوری که می‌توانست به‌دست آورد می‌پرداخت: مدّتی کارمند دفتری انستیتوی کشاورزی بود. یک بار او را در کانال آبوودنیی[۲۹] دیده بودند که از بستهٔ کمک غذایی که بین نویسندگان توزیع می‌شد، و بی‌توزیع آن احتمالاً گرسنه می‌ماندند، شاه‌ماهی می‌فروخت.

گومیلیوف در ۱۹۲۱ به‌عنوان ضدّانقلاب محکوم و اعدام شد. آخماتووا پیش از آن از زندگی عمومی کناره گرفته بود، امّا به‌خاطر طبقه‌اش و پیوند گذشته‌اش با مردی که دشمن مردم بود دچار دردسر و تحت مراقبت بود. پس از ۱۹۲۲ هیچ سردبیری جرئت نداشت آثار او را برای چاپ و نشر بپذیرد. امّا او همانند بسیاری دیگر از نویسندگان آن‌دوره به‌نوشتن ادامه می‌داد، منتها «برای کشوی میزش.»

وضعیّت آخماتووا روزبه‌روز دشوارتر می‌شد، امّا تا ۱۹۳۴، یعنی آغاز وحشت استالینی، به‌هرحال وضعش قابل تحمّل بود. پسرش، لیف، که تازه به سنّ قانونی رسیده بود به اتّهاماتی ساختگی دستگیر شد؛ در آن‌سال دبیر حزب لنینگراد، سرگیی کیروف[۳۰]، به قتل رسیده بود. واکنشهایی که این واقعه در پی داشت یک سلسله دستگیریهای سیاسی و بازجوییها و اعدامها بود که در تصفیهٔ بزرگ (۱۹۳۵ـ۱۹۳۸) به اوج خود رسید. محاکمات نمایشی و تصفیهٔ «دشمنان مردم» آغاز شد. جمعیّت اردوگاههای زندانیان به‌اندازه‌ای باورنکردنی رسید ـ یعنی از شش میلیون تن در ۱۹۳۷ به ده میلیون در ۱۹۴۰ـ۱۹۴۲ افزایش یافت.

وحشت کور تنها به‌دلیل جنگ جهانی دوّم و نیاز به متمرکز کردن تمامی کوششهای ملی در نبرد با ارتشهای متجاوز به‌پایان رسید. لیف که پس از نخستین دستگیری خود در ۱۹۳۵ آزاد شده بود دوباره در ۱۹۳۸ زندانی شد و به اردوگاه فرستاده شد. امّا به‌هنگام جنگ آزاد شد تا در ارتش خدمت کند. حیثیّت آخماتووا نیز «اعاده» شد و شعرهایی که با مضمون روسیّه و جنگ می‌سرود توفیق زیادی به‌دست آورد. جان به‌در بُردگان از محاصرهٔ وحشتناکِ لنینگراد شعرهای او را که در پناهگاهها مکرّراً خوانده می‌شد به‌خاطر دارند و سربازان قدیمی به‌یاد می‌آورند که شعر «شجاعت»[۳۱] او را همگان در میدانهای نبرد از بر می‌خواندند.

پس از پایان جنگ دورهٔ کاملی از آثار او در دست انتشار بود و سرانجام اعادهٔ حیثیّتش قطعی به‌نظر می‌رسید. (در ۱۹۴۰ مجموعهٔ **از شش کتاب**[۳۲] منتشر شده بود، امّا انتشار آن نابهنگام بود؛ در نتیجه کمی پس از انتشار از کتابفروشیها و قفسهٔ کتابخانه‌ها جمع‌آوری و نابود شد. بیشتر شعرهای ۱۹۴۰ در مجموعه‌های بعدی در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ به‌چاپ رسید.)

جنگ در ۱۹۴۶ پایان یافت. کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست بر آن شد که زمان «توسعهٔ تازه ایدئولوژیک برای شکوفایی آیندهٔ شوروی فرارسیده است» ـ مقصود این بود که آزادی نسبی فعّالیّتهای ادبی سالهای جنگ باید شدیداً محدود شود. مستمسک حمله گزارش آندریی **ژدانوف** دربارهٔ دو مجلّهٔ لنینگراد بود که داستانهایی از میخائیل **زوشچنکو** و شعرهایی از آخماتووا به‌چاپ رسانده بودند. دستگاه حزب با تمام قدرتش در برابر طنز رقیق زوشچنکو و شعر کاملاً غیرسیاسی آخماتووا بسیج شد. هرگونه اتّهام واهی بر این دو تن وارد می‌شد، امّا از جملهٔ مضحکترین اتّهامها این بود که «آنان جنگ را به‌منزلهٔ رنج و مصیبت می‌نگریستند» (یعنی نه آنگونه که استالین به آن می‌نگریست و آن را «مکتبی برای آزمایش توانایی مردم شوروی» می‌شناخت). شعر زیر، که دربارهٔ محاصره و بمباران لنینگراد است، به خاطر «bezideinaya antinarodnost»اش بیش از همه مورد حمله قرار گرفت. این جملهٔ یادگاری و ترجمه‌ناپذیرِ زبان خاصّ حزبی است و معنای تحت‌اللفظی‌اش این است: «ضدّمردمی و فاقد اندیشه»:

گودالها در باغ حفر می‌شود
و چراغها فرو می‌میرند.
یتیمان پطرزبورگ،
کودکان من!

نفس‌کشیدن دشوار است در زیرزمین؛
رنج فرو می‌رود در شقیقه‌ها؛
زیر بمباران شنیده می‌شود
صدای نازک کودکی....

آخماتووا از اتّحادیهٔ نویسندگان اخراج شد و بدین‌ترتیب نه‌تنها از امکان چاپ و نشر آثارش، بلکه از درآمد مالی و مزایای ضرور اجتماعی نیز محروم شد. دوباره به عزلت و زندگی پرمشقّت گرایید و در سرتاسر سالهای آخر دههٔ چهل مورد آزار و اذیّت «ارگانها»ی مختلف حزبی، آن‌طور که ادارات رسمی نامیده می‌شدند، قرار گرفت. در ۱۹۴۹ پسرش که به‌عنوان پژوهشگری رسمی و شرقشناسی بی‌سروصدا زندگی می‌کرد دوباره دستگیر شد و به پانزده‌سال تبعید و کار اجباری محکوم شد (درواقع هیچ اتّهامی برای او ذکر نشد، حتّی اسناد رسمی دستگیری او را جزئی از حمله به آخماتووا وانمود می‌کند). شگفت‌انگیز نیست که در این زمان چرخهٔ غیرعادی و کوچکی از اشعار او به نام «در ستایش صلح»[۳۳] منتشر شد که صرف نظر از پاره‌ای دستاوردها و مهارتهای فنّی، و مقدار پراکنده‌ای از معمولی‌ترین تصویرهای شعری آخماتووا، هر نویسندهٔ اجیرشدهٔ حزبی نیز می‌توانست آن را نوشته باشد («جایی که تانک می‌غرّید/اکنون تراکتوری آرام می‌رود...»). آدم فقط می‌تواند بگوید کاش انتشار این چرخهٔ کوچک ملال‌آور تاحدّی در بهبود وضعیّت پسرش تأثیر گذاشته بود.

آخماتووا همانند بسیاری از همکارانش که مورد بیمهری قرار گرفتند با پذیرش ترجمهٔ ادبی به‌عنوان نوعی کار قراردادی تا اندازه‌ای وسیله و پناهگاهی برای پشتوانهٔ مالی خود پیدا کرد. پس از مرگ استالین و «آب‌شدن یخها» بار دیگر توانست شعرهای اوّلیّه‌اش را به‌چاپ بسپارد («پتروگراد ۱۹۱۶»[۳۴] و «آسیا»[۳۵]) و آنچه بیش از همه شادمانش کرد این بود که پسرش را از زندان آزاد کردند. شایع شده بود که در شرف اعادهٔ حیثیّت کامل است. امّا شورش مجارستان رخ داد و، به‌سبب سختگیریها، شایعات تحقّق نیافت. امّا این‌بار از لبهٔ تیز حملات برکنار ماند. شاید به این دلیل که هیچکس نمی‌خواست دوران وحشتناک ژدانوف تکرار شود. آخماتووا «آخرین گل سرخ»[۳۶] (۱۹۶۲) را دربارهٔ چنین دوره‌هایی از زندگی‌اش سرود. شاهزاده خانم ماروزووا[۳۷] در این شعر یک زن اشرافی است که تزار او را به‌سبب داشتن عقایدی ضدّ عقاید پذیرفتهٔ رسمی و دفاع از آنها به سیبری تبعید می‌کند:

ناگزیر بوده‌ام همراه با ماروزووا تعظیم کنم،
با دخترخواندهٔ هرود برقصم،
با دود برخاسته از هیزمِ سوزاندن دیدو[۳۸] به هوا روم؛
پس باز می‌توانم همراه با ژاندارک زنده‌زنده سوزانده شوم.
آه خدایا! می‌بینی چه خسته‌ام
از رستاخیز، از مردن، از زیستن.
همه چیز را ببر، تنها بگذار
یک‌بار دیگر طراوت این گل سرخِ تابان را احساس کنم

با اینهمه روند اعادهٔ حیثیّت از ۱۹۵۸ دوباره به‌طور جدّی آغاز شد و کمی بعد، برای نخستین بار از ۱۹۲۲ تا آن‌زمان، چاپ شایان تحسینی از شعر آخماتووا به‌نام **آخرین گل سرخ** منتشر شد. آخماتووا هرگز نتوانست به اعادهٔ حیثیّت خود اطمینان یابد، امّا این بار تا پایان عمرش دوام یافت.

اکنون که مدّتهاست جایگاه آخماتووا در میان شاعران قدر اوّل روسیّه تثبیت شده است به‌یادآوردن این امر دشوار است که از نیمهٔ دههٔ پنجاه تا پایان آن او تقریباً در غرب ازیاد رفته بود و در اتّحاد شوروی چهره‌ای گمنام انگاشته می‌شد، نه کسی که خیلی «مطرح» باشد. خوانندگان سالمندترَ به‌طور نمونه این بیت را به خاطر داشتند: «دستکش دست چپ کشیده بر دست راست» و غالباً ابیات بیشتری را هم به‌یاد می‌آوردند. امّا اکثراً از اینکه آخماتووا هنوز در شمار زندگان است تعجّب می‌کردند. بعداً وقتی که اشعار منفردش در اتّحاد شوروی و بیرون از آن به‌چاپ رسید آشکار شد که آخماتووا نه‌تنها خلّاقیّت بلندمرتبه و استحکام سبکش را طیّ چند دهه سکوت اجباری حفظ کرده، بلکه به پیشرفت چشمگیری نیز در جهان‌بینی خود دست‌یافته است. تصویرها و مضامین اشعارش که زمانی با دقّت به جهانی مأنوس با تجربهٔ شخصی خودش محدود بود اکنون تا آن‌حدّ گسترش یافته بود که تمام جهان را دربرگیرد و از سنّت فرهنگی اروپایی نیز همچون سنّت فرهنگی روسی عمیقاً ریشه گیرد.

این امر به‌طور جزئی از مجموعهٔ نسبتاً کم‌حجم اشعار دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ برمی‌آید. آخماتووا در آن‌دورهٔ بحرانی ناگزیر بود اشعار و کاغذهایش را بسوزاند بسیاری از اشعارش نیز در اوضاع منقلب آن‌سالها ازبین رفت. با این‌حال در حدود ۱۹۳۹ـ ۱۹۴۰ ناگهان خلّاقیّتش فوران شگفت‌انگیزی آغاز کرد. در این‌دوره، همراه

با شمار کثیری از اشعار کوتاهِ معمول، بخش اعظم دو شعر بلند روایی را نیز سرود. **رکوییم** را به‌اتمام رساند و «حکایت پطرزبورگ»[۳۹] را تصنیف کرد که بعداً در حکم خطّ روایی شعر بلند و پیچیدهٔ **شعر بدون قهرمان** به‌کار رفت. اگر شعر اخیر نقطهٔ عزیمت تازه‌ای برای آخماتووا محسوب شود، **رکوییم** نتیجه رشد طبیعی آثار اوّلیّهٔ او و یک نقطهٔ اوج بود.

از یادداشتهای انتقادی آخماتووا دربارهٔ شعر **مکافاتِ**[۴۰] (۱۹۳۹) بلوک برمی‌آید که به‌نظر او شعر روایی تنها زمانی موفّق است که فُرمهای پیشتر به‌کار رفته (برای مثال شکلهای به‌کار رفته در آثار پوشکین) را تکرار نکند. او برای **رکوییم** شکل بدیعی طرح کرد که ترکیبی از شکل حماسی و تغزّلی بود. این شعر به یک معنا مرثیه‌ای حماسی برای روسیّهٔ گرفتار وحشت است، امّا از شعرهای کوتاه تغزّلی و قطعات فرعی (پیشگفتارها، تقدیم‌نامه، و مؤخّره‌ها) تشکیل شده است. ماهیّت ابزار بیان در اشعار تغزّلی او اساساً همان است که تا ۱۹۲۲ در شش کتاب به‌منتها درجه به‌کار رفته بود. تکنیکها و نظم‌پردازی شعری او، دستگاه نمادین غیرمتعارفش، لحن و طرز بیانش، همه، در این اثر بیدرنگ قابل تشخیص است. قطعهٔ مرکزی این اثر که نامش «حکم»[۴۱] است مثالی عالی برای این مدّعاست. در عین اینکه سادگی و تناسب بیان این قطعه آرامشی حماسی را در برابر تراژدی ارائه می‌دهد، شدّت و شور لحظهٔ شعری، از طریق کوشش غم‌انگیز اراده برای غلبه بر اندوهی که سر به جنون می‌زند، چندین برابر می‌شود:

و کلمهٔ سنگی فرود آمد
بر سینهٔ هنوز تپنده‌ام.
باکی نیست، به‌هرحال آماده بودم،
از پس این آزمایش نیز برمی‌آیم.

امروز کارهای زیادی دارم:
باید تمام خاطره‌ام را بکشم،
باید روحم را سنگ کنم،
باید دوباره زیستن را بیاموزم ـ

وگرنه... خش‌خش داغ تابستان
پشت پنجره‌ام به یک روز تعطیل می‌ماند.
این روز آفتابی و این خانهٔ خالی را
دیری است دلم گواهی داده است.

لحن محاوره‌ای آرام و واژه‌های سادهٔ روزمرّه در تقابل با وقار والای محتوا قرار می‌گیرد. تبدیل مجرّدات به عینیّات، معنای خاصی که از تصویر پنجره به درون خانه داده شده است و سرانجام تصویر خانهٔ متروک، همه ـ به‌دلیل اینکه در بافت شعر می‌نشینند ـ تأثیری بمراتب بیش از آنچه به‌تنهایی دارند می‌بخشند.

رکوییم، بنا بر مقدّمهٔ کوتاه منثورش، از تجربهٔ آخماتووا در صفهای بلند زنانی مایه گرفته است که پشت دیوار زندانهای لنینگراد انتظار می‌کشیدند تا از عزیزان زندانی‌شان خبری به‌دست آورند. این زمانی بود که «تنها مردگان می‌توانستند لبخند بزنند، خشنود از آرامش خویش، و لنینگراد همچون حشره‌ای به‌دور زندانهایش بال‌بال می‌زد.»

پیکرهٔ اصلی اثر با شعری تغزّلی آغاز می‌شود دربارهٔ محبوبی که در «دورهٔ وحشت» پاکسازی می‌شود ـ کسی که شاید نمایندهٔ لیف است، نمایندهٔ ماندلشتام است، نمایندهٔ شوهر سوّم آخماتووا، نیکالای پونین[۴۲]، است، یا نمایندهٔ تمام آنهایی است که در آن سالهای هولناک شب‌هنگام دستگیر و به جای نامعلومی برده می‌شدند. بار دیگر توجّه شود که چگونه تصاویر و تمهیدات خاصّ آخماتووا در دورهٔ نخست، معنای شعر را منتقل می‌کند. به وام گرفتن لغتهای فراوان از فرهنگ قدیم روس و بنیادهای اورتودوکس به‌چشم می‌خورد. (واژهٔ gornitsa برای حجره یا اتاق تقریباً کهنه و مهجور است؛ bozahnista، که در اینجا به‌صورت تحت‌اللفظی به محراب ترجمه شده است، می‌تواند زاویهٔ مربوط به شمایل یا جایگاه شمایل باشد؛ و خود شمایل نیز در یک تصویر مجسّم می‌شود). علاوه بر این، تصوّری آشنا از وضع درون خانه و درگاهی نمادین ارائه می‌شود و باز روسیّهٔ تاریخ، روسیّهٔ مسکوی قرون وسطا، ـ این‌بار با ارجاع به دیوارهای کرملین ـ در شعر «سپیده‌دم تو را بردند»[۴۳] زنده می‌شود:

سپیده‌دم تو را بردند؛
دنبالت روان بودم، انگار به‌دنبال تابوتت.
کودکان هق‌هق می‌گریستند در حجرهٔ تاریک.
شمع در محراب اشک می‌افشاند.
سردی شمایل بر لبانت،
عرق مرگ بر پیشانیت... از یاد نمی‌رود!
و من چون همسران استرلتسی[۴۴]
پای برجهای کرملین ضجّه می‌زنم.

استرلتسی پیاده‌نظامی بود در زمان **پطر کبیر** که در توطئه‌ای در کاخ سلطنتی بر او شورید. بسیاری از آنان را در میدان کرملین گردن زدند. بقیّه را پای دیوارش و در حضور همسران و

خویشاوندانشان به‌دار آویختند. بنابراین در این متن به صورت مستبدّی بیرحم (و از نظر فرهنگ عمومی و اورتودوکسِ زمانش، دجّال) تصویر می‌شود. ارتباط میان «همسران بدبخت و مفلوک استرلتسی» ـ در شعر علامت تصغیر به‌کار رفته است ـ و زنان **رکوییم** که صف در صف پای دیوارهای زندان ایستاده‌اند به قدر کافی آشکار است.

تردید نفس‌گیر که مُهر خود را بر بسیاری از شعرهای تغزّلی آغازین او نشانده است در این شعر نیز هست. بازسازی سریعی صورت می‌گیرد تا به نقطهٔ گسست و شکست برسیم. موم گداختهٔ شمع نذری افشان می‌شود. عنان اختیار از دست می‌رود، و پرسونای تغزّلی شعر «همچون همسران استرلتسی ضجّه می‌زند.»

امّا آنچه در شعر آخماتووا باید انتظار داشت بیشتر مهارکردن احساس است تا رها کردن آن، یا دست‌کم بازگشت به نوعی تسلیم پس از لحظهٔ گسست و شکست است. در **رکوییم** این امر دقیقاً دنبال می‌شود؛ در قطعهٔ تغزّلی بعدی، تقابل کامل می‌شود. آرامشی هست، امّا این آرامشی است که کاملاً معقول نیست، زیرا پرسونای شعر از خویشتن رنجدیده‌اش جدا می‌شود. وزنی زنگدار همراه با محتوا طنین می‌اندازد و دیوانگی بال‌بال می‌زند:

دُنِ آرام به‌آرامی روان است،
به خانه می‌آید ماه زرد،

به‌درون می‌آید و کلاهش را شنگولانه کج نهاده،
ماه زرد سایه‌ای می‌بیند.

این زن بیمار است،
این زن تنهاست،

شوهر در گور و پسر در زندان،
برایم کمی دعا کن.

در قطعهٔ کوتاهِ تغزّلیِ بعد، «نه، این من نیستم»[۴۵] (۱۹۴۰)، جدایی کامل می‌شود، و پیش از آنکه آهنگهای سکته‌دار وزن خود را کاملاً به تحلیل برند شعر به نقطهٔ پایان می‌رسد: «... بگذار پوشش سیاه بپوشاند آنچه را اتّفاق افتاد/ و بگذار چراغها را ببرند... شب.»

ادامهٔ شعر آمیزه‌ای از تأثّرات است: خاطره‌ای از روزهای شاد پیش از انقلاب در تسارسکویو سلو در تقابل با صفوف زنان مأیوسِ بیرون زندانها در سرمای سخت زمستان؛ وحشت محض دوران، انسانهای زمان؛ و غصّهٔ شاعر برای پسرش و مردمش.

و تنها گلهای غبارگرفته،
و صدای زنجیر مجمر، و ردّ گامهایی که به هیچ کجا ره نمی‌برند.

بدین‌سان شعر به قطعهٔ مرکزی که «حکم» است می‌رسد. اثرِ فوق‌العادهٔ این قطعه و قطعات پیشین تاحدّ زیادی وابسته است به بازشناخت سبک اوّلیّهٔ آخماتووا و طنزی که همچون برآمدی از اختلاف میان خویشتن جوان و شخصیّت اکنونش جان گرفته است ـ یعنی میان «گناهکار کوچک شنگول تسارسکویو سلو»، چنانکه در این شعر خوانده می‌شود، و زنی ژنده‌پوش با رنگ و رویی خاکسترگون، ایستاده در صفوف زندان، زنی دیگر در میان ملّتی از زنان رنج‌کشیده.

رکوییم از «حکم» به‌بعد باز با تغییرات فضا و طرز بیانِ حرکت می‌کند تا اینکه در دو چهارپارهٔ پایانی به آخر می‌رسد. در اینجا آخماتووا فغان تغزّلی و خاصّ قطعات پیشین را به تصویر کلّی **مادر** که برای **پسر** رنج می‌کشد تعمیم می‌دهد.

مریم مجدّلیّه به سینهٔ خود کوفت و به هق‌هق افتاد،
حوّاری محبوب سنگ شد،
امّا به آنجا که مادر خاموش ایستاده بود،
هیچکس جرأت نکرد بنگرد.

دو مؤخّره‌ای که در پی می‌آید مضامینی را ادامه می‌دهد که بار دیگر از وضع تغزّلی به حماسی گسترش می‌یابند. در اینجا شاعر نه تنها شاهد و وقایع‌نگار، بلکه سرانجام داور ایّام می‌شود.

دو مؤخّره با ارجاع به رودخانه‌های بزرگ روسیّه، که نخستین مصراعهای تقدیم‌نامه را بازمی‌تابند، پایان می‌یابد: «در برابر این اندوه کوهها سر خم می‌کنند،/ رودخانهٔ بزرگ از جریان بازمی‌ماند....» در پیکرهٔ اصلی شعر، نوبت به نوبت، تکرارهایی دیده می‌شود ـ دُنِ به‌آرامی روان، ینی‌سئی[۴۶] پیچان ـ که در پایان شعر در رودخانهٔ پطرزبورگ/ لنینگراد حلّ می‌شوند: «... و کشتیها آرام بر نوا[۴۷] می‌گذرند.»

رکوییم یک اوج و به‌یک معنا تاج سنگیِ مجموعهٔ آثار آخماتووا تا زمان تصنیف خود بود. پس از ۱۹۲۲ که آخرین کتاب از سلسلهٔ نخستین شعرها به‌چاپ رسید از شعرهای بسیاری که در این فاصلهٔ زمانی سروده بود تنها اندکی برجای مانده بود که آنها هم از سرِ اتّفاق از نابودی در امان مانده بودند، مثل شعرهایی که خودِ شاعر یا دوستان نزدیکش به‌خاطر سپرده بودند. برخی از این شعرها را خودِ شاعر در بدترین ایّام وحشت سوزانده بود. قطعاتی نیز به‌تصادف در

جایی ازیادرفته جاسازی شده بود که بعدها پیدا شد. شعرهای به‌جامانده نخست در مجموعه‌ای به نام «بید»[۴۸] گرد آمد و سپس در مجموعه‌ای با عنوان «نی»[۴۹] گنجانده شد که هماهنگی سبکی و مضمونی‌شان با کتابهای نخستین آشکار است.

در اشعار مجموعهٔ «نی» از فوران خلّاقیّتی که به تصنیف **رکوییم** در دههٔ ۱۹۳۰ انجامید، یا از جهش خلّاق و حیرت‌انگیز اوایل دههٔ ۱۹۴۰ که به‌سرایش بخشهای اصلی **شعر بدون قهرمان** منتهی شد، هیچ نشانی دیده نمی‌شود. شعر اخیر که شاهکار آخماتووا ست ذهن او را تا زمان تکمیل در ۱۹۶۲، یعنی تا سه‌سال به آخر عمرش، تسخیر کرد. پیشگفتار شعر چنین آغاز می‌شود:

از سال ۱۹۴۰،
چنانکه از فراز برجی، به هرچه می‌نگرم.
انگار دوباره بدرود می‌گفتم
با آنچه مدّتها پیش بدورد گفته بودم؛
انگار خود از خود عبور کرده بودم؛
و ناگهان زیر تاقهای تاریک می‌گردم.

وقتی که **شعر بدون قهرمان** نخستین بار در دسترس خوانندگان قرار گرفت معمّاگونه و دریافتش دشوار بود و با شعرهایی که خوانندگان از آخماتووا انتظار داشتند متفاوت بود. حتّی امروز که یک‌چهارم قرن از آن‌زمان گذشته است هنوز با خواندن کامل یا قطعی آن بسی فاصله داریم، هرچند از لحاظ سبک و تکنیک بندرت قطعه‌ای در این شعر وجود دارد که قبلاً در آثار او خود را بازننموده باشد. بسط مضمون و گسترش گنجینهٔ فرهنگی که منشأ تصویرهاست چندان زیاد است که نسبت‌دادن این اثر را به مؤلّفِ دو اثر پیشین، یعنی **دستهٔ سفید** (۱۹۱۷) و **بارهنگ** (۱۹۲۱)، دشوار می‌کند. آخماتووا خود آشکارا این شعر را یک «شعر خصوصی» خوانده است که «فقط برای کسانی قابل فهم است که با اوضاع و احوال پطرزبورگ در آن دوران آشنا بودند،» کسانی که دنیای پطرزبورگیِ هنر و ادبیّات روسیِ پیش از جنگ جهانی اوّل را می‌شناختند. شعر با وضوح بیش‌ازحدّ آکمئیستی بسیار فاصله دارد و وجه اشتراکش بیشتر با آثار سمبولیستی است (آخماتووا یک‌بار آن را دقیقاً «جدلی با بلوک» خواند).

این شعر بر «حکایت پطرزبورگ» بنا شده است که مربوط به ۱۹۱۳، یعنی سال پیش از فاجعه، است. حکایت خود حکایت عشقی مضحک و جوانانه است: جوانی که شاعر و افسر جزءِ سواره‌نظام است نومیدانه عاشق رقّاص تئاترِ سوورینسکی[۵۰] می‌شود و از سر یأس گلوله‌ای در شقیقهٔ خود خالی می‌کند. خودِ واقعه جای داستان را گرفته است، واقعه‌ای همچون وقایع دیگر که فاقد هرگونه اهمّیّتی و حتّی فاقد معنای نمادین است. با اینهمه در این تراژدیِ صرفاً شخصی چیزی هست که می‌تواند تعمیم‌پذیر باشد: نومیدی، درماندگی، و حتّی مسخرگیِ کلّ ماجرا که باید از اختصاصات طبقه و دوران آخماتووا در نظر گرفته شود. اینها در یک دلقکبازی جهنّمی، یک مضحکهٔ سایه‌ها ـ پطرزبورگ سمبولیستی و نه آکمئیستی ـ زنده و احضارشده است.

اگر «حکایت پطرزبورگ» تمثیلی برای زمان خود است، برای آخماتووا فرصتی است برای آسودن از دست ارواح کهن، یعنی پالایشی روانی است. امّا بخش دوّم آن نظیرهٔ آشکاری است برای «گفتگو میان شاعر و کتابفروش»[۵۱] (۱۸۲۵) پوشکین. هردو اثر با آزادی بیان و سانسور، ادبیّات و ابتذال فرهنگی، خلّاقیّت و سرکوب سروکار دارند.

مؤخّرهٔ اثر در طرز تفکّر، محتوا، و لحن از هردو بخش پیشین فاصله می‌گیرد. این بخش در تاریکترین ایّام جنگ جهانی دوّم سروده شده است، یعنی در تابستان ۱۹۴۲. آخماتووا قسمتی از محاصره و بمباران وحشتناکِ لنینگراد را تحمّل کرده بود، امّا بعد ازقرارمعلوم کارگزاران بوروکراسی هوس می‌کنند او را هم جزءِ عدّه‌ای به پشت جبهه انتقال دهند. سرانجام به تاشکند فرستاده می‌شود و همان‌جا مؤخّرهٔ شعر را به‌اتمام می‌رساند.

مؤخّره در وضع هولناک موجود طرح‌ریزی شده است. اندیشیدن دربارهٔ تاشکند، طبرق[۵۲]، و نیویورک با توجّه مدام به شهر محبوب آخماتووا بر ساحل نوا همراه است؛ یعنی مضمون پطرزبورگ در هرسه بخش شعر جاری است و آشکارترین حلقهٔ اتّصال ظاهری میان آنهاست.

شعر بدون قهرمان در یک سطح به تاریخ روسیّه در عصر جدید می‌پردازد و از موضعی مسلّط، یعنی آستانهٔ دوّمین ضایعهٔ بزرگ ملّی (تهاجم آلمان به روسیّه در جنگ جهانی دوّم)، به ۱۹۱۳، یعنی «آخرین سال» پیش از جنگ جهانی اوّل و انقلاب و درگیری داخلی، بازمی‌نگرد. فاصلهٔ سالهای مورد اشاره سالهای آشفتگی، سختی، رنج، و، اگرچه در شعر از آن نامی برده نمی‌شود، «دوران وحشت» است که بر کلّ اثر غالب است.

سطح دیگر شعر، که شخصی‌تر است، به خاطرات تغزّلی اختصاص دارد و نوعی یادآوری فردی دوران پیشین و نوعی توجیه زندگی خود او در زمان حال است. امّا شعر در سطحی عمیقتر دربارهٔ شعر و شاعران است. این مضمون سرانجام دیگر مضامین جداگانه و گاه ناهمخوان را به‌هم می‌پیوندد: شهر، ملّت، زمان، بلایا، پرسونای شعر، و خاطرات خود شاعر. زمینهٔ پرورش مضمونهای مربوط به شعر و شاعران می‌تواند آشکارا بر سطح ظاهر نمایان شود، امّا اغلب

در دل رازپردازی ادبی یا «نقابهای» لفظی («صندوق اثر من یک کف سه‌گانه دارد») پوشیده یا پنهان می‌شود. آخماتووا با تلمیحات و اشاره‌های غیرمستقیم، با رمزگذاریها و حتّی رمزنگاریهای لغوی، به شاعران بزرگ ــ و نه‌چندان بزرگ ــ که در این دورانِ پرمخاطره زیسته بودند و کسانی که همگی فرجامی مصیبت‌بار یافتند اشاره می‌کند. امّا او تنها یک وقایع‌نگار و حافظ خاطرات نیست، بلکه مؤلّف است، تنهاکسی که در میان تمام آن سایه‌ها هنوز زنده است؛ در عین حال متّهم‌کننده نیز هست، داور نیز هست، و در این معنا، انتقام‌گیرنده است.

شعر بدون قهرمان، مانند **رکوییم**، با انبوهی پیچیده از قطعات مقدّماتی آغاز می‌شود: چند پاراگراف به‌نثر با عنوانِ «به‌جای پیشگفتار»[۵۳] همراه با قطعهٔ برگزیده‌ای از یکی از نامه‌های خصوصی آخماتووا. بعد سه تقدیم‌نامه به‌نظم هست و در پی آن «مقدّمه»ای شش مصراعی.

به‌نظر می‌رسد که «به‌جای پیشگفتار» صرفاً گزارش و بیان زمانها و اوضاع و احوال تصنیف اثر باشد، امّا درواقع راهنماهایی فراهم می‌کند برای رمزگشایی از رازپردازیهای سنجیدهٔ متن. اگر شعر، در پیشگفتار، به نخستین شنوندگانِ آن، یعنی دوستان و هموطنانی که در محاصرهٔ وحشتناک لنینگراد جان خود را ازدست دادند، تقدیم شده است، در یادداشتهای دیگری یادآوری می‌شود که آن شنوندگانِ نخستین جای شنوندگان اصلی را نمی‌گیرند که «به گذران زندگی خود در شعر ادامه می‌دهند.» براستی چیز عجیب دربارهٔ شعر این است که نسخه‌بدلها ــ عبارتهای ردّشده، عبارتهای نوشته‌شده امّا در متن نیامده، و عبارتهای قطعاً مرتبط که البتّه هرگز قصد گنجاندنشان در شعر نبوده است ــ به‌یک معنا بخشی از شعرند. ظاهراً واضح است که آخماتووا احساس کرده است که این امر باید همین‌طور باشد و مسلّم است که تفسیر شعر بدون آنها تقریباً ناممکن می‌نماید.

نخستین «تقدیم‌نامه» برای یک شاعر است («طبق پیش‌نویس توست که می‌نویسم»). شاعر آن چیزی است که در اینجا «شاعر» (The Poet) نامیده می‌شود ــ یعنی هیئتِ عامّ شاعر واقعی ــ که قهرمان این **شعر بدون قهرمان** است. در روند شعر، شاعران خاصّ و قابل تشخیص، در این هیئتِ عامّ مستحیل می‌شوند و از آن به‌درمی‌آیند. در اینجا، و در بخشهای مهمّ بعدی، مقصود از شاعر ماندلشتام است؛ تاریخ مشخّص و ارجاعات درونی (مثلاً اشاره به «تازیانه می‌زند مثل آنتینوس[۵۴]») تعیین هویت را منطقاً قطعی و مسلّم می‌کند. «تقدیم‌نامهٔ دوّم» جای تردید ندارد: این تقدیم‌نامه به اولگا آفاناسیوناگلیبووا ــ سودیکینا[۵۵] ست که هنرپیشه و رقّاص تئاتر سووورینسکی و قهرمان زن «حکایت پطرزبورگ» است که پیش از این توصیف شد. «سوّمین و آخرین تقدیم‌نامه» به شخصی است که بسی دور از «حکایت پطرزبورگ» ۱۹۱۳ است. این شخص سر آیزایا برلین است که در ۱۹۴۶ مأمور خدمت در سفارت بریتانیا در روسیّه بود و در فرصتی خطر کرد تا با آخماتووا در آپارتمانش در فونتانکا[۵۶] دیدار کند. ظاهراً آخماتووا به تأمین اعتبار و شهرت خود در «دنیای دیگر» (یعنی در غرب) نیازمند بود. پس به‌رغم خطر شدید دیدار خصوصی با غربیها در سالهای پس از جنگ که سرکوب استالینی رو به افزایش نهاده بود با این دیدار موافقت کرد.

این مصاحبهٔ ادبی بی‌غرضانه کابوس عواقبی راکه تا سالها بعد از آن دامنگیر شاعر بود جلو انداخت. سر آیزایا گفتگوی خود را با آخماتووا تازه آغاز کرده بود که شنید نامش را در حیاط خانه بلندبلند صدا می‌زنند. باورکردنی نبود، امّا صدا صدای رندلف چرچیل، پسر وینستون چرچیل، بود که در جستجوی مترجم بود و سر آیزایا را در آنجا دیده بود چرچیل که بکلّی از وخامت عمل و بی‌احتیاطی بیفکرانه‌اش بی‌خبر بود، چندان پافشاری کرد تا برلین او را از آنجا برد. آخماتووا شجاعانه موافقت کرد که منتقد انگلیسی را دوباره بپذیرد. پس عواقب خطرناک آن در ایّام پارانویای شدید استالین بناگزیر دامنگیرش شد. رابطه با چرچیل، هرچند جزئی، خیلی فراتر از تحمّل بود. روزنامه‌های لنینگراد که شعرهای آخماتووا (و طنزهای زوشچنکو) را چاپ کرده بودند توبیخ شدند. خود شاعر بیرحمانه مورد حمله قرار گرفت. از اتّحادیّهٔ نویسندگان اخراج شد و باز از حقّ چاپِ آثارش محروم شد.

نخستین بخش شعر، یعنی «حکایت پطرزبورگ»، «هزارونهصدوسیزده»[۵۷] نیز نام دارد. این سالی است که آخماتووا در جایی دیگر آن را «آخرین سال» می‌خواند: یعنی آخرین سال دنیای قدیم، پیش از ۱۹۱۴، پیش از ۱۹۱۷، و پیش از آغازِ پایان. حکایت با نقل‌قولهایی از **دون جووانّی**[۵۸] (۱۷۸۷) وولفگانگ آمادئوس موتسارت، پوشکین، و شعر پیش از جنگ جهانی اوّلِ خودِ آخماتووا شروع می‌شود: چیزهایی که تداعی می‌شوند عبارتند از موسیقی، صحنهٔ تئاتر، عشق تراژیک، مکافات و ندامت، جشن سال نو، بیگناهی و جادوگری، و پوشکین و شعر. اینها مضامینی است که جزءبه‌جزء به روشهایی ابتکاری در دنبالهٔ کار در متن نیز مطرح می‌شوند. پیش از مصرعهای آغازین، چیزهایی هست که به‌نظر باید دستورالعملهایی برای صحنه باشد ــ صحنه‌ای که قصری قدیمی در فونتانکاست که اکنون به مکانهایی برای زندگی اشخاص تقسیم شده است و آخماتووا نیز در این سالها در آنجا اتاقی برای سکونت دارد. مؤلّف در انتظار میهمان «سال نو» است، امّا ارواحی از گذشته با لباس بالماسکه ناخوانده فرامی‌رسند.

مصراعهای آغازین مشخّصاً از آخماتووا ست ــ یکی از آنها

نقل‌قول مستقیمی است از شعرهایی که در سالهای نخست سروده است ـ امّا خیلی زود روشن می‌شود که با نوع شعری بسیار متفاوت یا شاید با نوع کاملاً متفاوتی از گنجینه‌ای فرهنگی سروکار داریم که تصویرها از آن برگرفته می‌شوند. گروههای محدود تصاویر پیشین بناگهان گسترش می‌یابند تا تمام فرهنگ غربی را دربرگیرند. پرسونای شعر، که خود را «مؤلّف» می‌نامد، با شبح‌ـ‌سایه‌های نقابدار که به خانه‌اش درمی‌آیند سخن می‌گوید:

و، انگار چیزی به‌یادم آمده است،
نیم‌چرخی می‌زنم
و به‌آرامی می‌گویم:
«باید اشتباه کرده باشید: وِنیزِ رؤسا
خانهٔ بعدی است... امّا امروز
نقابها و شنلها و چوبدستیها و نشانه‌های افتخارتان را باید وانهید
همینجا در راهرو.
اکنون، دلم می‌خواهد برایتان جشنی برپا کنم
خوشگذرانان سال نو!»
این‌یک همچون فاوست، آن‌یک چون دُن ژوان،
داپرتوتو[59]، یحیای تعمیددهنده؛
آن‌که از همه دورتر ایستاده است: یک گلانِ[60] شمالی،
یا دوریان[61] قاتل،
همه، مصراعهایی راکه از بر کرده‌اند
در گوش دیاناشان نجوا می‌کنند.

چه اختلاف قابل ملاحظه‌ای در لحن، واژگان، و مراجع اشارات به‌چشم می‌خورد. (این درست است که آخماتووا، در ایّام نخست، شعر «انحطاط» ـ مثلاً سبک ادواردی قرن هجدهم ـ را آزموده بود، امّا چنین شعرهایی را هرگز وارد مجموعه‌های چاپ‌شده‌اش نکرده بود.)

در این بخش از روایت چیزی شبیه به «توضیح صحنهٔ» مقدّماتی پیش می‌آید و «نمایش» ادامه می‌یابد:

دیوارها پس نشستند برای [نقابها]؛
نور به‌ناگهان درخشش یافت و سوتها به‌صدا درآمد
و سقف چون گنبدی قوس برداشت.

به من چه که مردم چه خواهند گفت...
بند جوراب هملت برای من چه اهمّیّتی دارد،
گردباد رقص سالومه به من چه،
ردّپای نقاب آهنین برای من چه اهمّیّتی دارد،
من از آنها آهنین‌ترم....
و حالا نوبت کیست که به‌وحشت افتد،
کنار برود، عقب عقب برود، تسلیم شود.
و برای گناهان باستانی طلب مغفرت کند؟
این کاملاً واضح است:
اگرنه به‌سوی من، پس به‌سوی کی [باید بیایند]؟
برایشان شامی تهیّه نکرده‌ام؛
راهی که پیش گرفته‌ام به‌خاطر آنان نیست.
او دمش را زیر قبایش پنهان کرده است....
چه لنگ است و چه شیک!...
ای کاش جرأت نکرده باشید شاهزادهٔ تاریکی را
به اینجا بیاورید.
این نقاب، جمجمه است یا چهره ـ
این قیافهٔ زخمی کینه‌توز
که تنها گویا[62] می‌توانست آن را بکشد.

حیوان و شیطان هرکس ـ
درکنارش حتّی خبیث‌ترین گناهکار
مظهر آمرزش است....

هنگامی که شعر بدون قهرمان، نخست به‌صورت قطعات کوچک و سپس به‌شکل قطعات روایی پیوندپذیر، منتشر شد خوانندگانِ آخماتووا از تغییر مسیر هنری و رشد و تکامل چشمگیر او و از شعری که با آنچه از او انتظار داشتند بسیار متفاوت بود به حیرت افتادند. بااینهمه طولی نکشید که استحکام فوق‌العادهٔ سبک شعر او، به‌رغم تصاویر غیرمنتظره و ابهام ارجاعاتش، مورد توجّه قرار گرفت. تحقیقات ادبی از آن هنگام بر تشریح تصاویر با مفهوم متن و ردّیابی و روشنگری ارجاعات آن متمرکز بوده است. اکنون برای اینکه شعر نسبت به آنچه هنگام انتشار عمومی آن میسّر بود با اطمینان بیشتری خوانده شود این تحقیقات به‌قدر کافی تکمیل شده است. مثلاً قطعهٔ ارائه‌شدهٔ فوق، که تقریباً پنجاه مصراع نخست شعر است، وقتی منتشر شد رویهمرفته معمّاگونه به‌نظر می‌رسید. امّا این مصراعها اکنون کاملاً قابل فهم است و اندیشه‌هایی که دربردارد کانون محتوایی شناخته می‌شود که در شعر گسترش می‌یابد. ارجاعات شعر به ادبیّات روسی و جهانی، و هنرها به‌طور کلّی، صرفاً تجدیدخاطره با تاریخ فرهنگی غرب نیست، بلکه مناسبات ویژه‌ای با شخصیّتهای نمایش «حکایت پطرزبورگ» دارد. تصویرها به ساخت و پرداخت داستانی یاری می‌کند که در ۱۹۱۳

بین یک افسر جزءِ شکست‌خورده و یک هنرمند زیبا گذشته است. مثلاً عنوان فرعی «حکایت پطرزبورگ» عنوان فرعی **سوار مفرغی**[۶۳] (۱۸۳۳) پوشکین نیز هست که آن‌هم قصّهٔ دیگری است از عشقی ناکام و مرگی غم‌انگیز در شهر کابوسی-خیالی بر ساحل نوا. سرلوحهٔ شعر از **دون جووانّی** موتسارت است که خود با پوشکین و قصّهٔ دون ژوان او، یعنی «میهمان سنگی»[۶۴]، پیوندهایی دارد. افزون بر این، از نظر آخماتووا، پیوند بسیار نزدیک با پوشکین (در سرتاسر شعر شمار زیادی از این‌گونه پیوندها وجود دارد) پیوند با شعر به‌طور کلّی نیز هست.

صحنهٔ بالماسکه نوعی تمثیل برای جامعهٔ پطرزبورگ است، یعنی برای دنیای قلندرانهٔ هنری «کلّ پطرزبورگ» در سالهای پیش از فاجعه. داستانِ افسر سواره‌نظام نمایندهٔ دیوانگی، هذیان، و انحطاطِ محسوس آن جامعه در آن‌زمان است. لالبازانِ نقابدار نقش بازی می‌کنند، امّا خود شخصیّتهای همان‌دوران نیز هستند. دون ژوان نقابی است برای بلوک که یکی از شاعران بزرگ دوران است؛ داپرتوتو نه‌تنها نمایندهٔ پزشکِ هوفمان است، بلکه نمایندهٔ فسیوولود میرهولد* کارگردان مشهور تئاتر نیز هست، و الی‌آخر. این اثر فقط یک شعر با شخصیّتهای حقیقی نیست: این شعر با برانگیختن افراد حقیقی دوران، و به‌وسیلهٔ آنها برانگیختن افرادی از دنیای هنر، نه‌تنها دربارهٔ جامعهٔ آن‌زمان، بلکه دربارهٔ هنرمند آن جامعه نیز می‌تواند چیزی بگوید.

مؤلّف خود را با لالبازان نقابدار مقایسه می‌کند و خود را «آهنین‌تر از آنان»، و حتّی آهنین‌تر از «مردی با نقاب آهنین»، می‌یابد. او نه‌تنها تا این جشن سال نو ۱۹۴۰ جان سالم به‌در برده است، نه‌تنها قادر به‌احضار آن دلقکبازی جهنّمی است، بلکه می‌تواند شخصیّتها را احضار کند و نیز درباره‌شان به‌قضاوت پردازد. «اکنون نوبت کیست که به‌وحشت افتد... و برای گناه دیرین طلب مغفرت کند؟» این گناهکاران نبودند که او خواسته بود در این شب میهمانشان کند. یکی از آنان که «لنگ امّا شیک» ـ چهره‌ای شیطانی ـ است همان میخائیل **کوزمین** شاعر است. گناه هنوز آشکار نیست، امّا گناهکاری با قویترین عبارات ممکن مجسّم می‌شود.

سپس قطعهٔ تغزّلی مختصری در پی می‌آید که مؤلّف توجّه می‌کند به اینکه او تنها کس از همهٔ اینان است که هنوز زنده است و چون بامداد بیدار شود، **هیچکس** درباره‌اش قضاوت نخواهد کرد. امّا او نگران است که نکند امشب خود را به‌همان گونه‌ای دیدار کند که در گذشته، ۱۹۱۳، بوده است ـ دیداری که او آن را نمی‌خواهد «این‌سوی درّهٔ یهوشافات[۶۵]»، یعنی «این‌سوی آخرین داوری». آنگاه در اندیشهٔ طبیعت زمان غرق می‌شود («همچنانکه آینده در گذشته آماده می‌شود/ گذشته نیز در آینده به‌تحلیل می‌رود») و با عبارتی کوتاه می‌افزاید، یک «میهمان از آینده،» نه یک روح، بلکه آدمی زنده. این آدم زنده هیچکس دیگر نیست جز سر آیزایا برلین که «سرمای لته[۶۶] را به‌وزش در نمی‌آورد/ و دردستانش گرماست».

روایت به میهمانی نیمه‌شب بازمی‌گردد و مؤلّف از سر اتّفاق نقابی را می‌بیند که نامش در فهرست شارلاتانها، حقّه‌بازان، و شیّادان نیامده است. قیافهٔ مبدّل این شخصیّتِ مرکزی یک فرسنگشمار است و دوست آخماتووا، ماندلشتام، را نمایندگی می‌کند. با هرگونه تعیین هویّتی برای این نقاب (این امر پذیرفته است که هویّتهای خاصّ در شعر می‌توانند تغییر یابند، از یکی به دیگری درآیند، و در واقعیّتِ دائماً جابه‌جاشونده جایگزین هم شوند)، بازهم او نمایندهٔ شاعرِ واقعی است. او «معاصر پستهٔ کوهی در بلوطستان مامری[۶۷] است، «همسخن ابدی ماه» است. این اوست که «قوانین آهنین» را می‌نویسد، «حمورابیها، قانون‌گذاران اسپارتی، و سولون[۶۸]ها باید از او درس بگیرند.» او منتظر «شهرت و نقرس» نمی‌ماند تا با افتخارات رسمی برکرسیها مستقرّش کنند؛ «پیروزی خود را از میان خلنگِ رویان در بیابان می‌گذراند.»

و او به‌عنوان «شاعر حقیقی» معصوم و بی‌تقصیر است: به طور کلّی «گناه به شاعران نمی‌چسبد.» «شاعر» باید به‌هر قیمتی در خدمت هنر خود باشد، باید «پای تابوت برقصد یا هلاک شود.» (حقیقت امر این است که شعر ماندلشتام به‌دستگیری و تبعیدش به اردوگاه سیبری، که در زمستان ۱۹۳۸ همان‌جا درگذشت، منجر شد.)

در این فصل، شاعر حقیقیِ بیگناه آشکارا با شاعر گناهکار و نادرست در تضادّ است. امّا مؤلّف در اینجا روایت خود را قطع می‌کند: «بگذار شعر خودشان داستان را بسرایند.» شب ادامه دارد، «ما فقط بانگ خروسی را خواب می‌بینیم /آن‌سوی پنجره مه از نوا برمی‌خیزد / و رقصِ شیطان پطرزبورگ در شب بی‌انتها کش می‌آید.»

بار دیگر تصویر لالبازانِ نقابدار از برابر مؤلّف می‌گذرد، سپس باز شاعران، آنگاه دوباره شاعر ـ و مؤلّف سرانجام فصل را به‌پایان می‌برد: تنها به‌خاطر یک‌دقیقه آرامش/ آرامش ابدی را ازدست می‌دادم.»

پیش از فصل بعد یک «میانپرده» هست: تصویرها و مناظری از شامگاهان پطرزبورگ در ۱۹۱۳، پاره‌هایی از مکالمات عشّاق، پچپچه‌های دیدارها، و زندگی شبانه در کافه‌های هنری. قیافه‌هایی نه بی‌شباهت به نقابداران ظاهر می‌شوند ـ و فراز همه، آراسته‌تر و بلندتر از همه، سر مادام دولامبال[۶۹] است.

آنگاه در اعماق تالار، «یا صحنه، یا جهنّم، یا قلّهٔ جادوگرانِ

گوته،» قهرمان زن قصّه معرّفی می‌شود و همچون «کولومبین[۷۰] دههٔ ۱۹۱۰» در فصل ۲ نمایان می‌شود. در پی او افسر سواره‌نظام و شیدای عشق، با لباس نظامی و کلاهخود، وارد می‌شود، با قطره خونی روان بر گونه‌اش. صحنه برای پردهٔ دوّم آماده است و ملودرام با پسزمینهٔ اتاق مخصوص ستارهٔ اوّل پطرزبورگ آغاز می‌شود: کابوس دنیای بیرون بر مه برخاسته از نوا می‌وزد. شاعران حضور می‌یابند و با دیگران قاطی می‌شوند. دلقک که جامهٔ افسر سواره‌نظام را پوشیده است به فرجام خود نزدیک می‌شود، همچنانکه در طالع هنرپیشه مدّتها پیش دیده شده است.

فصل سوّم با خاطرات بازماندهٔ شاعران و پطرزبورگ در ۱۹۱۳ آغاز می‌شود («آن آخرین سال بود...» نقل‌قولی است از همکار آکمئیست آخماتووا، میخائیل لازینسکی*، و درپی آن نقل‌قولی از ماندلشتام می‌آید).

نفرین‌شدهٔ تزاریتسا آودوتیا[۷۱]،
داستایفسکی‌وار و افسارگسیخته،
شهر به‌درون مه فرو شد.
.....
و در امتداد پشتهٔ افسانه‌ای رود
نه قرن بیستم تقویمی،
که قرن بیستم واقعی نزدیک شد.

«چهارمین و آخرین فصل» مضامین پیشین را از روایت برمی‌گزیند و آنها را درهم می‌تند. این مؤلّف نیست که سخن می‌گوید، بلکه خودِ «سکوت» است که به جسد دراز به دراز افتادهٔ افسر سواره‌نظام بر آستان اتاق هنرپیشه اشاره می‌کند ـ «سکوت» که خود را «وجدان» می‌نامد، و سرانجام حکایت تمام‌شده را لب پنجره جامی‌گذارد و ناگهان پاورچین‌پاورچین دور می‌شود. حکایت تمام شده است ــ امّا شعر کامل نیست. «پسگفتاری» درپی می‌آید:

همه‌چیز مرتّب است: شعر آنجا آرمیده است
و نوشته به حروف و خاموش.
امّا اگر مضمونی بناگهان قید و بند را درهم بریزد
و با مشتش به پنجره بکوبد چی ـ
و از دوردست پاسخی به این دعوت
هست، صدایی ترسناک ـ
خشمی، خروشی، ناله‌ای،
و تصوّر دستان چلیپاشده؟...

بخش دوّم شعر «رشکا»[۷۲] نام دارد که به معنای «فرد» است، از نوع «فرد و زوج» یا روی دیگر سکّه. این بخش، به‌شکلی کاملاً متفاوت با بخش نخست، در چند بند معدود و کوتاه نوشته شده است. به‌رغم رازپردازیهایش، به‌عنوان نوعی توضیح یا کلیدی برای فهم رمز و راز بخش نخست به‌کار می‌آید.

سردبیری که به نظر شبیه ناشر در کتابِ «گفتگو میان شاعر و کتابفروش» پوشکین است با لحن یک آدم بی‌فرهنگ و بوروکرات شکوه می‌کند که نه می‌تواند شعر را بفهمد و نه این مسئله را که «چرا به اینهمه اندیشه دربارهٔ شاعر و این انبوه ارواح یا جز آن نیازمندیم». مؤلّف به‌شیوهٔ غیرمستقیمِ خاصّش پاسخ می‌دهد: «صندوق من کف سه‌گانه‌ای دارد»؛ «طرز نوشتن من نوشتنِ آینه‌ای است و طرز دیگری برای من وجود ندارد.» امّا، باوجود این، منظور مؤلّف از تأکیدهایش بر شاعر و شخص مخالف او، در تکراری که اینجا صورت می‌گیرد، بسیار روشنتر می‌شود. اشخاص تاریخی پشت نقاب فرسنگشمار یا دیو، هر هویّتی هم که داشته باشند، باز نمایندهٔ شاعر حقیقی هستند که شعرش تضمین جاودانگی است.

سوّمین قهرمان، که «فقط بیست‌سال زیست،» البتّه شاعر نوخاسته و خودکشی کردهٔ روایت، فسیوولود کنیازف[۷۳]، است.

شاعرِ کلّی کنارِ شاعرِ دروغین که به قیافهٔ یک کالیوسترو[۷۴] است قرار می‌گیرد:

کالیوستروی پیر نمایان می‌شود؛
خود برازنده‌ترین شیطان است
که با من بر سر مردگان نمی‌گرید؛
نمی‌داند وجدان به چه معناست
و به چه درد می‌خورد.

دلقکبازیِ جهنّمی ناگهان به نقطهٔ پایان می‌رسد: «تنها آینه رؤیای آینه می‌بیند،/ سکوت پاسدار سکوت است.»

در اینجا بندهایی باید حذف شده باشد. می‌توان آنها را راجع به تاریکترین سالهای ترس و سرکوب انگاشت. آنگاه شعر با اشارات غیرمستقیم به «دوران وحشت»، و احتجاج ضعیف و قطعاً نامؤثّری برای برائت خود مؤلّف، و بعد از آن با تأمّلاتش دربارهٔ کشوهای پنهان و طرز «نوشتن آینه‌ای» ادامه می‌یابد. تصوّری از زمان آینده‌ای نیز هست که شخصی ناشناس به سایهٔ مردهٔ «مؤلّف» احترام می‌گذارد، «زمانی که این توفان [کنونی] فرو نشسته باشد.»

در اینجا **شعر بدون قهرمان** واقعیّت خود را در شخصیّتی می‌یابد که به‌نظر می‌رسد تااندازه‌ای بانوی نقابداری از دوران پوشکین، تااندازه‌ای الاههٔ شعر و تااندازه‌ای شاید خویشتن دیگری از مؤلّف،

باشد. در پایان بار دیگر از شاعر و با شاعر سخن می‌گوید و به او وعدهٔ اجر و جزا می‌دهد.

مؤخّره‌ای کوتاه نیز هست که در تابستان ۱۹۴۲ نوشته شده است، یعنی در ناامیدکننده‌ترین ایّام جنگ که لنینگراد ویران شده است و آخماتووا خود به تاشکند انتقال یافته است. کابوس گذشته همراه با کابوس حال ظاهر می‌شود: «روسیّه دستهایش را در هم پیچیده/ و در برابرم به شرق می‌رود.» همانند پایان خود شعر، مؤخّره هم پایان‌پذیر نیست: شعر در آخرین مصراع به آرامش نمی‌رسد.

تفسیر بعمد ساده‌شده‌ای که ما در اینجا از این شعر ارائه کرده‌ایم پرسشهای بسیار ــ و اساسی ــ را بی‌پاسخ می‌گذارد. کاملاً روشن است که بالماسکه نوعی تمثیل جشن در هنگامهٔ طاعون است؛ در عین حال در چهرهٔ بازیگران نمایش، دنیای ادبی و هنری پطرزبورگ را زنده می‌کند. نمایش کوچک شاعر ـ افسر و هنرپیشهٔ عروسک‌وار ظاهراً مثل مناسبی برای آن دنیا، آن دوران، و آن طبقهٔ خاصّ است. براستی پطرزبورگ خود نماد آشکاری برای روسیّهٔ پیش از انقلاب است و ارجاع به آشفتگیهای وحشتناکی که انقلاب در پی داشت دقیقاً قابل فهم است. بااینهمه حتّی با دانستن همهٔ اینها فاصلهٔ زیادی با درک شعر احساس می‌کنیم و همراه با «سردبیر ـ بوروکرات» بخش دوّم می‌توانیم شکوه کنیم که «باید سه مضمون را یکباره دریافت؛ ...نمی‌توان گفت کی عاشق کی است...یا قهرمان کیست.» میان «حکایت پطرزبورگِ» افسر شیدای عشق و نمایشی به‌سبک نیمه‌شب هوفمانی چه ارتباطی هست؟ اگر شاعر ـ افسر قهرمان «سوّم» است، «قهرمان اصلی» را چگونه باید بازشناخت، یا شاعر حقیقی را در اینجا چه باید نامید؟ از شاعر دروغین چه باید فهمید که «در برابرش خبیث‌ترین گناهکار مظهر آمرزش است»؟ و این همنشینیهای مکرّر چه پیامی با خود دارد؟

تا آنجاکه این شعر وسیله‌ای برای طرح دیدگاهی اخلاقی ـ فلسفی است تقابل شاعر واقعی وشاعر دروغین در آن اهمّیّت بسیار زیادی می‌یابد. توجّه به این مسئله با اهمّیّت است که آکمئیستها از همان روزهای نخست مدّعی ارائهٔ یک موضع اخلاقیِ مخصوصاً نیرومند بودند. شاید تعجّب‌آور نباشد که این ادّعا در محافلِ انتقادی زیاد جدّی گرفته نشد ــ آدابِ زمان و رفتار و اخلاق شخصیِ آکمئیستهای جوان چندان هم القاکنندهٔ سختگیریهای اخلاقی نبود. با وجود این، آکمئیستها آگاهانه احساس می‌کردند که شورش آنان علیه شاعران سمبولیست تاانداز‌ه‌ای شورش علیه ابهامات موضع اخلاقی نسل پیشین نیز هست.

به‌عبارتی ساده، سمبولیستها به‌پذیرش فرضها و تصوّرات رایج در سالهای آخر قرن نوزدهم دربارهٔ انحطاط و زوال رسیده بودند، که سرزنش به‌خاطر فقدان اخلاق و مسئولیّت فردی را تاانداز‌ه‌ای بی‌ربط می‌شمرد. روشن است که ازنظر آخماتووا و ماندلشتام یکی از چیزهایی که آکمئیستها را به‌طور چشمگیری از سمبولیستها متمایز می‌کرد ملاحظات اخلاقی بود. آنان، حتّی پیش از انقلاب، این عقیدهٔ منحط قدیمی راکه «تبهگنی» با نوعی از اجتناب‌ناپذیری همراه است، که تخطّی و گناه فردی نمی‌تواند مبنای داوری باشد، ردّ می‌کردند. هیچکس نباید مقصّر دانسته می‌شد، هیچکس خطاکار نبود، «همه‌چیز برای کسی که جرأت کند جایز است،» و هیچکس در قبال اعمال خویش یا همنوعان خویش مسئول نیست. در اینجاست که بحث به واژگونی کامل اخلاق یهودی ـ مسیحی می‌انجامد و بنا به اصطلاحی که در این شعر آمده به «سیاهترین گناه» تبدیل می‌شود. نجات‌دادن، یاری‌کردن به همنوعانِ گرفتار بلا، یا دستکم دل سوزاندن بر آنان، اساساً دستور کتاب مقدّس است. امّا آنهایی که در دورهٔ سرکوب استالینی زیستند ــ دوره‌ای که حتّی ناچیزترین پیشنهاد کمک یا جزئی‌ترین اظهار دلسوزی در حکم به‌خطر انداختن سرنوشت خویش بود ــ معنای فراتری به آن افزودند. آخماتووا که در آن مدّت طولانی غالباً پریشان و افسرده بود، و در عین حال دیگران از او دوری می‌جستند، نه‌تنها با امتناع از مصالحه بر سر صداقت هنری خود، بلکه تاحدّی که می‌توانست با یاری به‌کسانی که وضع خوبی نداشتند با تبعید و بدتر از آن مواجه شد. پس به‌هیچ‌وجه تعجّب‌آور نیست اگر در **شعر بدون قهرمان** موضعی اخلاقی اختیار می‌کند و نه‌تنها بر مبنای مسئولیّت شاعر در برابر هنرش، بلکه برمبنای مسئولیّت انسان در برابر انسان به‌قضاوت می‌نشیند.

این مسائل چگونه در دل «حکایت پطرزبورگ،» که دربارهٔ یک هنرپیشهٔ بیفکر و یک افسر سواره‌نظام احمق است، جای گرفته است؟ وقتی که آخماتووا اثر خود را «شعری خصوصی» خواند که فقط آنهایی می‌توانند درکش کنند که با «اوضاع و احوال پطرزبورگ آن دوران آشنا باشند» چه مقصودی داشت؟ شاید او درست و بویژه به پرسش بالا اشاره می‌کرده است، یعنی به ارتباط میان داستان یک افسر جوان مبتلای عشق و «سیاهترین گناه،» ناتوانی در دوست داشتن برادر یا خودداری از آن، مسئول همسایه بودن و احساس همدردی انسانی نسبت به همنوع. پاسخ مسئله را فقط می‌توان در ارجاع به دو نمونه از اطّلاعات زندگینامه‌ای بازیافت که به‌خودی‌خود جزئی و کم‌اهمّیّت است، امّا در اینجا مسلّماً اساسی است.

هویّت نقابی که نمایندهٔ «خبیث‌ترین گناهکار» است با قاطعیّت توسّط تیمنچیک[۷۵] و همکاران پژوهشگرش در شوروی، و همچنین برای شاعر خوش‌قریحه و معاصر آخماتووا، میخائیل کوزمین، مشخّص و معیّن شده است. به‌نظر می‌آید افسر سواره‌نظام،

کنیازوف، مورد علاقهٔ کوزمین بوده است. با وجود این وقتی کنیازوف مرد، گفته می‌شد کوزمین نتوانسته است برایش دل بسوزاند. از این گذشته کوزمین طوری نشان می‌داد که برای هیچکس اهمّیّتی قائل نیست و مسئولیّتی در برابر هیچکس احساس نمی‌کند (سخنگوی کوزمین در رمانش به نام **خانهٔ ورقها**[۷۶] همین را می‌گوید). درهرحال آخماتووا، بنا بر منابع زندگینامه‌ای، کوزمین را چنان آدمی می‌دید

که با من بر سر مردگان نگریست،
نمی‌داند معنای وجدان چیست
و به چه درد می‌خورد.

تصویر شاعری که نمی‌تواند یا نمی‌خواهد بر دوست مردهٔ خود سوگواری کند به همهٔ آنهایی تعمیم می‌یابد که با امتناع از دراز کردن دست همدردی به‌سوی برادران رنج‌کشیده‌شان نه به انسانیّت احترام می‌گذارند و نه به شعر.

شاید کسی بگوید که، با چنین نظری به مسائل، داوری اخلاقی قطعاً داوری زیبایی‌شناختی را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد، امّا تا آنجا که بتوان از خاطرات مربوط به آخماتووا استنباط کرد ظاهراً همین مورد مورد نظر او بوده است. شاید کسی تصوّر کند که این یک عیب هنری است، امّا به‌هیچ‌وجه از نیرو و تأثیرگذاری اثر نمی‌کاهد.

بدین‌ترتیب مفهوم نیرومند ارزشهای اخلاقی، گناه و جزا، وجدان و حقّانیّت، که کم یا زیاد در سنّت قدیم آکمئیستی ریشه داشت، به مضمونی مسلّط در **شعر بدون قهرمان** تبدیل می‌شود. این مضمون، هم بیگناهی شاعر حقیقی و هم حقّ او را برای بودن تأیید و تصدیق می‌کند. ستمگران لاقید و ستمگران متعصّب را به‌یک اندازه محکوم می‌کند. این شعر یک داوری است، امّا مؤلّف در عین یادآوری و یادداشت خود، مکافات را نیز تعیین می‌کند.

آخماتووا در سراسر دههٔ آخر عمرش به کار بر روی **شعر بدون قهرمان** ادامه داد. بااینهمه به‌هیچ‌وجه این آخرین اثر بزرگ او نبود. به‌رغم بیماری و کهولت، یکسره تا پایان عمر می‌نوشت. در آغاز دههٔ شصت با یکی دیگر از فورانهای شگفت‌انگیز نوآوری خلّاق او روبرو می‌شویم.

آخماتووا در ۱۹۶۴ هفتادوپنج ساله بود. سرانجام کاملاً به او اعادهٔ حیثیّت و بخش عمدهٔ آثارش در اتّحاد شوروی پذیرفته شده بود. دههٔ آخر عمرش آرامتر از هر زمانی بود که از پیش از جنگ جهانی اوّل گذرانده بود. در دسامبر ۱۹۶۴ اجازه یافت که برای دریافت جایزهٔ شعر تائورمینا[۷۷] به کاتانیا در ایتالیا سفر کند. از ایتالیا به انگلستان رفت تا در آکسفورد درجهٔ دکترای افتخاری بگیرد.

آخماتووا، که در خارج محترم بود و در داخل ستایش می‌شد، به شهرت و افتخارش متّکی نبود. نه‌تنها به بارآوری ادامه می‌داد، بلکه فرصتی یافته بود تا شاعران جوان و با استعداد را یاری و تشویق کند ــ و حتّی به‌هنگام ضرورت شجاعانه به‌دفاع از آنان بپردازد. اگرچه به‌طور بیمارگونه‌ای نگران بود که آزار و اذّیتش هرزمان ازسر گرفته شود، وقتی که ضرورت ایجاب می‌کرد در به‌خطر افکندن امنیّت خویش تردید نمی‌کرد. در ۱۹۶۴ آشکارا به یاری ایوسیف **برودسکی** آمد. برودسکی در آن هنگام ناشناخته بود. شاعری بود که آثارش به‌چاپ نرسیده بود. امّا آخماتووا استعدادش را بسیار می‌ستود. پس دربارهٔ شاعران جوانی چون برودسکی نوشت:

دیگر برای خود یا نسل خود نمی‌گریم،
امّا کاش ناگزیر نبودم که ببینم بر این زمین
داغِ زرّینِ شکست
فرود می‌آید بر پیشانیهایی که هنوز چین نخورده‌اند.

این چهارپاره که در نشریّهٔ ادبی مهمّی در شوروی چاپ شد، در جامعه‌ای معتاد به زبان ازوپی[۷۸]، درخواست مستقیم و شگفت‌انگیزی بود برای آزادی هنری شاعران جوان و آخماتووا را بوضوح به مخاطره می‌افکند. از این گذشته هنگامی که ایوسیف برودسکی در یک «محاکمهٔ نمایشی»، که یادآور دوران استالین بود، محکوم شد، آخماتووا بی‌درنگ برایش تقاضای آزادی نوشت و منتشر کرد. در آن زمان در اتّحاد شوروی این حرکت آخماتووا انسانیّت و شجاعت عالی به‌حساب می‌آمد.

برای روسهای همنسل آخماتووا این نوع شجاعت بالاترین فضیلت بود. دست یاری درازکردن به‌سوی همکاری گرفتار یا نیازمند، که از ساده‌ترین فضیلتهای مسیحی بود، برای نسل گرفتار تاریکی به‌معنای دعوت به انهدام خویش بود. برای ایشان بزدلی ــ نه دست یاری درازکردن به‌سوی همکار، نه نگران سرنوشت او بودن ــ بزرگترین گناه بود: بحث اخلاقی **شعر بدون قهرمان** چنین است. شاعر حقیقی باید دست یاری به‌سوی همکارش دراز کند و به خاطرش سخن بگوید: شاعر بیگناه است، امّا باید رنج بکشد.

بگذار چنین باشد. بی‌دژخیم و زندان،
برای شاعر جایی بر این زمین نیست.
بر ماست که جامهٔ تبرّی بپوشیم و
بگردیم با شمع و شیون.

در پاییز ۱۹۶۵ آخماتووا دچار حملهٔ قلبی شد و هرگز سلامت خـود را بـتمامی بـازنیافت. در مـارس ۱۹۶۶ درگـذشت و، بـنا بـه آرزویش، طبق مراسم باستانی کلیسای اورتودوکس به‌خاک سپرده شد.

پی‌نویسها

1. *Rekviem*
2. *Poema bez geroia* (*Poem Without a Hero*)
3. Anna Andreevna Gorenko
4. Tsarskoe Selo

۵. Melchior de Vogüé، (۱۸۴۸ـ ۱۹۱۰). نویسنده و منتقد فرانسوی.

6. *Vecher* (Evening)
7. *Chetki* (Rosary)
8. "Pesnia poslednei vstrechi" (Song of the Last Meeting)
9. Aleksandr Potebnia
10. "Ia i plakala i kaialas"
11. *Pnin*

۱۲. منظور سالومه (ح. ۱۴ـ ح. ۶۲) دختر هرودیاس و هرودس فیلیپ است که در توطئهٔ قتل یحیای تعمیددهنده با مادرش، هردویاس، همراهی می‌کند.

۱۳. St. George، (ف. ۳۰۳). شهید مسیحی، معروف به گئورگیوس اژدهاکش.

۱۴. Eudoxia، (ف. ۴۰۴). ملکهٔ امپراتوری روم شرقی.

15. Paraskeva
16. "Pesenka" (Folk Song)
17. St. Agrafena
18. St. Agrippina
19. Ivan Kupalo
20. Novgorod
21. "Zharko veet veter dushnyi" (The Oppressive Wind Blows Hot)
22. Nadezhda L'vova
23. E. Dobin
24. *Belaia staia* (The White Flock)
25. *Podorozhnik* (The Plantain)
26. *U samogo moria* (At the Very Edge of the Sea)
27. *Anno Domini MXMXXI*
28. Tver'
29. Obvodnyi

۳۰. Sergei Kirov، (۱۸۸۸ـ۱۹۳۴). دبـیر حـزب کـمونیست لنـینگراد و از دستیاران درجه اوّل استالین.

31. "Muzhestvo" ("Courage")
32. *Iz shesti knig* (*From Six Books*)
33. "In Praise of Peace"
34. "Petrograd 1916"
35. "Asia"
36. "Posledniaia roza" ("The Last Rose")
37. Morozova

۳۸. Dido، طبق روایت ویرژیل در انئید، ملکهٔ افسانه‌ای کارتاژ که برای رهایی از ازدواجی ناخواسته خود را به شعله‌های آتش می‌سپارد.

39. "Petersburg Tale"
40. *Vozmezdie* (*Retribution*)
41. "Prigovor" ("The Sentence")

۴۲. Nikolai Punin، (۱۸۸۸ـ۱۹۵۳). مورّخ هنری و منتقد روسی.

43. "Uvodili tebia na rassvete" ("They Led You Away at Dawn")
44. Streltsy
45. "Net,eto ne ia" ("No, That Is Not I")
46. Yenisei
47. Neva
48. "Iva" ("The Willow")
49. "Trostnik" ("The Reed")
50. Suvorinsky
51. "Razgovor knigoprodavtsa s poetom" ("Conversation Between a Bookseller and a Poet")
52. Tobruk
53. "In Place of a Preface"

۵۴. Antinous، شخصیّت داستانی **اودیسهٔ** هومر، یکی از خواستگاران مغرور و مصمّم پنه‌لوپه.

55. Ol'ga Afanas'evna Glebova-Sudeikina
56. Fontanka
57. "Nineteen Thirteen"
58. *Don Giovanni*

۵۹. Dappertutto، شخصیّت داستانی یکی از آثار هوفمان.

60. Glan
61. Dorian

۶۲. Francisco Jose de Goya Lucientes، (۱۷۴۶ـ۱۸۲۸). نـــقّاش اسپانیایی.

63. *Mednyi Vsadnik* (*The Bronze Horseman*)
64. "The Stone Guest"

۶۵. Jehoshaphat، تمثیلی است برای روز محشر.

۶۶. Lethe، در اساطیر یونان، رودخانه‌ای در هادس، که رودخانهٔ فراموشی است.

۶۷. The Plain of Mamre، رجوع کنید به سفر پیدایش، باب چهاردهم.

۶۸. Solon، (ح. ۶۳۸ـ ۵۵۹ ق.م.). قانون‌گذار آتنی.

۶۹. Madame de Lamballe، (۱۷۴۹ـ۱۷۹۲). نـدیمهٔ مـخصوص مـاری آنتوانت که چون حاضر نشد وفاداری‌اش را به شاه و ملکه انکار کند، سرش را بریدند و در برابر زندان ماری آنتوانت آویختند تا دائماً آن را ببیند.

۷۰. Columbine، شـخصیّتی در کـمدیا دل/ آرتـهٔ ایتالیایی کـه بـعداً بـه هـارلکوئینید (دلقکبازی) انگلیسی هـم راه‌یـافت. او هـمسر پـیرمردی بـه‌نام پانتالون، و درضمن عاشق هارلکین است که سرانجام هم با او می‌گریزد.

71. Tsaritsa Avdot'ia
72. "Reshka"
73. Vsevolod Kniazev

۷۴. Cagliostro، (۱۷۴۳ـ ۱۷۹۵). شیّاد ایتالیایی که اکسیر جوانی می‌فروخت.

75. R.D. Timenchik
76. *Kartonnyi domik (House of Cards)*
77. Taormina

۷۸. Aesopic، مربوط به ازوپ داستانسرای روم باستان که حکایتهایش همه تمثیلی بود.

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

Vecher. St. Petersburg, 1912.

Eikhenbaum, Boris. *Anna Akhmatova*. Petrogard, 1923.

Haight, Sharon. *Akhmatova's Petersburg*. Philadelphia, 1983.

Nedobrovo, N. "Anna Akhmatova." *Russkaya mysl' VII* 1915, Part II, 50-68.

Pavlovskii, A. *Anna Akhmatova*. Leningrad, 1966.

Timenchik, R. "Akhmatova i Pushkin: Uchenye zapiski Latviiskogo gosudarstvennogo Universiteta (Riga)," vol. 215, *Pushkinskii sbornik*, ser. 2 (1974), 32-55.

Toporov, V. *Akhmatova i Blok*. Berkeley, 1981.

Verheul, L. *The Theme of Time in the Poetry of Akhmatova*. The Hague and Paris, 1971.

Vinogradov, V. *O poezii Anny Akhmatovoi*. Leningrad, 1925.

Zhirmunskii, V. *Tvorchestvo Anny Akhmatovoi*. Leningrad, 1973.

کتابنامهٔ فارسی

مرثیه‌های شمال (برگزیده‌های شعر)، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب، تهران، بابک، ۱۳۵۳.

«نماز برای آرامش روح مردگان» [رکوییم]، ترجمهٔ پروین گرانمایه، **اندیشه و هنر**، دفتر پنجم. کتاب هفتم، ۵۰ (مرداد و شهریور ۱۳۵۳).

[«پیشهٔ ما»، «خاک سرزمین من»، «مرز»، «عاشقانه»، «بیاد شاعر»، و «آلاچیق»]، ترجمهٔ ایرج مهدویان، **آلاچیق** (مجموعهٔ شعر از چند شاعر)، تهران، رز، ۱۳۵۷.

«آنا آندره‌اونا آخماتووا و چند شعر از او»، ترجمهٔ حشمت جزنی، **آدینه**، ۲۲، (اردیبهشت ۱۳۶۷).

«دلیری»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده بودن**، تهران، به‌نگار، ۱۳۶۸.

«دلیری»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، انتشارات به‌نگار، ۱۳۶۸.

«طرحی از یک چهرهٔ تراژیک» (یادداشتهای آنا آخماتووا دربارهٔ مندلشتام)، ترجمهٔ احمد پوری، **آدینه**، ۴۸ (مرداد ۱۳۶۹).

«مرثیه» [رکوییم]، ترجمهٔ احمد اخوت، **کلک**، ۱۳ (فروردین ۱۳۷۰).

[«برای اِن. گ. چولکووا»، «شب سفید»، «خدای شعر Muse»، «باغ تابستان»، «نخستین اخطار»، «شعر نیمه‌شب»، و «دیدار شبانه»]، ترجمهٔ حشمت جزنی، **ده شاعر نامدار قرن بیستم**، تهران، مرغ آمین، ۱۳۷۲.

«؟»، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، **شباب**، ۱۱ (شهریور و مهر ۱۳۷۳)

«آمادئو مودیلیانی»، ترجمهٔ عباس صفاری، **زنده‌رود**، ۱۰ و ۱۱ (بهار ۱۳۷۴).

«همچون کسی که»، «همیشه تر و تازه‌ای»، «زیر حجاب تاریک»، و «از فاخته پرسیدم»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، **دوران**، ۱۳ (آذر ۱۳۷۵).

«شعر»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، **مکتبهای ادبی** (جلد دوم)، تهران، نگاه، ۱۳۷۶.

خاطره‌ای در درونم است: گزینه‌اشعار عاشقانه، ترجمهٔ احمد پوری، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷.

Chetki. St. Petersburg, 1914.

Belaia staia. Petrograd, 1917.

Anno Domini MCMXXI. Petrograd, 1921.

Podorozhnik. Petrograd, 1921.

U samogo moria. Petersburg, 1921.

A number of collections drawing on the above and adding new orginal verse appeared between 1940 and 1965. Poems from 1922 to 1940 were collected under the title *Trostnik* (The Reed), and those up to 1964 under *Sed'maia Kniga* (The Seventh Book).

Neither of these last two books was ever printed as a separate volume, but both appeared in collections.

COLLECTED WORKS

Beg vremeni. Moscow and Leningrad, 1965.

Sochineniia. Edited by G. Struve and B. Filippov. 3 vols. Munich and Paris, 1967-1983.

Stikhotvoreniia i poemy. Edited by V. M. Zhirmunskii. Leningrad, 1976. Contains variants of Poem Without a Hero.

Pamiati Anny Akmatovoi: Stikhi, Pis'ma, Vospominaniia. Paris, 1974.

TRANSLATIONS

Poems of Akhmatova. Translated and Introduced by Stanley Kunitz with Max Hayward. Boston, 1973.

Poems of Akhmatova. Translated by Lyn Coffin. New York, 1983.

Requiem and Poem Without a Hero. Translated by D. M. Thomas. Athens, Ohio, 1976.

Selected Poems. Translated by Richard Mckane. London, 1969.

Selected Poems. Edited by Walter Arndt. Translated by Walter Arndt, Robin Kemball, Carl Proffer, Assya Humessky. Ann Arbor, Mich., 1976.

Way of All the Earth. Translated by D. M. Thomas. Athens, Ohio, 1979.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Chechelnitsky, Inna. "Anna Akhmatova's Poem Without a Hero." Ph.D. diss. Brown University, 1982.

Chukovskaia, L. *Zapiski ob Anne Akhmatovaoi*. 2 vols. Paris, 1976-1980.

Chukovskii, K. "Akhmatova i Maiakovskii." *Dom Iskusstv* 1: 23-42 (1921).

Dobin, E. *Poeziia Anny Akhmatovoi*. Leningrad, 1968.

Driver, Sam. *Anna Akhmatova*. New York, 1972.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

سینیاوسکی، آندره‌یی، «دربارهٔ بوریس پاسترناک، آنا آخماتووا، آندره‌یی وازنه‌منسکی، و بو. ت. آکودژاوا»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

جزنی، حشمت، «آنا آندره‌اونا اخماتووا»، **ده شاعر نامدار قرن بیستم**، تهران، مرغ آمین، ۱۳۷۲.

بیلیاکووا، بلنا، «آنا آخماتووا ننه دلاور جهان شعر»، ترجمهٔ هادی غبرایی، **پیام یونسکو**، ۲۳۹ (خرداد ۱۳۷۳).

فینستین، الین «دیوها و دلبرها» (نقد کتاب **آنا آخماتووا**)اثر روبرت وید)، ترجمهٔ رضا رضایی، **نگاه‌نو**، ۲۵ (مرداد ۱۳۷۴).

برودسکی، ژوزف، «الههٔ سوگوار شعر»، ترجمهٔ فضل‌ا... پاکزاد، **دوران**، ۱۳ (آذر ۱۳۷۵).

نیکالای نیکالایویچ آسییف

(۱۸۸۹ـ۱۹۶۳)

ویکتور تراس
بابک محقّق

آسییف شاعر و نویسنده بود و در خانواده‌ای از طبقهٔ متوسط متولّد شد. او در دانشگاههای مسکو و خارکوف تحصیل کرد. در ۱۹۱۱ فعّالیّتهای ادبی‌اش را با منتشرکردن برخی از اشعارش در نشریهٔ **وسنا** آغاز کرد. آسییف از اعضای شاخهٔ «تسنتریفوگا»[1]ی فوتوریستها بود، امّا در نخستین مجموعهٔ اشعارش، «فلوت شبانگاهی»[2] (۱۹۱۴)، می‌توان تأثیر شگردهای سمبولیستی را دید. او در مقدّمهٔ شعر «Letorei» (۱۹۱۵، عنوان شعر واژه‌ای برساخته است و معنای تحت‌اللّفظی آن «پرواز سالها»[3] است) بر فنون شعری کوبیسم-فوتوریسم مُهر تأیید می‌زند و می‌گوید که «ممکن است جریان اصواتْ اندیشه‌هایی را شکل دهند، امّا اصوات هرگز تابع آن اندیشه‌ها نیستند.» آسییف بعدها از مواضع افراطی شاعرانی چون کروچونیخ* و **خلیبنیکوف** کناره گرفت، امّا حتّی در دههٔ ۱۹۲۰ هم آسییف از شگردهای آنان در سبک خود بهره می‌برد: او سخت تمایل داشت که از استعارات متافیزیکی، استعارهٔ چیزهایی که صورت واقعیّت به‌خود گرفته‌اند، بازی با ریشهٔ کلمات، و حتّی «کوبیسمِ» کلمات استفاده کند. او علاقه‌مند به واردکردن اشعار عامیانه، عبارات اصطلاحی، و زبان محاوره در آثار خود بود و ترجیح می‌داد از شعر مؤنّد، مصوّت/صامت به‌جای قافیه‌های معمول، و الگوهای صوتی صامت‌داری که اصوات ناملایم تولید می‌کنند بهره ببرد. آسییف تا آخر عمر این ویژگیها را در شعر خود حفظ کرد.

پس از چندین‌سال اقامت در خاور دور (۱۹۱۶ـ۱۹۲۱) آسییف در ۱۹۲۲ به مسکو بازگشت و به گروه ادبی «لِف»[4] پیوست. او در آنجا از یاران وفادار **مایاکوفسکی** شد، با اشتیاق فراوان نظریّهٔ زیبایی‌شناسیِ فایده‌گرایانهٔ «لف» را پذیرفت، و طرفدار «واقع‌نگاری» و فلسفهٔ «شیئیّت» شد. بیشتر آثار آسییف در این دوره قطعات منظوم روزنامه‌ای و تبلیغی بودند. او اشعاری سرود که ترانه‌هایی محبوب شدند، مثل «مارش بودیونی»[5]، «تفنگ کوچک من»[6]، و «ستارهٔ پنج‌پر»[7]. رمانتیسم انقلابی اشعار حماسی او برای عامّهٔ خوانندگان راضی‌کننده بود: اشعاری چون «بودیونی»[8] (۱۹۲۳)، «بیست‌وشش»[9] (۱۹۲۵)، و «سمیون پروسکاکوف»[10] (۱۹۲۸).

برجسته‌ترین ویژگی زندگی آسییف در سالهای بعد شیفتگی او به یاد و خاطرهٔ مایاکوفسکی بود. شعر حماسی بلند او به نام «نیایشنامهٔ مایاکوفسکی»[11] (۱۹۳۷ـ۱۹۵۰) کاملاً به‌سبک مایاکوفسکی سروده شده است. او در این شعر از ریتمهای موردپسند مایاکوفسکی بهره می‌برد و از بسیاری از شگردهای شعری او تقلید می‌کند. بعلاوه این شعر از لحاظ کوشش در خلق فرم شعری از نمونه‌های جالب‌توجّه در تاریخ ادبیّات است. بسیاری از اشعار کوتاهتر آسییف، مستقیم یا غیرمستقیم، به مایاکوفسکی می‌پردازند. سبک اشعار آسییف نسبت به مایاکوفسکی ملایم‌تر، «فاضلانه»تر، و «گیرا»تر است. آسییف در ادامهٔ زندگی‌اش اشعار بسیار زیادی به مناسبتهای خاصّ سرود که ساده، بی‌پیرایه، و تاحدّ زیادی به‌دور از تکلّف‌گراییِ سبک مایاکوفسکی بودند.

پی‌نویسها

1. Tsentrifuga
2. "Nocturnal Flute"
3. "Soaring of Years"
4. Lef
5. "Marsh Budyonnogo" ("Budyonny's March")
6. "Vintovochka" ("My Little Rifle")
7. "Pyatikon-tsovaya" ("Five-Pointed Star")
8. "Budyonny"
9. "Twenty-Six"
10. "Semyon Proskakov"
11. "Mayakovskii nachinaetsya" ("Incipit Mayakovsky")

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii v 5 tomakh. 1963-64.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 195-96.

SECONDARY LITERATURE

A. S. Karpov, *Nikolai Aseev: Ocherk tvorchestva*. 1969.

Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*. 1968. Pp. 235-52. (Also has a bibiography.)

V. Mil'kov, *Nikolai Aseev: Literaturnyi portret*. 1973.

نیکالای سرگییویچ تروبتسکوی

(۱۸۹۰ـ۱۹۳۸)

کریستینا پومورسکا
خشایار دیهیمی

تروبتسکوی در مسکو در خانواده‌ای به‌دنیا آمد که نسبش به سلسلهٔ ریوریک[1] می‌رسید و به‌دلیل دستاوردهای فرهنگی و پژوهشی‌اش شهره بود. پدرش استاد فلسفه و رئیس یکی از دانشکده‌های دانشگاه مسکو بود؛ هم پدربزرگ و هم پدر پدربزرگش، هردو، دانشور و محقّق بودند. تروبتسکوی تعلیمات دبستانی و دبیرستانی‌اش را در خانه گرفت. در ۱۹۰۸ در دانشکدهٔ زبانشناسی دانشگاه مسکو ثبت‌نام کرد و دوسال در آنجا در بخش فلسفه و بعد در بخش ادبیّات تطبیقیِ غرب تحصیل کرد. در ۱۹۱۰ تغییر رشته داد و به بخش زبانشناسی تطبیقی هند و اروپایی منتقل شد. در میان استادان تروبتسکوی پیروان مشهور مکتب فارتوناتوف* در زبانشناسی هم بودند که از آن‌جمله می‌توان از پوژزینسکیِ[2] محقّقِ زبانشناسیِ تطبیقی، شچپکین[3]، اسلاوشناس، و پاکروفسکی[4]، زبانشناس کلاسیک، نام برد. تروبتسکوی در ۱۹۱۳ فارغ‌التّحصیل شد، دستیار مخصوص تحقیق گشت، و بدین‌ترتیب نامزد احراز کرسی استادی شد. در همان‌سال دانشگاه او را به لایپزیگ اعزام کرد. در آنجا تروبتسکوی در جلسات درس بروگمان[5]، لسکین[6]، ویندیش[7]، و لیندنر[8] شرکت کرد. برخی از این استادان از نمایندگان برجستهٔ مکتب نودستوری در زبانشناسی بودند. تروبتسکوی در ضمن در آنجا زبانهای سانسکریت و اوستایی را هم آموخت. در همین‌زمان او به‌مطالعهٔ دقیق پژوهش زیورس[9] تحت عنوان **پژوهشی در ریتم و ملودی**[10] (۱۹۱۲) پرداخت که تازه منتشر شده بود و بسیار مورد بحث بود. در ۱۹۱۵ او از دانشگاه مسکو فوق‌لیسانس گرفت و در مقام استادیار تازهٔ زبانشناسی تطبیقی به‌تدریس زبان سانسکریت پرداخت.

با وقوع انقلاب سالهای سرگردانی تروبتسکوی آغاز شد. او از قفقاز به راستوف رفت و در ۱۹۱۸ در آنجا استاد زبانهای اسلاوی شد، امّا در ۱۹۱۹ ناگزیر شد به قسطنطنیه بگریزد. در محل توقّف بعدی‌اش، بلغارستان، به‌دانشیاری زبانشناسیِ تطبیقی در دانشگاه صوفیه منصوب شد. در ۱۹۲۲، با حمایت یاگیچ[11]، کرسی استادی زبان‌شناسی اسلاو در دانشگاه وین به او پیشنهاد شد و بعد از مرگِ یاگیچ در ۱۹۲۳ کرسی همین استاد را در همین رشته به‌دست آورد.

تروبتسکوی علائق فوق‌العاده غنی و متنوّعی داشت. در ۱۹۰۵، زمانی که هنوز دانش‌آموز دبیرستان بود، نخستین کار تحقیقی‌اش را به‌نجام رساند و چند نوشته در **اتنوگرافیچسکویو آبازرنیه** به‌چاپ رساند. این نشریّه ارگان «انجمن قومشناسی مسکو» بود که ریاستش را قومشناس و فولکلوریست مشهور، میلر*، به‌عهده داشت. تا ۱۹۰۸ علائق او بتدریج به‌سمت پژوهش در زبان قفقازی، زبان فنلاندی-اویغوری، و زبانهای دیرین سیبریایی سوق پیدا کرد. نوشتهٔ دورانساز شاخماتوف*، **طرح کلّی دوران نخستین در تاریخ زبان روسی**[12]، که در ۱۹۱۵ منتشر شد بناگهان الهامبخش تروبتسکوی در تحقیقش دربارهٔ بازسازی نظام آوایی روسی شد و در آن متدولوژی طبیعت‌گرایانهٔ شاخماتوف را زیر سؤال برد. این اثر که باقی عمر تروبتسکوی کلّاً صرف نوشتن آن شد و **طرح کلّی دورهٔ ماقبل تاریخ زبانهای اسلاوی**[13] نام دارد هرگز به‌پایان نرسید، امّا تروبتسکوی از برخی نتایج و فنون این پژوهشِ همه‌عمری در حوزه‌های مرتبط دیگر استفاده کرد.

یکی از بهترین و اصلی‌ترین آثار تروبتسکوی کتاب دوراناز **اصول واجشناسی**[14] (۱۹۳۹) است؛ این کتاب نیز که ناتمام مانده بود پس از مرگ او به‌زبان آلمانی انتشار یافت و بیست‌سال بعد به زبان روسی ترجمه شد. این اثرِ فشرده امّا کامل در مورد نظامهای آوایی جهان اثری عظیم و نقطهٔ عطفی در تاریخ زبانشناسی به شمار می‌آید. تروبتسکوی، بر پایهٔ داده‌هایی از حدود دویست زبان، اصول عمومی نظام واجشناختی را به‌بیان درآورده بود که این بنیان اصلی واجشناسیِ مُدرن قرار گرفت. تروبتسکوی در تحقیقات واجشناختی‌اش همکاری بسیار نزدیکی با رامان **یاکوبسون** داشت. جوّ فکری و دامنهٔ بین‌المللی «حلقهٔ زبانشناسی پراگ»، که در ۱۹۲۶ شکل گرفت و تروبتسکوی عضو و از سازماندهندگان آن بود، زمینهٔ مطلوبی برای تکوین و بسط اندیشه‌های تروبتسکوی فراهم آورد. حاصل این دورهٔ خلّاق در زندگی او مجلّدی ۵۰۶ صفحه‌ای از

نامه‌های او به یاکوبسون است ـ سندی که اهمّیّت بسیار زیادی دارد. این نامه‌ها، که از آفت جنگ و نابودی در امان ماندند، به همّت مخاطبشان، رامان یاکوبسون، در ۱۹۷۵ تحت عنوان **نامه‌ها و یادداشتهای ن. س. تروبتسکوی**[15] انتشار یافتند. این نامه‌ها مکمّلی بس ارزشمند برای بسیاری از اندیشه‌های تروبتسکوی هستند.

مهمّترین آثار در میان آثار تروبتسکوی در زمینهٔ قومشناسی و روانشناسی ملّی **اروپا و بشریّت**[16] (۱۹۲۰)، و **میراث چنگیزخان**[17] (۱۹۲۵) هستند؛ از مجموعه‌ای از آثار کوتاهتر نیز باید نام برد که تحت عنوان **نگاهی به مسئلهٔ خودآگاهی روسی**[18] (۱۹۲۷) منتشر شده است. آثار قومشناختی تروبتسکوی نشان می‌دهند که او همهٔ پدیده‌های فرهنگ بشری را به‌صورت کلّی یکپارچه در نظر می‌آورد. در **اروپا و بشریّت** خود او این اصل را «طرد خودمداری» می‌نامد. این اصل شامل طرد هرگونه تجزیه می‌شود و بازسازی کلّ‌نگرانهٔ فرهنگی را بر مبنای موادّ و مصالح تجربی با حدّاکثر تنوّع دربر می‌گیرد. پس پژوهشهای زبانشناختی تروبتسکوی بخشی از این کلّ یکپارچه هستند و در عین حال هستهٔ متدولوژیک این تحقیقات را تشکیل می‌دهند.

از دیگر کارهای مهمّ تروبتسکوی کار او در مورد اوزان شعری، خصوصاً پژوهشهایش در زمینهٔ رباعیّات فولکوریک، «چاستوشکا»[19]، و نیز پژوهشهایش در مورد سَبکسازی فولکلوریک **پوشکین** است. مقالات مهمّی از این‌دست در کتاب **سه پژوهش زبانشناختی**[20] (۱۹۶۳) آمده است. پژوهشهای زبانشناختی تروبتسکوی در مورد زبان کهن اسلاوی کلیسایی هم مسائل ادبی و وزنی را در مورد توجّه قرار می‌داد و هم مسائل زبانشناختی محض را و شاهد این مدّعا کشف قالب شعری «ستایشنامهٔ کانستانتینِ فیلسوف برای گریگوری متآلّه»[21] توسّط اوست. با این کشفِ تروبتسکوی رپرتوار شعر اسلاوی کلیسایی، را بسیار تقویت کرد.

تروبتسکوی در پژوهشهایش در زمینهٔ ادبیّات روسی، بنا به عبارت خودش، «مقدار معیّنی از شیوهٔ فرمالیستی [روسی]» را به‌کار گرفت، هرچند نگرش او به این گرایش جدید و ابتکاری در پژوهشهای ادبی، خصوصاً در مورد دوره‌های اوّلیّه، انتقادی بود. آن «مقدار معیّنی» فرمالیسم را می‌توان در کتاب **داستایفسکیِ هنرمند**[22] (۱۹۶۴) ردیابی کرد، کتابی که مبنایش درسهایی است که در دههٔ ۱۹۳۰ در دانشگاه وین داده بود. همین مطلب در مورد **درسهایی دربارهٔ ادبیّات کهن روسی**[23] (۱۹۷۳)، و خصوصاً در مورد مقالهٔ کوتاه و جالب او در مورد **تالستوی**، «تکوین ادبی لیف تالستوی»[24]، در بخش ضمیمهٔ **نامه و یادداشتهای ن. س. تروبتسکوی**، که در اصل سخنرانی ویژه‌ای در ۱۹۳۵ بود، مصداق دارد. در میان پژوهشهای ادبی تروبتسکوی تحلیل ابتکاری او از متن مربوط به ادبیّات روسیِ قرن پانزدهم (سفرنامه‌ای نوشتهٔ تاجر روسی، آفاناسی نیکیتین*، مربوط به سفری از تویر[25] به هند) جایگاه ویژه‌ای دارد.

نظریّه‌های قومشناختی و تاریخی تروبتسکوی، با تأکیدی ویژه بر اهمّیّت دورهٔ مغولی در روسیّه، همراه با توجّه به موضع قومی-جغرافیایی روسیّه، او را بدل به عضو مهمّی در جنبش اوراسیایی کرد. این جنبش را پژوهشگران برجسته‌ای در تبعید به‌راه انداختند و بسط دادند که از آن میان می‌توان ساویتسکی[26]، اقتصاددان و جغرافیدان، و ویرنادسکی[27] و پرنس اسویتاپولک-میرسکی* تاریخدان را نام برد. موضع علمی، ایدئولوژیکی، و سیاسیِ این جنبش این بود که روسیّه و آسیا وحدتی فرهنگی و قومی ـ جغرافیایی دارند.

در ۱۹۳۸، پس از الحاق اتریش به آلمان نازی، نازیها که از موضع ضدّفاشیستی این پژوهشگر و دانشور باخبر بودند وحشیانه به آپارتمان او حمله بردند و به تجسّس پرداختند. این واقعه در وخیمترشدن ناراحتی قلبی او که سابقه‌ای چندین‌ساله داشت بسیار مؤثّر بود. تروبتسکوی در ۲۵ ژوئن ۱۹۳۸ درگذشت.

پی‌نویسها

1. Ryurik
2. V. K. Porzezinski
3. V. N. Shchepkin
4. M. M. Pokrovsky
5. K. Brugmann
6. A. Leskien
7. E. Windisch
8. B. Lindner
9. E. Sievers
10. *Rhytmisch-melodische Studien*
11. V. Jagic
12. *Outline of the Earliest Period in the History of the Russian Language*
13. *Outline of a Prehistory of Slavic Languages*
14. *Grundzüge der Phonologie* (*Principles of Phonology*)
15. *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*
16. *Evropa i chelovechestvo* (*Europe and Mankind*)
17. *Nasledie Chingiskhana* (*The Legacy of Genghis Khan*)
18. *K probleme russkogo samopoznaniya* (*Towards the Problem of Russian Self-Awareness*)

۱۹. chastushka ، نوعی چهارپارهٔ استوار بر بدیهه‌سرایی.

20. *Three Philological Studies*
21. "Pokhvala Konstantina Filosofa Grigoriyu Bogoslovu" ("Encomium of Constantine the Philosopher to Gregory the Theologian")
22. *Dostoewskij als Künstler* (*Dostoevsky as Artist*)
23. *Vorlesungen über die altrussische Literatur* (*Lectures on Old Russian Literature*)

Dostoewskij als Künstler. The Hague, 1964.

Altkirchenslavische Grammatik. 2d ed. Graz, 1968.

Vorlesungen über die altrussische Literatur. Firenze, 1973.

SECONDARY LITERATURE

B. Havránek, "Bibliographie des travaux de N. S. Trubetzkoj," *Travaux du Cercle linguistique de Prague* 8 (1939).

R. Jakobson, "Necrologie. Nikolaj Sergeevic Trubetzkoy," *Acta Linguistica* 1 (1939). Reprinted in Jakobson's *Selected Writings*, Vol. 2. The Hague-Paris, 1971. Pp. 501-16.

———, ed., *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes.* The Hague-Paris, 1975.

A. Liberman, "N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes," *Linguistics* 18 (1980).

24. "Literaturnoe razvitie L'va Tolstogo" ("The Literary Development of Lev Tolstoi")

25. Tver

26. P. N. Savitsky

27. G. Vernadsky

Selected Bibliography

WORKS

Evropa i chelovechestvo. Sofia, 1920.

Nasledie Chingiskhana. 1925.

K probleme russkogo samopoznaniya. 1927.

Grundzüge der Phonologie. (Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 7.) 1939. (In English: *Principles of Phonology.* Berkeley and Los Angeles, 1969.)

Three Philological Studies. (Michigan Slavic Materials.) Ann Arbor, 1963.

باریس لئانیدوویچ پاسترناک

(۱۸۹۰ـ ۱۹۶۰)

گی دو مالاک
عبدالله کوثری

شخصیّت متناقض و چندرویهٔ باریس پاسترناک چهره‌پردازیِ ساده‌انگارانه را برنمی‌تابد. پاسترناکِ واقعی که بود؟ ستایشگر آلکساندر اسکریابین[1] که به کانت گرویده بود؟ فیلسوفی هنرمندشده، موسیقیدانی شاعرشده، شاعری که لکنتی آمیخته به هیجان داشت و به‌هنگام قرائت شعرهای مشهور خود شنوندگان را با گفتارِ «پریشانش» مسحور می‌کرد رفیقی و عاشقی گشاده‌دست و پرشور؟ آزاداندیشی نرمخوی که بارها و بارها اگرنه از ستایش استالین، دست‌کم از مدارای او برخوردار شد و معجزآسا از تصفیه‌های دههٔ ۱۹۳۰ جان دربرد؟ مترجمی فروتن، خلوت‌گزیده در کنج خانهٔ ییلاقی خود، و بااینهمه ستوده در چشم بسیاری از تئاتردوستان شوروی به‌سبب ترجمهٔ **هملت**[2] (۱۹۴۰)؟ شاعری میانسال که «پیر شعر روسیّه شد و در مسکو بعد از جنگ جماعتی عظیم را با شعر خود بر جای میخکوب کرد؟ و سرانجام، قربانی ناروای «ماجرای پاسترناک» که بر سر **دکتر ژیواگو**[3] (۱۹۵۷) برپا شد؟

زندگی

بازآفرینی زندگی پاسترناک کاری بس دشوار است. هر تلاشی در این راه‌گویی درافتادن با احساسات شاعری است که از یک‌سو «خود را در گمنامی غرقه می‌کند/ و نشان پایش را در آن پوشیده می‌دارد» و ازسوی دیگر سیمایی آشنا دارد؛ زیرا هرآنچه را که می‌بایست دربارهٔ زندگی خود گفته است.

باریس لئانیدوویچ پاسترناک، نخستین فرزند روزا ایزیدوروونا کاوفمان[4]، نوازندهٔ پیانو، و لئانید اوسیپوویچ پاسترناک[5]، نقّاش، در ۱۰ فوریهٔ ۱۸۹۰ (تاریخ جدید، مطابق با ۲۹ ژانویه در تاریخ قدیم) در مسکو زاده‌شد. خانوادهٔ پاسترناک هرچند تبار و منش روسی داشتند، مردمی فرهیخته و جهان‌وطن بودند که پیوند با سرچشمه‌های فرهنگ اروپای غربی برایشان ضروری بود. جایگاه لئانید اوسیپوویچ در مدرسهٔ نقّاشی، مجسّمه‌سازی، و معماری مسکو، و نیز موقعیّت نمایان او در مقام یکی از سرشناس‌ترین چهره‌پردازان شهر، سبب شده بود که خانواده‌اش با برخی از زبده‌ترین محافل هنری آن روزگار آشنایی به‌هم رساند.

پاسترناک که فرزند خانواده‌ای یهودی، امّا رنگ جماعت‌پذیرفته، بود احتمالاً با تلاش دایهٔ پیرش آکولینا گاوریلوونا[6]، به مسیحیّت گروید. این دایه او را پیوسته به کلیسای اورتودوکس می‌برد و برایش از خدا سخن می‌گفت. او هرچند در کودکی و نوجوانی از اندیشهٔ مسیحی تأثیر پذیرفت، تا سالهای سال به‌سبب اوضاع زمانه نتوانست در آیینهای کلیسا حضور یابد یا آشکارا در زندگی کلیسای اورتودوکس مشارکت جوید. امّا سرودهای پرشور و حال مذهبی، خاصه با سرایش گوشنواز همسرایان، بخورسوزیها، و سایر آیینهای کلیسا، تأثیری ژرف بر جوان پراحساس نهاد. آن خودآگاهی مذهبی که پدر و مادرش، با منشی عقلانی‌تر، در او پرورده بودند با ایمان اخلاقگرا و بری از تعصّب مذهبی لیف **تالستوی** تعدیل می‌شد.

تأثیر ماندگار دیگر از آنِ سیرک مسکو بود که در آن به‌تماشای نمایش زنان سوارکار می‌نشست. او در این نمایشها با نخستین احساس جسمانی نسبت به زن آشنا شد. «من زودتر از آنچه می‌بایست، بردهٔ صورت (فُرم) شدم، زیرا در این زنان، به‌گونه‌ای پیشرس، صورت بردگان می‌دیدم.» این شاید آغاز تأثیر نازدودنی زنان بر شاعر آینده بود. او بعدها زنان را موجوداتی شکننده و آسیب‌پذیر می‌دید که سزاوار همدردی‌اند؛ این نگاهی است که از **قصّه** (۱۹۳۴، عنوان ترجمهٔ انگلیسی آخرین تابستان)[7] تا **دکتر ژیواگو** و نیز تا شعر **زنان کودکی من**[8] (۱۹۵۸) نمایان است.

در ۱۹۰۰ پاسترناک با نویسندهٔ جوان اتریشی، راینر ماریا ریلکه، آشنا شد. برای پاسترناک این آشنایی آغاز گفتگویی روحانی بود که بر زندگی خلّاقش تأثیری قاطع داشت. شعرهای ریلکه بیش از آثار هرکس دیگر مایهٔ جنب‌وجوشِ پاسترناک در طول زندگی‌اش شد. او به‌یاد می‌آوَرْد که چگونه مسحور «گریزناپذیری درونمایهٔ شعرها و قاطعیّت، متانت، و هدفمندی صریح زبان آنها» شده بود.

دوران نوجوانی و آموزش پاسترناک همزمان با آغاز جنبش

سمبولیسم روسی بود و او از همان زمانِ دانش‌آموزی به آن توجّه داشت. سمبولیستها هرچند وسیلهٔ بیان و علایق گوناگون داشتند، در حمله به مواعظ اجتماعی و رئالیسم و نیز در ارزیابی فردگرایانه و رمانتیک مفاهیم هنری کهن و ریشه‌دار باهم همنظر بودند. جنب‌وجوش فکری آن روزگار نوجوان تیزهوش را به‌سوی خود کشید و او بسی زود دریافت که جامعه‌ای که در آن می‌زیست می‌بایست تحوّلاتی اساسی را ازسر بگذراند.

در تابستان ۱۹۰۳ پاسترناک همراه پدر و آلکساندر اسکریابین به گشت‌وگذارهای طولانی می‌رفت و به گفتگوهای ایشان «دربارهٔ زندگی، هنر، و خیر و شرّ» گوش می‌سپرد. لئانید اوسیپوویچ سخت با گرایش ضدّتالستویی اسکریابین و حمایت نیچه‌وار او از بی‌اخلاقی ابرمرد مخالف بود. شیفتگی پاسترناک به اسکریابین ذوق موسیقی و آهنگسازی را در او برانگیخت و این گرایش تا شش‌سال بعد بر زندگی او حکمروا بود.

در همان احوال که شیفتگی به نبوغ سازندهٔ اسکریابین در ۱۹۰۳ و ۱۹۰۴ مسیر خود را می‌پیمود ادبیّات و سیاست نیز رفته‌رفته در ذهن او شکل می‌گرفت. جنبش سمبولیسم روسی رفته‌رفته از توجّه به نوآوری در سبک و امپرسیونیسم روی‌برتافت و به رازوری، مذهب، و حتّی مسائل اجتماعی روی آورد. اختلاف و تعارض بالقوّه میان سبکها و دیدگاههای ادبی با تنش و برخورد در عرصهٔ سیاسی جریان داشت. تا ۱۹۰۴ جنبش سیاسی در راه «آزادسازی» پذیرش عام یافته بود. انقلاب ۱۹۰۵ نقطهٔ عطفی در تاریخ روسیّه بود و رویدادهای آن بر پاسترناک و نسل او تأثیر نهاد. او تظاهرات دانشجویان را تماشا می‌کرد و بعدها این ماجراها را در شعر سال ۱۹۰۵[9] (۱۹۲۷) بازگو کرد.

پاسترناک بعد از اتمام دبیرستان با محافل ادبی روابطی برقرار کرد. یکی از این محافل گروه سرداردا[10]، مرکّب ازکم‌وبیش ده شاعر، نقّاش، و موسیقیدان جوان، بود و پاسترناک به آن پیوست. اعضای این گروه در آغاز پاسترناک را موسیقیدان به‌شمار می‌آوردند، نه ادیب. امّا در ۱۹۰۹ پاسترناک با عزمی راسخ موسیقی را کنار نهاد. هرچند همشاگردیها و خانواده‌اش در استعداد موسیقی‌اش تردیدی نداشتند و اگرچه کامیابیهای نمایانی در ساختن آهنگ به‌کف آورده بود، خود احساس می‌کرد که از مهارت فنّی لازم بی‌بهره است. در این مرحله بود که سرودن شعر را آغاز کرد.

گرایشهای ادبی پاسترناک رفته‌رفته تنوّع و حدّت بیشتر یافت، هرچند به‌طور کلّی در همان چارچوب سمبولیسم باقی ماند. در چشم پاسترناک شعر آلکساندر **بلوک** نمونهٔ «اصالت آهنگ» بود؛ او شعر این سمبولیست سترگ را به‌سبب کیفیّت بی‌نظیر طبیعی آن و وفاداری به زندگی ستایش می‌کرد. چند دهه بعد، میهمانی که پاسترناک را در خانهٔ ییلاقی‌اش دیدار کرد دریافت که پاسترناک هنوز هم خود را پیرو کیش اصیل بلوک می‌داند. بیهوده نیست اگر هنری گیفورد[11]، منتقد امریکایی، پاسترناک را «جانشین راستین بلوک در شعر روس» می‌خواند.

اگر برای نسل پاسترناک کشف بلوک به‌معنای گشودن دریچه‌ای بر آینده بود، مرگ تالستوی در ۱۹۱۰ خبر از پایان دوره‌ای می‌داد. مرگ تالستوی اثری نمایان بر پاسترناک نهاد، هرچند جهان‌نگری تالستوی با سایر فلسفه‌ها، مثلاً فرهنگ شبه‌نیچه‌ای اسکریابین که بر شاعر جوان چیره بود، هیچ سازگاری نداشت.

از ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۲ دلمشغولی پاسترناک به ادبیّات تفنّنی بود؛ او در این ایّام در دانشگاه مسکو سخت در فلسفه غوطه می‌خورد. در تابستان ۱۹۱۲ پاسترناک به دانشگاه ماربورگ رفت تا در درس پروفسور هرمان کوهن[12] شرکت جوید. او هرچند همهٔ نظریّه‌های کوهن را پذیرا نشد، از یکتاپرستی و معیارهای والای اخلاقی این فیلسوف تأثیر پذیرفت و در عین حال دوپارگی حاکم بر نظام فلسفهٔ کانتی بر فکر او تأثیر نهاد. امّا رویدادی که تأثیری قاطعتر از این همه بر پاسترناک داشت عشق بی‌پاسخ او بود. قطعه‌ای از شعر مشهور **ماربورگ**[13] (۱۹۱۲) نشان می‌دهد که آشنایی او با آیدا ویسوتسکایا[14] تجربه‌ای آموزنده و فرصتی ناب برای محک‌زدن دانش در زندگی بود که فلسفه را به‌کنار راند و خود بر جایش نشست. تجربهٔ ماربورگ او را برانگیخت که خود را یکسره وقف قریحهٔ نویافتهٔ شاعری کند. در چند هفته‌ای که از اقامت در ماربورگ مانده بود یکسره دل به شعرَ سپرد، چندانکه «روز و شب و در هر فرصتی» به‌سرودن شعر روی می‌آورد. آنگاه به مسکو بازگشت، تحصیلاتش را به‌پایان برد، و در ۱۹۱۳ نخستین مجموعهٔ شعر خود، **توأمان در ابرها**[15] (۱۹۱۴)، را منتشر کرد.

در طول سالهای بعد پاسترناک در بسیاری گروههای ادبی شرکت جست که از آن جمله گروه فوتوریستِ تسنتریفوگا[16] بود. فوتوریستهای روسیّه که از درون جنبش روبه‌زوال سمبولیسم سر برآوردند با آن جنبش مخالف بودند، امّا در اصل همان انقلاب در قالب شعر را که سمبولیستها آغاز کرده بودند پی می‌گرفتند. آموزه‌های این جنبش که همهٔ کلمات را می‌توان آزادانه درهم آمیخت و همهٔ مضامین، حتّی آنچه در محاورات می‌گذرد، می‌تواند «شاعرانه» شود بنیان زیبایی‌شناسی پاسترناک شد. پاسترناک در دیدار دو گروهِ متخاصم فوتوریست در ۱۹۱۴ برای نخستین بار ولادیمیر **مایاکوفسکی** را دیدار کرد. رفاقتی که میان این‌دو شاعر پدید آمد سخت پرتب‌وتاب، پرشور، و در عین حال به‌گونه‌ای غریب دورادور بود.

این فعّالیّتهای هنری با جنگ جهانی اوّل ازهم گسیخت.

پاسترناک به علت آسیبی که در کودکی به پایش رسیده بود از خدمت نظام معاف شد. او از ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ ریاست یک حوزهٔ سربازگیری در اورال را برعهده داشت. در آنجا با زنی جوان آشنا شد که در آن روزها برایش بسیار مغتنم بود و احتمالاً الهامبخش بسیاری از شخصیّتهای زن در آثارش شد؛ همان زنان جوان که از کشف زنانگی خود سراسیمه می‌شوند: ژنیا لیوورس[17] در «کودکی لیوورس»[18] (۱۹۱۸)، ژنیا ایستومینا[19] در «ناحیه‌ای در پشت جبهه»[20] (۱۹۳۸)، و لارا در **دکتر ژیواگو**.

بعد از انقلاب ۱۹۱۷ بسیاری از روشنفکران در ادارات دولتی کار گرفتند. در ۱۹۱۸ پاسترناک در کمیساریای خلق برای آموزش به‌سمت بازرس مطبوعات استخدام شد. این شغل برای او فرصتی بیهمتا بود تا با زندگی ادبی در غرب آشنا شود، آن‌هم زمانی که دسترسی به مطبوعات غربی برای روشنفکران کم‌وبیش ناممکن بود. در آنجا بود که نخستین بار با آثار مارسل پروست و اریش ماریا رمارک آشنا شد.

جدا از چند شعر، تألیف **خواهر من، زندگی**[21] (۱۹۲۲) و **تمها و واریاسیونها**[22] (۱۹۲۳) نیز تا ۱۹۱۸ به پایان آمده بود. چند سال بعد را او بیشتر به‌نوشتن آثار منثور گذراند. نخستین مقالات منثور پاسترناک در ۱۹۱۵ نوشته شده بود. اشتیاق او به ذوق‌آزمایی در داستان‌نویسی احتمالاً در سالهای پیش آشکار شده بود و در بهار ۱۹۱۸ چنان تبلوری یافته بود که او به مارینا **تسوتایوا** گفت: «می‌خواهم رمانی مفصّل بنویسم: رمانی با مضمون عشق و با قهرمانزن ـ مثل بالزاک.» نخستین مجلّد نوشته‌های منثور او با عنوان **داستانها**[23] در ۱۹۲۵ منتشر شد.

از میان همهٔ نویسندگانی که پاسترناک در این دوره با آنها رابطه‌ای برقرار کرد تسوتایوا جایگاهی خاصّ در چشم‌انداز فکری و روحی او یافت. اگرچه آشنایی این‌دو در ۱۹۱۸ آغاز شد، دوستی واقعی میان ایشان چهارسال بعد شکل گرفت، یعنی زمانی که پاسترناک نسخه‌ای از **مسافت‌نماها**[24]ی تسوتایوا را خرید و در همان زمان تسوتایوا با شادمانی **خواهر من، زندگی** را کشف کرد. پاسترناک در نامه‌ای تسوتایوا را از احساس خود نسبت به هنر او باخبر کرد و بدین‌سان راه مکاتبه‌ای پیگیر گشوده شد. گفتگوی آن‌دو بیشتر دربارهٔ کار خلّاق بود. دستنوشته‌های خود را برای هم می‌فرستادند، یکدیگر را نقد می‌کردند، و بسیار شعرها را به‌هم تقدیم می‌کردند. این دوستی در رمان منظوم پاسترناک، **اسپکتورسکی**[25] (۱۹۳۱)، در رابطهٔ میان دو شخصیّت بازتاب می‌یابد که یکی شاعر مهاجر، ماریا ایلینا[26] و دیگری شاعر قهرمان داستان است. این‌دو نیز مانند پاسترناک و تسوتایوا در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ هنرمندانی ناسازگار با محیط زندگی خویشند.

در پاییز ۱۹۲۱ پاسترناک با هنرمندی اهل پتروگراد، یوگینیا ولادیمیروونا لوریه[27]، دیدار کرد، به او دل باخت، و در بهار ۱۹۲۲ با او ازدواج کرد. پاسترناک و همسرش چندی بعد از راه دریا به آلمان سفر کردند تا او همسرش را به خانواده‌اش ـ که همگی به‌جز برادرش، آلکساندر، چهارسال پیش به برلین رفته بودند ـ معرّفی کند. پاسترناک همچنین در اشتیاق آن غنای ادبی و فکریی بود که پایتخت آلمان نوید می‌داد.

پاسترناک مانند بسیاری از روشنفکران روس ساکنِ برلین می‌بایست از دو راه یکی را برمی‌گزید به شوروی بازگردد یا برای همیشه در غرب ماندگار شود. او با این احساس که نویسنده تنها در محیط همزبان خود می‌تواند زندگی کند در ۱۹۲۳ با همسرش به مسکو بازگشت. در سپتامبر همان‌سال پسر آنها، یوگینی، به‌دنیا آمد.

پاسترناک آنگاه که **بیماری والا**[28] (۱۹۲۴) را می‌نوشت در حال سازگار کردن خود با تغییرات صحنهٔ ادبیّات بود. کتاب بعدی‌اش، سال ۱۹۰۵، او را به گروههای ادبی جناح چپ نزدیکتر نکرد. رابطهٔ او باگروه نوفوتوریست «لِف» یا جبههٔ چپ هنر که در ۱۹۲۲ پدید آمده بود بسرعت روی به تیرگی داشت. برنامهٔ «لِف» بر «هدفمندی» (یعنی آوازه‌گری) هنر و شعر تأکید می‌کرد، این‌دو را «حرفهٔ سودمند» به‌شمار می‌آورد، و مخالف برگشت به رئالیسم محافظه‌کارانه بود. این گروه، پیشاهنگِ فعّالیّتهایی چون «ساختن زندگی» و «تولید چیزها» بود. جنبه‌هایی از این خط مشی ادبی روزبه‌روز برای پاسترناک ناخوشایندتر می‌شد، هرچند که او تنها به خاطر دوستی با مایاکوفسکی هنوز پیوند با آن گروه را یکسره نگسسته بود. مجادلاتی که گروه «لِف» در ۱۹۲۷ برپا کرد پاسترناک را واداشت که از آن کناره جوید. این جدایی که خاطر مایاکوفسکی را سخت آزرده کرد مرحله‌ای قاطع در تیرگی روابط این‌دو شاعر بود. پاسترناک از آن‌پس با هیچ گروه و مکتب ادبی پیوند نیافت. از آن‌پس او هنرمندی مستقلّ، اگرچه اغلب منزوی، بود که هدفهایی را که برای خود در نظر گرفته بود دنبال می‌کرد.

مایاکوفسکی در ۱۹۳۰ خودکشی کرد. در آن اواخر واکنش نه‌چندان گرم، و حتّی گاه خصمانهٔ، پرولتاریای شوروی در جلسات شعرخوانی‌اش او را به این یقین رسانده بود که در کار خود ناکام بوده است. مرگ مایاکوفسکی هرچند ضربه‌ای مهلک بر پاسترناک بود، تأثیری رهایی‌بخش نیز داشت که آن را در **امان‌نامه**[29] (۱۹۲۹ـ ۱۹۳۱) نشان داده است؛ همین تأثیر به او امکان داد که **تولّد دوم**[30] (۱۹۳۲) را به‌نگارش درآورد.

عاملی دیگر که تأثیری مستقیم بر پاسترناک نهاد و او را به نوشتن **تولّد دوم** برانگیخت زیر و زبر شدن زندگی خانوادگی او بود.

در ۱۹۳۱ پاسترناک و یوگینیا ولادیمیروونا تصمیم گرفتند ازهم جدا شوند. پاسترناک هرچه از همسرش دورتر می‌شد پیوندی نزدیکتر با دوست خود، زینائیدا نیکالایونا نیگاز[۳۱]، همسر گنریخ نیگاز[۳۲]، نوازندهٔ پیانو، برقرار می‌کرد. در اواخر ۱۹۳۱ پاسترناک همراه زینائیدا نیکالایونا به گرجستان رفت و در خانهٔ پائولو ایاشویلیِ[۳۳] شاعر در قفقاز مسکن گزید. گرجستان از همان دورانِ **پوشکین** و **لیرمونتوف** برای نویسندگان روس جاذبه‌ای خاصّ یافته بود. در چشم پاسترناک گرجستان نماد سنتز اضداد بود: انسان و خاک، اکنون و گذشته، و تحوّل انقلابیی که هنر به‌وجود می‌آورد و تداومی که برای آفرینش هنری ضرورت دارد.

در بازگشت به مسکو پاسترناک از همسرش یوگینیا ولادیمیروونا جدا شد و پسرش را پیش او گذاشت. در ۱۹۳۴ با زینائیدا نیکالایونا ازدواج کرد. آن‌دو پسری به‌نام لئانید داشتند.

در دههٔ ۱۹۳۰ که نویسندگان سخت در فشار سانسور شوروی بودند پاسترناک دست به گزینشی دلیرانه زد. او تصمیم گرفت روشی را پیش گیرد که ایساآک **بابل** در کنگرهٔ نویسندگان ۱۹۳۴ «ژانر سکوت» نام نهاده بود. جدا از ترجمه‌ها و دو مجموعهٔ مختصر از شعرهای زمان جنگ، **قطارهای اول وقت**[۳۴] (۱۹۴۳) و **پهنای خاک**[۳۵] (۱۹۵۴)، در فاصلهٔ میان **آخرین تابستان** و انتشار **دکتر ژیواگو** در خارج از شوروی هیچ کتاب تازه‌ای از پاسترناک منتشر نشد.

اگرچه پاسترناک سرودن شعر را از نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰ رها کرده بود، شعر او هنوز هواداران بسیار داشت و تا ۱۹۳۶ چاپهای تازه‌ای از اشعار او بارها منتشر شد. جایگاه او در شعر، هم در داخل شناخته شده بود هم در خارج ــ تا ۱۹۳۵ اشعارش به پنج زبان خارجی ترجمه شد.

کار پاسترناک در زمینهٔ ترجمه به‌سبب شرکت ضروری او در چند نشست حرفه‌ای دچار وقفه شد. این نشستها بدین‌قرار بود: نخستین کنگرهٔ نویسندگان اتّحاد شوروی در ۱۹۳۴ (که علّت برگزاری‌اش این بود که استالین فکر می‌کرد نویسندگان چنانکه بایست در تبلیغ سوسیالیسم شور و شوقی نشان نمی‌دهند) و کنگرهٔ بین‌المللی برای دفاع از فرهنگ در ۱۹۳۵. در ۱۹۳۶ در نشستی در مینسک خطابهٔ پاسترناک نمونه‌ای از استقلال فکر بود که بندرت در آنگونه کنفرانسها شنیده می‌شد. شاعر با اشاره به «رئالیسم سوسیالیستی» چنین وانمود که نیکخواهانه از خط مشی زیبایی‌شناختی اغلب نویسندگان همکار خود پیروی می‌کند. امّا در همان‌جا این اعتراض را پیش‌کشید که شعر به فرمودهٔ این و آن نوشته نمی‌شود و با تلاش ازسر وظیفه شکل نمی‌گیرد. او کمبود اصلی زیبایی‌شناختیِ مرسوم را از دیدگاه خود چنین بیان کرد: شجاعت بسیارِ تخیّل در به‌کارگیری آزادی خلّاق؛ چیزی که بنا بر ادّعای او هیچ‌یک از «رهنمودهای» اتّحادیّهٔ نویسندگان آن را فراهم نمی‌کرد. این کنفرانس نفرت دیرپای پاسترناک را از آنچه خود «معطوف شدن نویسندگان به کرسی خطابه» می‌خواند تشدید کرد و بر مخالفت او با تبلیغ دربارهٔ نویسندگان کارمندشدهٔ جامعهٔ جدید شوروی افزود.

در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۳۰ اغلب نویسندگان اتّحاد شوروی از رویدادی مهمّ در تاریخ شوروی که به «تصفیهٔ بزرگ» یا «وحشت بزرگ» مشهور شد آسیب دیدند؛ این رویداد موجی از سرکوب و کشتار دولتی بود که به‌بهانهٔ ترور سرگیی کیروف[۳۶]، عضو دفتر سیاسی، در دسامبر ۱۹۳۴ آغاز شد. آنگاه که حکومت دیکتاتوری استالین همه‌جا را فراگرفت فضایی آکنده از عدم صداقت و ظاهرسازی پدید آمد که پاسترناک در مؤخّرهٔ **دکتر ژیواگو** آن را «فرمانروایی دروغ» نامید.

شجاعت پاسترناک و استقلال رأی او در دفاع از برخی کسانی که آماج حمله بودند، و سر باز زدنش از سازگاری با محیط، او را مغضوب دولت کرد و هستی‌اش را به‌مخاطره افکند، به گونه‌ای که جان‌دربردنِ او از آن مهلکه براستی معمّایی است. از کارهای دلیرانهٔ او در این عرصه آمادگی بی‌درنگ برای دفاع از اوسیپ **ماندلشتام** شاعر و هواداری از او در زمانهای مختلف از ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۸ بود و نیز سر باز زدن از امضای اسنادی که اغلب نویسندگان سرشناس شوروی بر آن صحّه می‌نهادند: از جمله نامه‌ای در تأیید دستگیری و محکومیّت مارشال میخائیل توخاچفسکی[۳۷] و نامه‌ای دیگر در محکوم‌کردن کتاب آندره ژید دربارهٔ اتّحاد شوروی (**بازگشت از شوروی**[۳۸]، ۱۹۳۷)؛ همچنین حمایت بی‌دریغ اخلاقی و مادّی او از شاعران گرجی، تیتسیان تابیدزه[۳۹] و پائولو ایاشویلی، و آمادگی‌اش برای شفاعت از بسیاری از دوستان و آشنایان، از جمله شوهر آنّا **آخماتووا**، نیکالای پونین[۴۰] (که به‌خاطر او مستقیماً به شخص استالین توسّل جست و کار را از پیش برد). دستگاه دولت در اقدامی تنبیهی چاپ آثار پاسترناک را ممنوع کرد. بدین‌ترتیب در اواخر این دهه خانوادهٔ نویسنده با مشکلات مادّی روبرو شد.

حملهٔ آلمان به اتّحاد شوروی در ۲۲ ژوئن ۱۹۴۱ دورهٔ مغضوبیّت پاسترناک را پایان داد. اعلام جنگ در فضای تیره و تنگ ادبیّات روسیّه گشایشی پدید آورد و کاهش محدودیّتهای رسمی آزادی بیشتری ارمغان نویسندگان کرد. آنگاه که پیشروی ارتش آلمان خطری جدّی برای مسکو شد پاسترناک خانوادهٔ خود را به اورال فرستاد. پاسترناک این وضعیّت مادّی و معنویِ ناامن را فرصتی می‌دانست تا نویسندگان به «استقلال درونی» دست یابند. او با تلاشی پرشور در اقدامات جنگی روسیّه شرکت جست و در واحد دفاع غیرنظامی مسکو ثبت نام کرد. در ۱۹۴۳ او و دیگر نویسندگان شوروی ثبت وقایع نبرد در جبهه‌ها را آغاز کردند.

بزرگترین فاجعه برای پاسترناک در سالهای جنگ خودکشی تسوتایوا در ۱۹۴۱ بود. او در ۱۹۳۹ از پاریس به روسیه بازگشته بود. پاسترناک در ایّام دوستی با او متوجّه شده بود که تسوتایوا با پناه‌بردن به خلّاقیّت، یا به‌اصطلاح خود پاسترناک نبوغ، از زندگی روزمرّه می‌گریزد. او کوشید تا دختر تسوتایوا، آریادنا[۴۱]، را بیابد و به او کمک کند تا بدین‌سان احساس تقصیر خود را تسکین بخشد. همچنین احترام خود را به یاد و خاطرهٔ او در کتاب **به‌یاد می‌آورم: طرحی برای زندگینامهٔ شخصی**[۴۲] (۱۹۵۸) آشکار ساخت و خوانندگان را در شوروی و خارج از آن با هنر آن شاعر آشنا کرد.

در روزهایی که تأثّرات ایّام جنگ هنوز در ذهن پاسترناک زنده بود و روسیهٔ بعد از جنگ در پیرامونش کشش و جوشش داشت افکار و ادراکات او در قالب ادبی و فلسفی تبلور می‌یافت. او نگارش قسمتهایی از **دکتر ژیواگو** را آغاز کرد. در ۱۹۴۶ در زندگی‌اش چرخشی اساسی روی داد. آشنایی او با اولگا فسیوولودوونا ایوینسکایا[۴۳] فصلی جدید در تحوّل عاطفی و روحی او گشود. ایوینسکایا نزدیکترین دوست، مشاور، دِستیار، معشوق، و الاههٔ شعر پاسترناک شد.

کاروبار پاسترناک در مقام شاعر اتّحاد شوروی در آن‌زمان نیز هنوز بی‌ثبات بود. از مارس ۱۹۴۷ به‌بعد در مجامع ادبی و مطبوعات شوروی از او به‌بدی یاد می‌کردند. این حملات بخشی از بگیر و ببندی عمومی بود که آندریی **ژدانوف**، دبیر کمیتهٔ مرکزی، علیه همهٔ کسانی که به تشخیص او «ضدّشوروی» بودند به‌راه انداخته بود. پاسترناک، هم در تنگنای مالی افتاد و هم آماج حملهٔ منتقدان شد. از ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۴ هیچ کتابی از آثار خود او در شوروی به چاپ نرسید، تنها ترجمه‌هایش چاپ و منتشر می‌شد. با اینهمه، شاعر همچنان از حمایت عموم مردم برخوردار بود. جماعتی پرشور و انبوه مشتاق شنیدن شعرهای پاسترناک بودند.

در ۱۹۴۹ رابطهٔ پربار پاسترناک و ایوینسکایا به‌سبب بازداشت ایوینسکایا بناچار گسسته شد. او به‌اتّهام «رابطهٔ نزدیک با افراد مظنون به جاسوسی» به پنج‌سال اقامت در اردوگاه اعمال شاقّه محکوم شد؛ امّا اندکی پس از مرگ استالین در ۱۹۵۳ آزاد شد. در این ماجرا پاسترناک آسیبی ندید و این یا به‌سبب این تصوّر بود که بازداشت نویسنده‌ای چون او تأثیری نامطلوب در داخل و خارج از کشور خواهد داشت یا بدان علّت که شخص استالین در این‌باره سفارشهایی کرده بود. امّا نیروهای امنیّتی می‌دانستند نقطهٔ ضعف او در کجاست و بدین‌سان کینهٔ خود را بر سر نزدیکترین یار او خالی کردند. ژرفترین نگرانی مقامات دولت این بود که مبادا رمان پاسترناک تجلّی اپوزیسیون ادبی باشد.

در زمستان ۱۹۵۵ـ۱۹۵۶ پاسترناک نوشتن **دکتر ژیواگو** را به پایان برد. او نسخه‌هایی از کتاب را برای چند ناشر مسکویی فرستاد، امّا در همین احوال یکی از فرستادگان حزب کمونیست ایتالیا، سرجو د/آنجلو[۴۴] او را متقاعد کرد که کتاب را خارج از شوروی چاپ کند و این باعث آزردگی اتّحادیهٔ نویسندگان شوروی شد. مقامات شوروی نگران آن بودند که اگر نسخه‌ای پاکسازی‌شده از **دکتر ژیواگو** در مجلّه‌ای در شوروی به‌چاپ رسد و متن کامل در ایتالیا منتشر گردد مشکلات سیاسی برایشان به‌بار آورد.

در ۱۹۵۷، آنگاه که نیکیتا خروشچف پایه‌های قدرت خود را استوار کرد، لیبرالیسم ظاهری در هنر و ادبیّات که دو سه‌سالی دوام یافته بود یکسره از میان برداشته شد. پاسترناک دیگر نمی‌توانست به انتشار رمان خود در شوروی امید بندد. در ۲۲ نوامبر ۱۹۵۶ رمان پاسترناک با عنوان *Il Dottor zivago* در ایتالیا منتشر شد. شش هزار نسخهٔ نشر اوّل بلافاصله به‌فروش رفت.

هرچند در چندماه بعد از انتشار این رمان هیچ تفسیر رسمی در شوروی منتشر نشد، مقامات حزب، هم نگران واکنش خارجی و هم نگران انتشار ترجمهٔ این اثر به‌زبانهای مختلف بودند. به‌رغم کوشش کمیسرهای ادبی شوروی در جلوگیری از انتشار آثار پاسترناک توجّه به این نویسنده در میان ادبدوستان روسیه روزافزون بود.

در ۱۹۵۸ آکادمی سلطنتی سوئد جایزهٔ نوبل ادبی را به پاس اشعار تغزّلی، ترجمهٔ آثار شکسپیر، و بویژه به‌خاطر **دکتر ژیواگو** به پاسترناک داد. پاسترناک دربارهٔ این جایزه گفت: «برای من این چیزی بیش از شادمانی است؛ این جایزه نوعی حمایت اخلاقی از من است. این را هم بگویم که من در این شادمانی تنها هستم.» چند روز بعد، وقتی که مطبوعات سراسر جهان اظهارنظرهای چهره‌های سرشناس غرب را در این‌باره منتشر کردند و اعطای این جایزه را بیشتر حرکتی سیاسی و نه ادبی به‌شمار آوردند، مقامات شوروی سخت به‌خشم آمدند. آنان بر این باور بودند که غرب از این رمان برای مقاصد سیاسی بهره جسته و یک حرکت ضدّشوروی همه‌جانبه آغاز شده است. بعد از حملات مطبوعات شوروی، اتّحادیهٔ نویسندگان رأی به اخراج پاسترناک داد. این حملات عمومی که اغلب رذیلانه بود پاسترناک را دل‌آزرده کرد و سبب پیری زودرس او شد.

پاسترناک زیر فشار این حملات تصمیم گرفت دست به کاری زند که به‌گمان خودش حملات مقامات دولتی را بی‌اثر می‌کرد. او جایزهٔ نوبل را ردّ کرد. این عمل پاسترناک دستگاه دولت را غافلگیر کرد؛ امّا حملات علیه نویسنده همچنان دامن می‌گسترد.

پاسترناک برای آنکه بتواند در شوروی بماند ناچار شد نامه‌ای را امضا کند که در آن اظهار پشیمانی می‌کرد از این‌که خطا کرده و جایزه‌ای را که حرکتی سیاسی با پیامدهایی شوم بوده «امتیازی

ادبی» به‌حساب آورده است. پاسترناک این تسلیم‌نامه را امضا کرد؛ هم از آن‌روی که تاب مصائب بیشتر را نداشت و هم بدان‌سبب که خود را در برابر وابستگانش مسئول می‌دانست. بعد از انتشار نامهٔ پاسترناک در **پراودا** حملات مستقیم به او کم‌کم فروکش کرد.

پاسترناک کم‌وبیش تا پایان زندگی خود سیمایی فوق‌العاده جوان را حفظ کرد. او کارِ روزانهٔ نوشتن را یک وظیفهٔ روشنفکرانهٔ جدّی می‌دانست. مهمّترین چیزی که این تلاش روزانه را قطع می‌کرد راهپیمایی هرروزی او در پردلکینو[45] یا در روستاهای اطراف بود. باغبانی نیز از کارهای عمده‌اش بود. گاه چنین تصوّر می‌کرد که این‌کار در برابر «بقیّهٔ کارها» که «غیرملموس، گنگ، و درهم و برهم» بودند به‌چشم می‌آید و واقعی است.

با اینهمه، ماههای آخر زندگی پاسترناک آکنده از تنشهای عذاب‌آور ذهنی بود. فشار، نگرانی، و بیماری چندان ناتوانش کرد که کارکردن برایش بسیار دشوار شد. واپسین مرحلهٔ بیماری پاسترناک با فراموشیها و بیهوشیهای پی‌درپی در اوایل مه ۱۹۶۰ فرارسید. بنا بر تشخیص پزشکان مشکل اساسی در قلب بود و سپس دریافتند که به سرطان ریه نیز مبتلاست. او در ۳۰ مه ۱۹۶۰ درگذشت.

اگرچه مقامات دولتی کوشیدند مرگ پاسترناک را رویدادی ناچیز جلوه دهند، مراسم تشییع جنازهٔ او، هم برای بسیاری از مردم روسیّه و هم خارجیهایی که در آن شرکت داشتند روشنگر بسیار چیزها بود. این مراسم نخستین تظاهرات سیاسی جدّی اینتلیجنتسیای جدید شوروی بود که بعد از دوران کوتاه آزادی نسبی پدید آمده بود ــ گروهی پُردل و، در قیاس با گذشته، آگاهتر به ارزشهایی که از آنها دفاع می‌کرد. این مراسم در عین حال فرصتی بود برای حضور خودبه‌خودی هزاران‌تن از مردم عادی روسیّه، ازجمله کارگران و دانش‌آموزان. گروهی کوچک از خبرچینان کا.گ.ب نیز حضور داشتند که دزدانه از حاضران عکس می‌گرفتند. بدین‌سان سایهٔ دولت پلیسی که فشارهای سیاسی‌اش را می‌توان عامل تشدید بیماری شاعر و درنهایت مرگ او دانست در مراسم تشییع او نیز احساس می‌شد.

اشعار نخستین

سرتاسر تابستان ۱۹۱۳ در ملکی برجامانده از قرن هجدهم در مالودی[46] پاسترناک یکسره دل به شعر سپرد. او مجلّدی از اشعار فیودور **تیوتچف** را با خود به آنجا برده بود و برای نخستین بار در زندگی دست به سرودن شعر زد، «نه همین یک‌بار، بلکه پیوسته و در اغلب اوقات مثل آدمی که نقّاشی می‌کند یا آهنگ می‌سازد.» حاصل این تابستان نخستین مجموعهٔ شعر او، **توأمان در ابرها** بود که در ۱۹۱۴ به‌چاپ رسید. دو شعر این مجموعه در توصیف تجربهٔ او در اروپای غربی بود: «ونیز»[47] و «ایستگاه قطار»[48]. نیکالای **آسییف** شاعر پاسترناک را «شاعر تغزّلی اصیلی در شعر جدید روسیّه» و شعر او را وارث ارجمند «ناوگان» عظیم سمبولیستهای روس اعلام کرد. پاسترناک بعدها می‌گفت که عنوان دفتر شعرش از آنجاکه یادآور «ابتکارات کیهانشناختی رایج در عنوان کتابهای سمبولیستها» بوده افشاگر نوعی «خودنمایی کاملاً ابلهانه» بوده است.

از ۱۹۱۴ تا اوایل ۱۹۱۶ پاسترناک با موفّقیّت از شاعر فوتوریست، مایاکوفسکی، تقلید می‌کرد؛ برخی از این اشعار در مجموعهٔ **بر فراز حصارها**[49] (۱۹۱۷) به‌چاپ رسید. در اوایل یا اواسط ۱۹۱۶ این دورهٔ تقلید به‌سر آمد و پاسترناک به ذوق‌آزمایی در شعر بلند روایی روی آورد. افزون بر این، پاسترناک عناصر «غیررمانتیکِ» مجموعهٔ **بر فراز حصارها** را حاصل تلاش آگاهانه در نفی تأثیر مایاکوفسکی و کوشش برای زدودن عناصر مشترک شعر خود با شاعر محبوبش به‌شمار می‌آورد؛ از جملهٔ این عناصر «لحن قهرمانوار» و «میل به اثرگذاری» بود. (پاسترناک در نامه‌ای به آنّا آخماتووا در ۱۹۴۰ به تأثیری که از شعر این شاعر در سرودن **بر فراز حصارها** گرفته بود اعتراف کرد.)

تمها و واریاسیونها

در ۱۹۲۳ پاسترناک دفتری از شعرهای خود، **تمها و واریاسیونها**، را از سفر برلین به ارمغان آورد. این دفتر که در ۱۹۱۶ سروده شده بود در دورهٔ اقامت او در آن شهر با جلد بنفش‌رنگ چاپ و منتشر شده بود. این مجموعه مرکّب از شش «چرخه» شعر است که شگفت‌ترین آنها «تمها و واریاسیونها»ست. این شعر بر گرد اشاراتی به پوشکین و شعر او می‌گردد، بر مضمون وحدت میان نیروهای خلّاق هنری و عناصر بی‌آرام طبیعت تأکید دارد، و نشان می‌دهد که یک قطعه شعر تا چه حدّ می‌تواند در ساختار و در تمهیدات از موسیقی تأثیر پذیرد؛ «بیماری»[50] که شاعر (مرد بیمار) را با انقلاب پیوند می‌دهد به‌صورت پدیده‌های طبیعی تشخّص می‌یابد و «گسستن»[51] که یادآور آخرین مشاجرهٔ شاعر با معشوقه است. این شعری است که به‌سبب تنشهای عاطفی و آهنگ پرتوانش ستایش بی‌حدّ انواع منتقدان، از جمله آسییف، دمیتری اسویتاپولک‌ـمیرسکی*، و تسوتایوا، را برانگیخت. **تمها و واریاسیونها** شهرت شاعریِ پاسترناک را که با **خواهر من، زندگی** آغاز شده بود تثبیت کرد. اسویتاپولک‌ـمیرسکی بر این عقیده بود که **تمها و واریاسیونها** «هرچند در همه‌جا هم‌سطح با **خواهر من، زندگی** نیست»، با اینهمه گاهی «حتّی به چیزهایی فراتر از آن» دست می‌یابد. تسوتایوا این دستاوردهای شگفت را نشانهٔ آن می‌دانست که پاسترناک دیگر می‌بایست به «کاری کارستان» دست بزند.

خواهر من، زندگی

تأثیر ادبی مایاکوفسکی که آشکارا در برخی شعرهای بر فراز حصارها به‌چشم می‌خورد با رشد کیفی کار پاسترناک از شعر او زدوده شد؛ این تحوّل کیفی را در پختگی و اصالت کامل **خواهر من، زندگی** مشاهده می‌کنیم. پاسترناک احساس می‌کرد که این مجموعه «بسیار عظیمتر» از خود او و از مفاهیم شعری پیرامون اوست.

خواهر من، زندگی که در ۱۹۱۷ و ۱۹۱۸ سروده شد نگاه پاسترناک را به رویدادهای انقلاب، خاصّه «تابستان عجیب ۱۹۱۷»، در فاصلهٔ میان دو رویداد انقلابی فوریه و اکتبر، نشان می‌دهد. «همراه مردم ـ جادّه‌ها، درختان، و اختران گرد هم آمدند و خطابه‌هایی شیوا خواندند.» این تلاش صادقانهٔ او بود برای درک آشوب سیاسی آن‌دوران، هرچند که شیوهٔ خاصّ او در این دفتر با گونه‌ای آگاهیِ جهانی آمیخته بود. بنابراین پاسترناک نمی‌خواهد با نوشتن چیزی در سطح وقایعنامه‌ها رویدادهای ۱۹۱۷ را زنده کند، او این رویدادها را در شعری بیان می‌کند که بسیار صمیمانه و لطیف است. پاسترناک چنان با تجربیّات سیاسی خود درمی‌آمیخت که می‌توانست رویدادهای بیرونی را آنچنان که احساس می‌کرد بیان کند؛ او مشتاق آن بود که معنای این رویدادها را در چارچوب دیالکتیک خود گرد آورد و بدین‌سان رنگی از عواطف تغزّلیِ خود بر آنها بزند. از این دیدگاه اهمّیّت رویدادهای تاریخی کم‌وبیش تاحدّ رویدادهای طبیعی پایین می‌آید. همانگونه که منتقد مشهور، سر موریس باورا[۵۲]، در «باریس پاسترناک ۱۹۱۷ـ۱۹۲۳»[۵۳] (فصلی از کتاب **تجربهٔ خلاق**[۵۴]) می‌گوید، «این دقیقاً همان اهمّیّتی است که پاسترناک برای آن رویدادها قائل بود. آن رویدادها رویدادهایی طبیعی هستند و بنابراین سراسر شکوه و رمز و رازند. آنها نمود خاص نیروهایی هستند که می‌توانیم در طبیعت مادّی مشاهده کنیم.» باورا در تفسیر شعری از این مجموعه باعنوان «تابستان»[۵۵] تأکید می‌کند که رویدادهای سیاسی که بخشی از صحنهٔ یکنواخت و خشن را تشکیل می‌دهند «در عین حال اوج و غایت آن نیز هستند.» چنانکه باورا می‌گوید، پاسترناک معتقد است «این انفجار نیروها در نهایت باید برحق باشد و چیرگی یابد؛ او این انفجارها را سرچشمهٔ حیات و توان می‌داند. آنچه برای او اهمّیّت دارد همین رهاشدن نیروهای طبیعت است که انسان را به طبیعت نزدیکتر می‌کند.» پاسترناک تا آنجاکه رویدادهای سیاسی دورادور را، چنانکه گویی در قلمروی دیگر هستند، درنظر می‌گیرد می‌تواند ادّعا کند که در **خواهر من، زندگی** «قادر به خلق تأثّراتی شده است که از جنبهٔ شعری به‌هیچ‌روی وابسته به زمان و مکان آن‌دوره نیست.»

پاسترناک در این تصوّر که زندگی نیرویی سحرآمیز، و با اینهمه همچون خویشاوندی نزدیک به ماست، با قدّیس فرانسیس آسیزی[۵۶] همزبان می‌شود. راست این که بسیاری از مفاهیم آیین فرانسیسیان آشکارا در **خواهر من، زندگی** به‌چشم می‌آید. احتمال بسیار هست که پاسترناک تااندازه‌ای از کتاب **گلهای کوچک**[۵۷] فرانسیس قدّیس الهام گرفته باشد که در ۱۹۱۳ گروه فوتوریست تسنتریفوگا آن را به‌روسی ترجمه کرده و با عنوان ***Tsvetochki*** منتشر ساخته بود. اگر تفاوتی میان این‌دو باشد این است که دلبستگی پاسترناک به این مفاهیم بسیار پرشورتر از پیروان فرانسیس قدّیس است. پاسترناک بعدها به نادیژدا ماندلشتام* [همسر اوسیپ ماندلشتام] اعتراف کرد که نگارش **خواهر من، زندگی** تنها مورد در زندگی او بوده که «معجزهٔ کتاب به‌هنگام شکل گرفتن» برایش پیش آمده است. این ماهیّت معجزه‌آسا بی‌تردید پیوندی با این تلاش شاعر دارد که می‌خواست شعر خود را «هرچه بیشتر به بدیهه‌سرایی نزدیک کند.» او می‌گوید: «در ۱۹۱۷ و ۱۹۱۸ فقط چیزهایی را ثبت می‌کردم که به‌نظر می‌رسید صرفاً به‌سبب خصلت زبان یا چرخش عبارت خودبه‌خود از ذهنم می‌گذرد؛ این چیزی بود خودانگیخته، غیرقابل‌تفکیک، و غیرمنتظر.»

آنچه با این روش به‌دست می‌آمد براستی تازگی بهت‌آوری داشت. پنجاه شعر **موجود** در این «چرخه» هرچند انگیزهٔ عاطفی واحدی داشتند، از عنوانها و مضامین گونه‌گونی برخوردار بودند. در این شعرها مکان گونه‌گون است، از باغ کوچک و دنج مالارمه‌ای (با چشم‌انداز چمن، یاس، برگها و شاخه‌های خیس، گنجشک، سهره، و تاب) گرفته تا فضاهای گسترده و خلوت استپهای روسیّه که با توصیف رستنیهای جاهای گوناگون ساراتوف[۵۸]، بالاشوف[۵۹]، و رامانوفکا[۶۰] سیمایی آشناتر می‌یابد. در این شعرها همهٔ ملزومات شعر تغزّلی روسیّه از بیخ‌وبن دگرگون می‌شود و چیزهایی کاملاً غیرشعری، مثل کرم ابریشم، چوب‌پنبه، پیشبند، اسپرک، چیت، ازت، و تخمهٔ آفتابگردان، با فشار زیاد به شعر سرریز می‌کنند. اشارات فرهنگی و ادبی فراوان است. راوی از کسانی چون لرد بایرون، ادگار الن پو، میخائیل لیرمونتوف و رادیارد کیپلینگ، همچون مخاطبانی آشنا، نام می‌برد. عامل وحدت در این شعرها داستان عشقی است که در طول تابستان گسترش می‌یابد و در خلال آن جوشش نیروی زندگی را می‌بینیم که اغلب با استفاده از تصاویر آب ـ آبشار پرهیاهو، فوران، و قطره‌قطره چکیدن ـ نمودار می‌شود. چشم‌انداز و چیزهای درون آن به‌گونه‌ای کنایی احوال راوی را توصیف می‌کنند که خود، به‌صورت عامل فعّال، در اغلب شعرها غایب است.

خواهر من، زندگی جایگاه پاسترناک را در مقام استاد شعر معاصر استوار کرد. ایمان و اعتقادی که او در این شعرها نثار زندگی و عشق می‌کند در سالهای بعد دیگرگونه نشد. این کتاب با استقبال پرشور

جوانان فرهیختهٔ شعردوست روبرو شد. نادیژدا ماندلشتام آن را «کتاب دانش جهان و شکرگزاری و شادمانی» می‌دانست. تسوتایوا می‌گفت که مطالعهٔ این کتاب ایّامی مبارک در دوران اقامت او در برلین (در ۱۹۲۲) بوده است و «ده‌روزی که با این کتاب گذرانده ـ گویی بر اوج موجها گذشته است.» اوسیپ ماندلشتام در این شعرها «مجموعه‌ای شگفت از تمرینات تنفّسی» می‌دید که در آن «هربار دستگاه نیرومند تنفّس به‌گونه‌ای متفاوت تنظیم می‌گردد.» او همچنین اعلام کرد که بعد از کانستانتین **باتیوشکوف**، شاعر رمانتیک، هیچ شاعری به این «هماهنگی تازه و پخته در شعر روسیّه» دست نیافته است. او پاسترناک را «بنیانگذار شیوهٔ جدید و نظام جدید شعر روس» می‌دانست و به‌همین دلیل بزرگش می‌داشت. با این دستاوردها بود که پاسترناک به‌گفتهٔ منتقد مهاجر، اسویتاپولک‌ـ میرسکی، رفته‌رفته استادی کامل و سرمشق‌گذار شد... و کمتر شاعری از تأثیر او برکنار ماند.»

نثر اوّلیّه

اگرچه آثار منثور اوّلیّهٔ پاسترناک چندان توجّهی برنینگیخت، قصّهٔ «بدون عشق»[۶۱] که در ۱۹۱۸ منتشر شد براستی پیشاهنگ **دکتر ژیواگو** ست. این داستان کوتاه که مضامین، رویدادها، شخصیّت‌پردازیها، و نامهایی مشترک با رمان بعدی دارد در عین حال پیش‌درآمدی است بر مضمون کانونی رمان **دکتر ژیواگو** که در گرایشهای متضادّ شخصیّتهای اصلی، کووالیفسکی[۶۲] و گالتسف[۶۳]، نسبت به انقلاب شکل می‌گیرد. شخصیّت دوم درواقع نمونهٔ اوّلیّهٔ یوری ژیواگوست. افزون بر این، در این داستان کوتاه نشانه‌هایی از شخصیّتی می‌بینیم که وقتی در **دکتر ژیواگو** تکامل می‌یابد بدل به لارا می‌شود. در این نوشتهٔ اوّلیّه به سه نام برمی‌خوریم که در آن رمان تکرار می‌شوند ـ گیمازتدین[۶۴]، گالیول[۶۵]، و مخانوشین[۶۶] ـ و نیز توصیفی از چیستوپول[۶۷] در کوههای اورال را می‌یابیم که از ۱۹۱۵ ناحیه‌ای آشنا برای پاسترناک بود. همانگونه که ماکس هیوارد[۶۸] [مترجم **دکتر ژیواگو** و آثار دیگر پاسترناک به‌زبان انگلیسی] در «مقدّمه‌ای بر 'بدون عشق' باریس پاسترناک»[۶۹] اشاره کرده است ماجرای تراموا در «بدون عشق» پیش‌درآمد «سه رویداد مهمّ در رمان **دکتر ژیواگو**ست: مرگ پدر قهرمان اصلی، افتادن وقفه در اجرای ارکستر به‌سبب حادثه‌ای برای یکی از نوازندگان، و مرگ خود ژیواگو.» بنابراین «بدون عشق» این نکته را روشن می‌کند که رویدادهای انقلاب تأثیر هنریِ ژرفی بر پاسترناک داشته است.

پاسترناک که دیگر شاعری سرشناس شده بود در ۱۹۲۵ با انتشار مجموعهٔ **داستانها** نزد بسیاری از خوانندگان به نویسندگی نیز شناخته شد. این کتاب شامل چهار داستان است که هر یک از آنها در فاصلهٔ ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۵ نوشته و چاپ شده بود. این داستانها نیز مانند «بدون عشق» نشاندهندهٔ واکنش پاسترناک در برابر رویدادهای انقلاب و جامعهٔ بعد از انقلاب است. فضای ایتالیایی «نشانهٔ آپلس»[۷۰] یادآور سفر پاسترناک به پیسا در سه‌سال پیش از آن است. این داستانْ آمیزه‌ای پرشور و حال از حکایت و تمثیل است، هرچند نویسنده کاملاً در القای آنچه مقصود اصلی‌اش می‌نماید موفّق نبوده است و آن بیان حکمی دربارهٔ امضای [نشانهٔ] هنرمند و واقعیّت هنری است. راوی «نامه‌هایی از تولا»[۷۱] شاعر جوانی است که گرفتار دغدغه و عذاب است، زیرا هنر را حرفه‌ای طاقتفرسا می‌داند؛ او از تولا (که آن را «قلمرو وجدان» و نمایندهٔ اصول تالستوی، که در همان نزدیکی می‌زیست، به‌شمار می‌آورد) نامه می‌نویسد و حرفش این است که اصالت در هنر چیزی فراتر از وفاداری به روش رئالیستی است. در «راههای آسمان»[۷۲] نخستین تصویر کمونیسم و فضای آن را از دید پاسترناک می‌یابیم («آسمان بین‌الملل سوّم»)، بویژه تصویری که او از اخلاق بی‌شفق فردی عالیرتبه به‌نام پالیوانوف[۷۳] به‌دست می‌دهد که نمونهٔ اوّلیّهٔ استرلنیکوف[۷۴] در **دکتر ژیواگو**ست ـ فردی که آرمان ایدئولوژیکی را فراتر از ترحّم و دیگر عواطف انسانی جای می‌دهد.

جالبترین داستان در این مجموعه، «کودکی ژنیا»[۷۵]، دربارهٔ ژنیا لیوورس چهارده‌ساله و رودررویی او با جهان بیرون به‌هنگام بلوغ و آنگاه کشف زنانگی است (ژنیا در لطف و خوبی و در زنانگی به لارای **دکتر ژیواگو** مانند است). همانگونه که منتقد شوروی، لیژنف*، در مقالهٔ «باریس پاسترناک»[۷۶] اشاره می‌کند، روایت این تجربیّات همچون بازکردن لایه به لایهٔ بافته‌ای ظریف از «احساساتی واقع در مرز میان احساسات کاملاً جسمانی و کنشهای پیچیدهٔ ذهنی است ـ احساس در برابر چیزها، اتاق، درختان، روشنایی، و بو و احساس فضای خانه، خیابان، و گذرگاهی بهاری.» اندکی بعد از انتشار این کتاب، میخائیل **کوزمین** شاعر «کودکی ژنیا» را «شادابترین نثر روسی در سه چهار سالهٔ اخیر» توصیف کرد و گفت که این کتاب او را به‌یاد رمانهای گوته و آثار اوّلیّهٔ تالستوی می‌اندازد. ماکسیم **گورکی** به پاسترناک سفارش کرد که بیشتر نثر بنویسد. ایلیا **ارنبورگ** آن را یکی از ده اثر منثور مهمّ که در دوران حیات اتّحاد شوروی نوشته شده بود دانست و چنین گفت: «پاسترناک بود که بنیان راستین هنر شوروی را پی‌ریخت.» این نقدها و تفسیرهای مشابه در نشریّهٔ **راسکازی** نخستین نشانه‌های توجّه جدّی منتقدان به نثر پاسترناک بود.

مضامین سیاسی

در نیمهٔ دههٔ ۱۹۲۰ پاسترناک با فضای متغیّر ادبیی روبرو شد که رویدادها و جریانات سیاسی بر آن اثر می‌نهاد. اگرچه پاسترناک همواره «از استعداد روراست‌نبودن بی‌بهره بود،» کوشید تا به خواستهای دوران خود پاسخ گوید و این به‌سبب فشار مستقیمی بود که به‌درجات مختلف بر نویسندگان وارد می‌آمد تا مضمون، سبک، و لحن گفتار خود را با وضع موجود سازگار کنند. بدین‌سان وقتی که لنین در ژانویهٔ ۱۹۲۴ درگذشت، پاسترناک شعری بلند با عنوان **بیماری والا** منتشر کرد که با توصیف سخنرانی لنین در نهمین کنگرهٔ شوراها در ۱۹۲۱ پایان می‌یافت. مضمون مرکزی این شعر جایگاه شاعر در جامعه‌ای روی به تغییر در زمینه‌ای از رویدادهای تاریخی است. انقلاب همچون توفانی بنیان‌کن تصویر می‌شود که

> روشنفکر ایدئالیست [را]،
> که دربارهٔ لذّت تباهی خود
> پلاکاردهایی می‌نوشت و چاپ می‌کرد.
> می‌روبد و به‌کناری می‌راند.

پاسترناک فکر می‌کرد در روزهای نخست روشنفکران برای انقلاب کار کرده بودند، امّا بعد از آن تماس با مردم را از دست داده و چنان از ایشان بیگانه شده بودند که کاری از دستشان برنمی‌آمد جز آنکه «از صحنه پایین بیایند.» راوی که تجربهٔ شخصی پاسترناک را بازگو می‌کند شرح می‌دهد که چگونه به قصد پس‌راندن تردید و دودلی به کنگرهٔ شوراها می‌رود و در آنجا جلوهٔ پرابهّت لنین، آن ایمان ازکف‌رفته را تاحدّی به او بازمی‌گرداند. (مایاکوفسکی هرچند بخشهایی از این شعر را بیش‌ازحدّ گنگ و درنیافتنی می‌شمرد، سایر قسمتهای آن را چندان دوست می‌داشت که آنها را از برشده بود و گاه بلندبلند می‌خواند.)

زمانه برای پرداختن به مضامین انقلابی و میهنی بسیار مساعد بود ــ و از این‌روی انتشار مجموعهٔ شعر پاسترناک با عنوان **سال ۱۹۰۵** در ۱۹۲۷ مرحله‌ای مهمّ در کار هنری او شد. این کتاب چهاربار به‌چاپ رسید، از آن‌پس نیز بیش از همهٔ آثار پاسترناک مورد اشاره و ستایش منتقدان شوروی بود، و گزیده‌های فراوان از آن منتشر شد. در این مجموعه پاسترناک برای نخستین بار صرفاً به مسألهٔ همگرایی شعر و تاریخ می‌پردازد و نشان می‌دهد که با تلقّی تسوتایوا از «پدیدهٔ متناقض بی‌زمانی هنر و رابطهٔ محکم آن با زمانه‌اش» توافق دارد.

پاسترناک نخستین شعر این مجموعه «سال ۱۹۰۵» را به انقلاب ناکام‌ماندهٔ ۱۹۰۵ تقدیم کرده بود، انقلابی که او و نسل او برای رسیدن به سوسیالیسم به آن امید بسته بودند. این شعر از شش اپیزود تشکیل‌شده است که چند چشم‌انداز پرشور و حال را به ما می‌نمایاند و در مجموع ــ به‌گونه‌ای امپرسیونیستی ــ شرح شاعرانه‌ای از رویدادهای آن‌سال به‌دست می‌دهد. طرحهای فشرده‌ای که بعد از آن می‌آیند، یکی از پی دیگری، پسزمینهٔ دورادور انقلاب ۱۹۰۵ (کارهای روشنفکران اواخر قرن نوزدهم) را تصویر می‌کنند و رویدادهای مسکو را که از خاطرات کودکی خودِ شاعر برگفته شده است ــ و نیز گروههای مختلف را با نقشهایی که در رویدادهای انقلاب داشته‌اند، از جمله دهقانان و کارگران در مقابله با قزّاقها، قیام جاشوان پاتیومکین، و قیام دانشجویان در مسکو. بنیامین گوریلی[۷۷] بدرستی یادآور می‌شود که توصیف رویدادهای ۱۹۰۵، که مقارن با جوانی پاسترناک بوده، لحنی پرشور و هیجان دارد که با روانشناسی آن‌زمانِ روسیّه سازگار بوده است. فراز و فرودی که در وزن شعر پیش می‌آید تب‌وتاب آن‌روزها را بخوبی تصویر می‌کند. شاعر آن قیام را به‌گونهٔ رهاشدن و انفجار نیرویی عظیم و مهارناشدنی می‌بیند که با نماد آتش تصویرش می‌کند: «دوزخی... خروشان و موج‌انگیز.»

برخلاف شعر نخستین این مجموعه، شعر «ستوان اشمیت»[۷۸] با موفّقیّتی کمتر فقط به یک رویداد انقلاب می‌پردازد و آن شورش ناوگان دریای سیاه به‌رهبری ستوان اشمیت است. بسیاری از جنبه‌های این شعر به‌یادماندنی است: تعارض میان عشق اشمیت به معشوقه‌اش و احساس وظیفه که زمینهٔ روانشناختی شعر را فراهم می‌کند؛ اعتراض اشمیت به کلّ جریان شورش و سرکوب (و نه‌فقط در چارچوب رژیم تزاری) و دولتی که به‌صورت بت درآمده است؛ و سرانجام قربانی کردن خودش.

این مجموعه که هم نمایندهٔ گسستن شاعر از شعرهای پیشین خویش است و هم کوشش او را برای آشتی با نظام سیاسی نشان می‌دهد ستایش فراوان برای او به‌ارمغان آورد. مایاکوفسکی در سخنرانی خود، «شعر چگونه ساخته می‌شود»[۷۹]، با تفصیل بسیار از موفّقیّت پاسترناک در این شعر، خاصّه در توصیف او از ماجرای رزمناو پاتیومکین، سخن گفت. لیژنفِ منتقد از جهتگیری اجتماعی در شعر پاسترناک استقبال کرد. شاعر مهاجر، نیکالای آتسوپ* معتقد بود که اگرچه پاسترناک در این شعرها به بیانی «روشنتر» و دست‌یافتنی‌تر رسیده، دستاورد او در در قیاس با سه مجموعهٔ پیشینش «عادی‌تر» بوده است؛ او در پایان مقاله‌اش این حکم ظاهراً متناقض را پیش می‌نهاد که پاسترناک **نباید بکوشد** که خود را از «نارساییهای» **خواهر من، زندگی** برهاند.

امان‌نامه

نخستین زندگینامهٔ شخصی شاعر، که کتاب دعای پاسترناک‌شناسان شده است، با عنوان **امان‌نامه** نخست به‌صورت نوشته‌ای دنباله‌دار از دورهٔ ۱۹۲۹ـ ۱۹۳۱ به‌چاپ رسید. این زندگینامه آنگاه که در ۱۹۳۱ به‌صورت کتاب در ده‌هزار نسخه منتشر شد بلافاصله به‌فروش رفت و در همان‌زمان حمله به آن نیز آغاز شد. منتقدان انگ «ایدئالیستی» به آن زدند و آنچنان ویرانگرش شناختند که کار به توقیف کتاب کشید.

انتشار **امان‌نامه** در این مرحله از زندگی پاسترناک تأثیری اساسی بر زندگی نویسنده نهاد. پاسترناک که در آن ایّام قدرت آفرینش و احساساتش گویی ته کشیده بود نیاز شدیدی به خودکاوی احساس می‌کرد. شاید می‌توانست، با ارزیابی گذشته، به گونه‌ای آیندهٔ خود را در مقام شاعر روشن کند یا توجیهی برای آن بیابد. پاسترناک در این زندگینامه سیر تکوین شعر را در زندگی خود بازمی‌نماید: شعر از درهم‌تنیدن تجربیّات گوناگون در ذهن او زاده شده بود و آن تجربیّات را در این کتاب شرح می‌دهد.

امان‌نامه که سبکی غریب و آکنده از استعاره و کنایه دارد درواقع زندگینامه‌ای گزیده است. دربارهٔ خانوادهٔ پاسترناک چندان چیزی نمی‌خوانیم و درمیانِ رویدادهایِ توصیف‌شده نیز جای خالی به‌چشم می‌آید. امّا افراد و وقایعی که توصیف می‌شوند آنهایی هستند که در سمتگیری زندگی او اثری نمایان داشته‌اند. راست اینکه تأکید پاسترناک بر شخص خودش نیست، بلکه بر هر آن چیزی است که او را بدان‌سان که بود ساخته بود.

شاعر نوشتهٔ خود را با یادآوری دیدار ریلکه در ده‌سالگی آغاز می‌کند. حضور ریلکه در آغاز زندگینامهٔ او پیشاپیش از تصمیم نهایی پاسترناک به شاعرشدن خبر می‌دهد. ریلکه سالیان دراز الهامبخش پاسترناک بود و شعر او مهمّترین سرمشق برای نوشته‌های این شاعر روس شد. حتّی طرح‌ریزی مطالب کتاب به‌گونه‌ای است که جایگاه ریلکه در جای‌جای آن هویداست. آنگاه که پاسترناک در جستجوی قهرمانی واقعی از این بت به آن بت روی می‌کند نام ریلکه بارها بر زبانش می‌آید. پاسترناک بعد از توصیف دیدارش با اسکریابین دربارهٔ تأثیر این آهنگساز بر خودش، که نخستین تأثیر مهمّ در زندگی‌اش بوده است، بحث می‌کند. آنگاه ماجرای شگفت دل‌بستن او به موسیقی روایت می‌شود. پاسترناک به‌یاد می‌آورد که، چندی بعد از رها کردن موسیقی، به دفتری از اشعار ریلکه در کتابخانهٔ پدرش دست‌می‌یابد. این کشف، هم به‌صورت نمادین و هم در عالم واقع، نشانه‌ای است از اینکه شعر سرانجام این مرد جوان را صید خواهد کرد. امّا پاسترناک می‌گوید که در آن‌زمان علاقه به شعر را در خود سرکوب کرده و روی به فلسفه آورده بود بدین امید که او را به جامعیّت فرهنگی و فکری برساند.

پاسترناک کم‌وبیش یک‌سوّم کتاب **امان‌نامه** را وقف ماربورگ می‌کند. این بخش از زندگینامه شاید مهمّترین بخش آن باشد، زیرا در اینجاست که خواننده انگیزه‌هایی را بازمی‌شناسد که سرانجام نویسنده را به‌سوی شعر می‌کشاند. پاسترناک، در جستجوی ریشه‌های دلبستگی خود به ماربورگ، انگیزه‌های گذشته و حال را نیک می‌کاود.

توصیف ماربورگ در نوشتهٔ پاسترناک مفصّل و بسیار تصویری و استعاری است. او خیابانها را توصیف می‌کند که «همچون کوتوله‌های گوتیک به دامنه‌های پرشیب تپّه‌ها چنگ زده بودند» و بام خانه‌ها را توصیف می‌کند که «به فوجی از کبوتران می‌مانستند که به‌هنگام فرودآمدن در میان هوا افسون شده باشند.» این تصاویر نامنتظر و رمزآمیز، همراه با ماجرای الیزابتِ مجارستان[۸۰]، رنگ‌وبویی فوق طبیعی به متن می‌بخشد. گویی پاسترناک اهمّیّت خاصّی برای نشانه‌ها و تفسیر آنها قائل بوده است. خواننده این احساس را دارد که او به جستاری سرخوشانه و پرتب‌وتاب (به رهنمونی نشانه‌ها) دست زده است تا ارزشهای متعالی را دریابد. دریافت این نکته ـ همزمان با شکست عشقی ـ که علاقهٔ او به فلسفهٔ راه خطا بوده است سبب شد که یکباره از فلسفه دست‌بشوید و از دل‌وجان به‌سرودن شعر روی آورد.

فوتوریسم مرحلهٔ بعدی در سلوک پاسترناک بود و در این ایّام بود که مایاکوفسکی معبود او شد. پاسترناک آنچنان مفتون کامیابی مایاکوفسکی شده بود که به‌فکر رها کردن ادبیّات افتاد ـ و این شاهدی است بر این اشتیاق او که تنها به کاری دست بزند که می‌توانست در آن اصالت داشته باشد. مرگ مایاکوفسکی انگیزه‌ای شد که او زندگی خلّاق خود را مرور کند. پاسترناک به تأمّل دربارهٔ مرگ مایاکوفسکی می‌پردازد و از مواجههٔ آن شاعر با شهری جدید، شهری درک‌ناشدنی و بی‌شفق، سخن می‌گوید، شهری که مایاکوفسکی در آن امنیّتِ پیشینش را ازدست داد و به «آسیب‌پذیری تولّد تازه‌اش» پی برد. در اینجا پاسترناک «تولّد تازه» را با «مرگ» مقابل هم می‌نهد، زیرا در چشم او این‌دو به‌یک‌اندازه شقوقی بی‌بدیل و قاطع هستند. ظاهراً پیامد این واقعه برای پاسترناک این تصوّر بود که با مرگ مایاکوفسکی مسئولیّت رهنمونیِ شعر روسیّه به مرحله‌ای اصیلتر و والاتر بر دوش او افتاده است. بدین‌سان پاسترناک مواجهه با دو بدیل ـ تولّد تازه یا مرگ ـ را از مایاکوفسکی به‌میراث برد. پاسترناک برای آنکه بتواند ادامه دهد و خود را ازنو بسازد سرانجام جستجوی قهرمانی برای خود را رها کرد و یکسره به این عزم برخاست که، به‌یاری خلّاقیّت و اصالتِ خویش، خود را چنان‌که بود به اثبات برساند.

پاسترناک بعدها نوشت که در ذهن خودش امان‌نامه «چیزی بین مقاله و نثر هنرمندانه بود دربارهٔ راهی که در مسیر آن زندگی شاعر [در طول حیات او] تبدیل به هنر می‌شد و در توضیح اینکه چرا این تبدّل به‌وقوع می‌پیوست.» اکنون پاسترناک، مانند ماندلشتام، هنر خود را در بوتهٔ نثر می‌گداخت و دستمایه‌های فکریِ پیشین را در قالب تصاویر و استعارات جدید می‌ریخت. در امان‌نامه پاسترناک تأکیدی جدّی بر تجربهٔ عینی می‌نهد، آن را سرچشمهٔ تمامی هنرها می‌داند، و این تأکید مهمّترین ویژگی او در دورهٔ بعد از فوتوریسم است. او بر این باور بود که هنر می‌باید تمامی واقعیّت روزمره ـ واقعیّت ذاتی، واقعیّت انسانی ـ را فراچنگ آورد:

> ما از شناخت واقعیّت درمی‌مانیم. واقعیّت خود را در مقوله‌ای نو عرضه می‌کند. در چشم ما این مقوله وضعیّت واقعیّت می‌نماید، نه وضعیّت خود ما. غیر از این وضعیّت، هرچیز که در جهان هست نامی گرفته است. تنها همان است که بی‌نام و تازه است. ما می‌کوشیم نامی بر آن بگذاریم. حاصل تلاش ما هنر است.

شعر از تجربه زاده می‌شود، «از سَیَلان این جریانهای متعارض، از تفاوت این جریانها، از عقب‌ماندن جریانهای کندتر و انباشته شدن آنها در عقب، در چشم‌انداز دور خاطره.» در نظر پاسترناک هنر می‌باید جابه‌جاییِ صادقانهٔ این فرایند پویا، یعنی واقعیّت، باشد.

پاسترناک معتقد است که اگر هنر به بازنمایی می‌پردازد، این بازنمایی باید فرع بر جابه‌جایی باشد؛ هنر نباید به بازنمایی محورهای سرد واقعیّت بپردازد، بلکه هدف آن باید تبدیل آن محورهای سرد به محورهایی داغ باشد. هنر «با انسان کاری ندارد، با تصویر انسان کار دارد. تصویر انسان آنگاه که تجلّی می‌یابد از خودِ انسان بزرگتر است.» پس هدف هنر انتقال این تصویر «بی‌تناسب» است.

این تصویرِ انسان تنها در عملِ انتقال به‌وجود می‌آید:

> هنر که بر واقعیّتی تمرکز می‌کند که احساس آن را جابه‌جا کرده است خود ثبت این جابه‌جایی است. آن را از روی طبیعت نسخه‌برداری می‌کند. پس طبیعت چگونه جابه‌جا می‌شود؟ جزئیّات حدّت بیشتر می‌یابند و هریک از آنها معنای مستقلِ خود را از دست می‌دهد. هریک از آنها را می‌توان با دیگری عوض کرد. ... آنگاه که نشانه‌های این وضعیّت روی کاغذ می‌آید ویژگیهای زندگی بدل به ویژگیهای آفرینش می‌شود. و این دوّمی به‌گونه‌ای برجسته‌تر از اوّلی نمود می‌یابد.

فرایند آفرینش از دیدگاه پاسترناک در اصل از جابه‌جایی، از حرکت، سرچشمه می‌گیرد. بدین‌سان پاسترناک در امان‌نامه نه‌تنها مسیر تکوین شعر را نشان می‌دهد، بلکه چارچوب زیبایی‌شناسی خود را نیز پیش چشم خواننده می‌نهد. (باید توجّه داشت که از ۱۹۲۱ پاسترناک در «چند اصل»[۸۱] دربارهٔ ماهیّت ارگانیک کار هنری به‌تأمّل می‌پردازد و بر این نکته تأکید می‌کند که اجزای گونه‌گون کار به‌طور کلّی باید برای هنرمند بی‌تفاوت باشد، البتّه با این شرط که کلّ کار اصالت داشته باشد.)

بدرستی گفته‌اند که بخشهایی از امان‌نامه ـ بویژه قسمتهای مربوط به کودکیِ نویسنده و دل‌باختن به آیدا ویسوتسکایا و نیز قسمتهای مربوط به اسکریابین، ریلکه، و مایاکوفسکی ـ قابل قیاس با بهترین نثر روسی است. پاسترناک مسیر تکوین شعر را در زندگیِ خود نشان می‌دهد: شعر از درهم‌تنیدنِ انواع تجربه‌ها در ذهن او زاده شد و او این تجربه‌ها را در امان‌نامه شرح می‌دهد. در این کتاب پاسترناک شرحی جامع از سرچشمه‌های آفرینش شاعرانه به‌دست می‌دهد و در عین حال تداوم این آفرینش را توجیه می‌کند.

تولّد دوّم

تولّد دوّم در ۱۹۳۲ منتشر شد، به‌زمانی که بیشتر نویسندگان شوروی بناگزیر با این مشکل رودررو شده بودند که اگر می‌خواهند به هستی هنرمندانهٔ خود ادامه دهند، می‌باید جهان‌نگری و سبک خود را یکسره دیگرگونه کنند. تولّد دوّم نشانهٔ مهمّترین تلاش پاسترناک از زمان انتشار سال ۱۹۰۵ برای پیروی از استراتژی سازگاری ایدئولوژیک و در عین حال خبردادن از تولّدی دیگر در زندگی شخصی نویسنده است. تولّد دوّم و امان‌نامه بیش از هر اثر دیگر پاسترناک، و به‌گونه‌ای تردیدناپذیر، تجربهٔ شخصی نویسنده را بازگو می‌کنند ـ لحظات شور و سرمستی یا اندوه و گرفتگی در تولّد جدید او با همهٔ ابعاد عاطفی و سیاسی که داشته است. آن خودسازی دوباره که در تولّد دوّم توصیف شده است پیامد مستقیم تحوّل عاطفی در طول ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۲ بود، یعنی دورهٔ جدایی او از همسرش، یوگینیا ولادیمیروونا، دل باختن به زینائیدا نیکالایونا، و خودکشی مایاکوفسکی. (پاسترناک بعدها این روند خودسازی مجدد خلّاق را که عامل انگیزش آن شور و شهوتی توفان‌آسا بود در دکتر ژیواگو تصویر کرد: انفجار نیروی آفریننده در نتیجهٔ جدایی ژیواگو از لارا او را فرامی‌گیرد.) همچنانکه کارنیلی زلینسکی*، منتقد نامدار شوروی، با زیرکی دریافت، شعر پاسترناک در تولّد دوّم «سرشار از رمز و رازهای زندگینامهٔ اوست» و به کیفیّتی خاصّ از «جامعیّت درونی که به‌بهای زندگینامه تمام‌شده» دست یافته است.

زلینسکی و منتقد مهاجر، بم[۸۲] (بنیانگذار «محفل پاسترناک» که

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و در دههٔ ۱۹۳۰ تشکیل می‌شد)، هردو در این ارزیابی توافق داشتند که مجموعهٔ شعر جدید پاسترناک موفّقیّتی سترگ بوده است. بم پاسترناک را «شاعری بزرگ و بی‌تردید مهمّترین شاعر زندهٔ شوروی» لقب داد. زلینسکی عقیده داشت **تولّد دوم** «فراتر از هرچیز به‌سبب سادگی‌اش» سزاوار ستایش است؛ ازسوی دیگر بم ویژگیهای شعر جدید پاسترناک را خاصّه در صرفه‌جویی در موادّ و مصالح و در صراحت بیان برمی‌شمرد: ساده‌شدن نحوکه پیش از آن پیچیده می‌بود به سطرهای موجزتر و روشنتر و اتّکای کمتر به‌نشان‌دادن فرم و تکنیک. هردو منتقد در این نکته توافق داشتند که در بخش عمده‌ای از این شعر، احیای رگه‌هایی از شعر رمانتیک روس به‌چشم می‌خورد و آن را روشنتر از هرجای دیگر باید در شعر طبیعت جستجو کرد، خواه در قطعاتی که به طبیعت وحشیِ ناآشنا و بارآور و همچنین رُستنیهای قزّاقستان مربوط می‌شد و خواه آنچه دربارهٔ چشم‌انداز دلپذیر ایرپن[۸۳] نوشته شده بود. امّا آخماتووا بر این مجموعه به‌سبب «تلاش برای قابل‌فهم شدن» خرده می‌گرفت و می‌گفت احساس می‌کند داستان «کودکی ژنیا» و **امان‌نامه** صادقانه‌تر است.

افزون بر طبیعت، دو مضمون دیگر در **تولّد دوم** وجود دارد: عشق و دلبستگی شاعر به آگاهی اجتماعی. این مجموعه برخی از ماندگارترین شعرهای عاشقانهٔ پاسترناک را دربردارد. حتّی زلینسکی که با صراحت کمبودهای ایدئولوژیکِ این مجموعه را آشکار می‌کند ناچار است اعتراف کند که برخی از این شعرها «همواره در شعر روسیّه به‌عنوان شاهکار شعر تغزّلیِ صمیمانه برجا خواهد ماند.» هرچند دستکم یک شعر این مجموعه، «نگران مباش، گریه مکن، حسرت مخور...»[۸۴]، خطاب به یوگینیا ولادیمیروواناست بیشتر آنهابرای زینائیدا نیکالایونا سروده شده و برخی از سطرها نشاندهندهٔ توجّه شاعر به زنانگی و ستم به زنان است.

ادراک تازهٔ پاسترناک از هنر و حرفهٔ خود در هیچ‌کجا به‌صورتی ماندگارتر از شعر کوتاه «آه، اگر می‌دانستم چنین می‌شود...»[۸۵] بیان نشده است. او در این شعر گرایش افراطی به فوت‌وفنّ شاعری را در ایّام جوانی به‌یاد می‌آورد و آن را با آگاهی کنونی از الزامات فاجعه‌آمیز این کار مقایسه می‌کند. شاعر از این پس صرفاً محمل هنر و شور زندگی نیست، بلکه بار تاریخ و تقدیر را نیز بر دوش دارد. دیگر چیزی که در شعر او جریان می‌یابد آب جویباران بهاری نیست، خون است ـ دیگر کار شاعر تنها این نیست که راه بر آن جریان آب بگشاید، او می‌باید جان خود را در میان بگذارد. این تفسیر جدید از نقش شاعر بیگمان پیامد سرنوشت فاجعه‌بار مایاکوفسکی (که موضوع شعری جداگانه با عنوان «مرگ شاعر»[۸۶] شد) و سرگیی **یسینین** بود. در این مجموعهٔ شعرْ شاعر فراخوانده می‌شود تا واقعیّت ایدئولوژی جدید را حسّ کند، واقعیّت «قلمرو دوردست سوسیالیسم» را که به نظر «دَم دست» می‌آید، امّا دست‌یافتن به آن در آینده‌ای مبهم نهفته است. این مضمون در شعر فلسفی «امواج»[۸۷] که در مقدّمهٔ کتاب آمده است بازگو می‌شود. در این شعر مشهور (که انتشارش را با رویداد انتشار **غبطه**[۸۸] اثر، یوری **آلیشا** مقایسه کرده‌اند) شاعر اعلام می‌کند که می‌خواهد «همه‌چیز» ـ تجربیّات گذشته، آرمانها و آرزوهای کنونی، و جایگاه خود را در مقام شاعر در اتّحاد شوروی ـ در شعرش بگنجاند. این نگرش جامع، آسوده‌وار، و کم‌وبیش پیروزمندانه عنصری جدید در شعر پاسترناک است.

در درازمدّت تمرین پاسترناک در این مجموعه برای گام برداشتن بر طناب باریک ایدئولوژی ـ که کوششی بود برای تعدیل آرمانهای خودش با آرزوهای والاتری که رژیم شوروی مدّعی آن بود ـ خوانندگان را در جناحهای گوناگون ناخشنود کرد. از یک‌سو منتقد مارکسیست، زلینسکی، که در این مجموعه ردّ «شعر اجتماعی» را دنبال می‌کرد تأکید نابجایی بر «خودمانی شدن» در آن یافت. او از «خودمداری اجتماعی» پاسترناک انتقاد کرد؛ به‌گمان او این گرایش نتیجهٔ تربیت بورژوایی و نخبه‌گرایانهٔ شاعر بود. همچنین تلاش شاعر برای توجیه سوءاستفاده‌های رخداده در دوران شوروی، با مقایسهٔ آنها با افراط‌کاریهای دوران پطر کبیر، او را برآشفته بود. از سوی دیگر برای بسیاری از خوانندگان در اروپای شرقی **تولّد دوم** این تصوّر را پیش آورده بود که پاسترناک با آشتی با سوسیالیسم اعتبار اخلاقی خود را پشتوانهٔ ایدئولوژی رژیم شوروی کرده است و آنان این کار را دغلبازی می‌شمردند. چسلاف میلوش نیز سخن از تمایلش به متّهم‌ساختن پاسترناک به «عجز برنامه‌دار در رویارویی با جهان و گرایش غیرمنطقیِ شسته‌رفته و ساخته‌پرداخته» به‌میان آورد. شاید نامنصفانه باشد اگر نویسندهٔ **تولّد دوم** را ملامت کنیم که با تلاشی جسارت‌آمیز قصد داشته فصل مشترکی میان آرزوهای خود و اصول و معتقدات جامعهٔ جدید ایجاد کند. درست است که این کوشش به نظام یکپارچهٔ ایدئولوژیک نینجامید، امّا آیا می‌شد از هیچ شاعری در آن‌دوران انتظار داشت که در چشم‌به‌هم‌زدنی به تصویری یکپارچه از آن واقعیّت پیچیده دست یابد؟

آخرین تابستان

در طول دورهٔ ۱۹۳۳ـ۱۹۳۸ که تصفیه‌ها رفته‌رفته آغاز می‌شد فضایی خفقان‌آمیز برای شاعران و نویسندگان پدید آمد. پاسترناک بر آن شد که خاموش بماند. آخرین کتاب داستان او پیش از سکوت

درازش **آخرین تابستان** بود. این کتاب از شیوهٔ پیشین پاسترناک که به سبک زندگینامهٔ شخصی بود فاصله می‌گیرد و به قلمرو داستان‌نویسی راه می‌یابد. تردید نیست که او برخی از جزئیّات زندگینامهٔ شخصی را در این کتاب نیز جای داده است. از آن‌جمله، مکان آغازین، شهری کوچک در ناحیهٔ اورال؛ یادآوری تابستان سوزان ۱۹۱۴ و شخصیّت اصلی، سرگیی (سرژا) اسپکتورسکی[۸۹]، که آن تابستان را در خانواده‌ای مرفّه معلّم سرخانه بوده و ماجرایِ عشقیِ ناتمامی با زنی دانمارکی داشته که در آن خانواده می‌زیسته است و آنگاه احساسات جنسی و دلسوزی او را به‌سوی زنی دیگر، روسپی جوان، ساشکا، کشانده است (سرژا این کشش را با دل‌سوزاندن بر سرنوشت زنان ارتباط می‌دهد و این احساسی است که پاسترناک از همان دوران نوجوانی در دل می‌داشته است). ساختار کاملاً داستانی **[غیرواقعی]** چارچوبِ این داستان را پیچیده‌تر می‌کند. عنوان کتاب معنایی دوگانه دارد: هم اشاره‌ای است به متن نوشتهٔ پاسترناک و هم به داستانی در داستان ـ «قصه»ای که سرژا، جوانی آرزومندِ نویسنده‌شدن، در تلاشِ نوشتن آن است. قهرمان این داستان فرعی، نویسنده‌ای که **Y3** نام گرفته است، گرفتار رؤیایی است که سرژا ـ و نیز خود پاسترناک ـ را نیز اسیر خود کرده و آن نجات‌دادن زنان از خواری و درماندگی است. این کاری است که هنرمند (**Y3**/سرژا) می‌خواهد با واسطه‌نهادن هنر و زندگی خود به‌انجامش رساند. **Y3** این امتیاز را دارد که هنرش زادهٔ «فقری غنی، خاکی، با صداقتی بی‌انتها» ست. او که از والاترین انگیزه‌های معنوی شور و توانی فراوان یافته است خود را به فروش می‌گذارد تا به اصالت دست یابد. بردگی ظاهری و جسمانی را برمی‌گزیند زیرا در نهانگاه وجود خود دریافته است که «در آن طومار بلندی که نام انسان بر آن درج شده هیچ ارزش رایجی ندارد، پس باید خود را به کالایی برای مبادله تبدیل کند و آنان نیز باید در این‌راه یاری‌اش کنند.» در اینجا نیز پاسترناک به شخصیّت داستانی خود شبیه است. او نیز همچون **Y3** مشتاق آن بود که، بنا بر سنّت ریاضت روسی، به قابلیّت معنوی دست یابد.

برخی جزئیّات در **آخرین تابستان** بعدها در **دکتر ژیواگو** تکرار می‌شود. خواهر سرژا با صاحب‌منصبی به‌نام پاشا (پاول) ازدواج کرده است و آن‌دو در شهر کوچکی در ناحیهٔ اورال زندگی می‌کنند. ساختار پیچیدهٔ رابطهٔ دوگانهٔ قهرمان داستان با آنّا و ساشکا، مشابه بستگی دوگانهٔ ژیواگو به تونیا و لاراست. **Y3** «در بی‌دست‌وپایی و انفعال برای خود مسیحایی است» و این خصلتی است که ژیواگو نیز به آن دچار است. این نکته و دیگر قراین نشان می‌دهد که **آخرین تابستان**، همچون سایر قطعات منثوری که پاسترناک از ۱۹۳۷ تا ۱۹۳۹ به‌نگارش درآورد، طرحی بود برای رمان بلندی که او با تجدید قوای خود یک‌دههٔ پیش آغازش کرده بود. میشل اوکوتوریه[۹۰] با بررسی رابطهٔ میان **اسپکتورسکی** و **آخرین تابستان** (رابطه‌ای که خود نویسنده نیز به آن اشاره کرده است) بدرستی استدلال می‌کند که این‌دو نوشته، بر روی هم، هنوز ناقص هستند. زیرا صرفاً نمایندهٔ «آغاز کار پاسترناکِ رمان‌نویس‌اند»، رمان‌نویسی که هنوز اعتمادی به‌خود ندارد.

ژانر سکوت

پاسترناک هرچند در دههٔ ۱۹۳۰ تصمیم به سکوت گرفته بود، در عرصهٔ فکری همچنان فعّال بود، و از آنجا که اوضاع و احوال آن‌دهه آشکارا بیان افکار شخصی را برنمی‌تافت، به‌ترجمه روی آورد. افزون بر این، او آنگاه که احساس کرد از لحاظ سیاسی چهره‌ای نامقبول است ترجمه را همچون راهی برای گذران زندگی برگزید. پاسترناک تا پایان عمر خود بیش از دوهزار صفحه ترجمهٔ شعر منتشر کرد و این کم‌وبیش نیمی از کلّ میراث ادبی اوست.

پاسترناک آنگاه که در ۱۹۳۳ ترجمهٔ شعر گرجی را آغاز کرد در مقام مترجم بنیانی استوار برای کاری صادقانه و پرثمر فراهم آورد. او زمانی به‌ترجمهٔ شعر گرجی دست‌زد که تفسیر این شعر را در نخستین دیدارش از تفلیس در ۱۹۳۱ به‌گوش خود شنیده بود. آنچه در ادبیّات مدرن گرجی ستایش پاسترناک را برمی‌انگیخت بدین قرار بود: لحن پرشور، شیوهٔ بلاغی استوار و طبیعی، جایگاه عنصر خیال، تأثیرپذیری سبک از گذشته‌ای شگفت و باورهای آن گذشته، و نیز شگردهای ظریفی که از امثال‌وحکم به‌میراث برده بود. پاسترناک شاهکارهای شعر گرجی را که تا آن‌زمان با ترجمه‌هایی نارسا و گنگ ازچشم خوانندگان روس پنهان مانده بود با زبانی سرزنده و خلّاق جانی دوباره بخشید. او در آن سالیان شعرهای تغزّلی شاعرانی چون تابیدزه، ایاشویلی، گئورگی نیکالایویچ لئانیدزه[۹۱]، و نیز آثاری از شاعر پیش از انقلاب، واژا-پشاولا[۹۲] (تخلّصِ لوکا رازیکاشویلی[۹۳])، و شاعر رمانتیک، نیکالوز باراتاشویلی[۹۴]، را به‌روسی درآورد.

افزون بر این، پاسترناک به‌ترجمهٔ شعر انگلیسی (بن جانسن، کیتس، بایرون، و شلی) و آلمانی (هردو قسمت **فاوست**[۹۵] گوته، **ماریا استوارت**[۹۶] شیلر، کلایست، و ریلکه) همّت گماشت و نیز اشعاری از شاعران رمانتیک، مانند شاعر لهستانی، یولیوش اسکلوواتسکی[۹۷]، شاعر مجار شاندور پتوفی[۹۸]، و شاعر اوکراینی، تاراس **شفچنکو**، را ترجمه کرد و افزون بر اینها شعرهایی از شاعر سمبولیست فرانسوی، پل ورلن، و شاعران معاصر، همچون ویتسلاف نزوال[۹۹]، شاعر سوررئالیست چک، را به‌روسی برگرداند.

هنر ترجمه در چشم پاسترناک «روی‌آوردن از ترجمهٔ واژه‌ها و

استعاره‌ها به‌ترجمهٔ افکار و چشم‌اندازها» ست. در سنّت «ترجمهٔ تحت‌اللفظی» که **بریوسوف** و لوزینسکی بنیانگذار آن بودند مهمّترین عامل «عینیّتِ» مفرط، حدّاکثر توجّه به دقّت تاریخی، رنگ‌وبوی بومی، و ویژگیهای سبکی هر دوره ـ یعنی همهٔ عوامل زیادکنندهٔ **فاصله** میان متن اصلی و خوانندهٔ معاصر روس ـ بود، امّا پاسترناک معتقد بود که مترجم می‌باید با تخیّل خود و با همدلی و خلّاقیّت متن اصلی را چنان بازسازی کند که نویسنده به‌صورت آدمی معاصر درآید. ترجمهٔ پاسترناک گاه چندان آزاد است که خواننده متحیّر می‌ماند که آیا آنچه می‌خواند حاصل ترجمه‌ای به‌تمام‌معنی است یا دستاورد آفرینش شاعرانهٔ اصیلی است که از نوشتهٔ پیشین الهام گرفته است. برخی از منتقدان شوروی این تفسیر دوّم را درست‌تر می‌شمرند.

اوج موفّقیّت روش پاسترناک در ترجمهٔ شعر این بود که توانست ویلیام شکسپیر را وادارد تا به‌زبان روسیِ گفتاری قرن بیستم سخن گوید. بی‌گمان این موفّقیّت حاصل نمی‌شد، مگر با چشمپوشی قاطعانه از بسیاری سخن‌پردازیهای استادانه در متن اصلی و چرخشهای کلامی متعارف در زبان مبدأ، و نیز نادیده‌گرفتن شیوهٔ پرآب‌وتاب دکلمه‌وار، به‌منظور برجسته‌کردن شخصیّت هریک از آدمهای نمایشنامه. ترجمه‌های پاسترناک از نمایشنامه‌ها و غزلهای شکسپیر به‌خودی‌خود کاری اصیل و ستودنی به‌شمار می‌رود. تلاش او در معاصر وانمودن شکسپیر بی‌تردید این گرایش حاکم بر محافل ادبی شوروی راکه می‌کوشید از شکسپیر شخصیّتی اشرافی بسازد تا حدّ زیادی دگرگون کرد.

انتشار **هملت** پاسترناک در ۱۹۴۱ شوروشوق فراوان برانگیخت. (امّا آنچه مایهٔ آزردگی او شد این بود که این نمایشنامه در تئاتر هنری مسکو اجرا نشد، به این دلیل که استالین برخی از مضامین، مثل سوءاستفاده از قدرت شهریاری، را خوش نمی‌داشت و معتقد بود که نمایشنامه «بدبینانه و ارتجاعی» است.) منتقد سرشناس، نیکالای ویلیام ویلمونت[۱۰۰] چنین نوشت: «هیچ مترجمِ روسی قادر نبوده است زبان تراژیک **هملت** را با این قدرت و با این دقّت در انطباق با متن اصلی به‌روسی برگرداند. این کار فقط از باریس پاسترناک ساخته بوده است و بس.» همین منتقد دربارهٔ میزان «آمیزش واقعی شخصیّت دو نویسنده» از طریق کار خلّاق پاسترناک تردید روا داشت و نوشت: «در عوضِ این آمیزش آنچه می‌بینیم این است که شخصیّت یک نویسنده [شکسپیر] تسلیم شخصیّت دیگر [پاسترناک] شده است.» پاسترناک در کار خود روش شاعر و مترجم اوایل قرن نوزدهم روسیّه، واسیلی **ژوکوفسکی**، را پیش گرفت و این روشی بود که بیشترِ مترجمان روسی بعد از ژوکوفسکی کنار نهاده بودند.

ماروزوف[۱۰۱]، شکسپیرشناس نامدار، به این نکته اشاره کرد که پاسترناک بر جنبهٔ روانی **هملت** تأکید داشته و زبان او زبانی عاطفی است. ماروزوف بحث خود را با این سخنان به‌پایان می‌برد که خوانندهٔ ترجمهٔ پاسترناک به این باور می‌رسد که «در انجام کار نه فقط نمایشنامه‌ای سترگ به‌پایان آمده، بلکه انسانی قدرتمند، مسحورکننده، و نویدبخش در دنیایِ ظلمانیِ بی‌شفقتی نابوده شده است، دنیایی که مقدّر شده بود هملت در آن زندگی کند.» بدین‌سان روایت پاسترناک را از هملتی که می‌کوشد در دنیای آکنده از فساد و تباهی راستی و اصالت خود را حفظ کند می‌توان به موضع سازش‌ناپذیر خود او تشبیه کرد.

کوششی چنین بی‌امان و درازمدّت در برگرداندن اشعار پرمایهٔ دیگران تأثیری گسترده بر پاسترناک نهاد. این پناهگاهی برای روح پاسترناک بود و در زمانی که روشنفکران شوروی در حسرت زیبایی می‌سوختند او با استادان بزرگ ادبیّات جهان همنشینی می‌کرد. شکسپیر، که پاسترناک او را «پیامبر» عصری جدید (دوران ما) می‌دانست، جایگاهی خاصّ در چشم او داشت. او پیش دوستی اعتراف کرد که در نویسندگان عصر الیزابت «آزادی درونیی» را یافته است که در تصوّر معاصرانش نمی‌گنجد. انضباط در ترجمه، بنا بر نظر هنری گیفورد، پاسترناک را «به‌جایی فراتر از مدرنیسم کشاند و وادارش کرد به‌بررسی مشکلات ارتباط در شعر همّت گمارد.» این کار، همچنین، او را به‌صراحت و سادگی لازم برای ارتباط با مخاطبانی انبوه نزدیکتر کرد. افزون بر این، چنانکه ولادیمیر مارکوف[۱۰۲] اشاره کرده است شاعر به راههای گوناگون کوشید تا در ترجمه به کاری دست زند که در شعر خودش امکانپذیر نبود، یعنی «حقایقی از زندگی خود را بازگوید، مشکلات نسل خود را مطرح کند، و با مقامات دولتی مجادله کند.»

شعر، ۱۹۴۳ـ۱۹۴۵

انتشار **قطارهای اول‌وقت** در تابستان ۱۹۴۳ «سکوت خلّاق» نُه‌سالهٔ پاسترناک را پایان داد. (پیشتر، در دسامبر ۱۹۴۲، پاسترناک در شب شعری در باشگاه نویسندگان و با حضور همهٔ ادب‌دوستان مسکو، **قطارهای اول وقت** را قرائت کرده بود.) پاسترناک از آن می‌ترسید که اسیر حرفه‌ای شود که جایی بس ناچیز برای استعداد خلّاق خودش باقی می‌گذاشت. او خود در این‌باره چنین می‌گفت: «شش‌سال تمام ترجمه کرده‌ام. دست‌کم باید چیزی از خود بنویسم.» انتشار **قطارهای اول وقت** نشانهٔ بازگشت پاسترناک به کار اصلی و آغاز تلاشی بود که با اتمام **دکتر ژیواگو** به اوج خود رسید.

قطارهای اول وقت مجموعهٔ شعری در چهار «چرخه» است که دوتای آنها («هنرمند»[۱۰۳] و «یادداشتهای تابستان»[۱۰۴]) در ۱۹۳۶ و

دوتای دیگر («پردلکینو» و «ماههای جنگ»[۱۰۵]) در ۱۹۴۱ و ۱۹۴۲ نوشته شده است. شعرها مضامینی گونه‌گون دارند و عامل وحدت آنها نه مضمون واحد، که وحدت روحیّه‌ای انکارناپذیر است و در همهٔ آنها احترام به طبیعت، دوستی، مردم، و حیثیّت هنرمند به‌چشم می‌آید. شعر «قطارهای اوّل‌وقت» در چرخهٔ «پردلکینو» گنجانده شده و وجوه مشترک فراوان با سایر شعرها دارد. سادگی محض این شعر (که داستانی را در چهارپاره‌های کم‌وبیش محاوره‌ای بیان می‌کند) شاید در هیچ‌یک از اشعار پاسترناک همتا نداشته باشد و از این‌لحاظ نمایندهٔ سبک شعری است که او بعد از ۱۹۴۰ در پی دست‌یافتن به آن بود. این شعر از طبیعت سخن می‌گوید به‌هنگام بیداری، در صبحدم، و از طبیعت تصویری می‌دهد هماره تازه و هماره نو، طبیعتی آکنده از شگفتی و غرابت. راوی که دریافت‌کنندهٔ کاملاً منفعل تأثّرات است یکی دیگر از عناصر جالب این شعر است. همچنین این شعر آکنده از احترام و ستایش انسانی و ژرف به مردم سادهٔ روسیّه است.

شعر «پارک قدیمی»[۱۰۶] در چرخهٔ «پردلکینو» توجّه پاسترناک را به تأثیر جنگ بر روشنفکران نشان می‌دهد. این شعر توصیف ملک آبایی ساماریِن[۱۰۷] است به‌گونه‌ای که پاسترناک پیش از جنگ دیدارش کرده بود و آنگاه تباهی فعلی آن، آنگاه که یکی از اعضای خانوادهٔ ساماریِن، آسیب‌دیده از جنگ، به آن بازمی‌گردد. (پاسترناک بی‌گمان از این رویداد و مرگ یکی دیگر از اعضای خانوادهٔ ساماریِن، یوری، متأثّر شده بود. یوری بعد از بازگشت به مسکو در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ از تیفوس مرده بود. سرانجامِ اندوهبارِ یک‌یک این افراد، یا هردو آنها، ظاهراً ماجراهای اواخر زندگی ژیواگو را به او الهام بخشید.)

چرخهٔ «ماههای جنگ» نیز شایان توجّه است، از آن‌روی که احساس پاسترناک را نسبت به جنگ نشان می‌دهد. این چرخه رشتهٔ پیوسته‌ای از پنج شعر است که سرشار از نفرتی آشکار نسبت به تجاوزگر، همدردی ژرف با قربانیان جنگ، و ستایش کوشش قهرمان‌وار مردم روسیّه است. شعرِ «با یاد مارینا تسوتایوا»[۱۰۸] به انتهای این چرخه پیوست شده است. در این شعر پاسترناک مونولوگی درونی با خود دارد و می‌کوشد با فاجعهٔ مرگ دوست دیرینش کنار بیاید.

دستاورد پاسترناک در **قطارهای اول‌وقت** بنا بر تصوّر خودش گامی مهمّ در پیشروی به‌سوی ارزشهای پیشین زیبایی‌شناختی تازه است. او در سراسر دههٔ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ ناخشنودی خود را از کارهای نوآورانهٔ پیشین که مایهٔ شهرتش شده بود آشکار می‌کرد. در دههٔ ۱۹۴۰ به آلکساندر گلادکوف[۱۰۹]، دوست و محرم اسرار خود، گفت: «دهها سال است که نسیه‌خوری کرده‌ام و تا امروز هیچ‌چیز به دست نیاورده‌ام.... مجموعهٔ آثار آیندهٔ من هنوز نوشته نشده است.» از دههٔ ۱۹۳۰ پاسترناک با احساس بی‌فایدگی و بی‌اعتباری هستی خود در مقام آدمی اهل ادبیّات دست‌به‌گریبان بود. پاول آنتاکولسکی*، شاعر و دوست پاسترناک، نیز که در مقاله‌ای در زنامیا به «کمال قالب» و «خلوص ابیات» **قطارهای اول‌وقت** اشاره می‌کرد چند کلمه‌ای نیز دربارهٔ رابطهٔ دستاوردهای اوّلیّهٔ شاعر و آثار متأخّر و آیندهٔ او بیان داشت. آنتاکولسکی به این نتیجه رسید که آثار اوّلیّهٔ پاسترناک با همهٔ گیرایی‌شان اعلام تعهّد به سرودن و نوشتنی بود که می‌بایست «در دفتری جدید» عملی می‌شد، دفتری که در آن نویسنده پیامی اساسی دربارهٔ زمان خود را به گوش دیگران می‌رساند.

مهمّترین اثر پاسترناک [غیرترجمه] در سالهای جنگ **خاک پهناور** است. این کتاب مجموعهٔ کوچکی از شعرهایی است که در ۱۹۴۳ و ۱۹۴۴ نوشته شده و در ۱۹۴۵ منتشر شده است. این مجموعه، جدا از شعرهای جدید، شعرهایی از مجموعهٔ **قطارهای اول‌وقت** را نیز داراست. همهٔ شعرهای این مجموعه، مستقیم یا غیرمستقیم، به جنگ مربوط می‌شود. درواقع این اشعار نوعی مارش پیروزی است که از ظلمانی‌ترین روزهای جنگ به احساس پیروزی نزدیک می‌انجامد. بیشتر این اشعار که در قالب چهارپارهٔ چهاروتدی یامبیک مقفّاست وزنی پرفراز و فرود دارد؛ این شعرها یادآور رویدادهای زمان جنگ است و اغلب به سرنوشت افراد در آن گیرودار توجّه دارد. در این مجموعه شعرهایی که مستقیماً به جنگ مربوط نمی‌شود همچون سرودهایی در ستایش افتخار است ـ یکی در ستایش سپاهی‌مردان قهرمان گذشته، یکی در ستایش جنوب روسیّه، یکی در ستایش لنینگرادِ پیروزمند، و یکی در ستایش بهار.

خاک پهناور دنبالهٔ کوشش پاسترناک در رسیدن به «سادگیی بی‌سابقه» در سبک شعر است. در این مجموعه قالبْ محافظه‌کارانه، تصاویرْ عینی و ملموس، وزنْ عادی، و فکرْ صریح و بی‌پیرایه است. با اینهمه احساسی اصیل بر شعرها حکمفرماست که حاصل ژرفکاوی در تجربهٔ مشترک امّا بسیار عمیق جنگ است.

شعرهای جنگ پاسترناک بار دیگر تصویر شاعری را پیش چشم نهاد که با مسائل روزمرّهٔ مردم شوروی از نزدیک آشناست و بدین‌سان کارهای او از لحاظ ایدئولوژیک پذیرفتنی‌تر شد. حتّی سرسخت‌ترین منتقد او در دههٔ ۱۹۳۰، سورکوف*، اعلام کرد که مضامین شعر پاسترناک گسترشی نمایان یافته و او بیشتر از گذشته با مسائل و آرمانهای ملّت همراه شده است. بعدها آبراموف[۱۱۰] در کتاب **شعر تغزلی و حماسی جنگ کبیر میهنی**[۱۱۱] (۱۹۷۲) در بحث از یکی از اشعار دوران جنگ پاسترناک، «حقیقت»[۱۱۲]، بر این نکته تأکید کرد که شاعر در شعر خود، هم در مضمون و هم در واژگان، به «تجهیز مجدّد» ایدئولوژیک دست زده است.

دکتر ژیواگو

شباهتهایی که میان ساختار، مضمون، و محتوای رمان **دکتر ژیواگو** و قطعات منثور منتشرشده و منتشرناشدهٔ پاسترناک در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به‌چشم می‌خورد گواهی بر آن است که تکوین این رمان چهل‌سال به‌درازا کشیده است. بعید نیست که یکی از انگیزه‌های پاسترناک در پیگیری طرح دیرین نوشتن رمان پیشنهادی بوده باشد که یکی از ستایشگرانش در ۱۹۳۲ با او درمیان نهاد: «رمانی دربارهٔ دوران ما تألیف کن و آن را با واقعیّت سترگ ما شور و حال بخش.»

پاسترناک در پی این هدف در فاصلهٔ ۱۹۳۴ و ۱۹۳۹ زمان بسیار صرف کرد و رفته‌رفته به چیزی نزدیک شد که **دکتر ژیواگو** نام گرفت. در بخشی از آن‌سالها پاسترناک عنوان «دفتر خاطرات ژیوولت»[۱۱۳] را بر کار خود نهاد («ژیوولت» کمی بعد بدل به «ژیواگو» شد). این نکته‌های پراکنده شامل دورهٔ زمانی ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۵ می‌شود و درواقع پیش‌نویس چندبخش اوّل **دکتر ژیواگو**ست. در این ژیواگوی اوّلیّه ما شاهد سالهای نخست زندگی قهرمان هستیم؛ ژیوولت (که موقّتاً نامش به پاتریکی[۱۱۴] تبدیل شده است) پسرک یتیم ده‌ساله‌ای اهل غازان است که می‌آید تا با آلکساندر آلکساندروویچ گرامیکو[۱۱۵]، استاد تاریخ طبیعی، همسرش، آنّا گوبرتوونا[۱۱۶]، و دخترشان آنتونیا (تونیا) زندگی کند. پاتریکی در کنار تونیا بزرگ می‌شود، بازی می‌کند، و به مدرسه می‌رود؛ بسیاری از وقایع روی‌داده در خانوادهٔ گرامیکو شبیه رویدادهای **دکتر ژیواگو** است. در نوشته‌ای دیگر قهرمان با همسرش، تونیا، و پسرش، شورا[۱۱۷]، در فضای جنگ‌زدهٔ شهر یوریاتین[۱۱۸] در ناحیهٔ اورال زندگی می‌کند و با یوگینیا ایستومینا[۱۱۹]، که نام خانوادگی‌اش لیووِرس و دختر وکیل ورشکسته‌ای اهل پرم[۱۲۰] و همسر معلّم فیزیک و ریاضی دبیرستان یوریاتین است، آشنا می‌شود. نشانه‌هایی روشن از زندگینامهٔ نویسنده در جای‌جای این نوشته‌ها پراکنده است، مثل ابتلای پاتریکی به بیخوابی یکسالهٔ مزمن (که خود پاسترناک از ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۵ به آن دچار بود).

مقصود پاسترناک از دست زدن به کاری سترگ در عرصهٔ نثر ساختن پرده‌ای بود که فصلهایی از تاریخ روسیّه و نقش نسل خود در آن دوران را بر آن بنگارد. از این‌روی بود که هروقت خانوادهٔ ماندلشتام را می‌دید به آنها می‌گفت که در کار نوشتن کتابی منثور است که «دربارهٔ همهٔ آنهاست.» در ۱۹۳۷ پاسترناک می‌گفت هنوز دربارهٔ عنوان کتاب تصمیمی نگرفته است، امّا خودِ کتاب را رمانی با سه فصل توصیف می‌کرد که فصل اوّل آن به زندگی قهرمان داستان مربوط می‌شد. پاسترناک در نامه‌ای به پدرش از تحوّل زیباشناختی و ایدئولوژیکی سخن می‌گوید که مدّعی بود او را به‌نوشتن این رمان برانگیخته است:

> باری، اگرچه خیلی دیر، امّا من هم سرانجام روشنایی را دیدم. هیچ‌کدام از چیزهایی که تا حالا نوشته‌ام ارزشی ندارد. آن دنیا دیگر تمام شده است و من چیزی ندارم که به این دنیای جدید نشان بدهم... امّا باز جای خوشحالی است که هنوز زنده‌ام، چشمهایم باز است، دارم با شتاب خودم را به نویسنده‌ای از نوع دیکنز تبدیل می‌کنم، و بعدها ـ اگر قدرتش را داشتم ـ به شاعری از نوع پوشکین. فکر نکنید که می‌خواهم خودم را با آنها مقایسه کنم! از آنها نام بردم تا تصوّری از تحوّل درونی من داشته باشید.

در نامه‌ای دیگر به پدر و مادرش، او همچنان دربارهٔ رمان خود بحث می‌کند و دربارهٔ سبک تازه‌اش توضیح بیشتری می‌دهد، سبکی که احساس می‌کند نزدیک سبک **چخوف** و تالستوی است.

امّا تصفیه‌های دههٔ ۱۹۳۰ زیبایی‌شناسی پاسترناک را به بن‌بست کشاند و توان کار را از او سلب کرد. دربارهٔ این ایّام چنین نوشت: «دوره‌ای در حیات ادبیّات به‌طور کلّی و در حیات ادبی شخص من به‌پایان رسیده بود. دورهٔ من حتّی زودتر از این به‌پایان آمده بود. دیگر نمی‌توانستم با نثر خود کاری بکنم. حسّ می‌کردم ذهنم بیمار شده است. به ترجمه روی‌آوردم.» درگیرشدن پاسترناک در ترجمهٔ **هملت** اثر جانبی مهمّی در پی داشت؛ در این کار او با سیمای بدیع شاهزادهٔ دانمارک آشنا شد: مردی که زاده‌شده تا دوران خود را اصلاح کند، از آرمانی بزرگ الهام می‌گیرد، و آماده است تا از جامعه کناره گیرد تا به‌خدمت همان مردمی درآید که از ایشان پرهیز می‌کند. این تصویر در **دکتر ژیواگو** متحوّل شد؛ در آنجا، در شعر «هملت»، آمیزه‌ای بیهمتا از هملت و مسیح در شخصیّت قهرمان داستان تجلّی می‌یابد. ترجمهٔ **فاوست** نیز پاسترناک را در نوشتن **دکتر ژیواگو** یاری کرد: «فاوست به من کمک کرد تا شجاعتر و آزادتر باشم و به‌دنبال راههای جدیدی بگردم، نه‌تنها در تعصّبات سیاسی و اخلاقی، که نیز در عرصهٔ صورت و قالب. خود را از این وسوسه که باید نویسنده‌ای اصیل باشم رها کردم.» ترجمهٔ **فاوست** تأثیری عمده بر تلاش او در جستجوی سبکی صریح و «غیراصیل» داشت، سبکی که او در نسخهٔ نهایی **دکتر ژیواگو** آن را به‌کمال رساند.

بعد از جنگ، در ۱۹۴۵، پاسترناک تألیف بخشهایی از **دکتر ژیواگو** را آغاز کرد و اگرچه گرفتار تردیدها و دودلیها بود، بعدها در این‌باره چنین نوشت:

> خیلی راحت می‌نوشتم. اوضاع و احوال بسیار سخت و به‌گونه‌ای باورنکردنی هراس‌آور بود. تنها کاری که می‌بایست می‌کردم این بود که با تمامی جان خودم تن به اصرار و ابرام زمانه می‌دادم و

هرچه را که می‌گفت به گوشِ جان می‌شنیدم. زمانه اساسی‌ترین عنصر رمان را به من هدیه کرد ـ همان عنصری که اگر پای آزادی انتخاب در میان باشد، بزرگترین مشکل را پدید می‌آورد، یعنی تعیین حدّ و مرز محتوای آن.

بنابر چارچوب اصلی **دکتر ژیواگو**، بدانگونه که پاسترناک در ۱۹۴۵ و ۱۹۴۶ در تصوّر داشت (در این‌زمان بیشترِ «شعرهای یوری ژیواگو» نوشته شده بود)، این رمان می‌بایست راه‌حلّی تخیّلی برای بحران روسیّه و تأثیر آن بحران بر شخص نویسنده می‌بود. شعر «هملت» که در ۱۹۴۶ نوشته شد ژرفای آن بحران را نشان می‌دهد و در عین حال به‌گونه‌ای صریح بیانگر اضطراب روحی شخصیّت شاعر است که امید به استقرار عدالت در دولت را یکسره از کف داده است و هیچ فرصتی در اختیارش نیست تا برای پیشبرد آرمانهای خود دست به کاری بزند. نگاه خوشبینانه‌ای که بر راه‌حلّ پیشنهادی او سایه افکنده بود در موخّرهٔ **دکتر ژیواگو**، در گفتگوی میان گوردون[۱۲۱] و دودوروف[۱۲۲]، آشکار می‌شود. گوردون به‌یاد می‌آورد که جنگ «مثل موجی از هوای تازه، مثل توفانی تطهیرکننده و دَمِ رستگاری»، فرا رسیده بود و آنگاه می‌افزاید:

جنگ خصلت خودش را داشت، یعنی حلقه‌ای بود در زنجیرهٔ چنددهه انقلاب. آن نیروهایی که مستقیماً در نتیجهٔ انقلاب آزاد شده بودند دیگر کارآیی نداشتند. تأثیر غیرمستقیم انقلاب، یعنی ثمرِ ثمرِ آن، پیامدِ پیامدِ آن، کم‌کم خودش را نشان داد. مصیبت و بدبختی خوی و خصلت آدمها را نرم کرده بود و آنها را برای تلاشی نومیدوار و قهرمانانه آماده کرده بود. این ویژگیهای باورنکردنی و شگفت خصوصیّت اصلی نخبگان اخلاقی این نسل شده است.

خوشبینی بهت‌آوری که در اینگونه قطعات می‌بینیم، انتظار از آینده و امیدبستن به آن، روحیّهٔ حاکم بر زندگی و کار پاسترناک است.

در سپتامبر ۱۹۴۶ دستنوشتهٔ قسمت اوّل **دکتر ژیواگو** در مسکو دست‌به‌دست می‌شد. زیستن در کنار اولگا ایوینسکایا، و کارکردن با او در آماده‌کردن دستنوشته، آن پشتگرمی را که پاسترناک برای تکمیلِ کار به آن نیاز داشت برایش فراهم می‌کرد. راست اینکه ایوینسکایا نقشی اساسی در شکلگیری **دکتر ژیواگو** داشت. برخی بدرستی تأکید کرده‌اند که ایوینسکایا که از نسلی جوانتر از پاسترناک بود (و به‌همین دلیل در برابر پدیده‌های صرفاً متعلّق به شوروی حسّاسیّت بیشتر داشت) به او کمک کرد تا رمان خود را به حال و هوای معاصر (و بنابراین به فضای «شوروی») نزدیکتر کند.

نقش ایوینسکایا در جایگاه فردی که الهامبخش پاسترناک بود در **دکتر ژیواگو** بازتاب یافته است. نویسنده در گفتگو با برخی میهمانانش لارا و ایوینسکایا را باهم یکی می‌گرفت. امّا حقیقت پیچیده‌تر از این است. لارا سیمایی مرکّب است که در آن عناصری از زینائیدا نیکالایونا و اولگا ایوینسکایا باهم ترکیب شده‌اند. پاسترناک خود می‌گفت که همسرش در پرداختنِ تصویر لارا یاری‌اش کرده است، از آن‌روی که «وجودی جاودانه، کاملاً روسی، و پایدار» بوده است. (در عین حال نشانه‌هایی مشخّص از زینائیدا نیکالایونا ـ مثل عشق پرشور او به کدبانوگری و غریزهٔ آشپانسازی ـ در شخصیّت تونیا، همسر ژیواگو، بازتاب یافته است.) ایوینسکایا هرچند این واقعیّت را می‌پذیرفت، معتقد بود که خود یگانه سرچشمهٔ الهام پاسترناک در پرداختن شخصیّت لارا بوده است. در واقع شعرهایی چون «جدایی»[۱۲۳] و «جشن شادخواری»[۱۲۴] صرفاً به ایوینسکایا اشارت دارد. شعر «اوت»[۱۲۵] تنها به او مربوط می‌شود و در ستایش شجاعت او و گواهی بر احساس شاعر نسبت به اوست.

پاسترناک در نگارش **دکتر ژیواگو** همواره دلبستهٔ «رنگ و شعر» بود. او معتقد بود «فکر، خود را در رنگ می‌پوشاند و خود را بدین ترتیب بدل به رؤیایی از واقعیّت می‌کند» که تصویری است کاملاً شاعرانه. بدین‌سان او رمان را «یک شعر بلند روایی» می‌دانست که «تسلیم شهود شاعرانه می‌شود که... قادر است ژرفتر از هرچیزِ دیگر حال و هوای زندگی را به‌نمایش درآورد.» این طرز فکر ما را به یاد برداشت بلوک در **مکافات**[۱۲۶] (۱۹۱۱) می‌اندازد. پاسترناک بعدها براین نکته تأکید کرد که کلّ شهود شاعرانه که در «تصوّر کلّی» از رمان متجسّم می‌شود برای او از هر معنا، نماد، یا جزئیّات ویژه مهمّتر بوده است.

پاسترناک بعد از ده‌سال سکوتِ اجباریِ خلاّق ده شعر از **دکتر ژیواگو** را در **زنامیا**، شمارهٔ آوریل ۱۹۵۴، منتشر کرد. شاعر بر این شعرها پیشگفتاری بدین شرح نوشته بود:

کار نوشتن این رمان احتمالاً در تابستان به‌پایان خواهد آمد. این رمان دورهٔ زمانی ۱۹۰۳ تا ۱۹۲۹ را دربر می‌گیرد و مؤخّره‌ای نیز دارد که مربوط به جنگ دوّم است. قهرمان رمان، یو. ا. ژیواگو، پزشک، مردی متفکّر و جویای [حقیقت]، است که استعداد هنری خلاّقی نیز دارد. او در ۱۹۲۹ می‌میرد. در میان کاغذهایش که به‌روزگار جوانی نوشته است شعرهایی می‌یابند که به عنوان فصل آخر ضمیمهٔ کتاب خواهد شد. برخی از این شعرها را در اینجا می‌خوانید.

واکنش مقامات رسمی در برابر این شعرها، دست بالایش، نه

سرد و نه گرم بود، با اینهمه پاسترناک امید انتشار رمان را در دل می‌پروراند. سرانجام در زمستان ۱۹۵۵ ـ ۱۹۵۶ پاسترناک نسخهٔ نهایی **دکتر ژیواگو** را به‌پایان برد. از آنجاکه نمی‌توانست این رمان را در شوروی به‌چاپ رساند اجازهٔ انتشار **دکتر ژیواگو** به‌زبان ایتالیایی را به ناشر اهل میلان، جان‌جاکومو فلترینلّی[۱۲۷]، داد. نخستین‌بار رمان در ۱۹۵۷ در ایتالیا منتشر شد.

پاسترناک در نامه‌ای به یوجین کیدن[۱۲۸]، مترجم امریکایی اشعارش، بر این نکته تأکید کرد که برای منتقدان و خوانندگان ضروری است که بدانند این رمان، به اعتقاد او، چه جایگاهی در کلّ دستاوردهای ادبی او دارد:

> شما می‌گویید من «بیش از هرچیز دیگر شاعر، شاعری تغزّلی» هستم. آیا واقعاً این‌طور است؟ و آیا من باید به آنچه هستم افتخار کنم؟... برایم دردناک است که احساس کنم این توان را نداشته‌ام که چنانکه باید تمامیّت شعر و زندگی را در وحدت کامل این‌دو بیان کنم.... بدون این رمان من چه هستم، و شما دربارهٔ من چه چیزی می‌توانید بنویسید، بی‌آنکه به این رمان و آنچه افشا می‌کند اشاره کنید؟

برای پاسترناک **دکتر ژیواگو** در عین حال نوعی «تسویه‌حساب» بود ـ و حتّی کوششی برای اصلاح «خطاهایی» که مایهٔ عذابِ نزدیکترین یارانش شده بود. او در نامه‌ای به‌تاریخ نوامبر ۱۹۴۸ به طور مشخّصی به یادداشتهایی ناچیز و مسخره و محاکماتی بیرحمانه اشاره می‌کند که «زندگی ظلمانی و غیرعادلانه» نصیب هنرمندانی بزرگ چون پدرش، تسوتایوا، ایاشویلی، و تابیدزه کرده بود؛ آنگاه می‌گوید به‌هنگام نوشتن این رمان خود را «تلافی‌کنندهٔ» خطاهایی می‌دیده است که باعث عذاب آنها شده بود و می‌خواسته است «انتقام **آنها** را بگیرد.»

دکتر ژیواگو را می‌توان در یک‌کلام تاریخ معنوی انقلاب روسیّه به‌قلم پاسترناک دانست که به‌صورت سرگذشت قهرمانی خیالی به نام یوری ژیواگو نوشته شده است. نویسنده مدّعی بود که ژیواگو قرار بوده است شخصی باشد در حدّ وسط میان خودش و بلوک، یسینین، و مایاکوفسکی. این عضو اینتلیجنتسیای روسیّه چنین موجودی است: دکتر، شاعر، شهروندی همدل با آغاز انقلاب، مردی خانواده‌دوست که می‌کوشد از مصائب سالهای اوّل حکومت شوروی جان سالم به‌در برد، عضو اجباری ارتش چریکی سرخ در طول جنگ داخلی، عضو آبروباختهٔ بورژوازی پیشین، پناهنده‌ای در داخل کشور که از بیم تهدید سیاسی ناچار است از زنی که دوست می‌دارد جدا شود، مردی که بنا بر قانون عرفی شوهر دختر خدمتکار پیشین خانواده است، و ـ به سبب همهٔ اینها ـ مردی که زندگی برونی‌اش پژمرده و بی‌رنگ‌وبوی شده است و در همین‌حال در نوشته‌های خود اصالت و یکپارچگی روحی و خلّاق را همچنان زنده و شاداب نگاه می‌دارد.

درام عاطفی رمان بر عشق گریزناپذیر ژیواگو به لارا گوئیچارد[۱۲۹] استوار است که زنی است از طبقهٔ اجتماعی فروتر از ژیواگو که پاسترناک در وجود او و چند چیز مختلف را به‌گونه‌ای نمادین تصویر می‌کند: جامعیّت زن، انسان دردمند روسیّه که نیازمند عدالت اجتماعی است، و سرانجام شور و شوق یوری به صداقت خیالی و رؤیایی. خاستگاه اجتماعی متفاوت سه «همسر» ژیواگو، سرگردانی او از مسکو به اورال، بازگشت به مسکو، رفتن به سیبری، و سرانجام بازگشت به مسکو، تجربیّات او در مقام شهروند، پزشک، و مرد خانواده، سختیهای فراوانی که می‌بیند و تاب‌می‌آورد، و آدمهای گوناگونی که سرنوشتشان با سرنوشت او درمی‌آمیزد ـ همهٔ اینها تصویری است از آنچه بر روسیّه در طول نیم‌قرن دگرگونیِ پرآشوب گذشته است.

پاسترناک با بیان تجربیّات و واکنشهای ژیواگو به‌ارزیابی انقلاب و پیامدهای معنوی آن دست‌می‌زند و در این‌کار بی‌آنکه بخواهد محتومیّت تاریخی انقلاب را انکار کند از ارزشهای پایدار اصالت فرد، انسانیّت، هنر، و توان پاسخگویی در برابر کلیّت دنیای طبیعی دفاع می‌کند. پاسترناک، با درنگ بر پیامدهای دگرگونی سیاسی، اعتبار و کارآیی نهایی این رویکرد را به پیچیدگیهای هستی آماج تردید می‌کند. بدین‌سان این رمان هرچند بروشنی تصویری از یک لحظهٔ خاصّ در حیات اجتماعی است، سبک و ارزشهایش چنان است که آن را بدل به اثری می‌کند که دست‌کم به‌همان اندازه که تاریخی و سیاسی است تغزّلی و معنوی نیز هست.

در **دکتر ژیواگو** پاسترناک در عین حال که مفهومی را که خود از انسان در نظر دارد با ما درمیان می‌نهد، آشکارا و در پرده به طبیعت و تاریخ نیز اشاره می‌کند. از زمان کانت قائل‌بودن به دوپارگیِ اساسی، که مشابه تقابل کانتیِ طبیعت و آزادی بود، نظر متفکّران را جلب‌کرده بود. برای پاسترناک طبیعت و تاریخ دو قطب متضادِ بدیهی و سهل‌الوصول برای تعریف و ارزیابی واقعیّت بودند.

دکتر ژیواگو همچون شعر پاسترناک سرودی در ستایش زندگی ترانه‌ای در بزرگداشت «خواهر من، زندگی» است. این رمان تأمّلی کامل، تأمّلی محض، است، امّا در عین حال ندای نومیدواری در طلب آن نیروی رمزآمیز آغازین است از زبان آدمی آگاه از خطراتی که زندگی و جلوه‌های زندگی را تهدید می‌کنند.

امّا جهان طبیعت آخرین کلام پاسترناک نیست، که برای او تاریخ «عالم دوّم» است، عالم ارزشهایی است که آدمی در آن دعوت به زیستن می‌شود. پاسترناک خود آن ارزشهایی را که سازندهٔ ابعاد

گوناگون جهان تاریخند برمی‌شمرد: اندیشهٔ شخصیّت آزاد، دوست داشتنِ همسایه، و زندگی به‌معنای ایثار.

سرانجام در چشم پاسترناک هنر قلمرو والایی است که در آن ارزشهای «جهان تاریخ» به‌گونه‌ای کامل تحقّق می‌یابد. هنر، در عین حال که غایتِ جهانِ تاریخ است، از طریق انتقال عواطف و تجربیات، حدّاکثر وفاداری به واقعیّت طبیعی، به قطب طبیعت، را نیز بالقوّه داراست. بدین‌ترتیب آشتی میان دو جهان برقرار می‌شود. پاسترناک، برای تصویر کردن این سنتز طبیعت و تاریخ در چارچوب کارکرد زیبایی‌شناسی، **دکتر ژیواگو** را نوشت.

طرحی برای نوشتن زندگینامه

طرحی برای نوشتن زندگینامه[۱۳۰] که به‌تشویق ویراستار پاسترناک، بانیکوف[۱۳۱]، نوشته شد و در مه ۱۹۵۶ به‌پایان آمد در اصل قرار بود پیشگفتار مجموعه‌ای از شعرهای پیشین و شعرهای جدید باشد و عنوان آن نیز در آغاز «به‌جای پیشگفتار»[۱۳۲] بود؛ پاسترناک امیدوار بود این مجموعه را همزمان با **دکتر ژیواگو** منتشر کند. در ۱۹۵۸ انتشار این مجموعهٔ شعر به‌سبب انتشار **دکتر ژیواگو** در خارج از شوروی ناممکن شد؛ پاسترناک تصمیم خود را عوض کرد؛ مجموعه‌ای از شعرهای جدید خود را تحت عنوان **وقتی که آسمان صاف می‌شود**[۱۳۳] (۱۹۶۰) گردآورد و مقدّمهٔ آن مجموعه را نیز جداگانه تحت عنوان ***Essai d'autobiographie*** در تابستان ۱۹۵۸ در فرانسه منتشر کرد (ناشر آن گالیمار[۱۳۴] بود). در اواخر همان‌سال فلترینلّی آن دو متن را باهم و با عنوان ***Avtobiografia e nouvi versi*** (**زندگینامه و شعرهای جدید**) منتشر کرد. **طرحی برای نوشتن زندگینامه** برخلاف **دکتر ژیواگو** چندسال پس از مرگ شاعر در شوروی منتشر شد (تلاش برای چاپ آن در جلد سوّم سالنامهٔ **لیتراتورنایا مسکوا** در ۱۹۵۷ به‌شکست انجامید، امّا این نوشته با چند حذف و تعدیل در مجلهٔ **نووی میر**، ژانویه ۱۹۶۷، منتشر شد).

اگر چه میان **طرحی برای نوشتن زندگینامه** و **امان‌نامه** سی‌سال فاصله هست، زندگینامهٔ دوّم همان دوره از زندگی شاعر را دربرمی‌گیرد که یک بخش دربارهٔ دو شاعر گرجی، ایاشویلی و تابیدزه، به آن افزوده شده است. **طرحی برای نوشتن زندگینامه** نه تکرار **امان‌نامه** است و نه ادامهٔ آن؛ همانگونه که گلادکوف می‌نویسد، «این نوشته می‌توان گفت یک روایت موسیقاییِ دیگر از نوشتهٔ اوّل است.» نوشتهٔ اوّل توصیف سرچشمه‌های شعر پاسترناک را با ملاحظات زیبایی‌شناختی و فرهنگیِ وسیعتری درهم می‌آمیزد، امّا نوشتهٔ دوّم کم‌وبیش در انحصار ارزیابی مجدّد و بحث دربارهٔ هنرمندانی است که بر پاسترناک اثر نهاده‌اند. **طرحی برای نوشتن زندگینامه** به‌صورت گفتگویی صمیمانه و هدفمند (امّا امپرسیونیستی) دربارهٔ آدمها و مکانهاست. پاسترناک بخش عمده‌ای از آنچه راکه در شکل‌گیری او به‌صورت مردی هنرمند مؤثّر بود حذف کرد ـ مثل ماجراهایش در مسکو و چیستوپول در طول جنگ دوّم و ترجمهٔ آثار شکسپیر ـ چنان که گویی، به گفتهٔ گلادکوف، «تنها آن بخشی از زندگی‌اش را بر جا گذاشت که او را به نوشتن **دکتر ژیواگو** رهنمون شد.

پاسترناک **طرحی برای نوشتن زندگینامه** را با استفاده از آنچه «اداهای زاید» ضایع‌کنندهٔ زندگینامهٔ اوّل خود می‌خواند آغاز می‌کند و در این نوشته نثری ساده و روشن به‌کار می‌گیرد (انگار گذشته تنها با توجّه به روی‌آوردن پاسترناک به سادگی بیشتر در دههٔ ۱۹۴۰ بدرستی درک می‌شود). **طرحی برای نوشتن زندگینامه** به پنج بخش تقسیم می‌شود: بخش نخست («کودکی»)[۱۳۵] سرشار از تأثیرات اوّلیّهٔ پاسترناک است و دامنهٔ آن از دایگان و مسایل خانگی تا فعّالیّت هنری پدرش گسترده است. در اینجا نویسنده دوبار از تالستوی نام می‌برد و تالستوی همچون عاملی مهمّ در تصمیم نهایی او به دل‌سپردن به ادبیّات و تجسّم واقعی منبع الهام اخلاقی و زیباشناختی تصویر می‌شود. در «اسکریابین»[۱۳۶] پاسترناک با لحنی عاشقانه موسیقی و شخصیّت آهنگساز معروف را (که هر دو تازه و اصیل بوده‌اند)، و نیز سلطهٔ اسکریابین را بر تخیّل خود توصیف می‌کند. امّا شاید مسئلهٔ اساسی‌تر این باشد که پاسترناک می‌گوید اسکریابین به او ثابت کرد که هنرمند بزرگ می‌تواند با آنچه از پیشینیانش به میراث برده است یک قالب هنری را «از بیخ و بن» نوسازی کند.

«دههٔ ۱۹۰۰»[۱۳۷] با توصیف رویدادهای انقلاب ۱۹۰۵ آغاز می‌شود؛ آشوب سیاسی آن‌دوره مقدّمه‌ای مناسب برای آشفتگیهای ادبی است که در آن زمان آغاز شد. در این بخش تکرار متناوب کهنه و نو تعارض و تنشی خاصّ پدید آورده است. از چهره‌های برجستهٔ نسل قدیم یکی تالستوی است ـ که مرگ او به نشانهٔ گذشت یک نسل توصیف می‌شود ـ یکی آندریی **بیلی** که پاسترناک او را دارندهٔ «همه نشانه‌های نبوغ» می‌داند، و نیز بلوک که پاسترناک او را سرمشق شاعران و آراسته به نشانه‌های شاعری بزرگ توصیف می‌کند. همچنین، پاسترناک در چارچوب کشفهایی که شاعری جوان به آنها می‌رسد شعر ریلکه را تجزیه و تحلیل می‌کند و این شعری است که او را مبهوت و شگفت‌زده کرده بود، به‌همانگونه که شعر بلوک در نخستین آشنایی بر او تأثیر نهاده بود. شعرهای ریلکه به‌سبب «اضطرارِ بیانِ آنچه بیان می‌کردند و مطلق‌بودن، سنگینی، و هدفمندی صریح زبان آنها» او را مجذوب کرده بود. اهمّیّت سبک و شیوهٔ بیان شعری ریلکه برای پاسترناک چندان بود که او برای اثبات مدّعای خود دو نمونه از شعر او را ترجمه کرده و در متن خود گنجانده بود. پاسترناک در مقابل این استعدادهای بیهمتای گذشته

ناتوانی و زبان گنگ شاعران «جدید» روس را ـ در آن زمانِ مشخّص ـ مطرح می‌کند، امّا آثار اوّلیّهٔ تسوتایوا و شاعری میانمایه چون **آسییف** را از این عیب برکنار می‌داند.

آنگاه پاسترناک در یک صفحه به‌شرح تابستانی می‌پردازد که در دانشگاه ماربورگ گذرانده بوده (حال آنکه در **امان‌نامه** چهل و چند صفحه به این مطلب اختصاص داده بود). تأکید اصلی در این بخش («پیش از جنگ اوّل»)[۱۳۸] بر مایاکوفسکی است که پاسترناک شعرهای تغزّلی اوّلیّه‌اش را چنین می‌ستاید: «باشکوه، خوش‌ساخت، شیطانی، و در عین حال محکوم به شکست و تباهی، چنانکه گویی از تو یاری می‌طلبد.» پاسترناک از شعرهای بعدی مایاکوفسکی سخت سرخورده شد و بارها تأکید می‌کرد که مردمان دربارهٔ پیوند او با آن شاعر گزافه‌گویی کرده‌اند. در **امان‌نامه** توصیف پاسترناک از دوستی‌اش با مایاکوفسکی طولانی و پرشرح و بسط، پرشور، و سرشار از دریغ است؛ امّا در **طرحی برای نوشتن زندگینامه** لحن پاسترناک در توصیف دوست شاعرش تعمّداً سرد، خشک، جدّی، و قاطع است. (شخصی که هم دوست پاسترناک بوده و هم رفیق مایاکوفسکی نوشتهٔ پاسترناک را «تهی از محبّت، سرد، و... غیردقیق» توصیف کرد. در نظر آن دوست پاسترناک مقصّر بود، از آن‌روی که در زندگینامهٔ جدیدش از مایاکوفسکی «بد گفته بود».) شاید مهمّترین قسمت این بخش رسالهٔ کوتاهی دربارهٔ خودکشی باشد؛ این رساله اعتقاد پاسترناک به اهمّیّتِ حیاتیِ تداومِ هستیِ درونی را آشکار می‌کند. برای او این تداوم را، که برای زنده‌ماندن ضرورتی بنیادین دارد، خاطرات فراهم می‌آورند ـ آنان که گذشتهٔ خود و خاطرات خود را ترک می‌گویند دلیل وجودی خود را از دست می‌دهند. این قسمت نوشته‌ای کاملاً شخصی است؛ پاسترناک توان زنده‌ماندن خود را با خودکشی دوستان شاعرش، مایاکوفسکی و یسینین، مقابل می‌نهد.

«سه سایه»[۱۳۹] که در انجام کتاب آمده است از تسوتایوا، ایاشویلی، و تابیدزه سخن می‌گوید. پاسترناک می‌نویسد: «تقدیرِ این دو مرد و مارینا تسوتایوا این بود که بزرگترین اندوه زندگی من گردند.» امّا در اینجا پاسترناک «نه بر مرگ آنان، که بر غنای آن زندگیی درنگ می‌کند که این سه‌تن ارمغان او کردند.» پاسترناک از شعر این سه‌تن سخن می‌گوید (از شعر تسوتایوا ژرفتر از آن‌دو شاعر گرجی) و خاطراتی از دوستی خود را با ایشان نقل می‌کند. پاسترناک که از خاطرهٔ این دوستان و دیگر یاران گذشته توش و توانی تازه یافته گویی آماده است تا آنچه را که تقدیر برایش رقم زده است پذیرا شود. **طرحی برای نوشتن زندگینامه** «خاطرهٔ مردگان را زنده می‌کند،» امّا، فراتر از این، پاسترناک با نام‌بردن از مردگان، هم اعتقاد خود را به تداوم هنر در تاریخ نشان می‌دهد (چنانکه در امان‌نامه کرده بود) و هم نسب‌نامهٔ هنری خود را بازمی‌گشاید.

آخرین نوشته‌ها

دستاورد مهمّ پاسترناک در دههٔ ۱۹۵۰ شعرهایی بود که با عنوان **وقتی هوا صاف می‌شود** در مجموعه‌ای گردآورده شد. این مجموعه در کاملترین نشر شامل چهل‌وچهار شعر است که توالی فوگ‌وار دارد. در اینجا مخاطبانِ عمده در گفتگو با شاعرْ زن، طبیعت، مرگ، و خدا هستند. عنصر زنانگی در قالبهای گوناگون نمودار می‌شود ـ زنان در کودکی شاعر، آشنایی نخستین او با شور و شهوت و نقش حوّاگونهٔ زن در زندگی او ـ امّا در اینجا شور و شهوت در قیاس با **خواهر من، زندگی** حالتی بس آرام و رام دارد. طبیعت، با چیرگی بیشتر از گذشته، کم‌وبیش بر نیمی از این مجموعه سایه افکنده ـ و این نسبتی است که در کلّ آثار پاسترناک به‌چشم می‌خورد. همهٔ فصول با نظمی نه بر حسب تقویم، که بنا بر تأمّلی در ژرفا و ساختار آنها در این مجموعه نمودار می‌شوند. مناظر توصیف‌شدهٔ اغلب از همان بهشت طبیعی پاسترناک، یعنی پردلکینو ـ دریاچهٔ ایزمالکووو[۱۴۰]، رودِ ستون[۱۴۱]، قارچهای روییده بر جنگل نزدیک، و پشته‌های کاه در مزارع ـ است. در تصویری که خبر از نگرشی فرهنگی می‌دهد مزارع گندم به ورقی از نوشته‌های انسان تشبیه می‌شوند. امّا تجربهٔ طبیعت به‌هیچ‌روی صرفاً خوش‌نما و دلپذیر نیست، هوای ناخوش، بیماری، و مرگ نیز بخشی از این تجربه‌اند و ژکلین دو پرویار[۱۴۲] با بازسازی دقیق چرخه‌های این مجموعه نشان داده است که چگونه این عناصر تجربهٔ پاسترناک را از سالهای ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۹ بازتاب می‌بخشد.

در سطح ژرفتر، طبیعتِ همچون عبادت مذهبی طولانیی تصویر شده است که شاعر ـ نیایشگر آن را برگزار می‌کند. پاسخ پرشور و دلگرم‌کنندهٔ هزاران خوانندهٔ پاسترناک جنبه‌ای دیگر از «دنیای خداوند» را بر او آشکار می‌کند. شعر «در بیمارستان»[۱۴۳] اعتراف کامل به مشیّت الاهی است. شاعر تجربه‌های طبیعی و فوق‌طبیعی را با چنان صداقت و صفایی سپاس می‌گوید که به جذبه و سرمستی نزدیک می‌شود؛ بدین‌سان تأمّل دربارهٔ لهستان و گرجستان به مشاهدهٔ هماهنگی نهایی میان انسان و عناصر طبیعت می‌انجامد.

به عقیدهٔ برخی «آن شادابی و سرزندگی کودکی، شگفت‌زدگی، شادمانی عظیم در پی فریادزدنِ کلامی که همان‌دم آفریده شده است،» یعنی ویژگی نمایان شعرهای اوّلیّهٔ پاسترناک، در **وقتی هوا صاف می‌شود** به‌چشم نمی‌خورد. این گفتهٔ آنجلا لیوینگستون[۱۴۴] درست است که در این نوشته آن سرزندگی پیشین وجود ندارد و اشتیاق فعّال به «درانداختن طرحی نو و فوق‌العاده در دنیای فعلی» تااندازه‌ای فروکش کرده است. بااینهمه، شاعر بازهم می‌کوشد، تا به شیوه‌ای پخته‌تر و پالوده‌تر، جریان مداوم دگرگونیی را که بر جهان تأثیر می‌گذارد بشناسد، با آن همسان گردد، و این شناخت را در

شعر خود بازتاب دهد. راوی اگرچه نشان می‌دهد که از فرایندی دیرسال باخبر است، در **وقتی هوا صاف می‌شود** خود را از تعهّد پیشین کنار نمی‌کشد، بلکه می‌کوشد این تعهّد را از موضعی متفاوت تحقّق بخشد. او در پی آن است که تلقّی پخته‌تر خود را از ارزشهای شکل‌دهنده به جهانی بی‌انتها به خواننده منتقل کند. پیام ژرف او در این مجموعه در اصل همچون پیام **دکتر ژیواگو**ست. شاعر خود را مسئول می‌داند که دیگران را نیز از این تولّدِ دوباره باخبر کند. در نتیجهٔ همین باور است که او به ما نشان می‌دهد که کار هنرمند الزامات اخلاقی خود را دارد: شهرتْ «چشم‌انداز زیبایی نیست» و یگانه راه شاعر برای تحقّق‌بخشیدن به خویش پرهیز از نمود و روی‌آوردن به هستی راستین است که با کاری توانفرسا و صادقانه میسّر می‌شود. اصالت و اعتبار تنها درصورتی به‌دست می‌آید که هدف هنرمند پی‌گرفتن آفرینش، که «هدیهٔ خویشتن اوست»، باشد. دگرگونی نهایی طبیعت و خویشتن از طریق هنر مهمّترین وظیفه، و در عین حال وظیفه‌ای بس دشوار، معرّفی می‌شود و این درواقع والاترین پیام کتابِ **وقتی هوا صاف می‌شود** است.

پاسترناک برای پاسخ‌دادن به ستایش و محبّتی که با انتشار **دکتر ژیواگو** از سراسر جهان نثارش شده بود وظیفهٔ خود می‌دانست که نمایشنامهٔ سه‌گانهٔ **زیبایی کور**[145] (۱۹۶۹) را به‌پایان برد. او به‌رغم بیماری و رنجوری هر روز تا ساعت دو یا سه صبح کار می‌کرد تا این وظیفه را به‌انجام رساند. (فکر نوشتن نمایشنامه، نخست در آغاز جنگ جهانی دوّم به‌ذهن شاعر رسیده بود، آنگاه که وقت و توان بسیار بر سرِ نوشتن نمایشنامه‌ای دربارهٔ جنگ نهاده بود.) **زیبایی کور** به هنگام مرگ او در ۱۹۶۰ هنوز ناتمام بود. آنچه از این نمایشنامه‌ها در دست است تنها تکّه‌هایی از نخستین آنهاست که شامل مقدّمه‌ای شامل دو صحنه، پردهٔ اوّل که ناتمام است، و نیز یادداشتهایی دربارهٔ چگونگی پیشرفت نمایشنامه می‌شود. از لحاظ زیبایی‌شناختی این تکّه‌ها بی‌گمان در حدّ بهترین کارهای پاسترناک نیست، امّا مشکل می‌توان گفت که لحن و ساختار کار در نهایت چه می‌شده است.

زیبایی کور نمایشنامه‌ای تاریخی دربارهٔ سرفداری و تئاتر سرف است. زمان آن قرن نوزدهم روسیّه است، امّا صحنه‌هایی از روزگار معاصر در آن گنجانده شده است تا شباهتهای میان این‌دو زمان نشان داده شود. این نمایشنامه قرار بود در شکل کامل خود بیانیّهٔ پاسترناک دربارهٔ آزادی و سنّت فرهنگی روسیّه باشد. پاسترناک سخت شیفتهٔ نهاد سرفداری در آستانهٔ آزادی سرفها و تأثیرات احتمالی آن دورانِ انتقال بر هنرمند بود. آدمهای نمایشنامه بسیار از آزادی می‌گویند ـ خاصّه از آزادی اجتماعی ـ امّا بعد از فرارسیدن آزادی درمی‌یابند که آزادی واقعی تنها در هنر یافت می‌شود. قرار بود ماجرای عشقیِ پرشوری در نمایشنامه بیاید و همراه با آن رویدادهای تاریخی واقعی آن‌دوره نیز دیگربار بر صحنه تجسّم یابد.

در نمایشنامهٔ سه‌گانه، پاسترناک ظاهراً قصد داشت دو ساحت مختلف هستی را درکنار هم بگذارد: هنر و تاریخ. در این نمایشنامه تاریخ را جریانی پوینده می‌بینیم آنگاه که روسیّه به سوی آزادی ـ گونه‌ای رستگاری اجتماعی ـ پیش می‌رود. رویداد متناظر آن در قرن بیستم حرکت هنر به‌سمت آزادی و رهایی از خفقان و سانسور است. امّا برای شاعر هنر در کفّه‌ای موازی و متوازن با تاریخ جای نگرفته است، بلکه ساحتی فراتر دارد. این نکته را به‌واسطهٔ شخصیّتی تمثیلی، لوشا[146]، می‌بینیم که زن سرف آبستنی است که تکّه‌پاره‌شدن شیئی هنری او را کور کرده است. «زیباییِ کورِ» دیگر روسیّه است که بنا بر گفتهٔ پاسترناک به یکی از دوستدارانش «دیرگاهی است زیبایی خود و سرنوشت و قسمت خود را از یاد برده است.» در نمایشنامه، آگافونوف[147] بازیگرْ مداوای کوری لوشا را بر عهده می‌گیرد، همچنانکه هنرْ روسیّه را از کوری نجات خواهد بخشید. از همین تکّه‌های برجامانده می‌توان دریافت که پاسترناک هنر را چیزی پایدار و ارزشمند در جامعه‌ای همواره متغیّر می‌دانست.

پی‌نویسها

۱. Aleksander Scriabin، (۱۸۷۲ـ۱۹۱۵). آهنگساز روسی.

2. *Hamlet*
3. *Doctor Zhivago*
4. Rosa Isidorovna Kaufman
5. Leonid Osipovich Pasternak
6. Akulina Gavrilovna
7. *Povest'* (A Tale, translated as *The Last Summer*)
8. "Zhenshchiny v detstve" ("Women in [My] Childhood")
9. "Deviat'sot piatyi god" (The Year 1905)
10. Serdarda
11. Henry Gifford

۱۲. Hermann Cohen، (۱۸۴۲ـ۱۹۱۸). فیلسوف نوکانتی آلمانی.

13. "Marburg"
14. Ida Vysotskaia
15. *Bliznets v tuchakh* (*Twin in the Clouds*)
16. Tsentrifuga
17. Zhenia Liuvers
18. "Detstvo Liuvers" ("The Childhood of Lyuvers, translated as "Zhenia's Childhood")
19. Zhenia Istomina
20. "Uezd v tylu" ("A District Behind the Lines")
21. *Sestra moia-zhizn'* (*My sister, Life*)
22. *Temy i variatsii* (*Themes and Variations*)
23. *Rasskazy* (*Stories*)
24. *Versty*
25. *Spektorskii*
26. Mariia Il'ina

27. Evgenya Vladimirovna Lourié
28. *Vysokaia bolezn'* (*The Sublime Malady*)
29. *Okhrannaia gramota* (*A Safe-Conduct*)
30. *Vtoroe rozhdenie* (*Second Birth*)
31. Zinaida Nikolaevna Neigauz
32. Genrikh Neigauz
33. Paolo Iashvili
34. *Na rannikh poezdakh* (*Early Trains*)
35. *Zemnoi prostor* (The Breadth of the Earth, translated as *The Vast Earth*)

۳۶. Sergei Kirov، (۱۸۸۸ـ۱۹۳۴). دبیر حزب کمونیست لنینگراد و از دستیاران درجه‌اوّل استالین.

۳۷. Mikhail Tukhachevsky، (۱۸۹۳ـ۱۹۳۷). ژنرال و سیاستمدار روسی که به‌اتّهام خیانت اعدام شد.

38. *Retour de l'U. R. S. S.* (*Return from the U. S. S. R.*)
39. Titsian Tabidze
40. Nikolai Punin
41. Ariadna
42. *Avtobiograficheskii ocherk* (*I Remember: Sketch for an Autobiography*)
43. Ol'ga Vsevolodovna Ivinskaia
44. Sergio d'Angelo
45. Peredelkino
46. Molodi
47. "Venetsiia" ("Venice")
48. "Vokzal" ("The Railway Station")
49. *Poverkh bar'erov* (*Above the Barriers*)
50. "Illness"
51. "The Break"
52. Sir Maurice Bowra
53. "Boris Pasternak, 1917-1923"
54. The Creative Experiment
55. "Summer"

۵۶. Saint Francis of Assisi، (۱۱۸۲ـ۱۲۲۶). بنیانگذار فرقهٔ فرانسیسیان که اعضای آن معتقد به زندگی ساده و بی‌پیرایه هستند.

57. *I Fioretti*
58. Saratov
59. Balashov
60. Romanovka
61. "Bezliub'e" ("Without Love")
62. Kovalevsky
63. Gol'tsev
64. Gimazetdin
65. Galliul
66. Mekhanoshin
67. Chistopol
68. Max Hayward
69. "Introduction to Boris Pasternak's 'Without Love'"
70. "Apellesova cherta" ("The Apelles Mark")
71. "Pis'ma iz Tuly" ("Letters from Tula")
72. "Vozdushnye puti" ("Aerial Ways")
73. Polivanov

74. Strelnikov
75. "Zhenia's Childhood"
76. "Boris Pasternak"
77. Benjamin Goriely
78. "Lieutenant Schmidt"
79. "How to Write Poetry"

۸۰. Elizabeth of Hungry، (۱۲۰۷ـ۱۲۳۱). شاهدخت و بانوی عارف مجار که در شمار قدّیسان است.

81. "Neskol'ko polozhenii" ("Some Tenets")
82. A. Bem
83. Irpen'
84. "Ne volnuisia, ne plach', ne trudi..." ("Don't fret, don't cry, don't pine...")
85. "O, znal by ia, chto tak byvaet..." ("Oh, had I known that it happens so...")
86. "Death of a Poet"
87. "Waves"
88. *Zavist'* (*Envy*)
89. Sergei (Serezha) Spektorsky
90. Michel Aucouturier
91. Georgy Nikolaevich Leonidze
92. Vazha-Pshavela
93. Luka Razikashvili
94. Nikoloz Baratashvili
95. *Faust*
96. *Maria Stuart*

۹۷. Juliusz Slowacki، (۱۸۰۹ـ۱۸۴۹). شاعر و نمایشنامه‌نویس لهستانی.

۹۸. Sándor Petofi، (۱۸۲۳ـ۱۸۵۶). شاعر و انقلابی مجار.

۹۹. Vitezslav Nezval، (۱۹۰۰ـ۱۹۵۸). شاعر چک.

100. Lozinsky
101. Nikolai Vil'iam-Vil'mont
102. M. Morozov
103. Vladimir Markov
104. "The Artist"
105. "Summer Notes"
106. "The War Months"
107. "The Old Park"
108. Samarin
109. "To the Memory of Marina Tsvetaeva"
110. Aleksandr Gladkov
111. A. Abramov
112. *Lyric and Epic Poetry of the Great Patriotic War*
113. "Truth"
114. "Zapiski Zhivulta" ("The Diary of Zhivult")
115. Patrikii
116. Aleksandr Aleksandrovich Gromeko
117. Anna Gubertovna
118. Shura
119. Yuriatin
120. Evgenya Istomina
121. perm
122. Gordon

introduction by Lydia Slater. London, 1960. Revised translation.

Letters to Georgian Friends. Translated and edited by David Magarshak. New York, 1968.

My Sister—My Life and A Sublime Malady. Translated by Mark Rudman with Bohden Boychuk, Ann Arbor, Mich., 1983.

Pasternak on Art and Creativity. Translated and edited by Angela Livingstone. New York, 1985.

Poems of Boris Pasternak. Translated by Lydia Pasternak Slater. Boston, 1984.

The Poems of Doctor Zhivago. Edited and translated by Donald Davie. New York, 1965.

A Safe-Conduct. Translated by Angela Livingstone. In *The Collected Prose Works of Boris Pasternak.* Edited by Christopher Barnes. New York, 1977.

Selected Poems. Translated by John Stallworthy and Peter France. New York, 1983.

Zhenia's Childhood and Other Stories. London and New York, 1982.

OTHER WORKS (not included above)

"Anketa sektsii poetov" and "Avtobiografiia." Edited by Milan Djurcinov. "Dva prilog za B. L. Pasternak." *Godishen zbornik na filozofskiot fakultet na univerzitetot vo Skopje* 26: 359-365 (1974).

"Boris Pasternak About Himself and His Readers." Translated by Gleb Struve. *Slavic Review* 23: 125-128 (1964).

"Dramatic Fragments." Translated and edited by Christopher Barnes. *Encounter* 15-21 (1970).

Fragmenty romana. Edited by Christopher Barnes and Nicholas J. Anning. London, 1973.

"Novogodnee pozhelanie." *Literaturnaia Rossiia* (1 January 1965) p. 9.

Perepiska s Ol'goi Freidenberg. Edited by Elliott Mossman. New York, 1981.

"Pervye opyty Borisa Pasternaka." Edited by E. V. Pasternak. *Trudy po znakovym sistemam* 4. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 236. Tartu, 1969.

"O predmete i metode psikhologii." Edited and with a commentary by S. G. Gellershtein. *Slavica Hierosolymitana* 4: 274-285 (1979).

"Simvolizm i bessmertie: Tezisy." In L. Fleishman, *Stat'i o Pasternake.* Bremen, 1977.

123. Dudorov
124. "Separation"
125. "Bacchanalia"
126. "August"
127. *Vozmezdie* (*Retribution*)
128. Giangiacomo Feltrinelli
129. Eugene Kayden
130. Lara Guichard
131. "In Lieu of a Foreword"
132. *Sketch for an Autobiography*
133. Bannikov
134. *Kogda razguliaetsia* (*When the Skies Clear*)
135. Gallimard
136. "Infancy"
137. "Scriabin"
138."The Nineteen Hundreds"
139. "Before the First World War"
140. "Three Shadows"
141. Izmalkovo
142. Setun
143. Jacqueline de Proyart
144. "V bol'nitse" ("In Hospital")
145. Angela Livingstone
146. *Slepaia krasavitsa* (*The Blind Beauty*)
147. Lusha
148. Agafonov

Selected Bibliography

EDITIONS

Sochineniia. 3 vols. Edited by Gleb Struve and Boris Filippov. Ann Arbor, Mich., 1961.

Stikhotvoreniia i poemy. Edited by L. A. Ozerov. Moscow and Leningrad, 1965.

Doktor Zhivago. Milan, 1957.

TRANSLATIONS

The Blind Beauty. Translated by Manya Harari and Max Hayward. New York, 1969.

Boris Pasternak: Poems. Translated by Eugene M. Kayden. 2d ed., revised and enlarged. Yellow Springs, Ohio, 1964.

Doctor Zhivago. Translated by Max Hayward and Manya Harari. Includes "The Poems of Yurii Zhivago." Translated by Bernard Gilbert Guerney. New York, 1958.

I Remember: Sketch for an Autobiography. Translated and edited by David Magarshak. Includes "Translating Shakespeare," by Manya Harari. New York, 1959.

The Last Summer. Translated by George Reavey, with an

Pasternak, Boris, and Thomas Merton. *Six Letters.* Lexington, Ky., 1973.

Plank, Dale L. *Pasternak's Lyric: A Study of Sound and Imagery.* The Hague, 1966.

Pomorska, Krystyna. *Themes and Variations in Pasternak's Poetics.* Lisse, 1975.

de Proyart, Jacqueline. *Pasternak.* Paris, 1964.

Rowland, Mary F., and Paul Rowland. *Pasternak's Doctor Zhivago.* Preface by Harry T. Moore. Carbondale, Ill., 1967.

Ruge, Gerd. *Pasternak: A Pictorial Biography.* London, 1958.

Ruoff, Z. F. *"Doktor Zhivago" kak zavershenie poetiki Borisa Pasternaka.* Moscow, 1961-1962.

———. *Pasternak i Rilke.* Moscow, 1968-1969.

Schewe, Heinz. *Pasternak privat.* Hamburg, 1974.

Schweitzer, Renate. *Freundschaft mit Pasternak.* Vienna, 1963.

Struve, G. P., ed. *Sbornik statei, posviashchennykh tvorchestvu Borisa Leonidovicha Pasternaka.* Munich, 1962.

کتابنامهٔ فارسی

دکتر ژیواگو، ترجمهٔ علی محیط، تهران، دریا، ۱۳۳۷.

دکتر ژیواگو، ترجمهٔ علی‌اصغر خبره‌زاده، تهران، آسیا، ۱۳۳۸.

«دکتر ژیواگو»، ترجمهٔ افلاطون حدادی، **بیست کتاب از بیست نویسندهٔ بزرگ**، تهران، عطائی، ۱۳۳۹.

«باغ گریان»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، انتشارات به‌نگار، ۱۳۶۸.

زندگی خواهر من است، ترجمهٔ فرشته ساری، تهران، چشمه، ۱۳۶۹.

«چهار نامه»، ترجمهٔ احمد پوری، کلک ۱۲ـ ۱۱ (بهمن و اسفند ۱۳۶۹).

گفتگو

کارلایل، اولگا، «گفت‌وگو با پاسترناک و آندری وزنسنسکی»، ترجمهٔ احمد پوری، **آدینه** ۵۴ (بهمن ۱۳۶۹).

کارلایل، اولگا، «مصاحبهٔ اولگا کارلایل با پاسترناک»، ترجمهٔ احمد پوری، **ده گفت‌وگو**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

اوزروف، لف، «زمینه و تقدیر» [نقد و معرفی پاسترناک]، ترجمهٔ فرشته ساری، **زندگی خواهر من است**، تهران، چشمه، ۱۳۶۹.

سینیاوسکی، آندره‌یی، «دربارهٔ بوریس پاسترناک، آنا آخماتووا، آندره‌یی وازنه‌سنسکی، و بو. ت. آکودژاوا»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دورانت، ویل و آریل، «بوریس پاسترناک»، ترجمهٔ ابراهیم مشعری، **تفسیرهای زندگی**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰.

"Slovo o poezii." *In Sbornik statei, posviashchennykh tvorchestvu B. L. Pasternaka.* Edited by Gleb Struve. Munich, 1962.

"Stikhi i proza." *Novyi Mir* (January 1965) pp. 163-184.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Aucouturier, Michel. *Pasternak par lui-même.* 1963.

———, ed. *Boris Pasternak, 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975).* Paris, 1979.

Berger, Yves. *Boris Pasternak.* Paris, 1958.

Birnbaum, Henrik. *Doktor Faustus und Doktor Schiwago.* Lisse, 1976.

Bodin, Per Arne. *Nine Poems from Doktor Zivago: A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry.* Stockholm, 1976.

Bowra, C. M. *The Creative Experiment.* London, 1949.

Conquest, Robert. *Courage of Genius: The Pasternak Affair.* London, 1961.

———, Donald David, and Angela Livingstone, eds. Pasternak: Modern Judgments. Introduction by Donald Davie. London, 1969.

De Michelis, Cesare G. *Pasternak.* Florence, 1968.

Döring, Johanna Renate. *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934.* Munich, 1973.

Dyck, J. W. *Boris Pasternak.* Boston, 1972.

Erlich, Victor, ed. *Pasternak: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N. J., 1978.

Fleishman, Lazar. *Boris Pasternak v dvadtsatye gody.* Munich, 1980.

———. Stat'i o *Pasternake.* Bremen, 1977.

France, Anna Kay. *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare.* Berkeley, Calif., 1978.

Gifford, Henry. *Boris Pasternak: A Critical Study.* New York, 1977.

Gladkov, Alexander. *Meeting with Pasternak: A Memoir.* Translated and edited by Max Hayward. New York, 1977.

Hayward, Max. "Introduction to Boris Pasternak's 'Without Love.' "*Partisan Review 3-4 (1961).*

Hingley, Ronald. *Pasternak: A Biography.* London, 1983.

Hughes, Olga R. *The Poetic World of Boris Pasternak.* Princeton, N.J., 1974.

Ivinskaya, Olga. *A Captive of Time.* Translated by Max Hayward. New York, 1978.

Nilsson, Nils Åke, ed. *Boris Pasternak: Essays.* Stockholm, 1976.

میخائیل آفاناسیویچ بولگاکوف

(۱۸۹۱ـ ۱۹۴۰)

نیدین ناتوف
احمد پوری

بولگاکوف نویسنده و نمایشنامه‌نویس بود. او در کیف به‌دنیا آمد. پدرش استاد آکادمی علوم کلامی کیف بود. بولگاکوف بزرگترین فرزند خانواده بود و دو برادر و چهار خواهر داشت. در خانوادهٔ آنها رفاقت، احترام، و علاقهٔ متقابل حکمفرما بود ـ تصویر خانوادهٔ شاد در بسیاری از آثار بولگاکوف وجود دارد. خانهٔ آنها اکنون یکی از بناهای تاریخی است. بولگاکوف از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۹ به دبیرستان آلکساندروفسکی[۱] رفت و تئاتر یکی از سرگرمیهای دلخواهش شد. در ۱۹۰۹ وارد دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه کیف شد و در بهار ۱۹۱۶ از آن فارغ‌التّحصیل شد. در ۱۹۱۳ با تاتیانا لاپّا[۲] ازدواج کرد و با او به دهکدهٔ نیکولسکویو[۳] و بعد به ویازما[۴]، که باید خدمت اجباری پزشکی را در آن می‌گذراند، رفت. در ۱۹۱۸ به کیف بازگشت و به طبابت مشغول شد. در آن زمان کیف مرکز نبردی سنگین میان چندین نیروی سیاسی، ازجمله ارتش آلمان، ارتش ملّی‌گرای اوکراین، ارتش سرخ، و ارتش داوطلب روسیّه، بود. بولگاکوف پس از اینکه برادرانش به ارتش داوطلب پیوستند و به جنوب روسیّه رفتند به‌عنوان دکتر جبهه در یکی از هنگهای ارتشِ داوطلب به قفقاز اعزام شد. در اواخر ۱۹۱۹ از خدمت در ارتش استعفاکرد و در حدود یکسال در ولادی‌کافکاز[۵] به‌عنوان خبرنگار مشغول کار شد. نخستین نمایشنامه‌هایش، که خود چندان دلبستگی به آنها نداشت، در تئاتر محلّی بر صحنه آمد، امّا درآمد او هنوز بسیار ناچیز بود. در ماه مه ۱۹۲۱ به‌جست‌وجوی کار به تفلیس و سپس به باتوم[۶] رفت. در سپتامبر همان‌سال به کیف بازگشت. سرانجام به مسکو رفت، تا آخر عمر در آنجا ماند، و تنها به ادبیّات و تئاتر پرداخت.

در نخستین سالهای پس از انقلاب زندگی در مسکو نوعی مبارزه برای زنده‌ماندن بود. بولگاکوف داستانواره‌ای طنزآمیز برای روزنامه‌های گوناگون، به‌ویژه **گودوک**، می‌نوشت. در ۱۹۲۲ به روزنامهٔ روسی **ناکانونه** که در برلین چاپ می‌شد پیوست. مقالات و داستانهای کوتاه او که در این نشریّه چاپ می‌شد برایش شهرت ادبی به‌ارمغان آورد. بیشتر کارهای بولگاکوف در آن‌زمان نوعی زندگینامهٔ شخصی بود، مانند «ماجراهای خارق‌العادهٔ یک پزشک»[۷] (۱۹۲۲)، «یادداشتهایی دربارهٔ دستبند»[۸] (۱۹۲۲ـ ۱۹۲۳)، «بوهم»[۹] (۱۹۲۴)، همچنین رمان **گارد سفید**[۱۰] (۱۹۲۴)، و «یادداشتهای پزشک جوان روستا»[۱۱] (۱۹۲۶ـ ۱۹۲۷). در بسیاری از این آثار بولگاکوف علیه بیرحمی، خشونت، و جنایاتی که در طول جنگ داخلی شاهد آنها بود اعتراض می‌کند. در ۱۹۲۴ نخستین پیوند زناشویی بولگاکوف به‌شکست انجامید و او با لیوبوف بلوزرسکی[۱۲]، که خاطرات ارزشمندی از هشت‌سال زندگی با بولگاکوف از خود برجا گذاشته است، ازدواج کرد. در ۱۹۳۲ این ازدواج نیز کارش به طلاق کشید و بولگاکوف با یلینا شیلوفسکی[۱۳] ازدواج کرد. از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۶ دو بخش از **گارد سفید** و دو مجموعهٔ داستان کوتاه طنز تحت عنوان **شیطانیّات**[۱۴] و **رساله‌ای دربارهٔ مسکن**[۱۵] را به‌چاپ رساند. دو رمان کوتاه او، «تخم‌مرغهای مهلک»[۱۶] (۱۹۲۴) و «دل سگ»[۱۷] (در ۱۹۲۵ نوشته شد و هرگز در شوروی به چاپ نرسید) که عناصری از طنز تلخ و داستانهای علمی‌ـ تخیّلی در خود دارند دربارهٔ سرنوشت دانشمندی هستند که از کشفیّات او سوءِ استفاده می‌شود. بولگاکوف از این مضمون در نمایشنامهٔ **آدم و حوا**[۱۸] (۱۹۳۱) نیز بهره برد. برجسته‌ترین ویژگی طنز بولگاکوف، یعنی آمیختن ماهرانهٔ عناصر خیالی و واقعی، آفریدن وضعیّتهای غریب و مضحک، و توجّه ویژه به مسائل مهمّ اخلاقی که در آثارش پیداست، در آخرین رمان او، **مرشد و مارگاریتا**[۱۹]، پرداخت بیشتری یافته است.

در ۱۹۲۵ بولگاکوف همکاری یازده‌سالهٔ خود را با تئاتر هنری مسکو آغاز کرد. نمایشنامهٔ **روزگار خانوادهٔ توربین**[۲۰] پس از اینکه از طرف کمیتهٔ تئاتر تجربی تغییرات زیادی در آن داده شد روز ۵ اکتبر ۱۹۲۶ به‌روی صحنه آمد. این روز را می‌توان در تاریخ فعّالیّت تئاتر هنری روز مهمّی دانست. این نمایشنامه همان مضمون **گارد سفید**، یعنی سرنوشت روشنفکران و افسران ارتش تزاری که درگیر انقلاب و جنگ داخلی می‌شوند، را دنبال می‌کند. نمایشنامهٔ **پرواز**[۲۱] (۱۹۲۷)، که تمرین شد امّا هرگز در زمان حیات بولگاکوف روی

صحنه نیامد، موضوع درگیری انسانها با خیزشهای تاریخی و مهمّ را تکامل بخشید. سالهای ۱۹۲۶ تا ۱۹۲۹ را می‌توان اوج فعّالیّتهای بولگاکوف به‌عنوان نمایشنامه‌نویس دانست. علاوه‌بر **روزگار خانوادهٔ توربین** دو کمدی طنز به‌نام **آپارتمان زویکا**[۲۲] (۱۹۲۶-۱۹۲۹ در تئاتر واختانگوف[۲۳]) و **جزیرهٔ ارغوانی**[۲۴] (۱۹۲۸-۱۹۲۹ در تئاتر کامرنی[۲۵]) با موفّقیّت زیاد روی صحنه آمدند، امّا مانند **روزگار خانوادهٔ توربین** هدف حملات خصمانهٔ روزنامه‌های شوروی قرار گرفتند. در بهار ۱۹۲۹ تمامی نمایشنامه‌های بولگاکوف ممنوع و درآمد او کاملاً قطع شد. او در مارس ۱۹۳۰ نامه‌ای به دولت شوروی نوشت و تقاضا کرد که اجازهٔ چاپ آثارش صادر شود. نتیجهٔ این تقاضای او تلفن استالین به تئاتر هنری مسکو بود که او را بار دیگر به‌کار در آنجا بازگرداند و او **نفوس مردهٔ**[۲۶] **گوگول** را برای اجرا در صحنه تنظیم کرد (که در ۲۸ نوامبر ۱۹۳۲ روی صحنه آمد).

سرنوشت نویسنده در نبرد برای استقلال فکری و هنری خود و حقّ او برای آفرینش هنری محور اساسی آثاری مانند نمایشنامهٔ **دار و دستهٔ دوروها**[۲۷] (یا **مولیر**[۲۸]، ۱۹۳۰)، رمان زندگینامه‌ای **زندگی مسیو دو مولیر**[۲۹] (۱۹۳۳)، و نمایشنامهٔ **آلکساندر پوشکین**[۳۰] که بعدها با نام **آخرین روزها**[۳۱] (۱۹۳۵) چاپ شد قرار گرفت. رمان اجازهٔ انتشار نیافت، **دار و دستهٔ دوروها** که چهارسال تمرین شده بود سرانجام در ۱۵ فوریهٔ ۱۹۳۶ روی صحنه آمد، امّا چاپ نقدی منفی بر آن در **پراودا** سبب شد که پس از ۷ روز اجرا توقیف شود. به دنبال این حادثه از اجرای کمدی عجیب‌وغریب **ایوان واسیلیویچ**[۳۲] ـ بازنگری اثر قبلی او به‌نام **سعادت**[۳۳] ـ و **آلکساندر پوشکین** جلوگیری شد.

بولگاکوف برای دوّمین‌بار شغل خود را به‌عنوان نمایشنامه‌نویس از دست داد. او در رمان **تئاتری**[۳۴]، با عنوان فرعی **یادداشتهای آدم مرده**[۳۵] (۱۹۳۷)، توصیفی به‌شکل تراژی-کمیک از تجربهٔ کاری خود در تئاترِ هنری به‌دست می‌دهد. سرانجام در پاییز ۱۹۳۶ از تئاتر هنری کناره گرفت و در تئاتر «بالشوی اپرا»[۳۶] به عنوان اُپرانویس مشغول کار شد. آخرین تلاش او برای بازگشتن به تئاتر هنری با نوشتن نمایشنامهٔ **باتوم**[۳۷] (نام قبلی‌اش **یک کشیش**[۳۸]، ۱۹۳۹) با شکست روبرو شد. نمایشنامه پیش از آغاز به تمرین توقیف شد. بولگاکوف چندین‌بار تقاضا کرد تا به او اجازه دهند برای دیدن برادرانش به پاریس برود، امّا دولت شوروی هرگز به او ویزای خروج از کشور نداد. بولگاکوف علی‌رغم پیشرفت بیماری و ضعف بینایی به‌نوشتن ادامه داد. او سالهای واپسین زندگی‌اش را وقف نوشتن **مرشد و مارگاریتا** کرد. بولگاکوف در ۱۰ مارس ۱۹۴۰ از دنیا رفت و در گورستان نوودویچیهٔ[۳۹] مسکو به‌خاک سپرده شد.

شهرت بولگاکوف در زمان حیاتش بیشتر به‌سبب نمایشنامه‌هایش بود. با وجود چندین نمایشنامهٔ توقیف‌شده دو نمایشنامهٔ **روزگار خانوادهٔ توربین** (که در فوریهٔ ۱۹۳۲ دوباره روی صحنه آمد) و اقتباس از **نفوس مرده** او را معروف کرد. امّا سالها پس از مرگش بود که به‌عنوان رمان‌نویس معروف شد. در ۱۹۶۰ چهار رمان او در شوروی چاپ شد، به‌چندین زبان ترجمه گردید، و برایش شهرتی بسیار پس از مرگ به‌ارمغان آورد. بولگاکوف از ژانرها و سبکهای روایی گوناگونی بهره گرفت. او استعداد شگرفی در تبدیل واقعیّت تلخ به قصّه‌ای شاد داشت. در آثار او ظرافت و شوخ‌طبعی با طنز و کنایهٔ تلخ درهم آمیخته است. امّا گاهی آخرین صحنهٔ داستانها و نمایشنامه‌های طنزآمیز بولگاکوف با مرگ و نابودی ناگهانی حالتی تراژیک پیدا می‌کنند. بولگاکوف از طرحهای طنز شروع کرد و پس از تجربهٔ داستانهای سوررئالیستی و عجیب به سبک گوگول سرانجام به رمان فلسفی رسید. او، با ارتقاءِ مسئلهٔ شرارت به عرصهٔ متافیزیک، واقعیّت زشت را دگرگون می‌کرد. بولگاکوف، با حملهٔ بیرحمانه به روزمرّگیهای مبتذل، دروغ، فریبکاری، و تزویر، محور اصلی مضامین آثارش را رودررویی‌های اساسی فرد با نیروهای متخاصمِ محیط خود، زورگویی حاکمان، و بیرحمی انسان بر انسان قرار می‌دهد. بولگاکوف با واردکردن چهره‌هایی مانند یشووا[۴۰] (یشوع) و پیلات[۴۱] (پیلاطس) در آخرین رمان خود دلبستگی‌اش را به اخلاقیّات در زندگی امروزی و مبارزهٔ بی‌وقفهٔ نور علیه تاریکی، همانگونه که دوهزارسال پیش نیز در جریان بود، نشان داد.

پی‌نویسها

1. Aleksandrovsky
2. Tatiana Lappá
3. Nikolskoe
4. Vyazma
5. Vladikavkaz
6. Batum
7. "The Extraordinary Adventures of a Doctor"
8. "Notes on the Cuffs"
9. "Bohème"
10. *The White Guard*
11. "Notes of a Young Country Doctor"
12. Lyubov Belozersky
13. Elena Shilovsky
14. *Diaboliad*
15. *A Treatise on Housing*
16. "The Fatal Eggs"
17. "Heart of a Dog"
18. *Adam and Eve*
19. *The Master and Margarita*
20. *The Days of the Turbins*
21. *Flight*

(abridged version), Trans. M. Glenny. London, 1967 (complete version).

Black Snow: A Theatrical Novel. Trans. M. Glenny. 1967.

Life of Monsieur de Molière. Tans. Mirra Ginsburg. 1970.

The White Guard. Trans. M. Glenny with "The House of the Turbins" by Victor Nekrasov. 1971.

Diaboliad and Other Stories. Trans. C. R. Proffer, Introd. C. R. and E. Proffer. 1972.

The Early Plays. Trans. and Introd. C. R. and E. Proffer. 1972.

SECONDARY LITERATURE

Two special issues devoted to Bulgakov: *RLT*, no. 15 (1978). Ed. C. R. and E. Proffer. *CASS*, 15, no. 2-3. (1981).

Ed. Nadine Natov. M. O. Chudakova, "Arkhiv M. A. Bulgakova," *Zapiski otdela rukopisei* 37 (1976).

Lesley Milne, *The Master and Margarita: A Comedy of Victory*. Birmingham, 1977.

R. W. Pope, "Ambiguity and Meaning in *The Master and Margarita*: The Role of Afranius," *SlavR* 36, no. 1 (1977).

E. Proffer, "On *The Master and Margarita*". In *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*. Ed. E. J. Brown. 1973.

A. Colin Wright, *Mikhail Bulgakov: Life and Interpretation*. Toronto, 1978.

کتابنامهٔ فارسی

مرشد و مارگاریتا، ترجمهٔ عباس میلانی، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.

دل سگ، ترجمهٔ مهدی غبرائی، تهران، اقبال، ۱۳۶۸.

برف سیاه، ترجمهٔ احمد پوری، تهران، قطره، ۱۳۷۰.

«مرفین»، ترجمهٔ هرمز داورپناه، **مرفین**، تهران، دبیر، ۱۳۷۰.

22. *Zoika's Apartment*
23. Vakhtangov
24. *The Crimson Island*
25. Kamerny
26. *Dead Souls*
27. *A Cabal of Hypocrites*
28. *Molière*
29. *Life of Monsieur de Molière*
30. *Alexander Pushkin*
31. *The Last Days*
32. *Ivan Vasilievich*
33. *Bliss*
34. *Theatrical Novel*
35. *Notes of a Dead Man*
36. Bolshoi Opera
37. *Batum*
38. *A Pastor*
39. Novodevichye
40. Yeshua
41. Pilate

Selected Bibliography

WORKS

Diavoliada. 1925.

Dramy i komedii. Introd. V. Kaverin. 1965.

Izbrannaya proza. Introd. V. Lakshin. 1966.

P'esy. Paris, 1971.

Romany. Introd. K. Simonov. 1973 and 1978.

Izbrannoe. Introd. E. Sidorov. Afterword by M. Chudakova. 1980.

Sobranie Sochinenii. Vol. 1 of the 10-volume *Collected Works*, ed. and introd. E. Proffer. Ann Arbor, 1982.

TRANSLATIONS

The Master and Margarita. Trans. Mirra Ginsburg. 1967

ایلیا گریگوریویچ ارنبورگ

(۱۸۹۱ـ ۱۹۶۷)

هلن سیگال
محسن حکیمی

ارنبورگ روزنامه‌نگار، نویسنده، خاطره‌نویس، شاعر، و مترجم بود. او چهرهٔ سرشناسی بود که اغلب اتّحاد شوروی را در خارج از کشور نمایندگی می‌کرد. وی، که نویسنده‌ای پُرکار و جامع‌الاطراف بود، احتمالاً غربی‌ترین نویسندهٔ اهلِ شوروی نسل خود بود. آثار او، که از پاکسازیهای استالینیستی آسیب ندیدند، همچون هواسنجی جوّ سیاسی زمانه‌اش را منعکس می‌کردند. رمان وی به‌نام **آب‌شدن یخها**[1] (۱۹۵۴) نامی بود که او برای دوران فرهنگی و سیاسیِ روسیهٔ لیبرالیِ دورانِ مابعد استالین ساخته بود. خاطراتش به‌نام **مردم، سالها، زندگی**[2] (۱۹۶۱ـ ۱۹۶۵) به موضوعهای حسّاسی مثل نابودی یک نسل کامل از نویسندگان و هنرمندان در دوران استالین می‌پرداخت و به نویسندگانی چون **پائوستوفسکی**، نادیژدا ماندلشتام*، و **سالژنیتسین** «چراغ سبز» نشان داد تا خاطراتشان را منتشر کنند.

ارنبورگ در ۱۴ ژانویهٔ ۱۸۹۱ در خانواده‌ای یهودی، متوسّط، مرفّه، و بافرهنگ در کیف به‌دنیا آمد و در ۱۸۹۶ به مسکو رفت. در زمان دانشجویی به فعّالیّت انقلابی پرداخت و دستگیر شد؛ پس از آزادی در ۱۹۰۸ به پاریس رفت و تا ۱۹۱۷ که به روسیّه بازگشت در آنجا ماند. در ۱۹۲۱ دوباره روسیّه را ترک کرد و به‌عنوان خبرنگار خارجی **ایزوستیا** و روزنامه‌های دیگر شوروی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ را، جز در فواصل کوتاهی، در اروپای غربی و عمدتاً پاریس به‌سر برد. در ۱۹۳۶ـ۱۹۳۷ در اسپانیا بود و دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیا می‌نوشت. بین ۱۹۴۰ و ۱۹۴۱ در پاریس می‌زیست و شاهد اشغال این شهر ازسوی آلمانیها بود. در ۱۹۴۱ به مسکو بازگشت و در ۳۱ اوت ۱۹۶۷ در همان‌جا درگذشت.

ارنبورگ کارِ ادبی خود را با شعر آغاز کرد و از ۱۹۱۱ تا ۱۹۲۳ یازده مجموعهٔ شعر منتشر ساخت. اگرچه در طول زندگی‌اش به سرودن شعر ادامه داد، لیکن او را پیش از هرچیز به‌عنوان نویسنده و روزنامه‌نگار می‌شناسند. در ۱۹۱۳ گزارشگر شد و در ۱۹۲۲ نخستین اثر منثور خود را به‌نام **ماجراهای شگفت‌انگیز خولیو خورنیتو**[3] منتشر کرد. این اثر را که هجو غرب است بهترین کار او می‌دانند. قهرمان آن، که معلّمی به‌نام خولیو خورنیتو است، منفی‌گراست و می‌گوید «هنر کورهٔ آتش آنارشیسم است؛ هنرمندان مرتد، کوته‌بین، و شورشیانی خطرناکند.» از همین‌رو «الغای هرگونه هنر» را پیشنهاد می‌کند.

خولیو خورنیتو، به دی. ای. اعتماد کن[4] (۱۹۲۳)، **سیزده چیق**[5] (۱۹۲۳)، و **تابستان ۱۹۲۵**[6] (۱۹۲۶) گریبان اروپای غربی را می‌گیرند و آن را به‌نقد می‌کشند. ازسوی دیگر، ماجرای داستانهای **خودپرست**[7] (۱۹۲۵) و **خیابانی در مسکو**[8] (۱۹۲۷) در روسیّه واقع می‌شوند و به زندگی در شوروی در دوران «نِپ» (سیاست اقتصادی نوین) می‌پردازند. این آثار، رفتار غیراخلاقی و ضدّاجتماعی «نپ‌منها» و دزدان را در تقابل با بزرگمنشی، درستکاری اخلاقی، و ازخودگذشتگی فعّالان حزبی قرار می‌دهد. **بیرون از هرج و مرج**[9] (۱۹۳۳) نوشتهٔ ارنبورگ دربارهٔ ادبیّاتِ «برنامهٔ پنج‌ساله» است. این اثر، رمانی قوی و از بهترین کارهای ارنبورگ است و موضوع آن، مشکلاتِ ساختنِ جامعه‌ای صنعتی است.

در **سقوط پاریس**[10] (۱۹۴۱) ارنبورگ بار دیگر به اروپا باز می‌گردد. این اثر، که «جایزهٔ استالین» را نصیب او کرد، به تباهی و سقوط اروپای غربی می‌پردازد. **توفان**[11] (۱۹۴۷) ارنبورگ دربارهٔ ادبیّات جنگ جهانی دوّم است. توصیفهای او دربارهٔ تهاجم آلمانیها حاوی برخی از نخستین شرحها از فجایع نازیهاست. **آب‌شدن یخها**، به‌رغم ضعف هنری‌اش، مشهورترین رمان ارنبورگ است. این رمان، مضامین و حال و هوای ادبیّات روسیّه را در دوران خروشچف منعکس می‌کند.

خاطرات ارنبورگ، **مردم، سالها، زندگی** (۱۹۶۱ـ ۱۹۶۵)، به صورت دنباله‌دار در نشریّهٔ **نووی میر** منتشر شد. این اثر، که سخت مورد انتقاد نظام حاکم قرار گرفت امّا جوانان و غرب آن را ستودند، نوشتهٔ محتاطانهٔ نویسنده‌ای خودآگاه و خود ـ سانسورکن است که دنیا را خوب گشته بود و شمار زیادی از افرادِ حاضر در زندگی هنری و فرهنگی اروپا و روسیّه را در نیمهٔ نخست قرن بیستم می‌شناخت. ارنبورگ افراد گوناگونی را به‌نمایش می‌گذارد:

هنرمندان، نویسندگان، فیلمسازان، مدیران کنسرت، معلّمان، دولتمردان، و حاکمان. جذّابترین و درخشانترین بخشهای این اثر افرادی را وصف می‌کنند که او آنان را دوست می‌داشت یا می‌ستود. از این‌رو، **بابل**، **فالک**[12]، پیکاسو، **تسوتایوا**، و بسیاری دیگر که، به علّت ناهمرنگی با جماعت یا پاکسازی‌شدن، نامشان از دهۀ ۱۹۳۰ به‌بعد تابو شده بود در صفحات این اثر جان می‌گیرند. او نخستین کسی بود که نام آنان را دوباره زنده کرد و از «اعادۀ حیثیّت» رسمی‌شان خبر داد.

در مورد ارزیابی آثار ارنبورگ آشکار است که کیفیّت و حاصل کار رمانها و داستانهای کوتاه او ناموزونند. ایده‌های محوری آنها معمولاً جالب توجّه و هوشمندانه‌اند و طنز او گزنده است. بااینهمه، شخصیّتهای او بد پرورده شده‌اند، به‌زبان خودشان سخن نمی‌گویند، و بی‌روح می‌مانند. بدین‌سان می‌توان گفت که ارنبورگ روزنامه‌نگار و خاطره‌نویسی برجسته، شاعری میانمایه، و رمان‌نویس و داستانِ کوتاه‌نویسی خوب و گاه عالی بود.

پی‌نویسها:

1. *The Thaw*
2. *People, Years, Life*
3. *The Extraordinary Adventures of Julio Jurenito*
4. *Trust D. E.*
5. *Thirteen Pipes*
6. *Summer of 1925*
7. *The Self-Seeker*
8. *A Street in Moscow*
9. *Out of Chaos*
10. *The Fall of Paris*
11. *The Storm*
12. Falk

Selected Bibliography

WORKS

Polnoe sobranie sochinenii. 8 vols. 1928-29.

Sobranie sochinenii. 9 vols. 1962-67.

Letopis' muzhestva. 1974. *Stikhotvoreniya.* (Biblioteka poeta.) 1977.

TRANSLATIONS

See Lewanski, pp. 236-37.

See also: Selections from People, Years, Life. 1972.

The Life of the Automobile. 1976.

SECONDARY LITERATURE

G. Belaya, "Il'ya Erenburg," *Oktyabr',* 1961, no. 1.

Edward J. Brown, *Russian Literature since the Revolution.* 1982. Pp. 198-204.

V. Bryusov, "Stikhi o kanunakh," *Russkie vedomosti* 7, 6, (1916).

V. Erlich, *Problems of Communism,* no. 12 (1963) and no. 14 (1965).

Julian Laychuk, "The Evolution of I. G. Ehrenburg's Weltanschauung During the Period 1928-1934," *CSP* 12 (1970), pp. 395-416.

H. Oulanoff, "Motives of Pessimism in Erenburg's Early Works," *SEEJ* 11 (1967), pp. 266-77.

A. Rubashkin, *Publitsistika Il'i Erenburga protiv voiny i fashizma.* 1965.

Russkie sovetskie pisateli-prozaiki: Ukazatel'. Vol. 6, pt. 2. 1969.

K. Simonov, "Novaya povest' Il'i Erenburga (Ottepel')," *Literaturnaya gazeta* 17, 20 July 1954.

Marc Slonim, *Soviet Russian Literature.* 1977. Pp. 213-22.

T. K. Trifonova, *Il'ya Erenburg.* 1952.

———, "Erenburg." In *Istoriya russkoi sovetskoi literatury.* Vol. 4. 1971.

کتابنامۀ فارسی

در آنسوی رودخانه، ترجمۀ باروخ، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

شیر در میدان، ترجمۀ ع. مهرداد، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

صلح، ؟، تهران، ؟، ؟.

«پائولف نیکدل»، ترجمۀ همایون نوراحمر، **هیولا و چند داستان از نویسندگان مختلف**، تهران، گلشائی، ۱۳۵۴.

بازگشت از اتازونی، ترجمۀ م. بابک (چاپ سوم، تهران، نشر باهم، ۱۳۵۷).

کوچه‌ای در مسکو، ترجمۀ م. کاشیگر، تهران، دنیا، ۱۳۵۸.

سقوط پاریس، ترجمۀ ذبیحا... منصوری، تهران، ؟، ؟.

سقوط پاریس، ترجمۀ محمد قاضی، تهران، کتاب زمان، ۱۳۶۹.

«دربارۀ ارنست همینگوی»، ترجمۀ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، انتشارات به‌نگار، ۱۳۶۸.

اوسیپ امیلیویچ ماندلشتام

(۱۸۹۱ـ۱۹۳۸)

اومری رانین
عبدالله کوثری

یکی از شخصیّتهای اصلی رمان ولادیمیر **نابوکوف افتخار**[1] (۱۹۳۲)، که معلم کیمبریج است می‌گوید که با سلطهٔ بلشویسم بر روسیّه کار این کشور چنان ساخته شد که دیگر قدّ راست نخواهد کرد و از این‌پس باید روسیّه را چون گلدان عتیق یونانی در موزه بگذاریم. براستی هم، دورهٔ کوتاه شکوفایی فرهنگ اروپایی در روسیّه که به دورهٔ پطرزبورگ شهرت یافت و غولهایی چون آلکساندر **پوشکین**، نیکالای **گوگول**، لیف **تالستوی**، و بسیاری شاعران و نویسندگان دیگر را در دامان خود پرورد عمری کوتاهتر از دو قرن داشت و با انقلاب ۱۹۱۷ به‌پایان آمد.

بزرگترین فیلسوف مذهبی روسیّه، ولادیمیر **سالاویّوف**، و نسلی کامل از شاعران سمبولیست آنگاه که به تندیس مشهور پطرکبیر که ماری را لگدکوبِ اسب خود می‌کند می‌اندیشدند و در آن معمّای اخلاقیی که پوشکین در شعر **سوار مفرغی**[2] (۱۸۳۳) مطرح کرده بود تأمّل می‌کردند جملگی «با زبان نفرین‌شدهٔ پیشگویی» از سقوطی قریب‌الوقوع سخن می‌گفتند. آن معمّای اخلاقی چنین بود: آیا «هیولای کین‌توز آشوب» که تلاشِ فوق‌انسانیِ بنیانگذار امپراتوری و وارثان معنوی‌اش بند بر آن نهاده بود امّا یکسره نابودش نکرده بود سرانجام بر این امپراتوری چیره می‌شد؟

شاعران و متفکّران بارآمده در واپسین دورهٔ باروری فرهنگ روسیّه، یعنی دوره‌ای که نیکالای آتسوپ* شاعرْ «عصر سیمین»اش نام نهاده بود و پروفسور آلیگ[3] عنوان سزاوارتر عصر «طلای سفید» را برایش برگزیده بود، بر حسب تلقّی خود از آن سیلِ بنیان‌کنِ قریب‌الوقوع، به دو گروه تقسیم می‌شدند. برخی بر این عقیده بودند که این فاجعه مکافاتی عادلانه برای روسیّهٔ پرنخوت دوران پطرکبیر است که، همچون امپراتوری بیزانس در دوران قدیم، عهدی را که مسیح با عشق بسته بود به فراموشی وانهاده است و دل به قدرت و شکوه‌گذرای رُم سپرده، شکوه و قدرتی که شالودهٔ آن بیداد اجتماعی و سرکوب سیاسی است. در ۱۸۹۴ سالاویّوف در شعر «ایلغار مغول»[4] چنین پیش‌بینی کرد:

آه، روسیّه، شکوه پیشین را فراموش کن؛
عقاب دوسر دیگر درهم شکسته است
و پاره‌پارهٔ پرچم تو
بازیچهٔ کودکان زردپوست شده است.

لرزه و بیم‌اش به خاکساری خواهد کشاند
هر آنکس که گستاخی ورزد و عهد عشق مسیح بشکند.
سوّمین رم اکنون در خاکستر خود خفته است
و بی‌گمان چهارمینی در کار نخواهد بود.

اینّاکینتی **آننسکی**، پدر جنبش مابعدسمبولیسم روسیّه و شاعری باحساسیّت اخلاقی فراوان، آنگاه که به روحیّهٔ عصیانی می‌اندیشید که چند نسل از روشنفکران رادیکال ستایشگر آن بودند عقیده‌ای بدبینانه‌تر از این بر زبان می‌آورد:

آنچه آن جادوگر [پطر] به ما داد سنگ بود و سنگ
و رودی گل‌آلوده و زردرنگ،
نیز برهوتی از میدانهای شهر،
آنجا که هرروز، پیش از سپیده‌دم، مردمان را به‌دار می‌کشند؛

و آنچه ما بر این خاک داشته‌ایم،
آنچه عقاب دوسر را پر پرواز تا اوج آسمان می‌داد،
آن غول ایستاده برصخره با تاج افتخار گلی سیاه،
فردا بازیچهٔ دست کودکان خواهد شد.

اگرچه دلیر بود و هول‌آور،
بارهٔ توفنده‌اش به او خیانت کرد؛
تزار درکشتن مار درماند
و، میخکوب‌شده بر آن صخره، بدل به بت ما شد.

دیگران، ازجمله متفکّران مذهبی و مورّخانی چون دمیتری **مرشکوفسکی**، از این که پطرزبورگ را «خطایی ملعنت‌بار» به‌شمار آورند سر باز می‌زدند و تأکیدی جدل‌آمیز و پرتناقض بر دستاوردهای پطر داشتند. به‌گمان ایشان «راه پطر راه مسیح» بود. در چشم روشنفکران روس، حتّی غرب که روی به سقوط داشت، به گفتهٔ آلکسیی **خامیاکوف** متفکّر بزرگ اسلاووفیل، «سرزمین معجزه‌های مقدّس» بود.

نامورترین شاعر این دوران، آلکساندر **بلوک**، در شعر روایی ناتمام خود، **مکافات**[5] (۱۹۱۰-۱۹۲۱)، پایان قرن نوزدهم در روسیّه را سالهایی سرشار از فلاکت بیمارگون توصیف می‌کرد، اروپا را به‌رغم نافرهیختگی‌اش به‌دیدهٔ تحسین می‌نگریست، و آنجا را سرزمینی می‌دید که در آن:

کاژ بی‌وقفه پیش می‌رود،
حال آنکه در اینجا غروب مأیوس،
مثل همیشه، چشم بر باتلاق می‌دوزد.

بااینهمه وقتی روسیّهٔ ساختهٔ پطر سقوط کرد همین شاعر اروپا را به‌سبب جنگی کین‌توزانه که دنیا و روسیّه را به‌نابودی می‌کشید ملامت کرد و آن جنگ را «واپسین خیانت به روح موسیقی» دانست. بلوک که میان مسیحیّت و بربریّت نوین گرفتار شده بود در شعر «سکاها»[6] (۱۹۱۸) چنین پیش‌بینی کرد:

هونهای ددمنش از راه می‌رسند،
آنان که جیب مردگان را می‌کاوند،
شهرها را آتش می‌زنند، اسبان را به کلیسا می‌رانند،
و گوشت برادران سفیدپوست را بر آتش کباب می‌کنند.

کسانی نیز بودند که این تباهی را همچون تحقّق آرزوهای هزاره‌ایِ خود خوشامد می‌گفتند. آندریی **بیلی** و والیری **بریوسوف**، از پیشگامان سمبولیسم، و شاعران روستاییی همچون سرگیی **یسینین** و نیکالای **کلیویف** از آن‌جمله بودند. فوتوریستهایی چون ولادیمیر **مایاکوفسکی** سقوط روسیّهٔ پطر را تحقّق رؤیای پیشگامانهٔ خود به‌شمار می‌آوردند، یعنی ریشه‌کن‌شدن فرهنگ قدیم و پیروزی هنر جدید که قرار بود در خدمت فاتحان باشد و بیانگر آرمانهای فوتوریستها، قدرت، سرعت، کارآیی، و ستیزه‌جویی گردد. همهٔ آنان، از شاعران روستایی کوته‌فکر تا فوتوریستهای جهان‌وطن، نگاهی کین‌توزانه به غرب داشتند یا، در بهترین حالت، همچون باریس **پاسترناک**، اروپایی‌ترین شاعر روس، غرب را با دلی آکنده از حسرت ردّ می‌کردند:

اشک وداعش هنوز خشک نشده،
آن که تمام شب را گریسته است؛
روح او غرب را ترک می‌گوید:
در آنجا کاری ندارد.

آنگاه که به آن دوران می‌نگریم این نکته معنایی خاصّ می‌یابد که اوسیپ ماندلشتام، شاعری که هیچ‌گاه به انکار غرب برنخاست و با اینهمه همچون دو شاعر دیگر، نیکالای **گومیلیوف** و آنّا **آخماتووا**، که نزدیکترین یاران او بودند، حاضر به ترک روسیّه نشد، در ورشو به دنیا آمد، یعنی شهری که بلوک در شعر **مکافات** آن را «حیاط خلوتِ کثیفِ لهستانیِ روسیّه» نامیده بود، شهری «ورم‌کرده از خواب و خیالی کین‌توزانه» که تنها مایهٔ حیات آن «راه‌آهن اروپاست که فولاد مطمئن‌اش در مه نمناک برق می‌زند.» کار بلوک این بود که با زبانی گویا میراث دوران خود را بیان کند و الگویی برای تولّد دوبارهٔ این میراث در اذهان نسلهای بعد پدید آورد. شعر و نثر موجز او همچون بطری دربسته‌ای بود افکنده در دریای خروشانی از خون و ویرانی که تنها دو دهه بعد از مرگِ شهادت‌گونِ او از آب گرفته شد تا فرهنگ راستینی را به‌چالش بخواند که همواره ارزشهایی خاصّ را پذیرا می‌شود و خود، به‌گفتهٔ ماندلشتام در تعریف شعر کلاسیک، به‌صورت «آنچه باید باشد، نه آنچه بوده است» درک می‌شود.

اوسیپ ماندلشتام یهودی بود و از رده‌ای گمنام از تبار سرشناس و روحانیِ ماندلشتام که، از دوران روشنگریِ یهود، پزشکان، فیزیکدانان، صهیونیستها و تشابه‌طلبان[7]، مترجمان کتاب مقدّس، و گوگول‌شناسانی در دامان خود پرورده بود. پدر شاعر، امیل ونیامینوویچ ماندلشتام[8]، تاجر چرم بود و یهودیی پایبند به شعائر مذهبی که روسی و آلمانی درس می‌داد و آثار سیگر، گوته، و رمانتیکهای آلمان را مطالعه می‌کرد. او نمایندهٔ مفلوک و درعین حال دوست‌داشتنی نسلی جانیفتاده و میانجی بود که تلاشش برای بیان احوال و اثبات وجود خود بعدها در خاطرات نخستین دانشجوی یهودی در روسیّه، یعنی ماندلشتام دیگر (اری-لیب[9]) چنین توصیف شد: «شبحِ شهیدِ روحی فاقد جسم.» مادر شاعر، فلورا اوسیپوونا[10]، که نام خانوادگی‌اش وربلوفسکی[11] بود، در ویلنا[12] زاده‌شد و در همان‌جا تحصیل کرد. خانوادهٔ او شاخه‌ای از یهودیان فرهیخته و تشابه‌طلب بود که با خانوادهٔ ونگیروف*، نویسندهٔ تاریخ ادبیّات روسیّه، پیوند داشت. این بانو که خود معلّم پیانو بود و ذوق و پسند هنری‌اش ریشه در سنّتهای روشنفکری روس داشت عشق به موسیقی و ادبیّات روسیّه را به پسر خود منتقل کرد.

اوسیپ همان ایوسیف در زبان محاوره‌ای روستایی و عامیانه است. امروزه این نام میان یهودیان روسیّه رواج بسیار دارد، امّا یک

قرن پیش نشانه‌ای از تمایل به روسی‌شدنِ آگاهانه بود. یکی از خویشاوندانِ دور اوسیپ امیلیویچ، و نیز همنام او، که گوگول‌شناسی مشهور بود و در دانشگاه هلسینگفورس[13] تدریس می‌کرد، ایوسیف امیلیانوویچ[14] بود که نام پدری خود را به روسی برگردانده بود. هرکس به‌سراغ زندگی ماندلشتام می‌رود باید به تأثیر مهمّ کلمات در مقالهٔ ماقبل آخر کتاب او، **صدای زمان**[15] (۱۹۲۵)، که شرحی از رویدادهای زندگی و خاطرات اوست توجّه کند:

> من اصلاً از کار تالستویها و آکساکوفها [از خانواده‌های سرشناس اسلاووفیل] و آن نوّه‌نتیجه‌های باگروف[16] نام [اشاره به خاطرات کودکی سرگیی **آکساکوف**] سردرنمی‌آورم که چه‌طور نسب‌نامه‌های خانوادگی و خاطرات حماسه‌وار خانگی‌شان را به رخ این‌وآن می‌کشند. رازنوچینتسها[17] [این کلمهٔ روسی به افراد تحصیل‌کرده‌ای اطلاق می‌شود که تبارشان یا خودشان در زمرهٔ اشراف نبودند و در عین حال دیگر به آن لایهٔ اجتماعی که خاستگاهشان بود نیز تعلّق نداشتند] نیازی به خاطرات ندارند، همین‌قدر کافی است که بگویند چه کتابهایی خوانده‌اند؛ زندگینامهٔ آنها همین است و بس.

حتّی روزتولّد او، ۳ ژانویهٔ ۱۸۹۱، در تقویم یولیانی (و ۱۵ ژانویه در تقویم گریگوریانی که بعد از انقلاب رسمیّت یافت) به‌سبب تداعی ادبی‌اش برای شاعر اهمّیّت خاصّ داشت. ماندلشتام در ۱۹۳۷ در «ابیاتی دربارهٔ سرباز ناشناس»[18] با تأکید می‌نویسد:

> من در شب دوّم یا سوّم ژانویه زاده شدم،
> در سال نامطمئن نودویک یا یکی دیگر.

این همان شبِ بارشِ نخستین برف در فصل پنجم **یوگینی آنیگین**[19] (۱۸۲۵ـ۱۸۳۱) پوشکین است، شبی سربسر نشانه‌های شوم و نحس که از مرگ فجیع یکی از شخصیّتهای داستان خبر می‌دهد، یعنی شاعر جوان و آرمانخواه، لینسکی[20]. در این فصل خواننده گویی پیشاپیش مرگ پوشکین را به‌چشم می‌بیند. ماندلشتام بعدها این واقعه را «سرچشمه و برهان فرجامین» زندگی خلاّق شاعر توصیف کرد.

احساس ژرف بیهمتابودنِ موهبتِ زندگی («به‌پاس لذّت بی‌های‌وهوی نفس‌کشیدن و زیستن،/ بگو، چه کسی را باید سپاس گویم؟») درآمیخته با احساس پیشاپیش مرگی محتوم، همچون نمادی از واقعیّتِ غایی زندگی، در شعر ماندلشتام موج می‌زند («راست است آیا که من واقعاً هستم/ و مرگ براستی فرا خواهد رسید؟»). بعدها این حسِّ پیشاپیش گنگ به انتظاری تراژیک و آگاهانه و پذیرش مرد و مردانه بدل شد که یکی از سرچشمه‌های آن تأمّل ژرف در مرگها و آخرین اشعار شاعران بزرگ روس بود که ماندلشتام در شعرهای خود اغلب به آنها اشاره می‌کند. او در مقاله‌ای دربارهٔ پوشکین و اسکریابین[21] (۱۹۱۶) از «شکوه روزافزون هنرمند در چشم مردمان پس از مرگ او» سخن می‌گوید که پاسخی است به «خلأ عظیمی» که بعد از مرگ رهایی‌بخش هنرمند برجا می‌ماند: «یاوژ تنها آن چیز زاید است؛/ آنچه پیش رو داریم، نه پیمایش قطره‌ای که سنجش ژرفایی است.»

گویی هر شاعر برای خود از چیزی برخوردار است که رامان **یاکوبسون** آن را «اسطورهٔ شخصی» می‌نامید. این اسطورهٔ شخصی همچون اسطوره‌ای راستین می‌کوشد تا الگوهایی علّی و معنادار برای هستی پدید آورد، چارچوبی که به‌خودی‌خود زندگی را مفهوم و ارزشی عامّ می‌بخشد و بدون آن هستی چیزی نیست مگر ماجرایی هراسناک و بیمعنا؛ همچنانکه ماندلشتام در مقاله‌ای دربارهٔ دانته آلیگیری (۱۹۳۳) می‌نویسد، «به‌کلّی دورافتاده از گذشته و آینده، اکنون بدل به ترس محض می‌شود، بدل به خطر می‌شود.» تولّد نیِ متفکّر و آوازخوانِ پاسکال و **تیوتچف** از دل آشوب، و مرگ آن در قلمرو کیهان، بدین‌هوا که ـ به گفتهٔ آپالّون **گریگوریف**، یکی از شاعران دلخواه ماندلشتام ـ «با تلاش و آزمون مداوم در پی تزکیهٔ خود و آفرینش خود باشد،» الفبای اسطورهٔ خویشتن شاعرانهٔ ماندلشتام است:

> از تالابی پلید و لزج برآمدم،
> خش‌خش‌کنان در کنار نئی؛
> شورمندانه، کاهلانه، نرم و مهربان،
> در حیات ممنوع نفس کشیدم. [۱۹۱۰]

> وه که چه مشتاقم،
> تا، بی‌آن‌که کسی احساسم کند،
> در پیِ پرتوی پرواز کنم
> آنجاکه وجود ندارم. [۱۹۳۷]

> این را به زمزمه‌ای محتاطانه می‌گویم،
> چراکه وقت آن نرسیده است:
> راه بردن به بازی شگفت آسمان
> عرق‌ریختن می‌طلبد و تجربه می‌خواهد.

> و زیر آسمانِ گذرایِ برزخ

اغلب فراموش می‌کنیم که
انبار پرنشاط افلاک
خانه‌ای فراخ است در اجارهٔ زندگی. [۱۹۳۷]

و آنگاه که من بمیرم، کار خود کرده
و حقّ دوستیِ یار دیرین با همهٔ زندگان به‌جای آورده،
بگذار تا آسمان طنین‌انداز شود، گشاده‌تر و بالاتر،
تا سینهٔ مرا سراسر بیاکند. [۱۹۳۷]

نکات عمدهٔ زندگی ماندلشتام امروز در غرب بسیار بهتر شناخته شده است و این به‌سبب خاطرات مشهور بیوهٔ او و نیز تلاش زندگینامه‌نویسان باوجدان این شاعر است، نه شعرهای شگفت خودش. این نکته‌ای قابل درک است: زیبایی و شکوه شعر سترگ هم در ترجمهٔ امین و هم در «اقتباس خلاّق» رنگ می‌بازد. امّا از آنجا که بسیاری از اشعار ماندلشتام به فرهنگ غرب اشاره دارد جای دریغ است اگر پیام آن به «خوانندهٔ مقدّرش» نرسد. زندگینامهٔ ماندلشتام بیش از آنچه خود در **صدای زمان** دعوی می‌کند با شعر او پیوند دارد. یوری لوین[۲۲]، پژوهشگری اَهل مسکو، می‌نویسد:

ماندلشتام با وجود وحدت هنر و سرنوشتش پدیده‌ای است که در مقام یک الگو اهمّیّتی بنیادین دارد؛ او نمونه‌ای است از تحقّق کامل سرنوشت در هنر و در عین حال تحقّق هنر در سرنوشت. ماندلشتام ندایی است در طلب وحدت زندگی و فرهنگ؛ او طالب نگرشی جدّی (البتّه نه به‌معنای دانشگاهی این کلمه) به فرهنگ است که دوران ما ظاهراً هنوز لیاقت آن را ندارد. ...

ماندلشتام از آن‌روی که در حال‌وهوای زندگی روزمرّهٔ اتّحاد شوروی زیسته بود و از آنجا که ناسازگاری مفرطش با این زندگی، بدل به سازگاری با آن شد، و حتّی در این زندگی ریشه دواند، پیوندی، هشداری، و روشی است برای گذار از دوران معاصر ما به چیزی که هنوز وجود ندارد، امّا «باید باشد.» ماندلشتام ناچار بود [به نقل از نامهٔ او به یوری **تینیانوفِ** منتقد] «چیزی را در ساختار و ترکیبِ» نه‌تنها «شعر روسیّه»، بلکه در ساختار و ترکیب فرهنگ جهان تغییر دهد.

گاه هست که داستان مصائب و مرگ ماندلشتام پرده‌ای بر قامت شعر او می‌کشد، تا آنجا که نویسنده‌ای بزرگ که ستایشگر شاعر است به این عقیده می‌رسد که امروز شعر ماندلشتام در پرتو سرنوشت فاجعه‌بارش بزرگتر از آنچه هست می‌نماید (ولادیمیر نابوکوف در مصاحبه با **پاریس ریویو**[۲۳]، ۱۹۶۷). امّا معنا و اهمّیّت زندگی ماندلشتام، همچون اعجاز استقامت و پایداریِ معنوی که با آن هاله‌ای از شهادت بر گرد هنر او می‌درخشد، تنها با اتّکا بر واقعیّت تاریخیِ «ناسازگاری سازگارش» با محیط پیرامونْ روشن نمی‌شود. درخشش بیهمتای شعر او به‌سبب ماجرای غمبار مصائبش پیش چشم جهانیان آشکار شد، نه اینکه بزرگتر از آنچه بود جلوه کند. ماندلشتام در شعرش بر تقدیر مشترک نسل خود و بر سرنوشت خویش چیره شد و نه‌تنها هشداری و پیوندی تاریخی به‌دست داد، بلکه نویدبخشِ حیرتی همیشگی و شادی‌بخش شد برای هرکس که کلاف پیچیدهٔ شعر او را دنبال می‌کند تا پیامش را دریابد. ماندلشتام در یکی از آخرین شعرهایش در ۱۹۳۷ اعلام می‌کند که این نویدُ مستقلّ از تصویر شکننده، ذوب‌شونده، و میرای نویدآورنده است:

امروز، فرشته‌ای؛ و فرداکرمی در گوری؛
و چون فردا گذشت، تنها طرحی برجامانده.
آنچه بوده ــ گذشتن ــ فراتر خواهد بود از راه لگدخورده.
گلها نامیرایند و بهشت یکپارچه است.
و آنچه خواهد بود تنها نویدی است.

یکی دوسال پیشتر از آن، او در نوشته‌ای ناتمام ادّعانامه‌ای علیه ادبیّاتی نوشت که خود را به شرارتهای زندگی مشغول می‌دارد:

وقتی نویسنده خود را موظّف می‌داند که به‌هر قیمت که شده است «با زبانی تراژیک از زندگی سخن بگوید»، در حالی‌که بر تختهٔ رنگش جای رنگهای براستی متضادّ خالی است، و از آن مهمّتر اگر این نویسنده بی‌اعتنا باشد به قانونی که به‌موجب آن پدیدهٔ تراژیک، هرقدر هم که دامنهٔ بروز آن ناچیز باشد، سرانجام به‌گونه‌ای ناگزیر **تصویری عامّ از جهان** خواهد ساخت، آنچه به‌دست خواهد داد «محصول نیم‌ساختهٔ» هراس و ملال خواهد بود که موادّ خام این دو عنصر حسّ انزجار و تنفّر را برمی‌انگیزند و ناقدان بلندنظر آن را خوش‌بینانه «توصیف زندگی روزانه» می‌نامند.

هدف ماندلشتام در مقام هنرمند این بود که درد را وادارد که «همچون چوبدست شاهی در خیمهٔ پیامبر به شادمانی گل برآورد.»

پس ماندلشتام چگونه چیره شد بر «هراس و ملال» نهفته در عذاب نامأجور انسانی که چون «مصالح ساختمانی» به‌کار گرفته می‌شود («بردگان، برای خاموشی؛ و سنگها، برای ساختن») و توانست آنچه را که خود در مقاله‌ای دربارهٔ فیلسوف کاتولیک قرن

نوزدهم روسیّه، پیوتر **چادایف**، «تناقض دیرین میان سنگ فرسودهٔ بی‌احساس و فکر سامان‌بخش» می‌نامید برطرف کند؟

کودکی شاعر از یک‌سو تحت تأثیر دنیای سلطنتی پطرزبورگ بود که خانواده‌اش آنگاه که او نوزادی بیش نبود به آن پای نهاده بودند، و از سوی دیگر نشان از «آشوب‌زدگی جامعهٔ یهودی» داشت که زمینهٔ بلافصل هستی او بود. ماندلشتام در اشعار خود این‌دو عنصر را با ترکیبی از «رنگهای کاملاً متضادّ» مشخّص کرد: سیاه و زرد، سربند قوم یهود و درفش امپراتور:

تنها در آنجا که گنبد افلاک تابان است
ژنده‌پارهٔ سیاه و زرد به‌خشم می‌آید،
چنان‌که گویی زرداب آن عقاب دوسر
در هوا پراکنده است. [۱۹۱۵]

نور سیاه و زرد را بنگر، شادمانی یهودیّه را. [۱۹۱۷]

ناگهان پدربزرگم از درون مجریی سربند ابریشمین سیاه و زردی بیرون آورد، بر شانهٔ من انداخت، و وادارم کرد که کلماتی را با او تکرار کنم که ترکیبی از آواهای ناآشنا بود، امّا از لکنت زبانِ منْ آزرده شد و به‌خشم آمد. [۱۹۲۵]

قطعهٔ آخری که نقل کردیم برگرفته از **صدای زمان** است که نویسندهٔ بزرگ تاریخ ادبیّات روسیّه، شاهزاده دمیتری اسویتاپولک-میرسکی*، در مقاله‌ای چاپ‌شده در پاریس در ۱۹۲۵، آن را «یکی از چهار کتاب مهمّ روزگار ما» نامیده است. این کتاب یادمانی براستی جاودانه از سالهای تقدیرساز امپراتوری روسیّه و اتباع یهودی آن است، آنگاه که نخبگان خلّاق روس در تلاش رهایی و یکپارچگی فرهنگی به‌انکار سنّت پوزیتیویستی فایده‌گرای دههٔ ۱۸۶۰ برخاستند، روی به میراث قرن هجدهم و دوران پوشکین کردند، و در همان احوال نسلی کامل از یهودیان به تلاش معنوی سترگی دست زد تا، به گفتهٔ ماندلشتام، «خونی بیگانه» را در دلمشغولیِ باستانی تفسیر کتاب مقدّس، یعنی سنّت تلمودهای گتوهای یهودی‌نشین، جاری کند ـ و این همان سنّتی بود که به گونه‌ای نامحسوس بر نگرش شاعر بر کلام و کلّ پیکرهٔ شعر جهان تأثیر نهاده بود.

ماندلشتام خانوادهٔ خود و کلّ نسلی را که معاصر او بودند و در دورهٔ رکود فرهنگی زاده‌شده بودند «هشتادیهای محزون» زبان‌بسته می‌نامید: «ما به‌جای حرف‌زدن ونگ‌ونگ‌کردن را یاد گرفتیم، و تنها آنگاه که گوش به خروش پرتب‌وتاب دوران خود سپردیم و این موج یا کفی که بر تارک خود داشت ما را شستشو داد زبانی یافتیم.» اسویتاپولک ـ میرسکی در بررسی **صدای زمان** به «ترکیبی فاخر و بیهمتا از بی‌زبانی و هنر کلامی» اشاره می‌کند که در اغلب اشعار و نوشته‌های منثور ماندلشتام یافته می‌شود. این درواقع اشاره‌ای است به شعری از گومیلیوف، دوست ماندلشتام:

نشانه‌ای از شکوه افلاکی است
که این زبان‌بستگی والا،
همچون رحمت یزدانی،
به شاعر ارزانی می‌شود.

واژهٔ روسی Kosnoyazychie (زبان‌بسته) در روایت روسی کتاب مقدّس همان واژه است که در ترجمهٔ انگلیسی شاه جیمز به «slow tongue» [کندزبان] ترجمه‌شده و اشاره‌ای است به لکنت زبان موسی.

ماندلشتام در شعری که در سنّ نوزده‌سالگی سروده است در این ناتوانی اسفبار تأمّل می‌کند تا الهامی را بازگو کند:

ترسان‌شدم از این‌که زندگی خود را تا به آخر بپیمایم،
و از این‌که چون برگی از درخت بیرون جهم،
و به هیچ‌چیز عاشق نشوم،
و همچون سنگی بی‌نامِ در آب فرو روم؛

و در میان خلأ، همچون جانی زنده،
میخکوب‌شده بر صلیبی،
همچون موسی بر چکاد کوه،
از آن می‌ترسم که در ابرهای سینا ناپدید شوم.

پس رشته‌هایی را دنبال می‌کنم
که مرا با هرچیز زنده پیوند می‌دهد؛
و مقابله می‌کنم دود آرایه‌گون هستی را
با لوح مرمرین؛

و دست می‌گذارم از پشت نسج دام
بر لرزه‌های پرندگان گرم؛
و از اوراق پوسیده می‌زدایم
غبار اعصار را.

ماندلشتام، علاوه بر اشاراتی که به کتاب مقدّس دارد، در شعر

خود به آن ابیات غمبار پوشکین باز می‌گردد که هشتادسال پیش از او «ردّ مردهٔ» نام خود را که به‌یادگار بر صفحهٔ کتابی نوشته بود به «آرایه‌ای برای نوشتهٔ سنگ قبر به‌زبانی درنیافتنی» تشبیه کرده بود. نشانه‌ای از هستی شاعر، که در اینجا «مقابله» می‌شود با ردّ نازدودنی برجامانده از شاعر بزرگ پیش از او، اکنون از طریق ماندلشتام به «مخاطب مقدّر» بعدی، یعنی «خوانندهٔ آینده» که در دوردست نشسته است، منتقل می‌شود. ماندلشتام نه در پی شهرت بود و نه در هوای تقلید از شاعر بزرگ، آنچه او را برمی‌انگیخت راه‌بردن به هستی کلام شاعرانه بود. چندسال بعد او در بیانیهٔ آکمئیسم چنین نوشت: «آنانی **که هستند** در توطئه علیه خلأ و نابودگی شرکت می‌جویند. هستی هرچیز را بیش از خود آن‌چیز دوست داشته باش و هستی خود را بیش از خودت: این مهمّترین فرمان آکمئیسم است.» در آن‌زمان، آن سنگ «بی‌نام» که نشانهٔ فراموشیی بود که سرنوشتهای ناشناخته به آن می‌پیوندند خود بدل به نامی شده بود: **سنگ**[۲۴] ــ و این عنوانِ نخستین دفترِ شعرِ ماندلشتام بود که در ۱۹۱۳ منتشر شد.

شاعر که آورندهٔ فرامینی نامیرا در آستانهٔ دورانی بود که به‌انکار هستی در مقام تجلّی معنوی برخاسته بودَ تلاش می‌کرد تا خود هارونِ خود شود و راویی باشد برای گواهی کلام و شاهدی بر تلاش خود در ستیز با فراموشی، تحریف، و همه قیدوبندهای ابتذالات ایدئولوژیک مصری. اشاره به درخت بادام، عصای هارون، و رؤیای ارمیای نبی در نام خانوادگی‌اش («ماندلشتام» به‌معنای ساقهٔ بادام است) برای شاعر پیمانی نهانی بود برای «دست‌یافتن به زبان.»

ماندلشتام شعرگفتن را از مدرسه شروع کرد و مدرسهٔ او، دبستان تنیشف[۲۵]، یکی از بهترین، پیشرفته‌ترین، و لیبرال‌ترین مؤسّسات خصوصی روسیّه بود که مفاهیم آزادی سیاسی و مسئولیّت مدنیِ آگاهانه را تعلیم می‌داد. برخی از فارغ‌التّحصیلان این مدرسه، همچون نابوکوف و لغتشناس مشهور، ژیرمونسکی*، با نوعی دل‌آزردگی از تلاش معلّمان برای «نجات روح مدنی» شاگردان یاد می‌کنند. با اینهمه چنین که پیداست شاگردان مشهور مدرسهٔ تنیشف در یک‌چیز مشترکند و آن روحیّهٔ شاداب آزادی درونی، وفاداری، شجاعت اخلاقی، و عصیانی پرشور در برابر توهّمات هول‌انگیز و ظالمانه‌ای است که چنان قدرت مرگباری یافته‌اند که برجان میلیونها انسان قرن بیستم حکم می‌رانند.

ماندلشتام، برخلاف نابوکوف که ده‌سال بعد از او در آن مدرسه تحصیل می‌کرد، نتوانست در برابر وسوسهٔ فعّالیّت رادیکال مقاومت کند. نخستین اشعار او که ظاهراً در دورهٔ اوّلین انقلاب روسیّه در ۱۹۰۵ نوشته شده برجا نمانده است، امّا وضع روحی او و حال‌وهوای مدرسه در ایّام مقارن با جنگ ژاپن و ناآرامیهای اجتماعی روسیّه که بعد از آن جنگ فرا رسید در شعرهایی که دو دهه بعد می‌نویسد دیگربار زنده می‌شود. تصویرکانونی در اینجا پشته‌ای چوب، «کوهی از هیزم»، است که درواقع چشمگیرترین نشان حیاط مدرسه بود، پناهگاه نابغهٔ شطرنجبازِ کوچک و منزوی در رمان نابوکوف، دفاع[۲۶] (۱۹۳۰)، و سکّوی سخنرانی شاگردان مدرسه در گردهماییهای سیاسی:

آنگاه که سکّه‌های طلای روسی
غلتان‌غلتان به‌سوی سرزمین پرت‌افتاده، کُره، می‌رفت،
من به گلخانه پناه می‌بردم
با آبنباتی در کنج لُپ.

دوران، دوران حباب خنده بود
و غدّهٔ تیروئید.
دوران، دوران تاراس بولبا[۲۷] بود
و توفانِ پا در راه.

قدرتی خودپیرایه و عزمی جزم،
اسب تروا پیش می‌آمد،
و برفراز پشتهٔ هیزم سفیر اِتِر،
سفیر آفتاب و آتش.

هوا از هیزم پروار شده بود،
همچون کرمی در حیاط،
و «پترو پافلوسک»[۲۸] و تسوشیما[۲۹] خوشامد می‌شنیدند
برفراز پشتهٔ هیزم.

«به افتخار تزارزاده کلوروس[۳۰]!»
و ــ چشم بد دور ــ چه چالاک می‌رفتیم
بر فراز کوه به‌دنبال کلروفورم
با چکمه‌های ساق‌بلندمان.

از آن نوجوانی به‌در آمدم،
و راه من فراخ و گشاده است؛
رؤیاهای دیگر هست و آشیانه‌های دیگر،
امّا از شیطنت گریزی نیست. [۱۹۳۲]

روح تاراس بولبا، سرکردهٔ قزّاقان شورشی در کتاب گوگول، بر این شورشیان کوچک که در پیروزی ژاپن بر نیروی دریایی روسیّه

پایکوبی می‌کردند سایه افکنده بود. اندک‌زمانی پیش از آن ماندلشتام خردسال در اوج «امپریالیسمی کودکانه» به آب‌انداختن ناو زره‌پوش آسیلیبیا[۳۱] را که «چون کرمی درشت» به‌درون آب می‌لغزید ستایش کرده بود. این نماد قدرت روسیّه در نبرد تسوشیما با همهٔ سرنشینانش غرق شد. امّا بچّه‌ها بازهم شادمان بودند. اسب تروا براستی به‌راه افتاده بود. قدرت خودسرانه واکنشی قاطعانه را برمی‌انگیخت. هر بچّه‌مدرسه‌ایِ روس در سالهای پیش از انقلاب از قصّه‌ای تمثیلی که کاترین کبیر برای تهذیب اخلاق نوّه‌اش نوشته بود و گاوریلا **درژاوین** شاعر نیز پیوستی قصیده‌وار بر آن افزوده بود خبر داشت. شاهزاده کلوروس با کمک شاهدخت فلیسیتی[۳۲] به‌دنبال گل سرخ بی‌خاری که بر قلّهٔ کوه می‌روید از کوه بالا می‌رود و این گل نشانهٔ فضیلت و عدالت است. معلوم شد که این رؤیای ناکجاآبادی برای نسل جوان کلروفورم است. ماندلشتام از جناس میان کلوروس و کلروفورم که نخستین‌بار شاهزاده پیوتر **ویازمسکی** به‌کار برده بود سود می‌جوید و آن را به‌گونه‌ای ایهام‌آمیز با اتر، پنجمین جوهر آسمانی افلاطون، مقابل می‌نهد ـ آن «هوای کوهستانی» آرام و ملکوتیی که در شعر «باغ وحش»[۳۳] (۱۹۱۶)، قصیدهٔ صلح او به‌هنگام جنگ، توصیف شده است. تزارزادهٔ ناکام، آلکسیس، نوادهٔ کاترین کبیر، در ۱۹۰۴ زاده شد، آنگاه که ستارهٔ زرّین امپراتوری روسیّه در «سرزمین دوردست در کره» غروب می‌کرد. او وقتی که در ۱۹۱۸ همراه با پدر و مادر، خواهران، ملازمان، و سگ کوچکش تیرباران شد چندماهی بزرگتر از ماندلشتامِ سال ۱۹۰۴ بود. ماندلشتام این شاه‌کُشی را آخرین پرده از «نمایشنامهٔ خونین نهم ژانویه» می‌شمرد و در مقاله‌ای نوشتهٔ ۱۹۳۲ از آن یاد کرد. در این روز از ۱۹۰۵ تظاهرات صلح‌آمیز کارگران پطرزبورگ که شمایل‌به‌دست و دعابرلب می‌خواستند مصائب خود را مستقیماً با امپراتورِ خود درمیان بگذارند با قساوت تمام برهم زده شد و تلفات بسیار، ازجمله زنان و کودکان، برجای گذاشت. ماندلشتام معتقد بود خون آن بی‌گناهان تقدیر آخرین تزار را رقم زده بود. امّا این سطر از شعر، «من از آن نوجوانی بدر آمدم»، گویی تنها اشاره‌ای به دوران مدرسهٔ ماندلشتام نیست، بلکه اشاره‌ای به آن کودک هموفیلی شوربخت نیز هست که تنها گناهش این بود که از تبار کلوروس برخاسته بود، شاهزاده‌ای که در یافتن گل سرخ ناکام مانده بود.

شیطنتهای ماندلشتام از همان سالهای کودکی آغاز شد و تا پایان عمرش ادامه یافت. در ۲ مارس ۱۹۰۷ سقف تالار دومای دوّم، مجلس قانونگذاری روسیّه که بتازگی به فرمان امپراتور تشکیل شده بود، فروریخت. این رویداد را رادیکالها تلاشی برای سوءِقصد به‌جان نمایندگان قلمداد کردند و ماندلشتام که آن‌روزها بچّه‌مدرسه‌ایِ شانزده‌ساله‌ای بود در برابر کارگران محلّهٔ خود نطقی آتشین ایراد کرد. جای تأمّل است که آیا دلمشغولی بعدی شاعر دربارهٔ سنگ تیزهٔ تاق، سقف قوس‌دار، گنبد خدشه‌ناپذیر، بنّایی، و بام‌سازی، که در هزارتوی تداعیهای مذهبی، فراماسونی، تاریخی، سیاسی-اجتماعی، فرهنگی، و زیباشناختی بسط می‌یابد، از همین رویداد که گویی پیشاپیش از سقوط بنای سست پارلمانتاریسمِ جوان روسیّه خبر می‌داد سرچشمه گرفته است یا نه.

ماندلشتام در ۱۵ مهٔ ۱۹۰۷ دبیرستان را تمام کرد. در سپتامبر ۱۹۰۷، در فنلاند داوطلب پیوستن به سازمان مبارز سوسیالیست انقلابی شد که کارش ترور افراد بود، امّا سنّ‌وسال کم شاعر مانع پذیرش او شد. پدر و مادرش کاری عاقلانه کردند و او را برای دوربودن از معرکه به پاریس فرستادند؛ در آنجا مورّخ جوان، میخائیل کارپوویچ[۳۴] (بعدها استاد هاروارد شد)، شاعر نوجوان را دید که در گردهمایی سوسیالیستهای انقلابی با شور و جذبه گوش به سخنان تروریست و نویسندهٔ مشهور، باریس ساوینکوف[۳۵]، سپرده بود.

در پاریس بود که دورهٔ طولانی و پرشور شعرسرایی ـ نخستین دوره با اثراتی ماندگار ـ او را از شور و شرّ نوجوانی و رؤیای فداکاری در راه انقلاب شفا داد. بااینهمه، روحیّهٔ قهرمانی و گاه قدّیس‌وار تروریستهای روس، این میراث‌داران حزب آزادیخواهِ خلق که اعدام سیاسیِ مقامات حکومتی را که کمیتهٔ مرکزی حزب پوپولیستِ سوسیالیست انقلابی در پاسخ به بیداد اجتماعی و سرکوب سیاسی به مرگ محکوم می‌کرد برعهده می‌گرفتند و آنگاه خود دلیرانه پا بر سکّوی اعدام می‌نهادند، در جان ماندلشتام شاعر بجا ماند، حتّی زمانی که او به‌انکار هر گونه ترور رسید. (در ۱۹۱۸ وقتی لئانید کانگیسر[۳۶]، شاعر سوسیالیست انقلابی، اوریتسکی[۳۷]، رئیس‌پلیس اتّحاد شوروی، را به‌قتل رساند، ماندلشتام، به‌نقل از خاطرات بیوه‌اش، فقط این جمله را به زبان آورد: «چه کسی این مرد [کانگیسر] را قاضی کرده بود؟»)

در پاریس ماندلشتام در کارتیه لاتن[۳۸] (شمارهٔ ۱۲ خیابان سوربون) زندگی می‌کرد و گهگاه در کلاسهای دانشگاه حضور می‌یافت. زبان فرانسه را می‌آموخت، شعر فرانسه را مطالعه می‌کرد، و دلش برای فنلاند، و نه روسیّه، تنگ شده بود. با گومیلیوف آشنا شد که پنج‌سال از او بزرگتر بود و در آن‌زمان مجموعهٔ شعری بسیار بدیعی با عنوان **راه فاتحان**[۳۹] (۱۹۰۵) منتشر کرده بود که سرشار از رؤیای افتخار و ماجراهای غریب بود. گومیلیوف ستایشگر تئوفیل گوتیه و مکتب جوان «رمانتیک» در شعر بود که ژان مورئا برای مبارزه با یأس و ملال سمبولیستها پی نهاده بود. رفاقتی پایدار میان این‌دو پا گرفت و گومیلیوف بود که سرانجام خلعت شاعری را

بر اندام ماندلشتام پوشاند. ماندلشتام بعدها می‌گفت «هیچ‌کس مثل گومیلیوف شعر را درک نمی‌کند.» انتقادهای گومیلیوف تأثیری بنیادین بر تحوّل شعر ماندلشتام داشت، اگرچه پسند آن‌دو در اغلب موارد مغایر بود. آنچنانکه ماندلشتام در غزلی دربارهٔ گومیلیوف اشاره می‌کند، این شاعر بیش از هرچیز سبک ناب و دقیق گوتیه را ارج می‌نهاد و پل ورلن را بیش از حدّ سطحی و سبک می‌شمرد، حال آنکه ماندلشتام می‌کوشید بر آن روحیّهٔ عبوس که بر سمبولیسم روسیّه سنگینی می‌کرد چیره گردد و به «ترانهٔ خاکستری» ورلن روی آورد که در آن «ابهام و دقّت درهم می‌آمیخت».

شعری که ظاهراً در ۱۹۰۸ نوشته شد و حاصل مباحثات دو دوست بود خود نشانه‌ای است روشن از چیزی که بدل به بلندپروازی دیرپای شعر ماندلشتام شد.

در بده‌بستانی نامحدود و خلّاق،
بگو، کیست که بتواند چربدستانه
وقار خشک تیوتچف را با شور کودکانهٔ ورلن ترکیب کند
و نشان خود را بر این آمیزه بنشاند؟
که عظمت چیزی است در خور شعر روس،
که در آن بوسه‌های بهاری و جیک‌جیک پرندگان را می‌یابیم.

تصویر تیوتچفِ «باوقار و خشک»، بزرگترین شاعر متافیزیکی روسیّه که سرچشمهٔ «وجد کیهانی» و در عین حال منشأ «سردی یخگون» است، بارها در شعر و نثر ماندلشتام جلوه‌گر می‌شود و شاعر به ذوب‌شدن یخهای کوههای آلپ اشاره می‌کند که در نتیجهٔ آن تیوتچف «به خانه‌های ما» که در درّه جای گرفته است فرود می‌آید. شعری کوتاه از تیوتچف که ماندلشتام اغلب آن را نقل می‌کرد چنین است:

برف سپید می‌درخشد در درّه:
برف آب شده است و رفته است؛
سبزهٔ بهاری می‌درخشد در درّه:
سبزه می‌پژمرد و می‌رود.

اما کدام سده است که به‌سپیدی می‌تابد
آنجا بر فراز بلندیهای برف‌پوش؟
که هم‌اینک سپیده می‌افشاند
گلهای سرخ را بر آن بلندیها. [۱۸۳۶]

ماندلشتامِ جوان تناقض میان جاودانه و گذرا را از رمانتیکها و سمبولیستها به‌ارث برد و آن‌هم درست در زمانی که آننسکی و میخائیل **کوزمین**، پنجمین رکن عینیّت شکّاک در دل سمبولیسم روس، رفته‌رفته ابدیّت را وامی‌گذاشتند و به قدرت اشیاء توجّه می‌کردند. نشانهٔ این تغییر نگرش را در شعر ماندلشتام که در ۱۹۰۹ سروده است می‌بینیم:

با من از ابدیّت سخن مگو:
که آن را درنمی‌یابم؛
امّا عشق من و لاقیدی من چگونه می‌تواند
بر ابدیّت ببخشاید؟

می‌شنوم که چگونه رشد می‌کند
و غلت می‌زند همچنانکه نیم‌شب غلتان می‌شود؛
امّا آن‌کس که بسیار نزدیکش شود
بهایی گران خواهد پرداخت.

و من گاه دورادور لذّت می‌برم
در پژواک آرامِ
آواز حجم کف‌آلود آن،
و به چیزی می‌اندیشم که شیرین است و ناچیز.

ماندلشتام چندی بعد این تناقض دیرین را به‌روش بیهمتای خود حلّ کرد و این روش خود یکی از مضامین ثابت شعر او شد. آلکساندر ژولکوفسکی[۴۰] این مضمون را چنین توصیف کرده است: «به‌کارگیری روشها و ابزار انسانی و کودکانه مثل نفس‌کشیدن، خوردن، و نوشیدن برای چیره‌شدن بر مضامین و موضوعات عظیم و ابدی». نمونه‌ای گویا از این روش شعری است که شاعر در ۱۹۱۴ نوشته است و در آن یخهای ابدی آلپ در شعر تیوتچف بدل به «یخدان چارچرخهٔ» بستنی‌فروش می‌شود:

در دنیای شکلات با سپیده‌ای صورتی‌رنگ،
در شیرفروشی آلپ،
پر می‌کشد رؤیا...
و با نگاهی تشنه کودک ولگرد چشم می‌دوزد
بر صندوق آکنده از سرمای جادویی.

خدایان هم نمی‌دانند که او چه می‌خواهد بردارد.
خامه‌ای تراش‌خورده چون الماس
یا دو نان بستنی آکنده از براده‌های یخ؟

امّا یخ ابدی بزودی ناپدید خواهد شد
زیر تراشهٔ نازکی از چوب که در آفتاب می‌درخشد.

بندی از دعای عشای ربّانی «همچون نیمروزی ابدی بر قرار خود خواهد ماند» در شعر ماندلشتام بازتاب می‌یابد، امّا آنچه در اینجا ابدی می‌شود «طعم خامهٔ غلیظ و بوی پوست پرتقال» است.

دربارهٔ مذهبی‌بودن ماندلشتام بسیار سخن گفته‌اند، و همان‌طور که هفت شهر یونان خود را درخور نام زادگاه هومر می‌دانند دست‌کم سه نحله از منتقدان سختکوش دعوی شناخت روح این شاعر روس یهودی را دارند. محقّق نکته‌بین امریکایی، رابرت آلتر[41]، به این گزافگوییهای مذهبی اعتراض می‌کند: «اوسیپ ماندلشتام نه به آیین یهود معتقد بود و نه به دین مسیح: او به شعر اعتقاد داشت.» این به‌یک معنا درست است، یعنی ماندلشتام برای تماشا به کلیسا می‌رفت، نه برای عبادت. تا آنجا که می‌دانیم از هیچ‌یک از فرقه‌های خاصّ مذهبی پیروی نمی‌کرد و ماندلشتامِ شاعر نیز مذهب را همچون دستمایه‌ای برای شعر به‌کار می‌گرفت، نه بالعکس. امّا این نیز هست که ماندلشتام با صداقت کامل به انواع مذاهب و فلسفه‌های شبه‌مذهبی روی می‌آورد تا به «جهان‌بینیِ منسجم» و «احساس درونی حقّانیّت» که بدون آن نوشتن را ناممکن می‌دانست دست یابد. او با سهولتی شگفت‌آور و با یقینی اقناع‌کننده تا ژرفای عاطفی نیایش مذهبی رخنه کرد و ژرفترین دستاوردهای اندیشهٔ مذهبی را به‌عنوان سرچشمهٔ همسانیهای زنده در رویکرد خود به رمز و راز کلام شاعرانه و رابطهٔ آن با تاریخ و جامعه مورد استفاده قرار داد.

ماندلشتام در مقالهٔ «آ. بلوک»[42] (۱۹۲۲) از «نیاز به کیش برای تخلیهٔ هدفمند شور و توان شاعرانه» سخن می‌گوید، امّا در مورد خودش این «کیش» نه غایت، بلکه علّت سرودن شعر بود، علّت آن بود «که در ازای اندرزهای معنوی‌اش» چیزی طلب نمی‌کرد. در قلمرو آیین مسیحی، این کیشْ آزادی خلّاق نهایی را به شاعر ارزانی می‌داشت: «ژام [فرانسیس ژام، شاعر کاتولیک فرانسوی] آوازی چون چکاوک دارد، چراکه کشیشی کاتولیک او را اندرز می‌دهد.»

رابطهٔ میان فرهنگ و کیش در چشم ماندلشتام دوسویه بود و این تنها به‌علّت رویکرد تاریخی او به معیارهای متغیّر ایدئولوژیک نبود، یعنی رویکردی که به او امکان می‌داد، به‌گونه‌ای متناوب، بر ماهیّت کلیسایی و عامیانهٔ زبان شعر روسیّه تأکید ورزد، بلکه بدین‌سبب نیز بود که در اندیشهٔ او علّت و غایت گاه باهم جا عوض می‌کردند و گاه درهم می‌آمیختند. این بخصوص در لغزشهای قلمی هوشمندانهٔ او هویدا می‌شود که خود لغزشگاهی است برای مفسّرانی که در برابر «خطاهای مسلّم» او و اهمّیّت این خطاها توجّهی به این گفتهٔ مشهور گریگوریف نداشتند که «لغزشهای فنّی» هنرمند بزرگ پیش‌بینی ناخودآگاه و نشانهٔ راه‌حلّهایی جدید و نامنتظر برای مبرمترین پرسشهاست. ماندلشتام در یکی از آثار منثور پختهٔ خود، **سفر به ارمنستان**[43] (۱۹۳۳)، وجه امری فعل آیندهٔ زبان لاتین را که در صیغهٔ مجهول بیان می‌شود «نمونهٔ گویایی از فرهنگ روسیّه می‌شمرد، یعنی تنها نه 'آنچه باید باشد' بلکه نیز 'آنچه باید ستایش شود' ـ laudataca est.» در اینجا ماندلشتام وجه معلوم فعل آیندهٔ laudatura (به‌معنای «آنچه قصد ستایش دارد») را (با توجّه به پسوند مشترک آن با caltura) به‌جای صورتی از فعل laudanda که از لحاظ فنّی درست است می‌نشاند و بدین‌ترتیب رابطهٔ دوسویهٔ ثمربخش میان شعر و نیایش، و فرهنگ و کیش، را آشکار می‌کند.

دو نامه از ماندلشتام که پیش از نوزده‌سالگی نوشته است تلاش او را برای دست‌یافتن به گونه‌های مختلف تجربهٔ مذهبی آشکار می‌کند. او در یکی از شعرهای اوّلیّه‌اش این خواست را چنین بیان کرده بود: «زورق بی‌خانمان روح، آمادهٔ آزمون همهٔ بادها.» او در آوریل ۱۹۰۸ در نامه‌ای به ولادیمیر هیپیوس[44]، مدیر مدرسهٔ تنیشف و شاعری ممتاز، چنین نوشت:

> من همواره شما را نمایندهٔ اصلی ارزشمند و در عین‌حال زیانبار می‌دانستم، اصلی که همین تأثیر دوگانه جذّابش می‌کند. اکنون بروشنی درمی‌یابم که این اصل چیزی جز فرهنگ مذهبی نیست؛ نمی‌دانم که مسیحی است یا نه، امّا در هرحال مذهبی است... من دیرگاهی است که نومیدانه با شور و شوق ـ و حتّی در این اواخر آگاهانه ـ به‌سوی مذهب رفته‌ام. نخستین تجربه‌های مذهبی من به دورهٔ شیفتگی کودکانه‌ام به اصول مارکسیستی مربوط می‌شود و از آن شیفتگی جدایی‌ناپذیر است. امّا رابطهٔ میان مذهب و تعهّد اجتماعی در همان کودکی برای من گسیخته شد. در پانزده‌سالگی از آتش تزکیهٔ ایپسن [اشاره به براند[45]، اثر ایپسن، ۱۸۶۶] بیرون آمدم و، یکبار و برای همیشه، فردگرایی مذهبی و مخالفت با تعهّد اجتماعی را موضع خود کردم... وجدان مذهبی من هرگز از کنوت هامسون و نیایش «پان»[46]، یعنی خدایی که آدمی از آن آگاه نیست، فراتر نرفت و این کیش همچنان تا به امروز «مذهب» من است. (آه، خیالتان راحت باشد، این «مئونیسم» نیست و من رویهمرفته هیچ وجه مشترکی با مینسکی* ندارم.)

ردّکردن مئونیسم معنایی خاصّ دارد: نیکالای مینسکی، فیلسوف و شاعر که در آن ایّام در محافل کم‌توقّع‌ترِ روشنفکران

محبوبیّتی داشت، به کژپسندی شهره بود. در نظام فکری او وحدت مطلق آغازینْ (خدا) خود را در شور و جذبه‌ای خلّاق فداکرده است تا لذّتِ بودن را نثار مخلوقِ کثیر کند و این مخلوق کثیر با دریافت تضادّ میان بودن خود و نابودن وحدت به شور و جذبهٔ مذهبی نائل می‌شود. این فکر ریشه در سنّت گنوسیهای باستان داشت که مجمع «روزنکرویتسیان»[47] آن را حفظ کرده بود. این نظام فکری در شکل اصیل خود بر فلسفهٔ آفرینش هنری ماندلشتام و بخصوص گومیلیوف تأثیر نهاده بود. راه‌حلّ پیشنهادی گومیلیوف «فناشدن همچون وحدت و شکوفاشدن همچون کثرت» و توصیف ماندلشتام از منارهٔ گوتیک که «آسمان را زخم می‌زند و از تهی‌بودن آن شکوه دارد» نمونه‌های آشکار این تأثیرگذاری است.

نامهٔ دیگر ماندلشتام که تلقّی او از ایمان را نشان می‌دهد مورّخ اوت ۱۹۰۹ است. در فاصلهٔ این دو نامه او با شور و شوق درگیر نوشتن و سفر بود. شخصیّت فردی او که دوستش، آخماتووا، آن را «پرسه‌گردی به‌معنای والای کلمه» توصیف می‌کرد که بیش از چند ماه در هیچ‌جا دوام نمی‌آورد براستی مصداق این توصیف بود. در تابستان ۱۹۰۸ از پاریس به سویس و ایتالیا رفت و از جنوا دیدن کرد که بعدها خصوصیّات این شهر را در گوشه‌ای پرت‌افتاده از کریمه، فیودوسیا[48]، بازیافت. در پاییز آن‌سال به پطرزبورگ بازگشت و کوشید پای به حیات ادبی این شهر گذارد. به‌دیدار آننسکی، نابغهٔ فروتنی که شعرش در نهایت الهام‌بخش شاعران مابعدسمبولیسم روس شد، رفت و نیز در جلسات انجمن مذهبی-فلسفی که کانون احیای معنوی روسیّه بود شرکت جست. در ۱۶ مه ۱۹۰۹ ماندلشتام در جلسهٔ شعرخوانیی شرکت کرد که به سرپرستی آکادمی شعر برگزار می‌شد و همچنین در کارگاه شعری حضور یافت که ویچسلاف **ایوانوف**، مرشد فرهیختهٔ سمبولیستهای روس که خود هوادار ترکیب فرهنگ و مذهب و ترکیب فرد و جهان در هنری جدید، ملّی، مسیحی، و دیونوسوسی بود، بر آن نظارت می‌کرد.

ماندلشتام از مونترو سویس، که برای معالجه به آنجا رفته بود، به ایوانوف چنین نوشت: «آیا انسان وقتی زیر تاقهای کلیسای نوتردام می‌ایستد به حقّانیّت آیین کاتولیک فکر می‌کند یا صرفاً محض ایستادن زیر آن تاقها کاتولیک می‌شود؟» حدود یک‌قرن پیشتر از او دوتن از رمانتیکهای اوّلیّه، ویلهلم واکنرودر و لودویک تیک، همین مسئله را با اشاره به کلیسایی دیگر، کلیسای پطروس حوّاری در رم، مطرح کرده بودند: «آیا انسان براستی می‌تواند نقّاشی فاخری را درک کند و مؤمن‌وار به تأمّل در آن پردازد بی‌آنکه در آن لحظه به آنچه آن نقّاشی تصویر می‌کند اعتقاد داشته باشد؟» امّا برای آن دو هنر وسیله بود، حال آنکه ماندلشتام هنر را هدف می‌دانست. او از همان‌زمان که شاگرد جوان استادان سمبولیست بود از پذیرش دوگانگی معنا و صورت، یا هر گونه هدف بیرونی، «فایده‌گرایانهٔ» رازورانه، یا اجتماعی برای کلام شاعرانه سر باز می‌زد. شاغول، نشانهٔ ماسونی درستی و صحّت، که او در شعر خود به‌کار می‌گیرد مفهوم انجیلیِ آزمون صداقت اخلاقی و مفهوم افلاطونیِ آزمون زیبایی ساخت بشر را باهم درمی‌آمیزد. برای ماندلشتام این عنصر بیانگر اصول زیبایی‌شناختی و اخلاقی تفکیک‌ناشده است، چنان‌که در شعر «نوتردام»[49] (۱۹۱۲) که در مجموعهٔ **سنگ** آمده است می‌بینیم:

هزارتویی همچون عناصر آغازین، جنگلی تصوّرناپذیر،
خلأیی معقول در روحیّهٔ گوتیک،
قهاریّت مصری و بردباری مسیحی،
بلوطی کنار نی، و در هر کجا شاغولْ پادشاهِ حکمرواست.

با اینهمه هرچه دقیقتر نگریستم
در دنده‌های غول‌آسای تو، ای دژ نوتردام،
بیشتر به این فکر افتادم که زمانی
از دل این ثقل نامهربان
من نیز چیز زیبا را خواهم آفرید.

اشتباه است اگر «موعظهٔ شاغول» را که ماندلشتام بار دیگر در «قصیدهٔ لوح سنگی»[50] (۱۹۲۳) به آن اشاره می‌کند با موقعیّت واعظی مطمئن از حقانیّت خود به‌خطا بگیریم. او در بسیاری نوشته‌های همزمان با «نوتردام» محتاطانه، امّا به‌گونه‌ای مؤکّد، تصریح می‌کند که خصلت استوار، راست، و ماندگار هنرِ کاتولیکِ گوتیک، یا هر هنری که از جهان‌بینی معتبری مایه می‌گیرد، باید از یک جنبهٔ پویا و سرزندهٔ مکمّل نیز برخوردار باشد. ماندلشتام در مقاله‌ای دربارهٔ شاعر فرانسوی فرانسوا ویون (۱۹۱۳) این پویایی را در گرایش ضدّاخلاقی ویون می‌یابد و کارکردی خاصّ را به آن نسبت می‌دهد که همان ظرفیّت «همواره معاصربودن» است: «لحظهٔ اکنونی می‌تواند فشار قرون را پذیرا شود، همچنان کلیّت خود را حفظ کند، و باز هم 'اکنون' بماند. آنچه باید بدانیم این است که این لحظه را چگونه از خاک زمان بیرون بکشیم، بی‌آنکه به ریشه‌هایش صدمه بزنیم؛ در غیر این‌صورت، این گیاه خواهد پژمرد.» ماندلشتام در مقاله‌ای دیگر نوشتهٔ همان سال، «دربارهٔ مخاطب»[51]، چنین ادامه می‌دهد: «شاعر تنها با مخاطب مقدّرش پیوند دارد. لازم نیست که از دوران خود فراتر یا از جامعهٔ خود بهتر باشد. همین فرانسوا ویون از سطح اخلاقی و تفکّر قرن پانزدهم پایینتر جای می‌گیرد».

بـــهترین زنـــدگینامه‌نویس روسِ مـــاندلشتام، آلکســـاندر موروزوف[۵۲]، دربارهٔ «جنبه‌هایی از روحیّهٔ او» [رفتار آشفتهٔ اجتماعی و بی‌اعتنایی محض به مسائل پیش‌پاافتادهٔ هرروزی که بسیاری از دوستانش روایت کرده‌اند] می‌گوید که او ناچار بود مسیر مصیبت‌بار ورود به وضع جدید زمان را، بی‌بهره‌مانده از تاریخ و محروم از روح، «بـرای دیگـران آشکـار کـند.» اکـنون کـه بـه آن زمـان مـی‌نگریم درمی‌یابیم که آن «مسئولیّت‌نشناسیی» که این و آن به شاعر نسبت می‌دادند درواقع جنبهٔ ویونی آزادیِ اخلاقیِ غاییِ ماندلشتام بوده است. او در کاملترین گـزارش از افکـار مـذهبی خـود ایـن آزادی را آزادی «قایم‌باشک‌بازی با روح» می‌نامد. این گزارش درواقع مقاله‌ای است دربارهٔ پوشکین و اسکریابین که در ۱۹۱۶ نوشته شده و تنها بخشهایی از آن برجا مانده است. اگر کلّ اشعار ماندلشتام را در نظر بگیریم، مضامین مذهبی وزنی بیشتر از سایر مضامین مورد علاقهٔ او نـدارد. خـدایانی کـه در اشـعار او مـی‌یابیم چـندان تـفاوتی بـا رب‌النّوعهای بومی و شاعران گذشته ندارند، همان شاعرانی که «بر خود روا می‌شمردند» که با هدفی خاصّ، و با روش بیهمتای شاعر در تبدیل نقل‌قولها به تمهیدات شعری ناب، در شعر او ادغام شـوند. ماندلشتام در شعری با تاریخ ۱۹۰۹ چنین نوشت:

زیباییهای نجیب هست، ــ
هماهنگی والا، آرامشی عمیق؛
فراتر از چنگهای اثیری
خدایانی کوچک هستند که من عرضه کرده‌ام....

ستایش برخی خدایان از واجبات نیست:
آنان با شما برابرند.
برداشتن این خدایان و نشاندن دیگری به جایشان مجاز است،
البتّه به‌دستی محتاط.

ماندلشتام در کلیسا، که جوهر آن را در مـعماری‌اش و نـیز در شعر و تاریخْ متجلّی می‌دید، اصل ارگانیک «مـبادلهٔ خـلّاق» را ارج می‌نهاد، یعنی اصلی که به بـازگشت جـاودانـه و نـوشدن «حکـمت وجدآمیز» می‌انجامید. در شعر او «نوتردام» از خاکی سر برمی‌آورد که بر آن «داوران رمی نشسته و بر مردمی بیگانه حکم رانده‌اند.» حال آنکـــه در شـــعر «ایـــا صـــوفیّه»[۵۳] (۱۹۱۲)، و نـیز در سـنگ، «یوستینیانوس[۵۴] نمونه‌ای برای تمامی اعصار است»، چراکه «دیانای اِفِسوسی[۵۵] اجازه داد صدوهفت ستون مـرمر سـبز مـعبدش را بـه خاطر خدایانی بیگانه بدزدند» و در کلیسای «خرد آسـمانی» جـای دهند. «خرد آسمانی» که همان حـافظهٔ خـداونـد در مـقام «مـعمار بزرگ» است، از معدود مفاهیمی است که ماندلشتام از آیین یهود وام گرفته است، امّا تنها هفت ستون این خانه از امثال سـلیمان[۵۶] گرفته شده است. آن صد ستون دیگر هدیهٔ خدایان بـیگانه است: شاعر آموزهٔ سوفیانیسم را از فـلاسفهٔ مـذهبی روس، سـالاویّوف و خاصّه پدر پاول فلارینسکی* گرفته بود ــ **ستون و شالودهٔ حقیقت**[۵۷] (۱۹۱۴) فلارینسکی از کتابهای محبوب ماندلشتام بود. آیین یهود ترس و احساس سرکوب را در شاعر جوان بیدار می‌کرد. سالها بعد، یعنی در دههٔ ۱۹۲۰، بود کـه او آمـوخت تـا «تـرس را دوست بـدارد و احترام بگذارد» و آن را سرچشمهٔ هدایت معنوی به‌شمار آورد. آن‌زمان بود که به همسرش نوشت: «تنها تو را و یهودیان را دوست دارم.»

میان آموزش دانشگاهی ماندلشتام و جستجوی او در مـذهب شباهتی هست. هردو در ظاهر سرسری و در واقع ثمربخش و خلّاق بود. هردو به ماندلشتام امکان داد تا یهودیّت را همچون باری گران و شرم‌آور تجربه کند. دانشگاههای ولایتهای روسیّه، به‌بهانهٔ حمایت از مـردم مـحلّی در رقـابت بـا یـهودیان، سـهمیّهٔ مـحدودی بـرای یهودیان داشتند و اعضای انجمن مذهبی-فلسفیِ روسیّه که جز در مورد یهودیان منش لیبرال داشتند همگی ماندلشتام را «کوچولوی یهودی» می‌خواندند. او مثل بسیاری از یهودیان روس بر آن شد که در آلمان تحصیل کند و دو ترم دانشگاهی را در هایدلبرگ به‌مطالعهٔ زبان کهن فرانسه، تاریخ هنر (خاصّه نقّاشی ونیزی)، و فلسفه روی آورد. او در این شهر بـرخـی از بـهترین شـعرهای خـود را نـوشت، ازجمله قطعه‌ای که در آن نشانه‌های شوم جنگ آینده را در «گریز توصیف‌ناپذیر همهٔ جانها در واهمه‌ای مقدّس: پـرستویی پـیش از سررسیدن توفان» هشدار داد. آنگاه ظاهراً سلامتش آسیب دید و ناچار شد به روسیّه بازگردد. بیماری او را آسم قلبی، آنژین صدری، یا شاید تصلّب ریوی، و برخی اختلالات عصبی تشخیص دادند.

شاعر بهار ۱۹۱۰ را در فنلاند کنار چشمهٔ آب معدنی گذراند و در آنجا با سرگیی کابلوکوف[۵۸]، منشی خـوشدل و آدابـدان انـجمن مذهبی-فلسفی روسیّه، دوست شد. این مرد یکی از پـرشورترین هواداران شعر ماندلشتام است که دفتر خاطراتش از پـرارزشـترین منابع معتبر بـرای شـناخت نـخستین سـالهای شـاعری اوست. در ژوئیهٔ همان‌سال ماندلشتام به اروپا سفر کرد و این آخرین سفر او به آن دیار بود. نخست به آسایشگاهی در نزدیکی برلین رفت و آنگاه به سویس و ایتالیا سفر کرد. در اکتبر همان‌سال به روسیّه برگشت و چنانکه گئورگی **ایوانوف** با کـلامی گـزنده تـوصیف کـرده است، در بازگشت از این سفر درست شبیه ابله **داستایفسکی** بود. امّا آنگاه که شاعر دور از وطن می‌زیست برخی اشعارش بـرای نـخستین‌بار در **آپالّون**، نشریّه‌ای جریانساز و وزین که چندسال قبل از آن دایر شده بود، به‌چاپ رسید. همین گئورگی ایوانوف در یادکرد آن خـاطرات

نمی‌تواند سوزش حسد خود را به‌هنگام خواندن این اشعار پنهان دارد. این اشعار نمایانگر اوج ایدئالیسم مجرّد و به‌نوعی منحط بودند که شعر سمبولیست روسیّه به آن رسیده بود و در آثار ایوان کانفسکوی* و فیودور **سالاگوب** تجلّی می‌یافت؛ در این اشعار تصویر سنّتی دنیا همچون زندانی متافیزیکی پدیدار می‌شد و شاعر همچون آفرینندهٔ دنیاهای ساختگی بود. امّا این اشعار در عین‌حال با ریتم نامتعادل و لرزان (و البتّه ترجمه‌ناپذیری) که داشتند نیز آهنگی کاملاً جدید را آشکار می‌کردند که نگرش «فرجام‌اندیشانه» گرمای خاصّی به آن می‌بخشید:

من جسمی دارم ــ با آن چه می‌توانم کرد،
این چنین مجرّد و این‌چنین از آن من؟
به پاس لذّت بی‌های‌وهوی نفس‌کشیدن و زیستن،
بگو چه کسی را باید سپاس گویم؟
من باغبانم و من گل؛
در محبس دنیا تنها نیستم. [۱۹۰۹]

در طول بیست‌وسه‌سالی که از پی آمد و ماندلشتام در روسیّه، و سپس در اتّحاد شوروی، نویسنده‌ای صاحب‌کتاب شد شعر او یا با ستایش بی‌حدّ روبرو بود یا با تحقیر و انکار کامل و به‌طور کلّی نقدهای مکتوب دربارهٔ او بیشتر به‌تمسخر شاعر می‌پرداخت تا ستایش او. بااینهمه حضور او در شعر روسیّه نازدودنی است (ایلیا **سلوینسکی** گویندهٔ شعرهای بازاری که دستی در جعل لغات دارد، او را ماندلشتامپ می‌خواند که اشتامپ به معنای مهر و نشان است). ماندلشتام خود این را در نخستین شعرهای چاپ‌شده‌اش پیش‌بینی کرده بود:

اکنون شیشهٔ ابدیّت از نفس و گرمای من
بخار گرفته است؛
اکنون طرحی درنیافتنی بر آن نقش خواهد بست؛
بگذار تا بخار و مه ناپایدار قطره‌قطره فروچکد:
آن طرح زیبا و دوست‌داشتنی نازدودنی است.

کامیابی ماندلشتام در نشریّهٔ پرفیس و افادهٔ **آپالون** که احتمالاً در گرو تلاش گومیلیوف، سردبیر ادبی این نشریّه، بود چندان دیر نپایید. بعدها این نشریّه سالی یکی دو بار شعری از ماندلشتام چاپ می‌کرد که آن‌هم به‌سبب اصرار گومیلیوف و یاران او بود. مجلّات لیبرال از چاپ شعر او به‌سبب رنگ‌وبوی «ضدّاجتماعی‌اش» خودداری می‌کردند و نشریّات محافظه‌کار به این سبب که شاعری یهودی بود. والیری بریوسوف، فردی ضدّسامی و پیشکسوت شعر منحط روسیّه که در ماهنامهٔ دست‌ودلباز **روسکایا میسل** سردبیر صفحات شعر بود، اشعار ماندلشتام را درجا ردّ کرد. (همین بریوسوف که بعد از ۱۹۱۷ سانسورچی کمونیست شده بود بازهم در نوشته‌ها و گزارشهای امنیّتی‌اش به‌مخالفت با ماندلشتام ادامه داد.) در همین احوال ثروت خانوادهٔ ماندلشتام کم‌کم ته می‌کشید. بازگشت به هایدلبرگ اصولاً تصوّرناپذیر بود. در مه ۱۹۱۱ ماندلشتام در کلیسای اسقفی متودیست فنلاند رسماً به دین مسیح گروید و آرام و بی‌سروصدا از دست کشیشی همدل و دوست ورقه‌ای را دریافت کرد که هاینریش هاینه با طنزی گزنده آن را «جواز ورود یهودیان به فرهنگ اروپا» نامیده بود و آن گواهینامهٔ غسل تعمید بود. در پاییز ۱۹۱۱ ماندلشتام در رشتهٔ زبانهای رومیایی دانشکدهٔ تاریخ و لغت‌شناسی دانشگاه پطرزبورگ نامنویسی کرد و این‌جا بعد از اروپا، که دیگر از دسترس شاعر به‌دور بود، دلخواهترین جا برای شاعر بود. او به مادرش قول داد که این‌بار در تحصیل ثابت‌قدم بماند و مدرک خود را بگیرد، امّا مادرش مرد، انقلاب آغاز شد، و شاعر که (در طول آنهمه سال) شش ترم کامل را گذرانده بود در مه ۱۹۱۷ دانشگاه را ترک گفت، بی‌آنکه امتحانات نهایی را گذرانده باشد. مقالات درخشان او دربارهٔ دانکا، ویون، آندره شنیه، و هانری اوگوست باربیه (۱۹۲۳)، و نیز دست‌یافتن به شالودهٔ محکمی برای لغت‌شناسی که بنیانی استوار برای پیچیده‌ترین و شگفت‌انگیزترین شعرهای او شد، پسندیده‌ترین توجیه برای ایّام دانشگاه شاعر بود.

دو رویدادی که حیات ابدی و هویّت شعری ماندلشتام را تعیین کرد در مارس ۱۹۱۱ پیش آمد. ماندلشتام در ۱۴ مارس آن‌سال در آپارتمان ایوانوف که «برج» نامیده می‌شد، با آخماتووا دیدار کرد. چند روز بعد، گومیلیوف، شوهر آخماتوا و دوست پاریسی ماندلشتام، از سفر اتیوپی به روسیّه بازگشت. (گومیلیوف دوستدار افریقا و ماجراهای نامتعارف بود و این شور و شوق سبب شد که منتقدان ساده‌لوح اتّحاد شوروی این شاعر را «آوازه‌خوان امپریالیسم روس» و «پیروکیپلنگ» بخوانند که هیچ‌یک ربطی به او نداشت.) این سه نفر پیوسته یکدیگر را در جلسات شعرخوانی دیدار می‌کردند. در آغاز اختلافاتی میان ایشان بروز کرد؛ گومیلیوف خودرأی بود، ماندلشتام زودرنج، و آخماتووا لجوج. امروز نام این سه از هم جدایی‌ناپذیر است. نام اینان مترادف با آکمئیسم، یعنی رمزآمیزترین، ستیزه‌جوترین، و الهام‌بخش‌ترین جنبش مابعدسمبولیسم روس، است ــ مکتبی که نامش همچنان یادآور دوران بدفرجام عصر «طلای سفید» روسیّه است و ربطی به تعالیم خشک و ملال‌آور مدارس و دانشگاهها ندارد. زمانی که نام این

مکتب نخستین‌بار آشکار شد معاصران معاند آن را «شعاری بیمعنا» و تلاشی نامقدّس و بیثمر قلمداد کردند.

این جنبش زمانی آغاز شد که گروهی نامتشکّل از شاعران محفل شعری ایوانوف را در اعتراض به حملهٔ خشماگین او به شعر بلند «پسر مُسرِف»[59] (۱۹۱۱) گومیلیوف ترک کردند. این محفل جدید که خود را «اتّحادیهٔ شاعران» نامید بیش و پیش از هرچیز بر صناعت در شعر تأکید می‌ورزید. مقایسهٔ اشعاری که اعضای گوناگون این اتّحادیه در یک‌زمان و دربارهٔ موضوعی واحد سروده‌اند بسیار جالب است. این اشعار که ظاهراً به‌زمانی پیشتر سروده شده بود و مضامین آن دربارهٔ ساختن بنایی فاخر، ادگار الن پو، شاعر استاد امریکایی، و بازار مکّاره‌ای در شهری قرون وسطایی بود، بدین منظور عرضه شد که رهنمودهای اصلی این حرکت را بشناساند. رهبر پنهانی این اتّحادیه میخائیل لازینسکی*، شاعر و مترجمی دانشور و خوش‌ذوق، بود که نشریهٔ کوچک آنها، **گیپربوری**، را هم منتشر می‌کرد. تا بهار ۱۹۱۲ این گروه چندان گسترده شد که بلوک راهم دربرمی‌گرفت و حلقهٔ کانونی آن شش‌هفت شاعری بودند که پیدایش جنبش ادبی جدیدی را اعلام می‌کردند. دو بیانیهٔ این جنبش که در **آپالّون** منتشر شد نوشتهٔ گومیلیوف و سرگیی **گارادیتسکی** بود، شاعری که لیبرتوی قطعهٔ **مناسک بهار**[60] (۱۹۱۳) اثر استراوینسکی را نوشت. (گارادیتسکی ترجیح می‌داد این جنبش را «آدامیسم» بنامد.) گومیلیوف خواهان «توازن استوارتر نیروها» در متون شعری بود (برای مثال موسیقی غیرمنطقیِ کمتر و مفهوم هوشمندانهٔ بیشتر) و نیز «تعریفی دقیقتر از رابطهٔ ذهن و عین» ــ و این چیزی بود که سمبولیستهای روسیّه باگرایشهای رازورانه در آن ناتوان بودند. گومیلیوف همچنین خواهان «وفاداری به این خاک»، آنچنانکه در زرتشت نیچه تجلّی کرده است، و تعهّد کمتر در برابر «بانوی زیبای الاهیّات» بود.

بسیاری از منتقدان به‌خطا آکمئیسم را احیای محافظه‌کارانهٔ نئوکلاسیسیسم شمرده‌اند. درواقع آکمئیستها همچون آموزگار خود، آننسکی، واژهٔ «کلاسیک» را از واژهٔ لاتینی «کلاسیکوم» گرفته بودند که به‌معنای نوای شیپور قشون بود و ماندلشتام که کلاسیک را نه به‌معنای آنچه بوده، بلکه به معنای آنچه باید باشد تفسیر می‌کرد تازگی زوال‌ناپذیر «شیپور نقره‌ای کاتولوس» را با «چیستانهای فوتوریستی» که بسی زود منسوخ می‌شد مقابل می‌نهاد.

ماندلشتام مرتّباً در جلسات اتّحادیه شرکت می‌کرد و در ۱۹۱۲ انتشار نخستین مجموعهٔ شعر او با عنوان «صدف»[61] بر پشت جلد یکی از نشریّات این گروه اعلام شد. امّا این کتاب هیچ‌گاه منتشر نشد. همچنین بیانیهٔ ماندلشتام، «بامداد آکمئیسم»[62]، که قرار بود با دو بیانیهٔ دیگر در **آپالّون** منتشر شود به‌گونه‌ای اسرارآمیز به خواست «سردمداران» اتّحادیه کنار نهاده شد و بعدها، ظاهراً به صورتی روزآمد، به‌همّت دوست و همکار آکمئیست ماندلشتام، ولادیمیر ناربوت*، در سالنامهٔ **سیرنا** چاپ وارونژ[63]، به‌چاپ رسید.

ماندلشتام با برنامهٔ آکمئیستها این ضرورت را اضافه کرد که «مفهوم آگاهانهٔ واژهٔ Logos [کلمه]» بار دیگر تعریف شود، در این کار از اصطلاحات زیباشناسی رسمی یاری بگیرند، و در عین‌حال این واژه را از «حقوق برابر» با عناصر خلّاق شعر، چون وزن و بافت آوایی، برخوردار کنند. ماندلشتام شعار فوتوریسم روس، «کلمه در مقام کلمه»، را می‌پذیرفت، امّا نه بدان‌گونه که فوتوریستها مراد می‌کردند، یعنی کلمه «رهاشده» از «مفهوم آگاهانهٔ واژگان» و بنابراین سزاوار اینکه «شیء» هنری گردد. برخلاف این، بیانیهٔ ماندلشتام بر واقعیّت معنا به‌عنوان «مصالح ساختمانی» شعر تأکید می‌کرد. دو مقالهٔ «کلمه و فرهنگ»[64] (۱۹۲۱) و «در ماهیّت کلمه»[65] (۱۹۲۲) اعلامیّه‌ای بود علیه فوتوریستها و غیررئالیستها که در آنها از استقلال هنری «روح کلمه» در برابر «شیء مادّی» که مدلول کلمه بود، و نیز از ماهیّت «نظام‌مند» شبکهٔ رابط میان آوای معنادار و معنای شنیداری، سخن می‌گفت. این بیانیه‌ها بازتاب مطالعهٔ دقیق ماندلشتام در مقالهٔ زبانشناسی کتاب فلارینسکی بود:

> «شکل ظاهری کلمه،» یعنی «واژ» و «تک‌واژ» آن، تنها به‌خاطر جان کلمه ــ معنای آن ــ وجود دارند و جدا از معنا هرچه هست کلمه نیست، بلکهٔ روندی مادّی است. معنا فقط تاحدودی از شکل ظاهری پیروی می‌کند، امّا به‌هیچ‌روی بردهٔ آن نیست.

این ملاحظات انتزاعی برای ماندلشتام اهمّیّت بسیار داشت. فنّ شعر جدید نیاز به پشتوانه‌ای معتبر داشت، امّا آنگاه که این فنّ شعر بیش از حدّ هنجارمند می‌شد ماندلشتام آن را ردّ می‌کرد و خواستار معیار واحد معتبری برای تعریف آن می‌شد ــ و آن همانا ذوق و دامنهٔ فهم و ادراک بود. او در ۱۹۲۳ به یکی از هواداران پرشور خود نوشت: «آکمئیسم فقط می‌خواست 'وجدان' شعر باشد. آکمئیسم داوری دربارهٔ شعر است، نه خود شعر.» این سخنان نشانهٔ درکی عمیق از سبک به‌مثابه رمز دریافت است که بر معیار صحّت و ارزش استوار است. این سخنان تنها در ظاهر با تعریف جسورانه‌ای از آکمئیسم که او ده‌سال بعد در برابر جماعت هیاهوگری از کژذوقانِ اتّحاد شوروی عرضه کرد تعارض دارد: «آکمئیسم اشتیاقی برای فرهنگ جهانی بود.»

آکمئیسم بیش از هر سبکِ زاده‌شده در قرن بیستم از تعریف دقیق گریزان بود، چراکه آکمئیسم نمونه‌ای بارز از سبک «نهایی»، یا به‌تعریف باریس ایخنبائوم*، محقّق و منتقد فرمالیست، «آخرین

کلام مدرنیسم» بود. این جنبش که نقطهٔ اوجی بود بر دو جریان متضادّ پی‌درپی، یعنی رئالیسم و سمبولیسم، به‌معنای هگلی کلمه بر این هردو چیره شد و خود به‌صورت سبکی براستی ترکیبی تکامل یافت. آکمئیسم پرچم نومینالیسم قرون وسطا را دیگربار برافراشت، به‌پیروی از این جنبش جوهرها و کلمات را یکسان گرفت، و کلمه را تجلّیگاه آن جادوی بیهمتا دانست که به تاریخِ انسانْ وحدت، دوام، و غایت بخشیده است. از نظر آکمئیستها کلمه قرار نبود مفرّی باشد برای گریز از «زندان غم‌انگیز» دنیای واقعی و رفتن به دنیای «واقعی‌تر». جهان یکی بود، کاخی خداداده، و فرآورده‌های آگاهی انسان به‌اندازهٔ عینیّات دنیای بیرونی واقعی بودند و دوامی بس بیشتر از این عینیّات داشتند. در عین حال هنر کلامی ـ کلمه چنان‌که در شعرْ هستی می‌یابد ـ «واقعیّت هولناک فشردهٔ» پدیده‌ها بود. در زیبایی‌شناسی آکمئیسم متون شعریِ گذشته، از طریق نقل دوباره، بازشناخته می‌شد و اغلب به‌گونه‌ای تغییریافته و رمزآمیز، یا بهتر بگوییم تکراری بی‌شباهت، در شعر شاعران راه می‌یافت. در عین حال این شعر به خواننده‌ای آرمانی در آینده فکر می‌کرد و می‌کوشید تأثیری نامنتظر ایجاد کند. متن آکمئیستی اگرچه بر اساس منطقی خدشه‌ناپذیر شکل می‌گرفت، پیامش همچون راه‌حل معمّا پیش‌بینی‌ناپذیر بود. در زبان تجسّمی آکمئیستها صورتِ مَجازِ غالبْ استعاره و کنایه است که شکلی معمّاوار می‌گیرد و نظام پیچیده‌ای از تشبیهات ذهنی می‌سازد که در آن چیزهای مشابه در بعیدترین صورت خود کنار هم جای می‌گیرند و در عین‌حال تشابه پنهانی میان اجزا و کلّها به‌گونه‌ای برجسته نمود می‌یابد. آنگاه که ماندلشتامِ جوان تقدیر را زنی کولی می‌نامد این استعاره به دو طریق در ذهن او شکل می‌گیرد: تقدیر چون زنان کولی سست‌پیمان است و کولیها طالع‌بین. توجیه سوّم برای این استعاره را باید بیرون از شعر ماندلشتام جستجو کرد، یعنی در داستان «کولیها»[۶۶]ی پوشکین (۱۸۲۳ـ۱۸۲۴) که با این کلمات تمام می‌شود: «در برابر تقدیر چاره‌ای نیست.» این ارجاع پنهانی نمونه‌ای از شگرد دلخواه ماندلشتام در شعر و در بازی با معانی کلمات است. در شعر او، بیش از شعر همهٔ دوستانش، امکانات شعری و معنایی که کلمه در طول تاریخ و در متون گذشتگان از آنها برخوردار شده فعلیّت می‌یابد و این از طریق نقل‌قولهایی مبهم و معمّاوار صورت می‌پذیرد که خواننده را وامی‌دارد برای پی‌بردن به مرجع قیاس و ارجاع به اصل آن قولها رجوع کند ـ و این درواقع متنی فرعی است که به خواننده امکان می‌دهد متن ماندلشتام را چنانکه باید درک کند.

ویژگیهای بنیادین این روش از همان آغاز، یعنی در کتاب **سنگ**، به‌چشم می‌خورد که نخستین کتاب ماندلشتام بود و بیست‌وسه شعر کوتاه تغزّلی (کمتر از یک‌دهم اشعاری که در آن زمان داشت) را دربرمی‌گرفت ـ کتابی که سرانجام در ۱۹۱۳ به‌هزینهٔ خود شاعر منتشر شد، نام ناشری نابوده، «آکمه»[۶۷]، بر جلد خزه‌رنگ آن چاپ شده بود، و طرحی غریب، یعنی کوپیدویی[۶۸] چنگ‌به‌دست نشسته بر شیری زار و نزار آن را زینت می‌داد. تیوتچف، شاعرِ عشق پیرانه‌سر، الهامبخش یکی از شعرهایی بود که ماندلشتام از هایدلبرگ برای ایوانوف فرستاد. شعر دربارهٔ اروسی[۶۹] غمگین و کودک‌وار بود که بر صخره‌ای نشسته و در حیرت است از اینکه چیزهایی چون پیری و خزهٔ سبز بر سنگی خیس در جهان وجود دارد. این شعر، بنا بر خلق‌وخوی ماندلشتام، در آن مجموعه گنجانده نشد.

نخستین بخش کتابِ **سنگ** نمایندهٔ اوج گرایش فوق طبیعی سمبولیسم، تجلّی غایی «موسیقیِ پیش از هرچیز» ورلن، و نیز بازتاب حکم تیوتچف در انکار امکان ارتباط راستین بود که می‌گفت «فکری که بر زبان رانده شود دروغ است»؛ این حکم در تصویری از «گنگیِ آغازین» و آن صدای نازادهٔ ناب که حافظِ وحدت ازلی هستی است نمود می‌یافت:

> آفرودیت همچنان در هیئت کف مانده،
> و کلام به موسیقی بدل شده؛
> و دل، شرمسارانه گریزان از دل دیگر،
> درمی‌آمیزد با نخستین اصل زندگی.

بخش دوم کتاب **سنگ**، آنچنانکه گومیلیوف در بررسی هشیارانهٔ خود از این کتاب گوشزد کرده، آکمئیستی است. ماندلشتام نمادها را به همانندیها و رمز و رازها را به معضلات فکری تبدیل می‌کند. یکی از کلیدهای راهگشای به این تکنیکِ شاعر عنوان کتاب است که جدا از ترفندی در قلب ریشه‌ای لغت «آکمه» (برگرفته از «کامن» یا «آکمن» در زبان هند و اروپایی و هم‌ریشه با «آکمه» که در اصل به‌معنای «سنگ تیز» است) در عین حال اشاره‌ای دیگر به تیوتچف است با یادکرد شعر او، «مشکل»[۷۰] (۱۸۳۳)، که دربارهٔ سنگی است که «از کوه به درّه می‌غلتد و در گوشه‌ای به‌حال خود می‌افتد، یا دستی متفکّر پرتابش می‌کند.» این تصویر زمانی روشن شد که ماندلشتام در نشر جدیدتر کتاب در ۱۹۱۶ (با حجمی سه برابر امّا با همان ترکیب اوّلیّه) غزلی را گنجاند که بازهم نگاهی به «مشکل» تیوتچف داشت: «کیست که از آن بالا به ما سنگ می‌پراند؟/ و آیا سنگ پیوند با غبار زمین را انکار می‌کند؟» ماندلشتام در «بامداد آکمئیسم» نوشت:

سنگ تیوتچف... کلام است. صدای مادّه در این سقوط نامنتظر طنینی چون سخن فصیح دارد. [در داستانی که گومیلیوف در ۱۹۰۷ منتشر کرد نخستین کلمه‌ای که اوّلین انسان به زبان می‌آرد تقلید غرّش سنگی غلتان است.] این چالش را فقط معماری پاسخگو تواند شد. آکمئیستها سنگ سحرآمیز تیوتچف را با امانت کامل برمی‌دارند و آن را در پی‌ریزی بنای خود به کار می‌برند.

تیوتچف در دوبیتی لُغْزگون خود به «سنگی کنده‌شده بدون یاری دست» در مکاشفهٔ دانیال اشاره می‌کند و ماندلشتام، با توجّه به تفاسیر سنّتی منجی‌باورانهٔ این پارهٔ کتاب مقدّس، این سنگ را با مفهوم مسیح-کلمه («کلمه جسم گردید» و «سنگی را که معمارانش ردّ نمودند همان سرِ زاویه شده است») یکی می‌گیرد. اسطورهٔ گنوسی عذاب و کفّاره‌پرداختنِ کلمه که طریق جسم را می‌پیماید و به آن زندگی جاودانه می‌بخشد، به‌سبب ارزش تبیینی فوق‌شعریی که دارد، بدل به قیاس اساسیِ ارتباط شاعرانه در نومینالیسمِ آکمئیستی شد. از این آغازگاه می‌توان به نظامی فراتر توجّه کرد، نظامی از قیاسهای رمزآمیزتر که استادان «اتّحادیّهٔ شاعران» از فراماسونها وام گرفته بودند و در اصطلاحات ماسونی چون «کلمهٔ گم‌شده و بازیافته» و «سنگ غیبی» تجلّی می‌یافت.

عنوان سنگ جانشین عنوان اوّلیّهٔ «صدف» شد، امّا مضمون عمدهٔ آن را ازمیان نبرد. این مضمون در نخستین شعرِ نسخهٔ منتشرناشدهٔ کتاب حفظ شده و این شعر در همهٔ نشرهای سنگ گنجانده شده است. «صدف» و «سنگ» بر روی هم دو جنبه از دفاعیّهٔ ماندلشتام را در برابر شکوهٔ نیچه از شعر تشکیل می‌دهند، که عقایدش تأثیری ژرف بر نگرش و جهان‌بینی جریانهای شعری در روسیّهٔ قرن بیستم برجای نهاد. ازمیان همهٔ شاعران روس تنها ماندلشتام بود که به این مسئله که در فصل «از شاعران»[۷۱] (چنین گفت زرتشت[۷۲]) آمده است و پیروان سمبولیست نیچه آن را به‌آسانی نادیده گرفته‌اند توجّه کرد. در این فصل چنین می‌خوانیم:

امّا شاعران بسیار دروغ می‌گویند [در اینجا نیچه حرف افلاطون را نقل می‌کند که ماندلشتام در یکی از دفاعیّه‌های اوّلیّه‌اش به او اشاره کرده است: «می‌دانم که در رؤیا فریب ناممکن است»] آه، چه بارها که تور خود را در دریای شما افکندم، به این امید که ماهی خوبی بگیرم، امّا همواره کلّهٔ خدایی کهن را بیرون آوردم. پس دریا به گرسنگان سنگ می‌دهد.

ماندلشتام در این سخن نیچه که موهبت شعر را سنگ می‌نامد بی‌اختیار به‌یاد بحث پوشکین بر ضدّ فایده‌گرایان می‌افتاد: «شما بر بت بلودره[۷۳] برحسب وزنش قیمت می‌نهید. در چشم شما این بت فایده‌ای ندارد. این تکّهٔ مرمر خدایی است. خب که چی؟ شما هنوز هم دیگ خود را بر آن ترجیح می‌دهید.» ده‌سال بعد، در پتروگرادِ گرسنه، ماندلشتام به تصویری دست یافت که خصومت دیرین میان جماعتی نالان در پی نان را با شاعری در حسرت زیبایی آشتی می‌داد: آن سفالینه‌های باستانی یونان که گرمای مقدّس آتشدانهای انسانی را حفظ می‌کرد.

حملهٔ زرتشت به شعر با این شکوه تمام نمی‌شود. او کمی بعد شاعران را به آبزیان سخت‌پوش تشبیه می‌کند: «بی‌گمان انسان در میان اینان مروارید نیز خواهد یافت، امّا اینان بیشتر به صدف مانندند. و من چه بسیار که در درون ایشان به جای جان لای‌ولجن نمک یافته‌ام.» ماندلشتام به‌صورت بحث‌برانگیزی تصویر نیچه را از صدف خالی برگرفت و در شعری که در آن با نام نیچه و فعل روسی tsenish (ارج‌نهادن) بازی کرد این تصویر را به‌صورت اشاره‌ای به شب تفکّر و آفرینش زرتشت درآورد:

شاید که هیچ فایده‌ای برای من نشناسی،
ای شب، در دل این پرتگاه عالمگیر،
همچون صدفی تهی از مروارید،
بر ساحل تو پرتاب شده‌ام.

تو امواج را بی‌اعتنا بدل به کف می‌کنی
و می‌خوانی سرسخت و سازش‌ناپذیر،
امّا تو دوست خواهی داشت و ارج خواهی نهاد (otsenish')
دروغ صدفی بی‌فایده را....

و دیواره‌های صدف شکننده را،
همچون خانهٔ دلی تهی از سکنه،
با زمزمهٔ کف خواهی آکند،
با مه، باد، و باران.

این صدف ماندلشتام که آوندی بس حسّاس بود چیزی نگذشته با غرّش تلاطمی دیگر به‌خود آمد. در اوایل ۱۹۱۴ او بار دیگر به شعر اجتماعی علاقه‌مند شد. در ۳۰ مارس سخنانی در این‌باره در انجمن شاعران ایراد کرد. آنگاه شعری کوتاه دربارهٔ پیوند مبهم میان فرمانروا و شاعر در روسیّه سرود: نام قربانی، آلکساندر، را در این شعر، هم می‌توان اشاره به پوشکین دانست، هم به امپراتور، و هم به هردو. او اگرچه از دوستداران واگنر نبود، با استفاده از وزن

کِنوتِلوِرس[۷۴] هاینریش هاینه قطعه‌شعری دربارهٔ اجرای اپرای حلقهٔ نیبلونگن[۷۵] (۱۸۵۳ـ۱۸۷۴) واگنر نوشت که تصویری شوم را در پردهٔ آخرش آورده بود:

والکورها[۷۶] در پروازند، کمانها به‌ترنّم؛
اُپرای ملالت‌بار روی به پایان دارد.
پیشخدمتها با پالتوهای سنگین خز
بر پلّه‌های مرمر به‌انتظار اربابان ایستاده‌اند.

کم‌مانده تا پرده برای همیشه پایین افتد.
ابلهان هنوز برای خدایان کف می‌زنند.
کالسکه‌چیها بیرون کنار آتش پای بر زمین می‌کوبند.
«آهای، کالسکهٔ فلان.» خروج. پایان.

در تابستان آن‌سال ماندلشتام چند شعر دربارهٔ رُم («اندرونهٔ قربانیها خبر از جنگ می‌دهد»)، قطعه‌شعری هشداردهنده دربارهٔ رسیدن میوه با الهام از پیشگویی عاموس نبی، و همچنین شعری فخیم دربارهٔ نقشهٔ اروپا که نخستین‌بار بعد از صدهاسال مرزهای اسرارآمیز خود را تغییر می‌داد سرود («مترنیخ[۷۷] قلم پر خود را به سوی بوناپارت گرفته بود»).

آنچه در چشم ماندلشتام و اغلب دوستانش متناقض می‌نمود این بود که جنگ همچون تجلّی وحدت روسیّه، اروپا، و کلّ عالم فرارسید: عشای ربّانی در خون قربانیان. اروپا برای آخرین‌بار در طول تاریخ خود هنوز اصول بنیانی مشترکی داشت و سفیر آلمان می‌توانست به‌هنگام اعلان جنگ سر بر شانهٔ وزیر امور خارجهٔ روسیّه بگذارد و بگرید. از شاعران اتّحادیّه تنها میخائیل لازینسکی بود که بلافاصله در شعر خود، «آخرین سال»[۷۸] (۱۹۱۴)، به‌دریافت این نکته رسید که نذر و نیاز پذیرفته نخواهد شد و معجزهٔ عشای ربّانی تحقّق نخواهد یافت. ازسوی دیگر ماندلشتام روحیّهٔ حاکم بر ژوئیهٔ ۱۹۱۴ را یک‌سال بعد در یکی از مهمّترین شعرهای وحدت‌طلبانه‌اش چنین تصویر کرد:

اکنون ظرف نان مقدّس، چون خورشیدی زرّین،
در هوا آویخته است ــ لحظه‌ای بشکوه.
اینجا تنها زبان یونانی طنین‌انداز تواند شد:
دستهایی کلّ عالم را چون سیبی ساده نگه می‌دارد.

آیین نیایش در اوج پروقار،
روشنایی در بنایی مدوّر، زیر گنبد، در ماه ژوئیه،
تا سینهٔ پرحسرت ما را به آهی بی‌زمان بگشاید
در هوای چمنزاری که زمان را در آن شتابی نیست.

و عشای ربّانی چون ظهری ابدی دوام می‌آرد ــ
همگان به تناول القربان می‌روند و شادمانه می‌خوانند؛
و آوند مقدّس پیش چشم همگان
شادمانی بی‌نهایت می‌افشاند.

گومیلیوف و سایر دوستان ماندلشتام داوطلب سربازی شدند. ماندلشتام نیز خود در پایان ۱۹۱۴ به ورشو رفت تا برای خدمت در بهداری ارتش ثبت‌نام کند. (همچنانکه نیچه در ۱۸۷۰ کرده بود.) امّا در این کار موفّق نشد و آنچه در آن شهر بر شاعر گذشت او را به اقدام به خودکشی کشاند. در ژانویهٔ ۱۹۱۵ به پایتخت بازگشت. از آن‌زمان تا پایان جنگ در خدمت اتّحادیّهٔ زمین و شهر بود که محافل لیبرال برای کمک به مردم سازمان داده بودند. دیری نپایید که روحیّهٔ جنگ‌طلبی در او فروکش کرد. اکنون بر این باور پای می‌فشرد که آنچه در طول اعصار برجا می‌ماند نه شهر رم، که جایگاه انسان در عالم است:

شاهان در پی تملّک آن می‌کوشند؛
کشیشها جنگ را توجیه می‌کنند؛
و بدون آن هر خانه‌ای و محرابی
همچون خس و خاشاکی حقارتبار است.

در ۱۹۱۵ ماندلشتام رابطه‌ای پرشور با مارینا **تسوتایوا**ی شاعر برقرار کرد که گرایشی آشکار به آلمان داشت. تحت تأثیر این شاعر ماندلشتام شعر «باغ وحش» (۱۹۱۶) را نوشت که قصیده‌ای پیشگویانه برای صلح بود و از «کتان زرد اسلاوی‌ـآلمانی در گهوارهٔ آریایی اصیل» سخن گفت. همچنین شعری ضدّانگلیسی سرود و از اروپا، «هلاس جدید»، خواست که هدیهٔ آلبیون (انگلستان) را که «آزادی‌اش اروپا را تباه خواهد کرد» ردّ کند. تسوتایوا اهل مسکو بود و هدیهٔ عاشقانه‌ای که ماندلشتام از او دریافت کرد این شهر بود که خود همواره از آن در هراس بود و «پایتخت منفور اوراسیا» می‌نامیدش. او با شعری لطیف به دیدار کلیساهای قرن پانزدهم کرملین رفت که اثر آریستوتل فیوراونتی[۷۹] بود: («خیالی شیرین است این کلیسا‌ـ فلورانس در مسکو»). این اشاره خاصّه از آن‌روی جالب می‌شود که ریشهٔ نام تسوتایوا به‌معنای گُل است.

کابلوکوف، دوست مذهبی ماندلشتام، شاید ساده‌لوحانه عمل می‌کرد آنگاه که، به‌شهادت یادداشتهایش، می‌کوشید ماندلشتام را

از سیطرهٔ نفوذ اروتیک تسوتایوا خلاص کند، امّا در این داوری او که چرخهٔ شعرهای تحت تأثیر تسوتایوا «به‌معنای خیانت به بهترین سنّتهای سنگ بود» نکته‌ای اساسی نهفته است. خوشبختانه این شیفتگی چندان به‌درازا نکشید. تسوتایوا شاعری برجسته امّا زنی کژرفتار بود و گرایش به دروغپردازی، افسانه‌بافی، و اداهای رمانتیک داشت. رفتار او با ماندلشتام، چنانکه از اشعار، نامه‌ها، و خاطراتش برمی‌آید، از یک‌سو مهرآمیز و از دیگرسو نامهربان و خشن بود. ماندلشتام سرانجام تاریخگرایی کاذب و عوامبازی دروغینِ مسکوییِ اشعار تسوتایوا را دربارهٔ روسیّه ردّ کرد، اگرچه برخی از آنها به خود او تقدیم شده بود. تسوتایوا نیز وقتی که در تبعید بود نسخه‌هایی از کتاب **صدای زمان** را، که خیانتی به آرمان سفیدها می‌دانست، پاره پاره کرد. امّا خواهر تسوتایوا، آناستاسیا، یکی از اوّلین و دوست‌داشتنی‌ترین پرتره‌ها را از ماندلشتام برجا گذاشت و به همراه آنها برخی از اشعار چاپ‌نشدهٔ او را در کتاب **خود، خود، خود، خود**[۸۰] (۱۹۱۶)، منتشر کرد.

بهترین شعرهای عاشقانهٔ ماندلشتام که در این دوره‌نوشته شده است، مثل «برگ کاه»[۸۱] (۱۹۱۶)، به شاهزاده خانم سالومیا آندرونیکووا[۸۲]، از زیبارویان سرشناس پطرزبورگ، تقدیم شده است. از آنجاکه ماندلشتام مطالعهٔ عمیقی در آثار الن پو داشت این شعرها یادآور حال‌وهوای «لیگیا»[۸۳] (۱۸۳۸) و «کلاغ»[۸۴] (۱۸۴۵) است و برخی از بازیهای کلامی و آوایی الن پو را در زبان روسی تکرار می‌کند.

در تابستان ۱۹۱۶ که ماندلشتام در کریمه و هنوز گرفتار عشق تسوتایوا بود مادرش ــ بعد از کشف اینکه پدر ماندلشتام معشوقه‌ای دارد ــ به‌سکتهٔ قلبی درگذشت. شعری که ماندلشتام به مناسبت درگذشت مادرش سرود یکی از کلیدهای عمده در شناخت مضمون و عاطفه در کتاب شعر دوّم اوست. این شعر تداخل دو دوران را که دو خورشید نماد آنهاست تصویر می‌کند، دوران قدیم که حاضر نیست دست از روشنایی خود بردارد و درگذرد و دوران جدید که جوهر آن پیش‌بینی پایان دنیاست:

این شب مرمّت‌ناپذیر است،
در همان دم که روشنایی هنوز در خانهٔ توست.
بر دروازه‌های اورشلیم
خورشید سیاه برخاسته است.

خورشید زرد هراسناکتر است ــ
لالایی، لالایی ــ
در معبد روشن،
یهودیان مادر مرا به‌خاک می‌سپردند.

بی‌بهره از زیبایی
و محروم از راهب،
در معبد روشن، یهودیان
بر جنازهٔ زنی دعا می‌خواندند.

و بر فراز مادر صدای اسرائیلیان
طنین‌انداز بود.
من در گهواره‌ام بیدار شدم
در هالهٔ خورشید سیاه.

قانون عشیرتی خانواده و تولیدمثل خورشید زردی است که بر فراز دوران کهن یهودیّت و معبد آن می‌درخشد. تصویر خورشید سیاهِ روز قیامت در این شعر بخصوص برگرفته از کتاب **سیمای سیاه**[۸۵] (۱۹۱۱) واسیلی **روزانوف**، فیلسوف مرتدّ روس و نویسنده‌ای ممتاز، است که سالها به‌بررسی رابطهٔ دوجانبهٔ میان آیین یهود، مسیحیّت، سکس، و قربانی‌کردن انسان مشغول بود. او می‌نویسد «گرایش به ریاضت در کلیسای اورتودوکس هاله‌ای سیاه بر گرد خورشید سیاه بوده است. خورشید سیاه، همان مرگ همگانی، که درواقع متافیزیک مرگ است مورد نیایش راهبان سیه‌پوش است.» امّا ماندلشتام خورشید سیاه قوم خود را هراسناکتر از این می‌دید. او زمانی یهودیّت را تلاشی برای بازداشتن آفتاب آفل تاریخ به‌شمار می‌آورد.

ماندلشتام آغاز ۱۹۱۷ را با کابلوکوف گذراند. بنا بر خاطرات کابلوکوف، شاعر آنچنان از «جنون اروتیک» خود دل‌افسرده بود که به فکر گرویدن به کلیسای اورتودوکس روس افتاد، «زیرا سکس بخصوص برای کسانی که یهودیّت را ترک گفته‌اند خطرناک است.» او تغییر کیش نداد، امّا در شعرهای نوشته‌شده در سال اوّل انقلاب به تأمّل در سرنوشت کلیسای روسیّه پرداخت. جمهوری دموکراتیکی که در مارس همان‌سال اعلام شد کلیسا را از قید حکومت رهانید و مقام و پایگاه بطرک را که در زمان پطر برچیده شده بود از نو برقرار کرد. امّا دیگر زمان آن گذشته بود که کلیسا بتواند بر مسیر رویدادها اثر بگذارد. همچنانکه آلکساندر کارتاشوف[۸۶]، عضو انجمن مذهبی-فلسفی که از جانب حکومت موقّت مأمور ادارهٔ امور مذهبی شد، یک سال قبل از آن اعلام کرده بود، «روحیّهٔ پویای نبوّت از کلیسا رخت بربسته است.» ماندلشتام یکی از اشعار به‌یادماندنی خود را به کارتاشوف تقدیم کرد. این شعر دربارهٔ لاوی جوان در میان کاهنان است که پیش‌بینی می‌کند «در آن زمان که معبد ویران در

میان سوگ و ماتم از نو ساخته می‌شود،» تبعیدی دیگر، «شب اورشلیم و دود و دمهٔ نابودن،» آغاز می‌شود. (کارتاشوف در ۱۹۶۰ در تبعید مرد.)

اشعار ۱۹۱۷ از مسیر ظلمت و فراموشی سخن می‌گوید که انقلاب در پیش گرفته بود. در این شب دَدَصفت تنها چیزی که می‌درخشد خاطرهٔ «قصیدهٔ آزادی»[۸۷] پوشکین، نوشتهٔ دقیقاً یک قرن پیش از آن، و تصویر یاران ماندلشتام، آن دموکراتهای قهرمان، است که به‌دست جماعت نادان به چهارمیخ کشیده شدند یا پیکرشان پاره‌پاره شد. در ارزیابی ماندلشتام از نقش مردم عادی در به‌قدرت‌رسیدن بلشویکها کینه‌ای نمی‌یابیم، هرچه هست اندوه است. او در شعر «به کاساندرا»[۸۸] (۱۹۱۷) که خطاب به آنّا آخماتووا نوشته است می‌گوید:

در دسامبر ۱۹۱۷
ما همه‌چیز را به‌خاطر عشق از دست دادیم:
یکی به ارادهٔ مردم غارت شد؛
و دیگری به دست خود مردم.

در ماه دسامبر کمونیستها آزادی مطبوعات را لغو کردند. لنین در شعرهای ماندلشتام به‌صورت «سوگلی اکتبر در تدارک یوغ قساوت و خباثت برای ما» تصویر می‌شد و در کنار او سایر قهرمانان «سور نفرت‌انگیز سکاها»، زرهپوشهای ددمنش، مسلسل‌چیهای کین‌توز، و جماعت همصدایی که «برای اشرار هلهله می‌کنند.» آخرین شعر از چرخهٔ اشعاری که به انقلاب می‌پردازد، «کورسوی آزادی»[۸۹]، تصویر کلیسا و دولت را در نمادی سنّتی، یعنی کشتی، و نیز شخصیّتهایی تاریخی همچون تیخون[۹۰]، «بطرک دیرآمده،» و آلکساندر کرنسکی[۹۱]، «تولهٔ پطر»، آخرین فرمانروای روسیّهٔ آزاد، را در یک تصویر فراموش‌ناشدنی از رهبر مردم درهم آمیزد ــ رهبری که با چشمانی اشکبار «بار سنگینِ مرگبارِ مشروعیّت و اقتدار» را بر دوش می‌کشد. آخرین کلمات این شعر پاسخی است به سخنان کارتاشوف دربارهٔ اصلاح کلیسا که در آن گفته بود کلیسای پیشین به امید ملکوت خداوند زنده بود، حال آنکه کلیسای فعلی کشتی خود را «در کورسوی تاریخ» پیش می‌راند و هدف خود را از یاد برده است. حالْ، ماندلشتام، با کلامی یادآور بولس حواری، «مردان و برادران» مانده در کشتی شکستهٔ زمان را نهیب می‌زد که به‌خود آیند و در پایانِ «سال کم‌فروغِ» آزادی به‌خود دل و جرئت دهند و آنچه «گردش ناشیانهٔ سُکّانِ نالانِ» این کشتی به‌ارمغان خواهد آورد پذیرا شوند و به‌یاد آورند که، «حتّی در سرمای رود لته[۹۲]، زمین برای ما به ده ملکوت آسمانی می‌ارزد.» این شعر که در نخستین سالگرد انقلاب مارس نوشته شده بود از دشوارترین شعرهای ماندلشتام بود، اغلبِ خوانندگان را دچار سوءِتفاهم کرد، و حکومت شوراها آن را به چاپ رساند.

در همین‌احوال شاعر رفته‌رفته به‌راه سازگاری نادلخواه می‌افتاد. مهمّترین دغدغهٔ او را بیوه‌اش با هوشیاری کامل در خاطرات خود بیان کرده است: «مهمّترین عامل در انقیاد روشنفکران نه ترور بود و نه رشوه (هرچند خدا شاهد است که این هردو تا بخواهی رواج داشت)، بلکه واژهٔ «انقلاب» بود که هیچ‌یک از روشنفکران جرأت دل‌کندن از آن را نداشت.» تلاش ماندلشتام برای یافتن جایی در روسیّهٔ شوروی جدید، که سرشار از نبرد طبقاتیِ بی‌امان و افزایش نظارت ایدئولوژیک بر همهٔ عرصه‌های فعّالیّت فکری بود، از آغاز تا پایان مسیری یکنواخت را طیّ کرد. او نخست خود را قانع می‌کرد که با کارکردن در کمیساریای روشنگری خلق (نخستین شغل او در شوروی که تا تابستان ۱۹۱۸ دوام آورد) یا در مقام دبیر بخش ادبی روزنامهٔ اتّحادیّهٔ جوانان کمونیست (در مسکو در ۱۹۲۹)، که کاری براستی نفرت‌انگیز بود، صادقانه به طبقهٔ کارگر خدمت می‌کند. امّا، به‌گفتهٔ ولادیسلاف **خاداسیویچ**، از معاصران نامدار ماندلشتام که خود نیز در مؤسّسات شوروی خدمت می‌کرد، «چیزی که انقلاب از همهٔ مردم می‌خواست خدمت صادقانه نبود، بردگی و چاپلوسی بود.» ماندلشتام سر به عصیان برمی‌داشت؛ اغلب با جار و جنجال بسیار کارش را رها می‌کرد و چشم امید به حامیان خود می‌دوخت تا کارها را راست‌وریس کنند. (در آن سالهای اوّل انقلاب او تحت حمایت لاریسا ریسنر[۹۳]، نویسندهٔ جوان و پرنفوذ بلشویک، بود.) ماندلشتام بعد از ترک شغل دولتی به کریمه رفت. در طول دوران جنگ داخلی او دائماً میان جنوب، که در دست آلمانیها یا ارتش سفید بود، و شمال، که در دست سرخها بود، رفت‌وآمد می‌کرد. بعد از درگرفتن انقلاب در آلمان و بیرون‌رفتن قوای این کشور، او در جنوب ماند و یکی از شعرهایش اشاره‌ای گنگ به خودکشی فرماندار نظامی اودسا داشت که اتریشی بود.

در بهار ۱۹۱۹ سروکلّهٔ شاعر در کیف که در اشغال سرخها بود پیدا شد و در آنجا بود که با همسر آینده‌اش، نادیژدا خازینا[۹۴]، آشنا شد. از آنجا به کریمه رفت که در دست ژنرال سفید، پیوتر ورانگل[۹۵]، بود. در کوکتبل[۹۶] و فیودوسیا شعرهای زیادی نوشت که ملهم از آمیختگی عناصر مدیترانه‌ای و هلنیستی این منطقه بود. دریای سیاه همیشه برای او دروازهٔ دنیای کلاسیک بود. در تابستان ۱۹۲۰ به‌دلایلی که هنوز هم آشکار نشده است دستگیر شد. زمانْ زمانِ قساوت بود؛ عناصر ضدّروشنفکر سفید کینه‌توز بودند و ماندلشتام یهودی بود. یک روایت بر آن است که شاعری که ماندلشتام نسخه‌ای ممتاز از آثار دانته به فرانسوی را از او عاریت گرفته بود از

مقامات بندر فئودوسیا خواست که از خروج او جلوگیری کنند. شاید دلایل دیگری نیز در کار بود. ماندلشتام شعر «بازیگر و کارگر»[97] (۱۹۲۰) را که در هواداری از شوروی بود برای مردم خوانده بود. باری دلیل دستگیری هرچه بود، او خیلی زود با مداخلهٔ سرهنگی آزاد شد و توانست به گرجستان که آن‌زمان جمهوری مستقلّی بود سفر کند. در آنجا حکومت منشویک او را به‌نام «جاسوس دوجانبه» (برای مسکو و ورانگل) به‌زندان انداخت و سرانجام وادار شد که گرجستان را ترک کند. پس همراه با آشنای قدیمی‌اش، ایلیا **ارنبورگ**، که خاطرات این سفر غریب را نوشته است، به روسیهٔ شوروی بازگشت.

در اکتبر ۱۹۲۰ به پطرزبورگ رسید و همچون قربانی ترور سفیدِ ورانگل، و حتّی در مقام شاعری که شعرهای جدید ستایش‌انگیزی سروده بود، خوشامدها شنید. بعد از یکی از شعرخوانیهای عمومی‌اش حتّی بلوک که از آکمئیسم متنفّر بود و یهودیان را دشمن می‌داشت در دفتر خود نوشت «ماندلشتام خیلی رشد کرده است. آدم رفته‌رفته به یهودی‌بودنش عادت می‌کند و هنرمندی در او می‌یابد. شعرهاش از دل رؤیا برمی‌آید ـ بسیار اصیل، کاملاً در قلمرو هنر.» گومیلیوف که منتقدی سختگیر و در عین حال دوست شاعر بود نیز ماندلشتام را «آفرینندهٔ ارزشهای جاودانه» نامید.

در مارس ۱۹۲۱ (چنان‌که خود ده‌سال بعد در شعرش نوشت) «بو بُرده از اعدامهای آینده» از غرّش رویدادهای عصیانی [آن‌زمان مصادف با قیام کرونشتات علیه بلشویکها بود] گریخت و به نرئیدها[98]ی دریای سیاه پناه برد.» در سر راه خود به جنوب به کیف رفت و نادیژدا خازینا را یافت. آن‌دو باهم به کریمهٔ تحت اشغال سرخها سفر کردند و نیز به گرجستان که هنوز اسماً مستقلّ بود. خبر اعدام گومیلیوف به‌دست چکای پطرزبورگ، به اتّهام واهی «شرکت در توطئهٔ سلطنت‌طلبان»، در تفلیس به ماندلشتام رسید. ده‌سال پیش از آن اعضای جوان اتّحادیّهٔ شاعران از تقدیر بازیچه‌گون و دلخوشکنک شاعر در دنیای مُدرن شکوه کرده بودند. اکنون این تقدیرْ واقعی و هراس‌آور شده بود. شجاعت، مردانگی، وفاداری، و پایبندی به خاطره از فضایل آکمئیستی بود و مرگ قهرمان‌وار گومیلیوف بدل به ستونی جدید در معبد این گروه شد ـ شعری که ماندلشتام بعد از این واقعه نوشت دوره‌ای جدید در شعر او را آغاز کرد. این شعر از پرتو ستاره‌ای می‌گوید که مثل نمک بر لبهٔ تبر می‌درخشد و در لولهٔ سیاه آب می‌شود ـ نمک میثاق که قربانی را تطهیر می‌کند و «خاک را راستین‌تر و هراس‌انگیزتر می‌سازد.»

در ۱۹۲۲ ماندلشتام و خازینا به مسکو رخت کشیدند. به‌رغم فشارهایی سیاسی که علیه آکمئیسم ـ که در آن‌زمان هواداران جوان بسیار داشت ـ آغاز شده بود ماندلشتام و آخماتووا، برخلاف بسیاری از یارانشان، از مهاجرت سر باز زدند. دلایل ماندلشتام، هم شخصی بود و هم فلسفی. او همچون هوراس و پوشکین عقیده داشت که آدمی هرکجا برود از تقدیر خود نتواند گریخت. او همچنین به آنچه دربارهٔ فیلسوف کاتولیک روس، **چادایف**، نوشته بود (۱۹۱۵) اعتقاد داشت: آزادی اخلاقیِ گزینش، «گرانبهاترین هدیهٔ سرزمین روسیّه به اروپا» مستلزم توان بازگشت از «بهار جاودانهٔ رم به مسکوی خفقان‌آور.»

آنگاه که شاعر سرگرم سفر بود دفتر کوچکی از اشعارش را در اوایل ۱۹۲۲ در برلین منتشر شد. گزینش اشعار و انتخاب عنوانِ دفترْ کار کوزمین بود که نام یکی از شعرهای ماندلشتام، «تریستیا»[99]، را برای کتاب برگزید و این عنوان خود اشاره‌ای بود به سوگسرود رهایی که اووید در تبعید در دریای سیاه سروده بود. ماندلشتام چندی بعد خود گزیده‌ای از اشعار جدیدش را با عنوان **کتاب دوم**[100] (۱۹۲۳) در مسکو منتشر کرد. مضمون مشترک در این اشعار تصویر مکرّر واپسین دوره‌های تاریخ سیاسی، ملّی، مذهبی، و فرهنگی روسیّه است: سرانجامِ پلوپیدها[101]، تروا پیش از سقوط، یهودیان بعد از تبعید، تباهی مسکو در «عصر مشکلات»[102]، ونیزِ قرن هجدهم، پطرزبورگِ محتضر در ۱۹۱۸، «ردّ شوم گرگ» بر پلّه‌های کلیسای جامعِ ایساآک قدّیس که بلشویکها درِ آن را بسته بودند (در آخرین شعر ماندلشتام دربارهٔ کلیسا)، جایگاه انسان در سرمای روزافزون جهان بعد از مرگ او. این زمان مصادف با انتشار کتاب **انحطاط غرب**[103] (۱۹۱۸ـ۱۹۲۲) اوسوالد اشپنگلر بود، امّا عقاید تاریخی ماندلشتام کاملاً با این نویسنده تفاوت داشت. این عقاید درواقع تأییدی بود بر این پیام گوته، «بمیر و بِشُو» و نیز تأیید اندیشه‌هایی بود که کانستانتین **لئونتیف**، از شخصیّتهای محبوب ماندلشتام، در حاشیهٔ نشر فرانسوی کتاب **مذهب آینده**[104] (۱۸۷۶)، اثر ادوارد فون هارتمان، قلم‌انداز کرده بود: «بهترین و والاترین فلسفه همیشه درست پیش از پایان دوره‌های فرهنگی و سیاسی پدید می‌آید و برخی از اصول این فلسفهٔ دَمِ مرگ رشد آتی فلسفه و مذهب را تأمین می‌کند.» در آن‌روزها ماندلشتام به ضرورت «سازگاری اجتماعی» و پیوندزدن سنّتهای کهن اومانیستی و انسانی قدیم به پیشرفت عنان‌گسیختهٔ جدید اعتراف می‌کرد. روزنامهٔ دولتی **ایزوستیا** شعری از کتاب **دوم** شاعر چاپ کرد که در آن امید به یافتن جایگاهی سودمند [در جامعه] را بیان کرده و خود را به «پارهٔ زائد نانهای پخته از پیش، ناپسری عاطل اعصار»، تشبیه کرده بود.

فراز و فرود فیض الاهی (کبوتر کشتی نوح[105]) که بر فرهنگهای محتضر سایه می‌افکَنَد عنصر عاطفی نهفته در کتاب **دوم** بود که

عنوان آن در زبان روسی (vtoraia به‌معنای «دوّم»، povtoriat' به‌معنای «تکرارکردن») رسانندهٔ مفهوم بازگشت و تکرار است، یعنی نقطهٔ کانونی در جهان‌بینی سراسرشاعرانهٔ ماندلشتام. در شعر «تریستیا» ماندلشتام آموزهٔ نیچه‌ای بازگشت ابدی را به‌یاد می‌آورد و تفسیر مجدّد می‌کند؛ بدین منظور کلام زرتشت راکم‌وبیش موبه‌مو نقل می‌کند: «من چه بسیار بارها که وداع کرده‌ام، آن ساعات دل‌آزار آخر را می‌شناسم،» و این کلام را بر متنی می‌نشاند که یادآور واپسین شب اووید در رم، پیش از رفتن به تبعید، است:

من هنر وداع‌گفتن را آموخته‌ام
در ندبه‌های شبانه، برهنه‌سر.
گاوان به جویدنند و آرزوها پا سست می‌کنند:
این آخرین شب‌پایی شهر است.

تکرار بی‌پایان وداع جسمانی و وصال دوبارهٔ روحانی برای ماندلشتام سرچشمهٔ شادی ناب شاعرانه است:

همه‌چیز پیش از این بوده: همه‌چیز دیگربار تکرار می‌شود
و آنچه به‌کام ما شیرین خواهد افتاد
آن لحظهٔ بازیابی است.

خصوصی‌ترین شعرهای **کتاب دوم** آنهایی است که «سطرهای لِته‌ای» نام گرفته و در قالبی شبه‌اساطیری دغدغه‌های عمدهٔ آکمئیستها دربارهٔ حافظهٔ تاریخی، فرهنگی، و فردی را به‌کاملترین وجه بیان می‌کند. در اینجا واقعیّت، جان [روح]، کلام، و نام همچون شخصیّتهای اصلی در چهار متنِ پیوسته ظاهر می‌شوند که عمل یادآوری را به‌صورت سفر اورفئوس[۱۰۶] به دنیای مرگ و نیز آیین الئوسی[۱۰۷] (بازگشت پرسفونه[۱۰۸]) توصیف می‌کنند: «مردن یعنی به‌یادآوردن.»

سوّمین و آخرین شعر **سنگ** که افزوده‌های بسیار داشت بعد از **کتاب دوم** به یاری انتشارات دولتی منتشر شد. هردو کتاب برخی از آخرین اشعار ماندلشتام را که تاحدّی متفاوت نیز هستند و در نهایت به‌صورت چرخه‌هایی متمایز (۱۹۲۱ـ۱۹۲۵) ازهم تفکیک شدند، دربرمی‌گیرد. این اشعارکانون اصلی کلّ آثار شاعر را تشکیل می‌دهند. پیچیدگی، ژرفا، و قدرت تراژیک آنها در شعر مدرن همچنان یگانه و تقلیدناپذیر است. این زنجیره در شکل منتشرشدهٔ نهایی با شعر «کنسرت در ایستگاه راه‌آهن»[۱۰۹] آغاز می‌شد که مضمون اصلی **کتاب دوم** را تکمیل می‌کرد و صورت معکوس آن بود. این شعر مرثیه‌ای است برای قرن نوزدهمِ مُرده، همان عصر آهن و راه‌آهن که بسیار دشنام شنیده است و در عین حال عصر طلایی موسیقی. در گردشگاه (vauxhall) پاولووفسک در نزدیکی پطرزبورگ که جنب نخستین ساختمان ایستگاه راه‌آهن روسیّه بود (از همین‌جاست که واژهٔ vokzal در روسی معنای ساختمان ایستگاه راه‌آهن گرفته است) هر تابستان کنسرتهایی اجرا می‌شد. در اینجا «در ضیافت سوگوارانه، تاریکیِ محبوب، موسیقی طنین‌انداز می‌شود برای آخرین‌بار»، پیش از آنکه پیش‌بینی گوگول به‌تحقّق پیوندد و موسیقی برای همیشه آدمیان را ترک گوید. هیچ نشانه‌ای از بازگشت آن نیست: هماهنگی عالمگیر برای آخرین‌بار «دنیای آهنین» ایستگاه را، که زیر آسمانی مملو ازکرم می‌ترسد و می‌لرزد و خفه می‌شود مسحور خود می‌کند. در اشعار دیگر این چرخه طیفِ عظیمی از تصاویرِ قرنِ محتضر رخ می‌نمایند: جانوری زیبا، رقّت‌انگیز، و درنده که مهره‌های شکستهٔ پشتش را فقط خون قربانی مرمّت تواند کرد، بت دژم چهرهٔ مکاشفهٔ دانیال که بیماری و شکنندگی سفالگونش را با پسر دوران تقسیم می‌کند که بر بستر مرگ سرور خود بیدار مانده است، و سیبِ زرّینِ پوکِ پژواک‌بخش که بناگاه ناپدید می‌شود، اگرچه طنین لرزش آن هنوز برجاست.

زمانی که ماندلشتام سرگرم سرودن اشعار **کتاب دوم** بود نزدیک‌بودن پایان دنیا، درست مانند روزهای نخست مسیحیّت، در هوا استشمام می‌شد. پایان دنیا آن‌زمان فرا نرسید، امّا تاروپود زندگی روسیّه دیگر ازهم گسسته بود و اخوّت فرهنگ در روسیّه، که دیگر به «این جهان» تعلّق نداشت، رفته‌رفته همچون کلیسا که لطمه‌های جدّی دیده بود در اضطرار دائم به‌سر می‌برد. در ۱۹۲۲ پاسترناک «تعلیق روز انجامین» را اعلام کرد. او به ماندلشتام نوشت: «ماهیّت نهایی» دوران دیگر اعتبار خود را ازدست داده است. «تنها آن چیزی به پایان می‌رسد که رخصت پایان‌یافتن دارد.»

ماندلشتام مردّد بود. او در ۱۹۲۱ پایان تاریخ را خوشامد گفت و در مقاله‌ای با عنوان «کلمه و فرهنگ» آن را با آنچه لوکنت دو لیل تصویر کرده بود، یعنی «جنگل بکرِ» با «ماهیّت جدید»، بدون انسان، «طبیعت ـ روح»، که در آن هر درختی می‌خشکد و هر پدیده‌ای از مسخ خود خبر می‌دهد مقایسه کرد. او به‌جستجوی طلسمی برآمد تا از پایان تاریخ جلوگیری کند. در شعری دربارهٔ «زبان سنگفرشهای پاریس» (۱۹۲۳) بچّه‌شیر ـ تصویری استعاری که باربیه برای توصیف مردم انقلابیِ خیانت‌شده به‌کار می‌برد ـ به‌گونه‌ای رقّتبار تیغی را که در پنجه‌اش فرورفته است نشان می‌دهد، امّا آندروکلس[۱۱۰] نیست تا او را یاری کند و بدین‌ترتیب دیگر نباید انتظار داشت که او به قربانیان آینده‌اش ترحّم کند. در شعر مرثیه‌وار «اول ژانویهٔ ۱۹۲۴»[۱۱۱] (۱۹۲۴) خارِ بوروکراسی در پای دولت کارگری به‌صورت «تیغِ ماهیِ» ستمِ دیرین درمی‌آید، همچون

شستیِ گیرکردهٔ ماشین تحریری که مسکو می‌کوشد «آهنگ بیمایه»ی خود را بر آن بنوازد ـ و این درواقع چیزی جز «سایهٔ رنگباختهٔ آهنگهای پرشکوه» فلسفهٔ لیبرالِ روسیّهٔ قرن نوزدهم» نیست. این تیغِ ماهی، چندان‌که از گلوی ماشین تحریر نفس‌گرفته بیرون می‌آمد، به طلسمی برای دفع گرسنگی لویاتان[۱۱۲]، یعنی دولت سیاسی مُدرن، تبدیل می‌شد که هیولایی درنده‌خوی، خدعه‌گر، و شیفتهٔ چاپلوسی است.

انتزاعی‌ترین و رمزآمیزترین اشعار «طلسماتی» این دوره «قصیدهٔ لوح سنگی» است که با طنین دردگونهٔ کلمات، معانی چندبعدی، و ترکیبی شبه‌جادویی الگوی دلخواه ماندلشتام را برای هستی کلام شاعرانه آشکار می‌کند و رابطهٔ این الگو را با بزرگترین راهزن عالم، که همانا زمان گرسنه است، آماده برای «بلعیدن همه تلاشهای آدمی»، به ما نشان می‌دهد. ماندلشتام در بخشی از مقالهٔ «کلام و فرهنگ» که ملهم از حکایت فلارینسکی دربارهٔ حک‌شدن نام خالق بر هر آجر بنای خلقت است می‌گوید:

> ارزشهای فرهنگی به دولت رنگ می‌بخشند و آن را از صبغه، شکل، و حتّی جنسیّت برخوردار می‌کنند. سنگنبشه‌های ساختمانهای دولتی، مقابر، و دروازه‌ها دولت را در برابر نابودی به‌دست زمان حفظ می‌کند.... زمان در پی بلعیدن دولت است. ... همدردی با دولت که کلام را نفی می‌کند راه گزیدهٔ شاعرِ مُدرن در تعهّد اجتماعی و تلاش فداکارانهٔ اوست.

تصویر لوح سنگی با نوشتهٔ محوشده که از آخرین شعر درژاوین، «رود زمان»[۱۱۳]، (۱۸۱۶) برگرفته است مبتنی بر سطور آغازین وقایعنامهٔ قرن دوازدهمی بیزانس آنّاکومننا به‌نام **آلکسیاد**[۱۱۴] است. این تصویر در «قصیدهٔ لوح سنگی» با صحنه‌ای در یکی از آخرین اشعار میخائیل **لیرمونتوف**، «تنها در جادّه‌ای به‌راه افتادم»[۱۱۵] (۱۸۴۱) ترکیب شده و آن تصویرِ «کوره‌راهی سنگلاخ» است که در دل مه و زیر تابش اختران که «باهم سخن می‌گویند» می‌درخشد. دشواری انسان‌یاب راه «سنگلاخ» در قصیدهٔ ماندلشتام وادار می‌شود به اقتدار آموزگارِ زمان تسلیم شود: «مبارک باد آن‌کس که سنگ را مرید آب روان نامید.» وحدت خلّاق سنگ و آب را دو طلسم حفاظت می‌کند: حلقهٔ مقدّس بازگشت محتوم و نعل اسب ریتم تاریخی زمینی.

این تصویر دوّم را بار دیگر در شعر «آن کس که نعل اسبی می‌یابد»[۱۱۶] (۱۹۲۳) می‌یابیم که سال سرایش آن با «قصیدهٔ لوح سنگی» یکی است. این شعر بلندکه بی‌وزن و آزاد است عنوان فرعی «قطعهٔ پینداری»[۱۱۷] را بر خود دارد. پینداروس، آن شاعر استاد، شاعر بختِ خوش، پیروزی، و اقبال بلندِ خداداد، چنین تعلیم داده است که پایدارترین برکت نامی است که در ترانه‌ها بزرگ داشته شود. ماندلشتام از پینداروس آموخت که معنای رویدادهای جدید را نه‌تنها با ردّگیری سرچشمهٔ آنها، بلکه نیز با کاوش در جنبهٔ اساطیری و یافتن مشابهات آنها در تاریخ روشن کند. همهٔ تشبیه‌ها و تعریفهای پینداروس برای ماندلشتام چنان بود که می‌توانست آنها را وارونه کند: نه‌تنها ترانه نام را حفظ می‌کند، بلکه نام نیز می‌تواند ترانه را حفظ کند:

> تبرّکی سه‌گانه بر آن‌کس که نامی را در ترانه‌اش گنجاند:
> ترانه‌ای آرایه‌برگرفته از نام
> عمری طولانی‌تر از همتایان خود دارد.

نامی که ماندلشتام در شعرش می‌گنجاند «نئایرا»[۱۱۸] است: «خاک سیاه و مرطوب نئایرا، هرشب بار دیگر زیرورو می‌شود.» این نئایرا در اساطیر کلاسیک به‌نام متانیرا[۱۱۹]، مادر تریپتولموس[۱۲۰]، نیز شناخته می‌شود که به افسانه‌های الئوسیِ باروری مربوط می‌گردد و او نخستین مردی است که از دمتر[۱۲۱] شخم‌زدن آموختن. این شخصیّت اساطیری که (در شعر آلبیوس تیبولوس، شنیه، و لیرمونتوف) با سایر دارندگان این نام یکی‌شده است همچنان مفهوم لغوی خود یعنی «تازگی» را حفظ کرده است. بدین‌ترتیب ماندلشتام نامی برای الاههٔ نوآوری یافت و منموسونه[۱۲۲] را در پانتئون شعر خود در کنار او نشاند تا حرف اصلی خود را بزند: «نوآوری و یادآوری در شعر دست‌دردست هم پیش می‌روند، به‌یادآوردن به‌معنای نوآوری نیز هست، به‌یادآورنده نوع دیگری از نوآورنده است.»

از لحاظ مضمونْ کانون «قطعهٔ پینداری» گردآوردن تصاویری از دولت و فرهنگ در روسیّه، اجزای اوّلیّهٔ آن، و عناصر باقیماندهٔ آن است: الوارکشتی که نه به‌دست آن نجّار سربراه بیت‌اللحم، بلکه به دست دیگری ـ پطرکبیر ـ ساخته شده بود، مثل الوارکشتی آرگو[۱۲۳] ـ کشتی محبوب پینداروس و کاتولوس ـ که از درختان کوه پلیون[۱۲۴] فراهم آمده بود، پیشترها جنگلی بود که آرزو کرده بود «بار و بر شریف و والای خود را باانگشتی نمک مبادله کند»؛ اسب تیزتکی که میان غبار خفته هنوز تاخت خود را به‌یاد می‌آورد و نعل اسب، تنها چیزی که از اسب پطر برجا مانده است، ریتم نامیرای گامهای روسیّه را حفظ می‌کند ـ و این دقیقاً کاری است که شعر روس بر عهده گرفته است. نعل اسب که نشان نیک‌اختری است درگاه یا بنده‌اش را در امان می‌دارد «و دیگر لازم نیست از جادّهٔ سنگلاخ جرقّه برآرد.»

می‌توان گفت که این جملهٔ لرد بایرون در مورد اشعار ماندلشتام

نیز عیناً مصداق داشت: «تعویذی برای همه، الّا خود صاحب تعویذ.» زمینه‌چینی‌های نویسندگان هم‌وطنش او را از مسکو دور کرد. به لنینگراد سفر کرد (۱۹۲۴) و آنجا بنا بر دستور مخفیانهٔ حزب که درمورد بازماندگان «آکمئیسم سابق» به‌کار می‌رفت مهر بر دهانش زدند. دو شعر آخری که در ۱۹۲۵ از او منتشر شد، «امشب...»[۱۲۵] و «پرسه خواهم زد...»[۱۲۶]، برای عشق بزرگش، اولگا واکسلِ[۱۲۷] زیبا و شوربخت، نوشته شده بود.

دوران هنوز دوران سیاست اقتصادی جدید (نپ) بود و اگرچه نشریّات و ناشران دولتی ترجمه‌هایش را قبول می‌کردند، یک بنگاه خصوصی که مدیر آن محقّق ادبی برجسته، گئورگی بلوک[۱۲۸]، عموزادهٔ آلکساندر بلوک، بود مجموعه‌ای از مقالات را که ماندلشتام دربارهٔ زندگی خود نوشته بود با عنوان **صدای زمان** منتشر کرد. این مجموعه که نقطهٔ عطفی در سبک نثر مدرن روسی است در ۱۹۲۵ منتشر شد. این مقالاتِ نغز دست‌کم یکی از منتقدان معاصر را واداشت که نوشته‌های هاینه را به‌خاطر آورد، امّا لحن گرم و بی‌تکلّف آنها چنان است که تداوم نثر بیهمتای روزانوف در بازگویی احوال شخصی به‌شمار می‌رود.

در ۱۹۲۸ فرشتهٔ نگهبان ماندلشتام در محافل بالای کمونیستی، نیکالای بوخارین[۱۲۹]، فرهیخته‌ترین فرد از گارد قدیمی لنین، به شاعر کمک کرد تا مجموعه‌ای از اشعار خود را با عنوان **شعرها**[۱۳۰] منتشر کند. این مجموعه شامل شعرهای ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۵ و نیز مجموعه‌ای گزیده از مقالات نقد با عنوان **دربارهٔ شعر**[۱۳۱] بود. امّا هردو کتاب را دست ظالم همین سانسور تکّه‌پاره کرده بود. مقالهٔ نوشته‌شده در ۱۹۲۴ با عنوان «پایان رمان»[۱۳۲] بخصوص لطمات زیادی خورده بود و مهمّترین بخش آن دربارهٔ «سازگاری اجتماعی» و «بقا» یکسره حذف شده بود. در این مقاله شاعر این‌دو عامل را سرچشمهٔ اصلی رمان جدید معرفی کرده بود که شخصیّتهای آن اجازه داده بودند زندگینامه و احساس ارزش فردی‌شان به‌دست «نیروهای واقعی» مصادره شود.

ماندلشتام، که گویی می‌خواست این لطمه‌ای را که به بحث انتقادی او وارد شده بود جبران کند، تنها نوشتهٔ داستانی خود، یعنی رمانی کوتاه با عنوان **تمبر مصری**[۱۳۳]، را به‌نگارش درآورد که در مه ۱۹۲۸ در ماهنامهٔ لنینگراد، **زوزد**، منتشر شد. این رمان کوتاه کلافی از تکّه‌های گسیختهٔ گیج‌کننده است که عامل پیوند آنها یک داستان ظاهراً متعارف روسی دربارهٔ «علائق و منافع انسانی» است که قهرمان آن مرد حقیری است که با آزمونهای دشواری در زندگی روبرو می‌شود. بر پسزمینهٔ داستان، یعنی از میان‌رفتن شیوهٔ زندگی و تمدّن، «مصر عزیز اشیاء»، که مثل طرح بی‌دوام روی یک تمبر غیرقابل جعل مصری در آب حلّ می‌شود، یک روشنفکر خجول و فقیر یهودی که «سرش در کنسرتهای اسکریابین طاس شده است،» در تابستان ۱۹۱۷ می‌کوشد از تکّه‌پاره‌شدن جیب‌بری به‌دست جماعتی وظیفه‌شناس از مردمِ انقلابی جلوگیری کند. داستان که شاهکاری از نثر زنده و چابکِ روشنفکرانه است مضمون کلاسیک پطرزبورگِ پوشکین و گوگول را می‌گیرد، آن را بسط می‌دهد، و به‌صورت پاسخی عاقلانه و تندوتیز در برابر علائق اخلاقی و هنری روند رایج در ادبیّات آن‌روز درمی‌آورد که از آن‌جمله می‌توان به **مرگ وزیرمختار**[۱۳۴] نوشتهٔ تینیانوف، **غبطه**[۱۳۵]، نوشتهٔ یوری **آلیشا**، و داستانهای میخائیل **زوشچنکو** و ایساآک **بابل** اشاره کرد.

روزگار سخت خود ماندلشتام نیز از ۱۹۲۸ آغاز شد. انتشار کتابهایش نویسندگان مزدبگیر شوروی را برانگیخت تا دیگربار به خاموش‌کردن او برخیزند. در مطبوعات متّهم شد که ترجمهٔ دیگری را سرقت کرده است. این ماجرا بدل به جاروجنجالی موذیانه شد که در هنگامهٔ آن ماندلشتام آپارتمان خود را در لنینگراد از دست داد، ناچار شد به مسکو سفر کند، و سرانجام از عضویّت در اتّحادیّهٔ نویسندگان استعفا دهد. این ماجرا رشته‌ای از برخوردهای خصمانه و خشونت‌بار میان ماندلشتام و نویسندگان شوروی پدید آورد که همهٔ آنها الگویی مشابه داشت. همان جماعت مردم‌آزار حالا به چزاندنِ خودِ شاعر آمده بودند. او و همسرش بارها آماج اهانتهای تحقیرآمیز شدند و حتّی کتک خوردند. جز ارائهٔ دادخواست راهی برای دفاع از آنها وجود نداشت. روند بی‌نتیجه و اغلب تحقیرآمیز قضاوت در بیدادگاههای «رفقا» خشم و نفرت شاعر را برمی‌انگیخت. دشمنان ماندلشتام که از رک‌گویی و حساسیّت او خبر داشتند بدرستی منتظر روزی بودند که چیزی بگوید یا کاری بکند که در شرایط آن‌روز شوروی مترادف با خودکشی بود.

دادخواهی بی‌پایان ماندلشتام در برابر شکنجه‌گران یک پیامد جاودانه داشت. در ۱۹۲۹ او نوشتن **چهارمین نثر**[۱۳۶] را آغاز کرد که دادخواستی کوبنده و فصیح علیه «سرزمین خونین شوروی» و «سوسیالیسم آلوده به چنگالهای پلشت» آن بود. او «نوشتن» را مترادف با «روسپیگری» اعلام کرد و از آن تبرّی جُست: «این با عنوان شرافتمندانهٔ یهودی، که من به آن افتخار می‌کنم، ناسازگار است. خون من که میراثدار شبانان، بطرکها، و شاهان است بر این کولیگری رهزنانهٔ قبیلهٔ نوشتن می‌شورد.» پسر مُسرف دیگربار به آنچه زمانی «آغوش زناکار» هویّت یهودی نامیده بود بازمی‌گشت. **چهارمین نثر** تا ۱۹۸۸ در اتّحاد شوروی منتشر نشد، امّا نسخه‌ای از آن که حتّی در چاپهای غربی فاقد یک فصل بخصوص ضدّشوروی بود یکی از پرفروشترین کتابهای غیرقانونی دههٔ ۱۹۶۰ شد.

ماندلشتام برای گذران زندگی در یک روزنامهٔ اتّحادیّهٔ جوانان کمونیست چاپ مسکو کار می‌کرد. در بهار ۱۹۳۰ بار دیگر بوخارین

به‌نجاتش شتاف و سفری به ارمنستان برای شاعر ترتیب داد که درواقع آخرین سفر شادی‌بخش او به جنوب محبوبش بود. کمی بعد بوخارین توانست برای او (در سنّ سی‌ونه‌سالگی) حقوق بازنشستگی و آپارتمانی کوچک در یکی از خانه‌های نویسندگان در مسکو جور کند. سخنان بوخارین در دفاع از شاعر نمودار بیشترین حسن‌نیّتی است که انسانی با نفوذِ رو به کاهش می‌توانست در مقابله با بددلیهای سازمانهای مختلف نویسندگان از خود نشان دهد. او بر سهم پیشین ماندلشتام در ادبیّات روسیّه (و نه ادبیّات شوروی) تأکید می‌کرد و در عین‌حال می‌پذیرفت که «پیداکردن جایی مفید برای او در اوضاع فعلی» کاملاً ناممکن است.

به ماندلشتام اجازه ندادند در قفقاز سکوت گزینند. امّا حتّی سفری کوتاه به «ارمنستان، سرزمین سَبَت»، دستمایه‌ای فراوان برای نبوغ تازهٔ شعری او فراهم آورد. بعد از بازگشت اجباری به «مسکوی بودایی، آنجاکه خون از تشتهای آشپزخانه فوّاره می‌زند و انگشت زنان بوی نفت می‌دهد،» نوشتن شعر را دنبال کرد. شعرهای تغزّلی، بی‌پروا، و پرشوری که در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ نوشت و در آنها فضای غم‌آلود ترانه‌های سنّتی تبعیدیان سیبری را زنده کرد به‌نوعی آنتی‌تز اشعار سروده در دورهٔ ۱۹۲۱ـ۱۹۲۵ است. ماندلشتام دیگر سازگاری را ضروری نمی‌دید، چراکه دولت انقلابی کشتار متّحدان پیشین خود، دهقانان، را آغاز کرده بود. او همچون دوست خود، کلیویف، که شاعر برجستهٔ روستایی بود، سخنگوی میلیونها انسانی شد که قربانی سیاست اشتراکی‌کردن اراضی در دورهٔ استالین بودند: «سایه‌های هولناک اوکراین و کوبان[۱۳۷]، دهقانان گرسنه.» آن منش سوسیالیست انقلابی پوپولیستی که از دیرباز در خونش نهفته بود دیگربار به‌جوش آمد و بار دیگر «حسّ برحق‌بودن» در او زنده شد.

آنگاه که حکومت سیاستی ریاکارانه در پیش گرفت تا حمایت روشنفکران سنّتی و «غیرحزبی» را در مبارزه با آنچه خود «تروتسکیستها» می‌نامید جلب کند ماندلشتام همراه با تنی چند از «نمایندگان ایدئولوژیک دشمن طبقاتی» اجازه یافت اشعارش را منتشر کند و حتّی در جلسات شعرخوانی برای مردم شرکت جوید. امّا او آنگونه‌ای که حکومت انتظار داشت رفتار نمی‌کرد. شعرهایش حتّی دوستانش را به‌هراس انداخت. او، بی‌پروا، از صدای مردگان سخن می‌گفت که از تلفنهای لنینگراد به‌گوش می‌رسید. شاعر دنیای عهد امپراتوری را ردّ می‌کرد، امّا این را می‌پذیرفت که پطرزبورگ هنوز «یگانه فرمانروای اندیشه و عاطفهٔ اوست،» چراکه در یکی از کتابهای کودکان لیدی گودیوا[۱۳۸] را با گیسوان سرخ موّاج دیده بود. این اشاره به «گودیوا»[۱۳۹] (۱۸۴۲)، نوشتهٔ لرد الفرد تنیسن («تنها ماکه یکسر از صواب و خطا سخن می‌گوییم دوستدار مردم نیستیم»)، که ایوان **بونین** آن را به‌زبان روسی همه‌فهم ترجمه کرده بود، امروز که به آن می‌نگریم گویی پیش‌بینی شگفت و تلخی بوده است. هم پطرزبورگ ماندلشتام و هم کاونتری تنیسن تعمّداً در جنگ دوّم جهانی قربانی شدند. در «برای تهوّری پرطنین...»[۱۴۰] (۱۹۳۱) ـ که سرانجام به‌همّت نابوکوف به‌انگلیسی ترجمه شد ـ او تبعید خود به سیبری، مرگ جسمانی، و لطمه‌ناپذیری شاعرانه‌اش را پیش‌بینی می‌کند. شاعر نمی‌خواهد بمیرد، امّا حسرتزده، و در عین حال مصمّم، از راه سازش که پاداشی کلان دارد روی برمی‌تابد:

من و تو، ای رفیق دهن‌لق،
سخت می‌ترسیم!
آه، ببین رفیق، توتونمان چطور گوله‌گوله می‌شود،
تو، فندق‌شکن، احمق!
امّا شاید کسی تمام عمر مثل سار سوت زده باشد
و برای دسر شیرینی فندقی هم داشته باشد....
امّا انگار راهی برای این کار نیست.

در فاصلهٔ ۱۹۳۱ و ۱۹۳۴ ماندلشتام شعرهای بسیار نوشت که در آنها به زبان محبوب خود خطاب می‌کند. او از زبان روسی درخواست می‌کند که

گفتارش را حفظ کند برای بوی تند شوربختی و دود،
برای قطران شکیبایی، برای یک ذرّه کار شرافتمندانه،
همچنانکه آب چاههای نووگورود[۱۴۱] لابد سیاه و شیرین است
تا ستارهٔ هفت‌پر کریسمس را بازتاب دهد.

در شعر دیگر، «در پی زبان دیگر نباش...»[۱۴۲] (۱۹۳۳)، او به وسوسه‌های آوایی زبان ایتالیایی اشاره می‌کند. شاعر در آن‌زمان آریوستو و تاسو را به‌زبان اصلی می‌خواند، پترارک را ترجمه می‌کرد، و مقاله‌ای وزین دربارهٔ شعر با عنوان **گفتگو دربارهٔ دانته**[۱۴۳] می‌نوشت (که نخستین بار در ۱۹۶۶ در ایالات متّحده چاپ شد) و در آن بار دیگر سبک پختهٔ خود را نیز بازمی‌یافت.

«گفتار آلمانی»[۱۴۴]، آخرین شعری که از او منتشر شد (در **لیتراتورنایا گازتا**، ۲۳ نوامبر ۱۹۳۲)، روی خطاب به گفتار آلمانی داشت. او در این شعر «خدا-بلبل» را که مضمونی معمّاوار و غیرسنّتی در اشاره به مصائب بلبل، منجی پرندگان، در شعر «در ابتدا بلبل بود»[۱۴۵] (۱۸۴۰) هاینه است بار دیگر به کار می‌گیرد. نشاندن این کلام به‌جای کلام یوحنّا («در ابتدا کلمه بود») در زبان روسی تأثیری خاصّ دارد زیرا دو واژهٔ slovo (کلمه) و solovey

(بلبل) در این زبان تشابه آوایی دارند. ماندلشتام با روش دلخواه خود این خدای جدید مخلوقِ شعر آلمانی را با تصویر تاریخی اوالد کریستیان فون کلایست، شاعر دوزبانهٔ آلمانی-ایتالیایی، که در جنگ هفت‌ساله به‌دست روسها کشته شد، درهم می‌آمیزد و بدین‌ترتیب بر پیوند روحی جاودانه میان شعر روس و آلمان که با خون بلبل مهر شده است تأکید می‌ورزد و «طاعون تازه» را انکار می‌کند. (ظاهراً در آن ایّام شاعر سرگرم ترجمهٔ اثر پیشگویانهٔ پوشکین، «ضیافت در ایّام طاعون»[۱۴۶] [۱۸۳۹]، به‌آلمانی بوده است.)

در مه ۱۹۳۳ سفرنامهٔ جذّاب ماندلشتام، **سفر به ارمنستان**، در **زوزدا** به‌چاپ رسید. در ۳۰ اوت روزنامهٔ رسمی حزب، **پراودا**، به بهانهٔ «اهانت به ارمنستان شوروی» سخت به ماندلشتام حمله کرد. سردبیر شجاع **زوزدا** از کار برکنار شد. از آن‌زمان به‌بعد ماندلشتام حتّی یک سطر نوشته نیز چاپ نکرد. در ۱۳ مه ۱۹۳۴ درست در زمانی که آخماتووا از لنینگراد به دیدار شاعر آمده بود پلیس مخفی به آپارتمان او در مسکو ریخت و بعد از تفتیش خانه شاعر را با خود برد.

رفتار بی‌پروای ماندلشتام که اختیاری بر آن نداشت همواره به اندازهٔ نکته‌دانی او زبانزد این و آن بود. منتقدان عصاقورت‌دادهٔ قدیم‌پسند، اراذل اتّحادیّهٔ جوانان کمونیست، و خانمهای پیرِ موقّر همگی بر این نکته توافق داشتند که رفتار او غیرقابل تحمّل است. از این و آن پول قرض می‌گرفت و بعد لطیفه‌هایی مضحک دربارهٔ طلبکاران سرهم می‌کرد. در ۱۹۱۸ فهرست گروگانهایی را که قرار بود به‌دست چکا اعدام شوند از دست یاکوف بلیومکین[۱۴۷]، قاتل آتی سفیر آلمان، کنت ویلهلم فون میرباخ-هارف[۱۴۸]، قاپیده بود و آن را پاره کرده و اعمال خودسرانهٔ بلیومکین را به رئیس قدرتمند پلیس سیاسی بلشویک، فلیکس دزرژینسکی[۱۴۹]، گزارش داده بود. از پنجرهٔ آپارتمانش در خانهٔ نویسندگان مسکو همسایه‌ها را به‌باد استهزا و تمسخر می‌گرفت. با شاعره‌ای که گرایشات ساپفویی داشت سوار تاکسی شده و او را وادار به پرداخت کرایه کرده بود. در ضیافت ادبی پرآب‌وتابی که خانوادهٔ پاسترناک به افتخار دوستان متنفّذ گرجی خود برپا کرده بودند با اشاراتی انتقادآمیز به شعرِ میزبانْ اصرار کرده بود برخی از اشعار خود را در جمع بخواند. صراحت او و رنگ خطرکردن تا حدّ مرگ داشت و انگار عملی تعمّدی برای تحریک دیگران بود. حتّی بیلی، بزرگترین بازماندهٔ جنبش سمبولیسم که بی‌تردید کمونیست نبود، ظاهراً لازم دیده بود که در نامه‌ای به فیودور گلادکوف*، یکی از ستونهای نظام ادبی شوروی، دربارهٔ «اشارات خستهٔ کنندهٔ ضدّشوروی» ماندلشتام و همسرش تذکّر بدهد. ماندلشتام در یکی از موارد خشم و برآشفتگی خود دادگاهی را که اتّحادیّهٔ نویسندگان برای رسیدگی به اعتراضاتش تشکیل داده بود «دادگاه میمونها» خواند و آشکارا سیلی به چهرهٔ رئیس دادگاه، «کنت سرخ»، آلکسیی نیکالایویچ **تالستوی** زد. بالاخره در نوامبر ۱۹۳۳ هجویّه‌ای تلخ دربارهٔ استالین نوشت و او را ایلیاتی کوهیِ کرملین‌نشین و دهقان‌کُشِ گردن‌کلفت خواند. او این شعر را در زمانی که استالین را رسماً «بزرگترین نابغهٔ بشریّت» می‌خواندند برای هرکس که مایل به شنیدن بود می‌خواند.

در زندان ماندلشتام را از خواب و آب محروم کردند. بازجو همهٔ آشنایان ماندلشتام را می‌شناخت و او را وادار به تأیید فهرستی غیرقطعی از افرادی کرد که این شعر را شنیده بودند. اِما گرشتاین[۱۵۰]، یکی از کسانی که ظاهراً ماندلشتام نامش را در فهرست آورده بود، در خاطرات خود این مورد را همچون نمونه‌ای از بی‌اعتنایی ماندلشتام به سرنوشت دوستانش ذکر می‌کند. امّا این نکته که ماندلشتام بسهولتِ تمام توانست این شعر خطرناک را بپراکند و بعد درباره‌اش سخن بگوید باید این‌چنین تفسیر شود که هدف این شعر شکستن توطئهٔ سکوتی بود که در سطر اوّل آن بروشنی بیان شده است: «ما زندگی می‌کنیم بی‌آنکه خاک را زیر پای خود احساس کنیم/ آنچه می‌گوییم ده گام دورتر شنیده نمی‌شود.» آنچه او گفته بود به گوشها رسیده بود. مردم به‌خاطر کاری بسیار کمتر از آنچه او کرده بود تیرباران شده بودند. خوشبختانه در آن‌زمان هنوز دوستان ماندلشتام صاحب نفوذ بودند. دستور استالین بعد از بازجویی از شاعر چنین بود: «منزوی‌اش کنید، امّا نکشیدش.» ماندلشتام را به شهر پرت‌افتادهٔ شمالی چردین[۱۵۱] فرستادند. همسرش با او همراه شد. در چردین آنگاه که گرفتار هذیان و سایر عوارض اختلالات روانی بود دست به خودکشی زد. بوخارین برای آخرین‌بار شخصاً مداخله کرد. او به استالین نوشت: «شاعران همیشه برحق هستند، تاریخ طرف آنها رامی‌گیرد.» یورگیس بالتروشائیتیس[۱۵۲]، شاعری سرشناس با تبار روس-لیتوانی و سفیر دولت مستقلّ لیتوانی در مسکو، نیز در کمک به ماندلشتام بسیار فعّال بود. سرانجام استالین به پاسترناک تلفن کرد و دربارهٔ ماندلشتام سؤالاتی از او پرسید. از این گفتگو روایات مختلف در دست است و تأثیر نهایی آن در سرنوشت ماندلشتام هنوز ناروشن است. این‌قدر می‌دانیم که دیکتاتور، به‌دلایل سیاسیِ پراهمّیّت، تصمیم گرفت عجالتاً بزرگواری از خود نشان دهد. ماندلشتام را از چردین به وارونژ فرستادند که تبعیدگاهی تحمّل‌پذیرتر بود.

همسر شاعر شرح سالهای تبعید را موبه‌مو در خاطرات خود آورده است. مصائب ماندلشتام و تحقیری که از این و آن می‌دید به توصیف درنمی‌آید. شاعر دلیرانه با دلشوره‌هایش مبارزه می‌کرد: «در اتاق او ترس و موش به‌نوبت میهمان می‌شوند.» این را آنا آخماتووا در ۱۹۳۶ در شعری به نام «وارونژ»[۱۵۳] که دربارهٔ دیدار از

شاعر است می‌گوید. ماندلشتام چندانکه پای به وارونژ گذاشت سرودن شعر را آغاز کرد. یکی از اوّلین چرخه‌های شعری که در تبعید نوشت به «شعرهایی دربارهٔ آهن»[۱۵۴] معروف شده است. او در این شعرها این وسوسهٔ لیرمونتوف را که در پاسخ فشار آهنین دورانْ «شعری آهنین، آغشته به تلخی و کین»، بسراید بیهوده می‌شمارد. دور باطل «آهن در نبرد با آهن»، که توصیف **خلیبنیکوف** از تعارض لیرمونتوف با محیط پیرامونش بود، باید درهم شکسته می‌شد. ماندلشتام در سه دسته از اشعارش به این کار همّت گماشت؛ این اشعار که با عنوان **دفترچه‌های وارونژ**[۱۵۵] (۱۹۸۰) شناخته می‌شود مجموعه‌ای بی‌نظیر از شعرهایی است که جانمایهٔ آنها روحیّهٔ بیهمتای عصیانی فروتنانه است. زمان سرودن این مجموعه بین ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷ است. سرزمین عذابدیده و بردبار روسیّه گویی زبان خود را در این شعرها یافته بود. لایه‌هایی شاداب از زبان روسیِ محاوره‌ای باگویشهای مختلف به‌زبان شعر ماندلشتام راه یافته بود. شاعر سرخوشانه در فضای آزاد روایتهای خام، نامحدود، و باز از شعر خود پرسه می‌زد و از هر شعر با توجّه به مخاطب و دغدغهٔ ذهنی خودْ صورتهای مختلف تهیّه می‌کرد. همهٔ شعرهای **دفترچه‌های وارونژ** شاهکاری از شعر هستند، امّا در این میان اوراتوریوی بلند «اشعاری دربارهٔ سرباز گمنام»[۱۵۶] (۱۹۳۷) براستی جایگاهی والا دارد. این شعر عرصهٔ فراخ هوا و فضا (با همان حال‌وهوای آثار چارلز ببیج و نیز «قدرت کلماتِ»[۱۵۷] [۱۸۴۵] الن پو) و نیز تأثیرگرفته از **لومن**[۱۵۸] (۱۸۷۲) کامیل فلاماریون است «اشعاری دربارهٔ سرباز گمنام» در حکم شاهدی همیشگی و صادق برای همهٔ کنشهای انسانی و سیاهه‌ای بلندبالا از میلیونها و میلیاردها مردهٔ ناشناسِ «به‌سودا رفته» است که نامشان در دفتر حضور و غیاب روشنایی جاودانه است.

ماندلشتام در سراسر ایّام تبعید در وارونژ در رؤیای اروپا بود: بلندیهای توسکانی، کوره‌راه پیچ‌درپیچ کوهستانی که هنوز سوت گوته در آنها طنین‌انداز بود، اقیانوس موّاج و عمودی کلیساهای جامع فرانسوی. اکنون دامنهٔ رؤیاها و خیالاتش گسترده‌تر می‌شد، انجیل‌خوانیِ ماریان اندرسن[۱۵۹]، که شاعر از رادیو شنیده بود، گهوارهٔ بدوی نخستین زادهٔ خاک را پیش چشم او آورد:

غوطه‌ورم در کنام شیر و سردابها،
و هر دم فروتر و فروتر می‌روم؛
با نوای این ریزش کف‌آلود،
پرتوان‌تر از شیر و قاهرتر از اسفار پنج‌گانه.

چه نزدیک، چه نزدیک می‌رسد فراخوان تو
ـ زادن و نوبرانه‌ها که بر ده فرمان پیشی گرفتند ـ
رشته‌ای از مروارید اقیانوسیّه
و سبد فروتن زنان تاهیتی.

ای قارّهٔ تَغَنّی کیفربخش،
بگذار تا فروگسترد دنبالهٔ آواز پرطنینت!
سیمای وحشی و شیرین دختران توانگر ما
درخورِ انگشتِ کوچکِ آبایِ تو نیست.

زمان من هنوز بی‌کرانه است،
و من شور و جذبهٔ کائنات را همراه بوده‌ام،
همچون نوازندهٔ خیابانی کوری
که آواز زنی را همراهی می‌کند.

در مه ۱۹۳۷ دوران تبعید او در وارونژ به‌پایان رسید. ماندلشتام یک‌سال تمام برای کسب اجازهٔ اقامت در مسکو در رفت‌وآمد به این شهر بود. به بسیاری نشریّات سر زد و شعر خود را عرضه کرد. سردبیرها حتّی از صحبت با او واهمه داشتند. شاعر به دریوزگی افتاد. ویکتور **اشکلوفسکی**، والنتین استنیچ[۱۶۰]، ارنبورگ، پاسترناک، والنتین **کاتایف**، و دیگر آشنایان و دوستان تا آنجا که می‌توانستند به او کمک کردند. روز دوّم مه ۱۹۳۸ پیش از طلوع آفتاب ماندلشتام دوباره بازداشت شد ـ و این‌بار با کمک اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی. بی‌هیچ گفتگو به پنج‌سال کار اجباری محکوم و به سیبری شرقی اعزام شد. هوراس رگولوس[۱۶۱] را تا چرخ شکنجهٔ کارتاژیها همراهی نکرد، ما نیز حسّاسترین شاعر روس را تا تلّ زباله‌ای که بر آن جان داد همراهی نمی‌کنیم. بنا بر یکی از گزارشهای نه‌چندان موثّق، او در وتورایا رچکا[۱۶۲]، نزدیک ولادی ووستوک، در اردوگاهی موقّت جان سپرد. تاریخ مرگ او که رسماً به بیوه‌اش اعلام شد ۲۷ دسامبر ۱۹۳۸ بود.

بخش عمده‌ای از نوشته‌های چاپ‌نشدهٔ ماندلشتام با تلاش ستودنی همسر و دوستان پردل شاعر برجا مانده است. رستاخیز شگفت شعر او که خاطرهٔ آن را از ذهن خوانندگان جوان اتّحاد شوروی زدودند یا پنهانش داشتند در دههٔ ۱۹۵۰ در ایالات متّحده آغاز شد. گلیب استرووه*، از دانشگاه کالیفرنیای برکلی، با همکاری باریس فیلیپوف* مجموعهٔ آثار او را چندبار منتشر کرد، کلارنس براون[۱۶۳] از دانشگاه پرینستن زندگینامه‌اش را نوشت و بسیاری از آثار منثور و منظومش را به‌انگلیسی ترجمه کرد، و کیریل تارانوفسکی[۱۶۴]، از دانشگاه هاروارد، روش تحقیق معتبری برای پژوهش و تفسیر نوشته‌های ماندلشتام عرضه کرد. در اتّحاد شوروی

از دههٔ ۱۹۶۰ توجّه به آثار ماندلشتام روی به افزایش نهاد و برخی از نوشته‌هایش در چاپهای محدود و با حذف و تعدیل فراوان منتشر شد.

عامل زبان سبب شده است که تصویری مخدوش از شعر ماندلشتام در ذهن خوانندهٔ غربی نقش بندد. آنان که خواندن به‌زبان روسی را می‌دانند در شعر ماندلشتام به هماهنگی کلامی شگفتی می‌رسند که جذبه‌ای ناب دارد. بهترین و امین‌ترین ترجمهٔ شعر او را پل سلان به‌آلمانی عرضه کرده است. تنها در این اواخر مترجمان و مفسّران به پیام ژرف هنر او که ریشه‌ای ژرف در کلّ سنّت شعر، موسیقی، و فرهنگ غرب دارد پی برده‌اند و توانسته‌اند به آن چیز تصوّرناشدنی، یعنی «تفاهم همدردانهٔ خوانندهٔ تصوّرناپذیر آینده» نزدیک شوند.

پی‌نویسها

1. *Podvig* (*Glory*)
2. *Mednyi Vsadnik* (*The Bronze Horseman*)
3. Oleg Maslennikov
4. "Panmongolism"
5. *Vozmezdie* (*Retribution*)
6. "Skify" ("The Scythians")
۷. assimilationist، عدّه‌ای از یهودیان روسیّه که طرفدار یکسان‌شدن با روسها بودند.
8. Emil Veniaminovich Mandelshtam
9. Arye-Leib
10. Flora Osipovna
11. Verblovsky
12. Vilna
13. Helsingfors
14. Iosif Emelyanovich
15. *Shum vremeni* (*The Noise of Time*)
16. Bagrov
17. Raznochinets
18. "Stikhi o neizvestnom soldate" ("Verses About the Unknown Soldier")
19. *Evgeny Onegin*
20. Lensky
۲۱. Aleksandr Scriabin، (۱۸۷۲ـ۱۹۱۵). آهنگساز روس.
22. Yury I. Levin
23. *Paris Review*
24. *Kamen'* (*Stone*)
25. Tenishev
26. *Zashchita Luzhina* (*The Defence*)
۲۷. Taras Bulba، نام شخصیّتی داستانی در اثری به همین نام از گوگول.
28. Petropavlovsk
۲۹. Tsushima، نام جزیره‌ای ژاپنی که ناوگان روسی در ۱۹۰۵ در آنجا از ناوگان ژاپنی شکست خورد.
30. Chlorus
31. Oslyabya
32. Felicity
33. "Zverinets" ("The Menagerie")
34. Mikhail Karpovich
35. Boris Savinkov
36. Leonid Kanegisser
37. Uritsky
38. Latin Quarter
39. *Put' konkvistadozov* (*The Path of the Conquistadors*)
40. Aleksandr Zholkovsky
41. Robert Alter
42. "A. Blok"
43. *Puteshestvie v Armeniiu* (*The Journey to Armenia*)
44. Vladimir Hippius
45. *Brand*
۴۶. Pan، در اساطیر یونانی، خدای گلّه‌ها، شبانان، و حاصلخیزی.
47. Rosencrucians
48. Feodosia
49. "Notre Dame"
50. "Grifel'naia oda" ("The Slate Ode")
51. "Osobsednike" ("About an Interlocutor")
52. Aleksandr Morozov
53. "Hagia Sophia"
۵۴. Justinian، نام دو تن از حاکمان روم شرقی، یوستینیانوس اوّل (۴۸۳ـ۵۶۵) و یوستینیانوس دوّم (۶۶۹ـ۷۱۱).
۵۵. Ephesian Diana، در اساطیر رومی، الاههٔ ماه، جنگلها، حیوانات، و زنان به‌هنگام وضع حمل. معبد مشهور دیانا در شهر افسوس یکی از عجایب هفتگانه است.
56. *The Proverbs of Solomon*
57. *Stolp i utverzhdenie istiny* (*Pillar and Ground of Truth*)
58. Sergei Kablukov
59. "Bludnyi syu" ("The Prodigal Son")
60. *Le sacre du printemps* (*The Rite of Spring*)
61. "Rakovina" ("Seashell")
62. "The Morning of Acmeism"
63. Voronezh
64. "Slovo i Kul'tura" ("The Word and Culture")
65. "Oprirode slova" ("On the Nature of the Word")
66. "Tsygany" ("Gypsies")
67. AKME
۶۸. Cupid، در اساطیر رومی، ربّ‌النّوع عشق، معادل اروس یونانی.
۶۹. Eros، در اساطیر یونانی، ربّ‌النّوع عشق.
70. "Problème"
71. "Von den Dichtern"
72. *Thus Spake Zarathustra*
73. Belvedere
74. *Knittelvers*
75. *Der Ring des Nibelungen*
۷۶. Valkyries، در اساطیر توتونی، دوشیزگانی زیبا، کشندهٔ جنگجویان یاور اودین.
۷۷. Klemens Metternich، (۱۷۷۳ـ۱۸۵۹). سیاستمدار مرتجع اتریشی.
78. "To byl poslednii god" ("The Last Year")

79. Aristotele Fioraventi
80. *Dym, dym, dym* (*Smoke, Smoke, Smoke*)
81. "Solomiulea" ("The Straw")
82. Salomeya Andronnikova
83. "Ligeia"
84. "The Raven"
85. *Temnyilik* (*The Dark Visage*)
86. Aleksandr Kartashov
87. "Vol'nost" ("Ode to Freedom")
88. "To Cassandra"
89. "Sumerlei svobody" ("The Twilight of Freedom")

۹۰. Tychon، (۱۸۶۵ـ۱۹۲۵). سراسقف کلیسای اورتودوکس روسیّه در مسکو.

۹۱. Aleksandr Kerenski، (۱۸۸۱ـ۱۹۷۰). رهبر انقلابی روسیّه که وزیر دادگستری دولت موقّت، وزیر جنگ، و نخست‌وزیر (همهٔ سمتها در ۱۹۱۷) بود. انقلاب بلشویکی در نوامبر ۱۹۱۷ او را مجبور به فرار به پاریس کرد.

۹۲. Lethe، در اساطیر یونان، رودخانه‌ای در هادس، که رودخانهٔ فراموشی است.

93. Larisa Reysner
94. Nadezhda Khazina

۹۵. Pyoter Nikolaevich Wrangel، (۱۸۷۸ـ۱۹۲۸). از فرماندهان نظامی ارتش سفید.

96. Koktebel'
97. "Akter i Rabochii" ("The Actor and the Workman")

۹۸. Nereids، در اساطیر یونان، الاهگان دریا، دختران نرئوس.

99. "Tristia"
100. *Vtoraia kniga* (*The Second Book*)

۱۰۱. Pelopids، در اساطیر یونان، خاندان حاکم بر موکنای که نیای آنها پلوپس بود. وی مورتیلوس، رانندهٔ ارّابه‌اش، را که باعث پیروزی او در مسابقه شده بود، در عوض پاداش، در دریا غرق کرد و به همین سبب خود و خاندانش گرفتار نفرین مورتیلوس شدند.

۱۰۲. نامی است که به دورهٔ ۱۵۹۸ تا ۱۶۱۳، یعنی فاصلهٔ مرگ تزار فیودور و به‌حکومت‌رسیدن خاندان رامانوف داده شده است. دوره‌ای که پر از شورشهای شهری، قحطسالی، و مداخلات بیگانگان در کشور بود. در این دوره پنج تزار بر روسیّه حکومت کردند.

103. *Der Untergang des Abend landes* (*The Decline of the West*)
104. *Die Religion der Zukunft* (*The Religion of the Future*)

۱۰۵. اشاره است به کبوتری که با برگی به منقار به کشتی نوح آمد و نزدیک‌بودن خشکی را بشارت داد.

۱۰۶. Orpheus، در اساطیر یونان، شاعر تراکیایی که نغمهٔ چنگش درختها و سنگها را هم افسون می‌کرد. هنگامی که ماری همسرش، ائورودیکه، را گزید و کشت برای بازیافتن او به هادس رفت. تحت تأثیر ساز او پرسفونه قبول کرد که زن را آزاد کند، مشروط به اینکه تا قبل از خروج از هادس اورفئوس او را نگاه نکند. وقتی که نزدیک عالم زندگان رسیدند اورفئوس به عقب نگریست و ائورودیکه ناپدید شد.

۱۰۷. Eleusinian، در اساطیر یونان، مناسکی که در الئوسیس به‌عمل می‌آمد و مربوط به افسانه‌های دمتر، پرسفونه، و دیونوسوس بود. این آئین همچنین نمایشگر مرگ و تجدید حیات سالانهٔ نباتات بود. معتقد بودند که اجرای این مناسک به محارم اسرار الئوسی سعادت بعد از مرگ می‌بخشد.

۱۰۸. Persephone، در اساطیر یونان، دختر زئوس و دمتر، الاهٔ کشاورزی، و همسر هادس که روزی به دست او ربوده شد و به جهان زیرین رفت.

109. "Kontsert na vokzale" ("Concert at the Railroad Station")

۱۱۰. Androcles، بردهٔ رومی در قرن اوّل پیش از میلاد که شیری به‌هنگام نبرد با او در استادیوم از کشتنش گذشت، چراکه سالها پیش در افریقا تیغی را از پای آن شیر درآورده بود.

111. "1 ianvarie 1924" ("January 1, 1924")

۱۱۲. Leviathan، در عهد عتیق، هیولای دریایی افسانه‌ای.

113. "Reka vremen" ("The River of Time")
114. Alexiad
115. "Vykhozhu odin ia na dorogu" ("I set out alone on the road")
116. "Nashedshii podkovu" ("He Who Finds a Horseshoe")
117. "A Pindaric Fragment"
118. Neaera
119. Metaneira

۱۲۰. Triptolemus، در اساطیر یونان، یکی از اشخاص عمدهٔ اسرار الئوسی. اختراع گاوآهن و کشاورزی به او منسوب است.

۱۲۱. Demeter، در اساطیر یونان، دختر کرونوس و رئا، و خواهر و همسر زئوس، و الاههٔ کشاورزی. نام او به معنای «مادر زمین» است.

۱۲۲. Mnemosyne، در اساطیر یونان، تیتانی که دختر اورانوس و گایا بود و به قول هزیود، شاعر یونانی، مادر موزها بود.

123. Argo
124. Pelion
125. "Segodnia nochivu..." ("To-night...")
126. "Ia budu skitat'sia..." ("I shall roam...")
127. Olga Vaksel
128. Georgy Blok

۱۲۹. Nikolai Ivanovich Bukharin، (۱۸۸۸ـ۱۹۳۸). از رهبران کمونیست روس.

130. *Stikhotvoreniia* (*Poems*)
131. *O poèzii* (*On Poetry*)
132. "Konets romana" ("The End of the Novel")
133. *Egipetskaia marka* (*The Egyptian Stamp*)
134. *Smert' Vazir-Mukhtara* (*Death of the Minister Plenipotentiary*)
135. *Envy*
136. *Chetvertaia proza* (*Fourth Prose*)
137. Kuban'
138. Godiva
139. "Godiva"
140. "Za gremuchuiu doblest..." ("For the resonant valor")
141. Novgorod
142. "Ne iskushai chuzhikh narechii" ("Do not attempt foreign tongues")
143. *Razgovor o Dante* (*Conversatian About Dante*)
144. "Knemetskoi rechi"
145. "Im Anfang war die Nachtigall" ("In The beginning was the Nightingale")
146. "Pir vo vremia chumy" ("Feast During the Plague")
147. Yakov Blyumkin
148. Wilhelm von Mirbach-Harff

۱۴۹. Felix Dzerzhinsky، (۱۸۷۷ـ۱۹۲۶). سیاستمدار روسی.

150. Emma Gershtein
151. Cherdyn'
152. Jurgis Baltrušaijtis
153. "Voronezh"
154. "Zhelezo" ("Poems About Iron")
155. *Voronezhskie tetradi* (*Voronezh Notebooks*)

TRANSLATIONS

The Complete Critical Prose and Letters. Edited by Jane Gary Harris. Translated by Jane Gary Harris and Constance Link. Ann Arbor, Mich., 1979.

Complete Poetry of Osip Mandelstam. Translated by Burton Raffel and Alla Burago. Introduction and notes by Sidney Monas. Albany, N.Y., 1973.

Fifty Poems. Translated by Bernard Meares. Introductory essay by Joseph Brodsky. New York, 1977.

Journey to Armenia. Translated by Sidney Monas. San Francisco, 1979. Includes *Mandelstam and the "Journey"* by Henry Gifford.

Osip Mandelstam's "Stone." Translated and introduced by Robert Tracy. Princeton, N.J., 1981.

Poems. Edited and translated by James Greene. Forewords by Nadezhda Mandelstam and Donald Davie. Boulder, Colo., 1978. 2d ed., revised and enlarged, London, 1980.

The Prose of Osip Mandelstam. Translated, with a critical essay, by Clarence Brown. Princeton, N.J., 1965. Includes *The Noise of Time* and *The Egyptian Stamp*.

Selected Essays. Translated by Sidney Monas. Austin, Tex., 1977.

Selected Poems. Translated and introduced by Peter Russel. London, 1958.

Selected Poems. Translated by Clarence Brown and W. S. Merwin. London. 1973.

Selected Poems. Translated by David McDuff. Cambridge, England, 1973.

BIOGRAPHICAl, CRITICAL, AND PHILOLOGICAL STUDIES

Alter, Robert. "Osip Mandelstam: The Poet as Witness." *Defenses of Imagination*. Philadelphia, 1977.

Baines, Jennifer. *Mandelstam: The Later Poetry*. London, 1976.

Brown, Clarence. *Mandelstam*. Cambridge, England, 1973.

Broyde, Steven. *Osip Mandel'štam and His Age*. Cambridge, Mass., 1975.

Cohen, Arthur A. *Osip Emilievich Madelstam: An Essay in Antiphon*. Ann Arbor, Mich., 1974.

Freidin, Gregory. *A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*. Berkeley, Calif., 1987.

Harris, Jane Gary. *Osip Mandelstam*. Boston, Mass., 1988.

Isenberg, Charles. *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*. Columbus, Ohio, 1987.

156. "Verses on the Unknown Soldier"

157. "Power of the Words"

158. *Lumen*

159. Marian Anderson

160. Valentin Stenich

۱۶۱. Marcus Atilius Regulus، (ف. ۲۵۰ ق.م). قهرمان رومی، فاتح کارتاژ، که بعدها به دست کارتاژیها اسیر و شکنجه شد تا اینکه مرد.

162. Vtoraia Rechka

163. Clarence Brown

164. Kiril Taranovsky

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

POETRY

Kamen', St. Petersburg, 1913. 2d ed. Petrograd, 1916. 3d ed. Moscow-Petrograd, 1923.

Tristia. Petersburg-Berlin, 1922.

Vtoraia kniga. Moscow-Petrograd, 1923.

Stikhotvoreniia. Moscow-Leningrad, 1928.

PROSE

Shum vremeni. Leningrad, 1925.

Egipetskaia marka. Leningrad, 1928.

O poèzii. Leningrad. 1928.

COLLECTED WORKS

Sobranie sochinenii. Edited by Gleb Struve and Boris Filippov. New York, 1955.

Sobranie sochinenii. 3 vols. Edited by Gleb Struve and Boris Filippov. New York, 1964-1971. Supplement vol. 4. Edited by Gleb Struve, Nikita Struve, and Boris Filippov. Paris, 1981. There are revised and expanded second editions of vols. 1 and 2.

Stikhotvoreniia. Edited by Nikolai Khardzhiev. Leningrad, 1973.

Slovo i kul'tura. O poèzii. Razgovor o Dante. Stat'i. Retsenzii. Edited by Pavel Nerler. Moscow, 1987.

INDIVIDUAL POSTHUMOUS WORKS

Razgovor o Dante. Edited by Aleksandr Morozov and Leonid Pinskii. Moscow, 1967.

Voronezhskie tetradi. Edited by Victoria Shveitser. Ann Arbor, Mich., 1980.

Chetvertaia proza. Edited by B. Sokolov. In *Raduga*, no. 3, Tallinn, Estonia, 1988.

Publikatsiia A. A. Morozova. *Zapiski Otdela rukopisei* 34:258-274 (1973).

Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*. London, 1974.

Otsup, Nikolai. "Serebrianyi vek." *Chisla* 7-8:174-178 (1933).

_____. *Sovremenniki*. Paris, 1961. Pp. 127-140.

Ronen, Omry. "Mandelshtam, Osip." *Encyclopaedia Judaica Year Book 1973*. Jerusalem, 1973. Pp. 294-296.

Tsvetaeva, Anastasiia. *Dym, dym, dym*. Moscow, 1916.

Zholkovskii, Aleksandr. "Invarianty i struktura teksta. II. Mandel'shtam: 'Ia p'iu za voennye astry...'." *Slavica Hierosolymitana* 4:159-184 (1979).

کتابنامهٔ فارسی

«پیوتر چادائف»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

[«صدف»، «برای افتخار آینده»، «ظرافت و سنگینی»، «یک رشته»، «قرن»، «با تنی که»، «لنینگراد»]، ترجمهٔ حشمت جزنی، **ده شاعر نامدار قرن بیستم**، تهران، مرغ آمین، ۱۳۷۲.

«دو شعر از اوسیپ ماندلشتام» [«خواهیم مرد»، «لنینگراد»]، ترجمهٔ مراد فرهادپور، **دوران**، شمارهٔ ۱۳ (آذر ۱۳۷۵).

«حال‌که»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، **مکتبهای ادبی (جلد دوم)**، تهران، نگاه، ۱۳۷۶.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

چوکوفسکی، نیکلای، «دربارهٔ اوسیپ مندل‌استام»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

شنتالینسکی، ویتالی، «خیابان ماندلشتام (بخشی از آرشیو کا. گ. ب)»، ترجمهٔ رضا پرهیزگار، **کلک**، شمارهٔ ۷۶ـ۷۹ (تیر-مهر ۱۳۷۵).

وزیری، روشن، «ماندلشتام قربانی راه آزادی»، **کلک**، شمارهٔ ۸۹ـ۹۳، (مرداد-آذر ۱۳۷۶).

Koubourlis, Demetrius J. *A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam*. Ithaca, N.Y., 1974.

Mandelstam, Nadezhda. *Hope Against Hope*. Translated by Max Hayward. New York, 1970.

_____. *Hope Abandoned*. Translated by Max Hayward. New York, 1974.

Nilsson, Nils Åke. *Osip Mandel'štam: Five Poems*. Stockholm, 1974.

Przybylski, Ryszard. *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest*. Translated by Madeline G. Levine. Ann Arbor, Mich., 1988.

Ronen, Omry. *An Approach to Mandel'štam*. Jerusalem, 1983.

Taranovsky, Kiril. *Essays on Mandel'štam*. Cambridge, Mass., 1976.

OTHER REFERENCES

Bayer, Thomas. "Osip Mandel'shtam i Geidi'lbergskii Universitet." *Minuvshee*. 5:222-227 (1988).

Eikhenbaum, Boris. *Anna Akhmatova. Opyt analiza*. Petersburg, 1923.

Florenskii, Pavel. *Stolp i utverzhdenie istiny*. Moscow, 1914.

Gershtein, Èmma. *Novoe o Mandel'shtame*. Paris, 1986.

Levin, Iurii. "Zametki o poèzii O. Mandel'shtama tridtsatykh godov, I." *Slavica Hierosolymitana* 3:110-173 (1978).

Maslennikov, Oleg. *Lyrics from the Russian: Symbolists and Others*. Berkeley, Calif., 1972.

Morozov, Aleksandr. "Mandel'shtam v zapisiakh dnevnika S. P. Kablukova." *Vestnik Russkogo Khristianskogo Dvizheniia* 129:131-155 (1979).

_____. "Pis'ma O. E. Mandel'shtama k V. I. Ivanovu."

ماریّا میخایلوونا اشکاپسکایا

(۱۸۹۱ـ ۱۹۵۲)

باریس فیلیپوف
خشایار دیهیمی

اشکاپسکایا شاعر بود. او در پطرزبورگ در خانواده‌ای بسیار بافرهنگ به‌دنیا آمد. مادرش، که آلمانیِ روسی بود، اختلال عصبی داشت و این واقعیّت تاحدودی در برخی اشعار مجموعهٔ «سنگ‌خون»[1] از اشکاپسکایا منعکس شده است. اشکاپسکایا زمانی که در دبیرستان تحصیل می‌کرد در فعّالیّتهای گروههای دانشجویی انقلابیّون اجتماعی مشارکت جُست، به‌پخش نوشته‌ها و اعلامیّه‌های غیرقانونی پرداخت، و در تظاهرات انقلابی شرکت کرد. به‌همین دلیل از مدرسه اخراج شد و حقّ وَرود به هرگونه مؤسّسهٔ آموزشی در سرتاسر امپراتوری روسیّه از او سلب شد. او در نهایت تحصیلاتش را در دبیرستان مهاجران روس در پاریس به‌پایان برد. در همین شهر بود که او بر سر جلسات درس آنری برگسون حاضر شد. پس از آن اشکاپسکایا از دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تولوز در ۱۹۱۴ فارغ‌التّحصیل شد. نخستین اشعار او در ۱۹۱۰ منتشر شدند. ازدواج و صاحب بچّه شدن نقش قاطع و تعیین‌کننده‌ای در کار شاعری او داشت. اشعار او (که نخستین مجلّدشان در ۱۹۲۰ منتشر شد) با ستایش و تحسین نویسندگان مختلفی با دیدگاههای کاملاً متضادّ، مثل ماکسیم **گورکی** و پاول فلارینسکی*، روبرو شد. گورکی در ۱۹۲۳ به اشکاپسکایا نوشت: «شما راه تازه و پهناوری را در پیش گرفته‌اید. هیچ زنی پیش از شما با اینهمه صداقت و با صدایی چنین استوار از اهمّیّت زنانگی خویش سخن نگفته است.» پدر روحانی، فلارینسکی، نیز اشعار اشکاپسکایا را، که حدّ نهایتِ ایجاز و فشردگی و تنش عاطفی را داشت، فراتر از شعر **تسوتایوا** و شاید حتّی **آخماتووا** (که البتّه در آن‌زمان هنوز «شعر بدون قهرمان»[2] را نسروده بود) قرار می‌داد. مضامین اشعار اشکاپسکایا اساساً محدود به تجربهٔ او در مقام همسر-معشوق-مادر است ـ عشق، بارداری، وضع حمل یا سقط جنین، مرگ فرزند، حسادت، «جلجتای زن»: «پس از درک بهشت افسون‌کنندهٔ عشق، کودکش را به دنیا آورد، چرا، نمی‌داند. ...» («سنگ‌خون»)؛ «تنم روزنی ندارد، و با دودی سیاه می‌سوزد. دشمن سیاه‌نژاد بشر آنجا بود، آزمند و غارتگر خمیده بر آن. و، دست‌شُسته از غرورم، به این مرد دادم خونم را تا آخرین قطره، فقط به امید فرزندی با چهره‌ای عزیز.» پیش از اشکاپسکایا کمتر کسی بدین‌نحو بدین مضامین پرداخته بود. خیلیها از سرنوشت زن گفته بودند، امّا آنان تقریباً همیشه «بانو نویسنده» بودند. در اشعار اشکاپسکایا حتّی از بارداری همچون «وسوسهٔ باری رحمت‌بار» سخن می‌رود: «قدم‌زدن در خیابان همچون ملکه‌ها، مغرور از سرنوشتی دوگانه. فهمیدن اینکه زهدان کورت را رسالتی است تا هم فرمانروا و هم برده باشد....» یا: «جانوربودن، ماده‌گرگِ وحشی‌بودن، تسکین‌ناپذیر در عذاب جنگلی، آنگاه که زمانش می‌رسد تا بار دیگر در خود بگُنجی و باردیگر تنها و جدا باشی.» زن نمی‌تواند ـ و نباید ـ خود را تسلیم کند، آنجا که «باروری خالی از عشق است، خالی از آن نشان هولناک خدایی»:

جفت بر جفت ـ مرد و زن،
در رقص عشق، یکی بعد از دیگری.
.....
بگذار بذری بیفشانیم و میوه‌اش را بچشیم؛
باد می‌کاریم و توفان درو می‌کنیم.

و خدا، این «ارباب سختگیر»[3]، قانونی سختگیرانه و بی‌استثنا را مراعات می‌کند ـ قانون وراثت، قانون انگیزه‌ها و سنّتهای ناخودآگاه و تغییرناپذیر. خدا، «این بذرافشان زیرک»[4]، «ساعات باروری» را می‌نگرد، این «بذرهای انسانی نزار، ناقص، بیمارگون، و نحیف را.» و چقدر مرگ نوزاد دهشتناک است و دهشتناکتر از آن مرده به‌دنیا آمدنش: «تنها ردّی خاموش در قلب، تنی از تنم، رگی از رگم.» امّا تراژیکتر از همه سقط جنین است: «... و خونم جاری بود، بی‌آنکه خشک شود، امّا نه چون بار پیش شادمانه؛ و بعد چشمان نگرانمان شاد نشد از دیدن گهوارهٔ خالی. باردیگر، به‌رسم مُشرکان، قربانی می‌کنیم برای زندگی کودکانمان. و تو، خداوندا، در پاسخ به این صدای خُردشدن استخوانهای نوزاد، برنمی‌خیزانی‌اش از میان مُردگان.»[5] مادر حتّی اگر مؤمن باشد، زمانی که بچّه‌هایش هنوز

کوچک هستند، اعتنایی به مسیح ندارد و از خداوند می‌خواهد از کنار «خانهٔ آرام و باصفایش» بگذرد ـ بگذار خداوند زمانی دیگر به دیدارش آید، «اندکی بعد، امّا فقط امروز نه»:

نه چون مارتای بیچاره ـ گرمتر و نزدیکتر،
مانند مریم پرشور ملاقاتت خواهم کرد.
امّا اکنون، خدایا، اربابان روزان من
رقیبان تواند ـ طفلان عزیز خُرد من.[۶]

سنگ خون، عشق ـ درد ـ حسد ـ یأس، آن «جلجتای کامل زن»، خدا را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهند و پس می‌رانند. چیزی دیگر هم هست: انسان نمی‌تواند مرگ را بپذیرد، امّا مادر مرگ فرزندش را هیچ نمی‌پذیرد. و اگر مادر گناه مرگ فرزندش را بر خدا نبخشاید، بی‌گمان این گناه را بر انقلاب هیچ نخواهد بخشود. اشکاپسکایا آنقدر جرأت داشت که در ۱۹۲۱ شعری با عنوان «به لوئی هفدهم»[۷] بنویسد و در آن قتل تزاروویچ آلکسیی را، که مانند لوئی هفدهم در سالهای پیش برای گناهان و بیعدالتیهای روسیهٔ کهن «کفّارهٔ دیرینش را داد» آشکارا و بتندی و بی‌هیچ تزلزل محکوم کند:

امّا، با اندوه و بروشنی، به‌خاطر می‌آورم که
من مادرم و قانون ما ساده است:
ما دستمان به این خون آلوده نیست،
همچنانکه آلوده به آن خون دیگر هم نبود.

پدر روحانی، پاول فلارینسکی، اشکاپسکایا را مسیحیی راستین و ازته‌دل خواند. شاید بهتر باشد او را واسیلیا روزانووای شعر روسیّه بخوانیم، زیرا او نیز، مانند واسیلی **روزانوف**، در اشعار تغزّلی‌اش حقّ مقدّس **تن** را به‌جا آورد ـ و نیز تراژدی والای سرنوشت زن را. به گفتهٔ ژیگلویچ[۸] «شعر اشکاپسکایا گریه‌ای است برآنچه نمی‌بایست باشد.» اشکاپسکایا سرنوشتی تراژیک داشت. در اوج زندگی خلّاقش از شاعری محرومش کردند: از ۱۹۲۵ به‌بعد دیگر اجازه ندادند اشعارش چاپ شود و از آن‌سال او شروع به نوشتن تاریخ کارخانه‌های لنینگراد کرد. او خبرنگار و گزارشگر سیّار **وچرنایا کراسنایا گازتا** شد و گزارشهایی از موفّقیّتهای کارگران کارخانهٔ «کراسنی ویبورژتس»[۹]، بافندگان سمرقند، و پنبه‌کاران تاجیکستان تهیّه کرد که مضمون مقالات و کتابهای او شدند. زمانی هم که جنگ آغاز شد به‌نوشتن گزارش دربارهٔ ددمنشیهای نازیها پرداخت. او همهٔ این مطالب را با قلمی جاندار و تپنده می‌نوشت، امّا خلّاقیّت شاعرانهٔ او در اوج شکوفایی قدرت خلّاقه‌اش متوقّف ماند.

پی‌نویسها

1. "The Blood Ore"
2. "Poem Without a Hero"
3. "A Stern Master's Drum"
4. "The Shrewd Sower"
5. "Mater Dolorosa"
6. Ibid.
7. "To Louis XVII"
8. Zhiglevich
9. Krasnyi Vyborzhets

Selected Bibliography

WORKS

(Poetry:)

"Mater Dolorosa." Petersburg, 1920. (2d ed. Berlin, Revel, 1921).

"Chas vechernii." Petersburg, 1921.

"Baraban strogogo gospodina." Berlin, 1922.

"Krov'-ruda." Berlin, 1923.

"Yav': poema." Moscow, 1923.

"Kniga o Lukavom Seyatele." Moscow, 1923.

"Zemnye remesla." Moscow, 1925.

(Poems in Prose:)

"Tsa-Tsa-Tsa" (kitaiskaya poema). Berlin, 1923.

(Selected Poems:)

Stikhi. With introd. essays by B. Filippov and E. Zhiglevich. London, 1979. (Contains poetry and "Tsa-Tsa-Tsa").

(Sketches:)

Sama po sebe. 1930.

Voda i veter. 1931.

Pyatnadtsat' i odin. 1931.

Chelovek rabotaet khorosho. 1932.

Eto bylo na samom dele. 1942.

Puti i poiski. 1968.

TRANSLATIONS

Marie Trommer, *Poems by Women Poets of Russia.* Brooklyn, 1941.

SECONDARY LITERATURE

A. Bakhrakh, "Vspominaya Shkapskuyu," *Novoe russkoe slovo,* 9 December 1979.

N. Berberova, "Baraban Strogogo Gospodina" (review), *Novaya russkaya kniga,* 1922, no. 8.

V. Bryusov, "Sredi stikhov," *Pechat' i revolyutsiya,* 1923. no. 1.

B. Filippov, "Zadushennyi talant," *Novoe russkoe slovo,* 1 May 1973.

Innokentii Oksenov, "Krov'-ruda" (review), *Zvezda*, 1925, no. 4.

Z. Shakhovskaya, "Stikhi Marii Shkapskoi," *Russkaya mysl'*, 13 December 1979.

V. Sinkevich, "Dvoinaya sud'ba: O stikhakh M. Shkapskoi," *Novoe russkoe slovo,* 27 January 1980.

E. Zhiglevich, "Dve bespredel'nosti byli vo mne..." In M. Shkapskaya, *Stikhi.* 1979.

———, "O zamolchennoi." In M. Shkapskaya, *Stikhi.* 1979.

M. Gor'kii, "Dva pis'ma." Publik. Arkhiva Gor'kogo, *Rabotnitsa,* 1968, no. 3.

G. Lelevich, "Krov'-ruda"_"Zemnye remesla" (review), *Krasnaya nov',* 1925, no. 1.

"Mariya Shkapskaya, *Stikhi*. London, 1979" (review), *Kontinent*, no. 23 (1980).

مارینا ایوانوونا تسوتایوا

(۱۸۹۲ـ ۱۹۴۱)

جنت ام. کینگ
محمد مختاری

به‌هنگام انقلاب روسیّه در فوریهٔ ۱۹۱۷، مارینا تسوتایوا با شوهرش، سرگیی یفرون[۱]، و دختر چهارساله‌اش، آریادنا، در مسکو زندگی می‌کرد. آنان در آپارتمان وسیعی سکونت داشتند که به‌نحوی خیال‌انگیز در سه سطح از یک ساختمان سفیدگچ‌بری، به سبک معماری خانه‌های مسکو در نیمهٔ قرن نوزدهم، طرّاحی شده بود. نمای قرینه‌دارِ این ساختمان عظیم و استوار رو به گذرِ باریسوگلب[۲] بود. این یکی از خیابانهای خوش‌منظرهٔ بسیاری بود که ناحیهٔ مرکزی مسکو، مشهور به آربات[۳]، را قطع می‌کردند. در این محلّه، هنرمندان، موسیقیدانان، نویسندگان، و بخش فرهیختهٔ جامعهٔ روسیّه، که غالباً فعّالیّت سیاسی داشتند و به اینتلیجنتسیا معروف بودند، سکونت داشتند. تسوتایوا به واسطهٔ خانواده و حرفه‌اش به این اینتلیجنتسیای خلّاق پیوسته بود. از این رو آپارتمان باریسوگلب محیط مادّی مناسبی برای شاعر، و در نهایت نیز نماد تبار و تقدیر او، بود.

موقعیّت زمانی تسوتایوا نیز اهمّیّت همسانی داشت، زیرا دهه‌های نخستین قرن بیستم، که فعّالیّت سیاسی میان احزاب چپ و راست را شدّت بخشیده بود، احیای فرهنگی فوق‌العاده‌ای را نیز تسریع می‌کرد. سالهای پیش از انقلابْ موسیقیِ یگور استراوینسکی و آلکساندر اسکریابین[۴] را به‌وجود آورده بود (اسکریابین آن سوی حیاط مجتمع مسکونی تسوتایوا زندگی می‌کرد)؛ نقّاشی، معماری، و طرّاحی گرافیکِ لئون باکست[۵]، ناتالیا گانچاروا[۶]، میخائیل لاریونوف[۷]، ولادیمیر تاتلین[۸] و کازیمیر مالیویچ[۹] را پرورانده بود؛ شاهد نخستین تجربه‌ها و اجراهای نوآوران تئاتر مانند فسیوولود میرهولد* و یوگینی واختانگوف[۱۰] شده بود؛ و نمایش چندمنظری بالهٔ روسیِ سرگیی دیاگیلف* را به پاریس و فراسوی آن فرستاده بود.

تجدید حیات ادبیّات روسی نیز کمتر از اینها چشمگیر نبود. عصر ادبی تازه‌ای در راه بود که در دههٔ ۱۸۹۰ در پرتو سمبولیسم آغاز شده بود. سمبولیسم با تأثیرپذیری از فلسفه‌های ایدئالیسم و زیبایی‌شناسی، معیارهای عالی صنعتگری، و تأثیرگذاری بر دیگر هنرها، خوانندگانی مشتاق و مُناظره‌گرا را به شعر روسی بازمی‌گرداند. شور و نشاط سمبولیسم در گستره و شمار کارورزانش آشکار بود که گذشته از شاعران بزرگی مانند اینّاکینتی **آننسکی**، ویچسلاف **ایوانوف**، کانستانتین **بالمونت**، والیری **بریوسوف**، و آلکساندر **بلوک** نثرنویسان، نظریّه‌پردازان، منتقدان، و حتّی محققّان کلاسیک را نیز در برمی‌گرفت.

طُرفه آنکه سمبولیسم نفوذش را در توان و استعداد شاعران جوانتر نسل بعد نیز نشان داد که بر متافیزیک سمبولیستی شوریدند، امّا مهارت فنّی، تمایل جدلی، و سرانجام شماری از خوانندگانش را از آنِ خود کردند. این نسلْ نسلِ ۱۹۱۰ بود ـ سالی که تسوتایوا نخستین مجموعهٔ شعرش را منتشر کرد. شاعران این نسل، بیانیّه‌هایی با نامهای آکمئیسم و فوتوریسم پخش کردند و در حوالی ۱۹۱۷ شاعرانی چون نیکالای **گومیلیوف**، آنّا **آخماتووا**، باریس **پاسترناک**، اوسیپ **ماندلشتام**، و ولادیمیر **مایاکوفسکی** در موج نهایی باززایی، که به «عصر سیمین» شعر روسیّه مشهور شد، پدیدار شده بودند. تسوتایوا متعلّق به این دوره است. زندگی‌اش نشان مادّی کوچک امّا مناسبی را از جایگاهش در ادبیّات روسی ارائه می‌دهد، زیرا درست همچنانکه واژهٔ «دست» کنایهٔ مطلوب تسوتایوا برای «شاعر» بود، دستبندهای سیمین نیز، که حتّی در بدترین دوره‌های فقر خود به‌دست می‌کرد، کم‌کم به علامت پوششی و شخصیّتی او تبدیل شد.

مسکو: کودکی، جوانی، و ازدواج

کمی دورتر از آپارتمان باریسوگلب خانه‌ای بود که تسوتایوا دوران کودکی‌اش را در آن گذراند. در اینجا نیز معماری ظاهراً ارزش نمادین کسب می‌کند. خانه‌ای که او دوران کودکی و نوجوانی‌اش را در آن گذرانده بود خانهٔ شخصی بزرگی بود با حیاط، محوّطه‌ای محصور، و ردیفهایی از درختان تبریزی که در «گذر سه حوض»[۱۱] واقع بود. این خانه نیز مانند خانهٔ باریسوگلب نمونه‌ای از اقامتگاههای مخصوص طبقهٔ متوسّط مسکو بود. شباهتهای

ظاهری این خانه با خانهٔ آغاز زندگی زناشویی تسوتایوا از هزارها پیوستگی باطنی خبر می‌داد.

خانهٔ «سه حوض» به‌واسطهٔ نخستین ازدواج پدر شاعر، ایوان ولادیمیروویچ تسوتایف[۱۲]، به خانواده رسیده بود. او که به‌تحصیلِ زبانهای کلاسیک پرداخته و برندهٔ مدال طلای دانشگاه شده بود برای تحقیق و نوشتن رسالهٔ دکترای خود دربارهٔ یک لهجهٔ لاتین به ایتالیا رفته بود. امّا بعدها از جنبهٔ متفاوتی به پژوهش در دورهٔ کلاسیک پرداخت؛ این در دورانی بود که سمت استادیِ تاریخ هنر را در دانشگاه مسکو پذیرفت و آنچه را که قرار بود به کار سراسر زندگی‌اش تبدیل شود آغاز کرد ــ ساختن موزه‌ای برای استقرار مجسّمه‌های تکثیرشدهٔ کلاسیک. ایوان ولادیمیروویچ با واروارا دیمیتریونا ایلووایسکایا[۱۳]، که دختر یک مورّخ و سیاستمدار محافظه‌کار معروف بود ازدواج کرد. خانه که بخشی از جهیزیّهٔ واروارا دیمیتریونا بود وقتی که بلافاصله پس از تولّد فرزندش، آندریی، درگذشت به فرزندانش، والیریا[۱۴] و آندریی، رسید.

ایوان ولادیمیروویچ دوباره ازدواج کرد. همسر دوّمش ماریا آلکساندروونا[۱۵]، که نام خانوادگی پدری‌اش مین[۱۶] بود، نیاکانی لهستانی و آلمانی‌ـ‌بالتیکی داشت و دارای تحصیلات جدّی در موسیقی بود که به امید و آرزویش برای داشتن شغل نوازندگی پیانو پروبال می‌داد. امّا درعوض، به‌سبب سختگیریهای پدرش که می‌خواست مانع دلبستگی نامناسب و زودرس او شود، و نیز به‌علّت تمایل ذاتیی که به ازخودگذشتگی داشت، با پروفسور تسوتایف که بیست‌سالی از او بزرگتر بود ازدواج کرد.

دخترشان، مارینا، در ۲۶ سپتامبر ۱۸۹۲ به‌دنیا آمد. دوّمین دختر نیز به‌نام آناستازیا (یا آسیا)[۱۷] در ۱۸۹۴ زاده شد. نخستین خاطرات این‌دو دختر با طنین صدای پیانوی مادرشان همراه بود. چیزی نگذشت که صدای نتهای لرزانی که آسیا می‌نواخت و اکتاوهای مارینا، که از مهارتی زودهنگام خبر می‌داد، به موسیقی بتهوون، شومان، و آوازهای محبوب روسی، یا «ترانه‌های عاشقانه‌ای» که اتاق پذیرایی بزرگ و رسمی را می‌انباشت، اضافه شد.

هماهنگی خانوادگی کمتر به‌چشم می‌خورد. بزرگترین فرزندِ ایوان ولادیمیروویچ، یعنی والیریا، از ناسازگاری دوران بلوغش علیه نامادری تازه، و به‌زعم خودش فضول، استفاده می‌کرد. مارینای کوچولو بزودی از نقش خود به‌عنوان بچّهٔ خارق‌العاده بدش آمد و بیزاری‌اش از تمرین پیانو آغاز شد. خیلی زود احساس کرد که استعداد ذاتی‌اش متعلّق به موسیقی پیانو نیست، بلکه متناسب با موسیقی شعر است. ایوان ولادیمیروویچ از مسائل و مشکلات خانوادگی بی‌خبر بود. به‌نظر می‌رسید که از مزاج سودایی همسر جوانش نیز به‌همان اندازه بی‌اطّلاع است. خود را بتمامی وقف موزهٔ جدیدش کرده بود. سرمایه فراهم می‌کرد، تکثیر مجسّمه‌ها را به آتلیه‌های ایتالیا سفارش می‌داد، در کوههای اورال به‌جستجوی مرمر مناسب برای ستونهای موزه بود، با معماران و پیمانکاران دیدار می‌کرد، و بتدریج، هم اندازهٔ ساختمان و هم حوزهٔ فراگیری آن را گسترش می‌داد.

در پاییز ۱۹۰۲، درست هنگامی که مارینا ده‌ساله شد، ماریا آلکساندروونا به‌سل مبتلا شد. مادر و دو دخترش سه‌سال بعدی را در خارج از کشور گذراندند. ماریا آلکساندروونا در آب‌وهوای ملایم ایتالیا در پی معالجه بود، در حالی که مارینا و آسیا سال تحصیلی را در مدارس شبانه‌روزی می‌گذراندند: نخست در یک مدرسهٔ دلپذیر فرانسوی در سویس که بیشتر به یک محیط خانوادگی بزرگ شبیه بود و سپس در یک مدرسهٔ انضباط‌طلب و نفرت‌انگیز آلمانی که دانش‌آموزانش را خوب تغذیه نمی‌کرد و در نتیجه به‌نحوی نادانسته دو خواهر روسی را برای سالهای گرسنگی‌شان در مسکوی پس از انقلاب آماده کرد.

مادر و دخترانش در ۱۹۰۵ به روسیّه بازگشتند. هنگامی که انقلاب ۱۹۰۵ دوره‌ای از آزادی سیاسی و خوش‌بینی به‌وجود آورد و فعّالیّت شدیدتری را در هنرها برانگیخت آنان در یالتا زندگی می‌کردند. مارینای جوان و آرمانگرا نیز مدّتی تحت تأثیر شور انقلابی روسیّه قرار گرفت.

امّا اندکی بعد تغییری اساسی خانواده را تکان داد. ماریا آلکساندروونا در ژوئیهٔ ۱۹۰۶ به‌بیماری سل درگذشت. تسوتایوا در پنج‌سال بعدی بی‌یار و یاور بود و می‌کوشید خلاء پدیدآمده از مرگ مادرش را پر کند. میراث تلخی از مادرش به او رسیده بود، زیرا مادر به‌جبران اینکه در حرفهٔ موسیقی خود توفیقی نیافته بود کودک را به‌نحو غیرمعقولی ساعتها به‌تمرین پیانو وا می‌داشت در عین حال همیشه نیز لجوجانه محبّت و تشویق بیشتری نثار ناپسری‌اش و آسیا، که از ذوق موسیقی بی‌بهره بود، می‌کرد، و بدین‌ترتیب عشق کودک را [به موسیقی] می‌کُشت. ارزش مارینا دائماً به‌محک زده می‌شد ــ به‌محک شستیهای پیانو و مترونوم. با وجود این مارینا، مادام که مادرش زنده بود، می‌دانست چه کسی را چگونه خشنود کند. او اکنون می‌بایست برای کشمکشهای شدید درونی‌اش کانون تازه‌ای می‌یافت.

مارینا چهارده‌ساله بود که مادرش مرد. باید مدرسه‌رفتنِ مرتّب و منظّم را با دیگر دختران همسنّش از سر می‌گرفت. در دبیرستانهای مختلف مسکو نامنویسی می‌کرد، امّا هربار ناگزیر می‌شد آنها را ترک گوید. به برنامهٔ منظّم دبیرستانهای روسی علاقه‌ای نداشت و جز در ادبیّات و زبان کلّاً نمرهٔ بد می‌گرفت.

آسیا خود را با مدرسه و زندگی یتیمانه بهتر وفق داد. در خانهٔ خیابان «سه حوض» اکنون جز دو خواهر و سرمستخدمه‌هایی که ماندگار نبودند فقط پیشخدمتها سکونت داشتند. والیریا و آندریی، که وارثان قانونی خانه بودند، در این فاصله به‌دنبال تمایلات خود رفته بودند. در این خانوادهٔ بسیار ویکتوریایی‌مآب و وابسته به طبقهٔ متوسّطْ دو خواهرْ منزوی و بی‌نظارت رها شده بودند. این موقعیّتی بود که اساساً از غیبت تقریباً همیشگی پدر سالخورده‌شان، که ازخودگذشتگی‌اش در کار به‌خاطر موزه به‌اندازهٔ غفلتش از دخترانش عمیق بود، پدید آمده بود. در چنین اوضاع و احوالی معمولاً همه‌چیز به محفل دوستان شخص بستگی پیدا می‌کند، امّا ایوان ولادیمیروویچ متعهّد دنبال حامیان و کلکسیونرهای هنر بود و به تماسهای مناسبِ سنّ و سال فرزندانش توجّهی نداشت.

پس دو خواهر خود مستقلاً در پی پیداکردن دوست برآمدند. دو تن از همشاگردیهای آسیا مرتّباً به خانهٔ آنها می‌آمدند. در ۱۹۰۹ مهمان ثابت دیگری پیدا شد. او مردی بود از نسلی مسنّتر ــ شاعر و منتقدی سمبولیست به‌نام لیف کوبیلینسکی[۱۸] که با نام مستعار الیس[۱۹] مطلب می‌نوشت. در پرتو رفت‌وآمد الیس، درِ خانهٔ «سه حوض» چون روزنه‌ای به دنیای عجیب‌وغریب ادبی مسکو گشوده شد.

مارینا، به‌واسطهٔ الیس، ولادیمیر نیلندر[۲۰]، مترجم و متخصّص ادبیّات کلاسیک، را ملاقات کرد. اظهارات عاشقانهٔ این‌دو در آغاز بسرعت به جدایی ابدی انجامید. در اواخر ۱۹۱۰ تسوتایوا نخستین مجموعهٔ شعرش را به نام **آلبوم شب**[۲۱] منتشر کرد و از کتاب خود برای فرستادن چند پیام رمزی به نیلندر استفاده کرد. **آلبوم شب** اگرچه به‌طور خصوصی به‌چاپ رسید، چند منتقد بانفوذ به‌نقد و بررسی آن پرداختند. پس از آن هم دوّمین مجموعه، یعنی **فانوس جادو**[۲۲]، در ۱۹۱۲ انتشار یافت.

این دو مجموعه از مهمّترین ژانر ادبی در کار آیندهٔ شاعر جوان خبر می‌داد. تسوتایوا پیش از هرچیز شاعره تغزّلی است، نه فقط به این دلیل که کیفیّت و حجم شعرهای تغزّلی‌اش چشمگیر است (این شعرها شامل سه مجلّد قطور است)، بلکه به این دلیل که صدای تغزّلی او حتّی در شعرهای روایی، آثار منثور، و نامه‌هایش نیز به گوش می‌خورد. موضوع اصلی دو مجموعهٔ نخست منتشرشده در ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲ از همان عنوانشان پیداست. شعرها مناظر مربوط به دوره‌ای از کودکی و جوانی را ارائه می‌کنند که در اتاق مخصوص کودک، اتاق مطالعه، و سالن پذیرایی خانه‌ای متعلّق به خانواده‌ای از طبقهٔ متوسّط در مسکو به‌آرامی سپری شده است. دیدگاه شعرها صمیمانه است، امّا، به‌رغم جوانی مؤلّف، پیش‌پاافتاده و کم‌مایه نیست.

واژهٔ «آلبوم» در عنوان کتاب نخست به آلبومی واقعی اشاره دارد که شاعر جوان شعرهایش را در آن می‌نوشته است، امّا مجموعه با آلبومهای رومیزی و اتاق پذیرایی هم قابل مقایسه است که طرحها، عکسها، و کارت‌پستالهایی را دربر می‌گیرند که ابزار اصلی بیان تمایلات و احساسات زنانه در میان بورژوازی قرن نوزدهم بود. در واقع این دو مجموعه پر است از شعرهای عکس‌مانند و تصویری. از این گذشته شاعر جوان مهارت خود را در کاربرد ارکان و اجزای مختلف وزنی، که در شعر روسی قرن نوزدهم به‌کار می‌رفت، به‌نمایش گذارد، همچنانکه ابتکار خود را در شکل قطعه و بند شعر نیز نشان داد. این دو ویژگی در نظم پردازی در شعرهای بعدی او نیز همراه با دو نوآوری خاصّ پایدار می‌ماند: بندهای موقوف‌المعانی، یا دنبالهٔ سخن را از یک بند به بند دیگر بردن، و مصراعهای دارای وزن مرکّب، یعنی مصراعی که زنجیرهٔ غیر سنّتی هجاهای مؤکّد و غیرمؤکّد را دربر می‌گیرند ــ و این رشته و زنجیره تکرار می‌شود تا به طرحی منظّم در یک بند شعر، یا در یک شعر کامل، تبدیل شود.

امّا در این فاصله مهمان ادبی دیگری در خانهٔ «سه حوض» حضور یافته بود. این مرد ماکسیمیلیان **والوشین** شاعر و نقّاش بود که هیکل درشتش (او تنومند، بلند، و دارای موهای مجعّد بود) نشانه‌ای از تأثیر چشمگیر او بر زندگی و حرفهٔ تسوتایوا بود. والوشین صادقانه نخستین حامی ادبی تسوتایوا شد. او را از هواداری ماریا باشکیرتسوا[۲۳] و ادمون روستان، که بت او بود، به سمت سمبولیستهای فرانسوی و رمان‌نویسان قرن نوزدهم، و سرانجام رمان‌نویسان قرن هجدهم، کشاند. شاعر نوخاسته را به دفتر نشر موساگت[۲۴]، که نوعی باشگاه و انتشاراتی بود، برد. تسوتایوا در آنجا با شاعرانی از نسل دوّم سمبولیستهای روسی، از جمله آندریی **بیلی** که آدم عجیب‌وغریب امّا خوشایندی بود، و نیز چند هوادار جنبش جدید آکمئیسم دیدار کرد. این نخستین مواجههٔ واقعی او با جوش‌وخروش ادبیّات معاصر بود.

والوشین و مادر عجیب‌وغریبش ــ که موهایش را کوتاه می‌کرد و شلوار گشاد پف‌کرده می‌پوشید ــ تسوتایوا را در تابستان به دهکدهٔ دوردستی در کریمه، به‌نام کوکتبل[۲۵]، دعوت کردند. ویلای والوشین در آنجا به کلنی بهاره و تابستانی هنرمندان و نویسندگان تبدیل شده بود. همین‌جا بود که تسوتایوا در ۱۹۱۱ با سرگیی یفرون دیدار کرد ــ مردی که یک‌سال از او جوانتر بود و سابقهٔ خانوادگی پیچیده‌ای داشت. پدرش یهودی و اساساً ضدّتزار بود و مادرش از اشراف روسی که مانند پدرش مخالف حکومت تزاری بود.

یفرون و تسوتایوا پاییز آن‌سال باهم و کاملاً مجذوب هم به مسکو بازگشتند. یفرون اوّلین مجموعهٔ داستانهای کوتاهش را به

تسوتایوا تقدیم کرد. تسوتایوا نیز دوّمین مجموعهٔ شعرش، **فانوس جادو**، را به او اهدا کرد. آن‌دو در ۱۹۱۲ باهم ازدواج کردند. عروس نوزده‌ساله بود و داماد هجده‌ساله. عکسی تسوتایوا را باقیافه‌ای مصمّم و صورتی تپل و درشت نشان می‌دهد که پهلوی مرد جوانی ایستاده است باریک و قلمی، و تا اندازه‌ای شبح‌وار، با چشمان گرد دودو زده و نامتمرکز، مثل یک شمایل.

زوج جوان خانه‌ای در محلّهٔ تجّار خریدند ـ تسوتایوا مبلغ هنگفتی از خانوادهٔ مادری‌اش به‌ارث برده بود. در اواخر ۱۹۱۲ دخترش، آریادنا، به‌دنیا آمد. در ۱۹۱۳ گزینهٔ شعری از دو مجموعهٔ نخستینش با عنوان مناسبِ **از دو کتاب**[۲۶] منتشر کرد. یک‌سال بعد، یعنی در ۱۹۱۴، خانواده به خانهٔ باریسوگلب در آربات نقل مکان کرد. خانه کاملاً مبله بود و کارکنان زیادی داشت، از جمله یک پیشخدمت، پرستاری برای آریادنای کوچولو، و یک آشپز. یفرون و تسوتایوا تابستانها به دهکدهٔ ساحلی کوکتبل، که نخستین‌بار همان‌جا باهم دیدار کرده بودند، باز می‌گشتند و از مصاحبت کسانی که در علایق ادبی‌شان سهیم بودند لذّت می‌بردند. تسوتایوا اکنون به طرز برازنده‌ای لباس می‌پوشید و مطابق مد روز لاغر شده بود.

مارینا در نیمهٔ ۱۹۱۶ برای دوّمین بار آبستن شد. در ضمن اشعاری را تمام کرد که مجموعهٔ جدیدی را تشکیل می‌داد با عنوان **اشعار جوانی**[۲۷]، سرودهٔ ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۵، که در ۱۹۷۶ منتشر شد. در اوایل ۱۹۱۷ باز مجموعهٔ دیگری را پایان رساند به‌نام **مسافت‌نماهای اوّل**[۲۸]. این مجموعه شعرهایی را در بر می‌گرفت که از ۱۹۱۶ سروده شده بود.

شاید این مسیر عادی زندگی زوج جوان بود که از نظر مالی مستقلّ، امّا به یکدیگر و ادبیّات دلبسته بودند. اختلالهایی جدّی نیز وجود داشت که هم شخصی بود و هم جهانی. پدر تسوتایوا انگار بدین‌منظور زیسته بود که ببیند برادر تزار موزه‌اش را افتتاح می‌کند؛ پس از آن‌هم طولی نکشید که در ۱۹۱۳ درگذشت. جنگ جهانی اوّل در ۱۹۱۴ آغاز شد. چندتن از معاشران تسوتایوا دچار این دلشوره بودند که پژواک شوم جنگ در اعماق روسیّه بپیچد و آن را ویران کند. به‌نظر نمی‌آمد که تسوتایوا در این ترسها شریک باشد. در اواخر ۱۹۱۴ درگیر جنگی درونی بود: شور و شهوت تمام توجّهش را به‌خود جلب کرده بود و زندگی زناشویی‌اش را به ازهم‌پاشیدن تهدید می‌کرد.

این شور و شهوت را سوفیا پارنوک* ایجاد کرده بود ـ شاعری که دو مجموعهٔ شعر منتشر کرده بود، امّا مهمّترین کارش در مقام شاعر و منتقد هنوز در گرو آینده بود. سوفیا پارنوک تنها یک شاعر نبود، بلکه زنی بود پخته و به‌خود متّکی، نخستین زنی که به عشق جنسی بلوغ‌یافتهٔ تسوتایوا پاسخ می‌داد. حاصل رابطهٔ آنان چرخه‌ای از اشعار و دوره‌ای شور و شهوت بود که در واقع دوره‌ای بود تا اندازه‌ای آلوده و باطل. در این ماجرای عاشقانه جذبهٔ جنسی و شیطنتهای دخترانه نوبت‌به‌نوبت از پی هم می‌آمد، و لحظه‌های بی‌اعتنایی و مبارزات سخت برای تسخیر و پیروزی در کنار هم می‌گذشت. تسوتایوا که حدود سه‌سال از ازدواجش می‌گذشت ـ ازدواجی که تا آخر عمر بدان وفادار ماند ـ ناگهان خود را با شور و شهوت و با احساس مالکیّت عاشق یک زن یافت. نتیجهٔ نافرخندهٔ این عشق نیز شاید قابل پیش‌بینی بود. پارنوک دوازده‌سالی از تسوتایوا بزرگتر بود و تجربهٔ بیشتری داشت. از این گذشته آزادی انتخاب در تمایلات جنسی را حقّ خود می‌دانست که اگرچه در محافل هنری پذیرفته بود، خشم خانوادهٔ پارنوک را برانگیخته بود. نامه‌های تسوتایوا نشانگر آن است که او به‌گونه‌ای دردناک میان عشق به شوهرش و عشق به پارنوک ازهم می‌گسیخت. کمتر شور و هیجانی می‌توانست چنین رنج بسیاری برای او به‌بار آورد. امّا این ماجرا نتایج خود را در آینده نشان داد: مبارزه‌ای برای به تملّک درآوردن یا به تملّک درآمدن، فرجام ناگهانی ماجرا، و در پی آن یک دورهٔ خلّاقیّت شدید و ارزیابی دوباره.

پایان رابطهٔ عاشقانه بلافاصله پس از دیداری از پطرزبورگ در دسامبر ۱۹۱۵ و اوایل ژانویهٔ ۱۹۱۶ فرا رسید ـ یعنی پس از سفری کوتاه که به‌واسطهٔ پارنوک میسّر شده و همراه او انجام شده بود. پارنوک آثار تسوتایوا را به مجلّهٔ ادبی پطرزبورگ، **سورنیه زاپیسکی**، عرضه داشته، و خود او را به دو ناشر مجلّه معرفی کرده بود. آنان نیز به طور منظّم به‌چاپ اشعار او پرداخته و به پایتخت دعوتش کرده بودند. رویداد اصلی این اقامت کوتاه تجمّعی ادبی در خانه‌ای شخصی بود که تسوتایوا در آنجا با سرگیی **یسینین**، شاعر نامدار روستاییِ روسیّه، و میخائیل **کوزمین**، بنیانگذار و پیشاهنگ آکمئیسم، ملاقات کرد. برخورد دیگری نیز با اوسیپ ماندلشتام داشت. این‌دو شاعر که قبلاً یکدیگر را در کوکتبل دیده بودند اکنون هریک گزارش احوال دیگری را می‌شنید و به اهمّیّت استعداد شعری او پی می‌برد. رویهمرفته شب ادبی نه‌تنها دیداری میان شاعران بود، بلکه دیداری بود میان مسکو، که تسوتایوا آگاهانه به نمایندگی‌اش مفتخر بود، و پطرزبورگ، که کوزمین و ماندلشتام نمایندگانش بودند. امّا از نظر تسوتایوا نمایندهٔ واقعی پطرزبورگ آنّا آخماتووا بود، اگرچه او عملاً به گردهمایی توجّهی نکرد.

پارنوک هم آن‌شب غایب بود. نتیجه‌اش هم دعوایی بود که در پی آمد. در اوایل ۱۹۱۶، به‌هنگام بازگشت به مسکو، پارنوک به ماجرای خود با تسوتایوا پایان داد. تسوتایوا هرگز او را نبخشید. هیچ عشق و جدایی دیگری چنین تلخی پایداری در او برجای نگذاشت. بی‌تردید تسوتایوا در تسلیم ناگهانی خود به عشق و

شهوتِ پارنوک احساس کرده بود که خود، بویژه ازدواجش، را به‌مخاطره می‌افکند. پس رانده‌شدنش او را به خشم آورد و غرور شکننده و بزرگش را جریحه‌دار کرد.

ماندلشتام از پطرزبورگ تا مسکو تسوتایوا را همراهی کرد تا آشنایی‌شان را ادامه دهد و عمیقتر کند. او که بوضوح مبهوت شخص تسوتایوا و استعدادش شده بود در طول ۱۹۱۶ نیز بارها به مسکو بازگشت. تسوتایوا نیز او را در سرتاسر مسکو گرداند و فرهنگ و تاریخ شهر آبا و اجدادی‌اش را با دوست شاعرش قسمت کرد ــ شاعری که تا آن‌هنگام بکلّی پطرزبورگی مانده بود، یعنی به اروپا و «روسیّه اروپایی» گراییده بود. در معرّفی مسکو به ماندلشتام آگاهی تسوتایوا از هویّت مسکوی‌اش عمیقتر شد ــ یا دقیقتر بگوییم از هویّتهای جعلی بسیارش، زیرا او در هرچیز مربوط به گذشته و حال مسکو خود را باز می‌دید. آگاهی‌اش از جایگاه خود در شعر نو نیز، که اکنون در پایتختهای قدیم و جدید روسیّه آفریده می‌شد، تعمیق یافت. گردش در شهر ماندلشتام را نیز غنیتر کرد. این برخوردِ بارورکنندهٔ متقابل سبب شد هریک از دو شاعر شعرهایی برای دیگری بسراید و به‌تجلیل این دوستی بپردازد.

تسوتایوا گفت‌وشنودش را با پطرزبورگ و سنّت شعری آن باز به طریقی دیگر گسترش داد: به‌مطالعهٔ عمیق و متمرکز آثار دو شاعر پطرزبورگ پرداخت ــ آلکساندر بلوک که بزرگترین سمبولیست نسل جوانِ سالهای پایانی قرن نوزدهم و سالهای آغازین قرن بیستم بود و آنّا آخماتووا که صدای تازهٔ نسل آکمئیستهای ۱۹۱۰ و نخستین صدای پرطنین زنانه بود که در تاریخ شعر روسی شنیده می‌شد. تسوتایوا یکبار دیگر در حال کشف و بیان هویّت خود بود. او بلوک، شاعر مرد و مسنّتر، را بسیار می‌ستود (مقامی که تسوتایوا به هیچ‌کس دیگر جز راینر ماریا ریلکه نبخشید)، حال‌آنکه آخماتووا در مضامین و روانشناسی‌اش یک زن-شاعرِ به‌تمام معنا بود و تسوتایوا در تعیین و تعریف خود، در برابر آینهٔ شخصیّت آخماتووا، بر عناصر غیرزنانهٔ شعر و میراث شعری‌اش آگاهی تمام یافت.

۱۹۱۶ را بازهم برخوردهای دیگری پربارتر کرد، از جمله رابطهٔ عاشقانهٔ قابل‌توجّهی باشخصی به‌نام نیکودیم پلوتسر-سارنا[۲۹] که زیاد شناخته نیست. به‌تصدیق شعرهایی که حاصل این سال پربار بود و مجموعهٔ **مسافت‌نماهای اوّل** را به‌وجود آورد تمام این برخوردها، شور و هیجانها، و دلبستگیها به یک نتیجهٔ واحد می‌گرایید که این نتیجهٔ واحد احساسی را که تسوتایوا از خود به‌عنوان ثمرهٔ مسکو، و وارث مسلّم زنان و مردان برجسته‌ای که جزئی از تاریخ شهر بودند، تشدید و تقویت می‌کرد. مثلاً دوست داشت خود را جای شخصیّت مارینا منیشک[۳۰]، همسر لهستانی‌تبار دیمیتری کاذب اوّل، بگذارد (همسر تسوتایوا نیز یک‌رگش لهستانی بود). تمام اینگونه اندیشه‌ها در **مسافت‌نماهای اوّل** به‌بیان درآمده است.

این مجموعه گسترهٔ تازه‌ای را در کار شاعری که با شتاب رشد می‌کرد نشان می‌دهد و سه شاخص از ظهور سبک پخته و سنجیدهٔ او را می‌نمایاند. نخست، تسوتایوا هریک از شعرهایش را، با چند استثنا، به‌ترتیب زمانی دقیقی تاریخ می‌گذارَد و منتشر می‌کند ــ **مسافت‌نماهای اوّل** یادداشتهای روزانه‌ای به‌شعر برای ۱۹۱۶ است. دوّم، وی در این مجموعه چرخه‌هایی را می‌گنجانَد که شعرهای منفردشان ترتیب زمانی نسبتاً منظّمی دارند و همین گواه بر آن است که مضامین معیّن، بیان مستمرّ و متنوّعی یافته‌اند و دایرهٔ مضامین شاعر وسیعتر شده‌اند ــ یکی از چرخه‌ها که مضمون **مسافت‌نماهای اوّل** را اعلام می‌دارند «شعرهایی دربارهٔ مسکو»[۳۱] است؛ دو چرخهٔ دیگر به شاعران اختصاص یافته است (ویژگی دیگری که از آینده خبر می‌دهد)، یعنی «شعرهایی برای آخماتووا»[۳۲] و «شعرهایی برای بلوک»[۳۳] که همراه با افزوده‌هایی به یادبود مرگ بلوک بعدها در مجلّد جداگانه‌ای در ۱۹۲۲ منتشر شد. سوّم، در مجموعهٔ **مسافت‌نماهای اوّل**، تسوتایوا استعداد خود را در مقام یک نمایشنامه‌نویس بروز می‌دهد، یعنی توانایی‌اش را برای استفاده از نقابهای کلامی، سخن‌گفتن از زبان کاراکتری جعل‌شده، و ادغام عناصر نمایشی و تغزّلی در مونولوگها، دیالوگها، همسراییها، و درازگوییهای یک‌جانبهٔ کلام.

علاوه بر این، کتاب شعرهای ۱۹۱۶ به‌نحوی غریب آکنده از احساسی است که شاید فقط بتوان آن را «گوش‌به‌زنگی» یا «بیداری» نامید؛ درواقع مضمون بیخوابی مجموعه را به‌پایان می‌رساند. در اینجا امر متأثّرکننده و آینده‌نگرانه‌ای وجود دارد: گویی تسوتایوا می‌خواست مسکوِ کهن ــ و از این راه روسیّهٔ کهن ــ را در شعرش با بزرگداشت آخرین‌سال شهر پیش از دو انقلاب ۱۹۱۷ حفظ کند ــ مسکوِ تولّدش، کودکی‌اش، موزهٔ پدرش، ازدواجش، مادری‌اش، و نخستین دستاوردها و آوازهٔ شاعری‌اش.

انقلاب و جنگ داخلی

انقلاب فوریهٔ ۱۹۱۷ به‌استقرار حکومت موقّت انجامید و نخستین رژیم لیبرال و دموکراتیک را در تاریخ روسیّه پدید آورد. آهنگ زندگی سیاسی و فرهنگی شتاب می‌گرفت، امّا جنگ جهانی اوّل هنوز ادامه داشت و تلفات روسیّه سنگین بود. در اکتبر ۱۹۱۷ جناح بلشویک حزب سوسیال دموکرات به رهبری ولادیمیر لنین توانست شورای پطروگراد، یعنی قسمت اصلی جناح چپ را که مدّعی نمایندگی سربازان و کارگران بود، به‌عنوان مرکز عملیّاتی به‌کار گیرد تا نخست در حکومت موقّت رخنه کند و سپس آن را براندازد.

طیّ هفته‌های پیش‌وپس از انقلاب اکتبر که بلشویکها قدرت را به‌دست گرفتند تسوتایوا دو بار از این سو به آن سوی روسیّه سفر کرد ـ از مسکو به فئودوسیا[۳۴] در کریمه، که شهر بزرگی بود نه چندان دور از ویلای کوکتبل ماکس والوشین. او در نظر داشت به خواهرش در فئودوسیا بپیوندد و دخترش، آریادنا، و دوّمین دخترش، ایرینای شیرخوار، را که در آوریل ۱۹۱۷ زاده شده بود با خود ببرد.

امّا جنگ داخلی آغاز شد. در اواخر نوامبر تسوتایوا خود را با فرزندانش در مسکو تنها یافت. جنگ راه او را به‌سوی کریمه، خواهرش، والوشین، و شوهرش، یفرون، مسدود کرده بود. یفرون که افسر تازه فارغ‌التّحصیل‌شده از یک مدرسهٔ نظامی مسکو بود رفته بود به ارتش سفید بپیوندد تا با نظام جدید بلشویکی بجنگد.

مبارزهٔ پنج‌سالهٔ تسوتایوا برای جان به‌در بردن از سرما، گرسنگی، و وحشت سیاسیِ نوع دیگری از مسکو آغاز شده بود ـ مسکوی که از لحاظ نظری دیکتاتوری پرولتاریا بر آن حاکم بود، امّا عملاً زیر سلطهٔ بوروکراتها، مأموران چکا (اعضای پلیس مخفی)، و سودجویان و دست‌اندرکاران بازار سیاه بود.

تسوتایوا و خانواده‌اش تا پایان ۱۹۱۷ در آپارتمان وسیع باریسوگلب ساکن بودند. در آنجا آنها از لحاظ مالی و خدمتکاران کاملاً تأمین بودند؛ امّا اکنون سرمایهٔ خانواده و درآمدش مصادره شده بود. تسوتایوا همواره پشت میز تحریرش سخت به‌کار پرداخته بود، امّا شغل رسمی نداشت. بنابراین در نظام جدید کارت سهمیه‌بندی دولتی به او تعلّق نمی‌گرفت. شهر بسرعت رو به تباهی می‌رفت. حتّی آب لوله‌کشی به طبقات بالای خانهٔ باریسوگلب نمی‌رسید. تسوتایوا بخشهایی از آپارتمان باریسوگلب را به انواع و اقسام مستأجران موقّت اجاره داد و برای صرفه‌جویی در سوخت، که روزبه‌روز کمیابتر می‌شد، با کودکانش به اتاقهای زیرشیروانی اسباب‌کشی کرد. پس از یکی دو زمستان حتّی طارمیهای راه‌پلّه هم به‌جای هیزم مورد استفاده قرار گرفت. تسوتایوا برای به‌دست آوردن غذا هرچیزی، حتّی لباسهایش، را با آن معاوضه می‌کرد. مانده بود با یک لباس کیسه‌مانند، یک کمربند چرمی، و یک کیف رزمی ارتش تزاری که آن را حتّی در شعرخوانیهای عمومی نیز که با حمایت حکومت جدید سرخ برگزار می‌شد معترضانه به‌دست می‌گرفت.

در این جهنّم جدیدِ سرما، محرومیّت، و اضطراب، آسودگی هم گهگاه فرا می‌آمد، امّا همچون آذرخشهای نیکوکاری که از ابری تندری و تیره و بی‌حرکت پرتاب شود. یکی از مقامات بالای چکا، که مستأجر خانهٔ باریسوگلب بود، کمک کرد تا تسوتایوا کاری دفتری پیدا کند و نامش در سهمیه‌بندیِ غذا ثبت شود. همچنین زنی که در طبقهٔ پایین سکنا داشت، همسر پینه‌دوزی که همسایه‌شان بود، شاعر و بازیگر تئاتر، ویرا زویاگینتسوا[۳۵]، و بعضی از دوستان و ستایشگران شعرش نیز او را یاری کردند. آریادنا نیز دوستی پیدا کرد که او را برای تغذیهٔ مناسبتر به روستا برد. امّا فرزند دوّم تسوتایوا، ایرینای کوچولو که از آغاز تولّد مریض‌احوال بود، زمستانهای وحشتناک را تاب نیاورد و در فوریهٔ ۱۹۲۰، پیش از رسیدن به سه‌سالگی، درگذشت.

چنانکه گاه اتّفاق می‌افتد سختیها وفاداری بین دوستان قدیم را تقویت می‌کند و دوستیهای قوی و تازه‌ای نیز بسرعت به‌بار می‌آورد. تسوتایوا هرگاه خود را در احاطهٔ دوستی و وفاداری می‌یافت می‌بالید. بارآوری او در پنج‌سالهٔ پس از انقلاب، بویژه با توجّه به اوضاع و احوال مادّی‌اش، شگفت‌انگیز است. یادداشت روزانه‌ای به‌نثر داشت که زندگی‌اش را در مسکو، برخوردها و تجربه‌های گوناگونش را در مسافرت با قطار به کریمه، بدبیاریهایش را در معاوضهٔ اجناس با غذا، و پنج‌ماه کارش را به‌عنوان منشی بایگانی در کُمیساریای ملّتها، که سرپرستش شخصی بود به‌نام ژوزف استالین ـ و تسوتایوا از آن خبر نداشت به‌ترتیب زمانی نقل می‌کرد. مجموع این گزارشها بعدها **مرغوابهای خاک**[۳۶] نام گرفت و سالها بعد که تسوتایوا مهاجرت کرده بود به صورت طرحهای جداگانه منتشر شد، امّا هرگز به آن صورت دوجلدی که انتظار داشت به‌چاپ نرسید ـ در عوض در نشریّه‌های گوناگونی انتشار یافت که روزنامه‌نگاران، منتقدان، و محقّقانی که روسیّه را ترک گفته بودند در برلین، پراگ، و پاریس دایر کرده بودند.

تسوتایوا که همیشه به شوهرش وفادار بود و در دلبستگی او به تزار و روسیّهٔ لیبرالی پیش از انقلاب اکتبر سهیم بود در شعرش وقایع‌نگار ارتش سفید شد که در جبههٔ کریمه درگیر جنگ داخلی بود. این شعرها چرخهٔ بلندی را تشکیل می‌دهد به‌نام **سرزمین قوها**[۳۷] (نوشته شده در ۱۹۱۷ـ ۱۹۲۰) که بعضی از آنها باز در مهاجرت منتشر شد، امّا مجموعه‌شان در ۱۹۵۷ انتشار یافت.

در ماههای کُندگذر سرما و گرسنگی در مسکو، تسوتایوا با پاول آنتوکولسکیِ* شاعر آشنا شد که او را به محفل مؤلّفان و هنرپیشگان وابسته به یک برنامهٔ نمایشی تجربی کشاند که شاخه‌ای از تئاتر هنری معروف مسکو بود و به نام «استودیوی سوّم واختانگوف» شهرت داشت. در ۱۹۱۸ـ۱۹۱۹ شش نمایشنامهٔ منظوم نوشت که همه برای «استودیوی سوّم» طرح‌ریزی شده بود، امّا هرگز در آنجا به‌روی صحنه نرفت. ماجرای پنج‌نمایشنامه در قرن هجدهم می‌گذشت ـ قرنی که دوستش، ماکس والوشین، توجّهش را بدان جلب کرده بود. او تحت‌تأثیر والوشین خاطرات کازانووا[۳۸] و ماجراهای کالیوسترو[۳۹] را خوانده بود. اکنون که رویدادهای روسیّه

به‌نظرش مشابه رویدادهای انقلاب فرانسه (افراط جناح چپ در «حکومت وحشت» و اپوزیسیون راستگرا در وانده[۴۰]) بود، زندگی پرزرق‌وبرق اشراف قرن هجدهم جنبهٔ پرجاذبه و غم‌انگیز، و گاه حتّی قهرمانگرایانه‌ای، می‌یافت که به‌درد بازافروزی رمانتیسم جوانانهٔ تسوتایوا می‌خورد.

امّا اوّلین تجربهٔ تسوتایوا در نوع جدیدی از شعر، که در روسیّه به «پوئما»[۴۱] معروف بود، از این نمایشنامه‌های آغازین بسیار مهمّتر است. «پوئما»، چنانکه از نامش برمی‌آید، شعر بلندی است که سنّتاً ساخت روایی و نیز اساساً محتوایی روایی دارد. این نوع شعر به‌دست شاعران قرن بیستم کم‌کم دگرگونیهایی پذیرفت تا مضامین تغزّلی را نیز همچون مضامین روایی، از جمله مضمونهایی از زندگینامهٔ شخصی شاعر را، دربرگیرد. اینگونه روایتهای بلندِ منظوم به بعضی از مهمّترین آثار تسوتایوا تبدیل شد. صنعتگری تجربی، درخشش فنّی، و جهان‌بینی توأم با شور و حرارتشان آنها را در ردیف دستاوردهای عالی این ژانر درمی‌آورد.

یکی از «پوئما»های اوّلیّه و قابل‌توجّه تسوتایوا که مبتنی بر مضامین فولکلوریک روسی است «دوشیزهٔ تزار»[۴۲] (۱۹۲۲) نام دارد. این شعر، که عنوان فرعی آن «یک شعر افسانه‌ای»[۴۳] است، جهش تسوتایوا به عرصهٔ کمدی متعالی به حساب می‌آید. شوخی و غم‌انگیزی‌اش از تقابلی برمی‌خیزد که میان دو قهرمان اصلی داستان ترسیم شده است. دوشیزهٔ تزار یک شیرزن است، زنی سپاهی با هیکلی بزرگ که فقط از شمشیرش، اسب جنگی‌اش، و سروصدای میدان نبرد لذّت می‌برد. با وجود این از همان آغاز مسحور نواهای موسیقی قهرمان مرد می‌شود. مرد درست نقطهٔ مقابل اوست ـ تزارویچی (تزارزاده‌ای) ظریف‌اندام، دختروار، و سرسپردهٔ هنر موسیقی خود. این تقابلهای افراطی میان قهرمانان شعر با تقابلهای دیگری میان رویدادها و انواع شخصیّتها جفت‌وجور می‌شود. مثلاً کشش شهوانی نامادری جوان تزارویچ به ناپسری خود یک عنصر مهمّ از پیرنگ روایت است. تسوتایوا قهرمانان خود، یعنی دوشیزهٔ تزار و تزارویچ، را از دوقصّهٔ فولکلوریک روسی به‌وام گرفت. قصّه‌ها رادر مجموعه‌ای یافت که به نام گردآورنده‌اش، آفاناسیف*، نزد تمام روسها معروف است. امّا اندیشهٔ درخور توجّه او این بود که عناصر فولکلوریک را با پیرنگی از اساطیر یونان باستان، یعنی با داستان فایدرا و هیپولوتوس[۴۴]، ترکیب کرد ـ داستانی که در نمایشنامه‌ها و شعرهای بعدی او نیز باز پدیدار می‌شود. پهنهٔ وسیع این منابع با چرخش خیره‌کننده و تقریباً سرسام‌آور تصاویر و تداعیها همخوانی دارد. بدین‌ترتیب مثلاً دوشیزهٔ تزار اعلام می‌کند که پدرش آتش است ، مادرش آب است، برادرش باد است، خواهرش توفان است، و خودش دیوی به‌صورت آدمی. این شعر بلند در میان شعرهای تسوتایوا از گستاخانه‌ترین نمایش احساسات و انگیزش برخوردار است و سرشار است از تغییر ناگهانی حالتها و احساسات و گذر از تأثّر و اندوه به قهقههٔ شادی و از تعلیق به آرامش عمیق.

در این ضمن تسوتایوا دو مجموعهٔ تازه از شعرهای کوتاهتر نیز فراهم آورد: اوّلی کتابی دیگر با نام **مسافت‌نماها**[۴۵] (۱۹۲۱) است که به عنوان **مسافت‌نماهای دوم**[۴۶] معرّفی شده است تا از شعرهای پیشین و مربوط به ۱۹۱۶، که دارای همان عنوان است، متمایز شود و دوّمی مجموعهٔ **روان**[۴۷] (۱۹۲۳) است با شعرهایی که از مضمونهای مختلف رمانتیسم سهم می‌برد.

سوّمین مجموعه از شعرهای پس از انقلابِ تسوتایوا یکی از مهمّترین مجموعه‌های شعر اوست. عنوان آن **پیشه**[۴۸] (۱۹۲۳) است که در آن تقریباً تمام شعرهایی را که از آوریل ۱۹۲۱ تا آوریل ۱۹۲۲ سروده به‌ترتیب زمانی تنظیم کرده است. در این مجموعه نیز، باز همانند **مسافت‌نماهای اوّل**، یک‌سال تمام به شعر تاریخ‌نگاری شده است. باز قسمت اعظم کتاب را چند چرخهٔ بااهمّیّت تشکیل می‌دهد که قابل توجّه‌ترین آنها «زندانی خان»[۴۹] است. تسوتایوا در این شعر مشابهتهایی را با موقعیّت حاضر روسیّه ارائه می‌کند که از دورهٔ معروف به «یوغ تاتار»، یعنی دورهٔ تاخت‌وتاز اردوهای مغول از شرق روسیّهٔ قرن دوازدهم، برداشت و ترسیم شده است. او بعضی از تصویرهای خود را بنا به اقتضا از یک شعر حماسی بزرگ به نام «قصّهٔ ایگور»[۵۰]، که متعلّق به آن دوره است، اقتباس کرده است. ویکتوریا شوایتسر[۵۱]، پژوهشگر تزار اوّل و شیفتهٔ تسوتایوا، **پیشه** را آغاز کار تسوتایوای پخته و تراژیک معرّفی کرده است: «این کتاب کتاب بدرودهاست. بدرود با جوانی، با الاهٔ هنر، با جنبش سفید، و با روسیّه. در حقیقت یادداشت روزانهٔ تغزّلی تسوتایوا در آستانهٔ یک زندگی جدید است و در عین حال تفسیری است از آنچه در روسیّه رخ داده است.» مجموعه با «پوئما»یی به‌نام «خیابانهای فرعی»[۵۲] پایان می‌گیرد که همچون «دوشیزهٔ تزار» بر مضمونهایی از قصّه‌های فولکلوریک روسی مبتنی است.

تسوتایوا در چهارسالهٔ پس از انقلاب دوّم ۱۹۱۷ از شوهرش، که در جبههٔ غربی می‌جنگید، خبری نداشت. سپس جنگ داخلی پایان یافت. ارتش سفید در کریمه شکست خورد و عقب‌نشینی کرد. تسوتایوا در ژوئیهٔ ۱۹۲۱ از زنده‌بودن شوهرش باخبر شد؛ خبر خوش را ایلیا **ارنبورگِ** رمان‌نویس و خبرنگار به مسکو آورده بود. اکنون او ترجیح می‌داد روسیّه را ترک کند؛ پس در مه ۱۹۲۲ همراه با آریادنا در برلین به سرگیی یفرون پیوست.

عجیب اینکه تسوتایوا در ماههای پیش از مهاجرت شاهد انتشار دوباره و ناگهانی آثارش در اتّحاد شوروی بود که دوره‌ای

موقّتی از آزادی نسبی را آغاز کرده بود. پس از چهارسال که هیچ نوشته‌ای از او منتشر نشده بود یک ناشر بخش خصوصی **مسافت‌نماهای دوم** را در ۱۹۲۱ منتشر کرد. در آن‌زمان که حالت نوسانی در وضع دولت پدید آمده بود، و پیش از بازگشت دوبارهٔ سانسور، آثارش در مطبوعاتِ زیر کنترل دولت نیز به‌طور رسمی انتشار یافت. یک موسّسهٔ انتشاراتی مجاز، با مالکیّت دولتی، «دوشیزهٔ تزار» و **مسافت‌نماهای اوّل** را در ۱۹۲۲ به‌چاپ رساند ـ یعنی در همان‌سالی که تسوتایوا اتّحاد شوروی را ترک گفت.

از این گذشته آثار او زودتر از خودش به مهاجرت رفته بود. در میان روسهایی که بتازگی به پایتختهای مختلف اروپایی رسیده بودند فعّالیّت ادبی پرشوری، از جمله تأسیس روزنامه‌ها و مجلّه‌های جدید، به‌چشم می‌خورد. از این‌رو هنگامی که تسوتایوا به برلین رسید بلافاصله در محافل ادبی شهر با عزّت و تکریم روبرو شد. دوستش، ارنبورگ، به‌چاپ و نشر مجموعهٔ کوچکی از اشعار او با عنوان **جدایی**[۵۳] (۱۹۲۲) پرداخته بود که پوئمایی شبیه زندگینامهٔ شخصی را از شعرهای پیشین او به‌نام «بر پشت توسن سرخ»[۵۴] نیز در برداشت. ارنبورگ انتشار چرخهٔ تازه و گسترده‌ای از اشعار تغزّلی را نیز، که دربارهٔ محبوبترین شاعر سمبولیست او بود و «شعرهایی برای بلوک» نام داشت، تدارک دیده بود. تسوتایوا اکنون چاپ مجموعهٔ دورانساز **پیشه** و چاپ دوّم «دوشیزهٔ تزار» و **روان** را، که گلچینی از مجموعه‌شعرهای پیشین بود و بیش از پنجاه شعر تازه را نیز دربر می‌گرفت، تدارک می‌دید.

او همچنین زمینه را برای کار آتی‌اش از طریق دوستی‌اش با شاعر و رمان‌نویس سمبولیست، آندریی بیلی، آماده می‌کرد. بیلی آن‌زمان در برلین زندگی می‌کرد و در این فکر بود که مهاجرت را انتخاب کند یا نه. مجموعه‌های تازهٔ شعر تسوتایوا فرصتی برای او پدید آورد تا آشنایی‌اش را با دوست مسکوی و معاصرش، باریس پاسترناک، تجدید و عمیقتر کند ـ شاعری که قرار بود به‌هزاران طریق برای تسوتایوا اهمّیّت فوق‌العاده بیابد.

خانواده پس از چندماه اقامت در برلین به پراگ در چکسلواکی، که از آن‌پس یکی از مراکز اصلی تحصیل دانش و فرهنگ روسی در خارج از روسیّه شد، نقل مکان کرد. مقدّر بود که تسوتایوا هفده‌سال در مهاجرت به‌سر برد ـ نخست در چسلواکی و سپس در فرانسه. بلافاصله پس از رسیدن خانواده به پراگ طرحهای زندگی مهاجری او شروع به شکل‌گرفتن کرد. تسوتایوا و آریادنا، در اینجا هم مثل پاریس، در مرکز شهر زندگی نمی‌کردند، بلکه در دهکده‌ها یا قرارگاههای حومه‌ای نزدیک پایتخت سکنا داشتند. سرگیی یفرون روزها و برخی از شبها را در پراگ می‌گذراند، پس نمی‌توانست در انجام کارهای خانه سهیم شود و پولی هم در نمی‌آورد. این روالی بود که در پاریس هم تا نیمهٔ دههٔ سی ادامه یافت، یعنی تا هنگامی که به‌عنوان جاسوس شوروی، که همسرش از آن خبر نداشت، درآمدی به‌هم زد. هرچند شرایط زندگی در دهکده ابتدایی بود ـ تسوتایوا در نخستین دهکدهٔ واقع در حومهٔ پراگ ناگزیر بود با زحمت بسیار از چاه محلّی آب بکشد ـ او در جوار تپّه‌ها و جنگلها تسکین می‌یافت و احساس آزادی می‌کرد، پس او به یک گردش‌کنندهٔ پرشور تبدیل شد و تا پایان نیز چنین ماند.

او به نوعی لذّت نیاز داشت، زیرا بار سنگین مسئولیّت خانوادگی اساساً بر دوش او و آریادنای بسیار جوان امّا باوفا بود. تسوتایوا نه‌تنها آشپزی می‌کرد، رخت می‌شست، به رفت‌وروب می‌پرداخت، به خرید می‌رفت، و وصله‌پینه می‌کرد، بلکه تأمین مخارج مالی خانواده نیز بر عهدهٔ او بود ـ خانواده‌ای که از فوریهٔ ۱۹۲۵ با تولّد پسری به نام گئورگی، که به‌نام خودمانی‌اش «مور»[۵۵] معروف بود، بزرگتر هم شده بود. تسوتایوا سه منبع درآمد داشت: مقرّری ماهانه‌ای از دولت چک، که رئیس جمهورش، توماش ماساریک[۵۶]، برای پروبال دادن به فرهنگ روسی در مهاجرت از خود خردمندی و سخاوت نشان می‌داد، هدایای دوستان و ستایشگران، و وجوه مربوط به چاپ و نشر آثارش. فرصت و نیاز مبرم به چاپ و نشر فعّالانهٔ آثارش تسوتایوا را به‌تماس با سردبیران مجلّات و روزنامه‌های تازهٔ مهاجر می‌کشاند. روابطش با ناشران گاه بسیار خوب بود، بویژه هنگامی که ذوق و سلیقهٔ سردبیران ظریف و جلوتر از خوانندهٔ عام مهاجر بود. در پاریس حتّی مجلّه‌ای بود به‌نام **ورستی** (**مسافت‌نماها**) که یکی از بهترین منتقدان روز به‌افتخار او تأسیس کرده بود. امّا باگذشت زمان و هنگامی‌که تسوتایوا خود را به‌مخاطرهٔ نقد ادبی افکند رک‌گویی‌اش سبب پیدایش دشمنانی در میان منتقدان بانفوذی شد که به مکتب قدیمتر و تااندازه‌ای محافظه‌کارتر تعلّق داشتند؛ در ضمن منتقدان دیگر نیز از درک و ارزیابی فنون شعری او، که مدام در حال تغییر بود، عاجز ماندند. دریغا که یکی از استعدادهای بی‌نظیر تسوتایوا استعداد برای طنز و طعن بود و در دنیای ادبی فوق‌العاده متنوّع، امّا گاه خودبین مهاجرت نیز آماجهای بسیاری برای این طنز و طعن وجود داشت.

شاخص چهارم دورهٔ مهاجرت تسوتایوا، پس از شعر، نمایشنامه، و نقد، نامه‌هایش بود که متعدّد و مهمّ بودند. مکاتبات او از ۱۹۲۲ به بعد، هم به رشتهٔ پیوندی شخصی بدل شد که او را با دوستان باوفایش مرتبط می‌کرد ـ بویژه دوستان زن که هم از نظر مادّی و هم از نظر عاطفی یاری‌اش می‌کردند ـ و هم سبب گسترش ارزشمند هنر ادبی‌اش به یک ژانر ادبی جدید می‌شد. برخی از نامه‌هایش نوشته‌هایی را در بر می‌گیرد که در حکم مقالاتی کوتاه دربارهٔ موضوعهای مهمّی چون طبیعت و تقدیر هنر است، حال

آنکه برخی دیگر، با اشاره به اقتباسهای ویژه از فولکلور و با ذکر نشانه‌هایی به‌عنوان اسناد و مدارک زندگینامهٔ شخصی‌اش، به روشنگریِ بعضی از دشوارترین آثار شعری‌اش می‌پردازد. همهٔ نامه‌های تسوتایوا او را انسان بسیار پیچیده‌ای نشان می‌دهد که پیچیدگی‌اش غالباً عصبانی‌کننده است، و البتّه به‌همین نسبت هم او را هنرمندی بااستعداد و تراز اوّل معرفی می‌کند. تقریباً هیچ یک از نامه‌ها معمولی یا غیرشخصی نیست. مکاتبات او از بهترین نمونه‌های هنر نامه‌نگاری هر دورانی است. بدین‌ترتیب مثلاً سالهای پراگ سبب شد نامه‌های بااهمّیّتی در تابستان ۱۹۲۳ به منتقدی جوان به نام آلکساندر باخراخ[۵۷] در پاریس بنویسد. در همان‌سال تسوتایوا و باریس پاسترناک مبادلهٔ نامه را آغاز کردند. مکاتبات آنان گزارش مستندی است از زندگی دو هنرمند که برای حفظ و ادامهٔ هنر و استحکام شخصیّتشان در شرایط بسیار دشوار مبارزه کردند و موفّق شدند از خلال حصارهای ناشی از تقسیم فرهنگ روسی به‌قلمرو شوروی و قلمرو مهاجران به یکدیگر برسند ـ دستاوردی که تسوتایوا بویژه بدان مباهات می‌کرد. نامه‌هایی که تسوتایوا به دوستان مهاجرش، اولگا کولباسینا چرنووا[۵۸]، ویرا نیکالایونا بونینا[۵۹]، همسر ایوان **بونین**، و دوست چک و اهل پراگش، آنّا تسکووا[۶۰]، نوشته است نمونه‌هایی است که اهمّیّت مکاتبات او را با دوستان مؤنّثش نشان می‌دهد.

سالهای پراگ از نظر دستاوردهای شعری نیز غنی بود. شعرهای منفرد و چرخه‌های تغزّلی که در برلین و پراگ سروده بود نشان می‌دهد که تسوتایوا همچنان در پی دست‌یافتن به فنون جدید و کشف موضوعهای نو بود. شعرهایی که برای شاعران دیگر، مانند باریس پاسترناک، سروده است، یا شعرهایی که از زبان قهرمانان زن و مرد شکسپیر و اساطیر یونان (اورفئوس و ائورودیکه[۶۱]، فایدرا و هیپولوتوس، و هملت و اوفلیا) می‌گوید، بویژه شعرهایی است با خصایص مشخّص خود او. این شعرها به‌صورت مجموعه‌ای باعنوان **بعد از روسیه**[۶۲]، پنج‌سال بعد در ۱۹۲۸، در پاریس منتشر شد. قدرت تغزّلی تسوتایوا با وقاری نو و کلاسیک عمیقتر می‌شود فوران چرخه‌های او گسترهٔ مضمونی و صوتی وسعت‌یافته‌ای را نمایش می‌دهد ـ گستره‌ای که راز شبانهٔ بیست و سه شعر سروده شده در ۱۹۲۲ در برلین، تعالی وحدت وجودی در شعر «درختان»[۶۳]، انکار نفس رواقی‌وار در شعرهای «تلگرافها»[۶۴] و «جفتها»[۶۵]، و کلمهٔ شهادت غرورآمیز و تراژیک در شعر «شاعران»[۶۶] را در بر می‌گیرد.

پراگ شاهد و تاحدودی الهامبخش دو شعر از بزرگترین شعرهای بلند او بود: لوح‌نبشتهٔ تغزّلی ـ روایی «شعر کوهستان»[۶۷] و «شعر پایان»[۶۸] که هردو در ۱۹۲۴ سروده شدند و جداگانه در ۱۹۲۶ منتشر شدند ـ نخستین شعر در مجلّهٔ **ورستی** که در پاریس تأسیس شده بود درآمد و دوّمی در سالنامه‌ای به‌نام **کافچیگ** در پراگ منتشر شد. این دو شعر به سور و سوگ عشقی می‌پردازند که بر تپّه‌های شهر به وجود آمد، آوارهٔ خیابانهایش شد، و نزدیک پلهایی به‌پایان آمد که بر رودخانهٔ ولتاوا[۶۹]ی پراگ کشیده شده است ـ رودخانه‌ای که دوبخش پایتخت و نیز قهرمانان شعر را، هم از یکدیگر جدا می‌کند و هم به یکدیگر می‌پیوندد. کوه «شعر کوهستان» (در واقعیّت تپّه‌ای است در شهر که تسوتایوا دوره‌ای کوتاه بر آن منزل داشت) مکان و نمادی می‌شود برای خوشبختی عاشقان و قدرتی که آنان را از جهان مادّی فراتر می‌برد. رودخانه که در «شعر پایان» ظاهر می‌شود نیز معانی گوناگون به‌خود می‌گیرد: رودخانهٔ اساطیری لته[۷۰] و اشتیاق قهرمان زن برای زندگی همچون شبحی میان مرگ و زندگی را تداعی می‌کند؛ نمایندهٔ زمان و تغییر، و نیز نمایندهٔ خود شعر است که غم و اندوه قهرمانان را جذب خود می‌کند و این غم و اندوه را وارد جریان عامّ رنج و مصیبت، فراموشی شخصی، و یادآوری کلّی از طریق هنر می‌کند و محو می‌سازد.

این دو شعر از تکاندهنده‌ترین آثار بزرگ اویند؛ بزرگ، هم از لحاظ اندازهٔ شعرها و هم از نظر بکر و اصیل‌بودنشان. تسوتایوا در ۱۹۲۳ پوئمای حماسی‌ـ رمانتیکی به‌نام **مولودتس**[۷۱] را به‌اتمام رساند که در ۱۹۲۴ منتشر شد. این عنوان قابل‌ترجمه به «عاشق روستایی» یا «دلاور روستایی» است. این شعر سوّمین پوئمایی است که بر فولکلور روسی مبتنی است. داستان خون‌آشامی است که دختری روستایی به‌نام ماروسیا[۷۲] را مجذوب خود می‌کند. ساخت قصّهٔ عامیانه وسیله‌ای می‌شود برای طرح دو مضمون محبوب تسوتایوا: وفاداری، که در امتناع ماروسیا از فاش‌کردن رابطه‌اش با خون‌آشام نشان داده می‌شود، و استعلا، که در پایان‌بندی پوئما مجسّم می‌شود، یعنی هنگامی که ماروسیا از زندگی خاکی‌اش دست می‌شوید و به قدرت غیرخاکی خون‌آشام می‌پیوندد.

تسوتایوا در ۱۹۲۳ باز به‌نوشتن نمایشنامه پرداخت، امّا این‌بار موادّ داستانش را نه از قرن هجدهم، بلکه از اساطیر یونانی مربوط به تسئوس[۷۳] اقتباس کرد. نمایشنامهٔ **تسئوس ـ آریادنه**[۷۴] (۱۹۲۴) نخستین نمایشنامه از یک تریلوژی بود که به‌صورت تراژدیهای منظوم طرحریزی شده بود، و مجموعاً **خشم آفرودیته**[۷۵] نامیده می‌شد. نمایشنامهٔ دوّم، که در ۱۹۲۷ به‌پایان رسید، **فایدرا**[۷۶] بود، امّا تسوتایوا سوّمین نمایشنامهٔ این تریلوژی را هرگز ننوشت. دو نمایشنامهٔ نخست نیز به‌طور جداگانه در مجلّات مختلف در ۱۹۲۷ و ۱۹۲۸ در پاریس انتشار یافتند.

این نمایشنامه‌ها، و چند شعری که بعد از آنها در **بعد از روسیه** منتشر شدند، نمایندهٔ آن بخش از آثار پخته و منسجم شاعرند که به «تسوتایوای یونانی» مشهور است. این بخش برخی از بزرگترین

دستاوردهای شاعر را، هم در شکلهای آهنگین و قطعه‌ای و هم در عمق فلسفی مسائل و تأمّلاتش، دربرمی‌گیرد.

بدین‌ترتیب میراث تسوتایوا نه‌تنها به‌تولید چشمگیر هنر، موسیقی، و ادبیّات مبتنی بر فولکلور روسی و اروپایی غنا بخشیده است، بلکه دستاوردهای روشنفکرانه و هنرمندانهٔ فلسفهٔ روسی و شعر فلسفی را نیز که نمایندگانی چون فیودور **تیوتچف**، یوگینی **باراتینسکی**، نیکالای **بردیایف**، و **شستوف**، فلاسفهٔ قرن بیستم، دارد غنیتر کرده است.

تسوتایوا در ۱۹۲۵ «پوئما»ی دیگری سرود به‌نام **نی‌زن ابلق‌پوش**[۷۷] که بسیاری آن را شاهکار او می‌دانند. بخشهای این شعر به‌طور پیاپی در ۱۹۲۵ـ۱۹۲۶ در مجلّهٔ **والیا روسی** در پراگ منتشر شد. این «پوئما»، همچنانکه از عنوانش بر می‌آید، بر داستان نی‌زن ابلق‌پوش اهل هاملین[۷۸] استوار است، امّا عنوان فرعی‌اش، که «یک طنز تغزّلی»[۷۹] است، آنچه راکه اساس قدرت و اصالت اثر است نشان می‌دهد، یعنی آن «من» تغزّلی راکه اثر را سازمان می‌دهد، زیرا افسانهٔ بازگوشده تنها به‌منزلهٔ جرقّه‌ای است که باعث انفجار شگفت‌انگیز طنز سیاسی و اخلاقی در شاعَر شده است ــ انفجاری که خود با مهارتهای ریتمی، قطعه‌ای، و کلامی به درخشش خیره‌کنندهٔ شعر مدد می‌رساند. این شعر با گامهای بلند از دنیای جزئیّات گوگولی به دنیای تخیّلی هماهنگیهای گوته‌ای می‌پرد. در همین مسیر است که نی‌زن ابلق‌پوش، که تمام شهروندان بورژوا به او خیانت کرده‌اند، کودکان شهر را هدایت می‌کند.

امّا در این‌زمان تسوتایوا با باریس پاسترناک مرتّباً مکاتبه می‌کرد. پاسترناک نامه‌ای شوق‌آمیز به او نوشت و از **نی‌زن ابلق‌پوش** ستایش کرد. ملاحظات پاسترناک تنها به این «پوئما» اختصاص ندارد، بلکه به تمام آثار تسوتایوا مربوط می‌شود. او می‌نویسد:

> در نی‌زن ابلق‌پوش، با وجود استعداد ذاتی‌ات برای کمپوزیسیون ــ استعدادی که با مهارت تمام و تنوّع در شعرهای مبتنی بر قصّهٔ عامیانه به نمایش درآمده [اشارهٔ پاسترناک در اینجا به «دوشیزهٔ تزار» و **مولودتس** است]، با وجود گرایش چرخه‌هایت به تبدیل‌شدن به شعرهای بلند، با وجود کمپوزیسیون باشکوهِ خودِ «نی‌زن ابلق‌پوش» (مفهوم کلّ شعر در تصویر موشها متمرکز است!! با باززایی اجتماعی موشها!! ــ اندیشه‌ای که به نحو شگفت‌آوری ساده و نشانگر نبوغ است، مانند ظهور مینروا[۸۰]) ــ با وجود همهٔ اینها، اصالت شعری این تافتهٔ درهم‌بافته چندان زیاد است که **احتمال** دارد نیروهای پیونددهندهٔ وحدتِ کمپوزیسیونی را ازهم بگسلد، زیرا همین دقیقاً نتیجه و تأثیر شعر است. آنچه تو انجام داده‌ای به زبان **امکان** سخن می‌گوید، چنانکه برای شاعران بزرگ در جوانی، یا برای انسانهای خودساختهٔ نابغه، غالباً چنین است. کار تو به‌طرز شگفت‌انگیزی باطراوت است و نشانه‌هایی از قدرتی فوق‌العاده دارد. از این‌رو تأثیر مادّهٔ خام شعری، یا ساده‌تر بگویم شعر خام، آنچنان بر محسّنات دیگر شعر می‌چربد که بهتر می‌بود همین جنبه را جوهر اثر بدانیم و آن را سراسر دیوانگی اعلام کنیم.

در پایان ۱۹۲۵ تسوتایوا و خانواده‌اش، از جمله مور ـ گئورگیِ کوچک، به پاریس رفتند. انتقال به آنجا، هم به خاطر نیروی فزایندهٔ بارآوریِ ادبیِ اخیرِ تسوتایوا بود و هم به‌سبب اهمّیّت و اعتبار پاریس که مرکز جدید فرهنگ روسیِ در مهاجرت شده بود. نه‌تنها آثار جدید او، ازجمله مجموعه‌هایی چون **جدایی** و **پیشه**، نمایشنامهٔ بلند و جدید **تسئوس ـ آریادنه**، و شعر بلند قابل ملاحظه‌ای که بر مضامین اقتباس‌شده از فولکلور روسی و آلمانی مبتنی بود، چاپ و نشر شده بود، بلکه شعرش در اتّحاد شوروی نیز مدّتی در دسترس عموم قرار گرفته بود ــ جایی که شاعرانی که آثار و داوری‌شان مورد احترام تسوتایوا بود، ازجمله باریس پاسترناک، می‌توانستند آثار او را بخوانند و دربارهٔ آنها اظهارنظر کنند.

پاریسِ «روسی» به تسوتایوا چون شخصیّتی نامدار خوشامد گفت. در ششم فوریهٔ ۱۹۲۶ جلسهٔ شعرخوانی موفّقیّت‌آمیزی در تالاری مملو از شنوندگان مشتاق برگزار کرد. امّا این محبوبیّتش بزودی کاهش یافت، زیرا در آوریل همان‌سال با چاپ مقاله‌ای به نام «شاعر دربارهٔ نقد»[۸۱] واکنش قوی امّاکاملاً دیگرگونه‌ای را برانگیخت که حاکی از خشم و رنجش عمومی بود. این مقاله که در مجلّهٔ **بلاگونامرنی** به‌چاپ رسید نه‌تنها به‌بحث دربارهٔ نظریّه و اهمّیّت نقد می‌پرداخت (و این گام جسورانه و تازه‌ای در حرفهٔ ادبی تسوتایوا بود)، بلکه منتقدان فعّال و گرایشهای مختلف سیاسی و ادبی را نیز که در مطبوعات مهاجر ارائه می‌شد به‌باد انتقاد می‌گرفت. مقاله توفانی از مجادلات برانگیخت. چند نویسندهٔ بانفوذ را برای همیشه از او دور کرد و سردبیران را (که البتّه قدرت پذیرش یا ردّ نوشته‌های تسوتایوا را در آینده داشتند) وادار کرد که در برابر واکنشهای شدید علیه شاعری که خود را ناگهان به‌عنوان منتقدی تازه‌به‌دوران رسیده آشکار کرده بود نقش دشوار پادرمیانی را برعهده بگیرند.

به‌هرحال حامیان تسوتایوا ناگزیر بودند در غیاب او از پاریس توفان را فرو بنشانند. درست هنگامی که بخشی از اجتماع مهاجر، به‌خاطر آنچه درواقع، و بحق، سیلی یک تازه‌وارد به‌صورت اجتماع ادبی روسی در پاریس تلقّی می‌شد مهار از خصومت و خشم خود برمی‌داشت، تسوتایوا متوجّه اجتماعی کاملاً متفاوت شد که تماماً از

شاعران تشکیل می‌یافت ــ اجتماعی که از هر شمار از منتقدان، اعمّ از دوست و دشمن، برایش بیشتر اهمّیّت داشت. در مه ۱۹۲۶ تسوتایوا مکاتبه با راینرماریا ریلکه، شاعر آلمانی، را آغاز کرد. ریلکه هم به‌نوبهٔ خود نامه‌ای از باریس پاسترناک دریافت کرده بود. در تابستان ۱۹۲۶ مکاتبه‌ای سه‌جانبه سه شاعر را به‌هم پیوست و آنان را برانگیخت تا شعرهایشان را نیز برای یکدیگر بفرستند. قسمت اعظم این مکاتبات در کتاب **نامه‌ها، تابستان ۱۹۲۶**[۸۲] به‌انگلیسی ترجمه شده است.

این ماههای تابستانی برای تسوتایوا عالی و دلپذیر بود. چیزی نگذشت که او با الهام از این ارتباطِ عمیقِ مکاتبه‌ای با ریلکه و پاسترناک به‌نوشتن آثار جدیدی پرداخت. تسوتایوا به ریلکه حُرمت می‌گذاشت و پاسترناک ناگهان هواخواه پرشور تسوتایوا و آثارش شده بود؛ بار دیگر تجربهٔ عاطفی شدیدی الهامبخش تسوتایوا شد تا به‌سرودن «پوئما» روی آورد. او بازهم حدّومرز این شکل شعری را، منتهی این‌بار در جهت تصویرسازیهای جدید، گسترش داد. در پایانِ مه «از دریا»[۸۳] (۱۹۲۶) را سرود که دیداری رؤیایی با پاسترناک را توصیف می‌کند. «پوئما»ی بعدی او، «کوششی برای ساختن یک اتاق»[۸۴]، جسورانه وارد قلمرو سوررئالیسم می‌شود. این شعر خطاب به ریلکه و پاسترناک است و به وحدتی معنوی می‌پردازد که شاعران در جدایی جسمانی خود به‌دست می‌آورند. این شعرها در ۱۹۲۸ جداگانه در دو مجلّهٔ مهاجر چاپ شدند. در این‌ضمن ریلکه شعر «مرثیه‌ای برای مارینا تسوتایوا ـ یفرون»[۸۵] راکه در ژوئن ۱۹۲۶ سروده بود برای او فرستاد.

ریلکه در دسامبر ۱۹۲۶ درگذشت. در فوریهٔ ۱۹۲۷ تسوتایوا در «پوئما»ی دیگری به نام «تبریکات سال نو»[۸۶] مرگ او را به‌سوگ نشست. این شعر گورنبشته و مرثیه‌ای است برای ریلکه و کاوشی است در متافیزیک مکان و زمان.

در میان شعرهای مربوط به ریلکه و پاسترناک، «پوئما»ی طنزآمیزی هست با نام «شعر پلکان»[۸۷] (۱۹۲۶) که از لحاظ فلسفی و درخشش فنّی‌اش قابل‌مقایسه با **نی‌زن ابلق‌پوش** است. شعر پلّکانی را ترسیم می‌کند در محلّهٔ بدنمای مربوط به طبقهٔ کارگر. شبانگاه اشیاء مادّی گوناگونی که متعلّق به گذرکنندگان از پلّکان هستند و مجازهایی برای طبیعت استثمارشده و افراطهای تمدّن صنعتی به حساب می‌آیند بر آفرینندگان دروغین خود می‌شورند. در بخش آخر شعر، پلّکان که تجسّم مادّی ریشخندآمیز ماتریالیسمِ مارپیچِ بالارونده است در آتش‌سوزی ویران می‌شود و، چنانکه سیمون کارلینسکیِ[۸۸] پژوهشگر اشاره کرده است، این اوج شعری اکنون از هالهٔ معنایی پیامبرانه‌ای برخوردار است.

آخرین مجموعهٔ تازهٔ تسوتایوا که در ۱۹۲۸ منتشر شد همان بعد از روسیه مشهور است. او به سرودن شعرهای تغزّلی تازه، از جمله چرخه‌های طنزآمیز مشهورش، ادامه می‌داد. امّا در این هنگام با دشواریهایی در چاپ و نشر شعرهای تازه روبرو بود. سردبیران از ابهام و غیرقابل‌درک‌بودنِ تازه‌ترین شعرها شکایت داشتند. براستی هم که آهنگ نوآوریهای او حتّی خوانندگان امروزی را که به آزمونهای دلیرانه و آوانگارد بیشتر عادت دارند به‌شگفتی وا می‌دارد و به‌مقابله می‌خواند.

مهاجرت: دههٔ ۱۹۳۰

آخرین دهه از مهاجرت تسوتایوا، یعنی دههٔ ۱۹۳۰، نشانگر دگرگونیهای مهمّی در جهان‌بینی، کار ادبی، و زندگی خانوادگی او در پاریس و حومهٔ آن است.

یکی از تصویرهای ذهنی مطلوب تسوتایوا تصویر ذهنی دنیای دیگر پس از این دنیا بود ــ دنیایی که مقولات و محدودیّتهای این جهان در آن از میان می‌رود. تصویرهایی که برای این دنیا آفریده است شامل «بهشت مذکّر» و «برادری اسپارتی» است. این اصطلاحات به معنای دنیایی نیست که فقط مردان در آن سکونت داشته باشند (گرچه این درواقع با اهمّیّت است که تسوتایوا این واژه‌ها را بر واژه‌هایی که به زنان اختصاص دارد ترجیح داده است)، بلکه دنیایی است که با قدرت و چشم‌پوشی از آسایش مادّی مشخّص می‌شود. اینجا واژهٔ «تملّک» نه به یک شیء به تملّک درآمده، بلکه به قدرت برتری اشاره دارد که الهام می‌بخشد و از خود بیخود می‌کند، یا به‌معنای دقیق کلمه هر فرد را به وجد می‌آورد.

دنیای متضادّ آن دنیایی بود که در **نی‌زن ابلق‌پوش** نمونه‌وار ترسیم شده بود ــ یعنی در شهر مغرور و معتبر هاملین. تسوتایوا اعتدال را به‌چشم دشمن خود و دشمن شعر می‌نگریست. میانگین «زرّین» سربی است نه طلایی. تسوتایوا، در مقابل اعتدال و اندازه نگه‌داشتن، فراتررفتن از هر حدّ و اندازه‌ای را قرار می‌دهد ــ و این فراتررفتن از هر حدّ و اندازه حتّی از حدودی که در رویکرد او به ژانر، قطعه، وزن، و بافتهای آوا در شعر آنهمه آشکار است فراتر می‌رود.

سرنوشت تسوتایوا در بخش بزرگی از زندگی‌اش عناصری از این رؤیای بهشتی را در اختیارش قرار داده بود. او غالباً توانسته بود آنچه راکه می‌توانست به‌منزلهٔ یک زندگی آرمانی باشد تجربه کند. قبل از ۱۹۱۷ با ثروتی که به‌ارث برده بود از دغدغه‌های ناهنجار مادّی و کار پرزحمت آسوده شده بود. در سالهای جنگ داخلی و کمونیسم جنگی، زندگی به‌یاری روح را دریافته بود و این تنها به این دلیل نبود که می‌بایست بدون پوشاک و غذای کافی کار کند، بلکه به این علّت نیز بود که به‌طور روزافزونی پی می‌برد که کار، دلیری، و احساس مادری نیز زندگی‌بخش است. آنگاه در تابستان

۱۹۲۶ از طریق پست به لذّت ارتباط با پارناسوس[۸۹] (کوه الاههٔ شعر در یونان) نائل شده بود ـ یعنی بهشتی مطلقاً غیر مادّی که در برخورداری از آن با ریلکه و پاسترناک سهیم بود. همچنانکه گردش در تپّه‌های پراگ بر طاقت جسمی او افزوده و روحش را رها کرده بود، این «وفور» و «محرومیّت»هایِ شدیدِ دوره‌ای نیز در نهایت امر تأثیر همانندی داشت.

تسوتایوا، پس از انتشار مجموعهٔ **بعد از روسیه** در ۱۹۲۸، در تولید و چاپ و نشر آثارش درنگی کرد و با دقّت بیشتر به تأمّل در دوران تاریخیی که می‌زیست پرداخت ــ دورانی که شاعر همدوره‌اش، ماندلشتام، آن را (از روی نام نوعی سگ درنده) «گرگ‌کُش» نامیده بود. این دوران نیز گویی در پاسخ بیدرنگ برگشته، دندانهایش را نشان داده، و حمله کرده بود.

تسوتایوا اکنون کمتر شعر می‌سرود. تصویرسازی او تغییر می‌یافت و بیشتر مادّی و حتّی جسمانی می‌شد. بیشتر به نثر روی آورد ــ که اتّفاقاً بیشتر هم قابل فروش به مجلّه‌های مهاجر بود ــ و آن را همچون وسیلهٔ کاوش فلسفی و شخصی به‌کار گرفت. ذهنش بر سه موضوع متمرکز شده بود که هرسه به شعر وابسته بود: نخست، مسائل و مشکلات شاعر راجع به تاریخ، اخلاق، و تودهٔ مردمِ غیر شاعر؛ دوّم، زندگی و شخصیّت معاصران خوش‌ذوق و بااستعدادش، بویژه شاعران؛ و سوّم، کودکی خود و تاریخِ خانواده‌اش. تسوتایوا، در پی این تغییر مسیر منظّم از عامّ و مجرّد به خاصّ و شخصی، در جستجوی مدرک و سند برای پاسخ به پرسشهای خویش بود: آیا شاعر اساساً در یک دورهٔ تاریخی معیّن می‌زید یا هم در آن و هم بیرون از آن زندگی می‌کند؟ آیا معیارهای هنری با معیارهای اخلاقی قابل مقایسه است؟ چه قدرتهایی شاعران و شعر را پدید می‌آورند و تحمّل و تأیید می‌کنند؟

البتّه تسوتایوا نخستین کسی نبود که این پرسشها را مطرح می‌کرد. در خودِ سنّت روسی، حال عرصه‌های وسیعتر به کنار، آثار **تالستوی** و **داستایفسکی**، علاوه بر خلّاقیّت هنریِ بی‌نظیرشان در داستان‌پردازی، به‌دلیل غور و تعمّقشان در بنیانهای اخلاقی، روانشناختی، و فلسفیِ هستی شهرت داشته‌اند. مقاله‌ها، داستانواره‌ها، و نقدهای ادبی تسوتایوا در دههٔ سی او را نیز در این سنّت بااهمّیّت روسی جای می‌داد.

تسوتایوا در نیمهٔ دههٔ بیست دو اثر منثور دربارهٔ بالمونت و بریوسوف، دو شاعری که از نسل اوّل سمبولیستها بودند و در سالهای پایانی قرن نوزدهم و آغازین قرن بیستم در روسیّه فعّالیّت داشتند، منتشر کرده بود. نام این دو اثر «به بالمونت»[۹۰] (۱۹۲۵) و «قهرمان کار»[۹۱] (۱۹۲۵) بود. در اواخر دههٔ بیست تسوتایوا باز به‌پژوهش دربارهٔ زندگی و آثار معاصران و اسلاف خود پرداخت. نخستین آثار منثور او پس از ۱۹۲۸ به ریلکه، ناتالیا گانچاروا، که نقّاش و طرّاح صحنه بود، و ماندلشتام اختصاص یافت. اثر مربوط به ریلکه، «چندنامه از ریلکه»[۹۲] (۱۹۲۹)، از شعرهای بلندتر ۱۹۲۶ـ۱۹۲۷ تسوتایوا، خصوصاً مرثیه‌اش بر مرگ شاعر، «تبریکات سال نو»، نشأت می‌گیرد و قرینهٔ نثری آن شعرهاست.

امّا اثر مربوط به گانچاروا، «ناتالیا گانچاروا: زندگی و آثار»[۹۳] (۱۹۲۸)، تنها کوشش تسوتایوا در زمینهٔ تکنگاری است. اگرچه او با ذوق‌وشوق به نوشتن این اثر روی آورد ــ با نقّاش مصاحبه کرد از استودیوی او در پاریس بازدید کرد ــ شکل رساله تا اندازه‌ای ناساز بود. برای او اجتناب از خارج‌شدن از موضوع هنرِ تجسّمی و پرت‌شدن به هنر کلامی ناممکن بود. نتیجهٔ امر اثری ناموزون است که بهترین قطعات آن مربوط به خروج از موضوع است: اشارات جذّاب، موجز، و دشوار به متافیزیکِ خلّاقیّتِ تسوتایوا.

اثر مربوط به ماندلشتام، «تاریخ یک تقدیم‌نامه»[۹۴] که در ۱۹۳۱ نوشته شد و در ۱۹۶۴ انتشار یافت، دیدارهای میان تسوتایوا و ماندلشتام را در تابستان ۱۹۱۶ وصف می‌کند. در اینجا نیز نویسنده از موضوع خارج می‌شود و این‌بار به درون داستانهایی پرت می‌شود که به کوششهای دوران کودکی‌اش برای سرودن شعر مربوط است. همین خروج از موضوع است که هم در اثر مربوط به گانچاروا و هم در اثر مربوط به ماندلشتام خبر از مضامین و سبک دستاوردهای بزرگ نثر تسوتایوا در آینده می‌دهد.

در میان این دستاوردها دومقاله دربارهٔ هنر ادبی، که در پرتو تاریخ، اخلاق، و فلسفهٔ اخلاق به این مطلب پرداخته است، از همه مشهورتر است: «شاعر و زمان»[۹۵] (۱۹۳۲) و «هنر در پرتو وجدان»[۹۶] (۱۹۳۲). تسوتایوا قدرت و اقتداری را به هنر نسبت می‌دهد که از ارادهٔ فردی فراتر است. عجیب اینجاست که از تصویرسازی مذهبی برای تأکید بر این ادّعای اصلی خود استفاده می‌کند که سلسله‌مراتب خلّاقیّت هنری نه همانند مقولات اخلاقی است و نه جانشینی برای اخلاق یا دین.

معنا و ارزش حقیقت تاریخی، با آنکه همواره در گرو حقایق قابل اثبات نیست، مسئلهٔ مورد علاقهٔ تسوتایوا در نخستین آثار منثور یا داستانواره‌هایی بود که در سالهای انقلاب و جنگ داخلی شروع شد. در این آثار آغازین، وفاداری به تاریخْ او را به بازگشت مکرّر به شکل یادداشت روزانه و داستانواره‌های تکّه‌تکّه وا می‌داشت. در دههٔ ۱۹۳۰ تسوتایوا شیفتهٔ تأثیر متقابل تاریخ و اساطیر شد. او اسطوره را نیرویی می‌دید که خود را پیوسته بر تاریخ اعمال می‌کند و به آن شکل می‌دهد. نتیجهٔ این نیرو و فشار در نظر تسوتایوا کژدیسگی نبود، بلکه پالایش بود، زیرا تاریخ و زندگینامه (که خود تاریخ در مقیاس فردی است) یا در حافظهٔ کلّ یک مِلّت

می‌ماند و انتقال می‌یابد یا افراد منفرداً آن را می‌نویسند و شکل می‌دهند. اسطوره حافظهٔ گزینشی ملّت یا فرد را برمی‌گیرد ـ تسوتایوا نقش شاعر را همتراز با نقش مردم تصوّر می‌کرد ـ و از آن برای شکل‌دادن و دوباره شکل‌دادن به داستانهای بازشناختی استفاده می‌کند. بدین‌ترتیب تاریخ با طرحهایی که اسطورهٔ بازگشت ابدی در می‌اندازد مطابقت پیدا می‌کند.

نتایج این دیدگاه در آن دسته از آثار منثور تسوتایوا آشکار می‌شود که تصویرگر چهرهٔ شاعران دیگری است ـ ژانری که به چهره‌نگاری ادبی معروف است. نخستین اثر از این دسته، با عنوان دهان پرکن «کلامی زنده دربارهٔ انسانی زنده»[97] (۱۹۳۳)، به دوستش ماکس والوشینِ شاعر و نقّاش اختصاص دارد. روش او در این اثر، هم نمونه‌ای از چهره‌نگاریهای ادبی اوست، و هم نمایانگر آثار بلندتر و خودزندگینامه‌ایِ او در دههٔ ۱۹۳۰. داده‌های خام تاریخی، زندگینامه‌ای، و خودزندگینامه‌ای در پیرنگی روایی شکل می‌گیرند که نه بر اساس طرحی مرکزی و به‌ترتیب زمانی پی‌درپی، بلکه با پیوند و گوناگونیِ چند تصویر اصلی پیش می‌رود. مثلاً در مرکز چهره‌نگاری والوشین، او بیش از آنکه در وضعیّت جسمانی و شخصیّت معمول خود ارائه شده باشد تابع تصویرهایی است که تسوتایوا از او پرداخته است (خصوصیّتی که بیدرنگ منتقدان مهاجر مورد توجّه قرار دادند): گویهای خورشیدی و زمینی آکنده از آتش، مخلوقی کوهستانی که انسان ـ بزِ جاندار و نیمرخِ سنگی غیرجاندار و فرورفته در سطح کوه را باهم ترکیب می‌کند. در این اثر و آثار منثور بعدی هرجا حقایقِ صرف باید شکل گیرد ـ تصویر می‌شود ـ اسطوره به‌منظور دست‌یافتن به دوام و ثبات دخالت می‌کند.

بااینهمه، حقایق چندان مناسب و بلیغند که مستقلاً می‌توانند مفهوم اساطیری بیابند. تسوتایوا از این‌گونه داده‌ها سودجست و با کنارهم‌نشاندن آنها قدرتشان را مؤکّدتر نشان داد. از این گذشته او خود را مدافع یا نوکنندهٔ تصویرهای راستین قهرمان گذشتهٔ روبه نابودی، بویژه گذشتهٔ کودکی و جوانی‌اش که به‌سبب تغییر سیاسی شدید جامعه از آن گسسته بود، می‌پنداشت و براستی نیز چنین بود. مثلاً چهره‌نگاری او از ماندلشتام و والوشین یک انگیزهٔ منفی آغازین داشت و آن این بود که مطبوعات مهاجر و درون شوروی حقیقت را دربارهٔ این دو مرد، چنانکه او از آن خبر داشت، تحریف کرده بودند.

منشاء الهام مثبت او برای نوشتن دربارهٔ آندریی بیلی، که آشنای مسکو و برلین او بود، اثری بود که شاعر و دوست مهاجرش، ولادیسلاف **خاداسیویچ**، نوشته بود. تسوتایوا کتاب خاداسیویچ را تحسین می‌کرد و می‌خواست بررسی او را با نوشتن مستندات عینی خود دنبال کند. نتیجهٔ امر «روح اسیر»[98] (۱۹۳۴) بود. در این اثر نیز، باز همچون مطلب مربوط به والوشین، تصویرها و تداعیها از جزئیّاتی بر می‌آید که بدقّت به‌یاد آمده است. در واقع خروج از مرکز زندگی والوشین و بیلی برای آوردن دنیای افسانه‌ای و اساطیری به دنیای معمول روزمرّه است. تسوتایوا تصویرهای مربوط به هر شاعر را نه برای آراستن امور جزئی و غیرمعمول، بلکه به‌منظور جستجوی آنچه تا ابد تکرار می‌شود برمی‌گزید. قیاس، تشبیه، و استعاره دیگر فنّ یا تمهید نیستند، بلکه خود به‌مقام حقایق واصل می‌شوند، زیرا حقیقت عمیقِ هستیِ درونی هر شاعر را بیان می‌دارند.

تسوتایوا در نوشته‌های خودزندگینامه‌ای‌اش به همین تمهیدِ جای‌دادن ماهرانهٔ جزئیّات میان واقعیّت و افسانه دست می‌یابد. قضیّهٔ نشر این نوشته‌ها بسیار پیچیده است و متأسّفانه شرح آن فقط اهداف و اعتبار شاعر را در پردهٔ ابهام می‌برد. تسوتایوا برای کسب پول هرچه قابل‌چاپ بود می‌نوشت حتّی به‌نوشتن مطالب کوتاه و سَبُک ادبی، یعنی داستانواره‌های خیلی کوتاه و روانِ مناسبِ روزنامه نیز تنزّل کرد ـ این واژه البتّه با درنظرگرفتن اشتیاق تسوتایوا در دورهٔ پختگی‌اش به‌نوشتن آثار بلند و هم‌مرکزْ زیاد ناپسند نیست. امّا هم نامه‌های تسوتایوا و هم تصویرسازی نوشته‌های خودزندگینامه‌ای‌اش نشان می‌دهد که استعداد او برای نوشتن آثار بزرگ دنباله‌دار پیوسته خود را بروز می‌داد. همانطور که اشعار تغزّلی دههٔ ۱۹۲۰ در چرخه‌ها به‌وحدت می‌گرایید، نوشته‌های خودزندگینامه‌ای نیز دائماً در جهت تبدیل‌شدن به یک اثر جداگانهٔ بلند سیر می‌کرد. نتیجهٔ نهایی این بود که یک تقویم خانوادگی (بازهم سنّت روسی خود را می‌نمایاند) با اسطورهٔ سبب‌شناختیِ زایش و باززایش یک شاعر در شعر درآمیزد.

شکل نوشتهٔ کوتاه و روانِ روزنامه‌ای با آنچه تسوتایوا باید دربارهٔ پدرش و موزهٔ او می‌گفت متناسب از آب درآمد. سلسله‌ای از داستانواره‌ها را نوشت که همه زیر عنوان عامّ «پدرم و موزه‌اش»[99] (۱۹۳۳) گرد آمد. امّا این داستانواره‌ها خود تنها پیش‌درآمدی بودند برای زندگینامهٔ شخصی واقعی او.

این شاهکار منثور مرکّب از چهار قطعه است و به‌ترتیبی نوشته شده که با محدودهٔ زمانی دوران اوّلیّهٔ کودکی شاعر همخوان است. اثر نخست، «خانهٔ پیمن پیر»[100] (۱۹۳۳)، بخش «پدربزرگ» زندگینامهٔ تسوتایواست. او در این بخش پدربزرگها را از طرف پدری و مادری کنار هم می‌گذارد. از این گذشته پدربزرگ پدری را همچون قیافهٔ مهیب کرونوس[101]، و تقریباً همانند یک هیولا، در نظر می‌گیرد که فرزندانش، و اوّل هم فرزندان مؤنّثش، را می‌بلعد. بخش دوّم، «مادر و موسیقی»[102] (۱۹۳۴)، نسل پدری را در چهرهٔ مادر تسوتایوا توصیف می‌کند. تسوتایوا باز واقعیّت کودکی‌اش را به تصویرهای افسانه‌ای تبدیل می‌کند. در اینجا پیانویی که مادر

فرزندش را به تمرین با آن وامی‌دارد، هم به یک تهدیدگر زندگی و هم به حضوری اغواگر بدل می‌شود: پیانو با نوای موسیقی‌اش رودخانه‌ای است که شاعر کودک را فرو می‌گیرد و تقریباً غرق می‌کند. پیانو همچنین آینه‌ای سیاه است که شاعرِ آینده نخستین خبر غم‌انگیز از آیندهٔ خود را در آن درمی‌یابد.

در اثر سوّم، «شیطان»[۱۰۳] (۱۹۳۴)، تسوتایوا ناگهان به بچّگی خود که بچّگی یک «یتیم» است رجوع می‌کند؛ واژهٔ «یتیم» جنبه‌های زندگینامه‌ای و اساطیری را به‌هم می‌رساند: در واقع مادر مارینا که مرد سرنوشت شاعر آینده او را از زندگی معمول خانوادگی جدا کرد. شیطان چهرهٔ کمیکی است که مأموریّتش نجات مارینای جوان از سرنوشت تاریخی زنان در نسل او و نسل مادر اوست، سرنوشت پیوندهای نامناسب در ازدواج و مرگ زودرس. به‌بیان دیگر، شیطان دامادی بدلی است، دیوی نیکوکار (به‌معنای کلاسیک «دایمون»[۱۰۴] یونانی) است که کودک را به‌عنوان عروس خود برمی‌گزیند. شیطان با دیو تراژیک و بایرونی **لیرمونتوف** در «پوئما»یش، «دیو»[۱۰۵] (۱۸۴۱)، پیوندهایی دارد، امّا با شیاطین مضحکِ روستاییِ داستانهای **گوگول** نیز مرتبط است. مارینا با نامزد شیطان‌شدن برای همیشه با ادبیّات پیمان می‌بندد. بدین‌ترتیب وحدت کودک و شیطان، که طرحش بر سرلوحهٔ یک‌سطریِ این اثر سایه‌افکنده است، کودک را از یک ازدواج مقدّر و اینجهانی می‌رهاند و به حرفهٔ مقدّس شاعری مقیّد می‌کند.

آخرین اثر از این سلسلهٔ چهاربخشی، «پوشکین من»[۱۰۶] (۱۹۳۷) که به‌نام آلکساندر **پوشکین** است، نمایانگر شاعری جوان است که از استعداد خود و مقام تراژیک شاعر در دنیای عادی تاریخ و تصادف و امکان آگاه می‌شود. این قطعات منثور که به‌طور جداگانه در مجلّات و روزنامه‌های مهاجر به‌چاپ رسید چهاربخش از یک اثر نوآورانهٔ زندگینامه‌ای را تشکیل می‌دهد. تسوتایوا جزئیّات بسیار روشن موثّقی از زندگی طبقهٔ متوسّط مسکو در قرن نوزدهم ارائه می‌دهد، امّا داستان از انگاره‌های قراردادی پیروی نمی‌کند. ترتیب زمانی به کناری رانده می‌شود و تصویرسازی و اسطوره هرگونه یادآوری و هر جزئی را به یک روایت منسجم می‌رساند. در واقع تصویرسازی اسطوره‌پردازانهٔ تسوتایوا چندان قائم‌به‌ذات است و چندان از آنچه معمولاً تلمیح کلاسیک خوانده می‌شود فراتر می‌رود که اصطلاح «زندگینامهٔ اسطوره‌ای» برای آن مناسبتر می‌نماید تا اصطلاح «زندگینامهٔ شخصی». اسطوره سازهٔ اصلی و نیروی محرّک داستان است. امّا اسطوره و تاریخ به‌گونه‌ای پویا در رابطهٔ متقابلند: داستان شاعر جوان با نمونه و مثال ثابت می‌کند که اسطوره همواره و حتّی در آشفته‌ترین رویدادهای تاریخ ظهور می‌کند و قابل‌تشخیص است.

تسوتایوا در این دهه که به‌نثر پرداخت از سرودن شعر نیز بازنایستاد. سبکش نیرومندتر می‌شد و برخی از آخرین شعرهایی که در فاصلهٔ ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۹ سروده است به روشنی و دقّتی نزدیک می‌شود که تاریخ شعر روسی را به شعر پوشکین می‌پیوندد ـ شاعری که در زندگینامهٔ شخصی تسوتایوا همچون نمونهٔ نوعی تمام شاعران ترسیم شده است.

گرایش تسوتایوا به چرخه‌های تغزّلی بیش از سرودن شعرهای منفرد است و سلیقه‌اش نیز در گزینش موضوعها با دستاوردهای او در نثر سازگار است. شعرهای این‌دوران شامل چرخه‌هایی است که به مایاکوفسکی، پوشکین، والوشین، و شاید به مؤثّرترین مضمون، یعنی میز تحریرش، اختصاص یافته است. علایق تسوتایوا بنابر ملاکهای سیاسی دسته‌بندی و تقسیم نمی‌شد. او معاصران خود را بیشتر به‌خاطر شعر یا ارزشهای شخصی‌شان می‌ستود. ناخشنودی برخی از منتقدان و خوانندگان اجتماع مهاجر سبب کاهش علایق او نمی‌شد. او مایاکوفسکی را می‌ستود، اگرچه او حامی نظام بلشویکی بود و بسیاری از مهاجران از او نفرت داشتند؛ همچنانکه به‌بیان عشق خود به والوشین، که نخستین دوست ادبی‌اش بود، ادامه می‌داد.

رویدادهای سیاسی دههٔ ۱۹۳۰، هرچه بیشتر خود را بر زندگی او در پاریس تحمیل کرد. امتناع او از محکوم‌کردنِ هر آنچه به شوروی تعلّق داشت با سوءظنّ و حتّی خصومت بعضی از سردبیران مواجه شد و مدتی از شمار فصلنامه‌هایی که آثارش می‌توانست در آنها چاپ شود کاسته شد. سیاست علاوه بر زندگی حرفه‌ای‌اش در زندگی شخصی‌اش هم دخیل شد. شوهرش هواخواه شوروی شد و در ۱۹۳۴ به کار برای نمایندگی حکومت شوروی مشغول شد. یفرون دو فرزندشان را نیز به‌سمت نظرگاه تازه‌یافتهٔ خود کشاند. آریادنای محبوب، که در تمام این مدّت حامی اصلی مادرش بود، در ۱۹۳۷ به اتّحاد شوروی بازگشت. گئورگی ـ مور هم برای بازگشت پافشاری می‌کرد. در همان‌سال، در بررسی قتلی که در ماه سپتامبر نزدیک لوزان سویس رخ داده بود، فاش شد که یفرون برای پلیس مخفی شوروی کار می‌کرده و در قتلهای سیاسی دست داشته است. یفرون به اتّحاد شوروی گریخت و زن و پسرش را واگذاشت تا نتایج فعّالیّتهای سیاسی او را تحمّل کنند.

تسوتایوا نه‌تنها راههای نوشتنش را مسدود و، از این‌رو، خود را از تمام وسایل معیشت محروم یافت، بلکه از نظر اجتماعی و در میان مهاجران نیز منزوی شد و حتّی وجههٔ خود را از دست داد. سرگیی و آریادنا رفته بودند و مور می‌خواست به‌دنبالشان برود. تسوتایوا در نامه‌هایش بوضوح می‌گفت که نمی‌خواهد به روسیّه بازگردد ـ از نوع زندگی در آنجا خبر داشت، امّا تسلیم شد و در ژوئن ۱۹۳۹ فرانسه را ترک گفت.

در اتّحاد شوروی بعضی از دوستان قدیم، از جمله پاسترناک،به او خوشامد گفتند و کوشیدند یاری‌اش کنند؛ امّا کار چندانی از دستشان ساخته نبود. شغل مترجمی به او داده شد، امّا تصمیم‌گیری دربارهٔ سهمیه‌های مربوط به خانه و غذا در بالا توسّط مقامات گرفته می‌شد و از این‌رو غیرقابل‌اطمینان بود. از نظر مقامات رسمی، و نیز بسیاری از نویسندگان و همکارانش، او یک شاعر بزرگ نبود، بلکه بیشتر همسر یک افسر ارتش سفید سابق و یک مهاجر بود که نزدیک به دو دهه در غرب زندگی کرده بود.

سرنوشت خانواده‌اش بیشتر از همه نگرانش می‌کرد. در اوت ۱۹۳۹ پلیس وارد خانه شد و آریادنا را به زندان برد. یفرون نیز دستگیر و کمی بعد تیرباران شد. خواهرش، آناستازیا، به سیبری فرستاده شد.

جنگ جهانی دوّم درست دوماه پس از رسیدن تسوتایوا به اتّحاد شوروی آغاز شد. (او با نوشتن چرخهٔ «شعرهایی برای چکسلواکی»[۱۰۷] در ۱۹۳۹ به تجاوز نازیها به چکسلواکی، نخستین پناهگاه او پس از ترک روسیّه، اعتراض کرده بود.) هنگامی که حملات آلمان در تابستان ۱۹۴۱ مسکو را تهدید می‌کرد او به شهر کوچک یلابوگا[۱۰۸] در جمهوری خودمختار تاتار رفت. مور او را همراهی می‌کرد. اصلاً مسکو را به خاطر ایمنی پسرش ترک گفته بود. سرانجام بسی دور از شهر آبا و اجدادش، بدون خانواده یا دوستان نزدیکش، در ۳۱ اوت ۱۹۴۱ خودکشی کرد.

تسوتایوا از زوایای گوناگون

شاید بر حسب اتّفاق، و شاید به‌سبب فرهنگ، نخستین زنان شاعر و صاحب استعداد بزرگ در امریکا و روسیّه پیدا شدند. امیلی دیکینسن از لحاظ زمانی بمراتب بر خواهران شعری‌اش در جلگه‌های روسیّه مقدّم است؛ بااینهمه شهرتش همزمان با شهرت تسوتایوا رو به افزایش نهاد. افکار جهان تنها در نیمهٔ قرن بیستم آماده بود که به انقلاب در نظریّهٔ ادبی به رهبری زنان اذعان کند.

شاعرِ دقیقاً معاصر تسوتایوا آنّا آخماتووا بود. آخماتووا و تسوتایوا، همانند داستایفسکی و تالستوی، به‌خاطر شباهتها و تفاوتهاشان انگار پیوسته به‌دنیا آمده بودند. آخماتووا با پطرزبورگ پیوند داشت و تسوتایوا با مسکو. آخماتووا دههٔ مخوف ۱۹۳۰ را درون اتحاد شوروی از سر گذراند و از جنگ و محاصرهٔ لنینگراد جان سالم به‌در برد، تسوتایوا از گرفتاریهای تبعید در رنج بود، به میهنش بازگشت، و خود و کسانی راکه دوست می‌داشت گرفتار دستگاه وحشت استالین یافت. استعداد آخماتووا تقریباً بیدرنگ شناخته شد، حال آنکه تسوتایوا نخست ستایشگرانی داشت، امّا توجّه انتقادی عمیق و اقبال عمومی تنها در سه دههٔ اخیر نصیبش شده است.

تسوتایوا ازکلیشه‌سازیهای دیرینه و مربوط به شعر زنان سر باز می‌زد. موضوع اصلی شعر او حوزه‌ای گسترده داشت و آشکارا غیرزنانه بود. سربازان را از هردو جنس می‌ستود. ساز و یراق و تغییر حالات نبرد را تجلیل می‌کرد. مشتاقانه و براحتی شیوهٔ عمومی هجوگراها و اخلاقگراها را به‌کار می‌بست. لحن و فرم هنرش معمولی و محقّر نبود. از اغراق ادبی لذّت می‌برد. از شکلهای هنری مستمرّ و حتّی بیش‌ازاندازه بزرگ به‌وجد می‌آمد. استعدادش همچون گردابی بود که در مدارهای همواره گسترنده چرخان بود و متنوّعترین مضامین و تمهیدات را به اعماق پرتلاطم خویش جذب می‌کرد.

طنین صدای تسوتایوا منتشر می‌شد و طنینهای روسی شعرش را به هرسو می‌پراکند، از بنیادیترین منابع زبان تا پرت‌افتاده‌ترین آنها. در نظم‌پردازی، هم استادی ماهر بود و هم نوآوری برجسته و این برجستگی در دوره‌ای بود که آزمایشگران خبرهٔ وزن و بافتِ صوتی شعر سربرمی‌آوردند. جالب توجّه این است که شعر او نخست گوش شاعران را تسخیر می‌کرد که در میانشان بزرگترین استعدادهای قرن هم بودند.

امروز بازشناخت دقیق تسوتایوا را ایوسیف **برودسکی** شاعر، که پیشرو طرفداران اوست، دنبال می‌کند. تسوتایوا اکنون، هم در اتّحاد شوروی و هم در میان امواج تازهٔ مهاجران، از جاذبهٔ عمومی وسیعی برخوردار است. شعر او از نظر تنوّع و گستره و حجم تولید کم‌نظیر است. نثرش نیز کم‌وبیش در خور مقام والایی چون شعر اوست. زندگی‌اش نیز به‌طرزی گیرا ارزش و احترامی به‌اندازهٔ ارزش آثارش فراهم آورده است. در دوره‌ای که بسیاری در تبعید فرو می‌پژمردند یا به خاموشی می‌گراییدند و بسیاری دیگر تسلیم حاکمان ستمگر می‌شدند تسوتایوا چنان نوشت و زیست که گویی انزوا و رنجْ شهد و مائدهٔ بهشتی عصر کفرآمیز او بود.

اکنون تسوتایوا مقام برحقّ خود را در میان بزرگترین شاعران روسیّه به‌دست می‌آورد. او خود از استعداد و رسالت خویش کاملاً آگاه بود. شاید به‌همین دلیل شاعران و شعر مضامین مسلّط آثار اویند، مزیّتی که او با معاصران بزرگش در آن سهیم بود. شاعران دیگر با وضوحِ هرچه تمامتر نبوغ ویژهٔ تسوتایوا را تعریف و توصیف کرده‌اند. بنابراین، ستایش پاسترناک از نخستین مجموعهٔ منسجم و ماهرانهٔ او، **مسافت‌نماها**، به کلّ شعر او مربوط است. او می‌نویسد: «بیدرنگ رامِ قدرتِ تغزّلیِ شکلِ شعرِ تسوتایوا شدم که به گوشت و خون او بدل شده بود؛ ششهای نیرومندی داشت و خواننده را چنان در چنگ خویش می‌فشرد که مجال نفس تازه‌کردن در میان مصراعها نمی‌داد، بلکه بدون هیچ وقفه‌ای در آهنگْ کلّ توالی قطعه‌های شعر را در برمی‌گرفت، به‌گونه‌ای که عناصر ذاتی‌شان گسترش می‌یافت.»

بتازگی هم ایوسیف برودسکی دربارهٔ جایگاه تسوتایوا در دوران خویش و ادبیّات روسی چنین نوشته است:

اگر نمودار آثار تسوتایوا را رسم کنیم منحنی ـ یا بیشتر خطی مستقیم ـ به‌دست می‌آید که به‌صورت قائم بر می‌آید و این به دلیل کوشش پایدار او درجهت ترفیع لحن و فرابردن اندیشه است (یا روشنتر بگوییم بالاتربردن یک اوکتاو ایمان است). او همواره هرچه را که باید می‌گفت در نهایتِ قابلیّتِ بیان و تصوّرِ آن انتقال می‌داد. در شعر و نثرش هیچ چیز جانیفتاده نمی‌ماند و احساس تردید و تزلزل برجای نمی‌نهاد. تسوتایوا نمونهٔ منحصربه‌فردی است که تجربهٔ معنوی بسیار مهمّ یک دوره ـ حسّ تردید و تناقض در طبیعت هستی بشری ـ در آثارش نه به‌عنوان قصد و هدف بیان، بلکه به‌عنوان وسیلهٔ بیان به‌کار می‌رود، وسیله‌ای که بیان را به مادّهٔ هنر بدل می‌کند.

پی‌نویسها

1. Sergei Efron
2. Borisogleb
3. Arbat

۴. Aleksander Scriabin، (۱۸۷۲ـ۱۹۱۵). موسیقیدان روسی.

۵. Léon Bakst، (۱۸۶۶ـ۱۹۲۴). نقّاش روسی.

۶. Natalia Goncharova، (۱۸۸۱ـ۱۹۶۰). نقّاش و طرّاح روسی.

۷. Mikhail Larionov، (۱۸۸۱ـ۱۹۶۴). نقّاش روسی که بعداً تبعهٔ فرانسه شد.

۸. Vladimir Tatlin، (۱۸۸۵ـ۱۹۵۶). پیکرتراش روسی.

۹. Kasimir Malevich، (۱۸۷۸ـ۱۹۳۵). نقّاش روسی.

۱۰. Yevgeny Vakhtangov، (۱۸۸۳ـ۱۹۲۳). کارگردان و هنرپیشهٔ تئاتر روسی.

11. Three Ponds Lane
12. Ivan Vladimirovich Tsvetaev
13. Varvara Dmitrievna Ilovaiskaia
14. Valeriya
15. Mariia Aleksandrovna
16. Meyn
17. Anastasiya (Asya)
18. Lev Kobylinsky
19. Ellis
20. Vladimir Nilender
21. *Vechernii al'bom (Evening Album)*
22. *Volshebnyi fonar' (The Magic Lantern)*

۲۳. Maria Bashkirtseva، (۱۸۶۰ـ۱۸۸۴). نقّاش و خاطره‌نویس روسی.

24. Musaget
25. Koktebel'
26. *Iz dvukh knig (From Two Books)*
27. *Iunosheskie stixi (Youthful Verses)*
28. *Versty I (Mileposts I)*
29. Nikodim Plutser-Sarna
30. Marina Mnishek
31. "Stikhi o Moskve" ("Poems on Moscow")
32. "Stikhi k Akhmatovoi" ("Poems to Akhmatova")
33. "Stikhi k Bloku" ("Poems to Blok")
34. Feodosia
35. Vera Zviagintseva
36. *Zemnye primety (Earthbound Omens)*
37. Lebedinyi stan (*The Demesne of the Swans*)

۳۸. Casanova، (۱۷۲۵ـ۱۷۹۸). ماجراجوی ایتالیایی.

۳۹. Cagliostro، (۱۷۴۳ـ۱۷۹۵). شیّاد ایتالیایی.

40. Vendée
41. poema
42. "Tsar'-devitsa" ("The Tsar Maiden")
43. "A Fairy-tale Poem"

۴۴. Phaedra and Hippolytus، دو تن از شخصیّتهای اساطیر یونان؛ فایدرا دختر مینوس و پاسیفائه بود. گرچه تسئوس دختر بزرگتر مینوس، آریادنه، را رها کرده بود، امّا پس از مرگ مینوس پسرش، دئوکالیون، دوباره با تسئوس متّحد شد و یکی دیگر از خواهرانش، فایدرا، را به‌همسری او درآورد. بعدها فایدرا عاشق هیپولوتوس، پسر تسئوس از زن قبلی‌اش، شد. امّا هیپولوتوس عشق او را نپذیرفت. پس فایدرا او را نزد تسئوس متّهم به قصد تجاوز کرد و بعد خود را به‌دار آویخت. هیپولوتوس هم از نفرین پدر درگذشت.

45. *Versty (Mileposts)*
46. *Versty II*
47. *Psikheia (Psyche)*
48. *Remeslo (Craft)*
49. "Khanskii Polon" ("Prisoner of the Khan")
50. "Slovo o polku Igoreve" ("The Igor Tale")
51. Viktoriia Shveitser
52. "Pereulochki" ("Sidestreets")
53. *Razluka (Separation)*
54. "Na krasnom kone" ("On a Red Steed")
55. Moor

۵۶. Tomáš Masarik، (۱۸۵۰ـ۱۹۳۷). فیلسوف و سیاستمدار چک. رئیس جمهور از ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۵.

57. Aleksandr Bakhrakh
58. Olga Kolbasina-Chernova
59. Vera Nikolaevna Bunina
60. Anna Teskovà

۶۱. Orpheus and Eurydice، دو تن از شخصیتهای اساطیر یونان؛ اورفئوس در نواختن چنگ استاد بود، چنانکه جانوران و سنگها و درختها را هم با نوای موسیقی‌اش به حرکت در می‌آورد. اورفئوس با ائورودیکه ازدواج کرد، امّا ائورودیکه بر اثر نیش مار جان سپرد. اورفئوس از خدایان اجازه خواست تا او را از هادس بازآورد؛ این اجازه به او داده شد، امّا به این شرط که در راه نگاهش نکند. اورفئوس از فرط عشق در نیمهٔ راه طاقت از کف داد و نگاهی به ائورودیکه کرد، پس برای همیشه او را از کف داد.

62. *Posle Rossii (After Russia)*
63. "Derev'ia" ("Trees")
64. "Provoda" ("Cables")
65. "Dvoe" ("Pairs")
66. "Poety" ("Poets")
67. "Poema gory" ("The Poem of the Mountain")
68. "Poema kontsa" ("The Poem of the End")

تیتانها وارد جنگ شد، آنها را شکست داد، و بچّه‌های بلعیده را از شکم کرونوس بیرون کشید. آنگاه کرونوس برای ابد در تارتاروس زندانی شد.

102. "Mat' i muzyka" ("Mother and Music")

103. "Chert" ("the Devil")

104. daemon

105. "Demon"

106. "Moi Pushkin" ("My Pushkin")

107. "Stikhi k Chekhii" ("Poems to Czechoslovakia")

108. Elabuga

Selected Bibliography

Tsvetaeva's many prose works were never collected during her lifetime but were published separately in émigré journals and newspapers based in various European cities. The two-volume collected prose published by Russica in New York in 1979 is cited in the bibliography under "Prose" as *Izbrannaia proza v dvukh tomakh 1917-1939.* Those prose works that have been translated into English are in the volume *A Captive Spirit: Selected Prose,* cited in the bibliography under "Translations."

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

POETRY

Vechernii al'bom. Moscow, 1910.

Volshebnyi fonar'. Moscow, 1912.

Iz dvukh knig. Moscow, 1913.

Versty. Moscow, 1921.

Razluka. Moscow, Berlin, 1922.

Stikhi k Bloku. Berlin, 1922.

Tsar'-Devitsa. Moscow, 1922.

Versty I. 1922.

Psikheia. Berlin, 1923.

Remeslo. Moscow, Berlin, 1923.

Molodets. Prague, 1924.

Posle Rossii. Paris, 1928.

Lebedinyi stan. Munich, 1957.

Lebedinyi stan. Perekop. Edited by G, Struve.Paris, 1971.

Iunosheskie stixi. 1976.

Krysolov. Letchworth Herts, England, 1978.

PLAYS

Konets Kazanovy. Moscow 1922.

Metel'. Prikliucheniie. Ariadna. Letchworth Herts, England, 1978.

69. Vltava

۷۰. Lethe، در اساطیر یونان، رودی در هادس. مردگانی که به هادس می‌رفتند از آب لته می‌خوردند و زندگانی پیشین را از یاد می‌بردند.

71. *Molodets*

72. Marusya

۷۳. Theseus، در اساطیر یونان، پادشاه و قهرمان آتنی. مشهورترین اسطوره‌اش کشتن مینوتاوروس است. (مینوتاوروس هیولایی با کلّهٔ گاو و بدن انسان بود که در لابیرنت زندانی بود و جوانان آن خوراکش بودند). تسئوس با جوانانی که هر ساله برای مینوس فرستاده می‌شدند تا خوراک مینوتاوروس شوند همراه شد. آریادنه، دختر مینوس، عاشق تسئوس شد و با پرس‌وجو از دایدالوس به او یاد داد که چگونه از لابیرنت خارج شود. تسئوس مینوتاوروس را کشت و از لابیرنت سلامت بیرون آمد. آنگاه با آریادنه گریخت، امّا پس از مدّتی او را در جزیرهٔ ناکسوس رها کرد.

74. *Tezei: Ariadna* (*Theseus-Ariadne*)

75. Gnev Afrodity (*Aphrodite's Rage*)

76. *Fedra* (*Phaedra*)

77. *Krysolov (The Pied Piper)*

۷۸. pied piper of Hamelin، در افسانه‌های آلمانی نی‌زنی است که شهر هاملین را از شرّ موشهایش رها می‌کند. نی‌زن با نواختن نی موشها را به‌سوی رودخانه می‌کشاند و در آن غرق می‌کند. امّا به‌تلافی اینکه پاداش خود را درنمی‌یابد بچّه‌های شهر را باز با نواختن نی به سمت کوه هدایت می‌کند که در آنجا ناپدید می‌شوند.

79. "A Lyrical Satire"

۸۰. Minerva، در اساطیر روم، الاههٔ حکمت و حامی جنگ.

81. "Poet o kritike" ("A Poet on Criticism")

82. *Letters, Summer 1926*

83. "S moria" ("From the Sea")

84. "Popytka komnaty" ("An Attempt to Build a Room")

85. "Elegie an Marina Zwetajewa-Efron"

86. "Novogodnee" ("New Year's Greetings")

87. "Poema Lestnitsy" ("The Poem of the Staircase")

88. Simon Karlinsky

89. Parnassus

90. "Bal'montu" ("To Balmont")

91. "Geroi truda" ("A Hero of Labor")

92. "Neskolko pisem R.M.Rilke" ("A Few Letters of Rilke's")

93. "Natal'ia Goncharova: zhizn'i tvorchestvo" ("Natalya Goncharova: Life and Work")

94. "Istoriia odnogo posviashcheniia" ("The History of a Dedication")

95. "Poet i vremia" ("The Poet and Time")

96. "Iskusstvo pri svete sovesti" (Art in the Light of Conscience")

97. "Zhivoe o zhivom" ("A Living Word About a Living Man")

98. "Plennyi dukh" ("A Captive Spirit")

99. "Otets i ego muzei" ("My Father and His Museum")

100. "Dom u Starogo Pimena" ("The House at Old Pimen's")

۱۰۱. Chronos، در اساطیر یونان، پادشاه تیتانها، پسر اورانوس و گایا؛ پدرش را اخته کرد که از خونش اریتوئس (الاهگان انتقام) زاده شدند. خود به‌جای پدر فرمانروای عالم شد. با خواهر خود، رئا، ازدواج کرد و صاحب شش فرزند شد: هستیا، دمتر، هرا، هادس، پوسیدون، و زئوس. چون شنید یکی از فرزندانش او را بر خواهد انداخت، خواست تا فرزندان خود را ببلعد؛ پنج فرزند خود را بلعید، امّا فرزند ششم، زئوس، به‌کمک رئا و گایا نجات یافت. پس زئوس با کرونوس و دیگر

The Demesne of the Swans. Translated by Robin Kemball. Ann Arbor, Mich., 1980.

Marina Tsvetayeva: Selected Poems. Translated by David McDuff. Newcastle-upon-Tyne, England, 1987.

Selected Poems of Marina Tsvetayeva. Translated by Elaine Feinstein. New and enlarged edition. New York, 1987.

Three Russian Women Poets: Anna Akhmatova, Marina Tsvetayeva, Bella Akhmadulina. Translated by Mary Maddock. Trumansburg, N.Y., 1983.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Feinstein, Elaine. *A Captive Lion: The Life of Marina Tsvetayeva*. New York, 1987.

Karlinsky, Simon. *Marina Cvetaeva: Her Life and Art*. Berkely, Calif., 1966.

_____. *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World and Her Poetry*. Cambridge, England, 1985.

Lossky, Véronique. *Marina Tsvetaeva: Un itinéraire poétique*. Malakoff, France, 1987.

Saakjanc, Anna. *Marina Tsvetaeva: Stranitsy zhizni i tvorchestva* (1910-1922). Moscow, 1986.

Shveitser, Viktoriia. *Byt i bytie Mariny Tsvetaevoi*. Fontenay-aux-Roses, France, 1988.

Tsvetaeva, Anastasiia. *Vospominaniia*. Moscow, 1971; 3d ed. Moscow, 1983.

کتابنامهٔ فارسی

«آلکساندر پوشکین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

«تغزل بی‌پناه» [چند شعر («بیخوابی ۲»، «بیخوابی ۳»، «بیخوابی ۸»، «بوسه‌ای بر این سر»، «حقیقت را»، «شعر ۲ برای آخماتوا»، «شعرهای سرزمین چک ۶»، «شعر سرزمین چک ۸»، «دلتنگی میهنی»، و «شعر کوهستان»)]، ترجمهٔ محمد مختاری، **زادهٔ اضطراب جهان**، تهران، نشر سمر، ۱۳۷۱.

«هفت شعر از مارینا تسوتایوا شاعرهٔ روس» [«من همهٔ حقیقت را می‌شناسم»، «بی‌خوابی ۳»، «بی‌خوابی ۸»، «بی‌خوابی ۲»، «بوسه‌ای بر سر»، «تلاشی برای حسادت‌کردن»، «شعرهایی برای الکساندر بلوک ۸»]، ترجمهٔ نوراکمالی، **سیمرغ**، شمارهٔ ۲، پاییز ۱۳۷۳.

PROSE

Proza. New York, 1953.

Mat'i muzyka. Letchworth Herts, England, 1977.

Izbrannaia proza v dvukh tomakh 1917-1937. 2 vols. New York, 1979.

Mon frère féminin. Paris, 1979.

COLLECTED WORKS

Izbrannoe. Edited by V. Orlov. Moscow, 1961.

Izbrannye proizvedeniia. Edited by Ariadna Efron and Anna Saakiants. Moscow, Leningrad, 1965.

Moi Pushkin. Edited by Ariadna Efron and Anna Saakiants. Moscow, 1967.

Nesobrannye proizvedeniia. Munich, 1971.

Neizdannoe: Stikhi. Teatr. Proza. Paris, 1976.

Stikhotvoreniia i poemy. Edited by Anna Saakiants. Leningrad, 1979.

Sochineniia v dvukh tomakh. Moscow, 1980-1981.

Stikhotvoreniia i poemy. 4 vols. New York, 1980-1983.

CORRESPONDENCE

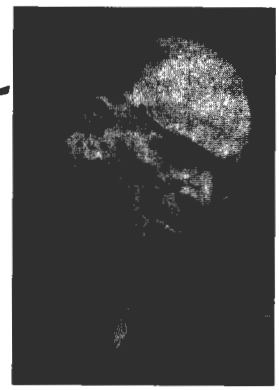
Pis'ma k Anne Teskovoj. Prague, 1969.

Neizdannye pis'ma. Edited by Gleb and Nikita Struve. Paris, 1972.

TRANSLATIONS

Boris Pasternak, Maria Tsvetayeva, Rainer Maria Rilke: Letters, Summer 1926. Translated by Margaret Wettlin and Walter Arndt. New York, 1983.

A Captive Spirit: Selected Prose. Translated by J. Marin King. Ann Arbor, Mich., 1980. Includes "A Living Word About a Living Man (Voloshin)," "A Captive Spirit," "An Otherworldly Evening," "My Father and His Museum," "Charlottenburg," "The Uniform," "The Laurel Wreath," "The Opening of the Museum, "The Intended," "The Tower of Ivy," "The House at Old Pimen's," "Mother and Music," "The Devil," "My Pushkin," "Two Forest Kings," and "Pushkin and Pugachev."



کانستانتین گئورگیویچ پائوستوفسکی

(۱۸۹۲ـ۱۹۶۸)

هلن سیگال
خشایار دیهیمی

پائوستوفسکی نثرنویس بود. او در مسکو در خانواده‌ای از اعقاب قزّاقهای زاپوروژیان[1] به‌دنیا آمد. سالهای نخست زندگی او در کیف سپری شد، از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳ در دانشگاه همان شهر تحصیل کرد، و بعداً در ۱۹۱۳ به دانشگاه مسکو رفت. پائوستوفسکی از ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۹ در نواحی مختلف روسیّه به گشت‌وگذار و کارکردن پرداخت و در این مدّت از طریق کارهای مختلفی چون کمک‌رانندگی تراموا، بهیاری در جبهه‌ها، معلّمی، و روزنامه‌نگاری روزگار گذراند. او نخستین داستانش را در ۱۹۱۲ و نخستین مجموعه از داستانهای کوتاهش، **طرحهای دریایی**[2]، را در ۱۹۲۵ انتشار داد. پائوستوفسکی در دورهٔ مابعداستالینی سمیناری دربارهٔ نثر در «انستیتوی ادبی گورکی» در مسکو برپا کرد. او در ۱۹۶۵ نامزد دریافت جایزهٔ نوبل شد و در ۱۹۶۸ در مسکو درگذشت.

پائوستوفسکی که داستانهای کوتاه، رمانهای کوتاه، رمانها، نمایشنامه‌ها، و کتابهای خاطرات متعدّدی نوشت مانند دیدرو معتقد بود که «هنر یعنی یافتن امور غیرعادی در امور عادی.» در طول دههٔ ۱۹۲۰ او داستانها و داستانواره‌های رمانتیک بسیاری آکنده از توصیفات شگفت، موقعیّتهای غیرعادی، و شخصیّتهای گریزان از واقعیّت و پناه‌گرفته در جهان رؤیاها نوشت. نمونهٔ جالبی از این‌گونه آثار داستان **برچسبهایی برای کالاهای مستعمراتی**[3] (۱۹۲۴) است.

اکثر آثار پائوستوفسکی در قالب رئالیسم سوسیالیستی نمی‌گنجند و این نشان می‌دهد که او هرگز کاملاً تسلیم فشارهای دولتی و رسمی نشد. کتابهای **قره‌بغاز**[4] (۱۹۳۲) و **کالخیدا**[5] (۱۹۳۴)، که به موضوع صنعتی‌شدن و ساختن کمونیسم می‌پردازند، رمانهایی ماجرایی‌ـ تاریخی هستند. در طول جنگ جهانی دوّم، زمانی که اکثر نویسندگان شوروی زبان به ستایش میهن‌پرستی و اعمال قهرمانانه گشوده بودند، پائوستوفسکی بخش نخست زندگینامهٔ شخصی‌اش، **جوانی دوردست**[6] (۱۹۴۶)، و یک رمان، **دود سرزمین پدری**[7] (۱۹۴۴)، را انتشار داد که ماجرای روشنفکران روسی را در آستانهٔ جنگ روایت می‌کند.

پائوستوفسکی در دورهٔ مابعداستالینی همچنان فرد را در کانون توجّه قرار داد و چند اثر از مهمّترین آثارش را منتشر کرد. **گل سرخ طلایی**[8] (۱۹۵۵) که کتابی دربارهٔ «ادبیّات در جریان خلق‌کردن» است شامل سلسله‌ای از داستانها و قطعات است که به خلّاقیّت، هنرمندی، نقش نویسنده، و کارکرد ادبیّات می‌پردازند. پائوستوفسکی در فاصلهٔ ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۳ خاطراتش را تحت عنوان **داستان زندگی**[9] نوشت که اکثراً آن را بهترین اثر او می‌دانند. این خاطرات که شش بخش دارد دوره‌ای پنجاه‌ساله از زندگی در روسیّه را دربرمی‌گیرد. خاطرات او دربارهٔ سالهای انقلاب و جنگ داخلی از دیدگاه راویی بیان می‌شود که مسائل شخصی و خاصّ در کانون توجّهش قرار دارند.

پائوستوفسکی که همگان او را استاد نثر تغزّلی روسی می‌دانند یکی از صاحب‌سبک‌ترین نویسندگان روس در قرن بیستم به حساب می‌آید. او که در ادامهٔ سنّت **بونین** و **پریشوین** می‌نوشت و آنان را استاد خود می‌دانست نثرش تغزّلی، خویشتن‌نگرانه، متوازن، و موجز است. آثار او مناظری کلامی آکنده از اصوات، بوها، و رنگها هستند. درواقع می‌توان آثار او را تابلوهایی «امپرسیونیستی» به‌حساب آورد که روحیّه و خلق‌وخوی نویسنده را بازمی‌تابانند.

اگرچه پائوستوفسکی از نظر تاریخی جزو نسل اوّل نویسندگان شوروی است، امّا آثارش برای او محبوبیّت و جایگاهی در میان «صداهای تازهٔ» دههٔ ۱۹۶۰ فراهم آورد. پائوستوفسکی در مقام معلّم و نویسنده تأثیر ژرفی بر نویسندگانی چون **کازاکوف** و بالتر[10] داشت. علاوه بر این، او با ویرایش مجموعهٔ دوجلدی **مسکوی ادبی**[11] (۱۹۵۶) و **صفحاتی از تاروسا**[12] (۱۹۶۱) چهرهٔ شاخصی پیدا کرد. انتشار این مجموعه‌ها تلاش برای معرّفی نویسندگان تازه به خوانندگان و نیز نشر نوشته‌های نویسندگانی بود که در دورهٔ استالین تلف یا سرکوب شدند. پائوستوفسکی که همواره به‌وضوح از صداقت، ارزشهای اخلاقی، و آزادی فردفرد نویسندگان دفاع می‌کرد در ۱۹۶۶ به‌دفاع از **سینیافسکی** و دانیل* برخاست و با این عمل خود احترام، تحسین، و محبّت بسیاری از نویسندگان معاصر روسی را جلب کرد.

پی‌نویسها

1. Zaporozhian
2. *Sea Sketches*
3. *Labels for Colonial Goods*
4. *Kara-Bugaz*
5. *Kolkhida*
6. *Distant Youth*
7. *Smoke of the Fatherland*
8. *Golden Rose*
9. *Povest' o zhizni* (*Story of a Life*)
10. Balter
11. *Literary Moscow*
12. *Pages from Tarusa*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 8 vols. 1966-70.

Poteryannye romany. Kaluga, 1962.

Povest' o zhizni. 1962.

Kniga o khudozhnikakh. 1966.

Blizkie i dalekie ("Zhizn' zamechatel'nykh lyudei"). 1967.

Naedine s osen'yu. 1967.

Selected Stories (in Russian). Oxford, 1967.

TRANSLATIONS

Selected Stories. Moscow, 1949.

The Flight of Time. Moscow, 1956.

Rabbit's Paws. 1961.

Story of a Life. 1964, 1967, 1968, 1969, 1982.

Childhood and Schooldays. 1964.

Slow Approach of Thunder. 1965.

The Golden Rose. Moscow, 1965?

In that Dawn. 1967.

Years of Hope. 1968.

Southern Adventure. 1969.

The Magic Ringlet. 1971.

The Restless Years. 1974.

Selected Stories. Moscow, 1974.

The Black Gulf. Hyperion, Conn., 1977 (Reprint of 1946 ed.).

A Book About Artists. Moscow, 1978.

SECONDARY LITERATURE

E. A. Aleksanyan, *Konstantin Paustovskii—novellist.* 1969.

B. Balter, "Strana Paustovskogo," *Literaturnaya Rossiya*, 26 February 1965.

P. Henry, [Introduction] in *Selected Stories.* Oxford, 1967.

V. Il'in, *Konstantin Paustovskii.* 1967.

L. Levitskii, *Konstantin Paustovskii; Ocherk tvorchestva.* 1963.

V. Shklovskii, "Schast'e otkryvat' mir," *Izvestiya*, 15 February 1975.

M. Slonim, *Soviet Russian Literature, Writers and Problems.* 1917-1977. 1977. Pp. 118-22.

G. Svirski, *A History of Post-War Soviet Writings: The Literature of Moral Opposition.* 1981.

کتابنامهٔ فارسی

«لیونگا»، ترجمهٔ گامایون، **نامه، نوولهای معاصر شوروی**، مسکو، پروگرس، ۱۳۱۷.

«اگر به دزد»، ترجمهٔ مرتضی مقدم، **مجلهٔ نگین**، شمارهٔ ۴۱ (مهر ۱۳۴۷).

«گذشت زمان»، ترجمهٔ گامایون، **چند نوول از آثار نویسندگان شوروی**، مسکو، پروگرس، ؟.

«گنج»، ترجمهٔ گامایون، **خصلت روسی**، مسکو، پروگرس، ؟.

«مسکو ۴۲»، ترجمهٔ ناصر کوه‌گیلانی، **مجلهٔ تماشا**، شمارهٔ ۶۲ (۱۱ خرداد ۱۳۵۱).

منتخبات کنسانتین پائوستوفسکی، ترجمهٔ گامایون، تاشکند، پروگرس، ؟.

رز طلایی، ترجمهٔ آلک قازاریان، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۷.

دو داستان، [«سرگذشت جنگل‌ها»، و «قره بغاز»]، ترجمهٔ آلک قازاریان، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۸.

«برف»، ترجمهٔ گامایون و آلک قازاریان، **مجموعه داستانهای نویسندگان معاصر روسی**، مسکو، پروگرس، ۱۳۶۰.

«گذشت زمان»، ترجمهٔ گامایون مایل مشهد، شورا، ۱۳۶۱.

«برف»، ترجمهٔ ناهید باقرزاده و...، **داستانهای کوتاه ایران و جهان**، تهران، توس، ۱۳۶۹.

«صدای النا»، ترجمهٔ پوران فرخزاد، **دیداری در پائیز...**، تهران، پدیده، ؟.

«زنی با گلهای پاییزی»، ترجمهٔ حسین نوشین و گامایون، **عشق بی‌پایان**، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۸.

کانستانتین آلکساندروویچ فیدین

(۱۸۹۲ـ۱۹۷۷)

هونگور اولانوف
خشایار دیهیمی

فیدین رمان‌نویس و داستان‌نویس بود و داستانواره‌هایی جنگی، مقالات انتقادی، و خاطرات ادبی هم نوشته است. او از شخصیّتهای دولتی برجسته هم بود. فیدین فعّالیّت ادبی را با گروه «برادران سراپیون»[۱] آغاز کرد. نخستین رمان او، **شهرها و سالها**[۲] (۱۹۲۴)، یکی از نخستین رمانهای مهمّ در ادبیّات شوروی بود و جستجوی فیدین را برای یافتن بیان ادبی تازه متجسّم می‌کرد. توالی زمانی جابه‌جا شده در این رمان نوعی «دررفتگی زمانی» ایجاد می‌کند و بدین‌ترتیب حالت آشوب و آشفتگی را برجسته می‌سازد. انواع گفتارها و ژانرها نیز، که درهم فشرده شده‌اند، سهم بسزایی در تأثیر دراماتیک رمان دارند. **شهرها و سالها**، پیشاپیش از مضمونی مکرّر در آثار بعدی فیدین خبر می‌دهند: رابطهٔ اینتلیجنتسیای روسی، که نمونهٔ مشخّصشان نویسندگان و هنرمندان هستند، با تاریخ و جامعهٔ روسیّه. در **شهرها و سالها** نمایندهٔ اینتلیجنتسیای روسی نمی‌تواند جایگاه خود را در انقلاب پیدا کند. **برادران**[۳] (۱۹۲۸) ماجرای غم‌انگیز موسیقیدانی است که با انقلاب قهر است، قهر هم می‌ماند، و به گوشهٔ عزلت رانده می‌شود. بااینهمه او آدم ناموفّقی نیست. رعایت آموزهٔ رئالیسم سوسیالیستی از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ برای نویسندگان شوروی جنبهٔ الزامی پیدا کرد. فیدین خود را با این آموزه وفق داد، امّا هیچ‌یک از دو رمان بعدیِ او، **هتک ناموس اروپا**[۴] (۱۹۳۴ـ۱۹۳۵) و **آسایشگاه «آرکتوروس»**[۵] (۱۹۳۶)، همخوانی چندانی با معیارهای رئالیسم سوسیالیستی نداشتند. مشکل فیدین تأثیر مخرّب گذر از یک نظام رمان‌نویسی به نظام دیگر بود. دو رمان اوّل او روشنفکر از خود بیگانه‌ای را می‌نمایانند که به‌دلایل اخلاقی یا زیبایی‌شناختی نمی‌تواند با انقلاب سازگاری پیدا کند. رئالیسم سوسیالیستی امّا حکم به نظام دیگری می‌داد: نظامی مبتنی بر «قهرمان مثبت» که آشکارا از ایدئولوژی کمونیستی انگیزه می‌گیرد؛ این قهرمان باید مرکز قدرتِ عمل انقلابی باشد؛ او باید همواره پاسخ درستی برای همهٔ مسائل داشته باشد. اگر این آموزه را نویسنده‌ای جدّی می‌گرفت، می‌بایست نگرش زیبایی‌شناختی تازه‌ای اتّخاذ می‌کرد. فیدین در تریلوژی خودش این نگرش را اتّخاذ کرد. او سه مرحلهٔ حادّ تاریخی را به‌عنوان موادّ و مصالح کار خویش برگزید و این سه مرحله با مراحل حسّاس در زندگی قهرمان مثبت فیدین تقارن داشتند: (۱) آستانهٔ جنگ جهانی اوّل، دوره‌ای که قهرمان مثبت پا می‌گیرد: **شادیهای نخستین**[۶] (۱۹۴۶)؛ (۲) نقطهٔ عطف تاریخ، زمانی که قهرمان مثبت به پیروزی انقلاب کمک می‌کند. در اینجا فیدین از تمهید رئالیستی‌ـسوسیالیستی بُهت‌آوری استفاده می‌کند: او از تاریخ اسطوره می‌سازد و پیروزی استراتژیک تروتسکی را به استالین نسبت می‌دهد: **تابستانی نه عادی**[۷] (۱۹۴۸)؛ و (۳) وقتی که جنگ آلمان‌ـشوروی آغاز می‌شود قهرمان مثبت به‌دفاع از میهن خویش برمی‌خیزد: **خرمن آتش**[۸] (۱۹۶۱). فیدین توانست در این تریلوژی، که نیم‌قرنی را دربر می‌گرفت، نوعی حرکت ناگریز تاریخی را تصویر کند که به پیروزی روسیّهٔ کمونیست منتهی می‌شود. قهرمان مثبت در همهٔ نبردها پیروز می‌شود، روشنفکران مردّد و متزلزل به آرمان سوسیالیستی برمی‌گردند، و دشمنان همه نابود می‌شوند. فیدین در نوشتن داستان آنقدر مهارت داشت که بتواند به این موادّ و مصالح روایتش اعتبار و ارزشی بدهد. اینکه این تریلوژی، خصوصاً بخش سوّمش، را اثری برجسته بدانیم یا نه بستگی به این دارد که با چه دیدی آن را بخوانیم. فیدین زمانی که دبیر اوّل اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی بود از انتشار کتاب **بخش سرطان**[۹] **سالژنیتسین** جلوگیری کرد. **کاویرین** در نامهٔ مشهور ژانویهٔ ۱۹۶۸ خود به فیدین دربارهٔ این عمل ننگین او سخن از «نویسنده‌ای» به‌میان می‌آورد که «طناب‌دار را به گردن نویسنده‌ای دیگر می‌اندازد.»

پی‌نویسها

۱. "Serapion Brothers"، گروهی ادبی متشکّل از ده‌تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کرد. این ده‌تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا گرودزیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکلای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکلای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بود که ازجملهٔ آنها می‌توان

از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ اعضای گروه دفاع می‌کرد.

2. *Goroda i gody* (*Cities and Years*)
3. *Brat'ya* (*The Brothers*)
4. *Pokhishchenie Evropy* (*The Rape of Europe*)
5. *Sanatorii "Arktur"* (*Sanatorium "Arcturus"*)
6. *Pervye radosti* (*Early Joys*)
7. *Neobyknovennoe leto* (*No oridnary Summer*)
8. *Koster* (*The Bonfire*)
9. *Cancer Ward*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 10 vols. 1972.

TRANSLATIONS

Cities and Years. 1962.

Early Joys. Trans. H. Kazanina. Moscow, 1948; *Early Joys.* New York, 1962.

No Ordinary Summer. 2 vols. Moscow, 1950.

See also Lewanski, pp. 237-38.

SECONDARY LITERATURE

Elizabeth K. Beaujour, "Some Problems of Construction in Fedin's *Cities and Years,*" *SEEJ* 16 (1972), pp. 1-18.

Julius M. Blum, *Konstantin Fedin: A Descriptive and Analytical Study.* 1967.

N. I. Kuznetsov, "O tvorcheskoi istorii romana K. A. Fedina *Goroda i gody,*" *RLit* 22 (1979), no. 2,pp. 158-68.

Tvorchestvo Konstantina Fedina. I. S. Zil'bershtein, ed. 1966.

B. Brainina, *Fedin i zapad.* 1979.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

زلینسکی، ک. «کنسانتین فدین»، ترجمهٔ ناصر مؤذن، **سرگی یسه‌نین، الکساندر فاده‌یف، کنسانتین فدین و نامه‌ای از یلینسکی به گوگول**، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.

ولادیمیر ولادیمیروویچ مایاکوفسکی

(۱۸۹۳ـ ۱۹۳۰)

ویکتور تراس
محمد مختاری

ولادیمیر مایاکوفسکی، به‌گفتهٔ **پاسترناک**، خوش‌داشت زندگی‌اش را به صحنهٔ تماشا بدل کند و جدّاً بر این عقیده بود که زندگی و هنرش یکی است. با این پسند و انتخاب نه‌تنها در مقام یک شاعر، بلکه همچون یک کاریکاتوریست، مبلّغ، تبلیغات‌چی، فیلمساز و هنرپیشه، روزنامه‌نگار، و جهانگرد نیز در معرض دید همگان بود. از این‌رو زندگینامه‌اش مستقیماً، و بیش از آنچه در مورد اغلب شاعران مدرن صادق است، به درک شعرش مربوط است.

ولادیمیر ولادیمیروویچ مایاکوفسکی ۱۹ ژوئیهٔ ۱۸۹۳ در دهکدهٔ بغدادی[۱]، که اکنون به افتخار او مایاکوفسکی نامیده می‌شود و در گرجستان غربی واقع است، به‌دنیا آمد. «والودیا»[۲] در تمام عمر با مادر و دو خواهر بزرگترش زندگی کرد. امّا پدرش که جنگلبان و در خدمت دولت بود در ۱۹۰۶ درگذشت. پس از مرگ پدر، خانواده به مسکو نقل مکان کرد. مایاکوفسکی جوان در مسکو به دبیرستان رفت؛ امّا در اوایل ۱۹۰۸ به گروههای انقلابی زیرزمینی پیوست، سه‌بار دستگیر شد، و در نتیجه هرگز درسش را تمام نکرد. چون استعداد فوق‌العاده‌ای برای نقّاشی داشت در ۱۹۱۱ در مؤسّسهٔ نقّاشی، مجسّمه‌سازی، و معماری مسکو نام‌نویسی کرد. در آنجا بلافاصله جذب جوش و خروش هنر مدرن شد. دانشجوی بزرگتری به‌نام داوید بورلیوک* که نقّاش و شاعر بود به استعداد شعری او پی برد و مایاکوفسکی بزودی یکی از امضاکنندگان و نویسندگان بیانیه‌های فوتوریستی شد: **کشیده‌ای بر گوش پسند عمومی**[۳] (دسامبر ۱۹۱۲) و **دامی برای داوران، ۲**[۴] (فوریهٔ ۱۹۱۳). گروهی که مایاکوفسکی عضو آن شده بود، خود را در آغاز گیلیا (هیلائیا)[۵] می‌نامید که نام یونانی ناحیه‌ای بود در کنار دریای سیاه و مرز و بوم خانوادهٔ بورلیوک بود. یکی از اعضای گروه به‌نام بندیکت لیفشیتس* این نام را جعل کرد تا نشانه و اشاره‌ای باشد به ستایش فوتوریستها از آزادی بدوی سوارکاران سکایی که زمانی در آنجا زندگی می‌کردند. بااینهمه مایاکوفسکی در تمایلات کهنگرایانه و بدویگرایانهٔ برخی از فوتوریستهای برجسته مانند، ولیمیر **خلیبنیکوف** که مبتکرترین و تخیّلی‌ترین شاعر گروه بود، سهیم نبود. گروهی که مایاکوفسکی بدان تعلق داشت، بزودی «کوبو-فوتوریست» نامیده شد تا از گروه «اگو-فوتوریست» که رهبری‌اش با یگور **سوریانین** بود، و برخی از دیگر گروههای پیشتاز مانند آنهایی که به جنبشهای «مزونین پوئزی»[۶] و «تسنتریفوگا»[۷] پیوسته بودند، متمایز شود.

هنگامی که بورلیوک در زمستان ۱۹۱۳ نمایشهای فوتوریستی مدرن «رویداد»ها را شهر به شهر می‌گرداند مایاکوفسکی ستارهٔ نمایشها بود. او همچنین به نشر مقاله‌های باارزشی دربارهٔ هنر و فیلم پرداخت. در دسامبر ۱۹۱۳ نمایشنامهٔ او به‌نام **ولادیمیر مایاکوفسکی: یک تراژدی**[۸] دوبار در تئاتر لوناپارک پطرزبورگ به‌اجرا درآمد، البته به‌تناوب با **پیروزی بر خورشید**[۹]، ۱۹۱۳ که نمایش انگشت‌نماتری بود از آلکسیی کروچونیخ* و خلیبنیکوف. مایاکوفسکی نمایشنامهٔ خود را کارگردانی و نقش اوّل آن را هم بازی می‌کرد. این هردو اثرِ عجیب‌وغریبِ فوتوریستی با ترکیبی از استهزا و حیرت روبرو شد. (طرّاحی لباس نمایش مایاکوفسکی را پاول فیلونوف[۱۰] برعهده داشت که یکی از بزرگترین نقّاشان مدرن روسیّه شد و صحنه‌پردازی **پیروزی بر خورشید** از کازیمیر مالیویچ[۱۱] بود.)

بروز جنگ جهانی اوّل جمع فوتوریستها را ازهم پاشاند. آنان بار دیگر پس از انقلاب ۱۹۱۷ گردهم آمدند. مایاکوفسکی در ۱۹۱۵ به عشق بزرگ زندگی‌اش، لیلیا بریک[۱۲]، برخورد. او دوسال از مایاکوفسکی بزرگتر، و همسر اوسیپ ماکسیموویچ بریک[۱۳] بود که دوست نزدیک مایاکوفسکی شد، و به‌نشر آثار او پرداخت، و سرانجام در خطرکردنهای مختلف ادبی همکار و همدست او شد. نخستین چاپ کامل نخستین «پوئما»[۱۴]ی مایاکوفسکی (پوئما اصطلاحی است روسی برای یک شعر بلند روایی که چند صد مصراع یا بیشتر داشته باشد)، یعنی **ابر شلوارپوش**[۱۵] (۱۹۱۵)، دارای این تقدیمنامه است: «برای تو، لیلیا.» امّا بخش اعظم شعر پیش از آنکه مایاکوفسکی لیلیا را ببیند سروده شده بود. پوئمای بعدی او، **فلوت مهره‌های پشت**[۱۶] (۱۹۱۵)، بیان ساده‌دلانهٔ عشق، حسد، و رنج شاعر است

(لیلیا در تمام دوران همخانگی سه نفره‌شان با او بسردی رفتار می‌کرد).

واکنش مایاکوفسکی در برابر وحشتهای جنگ سرایش دو پوئما بود. پوئمای بلند **جنگ و جهان**[17] (۱۹۱۸) و «پوئما»ی **انسان**[18] (۱۹۱۸) که خودخداپنداری کفرآمیز اوست و هردو اثر تنها پس از انقلاب امکان چاپ و نشر پیدا کرد. گروههای پیشتاز روس، و بنابراین فوتوریستها، که مایاکوفسکی رهبری‌شان می‌کرد از انقلاب اکتبر استقبال کردند، با این باور که نظام جدید محیط مساعدی برای هنر پیشرو به‌وجود می‌آورد. فوتوریستهای مسکو در اوایل زمستان ۱۹۱۸ «فرمان شمارهٔ یک دربارهٔ مردمی کردن هنر»[19] را منتشر کردند و مایاکوفسکی جریان استوار و ثابتی از شعر انقلابیِ پرخاشگرانه را پدید آورد. از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۱ محلّ اصلی ارائه هنر او ویترینهای «ادارهٔ تلگراف شوروی» (ROSTA) بود که برای آن یادداشتهایی منظوم دربارهٔ رویدادهای تازه می‌نوشت که با کاریکاتورهایی هم که خود می‌کشید مصوّر می‌شد. این کار دقیقاً فایده‌گرایانه ـ موضوع کارهای مایاکوفسکی از کوششهای جنگی شوروی تا نیاز به جوشاندن آب پیش از آشامیدن را دربرمی‌گرفت ـ اغلب از نظر فنّی درخشان بود و قافیه‌های ابتکاری، جناسهای ماهرانه، و نقیضه‌پردازیِ پرشورِ آثار کلاسیک ادبی را به‌نمایش می‌گذاشت.

نمایشنامهٔ **میستری‌بوف: نمایش قهرمانی، حماسی، طنزآمیز دوران ما**[20] (۱۹۱۸)، در جشن سالگرد انقلاب اکتبر به‌کارگردانی فسیوولود میرهولدِ* بزرگ و با شرکت هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای (مایاکوفسکی خود یک نقش بزرگ و دو نقش کوچک را بازی می‌کرد) در تئاتر موزیکال پطروگراد به‌روی صحنه آمد. این نمایش عمداً «رویداد»ی بود و اجرای بعدی‌اش در ۱۹۲۰ و ۱۹۲۱ حتّی به ژانر نمایش عمومی و مردمی نزدیکتر بود. اجرای ۱۹۲۱ که ۳۵۰ هنرپیشه و رقصنده را به‌کار گرفت در حضور نمایندگان کنگرهٔ سوّم کمینترن در یک سیرک به‌صحنه آمد. مایاکوفسکی در ۱۹۱۸ کار فیلمسازی خود را نیز آغاز کرد. برای چند فیلم سناریوهایی نوشت که نقش اوّلشان را نیز بازی کرد. **اسیر فیلم**[21] (۱۹۱۸)، که لیلیا بریک اجرای نقش اوّل آن را برعهده داشت، شوخیهای نمایشی زیرکانه‌ای را نشان می‌داد. شوخی اصلی این بود که عشق قهرمان فیلم، که یک ستارهٔ سینماست، برای همیشه دور از دسترس می‌ماند، زیرا تنها بر پردهٔ سینما می‌تواند تحقّق یابد. مایاکوفسکی پوستر تبلیغاتی فیلم را نیز کشید. بالاتنهٔ لیلیا بریک، لاغر و بدون سینهٔ زنانه، از قلب یک غول بیرون می‌آمد و بازوان لاغرش در بند حلقهٔ مارمانند فیلم گرفتار بود.

از پوئمای انقلابی مایاکوفسکی، **۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰**[22] (۲۱ـ۱۹۲۰)، به‌گرمی استقبال نشد و برخلاف انتظار و بدتر از همه رهبران بلشویک، بویژه لنین و تروتسکی، از آن خوششان نیامد. لنین فانتزی انقلابی مایاکوفسکی را «پوچ، احمقانه، فوق‌العاده احمقانه، و پرمدّعا» دانست. با وجود این مایاکوفسکی به رفتار صمیمانهٔ خود نسبت به حزب (که هرگز بدان نپیوست) ادامه داد و با آغاز دورهٔ سیاست اقتصادی جدید (NEP) در ۱۹۲۱ خود را در مقام سازندهٔ تبلیغات منظوم و هجوپرداز عمدهٔ نظام تثبیت کرد. در سالهای بعد بسیاری از مطالبش در **ایزوستیا**، ارگان حکومت شوروی، و **کامسومولسکایا پراودا**، ارگان مجمع جوانان کمونیست، به‌چاپ رسید. معمولاً شعرهایش به‌طور مستقیم راجع به عنوانها و سرمقاله‌های همان شماره یا شماره‌های اخیر روزنامه بود. هر موضوع قابل‌تصوّری را نیز دربرمی‌گرفت ـ از حکومت سرمایه‌داری غربی (و «نوکرانش»، مانند حزب کارگر انگلیس) تا حمله به تعطیلات کلیسای به این دلیل که باعث مستی و غیبت از کار می‌شد. با فرارسیدن ۱۹۲۸ مایاکوفسکی چنانکه باید و شاید به حمایت از برنامهٔ پنج‌سالهٔ استالینی، و البتّه اشتراکی‌کردن کشاورزی، پرداخت. حضور مکرّر او در سراسر اتّحاد شوروی، و همچنین نطقهای رادیویی‌اش، با موضع حکومت دربارهٔ مسائل جاری هماهنگ بود. به‌علاوه او فرصت یافت تا شعرهای تعلیمی برای کودکان و مقدار زیادی نظم دقیقاً فایده‌گرایانه، از جمله مطالب تبلیغاتی و شعارهای تبلیغی، بنویسد.

یکی از پاداشهای مایاکوفسکی برای حمایت صمیمانه‌اش از نظام شوروی گذرنامه‌ای بود که به او اجازه می‌داد که هربار که می‌خواهد به غرب سفر کند. این گذرنامه موضوع یکی از مشهورترین شعرهای اوست: «ابیاتی دربارهٔ گذرنامهٔ شورویایی من»[23] (۱۹۲۹). بیشتر از فرانسه دیدار می‌کرد که خواهر کوچکتر لیلیا بریک، یعنی الزا تریوله[24] (که بعداً همسر لوئی آراگون شد)، در آنجا میزبانش بود. مایاکوفسکی روابط گسترده‌ای با روشنفکران فرانسوی، مخصوصاً با نقّاشانی چون براک، لژه[25]، پیکاسو، و دیگران داشت که دربارهٔ آثارشان با تبحّر صحبت می‌کرد. مایاکوفسکی در ۱۹۲۵ سه‌ماه را در ایالات متّحده گذراند که از راه کوبا و مکزیک بدانجا رسیده بود. در شهرهای مختلفی به سخنرانی، شعرخوانی، تماشای مناظر بسیار (کانی آیلند[26]، برادوی[27]، بازیهای جهانی بیس‌بال)، و یادداشت‌برداریهای پیوسته و جدّی پرداخت. سفرنامهٔ امریکایش، یعنی **امریکایی که کشف کردم**[28] (۱۹۲۵ـ۱۹۲۶)، جاندار و پراحساس است. بیش از بیست شعری که مضمونهایی دربارهٔ امریکا دارد از بهترین شعرهای اوست. همهٔ این نوشته‌ها در نگرش سیاسی خود کاملاً اورتودوکس است.

مایاکوفسکی و دوستانش در ۱۹۲۳ نشریّه‌ای به‌راه انداختند به‌نام لِف (کوتاه‌شدهٔ Levyi front، «جبههٔ چپ») به این قصد که

ارگان آوانگاردهای روسی و بین‌المللی شود. از جمله نویسندگانش، شاعران و نویسندگان بزرگی چون **پاسترناک** و ایساآک **بابل**، نقّاشانی چون آلکساندر رادچنکو[29]، فیلمسازانی چون سرگیی آیزنشتاین، و نظریّه‌پردازان ادبی مانند اوسیپ بریک و ویکتور **اشکلوفسکی** بودند. در مقایسه با دیگر گروه‌های وفادار کمونیست مانند «پروال»[30] و «اونگواردیستها»[31] (که بعداً به RAPP «انجمن روسی نویسندگان پرولتاریا» تغییر نام داد) و نشریّه‌هاشان **کراسنایا نوو** و **نا پوستو**، لِف نه با دیدگاههای سیاسی‌اش، بلکه با دیدگاههای زیبایی‌شناختی‌اش متمایز و مشخّص بود. گروههای دیگر چپ طرفدار هنر تقلیدیِ محافظه‌کارانه بودند، حال آنکه لِف از شکل مدرن برای همراهی با محتوای انقلابی حمایت می‌کرد. هنرمندان و نویسندگان لِف بیشتر در پی بیان عقایدشان با تصویرهای مشخّصاً متمرکز و اغراق‌آمیز بودند تا اینکه در جستجوی مصالحه‌ای میان شوق و ذوق انقلابی و رئالیسمی قراردادی باشند. لِف، حالا که به گذشته می‌نگریم، نسبت به رقیبانش کیفیّت برتری داشت، امّا چون خوب فروش نمی‌رفت انتشارش بناچار در ۱۹۲۵ متوقّف شد. در ۱۹۲۷ کوشش برای حرکت تازهٔ آن با نام **نووی لف** آغاز شد و سرانجام در ۱۹۳۰ کاملاً تعطیل شد ـ یعنی زمانی که مایاکوفسکی از انتشارش صرف‌نظر کرد.

در آن‌سالها مایاکوفسکی شمار زیادی شعر کوتاه (بسیاری از آنها خیلی هم کوتاه نبود، شصت مصراع یا بیشتر نامتعارف نیست) و چند شعر بزرگ حماسی سرود. جالب توجّه‌ترینِ آنها دربارهٔ آن[32] (۱۹۲۳) بود که جذّابیّت اصلی نخستین شمارهٔ لِف نیز به‌خاطر آن بود. مایاکوفسکی در ۱۹۲۸، یعنی نخستین‌سال از برنامهٔ پنج‌سالهٔ استالین، مثل همیشه گرفتار کار و موفّق بود. در پاییز آن‌سال در بازگشت از پاریس اتومبیل رنوی مدل جدیدی با خود آورد. احساس می‌کرد که باید توضیحی بدهد، پس برای توجیه مالکیّتش شعری نوشت به‌نام «پاسخی به شایعات آینده»[33] (۱۹۲۸). احساس می‌کرد که اتوموبیلش، سفرهایش به غرب، لباسهای سفارشی و پیراهنهای تمیزش، همه، دستاورد مشروع همان‌چیزی است که هواخواه و نمایندهٔ آن است: رشد اقتصادی و فرهنگی از طریق کار سخت. در پاییز ۱۹۲۸ عاشق تاتیانا یاکوولف[34]، مهاجر زیبای روس، شد. چنانکه در شعر «نامه‌ای از پاریس به رفیق کاستروف، دربارهٔ طبیعت عشق»[35] (۱۹۲۸) گفته است دوباره مستعد «تلف کردن مصراعهایی در باب شعر تغزّلی» شده است. کاستروف[36]، سردبیر **کامسومولسکایا پراودا** که چند شعر سیاسی به او سفارش داده بود، باید از شنیدن این حرف گیج و متحیّر شده باشد، امّا شعر را چاپ کرد.

در این میان بدبیاریهایی هم وجود داشت. فیلمی که براساس سناریوی مایاکوفسکی، **داکابریوخوف و اکتیابریوخوف**[37]، ساخته شده بود در مه ۱۹۲۸ در کیف و در سپتامبر در مسکو به‌نمایش درآمد. کار به نقد و بررسیهای برخورنده‌ای کشید و بسرعت از پردهٔ نمایش برداشته شد. دوتا از سناریوهای پیشین او ردّ شده بود. لِف آخرین نفسهایش را می‌کشید و مایاکوفسکی در سپتامبر ۱۹۲۸ آن را تعطیل کرد. در دو سخنرانی عمومی با عنوان «به چپِ لِف!»[38] (۱۹۲۸) به توجیه اقدام خود پرداخت؛ اظهار داشت که زمان آن فرارسیده است که گروه‌بازیهای «فرقه‌ای» محدود متوقّف شود و همه به روند کلّی و فراگیر زندگی شوروی بپیوندند که در جریان انتشار فصلنامه‌های توده‌ای منعکس است.

در ۱۳ فوریهٔ ۱۹۲۹ نمایشنامهٔ هجوآمیز **ساس**[39]، که بازنویسی سناریوی فیلم پیشین بود و ادارهٔ فیلم شوروی، «سووکینو»[40]، آن را ردّ کرده بود، در تئاتر میرهولد در مسکو به‌روی صحنه آمد. موسیقی‌اش از دیمیتری شوستاکوویچ بود و رادچنکو بعضی از صحنه‌آراییها را به‌عهده داشت. این کار توفیقی عمومی به دست آورد، امّا با نقد و بررسیهای جورواجوری روبرو شد. مایاکوفسکی فردای شب اوّل نمایش **ساس** دوباره به خارج رفت تا قراردادی را برای ترجمهٔ آلمانی آثارش امضا کند و مقدّمات به صحنه آمدن **ساس** را در پراگ فراهم سازد (که البتّه این کار انجام نشد). آنگاه به پاریس رفت تا معاشقه با تاتیانا یاکوولف را دنبال کند.

در بازگشت به روسیّه در مه بیدرنگ در گرداب معمول فعّالیّتهای گوناگونش غرق شد. در سپتامبر کوشید گروه جدیدی به‌نام «رف»[41] (جبههٔ انقلابی Revolutionary Front) به‌جای لِف به راه اندازد که البتّه هرگز پانگرفت. از این گذشته در همین ماهِ سپتامبر به او گذرنامه ندادند و اندکی بعد خبر شد که تاتیانا با یک دیپلمات فرانسوی به نام ویکنت دو پلسیکس[42] ازدواج کرده است (نویسندهٔ امریکایی، فرانسین دو پلسیکس[43]، دختر آنان است). بخت و اقبال مایاکوفسکی ناگهان رو به افول گذاشت. افتتاح نمایش جدیدش، **حمّام**[44] (۱۹۳۰)، در ۳۰ ژانویهٔ ۱۹۳۰ در لنینگراد فاجعه بود. شب پس از هزیمت لنینگراد مایاکوفسکی آخرین شعر مهمّ خودش، «در اوج صدایم»[45] (۱۹۳۰)، را در افتتاح نمایشگاه «بیست سال کار»ش در باشگاه نویسندگان مسکو خواند. در نمایشگاه اسنادی از فعّالیّتهای انقلابی آغازینِ او با دستخطها، چرکنویسها، دفترهای یادداشت، آثار اوّلیّه‌اش با تصویرها و طرّاحیهای جلد کتاب از هنرمندانی مانند لاریونوف[46]، مالیویچ، و لیسیتسکی[47]، منتخبی از کاریکاتورها، پوسترها، و مطالب تبلیغاتی، عکسهای بسیار از مایاکوفسکی در نقش شخصیّت فیلمها و از این قبیل چیزها، و مطالبی در گرامیداشت مایاکوفسکی به‌نمایش درآمده بود. نمایشگاه کاملاً مورد توجّه قرارگرفت، امّا بعضی از مأموران عالیرتبهٔ ادبی غایب بودند و این کاملاً به‌چشم می‌آمد.

هنگامی که نمایش **حمّام** در تئاتر میرهولد در ۱۶ مارس افتتاح شد صحنه و سالن تئاتر با پوسترهای بیشماری تزیین شده بود تا پیام نمایشنامه را مورد تأکید قرار دهد. یکی از آنها چنین بود: نمی‌توان / تمام خیل بوروکراتها را یکباره شست.// حمّام / یا صابون/ به‌اندازهٔ کافی وجود ندارد.// و از این گذشته آنان یاری می‌گیرند از قلم/ منتقدانی / مانند یرمیلوف[۴۸].». یرمیلوف عضو RAPP اعتراض کرد و سازمانش بر میرهولد فشار آورد تا پوستر را بردارد. مایاکوفسکی به‌اکراه با برداشتن آن موافقت کرد. در یادداشت خودکشی خود که یک‌ماه بعد نوشته می‌گوید متأسف است که به این کار رضایت داده است. شب افتتاح نمایش در مسکو مصیبتی که در لنینگراد رخ داد اتّفاق نیفتاد، امّا نقد و بررسیها همه بد بود. نسل تازهٔ منتقدان شوروی، و بخش قابل‌ملاحظه‌ای از مخاطبان فاقد آمادگی و توانایی برای تعلیق آن بی‌ایمانیی بودند که لازمهٔ درک و تحسین گروتسک فوتوریستی مایاکوفسکی بود. مایاکوفسکی، در چند بحث عمومی، دلیرانه از نمایشنامه‌اش دفاع کرد و بیدرنگ به‌کار دربارهٔ نمایشنامه‌ای دیگر پرداختِ به‌نام **مسکو در آتش (۱۹۰۵)**[۴۹] (۱۹۳۰). این نمایش عمومی برای جشن بیست‌وپنجمین سالگرد انقلاب ۱۹۰۵ سفارش داده شده بود و، یک‌هفته پس از مرگ مایاکوفسکی، در سیرک مسکو به‌اجرا درآمد.

در ساعت ده و پانزده دقیقهٔ پیش‌ازظهر چهاردهم آوریل ۱۹۳۰ مایاکوفسکی در دفترکارش در مسکو با شلّیک گلوله‌ای به قلبش خودکشی کرد، درست کمی پس از آنکه ورونیکا پالونسکی[۵۰]، هنرپیشهٔ جوانی که آن روز صبح با او بود، آپارتمانش را ترک کرد. یادداشتی از خود باقی گذاشت که هیچ دلیلی برای خودکشی‌اش ارائه نمی‌داد، جز اینکه «چاره‌ای نداشت.» از افرادی، یعنی از خانوادهٔ بریک، در آن نام برده بود که در آن زمان در خارج از کشور به‌سرمی‌بردند و پس از مرگش وصی او در چاپ آثارش شدند. پالونسکی نتوانست برای خودکشی عاشقش هیچ توضیحی ارائه دهد و یرمیلوف منتقد پیشرفت کرد و سالهای‌سال خدمتگزار وفادار حزب بود. این خودکشی اثری چون انفجار بمب داشت و از آن‌زمان به‌بعد موضوع تفکّر و بررسی بسیار بوده و هست. مضمون خودکشی اغلب در شعر مایاکوفسکی نمایان است و لیلیا بریک عقیده داشت که تهدیدهای او به خودکشی در شعرْ منعکس‌کنندهٔ نبوغ و بحرانهای عمیق روحی وی بوده است.

شعر دورهٔ نخست (۱۹۱۲ ـ ۱۹۱۶)

هنگامی که فوتوریسم روسی در ۱۹۱۲ به صحنه آمد ناگزیر بود با چند مکتب دیگر، که بعضی مدرن بودند و بعضی نه، همزیستی کند. سمبولیسم، با یک شاخهٔ «منحط» و یک شاخهٔ «رازورانه»، بیش از یک‌دهه به حضور خود ادامه داده بود، امّا شاعران پیشروش، آلکساندر **بلوک** و آندریی **بیلی**، تنها چندسالی از شاعران فوتوریست بزرگتر بودند. آکمئیستها نیز که مانند فوتوریستها با سمبولیسم در مبارزه بودند از همان نسل بودند. در بیانیهٔ فوتوریستی **کشیده‌ای بر گوش پسند عمومی** نام سمبولیستهایی چون فیودور **سالاگوب**، میخائیل **کوزمین**، کانستانتین **بالمونت**، و والیری **بریوسوف** در میان کسانی آمده بود که باید «از کشتی زندگی معاصر بیرون افکنده شوند.» زیبایی‌شناسی فوتوریستی در واقع نقطهٔ مقابل زیبایی‌شناسی سمبولیسم بود. از این گذشته سمبولیستهای رازور، مانند بیلی و ویچسلاف **ایوانوف**، خداجویانی بودند که گرفتار سودایی متافیزیکی بودند، درحالی که بینش فوتوریستها روی به این جهان داشت. سمبولیستها (و نیز آکمئیستها) به ادبیّات جهانی در چشم‌اندازی تاریخی روی می‌آوردند، حال آنکه موضع فوتوریستها یا بدوی‌گرایی کهنگرایانه و غیرتاریخی بود یا شهرگرایی مدرن ضدّتاریخی. سمبولیستها روشنفکران فرهیخته‌ای بودند که دلشورهٔ رجعت قریب‌الوقوع روسیّه به وحشیگری نگرانشان می‌کرد و آن را به‌طور استعاری «تهاجم هونها»[۵۱] (عنوان یک شعر بریوسوف، ۱۹۰۵) می‌خواندند. مایاکوفسکی در یکی از شعرهای دورهٔ نخستینش، «آنجا!»[۵۲] (۱۹۱۴)، با «هون جسور»خواندنِ خود درواقع این دعوت به مبارزه را تصدیق کرد و فوتوریستهای همکارش جهتگیری آسیایی و «بربری» را پروردند. سمبولیستها، به‌استثنای چند تن، پایبند زیبایی‌شناسی ارگانیک بودند، در حالی‌که فوتوریستها به زیبایی‌شناسی فرمالیستی معتقد بودند، و به مادّه‌ای توجّه داشتند که نقطهٔ عزیمت هنرمند بود، و اثر هنری از آن ساخته می‌شد (زبان در مورد شعر). طبق این نظر، هنرْ دستکاری ماهرانهٔ آن مادّه، و اثر هنری محصول آن مهارت است.

فوتوریستها، و بویژه مایاکوفسکی، اومانیسم پرخاشگرانه‌ای را می‌پروردند که در آن انسان حریف و فاتح طبیعت بود. کینهٔ آنها به خورشید، نماد قدرت طبیعت، بیان این گرایش بود. نمایش فوتوریستی **پیروزی بر خورشید** یکی از انواع برخوردها با این مضمون بود؛ «بهانه‌جستن برای ستیز با خورشید» که در یکی از اشعار پاسترناک، «پس آنها آغاز می‌کنند»[۵۳] (۱۹۱۹)، مرحله‌ای از رشد شاعر معرّفی شده است دلمشغولی معمول مایاکوفسکی جوان بود.

سمبولیسم اساساً به موسیقی گرایش داشت، امّا فوتوریستها، ازجمله مایاکوفسکی، پسزمینه‌ای در هنرهای تجسّمی داشتند. نقّاشی کوبیستی آنان را به شکستن مادّهٔ کارشان، یعنی زبان، تجزیهٔ آن به عناصر سازنده‌اش (آواها و ریشه‌های واژه)، و بازسازی آن

به‌نظم و ترتیبی جدید برمی‌انگیخت. رویکرد فوتوریستها به شعر برحسب «واژه در مقام واژه»، «بافت رویه‌ای» (faktura اصطلاحی است مربوط به بافت بوم)، و «جابه‌جایی» (sdvig اصطلاحی است به‌معنای تغییرشکل پیکره‌ها در نقّاشی کوبیستی) بود.

ویژگیهای اساسی فوتوریسم روسی و شعرهای دورهٔ نخست مایاکوفسکی، در سبکهای مختلف نقّاشی و دیگر شکلهای هنریِ مدرن همتاهایی دارد و این را تااندازه‌ای با نفوذ و تأثیر آنها می‌توان توجیه و تشریح کرد. مضامین و تصویرسازی کیهانی را که در شعر دورهٔ نخست مایاکوفسکی بسیار چشمگیر است می‌توان گونهٔ مادّیت‌یافتهٔ ــ به‌قول بعضیها «عامیانه‌شدهٔ» ــ تصوّرات کیهانی و اشراقی شاعران سمبولیست، نظیر ویچسلاف ایوانوف، و نقّاشانی مانند کاندینسکی و مالیویچ دانست. بدوی‌گرایی میخائیل لاریونوف و دیگران که به‌روش بچّه‌ها یا به‌روش نشانه‌ای نقّاشی می‌کردند در شعر فوتوریستی معادلهایی داشت، بویژه در اشعار مایاکوفسکی؛ مثلاً شعر «به نشانه‌ها»[۵۴] (۱۹۱۳) که آمیزهٔ منظوم نشانه‌ها (برای بازار ماهی‌فروشی، مؤسّسهٔ متوفّیات، و مانند آنها) است.

برخی از شعرهای دورهٔ نخست مایاکوفسکی الگوبرداری از شیوهٔ نقّاشی کوبیستی است و مناظر شهری را به صورتی ازشکل‌افتاده ارائه می‌کند. در شعر «خیابان به خیابان»[۵۵] (۱۹۱۳) از یک پدیدهٔ آشنا به‌طرز ماهرانه‌ای آشنایی‌زدایی می‌شود. چنانکه آدم تراموای در حال حرکت را به‌صورت «جادوگری» به‌نظر می‌آورد که «خط ریل را/ از آواره‌های تراموا/ بیرون می‌کشد» و گوشه‌ای از خیابان را در شبْ «فانوس طاسی» می‌بیند که «جوراب سیاه خیابان را / به‌طرزی شهوانی درمی‌آورد.» یکی از فوتوریستها به‌نام لیفشیتس بعدها گفت در این نوع شعر «واژه به‌خاطر نزدیک‌شدن بسیار به نقّاشی صدای خود را از دست می‌دهد.» بعضی از فوتوریستها، مانند بورلیوک و واسیلی کامینسکی*، با به‌کاربردن آرایشهای چاپی، که نشاندهندهٔ مقصودشان بود، کیفیّت تجسّمی اشعارشان را افزایش می‌دادند. مایاکوفسکی وجه گرافیکِ ابزار بیان را مقتصدانه به‌کار می‌گرفت، اگرچه در شعرهای دورهٔ نخستش «دوز و کلکهایی» را به‌کار می‌برد از قبیل پراکندن تکّه‌هایی از نشانه‌های جادّه‌ای چرخان در توصیف اتومبیل‌رانی: مثلاً واژهٔ «پست» ناگهان نمایان می‌شود، آنگاه پس از یک مصراع کامل، قسمت دوّم کلمه با نشانهٔ «اداره» دنبال می‌شود. مایاکوفسکی کشف آن نوع ترکیب‌بندی شعری را نیز که بیشتر بر آواها مبتنی است تا بر تکواژهای بامعنای زبان روسی به عهدهٔ دیگر فوتوریستها، مانند کروچونیخ و ایلیا زدانیویچ[۵۶]، گذاشت.

اشعار تغزّلی دورهٔ نخست مایاکوفسکی بیش از آنکه «کوبیستی» باشند «اکسپرسیونیستی»اند و طرحهای کلّی جسورانه، رنگهای تند، گذارهای ناگهانی، و بیزاری از برخورد قشنگ و احساساتی را نشان می‌دهند که همهٔ آنها به تصویرسازی «غیرزیبایی‌شناختی» می‌انجامد. موضوعهای اصلی اشعار دورهٔ نخست مناظری است که به‌طرز بیرحمانه‌ای تخریب شده است و «جهنّم شهر»[۵۷] (۱۹۱۳) را با زشتیِ هولناک و پوچی مرگ‌آورش نشان می‌دهد. در شعر «قضیّهٔ رهبر ارکستر»[۵۸] (۱۹۱۵) رهبر ارکستر با ترومپتش به‌صورت مشتری ریشویی می‌کوبد که لیوان آبجوش پر از اشکهای برنجی‌رنگ است، در حالی‌که ترومبون‌نوازها و باسون‌نوازهایش با کلّهٔ مشتریان دیگر گوی‌بازی می‌کنند. کلّهٔ یکی از آنها به‌درون ظرف آش فرو می‌رود و می‌میرد؛ پس از آن رهبر ارکستر ترومپتش را لای دندانهای نعش فرومی‌کند و گوش می‌سپارد به شیون طنین‌انداز در شکم بادکردهٔ قربانی. صبحگاه وقتی صاحب باشگاه شبانه حکم اخراج رهبر ارکستر را می‌آورد «او را کبود و آویزان از چلچراغ می‌یابد/ در نوسان و هر دم کبودتر شونده.»

مایاکوفسکی در تمام عمرش دوست داشت برای شعر دیگران نقیضه‌پردازی کند، امّا هرگز تأثیر و نفوذ خاصّ هیچ کسی را بر شعر خود تصدیق نمی‌کرد. او در این طرز فکر خود با گروه فوتوریستها سهیم بود که شدیداً، اگرچه نه کاملاً متقاعدکننده، منکر هرگونه ارتباطِ فوتوریست ایتالیایی، فیلیپّو تومّازو مارینتّی، با جنبش خود بودند. اوّلین بیانیّهٔ مارینتّی که مورخ ۲۰ فوریهٔ ۱۹۰۹ است در ۸ مارس همان‌سال در روزنامهٔ **وچر** پطرزبورگ منتشر شده بود. هنگامی هم که خود مارینتّی در زمستان ۱۹۱۴ از مسکو و پطرزبورگ دیدار کرد منابع مختلف روسی مطالب بسیاری دربارهٔ فوتوریسم فرانسوی-ایتالیایی انتشار داده بودند. بااینهمه، پس از دوّمین سخنرانی مارینتّی در پطرزبورگ در ۴ فوریهٔ ۱۹۱۴، گروهی از فوتوریستها که مایاکوفسکی هم در میانشان بود اعلامیّه‌ای منتشر کردند مبنی بر اینکه گروه آنان، بجز نام، هیچ وجه مشترکی با فوتوریسم ایتالیایی ندارد. این ادّعا چندان درست نبود. فوتوریستهای روسی از ملّی‌گرایی پرخاشگرانهٔ مارینتّی سهم ناچیزی می‌بردند و از میلیتاریسم او اصلاً بهره‌ای نداشتند، امّا آنان در نفرت انعطاف‌ناپذیر او از گذشته‌گرایی و نیز در شهرگرایی و شور و شوقش برای تکنولوژی مدرن و سرعت سهیم بودند. زن‌ستیزی او در **پیروزی بر خورشید** و برخی دیگر از آثار فوتوریستها همتاهایی داشت ــ اگرچه در آثار مایاکوفسکی چندان زیاد نبود. امّا، ازسوی دیگر، استعاره‌های بعید و زنجیرهٔ شکستهٔ تصاویرِ مایاکوفسکی شباهتهای مشخّصی با «تخیّل بی‌سیم» مارینتّی دارد که دلخواهانه از یک قلمرو زمان و مکان به قلمرو دیگری می‌گذرد. از این گذشته، شعر دورهٔ نخست مایاکوفسکی بیشتر باقافیه است و در وزنهای آزاد سروده شده است ــ و این روشی است که مارینتّی نیز آن را پرورد.

مایاکوفسکی شعر مدرن فرانسه را (از راه ترجمه) می‌شناخت:

آرتور رمبو، پل ورلن، امیل ورهارن[۵۹]، و گیوم آپولینر. امّا جالب است که این شعر سادهٔ مذهبی فرانسیس ژام بود که در دو شعر از شعرهای دورهٔ نخست مایاکوفسکی پژواکی واقعی داشت. شعر «بشنو!»[۶۰] (۱۹۱۳) این شکل قابل توجّه از استدلال برای وجود خدا را «عمدی» نشان می‌دهد: «آیا این درست نیست که اگر ستارگان می‌درخشند،// یعنی کسی به آنها نیاز دارد؟» ظاهراً این پژواکی است از شعر «دعا برای یک ستارهٔ»[۶۱] ژام. این مصراع مایاکوفسکی که «دوست دارم ببینم کودکان چگونه می‌میرند»، در شعر «چند کلمه‌ای دربارهٔ خودم»[۶۲] (۱۹۱۳)، تقریباً طعنه‌ای است به شعر «دعا برای آنکه کودک نمیرد»[۶۳]. شاعران پیشتاز روس والت ویتمن را بسیار می‌ستودند. هنگامی که مایاکوفسکی افتخارات سرمایه‌داری امریکایی را در ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰ توصیف می‌کند «تالاری پر از / انواع لینکلنها، ویتمنها، ادیسونها» می‌بیند. هنگامی که پرسونای پوئمای **ابر شلوار پوش**، یعنی «ولادیمیر مایاکوفسکی، زیبا و بیست‌ودو ساله،» را می‌آفریند یکی از شعرهای ویتمن به‌خاطر می‌آید به‌نام «ترانهٔ خودم»[۶۴] که سرایش آن را زمانی آغاز کرد که «سی‌وهفت ساله در سلامت کامل» بود. شباهتهای دیگری نَیز، گذشته از منیّت بیش‌ازحدّ هردو شاعر، وجود دارد: میل به تصویرسازی مبالغه‌آمیز و پارادوکسی، تمایل به دگردیسی اشیاءِ و تشخّص آنها، به‌کارگیری شعر آزاد (که آن زمان هم مثل امروز در شعر روسیّه نادر بود)، و به‌طورکلّی پرشروشوریِ نیرومند.

مایاکوفسکیِ جوان غالباً خود را به‌چشم یک قدّیس شهید یا خودِ عیسی مسیح می‌دید، اگرچه کم اتّفاق می‌افتاد که برخوردش هجوآمیز نباشد. ارتباط میان این مضمون و نمونهٔ نوعی خدای رنج نیچه بعید نیست. نیچه نفوذ بسیاری در سمبولیسم روسی داشت و مایاکوفسکی در همان‌حال که در ظاهر همقطاران سمبولیستش را خوار می‌شمرد کارشان را بادقّت دنبال می‌کرد. رویهمرفته مایاکوفسکی در عین جوانی و تحصیلات رسمیِ اندکش خیلی باسواد بود. تصویرسازی شعر دورهٔ نخست او کلّ حوزهٔ تمدّن روسی و غربی را فرامی‌گیرد.

زیبایی‌شناسی مایاکوفسکی جوان درست ضدّ نظریه و عمل فایده‌گرای نوشته‌های پس از انقلابش بود. در مقالهٔ «نقّاشی امروز»[۶۵] (۱۹۱۴) اعلام داشت:

> از آن‌زمان که هیچ‌کس تصوّر نمی‌کرد هنر هدفی فی‌نفسه باشد مدّت درازی نگذشته است. ما که پشتمان زیر بار دلبستگی‌مان به وجود حیوانی و توجّهمان به تنازع بقا خم شده بود حتّی هنرمند را مجبور می‌کردیم در داد و فریادمان برای نان و عدالت به ما بپیوندد.

او می‌گفت راه و روشهای دیگر و بهتری برای برآوردن مقاصد تقلیدی، ارشادی، و اخلاقی انسان وجود دارد و هنر باید به‌حال خود گذاشته شود تا «تنها مقصد ابدی»اش را درپیش گیرد: «نمایش آزادانهٔ قابلیّتهای شناختی انسان.» همین نکته را در مقالهٔ دیگری به نام «نارنجک غیرنظامی»[۶۶] در ۱۹۱۴ به‌طرز مؤثّرتری مطرح می‌کند: «در عین اینکه در مقام یک فرد روس کوشش سربازانمان را برای بازپس‌گیری یک وجب از خاک سرزمینمان از دشمن تقدیس می‌کنم، [در مقام یک هنرمند] نیز باید بیندیشم که کلّ فکر جنگ تنها بدین منظور بوده است که شاعری بتواند یک شعر خوب بسراید.»

مایاکوفسکیِ جوان که منتقد هنری شایسته‌ای بود با ذوق و شوق به هنر مدرن روزگارش اعتقاد داشت. ظاهراً با اشاره به تابلوی **رقص**[۶۷] آنری ماتیس گفته است: به‌جای نقّاشیهایی که شتر یا چارپای دیگری نظیر آن است که به‌درد حمل و نقل «معنای عقلانی موضوع اصلی» می‌خورد باید نقّاشیهایی داشته باشیم از رقّاصانی سرخوش و پابرهنه که در رقصی پرشور و درخشان سرگرم چرخیدن باشند. هنر برای مایاکوفسکی جوان اساساً به‌معنای تحقّق نگرشی تازه به جهان است که از طریق تغییرشکل، جابه‌جایی، و ساخت‌شکنی صورت می‌گیرد.

> یکباره نقشهٔ زندگی مبتذل را لک انداختم
> با پاشیدن رنگ از لیوانی بر آن؛
> استخوانهای گونهٔ اریب اقیانوس را
> توی دیس ژلهٔ ماهی به‌نمایش گذاشتم.
> بر فلسهای ماهی کنسرو،
> دعوت لبهای تازه را خواندم.
> امّا تو،
> آیا می‌توانستی تو
> آهنگ خواب‌آوری بنوازی
> با فلوت لولهٔ فاضلاب؟

مایاکوفسکی، در مقالهٔ دیگری به‌نام «پرچم تسلیم هرگز»[۶۸] در ۱۹۱۴، میان خود در مقام یک فوتوریست و «منحطان» سمبولیست، که آنها هم مدّعی بودند واژهٔ شعری هدفی فی‌نفسه است، خط فارقی می‌کشد. می‌گوید آنان مانند مصریان باستانند که می‌دانستند برق باید از نوازش موی خشک گربهٔ سیاه تولید شود، امّا هرگز درنیافتند که این معرفت را چگونه برای حرکت تراموا‌ها و روشنایی شهرها به‌کارگیرند. می‌گوید تنها فوتوریستها دارای آن قدرت و تهوّرند که واژه را تحت کنترل آگاهانهٔ یک نوآور ماهر درآورند.

شعرِ پیش از انقلاب مایاکوفسکی نشانگر مقادیر زیادی ساخت شکسته، تجزیهٔ کوبیستی اشیاء به‌عناصر سازنده‌شان، و دیگر اشکال آشنایی‌زدایی است؛ بدین‌ترتیب دنیای نو و خیال‌انگیزی خلق می‌کند که با بررسی دقیق‌تر درمی‌یابیم که بازهم چیزی جز واقعیّت تجربی نیست. بعضی از شعرهای دورهٔ نخست مانند یک معمّای تصویری یا چیستان خوانده و معنا می‌شود. مثلاً شعر «بندر»[۶۹] (۱۹۱۲) را در نظر بگیرید:

ملافه‌های آب زیر شکمش را
دندانی سفید می‌درید و موج می‌کرد.
شیون سوتها، گویی که برنج لوله‌ها
عشق و شهوتشان را برون می‌ریختند.
قایقهای نجات در گهوارهٔ لنگرگاهشان
خود را چسبانده‌اند به نوک پستان مادران آهنین‌شان.
در گوش کر کشتیهای بخار،
برافروخته گوشوارهٔ لنگرها.

در حالی‌که مایاکوفسکی در زیبایی‌شناسی، مضامین، و بیشتر فنون شعر خود با دیگر فوتوریستها سهیم بود شعرش به‌زودی عنصری را نشان داد که دیگران فاقد آن بودند: منیّت عظیم و غیرمتعارف مایاکوفسکی. اوّل‌شخص مفرد که آنچنان بر شعر دورهٔ نخست او مسلّط است غالباً یک نوع «من» جهانی است، شاعرـ خالقی است طالب مبارزه با خالق: «یک دم // سلطان آسمانها را// دیدار خواهم کردـ // و بی‌چون و چرا خورشید را خواهم کشت!» («من و ناپلئون»[۷۰]، ۱۹۱۵). خصلت ملازم این «منیّت» از خودبیگانگی پرسونای شعر است که به‌اندازهٔ خود «منیّت» مبالغه‌آمیز است. مایاکوفسکی در شعری که در ۱۹۱۶ سروده و عنوانش را بنا به خصلت خود چنین گذاشته است: «مؤلّف، این ابیات را به خود، خود محبوبش، تقدیم می‌کند»[۷۱] فریاد برمی‌آورد: «اگر کوچک // بودم، // چون اقیانوس کبیر،// بر نوک پاهایم برمی‌آمدم بر امواجش // و جزر و مدّ نوازشگر ماه می‌شدم.//کجا می‌توانستم برای خویش // محبوبی بیابم // چون خویش؟» از خودبیگانگی اغراق‌آمیز سبب رنجی اغراق‌آمیز است و مضمون چنین رنجی بر شعر مایاکوفسکی جوان حکمفرماست. در شعری با عنوان «به همه»[۷۲] (۱۹۱۶)، شاعر خود را در خیال «نرّه‌گاو سفیدی با عفونت زخم گردنش زیر یوغ و انبوه مگسها» می‌بیند، یا «گوزن بزرگی با شاخهای چسبیده به سیمها، و چشمان خون‌گرفتهٔ متورّم.»

اوّلین پوئمای مایاکوفسکی، **ابر شلوارپوش**، تمام این مضامین را نمایان می‌سازد. عنوانش در یک پیش‌درآمد توضیح داده می‌شود:

اگر بخواهیدم،
آشفته به تن خواهم شد،
امّا چون آسمان که رنگش را دگر می‌کند؛
اگر بخواهیدم،
معصومانه لطیف خواهم شد،
نه یک مرد، بلکه ابری شلوارپوش.

در شعر **ابر شلوارپوش** کیهان، خدا، و زرّادخانهٔ کاملی از نمادهای مذهبی، تاریخ نوع بشر، عناوین اخبار تازه، و مانند آنها، همه، در خدمت یک مقصودند: تهیّهٔ استعاره‌هایی برای عشق و رنجِ ولادیمیر مایاکوفسکی (که به‌نام درمتن مشخّص شده است). علّت اضطراب او بانوی جوانی است به‌نام ماریا که با وجود این تنها لحظه‌ای کوتاه حضور به‌هم می‌رساند تا اعلام کند که دارد ازدواج می‌کند. کلّ حرکت و تمایل شعر به‌سمت یک جلجتای کیهانی است. مایاکوفسکی که می‌خواهد «خورشید را چون عینکی تک‌عدسی به‌چشم زند» و «زمین خود را می‌گسترد در برابرش چون زنی که تنش از شهوت می‌لرزد» خود را نیز چون «انسان تف و لعنت‌شدهٔ جلجتا» می‌پندارد و خود راتشبیه می‌کند به «سگی که دستی را می‌لیسد که او را می‌زند.» شعر بیخود و بیجهت حاوی تصویرسازی کفرآمیزی است، امّا رگه‌ای از دلسوزی برای خویش نیز دارد: «و در حالی‌که صدایم //کلماتی رکیک را فریاد می‌زند،// ساعت به ساعت،// در تمام طول روز،// شاید، عیسی مسیح بو می‌کند //گلِ فراموشم مکنِ جانم را.»

تصویرسازی مایاکوفسکی در سراسر این شعر جالب‌توجّه و غیرقابل‌پیش‌بینی است، اگرچه کمی هم تصنّعی است. شعر آزادِ مقفّای او تازه و نیرومند است؛ قافیه‌هایش ابتکاری است و مقدار زیادی نیز قافیهٔ درونی، جناس مصوّت، و تجانس‌آوایی دارد تا بر شدّت وزن بیفزاید.

پوئمای بعدی مایاکوفسکی، **فلوت مهره‌های پشت** (۱۹۱۵)، روایت کوتاهتر، محکمتر، و پرشورتری از **ابر شلوارپوش** است. عنوان آن را نیز پیش‌درآمدی توضیح می‌دهد: «امروز می‌خواهم فلوت بنوازم // با مهره‌های پشت خودم.» اکنون منظور از عشق و نومیدی شاعر، لیلیاست، اگرچه در متن نامی از او برده نمی‌شود و احساسات شاعر نسبت به او صریحاً مبیّن «عشق و نفرت» است (بیزارم و عاشقم):

کجا می‌توانم بروم با این جهنّم درونم!
کدام هوفمان بهشتی
به فکر ابداع تو افتاد، لعنتی؟!

استعارهٔ زن زیباروی شیطان‌صفت تحقّق می‌یابد، زیرا می‌شنویم که اگر کسی بر تخت زناشویی‌اش علامت صلیب بکشد، «بوی پشم سوخته هم برمی‌آید // و علامت شیطان نیز در دود گوگردی بالا می‌رود.» امّا در پی این امر انتقال سریعی به جهان صورت می‌گیرد و شاعر به خدا، «آن بازجوی قادر مطلق،» استغاثه می‌کند تا «او را به ستارگان دنباله‌دار ببندد، چنانکه به دم اسبان،// و بچرخاندش در فضا// و پاره‌پاره‌اش کند با دندانهٔ ستارگان،» یا «اوی جنایتکار را بیاویزد // به چوبهٔ دار راه شیری.»

دو حماسهٔ منظوم بزرگ و بعدی مایاکوفسکی، یعنی جنگ و جهان و انسان، پس از انقلاب بود که به‌چاپ رسید. امّا بوطیقای آنها هنوز هم یکدست فوتوریستی بود. در جنگ و جهان دنیای شعله‌ور به بُعد جسمانی مایاکوفسکی تبدیل می‌شود (که هنوز هم در شعر به‌نام مشخّص است) که خود را، در رشته‌ای از توهّمات، به‌چشم قربانی و دژخیم می‌بیند. این اوست که «در جایگاه اعدام می‌ایستد،// نفسش بندآمده برای کشیدن آخرین نفس،» امّا این باز اوست «که کودک سربریده‌ای را // به قربانگاه بت // می‌برد.» این خودیکی‌پنداریِ مایاکوفسکی با قربانیان و وحشت‌آفرینان سرانجام با مضمون رستاخیز و زندگی نو جفت‌وجور می‌شود:

بگذارم تکّه‌تکّه شده که خونم بریزد تا بمیرم،
امّا با خونم کم‌کم پاک می‌کنم
نام «مقتول» را
که داغی است خورده بر انسان.

شعر با بزرگداشت برادری و عشق جهانی پایان می‌یابد.

شعر انسان یک کمپوزیسیون چند صدایی است با پیرنگی که در آن چند تصویر اصلی در تضادّ باهم در یک مایهٔ تغزّلی و یک مایهٔ هجوآمیز برجسته می‌شوند. هجو زندگی یک قدّیس اورتودوکس شکلدهندهٔ ساختار پیرنگ است: میلاد مایاکوفسکی ـ زندگی مایاکوفسکی ـ مصیبت مایاکوفسکی ـ عروج مایاکوفسکی ـ مایاکوفسکی در آسمان ـ رجعت مایاکوفسکی ـ مایوکوفسکی به ازل. متن پر است از نقل‌قولهایی از کتاب مقدّس و متنهای مربوط به آداب نماز که معمولاً آزادانه تغییریافته‌اند. پیش‌درآمد و مؤخّره‌ای که با وضوح بیشتری وابسته به آداب نماز است (البتّه به‌صورت هجو) به‌صورت ذکر منثور مذهبی ترکیب می‌شود. بخش زندگینامه‌ای شعر میان شعر آزاد مقفّا که به شعر گفتاری فولکلور روس نزدیک است و قطعات یامبیک با وزنی مقطّع و محرّک نوسان دارد. قسمتهای هجوآمیز و بلهوسانه به‌تمامی در شکل اوّلی است و قطعات تغزّلی تقریباً همه در شکل دوّمی است. شعر انسان از نظر خوش‌آهنگیِ صدا سازمان‌یافته‌ترین و هماهنگ‌ترین شعر بلند مایاکوفسکی است که مقدار زیادی قافیهٔ درونی، الگوهای پیچیده و گستردهٔ تجانس آوایی، جناس مصوّت، تغییر مایهٔ موسیقایی، و سمبولیسم آوایی را به‌نمایش می‌گذارد.

مضمون اصلی انسان تشویش متافیزیکی شاعر است که، همچون مسیح، شهید، خودنما، یا لوده نمایان می‌شود، با از خودبیگانگی دردناکش در دنیایی پوچ و دشمن‌خو، دنیایی که در آن یا خود را زندانی می‌یابد («کرهٔ زمین // به پاهایش پیچیده، بسته// به دنباله‌ای بیمعنا // برای همیشه») یا «او» که «سلطان همه،// حریف سرسخت من،» است تعقیبش می‌کند. هویّت «او» مشخّص نمی‌شود، امّا همین «او» بود که فیدیاس[۷۳] فقید را مأمور کرد // تا برایش زنانی چاق و چلّه از مرمر// بسازد،» این «او» بود که «آشپز تردستش،// خدا،// از خاک رس برایش گوشت قرقاول آفرید،» و این «او»ست که «لژیونها گالیله» دارد که «از درون تلسکوپها با گامهای کوتاه دور و بر ستارگان می‌شتابند» تا برایش «گرانبهاترین مادگان» را پیدا کنند. منتقدان شوروی «او» را با «سرمایه‌داری» یکی دانسته‌اند. امّا مناسبتر این است که «او» جنبهٔ دیگری از انسان باشد که اصرار می‌ورزد زندگی زندگی روزمرّه است. این زندگی روزمرّه بود که مایاکوفسکی بیش از هرچیز از آن نفرت داشت، ناامید بود، و می‌ترسید.

«عروج مایاکوفسکی» با موتیف خودکشی برجسته می‌شود: یک گلوله، یک تیغ، زهر در پیشخوان داروخانه. مایاکوفسکی در پایان بر قوانین فیزیک چیره می‌شود، خود را دور پیشخوان داروخانه به پرواز درمی‌آورد، و از توی سقف به آسمان می‌رود. «رجعت مایاکوفسکی» به زمین در حالی است که زمین به‌واسطهٔ کثرت وجود تونلها، بزرگراهها، و هواپیماها تغییریافته است، امّا هنوز هم «او» اداره‌اش می‌کند. در بخش آخر، «مایاکوفسکی به ازل»، شاعر به آپارتمان قدیمی‌اش در خیابان ژوکوفسکی[۷۴] بازمی‌گردد تا باخبر شود که خیابان «هزاران سال خیابان مایاکوفسکی بوده است:// او خود را همین‌جا بر درگاه محبوبش با گلوله کشت.» از پلّه‌ها بالامی‌رود تا به محبوبش بپیوندد و حسابش را هم سرانجام با «او» تسویه کند. امّا در جایی که باید اتاق خوابش باشد، نیکالایف[۷۵] نامی را که مهندس غیرنظامی است می‌یابد با همسرش، «بیگانه‌ای // لخت لخت،//گوشه‌های دهانش منقبض.» آنگاه شعر به پایانی قدرتمند می‌رسد با دو چهارپارهٔ یامبیک:

همه هلاک می‌شوند.
همه هیچ می‌شوند.
و او
که سرچشمهٔ زندگی است

خاموش خواهد کرد آخرین شعاعِ
آخرین خورشیدها را فراز سیارگان ریخته در تاریکی.
و تنها
رنج من
شدیدتر است، همچنانکه می‌مانم،
غوطه‌ور در آتش،
بر هیمهٔ همیشه‌سوزانِ
عشقی باورنکردنی.

مایاکوفسکی و انقلاب (۱۹۱۷ ـ ۱۹۲۲)

در چندسال اوّل انقلابْ هنرمندان پیشتازی چون کوبیستها، سوپرماتیستها، کنستراکتیویستها، و دیگران، که مجموعاً فوتوریست خوانده می‌شدند، امیدوار بودند نظام شوروی از آنان در مقام متّحدان خود استقبال کند. شاعران و موسیقیدانان به کارخانه‌ها رفتند تا آثارشان را به مخاطبان کارگر ارائه دهند. نقّاشان نقّاشیهاشان را در خیابانها و میدانها به‌نمایش گذاشتند و پوسترهای تبلیغاتی کشیدند. نمایشهای توده‌ای با مشارکت تماشاگران به‌صحنه آمد. مایاکوفسکی در قسمت اعظم این فعّالیّتها دست داشت. کوبو-فوتوریستهای مسکو، یعنی بورلیوک، کامینسکی، و مایاکوفسکی، دوباره به کار گروهی پرداختند. در فاصلهٔ پاییز ۱۹۱۷ تا بهار ۱۹۱۸ شعرخوانیهای مکرّری در کافهٔ شاعران خود برگزار کردند. نخستین (و تنها) شمارهٔ **گازیتا فوتوریستوف** در تاریخ ۱۵ مارس ۱۹۱۸ حاوی بیانیّه‌ها، اشعار، و مقالاتی بود که همبستگی فوتوریستها را با طبقهٔ کارگر اظهار می‌داشت؛ اعلام می‌کرد که بدون انقلابی فرهنگی که هنر کهنه را بروبد و هنر نو (فوتوریسم) را جایگزینش سازد نمی‌توان به انقلاب اجتماعی اندیشید.

در زمستان ۱۹۱۸ اوسیپ بریک انجمنی ادبی برپاکرد به‌نام «ایسکوستوو مالودیخ»[۷۶] (IMO، هنر جوان) که کوبو-فوتوریستها، یعنی مایاکوفسکی، بورلیوک، کامینسکی، خلیبنیکوف، کروچونیخ، و نیز پاسترناک و نیکالای **آسییف** از گروه «تسنتریفوگا»، و منتقدان و نظریّه‌پردازان فرمالیست، باریس ایخنبائوم*، اشکلوفسکی و رامان **یاکوبسون**، از جملهٔ اعضایش بودند. در تابستان ۱۹۱۸ از کلّ گروه IMO دعوت شد که به ادارهٔ هنرهای زیبای کمیساریای خلق برای آموزش عمومی، که ریاستش با لوناچارسکی*، بود بپیوندند. اکنون مایاکوفسکی می‌توانست آثارش را در **ایسکوستو کومونی**، که ارگان ادارهٔ هنرهای زیبا بود، منتشر کند. نویسندگانی چون بریک و اشکلوفسکی و هنرمندانی مانند کاندینسکی، شاگال، ایوان پوگنی[۷۷]، و مالیویچ، از دیگر گردانندگان آن بودند. امّا در مه ۱۹۱۹ شاخهٔ انتشاراتی کمیساریای آموزش عمومی به خانهٔ انتشارات دولتی منتقل شد و از آن‌پس مایاکوفسکی باید با آن اداره سر و کلّه می‌زد که اگر نگوییم حالتی خصمانه داشت، دست‌کم چندان مشتاق حمایت از فوتوریسم نبود. قطعنامهٔ حزب کمونیست دربارهٔ جنبش فرهنگ پرولتاریا، در اوّل دسامبر ۱۹۲۰، آنچه را که حتّی پیش از آن هم واضح بود تأیید و تصدیق می‌کرد؛ یعنی مقامات شوروی به‌هیچ‌وجه درپی حمایت از فوتوریسم نبودند، بلکه، برعکس، آن را زیان‌آور نیز می‌دانستند.

دلیل اصلی این امر محافظه‌کاری لنین و دیگر رهبران حزب در مسائل مربوط به هنر و ادبیّات بود و دلیل دیگرش این بود که سبک فرامدرن گروه آوانگارد هیچ واکنش شوق‌آمیزی در توده‌های کارگری به‌وجود نمی‌آورد. گروه آوانگارد طرفدار اعتلای خلّاقیّت در یک محیط اساساً نو، با اهدافی عملاً طرّاحی شده، بود (کنستراکتیویسم) و شاعرانش نیز با زبان به روشی مشابه رفتار می‌کردند؛ حال آنکه عامّهٔ مردم شوروی شکلهای سنّتی را در هنر و ادبیّات ترجیح می‌دادند. دلیل سوّم این بود که مایاکوفسکی و دوستانش هرگز نمی‌توانستند برچسب «منحط بورژوا» را از خود دور کنند و هیچگاه هم کاملاً مورد اعتماد اعضای فعّال انقلاب نبودند، اگرچه در واقع ایدئولوژی مایاکوفسکی بی‌عیب و نقص بود. نه مبلّغ خستگی‌ناپذیر دیگری مثل او برای انقلاب وجود داشت و نه او حتّی از معمولی‌ترین و جزئی‌ترین کارهایی که یک نویسندهٔ اجیر انجام می‌دهد رویگردان بود. در کاریکاتورها و قافیه‌پردازیهایش غرب سرمایه‌دار به‌صورت یک بورژوای زشت با شکمی گنده و سیگاری بزرگ معرّفی می‌شد. دشمنان داخلی نظام شوروی، مانند «گارد سفید»، منشویکها، کشیشان، کولاکها، و «سفته‌بازان»، همچون هیولاهای مهیب و کاملاً عاری از منظر انسانی طرح می‌شدند. در وجه مثبت قضایا مایاکوفسکی همبستگی شاعر را با کارگر اعلام می‌داشت؛ مثلاً در شعر «شاعر-کارگر»[۷۸] (۱۹۱۸) می‌نویسد: «چه کسی می‌تواند// ما را متّهم به بیکاری کند؟// ما با سوهان زبان مغز را می‌ساییم.// چه کسی برتر است: شاعر یا متخصّص فنّی // چه کسی//مردم را به رفاه مادّی راهبر است؟//هر دو.// قلبها تفاوتی با ماشینها ندارند. // جان چیزی جز یک ماشینِ به‌مهارت‌ساخته نیست. // ما برابریم.»

این گونه رویکرد عملی به شعر با جنبهٔ فرمالیستی و کنستراکتیویستیِ زیبایی‌شناسیِ فوتوریستی کاملاً سازگار بود. امّا رگهٔ آرمانی و جهانی شعر مایاکوفسکی در شعر انقلابی‌اش نیز آشکار بود. او خود را مشعلدار «انقلابی متفاوت،// انقلاب سوم// روح،» می‌پنداشت («انترناسیونال چهارم»[۷۹]، ۱۹۲۲). مانند شاعران جنبش فرهنگ پرولتاریایی، انقلاب را حادثه‌ای جهانی می‌دانست

و آن را به‌همین عنوان در نمایشنامهٔ **میستری‌ـبوف**، حماسهٔ انقلابی ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰ و بسیاری دیگر از شعرهایش تصویر می‌کرد.

دامنهٔ شعر مایاکوفسکی از هنگامی که شاعر انقلاب شد گسترش یافت. دسته‌ای از شعرهایش مانند «فرمان به ارتش هنر»[۸۰] (۱۹۱۸) یا «انترناسیونال سوّم»[۸۱] (۱۹۲۰) که قطعات منظومی بود دربارهٔ نقش شاعر در انقلاب در واقع یک «بوطیقای هنر» کمونیستی بود. نخستین مارشهای انقلابی او نیز در همین سالها تولید شد: «مارش ما»[۸۲] (۱۹۱۸) و «مارش چپ»[۸۳] (۱۹۱۸). نبرد مایاکوفسکی با ابتذال فرهنگی تازهٔ شوروی از همان اوایل کار با ژانر هجو آغاز شد. شعر «دربارهٔ آشغال»[۸۴] (۱۹۲۰) نمونهٔ مناسبی از آن است. برگشتهایی نیز به روال فوتوریستی پیش از انقلاب در کار او دیده می‌شد. «حادثهٔ خارق‌العاده‌ای که برای ولادیمیر مایاکوفسکی در تعطیلات تابستان اتّفاق افتاد»[۸۵] (۱۹۲۰) تصنیفی بود به‌شکل چهارپارهٔ یامبیک که وصفی است از اینکه چگونه خورشید در یک روز تابستان به‌دیدار ولادیمیر مایاکوفسکی می‌آید، دوتایی باهم گپ می‌زنند، و درمی‌یابند که باهم اشتراک بسیار دارند. پیمان می‌بندند که هریک، بَه‌شیوهٔ خود، روشنی را در آشغال خاکستری این دنیا بریزند تا «دیوار سایه‌ها،// زندان شبها»، فروریزد.

امّا حجم وسیعی از اشعار مایاکوفسکی در آن‌سالها تبلیغات محض بود؛ بویژه صدها کاریکاتور و شعرهای معرکه‌گیرانه که در ویترینهای تبلیغاتی «ادارهٔ تلگراف شوروی» (ROSTA) از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۲ منتشر شد. بعضی از آنها بامزّه و حتّی ادیبانه بود. «نارنجک‌اندازانِ»[۸۶] هاینریش هاینه سه ژنرال ازپادرآمدهٔ سفید روس می‌شدند. «ککِ»[۸۷] گوته تصنیفی می‌شد دربارهٔ جورج، پادشاه انگلستان، و کک تربیت‌شده‌اش، دنیکین[۸۸]، ژنرال سفید روس می‌شد. مارشال پیلسودسکیِ[۸۹] لهستانی «بازرگان شیک و پیک» قصیدهٔ قرن نوزدهم ساختهٔ ایوان نیکیتین* می‌شد و از این قبیل چیزها.

حماسهٔ انقلابی ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰ آمیزهٔ اوتوپیا، هجو، و گروتسک است و، مانند حماسه‌های منظوم پیشین، واگیره‌هایی از کتاب مقدّس، متون مربوط به آداب نماز اورتودوکس، و ادبیات جهانی دربردارد. از این گذشته دوباره مضامین آشنای جهانی و کنستراکتیویستی را مطرح می‌کند و مبارزهٔ طبقاتی و انقلاب جهانی را به آنها می‌افزاید. طرح شعرْ یک حارمَجِدّون[۹۰] اساطیری را نشان می‌دهد که در آن ایوانِ غول، نماد ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰ روس گرسنگی‌کشیده، یخزده، و ناچار، با وودرو ویلسون[۹۱]ی که او نیز اساطیری است و حاکم قدرتمند شیکاگو و دنیای سرمایه‌داری است، مواجه می‌شود عزیمت ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰ با ریتم انقلابی برانگیزنده‌ای برجسته می‌شود که تأثیرش کلّاً بر وزن و تغییر مایهٔ آواها مبتنی است: چنانکه صورتهای فعل 'bit (زدن) و اسم baraban (طبل) با واژه‌های دیگری که دارای آواهای یکسانند، مانند bar (میله) و bar (برده)، ترکیب می‌شوند تا تأثیر امواج وقفه‌ناپذیر انسانی را پدیدآورند.

شیکاگو جای شکوه و جلال باورنکردنی و ثروت و معجزات تکنولوژیک است. نام شیکاگو مدام با واژه‌های مختلفی که دارای صدای «ش» است همصدا می‌شود. ویلسون‌نامی که خیلی چاق و چلّه است بر آن حکومت می‌کند و «لباسهایش به اندازه‌ای ظریف و لطیف است //که انگار اصلاً لباس نیست،// پوششی است از لطافت شاعرانه؛// زیرشلواریهایش // زیرشلواری نیست، بلکه غزل است، // چندمتری از غزلیّات نوع آنیگین[۹۲].» همچنانکه ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰ به‌سوی شیکاگو رژه می‌روند و از اقیانوس اطلس می‌گذرند، تمام انسانها، دنیای حیوانات، اشیاءِ بیجان، و سرانجام کلّ عالم از آنها جانبداری می‌کنند. اسبانِ مسابقه به ویلسون می‌پیوندند، اسبانِ گاری به ایوان ـ به‌همین‌گونه لیموزینها و کامیونها، شاعران منحط و فوتوریستها، و حتّی اجرام آسمانی.

به‌صف درمی‌آیند با یقه‌های پوست سگ آبی،
صورتهای فلکی ژنرالها؛
به‌صف درمی‌آیند با روپوشهای کارگری،
میلیونها ستارهٔ راه شیری!

هنگامی که نبرد درمی‌گیرد و کامیونها همسران میلیاردرها را تعقیب می‌کنند، پایه‌های میزها مثل نیزه در تن سرمایه‌داران فرو می‌رود و راکفلر را یقهٔ پیراهن خودش خفه می‌کند. ویلسون ویرانی اقتصادی، قحطی، شپشها، و بیماریهای واگیردار را به‌نبرد می‌فرستد و هنگامی که اداره‌های مربوط شوروی آنها را هم دفع می‌کنند آخرین ارتش خود را پیش می‌فرستد: «ارتش زهراگینِ عقاید را://دموکراتیسم،/ اومانیسم،// و تمامِ // ایسمهای دیگر را.» فیلسوفان، استادان، کشیشان، و نویسندگان همه به‌سهم خود می‌کوشند ایوان را متوقّف کنند، امّا شکست می‌خورند. آثار کلاسیکِ ادبیّات بیهوده به «مجموعه‌هاشان،» که ماکسیم **گورکی** حامی آنهاست، پناه می‌برند. فوتوریستها فرهنگ گذشته را تارومار می‌کنند، و «تکّه‌پاره‌هایش را مثل کاغذرنگی به‌باد می‌دهند.»

آنگاه ناگهان ویلسون به خاکستر تبدیل می‌شود. «اسکادرانِ گذشته به تهِ دریا فرومی‌رود.» مؤخّرهٔ شعر جشنوارهٔ صلحی اوتوپیایی را در دیدار با مرّیخیها، تبدیل وادی صحرا به باغ عدن، و جشن انسانها، جانوران، و اشیاءِ گذشته را به‌نمایش می‌گذارد که

«به‌رغم همه‌چیز کارشان را انجام دادند و به‌رغم همه‌چیز آثاری برجای نهادند.»

تخیّل ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰ تخیّل مناسب یک نقّاشی متحرّک (کارتون) است. تمهید عمدهٔ آن استعارهٔ تحقّق‌یافته است که با هجو آمیخته شده است و به این معناست که رابطهٔ میان دالّ و مدلول بدلخواه تغییرمی‌یابد. این اثر موفّق شده است بوطیقای فوتوریستی، شور و شوق انقلابی، و سبک پرطمطراق مایاکوفسکی را باهم ترکیب کند. در نتیجه شعری شده است که اگرچه ازلحاظ تأثیر تبلیغاتی قابل تردید است (توجّه شود به واکنش منفی لنین که پیش از این یاد شد)، دارای طراوت و قدرت مسلّم شعری است.

شاعر شوروی (۱۹۲۳ ـ ۱۹۳۰)

شعر دربارهٔ آن (۱۹۲۳) از همان ژانر **ابر شلواریوش** و **فلوت مهره‌های پشت** است. مانند این دو شعر، و قطعهٔ کوتاهتر «دوست می‌دارم»[۹۳] (۱۹۲۲)، این شعر به فراز و نشیبها (و بیشتر نشیبهای) ماجرای عاشقانهٔ شاعر با لیلیا بریک می‌پردازد که در فانوس خیالِ حالتهای گوناگون، از تأثّرات والا تا گروتسک پرغوغا، بازتاب می‌یابد. این شعر، مانند شعرهای دورهٔ نخست، شخصیّت حقیقی و ادبی شاعر را باهم ترکیب می‌کند و سرشار است از نقیضه و تلمیح ادبی. عنوان بخش اوّل آن، «قصیدهٔ زندان مطالعه»[۹۴]، به «دورهٔ زندان» مایاکوفسکی اشاره می‌کند که پس از اینکه لیلیا او را از حضور خود رانده بود خود را در آپارتمانش واقع در بازارچهٔ لیوبیانسکی[۹۵] محبوس کرده بود. هنگامی که مایاکوفسکی از پلّه‌های منزل او بالامی‌رود، احساسی دارد «درست مانند/ راسکولنیکوف / پس از جنایت،//وقتی بازمی‌گردد تا زنگ در را بزند.» مضمون خودکشی در پیوند با اشاراتی به آخرین دوئل **لیرمونتوف** که به کشته شدنش انجامید جلوه‌گر می‌شود.

نظم‌پردازیِ مایاکوفسکی به‌طرز درخشانی با احساس و هیجان لحظات شعر همگام است، مثل زمانی که ضرباهنگ مهیّج و یک‌گامیِ جشن مستانهٔ کریسمس با جریان یامبهای فوران تغزّلی ناامیدی شاعر قطع می‌شود. این شعر به‌رغم بلندی‌اش (۱۸۰۰ مصراع) به‌وضوح تغزّلی است. آهنگ سیّال یامبها، آناپستها، و آمفیبراکها بر ریتم مسلّط است. ماجرای عاشقانهٔ عجین در آن، شعر مشهور تروکائیک پنج وتدی لیرمونتوف، یعنی «تنها در جادّه قدم می‌زنم»[۹۶] (۱۸۴۱)، را به‌یاد می‌آورد.

«آن» عنوانِ شعر البتّه عشق است. پیش‌درآمدی که آزمونها و محنتهای عشق را بیان می‌کند و نیمی آزاردهنده و نیمی پرشور است مایاکوفسکی را از طریق سفرهای خیالی و دگردیسیهای سوررئالیستی به «آخرین مرگ»اش می‌رساند، یعنی به هنگامی که با گلوله تکّه‌تکّه می‌شود و تنها تکّه‌ای سرخ از او باقی‌می‌ماند، پروازکنان فراز کرملین، و «زن-خرس کبیر (دبّ اکبر) به مطربی می‌پردازد تا خود را ملکهٔ شاعران کند» ـ این اشاره‌ای است جناس‌بازانه به یکی از دگردیسیهای پیشین که شاعر را غوطه‌ور در رودخانهٔ نوا[۹۷]، مانند خرسی بر تخته‌یخی شناور، نشان می‌دهد. مؤخّره درخواستی است از شیمیدان سال ۳۰۰۰ میلادی تا شاعر را احیا کند، که مطمئن است «قرن سی‌ام/ گنه‌های فرومایهٔ دل‌آزار // را پشت‌سر خواهد گذاشت/ تا فقدان عشق امروز را // با پُرستارگی شبهای بیشمار بیاراید.» نتیجهٔ اخلاقی شعر، که چنانکه شاید و باید مورد توجّه منتقدان شوروی بوده است، این است که در جامعهٔ آینده «عشقْ خدمتکار ازدواج، شهوت، و نان // دیگر نخواهد بود، بلکه به‌جایِ آن //با نخستین نعرهٔ:/ رفیق!// تمام زمین / رو به سوی صدا خواهد کرد.»

زیبایی‌شناسی لِف، که مایاکوفسکی به‌طرزی ناگسستنی بدان مقیّد بود، صرف‌نظر از برخی عدولها، چون مورد شعرِ دربارهٔ آن، خردگرا، فرمالیستی، و فایده‌گرا بود. آرمانهایش عبارت از دقّت، شدّت، و هدفمندی بود. شعر را نیز به‌سمتی می‌برد که ابزاری شود در خدمت فراهم‌کردن زندگی بهتر، یعنی خردمندانه‌تر، و مایاکوفسکی بارها این نظر را، از جمله در شعر «راهی خانه»[۹۸] (۱۹۲۵)، بیان داشت:

خود را یک
کارخانهٔ شوروی
می‌دانم،
سرگرم ساختن خوشبختی.
نمی‌خواهم
چیده شوم،
مانند گلی در چمنی،
برای آسایش بعد از کار.
می‌خواهم
کمیسیون برنامهٔ دولتی
عرق بریزد در جرّ و بحث
بر سرِ تکلیفِ هرسالهٔ
من.

از این گذشته زیبایی‌شناسی لِف می‌خواست عنصر شخصی، زندگی درونی، و روانشناسی از هنر جدا شود. می‌خواست هنرْ عملی و کارکردی باشد. اینها به‌هیچ‌وجه نظر رسمی نبود، نظر تمام نظریّه‌پردازان جناح چپ هم نبود. مثلاً گورکی و لوناچارسکی احساس می‌کردند که «رمانتیسم انقلابی» به‌طور کلّی چیز مطلوبی است. مایاکوفسکی در انتقادی تلخ، مفصّل، و منظوم به گورکی و

عقایدش شدیداً حمله کرد: «نامه از ولادیمیر ولادیمیرووویچ مایاکوفسکیِ نویسنده به آلکسیی ماکسیموویچ گورکیِ نویسنده»[۹۹] (۱۹۲۷). نظریه‌پردازان RAPP و پروال طرفدار رئالیسم روانشناختی بودند و در واقع به مایاکوفسکی انگ «شِرّ و وِرّنویس» می‌زدند. این عقیده را هم که شعر مایاکوفسکی در دهۀ ۱۹۲۰ بازگشتی به شعر تعلیمی و تمثیلی کلاسیسیسم و اصل «تعلیم با سرگرمی» بود بعدها آندریی **سینیافسکی** در مقالۀ خود، «دربارۀ رئالیسم سوسیالیستی»[۱۰۰] (۱۹۵۹)، مطرح کرد.

مایاکوفسکی ادبیّات عینی را مسخره می‌کرد و درباب تعهّد ایدئولوژیک خویش به‌خود می‌بالید. او همچنین می‌خواست شعرش موضوع روز باشد. با اینهمه، با آنکه آماده بود «سفارشی» (که «کار سفارشی» خوانده می‌شد) بنویسد، می‌خواست تا آنجا که به شکل شعرش مربوط می‌شد دستش باز باشد. در مقالۀ «شعر چگونه ساخته می‌شود»[۱۰۱] (۱۹۲۶) که حاوی گزارش درخشانی است دربارۀ اینکه شعرِ «به سرگیی یسینین»[۱۰۲] چگونه ساخته شد اذعان می‌کند که «سفارش اجتماعی» باید جانشین پرسونای خصوصی شاعر شود، امّا او همچنین توجیه و دفاعیّه‌ای نیز می‌پردازد برای مهارت حرفه‌ای در شعر که به‌زعم او «تولیدیِ دشوار، بسیار بغرنج، امّا تولید» است.

مجموعه اشعار فایده‌گرای مایاکوفسکی عظیم بود. قطعات تعلیمی او هر جنبۀ قابل تصوّری از زندگی شوروی را دربرمی‌گرفت. او علیه غیبت از کار، تعطیلات کلیسایی، مستی، سوگند، یهودستیزی، سربه‌هوا ردشدن از خیابان، و بسیاری چیزهای دیگر می‌نوشت. دربارۀ انتصاب خویشاوندان به سمتهای مهمّ، فساد و رشوه‌خواری، لاتبازی، فاحشگی، و شرارتهای مختلف دیگر اخطار می‌کرد. زنان خانه‌دار را به دست‌کشیدن از آشپزخانه و انتخاب کافه‌تریاهای کارخانه تشویق می‌کرد، دهقانان را به کاشتن چغندر، هویج، و شلغمِ بیشتر فرامی‌خواند، و هر شهروندی را به گشودن یک حساب پس‌انداز ترغیب می‌کرد. خط‌مشی حزب را در امور خارجی صمیمانه بازتاب می‌داد. او یک عضو فعّال و خستگی‌ناپذیر تبلیغات ضدّمذهبی و سردستۀ مشوّقان پرشور و شوق برنامۀ پنجسالۀ استالین بود. قطعاتی برای کودکان نوشت که همه مخصوصاً آموزشی بود. همچنین مقدار زیادی شعر و هنر صرفاً تجاری تولید کرد با پیامهایی مربوط به خدمات عمومی و موضوعهایی نظیر بحران سوخت، پرداخت فوری مالیات، بهداشت، ضبط اموال کلیسا، لاتاری و اوراق قرضۀ حکومتی، و مانند آن. نیازی به گفتن نیست که هرگاه شعرهایی تهنیت‌آمیز برای برگزاری کنگره‌های حزبی، روز هوانوردی، جشنوارۀ جوانان، و غیره مورد نیاز بود مایاکوفسکی حاضر و آماده بود ــ و تقریباً به‌همان روشی که شاعرانِ درباری زادروزها، روز ازدواج، و آغاز سال نو را تجلیل می‌کردند.

مایاکوفسکی علاوه بر تودۀ عظیمی از شعرهای مربوط به مناسبتها چند اثر حماسی بزرگ تبلیغی نیز تولید کرد، از جمله **ولادیمیر ایلیچ لنین**[۱۰۳] (۱۹۲۴) و **بسیار خوب! یک شعر اکتبر**[۱۰۴] (۱۹۲۷) که آنها را به‌طور رسمی مهمّترین آثار او پنداشته‌اند. هردو اثر به ژانر حماسۀ تاریخی- تعلیمی نزول می‌کنند. البتّه با دقّت، و گاه با درخشندگی، به‌نظم درآمده‌اند (مایاکوفسکی برای «مارکس»، «عامّه‌گرایی»، «سرمایه‌دار»، و حتّی «ارزش اضافی» قافیه‌هایی پیدا می‌کند)، سمبولیسم آوایی در آنها با تشخیص صحیح به کار رفته است، و استعاره‌های بعید ابتکاری بسیار دربردارند. روال آنها، که به‌اندازۀ روال حماسه‌های منظوم پیشین متغیّر است، از مدیحۀ تشریفاتی تا بیروح و سنگین، از سرود و دعا تا تعلیم و گزارش، و از نقیضۀ ادبی تا هجو ساده و عامیانه و حکایات خنده‌دار ادامه دارد. رویهمرفته سطح روشنفکرانه‌ای که در مخاطب شعر مسلّم فرض شده است همان سطح گروهی از کادرهای حزبی است که دورۀ آموزش مارکسیسم- لنینیسم را می‌گذرانند. هیچ‌یک از این‌دو اثر توفیق آنی به‌دست نیاورد. در شعر **ولادیمیر ایلیچ لنین** عباراتی هست مانند «می‌خواهم / آن را دوباره بتابانم،// آن شریفترین واژه‌ها را،/ حزب را،» که حتّی کمونیستهای سینه‌چاک نیز آنها را سطحی، ساختگی، و ریاکارانه دانستند. بعدها بود که منتقدان شوروی شروع به صدور این حکم کردند که وجه مشخّصۀ این شعر «قدرت شگفت‌آوری از تعمیم اجتماعی- تاریخی و هماهنگی فلسفی» است. هردو شعر، به‌رغم درخشندگیهایی اندک، آثاری «مرده‌زاد» بودند و بعدها به خاطر فضیلتهای سیاسی‌شان به سطح آثار کلاسیک ارتقا یافتند.

بسیاری از گیراترین شعرها ــ و نیز آثار منثور- مایاکوفسکی محصول سفرهای مکرّر به خارج بود. او از پاریس، امریکا، و غرب به‌طورکلّی، لذّت می‌برد، با وجود این اصولاً در پی یافتن مکانی برای تبلیغ کمونیستی خویش بود. زیباییهای فرهنگ غربی برای او جذّابیّتی نداشت. «ابیاتی دربارۀ زیبائیهای معماری»[۱۰۵] (۱۹۲۸) تصنیفی است دربارۀ ساختمانی در پاریس که فروریخت و سی کارگر راکشت. در شعری با عنوان «نوتردام»[۱۰۶] (۱۹۲۵) مایاکوفسکی به آن چیزی می‌اندیشد که برای کلیسای جامع اتّفاق خواهد افتاد، در هنگامی که «کارگران در میدان بر حکومت طغیان کرده‌اند.» کلیسای نوتردام از نظر او برای باشگاه کارگران تاریک است، امّا می‌تواند به‌درد یک سینما بخورد ــ امّا قطعاً باید سردرِ بزرگی برای تابلوهای نئون درست کرد. در شعر «سیاه و سفید»[۱۰۷] (عنوان اصلی به انگلیسی است، ۱۹۲۵) زیبایی طبیعت گرمسیری در کوبا صرفاً

پس‌زمینه‌ای است برای روش تبلیغاتی آشنا: سرمایه‌داران سفیدپوستِ آزمند، جانورخوی، و هرزهٔ استعمارگر و متجاوز به حقوق مردم زحمتکش امّا عامّیِ رنگین‌پوست که آماده‌اند کمینترن رهبری‌شان کند «برای تبدیلِ / کینهٔ نژادی / به کینهٔ طبقاتی» («شهادت می‌دهم»[108]، ۱۹۲۶).

مجموعهٔ **شعرهایی دربارهٔ آمریکا**[109] (۱۹۲۵ـ۱۹۲۶) شامل حدود بیست شعر است. بیشترشان از صد مصراع هم بیشترند و شبیه لحن خصمانهٔ ایدئولوژیک شعرهای دیگر آن‌دوره هستند، امّا گیرا و برانگیزنده‌اند. اشعار مایاکوفسکی دربارهٔ مکانهای خاصّ شهرهای امریکا ـ «برادوی»[110] (۱۹۲۵)، «پل بروکلین»[111] (۱۹۲۵)، و «خانم جوان و ساختمان وول‌ورث»[112] (۱۹۲۵) ـ استادانه است. او امریکا را جدّاً دوست داشت و می‌ستود. در شرح مختصر شیکاگو به‌نثر شعری از کارل سندبرگ را به‌تفصیل نقل می‌کند و با اشتیاق به‌شرح‌وبسط دربارهٔ قدرت صنعتی شهر می‌پردازد. اگرچه انگلیسی نمی‌دانست، واژه‌های انگلیسی بسیاری را در اشعار مربوط به امریکا به‌کار برد و برای Coolidge، chewing gum، money، dollar، subway، elevator، Maxwell House Coffee، avenue، street، business، و حتّی good to the last drop قافیه‌هایی پیدا کرد. امّا هرگز از تحقیر این روش زندگی که آن‌همه بر او تأثیر گذاشته بود غافل نماند. و بر هرچه از نظر او در حکم ابتذال فرهنگی امریکایی، بیعدالتی اجتماعی، و ریاکاری بود می‌تاخت.

بهترین شعرهای مربوط به چرخهٔ امریکایش بار دیگر همان مضامین اشعار فوتوریستی‌اش است. در شعر «پل بروکلین» شاعر از دیدگاه یک باستانشناس آینده می‌گوید که این معجزهٔ تکنولوژی در نظرش چیزی بیش از وعدهٔ آمدن چیزهای بزرگتر نیست. از این گذشته، در پل بروکلین چیزی را بازمی‌شناسد که همجنس هنر خود اوست:

رؤیاهای خودم
در آن برآمد، جان گرفت ـ
مبارزه
برای ساختن
به‌جای سبک،
محاسبهٔ جدّیِ
پیچ و
پولاد.

«اردوی نیت گدایگه»[113] (۱۹۲۵) شعری است که وزن شش‌وتدیِ تروکائیکش شاید وسوسه‌انگیزترین ترکیب‌بندی وزنی مایاکوفسکی را پدید می‌آورد. این شعر از کمونیستهای جوان نیویورک در اردوی تابستانی‌شان در هادسن[114] سخن می‌گوید که «ترانه‌شان / هادسن را/ در رودخانهٔ مسکو روان می‌کند.» با وجود این، موضوع اصلی شعر رؤیای فوتوریستی برای مهار جریان زمان است.

جداکردن اشعاری که غربیها بنا به دیدگاهشان مایلند آنها را «شعر واقعی» مایاکوفسکی به‌شمار آورند از اشعار تبلیغاتی او دشوار است. با اینهمه، منتقدان غربی برخی از شعرهای دههٔ ۱۹۲۰ را که به «موضعِ / شاعر/ در نیروی کار» («گفتگو با مأمور وصول مالیات دربارهٔ شعر»[115]، ۱۹۲۶) می‌پردازد به‌طورکلّی از بهترین آثار او به‌حساب می‌آورند. شعر «سرگیی یسینین» که پاسخی است به یادداشت خودکشی **یسینین** با این مصراعها پایان می‌یابد: «در این زندگی، مردن چیز تازه‌ای نیست،/ امّا زیستن نیز تازه‌تر نیست.» شعر به‌تلخی از ناچیزی و ابتذال تشکیلات ادبی شکوه می‌کند و این اظهار عقیده راکه علّت خودکشی یسینین «پیوند» ضعیف او با طبقهٔ کارگر بوده است به‌سخره می‌گیرد. امّا در پایان نیز راهی بهتر از این برای پاسخ به ابیات یسینین ندارد:

امّا برای شادمانی
سیّارهٔ ما
چندان آماده نیست.
خوشی را باید
از چنگ روزهای آینده
بیرون کشید.
در این زندگی
مردن
دشوار نیست.
ساختن زندگی
بسیار دشوارتر است.

شعر خطاب به یک مأمور مالیات از مشکلات واقعی مالیات بردرآمد مایاکوفسکی نتیجه شده است. این شعر آش شله‌قلمکاری است سرگرم‌کننده، با نظری به شاعر، روند خلّاقیّت، و نقش اجتماعی شعر، که نیمی طنزآمیز و نیمی جدّی است. آخرین شعر بزرگ مایاکوفسکی، «در اوج صدایم: پیش‌درآمد مقدّماتی یک پوئما» (۱۹۳۰)، درواقع آخرین یادمان او و یک جمعبندی است. برای شاعری که هنوز جوان و ظاهراً در اوج دورهٔ کاری‌اش بود سنّت و سابقه‌ای در ادبیّات روس وجود داشت تا چنین شعری بنویسد. آلکساندر **پوشکین** نیز تنها در سنّ سی‌وشش سالگی، و فقط

چندماهی پیش از مرگش، به چنین کاری پرداخته بود. در مورد مایاکوفسکی باید در نظر داشت که او پیش از این در شعرهای انسان و دربارهٔ آن خود را از موضع برتر و آگاهتر نسلهای آینده بازنگریسته بود و مضمون خودکشی تقریباً از آغاز بارها در شعرش تکرار شده بود. «در اوج صدایم» از لحاظ فنّی بهترین شعر مایاکوفسکی است که تسلّط او را بر وزن و الگوهای آوایی در ماهرانه‌ترین شکل آن نشان می‌دهد. تصویرسازی آن مناسب و رساست و معانی بیانش نیرومند است. مایاکوفسکی می‌خواهد همچون صنعتگری فروتن که در خدمت انقلاب و ساختن جامعهٔ سوسیالیستی بوده است در خاطره‌ها بماند. می‌خواهد شعرش به نسلهای آینده برسد، همچنانکه «یک گذر آبی،/ ساختهٔ / بردگان روم،» آب را به اطراف می‌رساند. او به‌خاطر وفاداری‌اش به حزب به‌خود می‌بالد:

وقتی حاضر شوم
مقابل C.C.C [کمیسیون کنترل مرکزی]
در آن‌سالهای درخشان آینده،
تمام صد جلد کتاب
طرفداری از حزبم را
برخواهم آورد
به‌عنوان کارت عضویّت حزب بلشویکم.

مضمون دیگری نیز در آثار او وجود دارد که تنها در این آخرین شعر مطرح می‌شود. مایاکوفسکی غم‌انگیزانه اعلام می‌کند برای اینکه عضو فعّالی شود، که بود، «برگلوی ترانه‌های خویش / پاگذاشته» بود و از «شِرّ و وِرّ نوشتن / دربارهٔ ماجراهای عاشقانه‌ای / که سودمندتر بودند/ و دلکش‌تر/ » امتناع کرده بود. امّا هیچ‌یک از این ادّعاها به‌سود او نیست. اوّلی به چیزی اشاره می‌کند که منتقدان او همواره ادّعا کرده بودند، یعنی اینکه او خود را به یک نویسندهٔ اجیر تبدیل کرده بود؛ درحالی‌که دوّمی آشکارا ریاکارانه است، زیرا مایاکوفسکی به‌خاطر کارش بیش از هر شاعرِ روسِ نسلِ خود شهرت جهانی و پاداش مادّی به‌دست آورد. کلّ شعر با تمام درخشندگی‌اش از ستارهٔ پابه‌سن‌گذاشتهٔ اپرایی حکایت دارد که غرق در دلسوزی برای خویش است.

نمایشنامه‌ها

نخستین نمایشنامهٔ مایاکوفسکی، **ولادیمیر مایاکوفسکی: یک تراژدی**، در واقع یک مونولوگ تغزّلی بسط‌یافته است با شماری عناصر صحنه‌ایِ جاندار مانند«مردی بی‌سر،» «مردی یک‌پا و یک‌چشم،» «پیرمردی چندهزارساله باگربه‌های سیاه برّاق،» و نظایر آن. این نمایشنامه در بسیاری از اجزایش مانند نمایشنامهٔ مشابهش، **پیروزی بر خورشید** اثر کروچونیخ و خلیبنیکوف، یک بیانیهٔ فوتوریستی است، مثل همان نیز خورشید را به‌مبارزه می‌خواند، چنانکه پیرمرد باگربه‌هایش دادمی‌زنند: «ما خورشید را به لباس رفیقه‌هامان سنجاق خواهیم کرد،/ از ستارگان گل‌سینهٔ نقره‌ای می‌سازیم.» نمایشنامه زبان جهانی فرا-عقلانی را تبلیغ می‌کند: «و لبها را خواهید پرورد // برای بوسه‌های طولانی / و زبانی را /که زبان بومی تمام ملّتهاست.» تمهید عمدهٔ اثر، «استعارهٔ تحقّق‌یافته» است که اشیاء را به موضوعهای ناطق، و مجرّدات را به ملموسات، بدل می‌کند. بسیاری از اینها کم‌وبیش به جناسها و بازیهای زبانی می‌انجامد. مونولوگهای مایاکوفسکی مخلوطی از اعترافها، فوران احساسات تغزّلی، پرواز تخیّل سوررئالیستی، و زخم‌زبانِ آشکار است که همه نیز عمدتاً با تمهیداتِ بلاغیِ شفّاف پیش‌می‌رود. جلوه‌های شعر واقعی به نوعی قربانی‌کردن شاعرانهٔ خویش می‌رسد: «چگونه می‌توانستی دریابی/که چرا من / به‌آرامی،// زیر رعد و برق استهزا،// جانم را در دیسی / حمل می‌کنم / برای شام سالهای آینده؟»

ولادیمیر مایاکوفسکی: یک تراژدی از بسیاری جهات نمایشنامه‌ای غیرحرفه‌ای و جوانانه است، حال‌آنکه نمایش عمومی و تبلیغی **میستری-بوف** مایاکوفسکی را در بهترین وضع حرفه‌ای‌اش نشان می‌دهد. این نمایشنامه هنوز هم از بسیاری جهات اثری کوبو-فوتوریستی است که مقادیری سمبولیسم آوایِ برجسته و الگوهای آوایی، تصویرسازی غریب و آشفتگیِ درهم‌برهمِ سطحهایِ معناشناختی را نمایان می‌سازد. فهرست بازیگرانِ نمایشْ پیکره‌های تمثیلی، تیپهای قومی و اجتماعی، کاریکاتورهای سیاسی، قدّیسین، فرشتگان، شیاطین (البتّه همه به‌صورت هجو)، اشیاء، ماشینها، حتّی خوراکیهای شخصیّت‌یافته، و چیزهای دیگر را دربرمی‌گیرد. در نمایش هفت «زوج تمیز» (از خانوادهٔ سلطنتی، سرمایه‌داران، و مانند آنها) و هفت «زوج کثیف» (افراد پرولتاریا) کشتی بزرگی می‌سازند تا خود را از توفان بزرگ انقلاب که امواجش حتّی قطب شمال را هم فراگرفته است نجات دهند. همچنانکه کشتی حرکت می‌کند «کثیفها» «تمیزها» را به‌دریا می‌اندازند. آنان سپس سری به جهنّم می‌زنند که از جهنّم زمینِ زیر سلطهٔ سرمایه‌داری چندان بدتر نیست. بعد، از بهشت دیدن می‌کنند که مسیحی نو جای مسیح کهنه را گرفته است و فردوسِ روی زمین را وعده می‌دهد، نه فردوسِ آسمان را. در بازگشت به زمین، «کثیفها» با ویرانی اقتصادی و عوامل دیگری که نظام جوان شوروی را تهدید می‌کند می‌جنگند. در پایان نمایش، یک کارگر

فنّی «کشیف» تیرکهای آذرخش سبت (تمثیلی از برنامهٔ لنین برای برقی کردن صنعت) را تحویل می‌گیرد و مارش پیروزی «کشیفها» آنان را «تا خورشید، تا پلّکان رنگین‌کمان»، و برای فتح فضای بیرون برمی‌افرازد.

میستری-بوف از مدل نمایش اخلاقی قرون وسطا در صحنه‌های زمین، جهنّم، و بهشت پیروی می‌کند. مانند یک نمایشِ اخلاقی پند و نصیحت را با شوخی ساده و طنز گروتسک درهم‌می‌آمیزد ـ البتّه از مضامین مختلف مربوط به کتاب مقدّس صورت هجوآمیزی ارائه می‌دهد. امّا، گذشته از این، یک کمدی سیاسی به‌روال آریستوفانس است و شیوه‌های جارچی نمایش، تصنیفهای کوتاه، متلک و طعنه و ریشخند، و نمایشهای کارناوالی را هم به‌کار می‌گیرد.

مایاکوفسکی نمایشنامه‌های **ساس** و **حمّام** را برای تئاتر میرهولد نوشت. این‌دو نمایشنامه بیان مؤکّدِ اصول و چارچوبهایی بود که مایاکوفسکی و میرهولد در تولید **میستری-بوف** تنظیم کرده بودند. تصوّر اساسی آنان این بود که تئاتر نباید به هیچ‌گونه شبیه‌سازی از «زندگی واقعی» بپردازد، بلکه به‌جای آن باید ساختهای مستقلّی بیافریند که گوشه‌هایی از «زندگی واقعی» بتواند در آنها مطرح شود. نمایشنامه‌های مایاکوفسکی کاملاً مناسب تئاتر اغراق‌آمیز و گروتسک میرهولد و هنرپیشگان چابک و عروسکی او بودند. همچنین این‌دو بر سر این نکته توافق داشتند که صحنه باید «میدان پخش شعارهای سیاسی» باشد.

ساس: یک کمدی خیالی در نه تابلو دو بخش دارد. بخش اوّل روایت شورویایی **بورژوای اشراف‌منش**[116] (۱۶۷۰) مولیر است. یک پرولتر به‌نام پریسیپکین[117] تصمیم گرفته است از چیزهای زیبا در زندگی امروز خود لذّت ببرد، بی‌آنکه قصد به‌تعویق‌انداختن برداشت ثمرات انقلاب را داشته باشد. اگرچه هنوز شعارهای کمونیستی می‌پراند، دختر پرولترِ خود را از سر واکرده و متعهّد شده است که با یلزویرا داویدوونا رنسانس[118]، که در سالن زیبایی پررونق والدینش مانیکوریست است، ازدواج کند. در جشن عروسی میان میهمانانِ مست نزاعی درمی‌گیرد و خوراک‌پزیِ نفتیِ روشن واژگون می‌شود. سالن رنسانس آتش می‌گیرد. جشن عروسی به‌هم‌می‌خورد. هنگام زمستان است. محلّ آتش‌سوزی بسرعت شبیه زمین بازی اسکیت می‌شود.

بخش دوّم نمایش در پنجاه سال بعد می‌گذرد، در ۱۹۷۹. بدن منجمدشدهٔ پریسیپکین کشف شده و به مؤسّسهٔ احیای انسانی واگذار شده است. همراه با پریسیپکین و درون یقهٔ او یک ساس نیز احیا شده است. پریسیپکین که خیلی زود درمی‌یابد در دنیای جدید به‌کلّی بیگانه است گریان با ساسِ آشنا به خوش‌وبش می‌پردازد. آنهایی که با عملی‌شدن احیای پریسیپکین مخالفت کرده بودند بیش از همه نگرانند. گیتارنوازیِ دیمی و زمزمهٔ غم‌انگیز او صدها شهروند جوان را به‌بیماری منسوخ عشق مبتلا می‌کند. صدها شهروند دیگر در بیمارستانها بستری می‌شوند، چون با نوشیدن نوشابهٔ مخمّری به‌نام «آبجو» شدیداً مسموم شده‌اند ـ نوشابه‌ای که به‌خاطر پریسیپکین درست شده بود تا انتقالش را به زندگی مفید جدید میسّر کند. صدها شهروند دیگر با خوردن سموم دیگر بدنشان به‌طرز هولناکی کج و کوله شده است و یکدیگر را تنگ در آغوش گرفته‌اند: پریسیپکین به آنها آموخته است که باهم فاکس‌تروت برقصند. امّا هنگامی که کشف نوعی جانور که مدتها تصور می‌شد از بین رفته است اعلام می‌شود، اتّفاقات نگران‌کننده از یاد می‌رود: ساس دستگیر می‌شود و با شادی و پیروزی به باغ‌وحش محلّی انتقال می‌یابد. در صحنهٔ آخر پریسیپکین نیز درون قفسی در باغ‌وحش است. جذّابیّت اصلی باغ‌وحش بسته به وجود اوست. جمعیّتی گردآمده‌اند تا توضیح رئیس باغ‌وحش را در این‌باره بشنوند که قرار بوده است پریسیپکین نمونه‌ای باشد از موجود مبتذل بی‌فرهنگ، یعنی یک «انسان‌نمای هولناک و انگلی بسیار شگفت‌انگیز» که سبک زندگی‌اش به‌طرز قابل‌توجّهی شبیه سبک زندگی انگلهای دیگر، از جمله ساسهای معمولی، است. پریسیپکین در پایان به جمعیّت خطاب می‌کند: «شهروندان! برادران! رفقای من! دوستان! از کجا آمده‌اید؟ چند نفرید؟ چه زمانی از حالت انجماد درآمده‌اید؟ چرا من در قفس تِنهایم؟ برادران، رفقا، به من بپیوندید! چرا باید این‌قدر رنج بکشم؟ شهروندان!.» جمعیّت وحشتزده و مبهوتند؛ رئیس باغ‌وحش به آنان اطمینان می‌دهد که «این مخلوق دچار توهّم است.»

ساس یک نمایشنامهٔ دوپهلوست. اتّکای هریک از اجزای بسیار مناسب و درخشانش بر واقعیّت شوروی است، امّا هریک از آنها نیز به‌همان اندازه که متناسب با تفسیری منفی است تفسیر مثبت را نیز ممکن می‌سازد. ابتذالِ پوچ امّا بهداشتی ۱۹۷۹ می‌تواند راه‌چارهٔ مطلوبی برای عوامی‌گری کشیف امّا پرهیجان ۱۹۲۹ به‌حساب آید. خودبینی سادهٔ اوتوپیاهای ماشینیِ مایاکوفسکی شاید تنها راه‌حلّ ممکن برای مسائل انسانی دانسته شود. شاید هم کاملاً وارونه باشد. «ساس» صرف‌نظر از ایدئولوژی آن یک کمدی بزرگ است. گفتگوهایش پرشور، گستاخانه، و همراه با نیش تیز هجو است و هرگز سستی نمی‌گیرد. نمایش پر از شوخیهای نمایشی زیرکانه و خیالپردازیهای برانگیزنده است. ماجرای آن از آغاز تا انجام زنده و پرشور است.

حمّام: نمایشی در شش پرده، با سیرک و آتشبازی بیش از آنکه یک نمایش باشد یک نمایش عمومی است. آشکارا یک تمثیل است

(عنوان نمایش از این خبر می‌دهد که در زندگی شوروی هرچه کثیف است باید شسته شود.) پیرنگِ کلّی و مختصر آن با یک ماشین زمان تأمین می‌شود که اشخاصی را به سال ۲۰۳۰، یعنی به دورهٔ کمونیسم، می‌برد و برمی‌گرداند. ماشین زمان در دنیایی که آمادهٔ هرچه باشد آمادهٔ کمونیسم نیست، یعنی دنیای بوروکراتها و جاه‌طلبان، دنیای عوامیگری کوته‌نظرانه و شعارهای بیمعنا، به‌معنای دقیق کلمه منفجر می‌شود. در این اثر نیز مانند نمایشنامه‌های پیشین، بسیاری از ماجراها را استعاره‌های تحقّق‌یافتهٔ مختلف به‌وجود می‌آورد. مثل قطار زمان که مسافرانش را به آیندهٔ کمونیستی می‌برد. بوروکراتها، سرمایه‌دارهای خارجی، و نوکران جورواجورشان از قطار بیرون انداخته می‌شوند و تبهکار اصلی نمایش را نیز «زمان زیر می‌گیرد.»

حمّام دارای لحظات خاصّ هنری است، مثل «مارش زمان» که واقعاً برانگیزنده است، و هجو نمایش حتّی در اتّحاد شوروی امروز نیز لحن گزندهٔ خود را از دست نداده است. امّا حرکت قطار به‌سوی آینده چیز جالب‌توجّهی نشان نمی‌دهد، به‌جز اینکه پوچی پیش‌پاافتادهٔ اکنون را برجای می‌گذارد. تنها پیامی که **حمّام** ابلاغ می‌کند عبارت است از ورشکستگی روشنفکرانه و احساسی روسیّهٔ استالین.

آخرین نمایشنامهٔ مایاکوفسکی، **مسکو در آتش (۱۹۰۵): یک لالبازی احساسی قهرمانی / یک نمایش توده‌ای با آواز و کلام** براساس سفارش برای جشن بیست‌وپنجمین سالگرد انقلاب ۱۹۰۵ نوشته شد و در ۲۱ آوریل ۱۹۳۰، یک‌هفته پس از مرگ مایاکوفسکی، در سیرک مسکو با شرکت پانصد بازیگر به‌اجرا درآمد. اگر سناریوهای مایاکوفسکی را برای فیلمها به‌حساب نیاوریم، این نمایشنامه آوانگاردترین اثر نمایشی اوست. این نمایشنامه پیرنگی ندارد. در عوض یک سکانس آتش‌سوزی سریع هست که همزمان صحنه‌های جذّابی چاشنی آن می‌شود: صحنه‌هایی از انقلاب ۱۹۰۵ بی‌هیچ تظاهری به صحّت تاریخی، هجو ضدّمذهبی و ضدّتزاری، اعلامیه‌هایی که گروههای جارچی بلندبلند می‌خوانند، شعارهای برنامهٔ پنجساله و اشتراکی‌کردن کشاورزی، تیراندازیها و آتشبازیهای بسیار، لوده‌هایی که شوخیهای ضدّمذهبی و ضدّتزاری می‌پرانند، و از این‌قبیل چیزها. از یک پردهٔ بزرگ سینما نیز استفاده شد تا دشمنان جورواجور اتّحاد شوروی، مانند نخست‌وزیران انگستان و فرانسه، مکدونالد[۱۱۹] و تاردیو[۱۲۰]، مارشال پیلسودسکی، و پاپ نیز در نمایش حضور یابند و در نهایت با انفجار بمبی که اعلامیه‌هایی را همه‌جا پخش‌وپلا می‌کرد از بین بروند. مارش برانگیزندهٔ کارگرانِ پیروزمند نمایش را به‌پایان می‌برد.

جمعبندی

مایاکوفسکی همه‌فنّ‌حریف‌ترین و باذوق‌ترین نظم‌پرداز شعر روس است. شعر او دکلمه‌وار است؛ از این‌رو آن را به «روش پلّکانی» چاپ می‌کرد که پس از هر مکثْ یک پلّه پایین می‌آمد:

رفیق مأمور مالیات:
ببخشید سرزده آمدم.
متشکّرم...
زحمت نکشید...
می‌ایستم.

این طرح گرافیک غالباً یک وزن ضربی یا وزن هجایی ضربی را در خود می‌پوشانَد.

مایاکوفسکی وزن و ریتم را بیشتر درمقام تمهیدی بلاغی به‌کار می‌برد تا در حکم یک شکل ثابت و خشک شعری. او یک نقیضه‌پرداز ماهر برای وزن و ریتم شعر شاعران پیشین روس مانند پوشکین ولیرمونتوف بود. اشعار او نمایانگر هرگونه‌ای از شکل شعر روسی، از جمله شعر قراردادیِ هجایی‌ضربی از یک‌سو و شعر آزاد، یعنی مصراعهایی با شمار اتّفاقی هجاها و تکیه‌ها، از سوی دیگر است. شعر او همیشه مقفّاست، امّا بندرت از لحاظ بند و قطعه دارای ساختار است.

بسیاری از اشعار مایاکوفسکی از نوع شعر آزاد است، امّا حتّی در این موارد نیز ریتم شعر او آشکارا ریتم شعر است، نه ریتم نثر. این کار به‌کمک میزان زیاد تجانس آوایی، جناس مصوّت، و قافیهٔ درونی، همراه با تکیه‌ها و مکثهای مؤکّد که در سخن معمولی به‌کار نمی‌رود (به اصطلاح غرابت تکیه‌شناختی)، انجام می‌شود. شعرِ در ظاهر آزاد او بیشتر اوقات درواقع شعر تکیه‌ای است. شمار تکیه‌ها در مصراعهای متوالی ثابت است، درحالی‌که شمار هجاهای بی‌تکیه آزاد است. البتّه این امر روالی معمول در شعر قرن بیستم روس است. مایاکوفسکی شعرهای تروکائیک و یامبیک بسیاری نیز سرود. بیشتر شعرهای معرکه‌گیرانه و تبلیغاتی او متعلّق به این دسته است. او استاد «چاستوشکا»[۱۲۱] (تصنیف کوتاه یا یک چهارپارهٔ مقفّای تروکائیک سه وتدی با یک «مصراع مرکّب») بود. تخصّص او در «دو هجاییهای آزاد» و «سه هجاییهای آزاد» بود، یعنی مصراعهای یامبیک و تروکائیک با بی‌نظمیهای کم و بیش مکرّر. در بعضی از مشهورترین شعرهای او، با آنکه به‌روش پلّکانی چاپ شده است، می‌توان وزنهای آشنای هجایی‌ضربی را تشخیص داد ـ مانند یامبیک چهار وتدی در شعر «حادثهٔ خارق‌العاده‌ای که برای ولادیمیر مایاکوفسکی در تعطیلات تابستان اتّفاق افتاد»، شعر پنج

وتدی یامبیک **در اوج صدایم**، و شعر شش وتدی تروکائیک (با وقفه) «اردوی نیت گدایگه.» وزنهای سه‌گانه یا دارای سه متغیّر معمولاً در شعر «آزاد» بویژه در شعرهای بلندتر مایاکوفسکی نمایان است ــ مانند «دربارهٔ آن» که آناپست و آمفی‌براک است و «نامه‌ای از پاریس به رفیق کاستروف، دربارهٔ طبیعت عشق» که آمفی‌براک است.

مایاکوفسکی استاد باذوق قافیه بود. قافیه‌هایش فقط ابتکاری و ماهرانه نیست، بلکه اغلب از نظر معناشناختی نیز قابل بحث است. برای مثال مجموعهٔ قافیه‌های تکرارشده به‌صورت اپی‌فوریک [آخرین کلمهٔ یک مصراع با اوّلین کلمهٔ مصراع بعد قافیه شود] در قسمت دوّم شعر **بسیار خوب!** نمادی است برای واکنشِ زنجیره‌ای آشوب انقلابی که کشور را فراگرفته است. مایاکوفسکی در قافیه‌های فنّی مختلف، ازقبیل قافیه‌های مرکّب و جناسی، و طرحهای قافیه‌ایِ پیچیده بی‌نظیر بود. در شعری خطاب به کنگرهٔ بین‌المللی کمونیستهای جوان به نام «درود به KIM»[۱۲۲] (۱۹۲۸) مصراعهای دوّم شعر یا به «KIM» ختم می‌شود یا با KIM قافیه می‌شود. در شعر بلندی به‌نام «یادداشتی برای چین»[۱۲۳] (۱۹۲۹) هر قافیه متناسب با شکلی از ترکیبات کلمهٔ چین است. در شعر بلند «لنینیستها»[۱۲۴] (۱۹۳۰) نیز بازی مشابهی با نام پدری لنین، یعنی ایلیچ، صورت گرفته است.

قافیه‌های مایاکوفسکی با قافیه‌های شعر پیشین روس به‌طور چشمگیری متفاوت است. قافیهٔ شعر قدیم روس با تکرار آخرین مصوّت مؤکّد یک مصراع و مصوّتها و صامتهای بعد از آن پدید می‌آید؛ برای مثال: góre : móre. امّا در شعر مایاکوفسکی همخوانی با سمت راست آخرین تکیهٔ کلمه فقط تقریبی است، در حالی‌که همخوانی با سمت چپ آن فعّالانه دنبال می‌شود؛ برای مثال: vydelkoi stáli: doklády Stálin; Bruklinskii móst: vlyublen i óstr

مایاکوفسکی که به‌طور منظّم بیشترین تضییقات قراردادی شکل شعری را درهم‌شکست شکلهای آزاد الگوهای آوایی را مانند تجانس آوایی، جناس مصوّت، قافیهٔ درونی، تغییر مایهٔ مصوّتی، و سمبولیسم آوایی توسعه داد. از این گذشته او یک مخترع خستگی‌ناپذیر جناس بود که بعضیهایش البته بامزه بود و بعضیهایش نه. او نسبت به آنچه دوستش، یاکوبسون، بعدها «شعر دستور زبان» نامید حسّی قوی داشت ــ یعنی در به‌کارگیری شکلهای دستور زبانیِ برجسته و متضادّ به‌منظور افزایش تأثیر شعر. برای مثال در شعر بلند «کمونیست جوان»[۱۲۵] (۱۹۲۴) برگردان «لنین/ زیست// لنین / می‌زید // لنین / خواهد زیست» نه‌تنها از لحاظ آوایی، بلکه حتّی از لحاظ مفهومی با مصراعهای پیشین قافیه می‌شود: گذشته هنوز در حال هست و در آینده رشد می‌کند. این قبیل برخوردها سرتاسر شعر را آکنده است.

مایاکوفسکی به‌رغم خصومت جدّی‌اش با ادبیّات گذشته نقل‌قولهای بیشماری در شعرش می‌آورد. از شاعران و نویسندگان روسی و خارجی مانند پوشکین، لیرمونتوف، **گوگول**، **نکراسوف**، **تالستوی**، **داستایفسکی**، بلوک، یسینین، گوته، هوگو، موپاسان، ورلن، وایلد، ویتمن، لانگ‌فلو، مارینتّی، و بسیاری دیگر که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به آنها ارجاع داده است. البتّه او با شعر و هنر گذشته دقیقاً مثل موادّ کارش رفتار می‌کند. در «شعر سالگرد»[۱۲۶] (۱۹۲۴)، که به‌مناسبت صدوبیست‌وپنجمین سالگرد تولّد پوشکین سروده‌شده است، مایاکوفسکی پوشکین را برای صحبتی دوستانه از مکان و پایهٔ مجسّمه‌اش کشان‌کشان به خانهٔ خود می‌برد؛ کلّاً میزبان صحبت می‌کند، آن‌هم با لحنی پرافاده و حاکی از شوخی سَبُک. در طول صحبت نیز با قصد و غرض از پوشکین به‌غلط نقل‌قول می‌کند. می‌گوید پوشکین باید دستیار و ویرایشگر مناسبی در ستاد **لف** می‌داشت و به‌اشاره حالی می‌کند که آن‌دو به‌زودی‌زود در دائرةالمعارف تقریباً همسایه خواهند بود، که بین‌شان فقط نکراسوف قرار دارد، و از این قبیل چیزها با همان حالت.

استفادهٔ مکرّر از تصویرسازی مذهبی و زبانِ معطوف به کتاب مقدّس و آداب نماز در آثار پیش از انقلابِ مایاکوفسکی به‌طرز گستاخانه‌ای کفرآمیز است، در حالی که تبلیغات ضدّخدایی او در دورهٔ شوروی سرد و طعنه‌آمیز و زننده است. در شعرهای دورهٔ نخست، پرسونای شاعر در مقام یک غاصبِ قدرتِ خدا و رقیبِ مسیح نمایان می‌شود امّا در شعرهای دورهٔ بعدِ او خدا و مسیح فقط به این دلیل که خرافات احمقانه‌اند نشان داده می‌شوند. بااینهمه مایاکوفسکی زمانی که به‌بیان متافیریکِ اومانیستیِ خود می‌پردازد تصویرسازیِ والا و معانی بیان «سبک فاخر» را به‌کار می‌گیرد. قطعاتی از قبیل آنچه در زیر از شعرِ **دربارهٔ آن** نقل می‌شود غیرعادی نیست: «می‌توانیم ببینیم،/ بروشنی ببینیم،/ جزء به جزء،/ فضابه‌فضا،/ سنگ به سنگ، کارگاه رستاخیز انسانی را،// ضربه‌ناپذیر در برابر عفونت و ویرانی، / شکوفا در تابش،/ افراشته در اعصار.»

دامنهٔ تصویرسازی مایاکوفسکی بغایت وسیع است، و استعاره‌های بعیدش معمولاً ابتکاری و اغلب جسورانه است او تخیّل ویژهٔ خود را به شایستگی در **فلوت مهره‌های پشت** ترسیم می‌کند: «جانم را از شکافی بیرون کشیدم، چون طنابی،// شعبدهٔ واژه‌ها، بر آن نوسان دارم.» تصویرسازی مایاکوفسکی به اغراق، گروتسک، و خشونت تمایل دارد. مثلاً او از تصویر یک بمب بیشتر خوشش می‌آید. توصیف یک کارمند گمرک غربی که گذرنامهٔ شورویایی او را می‌گیرد نمونه‌ای از سبک اوست: «می‌گیرد آن را،/ مثل یک بمب،/ می‌گیرد آن

را،/ مثل یک خارپشت،// مثل یک تیغ/ دودَم،// می‌گیرد آن را/ مثل ماری دومتری//که هر بیست‌تا نیشش زنگ می‌زند.»

لارنس اشتالبرگر[۱۲۷] در شعر مایاکوفسکی طرحی از تصویرهای نمونهٔ نوعی را مشخّص کرده است، بویژه تصویرهای «اسارت»، «بازگشت ابدی»، و «از خود بیگانگی جهانی.» شواهد آنها در تمام پوئماهای او، از **ابر شلواربوش** تا **دربارهٔ آن**، و نیز در بسیاری از شعرهای کوتاهش دیده می‌شود. اشتالبرگر همچنین به گرایشی مسلّط در آثار مایاکوفسکی پی برده است برای ارائهٔ پرسونای شاعر در مقام یک شهید، یک خودنما، یا یک لوده، و اغلب نیز هرسه باهم. مایاکوفسکی در زندگی خود نیز همین نقشها را بازی می‌کرد.

دایرهٔ واژگان مایاکوفسکی نیز به اندازهٔ دایرهٔ حوزهٔ تصویری‌اش وسیع است و به کلّ واژگان زبان روسی بسط می‌یابد؛ از واژه‌های مهجور و مغلق گرفته تا زبان مدرن کوچه و بازار. گرایش عمومی او به برانداختن حدّ و مرز کلّی و اجتماعی زبان است: او «واژه‌های کتابی» را در شعرهای خطاب به پرولتاریا و عامیانه‌گرایی لغوی را (که در چاپ آکادمی شوروی از آثارش حذف و نقطه‌چین شده است!) در شعر در «اوج صدایم»، که شعریِ است نزدیک به ژانر قصیده، به‌کار می‌برد. امّا او می‌تواند واژه‌ها را به دقّت و ظرافت، به‌اقتضای انتخابی که می‌کند، بجا و با نکته‌سنجی به‌کار ببرد. در شعر او واژه‌سازیِ بسیار نیز دیده می‌شود که البتّه از نظر قواعد سخن بهنجار و خلّاق نیز صحیح و بجاست. او هیچگاه نمی‌گذاشت واژه‌سازیهای «فراعقلانی»اش، مثل بعضی از فوتوریستها، راه افراط بپیماید.

پرسونای شعری مایاکوفسکی یک پرسونای متناقض است. او که اعتمادبه‌نفسش بیشتر از تمام شاعران روس بود به شاعر سلحشور یک جامعهٔ ضدّفردگرایی تبدیل شد. او این اعجاز قدرت و مهارت را با تبدیل پهلوانگرایی فردیِ شعرِ پیش از انقلاب خود به پهلوانگرایی انقلابی جمعی، که نشانهٔ نخستین دههٔ قدرت شوروی بود، به انجام می‌رساند. تناقضی که بر کلّ شعر مایاکوفسکی تأثیر می‌نهد این است که او میل به تصویرسازی محسوس و مشخّص را با پرداخت ساده‌گرایانه و مبهم محتوای روانشناختی و اجتماعی‌اش ترکیب می‌کند. واضح‌تر بگوییم، اجزای زبان و تصویرسازی‌اش ملموس و عینی است، در حالی‌که محتوای آثارش پیش از انقلاب به‌طرز معناداری ذهنی است و در شعر اجتماعی پس از انقلابش زیاد و غالباً و به‌طرز غیرصمیمانه‌ای جانبدارانه است.

شورش فوتوریستی مایاکوفسکی علیه خدا مستقیماً به مناسباتی خصمانه با طبیعت می‌انجامد. در شعرهای دورهٔ نخست، این امر عمدتاً به تأکید بر آزادی شاعر و ارادهٔ شخصی می‌انجامد و سپس به‌طرح و تدبیری انقلابی برای بازسازی جهان راه‌می‌برد. شورش او عمیق‌ترین بیان خود را در مفهوم زمان و استعاره‌های زمانیِ شعرش پیدا می‌کند. کلّ زندگی و بسیاری از اشعارش مبارزه‌ای بی‌امان علیه جبر زمان بود. مایاکوفسکی از «امروز» در معنای عادی زندگی روزمرّه‌اش بیزار بود و از «دیروز»، تنها از آنجاکه به‌معنای چیز نفرت‌انگیزی بود که دیگر وجود نداشت، باخبر بود. این یک «فردا»ی هجوم‌آورنده بود که به زندگی و شعرش معنا می‌بخشید. زمان برای او چندان که آینده را به‌تأخیر می‌انداخت حامل و آورندهٔ آینده نبود. این احساسی بود که آن را در ۱۵۰,۰۰۰,۰۰۰بیان داشت:

در ویرانگری وحشیانه،
کهنه را خواهیم روفت،
با صدایی رعدآسا اعلام می‌کنیم،
اسطوره‌ای نو را برای جهان.
ما باید حصار زمان را
با لگد تکّه‌تکّه کنیم.

مایاکوفسکی در دوره‌ای از تاریخ بشر می‌زیست که هیچ‌چیز همیشگی و مقدّس نبود و او به این امر کمک کرد. نیهیلیسمِ جهانیِ او خود را خیلی راحت با هزاره‌گرایی سکولار انقلاب منطبق می‌کرد. رؤیای این هردو رهایی از بار سنگین تاریخ و درد و رنج زندگی روزمرّه و پناه بردن به آیندهٔ اشیاءِ مکانیکی بود که می‌توانست به دلخواه و هر موقع که اراده شود به‌کار گرفته شود. چنانکه اشتالبرگر اشاره کرده است، مایاکوفسکی نه خدا را در مقام کمال مطلوب انسان برگزید و نه جانور را، بلکه ماشین را برگزید.

زمانِ ویرانگر بارها و بارها همدم و همدست مایاکوفسکی است. او با شعف تمام به توفان جهانی انقلاب خوشامد می‌گفت و **میستری-بوف** یکی از شادی‌بخشترین آثار اوست. او، در زنجیرهٔ بی‌پایانی از تصوّرات در سراسر شعرش، با دیدارِ زمانْ احساس شادی و غرور می‌کند که «کهنه» را می‌روبد، از آن می‌گذرد، و محو و نابودش می‌کند. تصوّر مطلوب او تصوّری پرومته‌ای از انسان شوروی است که با هل‌دادن زمان به جلو، و راه‌باز کردن برای آن، زمان را به‌چنگ می‌آورد:

بس است
خزیدنت،
زمان-مار؛
بس است
زمین کندنت،
زمان-موش کور؛

یورش گارگران
بریگادها را بهت‌زده می‌کند؛
جهش
زمان
به‌پیش.

در فلسفهٔ اخلاقی مایاکوفسکی نیز میان یک کوبو-فوتوریست و یک مبلّغ شوروی می‌توان پیوستگی واقعی مشاهده کرد. بی‌اخلاقی اوّلی به سنگدلی دوّمی تبدیل شد. در نظر اوّلی ارزشهای دینی و اخلاقی مادّهٔ خامی برای تخیّل هنری بود، امّا دوّمی خلاءِ نیهیلیسمِ اخلاقی را با وفاداری تردیدناپذیر به نظام شوروی پرکرد. مایاکوفسکیِ مبلّغ، هرگونه خطا، قساوت، و فرومایگی نظام شوروی را با ذوق و شوق آشکار تأیید و تقویت می‌کرد. در اصول اخلاقی او تییپازدن به یک دشمنِ ازپادرآمده، مانند دین، منشویکها، یا انقلابیون اجتماعی، صحیح بود، همچنانکه تکرار دروغهای وقیحانهٔ حکومت شوروی دربارهٔ اعمال تبهکارانهٔ جاسوسان و خرابکاران غربی و اعلام اینکه باپتیستهای روسی جبهه‌ای به سود امپریالیسمِ دلار تشکیل داده‌اند یا معرفی دزرژینسکی[۱۲۸]، رئیس بدنام چکا (پلیس مخفی)، به‌صورت مدلی برای کار و وظیفه، صحیح بود.

ارزیابی مایاکوفسکیِ شاعر نمی‌تواند بر جدایی شعر «شخصی» و شعر «اجتماعی» او مبتنی باشد. مقدار زیادی از اشعار تبلیغاتی او از لحاظ فنّی از شعر پیش از انقلابش برتر است. همچنین آنچه سنجش ارزش حقیقی مایاکوفسکی شاعر را مشکل می‌کند شخصیّت خودنما، تمایلات نمایشی، روخوانی پرشور او بنا به گواهی گواهان، و دفاع پرشور و زیرکانهٔ او از آثار خویش است. این واقعیّت که او همیشه در معرض دید عموم بود به موقعیّت ویژه و برترش درمیان معاصرانش کمک می‌کرد. او مبتکر عقاید و تمهیدات فوتوریستی روسی نبود (مبتکر آن بورلیوک، خلیبنیکوف، و کروچونیخ بودند)، امّا این او بود که فوتوریسم را به عامّه معرفی کرد.

اوسیپ **ماندلشتام**، که منتقد هوشمندی نیز بود، بزرگترین شایستگی مایاکوفسکی را «در به‌کار بردن منابع نیرومند آموزش تصویری برای آموزش توده‌ها» می‌دانست. پاسترناک نقل می‌کرد که مایاکوفسکی روزی به او گفت: «من و تو باهم فرق داریم. تو مثل برق در آسمانی و من برق را برای اتوی برقی می‌خواهم.» شعر تعلیمی البتّه چیز تازه‌ای نبود، امّا شعر تعلیمی دربارهٔ ساختن یک کارخانهٔ برقی-آبی تازه بود. این نیز تازه بود که شاعری با استعدادی مسلّم تقریباً تمام انرژی خود را صرف تولید آثار فایده‌گرایانه کند.

مایاکوفسکی این کار را به‌منزلهٔ بازگشت شعر به نقش واقعی اجتماعی خود می‌دانست.

مایاکوفسکی بیش از هر شاعر دیگر قرن بیستم بر شاعران روس تأثیر گذاشته است. برای این امر دلایلی نیز وجود دارد. او نیز مانند پوشکین «گروه شیفتگان» خود را داشت. برخی از شاعران بزرگ، چون کامینسکی، آسییف، و سمیون کیرسانوف*، در این زمره‌اند و به حفظ شهرت او پس از مرگش یاری کردند. از آنجاکه مایاکوفسکی هیچگاه مغضوب قدرتمندان شوروی نبود، بلکه در واقع بگرمی نیز از سوی خود استالین تحسین شده بود، شعرش در دسترس عموم باقی ماند، آن‌هم در زمانی که شعر پاسترناک، ماندلشتام، آنّا **آخماتووا**، مارینا **تسوتایوا**، و دیگران در دسترس نبود. بدین‌ترتیب هنگامی که ادبیّات شوروی به زندگی در دورهٔ «آب شدن یخها» پس از مرگ استالین بازگشت، شاعران جوان، مانند یوگینی **یفتوشنکو**، باریس **اسلوتسکی**، روبرت راژدیستوینسکی*، لئانید مارتینوف*، و دیگران، در سرودن اشعارشان به سبک مایاکوفسکی گراییدند.

مایاکوفسکی در شاعران پیشتاز چپگرای جهان کشش نیرومندی نسبت به‌خود به وجود آورد. برتولت برشت، یوهانس بشر[۱۲۹]، پل الوار، لوئی آراگون، پابلو نرودا، ولادیسلاف برونیفسکی[۱۳۰]، نویمان[۱۳۱]، و بسیاری دیگر قدردانی خود را از هنر مایاکوفسکی بیان داشته‌اند و به تأثیر و نفوذ او در آثار خویش اذعان کرده‌اند.

پی‌نویسها

1. Bagdadi
2. Volodya
3. *Poshchechina obshchestvennomu vkusu* (*A Slap in the Face of Public Taste*)
4. *Sadok sudei, II* (*A Trap for Judges, II*)
5. Gileya (Hylaea)
6. Mezonin Poezii
7. Tsentrifuga
8. *Vladimir Mayakovskii: Tragediya* (*Vladimir Mayakovsky: A Tragedy*)
9. *Pobeda nad solntsem* (*Victory over the sun*)
۱۰. Pavel Filonov، (۱۸۸۳-۱۹۴۱). نقّاش و طرّاح روسی.
۱۱. Kazimir Malevich، (۱۸۷۸-۱۹۳۵). نقّاش روسی.
12. Lilya Brik
13. Osip Maksimovich Brik
14. poema
15. *Oblako v shtanakh* (*A Cloud in Trousers*)
16. *Fleita-pozvonochnik* (*The Backbone Flute*)
17. *Voina i mir* (*War and the World*)
18. *Chelovek* (*Man*)

19. "Decree No. 1 on the Democratization of Art"
20. *Misteriya-buff: Geroicheskoe, epicheskoe i satiricheskoe izobrazhenie nashei epokhi* (*Mystery-Bouffe: A Heroic, Epic, and Satirical Representation of Our Epoch*)
21. *Zakovannyi fil'moi* (*Fettered by Film*)
22. *150,000,000*
23. "Stikhi o sovetskom pasporte" ("Verses on My Soviet Passport")
24. Elsa Triolet
۲۵. Fernand Léger، (۱۸۸۱ـ۱۹۵۵). نقّاش فرانسوی.
26. Coney Island
27. Broadway
28. *Moe otkrytie Ameriki* (*My Discovery of America*)
۲۹. Aleksandr Rodchenko، (۱۸۹۱ـ۱۹۵۷). نقّاش، مجسّمه‌ساز، و دکوراتور روسی.
۳۰. Pereval، به‌معنای «گذرگاه کوهستانی»؛ گروهی که در زمستان ۱۹۲۳ـ۱۹۲۴ حول نشریهٔ **نو** تشکیل شد. این گروه پیرو عقاید پلخانوف و بلینسکی بودند و هنر را کاملاً طبقاتی می‌دانستند.
31. Onguardists
32. *Pro eto* (*About That*)
33. "Otvet na budushchie spletni" ("An Answer to Future Gossip")
34. Tatyana Yakovlev
35. "Pis'mo tovarishchu Kostrovu iz Parizha o sushchnosti lyubvi" ("A Letter to Comrade Kostrov from Paris, on the Nature of Love")
36. Kostrov
37. *Dekabryukhov i Oktyabryukhov* (*Dekabryukhov and Oktyabryukhov*)
38. "Levei LEFa!" ("To the Left of *Lef*!")
39. *Klop* (*The Bedbug*)
40. Sovkino
41. Ref
42. Vicomte du Plessix
43. Francine du Plessix
44. *Banya* (*The Bathhouse*)
45. "Vo ves' golos" ("At the Top of My Voice")
۴۶. Larionov، (۱۸۸۱ـ۱۹۶۴). نقّاش روسی.
۴۷. Lisitsky، (۱۸۹۰ـ۱۹۴۱). نقّاش و طرّاح روسی.
48. V. V. Ermilov
49. *Moskva gorit (1905)* (*Moscow on Fire [1905]: A Mass Spectacle with Songs and Words*)
50. Veronika Polonsky
51. "Invasion of the Huns"
52. "Nate!" ("There!")
53. "So they start"
54. "Vyveskam ("To Signs")
55. "Iz ulitsy v ulitsu" ("From Street to Street")
56. Ilya Zdanevich
57. "Adishche goroda" ("The Hell of the City")
58. "Koe-chto po povodu dirizhera" ("The Case of the Bandleader")
۵۹. Émile Verhaeren، (۱۸۵۵ـ۱۹۱۶). شاعر بلژیکی.
60. "Poslushaite!" ("Listen!")

61. "Prayer for a Star"
62. "Neskol'ko slov obo mne samon" ("A Few Words About Myself")
63. "Prayer That the Child Won't Die"
64. "Song of Myself"
65. "Zhivopis' segodyashnego dnya" ("The Painting of Today")
66. "Shtatskaya shrapnel" ("A Civilian Shrapnel")
67. *The Dance*
68. "Bez belykh flagov" ("No White Flags")
69. "Port" ("Seaport")
70. "Ya i Napoleon" ("I and Napoleon")
71. "Sebe lyubimomu, posvyashchaet eti stroki avtor" ("To Himself. Beloved by Him, the Author Dedicates These Lines")
72. "Ko vsemu" ("To All")
۷۳. Phidias، مجسّمه‌ساز بزرگ یونانی در قرن ۵ ق. م.
74. Zhukovsky
75. Nikolaev
76. Iskusstvo Molodykh
77. Ivan Pougny
78. "Poet rabochii" ("The Poet-Worker")
79. "Chetvertyi internatsional" ("The Fourth International")
80. "Prikaz po armii iskusstva" ("Order to the Army of the Arts")
81. "Tretii internatsional" ("The Third International")
82. "Nash marsh" ("Our March")
83. "Levyi marsh" ("Left March")
84. "O dryani" ("On Trash")
85."Neobychainoe priklyuchenie, byvshee s Vladimirom Mayakovskim letom na dache" ("An Extraordinary Adventure, Which Happened to Vladimir Mayakovsky in the Summer, While on Vacation")
86. "Grenadiers"
87. "The Flea"
۸۸. A. I Denikin، (۱۸۷۲ـ۱۹۴۷). ژنرال روسی و یکی از فرماندهان گاردهای سفید که با ارتش سرخ می‌جنگیدند.
۸۹. Józef Pilsudski، (۱۸۶۷ـ۱۹۳۵). ژنرال و سیاستمدار لهستانی، سوسیالیست استقلال‌طلبی که با بلشویکها می‌جنگید.
۹۰. Armagedon، بنا بر کتاب مقدّس، عرصهٔ آخرین نبرد سرنوشت‌ساز خیر و شرّ است پیش از روز داوری.
۹۱. Woodrow Wilson، (۱۸۵۶ـ۱۹۲۴). بیست‌وهشتمین رئیس‌جمهوری ایالات متّحدهٔ امریکا از ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۱.
۹۲. *Onegin*، رمان منظومی اثر پوشکین.
93. "Lyublyu" ("I Love")
94. "Ballada redingskoi tyur'my ("The Ballad of Reading Gaol")
95. Lyubyansky
96. "Vykhozu odin ya na dorogu" ("Alone I Walk Out on the Road")
97. Neva
98. "Domoi" ("Homeward Bound")
99."Pis'mo pisatelya Vladimira Vladimirovicha Mayakovskogo psatelyu Alekseyu Maksimovichu Gor'komu" ("Letter from the Writer Vladimir Vladimirovich Mayakovsky to the Writer Aleksei Maksimovich Gorky")

Vladimir Il'ich Lenin: Poema. Leningrad and Moscow, 1924.

Stikhi ob Amerike. Moscow, 1925-1926.

Khorosho! Oktyabr'skaya poema. Moscow and Leningrad, 1927.

Klop: Feericheskaya komediya. Devyat'kartin. Moscow and Leningrad, 1929.

Banya: Drama v 6-ti deistviyakh s tsirkom i feierverkom. Moscow and Leningrad, 1930.

COLLECTED WORKS

Sochineniya. 8 vols. Edited by N. N. Aseev, L. V. Maiakovskaia, et al. Moscow and Leningrad, 1929-1931.

Polnoe sobranie sochinenii. Complete collected works. 13 vols. Edited by V. A. Katanyan. Moscow, 1955-1961.

Sobranie sochinenii. 12 vols. Moscow, 1978.

TRANSLATIONS

For translations of individual pieces in anthologies see Richard C. Lewanski, comp., *The Literatures of the World in English Translation: A Bibliography, 2. The Slavic Literatures.* New York, 1967 Pp. 302-304.

The Bedbug and Selected Poetry. Edited by Patricia Blake. Translated by Max Hayward and George Reavey. New York, 1960.

The Complete Plays. Translated by Guy Daniels. Introduction by Robert Payne. New York, 1968.

Electric Iron. Translated by Jack Hirshman and Victor Erlich. Berkeley, Calif., 1971.

How Are Verses Made? Translated by G. M. Hyde. London, 1970.

How To Make Verse. Willimantic, Conn., 1985.

Mayakovsky. Translated and edited by Herbert Marshall. New York, 1965.

Mayakovsky and His Poetry. Compiled and translated by Herbert Marshall. 3rd ed. Bombay, 1955.

Mystery-Bouffe. In *Masterpieces of the Russian Drama.* Edited by George Rapall Noyes. New York and London, 1933.

Selected Poetry. Translated by Dorian Rottenberg. Moscow, 1972.

"Two Mayakovsky Scenarios." Introduction by Peter Wollen. Screen 12:122-149 (Winter 1971-1972).

Vladimir Ilyich Lenin. Translated by Dorian Rottenberg. Moscow, 1976.

Vladimir Mayakovsky: A Tragedy. Translated by A. Briggs. Oxford, 1979.

100. "On Socialist Realism"
101. "Kak delat' stikhi" ("How to Make Verse")
102. "Sergeyu Eseninu" ("To Sergei Esenin")
103. *Vladimir Ilyich Lenin*
104. *Khorosho! Oktyabr'skaya poema* ("*Good! A Poem of October*")
105. "Stikhi o Krasotakh arkhitektury" ("Verses on the Beauties of Architecture")
106. "Notre Dame"
107. "Black and White"
108. "Svidetel' stvuyu" ("I Testify")
109. *Stikhi ob Amerike* ("*Verses About America*")
110. "Brodvey" ("Broadway")
111. "Bruklinskii most" ("Brooklyn Bridge")
112. "Baryshnova i Vul'vort" ("The Miss and Woolworth's")
113. "Kemp 'Nit gedaige'" ("Camp 'Nit Gedaige'")
114. Hudson
115. "Razgovor s fininspektorom o poezii" ("Conversation with a Tax Collector, on Poetry")
116. *Le bourgeois gentilhomme* (*The Would-be Gentleman*)
117. Prisypkin
118. Elzevira Davidovna Renaissance
۱۱۹. James Ramsey Macdonald، (۱۸۶۶ـ۱۹۳۷). نخست‌وزیر انگلستان (۱۹۲۴) و بار دیگر (۱۹۲۹ـ۱۹۳۱).
۱۲۰. André Pierre Tardieu، (۱۸۷۶ـ۱۹۴۵). نخست‌وزیر فرانسه (۱۹۲۹ـ۱۹۳۰) و بار دیگر (۱۹۳۲).
121. chastushka
122. "Privet, KIM" ("Greetings, KIM")
123. "Nota Kitayu" ("A Note to China")
124. "Lenintsy" ("Leninists")
125. "Komsomol'skaya" ("The Young Communist")
126. "Yubileinoe" ("Anniversary Poem")
127. Lawrence L. Stahlberger
۱۲۸. F. E. Dzerzhinsky، (۱۸۷۷ـ۱۹۲۶). سیاستمدار روسی.
۱۲۹. Johannes R. Becher، (۱۸۹۱ـ۱۹۵۸). نویسنده و سیاستمدار آلمانی.
۱۳۰. Wladyslaw Broniewsky، (۱۸۹۷ـ۱۹۶۲). شاعر لهستانی.
۱۳۱. S. K. Neumann، (۱۸۷۵ـ۱۹۴۷). شاعر چک.

EDITIONS

Vladimir Mayakovskii: Tragediya v dvukh deistviyakh a prologom i epilogom. Moscow, 1914.

Fleita-pozvonochnik. St. Petersburg, 1915.

Oblako v shtanakh: Tetraptikh. St. Petersburg, 1915. Uncensored edition. Petrograd, 1918.

Chelovek. Petrograd, 1918.

Misteriya-buff: Geroicheskoe, epicheskoe i satiricheskoe izobrazhenie nashei epokhi, sdelannoe Vladimirom Mayakovskim. 3 deistviya, 5 kartin. Petrograd, 1918.

Voina i mir. Petrograd, 1918.

150, 000, 000. Moscow, 1920-1921.

Pro eto. Moscow and Leningrad, 1923.

Pertsov, Viktor. *Mayakovskii: Zhizn' i tvorchestvo.* 3rd ed. 3 vols. Moscow, 1976.

Proffer, Ellendea, and Carl. L. Proffer, eds. *The Ardis Anthology of Russian Futurism.* Ann Arbor, Mich., 1980.

Shklovsky, Victor. *Mayakovsky and His Circle.* Edited and translated by Lily Feiler. New York, 1972.

Shtokmar, Mikhail. *Rifma Mayakovskogo.* Moscow, 1958.

Stahlberger, Lawrence L. *The Symbolic System of Majakovskij.* The Hague, 1964.

Stapanian, Juliette R. *Mayakovsky's Cubo-Futurist Vision.* College Station, Tex., 1985.

Stephan, Halina. *"Lef" and the Left Front of the Arts.* Munich, 1981.

Vinokur, Grigorii. *Mayakovskii: Novator yazyka.* Moscow, 1943.

Williams, Robert C. *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905-1925.* Bloomington, Ind., 1977.

Woroszylski, Boleslaw. *The Life of Mayakovsky.* Translated from the Polish by Boleslaw Taborski. New York, 1971.

BIBLIOGRAPHIES

Darring, Gerald. "Mayakovsky: A Bibliography of Criticism (1912-1930)," *Russian Literature Triquarterly* 2:510-529 (1972).

Laufer, Yu. M. *Bibliograficheskie posobiya po Mayakovskomu.* Moscow, 1955.

Metchenko, A. I., ed. *Satira V. V. Mayakovskogo: Rekomendatel'nyi ukazatel' literatury.* Compiled by Yu S. Zubov. Moscow, 1955.

Muratova, K. D., ed. *Istoriya russkoi literatury kontsa XIX-nachala XX veka: Bibliograficheskii ukazatel'.* Moscow, 1963.

Zubov, Yu. S., comp. *V. V. Mayakovskii: Kratkii rekomendatel'nyi ukazatel' literatury.* Moscow, 1955.

کتابنامه فارسی

«ساس»، ترجمهٔ کامبیز فرخی، **نگین**، ۶۰ (اردیبهشت ۱۳۴۹).

چگونه می‌توان شعر ساخت، ترجمهٔ هومان، تهران، کتاب زمان، ۱۳۴۹

ساس، ترجمه ع. نوریان، تهران، صدای معاصر، ۱۳۵۱.

شعر چگونه ساخته می‌شود، ترجمهٔ اسماعیل عباسی و جلیل روشندل، تهران، بابک، ۱۳۵۳.

لنین، ترجمه م. سورنا، تهران، نوید، ۱۳۵۹.

امریکایی که من کشف کردم، ترجمه وازریک درساهاکیان، تهران، نقره، ۱۳۶۳.

ابر شلوار پوش، ترجمه م. کاشیگر، شیراز، نشر شیوا، ۱۳۶۹.

«سالگشت»، ترجمه مدیا کاشیگر، **گردون**، ۴ (۱۵ دی ۱۳۶۹).

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Barooshian, Vahan D. *Brik and Mayakovsky.* The Hague, 1978.

———. *Russian Cubo-Futurism 1910-1930: A Study in Avant-Gardism.* The Hague, 1974.

Bowlt, John E. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934.* New York, 1976.

Brown, Edward J. *Mayakovsky: A Poet in the Revolution.* Princeton, N. J., 1973.

Charters, Anna, and Samuel Charters. *I Love: The Story of Vladimir Mayakovsky and Lili Brik.* New York, 1979.

Erlich, Victor. "The Dead Hand of the Future: The Predicament of Vladimir Mayakovsky." *Slavic Review* 21:432-440 (1962).

Eventov, Isaak. *Mayakovskii-plakatist.* Leningrad, 1940.

Everts-Grigat, Senta. *V. V. Majakovskij, "Pro eto": Übersetzung und Interpretation. Munich, 1975.*

Gasparov, Mikhail. *Sovremennyi russkii stikh: Metrika i ritmika.* Moscow, 1974. Much of this study deals with Mayakovsky's versification.

Humesky, Assya. *Mayakovskij and His Neologisms.* New York, 1964.

Jakobson, Roman. *Noveishaya russkaya poeziya.* prague, 1921.

———. "On a Generation That Squandered Its Poets." In *Major Soviet Writers: Essays in Criticism.* Edited by Edward J. Brown. London, Oxford and New York, 1973. Pp. 7-32.

Jangfeldt, Bengt. *Majakovskij and Futurism. 1917-1921.* Stockholm, 1976.

Jangfeldt, Bengt, and Nils Åke Nilsson, eds. *Vladimir Majakovskij: Memoirs and Essays.* Stockholm, 1975.

Kamensky, Vasilii. *Zhizn's Mayakovskim.* Munich, 1974.

Katanyan, Viktor. *Mayakovsky: Literaturnaya khronika.* 4th rev. ed. Moscow, 1961.

Kemrad, Semyon. *Mayakovskii v Amerike.* Moscow, 1970.

Khardzhiev, Nikolai, and Vladimir Trenin. *Poeticheskaya kul'tura Mayakovskogo.* Moscow, 1970.

Livshits, Benedikt. *The One and a Half-Eyed Archer.* Translated y John E. Bowlt. Newtonville, Mass., 1977.

Markov, Vladimir. *Russian Futurism: A History.* Berkeley, Calif., 1968.

Mitchell, Stanley. "Marinetti and Mayakovsky: Futurism, Fascism, Communism." *Screen* 12:152-160 (Winter 1971-1972).

Moser, Charles A. "Mayakovsky and America." *Russian Review* 25:242-256 (1966).

ابر شلواربوش، نی‌لبک مهره‌های پشت، سالگشت، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، تهران، مینا، ۱۳۷۲.

این باغ‌وحش کوچک چه زیباست، ترجمهٔ صفورا نیّری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴.

درباره نویسنده و آثارش

لوناچارسکی، آناتولی، **مایاکوفسکی نوآور**، ترجمهٔ عطاءاله نوریان، ؟، ؟، ۱۳۵۱.

داویدوف، یوری، **آیزنشتاین و مایاکوفسکی**، ترجمه ح. ا. پیرانفر، تهران، کتاب نمونه، ۱۳۵۱.

تریوله، الزا، **مایاکوفسکی شاعر**، ترجمهٔ عطاءاله نوریان، تهران،؟، ۱۳۵۱.

زندگی و کار ولادیمیر مایاکوفسکی، ترجمهٔ م. کاشیگر، تهران، چاپار، ۱۳۵۶.

لوناچارسکی، آناتولی، «مایاکوفسکی نوآور»، ترجمهٔ ع. نوریان، **دربارهٔ ادبیات**، تهران، انتشارات شباهنگ، ۱۳۵۶.

ددکیوس، کارل، **دربارهٔ مایاکوفسکی**، ترجمهٔ باقر صدری، [تهران]، انتشارات آذربایجان کتاب، ۱۳۵۷.

مختاری، محمد، «مایاکوفسکی شاعر انقلاب»، نشریهٔ بیداران، ۵ (بهمن ۱۳۶۰).

لنگرودی، شمس، «بولگاکف، مایاکوفسکی و مسخ کافکائی» [ضمیمهٔ **دل سگ**، نوشتهٔ میخائیل بولگاکف، ترجمهٔ مهدی غبرایی]، تهران، انتشارات اقبال لاهوری، ۱۳۶۸.

کوشان، منصور، «**مایاکوفسکی، پیدایش و آغاز فوتوریسم**»، **گردون**، ۴ (۱۵ دی ۱۳۶۹).

اِهرنبورگ، ایلیا، «دربارهٔ ولادیمیر مایاکوفسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

ویکتور باریسوویچ اشکلوفسکی

(۱۸۹۳ـ ۱۹۸۴)

اوا ام. تامسن
فرزانه طاهری

اشکلوفسکی، پژوهشگر ادبی، جستارنویس، و رمان‌نویس روسی، در ۱۸۹۳ به‌دنیا آمد. پدرش معلّم ریاضی بود و خود در دانشگاه به تحصیل زبان‌شناسی تاریخی پرداخت. در ۱۹۱۶، به‌همراه عده‌ای دیگر، «اوپویاز» (انجمن پژوهش زبان شعر)[۱] را بنیان نهاد که بعدها به نهضت فرمالیسم تبدیل شد. در ۱۹۲۰ و ۱۹۲۱ در مؤسّسهٔ تاریخ هنر پتروگراد به‌تدریس نویسندگی خلّاق پرداخت. به‌دلیل تخصّص در صناعات ادبی، به‌طور غیررسمی با «برادران سراپیون»[۲] و شاعران فوتوریستِ گروهِ «لِف»[۳] ارتباط داشت. اشکلوفسکی ۱۹۲۲ و ۱۹۲۳ را در برلین گذراند و در آنجا دو رمانش را که موفّقترین رمانهایش بود منتشر کرد: **باغ وحش: یا، نامه‌های غیرعاشقانه**[۴] (۱۹۲۳) و **سفر احساساتی؛ خاطرات ۱۹۱۷ـ۱۹۲۲**[۵] (۱۹۲۳).

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ با نهضت فرمالیست قطع پیوند کرد و حتّی در ۱۹۳۰ در مجلهٔ **لیتراتورنایا گازتا** منکر نظریّات پیشینش شد. امّا در دورهٔ مابعد استالین با سلسله‌مقالات و کتابهایی که نوشت مجدّداً به این نظریّات رجعت کرد. از این جنبه، آثار اشکلوفسکی نمونه‌ای از تحوّلی به‌دست می‌دهند که خیلی از پژوهشگرانِ شوروی ازسر گذرانده‌اند: اینان در سخت‌ترین سالهای حکومت استالین در مسیرهایی به‌کار پژوهش می‌پرداختند که مورد تأیید رسمی بود، امّا در دورهٔ سهل‌گیریِ سیاسی کار خلّاقانهٔ خود را پی می‌گرفتند.

مهمّترین اثر اشکلوفسکی، **در باب نظریهٔ نثر**[۶] (۱۹۲۵)، مجموعهٔ جستارهایی است در باب صنعتگریِ ادبی و تحلیل آثار منفرد ادبی. آرای ادبی اشکلوفسکی مبتنی بر این باور است که ارائهٔ «زندگی واقعی» در ادبیّات نه از طریقِ به‌اصطلاح محتوا، که از طریق فرم صورت می‌پذیرد. جنبهٔ فرمیِ یک اثر ادبی «تمهیداتی» چون آشنایی‌زدایی، سهولت‌زدایی، تعویق، توازی، تضادّ، و بسیاری دیگر را دربر می‌گیرد. اشکلوفسکی در نخستین جستار این مجموعه اعلام کرده است که کلّ آثار هنری چیزی نیستند مگر جمعِ کلِّ تمهیداتی که در آنها به‌کار رفته است. این گزاره ممکن است بسته به تعریفی که از واژهٔ «تمهید» می‌شود تکاندهنده یا بدیهی تلقّی شود؛ بااین‌وجود، بسیاری از خوانندگان اشکلوفسکی از زمینهٔ کانتیِ نظریّهٔ او بی‌خبر بودند و آن را تکاندهنده می‌یافتند. او در جستارهای بعدی «به رشته کشیدن» تمهیدات ادبی را در رمانها و داستانها مورد بررسی قرار داده است. از این‌روست که قهرمانِ رمان **دون‌کیشوت**[۷] را عَرَضیِ ساختمان پیرنگ تلقّی کرده و نه شخصیّتی که آگاهانه خلق شده است. شخصیّت دون‌کیشوت به‌این دلیل شکل‌گرفته است که نویسنده می‌خواسته گفته‌ها و مونولوگهای حکیمانهٔ گوناگون را در رمان بگنجاند. ازسوی دیگر، استرن در **تریسترام شندی**[۸] با حاشیه‌رویها، معترضه‌ها، و کتمان‌کردنهای نویسنده اصولِ ساختمانی رمان به‌مثابه یک ژانر را «برملاکرده» است.

حوزهٔ دیگری که مورد توجّه خاصّ اشکلوفسکی قرار گرفت سینما بود. در این حوزه نیز نخستین اثرش بیشترین ارزش را داراست. او در **لیتراتورا ای کینماتوگراف**[۹] (۱۹۲۳) به تحلیل تکنیکهای سینماتوگرافی پرداخته است که سینما را از تئاتر متمایز می‌سازند. چنانکه می‌شود حدس زد، فیلمهای فاقدِ پیرنگِ سرگیی آیزنشتاین، با آن تغییرات سریع صحنه و موضوع، تحسین اشکلوفسکی را برانگیخت.

اشکلوفسکی در زندگینامه‌ها و رمانهایی که نوشت تلاش کرده است تا اصولی را که به‌عنوان یک منتقد دنبال می‌کرد در عمل پیاده کند. **باغ وحش: یا، نامه‌های غیرعاشقانه** مجموعه‌ای است از سی نامه که بین شخصیّتی که درواقع خود نویسنده است و در برلین اقامت دارد و آلیا[۱۰] نامی (که براساس شخصیّت الزا تریوله[۱۱] ساخته شده است) که در پتروگراد اقامت دارد ردّ و بدل می‌شود. در بخشهایی از نامه‌ها می‌توان با احوال و افکار شخصیّت اصلی آشنا شد، امّا عملاً هیچ پیرنگی در کار نیست. به همین ترتیب در **لیف تالستوی**[۱۲] (۱۹۶۳) می‌توان زندگینامه‌ای تکّه‌تکّه امّا ژرفنگرانه را همراه با تحلیل آثار مهمّ **تالستوی** یافت.

در میان نوشته‌های اشکلوفسکی در دورهٔ مابعد استالین شاخصترین را باید **زه کمان: در باب ناهمسازیِ امور همساز**[۱۳] (۱۹۷۰) دانست. اشکلوفسکی در این کتاب به‌نحوی مشابه با نخستین سالهای دورهٔ فرمالیستی‌اش دربارهٔ ژانرها و استراتژیهای ادبی به‌بحث پرداخته

است، امّا در اینجا واژگانی جدیدتر را به‌کار گرفته است و نحوهٔ ارائهٔ بحثش نیز ساختمانی بهتر از **درباب نظریهٔ نثر** دارد. تصویر به‌کاررفته در عنوان کتاب، یعنی «زه‌کمان»، برگرفته از **رسالهٔ میهمانی**[14] افلاطون است و مقصود از آن نمایش اصول تفکّر دیالکتیکی و کاربرد آنها در ادبیّات است.

اشکلوفسکی کمتر از همهٔ فرمالیستهای دیگر آکادمیک است. در سبک او، هم در نقد و هم در رمان، کشش به پاراگرافهای کوتاهی که فقط از یک جمله تشکیل شده‌اند دیده می‌شود. نحوهٔ استدلالش گاه آشفته است و سامانی سست دارد. درکلّ، اگر بسنجیم، این سبک را می‌توان بیشتر برانگیزنده دانست تا منطقی. اشکلوفسکی از جملهٔ معترضه و تغییر موضوع بحث به‌وفور استفاده می‌کند. ستایش او از **تریسترام شندی** که بارها به‌زبان آورده است حکایت از این دارد که او تکنیک رمان‌نویسی استرن را در جستارهایش داخل کرده است. امّا این سبک برانگیزندهٔ او از سنّتِ نقد ادبی روسی نیز تأثیر پذیرفته است که در آن «یادداشتها» و «تأمّلات» بر اَشکالِ دیگرِ نوشته که ساختاری منسجم‌تر دارند مرجّح دانسته می‌شود. ازسوی دیگر، ایجازِ پاراگرافهای اشکلوفسکی یادآور سبکِ کتاب مقدّس است.

حال که به چندین دهه کار اشکلوفسکی می‌نگریم، متوجّه می‌شویم که او بیش از آنکه متفکّری اصیل بوده باشد واسطه بوده است. او مفاهیمی چند را که متعلّق به فلسفه‌های ایدئالیستی کانت و هگل بوده‌اند، امّا در فرمالیسم مجدداً اهمّیّت یافتند، به‌صورتی عامّه‌فهم درآورد. او عامل مدرن‌کردنِ نقد ادبی روسی بوده است. او و یوری **تینیانوف** اصلی‌ترین اعضای نهضت فرمالیسم روس به‌شمار می‌آیند.

پی‌نویسها

1. Opoyaz (Obshchestvo izuchenyia poeticheskogo yazyka. "Society for the study of poetic language")

۲. Serapion Brothers، گروهی ادبی متشکّل از ده تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کردند. این ده تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا گروزدیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکالای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکالای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بود که از جملهٔ آنها می‌توان از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ اعضای گروه دفاع می‌کرد.

3. Lef

4. *Zoo. Pis'ma ne o lyubvi, ili Tret'ya Eloiza* (*Zoo: or, Letters not about Love*)

5. *Sentimental'noe puteshestvie: vospominaniya 1917-1922* (*A Sentimental Journey; Momoirs 1917-1922.*)

6. *O teorii prozy* (*On the Theory of Prose*)

7. *Don Quixote*

8. *Tristram Shandy*

9. *Literatura i Kinematograf*

10. Alya

11. Elsa Triolet

12. *Lev Tolstoy*

13. *Tetiva: o neskhodstve skhodnogo* (*The Bow-String: On Incompatibility of the Compatible*)

14. *Symposium*

Selected Bibliography

WORKS

Khod konya. 1923.

Tret'ya fabrika. 1926.

Material i Stil' v romane L. N. Tolstogo Voina i mir. 1928.

Matvei Komarov zhitel' goroda Moskvy. 1929.

Kratkaya, no dostovernaya povest' o dvoryanine Bolotove. 1930.

Zhitie arkhiereiskogo sluzhki. 1931.

Chulkov i Levshin. 1933.

Marko Polo. 1936.

Zametki o proze Pushkina. 1937.

Minin i Pozharskii. 1940.

O Mayakovskom. 1940.

Vstrechi. 1944.

Za i protiv: Zametki o Dostoevskom. 1957.

Khudozhestvennaya proza: Razmyshleniya i razbory. 1959.

Zhili-byli. 1962.

Sobranie sochinenii. 3 vols. 1973-74.

TRANSLATIONS

Zoo; or Letters not about love. 1971.

A Sentimental Journey; Memoirs 1917-1922. 1970.

Mayakovsky and His Circle. 1972.

Third Factory. 1977.

Lev Tolstoi. Moscow, 1978.

SECONDARY LITERATURE:

Richard Sheldon, *Viktor Shklovsky: an international bibliography of works by and about him.* 1977.

_____, "The Formalist Poetics of Viktor Shklovsky," *RLT*, Vol. 2, pp. 351-71.

کتابنامه فارسی

«لئو تولستوی»، «نشو و نمای نقدِ ادبی و شعر»، «اسحاق بابل»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، آگاه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

قدرتی‌پور، احمد، ویکتور اشکلوفسکی و مدرنیسم شکل‌گرا، **تکاپو**، شمارهٔ ۹ (اردیبهشت ۱۳۷۳).

وادیم گابریلویچ شرشنویچ

(۱۸۹۳-۱۹۴۲)

آنّا لاوتن
خشایار دیهیمی

شرشنویچ شاعر، نظریّه‌پرداز، مترجم، نمایشنامه‌نویس، و فیلمنامه‌نویس بود. او در دانشگاه مسکو ریاضیّات و فیزیک خواند، امّا زندگی‌اش را وقف ادبیّات کرد. نام او نخست با فوتوریسم و بعداً با ایماژیسم همراه شد. نخستین مجموعه‌های اشعارش، **تکّه‌های بی‌برف زمین**[1] (۱۹۱۱) و **کارمینا**[2] (۱۹۱۳)، حکایت از تأثیرپذیری او از شعر سمبولیستی و آکمئیستی دارند. دورهٔ فوتوریستی شرشنویچ با مجموعه‌های **پودر آرایشی رمانتیک**[3] (۱۹۱۳) و **شیشه‌های تجمّلی عطر**[4] (۱۹۱۳) آغاز می‌شود. در این مجموعه‌ها شرشنویچ از شعر سالنی **سوریانین** به‌سمت شهرگراییِ تراژیکِ **مایاکوفسکی** حرکت می‌کند. آخرین مجموعهٔ شعر فوتوریستی شرشنویچ، **خرام اتومبیل**[5] در ۱۹۱۶ منتشر شد

شرشنویچ در ۱۹۱۳ گروه فوتوریستی «اشکوب میانی شعر» را بنیاد نهاد که کسانی چون بالشاکوف[6]، ایونف*، و زاک[7] عضو آن بودند. این گروه سه سالنامه با عناوین **روز پیش از افتتاح**[8] (۱۹۱۳)، **جشن به هنگام طاعون**[9] (۱۹۱۳)، و **سوختن جسد عقل سلیم**[10] (۱۹۱۳) منتشر کرد که شرشنویچ هم در آنها مقالات، رسالات، و اشعاری داشت. در همین‌سال شرشنویچ نخستین رسالهٔ نظری‌اش را با عنوان **فوتوریسم بدون نقاب**[11] منتشر کرد. به‌دنبال آن رسالهٔ نظری دیگرش، **خیابان سبز**[12] (۱۹۱۶)، منتشر شد که نکات اصلی نظریّهٔ شعری شرشنویچ را تصریح و تکرار می‌کرد. این نکات اصلی عبارت بودند از اینکه جوهر شعر در «واژه- تصویر» است (استعارهٔ تازه‌ای که استعمال اتوماتیزه‌اش نکرده است) و اینکه شعر بایستی «سلسله‌ای از تصاویر» لاینقطع باشد. شرشنویچ این اندیشه را به فوتوریست ایتالیایی، مارینتّی، نسبت می‌دهد. ترجمه‌های شرشنویچ از **مانیفستهای فوتوریسم ایتالیایی**[13] (۱۹۱۴)، **جنگ تریپولی**[14] (۱۹۱۶)، و **مافارکای فوتوریست**[15] (۱۹۱۶) گواهی است بر علاقهٔ او به مارینتّی. از دیگر ترجمه‌های او باید از ترجمهٔ آثار لافورگ و رساله‌ای به قلم ویلدراک و دو آمِل نام برد. این رسالهٔ اخیر بنیان نظریّهٔ «شعر آزاد تصاویر» شرشنویچ در کتاب ایماژیستی او، **۵=۲×۲** (۱۹۲۰)، شد.

شرشنویچ در ۱۹۱۹ همراه با **یسینین** و مارینگوف* ایماژیسم را بنیان نهاد. بعدها گروزینوف[16]، کوسیکوف[17]، ایونف و دیگران هم به ایماژیستها پیوستند. سه جلد از اشعار شرشنویچ در زمرهٔ کارهای ایماژیستی قرار می‌گیرند: **اسب همچون اسب**[18] (۱۹۲۰)، **تعاونیهای خوشبختی**[19] (۱۹۲۱)، و **و اکنون ماحصل**[20] (۱۹۲۶). تراژدی **یهودی ابدی**[21] (۱۹۱۹)، پوئمای بلند **سوختن جسد**[22] (۱۹۱۹)، و نمایشنامهٔ منظوم و منثور **پوچی از آغاز تا پایان**[23] (۱۹۲۲) نیز جزو آثار ایماژیستی شرشنویچ هستند. او همچنین مقالات و اشعاری در مجلّهٔ ایماژیستی **گاستینیتسا دلیا پوتشیستوویوشچیخ و پرکراسنوم** منتشر کرد. شرشنویچ در طیف آوانگاردها در جناح چپ قرار می‌گرفت. رادیکالیسم او از تجربه‌گرایی جسورانهٔ او در استفاده از قالبهای جدید شعری، احکام نظریِ جسورانه، هرچند غیرعلمی، و مضمون محبوبش، شاعرِ یاغی و عصیانگر، پیداست.

شرشنویچ در طول جنگ داخلی با مایاکوفسکی برای آژانس خبری ROSTA کار می‌کرد. پس از آنکه نهضت ایماژیسم ازهم پاشید او به‌نوشتن برای تئاتر و سینما روی آورد. او آثار شکسپیر، کورنی، و برشت را به‌روسی ترجمه کرد. خاطرات او، **شاهد عینی باشکوه**[24]، تاکنون به‌چاپ نرسیده است. شرشنویچ در ۱۸ مه ۱۹۴۲ در بارنائول[25] در سیبری درگذشت.

پی‌نویسها

1. *Vesennie protalinki* (*Patches of Earth Free of Snow*)
2. *Carmina*
3. *Romanticheskaya pudra* (*Romantic Face Powder*)
4. *Ekstravagantnye flakony* (*Extravagant Scent Bottles*)
5. *Avtomobil'ya postup'* (*Automobile Gait*)
6. K. Bolshakov
7. L. Zak
8. *Vernissazh* (*Vernissage*)
9. *Pir vo vremya chumy* (*Feast During the Plague*)
10. *Krematorii zdravomysliya* (*Crematorium of Common Sense*)
11. *Futurizm bez maski* (*Futurism Without a Mask*)

V. Markov and M. Sparks, eds. 1967. Pp. 714-17.

SECONDARY LITERATURE

A. Lawton, Vadim Shershenevich: *From Futurism to Imaginism*. 1981.

———, "Shershenevich, Marinetti, and the 'Chain of Images'," *SEEJ* 23 (1979), pp. 203-15.

———, "Vadim Shershenevich: A Futurist Westernizer," *RLT* 12 (1975), pp. 327-44; reprint in *The Ardis Anthology of Russian Futurism*. 1980.

V. Markov, *Russian Futurism: A History*. 1968.

———, *Russian Imagism. 1919-1924*. Giessen, 1980.

N. Å. Nilsson, *The Russian Imaginists*. Stockholm, 1970.

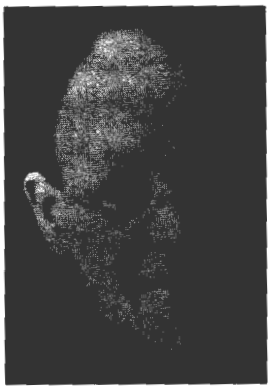
C. F. Ponomareff, "The Image Seekers: An Analysis of Imaginist Poetic Theory, 1919-1924," *SEEJ* 12 (1968), pp. 275-96.

12. *Zelenaya ulitsa* (*Green Street*)
13. *Manifestoes of Italian Futurism*
14. *The Battle of Tripoli*
15. *Mafarka, The Futurist*
16. I. Gruzinov
17. A. Kusikov
18. *Loshad' kak loshad'* (*Just an Ordinary Horse*)
19. *Kooperativy vesel'ya* (*Cooperatives of Happiness*)
20. *Itak itog* (*And Now for a Summary*)
21. *Vechnyi zhid* (*The Eternal Jew*)
22. *Krematorii* (*Crematorium*)
23. *Odna sploshnaya nelepost'* (*Absurdity from Beginning to End*)
24. *Velikolepnyi ochevidets* (*The Magnificent Eye-Witness*)
25. Barnaul

Selected Bibliography

TRANSLATIONS

One poem, "When like a nut," in *Modern Russian Poetry*.



ایساآک امّانوئیلوویچ بابِل

(۱۸۹۴ـ؟۱۹۴۱)

گریگوری فرایدین
فرزانه طاهری

بابل شاید نخستین نویسندهٔ شوروی بود که در روسیّه حقیقتاً به‌حدّ یک ستاره رسید و به‌عنوان استاد اعظم داستان کوتاه شهرتی جهانی در سطحی وسیع به دست آورد. تأثیر او ـ چه از طریق آثار و چه نقدها و پژوهشهایش ـ در ادبیّاتی که در زمان ما خلق می‌شود کماکان ادامه دارد. به‌رغم این شهرت فراگیر، بابل، که معاصرانش او را آدمی علاقه‌مند به ایجاد رمز و راز می‌دانستند، همچنان یکی از چهره‌های پیچیده و ناشناختهٔ مدرنیسم روسی است. حتّی مجموعهٔ نوشته‌هایش به‌طور قطع مشخّص نیست و ممکن است هرگز به‌طور قطع مشخّص نشود. آثاری که خود می‌خواست به آنها شناخته شود، یعنی در واقع مشهورترین آثارش، فقط در اتّحاد شوروی سی‌وپنج‌بار به‌چاپ رسیده‌اند و از ۱۹۲۶ به‌تمامی زبانهای اصلی اروپایی ترجمه شده‌اند. برخلاف این آوازه، میراث «تأییدشده»ی بابل بسیار اندک است. این میراث، که نگارش بخش اعظم آن از ۱۹۲۱ آغاز و در ۱۹۲۶ به‌پایان رسید، از سه چرخهٔ مهمّ داستانهای به‌هم‌پیوسته، دو نمایشنامه، و چندین اثر داستانی کوتاه تشکیل می‌شود که همه را باهم می‌شود در یک مجلّد با قطع و حجم متوسّط جای داد. اینها به‌روی هم حدوداً نیمی از حاصل کار موجود بابل را تشکیل می‌دهند که شامل فیلمنامه‌ها، داستانهای کوتاه اوّلیّه، داستانواره‌های روزنامه‌ای، یک ترجمه، و چندتایی داستانِ بعدی می‌شود که در زمان حیات بابل (یا به این دلیل که بر حزب گران می‌آمد یا به دلیل تلقّی ممیّزان از عفّت عمومی) منتشر نشدند.

مشهورترین اثر او، چرخه‌ای از داستانها و قطعات ادبی کوتاهِ به‌هم‌پیوسته با عنوان **سواره‌نظام سرخ**[1]، نخستین‌بار در مجلّدی‌ط جداگانه در ۱۹۲۶ منتشر شد. این مجموعه به تجارب جنگ روس و لهستان در ۱۹۲۰ از دریچهٔ چشمان عینکیِ یک روشنفکر یهودیِ روسی می‌پرداخت که همچون خودِ بابل برای روزنامهٔ ارتش سرخ قرّاق کار می‌کرد. این هالهٔ حدیث‌نفس به‌دور این چرخه در توفیق و محبوبیّت آن اهمیّتی بسیار داشت. سی‌وسه قطعهٔ جواهرگونه‌ای که به‌رشته کشیده شدند تا چاپ اوّل **سواره‌نظام سرخ** را بسازند در دورهٔ زمانی کوتاهی بین تابستان ۱۹۲۳ و آغاز ۱۹۲۵ نگاشته شده بودند و بر روی هم طولانی‌ترین اثر داستانی بابل را به‌وجود می‌آوردند (دو قطعهٔ دیگر هم بعداً به آنها اضافه شد). نوآورانه‌ترین و جسورانه‌ترین دستاوردهای تکنیکی او را نیز در همین قطعه‌ها می‌توان یافت. برای نخستین‌بار، دست‌کم در ادب روس، توانمندی و ظرافت مدرنیسم به‌خدمت بیانِ سنگدل‌ترین آدمها و پست‌ترینِ طبایع درآمده بود. **سواره‌نظام سرخ** به‌محض انتشار با موفّقیّت روبرو شد و عملاً در تمامی جهان به عنوان نخستین شاهکار راستین داستانِ روسیِ پس از انقلاب شهرت یافت؛ حجم مطالبی که در نقد اثر بابل، حتّی پیش از آنکه چاپ جداگانهٔ آن به بازار بیاید، نوشته شد از حجم خود اثر فراتر رفت. معلوم بود که او دست بر عصبِ ناسور فرهنگ معاصر گذاشته بود.

چرخهٔ دیگر، **حکایتهای اودسا**[2]، چهار رمان کوتاه را دربردارد: «پادشاه»[3] (۱۹۲۱)، «سابقاً در اودسا چنین می‌کردند»[4] (۱۹۲۳)، «پدر»[5] (۱۹۲۴)، و «لیوبکای قرّاق»[6] (۱۹۲۴). هرچند این چرخه بین ۱۹۲۱ و ۱۹۲۳ نوشته شده بود تا مدّتها تصوّر بر این بود که پیش از **سواره‌نظام سرخ** آفریده شده است. **حکایتهای اودسا**، که همچون داستانهای **سواره‌نظام سرخ** شخصیّتهای اصلی، مکان، و راوی واحدی دارند، تصویری غلوّآمیز و رابله‌ای از جهان زیرزمینی یهودیان شهر ارائه می‌کنند که اعضایش به امور کارناوال‌وارِ خود مشغولند و عدالتِ آرمانی را در حقِّ قوای مالیخولیاییِ عفّت‌فروشی، سرمایه، و پلیس محلّی اجرا می‌کنند. **حکایتهای اودسا**، که ذاتاً نمایشی بود، براحتی به‌صورت فیلم و نمایشنامه درآمد. در ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ بابل فیلمنامه‌ای بر اساس این چرخهٔ داستانی نوشت و آن را به‌نام قهرمان اصلیِ داستانهای اودسا، **بنیا کریک**[7]، نامید. برخلاف **حکایتهای اودسا** که ماجراهای آن در ۱۹۰۵ تا ۱۹۰۷ رخ می‌دهد و پادشاهِ گانگسترهای اودسا بلامنازع حکم می‌راند در فیلمنامه زمانْ طولانی‌تر می‌شود تا انقلاب ۱۹۱۷ و جنگ داخلی را هم دربرگیرد. صحنهٔ آخرِ فیلمنامه نمای نزدیک از پشتِ سرِ بنیاکریک است که با گلولهٔ مأمور اعدام ارتش سرخ متلاشی می‌شود ـ و ما هم قرار است

فکر کنیم که مستحقّ چنین مجازاتی است. شاید بر حسب تصادف شخصیّتهای فیلمنامه بدون استثنا در دو گروه جای می‌گیرند: تاجرها و جنایتکاران یهودی‌اند (مثل نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان)، حال آنکه فعّالان انقلاب پرولتاریایی، که کارِ دارودسته‌های خلافکار را یکسره می‌کنند، روسهای اصیلند. فیلم در ۱۹۲۶ تولید شد و مشکلی مختصر با ممیّزان پیدا کرد، امّا در ژانویهٔ ۱۹۲۷ به‌نمایش درآمد و با استقبال بسیار روبرو شد.

بابل در ۱۹۲۷ نخستین نمایشنامه‌اش، **غروب**[8] (۱۹۲۸)، را نیز به‌پایان رساند. این نمایشنامه که از لحاظ مضمون با **حکایتهای اودسا** متفاوت بود از جنبه‌های دیگر ارتباط نزدیکی با این مجموعه داشت؛ برخی از مضحکترین گفتگوهای تاریخ تئاتر روسیّه از این محیط اجتماعیِ مشترک برآمده است. چنانکه از عنوان این نمایشنامه پیداست، **غروب** تأمّلی است اندوهبار دربارهٔ گذرِ زمان که از طریق مبارزه‌ای خونین ارائه می‌شود؛ مبارزه میان پدری ددمنش که حاضر نیست متناسب با سنّش رفتار کند و فرزندانش که حتّی حاضرند به زور متوسّل شوند تا پیرش کنند. نسل جوان غلبه می‌یابد و نمایشنامه با پیروزی فرزندان به‌پایان می‌رسد، امّا این پیروزی آنها بُردی است برابرِ باخت، آن‌هم نه فقط به این دلیل که خبر از شکستِ نهایی آنها در برابر فرزندان خودشان می‌دهد. جهان صغیر یهودی، بورژوا، و جنایتکار که چنین فتحی در آن ارزشی نسبی داشت بزودی با انقلاب و حکومت جدید شوروی ریشه‌کن می‌شد. معاصرانِ بابل این نکته را بدون هیچ اشاره‌ای از جانب نمایشنامه‌نویس درمی‌یافتند. نمایشنامه در قالب کتاب هم بسیار خواندنی بود؛ امّا در اجرا واکنشهای متفاوتی برانگیخت. در اودسا **غروب** در تالارهای مملو از تماشاگران در دو تماشاخانه همزمان اجرا می‌شد (به زبان ییدیش و روسی)، امّا اجرای مسکو که در ۱۹۲۸، وقتی بابل در پاریس بود، بر صحنه آمد با شکست کامل روبرو شد و دلیل اصلی‌اش ظاهراً این بود که کارگردان حال‌وهوای قومی و لطیفه‌وارِ بسیار ناشیانه‌ای به آن بخشیده بود.

بابل کار روی چهارگانهٔ مهمّ دیگرش، **داستان کبوترخانِ من**[9]، را در ۱۹۲۵ آغاز کرد؛ در این‌سال دو داستان از این چهارگانه را منتشر کرد، امّا نوشتن دو داستان آخر پنج‌سال دیگر به‌طول انجامید. این چهار داستان که وقایع‌نگاری داستانی و اپیزودیکِ دوران کودکیِ نویسنده‌اند به‌روی‌هم تصویری از هنرمند را ارائه می‌کنند ـ تصویری نه از هنرمند به‌صورت یک کودک، که به‌صورت پسرکِ یهودیِ سختکوشی که در آستانهٔ بلوغ قرار دارد. این چهار رمان کوتاه، که از لحاظ سبک به پرباریِ داستانهای قبلی نیستند، با داستانهای خودزندگینامه‌ایِ سنّتی‌ترِ لیف **تالستوی** و ماکسیم **گورکی** مشترکات بیشتری دارند تا با کندوکاوهای نافذتر در هشیاریِ یک کودکِ بااستعداد که می‌توان در **صدای زمان**[10] اوسیپ **ماندلشتام**، **کودکیِ لوورس**[11] باریس **پاسترناک**، و، پیشتر از آنها، **کوتیک لتایف**[12] آندریی **بیلی** یافت. درواقع به‌نظر می‌رسد که این چرخه مخاطبانی وسیعتر را در نظر داشته است، مخاطبانی با حوصلهٔ کمتر و ذائقه‌ای نه‌چندان موافق مدرنیسم. به‌هر رو، داستان **کبوترخان من** را، که از لحاظ تکنیکی با مهارتی به اندازهٔ آثار دیگر بابل ساخته‌وپرداخته‌شده است، باید جزو شاهکارهای درجه دوّم داستان کوتاه به شمار آورد.

پس از انتشار **غروب** در فوریهٔ ۱۹۲۸ بابل چندان چیزی که پیشتر منتشر نشده باشد انتشار نداد، هرچند چاپهای مختلف نوشته‌هایش، با تجدیدنظر و با اضافه‌شدن یکی‌دو داستان تازه، چنان مرتّباً تجدید چاپ می‌شدند که بی‌تردید رشک‌انگیز است. نزدیک به سی چاپ جداگانه، از جمله مجلّدی از مجموعهٔ آثارش، در دههٔ پس از انتشار **سوارِه‌نظام** سرخ چرخ چاپخانه‌ها را می‌چرخاندند. یک اثر که ربطی به سه چرخه نداشت، یعنی نمایشنامهٔ **ماریا**[13] (۱۹۳۵)، نشانهٔ تلاشی بود کم‌وبیش بیروح برای خشنودکردن «طلبکاران» رسمیِ بابل ـ دستگاه عالی فرهنگی و، از قرار، سیاسی که به این نویسندهٔ «ساکت» اجازه داده بود همچنان حضور بسیار برجستهٔ خود را حفظ کند. این نمایشنامه که احساس همدردی را نسبت به بقایای اشراف و بورژوازیِ لاقید یهودی در دورهٔ سیاست جدید اقتصادی («نِپ»، ۱۹۲۱ـ۱۹۲۸) برمی‌انگیزد مدّتها پس از آنکه نپ، با همهٔ بقایایش، در انقلاب استالینیستی امحا شده بود منتشر شد. بابل خیلی آهسته کار می‌کرد، جهت باد در عرصهٔ سیاست بسرعت تغییر می‌کرد، و نمایشنامه ناموفّق ماند، هرچند احتمالاً مهلتِ مختصری برایش فراهم آورد که فقط به‌دلیل تلاشی که در این جهت کرده بود از فشار شدیدِ رسمیی که برای تولیدکردن بر او وارد می‌آمد بیاساید.

در دههٔ ۱۹۳۰ بابل بخش اعظم نیروی خود را وقف سینما، کارهای پراکندهٔ روزنامه‌نگاری، و سفرکرد که تقریباً به‌صورت نوعی عمل غیرارادی درآمده بود. بی‌وقفه سرتاسر اتّحاد شوروی را، ظاهراً به‌قصد یافتن موادّ و مصالح برای کاری که در دست داشت، درمی‌نوردید. در سرتاسر این دوره، چه با نامه و چه شفاهاً، به خانواده و دوستانش اطمینان می‌داد که دارد روی پروژهٔ مهمّی ـ شاید یک رمان ـ کار می‌کند. در ۱۹۲۵ به دمیتری فورمانوف*، همکار نویسنده‌اش، گفت که دارد دربارهٔ رمانی دربارهٔ «چکا» (پلیس مخفی) فکر می‌کند. احتمالاً پژواکهای این پروژه را می‌توان در شایعاتی یافت که در اوخر دههٔ ۱۹۲۰ در روسیّه بر سر زبانها افتاد و در مطبوعات مهاجران هم نقل شد که «چکا» مانع انتشار کار جدیدی از بابل شده است. به‌گفتهٔ چندین خاطره‌نویس، ازجمله

ایلیا **ارنبورگ**، بابل در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ مشغول نوشتن رمانی به نام «کولیا توپوز»[۱۴] بوده که در آن مرد مجرمی موفّق می‌شود با کار و زحمت برای بناکردن سوسیالیسم خود را اصلاح کند. در دورهٔ برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل (۱۹۲۸ـ۱۹۳۲) زمانی که جمعیّت زندانیانِ مشغول به کار اجباری بسرعت در حال افزایش بود چنین موضوعاتی رواج فراوان داشت. گورکی، حامی و ولینعمتِ بابل، که در آن‌زمان مهمّترین چهرهٔ فرهنگ شوروی بود فعّالانه نویسندگان همکار را تشویق می‌کرد تا به کندوکاو در این موضوع بپردازند. اینکه بابل در این موضوع هم طبع‌آزمایی کرد یا صرفاً می‌خواست تظاهر کند پرسشی است که به‌احتمال زیاد بی‌پاسخ خواهد ماند.

او معمولاً به داستانهایش عنوانی فرعی هم می‌داد، طوری‌که به نظر می‌رسید بخشی از یک اثر بزرگتر هستند که در دست دارد ـ کاری که از **حکایتهای اودسا** شروع شده بود و همواره ادامه یافته بود ـ و همین مسائل را پیچیده‌تر می‌کند. «از شکاف»[۱۵]، قطعهٔ غریبی دربارهٔ صحنه‌ای که راوی از روزنه‌ای در یک فاحشه‌خانه می‌بیند ، در ۱۹۲۳ منتشر شد و، بنا بر عنوانِ فرعی آن، «از کتاب **کنده‌کاریها**»[۱۶] نقل شده بود. در آنچه از بابل منتشر شده است هیچ چیزی که گفته شده باشد با این قطعه همراه بوده است نمی‌توان یافت، هرچند به دو داستان او که گورکی در ۱۹۱۶ منتشر کرد شباهتی دارد. حدود پانزده‌سال بعد «گاپا گوژوا»[۱۷] (۱۹۳۱)، داستانی دربارهٔ فاحشهٔ دهکده‌ای در اوکراین که گرفتارِ اشتراکی‌شدن کشاورزی شده است، با عنوان «فصل اوّلِ چاهِ بزرگ»[۱۸] منتشر شد. قطعهٔ همراه آن، «کولیووشکا»[۱۹]، که در ۱۹۶۳ پس از مرگ او در مجموعهٔ انگلیسی **سالهای تنهایی**[۲۰] انتشار یافت و هنوز در اتّحاد شوروی منتشر نشده است عنوانی فرعی داشت که اندکی متفاوت بود: «از کتاب **کدخدای بزرگ**»[۲۱]. از فصلهای دیگرِ چنین کتابی هیچ اثری نیست. بابل در پاسخ انتقادات شدید به ماریا اعلام کرد که مشغول تجدیدنظر در نمایشنامه است تا به صورت بخشی از سه‌گانه‌ای درآید که دورهٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۵ را دربرمی‌گیرد. امّا به گفتهٔ مفسّرِ شورویِ نمایشنامه، «هیچ مدارکی دالّ بر ادامهٔ کار بابل روی این سه‌گانه برجای نمانده است.» وقتی بابل در ۱۵ مه ۱۹۳۹ دستگیر شد، کلیّهٔ اوراقی که در خانهٔ ییلاقی‌اش در پردلکینو[۲۲] به‌همراه داشت ضبط شد. حال فرض بر این است که این اوراق از دست رفته‌اند و همراه با بخشی از آرشیو NKVD (نام کا.گ.ب. در دههٔ ۱۹۳۰) در ۱۹۴۱ که تسخیر مسکو به‌دست ارتش آلمان قریب‌الوقوع به‌نظر می‌رسید نابود شده‌اند. تا سالها آنتونینا پیروشکووا[۲۳]، بیوهٔ نویسنده، به کا.گ.ب. فشار می‌آورد تا سرنوشت اوراق بابل را معلوم کند، تا آنکه در ۱۹۸۸ به او اطّلاع دادند که کا.گ.ب. هیچ سوابقی از این اوراق در اختیار ندارد. بنابراین هرگز نمی‌توانیم بدانیم بابل می‌نوشته است تا در کشوی میزش بگذارد یا آنکه سعی کرده است ادبیّاتی تولید کند که موردپسند رسمی قرار گیرد. این را هم هرگز نخواهیم فهمید که این تلاشهایش، اگر که واقعاً چنین تلاشهایی در کار بوده، هیچ‌کدام به نتایج ملموسی رسیده است یا نه.

تنها دستنوشتهٔ موجود از یک اثر داستانیِ ناتمام به نام **زن یهودی**[۲۴] (۱۹۷۹) این ادّعاها را تأیید می‌کند که بابل واقعاً ژانر ادبی متفاوت و مضمون متفاوتی را آزموده است. این اثر، که روایتی است سوّم‌شخص با سبکی «عینی» و بی‌نشانه، داستان زن تازه بیوه‌شده‌ای را برایمان می‌گوید که روستای مخروبهٔ یهودی‌نشینش را به مقصد مسکو ترک می‌کند تا در آنجا با تنها پسرش زندگی کند. پسرش بر این جابه‌جایی اصرار دارد و او هم متابعت می‌کند، امّا دلنگران است؛ آخر، چنانکه خودش می‌گوید، پایتخت همین‌طوری‌اش هم زیادی یهودی دارد. پسرش که قهرمان جنگ داخلی و از فرماندهان ارتش سرخ است که مدال گرفته است، و در دانشکدهٔ نظام تحصیل می‌کند، به قشر جدید نخبگان شوروی تعلّق دارد و با اینهمه، گرچه فقط پیشِ خودش، اعتراف می‌کند که در این محیطِ ممتازِ جدید معذّب است. دستنوشته درست در جایی که روایت به نخستین تعارض بالقوّه‌اش می‌رسد قطع می‌شود: همسایه‌های بافرهنگتر کم‌کم از بوی غذاهای یهودیی که مادرش می‌پزد شکایت می‌کنند. این از شوخیهای تلخ امّا بجای روزگار بود که این رمان کوتاه ناتمام سرانجام در ۱۹۸۸ در اتّحاد شوروی منتشر شد، آن هم نه به‌زبان اصلی‌اش که روسی بود، که به‌زبان ییدیش در نشریّهٔ ییدیش‌زبانِ **ساویتیش هایملند**. سرنوشت خودِ اثر کماکان معمّایی است. آیا بابل به‌دلایلِ مربوط به ممیّزی این پروژه را رها کرد یا از ترس اینکه انتشار آن ممکن بود به شهرتش لطمه بزند؟ یا اینکه قضیّه فقط این بود که نتوانست سبک روایتی را که با باقی آثار داستانیِ شناخته‌شده‌اش بیگانه می‌نمود ادامه بدهد؟ یا اینکه **زن یهودی** را به‌پایان رساند و آن را در کوره‌های زندان لوبیانکا[۲۵] برای همیشه از دست داد؟

به‌هرحال، این را می‌دانیم که به‌استثنای ماریا، زن یهودی ناتمام، و دو یا سه داستانی که بعدتر نوشت آثار داستانیِ اصلیِ بابل یکپارچه‌اند. سه چرخهٔ او راوی واحدی دارند، هرچند که در هر کدام وجه متفاوتی از راوی برجسته شده است، و در داستانهای بعدی هم، که به‌همان ترتیب مکانها یا صحنه‌هایشان را از **سوارهٔ نظام سرخ**، **داستان کبوترخان من**، و **حکایتهای اودسا** وام گرفته‌اند، با او روبرو می‌شویم. حتّی دو رمان کوتاهی که به اشتراکی‌شدن می‌پردازند ـ و هردو روایتهای سوّم‌شخصند ـ با چنان حدّت و شدّتی سبک

سواره‌نظام سرخ را به‌یاد می‌آورند که برای خوانندهٔ آشنا با آثار بابل غیبت آن روشنفکر بامروّت و دست‌وپاچلفتی ــ که از کسب «ساده‌ترین مهارتهای انسانی» که آرزویش را دارد، یعنی توانایی کشتن، عاجز بود ــ دست‌کم آشکار و دست‌بالا عمیقاً افشاگرانه است. همین راوی معرّف شخصیّت اصلیِ آثار داستانیی است که از بابل به ما رسیده است. او، نقابِ نویسنده، به‌مرور زمان با نام ایساآک بابل عجین و تبیین شد و بدین‌ترتیب آن مرد، آن شخصیّت داستانی، و آن پرسوناکه پل میان این‌دو بود درهم آمیختند و تبدیل به یک نفر شدند ــ نویسنده.

برای نویسنده‌ای که مشهورترین آثارش را در یک دورهٔ شش‌ساله تألیف و منتشر کرد (۱۹۲۱ـ۱۹۲۸) شهرت عظیم او در یازده‌سالِ عملاً بی‌باروبرِ بعدی و شهرت چشمگیرش را پس از مرگ باید، همپای متون او، بخشی از سیرهٔ ادبی‌اش به‌حساب آورد. او که از نسل نویسندگان اروپایی و امریکایی پس از جنگ جهانی اوّل بود چهرهٔ محبوب و فرهمندی پیدا کرد که بی‌شباهت به ارنست همینگوی و اسکات فیتس‌جرالد نبود، که غالباً بحق وجوه مختلف ذائقهٔ ادبی اروپایی و امریکایی را به‌خود جذب می‌کرد. در نظر برخی از خوانندگان، بابل در وهلهٔ اوّل و مهمّتر از همه هنرمندی بود که نبوغش، که در انقلاب آبدیده شده بود، از محدوده‌های قومیّت و طبقه برمی‌گذشت؛ دیگران، که معیار زیبایی‌شناختی در نزدشان حرف اوّل را می‌زد، او را به‌عنوان هنرمندی آوانگارد می‌ستودند که نثر روسی را دوباره زنده کرد و داستان کوتاه را که ژانر ادبیی معمولی بود، به قلّه‌های رفیعِ هنر متعالی برکشید؛ آن‌دسته از خوانندگان که توهّماتشان دربارهٔ انقلاب روسیّه فروریخته بود یا هرگز وعده‌های آن را نپذیرفته بودند توجّه خود را منحصراً به محصولات اندک بابل در دههٔ ۱۹۳۰ و، پس از ۱۹۳۹، به ناپدیدشدنش در گولاگ معطوف کردند و اینها را شواهدی دالّ بر ناهمسازیِ هنر راستین با توتالیتاریسمِ کمونیستی گرفتند.

«اعادهٔ حیثیّت» به بابل پس از مرگ او، یعنی پاک‌کردن رسمیِ نام او از کلیّهٔ اتّهامات در ۱۹۵۴، و متعاقب آن چاپ مجدّد آثارش در اتّحاد شوروی در دورهٔ استالینیسم‌زدایی او را در نزد اعضای نه‌چندان جزم‌اندیشِ نخبگانِ فرهنگیِ شوروی به یک چهرهٔ نمادینِ جذّاب تبدیل کرد. اینان با شور و شوق نام او و آثارش را ترویج می‌کردند و اعتراض استالینیستهای سرسخت و متعصّبی را برمی‌انگیختند که مداخله‌شان سبب می‌شد مدافعان بابل راحت‌تر بتوانند از منظرِ حال به گذشته بنگرند و خود را از وحشتناک‌ترین سفّاکیهای حکومت شوروی مبرّا جلوه دهند. امّا این مدافعان، با یکسان‌انگاری خود با این ستارهٔ «شهیدِ» آسمان ادب شوروی (و تلویحاً یکسان‌انگاری با دههٔ مسامحه‌آمیزتر ۱۹۲۰ که بابل با نخستین اثرش حضور چشمگیرش را اعلام کرد)، می‌خواستند مرگ تراژیک نویسنده را بزرگ جلوه دهند و در ضمن وفاداری او ــ و تلویحاً خودشان ــ را به رژیم در بدترین دورهٔ رعب و وحشت کوچک جلوه دهند.

روشنفکران چپ نیز در غرب در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و دههٔ ۱۹۶۰ به‌همین ترتیب، هرچند در مقیاسی کوچکتر، میراث ادبی این نویسنده را با نگاهی دوباره بررسی کردند. با چاپهای جدید نوشته‌های بابل در سرتاسر اروپای غربی و ایالات متّحده نام او بار دیگر برسر زبانها افتاد ــ خصوصاً وقتی که رفته‌رفته شواهد بیشتری دالّ بر مقیاس فاجعه‌بار تصفیه‌های استالینی به‌دست آمد. بویژه در ایالات متّحده، که مُدشدن بابل پس از دورهٔ مکارتی دست‌کم از همان ۱۹۴۷، به گفتهٔ ریموند روزنتال[۲۶]، پیشگویی شده بود، منتقدان متنفّذی چون لاینل تریلینگ و ایروینگ هاو شخصیّت این نویسنده را برای ایفای وظیفه‌ای چندگانه به خدمت گرفتند. بابل که به صورت عصارهٔ زیبایی و حقیقت عرضه می‌شد (نویسندگان روسِ قربانیِ رژیم ظاهراً به‌طور طبیعی تن به چنین برخوردهایی می‌دهند)، و در عین حال انسانی متعهّد به نویدهای بلشویسم بود، همچون ادّعانامه‌ای قدرتمند علیه استالینیسم به خدمت گرفته شد. او دفاعیّه‌ای بود برای روشنفکران چپ که سالها فریفتهٔ انقلاب روسیّه بودند. علاوه بر این، در زمانی که فرمولهای صرفاً سیاسی و دوقطبی برای تعهّد سیاسی داشتند جذّابیّتشان را از دست می‌دادند بابل نمونه‌ای شد مثالی از تردیدها و ابهامهای فراروی یک روشنفکر ــ آن‌هم یک روشنفکر یهودی ــ که همدلی‌اش با «آرمان خلق» به خشونت‌آمیزترین وجهی از سوی وظیفه‌خورانش به محک زده می‌شود.

بابل، یهودیِ روسی، که مضمون نوشته‌هایش را مزایا و مخاطرات این تعیّن دوگانه قرار داد، خوانندگان یهودی بسیاری را چه در کشور خودش و چه در خارج، و بویژه در ایالات متّحده، به خود جلب کرد. برای این مخاطبان نیز، البتّه به‌شکل بسیار حادّی پس از جنگ جهانی دوّم، او نه فقط به‌عنوان یک قصّه‌گو و نمایشنامه‌نویس، که به‌عنوان یک چهرهٔ نمادین قدرتمند درآمده بود که زندگی‌اش روایتی دیگر از تاریخ اخیر یهودیان اروپا با تمامی دستاوردها و سرنوشت تراژیکشان بود. چون بر سر این تاریخ نیز اتّفاق‌نظر همان‌قدر اندک است که بر سر تاریخ اروپا یا روسیّهٔ مدرن، بابل متناوباً همچون شاهدی است دالّ بر شکست، یا توفیق، یا صرفاً پیچیدگیِ تلاشهایِ به کار گرفته‌شده که یهودیانِ پراکنده در جهان برای هم‌هویّت‌کردن خویش با برنامهٔ سیاسی یا فرهنگیِ موطنِ خود انجام داده‌اند. این اواخر زندگینامه و آثار بابل، که در آنها شخصیّتهای یهودی اغلب با شور و مبارزه‌جویی حقّ خود را مطالبه

می‌کنند، محرّکی شد تا نوعی احساس جدید هویّت جمعی میان یهودیان اتّحاد شوروی ایجاد شود ــ احساسی که پیامد پیش‌بینی‌نشدهٔ اجتماع سه چیز، یعنی استالینیسم‌زدایی، آگاهی به قتل‌عامِ یهودیان در جنگ دوّم جهانی، و پیروزی ۱۹۶۷ اسرائیل در جنگ شش‌روزه بود.

آثار بابل، که در وهلهٔ اوّل سبب شدند او به‌صورت چهره‌ای نمادین درآید، تأثیری چشمگیر و زاینده در سیر تاریخ ادبیّات گذاشته است. دستاورد بابل در این حوزه نیز، مانند حوزهٔ تاریخِ ذائقهٔ سیاسی و زیبایی‌شناختی، سرشتی مثالی یافته است. او، همراه با فرانتس کافکا، یکی از نخستین نویسندگان مهمّ یهودی بود که نحوهٔ بیان ادبیِ خاصّی را در زبان فرهنگِ مسلّط به وجود آورد و به‌کار گرفت، بیانی که بتدریج با تجربهٔ یهودیِ اروپاییِ مدرن و جذب‌شده در جامعه پیوند خورده است. برخی از هم‌میهنانِ هوشمندترش این را فوراً دریافتند. لیژنف*، منتقد معروف و عضو هیئت تحریریهٔ نشریهٔ پرنفوذ **پچات ای رووِلوتسیا** در ۱۹۲۶ نوشت:

> بابل نخستین یهودیی است که به‌عنوان یک نویسندهٔ روسی، دست‌کم نخستین نثرنویس، وارد ادبیّات روسیّه شده است. تا به امروز فقط نویسندگانی یهودی داشتیم که به ادبیّات روس متّصل بودند.... [آثار آنان] برای خوانندگانی جالب بود که کنجکاو بودند از جزئیّات قومنگارانهٔ آنها سردربیاورند و نه از هنرِ آنها. فقط در دستان بابل است که زندگی [یهودیان] اودسا ارزش زیبایی‌شناختی پیدا کرده است.... **حکایتهای اودسا** و «داستان کبوترخان من» اثبات می‌کنند که او می‌تواند از محدودیّتهای گرایش به حکایت‌گویی یا قومنگاری برگذرد.

با توجّه به تأثیر شدید بابل در نویسندهٔ جاافتاده و پخته‌ای چون اوسیپ ماندلشتام (**تمبر مصری**[۲۷]، ۱۹۲۸) و تأثیرش در تعداد زیادی از نویسندگانِ رده‌های پایینتر و جوانتر که کارشان را زیر سایهٔ او آغاز کردند، و، چشمگیرتر از همه، تأثیر او در نویسندگان یهودی امریکا چون فیلیپ راث و گریس پیلی، می‌توان گفت که بابل شالودهٔ بنایی را ریخت که اگر شووینیسمِ روسیّهٔ بزرگِ حکومتِ شوروی مانع نمی‌شد، می‌توانست ادبیّات یهودی روسی باشد.

آنچه اهمّیّتی مشابه دارد این است که سرشتِ مثالی دستاورد بابل از قضیّهٔ یهودی‌بودن او به‌طور اخصّ برمی‌گذرد و سایر صورتهایی را که جامعه‌شناسان پدیدهٔ حاشیه‌نشینی فرهنگی می‌نامند دربرمی‌گیرد. نویسنده-راویِ بابل، که عضوی از جامعهٔ روشنفکران و یهودی است و به‌همین دلیل با مکان داستانی خود تفاوتی مضاعف می‌یابد، برخی از جنبه‌های میراث یهودی را نمی‌پذیرد و باقی را هم، به‌صراحت و مهارت، با رگه‌هایی غنی در محیط اجتماعی‌اش ترکیب می‌کند. با این کار سرمشقی برای نویسندگان آینده، یهودی یا غیریهودی، به‌وجود آورد که می‌خواستند دقیقاً در کانون و نه در حواشیِ فرهنگ کشورشان نقش غیرخودی بازی کنند.

ایساآک بابل، قهرمان نمایشی که خود ساخته بود (هرچند مجبور بود در کارگردانی‌اش با زمانه‌اش سهیم شود)، نه فقط برخی از بهترین داستانهای کوتاه این قرن را آفرید، نقش نویسنده‌ای «حاشیه‌ای» را نیز با مهارتی تمام‌عیار بازی کرد. درواقع توانست توهّم نویسنده‌بودن را در آن‌سالهایی حفظ کند که خود، چنانچه از تریبون نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی به‌طعنه اذعان کرد، به «سکوت ــ دشوارترینِ همهٔ ژانرهای ادبی» مشغول بود. بدین‌ترتیب است که مجموعهٔ آثار، بویژه مجموعه‌ای که «تأییدشده» باشد، به‌تنهایی نمی‌تواند چنان‌که باید و شاید کلِّ مجموعهٔ اندیشه‌ها، متنها، و رخدادهایی را توضیح بدهد که امروزه با نام بابل تداعی می‌شود. پیشینهٔ او، آن سنّتِ فرهنگی که با آغاز حرفهٔ نویسندگی ادبی پا بدان گذاشت، انتظارات بخشِ قدرتمندترِ خوانندگان، داستانهای او، و استراتژی‌اش که همانا کسب یک چهرهٔ ادبی برجسته و حفظ آن بود ــ اینها همگی باهم ــ به چیزی شکل داده است که میراث بابل برای ماست.

ایساآک امانوئیلوویچ بابل، یا بنا به ثبت اسنادِ خاخامِ اودسا، ایساآک مانیویچ بابل[۲۸]، فرزندِ مان ییتسخوویچ[۲۹] و فیگا[۳۰] بابل، در ۳۰ ژوئن ۱۸۹۴ در شهر اودسا به‌دنیا آمد. تنها خواهرش، مری (که پس از مهاجرتش به بلژیک مادام ماری شاپوچنیکوف[۳۱] نام گرفت) در ۱۹۰۰ به‌دنیا آمد. حتّی این دو واقعیّت را، که باید همچون هر گواهی تولّدی خنثی باشند، بدشواری می‌توان از تاروپود دو مجموعه روایتی که با ایساآک بابل ارتباط دارند رهاکرد. یکی از آنها، که ساختهٔ خود اوست، از عرف زندگینامه‌نویسی تبعیّت می‌کند و مرکز را راویی قرار می‌دهد که ویژگیهای زندگینامه‌اش او را (ظاهراً) با خود نویسنده یکی می‌کنند. حوزهٔ مجموعهٔ دیگر را نمی‌توان به این سادگی معیّن کرد: به‌بیان ساده، این مجموعه متشکّل است از آنچه عموم خوانندگان دربارهٔ تاریخ، فرهنگ، سیاست، و جامعه در روسیّهٔ مدرن، از جمله تاریخ یهودیان روسیّه، می‌دانند.

هر دو روایت سبب می‌شوند این واقعیّت که خانوادهٔ بابل یهودی و غیرمذهبی بود و در زمان تولّد او چیزی نمانده بود که به طبقهٔ متوسّط بپیوندد معنایی خاصّ پیدا کند. هرچند که پدر و مادرش تحصیلات رسمی نداشتند، با «هاسکالا»[۳۲]، نهضت روشنفکری یهود که روسی را به‌عنوان زبانِ رهایی پذیرفته بود،

همدلی داشتند. برای همین، زبان روسی در خانهٔ بابل به‌طور کامل پذیرفته شده بود و به‌صورت زبان میانجیِ نسلها به‌کار می‌رفت؛ زبان ییدیش هم زبان خصوصیِ والدین بود. نیازی به گفتن نیست که فرهنگ محلّهٔ یهودها و گتو، که از زبان ییدیش جدایی‌ناپذیر است، هنوز هم جزءِ بزرگی از فرهنگ آنها را تشکیل می‌داد. والدین بابل که در جامعه‌ای بسته و کوچک و همگن به‌دنیا آمده، بزرگ شده بودند، و بعدها از آن گریختند به‌هرحال آن را ریشهٔ خود می‌دانستند، که قابل تقلیل هم نبود ــ خاستگاهی که زمانی به‌طور کامل بدان تعلّق داشتند و خاستگاهی که منابع معنوی و عاطفی آن هنوز هم در دسترس آنان قرار داشت. در مقابل، فرزندانشان که انتظار می‌رفت برای همیشه با این فرهنگ قطع پیوند کنند هرگز جزئی از آن جهانِ یکپارچه یا هر جهان یکپارچهٔ دیگری نمی‌شدند. بابل، که همسر و دخترش در فرانسه، مادر و خواهرش در بلژیک، همسر و دختر دیگرش در روسیّه، و لشگر اقوامش در اودسا و کیف زندگی می‌کردند و زندگی حرفه‌ای‌اش به‌عنوان یک نویسندهٔ شوروی گاه به اوج آسمان می‌رسید و گاه در سکوت غرق می‌شد، به تمام معنا انسان سرگردان (یا بی‌خانمان) قرن بیستم بود.

خانه‌به‌دوشی مشخّصهٔ ممیّزهٔ نسلِ پدر و مادرش هم بود. موقعیّت مالیِ مرفّهی که پدرش در آغاز زندگیِ پسرش دست و پا کرد خانواده را در میان رعایای امپراتوری روسیّه در اقلیّتی ممتاز قرار داد. این اقلیّت در میان یهودیان روسیّه حتّی ممتازتر هم بود زیرا آنان می‌بایست با یهودی‌ستیزی رسمی و غیررسمی، امّا تحت حمایتِ رسمی، و نیز موانع قانونی صعب‌العبور دست و پنجه نرم کنند. از جملهٔ این موانع ممنوعیّت سکونت در بیرون از محدودهٔ سکونتگاه، بویژه نواحی شهریِ ویژهٔ تعیین‌شده در جنوب غرب روسیّه، و محدودیّتهای شدید در امکانات آموزشی بود. بابل در ۱۹۱۷ دربارهٔ شهر زادگاهش نوشت: «در اودسا یک گتوی یهودیِ بسیار فقیر، پرجمعیّت، و نابسامان وجود دارد، یک بورژوازی بسیار ازخودممنون، و یک شورای شهرِ بسیار یهودی‌ستیز.» او کاملاً آگاه بود که به‌دلیل تعلّق پدر و مادرش به گروه خوش‌اقبالِ دوّم از چه فلاکت و تحقیری نجات یافته است.

زاده‌شدن در اودسا، یا درواقع زیستن در آنجا، در ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ خوش‌اقبالی دیگری بود که بابل بکرّات به آن اذعان کرده است. انقلاب ۱۹۰۵ هرچند نتوانست رژیم کهنه را نابود کند، جامعهٔ مدنی را بسیار تقویت کرد، چون در مراکزِ شهری روسیّه فضایی سرمست‌کننده به‌وجود آورد لبریز از بحثهای سیاسی، اعتصابها و تظاهرات، مطبوعاتی چندصدایی، و بازاری شکوفا برای هنر و ادبیّات. در این شرایط، به‌رغم دژخویی سیاست رسمی، جامعهٔ یهودیان اودسا بزرگتر (در ۱۹۰۰ یک‌سوّم جمعیّتِ نیم‌میلیونی اودسا یهودی بودند)، سازمان‌یافته‌تر، و متنوّع‌تر از آن بود که بتوان آن را سرکوب‌شده و درمانده نگاه داشت. تنها از این لحاظ اودسا موقعیّتی یگانه داشت، چنانکه سیمون مارکیش[۳۳] در جستارش دربارهٔ بابل می‌گوید که شهر بیشتر به جوامع یهودیان آغاز قرن در امریکا شباهت داشت تا به جوامع یهودیان در روسیّه. عدم تجانس جمعیّت شهر، که باقیِ آن را آمیزه‌ای از روسهای اصیل، اوکراینیها، لهستانیها، یونانیها، و افزون بر اینها کلنیهای کوچک امّا از لحاظ فرهنگی مهمّ بازرگانان فرانسوی، آلمانی، و انگلیسی تشکیل می‌داد، از تأثیر سیاست دولت در قبال یهودیان بیش از پیش می‌کاستند. فضای پرتحرّک و فارغ‌البال این شهرِ بندری و مرکزِ صنعتیِ مهمّ، آمیزهٔ قومیّتهای متعدّد، و بورژوازیِ بزرگ و عمدتاً یهودی که شبکه‌ای از دبیرستانها، روزنامه‌ها و نشریّات، تئاترهای متعدّد، یک کمپانی اپرا، و دانشگاه تحت‌الحمایه‌اش بود به هر یهودیِ اهل اودسا که در جستجوی مکنت مادّی بود فرصتی می‌داد تا انزوای شهروندیِ درجه سوّم و محیط اجتماعی گتو را بشکافد. غلبه بر موانع قانونی و اجتماعی در جایی کوچکتر، و نه این اندازه جهانی، بسیار دشوارتر بود و مستلزم مصالحه‌های دردناکتری بود با سیاستهای رسمیِ پطرزبورگ یا مسکو ــ دو پایتختی که تا حدّ زیادی خالی از یهودیان نگاه داشته شده بودند.

عامل دیگری که به‌همان اندازه اهمّیّت داشت این بود که در کشوری که از رژیم کهنه به‌تنگ آمده بود ــ رژیمی که مظهرش پطرزبورگ اشرافی و سنگین و رنگین در شمال بود ــ اودسای اساساً طبقهٔ متوسّطی در جنوب را می‌شد یکی از منابع نوزاییِ اجتماعی و فرهنگی کشور تلقّی کرد. درست است که یک نوکیسهٔ پطرزبورگی ممکن بود از این «شهر بسیار وحشتناک» روی ترش کند، امّا سهم فزاینده‌ای که هنرمندان و نویسندگان شهرستانی در غنیترکردن فرهنگ روسی برعهده گرفتند مؤیّد این پیش‌بینی بابل در «یادداشتهای من: اودسا»[۳۴] (۱۹۱۷) بود که روح سرخوش، هوشمند، و بورژواییِ اودسا بزودی در برابر ذائقهٔ مسلّطِ پطرزبورگی، تلوّن مزاج داستایفسکیایی، شکوه کلاسیک، و خوفناکی شاهانهٔ آن قد برخواهد افراشت:

> آدمِ اهل اودسا نقطهٔ مقابل یک پتروگرادی است. اینکه اودساییها در پتروگراد گلیمشان را خوب از آب بیرون می‌کشند دیگر دارد یک اصل بدیهی می‌شود. آنها پول درمی‌آورند. چون سبزه‌رو هستند، موبورهای فربه دلباخته‌شان می‌شوند.... شاید بگویید که این حرفها دیگر دارد شبیه به شوخی می‌شود. نه قربان. پای چیز خیلی عمیقتری در میان است. نکته فقط

اینجاست که این سبزه‌رویانْ کمی آفتاب و کمی سبکسری با خود همراه می‌آورند.

جدای از آقایانی که کمی آفتاب و کلّی کنسرو ساردین با برچسبهای جالب همراه خودشان می‌آورند گمانم باید ـ بزودی ـ تأثیر بارور و جانبخش جنوب روسیّه، اودسای روسی، هم از راه برسد که شاید (که می‌داند؟) تنها شهری در روسیّه باشد که موپاسانِ ملّی ما که سخت به او نیاز داریم می‌تواند در آن ظهور کند.

تاریخ ادبیّات و جامعهٔ روسیّه در دههٔ ۱۹۲۰ این خوشبینی بابل را تاحدودی تأیید کرد. به‌محض اینکه مرکز امپراتوری سلطه‌اش را ازدست داد روشنفکران شهرستانی بسرعت پا پیش گذاشتند تا خلأ را پر کنند و در این میان «مردان اودسا» بزیبایی تمام در صفوف اوّل رژه می‌رفتند. برخی از نویسندگان و شاعرانِ شناخته‌شده‌ترِ دههٔ پس از انقلاب که درواقع «کلاسیک»های ادبیّات شوروی شدند، از جمله والنتین **کاتایف**، کانستانتین **پائوستوفسکی**، ایلیا ایلف*، ادوارد باگریتسکی*، و البتّه خود بابل، اهل اودسا بودند. اتّفاقی که داشت در ادبیّات می‌افتاد به‌موازات بُرخوردن ورقهای اجتماعی و جمعیّتیِ امپراتوری صورت می‌گرفت. این تغییرات، همراه با تجارت آزاد محدودی که در دورهٔ سیاست جدید اقتصادی مجاز شده بود، احتمالاً تاحدودی حال‌وهوای تجاریِ آسیای صغیریِ اودسا را در شکوفاترین دورهٔ آن، که از انقلاب ۱۹۰۵ آغاز شده و با جنگ جهانی اوّل به‌پایان رسیده بود، به پتروگراد یا مسکو منتقل کرد.

این اودسایی بود که بابل می‌شناخت و بیش از همه دوست داشت و شهرت این شهر به عنوانِ مارسیِ روسیّه را، که در روزهای آرام در تصوّر برخی چنین بود، باید مدیون **حکایتهای اودسا**دانست. این حکایتها که در جهانِ سترون ۱۹۲۰ و ۱۹۲۱ زاده شدند تصویر شهر را چنان ترسیم می‌کنند که بابل از سالهای مدرسه‌اش، ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۱، به‌یاد داشت، یا می‌خواست به‌یاد بیاورد. امّا کتابها سرنوشت خودشان را دارند و این چرخهٔ چهار داستان در تخیّل خوانندگانِ بابل، اودسا، یا به‌عبارت دقیقتر گتوی یهودیان آن را، با جهان زیرزمینی‌اش برای همیشه به سرزمین رمانتیکِ وفور نعمت تبدیل کرده است و از لحاظ تاریخی نخستین روایت یهودی، یا از این بابتْ یهودیِ روسی، یا خیلی سرراستْ روسیِ چنین مکانی، است.

دانسته‌هایی که بتوان بر اساس آنها کودکی یا خانوادهٔ بابل را بازسازی کرد اندکند. در اغلب موارد معلوم شده است که نوشته‌های خودزندگینامه‌ایِ خود او گمراه‌کننده‌اند، دستکم وقتی آنها را با خاطرات خواهرش، خاطرات دو شاعر اودسایی که با خانوادهٔ او ارتباطی داشتند، و مکاتبات خود او که به‌طور ناقص چاپ شده‌اند مقایسه کنیم. او که نویسنده و مهمّتر از همه نویسنده‌ای بود با چهرهٔ عمومیِ فرهیخته بیشتر دلنگرانِ تبعیّت از روح حقیقت بود تا نصّ آن. در یادداشتی که در ۱۹۳۱ برای مادرش نوشت و آن را در داستان خود زندگینامه‌ای‌اش گنجاند به این مسئله اذعان کرده است: «همهٔ داستانها از سالهای کودکی‌اند که، البتّه، دروغهایی به آنها اضافه شده و خیلیهایش هم تغییرداده‌شده است.» مهمّتر از آن، بابل با تغییردادن امور واقع در کودکی‌اش صرفاً حقّ ویژهٔ داستان‌نویسان را اعمال نمی‌کرده است؛ به‌نظر می‌رسد که او استراتژیی آگاهانه را اجرا می‌کرده است ـ استراتژیی که برای نویسنده‌ای با حضور برجسته در حوزهٔ عمومی پیامدهایی مهمّ داشت. در پایان توضیحاتش می‌گوید: «وقتی کتاب تمام شود، معلوم می‌شود که چرا به همهٔ اینها احتیاج داشته‌ام» و به‌شکلی اسرارآمیز القا می‌کند که چهار داستان فقط بخشی از یک چرخهٔ بزرگترند. درواقع هم داستان «دی‌گراسو»[۳۵] که در ۱۹۳۷ نوشت خیلی خوب می‌توانست با چهارتای اوّلی جور دربیاید، حال آنکه اغلب داستانهایی که در دههٔ ۱۹۳۰ منتشر شدند خلأ «خودزندگینامه‌ایِ» بین سالهای کودکی و **سوارەنظام سرخ** را پُر می‌کنند.

با توجّه به استعداد بابل در خلق چرخه‌های به‌هم‌پیوسته به نظر می‌رسد که چارچوب خودزندگینامه‌ایِ بزرگتری را در نظر داشته است که برای ادغام آثار شناخته‌شده و آثار آینده‌اش طرّاحی شده بود تا کلّ پهنهٔ حیات پسرکی را دربرگیرد که بزرگ شد و نویسنده ـ راویِ **سوارەنظام سرخ** و سرانجام از نویسندگان مهمّ شوروی شد. توفیق عظیمی که نصیب آثار داستانیِ خودزندگینامه‌ایِ گورکی شد و آن را تاحدّ یک حماسهٔ ملّی در دههٔ ۱۹۳۰ ارتقا داد این فرض را تقویت می‌کند. افزون بر این، در اوایل دههٔ ۱۹۳۰، وقتی که قوّهٔ آفرینش بابل رو به فتور گذاشته بود، چنین چارچوبِ عمده‌ای می‌توانست کمک کند تا فشاری که برای تولیدکردن بر او وارد می‌شد کاهش یابد و به او اجازه می‌داد تا دستاوردهای گذشته را، و شاید حتّی نوشته‌هایی را که پیشتر مسکوت گذاشته بود، در پرتوی تازه و معاصرتر عرضه کند. این استراتژی نه‌تنها به‌هیچ‌وجه فرصت‌طلبانه نبود، می‌توانست از ویژگیهای اساسیِ هنر بابل، حدیث‌نفس‌بودنِ آشکارِ آن، بهره گیرد. خصوصیّات دیگرِ نوشته‌هایش، بویژه **سوارەنظام سرخ**، که از لحاظ اهمّیّت دستکمی از خصوصیّت زندگینامه‌ای آنها نداشتند، تکّه‌تکّه‌بودنِ مدرنیستیِ آنها و آمیزش هذیان‌وار رقّت و دنائت بود که عامّهٔ خوانندگان و بوروکراسیِ فرهنگی دیگر داشتند تاب تحمّلش را از دست

می‌دادند. این خصوصیّاتِ «ازمدافتاده» نیز پس از ادغام در یک چارچوب روایی-حماسی و منسجمتر دیگر آن‌قدرها برجسته و مهمّ جلوه نمی‌کردند.

از چه زمانی بابل تصمیم گرفت این استراتژی را دنبال کند؟ در همان اواسط دهۀ ۱۹۲۰ فشار برای دنبال‌کردن منظرۀ آرمانی قطعه‌قطعه و تکّه‌تکّۀ موجود در ادبیّاتِ پس از جنگ داخلی با نگاه خونسردانه و منطقیِ یک شاهکار حماسی محسوس بود. احساس می‌شد که برای تأیید انقلاب به عنوان یک امرِ تمام‌شده به حماسه‌ای نیاز است تا آن را از رخدادی متعلّق به یک تجربۀ بلاواسطۀ کوبنده به تعطیلاتی تبدیل کند که همگان شادمانه آن را جشن بگیرند. انقلاب اگر چنین رفتاری با آن می‌شد، در هالۀ جادوییِ **ریشه‌داشتن** پیچیده می‌شد که به وضع موجود مشروعیّت می‌بخشید و زمان حال را به‌صورت یک نظم طبیعی درمی‌آورد. برخی نویسندگان، از جمله یوگینی **زامیاتین**، فعّالانه در برابر چنین برنامه‌ای مقاومت می‌کردند، امّا خیلیها، اگر نگوییم اغلب، از سر اعتقاد قلبی، یا فرصت‌طلبی، یا صرفاً خستگی از بی‌ثباتیِ شرایط انقلابی با آن همراه شدند. این نیاز به یک حماسۀ انقلابی با گذر دهۀ ۱۹۲۰ شدّت یافت و در پروژۀ سیاسیِ وسیعتر برای ساختن ملّت و شهروند در نظم جدید استالینیستی به موضوعی کلیدی تبدیل شد. بابل، که اعضایِ صاحب‌تشخیصِ نخبگان شوروی دوستی‌اش را مغتنم می‌شمردند، در برابر روندهای ادبی همچون روندهای سیاسی حسّاس بود و سخت می‌خواست در صفِ مقدّمِ ادبیّات نوپای روسیّۀ شوروی باقی بماند. این جاه‌طلبی را بوضوح می‌توان در اظهارات بسیاری، چه در ملأ و چه به‌طور خصوصی، دید که در آنها تمایل به سبکی جدید و ژانر ادبی جدیدی را بیان کرده است.

«داستان کبوترخان من»، که تقدیم‌نامه‌اش به گورکی معنادار بود و کلِّ مجموعۀ چرخۀ کودکی نیز همین عنوان را گرفته، در ۱۹۲۵ منتشر شد. در همین زمان بود که بابل داشت می‌کوشید دربارۀ آیندۀ **سوارەنظام سرخ** تصمیم بگیرد ـ چرخه را به‌شکل موجودش حفظ کند یا آنکه آن را گسترش دهد تا تعداد قطعه‌های آن را (چنانکه در ابتدا قصد داشت) به پنجاه برساند. انتشار آن در چاپ جداگانه‌ای در ۱۹۲۶ نشان می‌دهد که پروژه‌اش اساساً تکمیل شده بود. بابل اگر می‌خواست جزو بازیگران اصلی صحنۀ ادبیّات روسیّۀ شوروی بماند آماده بود یا، به‌عبارت بهتر، ناچار بود به سروقت چیزهای دیگری برود. نگرانی از عقب‌ماندن، که مشخّصۀ بلندپروازی بابل بود، در میان اهل ادب روسیِ آن‌زمان هم رواج داشت. دهۀ ۱۹۲۰ و اوایل دهۀ ۱۹۳۰ دوره‌ای بود که هنوز نه خوانندگان و نه دستگاه فرهنگی، نه چاپ، و نه توزیعِ ادبیّات تثبیت یا به‌عبارت بهتر استالینی نشده بود ـ یعنی هنوز به مرحله‌ای نرسیده بود که نشر سازمانی سخت و صلب بگیرد و خوانندگان عامّ از میان بروند. درست است که گنجاندن «آرگاماک»[۳۶] (۱۹۲۴ـ ۱۹۳۰) در چاپ ۱۹۳۳ و چاپهای بعدی **سوارەنظام سرخ** و انتشار «بوسه»[۳۷]، داستانی که بی‌تردید به این مجموعه مربوط می‌شد، در ۱۹۳۷ حسّ و حال کتاب را تغییر داد، امّا این دو ضربت استادانۀ قلم برای آن بود که ادغام **سوارەنظام سرخ** در چارچوب زندگینامه‌ایِ بزرگتر آسانتر شود.

سنّتِ رمانتیکِ مقابلۀ هنر و زندگی در روسیّه سخت مورد استقبال قرار گرفت. افزایش حیرت‌انگیز تعداد خوانندگانِ تحصیلکرده و رونق کسب‌وکار ادبی در دهۀ ۱۹۰۰ عملاً حال‌وهوای جهان ادبیّات را برای باقی قرن بیستم تعیین کرد. درواقع نویسندگانی چون آلکساندر **بلوک**، ولادیمیر **مایاکوفسکی**، ماندلشتام، گورکی، پاسترناک، مارینا **تسوتایوا**، گذشته از تالستوی و **داستایفسکی**، همان‌قدر به‌خاطر حرکاتشان در یادها مانده‌اند که به خاطر هنرشان. پدیدۀ مشاهیر ادبی تازه کمی پس از مرگ بلوک در ۱۹۲۱ به موضوعی برای پژوهش نظام‌مند بدل شد؛ در این زمان بود که منتقدان فرمالیست کوشیدند از لحاظ فکری با مسئلۀ فقدان برجسته‌ترین چهره در میان مدرنیستهای روسی کنار بیایند. آنان با استفاده از حیاتِ حرفه‌ای بلوک به‌عنوان یک موردِ مثالی به شکلی قانع‌کننده اثبات کردند که زندگی یک نویسنده، چه در داستانهایش و چه در واقعیّت، معمولاً در چشم خوانندگانش دستخوش دگردیسیِ شدید نمادین می‌شود. برخی از بهترین نوشته‌های یوری **تینیانوف** (دربارۀ بلوک و **خلیبنیکوف**)، باریس ایخنبائوم* (دربارۀ بلوک و تالستوی)، رامان **یاکوبسون** (دربارۀ مایاکوفسکی)، و کار باریس تاماشیفسکی* در زمینۀ سنخ‌شناسیِ نویسندگان وقفِ ثبت و ضبط این جنبۀ فرهنگ ادبی روسیّه شد. بنا بر نظر فرمالیستها یک امر واقعِ تصادفی در زندگی یک نویسنده ممکن است در چشم خوانندگانِ شیفتۀ او ضرورتِ مقدّرِ رخدادی در یک روایت داستانی را بیابد و در عین حال مادیّتِ انکارناپذیر تجربه‌ای زیسته را کماکان حفظ کند. بنابراین، زندگی یک نویسنده این ظرفیّت بالقوّه را داشت که همزمان نمادین و واقعی باشد: یک جزءِ کوچک در زندگی ممکن بود به‌صورت یک «واقعیّت ادبی» عمل کند (اصطلاح متناقض‌نمایی که تینیانوف جعل کرده است) و کلّ سرگذشت نویسنده هم ممکن بود متحوّل شود و به‌صورت چیزی دربیاید که امروز اسطوره می‌نامیم و قهرمان-نویسندۀ آن در نزد خوانندگان، و گاه حتّی غیرخوانندگانِ آثارش، شأنی همپای مقدّسات را پیدا کند.

بدیهی است که این پدیدۀ پیچیده تاریخ خود را داشت. بیان

ادبی در دهه‌های میانی قرن نوزدهم رفته‌رفته در روند شکل‌گیریِ تصویری که روشنفکران روسیّه از خود ارائه می‌کردند نقش اصلی را بر عهده گرفت ـ یعنی در زمانی که طبقه‌های تحصیلکرده روزبه‌روز با نهادهای حکومت استبدادی بیگانه‌تر می‌شدند. این جنبهٔ تاریخِ فرهنگی روسیّه همراه با اولویّت هنرمند در ایدئولوژیِ مدرنیسمِ اروپایی و نتیجهٔ قهری آن، بحرانِ ایمان، کمک می‌کند بفهمیم که چرا چهرهٔ یک نویسندهٔ روس به این سهولت توانست هالهٔ فرهمند قدّیسیِ این‌جهانی به‌خود بگیرد. درواقع اعتقاد عموم بر این بود (و تاحدّ کمتری هنوز هست) که نویسنده دست بر نبض ملّت گذاشته است و خواننده هم فقط با دست‌گذاشتن بر نبض نویسنده می‌تواند نبض ملّت را احساس کند.

بابل تاحدّ بسیار زیادی به این سنّت تعلّق داشت؛ درواقع یکی از محملهای زبردست‌ترِ آن در این قرن بود. چون عضوی از جامعهٔ روشنفکری روسیّه بود، محصول این سنّت بود؛ چون نویسنده بود، در تمام زندگی‌اش دینش را به آن ادا می‌کرد. به‌همین دلیل است که برای شناخت دقیقتر مخلوقات داستانیِ او و درک بهتر پروژهٔ ادبی او در کلّ، مهمّ است که هرجا امکان داشت روایت خودِ نویسنده را در کنار شواهد تاریخی، از قبیل خاطرات، اسناد، و مکاتبات قرار دهیم. تقریباً همهٔ آنچه دربارهٔ بابل نوشته شده با آگاهی بر این دو مسیرِ وابسته به‌هم نگاشته شده است، هرچند که غالباً نویسندگان احتمالاً آن دو را درهم‌آمیخته‌اند (چنانکه لاینل تریلینگ در جستارِ مهمّش در ۱۹۵۶ این کار را کرده است) یا زیاده‌ازحدّ آنها را جدا ازهم نگه داشته‌اند؛ یعنی به‌نرمی بر یک راه گام زده‌اند و بی‌خیال آن راه دیگر را لگدکوب کرده‌اند.

خانوادهٔ بابل، به احتمال زیاد به‌دلایلِ کاری، کمی پس از تولّد او به نیکالایف[۳۸]، شهر بندری کوچکی در حدود صدمایلی شمال غرب اودسا، نقل‌مکان کرد؛ پدرش ظرف ده‌سال توانست در مقام نمایندهٔ یک کارخانهٔ تجهیزات کشاورزیِ ماورای بحار خود را تثبیت کند. پسرک در نیکالایف کبوترخانی داشت، حیاطی که در آن بازی کند، باغی که از آن میوه بچیند، و شاهد هجومی سازمان‌یافته به یهودیان بود که خوشبختانه آسیب مستقیمی به خانوادهٔ بابل نزد یا موجب کاهش ثروتش نشد. باز در نیکالایف بود که در نُه یا ده‌سالگی تحصیل در مدرسهٔ بازرگانی کنت ویته[۳۹] را آغاز کرد؛ مؤسّسه‌ای که تبعیضی بر اساس مذهب قائل نبود. نمی‌دانیم که آیا بابل هیچ‌وقت تلاش کرد در دبیرستان که به‌اندازهٔ مدرسهٔ بازرگانی لیبرال نبود امّا اعتبار بسیار بیشتری داشت ثبت‌نام کند یا نه، امّا خودِ دیگرِ داستانی‌اش در «داستان کبوترخان من» این کار را می‌کند و خیلی کارهای دیگر را. آن پسرک کم مانده است از فشارِ درس‌خواندن برای امتحان ورودی عقلش را ازدست بدهد، آخر چون یهودی است باید در این امتحان با رتبهٔ ممتاز قبول شود و وقتی قبول می‌شود و در دبیرستان پذیرفته می‌شود، در میانهٔ یک هجوم سازمان‌یافته به یهودیان گرفتار می‌آید و کم مانده است جانش را از دست بدهد.

خانوادهٔ بابل در ۱۹۰۵ آن‌قدر متمکّن شده بود که به اودسا برگردد. در آنجا همهٔ سرگرمیهای کودکی بابل، جز مدرسه و شاید تهاجم‌های گهگاهی به یهودیان، جای به معلّمهای سرخانه داد ـ معلّم فرانسوی، انگلیسی، آلمانی، ویولون «منفور»، و تا شانزده‌سالگی عبری، کتاب مقدّس، و تلمود. ترکیب موضوعات معنا و اهمّیّت دارد، زیرا برخی تمایل داشته‌اند بابلِ نوجوان را یک نوجوان یهودیِ قالبی تصوّر کنند که تا پانزده‌سالگی که آموزشهای غیرمذهبی، مسائل جنسی، و موپاسان را کشف کرد غرق در مطالعات سنّتیِ متون مقدّس بوده است. این تصوّر نیز مثل بسیاری از تصویرهای بابل با آنچه نویسنده دربارهٔ خود نوشته است باطل می‌شود ــ نوشته‌ای که در ۱۹۲۶، سال انتشار «زندگینامهٔ شخصی»[۴۰]، احتمالاً ارائهٔ مفهوم تجربهٔ یک یهودیِ جذب‌شده در جامعه تلقّی شده است. درواقع احتمالاً این تصویر منشأ آن چیزی است که امروزه به‌صورت کلیشه درآمده است:

> در ۱۸۹۴ در اودسا، در مولداوانکا[۴۱]، به‌دنیا آمدم؛ پدرم یک تاجر یهودی بود. به‌اصرار پدر تا شانزده‌سالگی عبری، کتاب مقدّس، و تلمود خواندم. زندگی در خانه سخت بود، چون مجبور بودم انواع و اقسام موضوعات را بیاموزم. استراحت مالِ مدرسه بود.

«زندگینامهٔ شخصی» بابل چنین آغاز می‌شود. نکات بدقّت انتخاب شده‌اند تا بیشترین تضادّ ممکن را با موقعیّت فعلی نویسنده که یک نویسندهٔ مشهور روسی است ایجاد کند. با برشمردن تک‌تک جزئیّات بر یهودیّتِ «گتو»یی توانفرسا تکیه می‌شود، حال آنکه سرشتِ جهان‌وطنیِ آموزشهای بابل در خانه به‌صورت تودهٔ نامتمایز رشته‌های بی‌نام‌ونشان ارائه می‌شود. امّا چندان زمانی به رهایی نمانده است. به آخرِ این بند که می‌رسیم، این محصولِ نوعیِ محیطِ سنّتیِ گتو آنقدر در زبان فرانسوی مهارت یافته است که می‌تواند به‌زبان فرانسویِ خوب داستان بنویسد: «در پانزده‌سالگی نوشتن داستان به زبان فرانسوی را شروع کردم. دوسال این داستانها را می‌نوشتم و بعد رها کردم: روستاییان من و انواع و اقسام تأمّلاتِ مؤلّفانه‌ام بیروح از کار درمی‌آمدند؛ فقط در دیالوگها گفتگوها موفق بودم.»

شوق تعلیم و تربیت، متناسب با خانوادهٔ طبقهٔ متوسّطی در

حال ترقّی، با سکونت در طبقهٔ دوّم یا سوّمِ ساختمانی با ابّهت در تقاطع خیابان پست[۴۲] و خیابان ریشلیو[۴۳]، دو خیابان سطحِ بالاتر شهر، جور درمی‌آمد. این نشانیِ جدید تضادّ بارزی با خانهٔ پیشینشان در مولداوانکا داشت، یعنی محلّهٔ یهودیِ محقّرانه‌ای که نویسنده در آن به‌دنیا آمده بود. دو دههٔ بعد مقرّ خانوادهٔ داستانی‌اش را پس از نقل‌مکان از نیکالایف به اودسا همین خانه قرار داد [«در زیرزمین»[۴۴] (۱۹۳۱)، و «نخستین عشق»[۴۵] (۱۹۲۵)]. البتّه در داستان آنچه این «گتوی شلوغ و محرومیّت‌زدهٔ یهودی» («اودسا»، ۱۹۱۷) از آسایشهای زندگی کم داشت ــ و در فیلمنامهٔ **بنیا کریک** تصویری دهشتناک از فقر یهودیان ارائه شده است ــ با رنگ‌وبوی محلّی جبران می‌شد که بابل با دست‌ودلبازیِ تمام از نخستین داستان چرخهٔ اودسا، «پادشاه»، در ۱۹۲۱ به این زندگی بخشید.

حتّی مقایسهٔ سرسری جزئیّاتِ سرگذشتنامه‌ای که با آثار داستانی خودزندگینامه‌ای که بین ۱۹۲۵ و ۱۹۳۲ نوشت تاکتیک معیّنی را برملا می‌کند: پیشینهٔ بورژوایی نویسنده فقط در صورتی به‌عنوان جزئی قابل قبول به زندگینامهٔ برساختهٔ او راه می‌یافت که بورژوازیِ شکست‌خورده باشد. تعدادی از محقّقانی که دربارهٔ بابل پژوهش کرده‌اند تلویحاً مطرح کرده‌اند که نویسنده در تلاش بوده است تا پیشینهٔ داستانی‌اش را «پرولتاریایی» کند تا دلِ رژیم بلشویکیِ دارایِ آگاهیِ طبقاتی را به‌دست آورد. امّا در دههٔ ۱۹۲۰ این‌جور تواضعها، آن هم بویژه از جانب یک «همقدم» و نه یک نویسندهٔ «پرولتاریایی»، نمی‌توانست چندان حاصلی به‌بار آورد. امّا از لحاظ منطقِ روایتْ بسیار معقول بود: این امرْ عُرفی را در رمان‌نویسی «بورژوایی» منعکس می‌کرد که امتحانش را با موفّقیّت پس داده بود و در آن قهرمانان می‌بایست نه در گلخانه‌ای مجهّز، که در هوای آزاد پرورش یابند ــ آن‌هم ترجیحاً بر نوک تودهٔ کودِ اجتماعی. باید افتخار خلق روایت یهودی و بسیار مؤثّر این موتیف پیرنگ داستان را از آنِ بابل دانست؛ موتیفی که پس از آنکه آب‌وهوای شوروی دیگر نامساعد شده بود به نیویورک و هالیوود مهاجرت کرد و در آنجا سیر شکوفایی و رونقش را ادامه داد.

به‌تبع این اصل، والدینِ داستانیِ بابل در یک هجوم سازمان‌یافته به یهودیان بکلّی به خاک سیاه می‌نشینند. علاوه بر این بداقبالی، پسرشان نیز سخت بیمار شده است و آنها ناچار می‌شوند برای یافتن متخصّصی برای درمان او به اودسا کوچ کنند. او که تنها فرزند آنهاست ظاهراً در واکنش به سه شوکِ وارده دچار بیماری عصبی شده است: یکی مواجهه با خشونت، دیگری مشاهدهٔ پدرش که در برابر یک افسر قزّاق خود را پست و حقیر می‌کند، و مجاورتِ غیرمنتظره با سینه و کفلهای هوس‌انگیز همسایهٔ روسیِ خانواده، گالینا، که با بی‌احتیاطی در برابر پسرک رژه می‌رود. او نخستین زنی است که دل پسرک را می‌رباید و آن‌قدر مهربان است که به‌طور موقّت به خانوادهٔ بابل پناه بدهد («نخستین عشق»). از منظر خواننده، داستان انگیزشی «رئالیستی» (از لحاظ روانکاوی) برای معقولیّتی فراهم می‌آورد که کیریل واسیلییویچ لیوتوف[۴۶] (با معنای تحت‌اللفظیِ «آدم شریر») در **سوارهٔ‌نظام سرخ** نشان می‌دهد. امّا از منظرِ آن رمانِ تکوینی (بلیدونگس ـ رمان) که بابل داشت می‌نوشت بچّه نبود که، به‌قول معروف، پدرِ مرد بود، درواقع مرد بود که برای کودکی خود پدری می‌کرد.

بنا بر نقل‌قولی که در خانواده بود مادربزرگ بابل نقش مهمّی در بزرگ‌کردن او داشت. در یاد خواهرش مادربزرگ خروس جنگی بود. با نوهٔ مؤنّثش بسیار سختگیر و با نوهٔ مذکّرش به‌همان‌اندازه سهلگیر بود. بابل تصویری از او در داستانی ناتمام به‌جا گذاشته است که در ۱۹۱۵ نوشت، با عنوان «در خانهٔ مادربزرگ»[۴۷]، و قرار بود بخشی از یک چرخه به‌نام **کودکی**[۴۸] باشد. شنبه‌ها را در خانهٔ او می‌گذراند که مادربزرگ آن را به‌حدّ خفقان‌آوری گرم می‌کرد؛ تکالیفش را انجام می‌داد، معلّمهای سرخانه‌اش به آنجا می‌آمدند، و مادربزرگ می‌نشست و تماشا می‌کرد. در فواصل منظّم دست از دیده‌بانی می‌کشید تا آنها را بر سر سفرهٔ سور بنشاند. اگر بتوان به داستان اعتماد کرد، این زن خوفناک در رعایتِ آداب سبت چندان به‌خود سخت نمی‌گرفت، امّا آموزشهای غیرمذهبی نوه‌اش را با ولع می‌ستود و به‌طور کامل خوه را وقف آنها می‌کرد. خودش بیسواد بود، امّا به‌نوعی فرزند عصر روشنفکری بود و با حرارت تمام به دانش به عنوان تنها ابزار غلبه بر جهان اعتقاد داشت. به‌اعتقاد او تنها هدفی که ارزش دنبال‌کردن هم داشت همین بود: «ناگهان با تأکید فراوان می‌گوید: 'درس بخوان؛ به همه چیز می‌رسی ــ ثروت، شهرت. باید همه چیز بدانی. به آدمها اعتماد نکن. دوست نگیر. پولت را به آنها نده. دلت را به آنها نسپر.'»

برخی از عناصری که نظریّهٔ ادبی بابل را تشکیل می‌دهند همین‌جا هم حاضرند: مبالغه، درکوه غذا؛ تضادّ، در تفاوت بیسوادیِ خود مادربزرگ و درسخوانیِ کسی که به او سپرده‌اند؛ و حتّی احساسات جنسی دیگرآزارانه ـ آزارطلبانه، در هیجان توانفرسایی که پسر با خواندن و دوباره‌خواندن «صحنهٔ شلّاق‌زنی» معروف در «نخستین عشق»[۴۹] ایوان **تورگینف** (۱۸۵۹) احساس می‌کند. همچون داستانهای بعدی، استعارهٔ اصلی در اینجا به‌صورت مضمون درمی‌آید ـ گسترده می‌شود تا روایت فرعی خود، یک ریز ـ اسطوره، را خلق کند. فضای مادّی داستان را در نظر بگیرید: هوای اتاق مادربزرگ حقیقتاً خفقان‌آور بود و فضای خانه‌ای که پسر در آن بزرگ شده بود هم مَجازاً چنین بود. این صنعت بیانی، که

امروزه دیگر کلیشه شده است، هنوز هم می‌تواند انگیزش داستانی برای پسران نوجوانی که عجله دارند از آشیانه‌هایشان پرواز کنند فراهم آورد ـ نوجوانان یهودی، نیز نوجوانان جنوبی، در داستانهای امریکای شمالی، و نوجوانان ایرلندی در داستانهای انگلیسی. به‌هر حال، هوای خانهٔ مادربزرگ نه‌فقط خفقان‌آور، که بسیار هم گرم بود. این عنصرِ آب‌وهوایی، که در متنی پر از اشارات مختلف قرار گرفته است، کم‌کم به صورتِ یک مِیل درمی‌آید، فنرِ بسیار فشردهٔ میل که خاصّ روایتی است از ناکامیِ جنسی. بابل بعداً بازشدن این فنر را به‌شکلی تماشایی در رخدادهای فرعیِ متعدّدِ خشونت و لاقیدی جنسی در **سواره‌نظام سرخ**، **حکایتهای اودسا** و «نخستین عشق» به‌نمایش می‌گذارد ـ رخدادهایی که با قوّت تمام راوی را که مقدّرشده است فقط مشاهده کند و هرگز (یا تقریباً هرگز) شرکت نجوید برمی‌انگیزند. در داستانِ «در خانهٔ مادربزرگ» بخشهایی از این ماشینِ روایت به نمایش درآمده است که هنوز دارد نسبتاً به‌آهستگی درجا کار می‌کند:

> آن‌وقت داشتم «نخستین عشق» تورگینف را می‌خواندم. همه چیزش را دوست داشتم: واژه‌های روشن، توصیفات، دیالوگها، امّا آن صحنه‌ای که پدرِ ولادیمیر شلّاق را بر گونهٔ زینائیدا فرود می‌آورد به‌نحو غریبی مرا دگرگون می‌کرد. صدای سوت شلّاق را می‌شنیدم؛ جسم نرم و چرمیِ آن، تیز و دردناک، در من فرود می‌آمد. اضطرابی وصف‌ناپذیر مرا در چنگ خود می‌گرفت. در آن مرحله مجبور می‌شدم خواندن را رها کنم و در اتاق قدم بزنم. امّا مادربزرگ بی‌حرکت می‌نشست و حتّی هوا، که داغ و منگی‌آور بود، انگار که بداند دارم مطالعه می‌کنم و نباید مزاحم شود بی‌حرکت می‌ماند.

«در خانهٔ مادربزرگ» هرقدر هم که طلایه‌دار آثار بعدی بابل به شمار آید، باز بدون حکّ و اصلاحات عمده، در زندگینامهٔ شخصی اصلی نمی‌گنجید، زیرا نه هیچ مفرّ مشهودی ارائه می‌کرد و نه هیچ آیندهٔ محسوسی. مصالح داستان فاقد تنوّع بود و به‌نظر می‌رسید که وحدتِ شکلیِ حقیقتاً بلامنازعی بر داستان مسلّط است و نمی‌گذارد رخدادهای فرعی اهمّیّت درخورشان را پیدا کنند. در چنین شرایطی مبالغه و تضادّ نمی‌توانستند رشد کنند و به‌صورت یک گروتسکِ بابلی درآیند و حسّهای جنسیِ اندک غریب آن‌هم نمی‌توانست تکامل یابد و به‌صورت احساسی شهوانی‌تر درآید. حتّی بی‌طرفیِ مثال‌زدنیِ راویِ بابل، که در آثار بعدی او آنهمه اضطراب‌آور است و در همین داستان هم می‌توان نشانی از آن یافت، احتمالاً با توجّه به یکنواختیِ خواب‌آور آن محیط اجتماعی کاملاً طبیعی به نظر می‌آید. آنچه بکلّی در این داستان غایب است، امّا داستانهای بعدی را که از «پادشاه» آغاز می‌شوند متمایز می‌کند، افراط است ـ چه در شدّت عواطف و چه بی‌طرفیِ غیرتصنّعی ـ افراطی زادهٔ تحسین نیچه‌ایِ زیبایی و نیروی حیات که اگرنه ورای دغدغه‌های «ملعونِ» خیر و شرّ، دست‌کم در عرض آنها وجود دارد.

در «داستانِ کبوترخان من» با تضادّی آموزنده مواجه می‌شویم: در آنجا پسرکی یهودی که سرانجام توانسته است موافقت حکومت را به دست آورد و در مدرسه‌ای سطح بالا به‌تحصیل مشغول شود گرفتار هجوم سازمان‌یافته به یهودیان می‌شود. پاداش تلاشهای او، چهار کبوتری که مدّتها بود در آرزویشان بود، از او گرفته و عملاً بر سرش کوبیده و له می‌شوند، امّا این عمل را مردی انجام می‌دهد که بر دستانش داغ جذام هست و یک پا ندارد. این جزئیّاتِ مربوط به یک فقدانِ گروتسک، یا شاید بتوان گفت افراطی (نداشتن پا)، و یک حضور بیش‌ازحدّ (مگر می‌شود میزان جذام همان‌قدر باشد که لازم است؟)، مفرّی زیبایی‌شناختی فراهم می‌آورند که در ابتدا باریکتر از آن است که به‌چشم بیاید، امّا کمی بعد به‌پهنای دروازه‌های کلیسا می‌شود:

> روی زمین افتاده بودم و دل و رودهٔ پرنده‌ای له‌شده از شقیقه‌ام پایین می‌چکید. از گونه‌هایم چون جوهای باریکی پایین می‌آمد، می‌چکید، و کورم می‌کرد. رودهٔ ظریف کبوتری بر پیشانی‌ام می‌خزید و داشتم چشم دیگرم را که هنوز پلکهایش به‌هم نچسبیده بود می‌بستم تا جهان دور و برم را نبینم. این جهانْ کوچک و وحشت‌انگیز بود.

با اینهمه پسرک از جای برمی‌خیزد. پیاده که روانهٔ خانه می‌شود توجّهش به پسرکی دهاتی جلب می‌شود که دارد پنجره‌های خانهٔ آدمی به‌نام خاریتوس افروسی[50] را خرد می‌کند. این نشانه که خیلی گذرا به آن اشاره می‌شود اهمّیّت دارد، زیرا عملیّات کشتار و آزار را به‌شکلی بسیار آشکار به پنجهٔ عدالت آرمانی تبدیل می‌کند. این دست فقط پسربچّه‌های یهودیی را که در بازی بر اساس قواعد امپراتوریِ منفور برنده می‌شوند تنبیه نمی‌کند، از افروسی، تاجر یهودی، هم انتقام می‌گیرد که بر طبق قواعد بازی نمی‌کند و سال گذشته با رشوه اسم پسرش را در دبیرستان نوشت، آن‌هم به‌جای قهرمان داستان که استحقاق بیشتری داشت. به‌محض اینکه نظامِ بقاعدهٔ انتقام معلوم می‌شود، خواننده می‌تواند کم‌کم به‌شکل نیابتی ـ از چشمان راوی ـ از منظرهٔ زیباییِ مهارگسیختهٔ طبیعت و قدرت بدنیِ نابی که دهاتیِ یهودی‌کُش بی‌هیچ دستپاچگی به‌نمایش می‌گذارد لذّت ببرد:

داشت با پتکی چوبی بر قاب پنجره می‌کوبید؛ تمام بدنش را تاب می‌داد و وقتی آه می‌کشید، با لبخندِ سرمستی، عرق و قوّت روحی، لبخند می‌زد. خیابان پر شده بود از شکافتن، خردشدن، و آواز چوبی که می‌شکست. پسرک به کوبیدن ادامه می‌داد فقط برای اینکه بدنش را خم کند، به عرق بیفتد، و کلماتی از زبانی غیرروسی و ناشناخته را فریاد بزند. فریاد می‌زد و می‌خواند و از درونِ چشمان آبی‌اش تکّه‌پاره می‌کرد.

ده‌پانزده‌سالی بعدتر، این نسخهٔ اسلاویِ **وحشی موبور** نیچه در سواره‌نظام بودنیی[51] (یا در گروه مقابل آن) اسب می‌رانَد و نگاه ستایشگر راوی بدرقهٔ راهش می‌شود.

مان (یا به‌عبارت مؤدّبانه‌تر، امانوئل) بابل، همچون مادر ترسناکش، برای تحصیل و مواهب مادّیی که باید فراهم می‌آورد ارزش فراوان قائل بود. او با حرارت و افراطِ خاصِّ آدمی خودساخته اعتقادات قلبی‌اش را به‌اجرا می‌گذاشت و برای فرزند ذکورش خانه‌ای فراهم کرده بود که فضایی بسیار سنگین و تعلیماتی داشت. بابل برنامهٔ تحصیلی‌اش را در خانه به این شکل وصف کرده است: «استراحت مال مدرسه بود.» پدر بابل ـ که عصبی‌مزاج بود، زبانی نیشدار داشت، و گهگاه چنان به‌خشم می‌آمد که تا مدّتها فراموش نمی‌شد ـ با تصنیف ادبی مخالفتی نداشت و هجو به‌زبان عبری یا ییدیش می‌نوشت که موضوعشان نقاط ضعف اقوام یا دوستانش بود. در داستانهای پسرش، با آن نظامِ اودیپیِ آشکار، نقشِ مرد ضعیفی را بازی می‌کند که بیشتر به مالِ اهمیّت می‌دهد تا به عزّت، چنانکه در قطعهٔ زیر از «نخستین عشق» پیداست:

جلوتر از آنها، سر نبش خیابان ماهی‌فروشان، جماعت یهودکُش داشتند مغازه‌مان را خراب می‌کردند؛ جعبه‌های میخ و ابزار و عکس جدید من در اونیفورم دبیرستان را به بیرون پرتاب می‌کردند.

پدرم گفت: «ببینید،» و از روی زانوهایش بلند نشد، «دارند حاصل عرق و خون مرا می‌برند، جناب سروان، چرا...»

افسر زیرلب چیزی گفت؛ با دستکش لیمویی‌اش سلام داد و افسار را گرفت، امّا اسب حرکت نکرد. پدرم داشت روی دو زانو دور اسب می‌خزید، خودش را به پاهای کوتاه و مهربان و کم‌موی اسب می‌مالید.

سروان گفت: «بله، قربان»، افسار را کشید و رفت؛ قزّاقها به دنبالش رفتند....

وقتی که من و پدر داشتیم وارد اتاق می‌شدیم، مادر گفت: «پشیزهای کثافت، زندگی و بچّه‌ها و خوشبختیِ تیره‌بخت ما ـ همه چیز را فدایشان کردی.... فدای پشیزهای کثافت.»

چون چنین شخصیّتی لایق نبود که نقش یک نویسندهٔ تفنّنی را هم بازی کند (که پیشگوییِ حرفهٔ آتی خود نویسنده هم بود)، بابل این استعداد عزیز را به پدربزرگ مادری، لوی‌ـ یِیتسخوک[52]، بخشید که شخصیّتی بسیار دیدنی داشت ـ تیپی چهل‌تکّه فراهم‌آمده از تکّه‌های خیالبازیِ عیّاشانه، شخصیّتهای دیکنزی و رابله‌ای، و شاید آرزوی کودکی («در زیرزمین»). از نامه‌های بابل تصویر متفاوتی پدیدار می‌شود؛ نامه‌هایی که در آنها توانست با خاطرهٔ پدرش با آشتی و بلندنظری روبرو شود، هرچندکه می‌توان ردّ کمرنگی از احساساتی را در آنها یافت که غلیانات احساسات و بخشایشِ پس از مرگ نتوانسته بود کاملاً محوشان کند:

وقتی که لحظات نومیدی را می‌گذرانم، به پدر فکر می‌کنم. آنچه از ما انتظار داشت و می‌خواست موفّق‌شدن بود، نه گله و شکایت... او را که به‌یاد می‌آورم، هجومِ نیرو را احساس می‌کنم، و خود را به پیش می‌رانم. به‌هر قولی که به او داده‌ام، **نه به زبان که در دل**، عمل خواهم کرد، زیرا خاطره‌اش برای من با احترامی مقدّس همراه است.

چهرهٔ پدر بابل در ملأ عامّ چهرهٔ تاجری بسیار محترم بود که چنان وقار و شرافتی از او ساطع می‌شد که همسایه‌ها مفتخر بودند از اینکه زیر سقف یک ساختمان با او به سر برند.

دربارهٔ مادر بابل اطّلاعاتمان بسیار کمتر از این است؛ فقط می‌دانیم که خیلی دلواپس بود و در مکاتبات پسرش بارها این ویژگی او تأیید شده است. در یکی از نامه‌های بابل به خواهرش می‌خوانیم: «فکر می‌کنم تو و مامان دچار جنون اضطرابی هستید که دارد مرضی می‌شود،» و این بیان خشمِ فرزند بارها و بارها در نامه‌ها تکرار شده است. در نامه‌ای دیگر بابل مادرش را بابت «ضعف شخصیّتِ» او به‌باد انتقاد می‌گیرد ـ خصلت بسیار آزاردهنده‌ای که فکر می‌کرد از مادرش به‌ارث برده است. نگاه دختر در خاطراتش مبیّن تعارض کمتری است، گرچه شاید نگاهی بیروح باشد: «مادر مهربان بود، شخصیّت ملایمی داشت، اغلب وقتها که پدر عصبانی بود مجبور بود او را سرحال بیاورد؛ پدرم زود از کوره درمی‌رفت. مادر خانه را اداره می‌کرد و بچّه‌ها را او بزرگ کرد. خواندن را او به برادرم یاد داد.» بابل در داستانهایش مادر را زنی تصویر کرده است با ظرفیّتِ لازم برای عواطف والا که توهّماتش دربارهٔ زندگی زناشویی زایل شده است («خوشبختی تیره‌بخت ما»)، به‌طرز

تحسین‌برانگیزی از مال‌اندوزی شوهرش شرمنده است، و سخت می‌کوشد تا با دوست‌داشتنِ بیش از حدّ پسرش این بدبختیها را جبران کند («نخستین عشق»).

و امّا خواهر بابل؛ در سناریوی بلندپروازانهٔ خانواده نقش یک شخصیّت اصلی از او دریغ شده است. در داستانهای برادرش که اصلاً حضور ندارد، جز به‌صورت جمع در اشارهٔ به بچّه‌ها در «نخستین عشق»، که پدرِ داستانیِ سرسپردهٔ مال‌اندوزی از آنها غافل مانده است. آدم وسوسه می‌شود فکر کند که بابل به غیبتِ فاحشِ خواهرش واقف بوده است و با دادن نام او به شخصیّت اصلی نمایشنامهٔ **ماریا** و دادن همین نام به نمایشنامه به‌صورتی طنزآمیز به او ادای دین کرده است. ماریا، مثل خواهر بابل در داستانهایش، هرگز به روی صحنه نمی‌آید، امّا، در همان‌حال که نامرئی است، تمامی شخصیّتهای نمایشیِ دیگر را تحت نفوذ سرنوشت‌ساز خود نگه می‌دارد.

رابطهٔ بابل با پدر و مادر و خواهرش هرقدر هم که پیچیده باشد پیوندهایی که در کودکی با آنها برقرار کرد در سرتاسر زندگی‌اش به‌همان قوّت ماند. این پیوندها آن‌قدر قوی بودند که حاضر شود مسئولیّت تأمین مالی مادر و خواهرش را پس از مهاجرت آنها به بلژیک در ۱۹۲۵ (کمی بیش از یک سال پس از مرگ پدرش) برعهده بگیرد؛ جالب‌توجّهتر از این، در سرتاسر بدترین سالهای وحشت در دههٔ ۱۹۳۰ به‌طور منظّم با آنها نامه‌نگاری می‌کرد و چنانکه از همهٔ قراین پیداست از صمیم قلب اصرار می‌ورزید که به او در اتّحاد شوروی ملحق شوند. پاکت آخرین نامه‌اش برای آنها مُهر پست ۱۰ مه ۱۹۳۹ را دارد که فقط پنج روز پیش از دستگیری اوست. شاید واضحترین نشانهٔ وابستگی بابل به مادر و خواهرش را، که در نامه‌ها بسیار بارز است، بتوان در **زن یهودی** ناتمام یافت که در آن دلتنگی‌اش برای خانواده، تمایلش به جمع‌شدن دوباره با آنها، و تشکیل یک خانواده در زیر یک سقف جامهٔ داستان به‌تن کرده است.

بابل، مردی با آموزشهای وسیع و متنوّع، دبیرستان و دانشگاه را که دو نهاد آموزشیِ نخبه، هرچند نه‌چندان سطح‌بالا، در امپراتوری روسیّه بودند دور زده بود. در ۱۹۰۶ والدینش او را در کلاس دوّم مدرسهٔ بازرگانی شمارهٔ ۱ نیکالای اوّلِ اودسا ثبت‌نام کردند. این نوع مدارس، بنا بر اساسنامه‌شان، نوجوانان را برای تجارت یا صنعت، یا در صورت تمایل آنان به ادامهٔ تحصیل برای پذیرش در کالجها و پلی‌تکنیکهای تخصّصی، آماده می‌کردند. برخلاف برنامهٔ درسیِ کلاسیک دبیرستان، مدارس بازرگانی بر «دانش عملی» همچون علوم و زبانهای مدرن تکیه می‌کردند. ویژگیِ ممیّزهٔ لایهٔ بالایی در نظام آموزشیِ امپراتوری، یعنی یادگیریِ زبانهای باستانی، از برنامهٔ درسی مدارس بازرگانی حذف شده بود، حذفی که ورود به دانشگاه را برای فارغ‌التّحصیلان این مدارس دشوارتر می‌کرد.

به‌رغم این ضعف، برخی از این نوع مدارس، از جمله مدرسه معروف تنیشف[۵۳]، شهرتِ علمیِ خوبی داشتند و پرطرفدار بودند. این نوع مدارس مقرّرات دست‌وپاگیر هم نداشتند (مثلاً یهودیان بی‌هیچ مانعی پذیرفته می‌شدند) و معمولاً مجموعهٔ دانش‌آموزانشان مجموعه‌ای متنوّعتر را تشکیل می‌دادند که اعضای آن، مثلِ موردِ بابل، به‌واسطهٔ ناخالص‌بونِ نسب‌نامه‌شان متمایز می‌شدند «پسران تاجران خارجی، کارگزاران یهودی، اشرافِ صاحب‌عنوانِ لهستانی، کهن‌باوران[۵۴]، و کلّی بیلیاردباز ازکارافتاده.» (ترتیب سیاهه‌ای که بابل برمی‌شمارد شاید تاحدودی سلسله‌مراتب اجتماعیِ لایهٔ بیرونیِ امپراتوری را روشن کند.) بسیاری از خانواده‌های «پیشرو»، از جمله خانوادهٔ اشرافیِ **نابوکوف**، خانوادهٔ دانش‌پرورِ استرووه*، و خانوادهٔ مرفّه ماندلشتام، این نظام آموزشی را بر نظام آموزشی «محافظه‌کارانهٔ» دبیرستان ترجیح می‌دادند.

با اطمینان نمی‌توان گفت که والدین بابل به‌میل خود نام پسرشان را در یک مدرسهٔ بازرگانی نوشتند یا به‌دلایل ناشی از ضرورت، امّا این را می‌دانیم که بابل دورهٔ تحصیل را دوسال زودتر از همسالانش به‌پایان رساند و در دروسی چون ادبیّات روسی، دستورزبان روسی، زبان آلمانی، فرانسوی، انگلیسی، جغرافیای تجاری، حقوق، تاریخ، و اقتصاد سیاسی بالاترین نمره را گرفت. می‌توان وسوسه شد و بقایایی از احساس تلخ بابل را به‌خاطر فرستادنش به مدرسهٔ بازرگانی در «داستان کبوترخان من» یافت که در آن پسرکِ شخصیّت اصلی موفّق می‌شود که تحت فشارِ بی‌امان پدرش در دبیرستان ثبت‌نام کند. امّا بابل برای این چرخش در پیرنگ داستانش دلایل کافی از منظرِ روایت داشت: پذیرفته‌شدن در دبیرستان در موومان اوّل داستان به‌صورت کنترپوانِ بی‌نقصِ گره‌گشاییِ موومانِ دوّم، یعنی عملیّات ضدّیهود، عمل می‌کند.

سه دلبستگی بابل در تمامی زندگی‌اش را می‌توان در همین سالهای تحصیل در مدرسهٔ بازرگانی ریشه‌یابی کرد: اوّل دلبستگی به ادبیّات روسی، دوّم به زبان فرانسوی (که موسیو وادون[۵۵]، معلّم زبان فرانسوی‌اش در او برانگیخت)، و سوّم به اودسا. هیچ‌کدام از این دلبستگیها را نباید بدیهی فرض کرد. اینکه نوجوانی بلندپرواز، که یهودی بود، حرفه‌ای در عرصهٔ ادب روسی را برگزید نشان می‌دهد که فرصتهایی در این عرصه حتّی برای یک یهودی فراهم بود و دنبال‌کردن حرفهٔ نویسندگی آن‌قدر مهمّ تلقّی می‌شد که بتواند آنچه را قطعاً میلی شدید به کسب شهرت و موفّقیّت بود ارضا کند.

ادبیّات روسیّه، ادبیّات داستایفسکی و تالستوی، آنتون **چخوف** و نیکالای **چرنیشفسکی**، گورکی و بلوک، برای روشنفکران مظهر همهٔ چیزهای ارزشمند و باشکوه در فرهنگ کشور بود و برای یک یهودی روسیِ تحصیلکرده قطعاً یکی از علقه‌های غاییِ مطلوب بود. همذات‌پنداریِ بابل با اودسا هم به‌هیچ‌وجهی بدیهی نیست. از چهل‌وپنج‌سال عمرش فقط شش‌سال به‌صورت پیوسته آنجا زندگی کرد (دورهٔ تحصیل در مدرسهٔ بازرگانی) و در سالهای پس از انقلاب فقط برای دوره‌های کوتاهی به آنجا بازگشت. درواقع اندکند نویسندگانی که در شهرستانها بزرگ شده باشند و بعدها با شهر زادگاه خود همذاتپنداری کنند.

آنچه به‌همین‌اندازه اهمّیّت دارد این است که از سه زبانی که بابل در مدرسهٔ بازرگانی بخوبی آموخت فقط زبان فرانسوی به مرجعی برای همذات‌پنداری او تبدیل شد. هرچند او تحت تأثیر معلّمی با استعدادی استثنایی دست به این انتخاب زد، نمی‌توان این گزینش را امری تصادفی تلقی کرد، زیرا زبان منتخب او زبانی بسیار جهان‌وطنی بود، زبانی که با اشرافیّت در رفتار و روح پیوند خورده بود، یعنی به‌اصطلاح با فرهنگ سطح‌بالا و مراوداتِ دیپلماتیک. ذکر این مسئله که نوشتن داستان به زبان روسی را پس از تجربهٔ خلق داستانهایی به‌زبان فرانسوی تحت راهنمایی معلّم فرانسه‌اش آغاز کرد نشاندهندهٔ حرکتی است معنادار در استراتژیِ بابل برای عرضهٔ خود. موسیو وادون نه‌فقط فرانسوی بود، اهل برتانی هم بود ــ مردی شهرستانی، مثل خود بابل. بابل در سالهایی که در پتروگراد و مسکو مورد تکریم بسیار بود همین ویژگی را به‌شکل بارزی به‌نمایش می‌گذاشت. در حدود همین زمان بود که ویکتور **اشکلوفسکی**، که بابل را بهترین نویسندهٔ معاصر خواند، او را ستود که «روسیّه را همان‌طور دیده است که نویسنده‌ای فرانسوی در التزام رکاب ارتش ناپلئون ممکن بود ببیند.» همذات‌پنداریِ مؤکّد و فرهیختهٔ او با آنچه خارج از روسیّه به معنای اخصّ کلمه بود کمک کرد تا بابل این شهرت را پیدا کند که نویسنده‌ای است قادر به نفوذ در دل همه‌چیز.

با اینهمه اگر بابل سبکی خلق نکرده بود که در آن اودسا و فرانسه به‌طور متقابل یکدیگر را تقویت می‌کردند، نه این و نه آن نقشی در میراث او برعهده نمی‌داشتند. شهر بندریِ اودسا در جنوب وجوهِ جاافتاده‌تر میراث فرهنگیِ فرانسه را محسوستر می‌کرد، حال آنکه **ادب فرانسه** بابل را قادر ساخت تا بنا به توصیف آلکساندر **پوشکین** «اودسای غبارگرفته و ملال‌آور» را به مادرشهری افسانه‌ای تبدیل کند و بعدها آن را با چاشنیِ تندِ رابله‌ای پیشکش خوانندگانی کند که از سالهای جنگ و انقلاب خسته و فرسوده شده و تشنهٔ رنگ و وفور بودند. درواقع مبالغه نیست اگر بگوییم که تنها پس از آنکه بابل اودسا را بر نقشهٔ ادبی قرارداد این شهر به وجودی بامعنا بدل شد و بابل هم تازه بعد از اینکه در آن شهری را دید که به اوکراینِ سبکسر نیکالای **گوگول** شباهتی داشت آن را بر این نقشه گذاشت؛ شهری که البتّه در غربِ آن واقع بود، در نیمه‌راه بین مدیترانهٔ داستانهای رمانتیک (اشکلوفسکی به **سالامبو**[۵۶] گوستاو فلوبر [۱۸۶۳] اشاره می‌کند) و کوکانیِ [بهشت روی زمین] سنّت عامیانه در فرانسه و فرانسوا رابله. درواقع در نسل بابل هیچ‌یک از فرزندان زادهٔ اودسا تصویری از این شهر ارائه نکرده‌اند که بیش از تصویر بابل مدیون کارناوال‌واریِ سرزمین گُل باشد.

حتّی از این مهمّتر، با آنکه بابل از همان ۱۹۱۷ کلیّهٔ عناصر لازم را در اختیار داشت، این سبک خاصّ تازه پس از جنگ داخلی پدیدار شد، وقتی که پس از مدّتی کار به‌عنوان گزارشگر جنگی در لشکر سواره‌نظام بودنیی به زادگاهش بازگشت. تجربهٔ انقلاب همراه با تواناییِ دیدنِ زیبایی در اِعمالِ قدرتْ فارغ از تصوّرِ خیر و شرّ ــ این چیزی بود که بابل را قادر ساخت تا سوری برای چشم دل فراهم آورد، نه آنکه سلسله‌ای از تصویرهای خام و کولاژهای کلامی از روسیّهٔ ویران و متروک را به‌سبک باریس **پیلنیاک** یا فسیوولود **ایوانوف** ارائه کند. هم **سواره‌نظام سرخ** و هم **حکایتهای اودسا** این کشف قرن بیستمی را ــ که پیشتر هم بارزتر از همه از جانب نیچه پیشگویی شده بود ــ دربرداشتند که قدرت را می‌توان با فرم توجیه کرد، نه با سنجهٔ خیر و شرّ، که با معیارهایی که علیه بیماران، ضعیفان، و زشترویان تبعیض قائل می‌شود. آنچه سبب می‌شد روایت بابلیِ ابرانسان بسیار تأثیرگذار باشد و آنان که با مظلومان همدلی می‌کردند از لحاظ اخلاقی بتوانند آن را بپذیرند این بود که موفّق شد کلیّهٔ خصال اربابانِ والامقامِ زندگی واقعی را به شخصیّتهای فرودست بدهد. تا به آن زمان این شخصیّتها تحقیرشده و جفادیده تصویر می‌شدند که، به‌اصطلاح نیچه، شهادت‌نامه‌شان هرگز از وزوزِ نومیدی مطلقِ زیرپاماندگان فراتر نمی‌رود. در آثار بابل این آدمها حالت گارگانتوا[۵۷]یی شاد و شنگولانه‌ای پیدا می‌کنند. یک یهودی می‌تواند «در خیابانها دعوا و کتک‌کاری راه بیندازد و وقت نوشتن لکنت بگیرد، ببر باشد، شیر، گربه، شبی را با زنی روس بگذراند و او را ارضاشده ترک کند» («سابقاً در اودسا چنین می‌کردند»). سربازی که به‌سبب انقلاب به درجهٔ فرمانده لشکر ارتقا یافته است می‌تواند آدمی را به حیرت از «زیباییِ هیکل غول‌آسایش» وادارد (عبارتی از «اوّلین غاز من»[۵۸]):

> ایستاد و با آن سرخی نیم‌شلوارش، کلاه سرخ کوچکِ یکبری‌اش، مدالهایی که به سینه‌اش سنجاق شده بود، کلبه را چون بیرقِ میدان جنگ که آسمان را می‌شکافد به دونیم کرد. بوی عطر و

خنکای دل آشوبه‌آور صابون از او برمی‌خاست. پاهای بلندش به زنان جوانی می‌مانست تا شانه پوشیده در چکمه‌های برّاق سواری.

این ژنرال قزّاق هم، مثل همتای یهودی‌اش، بنیا کریک، رئیس دارودستهٔ تبهکاران، «وقت نوشتن لکنت می‌گرفت.» نیروی مقاومت‌ناپذیر زندگی در وجود او از قیدوبندهای زندگی اجتماعی بی‌خبر بود، چیزی که راوی وقت تماشای او که نوشتن فرمانی را تمام کرده است کشف می‌کند:

فرمانده لشکر ادامه داد: «که با نابودی آن» [دشمن]، و تمام صفحه را خراب کرد، «چسنوکوف[۵۹] فوق‌الذّکر را متّهم و مشمول اشدّ مجازات، که خود درجا مغزش را پریشان خواهم کرد که شما، رفیق چسنوکوف که بیش از یک ماه با من در جبهه بوده‌اید نمی‌توانید در آن شکّ کنید.»

فرمانده لشکر با خطی موج‌دار حکم را امضا کرد، آن را برای گماشته‌هایش پرتاب کرد، و رو به من کرد، چشمان خاکستریش از شادی به‌رقص درآمده بود.

پیش از این داستایفسکی به فریبندگیِ تمام‌عیارِ ترکیب قدرت و زیبایی اذعان کرده بود [مثلاً در استاوروگینِ[۶۰] خوش‌سیما در **تسخیرشدگان**[۶۱] (۱۸۷۱ـ۱۸۷۲)] و این ایده به نوشته‌های اخلافِ بلافصل بابل هم جان بخشیده بود که مهمّترینشان گورکی، بلوک، و نیکالای **گومیلیوف** بودند. امّا بابل نخستین کسی بود که این حقیقت بیرحمانه را که می‌توان حتّی ددمنشانه‌ترین قدرت را هم با پوشاندن جامه‌ای زیبا بر آن خوشایند کرد در هاله‌ای پیچید که به طرز فریبنده‌ای اخلاقی بود.

بابل را پس از اینکه مدرسهٔ بازرگانی را در ۱۹۱۱ به‌پایان برد و فهمید که به‌دلیل سهمیهٔ محدود برای یهودیان نمی‌تواند وارد دانشگاه اودسا شود به کیف فرستادند تا در مؤسّسهٔ بازرگانی کیف در رشتهٔ اقتصاد ثبت‌نام کند. در کیف با همسر آینده‌اش، یوگینیا گرونفاین[۶۲]، آشنا شد. خانوادهٔ او بسیار ثروتمندتر و بسیار فرهیخته‌تر از خانوادهٔ بابل بود و بابل فضای روشنفکرانه و هنرمندانهٔ حاکم بر خانهٔ او، بویژه آسودگیِ ناشی از ثروت موروثی و موقعیّت اجتماعیِ تثبیت‌شدهٔ این خانواده، را می‌ستود. پدر یوگینیا، که واردکنندهٔ تجهیزات کشاورزی بود، با پدر بابل معاملاتی داشت و با روی باز پسرِ شریکش را در خانهٔ خود می‌پذیرفت، هرچند نه آن اندازه که موافق علاقهٔ دخترش به این اقتصاددانِ نوپا باشد. هم از شهادت ناتالی بابل[۶۳]، دختر نویسنده، و هم از نامه‌های خود او می‌دانیم که پدرزن و مادرزنِ آینده بابل را تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ای شهرستانی می‌دانستند، اعتقادی که خانم گرونفاین تازه بعد از اینکه بابل نویسنده‌ای مشهور با معاشران سطح‌بالا در شوروی شد آن را تغییر داد.

پژواک، و فقط پژواکِ، تجربهٔ بابل در محضر خانوادهٔ گرونفاین را می‌توان در «گی دو موپاسان»[۶۴] (۱۹۳۲) شنید که داستانی است دربارهٔ نویسنده‌ای تازه‌کار که همسر یک بانکدار یهودی استخدامش کرده است تا به او در ترجمهٔ مجموعهٔ آثار موپاسان کمک کند. رایسا بندرسکی[۶۵]، همسر بانکدار، همچون خانوادهٔ گرونفاین، اهل کیف است؛ ضمناً دست بر قضا نام کوچکش نام خواهرزن بابل است. خانم بندرسکی «هیکل دلربا»ی یک زن یهودیِ کیفی را دارد، همراه با خودنماییهای ادبی که حسّاسیّتهای هنریِ واقعی پشتوانهٔ آنهاست و یک بطر شراب موسکاتل سال ۱۸۸۳، شراب محبوب شوهرش که سکرآورترین شرابهای اوست. چنانکه قابل پیش‌بینی است، نویسنده، در نقطهٔ مقابل آقای بندرسکی، آس‌وپاس است، امّا تخیّل، نیرو، استعداد، و ذوق دارد. وقتی به کار روی داستان «اعتراف»[۶۶] مشغولند متوجّه می‌شود که دارد ناشیانه، همراه با همسر بانکدار و در غیاب بانکدار، پیرنگ این رمان کوتاه را که بی‌هیچ ظرافتی اغواگرانه است بازسازی و اجرا می‌کند. شمّه‌ای دیگر از دورهٔ زندگی بابل در کیف (۱۹۱۱ـ۱۹۱۵) را دخترش در طرح خودزندگینامه‌اش در اختیارمان می‌گذارد (**سالهای تنهایی**) که تصویری مکمّل را ترسیم کرده است. بابل، که به ضعف خود در برابر تموّل و اسرافکاری بورژواییِ مشهود در خانهٔ گرونفاین واقف بود با اتّخاذ یک موضع قهرمانانه واکنش نشان داد؛ موضع ریاضت‌کشی که در عین حال لذایذ زندگی را می‌پذیرد. ناتالی بابل می‌نویسد:

مادرم حاضر نبود پوستها و لباسهای زیبایی را که پدر و مادرش به او می‌دادند بپوشد. پدرم، برای مقاوم‌کردن خود، در اوج سرمای زمستانْ بی‌کلاه، بدون پالتو، و فقط با یک کت به خیابان می‌رفت. یک روز که پدر و مادرم، با همان لباس معمولشان، داشتند در خیابان راه می‌رفتند و زنی ایستاد و در حالی‌که از قرار از منظره‌ای که می‌دید خشکش زده بود پدرم را با انگشت نشان داد و فریاد زد «دیوانه!»، تلاشهای قهرمانانه و ریاضت‌کشانهٔ بابل برای ساده‌زیستن ناگهان پایان یافت. سی‌سال گذشت و باز هروقت مادرم به‌یاد این واقعه می‌افتاد احساس سرافکندگی شدید می‌کرد. هنوز هم حیرتش را به‌یاد داشت وقتی نامزدش برای اوّلین‌بار او را برای صرف چای بیرون برد و جلو چشم او با سرعتی سرگیجه‌آور پشت سر هم کیکها را بلعید. وقتی در خانهٔ گرونفاین بود جز چای هیچ‌چیزی نمی‌خورد. توضیحش ساده

بود. خودش می‌گفت: «وقتی کیک‌خوردن را شروع می‌کنم، دیگر نمی‌توانم جلو خودم را بگیرم. برای همین بهتر است اصلاً شروع نکنم.»

در کیف بود که بابل نخستین اثرش را به‌چاپ رساند. «اشلوئیمِ پیر»[۶۷] (۱۹۱۳) داستانِ واکنشِ یک خانوادهٔ یهودی به اسکان اجباری دوباره است: نسل جدید تصمیم می‌گیرد به‌عوض جاکن‌شدنْ مذهبش را تغییر بدهد، امّا پیرمرد که حقیقت را از خلالِ مهِ کهنسالی می‌بیند خود را دار می‌زند. این داستان سه‌صفحه‌ای که لحنی احساساتی دارد و به صیغهٔ سوّم‌شخص نوشته شده است (که هیچ‌کدام ویژگی آثار بعدی بابل نیست) بتمامی به ژانرِ نثر روسی بی‌تجمّل و «دارای آگاهی اجتماعی»، و ازجمله گونهٔ یهودی آن، تعلّق دارد که در آن ظلمِ حکومت و فراخوان به رهایی با حتمیّتی فاقد تخیّل، چنانکه شب از پی روز، به‌دنبال هم می‌آیند. هیچ‌چیزِ «اشلوئیم پیر»، حتّی نتیجهٔ خشونتبار آن، غیرمنتظره نیست و اعتراضی که داستان القا می‌کند چنان متعارف است که به‌عوضِ به‌منازعه‌خواندنِ وضع موجود، که ظاهراً نیّتش این است، خلافش را انجام می‌دهد، یعنی تلویحاً زمانِ حال را به‌عنوان بخشی از نظم امور تأیید می‌کند. به‌هرحال، آنچه دربارهٔ «اشلوئیم پیر»، و نیز «در خانهٔ مادربزرگ» که بسیار پخته‌تر است، اهمّیّت دارد عدم تردید بابل در پرداختنِ آشکار به مضمونی یهودی است. جستجوی آثار پیش از ۱۹۱۷ ماندلشتام یا پاسترناک، که حدوداً معاصر بابل بودند، برای یافتن نشانه‌های آشکارِ چنین همذات‌پنداریی بیهوده است.

در اکتبر ۱۹۱۵ مؤسّسهٔ بازرگانی کیف به ساراتوف[۶۸]، شهرستانی در قلب روسیّهٔ روستایی، منتقل شد و بابل تا اتمام تحصیلاتش در مه ۱۹۱۶ در آنجا ماند. فقط دوسال از انتشار «اشلوئیم پیر» گذشته بود، امّا «در خانهٔ مادربزرگ» که در ساراتوف به‌پایان رسید حکایت از ذائقهٔ ادبی متفاوتی می‌کرد. شخصیّتِ اصلی خودْ داستان را روایت می‌کند و صدای او، که هنوز مردّد است امّا به‌دلیل فاصله‌ای که دارد بی‌احساس شده، بلافصل‌ترین محیط، محیط کودکی‌اش، را به‌صورت جهانی غریب عرضه می‌کند ـ دستخوش نیروهایی که در انگاره‌های متعارف روایت نه به رسمیّت‌شناخته‌شده‌اند و نه سابقه دارند:

> ساکت بود، سکوتی شبح‌آسا؛ هیچ صدایی به‌گوش نمی‌رسید. در آن‌لحظه همه‌چیز خارق‌العاده به‌نظر می‌رسید، می‌خواستم از همه‌شان فرار کنم، و می‌خواستم برای ابد اینجا بمانم. اتاق رو به تاریکی، چشمان زرد مادربزرگ، جثّهٔ کوچکش که در شالی پیچیده بود، کنج اتاق قوزکرده و ساکت بود؛ هوای گرم‌شده، درِ بسته، و ضربت شلّاق، و آن صدای صفیریِ شکافنده ـ تازه حالا می‌فهمم که همه‌اش چقدر عجیب و چقدر پرمعناست.

در پایان ۱۹۱۵ بابل دورهٔ آموزشی‌اش را در مؤسّسهٔ بازرگانی به‌اتمام رساند، امّا پیش از امتحانات نهایی واحدهای درسی‌اش را به دانشکدهٔ حقوق مؤسّسهٔ عصب‌شناسی روانیِ پتروگراد منتقل کرد. این مؤسّسه خصوصی و در ردیف یک دانشگاه بود و ازجمله تسهیلاتی که فراهم می‌کرد این بود که دانشجویانِ یهودی‌اش را واجد شرایط برای اقامت موقّت در پایتخت می‌کرد. بابل که زمانی ماهها به‌طور غیرقانونی در پتروگراد به‌سر برده بود سرانجام در ۱۰ اکتبر ۱۹۱۶ به‌عنوان دانشجوی سال چهارم ثبت‌نام کرد و اجازهٔ اقامتش را چندروز بعد گرفت. تاریخ انقضای مجوّز ۱۵ فوریهٔ ۱۹۱۷ بود ـ زمانبندیی بسیار عالی، زیرا مقدّر بود که با انقضای خودِ مرجع صادرکنندهٔ مجوّز مقارن شود. هرچند «زندگینامهٔ شخصی» این برداشت را به‌وجود می‌آورد که او به‌محض نقل‌مکان به پتروگراد کلیّهٔ نقشه‌هایش را برای کاروکسبیِ آبرومندانه یا زندگی حرفه‌ای کنار گذاشت، سوابق چیز دیگری را نشان می‌دهند. البتّه در تصمیم‌گیری برای شرکت در امتحاناتِ نهاییِ مؤسّسهٔ بازرگانی در بهار ۱۹۱۶ تاحدودی تردید داشت، امّا امتحانات را خوب گذراند و از درس اقتصاد سیاسی، حسابداری عمومی، و اقتصاد شهری و روستایی با تحلیل آماری دِرجهٔ «ممتاز» گرفت، در حقوق بازرگانی درجهٔ «خوب»، و در جغرافیای اقتصادی درجهٔ «رضایتبخش». بر اساس همین نتایج، بیش از یک‌سال بعد به او اطّلاع دادند که مدرک «کاندیدات» علوم اقتصادیِ درجهٔ دوّم به او اعطا شده است. نویسندهٔ ما این نوع پشتکار تحصیلی را، بویژه در حوزه‌ای غیرِزبانی، برازندهٔ خود نمی‌دانست، زیرا نمی‌توانست دلبستگی و وفاداری خود را بین موضوعات مادّی و جهانِ جوهریِ هنر تقسیم کند. در ضمن از دید خوانندگانْ ممکن بود انبوهِ جزئیّاتِ امورِ واقع موجب ابهام آن چهرهٔ نامتعارف و قهرمانانه‌ای شود که بابل در طیّ انتشار **سوارهٔ‌نظام سرخ** برای خود ساخته بود.

بابل، چه دروس حقوقش را در مؤسّسهٔ عصب‌شناسی روانی جدّی می‌گرفت چه نمی‌گرفت، علایق ادبی‌اش را با تمرکز کامل دنبال می‌کرد. ظرف چندماه پس از ورودش به پتروگراد، که برای یک مبتدی ـ حتّی اگر بااستعداد هم باشد ـ آن‌هم بدون آشنایان بانفوذ، دورهٔ کوتاهی است، پیگیری‌اش حاصل داد. در ابتدا، چنانکه در «زندگینامهٔ شخصی»اش نوشته و موقعیّت دیگری را هم ترسیم کرده است که تضادّ بسیار زیادی هم فراهم آورد، سردبیران پتروگراد دست ردّ بر سینه‌اش زدند و به او فهماندند که باید آتیه‌اش را در تجارت

خرده‌فروشی پیدا کند. بعد، در ۱۹۱۶، توفیق ناگهانی: گورکی او را کشف کرد و دوتا از داستانهایش: «ایلیا ایساآکوویچ و مارگاریتا پروکوفیونا»[۶۹] و «مادر، ریما، و آلا»[۷۰] را در شمارهٔ نوامبر **لتوپیس**، نشریّهٔ مهمّ چپی به‌سردبیری خودِ ادیبِ بزرگ، به‌چاپ رساند.

این داستانها، هم از لحاظ موضوع و هم سبک، معرّف استادی و پختگی بابل بودند. همچون آثار بعدی‌اش خواننده را به غور و تأمّل بی‌وقفه در خرده‌ریزه‌های هستی دعوت می‌کنند و خواننده‌ای را که آن‌قدر مشکل‌پسند نباشد که نتواند تکانِ لذّتبخش کشف یک مروارید انسانیِ درخشان، گرچه اندکی بزرگتر از حدّ، را تاب آورد پاداش می‌دهد. این داستانها که به صیغهٔ سوّم‌شخص نوشته شده‌اند نشان از هشیاری نویسنده دارند (مبتنی بر تصویری که روشنفکران روسیّه از خود دارند) که روایت از منظری توأم با فاصله را با مخاطبْ قراردادن دلهای احساساتی ـ خطابی که با ظرافت بر آن سرپوش گذاشته است ـ به‌صورتی ناهمساز ترکیب می‌کند. در داستان اوّل، فاحشه‌ای فربه که دوست دارد جلو مشتریانش جوشهایش را بچلاند به‌اکراه به تاجری یهودی پناه می‌دهد که اجازهٔ اقامت ندارد، شام شاه‌ماهی می‌خورد، و عادت دارد قبل از رفتن به رختخواب انگشتان پایش را هوا بدهد. با نزدیک‌شدن به پایان داستان معلوم می‌شود که این‌دو هرکدام قلبی از طلا دارند و قادرند پیوند دوستیی گذرا و، به نحوی متأثّرکننده، بی‌هیچ منفعت‌طلبی برقرار کنند. در پایان داستان دوّم خواننده غافلگیر می‌شود و در یک آن آذرخش گنج عاطفیی را می‌بیند که زیر ماجراهای عاشقانهٔ بی‌پروای دو دختر نوجوان و فشارهای آزاردهنده فقر طبقهٔ متوسّط پنهان است ـ فقری‌که دارد مادر پابه‌سنّ گذاشته‌شان را له می‌کند. بابل، که در اینجا به ساحلِ دیگر اشاره کرده است که در آن منظرهٔ فلاکت و زشتی انسانی با غبار همدردیِ متعارف پوشیده نشده بود، دیگر آماده بود که از رودخانه بگذرد.

بابل در سرتاسر حیات حرفه‌ای‌اش بر اینکه گورکی، و نه هیچ‌کس دیگر استعداد او را تشخیص داده بود تأکید می‌کرد؛ عملاً این مسئله را چون تأییدیّه‌ای الاهی برای پرداختن به هنرش می‌دانست و بعدها چون طلسمِ محافظی به آن متوسّل می‌شد. به هر حال، انتشار این دو رمان کوتاه نادیده نماند و همین نشان می‌دهد که، در جهان ادبیِ پتروگراد، بابل فقط یک دوست نداشت. منتقدی از هیئت تحریریهٔ **ژورنال ژورنالف** نوشت: «داستانها ساده‌اند و پر از مشاهدات بکر و درکی از مقیاس، خصوصیّاتی که آن‌قدرها هم که ممکن است فکر کنیم معمولی نیستند. در نتیجه، یادگیری تکنیک ادبی به‌معنای تحصیل درکی از حدّ و اندازه‌ها و نیز آگاهی به مقیاس است. بابل در این زمینه استعداد دارد.» این شناخت سبب شد که از بابل دعوت شود در ستون ثابتی در این نشریّه مطلب بنویسد و ارتباطی پربار با روزنامهٔ ضدّلنینیستی پس از انقلاب گورکی، **نووایا ژیزنی**، برقرار کند. نشریّهٔ اوّلی نام بابل را در صفحهٔ شناسنامهٔ شمارهٔ اکتبر ـ فوریهٔ ۱۹۱۶ـ۱۹۱۷ خود درج کرد: «باب‌ـال: یادداشتهای من»[۷۱]. دوّمی، از فوریه تا نوامبر ۱۹۱۸، «یادداشتهای روزانهٔ»[۷۲] بابل را منتشر کرد که سلسله‌داستانواره‌هایی بود دربارهٔ پتروگراد در دورهٔ انقلاب. این آثار در حدِّ وسط آثار داستانیِ بابل و گزارشهای خبری معمولی او قرار می‌گیرند و هرچند به برجستگیِ داستانهای بابل نبودند، او را به‌عنوان یک نویسندهٔ حرفه‌ای تثبیت کردند.

بابل همچون اغلب معاصرانش در قشر روشنفکران، و درواقع همچون همهٔ کشور، در سالهای انقلاب و جنگ داخلی زندگیی سیّار را می‌گذراند. در بهار ۱۹۱۷ به ارتش روسیّه در جبههٔ رومانی ملحق شد و در اوایل ۱۹۱۸ به‌عنوان گزارشگر روزنامهٔ **نووایا ژیزنیِ** گورکی دوباره در پتروگراد ظاهر شد. «یادداشتهای روزانهٔ» او، که تا تعطیل‌شدن روزنامه به‌دست بلشویکها در پایان ۱۹۱۸ منظّماً منتشر می‌شد، از رهنمود کلّیِ موضع انتقادی گورکی پیروی می‌کرد که تلفیقی از مطالبهٔ انسانیّت بیشتر با اظهارات غیراحساساتی دربارهٔ بیرحمیهای روزمرّه بود که انقلاب به‌بار آورده بود و ستمگری رژیم بلشویکی تشدیدشان می‌کرد. بابل در ۱۹۱۸ وقتی دربارهٔ موضوع یک زایشگاه گزارش می‌کرد نوشت: «بالاآوردن یک تفنگ و هدف قراردادن همدیگر ـ بسته به موقعیّت شاید خیلی ابلهانه نباشد، امّا تمام انقلاب همین نیست،» و نوشته‌اش را به سبکِ خاصّ **نووایا ژیزنی** با دفاع از نهادِ والای مادری به‌پایان برده است: «کسی چه می‌داند؟ شاید این اصلاً انقلاب نباشد. بچّه‌ها باید در شرایط خوب به‌دنیا بیایند و این ـ به‌اطمینان می‌دانم ـ انقلاب واقعی است.»

در تصویری که بابل رسماً از خود به‌دست داده است این همکاری اوّلیّه با گورکی به‌طور ناقص مطرح شده است. اصلاً ذکری از **نووایا ژیزنی** به‌میان نمی‌آید (در ۱۹۱۸ بابل برای **ژیزنی ایسکوستوا** هم مطلب می‌نوشت). بعدها که به‌گذشته نگاه کرد معلوم شد آنچه قاعدتاً برای نویسنده‌ای نوپا افتخار محسوب می‌شد ارتباطی بوده که از لحاظ سیاسی نسنجیده بوده است. افزون بر این (که البتّه دشوار می‌توان معلوم کرد که کدام عاملِ تعیین‌کننده‌تری بوده است)، ماندن در یک شغل ادبیِ منظّم ممکن بود از درخشش شهرتی بکاهد که بابل برای خود دست‌وپا کرده بود ـ شهرت نویسنده‌ای خارق‌العاده که نشانِ برگزیدگیِ او را فقط گورکی دریافت و نویسنده‌ای که، گویی، بتمامی از دل و اندرونِ خودِ انقلاب بر صحنهٔ ادبیّات بالا آمده بود. در «زندگینامهٔ شخصی»اش می‌نویسد:

تا به این روز، همیشه با احترام از آلکسیی ماکسیموویچ [گورکی] یاد کرده‌ام. او نخستین داستانهایم را در شمارهٔ نوامبر **لتوپیس** در ۱۹۱۶ منتشر کرد... ، چیزهای بسیار مهمّی به من آموخت و وقتی معلوم شد که دو سه نوشتهٔ قابل تحمّل دوران جوانی‌ام حاصل تصادف محض بوده‌اند، و تلاشهای ادبی‌ام هیچ حاصلی ندارند، و بسیار بد می‌نویسم ــ آلکسیی ماکسیموویچ به من گفت که برای کارآموزی به میان مردم بروم.

و هفت‌سال تمام ــ از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۴ــ در میان مردم به کارآموزی مشغول بوده‌ام. در این دوره به‌عنوان سرباز در جبههٔ رومانی بوده‌ام، در چکا بوده‌ام، در کمیساریای خلق برای روشنگری، در گروههای درخواست غذا در ۱۹۱۸ ، در ارتش شمال در جنگ با ایودنیچ[۷۳]، در لشکر یکم سواره‌نظام، در کمیتهٔ اجرایی گوبرنیای اودسا، در چاپخانهٔ هفتم شوروی در اودسا، در پتروگراد و تفلیس کار گزارشگری کردم، و غیره. و تازه در ۱۹۲۳ یاد گرفتم که افکارم را بروشنی و ایجاز بیان کنم. آن‌وقت بار دیگر نوشتن داستان را شروع کردم.

طنز خاصّی در این نکته هست که این «کارآموزی [خاکسارانه] در میان مردم،» عبارتی که عنوان دوّمین جلد از زندگینامهٔ شخصی سه‌جلدی گورکی بود، شامل نوشتن مقاله و داستانواره برای چندین روزنامه هم می‌شد که مهمّترینشان **نووایا ژیزنی** گورکی بود. ترتیب زمانی وقایع هم به‌عمد به‌هم ریخته است و دورهٔ گزارشگری در پتروگراد در ۱۹۱۷ و ۱۹۱۸ بین دو مورد مربوط به ۱۹۲۰ و ۱۹۲۲ جای داده شده است. داستانهایی چون «مرد چینی‌فروش: از کتاب **پطرزبورگ ۱۹۱۸**»[۷۴] (۱۹۲۳)، حکایت بامزّه‌ای که احتمالاً بذر داستان «غبطهٔ»[۷۵] یوری **آلیشا** را کاشت، و «گناه عیسی مسیح»[۷۶] (۱۹۲۳)، که به‌نحو رودهبُرکننده‌ای ضدّداستایفسکی است، هردو با سکوت روبرو شدند. برخی رخدادهای مهمّ نیز حذف شده‌اند، ازجمله ازدواج بابل با یوگینیا گرونفاین در ۱۹۱۹ ــ ازقلم‌افتادن این مسئله، همچون عدم ذکر کسب مدرک در اقتصاد که آنهمه بابتش زحمت کشیده بود، تعهّد او را به حرفهٔ نویسندگی‌اش چندین‌برابر نشان می‌دهد. اگر چنین نبود، نمی‌توانست، چنانکه در «گی دو موپاسان» نوشته است، بنویسد:

> وقتی فقط بیست سالم بود، به خودم گفتم: ترجیح می‌دهم گرسنگی بکشم، به زندان بروم، خانه‌ای از آن خود نداشته باشم، امّا ده‌ساعت در روز حسابداری نکنم. این عهد و پیمان نشانهٔ شهامتی خاصّ نیست، امّا نه آن را زیر پا گذاشته‌ام و نه هرگز خواهم گذاشت. خِرَد اجدادم در مغزم جایگیر شده بود: ما زاده می‌شویم تا از کارکردن، جنگیدن، عشق‌ورزیدن لذّت ببریم ــ برای همین به‌دنیا آمده‌ایم و نه چیز دیگر.

گزارش او از آن دوره‌اش، هرچند از لحاظ واقعیّاتِ رخ‌داده تحریف شده است، روح حقیقت را منتقل می‌کند. برای ایساآک بابل که زمانی کارمند چکا و عضو گروههای جمع‌آوری غذا بود قطعاً بسیار سخت بود که فقط با خوردن غذاهای گیاهی سدّ جوع کند. آدم وسوسه می‌شود تصوّر کند که این تجربه‌ها در کنار شرکت او در انقلاب و جنگ داخلی او را به نویسنده‌ای بسیار متفاوت تبدیل کرده بودند. زیرکترین و غیراحساساتی‌ترین ستاینده‌اش، یعنی ویکتور اشکلوفسکی، ظاهراً همین فکر را می‌کرده است:

> ادبیّات روس چون سهره خاکستری است؛ به نیم‌شلوارِ سواریِ تمشک‌رنگ و کفشهای چرمیِ به رنگ آبی لاجوردیِ آسمان نیاز دارد.
>
> ضمناً به آن چیزی نیاز دارد که بابل را برانگیخت تا مردان چینی‌فروشش را به‌حال خود رها کند و به **سواره‌نظام سرخ** بپیوندد.
>
> شخصیّتهای اصلی ادبیّات، دوشیزگان، پیرمردها، و پسرکان جوان، و همهٔ موقعیّتها از فرط استعمال نخ‌نما شده‌اند. ادبیّات به عینیّت و بارگرفتن از **سبک جدید زندگی** نیازمند است.

در ژوئن ۱۹۲۰، کمی پس از بازگشت بابل به اودسا، چهار رمان کوتاه از او انتشار یافت که اقتباسی بود از مجموعه‌ای پرفروش از لطیفه‌های مربوط به جنگ که گاستون ویدال[۷۷] جمع‌آورده بود: **تصاویر و لطیفه‌هایی از جنگ بزرگ**[۷۸] (۱۹۱۸). از محصول «مضحکی» که ویدال به خوانندگان عرضه کرده تا آن مخلوق حقیقتاً والایی که **سواره‌نظام سرخ** است گام کوچکی فاصله است، طوری که آدم به‌یاد خطاب شاعرانهٔ آنّا **آخماتووا** به خوانندگان مطیع و رام می‌افتد: «اگر می‌دانستید که شعر از چه مزخرفاتی بر می‌آید، بی‌خبر از هرگونه شرمی.» بابل به‌مدد دقّتِ ناشی از فاصله‌گرفتن و ایجاز در این اقتباسها بسهولت لافزنیهای پر از لفّاظیِ مجموعهٔ اصلی را زیر سایهٔ خود برده است، امّا بازیِ روایت با سرشتِ گروتسک مرگ و زندگی چنانکه باید جدّی نیست و همچنان حال‌وهوای سالن اجتماع افسران و هیجانات مبتذل نشریّات ادواریِ متعارف زمان جنگ را به یاد می‌آورد. البتّه، با نگاه به گذشته، آشکار می‌شود که این چهار داستانْ تمرینی بسیار مهمّ بودند تا بابل بتواند از لحاظ کلامی به سوی هشیاری جدیدی حرکت کند که منبع ارزشمندیِ او در آینده شد ــ موضعی فکری که ددمنشی و پوچیِ معیوبِ زندگی آن را چون

فولاد آبدیده کرده بود و این در تجربهٔ معاصران تا پیش از ۱۹۱۴ و در میان قشر روشنفکر روسیّه به طور اعمّ تا آغاز جنگ داخلی در ۱۹۱۸ بی‌سابقه بود. مصالحِ ویدال که برای خوانندگان روسی غریب و بیگانه بود (کنجکاویهای وجودی دربارهٔ جبههٔ غرب) بابل را از اجبار، اگر که هنوز احساس اجباری می‌کرد، برای ایجاد موازنه در بیرحمیِ بی‌معنای جنگ با توسّل به احساسات خواننده خلاص کرد.

بابل وقتی تصمیم گرفت که چهرهٔ گاستون ویدال را، که صدایش را، از قرار، برای روایت اصلی وام گرفته بود، بین نویسنده و رخدادها قرار بدهد افق کاملاً تازه‌ای پیش رویش گشوده شد. کشیدن خطّی چنین متمایز میان راوی و نویسنده ضرورتِ داوریِ صریح را هم برطرف می‌کرد: شاید مهمّترین کشف را در «سرباز فراری»[۷۹] کرد، داستانی دربارهٔ افسری که چند لحظه‌پیش به سرباز جوانی شوکه از موج انفجار حقّ انتخاب داده بود که یا با جوخهٔ آتش اعدام شود، که سرافکندگی ابدی را به‌بار می‌آورد، یا با افتخار خودکشی کند. وقتی که معلوم می‌شود که سرباز فراری قادر نیست با اسلحه خودش را بکشد افسر که «مسائلِ جزئی ناراحتش نمی‌کند» از سر لطف ماشه را می‌چکاند. در مؤخّره‌ای که به داستان اضافه شده است نویسنده- راوی نقابِ مرد فرانسوی را کنار می‌زند، شخصیّت‌پردازی افسر به‌قلم ویدال را کلمه به کلمه تکرار می‌کند، و به این ترتیب نشان می‌دهد که یک گفتهٔ واحد، هر قدر هم که پیش پا افتاده باشد، وقتی بر زبان گوینده‌ای متفاوت جاری شود می‌تواند معنایی جدید و عمیق ایجاد کند:

> گاستون ویدال در کتابش دربارهٔ این واقعه نوشته است. سرباز در واقع بائوجی[۸۰] نام داشت. واقعاً نمی‌دانم نام ژمیر[۸۱] که به سروان داده‌ام درست است یا نه. داستان ویدال «به نشانهٔ احترام عمیق» به فیرمن ژمیر[۸۲] نامی تقدیم شده است. گمانم همین تقدیم‌نامه او را لو می‌دهد. البتّه که سروان ژمیر نام داشت. و بعد ویدال به ما می‌گوید که سروان یک میهن‌پرست، یک سرباز، یک پدر خوب بود و نه آدمی که از مسائل جزئی ناراحت شود. اینکه آدم از مسائل جزئی ناراحت نشود خودش کلّی است.

این «کشف» وابستگی متقابل گوینده [صدا] و گفته، و بنابراین نسبی‌بودن معنا، معلوم می‌کند که بابل چگونه توانسته است بر مواد خامِ سهمگینش در **سواره‌نظام سرخ** سلطه یابد ــ چگونه توانسته است بامهارت و چالاکیِ تمام از یک صدا به صدای دیگر برود. تمهید روایت با صداهای نشاندار، که روسها برایش اصطلاح «اسکاز»[۸۳] را به‌کار می‌برند اگر که صدا به‌زبان روسی پایین‌تر از حدّ معیار سخن بگوید، در نثر پس از انقلاب رواجی وسیع داشت ــ ادای دین ادبی و زبانیِ به روند همسطح‌سازی اجتماعی و اشباع سنگرهای شهریِ فرهنگ روشنفکری از اعضای کم‌سواد طبقات فرودست و محیطهای اجتماعی شهرستانی پس از ۱۹۱۷. با اینهمه، شعر معاصر بود که در نهایت الگوی بابل در تکنیک روایت قرار گرفت. خیلی از شاعران، بویژه بلوک، ماندلشتام، سرگیی **یسینین**، و مایاکوفسکی، استاد دوختنِ صدایِ دیگری در بافت شعرشان بودند. آنچه استفادهٔ آنان از صدای دیگری را از «اسکاز» متمایز می‌کرد حضور فراگیر چهرهٔ کاملِ شاعر بود. این شخصیّت اصلی که خوانندگان آن را بانویسنده یکی می‌گرفتند، گرچه حتّی وقتی حضوری تلویحی داشت، به عنوان مرجعِ اصل عمل می‌کرد، تاحدّ زیادی به‌همان صورتی که کششِ جاذبه‌ایِ یک ستاره مسیر سیّاره‌ای راکه بر مدارش می‌گردد تعیین می‌کند.

در **حکایتهای اودسا** و **سواره‌نظام سرخ** نقش این «شاعر» را مردی روسی اهل اودسا، یهودی و روشنفکر، برعهده داشت که «در دلش پاییز و بر بینی‌اش عینک» بود، امّا می‌خواست به زندگی چون تفرّجگاهی سبز برای «زنان و اسبان» بنگرد و میلی حتّی قویتر وجودش را تسخیر کرده بود ــ میل به حفظ موقعیّت مرکزی روشنفکر در فرهنگ کشور، موقعیّتی که انقلاب آن را تهدید کرده بود. این راوی نخستین راویی بود که در میدان آتش کلامیِ جهانِ در حال‌تغییر پای می‌گذاشت. نویسنده، که از چشم غیرمسلّح خواننده استتار شده بود، به پشت راوی می‌رفت و فاصله‌ای ایمن را برای خود (امّا نه لزوماً خواننده) نگه می‌داشت، امّا در عین حال آن‌قدر نزدیک می‌ماند که راوی را بخوبی ببیند. اگر در «سرباز فراری» بابل از سر راه کنار رفت تا بر این فاصله تأکید کند، در **سواره‌نظام سرخ**، که به مهارت خود اطمینان بیشتری پیدا کرده بود، کاری کرد که این فاصله به‌صورتی نامحسوس پدیدار شود و از داستانی به داستان دیگر بیشتر شود.

کیریل لیوتوف[۸۴]، راوی دلرحم و انسان ــ زیاده از حدّ انسان ــ نمی‌تواند آخرین خواستهٔ رفیقش را که جراحتش منجر به مرگ او خواهد شد برآورده کند: نمی‌تواند پیش از حملهٔ لهستانیها و به‌اسارت‌گرفتن او به رنجَش خاتمه دهد («مرگ دالگوشف»[۸۵]، ۱۹۲۳). امّا نویسنده، که نامرئی می‌ماند، می‌تواند و این کار را می‌کند ــ از طریق فرستاده‌اش، آفونکا بیدا[۸۶]، قزّاقی وحشی و خشن که فقط اندکی «سرخ» است. بابل رقّتِ قلب خاصّ نویسنده را به نحوی در «گی‌دوموپاسان» که ظاهراً نوعی زندگینامهٔ شخصی است آشکار می‌سازد: در این داستان راویِ جوان ــ که بیشتر بابل است تا لیوتوف ــ دستکشش را در برابر روح والامقام تالستوی به زمین می‌اندازد. مست از شرابی که با نخستین حقِّ تألیفش خریده است مونولوگی را آغاز می‌کند:

«وحشت کرد، گُنت [تالستویِ] شما، ترس برش داشت.... مذهبش ـ ترس است.... کنت، وحشت‌زده از سرما، از پیری، پیراهنی از ایمان برای خود درست کرد. ...»

کازانتسف[87] از من پرسید، بعدش چه شد؟» سرِ پرنده‌وارش به این طرف و آن طرف تاب می‌خورد.

این پرسش بی‌پاسخ ماند، چون پاسخ ـ که بخشی‌اش پاسخ به **قزّاقها**[88]ی تالستوی (۱۸۶۳) بود ـ در **سواره‌نظام سرخ** ارائه شده بود. در آنجا راوی نقش کنت تالستویی متأخّر را بازی خواهد کرد، قوم‌وخویشِ دورِ شخصیّت نجیب‌زادهٔ اصلی **قزّاقها** و وارث معنویِ انسانگرایی گیاهخوارانهٔ تالستویِ فقید. امّا نویسنده که از نیچه، و نه داستایفسکی، چیزهایی دربارهٔ حسِّ تراژیک زندگی و زیباییِ قدرت آموخته بود، و هردو را هم تجربه کرده بود، با ترس بیگانه بود و به‌خونسردی و وقارِ تمام همهٔ رهاوردهای صندوق پاندورای زندگی را می‌پذیرفت. نویسندهٔ بابل، در اقتباسهایش از گاستون ویدال، در نقش یک صدای روسی عمل می‌کند که شهادتِ مردی فرانسوی را دربارهٔ کشت‌وکشتار در جبههٔ غرب انتقال می‌دهد. در **حکایتهای اودسا** و **سواره‌نظام سرخ** بابل نویسنده‌ای «بیگانه» درست کرد، بیگانه از لحاظ حسّ‌پذیری‌اش، که با کنجکاوی خونسردانه به تماشای یک روشنفکر یهودی روسی نشسته است که دارد در میدان مینِ زندگیِ روزمرّه در لشکر قزّاق راه خود را می‌جوید؛ ارتشی که به خاطر «انقلاب جهانی» و ـ اینجا به این تعبیر رقّت‌انگیز بیروح و مستعمل چاشنی طنز می‌زند ـ «یک خیارشور» می‌جنگد («کونکین»[89]، ۱۹۲۴).

تحسین عظیمی که در طیّ انتشار **سواره‌نظام سرخ** و **حکایتهای اودسا** نثار بابل شد ما را کمک می‌کند که بفهمیم چرا چهرهٔ غالب در نوشته‌های بعدی او چهرهٔ شخصیّت اصلی-راویی بود منطبق با زندگی خود او. روشنفکران، که با انقلاب همدلی داشتند امّا رخدادهای فاجعه‌بارِ دههٔ پیش از آن متحیّر و سرگشته‌شان کرده بود، از داستانهای او چون نخستین شاهکار حقیقی عصر جدید استقبال کردند. آنها در این داستانها بالاتر از هرچیز زبانی جدید، نحوهٔ جدید سخن‌گفتن از جهان، را می‌یافتند که سبب می‌شد بتوانند تغییر انقلابی را درونی کنند بی‌آنکه بر سر درک اخلاقی و، حتّی مهمّتر از آن، زیبایی‌شناختی‌شان به‌مصالحه تن دهند. لیژنف، منتقد متنفّذ، در مقاله‌اش در ۱۹۲۶ نوشت:

> بابل به‌اندازهٔ همانهایی که از او انتقاد می‌کنند ضرورت بیرحمی را می‌شناسد. در آثارش این بیرحمی توجیه می‌شود («نمک»[90]، «مرگ دالگوشف»)، با رقّت انقلابی توجیه می‌شود. افراد سواره‌نظام او ددمنش نیستند؛ اگر این طور نبود، **سواره‌نظام سرخ** حاصلی جز اهانت به لشکر قزّاق نداشت. امّا توجیه بیرحمی ـ به‌نحوی غریب و متناقض ـ دوش به دوش انکار بیرحمی قرار می‌گیرد. این تناقض را نمی‌توان حلّ کرد.

بابل، به‌عوض آنکه سعی کند این پارادوکس را با دخل و تصرّفهای مفهومی حل کند سازه‌ای مبتنی بر محاکات را برگزید و الگویی از خود را خلق کرد که مثالی و از لحاظ زیبایی‌شناسی قانع‌کننده بود. چنان‌که از تحلیل لیژنف تلویحاً برمی‌آید این الگو، اگر درونی شود، به آدمی کمک می‌کند تا با آن نحوهٔ بیرحمانه و کریه اِعمال قدرت در آن انقلابِ نیکو آشتی کند. امّا همگان قادر نبودند حقیقتی پیچیده و روحی مثبت را در هنر بابل تشخیص دهند.

فرهیخته‌ترین مخالفان بابل او را به گناه کبیرهٔ روشنفکران متّهم می‌کردند: عذرخواهی بابت انقلاب با توسّل به اصول اخلاقیِ انتزاعی. اینکه «انسانگراییِ بورژواییِ» بابل دیگر در رگان یک قهرمانِ نوعاً «روشنفکر» به‌کندی در حرکت نبود بلکه با قدرت در قلب شخصیّتهای عضلانیِ اصلی می‌تپید ـ همین واقعیّت سبب می‌شد که موضع بابل بسیار خطیر شود. پرطمطراق‌ترین کیفرخواست با عنوان «شعر راهزنی»[91] (۱۹۲۴) را ویشنف[92] (پرژتسلافسکی[93]) تدارک دیده بود؛ او منتقدی بود که با **مالادایا گواردیا**، نشریّهٔ کومسومول، ارتباط داشت. ویشنف که می‌خواست هالهٔ قدرتمند رمز و راز را از بابل بزداید به خوانندگان جوان هشدار داد که مراقب آنچه به اعتقاد او نظام اخلاقیِ موذیانهٔ بابل بود باشند:

> بیش از همه، بابل بزرگترین بیرحمیهای جنگ داخلی ما را تصویر می‌کند. امّا این بیرحمیها در پرتو توجیه کامل آنان که مرتکب این بیرحمیها شده‌اند ارائه می‌شوند. ... بابل با معیاری اخلاقی به سروقت انقلاب رفت. همین به‌اندازهٔ کافی محکوم‌کننده است. انقلاب معروض اخلاق نیست، برعکس، اخلاق معروض انقلاب است.

ویشنف وقتی به استادیِ بابل ادای احترام می‌کند بزرگترین خطر را دقیقاً در کارآیی داستان او می‌بیند و تلویحاً می‌گوید که بابل پذیرش انقلاب را نه به موضوعی از باب انتخاب ایدئولوژیک یا حتّی اخلاقی، که از باب داوری زیباشناختی تبدیل کرده است: «داستانهای راهزنان، با آن شعرِ آنارشیسمشان، با سادگی، شفافیّت، و فریبندگی نوشته شده‌اند. این داستانها می‌توانند به‌توفیقی ایدئولوژیک دست یابند و دست هم خواهند یافت. آیا قرار است از

این مسئله خوشمان بیاید؟» روشن است که ویشنف خوشش نیامده بود، امّا پیش‌بینی‌اش درست از آب درآمد. داستانها موفّق شدند؛ علاوه براین در اندک مدّتی شهرت برجسته‌ترین شاهکارهای داستان شوروی را از آنِ خود کردند و این مقام را، به‌رغم حملات مکرّر، در سرتاسر دههٔ ۱۹۳۰ حفظ کردند.

هرکه هرچه بگوید، فضای فرهنگی انقلاب در دست روشنفکران بود و بابل، به‌زبان نقد مارکسیستیِ رایج آن‌روزها، حکمِ اجتماعی این «شبه‌طبقه» را به‌اجرا درآورد؛ او، به گفتهٔ استپانوف[۹۴]، هاله‌ای قهرمانانه و رمانتیک به تجربهٔ انقلاب و جنگ داخلی بخشید. خیلیها به‌انجام این وظیفه فراخوانده شدند، امّا فقط بابل انتخاب شد و یکی از عواملی که کم‌اهمّیّت هم نبود این بود که توانسته بود کماکان از منظر سنّتیِ روشنفکری روسیّه که در شاهکارهای هنر ادبیّات روسیّه تثبیت شده بود به جهان نگاه کند. بینّی (چرنیاک)[۹۵] در ۱۹۲۴ نوشته است:

> نویسندگان بی‌اختیار به طرحها و رخدادهایی از انقلاب جلب می‌شوند که در هرگوشه و کناری هستند. آنان به کُنده‌های هنوز ملتهب چنگ می‌اندازد و انگشتانشان را می‌سوزانند. نه قدرت کافی در کار است و نه ثبات زیبایی‌شناختی. آخر چگونه ممکن است قدرت آنقدر باشد که آدمی را قادر کند تا خاکسترهای سوزان را کنار بزند و، مشتعل از خاطرات، سالهای ملتهب و خونین را لمس کند....
>
> تبلیغات [جهانی] هنر را نابود می‌کند و کارآیی راستین آن را به‌عنوان ابزاری برای بسیج بکلّی از آن می‌گیرد. ... انقلاب هنوز در روح خوانندهٔ معاصر بسیار وحشت‌انگیزتر، عمیقتر، و صدای آن ملایمتر از آههای غرّش‌آلود هنرِ به اصطلاح انقلابی است....
>
> آنچه در داستانهای بابل خواننده را در خود غرق می‌کند حقیقی‌بودن آنهاست، پژواک غریب خندهٔ آشنای اوکراینی «گوگولِ کوچولو»، که با شورِ عظیم توجیه فداکاری همراه شده است.

بینّی وقتی به‌جستجوی توضیحی برای کارآیی هنر بابل برمی‌آید و آن را در بنیانِ «زندگینامهٔ شخصی» نوشته‌های او می‌یابد به قلب مسئله راه می‌یابد. به‌نظر او هیچ‌چیز نمی‌تواند مجاب‌کننده‌تر از تجربهٔ فردیِ یک **روشنفکر** باشد، هرچند که یحتمل به واسطهٔ ابداع داستانی منتقل شود:

> داستانهای بابل داستانهای قهرمانانه‌اند. حقیقی‌بودنِ زندگینامه‌ای، حتّی خودزندگینامه‌ای آنها، که بلافاصله اعتماد خواننده را به هنرمند و نوشته‌های او جلب می‌کند، تنها بنیان آنها را تشکیل می‌دهد. استادی در هنر ادبیّات، زبان غنی و رنگین، حتّی خودِ ابداع، به‌صورتی طبیعی، چنان‌که علف و گل از مرغزار، از این حقیقت زندگینامه‌ای برمی‌آیند.

بابل، نویسنده‌ای که قادر بود انقلاب را از لحاظ اخلاقی و زیبایی‌شناسی توجیه کند، و این توجیه را به مسئله‌ای از باب ازخودگذشتگی بدل کرد، امتیاز خلق فرهنگِ زبانیِ جدید را نیز از آنِ خود کرد. گئورگی گارباچف[۹۶]، منتقد ادبی مارکسیست، نوشت: «در هنرِ استفاده از زبانِ زنده، بابل دارد با موفّقیّتِ تمام به کلاسیکها می‌رسد،» و به‌این‌ترتیب آن تحسینی را که شاید بالاترین ستایش برای یک نویسندهٔ معاصر باشد نثار او کرده است. در ادامه با حالتی ناشیانه، امّا به‌همین‌دلیل افشاگرانه‌تر، می‌گوید:

> کار بابل با زبان به‌خدمت شناخت زندگی، تکوین تکنیک، بیان زیبایی شناختی، و هدفِ خلق یک فرهنگ زبانی [جدید] می‌آید که برای ما بسیار اهمّیّت دارد، زیرا زبان معرّف مهمّترین ابزار روشنگری و ارتباط میان توده‌هایی است که وارد دورهٔ آشوب عظیم فرهنگی و اجتماعی شده‌اند.

این تمجید و تحسین، گویی در کوهستانی پرطنین، ادامه یافت و دستاورد بابل را چندین‌برابر نشان داد تا آنکه ویچسلاف پالونسکی* در وصفِ **سواره‌نظام سرخ** اعلام کرد که «به‌تنهایی عامل تعیین‌کنندهٔ تکامل هنر ما» و «نشانهٔ آیندهٔ صنعتی و شهریِ روسیّهٔ شوروی» است. آلکساندر وارونسکی*، سردبیر **کراسنایا نوو** و چهره‌ای محوری در حیات ادبی دههٔ ۱۹۲۰، بصراحت و بی‌پرده‌پوشی اعلام کرد که «بابل دارد پیوند ادبیّات را با جمهوری شوروی و حزب کمونیست تقویت می‌کند.» این حرف از دهان مردی که حزب او را مأمور کرده بود روشنفکران را با آرمان انقلاب بلشویکی همراه سازد تحسینی براستی عالی بود. تعجّبی ندارد که بابل تلاشهای ادبی پیش از ۱۹۱۷ خو را بی‌اهمّیّت دانست و در «زندگینامهٔ شخصی»اش اعلام داشت زندگی حرفه‌ای‌اش از ۱۹۲۳ و ۱۹۲۴ آغاز شده است، یعنی از زمانی که **لف** و **کراسنایا نوو**، معتبرترین و وزینترین نشریّات آوانگارد و پیشگام معاصر، چاپ داستانهایی از دو مجموعهٔ اصلی او را آغاز کردند.

اختلاف نظر و مناقشه جزئی ناخوشایند از شهرت بابل بود؛ **سواره‌نظام سرخ** بر وقایعی استوار بود که در گذشتهٔ نزدیک رخ داده بودند و حال و هوای مستند آن بسیار پررنگ بود. نه‌فقط می‌شد

مکانِ وقایع را بر نقشهٔ جنگ با لهستان معیّن کرد، بسیاری از بازیگران **سوارهنظام سرخ** نامِ الگوی اصلی را کماکان حفظ کرده بودند (در چاپهای بعدی این نامها تغییر کرد). بههرحال، این استراتژی، شاید بهدلیل خطیربودنش، در توفیق بابل سهیم بود. حتّی وقتی که حقیقت بارزِ چرخهٔ داستان او دربارهٔ جنگ داخلی با تصویری که سمیون بودنیی، فرمانده لشکر اوّل سوارهنظام، از خود داشت در تعارض قرار گرفت نویسنده بود که پیروز از میدان بیرون آمد، نه مردِ جنگی. این جنگجوی کم‌سواد، بر خلاف همرزمان شهری‌ترش (مثلاً کلیمنت واروشیلوف[۹۷]) که حامی هنر بودند و می‌دانستند جزئی از توصیف بابل‌بودن چه ارزشی دارد، از بیان نامتعارف بابل سر در نمی‌آورد و نمی‌توانست ستایشی را که او نثار وحشیانِ زورمند جنگ انقلابی می‌کرد درک کند. او که احساس می‌کرد جزئیّات تکاندهنده در **سوارهنظام سرخ** اهانت‌آمیزند و بازیچهٔ دست دشمنان نشریّهٔ وارونسکی هم قرار گرفته بود، بابل را کتباً به هتک شریرانهٔ حرمت قهرمانان لشکر اوّل سوارهنظام متّهم کرد. این اتّهام کلامی، تحت عنوان «لکّاتگی بابل از کراسنایا نوو»[۹۸]، جناسِ لفظیِ ناشیانه‌ای که با واژهٔ روسی *baba* ساخته بود (که اصطلاح رایجی است در تحقیر زنان)، فقط سبب شد که خود بودنیی به جالوتِ مضحک شهرت پیدا کند. وقتی در ۱۹۲۸، پس از افول وارونسکی، فرصت دیگری فراهم آمد، بودنیی یک‌بار دیگر وارد گود شد ـ این بار هم خودِ گورکی در **پراودا**نوکش را چید. این ادیب بزرگ، که در فرهنگ آن‌زمان مرجعی بلامنازع بود، با خشمی که بزحمت بر آن مهارزده بود برای ژنرال توضیح داد که در کشور عقب‌مانده‌ای مثل روسیّه به مردان کم‌سواد مربوط نیست که در موضوعات مربوط به روشنفکری دخالت کنند. تلاشهای بعدی برای شعله‌ورکردن دوبارهٔ آتش بحث هم دیگر امکانی برای توفیق نیافت، زیرا استالین حکم مختصر و مفیدش را اعلام کرد: «**سوارهنظام سرخ** هیچ ایرادی ندارد.»

رهاکردن معدن طلایی که گنجی عظیم در دل دارد، هر قدر هم که بازده فعلی آن ناچیز باشد، کار ساده‌ای نیست. معدن طلای بابل ابداع مضمون و سبکی جدید بود و او یا مایل نبود یا نمی‌توانست آنها را رهاکند، حتّی اگر با این خطر روبرو بود که زندانیِ اقبال بسیار بلند خود شود. این مضمونْ یک روشنفکر یهودیِ آزادشده بود که می‌کوشید جزو جهانی شود که به‌حکم عقل متعلّق به او بود، امّا در ضمن می‌توانست تنها نوعی زندگی خطرناک و بی‌تردید بسیار بیگانه را برایش فراهم آورد. این شخصیّت، همچون لیوتوف، راوی **سوارهنظام سرخ**، آرزو دارد یاد بگیرد که توحّش و دنائت پرهیجانِ هستی (عنصر دیونوسوسی) را بپذیرد و آن را در زیبایی سرد و اندیشمندانه‌ای که، به قول نیچه، نعمتِ هنر آپولونی است میخکوب کند (این مضمون در «پان آپولک»[۹۹]، ۱۹۲۳، به‌صورتی روایی پرورانده شده است). لیوتوف، در کنار معاصران غیرداستانی‌اش، دیده بود که ارزشهای انسانی در جنگ جهانی اوّل له شدند و دریافت که اخلاق متعارف و نهایتاً مسیحی قابل قبول نیست. برای او کاری جز این در حکم از دست‌دادن قوّهٔ بینایی بود ـ اختگی نمادین ـ موتیفی که در تمامی آثار داستانی بابل، بویژه **سوارهنظام سرخ**(«گذرازبروج»[۱۰۰]، ۱۹۲۴، «گدالی»[۱۰۱]، ۱۹۲۴، و«خط‌ورنگ»[۱۰۲]، ۱۹۲۳) حضور دارد.

در واقع روحِ دجّال در خون لیوتوف جاری است. در «کلیسای جامع نووگراد»[۱۰۳] (۱۹۲۳) وصف او را می‌خوانیم: «از اینجا می‌بینمت، راهب خیانتکار در ردای بنفش فریبهی دستانت را، روحت را، لطیف و بیرحم، چون روح یک گربه، زخمان خدایت را می‌بینم، منی‌چکان، زهر عطرآگینی که باکرگان را سرمست می‌کند.»

از میان خوانندگانِ موافقِ بابل آنان که تیزهوشتر بودند در نوشته‌های او نگرشِ نیچه را تشخیص می‌دادند، هرچند از بردن نام او پرهیز می‌کردند و واژه‌هایی رمزی چون «پاگانیسم»، «طبیعت»، و «زندگی» را ترجیح می‌دادند. سبکش به‌گونه‌ای بود که سبب می‌شد هیچ سخنی را نتوان به عنوان سخن غالب تعیین کرد. اشکلوفسکی در ۱۹۲۴ در جستارش دربارهٔ بابل نوشت: «بابل دربارهٔ ستارگان و سوزاک با یک صدا سخن می‌گوید،» و به این ترتیب شاید هوشمندانه‌ترین و، قطعاً، موجزترین تعریفی را که تا به امروز از سبک بابل ارائه شده است به‌دست داد. بابل این موتیف و این سبک را تا بخش اعظمی از دههٔ ۱۹۳۰، تنها با تغییرات مختصر، ادامه داد.

در چهار رمان کوتاه ۱۹۳۷ و ۱۹۳۸، که آخرین آثار داستانی او بودند که در زمان حیاتش در نشریّات شوروی به‌چاپ رسیدند، نمی‌توان نشانه‌ای دالّ بر احتمال تغییری در طرز نوشتن او به‌دست آورد. «محاکمه»[۱۰۴]، که در شمارهٔ ۲۳ **اگونیک** (۱۹۳۸) منتشر شد، داستان افسرِ سفید جاکن‌شده‌ای است که در یک دادگاه فرانسویِ بی‌اعتنا به وضعیّت او به‌اتّهام کلاهبرداریِ جزئی محاکمه می‌شود. این داستان که به سبکی مقطّع نوشته شده است از لحاظ مضمون در ژانر آثار افشاگرِ بدیهای غرب سرمایه‌داری است که معمولِ نویسندگان شوروی بود که می‌خواستند سفرهایشان را به آن سوی مرزهای شوروی توجیه کنند. بابل که جزو انگشت‌شمار نویسندگانِ بسیارسفرکرده بود قطعاً دچار نوعی احساس وظیفه شده بود. او بین ۱۹۲۸ و ۱۹۳۵ سه‌بار در فرانسه اقامتهای طولانی کرده بود که کوتاه‌ترینش چندین‌ماه بود. همسر و دخترش در فرانسه و مادر و خواهرش در بلژیک بودند و مجبور بود مدام با شایعات مکرّر دربارهٔ قصدش برای مهاجرت دست‌وپنجه نرم کند. «محاکمه» ضمناً یکی از

معدود داستانهایی است که بابل به‌صیغهٔ سوّم‌شخص نوشته است؛ او معمولاً از مرجعیّت عینیِ ملازم با این موضعِ در روایت اجتناب می‌کرد. امّا آن سه داستان دیگر بار دیگر، چه آشکارا و چه تلویحاً، به‌همان راوی **سواره‌نظام سرخ** برمی‌گردند.

«بوسه»، تنها داستانِ مربوط به توفیق لیوتوف در فریب‌دادن یک زن، با خیانت بیرحمانهٔ راوی به زنی که با نمایشهای انسانیّتِ احساساتی تصاحبش کرده است خاتمه می‌یابد. «بوسه» را می‌شد براحتی در چاپ دیگری از چرخهٔ مربوط به جنگ داخلی گنجاند (که آخرینش در ۱۹۳۲ منتشر شد)، امّا موتیف اصلی داستان، اگر که نشانهٔ چیزی را بتوان در آن یافت، نشانهٔ زمانه‌ای نزدیکتر را بر خود دارد. «سولاک»[۱۰۵] (۱۹۳۷)، که نام دهقانی است شورشی که در داستان کشته می‌شود، خلأیی زمانی را در «حماسهٔ» لیوتوف پر می‌کند و راویِ عینکی را در ۱۹۲۸، در آغاز موج اشتراکی‌شدن، در اوکراین قرار می‌دهد. او یکی از مأموران چکا را همراهی می‌کند که دستور دارد سولاک را پیدا، بازداشت، و در صورت لزوم نابود کند. این داستان همچون تمامی **سواره‌نظام سرخ** با خشونتی گروتسک همراه است. «سولاک» را که دست بر قضا در نشریهٔ **مالودوی کالخوزنیک** به‌چاپ رسید قطعاً ساکنان جوانِ روستاهای مرعوب‌شدهٔ آن‌زمان خیلی خوب درک می‌کردند.

داستان چهارم، «دی گراسو»، از لحاظ مضمون به چرخهٔ دوران کودکی تعلّق دارد. با توجّه به اینکه این داستان از پسزمینهٔ دوران «وحشت بزرگ» روایت می‌شود و با توجّه به اینکه داستان یکی از آخرین داستانهای نویسنده است چاره‌ای جز این نمی‌ماند که آن را شهادتنامهٔ ادبی بابل تعبیر کنیم: تمثیلی گذشته‌نگرانه از زندگی‌اش در عرصهٔ هنر. مکان داستان همان اودسایِ رابله‌ایِ آشنایِ اوایلِ دههٔ ۱۹۱۰ است و به‌صیغهٔ اوّل‌شخص نوشته شده است ــ با صدای مرد و نویسنده‌ای که رخدادی شکل‌دهنده به شخصیّتش را از دورهٔ قدیم جوانی با خوانندگانش درمیان می‌گذارد. او در چهارده‌سالگی با دارودستهٔ دلّالان بازار سیاهِ بلیط قاطی می‌شود که با سوءاستفاده از نقطه‌ضعف اهالی اودسا در برابر هنرهای نمایشی کسب‌وکار پررونقی برای خود درست کرده‌اند. بی‌آنکه به عواقب کار بیندیشد تصمیم می‌گیرد سرمایهٔ اوّلیّه‌ای با گروگذاشتن ساعت پدرش نزد سردستهٔ دلّالها دست‌وپا کند؛ سردسته مردی است بی‌وجدان، که خیلی راحت، هم ساعت را برای خود برمی‌دارد و هم پول را نمی‌دهد. از آن‌طرف، پسرک از تصوّر خشم یهوه‌وار پدر وحشتزده است. آنچه نجاتش می‌دهد محبوبیّت ناگهانی یک بازیگر سیسیلی است که برای اجرای برنامه به آنجا آمده است، یعنی دی گراسو، بازیگر تراژدی. او نه فقط بافروش بلیط برنامه‌های دی گراسو در بازار سیاه پولی برای خود دست‌وپا می‌کند، بلکه عملاً هنر او هم به مددش می‌آید. دی گراسو شبهای پیاپی در تعبیر پرشوری که از نقش خود کرده است به هوا می‌جهد، از این سوی صحنه به آن سوی صحنه پرواز می‌کند، رقیب ثروتمندش را با دندانهایش به‌قتل می‌رساند، و غرّان، با نگاههای آتشین به تماشاگرانِ مسحورشده، وقتی پرده دارد آهسته بر این جنایت عشقی فرو می‌افتد می‌رود که خون دشمن را بنوشد. این نمایش خارق‌العادهٔ قدرتِ عشق و غضب چنان همسرِ سردسته را متأثّر می‌کند که شوهرش را وادار می‌کند ساعت را به پسرک، که دیگر ترتیب فرارش را از اودسا با یک کشتی بخار انگلیسی داده است، برگرداند. در پایان داستان، پسرک ــ که به یمن هنرِ شهوانیِ دی گراسو از بدبیاری‌اش خلاص شده است ــ از تجربهٔ ناگهانیِ اشراقیِ آپولونی مبهوت بر جای میخکوب می‌شود:

> با ساعت در مشتم، تنها ماندم و ناگهان، با وضوحی که تا آن‌وقت تجربه نکرده بودم، ستونهای سر به فلک کشیدهٔ تالار شهر، شاخ‌وبرگهای نورانیِ بلوار، سرِ مفرغیِ پوشکین زیر پرتو پریده‌رنگ ماه را دیدم ــ برای اوّلین‌بار آنچه را در اطرافم بود چنان‌که واقعاً بود دیدم: آرام و زیبا، چنانکه که به‌وصف در نمی‌آید.

مخمصه‌ای که بابل در دههٔ ۱۹۳۰ گرفتارش بود بی‌شباهت به مخمصهٔ پسرک در «دی گراسو» نبود. او نیز در زمانی عاریه‌ای زندگی می‌کرد، به‌امید خلاصی به‌مدد معجزه‌ای هنری. انتخابی که برابرش بود انتخابی بود میان غولِ مادّیگرایی غرب و هنری که در یدِ اختیار دلّالان بازار سیاه بود، و هیولای انقلابی به‌سردمداری پدر ــ نماد استالین. امّا او (هرچند فرصتهای بسیاری برایش فراهم شد) تصمیم گرفت مهاجرت نکند و در روسیّه بماند، روسیّه‌ای که روزبه‌روز بیشتر آن را از چشم هنرش می‌دید. او که سرکوب استالینیستی به‌هیچ‌وجه از چشمش مخفی نبود کماکان تجربهٔ اجتماعی و سیاسی کشورش را، که چنان ابعاد تراژیک عظیم و پیچیدگی تقلیل‌ناپذیری داشت، با فرمولی زیبایی‌شناختی می‌سنجید که بر مبنای آنْ شور عنان‌گسیخته و پرغلیانْ افشاگر جهان واقعی بود ــ «آرام و زیبا چنانکه به‌وصف در نمی‌آید.» چه بابل قصد داشت «دی گراسو» به این ترتیب تفسیر شود و چه این قصد را نداشت، بسیاری از معاصرانش در میان روشنفکران، که بی‌تابِ یافتنِ توجیهی عقلانی برای دوران وحشتِ بزرگ بودند، بعید بود این خطاب ظریف داستان را درست نفهمیده باشند.

به‌احتمال زیاد برای مدّتی به‌نظر می‌رسید بابل به سرنوشت میلیونها نفر از معاصرانش دچار نیاید که در موجهای عظیم دستگیریهای ۱۹۳۷ و ۱۹۳۸ ناپدید شدند؛ امّا چنین نشد. نوبت

بابل در ۱۶ مه ۱۹۳۹ فرار رسید و او را در خانهٔ ییلاقی‌اش در پردلکینو به‌اتّهامی نامعیّن بازداشت کردند. تا همین اواخرْ شرایط بازداشت و مرگ بابل در هاله‌ای از رمز و راز پیچیده بود. حال بر اساس نوشتهٔ (آرکادی واکسبرگ[۱۰۶]، «محاکمات»[۱۰۷]، می‌دانیم که حکم بازداشتش سی‌وپنج‌روز پس از بازداشتش صادر شد و اتّهاماتش عضویّت در یک سازمان تروتسکیستی مخفی از ۱۹۲۷ و کار برای سرویسهای اطّلاعاتی فرانسه و اتریش از ۱۹۳۴ بود. از روضهٔ اتّهامات عجیب و غریب که در حکم آمده است می‌توان انگیزهٔ واقعی دستگیری بابل را دریافت: ارتباط او با گلادون ـ خایوتینا[۱۰۸]، دوست سالیان اودسایی او و همکارش در دفتر سردبیری نشریّهٔ *SSSR* نا **استروئیکه** که دست بر قضا زنِ رئیسِ تازه‌معزول پلیس مخفی، نیکالای یژوف[۱۰۹] هم بود (که آخرین بار در ۳۱ ژانویهٔ ۱۹۳۹ در ملأ عام دیده شد). در بخشی از حکم بابل آمده است: «بابل، با ارتباط سازمانی در فعّالیّتهای ضدّشوروی با همسر یک دشمن خلق، یژوف ـ گلادون ـ خایوتینا ـ توسّط فرد مذکور به فعّالیّت تروریستیِ توطئه‌گرانه علیه شوروی کشانده شد، در هدف و وظایف این سازمان، از جمله اقدامات تروریستی، ... علیه رهبران حزب کمونیست اتّحاد شوروی و حکومت شوروی مشارکت داشت.» حتّی از **سوءِ‌نظام سرخ** معروف هم در ادّعانامه علیه نویسنده چنین ذکر شده بود: «توصیف کلیّهٔ بیرحمیها و عدم یکدستیهای جنگ داخلی و تکیهٔ انحصاری بر رخدادهای هیجان‌انگیز و خشن.» بابل که ابتدا منکر همهٔ اتّهامات شده بود در جریان هفتاد و دو ساعت بازجویی بی‌وقفه (که در زبان گولاگ به «تسمهٔ نقّاله» معروف بود) سرانجام درهم شکست و «اعتراف» کرد که ایلیا ارنبورگ او را وارد شبکهٔ جاسوسی کرده و، یاللعجب، اسرار هوانوردی شوروی را به آندره مالرو داده است. به‌احتمال زیاد این اتّهام آخری را از فیلمنامه‌ای الهام گرفته بودند که تازه به‌پایان برده بود: موضوع این فیلمنامه لورفتن خرابکاران رخنه کرده در میان طرّاحان اجسام پرنده در شوروی بود.

سیاههٔ توطئه‌گران همدست بابل مثل خواندن «نامنامهٔ مشاهیر» فرهنگ شوروی است. علاوه بر ارنبورگ، نام نویسندگانی چون والنتین کاتایف، لئانید **لئونوف**، یوری آلیشا، لیدیا سیفولینا[۱۱۰]، و فسیوولود **ایوانوف** در این سیاهه به‌چشم می‌خوردْ؛ همچنین نام فیلمسازانی چون آیزنشتاین و آلکساندروف[۱۱۱]، بازیگرانی چون میخوئلس[۱۱۲] و اوتسوف[۱۱۳]، و حتّی نام یک کاشف قطب، اوتو اشمیت[۱۱۴]، استاد دانشگاه، در این سیاهه ذکر شده بود. چنانکه واکسبرگ مطرح کرده است، به‌احتمال زیاد NKVD در تدارک یک محاکمهٔ نمایشیِ عظیم با حضور بهترینهای روشنفکری شوروی بوده است. امّا برنامه عوض شد و می‌بایست سروته عملیّات را هم آورند. بابل در چهار مورد جداگانه، در اکتبر و نوامبر ۱۹۳۹، و سرانجام در ژانویهٔ ۱۹۴۰ دادخواستهایی نوشت، شهادتش را که در زیر شکنجه ادا شده بود انکار کرد، خواستار احضار شهود شد، و درخواست وکیل کرد. در ۲۶ ژانویه این دادخواستها به رئیس دیوانعالی هیئت نظامی، اولریخ[۱۱۵]، رسید و او هم در جواب حکم مرگ را امضا کرد. یک روز بعد، بابل تیرباران شد. چهارده‌سال بعد، همان هیئت نظامی پلیس، از بررسی مجدّد پروندهٔ بابل پس از مرگ، او را از کلیّهٔ اتّهامات مندرج در ادّعانامهٔ اوّلیّه «به‌دلیل فقدان پایه و اساس» تبرئه کرد.

بابل در زمان دستگیری چهل‌وپنج ساله بود ـ در «میانهٔ راه عمر» برای یک نویسنده که خیلی چیزهای دیگر داشت تا برایمان از لیوتوف بگوید که در تلاش برای جای‌گرفتن در جهانِ جدید روسیّهٔ شوروی چه‌ها بر او گذشت. امّا هرچند بابلِ انسان و نویسنده را توانستند بازداشت و اعدام کنند، مضمون و سبکِ ابداعی او سرنوشت مجزّای خود را یافتند. شاید خاک شوروی روزبه‌روز نامساعدتر شده باشد، امّا در آب و هوایی معتدلتر، وقتی در خاک زبان انگلیسی نشا شدند، در روایت امریکاییِ راویِ «پاییز دردل و عینک بر بینی» پدیدار شدند ـ یا به تعبیر خشن‌ترِ فیلیپ راث در **نویسندهٔ پشت پرده**[۱۱۶] (۱۹۷۹) همچون «قضیبی افراشته». ویکتور اشکلوفسکی، که بهتر از هرکس دیگری سرشتِ بسیار «نویسندگانهٔ» هنر بابل را درک می‌کرد، وقتی به خوانندگان هشدار داد که تیپ راوی را با خود نویسنده یکی نگیرند این تعبیر عبارت را پیش‌بینی کرده بود: «بابل این‌طوری نیست: لکنت ندارد. او شجاع است؛ حتّی فکر می‌کنم می‌تواند شبی را با یک زن روسی بگذراند و آن زن روسی ارضا شود؛ چون یک زن روسی از یک قصّهٔ خوب خوشش می‌آید،» چنانکه همهٔ مردان و زنان روس و غیرروس خوششان می‌آید. حال می‌توانند میل به یک روایت بابلی را با فیلیپ راث و ـ گرچه حیرت‌آور است وقتی «مردانگی» سینهٔ پشمالوی شخصیّتهای بابل را در نظر بگیریم ـ با داستانهای گریس پیلی ارضا کنند. حتّی معلوم شده است که تلویزیون امریکا هم از مضامین و سبکهای ابداعی ایساآک بابل استفاده می‌کند، چنانکه در سریال **گوستاو مالر**[۱۱۷] شبکهٔ PBS دیده شد که در آن این آهنگساز اتریشی، شاید به‌قصد برآوردن انتظارات تماشاگرانِ بابل‌دوست، ناچار شد کودکی راوی بابل در «بیدارشدن»[۱۱۸] (۱۹۳۱) را به جای کودکی خود بگذارد. هنوز حرفهای ایساآک بابل برای ما تمام نشده است.

پی‌نویسها

1. *Konarmiia* (*Red Cavalry*)
2. *Odesskie rasskazy* (*Odessa Tales*)
3. "Korol" ("The King")

4. "Kak eto delalos' v Odesse" ("The Way It Used to Be Done in Odessa")
5. "Otets" ("The Father")
6. "Liubka Kozak" ("Liubka the Cossack")
7. *Benia Krik*
8. *Zakat* (*Sunset*)
9. *Istoriia moei golubiatni* (*The Story of My Dovecote*)
10. *The Noise of Time*
11. *The Childhood of Luvers*
12. *Kotik Letaev*
13. *Mariia* (*Maria*)
14. "Kolia Topuz"
15. "V shchelochku" ("Through the Crack")
16. "From the Book *Etchings*"
17. "Gapa Guzhva"
18. "The First Chapter of *Velikaia Krinitsa*"
19. "Kolyvushka"
20. *The Lonely Years*
21. "From the Book *Velikaia Staritsa*"
22. Peredelkino
23. Antonina Pirozhkova
24. *Evreika* (*The Jewess*)
25. Lubyanka
26. Raymond Rosenthal
27. *The Egyptian Stamp*
28. Isaac Manievich Bobel
29. Man' Yitzkhovich
30. Feiga
31. Marie Chapochnikoff
32. Haskalah
33. Simon Markish
34. "Moi listki: Odessa" ("My Notes: Odessa")
35. "Di Grasso"
36. "Argamak"
37. "Potselui" ("The Kiss")
38. Nikolaev
39. Count Witte
40. "Avtobiografiia" ("Autobiography")
41. Moldavanka
42. Post
43. Richelieu
44. "V podvale" ("In the Basement")
45. "Pervaia liubov" ("First Love")
46. Kirill Vasilievich Liutov
47. "U babushki" ("At Grandmother's")
48. *Detstvo* (*Childhood*)
49. "First Love"
50. Kharitos Efrussi
51. Budennyi
52. Levi-Yitzkhok
53. Tenishev

۵۴. Old Believers ، فرقه‌ای مذهبی در روسیه که تمثال قدیسان را می‌پرستیدند.

55. Vadon
56. *Salammbô*

۵۷. Gargantua ، غولی که یکی از دو شخصیت اصلی داستانهای رابله است.

58. "Moi Pervyi gus" ("My First Goose")
59. Chesnokov
60. Stavrogin
61. *The Possessed*
62. Evgeniia Gronfein
63. Nathalie Babel
64. "Guy de Maupassant"
65. Raisa Bendersky
66. "L'Aveu"
67. "Staryi Shloime" ("Old Shloime")
68. Saratov
69. "Ilia Isaakovich i Margareta Prokofievna"
70. "Mama, Rimma, i Alla"
71. "Bab-El': Moi listki" ("Bab-El: My Notes")
72. "Dnevnik" ("Diary")
73. Iudenich
74. "Khodia: Iz knigi *Petersburg 1918*" ("The Chinaman: From the Book *Petersburg 1918*")
75. "Envy"
76. "Iisusov grekh" ("The Sin of Jesus")
77. Gaston Vidal
78. *Figures et anecdotes de la grand guerre*
79. "Dezertir" ("The Deserter")
80. Bauji
81. Gémier
82. Firmin Gémier
83. skaz
84. Kirill Liutov
85. "Smert' Dolgusheva" ("The Death of Dolgushev")
86. Afon'ka Bida
87. Kazantsev
88. *The Cossacks*
89. "Konkin"
90. "Salt"
91. "Poeziia banditizma" ("The Poetry of Banditry")
92. V. Veshnev
93. Vl. Przhetslavskii
94. N. Stepanov
95. Ia. Benni (Ia. Cherniak)
96. Georgii Gorbachev
97. Kliment Voroshilov
98. "Babizm Babelia iz 'Kraznoi novi'" ("Floozy-ism of Babel from 'Krasnaia nov'")
99. "Pan Apolek"
100. "Perekhod cherez Zbruch" ("Crossing the Zbruch")
101. "Gedali"
102. Liniia i tsvet" ("Line and Color")

Anonymous. "Vyderzhki iz pisem I. E. Babelia k materi i sestre (1925-1939)." *Vozdushnye puti* 3 (1963).

Ehrenburg, Il'ia. *Liudi, gody, zhizn'.* In *Sobranie sochinenii*, vols. 8-9. Moscow, 1966. Translated as *Men, Years, Life* by Tatiana Shebunina and Yvonne Kapp. London, 1962-1963.

"Gor'kii-I. E. Babel' [Correspondence]." *Literaturnoe nasledstvo* 70. Moscow, 1963.

Ivanova, T. "Isaak Emanuilovich Babel'." In *Moi sovremenniki, kakimi ia ikh znala: Ocherki.* Moscow, 1984.

Nikulin, L. "Isaak Babel'." In *Gody nashei zhizni: Vospominaniia i portrety.* Moscow, 1966.

Paustovskii, K. *Povest' o zhizni.* 2 vols. Moscow, 1966. Translated as *Years of Hope (The Story of My Life)* by Manya Harari and Andrew Thompson. New York, 1968.

Pirozhkova, A., and N. Turgeneva, eds. *Babel': Vospominaniia sovremennikov.* Moscow, 1972.

———, and I. Smirin. "I. Babel': Novye materialy." *Literaturnoe nasledstvo* 74. Moscow, 1965.

Sinkó, Ervin. *Roman eines Romans: Moskauer Tagebuch.* Cologne, 1962.

Solajczyk, J. "Polzki epizod w biografii Izaaka E. Babla." *Zeszyty naukowe wyzszej szkoly pedagogicznej im. Powstancow slaskich w Opolu. Filologia rosyjska.* 9 (A). Opole, 1972.

Souvarine, Boris. *Souvenirs sur Isaak Babel, Panait Istrati, Pierre Pascal; suivi de Lettre à Alexandre Soljenitsine.* Paris, 1985.

Vaksberg, A. "Protsessy." *Literaturnaia gazeta* (4 May 1988).

TRANSLATIONS

Benya Krik: A Film-Novel. Translated by Ivor Montagu and S. S. Nalbandov. London, 1935.

Benya Krik the Gangster and Other Stories. Edited by Avrahm Yarmolinsky. New York, 1948.

The Collected Stories. Introduction by Lionel Trilling. Edited and translated by Walter Morison. New York, 1955.

The Forgotten Prose. Edited and translated by Nicholas Stroud. Ann Arbor, Mich., 1978.

The Lonely Years: 1925-1939. Edited by Nathalie Babel. Translated by Max Hayward and Andrew R. MacAndrew. New York, 1964. Unpublished stories and private correspondence.

Red Cavalry. Translated by John Harland. London, 1929. Translated by Nadia Helstein. London, New York, 1929.

Sunset. Translated by Raymond Rosenthal and Mirra Ginsburg. *Noonday* 3. New York, 1960.

You Must Know Everything: Stories, 1915-1937. Edited by

103. "Kostel v Novograde" ("The Novograde Cathedral")
104. "Sud" ("The Trial")
105. "Sulak"
106. Arkady Vaksberg
107. "Protsessy" ("The Trials")
108. Gladun-Khaiutina
109. Nikolai Yezhov
110. Lydia Seifullina
111. G. Aleksandrov
112. S. Mikhoels
113. L. Utesov
114. Otto Shmit
115. V. Ul'rikh
116. *The Ghost Writer*
117. *Gustav Mahler*
118. "Probuzhdenie" ("The Awakening")

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

Liubka Kozak: Rasskazy. Moscow, 1925.

Rasskazy. Moscow, 1925.

Benia Krik: Kinopovest'. Moscow, 1926.

Bluzhdaiushchie zvezdy: Kinostsenarii. Moscow, 1926

Istoriia moei golubiatni: Rasskazy. Moscow, Leningrad, 1926.

Konarmiia. Moscow, 1926.

Zakat. Moscow, 1928.

Odesskie rasskazy. Moscow, 1931.

Mariia. Moscow, 1935.

Bezhin lug (vtoroi variant). In Sergei Eizenstein, *Izbrannye proizvedeniia,* 6 vols. Vol. 6. Moscow, 1971.

Evreika. Moscow, 1987.

COLLECTED WORKS

Rasskazy. Moscow, 1936.

Izbrannoe. Introduction by I. G. Erenburg. Moscow, 1957.

Izbrannoe. Introduction by L. Poliak. Moscow, 1966.

Izbrannoe. Kemerovo, 1966.

Zabytyi Babel': Sbornik maloizvestnykh proizvedenii I. Babelia. Compiled and edited by Nikolas Stroud. Ann Arbor, Mich., 1979.

Evreika, god za godom. Literaturnyi ezhegodnik 4. Moscow, 1988.

Izbrannye proizvedeniia. 2 vols. Introduction by G. Belaia, Moscow, 1988.

MEMOIRS AND DOCUMENTS

Annenkov, Iurii. *Dnevnik moikh vstrech.* New York, 1966.

Lelevich, G. "Babel'." *Na postu* 1 (1924).

Levin, F. *Babel'*. Moscow, 1972.

Lezhnev, A. Z. "Babel'." *Pechat i revoliutsiia* 6 (1926).

Luck, C. D. *The Field of Honor: An Analysis of Isaac Babel's Cycle "On the Field of Honor" (Na Pole chesti) with Reference to Gaston Vidal's "Figures et anecdotes de la Grand Guerre." Birmingham Slavonic Monographs* No. 18. Birmingham, 1987. The Study contains the original text of Babel's cycle *On the Field of Honor.*

Luplow, Carol. *Isaac Babel's "Red Cavalry."* Ann Arbor, Mich. 1982.

Maguire, Robert A. *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*. Princeton, 1968.

Marcus, Steven. "The Stories of Isaac Babel." *Partisan Review* 22/3 (1955).

Markish, Simon. "The Example of Isaac Babel." *Commentary* 64 (1977).

Mendelson, Danuta. *Metaphor in Babel's Short Stories*. Ann Arbor, Mich., 1982.

Meney, L. *L'Art du recit chez Isaac Babel*. Quebec, 1983.

Mirsky, D. S. "I. Babel: Rasskazy." *Sovremennye zapiski* 26 (1925).

_____. "Babel." *Nation* (23 January 1926).

Morsbach, P. *Isaak Babel auf der sowietischen Buhne*. Munich, 1983.

Osinskii, N. "Literaturnyi god." *Pravda* (1 January 1926).

Polonskii, Viach. "Kriticeskie zametki Babele." *Novyi mir* 1 (1927).

Pozner, Vladimir. *Panorama de la littérature russe contemporaine*. Paris, 1929.

Rosenthal, Raymond. "The Fate of Isaac Babel: A Child of the Russian Emancipation." *Commentary* 3 (February 1947).

Shklovskii, Victor. "I. Babel': Kriticheskii roman." *Lef* 2/6 (1924). Translated as "Isaac Babel: A Critical Romance" in Edward J. Brown, ed., *Major Soviet Writers*. London, 1973.

Sicher, E. Style and Structure in the Prose of Isaac Babel. Columbus, Ohio, 1986.

Sinyavsky, A. "Isaac Babel." In Edward J. Brown, ed., *Major Soviet Writers*. London, 1973.

Spektor, Iu. "Molodoi Babel'." *Voprosy literatury* 7 (1982).

Stepanov, Nik. "Novella Babelia." In *Mastera Sovremennoi literatury II: I. E. Babel'*, edited by B. V. Kazanskii and Iu. N. Tyniainov. Leningrad, 1928.

Stora-Sándor, Judith. *Isaac Babel': L'Homme et 1'oeuvre*. Paris, 1968.

Strelets (M. Stoliarov). "Dvulikii Ianus." *Rossiia* 5 (1925).

Nathalie Babel. Translated by Max Hayward. New York. 1966.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Baak, J. J. van. *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in Isaak Babel's "Konarmija." Studies in Slavic Literature and Poetics* 3. Amsterdam. 1983.

I. Babel': Vospominaniia sovremennikov. Moscow, 1972.

Benni, Ia. (Ia. Cherniak). "Isaak Babel'." *Pechat' i revoliutsiia* 3 (1924).

Bloom, Harold, ed. *Isaac Babel.* New York, 1987.

_____, ed. *Modern Critical Views: Isaac Babel.* Introduction by Bloom. New York, 1987. This anthology of Babel criticism and scholarship (twenty items) is the most comprehensive collection of its Kind in any language.

Bydennyi, S. "Babizm Babelia iz *Krasnoi novi*." *Oktiabr'* 3 (1924).

_____. "Otkrytoe pis'mo Maksimu Gor'komu." *Pravda* (26 October 1928).

Carden, Patricia. *The Art of Isaac Babel.* Ithaca, N. Y., 1972.

Eastman, M. *Writers in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism.* New York, 1934.

Ehre, M. *Isaac Babel.* Boston, 1986.

Falen, James E. *Isaac Babel, Russian Master of the Short Story*. Knoxville, Tenn., 1974. Includes comprehensive bibliography.

Freidin, G. "Fat Tuesday in Odessa: Isaac Babel's `Di Grasso' as Testament and Manifesto." *The Russian Review* 40/2 (April 1981).

Gorbachev, Georgii. "O tvorchestve Babelia i po povodu nego." *Zvezda* 4 (1925).

Gor'kii, M. "Otvet Budennomu." *Pravda* (27 November 1928).

Hallett, R. W. *Isaac Babel.* New York, 1973.

Howe, Irving. "The Right to Write Badly." *The New Republic* (4 July 1955).

_____. "The Genius of Isaac Babel." *New York Review of Books* (20 August 1964).

Hyman, Stanley Edgar. "Identities of Isaac Babel." *Hudson Review* 8/4 (1956).

_____. "New Voices of Isaac Babel." *New Leader* (20 July 1964).

Jovanovic, M. *Umetnost Isaka Babelja*. Belgrade, 1975.

Kaun, A. "Babel: Voice of New Russia." *Menorah Journal* 15 (November 1928).

Terras, V. "Line and Color: The Structure of I. Babel's Short Stories in *Red Cavalry*." *Studies in Short Fiction* 3/2 (1966).

Trilling, Lionel. "The Fate of Isaac Babel." *London Magazine* 7 (1956).

Veshnev, V. (V. Przhetslavskii). "Poeziia banditizma (I. Babel')." *Molodaia gvardiia* 7-8 (1924).

Voronskii, A. "Babel', Seifullina." *Krasnaia nov'* 5 (1924).

کتابنامهٔ فارسی

«ساعت»، ترجمهٔ م. س.، مجلهٔ **سخن**، شمارهٔ ۱ (نوروز ۱۳۳۵).

«نخستین مرز من»، ترجمهٔ امیرفریدون گرکانی، مجلهٔ **سخن**، شمارهٔ ۴ (اسفند ۱۳۴۳).

«گدالی»، ترجمهٔ احمد کریمی، مجلهٔ **سخن**، شمارهٔ ۹ (مهر و آبان ۱۳۴۵).

«الهام»، ترجمهٔ احمد میرعلائی، مجلهٔ **تماشا**، شمارهٔ ۹۲ (۷ دی ۱۳۵۱).

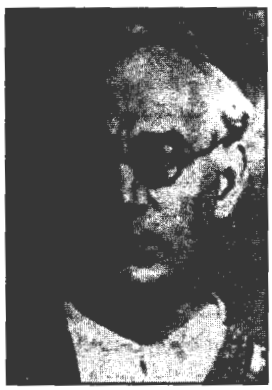
«گی دو موپاسان»، ترجمهٔ سیمین دانشور، **ماه‌عسل آفتابی**، تهران، رواق، فردوسی، ۱۳۶۲.

«الهام»، ترجمهٔ م. سجودی، **پرندهٔ برفی**، تهران، قطره، ۱۳۷۰.

«اولین نماز من»، ترجمهٔ حسن افشار، **همه چیز و هیچ چیز**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۶.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

اشکلوفسکی، ویکتور، «دربارهٔ اسحاق بابل»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.



باریس پیلنیاک

(۱۸۹۴-؟۱۹۳۷)

کنت ان. بروستروم
احمد پوری

نام اصلی پیلنیاک باریس آندرییویچ واگائو[۱] بود. پیلنیاک رمان و داستان کوتاه می‌نوشت و در سالهای نخستین پس از انقلاب گهگاه روزنامه‌نگاری هم می‌کرد. او در موژایسک[۲] به‌دنیا آمد. جوانی‌اش را در شهرستانهای مختلفی در نواحی مسکو و ناحیهٔ میانی ولگا که محل سکونت مهاجرین آلمانی‌تبار بود گذراند (این نواحی محلّ وقوع بیشتر داستانهای اوست). پدرش از مهاجرین آلمانی بود و حرفهٔ پزشکی داشت. مادرش آموزگار بود. هردو در جنبش «پوپولیست»ها فعّال بودند و به‌نظر می‌رسد پیلنیاک عشق به کتاب را از آنها به‌ارث برده باشد. سالهای انقلاب و جنگ داخلی را در کولومنا[۳] و اغلب در سفر برای یافتن غذا گذراند. با وجود اینکه پس از ۱۹۱۵ به‌طور مرتّب به‌چاپ داستان کوتاه پرداخت، در ۱۹۲۰ در رشتهٔ اقتصاد از انستیتوی بازرگانی مسکو فارغ‌التّحصیل شد. شاید چنین انتخابی را بتوان نوعی واکنش در قبالِ سالهای فقر دانست (سالها بعد پیلنیاک به خوشگذرانی شهره شد). درهرحال، پس از چاپ رمان **سال عریان**[۴] (۱۹۲۱) او بسرعت به‌یکی از چهره‌های برجستهٔ ادبیّات شوروی بدل شد و این شهرت را حفظ کرد. آثار زیاد او در فاصلهٔ ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۳، که به‌طور آشکار دشوار، گسیخته، فاقد پیرنگ و ازنظر سبک ناهمگون بودند، وسیعاً مورد استقبال قرار گرفتند [از میان این آثار می‌توان به «گاو گندم»[۵] (۱۹۲۱)، «سیب ریازان»[۶] (۱۹۲۱)، «توفان برف»[۷] (۱۹۲۱)، «پایتخت سوّم»[۸] (۱۹۲۲) و «نان سیاه»[۹] (۱۹۲۳) اشاره کرد]. در این دوره پیلنیاکیسم اصطلاحی رایج در محافل نقد ادبی شد. نثر برجسته، پویا، و «مزیّن» او با گرایش به سادگی، بدویّت، و ادبیّات عامیانهٔ روسی سبب شد که منتقدان او را به‌عنوان پلی بین **بیلی** و **ریمیزوف** و نویسندگان بعد از انقلاب بدانند. بزرگترین دستاورد او در این زمینه رمان **ماشینها و گرگها**[۱۰] (۱۹۲۴) بود که زمانی منتشر شد که گرایش به سادگی همه‌گیر شده بود.

از ۱۹۲۴ به‌بعد نثر پیلنیاک را می‌توان تاحدّی بازتاب تغییر سلیقهٔ ادبی همگانی به رئالیسم سنّتی دانست. او تقریباً تمامی آثار خود را محدود به دو ژانرِ داستان کوتاه و قصّه کرد که شاید بتوان «مادر زمین»[۱۱] (۱۹۲۴)، «بیش از ظرفیّت»[۱۲] (۱۹۲۵)، **یک حکایت چینی**[۱۳] (۱۹۲۷)، و «ایوان مسکو»[۱۴] (۱۹۲۷) را جزو بهترین آنها دانست. آثار متعدّد او پس از دههٔ ۱۹۲۰، حتّی بیش از گذشته، حاوی تجربهٔ سفرهایش هستند (مثل **ریشه‌های آفتاب ژاپن**[۱۵]، ۱۹۲۶). در فاصلهٔ ۱۹۲۲ و ۱۹۳۲ او سفرهای دور و درازی در اتّحاد شوروی و اروپا کرد. سپس سفری به خاورمیانه و دو سفر طولانی هم به خاور دور (۱۹۲۶ و ۱۹۳۲) کرد؛ پنج ماه هم در ایالات متّحده گذراند (۱۹۳۱). در آنجا قرارداد کوتاه‌مدّتی با مترو گلدوین‌میر بست. ناخرسندی و دلزدگی او از زندگی امریکایی را، که حاصل سفرهای طولانی‌اش با اتوموبیل به نقاط مختلف امریکا بود، می‌توان در **اوکی: یک رمان امریکایی**[۱۶] (۱۹۳۲) مشاهده کرد.

عنوان فرعی خاصّ این اثر یکی از چندین شگرد ادبی بود که پیلنیاک پس از ۱۹۲۹ به‌کار می‌برد تا خوانندگان را از محتوای مخدوش‌شدهٔ سیاسی اثرش آگاه کند. پیلنیاک در پاییز ۱۹۲۵ هدف بدگویی وسیع و سازمان‌یافته‌ای قرار گرفت. این بدگویی ظاهراً واکنشی بود در برابر پخش داستان «افتراآمیز» او، «چوب ماهون»[۱۷]، در میان طرفداران گارد سفید در برلین. درواقع پیلنیاک را که رئیس اتّحادیّهٔ نویسندگان تمام روسیّه بود «سپر بلا» کرده بودند. درواقع با حمله به پیلنیاک درست در آغاز برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل می‌خواستند از طریق وحشتْ جامعهٔ هنری و نویسندگان را وادار به اطاعت محض کنند. رمان **ولگا به خزر می‌ریزد**[۱۸] (۱۹۳۰) وسیعاً ــ و به‌اشتباه ــ نشانهٔ سقوط اخلاقی و ادبیِ او تحت فشار این‌دوره قلمداد شده است. رسوایی بعدی، که بسیار کم‌رنگ‌تر بود اما هرگز از خاطره‌ها نرفت، چاپ و توقیف بلافاصلهٔ «قصّهٔ ماه خاموش‌نشده»[۱۹] (۱۹۲۶) بود. موضوع داستان به‌نوعی حمله به استالین تلقّی شد. نظر منتقدان این بود که پیلنیاک این شایعه را که مرگ فرونزه[۲۰]، کمیسار محبوب نظامی، زیر عمل جرّاحی درواقع قتلی سیاسی بوده است به‌صورت داستان بیان کرده است. شایعهٔ دیگر این بود که انتشار این کتاب طرح ناموفّقی بود برای براندازی استالین. اینکه چنین شایعه‌ای صحت داشت یا نه

معلوم نیست، امّا در این شکّی نیست که در میان آشنایان نزدیک او برخی از چهره‌های سرشناس کرملین بودند که تقریباً حتّی برای محافل درون کرملین نیز غیرقابل دسترس بودند. (کارل رادک[21] یکی از آنها بود. او با تروتسکی آشنا بود و عدّه‌ای از تروتسکیستها دوستان صمیمی او بودند.) او با برخی از افراد پلیس مخفی نیز آشنایی داشت. چنین روابط سیاسی علیرغم ابهام آنها می‌تواند ثروت و تسهیلاتی راکه پیلنیاک مدّتی از آن برخوردار بود توجیه کند. این روابط در عین‌حال دستگیری او را در دوران تصفیه اجتناب‌ناپذیر کرد. هرچند که منابع شوروی ادّعا دارند که او در ۱۹۴۱ مُرد، شواهدی در دست است که در ۱۹۳۷، بلافاصله پس از دستگیری، اعدام شد. پیلنیاک سه‌بار ازدواج کرد و صاحب سه فرزند بود.

بررسیهای اخیر کارهای او نشان می‌دهد که این برداشتِ سنّتی که آثار جنجالیِ اوّلیّهٔ پیلنیاک سرهم‌بندی‌شده، نامتجانس، و برگرفته از تکنیک موسیقی به‌شکل واریاسیون تنظیم شده است درست نیست. منتقدان نیز مانند مقلّدان آثار پیلنیاک نتوانستند از بافت کلامی خیره‌کنندهٔ سطح آثار او عبور کنند و معانی و معمّاها و نکات پنهان آن را دریابند. با وجود اینکه با گذشت زمان از تیرگی و بغرنجی داستانهای او کاسته شد، امّا او هرگز دست از طرح معمّاهای پیچیده برنداشت. پیلنیاک آن‌گونه که خود نیز دوبار اذعان کرد یک تمثیل‌پرداز بود. کانون مضمونی تمثیلات او ـ که هم سخت شخصی و هم در عین‌حال تقلیدی و اقتباسی بود ـ سلسله‌ای از مسائل فلسفی است که معمولاً به دوران مدرن ربط پیدا می‌کنند. پیلنیاک کتابهای فلسفهٔ مُدرن را می‌خواند و با سنّت ادبی ـ فلسفی روسی هم آشنا بود. او، هم در تجربهٔ شخصی خویش و هم در تجربهٔ معاصر روسیّه، دو مسئلهٔ ارزش و ایمان را که به‌هم ربط متقابلی می‌یافتند تشخیص می‌داد: آیا در زندگی به‌طور کلّی یا در تاریخ (چنانکه مارکسیستها ادّعا می‌کنند) معنایی ذاتی و قابل تأیید نهفته است که می‌تواند ارزشهایی را به‌بار آورد، یا آنکه انسانها در خلأ بی‌ارزشی زندگی می‌کنند؟ از این منظر، آثار اوّلیّهٔ او تأمّلاتی دربارهٔ این مسئله در ارتباط با تاریخ هستند؛ این آثار میان دو قطبِ تأمّلِ روایی و «واقعیّتِ» روایی نوسان می‌کنند و جستجوی راوی برای یافتن معنا در آشوب ظاهریِ تاریخ معمولاً به بیانِ استعاریِ تردیدآمیزِ دوبارهٔ همین مسئله منجر می‌شود. پیلنیاک پس از ۱۹۲۵ به‌سمت نیهیلیسم متافیزیکی رفت: خدایان آسمان و تاریخ توهّماتی مشابه هم هستند و انسانها عطش خود را برای یافتن نظم، سامان، و معنا با راههای مختلفی که فرهنگشان پیش می‌نهد فرومی‌نشانند. «بیت»[22] ـ پیلهٔ فرهنگی روش زندگی و اخلاقیّات ـ جنبهٔ کانونی‌تری در این دوره در ساختار مضمونیِ آثار او پیدا کرد و همین توضیح‌دهندهٔ این اعتقاد پنهان در آثار اوست که زمان حاضر همیشه، به این شکل یا آن شکل، گذشته را تکرار می‌کند. پیلنیاک به این نظر رسیده بود که یگانه منشأ انسان‌محورِ معنابخشِ زندگی عشق و فضیلت است. مبنای این نظر هم این اعتقاد بود که زندگی انسان فارغ از هر منطقی دارای ارزش است. کاملترین بیان این نظر را می‌توان در **ولگا به خزر می‌ریزد** یافت که در ضمن نمونهٔ خوبی از معمّاآفرینی او در آثارش نیز هست. پس نهایتاً آثار او را نباید آثار غریب روسی به‌حساب آورد، بلکه چه از نظر موادّ و مصالح و چه از نظر شیوه باید این آثار را نمایندهٔ تمام‌عیار و کامل گرایشات اصلی در مدرنیسم اروپایی دانست.

پی‌نویسها

1. Boris Andreevich Vogau
2. Mozhaisk
3. Kolomna
4. *Golyi god* (*The Naked Year*)
5. "Ivan-da-Mar'ya" ("Cowwheat")
6. "Ryazan'-yabloko" ("Ryazan-Apple")
7. "Metel" ("The Blizzard")
8. "Tret'ya stolitsa" ("The Third Capital")
9. "Chernyi khleb" ("Black Bread")
10. *Mashiny i volki* (*Machines and Wolves*)
11. "Mat' syra-zemlya" ("Mother Earth")
12. "Zavoloch'e" ("Beyond the Portage")
13. *Kitaiskaya povest'* (*A Chinese Tale*)
14. "Ivan-Moskva" ("Ivan Moscow")
15. *Korni yaponskogo solntsa* (*Roots of the Japanese Sun*)
16. *O'kei: amerikanskii roman* (*O. K.: An American Novel*)
17. "Krasnoe derevo" ("Mahogany")
18. *Volga vpadaet v Kaspiiskoe more* (*The Volga Falls to the Caspian Sea*)
19. "Povest' nepogashenoi luny" ("The Tale of the Unextinguished Moon")
20. M. V. Frunze
21. Karl Radek
22. Byt

Selected Bibliography

WORKS

Krasnoe derevo. Berlin, 1929.

Sobranie sochinenii. 8 vols. 1929-30

Volga vpadaet v Kaspiiskoe more. 1930.

Izbrannye proizvedeniya. 1976.

TRANSLATIONS

The Volga Falls to the Caspian Sea. Trans. Charles Malamuth. 1931. Reprint 1970.

The Tale of the Unextinguished Moon and Other Stories. Trans. Beatrice Scott. 1967.

Mother Earth and Other Stories. Trans. Vera T. Reck and Michael Green. 1968.

The Naked Year. Trans. A. R. Tulloch. 1975.

See also: Lewanski. p. 324.

SECONDARY LITERATURE

Kenneth N. Brostrom, "The Enigma of Pil'njak's *The Volga Falls to the Caspian Sea*," *SEEJ* 18 (1974), pp. 271-98.

_____, "Pil'nyak's *Naked Year*: The Problem of Faith," *RLT*, no. 16 (1979), pp. 114-53.

Peter Alberg Jensen, *Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak*. Copenhagen, 1979.

Robert Maguire, "The Pioneers: Pil'nyak and Ivanov." In his *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s*. 1968.

Vera T. Reck, *Boris Pil'niak: A Soviet Writer in Conflict with the State*. Montreal. 1975.

کتابنامهٔ فارسی

«سالهای عمر»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **سالهای عمر**، تهران، جاویدان، ؟.

یوری نیکالایویچ تینیانوف

(۱۸۹۴-۱۹۴۳)

ام. تامسن
خشایار دیهیمی

تینیانوف پژوهشگر ادبی و رمان‌نویس بود. او در خانوادهٔ یک پزشک به‌دنیا آمد و در فاصلهٔ ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۸ در دانشگاه پطرزبورگ زبانشناسی خواند. پس از پایان تحصیلات مترجم زبان فرانسوی در کمینترن شد. در فاصلهٔ ۱۹۲۱ تا ۱۹۳۰ کرسی تاریخ ادبیّات در انستیتوی تاریخ هنر در پتروگراد (لنینگراد) را در اختیار داشت. از ۱۹۳۱ تا زمان مرگ نیز سردبیر و ویراستار مجموعهٔ **بیبلیوتکا پوئتا**[1] در انتشاراتی «ساویتسکی پیساتل»[2] بود.

دههٔ ۱۹۲۰ اوج دورهٔ خلّاقیّت تینیانوف بود. در این‌دوره او پیشروترین پژوهشگر در میان پژوهشگران فرمالیست بود. او در کتاب **مسائل زبان شاعرانه**[3] (۱۹۲۴) با فصاحت به‌دفاع از «دینامیسم» زبان شاعرانه برخاست. در شعر، برخلاف سایر موارد استفادهٔ زبان، برخی عناصر زبان به‌محاق برده می‌شوند و برخی دیگر برجسته می‌شوند و به‌پیش چشم آورده می‌شوند. در میان عناصری که برجسته‌تر می‌شوند ریتم از همه بارزتر است. امّا رابطهٔ میان عناصری که به‌محاق برده می‌شوند و عناصری که برجسته می‌شوند از سطری به سطر دیگر تغییر می‌کند. درعین‌حال تینیانوف تأکید می‌کند که شعر بر احساسات و عواطف مؤثّر است، نه آنکه معنایی شناختی یا شناساننده فراهم آورد.

در **کهنه‌گرایان و نوگرایان**[4] (۱۹۲۹) این اصول مفروض در مورد ادبیّات به‌کار گرفته می‌شوند. آثار ادبی ساختارهای کلامی دینامیکی هستند که در آنها روابط میان عوامل، اصول، و کارکردهای ساختمانی از دوره‌ای به دوره‌ای و از اثری به اثر دیگر تغییر می‌کنند.

تینیانوف دو رمان نیز دربارهٔ سرکوب و ستم سیاسی و اجتماعی در دورهٔ تزار نیکالای اوّل نوشت: **کیوخلیا**[5] (۱۹۲۵)، به‌یاد **کیوخلبیکرِ** شاعر که به‌دلیل شرکت در قیام دکابریستها زندانی و به سیبری تبعید شد، و **مرگ وزیر مختار**[6] (۱۹۲۷-۱۹۲۸)، دربارهٔ نمایشنامه‌نویس روس، **گریبایدوف**، که در حین مأموریّتی دیپلماتیک به‌دست جماعتی خشمگین در تهران به‌قتل رسید. رمان مشابه دیگری دربارهٔ نابودی **پوشکین** را هم تینیانوف آغاز کرد، امّا هرگز آن را به‌پایان نبرد. بخشهایی از این رمان در فاصلهٔ ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۷ در **لیتراتورنی ساورمینیک** انتشار یافت. از داستان کوتاه «ستوان دوّم کیژه»[7] (۱۹۲۷) تینیانوف فیلمی در ۱۹۳۴ ساخته شد که محبوبیّت زیادی پیدا کرد.

انگارهٔ دینامیسم ادبی تینیانوف پیشاپیش از دیدگاههای نظریّه‌پردازان ادبی و فرهنگی مارکسیست، نظیر جورج لوکاچ، و برخی ساختارگرایان و مابعدساختارگرایان فرانسوی و امریکایی خبر می‌داد. پافشاری او بر ادراک دائماً متغیّر آثار ادبی با انگارهٔ دیالکتیک مارکسیستیِ لوکاچ، مفهوم ژانرهای ادبی تودوروف، و اندیشهٔ میلر دربارهٔ مشارکت خواننده در خلق آثار ادبی مطابقت دارد. امتناع تینیانوف از اینکه اثر ادبی را واقعیّتی ازپیش‌موجود، ثابت، و نامتغیّر در وضعیّت هستی‌شناسی‌اش تلقّی کند بسیار متفاوت از مفهوم ایدئالیستیِ ساده‌لوحانهٔ اثر همچون جمع کلِّ تمهیدات بود که **اشکلوفسکی** عرضه می‌داشت. نظریّهٔ دینامیسمِ ادبیِ تینیانوف ماهیّتی عمیقاً دیالکتیکی دارد و بنابراین در میانِ نظریّه‌های فرمالیستی بیش از همه با مارکسیسم سازگار است.

پی‌نویسها

1. *Biblioteka poeta*
2. "Sovetskii pisatel'"
3. *Problemy stikhotvornogo yazyka* (*Problems of Poetic Language*)
4. *Arkhaisty i novatory* (*Archaists and Innovators*)
5. *Kyukhlya*
6. *Smert' Vazir-Mukhtara* (*Death and Diplomacy in Persia*)
7. "Podporuchik Kizhe" ("Second Lieutenant Kizhe")

Selected Bibliography

WORKS

Gogol' i Dostoevskii: k teorii parodii. 1921.

Sobranie sochinenii. 2 vols. 1931.

"Voskovaya persona," *Zvezda*. 1932, nos. 1-2.

"Maloletnii Vitushinnikov," *Literaturnyi sovremennik*, 1933, no. 7.

Reinhard Lauer, "Tynjanov (1894-1943)." In *Klassiker der Literaturtheorie: Von Boileau bis Barthes*. Ed. Horst Turk. Munich, 1979. Pp. 267-85.

Anna Tamarchenko, "U istokov sovetskogo istoricheskogo romana," *Neva*. 1974, no. 10, pp. 179-87.

کتابنامهٔ فارسی

مرگ وزیر مختار، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، امیرکبیر، ؟.

«این راز سربه‌مهر»، ترجمهٔ ف. م. جوان، **این راز سربه‌مهر**، مسکو، پروگرس، با همکاری انتشارات گوتنبرگ، ۱۳۵۸.

«فیودور داستایفسکی و نیکلای گوگول»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

ایوتادیه، ژان، «تینیانوف و تجزیه و تحلیل شعر»، «تینیانوف و تحول ادبی»، ترجمهٔ مهشید نونهالی، **نقد ادبی در قرن بیستم**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸.

Sochineniya. 3 vols. 1959.

Pushkin i ego sovermenniki. 1969.

TRANSLATIONS

Death and Diplomacy in Persia. Trans. A. Brown. 1938.

"Second Lieutenant Likewise." In *New Russian Stories*. Ed. Bernard Guilbert Guerney. 1953.

The Problem of Verse Language. Trans. and ed. Michael Sosa and Brent Harvey. Afterword by Roman Jakobson. 1981.

SECONDARY LITERATURE

J. Douglas Clayton, "Soviet Views of Parody: Tynianov and Morozov," *CASS* 7 (1973), pp. 485-93.

V. Kaverin, ed., *Yurii Tynyanov: Pisatel' i uchenyi. Vospominaniya, razmyshleniya*. 1966.

گئورگی ولادیمیروویچ ایوانوف

(۱۸۹۴ـ۱۹۵۸)

والری بلینوف
خشایار دیهیمی

گئورگی ایوانوف شاعر، نثرنویس، مقاله‌نویس، خاطره‌نویس، و منتقد ادبی بود. او زندگی ادبی خود را در عالیترین شرایط آغاز کرد. در سنّ هجده‌سالگی، زمانی که عضو «سپاه کادت پطرزبورگ» بود و پس از مدّتی دلمشغولی سبکسرانه با اگو-فوتوریسم، نخستین مجموعهٔ شعرش را منتشر کرد و رسماً به‌عضویّت «اتّحادیّهٔ شاعران»، که انجمن شاخص آکمئیستها بود و در آن زمان **گومیلیوف** بر آن حاکمیّت داشت، پذیرفته شد. کتابهای بعدی او با نقد مثبت و ستایش افراد گوناگونی باگرایشهای مختلف چون **بلوک**، **بریوسوف**، و خود گومیلیوف روبرو شد. ایوانوف در محیط هنری خوشباشان پطرزبورگ چهره‌ای آشنا شد. در ۱۹۲۱ او با ایرینا آدویوتسوا*، که او هم شاعر بود، ازدواج کرد؛ سال بعد از آن باهم از روسیّه مهاجرت کردند و در پاریس مستقر شدند. در آنجا ایوانوف در اندک‌مدّتی بدل به فرد تأثیرگذار مهمّی در جامعهٔ مهاجران روسی شد و به محفل «چراغ سبز»، که **مرشکوفسکی** و **هیپیوس** بنیاد گذاشته بودند، پیوست و همراه با آداموویچ* چهرهٔ اصلی گرایشی در ادبیّات شد که «نُت پاریسی» خوانده می‌شد. ایوانوف که هرگز شغل ثابتی نداشت و با میل شدیدی که به رفتارهای خلاف عُرف و آداب داشت بدخواهان زیادی پیدا کرده بود، سالهای آخر عمرش را در فقر، فلاکت، و نیمه گرسنگی به‌سر آورد، و درنهایت نیز مجبور شد به نوانخانه برود و در آنجا در بدبختی و یأس و نومیدی جان سپرد. تازه در سالهای اخیر بوده است که او را یکی از شاعران سرآمدِ روس در قرن بیستم شناخته‌اند.

مهاجرت ایوانوف را می‌توان خط فارقی برای تقسیم آثار او به دو دسته قرار داد. دورهٔ روسی (۱۹۱۲ـ۱۹۲۳) نشانگر مجذوبیّت او به نوعی شعر تزیینی، هرچند ماهرانه و ابتکاری، است. پیوندهایی میان شعر او و شعر **سوریانین** و **کوزمین** می‌توان پیدا کرد و اشتغالِ ذهنیِ او به جزئیّات و مسائل خاصّ، که از ویژگیهای شعر آکمئیستی بود، در اشعار این دورهٔ او به‌چشم می‌خورد. شیوهٔ او هوسبازانه است و در جای‌جای شعرش افسونی فروزان، هرچند اندکی به‌افراط ساده‌دلانه، وجود دارد. بلوک ضمن ستایش از صورت و قالب استادانهٔ کتاب دوّم ایوانوف، **اتاق**[1] (۱۹۱۴)، می‌نویسد: «به‌هنگام گوش‌دادن به چنین شعری... ، می‌توان بر این واقعیّت که... می‌تواند چنین ابیات هولناکی دربارهٔ هیچ وجود داشته باشد... گریست.» ایوانوف در دورهٔ بعدی شعرسرودنش، با استفادهٔ کامل از تجربهٔ تراژیک مهاجرتش، در کار شاعری رشد عظیمی داشت. از همان آغاز از کتاب **رُزها**[2] (۱۹۳۱) پیداست که قدرت هنری او و بسی از مرزهای محدود «نُت پاریسی» فراتر می‌رود. در **تصویری بی‌شباهت**[3] (۱۹۵۰) و در شاهکار نهایی‌اش، **خاطرات پس از مرگ**[4]، موضوع اصلی او هستیِ انسانی در نومیدیِ غایی و علاج‌ناپذیرِ آن می‌شود که تقریباً سر به فاجعه‌ای آخرالزّمانی می‌زند. قهرمان تغزّلی ایوانوف مردی است از دو جهان، از روسیّه و در تبعید (رؤیای نوستالژیک پطرزبورگ دائماً خیال او را اشغال می‌کند)، از گذشته‌ای غیرقابل‌برگشت و آینده‌ای دهشتزا. او مسخره‌کننده‌ای مسخره‌شده است، زیرا حتّی هنرش، با همهٔ معنای متعالیی که القا می‌کند، ارزشی یقینی ندارد. او کاملاً بر میراییِ خویش آگاه است: «شاید که در مقام شاعری نمیرم،/امّا در مقام انسانی‌ام می‌میرم.» مرگْ جهان را بیمعنا می‌کند و دلیل کافی به ما می‌دهد که جهان و آفرینندهٔ فرضی‌اش را طرد کنیم. بنابراین، مشغلهٔ فلسفیِ اصلیِ ایوانوف دادباوری است که از مضامین اصلی در ادبیّات کلاسیک روسی است و **لیرمونتوف** با سوزوگدازی جانخراش آن را عرضه کرده است. لیرمونتوف بی‌شکّ یکی از منابع اصلی الهام ایوانوف بود. عذاب ایوانوف شبیه «طغیان» قهرمان داستایفسکیایی است.

این عذاب و این نگاه ایوانوف به جهانْ بنیانِ روانشناختیِ نسبی‌گرایی نیهیلیستیی است که ایوانوف غالباً بدان متّهم می‌شود. امّا بیان اصیل و پرشور عذاب شخصی و عذاب جهانی همهٔ پیامدهای اخلاقی و عملی شعرِ او را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد و «پیوندی گزیده» میان او و «شاعران نفرین‌شدهٔ» فرانسوی، خصوصاً رمبو و ورلن، ایجاد می‌کند. شعر ایوانوف اگرچه آکنده از پژواکها و تلمیحات است، هرگز مطنطن و شعارپردازانه نیست. به‌عکس، صدای او بنا به تعبیری که گول* به کار برده است «نجواگونه» است.

همین منتقد بود که هشیارانه متوجّه ارتباط ایوانوف با میراث ادبی **آننسکی** و **روزانوف** و با لحن راحت، ملایم، و صمیمانهٔ آنها شد. ایوانوف این لحن را استادانه با انواع تکنیکها به‌نمایش می‌گذارد. در نوشتهٔ منثور ایوانوف، **ازهم‌پاشیدن اتم**[5] (۱۹۳۸)، درهم‌آمیختن توصیفات زننده و ملایمْ خشمی شبیه واکنش به رمانهای نخست هنری میلر برانگیخت. امّا این نوشته پیشاپیش خبر از جستجوی زیبایی‌شناختیِ نویسندگانی مثل میشل لریس می‌دهد. رمان بلندپروازانهٔ ایوانوف، **روم سوّم**[6]، هرگز به‌پایان نرسید. خاطرات ایوانوف، **زمستانهای پطرزبورگ**[7] (۱۹۲۸)، آفریده‌ای مستند نیست، بلکه آفریده‌ای اسطوره‌ای-شاعرانه است و به‌همین دلیل نیز بحثها، جدلها، و سوءِتفاهمهای بسیاری آفرید.

پی‌نویسها

1. *Gornitsa* (*The Chamber*)
2. *Rozy* (*The Roses*)
3. *Portret bez skhodstva* (*A Portrait Without Resemblance*)
4. *Posmertnyi dnevnik* (*Posthumous Diary*)
5. *Raspad atoma* (*Disintegration of the Atom*)
6. *Tretii Rim* (*The Third Rome*)
7. *Peterburgskie zimy* (*Petersburg Winters*)

Selected Bibliography

WORKS

Otplytie na ostrov Tsiteru. 1912.
Pamyatnik slavy. 1915.
Veresk. 1916.
Sady. 1921.
Lampada. 1922.
Otplytie na ostrov Tsiteru. 1937.
Peterburgskie zimy. 2d ed. 1952.
Stikhi 1943-1958. 1958.
Sobranie stikhotvorenii. 1975.
Izbrannye stikhi. 1980.

TRANSLATIONS

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 408-27.
Russian Poetry: The Modern Period. Ed. John Glad and Daniel Weissbort. 1978. Pp. 279-83.

SECONDARY LITERATURE

I. Agushi, "The Poetry of G. Ivanov." *Harvard Slavic Studies* 5 (1970), pp. 109-58 (has bibliography of works by Ivanov).
P. Bitsilli, "Georgii Ivanov, Otplytie na ostrov Tsiteru," *Sovremennye zapiski* 64 (1937), p. 458.
V. Blinov, "Proklyatyi poet Peterburga," *Novyi zhurnal* 142 (1981), pp. 66-87.
R. Gul', "Georgii Ivanov," *Novyi zhurnal* 42 (1955), pp. 110-21.
N. Gumilev, *Pis'ma o russkoi poezii* (1923). In his *Sobranie sochinenii* (1962-1968). Vol. 4. Pp. 292-93, 341-43.
Vladimir Markov, "Georgij Ivanov, *Stixi 1943-1958*," *SEEJ* 17 (1959), pp. 286-87.
P. Potemkin, "Goergii Ivanov, *Sady*," *Novosti literatury* 1 (1922), p. 55.

میخائیل میخایلوویچ باختین

(۱۸۹۵ـ۱۹۷۵)

جیمز ام. هالکوئیست
فرزانه طاهری

باختین، نظریّه‌پرداز، پژوهشگر ادبیّات، و فیلسوف زبان، در ۱۶ نوامبر ۱۸۹۵ در آریول[۱] به‌دنیا آمد. خانواده‌اش از اشراف قدیمی بودند، امّا در زمان تولّد او دیگر ملک و املاکی نداشتند. پدرش در دوره‌های مختلف مدیر بانکهای دولتی گوناگون بود و به‌همین دلیل محلّ زندگی خانوادهٔ باختین در دورهٔ کودکی‌اش بارها تغییر کرد، از آریول به ویلنیوس[۲] و از آنجا به اودسا. در اودسا بود که باختین دبیرستان را به‌پایان رساند و در ۱۹۱۳ وارد دانشکدهٔ زبانشناسیِ تاریخیِ دانشگاه محلّی شد. سال بعد به دانشگاه پطرزبورگ منتقل شد که برادر بزرگترش، نیکالای، در آنجا تحصیل می‌کرد. دو برادر باهم بسیار صمیمی بودند، هرچند بعد از ۱۹۱۸ که نیکالای به ارتش سفید پیوست و ـ پس از ماجراهای بسیار ـ به انگلستان مهاجرت کرد و در دانشگاه بیرمنگام به‌تدریس ادبیّات کلاسیک و زبانشناسی مشغول شد دیگر یکدیگر را ندیدند. باختین در دانشگاه بسیار موفّق بود و در نزد پتروفسکی[۳]، استاد برجستهٔ زبان و ادبیّات اسپانیایی و شاگرد بودئن دو کورتنی[۴]، وودنسکی[۵] فیلسوف، و دیگر بزرگان عصر خود، شاگردی کرد. امّا مهمّترین کارش را زیر نظر زِلینسکی[۶]، متخصّص بزرگ ادبیّات کلاسیک، به‌انجام رساند و آشکارا پیداست که برخی از اندیشه‌های او، بویژه آنها که در رساله‌اش در باب تراژدیِ روایی هومری طرح کرده، در باختینِ جوان مؤثّر افتاده است. نطفهٔ دانشِ نبوغ‌آسای باختین در زمینه‌های ادبیّات و فلسفه، بویژه ادبیّات و فلسفهٔ آلمان و یونان باستان، در همین سالها بسته شد.

در ۱۹۱۸ باختین دانشگاه را به‌پایان رساند و به شهر کوچک نِوِل[۷] در غرب روسیّه رفت؛ دوسال در آنجا به‌تدریس در دبیرستان پرداخت. در همین‌جا نخستین محفل از «محافل باختین» شکل گرفت که مهمّترین اعضایش اینها بودند: والوشینوف[۸] (۱۸۹۴ـ۱۹۳۶)؛ یودینا[۹] (۱۸۹۹ـ۱۹۷۰)، نوازندهٔ پیانوی کنسرت؛ پومپیانسکی[۱۰] (۱۸۹۴ـ۱۹۴۰)، که بعدتر استاد ادبیّات دانشگاه لنینگراد شد؛ و کاگان[۱۱] (۱۸۸۹ـ۱۹۳۷)، که در آلمان از دانشجویان موردعلاقهٔ هرمان کوهن[۱۲]، رهبر نوکانتیهای ماربورگ، بود و تازه به روسیّه بازگشته بود. این گروه کنسرتها و سخنرانیهایی در خانهٔ فرهنگِ نِوِل ترتیب می‌دادند. برنامه‌ای که بیشترین توجّه را جلب کرد سلسله‌مناظره‌هایی بود که در آنها باختین و پومپیانسکی دربارهٔ مسئلهٔ مذهب با تعدادی از بلشویکهای محلّی جدل می‌کردند. در همین دوره بود که نوشته‌ای از باختین (متنی دوصفحه‌ای دربارهٔ «هنر و مسئولیّت»[۱۳]) برای نخستین‌بار به‌چاپ رسید و در همان‌جا نوشتن رسالهٔ فلسفی مفصّلی دربارهٔ ارزشهای موجود در هنر، مذهب، و سیاست را آغاز کرد: رسالهٔ **معماریِ مسئولیّت**[۱۴] حاوی اغلب مواضعی بود که باقی عمر طولانی‌اش را صرف پروراندن و شاخ‌وبرگ‌دادن به آنها کرد.

باختین در ۱۹۲۰ به ویتبسک[۱۵] نقل‌مکان کرد که در آن زمان جزیرهٔ نوری بود در میانهٔ رخدادهای تیره‌وتار انقلاب و جنگ داخلی و هنرمندانی چون ال لیسیتسکی[۱۶]، مالیویچ[۱۷]، و مارک شاگال در آن پناه گرفته بودند. چندین تن از دانشمندان نیز از سرما و گرسنگیِ پتروگراد به آنجا پناه آورده بودند، همراه با موسیقیدانانی برجسته از تماشاخانهٔ مارینسکیِ[۱۸] سابق که در آنجا هنرکدهٔ موسیقی تأسیس کردند. روزنامهٔ خلّاقی هم به‌نام **ایسکوستوو** در شهر تأسیس شد که موتور محرّکه‌اش مدویدف[۱۹] (۱۸۹۱ـ۱۹۳۸)، از فعّالان شعبهٔ محلّی حزب، بود و در این زمان به محفلِ جدید باختین پیوست؛ یکی دیگر از اعضای مؤثّر آن سولِرتینسکی[۲۰] (۱۹۰۲ـ۱۹۴۳) بود که بعدتر مدیر هنری فیلارمونیکِ لنینگراد شد. کاگان گروه را ترک کرده و ویراستار **دایرةالمعارف بزرگ منابع انرژی**[۲۱] شوروی در مسکو شده بود. امّا حتّی پس از رفتن او نیز گروه به بحثهای فلسفی خود، بویژه دربارهٔ تحوّلات اخیرِ مکتب نوکانتی، پدیدارشناسی، و زندگی‌باوریِ برگسونی ادامه داد.

در ویتبسک دو اتّفاق رخ داد که در زندگی شخصی او اهمّیّتی بسیار داشت. باختین در ۱۹۲۱ با یلینا آلکساندروونا آکولوویچ[۲۲] ازدواج کرد که پنجاه‌سالِ بعد را به‌مراقبت از باختین پرداخت و تا زمان مرگش در ۱۹۷۱ در همهٔ سختیهای باختین سهیم بود. در همین دوره سلِ استخوان، که از سنین نوجوانی مایهٔ عذاب باختین

بود، به‌دلیل ابتلایش به تیفوئید وخیمتر شد و تا آخر عمرش، حتّی پس از قطع یک پا در ۱۹۳۸، فردی نیمه‌علیل باقی ماند. در ۱۹۲۴ باختین دوباره به لنینگراد نقل‌مکان کرد و در آنجا زندگی بسیار مخاطره‌آمیزی را درپیش گرفت: در خفا سخنرانی می‌کرد و برای چندین انتشاراتی نسخه‌های دستنوشت را می‌خواند. در ۱۹۲۴ سعی کرد وارد بحثی شود که بین فرمالیستها و منتقدانِ اجتماعگرا جریان داشت، امّا نشریّه‌ای که بنا بود مقالهٔ او را چاپ کند (**روسکی ساورمینیک**) قبل از چاپ مقالهٔ او توقیف شد. به‌رغم همهٔ اینها این سالها برای باختین سالهای پرثمری بود و او بحثهای دائمی‌اش را با محفلِ باختینی دیگری پی گرفت که این بار از اعضای پروپاقرص قدیمیی چون یودینا، والوشینوف، مدویدف، سولرتینسکی، و پومپیانسکی و چهره‌های جدیدی چون **کلیویف** و زوباکین[۲۳] که شاعر بودند، کانایفِ[۲۴] زیست‌شناس، کانستانتین واگینوف*، و دانیئیل **خارمس**، نویسندگان تجربی‌نویس، و توبیانسکیِ[۲۵] متخصّصِ زبانهایِ هندی تشکیل شده بود. در این‌زمان او با چند گروه کلیسایی لنینگراد، از قبیل اخوانِ قدّیسه سوفیا، «ووسکرسنی»[۲۶]، و اخوان قدّیس سرافیمِ سارِوفی هم ارتباط نزدیک داشت.

در این سالها چندین اثر تألیف کرد که به‌نام دوستانش والوشینوف (که از سل درگذشت) و مدویدف (که تیرباران شد) انتشار یافت. بحثهایی هم بر سر این مسئله وجود دارد که متونی چون **روشِ فرمال در پژوهش ادبی**[۲۷] (۱۹۲۸) که به‌نام مدویدف منتشر شد یا **فرویدیسم: طرحی انتقادی**[۲۸] (۱۹۲۷) و **مارکسیسم و فلسفهٔ زبان**[۲۹] (۱۹۲۹) که به‌نام والوشینوف انتشار یافت واقعاً نوشتهٔ چه‌کسی هستند. دستنوشته‌های اصلی دیگر موجود نیستند و همهٔ آدمهای اصلی هم مرده‌اند، امّا آنهایی که در دههٔ ۱۹۲۰ و بعدتر با این گروه روابط نزدیک داشتند و هنوز زنده‌اند تردیدی ندارند که باختین نویسندهٔ این آثار بوده است. دست‌کم یک نویسندهٔ زندهٔ دیگر هم هست که شهادت داده است باختین مقاله‌ای با استفاده از نام او (نویسندهٔ دیگر) نوشته است. باختین به‌دلایل متعدّد و پیچیده‌ای به این تاکتیک بسیار افراطی برای چاپ کتابهایش متوسّل شد. در اساس این کار را از سر مصلحت‌اندیشی می‌کرد: اینکه چهره‌ای که جزو معتقدان شناخته شده است کتابی دربارهٔ **داستایفسکی** بنویسد یک مسئله است و اینکه کتابی دربارهٔ موضوعاتی بنویسد که ربط مستقیمتری با ایدئولوژی مارکسیستی پیدا می‌کنند مسئله‌ای است کاملاً متفاوت.

باختین البتّه در ۱۹۲۹ **مسائل بوطیقای داستایفسکی**[۳۰] را منتشر کرد و در آن منطق گفت‌وگویی را که از دوران اقامتش در نول ذهنش را به‌خود مشغول کرده بود با نام «چندصدایی» به جهان معرّفی کرد. کتاب با استقبال خوبِ همگان، حتّی روشنفکرانی حزبی چون لوناچارسکی*، روبرو شد. اما به این دلیل که درست کمی پس از انتشار آن باختین دستگیر و برای شش‌سال به کوستنای[۳۱] (در قزّاقستان) تبعید شد تأثیر کتاب در نطفه خفه شد. باختین حتّی در تبعیدگاهش نیز به‌نوشتن ادامه داد و برخی از مهمّترین آثارش (همچون «سخن در رمان»[۳۲]) را در دورهٔ اقامتش در کوستنای نوشت. در ۱۹۳۶ اجازه یافت در مؤسّسهٔ تعلیم و تربیت موردووایی در سارانسک[۳۳] تدریس کند؛ در ۱۹۳۷ از بیم بازداشت دوباره به کیمری[۳۴] نقل‌مکان کرد و در آنجا کتابش را که به گوته و بیلدونگس-رمان (رمانِ تکوین شخصیّت) اختصاص داشت به‌پایان رساند. انتشاراتیِ «ساویتسکی پیساتل»[۳۵] دست‌نوشته‌اش را برای چاپ پذیرفت، امّا نمونه‌های چاپی آن در هجوم آلمانیها برای همیشه از دست رفت. باختین نسخهٔ دیگری از دستنوشته‌اش داشت، امّا در طول جنگ جهانی دوّم آن را رشته‌رشته کرده بود تا بتواند پی‌درپی سیگار بپیچد و بکشد.

باختین سالهای جنگ را در مسکو گذراند. در ۱۹۴۰ رساله‌ای طولانی دربارهٔ رابله ارائه کرده بود. در ۱۹۴۶، در زمان دفاعش از این رساله، هیئتِ ممتحن به دو گروه تقسیم شد. پس از چندین جلسهٔ توفانی، ادارهٔ دولتی ارزیابیِ مدارک و مدارج مداخله کرد و باختین درجهٔ «کاندیدات» گرفت، امّا از درجهٔ پرافتخارتر دکترا که اعضای هیئت در ابتدا قصد داشتند به او بدهند محروم ماند. نوزده سال می‌بایست بگذرد تا کتاب رابله در ۱۹۶۵ رنگ چاپ ببیند. در این فاصله باختین دوباره به سارانسک دعوت شد و تا ۱۹۶۱ در آنجا به‌تدریس مشغول بود. در ۱۹۶۳ **مسائل بوطیقای داستایفسکی** پس از تجدیدنظر دوباره چاپ شد و مورد استقبال فراوان قرار گرفت. در ۱۹۶۹ باختین به مسکو بازگشت و همان‌جا در ۷ مارس ۱۹۷۵ درگذشت.

سالهای آخر عمرش قرین شهرت و نفوذی بود که سالهای سال از او دریغ شده بود. گروهی از پژوهشگران جوانِ «انستیتو گورکی»، بیش از همه کاژینوف[۳۶] و بوخاروف[۳۷]، و سایر رهبرانِ عرصهٔ روشنفکریِ مسکو، همچون ایوانف[۳۸]، راه او را ادامه دادند. در ۱۹۷۵ مجموعه‌ای از جستارهای او انتشار یافت که در آنها رئوسِ بوطیقای تاریخیِ رمان ترسیم شده بود و در ۱۹۷۹ مجموعه‌ای از جستارهای حاصلِ دوره‌های گوناگون زندگی‌اش منتشر شد، ازجمله بخش بلندی از رساله‌ای فلسفی که وقتی هنوز در نول بود شروع به نوشتنش کرده بود.

از ۱۹۶۳ با چاپ مجدّد **مسائل بوطیقای داستایفسکی** شهرت باختین پیوسته رو به افزایش بوده است، زیرا تأثیر و نفوذ او در مکتبهای نقدی چون «تل‌کِل»[۳۹] (ژولیا کریستوا[۴۰]) از سویی و «نشانه‌شناسیِ تارتو»[۴۱] (لوتمان*، ایوانف) ازسوی دیگر محسوس

شده است ـ مکاتبی که سوای این تأثیرِ او بکلّی باهم بی‌ارتباط بودند. به‌احتمال بسیار زیاد در آینده از باختین عمدتاً به عنوان فیلسوف زبان یاد خواهند کرد، اما در حال حاضر دو حوزهٔ فعّالیّت او که بیشترین توجّه را برانگیخته یکی تلاشهایی است که برای تدوین بوطیقایی مبتنی بر تاریخ انجام داده و دیگری جستارهایی که دربارهٔ نظریّهٔ رمان نوشته است. هرچند هریک از این‌دو حوزه فی‌نفسه شایان توجّهند، هر دو بنیانی مشترک دارند: باختین ادبیّات را یک نظام می‌داند؛ نظامی که فقط به‌شرطی **به صورت** یک نظام رخ می‌نماید که آن را فعّالیّتی پیوسته رَوَنده ببینیم، شبکهٔ زنده‌ای از گفته‌های دارای ارتباطات پیچیده با هم، نه سلسله‌های مجزّایی از متون منفعلِ جدا جدا.

باختین کار حرفه‌ای‌اش را در روزهای اوج فُرمالیسم آغاز کرد، نهضتی که بی‌تردید پادزهری بود مفید برای امپرسیونیسمِ مهارگسیخته یا زبانشناسیِ تاریخیِ خشکِ پیش از آن. این فرمولِ جدل‌برانگیزِ فرمالیستها که یک متن چیزی جز حاصلِ جمعِ تمهیدات به‌کارگرفته در آن نیست فرمولی افراطی بود که به باختین کمک کرد تا موضع خود را تبیین کند. او از همان آغاز با دو فرضِ اصلیِ فرمالیستهای اوّلیّه به‌مخالفت برخاست: اوّل شیءگردانیِ متن ـ تلقّیِ اثر به‌منزلهٔ **چیزی** مصنوع ـ و دوّم نادیده‌گرفتنِ آگاهانهٔ شرایط تاریخیِ مشخّص. پس اگر بگوییم که فرمالیستها منحصراً به سازوکارهایی توجّه داشتند که در آفرینش شعر و روایت درکارند، یعنی آنچه که پروپ*، جنبه‌های ریخت‌شناسیِ تحلیل می‌نامید، باختین از آن به‌عنوان توجّه به معناشناسیِ اثر یاد می‌کرد. با این کار باختین سمت‌وسویی را پیشاپیش دیده است که بعدتر در فرمالیسم متأخّر، بویژه در کار **تینیانوف**، آشکار شد. امّا در کار باختین بر عوامل **اجتماعی** به‌منزلهٔ بستر معنا تکیه می‌شود: درک تابعی است از عواملِ برآمده از کلِّ فرهنگ.

باختین در تأکید بر زبان با فرمالیستها (و بعداً ساختارگرایان) اشتراک نظر داشت، امّا درک باختین از زبان بکلّی با آن الگوی اساساً سوسوری که خیلی از نهضتهای دیگر بر آن بنا شده‌اند تفاوت دارد. تلقّی باختین از زبان مبتنی است بر درکی پیشینی از تقابل و مبارزه در دلِ هستی، نبردی بی‌وقفه میان نیروهای مرکزگریزی که می‌خواهند همه‌چیز را جدا ازهم نگاه دارند و نیروهای مرکزگرایی که برآنند تا به همه‌چیز انسجام ببخشند. این نبردِ مانوی در فرهنگ نیز همچون طبیعت جریان دارد، در خاصّ‌بودنِ آگاهیِ فردیِ انسان و از آنهم خاصّتر در گفته‌های بالفعل. چیزی به نام «زبان عمومی» از نوعی که زبانشناسان حرفه‌ای گاه مسلّم می‌پندارند وجود ندارد: زبان همیشه وقتی **معنی** می‌دهد که کسی با کس دیگری حرف بزند، حتّی اگر آن کسِ دیگر مخاطبِ درونیِ خود آدم باشد.

برای این تلقّی از زبان، مدلِ اصلیِ باختین دو نفرند که در زمانی معیّن و در مکانی خاصّ باهم گفت‌وگویی مشخّص دارند. این دو تن چون «خود»های قائم‌به‌ذاتی که قادرند از خلال فضایِ نشانه‌شناختیِ خلوت و بی‌مزاحمی پیامهایشان را ارسال کنند باهم مواجه نمی‌شوند؛ درواقع هریک از آنها هشیاریی است در مقطعی خاصّ از تاریخِ تعریفِ خود از رهگذرِ انتخابِ سخنی برای انتقال مقصود در این **مبادلهٔ خاصّ** ـ سخنی که از میان همهٔ زبانهای موجود، یا اختلاط زبانها، برگزیده می‌شود. این دو، همچون هرکس دیگری، در محیطی زاده شده‌اند که فضایش پیشاپیش پر است از ازدحام کلمات. برای دنبال‌کردن سیر تکامل آنها به عنوان فرد می‌توان آمیزهٔ خاصّ سخنهایی را پی‌گیری کرد که آنها بتدریج از آنِ خود کرده‌اند، چون به‌بهترین وجهی می‌توانسته است مقاصد **خودِ آنها** را منتقل کند، نه مقاصدی که در واژه‌ها، پیش از اینکه آنها به‌کارشان گیرند، نهفته بوده‌اند. پس هرکدام به‌مدد زیر و بالاکردن آهنگ، تلفّظ، گزینش واژگان، و حرکات سر و دست درصدد برمی‌آید پیامش را، با حداقّل اختلال ناشی از دیگربودگی، برای دیگری ارسال کند ـ اختلالی که حاصل معناهای ازپیش‌موجود در فرهنگهای لغت و ایدئولوژیها و دیگربودگی شخص دیگر در گفتگوست.

پس یکی از مفاهیم کلیدیِ تفکّر باختین «سخن» است، تلقّیی پویا از زبان، پذیرای این واقعیّت که هیچ واژه‌ای را نمی‌توان **فی‌نفسه** درک کرد، بلکه برای فهم معنای آن باید آن را در یک موقعیّت قرار داد، آن‌هم نه موقعیّتی صرفاً زبانی، که تاریخی و فرهنگی. بدیهی است که تنها یک معنا وجود ندارد و به تعداد زمینه‌های ممکنش متعدّد است. قائل‌شدن اهمّیّتِ بیشتر برای کلِّ مرتبط باهم در مقایسه با اجزای مجزّا ازهم، چنانکه می‌دانیم، به یکی از وجوه اساسیِ ساختارگرایی تبدیل شد که بعداً پدید آمد، هرچند که ساختارگرایی بهره‌ای از آن ظرفیّت باختین برای پذیرش بُعدِ تاریخی نداشت. اهمّیّت و معنای عمیقِ کار باختین تازه با «کشف دوباره» نشانه‌شناسی در تارتو و پاریس به‌عنوان پادزهرِ فرمالیسم افراطیِ ساختارگرایانِ آتشین‌مزاجتر بود که به صورتی وسیعتر عیان شد.

کار باختین را به چهار دوره می‌توان تقسیم کرد. دورهٔ اوّل، از ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۴، را می‌توان دورهٔ متافیزیکی او نامید، زیرا در خلال این سالها بود که ابزار بیانِ تفکّرش را در ژانر ارزش‌شناسی یافت که مطالعهٔ فلسفیِ ارزشهاست. حاصل این بررسیها عبارت است از مقالهٔ «هنر و توان پاسخگویی»[۲۲]، که در گلچینی محلّی در ۱۹۱۹ در نول منتشر شد و نخستین اثری بود که باختین منتشر کرد، **معماریِ مسئولیّت** (که بخشی از آن در ۱۹۷۹ با عنوان «نویسنده و قهرمان»[۲۳]

منتشر شد)، چند دفتر یادداشت دربارهٔ داستایفسکی که مفقود شد (برخی از آرای مستتر در آنها به کتاب منتشرشده در ۱۹۲۹ راه یافت)، و «مسئلهٔ بافت»[۴۴] در ۱۹۲۴ که قرار بود در نشریّهٔ **روسکی ساورمینیک** چاپ شود، امّا نشریّه توقیف شد و تا ۱۹۷۵ به‌چاپ نرسید. در همین دوره، بویژه در **معماری مسئولیت**، باختین زمینه‌ای را شکل داد که تمامی فعّالیّتهای بعدی‌اش تا پایان عمر بر آن استوار شد.

دورهٔ دوّم، یا دورهٔ لنینگراد، از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۹، دوره‌ای است که باختین چندین کتاب و مقاله، اغلب به‌نام دوستانش، به‌چاپ رساند. آثاری که به‌نام والوشینوف منتشر کرد، **فرویدیسم، طرحی انتقادی** (۱۹۲۷) و **مارکسیسم و فلسفهٔ زبان** (۱۹۲۹) بود و **روش فرمال در پژوهش ادبی** (۱۹۲۸) را به‌نام مدویدف انتشار داد. در طیّ این سالها باختین با «درونه‌گویی» گفته‌های دیگران صدای خود را به عنوان یک نویسنده پیدا کرد ــ که با فرمول خود او در بابِ از آنِ خودکردن کاملاً جور درمی‌آید. گلِ سرسبدِ این دوره انتشارِ **مسائل بوطیقای داستایفسکی** است که در ۱۹۲۹ به‌نام خود باختین چاپ شد.

دورهٔ **بعد**، سالهای طولانیِ تبعید (رسماً در کوستنای و به‌طور غیررسمی در سارانسک) بود که از ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ ادامه یافت. در این سالها باختین بیشترِ توجّهش را بر رمان متمرکز کرد و به این نتیجه رسید که رمان برای بیان اندیشه‌هایش ابزاری است که حتّی از تلاشهایی که در دههٔ گذشته با توسّل به روانشناسی، فلسفهٔ زبان، و زندگی‌باوری صورت داده بود عینی‌تر است. حاصل کار او در این سالها عبارت بود از جستارهایی که در باب نظریّهٔ رمان نوشت و در ۱۹۷۵ برای اوّلین بار انتشار یافتند، کتاب گوته که مفقود شد، و رساله‌اش دربارهٔ رابله. باختین طیّ اقامتش در سارانسک پس از جنگ جهانی دوّم بتدریج به همان علائق دوران جوانی‌اش بازگشت که به‌شکلی صریحتر فلسفی بودند.

دورهٔ آخر از زمانی آغاز می‌شود که باختین شروع کرد به حکّ و اصلاح چاپ دوّم **مسائل بوطیقای داستایفسکی** در ۱۹۶۰. در این دوره باختین شاهد چاپ بسیاری از متونِ چاپ‌نشدهٔ قبلی خود شد، ازجمله کتاب رابله که در ۱۹۶۵ منتشر شد و جستارهایش در باب نظریهٔ رمان که در ۱۹۷۵ انتشار یافت. پس از نقل مکان به مسکو چندین جستار نوشت و در آنها کوشید تا برخی از آرای اوّلیّه‌اش در باب سرشتِ زبان و جایگاه ممتازِ علوم انسانی در میان علوم را بسط دهد. این جستارها در ۱۹۷۹، پس از مرگ او، انتشار یافتند.

هرچند در سیر زندگی حرفه‌ای باختین تداوم کاملاً آشکار است، تکامل را نیز می‌توان در آن دید. در چاپ ۱۹۲۹ **مسائل بوطیقای داستایفسکی** ادّعاهای کم‌وبیش گزافی دربارهٔ بی‌نظیربودن داستایفسکی مطرح کرده بود: دستاورد داستایفسکی را چون نوعی هنجارشکنی در تاریخ ادبیّات عرضه داشته بود. باختین به چاپ دوّم در ۱۹۶۳ مطالب تازه‌ای اضافه کرد، که درواقع تلاشی است برای تعیینِ جایگاه رمان «داستایفسکیایی» در یک سنّت. این مطالب جدید و دیدگاه ملازم با آن پایه در کارِ او در زمینهٔ تاریخ رمان دارد که در سی‌وچهارسال فاصلهٔ بین دو چاپ پی گرفته بود. در آن‌سالها باختین به این دیدگاه رسید که رمان داستایفسکیایی نه آن‌چنان رخدادِ مطلقاً بی‌سابقه در تاریخ این ژانر ادبی، که در واقع خالصترین بیان چیزی است که همیشه در این ژانر به‌طور ضمنی حضور داشته است. نگاه به تاریخ رمان از پشت عینکِ نمونهٔ داستایفسکیایی پیامدهایی انقلابی به‌دنبال داشت. رمان دیگر «صرفاً ژانری در میان ژانرهای ادبی دیگر» نیست. رمان علاوه بر اینکه به «قهرمان اصلیِ نمایشِ تکامل ادبیِ مدرن» تبدیل می‌شود به‌صورت مهمّترین نیروی مؤثّر درمی‌آید، آن‌هم در دوره‌های اوّلیّه‌ای که اغلب پژوهشگرانِ دیگر بر این عقیده‌اند که در آن دوران اصلاً هیچ رمانی نوشته نشده است.

ادّعای این پژوهشگران مبنی بر اینکه در آتنِ افلاطون یا در قرون وسطا از رمان، یا دست‌کم رمان به‌معنایی که ما شناخته‌ایم، خبری نبوده است در چارچوب نظریِ خودشان درست است؛ امّا روشن است که مقصود باختین آن مفهومِ رمان نیست که با سروانتس یا ریچاردسن آغاز شده است. این کتابها، و بویژه رمان روانشناختی قرن نوزدهم که حاصل آنها بود، به معیار ژانر ادبیِ رمان تبدیل شده‌اند. اکثر پژوهشگران ادبی زمانی بیش از همیشه احساس راحتی می‌کنند که با معیارها سروکار داشته باشند؛ به‌همین دلیل است که باختین گفته است: «وقتی‌که سروکارِ نظریّهٔ ادبی با رمان می‌افتد درماندگی‌اش تمام و کمال برملا می‌شود.» درواقع «رمان» نامی است که باختین بر هر نیرویی می‌گذارد که در درون یک نظامِ ادبیِ معیّن عمل می‌کند تا محدودیّتها و قیدوبندهای ساختگیِ آن نظام را برملا کند. نظامهای ادبی از قاعده‌ها و معیارها تشکیل شده‌اند و «نوگردانی» [با توجّه به اینکه واژهٔ «نوول» («رمان») به‌معنای نو هم هست] در اساس ضدّ قاعده است. در این میان مجالی برای مونولوگِ عامّ و کلّی باقی نمی‌ماند. رمان همواره بر دیالوگ میان آنچه یک نظام معیّن به‌عنوان ادبیّات قبول دارد و متونی که در غیر این صورت از این تعریفِ ادبیّات حذف می‌شدند پافشاری می‌کند. آنچه در نگاهِ سنّتی‌تر رمان تلقّی می‌شود صرفاً پیچیده‌ترین و خالصترین بیانِ این انگیزه است.

تاریخ رمان به این مفهوم بسیار دور و دراز است، امّا در بیرون از محدوده‌ای قرار دارد که به‌نظر پژوهشگرانِ سنّتی صرفاً تاریخِ

ادبیّات است. یکی از راههای ثبت این تاریخ به‌نظر باختین ثبتِ بی‌قدرشدن فرمهای ادبیِ برترِ یک فرهنگ است: نقیضه‌های رمانسهای شوالیه‌گری (سروانتس)، اشعار شبانی (سورل)، داستانهای احساساتی (استرن و فیلدینگ)، و غیره. امّا این متون صرفاً تجسّم گرایشی هستند که دست‌کم از زمان یونانیان باستان شیوع عامّ داشته و حال با تأخیر پدیدار شده است. درواقع کم مانده است باختین سقراط را نخستین رمان‌نویس نام نهد، زیرا نقشی که بازی می‌کند ــ نقش فردی عیبجو و خرده‌گیر ــ و این نقش را دقیقاً در نمایشِ دیالوگ ایفا می‌کند، کم‌وبیش همان نقشی است که رمان همیشه بر عهده داشته است. این نقش را فرمهای غیرمنتظره‌ای چون اعترافات، آرمانشهرنامه‌ها، رقعه‌ها، یا هجوِ منیپوسی[45]، که مورد علاقهٔ خاصّ باختین بود، برعهده داشته‌اند. حتّی نمایش (ایپسن و سایر ناتورالیستها)، شعر بلند (**آقازاده هرولد**[46] یا **دون ژوان**[47])، یا شعر تغزّلی (همچون اشعار هاینه) در قرن نوزدهم نقابی می‌شوند که رمان پشتش پنهان است. وقتی ژانرهای ادبیی که پیشتر ازهم متمایز بوده‌اند در معرض قدرتِ ضدّژانری و تشدیدکنندهٔ رمان قرار می‌گیرند ناب‌بودن بسامانِ آنها خدشه‌دار می‌شود و «نو» می‌گردند.

باختین در **رابله**[48] شاید به‌بهترین وجهی این تز خود را به اثبات می‌رساند که هر بوطیقایی که مستحقّ این نام باشد باید بر تعریف تازه‌ای از موضوعِ خود استوار گردد: متن ادبی باید همچون مشکلی در درک، و بنابراین همچون فرایندی اجتماعی، تلقّی شود که عمیقاً در تاریخ جای دارد. در عین حال، در کتاب **رابله** نگرشِ خاصّ باختین به رمان هم تقویت می‌شود، زیرا در آن استدلال می‌شود که کلیدِ فهم **گارگانتوا**[49] شناخت نحوهٔ استفادهٔ آن از منابعِ کارناوالهای قرون وسطایی است.

کارناوال از نظر باختین زرّادخانهٔ نگرشها و فرمهاست، سلاحهایی آیینی که به مقابله با وضعِ حاکمِ موجود برمی‌آیند: «کارناوال، در تقابل با جشنهای رسمی (که تأیید عادات سیاسی، مذهبی، و اجتماعی موجود بود)... ، بزرگداشتِ رهاییِ موقّتی از حقیقت و نظم تثبیت‌شدهٔ غالب بود.... کارناوال جشنِ حقیقی زمان بود، جشنِ شدن، تغییر و نوگردانی. کارناوال دشمنِ هر آنچه همیشگی، کامل‌شده، و به‌پایان‌راه‌رسیده، بود....» تأثیری که باقی می‌گذاشت «نسبیّتِ سبکبالانهٔ» همهٔ ارزشهای تثبیت‌شده بود.

باختین تحلیلی پیچیده از جنبه‌های گوناگونِ خندهٔ مردمان ارائه می‌دهد که ساختمندترین بیانِ خود را در جهان کارناوال می‌یابد: طرحهای ویژهٔ لباسها، رفتار اشخاص با هم، تأکید بر تصویرسازیهای جسمانیِ بی‌پرده، و غیره. او هریک از این جنبه‌ها را به‌گونه‌ای بررسی می‌کند که گویی زبانی است با قواعد خاصّ خود در عرصهٔ معنا. بدین‌ترتیب **رابله** را می‌توان همچون نمونهٔ عملی و کتاب درسیِ تحلیل نشانه‌شناختی خواند. این کتاب در واقع توجیهی است تفصیلی بر فراخوان پیشین ولی لاجرم انتزاعی محفل ویتبسک برای پدیدآوردن «علم [نوین] ایدئولوژیها، یعنی پژوهش در فرهنگی معیّن بر حسب سخنها یا نظامهای نشانه‌ای گوناگون.» (این فراخوان در مقالهٔ سال ۱۹۲۴ باختین و در **مارکسیسم و فلسفهٔ زبان** والوشینوف به چاپ رسید.) **رابله** در ضمن فرصتی است تا به‌تفصیل ببینیم مقصود باختین از رمان چیست، زیرا نشانمان می‌دهد که در **گارگانتوا** از تمامیِ ساختارها و انرژیهای ویرانگر اما جانفزای کارناوال برای انجام وظیفهٔ سنّتیِ رمان، یعنی دریدن نقابِ نظام، استفاده شده است.

در جستارهایی که در مجموعهٔ چاپ ۱۹۷۵، پس از مرگ باختین، منتشر شده بار دیگر به این مسئله پرداخته شده است که چگونه می‌توان بوطیقایی تاریخی برای رمان تصوّر کرد. این جستارها راههایی تازه به‌روی پژوهش می‌گشایند. باختین اینها را در فاصلهٔ ۱۹۲۴ تا دههٔ ۱۹۷۰ نوشته است که اغلبشان محصول دهه‌های تیره‌وتار ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ هستند، با اینهمه اصالتِ ایده‌ها و نیروی باختین به صورتی دست‌نخورده در آنها دیده می‌شود. «حماسه و رمان»[50] را شاید بتوان در میانِ فرمولبندیهای گوناگونی که باختین دربارهٔ رمان به‌عنوان نیرویی ضدّژانری و پیوسته نوگرداننده ارائه کرده است موجزترین دانست. طولانی‌ترین جستار این مجموعه معرّفیِ آن چیزی است که شاید بتوان آن را پاسخ باختین به مسئلهٔ واج در زبانشناسی نامید، واحدی بنیادی در پژوهش که آن را کرونوتوپ [مکانِ زمانمند] می‌نامد و یک متن معیّن به‌این ترتیب به‌مددِ روابط زمانی/مکانی که ساختارش مفروض می‌گیرد خود را تعریف می‌کند. این جستارها همگی سرشار از مثالهایی غافلگیرکننده امّا بجا از اعصار و زبانهای مختلفند و حکایت از زندگیی می‌کنند که بی‌وقفه مصروف پژوهش بوده است، کیفیّتی که به‌ندرت در گمان‌زنیهای نظریِ جسورانه که باختین بر خود روا می‌داند یافت می‌شود. هنوز دستنوشته‌های دیگری از او هست که به‌چاپ نرسیده‌اند و فقط می‌توانیم امیدوار باشیم که این متنها در چاپ به بلیّهٔ زیر و روشدن‌هایی که بر سرِ متنهای منتشرشدهٔ موجود آمده است دچار نشوند.

پی‌نویسها

1. Orel
2. Vilnius
3. D. K. Petrovsky
4. Baudouin de Courtenay
5. A. I. Vvedensky

Rabelais and His World. 1968.
The Dialogic Imagination. 1981.
Books published under other names:
V. N. Voloshinov, *Freudianism: A Marxist Critique*. 1976.
————, *Marxism and the Philosophy of Language*. 1973.
P. N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*. 1978.

SECONDARY LITERATURE

Caryl Emerson, "The Outer Word and Inner Speech," *Cherez* (Spring, 1978).
Michael Holquist, "The Politics of Representation." In *Allegory and Representation*. Ed. Stephen J. Greenblatt. 1981.
Julia Kristeva, "A Ruined Poetic," In *Russian Formalism*. Ed. John Bowlt and Stephen Bann. 1973.
Gary Saul Morson, "The Heresiarch of Meta," *PTL* 3, no. 3 (October 1978).
Anna Tamarchenko, "Mikhail Mikhailovich Bakhtin," In M. M. Bakhtin–V. N. Voloshinov, *Freidizm: Kriticheskii ocherk*. New York, 1983. Pp. 225-80.

کتابنامهٔ فارسی

«روش‌شناسی علوم انسانی»، ترجمهٔ کیومرث نگه‌دار، **چیستا**، شمارهٔ ۱۲۶ـ۱۲۷ (اسفند ۷۴ و فروردین ۷۵).

دربارهٔ نویسنده و آثارش

احمدی، بابک، «مطق مکالمه»، **ساختار تأویل و متن**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰.
«میخائیل باختین و زیبایی‌شناسی داستایوسکی»، ترجمهٔ مظفر خطاوی، **کیهان فرهنگی**، شمارهٔ ۹۳ (بهمن ۱۳۷۱).
سلدن، رامان، «مکتب باختین»، ترجمهٔ عباس مخبر، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، تهران، طرح‌نو، ۱۳۷۲.
سودای مکالمه خنده، آزادی: میخائیل باختین، گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، نشر آرست، ۱۳۷۳.
«نظریهٔ رمان در روسیهٔ دههٔ سی: لوکاچ و باختین»، ترجمهٔ اسدالله امرایی، بوطیقای نو، شمارهٔ ۱ (بهار ۱۳۷۴).
تودوروف، تزوتان، **منطق گفتگویی میخائیل باختین**، ترجمه داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷.
ایوتادیه، ژان، «میخائیل باختین»، ترجمهٔ مهشید نونهالی، **نقد ادبی در قرن بیستم**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸.
تودوروف، تزوتان، «گزینش‌های اساسی باختین»، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، **و... تا دام آخر**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۸.

6. F. F. Zelinsky
7. Nevel
8. V. N. Voloshinov
9. M. V. Yudina
10. L. V. Pumpyansky
11. M. I. Kagan
۱۲. Hermann Cohen، (۱۸۴۲ـ۱۹۱۸). فیلسوف نوکانتی آلمانی.
13. "Art and Responsibility"
14. *The Architectonics of Responsibility*
15. Vitebsk
۱۶. El Lisitsky، (۱۸۹۰ـ۱۹۴۱). نقّاش روس.
۱۷. Kazimir Malevich، (۱۸۷۸ـ۱۹۳۵). نقّاش روس.
18. Mariinsky
19. P. N. Medvedev
20. I. I. Sollertinsky
21. *Encyclopedia of Energy Resources*
22. Elena Aleksandrovna Okolovich
23. B. M. Zubakin
24. I. I. Kanaev
25. M. I. Tubyansky
26. Voskresenie
27. *The Formal Method in Literary Scholarship*
28. Freudianism: a Critical Sketch
29. *Marxism and the Philosophy of Language*
30. *Problems of Dostoevsky's Poetics*
31. Kustenai
32. "Discourse in the Novel"
33. Saransk
34. Kimry
35. Sovetskii pisatel'
36. V. Kozhinov
37. S. Bocharov
38. V. V. Ivanov
39. Tel Quel
40. Julia Kristeva
41. Tartu Semiotics
42. "Art and Answerability"
43. "Author and Hero"
44. "Problem of Context"
۴۵. Menippus، (قرن ۳ ق. م). فیلسوف بدبین و هجونویس یونانی.
46. *Childe Harold*
47. *Don Juan*
48. *Rabelais*
49. *Gargantua*
50. "Epic and Novel"

Selected Bibliography

WORKS

Problems of Dostoevsky's Poetics. (Trans. of 2d ed. of 1963.) 1973. [*A new translation is soon to appear.*]

سرگیی آلکساندرویچ یِسِنین

(۱۸۹۵-۱۹۲۵)

جان گُلَد

احمد پوری

یسینین شناخته‌شده‌ترین چهره از شاعران موسوم به «شاعران روستایی» بود. تحصیلات ابتدایی را در دهکدهٔ زادگاهش سپری کرد و در ۱۹۲۰ روانهٔ مسکو شد. سه‌سال بعد به پطرزبورگ رفت و در آنجا با نیکالای **گارادیتسکی**، آلکساندر **بلوک** و نیکالای **کلیویف** آشنا شد.

یسینین به‌عنوان «شاعر مردمیِ» واقعی مورد تکریم قرار گرفت و با کلیویف ارتباط دوستانهٔ پایداری برقرار کرد. او کلیویف را استاد خود می‌دانست و به‌نظر می‌رسید که با او روابط جنسی نیز داشته است. شعر کلیویف بسیار پیچیده بود، درحالی‌که اشعار یسینین سادگی محض بودند و علّت محبوبیّت او در میان قشر وسیع خوانندگان روسی نیز همین بود. یسینین خود را یک روستایی ساده می‌دانست که در پی آرمانهای روستاست و از مصایب صنعتی‌شدن می‌گریزد. استعارات و تشبیهات او بر تصویرهای روستایی استوار بود و آشکارا تحت تأثیر **کالتسوف** بود.

یسینین در ۱۹۱۶ نخستین مجموعهٔ شعر خود را با نام **رادونیتسا**[1] منتشر کرد. نام کتاب غیرقابل‌ترجمه است و به مراسم ویژهٔ مذهبی اسلاوهای شرقی اطلاق می‌شود. این مراسم که قدمت آن شاید به دوران بت‌پرستی برسد جشن تشییع است که یک هفته پس از عید پاک در گورستان اجرا می‌شود.

بر شعر یسینین آهنگی از اندوه و دلسردی حاکم است. او در کنار ستایش از لذّات سادهٔ زندگی روستایی به بیهودگی کوشش برای حفظ آنها نیز آگاه است. این اندوه زندگی او را نیز فرا می‌گیرد و در آثار نخستین او می‌توان نشانه‌هایی را از سرنوشت شوم آینده‌اش یافت. در کنار افسردگی حاکم بر شعر او رگه‌های بسیار قوی احساساتی نیز وجود دارد. از بسیاری جهات می‌توان او را با هاوسمن مقایسه کرد.

در ۱۹۱۹ یسینین به ایماژیستها پیوست. این گروه تحت تأثیر شدید فوتوریسم ایتالیایی بود و به آن بیشتر از ایماژیستهای انگلیسی امریکایی نزدیک بود. آناتولی مارینگوف*، آلکساندر کوسیکوف[2] و وادیم **شرشنویچ**، نظریه‌پرداز اصلیِ ایماژیستها، از چهره‌های برجستهٔ این گروه بودند. ایماژیستها از جوهرِ اصلیِ «تصویر محض» سخن می‌گفتند و تصویر را «بلعندهٔ» معنا می‌دانستند. حتّی استعاره‌ها نیز در نظر آنان «تصویرهای جزئی» تلقّی می‌شدند. در این گروه یسینین نیز کسی نبود جز شاعر تصویر. امّا او پس از مدّت کوتاهی به‌تدریج از این گروه کناره گرفت.

در ۱۹۲۳ با ایزادورا دانکن[3]، رقّاصهٔ امریکایی، ازدواج کرد و همراه او سفری دور و دراز به آلمان، فرانسه، بلژیک، و ایتالیا کرد؛ سپس به امریکا رفت و چهار ماه در آنجا ماند. دانکن روسی نمی‌دانست و یسینین انگلیسی؛ به این علّت رابطهٔ آن‌دو بسیار دشوار شده بود. وقتی در ۱۹۲۴ به اروپا برگشتند او را طلاق داد، به اتّحاد شوروی بازگشت، و بار دیگر آنجا ازدواج کرد.

فاصلهٔ ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴ را که یسینین مجموعهٔ شعر **مسکو میخانه‌ها**[4] را انتشار داد می‌توان آغاز دوران لذّتپرستی و کولی‌واری او دانست. یسینین الکلی بود و زندگی درهم‌شکسته‌اش در شعرش بازتاب داشت. واژهٔ «یسینینیسم» برچسب منفی ویژهٔ آن‌دوره بود. شعرهای دههٔ بیستِ یسینین تفاوتی اساسی با اشعار اوّلیه‌اش داشت. او ادّعا می‌کرد که بُتهای ستایش از ارزشهای روستایی را شکسته و دور ریخته است. می‌گفت که دیگر از تغزّلِ رمانتیکِ دورهٔ جوانی‌اش دست کشیده است. در ۱۹۲۴ و ۱۹۲۵ **طرحهای ایرانی**[5] را که مجموعه‌ای رمانتیک بر اساس تمهای شرقی بود چاپ کرد.

یسینین بسیار نامتعادل بود. او در ارزش اشعارش تردید داشت و مدام مشروب می‌خورد. سرانجام پس از اینکه شعر زیر را با خون خود نوشت خود را به دار آویخت.

بدرود، دوست من، بدرود.
عزیزم، در قلبم جای داری.
جدایی محتوم
دیدار آینده را در پی دارد.
بدرود دوست من، بی‌هیچ واژه‌ای، بدون دست‌دادنی،
اندوه به دل راه نده و گره بر ابرو نزن؛

در این زندگی مرگ چیز تازه‌ای نیست،
امّا زندگی نیز چیز تازه‌ای ندارد.

یسینین از ۱۹۱۵ به‌چاپ آثار خود پرداخت. بنابراین دوران آفرینش شعری او فقط ۱۰ سال طول کشید. او بسیار پرکار بود و این تـاحدّی سـبب یکـنواخـتی در آثـارش شـد. اشـعار بـلند او، «آنـا اسنگینا»[6] و «پوگاچوف»[7]، و آثار منثور او چندان موفّق نیستند، امّا شعرهای کوتاه و عاشقانهٔ او دلهای بسیاری از خوانندگان مـتوسّط روسی را تسخیر کرد.

پی‌نویسها

1. *Radunitsa*
2. Aleksandr Kusikov
3. Isadora Duncan
4. *Moskva kabatskaya (Moscow of the Taverns)*
5. *Persian Motifs*
6. "Anna Snegina"
7. "Pugachov"

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 6 vols. 1967.

TRANSLATIONS

Confessions of a Hooligan: fifty poems. Trans. Geoffrey Thurley. 1973.

See also Lewanski, pp. 395-97.

SECONDARY LITERATURE

V. G. Belousov, *Sergei Esenin: Literaturnaya khronika.* Pt. 1, 1969. Pt. 2, 1970.

J. Davies, ed., *Esenin: A Biography in Memoirs, Letters, and Documents.* 1982.

Gordon Mc Vay, *Esenin: A Life.* 1976.

———, *Isadora and Esenin.* 1980.

Yu. Prokushev, *Sergei Esenin: Obraz, stikhi, epokha.* 1975.

Lynn Visson, *Sergei Esenin: Poet of the Crossroads.* (Colloquium Slavicum, 11.) Würzburg, 1980.

A. Volkov, *Khudozhestvennye iskaniya Esenina.* 1976.

کتابنامهٔ فارسی

[«؟»، «ماده‌گاو»، «؟»، «اوچار»، «بخشی از یک شعر»، «بعثت مسیح»، «تجلی مسـیح»، «ایـنونی»، «طـبل آسـمانی»، «ولگـرد»، «اعـتراف یک ولگـرد»، «کشتی‌هـا ـ اسبها»، «دعای چله»، «۱۹۲۲»، «۱۹۲۲/۲»، «۱۹۲۴»، «روسیه‌ی شوراها»، «مضمونی ایرانی»، «۱ـ ۱۹۲۵»، «اواخر شب چهارم اکتبر ۱۹۲۵»، و «۲۷ دسامبر ۱۹۲۵ پطرزبورگ»]، ترجمهٔ حشمت جزنی، **ده شاعر نامدار قرن بیستم**، تهران، مرغ آمین، ۱۳۷۲.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

زلینسکی، ک.، «سرگی یسه‌نین»، ترجمهٔ ناصر مؤذن، **سرگی یسه‌نین، الکساندر فاده‌یف، کنسانتین فدین و نامه‌ای از بلینسکی به گوگول**، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.

«بدرود»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، انتشارات به‌نگار، ۱۳۶۸.

میخائیل میخایلوویچ زوشچنکو

(۱۸۹۵ـ۱۹۵۸)

هیو مک‌لین
احمد پوری

زوشچنکو در ۱۸۹۵ در پالتاوا[1] به‌دنیا آمد. پدرش نقّاش اشرافزادهٔ اوکراینی و مادرش هنرپیشه بود. در ۱۹۰۴ خانواده‌اش به پطرزبورگ نقل مکان کرد و زوشچنکو تا آخر عمر در آنجا ماند. پس از پایان دبیرستان وارد دانشکدهٔ حقوق در پطرزبورگ شد، امّا جنگ جهانی اوّل شروع شده بود و او داوطلب خدمت نظام وظیفه شد. در ۱۹۱۵ برای مأموریّت جنگی عازم جبهه شد. در طول دوسال جنگ او نشان افتخار گرفت، زخمی شد، مورد اصابت گاز شیمیایی قرار گرفت، و سلامتی‌اش برای همیشه به‌خطر افتاد. در ۱۹۱۷ به‌مدّت کوتاهی سرپرستی ادارهٔ پست پتروگراد را به عهده گرفت. سال بعد، همان‌گونه که بعدها گفت، داوطلب خدمت در ارتش سرخ شد تا «علیه زمینداران و اشراف که آشنایی کاملی با آنها داشت» بجنگد. در ۱۹۱۹ به‌علّت ناتوانی جسمی معاف شد و پس از آن به‌مشاغل گوناگون پرداخت.

زوشچنکو داستان‌نویسی را از ۱۹۲۰ آغاز کرد و نخستین کتاب او در ۱۹۲۱ منتشر شد. داستانهای او محبوبیّت بسیار زیادی در بین خوانندگان کسب کرد. او در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ پس از **گورکی** محبوبترین چهرهٔ ادبی به‌شمار می‌رفت. زوشچنکو خود را پیرو «برادران سراپیون»[2] می‌دانست که در پی استقلال هنر از سیاست بودند و تا جایی که توانست به این اصل وفادار ماند. او در داستانهایش نگاه بدبینانه و طنزآلودش را به زندگی، بویژه قدرت رژیمها در تغییر نهاد انسانی، در لابلای «اسکاز»[3] می‌پوشاند. در یکی از آثار نخستینش، «قصّه‌های نازار ایلیچ، آقای سینبریوخوف»[4]، راوی سرباز سابقی است که با نام و نشان از او یاد می‌شود. زبان این راوی معجون و ملغمهٔ غریبی از زبان روستایی و زبان ژورنالیستی غلط‌وغلوط است. در کارهای بعدی او راوی وجود ندارد، امّا زبان داستان عامیانه و بیانگر افکار فیلیستینی است که نمی‌تواند متعلّق به نویسندهٔ بافرهنگ باشد. زوشچنکو گاهی این وضعیّت را با قلمدادکردن راوی در مقامِ «مؤلّف» مبهم‌تر می‌کند. ژانر معروف او در دههٔ بیست داستانهای کوتاهِ کوتاه در قالب طنزِ موقعیّت است که از تناقضهای زندگی روزمرّه در شوروی مایه می‌گیرد. تأکید او بر واقعیّتهای مادّی به‌عنوان پادزهری شفابخش در برابر گزافه‌گوییهای کمونیستی بود. زوشچنکو چندین رمان کوتاه ادبی به‌سبک خودش دارد که از معروفترین آنها می‌توان به **میشل سینیاگین**[5] (۱۹۳۰) اشاره کرد. این رمان روایتی دوگانه از طنز و همدردی است با یک هنرشناس نازپروردهٔ پیش از جنگ که در دههٔ ۱۹۲۰ کارش به گدایی می‌کشد.

در دههٔ ۱۹۳۰ فشار روزافزونی بر زوشچنکو وارد آمد تا آثاری مناسب وضعیّت و حال‌وهوای شوروی بنویسد. از این‌زمان به‌بعد می‌توان کارهای او را به دو بخش تقسیم کرد: نخست آثار جدّی و از نظر ایدئولوژیکی «بدون خدشه» و بعد آثاری که در آنها همان ابهام و دوپهلویی ویژهٔ او در کارهای پیشینش به‌چشم می‌خورد. از بین آثار نوع اوّل می‌توان به «داستان کسی که متحوّل شد»[6] (۱۹۳۴) اشاره کرد. این داستان ظاهراً روایتی مستند از زندگی یک جنایتکار پیشین است که در جریان کار اجباری در کانال بالتیک در دریای سفید به‌عنوان زندانی NKVD به یک شهروند مفید شوروی بدل می‌شود. آثار دیگرِ «بدون خدشهٔ» او زندگینامهٔ طنزآمیز آلکساندر کرنسکی[7] و اثر احساساتیِ **داستانهایی دربارهٔ لنین**[8] است که برای کودکان نوشته شده است. **جوانی بازیافته**[9] (۱۹۳۳) و **کتاب آبی آسمانی**[10] (۱۹۳۵) دو اثر جالب از آثار دوپهلوی اوست. در این آثار او در پی آفرینش شکل ادبی جدیدی است ـ نوعی استدلال نظری یا فلسفی که داستانهای خیالی در مقام برهان به این استدلال وصل می‌شوند. **جوانی بازیافته** درواقع رساله‌ای است دربارهٔ سالخوردگی. در این داستان تز زوشچنکو که می‌گوید چگونه می‌توان با اراده از تأثیرات ناگوار پیری دور ماند با داستان پروفسور سالخورده‌ای که با زن جوان همسایه می‌گریزد «مبرهن» می‌شود. **کتاب آبی آسمانی** نیز بحثی است دربارهٔ تاریخچهٔ تأثیر «نیروهایی» از قبیل پول، عشق، و خیانت که با داستانهایی «مبرهن» شده است. در این هردو اثر آشکارا می‌شود عناصر نقیضه را دید، امّا خطّ فاصل میان جدیّت و استهزا عمداً نامشخّص می‌ماند. در ۱۹۴۳ زوشچنکو بخش اوّل تحقیق ادبی خود، **پیش از طلوع آفتاب**[11]، را منتشر کرد. او در این

اثر با بهره‌گیری از نظریّه‌های فروید و پاولوف به کندوکاو در علل اندوه مزمن خود می‌پردازد. این اثر به‌سبب ذهنیّتگرایی خارق‌العاده‌اش در دوران جنگ سانسور شد و چاپ بعدی آن متوقّف ماند (بخش دیگر این اثر در ۱۹۷۲ چاپ شد).

در ۱۹۴۶ زوشچنکو و آنّا **آخماتووا** قربانیان سختگیری جدید حزبی شدند. **ژدانف**، مباشر و آلت فعل استالین، حملهٔ سختی به او کرد و این منجر به اخراج او از اتّحادیّهٔ نویسندگان شد. از آن‌جایی که دیگر نمی‌توانست به‌چاپ نوشته‌های خود بپردازد زندگی خود را بیشتر از راه ترجمه گذراند. پس از مرگ استالین بتدریج به او اعادهٔ حیثیّت شد و چاپهای جدیدی از آثارش منتشر شدند، امّا دیگر نتوانست آثاری جدید و قابل اعتنا بیافریند. ظاهراً در این دورانِ تاریک آثاری برای «کشوی میز» هم ننوشته بود. زوشچنکو، علاوه بر رمان و داستان، نمایشنامه‌هایی نیز نوشت که نمونهٔ آن مانند **چمدان پارچه‌ای**[12] (۱۹۴۴) برداشتی است از یک داستان کوتاه مشهورش. او چند سناریو نیز برای فیلم نوشت که از جمله می‌توان به **شانس سرباز**[13] (۱۹۴۳) اشاره کرد.

پی‌نویسها

1. Poltava

۲. Serapion Brothers، گروهی ادبی متشکّل از ده‌تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کردند. این ده‌تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا گرودزیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکالای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکالای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بودند که از جملهٔ آنها می‌توان از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ اعضای گروه دفاع می‌کرد.

۳. skaz در آثار زوشچنکو به‌معنای داستانهایی که در آن شخصیّتی که «مؤلّف» نام دارد با زبانی تحقیرآمیز و با بیان افکار فیلیستینی در واقع از نویسندهٔ واقعیِ داستان فاصله می‌گیرد.

4. "Tales of Nazar Ilyich, Mr. Sinebryukhov"

5. *Michel Sinyagin*

6. "Istoriya odnoi perekovki" ("The Story of One Reforging")

۷. Aleksandr Kerensky، (۱۸۸۱-۱۹۷۰). رهبر انقلابی و از اعضای دولت شوروی که کتابهای بسیاری دربارهٔ انقلاب نوشت.

8. *Stories about Lenin*

9. *Vozvrashchennaya molodost'* (*Youth Restored*)

10. *Golubaya Kniga* (*The Sky-blue Book*)

11. *Pered voskhodom solntsa* (*Before Sunrise*)

12. *Parusinovyi portfel'* (*The Canvas Briefcase*)

13. *Soldatskoe schast'e* (*Soldier's Luck*)

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1968.

TRANSLATIONS

Lewanski, pp. 400-01.

SECONDARY LITERATURE

M. O. Chusakova, *Poetika Mikaila Zoshchenko*, 1979.

Rebecca Domar, "The Tragedy of a Soviet Satirist." In *Through the Glass of Soviet Literature*. Ed. Ernest J. Simmons. 1953.

L. F. Ershov, *Iz istorii sovetskoi satiry: M Zoshchenko i satiricheskaya proza 20-40-kh godov*. 1973.

H. McLean, "Belated Sunrise: A Review Article," *SEEJ* 18 (1974), pp. 406-10.

Mikhail Zoshchenko: stat'i i materialy. 1928.

Linda Hart Scatton, "The Neglected Zoščenko: An Integrated Approach to His Life and Works." Ph. D. diss., Harvard Univ., 1976.

V. Shklovsky, "On Zoshchenko and Major Literature," *RLT* 14 (1976), pp. 407-14.

Irwin R. Titunik, "Mixail Zoščenko and the Problem of *Skaz*," *California Slavic Studies* 6 (1971), pp. 83-96.

کتابنامهٔ فارسی

«در بیمارستان»، ترجمهٔ نصرا... فلسفی، **داستانهای کوچک از نویسندگان بزرگ**، تهران، صفی‌علیشاه، ؟.

«مبارزه با بیسوادی»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، **کتاب هفته**، شمارهٔ ۵۵ (۱۱ آذر ۱۳۴۱).

«مردم تندخو»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، **کتاب هفته**، شمارهٔ ۶۷ (۲۸ اسفند ۱۳۴۱).

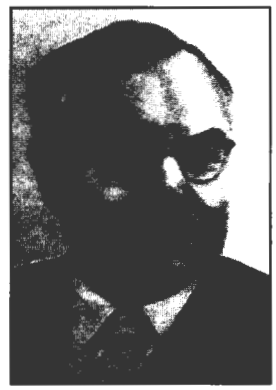
«عقیدهٔ یگورکا»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، **کتاب هفته**، شمارهٔ ۶۸ (۱۲ فروردین ۱۳۴۲).

«گالوش»، ؟، مجلهٔ **تماشا** شمارهٔ ۸۵ (۱۷ آبان ۱۳۵۱).

«هنرپیشه»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، مجلهٔ **تماشا** شمارهٔ ۱۰۱ (۱۰ اسفند ۱۳۵۱).

«هنرپیشه»، ترجمهٔ همایون نوراحمر، **هیولا و چند داستان از نویسندگان مختلف**، تهران، گلشائی، ۱۳۵۴.

روز نحس، ترجمهٔ رضا قیصریه، صحنه، شمارهٔ ۴ (بهار ۱۳۷۸).



فسیوولود ویچسلاوویچ ایوانوف

(۱۸۹۵ـ۱۹۶۳)

هلن سیگال
خشایار دیهیمی

فسیوولود ایوانوف نثرنویس و نمایشنامه‌نویس بود. او در لبیاژی[1]، روستایی در ناحیهٔ سمیپالاتینسک[2]، به‌دنیا آمد. پدرش معلّم بود. ایوانوف در نوجوانی خانه و کاشانه را ترک کرد و به سیروسیاحت در سیبری، اورال، و قزّاقستان پرداخت. او نیز مانند **گورکی** از طریق کارگری، دریانوردی، هنرپیشگی، درویشی، و مشاغل عجیبِ دیگر روزگار می‌گذراند. ایوانوف از ۱۹۱۵ شروع به انتشار آثارش کرد. او هرگز عضو رسمی هیچ گروهی نشد، امّا با «کوسمیستها»[3]، که زیرمجموعه‌ای از «نویسندگان پرولتری» بود، و با گروه «برادران سراپیون»[4] ارتباط داشت.

مشهورترین اثر ایوانوف، **قطار جنگی شمارهٔ ۱۴ـ۶۹**[5] (رمان ۱۹۲۲، نمایشنامه ۱۹۲۷) بخش میانی یک تریلوژی است. این اثر، همراه با **پارتیزانها**[6] (۱۹۲۱) و **بادهای رنگی**[7] (۱۹۲۲) به‌جنگ داخلی می‌پردازد. این آثار نیز مانند چند اثر دیگری که در دههٔ ۱۹۲۰ نوشت محلّ وقوع حوادثش سیبری و شرق دور است و به توصیف پارتیزانهای سرخ می‌پردازد. روایت **قطار جنگی**، که آکنده از خشونت و بیرحمی است، گسسته و پاره‌پاره است؛ تصاویرش بصری هستند و سبک آن ایجازی است. ایوانوف در این اثر با پرهیز از روایت اوّل‌شخص و با استفاده از تمهید سینماییِ ارائهٔ وقایع از طریق سلسله‌ای از تصاویری که بسرعت تغییر می‌کنند موفّق می‌شود فاصله‌گذاری احساسی و عاطفی ایجاد کند. این حالت با استفاده از موادّ و مصالحی چون آمارها، فهرستها، گزارشها، ترانه‌ها، و اصواتی که به ساختار روایت بافت غنی و متنوّعی می‌بخشند تشدید می‌شود.

ایوانوف پس از ۱۹۳۰ خود را با اقتضائات رئالیسم سوسیالیستی وفق داد، سبکش را ساده‌تر کرد، و روی به موضوعاتی مطابق با این سبک آورد. جالبترین اثر او در این دوره رمان زندگینامه‌ایِ شخصیِ **ماجراهای یک فقیر**[8] (۱۹۳۴ـ۱۹۳۵) است که بعداً در ۱۹۶۰ آن را بازنویسی و با عنوان **ما به هند می‌رویم**[9] منتشر کرد. در این اثر او تجربه‌های خود را در زمانی که بازیگر سیرک بود به‌تصویر می‌کشد. ایوانوف با رمان **پارخومنکو**[10] (۱۹۳۹)، که زندگینامهٔ آرمانی‌شدهٔ یک ژنرال جنگ داخلی است، به مضمون جنگ داخلی بازگشت. **در میدان نبرد بارودینو**[11] (۱۹۴۳) و **در زمان تسخیر برلین**[12] (۱۹۴۶) آثار اصلی او در زمینهٔ ادبیّات جنگ جهانی دوّم هستند. خاطرات او، **ملاقاتهایی با ماکسیم گورکی**[13]، در ۱۹۴۷ انتشار یافت.

محلّ وقوع اکثر نوشته‌های ایوانوف نواحی غریب و شگفت آسیای مرکزی و شرق دور است. شخصیّتهای آثار او آدمهایی پرشور و خشن هستند و آمیزه‌ای از شرق و غرب را می‌نمایانند. نثر آثار نخستین او تزیینی، پررنگ‌وجلا، و ابتکاری است؛ دیالوگها رئالیستی و محاوره‌ای هستند و در آنها توجّه زیادی به سبک و قالب شده است. داستانهای او که غالباً غیرسیاسی‌اند معمولاً در سیطرهٔ احساسات و عواطف بدوی هستند که شهوات و انگیزه‌های حیوانی را به‌نمایش می‌گذارند. این شهوات و انگیزه‌ها منجر به خشونت، ددمنشی، و بیرحمی می‌شوند. آثار متأخّر او (۱۹۳۰ به‌بعد)، بالعکس، رام و نرم هستند و جذّابیّتشان کمتر است.

پی‌نویسها

1. Lebyazh'e
2. Semipalatinsk
3. Cosmists
4. Serapion Brothers، گروهی ادبی متشکّل از ده‌تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کردند. این ده‌تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا گرودزیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکلای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکلای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بودند که از جملهٔ آنها می‌توان از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ اعضای گروه دفاع می‌کرد.
5. *Armored Train No. 14-69*
6. *The Partisans*
7. *Colored Winds*
8. *Adventures of a Fakir*
9. *We Are Going to India*

The Adventures of a Fakir. New York, 1935; Connecticut, 1975.

I Live a Queer Life. An Extraordinary Autobiography. London, 1936.

Parkhomenko. Moscow, 1959.

The Islanders. Ann Arbor, 1978.

SECONDARY LITERATURE

E. J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution*. 1982. Pp. 74-75.

A. Fadeev, "O tvorchestve V. V. Ivanova." In *Za tridtsat' let*. 1957.

V. Polonskii, "O tvorchestve Vsevoloda Ivanova," *Novyi mir* 1 (1929).

Russkie Sovetskie pisateli-prozaiki. Vol. 2. 1964.

M. Shcheglov, "Vsevolod Ivanov." In his *Literaturno-kriticheskie stat'i*. 1958.

N. Yanovskii, *Vsevolod Ivanov*. Novosibirsk, 1956.

N. Zaitsev, Dramaturgiya Vs. Ivanova. 1962.

کتابنامهٔ فارسی

«نامه»، ترجمهٔ مانا طباطبائی، **فرهنگ نوین**، شمارهٔ ۳ (اسفند ۱۳۵۸ـ فروردین ۱۳۵۹).

10. *Parkhomenko*
11. *On the Battlefield of Borodino*
12. *During the Taking of Berlin*
13. *Meetings with Maksim Gorky*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 7 vols. 1928-31.

Sobranie sochinenii. 8 vols. 1958-60.

Sobranie sochinenii. 1973.

Sed'moi bereg. Rasskazy. 1922, 1981

Sonety. Kharbin, 1978. (reprint of 1930).

P'esy. 1979.

Tsvetnye vetra, povest'. Petersburg, 1980 (reprint of 1922 ed.).

Chudesnye pokhozhdeniya portnogo Ivana Fokina. 1980.

Dikie lyudi, Rasskazy. Ann Arbor, Mich. 1980.

TRANSLATIONS

The Saga of the Sergeant. New York, 1932, 1966.

Armored Train 14-69 (A Play in Eight Scenes). Trans. Gibson-Cowan, and A. Grant. New York, 1933.

The Trans-Siberian Express. Moscow, 1933.

رامان اوسیپوویچ یاکوبسون

(۱۸۹۶ـ ۱۹۸۲)

کریستینا پوموسکا
فرزانه طاهری

یاکوبسون در ۱۱اکتبر ۱۸۹۶ در مسکو به دنیا آمد. پدرش مهندس شیمی و کارخانه‌داری صاحب‌نام بود. او در مؤسّسهٔ مشهور زبانهای شرقیِ لازاریف[۱] تحصیل کرد، در ۱۹۱۴ با درجهٔ ممتاز فارغ‌التّحصیل شد، و در همان‌سال وارد دانشگاه مسکو شد. در دانشکدهٔ زبانشناسی تاریخی در بخش زبانهای اسلاوی، تحصیل کرد و در سمینارهای زبانشناسان و متخصّصان برجستهٔ زبانهای اسلاوی چون اوشاکوف[۲]، پوکروفسکی[۳]، پارززینسکی[۴]، شچپکین[۵]، دورنووو[۶]، و شچربا*، شرکت جست. در ۱۹۱۷ یک نیمسال تحصیلی نزد شاخماتوف* در دانشگاه پطرزبورگ به فراگیری زبان سانسکریت پرداخت و زیر نظر او نخستین پژوهش خود را در باب بازسازی **حکایت یگور**[۷] آغاز کرد. در اکتبر ۱۹۱۸ یاکوبسون مدرک کارشناسی ارشد را از دانشگاه مسکو گرفت و به‌مقام همکار پژوهشی ویژه رسید، چنان‌که استادش، شاخماتوف، پیش از او بود و بدین‌ترتیب نامزد تصدّی کرسی زبانشناسی تاریخی شد.

آموزشهای آکادمیک یاکوبسون این گرایش را در او به‌وجود آورد که با زبان چون **نظامی کارکردی** برخورد کند و از ترویج روش تاریخی- تطبیقیِ خاصّ آموزهٔ نودستوریان بپرهیزد. افزون بر این، به تبعیّت از سنّتِ پژوهشگریِ روسیّه، این آمادگی را داشت تا مطالعهٔ زبان را با مطالعهٔ ادبیّات و فرهنگ عامیانه گره بزند و آنها را مشترکاً موضوع تحقیقاتش قرار دهد.

محیط هنریی که یاکوبسون جوان در آن پرورش یافت به‌اندازهٔ آموزشهای رسمی او حائز اهمّیّت بود. از همان سالهای ۱۹۱۳ـ۱۹۱۶ با مهمّترین نقّاشان و شاعران آوانگارد ارتباط داشت، از جمله با کازیمیر مالیویچ[۸]، پاول فیلونوف[۹]، ولیمیر **خلیبنیکوف**، کروچونیخ*، و **مایاکوفسکی** ـ دوستیِ نزدیک او با مایاکوفسکی تا زمان خودکشی این شاعر در ۱۹۳۰ ادامه یافت. حتّی پیش از این دوره با تجربه‌های تصویریِ پستامپرسیونیستها و کوبیستهای فرانسوی از طریق تابلوهای آنها در گالریهای موروزوف[۱۰] و شچوکین[۱۱]، کلکسیونرهای میلیونر تابلوهای نقّاشی در روسیّه، آشنا شده بود.

در ۱۹۱۵ یاکوبسون، متأثّر از حال‌وهوای دانشگاه مسکو و بر اساس تجربه‌اش در عرصهٔ شعر و نقّاشیِ تجربی، با شش دانشجوی دیگر، محفل زبانشناسی مسکو را تشکیل داد و تا ۱۹۲۰ خود ریاستش را برعهده داشت. شاعران، ازجمله مایاکوفسکی، نیز عضو این محفل بودند. در همین جمع، یاکوبسون تحقیقات جدّی خود را در زمینهٔ زبان به‌عنوان یک **نظام** آغاز کرد و موضوع بررسی خود را زبان شعر ــ برجسته‌ترین شکلِ نشانه‌دارِ سخن ــ قرار داد (**جدیدترین شعر روسی: بررسیهایی دربارهٔ خلیبنیکوف**[۱۲]). این نوشته در ۱۹۱۹ به محفل ارائه شد، مورد بحث قرار گرفت، و در سطح وسیعی محرّکِ پژوهش در زبان شد. گروهی از پژوهشگران ادبی، به تأسّی از محفل مسکو، جمع مشابهی را در پطرزبورگ تشکیل دادند که به «اوپویاز»[۱۳] (نام اختصاصی برای «انجمن پژوهش زبان شعر») معروف شد. این جمع با همتایان خود در مسکو ارتباطی نزدیک داشتند، بویژه با یاکوبسون که از بنیانگذاران محفل بود و در ضمن همراه با یوری **تینیانوف** برنامهٔ محفل، «مسائل مربوط به پژوهش ادبیّات و زبان» (۱۹۲۸)، را تدوین کرده بود. رویکردِ نوآورانهٔ این‌دو گروه بعدها به‌نام «مکتب فرمالیست روسی» معروف شد.

دو عامل اصلی شخصیّت و ترکیب فکری او را روشن می‌کنند: اولی تعلّق و همذات‌پنداریِ شدید او با نسل و محیطی است که از لحاظ خلّاقیّت و قدرت منحصربه‌فرد بود و در شکل‌دادن به سرشتِ قرن ما نقشی چشمگیر داشت و عامل دوّم درک او از نقش زبان به عنوانِ مرکز همهٔ تلاشهای بشری است. از همین‌رو بود که یاکوبسون این گفتهٔ ترنس را، "Linguista sum: nihil linguistici a me alienum esse puto"، به این شکل نقل می‌کرد که زبانشناسی هر آنچه را انسانی است دربرمی‌گیرد؛ نقل‌قولی که بارها از او نقل کرده‌اند. این عواملِ بنیادی نیرو و اعتمادبه‌نفسی به او بخشید که توانست، به‌رغم فجایع تاریخیی که منجر به چندین سال مهاجرتِ تحمیلی و به خطرافتادنِ مکرّر زندگی‌اش شد، به دستاوردهایِ سترگ نائل آید.

یاکوبسون در ۱۹۲۰ در مقام مترجم و سرانجام رایزن فرهنگیِ

نخستین هیئت صلیب سرخ شوروی به چکسلواکی رفت. پس از چندین‌سال هیئت را ترک کرد، امّا در چکسلواکی ماند تا تحصیلاتش را در دانشگاه پراگ ادامه دهد و در ۱۹۳۰ با درجهٔ دکترا فارغ‌التّحصیل شد. در ۱۹۳۱ تدریس در دانشگاه ماساریک[۱۴] را در برنو[۱۵] آغاز کرد، امّا کارشکنیهای دانشگاهیانِ محافظه‌کار سبب شد که تا ۱۹۳۷ نتواند به کرسی زبانشناسی تاریخیِ روسی و ادبیّات قدیم چک دست یابد. موریس هال[۱۶] (۱۹۷۹) دورهٔ اقامت او را در چکسلواکی دوره‌ای وصف کرده است که «نبوغ علمی او به‌کمال شکوفا شد.» یاکوبسون در چکسلواکی، همچنانکه در مسکو، ارتباطی نزدیک با شاعران، نویسندگان، و نقّاشان چک و اسلواک یعنی کسانی چون نزوال[۱۷]، زایفرت[۱۸]، و نوومسکی[۱۹] برقرار کرد و عضو گروه هنرمندان آوانگارد چک به نام «دِوِتسیل»[۲۰] شد. بزرگترین دستاورد تلاشهای یاکوبسون، برای برقرارکردن همکاریهای پژوهشیِ جهانی، ایجاد حلقهٔ زبانشناسیِ پراگ در ۱۹۲۶ بود؛ او این محفل را همراه با ویلم ماتسیوس[۲۱] و چندین پژوهشگر دیگرِ چک و روس به‌راه انداخت (که مهمّترینشان موکارژوفسکی[۲۲]، باگاتیریف* و **تروبتسکوی** بودند). او سیزده‌سال نایب‌رئیس حلقهٔ پراگ بود و بسیاری از آثارش در سلسله نشریّات مشهور این حلقه با نام **مطالعات حلقهٔ زبانشناسی پراگ**[۲۳] منتشر شد.

در ۱۹۳۹ یاکوبسون از بیم اشغال کشور به‌دست نازیها به منطقهٔ اسکاندیناوی رفت، ابتدا به دانمارک و سپس به نروژ؛ پس از اشغال نروژ باز مجبور به فرار شد و این بار به سوئد رفت. در سه دانشگاه اسکاندیناویاییِ کپنهاگ، اسلو، و اوپسالا استاد میهمان بود. در این دوره کار در زمینهٔ زبانشناسی تاریخی را ادامه داد و در ضمن به مطالعهٔ زبانهای سیبریایی کهن پرداخت. امّا مهمّترین دستاورد او در این دوره تکنگاریِ **زبان کودکان، زبان‌پریشی و واج‌شناسیِ همگانی**[۲۴] است که نخستین‌بار در ۱۹۴۱ در اوپسالا منتشر شد. یاکوبسون در این بررسی برای نخستین‌بار شواهدی دالّ بر وجود ساختار زبانی را که از حوزه‌های فراگیری زبان و آسیب‌شناسیِ گفتار به‌دست آورده بود ارائه داده است، پروژه‌ای که «سالها در ذهن پرورانده...» بود و توانست به‌یمن «غنای کتابخانه‌های پزشکی استکهلم» و کمک رئیس کلینیک روانپزشکی اوپسالا بدان تحقّق بخشد.

یاکوبسون در ۱۹۴۱ به ایالات متّحده آمد. در آنجا نیز، همچون چکسلواکی، زبانشناسان محافظه‌کار با سردی و حتّی با خصومت با او روبرو شدند و توانستند نزدیک به پنج‌سال راه او را برای تصدّیِ سمتی دائمی در دانشگاه سدّ کنند. یاکوبسون از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۶ استاد زبانشناسی عمومی و مطالعات چک و اسلواک در مدرسهٔ آزاد آموزش عالی بود، دانشگاهی در تبعید که پژوهشگران فرانسوی و بلژیکی تأسیس کرده بودند. پس از چندین‌سال که استاد میهمان زبانشناسی عمومی در دانشگاه کلمبیا بود تازه در ۱۹۴۶ کرسی ماساریکِ مطالعات چک و اسلواک را به‌دست آورد. در ۱۹۴۹ دانشگاه هاروارد از او دعوت کرد تا کرسی استادی سمیوئل هزرد کراس[۲۵] زبانها و ادبیّاتهای اسلاوی را به‌عهده بگیرد و از ۱۹۶۰ به‌صورت مشترک در آنجا سمت استادی زبانشناسی را داشت. در ۱۹۵۷ یاکوبسون به‌سمت استادیِ مؤسّسهٔ تکنولوژی ماساچوست منصوب شد.

حوزه‌های اصلیی که همواره ذهن یاکوبسون را به‌خود مشغول می‌داشتند عبارتند از: نظریّهٔ عمومیِ زبان (شامل بوطیقا)، عصب‌شناسیِ زبان، و مطالعات اسلاوی. او تک‌تک این حوزه‌ها را یا بکلّی تغییر شکل داد یا با دستاوردهای بنیادینش آنها را غنی‌تر کرد. سهم اصلی یاکوبسون در علمِ زبان و نقطهٔ عطف در تکامل زبانشناسی مدرن و دانشِ انسان نظریّهٔ واجشناسیِ اوست. رویکردِ جدید یاکوبسون، که با همکاری نزدیک تروبتسکوی شکل گرفت، بازنگری در مفهوم واج را که تا آن‌زمان کوچکترین جزء سازندهٔ زبان تلقّی می‌شد به همگان تحمیل کرد. او نشان داد که واج را می‌توان به مجموعه‌ای از مشخّصه‌های ویژه، یا «ویژگیهای ممیّزه»، تجزیه کرد. این مشخصّه‌ها که با تعابیر تولیدی/ حرکتی/ آکوستیکی تعریف می‌شوند سرشتی **نسبی** دارند و **تقابلهای دوبه‌دویی** را تشکیل می‌دهند که **دستگاه** واجی زبان را می‌سازند. یک واج به عنوان واحدی جهانی هیچ رابطهٔ روشنی با واج دیگر ندارد، بلکه مجموعه‌های ویژگیهای ممیّزه (مانند صفیری در برابرِ غیرصفیری، واکدار در برابر بی‌واک، و غیره) اجزای لازم و کافی برای تعیین واجهای یک زبانِ معیّن هستند. با این تقلیل، «حدّاقلّ تعدادِ ساده‌ترین عملیّات لازم برای رمزگذاری و رمزگشایی کلّ پیام» به دست می‌آید («واجشناسی و آواشناسی»[۲۶] [به‌همراه هال]). نظریّهٔ واج‌شناسیِ او حاوی اصل مهمّ دیگری هم هست: اصلِ **نشانداری**. به گفتهٔ یاکوبسون عضوِ نشاندارِ یک تقابل عضوی است که حاصل اطّلاعاتی بیش از عضوِ همراه خود باشد. به این ترتیب او برای تقابلهای واجی و دستگاههای واجی، به‌عنوان یک کلّ، سرشتِ **سلسله‌مراتبی** را تعیین کرد. مفهوم دیگری که در این چارچوب پرورانده شد رابطهٔ عناصر **تغییرناپذیر** با **دگرگونگی** است، ایده‌ای که یاکوبسون از توپولوژی در ریاضیّات گرفته است. بر این اساس، ویژگیهای ممیّزه، در میانهٔ جریانِ مداومِ دگرگونگیهایِ بافت، مختصّات تغییرناپذیر خود را حفظ می‌کنند.

یاکوبسون سپس این اصول را، که ابتدا در حوزهٔ واجشناسی آنها را ساخته و پرداخته و پالوده بود، در کلیّهٔ سطوحِ دیگرِ زبان به کار بست ـ بویژه در حوزهٔ صرف که به مطالعاتی در دستگاه حالت در

زبان روسی، ساختار فعل روسی، و تعریفهای اسمی و ضمیری منجر شد (**دستور زبان روسی و اسلاوی: مطالعات ۱۹۳۱-۱۹۸۱**[۲۷]). تحقیقات یاکوبسون در حوزهٔ صرف علاوه بر اینکه نظریّهٔ دستور زبان را بکلّی زیر و رو کرد در تدریس زبان نیز کاربردهای مهمّی یافت. نظریّهٔ عمومی زبانِ یاکوبسون که بر واجشناسی استوار بود در سایر رشته‌های دانش انسان تأثیرات عمیقی برجای گذاشت (رجوع کنید به کتاب **رامان یاکوبسون: پژواکهای دانش پژوهیِ او**[۲۸]). تفکّر او، به‌شهادت لوی استروس که یاکوبسون در مدرسهٔ آزادِ آموزش عالی با او همکاری داشت، بویژه در مردمشناسی تأثیری بسزا گذاشت (رجوع کنید به: **شش سخنرانی در باب صوت و معنا**[۲۹]، مقدّمه از لوی استروس).

آنچه در نظریّهٔ زبانِ یاکوبسون اهمّیّتی اساسی دارد تجدیدنظر او در آموزهٔ سوسور است که کتاب **درسهای زبانشناسی همگانی**[۳۰] او در ۱۹۲۰ به‌دست یاکوبسون رسید. بخش اساسیِ این تجدیدنظرِ یاکوبسون ارزیابی دوبارهٔ تقابلی بود که سوسور بین «همزمانی» (زبان به‌منزلهٔ نظامی ایستا) و «درزمانی» (وجه پویا و تکاملی زبان) قائل بود. به‌نظر یاکوبسون این تقابل در اساس خطاست، زیرا نقشِ عاملِ زمان را در لحظهٔ حاضرِ وضعیّت زبان حذف می‌کند و بدین‌ترتیب گسستی نادرست میان گذشته و حال در فرایندهای زبان به‌وجود می‌آورد. یاکوبسون در تقابل با سوسور، که نشانهٔ زبانی را منعکس‌کنندهٔ ارتباطی قراردادی بین صوت و معنا می‌دانست، بر ارتباطات نزدیک و پیچیده میان دو جزء نشانه ـ دالّ و مدلول ـ تکیه می‌کرد. او نشان داد که این ارتباطها ذاتیِ چند پدیدهٔ زبانی‌اند: فرایندهای اشتقاقی، ریشه‌شناسی عامیانه، نهادپردازیِ آوایی، و غیره. او با طرح وجودِ ویژگیهای ممیّزه، که اساسی‌ترین تجلّیِ «همزمانی» در نظام زبان است، نظر سوسور را دربارهٔ «خطّی‌بودنِ» مطلق زبان نقض کرد. یاکوبسون در ضمن اثبات کرد که همزمانی در کلیهٔ سطوح دیگرِ زبان تجلّی می‌یابد ـ آشکارتر از همه در ارتباط میان رخداد گفتاری و رخداد روایت‌شده که به طور همزمان دو عرصهٔ متفاوت زمان را دربرمی‌گیرد.

اینها و وجوه دیگرِ نظریّهٔ یاکوبسونی را ملاحظات نشانه‌شناختی هدایت می‌کردند. افزون بر این، یاکوبسون نه‌تنها بر سرشت نشانه‌شناختی زبان به‌عنوان یک نظام «در میان سایر نظامهای نشانه‌ها» تأکید کرد، بلکه تلاش کرد تا با تکامل‌بخشیدن به نشانه‌شناسی آن را به‌صورت رشته‌ای مستقلّ درآورد. او با انجام مطالعه‌ای محوری سهم عمده‌ای در طبقه‌بندی و سنخ‌شناسی نظامهای نشانه‌ای، با توجّه ویژه به زبان، بر عهده گرفت («زبان در مقایسه با دیگر نظامهای ارتباطی»[۳۱]). در عرصهٔ نشانه‌شناسی بیش از همه از آثار چارلز سندرز پیرس[۳۲] الهام گرفت که در نظر یاکوبسون بزرگترین فیلسوف امریکایی و «قدرتمندترین منبع اطّلاعات»ی بود که در ایالات متّحده یافته بود.

در دانشِ زبانِ یاکوبسون، پس از نشانه‌شناسی، بررسی شعر به عنوان پرنشانه‌ترین و یکی از مهمّترین رمزگانهای فرعیِ نظام زبانی قرار می‌گیرد. او که عمری در زمینهٔ بوطیقا کار کرده بود در نظریّهٔ ریاضیِ اطّلاعات به بینشهایی تازه دست یافت که به او در کامل‌کردنِ نتایج تلاشش کمک می‌کرد و در این چارچوب مدلی از زبان را در عمل به‌دست داد. یاکوبسون در این مدل از سویی ادغام شعر و کارکرد شعری را در رخداد گفتاری و از سوی دیگر نقشِ ویژهٔ کاربرد شعری را با تکیه بر خودِ مصالحِ زبانی نشان داد. یکی از مسائل مهمِّ نظریّهٔ بوطیقای یاکوبسون، که در بیست‌سال آخر عمرش ذهن او را مشغول داشته بود، پس از مسئلهٔ توازی، مسئلهٔ «شعرِ دستور زبان و دستور زبانِ شعر» بود. او با استفاده از نمونه‌های شعری از زبانها و فرهنگهای متعدّد بر نقشِ ویژه‌ای که مقولات دستوری در شعر ایفا می‌کنند انگشت گذاشت: اوّل آنکه قاعده‌مندیِ توزیع آنها با قاعده‌مندیِ الگوهای وزنی قابل مقایسه است؛ افزون بر این، مقولات دستوری، با آن معانیِ اجباری و قدرتِ انتزاعشان، در هنر کلامی به‌صورت «مجازهای دستوریِ» حقیقتاً شعری درمی‌آیند.

مهمّترین سهمی که یاکوبسون در عصب‌شناسیِ زبان داشت در عنوانِ بررسی‌اش منعکس شده است: «در وجه زبان و دو نوع اختلال زبانپریشی[۳۳]». یاکوبسون بر پایهٔ پژوهشهایِ راهگشای میکولای کروشفسکی[۳۴]، زبانشناس لهستانی، نشان داد که فعّالیّت زبانی ما به‌تمامی حول محورِ گزینش و محور ترکیب و در میدان جاذبهٔ آنها حرکت می‌کند. یاکوبسون با ربط‌دادن این دو محور به ساختمان مغز و به دو نوعِ اصلیِ اختلالاتِ گفتاری، به‌زعم همگان، یکی از مهمّترین دستاوردها را در پیشبرد شناختِ زبانپریشی داشته است. او به این ترتیب شواهدی انکارناپذیر بر له نظریّهٔ زبان شعریِ خود فراهم آورد. دو محور مورد بحث به‌ترتیب با دو قطب استعاره و مجازِ مرسل در فعّالیّت زبانی ما مربوطند، زیرا عملکرد استعاری بر فرایند گزینش استوار است و روشهای ترکیبی با عملکرد مجازِ مرسلی ارتباط دارند. بنابراین ساختمان و کارکرد مغز در دو نوع سخن، شعر و نثر، منعکس می‌شود که گرایش استعاری معمولِ اوّلی و گرایش مجاز مرسلی معمولِ دوّمی است. دستاورد دیگر یاکوبسون در پیشبرد عصب‌شناسیِ زبان کار راهگشای او در زمینهٔ زبان اسکیزوفرنی است که بهترین نمونه‌اش را می‌توان در تحلیل او از یکی از شعرهای اواخر عمر هولدرلین (همراه با گرته لوبه گروتوئس[۳۵]) دید. یاکوبسون، برخلاف دیدگاههای مورد قبول عامّ، نشان داد که یک فرد اسکیزوفرن قادر است اثری هنری با کیفیّت

بالا بیافریند، هرچند فرم آن بسیار غیرمتعارف و خاصّ خود او باشد. یاکوبسون در تک‌نگاریِ **مغز و زبان: نیمکره‌های مغز و ساختار زبان در پرتو یکدیگر**[۳۶] (۱۹۸۰) بر اساس داده‌های به‌دست‌آمده از پژوهشهای بالینی در کشورهای گوناگون به چند نتیجهٔ زبانشناختی و نشانه‌شناختی در مورد سازوکار، ظرفیّت تفکّر، و ارتباط انسانی دست یافت.

عروض، و بویژه نظم‌پردازی در زبانهای اسلاوی، در کشفیّات علمی یاکوبسون جایگاهی ویژه داشت. در دورهٔ پراگْ اثر بنیادی خود، **دربارهٔ شعر چک، بویژه در مقایسه با شعر روسی**[۳۷] (۱۹۲۳)، را نوشت و منتشر کرد و در آن نظم‌پردازی در زبان چک و روسی را از لحاظ تفاوتِ عاملِ مسلّط در مصالح زبانی، تکیهٔ ثابت و تکیهٔ آزاد به ترتیب در شعر چک و شعر روسی، تحلیل کرد، ضمن آنکه نشان داد کمّیّتِ آوایی، که تا آن‌زمان ویژگیِ تعیین‌کننده در نظام چک قلمداد می‌شد، درواقع «ویژگی ثانوی» این نظام است. یکی از نتایج اصلی که حاصل آورد این بود که این‌دو ویژگیِ عروضیِ متفاوتْ واحدِ پایهٔ تقابل را در الگوی آهنگ هریک از این دو نظام شعر فراهم می‌آورد و این الگوست، و نه ترکیب اوزان، که سرشت شعر را تعیین می‌کند. او چندین مطالعه در زمینهٔ دستگاههای مختلف وزن، از اسلاوی تا چینی، انجام داد. نظریّهٔ او در دو مطالعهٔ بعدی به کاملترین شکل خود ارائه شده است: «زبانشناسی و بوطیقا» (که در بالا به آن اشاره کردیم) و «طرحواره‌های وزنیِ من: بازنگری»[۳۸]. یاکوبسون که هدفش دستیابی به نظریّه‌ای منسجم در باب نظم‌پردازی بود نشان داد که در سنّتِ اسلاوی در هردو نوع شعرِ تکیه‌ای و هجایی اصلِ ریتمیِ واحدی به‌کار رفته است، یعنی اصلِ تناوبِ این دو عنصر: به‌ترتیب، هجای تکیه‌دار در برابر هجای بی‌تکیه و هستهٔ هجا در برابر حاشیهٔ هجا. در مورد نظم‌پردازیِ در روسی اثبات کرد که در وزنهای دوپایه‌ای تحقّق ضربهای پایین (هجاهای تکیه‌دار در وزن) قاعده نیست، بل گرایشی است قوی، حال آنکه ضربهای پایینِ تحقّق‌نیافته الگویی به‌دست می‌دهند که از لحاظ آماری قابل‌پیش‌بینی است. ازسوی دیگر در وزنهای سه‌پایه‌ای روسی تحقّق ضربهای پایین یک قاعده است. پژوهشهای او در زمینهٔ اوزانِ «درزمانیِ» شعر اسلاوی، با توجّه ویژه به قالبهای اشعار حماسیِ شفاهی، به‌صورت جستار جامعِ «شعر حماسیِ اسلاوی: مطالعاتی در وزن تطبیقی»[۳۹] ارائه شد. یافته‌هایش به او امکان داد تا، علاوه بر بازسازی قالبهای شعریِ معمول اسلاوی، این یافته‌ها را با شواهدِ موجودِ مربوط به اوزان در زبان سانسکریتِ وداها و یونانی تطبیق دهد و گامی بسیار اساسی در بازسازیِ سرنمونهای اوزان هند و اروپایی بردارد.

یاکوبسون در پژوهشهایش برای مطالعاتِ اسلاوی همان روشِ منسجمی را درپیش گرفت که در هر حوزهٔ فعّالیّت علمی خود به‌کار گرفته است. به‌اعتقاد او مهمّترین پارامتر در تعریف وحدتِ اسلاوی میراثِ زبانِ مشترک است. این میراث، به‌نوبهٔ خود، مجموعهٔ تمهیداتِ شعری (ادبیِ) مشترک میان همهٔ ملّتهای اسلاو را تعیین می‌کند. این عوامل بازسازی، و بنابراین تبیینِ تغییرات در تحوّلات ادبیِ هر کشور، را میسّر می‌کنند، زیرا به فرد امکان می‌دهند تا وامگیریها، همگراییها، و تقارنها را تمیز دهد. تلاشهای اصلیِ یاکوبسون منحصراً معطوف بازسازیِ قالبهای کهنِ سنّتِ شفاهی و مکتوبِ اسلاوی بود. حوزه‌های اصلیِ مورد علاقهٔ او در این تلاش عبارت بود از حماسه‌های منظومِ شفاهیِ روسی، «بیلیناها»[۴۰]، که فنون شعریِ آنها حکایت از گذشتهٔ دور آنها دارد و «خویشاوندیِ خونی با قالبهای کهنِ فرهنگ عامیانهٔ ملل اسلاو، و حتّی حوزهٔ بالتیک، را آشکار می‌کند.» او به ردّ دو مغالطه با ریشه‌های پایدار برخاست: یکی اینکه متونِ حماسه‌های منظوم شفاهیِ روسی اسناد تاریخیِ تمام‌عیاری را عرضه می‌دارند و دیگر اینکه «هیچ رخداد تاریخیی در حماسه‌های منظومِ نانوشته منعکس نشده است.» یاکوبسون به‌درس قاطع معتقد بود که همهٔ عوامل ـ تاریخی، اجتماعی، و ادبی ـ را باید بر اساس دگردیسی و ادغامشان در طرحِ درونیِ خودِ حماسهٔ منظوم عامیانه در نظر گرفت. او در تحلیلِ تفصیلیِ داستان معروف به **حماسهٔ منظوم وسسلاو**[۴۱]، «بیلینا»یی دربارهٔ شاهزاده‌ای که گرگ شد، این را هم اثبات کرد که چگونه یک اسطوره به‌واسطهٔ عوامل تاریخی و ادبی متحوّل می‌شود: «یک اسطورهٔ اسلاویِ کهن، یک مدل ادبیِ جهانی، و واقعیّات تاریخِ داخلی در شعر حماسیِ وسسلاو کاملاً درهم آمیخته‌اند.» این «سه جزء متشکّله» نه «لایه‌های کاملاً مجزّا، که به صورت مکانیکی و با یک طرح هنری انطباق یافته‌اند.» یادگار باشکوهِ برجامانده از قرون وسطا که ذهن یاکوبسون را در تمام عمر مشغول خود داشته بود شعر حماسیِ روسیی بود که در آستانهٔ ورود قرن دوازدهم به قرن سیزدهم سروده شده است: **حکایتِ یگور**. چون، پس از آتش‌سوزیِ مسکو در ۱۸۱۲، از این شعر فقط دو نسخه باقی ماند که در اواخر قرن هجدهم رونویسی شده بود، برخی افراد شکّاک در اصالتِ این شعر تردید کرده‌اند. یاکوبسون کار روی این شاهکار زبان روسی را زمانی آغاز کرد که دانشجوی سال اوّل دانشگاه مسکو بود و برای شرکت در سمینار متخصّص برجستهٔ زبانهای اسلاو، شامبیناگو[۴۲]، آماده می‌شد. او نخستین تحقیقش را دربارهٔ **حکایت یگور** در ۱۹۱۶، زیر نظر شاخماتوف، نوشت: «زبان و دستگاه خط در **حکایت یگور**»[۴۳]؛ یرمین[۴۴] این مقاله را درکنار مقالات دیگر از شاخماتوف در ۱۹۲۹ منتشر کرد. یاکوبسون در صدد بود تا متنِ اوّلیّهٔ نهفته در زیر لایه‌های بعدی را که در نسخهٔ موسین‌ـ پوشکین اضافه شده بود

بازسازی کند. یاکوبسون در ۱۹۳۲ به‌صراحت تردیدهای بی‌پایهٔ آندره مازون[۴۵]، اسلاوشناس فرانسوی، را در مورد اصالت این حکایت باطل اعلام کرد. یاکوبسون، در دورهٔ تدریسش در مدرسهٔ آزاد آموزش عالی در نیویورک (همراه با آنری گرگوار[۴۶]، متخصّص بلژیکیِ قرون وسطا و بیزانس) سمیناری تشکیل داد که یکسره به‌بررسیِ تفصیلی تردیدهایی اختصاص یافت که مازون مطرح کرده بود. سمینار تردیدهای مربوط به اصالتِ این اثر ماندگار را یکصدا باطل اعلام کرد. در ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۷ یاکوبسون نسخه‌ای انتقادی از **حکایت یگور** را آماده و همراه با جستارهای تاریخی و ریشه‌شناختی و بازسازی متنِ اوّلیّه به‌همراه ترجمهٔ آن به‌روسیِ مدرن منتشر کرد. در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ برای مقابله با موج جدیدی از تردیدها دوباره به سروقت حکایت رفت. این بار این موج را زیمین[۴۷]، تاریخنگار شوروی، به‌راه انداخته بود. یاکوبسون برای اثبات بطلانِ انبوه تردیدهای زیمین اثبات کرد که **حکایت یگور** حلقه‌ای است که **تاریخ وقایع هیپاتیا**[۴۸] را، با مدخلهایی که در قرن ۱۲ بر آن افزوده شده است، به **زادونشچینا**[۴۹] مرتبط می‌کند که متعلّق به قرن ۱۴ است و ــ برخلاف ادّعای زیمین ــ تقلیدی از متنِ دوّمی نیست. بخش اعظم استدلالهای یاکوبسون بر تحلیل الگویِ آواییِ این سه متن استوار است. او در پی چاپِ پژوهشِ سوسور دربارهٔ فرایندهای قلب در ۱۹۶۴ از ارزش چنین رویکردی مطمئن شده بود. یاکوبسون، همراه با سوسور، بر این عقیده بود که «جنون بازیهای آواییِ» عهد باستان یکی از مشخّصه‌های پایدار سنّتهای شعری ملل مختلفِ هندواروپایی بوده است. یاکوبسون با تحلیلِ الگوهای جناسی در **حکایت یگور** نشان داد که فسیوولود، برادر یگور، به‌شکلی کاملاً بلیغ قلب شده است و به این‌ترتیب ارتباط **حکایت یگور** را به دورهٔ پیش از مغولانِ کیف برملا کرد، عصری که شاخصترین ویژگیِ ادبیّات آن همین گرایش به قلب بوده است.

مطالعات یاکوبسون در زمینهٔ قرون وسطا شامل کاوشهای پردامنهٔ او دربارهٔ زمینهٔ تاریخیِ این متون، چه از لحاظ خاستگاههای آنها و چه نخستین تفسیرهایشان، نیز می‌شد. او نشان داد که دورهٔ رمانتیک چون نتوانسته بود قرون وسطا را درک کند به تصوّری خطا از هنر کلامیِ قرون وسطا رسیده بود. یاکوبسون با تحلیل مجدّد این هنر چشم‌انداز تازه‌ای بر خاستگاه تاریخی آن، و نیز موقعیّت فرهنگی و سیاسیِ روسها و اسلاوها در جهان اروپایی و اوراسیایی [اروپایی-آسیایی]، گشود.

مهمّترین و جالبترینِ این مطالعات تفسیر مجدّد و بکری بود که یاکوبسون دربارهٔ هیئت مبلّغان روم شرقیِ اعزامی برای اسلاوهای موراویا[۵۰] در نیمهٔ دوّم قرن نهم ارائه کرد. فعّالیّتهای این هیئت به رهبری دو راهب از مقدونیه، سیریل[۵۱] (یا کانستانتینِ فیلسوف) و برادرش متودیوس[۵۲]، به خلق زبانی مناسبِ نیایشِ ملّتهای اسلاو انجامید که امروزه به «زبان اسلاوی کلیسایی کهن» معروف است. یاکوبسون، وقتی در دههٔ ۱۹۳۰ روی زبان چک قرون وسطایی و عصرِ اصلاحاتِ هوسیان[۵۳] کار می‌کرد به این موضوع علاقه‌ای خاصّ پیدا کرد. در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ دو پژوهش اساسی دربارهٔ این موضوع انجام داد و در دههٔ ۱۹۸۰ دو بار دیگر به سروقت این موضوع رفت. یاکوبسون اهمّیّت هیئتِ مبلّغانِ دونفرهٔ سیریل-متودیوس را در این نکته می‌دید که این حرکت در دوران اصلاحات در واقع خبر از جنگهای زبانشناختی برای تعیین حقّ سرنوشت و خودمختاری می‌داد و این در دوره‌ای بود که داشتن زبانی مقدّس امر نمادینِ پرقدرتی بود. یاکوبسون در آخرین مقاله‌اش که کمی پیش از مرگ در کالج ولزلی[۵۴] قرائت کرد بر وجه دیگری از میراث امپراتور قسطنطین تأکید کرد، یعنی بر «مطالعهٔ برابری [از جانب او] که همزمان به صورت اصل فردیّت عرض اندام می‌کند.» چنانکه خود اثبات کرده است، «اعتقاد الهامبخش» قسطنطین به برابری و فردیّت در تاریخ ملل اسلاو تأثیرات عظیمی داشته است. این پژوهشِ یاکوبسون نه فقط برای تاریخ، که برای نشانه‌شناسی، زبانشناسی اجتماعی، و مردمشناسی اجتماعی نیز نتایج مهمّی دربرداشته است.

درکِ نقشِ ایدئولوژیِ سیریل-متودیوس یاکوبسون را به ارزیابیِ دوبارهٔ شعر اسلاویِ کلیسایی کهن در گونه‌های روسی، چک، و بلغاری آن کشاند. او بیشترین توجّه خود را معطوفِ «آثارِ منظومِ به‌جامانده» در ادبیّات «تذکرهٔ اولیایی» و بویژه سرودهای اسلاوی کرد که به‌اعتقاد او «دستاورد اصلیِ هیئتِ دو برادر» بود. حاصل مهمّترین **مطالعات او** را در «مقدمهٔ قسطنطینِ قدّیس بر اناجیل»[۵۵]، «مدیحهٔ قسطنطینِ فیلسوف برای گرگوری، حکیم الاهی»[۵۶]، و مهمّتر از همه در «طرحهای اوّلیّهٔ تاریخِ کهنترین سرودِ اسلاوی»[۵۷] می‌توان یافت. رویکردِ بدیع یاکوبسون به این متون در این خلاصه شده است که او اصلِ وزنی (یعنی شعری) را در گونهٔ اسلاوی و نه یونانیِ آن در این متون برملا کرده است. بازسازیِ این نظام، که تا آن‌زمان به‌عنوان هنر شناخته نمی‌شد و یاکوبسون آن را با ستردنِ اضافات از شمایلهای روسی در آغاز قرن مقایسه کرده است، از ۱۹۱۹ ذهن او را به‌خود مشغول داشته بود؛ در این سال او نخستین کشفیّاتش را در نامه‌ای با شاخماتوف در میان گذاشت و او نیز مبتکر انتشار آنها شد؛ مقالهٔ او سه‌سال بعد در شمارهٔ دوّم **ایزوستیا آتدلینیا روسکوگو یازیکا ای اسلووسنوستی روس. آک. ناوک**[۵۸] ۲۴ (۱۹۲۲) منتشر شد.

مجموعه‌ای از پژوهشهای یاکوبسون که هنوز به نتیجه نرسیده بود به حوزهٔ اساطیر اسلاوی مربوط می‌شد. یاکوبسون، از مقالهٔ راهگشایش به‌نام «اساطیر اسلاوی»[۵۹] که در ۱۹۵۰ انتشار یافت تا

یک دورهٔ درسی در ۱۹۶۶ در هاروارد و سلسله‌مطالعاتی در دههٔ ۱۹۶۰ تا آخرین مقاله‌اش دربارهٔ اساطیر که پس از مرگش در کنگرهٔ جهانیِ زبانشناسیِ ارمنی در سپتامبر ۱۹۸۲ ارائه شد، برای بازسازی اسطوره‌شناسیِ اسلاویِ تطبیقی و کاربستِ وسیعتر آن در اسطوره‌شناسی هندواروپایی تلاش کرد. ایزدستانِ (پانتئون) اسلاوی و رابطهٔ آن با ایزدستانِ هندواروپاییِ کانونِ توجّه او در این پژوهشها بود.

در عرصهٔ ادبیّات مدرن روسی و نیز ادبیّات سایر ملل اسلاو یاکوبسون با نگاهی تازه به چند نویسنده مسائلی را که تا آن‌زمان به آنها توجّه نشده بود برملا کرد. یکی از اساسی‌ترین ایده‌های او مفهوم «اسطورهٔ شعری» است: حلقهٔ ویژه‌ای که زندگی نویسنده را به آثار او پیوند می‌زند. در این حلقه مرز میان «امور واقعِ قطعیِ» زندگینامه و بیانِ نمادینِ شعر از میان می‌رود و معلوم می‌شود که تقسیم‌بندی سنّتی میان «حقیقت و شعر» فاقد اعتبار است (مثلاً رجوع کنید به: «مجسّمه در اساطیر شعری پوشکین»[۶۰]، «در باب نسلی که شاعرانش را بر باد داد»[۶۱]، و «شعر چیست؟»[۶۲]). دیدگاههایش دربارهٔ **تالستویِ** «ساده‌دل»، **تورگینف** «فرا خردورز»، فلسفهٔ نوروید[۶۳]، لوبوکِ[۶۴] تاراس **شفچنکو**، و غیره نیز روشنگرند. یکی از بدیعترین و مهمّترین آرای او که موزخان ادبیّات چنان که باید به آن توجّه نکرده‌اند مفهوم نقش «نسل» است که او مطرح کرد، مفهومی که از واحدهای زمانیِ ساده و سنّتیِ دوره‌بندی در ادبیّات فراتر می‌رود.

فصل ویژه‌ای از کار پژوهشی یاکوبسون به کوششهای او برای سازماندهی و بناکردن علمِ جهانی و میان‌رشته‌ای تعلّق دارد. از اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تا پایان دههٔ ۱۹۳۰ او سازمانده و شرکت‌کننده‌ای فعّال در چندین کنگرهٔ برنامه‌دار، ازجمله نخستین همایش اسلاوشناسان در پراگ (۱۹۲۹) و کنگره‌های علوم آوایی در آمستردام و در گنت (۱۹۳۲، ۱۹۳۸) بود. یاکوبسون، همراه با تروبتسکوی، سلسله‌کنفرانسهایی دربارهٔ واجشناسی ترتیب داد که حلقهٔ پراگ برگزارکنندهٔ آن بود. در ایالات متّحده از بنیانگذاران حلقهٔ زبانشناسی نیویورک (۱۹۴۳) بود و تا ۱۹۴۹ نایب رئیس آن باقی ماند. در MIT یکی از مؤسّسان مرکز علوم ارتباطی بود و ریاست آن را بر عهده داشت. از ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۹ در پژوهشهای میان‌رشته‌ای در مؤسّسهٔ مطالعات زیستیِ سالک[۶۵] و مرکز مطالعاتِ شناختی در دانشگاه هاروارد شرکت داشت. ضمناً عضو مرکز مطالعاتِ روم شرقی (دامبارتون اوکز[۶۶]) بود که در آن پژوهشهای روم شرقی-اسلاوی را هدایت می‌کرد.

در بیست‌سال آخر عمر، نفوذ و شهرتش در جهان بسرعت افزایش یافت: از بیست‌وشش دانشگاه درجهٔ افتخاری گرفت که اوّلینش کیمبریج بود (۱۹۶۰) و آخرینش آکسفورد (۱۹۸۱). او عضو افتخاریِ حدود سی انجمن علمی بود.

به‌مناسبت بزرگداشت شصتمین و هفتادمین سالگرد تولّد یاکوبسون دو ویژه‌نامهٔ حجیم منتشر شد (**برای رامان یاکوبسون. به مناسبت شصتمین سالگرد تولّدش**[۶۷]، ۱۹۵۶، و **بزرگداشت رومان یاکوبسون. جستارهایی به مناسبت هفتادمین سالگرد تولّدش**[۶۸]، ماوتن، ۱۹۶۷). سوّمین ویژه‌نامه، باز به‌مناسبت هفتادمین سالگرد تولّدش، از طرف دانشجویانش به او تقدیم شد (۱۹۶۸). آخرین کتاب به‌افتخار او در بزرگداشت هشتادمین سالگرد تولّدش انتشار یافت (**رامان یاکوبسون: یژواکهای پژوهشگریِ او**[۶۹]، ۱۹۷۷).

توان یاکوبسون در سخنرانی افسانه‌ای بود و در سرتاسر ایالات متّحده و اروپا تا امریکای جنوبی و ژاپن سخنرانی کرده است. از ۱۹۵۶ چندین‌بار برای شرکت در کنگره‌های پژوهشی و ایراد سخنرانیهای فردی در مسکو، لنینگراد، و تفلیس به اتّحاد جماهیر شوروی سفر کرد. در آخرین سفرش به شوروی در ۱۹۷۹ در مؤسّسهٔ آموزشی محلّ تحصیل سابقش سخنرانی کرد. او برای مخاطبانی که تعدادشان به حدود هزار نفر می‌رسید دربارهٔ «وظایفِ عاجلِ علمِ زبان»[۷۰] سخن گفت و بر سنّت عظیمِ زبانشناسیِ دانشگاه مسکو تأکید کرد.

رامان یاکوبسون در ۱۸ ژوئیهٔ ۱۹۸۲ در کیمبریج ماساچوست درگذشت.

پی‌نویسها:

1. Lazarev
2. D. N. Ushakov
3. M. M. Pokrovskij
4. V. K. Porzezin'ski
5. N. N. Shchepkin
6. V. N. Durnovo
7. *Igor Tale*
8. Kazimir Malevich، (۱۸۷۸-۱۹۳۵). نقّاش روس.
9. Pavel Filonov
10. Morozov
11. Shchukin
12. *The Newest Russian Poetry: Approaches to Xlebnikov*
13. Opoyaz (obshchestvo izucheniya poeticheskogo yazyka)
14. Masaryk
15. Brno
16. Morris Halle
17. V. Nezval
18. J. Seifert، (۱۹۰۱-۱۹۸۶). شاعر و روزنامه‌نگار چک.
19. L. Novomesky، (۱۹۰۴-). شاعر اسلواک.
20. Devetsil
21. Vilém Mathesius
22. Mukarovský
23. *Travaux du Cercle linguistique de Prague*
24. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*
25. Samuel Hazzard Cross

65. Salk
66. Dumbarton Oaks
67. *For Roman Jakobson. On the Occasion of His Sixtieth Birthday*
68. *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*
69. *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*
70. "The Immediate Tasks of the Science of Language"

Selected Bibliography

WORKS

Selected Writings. 7 vols. The Hague-Paris-Berlin-New York,1962- . Vol. 1: *Phonological Studies* (1962; 2d expanded ed., 1971). Vol. 2: *Word and Language* (1972). Vol. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (1981). Vol. 4. *Slavic Epic Studies* (1966). Vol. 5: *On Verse, Its Masters and Explorers* (1979). Vol. 6: *Early Slavic Paths and Crossroads* (1984). Vol. 7: *Contributions to Comparative Mythology. Recent Studies in Linguistics and Philology. Retrospections. Bibliography* (forthcoming).

(Ed.) *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*. The Hague, 1975.

Six Lectures on Sound and Meaning. Cambridge, Mass. and London, 1978.

(With Linda R. Waugh.) *The Sound Shape of Language*. Bloomington Ind., 1979.

Brain and Language: Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light. Columbus, Ohio, 1980.

The Framework of Language. Ann Arbor, Mich., 1980.

(With Krystyna Pomorska,) *Dialogues*. Cambridge., Mass. and London, 1982.

Russian and Slavic Grammar: Studies 1931-1981. Berlin and New York, 1983.

SECONDARY LITERATURE

Daniel Armstrong and C. H. van Schooneveld, *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*. Lisse, 1977.

Morris Halle, "Roman Jakobson," in *International Encyclopedia of the Social Sciences—Biographical Supplement*. Vol. 18 (David L. Sills, ed.) New York, 1979.

Elmar Holenstein, *Roman Jakobson's Approach to Language*. Bloomington, Ind., 1976.

A Tribute to Roman Jakobson. Berlin and New York, 1983.

Linda R. Waugh, *Roman Jakobson's Science of Language*. Lisse, 1976.

26. "Phonology and Phonetics"
27. *Russian and slavic Grammar: Studies 1931-1981*
28. *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*
29. *Six Lectures on Sound and Meaning*
30. *Cours de linguistique générale*
31. "Language in Relation to Other Communication Systems"
۳۲. Charles Sanders Peirce، (۱۸۳۹ـ۱۹۱۴). منطقدان، فیلسوف، و ریاضیدان امریکایی.
33. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances"
34. Mikolaj Kruszewski
35. Grete Lübbe-Grothues
36. *Brain and Language: Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light*
37. *On Czech Verse, Particularly as Compared to Russian*
38. "My Metrical Sketches, a Retrospect"
39. "Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics"
۴۰. Byliny، جمع Bylina، به معنای «آنچه در گذشته رخ داده است»، نوعی ترانهٔ حماسی فولکلوریک روسی است که طول آن بین ۳۰۰ تا ۴۰۰ بیت است. این واژه از دههٔ ۱۸۳۰ در ادبیّات روسی رواج یافت.
41. *Vseslav Epos*
42. S. K. Shambinago
43. "Language and Orthography in the "Slovo o polku Igoreve
44. S. Eremin
45. André Mazon
46. Henri Grégoire
47. A. A. Zimin
48. *Hypatian Chronicle*
۴۹. *Zadonshchina*، گزارش شاعرانه‌ای از نبرد کولیکووو در ۱۳۸۰، که طیّ آن شاهزاده دمیتری دانسکوی موفّق شد سپاه تاتارها را شکست دهد. این پیروزی سرآغاز پایان‌دادن بر سلطهٔ تاتارها بر خاک روسیّه بود.
50. Moravia
۵۱. Cyril، (۸۲۷ـ۸۶۹). قدّیس اسلاوی که مخترع حروف الفبای سیریلیک بود و انجیلها و چند نمایشنامه را به زبان اسلاوی کهن ترجمه کرد.
۵۲. Methodius، (۸۲۶ـ۸۸۵). قدّیس اسلاوی که به همراه برادرش، قدّیس سیریل، مبلّغان اعزامی به مدراویا بودند.
۵۳. Hussites، پیروان جان هوس (حـ ۱۳۶۹ـ۱۴۱۵)، مصلح مذهبی بوهمیایی، که در اوایل قرن پانزدهم نهضتی را برای ایجاد اصلاحات در کلیسای بوهمیا (جمهوری چک) به راه انداختند.
54. Wellesley
55. "Saint Constantine's Prologue to the Gospels"
56. "The Encomium of Constantine the Philosopher to Gregory the Theologian"
57. Sketches for the History of the Oldest Slavic Hymnody"
58. *Izvestiya otdeleniya russkogo yazykai i slovesnosti Ross, A. K. Nauk* 24
59. "Slavic Mythology"
60. "The Statue in Pushkin's Poetic Mythology"
61. "On a Generation That Squandered Its Poets"
62. "What is Poetry?"
63. C. K. Norwid
۶۴. Lubok، نوعی تصویر چاپی که در ابتدا از لوح چوبی و بعدها با استفاده از لوح مسی گراوور می‌شد.

کتابنامهٔ فارسی

«نسلی که شاعرانش را باد داد»، ترجمهٔ م. کاشیگر، **تکاپو**، شمارهٔ ۳، ۴، ۵ و ۶ (تیر، مرداد، آبان و آذر ۱۳۷۲).

«رئالیسم در هنر»، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، **گردون**، شمارهٔ ۲۷ و ۲۸ (مرداد ۱۳۷۲).

«باختین: پیشگام زبان‌شناسی اجتماعی»، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، **سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخائیل باختین**، تهران، نشر آرست، ۱۳۷۳.

روندهای بنیادین در دانش زبان‌شناسی، ترجمهٔ کوروش صفوی، هرمس، ۱۳۷۷.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

احمدی، بابک، «زبان و شعر: یاکوبسن، **ساختار و تأویل متن**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰.

شولس، رابرت، «نظریهٔ شعری: یاکوبسن و لوی ـ استروس در برابر ریفاتر»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، **ارغنون**، شمارهٔ ۴ (۱۳۷۶).

ایوتادیه، ژان، «رومن یاکوبسون»، ترجمهٔ مهشید نونهالی، **نقد ادبی در قرن بیستم**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸.

نیوتن، ک. م، «فرمالیزم، یاکوبسن، 'عنصر قالب'»، ترجمهٔ شهناز محمدی، **بایا**، شمارهٔ ۶ و ۷ (شهریور و مهر ۱۳۷۸).

یوگینیا سمیونوونا گینزبورگ

(۱۸۹۶ـ ۱۹۸۰)

ادوارد جی. براون
خشایار دیهیمی

گینزبورگ از سالهای اوّل جوانی از فعّالان حزبی بود و در نقش معلّم، مدیر مدرسه، و مبلّغ در میان جمعیّت تاتار شهر غازان فعّالیّت می‌کرد. او در ۱۹۳۷ دستگیر شد و پس از گذراندن نزدیک به دو سال حبسِ انفرادی و پس‌دادن بازجوییهای مکرّر به اردوگاه کار اجباری در معادن طلای کولیما[1] فرستاده شد. در ۱۹۴۷ آزاد شد، امّا همچنان باید در تبعید می‌ماند؛ او ماندن در ماگادان[2] را ترجیح داد تا در نزدیکی اردوگاهی باشد که مرد محبوبش همچنان در آن زندانی بود. در آنجا او مدّتی با پسرش، واسیلی **آکسیونوفِ** نویسنده، زیست. در ۱۹۵۶ به او اعادهٔ حیثیّت شد و پس از آن یکی از شاخصترین نویسندگانی شد که دربارهٔ نظامِ اردوگاهیِ شوروی به زبان ادبی مطلب می‌نوشتند.

خاطرات روزهای معلّمی و مبلّغی او که در مجلّهٔ **یونوست** چاپ شد نشان داد که او قریحه‌ای هنری در پرداختن به مطالب مستند دارد. زندگینامهٔ شخصی دوجلدی او، **مسیر دشوار**[3] (۱۹۶۷، ۱۹۷۸)، گزارشی زیبا و هیجان‌انگیز از دستگیریها، بازجوییها، محاکمه‌ها، زندانهای مختلف، و خشنترین اردوگاههای کار اجباری کولیماست. کتاب گینزبورگ، که یکی از نادر گزارشها دربارهٔ زندگی در اردوگاههای کار اجباری از نگاه یک زن زندانی است، اثر هنری والایی به‌حساب می‌آید. جلد اوّل کتاب دربارهٔ دستگیری او در ۱۹۳۷ و محکومیّتش به ده‌سال زندان به اتّهام «مشارکت در گروه تروتسکیستی تروریستی» است. گینزبورگ به یُمن نیروی سرشار و مقاوم حیاتی‌اش، و به‌نحوی پارادوکسی، به یُمن کنجکاوی و حیرتش از جهان هولناک و مخوفی که خود را در آن می‌یافت از آن سالهای وحشتناک جان به‌دربرد و توانست مشاهداتش را بر کاغذ بیاورد. جلد دوّم دربارهٔ سالهای پایانی محکومیّت او و عشق لطیفش به آنتون والتر[4] زندانی، که بعدها همسر دوّم او شد، و نیز دربارهٔ آزادی خود گینزبورگ در زمانی است که والتر هنوز سالهای دیگری را می‌بایست در اسارت سر کند. در این کتاب از تلاشهای گینزبورگ برای ساختن خانه‌ای در نزدیکی زندان اردوگاهیِ آنتون سخن رفته است، جزیرهٔ صمیمیّت خانوادگی که همواره در معرض تهدیدِ دستگیریِ خودسرانهٔ دوباره و تجدید بدبختیها و رنج بود. این‌دو کتاب ثبت سرخوردگیها، حسرتها، پشیمانیها، و بازآموزیهای شخصی است که زمانی کمونیستی متعهّد بود. گینزبورگ با نوشتن این دو جلد کتاب جای امنی در کنار بزرگترین زندگینامه‌نویسان شخصی روس برای خود یافته است، نویسندگانی که می‌توانستند حتّی تلخترین و خشنترین واقعیّات تاریخ را در ساختاری هنری جای دهند. هیچ‌یک از این دو جلد هیچ‌وقت در اتّحاد شوروی چاپ نشد، امّا در «سامیزدات»[5] دست‌به‌دست می‌گشتند و به‌زبانهای مختلفی ترجمه شدند.

پی‌نویسها

1. Kolyma
2. Magadan
3. *Krutoi marshrut* (Translated into English as *Journey into the Whirlwind*, and *Within the Whirlwind*)
4. Anton Walter
۵. Samizdat ، آثار ادبی غیر مجاز و زیرزمینی که در داخل کشور به چاپ می‌رسیدند.

Selected Bibliography

WORKS

"Studenty dvadtsatykh godov," *Yunost'*. 1966, no. 8.
Krutoi marshrut. Vol. 1. Frankfurt, 1967.
Krutoi marshrut. Vol. 2. Milan, 1979.

TRANSLATIONS

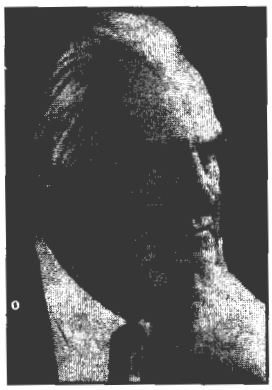
Journey into the Whirlwind. 1967.
Within the Whirlwind. 1981.

SECONDARY LITERATURE

E. J. Brown, "The Education of a Communist," *The New Republic*, 21 March 1981.

کتابنامهٔ فارسی

سفری در گردباد، ترجمهٔ مهدی سمسار، تهران، خوارزمی، ۱۳۴۸.
در دل گردباد، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، سروش، ۱۳۶۹.
زیر آسمان کولیما، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران، شباویز، ۱۳۶۹.



نیکالای سمیونوویچ تیخونوف

(۱۸۹۶ـ ۱۹۷۹)

هونگور اولانوف
خشایار دیهیمی

تیخونوف شاعر، نویسنده، و کارگزار دولت بود. او که در خانواده‌ای خرده‌بورژوا به‌دنیا آمده بود در ۱۹۱۱ از مدرسهٔ بازرگانی پطرزبورگ فارغ‌التّحصیل شد و پس از آن فعّالانه به‌سرودن شعر و نوشتن داستان پرداخت. تجارب گوناگون او مایهٔ اوّلیّهٔ آثارش بود. او که در جنگ جهانی اوّل سرباز سواره‌نظام سبک بود از این تجربه‌اش برای نوشتن نخستین مجموعه‌اش، **اردو**[1] (۱۹۲۲)، الهام گرفت. اشعار این مجموعه طنین آکمئیستیِ شاخصی دارند، تاحدودی نتراشیده و فشرده هستند، و نشانه‌هایی از همان دلبستگی **گومیلیوف** به «خاک» و تجلیل زندگی انسان‌وار بر زمین، که هم شادمانه و هم بیرحمانه است، دارند. در زمینهٔ آثار منثور، تیخونوف چرخه‌ای از داستانها تحت عنوان **اسبهای نظامی**[2] (۱۹۲۷) دربارهٔ اسبها در جنگ نوشت. این داستانها هوشمندانه و خوش‌ساخت هستند. تیخونوف در دورهٔ انقلاب از سربازان سرخ بود و این تجربه‌اش را در مجموعه‌ای با عنوان **براگا**[3] (۱۹۲۲) در قالب شعر ریخت. ترانه‌های این مجموعه همچنان رگه‌های آکمئیستی داشتند. تأکید قهرمانانه در آنها به‌گونه‌ای شاعرانه با ساختار شعر درآمیخته است (مثلاً در «ترانه‌ای دربارهٔ میخها»[4]). فاصله‌گیری شاعرانهٔ تیخونوف حاصل همنشینی او با «برادران سراپیون»[5] بود. تیخونوف در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به سیروسیاحت وسیعی در آسیای مرکزی، قفقاز، و اروپا پرداخت. آسیا و کوهها همچنان موضوع شاعرانهٔ موردعلاقهٔ او بودند: **یورگا**[6] (۱۹۳۲)، **شعرهایی دربارهٔ کاختیا**[7] (۱۹۳۵)، کتاب منثور **چادرنشینان**[8] (۱۹۳۱)، و غیره. در این کتابها امور عادی و شاعرانه همنشین شده‌اند. در شعرهای بهتر تیخونوف شگفتی و غرابت زیبای محیط همراه با چهره‌های مدیران جدید شوروی تأثیر شاعرانهٔ نیرومندی دارد، ازجمله در «مردم شیرام»[9]. بناکردن سوسیالیسم نیز سهمی در نوشته‌های تیخونوف به‌خود اختصاص داده بود. ازجمله آثار جالب در این زمینه «سرهنگ آبی»[10] (۱۹۲۷)، «چایخانه در لیابی‌ـخوئوز»[11] (۱۹۲۷)، «سوگند در مه»[12] (۱۹۳۲)، «بذله‌گویان»[13] (۱۹۳۲)، و «گذر همیشگی»[14] (۱۹۳۳) هستند. بسیاری از این داستانها به‌بنانهادن سوسیالیسم در آسیای مرکزی می‌پردازند. تیخونوف در آنها مهارت خود را در داستانگویی آشکار می‌کند. مثلاً «گذر همیشگی» تصویر می‌کند که چگونه رنج و زحمت برای بنای سوسیالیسم بر ذهن و روح مردم اثر می‌گذارد و از کارهای هوشمندانه و ناکامیهای آنان سخن می‌گوید. تیخونوف در جنگ جهانی دوّم ناظر شاعری بود که در دفاع از لنینگرادِ محاصره‌شده شرکت جست. مهمّترین اثر او دربارهٔ این سالها شعر تغزّلی بلند اوست با نام «کیروف با ماست»[15] (۱۹۴۱). تیخونوف در این شعر با استفاده از مصراعهای سه‌وتدی خشک و جدّی آمفیبراکی حال‌وهوای آن لحظه‌های تراژیک را بازمی‌سازد. شخصیّت نمادین کیروف به جماعت قهرمان لنینگراد الهام می‌بخشد تا شهر خود را نجات دهند. تیخونوف پس از جنگ جهانی دوّم نمایندهٔ شوروی در گردهماییهای بین‌المللیی شد که شوروی بانی‌اش بود و در قبال اشعار تبلیغی‌اش پاداشهای کلان گرفت. اشعار این‌دوره جاذبهٔ شاعرانهٔ ذاتی اندکی دارند. تیخونوف شاعری باقریحه بود و اشعار خوبش واقعاً ماهرانه هستند. خواننده در اشعار او می‌تواند ردّ تأثیراتی را که از گومیلیوف، **خلیبنیکوف**، و **پاسترناک** گرفته است پیدا کند. تیخونوف در مراحل نخست کارش دست به تجربه در زمینه‌های تازه هم زد، مثلاً در شعر روایی «شطرنج»[16] (۱۹۲۳) که در آن انقلاب را بر مبنای بازی شطرنج در قالب شعر بازمی‌آفریند. اشعار بهتر تیخونوف همان اشعار اوّلیّهٔ او نظیر **اردو**، **براگا**، و «در جستجوی قهرمان»[17] (۱۹۲۷) و شعرهای پیش از جنگ جهانی دوّم او نظیر چرخهٔ تغزّلی **هیجان فوق‌العاده**[18] و **پیاده‌رویهای پاییزی**[19] هستند. بهترین آثار منثور او روایتهای کوتاهتر او با پیرنگهایی نامعمول هستند که اندکی شوخی در شخصیّت‌پردازی هم چاشنی آنها شده است، مثل **اسبهای نظامی** و چرخهٔ **جاده‌های شرق**[20]. خاطرات ادبی او همان ارزشهای تاریخی سنّتی را دارد.

پی‌نویسها

1. *Orda* (*The Horde*)
2. *Voennye koni* (*Military Horses*)
3. *Braga* (Mead)
4. "Ballada o gvozdyakh" ("Ballad about Nails")
5. Serapion Brothers، گروهی ادبی متشکّل از ده‌تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کردند. این ده‌تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا گرودزیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکالای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکالای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بودند که از جملهٔ آنها می‌توان از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ اعضای گروه دفاع می‌کرد.
6. *Yurga*
7. *Stikhi o Kakhetii* (*Verses about Kakhetiya*)
8. *Kochevniki* (*Nomads*)
9. "Lyudi Shirama" ("The People of Shiram")
10. "Biryuzovyi polkovnik" ("The Blue Colonel")
11. Chaikhana u Lyabi-Khouza" ("Chaikhana at Lyabi-Khouz")
12. "Klyatva v tumane" ("Oath in the Fog")
13. "Shutniki" ("Jokers")
14. "Vechnyi tranzit" ("Perennial Transit")
15. "Kirov s nami" ("Kirov is with us")
16. "Shakhmaty" ("Chess")
17. "Poiski geroya" ("In Search of a Hero")
18. *Chudesnaya trevoga* (*Marvellous Excitement*)
19. *Osennie progulki* (*Autumn Walks*)
20. *Roads of the East*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 7 vols. 1975.

TRANSLATIONS

See Lewanski, pp. 365-66.

SECONDARY LITERATURE

V. A. Shoshin, *Poet romanticheskogo podviga: Ocherk tvorchestva N. S. Tikhonova*. 2d rev. ed. 1978.

کتابنامهٔ فارسی

«درخت سیب»، ترجمهٔ گامایون، **در روشنایی روز**، مسکو، پروگرس، ؟.
«گردش سواره»، ترجمهٔ گامایون، **مجموعه داستانهای نویسندگان معاصر شوروی**، مسکو، پروگرس، ۱۳۶۰ (۱۹۸۱).

آندریی آلکساندروویچ ژدانوف

(۱۸۹۶-۱۹۴۸)

هیو مک‌لین
خشایار دیهیمی

ژدانوف از کارگزاران حزب کمونیست، از ۱۹۳۴ تا ۱۹۴۴ رئیس سازمان حزبی لنینگراد، و از ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۸ دبیر کمیتهٔ مرکزی حزب بود.

ژدانوف در امور فرهنگی چندین‌بار نقش سخنگویی حزب و «عملهٔ ظلم» را برعهده گرفت. او در این نقش بیانگر سیاست رسمیی بود که آشکارا مورد تأیید کامل استالین قرار گرفته بود؛ امّا به‌هرروی نام او برچسب مناسبی برای دورهٔ سرکوب فرهنگی در سالهای پس از جنگ جهانی دوّم شده است. بدین‌ترتیبَ «ژدانوویسم» به‌معنای استالینیسم فرهنگی در خشنترین صورتش است.

نخستین بیانیّهٔ مهمّ ادبی ژدانوف در ۱۷ اوت ۱۹۳۴ صادر شد. این بیانیّه درواقع نطق افتتاحیّه و «خوشامدگویی» او به نخستین «کنگرهٔ نویسندگان شوروی» از جانب حزب و دولت بود. ژدانوف با نقل جملهٔ معروف استالین، «نویسندگان مهندسان روح انسانی هستند،» به «مهندسانِ» گردآمده مأموریّت و شیوهٔ خاصّی را یادآور می‌شد. شیوهٔ مورد نظر در این بیانیّه بعداً «رئالیسم سوسیالیستی» خوانده شد، اصطلاحی که اکنون رسماً مورد تأیید حکومت قرار گرفته است. تعریف ژدانوف از این اصطلاح اگرچه تعریف دقیقی نیست و جای فراوان برای تعبیر و تفسیر دارد، امّا عملاً دوام چشمگیری داشته است: «صدق و دقّت تاریخی اثر هنری باید با آموزش و تربیت دوبارهٔ ایدئولوژیکیِ کارگران مطابق روح سوسیالیسم تلفیق شود.»

ژدانوف در ۱۹۴۶ دو بیانیّهٔ ادبی بنا به مسئولیّتها و اختیاراتش صادر کرد که فشرده‌ای از تلفیق آن‌دو بیانیّه انتشار یافت. این بیانیّه‌ها به این قصد تنظیم شده بودند که فرمان ۱۴ اوت کمیتهٔ مرکزی دربارهٔ دو مجلّهٔ خاطی **زوزدا** و **لنینگراد** را شرح و بسط دهند. در این بیانیّه‌ها او بار دیگر عزم حزب را برای کنترل سفت‌وسخت ادبیّات اعلام می‌کرد و این خواستهٔ حزب از نویسندگان را تکرار می‌کرد که آنان باید بی‌دریغ خود را وقف وظیفه‌ای کنند که بدانان محوّل شده است و مردم را به‌گرد آرمان کمونیسم جمع کنند. بساط تساهل و تسامحی که تاحدودی در دورهٔ جنگ پهن شده بود می‌بایست فوراً برچیده شود. ژدانوف به‌عنوان نمونه‌هایی از انحطاط فردگرایانه‌ای که ادبیّات شوروی را آلوده کرده بود از میخائیل **زوشچنکو** و آنّا **آخماتووا** نام می‌بُرد، هردو را با الفاظ رکیک و خشن مخاطب قرار می‌داد، و دامنهٔ حملات تند و بیرحمانهٔ خود را علیه آنان تا «گناهانشان» در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ بسط می‌داد.

ژدانوف بعداً بیانیّه‌های مشابهی در زمینهٔ فلسفه و موسیقی هم صادر کرد. در ژوئن ۱۹۴۷ کتاب **تاریخ فلسفهٔ اروپای غربی**[1] آلکساندروف[2] را به‌باد انتقاد گرفت و بعد هم موسیقی «نخبه‌گرای»ی بداهنگ شاستاکوویچ، پراکوفیف، خاچاطوریان، و دیگران را تخطئه کرد.

پی‌نویسها

1. *History of Western European Philosophy*
2. G. F. Aleksandrov

Selected Bibliography

WORKS

"Sovetskaya literatura—samaya ideinaya, samaya peredovaya literatura v mire." In *Pervyi s"ezd sovetskikh pisatelei; stenograficheskii otchet*. 1934.

Doklad o zhurnalakh "Zvezda" i "Leningrad." 1946.

TRANSLATIONS

Essays on Literature, Philosophy, and Music. New York, [1950].

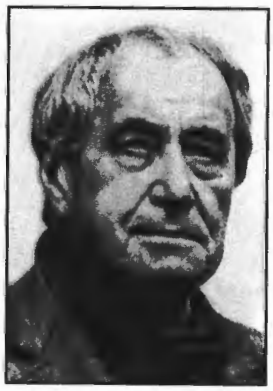
SECONDARY LITERATURE

Harold Swayze, *Political Control of Literature in the USSR, 1946-1959*. 1962.

Avrahm Yarmolinsky, *Literature under Communism: The Literary Policy of the Communism Party of the Soviet Union from the End of World War II to the Death of Stalin*. 1960.

کتابنامهٔ فارسی

«سخنرانی آندره‌ئی ژدانوف در کنگرهٔ نویسندگان شوروی»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، کلک تیر-مهر ۱۳۷۵.



والنتین پتروویچ کاتایف

(۱۸۹۷ـ۱۹۸۶)

هلن سیگال
خشایار دیهیمی

کاتایف داستان‌نویس، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، و مقاله‌نویس بود. او در طول جنگ داخلی روزنامه‌نگاری می‌کرد. کاتایف در ۱۹۲۲ به مسکو نقل‌مکان کرد و به‌نوشتن مطلب در **گودوک**، **پراودا** و **ترود** پرداخت. او در طول جنگ جهانی دوّم برای **پراودا** و **کراسنایا زوزدا** خبرنگاری می‌کرد. کاتایف از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۴ جزو هیئت‌تحریریّهٔ **نووی میر** بود و در ۱۹۵۵ نشریّهٔ **یونوست** را بنیان نهاد که تا ۱۹۶۲ سردبیری‌اش را خود برعهده داشت.

کاتایف پس از تلاشهای اوّلیه برای سرودن شعر به‌نوشتن داستانِ کوتاه، رمان کوتاه، رمان، و نمایشنامه روی آورد. آثار کاتایف را به دلیل تفاوتهای سبکی و هنری شدیدشان می‌توان به سه‌دستهٔ متمایز تقسیم کرد: آثار پیش از ۱۹۳۰ که مشخصّه‌شان نقیضه‌سرایی، اغراق، غرابت، و شوخی است، آثاری که در فاصلهٔ ۱۹۳۲ تا ۱۹۶۴ نوشته است و عموماً پیرو اصول رئالیسم سوسیالیستی هستند، و آثار پس از ۱۹۶۴ که در آنها ژانر و فُرمِ خاصِّ خود را آفریده است.

کاتایف نشر داستانهای کوتاهش را از ۱۹۱۶ شروع کرد. نخستین رمان او، **جزیرهٔ ارندورف**[1]، در ۱۹۲۴ منتشر شد و نخستین نمایشنامه‌اش، **دست‌زدن به کاری محال**[2]، در ۱۹۲۷ به چاپ رسید. آثار او از نظر مضمونی به مسائل روز می‌پردازند. آثار اوّلیّهٔ او (۱۹۱۹ـ۱۹۲۴) مربوط به جنگ داخلی و انقلاب جهانی هستند. **اختلاس‌کنندگان**[3] (۱۹۲۷)، مشهورترین رمان دههٔ ۱۹۲۰ کاتایف، داستانی ماجرایی است که در دورهٔ «نپ» (سیاست اقتصادی جدید) در روسیّه رخ می‌دهد. این رمان هجویّه‌ای در مورد مقامات فاسد شوروی است که روسیّه را در جستجوی «جامعهٔ اشرافی» زیر پا می‌گذارند. **دست‌زدن به کاری محال**، که نخستین‌بار در ۱۹۲۸ در تئاتر هنری مسکو به صحنه رفت، کمدیی مبتنی بر تجارب خود کاتایف در زمینهٔ کمبود خانه در مسکو در دههٔ ۱۹۲۰ است.

زمان به‌پیش![4] (۱۹۳۲) رمانی است که کاتایف در زمینهٔ برنامهٔ پنج‌ساله نوشته است و از نمونه‌های کلاسیک رئالیسم سوسیالیستی به‌شمار می‌آید. این رمان که با الهام‌گرفتن از شعر «رژهٔ بریگادهای ضربت»[5] **مایاکوفسکی** نوشته شده است بنای کارخانهٔ ذوب‌آهنی را در ماگنیتوگورسک[6] تصویر می‌کند و هیجان کارگران را که موفّق می‌شوند رکورد جهانی بتون‌ریزی را از نظر زمانی بشکنند و بدین‌ترتیب چندین دهه تکنولوژی شوروی را پیش بیندازند بیان می‌کند. ماجرای رمان **فرزند هنگ**[7] (۱۹۴۵) مربوط به دورهٔ جنگ جهانی دوّم است که در ۱۹۴۶ جایزهٔ استالین را نصیب کاتایف کرد. طولانی‌ترین اثر کاتایف، **موجهای دریای سیاه**[8] (۱۹۳۶ـ۱۹۶۱)، رمانی تاریخی در چهار بخش است. ماجرای رمان **بادبان سفیدِ تنها می‌درخشد**[9] (۱۹۳۶) در دورهٔ انقلاب ۱۹۰۵ در اودسا می‌گذرد و تاحدودی خودزندگینامه‌ای است. **مزرعهٔ کوچک در استپها**[10] (۱۹۵۶) به‌توصیف وقایع سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲ می‌پردازد و **باد زمستانی**[11] (۱۹۶۰) کلّ دورهٔ جنگ داخلی را دربرمی‌گیرد، حال آنکه **دخمه‌ها**[12] (۱۹۶۱) جنبش انقلابی را تصویر می‌کند.

کاتایف در طول دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پای در راه خلق ژانر خاصّ خویش نهاد که مبتنی بر تجربه و آزمایش با زمان، خاطره، و صدای روایتی بود. در سلسله‌رمانهای نیمه‌زندگینامه‌ای **چاه مقدّس**[13] (۱۹۶۶)، **گیاه فراموشی**[14] (۱۹۶۷)، و **تاج الماس من**[15] (۱۹۶۶) کاتایف عامدانه مفهوم گاهشمارانهٔ زمان را به‌هم می‌ریزد و ازمیان می‌برد و خطّ فاصل میان حقیقت و افسانه، و واقعیّت و رؤیا، را محو می‌کند. خاطرات بر مبنای تداعی آزاد، و نه ترتیب تاریخی و زمانی، نظم یافته‌اند. او عامدانه جنبهٔ ذهنی به روایتش می‌دهد. کاتایف در **گیاه فراموشی** با احترام از استادانش، مایاکوفسکی و **بونین**، دو قطب متفاوتِ سنّت ادبی روسیّه در قرن بیستم، یاد می‌کند. همچنین تصویری گیرا و قدرتمند از ماریا زارمبا[16] ی نیمه‌افسانه‌ای عرضه می‌کند ــ «دختری از مکتب حزبی شوروی» که با ایمان به ایدئولوژی‌اش با اعدام مردی که دوست دارد موافقت می‌کند.

کاتایف پدیدهٔ نادری در ادبیّات روسی است. او که از نویسندگان اصیل و مهمّ دههٔ ۱۹۲۰ بود در تمام طول دورهٔ استالینی همچنان به نوشتن و نشر آثارش ادامه داد. او که نویسنده‌ای مورد تأیید

حکومت و از اعضای مهمّ «اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی» بود تا زمان مرگ به‌خلق آثار ابتکاری و جالب ادامه داد.

پی‌نویسها

1. *The Island of Erendorf*
2. *Squaring the Circle*
3. *The Embezzlers*
4. *Time Forward!*
5. "March of the Shock-Brigades"
6. Magnitogorsk
7. *Son of the Regiment*
8. *Waves of the Black Sea*
9. *Lonely White Sail is Gleaming*
10. *The Small Farm in the Steppe*
11. *Winter's Wind*
12. *Catacombs*
13. *The Holy Well*
14. *The Grass of Oblivion*
15. *My Diamond Crown*
16. Maria Zaremba

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 9 vols. 1971-72.

Pochti dnevnik. 1962, 1978.

Trava zabveniya. 1967.

Raznoe. Literaturnye zametki. Portrety, Fel'etony. Retsenzii. Ocherki. Fragmenty. 1970.

Razbitaya zhizn', ili Volshebnyi rog Oberona. 1973.

Fialka, Teatr 12 (1974).

Kladbishche v Skulyanakh. 1976.

Povelitel' zheleza: avantyurnyi roman s prologom i epilogom. 1977.

Ekho voennykh let. 1979.

Almaznyi moi venets. 1979, 1981.

TRANSLATIONS

The Embezzlers. New York, 1920; Conn. 1973; Ann Arbor 1975.

Time Forward! New york, 1933; London, 1934; Bloomington, Indiana, 1976.

The Last of the Equipages; or A Million Torments. 1934.

Squaring the Circle. 1934, 1935, 1936, 1938.

The Path of Flowers. 1935, 1936.

Peace is Where the Tempests Blow. 1937.

Lonely White Sail. London, 1937, 1976; New York 1938; Ann Arbor, 1971.

A White Sail Gleams, Moscow, 1954, 1973.

The Blue Handkerchief. Berkeley, Calif., 1944.

The Wife. 1946.

Novels and Tales. Moscow, 1949.

The Cottage in the Steppe. Moscow, 1957.

The Small Farm in the Steppe. London, 1958; Westport, Ct., 1976.

The Holy Well. 1967.

The Grass of Oblivion. 1969.

A Mosaic of Life or the Magic Horn of Oberon: Memoirs of a Russian Childhood. Chicago, 1976.

SECONDARY LITERATURE

B. Brainina, *Valentin Kataev.* 1960.

E. J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution.* 1982. Pp. 100-03.

K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual.* 1981.

R. Russell, "The Problem of Self-Expression in the Later Works of Valentin Kataev." In *Studies in Twentieth Century Russian Literature.* Ed. Christopher J. Barnes. 1976. Pp. 78-91.

———, *Valentin Kataev.* (Twayne's World Authors Series, 581.) Boston, 1981.

Russkie sovetskie pisateli-prozaiki. Bio-bibliograficheskii ukazatel'. Vol. 2. 1964.

T. Sidel'nikova, *Valentin Kataev. Ocherk zhizni i tvorchestva.* 1957.

L. I. Skorino, "V. P. Kataev." In *Istoriya russkoi sovetskoi literatury.* Vol. 3. 1961.

یوری نیکالایویچ لیبدینسکی

(۱۸۹۸ـ ۱۹۵۹)

ادوارد جی. براون
خشایار دیهیمی

لیبدینسکی رمان‌نویس، منتقد، و کارگزار ادبی بود. او که فرزند پزشکی شهرستانی بود تحصیلات رسمی‌اش را در ۱۹۱۸ در دبیرستانی در چلیابینسک[1] به‌پایان برد. پس از آن، در ۱۹۲۰، به حزب کمونیست پیوست و در دورهٔ جنگ داخلی کمیسر سیاسیِ ارتش سرخ شد. او از آغاز در نهضت ادبی پرولتری فعّال بود و رمانش با عنوان **هفته**[2]، که در ۱۹۲۲ منتشر شد، از نخستین آثار موفّق این نهضت به‌شمار می‌آید. این رمان نخستین‌بار در مجموعه‌ای از داستانها و اشعار که وارونسکی* تحت عنوان **روز ما**[3] گرد آورده بود به‌چاپ رسید. **هفته** گزارشی است از آنچه بر سر یک سازمان محلّی شوروی می‌آید که بی‌دفاع و تنها در ناحیه‌ای روستایی گیر افتاده است و در آن دهقانان خصومتِ مرگباری با رژیم دارند. تقریباً همهٔ اعضای سازمان در یک شورش کشته می‌شوند ـ شورشی که زمانی رخ می‌دهد که یگانی از ارتش سرخ که حامی آنهاست از آن ناحیه فراخوانده می‌شود. کانونِ توجّه لیبدینسکی افراد تشکیل‌دهندهٔ سازمان هستند و قهرمانیِ آنان را، که البتّه همراه با تردیدها و کشمکشهای درونی است، می‌نمایاند. رمان **هفته** از نظر شیوهٔ اساسی‌اش رئالیستی است، امّا توصیفات تغزّلی فراوانِ خارج از روال داستانی‌اش نشانگر تأثیر شدید آندریی **بیلی** بر نویسنده است. لیبدینسکی در رمان **فردا**[4] (۱۹۲۳) به توصیف سرخوردگی و انحطاط اخلاقی اعضای حزب پس از «احیای بورژوایی» دوران «نپ» می‌پردازد؛ این رمان آشکارا دیدگاهی تروتسکیستی دارد. رمان **کمیسرها**[5] (۱۹۲۵) مربوط به آرمانهای کمرنگ‌شده در میان رهبران کمونیستی است که دیگر درگیر جنگ نیستند. **تولّد یک قهرمان**[6] (۱۹۳۰)، که بهترین رمان لیبدینسکی است، اعتراضی است در قالب داستان به محافظه‌کاریِ روبه‌رشدِ حزب و به همرنگی و رکود در زندگی فکری آن. این رمان در کانون بحثها و مشاجرات تند و پر از خصومت و شدید ادبی روز قرار گرفت و بلافاصله پس از انتشار مقامات رسمی حمله‌های تندی به آن کردند. لیبدینسکی از همراهان نزدیک آورباخ* و **فادیف** در رهبری «انجمن روسی نویسندگان پرولتری» (RAPP) بود و در این مقام از جهات بسیار مهمّی در شکل‌گیری اندیشه‌ها و شعارهای حاکم بر این سازمان مؤثّر بود ـ اندیشه‌ها و شعارهایی چون «تأثّرات بلافصل»، «انسان زنده»، و «در راه نقاب‌برداشتن از چهره‌ها». این اندیشه‌ها و شعارها پس از انحلال RAPP در ۱۹۳۲ محکوم شدند و لیبدینسکی به‌دلیل همکاری چندین‌ساله‌اش با آورباخ سخت مورد حمله قرار گرفت. در دورهٔ تصفیه‌های ۱۹۳۷ بار دیگر لیبدینسکی سخت به‌خطر افتاد، امّا از این‌دوره جان به‌سلامت به‌دربرد و توانست همچنان در حوزهٔ ادبیّات فعّال باشد. سه رمان مفصّلِ بعدیِ او، **کوهها و آدمها**[7] (۱۹۴۷)، **سپیده‌دم**[8] (۱۹۵۲)، و **صبحدم قدرت شوروی**[9] (۱۹۵۸)، رمانهای پندآموز و تعلیمی کم‌اهمّیّتی در ادبیّات شوروی هستند. کتاب خاطرات او، تحت عنوان **معاصران**[10] (۱۹۵۸)، از نظر سندیّتش در مورد چهره‌های مهمّی که در نهضت ادبی پرولتری فعّال بودند، یا کسانی که با این نهضت نزدیک بودند، جالب توجّه است، هرچند البتّه در آن ذکری از تروتسکی، که تأثیری زیاد بر لیبدینسکی در دوران جوانی‌اش داشت، یا از آورباخ، که سالیان سال دوست نزدیک او بود، نمی‌شود.

پی‌نویسها

1. Chelyabinsk
2. *Nedelya* (*The Week*)
3. *Nashi dni* (*Our Day*)
4. *Zavtra* (*Tomorrow*)
5. *Commissars*
6. *Rozhdenie geroya* (*Birth of a Hero*)
7. *Gory i lyudi* (*Mountains and People*)
8. *Zarevo* (*Dawn*)
9. *Utro sovetov* (*The Morning of Soviet Power*)
10. *Sovremenniki* (*Contemporaries*)

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1958.

SECONDARY LITERATURE

E. J. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature*. 1953; 1971. Chap. 7.

Lidiya Libedinskaya, *Zelenaya lampa*. 1966.

A. Voronskii, *Literaturno-kriticheskie stat'i*. 1963.

J. W. Weeks, *Yurii Libedinskii*. Ph. D. diss. Brown University, 1971.

Rozhdenie geroya. 2d ed. 1930.

General'nye zadachi proletarskoi literatury. 1931.

Sovremenniki: vospominaniya. 1961.

TRANSLATIONS

A Week. Trans. and introd. Arthur Ransome. New York, 1923.

لئانید ماکسیموویچ لئونوف

(۱۸۹۹ـ ۱۹۹۴)

ناتان روزن
احمد پوری

لئونوف رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس بود. او در مسکو به‌دنیا آمد. پدرش تبار روستایی داشت و با آنکه تحصیلات رسمی نداشت روزنامه‌نگار و شاعری رادیکال بود که در ۱۹۱۰ به‌خاطر انتشار اشعاری علیه حکومت برای همیشه به آرخانگل[۱] تبعید شد. لئونوف از ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۸ در دبیرستانی در مسکو تحصیل کرد و سپس به آرخانگل رفت تا در روزنامهٔ پدرش کار کند. در ۱۹۱۸ آرخانگل به اشغال درآمد و در ۱۹۲۰، زمانی که دوباره به‌دست بلشویکها آزاد شد، لئونوف داوطلبانه برای خدمت نظام به ارتش سرخ پیوست. او در روزنامه‌ای که لشکر اوکراین منتشر می‌کرد به‌کار پرداخت. در ۱۹۲۱ خدمت ارتش را به‌پایان رساند و در ۱۹۲۲ نخستین داستان کوتاهش را با نام «بوریگا»[۲] به‌چاپ رساند.

داستانهای نخستین او در شکل و زبانی بود که به سبکهای مرسوم آن زمان، «نثر زینتی» و «اسکاز»[۳]، نزدیک بود و از **گوگول، لسکوف، ریمیزوف، بیلی، سالتیکوف‌ـ شچدرین،** و **داستایفسکی** تأثیر گرفته بود. مهمّترین داستانهای او که در فاصلهٔ ۱۹۲۲ـ۱۹۲۳ منتشر شدند از تأثیر انقلاب بر طبقات مختلف جامعه سخن می‌گویند. «فروپاشی پتویشخا»[۴] به روحانیّون و دهقانان می‌پردازد. در «خاطرات کاویاکین»[۵] روشنفکران محلّی و در معروفترین اثر دوران جوانی‌اش، «پایان کار مرد کوچک»[۶] (که شدیداً تحت تأثیر داستایفسکی است)، مسائل روشنفکری مسکو را مطرح می‌کند. این داستانها تصاویری رنگارنگ امّا محکوم به شکست را از زندگی همراه با درد و خشونتی که انقلاب به «مرد کوچک» تحمیل کرده است ارائه می‌دهد. لئونوف از «مرد کوچک» با همدردی سخن می‌گوید.

اوّلین و مهمّترین رمان لئونوف به‌نام **گورکنها**[۷] (۱۹۲۴) به تناقض بین شهر و روستا در دوران «نپ» می‌پردازد. داستان دربارهٔ یک شورش دهقانی علیه مأموران جمع‌آوری غلّهٔ ارتش سرخ است. این اثر رمانی است گسترده که ساختار ضعیفی دارد، امّا سرشار از حکایتهای بامزّه است و در تصویر بازارهای سنّتی زاریادیه[۸] در مسکو بسیار موفّق است. جالبترین این حکایتها قصّهٔ طنزآلودی است که در آن شاه‌ـغولی به‌نام کالافات[۹] که طرفدار خِرَد است برجی می‌سازد تا آسمان. او می‌خواهد از این برج بالا رود، ستاره‌ها را دسته‌بندی کند و بر آنها نامی بگذارد؛ امّا با هر پلّه‌ای که بالا می‌رود برج زیر تنهٔ سنگین او می‌ریزد و او هیچگاه نمی‌تواند در این کار موفّق شود.

لئونوف در ۱۹۲۷ ادبیّات کلاسیک روسیّه را ادبیّاتی خواند که دارای همان پیچیدگیهای اخلاقی است که او نیز به‌دنبال آن است ـ «ادبیّات انسانهایی که وابسته به شرایط گذار زمان خود نیستند و در نتیجه به‌صورت دستمایه‌ای برای تصویر دیرپای انسان در جهان در می‌آیند.» لئونوف معتقد بود که داستایفسکی به چنین هدفی دست یافته است.

دوّمین رمان لئونوف **سارق**[۱۰] (۱۹۲۷) نام دارد. تأثیر داستایفسکی بر مضمون داستان و توجّه لئونوف به ژرفای تاریکتر روح انسانی کاملاً آشکار است. رمان دربارهٔ یک قهرمان جنگ داخلی به نام میتکا وکشین[۱۱] است که پس از کشتن خونسردانهٔ یک گارد سفید دچار عذاب روحی شده است. او که از عقب‌نشینی بلشویکها از آرمانهای خود در دوران «نپ» نیز سرخورده است. مبدّل به رهبر سارقان می‌شود. سرانجام در پی جبران چنین تنزّلی برمی‌آید و یکی از رهبران بلشویکها می‌شود. این رمان کوششی جالب امّا ناموفّق برای تزریق پیچیدگی اخلاقی به تصویر یکسویه و ایستای بلشویک آهنین‌اراده بود. لئونوف در ارائهٔ تیپهای اجتماعیی مانند بوروکرات «جاودانه»، چیکلیوف[۱۲]، و آریستوکرات شکست‌خورده، مانیوکین[۱۳]، موفّقتر بود. او همچنین در شخصیّت فیرسوف[۱۴] نویسنده یک «منِ دیگر» می‌آفریند تا از استقلال نویسنده در برابر منتقدان احتمالیِ **سارق** دفاع کند.

با شروع برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل در ۱۹۲۸ لئونوف مانند دیگر «همسفران» از هواداری غیرفعّال به حامی فعّال رژیم شوروی بدل شد. شاید دیدار ۱۹۲۷ ماکسیم **گورکی** در ایتالیا در این روند دگرگونی بی‌تأثیر نبود. او بسرعت، در کمتر از یک‌سال، رمان **رود**

شوراها[15] (۱۹۳۰) را منتشر کرد؛ این رمان دربارهٔ ایجاد یک کارخانهٔ کاغذ بود. تعجیل او در انتشار این اثر، که نخستین رمان او با پیام اجتماعی است، احتمالاً به این خاطر بود که لئونوف امیدوار بود یک الگوی جدید هنری ارائه کند پیش از آنکه منتقدان مارکسیست، که او از آنها نفرت داشت، او را محدود کنند. او موضوعات جدید و مخاطبان وسیع و تازه را در تقابل با تخیّلات خود می‌دانست و مسئلهٔ انسان جدید شوروی را که در **سارق** مطرح شده بود اکنون از منظر متفاوتی می‌دید. اووادیف[16]، قهرمان **رود شوراها**، درواقع حضرت آدم نوینی بود که هیچ خاطرهٔ فرهنگی، یعنی خاطرهٔ شکستهای تاریخی پیشین، برایش وجود نداشت تا در تهوّر و شجاعت او خللی وارد کند. زندگی خصوصی و وقت آزاد اووادیف تنها وقف تحقّق رؤیای سعادت مادّی روسیّه در قرن جدید شده بود. عقاید داستایفسکی‌وار لئونوف دربارهٔ کمونیسم به‌صورت غیرمستقیم از زبان یک خرابکار به نام ویسّاریون، که علیه خردگرایی و ماتریالیسم عصیان کرده است، بیان می‌شود. رودخانهٔ سوت[17] طغیان کرده است و قهرمانانه‌ترین تلاشهای بلشویکهای خردگرا قادر به مهار آن نیست. آیا در سخنانِ ویسّاریون نوعی پیام نهفته نیست؟

اسکوتاریفسکی[18] (۱۹۳۲)، که دوّمین رمان لئونوف با پیام اجتماعی است، به‌کوشش فردی بااستعداد در تطبیق خود با جامعهٔ اشتراکی می‌پردازد. رمان بازتابهایی از محاکمات «حزب صنعتی» دارد که در آن دانشمندان و روشنفکرانِ بازمانده از دوران قبل از انقلاب متّهم به خرابکاری در روند صنعتی‌شدن هستند. اسکوتاریفسکی دانشمند و فردگرایی است دوآتشه با شهرتی جهانی. او طرفدار رژیم شوروی است امّا از دانشمندان وتوده‌های شوروی بیزار است. او برای اتمام بزرگترین پروژه‌اش، انتقال انرژی بدون استفاده از سیم، شب و روز تلاش می‌کند. وقتی این پروژه شکست می‌خورد او تحقیر می‌شود. پس به‌ارزیابی مجدّد خود می‌پردازد و یک بلشویک واقعی می‌شود. شخصیّت اسکوتاریفسکی در قیاس با دانشمندان متوسّط شوروی یا دانشمندان خرابکار به‌طرز فوق‌العاده‌ای تصویر شده است. رمان با این پیام خاتمه می‌یابد که یک فرد مستعدّ (دانشمند یا هنرمند) هنوز هم می‌تواند آزادانه در راه اهداف مورد نیاز دولت اشتراکی به فعّالیّت بپردازد.

راه اقیانوس[19] (۱۹۳۵) نخستین رمان لئونوف به‌سبک رئالیسم سوسیالیستی است که از ۱۹۳۴ به‌صورت دستورالعملی برای نویسندگان درآمده بود. رمان پیچیده و تو در توست و چهار داستان جداگانه و سفر به گذشته و آینده دارد. انسان جدیدِ شوروی در شخصیّت کوریلوف[20]، یک بلشویک کهنه‌کار و بافرهنگ، با «شانه‌هایِ یک باربر و پیشانی سقراط،» متبلور شده است. او به مرض مرگباری دچار شده است و قادر به کار نیست، امّا از مرگ نیز هراسی ندارد. درد و تنهایی خود را پنهان می‌کند و ماههای واپسین عمر خود را وقف دگرگون‌کردن زندگی مردم و تفکّر منظّم دربارهٔ اوتوپیای آیندهٔ سوسیالیسم، که «اقیانوس» نام دارد، می‌کند. او معتقد است که در آن اوتوپیا نیز تراژدی وجود خواهد داشت، امّا ازنوعی دیگر. اعتراض شخصی او به سرنوشت چنان کمرنگ و محو است که او را مبدّل به الگوی غیرقابل‌قبول انسانِ نوین می‌کند. شخصیّتهای ثانوی، جز برخی تحوّلات غیرمتحمّل در آخر داستان، پرداختی رئالیستی دارند.

در پانزده‌سال بعد لئونوف ۷ نمایشنامه (او ۱۱ نمایشنامه در کارنامه‌اش دارد) و یک رمان کوتاه دربارهٔ جنگ نوشت (**تصرّف ولیکوشومسک**[21]، ۱۹۴۴). از نمایشنامه‌هایش می‌توان به **تهاجم**[22]، که دربارهٔ جنگ بود و برندهٔ جایزه شد، و **باغهای پالوفچانسک**[23] (۱۹۳۸) اشاره کرد. نمایشنامه‌های او از نظر روانشناختی پیچیده بودند و مشکلات فراوانی با سانسور شوروی پیدا کردند.

لئونوف جنگلِ روسی[24] (۱۹۵۳) را در تاریکترین دوران تمام تاریخ ادبیّات روسیّه، ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳، نوشت. این رمان گزارشی غیرمستقیم از دوران استالین است که در ۱۹۵۷ برندهٔ جایزهٔ لنین شد. ویخروف[25]، یک پروفسور جنگلداری، از حفاظت جنگلها در برابر دشمن دگماتیک خودش، گراتسیانسکی[26]، دفاع می‌کند. گراتسیانسکی معتقد است که حفاظت جنگلها به معنای کندکردنِ روند صنعتی‌کردنِ کشور است و نوعی خیانت به‌حساب می‌آید. در ۱۹۳۶ او ویخروف را به‌محاکمه می‌کشد. این محاکمه کاریکاتوری رعب‌آور از محاکمات استالین است. ویخروف می‌داند که حکم او پیشاپیش صادر شده است، امّا خوشبختانه با دخالت حزب کمونیست نجات می‌یابد (چنین پایان افسانه‌واری در ۱۹۵۳ اجتناب‌ناپذیر بود.) پالیا، دختر ویخروف، به‌عنوان نمونهٔ ازخودگذشتگی در جامعهٔ شوروی تصویر می‌شود، امّا پرداخت ضعیفی دارد. نماد هسته‌ایِ رمان جنگل روسی است که نشانگر تداوم گذشته، حال، و آینده است.

هنر لئونوف پس از دوران استالین گرایش بیشتری به سمبولیسم پیدا کرد. سبک او متکلّف و گاه پرطمطراق شد. ساختار زبانی‌اش پیچیده گشت و زبان به‌تنهایی جایگزین واقعیّت شد. به نظر می‌رسد لئونوف با اعجاز کلامی و هنر فلاش‌بکهای پیچیده‌اش در زمان استالین بهتر می‌توانست از نظر هنری عرض‌اندام کند.

لئونوف در جریان بازبینی همهٔ آثار خود دوسال وقت برای تنظیمِ (به‌گفتهٔ خودش) «نسخهٔ جدید» **سارق** (۱۹۵۹) صرف کرد.

به‌نظر می‌رسد انگیزهٔ اصلی این کار پرورش بیشتر شخصیّت فیرسوف در مقام «من دیگر» نویسنده بود. [در این نسخهٔ جدید] فیرسوف مدام از استقلال هنرمند سخن می‌گوید که این نوعی تناقض است، زیرا تغییرات دیگری که در رمان به‌عمل آمده بود منجر به ساده‌کردن شخصیّتها و تبدیل آنها به شخصیّتهایی سیاه و سفید شده بود که این عمل هماهنگ با دستورالعملهای مقامات شوروی بود. به‌نظر می‌رسد لئونوف این تغییرات را با قصد و آگاهی انجام داد. برای این تناقض توضیح ساده‌ای نمی‌شود داد.

پی‌نویسها

1. Archangel
2. "Buryga"
3. Skaz
4. "The Breakup of Petushikha"
5. "The Memoirs of Kovyakin"
6. "The End of a Petty Man"
7. *Barsuki* (*The Badgers*)
8. Zaryadie
9. Kalafat
10. *Vor* (*The Thief*)
11. Mitka Vekshin
12. Chikelyov
13. Manyukin
14. Firsov
15. *Sot'* (*Soviet River*)
16. Uvadiev
17. Sot'
18. *Skutarevsky*
19. *Doroga na Okean* (*Road to Ocean*)
20. Kurilov
21. *Vzyatie Velikoshumska* (*The Taking of Velikoshumsk*)
22. *Invasion*
23. *The Orchards of Polovchansk*
24. *Russkii les* (*The Russian Forest*)
25. Vikhrov
26. Gratsiansky

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 9 vols. 1960-62.

Teatr. 2 vols. 1960.

(Leonov has revised all his works. Original Russian editions should be used.)

TRANSLATIONS

The Badgers (Barsuki, 1925). Trans. Hilda Kazanina. London, 1947.

The Thief (Vor, 1928). Trans Hubert Butler. New York, 1931.

Sot (Sot', 1930). Trans. Ivor Montagu and Sergei Nolbandov. London, 1931. Republ. as *Soviet River.* New York, 1932.

Skutarevsky. Trans. Alec Brown. London and New York, 1936.

Road to the Ocean (Doroga na Okean, 1935). Trans. Norbert Guterman. New York, 1944.

Chariot of Wrath (Vzyatie Velikoshumska, lit. "The Taking of Velikoshumsk", 1944). Trans. Norbert Guterman. New York, 1946.

The Russian Forest (Russkii les, 1953). Moscow, 1966.

SECONDARY LITERATURE

L. Fink, Dramaturgiya Leonida Leonova. 1962.

Helen Muchnic, *From Gorky to Pasternak.* 1961.

Nathan Rosen. *The Fiction of leonid Leonov.* Ph.D. diss., Columbia. Univ. 1961.

Russkie sovetskie pisateli-prozaiki. 1964. Vol. 2. Pp. 662-721.

Harold B. Segel, *Twentieth-Century Russian Drama.* 1979.

Ernest J. Simmons, *Russian Fiction and Soviet Ideology.* 1958.

Marc Slonim, *Soviet Russian literature.* 2d rev. ed. 1977.

ولادیمیر ولادیمیرووِیچ نابوکوف

(۱۸۹۹ـ ۱۹۷۷)

دی. بارتون جانسن
فرزانه طاهری

نابوکوف (با نام مستعار سیرین[۱])، رمان‌نویس، داستان‌نویس، شاعر، خاطره‌نویس، ادیب، مترجم، طرّاح مسائل شطرنج، و پروانه‌شناسِ روسی و امریکایی، در خانواده‌ای مرفّه در پطرزبورگ به‌دنیا آمد و از کودکی به سه‌زبان سخن می‌گفت. خانواده‌اش در ۱۹۱۹ از روسیّه مهاجرت کرد، نابوکوف به دانشگاه کیمبریج رفت، و در رشتهٔ ادبیات اسلاوی و رومیایی فارغ‌التّحصیل شد. نابوکوف از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۷ در برلین اقامت کرد و در آنجا در ۱۹۲۵ ویرا اسلونیم[۲] را به‌همسری گرفت. او نُه رمان به‌زبان روسی نوشته است و اغلبِ داستانها و شعرهایش محصول همین دورهٔ اقامت در برلین هستند. در سالهای اوّل از راه تدریس، عمدتاً تدریس زبان و تنیس، ترجمه، طرح مسائل شطرنج و نخستین جدولهای کلمات متقاطع روسی، و نوشتن نقد، مقاله، شعر، و داستان برای نشریّات مهاجران روزگار می‌گذراند. تا ۱۹۳۰ سه رمان او منتشر شده بود و شهرتش به عنوان بهترین نویسندهٔ جدیدِ مهاجر او را قادر می‌ساخت تا با شرکت در جلسات داستان‌خوانی برای جامعهٔ مهاجرانِ سرتاسر اروپا درآمدی افزون بر درآمد ناچیزش پیدا کند. نابوکوف و خانواده‌اش وقتی با تهدید نازیسم مواجه شدند، در ۱۹۳۷ به فرانسه مهاجرت کردند. او نمایشنامه‌های **واقعه**[۳] (۱۹۳۸) و اختراع **والس**[۴] (۱۹۳۸) و همچنین نخستین رمان از هشت رمان انگلیسی خود، **زندگی واقعیِ سباستین نایت**[۵] (۱۹۴۱) را در فرانسه نوشت. در ۱۹۴۰ آخرین رمانش را به زبان روسی به‌نام **سولوس شهریار**[۶]، که هرگز به‌پایان نرسید، در دست داشت که به ایالات متّحده رفت و زندگی حرفه‌اش به‌عنوان نویسنده‌ای روسی به‌پایان رسید. تمام آثار داستانیی که پس از این نوشت به‌زبان انگلیسی بود.

نابوکوف در نخستین سالهای اقامتش در امریکا در کالج ولزلی[۷] تدریس می‌کرد و ضمناً در موزهٔ جانورشناسیِ تطبیقی هاروارد علایق کارشناسانه‌اش به پروانه‌شناسی را دنبال می‌کرد. از ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۹ استاد ادبیّات اسلاو در دانشگاه کورنل[۸] بود. تابستانها را به سفر و نوشتن و جمع‌آوری پروانه می‌گذراند. او در دوران اقامتش در امریکا تنها سه رمان نوشت: **کوژیِ شوم**[۹] (۱۹۴۷)، **لولیتا**[۱۰] (۱۹۵۵)، و **پنین**[۱۱] (۱۹۵۷). خاطراتش، **شهادت قطعی**[۱۲] (۱۹۵۱)، که بعداً با تجدیدنظر و عنوان **حرف‌بزن، حافظه**[۱۳] (۱۹۶۶) منتشر شد، نیز محصول همین دوره بود، چنانکه تجدید چاپ روسی **سواحل دیگر**[۱۴] (۱۹۵۴) با تجدیدنظر. او اوقات بسیاری را وقف ترجمهٔ آثار کلاسیک روسی کرد: سه **شاعر روس**[۱۵] (۱۹۴۴)، **قهرمان عصر ما**[۱۶] (۱۹۵۸)، اثر **لیرمونتوف**، حماسهٔ **ترانهٔ نبرد یگور**[۱۷] (۱۹۶۰)، اثر نویسنده‌ای ناشناس، **یوگینی اونگین**[۱۸] (۱۹۶۴) **پوشکین** که ترجمه‌ای است سترگ و بسیار خالص و پر از حواشی، و نیز بررسیِ انتقادی **نیکالای گوگول**[۱۹] (۱۹۴۴) محصول همین تلاشها بود. این آثار، همراه با **درسهایی دربارهٔ ادبیات روس**[۲۰] (۱۹۸۱) که پس از مرگش منتشر شد (۱۹۸۱) مهمّترین خدمات او به ادب روسی در سالهای اقامتش در امریکا بود.

توفیق **لولیتا** در امریکا در ۱۹۵۸ بخت و اقبالی را که انقلاب روسیه حدود چهل‌سال قبل نابوکوف را از آن محروم کرده بود به او بازگرداند. نابوکوف، که حال شصت‌سال داشت، بار دیگر مهاجرت کرد و ضمن حفظ تابعیّت امریکا برای همیشه در سویس ماندگار شد. حاصل سالهای اقامتش در سوئیس **آتش بی‌رمق**[۲۱] (۱۹۶۲)، **آدا**[۲۲] (۱۹۶۹)، **پشتنماها**[۲۳] (۱۹۷۲) و **دلقکها را ببین**[۲۴] (۱۹۷۴) بود. هر چند آخرین دورهٔ اقامت نابوکوف در اروپا در زندگی حرفه‌ای او به‌عنوان نویسنده‌ای امریکایی اهمّیّتی بسیار داشت، امّا این دوره دورهٔ احیای شهرت او به‌عنوان نویسنده‌ای روسی هم بود. همهٔ رمانهای روسی (و تقریباً تمامی داستانهایش) تحت نظارت دقیقِ نویسنده ترجمه شدند و مخاطبانی جدید و بسیار بیشتر در جهان یافتند و سبب شدند ولادیمیر نابوکوف با تأخیر به یکی از پرخواننده‌ترین نویسندگان روسی معاصر تبدیل شود.

مری (ماشنکا ۱۹۲۶)[۲۵] و **فخر**[۲۶] (۱۹۳۳) شخصی‌ترین رمانهای نابوکوف هستند که در آنها زندگی در مهاجرت از چشم قهرمانان روسیِ جوان تصویر شده است. این رمانها از لحاظ دقّتِ کلام در اوج آثار او قرار دارند، امّا در آنها آنچه نابوکوف بعداً «احساساتیگری نمناک» نامید دیده می‌شود ـ کیفیّتی که این دو

رمان را در تقابل با دو رمان دیگرِ **شاه، بی‌بی، سرباز**[۲۷] (۱۹۲۸) و **خنده در تاریکی**[۲۸] (۱۹۳۲) قرار می‌دهد؛ در این دو رمانِ اخیر شخصیّتهای یک‌بُعدی و پیرنگهای هیجان‌انگیز، هرچند کهنه، با قدرت تکنیکیِ درخشان و با خونسردیِ تمام نقل می‌شوند. یک جفت رمان دیگر، **چشم**[۲۹] (۱۹۳۰) و **درماندگی**[۳۰] (۱۹۳۶)، با راویانِ پریشان‌حواسّ و «غیرقابل اعتماد»شان منادی پیدایش رمان روانشناختی در آثار نابوکوف شدند. تمهید ساختاریِ اصلی در این دو رمان شکاف میان روایتِ راویِ متوهّم و «واقعیّت» است که خواننده از خلالِ (و به‌رغمِ) آن روایت این نکته را درمی‌یابد. این کتابها، هرچند تاحدودی نقیضه‌هایی بر آثار **داستایفسکی** هستند، مضمون اصلی آثار نابوکوف را برملا می‌کنند: رابطهٔ متقابل دو (یا چند) «واقعیّت» که یکی واقعی‌تر از دیگری است. این مضمون در **دفاع**[۳۱] (۱۹۳۰) هم حضور دارد که در آن یک استاد شطرنج به‌عبث می‌کوشد در حملهٔ شطرنج‌وار حریفی ناشناس، که دارد سلسله‌حرکتهایی را که در زندگی گذشته‌اش یک بار او را به جنون کشانده بود از نو بازی می‌کند، دست او را بخواند و حرکاتش را خنثی کند.

نابوکوف شهرتِ نهاییِ خود را به‌عنوان نویسنده‌ای روسی مدیون دو رمان روسیِ آخرش است. **دعوت به مراسم گردن‌زنی**[۳۲] (۱۹۳۸) شاهکاری است بهت‌انگیز و سرشار از خلّاقیّت که تقریباً بکلّی فاقد بُعد انسانی، یا حتّی پیرنگ است. سینسیناتوس[۳۳]، آموزگار جوان، به «فساد باطن» متّهم و محکوم شده است، زیرا با همشهریانِ بی‌خاصیّتش در آن جهانِ توتالیترِ ساختگی‌شان متفاوت است. وقتی در سلّولِ زندان نشسته الهاماتی از جهانی آرمانی را که وطن حقیقی‌اش است در دفتر خاطراتش ثبت می‌کند. سینسیناتوس را در زمان مقتضی به‌پای کُندهٔ جلّاد می‌برند و وقتی ساطور فرود می‌آید و جهان رمان که اسباب صحنهٔ تئاتری است فرو می‌ریزد، سینسیناتوس برمی‌خیزد و «به‌سمتی به راه می‌افتد که از صداهایش پیداست موجوداتی از جنسِ خود او آنجا ایستاده‌اند.» ساختار این رمانِ سوررئالیستی طابق‌النعل باالنعل بالفعل براساس تقابل «این جهان» و «آن جهان» شکل گرفته است که مرگ نقطهٔ گذار بین آنهاست. این رمان را می‌توان به‌صورتهای مختلفی تفسیر کرد، امّا در یک سطحْ تقابلِ مضمونی میان آگاهیِ محدودِ قهرمان به جهان با آگاهیِ نویسندهٔ دانای کلّ است ــ مضمونی که در آثار نابوکوف پیوسته تکرار می‌شود. درخشش رمان از لحاظ سبک و مفهوم یادآور آندریی **بیلی** است که در ساختارِ فرمیِ زیبای نابوکوفی جای گرفته است.

در **هدیه**[۳۴] (روسی: ۱۹۳۷ـ۱۹۳۸، انگلیسی: ۱۹۵۲) تکیه بیشتر بر هنرمند و فرایندِ خلق است تا ترفندهای هنر. شخصیّت اصلی، فیودور گادونوف‌ـ‌چردینتسف[۳۵]، نویسندهٔ مهاجر جوانی است که در اواخر دههٔ بیست در برلین زندگی می‌کند. آنچه به‌ظاهر خطّ اصلیِ پیرنگ را تشکیل می‌دهد آشناشدن فیودور و معشوقش، زینا مرتس[۳۶]، است که به‌طرقی بسیار پیچیده صورت می‌پذیرد. خطی که در پیشرویِ پیرنگ به‌صورتی عمیقتر دنبال می‌شود بلوغِ استعداد هنری فیودور (یکی از هدیه‌های عنوان کتاب [gift در انگلیسی هم به‌معنای هدیه است و هم قریحه]) است که در نوشتن کتاب **هدیه** به اوج خود می‌رسد. این رمان ضمناً نقدِ نکته‌سنجانهٔ ادبیّات روسی، ارزیابی عمیق تاریخ فکری و اجتماعی روسیّه، و هجو بیرحمانهٔ حیاتِ ادبیِ جامعهٔ مهاجران نیز هست. قصّهٔ عشق و گرمای موجود در شخصیّت‌پردازی خواننده را مجذوب می‌کند و سبب می‌شود پیرنگ زیرکانه‌ای که براساس یک مسئلهٔ شطرنج شکل گرفته است از نظرش پنهان بماند. **هدیه** زیباترین آمیزهٔ ابعادِ فرمی و انسانیِ زندگی ادبیِ نابوکوف به‌زبان روسی است.

از حدود پنجاه داستان کوتاهی که نابوکوف به‌روسی نوشته است انگشت‌شماری به‌یاد می‌مانند: «پریِ سیب‌زمینی»[۳۷] (۱۹۲۴)، «راهنمای برلین»[۳۸] (۱۹۲۵)، «بازگشتِ چورب»[۳۹] (۱۹۲۵)، و «بهار در فیالتا»[۴۰] (۱۹۳۶). در مجموع، داستانهای کوتاه به‌اندازهٔ رمانها واجد نوآوری نیستند و بیش از رمانها بر واقعیّتهای زندگیِ مهاجران استوار شده‌اند. نابوکوف چهار کتاب شعر منتشر کرد و بعد نثر را به‌عنوان ابزار اصلی خویش برگزید. هرچند بعد از ۱۹۳۰ تعداد سروده‌هایش سخت کاهش یافت، در سرتاسر زندگی‌اش بیش از ۳۰۰ شعر به‌زبان روسی منتشر کرد.

رمانهای روسیِ نابوکوف تجدیدچاپ شده‌اند و در میان «موج سوّم» مهاجران خوانندگانی بسیار یافته‌اند. شهرت او به‌عنوان نویسنده‌ای روسی به‌یمن ترجمهٔ خود او از **لولیتا**(۱۹۶۷) به روسی و ترجمهٔ سایر آثارش به انگلیسی افزایش یافته است. تأثیر نابوکوف را، که در نویسندگان امریکایی و انگلیسی چشمگیر بوده است، حال می‌توان در آثار تنی چند از نویسندگان شوروی (و نیز مهاجران روس) مشاهده کرد. سوئیت او در هتل پالاسِ مونترو[۴۱] در سالهای پیش از مرگش به زیارتگاه روسهای اهل ادب (و دیگران) تبدیل شده بود. میراثِ روسیِ نابوکوف که پیشتر مایهٔ غنای بیشترِ ادبیّات اروپای غربی شده بود حال دارد به خاستگاه اصلی‌اش می‌رسد و این دایره کامل می‌شود.

پی‌نویسها

1. Sirin
2. Vera Slonim
3. *Sobytie* (*The Event*)
4. *Izobretenie Val'sa* (*The Waltz Invention*)

Korol', dama, valet. 1979.
Priglashenie na kazn'. 1979.
Stikhi. 1979.
Zashchita Luzhina. 1979.
Lectures on Russian Literature. Ed. with an introd. by F. Bowers. 1980.

TRANSLATIONS

Invitation to a Beheading. 1959.
Laughter in the Dark. 1960.
The Gitf. 1963.
The Defense. 1964.
The Eye. 1965.
Despair. 1966.
Speak, Memory. 1966.
The Waltz Invention. 1966.
King, Queen, Knave. 1968.
Mary. 1970.
Poems and Problems. 1970.
Glory. 1972.
A Russian Beauty. 1973.
Tyrants Destroyed. 1975.
Details of a Sunset. 1976.
Five Novels by V. Nabokov. Introd. by Peter Quennell. 1979.

SECONDARY LITERATURE

Georgii Adamovich, "Vladimir Nabokov." In *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*. Ed. Victor Erlich. 1975. Pp. 219-31.
A. Field, *Nabokov: His Life in Art.* 1967.
———, *Nabokov: His Life in Part.* 1977.
———, *Nabokov: A Bibliography.* 1973.
Ludmila A. Foster, "Nabokov in Russian Emigré Criticism," *RLT* 3. (1972), pp. 330-41.
Jane Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose.* 1977.
G. M. Hyde, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. 1978.*
J. E. Rivers and Charles Nicol, eds., *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Work.* 1982.
W. W. Rowe, *Nabokov & Others: Patterns in Russian Literature.* 1979.
Samuel Schuman, *Vladimir Nabokov: A Reference Guide. 1979.*
The Vladimir Nabokov Research Newsletter, no. 1 (Fall 1978).

5. *The Real Life of Sebastian Knight*
6. *Solus Rex*
7. Wellesley
8. Cornell
9. *Bend Sinister*
10. *Lolita*
11. *Pnin*
12. *Conclusive Evidence*
13. *Speak, Memory*
14. *Drugie berega* (*Other Shores*)
15. *Three Russian Poets*
16. *A Hero of Our Time*
17. *The Song of Igor's Campaign*
18. *Eugene Onegin*
19. *Nikolai Gogol*
20. *Lectures on Russian Literature*
21. *Pale Fire*
22. *Ada*
23. *Transparent Things*
24. *Look at the Harlequins!*
25. *Mary* (*Mashen'ka*)
26. *Podvig* (*Glory*)
27. *Korol', dama, valet* (*King, Queen, Knave*)
28. *Kamera obskura* (*Laughter in the Dark*)
29. *Soglyadatai* (*The Eye*)
30. *Otchayanie* (*Despair*)
31. *Zashchita Luzhina* (*The Defense*)
32. *Priglashenie na kazn'* (*Invitation to a Beheading*)
33. Cincinnatus
34. *Dar* (*The Gift*)
35. Fyodor Godunov-Cherdyntsev
36. Zina Mertz
37. "Kartofel'nyi el'f" ("The Potato Elf")
38. "Putevoditel' po Berlinu" ("A Guide to Berlin")
39. "Vozvrashchenie Chorba" ("The Return of Chorb")
40. "Vesna v Fialte" ("Spring in Fialta")
41. Montreux Palace

Selected Bibliography

WORKS

(All Russian titles with Ardis, Ann Arbor, Mich.)

Mashen'ka. 1974.
Dar. 1975.
Podvig. 1975.
Vozvrashchenie Chorba. 1976.
Drugie berega. 1978.
Kamera obskura. 1978.
Otchayanie. 1978.
Soglyadatai. 1978.
Vesna v Fialte. 1978.

کتابنامهٔ فارسی

«زنگ در»، ترجمهٔ ن. جهان، مجلهٔ **رودکی**، شمارهٔ ۵۸ (مرداد ۱۳۵۵).
درسهایی در ادبیات روس، ترجمهٔ پرویز داریوش، تهران، نشر علم، ۱۳۶۷.
«نویسندگان، ممیزان، و خوانندگان روس»، ترجمهٔ فرزانه طاهری، **خاوران**، شمارهٔ ۲ (دی ۱۳۶۹).
دعوت به مراسم گردن‌زنی، ترجمهٔ احمد خزاعی، تهران، قطره، ۱۳۷۰.
درسهایی دربارهٔ ادبیات روس، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.
ماشنکا، ترجمهٔ خلیل رستم‌خانی، تهران، نشر دیگر، ۱۳۷۸.
ماری، ترجمهٔ عباس پژمان، نشر هاشمی، آبان، ۱۳۷۸.
«نشانه‌ها و نمادها»، ترجمهٔ سعید سعیدپور، **آخرین خنده**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

آندریف، نیکلای، «دربارهٔ ولادیمیر سیرین (ناباکف)»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
ویدل، ولادیمیر، «دربارهٔ سیرین»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.
رافائل، فردریک، «اودیپ در خانه ناباکف جایی نداشت»، ترجمهٔ فرزانه قوجلو، **آدینه**، شمارهٔ ۶۴، آبان ۱۳۷۰.
نفیسی، آذر، **آن دنیای دیگر: تأملی در آثار ولادیمیر نباکف**، تهران، طرح نو، ۱۳۷۳.
؟، «نابوکف، پروانه، قطار و عشق»، ترجمهٔ د. دهقان، **ترجمان هنر**، شمارهٔ ۲ (آبان و آذر ۱۳۷۸).

گفت‌وگو

؟، «نابوکف از زبان نابوکف»، ترجمهٔ د. دهقان، **ترجمان هنر**، شمارهٔ ۲ (آبان و آذر ۱۳۷۸).

آندریی پلاتونوویچ پلاتونوف

(۱۸۹۹ـ ۱۹۵۱)

النا دریژا کووا ـ آلتشولر
بابک محقّق

پلاتونوف (که نام اصلی‌اش کلیمینتوف[۱] بود) نویسنده و منتقد بود و در شهر وارونژ[۲] در خانواده‌ای از طبقهٔ کارگر متولّد شد. پانزده‌ساله بود که در راه‌آهن مشغول به کار شد؛ بعد به ارتش سرخ پیوست و در جنگ داخلی شرکت کرد. در ۱۹۲۴ از انستیتوی پلی‌تکنیک فارغ‌التّحصیل شد و سپس در ناحیهٔ وارونژ به کار احیای زمینهای بایر و مهندسی برق پرداخت. پلاتونوف از ۱۹۱۸ دست به انتشار مقالات، اشعار، و جستارهایش در مجلّات و روزنامه‌های محلّی زد. در ۱۹۲۱ نخستین کتابش به‌نام **برق‌رسانی**[۳] در وارونژ به‌چاپ رسید. او در این کتاب با شدّت‌وحدّت به‌تبلیغ و ترویج «نیروی متحوّل‌کنندهٔ» برق و تأثیر آن در ایجادکردن تغییری بنیادی در «سرشت انسان» پرداخت. پلاتونوف همچنین رؤیای عصر جدیدِ «برقِ» خود را در تریلوژی علمی‌ـ تخیّلیش، «فرزندان خورشید»[۴]، «بمب قَمَری»[۵]، و «کوره‌راه اثیری»[۶]، نشان داده است. در همین دوران بود که سرودن شعر را آغاز کرد و **بریوسوف** نقد مثبتی بر مجموعهٔ اشعار او، **ژرفنای آبی روشن**[۷] (۱۹۲۲)، نوشت.

بین ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ وقفه‌ای در فعّالیّتهای ادبی پلاتونوف پدید آمد. او در این دوران سخت مشغول برنامهٔ برق‌رسانی بود و این امر باعث شده بود که ادبیّات را امری «تفنّنی» و صرفاً مربوط به حوزهٔ «تفکّر» بداند. او حتّی بتدریج سلسله‌مراتب ترقّی در اتّحادیّهٔ تجاری شوروی را هم طیّ کرد و در کنگرهٔ اتّحادیّهٔ سراسری متخصّصان آب در مسکو شرکت کرد. سپس با شوروشوقی فراوان و فقط و فقط به‌خاطر «آیندهٔ روشن بشر» در برنامه‌های احیای زمینهای بایر ناحیهٔ تامبوف[۸] مشارکت جُست. پلاتونوف با سهیم‌شدن در ساختن این آینده و تجاربی شخصی که از این راه کسب کرد موادّ و مصالح فراوانی برای داستانهایش گرد آورد. از ۱۹۲۶ داستانهای پلاتونوف در نشریّاتی مانند **فسیمیرنی اسلدوبیست**، **مالودایا گواردیا**، **کراسنایا پانوراما**، **کراسنایا نوف**، و غیره به‌چاپ رسیدند.

در ۱۹۲۷ پلاتونوف مجموعه‌ای از داستانهایش را به‌نام **آبراهه‌های عید تجلّی مسیح**[۹] منتشر کرد که عنوان داستان برگرفته از نام داستان اصلی مجموعه بود. از دیگر داستانهای این کتاب «شهر گرادوف»[۱۰] و «معلّمهٔ شنی»[۱۱] بودند. پلاتونوف در داستان «آبراهه‌های عید تجلّی مسیح» تفسیری بدیع از حقایق تاریخی معتبر و مشخّص ارائه می‌دهد که مربوط به اقداماتی هستند که پطر اوّل در اوایل قرن ۱۸ برای ساختن آبراهه‌ای که دریاهای بالتیک، سیاه، و خزر را به‌هم متّصل کند انجام داد. تصادفی نبود که پلاتونوف توجّه خود را معطوف این طرح عظیم امّا عملی‌نشدهٔ امپراتور کبیر، که بانی تحوّلات بسیاری بود، کرد. پطر و برتراند پری[۱۲]، مهندس برجسته و توانای انگلیسی، هیچ‌کدام اهمّیّتی برای ویژگیهای مختلف و چندوجهی زندگی انسان قائل نبودند، بلکه به‌سان انسانهای باصلابتی بودند که «ثبات فکری» دارند و قائل به حقّانیّت خود هستند. امّا در عین حال پلاتونوف معتقد بود که همین ویژگیهای عادی زندگی، فارغ از اینکه تا چه حدّ رقّت‌انگیز، ناچیز، ابتدایی، و بیهوده باشند، بازهم نسبت به تعصّبات خشک و «کور» بیشتر به واقعیّت نزدیک هستند. البتّه بشر از یک طرف باید رنج و عذاب اَعمال این «اَبَرانسانهای دیوانه» را تحمّل کند و از طرف دیگر تنبیه و مجازات هم بشود. تأثیر فلسفهٔ نیکالای فیودوروف* در این داستانِ پلاتونوف، که احساسات و افکار او را در دههٔ ۱۹۲۰ نشان می‌دهد، آشکار است. فیودوروف مؤکّداً تصریح می‌کرد که تقسیم‌کردن انسانها به دو دستهٔ برنامه‌ریزان «باهوش» و کارگران «کودن» شاید بزرگترین تراژدی انسانی باشد. در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ پلاتونوف حامی و مدافع کسانی شد که «در برابر ستم از پای افتاده‌اند» و در عین حال به‌دفاع از «درک واقع‌بینانه و عملی» آنان از هدف راستین بشر که چیره‌شدن بر مرگ بود پرداخت. این عقاید بعدها بسط یافته‌تر و پخته‌تر شدند. «آبراهه‌های عید تجلّی مسیح» در بحبوحهٔ کشمکش میان بلشویکها و اینتلیجنتسیا منتشر شد و نظر تأییدآمیزِ منتقدان را به‌خود جلب کرد. پلاتونوف به مسکو نقل‌مکان کرد و از ۱۹۲۷ نویسنده‌ای حرفه‌ای شد.

پلاتونوف در مجموعه‌داستانهای بعدی‌اش، **مرد مرموز**[۱۳] (۱۹۲۸) و **اصل و نسب یک استاد**[۱۴] (۱۹۲۹)، تیپ «پلاتونوفی» خاصّی را از خیالباف «مرموز» پروراند ـ فردی که از تعلیم و تربیت و

فرهنگ (که به تعبیر پلاتونوف «عصارهٔ عقل» است) «فارغ» بود، امّا به‌مدد عقیدهٔ سعادت همگانی به زندگی خود «تحرّک» (از کلمات موردعلاقهٔ پلاتونوف) می‌بخشید. او همانند فوما پوخوف[15] («مرد مرموز») در رؤیای ردّ و انکار کامل فردیّت خود و یکی‌شدن با حیات عامّ طبیعت و تاریخ بود. حاصل کار رسیدن به انگیزه و شوروشوقی مازوخیستی برای مردن در راه هدفی آرمانی بود، نه رسیدن به آرامش خیال و راحتی شخصی. «مرد مرموز» با داشتن چنین احساساتی برای اطرافیانش غیرقابل‌درک و بیگانه بود. همین عامل باعث آشفتگی روحی، تنهایی و انزوا، و احساس درهم‌شکستگی او شد. در این مرحله پلاتونوف بالاخره نمی‌گوید که چه پیوند و ارتباطی با «مرد مرموز» دارد، هرچند که با او احساس همدلی می‌کند.

داستان «اصل‌ونسب یک استاد» نخستین بخش از رمان **چونگور**[16] است که تازه در ۱۹۷۲، آن‌هم در غرب، به‌صورت کامل به‌چاپ رسید. این رمان نیز داستان «مرد مرموزی» است که در ۱۹۲۱ برای یافتن خوشبختی و سعادت راهی سرزمینی می‌شود که سوسیالیسم بر آن حکومت می‌کند. آلکساندر دوانوف[17] در این سفر با آدمهایی آشنا می‌شود که آنها هم سخت تحت‌تأثیر «عقاید مرموز» قرار گرفته‌اند و همه باهم راه افتاده‌اند تا به شهر خیالی «چونگور» برسند که در آنجا کمونیسم «با سرعت هرچه بیشتر» پیش می‌تازد. یکی از همسفران دوانوف آشکارا بر اساس الگوی شخصیّت دون‌کیشوت طرّاحی شده است که نام معشوقهٔ زیبارویش هم روزا لوگزامبورگ[18] است. این «شهسوارِ» پریشان‌خاطرِ انقلاب در ذهن خود رؤیای خوشبختی همگانی را می‌پرورد که این رؤیا به بیماریِ مرده‌بارگی (مجامعت با مردگان) او پیوند داده می‌شود: از همان ابتدای کار نشان داده می‌شود که او به زنی مرده عشق می‌ورزد و تصویرِ پوسیدن او را در خاک در ذهن خود مجسّم می‌کند. به‌نظر او انقلاب همان «آخرین بقایای جسد زن مرده» است که او امیدوار است این جسد با پیروزی پرولتاریا بر سراسر جهان بار دیگر زنده شود. رویهمرفته پلاتونوف عمداً توصیفی جدّی و سیستماتیک از مرگ و نابودی ارائه می‌دهد ــ انگار که هیچ اتّفاقی خارج از روال معمول نیفتاده است. آدمهای ناکاملی که شایستگی و لیاقت زندگی در حکومت کمونیستی را ندارند باید هرچه سریعتر بمیرند و جای خود را به نسل بعدی بدهند تا این نسلها بیایند و آنان را زنده کنند (پلاتونوف این دیدگاه را از فیودوروف اخذ کرده بود). با این‌حال پایان رمانِ پلاتونوف بدبینانه است: «کمونیسم چونگور» همراه با کوچکترین پسر «نسل آینده» از بین می‌روند. انگار که نویسنده می‌پرسد: پس بالاخره چه کسی زنده خواهد ماند و پیشینیانش را در شهر آیندهٔ «خورشید» زندگیی دوباره خواهد بخشید؟ آیا این همان نابودی همگانی و به آخر خطّ‌رسیدنِ نوع بشر نیست؟ تنها فصل اوّل رمان **چونگور** منتشر شد (یعنی فصلی که در آن هنوز این عقاید فراگیر مطرح نشده بودند). کمکها و همدلیهای **گورکی** و کمکهای وارونسکی*، که منتقد برجستهٔ خطّ‌مشی حزب کمونیست بود، هیچکدام تأثیری در منتشرشدن رمان نداشتند. در دههٔ ۱۹۳۰ ادبیّات شوروی وارد مرحلهٔ جدیدی شد ــ در این دوره صداقت و تحلیل جدّی وقایعِ جاری دیگر خریداری نداشت و حتّی از دیدگاههای جدیدی که به رشد و تکوین سوسیالیسم می‌پرداختند چندان استقبال نمی‌شد. درواقع حکومت استالین تنها خواهان حمایت کورکورانه و ساده‌لوحانه از خطّ‌مشی حزب بود. به‌همین دلیل بود که آن‌دسته از داستانهای پلاتونوف که ارائه‌گر «تردید» و تصویری طعنه‌آمیز از «سینه‌چاکانِ» انقلاب فرهنگی در مناطق بیرون از شهر بودند خشم مقامات رسمی را برانگیختند: «ماکارِ مردّد»[19] (۱۹۲۹) و «سود»[20] (۱۹۳۱). پلاتونوف پس از آن چندسالی اجازهٔ انتشار آثارش را نیافت، امّا همین سالها دقیقاً سالهای شکوفایی خلّاقیّت او بودند. او سلسله‌ای از داستانهای هجوآمیز و فلسفی هم نوشت که پس از مرگش منتشر شدند («خاکباد»[21]) و حوالی ۱۹۳۰ یا کمی بعدتر رمان کوتاهی را به‌نام **حفرهٔ پی**[22] انتشار داد که تاکنون فقط در غرب به‌چاپ رسیده است.

مضمون و ترکیب **چونگور** با تفصیل بیشتری در **حفرهٔ پی** تکرار می‌شود، هرچند که داستانش ده‌سال بعد در سالهای اشتراکی‌کردن کشاورزی رخ می‌دهد. داستان از این قرار است که شیفتگان کمونِ جهانی تصمیم می‌گیرند خانه‌ای برای پرولتاریای جهانی بنا کنند، خانه‌ای که نوعی بهشت سوسیالیستی باشد. امّا درواقع آنان صرفاً حفره‌ای حفر می‌کنند که گور مشترک و عظیم انسان آینده است، چراکه از همان ابتدا نطفهٔ این اوتوپیای جنون‌آمیز با خشونت و مرگ بسته شده است ــ مرگ کسانی که «بورژوا»، «کولاک»، «حامیان کولاکها»، و غیره **نام گرفته‌اند**، تحت لوای حمایت از کسانی که «حاملان حقیقت طبقاتی» **معرّفی شده‌اند**. پلاتونوف از نخستین کسانی بود که به نقش مهمّ زبان در فرآیندهای اجتماعی پی برده بود. تحوّلات و سیر تاریخ، و همچنین زندگی میلیونها انسان، همه بسته به این است که **چگونه** و با چه **کلمه‌ای** پدیدهٔ اجتماعی خاصّی را بنامیم. انحطاط و تغییر شکل زبان روسی نشانگر فرآیند به‌نابودی کشیده‌شدن نوعی آگاهیِ اجتماعی طبیعی در نخستین حکومت سوسیالیستی بود که پلاتونوف در همان دههٔ ۱۹۲۰ هم بارها به آن اشاره کرده بود. انسانها بتدریج زبان نیاکانشان را از یاد می‌برند و روی به زبان خاصّ و ساختگیِ (واژگان و نحویِ) دورهٔ «ساختن سوسیالیسم» می‌آورند. البتّه این پلاتونوف نبود که چنین زبانی را برای شخصیّتهای داستانی خود خلق کرد، بلکه او شکل

فشرده و یکپارچهٔ این زبان را از حاملان واقعی و نمونه‌های اصلی به‌کاربرندهٔ آن **اخذ کرد**. کافی است که نگاهی به برخی از نشریّات دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ بیندازیم و ببینیم که چگونه از نویسندگان و قهرمانانشان گرفته تا مقامات حکومتی و «رهبر کبیر خلقها»، یعنی خودِ استالین، همه سعی می‌کنند که دقیقاً به‌همان زبانِ خاصِ دورانِ «ساختن سوسیالیسم» سخن بگویند و بنویسند (بعدها به دستور مقامات مافوق از این کار جلوگیری شد). پلاتونوف در داستانهای «سود» و «ماکار مردّد»، و بویژه در **حفرهٔ پی**، نگاهی آشکارا هجوآمیز به «اشتیاق سوسیالیستی» و قهرمانان «پرتحرّکش» دارد ــ گو اینکه در این داستانها می‌توان دلشوره و اضطراب پلاتونوف را از نزدیک‌شدن سایه‌های خوفناکی که در پیِ رقم‌زدن فاجعه‌ای ملّی هستند احساس کرد.

در ۱۹۳۷ پلاتونوف، در پی بروز وقفه‌ای کوتاه‌مدّت در انتشار آثارش، مجموعهٔ داستانهایش را به‌نام **رود پاتودان**[۲۳] منتشر کرد. او در این داستانها روی به مضامینی متفاوت و کاملاً خنثی آورد: عشق، تفاوتهای ظریف و پیچیدهٔ روح و روان انسان، و از این قبیل. امّا اکنون همهٔ جنبه‌های زندگی تحت‌الشّعاع سرنوشتی شوم قرار گرفته بود. درست در همین‌سال بود که به نویسندگان شوروی سفارش شد که در آثارشان قید کنند که «چقدر زندگی بهتر شده است، چقدر زندگی دلپذیرتر شده است.» دیگر هیچ‌جای تعجّب نداشت که بار دیگر کتاب پلاتونوف با نقدهایی خصمانه روبرو شد. از اواسط دههٔ ۱۹۳۰ تا آغاز جنگ جهانی دوّم پلاتونوف غالباً نقدها و جستارهایش را با نام مستعار «ف. چلوویکوف»[۲۴] در نشریّات **لیتراتورنی کریتیک**، **لیتراتورنیو آبوزرنیه**، و **دتسکایا لیتراتورا** به‌چاپ می‌رساند، امّا هنگامی که در ۱۹۳۹ تصمیم گرفت که این مقالات را یکجا در کتابی مستقلّ منتشر کند فقط تعداد معدودی پیش‌نسخه از آن منتشر شد و کتاب هرگز به‌شکل مناسبی توزیع نشد. در ۱۹۷۰، یعنی درست سی‌سال بعد، سرانجام انتشارات «ساویتسکی پیساتل»[۲۵] کتاب **تأمّلات یک خواننده**[۲۶] را به‌چاپ رساند.

از ۱۹۴۲ تا پایان جنگ پلاتونوف در چندین جبهه خبرنگار جنگ بود. در طول دوران جنگ حکومت از نظارت و کنترل خود بر نویسندگان تااندازه‌ای کاست و این امر باعث شد که پلاتونوف باردیگر آثارش را در روزنامه‌ها و مجلّات به‌چاپ رساند. مجموعهٔ داستانهای جنگی او یکی پس از دیگری منتشر می‌شدند و منتقدان هم با حسن‌نیّتِ تمام «هنر والای» پلاتونوف را می‌ستودند. امّا در نوامبر ۱۹۴۶ و بلافاصله پس از صدور اطلاعیّهٔ مشهور **ژدانوف** دربارهٔ مجلّات **زوزدا** و **لنینگراد** پلاتونوف باردیگر آماج آزار و اذیّت مخالفان قرار گرفت. نوک پیکان این حملات متوجّه داستان «خانوادهٔ ایوانوف»[۲۷] بود که در نشریّهٔ **نووی‌میر** منتشر شده بود. دشوار بتوان درک کرد که منتقدی چون یرمیلوف[۲۸] که متخصّص اینگونه انتقادات تندوتیز بود چگونه توانسته بود در چنین داستان آرام و بی‌خطری که هیچ‌گونه غرض‌ورزی هم در آن نبود نشانی از «تهمت به حقیقت شوروی» بیابد. داستان به ماجرای زندگی ستوان ایوانوف می‌پردازد که پس از جنگ به خانه بازمی‌گردد و طبعاً دچار فشارهای روحی و روانی خاصّی می‌شود. علاوه بر این، «خانوادهٔ ایوانوف» (که نام دیگر آن «بازگشت»[۲۹] است) از نظر پیرنگ و زبان از ساده‌ترین داستانهای پلاتونوف است و حتّی پایان خوشی دارد. با وجود این (شاید به حکم شخصِ استالین که حتّی در دههٔ ۱۹۳۰ هم با آثار پلاتونوف مخالف بود)، این داستان «ضدّشوروی» معرّفی شد و نام پلاتونوف از تاریخ ادبیّات روسیّه حذف شد. البتّه به او اجازه داده شد که در انتشارات **دتسکایا لیتراتورا** مشغول به‌کار شود و به‌بازنویسی قصّه‌های عامیانه بپردازد.

در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ پلاتونوف سخت بیمار و مریض‌احوال بود. او از پسرش که در بازگشت از اردوگاهی در آغوش پدرومادرش جان داده بود سل گرفته بود. پس از فاجعهٔ مصیبت‌بار ۱۹۴۶ و ۱۹۴۷ او دیگر فکر چاپ داستانهای اصیل و بدیع خود را کنار گذاشته بود. اکنون ناگوارترین پیش‌بینیهای نویسندهٔ **چونگور** و **حفرهٔ پی** رنگ حقیقت به‌خود می‌گرفت: انقلاب فرهنگیِ خیالبافان «مرموز» و سینه‌چاکان سوسیالیسم دیگر جایی برای اندیشه‌های خلّاق باقی نمی‌گذاشت و میدان را برای جولان‌دادن افرادی که مروّج خوش‌بینیِ فرمایشی و تعریف و تمجید از «عقاید سازنده» بودند باز می‌گذاشت. پلاتونوف توان دوام‌آوردن در دوران استالین را که روزبه‌روز «حفره‌اش» عمیقتر می‌شد نداشت و سرانجام در سنّ ۵۲ سالگی در ۱۹۵۱ درگذشت. پس از مرگ پلاتونوف انبوهی از آثار و نامه‌های منتشرشده و منتشرنشده‌اش برجای ماند. قسمتی از آن به بخش ادبیّات آرشیو مرکزی کشور و قسمتی دیگر از آن به وارثانش سپرده شد. پس از مرگ استالین و برملاشدن جنایات او آثار پلاتونوف بتدریج به‌چاپ رسیدند. نخستین کتابی که پس از مرگ او منتشر شد کتاب **گزیدهٔ داستانها**[۳۰] (۱۹۵۸) بود. در پی آن، چندین مجموعهٔ داستان دیگر پلاتونوف نیز در شوروی به‌چاپ رسیدند؛ امّا رمانهای **چونگور** و **حفرهٔ پی**، و همچنین داستانهای «دریای نوجوان»[۳۱]، «سود»، و چندین داستان دیگر، تاکنون فقط در غرب چاپ شده‌اند.

پی‌نویسها

1. Kliméntov
2. Voronezh
3. *Electrification*
4. "Potomki solntsa" ("Descendants of the Sun")

Izbrannye proizvedeniya v dvukh tomakh. 1978.

"Yuvenil'noe more," *Ekho* (Paris), 1979, no. 4.

Platonov's correspondence with Gorky. Literaturnoe nasledstvo, vol. 70 (1964). "Pis'ma k Gor'komu." In *Arkhiv A. M. Gor'kogo*. Vol. 10, book 2. 1965.

TRANSLATIONS

The Foundation Pit. (Bi-lingual edition.) Trans. Thomas Whitney. Ann Arbor, 1973.

Collected Works. Trans. Thomas P. Whitney. et al. Ann Arbor, 1978.

Chevengur. Trans. A. Olcott. Ann Arbor, 1978.

SECONDARY LITERATURE

L. Averbakh, "O tselostnykh masshtabakh i chastnykh Makarakh," *Na literaturnom postu*, 1929, no. 21-22.

V. Bryusov, "Sredi stikhov," *Pechat' i revolyutsiya*, 1923, no. 6.

V. Eidinova, "K tvorcheskoi biografii A. Platonova," VLit, 1978, no. 3, pp. 213-28.

V. Ermilov, "Klevetnicheskii rasskaz A. Platonova," *Literaturnaya gazeta*, 4 January 1947.

A. Fadeev, "Ob odnoi kulatskoi khronike," *Krasnaya nov'*, 1931, no. 5-6.

M. Geller, "Soblazn utopii," *Ekho*, 1979, no. 4.

———, *Andrei Platonov V poiskakh schastiya*. Paris, 1982.

A. Gladkov, "V prekrasnom i yarostnom mire," *Novyi mir*. 1963, no. 11.

A. Gurvich, "Andrei Platonov," *Krasnaya nov'*, 1937, no. 10.

Marion Jordan, "Andrei Platonov," *RLT 8* (1974), pp. 363-72.

V. Levin, "Beseda s kritikom Ermilovym," *Literaturnaya gazeta*, 17 October 1964.

L. Shubin, "Andrei Platonov," *VLit*, 1967, no. 6.

E. Tolstaya Segal, "Stikhiinye sily. Platonov i Pil'nyak," *Slavica Hierosolymitana* 3 (1978).

———, "K voprosu o literaturnoi allyuzii v proze Andreya Platonova," *Slavica Hierosolymitana* 5-6 (1981).

V. Turbin, "Misteriya A. Platonova," *Molodaya gvardiya*, 1965, no. 7.

Tvorchestvo A. Platonova: Stat'i i soobshcheniya. Voronezh, 1970.

V. Varshavskii, "*Chevengur i Novyi grad*," *Novyi zhurnal*, no. 122 (1976), pp. 193-213.

Genrika and Aleksei Yakushev, "Struktura

5. "Lunnaya bomba" ("The Lunar Bomb")
6. "Efirnyi trakt" ("Ethereal Trail")
7. *Golubaya glubina* (*Light-Blue Depth*)
8. Tambov
9. *The Sluices of Epiphany*
10. "Gorod Gradov" ("Gradov City")
11. Peschanaya uchitel'nitsa" ("The Sandy Schoolmistress")
12. Bertrand Perry
13. *Sokrovennyi chelovek* (*Secret Man*)
14. *Proiskhozhdenie mastera* (*The Origins of a Master*)
15. Foma Pukhov
16. Chevengur
17. Aleksandr Dvanov
18. Rosa Luxemburg
19. "Usomnivshiisya Makar" ("Doubting Makar")
20. "Vprok" ("Benefit")
21. "Musornyi veter" ("Dusty Wind")
22. *Kotlovan* (*The Foundation Pit*)
23. *Reka Potudan'* (*Potudan River*)
24. F. Chelovekov
25. Sovetskii pisatel'
26. *Razmyshleniya chitatelya* (*A Reader's Meditations*)
27. "Ivanov's Family"
28. V. Ermilov
29. "Vozvrashchenie" ("The Return")
30. *Selected Stories*
31. "Yuvenil'noe more" ("Juvenile Sea")

Selected Bibliography

WORKS

Elektrifikatsiya. 1921.

Golubaya glubina. Krasnodar, 1922.

Epifanskie shlyuzy. 1927.

Sokrovennyi chelovek. 1928.

Proiskhozhdenie mastera. 1929.

"Usomnivshiisya Makar," *Oktyabr'*, 1929, no. 9.

"Vprok," *Krasnaya nov'*, 1931. no. 3. (Also in *Opal'nye povesti*. New York, 1955).

Reka Potudan'. 1937.

Odukhotvorennye lyudi. 1942.

Rasskazy o rodine. 1943.

V storonu zakata solntsa. 1945.

"Sem'ya Ivanova," *Novyi mir*, 1946, nos. 10-11.

Izbrannye rasskazy. 1958.

V prekrasnom i yarostnom mire. 1965.

Razmyshleniya chitatelya. 1970.

Chevengur. Paris, 1972.

Kotlovan. Ann Arbor, 1973.

Sharmanka, P'esa v trekh deistviyakh. Ann Arbor, 1975.

BIBLIOGRAPHY

A. Kiselev and V. Maramzin, "A. P. Platonov," *Ekho*, 1979, no. 4, 1980, nos. 1-4.

khudozhestvennogo obraza u Andreya Platonova." In *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*. Ed. Victor Terras. 1978. Pp. 746-77.

Henryka Yakushev, "Andrei Platonov's Artistic Model of the World," *RLT* 16 (1979), pp. 171-88.

کتابنامهٔ فارسی

«فرو»، ترجمهٔ احمد میرعلائی، **مجلهٔ نگین**، شمارهٔ ۵۷ (بهمن ۱۳۴۸).

ایلیا لوویچ سلوینسکی

(۱۸۹۹ـ۱۹۶۸)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

سلوینسکی شاعر، نمایشنامه‌نویس، و نویسنده بود. او که فرزند یک پوست‌فروش بود در سیمفروپول[1] به‌دنیا آمد و زندگی پرماجرایی داشت. سلوینسکی مشاغل عجیب‌وغریب متعدّدی داشت، ازجمله زمانی کارگر بارانداز و زمانی کشتی‌گیر سیرک بود. امّا به‌هرصورت در ۱۹۲۳ از دانشکدهٔ علوم سیاسی دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد. از ۱۹۲۴، از هنگام شکل‌گیری «مرکز ادبی ساختمانگرایان»، سلوینسکی جزو رهبران آن بود و در ۱۹۲۶ نخستین مجلّد از اشعارش را تحت عنوان **سوابق**[2] منتشر کرد. سلوینسکی با آنکه در تلاشهای ادبی‌اش موفّق بود همچنان به زندگی ماجرایی خود ادامه می‌داد. در ۱۹۲۹ مربّی پرورش حیواناتِ دارای پوست گرانبها در قرقیزستان شد، در ۱۹۳۳ در سفری اکتشافی به قطب شرکت جست، و پس از آن به گشت‌وگذار در سرتاسر اروپا و آسیا پرداخت. همهٔ این تجارب مفصّلاً در آثار او انعکاس یافته‌اند. در جنگ جهانی دوّم افسر ارتش بود و تا پایان عمر همچنان بیقرار و فعّال بود.

سلوینسکی یگانه چهرهٔ شاخص در میان ساختمانگرایان بود که عملاً برنامهٔ نظری او را دنبال می‌کردند. او آگاهانه و عامدانه همهٔ جنبه‌های اثرش را با جهتگیری شاعرانهٔ آن متّحد می‌کرد و این صرفاً شامل واژگان یا نوع سخن‌گفتن (مثلاً زبان ویژهٔ دزدها، یهودیان اودسا، کولیها، اصطلاحات خاصّ فنی، و غیره) نمی‌شد، بلکه نحو، ریتم، صور خیال، و سبک عمومی را هم دربرمی‌گرفت. سلوینسکی همچنین از نخستین نویسندگان شوروی بود که دست به تحقیق جدّی تکنیکی در مورد آثارش زد و سرودن شعر را فعّالیّت عقلانی معطوف به هدفی دانست.

تخصّص سلوینسکی در نوشتن شعرهای حماسی بلند (و بعضاً بسیار بلند) بود. نخستین اثر از این‌گونه آثار او «قیام اولیالایف»[3] بود که در ۱۹۲۴ آن را سرود و در ۱۹۲۷ انتشار یافت. این شعر به قلع‌وقمع شورش ضدّانقلابی دهقانی به‌دست نیروهای کمونیست می‌پردازد. اثر بعدی از این‌دست آثار، «دفترچهٔ یادداشت یک شاعر»[4] (۱۹۲۸)، دو بخش دارد: «زندگینامهٔ شخصی» یک شاعر با نکات فلسفی و زیبایی‌شناختیِ بسیاری خارج از بستر اصلی روایت و مجموعهٔ اشعار شاعر، «ماه ابریشمین»[5]. به‌دنبال این اثر سلوینسکی «تجارت پوست»[6] (۱۹۲۹) را نوشت که تقریباً رمانی منظوم است و پیرنگ آن پیرنگ مرسومِ رمانهای رئالیستیِ سوسیالیستی دربارهٔ تولید است: کارگزارِ کمونیستِ صادقی به مبارزه با افراد مقام‌پرست و بوروکرات می‌پردازد؛ نیروهای مرتجع در پایان کار شکست می‌خورند و تارومار می‌شوند.

نمایشنامه‌های سلوینسکی، که آنها هم منظوم هستند، به مسائل و ماجراهای روز می‌پردازند. نمایشنامهٔ طنزآمیز و گروتسکِ **پائو-پائو**[7] (۱۹۳۲)، که جزو ادبیّات «برنامهٔ پنج‌ساله» است، به توصیف انسان‌کردن میمونی (با خصایل بورژوایی) از طریق کار و زحمت سوسیالیستی می‌پردازد. موفّقترین نمایشنامهٔ سلوینسکی، **خرسی قطبی به‌نام اومکا**[8] (۱۹۳۳)، به «جهش» مردم بدویِ قطبی از فراز مراحل تاریخی متعدّد و رسیدن به سوسیالیسم می‌پردازد. سلوینسکی تنها نویسندهٔ شوروی نبود که به این مضامین خاصّ می‌پرداخت: انسان‌کردن میمون از طریق سوسیالیسم، البتّه به شکلی مسخره‌آمیز، در هجویّهٔ ادبی **زامیاتین**، تحت عنوان «مسافری از افریقا»[9] (۱۹۲۹ـ۱۹۳۰)، نیز مطرح می‌شود؛ رمان **فادیف، آخرین اودگ**[10] (۱۹۳۰ـ۱۹۳۳)، نیز به کشاندن قبیله‌ای بدوی به‌سمت جامعه‌ای سوسیالیستی می‌پردازد. سلوینسکی از اواخر دههٔ ۱۹۳۰ به‌دنبال گرایش عمومی به‌سمت آثار تاریخی رفت و چند نمایشنامهٔ تاریخی، بازهم منظوم، نوشت که آخرینشان یک تریلوژی به‌نام **روسیه**[11] (۱۹۴۴ـ۱۹۵۷) بود که در هر قسمت آن مردی ساده امّا قهرمان‌صفت به‌نام چوخوف[12] در مرحله‌ای بحرانی از تاریخ روسیّه به‌ترتیب درکنار ایوان مخوف، پطرکبیر، و لنین قرار می‌گیرد.

سلوینسکی در سالهای پایانی عمرش به بازنویسی بسیاری از آثار نخستینش، ازجمله «قیام اولیالایف» (۱۹۵۶)، پرداخت. این اثر بدین‌دلیل که تصویر اولیالایفِ کولاک در آن بسیار جذّابتر از قهرمانان کمونیست است مورد انتقاد قرار گرفته بود. سلوینسکی در بازنویسی آن بکلّی اثر را تغییر داد و لنین را شخصیّت اصلی اثر کرد.

سلوینسکی اندکی پیش از مرگش رمان خودزندگینامه‌ای‌اش، **آه، جوانی من!**[13] (۱۹۶۶)، را منتشر کرد. سلوینسکی در تمام این سالها همچنان شعرهای تغزّلی هم می‌سرود که عموماً معتدلتر از اشعار دورهٔ ساختمانگرایی‌اش بودند و با آداب و رسوم معمولِ ادبی همخوانتر. در این اشعار مادیّتِ ملموس جای به گرایشی فلسفی‌تر می‌دهد. سلوینسکی اندیشه‌هایش را دربارهٔ شعر، فنِّ شعر، و نظم‌پردازی در یک مجلّد به‌صورت خلاصه، تحت عنوان **استودیوی شعر**[14] (۱۹۶۲)، آورده است.

پی‌نویسها

1. Simferopol
2. *Rekordy* (*Records*)
3. "Ulyalaevshchina" ("The Ulyalaev Uprising")
4. "Zapiski poeta" ("A Poet's Notebooks")
5. "Shelkovaya luna" ("The Silken Moon")
6. "Pushtorg" ("Fur Business")
7. *Pao-Pao*
8. *A Polar Bear named Umka*
9. "The Visitor from Africa"
10. *The Last of the Udege*
11. *Rossiya* (*Russia*)
12. Chokhov
13. *Oh, My Youth!*
14. *Studiya stikha* (*Studio of Verse*)

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye sochineniya. 2 vols. 1960.
Sobranie sochinenii. 6 vols. 1971–
Izbrannye proizvedeniya. 1972.

TRANSLATIONS

Modern Russian Poetry. Eds. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 652-53.
See also: Lewanski, p. 350.

SECONDARY LITERATURE

Rainer Georg Grübel, "Das frühe Werk Il'ja Sel'vinskijs: Der Entwurf einer konstruktivistischen Poetik," *Wiener slawistischer Almanach* 6 (1980), pp. 83-107.
O. Reznik, *Zhizn' v poezii: Tvorchestvo I. Sel'vinskogo*. 1972.
Gleb Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953*. 1971. Pp. 190-91.

یوری کارلوویچ آلیشا

(۱۸۹۹ـ ۱۹۶۰)

ویلیام نی. هارکینز
حشمت کامرانی

زندگی

آلیشا در سوّم مارس ۱۸۹۹ در شهرک الیزاوِتگراد[۱] (کیروووگراد[۲] کنونی) واقع در جنوب غربی روسیّه زاده شد. والدینش از اعیان روستایی تهیدست لهستانی بودند. کارل آنتونوویچ[۳]، پدر نویسنده، زمیندار و از اشراف سابق بود که بعداً بازرس رسمی رسومات شد. او در خاطرات پسرش شخصیّتی است ضعیف‌النّفس و معتاد به قماربازی و میخوارگی. آلیشا به او و به مادرش، که گاه و بیگاه در داستانهای مربوط به دوران کودکی آلیشا ظاهر می‌شوند، چندان نزدیک نبوده است، ولی با مادربزرگش که بر آموزش مقدّماتی او نظارت می‌کرد احتمالاً صمیمی‌تر بوده است. شاید تبار لهستانیِ خانواده و تربیت کاتولیکی به آلیشا دیدگاهی غربی‌مآب بخشیده باشد.

وقتی که آلیشا سه ساله بود خانواده‌اش به اودسا، بندربزرگی در کنار دریای سیاه، نقل مکان کرد. اودسا، در مقایسه با سایر شهرهای روسیّه، از نظر فرهنگی مهمّترین شهر مدیترانه‌ای و از جهاتی غربی‌ترین و جهانی‌ترین شهر روسیّه محسوب می‌شد. این شهر به‌دلیل تعداد کثیر نویسندگان و نقّاشانی که به جهان عرضه داشته شهرهٔ آفاق است. غیر از آلیشا، نویسندگانی چون والنتین **کاتایف**، ادوارد باگریتسکی*، و ایلیا ایلف* نیز از اودسا برخاستند؛ این سه تن از دوستان دوران جوانی آلیشا بودند و کاتایف در تمام دوران زندگی آلیشا دوستی خود را با او ادامه داد.

آلیشا محصّلی بود بسیار بااستعداد و در مدرسه مرتّباً افتخار کسب می‌کرد. آلیشا در همهٔ علوم استعدادی چشمگیر داشت، ولی موضوع مورد علاقه‌اش ادبیّات بود که از ۱۹۱۶ نوشتن در این زمینه را آغاز کرده بود. پس از فارغ‌التّحصیل‌شدن از دبیرستان در ۱۹۱۷، در همین‌سال در دانشگاه نووروسییسکی[۴] در اودسا در رشتهٔ حقوق نام‌نویسی کرد، امّا جنگ داخلی ۱۹۱۹ تحصیلات وی را قطع کرد و وی به‌عنوان تلفنچی توپخانه داوطلب خدمت در ارتش شد. او همچنین به‌نوشتن مقاله‌ها و مطالبی ترویجی در روزنامه و نمایشنامه‌هایی کوتاه برای آرمان انقلاب پرداخت. وابستگی‌اش به انقلاب او را با اعضای خانواده‌اش که به لهستان گریخته بودند و تا پایان عمر هم همانجا ماندند بیگانه کرد. پس از جنگ جهانی دوّم که شهروندان لهستانی امکان یافتند به لهستان بروند دوستان از دیدارشان با پدر و مادر او خبر می‌دادند، ولی آلیشا علاقهٔ چندانی از خود نشان نمی‌داد. او دیگر هرگز پدر و مادر خود را ندید و پس از فوت پدرش ناچار شد مخارج نگهداری از مادر را تقبّل کند.

در این سالهای اوّلیّه آلیشا شعر می‌سرود؛ او به‌همراه کاتایف و باگریتسکی در محفلی ادبی از جوانان که در اودسا تشکیل می‌شد و نامش «چراغ سبز»[۵] بود سخت فعّالیّت داشت. آلیشا در ۱۹۲۱ به خارکوف رفت و به‌نوشتن مقاله‌های تبلیغی و ترویجی ادامه داد؛ وی نخستین داستانش را به نام «فرشته»[۶] در ۱۹۲۲ در روزنامهٔ خارکوف منتشر کرد. در همین‌سال به مسکو رفت و در آنجا به نشریّهٔ **گودوک**، که نشریّه‌ایَ بسیار پرخواننده بود، پیوست. نخستین شغلش در این نشریّه کار نه‌چندان جدّیِ گذاشتن نشریّه درون پاکت و تمبرزدن روی آن بود؛ امّا دیری نپایید که آلیشا با انتخاب نام مستعار «زوبیلو» (اسکنه)[۷] شروع به سرودن اشعار فکاهی و طنزآمیز کرد که این قسمت به‌صورت بخش همیشگی و به‌یادماندنی مجلّه در آمد. بخش اعظم طنز آلیشا متوجّه بوروکراسی، پارتی‌بازی، و عدم کارآیی سیستم راه‌آهن دولتی بود. دو مجموعه از این شعرها در ۱۹۲۴ و ۱۹۲۷ به‌چاپ رسید؛ امّا شهرت این شعرها پدیده‌ای است مربوط به همان‌دوره و نمی‌توان ادّعا کرد که اکنون نیزخوانندهٔ بسیار دارند. به‌هرحال می‌توان گفت که این شعرها برای نویسندهٔ جوان حکم تمرین در سبکهای ادبی و طبع‌آزمایی را داشت. آلیشا بیش از پیش به نوشتن داستان و نمایشنامه روکرد. پرخواننده‌ترین آثار او، یعنی **غبطه**[۸] (۱۹۲۷) و **سه مرد چاق**[۹] (۱۹۲۸)، مربوط به همین‌دوره هستند، یعنی در سالهای نخست دههٔ ۱۹۲۰ نوشته شدند. آلیشا در سراسر دههٔ ۱۹۳۰، چندسالی پس از آن هم که نویسنده‌ای شناخته و تثبیت‌شده بود، فعّالیّت خویش را در نشریّهٔ **گودوک** ادامه داد.

آلیشا با انتشار رمان **غبطه** در ۱۹۲۷ شهرت عامّ یافت. شهرتی

که از این رهگذر نصیبش شد انتشار مجموعه کارهای دیگرش را میسّر ساخت که از آن‌جمله است افسانه‌ای عاشقانه دربارهٔ انقلاب سوسیالیستی تحت عنوان **سه مرد چاق** که آلیشا در ۱۹۲۴ نوشته بود و در ۱۹۲۸ منتشر شد؛ چند داستان؛ روایتی نمایشنامه‌ای از **غبطه** برای تئاتر واختانگوف[10] مسکو با نام **توطئهٔ احساسات**[11] در ۱۹۲۹؛ و نمایشنامهٔ مستقلّ **صورت دارایی‌ها**[12] در ۱۹۳۱. آلیشا سه **مرد چاق** را نیز در قالب نمایشنامه برای تئاتر کانستانتین استانیسلافسکی* بازنویسی کرد و سرانجام این داستان به‌شکل اپرا، باله، و حتّی نمایشنامهٔ رادیویی اجرا شد و در میان آثار کلاسیک ادبیّات اتّحاد شوروی جای گرفت.

با نگاهی به گذشته باید گفت این‌دوره دورهٔ عظمت تمام و کمال آلیشا بود ــ دوره‌ای که در سالهای بعد بیهوده کوشید دوباره به‌همان شکوفایی و عظمت برسد. با آنکه نوشته‌های آلیشا بی‌تردید مبیّن تردیدهایی در پذیرش انقلاب و ساختن سوسیالیسم در اتّحاد شوروی بود و همین تردیدها عاقبت منجر به روی‌آوردن به نوعی زیبایی‌شناسی شد که از بیخ‌وبن با جهان پیرامون وی تفاوت داشت، ولی در تمام دههٔ ۱۹۲۰ می‌شد هنوز او را فرزند انقلاب خواند که در پی تحقّق آرمانهای انقلاب است.

امّا در دههٔ ۱۹۳۰ حفظ چنین نگرش و وضعی دیگر برایش دشوار شده بود. در فضای دههٔ ۱۹۲۰ شوروی که هنوز مشحون از جهتگیریهای اوتوپیایی بود برای نویسندگان جوانی چون آلیشا یا کاتایف این امکان فراهم بود تا در پی هنری اوتوپیایی و آرمانی در جامعه‌ای آرمانی باشند، امّا هنر و ادبیّاتی که استالین و دارودسته‌اش می‌خواستند و در ۱۹۳۳ بنای آن نهاده شد کاملاً با نظم جدید هماهنگی داشت و از نظر اخلاقی و زیبایی‌شناسی هنرستیز و ضدّ آن بود.

نخستین نشان نارضایتی آلیشا در ۱۹۳۴ در اوّلین کنگرهٔ نویسندگان شوروی پدیدار شد، یعنی در انجمنی که استالین برای محدودساختن ادبیّات جدید درست کرده بود. در واقع گفته‌های او در کنگره شاید مؤثّرترین سخنها و یقیناً دردناکترین آنها بود. آلیشا در این سخنرانی از ایدهٔ نوشتن داستانی دربارهٔ جوانیِ خودش سخن می‌گوید، دربارهٔ خودش در حال گدایی، آدمی که زندگی‌اش تلخ و سخت است، محروم است، زشت و زننده، حقیر و پوچ است:

> می‌خواستم چنین داستانی بنویسم. درباره‌اش اندیشیدم. به این نتیجه رسیدم و دریافتم که هدف اصلی‌ام آن است که شور و نشاط جوانی را برای خود نگاه دارم؛ هدف اصلی من حفظ حقّ جوانی است، محافظت از تروتازگیِ خودم در برابر هر حکم و ادّعای غیرلازمی که جوانی را مترادف با هرزگی و بیهودگی می‌داند.

من گناهی ندارم که جوانی‌ام در اوضاع و احوالی گذشت که دنیای پیرامون آن دنیایی هولناک بود.... وقتی من طرح داستانم را دربارهٔ گدا می‌ریختم، کشورمان مشغول ساختن کارخانه بود. این اوّلین برنامهٔ پنج‌ساله برای ایجاد صنعت سوسیالیستی بود. امّا مسئلهٔ من این نبود. من می‌توانستم به محلّ احداث کارخانه بروم، همراه با کارگران در کارخانه زندگی کنم، شرح مختصری یا حتّی یک رمان دربارهٔ آنها بنویسم، امّا این موضوع به کار من نمی‌آمد. این موضوعی نبود که از سیستم گردش خون من و از نفسهای من بیرون آمده باشد. این موضوع از من یک هنرمند واقعی درست نمی‌کرد. می‌بایست دروغ می‌گفتم و چیزهایی از خودم درمی‌آوردم. من در درک تیپ اجتماعی کارگر و تیپ اجتماعی قهرمان انقلابی مشکل دارم. از من برنمی‌آید که چنین نویسنده‌ای باشم.

مدّتها قبل، یعنی در ۱۹۳۱، و با انتشار قسمت تلخ و تند «از دفترچهٔ یادداشت سرّی همسفرم زاند»[13] بود که آلیشا مورد بیمهری مقامات رسمی اتّحاد شوروی قرار گرفت. زاند نویسنده‌ای (ظاهراً خود آلیشا) است که خود را پشت آینه‌ای پنهان می‌کند که واقعیّت را بازتاب می‌دهد و نمی‌تواند «با توده‌ها در هم آمیزد» ــ امّا این پاره‌نوشته و نیز نمایشنامه‌ای بر اساس آن هرگز تکمیل نشد.

دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ دوره‌ای بود که دشواریهای مداومی برای آلیشا دربرداشت. در این دوره او زندگی خاصّ نویسندگان را داشت، ولی تقریباً نتوانست چیزی منتشر کند. آلیشا در این مدّت به‌نوشتن سناریو برای فیلم پرداخت. یکی از فیلمها به‌نام **جوان جدّی**[14] سرانجام در ۱۹۴۲ تکمیل شد، ولی هرگز بر پردهٔ سینما نیامد. آلیشا گرچه به‌ظاهر در دهه‌های پیش از مرگ روی فیلمهای بسیاری کارکرد، ولی دشوار می‌توان بر یکی انگشت نهاد و آن را از دستاوردهای مشخّص او دانست.

پس از هجوم قوای آلمان به شوروی در ۱۹۴۱، آلیشا را به عشق‌آباد، مرکز ترکمنستان در آسیای مرکزی، فرستادند. در آنجا غیر از سناریونویسی وظیفه‌هایی را برعهده گرفت، مثل تبلیغ سیاسی و گفتگوهای مکرّر در رادیو. در ۱۹۴۶ آلیشا به اتّفاق همسرش، اولگا سوئوک[15]، به مسکو بازگشت، ولی چون ظاهراً نتوانست اجازهٔ اقامت در مسکو را بگیرد دشواریهای بسیاری برای این‌دو فراهم آمد و ناچار شدند از خانهٔ این دوست به خانهٔ آن دوست بروند. (این گویای آن است که آلیشا اجازهٔ رسمی برای اقامت در مسکو نداشت و دیگر رسماً او را نویسنده به‌حساب نمی‌آوردند.) بحران مسکن تا ۱۹۵۴ حلّ نشد و تازه در این سال بود که اجازهٔ اقامت دائم در مسکو به وی داده شد. به این ترتیب

واپسین دورهٔ زندگی‌اش فرا رسید. یعنی دوره‌ای نسبتاً آرامتر و با امنیّت بیشتر و در عین حال از دیدگاه ادبی تااندازه‌ای بارآورتر. آلیشا در این‌زمان با جدیّت تمام به‌گردآوری مجموعهٔ خاطرات و اندیشه‌های ادبی خود به‌نام **روزی یکسطر، حتماً**[16] (۱۹۶۱) پرداخت. بی‌شک وی قصد داشت با انتشار این اثر دوران طولانی سکوتی را که مشخّصهٔ دهه‌های واپسین زندگی‌اش بود بشکند. این کار عملاً هرگز تکمیل نشد، امّا پس از مرگش در ۱۹۶۰ همسر و دوستش، ویکتور **اشکلوفسکی** نویسنده، به‌تنظیم آثاری که آلیشا برجای گذاشته بود پرداختند که سرانجام در ۱۹۶۱ منتشر شد.

آلیشا در میانهٔ دههٔ ۱۹۵۰ به فراهم‌آوردن کتابی یک جلدی از نوشته‌هایش پرداخت که در ۱۹۵۶ تحت عنوان **گزیدهٔ آثار**[17] به بازار آمد. آلیشا از ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۸ بر روی رمان **ابله**[18] **داستایفسکی** جهت اجرای آن در تئاتر واختانگوف مسکو کار کرد و نمایشنامه در ۱۹۵۸ با موفقیّت چشمگیری به‌روی صحنه آمد. در دهم مه ۱۹۶۰ آلیشا بر اثر نارسایی قلبی درگذشت.

داستانها

غبطه

با آنکه دقیقاً نمی‌توان گفت که آلیشا در چه تاریخی کار بر روی رمان کوتاه **غبطه** را آغاز کرد، ولی احتمال می‌رود که نوشتن آن به ۱۹۲۱ و زمانی بازگردد که نخستین داستانها و شعرهایش را منتشر می‌کرد. او برای نوشتن این رمان زحمت بسیار کشید؛ خودش می‌گوید که مدخلِ کتاب را حدود سیصدبار تغییر داد و از نو نوشت. آلیشا در سراسر دههٔ ۱۹۲۰ روی این اثر کار کرد تا آنکه در ۱۹۲۷ در **کراسنایا نوو**، نشریّهٔ پیشروی ادبی چپگراها نویسندگان و منتقدان پرولتری، منتشر شد. سال بعد این رمان به صورت کتاب به بازار آمد.

رمان **غبطه** بی‌تردید شاهکار آلیشاست؛ در عین حال کاری است برجسته در حوزهٔ ادبیّات، آن‌هم تا بدان حدّ که اگر آلیشا هیچ چیز دیگری هم نمی‌نوشت؛ باز همچنان در صدر نویسندگان شوروی جای می‌داشت. آلیشا در اواخر عمر آن را یگانه اثری می‌دانست که شهرتش بسته به آن بود، شاهکاری که هرگز دیگر نمی‌توانست تالی آن را بیافریند. ضمناً منتقدانِ مغرب‌زمین گاه‌به‌گاه **غبطه** را بزرگترین رمان شوروی (یا ضدّشوروی) دانسته‌اند.

رمان **غبطه** که به‌سبب سبک و تصویرپردازی تازه و چشمگیرش از همان آغاز با استقبال خوانندگان شوروی روبرو شد و حتّی امروز نیز، با توجّه به دوره‌ای که نویسندگانش عمدتاً مورد بیمهری قرار گرفتند یا به فراموشی سپرده شدند، از آثار کلاسیک شوروی به‌شمار می‌رود. **غبطه** در خارج نیز مشهور شد. این کتاب در ۱۹۳۶ به‌زبان انگلیسی منتشر شد و تاکنون بارها به این زبان چاپ شده است.

موضوع رمان، همچون بسیاری از نوشته‌های آلیشا، تعارض میان حیاتگرایی و ماشین‌گرایی است؛ این مضمونی است که عمدتاً از فلسفهٔ آنری برگسون اخذ شده است. مکتبهای ادبی اروپای غربی در آن‌روزها، مثل حیاتگرایی، کوبیسم، و امپرسیونیسم، بر آلیشا تأثیر داشتند. ژان ژیرودوی جوان و رمانش، **مدرسهٔ بی‌تفاوتها**[19] (۱۹۱۱) که در دههٔ ۱۹۲۰ در اتّحاد شوروی شهرت بسیار یافت. یکی از همین عوامل تأثیرگذار بود. استیلای نوعی نگرش زیبایی‌شناسانه به واقعیّت ـ یعنی دگرگون یا استیلیزه‌کردن واقعیّتِ مشهود یا تجربه‌شده در اثری هنری ـ چه در حوزهٔ ادبیّات و چه در حوزهٔ زندگی، و رفتار طرفداران و ناظران خیالی این نویسندگان یکی از شباهتهایی است که در آثار آلیشا و معاصران اروپایی وی به‌چشم می‌خورد. امّا مهمّترین منبع تأثیرگذارِ ادبی (برخلاف ایدئولوژیک) بی‌تردید ولادیمیر **مایاکوفسکی** بود که آلیشا عملاً او را می‌پرستید. شیفتگی مایاکوفسکی به تصویرسازی، که آن را کانون فرآیند ادبی می‌دانست، و دلبستگی‌اش به استعارهٔ عامّ و استعارهٔ بعید احتمالاً به‌صورت تمهید ادبی مورد نظر و مطلوب آلیشا درآمد. تردیدی نیست که چنین نظر و پنداشتی در نوشته‌های روسی دههٔ ۱۹۲۰ برای حرفه و کار ادبی متاعی همگانی بود و نویسندگانی چون ونیامین **کاویرین**، کانستانتین **فیدین**، اشکلوفسکی و ایلیا **ارنبورگ**، که همگی از معاصران بلافصل آلیشا بودند، مجذوب و درگیر نقش مرکزی تصویرسازی در داستان بودند.

غبطه نیروهای نظم کهن و سامان جدید در شوروی را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. نظم کهن که پر بود از حسرت گذشتهٔ پیش از انقلاب در وجود دو نفر تجسّم یافته است: یکی مرد جوانی است به نام نیکالای کاوالیروف[20] که زندگی غیرمتعارفی را می‌گذراند و کارش سرودن شعر و خواندن آنها در میخانه‌هاست و دیگری، ایوان بابیچف[21]، دلقکی است شبیه چارلی چاپلین که خیال می‌کند رهبری جریان ضدّتشکیلاتِ «توطئهٔ احساسات» را برعهده گرفته است ـ توطئه‌ای که هدفش واردکردن احساسات به نظم جدیدی است که بیش از حدّ عقلایی شده است. کاوالیروف [در زبان لاتین و یونانی] از واژهٔ «شهسوار» یا «اسوار» مشتق شده و چنان حال‌وهوای رمانتیکی دارد که القاکنندهٔ نوعی نوستالژی و حسرت بر نظم و سامانی ازدست‌رفته است. امّا واژهٔ کاوالیروف در زبان روسی معناهای ضمنیِ عامیانه‌ای دارد و در کاربرد روزانه به‌معنای «عاشقِ سینه‌چاک و «دوست‌پسر» است. به این ترتیب وسوسه‌های بظاهر رمانتیک کاوالیروف صرفاً نوعی عامیانه‌گرایی تعمّدی است و او مانند بسیاری از قهرمانان ادبیّات روسی نقش «پوشلیاک»[22] (آدم

عامّی و هنرنشناس) را پیدا می‌کند ـ نقشی که ایوان بابیچف هم آشکارا در رمان دارد.

چنین به‌نظر می‌آید که توطئهٔ ایوان در وهلهٔ نخست متوجّه احساساتی است که از لحاظ اجتماعی منفی‌اند و رمانتیسم ممکن است آنها را ارج بنهد ـ احساساتی مثل افتخار، انتقام، یا عشق ناکام و یک‌طرفه. در درجهٔ اوّل ایوان احساس حسد و غبطه می‌کند و کاوالیروف، که ایوان او را در نقش یک شاگرد ساعی می‌پذیرد، آکنده از این احساس است و این احساس را در جهت مخالفت با نیروهای مثبت‌ترِ نظم جدید پیش می‌برد.

این نیروها با حضور آندریی بابیچف، برادر جوان ایوان، مشخّص و آشکار می‌شود. او کمیسر امور مربوط به مواد خوراکی شوروی و حامی والودیا ماکاروفِ[۲۳] فوتبالیست است. والودیا که با آندریی زندگی می‌کند عاشق والیا، دختر ایوان بابیچف، است که دانشجوست. آندریی، این انقلابی پیشین که از شخصیّت خویش ناراضی و آکنده از بقایای دیدگاهها و فرهنگ بورژوایی است، از والودیا می‌خواهد که نزد او زندگی کند، یکی به این دلیل که خانواده‌ای ندارد و دیگر به این دلیل که نگاهی توأم با توجّه و تحسین به نسل جوانی رو به آینده دارد. وقتی والودیا برای دیدن پدرومادرش به موروم[۲۴] سفر می‌کند آندریی نیز کاوالیروف را که به سبب یک دعوای مستانه در خیابان افتاده است به خانه می‌آورد و کاناپهٔ والودیا را برای خوابیدن به او می‌دهد. کاوالیروف با درک این نکته که والودیا، قهرمان آینده، یگانه مالک همیشگی کاناپه و تحت‌الحمایهٔ دائمی ایوان است به والودیا غبطه می‌خورد.

کاوالیروف نیز عاشق والیاست و وقتی پدر والیا را تصادفاً در خیابان می‌بیند وارد توطئهٔ احساسات می‌شود و می‌کوشد تا از آن برای انتقام‌کشی علیه آندریی و والودیا سود جوید. نقش او همانا قاتل آندریی است. امّا در نهایت این توطئه دروغ و ساختگی از آب در می‌آید و ایوان بابیچف هم به یک شیّاد تبدیل می‌شود. در پایانْ این دو توطئه‌گر مجبور می‌شوند به دامن زن بیوه‌ای پناه ببرند که سابقاً کاوالیروف در آپارتمان او مسکن داشت. این زن بیوه با رفتار جنسی زنانه و زنده‌اش و ارضای تمایلات شهوی و آسوده‌کردن آن‌دو تسلّای مشکوک و دوپهلویی برایشان فراهم می‌کند. آن دو نشسته بر تختخواب زن تا سرحدّ بی‌قیدی مطلق و دست‌کشیدن از توطئه‌شان باده می‌نوشند.

خلاصه‌کردن **غبطه**کاری است دشوار، چراکه جوهر و عصارهٔ این رمان نه در ماجرای داستان، که در تصاویر خیالیِ مرتبطِ با آن ماجرا نهفته است. سرآغاز داستان که در آن آندریی با شور و حرارت در دستشویی آواز می‌خواند بسیار به‌یادماندنی است. حالت ستیزه‌جویانهٔ جسمش با مشاهدهٔ پایین‌آمدنش از پلکان و لَمبَرخوردن سینه‌هایش با برداشتن هرگام تشدید می‌شود. او هر روز صبح برای سلامتی خود در اتاق کاوالیروف مجموعهٔ کاملی از حرکات ورزشی انجام می‌دهد.

صبحها در دستشویی آواز می‌خواند. تصوّرش را نمی‌توانی بکنی که چه مرد شاد و سالمی است. تمایل به آوازخواندن مثل یک عمل غیرارادی از درونش می‌جوشد. آوازخواندنش که بدون آهنگ و کلام است فقط نوعی دا ـ را ـ را ـ ست که در مایه‌های گوناگون ادا می‌شود؛ که می‌توان آنها را به این صورت بیان کرد: «چقدر از زندگی لذت می‌برم... دارا دارا. اندرونم سفت و محکم است... رادا رادا راداری. شیره‌ها به خوبی جریان دارند... رادا دا دودادا... سفت شو، ای اندرونه، سفت شو... درام بابابوم»

بعداً ما به توصیف یک سوسیس جدید و دوست‌داشتنی که آندریی درست کرده است دعوت می‌شویم؛ او این سوسیس را به‌قصد گرفتن جوایز خارجی و متحوّل‌کردن تولید مواد خوراکی در شوروی ساخته است.

آلیشا در اوج رمان خود به‌توصیف یک مسابقهٔ فوتبال بین تیمهای شوروی و آلمان می‌پردازد. این توصیف، که یکی از نخستین و مهمّترین توصیفات ورزشی در یکی از آثار برجستهٔ ادبیّات روسیّه است، در این رمان کارکردهای متفاوتی دارد. نخست آنکه به والودیا نقش قهرمانی می‌دهد، نقشی که به‌کلّی با نقش حامی‌اش، آندریی، فرق دارد. این بازی همچنین مبیّن آن است که روحیّهٔ همبستگی در تیم شوروی بر روحیّهٔ رقابت‌آمیز تیم آلمان پیروز می‌شود (و همین‌طور بر توطئهٔ رمانتیک احساسات). این مسابقه کار دیگری نیز انجام می‌دهد و آن کارکرد ضدّاوجی آن است: کاوالیروف اعلان کرده است که در خلال مسابقهٔ فوتبال آندریی را خواهد کشت، امّا چنین قتلی صورت نمی‌گیرد و کاوالیروف شرمنده و بیزار از خود عقب‌نشینی می‌کند؛ شرمندگی و بیزاری او بعداً که کاوالیروف در خانهٔ زن بیوه پذیرفته می‌شود به‌اثبات می‌رسد. آلیشا با جایگزین‌کردن تمهید ضدّاوج و بی‌کنشی به‌جای کنشِ شخصیّتها برای ما روشن می‌کند که داستان بیش از آنکه از طریق کنشِ شخصیّتها بیان شود با شخصیّت‌پردازیها، وضع و حالتها، و طرز برخوردها بیان می‌شود (کاری که سالها بعد، یعنی وقتی آلیشا قصد داشت **غبطه** را به‌صورت نمایشنامه تنظیم کند، برایش مشکلات بسیاری فراهم کرد).

با توجّه به این واقعیّت، آلیشا از رؤیاها، خاطره‌ها، خیالبافیها، و دروغها (ایوان بابیچف یک دروغ‌پرداز کهنه‌کار است) بهره می‌گیرد و آنها را به‌حدّی با یکدیگر مخلوط می‌کند که خواننده دشوار می‌تواند

عناصر گوناگون و مخلوط را از یکدیگر بازشناسد. این صحنه‌ای خیالی است که در آن ایوان بابیچف با عزمی استوار وسط خیابان می‌ایستد و اتومبیل دولتیِ برادرش را نگه می‌دارد ــ صحنه‌ای که بر حسب دیدگاه، وضع، و رفتار صحنه‌ای قهرمانی است، ولی بعدها عملاً به ما گفته می‌شود که چنین صحنه‌ای هرگز پیش نیامده است.

> به‌نظر رسید که برادرش ایوان از میان جمعیّت به خیابان دوید، خودش، همان مرد مشهور. او همینکه چشمش به برادرش افتاد که در حال رانندگی است، به جلو اتومبیل رفت. دستهایش را مثل مترسک یا مردی که در صدد مهارکردن اسب افسارگسیخته‌ای است ازهم گشود تا اتومبیل را نگه دارد. راننده همین‌قدر فرصت کرد که سرعت اتومبیل را کم کند. راننده چراغ راهنما را زد و آرام به راندن ادامه داد، ولی مترسک حاضر به ترک‌کردن خیابان نبود.
>
> مرد با صدایی بسیار بلند فریاد کشید: «ایست، ایست کمیسر. بایست دزد بچّه‌های مردم... برادر چرا تو با اتومبیل می‌روی و من با پای پیاده؟ در را باز کن، جا بده، بگذار بیایم تو. درست نیست که من پیاده بروم. تو فرماندهی، امّا من هم فرماندهم.»

ماحصل این واقعه آن است که آندریی پلیس سیاسی را صدا می‌کند که او هم ایوان را به داخل اتومبیل می‌برد و دربارهٔ «توطئهٔ احساسات» از او بازجویی می‌کند. امّا تمام این صحنه خیالی است و در هیچ‌جای داستانی که بازگو می‌شود چنین چیزی روی نداده است. کیفیّت غیرواقعیِ این صحنه گویای آن است که ایوان و کاوالیروف ضدّقهرمانند؛ نقشهایی که برای خویش تصوّر می‌کنند قهرمانی است، امّا نمی‌توانند آن نقشها را به‌ثمر برسانند.

مورد مشابه دیگر صحنهٔ کاملی در ارتباط با اختراع ایوان بابیچف است. ایوان یک ماشین عجیب و غریب اختراع کرده و نام آن را اوفلیا[۲۵] گذاشته است. دستگاهِ ایوان می‌تواند زندگی را قلب کند: او می‌تواند داستانها و ترانه‌های عشقی فراموش‌شده را بخواند و گلهای پژمردهٔ دوره‌های گذشته را گرد آورد. او در عین حال می‌تواند با به صلاّبه‌کشیدن قربانی خود بریک استوانهٔ فلزی آدم بکشد و به این ترتیب وسیله‌ای است که برای انتقام‌گرفتن ایوان و کاوالیروف در نظر گرفته شده است. در یک صحنهٔ خیالی، که مثل یک صحنهٔ واقعی عرضه شده است، اوفلیا رستوران جدیدی به نام «محلّ» را که به این منظور درست شده که شهروندان شوروی بتوانند درجایی نظیف و آسوده غذای ارزان‌قیمت بخورند نابود می‌کند و آندریی را بر استوانهٔ فلزّی‌اش به صلاّبه می‌کشد. بدین‌سان اوج داستان، که به دلیل برهم‌خوردنِ نقشهٔ قتل در تیم فوتبال معوّق می‌ماند، در اینجا نیز ظاهر می‌شود. البتّه باید دانست که این نیز یک نقطهٔ اوج واقعی نیست و دوباره در صحنهٔ پایانی وضعیّت ضدّاوج پیش می‌آید، چون ایوان و کاوالیروف تا سرحدّ لاقیدی مشروب می‌خورند. برای نیروهای نظم جدید اوجی وجود ندارد، مگر آنکه بازی والودیا را در مسابقهٔ فوتبال چنین اوجی بدانیم.

بی‌تردید سرچشمهٔ الهام آلیشا برای ساختن دستگاه اوفلیا در عشقی است که این نویسنده به نویسندگانی چون ایچ. جی. ولز و کارل چاپک داشت (بویژه روباتهای چاپک). در واقع توانایی این دستگاه برای جعل و قلب‌کردن زندگی ظاهراً آلیشا را مفتون خود کرده است، چرا که چندبار به این موضوع می‌پردازد، مخصوصاً در داستان بعدی‌اش، «آلدباران»[۲۶] (۱۹۳۱)، که در آن یک آسمان‌نما برای دو دلداده نقش آسمانی آبی و فضای بازشبانه را پیدا می‌کند. امّا در «آلدباران» جانشین‌شدن دستگاه کارساز است و در **غبطه** چنین نیست. دستگاه اوفلیا در حکم نفی و تکفیر پرستش ماشین و نظم ماشینی در شوروی است. خصلتهای بشری (ترانه‌خوانی و گردآوری گل) که به اوفلیا منتسب شده در اینجا فقط گویای آن است که ماشینْ کاریکاتور زندگی است: ترانه‌ها مربوط به گذشته و گلها پژمرده‌اند. اوفلیا نمادی است اکسپرسیونیستی از تهدید ماشین برای زندگی و در توسعه و تکامل مضمون رمان، یعنی حیاتگرایی در برابر ماشین‌گرایی، نقشی اساسی بازی می‌کند. چنین به‌نظر می‌آید که وجود استوانهٔ مکنده‌ای که آدمی را به‌صلاّبه می‌کشد و بعد او را می‌کُشد نماد اخته‌شدن به‌دست موجودی مؤنّث (اوفلیا) است ــ واژهٔ روسی برای ماشین نیز مؤنّث است. در رمان **غبطه** شواهد دیگری برای اخته‌شدن به‌دست جنس مؤنّث وجود دارد، بویژه آن مورد صاحبخانهٔ نفرت‌انگیز کاوالیروف. شاید از روی یقین نتوان گفت که آیا اخته‌شدن یکسره به حیاتگرایی در برابر ماشین‌گرایی ربط دارد یا به توطئهٔ احساسات، ولی چه بسا نمادی اکسپرسیونیستی باشد از خصلت واقعی توطئهٔ احساساتِ ایوان.

پس از شهرت بسیاری که در آغاز نصیب رمان **غبطه** شد منتقدان بسرعت به ایرادگیری از آن پرداختند. چنین به‌نظر می‌رسید که اشخاصی که تجسّم دنیای آینده‌اند (آندریی، والودیا، و والیا) افرادی هستند بسی ناقص و منفی: آندریی چیزی نیست جز یک «سوسیس‌ساز» (لقبی که کاوالیروف رویش گذاشته است)؛ والودیا صرفاً یک «فوتبالیست» است، لقبی مشابه اوّلی؛ و والیا یک آدم رؤیایی و خیالپرداز است. او در صحنه‌ای از رمان حتّی در آسمان پرواز می‌کند (که نمونه‌ای است از استعاره‌های عامّ آلیشا). درست این است که چهره‌های دنیای گذشته نیز چندان بهتر نیستند، امّا به طریقی لودگیِ عاجزانه‌شان مهر و محبّت ما را بیشتر

برمی‌انگیزد. دیری نگذشت که منتقدانِ بیرون از کادر اتّحاد شوروی نیز همین خط را پی گرفتند، منتها با معنا و مفهومی معکوس ــ چه به‌جای نکوهش به‌ستایش آن پرداختند و رمان آلیشا شهرت یک رمان کلاسیک ضدّشوروی را پیدا کرد. چنین شهرتی شغل و حرفهٔ آلیشا را به‌مخاطره افکند و تقریباً آن را نابود کرد، امّا این شهرت در بین منتقدان و خوانندگان خارج از شوروی با نام آلیشا عجین شده است.

البتّه این برداشت که غبطه رمانی است ضدّشوروی چندان بیراه نیست، امّا مهمّ خاطرنشان‌ساختن این نکته است که چنین برداشتی حاصل بدخواندن و عدم توجّه به موارد خاصّی از رمان است. تردید نیست که هم کاوالیروف و هم بابیچف در جامعهٔ شوروی آدمهایی منفی‌اند که مرده‌ریگِ ناخوشایندِ گذشته آنها را ضایع کرده است. هردو خانه‌به‌دوشند و می‌توانند در فضای دوپهلویِ اخلاقیِ سیاستِ اقتصادیِ جدیدِ شوروی «نپ» در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ معاش خود را تأمین کنند. آیا این بدان معناست که مخالفان اینان قهرمانند؟ چنین چیزی مستفاد نمی‌شود، بااینهمه می‌توان نشانه‌هایی از قهرمانی در وجودشان مشاهده کرد. آندریی بابیچف عیبهای خود را دارد، امّا ریشهٔ اینَ عیبها در همان گذشتهٔ بورژوایی است که کاوالیروف و ایوان را پرورده است. آندریی واقعاً قصد دارد در سیستم تولید غذا در شوروی انقلابی ایجاد کند. اگر سوسیس وی یک کاریکاتور است، ولی نقشه‌اش برای ساختن «محلّ»ی که خانواده‌های شوروی بتوانند باقیمت مناسب غذا بخورند کاریکاتور نیست. درست است که این تصویر تاحدودی غیرهنری است و نیز درست است که عادت اجتماعی غذاخوردن در بیرون منزل، همانطور که ایوان اظهار می‌کند، ممکن است پیوندهای خانوادگی را در شوروی ازهم بگسلد، ولی این تنها یکی از آن تضادّهای غیرقابل‌کنترلی است که نظم نوین به‌همراه خود می‌آورد و بهایی است که باید برای حصول آن پرداخت.

چنین به‌نظر می‌رسد که والودیای فوتبالیست آدمی است خشن، وحشی، گستاخ، و خواستگاری بی‌ارزش برای والیا؛ امّا بازی قهرمانانهٔ والودیا مردم شوروی را در مسابقهٔ فوتبال برنده می‌کند. آلیشا در سنین نوجوانی فوتبال بازی می‌کرد و با توجّه به داستان دیگرش به‌نظر می‌رسد که واقعاً ورزش و ورزشکاران را بسیار می‌ستاید. چه‌بسا خشونت والودیا نشانهٔ خصلت عادی جوانان شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ باشد که درگیر و دار انقلاب فرهنگی بودند، یعنی انقلابی که عمدتاً علیه بزرگترها، ارشدهایشان، روش زندگی آنان، تحمیل آن نوع زندگی بر کوچکترها نشانه‌گیری شده بود.

سرانجام به والیا، این قهرمان مبهم و خیالی، می‌رسیم که دقیقاً مطابق تصویری است که آلیشا در **روزی یک سطر، حتماً** از یک زن آرمانی توصیف کرده است. برای آلیشا این در واقع سرشت زنانهٔ اوست که نه جوهر دارد و نه واقعیّت ــ او همچون تمثیلی آرمانی از زنی عاشق به هوا پرواز می‌کند. او یکی از نیروهای آینده نیست؛ بیشتر هدیه‌ای است که باید به قهرمان آینده اهدا شود که احتمالاً والودیا ماکاروف است. در پایان ذکر این نکته مهمّ است که والیا درست نقطهٔ مقابل بیوهٔ نفرت‌انگیز است: والیا غیرواقعی است، حال‌آنکه زن بیوه تجسّم ویژگیهای جسمانی پیروزمند است. از همین لحاظ باید متوجّه باشیم که والیا در نهایت چهره‌ای است بدون میل جنسی، حال آنکه زن بیوه به‌رغم طبیعت نفرت‌انگیزش بی‌نهایت شهوی است.

آنچه آلیشا می‌خواهد در رمان **غبطه** بگوید این است که ما نمی‌توانیم بدون از دست‌دادن چیزی از گذشته فرار کنیم، حال آنکه آینده جایی است که باید به آنجا برویم، گیرم که به‌طور طبیعی دربارهٔ آن نگرانی داشته باشیم. این نوع برداشت را، گرچه به‌معنای کوچک‌کردن رمان **غبطه** است و خردکردن مضمون هر اثر به موضوعات گوناگون غالباً چنین عواقبی دارد، می‌توان با مقایسهٔ این رمان با داستانهای نخستین آلیشا، بویژه «هستهٔ گیلاس»[۲۷] (۱۹۲۹)، ثابت کرد ــ همین‌طور هم این موضوع را می‌توان با درنظرداشتن نقشی که آلیشای جوان در انقلاب برعهده داشت ثابت کرد.

آلیشا چندین‌بار اذعان کرد که بین خود و قهرمان داستانش، کاوالیروف که راوی بخش اوّل **غبطه** است، پیوندی وجود دارد. در واقع می‌توان حدس زد که در مورد این روشنفکر و نویسندهٔ جوان احساس غبطه احساسی بیمورد نبوده است، مخصوصاً که این احساس متوجّه قهرمانانِ دروغینِ نظم جدید است؛ کمیسرهای برخوردار از امتیازات و رهبران انقلاب فرهنگی احتمالاً این احساس را در میان کسانی پدید می‌آوردند که از خودشان کم‌اقبال‌تر و کمتر پررو و وقیح بودند.

رمان **غبطه** سوای موضوع اصلی آن که حیاتگرایی در تقابل با ماتریالیسم است چند موضوع مخالف را نیز بزرگ می‌کند. شاید مهمّترین این موضوعات فردگرایی در برابر جمعگرایی است، یعنی مقابله‌ای که در بازی فوتبال بین آلمانیها و شورویها عنوان شد. کاوالیروف، ایوان بابیچف، و بیوه افرادی هستند منفرد اما فردگرایی بهای خویش را از آنان می‌ستاند و اگر امتیازی بر آن مترتّب باشد چیز قابلی نیست. توطئهٔ احساسات ایوان بدین منظور است که فردگرایی را در وجود دیگران پرورش دهد، ولی برای حفظ این فردگرایی کمک چندانی به آنان نمی‌کند. از این دو جوان، والودیا تصمیم می‌گیرد خود را به‌صورت ماشین درآورد، یعنی هدفی جمعی که با اصطلاحات مکانیکی به‌تمسخر گرفته شده است. آندریی که از دلِ مناسبات فردگرایانه برآمده است حالتی دوگانه

دارد و با آنکه وظیفه‌اش کمک به ایجاد نظم و سامانی جمعی است، ولی قید و بندهایی نیز دارد. تضادّ موجود در رمان بین جمعگرایی و فردگرایی هرگز حلّ نمی‌شود.

نقش خانواده در جامعهٔ شوروی در رمان **غبطه** مضمونی است مشخّص و آشکار. در رمان روسیِ سدهٔ نوزدهم خانواده مضمونی بود مهمّ. اگر چه آنیگین[۲۸] **پوشکین** و قهرمانان **تورگینف** نمی‌توانند با روابط پایدار خانوادگی پیوند برقرار کنند، ولی خانواده هنوز هم یک هنجار اجتماعی است که ناکامی قهرمانان با آن سنجیده می‌شود. رمانهای **تالستوی**، مثل **جنگ و صلح**[۲۹] (۱۸۶۲ـ۱۸۶۹) و آنّا کارنینا[۳۰] (۱۸۷۳ـ۱۸۷۶)، بیش از سایر آثار نویسندگان دیگر این مضمون را برای ادبیّات کلاسیک روسی مشروع و متداول کرده است.

موضوع زناشویی در دههٔ ۱۹۲۰ از آن ارزش عاطفی سنّتیی که رمانهای سدهٔ نوزدهم برایش قائل بودند بی‌بهره مانده بود. قهرمانان رمانهای انقلابی روسی که سرآغازشان رمان **چه باید کرد؟**[۳۱] (۱۸۶۳) **چرنیشفسکی** است نوعی زندگی زاهدانه را در پیش می‌گیرند که ازدواج در آن جایی ندارد. موضوع متداول در رمان پرولتریِ اتّحاد شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ چنین بود. در طیّ این دوره از نظر حقوقی ازدواج و طلاق امری بسیار ساده بود و به‌همین دلیل اشاره‌های آلیشا به استحکام خانواده تاحدودی مضحک است. با این زمینهٔ ادبی، اجتماعی، و ایدئولوژیکی است که باید به تجرّدِ آندریی بابیچف نگریست. خواست آندریی برای تشکیل خانواده با والودیا متظاهرانه است. ظاهراً منظور از ادّعا و اصرار او در این مورد چنین است که برخورداری از فواید و امتیازات زندگی خانوادگی حتّی برای کسانی که سبک زندگی کمونیستی را پذیرفته‌اند باید گشوده و امکانپذیر باشد. ولی از آنجا که این فواید و امتیازات چندان هم خدشه‌ناپذیر نیستند درخواست و ادّعای آندریی تنها به بی‌اعتبارکردن بیشتر آنها می‌انجامد.

فریدریش انگلس و لوناچارسکی* در روسیّهٔ شوروی می‌گفتند که انقلاب باید زنان را از بندگی و رنج خانوادگی برهاند، طوری که بتوانند آزادانه و خلّاقانه در ساختن سوسیالیسم شرکت کنند. هدف از «محلّ»، رستوران خانوادگی و مکان تجربه‌اندوزی آندریی، نیز همین است. خانوادهٔ آینده در بیرون غذا خواهد خورد تا زنان و مادران آزاد شوند.

به این ترتیب چنین می‌نماید که آلیشا در رمان **غبطه** دیدگاه پرولتری را در مورد خانواده و نیازهای ایدئولوژیکی آن می‌پذیرد؛ امّا، در عمل، همین ارزشهای ایدئولوژیکی را در نقیضهٔ ارزشهای خانوادگی بی‌اعتبار می‌کند. می‌توان این سؤال را مطرح کرد: آیا این رمان به‌طور کلّی نقیضه‌ای نیست که تیرهای طنزش را به سوی چشم‌انداز آینده و امتیازاتی نشانه گرفته است که برای سازندگانش به ارمغان می‌آورد؟

داستانهای نخستین

داستانهای نخستین آلیشا کاملاً جنبهٔ فلسفی دارند و در پاره‌ای موارد از رمان **غبطه** نیز فلسفی‌ترند. یک گروه یا یک چرخه از داستانها به مسائل شناخت‌شناسی و متافیزیک پرداخته‌اند. گروه دیگری از داستانها به گذشتهٔ نویسنده می‌پردازند. این گروه عبارتند از «موادّ انسانی»[۳۲] (۱۹۲۸)، «به گذشته می‌نگرم»[۳۳] (۱۹۲۸)، «زنجیر»[۳۴] (۱۹۲۹)، و نیز داستانهای بعدیِ «در جهان»[۳۵] (۱۹۳۷)، «ما در مرکز شهر هستیم»[۳۶] (۱۹۳۷)، «در سیرک»[۳۷] (۱۹۳۸)، و چندین داستان دیگر.

آلیشا همواره مجذوب خاطرات و دستاوردهای هنری آن خاطرات بود و این داستانها هموارکنندهٔ راهی است که به اثر عمده‌اش در زمینهٔ خاطرات، **روزی یک سطر، حتماً**، می‌انجامد؛ ویراستاران این کتاب عملاً برای تدوین جلد بعدْ از چندتایی از داستانهای آلیشا استفاده کردند. پاره‌ای از این داستانها خاطراتی پراکنده‌اند و چنین می‌نماید که برای واردکردن آنها در یک متن بزرگتر در نظر گرفته شده‌اند.

اغلب این داستانها در واقع داستانواره‌هایی هستند با یک قالب آزاد که به راوی اجازه می‌دهد به‌میل خود هرچیزی را بنویسد، حذف کند، و در زمان به جلو و عقب برود. (داستانواره همیشه در ادبیّات روسی یک قالب پرطرفدار بوده است، چرا که دست و بال نویسنده را آزاد می‌گذارد.) اوّلین کار، یعنی «موادّ انسانی»، می‌گوید که چگونه پدر، که خودش در زندگی شخص ناکامی بوده است، پسر را به‌آدمی به نام آقای کاوالیفسکی[۳۸] معرّفی می‌کند؛ این آقای کاوالیفسکی از قرار معلوم کارمند است و غرض از این معرّفی این است که این شخص نقش الگو را بازی می‌کند، چرا که ایفای چنین نقشی از عهدهٔ پدر برنمی‌آید. پسر فکر می‌کند از جهاتی خودش یک‌پا آقای کاوالیفسکی است: مثلاً او و آقای کاوالیفسکی هردو اونیفورم می‌پوشند (محصّلین روسی برای رفتن به مدرسه اونیفورم می‌پوشند)، امّا از جهات دیگر، مثل ریش، با یکدیگر متفاوتند. امّا هدفی که منظورِ نظرِ پدر است، که می‌خواهد پسرش مهندس شود، بیمعناست، چون نویسندهٔ بزرگسال می‌داند که پسرْ نویسنده خواهد شد. ظاهراً او آدمی ناموفّق است، امّا واقعاً یک نویسنده هم می‌تواند در مقام مهندسِ موادّ و مصالح انسانی منشأ خدمت باشد. این نحوهٔ بیان که آلیشا آن را به‌طنز درآورده یادآور تعریفی است که بعدها استالین از نویسندگان کرد و آنان را «مهندسان روح انسانی» نامید.

دقّت موجود در این داستانواره‌ها تاحدودی از تفاوت میان شیوهٔ بیان سرزنده و پرنشاط نویسنده از یک‌سو و درد عمیق و سرخوردگی دورهٔ نوجوانی که خود احساس می‌کند ازسوی دیگر

سرچشمه می‌گیرد. از همین نظر داستانوارهٔ بعدی، «به گذشته می‌نگرم،» که در آن نویسنده به خواننده فرصت می‌دهد تا به درد و رنج و تضادّی که عمیقاً در وجودش ریشه دوانیده نگاهی بیندازد، طولانی‌تر و احساساتی‌تر است. پسر به قفسهٔ کتابهای پدر راه پیدا می‌کند و شروع به خواندن می‌کند؛ پدرش از این عمل خوشش می‌آید و او را به این کار تشویق می‌کند. امّا خانواده نگران آن است که گویا پسر در زیر پتو با خودش ور می‌رود و پدر همچنان مصرّ است که پسرش مهندس شود. کتاب‌خواندن پسر او را به این نتیجه می‌رساند که ارتباط با پدرش دقیقاً همان‌چیزی است که خواستار آن است، امّا بتدریج که ارتباطشان تداوم می‌یابد پی می‌برد که از پدرش دلخور است و اینکه بی‌نهایت تنهاست.

«زنجیر» حادثه‌ای را بازگو می‌کند که از دوران کودکیِ پر از نومیدی و تنهایی‌اش برگرفته شده است. پسر دوچرخهٔ محصّلی را که به خواهرِ همین پسر ابراز عشق می‌کند قرض می‌گیرد، امّا در هنگامِ دوچرخه‌سواری زنجیر دوچرخه را گم می‌کند. او صحنهٔ بازگشت به خانه را با تلخکامی پیش خود تجسّم می‌کند. امّا به این خیال می‌رود که اوتوچکین[39]، دوچرخه‌سوار رکوردشکنِ اهل اودسا، او را نجات می‌دهد. اوتوچکینِ ورزشکار، قهرمان، و استاد ماشین‌آلاتْ قهرمانِ مورد علاقهٔ پسر است. اوتوچکین پسر را به خانه می‌برد و محصّل را از بدرفتاری با او برحذر می‌دارد. داستان با تصعیدِ جوانیِ نویسنده به‌پایان می‌رسد، یعنی زمانی که «بلریو[40] برفراز دریای مانش پرواز کرده بود،» آن دورانِ خوب، حتّی اگر قبل از انقلاب بود ــ و او، یعنی آلیشای نویسنده، دیگر شایستهٔ چنین دورانی نیست:

> حالا من عقب مانده‌ام، ببین چقدر عقب افتاده‌ام، نفس‌نفس می‌زنم ــ مردی چاق بر پاهایی کوتاه... ببین چقدر دویدن برایم دشوار است، امّا می‌دوم، با آنکه نفسم بالا نمی‌آید، با آنکه پاهایم به زمین چسبیده‌اند ــ من در پی توفان پرخروش قرن می‌دوم!

داستان «در جهان» نیز بر شالودهٔ بخشی از خاطراتی نوشته‌شده که بیشتر تمرینهایی است برپایهٔ تخیّلات یک نویسنده. این داستان تصویر یک گدا ــ دهقانی روسی ــ را عرضه می‌کند، تصویری که آشکارا ذهن آلیشا را به‌خود مشغول کرده و در جای دیگری نیز به آن پرداخته بود، ولی این تصویر هیچ‌گاه کاملاً بسط و گسترش پیدا نکرد. دشوار می‌توان باور کرد که ذهن آلیشا به‌دلایل صرفاً اجتماعی یا روانشناختی به یک گدا مشغول بوده است، چراکه چنین طرز تفکّری از ویژگیهای او نیست و چه‌بسا گدا می‌تواند نمادی عاطفی و پراحساس از غبطهٔ کاوالیروف در رمانی باشد که همین نام را دارد.

در داستانِ «در جهان» علاقهٔ آلیشا به خطای باصره آشکار می‌شود که منتقدان بارها آن را مورد ملاحظه قرار داده و به رمان **غبطه** و داستانِ «عشق»[41] (۱۹۲۹) اشاره کرده‌اند. آلیشا با نظری تأییدآمیز به داستان ادگار الن پو به‌نام «سوسک طلایی»[42] (۱۸۴۳) اشاره می‌کند که در آن معلوم می‌شود شبح غول‌پیکری در تپّهٔ همجوار چیزی نبوده جز حشره‌ای کوچک که از شیشهٔ پنجره بالا می‌رفته است.

داستان «در مرکز شهر» شرح گردش پرنشاط و همراه با راهنمایی است در باغ‌وحش شهر که با تصاویر خیالی ماهرانهٔ آلیشا نشاط‌آورتر می‌شود.

سرانجام به «ما در سیرک هستیم» می‌رسیم که مویه‌ای است برای نابودی سیرکهای قدیمی که آلیشا آنها را بروشنی از دوران کودکی‌اش به‌یاد می‌آورد. از نظر آلیشا سیرکهای جدید در صددند که یک اجرای بزدلانه را به‌جای حرکات قهرمانانهٔ واقعی بنشانند. گرچه کلامی دربارهٔ سوسیالیسم یا عصر جدید در آن گفته نمی‌شود، ولی شاید تنها نمونهٔ آشکار سرزنشی باشد که آلیشا از نظم سوسیالیستی به‌عمل آورده است: جمعگرایی او را از هیجانهای دوران کودکی محروم کرده است و گذر زمان نیز هرگز آنها را باز نخواهد گرداند.

گروه دومِ داستانها به مسائل شناخت‌شناسی و متافیزیک می‌پردازد. این داستانها عبارتند از داستان‌های اوّلیّه‌ای مثل «لیومپا»[43] (۱۹۲۸)، «هستهٔ گیلاس»، «عشق»، «آلدباران»، و داستانهای بعدی مثل «ناتاشا»[44] (۱۹۳۶). یک‌چند از این داستانها سخت تحت تأثیر فلسفهٔ برگسون نوشته شده‌اند که آلیشا به‌دلیل علائق و همدلیهای حیاتگرایانه‌اش مجذوب او شده بود. حیاتگرایی این داستانها را به رمان **غبطه** پیوند می‌زند و خود این داستانها بر حسب یک‌سلسله آنتی‌تزها بناشده‌اند: حیاتگرایی در برابر ماشین‌گرایی و ایدئالیسم در برابر ماتریالیسم، رمانتیسم در برابر رئالیسم و سنّتگرایی در برابر فوتوریسم. آنتی‌تزها دلالت بر دیالکتیک و انحلال در سنتز دارند، امّا در رمان **غبطه** انحلال وجود ندارد، چنانکه در این رمان بین طرفداران گذشته و طرفداران آینده مصالحه‌ای صورت نمی‌گیرد. از همین‌رو بین داستانها و رمان **غبطه** تفاوتهای بارزی به‌چشم می‌خورد. در داستانها، یا دست کم در داستان «هستهٔ گیلاس»، این مصالحه جامهٔ عمل می‌پوشد و به این ترتیب داستانها از **غبطه** پیشی می‌گیرند. دیدگاهی که والودیا ماکاروف و والیا در **غبطه** به‌گونه‌ای ناقص معرّف آنند در وجود افراد جوان در «هستهٔ گیلاس»، «عشق»، و «آلدباران» به‌بیان کامل در می‌آید: اینان هم در پی عشقند و هم در پی اوتوپیای آینده و بر حقّ خویش برای برخورداری از شادبودن پای می‌فشرند. چنین حالتی

در ادبیّات شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ مرسوم نبود، زیرا قهرمان کمونیست می‌باید از عشق و شادی به‌خاطر پیروزی انقلاب دست شوید.

عشق از نظر آلیشا والاترین جلوهٔ حیات و جسم زنده و فراتر از وجود مادّی است. عشق آنتی‌تز غیرعقلانی هندسه و تکنولوژی عقلانی است. ولی دستکم در شوخی و مطایبه می‌توان به مصالحه‌ای میان حیاتگرایی و ماشین‌گرایی رسید. در داستان «آلدباران» دلدادگان می‌توانند در آسمان‌نما درست مثل فضای باز به ستارگان بنگرند و عشق‌بازی کنند. آنان زرنگتر از مرد مسنّتری هستند که عاشق دختری است که او را بر سر قولش نگه می‌دارد که یک روز غروب، اگر باران ببارد، باهم وعدهٔ دیدار بگذارند ـ که در این صورت دختر و یارش از آسمان پرستاره‌ای که در زیر آن یکدیگر را ببینند محروم خواهند شد. امّا جوانان در غروب بارانی با پناه‌گرفتن در دنیای تکنولوژیکیِ آسمان‌نما که نظم جدید برایشان به ارمغان آورده است مشکل را حل می‌کنند.

همین‌طور در داستان «ناتاشا» دختری که با چتر نجات تمرین پریدن می‌کند می‌کوشد که این سرگرمی خطرناک را از پدرش پنهان بدارد و به او می‌گوید که وقتش را با دوستی به‌نام استین[۴۵] می‌گذراند. وقتی پدرش پی می‌برد که او دروغ گفته است نتیجه می‌گیرد که چنین دوستی وجود ندارد و افسانهٔ دوست صرفاً تمهیدی بوده است برای پنهان‌کردن حقیقت. امّا واقع امر آن است که نه‌تنها چنین دوستی وجود دارد، بلکه او خود یک چترباز است؛ دروغ و تعارضی در بین نبوده است، بلکه صرفاً دو امرِ بظاهر متضادّ در یک حقیقتْ تداخل پیدا کرده بودند.

در داستان «عشق» است که این تضادّ به عالیترین شکل بیان می‌شود. این داستان را به‌همراه داستان «لیومپا» شاهکار آلیشا دانسته‌اند. یک مارکسیست جوان به‌نام شووالوف[۴۶] عاشق دختری است به‌اسم لولا[۴۷]. شووالوف در پارک منتظر است که دختر بیاید، امّا دختر دیر می‌کند. زمانی که او منتظر دختر است باقدرت تخیّل خویش به مشاهدات علمی می‌پردازد: درختان و گیاهان را طبقه‌بندی می‌کند و از پرواز پرندگان و حشرات بهره می‌گیرد تا درک و تلقّی خود را به‌صورت نوعی ساختمانِ بصریِ بناشده در فضا درآورد. این فعّالیّتِ اخیر حاکی از آن است که درک علمی او می‌تواند جنبهٔ هنری هم داشته باشد.

شووالوف در پارک با بیننده‌ای که دچار کوررنگی است مواجه می‌شود. آلیشا کوررنگی را استعاره‌ای می‌گیرد جهت درک و تلقّی ماتریالیستی که سرد، عقلانی، و قاعده‌مند است، حال‌آنکه رنگ خودش استعاره‌ای است برای احساسات و خودجوشی غیرعقلانی. مردکوررنگ همه‌چیز را کاملاً دقیق و صحیح مشاهده می‌کند، ولی مشاهده‌اش فاقد کیفیّتِ واقعی و گوهرِ دست‌نایافتنیِ چیزها، مثل احساس و بافت آنها، ست. مرد کوررنگ متأسّف است که باید گلابیهای آبی رنگ بخورد و شووالوف به او می‌گوید که «گلابیهای آبی‌رنگ خوردنی نیستند.»

سپس شووالوف لولا را ملاقات می‌کند، به خانه می‌روند، و عشق‌بازی می‌کنند. شووالوفِ سرمست به‌یاری دستهای عشق در فضا به پرواز در می‌آید و وقتی از کنار پنجره‌ای می‌گذرد می‌شنود که کسی می‌گوید: «او بر بالهای عشق اوج گرفته است.» این استعاره یا استعارهٔ بعیدِ تحقّق یافته وقتی دورتر می‌شود که سروکلّهٔ عالیجناب آیزاک نیوتن پیدا می‌شود تا از قانون جاذبه که شووالوف با پرواز خود آنرا نقض کرده است دفاع کند. به این ترتیب دستهای عشق که با پرواز به‌صورت نماد درآمده است در تقابل باعلم (فیزیک نیوتن) قرار می‌گیرد. امّا اگر کلّی‌تر به مسئله بنگریم، درمی‌یابیم که دیدگاه مطلق و نامناسب علم (هندسه، معماری، گیاه‌شناسی، و فیزیک) گویای آن است که طبیعت عملاً از مقولات علم ماتریالیستی طفره می‌رود، درست همان‌طور که عشق شووالوف قانون جاذبه را زیر پا می‌گذارد.

سرانجام شووالوف از رؤیای نیوتن به‌در می‌آید و دوباره مرد کوررنگ را در برابر خود می‌بیند که وظیفهٔ اصلی و مناسب شووالوف را به وی متذکّر می‌شود. او شووالوف، این مارکسیست جوان، را از خطرهایی که در دیدگاه تازهٔ آرمانگرایانه‌اش دربارهٔ زندگی نهفته است و رویداد عشق آن را ملوّن و معیوب کرده است برحذر می‌دارد.

> شووالوف، مارکسیستِ جوان، با لحنی مطمئن گفت: «من در بهشت زندگی می‌کنم.»
> کسی نزدیک گوشش پرسید: «آیا تو مارکسیستی؟»
> شووالوف گفت: «بله، من مارکسیستم.»
> «پس نمی‌توانی در بهشت زندگی کنی.»

امّا اکنون شووالوف حقیقت تازه‌ای سوای حقیقت مارکسیسم در اختیار دارد و به این ترتیب نقش آن دو مرد معکوس می‌شود. مردکوررنگ از شووالوف درخواست می‌کند که به او عشق بدهد، امّا شووالوف با تمسخر به‌وی پاسخ می‌دهد: «برو و گلابی آبی بخور!» میوه در نوشته‌های آلیشا نمادِ جهانیِ عشق است: لولا در حال خوردن زردآلو و ریختن آب آن از لب و لوچه‌اش به پارک می‌آید و عالیجناب آیزاک نیوتن به سیبهایش اشاره می‌کند. «گلابیهای آبی» که مردکوررنگ مشاهده می‌کند خیالپردازی اکسپرسیونیستی یا سوررئال نیستند، بلکه جانشینهای ناکافی و ناقصی هستند برای درک حسّی از واقعیّت. آنها معرّف واقعیّتی هستند که دیدگاه سیستماتیک متدِ ادراک علمی آن را دگرگون کرده است.

«هستهٔ گیلاس» به موضوع مشابهی می‌پردازد، ولی این داستان تضادّ بین حیاتگرایی و ماشین‌گرایی را حلّ می‌کند. فدیا[۴۸]، نویسنده‌ای جوان، دختری به‌نام ناتاشا را دوست دارد، امّا این عشقی ناکام است؛ دختر یک کمونیست جوان به‌اسم باریس میخایلوویچ[۴۹] را دوست دارد. یک روز هرسه باهم گیلاس می‌خورند و هسته‌هایش را تف می‌کنند، امّا فدیا هسته‌ای را در دهان خود نگه می‌دارد و سرانجام به‌نشانهٔ عشق ناکامش آن را در زمینی می‌کارد. بعداً در می‌یابد که طبق برنامهٔ پنج‌ساله قرار است بنایی درست در همان نقطه که هستهٔ گیلاس را کاشته است احداث شود. او تحمّل پذیرفتن این فکر را ندارد که رنج و عذابش بی‌ثمر بماند، ولی سپس پی می‌برد که مطابق برنامه در نظر است آن بنا باغچه‌ای داشته باشد و در این باغچه درخت گیلاس او رشد خواهد کرد و میوه خواهد داد. این امکان ترکیب حیاتگرایی و ماتریالیسم امکان ایجاد یک جهان سوّم را نشان می‌دهد که نه قدیم و نه جدید، بلکه ترکیبی از آن‌دو است.

> پس چی؟ پس باوجود همهٔ اینها، به‌رغم نظم و جامعه، آیا من براستی توانسته‌ام دنیایی بسازم که تابعَ هیچ قانونی جز قوانین واهی مبتنی بر ادراک خودم نباشد؟ معنای این چیست؟ دو جهان وجود دارد، جهان قدیم و جهان جدید، امّا این چه دنیایی است؟ آیا جهان سوّم است؟ دو راه وجود دارد، امّا این چه نوع راهی است؟

این جهانِ آینده است که نه‌تنها جدید، بلکه جدید و متعالی است و در آن تلفیق معجزه‌آسای تکنولوژی و حیاتْ امکانپذیر می‌شود. این جهانِ درخت گیلاس است که از هسته، که هم نماد سترونی و هم باردهی است، به‌وجود می‌آید.

«هستهٔ گیلاس» مضمون دیگری نیز در بردارد که مشاهده و هنر است. فدیا نویسنده است و تجربه‌اش از ناکامی در عشق را در عرصهٔ هنر به بیان درمی‌آورد. فدیا این عرصه را «سرزمین نامرئی» می‌نامد و در آنجا بازو در بازوی دو خواهرانِ «مشاهده» و «تخیّل» قدم می‌زند. گرچه این‌دو به‌لحاظ دیالکتیکی در تضادّ با یکدیگرند، ولی هردو برای فرایند هنر ضرورت اساسی دارند؛ امّا در تحلیل نهایی مشاهده را باید در پیشگاه تخیّل قربانی کرد.

در «هستهٔ گیلاس» دربارهٔ زبان نیز اظهارنظر می‌شود: زبان، این واسطهٔ واقعیّت، پر از شبهه است؛ واقعیّت در جایگاهی برتر می‌نشیند. فدیا، ناتاشا، و باریس برای گردش به روستا می‌روند. فدیا در حین گردش بیهوده می‌پرسد آیا فلان پرنده واقعاً توکاست، ولی پاسخی دریافت نمی‌کند، چراکه آن دو دلداده مشغول بوس و کنارند. خودِ نام بیمعناست، چون نمی‌تواند واقعیّت راکه بی‌نام است در اختیار بگیرد.

برگسون دیدگاهی نسبتاً متفاوت دربارهٔ زبان داشت: به نظر او زبان می‌تواند انسان را از واقعیّت مادّی آزاد سازد و ذهن را آزاد کند. او در **تکامل خلاق**[۵۰] (۱۹۰۷) می‌نویسد: «ادراک، بدون زبان احتمالاً مجذوبِ اشیاءِ مادّیی می‌شود که باید آنها را بشناسد. ... زبان به آزادیِ ادراک از این وضعیّت یاری می‌رساند.» این دیدگاه برگسونی از زبان به‌دست آلیشا در داستان «لیومپا» بسط یافته است. «لیومپا» دنیای یک مرد محتضر راکه فقط نامهایی بیمعنا، بدون هیچ ارتباط زنده‌ای با واقعیّت، برایش به‌جا مانده است باکودکی مقایسه می‌کند که هنوز نامی نمی‌شناسد، ولی جهان واقعیّت به‌نحو بارزی برایش زنده است. خود بچّه نیز نام ندارد، تنها «پسر لاستیکی» خوانده می‌شود که شاید به‌جهت تأکید بر خودانگیختگی و نرمش‌پذیری او باشد. کودک با واقعیّت ارتباط تنگاتنگ دارد؛ اگرچه می‌تواند از واقعیّت تاحدّ امکان بهره‌گیرد، ولی قادر نیست جز با تماس جسمی از آن استفاده کند. ازسوی دیگر پاناماریف[۵۱] که در بستر مرگ افتاده دیگر قدرت و میلِ در اختیارگرفتنِ واقعیّت را از دست داده است. بین این‌دو حدّ، ما به یک واسطه نیازمندیم، یعنی آدمی که بتواند با استفاده از زبان از اشیاء بهره‌گیری کند، یعنی کسی که برای ما تمدّن می‌سازد و در عمل چنین شخص سوّمی در داستان وجود دارد: او آلکساندر است، پسری که مدل هواپیما می‌سازد.

پاناماریف که از سروصدای موشی که نمی‌تواند آن را ببیند در عذاب است از فرط استیصال می‌کوشد نام حیوان را برزبان آورد، گیرم کاملاً می‌داند که این کوششی بیهوده است. سرانجام که فکر می‌کند نام حیوان در دمِ مرگ به ذهنش خواهد آمد نامِ «لیومپا» را بر زبان می‌آورد که در واقع مجموعه‌ای است از هجاهای بیمعنا. البتّه او بلافاصله نمی‌میرد، ولی با فریاد بیمعنایش کاری می‌کند که از جنبهٔ نشانه‌شناسی نابودکردن زبان است و به این ترتیب به زایش نوعی شعر می‌انجامد. مردِ محتضر به‌درون آشپزخانهٔ عمومی آپارتمان می‌خزد و به‌جستجوی چیزهایی می‌پردازد تا در سفر آخرت با خود ببرد. آخرین چیزی که می‌بیند مدل هواپیمای آلکساندر است که به‌سوی وی پرواز می‌کند. مرد آن را برنمی‌دارد، چون برخلاف فریاد وحشیانه‌اش هواپیما محصول تمدّن است.

«لیومپا» صرفاً حکایتی دربارهٔ زبان نیست، بلکه حکایتی دربارهٔ هنر نیز هست. فعّالیّت آلکساندر نماد هنرمند خلّاق است که نمی‌تواند در جهانی که صرفاً جنبهٔ زیبایی‌شناختی دارد دست به عمل بزند، بلکه در جهانی می‌تواند کار کند که در عین حال دارای هدف، نام، و تعاریف باشد. پرواز مدل هواپیما در ضمن نماد خیالپردازی بی‌قیدوبند و نتیجهٔ دانستن قانون علم است. ارتباط

خشن پسر لاستیکی با واقعیّت که بدون برخورداری از زبان صورت می‌گیرد چه‌بسا صرفاً شاعرانه‌تر باشد، امّا بدون زبان از ساختار زیبایی‌شناختی بی‌بهره خواهد ماند.

در پایان داستان تابوتی برای مردی که فوت شده است می‌آورند و آن را با دشواریِ بسیار از گذرگاهی تنگ حمل می‌کنند. پسر لاستیکی در راهرو می‌دود و فریاد می‌زند: «پدربزرگ! پدربزرگ! برایت تابوت آورده‌اند.» پسر لاستیکی با فراگیری نامِ تابوت نخستین گام را به‌سوی فرهیختگی برمی‌دارد. پسرک خودانگیختگیِ ارتباط خشنِ خود را با واقعیّت و نیز مشاهداتش را به قالب هنر درمی‌آورد.

نمایشنامه‌ها

توطئهٔ احساسات

چنانچه به‌نمایش‌درآمدن **سه مرد چاق** را در تئاتر هنری مسکو به سرپرستی استانیسلافسکی یا رمان **ابله** داستایفسکی را در تئاتر واختانگوف، که آلیشا آنها را در سالیان پایان عمر نوشت، به‌حساب نیاوریم، او در واقع دو نمایشنامه نوشته است.

اوّل، نمایشنامه‌ای است براساس رمان **غبطه** با عنوان **توطئهٔ احساسات**. شایسته است که به این نمایشنامه به‌خاطر سرمنشأ و سرچشمهٔ الهام آن، یعنی رمان **غبطه**، توجّه ویژه‌ای مبذول شود. این نمایشنامه در ۱۹۲۹ در تئاتر واختانگوف، دوسال بعد از انتشار رمان، به‌صحنه رفت و تنظیم اثر برای صحنهٔ تئاتر دشواری بسیاری برای آلیشا فراهم کرد. در ۱۹۲۹ نسبت به ۱۹۲۷ نظارت سیاسی بر ادبیّات بسیار شدیدتر بود. در تنظیم برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل آمده بود که تمامی شاخه‌های ادبیّات باید در خدمت اهداف برنامهٔ پنج‌ساله قرار گیرند. در نتیجه آلیشا مجبور شد مخالفتهای ایدئولوژیکی را که در رمان بود کلّاً از نو نظم و سامان دهد و این‌بار به نیروهای «نظم جدید» برتری دهد. شخصیّت اصلی و مهمّ نمایشنامه نه کاوالیروف، بلکه آندریی بابیچف است و احتمالاً به همین دلیل است که نگاه رمانتیک به او معطوف می‌شود. در نمایشنامه، والیا به او عشق می‌ورزد نه به والودیا. والودیا دچار تردید می‌شود، به‌فکر سرنوشت اوتللوی شکسپیر می‌افتد، امّا سرانجام تصمیم می‌گیرد عشق خود را به والیا ابراز کند. بدین‌سان در کار عشقِ برادرزادهٔ خود رقیب کاوالیروف می‌شود.

تجربهٔ آلیشا در کار داستانپردازی آمادگی چندانی برای نوشتن نمایشنامه به او نداده بود. داستان او تغزّلی است، نه دراماتیک: دیالوگ نسبتاً در آن کم است و او به گفته‌های کوتاهِ بی‌پاسخ علاقهٔ ویژه‌ای نشان می‌دهد. تقریباً در هیچ‌جای رمان دیالوگ به‌شکل ساختار مرسومِ تبادل فکری در نمی‌آید. این کاستی در رمان چنانچه تعمّدی باشد خواننده را به‌شگفت می‌آورد، ولی در روی صحنه بدل به نقصی تحمّل‌ناپذیر می‌شود. آلیشا مجبور بود به‌دنبال سخنان مستحکم و فشردهٔ خود پاسخهای بیمعنا و مُهمل بیاورد.

تضادّ دراماتیک بین آندریی و کاوالیروف بسیار حادّ است و والودیا که وجودش غیرلازم است تقریباً از نمایشنامه کنار گذاشته می‌شود: والیا در روی صحنه به‌صورت شخصیّتی سرزنده‌تر در می‌آید، چراکه اکنون دیگر ناچار است حرف بزند و از نظر جسمی هنرپیشه‌ای باید نقش وی را بازی کند. تقریباً به دلایل مشابه کاوالیروف دلسوزی ما را برمی‌انگیزد. او در نمایشنامه به‌جای آنکه چهره‌ای غبطه‌برانگیز باشد به‌صورت آدمی مردّد، ضعیف، و در تعارض با خویش تصویر شده است. از تردید و دوگانگی او برای ساختن یک پایان‌بندیِ کاملاً جدید استفاده می‌شود، یعنی با آنکه ایوان او را به‌کشتن آندریی تشویق و تحریک می‌کند سرانجام کارش به جایی می‌رسد که رو در روی ایوان قرار می‌گیرد و با تیغی گلوی او را می‌برد.

ایوان بابیچف در نمایشنامه نیز همان است که در رمان بود. احتمالاً علّتش این است که او در رمان بسیاری از سخنانش عیناً نقل می‌شود و حضور جسمانی‌اش بسیار نمایان است. امّا نقش ایدئولوژیکی او در نمایشنامه تشدید می‌شود: او آدم رذلی است که نمایندهٔ نظم کهن است و با نظم جدید مخالفت می‌کند. کاوالیروف هم صرفاً دنباله‌رو اوست و به‌تحریک اوست که در صدد کشتن آندریی برمی‌آید. ایوان در نمایشنامه فرصت و امکان کافی برای ابراز وجود دراماتیک دارد: مردی فربه و چاپلین‌وار با کلاهی لگنی که روی صحنه جان می‌گیرد. موعظهٔ توطئهٔ احساسات او برای تودهٔ مردم عملاً در روی صحنه نشان داده می‌شود، حال آنکه در رمان صرفاً گزارش می‌شود.

دشوار می‌توان گفت چه میزان از این تغییرات به‌دلایل ایدئولوژیکی و چه میزان به‌سبب الزامات و محدودیّتهای صحنه بوده‌است. این نمایشنامه به پرنشاطی رمانی که از آن اقتباس شده است نیست و چندان هم ماندگار نبوده است.

صورت داراییها

تنها نمایشنامهٔ کاملاً اصیل آلیشا **صورت داراییها**ست که برای تئاتر فسیوولود میرهولد* نوشته شد و در ۱۹۳۱ برای نخستین‌بار به کارگردانی خود میرهولد بر صحنه آمد. این ایدئولوژیک‌ترین کار آلیشاست. این نمایشنامه براساس تقابل ارزشهای موجود بین فرهنگ شوروی و غرب، که هیچ مصالحه و راه حلّی جز گردن‌نهادن غرب بر ارزشهای شوروی ندارد، پدید آمده است.

آلیشا موادّ و مصالح دراماتیک بسیار زیادی برای نمایشنامه‌اش

فراهم آورده بود. این موادّ و مصالح به‌تداوم نمایشنامه کمک می‌کند، امّا نمایشنامه‌نویس غالباً نمی‌تواند به‌نحو شایسته از این موادّ و مصالح استفاده کند.. نقص دیگر این است که نمایشنامه به هشت صحنهٔ نابرابر از لحاظ زمانی تقسیم شده است، حال آنکه کلّ نمایشنامه کوتاه است. چنین ساختمانی جلوی بسط پیداکردن درست صحنه‌های کوتاهتر را می‌گیرد و نمی‌گذارد مسیر دراماتیک آن‌طور که باید به اوج برسد.

یک زن بازیگر در شوروی به‌نام لولا گانچاروووا[۵۲] بین عشق به ارزشهای فرهنگی شوروی و غربی‌گیر کرده است. او اجازه پیدا کرده است که به غرب سفر کند و با آنکه فکر می‌کند چون بسیاری از هم‌میهنانش در غرب ماندگار شود، ولی سوگند می‌خورد که به اتّحاد شوروی بازگردد. در پاریس به‌فکر حضور در مجلس رقص بازیگران بین‌المللی و پوشیدن یک پیراهن بلند می‌افتد که نمی‌تواند پولش را فراهم کند. چنین وسوسه‌هایی او را به‌ماندن در غرب جذب می‌کند. در عین حال این وسوسه‌ها او را نزد مقامات شوروی که حرکاتش را زیر نظر دارند بدنام می‌کند. می‌کوشد گزیده‌ای از نمایشنامهٔ **هملت**[۵۳] را به‌صحنه ببرد، امّا در می‌یابد که مدیر اجرایی فقط خواهان آن است که او را وارد نمایشهای مبتذل جنسی کند. او که نه پول و نه جا و مکانی دارد به‌دام یک پیرمرد مهاجر می‌افتد که سردبیر روزنامه‌ای محلّی به‌زبان روسی است و تلویحاً به زنِ بازیگر می‌فهماند که احتمالاً پدرش است. لولا که از این برخورد یکّه خورده است تصمیم می‌گیرد به شوروی بازگردد، حتّی اگر به‌محض ورود محاکمه شود. امّا طُرفه آنکه وارد تظاهراتی می‌شود که ازسوی کارگران علیه دولت به‌راه افتاده است و با سپرکردن خود در برابر تیری که به‌سمت رهبر تظاهرکنندگان نشانه رفته است جانش را فدا می‌کند. به آخرین درخواست لولا که می‌خواهد جسدش را در یک پرچم سرخ بپیچند کسی وقعی نمی‌نهد، چرا که جمعیّت برای تظاهرات خود به پرچم نیاز دارد.

آلیشا به‌حدّی نمایشنامه‌اش را با مطالب ضدّغربی آکنده است که دیگر جای هیچ شکّ و شبهه‌ای در نیّت جانبدارانه‌اش نمی‌ماند و به‌نظر چنین می‌رسد که می‌خواهد سیاست انزواطلبانهٔ اتّحاد شوروی را در واکنش به توطئهٔ ضدّشوروی قدرتهای سرمایه‌داری غرب توجیه کند. لولا گانچاروووا قربانی سوسیالیسم است و نکتهٔ اصلی نمایشنامهٔ آلیشا این است که میهن‌پرستان راستین نه نویسندگان قلم‌به‌مزد، بلکه کسانی هستند که در ضمنِ شناختن عیب و ایرادهای اتّحاد شوروی به کشور خود عشق می‌ورزند.

آخرین نکته صورتی است که لولا از «داراییها و دیون» تهیّه کرده و آن را نزد خود نگه داشته است؛ این صورت در طرح و پیرنگ نمایشنامه، که نامش از آن برگرفته شده است، نقشی مهمّ بازی می‌کند. این صورت تجسّمِ ابهامی اساسی در وفاداری اوست، چراکه مهاجران روس که به او سوءظن دارند صورتی را که او تهیّه کرده است پنهان می‌کنند و فقط دیون آن را منتشر می‌کنند. ظاهراً نویسنده می‌خواهد بگوید که میهن‌پرست راستین کسی است که هم داراییها و هم دیونش را قبول داشته باشد.

دو موضوع مخصوص دیگر نیز در نمایشنامه گنجانیده شده است: نخست موضوع **هملت** است، یعنی نمایشنامه‌ای که گانچاروووا قبل از عزیمتش به غرب با موفّقیّت بسیار در اتّحاد شوروی آن را اجرا می‌کند. او می‌پرسد آیا دفعهٔ دیگر به وی اجازه می‌دهند نقش هملت را در اتّحاد شوروی بازی کند یا نه. ولی نمی‌تواند پیش‌بینی کند که او از بازی‌کردن آن محروم می‌شود و آن را به‌صورت یک مضحکهٔ زشت و مستهجن درآورد. با آنکه او زن است، ولی اصرار دارد نقش هملت ــ نقش یک مرد ــ را خودش بازی کند. به‌نظر می‌رسد که این نظر منبعث از مفهومی است که آلیشا از صحنه و قدرت تکنیک و بازی‌کردن برای ایجاد توهّمی مستقلّ از واقعیّت دارد.

دوّمین موضوعی که آلیشا در نمایشنامه گنجانیده مربوط به چارلی چاپلین است. چاپلین بازیگر مورد علاقهٔ آلیشا بود و شخصیّت بابیچف با کلاه لگنی تاحدودی مدلی از چارلی چاپلین است. آلیشا تلویحاً می‌خواهد بگوید چاپلین، این هنرمند جهانی، هم محبوب شرق است و هم غرب و اینکه ارزیابی هنری می‌تواند از مرزهای سیاسی درگذرد ــ تردیدی نیست که آلیشا از این نکته آگاه بود که چاپلین از نظر سیاسی چپ بود. چاپلین عملاً در نمایشنامه ظاهر نمی‌شود، امّا حضورش کاملاً حسّ می‌شود: چندبار به نامش اشاره می‌شود و صحنهٔ پنجم نمایشنامه با میان پرده‌ای خنده‌دار به پایان می‌رسد ــ چهره‌ای شبیه چاپلین به‌صحنه می‌آید و با اشتهای زیاد خرده‌های چوب را به‌هوای سوپ می‌خورد.

داستانسرایی برای کودکان

سه مرد چاق

به‌نظر می‌رسد کار آلیشا بر روی این داستان، مثل **غبطه**، از اواسط دههٔ ۱۹۲۰ آغاز شده بود. این کار ظاهراً در اوایل ۱۹۲۴ تمام شد، ولی در ۱۹۲۸ پس از آنکه موفّقیّت رمان **غبطه** شهرتی در بین عموم خوانندگان برای آلیشا فراهم کرد منتشر شد.

بسادگی می‌توان این کار را جزو ادبیّات کودکان قلمداد کرد، امّا **سه مرد چاق** در ادبیّات شوروی جایگاه مطمئنِ یک اثر کلاسیک را پیدا کرده است. این داستان به دو صورت برای صحنهٔ تئاتر تنظیم شده است (که اوّلین آن به‌دست آلیشا و همراهی استانیسلافسکی بود) و بعداً یک باله، یک اُپرا، یک نمایشنامهٔ رادیویی، و دو فیلم،

یکی زنده و دیگری کارتن، از آن تهیّه شد. ترجمه‌های گوناگونی که از این متن شده است همگی با موفّقیّت بسیار روبرو شده‌اند. با آنکه داستان **سه مرد چاق** اثری است برای بچّه‌ها، ولی مثل بسیاری از ذاین نوع کارها در نزد خوانندگان بزرگسال جایگاه یک اثر کلاسیک را پیدا کرده است. نکتهٔ حائز اهمّیّت این است که منتقدان شوروی بدون استثنا هرجا که دربارهٔ آلیشا، هر چند هم مختصر، بحث کرده‌اند از این اثر نام برده‌اند؛ چه بسا یکی از دلایلش آن است که از دوران طفولیّت با این اثر پیوند داشته‌اند و یا شاید هم به این سبب که **سه مرد چاق** در مقام یک افسانه جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده است که همان تصویرکردن انقلاب برای بچّه‌هاست.

سه مرد چاق مبیّن کوششی است در جهت به‌تمثیل‌درآوردن انقلاب روسیّه در شکل یک افسانه. بی‌تردید این ادراکی ویژه و اصیل بود و خطرهای بزرگی نیز در کنار داشت. یکی از اینها خطر آشکار بدعت ایدئولوژیکی بود که آلیشا همواره می‌کوشید با پرهیز از ایدئولوژی از چنگ آن رها شود. خطر دیگر کوچک‌کردن انقلاب بود که نویسنده نتوانست کاملاً از آن برکنار بماند. در نهایتِ گیرایی و جذّابیّت **سه مرد چاق** مطلوب واقع شد، امّا منتقدان ادبی در شوروی در حمله به آن تردید نکردند و نقصهای ایدئولوژیکی‌اش را برشمردند؛ به‌طور مثال در افسانهٔ آلیشا از آن‌همه افراد انقلابی تنها یک نفر اصل و نسب پرولتری دارد.

طبقه‌بندی کلّی کار آلیشا دشواری بسیار پدید آورده است و راه حلّ مناسبی نیز ارائه نشده است. در زبان روسی این اثر را عموماً «اسکاز»[۵۴] می‌گویند و این واژه‌ای است که معمولاً ترجمهٔ آن «افسانهٔ پریان» می‌شود؛ البتّه با در نظر گرفتن اینکه قصّه‌های عامیانه به زبان روسی به‌هیچ‌وجه مترادف افسانه‌های اروپای غربی نیست. این اثر بعضاً نیز «افسانهٔ جادویی» خوانده شده است (به روسی «وولشبنایا اسکاز»[۵۵])، ولی رمان آلیشا جادویی در بر ندارد، غیر از عروسکی که رشد می‌کند و این رشد هم ظاهراً مربوط به عوامل علمی است.

آلیشا در سرآغاز افسانهٔ پریان خود می‌نویسد: «دوران ساحران گذشته است. به احتمال بسیار آنها هرگز وجود نداشته‌اند. همهٔ این داستانهای ساختگی و افسانهٔ پریان برای بچه‌های کوچک است. مسئله این است که تعدادی آدم شیّاد و باهوش رگ خواب آدمهای بیکاره را به‌دست آورده‌اند؛ به این افرادِ شیّادْ جادوگر و ساحر می‌گفتند.» همان‌طور که آلیشا نقش قهرمان را در رمان **غبطه** تقلیل می‌دهد، به‌همان‌نحو هم «افسانه‌ای» می‌نویسد که در آن نقش جادوگر تنزّل می‌کند. او علم و تکنولوژی را جایگزین جادوگری می‌کند: دکتر گاسپار آرنیری[۵۶] دانشمند ارشد اوست، یعنی چهره‌ای که شایستهٔ نویسنده‌ای چون هوفمان است، جز آنکه او به جادوگری دست نمی‌زند. گروهی از بازیگران سیرک به او کمک می‌کنند ـ آلیشا از علاقه‌مندان سیرک بود ـ امّا دلیل حضورشان در داستان دلبستگی‌شان به مهارت فنّی است. به‌طور کلّی ما با استعارهٔ تحقّق‌یافتهٔ آلیشایی سروکار داریم: جادوگری نشاندهندهٔ سطح بالای مهارت فنّی است.

بر دنیای «افسانهٔ پریان» آلیشا کسانی حکم می‌رانند که کاملاً جنبهٔ نمادین دارند، یعنی **سه مرد چاق** و سرمایه‌دارهای انحصارگر که تمام غلاّت، زغال‌سنگ، و آهن را در اختیار دارند. با آنکه احکامشان اجرا می‌شود، ولی هرگز دست به عمل نمی‌زنند و هیچ تصمیمی نمی‌گیرند. فرمانروایی جمعی و سه‌نفری‌شان به‌گونه‌ای پرداخته شده است که آنها را مضحک نشان دهد. چاقی آنان نیز مطمئناً نمادین است و می‌توانیم آن را با چاقی دو برادرِ بابیچف در رمان **غبطه** مرتبط بدانیم: در ادبیّات شوروی و فیلمهای دههٔ ۱۹۲۰ چاقی نماد عامّ سرمایه‌داری بود.

تهیدستان انقلابیِ زمینهای کشاورزی به‌رهبری پراسپرو[۵۷] آهنگر و تیبول[۵۸] بندباز قیام می‌کنند، ولی این قیامی است نابهنگام و بسرعت سرکوب می‌شود. پراسپرو زندانی می‌شود و تیبول می‌گریزد. دکتر آرنیری او را می‌یابد و با روغنی او را مثل سیاهپوستها می‌کند. سوئوکِ[۵۹] رقّاص (سوئوک نام فامیل همسر آلیشا بود) را وامی‌دارند که نقش عروسکِ سحرآمیزِ شاهزاده توتی[۶۰] را بازی کند که سه مرد چاق او را وارث خود کرده‌اند. به این ترتیب سوئوک اجازه می‌یابد وارد قصر شود. او پراسپرو زندانی را آزاد می‌کند. حالا دیگر نیروهای انقلابی قدرت کافی کسب کرده‌اند؛ بر ارتش پیروز می‌شوند، سه مرد چاق دستگیر می‌شوند، و مردم پیروزی جدیدشان را جشن می‌گیرند. در خاتمه، یک‌سال بعد در سالگرد آزادی، معلوم می‌شود که سوئوک و شاهزاده توتی واقعاً خواهر و برادرند ـ بدین‌سان در تمثیلی استعاری همان‌طور که سوئوک جایگزین عروسک مکانیکی شده است شاهزاده توتی نیز با وقوع انقلاب از یک بچّهٔ خودبین، خودخواه، و بوالهوس به یک انسان آزاده تبدیل می‌شود.

سه مرد چاق نهایتاً کاری است ناموفّق، چرا که نمی‌تواند افسانه‌ای یکپارچه و یکنواخت باقی بماند. البتّه در مقام یک افسانهٔ تازه و «مدرن» موفّقیّتهایی دارد و باید نویسنده‌اش را به‌خاطر جسارتش ستود که در دوره‌ای دشوار در اوایل انقلاب که بحث اصلی این بود که ادبیّات مارکسیستی چه باید باشد و چه باید بکند توانست اثری کلاسیک بیافریند. (ما دیده‌ایم که دیدگاه مارکسیستیِ مطلق و یکسویه، با داستان آلیشا چه برخورد خشنی داشت.) امّا دیدگاه مرسومتر و قراردادی‌تر نیز ستایشی آنچنانی از وی نکرد. اگرچه اثر آلیشا عمدتاً در ژانر افسانه است، امّا رویهمرفته

نمی‌تواند نمادهایی چنان خیال‌انگیز بیافریند که مثل عروسک جان‌گرفتهٔ هوفمان، کوپّلیا[۶۱]، و «پرندهٔ آبی» موریس مترلینگ تخیّل خواننده را جذب کند.

پس از چه رو **سه مرد چاق** این چنین قبول عامّ یافته است و چگونه توانسته در اشکال هنری گوناگون توجّه مردم را به خود جلب کند؟ این افسانه به سبب سبکی که دارد بسیار جالب توجّه است. سبکش دقیق، موجز، و آراسته است و اگرچه ندرتاً فصیح یا پراحساس می‌شود، بسیار تراش‌خورده است. قهرمانان این داستان کودکند و به‌همین سبب نظر خوانندگان جوان را نیز جلب می‌کنند. در زمانی که شاعران سمبولیست و فوتوریست هنر سیرک را جدّی می‌گرفتند استفاده از بازیگران سیرک کاری نو و تازه بود. بازیگران سیرک اجرای تئاتری و فیلمهایی را که از این قصّه‌ها و افسانه‌ها تهیّه می‌شوند جذّابتر می‌کنند، چون حتّی وقتی هم که برنامه اجرا نمی‌کنند حرکاتشان نشاندهندهٔ تربیت و نظم هنری است. تعداد افسانه‌های جدیدِ موفّق بسیار اندک است. اگر آلیشا نتوانسته است افسانه‌ای جدید و منسجم در این ژانر بیافریند، ولی توانسته کیفیّت صحیح خیالپردازی و غرابتی را که لازمهٔ اینَ شکل از کارند بخوبی ارائه کند. وانگهی آلیشا با نشاندن علم به جای جادوی سنّتی (بنابر فرمول تکاملی مشهور سر جیمز فریزر[۶۲]) ظاهراً کوشیده است اسطوره‌ای مُدرن بیافریند.

نوشته‌های اواخر عمر و نوشته‌های ناتمام

پس از ۱۹۳۱ هم کیفیّت و هم تعداد آثار آلیشا بسرعت رو به کاستی نهاد. او در این دوره به‌نوشتن فیلمنامه رو کرد و به‌نظر می‌آید که از دههٔ ۱۹۳۰ تا زمان مرگش در ۱۹۶۰ پیوسته مشغول همین کار بوده است. عجیب این است که ظاهراً از کارهایش در این زمینه یا چیزی برای مخاطبان برجای نمانده است و یا اگر مانده بسیار ناچیز است. نکته‌ای که باقی می‌ماند این است که چه‌بسا او اساساً درمقام یک حامی خیرخواه فعّالیّت می‌کرد، کاری که در اتّحاد شوروی برای کسانی که مورد حمایت قرار می‌گرفتند ناآشنا نبود. مهمّترین فیلمش، **جوان جدّی**، تصویرگر کمونیست جوانی است که در تعارض بین روحیّهٔ حزبی و احساس عشق گیر افتاده است. ساختن این فیلم در ۱۹۳۶ به پایان رسید، ولی هیچگاه بر پردهٔ سینما نیامد. شاید علّتش آن بود که از نظر ایدئولوژیکی به مسائل دههٔ ۱۹۲۰ پرداخته بود که در زیر اصول اخلاقی جدید و خانواده‌مرکزیِ دههٔ ۱۹۳۰ استالینیستی مسکوت مانده بود.

آلیشا در سالهای نخست دههٔ ۱۹۳۰ روی یک برنامهٔ بزرگ دراماتیک کار می‌کرد که نمایشنامه‌ای بود به‌نام «مرگ زاند»[۶۳] و اگر چه احتمالاً به‌دست خودش تکمیل شد، فقط چند قسمت از آن منتشر شده است. چنین پیداست که شخصیّت زاندْ یک «همسفر» و در واقع شخصیّت دیگر خود آلیشاست. (لئون تروتسکی در ۱۹۲۳ لفظ همسفران را به نویسندگانی اطلاق کرد که با اهداف انقلاب و سوسیالیسم همدلی می‌کردند، ولی عضو حزب نبودند و از همین‌رو از نظم حزب تبعیّت نمی‌کردند.) زاند نیز مثل آلیشا از روشنفکران نمونه‌ای است که اعمالشان معمولاً قاطع نیست و ملاحظات فرهنگی و روشنفکرانه آنها را دچار قید و بند می‌کند. زاند به نویسندگان بزرگ گذشته غبطه می‌خورد، امّا در می‌یابد که غبطه‌خوردن بی‌ثمر است. او که درون یک نظام خودکامه با پوچی نویسنده مواجه می‌شود بین خودکشی و کشتن کس دیگری در نوسان است؛ در همین‌زمان به‌فکر نوشتن نمایشنامه‌ای دربارهٔ قتل نفس می‌افتد. (باید توجّه داشته باشیم که هردو نمایشنامهٔ آلیشا که منتشر شده‌اند دربارهٔ قتل نفسند.)

از خاطرات اواخر عمر آلیشا قبلاً ذکری کردیم. بجز اینها، جا دارد از مجموعهٔ کوچکی از یادداشتهای دوران جنگ هم، که مربوط به اواخر زندگی اوست، یادی بکنیم. نوشته‌های بعدی آلیشا از نظر سبک مثل همیشه پرقدرتند و ایجاز و شفّافیّتی استثنایی دارند، امّا سبک آنها از خلّاقیّت و صور خیالیِ درخشان نویسندهٔ جوان‌تهی است و اگر از تکلّف‌گرایی به‌دور هستند، عمدتاً از هیجان نیز بی‌بهره‌اند.

«ترکمن»[۶۴] (۱۹۴۸) یگانه یادگار دوران اقامت آلیشا در زمان جنگ در ترکمنستان است. «ترکمن» توصیف رسیدن خبر مرگ سرباز جوانی از جبههٔ جنگ و تأثیری است که این خبر بر مادر و برادر سرباز می‌گذارد. «پریشاهرخ»[۶۵] (۱۹۴۷) از مرگ یک چریک جوان در میان رفقایش سخن می‌گوید که دختری جوان و پیرمردی هم به آنها ملحق می‌شوند. سرباز با بازشناختن صدای پریشاهرخ، پرنده‌ای که دختر نمی‌تواند آنرا تشخیص دهد، می‌میرد. این موتیفْ داستان «پریشاهرخ» را با اثر قبلی آلیشا («هستهٔ گیلاس») پیوند می‌دهد. «یک خاطره»[۶۶] (۱۹۴۷) توصیف انبوه مسافران قطاری است که هنگام عبور از بیابانهای آسیای مرکزی خبر پیروزی در جنگ به گوششان می‌رسد و جشن و سرور بر پا می‌کنند. دختر کوچک و مادر خواب‌آلودش که از اوضاع بی‌خبرند در مرکز داستان قرار دارند. این تمهید مبیّن نوعی «آشنایی‌زدایی» از رویدادهای داستان است ــ استراتژی ادبیی که ویکتور اشکلوفسکیِ نظریّه‌پرداز و دوست آلیشا از آن جانبداری می‌کرد.

همهٔ این داستانها بر کودکان و دیدگاه کودکانه متّکی‌اند، گویی آلیشا می‌کوشید برای تصویرکردن دنیای پیرامون خویش به رویکردی تازه دست یابد. متأسّفانه آلیشا در زمینهٔ این گرایش ادبیِ تازه و خلّاق چندان پیشرفتی نکرد.

خاطرات: روزی یک‌سطر، حتماً

من واژهٔ «خاطرات» را، که فقط تاحدّی مناسب است، برای این آخرین اثر برجستهٔ آلیشا برگزیده‌ام، زیرا از هر اصطلاحی کمتر گمراه‌کننده است. کتاب مشتمل است بر یک سلسله قطعات کوتاه و بی‌نهایت موجز که اکثرشان مقاله‌های کوتاهند؛ بقیّه عبارتند از نمونه‌هایی از نقد ادبی و هنری.

آلیشا از ۱۹۳۴ به‌فکر نوشتن چنین مجموعه‌ای افتاده بود. عنوان این اثر ترجمه‌ای است از ضرب‌المثلی از پلینی که به‌لاتین این طور می‌شود: «نه روزی بی یک سطر.» بدون تردید هدف آلیشا از انتخاب چنین عنوانی این بود که انگیزه و محرّکی برای روحیّهٔ ضعیف خود فراهم کند، امّا در بازنگری چنین به‌نظر می‌آید که این عنوان بیشتر حالت سرزنشی طنزآمیز در قبال سالهای طولانیِ اواخرِ عمرِ خودِ آلیشاست که بیهوده سپری شدند. در این‌زمان آلیشا در برابر انتقادات سفت‌وسختی که بر وی وارد می‌شد، و حتّی بیش از آن در برابر این احساس که سالها از چنگش گریخته‌اند، واکنش نشان می‌داد. آلیشا که حاصل انقلاب پرولتری و سیاست جدید اقتصادی «نپ» در دههٔ ۱۹۲۰ بود دشوار می‌توانست با دوران ارتجاعی روسیّهٔ استالین که در دههٔ ۱۹۳۰ آغاز شده بود کنار بیاید. دفاع جانانه‌اش در نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی در ۱۹۳۴ به‌ضرر خودش تمام شد و آن را به بیانیّه‌ای آشکار در مخالفت با موج استالین‌گرایی تعبیر کردند. شگفت آنکه در دوران تصفیه جان سالم به‌در برد (یکی از علّتهایش این است که چند نوشتهٔ پایان عمرش حاوی گفته‌های پر از مداهنه و چاپلوسانه از حزب و حکومت بود).

فقط در دههٔ ۱۹۵۰، یعنی پس از اعادهٔ حیثیّت به او، بود که وقت خود را به‌طور جدّی به‌کار روی مجموعه‌ای که در نظر داشت تخصیص داد. ظاهراً قطعه‌های بسیار متنوّع و جورواجوری از خود به‌جای گذاشت و در ۱۹۶۰، سال مرگش، انبوهی از مطالب همچنان ناتمام بود که علل آن متفاوت است: یا برای کارهایی که تکمیل شده بود نقشه‌ای در کار نبوده یا نقشه‌های بسیاری بوده است. وظیفهٔ تنظیم مطالب برعهدهٔ اولگا سوئوک، بیوهٔ نویسنده، و دوست منتقد و نظریّه‌پرداز ادبی، اشکلوفسکی، افتاد که به‌همراه چند نفر خبرهٔ ادبیِ جوانتر از خود برای تهیّهٔ برنامه‌ای جهت تدوین آثار اواخر حیات نویسنده به‌کار پرداختند. ویراستاران به‌طور کلّی اصل توالی تاریخی را دست‌کم در بخش عمده‌ای از کار رعایت کردند. **روزی یک سطر، حتماً** پس از مرگ نویسنده در ۱۹۶۱ منتشر شد.

این اثر دو جنبهٔ کاملاً جدید و اثرگذار را در نوشتهٔ آلیشا نشان می‌دهد: یکی زیبایی‌شناسی مشخّص و آشکاری است که ناظر بر تصمیماتی است که چه چیز باید و چه چیز نباید وارد اثر شود و دیگری فقدان دیدگاه سیاسی و اجتماعی، آن‌هم به‌رغم این واقعیّت که داشتن چنین دیدگاهی در اتّحاد شوروی اجباری بود.

بی‌تردید زیبایی‌شناسیی از این‌دست خیلی جدید و تازه است، ولی به‌نظر می‌آید که این زیبایی‌شناسی همیشه در نوشته‌های آلیشا در آستانهٔ جوشیدن و فوران‌کردن بوده است؛ در داستانهایی مثل «هستهٔ گیلاس»، «عشق»، و «آلدباران» و در **سه مرد چاق** اصول و معیارهای زیبایی‌شناسی با قدرت خودنمایی می‌کنند. شیفتگی وی به سیرک کاملاً زیبایی‌شناسانه بود و علاقه‌اش به ورزش نیز از همین قسم بود: ورزش تجسّم حرکات انسانی است بدون وجود قصد و نیّت عملی، امّا این حرکتها در چهارچوب یک فرم قرار دارند. سرانجام آنکه آلیشا با مقایسه‌های مکرّر کار خویش با آثار مارسل‌پروست گویی می‌خواهد به این تصوّر برسد که اگر گذشته در آرامش بازسازی شود تأثیری زیبایی‌شناختی خواهد داشت.

همین اصل آخر است که بهترین نتیجه‌ها را در کار آلیشا در بخش خاطرات دوران کودکی به‌بار می‌آورد. این خاطراتْ تازه، زنده، و غالباً اندوهبارند. آلیشا بر تضادّ میان دیدگاه ساده‌دلانهٔ کودکی و دیدگاه فرهیخته و پیچیدهٔ راوی بزرگسال انگشت می‌گذارد. برای مثال به کودک که هنوز قادر به خواندن نیست کتابی از پوشکین هدیه داده می‌شود. کودک می‌تواند کتابی را که به وی داده شده است توصیف کند؛ امّا کتاب حاوی مطالبی است که کودک نمی‌داند ـ «شاعر، شعرها، اثری ادبی، نویسنده، دوئل، مرگ» ـ اگر هم می‌دانست در نمی‌یافت.

فقدان دیدگاه سیاسی و اجتماعی با بزرگ‌شدن کودک و ورود او به تاریخ آشکار می‌شود. از جنگ جهانی اوّل، انقلاب، و جنگ داخلی بدون تفسیر سیاسی مرسوم در شوروی سخن به‌میان می‌آید. حتّی از شورش در رزمناو پاتیومکین[۶۷] هم یاد می‌شود که در بندر اودسا، زادگاه آلیشا، روی داد، امّا بازهم بدون تفسیر سیاسی.

باگذشت زمان و بزرگ‌شدن پسر، بارِ زیبایی‌شناسی از خاطرات به پرستش هنر منتقل می‌شود و آلیشای نویسنده به آلیشای منتقد تبدیل می‌شود. در این مرحله ممکن است خواننده از اینکه نویسنده از میانه ناپدید می‌شود احساس ناراحتی کند و در واقع خواندن کتاب به‌منزلهٔ مواجه‌شدن با شکست و ناکامی شخصی است؛ به‌نظر می‌رسد که آن روحیّهٔ خلّاق از صحنه رخت بربسته است. در ضمن باید در نظرداشت که فعّالیّت هنری آلیشا یگانه متن و زمینهٔ گسترده‌ای نیست که بتوان تمام آثار این موادّ را درون آن جای داد. باید به‌یاد داشته باشیم که آلیشا یکی از نویسندگان روسیّهٔ شوروی بود که بیشترین گرایش را به غرب داشت. انزوای روسیّه در زمان استالین وضعی پدید آورده بود که افراد کمی مانده

بودند که بتوانند برای هم‌میهنان خویش نقش مبلّغ فرهنگی را بر عهده گیرند و آلیشا یکی از این افراد قلیل بود. آثار آلیشا در کنار خاطرات ارنبورگ تحت عنوان **مردم و زندگی**[۶۸] (۱۹۶۰ـ ۱۹۶۱) در سالهای بعد از جنگ در آگاه کردن خوانندگان شوروی از ادبیّات و هنر مغرب‌زمین نقش اساسی داشت.

آلیشا در **روزی یک سطر، حتماً** عذر و مدافعه‌ای برای زندگی خودش، گزارش و تفسیری بر هنر خود و هنر بسیاری کسان دیگر، و عذر و مدافعه‌ای برای آن سالیان پرآزارِ سکوتِ تحت رژیم استالین برای ما برجای گذاشته است. از اینکه نظم مستتر در عنوان این اثر هرگز مورد غفلت او قرار نگرفت باید سپاسگزار باشیم.

پایان سخن

جایگاه آلیشا در ادبیّات جهانی کجاست؟ برای دادن پاسخ به این پرسش باید در وهلهٔ نخست جایگاه او را در ادبیّات شوروی مورد بررسی قرار دهیم. همان‌طور که قبلاً متذکّر شدیم آلیشا در ادبیّات شوروی بیش از همهٔ نویسندگان دیگر به غرب گرایش داشت. در مورد وی این نکته به مسئلهٔ ایدئولوژیکی ربط پیدا نمی‌کند، چراکه در این زمینه نوسان و تزلزل بسیار از خود نشان داد. این گرایش بیش از هرچیز به سبک ادبی، حال‌وهوا، و زمینهٔ احساسی او ربط داشت.

از این جهت دههٔ ۱۹۲۰ در ادبیّات شوروی دوره‌ای دوگانه و ضدّونقیض بود. در برابر تأثیرات عمیق تالستوی، داستایفسکی، یا **گورکی**، که بر جنبهٔ روسی تکیه داشتند و ویژگی‌شان اگر نگوییم داشتن سبکی قدرتمند، دست‌کم سبکی سنگین، حسّاسیّتی بسیار، و شخصیّت‌پردازیی زنده و پرشور بود، نویسندگان و منتقدانی چند در دههٔ ۱۹۲۰ به مقابله با انواع تأثیرات غرب برآمدند؛ امّا چنانچه امروز آنها را بازنگری کنیم چنین می‌نماید که به طور منظّم و پیوسته به غربی‌کردن ادبیّات مشغول بوده‌اند. داستانهای «قزّاقی» ایساآک **بابل** نوعاً حاوی رفتارهایی «روسی» و شخصیّتهایی «روسی» بودند، امّا سبکشان جدید بود و سبکِ دقیق، موجز، متین، و ظریف گی دو موپاسان را به‌ذهن متبادر می‌کردند. اشکلوفسکی، منتقد فُرمالیستِ روسی و ستایشگر لارنس استرن، در پی آن بود که داستان را که معمولاً برای خوانندگان شوروی ابزاری ایدئولوژیکی بود به وسیله‌ای تبدیل کند که در آن افکار و شخصیّتها در ردیف تصاویر خیالی و سایر تمهیدات قرارگیرند و داستان دیگر بی‌چون و چرا و خدشه‌ناپذیر نباشد. اشکلوفسکی عضو انجمن «برادران سراپیون»[۶۹] بود؛ اینان گروهی نویسنده بودند که آلیشا بسیار به آنان نزدیک بود و البتّه چون خیلی دیر به صحنهٔ مسکو قدم نهاد نتوانست به آنها ملحق شود. اعضای این انجمن مبلّغ آزادی و تنوّع در ادبیّات بودند. این تبلیغات در اوضاع و احوال آن‌زمان عملاً در حکم اسمِ رمزی بود برای تأثیر مغرب‌زمین. شاعران فوتوریست روس تحت نفوذ مارینتّی و کتبِ فوتوریسمِ ایتالیا نوع دیگری از غربگرایی را رواج دادند. تمام این آزمایشها در زیر لوای انترناسیونالیسم شکوفا شد و فکر اینکه انقلاب واقعه‌ای صرفاً روسی یا حتّی پدیده‌ای با رهبری روسیّه بود مسئله‌ای بود مربوط به آینده.

وقتی این فکر سرانجام در طی برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل و دههٔ ۱۹۳۰ در اختیار استالین قرار گرفت معلوم بود که جلو آزادی و تأثیر غرب را سدّ می‌کند. نمایشنامهٔ آلیشا، **صورت دارایی‌ها** که در آن یک مسئلهٔ جالب ایدئولوژیکی مطرح ولی به‌صورت ملال‌آور و قالبیِ «روسی‌وار» حلّ می‌شود، یکی از نتایج این تغییر است.

بااینهمه، تأثیر اشکلوفسکی برنوشته‌های آلیشا نتیجهٔ مهمّی داشت: نوشته‌های آلیشا در دههٔ ۱۹۲۰ بیش از هر نویسندهٔ دیگر روس تجسّم مضمون عمده و اصلی اشکلوفسکی، یعنی «ایجاد غرابت» یا «آشنایی‌زدایی» بود. اشکلوفسکی می‌گفت ادبیّات اصولاً عبارت است از مجموعه‌ای تهمیدات، نوعی یورش‌بردن اساسی به تصوّر خیال، از طریق واسطه‌ای به‌نام زبان. ادبیّات واقعیّتی را که به‌تصویر می‌کشد کج و معوج می‌نماید، امّا همین واقعیّتِ از ریخت‌افتاده برای ما جالب می‌شود و دقیقاً به‌دلیل همین ازریخت‌افتادگی توجّه ما به آن جلب می‌شود. چنانچه ادبیّات صرفاً واقعیّت روزمرّه می‌بود، واقعیّتی که به‌سبب تماسّ روزانه در برابرش مصونیّت پیدا کرده‌ایم، می‌شد آن را نادیده انگاشت. ادبیّات واقعیّت را در صورت قلب‌شده و ازریخت‌افتاده‌اش با چهره‌ای تازه عرضه می‌کند. اشکلوفسکی این نوع ادبیّات را به مسافری تشبیه می‌کند که با عینکهای رنگی به مناظر می‌نگرد؛ این عینکها به واقعیّت جذّابیّتی تازه می‌بخشد که ما با دیدی جدید و تازه به آن پاسخ می‌دهیم. درواقع آشنایی‌زدایی اصل نخستینی است که آلیشا در استفاده از تصاویر خیالی از آن بهره می‌گیرد. دیدگاه زندهٔ شووالوف از جهان در داستان «عشق» و تماس سرزنده و بی‌کلام «پسرلاستیکی» با واقعیّت شاهد این مدّعاست. تعجّب‌آور این است که این تصاویر تر و تازه و خودجوشِ آلیشا، بی‌آنکه ذرّه‌ای از درخشندگی‌شان کاسته شود، تا به امروز برجای مانده‌اند.

به‌هرحال تجربه‌های ادبی دههٔ ۱۹۲۰ کارش به نوشته‌های سفارشی استالینیستیِ دههٔ ۱۹۳۰ انجامید، یعنی به دوره‌ای راکد و بی‌رونق که حدود بیست‌وپنج سال به‌درازا کشید. وقتی پس از مرگ استالین در ۱۹۵۳ نسیمی بر ادبیّات شوروی وزید روسها در صدد برآمدند فرهنگ ادبیِ تازه‌ای براساس نوشته‌های قبل از استالین ازنو بنا کنند. برای تحقّق چنین برنامه‌ای دههٔ ۱۹۲۰ پرثمرترین

نقطهٔ آغاز و شاید بابل و آلیشا بارآورترین منابع الهام به شمار می‌رفتند. تردیدی وجود نداشت که مدرنیسم در غرب بسیار پیشرفته بود و روسها برای جبران عقب‌ماندگی‌شان می‌بایست راه درازی را بپیمایند؛ وانگهی کار پسندیده آن بود که پایه‌ای «روسی»، و نه غربی، بیابند که بتواند مبنای نوشته‌های جدید قرار گیرد. از دیدگاه خود می‌توانیم نوشته‌های دههٔ ۱۹۲۰ شوروی، بویژه نویسندگانی چون **زامیاتین**، بابل، و آلیشا، را مدرنیسم خاصّ روسی قلمداد کنیم ـ و روسها نیز امروز خود چنین فکر می‌کنند.

اینها و بسیاری حقایق دیگر ممکن است خوانندگان را به این نتیجه برساند که آلیشا اساساً نویسنده‌ای است صاحب‌سبک، نه صاحب مضمون و محتوا. امّا در رمان **غبطه**، اوّلین اثرش، او توانست بین این دو توازنی، هر چند متزلزل، برقرار کند. در آن اثر، مثل «هستهٔ گیلاس»، توانست بر مضمونی اوتوپیایی دست یازد که یکی از مضامین عظیم ادبیّات است. حقیقت این است که آلیشا مثل بسیاری از نویسندگان دیگر این موضوع را با ضدّ آن، یعنی جایی پر از بدی، آغشته است: قرار نیست اوتوپیا نعمتی بی‌غلّ‌وغش برای نوع بشر فراهم آورد.

آنچه مسلّم است این است که نوشته‌های زامیاتین، بابل، و آلیشا، به‌همراه سایر نویسندگان دههٔ ۱۹۲۰، سخت ریشه در اصل متزلزل کردن دارند. این نویسندگان هرچه باشند (هم بابل و هم آلیشا در ظاهرِ امر نویسندهٔ شوروی‌اند و از واقعیّت شوروی و پیشرفت شوروی پشتیبانی می‌کنند) سخت مخالف ایدئولوژی‌اند. معنای این سخن آن نیست که اینان با جامعهٔ شوروی یا سوسیالیسم شوروی مخالفند ـ چنین تفسیری اشتباه عمده‌ای است که غرب مرتکب آن شده است ـ بلکه بدان معناست که اینان وظیفهٔ ادبیّات را گفتن آن حقیقتی نمی‌دانند که باید آن را به حقیقت **ایدئولوژیکی** تعبیر کرد. از این‌جهت باید خاطرنشان کرد که اینها هر دو نویسندگان ضدّروانشناسی‌اند، گیرم که عموم خوانندگان روسی ادبیّات را وسیله‌ای می‌دانستند برای بیان مطالب روانشناسانه. به‌همین صورت اینان مدّعی و خواستار آن نیستند که عرضه‌کنندهٔ حقیقت اجتماعی یا سیاسی باشند.

به‌نظر می‌رسد که اسطوره‌شناسیِ شخصیِ آلیشا عمدتاً بر نوع جدیدی از قهرمانگرایی متمرکز است: مثل خلبانها، بازیگران سیرک، و قهرمانهای میدان ورزش. واضح است که اینان قهرمانان عملند؛ ازنظر آلیشا قهرمانهای زبانی قهرمانهای واقعی نیستند و پیوسته آنها را در نوشته‌های خود تخطئه می‌کند. برای مثال سوگند کاوالیروف جهت کشتن آندریی بابیچف بیمعناست، در عین حال تصمیم لولا گانچاروا برای بازگشت به اتّحاد شوروی نیز دروغ است و عمدتاً با طنز و طعنه حقیقت پیدا می‌کند. به‌همین نحو تصمیم والودیا ماکاروف که می‌خواهد خود را تبدیل به یک ماشین کند لفّاظی صرف و به‌همین دلیل مضحک است، امّا بازی فوتبالش قهرمانانه است.

اینگونه توجّه به قهرمانان سیرک و ورزش در ادبیّات شوروی امر تازه‌ای بود و جا داشت که به آن چون چیزی مدرن و پاره‌ای از دنیای قرن بیستم نگریست. این طرز برخورد و توجّه ملهم از اشعار فوتوریستی مارینتّی و مایاکوفسکی بود؛ نظیر همین توجّه در سبک اکسپرسیونیسم و درباله‌های استراوینسکی و اریک ساتی[۷۰] مشهود بود. گویا آلیشا خیلی ساده‌دلانه فکر می‌کرد هیجانی که در صحنهٔ سیرک یا میدان ورزشی به وی دست می‌دهد بسادگی قابل انتقال بر صفحهٔ کاغذ است. همچنین قیاسی که در امر قهرمانگرایی می‌کرد الزاماً درست نبوده است: چنانچه والودیا ماکاروف در مسابقهٔ فوتبال در برابر آلمان خوب بازی کرد، امّا به این معنا نیست که در ساختن سوسیالیسم هم (که در واقع هیچ نقشی در آن ندارد) یک قهرمان است. حتّی این قضیّه هم که بازی او با تیم شوروی شکل جمعی و جدیدی از بازی است باز درست نیست؛ چراکه والودیا دروازه‌بان است، یعنی نقش و وضعی کاملاً مستقلّ دارد. به‌همین نحو تیبول و سایر افراد سیرک را نیز به‌دلیل آنکه بازیگران قهرمانی هستند نمی‌توان انقلابیّون قهرمان فرض کرد.

وقتی به شخصیّتهای داستانهای آلیشا بازمی‌نگریم شخصیّتهای منفی به‌خاطرمان می‌آید، آن‌هم تااندازه‌ای با احساس همدلی با آنها. آلیشا برای این شخصیّتها تمهید ویژه‌ای اتّخاذ کرده است که همان وضع کلامی، یعنی دروغ، است. این سکّهٔ قلبِ قهرمانگرایی است و آلیشا با استفاده از این تمهید مجال بیشتری برای آنان فراهم می‌آورد؛ ولی سرانجام باید پرده از چهرهٔ شخصیّت پس زده شود، که در این صورت مثل بادکنکی بادش خالی می‌شود. اما توهّم قهرمانگرایی تاحدودی قابل بازسازی است، مثل مورد ایوان بابیچف که در تمام زندگی‌اش دروغ گفته است و با همهٔ اینها هرگز از داشتن چهره‌ای رعب‌انگیز که کلامش از او می‌سازد دست نکشیده است. کاوالیروف در حفظ وضع خویش ناموفّقتر است که شاید به این سبب باشد که مثل انسانی است ساخته‌شده از گوشت و خون، شاید هم به این دلیل که در مقام یک شخصیّت ادبی در «انسان زیرزمینی» داستایفسکی ریشه دارد و دیری نمی‌پاید که در می‌یابیم او منکر خویش و تناقض‌گوست.

داستانهای آلیشا نوع دیگری از شخصیّتها را در اختیار ما می‌گذارد، که چون کمتر حماسی و بیشتر احساسی‌اند نیازی به مقایسهٔ آنها با چهره‌های زندگی واقعی نیست. شووالوف در داستان «عشق» نمونهٔ نادر و شاید منحصربه‌فردی است از ترکیب قهرمان ایدئولوژیک با قهرمان زبان و در پایان داستان نیز پیروز می‌شود.

فدیا، نویسندهٔ «هستهٔ گیلاس»، نیز نمونه‌ای است نادر از قهرمان منفی که به هدفی مثبت نائل می‌شود: او مثل یک هنرمند با خود صادق است. این دو داستان به‌همراه «لیومپا» اوج هنر آلیشا به‌شمار می‌روند.

دستهٔ دیگری داستان هم هست که به خاطره باز می‌گردند و گذشته را بازیابی می‌کنند. به‌احتمال زیاد این داستانها را به‌همراه روزی یک سطر، حتماً چندان جدّی نگرفته‌اند؛ شاید علّتش آن است که آلیشا در آنها فقط نظر گاههای کوتاه و تکّه‌پاره‌ای از گذشته را عرضه می‌کند. بی‌شکّ این نظرگاهها صریح و قاطعند، ولی ساختار روایی ندارند. این نکته دور از ذهن نیست که شهرت آلیشا در آینده ـ دست کم در بین خوانندگان شوروی ـ عمدتاً بر حسرتی متّکی باشد که او برای دورهٔ قبل از انقلاب دارد و آن را به ما منتقل می‌کند.

از نظر ما بالاترین قدرت آلیشا همچنان استفادهٔ تروتازه، کوتاه، و قاطع از صور خیالی است که در یک سبک موجز، صریح، و بی‌پرده، تقریباً پرشتاب و البتّه همچنان روان و فصیح، تجسّم یافته است. به‌نظر می‌رسد که هیچ نویسنده‌ای نتوانسته از وی تقلید کند و مطمئناً هیچ‌کس از او تقلید نکرده است. سبکش نشان ثابت یک هنرمندِ براستی انقلابی را دارد.

پی‌نویسها

1. Elizavetgrad
2. Kirovograd
3. Karl Antonovich
4. Novorossiiski
5. "The Green Lamp"
6. "Angel" ("The Angel")
7. "Zubilo" (the chisel)
8. *Zavist'* (*Envy*)
9. *Tri tolstyaka* (*The Three Fat Men*)
10. Vakhtangov
11. *Zagovor chuvstv* (*The Conspiracy of Feelings*)
12. *Spisok blagodeyanii* (*A List of Assets*)
13. "Koe-chto iz sekretnykh zapisey poputchika Zanda" ("From the Secret Notebook of Fellow Traveler Zand")
14. *Strogi yunosha* (*The Strict Youth*)
15. Olga Suok
16. *Ni dnya bez strochki* (*No Day Without a Line*)
17. *Izbrannye sochineniia* (*Selected Works*)
18. *Idiot*
19. *L'Ecole des indifférents* (*The School for Indifference*)
20. Nikolay Kavalerov
21. Ivan Babichev
22. poshlyak
23. Volodya Makarov
24. Murom
25. Ophelia
26. "Al'debaran" ("Aldebaran")
27. "Vishnyovaya kostochka" ("The Cherry Stone")

۲۸. Onegin ، قهرمان رمانی به همین نام از پوشکین.

29. *Voina i mir* (*War and Peace*)
30. *Anna Karenina*
31. *Chto delat'?* (*What Is to Be Done?*)
32. "Chelovecheski material" ("Human Material")
33. "Ya smotryu v proshloe" ("I Look into the past")
34. "Cep'" ("The Chain")
35. "V mire" ("In the World")
36. "My v tsentre goroda" ("We're in the Center of Town")
37. "V tsirke" ("At the Circus")
38. Kovalevsky
39. Utochkin
40. Bleriot
41. "Lyubov'" ("Love")
42. "The Gold Bug"
43. "Liompa"
44. "Natasha"
45. Stein
46. Shuvalov
47. Lola
48. Fedya
49. Boris Mikhailovich
50. *L' Évolution creatrice* (*Creative Evolution*)
51. Ponomarev
52. Lola Goncharova
53. *Hamlet*
54. skazka
55. volshebnaya skazka
56. Dr. Gaspar Arneri
57. Prospero
58. Tibul
59. Suok
60. Tutti
61. Coppélia

۶۲. Sir James Frazer ، (۱۸۵۴ـ۱۹۴۱). مردمشناس اسکاتلندی که مطالعات مفصّلی در زمینهٔ اساطیر، فرقه‌ها، و مناسک مذهبی و نقش آنها در تکامل تاریخی ادیان انجام داد.

63. "The Death of Zand"
64. "Turkmen" ("The Turkoman")
65. "Ivolga" ("The Oriole")
66. "Vospominanie" ("A Recollection")
67. Potemkin
68. *People and Life*

۶۹. Serapion Brothers، گروهی ادبی متشکّل از ده‌تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کردند. این ده‌تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا کرودزیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکلای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکلای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بودند که از جملهٔ آنها می‌توان از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی

آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ اعضای گروه دفاع می‌کرد.

۷۰. Erik Satie، (۱۸۶۶ـ۱۹۲۵). آهنگساز فرانسوی.

Selected Bibliography

EDITIONS

FIRST EDITIONS

Zavist'. Krasnaya nov' 7:64-101 (1927); 8:3-46 (1927).

Tri tolstyaka. Moscow- Leningrad, 1928.

Lyubov'. Moscow, 1929.

Zagovor chuvstv. Oktyabr' 1:33-50 (1929).

Spisok blagodeyanii. Berlin-Charlottenburg, 1931.

Zapiski pisatelya. Moscow, 1931.

Ni dnya bez strochki. Oktyabr' 7:147-169 (1961); 8:135-156 (1961).

COLLECTED EDITIONS

Izbrannye sochineniia. Introduction by V. Pertsov. Moscow, 1956.

Povesti i rasskazy. Introduction by B. Galanev. Moscow, 1965.

P'esy. Introduction by P. Markev. Moscow, 1968.

TRANSLATIONS

The Complete Plays. Edited and translated by Michael Greer and Jerome Katsell. Ann Arbor, Mich., 1983.

Complete Short Stories and The Three Fat Men. Translated by Aimee Anderson. Ann Arbor, Mich., 1979.

Envy. Translated by Anthony Wolfe. London, 1936.

Envy. Translated by P. Ross. London, 1947.

Envy and Other Works. Translated by Andrew R. MacAndrew. New York and London, 1967.

"A List of Benefits." Translated by Andrew R. MacAndrew. In *Twentieth Century Russian Drama.* New York, 1963.

Love and Other Stories. Translated by Robert Payne. New York, 1967.

No Day Without a Line. Translated with an introduction by Judson Rosengrant. Ann Arbor, Mich., 1979.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Beaujour, Elizabeth. *The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha.* New York and London, 1970.

Chudakova, M. *Masterstvo Yuriya Oleshi.* Moscow, 1972.

Harkins, William E. "The Philosophical Tales of Jurij Oleša." *In Orbis Scriptus: Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag.* Edited by Dietrich Gerhardt et al. Munich, 1966.

_____. "The Theme of Sterility in Olesha's *Envy.*" In *Major Soviet Writers: Essays in Criticism.* Edited by Edward J. Brown. London, Oxford, and New York, 1973.

_____. "*No Day Without a Line:* The World of Iurii Olesha." In *Russian Literature and American Critics.* Edited by Kenneth N. Brostrom. Ann Arbor, Mich., 1984.

Ingdahl, Kazimiera. *The Artist and the Creative Act. Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockholm Studies in Russian Literature* 17 (1984).

Nilsson, Nils Ake. "Through the Wrong End of Binoculars." In *Major Soviet Writers: Essays in Criticism.* Edited by Edward J. Brown. London, 1973.

Pertsov, V. *My zhivem vpervyé: O tvorchestve Yuriya Oleshi.* Moscow, 1976.

Vospominaniya o Yurii Oleshe. Suok-Olesha, O., and E. Pel'sen, eds. Moscow, 1975.

"Yuri Karlevich Olesha." *Sovetskie pisateli: autobiografii.* Vol. 3. Moscow, 1966.

کتابنامهٔ فارسی

سه خیله، ترجمهٔ غلامحسین فرنود، تبریز احیاء، ۱۳۵۷.

آلکساندر آلکساندروویچ فادِیف

(۱۹۰۱ـ۱۹۵۶)

هرمان یرمولایف
احمد پوری

فادیف رمان‌نویس، نظریه‌پرداز، و مدیر اداری بود. در کیمری[۱]، شهری از استان تویر[۲]، به‌دنیا آمد. پدرش آموزگار بود. از ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۱ در خاور دور زیست. در همان‌جا بود که به مدرسهٔ بازرگانی در ولادی واستوک[۳] رفت، به حزب کمونیست پیوست، و همراه ارتش سرخ در جنگهای داخلی جنگید. او به‌عنوان نمایندهٔ کنگرهٔ دهم حزب برای سرکوب شورش کرونشتات به آنجا اعزام شد و در این نبرد بشدّت زخمی شد. از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ در آکادمی معدن مسکو بود و سپس دوسال در بخش انتشارات کمیتهٔ حزبی در قفقاز شمالی در راستوف[۴] به‌کار پرداخت. در ۱۹۲۶ به مسکو بازگشت و به‌طور دائم در آنجا ساکن شد.

از کارهای اوّلیّهٔ فادیف می‌توان به دو اثر «برخلاف جریان»[۵] (۱۹۲۳) و «سیل»[۶] (۱۹۲۴) اشاره کرد که هردو در خاور دور اتّفاق می‌افتند. داستان اوّلی دربارهٔ مبارزهٔ بی‌امان کمیسارهای سرخ علیه واحدی شورشی درون ارتش است و دوّمی به تناقضات اجتماعی‌ـسیاسی در دهکده‌ای دوردست اندکی پس از انقلاب اکتبر می‌پردازد. این دو داستان مورد توجّه قرار نگرفتند، بویژه داستان «سیل» که شخصیّت‌پردازی سطحی، گسستگی روایت، و استفادهٔ بیش از اندازه از استعاره لطمهٔ زیادی به آن زده بود. فادیف با انتشار **شکست**[۷] در ۱۹۲۷ به‌شهرت رسید. این رمان دربارهٔ یک واحد چریکی ارتش سرخ است که در جنگهای داخلی در خاور دور می‌جنگند. این اثر علی‌رغم قصد فادیف در نشان‌دادن اینکه چگونه کمونیستها و کارگران توده‌ها را رهبری می‌کنند و آموزش می‌دهند به سبکی متعادل و غیرافراطی نوشته شده است. نگاه او به چریکها تعصّب‌آلود نیست و حتّی فرماندهٔ آنها نیز عاری از نقاط ضعف نیست. تنها چهره‌ای که رنگی از تعصّب دارد مِچیک[۸]، چریکی جوان با زمینهٔ طبقاتی خرده‌بورژوایی، است که تمامی نکات منفی طبقهٔ خودش را یکجا داراست: خودخواهی، فردگرایی، و خیالپردازیهای رمانتیک. مچیک در تقابل با ماروزکا[۹] قرار دارد. ماروزکا کارگر معدن بیسوادی است که فادیف او را برای نشان‌دادنِ برتری اخلاقیّات پرولتاریایی آفریده است. ماروزکا در لحظه‌ای بحرانی برای اینکه همرزمان خود را از خطر حمله‌ای غافلگیرانه آگاه کند خود را قربانی می‌کند، در حالی‌که مچیک برای نجات جان خود فرار می‌کند. هرچند که در حملهٔ قزّاقهای سفید تنها ۱۹ چریک زنده می‌مانند، امّا پایان داستان خوش‌بینانه است. **شکست** داستانی است منسجم و فشرده که نثر روانی دارد و از آرایه‌های افراطی در آن نشانی نیست. فادیف روانشناسیِ اجتماعی را از طریق افراد نشان می‌دهد و روش نفوذ او به ذهنِ افراد نشان از تأثیر قوی لیف **تالستوی** بر او دارد.

فادیف با انتشار **شکست** به چهره‌ای برجسته در ادبیّات شوروی بدل شد. او در مقام رهبر انجمن روسی نویسندگانِ پرولتاریایی (۱۹۲۸ـ۱۹۳۲) به‌ترویج روش معروف به خلّاقیّت ماتریالیسم‌ـدیالکتیک پرداخت و با رمانتیسم که در نظر او مترادف با ایدئالیسم، زرق‌وبرق زندگی، و دفاع از طبقات بهره‌کش بود به‌مبارزه پرداخت. او در اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی موقعیّت ممتازی داشت؛ او از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۴ رئیس این اتّحادیّه بود و وظیفه‌شناسانه سیاست‌های سرکوبگرانهٔ اتّحادیّه را در ادبیّات اعمال کرد.

رمان دوّم فادیف با نام **آخرین اودِگ**[۱۰] (۱۹۲۹ـ۱۹۴۰) ناتمام ماند. این رمان قرار بود حماسهٔ بزرگی در تصویرکردن اقشار گوناگون پیش و بعد از انقلاب باشد. او با توصیف اودگ، که قبیله‌ای در خاور دور بود، می‌خواست این نکته را توضیح دهد که رهایی از مصایب سرمایه‌داری بازگشت به طرق سادهٔ زندگی نیست، بلکه پیشرفت به سوی سوسیالیسم است. چهاربخش چاپ‌شدهٔ رمان نشان می‌دهد که اثر دارای پیرنگی کُند و ساختاری سست است.

در میان آثار فادیف که با الهام از جنگ جهانی دوّم نوشته شده‌اند می‌توان به مجموعه‌ای از داستانواره‌ها با عنوان **لنینگراد در روزهای محاصره**[۱۱] (۱۹۴۴) و رمان **گارد جوان**[۱۲] (۱۹۴۵) اشاره کرد. رمان **گارد جوان** با آمیختن واقعیّت و تخیّل داستان دراماتیک یک تشکیلات زیرزمینی جوانان را در شهر اوکراینی کراسنودون[۱۳] در زمان اشغال آلمانیها بازگو می‌کند. کامسومولهای جوان به‌صورت

آرمانی و رمانتیک تصویر شده‌اند. این نظر جدیدِ فادیف بود که معتقد شده بود برای نشان‌دادن آرمانها و رؤیاهای مردمان روسیّه رمانتیسم بسیار ضروری است. در ۱۹۴۶ رمان **گارد جوان** برندهٔ جایزهٔ استالین شد، امّا در ۱۹۴۷ منتقدانی که به تشویق استالین مقالاتی بر علیه فادیف نوشتند او را متّهم به دست‌کم‌گرفتنِ نقشِ حزب در رهبری کامسومولهای زیرزمینی کردند. در ۱۹۵۱ فادیف نسخهٔ حجیمتری از رمان **گارد جوان** را که در آن تجدیدنظرهایی جزئی در کلّ اثر کرده بود منتشر کرد. این روایت نسخهٔ نهایی در روسیّهٔ پس از استالین شد.

در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ فادیف روی رمان **متالورژی آهن**[۱۴] کار کرد. پس از مرگ استالین برخی از مضامین اصلی این رمان دیگر از نظر سیاسی پذیرفته نبود. فادیف از مقام ممتاز خود در شورای نویسندگان کنار گذاشته شد و در اوج یأس از زمان ازدست‌رفته و خاطراتِ آزاردهندهٔ نقشش در مجازاتهایِ سیاسیِ نویسندگانْ خود راکشت.

پی‌نویسها

1. Kimry
2. Tver
3. Vladivostok
4. Rostov
5. "Protiv techeniya" ("Against the Current")
6. "Razliv" ("The Flood")
7. *Razgrom (The Rout)*
8. Mechik
9. Morozka
10. *Poslednii iz udege (The Last of the Udege)*
11. *Leningrad v dni blokady (Leningrad in the Days of Blockade)*
12. *Molodaya gvardiya (The Young Guard)*
13. Krasnodon
14. *Chnaya metallurgiya (Ferrous Metallurgy)*

Selected Bibliography

WORKS

Protiv techeniya, 1924.

Razliv. 1924.

Razgrom. 1927.

Molodaya gvardiya. 1946.

Sobranie sochinenii. 7 vols. 1969-1971.

Pis'ma, 1917-1956. 2d. enl. ed. 1973.

TRANSLATIONS

The Nineteen [=The Rout]. 1929.

Leningrad in the Days of the Blockade. Trans. R. Charques. 1946.

The Rout. A Novel. Trans. O. Gorchakov. Moscow, 1956.

The Young Guard. Moscow, 1958.

SECONDARY LITERATURE

Edward J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution.* 1982. Pp. 134-40.

A. S. Bushmin, *Aleksandr Fadeev: Cherty tvorcheskoi individual'nosti.* 1971.

V. Ozerov, *Aleksandr Fadeev.* 4th ed. 1976.

Helen von Ssachno, "Two Russian Writers: Fadeyev and Tvardovsky," *Encounter,* February 1975, pp. 56-60.

S. Zaika, *O romane A. Fadeeva* Poslednii iz udege: *Istoriya sozdaniya, avtorskaya kontseptsiya, stil'.* 1972.

کتابنامهٔ فارسی

شکست، ترجمهٔ رضا شلتوکی، تهران، نشر روز ۱۳۴۷.

«دربارهٔ عشق»، ترجمهٔ جهانبخش نورائی، **تماشا** شمارهٔ ۳۹ (۲۵ آذر ۱۳۵۰).

گارد جوان، ترجمهٔ ا. کاریج، تهران، پژواک، ۱۳۶۰.

گارد جوان، ترجمهٔ سهراب دهخدا، تهران، نگاه، ۱۳۶۰.

آخرین نفر (آخرین اودگه)، ترجمهٔ فرهاد غبرائی، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۱.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

زلینسکی، ک. «الکساندر فادیف»، ترجمهٔ ناصر مؤذن، **سرگی یسه‌نین، الکساندر فادیف، کنستانتین فدین، و نامه‌ای از بلینسکی به گوگول**، تهران، مازیار، ۱۳۵۲.

نیکالای رابیر تووپچ اردمان

(۱۹۰۲ـ۱۹۷۰)

هرولد بی. سیجل
بابک محقّق

اردمان نمایشنامه‌نویس بود. عمدهٔ شهرت اردمان به‌خاطر دو نمایشنامهٔ هجوآمیز و جنجالی اوست که این نمایشنامه‌ها روایتی هستند از وضعیّت زندگی در سالهای نخست شکل‌گیری اتّحاد شوروی. یکی از آنها به نام **اختیار**[1] (۱۹۲۴) کمدی موقعیّتِ فارسی است که در آن اردمان اوضاع را چنان نشان می‌دهد که مجوّز جعلی ساخت یک واحد مسکونی اهمّیّتی همپایه با گواهی عضویّت در حزب کمونیست می‌یابد. دیگری **خودکشی**[2] (۱۹۲۸) نام دارد که «کمدی سیاهی» است دربارهٔ یک شهروندِ عادی شوروی که کارش از فرط یأس و ناامیدی به جایی می‌رسد که تصمیم می‌گیرد خود را بکشد، امّا درنهایت معلوم می‌شود که آنقدر بزدل است که جرأت این کار را هم ندارد. در ۲۰ آوریل ۱۹۲۵ **اختیار** به‌کارگردانی میرهولد* اجرا شد و موفّقیّت بزرگی به‌دست آورد؛ سپس تئاتر میرهولد و تئاتر هنری مسکو برای اجرای **خودکشی** موافقت کردند و به‌دنبال آن بازیگران مشغول تمرین شدند، امّا در ۱۹۳۲ هردو نمایشنامه رسماً توقیف شدند. تازه پس از مرگ استالین در ۱۹۵۶ بود که استودیوی تئاترِ «فیلم آکتورز»[3] در مسکو **اختیار** را روی صحنه برد؛ امّا **خودکشی** هرگز در شوروی به‌اجرا درنیامد. البتّه این نمایشنامه چندین اجرا در غرب و ازجمله در ایالات متحدهٔ امریکا داشت. از ۱۹۲۷ به‌بعد اردمان به‌تنهایی یا به کمک دیگران عمدتاً مشغول کار فیلمنامه‌نویسی بود. احتمالاً در همین دوران بود که سوّمین کمدی‌اش را تحت عنوان **نشستی دربارهٔ خنده**[4] نوشت؛ امّا ظاهراً متن آن مفقود شد. اردمان به‌احتمال زیاد به‌خاطر نمایشنامهٔ هجوآمیز **خودکشی** از ادامهٔ فعّالیّتهای ادبی محروم شد و ملزم شد که از شهر کالینین[5] خارج نشود. کوششهای اوّلیّهٔ افرادی مثل **بولگاکوف** که نامه‌ای شخصی به استالین نوشت ثمری دربر نداشت. هرچندکه در حدود ۱۹۴۲ اردمان موفّق شد لااقل کار فیلم و سینما را از سر بگیرد، دقیقاً نمی‌توان گفت که او به‌طور قطعی در چه‌سالی توانست بار دیگر در مسکو زندگی کند. احتمالاً این امر چندی پس از مرگ استالین، همزمان با اجرای نمایشنامهٔ **اختیار** در ۱۹۵۶، امکانپذیر شد. با اجرای این نمایشنامه به اردمان اعادهٔ حیثیّت شد.

پی‌نویسها

1. *Mandat* (*The Mandate*)
2. *Samoubiitsa* (*The Suicide*)
3. Film Actors
4. *Zasedanie o Smekhe* (*A Session on Laughter*)
5. Kalinin

Selected Bibliography

WORKS

Mandat. P'esa v trekh deistviyakh. Ed. and introd. W. Kasack. Munich, 1976.

TRANSLATIONS

The Suicide. Trans. by Peter Tegel. London, 1979.

Two Plays: "The Suicide" and "The Mandate," trans. Genereux, Volkov, and Hoover. Ann Arbor, 1975.

SECONDARY LITERATURE

Marjorie Hoover. "Nikolai Erdman: A Soviet Dramatist Rediscovered," *RLT* 2 (1972), pp. 413-34.

ونیامین آلکساندروویچ کاویرین

(۱۹۰۲-)

هونگور اولانوف
خشایار دیهیمی

کاویرین، نویسندهٔ روس، در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ در دانشگاه پتروگراد به‌تحصیل در رشتهٔ ادبیّات روسی و خارجی پرداخت و در ۱۹۲۴ فارغ‌التّحصیل شد. او داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، افسانهٔ پریان، پژوهشهای انتقادی، مقاله، و آثار زندگینامه‌ای شخصی نوشته است. نخستین تجربه‌های ادبی او با گروه «برادران سراپیون»[1] بود. مجموعهٔ داستانهای او با عنوان **استادان و مسافران**[2] (۱۹۲۳) نشان می‌دهد که او در آغاز کار ادبی خود تحت تأثیر رمانتیکهای آلمانی بوده است. این داستانها تجربی هستند. در آنها نویسنده با زمان، مکان، احساس، و ادراک بازی می‌کند و بازیگوشانه و به دلخواه آنها را هرطور که می‌خواهد تغییر می‌دهد. این ویژگیها پیشاپیش خبر از صنعت ممتاز حکایتگری کاویرین می‌دهند: حسّ تعلیق و پیرنگی دراماتیک که کاویرین در آثار دورهٔ پختگی‌اش نفوذ به روح انسان و روابط میان آنها را بدان می‌افزاید. رمان هجوآمیز کوتاه او، **جنجال‌آفرین**[3] (۱۹۲۸)، به‌گونه‌ای جدل‌آمیز فسیل‌شدن فکری استادان قدیمی و ازهم‌پاشیدن نهضت فرمالیستی روس را به تصویر می‌کشد. رمان **هنرمند ناشناخته**[4] (۱۹۳۱) به مسئلهٔ عقب‌ماندگی فرهنگی در جامعهٔ شورویِ اواخر دههٔ ۱۹۲۰ می‌پردازد. پیرنگ رمان شامل گفتگویی فلسفی میان اشپکتوروفِ[5] مهندس و آرخیمدوفِ[6] نقّاش است. در سطحی دیگر از رمان تضادّ میان انواع تکنیکهای بازنمایی مطرح می‌شود. به‌ظاهر چنین می‌نماید که نویسنده همزمان، هم به «چگونگی» بازنمایی و هم به اینکه «چه چیزهایی» را باید بازنمود، می‌پردازد. هم **جنجال‌آفرین** و هم **هنرمندناشناخته** حکایت از استادی و چیره‌دستیِ کاویرین در مقام صنعتگری اندیشمند در زمینهٔ پیرنگ دارند. کاویرین در طول دههٔ ۱۹۳۰، دههٔ ۱۹۴۰، و اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به‌نوشتن رمانهای عادی و متداول پرداخت. در **برآورده‌شدن آرزو**[7] (۱۹۳۴-۱۹۳۵) و **دو کاپیتان**[8] (۱۹۳۴-۱۹۴۴) کاویرین از الگوی تکوین موازی دوشخصیّت محوری پیروی می‌کند. رمان اوّل سرآغاز زندگی اجتماعی دو دانشجو را در دانشگاه دولتی لنینگراد پی می‌گیرد: یک دانشجوی ادبیّات و یک دانشجوی فیزیولوژی. این رمان «مطالعه‌ای تطبیقی» است، زیرا دانشجوی دوّم موفّق می‌شود، حال آنکه دانشجوی اوّلی ناکام می‌ماند. در رمان بعدی، کاپیتان اوّل پوینده‌ای در دورهٔ پیش از انقلاب است که در شرایطی معمّایی در دورهٔ پیش از جنگ جهانی اوّل در اقیانوس منجمد شمالی ناپدید شده است؛ کاپیتانِ دوّم کاپیتان جوان نیروی هوایی شوروی است که درست پیش از جنگ جهانی دوّم به دورهٔ پختگی رسیده است. ساختن و پرداختن شرایطی غیرعادیی که این‌دو کاپیتان را به‌هم ربط می‌دهد جوهرهٔ رمان را تشکیل می‌دهد. رمان سوّم، **کتابِ باز**[9] (۱۹۵۶)، داستان یک زیست‌شناس را روایت می‌کند. این خانم زیست‌شناس با تحمّل رنجها و مخاطراتِ دهشتناکِ شخصی نظریّهٔ زیست‌شناختی تازه‌ای را در برابر نظریّهٔ منسوخ قدیمی طرح می‌کند ـ نظریّهٔ منسوخی که در جوّ تاریک‌اندیشیِ استالینیستی عدّه‌ای به‌دلیل منافع شخصی‌شان از آن حمایت می‌کنند. الگوی نهفتهٔ این رمانها همان الگوی رمانهای ماجرایی است؛ امّا این الگوها در این رمانها درونی شده و به سطح ماجراهای فکری ارتقا یافته‌اند، یعنی تبدیل به جستجوی فکری و کشفهای علمی شده‌اند. از زاویه‌ای دیگر، این رمانها را می‌توان آثاری دانست که سنّتهای رمان تکوینی (بیلدونگس-رمان) در آنها انعکاس یافته است. امّا قهرمان مرد جوان در رمان اوّل و قهرمان زنِ رمانِ سوّم همگی سرنوشتهایی ناتمام دارند؛ آنها نمی‌توانند به مرحلهٔ نهایی کامروایی و به‌کمال‌رساندن خود برسند. درمجموع، کاویرین تاحدّ زیادی از کلیشه‌ای که به رمانهای طرّاحی‌شده براساس آموزهٔ رئالیسم سوسیالیستی لطمه می‌زد پرهیز می‌کند. در ادبیّات مابعد استالینی داستان و رمان کوتاه رشدی قدرتمند و پرتوان داشت. کاویرین نیز در دههٔ ۱۹۶۰ احتمالاً به این گرایش به تقلیل طرح و اندازهٔ روایت واکنش مثبتی نشان داد: فقط یک اپیزود مهمّ و بسط دراماتیک آن متن روایت را تشکیل می‌دهد. آشکارشدن قدم‌به‌قدم پیرنگ و ماجرای داستانْ خود معانی فلسفی ضمنی دور و درازی دارد. نوشته‌های داستانیِ کوتاهِ کاویرین نور متمرکز شدیدی بر مسائل حیاتی زمانه‌اش می‌افکند: فرهنگ و ربط آن به اینتلیجنتسیای

جوان روسی در دورهٔ مابعد استالینی و بی‌قانونی در دورهٔ استالینی و اعادهٔ حیثیّت به قربانیان استالینیسم. در **یک تکّه شیشه**[10] (۱۹۶۰)، اپیزودی در کار تحقیقیِ فیزیولوژیستِ جوانی به نتیجهٔ معکوس مضحک و شگفتی می‌رسد و اشاره به مسئلهٔ بسیار گسترده‌تر روابط انسانی پیدا می‌کند که روشنفکران در روسیّهٔ مابعد استالینی با آن روبرو هستند. **هفت جفت آدم کثیف**[11] (۱۹۶۲) بازآفرینی اپیزود تراژیکی در هنگام انتقال گروهی از محکومان در دریای سفید است. پیرنگ داستان تضادّ و مغایرت دهشتناک میان قانونیّت و اخلاق را در دورهٔ استالینی باز می‌نمایاند. این داستان نشان می‌دهد که آغاز جنگ جهانی دوّم این تضادّ و مغایرت را کاهش داد. **در برابر آینه**[12] (۱۹۷۱) بار دیگر مسئلهٔ عقب‌ماندگی فرهنگی را مطرح می‌کند. در **هنرمند ناشناخته** دلسپردگی محض اشپکتوروف به پایه‌ریزی مادّی سوسیالیسم به فداکردن قهرمانانهٔ ارضای شخصی و به کمال‌رساندن خود منجر می‌شد؛ چهل‌سال بعد، کارنوفسکی[13]، بدیل اشپکتوروف در رمانِ **در برابر آینه**، با کشف مأموریّت تمدّن‌آفرین هنر از این بن‌بست می‌گریزد. آثار زندگینامه‌ایِ شخصی کاویرین، خصوصاً **پنجره‌های روشن**[14] (۱۹۷۸)، علاوه بر مطالب متنوّع دیگر، شامل گزارشی جالب از وقایع و جوّ ادبی اوایل دههٔ ۱۹۲۰ است.

پی‌نویسها

۱. Serapion Brothers، گروهی ادبی متشکّل از ده‌تن که در اوّل فوریهٔ ۱۹۲۱ اعلام موجودیّت کردند. این ده‌تن عبارت بودند از: کانستانتین فیدین، ایلیا گرودزیف، فسیوولود ایوانوف، ونیامین کاویرین، لیف لونتس، نیکلای نیکیتین، ولادیمیر پوزنر، میخائیل اسلونیمسکی، نیکلای تیخونوف، و میخائیل زوشچنکو. در کنار آنان چهار «دوشیزهٔ سراپیون» هم بودند که از جملهٔ آنها می‌توان از یلیزاویتا پالونسکایا نام برد. نام گروه از روی شخصیّت داستانی زاهد و معتکفی به‌نام سراپیون در داستانهای هوفمان اخذ شده بود و نشانگر دلبستگی آنها به تخیّل آزاد و انسانیّت بود. این گروه در پی تأسیس مکتبی تازه نبود و فقط از آزادی فردی در خلّاقیّت و همبستگی برادرانهٔ اعضای گروه دفاع می‌کرد.

2. *Mastera i podmaster'ya* (*Masters and Journeymen*)
3. *Skandalist* (*The Troublemaker*)
4. *Khudozhnik neizvesten* (*Artist Unknown*)
5. Shpektorov
6. Arkhimedov
7. *Ispolnenie zhelanii* (*Wish Fulfillment*)
8. *Dva kapitana* (*Two Captains*)
9. *Otkrytaya kniga* (*Open Book*)
10. *Kusok stekla* (*A Piece of Glass*)
11. *Sem' par nechistykh* (*Seven Pairs of Dirty Ones*)
12. *Pered zerkalom* (*Before the Mirror*)
13. Karnovsky
14. *Osveshchennye okna* (*Lighted Windows*)

Selected Bibliography

WORKS

Konets Khazy. Bol'shaya igra. Fantasticheskie rasskazy. 1930.

Khudozhnik neizvesten. 1931.

Sobranie sochinenii. 6 vols. 1963.

TRANSLATIONS

The Larger View. New York, 1938. (Russian title: *Ispolnenie zhelanii.*)

Open Book. Moscow, 1955.

Two Captains. New York, 1942; Moscow, 1972.

The Unknown Artist. Westport, Conn., 1973.

Devant le Miroir. Paris, 1973.

For translations of short stories, *see Lewanski,* p. 268.

SECONDARY LITERATURE

Elizabeth K. Beaujour, "Kaverin's *Before the Mirror,*" *SEEJ* 24 (1980), pp. 233-244.

Hongor Oulanoff, *The Prose Fiction of Veniamin A. Kaverin.* 1976.

D. G. B. Piper, *V. A. Kaverin: A Soviet Writer's Response to the Problem of Commitment.* 1970.

کتابنامهٔ فارسی

دو کاپیتان، ترجمهٔ آلک قازاریان، تاشکند، پروگرس، ۱۹۸۰ م [(۱۳۵۹)]، (چاپ دوّم: تهران، آموزگار، ۱۳۶۱).

نیکالای آلکسییویچ زابالوتسکی

(۱۹۰۳ـ۱۹۵۸)

باریس فیلیپوف

احمد پوری

زابالوتسکی شاعر بود. پدرش کارشناس کشاورزی بود و تبار روستایی داشت. دوران کودکی زابالوتسکی در ناحیه‌های دورافتادهٔ روستایی و شهرهای کوچکی مانند اوردژوم[۱] در استان ویاتکا[۲] گذشت. در همین شهر بود که از دبیرستان فارغ‌التّحصیل شد؛ سپس به «انستیتوی تربیتی هرتسن» در لنینگراد رفت و تحصیلاتش را در آنجا در ۱۹۲۵ به‌اتمام رساند. زابالوتسکی از همان ایّامِ دانشجویی به‌چاپ اشعارش پرداخت. زمانی جزو گروه شاعران «آبریو»[۳] بود که معتقد به «شیئیّت» ملموس در هنر بودند. مراد آنها از «شیئیّت» این بود که هنرمند باید شیئی مشخّص را بیرون از پوستهٔ ادبی و روزمرّه‌اش ارائه دهد. زابالوتسکی همچنین در دو نشریهٔ مخصوص بچّه‌ها، **یژ و چیژ**، که به‌سرپرستی مارشاک* منتشر می‌شدند، با گروه «آبریو» همکاری می‌کرد. کار در این دو نشریّه و چاپ کتاب در انتشارات دولتیِ کتابهای کودکان کم‌وبیش تنها منبع درآمد او بود. او در این دوره قصّه‌هایی برای کودکان می‌نوشت مانند «لولو»[۴] و «کلّه‌لاستیکیها»[۵] (۱۹۲۸ و ۱۹۲۹). آثاری را نیز ترجمه و برای کودکان تنظیم می‌کرد که از آن جمله است **تیل اولنشپیگلِ**[۶] شارل دو کوستر (۱۹۳۴) و **گارگانتوا و پانتاگروئلِ**[۷] رابله (۱۹۳۵). عناصری مانند پوچگرایی، غرابتهای صریح و بی‌پرده، و «کلمه در مقام کلمهٔ» خلیبنیکوفی، که همگی از ویژگیهای «آبریو» ست، در اوّلین و بهترین کتاب شعر زابالوتسکی، **ستونها**[۸] (۱۹۲۹)، حضور دارند. این اثر با تحسین بزرگان و محافل ادبی و هنری، ازجمله **تیخونوف** و منتقد ادبی، استپانوف[۹]، روبرو شد. آنها به «رابله»ای بودنِ اثر و «وضعیّت رقّت‌انگیز روزمرّه و تجسّم اشیاء» در آن اشاره کردند. امّا منتقدان سنّتی شوروی با اثر برخوردی بسیار خصمانه داشتند. منظومهٔ حماسی زابالوتسکی به‌نام «بزرگداشت کشاورزی»[۱۰] (۱۹۲۹ـ۱۹۳۰، که سرانجام در ۱۹۳۳ در شمارهٔ ۲ و ۳ نشریهٔ **زوزدا** به‌طور کامل چاپ شد) نیز بیشتر خشم آنان را برانگیخت. مقالات انتقادی در مورد این اثر در واقع نقد نبودند، بلکه نوعی چغلی او به سازمان پلیس مخفی شوروی بودند: این اثر «هجوِ خصمانه و مسخرهٔ سوسیالیسم» است (سلیوانوفسکی[۱۱]، **شاعران و شعر**[۱۲]، ۱۹۳۳)؛ «در زیر نقاب لودگی زابالوتسکی می‌توان دشمنی با مزارع اشتراکی، نفرت از سوسیالیسم، و دفاع از کولاکهای صاحب زمین را دید» (یرمیلوف[۱۳]، **پراودا**، ۲۱ ژوئیهٔ ۱۹۳۳)؛ نظر شاعر دربارهٔ واقعیّت شوروی «تبدیل به اعتراض مرتجعانهٔ یک خرده‌بورژوای عاصی علیه سوسیالیسم فاتح» شده است (مالاخوف[۱۴] در مجموعه‌ای از مقالات تحت عنوان **تلاش برای پست**[۱۵]، ۱۹۳۴) گروه بزرگی از سنّتگرایان به زابالوتسکی حمله کردند. تقریباً تمامی نسخه‌های آن شمارهٔ **ایزوستیا** که شعر در آن چاپ شده بود جمع‌آوری شد. پس از اینکه کلّ یک فصل از شعری تحت عنوان «تبعیدی»[۱۶] که دربارهٔ یک روستایی قربانی اشتراکی‌کردن مزارع بود حذف شد و به‌صورت دستکاری و خلاصه‌شده با عنوان «دشمن»[۱۷] دوباره به روزنامه داده شد **ایزوستیا** اجازهٔ چاپ گرفت. زابالوتسکی در ۱۹۳۷ موفّق شد **دومین کتاب اشعارِ**[۱۸] خود را منتشر کند. این اثر نیز با اتّهامهایی نظیر «پانتئیسم»، «کلیویفیسم»، و «ناهمخوانی با روانشناسی شوروی» روبرو شد. زابالوتسکی در ۱۹۳۸ به‌جرم همکاری با سازمان تروریستی کاملاً خیالی «به‌سرکردگی تیخونوف و **فیدین**، دشمنان مردم»، دستگیر شد. حیرت‌انگیزتر از همه این بود که این اتّهام درست زمانی وارد می‌شد که به‌اصطلاح «رهبران» این سازمان تروریستی بسرعت راه خود را در رسیدن به ردهٔ بالای ادبیّات شوروی می‌پیمودند. زابالوتسکی مدّتها، در اردوگاه، کارهای بدنی سنگین انجام می‌داد. (در **دائرةالمعارف مختصر ادبیات**[۱۹] با نوعی تحقیر نوشته شده است که او «بنّایی» می‌کرده است.) بعدها به‌عنوان نقشه‌کش و کارگر آزمایشگاه به‌کار مشغول شد. او بر اثر آزار و اذّیتها، زندان، و زندگی در اردوگاه دچار ناراحتی شدید قلبی شد. پس از آزادی‌اش در ۱۹۴۶ اجازهٔ زندگی در مسکو و لنینگراد را به او ندادند. او مجبور شد چندصباحی با دوستان و اغلب در خانه‌های ویلایی آنان در حومهٔ مسکو زندگی کند. سرانجام در تاروسا[۲۰]، شهری کوچک در کنار رودخانهٔ اوکا[۲۱]، اقامت کرد. زابالوتسکی در پنجاه‌وپنج‌سالگی بر اثر حملهٔ قلبی درگذشت.

شعر زابالوتسکی به دو دورهٔ کاملاً مشخّص تقسیم می‌شود: پیش از اردوگاه و پس از آن. پیش از اردوگاه دنیای عجیب و مسحورکنندهٔ **ستونها** ست. دنیای جانهای مادّی‌شده و اشیائی نه‌تنها جان‌گرفته،

بلکه انسانی و تاریخی‌شده. «شیئیّتِ» تصاویر زابالوتسکی به‌حدّ مبالغه هم می‌رسد؛ در عین حال شکل ساختاری و شعری آنها یادآور فشردگی و ایجاز شعر مضحکه‌ـحماسه قرن ۱۸ پیش از **درژاوین** (حتّی دورهٔ پیش از اوزان هجایی) و الگوهای خلیبنیکوفی در واژه و صور خیال است. تأثیر نقّاشی نیز بر شعر او آشکار است، بویژه نقّاشی قرن ۱۷ و نقّاشی همعصرانش مانند پاول فیلونوف[۲۲] و «مکتب هنر تشریحیِ» او. در یکی از اشعارش، به‌عنوان مثال، در یک حیات خلوت در لنینگراد نه‌تنها اتمهای زندگی روزمرّهٔ انسان، بلکه شعور او نیز منفجر شده است: «اطراف آن: نظام گربه‌ها،/ نظام سطلها، پنجره‌ها، هیزمها،/ معلّق، که دنیای تاریک را/ به قلمرو باریکِ حیات‌خلوتهای مکرّر تقسیم می‌کند.../ جایی که جوانی من بر طنابی آویزان است تا خشک شود...» دنیای همزادهای **داستایفسکی**. «دماغِ»[۲۳] **گوگول**، و «الواح سرنوشتِ»[۲۴] **خلیبنیکوف**؛ دنیایی آشفته، جایی که انسان ارزشی خیالی است با «فشردگیِ وحشتناک وجود» در اطرافش؛ دنیایی که در آن مردم «در شهوت خستگی‌ناپذیر هنّ‌وهنّ می‌کنند»؛ و جایی که «شوهرانِ طاسِ عصاقورت‌داده مانند لولهٔ تفنگ نشسته‌اند» و ایوانوفهای مکرّر و شبیه هم با شتاب به سر کارِ روزانه می‌روند. آنها در آن «لانه‌های زنبوری پر از سعادتشان» و با آن سوپ ابتذالی که در همه‌جا هست، چه «در خانهٔ خلق» چه در باغ میگساری که نامش را «باواریای سرخ» گذاشته‌اند، زندگی را سر می‌کنند.

«بزرگداشت کشاورزی» اثری است چندلایه و بسیار اصیل که تصاویر تراژیک‌ـفارس، طنزآلود‌ـحماسی، و درعین حال تصاویر کاملاً جدّی آن را به یک پوئمای چندآوایی و هارمونیک و سپس به هجوی مبالغه‌آمیز و ناهماهنگ تبدیل کرده است. ازهم‌پاشیدگی جهان به‌علّت بهره‌گیری حریصانهٔ انسان از زمین، استثمار حیوانات و همنوعان، در نهایت باید جای خود را به جهانی آزاد و پر از عشق بدهد که در آن حتّی طبیعت نیز غنی‌تر می‌شود. زابالوتسکی از دانشگاه اسبها، آکادمیهایی برای گاوها، حیوانات خردمند، ماشینهای عاقل، و بیش از همه از انسانهای عاقل و منطقی سخن می‌گوید. از طرفی به جزم‌اندیشی ماتریالیستیِ کوته‌فکرانه نیز اشاره می‌شود که نمایندهٔ آن در شعر یک سرباز است. در نظر او دنیا در ستیز با انسان است و چیزی نیست جز گردش صرف اتمها؛ در نتیجه «طبیعت چیزی نمی‌فهمد و قابل اعتماد نیست» و ناتوان از دگرگونی خلّاق است. زابالوتسکی به آنچه که بلاواسطه از طریق حسّ یا ناخودآگاه درک می‌شود وفادار است، امّا دیگرْ روشهای فراعقلانی و پوچ «آبریو» را کنار گذاشته است. او به نوعی وفاداریِ پوشکینی نیز اعتقاد دارد و لشکر اشباح، پرواز شبانهٔ «جادوگران، پشه‌ها، و جنازه‌ها»ی او (همراه با اشکال عجیب‌وغریبِ نقّاشیهای فیلونوف) به شبه‌موجود بدل می‌شوند: «کاندیدای قرون پیش،/ فرماندهٔ سالهای نو،/ عقل و خِرَد من، این هیولاهای خُرد/ همه خیالی‌اند و جنون‌آسا.../ ... اندوه تسلّی‌ناپذیر/ چیزی است که در این جهان یافت نمی‌شود.../ سرای زمین چه بلند است....» معهذا در این هجوم مرگ و نابودی فقط «چیزی را که در این جهان یافت نمی‌شود» «| فقط «اندوه تسلّی‌ناپذیر» را| نمی‌بینیم. شعر ناتمام زابالوتسکی، **لادینیکوف**[۲۵]، همان جریان بی‌وقفهٔ نابودی و پیروزی مرگ در طبیعت تحوّل‌نیافته را نشان می‌دهد: «بر فراز باغ صدای خش‌خش هزاران مرگ.»

مسئلهٔ تراژیک ما و تسلیم جهان در رویارویی با مرگ همواره زابالوتسکی را عذاب می‌داد. آرزوی او یافتن تأییدی بر ایمانش به جاودانگی، نه جاودانگی عمومی بلکه جاودانگی انفرادی، بود. چنین آرزویی برای جاودانگی انسان حتّی پس از دوران اردوگاه نیز با او بود. تنها محکومیّت زندان و اردوگاه نبود که او را «مطیع»تر کرد: با قدم‌نهادن به مرحلهٔ پختگی تمایلی ویژه به کلاسیسیسم و همسازی در او به وجود آمد و **تیوتچف** را جایگزین خلیبنیکوف کرد. حتّی در مکاتبات بسیار جالبش با تسیالکوفسکی[۲۶] (۱۹۳۲) می‌توان به افکار و حال‌وهواهای دیگری هم برخورد که در برخی از اشعار دورهٔ اوّلش بود. به‌عنوان مثال می‌توان به «دیروز، در فکر مرگ»[۲۷] (۱۹۳۶) اشاره کرد که شکل اشعار نو‌ـسنّتی را دارد و دارای لحنی کلاسیک است: «و دردِ تاب‌ستیز جدایی در قلبم خزید.» بنابراین در شعر «مسخ»[۲۸] (۱۹۳۷) شاعر در مبارزه با خود در پی بیان جاودانگی شخصی و بشری و تغییرپذیریِ بی‌پایان و میرایی پدیده‌ها برمی‌آید و درست همین‌جاست که او چنین جاودانگیی را در وحدت روح و وحدت وجودِ جهانی از اعتبار می‌اندازد. اما فردیّت در جریان این دگرگونیها یگانه و بدون تغییر می‌ماند، حتّی اگر در حدّ نام باشد: «دنیا عجیب دگرگون می‌شود!/ و من چه دگرگون می‌شوم!/ امّا مرا به‌همان نام می‌خوانند./ به‌واقع آنچه «من» خوانده می‌شود/ تنها من نیستم./ منهای بسیاری است. من زنده‌ام..../ ... آه چند جان مرده را/از تن خود جدا کرده‌ام! ....»

در دورهٔ دوّم با وجود سانسور در شوروی می‌توان در بیان او ایمان بیشتری را به این کلیّت و توازن فردیّت انسان و در کنار آن ایمان به جاودانگی واقعی را مشاهده کرد. همچنین می‌توان عشقی ساده‌تر و بی‌تکلّف‌تر، نه‌تنها به طبیعت بلکه به افراد انسانی، را نیز دید. زابالوتسکی دربارهٔ زندانیان سالخورده در کالیما[۲۹]، مرگ آنها از فرط سرما، و دربارهٔ زنی که در انتظار شوهر یا معشوق خود است تا از جنگ و یا از اردوگاه شوروی بازگردد سخن می‌گوید. در اینجا سبک او دیگر کاملاً سنّتی شده است. آثار او دیگر نه تابلوهای بزرگ ادبی، بلکه بومهای کوچک شاعرانه هستند. بااین‌حال حتّی در شعرهای دورهٔ دوّم او نیز می‌توان به سطور شاعرانه و ویژگی دراماتیک برخورد. به‌عنوان مثال در شعر «خارها»[۳۰] (۱۹۵۸): «خواب دیوار بلند زندان را دیدم/ و میله‌ها، سیاه چون شب،/ پشت میله‌ها، پرنده‌ای از قصّه‌ها/ پرنده‌ای

بی‌پناه./ من نیز زنده‌ام، امّا نه‌چندان خوش،/ زیرا توان یاری به پرنده ندارم./ و دیواری از خار برپا می‌شود/ میان من و شادی‌ام.» زابالوتسکی پس از بـازگشت از اردوگـاه از طـریق تـرجـمه امـرارمـعاش مـی‌کرد. ترجمه‌هایش غالباً شاهکار بود؛ مانند ترجـمهٔ شـعرِ **قصّهٔ ایگور**[۳۱] (۱۹۳۸ـ۱۹۴۶)، **قهرمان در پوست ببر**[۳۲] اثر شوتا روستاوِلی[۳۳] (تحریر نهایی ۱۹۵۷)، و اشعاری از پشاولا[۳۴] و دیگران که تا مدّتها بـی‌نظیر باقی خواهند ماند.

پی‌نویسها

1. Urdzhum
2. Vyatka
۳. Oberiu ، گروه ادبی و هنری فعّال و آوانگارد در لنینگراد، متشکّل از دانیئیل خارمس، آلکساندر وودینسکی، نیکالای زابالوتسکی، نیکالای آلینیکوف، ایگور باخترف، کانستانتین واگینوف، باریس لیوین، یوری ولادیمیروف، و چند نـفر دیگـر کـه دورهٔ فـعّالیّتشان ۱۹۲۷ـ ۱۹۳۰ بـود. آنـان مـخالف قـیدوبندهای آزمونگری بودند و از «شیئیّت» در هنر دفاع می‌کردند. آنان همچنین خواهـان زدودن ترتیب و توالی مرسوم کلمات و اشیاء در متن هنری بودند و می‌خواستند معانی اصلی و «مطلق» را انتقال دهند.
4. "Bukan" ("The Bogyman")
5. "Rezinovye golovy" ("Rubberheads")
6. *Till Ulenspiegel*
7. *Gargantua and Pantagruel*
8. *Stolbtsy* (*Columns*)
9. N. L. Stepanov
10. "A Celebration of Agriculture"
11. A. Selivanovsky
12. *Poety i poeziya* (*Poets and Poetry*)
13. V. Ermilov
14. S. Malakhov
15. *Bor'ba za stil* (*Struggle for Style*)
16. "The Exile"
17. "The Enemy"
18. *The Second Book of Verse*
19. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*
20. Tarusa
21. Oka
۲۲. Pavel Filonov ، (۱۸۸۳ـ ۱۹۴۱). نقّاش و طرّاح روسی.
23. "Nose"
24. "Planks of Fate"
25. *Lodeinikov*
26. K. E. Tsiolkovsky
27. "Vchera, o smerti razmyshlyaya" ("Yesterday, Meditating about Death")
28. "Metamorfozy" ("Metamorphoses")
29. Kolyma
30. "Thistles"
31. *Igor Tale*
32. *Hero in a Tiger Skin*
33. Shota Rustaveli
34. V. Pshavela

Selected Bibliography

WORKS

Stikhotvoreniya. Moscow, 1948.
Stikhotvoreniya. Moscow, 1957.
Stikhotvoreniya. Moscow, 1959.
Izbrannoe. Moscow, 1960.
Stikhotvoreniya. New York and Washington, 1965.
Stikhotvoreniya i poemy. (Biblioteka poeta.) 1965.
Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. Moscow, 1972.

TRANSLATIONS

5 poems in *Modern Russian Poetry*. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 682-95.
11 poems in *Russian Poetry: The Modern Period*. Ed. John Glad and Daniel Weissbort. 1978. Pp. 110-22.

SECONDARY LITERATURE

B. Flippov, "Put' poeta." In his *Stat'i o literature*. London, 1981. (Also in *Stikhotvoreniya*. New York and Washington, 1965.)
A. Makedonov, "Puti i pereput'ya N. Zabolotskogo." In his *Ocherki sovetskoi poezii*. Smolensk. 1960.
Robin Milner-Gulland, "Zabolotsky and the Reader: Problems of Approach," *RLT* 8 (1974), pp. 385-92.
_____, "Grandsons of Kozma Prutkov: Reflections on Zabolotsky, Oleynikov, and Their Circle." In Richard Freeborn, R. R. Milner-Gulland, and Charles A. Ward, eds., *Russian and Slavic Literature*. 1976. Pp. 313-27.
E. Rais, "Poeziya N. Zabolotskogo." In *Stikhotvoreniya*. New York and Washington, 1965.
A. Rannit, "Zabolotskii—a Visionary at Crossroads of Expressionism and Classicism." In *Stikhotvoreniya*. New York and Washington, 1965.
I. Rodnyanskaya, "Poeziya N. Zabolotskogo," *VLit*, 1959, no. 1 *Vospominaniya o Zabolotskom*. Moscow, 1977.
M. Zoshchenko, "O stikhakh Zabolotskogo." In *Rasskazy, Povesti, fel'etony, teatr, kritika*. 1937.

کتابنامهٔ فارسی

چوکوفسکی، نیکلای، «دربارهٔ نیکلای زابولوتسکی»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

آلکساندر نیکالایویچ آفیناگینوف

(۱۹۰۴ـ۱۹۴۱)

هرولد بی. سیجل
بابک محقّق

آفیناگینوف نمایشنامه‌نویس بود. او از انستیتوی روزنامه‌نگاری مسکو فارغ‌التّحصیل شد و در ۱۹۲۲ به حزب کمونیست پیوست. دو سال بعد نخستین نمایشنامه‌اش را نوشت. در ۱۹۲۶ به‌عضویّت «تئاتر پرولتکولت کارگران مسکو»[1] درآمد. او در این تئاتر چندین نمایشنامه روی صحنه برد. یکی از این نمایشنامه‌ها، **طرف دیگر تَرَک**[2]، بر اساس داستانهایی از جک لندن نوشته شده بود. نمایشنامهٔ دیگر، **سر چهارراهها**[3]، به کشمکشهای انقلابی پرولتاریای آلمان می‌پرداخت. نمایشنامهٔ **مراقب باش**[4] دربارهٔ زندگی دانشجویی بود و **مربّای تمشک**[5] توطئه‌های «جاسوسان» را در یکی از شهرستانهای شوروی به‌تصویر می‌کشید. همکاری آفیناگینوف با تئاتر پرولتکولت از ۱۹۲۶ تا ۱۹۲۹ به‌طول انجامید. او علاوه بر اینکه برای تئاتر پرولتکولت نمایشنامه می‌نوشت سمتِ مدیر ادبی هم داشت و بعدها به ریاست آنجا رسید. او دو نمایشنامهٔ بسیار مهمّ خود را میان اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ نوشت: ماجرای نمایشنامهٔ **عجیب‌وغریب**[6] (۱۹۲۹) در یک کارخانهٔ کاغذ می‌گذرد و به برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل می‌پردازد. این نمایشنامه در سالن شمارهٔ ۲ تئاتر هنری مسکو اجرا شد و همین امر نشانگر جدایی آفیناگینوف از پرولتکولت بود. نمایشنامهٔ **هراس**[7] (۱۹۳۱) نگاه منطقی و دلسوزانه‌ای به مشکلات ناشی از حضور اینتلیجنتسیای غیرحزبی در برنامهٔ بازسازی دوران پس از انقلاب دارد. آفیناگینوف از بدوِ تأسیسِ اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی نقش مهمّی در آن ایفا کرد و سردبیر نشریّهٔ **تئاتر ای دراماتورگیا** شد که زیر نظر اتّحادیّهٔ نویسندگان منتشر می‌شد. او در جریان بمباران مسکو در ۲۹ اکتبر ۱۹۴۱ کشته شد. کارنامهٔ او شامل ۲۶ نمایشنامه است. یکی از آنها **ایستگاه دوردست**[8] (۱۹۳۵) است و به‌شرح زندگی کارگران شجاع راه‌آهن که در ناحیه‌ای دورافتاده در شوروی به‌کار مشغولند می‌پردازد؛ **درود بر اسپانیا**[9] (۱۹۳۶) دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیاست؛ **مسکو، کرملین**[10] (۱۹۳۸) «نمایشنامهٔ عامه‌پسند» تاریخی-انقلابی در مورد لنین است که ناتمام ماند؛ **هتل دو لوکس**[11] (۱۹۴۰) اثر ناتمامی ضدّامپریالیستی است؛ **مادر بچّه‌هایش**[12] (۱۹۳۹) شرح‌حال مادر فداکار پنج بچّه است؛ **ماشنکا**[13] (۱۹۴۰) نمایشنامه‌ای است که زمانی پرطرفدار بود و در مورد تربیت‌کردن و بارآوردن بچّه‌هاست؛ و در **آستانهٔ فردا**[14] یکی از بهترین نمایشنامه‌های جنگی در سالهای اوّلیّهٔ شکل‌گیری شوروی است. آفیناگینوف کمی پیش از مرگش در سپتامبر ۱۹۴۱ این نمایشنامه را به اتمام رساند. آفیناگینوف به‌مانند کیرشون* از طرفداران نمایشنامهٔ روانشناختی شوروی بود.

پی‌نویسها

1. Moscow Workers Proletkult Theater
2. *Po tu storonu shcheli* (*On the Other Side of the Crack*)
3. *Na perelome* (*At the Crossroads*)
4. *Glyadi v oba* (*Be on Guard*)
5. *Malinovoe varen'e* (*Raspberry Jam*)
6. *Chudak* (*The Eccentric*)
7. *Strakh* (*Fear*)
8. *Dalekoe* (*Station Far Distant*)
9. *Salyut, Ispaniya* (*Hail, Spain*)
10. *Moskva, Kreml'* (*Moskow, the Kremlin*)
11. *Otel' Lyuks* (*Hotel De Luxe*)
12. *Mat' svoikh detei* (*The Mother of Her Children*)
13. *Mashenka*
14. *Nakanune* (*On the Eve*)

Selected Bibliography

WORKS

P'esy, stat'i, vystupleniya. 1977.

Pis'ma, dnevniki. 1977.

TRANSLATIONS

Distant Point. A Play. Trans. and adapted by H. Griffith. London, 1941.

Fear. Trans. N. Strelsky, D. Colman, A. Greene. New York: Theatre of Vassar College, 1934.

Listen Professor! A Play in Three Acts. American Version by P. Phillips. New York, 1944.

میخائیل آلکساندروویچ شولوخوف

(۱۹۰۵ـ ۱۹۸۴)

هرمان یرمولایف
احمد پوری

شولوخوف، رمان‌نویس شوروی، در کروژیلین[1] نزدیک ویوشنسکایا[2] در «منطقهٔ نظامی دُن» به‌دنیا آمد. او ریشهٔ قزّاق نداشت. پدرش روس بود و شغل ثابتی نداشت و مادرش زنی بود اوکراینی و بیسواد. در ۱۹۱۸ وقتی دامنهٔ جنگ داخلی به ناحیهٔ دُنِ علیا رسید تحصیلات رسمی او پایان گرفت. شولوخوف بخش اعظم جنگ را نزدیک منطقهٔ نبرد به‌سر برد و شاهد قیام ضدّبلشویکی قزّاقها در بهار ۱۹۱۹ بود. پس از پیروزی نیروهای سرخ در ناحیهٔ دُن او به عنوان معلّم، کارمند، و بازرس مالیاتی برای رژیم جدید کار کرد، در گروههای آذوقه‌رسانی شرکت کرد، و علیه چریکهای ضدّشوروی جنگید. بیشتر وقایعی که از ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۲ شاهد آنها بود به نوشته‌هایش راه یافت. او فعّالیّت ادبی خود را در اوایل ۱۹۲۰ با نوشتن نمایشنامه و داستان کوتاه آغاز کرد که هیچکدام از این آثار اوّلیّه بر جای نمانده است. در اکتبر ۱۹۲۲ به مسکو رفت و با وجود اینکه عضو کامسومول نبود به گروه نویسندگانِ کامسومولی به‌نام «گارد جوان» پیوست و همراه این گروه در سمینارهای نویسندگی خلّاق شرکت کرد. نخستین اثر چاپ‌شدهٔ او، «امتحان»[3] (۱۹۲۳)، در یک روزنامهٔ کامسومولی چاپ شد. در فاصلهٔ ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۷ حدود ۳۰ داستان از او در نشریّات گوناگون و در دو مجموعهٔ **داستانهای دُن**[4] (۱۹۲۶) و **استپ لاله**[5] (۱۹۲۶) به‌چاپ رسید. شولوخوف عاشق طبیعت، ماهیگیری، و شکار بود. در ۱۹۲۴ به ناحیهٔ روستایی دُن بازگشت و در ۱۹۲۶ در ویوشنسکایا اقامت کرد. در پاییز ۱۹۲۵ کار نوشتن کتابی دربارهٔ نقش قزّاقها در انقلاب را آغاز کرد. این پروژه بعدها در حماسهٔ چهارجلدی‌اش، **دُن آرام**[6] (۱۹۲۸ـ ۱۹۴۰)، کامل شد. شولوخوف از نزدیک شاهد اشتراکی‌کردن مزارع بود و این موضوع را در رمان دوّمش، **زمین نوآباد**[7] (۱۹۳۲ـ ۱۹۶۰)، نشان داد. هردو کتاب مشکلات جدّی با ویراستارها و سانسورچیها پیدا کردند. جلد اوّل **زمین نوآباد** با پادرمیانی استالین توانست اجازهٔ چاپ بگیرد. در دوران قحطی ۱۹۳۳ شولوخوف با ترغیب استالین برای گسیل گندم به ناحیهٔ دُن علیا جان هزاران نفر را از مرگ نجات داد. در ۱۹۳۸ پلیس مخفی او را به‌طور واهی متّهم به فعّالیّت ضدّانقلابی کرد، امّا استالین ظاهراً تصمیم خود را دربارهٔ او عوض کرد و جانش را نجات داد تا او به عنوان مظهر دستاوردهای فرهنگی شوروی باقی بماند.

در جنگ جهانی دوّم شولوخوف به‌عنوان خبرنگار جنگی برای روزنامه‌ها مشغول کار شد و از بخشهای مختلف جبهه دیدار کرد. محصول کار او دربارهٔ جنگ یک داستان کوتاه، چند داستانواره، و بخشهایی از رمان **آنها برای میهنشان جنگیدند**[8] (۱۹۴۳ـ۱۹۴۴) بود. پس از جنگ فعّالیّت خود را در زمینهٔ روزنامه‌نگاری سیاسی متمرکز کرد، امّا در رمان‌نویسی دستاورد اندکی داشت. او یک داستان کوتاه نوشت، جلد دوّم **زمین نوآباد** (۱۹۶۰) را کامل کرد، و فصلهای جدیدی به **آنها برای میهنشان جنگیدند** (۱۹۴۹، ۱۹۵۴، ۱۹۶۹) افزود.

شولوخوف از ۱۹۳۲ عضو حزب کمونیست بود و برجسته‌ترین چهرهٔ ادبی شوروی به‌شمار می‌رفت. عضو کمیتهٔ مرکزی و قائم‌مقام شورای عالی بود. دوبار قهرمان «کار سوسیالیستی» شد و جوایز لنین و استالین را در ادبیّات دریافت کرد. تا ۱۹۸۰ حدود ۷۹ میلیون نسخه از کتابهای او در ۹۴۷ چاپ و به هشتادوچهار زبان منتشر شده بود.

مضمون اصلی داستانهای کوتاه شولوخوف که در میان ۱۹۲۷ و ۱۹۳۲ نوشته شد کشمکش تلخ سیاسی در یک دهکده یا خانواده در جریان جنگ داخلی در اوایل ۱۹۲۰ بود. موتیف بیرحمی انسان علیه انسان در بیشتر داستانها جریان دارد. پایان معمول این داستانها مرگی خشونتبار است. وحشت و رنج با آرامشی حماسی عرضه می‌شود. شولوخوف با نظام شوروی احساس همدلی می‌کند، امّا تعدادی از داستانهایش بیطرفانه و غیرسیاسی است و در آنها به مسائل کاملاً انسانی می‌پردازد. داستانهای شولوخوف در مجموع نشانگر رشد سریع او از یک کارآموز مقلّد به یک نویسندهٔ واقعی با چشمانی تیزبین برای دیدن جزئیّات، احاطهٔ وسیع به گویشهای قزّاقی، شوخ‌طبعی ملموس، و توجّه ویژه به موقعیّتهای پرتنش است. ویژگیهای دراماتیک، کمیک، و سبکیِ داستانهایش زمینه‌ساز

دن آرام و جلد اوّل زمین نوآباد بود. داستانواره‌های جنگی شولوخوف سراسر تهییج‌کننده هستند، مانند داستان «دانش نفرت»[9] (۱۹۴۲) که سعی دارد با توصیف فجایع آلمانیها و ایجاد نفرت از دشمن سربازان را از تسلیم بازدارد. در داستان «سرنوشت یک انسان»[10] (۱۹۵۷) میهن‌پرستی شوروی با مضمون اندوه شخصی ناشی از جنگ درهم‌آمیخته است. شرح خشونتها و سختیها از زبان قهرمان شوربخت داستان با آرامش صفحات آغازین داستان تضادّی آشکار دارد.

اثر عمدهٔ شولوخوف دُن آرام است. داستان در ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ اتّفاق می‌افتد و تصویری گسترده از زندگی قزّاقهای ناحیهٔ دُن در زمان صلح، سالهای بحرانی جنگ، و انقلاب به‌دست می‌دهد. از نظر او انسان اساساً بخشی از طبیعت است با عشق، زایش، و نوشدنِ جاودانه که اساسی‌ترین جوهرهٔ وجود اوست. احساسات انسانی و کنشهای او اغلب با روندهای طبیعت در ارتباط است. او این کنشها و احساسات را با وضوحی حیرت‌آور و توجّهی دقیق به جزئیّاتی از قبیل شکل، رنگ، صدا، و بو بیان می‌کند. معهذا از نظر او انسان هرگز به‌طور کامل با طبیعت یکسان نمی‌شود. پیچیدگی زندگی عاطفی و معنوی انسان برای طبیعت آشنا نیست و از طرفی انسان سلطه بر طبیعت را با بیرحمی و تخریب برقرار می‌کند. دُن آرام تنها اثر عمدهٔ رمان روسی است که از زندگی انسانهای عادی تصویری گسترده به دست می‌دهد و قهرمانان آن افراد معمولی هستند. این رمان در ادبیّات شوروی اثری غیرمعمول است، زیرا در نبرد سفیدها علیه سرخها رخدادهای تاریخی به‌طور قابل ملاحظه‌ای بیطرفانه تصویر می‌شوند. قهرمان دوست‌داشتنی اثر، گریگوری ملیخوف[11]، از نظر ایدئولوژیک بی‌اعتقاد است. او در جستجویش برای عدالت میان سرخها و سفیدها در نوسان است. انتخابهای او بر اساس خصلت درونی‌اش و ویژگیهای اجتماعی، اقتصادی، و تاریخیِ محیط قزّاقی است. تجربه‌های سیاسی و جنگی او با تمامی اهمّیّتشان تحت‌الشّعاع داستان پرشور و تراژیک عشقی او قرار می‌گیرد. این داستان عشقی بیانگر نظر نویسنده است که اعتقاد دارد عشقهای واقعی به جدایی اجباری یا به مرگ منتهی می‌شود.

دُن آرام سرشار از وضعیّتهای حادّ و ملموس برخاسته از تناقضات شخصی یا سیاسی و اجتماعی است. این رئالیسمِ برخوردهایِ حادّ ویژگیِ دراماتیکی به رمان می‌بخشد. شخصیّتهای قزّاق باگوشت‌وخون هستند و گفتگویشان بی‌نظیر است. شولوخوف در روایت خود آزادانه از لهجه‌ها و تصاویر اشعار عامیانهٔ قزّاقها سود می‌جوید. به‌جز جلد دوّم که تاحدّی گسسته و پر از شخصیّتهای موقّتی است پیرنگ داستان به‌آرامی گشوده می‌شود.

دُن آرام نیز مانند جنگ و صلح[12] ویژگیهای رمان تاریخی و خانوادگی را درهم می‌آمیزد. امّا اگر **تالستوی** پیروزی مردم روس و اشرافیّت را در اثرش جاودانه کرده است شولوخوف فروپاشی جامعهٔ چندقرنی قزّاقها را، که بخش ویژه‌ای از جمعیّت روس به حساب می‌آمدند، نشان می‌دهد. این ویژگی حال‌وهوای غمبار و تیره‌ای به اثر شولوخوف می‌دهد که در کار تالستوی وجود ندارد. شولوخوف با خوش‌بینی کمتری به جوهرهٔ نیکی در انسان می‌نگرد. شخصیّتهای او همنوعانشان را بدون احساس عذاب وجدان تنها از روی مقرّرات و ناگزیری می‌کشند، حال آنکه قهرمانان تالستوی به‌طور غریزی از قتل‌عامهایی که به راه می‌اندازند بیزارند. تعداد قتل و کشتارها در دُن آرام بیشتر از جنگ و صلح است. شولوخوف در برخی از شخصیّتهای بلشویک نوع جدیدی از قاتل، یعنی قاتل ایدئولوژیک، را معرّفی می‌کند. او به‌طور غریزی از زمینه‌ای سخن می‌گوید که قرار است وجه مشخّصهٔ قرن بیستم باشد: یعنی کشتارهای دسته‌جمعی به‌دست ایدئولوژیستهای خودکامه.

شاید بتوان برخی از ویژگیهای هنری دن آرام، مانند نظم زمانی در روایت، توجّه به جزئیّات، و روشهای ویژهٔ تحلیل روانشناختی و شخصیّت‌پردازی، را نتیجهٔ تأثیرپذیری از تالستوی دانست؛ معهذا تفاوت دو سبک این قرابتها را کم‌رنگتر می‌کند. دُن آرام با واژگان ویژهٔ خود و بهره‌گیری گسترده از مجاز، رنگ، و ساختارهای جسارت‌آمیزِ نحوی به نثر تزیینی دههٔ ۱۹۲۰ روسی نزدیکتر است تا تالستوی و رئالیسم قرن نوزدهمی‌اش.

دُن آرام افزون بر ۲۰۰۰ تشبیه دارد. یک‌چهارم آنها از زبان شخصیّتها بیان می‌شود که این خود نشانگر گستردگی و جالب‌توجّه‌بودن زبان آنهاست. استعاره‌ها و القابی که در رمان به‌کار رفته تخیّلی و رنگارنگ است. بخش اعظم این مَجازها برای «سکوت»، واژه‌ای مجرّد که نمی‌شود آن را بسادگی بیان کرد، به‌کار می‌رود. تخته‌رنگ شولوخوف در دُن آرام بیش از صد رنگ دارد. در رمان از بیش از ۳۰۰۰ واژهٔ مربوط به رنگ استفاده می‌شود. واژه‌های رنگ معمولاً به‌معنای خود به‌کار می‌روند. این مسئله در مورد سیاه و آبی آسمانی نیز صدق می‌کند، با این تفاوت که از این دو استفادهٔ سمبلیک نیز می‌شود. کاربرد مجازی رنگ سیاه به اعتقاد سنّتی و مردمی بازمی‌گردد که در آن سیاه نشانهٔ جنبهٔ دردناک و ملالتبار زندگی است. نویسنده در بهره‌گیری سمبولیک از آبی آسمانی دقیقتر است. او این رنگ را با روز آفتابی در ارتباط می‌داند که القاگر زیبایی، شادی، و امیدی است که طبیعت به انسان عرضه می‌کند، امّا انسان نمی‌تواند از این موهبت استفاده کند و زندگی را با دست خود به فلاکت و رنج بدل می‌کند. در صحنه‌های مرگ خشونتبارْ شادی و ظرافت نهفته در «آبی آسمانی» در تضادّ با نمایش نهایی بیرحمی انسان قرار می‌گیرد.

دُن آرام در ۱۹۶۵ جایزهٔ نوبل را نصیب شولوخوف کرد. این جایزه اتّهامهایی از این قبیل را که شولوخوف به‌علّت کم‌تجربگی، جوان‌بودن، و طرفداری‌اش از شوروی نمی‌توانسته است چنین رمانی را بنویسد دوباره برسر زبانها انداخت. از ۱۹۲۸ چنین اتّهامهایی در شوروی به‌صورت افواهی در میان مردم گشته است. در غرب سه نفر، یک منتقد ناشناس روسی، آلکساندر **سالژنیتسین**، و روی مدویدف[۱۳] مسئلهٔ نوشتن این کتاب به قلم شولوخوف را زیر سؤال بردند، امّا هیچکدام نتوانستند دلیل قانع‌کننده‌ای برای سرقت ادبی او ارائه دهند. هرسه، با احتمالی زیاد، دُن آرام را اثر فیودور کریوکوف*، نویسندهٔ اهل دُن، ذکر کردند. نادرستی چنین ادّعایی با بررسی منابع تاریخی رمان و با مطالعهٔ زندگی شولوخوف و کریوکوف، سبک هنری‌شان، و جهان‌بینی آنان ثابت می‌شود. یک بررسی کامپیوتری از بخشهای انتخاب‌شده از آثار هردو نویسنده که محقّقین اسکاندیناویایی انجام دادند مدارک بیشتری علیه نویسندگی کریوکوف ارائه می‌دهد.

در سراسر سالیان سانسور در شوروی حذفیّات بسیار زیادی در دُن آرام به‌عمل آمد. بیشتر این حذفیّات بخشهایی بود که نویسنده در آن توصیفات ناخوشایند سیاسی از سرخها به‌دست می‌داد. اینکه رمان به‌عنوان اثری قابل‌توجّه باقی ماند به این علّت است که بخش کوچکی از کلّ اثر به سرخها اختصاص داده شده است. در حدود ۲۵۰ حذف، از تک‌واژه گرفته تا چندین صفحه، هنوز هم در چاپهای فعلی شوروی، از جمله چاپ انگلیسی آن با نام **و دُن به‌آرامی در جریان است**[۱۴]، اعمال شده است. ترجمهٔ بریتانیایی و امریکایی آن، **و دُن به‌آرامی در جریان است** (جلد ۱ و ۲)، و دُن به **خانه‌اش، دریا، می‌ریزد**[۱۵] (جلد ۳ و ۴)، و **دُن خاموش**[۱۶] (۴ جلدی)، علاوه بر حذفیّات بالا حذفیّات مهمّتر دیگری هم دارند.

زمین نوآباد شرح اشتراکی‌شدن مزارع در یک دهکدهٔ قزّاق‌نشین است. قهرمانان رمان کمونیستهای وفاداری هستند که برای از بین‌بردن دشمنی قزّاقها علیه مزارع اشتراکی و مقابله با مقاومت افسران سازمان‌یافتهٔ ارتش سفیدِ سابق تجهیز شده‌اند. شورش دهقانان از دیدگاه دولتی تصویر شده است. اوج رمان اشاره به مقالهٔ استالین، «گیج از پیروزی»[۱۷]، است که در آن زیاده‌رویهای اشتراکی‌شدن محکوم‌شده و ظاهراً به دهقانان حقّ انتخاب بین شرکت در مزارع اشتراکی و یا داشتن مزارع خصوصی داده شده است. ماهیّت واقعی و اجباری اشتراکی‌شدن از زبان دو شخصیّت بیان می‌شود، امّا این موضوع حسّاس در رمان پیگیری نمی‌شود. مخالفان دولت شوروی به‌طور عمده با رنگهای تیره نشان داده می‌شوند. رمان، شخصیّتهای مستقلّی مانند گریگوری ملیخوف ندارد. قهرمان داستان که کارگری صنعتی در لنینگراد است تاحدّی یک‌بعدی است، امّا شخصیّتهای قزّاق بسیار ملموس و زنده هستند. تنها داستان عشقی مُجاز و مشروع سیاسی عشق یک کمونیست محلّی است به همسر مرده‌اش. ماجرای داستان با یادآوریهای تکاندهنده گشوده می‌شود و جبران‌ناپذیری آن به‌طرز تراژیکی بیان می‌شود. یادآوری خاطرات در بستر طبیعت اتّفاق می‌افتد و نوعی تأکید است بر نگرش شولوخوف به یگانگی انسان و طبیعت. **زمین نوآباد** به‌نسبتِ دُن آرام مناظر کمتری دارد و بعضی از این مناظر تنها برای نشان‌دادن پیروزی کشاورزیِ سوسیالیستی تصویر شده‌اند.

جلد اوّل و دوّم **زمین نوآباد**، با سی‌سال فاصله در نگارش آنها، متفاوت هستند. جلد اوّل به نوعی گزارش لحظه‌ای یک شاهد عینی شباهت دارد. وقایع دراماتیک اشتراکی‌شدن یکی پس از دیگری رخ می‌دهند و به هیجان و تعلیق رمان کمک می‌کنند. داستانهای خنده‌دار و شرح بدبیاریهای یک پیرمرد عامّی از تنش داستان می‌کاهد. در جلد دوّم، شولوخوف دیگر در پی وقایع‌نگاری اشتراکی‌شدن نیست. این جلد تنها شرح دوماه از تابستان ۱۹۳۰ است. خواننده از قحطی و سرکوب ۱۹۳۲ـ۱۹۳۳ اثری در آن نمی‌بیند. جلد دوّم پُر است از مطالب ایستا، با داستانهای پراکنده‌ای که از زبان شخصیّتها نقل می‌شود، و همچنین قطعات کمیکی که توسّط خود نویسنده به شکل حکایتهای بامزّه در آن گنجانده شده است. برخی از وضعیّتها و شخصیّتها از نظر تاریخی خارج از مکان خود هستند که این نشاندهندهٔ همنوایی نویسنده با خطّ حزبی زمان خروشچف است. جلد دوّم را می‌توان به‌خاطر عرضهٔ زندگی به صورت جریانی بی‌وقفه به‌سوی سوسیالیسم و همسانی منافع حزب با منافع مردمْ یک اثر نمونهٔ رئالیسم سوسیالیستی نامید. جلد دوّم به‌سبب سیاسی‌شدن و بهره‌گیری کمتر از عنصر خلّاقیّت هنری نسبت به جلد اوّل در مقامی بسیار پایینتر قرار می‌گیرد. ترجمهٔ انگلیسی جلد اوّل این اثر در بریتانیا همان عنوان **زمین نوآباد** را دارد و در امریکا با نام **بذرهای فردا**[۱۸] چاپ شده است. ترجمهٔ جلد دوّم در هردو کشور **برداشت محصول بر کنارهٔ دن**[۱۹] نام گرفته است. ترجمهٔ غربی اثر به ترجمهٔ شورویایی که بر اساس نسخهٔ سانسورشدهٔ ۱۹۵۲ است و بازبینیهای مربوط به استالین را در خود دارد ارجحیّت دارد.

رمان ناتمام **آنها به‌خاطر میهنشان جنگیدند** قرار بود یک تریلوژی دربارهٔ جنگ جهانی دوّم باشد. بخشهای چاپ‌شدهٔ آن به شرح جنگ در ناحیهٔ دُن می‌پردازد و در سراسر داستان بازگشتهایی به زندگی مردم پیش از جنگ می‌کند. یکی از شخصیّتها ژنرال ارتش سرخ است که بتازگی از اردوگاه کار اجباری شوروی آزاد شده و زندگی خود را کاملاً وقف رژیم شوروی کرده است. بخشهای

چاپ‌شده بسیار تبلیغاتی و فوق سنّتی است. شولوخوف از طرح مسائل جدّی جنگ طفره می‌رود و توجّه خود را به مسائل مثبت، جزئی، و کمیک معطوف می‌کند. بیشتر تصاویر آشناست و توصیفهای طبیعت از نظر سمبولیسم فلسفی، ژرفای شاعرانه، یا قدرت زیبایی‌شناختی چیز تازه‌ای برای عرضه ندارند.

شولوخوف در بیشتر سخنرانیها و نوشته‌هایش در نشریّات سیاست روز را دنبال می‌کرد. او از رهنمودهای حزبی در زمینهٔ ادبیّات طرفداری می‌کرد و حملات شدیدی به رهبران غربی و ناراضیان شوروی می‌کرد. معهذا او کیفیّت نازل ادبیّات شوروی و آلوده‌کردن رودخانه‌ها و دریاچه‌ها را نیز به‌باد انتقاد می‌گرفت.

شولوخوف جایگاه والایش را در ادبیّات جهان مدیون دُن آرام است. این بنای یادبود برای قرّاقهای دُن اهمّیّت بین‌المللی دارد و نشانی است اصیل و ظریف از مضامین همیشگی عشق، مرگ، و انسانیّت.

پی‌نویسها

1. Kruzhilin
2. Vyoshenskaya
3. "Ispytanie" ("The Test")
4. *Donskie rasskazy* (*Tales of Don*)
5. *Lazorevaya step'* (*The Tulip Steppe*)
6. *Tikhii Don* (*The Quiet Don*)
7. *Podnyataya tselina* (*Virgin Soil Upturned*)
8. *Oni srazhalis' za rodinu* (*They Fought for Their Country*)
9. "Nauka nenavisti" ("The Science of Hatred")
10. "Sud'ba cheloveka" ("The Fate of a Man")
11. Grigory Melekhov
12. *War and Peace*
13. Roi Medvedev
14. *And Quiet Flows the Don*
15. *The Don Flows Home to the Sea*
16. *The Silent Don*
17. "Dizzy with Success"
18. *Seeds of Tomorrow*
19. *Harvest on the Don*

Selected Bibliography

WORKS

Donskie rasskazy. 1926.

Lazorevaya step': Rasskazy. 1926.

Tikhii Don. Vols. 1-2 (1928-31), vol. 3 (1933), vol. 4 (1940).

Podnyataya tselina. Vol. 1 (1932), vol. 2 (1960).

Slovo o rodine. 1951.

Sobranie sochinenii. 8 vols. 1980.

TRANSLATIONS

And Quiet Flows the Don. A Novel in Four Books. Trans. S. Garry. Rev. and completed by R. Daglish. Moscow, 1959. Various editions under the title *And Quiet Flows the Don* contain Vols. 1 and 2 of the novel only. A translation of Vols. 3 and 4 has appeared under the title: *The Don Flows Home to the Sea*. Trans. S. Garry. New York, 1941. (And several other editions).

Seeds of Tomorrow. Trans. S. Garry. New York, 1935. (=*Podnyataya tselina*, vol. 1). Also under the title: *Virgin Soil Upturned. 1. Seeds of Tomorrow*. Trans. S. Garry. New York, 1959. A translation of Vol. 2 has appeared under the title: *Harvest on the Don* . Trans. H. C. Stevens. 1st ed. London, 1960.

The Science of Hatred. 1943.

Tales of the Don. 1962.

One Man's Destiny and Other Stories, Articles, and Sketches, 1923-1963. 1967.

At the Bidding of the Heart: Essays, Sketches, Speeches, Papers. 1973.

See also: Lewanski, pp. 354-55.

SECONDARY LITERATURE

C. G. Bearne, *Sholokhov*, 1969.

D, Stremya Tikhogo Dona: *Zagadki romana*. 1974.

H. Ermolaev, Mikhail Sholokhov and His Art. 1982.

V. Gura, *Kak sozdavalsya* Tikhii Don. 1980.

V. Gura and F. Abramov, *M. A. Sholokhov: Seminarii*. 2d. ed. 1962.

G. Kjetsaa, "Problema avtorstva v romane *Tikhii Don*," *Scando-Slavica* 24 (1978), pp. 91-105.

G. Kjetsaa *et al., The Authorship of the Quiet Don*. Olso, 1984.

M. Klimenko, *The World of Young Sholokhov: Vision of Violence*. 1972.

I. Lezhnev, Put' Sholokhova: Tvorcheskaya biografiya. 1958.

R. Medvedev, *Problems in the Literary Biography of Mikhail Sholokhov*. 1977.

H. Muchnic, *From Gorky to Pasternak: Six Writers in Soviet Russia*. 1961. pp. 304-40.

K. Priima, *S vekom naravne: Stat'i o tvorchestve M. A. Sholokhova*. 1981.

E. Simmons, *Russian Fiction and Soviet Ideology: Introduction to Fedin, Leonov, and Sholokhov*. 1958. Pp. 163-252.

D. Stewart, *Mikhail Sholokhov: A Cirtical Introduction*. 1967.

L. Yakimenko, Sholokhov: *A Critical Appreciation*. Moscow, 1973.

———, *Tvorchestvo M. A. Sholokhova*. 1964.

کتابنامهٔ فارسی

جبههٔ جنوب، [«جبههٔ جنوب» و «علم کین»]، ترجمهٔ عباس باقری، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

دن آرام، ترجمهٔ احمد صادق، ؟، ؟، ۱۳۳۰.

دن آرام ترجمهٔ خسرو رضایی، تهران، ؟، ۱۳۳۰.

«کره‌اسب»، ترجمهٔ علیرضا حیدری و علی باقرزاده، **سخن**، ۳ (خرداد ۱۳۳۸).

سرنوشت یک انسان، ترجمه ض. فروشانی، تهران، نیل، ۱۳۳۹.

«قصهٔ عمو ایوان»، ترجمهٔ ماه‌ملک بهار، **سخن**، ۸ و ۹ (آذر و دی ۱۳۳۹).

«سرنوشت یک مرد»، ترجمهٔ ماه‌ملک بهار، **کتاب هفته**، ۴۹ (۲۲ مهر ۱۳۴۱) [چاپ دوم: **سرنوشت یک انسان**، تهران، جوان، ؟].

«خال»، ترجمهٔ ابوالحسن تفرشیان و ابوتراب باقرزاده، **کتاب هفته**، ۸۵ (۶ مرداد ۱۳۴۲).

«خواستگاری»، ترجمهٔ م. ا. به‌آذین، **کتاب هفته**، ۷۶ (۵ خرداد ۱۳۴۲).

دن آرام، ترجمهٔ م. ا. به‌آذین، تهران، نیل، ۱۳۴۴.

داستان‌های دن، [«نشان مادرزادی»، «چوپان»، «حرامزاده»، «استپ نیلگون»، «کره‌اسب»، و «خون اجنبی»]، ترجمهٔ م. ع. عموئی، تهران، نشر رز، ۱۳۵۰.

«سرنوشت یک انسان»، ترجمهٔ گامایون، **چند نوول از آثار نویسندگان شوروی**، مسکو، پروگرس، ؟.

زمین نوآباد، ترجمهٔ م. ا. به‌آذین، تهران، نیل، ۱۳۵۲.

خون اجنبی و چند داستان دیگر، [«نشان مادرزادی»، «چوپان»، «حرامزاده»، «استپ نیلگون»، و «کره‌اسب»]، ترجمهٔ قاسم کبیری، تهران، اندیشه، ۱۳۵۷.

سرنوشت یک انسان، ترجمهٔ ایرج بشیری، تهران، باران، ۱۳۵۷.

«حرامزاده»، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، **فرهنگ نوین**، ۱۰ (دی ۱۳۵۸).

«پدر خانواده»، ترجمهٔ فرهاد منشوری، **بینالود**، ۱ (۱۳۵۸ یا ۱۳۵۹).

گرداب [همراه «ایلیوخا»، «خال»، «درس کینه‌ورزی»، «دشت لاله‌های وحشی»، «دل نازک»، «سومی»، «کره‌اسب»، «کمیسر خواربار»، و «نسل شیبالوک»]، ترجمهٔ ضیاا... فروشانی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۹.

«دشت لاجوردی»، ترجمهٔ آلک قازاریان، **مجموعه داستانهای نویسندگان معاصر شوروی**، مسکو، پروگرس، ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م).

آنان برای میهنشان جنگیدند، ترجمهٔ ؟، ؟، سازمان جوانان حزب تودهٔ ایران، ۱۳۶۱.

«کره‌اسب»، ترجمهٔ مهران بردبار و علیرضا مرتضی رونی، **بهترین داستانهای کوتاه دنیا**، تهران، کانون فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۶۷-۱۳۶۸.

«اهل و عیالوار»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، به‌نگار، ۱۳۶۸.

دن آرام، ترجمهٔ مسعود بیگدلی خمسه، تهران، گلشائی، ۱۳۶۸.

«سرنوشت یک انسان»، ترجمهٔ حسین نوشین و گامایون، **عشق بی‌پایان**، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۸.

گفتگو

نبک، آلبرت اکسل، «مصاحبهٔ آلبرت اکسل نبک با شولوخوف»، ترجمهٔ احمد پوری، **ده گفت‌وگو**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۶۹.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

یاکیمنکو، ل. «طنز در آثار شولوخوف»، ترجمهٔ ع. امینی و م. سجودی، **از پوشکین تا شولوخوف**، تهران، ستاره، ۱۳۵۶.

یاکیمنکو، لو، **نقدی اجتماعی-تاریخی در ستایش و شناخت میخائیل شولوخف**، ترجمهٔ محمد ساغرنیا، تهران، آلفا، ۱۳۵۹.

سوفرانوف، آناتولی، **دیدار با شولوخف**، ترجمهٔ علی آذرنگ، تهران، نشر خنیا، ۱۳۶۹.

دورانت، ویل و آرنت، «شولوخف»، ترجمهٔ ابراهیم مشعری، **تفسیرهای زندگی**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰.

دانیئیل ایوانوویچ خارمس

(۱۹۰۵ـ ۱۹۴۲)

هنریک باران
خشایار دیهیمی

نام خانوادگی اصلی خارمس، نویسنده و شاعر، یوواچیف[۱] بود. او زادهٔ پطرزبورگ بود و پس از دوبار تلاش ناتمام برای انجام تحصیلات عالیه در رشته‌های فنّی و فیلمسازی با خواندن اشعار معاصر برای عموم در ۱۹۲۵ نخستین‌بار در صحنهٔ ادبی ظاهر شد. او از همان آغاز از نامهای مستعار زیادی (متجاوز از ده‌نام) استفاده می‌کرد که نام «خارمس» در آن‌میان بیش از همه تکرار می‌شد. ظاهراً این نام برساخته از دو واژهٔ انگلیسی «charm» (جاذبه، افسون) و «harm» (صدمه، لطمه) است. ۱۹۲۵ همچنین سال آشنایی و آغاز دوستی او با آلکساندر وودینسکیِ* شاعر هم بود. در پایان ۱۹۲۷ گروه «آبریو»[۲] («انجمن هنر واقعی») تشکیل شد که در آن، هم خارمس و هم وودینسکی، از چهره‌های شاخص بودند. این گروه آوانگارد از شاعران و هنرمندان تا آوریل ۱۹۳۰ فعّالیّت علنی و عمومی داشت. در طول این مدّت، خارمس شروع به نوشتن برای مجلّات کودکان به‌سردبیری ساموئیل مارشاک* و تلاش و فعّالیّت زیاد در انتشاراتی «دتگیز»[۳]، که آن‌هم مخصوص کودکان بود، کرد.

برنامه‌های نمایشی وجه مهمّی از فعّالیّتهای «آبریو» بود و این برنامه‌ها به‌میل شدید خارمس به رفتارهای عجیب‌وغریب و خلاف رسم‌ورسوم، که در خاطرات مربوط به او غالباً ذکر می‌شود، میدان کافی می‌داد. تبدیل زندگی شخصیِ خود به قطعه‌ای از هنر از عناصر کلیدی فوتوریسم (و حتّی سمبولیسم) بود؛ خارمس در دهۀ ۱۹۲۰ در رفتار نمایشی و بازیگرانه، چه برصحنه و چه بیرون از صحنه، شرکت گسترده‌ای داشت.

در طول دهۀ ۱۹۳۰ وضع خارمس رو به وخامت گذاشت. در پایان ۱۹۳۱ او را به‌اتّهام اینکه با اشعار «مُهمل»اش توجّه مردم را از پرداختن به وظیفهٔ سازندگی در حیطهٔ صنعت منحرف می‌کند بازداشت و زندانی کردند. در ۱۹۳۲ او آزاد و به‌مدّت چندماه تبعید شد، امّا در همان‌سال دوباره به لنینگراد بازگشت. خارمس همچنان از طریق نوشتن برای کودکان روزگار می‌گذراند، امّا این امکان دائماً محدود و محدودتر می‌شد، به‌نحوی که خارمس واقعاً گرفتار فقر و فلاکت شده بود. در تابستان ۱۹۴۱ بار دیگر دستگیر شد و در زندان از گرسنگی درگذشت.

نوشته‌های خارمس را از نظر زمانی می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ «آبریو» و دورهٔ اواسط و اواخر دهۀ ۱۹۳۰. در آغاز دورهٔ اوّل سرودن شعر وجه برجسته‌تری دارد، امّا خارمس در عین حال در این‌دوره چند نمایشنامه هم نوشت. اشعار او از تجربه‌های زبانی بسیار حساب‌شده، نظیر اشعار اوّلیّهٔ ولیمیر **خلیبنیکوف**، شروع می‌شوند و به متنهای دراماتیک بلندتری می‌رسند که در آنها خَرق منطق و نقض اصولِ پذیرفته‌شده فراوان است. انتظار هرچیزی را در این اشعار باید داشت: پیرنگ این اشعار پیش‌بینی‌ناپذیر است و بعضاً اصلاً پیرنگی در کار نیست؛ شخصیّتهای شعر تغییرات اساسی پیدا می‌کنند بی‌آنکه دلیل و انگیزه‌ای در کار باشد؛ بعضاً شیئی بیجان یا یک حیوان در آنها به سخن در می‌آید؛ و قواعد زبانشناختی (خصوصاً دستور زبان) مکرّراً نقض می‌شود. تجربه‌های شاعر با ساختارها و تکنیکهای مختلف به گونه‌ای نمونه‌وار و بارز در شاخصترین کار این دورهٔ او، نمایشنامهٔ **یلیزاویتا بام**[۴]، به چشم می‌خورد.

در سالهای بعد تغییر چشمگیری در کار خارمس پدید آمد: نوشته‌های او بتدریج از نشاط کلامی به‌سمت سادگی در سبک و صرفه‌جویی در استفاده از ابزارهای کلامی و از مضامین پراکندهٔ غریب (آثاری با محیط طبیعی اسطوره‌ای‌شده و متن فلسفی و مضحکه ـ فلسفه، و غیره) به‌سمت پس‌زمینه‌ای رئالیستی که محیط اجتماعی لنینگراد را در دهۀ ۱۹۳۰ منعکس می‌کرد سوق پیدا کرد. ژانرهای اصلی او در این دوره داستانهای خیلی کوچک (که خودِ آنها را «اسلوچای»[۵] [«اتّفاقات»] می‌نامید) و شعر و نثرِ به‌اصطلاح «دفترچه‌های یادداشت آبی» بود. در این آثار آنچه حاکم است تنشی است میان دنیای اطراف، که بدقّت در آن نظر شده، و اتّفاقات مضحک و غریب، که هرلحظه ممکن است در دقایق امور (و غالباً به‌نحوی خشن) پیش بیاید. رمان کوتاه **پیرزن**[۶] (۱۹۳۹) که تحت تأثیر اندیشه‌های فلسفی دوست خارمس، دروسکین[۷]، دربارهٔ

امکان معجزه نوشته شده است همهٔ عناصر گوناگون آثار متأخّر خارمس را در خود دارد و احتمالاً یکی از بهترین آنهاست.

آثار شوخی‌آمیز و خلاف منطق خارمس برای کودکان هم بخش مهمّی از میراث ادبی اوست. این آثار وجوه اشتراک فراوانی با آثار او برای بزرگسالان دارند و تقریباً تنها بخشی از آثار او هستند که در اتّحاد شوروی به‌چاپ رسیده‌اند و می‌رسند. آثار خارمس برای بزرگسالان که سالها در آرشیوهای شخصی نگهداری می‌شد در دههٔ ۱۹۶۰ بتدریج به‌عنوان بخشی از کشف دوبارهٔ مکتب «آبریو»[۲] از خفای آرشیوهای شخصی به‌در آمدند. مجموعهٔ کامل نوشته‌های او در غرب در دههٔ ۸۰ منتشر شده است.

پی‌نویسها

1. Yuvachev

۲. Oberiu، گروه ادبی و هنری فعّال و آوانگارد در لنینگراد، متشکّل از دانیئیل خارمس، آلکساندر وودینسکی، نیکالای زابالوتسکی، نیکالای آلینیکوف، ایگور باختریف، کانستانتین واگینوف، باریس لیوین، یوری ولادیمیروف، و چند نفر دیگر که دورهٔ فعّالیّتشان ۱۹۲۷ـ۱۹۳۰ بود. آنان مخالف قیدوبندهای آزمونگری بودند و از «شینیّت» در هنر دفاع می‌کردند. آنان همچنین خواهان زدودن ترتیب و توالی مرسوم کلمات و اشیاء در متن هنری بودند و می‌خواستند معانی اصلی و «مطلق» را انتقال دهند.

3. Detgiz
4. *Elizaveta Bam*
5. sluchai
6. *The Old Woman*
7. Ya. S. Druskin

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie proizvedenii. Vols. 1-3. Ed. Mikhail Meilakh and Vladimir Erl'. Bremen: K-Presse. 1978-80 [Ongoing publication].

Izbrannoe. Ed. and introd. George Gibian. Würzburg, 1974.

Russia's Lost Literature of the Absurd: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii. Ed. and introd. George Gibian. Ithaca and London, 1971.

A. A. Aleksandrov. "Materialy D. I. Kharmsa v Rukopisnom Otdele Pushkinskogo Doma." In: *Ezhegodnik Rukopisnogo Otdela Pushkinskogo Doma na 1978 god.* Leningrad. 1980. Pp. 64-79 [numerous bibliog. references].

Iz domu vyshel chelovek. Stikhi dlya detei, i ne tol'ko. Rego Park. N. Y., 1982.

TRANSLATIONS

"(a railroad happening)." In *Modern Russian Poetry.* Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 724-27.

"Death of the Wild Warrior." In *Russian Poetry: The Modern Period.* Ed. John Glad and Daniel Wessbort. 1978. Pp. 123-24.

SECONDARY LITERATURE

A. Aleksandrov and M. Meilakh, "Tvorchestvo Daniila Kharmsa." In *Materialy XXII stud. nauchnoi konferentsii. Poetika,* etc. Tartu, 1967.

R. R. Milner-Gulland, "'Left Art' in Leningrad: The OBERIU Declaration," *OSP* 3 (1970), pp. 65-75.

Alice Stone Nakhimovsky, "The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Kharms's *The Old Woman*," *SlavR* 37 (1978), pp. 203-16.

M. Petrovskii, "Vozvrashchenie Daniila Kharmsa," *Novyi mir*, 1968, no. 8. Elena Sokol, "Observations on the Prose of Daniil Kharms," *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages* 26 (1975), no. 1, pp. 179-83.

ویرا فیودوروونا پانووا

(۱۹۷۳ـ۱۹۰۵)

هلن سیگال
بابک محقّق

پانووا داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس بود و در راستوف[1] به‌دنیا آمد. پانووا خودآموخته بود و روزنامه‌نگاری می‌کرد. او نخستین نمایشنامه‌اش را در ۱۹۳۳ به‌چاپ رساند و از ۱۹۴۶ دست به انتشار داستانهایش زد. او در ۱۹۴۷، ۱۹۴۸، و ۱۹۵۰ برندهٔ جایزهٔ استالین شد و از ۱۹۴۰ تا زمان مرگش در لنینگراد زندگی می‌کرد.

پانووا با انتشار رمان جنگی خود به نام **همقطارها**[2] (۱۹۴۵) که موفّق به دریافت جایزهٔ استالین در ۱۹۴۷ شد به‌شهرت رسید. ماجرای داستان در جنگ جهانی دوّم و در قطار بهداری می‌گذرد. پانووا در این داستان از رعایت قواعد رَمانهای جنگی رئالیسم سوسیالیستی سر باز می‌زند. تأکید داستان بر افراد و زندگی خصوصی آنهاست. دوّمین رمان او **کارخانه**[3] (۱۹۴۷) بود که جایزهٔ استالین را در ۱۹۴۸ برای او به‌ارمغان آورد، امّا اندکی بعد با موج انتقادات مواجه شد. ماجرای داستان در محیط کارخانه‌ای در اورال می‌گذرد و با صدای سوت ممتدّ کارخانه آغاز می‌شود. در اصل قصد او این بود که رمانی دربارهٔ رونق صنعت در شوروی بنویسد، امّا بخش اعظم ماجرای آن در اتاقهای خصوصی و ذهن و خاطرات شخصیّتها می‌گذرد. پانووا با رمان سوّم خود، **ساحل درخشان**[4] (۱۹۴۹)، بار دیگر در ۱۹۵۰ جایزهٔ استالین را از آن خود کرد. او در این رمان إحساس ندامتش را از انحراف پیشینش ابراز می‌کند. این‌بار داستان در مزرعه‌ای اشتراکی اتّفاق می‌افتد، امّا کلّاً فارغ از کشمکش و با معیارهای رئالیسم سوسیالیستی همخوان است.

رمانِ **در فراخنای سال**[5] (۱۹۵۳) نخستین کتاب دوران مابعداستالین بود که محور داستانش را مشکلات شخصی و فرد قرار داده بود. او در این اثر تصویری از فساد بوروکراتها که طبقهٔ ممتاز تازه‌به‌دوران‌رسیدهٔ جامعهٔ شوروی بودند ارائه می‌داد. این اثر بار دیگر نقدهای تندی را متوجّه پانووا کرد.

در طول دههٔ ۱۹۵۰ او چرخه‌ای از داستانها را دربارهٔ کودکان نوشت (**سریوژا**[6]، **والیا**[7]، و **والودیا**[8]). این داستانها از دید بچّه‌ها روایت می‌شوند و شکل و ساختار جملات نویسنده کاملاً با طعنه‌ها، سیر افکار، و الگوی گفتاری آنان تطبیق دارد. در دههٔ ۱۹۶۰ پانووا منبع الهام جدیدی پیدا کرد و روی به روستیّهٔ مذهبی قرون وسطا آورد. حاصل کار چرخه‌ای از آثار تاریخی به‌نام **طلوع چهره‌ها**[9] (۱۹۶۹) بود.

پانووا نویسنده‌ای محتاط، وفادار به حزب، پرکار، و مورد تأیید حکومت بود. نثر او نثری متعارف، صریح، و رئالیستی است. شیوهٔ او در تصویرکردن افراد، بخصوص زنان و کودکان، صمیمانه و از لحاظ روانشناختی زیرکانه و مصلحت‌جویانه است. آثار او بیانگر دیدگاهی فمینیستی است که او در آنها مسائل متعدّدی را مطرح می‌کند و ازجمله نشان می‌دهد که در شوروی هنوز هم با زنان مثل شهروندان درجهٔ دوّم رفتار می‌شود.

پی‌نویسها

1. Rostov
2. *Spuniki* (*Fellow Travelers*)
3. *Rabochii poselok* (*The Factory*)
4. *Yasnyi bereg* (*The Bright Shore*)
5. *Vremena goda* (*Span of the Year*)
6. *Seryozha*
7. *Valya*
8. *Volodya*
9. *Liki na zare* (*Faces at Dawn*)

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye sochineniya. 2 vols. 1956.
Sobranie sochinenii. 1969-70.
Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1980.
Zametki literatora. 1972.
"Svad'ba kak svad'ba," *Teatr* 1 (1973).
O moei zhizni, knigakh i chitatelyakh. 2 vols. 1980.

TRANSLATIONS

Time Walked. Leningrad, 1957, Cambridge, Mass., 1959.
The Factory. Hyperion, Conn., 1977 (reprint of 1949 ed.).
Span of the Year. Hyperion, Conn., 1977 (reprint of 1957 ed.).

S. Fradkina, *V mire geroev Very Panovoi*. Perm, 1961.

Xenia Gasiorowska, *Women in Soviet Fiction, 1917-1964*. 1968.

L. Kopelev, "Zhivye obrazy russkoi stariny," *Literaturnaya gazeta*, 15 March 1967.

A. Ninov, *Vera Panova. Ocherk tvorchestva*. 1964.

L. Plotkin, *Tvorchestvo Very Panovoi*. 1962.

M. Shaginyan, "'Vremena goda'. Zametki o novom romane V. Panovoi." In her *Ob iskusstve i literature*. 1958.

کتابنامهٔ فارسی

سریوژا، چند صحنه از زندگی یک پسربچه، ترجمهٔ گامایون، تهران، گوتمبرگ (میر)، ؟.

همقطارها، ترجمهٔ آلک قازاریان، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۷.

A Summer to Remember. 1962, 1965.

Serezha and Valya. 1964.

Sputniki. 1965.

on Faraway Streets. 1968.

Seryozha: a few Histories from the Life of a very Small Boy. Moscow. 1974.

Selected Works. Moscow, 1976.

The Train. 1978.

SECONDARY LITERATURE

Deming Brown, *Soviet Russian Literature since Stalin*. 1978. Pp. 177-78, 287-89.

E. J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution*. 1982. Pp. 194-96.

لیدیا آلکسییونا آلکسییوا

(۱۹۰۹-)

باریس فیلیپوف
خشایار دیهیمی

آلکسییوا از شاعران مهاجر روس بود. او در دوینسک[1] در خانوادهٔ افسری از تبار فرانسویان مهاجر به‌دنیا آمد. نام خانوادگی اصلی او دیول[2] بود. دوران کودکی او در کریمه گذشت. پس از آن، پس از ترک روسیّه در ۱۹۲۰، ۲۲ سال بعدی را در یوگسلاوی گذراند. او از دانشکدهٔ فلسفهٔ دانشگاه بلگراد فارغ‌التّحصیل شد و در ۱۹۴۹ به ایالات متّحدهٔ امریکا رفت. آلکسییوا از هفت‌سالگی به‌سرودن شعر پرداخت و از دههٔ ۱۹۳۰ به‌انتشار این اشعار پرداخت. او در فنّ شعر استادی دقیق، سختگیر، و مقیّد به اصول است و نیازی به نوآوری ندارد. او با استفاده از قالبهای سنّتی مطالب تازه‌ای را به‌نحوی درخشان و فوق‌العاده دقیق به‌بیان درمی‌آورد. دستنوشته‌های شعری او ویژگی کاملاً فردی دارند، به‌نحوی که واقعاً امکان ندارد این شعرهای دستنویس را با شعرهای هیچ شاعر زندهٔ دیگری خلط کرد. او نقّاش مناظری است که بار روانی و روحی دارند و با چشمی تیزبین و نافذ تماشا شده‌اند: «قایقها در لنگرگاهشان با کفهای خواب‌آلودشان تکانکی بیش نمی‌خورند»؛ «سیاهیِ آبچاله‌های مذابْ لبالب از آبی بهاری شده است»؛ و در تنگ‌درّه‌های خیابانهای نیویورک، «آن‌سوی حیاط، همچون مغاکی چهارگوش، خانه‌ای خفه و دلگیر سربرآورده است، بی‌شادمانی، خط‌خورده با پلّه‌های آهنی، همچون چرکنویسی پر از خط‌خوردگی.» در شعر آلکسییوا، هم خاطراتش از کریمه و دریای سیاه، از دالماسی و تیرول، زنده‌اند که عشقش به آنها تمامی ندارد و هم مناظر شهری تیره از دود، پر از آشغال، آلوده و کثیف که نوعی زیبایی خاموش، پنهانی، و اندکی بیمارگون را به خواننده انتقال می‌دهد: زیرا حتّی در «یک چمنکاری شهری، لهشده زیر پای عابران، با چمن‌سوخته از ته‌سیگار، و پر از قوطیهای لهشدهٔ آبجو، که برقی هم نمی‌زنند»، باز می‌توان دانهٔ بلوطی پیدا کرد، باز چمن سبز می‌شود و حتّی از میان زرهٔ سیمانی پیاده‌روها سر برمی‌آورد. در مناظر تغزّلی آلکسییوا شباهتهایی با نظر لیف **تالستوی** به‌چشم می‌خورد، خصوصاً آنچه در آغاز رمان **رستاخیز**[3] آمده است ــ مهمّ نیست چقدر مردم می‌کوشند طبیعت زنده را آلوده کنند، طبیعت به‌هرحال زندگی‌اش را از سر می‌گیرد.

اشعار تغزّلی آلکسییوا، و ازجمله اشعار اروتیکِ متأمّلانه و قطعات فلسفی‌اش، تقریباً بی‌استثنا زمینه‌شان منظری از طبیعت است؛ زیرا هر آنچه ما را احاطه کرده است «معدن طلایی از شادیهای کوچک» است:

دیگر قدرت تحملِ
بار بیش از حدّ سنگین شادی را ندارم.
برای همانندان من، ضعیف و خسته،
خدا چیزی دیگر در آستین دارد.
معدن طلای شادیهای کوچک را می‌بینی؟
می‌بینی چه فراوانند؟ اینها برای ما هستند. ...

در اشعار تغزّلی آلکسییوا نوعی جذب‌شدن وحدت وجودی در طبیعت به‌چشم می‌خورد، طبیعتی که، همچون سرشاری هستی، پر از معنا و پر از روح در نظر آورده می‌شود. هستی زائرانهٔ انسان ــ و در اینجا هستی مهاجر تبعیدی ــ باعث نمی‌شود که شاعر در رؤیای یک زندگی یکنواخت، ثابت، و مستقرّ باشد: «هیچ تمنّایی در دلم پا نمی‌گیرد، آنگاه که گربه‌ای را می‌بینم، خفته برگامهای دیگری، یا گلی شمعدانی پشت پنجرهٔ کسی دیگر.» امّا تنهاییِ ما در هوای سردِ آزادی، جدایی ما از خدا، باری سنگین است:

خفتم، چون رگهٔ مرمر خاکستری در سنگی ــ
اندیشهٔ نامتجسّم تو.
.....
من مخلوقم. تنها.
من آزادم، پس چرا هراسانم؟

آزادی انسانی برای مایی که تجسّم کامل نیافته‌ایم به‌نحوی فراتر از حدّمان است: «آزاد؟ آری، منکرش نیستم ــ امّا که چه؟ خوب، تکّه‌ای نقره هم در دریایِ آزادْ آزاد است. ...» در سلسلهٔ کاملی

از اشعار آلکسییوا با غروب پاییزی هستی روبرو می‌شویم ـ او همچنین شعرهایی خوشبینانه و حتّی شادمانه دارد، هرچند همیشه در این اشعار مه مرثیه‌واری کلام را می‌پوشاند. امّا این شاید از صفات عامّ شعر تغزّلی روسی، و شاید تغزّلی به‌طور کلّی، باشد. شعر آلکسییوا زمانی کاملاً خوشبینانه است که او خود را با طبیعت کاملاً تنها می‌یابد. آنا **آخماتووا**، که از طرف مادری با آلکسییوا خویشاوندی داشت، شعر او را شعری والا می‌دانست. اولیانوف[4]، که منتقدی محتاط است، آلسکییوا را «فورونیا[5] [ماه بهاری]ی شعر روسی» خوانده است. تراپیانو[6] می‌نویسد: «شباهتهای خاصّی میان آلکسییوا و **بونین** هست؛ یگانه‌شدنِ 'منِ' شاعر با تصاویر طبیعت و توصیفات جسورانه، منعطف، و ملموس از جهان مرئی.» آلکسییوا مینیاتورهای منثوری هم دارد که به‌همان اندازهٔ شعرهایش تغزّلی هستند و «رنگهای ملایمی» دارند. این قطعات منثور در نشریّات مختلف به‌چاپ رسیده‌اند و دو داستان نیز از او در گلچین **شوخی و طنز در روسیه بعد از انقلاب**[6] (۱۹۸۳) آمده است.

پی‌نویسها

1. Dvinsk
2. Devel
3. *Resurrection*
4. N. I. Ulyanov
5. Fevroniya
6. *Yumor i satira poslerevolyutsionnoi Rossii* (*Humor and Satire of Post-Revolutionary Russia*)

Selected Bibliography

WORKS

(Collections of verse:) *Lesnoe solntse.* Frankfurt, 1954.

V puti. New York, 1959 (2d ed. 1962).

Prozrachnyi sled. New York, 1964.

Vremya razluk. New York, 1971.

Stikhi [selection]. New York, 1980.

(Translation of Ivan Gundulic's verse epic:) *Slezy bludnogo syna.* Washington, 1965.

SECONDARY LITERATURE

S. M. Rafalsky, B. A. Nartsissov, N. I. Ulyanov, I. V. Kachurovsky, and Dr. G. Zabezhinsky have Written about Alekseeva's poetry.

آلکساندر تریفونوویچ تواردوفسکی

(۱۹۱۰ـ ۱۹۷۱)

هلن سیگال
احمد پوری

تواردوفسکی شاعر، سردبیر مجلّهٔ **نووی میر** (۱۹۵۰ـ ۱۹۶۴)، عضو حزب کمونیست، برندهٔ چهار جایزهٔ استالین، و برندهٔ جایزهٔ لنین در ۱۹۶۱ بود. تواردوفسکی در روستای زاگوریه[1] از ناحیهٔ اسمولنسک[2] به‌دنیا آمد. پدرش به‌عنوان کولاک در دوران اشتراکی‌کردن کشته شد. او ابتدا در انستیتوی پداگوژیکی و سپس در انستیتوی فلسفهٔ ادبیّات و تاریخ مسکو به تحصیل پرداخت؛ او در ۱۹۳۹ فارغ‌التّحصیل شد. در دههٔ ۱۹۳۰ به عنوان شاعر و خبرنگار برای روزنامه‌های اسمولنسک کار کرد و در طول جنگ فنلاند و جنگ جهانی دوّم (۱۹۴۱ـ ۱۹۴۵) خبرنگار جنگی بود. او در خانهٔ ویلایی‌اش نزدیک مسکو از دنیا رفت.

خدمات تواردوفسکی به‌عنوان شاعر و سردبیر بسیار مهمّ بود. با وجود اینکه مقالات و داستانهای کوچک و داستانواره‌هایی نیز نوشته است، شهرت او بیشتر به‌خاطر اشعار بلند و روایی و شعرهای تغزّلی‌اش دربارهٔ طبیعت بود. نخستین شعر بلند و روایی او با نام **راه سوسیالیسم**[3] (۱۹۳۱) به‌شرح زندگی در یک مزرعهٔ اشتراکی می‌پردازد. **سرزمین موراویا**[4] (۱۹۳۴ـ ۱۹۳۶) او را به‌عنوان شاعر تثبیت و اوّلین جایزهٔ استالین را نصیب او کرد (۱۹۴۱). داستان شعر در دهکده‌ای روسی در دوران اشتراکی‌کردن رخ می‌دهد. قهرمان آن کشاورزی است به‌نام نیکیتا مارگونوک[5] که از پیوستن به مزرعهٔ اشتراکی امتناع می‌کند و به‌دنبال زمینی که مال خودش باشد دهکده‌اش را ترک می‌کند. سرانجام وقتی پی می‌برد چنین زمینی وجود ندارد با طیب خاطر به کالخوز برمی‌گردد. این شعر آشکارا تبلیغاتی و دارای کلیشه‌های رئالیسم سوسیالیستی است. اشتراکی‌شدن مزارع در این شعر به‌صورت افسانه‌ای مطرح شده و از دشواریها و ناملایمات آن سخنی به‌میان نیامده است.

تواردوفسکی در اثنای جنگ جهانی دوّم شعر بسیار معروف و حماسی خود، **واسیلی تیورکین**[6] (۱۹۴۲ـ ۱۹۴۵)، را به‌صورت مسلسل چاپ کرد. این شعر قهرمانی خلقی را به روسها عرضه کرد که بسیار محبوب شد و براحتی به‌صورت الگو درآمد. دوّمین جایزهٔ استالین را این شعر نصیب تواردوفسکی کرد (۱۹۴۶). **سالژنیتسین** در خاطراتش می‌گوید: «سربازان در جبهه تفاوت میان تیورکین را، که به‌طرز حیرت‌آوری واقعی بود، با دیگر کتابهای زمان جنگ احساس می‌کردند.» شعر **خانه‌ای در جادّه**[7] (۱۹۴۲ـ ۱۹۴۶) که دربارهٔ زندگی در روسیّهٔ تحت اشغال نازیها بود جایزهٔ ۱۹۴۷ استالین را نصیب او کرد. شعر حماسی دیگر او، **رفتن امّا نرسیدن**[8] (۱۹۵۰ـ ۱۹۶۰)، برندهٔ جایزهٔ ۱۹۶۱ لنین شد. تواردوفسکی تصویر سفری به سیبری را چهارچوب این اثر انتخاب کرد. لحن شعر متفکّرانه است. شاعر ـ راوی در طول سفر خود در سرزمین روسیه در زمان و مکان نیز به سفر در گذشته و آینده می‌پردازد. در طول راه به دوستی برمی‌خورد که پس از ۱۷ سال تبعید در اردوگاه کار اجباری به شهر خود بازمی‌گردد. اینجاست که تواردوفسکی به بازتاب دوران استالین و بیعدالتیهای آن می‌پردازد و به‌عنوان یک کمونیست وفادار به این نتیجه می‌رسد که استالینیسم به‌علّت پیروی‌نکردن از لنینیسم مفسده‌برانگیز بود. در ۱۹۶۳ تواردوفسکی شعر هجوآمیز خود، **تیورکین در آن جهان**[9]، را منتشر کرد. در این شعر تیورکین در آن دنیا به جهنّم می‌رود و کشف می‌کند که زندگی در آن تصویری کج‌ومعوج از همان در شوروی است.

یکی از آخرین شعرهای تواردوفسکی، **به گواهی خاطره**[10] (۱۹۶۸)، نوعی زندگینامهٔ شخصی است که در آن شاعر اعتراف می‌کند که پدرش را به‌عنوان «دشمن مردم» تبعید کرده بودند. این شعر نوعی اعتراف به گناه در مقابل پدرش و اخطار به نسل آینده بود. دو نشریّهٔ **یونوست** و **نووی میر** (نشریّهٔ خود او) حاضر به چاپ این شعر نشدند و سرانجام **پاسیف**[11] آن را در ۱۹۶۹ در «تامیزدات»[12] به‌چاپ رساند. تواردوفسکی فعّالیّت ادبی خود را به‌عنوان کمونیستی باایمان با وفاداری کامل به رهنمودهای حزبی آغاز کرد و تازه در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ بود که دگرگونی در او به‌وجود آمد.

نام تواردوفسکی در فرهنگ روسی با **نووی میر** و دوران «آب‌شدن یخها» عجین است. او به‌عنوان سردبیر **نووی میر** به‌مدّت شانزده سال و کسی که این ماهنامهٔ ادبی را به لیبرالترین نشریّه در

دوران مابعداستالین تبدیل کرد همیشه در خاطره‌ها خواهد ماند. تواردوفسکی شخصیّتی بسیار قوی داشت و فردی بسیار عاطفی بود. او کمونیستی وفادار و باایمان بود. با این‌حال جانبداری او از حقیقت او را وامی‌داشت تا به‌انتشار آثار بزرگ ادبی در ماهنامه‌اش بپردازد. او برخی از بهترین نویسندگان معاصر، ازجمله سالژنیتسین، واینوویچ*، سینیافسکی*، ویکتور نکراسوف*، و گرکووا* را به خوانندگان ماهنامه‌اش شناساند و امکاناتی فراهم کرد تا آثار نویسندگان معروفی چون **پاسترناک، آخماتووا، ماندلشتام، تسوتایوا، بابل**، و چندین نفر دیگر که در دوران استالین مغضوب و منزوی بودند به‌چاپ برسد. تنوّع سبکها، ژانرها، و نویسندگان در **نووی میر** به‌سردبیری تواردوفسکی جالب و پرکشش بود. در آن سالها تواردوفسکی دائماً تحت فشار بوروکراسی بود. در ۱۹۵۴ به خاطر انتشار مقالهٔ «صداقت در ادبیّات»[۱۳]، نوشتهٔ پامرانتسف*، به طور موقّت از سردبیری نشریّه کنار گذاشته شد، امّا در ۱۹۵۸ دوباره به کار بازگشت و تا ۱۹۷۰ که مجبور به استعفا شد سردبیر **نووی میر** باقی ماند. او یک‌سال پس از استعفا درگذشت.

پی‌نویسها

1. Zagorie
2. Smolensk
3. *The Road to Socialism*
4. *The Land of Muravia*
5. Nikita Morgunok
6. *Vasily Tyorkin*
7. *House at the Road*
8. *Distance Beyond Distance*
9. *Tyorkin in the Other World*
10. *By Right of Memory*
11. *Posev*

۱۲. Tamizdat ، آثار ادبی غیرمجاز و زیرزمینی که در خارج از کشور به‌چاپ می‌رسیدند.

13. "Sincerity in Literature"

Selected Bibliography

WORKS

Kak byl napisan "Vasilii Terkin"; otvet chitatelyam. 1952.
Sobranie sochinenii. 5 vols. 1966-71.
"Po pravu pamyati," *Posev*, October 1969, p. 54.
Stat'i i zametki o literature. 1972.
Proza, stat'i, pis'ma. 1974.
Sobranie sochinenii. 1976.
Poeziya Mikhaila Isakovskogo. 1980.
Izbrannye sochineniya. 1981.

TRANSLATIONS

Tyorkin and the Stovemakers. Cheadle, England, 1974.
Vassily Tyorkin. Moscow, 1975.
Selected Poetry. Moscow, 1981. *See also: Lewanski*, p. 388.

SECONDARY LITERATURE

E. J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution*. 1982.
E. R. Frankel, *Novyi mir; A Case Study in the Politics of Literature*. 1981.
V. Lakshin, "Novaya lirika Tvardovskogo," *Den' poezii*, 1971.
Zh. Medvedev, *Desyat' let posle "Odnogo dnya Ivana Denisovicha"*. London, 1973.
P. F. Roshchin, *Aleksandr Tvardovskii*. 1966.
A. Solzhenitsyn, *The Oak and the Calf; Sketches of Literary Life in the Soviet Union*. New York, 1975.
G. Svirski, *A History of Post-War Soviet Writing: The Literature of Moral Opposition*. 1981.
A. Turkov, *Aleksandr Tvardovskii*. 2d ed. 1970.
P. Vykhodtsev, *Aleksandr Tvardovskii*. 1958.

پاول نیکالایویچ واسیلیف

(۱۹۳۷-۱۹۱۰)

ویکتور تراس
خشایار دیهیمی

واسیلیف شاعر بود. او که از نژاد قزّاقهای سیبریایی بود در اومسک[1] به مدرسه رفت و بعد در دپارتمان زبانهای شرق دور در دانشگاه ولادی‌واستوک[2] ثبت‌نام کرد تا زبان ژاپنی بخواند (۱۹۲۶). او که با نخستین اشعارش جلب‌توجّه کرده بود از همان جوانی عزم کرد تا شاعر و نویسنده شود. سه‌سال بعد را او از شهری به شهر دیگر می‌رفت و مرتّباً شغل عوض می‌کرد (مربّی تربیت‌بدنی، ملوان در اقیانوس آرام، و کاوش در معادن طلا)؛ امّا در عین حال اشعارش را هم در مجلّات چاپ می‌کرد و دو کتاب داستانواره‌های سفرنامه‌ای هم منتشر کرد. واسیلیف در ۱۹۲۹ در یک کارگاه نویسندگی در مسکو ثبت‌نام کرد، امّا همچنان مرتّباً به سفر می‌رفت. در ۱۹۳۲ دستگیر شد و هرچند اندکی بعد آزاد شد، پس از آن در انتشار نوشته‌هایش با دشواری روبرو بود. در این دوره او از نام مستعار «موخان باشمتوف»[3] استفاده می‌کرد و وانمود می‌کرد این فرد شاعر قزّاقی است که اشعارش به‌روسی برگردانده شده است. او همچنین می‌کوشید تا اشعارش با حال‌وهوای سیاسیِ روز تطبیق داشته باشد، امّا این تلاش او قرین توفیق نبود. در ۱۹۳۶ بار دیگر دستگیر شد، در ۱۹۳۷ «به‌شکلی غیرقانونی سرکوب شد»، و «پس از مرگ به او اعادهٔ حیثیّت شد.» او یکی از بسیار شاعرانی بود که گرفتار همین سرنوشت شدند و در میان این عدّه از خوش‌قریحه‌ترینها به‌شمار می‌آید.

واسیلیف هرگز به‌سبک خاصّ خودش دست پیدا نکرد، امّا در شیوه‌های بسیاری که در پیش گرفت موفّق بود، ازجمله در سرودن ترانه‌های فولکلوریک (چه «شهری» مدرن، و چه سنّتی حماسی) و سرودن شعر فولکلوریک کوتاه به صورت گزین‌گونهٔ قزّاقی. قریحهٔ واسیلیف با شعر حماسی سازگاری بیشتری داشت. او از معدود شاعران روسی است که می‌توانست با وزن آزادی که سریعاً تغییر می‌کند بخوبی شعر بسراید و از این مهارت خود به‌نحوی مؤثّر در سرودن اشعار حماسی سود می‌جُست ـ اشعاری حماسی که اغلب به زندگی قزّاقهای سیبریایی در دورهٔ پیش از انقلاب («شورش نمک»[4] [۱۹۳۳-۱۹۳۴] «سینیتسین و شرکاء»[5] [۱۹۳۴]) و بعد از انقلاب («ترانهٔ سقوط جمهوری قزّاق»[6] [۱۹۲۹-۱۹۳۰] «کولاکها»[7] [۱۹۳۳-۱۹۳۴]) می‌پردازند. منتقدان واسیلیف را متّهم می‌کردند که به جنگ داخلی و اشتراکی‌کردن مزارع از منظر قزّاقهای کولاک می‌نگرد، نه از منظر دهقانان بدون زمین، و تصویرش از کولاکها همدلانه و قدرتمند است، حال آنکه تصویرش از دهقانان بدون زمین رنگ باخته، محو، و نامعقول است. مشخّصهٔ اشعار واسیلیف وزن و ریتم پرانرژی‌شان، صور خیال رنگارنگشان (که اکثراً برگرفته از شعر فولکلوریک یا تقلیدی از آنها هستند)، و زبان نیرومندشان است. بهترین اشعار واسیلیف آنهایی هستند که با شادمانی و طبع خوش به‌تصویرگریِ سرشاری و زیبایی زندگی در روسیّهٔ شرقی می‌پردازند و نمونه‌شان هم اشعار بسیاری است که وقف زن زیباروی خوش‌بر و رویی به‌نام ناتالیا شده‌اند.

مشخّص‌کردن جایگاه واسیلیف کار دشواری است. او را اغلب در ردهٔ «شاعران روستایی» جای می‌دهند، امّا بسیاری از اشعار او در این رده جای نمی‌گیرند. او وجوه اشتراک اندکی با **یسینین** دارد، هرچند برخی مضامینشان مشترک است. واسیلیف شاعری جالبتر از یسینین است، امّا شعرش آن افسون سادهٔ شعر یسینین را ندارد. بهترین اشعار واسیلیف شباهتهایی به شعر **خلیبنیکوف** پیدا می‌کنند.

پی‌نویسها

1. Omsk
2. Vladivostok
3. Mukhan Bashmetov
4. "Solyanoi bunt" ("The Salt Rebellion")
5. "Sinitsyn and Co."
6. "Pesnya o gibeli kazach'ego voiska" ("Song of the Fall of the Cossack Commonwealth")
7. "Kulaki" ("The Kulaks")

Selected Bibliography

WORKS

Stikhotvoreniya i poemy. Ed. S. A. Podelkov. (Biblioteka poeta.) 1968.

SECONDARY LITERATURE

Vladimir Markov, *Priglushennye golosa*. New York, 1952. Pp. 27-28.

S. P. Zalygin, "Prostory i granitsy: O poezii Pavla Vasil'eva." In *Stikhotvoreniya i poemy*. 1968. Pp. 5-20.

TRANSLATIONS

One poem ("Sister") in *Modern Russian Poetry*, ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks (1967), pp. 704-07.

کانستانتین میخایلوویچ سیمونوف

(۱۹۱۵ـ ۱۹۷۹)

هلن سیگال
بابک محقّق

کانستانتین (کیریل) سیمونوف نویسنده، شاعر، و نمایشنامه‌نویس بود. او در پتروگراد به‌دنیا آمد و نخستین اثرش را در ۱۹۳۴ به‌چاپ رساند. در ۱۹۳۸ از «انستیتوی ادبی گورکی» در مسکو فارغ‌التّحصیل شد و در ۱۹۳۹ کار روزنامه‌نگاری را آغاز کرد. در جریان جنگ جهانی دوّم خبرنگار نشریهٔ **کراسنایا زوزدا** بود و از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۰ و از ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۸ سرپرستی هیئت‌تحریریهٔ **نووی میر** را به‌عهده داشت. او همچنین در ۱۹۳۸ و ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳ سردبیر نشریهٔ **لیتراتورنایا گازتا** بود. سیمونوف موفّق به کسب شش جایزهٔ استالین و جایزهٔ لنین شده است. او که لقب «قهرمان کارگران سوسیالیست» را گرفته بود از اعضای حزب کمونیست و قائم‌مقام شورای عالی شوروی بود. سیمونوف در مقام دبیر اتّحادیهٔ نویسندگان شوروی نقش فعّالی در تثبیت‌کردن سیاستهای محافظه‌کارانهٔ این اتّحادیه داشت. سیمونوف نویسنده‌ای پرکار بود و شعر، رمان، رمان کوتاه، داستان کوتاه، و نمایشنامه می‌نوشت. در دو دههٔ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ سیمونوف محبوبیّت خاصّی نزد کتابخوانها داشت. بین ۱۹۳۷ تا ۱۹۳۹ او شعر **فاتح**[1] را که در مورد نیکالای **آستروفسکی** بود و همچنین شماری دیگر از اشعار و چندین مجموعه از اشعار تغزّلی‌اش را انتشار داد. برخی از اشعار عاشقانهٔ او، مانند «به‌انتظار من بنشین، بازمی‌گردم»[2] و «با تو و بی‌تو»[3]، از محبوبترین اشعار روسی دوران جنگ بودند. سیمونوف ده نمایشنامه نوشته است که از بین آنها **دوستی از زادگاه ما**[4] (۱۹۴۱) و **مردم روسیه**[5] (۱۹۴۲) برندهٔ جایزهٔ استالین شده‌اند.

سیمونوف زمانی که خبرنگار جنگ بود دست به نوشتن رمانهای مهمّش زد که به موضوع جنگ می‌پرداختند. ماجرای **همرزم**[6] (۱۹۵۲) مربوط به ۱۹۳۹ و دورهٔ درگیری با ژاپن در مغولستان است. در ۱۹۴۳ و ۱۹۴۴ سیمونوف رمان **شبها و روزها**[7] را منتشر کرد. این رمان که نخستین بخش از تریلوژی جنگ جهانی دوّم است به نبرد استالینگراد می‌پردازد. بخش دوّم، **زنده‌ها و مرده‌ها**[8] (۱۹۵۹ـ ۱۹۷۱، برندهٔ جایزهٔ لنین در ۱۹۷۴)، توصیفی است از شکست شوروی در مراحل اوّلیّهٔ جنگ. بخش آخر این تریلوژی با نام **مردم سرباز به‌دنیا نمی‌آیند**[9] (۱۹۶۳ـ ۱۹۶۴) بار دیگر به جریان قتل‌عامّ استالینگراد بازمی‌گردد. در دههٔ ۱۹۷۰ او **دفتر یادداشتها**[10] را به‌چاپ رساند که پایه و مبنای رمانهای جنگ او بود.

سیمونوف نویسنده و شاعری چیره‌دست و مورد تأیید حکومت بود که همگام با روح عصر خود می‌زیست و می‌نوشت. اشعار او خوش‌آهنگند، هرچند که اغلب پرسوز و گداز و پیش‌پاافتاده‌اند، و نمایشنامه‌هایش از لحاظ رعایت قواعد نمایشی ضعیف و آشکارا تبلیغی- ترویجی‌اند. امّا به‌هر صورت آثار منثور او بهترین کارهایش به‌شمار می‌آیند. آثار سیمونوف هنگامی که نخستین‌بار انتشار یافتند بسیار مورد پسند واقع شدند، امّا اکنون دیگر خواهانی ندارند.

پی‌نویسها

1. *The Victor*
2. "Wait For Me and I'll Return"
3. "With You and Without You"
4. *Fellow from Our Home Town*
5. *Russian People*
6. *Comrade in Arms*
7. *Days and Nights*
8. *The Living and the Dead*
9. *Soldiers are not Born*
10. *Notebooks*

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 6 vols. 1966-70.

Sobranie sochinenii. 1979, 1980.

Na Literaturnye temy. Stat'i 1937-1955. 1956.

"Sluchai s Polynnym. Povest'," Znamya, 1969, no. 8.

Poslednee leto. 1970-71.

Tridtsat' shestoi i sem'desyat pervyi. 1972.

Ot Khalkhingola do Berlina. 1973.

The Living and the Dead. Hyperion, Conn., 1968 (Reprint of 1962 ed.); Moscow, 1975.

Liberation. Moscow, 1974.

SECONDARY LITERATURE

E. J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution*. 1982.

S. Fradkina, *Tvorchestvo Konstantina Simonova*. 1968.

M. Slonim, *Soviet Russian Literature: Writers and Problems, 1917-1977*. 1977.

I. L. Vishnevskaya, *Konstantin Simonov. Ocherk tvorchestva*. 1966.

کتابنامهٔ فارسی

زنده‌ها و مرده‌ها، ترجمهٔ آلک قازاریان، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۶.

مردم سرباز بدنیا نمی‌آیند، ترجمهٔ قازاریان، مسکو، پروگرس، ۱۳۵۸.

شبها و روزها، ترجمهٔ ناصر منصوری، تهران، سهروردی، ۱۳۶۳.

آن روی زندگی، ترجمهٔ حسن اکبریان طبری، تهران، حسن اکبریان طبری، ۱۳۶۶.

«درک بهتر همدیگر» (مکاتبات ارنست همینگوی و کنستانتین سیمونف)، ترجمهٔ جاهد جهانشاهی، **گردون**، ۶ (۱۵ بهمن ۱۳۶۹).

Dvadtsat' dnei bez voiny. (Iz zapisok Lopatina). Povest'. 1973.

Segodnya i davno. 1974.

Esli dorog tebe tvoi dom...; poemy, stikhotvoreniya, povest'. 1982.

TRANSLATIONS

On the Petsamo Road. Moscow, 1942.

Stalingrad Fights On. Moscow, 1942.

The Russian People. 1942.

No Quarter. 1943.

The Russians. 1944.

Four Soviet War Plays. 1944.

The Death Factory Near Lublin. 1944.

The Lublin Extermination Camp. Moscow, 1944.

Days and Nights. 1945.

Friendship is the Most Important Thing in the World. 1946.

The Russian Question. Sydney, 1947.

The Whole World Over. 1947.

Friends and Foes. Moscow, 1951.

Victims and Heroes. 1963.

نیکالای نیکالایویچ مورشن

(۱۹۱۷-)

باریس فیلیپوف
خشایار دیهیمی

نام اصلی مورشن، این شاعر مهاجر، مارچنکو[1] بود. او در هشتم نوامبر ۱۹۱۷ در کیف به‌دنیا آمد؛ او خود را در نامه‌ای «معاصر اصیل انقلاب اکتبر» می‌خواند. پدرش، نیکالای ولادیمیروویچ مارچنکو، نثرنویسی مشهور بود که از نام مستعار ناروکوف[2] (و بعضاً کنیگوچی[3]) استفاده می‌کرد. مورشن در ۱۹۴۱ از دانشگاه کیف فارغ‌التّحصیل شد. رشتهٔ تحصیلی‌اش فیزیک بود و تخصّصش واکافت فلزّات با استفاده از اشعهٔ X. از همان ۱۹۴۱ او زندگی مهاجرانهٔ نوعیِ همنسلانش را در پیش گرفت. در ۱۹۴۱ آلمانیها کیف را اشغال کردند، مورشن در ۱۹۴۴ سر از آلمان درآورد، بعد به اردوگاه افراد ازوطن‌رانده رفت، و سرانجام به ایالات متّحده رسید. نخستین اشعار او در ۱۹۴۸ در نشریهٔ **گرانی** به‌چاپ رسید و پس از آن آثار بیشتری از او در **گرانی**، **نووی ژورنال**، جُنگهای مختلف، مجموعه‌های اشعار، و سالنامه‌ها منتشر شد. از مورشن تاکنون سه کتاب شعر منتشر شده است: **فُک**[4] (فرانکفورت، ۱۹۵۹)، **دو نقطه (:)**[5] (واشینگتن، ۱۹۶۷)، و **یژوواک و آینه**[6] (برکلی، ۱۹۷۹). کتاب اوّل پر از تغزّل است، البتّه اگر واژهٔ تغزّل را در مورد آن مینیاتورهای تراژیک و تراژیک-فارس به‌کار ببریم که هستی روزمرّهٔ بیهوده و آکنده از نومیدی «پرسونا»یی تغزّلی را که زیر داس و چکّش روزگار می‌گذراند با حدّاکثر دقّت و هنرمندی به‌بیان درمی‌آورد. زندگینامهٔ این قهرمان تغزّلی به‌هیچ‌روی کامل نیست و خطّ ممتدّی را عرضه نمی‌کند ــ به‌عکس، به‌صورت خطّ نقطه‌چینی به‌نظر می‌رسد، سلسله‌ای از نقطه‌های روشن در آگاهی او که تکّه‌تکّه امّا خودبسا هستند. امتداد زمانی هم در زندگینامهٔ او نیست، بلکه فقط لحظاتی هست که به‌هیچ‌روی در زمان منجمد نشده‌اند و حتّی وحشت زندگی دور و برش هم آن لحظات را متوقّف نکرده است. آنچه شاعر را از این وحشت نجات می‌دهد رمانتیسم جوانی است، آن انرژی حیاتیِ کسی که با همهٔ توان می‌کوشد جانش را حفظ کند، کسی که حاضر نیست تسلیم شود، کسی که دوباره قامت برمی‌افرازد. امّا زمانی که زندگینامهٔ یک دوران خود فاجعه‌بار است، زندگینامهٔ شخصی را دیگر عوامل درونی و روانی معیّن نمی‌کنند، بلکه این نیروهای بیرونی هستند که ددمنشانه، بیرحمانه، و مستبدّانه مسیر زندگی را مشخّص می‌کنند. بنابراین، اندیشهٔ محوری در نخستین کتاب مورشن نوعی مبارزهٔ زیرزمینی اصیل تفرّد علیه جبر تقدیری زمانه‌اش است. این تراژدیهای لحظه‌ای به درجهٔ بالایی از اشباع می‌رسند: «او دیر نزیست: تنها چهل‌سال./ در این سخن حتّی یک کلمه از حقیقت نیست./ او دو جنگ، یک انقلاب،/ سه قحطی، چهار دست‌به‌دست‌شدنِ قدرت،/ شش دولت، و دو شور و شهوت واقعی را زیست./ اینها را اگر به سال برگردانیم، پانصدسال می‌شود.» حدّت وحشتهای زندگی در شوروی در کتاب اوّل مورشن تقریباً هیچ‌گاه با توصیف طبیعت‌گرایانه یا «فهرست‌کردن» بازآفریده نمی‌شود. البتّه یک مورد را باید استثنا کرد و آن دهقانی است که، بر اثر گرسنگی مزمن و انواع بدبختیها در مزرعهٔ اشتراکی، خود را حلق‌آویز می‌کند؛ و یادداشتی برای پسرش می‌گذارد که شعری است سراسیمه سروده‌شده و در آن عذر می‌خواهد که تا به آخر خط طاقت نیاورد، «چون دیگر نیرویی در من نمانده بود.» امّا، از جهات دیگر، فارسِ تراژیکِ زندگی در کشور سوسیالیسم ظفرمند هرچه بیشتر چاره‌ناپذیر و مأیوس‌کننده می‌شود، چون علاجی برای وحشتهای این زندگی وجود ندارد: کسی قدرت کمک به دیگران را ندارد، حتّی قدرت احساس همدردی ندارد، زیرا هرکسی باید از همهٔ توانش فقط برای حفظ زندگی‌اش استفاده کند. خودخواهی؟ نه، می‌توان برای یک ساعت، برای یک روز، شاید برای یک‌سال قهرمان بود، امّا چگونه می‌توان در همهٔ عمر و در همهٔ لحظات زندگی قهرمان بود؟ بنابراین شخص حتّی اگر نه داوطلبانه یا مستقیم، به‌نوعی، شاید منفعلانه، در جنایتهای عدالت شوروی سهیم است: «' رفقا! '/ چشمش را پایین انداخت،/ چون می‌دانست نگاهش به‌فرمان نخواهد بود./ ' هر کس که موافق مجازات مرگ برای دشمنان خلق است دستش را بلند کند! '/ همه دستشان را بالا بردند، او هم دستش را بالا برد: ' تأیید شد. '/ کوشید به چیزی فکر نکند،/ فقط بر احساس گیجی‌اش غلبه کند،/ و قاطی جمعیّت نشود/ تا هرچه سریعتر همهٔ این چیزها را فراموش کند./ هلهله و کف‌زدن. این یعنی حالا دیگر

می‌توان رفت،/ می‌توان سرسراهای دانشگاه را ترک کرد،/ و به هوای تازه و آزاد رسید. ...» فراموش‌کردن، مهمّ نیست چگونه و با چه وسیله‌ای: در طبیعت، در موسیقی، در شعر. ... اینجاست که رمانتیسم جوانی و تصویر قهرمانانهٔ شاعر به کمک می‌آید. تصویر چه کسی؟ معلوم است **گومیلیوف**. «ناراضیان در کشور من» هر گاه که بر حسب اتّفاق سطوری از شعر او را می‌شنوند «یکدیگر را به‌جا می‌آورند» و بدین‌سان شخص از محیطش جدا می‌شود و با زندگی در شوروی احساس بیگانگی می‌کند. شاید قویترین شعرهای مورشن را بتوان در آن سطور رقصان و جهنده‌ای یافت که به ما می‌گویند چگونه پس از رژه‌ای داوطلبانه-اجباری از برابر تریبون رهبران محلّی و جمهوری در اوّل ماه مه یا هفتم ماه نوامبر، برای جشن‌گرفتن خوشبختی مردم، «دو ارکستر بر سه بالکن رقصی لهستانی می‌نوازند»: رقص، توده‌های محبوب! زندگی چه بهتر است، زندگی چه شادمانه‌تر است! ــ «و بعد پولکا می‌رقصند،/ چه پولکایی، پولچکا!/ و می‌رقصند کولکا و اولکا،/ تولچکا و پولچکا!/ و صدای افسون‌کنندهٔ والس/ در سرشان به‌نوا درمی‌آید/ و همه باهم والس می‌رقصند،/ بر سنگفرشهای به‌لرزه‌درآمده در همه‌جا./ پس چرا تو در میان این جنجال رقص و آواز/ تنها و سرگردان بی‌دلیل و بی‌قافیه پرسه می‌زنی؟ ... / ... به جماعت ملحق شو/ و در این شادمانیِ سرشکن‌شده سهیم شو!» در اینجا با «شادمانی سرشکن‌شدهٔ» با شکوهی برای مردم عادی زحمتکش، و نیز با الفاظ آشنایی از تاریخ ادبیّات روسیّه، مواجه هستیم که از خصیصه‌های اصلی کتاب بعدی مورشن است: نقل‌قول از رمانسهای سالنی قدیمی («صدای افسون‌کنندهٔ والس»)، نقل‌قول از آلکسیی **تالستوی** و چایکوفسکی («در میان جنجال رقص و آواز»)، و نقل‌قول از «سوار مفرغیِ»[7] **پوشکین** («بر سنگفرشهای به‌لرزه‌درآمده»).

اصل پوشکینی، با آن رویکرد آمرانه و آن آزادی «پنهان» پوشکین (و **بلوک**)، عمیقاً برای مورشن بیگانه است: به ما آزادی بیرونی بدهید، آزادی عیان، همه‌اش عیان، که بتوان بسهولت درکش کرد! و بدین‌ترتیب کتابهای شعر دوّم و سوّم مورشن، که برخی منتقدان گفته‌اند بیش از حدّ عقلی است، درواقع چیزی نیستند مگر اندیشهٔ شعری کاملاً بسط یافته که آزادی در آن فعّالانه است نه منفعلانه، علی‌رغم اینکه این آزادی در هوای رقیقتر کشوری خارجی و فضای زبانی آن است. در شعرهای این کتابها جستجوهایی صوری ــ و فقط در بعضی موارد فرمالیستی ــ در زمینهٔ زوج عبارات هست ــ زوج عباراتی که با تقطیع متفاوت معانی متفاوتی پیدا می‌کنند و بدین‌ترتیب بازی جالبی با کلمات صورت می‌گیرد: «نا رودینه ــ اسچاستیه!»/ ــ نارود... ای... نسچاستیه!/ «نا رودینه والیا!» ــ نارود... ای... نوالیا!» (در اینجا هم‌آوایی کلماتْ طنز و طعن و باژگونه‌نمایی جالبی پیدا می‌کنند: «به خانه که بازگردی ــ شادی هست!» ــ مردم... و ناشادی! «به خانه که بازگردی آزادی هست! ــ مردم... و... ناآزادی!). بااینهمه در عصر ما گریزی از عقلی‌بودن نیست: چگونه ممکن است شاعر یا نویسنده‌ای مدرن خود را از آنچه فرهنگی هزارساله به‌بار آورده است آزاد کند؟ همچنین ما نمی‌توانیم از عصر قدرت اتمی و کامپیوترمان فرار کنیم. و بدین‌ترتیب زوج عبارات و نقیضهایشان در شعرهای مورشن، حتّی از نظر گرافیکی، بر فهم‌پذیری، و نه بر عقلی‌بودن، و بر دوگانگی انسان در عصر ما تأکید دارند. مورشن در کتابهای دوّم و سوّمش در پی یافتن اصول و تمهیدات تازه‌ای برای ساختمان شعر است ــ تمهیدات تازه‌ای از دینامیک کلامی که ضرورتاً نه پیوسته‌اند و نه گسسته، امّا به‌نوعی تازگی دارند و شاید مثل خطّی نقطه‌چین هستند. شخصیّت شاعر و قهرمان تغزّلی‌اش ظاهراً در پژواکها و آینه‌ها مکرّر می‌شوند، درست مثل خود زندگی که مکرّر می‌شود. امّا مورشن به‌هیچ‌روی بدبین نیست. او می‌خواهد «با مرگ بجنگد تا بر قانون دوّم ترمودینامیک فائق آید» و از طریق دنبال‌کردن وزنهای تازه و ــ جالب است ــ کهنه می‌خواهد به شعرش حالت آهنگینی بدهد که بر ناپیوستگی و حالت ذاتاً نقطه‌چین زندگی فائق آید و به آن سیّالیّت و فشردگی و پیوستگی بدهد؛ حتّی «نقطهٔ» مرگ را با «دو نقطه» جایگزین کند. البتّه مورشن، این شاعر حکیم و فیزیکدان دانشمند می‌داند که به یکپارچگی نهایی در شعر نمی‌توان رسید، همچنانکه در علم هم به چنین یکپارچگی و کلیّتی نمی‌توان رسید ــ معنای غایی هستی هم چنین و دور از دسترس شاعر است: «نه آنِ من، نه آنِ دیگری: آنِ هیچ‌کس./ بر زمین دراز می‌کشم، همچون یک جسد./ پرندگان شروع به خواندن کردند. خدا ساکت بود.» شاید معنایش این باشد که خدا خودش را نه در دانش و شناخت و نه در شعر حتّی، بلکه در ایمان و مکاشفهٔ رازورانه است که آشکار می‌کند. شاید همچنین در اینجا پژواک ناخودآگاهانه‌ای از تعالیم «آبای کلیسا» هست که خدا را «خدای سکوت»، خدای خاموشی و بی‌گفتاری، می‌خواندند. زیرا آنجا که «کلمه-لوگوس» حاکم است جایی برای کلمات نیست. به‌هرروی مورشن شاعری صرفاً هوشمند نیست، بلکه حکیمی نیز هست که علاوه بر حسّ شعری‌مان چیزهایی زیادی هم دارد که به عقل و ذهنمان عرضه کند.

پی‌نویسها

1. Marchenko
2. Narokov
3. Knigochii
4. *Tyulen'* (*The Seal*)
5. *Dvoetochie* (*Colon*)

Boris Filippov, "Dvuedinyi (N. Morshen)." In *Mysli naraspashku*, kn. 2. Washington, D. C., 1982.

L. Fleishman, "Neskol'ko zamechanii k probleme literatury russkoi emigratsii." In *Odna ili dve russkikh literatury? Mezhdunarodnyi simpozium*. Lausanne, 1981.

Ya. Gorbov, "Novye knigi. Dvoetochie," *Vozrozhdenie*, no. 193 (1968).

Yu. Ivask, "Ekho i zerkalo" (review), *Russkaya mysl'*, 27 December 1979.

S. Karlinskii, "Dvoetochie" (review), *Novyi zhurnal*, no. 88 (1967).

———, "Morshen or a Canoe to Eternity," *SlavR* 41 (1982), pp. 1-18.

Wolfgang Kasack, "Nikolaj Morschen," *Osteuropa*, 1981.

Vladimir Markov, "Poeziya Nikolaya Morshena" (introd. essay to *Tyulen'*, 1959).

B. Nartsissov, "Dva techeniya v russkoi poezii zarubezh'ya," *Vozrozhdenie*, no. 195 (1968).

———, "Pod znakom differentsiala: Poeziya Nikolaya Morshena," *Novyi zhurnal*, no. 125 (1976).

I. Odoevtseva, "O Nikolae Morshene," *Novyi zhurnal*, no. 58 (1958).

G. Struve, "Dnevnik chitatelya," *Novoe russkoe slovo*, 19 April 1981.

F. Zverev, "Poety 'novoi emigratsii'." In *Russkaya literatura v emigratsii: Sbornik statei*. Ed. N. Poltoratskii. Pittsburgh, 1972.

6. *Ekho i zerkalo* (*Echo and Mirror*)
7. "Bronze Horseman"

Selected Bibliography

WORKS

Besides the collections and journals given above, Morshen's verses may be found in these anthologies and collections:

Na zapade. Ed. Yu. Ivask. New York, 1953.

Literaturnoe zarubezh'e. Munich, 1958.

Muza Diaspory. Ed. Yu. Terapiano. Frankfurt/Main, 1960.

Chtets-deklamator (New York, 1964).

Sodruzhestvo. Ed. T. Fesenko. Washington, 1966.

Perekrestki, nos. 2-6 (1979-82).

Russkii Al'manakh (Paris, 1981).

TRANSLATIONS

Modern Russian Poetry. Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. 1967. Pp. 494-95.

America's Russian Poets. Ed. and trans. R. N. Morrison. 1975.

SECONDARY LITERATURE

L. Alekseeva, "O glavnom–stikhami..." (*Tyulen'*), *Grani*, no. 41 (1959).

Yu. Bol'shukhin, "Obretshie slovo." In *Literaturnoe zarubezh'e*. Munich, 1958.

I. Chinnov, "Smotrite stikhi," *Novyi zhurnal*, no. 92. (1968).

"Ekho i zerkalo" (anonymous review), *Kontinent*, no. 24 (1980).

آلکساندر ایسایویچ سالژنیتسین

(۱۹۱۸-)

آلکسیس کلیموف
مینو مشیری

زندگی

تاریخ تولّد آلکساندر سالژنیتسین در ۱۱ دسامبر ۱۹۱۸ بخودی خود به او عنوان «فرزند اکتبر» می‌دهد. در نظام شوروی این اصطلاح در مورد کودکانی به‌کار می‌رفت که اندک‌زمانی پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ به‌دنیا آمده بودند و نسل کاملاً جدیدی محسوب می‌شدند که انتظار می‌رفت ساختار اجتماعی باشکوهِ معماران کمونیسم را به‌کمال رسانند. این انتظارات، به‌طور کلّی و بویژه درمورد سالژنیتسین، بکلّی عبث از آب درآمد. تقدیر او این بود که کابوس واقعیّت نهفته در پسِ شعارهای پرطمطراق را درک کند و با قدرت قلم، بیش از هر انسان دیگری، افسانه‌های موهوم و کاذبی راکه نظام بر آنها پایه گرفته بود منهدم کند.

آلکساندر سالژنیتسین در کیسلووودسک[1]، شهری کوچک در کوهستانهای قفقاز، متولّد شد. طولی نکشید که زادبومش در غرقاب جنگ داخلی فرورفت. پدر و مادرش اصلاً روستایی بودند، امّا به‌سبب تحصیلات مُستمرْ پیوند آنان با زندگانی سنّتی سُست شده بود. پدر نویسندهٔ آتی، ایساآکی[2] سالژنیتسین، مزرعهٔ خانوادگی را برای ادامهٔ تحصیل ترک گفت و در آغاز جنگ جهانی اوّل در دانشگاه مسکو نامنویسی کرد. علی‌رغم گرایشهای صلحجویانه‌اش، که ریشه در مطالعهٔ آثار **تالستوی** داشت، دانشکده را ترک گفت و داوطلبانه به ارتش پیوست و افسری برجسته در توپخانه گردید. مادر نویسنده، تاییسیا شچرباک[3]، دختر کشاورزی متموّل از اهالی اوکراین بود که در مدرسه‌ای دخترانه درس خوانده بود و زمانی که با ایساآکی سالژنیتسین آشنا شد در آکادمی کشاورزی در مسکو تحصیل می‌کرد. آن‌دو در ۱۹۱۷ ازدواج کردند؛ پدر سالژنیتسین امّا زنده نماند تا شاهد تولّد نخستین فرزندش باشد: او در یک حادثهٔ شکار، چندماه پیش از تولّد آلکساندر، جان باخت.

پس از مرگ نابهنگام همسر و مصادرهٔ اموال و املاک پدر به دست بلشویکها تاییسیا سالژنیتسین ناگزیر از تلاش برای یافتن کار شد، تلاشی بس دشوار که سختگیری حکومتِ جدید درمورد خویشان ملّاکان و افسران پیشین دشوارترش می‌کرد. درآمد ناچیزی که از کارهای متفرّقه‌ای مانند ماشین‌نویسی و منشیگری در راستوف[4] به‌دست می‌آورد بزحمت کفاف گذران زندگی مادر و پسر را می‌داد و کودکی سالژنیتسین در سختی و مشقّت گذشت. امّا علی‌رغم این مشقّتها و با آنکه نزدیکترین دوستان خانواده‌اش نظر خوشی به حکومت نداشتند طولی نکشید که شور و شوق ایدئولوژی زمانه، به‌گفتهٔ خودش، او را شیفته کرد و در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ سالژنیتسین دیگر از پیروان سرسخت مارکس و لنین گشته بود.

سرآغاز تجربیّات ادبی پیگیرانهٔ او در نثر و شعر در همان سالیان بود. سالژنیتسین بعدها این نوشته‌هایش را «مُهملات معمولِ جوانی» خواند و به‌دست فراموشی سپرد. البتّه به‌استثنای یکی: سالژنیتسین در آخرین سال دبیرستان و نخستین سال دانشگاه دست به پژوهشی جامع دربارهٔ اشغال نافرجام پروس شرقی به دست ارتش روسیه در اوتِ ۱۹۱۴ زده بود. هدف نهایی او ادغام گزارش شکست روسیّه در حماسه‌ای بلند دربارهٔ انقلاب روسیّه بود. رمان **اوت ۱۹۱۴**[5] (۱۹۷۱، متن کامل ۱۹۸۳) و دنباله‌های آن را بسهولت می‌توان در این طرح اوّلیّه بازشناخت، ولو اینکه در خلال دهه‌های سپری‌شده نظر نویسنده دربارهٔ انقلاب کاملاً دگرگون شد.

در ۱۹۳۷ سالژنیتسین وارد دانشگاه راستوف شد و علی‌رغم علاقهٔ فزاینده‌اش به ادبیّات در ریاضیّات و فیزیک تخصّص گرفت. این انتخاب بیشتر به‌خاطر مادر بیمارش بود که به سِل مبتلا شده بود و مشکل می‌توانست از راستوف نقل مکان کند یا در آنجا تنها بماند؛ درنتیجه سالژنیتسین نمی‌توانست به یکی از دانشگاههایی برود که ادبیّات در آنها در سطحی بالاتر از دانشگاه راستوف تدریس می‌شد. (در سالیانی که در پی آمد، سالژنیتسین این تصمیم خود را مشیّتی الاهی دانست، زیرا دقیقاً به‌خاطر دیپلم ریاضی‌اش بود که از اردوگاه کار اجباری آزاد گردید ــ آنهم در زمانی که سلامتی‌اش در معرض تهدید بود ــ و به محیط نسبتاً ایمنتر انستیتویی وابسته به یکی از زندانهای بسته منتقل شد.)

به‌هر صورت سالژنیتسین در دانشگاه دانشجویی فوق‌العاده موفّق بود و همگام با کسب نمرات عالیِ تحصیلی با شور و شوق

درگیر فعّالیّتهایی چون سردبیری روزنامهٔ دانشجویان بود. همچنین در این فاصله موفّق شد با شرکت در یک دورهٔ مکاتبه‌ایِ انستیتوی معتبر فلسفه، ادبیّات، و تاریخ مسکو (MIFLT) به‌تحصیل سیستماتیک ادبیّات بپردازد. این فعّالیّتهای گوناگون مانع از آن نشد که به کارهای دیگری نیز بپردازد: با ناتالیا رشتوفسکایا[6] آشنا شد و از او خواستگاری کرد. ناتالیا چون خود او دانشجوی علوم بود و علاوه بر آن علاقه‌ای مفرط به موسیقی داشت. آنها در ۱۹۴۰ ازدواج کردند.

در بهار ۱۹۴۱ سالژنیتسین با درجهٔ ممتاز فارغ‌التّحصیل شد، امّا به‌جای اینکه به‌جستجوی شغلی برآید که با علوم یا ریاضیّات ارتباط داشته باشد تصمیم گرفت در دانشگاه مسکو تمام‌وقت به تحصیل ادبیّات بپردازد. وقتی در ژوئن همان‌سال به پایتخت رسید حملهٔ آلمان نازی به اتّحاد جماهیر شوروی تمام نقشه‌هایش را برباد داد. سالژنیتسین بی‌درنگ داوطلب خدمت نظام شد، امّا بسیار تأسّف خورد که به‌دلایل پزشکی فاقد صلاحیّت شناخته شد. با این‌حال پس از چهارماه به‌خدمت زیر پرچم فراخوانده شد تا در یک واحد حمل‌ونقل با اسب خدمت کند. ناآشنا بودن سالژنیتسین با این کار موجب شد که کراراً درخواست کتبی بنویسد تا به خطّ اوّل جبهه فرستاده شود. سرانجام اقبال سازگار شد و برای گذراندن دورهٔ آموزشی ویژهٔ افسران توپخانه پذیرفته شد. تخصّص او در ریاضیّات مقدّراتش را رقم زد: سالژنیتسین متخصّص ارزیابی مسافت صوت شد، فنّی که موقعیّت آتشبار دشمن را از طریق میکروفونهای پراکنده تعیین می‌کند.

سالژنیتسین در ۱۹۴۲ افسر شد. دیری نپایید که فرماندهی یک واحد آتشبار را عهده‌دار گشت و از نیمهٔ ۱۹۴۳ تا ۱۹۴۵ در خطّ مقدّم جبهه در نبردهای مُهمّی شرکت جُست. کارنامهٔ خدمت نظام او درخشان بود و واحد تحت فرماندهی‌اش به‌خاطر انضباط و کارآیی در نبرد موفّق به گرفتن بالاترین نمره شد؛ علاوه بر آن، خود سالژنیتسین نیز دوبار نشان شهامت گرفت و به درجهٔ سروانی ارتقا پیدا کرد. آنچه روزگارش را تیره و تار کرد رعایت نکردن جوانب احتیاط سیاسی بود. ماهها با افسری همقطار در واحدی دیگر مکاتبه می‌کرد. سابقهٔ دوستی این‌دو از راستوف بود. این دوست نیز مانند سالژنیتسین دربارهٔ استالین و سیاستهایش دچار تردیدهای جدّی شده بود. به این پندار که نامه‌های خصوصی خیلی سطحی بازرسی می‌شوند دو دوست عقایدشان را با اندک پرده‌پوشی ابراز کرده بودند.

امّا آنها کاملاً در اشتباه بودند. در فوریهٔ ۱۹۴۵ سالژنیتسین در جبهه دستگیر شد، برای بازپرسی به مسکو برده شد، و به‌جرم «فعّالیّت ضدّخلقی» و «افترای کینه‌جویانه» به هشت‌سال زندان در اردوگاههای تأدیبی محکوم شد. بدین‌ترتیب مهمّترین دوران آموزشی سالژنیتسین آغاز شد.

سالژنیتسین دورهٔ نخست محکومیّت را در اردوگاههای کار اجباری در حومهٔ مسکو و در پایتخت گذراند. در جلد دوّم **مجمع‌الجزایر گولاگ**[7] (۱۹۷۳ـ۱۹۷۵) گزارشی بیرحمانه از خودش در این دوران می‌دهد که چگونه، به‌سبب ساده‌لوحی و نداشتن آمادگی روحی، تن به سازشی تحقیرآمیز با وجدانش داد. تحلیل قوای جسمانی او نیز در این زمان به‌جایی رسید که اگر توجّه رژیم به پیشینهٔ دانش ریاضی‌اش جلب نشده بود به‌یقین جان می‌باخت. روند معمول آن زمان این بود که زندانیان متخصّص را در انستیتوهای پژوهشی زندان به‌کار می‌گماردند. در نیمهٔ ۱۹۴۷ سالژنیتسین از اردوگاه به مارفینو[8] منتقل شد، مؤسّسه‌ای که طرّاحی و تولید دستگاه تلفن رمز را عهده‌دار بود. صرف‌نظر از بهبود اساسی در شرایط محیط زیست ـ کار طاقتفرسای بدنی در برنامه نبود و غذا مقوّی‌تر بود ـ سه‌سالی که سالژنیتسین در آنجا گذراند دورانی اساسی برای رشد فکری‌اش بود. باورهای مارکسیستی او در پی آنچه در اردوگاههای کار اجباری بر سرش آمده بود سست شده بود و در انستیتوی پژوهشی مارفینو توانست با بحث و گفتگوهای بی‌پایان با شماری از دوستان عقاید خود را متحوّل سازد. در رمان **دایرهٔ اول**[9] (۱۹۶۸، متن کامل ۱۹۷۸) سفر ایدئولوژیک و درونی سالژنیتسین به‌گلیب نیرژین[10] نسبت داده شده است که شخصیّتی تخیّلی است و سرنوشت او با آنچه در مافینو بر سالژنیتسین گذشت وجوه مشترکی دارد.

در ۱۹۵۰، در پی اختلافی با اولیای امور، سالژنیتسین از انستیتوی پژوهشی زندان اخراج شد و به اردوگاه جدیدی در ایکی‌باستوز[11]، که خاصّ زندانیان سیاسی بود، منتقل شد ـ این اردوگاه جزیی از امپراتوری پهناور یک اردوگاه کار اجباری بود که سراسر دشتهای آسیای مرکزی جماهیر شوروی را دربرمی‌گرفت. سه‌سالی را که سالژنیتسین در این اردوگاه سپری کرد منابع غنی و سرشاری برای آثار آتی‌اش فراهم آورد. او که به‌نوبت عمله، بنّا، و ریخته‌گر شد شاهد اعتصاب گسترده و اعتراض‌آمیز زندانیان شد و با افرادی آشنایی پیدا کرد که سالیان سال در بندِ انواع زندانها و اردوگاههای کار اجباری شوروی گرفتار بودند. سالژنیتسین جریان عادی روزمرّه و سفّاکانهٔ سیستم اردوگاه و عوارض آن را بر زندانیان گوناگون در کتاب **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ**[12] (۱۹۶۲) ترسیم کرد و بسیاری از گزارشهایی را که از آشنایان تازه‌اش شنیده بود بعدها در **مجمع‌الجزایر گولاگ** گنجاند.

در ۱۹۵۲، با عمل جرّاحی در بیمارستان اردوگاه، یک غدّهٔ بزرگ متورّم سرطانی را از بدن سالژنیتسین خارج کردند. در آن

زمان، عمل موفّقیت‌آمیز خوانده شد و پس از گذشت سالیان سالژنیتسین شرح داد چگونه در برهه‌ای از زمان در دوران نقاهت نیاز پیدا کرد تا به مسلک مسیحیّت دوران کودکی‌اش بگرود. در همان‌سال خبر غم‌انگیزی به او رسید: همسرش که ظاهراً برای جدا شدن از شوهری که «دشمن خلق» بود تقاضای طلاق کرده بود سرانجام موفّق شده بود و اکنون با مرد دیگری زندگی می‌کرد.

سالژنیتسین در مارس ۱۹۵۳، اندک‌زمانی پس از اینکه محکومیّت هشت ساله‌اش پایان گرفت، از زندان آزاد شد، امّا به‌جای آزادی بی‌قید و شرط، بنا به دستور مقامات، زندانیان معمولاً «تا ابد» به مکانهایی درون کشور تبعید می‌شدند. سالژنیتسین به کوک- ترک[۱۳]، دهکدهٔ کوچکی در مرز جنوبی قزاقستان، تبعید شد و در آنجا سرانجام شاغل شد و به‌تدریس ریاضیّات و فیزیک در مدرسهٔ ملّی پرداخت. در ساعات فراغت، سالژنیتسین با شتابی تب‌آلود تعداد اعجاب‌انگیزی از اشعاری را که در سالیان پیش سروده بود روی کاغذ می‌آورد. طبق مقرّرات اردوگاهها یادداشت برداشتن زندانیان اکیداً ممنوع بود، امّا سالژنیتسین موفّق به پیدا کردن شیوه‌ای شده بود که می‌توانست افکارش را محفوظ دارد: او افکار خود را به‌نظم درمی‌آورد، به‌خاطر می‌سپرد، و در فواصل منظّم با روشی استادانه متن دائماً فزاینده را مرور می‌کرد. ثمرهٔ در خور اعتنای این کار و کوشش منظومهٔ روایی «جادّه»[۱۴] بود که مشتمل بر ۱۰،۰۰۰ سطر بود. سالژنیتسین بعدها دربارهٔ کیفیّت شعری این منظومه اظهار تردید کرد و به‌همین دلیل فقط اجازهٔ انتشار قسمتهایی مختصر از آن را داد، امّا «جادّه» ذخیره‌ای از افکار و احساسات او در زمان اسارت گردید. عنوان این منظومه خود بوضوح استعاره‌ای است برای سیر و سفر فکری و روحی قهرمان این زندگینامهٔ شخصی که دربرگیرندهٔ حوادث و وقایع رنگ‌وارنگی است که او شاهد بوده است. این شعر بلند نشانه‌هایی از آثار آتی نویسنده را در خود دارد و همزمان اشتیاق وافر سالژنیتسین را برای ثبت تجربیّات گذشته و کوشش مستمرّ او را برای معنا بخشیدن به داده‌های خام زندگانی با جای‌دادنشان در قالب ادبی منعکس می‌کند.

آثار دیگری که در اردوگاه خلق و به‌خاطر سپرده شدند، امّا در کوک- ترک به‌روی کاغذ آمدند، عبارتند از **شبهای پروس**[۱۵] (۱۹۷۴)، **جشنهای پیروزی**[۱۶] (۱۹۸۱)، و **زندانیان**[۱۷] (۱۹۸۱). دو عنوان نخست در اصل بخشهایی از «جادّه» بودند و سپس به آثاری مستقلّ تبدیل شدند. هرسه کتاب بر اساس تجربیّات نویسنده در اوایل ۱۹۴۵ هستند که سالژنیتسین نخست افسری در ارتش پیروزمند شوروی بود و سپس یک زندانی ضدّاطّلاعات شوروی شد.

چندماه پس از مستقرّ شدن در کوک- ترک بناگاه نقشه‌های بلندپروازانهٔ ادبی سالژنیتسین مُعلّق ماند. دردهای شدید شکمش را دردهای سرطانی تشخیص دادند که به احتمال ناشی از سرایت غدّهٔ سرطانی دوران اردوگاه به جای دیگری از بدنش بود. در پایان ۱۹۵۳ سالژنیتسین سخت بیمار بود و پیش‌بینی می‌شد چند هفته بیشتر زنده نماند. سالژنیتسین که از دردی جانکاه در رنج بود و بیم این داشت که نوشته‌هایش ازمیان بروند آنها را در باغچه‌اش مدفون کرد و خود را پس از سفری پرمشقّت به بیمارستان سرطان‌شناسی در تاشکند رساند. سالها بعد، دوران اقامتش در آن بیمارستان در کتاب **بخش سرطان**[۱۸] (۱۹۶۸) بازتاب یافت.

مداوا، از طریق پرتودرمانی قوی، غدّه‌اش را بسیار کوچک کرد. در ۱۹۵۴ توانست از نو به‌تدریس در کوک- ترک بپردازد و چون گذشته تمام ساعات فراغتش را وقف نوشتن کند. اثر بعدی او یک نمایشنامه دربارهٔ اردوگاه کار اجباری بود که عنوان آن را به‌طعنه **جمهوری کار**[۱۹] (۱۹۸۱) گذاشت. (روایتی از این نمایشنامه که با نام **دختر بدکاره و هالو**[۲۰] (۱۹۶۹) چاپ شده است در ۱۹۶۲ آماده شد به این امید که روی صحنه برود؛ در این متن کوتاه و «تعدیل‌شده» سالژنیتسین نام بسیاری از شخصیّتها را تغییر داد.) در ۱۹۵۵ سالژنیتسین رمان استادانه‌اش، **دایرهٔ اول**، را آغاز کرد.

فضای آزادی که در پی مرگ استالین در ۱۹۵۳ به‌وجود آمد ثمره‌ای مستقیم برای سالژنیتسین داشت. حکم «تبعید ابدی» او در ۱۹۵۶ لغو شد و به سالژنیتسین اجازه داده شد تا به بخش اروپایی روسیّه بازگردد. نخست ساکن میلتسوو[۲۱]، دهکده‌ای کوچک در صدوشصت کیلومتری شرق مسکو، شد، به‌تدریس در مدرسه پرداخت، و تمام ساعات فراغت را وقف نوشتن کرد. در آنجا بود که نخستین پیش‌نویس **دایرهٔ اول** را به‌اتمام رساند و میلتسوو محلّ و محیط داستان کوتاه و مشهور او، «خانهٔ ماتریونا»[۲۲] (۱۹۶۳)، گردید.

سال بعدْ اتّهاماتی که در اصل موجب دستگیری سالژنیتسین در ۱۹۴۵ شده بودند در یکی از «دادگاههای اعادهٔ حیثیّتِ» نیکیتا خروشچف، بررسی و بی‌اساس شناخته شدند؛ به سالژنیتسین مدرکی رسمی دالّ بر برائت داده شد و پرونده‌اش پاک شد. در ۱۹۵۷ او مجدّداً با ناتالیا رشتوفسکایا ازدواج کرد و با او به ریازان[۲۳]، شهرستانی در جنوب شرقی مسکو، رفت. در آنجا چون گذشته به تدریس فیزیک پرداخت و مخفیانه به‌نوشتن ادامه داد.

سه‌سالی که در پی آمد نمایانگر قدرت خلّاقیّتِ حیرت‌آورِ سالژنیتسین بود که ویژگی تمام دوران نویسندگی‌اش به‌شمار می‌آید. او **دایرهٔ اول** را از اساس مورد تجدیدنظر قرار داد، شالودهٔ طرحی را که سرانجام تبدیل به **مجمع‌الجزایر گولاگ** گردید بناگذارد، چرخه‌ای از داستانواره‌های منثور متفکّرانه را به‌اتمام رساند، نمایشنامه‌ای دربارهٔ شورش در اردوگاه به‌نام **تانکها حقیقت را**

می‌دانند[۲۴] نوشت (۱۹۸۱)، در نوشتن نمایشنامه‌ای که در چارچوب زمانی خاصّ تاریخیی نگنجد دستی آزمود (**شمعی در باد**[۲۵])، و سه کتاب مهمّ به‌نثر نوشت: داستانی که در نهایت عنوان **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** را پیدا کرد و دو داستان کوتاه در قواره‌ای نزدیکتر به قواره‌های داستان کوتاه: «خانهٔ ماتریونا» و «دست راست»[۲۶] (۱۹۶۸). باید متذکّر شد که او تمام این آثار را «برای درون کشو» نوشت، زیرا امید نداشت در طول حیاتش به‌انتشار برسند.

یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ متنی بود که این پندار را دگرگون ساخت. با پایان گرفتن بیست‌ودوّمین کنگرهٔ حزب کمونیست شوروی در اکتبر ۱۹۶۱، که استالینیسم در آن با بوق و کرنا محکوم شد، سالژنیتسین تصمیم گرفت خطر کند و دستنوشتهٔ **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** را به **نووی میر**، معتبرترین ماهنامهٔ ادبی شوروی، بدهد. در **درخت بلوط و گوساله**[۲۷] (۱۹۷۵) سالژنیتسین با تشریح کردن جدال نابرابر خود با رژیم، با حرارت زیادی می‌نویسد چگونه نقشه‌های ماهرانهٔ میانجیها موجب شد که متن مستقیماً به‌دست آلکساندر **تواردوفسکی**، سردبیر نشریّه، برسد. سردبیر تحسین خود را پنهان نداشت و با تدبیرهای خارق‌العاده‌ای توانست متن را به‌چاپ برسَاند.

چاپ **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** در شمارهٔ نوامبر ۱۹۶۲ **نووی میر** بی‌درنگ رویدادی پراهمّیّت تلقّی شد. جهان غرب آن را بُمبی سیاسی به‌شمار آورد، حال آنکه تفسیر رسمی در شوروی کوشید کتاب را افشاگریِ اشتباه‌کاریهایِ استالین درگذشته بنمایاند که اکنون برای همیشه ازمیان رفته‌اند. بر میلیونها شهروند معمولی که واقعیّت اردوگاهها را دیده بودند این کتاب تأثیری دیگرگونه داشت. **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** نخستین مطلب «مُجازی» بود که مضمون اردوگاهها را صادقانه عنوان می‌کرد ــ آن‌هم پس از چندین‌دهه طفره رفتن رسمی و انکار موجودیّت اردوگاههای کار اجباری. در این چارچوب، داستان حکایت از اثبات قاطع یک واقعیّت عینی داشت ــ اذعان علنی به اینکه عذابی که مردم کشیده بودند و سالها بود کتمان می‌شد درواقع حقیقت داشته است. به این ترتیب کتاب هم گذشته را بازسازی می‌کرد و هم جبرانی برای زمانِ ازدست‌رفته بود؛ به‌همین دلیل واکنشِ احساسیِ شدیدی برانگیخت. در عین حال آنهایی که ترجیح می‌دادند این بخش وحشتناک از تاریخ شوروی را از یاد و خاطره بزدایند نیز از کتاب **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** عمیقاً آزرده گشتند.

در نتیجهٔ انتشار این کتاب، نامه‌های بی‌شماری به سالژنیتسین رسید. اکثراً او را با شور و هیجان تأیید می‌کردند و اظهار سپاس می‌نمودند؛ بسیاری شرح احوال شخصی خود را در اردوگاهها می‌نوشتند و بسیاری دیگر پیشنهاد می‌کردند که چنین کنند.

سالژنیتسین شروع به برنامه‌ریزی برای نوشتن تفسیری تاریخی در مورد نظام کیفری شوروی کرده بود، امّا به‌سبب بلندپروازانه بودنِ طرح از آن صرف‌نظر کرده بود. اکنون امّاگویی تقدیر او را به این کار دعوت می‌کرد. طیّ ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴ او با شماری از مکاتبه‌کنندگان محرمانه ملاقات کرد تا بتواند شرح حال آنان را با تمام جزئیّات ثبت کند. بیشتر این اطّلاعات نهایتاً در **مجمع‌الجزایر گولاگ** گنجانده شد.

در این فاصله موجی از فضای آزاد که اجازه داده بود **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** به‌چاپ رسد عقب‌نشینی کرد و بی‌درنگ پیامدهایی برای سالژنیتسین به‌همراه آورد. انتقادهای بیش از پیش خصومت‌آمیزی متوجّه آثاری شد که در نشریّهٔ **نووی میر** در ماههای پس از انتشار **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** به چاپ رسیدند (بویژه «خانهٔ ماتریونا»). نامزدی‌اش نیز برای دریافت جایزهٔ لنین با اشاعهٔ این ادعای بی‌شرمانه که سالژنیتسین در طیّ جنگ با نازیها همکاری داشته است در آخرین لحظه به‌هم خورد. فضای سیاسی با کودتایی که در اواخر ۱۹۶۴ خروشچف را از مسند قدرت پایین کشید وخیمتر شد. با این احوالْ کوششهای سالژنیتسین برای اصلاح و تعدیل **دایرهٔ اول** و چاپ آن در **نووی میر** با ناکامی مواجه شد و نویسنده تصمیم گرفت میکروفیلم دستنوشته‌اش را در ۱۹۶۴ مخفیانه به خارج از کشور بفرستد.

در ۱۹۶۵ اوضاع بازهم وخیمتر شد و هجوم ناگهانی کا.گ.ب. به آپارتمانهای دو دوست منجر به ضبط مقادیری از یادداشتها، پرونده‌ها، و دستنوشته‌های آثار منتشرنشده‌ای از سالژنیتسین شد. علاوه بر **دایرهٔ اول**، این آثار شامل نمایشنامه‌های پیشین سالژنیتسین،از جمله **جشنهای پیروزی**، می‌شد که دیدگاه خصومت‌آمیز انکارناشدنی آنها علیه رژیم براحتی می‌توانست دلیل کافی برای توقیف نویسنده باشد. درواقع دیری نپایید که مقامات با انتخاب قسمتهایی از نوشته‌های ضبط‌شده کوشیدند به اعتبار نویسنده لطمه وارد آورند. این پیشامد و عدم موفّقیّت سالژنیتسین برای انتشار کتاب **بخش سرطان** (که در ۱۹۶۳ـ۱۹۶۶ نوشته شده بود) ظاهراً موجب شدند که نویسنده تصمیم بگیرد به نحوی دیگر با خوانندگانش ارتباط برقرار کند. در اتّحاد جماهیر شوروی دههٔ ۱۹۶۰ این به‌معنای رساندن نسخه‌ای از دستنوشته به شبکهٔ زیرزمینی «سامیزدات»[۲۸] بود؛ این شبکهٔ غیررسمی متونی راکه منع قانونی برای چاپ داشتند با دست در چندین نسخه تکثیر و میان همفکران توزیع می‌کرد.

به‌طور کلّی سالژنیتسین در گفتار و کردارش جسارت بیشتری پیدا کرد و ناخرسندی‌اش را از مقامات بی‌پرده‌تر بیان کرد. نقش او چون مبارزی پرتوان و استادی زیرک در مقابله با رژیم شوروی به دوران پس از ۱۹۶۵ مربوط می‌شود. برخلاف گرایش پیشین او به

خلوت‌نشینی، اکنون سالژنیتسین مایل بود در انظار باشد و سخنرانیهای آتشینِ اعتراض‌آمیز ایراد کند، برای مردم گزیده‌هایی از آثارش را بخواند، و حتّی با روزنامه‌نگاران خارجی به‌مصاحبه بنشیند. چشمگیرترین عمل اعتراض‌آمیزش نامهٔ سرگشاده‌ای بود که خطاب به اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی نوشت و آن نهاد را سخت مورد نکوهش قرار داد که با بزدلی تن به هر آنچه رژیم خواسته بود ــ از سانسور شدید آثار ادبی گرفته تا آزار و شکنجهٔ بدنی صدها نویسنده ــ داده است. این نامه برای فرد فرد ۲۵۰ نماینده‌ای که در چهارمین کنگرهٔ نویسندگان شوروی شرکت داشتند ارسال شد، امّا ریاست اتّحادیّه اجازهٔ بحث در مورد مفادّ نامه را نداد.

جدا از چنین فعّالیّتهای کاملاً علنی، سالژنیتسین در پشت صحنه نیز با عزمی حتّی راسختر فعّالیّت می‌کرد. در شرایطی کاملاً پنهانی سالژنیتسین عهده‌دار مسئولیّت عظیم مرتّب کردن اطلاعاتی شد که از صدها زندانِ پیشین اردوگاههای کار اجباری و زندانهای شوروی گرد آورده بود و توانست این اسناد را در یک مجموعهٔ تاریخی ۱۸۰۰ صفحه‌ای با عنوان **مجمع‌الجزایر گولاگ** مرتّب کند. در ۱۹۶۸ بررسی‌اش به‌اتمام رسید، میکروفیلمی از آن تهیّه کرد، و مخفیانه به خارج از کشور فرستاد تا از آن حفاظت و نگهداری شود. یک‌سال پیش از آن نیز اجازه داده بود که **دایرهٔ اول** در غرب منتشر شود. در این فاصله **بخش سرطان** را از مرز عبور داد (این معمولاً نتیجهٔ پخش از طریق «سامیزدات» بود) و در ۱۹۶۸ سالژنیتسین با خوشحالی شاهد انتشار تقریباً همزمان دو اثر مهمّ خود در جهان غرب شد. واکنش منتقدان فوق‌العاده مثبت بود و پس از آن آوازهٔ بین‌المللی سالژنیتسین مانع از آن شد که رژیم شوروی بتواند بر علیه او دست به عملی افراطی بزند.

امّا سالژنیتسین خیال نداشت به این افتخارات بسنده کند و با همان تحرّک معمولش به کار بلندپروازانه‌ای دست زد که آن را «وظیفهٔ اصلی» زندگی‌اش می‌خواند. این اثر حماسه‌ای تاریخی شامل چند بخش بود که موضوع محوری آن انقلاب روسیّه بود. کُلّ اثر **چرخ سرخ**[۲۹] نام گرفت که **اوت ۱۹۱۴** نخستین بخش آن بود. سالژنیتسین که با تمرکز فکری کامل در ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰ روی این جلد کار می‌کرد موفّق شد نسخه‌ای از آن را به‌پایان برساند. این نسخه در ۱۹۷۱ در پاریس منتشر شد (در ۱۹۸۳ چاپ بمراتب مفصّلتری در دو جلد منتشر شد).

در این فاصله تحوّلات جدیدی در نبردی که میان نویسنده و مقامات جریان داشت رخ داد. در اواخر ۱۹۶۹ سالژنیتسین به دلیل «رفتار غیراجتماعی» و داشتن «اهداف کاملاً مغایر با اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی» از این اتّحادیّه اخراج شد. در چارچوب نظام حاکم، این عمل می‌توانست ضربه‌ای کاری به سالژنیتسین وارد آورد، زیرا انتشار «قانونی» آثارش را برای او غیرممکن می‌کرد و نویسنده در واقع بی‌کار می‌شد (جُرمی که در شوروی مستوجب تنبیه بود). امّا در این موردِ خاصّ عملاً پیش از آن هم صفحات جراید شوروی به‌روی سالژنیتسین بسته بود و رژیم لابد خیلی شگفتزده و ناراحت شد که دید ثمرهٔ اخراج سالژنیتسین از اتّحادیّه صرفاً برخاستن موج عظیمی از اعتراض نویسندگان غربی و انجمنهای ادبی بود. به‌علاوه، این عملِ اتّحادیّهٔ نویسندگان ظاهراً در تصمیم سالژنیتسین در ۱۹۷۰ که یک وکیل سویسی برای حفظ منافعش در خارج بگیرد نقش داشت. چنین عملی هرگز در شوروی سابقه نداشت.

در اکتبر ۱۹۷۰ جایزهٔ نوبل ادبیّات به‌دلیل «قدرت اخلاقی در تعقیب سنّتهای حیاتی ادبیّات روسی» به سالژنیتسین تعلّق گرفت. فقط هشت‌سال پس از انتشار **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** سالژنیتسین به‌اوج شهرت بین‌المللی رسیده بود و بی‌تردید معروفترین نویسندهٔ زندهٔ جهان بود.

نویسنده با سپاس جایزه را قبول کرد و اظهار داشت که خیال دارد در مراسم اعطای جوایز شرکت کند، امّا تبلیغات سوء و خشنی که بر علیه او در جراید شوروی منتشر شد نقشه‌اش را اجباراً تغییر داد، زیرا به‌نظر می‌رسید که نتواند به کشورش بازگردد. سایهٔ دیگری که بر این واقعه افتاد این بود که دولت سوئد قبول نکرد مراسم دیگری به‌جای آن در سفارت سوئد در مسکو بر پا شود، ظاهراً به این‌خاطر که مبادا موجب رنجش حکومت شوروی گردد. (در آن‌زمان هیچگونه اقدامی که برای هردو طرف رضایتبخش باشد امکانپذیر نشد تا اینکه پس از گذشت چهارسال، هنگامی که سالژنیتسین دیگر در غرب زندگی می‌کرد، نشانِ نوبل به او داده شد.)

درست در زمان اعلام اعطای جایزهٔ نوبل و پیامدهایش سالژنیتسین در رابطه‌اش با ناتالیا رشتوفسکایا گرفتار بحران حادّی بود. چندین‌سال بود که رابطهٔ میان آن‌دو بسردی گراییده بود و اکنون که سالژنیتسین به روابطش با زن دیگری اعتراف کرده بود و خیال نداشت با او قطع رابطه کند مسئله حادّ شده بود. رشتوفسکایا از فرط پریشانحالی دست به خودکشی زد. او را نجات دادند، امّا سالژنیتسین مصمّم به جدایی بود و، علی‌رغم مخالفت رشتوفسکایا و مراجعه به دادگاه، طلاق آنها در اوایل ۱۹۷۳ جاری شد. پس از اندک‌زمانی سالژنیتسین با ناتالیا اِسوِتلووا[۳۰] ازدواج کرد که ریاضیدان ورزیده‌ای بود و در طول زمان محرم و دستیار بی‌بدیل، ویراستار مورد اعتماد آثار، و مادر سه پسرش گردید.

با اینکه دیری نپایید که تبلیغات مطبوعات علیه سالژنیتسین در مورد جایزهٔ نوبل فروکش کرد، نشانه‌هایی به‌چشم می‌خورد دالّ

بر اینکه رژیم در تدارک اقدامات جدّیتری است. در اوت ۱۹۷۱ خانهٔ ییلاقی سالژنیتسین که استراحتگاه او بود در غیبت او مورد تفتیش گروهی از عمّال کا. گ. ب. قرار گرفت. آنها خانه را زیر و رو کردند و دوستی را که بر حسب اتّفاق گذارش به آنجا افتاده بود سفّاکانه مورد ضرب و شتم قرار دادند. در این فاصله گروهی دیگر از عمّال کا. گ. ب. به زادبوم سالژنیتسین رفتند به این امید که اطّلاعات زیان‌آوری از سابقهٔ او به‌دست آورند. خبرگزاری نووستی[۳۱] شوروی نیز با همین هدف به رشتوفسکایا پیشنهاد کرد خاطرات دورهٔ زندگی‌اش با سالژنیتسین را منتشر کند. رشتوفسکایا قبول کرد و متنی که در آن بسیار دست برده بودند در ۱۹۷۵ انتشار یافت.

اما شومترین اتّفاقی که در اواسط ۱۹۷۳ پیش آمد، دستگیری یلیزاویتا وارونیانسکایا[۳۲] بود، زنی از اهالی لنینگراد که دستنوشته‌های سالژنیتسین را تایپ می‌کرد. پس از چندروز استنطاق بی‌امان، وارونیانسکایا مخفیگاه یک نسخه از دستنوشتهٔ **مجمع‌الجزایر گولاگ** را لو داد؛ پس از چندی او به‌قتل رسید یا خودکشی کرد. تنها عکس‌العمل درخور از نظر سالژنیتسین در برابر این خبر غم‌انگیز گرفتن این تصمیم بود: اکنون موقع آن رسیده است که **مجمع‌الجزایر گولاگ** بی‌وقفه و تمام‌وکمال منتشر شود. دستورات لازم به وکیل سویسی سالژنیتسین داده شد و جلد اوّل کتاب به‌زبان روسی در پایان ۱۹۷۳ در پاریس منتشر شد و در سراسر دنیا خبر صفحهٔ اوّل جراید گشت.

تأثیر **مجمع‌الجزایر گولاگ** در جهان غرب فقط قابل‌قیاس با تکان زلزله‌مانندی است که خوانندگان **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** در شوروی احساس کردند. واقعیّتهایی که سالژنیتسین در گزارش خود از زندانها و اردوگاههای شوروی ارائه می‌داد بخودی خود تازگی نداشتند و خاطرات بی‌شماری به‌قلم زندانیان پیشینْ سالها بود که در غرب در دسترس بود. با وجود این، و علی‌رغم تبلیغات استالین‌زداییِ خروشچف در دههٔ گذشته، افکار عمومی غرب تاحدّ زیادی به این اطّلاعات بی‌اعتماد بود. این نشانه‌ای از مهارت نویسندگی سالژنیتسین بود که توانست با قدرت قلم و توانایی داستانسرایی‌اش به این بدگمانی غیرارادی پایان بخشد و میلیونها خواننده‌اش را متقاعد سازد که آنچه به‌تصویر کشیده است کاملاً واقعی است. در این چارچوب، **مجمع‌الجزایر گولاگ** بی‌تردید نیرومندترین ضربه‌ای بود که به تصویر اتّحاد جماهیر شوروی وارد آمد.

همانگونه که قابل‌پیش‌بینی بود واکنش نظام شوروی در پی انتشار **مجمع‌الجزایر گولاگ** سیلی از توهین و ناسزا بود. روزنامه‌نگاران با دختران شیرفروش و کارگران ماشین‌تراش (که البتّه هرگز کتاب را رؤیت نکرده بودند) به‌رقابت برخاستند تا نویسنده را با مقالات یا نامه‌های اهانت‌آمیز محکوم کنند. سالژنیتسین را بیماری روانپریش و مرتدّ خواندند که از زادبومش نفرت دارد و به او القابی دادند چون اولاد فاسدِ دشمنانِ طبقاتی، یهودای نفرت‌انگیزی که به ساز غربیهای جنگ‌افروز و کمونیست‌آزار می‌رقصد، همدل نازیها، خزندهٔ لزج، و غیره. همچنین تلفنهای تهدیدآمیزی به خانه‌اش می‌شد و نامه‌های موذیانه‌ای به‌دستش می‌رسید.

طعلی‌رغم این فوران نفرتِ سازمان‌یافته، سالژنیتسین می‌پنداشت که توفان فروکش می‌کند، همانگونه که تبلیغات مطبوعاتی علیه وی پیامدهایی به‌همراه نیاورد. این‌بار امّا اشتباه می‌کرد. در ۱۲ فوریهٔ ۱۹۷۴ گروهی از عوامل کا. گ. ب. با حکم دستگیری‌اش به خانهٔ او آمدند. سالژنیتسین به زندان لِفورتووو[۳۳] برده شد و متحمّل تشریفات خفّت‌بار زندانیان تازه‌وارد شد، متّهم به خیانت به کشور گردید، تابعیّت شوروی از او گرفته شد، و فردای آن‌روز با هواپیمایی که برای این منظور در نظر گرفته شده بود به آلمان غربی انتقال یافت. در کتاب **درخت بلوط و گوساله** نویسنده گزارشی بسیار زنده از این دو روز و آشفتگی ذهنی‌اش می‌دهد.

سالژنیتسین در ابتدا ساکن زوریخ شد (همسر و فرزندانش پس از گرفتن اجازهٔ خروج از اتّحاد جماهیر شوروی در آن شهر به او ملحقّ شدند)، امّا طولی نکشید که نیاز به آرامش و خلوت او را به جستجوی مکانی مناسب واداشت. در اواسط ۱۹۷۶ سالژنیتسین به ایالات متّحده رفت و در کاوندیش[۳۴]، روستایی کم‌جمعیّت واقع در جنوب ورمانت[۳۵]، ساکن شد.

سالژنیتسین طیّ سالیان نخستی که در غرب بود سفرهای زیادی کرد و چندبار در جلساتی حضور یافت و قبول مصاحبه کرد. شماری از این دیدارها رویدادهای مهمّی تلقّی شدند، ازجمله بحث تلویزیونی او با تعدادی از اندیشمندان کم‌حوصلهٔ فرانسوی (آوریل ۱۹۷۵)، اظهارنظرهای رک‌وراستِ او در واشینگتن دربارهٔ پندارهای توهّم (ژوئن و ژوئیهٔ ۱۹۷۵)، سخنرانیهای رادیوتلویزیونی خطاب به مردم انگلستان (فوریهٔ ۱۹۷۶)، و سخنرانی مشهور او در جشن پایان تحصیلی دانشگاه هاروارد (ژوئن ۱۹۷۸).

با اینکه هریک از این برنامه‌ها مورد توجّه فراوان و گاه باورنکردنی قرار گرفت، سخنرانیهای سالژنیتسین مورد تأیید یکپارچهٔ غربیها واقع نشد. برعکس، تعدادی فزاینده یکصدا به مخالفت برخاستند، زیرا صادقانه پیام سالژنیتسین را قبول نداشتند. باور نویسنده در مورد ذات اهریمنی و تغییرناپذیر و درنتیجه «اصلاح‌نشدنیِ» کمونیسم با گرایشهای عمیق و دیرپای مارکسیستی تضادّ داشت و ازسوی دیگر نیز سرزنشهای تند و تیز

سالژنیتسین که جهان غرب را به‌دلیل نداشتن اصول اخلاقی محکوم می‌کرد در نظر بسیاری آزارنده و توهین‌آمیز جلوه کرد. نویسنده متّهم شد که سخنرانیهای عمومی‌اش فاقد آن باریک‌بینی و پیچیدگی خاصّ آثار ادبی‌اش است. منتقدان خشمگین نیز به سالژنیتسین حمله کردند و او را دشمن دموکراسی و آزادی بیان خواندند. همچنین دفاع فرضی‌اش از حکومت روحانیّون و نظام پادشاهی، چشم‌پوشی عمدی او از عیوب روسیّهٔ پیش از انقلاب، و در عوضْ مبالغه در مورد کمبودهای کنونی جهان غرب مورد انتقاد قرار گرفت. رساله‌ها و مصاحبه‌های متعدّد سالژنیتسین خود موضوع بحثی گسترده می‌تواند باشد؛ در اینجا کافی است تأکید کنیم که اتّهامات نامبرده را فقط زمانی می‌توان به‌اثبات رساند که واژگان نویسنده را خارج از متنْ غلط تعبیر کنیم. واقعیّت امر امّا این است که در جهان غرب محبوبیّت سالژنیتسین از این حمله‌ها و کنایه‌ها خدشه‌دار شد و همین موجب شد که سالژنیتسین بیش از پیش از ابراز نظر دربارهٔ امور جاری امتناع ورزد. او با متمرکزکردن نیروی درونی شگفت‌انگیزش به‌انتشار آثار خود پرداخت: در ۱۹۷۸ مجموعهٔ آثار خود را منتشر کرد و سخت مشغول نگارش ادامهٔ چرخهٔ داستانهای تاریخیی شد که با **اوت ۱۹۱۴** آغاز شده بود.

بااینهمه، سالژنیتسین طرح مهمّ دیگری را نیز آغاز کرد. در ۱۹۷۷ تأسیس «کتابخانهٔ روسی خاطرات» را اعلام کرد که نهادی برای سپردن مطالب منتشرنشده دربارهٔ روسیّهٔ قرن بیستم و نیز محلّی برای پژوهش بود. سالژنیتسین از پناهندگان روسی درخواست کرد دستنوشته‌ها، نامه‌ها، و عکسهایی را که در اختیار دارند به کتابخانه واگذار کنند، آنان را تشویق به نوشتن خاطرات شخصی‌شان کرد، و قول داد جالبترین مطالبِ رسیده را منتشر کند. تا ۱۹۸۸ هشت جلد از خاطرات دریافتی به‌چاپ رسیدند. سالژنیتسین همچنین مشوّق سلسله‌ای از پژوهشهای ادیبانه دربارهٔ تاریخ معاصر روسیّه شد که چند عنوان مهمّ از این پژوهشها تا پایان دههٔ ۱۹۸۰ به‌چاپ رسیدند. تعقیب این هدف البتّه با کلّ آثار سالژنیتسین سازگار بود و جزئی از تلاش پرشور او بود برای آنکه تاریخ راستین روسیّه در قرن بیستم به‌فراموشی سپرده نشود.

دههٔ پایانی ۱۹۸۰ تحوّلات امیدبخشی به‌همراه داشت. در حالی که سیاست گلاسنوست (فضای باز) میخائیل گارباچوف از ممنوعیّتهای گوناگون در شوروی می‌کاست ممنوعیّت طولانی ذکر نام سالژنیتسین در مطبوعات پایان گرفت و بناگاه در جراید شوروی و در مقاله‌های مختلف نام او به‌گونه‌ای مثبت ظاهر شد. در اواسط ۱۹۸۸ نشریّه‌ای در مسکو خواستار لغو اتّهاماتِ وارده بر سالژنیتسین در ۱۹۷۴ شد و پیشنهاد کرد تابعیّت او بازگردانده شود: واکنش خوانندگان دالّ بر تأیید این پیشنهادها بود. در این فاصله **نووی میر**، نشریّه‌ای که سالژنیتسین در آن حرفهٔ نویسندگی‌اش را آغاز کرده بود، توانست با او به توافقی برسد تا گزیده‌هایی از **مجمع‌الجزایر گولاگ** را در اوایل ۱۹۸۹ و پس از آن رمانهای **دایرهٔ اول** و **بخش سرطان** را چاپ کند. دسترسی به آثار سالژنیتسین برای خوانندگان روسی حتّی قرار بود زودتر از آن فراهم شود، زیرا بنا بود چندین جلسهٔ ادبی همزمان با جشن تولّد هفتادسالگی نویسنده در ۱۱ دسامبر ۱۹۸۸ برگزار و وعده داده شده بود که سخنرانی نوبل او نیز منتشر شد.

امّا این نقشه‌ها در آخرین لحظه به‌سبب دخالت مستقیم پولیت‌بورو نقش بر آب شد. شماری از جلسات ادبی به‌افتخار سالژنیتسین بی‌درنگ لغو شد و تعدادی هم که اجازهٔ برپایی یافتند در رسانه‌های گروهی تبلیغی برایشان نشد. از همه مهمّتر، چاپ **مجمع‌الجزایر گولاگ** در **نووی میر** رسماً موقوف شد. ایدئولوگ اصلی حزب در سخنانی که بواقع اذعانی شگفت‌انگیز به قدرت و تأثیر نوشته‌های سالژنیتسین بود اعلام کرد که انتشار چنین آثاری در اتّحاد جماهیر شوروی به‌معنای «متزلزل‌کردن پایه و اساس زندگی کنونی ماست» (**نیویورک تایمز**[۳۶]، ۳۰ نوامبر ۱۹۸۸).

این تحریمِ بظاهر قاطعانه فقط پس از چندماه نقض شد. در اواسط تابستان ۱۹۸۹ مقالهٔ سالژنیتسین با عنوان «با دروغ زندگی نکن»[۳۷] (که در ۱۹۷۲ـ۱۹۷۳ نوشته شده و نخست در لندن در روزنامهٔ **دیلی اکسپرس**[۳۸] در ۱۸ فوریه ۱۹۷۴ و سپس سال بعد در پاریس به زبان روسی چاپ شده بود) در تعدادی از نشریّات روسیّه چاپ شد. داستان کوتاه کلاسیک «خانهٔ ماتریونا» نیز در نشریّهٔ کثیرالانتشار **اگانک** در ژوئن ۱۹۸۹ به چاپ مجدّد رسید. ماهنامه‌ای به‌زبان استونیایی فصلی از **مجمع‌الجزایر گولاگ** را چاپ کرد. **نووی میر** در ژوئیهٔ ۱۹۸۹ سخنرانی جایزهٔ نوبل را به چاپ رساند و بار دیگر اعلام کرد که بخشهای عمده‌ای از **مجمع‌الجزایر گولاگ** را در صفحات خود به‌چاپ خواهد رساند. دو انتشاراتی بزرگ نیز سخن از چاپ چند اثر او به‌میان آوردند و گفته می‌شد هیئت‌رئیسهٔ اتّحادیّهٔ نویسندگان به‌اتّفاق آراء تصویب کرده است که متن **مجمع‌الجزایر گولاگ** در جماهیر شوروی به‌چاپ رسد. به این ترتیب، علی‌رغم قیدوشرطها و ممنوعیّتها، آثار آلکساندر سالژنیتسین راه بازگشت به کشوری را درپیش گرفتند که همواره مدّنظر نویسنده بود.

آثار

در بررسی آثار سالژنیتسین با برخی اشکالات روش‌شناختی مواجه می‌شویم. اساسی‌ترین این اشکالات مربوط به خود متون است. از ۱۹۷۸ به‌بعد، سالژنیتسین بر انتشار **مجموعه‌آثار**[۳۹] خود نظارت داشت، امّا متنهایی که در این مجموعه آمده‌اند اغلب با متنهای

منتشرشدهٔ پیشین تفاوتهایی دارند وگاه این تفاوتها بسیار اساسی و مهمّ است. مثلاً اگر بخواهیم فقط بارزترین موارد تفاوت را ذکر کنیم، **اوت ۱۹۱۴** در این مجموعه دو برابر طولانی‌تر از متن منتشرشده در ۱۹۷۱ است، **دایرهٔ اوّل** خطّ پیرنگی کاملاً متفاوت از متن ۱۹۷۸ به‌خود گرفته است، و متنهای مُجاز آثاری کلیدی چون **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** و «خانهٔ ماتریونا»، که هردو در **نووی میر** چاپ شده بودند، بخشهایی دارند که امکان چاپ‌شدنشان در نشریّات شوروی در دههٔ ۱۹۶۰ نبود.

شماری از این تفاوتها فقط مربوط به بازافزودن قسمتهایی است که در گذشته نویسنده آنها را با توجّه به معیارهای سانسور در شوروی ـ که قابل‌پیش‌بینی بود ـ حذف یا «تعدیل» کرده بود؛ شماری دیگر مربوط به اصلاحات نویسنده و شماری نیز مربوط به هردو است. در هر تحقیقِ معتبری لازم است این تفاوتها درنظر گرفته شود. این نکته را هم باید درنظر داشت که نقدهای موجود بیشتر بر اساس چاپهای اوّلیّه نوشته شده‌اند و درنتیجه در پاره‌ای موارد ممکن است از نظر استناد به متن اعتبار کافی نداشته باشند.

متأسّفانه برای خوانندگانی که زبان روسی نمی‌دانند مشکل مضاعف می‌شود، زیرا علاوه بر این واقعیّتَ که بیشتر مترجمان از متنهایی استفاده کرده‌اند که در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و طیّ دههٔ ۱۹۸۰ کنار گذاشته شدند ترجمه‌های گوناگون اکثراً ضعیف و تعدادی نیز دارای اشتباهاتی غیرقابل توجیه هستند.

در اینجا لازم است به جنبهٔ دیگری از آشفتگیهای مربوط به تاریخچهٔ متون سالژنیتسین اشاره شود. ترتیب انتشار چاپ اوّل آثار سالژنیتسین با ترتیب نوشته‌شدنشان یکی نبود. ترتیب زمانی واقعی آنها دیرتر روشن شد ـ مدّتها بعد از رواج تصوّرات کاذب در مورد سیر تکوین عقاید و افکار او. به‌دلیل جنجال سیاسیی که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با نام سالژنیتسین عجین شده بود تجزیه‌وتحلیلها و نظریّه‌پردازیها درمورد او شتابزده و بر اساس اطّلاعات ناقص و نادرست بود.

برای شناخت سالژنیتسین لازم است سنّت ادبیی را که او بدان تعلّق دارد در نظر گرفت، زیرا نویسندهٔ روسی به فرضیّاتی متّکی است که همیشه برای خوانندگان غربی آشنا نیست. یکی از مهمّترینِ آنها این است که ادبیّات نباید در جستجوی زیبایی‌شناسی ناب از محدودهٔ جهان خاکی خارج شود. سالژنیتسین، همراه با پیش‌کسوتهایی چون تالستوی، **داستایفسکی**، و **تورگینیف** بر این باور است که نویسنده باید با مسائل اجتماعی مهمّ رویارو شود، ولو اینکه این رویارویی او را در تضادّ با نظریّات متداول و ایدئولوژیهای حاکم قرار دهد. درواقع این وظیفهٔ وجدانی نویسنده است که دربارهٔ این مسائل نظر خود را ابراز کند، زیرا او از موهبتِ بینش ویژه‌ای برخوردار است که به او قدرت تمیز دادن جنبه‌های مختلف واقعیّت را می‌دهد که در امکان سایرین نیست. برای ادبیّات فاصله‌گیری تصنّعی از آلام و پریشانیهای جهان غیرطبیعی است.

به‌همین علّت سنّت ادبیّات روسی هرنوع قیدوبند و محدودیّت را درمورد فُرم مناسب ادبی نفی می‌کند. این نکته را تالستوی به‌بهترین وجه در دفاع از ساختار غیرعادی **جنگ و صلح**[۲۰] بیان کرده است. در ۱۸۶۸ تالستوی مدّعی شد که در تمام ادبیّات روسی «اثری هنری به‌نثر نوشته نشده است که حتّی اندکی از میانمایگی بالاتر رفته باشد و کاملاً در قالب فرم رمان، حماسه، یا داستان کوتاه مانده باشد.»

سالژنیتسین نیز چنین نظریّهٔ غیرمتداولی دربارهٔ قراردادهای مربوط به ژانر داشت و نثر او معمولاً به‌سمت نثر زندگینامه‌ایِ شخصی، تاریخی، و سایر قالبهای غیرداستانی کشیده می‌شود. از سوی دیگر، آثاری که ظاهراً طرحی «غیرداستانی» دارند ـ مانند **مجمع‌الجزایر گولاگ** و **درخت بلوط و گوساله**ـ چنان خلق شده‌اند که معمولاً با اهداف زیبایی‌شناختی همخوانی دارند. یک‌چنین درهم‌آمیزی تعمّدی هنر و واقعیّت از ویژگیهای بارز نوشته‌های سالژنیتسین است. با آنکه این درهم‌آمیزی آشکارا ریشه در سنّت ادبی روسیّهٔ قرن نوزدهم دارد، سالژنیتسین آن را بسی فراتر برد و باعث سردرگمی و تحیّر منتقدانی شد که عادت کرده بودند کتابهای داستانی و غیرداستانی را در قالبهای معمول و جداگانه ببینند.

آثار اوّلیّه

نخستین اثر سالژنیتسین که تاکنون به‌چاپ رسیده است **شبهای پروس** است ـ منظومه‌ای در ۱۲۰۰ سطر که در ۱۹۵۰ در اردوگاه کار اجباری نوشته شده است. ضرباهنگ شلّاقی و نفس‌گیرْ پیشروی پرهیاهوی ارتش سرخ را به شرق پروس در اوایل ۱۹۴۵ تداعی می‌کند و سپس با توصیف چپاول، آتش زدن، تجاوز و قتلِ غیرنظامیان بومی، که با تأیید تلویحی فرماندهی کلّ قوای شوروی صورت می‌گیرد، همراه می‌شود.

در **شبهای پروس**، نویسنده زایش دردناکِ آگاهیِ اخلاقیِ راویِ اوّل‌شخص را، که شاهد و شریک در این رویدادهاست، به‌گونه‌ای مؤثّر دنبال می‌کند و به‌تصویر می‌کشد. در ابتدای منظومه صدای راوی قابل‌تشخیص نیست و ما فقط متوجّه انبوه یکدست سربازانی هستیم که سفّاکی و ددمنشی شادمانه‌شان آنها را نشئه کرده است («بیایید این خانه‌ها را به آتش بکشیم بچّه‌ها!»). اندک اندک صدای راوی با ندای وجدانی متفاوت بلند می‌شود ـ افسری که عمداً انتخاب شده است («همانند پیلاطوس»[۲۱]) که در میان هرج‌ومرج و

ویرانگری صرفاً شاهد وقایع باقی بماند. امّا، در ادامهٔ منظومه، کانون توجّه به نابسامانی فزایندهٔ فکری این راوی منتقل می‌شود. او بیش از پیش در بیعدالتیهایی که از همه‌سو در جریان است شرکت می‌کند، تسلیم غریزهٔ آز و شهوت می‌شود، و با خفه کردن ندای وجدان به شعارهایی آبکی چون «خوش باش این دم» متوسّل می‌شود. امّا این راه‌حلّ نیست و در دو بخشی که اصل داستان را تشکیل می‌دهند این ناسازگاری به اوج می‌رسد. در بخش اوّل، راوی که درک می‌کند مسئول غیرمستقیم قتلی بی‌دلیل است که لازم بود مانع آن شود، و بسهولت هم می‌توانست این کار را بکند، دچار ضربهٔ روحی می‌شود. پس از اندک‌زمانی نقشهٔ کثیفی را اجرا می‌کند تا یک زن آلمانی خجول و جذّاب را به‌دام اندازد. در آن‌حال که راوی دربارهٔ این نقشهٔ ددمنشانه و در عین حال مذبوحانهٔ خود و تسلیم بردبارانهٔ جگرسوز زن به تأمّل می‌پردازد این عمل پلید و غیراخلاقی با قدرتی کوبنده توصیف می‌شود. تنفّر از خویشتن و بیداری وجدانی که از پی می‌آید نشانگر تکیه و تأکیدِ سالژنیتسین بر ارزشهای اخلاقی است که ویژگی تمام نوشتارهای آتی اوست.

پس از نوشتن این منظومهٔ روایی، سالژنیتسین به نمایش‌نویسی پرداخت و چهارسال بعدی را صرف نوشتن یک تریلوژی با عنوان مشترک ۱۹۴۵کرد. این تریلوژی شامل **جشنهای پیروزی**، **زندانیان**، و **جمهوری کار** است. **جشنهای پیروزی** نمایشنامه‌ای است به‌نظم که نویسنده آن را «کمدی» خوانده است (این نمایشنامه را سالژنیتسین در ۱۹۵۱ به‌حافظه سپرد). **زندانیان**، نمایشنامه‌ای است که «تراژدی» نامیده شده و آمیزه‌ای از نظم و نثر است (این نمایشنامه نیز در ۱۹۵۲ در اردوگاه نوشته شد). و سرانجام **جمهوری کار** نمایشنامه‌ای به‌نثر است که در ۱۹۵۴ در تبعید پایان گرفت.

از نظر تکنیک و سبک، این نمایشنامه‌ها سندی بر آزمایشگری نویسنده با فرمهای ادبی گوناگون برای یافتن زبانی است که بهتر بتواند افکارش را به خواننده منتقل کند ـ ازجملهٔ چیزهایی که روشن می‌کند گرایش تدریجی سالژنیتسین به‌نثر است. ازنظر مضمون، این نمایشنامه‌ها دربرگیرندهٔ موتیفهایی هستند که نویسنده در آثار آتی خود آنها را بسط می‌دهد. پایه و اساس این نوشته‌ها بروشنی وقایع زندگی خود نویسنده است و زمان و مکان هرکدام با تجربیّات شخصی سالژنیتسین در ۱۹۴۵ نزدیکی دارد: ضیافتی در خاک تازه‌اشغالشدهٔ پروس شرقی (**جشنهای پیروزی**)، گفت‌وشنودهای آگاهی‌دهنده میان زندانیانِ زندانی که ادارهٔ ضدّاطّلاعات شوروی اداره می‌کند (**زندانیان**)، و فساد وحشتناک در یک اردوگاه کار اجباری (**جمهوری کار**). در هرسه نمایشنامه شخصیّتی مهمّ مطرح می‌شود که بوضوح نسخهٔ بدلی از شخص سالژنیتسین است ـ فردی باوجدان و با حسن‌نیّت که ساده‌لوحانه با واقعیّتهای جدیدی که لازم است با آنها رویارو شود بیگانه است، امّا در عین حال مردی است که مصمّم به یاد گرفتن است و مانند قهرمانان دیگری که در داستانهای زندگینامه‌ایِ شخصی سالژنیتسین پدیدار می‌شوند لجوجانه به‌دنبال حقیقت است.

لحن تلخ و گزندهٔ قابل‌ادراک نمایشنامه‌های نخستِ سالژنیتسین تاحدّی از عنوان آنها پیداست. **جشنهای پیروزی** عنوانش را ظاهراً از جشنی پرزرق‌وبرق گرفته است که به‌مناسبت پیروزی نظامی شوروی برپا شد؛ امّا کهنه‌سربازان کارکشته‌ای که در آنجا گرد آمده‌اند به‌آسانی مرعوب کنایه‌های دوپهلوی افسر تازه‌کار و میدان‌ندیدهٔ ضدّاطّلاعات شوروی می‌شوند. سالژنیتسین با طعنه اشاره می‌کند که فاتحان واقعی چه کسانی هستند. نمایشنامهٔ **زندانیان** حتّی تلختر و گزنده‌تر است، زیرا زندانیان ابایی از ابراز عقیده ندارند و درنتیجه انتقادهایی کوبنده از رژیم شوروی و ایدئولوژی کمونیسم مطرح می‌شود. عنوان نمایشنامه همچنین توجّه ما را معطوفِ این پارادوکس می‌کند که اکثر زندانیان از نظرِ فکری، روانی، و معنوی آزادتر از زندانبانانی هستند که گرفتار ایدئولوژی دست‌وپاگیرند. و، سرانجام، **جمهوری کار** طعنه‌ای است به تضادّی که میان اهداف فرضی اردوگاههای کار اجباری و بی‌لیاقتی، رشوه‌خواری، و واقعیّت مهلک آنها وجود دارد.

با آنکه به‌دور از انصاف نخواهد بود اگر بگوییم که تریلوژی نمایشی سالژنیتسین واجدِ آن کیفیّت ممتاز ادبی آثار بعدی او نیست، به‌هر صورت استعداد، ابتکار، و گاه خلّاقیّت زبانیِ او را به نمایش می‌گذارد. امّا شاید اهمّیّت عمدهٔ این تریلوژی در این بود که برای سالژنیتسین کارگاهی برای آزمودن افکار و تخیّلاتی شد که بعدها به‌کارشان گرفت. از نشانه‌های بارز این تداوم، شخصیّتهایی در این تریلوژی هستند که از نو با همان نام یا نامی مشابه در داستانی دیگر پدیدار می‌شوند. بدین‌سان گلیب نیرژین، سخنگوی سالژنیتسین در رمان **دایرهٔ اوّل**، پیشتر در **جشنهای پیروزی** و **جمهوری کار** ظاهر می‌شود. و لیف روبین[۲۲]، شخصیّت حرّافی که به کمونیسم ایمان راسخ دارد و همواره با خود در جدال است و شاید جالبترین شخصیّت در **دایرهٔ اوّل** باشد، در **زندانیان** سلفی مشابه با همان نام دارد. اما شگفت‌آورترین شخصیّت مهاجر از این‌دست گئورگی واروتینتسف[۲۳] است که سرهنگ سابق ارتش امپراتوری روسیّه است و در **زندانیان** در زندان شوروی محکوم به اعدام است. از آنجایی که این شخصیّت آشکارا همان شخصی است که در اوت ۱۹۱۴(که دو دهه بعد نوشته شد) یکی از نقشهای اصلی را دارد و سپس در دنبالهٔ کتاب مجدّداً ظاهر می‌شود تصویری از روابط پیچیده و متقابل در جهان گستردهٔ هنری سالژنیتسین به ما می‌دهد.

در ۱۹۵۵ سالژنیتسین کار بر روی نخستین رمان خود را آغازکرد. **دایرهٔ اول**، متنی که چندین‌بار اصلاح شد، سرانجام با نود و شش فصل نهایی در ۱۹۷۸ به‌چاپ رسید. تمام ترجمه‌ها به‌زبانهای اروپایی از متن کاملاً متفاوتی است که در ۱۹۶۸ در غرب انتشار یافت و هشتادوهفت فصل دارد. این وضع غیرعادی نتیجهٔ تغییر پی‌درپی و سریع نظر دولت نسبت به سالژنیتسین در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ بود. در ۱۹۶۲ رمان (با نودوشش فصل) از نظر سالژنیتسین به‌اتمام رسیده بود، امّا در آن‌زمان او که هنوز معلّم گمنامی بیش نبود نمی‌توانست انتشار اثرش را جدّی فرض کند. پس از انتشار **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** وضع سالژنیتسین بکلّی دگرگون شد و تصمیم گرفت با حذف و تغییر قسمتهایی که انتشارشان در نشریّه‌های شوروی می‌توانست از نظر سیاسی انفجارآمیز باشد رمان را قابل‌انتشار سازد. نتیجهٔ این «جرح‌وتعدیل» متن هشتادوهفت فصلی **دایرهٔ اول** بود که سردبیران **نووی میر** آن را برای انتشار در ۱۹۶۴ قبول کردند، امّا سانسور اجازهٔ چاپ آن را نداد. در پی مقداری اصلاحات جدید، سالژنیتسین رمان را برای چاپ به خارج فرستاد و کتاب در ۱۹۶۸ منتشر شد. متن نودوشش فصلیِ که پس از ده‌سال در **مجموعهٔ آثار** چاپ شد بر اساس متن ۱۹۶۲ بود، امّا باز تعدادی نامعلوم تغییرات در آن داده شده بود. به این‌ترتیب تاریخچهٔ پیچیدهٔ متن رمان بیست‌وسه‌سال را دربرمی‌گیرد.

دایرهٔ اول مبتنی بر تجربیّات سه‌ساله‌ای است که سالژنیتسین در انستیتوی پژوهشی زندان در حومهٔ مسکو داشت. عنوان رمان از **دوزخ**[۲۴] دانته گرفته شده است که دایره‌های مختلف دوزخ در آن ذکر و توصیف می‌شوند. در طرح دانته دایرهٔ اوّل مکانی از دوزخ است که مشرکانِ نیکسرشت و افرادی که سزاوار مجازات ویژهٔ گناهکاران معمولی نیستند در آن جای دارند. سالژنیتسین دست به قیاسی تمثیلی میان تصوّر دانته از جایگاه «ممتازان» در دوزخ و موقعیّت خاصّ انستیتوی پژوهشی زندان در چهارچوب نظامِ کیفریِ شوروی می‌زند. (زندانیان این بخش از زندان اجبار به کار بدنی ندارند، غذایشان نسبتاً خوب است، و به کتاب دسترسی دارند.)

شخصیّتهای فراوان و ساختار پیچیدهٔ داستان همراه با داستانهای فرعی و بازگشتهای ناگهانی به گذشته دو هدف نهایی دارند. هدف اوّل نشان دادن تلاش گلیب نیرژین برای دست یافتن به معیار اخلاقی است. نیرژینِ زندانی شباهتهای بارز با خودِ سالژنیتسین دارد و کوشش می‌کند در میان ایدئولوژیهای متضادّ و سرگشتگیهای اخلاقی مسیر خود را روشن کند. هدف دوّم، که در سطوح مختلف با هدف اوّل وابستگی دارد، تشریح فضای اخلاقی طبقه‌ای از جامعهٔ شوروی در دوران «اوج استالینیسم» است (داستان در پایان ۱۹۴۹ اتّفاق می‌افتد).

پیرنگی که این دو محور مضمونی را به‌هم متّصل می‌کند در دو متنِ «تعدیل»شدهٔ هشتادوهفت فصلی و متن «بازسازی»شدهٔ نودوشش فصلی تفاوتهای فاحشی دارد. طبق شرح ترجمه‌های موجود، یک دیپلمات شوروی به‌نام اینّاکینتی والودین[۲۵] تلاش می‌کند به پزشکی از آشنایان خود هشدار دهد که نمونهٔ یک داروی آزمایشی شوروی را به همکاران فرانسوی در یک کنگرهٔ پزشکی ندهد: در فضای بدگمانی پایان دههٔ ۱۹۴۰ این عمل خیانت به کشور محسوب می‌شد. تلفن پزشک تحت کنترل است و مکالمهٔ والودین ضبط می‌شود؛ بهنگام جستجوی تلفن‌کننده، زندانیان انستیتوی پژوهشی درگیر این مسئله می‌شوند، زیرا کارشان روی دستگاه تلفن رمز آنان را تاحدّی در تجزیه‌وتحلیل صدا متخصّص کرده است. در این متن، تلفن والودین از روی ترحّم است و پسزمینهٔ روانی او که منجر به این عمل می‌شود به‌تفصیل شرح داده نشده است. از آنجایی که این عملِ صرفاً با انگیزهٔ شرافت انسانی انجام می‌گیرد شاید نیازی به طول‌وتفصیل و پرورش مطلب نباشد.

در متن نودوشش فصلی وضع خیلی متفاوت است. در این متن والودین به سفارت امریکا در مسکو تلفن می‌کند تا دربارهٔ یک نقشهٔ جاسوسی قریب‌الوقوع که شورویها طراحی کرده‌اند و به تکنولوژی بمب هسته‌ای مربوط می‌شود هشدار دهد. در این متنْ چندین فصل به تحوّل والودین اختصاص داده شده است که چگونه از کارمندی ممتاز و دلزده مبدّل به مخالفی فعّال می‌گرددکه تنفّرش از سیستم به‌حدّی است که تلاش می‌کند نقشه‌های استالین را برای به‌دست آوردن سلاحهای غربی خنثی کند.

با مطالعهٔ خاطرات منتشرشدهٔ لیف کاپیلف[۲۶]، زندانی همبند سالژنیتسین در انستیتوی پژوهش، می‌دانیم تلفنی که سالژنیتسین به آن اشاره دارد واقعاً به سفارت امریکا شده است، هرچند آن دیپلمات حقیقی که تلفن زده است ظاهراً دارای شخصیّتی کاملاً متفاوت بوده است. باید فرض را بر این گذاشت که والودین بازگوکنندهٔ تنفّر خودِ سالژنیتسین از ویرانی روستاهای کشور در پی سیاستهای نظام و نیز تنفّر از دروغها و فریبهای بی‌شمار خنده‌آوری است که از ابتدا ویژگی رژیم بوده است. در این زمینه باید اضافه کرد که سالژنیتسین برای شرح دادن تجربه‌های والودین در زندان از تجربیّات شخصی‌اش مایه گرفته است (این نکته در هردو متن رمان به‌یکسان به‌چشم می‌خورد).

با اینکه تفاوتهای جالب دیگری در دو متن **دایرهٔ اول** وجود دارد فصلهای اصلی که روابط پیچیدهٔ میان زندانیان را تشریح می‌کند در هردو متن مشابهند. مرکز صحنه را نیرژین و دو همبند او در اختیار دارند. این دو همبند دمیتری سالوگدینِ[۲۷] متکبّر و نخبه‌گرای برجسته و نقطهٔ مقابل او از نظر ایدئولوژیکی، لیف روبین، کمونیست

راستین و دوست‌داشتنی، هستند. همانگونه که نیرژین تصویری تخیّلی از شخص سالژنیتسین است، روبین و سالوگدین نیز الگوبرداری‌شده از دو شخص حقیقی، لیف کاپیلف و دمیتری پانین[۴۸]، هستند. این هردو نیز خاطراتشان را از انستیتوی پژوهشی و دوستی‌شان با سالژنیتسین نوشتند و بدینگونه شناختی بی‌مانند از شیوهٔ سالژنیتسین در آفرینش جهانهای ادبی از تجربیّات واقعی فراهم آوردند.

نیرژین در مقابل دو دوست کلّه‌شقّ خودْ مستقلّ، شکّاک، و دلبستهٔ التقاط‌گرایی می‌ماند. از هر دوی آنها درسهای زیادی می‌گیرد، امّا پیش‌فرضهای ایدئولوژیکیِ آنها را قبول ندارد. او همواره آمادهٔ آموختن از هرکس است، از جمله افراد بعیدی چون دربانِ بیچاره و بی‌سواد امّا ثابت‌قدم زندان.

از این هستهٔ مرکزی، رمان شاخ و برگ می‌گیرد و ارتباطهای مختلف زندانیان انستیتوی پژوهش را دنبال می‌کند؛ به جهان خارج از دیوارهای زندان می‌رود و شهروندان گوناگون شوروی را نشان می‌دهد: از دانشجویان بی‌پول گرفته تا نخبگان اجتماعی. تصویری تفصیلی از استالین نیز در رمان ارائه می‌شود: ستمگر سالخورده زندانبانِ اعظمِ سیستمی است که خودْ زندانی اصلی آن است. سالژنیتسین در متن نودوشش فصلی به‌تفصیل به سوءظنّ دیرینهٔ شماری از تاریخنویسان می‌پردازد که استالین در روسیّهٔ تزاری خبرچین مزدور پلیس بوده است.

از جنبه‌های جالب‌توجّهِ **دایرهٔ اول** توجّهِ مستمرّ به مسئلهٔ ارتباط انسانی در انواع آن است. زبان خود یکی از مضامین رمان است و خواننده متوجّه می‌شود که چگونه زبان تن به تجزیه و تحلیل منطقی نمی‌دهد. زندانیان در انستیتوی پژوهشی برای طرّاحی دستگاه تلفن رمز سخت در تلاشند (امّا هنوز پیشرفتی حاصل نشده است) و آنها ترکیبهای صوتی صدای انسان را مطالعه می‌کنند. (امّا تاکنون برخوردشان با این مسئله سطحی بوده است.) سالوگدین می‌کوشد واژگان جدیدی بسازد تا نیازی به استفاده از واژگان خارجی نداشته باشد (نتیجه ناهنجار و به‌شکل غیرعمدی خنده‌آور است). روبین تلاش می‌کند تئوری مارکسیسم را با علمِ ریشه‌یابی تطبیقی به‌اثبات رساند (فرضیّه‌ای دور از ذهن و کاملاً باورنکردنی) و استالین با تمامِ توانِ ذهن رو به زوالش سعی دارد رساله‌ای دربارهٔ زبان بنویسد (رساله سخت درهم برهم است).

امّا کانون اصلی توجّه ارتباطهایی است که به‌جبر یا به‌سبب ایدئولوژی گسسته شده‌اند. به‌سبب کثرت، مثالها قابل ذکر نیستند، امّا مقولات مطرح‌شده چنینند: قوانینی که ارتباط طبیعی انسانی را ممنوع یا محدود می‌کنند، دروغهایی از همه رنگ، و کشف رمز دروغین اطّلاعات به‌خاطر ایدئولوژی. تمامی این مضامین در فصل درخشان «لبخند بودا»[۴۹] با طعن و کنایهٔ بسیار مطرح می‌شود. این فصل شرحی طنزآلود از دیدار موهوم خانم روزولت[۵۰] (که در متن هشتادوهفت فصلی به‌نام خانم ر. به وی اشاره می‌شود) از زندانی در مسکو ست. همه در این داستانِ جعلی نقش خود را به نحو احسن ایفا می‌کنند: زندانبانان با نقشه‌ای استادانه برای پرده‌پوشیِ حقایق زندان و زندانیان، زندانیان با رفتار ساده‌لوحانه به خاطر بی‌اطّلاعی از برنامه‌ها، و دیدارکنندگان با اشتیاقی کورکورانه برای قبول کردن دروغهای نظام شوروی. در این مورد البتّه فقدان ارتباط به‌صورتی کاریکاتوری ترسیم شده است، امّا این مضمون، طبق روال معمول سالژنیتسین، با زبانی تلخ و غم‌انگیز ارائه شده است.

دایرهٔ اول نخستین اثر سالژنیتسین بود که واجد کیفیّتی بود که او آن را ساختار «چندصدایی» می‌نامید. (این اصطلاح برگرفته از نوشته‌های میخائیل **باختین**، استاد فرهیختهٔ ادبیّات، است، امّا سالژنیتسین از آن تنها به‌منظور اشاره به یک تمهید تألیفی استفاده می‌کند؛ برخلاف نظر برخی از منتقدان ارتباط دیگری میان نوشته‌های سالژنیتسین و تئوریهای پیچیدهٔ باختین نمی‌توان یافت.) به‌تعریف نویسنده، استفاده از این ساختار برای اطمینان یافتن از این است که «هر شخصیّت، به مجرّد اینکه داستان به او می‌رسد، قهرمان اصلی گردد.» این کار با جابه‌جا کردن زاویهٔ دید، در عین حفظ صوری روایت سوّم‌شخص، صورت می‌گیرد. در قسمتهای خاصّی از متن (معمولاً در یک فصل) از افکار ناگفتهٔ یکی از قهرمانان داستان آگاه می‌شویم و از برداشت ذهنی او از جهان اطّلاع پیدا می‌کنیم. به‌زبان فنّی، سالژنیتسین روایت سوّم‌شخص را با مونولوگ درونی در جای‌جای متن مونتاژ می‌کند. این ابزاری قدرتمند برای شخصیّت‌آفرینی است که در **دایرهٔ اول** به‌گونه‌ای تأثیرگذار برای ترسیم تصویر روانشناختی والودین، روبین، استالین، و شماری دیگر به‌کار گرفته شده است. در این‌زمینه لازم است یادآوری شود که متن اوّلیّهٔ رمان با نودوشش فصل در ۱۹۵۷ به‌پایان رسید و درنتیجه **دایرهٔ اول** نخستین اثر مهمّی بود که سالژنیتسین پس از اتمام تریلوژی نمایشی‌اش در دست گرفت. لذا تأمّل در این مورد که میان ساختار چندصدایی و قالب نمایشی تداومی وجود دارد بیهوده و بیربط نیست، زیرا در رمان **دایرهٔ اول** نیز هر شخصیّت فرصتی می‌یابد تا در وسط صحنه مونولوگی نمایشی ایراد کند.

در پایان دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ سالژنیتسین روی به نوشتن داستان آورد. مهمّترین اثر او در این‌دوره **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** است. در این اثر که در ۱۹۵۹ نوشته شد همان شیوهٔ روایت ذهنی سوّم‌شخص به‌کار گرفته شده است که در **دایرهٔ اول** تکوین یافت، امّا در اینجا این شیوه فقط در مورد یک شخص.

ایوان دینیسوویچ شوخوف[۵۱]، به‌کار گرفته می‌شود. او مردی روستایی تبار است که سواد چندانی ندارد و به‌جرم جاسوسی به‌نفع آلمانیها در یک اردوگاه کار اجباری به‌سر می‌برد. (درواقع تنها کاری که او کرده است این است که از اردوگاه زندانیان جنگی آلمانیها گریخته است.) داستان شرح رویدادهای یک روز از دیدِ شوخوف است از زمان بیدارباش در اردوگاه تا زمانی که برای خواب به تخت دو طبقه‌اش می‌رود. هیچ چیز هیجان‌انگیز خاصّی در طول این مدّت اتّفاق نمی‌افتد و درواقع هیچ‌چیز نمی‌تواند جریان عادی بی‌امان زندگی در اردوگاه را، که هر روزش شبیه روز دیگر است، دگرگون سازد. امّا روایت ملایم داستانْ اثرِ آن را صدچندان می‌کند، زیرا داستان با استفاده از زبانی ساده که از اهمّیّت و اتّهت هرچیز می‌کاهد خواننده را تکان می‌دهد ـ به‌عنوان مثال این اندیشهٔ شوخوف در پایان روز: روزی که گذشت «تقریباً روز خوشی بود.»

یک مسئلهٔ فلسفی بااهمّیّت در اینجا مطرح است. راوی سالژنیتسین در کتاب با بیعدالتیهای شرم‌آور نظام اردوگاه رویارو می‌شود، بی‌آنکه در لاک یأس فرورود یا فغان از پوچی جهان سر دهد ـ چیزی که از اثری مدرن با این مضمون انتظار می‌رود. برعکس، شوخوف ـ با آنکه سرسختانه و حیله‌گرانه به زندگی می‌چسبد ـ پایبند اصول اخلاقی تباه‌ناپذیری است که بر تمام اعمالش تأثیرگذار است. اوّلاً او لجوجانه پذیرای قربانی شدن نیست و هرگز نیز دربارهٔ ماهیّت حقیقی نظامی که او را زندانی کرده است گول نمی‌خورد. درنتیجه هرجا که مقدور باشد و خطری نداشته باشد تردیدی به‌دل راه نمی‌دهد که سر مقامات راکلاه بگذارد، حال آنکه در روابطش با سایر زندانیان کاملاً صادق است. از هرگونه تجلّیِ نیکیِ انسانی خوشش می‌آید و به آن ارج می‌گذارد؛ مثلاً یک زندانی مؤمن باپتیست را سخت دوست می‌دارد و محترم می‌شمارد، امّا این مذهبِ او یا هر مرام دیگری را پذیرا نیست. ضابطهٔ اخلاقی شوخوف در اینجا و در طول داستان حفظ استقلال شخصی‌اش است. به‌همین جهت ادا و اصولهایی دارد که در اردوگاه معنایی ندارند؛ مثلاً برداشتن کلاه به‌هنگام خوردن غذا. بالعکس، تظاهراتِ دیگر این روحیه معانی ویژه‌ای دارند. شاید جالبترین مثال صحنهٔ مشهوری است که شوخوف، با کمک سایر اعضای گروهِ کار، دست‌به‌کار ساختنِ دیواری آجری می‌شود. همگی با جدّوجهدی تقریباً ناخودآگاه به این کار مشغول می‌شوند تا جایی که شوخوف چنان غرقِ کار می‌شود که خطر می‌کند و پس از اتمام ساعت کار یک رج دیگر آجر می‌چیند. با اینکه وقت تنگ است، شوخوف چند قدم عقب می‌رود تا کارش را تحسین کند: «کار خوب انجام شده بود. دوید بالای دیوار و نگاهی به چپ و راست افکند. آه، چشمش چون تراز دقیق بود! دیوار کاملاً تراز بود؛ دستهایش همچنان ماهر بودند!»

گفته می‌شود که نیکیتا خروشچف این صحنه را خیلی تحسین می‌کرد (و به‌این‌ترتیب چاپ **یک روز از زندگی ایوان دینیسوویچ** سهلتر شد)، زیرا احتمالاً تصوّر می‌کرد که این صحنه «شوق کار» را نشان می‌دهد، آنهم از نوعی که معمولاً در آثار رئالیسم سوسیالیستی ارائه می‌شد. امّا، همانگونه که این نقل‌قول نشان می‌دهد، شوخوف به‌خاطر شرکت در یک طرح گروهی نیست که این کار را می‌کند، بلکه نیاز دارد دوام ارزش انسانی‌اش را تأیید کند. این یکی از راههایی است که به اسیری بی‌هویّت تنزّل نکند.

در میان سایر داستانهای کوتاه سالژنیتسین از همه معروفتر «خانهٔ ماتریونا» ست. این داستان که در ۱۹۵۹ نوشته شد، به‌گفتهٔ سالژنیتسین، «زندگینامهٔ شخصی راستین و مستند» است، زیرا داستانِ حقیقی اقامت نویسنده را در روستای میلتسوو در ۱۹۵۶ـ۱۹۵۷ بیان می‌کند. از آنجایی که شماری از منتقدان این اثر را برجسته‌ترین کار خلّاقهٔ ادبی سالژنیتسین می‌دانند، «خانهٔ ماتریونا» مثال بارزی از این نکته به‌حساب می‌آید که در سنّت نویسندگان روسی «هنر» با «ساختهٔ خیال» معادل و یکی نیست. از دید آنها میان صنعتگری ادبی و ابداع پیوندی الزامی وجود ندارد، بلکه هنرِ نویسنده در مهارت او در انتخاب، شکل دادن، و ارائهٔ اطّلاعات حقیقی در ساختاری مُنسجم است ـ و نیز در توانایی او برای درک الگوها و قیاسها.

در «خانهٔ ماتریونا» این ضوابط به‌شیوه‌های گوناگون به‌کار بسته شده است و شروع داستان نمونهٔ خوبی است. در جملهٔ نخست به ما گفته می‌شود که در نقطه‌ای خاصّ، «تا شش‌ماه تمام پس از آن واقعه»، قطارها از سرعت خود می‌کاستند. تا اواسط داستان نمی‌دانیم «آن واقعه» چه بوده است و این اشاره چون عنصری مزاحم و سؤال‌برانگیز در ذهن ما می‌ماند. هنگامی که سرانجام می‌فهمیم ماتریونا در یک حادثهٔ قطار در گذرگاه عابر پیاده کشته شده است اطّلاع قبلی در حکم نوعی پیش‌آگاهی از جریانی است که بعداً رخ می‌دهد. تأثیر قدرتمند داستان از راه تراکم و سازماندهی چنین جزئیّاتی به‌دست می‌آید.

داستان همچنین طرح و الگویی مضمونی دارد که در اغلب آثار سالژنیتسین تکرار می‌شود. این موتیف همانا جستجو یا مأموریّتی است که به‌شکست می‌انجامد، امّا طیّ آن، و به‌سبب همان شکست، چیزی گرانبهاتر عاید می‌شود. در «خانهٔ ماتریونا» راویِ اوّل‌شخص داستان پس از رهایی از اقامت اجباری در آسیای مرکزی در حسرت آن ویژگیهای غیرقابل وصفی است که در ذهن او با روسیّهٔ سنّتی گره خورده است («می‌خواستم خودم را محو کنم، در اعماق روسیّه فرو روم و خودم را گم کنم ـ البتّه اگر هنوز چنین مکانی وجود داشت). اما جاذبه‌های ظاهری این روسیّهٔ فرضی در نهایت رضایتی

به‌بار نمی‌آورد: روستایی قشنگ، با نامی خوش‌آهنگ، برای سکونتْ نامساعد از آب درمی‌آید؛ چهرهٔ زیبای «اعماق روسیه» را آفتهای صنعت خدشه‌دار کرده است؛ یکی از ریش‌سفیدان خوش‌قدوقامت و متین روستا در پَسِ ظاهر فریبنده‌اش هیولای حرص و آز است و شیونها و سوگواریهای روستاییان در عزای ماتریونا فقط صورت ظاهری مناسبی برای تداوم اختلافات رذیلانه و حسادتهاست. آن روسیّهٔ خیالیی که راوی با جدیّت در جستجویش بود وجود خارجی ندارد. فقط در پایان داستان است که جرقّه‌ای در ذهن راوی می‌زند و درک می‌کند که ویژگیهایی که به‌دنبالشان می‌گردد دارای شکلِ «قومیِ» قابل رؤیتی نیستند، بلکه بیشتر اخلاقی، معنوی، و متعالی‌اند و در وجود ماتریونای فروتن، ازخودگذشته، و مصیبت‌دیده متجلّی شده بودند: «زن صالحی که، بنا به ضرب‌المثل، بدون وجودش هیچ روستایی سر پا نمی‌ماند.»

نظیر چنین چرخشی در داستان «واقعه در ایستگاه کوچتوفکا»[۵۲] (۱۹۶۳) نیز دیده می‌شود. قهرمان داستان، ستوان زاتوف[۵۳]، مردی ذاتاً شریف و با حسن‌نیّت است که صادقانه می‌خواهد از اصول مارکسیسم-لنینیسم سر درآورد و زندگی‌اش را تابع آن اصول کند. درنتیجه، بدون دید انتقادی، کلیشه‌های تبلیغاتی را دربارهٔ «همواره مواظب باش تا عوامل دشمن و خرابکار به صفوف ما رخنه نکنند» باور می‌کند و مرتکب این اشتباه جبران‌ناپذیر می‌شود که یک مرد کاملاً بی‌گناه را تحویل NKVD می‌دهد. (این مرد هنرپیشه‌ای است که تازه به‌خدمت سربازی فراخوانده شده است و به واسطهٔ هرج‌ومرج در جنگ از یگان خودش جدا افتاده است.) امّا حتّی هنگامی که جاسوس فرضی را با وعدهٔ دروغینِ غذا خوردن به اتاق نگهبانی می‌کشد ــ نمایشی فریب‌آمیز برای به‌تله انداختن هنرپیشه‌ای که نقش خود را حدس نزده است ــ زاتوف از رفتار ناهنجار خودش رنج می‌برد. امّا راه برگشت نیست و وقتی که عذاب وجدان سرانجام وادارش می‌کند تا دربارهٔ مردی که موجب دستگیری‌اش شده است به پرس‌وجو بپردازد، با شنیدن جوابی که در آن نام هنرپیشه به هزار تهمت آلوده شده است ناراحت‌تر می‌شود، بویژه که بی‌درنگ به او اطمینان داده می‌شود که «ما (یعنی NKVD) مرتکب اشتباه نمی‌شویم.»

این شاه‌بیت با طنز تلخش مقدّم بر جملهٔ پایانی داستان می‌آید که در آن گفته می‌شود که زاتوف خاطرهٔ این واقعهٔ دردناک را «تا پایان عمر» نخواهد توانست از یاد ببرد. معنای تلویحی آشکارِ این جمله این است که کوشش زاتوف برای آنکه در چارچوب مارکسیسم-لنینیسمِ اصیل فکر و عمل کند راه به جایی نبرده است. او با شناخت شکاف عمیقی که میان واقعیّت اخلاقی و کلیشهٔ ایدئولوژیک وجود دارد «فاسد شده است»، امّا، بر حسب معیارهای انسانی، این شکست یک پیروزی است و عذاب وجدان بی‌امانی که زاتوف گرفتارش است دالّ بر وجدانی همیشه‌بیدار است.

اشاره‌ای به مجموعهٔ هفده داستانوارهٔ خیلی کوتاه که سالژنیتسین در فاصلهٔ ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۸ نوشت ضروری است. نویسنده این مجموعه را «داستانهای مینیاتوری» نامیده است و آنها را «اشعاری به‌نثر» خوانده است. توصیف دوّم بویژه زیبنده است، زیرا جدا از کوتاهی این متون (اندکی طولانی‌تر از یک صفحه و گاه فقط ده دوازده سطر) وسواس بی‌حدّ نویسنده برای ایجاد ساختاری موزون در آنها آشکار است و از این نظر نیز به اشعار متفکّرانه‌ای شباهت دارند که در آنها از یک اپیزود یا مشاهدهٔ کوتاه نتیجه‌گیریهای فلسفی گسترده می‌شود. مضامین مورد اشاره در این داستانواره‌ها در سایر آثار سالژنیتسین نیز دیده می‌شوند: بیزاری از تمدّن ماشینی و مادّی امروزی، عشق به طبیعت و دلبستگی خاصّ به مناظر روستایی روسیّه، و پریشانی عمیق از بی‌حرمتی اربابان فعلی به خاک روسیّه. در عین حال تصوّر سالژنیتسین از گذشته‌ها ابداً آرمانگرایانه نیست. بدین‌نحو، راوی در روستایی نکبتزده گردش می‌کند ــ همان روستایی که سرگیی **یسینین**، شاعر روستایی، کودکی‌اش را در آن گذراند ــ و دربارهٔ رمز و راز «آتش الاهی» که به‌جان شاعر افتاد و موجب شد که او در چنین محیط ملال‌انگیزی زیبایی ببیند به تفکّر می‌پردازد. در قسمت دیگری دربارهٔ فداشدن جان انسانها در ازای زیباییهای چشمگیر پطرزبورگ ماتم می‌گیرد.

داستانهای کوتاه دیگر سالژنیتسین عبارتند از: «دست راست» (۱۹۶۸)، داستان دیگری که پایانی غیرمنتظره و پُرکنایه دارد؛ «در راه آرمان»[۵۴] (۱۹۶۳)، داستانی نسبتاً بلند که سالژنیتسین آن را خیلی موفّق نمی‌داند؛ «زاخار خیکی»[۵۵] (۱۹۶۶)، دربارهٔ نگهبان فداکار یک بنای تاریخی واقع در میدان نبردی در روسیّه؛ و «مراسم عید رستاخیز مسیح»[۵۶] (۱۹۶۹)، که تقبیح خشمگینانهٔ گروهی از اوباش ابله است که در مراسم مذهبیِ نیمه‌شب عید رستاخیزْ کلیسای اورتودوکس روسی را به محاصره درمی‌آورند.

دومین اثر مهمّ سالژنیتسین، **بخش سرطان**، در فاصلهٔ ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۶ نوشته شد. با اینکه کتاب بیش از ۵۰۰ صفحه است نویسنده اصرار داشت که به‌جای «رمان» آن را «قصّه» بخواند و استدلالش این بود که رمان باید تعداد شخصیّتهای بیشتری را عمیقاً مورد بررسی قرار دهد. (**دایرهٔ اول** تنها اثر سالژنیتسین است که او آن را رمان می‌خواند.) محلّ وقوع داستان یک بیمارستان ویژهٔ سرطان در تاشکند در اوایل ۱۹۵۵ است و رویدادهایی که توصیف می‌شوند شباهت زیادی به مراحلی دارند که سالژنیتسین خود برای معالجهٔ غدّه‌ای در شکم تحت همان شرایط گذراند. قهرمان اصلی آلیگ

کاستاگلوتوف[۵۷] است: یک زندانی اسبق خشن، پرخاشجو، و پرمُدّعا که نظریّات سنّت‌شکنانه‌اش دربارهٔ سیاست با بی‌اعتقادی‌اش به روشهای جاری پزشکی کاملاً مطابقت دارد.

در این ضمن، فراسوی مرزهای بیمارستان، تلاشهای سران حزب برای فاصله گرفتن از میراث استالین لرزه بر نظام افکنده است. هنگامی که این اخبار به درونِ بخش درز می‌کند، کاستاگلوتوف با بیمار دیگری به‌نام پاول روسانوف[۵۸]، که خودش را از اعضای مهمّ حزب می‌داند، درگیری پیدا می‌کند. «شاخهٔ روسانوف»[۵۹] در **بخش سرطان** اهمّیّت اساسی دارد. در فصل اوّل، ورود روسانوف به بیمارستان (از دید خود او) توصیف می‌شود و چندین فصل دیگر در کتاب عمدتاً یا کلّاً دربارهٔ او و خویشان اوست. روسانوف، همراه با دخترش که زبانی فصیح دارد و سخت مهاجم است، همانند نماینده‌ای شوم از دوران استالین جلوه‌گر می‌شود. این رگهٔ سیاسی مشخّص در **بخش سرطان** و قسمتهای دیگری که در آنها ایدئولوژی سیاسی نسبتاً به‌تفصیل مورد بحث قرار می‌گیرد موجب شد که شماری از منتقدان اثر را کلّاً داستانی پرکنایه دربارهٔ «سرطانهای» تمثیلیِ ملّت روسیّه بدانند. گرچه یافتن ربط و رابطه‌هایی از این‌دست کاملاً موجّه است، زیرا هرکار هنری مهمّ طبعاً مفاهیم سمبولیک بسیاری هم دارد، امّا اشتباه بزرگی است اگر **بخش سرطان** را تنها در این قالب ببینیم. کانون توجّه در کتابِ سالژنیتسین، هم ساده‌تر و هم اساسی‌تر است: این کتاب درام رویارویی آگاهی انسان با مرگ است. **بخش سرطان** کندوکاوی است در اینکه چگونه با نزدیک‌شدن یا تهدید مرگ سلسله‌ارزشهای اعتقادی هر فرد مورد آزمایش قرار می‌گیرد. بحثهای بیماران بخش دربارهٔ «سؤالهای غایی» هم از این‌روست. در این بحثها طبعاً تعهّدات ایدئولوژیک نقشی دارند، امّا در تعهّدات ایدئولوژیک جوابی برای مسئلهٔ مرگ نیست. درد جسمانی و هراس از مرگ همگی را به‌یکسان فروتن می‌کند ـ کمونیستهای صادق، تلخ‌اندیشهای بشّاش، مقام‌پرستان مشتاق، و لذّتجویان متعهّد ـ و گاه حتّی روسانوفِ پست‌فطرت را چون یک بنی‌آدم رنجدیده مشاهده می‌کنیم.

کاستاگلوتوف تنها فردی است در بخش که تلاش می‌کند با مسئلهٔ فلسفی مرگ زورآزمایی کند. او در سراسر متن بر این باور می‌ماند که «زنده ماندن به‌هرقیمت» هدف شایسته‌ای برای انسان نیست. امّا این موضع (موضع غریزی ایوان دنیسوویچ) جوابگوی این مسئله نیست که بها باید چقدر سنگین باشد تا نپذیرفتنی گردد، زیرا اندکی مصالحه غیرقابل‌اجتناب است. (به‌این‌ترتیب کاستاگلوتوف جوانی را که می‌ترسد، متقاعد می‌کند که قطع عضو بدنش را قبول کند.) روش کاستاگلوتوف این است که تا آنجایی که امکان دارد دربارهٔ معالجاتی که بر روی او می‌شود اطّلاعاتی به‌دست آورد تا بتواند به عوارض جنبی این معالجات پی ببرد. با وجود نارضایتی پزشکان، او هر حرکت آنان را زیر نظر دارد و زمانی که می‌فهمد تزریقات هورمونی تجویزشده برای او قوّهٔ مردانگی‌اش را از بین می‌برد بسیار ناراحت می‌شود. رضایت دادن به چنین لطمه‌ای برای مردی که تشنهٔ مصاحبت با زنان است، آن‌هم پس از سالیانِ سال تنهایی در جبهه، زندان، و تبعید، به‌نظر کاملاً نامعقول می‌آید. در ضمن، مسئله مسئله‌ای صرفاً نظری نیست، زیرا کاستاگلوتوف کشش فوق‌العاده‌ای نسبت به زویا، پرستاری جوان و سرزنده، احساس می‌کند و در عین حال عاشق ویرا نیز می‌شود که پزشکی بزرگمنش با طبیعت لطیف زنانه است که در بیمارستان کار می‌کند. تقدیر نمی‌توانست از این سفّاکتر باشد: همزمان با بهبودی نسبی و واکنش مثبت هردو زن، کاستاگلوتوف باید با این آزمون جدید رویارو شود. به‌این‌ترتیب مضمون اسارت در چنگ جسم که در سراسر کتاب وجود دارد به‌گونه‌ای مؤثّر تقویت می‌شود: انسانها درواقع زندانی جسم خود و قربانی تقدیری مرموز هستند.

با همهٔ اینها **بخش سرطان** با این لحن پایان نمی‌گیرد. کاستاگلوتوف با مشقّت زیاد و تردید سخت تلاش می‌کند تا به‌هرنحو راهی برای چیره شدن بر یأس مطلق پیدا کند ـ یأس مطلقی که اگر این تلاشِ کاستاگلوتوف نمی‌بود بر متن حاکم می‌گشت. او راه چشمپوشی را انتخاب می‌کند. در صفحاتی که به‌یادماندنی‌ترین قسمتهای کتاب است کاستاگلوتوف تصمیم می‌گیرد، پس از مرخصی از بیمارستان، مستقیماً به محلّ تبعید خود برود و دعوت ویرا را برای زندگی در آپارتمان او ردّ کند. (زویا نیز چنین پیشنهادی کرده است.) او به این نتیجه می‌رسد که دور شدن تنها کار شرافتمندانه است، زیرا سرپزشک به او هشدار داده است که به‌دلایل جسمانی تا چندسال نباید ازدواج کند. با اینکه ویرا دارای شخصیّتی معنوی و اثیری است دور از واقعیّت و نامنصفانه است که صرفاً دل به روابط افلاطونی محض بست. عزیمت کاستاگلوتوف عملی آگاهانه و فداکارانه است که در عین حال به آن جنبه‌ای رازورانه داده نشده است؛ به‌عکس، بر بهای سنگین ازخودگذشتگی او تأکید بسیار می‌شود. امّا در عین حال، از آنجا که این عمل ابراز آزادانهٔ ارادهٔ اخلاقی کاستاگلوتوف است، او را به فراسوی یأس، به‌سوی آزادی معنوی، می‌برد.

سالیانی که این کتاب در دست نوشتن بود مقارن با فعّالترین دوران کار سالژنیتسین روی کتاب **مجمع‌الجزایر گولاگ** بود و این همزمانی اثرهای عمیقی بر **بخش سرطان** گذاشته است. آلیگ کاستاگلوتوف زندانی پیشین اردوگاه کار است و تمام باورهایش در نتیجهٔ واقعیّت بیرحمانهٔ زندگی به‌گونه‌ای جبران‌ناپذیر زیر و رو شده است. این وضع چون موهبتی دوگانه است: کاستاگلوتوف

دربارهٔ آنچه واقعاً در زندگی مهمّ است نسبت به سایرین ادراکی روشنتر دارد، امّا خاطرات خفقان‌آور گذشته چون نفرینی او را تعقیب می‌کنند و زندگی مصیبت‌بار و هدررفته‌اش را بی‌امان در ذهنش زنده می‌کنند. این موتیف، که با مضمون غم‌انگیز بیماری و مرگ می‌آمیزد و در آن پژواک می‌یابد، دیدگاه تیره و تلخی را که کاستاگلوتوف تلاش می‌کند بر آن چیره شود تقویت می‌کند.

مجمع‌الجزایر گولاگ

گولاگ: این واژه در زبان روسی نیز، مانند زبان انگلیسی، طنینی بیگانه دارد. سالژنیتسین این سرواژه را که به‌روسی به‌معنای «ادارهٔ کلّ اردوگاههای کار تأدیبی» است با استعارهٔ زنجیری از جزایر ترکیب می‌کند تا مشهورترین اثر خود را خلق کند ـ اثری که درواقع گشت با راهنمایی است در جهان زندانها و اردوگاههای شوروی در فاصلهٔ ۱۹۱۸ تا ۱۹۵۶. تصویر و تصوّر تعداد زیادی جزیره که دریا احاطه‌شان کرده است شباهت زیادی به شبکهٔ مؤسّسات تأدیبیی که در جای‌جای نقشهٔ جماهیر شوروی قرار گرفته‌اند دارد، امّا قصد نویسنده القای این مطلب نیز هست که تفاوت میان زندگی عادی و زندگی در جهانِ ویژهٔ زندانها و اردوگاههای شوروی همانقدر است که تفاوت میان آب و خاک. «مجمع‌الجزایر» ظاهراً بُعد کاملاً متفاوتی از واقعیّت را عرضه می‌کند، همان نکته‌ای که در آغاز بخش اوّل کتاب بر آن تأکید می‌شود:

> چگونه می‌توان به این مجمع‌الجزایر مرموز راه یافت؟ ساعتی نیست که هواپیماها به‌پرواز درنیایند، کشتیها راه اقیانوس در پیش نگیرند، و قطارها با سروصدا راه نیفتند تا همه به آن‌سو شتاب کنند، امّا نشانی بر هیچ یک از آنها نیست که معلوم کند به کجا می‌روند. فروشندگان بلیط یا کارمندان دفترهای مسافرتی غرق در حیرت می‌شوند، اگر تقاضای بلیط برای رفتن به آنجا کنید. آنها چیزی دربارهٔ مجمع‌الجزایر به‌طور کلّی یا یکی از جزایر بی‌شمار آنجا نمی‌دانند؛ آنها چیزی هرگز دربارهٔ آنها نشنیده‌اند.
>
> آنهایی که برای اداره کردن مجمع‌الجزایر فرستاده می‌شوند از طریق مدارس آموزشی وزارت کشور به آنجا راه می‌یابند.
>
> آنهایی که برای حفاظت مجمع‌الجزایر به آنجا فرستاده می‌شوند از طریق کمیساریاهای لشکری به‌خدمت پذیرفته شده‌اند.
>
> و آنهایی که برای مردن به آنجا فرستاده می‌شوند ـ مانند من و شما خوانندهٔ عزیز ـ منحصراً و ضرورتاً از راه دستگیر شدن به آنجا می‌روند.

در اشارات اسطوره‌ای جای تردید نیست، زیرا مجمع‌الجزایر به جهان دوزخی ادبیّات باستانی تشبیه شده است: فضایی که در دسترس مسافر عادی نیست، عامّه آن را رؤیت نمی‌کند، و فرد معمولی فقط از راه دستگیر شدن ـ مرگ خویشتن پیشینش ـ به آنجا راه می‌یابد. (می‌توان دید که این تصویر ادامهٔ همان تصوّر از نظام کیفری شوروی است که سالژنیتسین در عنوان کتاب **دایرهٔ اوّل** به دوزخ تشبیه کرده است.)

امّا اذعان به «دگرگونه» بودن جهان گولاگ که سالژنیتسین به آن اشاره دارد به‌معنای پذیرفتن سیاست پنهانکاری تعمّدیی که به آن مربوط است نیست و ضربتهای کتاب جملگی برای عریان ساختن رازهای پلید این جهان پنهانی است؛ زیرا **مجمع‌الجزایر گولاگ** بیش از هرچیز شهادت بر نظام اردوگاهی و تلاشی ماندگار برای هویدا کردن نهادی است که دهها سال موجودیّت آن تکذیب می‌شد. برای این‌منظور، سالژنیتسین به‌شهادتِ بیش از ۲۰۰ زندانی نظم و ترتیب داد و از تجربهٔ شخصی و نوشته‌های موجود استفاده کرد. کتاب در مجموع «پرونده»‌ای کوبنده بر ضدّ حکومت و ایدئولوژیی است که در پشت پردهٔ سکوت اجباری و تبلیغات دروغینِ این نهاد هولناک را تغذیه می‌کرد.

بااینهمه سالژنیتسین می‌دانست که با تلاش گروهیِ عظیمی از این‌دست هم نمی‌توان ابعاد فلاکت انسانی مورد نظر را ثابت کرد. موضوع وسیعتر از حافظهٔ جمعی صدها شاهدی بود که سالژنیتسین داشت. درواقع نویسنده مطمئن بود که تاریخ رسمی زندانها و اردوگاههای شوروی هرگز نوشته نخواهد شد، زیرا شواهد مستند زیادی ازبین رفته و قربانیان بی‌شماری برای همیشه خاموش شده‌اند.

با علم به این مسئله بود که سالژنیتسین روشی را در پیش گرفت که عنوان فرعی کتاب تداعی می‌کرد: **آزمونی در بازجویی ادبی**[۶۰] (یا به ترجمه‌ای دیگر، **رساله‌ای در باب تجسّس هنری**[۶۱]). همانگونه که صفتِ به‌کار رفته در این عنوان القا می‌کند سالژنیتسین تعمّداً از ترفندهای هنری و ادبی برای آگاهی استفاده می‌کند. اوّلاً این روایت نشانگر مهارت ادبی نویسنده است: قدرت سبک او یادآورنده و خاطره‌انگیز است که از ویژگیهای نثر استادانه است. علاوه بر این، روش سالژنیتسین تکیه بر شهود زیبایی‌شناختی دارد تا از مجموعهٔ واقعیّتهایی که، به‌اذعان خود نویسنده، ناقصند به نتایج کلّی برسد. استعاره‌های ماهرانه و تجسّمهای ذهنی بی‌شمار مرجعی می‌شوند برای وقایعی که شرح داده می‌شود و به این ترتیب به حقایق بظاهر متضادّ معنا می‌بخشند. به‌عنوان مثال سالژنیتسین مکرّراً نظام گولاگ را تشبیه به مجرای فاضلابی می‌کند که برای جمع‌آوری، انتقال، و دور ریختن «فضولات انسانی» طرّاحی شده

است ـ فضولاتی که لازم است از سطح «واقعیّت شوروی» پنهانی تخلیه شوند (بخش اوّل، فصل دوّم). سالژنیتسین هرگز ادّعا نکرد که این چیزی بیش از یک استعاره باشد، امّا استعاره‌ای است که کاملاً با شرایط تحقیرآمیز زندانیان (فضولات در سراسر متن مضمونی مهمّ است) و با رفتار مقامات اولیای امور تطبیق می‌کند.

مجمع‌الجزایر گولاگ دارای هفت بخش در سه جلد است و جمعاً بالغ بر ۱۸۰۰ صفحه می‌شود. موضوع آن رشته‌ای درهم‌بافته و غامض از شرح تاریخ همراه با شرح‌حال افراد است (به‌انضمام تجربیّات شخصی سالژنیتسین) که دائم با انواع تفسیرها، اندرزها، سؤالها، و اعتراضها که جابجا طعنه‌آمیز، تلخ، یأس‌آور، یا غم‌انگیزند مخلوط می‌شود. جالبترین کیفیّت سبک در این کتاب همین تفسیرهای مستمرّ است، زیرا به این ترتیب نمی‌توان مطالب را با «بی‌تفاوتی» یا فاصله‌گیری خواند.

نقیضه از ترفندهایی است که سالژنیتسین در این کتاب به‌گونه‌ای مؤثّر به‌کار می‌گیرد، مثلاً هنگامی که ادای لفّاظی یک ایدئولوگ کمونیست را درمی‌آورد که باید اَعمال ددمنشانه را توجیه و تأیید کند، و یا هنگامی که یک گروه مذهبی به این‌خاطر که نمی‌خواهند به کشاورزی اشتراکی تن دهند دستگیر می‌شوند و تعدادی از آن گروه تلاش می‌کنند از قایقهایی که آنان را به‌تبعید می‌برند فرار کنند که سربازان محافظ همگی را به‌رگبار مسلسل می‌بندند. شرح این واقعه با شعاری تمسخرآمیز پایان می‌گیرد: «رزمندگان ارتش شوروی! آموزش جنگی خود را به‌گونه‌ای خستگی‌ناپذیر تقویت کنید!»

در مواقع دیگری لبهٔ تیز انتقاد متوجّه شخص نویسنده می‌گردد و نوعی «گفتگوی درونی» حاصل می‌شود که نثر افشاگرانه را بدل به نثر نمایشی می‌کند و گرایش سالژنیتسین را به روش چندصدایی نشان می‌دهد. مثلاً در بخش چهارم **مجمع‌الجزایر گولاگ** نویسنده پیامدهای اخلاقی معنوی و زندانی‌شدن را مورد بررسی قرار می‌دهد. فصل اوّل با این گفتهٔ متناقض نویسنده پایان می‌گیرد که مدیون زندان است، زیرا چشمهایش را به حقیقت اخلاقی باز کرده است: «دعایت می‌کنم، زندان، که در زندگی من آمدی.» امّا این اوج ظاهری بی‌درنگ جرح و تعدیلی اساسی به دنبال دارد که در میان پرانتز آورده شده است: «(امّا جوابم را از میان گورها می‌شنوم: 'البتّه برای تو، که جان به‌در بردی، گفتنش آسان است.')»

برای نظام شوروی در میان کتابهای سالژنیتسین **مجمع‌الجزایر گولاگ** کمتر از همه «پذیرفتنی» است و علّتش روشن است، زیرا سالژنیتسین تقصیر نظام گولاگ را فقط متوجّه استالین نمی‌داند. با اینکه سالژنیتسین قبول داشت که استالین در رأس «شکوفایی» این نظام جنایتبار بود، امّا شواهد بسیاری می‌آورد تا ثابت کند ریشه‌های امپراتوری این اردوگاههای کار اجباری ـ چه از نظر سازمانی و چه از نظر منطق فلسفی ـ به سالیان اوّل و مقدّسی که لنین سکان را دردست داشت برمی‌گردند. نارواداری و نابردباری تند و آتشین از همان آغاز از عناصر مرکزی ایدئولوژی بلشویک بود و آثار سالژنیتسین به‌گونه‌ای مستند نشان می‌دهند چگونه این خصلت در قوانین و نهادهای حکومت جدید انقلابی نفوذ کرد. به همین دلیل **مجمع‌الجزایر گولاگ** را باید حمله‌ای به مشروعیّتِ کلّ نظامِ شوروی دانست. به گفتهٔ جورج کنان[۶۲] در مارس ۱۹۷۴، این کتاب «بزرگترین و نیرومندترین ادّعانامهٔ فردی علیه یک رژیم سیاسی در زمان ماست.»

چرخ سرخ

سالژنیتسین مکرّر گفته بود که در نظر او نوشته‌هایش دربارهٔ اردوگاهها تحقّق وظیفهٔ اخلاقی خطیری در قبال میلیونها انسانی است که برای همیشه در قعر جهان گولاگ ناپدید شدند. با وجود عظمت این وظیفه، نویسنده آن را وظیفه‌ای محدود و کرانمند تلقّی می‌کرد. در **درخت بلوط و گوساله** با زبان استعاره به **مجمع‌الجزایر گولاگ** (و آثار پیش از آن) اشاره می‌کند که چون سنگ بزرگی است که توانایی کنار زدنش را دارد تا به «کار اصلی» زندگی‌اش بپردازد: بررسی مجدّد و اساسی انقلاب روسیه.

بار اوّلی که سالژنیتسین به‌فکر نوشتن چرخه‌ای حماسی دربارهٔ انقلاب افتاد سال ۱۹۳۷ بود، زمانی که سالژنیتسین جوان شیفتهٔ مارکسیسم بود. جنگ، دستگیری، سالیان دراز در زندان، و زورآزمایی با سرطان، که نزدیک بود او را از پای درآورد، جملگی موجب شدند که نظریّات سالژنیتسین دگرگون شود و در ضمن او را مشتاقتر کردند که به کندوکاو در تاریخ این رویداد سرنوشت‌ساز بپردازد. با آنکه سالیان سال راجع به این موضوع فکر کرده بود (گلیب نیرژین، همزاد نویسنده در **دایرهٔ اوّل**، نیز یادداشتهای مفصّلی دربارهٔ تاریخ روسیّه گرد می‌آوَرَد)، تعهّدات و دلمشغولیهای دیگر ظاهراً اولویّت داشتند. پس از بهار ۱۹۶۸ و اطمینان‌یافتن از اینکه میکروفیلم **مجمع‌الجزایر گولاگ** بدون اشکال به آن‌سوی مرز رفته و به غرب رسیده است توانست تمام همّ خود را صرف این کار بکند.

این چرخه برروی‌هم چرخ سرخ عنوان گرفته است و عنوان فرعی آن نیز **روایتی با زمانهای ناپیوسته**[۶۳] است. همانگونه که در مورد عنوان فرعی **مجمع‌الجزایر گولاگ** صدق می‌کند واژگان انتخابی سالژنیتسین در اینجا نیز اشاره‌ای روشن به روش انتخابی نویسنده در این اثر دارد. ضابطهٔ کلیدی امتناع از گردآوری تمام رشتهٔ حوادث تاریخی است. در عوض، سالژنیتسین تمرکز شگفت‌آوری بر جزئیّات پاره‌ای وقایع نسبتاً کوتاه با حدّوحدودی کاملاً مشخّص

دارد، بی‌آنکه تلاش کند فواصل میانی این زمانهای ازهم‌گسسته را پُر کند. متنی که به هر قسمت تخصیص داده شده است «گِره» خوانده می‌شود ـ اصطلاحی ریاضی که از مفهوم «نقطهٔ گرهی» گرفته شده است و منظور از آن لحظه‌ای در تاریخ بود که مسائل مهمّ روز چنان به‌هم گره خورده بودند که منظر روشنی از آن کشمکشهای اساسی پنهان که روسیّه را به سوی پرتگاه می‌کشاند عرضه می‌کردند.

در طرح اوّلیّه بیست «گره» برای این مجموعه در نظر گرفته شده بود و هریک عنوان جداگانه‌ای داشت که به چارچوب زمان مورد بحث ارتباط پیدا می‌کرد. «گِرهِ اوّل» «اوت ۱۹۱۴» نام دارد و دو «گره» بعدی «اکتبر ۱۹۱۶» و «مارس ۱۹۱۷» هستند. (لازم است به‌خاطر داشته باشیم که عنوانهای روسی سالژنیتسین به تاریخ تقویم یولیوسی بود که پیش از ۱۹۱۸ در روسیّه از آن استفاده می‌شد و سیزده روز با تقویم غربی تفاوت داشت.) «گره بیستم» قرار بود بهار ۱۹۲۲ را دربرگیرد و پنج بخش پایانی کتابْ داستان را به ۱۹۴۵ برسانند. این طرح بلندپروازانه در طیّ نگارش تغییرات زیادی کرد. «اوت ۱۹۱۴» بار اوّل در ۱۹۷۱ به‌چاپ رسید، امّا پس از تبعید نویسنده به غربْ اطّلاعات جدید به‌دست آمد که لازم بود در این چرخه گنجانده شود، هرچند بیشتر این اطّلاعات مربوط به زمانی خارج از چارچوب زمانیِ درنظر گرفته‌شده برای قسمت اوّل بود. راه‌حلّی که سالژنیتسین برای این مسئله پیدا کرد این بود که متن «اوت ۱۹۱۴» را بسط دهد و چاپ کند، بی‌آنکه عنوان را تغییر دهد و تنها پیش از مطالب افزوده‌شده صفحهٔ عنوانی داخلی بیاورد و به این مطالب «از گِرههای پیشین»[۶۴] عنوان بدهد. بدین‌ترتیب با پس کشیدن نقطهٔ آغاز چرخه به‌میزان زیاد و با افزوده شدن حجم «گره»های نخست (گره اوّل ۱۰۰۰ صفحه، گره دوّم ۱۲۰۰ صفحه، و گره سوّم ۲۸۰۰ صفحه) سالژنیتسین متوجّه شد که لازم است داستانش را پیش از پایانی که در ابتدا درنظر داشت به‌اتمام رساند. درواقع او تصمیم گرفت داستانش را حتی پیش از انقلاب اکتبر پایان دهد و، طبق اظهارش در ۱۹۸۷، «گره چهارم» («آوریل ۱۹۱۷») آخرین قسمت مجموعه بود.

چرخ سرخ را مانند **مجمع‌الجزایر گولاگ** دشوار می‌توان در یک ژانر ادبی جای داد، بویژه که سبک آن پس از شروع دچار دگرگونیهای اساسی گردید. به این‌ترتیب متن اوّلیّهٔ «اوت ۱۹۱۴» (که در ۱۹۷۱ چاپ شد، امّا طرح آن سالها پیشتر ریخته شده بود) در ژانر یک رمان تاریخی است. امّا «گره» بسط داده‌شده بسهولت در چارچوب رمان سنّتی جای نمی‌گیرد. دلیلش این است که تعادلی که میان جنبه‌های داستانی و جنبه‌های تاریخی کتاب در چاپ اوّل رعایت شده بود با اضافه کردن ۳۵۰ صفحه ضمیمهٔ غیرداستانی تغییر کرد و کتاب تبدیل به «تاریخ محض» شد. علاوه بر این، در چهار جلد حجیمِ «گره سوّم» (انتشار ۱۹۶۸ـ۱۹۸۸)، شخصیّتهای تخیّلی «گره»های نخست تقریباً نقشی فرعی پیدا می‌کنند. به این‌ترتیب گرایش به فاصله گرفتن از داستان و نزدیک‌شدن به تاریخ مؤکّد می‌شود. باید اضافه کرد که این جابجایی با منظور سالژنیتسین در عنوان فرعی کتاب دمساز است، زیرا خالی‌ماندن شکافهای زمانی میان «گره»های مختلف با پروراندن شخصیّتها که لازمهٔ کار ادبی است تضادّ اساسی دارد. از آنجایی که هدف نویسنده ترسیم فراز و نشیبهای بدفرجامی بود که تاریخ قرن بیستم روسیّه را رقم زد سالژنیتسین داستان را روی افراد تمرکز نمی‌دهد و بر مصیبت عظیمتری تأکید می‌کند که بر تمام کشور رفت.

از دید سبک‌شناسی، **چرخ سرخ** همان ویژگیهای آثار اوّلیّهٔ سالژنیتسین را دارد و همزمان شماری ترفندهای جدید ادبی را به کار می‌گیرد. بارزترین مثال در مورد اوّل تکنیک «چندصدایی» است (که بار نخست در **دایرهٔ اوّل** تکوین یافت) که از آن‌طریق به فردفرد شخصیّتها این فرصت داده می‌شود که داستان را به‌جایی بکشانند که در آنجا نقش اوّل را ایفا می‌کنند. این ترفند در سراسر دورهٔ تاریخی چرخه به‌کار گرفته شده است و گاه یک فصل کامل به یک شخصیّت خاصّ اختصاص یافته است. در «گره سوّم» این ترفند به‌سبب کوتاه‌بودن چشمگیر فصلها تأثیری غیرمنتظره دارد: جابجایی مکرّر زاویهٔ دید تأکید بر بی‌نظمی و آشوبی دارد که هستهٔ مرکزی توصیف سالژنیتسین از هرج و مرج انقلابی است.

از جمله نوآوریهای سبکی سالژنیتسین در **چرخ سرخ**، شیوهٔ او برای گنجاندن اطّلاعاتی در جای‌جای متن است که بظاهر و از نظر حروف چاپی از داستان اصلی متمایزند: اسناد با حروف سیاه چاپی، گزارشات تاریخی با فونت ۸، کولاژهایی از بریدهٔ جراید آن زمان با سبک و اندازه‌های مختلف، «صحنه‌های سینمایی» با ستون‌ستون جملات کوتاه که تقلیدی از جلوه‌های سینمایی است، و ضرب‌المثلهای روسی همه با حروف بزرگ.

در مورد نکتهٔ آخر توضیح ویژه‌ای ضروری است. سالژنیتسین همواره احترام زیادی برای ضرب‌المثلهای روسی قائل بود و فشردگی کلام و حکمت پیچیدهٔ آنها را تحسین می‌کرد. (در **درخت بلوط و گوساله**، نویسنده می‌گوید چگونه در دوران سختی، با خواندن مجموعه‌ای از گفتارهای عامیانهٔ روسی، خویشتنداری‌اش را به دست می‌آورد.) ضرب‌المثل‌ها در پایان برخی از فصلهای **چرخ سرخ** مستقلاً آمده‌اند و تفسیری موجز از متنِ خوانده‌شده را ارائه می‌دهند. به‌عنوان مثال، در پایان فصلی که سالژنیتسین عکس‌العمل مردم را نسبت به خبر زخمی شدن استالیپین[۶۵]، نخست‌وزیر، شرح می‌دهد، فهرستی طویل از سازمانها و انجمنهایی

می‌دهد که برای ترتیب‌دادن مراسم ویژهٔ مذهبی برای بهبود نخست‌وزیر ازهم سبقت می‌گرفتند. طنز تلخ در این نکته است که بسیاری از همین نهادها پیش از این واقعه نسبت به تلاشهای متهوّرانهٔ استالیپین برای برقراری سلامت و تعادل در میان ملّت روسیّه از خود خصومت یا بی‌اعتنایی نشان می‌دادند. این سرزنش در این ضرب‌المثل مُختصر و مفید خلاصه شده است: **به درگاه خداوند دعا شد، امّا بی‌ثمر.**

بیگمان ضرب‌المثلها جایگاه ممتازی در میان صداهای گوناگونی که آثار سالژنیتسین را تشکیل می‌دهند دارند: عملکرد این ضرب‌المثلها، مانند گروه همسرایان در تراژدیهای یونانی، داوری آمرانهٔ عامّهٔ مردم است. آوردن «صحنه‌های سینمایی» و این ضرب‌المثلها در کتاب گواه بر آن است که نثر نویسنده عمیقاً تحت تأثیر اصول و مبانی نمایشی قرار گرفته است.

باید اضافه کرد که تمام ضرب‌المثلهای ذکرشده را سالژنیتسین از فرهنگ ولادیمیر دال[۶۶] گلچین کرده است که فرهنگ‌نویسی در قرن نوزدهم بود و گردآوردهٔ حجیم او از ضرب‌المثلهای مردمی الگوی سالژنیتسین برای احیای زبان روسی بود. سالژنیتسین بر این باور بود که کلیشه‌های ایدئولوژیک رایج، که مشخّصهٔ گفتار و نوشتار روسی بودند، دلیل و نشانهٔ تضعیف زبان روسی هستند: میراث غنیِ گذشته همراه با حافظهٔ تاریخیِ ملّت و سنّت فرهنگی در خطر نابودیِ همیشگی بود. سالژنیتسین معتقد بود جلوی این لطمه را فقط بدین‌ترتیب می‌توان گرفت که ساختارهای کم‌وبیش فراموش‌شدهٔ واژگان و صرف و نحو گفتار روستایی را از نو وارد زبان کرد ــ و این دقیقاً همان کاری بود که سالژنیتسین تلاش کرد در **چرخ سرخ** انجام دهد. نتیجه اینکه جرّوبحث زیادی میان خوانندگان روسی درگرفت، زیرا عدّهٔ زیادی از آنان از این آزمایش خوششان نیامد.

مضامین عمدهٔ مدّنظر سالژنیتسین در **چرخ سرخ** بسهولت قابل‌شناسایی‌اند. مضمون اصلی تضادّ میان افرادی است که به‌خاطر عشق به روسیّه در راه ایجاد تغییرات سازنده تلاش می‌کنند و آنهایی که به‌واسطهٔ شست‌وشوی مغزی ایدئولوژیک از فرط تنفّر کور شده‌اند یا فقط به‌فکر منافع شخصی هستند. در «گره اوّل» دو شخصیّت تاریخی دارای انگیزهٔ مثبت هستند: پیوتر استالیپین، نخست‌وزیر، و ژنرال آلکساندر سامسونوف[۶۷]، فرماندهٔ قوای روس که پروس شرقی را در ۱۹۱۴ اشغال کرد. ترور نخست‌وزیر به‌دست یک انقلابی افراطی در ۱۹۱۱ و خیانت به ژنرال توسط افراد بی‌لیاقت و بزدلِ صاحب‌مقام در نبرد تاننبرگ[۶۸] تراژدیهایی هستند که هستهٔ دوقلوی «گره اوّل» را تشکیل می‌دهند و نماد اختلافاتی هستند که روسیّه را پاره‌پاره می‌کنند و همزمان تقدیر گریزناپذیری را نشان می‌دهند که چگونه نیکترین افراد کشور محکوم به شکست یا فنا می‌گردند. در خواندن مجموعه هرچه پیشتر می‌رویم به‌نظر می‌رسد که مقاومت در مقابل موج نیروهای آشوبگر و مخرّب کمتر می‌شود ــ نیروهایی که سالژنیتسین برای تداعی آنها از تصویر چرخی که غیرعادی می‌غلتد و چرخ می‌خورد استفاده کرده است. در یکی از «صحنه‌های سینمایی» که در ابتدای متن آمده است یک آسیاب بادی طیّ جنگ در پروس به آتش کشیده می‌شود؛ حرارت آتش موجب می‌شود که پرّه‌ها به چرخش درآیند و ما شاهد نخستین تصویر از «چرخ سرخ» می‌شویم:

> پیکرهٔ پرّه‌پرّه، با درخششی سرخ و طلایی،
> به‌گونه‌ای اسرارآمیز می‌چرخد،
> چون چرخی آتشین در آسمان می‌گردد؛
> سپس از هم فرومی‌پاشد
> و مانند بارانی از پاره‌های مُشتعل
> فرومی‌ریزد.

این تصویر در «صحنهٔ سینمایی» دیگری بسط می‌یابد: چرخی از یک آمبولانس که از جادّه‌ای پوشیده از تجهیزاتِ رهاشده عبور می‌کند جدا می‌شود:

> چرخ به‌تنهایی غلت می‌زند و از آمبولانس جلو می‌افتد.
> به‌نظر می‌رسد که هرلحظه بزرگتر می‌شود
> و باز هم بزرگتر!
> تا تمام پرده را می‌پوشاند!
> چرخ! ــ به پیش می‌غلتد،
> مشتعل از آتشسوزی بزرگ،
> عنان‌گسیخته،
> مهارناشدنی،
> در مسیرش همه چیز را خرد می‌کند.

در نظر سالژنیتسین انقلاب نیز چون رهاشدنْ ناگهانی و تند انرژی است که همزمان تماشایی و مخرّب است و خودْ خود را از بین می‌برد. بی‌شک این نظرِ سالژنیتسین دربارهٔ آشفتگی سیاسیی است که در پی و همراه با استعفای تزار آمد. امّا این بدان معنا نیست که عدم تحرّکی که ویژگی تصویری است که از نیکالای دوّم به ما داده می‌شود چون آلترناتیوی مثبت ارزیابی شده باشد؛ زیرا سالژنیتسین نشان می‌دهد که زندگی نیکالای دارای واقعیّتی جداگانه است، جهانی راکد که ارتباط چندانی با گردابی ندارد که

هرچه سریعتر آن را حلقه می‌زند. تزار درواقع فقط با وضع موجود سازگار است و به‌گونه‌ای رقّت‌انگیز توانایی آن را ندارد که از نقشهای کوچکی که تشریفات درباری و تعهّدات خانوادگی برایش تعیین کرده‌اند رهایی یابد. تصویری که از تزار ارائه می‌شود او را همزمان سخی و سفّاک نشان می‌دهد. این تصویرپردازی در شمار موفّقترین خلّاقیّتهای هنری سالژنیتسین است.

این تصویر و تصوّر از تزار که زندانی الگوهای رفتاری است و نمی‌تواند فراسوی آنها برود ما را به مسئله‌ای فلسفی و ناگفته می‌کشاند که در تمام چرخه تداعی می‌شود: مسئلهٔ گریزناپذیری. از آنجایی که سالژنیتسین به‌شرح وقایعی حقیقی می‌پردازد که آشکارا بر آنها تأسّف می‌خورد دشوار می‌تواند رویدادهای بی‌شمار و کاملاً اتّفاقی را که به سرانجامی نکبت‌بار کمک کردند مورد توجّه قرار دهد. امّا، در عین حال، وقایعی که شرح می‌دهد چنان اجتناب‌ناپذیرند که نمی‌توان بسهولت نتیجه‌ای جز آنچه در تاریخ آمده است بر آنها متصوّر شد. اگر فقط تزار می‌توانست دیدی وسیعتر و اراده‌ای قویتر برای مقابله با فشارهای روحی داشته باشد، اگر فقط مراکز فرماندهی از افراد بی‌کفایتِ نشان‌به‌سینه خلاص شده بود، اگر فقط... ـ این احساسات از متن کتاب سالژنیتسین فریاد برمی‌آورند، امّا نویسنده که قصد دارد امانت تاریخ را نگهدارد وسوسهٔ به‌کارگرفتن تخیّلات نمی‌شود. به‌عکس، او هنگامی از ابزار تخیّلی استفاده می‌کند که می‌خواهد ترتیب واقعی حوادث را ثبت کند، نه اینکه در فرصتهای ازدست‌رفته کندوکاو نماید. به این ترتیب سرهنگ واروتینتسف، که شخصیّت تخیّلی اصلی در چرخ سرخ است و مردی است با ارادهٔ قوی و هوش سرشار، در «گره دوّم» به خاطر درگیری خانوادگی فلج روحی می‌شود که این پژواکی است از فلج روانی تزار. تنش میان آنچه به‌وقوع پیوست و آنچه می‌توانست به‌وقوع بپیوندد برای خواننده به‌گونه‌ای دردناک روشن است؛ شاید همین کیفیّت است که به این چرخهٔ سالژنیتسین نیرو و توان می‌دهد و رنگ غم‌انگیزی به آن می‌بخشد.

هیچگاه آسان نیست که به انبوهی از قضاوتهای متضادّ دربارهٔ نویسندگان معاصر نظم داد. نزدیکی بیش از حدّ به یک موضوع منجر به تاریکی بیشتر آن می‌گردد تا وضوح آن و تنها فاصلهٔ تاریخی است که به ما اجازه می‌دهد ابعاد راستین یک اثر ادبی را تمیز دهیم. به این ترتیب کمتر کسی در دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ در روسیّه می‌زیست که می‌توانست حدس بزند که آن دوره از تاریخ فرهنگی کشورشان نهایتاً به عصر **پوشکین** معروف می‌شود و بی‌تردید وزرای با دبدبهٔ دوران تزار که همراه با ریشخند منتقدان و وزوز نخبگان اجتماعی نسبت به پوشکین بدگمانی و افاده نشان داده بودند هرگز نمی‌توانستند تصوّر کنند که در حافظهٔ تاریخ حقیر می‌شوند و در زندگینامهٔ آن شاعر بزرگ نقشهای کوچکی پیدا می‌کنند.

نتیجه اینکه هنوز زود است که بتوان حدس زد آیا آن الگو تجدید می‌شود و دهه‌هایی که با پژواک خشن حملات به باورها، اعتبار، و مهارت ادبی آلکساندر سالژنیتسین همراه بوده‌اند روزی به نام عصر سالژنیتسین در تاریخ به‌ثبت می‌رسند یا نه؟

به‌هرروی، چشم‌انداز سالیان نخست دههٔ ۱۹۹۰ به ما این اجازه را می‌دهد که چیزهایی را با اطمینان خاطر دربارهٔ این نویسنده بگوییم. تردیدی نیست که آلکساندر سالژنیتسین شخصیّتی مهمّ در تاریخ ادبیّات روس است. سالژنیتسین که درخشانترین استعداد در نثر روسی پس از جنگ جهانی دوّم است در عین حال نیرومندترین معارضِ انفرادیِ رژیم شوروی بود. او به همین‌دلیل در عین حال شخصیتی فوق‌العاده تأثیرگذار در تاریخ روشنفکری قرن بیستم بود ـ نویسنده‌ای که آثارش (بویژه **مجمع‌الجزایر گولاگ**) فضای سیاسی را در اروپای غربی، در کشورهایی مانند فرانسه، اصلاح کرد و اثر ماندگار و حجیم او چرخ سرخ بروشنی اثری عمیق بر کشور روسیّه باقی گذاشت. باید تأکید کرد که تأثیرگذاری فوق‌العادهٔ نویسنده را نمی‌توان جدا از ادبیّات دانست، زیرا سرچشمهٔ تأثیر او در فصاحت نوشتار و جهانِ کاملاً متقاعدکننده‌ای بود که برای خوانندگانش خلق ـ یا بازسازی ـ کرد. در عصری که ادبیّات غالباً بارِ تلخی، بدبینی، و بیعلاقگی نگریسته می‌شود آثار آلکساندر سالژنیتسین گواه بر قدرت انفجاری هنر عالی است.

پی‌نویسها

1. Kislovodsk
2. Isaaki
3. Taissia Shcherbak
4. Rostov
5. *Avgust chetyrnadtsatogo* (*August* 1914)
6. Natalia Reshetovskaia
7. *Arkhipelag GULag* (*The Gulag Archipelago*)
8. Marfino
9. *V kruge pervom* (*The First Circle*)
10. Gleb Nerzhin
11. Ekibastuz
12. *Odin den' Ivana Denisovicha* (*One Day in the Life of Ivan Denisovich*)
13. Kok-Terek
14. "Dorozhenka" ("The Way")
15. *Prusskie nochi* (*Prussian Nights*)
16. *Pir pobeditelei* (*Victory Celebrations*)

۶۵. Pyotr Stolypin، (۱۸۶۲-۱۹۱۱). سیاستمدار روسی.

66. Vladimir Dal

67. Aleksandr Samsonov

68. Tannenberg

Selected Bibliography

EDITIONS

FIRST EDITIONS

PUBLISHED IN THE SOVIET UNION

"Odin den' Ivana Denisovicha." *Novyi mir* 11:9-74 (1962).

"Sluchai na stantsii Krechetovka." *Novyi mir* 1:9-42 (1963).

"Matrenin dvor." *Novyi mir* 1:42-63 (1963).

"Dlia pol'zy dela." *Novyi mir* 7:58-90 (1963).

"Zakhar-kalita." *Novyi mir* 1:69-76 (1966).

FIRST MAJOR EDITIONS

PUBLISHED IN THE WEST

V kruge pervom. New York, 1968. (The eighty-seven-chapter version.)

Rakovyi korpus. London, 1968.

"Pravaia kist". *Grani* (Frankfurt) *69: I-X (1968).*

Svecha na vetru. Frankfurt, 1969. *Student: Zhurnal avangarda Sovetskoi literatury* (London) 11/12:1-80 (1968), has marginal textual significance.

Olen' i shalashovka. London, 1969. (An earlier edition [1968] is textually corrupt.)

Avgust chetyrnadtsatogo. Paris, 1971. (The early version of Knot I of *Krasnoe koleso*, superseded by the much-enlarged edition of 1983 in the collected works.)

Arkhipelag GULag. 3 vols. Paris, 1973-1975.

Prusskie nochi. Paris, 1974.

Lenin v Tsiurikhe. Paris, 1975. (A compendium of the chapters dealing with Lenin and drawn from Knots I-IV of *Krasnoe Koleso.*)

Bodalsia telenok s dubom. Paris, 1975.

Skvoz' chad. Paris, 1979. (A polemical addendum to *Bodalsia telenok s dubom.*)

COLLECTED WORKS

Sobranie sochinenii. Vermont and Paris, 1978-. (By 1989, eighteen Volumes had been published. This edition contains the only complete and authorized texts of the works listed below.)

Vols. 1-2 (1978). *V Kruge pervom.* (The ninety-six-chapter version.)

Vol. 3 (1978). *Rasskazy.* (Contains: "Odin den'," "Matrenin

17. *Plenniki* (*Prisoners*)

18. *Rakovyi korpus* (*Cancer Ward*)

19. *Respublika truda* (Republic of Labor)

20. *Olen' i shalashovka* (*The Love-Girl and the Innocent*)

21. Miltsevo

22. "Matrenin dvor" ("Matryona's Home")

23. Ryazan

24. *Znaiut istinu tanki* (*Tanks Know the Truth*)

25. *Svecha na Vetru* (*A Candle in the Wind*)

26. "Pravaia kist" ("The Right Hand")

27. *Bodalsia telenok s dubom* (*The Oak and the Calf*)

28. Samizdat

29. *Krasnoe koleso* (*The Red Wheel*)

30. Natalia Svetlova

31. Novosti

32. Elizaveta Voronianskaia

33. Lefortovo

34. Cavendish

35. Vermont

36. "Zhit' ne po lzhi" ("Live Not By Lies")

37. *New York Times*

38. *Daily Express*

39. *Sobranie sochinenii* (*Collected Works*)

40. *War and Peace*

۴۱. Pilate، والی یهودا از طرف دولت روم. به‌سبب اصرار مردم عیسی را تسلیم یهودیان کرد تا مصلوبش کنند.

42. Lev Rubin

43. Georgi Vorotyntsev

44. *Inferno*

45. Innokenti Volodin

46. Lev Kopelev

47. Dmitri Sologdin

48. Dmitri Panin

49. "Buddha's Smile"

50. Roosevelt

51. Ivan Denisovich Shukhov

52. "Sluchai na stantsii Kochetovka" ("Incident at Krechetovka Station")

53. Zotov

54. "Dlia pol'zy dela" ("For the Good of the Cause")

55. "Zakhar-Kalita" ("Zakhar-the-Pouch")

56. "Paskhal'nyi krestnyi khod" (The Easter Procession")

57. Oleg Kostoglotov

58. Pavel Rusanov

59. "Rusanov line"

60. *Opyt khudozhe stvennogo issledovaniia* (*An Experiment in Literary Investigation*)

61. *Essay in artistic inquiry*

62. George Kennan

63. *Povestvovanie v otmerennykh srokakh* (*A Narrative in Discrete Periods of Time*)

64. "From Previous Knots"

———. Vol. 3* Translated by Harry T. Willetts. New York, 1978.

———. * Edited by Edward E. Ericson, Jr. New York, 1985. (A one-volume authorized abridgment of the above three volumes.)

Lenin in Zurich. Translated by Harry T. Willetts. New York, 1976.

*The Love-Girl and the Innocent.** Translated by Nicholas Bethell and David Burg. New York, 1969.

The Mortal Danger: How Misconceptions about Russia Imperil America. Translated by Michael Nicholson and Alexis Klimoff. New York, 1980; 2nd ed., New York, 1981. (The second edition contains Solzhenitsyn's lengthy reply to his critics.)

The Oak and the Calf. Translated by Harry T. Willetts. New York, 1979.

*One Day in the Life of Ivan Denisovich.** Translated by Max Hayward and Ronald Hingley. New York, 1963.

———. * Translated by Ralph Parker. New York, 1963.

———. Translated by Harry T. Willetts from the authorized text. New York, forthcoming.

Prussian Nights: A Poem. Translated by Robert Conquest. New York, 1977.

*Stories and Prose Poems.** Translated by Michael Glenny. New York, 1971. (Contains "Matryona's House," "For the Good of the Cause," "The Easter Procession," "Zakhar-the-Pouch," "An Incident at Krechetovka Station," and short prose poems.)

Victory Celebrations. Prisoners. The Love-Girl and the Innocent: Three Plays. Translated by Helen Rapp, Nancy Thomas, Nicholas Bethell, and David Burg. London, 1983; New York, 1986. (The translation of the third play is based on an outdated text.)

Warning to the West. New York, 1976. (Contains texts of speeches to the AFL-CIO, to the U.S. Congress, and to British television and radio audiences.)

A World Split Apart. Translated by Irina Alberti. New York, 1978. (The Harvard address.)

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

"Avgust chetyrnadtsatogo" chitaiut na rodine. Paris, 1973. (A collection of Soviet samizdat reactions to the early edition of *August* 1914.)

Barker, Francis. *Solzhenitsyn: Politics and Form.* New York, 1977.

dvor," the prose "miniatures," "Pravaia kist'," "Sluchai na stantsii Kochetovka," "Dlia pol'zy dela," "Zakhar-Kalita," "Kak zhal'," "paskhal'nyi krestnyi khod."

Vol. 4 (1979). *Rakovyi korpus.*

Vols. 5-7 (1980). *Arkhipelag GULag.* (A corrected and augmented version of the work first published in 1973-1975.)

Vol. 8 (1981). *P'esy i kinostsenarii.* (Contains: *Pir pobeditelei, Plenniki, Svecha na vetru, Respublika truda, Znaiut istinu tanki, Tuneiadets.*

Vol. 9 (1981). *Publitsistika: Stat'i i rechi.*

Vol. 10 (1983). *Publitsistika: Obshchestvennye zaiavleniia, interv'iu, presskonferentsii.*

Vols. 11-12 (1983). *Avgust chetyrnadstatogo.* (This is the expanded version of Knot I of *Krasnoe koleso*; the earlier version was published in 1971).

Vols. 13-14 (1984). *Oktiabr' shestnadtsatogo.* (Knot II of *Krasnoe koleso.*)

Vols. 15-18 (1986-1988). *Mart semnadtsatogo.* (Knot III of *Krasnoe koleso.*)

TRANSLATIONS

Translations marked with an asterisk (*) are based on textually dated originals.

———. Knot I of *The Red Wheel.* Translated by Harry T. Willetts. New York, 1989. [Translation of the enlarged Russian edition of 1983.]

August 1914.* Translated by Michael Glenny. New York, 1972. [Translation of the superseded Russian edition of 1971.]

The Cancer Ward. Translated by Rebecca Frank. New York, 1968.

Cancer Ward. 2 vols. Translated by Nicholas Bethell and David Burg. New York, 1969.

Candle in the Wind. Translated by Keith Armes. Minneapolis, 1973.

East & West. New York, 1980. (Contains the Nobel Lecture, the Harvard commencement address, *Letter to the Soviet Leaders*, and a 1979 BBC interview.)

*The First Circle.** Translated by Thomas Whitney, New York, 1968. (87 chapters.)

———. * Translated by Micheal Guybon. London, 1968. (87 chapters).

The Gulag Archipelago. Vol. 1* Translated by Thomas Whitney. New York, 1974.

———. Vol. 2* Translated by Thomas Whitney. New York, 1975.

(This memoir by Solzhenitsyn's first wife, and the equally, but somewhat differently, doctored English version, were coauthored [that is, rewritten] by the Soviet press agency Novosti.)

Scammell, Michael. *Solzhenitsyn: A Biography.* New York, 1984.

Solzhenitsyn: A Pictorial Autobiography. New York, 1974.

Vinokur, T. G. "O iazyke i stile povesti A. I. Solzhenitsyna 'Odin den' Ivana Denisovicha'. "*Voprosy kul'tury rechi* (Moscow), 1965, no. 6, pp. 16-32.

BIBLIOGRAPHY

Ficne, Donald M. *Alexander Solzhenitsyn: An International Bibliography of Writings By and About Him.* Ann Arbor, 1973. (For bibliographic guides covering a later period, see the bibliographic sections in the two Dunlop volumes listed above.)

کتابنامهٔ فارسی

«دست راست»، ترجمهٔ هوشنگ مستوفی، **نگین**، ۵۴/۵ (آبان ۱۳۴۸).

«خانهٔ ماتریونا»، ترجمهٔ ؟،[شیراز]، شورای رادیو و تلویزیون دانشجویان دانشگاه پهلوی، ۱۳۴۹.

«دست راست»، ترجمهٔ فادی، **تماشا**، ۴۵/۱ (۶ بهمن ۱۳۵۰).

«خانهٔ ماتریونا»، ترجمهٔ محمود پورشالچی، **خانهٔ ماتریونا و چند داستان دیگر**، [تهران،؟، ۱۳۵۰].

یک روز از زندگی ایوان دنیسوویچ، ترجمهٔ هوشنگ حافظی‌پور، [تهران]،؟،؟.

حقوق نویسنده، ترجمهٔ جمشید ارجمند، [تهران]، مروارید، [و خانهٔ کتاب، ۱۳۵۱].

به زمامداران شوروی، ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

بخاطر مصلحت، ترجمهٔ محسن افشاری‌مهر، [تهران]، زرین، [۱۳۵۷].

جهانی ازهم‌گسیخته (سخنرانی در مراسم فارغ‌التحصیلی دانشگاه هاروارد)، ترجمهٔ کوروش بیت‌سرکیس و بهرام پازوکی، تهران، فرهنگستان ادب و هنر ایران، ۱۳۶۰.

بخش سرطان، ترجمهٔ سعدالله علیزاده، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲، با مقدمهٔ جورج لوکاچ دربارهٔ رمانهای سالژنیتسین.

یک روز ایوان دنیسوویچ، ترجمهٔ رضا فرخفال، [تهران]، فاریاب، ۱۳۶۳.

لنین در زوریخ،ترجمهٔ روشن آقاخانی، تهران، بهاران، ۱۳۶۴.

مجمع‌الجزایر گولاک، ترجمهٔ عبدالله توکل، تهران، سروش، ۱۳۶۶.

شمعی در باد، ترجمهٔ ژیلا دهخدا، تهران، آسیا و بهاران، ۱۳۶۸.

شمعی در باد، ترجمهٔ حسن ملکی، تهران، سروش، ۱۳۷۱.

پلهٔ اول دوزخ، ترجمهٔ عباس رهبر، تهران، نشر قومس، ۱۳۷۱.

ما هرگز اشتباه نمی‌کنیم، ترجمهٔ رفیع رفیعی، تهران، نشر روایت، ۱۳۷۳.

«زندگینامهٔ غیرجعلی استالین» (فصلی نو نوشته از کتاب **درک اول**)، ترجمهٔ دکتر روشن وزیری، **نگاه‌نو** ۱۹، (فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۳).

زندگی بی‌تزویر، ترجمهٔ روشن وزیری، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۵.

Berman, Ronald, ed. *Solzhenitsyn at Harvard: the Address, Twelve Early Responses, and Six Later Reflections.* Washington, 1980.

Carpovich, Vera. *Solzhenitsyn's Peculiar Vocabulary: Russian-English Glossary.* New York, 1976.

Dunlop, John B., et al., eds. *Aleksandr Solzhenitsyn: Critical Essays and Documentary Materials.* Enl. ed. New York, 1975.

Dunlop, John B., et al., eds. *Solzhenitsyn in Exile: Critical Essays and Documentary Materials.* Stanford, 1985.

Feuer, Kathryn, ed. *Solzhenitsyn: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N.J., 1976.

Gul', Roman Borisovich. *Solzhenitsyn: Stat'i.* New York, 1976.

Hegge, per Emil. *Mellommann i Moskva.* Oslo, 1971.

Kopelev, Lev. *Ease My Sorrows.* Translated by Antonina W. Bouis. New York, 1983.

Labedz, Leopold, ed. *Solzhenitsyn: A Documentary Record.* 2d ed. Harmondsworth, 1973.

Lakshin, Vladimir. *Solzhenitsyn, Tvardovsky, and "Novy Mir".* Translated by Michael Glenny. Cambridge, Mass., 1980.

Markstein, Elisabeth, and Felix Philipp Ingold, eds. *Über Solschenizyn: Aufsätze, Berichte, Materialen.* Neuwied and Darmstadt, 1973.

Medvedev, Zhores. *Ten Years After Ivan Denisovich.* Translated by Hilary Sternberg. New York, 1974.

Moody, Christopher. *Solzhenitsyn.* Enl. ed. New York, 1976.

Nivat, Georges, and Michel Aucouturier, eds. *Soljénitsyne.* Paris, 1971.

Nivat, Georges, *Soljénitsyne.* Paris, 1980. (This French-language study is the best general introduction to Solzhenitsyn written to date. A Russian translation exists: *Solzhenitsyn.* Translated by Simon Markish. London, 1984.)

Nowikowa, Irene, ed. *Seminarbeiträge zum Werk Aleksandr Solzenicyns.* Hamburg, 1972.

Ozerov, N. "Po povodu 'Pis´ma' Solzhenitsyn." *Russkaia mysl'* (Paris), 13 June 1974.

Panin, Dimitri. *The Notebooks of Sologdin.* Translated by John Moore. New York, 1976.

Reshetovskaia, N. *V spore so vremenem.* Moscow, 1975. Translated into English by Elena Ivanoff as *Sanya: My Life with Aleksandr Solzhenitsyn.* Indianapolis, 1975.

گفتگو

؟، «قرن بیستم را از دست داده‌ایم»، ترجمهٔ مرتضی شاپورگان، **جامعه سالم**، ۱۹/۴ (اسفند ۱۳۷۳).

دربارهٔ نویسنده و آثارش

لوکاچ جورج، « ؟ »، ترجمهٔ سعدالله علیزاده، **بخش سرطان**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲.

استاینر، جرج، «دو رمان جدید روسی» (دربارهٔ **چرخ سرخ** سولژنیتسین و **زندگی و سرنوشت** گروسمن)، ترجمهٔ مدرس، **آدینه**، ۱۴ (۱۰تیر ۱۳۶۶).

دورانت، ویل و آریل، «سولژنیتسین»، ترجمهٔ ابراهیم مشعری، **تفسیرهای زندگی**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰.

؟، «آوازه‌خوان نه آواز: الکساندر سولژنیتسین»، ؟، **صفحهٔ اول**، ۲۸/۴ (مرداد ۱۳۷۳).

واستون، راس، «سولژنیتسین هنوز ناراضی است»، ترجمهٔ حسین نورآبادی مطلق، **جامعه**، ۵۸ (۱۴ اردیبهشت ۱۳۷۷).

باریس آبراموویچ اسلوتسکی

(-۱۹۱۹)

النا دریژاکووا-آلتشولر
خشایار دیهیمی

اسلوتسکی، این شاعر معاصر، در اوکراین به‌دنیا آمد و از «انستیتوی ادبی گورکی» در ۱۹۴۱ فارغ‌التّحصیل شد. اسلوتسکی نخستین شعرش را در همان‌سال منتشر کرد. در دورهٔ جنگ جهانی دوّم او مربّی سیاسی در ارتش بود و در همین دوره به حزب کمونیست پیوست. اسلوتسکی پس از جنگ آهسته‌آهسته دوباره روی به شعر آورد و شعرهایی اغلب با مضامین جنگی سرود. او تقریباً بلافاصله پس از مرگ استالین، از همان ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵، شروع به سرودن شعرهایی دربارهٔ سوءظنّ بیمارگونهٔ استالین و خودبزرگ‌پنداری‌اش کرد («رئیس»[1] و «خدا»[2]). این اشعار محبوبیّت فوق‌العاده‌ای در میان مردم پیدا کردند، امّا تازه در ۱۹۶۲ بود که در شمارهٔ ۲۴ نوامبر **لیتراتورنایا گازتا** به‌چاپ رسیدند (و پس از آن هم هرگز تجدید چاپ نشدند). اشعار دیگر اسلوتسکی دربارهٔ سبعیّتهای دوران جنگ و جنبه‌های منفی گوناگون زندگی در شوروی در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ همه در نشریّه‌های زیرزمینی (سامیزدات[3]) به‌چاپ رسیدند. امّا اسلوتسکی در دورهٔ لیبرالیسم خروشچفی به موضع محتاطانهٔ «صبر کن ببین چه می‌شود» روی آورد و عملاً به انتقاد از باریس **پاسترناک** پرداخت که کتاب **دکتر ژیواگو**[4] پیش را در غرب به‌چاپ رسانده بود. در مجموعه‌های متعدّدِ اشعاری که از اسلوتسکی پس از ۱۹۵۷ منتشر شد او از اظهارنظر مستقیم دربارهٔ مسائل سیاسی پرهیز داشت، هرچند ماهیّت شعرش اساساً تبلیغی بود. اشعار او، حتّی آنهایی که در کتاب **صفحاتی از تاروسا**[5] به‌چاپ رسیده‌اند، کیفیّتی دراماتیک و شخصیّت‌پردازی اخلاقیِ کاملاً عیانی دارند، امّا فقر روحی و روانی، ابهامی از سر احتیاط، و دغلبازیِ آدمی سیاسی نیز در آنها به‌چشم می‌خورد. شاخصهٔ اشعار اسلوتسکی از نظر کیفیّت هنری یکنواختی و بی‌افت‌وخیزی تصاویر و لحن است. اشعار او اغلب فاقد استعاره یا قافیه هستند. در ۱۹۶۵ چندین مجلّهٔ معروف شوروی بحثی در این‌باره به‌راه انداختند که آیا اشعار اسلوتسکی را اصلاً می‌توان شعر به‌حساب آورد یا نه. شاید «عقربهٔ سال»[6]، مجموعه‌ای که اسلوتسکی برخی از اشعار اوّلیّهٔ دورهٔ بعد از جنگش را در آن به‌چاپ رساند، بهترین مجموعهٔ شعری او باشد؛ امّا به‌هر صورت تفاوت چندانی هم میان اشعار این مجموعه با اشعار بعدی او وجود ندارد. ظاهراً شعر اسلوتسکی دور از تحوّل و تکامل مانده است: شعر او همیشه همان عقلانیّت گزارشی و همان حدّاقلّ جوهر شعری را دارد («چقدر زنها خواهان زندگی هستند»[7] و «شعر»[8]). اسلوتسکی از ۱۹۶۰ منظّماً اشعارش را در ارگان مرکزی، **دن یونزی**، به‌چاپ می‌رساند. در شمارهٔ ۱۹۸۱ این نشریّه بار دیگر او اشعاری شدیداً ساختاری و «واقعیّتمند» منتشر کرد («دست و روح»[9]، «احساس تحقیر در خواب»[10]). احتمال دارد که در بایگانی شاعر شعرهایی به‌چاپ‌نرسیده وجود داشته باشد. یکی از پیروان و مریدان او، که مقاله‌ای مقدّمه‌وار بر اشعار او در **دن یونزی** نوشته است، اشاراتی دارد که می‌تواند حاکی از همین امر باشد. امّا فعلاً با شعرهایی که از او منتشر شده است می‌توان گفت که اسلوتسکی سالهاست که دورهٔ اوج شاعری‌اش را پشت سر نهاده است و این دورهٔ اوجش مربوط به سالهای رنسانس شعری در دورهٔ «ذوب‌شدن یخها» بود.

پی‌نویسها

1. "Khozyain" ("The Boss")
2. "Bog" ("God")
3. Samizdat
4. *Doctor Zhivago*
5. *Pages from Tarusa*
6. "Godovaya strelka" ("The Year Hand")
7. "Do chego zhe zhenshchiny zhivuchi" ("How Tenacious of Life Women Are")
8. "Poeziya" ("Poetry")
9. "Ruka i dusha" ("Hand and Soul")
10. "Unizhenie vo sne" ("Humiliation in a Dream")

Selected Bibliography

WORKS

Pamyat'. 1957.

Vremya. 1959.

Seognya i vchera. 1961.

SECONDARY LITERATURE

V. Leonovich, "Odin urok v shkole Borisa Slutskogo," *Den' poezii*. 1981.

V. Ognev, "Zhizn' i masterstvo," *Den' Poezii*, 1960.

A. Urban, "Stikhi i rabota," *Zvezda*, 1965, no. 1.

L. Lazarev, "Kogdo proza stanovitsya poeziei," *VLit*, 1967, no. 1.

Rabota. 1964.

Izbrannaya lirika. 1965.

Pamyat'. Stikhi 1944-1968.

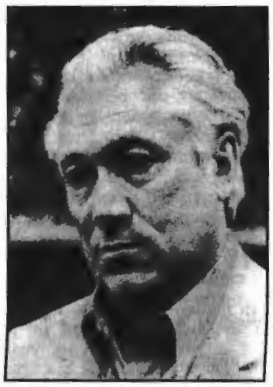
Sovremennye istorii. 1969.

Godovaya strelka. 1971.

Dobrota dnya. 1973.

Prodlennyi polden'. 1975.

Neokonchennye spory. 1978.



یوری مارکوویچ ناگیبین

(۱۹۲۰-)

هونگور اولانوف
بابک محقّق

ناگیبین یکی از بهترین نویسندگان داستان کوتاه اتّحاد شوروی در دوران پس از جنگ است. او در دو رشتهٔ زبانهای خارجی و فیلمبرداری تحصیل کرد. ناگیبین در داستانهای اوّلیّه‌اش به موضوع جنگ پرداخت و ازجان‌گذشتگیها و قهرمانیهای سربازان شوروی را ستود. داستانهایی چون «مردی از خط مقدّم جبهه»[1] حسّ مثبت و جبران‌مافات‌کنندهٔ همگانی‌بودنِ سرنوشت را القا می‌کنند. داستانهای «بی‌کشمکش» او که به مضمون کالخوز در دوران اواخر حکومت استالین می‌پردازند امتیاز زیبایی‌شناختیِ قابل‌اعتنایی ندارند. ناگیبین داستانهای موفّقتر خود را پس از ۱۹۵۳ نوشت. چرخهٔ داستانهای مشچرا[2]ی او بار دیگر سنّت داستان **خاطرات یک شکارچی**[3] **تورگینف** را زنده کرد: این داستانها یادآور فضای شاعرانهٔ زندگیِ شکارچیان و ماهیگیران هستند و به‌ستایش زیبایی ساده و بی‌غلّ‌وغش چشم‌اندازهای روسیّه می‌پردازند. ناگیبین در «داستانهای مسئله‌گو»ی خود با طرح معضلات اجتماعی باعث ایجاد دلهره و نگرانی در شهروندان می‌شود و حتّی در آنها به‌طور غیرمستقیم اشاره‌ای نیز به ظهور مجدّدِ قضیّهٔ کهنهٔ بیگانگی و جدایی میان روشنفکران و دهقانان دارد. او در داستانهایی با مضامین گوناگون تصویرگر نمونه‌ای وسیع از اقشار مردم شوروی است. شخصیّتهای داستانی او انسانهایی معمولی هستند که در شرایطی معمولی زندگی می‌کنند. ناگیبین در پی این است که به‌موازات اینکه شخصیّت داستانش به روشنایی، کاتارسیس (پالایش روانی)، و سرانجام درکی جدید از ژرفنای ناشناختهٔ هویّت خود می‌رسد به اعماق سرشت و ماهیّت او راه یابد. او برای خلق‌کردن چنین تغییری در درک و دریافت شخصیّت داستانیِ خود با تلفیق تأثیرات پیرنگ و گفتاری تغزّلی که یادآور **چخوف** است به مقصود خود می‌رسد. او این روش را در داستانهایی که در آن به دیدگاهها و نگرشهای مردان و زنان و نتایج غیرمنتظره‌ای که از آن حاصل می‌شود به‌کار می‌گیرد: «موی خاکستری آدم را فوراً خریداریم»[4] و «جنگل برندییف»[5] و همچنین در داستانهای او در مورد کودکان: «بلوط زمستانی»[6] و «بابای چهارم»[7]. ناگیبین سفرنامه هم نوشته است که سفرنامهٔ امریکای او با نام «بشقاب‌پرنده‌ها»[8] به‌نحو تحسین‌برانگیزی جانب انصاف و بی‌غرضی را رعایت کرده‌اند.

پی‌نویسها

1. "Chelovek s fronta" ("A Man from the Front")
2. Meshchera
3. *A Sportman's Sketches*
4. "Srochno trebuyutsya sedye chelovecheskie volosy" ("Gray Human Hair Wanted Immediately")
5. "Berendeev les" ("Berendeev Forest")
6. "Zimnii dub" ("Winter Oak")
7. "Chetvertyi papa" ("Fourth Daddy")
8. "Letayushchie tarelochki" ("Flying Saucers")

Selected Bibliography

WORKS

Chelovek s fronta. Rasskazy. 1943.

"Khazarskii ornament" and "Svet v okne," *Literaturnaya Moskva* 2 (1956).

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1973.

Berendeev les. Rasskazy. Ocherki. 1978.

"Letayushchie tarelochki. Puteshestviya po Amerike," *Nash soveremennik*, 1980, no. 2.

Sobranie sochinenii. 4 vols. 1980-81.

TRANSLATIONS

Each for All. London, 1945. (Contains "The Man from the Front" and other stories).

The Pipe: Stories. Moscow, 1954.

Dreams: Stories. Moscow, 1959.

"Chetunov, Son of Chetunov," "A Man and a Road," "The Echo." In *The New Writing in Russia*. Ed. and trans. Thomas P. Whitney. 1964.

The Peak of Success and Other Stories. Ed. Helena Goscilo. Ann Arbor, 1983.

SECONDARY LITERATURE

I. Bogatko, *Yurii Nagibin*. 1980.

Ellen Joan Cochrum, *Jurij Nagibin's Short Stories: Themes and Literary Criticism*. Ph. D. diss., Michigan State University, 1977.

Russkii sovetskii rasskaz. Ed. V. A. Kovalev. 1970. (Chap. 8.)

کتابنامهٔ فارسی

استخرهای پاکیزه [همراه «پادآوا»، «تازه‌داماد»، «ژینارو میانتسوا»، «مرغ سبز کله‌سرخ»، و «موی سفید آدمیزاد مورد نیاز فوری است»]، ترجمهٔ گامایون و نوشین، مسکو، پروگرس، ۱۳۴۸.

چپق [همراه «پیروزمند» و «بلوط زمستانی»]، ترجمهٔ نوشین و گامایون، مسکو، پروگرس، ۱۳۴۸.

«قلب»، ترجمهٔ بهروز مشیری، **سخن**، ۱۰ (اسفند ۱۳۴۸).

«تازه‌داماد»، ترجمهٔ گامایون، **چند نوول از آثار نویسندگان روس**، مسکو، پروگرس، ؟.

ولادیمیر فیودوروویچ تندریکوف

(۱۹۲۳ـ ۱۹۸۴)

هلن سیگال
خشایار دیهیمی

تندریکوف نثرنویس بود. او در دهکدهٔ ماکاروفسکایا[1] در ایالت والوگدا[2] در شمال روسیّه به‌دنیا آمد. تندریکوف در ۱۹۴۵ به مسکو نقل‌مکان کرد و در آنجا نخست به تحصیل در رشتهٔ فیلمسازی پرداخت، امّا سرانجام در ۱۹۵۱ از «انستیتوی ادبی گورکی» فارغ‌التّحصیل شد. او در ۱۹۵۸ سردبیر **لیتراتورنایا ماسکوا** و از ۱۹۴۸ عضو حزب کمونیست و از کارگزاران «اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی» بود.

تندریکوف رمانهای کوتاه، رمانهای بلندِ، و داستانواره‌هایی نوشته است و می‌توان او را از کسانی دانست که در دورهٔ «ذوب‌شدن یخها» به شیوه‌های جدید روی آورد. نخستین داستان او **ماجراهای گروهان من**[3] (۱۹۴۷) بود، امّا بهترین آثار او از نیمهٔ دههٔ ۱۹۵۰ به بعد منتشر شدند ـ **گودالها**[4] (۱۹۵۶)، **معجزه‌گر**[5] (۱۹۵۹)، **سه، هفت، آس**[6] (۱۹۶۰)، **محاکمه**[7] (۱۹۶۱)، **گرهٔ محکم**[8] (۱۹۵۶)، و **فراسوی امروز**[9] (۱۹۵۹). ماجراهای این رمانها معمولاً در نواحی شمالی دوردست روسیّه در روستاها، شهرهای کوچک، جنگلها، و مزارع اشتراکی می‌گذرد. شخصیّتهای رمانهای او «روسهای معمولی»، دهقانان، رؤسای کالخوزها، و دیگران کارگزاران دولت هستند. او غالباً بوروکراسی شوروی را به‌عنوان طبقهٔ ممتاز جدیدی که بی‌عاطفگی غیرانسانی‌شان آنها را با مردم بیگانه کرده است محکوم می‌کند.

آثار تندریکوف همچنین به مسئلهٔ آموزش و پرورش و تربیت کودکان نیز می‌پردازد. در رمان **فراسوی امروز** (۱۹۵۹) معلّم مدرسه‌ای قهرمان داستان است که دغدغه‌اش ضعفهای نظام آموزشی شوروی است. در رمان **بهاری شلوغ‌بلوغ**[10] (۱۹۷۳) پسرکی سیزده‌ساله کم‌کم از جهان اطرافش و جایگاه خود در آن آگاهی پیدا می‌کند. مسئلهٔ اصلی در **شب پس از فارغ‌التّحصیلی**[11] (۱۹۷۴) کیفیّت آموزش و الزام به تلقین ارزشهاست. **ملاقات با نفرتیتی**[12] (۱۹۶۴) می‌کوشد استالینیسم را تبیین کند و سؤالاتی دربارهٔ هنر و آزادی خلّاق مطرح می‌کند.

تضادّ میان خیروشرّ در آثار تندریکوف جنبهٔ اساسی دارد. ماجراهای رمانهای او غالباً حول موقعیّتی بحرانی، که در موارد زیادی این موقعیّت بحرانی مرگ است، می‌گردد و در آنها جهان اخلاقی و روحی هریک از شخصیّتها زمانی آشکار می‌شود که مجبورند در موقعیّتی خاصّ تصمیمی اتّخاذ کنند. در رمان **مرگ**[13] (۱۹۶۸)، **لیکوف**[14] شصت‌وسه‌ساله، رئیس مزرعهٔ اشتراکی ثروتمندی، در حال مرگ است. او با کارکشیدنِ نامنصفانه از زنان و کودکان توانسته است به موفّقیّت برسد. او از کارگران چنان کار می‌کشد که گویی رعیّت او هستند. این تمثیل و قیاس چنان جنبهٔ افراط‌آمیزی دارد که پس از مرگ او کارگران فریاد برمی‌آرند: لیکوف مرده است، زنده‌باد لیکوف.

تندریکوف یکی از پرکارترین و باقریحه‌ترین نویسندگان معاصر شوروی بود. آثار او دریچه‌ای است به‌روی زندگی روستایی در روسیّه. داستانهای او مسائل بسیار حادّی را مطرح می‌کنند. او داستانگویی بسیار ماهر و صنعتگری چیره‌دست است. قصّه‌های او ساختاری دقیق و سیستماتیک دارند. نثر او ساده، باصلابت، و قوی است و زبانش غنی و متنوّع است. الگوهای گفتاری و لهجه‌های روسیّهٔ روستایی بر دایرهٔ واژگان او سایه‌انداز است. تندریکوف نویسندهٔ «روستاییِ» برجسته و جالب‌توجّهی است.

پی‌نویسها

1. Makarovskaya
2. Vologda
3. *Affairs of My Platoon*
4. *Potholes*
5. *The Miracle Worker*
6. *Three, Seven, Ace*
7. *The Trial*
8. *Tight Knot*
9. *Beyond Today*
10. *A Topsy-Turvy Spring*
11. *The Night after Graduation*
12. *Meeting with Nefertiti*
13. *Death*
14. Lykov

F. J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution*. 1982. Pp. 323-25.

V. Klyuev, *Na perednei linii. Ocherk tvorchestva V. Tendryakova*. Minsk, 1963.

V. Litvinov, "Tendryakov 'staryi' i Tendryakov 'novyi'," *Oktyabr'*, 1961, no. 6.

E. Sidorov, "Muzhestvo pravdy: O proze Vladimira Tendryakova." In Vladimir Tendryakov, *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh*. Vol. 1. 1978.

G. Svirski, *A History of Post-War Soviet Writing: The Literature of Moral Opposition*. 1981.

I. A. Vilinkis, "Izobrazhenie zhizni. Zametki o proze Vladimira Tendryakova," *Sever*, 1965, no. 5.

I. Vinogradov, "Za begushchim dnem," *VLit*, 1961, no. 1.

Selected Bibliography

WORKS

Sobranie sochinenii. 4 vols. 1978-80.

TRANSLATIONS

Chudotvornaya. Moscow, 1959.

Son-in-law. Moscow, 195?.

Three Novellas. New York, 1967.

Three, Seven, Ace and Other Stories. London and New York, 1973.

A Topsy-Turvy Spring; Stories. Moscow, 1978.

SECONDARY LITERATURE

Deming Brown, *Soviet Russian Literature Since Stalin*. 1978. Pp. 169-73, 280-82.

ولادیمیر آلکسییویچ سالائوخین

(-۱۹۲۴)

هلن سیگال
خشایار دیهیمی

این شاعر و نویسندهٔ روسی در روستای آلپینو[1] در ناحیهٔ ولادیمیر به‌دنیا آمد. در ۱۹۴۲ از «تکنیکوم مهندسی ولادیمیر» فارغ‌التّحصیل شد و تا ۱۹۴۵ در ارتش خدمت کرد. نخستین اشعارش در **کامسومولسکایا پراودا**(۱۹۴۶) به‌چاپ رسید. در ۱۹۵۱ دورهٔ تحصیل در «انستیتوی ادبی گورکی» را به‌پایان برد و در مجلّات به نوشتن پرداخت. او عضو حزب کمونیست و از افراد فعّال در «اتّحادیّهٔ نویسندگان شوروی» بود.

سالائوخین زندگی ادبی‌اش را با سرودن شعر آغاز کرد و همچنان هم اشعاری می‌سراید، امّا شهرت او بیشتر به‌خاطر داستانواره‌ها، داستانها، رمانها، و مقالاتی است که نوشته است. او «نویسندهٔ روستایی» است و محیط اکثر آثارش روستیّهٔ روستایی است. او از روایت اوّل‌شخص استفاده می‌کند و مضامین غالب آثارش عشق به روستیّه و طبیعت آن، عهد باستان، و بناهای تاریخی است. **جادّه‌های روستایی ولادیمیر**[2] (۱۹۵۳) یادداشتهایی تغزّلی از سفری با پای پیاده همراه با همسرش در زادگاهش، روستیّهٔ مرکزی، است. این اثر پر از توصیفات زنده از لذّت کشف گلها، پرنده‌ها، و زندگی روستایی است. سالائوخین در **قطرهٔ شبنم**[3] (۱۹۶۰) به تأمّل دربارهٔ سرنوشت روستاها و روستاییان در روستیّه می‌پردازد.

در ۱۹۶۶ سالائوخین **نامه‌هایی از موزهٔ روسی**[4] را منتشر کرد که در آن به کندوکاو دربارهٔ ویرانی کلیساها و تمثالها در اتّحاد شوروی پرداخته بود. او در این کتاب می‌پرسد در کدام کشور دیگر کلیسایی را با خاک یکسان می‌کنند تا جایش استخر شنا بسازند («کلیسای مسیح نجاتبخش در مسکو»). سالائوخین شورویها را متّهم به نابودکردن میراث روحی و ریشه‌های روسی می‌کند. او همین مضمون را در **دفتر یادداشت اسلاوی**[5] (۱۹۶۵) و **تخته‌های سیاه**[6] (۱۹۶۹، منظور از تخته‌های سیاه تمثالها هستند) پی می‌گیرد. کتابهای **سومین شکار**[7] و **جزایر گریگورووی**[8] (۱۹۶۷) گشت‌وگذار و درسهایی دربارهٔ جمع‌آوری قارچ و ماهیگیری در آبهای منجمد هستند.

موضع سالائوخین دربارهٔ روستا و روستاییان حالت دوپهلو و ابهام‌انگیزی دارد، زیرا در برخی موارد به نظر می‌رسد عشق او به روستاهای روستیّه به عشق و محبّت و دلبستگی به مردم گرسنهٔ روستاها تسرّی نمی‌یابد. نگرش و رویکرد او به مذهب اورتودوکس روسی نیز دوپهلوست: از سویی او خواهان حذف عبادات در کلیساهاست تا بناهای آنها محفوظ بماند، امّا از سوی دیگر تمثالها را با نماز و دعا یکی می‌گیرد. این ابهامات در وجود شخص سالائوخین هم هست. او که مردی تحصیلکرده، دانش‌آموخته، بسیارسفرکرده، عضو حزب کمونیست، و، در یک کلام، انسان مُدرن است همچنان نقش شخصیّتهای آثارش را بازی می‌کند و رفتارش شبیه رفتار آنهاست. اسویرسکی[9] می‌گوید سالائوخین بالاپوشی از پوست گوسفند می‌پوشد، کلاه روستایی به‌سر می‌گذارد، چکمه‌های بلند نمدی به‌پا می‌کند، و با لهجهٔ شمال روسی صحبت می‌کند؛ خانه‌اش نیز پر از دستنوشته‌های قدیمی و کلکسیونی از تمثالهاست. ناسیونالیسم و اسلاووفیلیسم شدیدِ سالائوخین او را قطعاً در ردهٔ «نویسندگان روستایی» جای می‌دهد.

پی‌نویسها

1. Alepino
2. *Vladimirskie proselki* (*Vladimir Country Roads*)
3. *Kaplya rosy* (*A Drop of Dew*)
4. *Letters from the Russian Museum*
5. *Slavic Notebook*
6. *Black Boards*
7. *Third Hunt*
8. *Grigorovy Islands*
9. Svirsky

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1974.
Izbrannaya lirika. 1970.
Rasskazy. 1971.
Argument. 1972.

White Grass. Moscow, 1971.

Triptych for four-part chorus of mixed voices, a cappella. 1980.

SECONDARY LITERATURE

Deming Brown, *Soviet Russian Literature since Stalin*. 1978. Pp. 237-43.

E. J. Brown, *Russian Literature since the Revolution*. 1982. P. 298.

G. Hosking, *Beyond Socialist Realism; Soviet Fiction since Ivan Denisovich*. 1980.

Yu. Kazakov, "A Word of Introduction." In V. A. Soloukhin, *White Grass*. 1971.

G. Kucherenko, "Posmotrim ob'ektivnei...," *Oktyabr'*, 1967, no. 3.

I. Kudrova, "Rasskazy Vladimira Soloukhina," *Novyi mir*, 1964, no. 11.

L. Lyubimov, *Vladimir Soloukhin*. 1970.

Grigori Svirski, *A History of Post-War Soviet Writing: The Literature of Moral Opposition*. 1981.

Oleninskie prudy. 1973.

Pogriby. 1974.

Venok sonetov. 1975, 1977, 1978.

Skazaniya. 1975.

Rybii bog. 1975.

Slovo zhivoe i mertvoe; Stat'i, ocherki, vystupleniya. 1976;

Prekrasnaya Adygenbe, Povesti i rasskazy. 1976; *Sedina; Novaya kniga stikov*. 1977.

Kameshki na ladoni. 1977.

Stikhotvoreniya. 1977.

Med na Khlebe, povesti i rasskazy. 1978.

Nozhichek s kostyanoi ruchkoi; Rasskazy. 1978.

Vremya sobirat' kamni; ocherki. 1980.

Pisatel' i khudozhnik; Proizvedeniya Russkoi klassicheskoi literatury v illyustratsiyakh Il'i Glazunova. 1979.

Stikhotvoreniya. 1982.

TRANSLATIONS

A Walk in Rural Russia. 1967.

Searching for Icons in Russia. 1971, 1972.

آندریی داناتوویچ سینیافسکی

(-۱۹۲۵)

جان گُلَد
بابک محقّق

سینیافسکی منتقد ادبی و داستان‌نویس است. او که چندین مقالهٔ پژوهشی دربارهٔ شعر روسی نوشته است (از جمله مقدّمه‌ای بر شعر **پاسترناک** در سلسله مقالات «کتابخانهٔ یک شاعر»[1] که با تحسین بسیار روبرو شد) حتّی پیش از دستگیری‌اش در مقام پژوهشگری ادبی جایگاه ویژه‌ای یافته بود. او مخفیانه و با نام مستعار «آبرام ترتس»[2] مقاله‌ای دربارهٔ رئالیسم سوسیالیستی، دو رمان کوتاه (**لیوبیموف**[3] و **محاکمه آغاز می‌شود**[4])، تعدادی داستان کوتاه، و مجموعه‌ای از کلمات قصار (**تأمّلات بی‌ملاحظه**[5]) نوشت. این آثار برای انتشار قاچاقی به خارج برده شد و همین سبب شد که کا.گ. ب. تحقیقات سفت‌وسختی در مورد نویسنده به عمل آورد. در ۱۹۶۵ سینیافسکی همراه با یوری دانیل* راهی زندان شد. او سرانجام در ۱۹۷۱ آزاد شد و در ۱۹۷۳ اجازه یافت به فرانسه مهاجرت کند. او در فرانسه به سمت استادی زبان روسی در دانشگاه سوربون رسید.

مقالهٔ سینیافسکی با نام «دربارهٔ رئالیسم سوسیالیستی»[6] حمله‌ای است به موازین و آموزه‌های رسمی و تأییدشده و همچنین اعلام نیازی است به ادبیّات گروتسک و خیالپردازی پر وهم و رؤیا. او در آثاری چون **لیوبیموف** و «پخنتس»[7] تئوری را به عمل تبدیل می‌کند. در **لیوبیموف** قهرمان داستان با هیپنوتیزمِ دسته‌جمعی می‌خواهد به ساکنان شهری کوچک بقبولاند که می‌تواند رودخانه‌ای را به شامپانی تبدیل کند و شرایطی اوتوپیایی به‌وجود آورد. در «پخنتس» قهرمان داستان از گُره‌ای دیگر آمده است.

تأمّلات بی‌ملاحظه مجموعه‌ای از جملات قصار است که حال‌وهوای حاکم بر آن (مثل بسیاری از آثارش) حسّ طنز و طعن و صراحت نامتعارف (در سنّت ادبی روسیّه) در پرداختن به مسئلهٔ سکس است. **صدایی از همسرایان**[8]، که پس از مهاجرت سینیافسکی به غرب انتشار یافت، داستانی است با ساختاری مشابه شامل منتخبی از نامه‌هایی که از سینیافسکی از اردوگاه مهاجران برای همسرش نوشت.

سینیافسکی خودش می‌گفت از اسم ترتس بیشتر از اسم سینیافسکی خوشش می‌آید و در قالب هریک از این‌دو اسم معمولاً شخصیّتهایی بسیار متفاوت را به‌نمایش می‌گذاشت. تحت نام سینیافسکی او منتقدی بود پژوهشگر و جدّی، در حالی‌که نیمهٔ دیگر شخصیّتش تحت نام ترتس تکاندهنده و گستاخ بود و مدام طعنه می‌زد و شوخی می‌کرد. ترتس این شیوه را آشکارا در کتاب **گشتی با پوشکین**[9] به‌کار گرفت و در آن از **پوشکین** با این عنوان یاد کرد: «چارلی چاپلین دوران ما، پتروشکا[10]ی بدلی معاصر، چسان‌ـفسان کرده، که خوب می‌داند چطور با حرکاتی منظّم شقّ‌ورقّ راه برود.» این کتاب انتقاد شدید منتقدان مهاجر را برانگیخت، زیرا آنان آن را توهینی به یاد و خاطرهٔ پوشکین می‌دانستند. سینیافسکی کتاب **گشتی با پوشکین** را احتمالاً با تکیه بر حافظهٔ خود در اردوگاه نوشت: این کتاب اشاراتی به نشریّات ناشناخته و گمنام روسیّه در قرن نوزدهم داشت که همین عامل سبب شد که مثلاً رامان گول* مدّعی شود که سینیافسکی در این مورد حقّ مطلب را ادا نکرده است. سینیافسکی در پاسخ گفت که کتاب را واقعاً در اردوگاه نوشته است و در دفاع از آن عنوان کرد که در آن زمان می‌خواست به خودش ثابت کند که آن تجربیّات تلخ هنوز به‌طور کامل کمر او را نشکسته است.

کروشکا تسورس[11] داستانی است تخیّلی با عناصری از زندگی شخصی نویسنده که در آن آدمی کرم‌کتاب بلایی بر سر خانواده‌اش نازل می‌کند و ندانسته باعث مرگ پنج برادرش می‌شود. کتاب با نام ترتس منتشر شده است امّا سینیافسکی با استفاده از تمهید روایی طنزآمیزی نام «سینیافسکی» را بر قهرمان داستان گذاشته است. سینیافسکیِ داستانی کوتاه‌قد است و احساس کمبود و حقارت می‌کند و زنان هم تحویلش نمی‌گیرند؛ در نهایت او کتاب را به جنس لطیف ترجیح می‌دهد.

سینیافسکی‌ـ ترتس کاملاً قبول دارد که هنر او تنها در خدمت خوانندهٔ روشنفکر و فرهیخته است و این مرزبندی را باید یکی دیگر از نشانه‌های مخالفت او با چارچوبهای رئالیسم سوسیالیستی

تلقّی کرد که سخت مصرّ است که ادبیّات فقط برای مردم کوچه و بازار جاذبه دارد.

سینیافسکی همچنین گفته است که «از شکاف میان نسلِ [خود] و نسل نویسندگان بخش اوّل قرن بیستم سخت آزرده است.... ما حتماً باید پلی به آن فرهنگ بزنیم.» منتقدان او را با **بیلی، پیلنیاک، زامیاتین، ریمیزوف، آلیشا**، و دیگران مقایسه کرده‌اند.

سینیافسکی از زمان مهاجرتش به غرب بررسی انتقادی مهمّی را در مورد **گوگول** به‌نام **در سایهٔ گوگول**[12] و کتابی هم دربارهٔ **روزانوف** با عنوان **برگهای فروریختهٔ روزانوف**[13] (۱۹۸۲) منتشر کرده است.

پی‌نویسها

1. "Library of a Poet"
2. Abram Terts
3. *Lyubimov*
4. *The Trial Begins*
5. *Unguarded Thoughts*
6. "On Socialist Realism"
7. "Pkhents"
8. *A Voice from the Choir*
9. *A Stroll with Pushkin*
10. Petrushka
11. Kroshka Tsores
12. *In the Shade of Gogol*
13. *Opavshie list'ya Rozanova* (*Rozanov's Fallen Leaves*)

Selected Bibliography

TRANSLATIONS

On Socialist Realism. Trans. George Dennis, introd. Czeslaw Milosz. 1960.

Fantastic Stories . 1963

The Makepeace Experiment. Trans. Manya Harrari. 1965.

On Trial: The Soviet State versus "Abram Tertz" and "Nikolai Arzhak." Trans. Max Hayward. 1966.

For Freedom of Imagination. Trans. and introd. Laszlo Tikos and Murray Peppard. 1971.

Unguarded Thoughts. Trans. Manya Harrari. 1972.

A Voice from the Chorus. Trans. Kyril FitzLyon and Max Hayward. 1976.

SECONDARY LITERATURE

Margaret Dalton, *Andrei Siniavsky and Julii Daniel': Two Soviet "Heretical" Writers*. Würzburg, 1973.

Andrew R. Durkin, "Narrator, Metaphor, and Theme in Sinjavskij's *Fantastic Tales*," *SEEJ* 24 (1980), pp. 133-44.

Richard Lourie, *Letters to the Future: An Approach to Sinyavsky-Tertz*. 1975.

کتابنامهٔ فارسی

محاکمه آغاز می‌شود، ترجمهٔ محسن بیت‌الهی، تهران، فاریاب، ۱۳۶۴.

«بوریس پاسترناک، آنا آخماتووا، آندره‌یی وازنه‌سنسکی و بو. ت آکودژاوا»، و «آخرین دفاع آندره‌یی سیناوسکی پیش از محکومیت»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، **سیری در نقد ادبیات روس**، تهران، نگاه ۱۳۶۹.

یوری والنتینوویچ تریفونوف

(۱۹۲۵ـ ۱۹۸۱)

هونگور اولانوف
بابک محقّق

تریفونوف رمان‌نویس بود و داستان کوتاه هم می‌نوشت. او در ۱۹۴۹ از «انستیتوی ادبی گورکی» فارغ‌التّحصیل شد. در دهه‌های پنجاه و شصت داستانهایی در مورد تجاربش از سفر به ترکمنستان نوشت که مهمّترین آنها رمان **عطش فرونشسته**[1] (۱۹۶۳) بود. تریفونوف در این داستانها توصیفی از تأثیرات سفرهای خارجی‌اش ارائه می‌دهد. این داستانهای اوّلیّه حال‌وهوای غریب و حماسی خاصّی را القا می‌کنند. در اواخر دههٔ شصت تریفونوف روی از نوشتن اینگونه داستانها گرداند و به مضمونی روی آورد که مضمون خاصّ و اصلی او شد ـ رمانهایی کوتاه در وصف حال اینتلیجنتسیای مسکو در دوران مابعد استالین: **معاوضه**[2]، **صورتبرداری مقدّماتی از موجودی**[3]، **وداع طولانی**[4]، **زندگی دیگر**[5]، **خانه‌ای بر خاکریز**[6]، و **مرد پیر**[7]. در این رمانهای کوتاه تریفونوف سرگذشت زندگی نخستین نسل از اینتلیجنتسیای روسیّه و فرزندانشان را شرح می‌دهد، نسلی که در دوران اتّحاد شوروی شکل گرفت. علاوه بر این او توصیفی از وضعیّت زندگی زنان و مردان ردهٔ میانی اینتلیجنتسیای علمی و هنری ارائه می‌دهد. رمانهای کوتاه او دو دامنهٔ زمانی کوتاه‌مدّت و بلندمدّت را در برمی‌گیرند. ماجرای مهمّ داستان در دامنهٔ زمانیِ کوتاه‌مدّت رخ می‌دهد، یعنی در حدّ فاصل آخرین سالهای حکومت استالین و اوایل دههٔ هفتاد. مدّت‌زمانِ به‌وقوع‌پیوستنِ ماجرایِ مهمِّ داستان هم اغلب کوتاه است، مثل **معاوضه** که ماجرایش در طول یک‌سال رخ می‌دهد. در همین دامنهٔ زمانی کوتاه‌مدّت است که ماجراهای عادی و معمولی زندگی به‌وقوع می‌پیوندند ـ ماجراهایی از قبیل معاوضهٔ آپارتمانها، اقامهٔ دعوا بر سر مالکیّت مستغلّات حاشیهٔ شهر، نگرانیهای مالی برای همگام‌شدن با مُدهای جدید، روابط جنسی نامشروع، شکاف بین نسلها، رقابتهای شغلی پیچیده، ناکامیهای شغلی، و فیس‌وافاده‌های روشنفکری. تریفونوف در داستانهایی که به محیطهای شهری مُدرن می‌پردازد نشان می‌دهد که جاذبه‌های وسیع و متنوّع این محیطها چگونه باعث پیچیده‌شدن روابط انسانی می‌شوند. مخاطبان روس علاقهٔ زیادی به این نوع داستانها دارند، زیرا تصویری را که تریفونوف از زندگی شهری ترسیم می‌کند بلاواسطه تشخیص می‌دهند و با آن احساس همدلی می‌کنند. داستانهای با دامنهٔ زمانی بلندمدّت بُعد دیگری به رمانهای کوتاه می‌افزاید. این بُعد فلاشبکها و یادآوریها هستند که دامنهٔ داستانها را گسترده می‌کنند و با واردکردن دیدگاههای فلسفی و تاریخی شوروحال بیشتری به داستانها می‌بخشند. این داستانها کلّ دوران حاکمیّت اتّحاد شوروی را دربر می‌گیرند و بخوبی نشان می‌دهند که چگونه استالین یک نسل از اینتلیجنتسیای شوروی را فلج کرد. تریفونوف که پسر فردی بود که «دشمن خلق» معرّفی شده بود (و پس از مرگش به او اعادهٔ حیثیّت شد) پرسشهایی را در مورد سازشهای اخلاقی بزدلانه پیش می‌کشد. این آثار به شیوه‌های متعارفِ رئالیسم سوسیالیستی پایبند نیستند. نگاه تریفونوف به زندگی آرمانگرایانه نیست و واقعیّت سبب می‌شود که او زندگی را از دریچهٔ آرمانی ازدست‌رفته ببیند. تریفونوف قضاوت اخلاقی خفیفی را هم چاشنی کشمکشهای داستانی می‌کند. شگرد او این است که رئالیسم را بارواییتی عاری از هیجان و گزافه ترکیب می‌کند ـ این ترکیب ایهامی می‌آفریند که طنزآلود است و هدفی اخلاقی را مدّ نظر دارد. با نگاهی به عناوین داستانهای تریفونوف به این جنبهٔ زیباشناسانهٔ نثر او می‌توان پی برد. **معاوضه** حکایتِ از دست‌دادن ارزشهایِ اخلاقیِ پسندیده و نیکو و جانشین‌کردنِ ارزشهای پست در جریان معاوضهٔ آپارتمانهاست. مضمون غالب در آثار تریفونوف همین سقوط شگفت‌انگیز انسانهاست. **صورتبرداری مقدّماتی از موجودی** به این مسئله می‌پردازد که بحران اخلاقی قهرمان داستان چیزی جز خودفریبی نیست و این قهرمان دیگر نمی‌تواند آب رفته را به جوی بازگرداند. **وداع طولانی** فرمول تخطئهٔ طنزآمیز است: مدّت‌زمان زیادی از وداع با دوران تاریک‌اندیشی استالینیستی گذشته است و البتّه هنوز هم هستند افرادی که حسرت آن دوران را می‌خورند. **زندگی دیگر** منعکس‌کنندهٔ سرگذشت فردی است که می‌خواهد فارغ از موانع و محدودیّتهای رژیم استالینیستی شخصاً آمال و آرزوهای زندگی خود را تحقّق بخشد. ارزش و اعتبار تریفونوف در این است که در رمانهای کوتاه خود بسادگی از پیچیدگی روابط انسانی نمی‌گذرد و به آنها می‌پردازد.

پی‌نویسها

1. *Utolenie zhazhdy* (*Thirst Aquenched*)
2. *Obmen* (*The Exchange*)
3. *Predvaritel'nye itogi* (*Preliminary Stocktaking*)
4. *Dolgoe proshchanie* (*The Long Goodbye*)
5. *Drugaya zhizn'* (*Another Life*)
6. *Dom na naberezhnoi* (*The House on the Embankment*)
7. *Starik* (*The Old Man*)

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1978. (Vol. 1: Rasskazy. Neterpenie: Roman. Preface by A. Turkov. Vol. 2: Obmen. Predvaritel'nye itogi. Dolgoe proshchanie. Drugaya zhizn'. Ocherki. Stat'i.) *Povesti.* 1978.

(Obmen. Predvaritel'nye itogi. Dolgoe proshchanie. Drugaya zhizn'. Dom na naberezhnoi. Postface by A. Bocharov, "Energiya trifonovskoi prozy.") *Starik: roman.* 1979.

Utolenie zhazhdy: roman i rasskazy. 1979.

TRANSLATIONS

A novel. Moscow, 1953.

"Thirst Aquenched," *Soviet Literature*, 1964, no. 1.

"The Exchange," *RLT*, no. 5 (1973).

The Long Goodbye: Three Novellas. Trans. H. P. Burlingame and E. Proffer. 1978. (The Exchange. Taking Stock. The Long Goodbye.)

The Impatient Ones. Moscow, 1978.

SECONDARY LITERATURE

A. Bocharov, "V Kratkom-beskonechnoe," *VLit*, 1974, no. 8, pp. 171-94.

———, "Vremya v chetyrekh izmereniyakh," *VLit*, 1974, no. 11, pp. 33-68.

Deming Brown, *Soviet Russian Literature Since Stalin.* 1978. Pp. 167-69.

Geoffrey Hosking, *Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since* Ivan Denisovich. 1980. Pp. 180-95.

V. V. Kozhinov, "Problema avtora i put' pisatelya (Na materiale dvukh povestei Yuriya Trifonova)," *Kontekst*, 1977, pp. 23-47.

B. Pankin, "Po krugu ili po spirali?" In *Literatura i sovremennost'*. Sbornik 16. Stat'i o literature 1976-1977 godov. 1978. Pp. 237-68.

V. Sakharov, "Flamandskoi shkoly pestryi sor," *Nash sovremennik*, 1974, no. 5, pp. 188-91.

N. N. Shneidman, "Iurii Trifonov and the Ethics of Contemporary Soviet City Life," *CSS* 19 (1977), pp. 335-51.

یوگینی میخایلوویچ ویناکوروف

(-۱۹۲۵)

نانسی کاندی
بابک محقّق

ویناکوروف شاعر بود. او در بریانسک[1] به‌دنیا آمد و پدرش سرباز بود. پس از اینکه کلاس نهم را تمام کرد وارد مدرسهٔ افسری توپخانه شد و در هفده‌سالگی به‌عضویّت واحد توپخانه درآمد. در ۱۹۵۱ نخستین کتابش به‌نام **اشعاری دربارهٔ وظیفه**[2] به‌چاپ رسید و در همان‌سال از «انستیتوی ادبی گورکی» فارغ‌التّحصیل شد. او تا اواسط دههٔ شصت در این انستیتو تدریس می‌کرد. در ۱۹۵۶ دو کتاب دیگر هم منتشر کرد: **اشعار جنگ**[3] و **آبی آسمان**[4] که **پاسترناک** کتاب دوم را به‌دلیل بدیع‌بودنش ستود. ویناکوروف در اواخر دههٔ ۵۰ و سراسر دههٔ ۶۰ پرکارترین دوران حرفه‌ای‌اش را گذراند. او در این سالها دوازده کتاب منتشر کرد که مهمّترینشان عبارتند از **تأییدات**[5] (۱۹۵۸)، **چهره‌ای انسانی**[6] (۱۹۶۰)، **کلمه**[7] (۱۹۶۲)، **موسیقی**[8] (۱۹۶۴)، **شخصیّتها**[9] (۱۹۶۴)، **حدّومرزهای زمین**[10] (۱۹۶۵)، و **رُست**[11] (۱۹۶۹). **شعر و اندیشه**[12] مجموعهٔ مقالات اوست که در ۱۹۶۶ به‌چاپ رسید. اشعار دههٔ هفتاد او ــ **استعاره‌ها**[13] (۱۹۷۲)، **ناگزیری چیزها**[14] (۱۹۷۳)، **تضادّها**[15] (۱۹۷۵)، **فضا**[16] (۱۹۷۶)، **خانه و دنیا**[17] (۱۹۷۷)، **او**[18] (۱۹۷۷)، **سرنوشت**[19] (۱۹۷۸) ــ و آخرین اثرش، **تمجید**[20] (۱۹۸۱)، نشاندهندهٔ این است که او به‌دقّت اشعارش را حکّ و اصلاح کرده است. همچنین این اشعار بیش از پیش خودنگرانه‌اند و کلمات قصار کمتر در آنها راه می‌یابند. ویناکوروف استاد طرحهای شاعرانه است. او هرچند دامنهٔ مضامینی را که به آنها می‌پردازد گسترش داده است، همچنان دلبستگی عمیق خود را به جزئیّات عینی و ملموس حفظ کرده است. ویناکوروف توجّه خاصّی به حقایق بظاهر سادهٔ زندگی دارد و با تأمّل و تفکّر در این حقایق سادهٔ زندگی به آنها معنا، اهمّیّت، و پیچیدگی می‌بخشد. در ۱۹۷۹ او مجموعهٔ مقالاتش را به‌نام **در قدرت می‌ماند**[21] منتشر کرد. ویناکوروف علاقهٔ چندانی به تجارب و آزمونهای فرمی ندارد و با شیفتگی خاصّی که نسبت به زبان محاوره‌ای روسی دارد غالباً فصولی مختلف از زندگینامهٔ شخصی‌اش را با لحنی آرام و متفکّرانه به‌هم پیوند می‌زند. یکی از منتقدان آثار او را چنین توصیف کرده است: «طرحهای قلمی.»

پی‌نویسها

1. Bryansk
2. *Stikhi o dolge* (*Verses on Duty*)
3. *Voennaya lirika* (*War Lyrics*)
4. *Sineva* (*Sky Blue*)
5. *Priznaniya* (*Admissions*)
6. *Liso chelovecheskoe* (*Human Face*)
7. *Slovo* (*Word*)
8. *Muzyka* (*Music*)
9. *Kharaktery* (*Characters*)
10. *Zemnye predely* (*The Bounds of the Earth*)
11. *Zhest* (*Gesture*)
12. *Poeziya i mysl'* (*Poetry and Thought*)
13. *Metafory* (*Metaphors*)
14. *V sile veshchei* (*Per Force of Things*)
15. *Kontrasty* (*Contrasts*)
16. *Prostranstvo* (*Space*)
17. *Dom i mir* (*Home and World*)
18. *Ona* (*She*)
19. *Zhrebii* (*The Lot*)
20. *Blagogovenie* (*Reverence*)
21. *Ostaetsya v sile* (*Remains in Force*)

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1976.

TRANSLATIONS

Selected Poems. Trans. Alex Miller. Moscow, 1979. (Bilingual text.)

The War Is Over. Trans. and ed. Anthony Rudolf and Daniel Weissbort. Cheadle Hume, Cheshire, 1976.

SECONDARY LITERATURE

Peirre Forgues, "The Young Poets," *Survey*, no. 46 (1963), pp. 31-52.

یوری پاولوویچ کازاکوف

(۱۹۲۷ـ۱۹۸۳)

هلن سیگال
بابک محقّق

کازاکوف نویسندهٔ داستانهای کوتاه بود. او در مسکو متولّد شد و موسیقی خواند (۱۹۴۶ـ۱۹۵۱)، بعد در هنرستان موسیقی مسکو تدریس کرد، و در ۱۹۵۷ از «انستیتوی ادبی گورکی» فارغ‌التّحصیل شد. کازاکوف از ۱۹۵۲ دست به انتشار آثارش زد و دیری نگذشت که به‌عنوان یکی از «صداهای جدید» در ادبیّات روس معرّفی شد. کازاکوف در فاصلهٔ ۱۹۵۸ تا ۱۹۷۳ پانزده مجموعه‌داستان کوتاه منتشر کرد و سپس تقریباً بکلّی خاموش ماند.

جریان داستانهای کوتاه و داستانواره‌های کازاکوف در جنگلها، روستاها، و ولایات شمال و مرکز روسیّه رخ می‌دهد. مضامین اصلی این داستانها عواطف، احساسات، و زندگی خصوصی انسانهاست. شخصیّتهای آثار کازاکوف (هم انسانها و هم حیوانات) معمولاً دچار انزوای جسمی و روحی‌اند. آنها اغلب حضور محسوسی در محیط طبیعی خود ندارند و اکثراً در اجتماع وصله‌های ناجوری هستند (بچّهٔ یتیم در **مانیکا**[1]، مرد دائم‌الخمر در **غریبه**[2]، و سگ شکاریِ کور در **آرکتوروس**[3]).

قهرمانان آثار کازاکوف، از قبیل روشنفکران معاصر روس، از شهرهای شوروی می‌گریزند و به گذشتهٔ روسیّه پناه می‌آورند ـ تصویر این گذشته به‌صورت مناطق روستایی روسیّه و معماری کلیساهای چوبی‌اش بازنموده می‌شود. آنان در این مأمنها به دنبال حقیقت، احساسات واقعی و ملموس، و ارزشهای راستین می‌گردند. در داستان **غریبه** (۱۹۵۲) یگور، که مردی دائم‌الخمر و بسیار رقیق‌القلب و حسّاس است، با دیدن منظرهٔ زیبای غروب در رود از این رو به آن رو می‌شود و به هنر آوازخوانی دست می‌یابد. در **آدم و حوا**[4] (۱۹۶۲) نقّاش آثار آبستره‌ای که ملول و ناشاد است به جزیره‌ای در شمال می‌رود و با مشاهدهٔ شکوه و زیبایی این جزیره و کلیسای چوبی قدیمی‌اش به آرامش و الهام دست می‌یابد. در **اجنّه**[5] (۱۹۶۰) ژوکوف[6]، که مدیر انجمن دهکده است، کارش این است که اصول کمونیسم را به روستاییانِ نادان آموزش دهد و کاری کند که دست از خرافاتشان بردارند؛ امّا شبی در جنگل وحشت‌زده از دیدن اجنّه با حقیقت مواجه می‌شود و صلیب می‌کشد. داستانهای بعدی او، **شمع کوچک**[7] (۱۹۷۳) و **تو در رؤیایت سخت گریستی**[8] (۱۹۷۷)، در قالب زندگینامهٔ شخصی هستند.

نثر کازاکوف امپرسیونیستی و تغزّلی است و از نثر نویسندگانی چون **تورگینف**، **چخوف**، و **پائوستوفسکی** مایه می‌گیرد. بر داستانهای او غم و اندوه سایه افکنده است و در جابه‌جای آن می‌توان قطعات توصیفی زیبا و تخیّل زنده و پرشور کازاکوف را دید که آکنده‌اند از صوت، سکوت، و رایحه‌های گوناگون. او شخصیّتهای داستانش را با دیدی روانشناسانه توصیف می‌کند و حدّاقلِ گفتگو را به‌کار می‌برد. عواطف و احساسات از خلال سکوتها، مونولوگهای درونی، و حرکات بیان می‌شوند. کازاکوف هنرمند برجسته‌ای است که با دقّت و مهارت داستانپردازی می‌کند و روایتی موجز از آن به دست می‌دهد.

پی‌نویسها

1. *Man'ka*
2. *The Outsider*
3. *Arcturus*
4. *Adam and Eve*
5. *Goblins*
6. Zhukov
7. *The Little Candle*
8. *You Wept Bitterly in Your Dream*

Selected Bibliography

WORKS

Man'ka. Arkhangel'sk, 1958.
Na polustanke. 1959.
Po doroge. 1961.
"Tri rasskaza..." In *Tarusskie stranitsy.* Kaluga, 1961.
Rasskazy. 1962.
Goluboe i zelenoe. Rasskazy i ocherk. 1963.
Legkaya zhizn'. 1963.
Krasnaya ptitsa. 1963.

George Gibian, "Yurii Kazakov." In *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*. Ed. Edward J. Brown. 1973. Pp. 321-32.

M. Hayward and E. L. Crowley, *Soviet Literature in the Sixties: An International Symposium*. 1964.

Karl D. Kramer, "Jurij Kazakov: The Pleasures of Isolation," *SEEJ* 10 (1966), pp. 22-31.

H. Muchnic, *Russian Writers: Notes and Essays*. 1963.

Yu Nagibin, "Svoe i chuzhoe," *Druzhba narodov*, 1959, no. 7.

V. Pertsovskii, "Osmyslenie zhizni," *Vlit*, 1964, no. 2.

L. Solov'eva, "Nachalo puti," *Novyi mir*, 1959, no. 9.

G. Svirski, *A History of Post-War Soviet Writing: The Literature of Moral Opposition*. 1981.

کتابنامهٔ فارسی

«ارکتور سگ تازی»، ترجمهٔ گامایون، **نامه، نوولهای معاصر شوروی**، مسکو، پروگرس، ۱۳۱۷.

«آبی روشن، سبز»، ترجمهٔ محمدعلی صفریان، **تماشا**، ۳۴ـ۳۶ (۱۹ آبان ـ ۴ آذر ۱۳۵۰).

«پائیز در جنگل بلوط»، ترجمهٔ محمد گلابدره‌ای، **شش داستان از نویسندگان شوروی**، تهران، دنیای دانش، ۱۳۵۱.

سبز و آبی و چند داستان و یک زیرتاژ، ترجمهٔ آلک قازاریان...، مسکو، پروگرس، ۱۹۷۸ م [(۱۳۵۷)].

«آبی روشن و سبز»، ترجمهٔ محمدعلی صفریان و منوچهر پوریان‌خیر، ... **و گلهای آبی**، تهران، ؟، ۱۳۶۳.

«آبی روشن و خاکستری»، ترجمهٔ پوران فرخزاد، **دیداری در پائیز**...، تهران، پدیده، ؟.

Selected Short Stories (in Russian). New York, 1963; Oxford, 1964.

Zapakh khleba, rasskazy. 1965.

Dvoe v dekabre. 1966.

Kak ya stroil dom. 1967.

Arktur-gonchii pes. 1966, 1980.

Rasskazy. Letchworth, Eng., 1968.

Osen' v dubovykh lesakh. 1969.

Severnyi dnevnik. 1973.

Goluboe i zelenoe. Paris, 1973., Copenhagen, 1972, 1974.

Pervoe svidanie. Paris, 1975.

Zapakh khleba, Nekrasivaya, O muzhestve pisatelya. Letchworth, Eng., 1975.

Vo sne ty gor'ko plakal. 1977.

Olen'i roga: rasskazy. 1980.

TRANSLATIONS

Going to Town and Other Stories. 1964.

M. Ginsburg, ed. and trans., *The Fatal Eggs and other Soviet Stories*. 1964.

T. P. Whitney, ed., *The New Writing in Russia*. 1964.

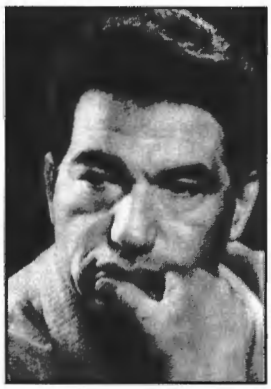
The Smell of Bread and Other Stories. 1965.

Arcturus: the Hunting Hound and Other Stories. 1968.

Autumn in the Oak Woods. Moscow, 1970.

SECONDARY LITERATURE

E. J. Brown, *Russian Literature since the Revolution*. 1982. Pp. 329-30.



چنگیز آیتماتوف

(۱۹۲۸ـ۱۹۹۸)

هلن سیگال
بابک محقّق

چنگیز آیتماتوف، نویسندهٔ قرقیزی‌تبار، در روستای مهاجرنشین کوچکی به‌نام شِکِر[1] در ناحیهٔ کوهستانی آسیای مرکزی در نزدیکی مرز چین به دنیا آمد. این روستا در قرقیزستان که از جمهوریهای استقلال‌یافتهٔ شوروی است واقع است. آیتماتوف که موفّق به کسب جوایز ادبی متعدّدی در شوروی شده است شاید پرآوازه‌ترین نویسندهٔ غیرروسی باشد. او داستان کوتاه، رمان، رمان کوتاه، نمایشنامه، و فیلمنامه نوشته است و به دو زبان روسی و قرقیزی تسلّط کامل دارد.

پدر و مادر آیتماتوف به او زبان روسی آموختند و او را با فرهنگ و ادبیّات روسی آشنا کردند. آیتماتوف در کنار مادربزرگِ پدری و عمّه‌اش راه و رسم زندگی چادرنشینان را تجربه کرد. او به این ترتیب سنّتهای شفاهی مردم سرزمینش را فراگرفت و بتدریج شیفتهٔ آداب و رسوم و فرهنگ غنی و باستانی قرقیزستان شد ـ فرهنگی مملوّ از ترانه‌ها، افسانه‌ها، و حکایات گوناگون. آیتماتوف تجربهٔ بی‌واسطه‌ای از بیعدالتی و مشقّات دوران حکومت استالین داشت، چراکه پدرش، تُرقُل، قربانی تصفیه‌های خونین استالین شده بود.

آیتماتوف که دورهٔ رشتهٔ دامپزشکی راگذرانده بود مدّتی بعد در «انستیتوی ادبی گورکی» در مسکو به‌تحصیل پرداخت (۱۹۵۶ـ۱۹۵۸) و سپس خبرنگار **پراودا** در جمهوری قرقیزستان شد. او در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ فعّالیّت ادبی خود را با کار مترجمی و نویسندگی به‌زبان قرقیزی آغاز کرد.

آثار آیتماتوف مرتّباً به‌چاپ می‌رسند و در تیراژ وسیع تجدید چاپ می‌شوند. مهمّترین آثار او عبارتند از **بدرود گُلساری**[2] (۱۹۶۶)، **کشتی بخار سفید**[3] (۱۹۷۰)، **صعود به قلّهٔ فوجی**[4] (۱۹۷۵)، و **و روزی درازتر از یک قرن**[5] (به‌زبان روسی، ۱۹۸۱). سیر وقایع کلیّهٔ آثار آیتماتوف در کوهستانها و استپهای روستاهای سرزمین آبا و اجدادی‌اش می‌گذرد، هرچند که او از ۱۹۶۶ تاکنون فقط به‌زبان روسی نوشته است. شخصیّتهای اصلی آثار او همگی قرقیزی‌تبارند و ریشه در سنّت ایلیاتی و فرهنگ غنی و متنوّع خود دارند؛ امثال و حکم، ترانه‌ها، و اصطلاحات قرقیزی ورد زبانشان است و شکل ظاهری، پوشش و لباس، و طرز رفتارشان رنگ و بوی محلّی دارد.

مضمون اصلی آثار آیتماتوف راکشمکش میان زندگی سنّتی، فارغ از زمان، و ایلیاتی قرقیزی در تقابل با فرهنگ مهاجمِ بیگانه، صنعتی و اشتراکی شوروی، تشکیل می‌دهد. در عین حال جدال بین خیر و شرّ از مضامین اصلی آثار اوست. او توجّه خود را معطوف مضامینی چون تبعید و به‌سرآمدنِ دوران یک عصر می‌کند. آیتماتوف در انسان نقب می‌زند تا گرایش او را به شرّ دریابد. او همچنین حقیقت فطرت بشر را به‌طور کلّی و حقیقت جامعهٔ شوروی را به‌طور اخصّ برملا می‌سازد. دغدغهٔ خاطر او اخلاقیّات و ارزشهای انسانی است. او اغلب در به‌تصویرکشیدن شخصیّتهای مثبت آثارش (که اکثراً بچّه‌ها هستند) آنان را در طلب عشق و محبّت، و حسرتی که بر گذشته می‌خورند، نشان می‌دهد ـ بچّه‌هایی که بزرگترهای سنگدل و بیرحم پا بر آرمانگرایی پرشور و شوق و آرزوهای دور و درازشان نهاده‌اند. آنها اغلب به دامان رؤیاهای شاعرانه، خیالبافی، و مرگ می‌آویزند تا راهی برای فرار از بیرحمی و تلخی حقیقت موجود بیابند.

تعدادی از آثار آیتماتوف برای اجرا در صحنه و سینما مورد اقتباس قرار گرفته است. آیتماتوف با نمایشنامهٔ **صعود به قلّهٔ فوجی**، که بهترین و بحث‌انگیزترین نمایشنامهٔ اوست، به‌مدّت یکسال (۱۹۷۳) سالن تئاتر ساورمینیک[6] در مسکو را لبریز از تماشاگر کرد. این کار مدّتی بعد در شهر واشینگتنِ امریکا، در سالن تئاتر آرنا[7]، به نمایش درآمد. این اثر که کار مشترکِ آیتماتوف و محمّدژانوف[8] بود نخستین‌بار در ۱۹۷۵ در ایالات متّحدهٔ امریکا به‌چاپ رسید و اوّلین کتابی بود که مشمول موافقتنامهٔ جدید روسیه و امریکا در مورد قانون کپی‌رایت شد. مضمون اصلی کتاب درمورد تصفیه‌های خونین استالین و عواقب آن است و مسئلهٔ وظیفهٔ اخلاقی را پیش می‌کشد. آیتماتوف دوران استالین را با بی‌ثمری و

تأثیر مخرّبی که از لحاظ اخلاقی برجا گذاشت به‌تصویر می‌کشد، دورانی که همراه بود با اتلاف بی‌حدّوحصر استعداد و توانایی انسانها ـ هرچند او برخلاف **سالژنیتسین** به شرح‌وبسط دادن جزئیّات و هول و هراس انسانها نمی‌پردازد.

آیتماتوف با اینکه عضو حزب کمونیست است و دولت از او تقدیر به‌عمل آورده است نویسنده‌ای مزدور نیست و در آثارش پایبندی سفت‌وسختی به چارچوبهای رئالیسم سوسیالیستی نشان نمی‌دهد. لحن تراژیک بر سرتاسر آثارش سایه افکنده است. شخصیّتهای آثار او بندرت مثبت هستند و اکثر آنها تحت تأثیر حکومت نوپای شوروی با مشکلات روحی و روانی دست به گریبان هستند. به این‌ترتیب او با نظری بدبینانه به دوران جدید زندگی تحت سلطهٔ شوروی نگریسته است. آیتماتوف در آثارش به خطوط قرمز و تابوهای حکومت شوروی پرداخته است و بی‌آنکه تحت مجازات قرار گیرد علناً این حکومت را به‌باد انتقاد گرفته است ـ خطوط قرمزی همچون اردوگاههای کار اجباری در دوران استالین (**صعود به قلّهٔ فوجی**)، نابسامانی در امور کشاورزی (**اوّلین جرّثقیلها**[9])، بیعدالتیها و فسادهای حکّام شوروی (**بدرود گلساری**)، تخریب نابخردانهٔ فرهنگ بومی و قومی (**کشتی بخار سفید**)، تبعید، و موضوعاتی دیگر.

قدرت و قریحهٔ آیتماتوف در به‌تصویرکشیدن انسانهایی که درست در نقطهٔ عطف زندگی‌شان در چنبرهٔ مشکلات و گرفتاریها گیر می‌کنند مهمّترین دستاورد او در ادبیّات جهان است. آیتماتوف نخستین کسی بود که به‌توصیف و تشریح آداب و رسوم و طرز زندگی مردم قرقیزستان پرداخت، مردمی که پیوندی نزدیک با سنّتهای شفاهی خود دارند و تا پیش از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ زبان مکتوب نداشتند.

پی‌نویسها

1. Sheker
2. *Farewell Gulsary*
3. *The White Steamship*
4. *The Ascent of Mount Fuji*
5. *And the Day is Longer Than a Century*
6. Sovremennik
7. Arena
8. Mukhamedzhanov
9. *The First Cranes*

Selected Bibliography

WORKS IN RUSSIAN

Dzhamilia. 1959.
Rasskazy. 1958.
Materinskoe pole. 1963-64.
Verblyuzhii glaz. 1962.
Pervyi uchitel'. 1967, 1971.
Povesti. 1967.
Povesti gor i stepei. 1963, 1971.
Povesti i rasskazy. 1970.
Proshchai, Gul'sary. 1967, 1976.
Povesti i rasskazy. 1971.
Pegii pes, begushchii kraem morya. 1977.
Rannie zhuravli. 1979.
Belyi parokhod; povesti. 1980.
I dol'she veka dlitsya den'. 1981.

WORKS IN ENGLISH

Short Novels. n. d. *Tales of the Mountains and Steppes*. 1969, 1973, 1978.
The White Steamship. 1972.
The Ascent of Mount Fuji. 1975.
The Day Lasts More than a Hundred Years. 1983.

SECONDARY LITERATURE

K. A. Asanaliev, *Zametki o tvorchestve Ch. Aitmatova*. Frunze, 1968.

M. Azizov, *Khudozhestvennye osobennosti yazyka povestei Ch. Aitmatova*. Makhachkala, 1971.

A. B. Gevorkyan, "Prostranstvenno-simvolicheskie obrazy v povestyakh Ch. Aitmatova," *Trudy Samarkandskogo universiteta*. no. 238 (1973).

Aleksandr Khvatov, "Nravstvennoe bespokoistvo gumanista," In Chingiz Aitmatov, *Povesti–roman* (1982), pp. 471-79.

Literaturnaya gazeta, nos. 27-29, 31 (1970).

N. N. Shneidman, "Soviet Literature at the Crossroads: The Controversial Prose of Chingiz Aitmatov," *RLT* 16 (1979), pp. 244-63.

V. Voronov, *Chingiz Aitmatov: Ocherk tvorchestva*. 1976.

کتابنامهٔ فارسی

الوداع، گل ساری، ترجمهٔ حبیب ف.، مسکو، پروگرس، ۱۹۶۶ م [(۱۳۴۵)].

کلنگهای زودپرواز، داستان، ترجمهٔ رستمی م.، تاشکند، پروگرس، ۱۹۶ م [(۱۳۴۶)].

جمیله، ترجمه از [فردوس]، مسکو، پروگرس، ؟.

سرگذشت مادر (و جمیله)، ترجمهٔ فردوس، تهران، گوتمبرگ (میر)، ؟.

«سیب سرخ»، ترجمهٔ قاسم صنعوی، **تماشا** (۲۸ بهمن ۱۳۵۰).

«سرباز کوچک»، ترجمهٔ محمود گلابدره‌ای، **شش داستان از، نویسندگان شوروی**، تهران، دنیای دانش، ۱۳۵۱.

«پسر سرباز»، ترجمهٔ گامایون، **در روشنایی روز، چند حکایت و داستان از نویسندگان ملل اتحاد جماهیر شوروی**، مسکو، پروگرس، ؟.
کشتی سفید، ترجمهٔ ف. فروغیان، تهران، نوین، ۱۳۶۱.
چشم شتر، ترجمهٔ طاهر دانش، تبریز، تلاش، ۱۳۶۳.
روزی به درازای یک قرن، ترجمهٔ محمد مجلسی، تهران، نشر روز، ۱۳۶۴.
نخستین پرواز درناها، ترجمهٔ ح. ساسان‌پور، مسکو، رادوگا، ۱۹۸۵ م [(۱۳۶۴)].
رؤیاهای ماده گرگ، ترجمهٔ محمد مجلسی، تهران، دنیای نو، ۱۳۶۷.
پرندهٔ مهاجر [همراه «رودرو» و «سپیدار کوچک من»]، ترجمهٔ محمد مجلسی، تهران، دنیای نو، ۱۳۶۹.

گفتگو

چنکو، لِو و تراود، ایرم، «دو مصاحبه از لِو چنکو و ایرم تراود با آیتماتوف، ترجمهٔ احمد پوری، **ده گفت‌وگو**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۶۹.

واسیلی پاولوویچ آکسیونوف

(-۱۹۳۲)

هونگور اولانوف
بابک محقّق

آکسیونوف نویسنده بود و در خانواده‌ای کمونیست به‌دنیا آمد. مدّتی کوتاه به کار پزشکی پرداخت و از ۱۹۶۰ نویسندگی را پیشهٔ خود ساخت. مشهورترین اثر اوّلیّهٔ او رمان کوتاهی است به‌نام **بلیط به‌مقصد ستارگان**[1] (۱۹۶۱)، که ترجمهٔ انگلیسی آن با عنوان **بلیط ستاره‌ای**[2] در ۱۹۶۲ منتشر شد. این اثر مهمّترین ویژگیهای نثر آکسیونوف را دربر دارد: گفتگوهای روایی سریع و پیاپی که پُر است از اصطلاحات محاوره‌ای، کلمات عامیانه، و همچنین اصطلاحات قرضی خارجی که اکثراً امریکایی هستند. آکسیونوف نخستین نویسنده‌ای است که موادّ و مصالح داستانهایش را از زندگی نسلی از مردم شوروی که در اواخر دههٔ پنجاه به سنین بزرگسالی رسیده بودند انتخاب می‌کند. در **بلیط به‌مقصد ستارگان** آکسیونوف این نسل را با ویژگیهای خاصّی معرّفی می‌کند: صراحت گفتار و بی‌پروایی، گرایش به خرده‌فرهنگهای غرب، به‌کارنبردن زبان گنگ و دوپهلو، و شوروشوقِ رسیدن به قضاوت مستقّل. آکسیونوف در آثار بعدی خود نیز به همین شیوه وفادار ماند. او پیوند نزدیکی با این نسل از اینتلیجنتسیای علمی و هنرمندِ اوایلِ دههٔ شصت داشت. آکسیونوف در اثری مانند **عشق به الکتریسیته**[3] (۱۹۷۱) نشان داد که می‌تواند ساده و روان بنویسد. البتّه او شخصاً تمایل به آفریدن فضایی گروتسک، تخیّلی، و هجوآلود داشت و در آثار دههٔ هفتاد خود از این شیوه بهره برد: از آثار غیر انتقادی و بی‌خطری چون **بشکه‌های فوق‌سنگین**[4] (۱۹۶۸) گرفته تا **ژلزکای طلایی ما**[5] (۱۹۸۰)، **اوژوگ**[6] (۱۹۸۰)، و **جزیرهٔ کریمه**[7] (۱۹۸۱) که در ایالات متّحدهٔ امریکا منتشر شدند. شیوهٔ بیان این داستانها نشانگر نوعی آزادی بی‌قید و بند است. بااینهمه آکسیونوف در هریک از این آثار در پی القای هدف و منظوری خاصّ است: **ژلزکای طلایی ما** حسّ شادمانی و خوشحالی اینتلیجنتسیای دوران مابعد استالین را در خواننده برمی‌انگیزد؛ **اوژوگ** توصیفی است از برخورد غم‌انگیز زندانبانانِ سابق با زندانیان سابق؛ و **جزیرهٔ کریمه** روایت به‌بن‌بست‌رسیدن مفهوم آزادی در جهانی است که تاریخ و جغرافیای آن به‌نحوی عجیب‌وغریب شکلی تازه به‌خود گرفته است.

آکسیونوف این آثار را در پاسخ به انتظارات برآورده‌نشدهٔ «مردان و زنان دههٔ شصت» نوشت. او در ژوئیّهٔ ۱۹۸۰ تبعید شد. علّت آشکار و مسلّم تبعید او ماجرای جنجال‌برانگیز نشر سالنامهٔ ادبی **متروپول**[8] بود ـ مجموعه‌ای از آثار آکسیونوف و ۲۲ نویسندهٔ دیگر که کوشیدند آن را در ۱۹۷۹ در مسکو به‌چاپ رسانند، امّا موفّق به این کار نشدند.

پی‌نویسها

1. *Ticket to the Stars*
2. *Starry Ticket*
3. *Love for Electricity*
4. *The Overstocked Tare of Barrels*
5. *Our Golden Zhelezka*
6. *Ozhog*
7. *The Island Crimae*
8. *Metropol'* (*Metropolis*)

Selected Bibliography

WORKS

"Zvezdnyi bilet," *Yunost'.* June-July 1961.

"Na pol-puti k lune," *Novyi mir,* no. 7 (1962).

"Zatovarennaya bochkotara," *Yunost',* no. 3 (1968).

"Kruglye sutki non-stop," *Novyi mir.* no. 8. 1976.

Zolotaya nasha Zhelezka. Ann Arbor, 1980.

Ozhog. Ann Arbor, 1980.

Zatovarennaya bochkotara. Randevu. Povesti. Ann Arbor, 1980.

Ostrov Krym. Ann Arbor, 1981.

TRANSLATIONS

A Starry Ticket. 1962.

"Halfway to the Moon." In *The New Writing in Russia.* Ed. and trans. Thomas Whitney. 1964.

SECONDARY LITERATURE

Vasily Aksenov, "Poiski zhanra," *Novyi mir,* 1978, no. 1.

Lev Anninskii, "Zhanr-to naidetsya!" *Literaturnoe obozrenie,* 1978, no. 7, pp. 44-46.

A. Makarov, "Cherez pyat' let. Stat'ya tret'ya: Idei i obrazy Vasiliya Aksyonova," *Znamya*, 1966, nos. 7, 8.

St. Rassadin, "Shestero v kuzove, ne schitaya bochkotary (fantasticheskaya simvolika v tvorchestve V. Aksenova)," *VLit,* 1968, no. 10.

کتابنامهٔ فارسی

همکاران، ترجمهٔ گامایون، مسکو، پروگرس، ۲.

یوگینی آلکساندروویچ یفتوشنکو

(۱۹۳۳-)

نانسی کاندی
بابک محقّق

یفتوشنکو، شاعر روس، در ۱۹۳۳ در زیما[1] به‌دنیا آمد. پدرش زمین‌شناس و مادرش آوازخوان بود.

خانوادهٔ یفتوشنکو در ۱۹۳۵ به مسکو نقل‌مکان کرد. پدر و مادرش در زمان جنگ از هم جدا شدند و در ۱۹۴۸ او از خانه فرار کرد تا در سفر اکتشافی هیأت زمین‌شناسی به قزاقستان به پدرش بپیوندد. پس از بازگشتش به مسکو در ۱۹۴۹ دست به نخستین طبع‌آزماییها در کار نوشتن و سرودن زد که قرین موفقیّت شد. نخستین‌بار شعرش در همان‌سال به‌چاپ رسید. یفتوشنکو در ۱۹۵۱ وارد «انستیتوی ادبی گورکی» شد و تا ۱۹۵۴ در همان‌جا به تحصیل پرداخت. در نخستین کتابش، **پیشاهنگان آینده**[2] که در ۱۹۵۲ منتشر شد، سخت تحت تأثیر **مایاکوفسکی** و کیرسانوف* بود و به‌دنبال آن **سوءتفاهم برف**[3] (۱۹۵۵) به‌چاپ رسید. در ۱۹۵۶ مجلّهٔ **اکتیابر** شعر بلند «تقاطع زیما»[4] را منتشر کرد و در همان‌سال کتاب **بزرگراه شیفتگان**[5] و در پی آن کتابهای **قول**[6] (۱۹۵۷) و **کمان و چنگ**[7] (۱۹۵۰) به‌چاپ رسیدند.

یفتوشنکو با انتشار کتاب **اشعار سالهای گوناگون**[8] (۱۹۵۹) به اوج نخستین دورهٔ نویسندگی خود رسید. اگرچه بسیاری از اشعارش در دفترهای بعدی ـ **سیب**[9] (۱۹۶۰)، **تکان دست**[10] (۱۹۶۲)، و **مهربانی**[11] (۱۹۶۲) ـ همان لحن صمیمانه و پرآب‌وتاب قبلی را دارند، امّا اشعار دیگرش آمیخته با نوعی خودانديشی هستند که تا مرز افسردگی پیش می‌رود. اشعار دههٔ شصت او اکثراً وقایع به‌ظاهر بی‌اهمّیّت زندگی روزمرّه را در کانون توجّه قرار می‌دهند و همین وقایع بی‌اهمّیّت منبع محتوای شاعرانهٔ این شعرهاست.

با انتشار شعر بلند «بابی‌یار»[12] در ۱۹۶۱ کابوسِ گرایشات دیرینِ ضدّیهودی بار دیگر در جامعهٔ شوروی بیدار شد و جنجال زیادی به‌پا کرد. هنوز این جنجال فرونشسته بود که شعر «وارثان استالین»[13] (۱۹۶۲) بلوایی دیگر به‌راه انداخت، شعری که میزان تعهّد مسؤولان در برنامهٔ استالین‌زدایی را مورد تردید قرار داد. با اینهمه، انتخاب او به‌عضویّت در شورای سردبیری مجلّهٔ **یونوست** حاکی از این بود که او بتدریج در جامعهٔ رسمیِ ادبی پذیرفته می‌شود. او از ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۹ در این سمت مشغول به‌کار بود. در ۱۹۶۳ یفتوشنکو به‌هنگام بازدید رسمی از فرانسه تصمیم گرفت **زندگینامهٔ شخصیِ زودهنگام**[14] خود را به‌صورت پاورقی در مجلّهٔ **اکسپرس**[15] به‌چاپ رساند. این تصمیم باردیگر بحث‌انگیز شد. پس از یک دوره دورماندن نسبی از توجّه، در سال تیره‌وتار ۱۹۶۳ باردیگر در کانون مباحثات ادبی قرار گرفت. در این‌زمان او بر روی شعر بلند «نیروگاه برقی-آبیِ براتسک»[16] کار می‌کرد که در ۱۹۶۵ منتشر شد. سال بعد کتاب **پرتاب علائم مخابراتی**[17] از چاپ درآمد.

در ۱۹۶۷ یفتوشنکو به‌عضویّت پریزیدیوم (هیئت رئیسهٔ) اتّحادیّهٔ نویسندگان اتّحاد جماهیر شوروی درآمد و پس از انتشار **برف سپید فرو می‌بارد**[18] (۱۹۶۹)، که مجموعهٔ کارنامه‌وارِ غزلیّات او بود، چند جلد کتاب جدید عرضه کرد: **من سیبریایی تبارم**[19] (۱۹۷۱)، **سدّ آوازخوان**[20] (۱۹۷۲)، و **جادّهٔ شمارهٔ یک**[21] (۱۹۷۲). جدیدترین آثار او عبارتند از **شایعهٔ پدرانه**[22] (۱۹۷۵)، **همان اندازه**[23] (۱۹۷۷)، **مردمان صبح**[24] (۱۹۷۸)، **تکیه‌گاه**[25] (۱۹۸۱)، در زمینهٔ نثرنویسی، **توتستان**[26] (۱۹۸۲)، و مجموعه‌مقالاتی به‌نام **استعدادْ معجزه‌ای برنامه‌ریزی‌شده است**[27] (۱۹۸۰).

یفتوشنکو که برجسته‌ترین شاعر در میان «شاعران جوانِ» دورانِ مابعد استالین است بی‌تردید، هم در آثار و هم در حرفه‌اش، پیشگام مبارزه با ادبیّات تثبیت‌شده و چارچوبهای سیاسی بوده است. شعر یفتوشنکو اغلب در پی حریفی خیالی یا واقعی است که شاعر در رویارویی با او به‌جنگ تزویر، جاه‌طلبی، و دیوان‌سالاری می‌رود. لحن اشعار او اغلب ستیزه‌جویانه، نشاط‌انگیز، و مایه‌گرفته از سنّت مایاکوفسکی است. با این‌حال، یفتوشنکو، هم در تکنیک و هم از حیث زبان شاعری محافظه‌کار است: مثلاً او تجربهٔ وزنی و زبانشناسانهٔ **وازنسینسکی** را به‌کار نمی‌گیرد و مانند **آخماتولینا** نیست که علاقه‌ای به صنایع کلامی داشته باشد. یفتوشنکو در غزلیّات خودنگرانهٔ خود از لحاظ آگاهی به ریشه‌هایش بسیار شبیه به **یسینین** است.

یفتوشنکو شعری را مقبول می‌داند که الزاماً اپیزودی، اندیشه‌نما، یا روایی باشد: دیگر عناصر شعری در مقایسه با این ویژگیها رنگ می‌بازند. اشعار یفتوشنکو این حسّ را به خواننده القا می‌کنند که به قول **سینیافسکی** نوع بسط‌یافته‌ای از «زندگینامهٔ تغزّلی» هستند که شاعر در آن متناوباً، با اثبات خود و انتقاد از خود، کلّیّهٔ تجارب را نسبت به رشد و پیشرفت خلّاقانهٔ خود می‌سنجد. رسالت شاعر، که مضمون مشترک آثار یفتوشنکوست، این است که حقیقت را تا حدّ امکان صادقانه و قابل‌فهم انتقال دهد. بدین‌روی، زبان او نوعاً صریح و روشن است و کمتر پیش می‌آید که مبهم یا از لحاظ سبکی مبالغه‌آمیز باشد. در اشعار او شاعر اغلب به‌صورت وسیلهٔ انتقال یا وسیلهٔ ارتباطی تصویر شده است که نمونهٔ آن شعرهای «پرتاب علائم مخابراتی» (۱۹۶۳) یا «ترامواى شعر»[۲۸] (۱۹۶۸) هستند. شعر یفتوشنکو در پیوند بسیار نزدیکی با جزئیّات روزمرّه و وقایع مهمّ روز است و به‌سبکی سخنورانه به این جزئیّات و وقایع اهمّیّت و معنا می‌بخشد. او دوست دارد مجادله‌های سه‌جانبه به‌راه اندازد؛ به این منظور دو قطب افراطی را مقابل هم قرار می‌دهد و آنگاه طرف سوم با ارائهٔ تعبیری تازه از مفهومی قدیمی گره‌گشایی می‌کند: انسانها، حزب [کمونیست]، و میهن‌پرستی. به‌همین اندازه استفادهٔ او از تناقضِ آشکار نیز نکتهٔ جالب توجّهی است: «من حرفه‌ام را با ساختن آن و نپرداختن به آن می‌سازم.» یفتوشنکو اغلب از جناس محرّف و جناس مصوّت استفاده می‌کند و به‌جای استفاده از قافیه‌های صریح به‌شکلی کنایی با بُنهای کلمات بازی می‌کند. او در اشعارش، که اکثراً در بحر یامبیک نوشته شده‌اند، عمداً استعارات متضادّ و تناقضات شگفت را به‌کار می‌گیرد.

پی‌نویسها

1. Zima Junction
2. *Razvedchiki gryadushchego* (*Scouts of the Future*)
3. *Tretii Sneg* (*Third Snow*)
4. "Stantsiya Zima" ("Zima Junction")
5. *Shosse entuziastov* (*Highway of Enthusiasts*)
6. *Obeshchanie* (*A Promise*)
7. *Luk i lira* (*Bow and Lyre*)
8. *Stikhi raznykhlet* (*Verses of Different Years*)
9. *Yabloko* (*Apple*)
10. *Vznakh ruki* (*A Wave of the Hand*)
11. *Nezhnost'* (*Tenderness*)
12. "Baby yar"، درهٔ عمیق و باریکی در کیف که نازیها در هنگام اشغال اوکراین در ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ صدهزار نفر از ساکنان محلّی آنجا را به قتل رساندند.
13. "Nasledniki Stalina" ("Stalin's Heirs")
14. *Autobiographie précoce*
15. *L' Express*
16. "Bratskaya GES" ("Bratsk Hydro-Electric Plant")
17. *Kater svyazi* (Signal Launch)
18. *Idut belye snegi* (*White Snow Is Falling*)
19. *Ya sibirskoi porody* (*I'm of Siberian Stock*)
20. *Poyushchaya damba* (*Singing Dam*)
21. *Doroga nomer odin* (*Road Number One*)
22. *Otsovskii slukh* (*Paternal Rumor*)
23. *V Polnyi rost* (*Full Size*)
24. *Utrennii narod* (*Morning People*)
25. *Tochka opory* (*Fulcrum*)
26. *Yagodnye mesta* (*Berry Country*)
27. *Talant est' chudo nesluchainoe* (*Talent is a Planned Miracle*)
28. "Tramvai poezii" ("Streetcar of Poetry")

Selected Bibliography

WORKS

Izbrannye proizvedeniya. 2 vols. 1975.

TRANSLATIONS

The Face Behind the Face. Trans. Arthur Boyars and Simon Franklin. 1979.

SECONDARY LITERATURE

Simon Karlinsky, "Yevtushenko and the Underground Poets" *The Nation*, 21 November 1966, pp. 549-53.

Andrei Sinyavsky, "In Defense of the Pyramid." In *For Freedom of Imagination*. Trans. Laszlo Tikos and Murray Peppard. 1971, pp. 167-95.

کتابنامهٔ فارسی

«به آیندگان»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، به‌نگار، ۱۳۶۸.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

دورانت، ویل و آریل، «یفتوشنکو»، ترجمهٔ ابراهیم مشعری، **تفسیرهای زندگی**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰.

آندریی آندرییویچ واز نِسپِنسکی

(۱۹۳۳-)

نانسی کاندی
احمد پوری

وازنسینسکی شاعر بود. او در مسکو به‌دنیا آمد و پدرش دانشمند بود. در ۱۹۵۷ از انستیتوی معماری مسکو فارغ‌التّحصیل شد. به‌تشویق **پاسترناک** به‌نوشتن ادامه داد و آثارش را در روزنامه‌ها و مجلّات «قطور»[1] به‌چاپ رساند. پس از چاپ «اربابان»[2] و «گویا»[3] در ۱۹۵۹ نگاه منتقدان به او جلب شد و او همراه با **یفتوشنکو** یکی از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های «شعر جوان» در دوران مابعداستالین شد. پس از چاپ اثر دوجلدی‌اش، **سهمی**[4] و **موزائیک**[5] (۱۹۶۰)، از او چهل برداشت عاشقانه از شعرِ «گِلابی مثلّثی»[6] (۱۹۶۲)، جهان‌ستیزان[7] (۱۹۶۴)، قلب اخیلس[8] (۱۹۶۶)، سایهٔ صدا[9] (۱۹۷۰)، یک نگاه[10]، پرنده را رها کن![11] (۱۹۷۴)، ویلن‌سل برگ بلوط[12] (۱۹۷۵)، استاد پنجره‌هایی با شیشه‌های ویترای[13] (۱۹۷۶)، و وسوسه[14] (۱۹۷۸) منتشر شد. از زمانی که خروشچف از او در ۱۹۶۳ به‌عنوان «بورژوای فرمالیست» نام برد موقعیّت او فراز و فرودهای بسیاری داشته است. در ۱۹۶۷ عضو هیئت‌رئیسهٔ اتّحادیّهٔ نویسندگان اتّحاد شوروی شد و در ۱۹۷۹ جایزهٔ دولتی شعر را نصیب خود کرد. شرکت او در انتشار سالنامهٔ ادبی غیردولتی **متروپول**[15] باردیگر او را در مرکز مجادلات قرار داد.

وازنسینسکی در شعر خود دست به تجربیّاتِ وسیع تکنیکی می‌زند: ابیات چندوزنی، اشعار گرافیکی (سایهٔ صدا)، و شعر منثور (یک نگاه). او از به‌حیرت‌انداختن خواننده باکاربرد غیرمتعارف قافیه و استعاراتِ مهجور لذّت می‌بَرَد. ویژگی تداعی در شعر او اغلب بر تصاویر مشخّص و عینی استوار است. شعر او پر از مضامینی از قبیل همزیستیِ ناپایدارِ تمدّن و تکنولوژی، کنش متقابل تاریخ و زندگی امروز، و موقعیّت آسیب‌پذیر شاعر در اجتماع است. وازنسینسکی با اینکه گاهی به مسائل اجتماعی می‌پردازد، امّا بیشتر به هنجارهای هنرمندانه عنایت دارد تا سیاسی.

پی‌نویسها

۱. "thick"، مقصود مجلّاتی هستند که به صورت فصلی و در حجم و اندازهٔ کتاب منتشر می‌شدند.

2. "Mastera" ("Masters")

3. "Goya"

4. *Parabola*

5. *Mosaic*

6. *40 liricheskikh otstuplenii iz poemy "Treugol'naya grusha"* (*40 Lyric Digressions from the Poem "Triangular Pear"*)

7. *Antimiry* (*Antiworlds*)

8. *Akhillesovo serdtse* (*Heart of Achilles*)

9. *Ten' zvuka* (*Shadow of Sound*)

10. *Vzglyad* (*A Look*)

11. *Vypusti ptitsu!* (*Let the Bird Out!*)

12. *Dubovyi list violonchel'nyi* (*Violoncello Oak Leaf*)

13. *Vitrazhnykh del master* (*Master of Stained Glass Windows*)

14. *Soblazn* (*Temptation*)

15. *Metropol'* (*Metropolis*)

Selected Bibliography

WORKS

Dubovyi list violonchel'nyi. 1975.

TRANSLATIONS

Nostalgia for the Present: Poems by Andrei Voznesensky. Trans. Robert Bly et al. Ed. Vera Dunham and Max Hayward. 1978.

Antiworlds and the Fifth Ace: Poetry by Andrei Voznesensky. Trans. W. H. Auden et al. Ed. Patricia Blake and Max Hayward. 1973.

SECONDARY LITERATURE

"Andrei Voznesensky: The Art of Poetry XXVI," *The Paris Review*, no. 78 (1980), pp. 95-109.

James Bailey, "The Verse of Andrej Voznesenskij as an Example of Present-Day Russian Versification," *SEEJ* 17 (1973), pp. 155-73.

W. Gareth Jones, "A Look Round: Poems by Andrei Voznesensky," *The Slavonic Review*, 1968, no. 1, pp. 75-90.

کتابنامهٔ فارسی

«دل روئین من»، ترجمهٔ سیروس طاهباز، **مصیبت نویسنده‌بودن**، تهران، به‌نگار، ۱۳۶۸.

چهار شعر، [«اولین یخ»، «دوچرخه‌ها»، «جنگل تایگا»، و «بلّا آخمادولینا»]، ترجمهٔ محمد شمس لنگرودی و احمد پوری، پایاب، ۲ (دی ۱۳۷۸).

دیمیتری واسیلیویچ بوبیشف

(۱۹۳۶-)

جورج ایواسک
بابک محقّق

بوبیشف مقاله‌نویس، منتقد ادبی، و یکی از برجسته‌ترین شاعران نسل خود است. او در ۱۹۳۶ در ماریوپول[1] به‌دنیا آمد. پدرش ویچسلاف مشچریاکوف[2] آرشیتکت و مادرش پژوهشگر شیمی بود. پس از مرگ پدرش سرانجام ناپدری‌اش، واسیلی بوبیشف که مهندس دریانوردی بود، سرپرستی او را به‌عهده گرفت. بوبیشف از «انستیتوی صنعتی لنینگراد» فارغ‌التّحصیل شد. او برخی از اشعارش را در نشریّات شوروی به‌چاپ رساند و در نوامبر ۱۹۷۹ رهسپار امریکا شد. آنّا **آخماتووا** بوبیشف را با ادبیّات و فرهنگ روسیّه آشنا کرد. او و شاعرانی چون نایمان[3]، زِین[4]، و **برودسکی** «فرزند یتیم آخماتووا» نام گرفته‌اند که این لقب را خود بوبیشف ساخته است. شعر بوبیشف متافیزیکی است و حتّی او در برخی از شعرهای اوّلیّه‌اش که شبیه به مزامیر مذهبی هستند جز از خداوند راعب و رحمان سخنی به‌میان نیاورده است. پدرْ دیمیتری دودکو[5]، که کشیش اعتراف‌شنوی مشهوری بود، او را غسل تعمید داد و پدرْ آلکساندر مِن[6]، که او نیز روحانی و متألّه بود، استاد او بود. بوبیشف، هم در زندگی و هم در آثارش، خود را مسیحیی اورتودوکس معرّفی می‌کند. به‌گواهی خود او مهمّترین واقعهٔ زندگی‌اش در مارس ۱۹۷۲ در لنینگراد اتّفاق افتاد که رؤیایی رازورانه در خواب دید. این رؤیا شباهتهایی به رؤیاهای ولادیمیر **سالاویّوف** و اسودنبوری[7] داشت. او از این تجلّی الاهی در چندین مجموعه از اشعارش یاد کرده است: «کمدی مادّی»[8]، «تأمّلات»[9]، و «سیگماشکلها»[10]. به عقیدهٔ بوبیشف انسان «ذرّه‌ای هوشمند و زنده است» و «خالق» از انسانها «خالقانی را خلق کرده است؛» در اینجا دیدگاه بوبیشف چنانکه در کتاب **معنای خلقت**[11] عنوان کرده مشابه اندیشه‌های **بردیایف** است. با اینهمه در اکثر مواقع بوبیشف متّکی به تجربهٔ رازورانهٔ خود است. اعتقاد او به مسیحیّت در ابعاد کیهانی معنا می‌یابد. مثلاً در نظر او تصلیب همان محور مختصّات فضای کیهانی است. به این اعتقاد نباید نام پانتئیسم (همه‌خداباوری) داد، بلکه باید به آن پاننتئیسم (همه‌درخدایی) گفت که تجلّی خداوند تعالی در کیهان است. با همهٔ اینها خدای بوبیشف شخصی هم هست: پدر و پسر، ناجی و ولیّ. بوبیشف با معنویّت افراطی هیچ میانه‌ای ندارد. او آنچه را که آسمانی است در زمین به‌دست می‌آورد. بشر در نظر او یعنی «مادّه به‌اضافهٔ الوهیّت.» در اشعار مسیحی بوبیشف نوعی دقّت و صحّت آیینی و تجربهٔ دینیِ عملی به‌چشم می‌خورد. پرسونای تغزّلی بوبیشف هملتِ تحقیرشده و مردّد قرن بیستم نیست، بلکه فردیّت مذهبی کاملی است که اوسیپ **ماندلشتام**، شاعر مسیحی بزرگ روس، نیز در اشعارش از او سخن به‌میان آورده بود. بوبیشف در مزرعه‌اش «گلهای بدیِ» بودلری نمی‌کارد، بلکه گلهای نیکیِ «بهشتِ» دانته‌ای می‌کارد. در اشعار او به‌هیچ‌وجه سخنی از انحطاط، نیهیلیسم، یا لودگی گروتسک به‌میان نمی‌آید ــ همان ویژگیهایی که در اشعار برخی از مخالفان سیاسی در شوروی نمایان است. البتّه بوبیشف تفاوت بسیاری با نظم‌پردازان رسمی شوروی دارد. آنچه او را به‌سرودن شعر برمی‌انگیزد نظم الاهی و ملکوتیِ جهان و اعجاز فرهنگ بشری است. پیام او این است: «بشکوف، زندگی مقدّس/ در کار ظریفِ کثیف،/ غرق عرق در جادّه،/ در چشیدن طعم تیرهٔ تن،/ حتّی در گریز پرواز مرگبارت،/ بمیر، امّا بشکوف.» در شعر او ایمانی درخشان و حقیقی به‌سخن در می‌آید. پیام بوبیشف پیامی از مسیحیّت این‌جهانی است و نه مسیحیّت آن‌جهانی، مسیحیّتی که نویسندگانی چون **داستایفسکی**، ولادیمیر سالاویّوف، و متفکّران نهضت «آگاهی مذهبی جدید»، یعنی بردیایف، پدرْ سرگیی بولگاکوف[12]، سمیون فرانک[*] و نیکالای لوسّکی[*]، در روسیّه بنیاد گذاشتند. همیشه نمی‌توان معمّاهای متافیزیکی بوبیشف را بسادگی حلّ کرد، معمّاهایی بسیار «آوانگارد» که درواقع نوعی بازی سنجیده و حساب‌شده با تصاویر و تداعیها هستند و هیچکدام شباهتی به دیگری ندارند. خوانندهٔ شعر بوبیشف ممکن است گاهی در هزارتویِ اشعار تغزّلی او گم شود، درست همان‌طور که اشعار جان دان و لوئیس گونگورا خواننده را سردرگم می‌کنند. بوبیشف اشعار نئوباروکِ خود را تحت‌تأثیر شاعر مورد علاقه‌اش، **درژاوین**، سروده است. شاید بوبیشف بی‌آنکه خود بداند دنباله‌رو اصول مکتب

باروک روسی بوده است که شیشکوفِ* منتقد چارچوبهای آن را تعیین کرده و توصیه کرده بود که شاعران روس باید در شعرشان اصطلاحات اسلاوی را با اصطلاحات زبان مادری خود تلفیق کنند، یعنی درواقع ترکیبی از سبک فاخر و سبک نازل بیافرینند. در شعر بوبیشف کلمات مهجور قرن هجدهمی در کنار کلمات بی‌حسّ‌وحال، و حتی کلمات عامیانهٔ مصطلح در شوروی، قرار می‌گیرند و شاید علّت اینکه حتّی «ادبی‌ترین» اشعار او هم انتزاعی نیستند، بلکه نیرویی تغزّلی و ایمان و اعتقادی پرشور در آنها موج می‌زند، ناشی از همین امر باشد. بوبیشف در برخی از اشعار خود با کلماتْ اشکالی مانند صلیب، مثلّث، و ستارهٔ شش‌پر می‌سازد، درست مثل شاعران قرن هفدهم و هجدهم و حتّی شاعران مدرنی مثل دیلان تاماس. همچنین شباهتهایی خاصّ میان شعر او و شعر یوسیف **برودسکی** وجود دارد. بوبیشف آنچه را که برودسکی در عهد عتیق می‌جوید در انجیل می‌یابد. بوبیشف در آخرین اشعارش که در ایالات متّحدهٔ امریکا سروده است از امریکا سخن می‌گوید. امریکاییها او را به‌یاد آدمهای آسوده‌خاطر و بی‌خیال **اودیسه**[13] می‌اندازند. بوبیشف در کتاب **غشای روسی**[14] به فراخوان **سالژنیتسین** که خواهان توبهٔ ملّی شده بود عمل می‌کند و پرده از بسیاری از ابعاد تاریک گذشته و حال تاریخ روسیّه برمی‌دارد. او در این کتاب سرنوشت شومی را در انتظار «آخرین امپراطوری» (شوروی) می‌بیند، امّا نشان می‌دهد که هنوز هم از صمیم قلب به وطنش روسیّه عشق می‌ورزد. او دوای درد وطنش را فرهنگ و حفظ قداست و پارسایی می‌داند. بوبیشف تبحّر خاصّی در به‌تصویرکشیدن چشم‌اندازهای شمال روسیّه دارد. او در **چرخهٔ پطرزبورگ**[15] به‌ستایش از شخصیّت قدّیسه کسینیای پطرزبورگ[16] می‌پردازد که در قرن هجدهم می‌زیست و اخیراً کلیسای شورایی روسیّه به او لقب قدّیسه داده است ــ البتّه از مدّتها پیش مردم پطرزبورگ او را قدّیس می‌دانستند. بوبیشف او را به‌چشم حامی آسمانی زادگاهش پطرزبوگ می‌بیند، شهری که بوبیشف می‌تواند آن را از پس لنینگرادِ کنونی در ذهن خود مجسّم می‌کند. بوبیشف در ایالات متّحدهٔ امریکا برنامه‌های شعرخوانی و سخنرانی اجرا کرده است و در بسیاری از دانشگاهها به‌سخنرانی پرداخته است. اشعار او را برخی از شبکه‌های خبری مانند رادیو کانادا، صدای امریکا، بی.بی.سی، و رادیو واتیکان برای شنوندگان ساکن شوروی پخش کرده‌اند.

پی‌نویسها

1. Mariupol
2. Vyacheslav Meshcheryakov
3. Naiman
4. Rein
5. Dmitry Dudko
6. Aleksandr Men (Men')
7. Emmanuel Swedenborg، (۱۶۸۸ـ۱۷۷۲). دانشمند، فیلسوف، و عارف سوئدی.
8. "Veshchestvennaya komediya" ("Material Comedy")
9. "Meditatsii" ("Meditations")
10. "Sigmaty" ("Sigmates")
11. *Smysl tvorchestva* (*Meaning of Creation*)
12. Sergei Bulgakov
13. *Odyssey*
14. *Russian Tercines*
15. *Petersburg Cycle*
16. St. Xenia of Petersburg

Selected Bibliography

WORKS

Ziyaniya: Sbornik stikhotvorenii i poem. Paris, 1979.

Bobyshev's poetry has been published in *Kontinent, Vremya i my, Vestnik RKhD, Russkaya mysl',* and other periodicals.

Interview with Bobyshev: *Russkaya mysl'* 10 September 1981.

SECONDARY LITERATURE

(Anon.) *The Post* (Wooster, Ohio), 8 October 1980, *The Milwaukee Journal,* 26 March 1981.

A. Bakhrakh, *Novoe russkoe slovo,* 30 December 1979.

K. Filips-Juswigg, "*Russkie tertsiny* Bobyheva," *Russkaya mysl'*, 20 May 1982.

N. Gorbanevskaya, *Kontinent* 22 (1980).

Yu. Ivask, "Tsvety dobra" [Flowers of Good], *Russkaya mysl',* 25 September 1980, and *Vestnik RKhD*, 134 (1981).

Yu. Mal'tsev, *Posev.* 1976.

بِلّا آخاتوونا آخمادولینا

(۱۹۳۷-)

نانسی کاندی
بابک محقق

آخمادولینا در مسکو متولّد و بزرگ شد. نخستین بار اشعارش در ۱۹۵۵ بـه‌چاپ رسید. او پس از پایان دوران دبیرستان وارد «انستیتوی ادبی گورکی» شد و در ۱۹۶۰ از آنجا فارغ‌التّحصیل شد. آخمادولینا پس از انتشار نخستین مجموعه اشعارش به‌نام **زه**[1] (۱۹۶۲) در ۱۹۶۳ دو شعر بلندش را به نامهای «قصّهٔ باران»[2] و «شجره‌نامهٔ من»[3] منتشر کرد. در ۱۹۶۷ دو شعر بلند دیگرش را به نامهای «ماجرایی در عتیقه‌فروشی»[4] و «تب‌ولرزها»[5] چاپ کرد. آخمادولینا نام مجموعه اشعارش را **تب‌ولرزها** (۱۹۶۸) گذاشت که ناشر آن پوسف[6]، مؤسّسهٔ انتشاراتی پناهندگان سیاسی، بود. در ۱۹۶۹ کتاب **درسهای موسیقی**[7] و به‌دنبال آن **اشعار**[8] (۱۹۷۵)، **شمع**[9] (۱۹۷۷)، **کولاک**[10] (۱۹۷۷)، **رویاهای گرجستان**[11] (۱۹۷۷)، و **راز**[12] (۱۹۸۳) انتشار یافتند. او در سالنامهٔ ادبی **متروبول**[13] اثر منثور سوررئالیستی خود را به‌نام «سگهای بسیار و یک سگ»[14] منتشر کرد.

مضمون اصلی آثار آخمادولینا کار خلاّقه است و کار خلاّقه برای شاعر یعنی تعمّق و تفکّر در جاندار و بیجان، گذشته و حال، و طبیعت و جامعهٔ بشری. آخمادولینا چنانکه خود توصیف کرده است با «کلام رازآمیز» پدیده‌های پیرامونش آشنا ست و با عمل نوشتن یا نهادنِ نام بر چیزها به آنها جان می‌بخشد. وی خودِ عمل نوشتن را نیز کاری دشوار وصف کرده است: او کشمکش شخصی خود را برای غلبه بر «خاموشی»اش به‌صورت شکنجهٔ جسمیِ شاعری ترسیم کرده است که به‌خاطر عدم اعتمادبه‌نفس ناتوان است و چون می‌داند که دِینی هنری به جهانِ پیرامونش دارد که باید ادا کند مستأصل مانده است. «هنرمند دیگر» شخصیّت تغزّلی است که حضوری دائمی در آثار او دارد و بی‌هیچ دغدغهٔ خاطری می‌تواند بنویسد و بسراید، درست برخلاف پرسونای شعریِ خودِ او.

آثار آخمادولینا پر از اندیشه‌های شگفت و عجیب است: او در اشعار بلندش وقایع رؤیایی و پرنمادی را به‌کار می‌گیرد که مرز احتمالات تاریخی، پزشکی، و طبیعی را پشت سر می‌گذارند و در فضای خیالی دائمی و روایی تعریف می‌شوند. کندوکاو آخمادولینا در حافظهٔ تاریخی نه مثل **وازنسینسکی** به‌خاطر خلق تضادّ هنری است و نه مثل **یفتوشنکو** به‌خاطر مقایسهٔ اجتماعی، بلکه او این کار را به‌خاطر زنده‌کردن خاطرات شاعرانهٔ حال و هوایی می‌کند که از آن حال و هوا خاطره‌ای گنگ، امّا بسیار مهمّ، به‌یاد دارد. این ویژگی کیفیّتی تغزّلی و اسرارآمیز به توصیف آخمادولینا از زندگی معاصر می‌بخشد. رابطهٔ آخمادولینا با مخاطبش رابطه‌ای پیچیده است: «مـنِ» شعری او متناوباً آشنا («این منم...») و غریبه («من به رسوم دیرینه رشک می‌برم...») است. در واقع او در بسیاری از اشعار بلندش به‌بیان احساس بیگانگی‌اش از اصول متعارف اجتماع می‌پردازد، مانند «تب‌ولرزها»، «قصّه»[15]، و اشعار دیگر. آخمادولینا حتّی به سلامتی و تندرستی هم اعتماد نمی‌کند و بیماری را، چه جسمی («تب‌ولرزها») و چه روحی («دیوانگان»[16])، در حکم استعاره‌ای می‌گیرد برای پافشاری و به‌دام‌افتادگی شاعر در وضعیّت ناپایدار زندگی. انتقاداتی که به شعر او لقب «شعر مهمانخانه‌ای» سیاست‌گریز داده است حقّ مطلب را ادا نمی‌کند: هرچند آخمادولینا عموماً از پرداختن به مسائل بزرگتر اجتماعی روگردان است، گاهی اوقات با این مسائل یا به‌صورت مستقیم مواجه می‌شود، مثلاً در شعر «من سوگند می‌خورم»[17] که شعری است دربارهٔ مرگ **تسوتایوا**، یا به صورت غیرمستقیم، مثل شعر «قصّه» که انتقاد آرامی است از اصول و موازین ضدّفرهنگی. با اینهمه کمتر می‌توان در محتوای اشعار آخمادولینا، برخلاف یفتوشنکو، نشانی از مخالفت او با ادبیّات معاصر یافت، بلکه این مخالفت را باید در شیوهٔ پرداخت هنرمندانهٔ او، آن محتوا دید: از این نظر آخمادولینا شباهت بسیاری به وازنسینسکی دارد. امّا او برخلاف وازنسینسکی دست به تجربهٔ وزنی و واژگانی نمی‌زند و وزن غالب در اشعارش یامبهای چهارتدی و پنج‌وتدی و آناپستهای سه‌وتدی است. آخمادولینا بسیار از قافیه‌های مؤنّث استفاده می‌کند و به‌جای قافیه‌های اصلی از جناس مصوّت و جناس صامت بهره می‌گیرد.

16. "Lunatiki" ("Lunatics")
17. "Klyanu's" ("I Swear")

Selected Bibliography

WORKS

Oznob. Frankfurt, 1968.

Sny o Gruzii. Tbilisi, 1977.

TRANSLATIONS

Fever and Other Poems. Trans. Geoffrey Dutton and Igor mezhakoff-Koriakin. 1969.

SECONDARY LITERATURE

Christine Rydel, "The Metapoetical World of Bella Akhmadulina," *RLT* 1 (1971), pp. 326-41.

پی‌نویسها

1. *Struna* (*The String*)
2. "Skazka o dozhde" ("Tale of the Rain")
3. "Moya rodoslovnaya" ("My Family Tree")
4. "Priklyuchenie v antikvarnom magazine" ("Adventure in an Antique shop")
5. "Oznob" ("The Chills")
6. Posev
7. *Uroki muzyki* (*Music Lessons*)
8. *Stikhi* (*Verses*)
9. *Svecha* (*Candle*)
10. *Metel'* (*Blizzard*)
11. *Sny o Gruzii* (*Dreams of Georgia*)
12. *Taina* (*Secret*)
13. *Metropol'* (*Metropolis*)
14. Mnogo Sobak i sobaka" ("Many Dogs and a Dog")
15. "Skazka" ("Tale")

ایوسیف آلکساندروویچ برودسکی

(۱۹۴۰ـ۱۹۹۶)

نُولین بریستول
فرزانه طاهری

برودسکی، شاعر معاصر، در لنینگراد به‌دنیا آمد و در دهه‌های پایانی قرن بیستم در دانشگاههای ایالات متّحده تدریس کرد. همهٔ مجموعه اشعار او در غرب منتشر شده‌اند، نه در اتّحاد شوروی؛ در موطنش فقط شعرهای پراکنده‌ای از او به‌چاپ رسید. او در ژانویهٔ ۱۹۶۴ به‌اتّهام «انگل‌بودن» بازداشت و برای کار اجباری به مزرعه‌ای دولتی در منطقهٔ اخارنگلسک[۱] فرستاده شد. در همین دورهٔ محکومیّتش نخستین مجموعه‌اشعارش در غرب منتشر شد و افکار عمومی را به حمایت از او بسیج کرد. در نوامبر ۱۹۶۵ آزاد شد و اجازه یافت که به لنینگراد بازگردد و در آنجا به‌کار نوشتن و ترجمه از انگلیسی ادامه داد. در ۱۹۷۲ دیگر کم مانده بود مقامات از او تقاضای مهاجرت کنند، بی‌آنکه دلیلی به او ارائه دهند. شعر او غیرسیاسی است و مضامین جهانی دارد. اشعار او را می‌توان کلاسیسیسم مدرن نامید. در این اشعار قواعد رئالیسمِ سوسیالیستی نادیده گرفته می‌شوند و می‌توان ارتباط آنها را با شعر نسل آوانگارد روسی، بویژه آنّا **آخماتووا** و اوسیپ **ماندلشتام**، و سنّتهای شعری انگلستان دریافت. در حال حاضر آثار برودسکی به طور منظّم در مجلّات روسهای مهاجر و نشریّات انگلیسی‌زبان به چاپ می‌رسد.

مجموعهٔ آثار برودسکی را می‌توان در دو ژانرِ سنّتی جای داد: شعر کوتاه تغزّلی و شعر بلند، موسوم به «پوئما»، که گاه روایی است، گاه تغزّلی، و گاه نمایشی. وجود این شعرهای بلند نشانهٔ اهمّیّت و جدیّتی است که برودسکی برای کارِ شاعری خود قائل است. در هردو نوع اشعارِ او هجوم اندوهی احساس می‌شود که برخاسته از تأمّل در گسترهٔ نسبتاً وسیعی از تجربه‌های مشترک انسانی در عرصه‌هایی چون عشق، دوستی، شهرت، هنر، تاریخ فرهنگی و رخدادهای جاری، و نیز اضطرابها، بدبیاریها، و مرگ است. از همین روست که به‌نظر می‌رسد نگاهی فلسفی در عمق شعرش نهفته است که بدبینانه است، امّا بندرت بیان می‌شود، چراکه او شاعری پندآموز نیست. افزون بر این، لحنش بیشتر آمیخته با دلتنگی است تا تلخی. بدبینی‌اش به‌مدد شوخ‌طبعی، طعنه‌های متعدّد، جناسها، و سایر بازیهای کلامی تخفیف می‌یابد. بسیاری از شعرهایش حدیث‌نفسند: برخی با مکانهایی جغرافیایی پیوند می‌خورند که هرچقدر متفاوت باشند باز هم قابل شناسایی‌اند؛ شعرهایش معمولاً چنان توجیه‌پذیر یا حقیقت‌نما هستند که سبب می‌شود رابطه‌ای بسیار نزدیک با واقعیّت پیدا کنند. او معمولاً از جزء به کلّ می‌رسد و تجربه‌هایش در عرصه‌های وزن، شعر آزاد، قافیه، و الگوهای قافیه بسیار جدّی بوده است.

نخستین مجموعهٔ اشعارش به‌نام **اشعار و روایتهای منظوم**[۲] که در ۱۹۶۵ منتشر شد حاوی پنجاه شعر تغزّلی است که پیش از ۱۹۶۳ سروده شده است پنج شعر بلند و نُه شعر تغزّلی سروده در ۱۹۶۴، و چندین شعر مربوط به دورهٔ محکومیّتش را هم در بر می‌گیرد. بسیاری از ویژگیهای اشعار دوران پختگی او، از جمله نگاه اندوهگینش، را در شعرهای این مجموعه هم می‌توان یافت. مهمّترین آنها سروده‌ای است به‌نام «مرثیهٔ بزرگ: برای جان دان»[۳] که در آن روحِ اندیشنده به‌سبب عروج اثیری‌اش بر فراز سرِ انسانها و اشیاءِ مادّیی که در خوابند و بیدار نمی‌شوند می‌گرید. در شعری دیگر داستان اسحاق و ابراهیم را باز می‌گوید و در پی آن به تأمّلاتی می‌پردازد که در آنها سودمندیِ قربانی‌شدن، فداکاری، یا وجود رستگاری محلّ تردید قرار می‌گیرند. در «رژه»[۴] مونولوگ چهره‌های ادبی گوناگون (آرلکن[۵]، پرنس میشکین، هملت، و دیگران) در پی هم می‌آید و نشان می‌دهد که هر کدام تخته‌بندِ جهان‌بینیِ فلج‌کنندهٔ خویشند. حسّی از درماندگی در برابر شرّ، که معلوم نیست چرا در جهانی که انسانها خلافش را می‌خواهند حکم می‌رانَد، در تمامی شعرهای بلند و شعرهای تغزّلی‌اش جاری است. خشونت، خونریزی، قتل، و جنگ اموری عادی‌اند، چنانکه تنهایی، بیگانگی، پوچی و بیهودگی؛ در این میان آدمها برای رسیدن به موفّقیّت و صمیمیّت تلاش می‌کنند و مرگ هم همه‌جا حاضر است و هم بیهوده است. عنوان و سطر آغازین برخی از شعرها بهتر می‌توانند این را نشان دهند: «و نبردِ ابدی»[۶]، «یادمان پوشکین»[۷]، و «گورستان یهودیان نزدیک لنینگراد»[۸]. در شعر او آنچه غالب

است عبارات محاوره‌ای، شعر آزاد، و قافیه‌ها غیر دقیق است.

مجموعهٔ دوّم برودسکی با نام **درنگی در برهوت**[9] تا به امروز مهمّترین مجموعهٔ اشعار اوست. پنجاه‌وهشت شعر تغزّلی، هشت شعر بلند، و دیالوگِ نمایشیِ بلندِ «گاربونوف و گارچاکوف»[10] (نام خانوادگیِ دو بیمار روانی) که در این مجموعه گرد آمده همگی بین ۱۹۶۲ و ۱۹۶۹ سروده شده‌اند (برخی از شعرها در مجموعهٔ قبلی نیز چاپ شده بودند). فحوای شعرهای این مجموعه به نسبت مجموعهٔ قبل تغییری نکرده‌اند، امّا تمهیدات و تکنیکهای جدیدی در آنها به‌چشم می‌آیند؛ اینها نشانه‌های دلمشغولیِ مداوم او به صنعتگری است که به کلّ کار تشخّص می‌بخشد. مضمون عشق جایگاهی برجسته یافته و بخش جداگانه‌ای به آن اختصاص پیدا کرده است. در این گروه از اشعار درد هجران و فقدانْ نقشی هرچه بزرگتر بر عهده گرفته است؛ یکی از این اشعار در وصف دیدو[11] است که دورشدن آینیاس[12] را تماشا می‌کند. علاوه بر این، بخش شعرهای بلند با شعر «بدرود مادموازل ورونیکا»[13] به‌پایان می‌آید که در آن ازدست‌رفتن عشق مظهر محرومیّتهای بزرگتر می‌شود. در اشعاری که در شمال نوشته است علاقهٔ راستین به جنگلها، مردابهای دلگیر، و نیز شادیهای کوچکِ نامنتظر ثبت شده است. تأثیر رنجِ ناشی از تدفین را باید در شعرهای بلند یافت، بویژه شعر «نامه در بطری»[14] که ظاهراً حکایت غرق‌شدن یک کشتی است، امّا بروشنی پیداست که استعاره‌ای است برای احساس «فرورفتن»؛ در سطح ظاهر، وداعی است با یک عشق. اشعار تغزّلی برودسکی پس از آزادی غالباً حدیث نفس‌اند، امّا واقعه‌ای در آنها رخ نمی‌دهد. چندین شعر بلند توصیفی گسترده از سرشتِ فرهنگ هستند. شعر «درنگی در برهوت»، که عنوان مجموعه نیز هست، ابراز نظری است دربارهٔ تخریب کلیسایی یونانی در لنینگراد؛ او نتیجه می‌گیرد که هر فرهنگی باید قربانیِ خود را تقدیم تمدّن کند. «شعرهایی در مرگ تی. اس. الیوت»[15] در ستایش عشق الیوت به جهان سروده شده است. شعرِ نمایشیِ «گاربونوف و گارچاکوف» با ترسیم این‌دو چهره نشان می‌دهد که رنج فقط از درون نمی‌آید؛ آدمهای دیگر هم ممکن است مایهٔ رنج آدمی شوند. مشخصهٔ اصلی این مجموعه بازگشتی است نسبی به عروضِ کلاسیک و علاقهٔ وافر به وزن پنج‌وتدی.

برودسکی از زمان مهاجرتش در ۱۹۷۲ دو مجموعهٔ شایان توجّه از اشعارش را منتشر کرده است: **پایان عصری زیبا**[16] (۱۹۷۷) شامل اشعار سرودهٔ ۱۹۶۴ تا پایان ۱۹۷۱ و **جزئی از کلام**[17] (۱۹۷۷) شامل اشعار سرودهٔ ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۶. دو کتاب باهم متفاوتند. **پایان عصری زیبا** احساس بی‌برو‌باری و سترون بودن را به خواننده القا می‌کند که ناشی از پا پس کشیدن است. شکاکیّت اینجا عمیقتر شده و طنز و طعنه بکلّی ناپدید نشده است، امّا تقریباً در هیچ‌یک از شعرهای این مجموعه از آن احساس دردناک دلتنگی برای شفقت انسانی، که در کتابهای قبلی بود، خبری نیست. در شعری که عنوانش را به کتاب داده است کلمات، که جهانِ شاعرند، از جهانِ شقاوتها می‌گویند، بی‌آنکه رؤیایی در کار باشد. امید هم از شعرها رخت بربسته است و این در شعرهایی که موضوعاتی خصوصی دارند بروشنی پیداست. اغلب شعرهای مجموعهٔ **جزئی از کلام**، که در مهاجرت نوشته شده‌اند، از این نقل مکان می‌گویند، امّا شادیی در کار نیست. تمدّنهای غربی با همه نوع آسایش و راحتی یا لبریز از مصنوعات تصویر شده‌اند، امّا این تمدّنها به بیراهه می‌روند و در آنها غلبه با احساس تنهایی است. در «تمز در چلسی»[18] به‌نظر می‌رسد فرهنگی بی‌احساس و تولیدی جانشین خدا شده است. شعرِ **مرثیه‌های رُمی**[19] (۱۹۸۲) توصیفی فشرده از گرایشات زیبایی‌شناسانه و میراث تاریخی شهر ارائه می‌دهد، امّا ظنّ حاکمیّتِ لذّت‌جوییِ صِرف را در تمامیِ شعر می‌توان بسهولت مشاهده کرد. [برودسکی در ۱۹۸۷ موفّق به دریافت جایزهٔ نوبل شد.]

پی‌نویسها

1. Arkhangelsk
2. *Stikhotvoreniya i poemy* (*Poems and Narrative Verse*)
3. "Bol'shaya elegiya. Dzhonu Donnu" ("Great Elegy: to John Donne")
4. "Shestvie" ("The Procession")
5. Harlequin
6. "I vechnyi boi" ("And eternal battle")
7. "Pamyatnik Pushkinu" ("Monument to Pushkin")
8. "Evreiskoe kladbishche okolo Leningrada" ("Jewish cemetery near Leningrad")
9. *Ostanovka v pustyne* (*A Halt in the Wilderness*)
10. "Gorbunov i Gorchakov"

۱۱. Dido ، در اسطوره‌های یونان ملکه و بنیانگذار کارتاژ. در **انئید** ویرژیل او به‌هنگام دیدار آینیاس از افریقا عاشق آینیاس می‌شود و چون آینیاس او را ترک می‌کند، دست به خودکشی می‌زند.

۱۲. Aeneas ، قهرمان اسطوره‌های تروا و بنیانگذار رم. او فرزند آفرودیت و آنخیسس بود. **انئید** ویرژیل سرگذشت او و اعقابش است.

13. "Proshchaite, madmuazel' veronika" ("Farewell, Mlle. Veronica")
14. "Pis'mo v butylke" ("Letter in a Bottle")
15. "Stikhi na smert' T. S. Eliota" ("Verses on the Death of T. S. Eliot")
16. *Konets prekrasnoi epokhi* (*The End of a Beautiful Epoch*)
17. *Chast' rechi* (*A Part of Speech*)
18. "Temza v Chelsi" ("Thames in Chelsea")
19. *Rimskie elegii* (*Roman Elegies*)

Selected Bibliography

WORKS

Stikhotvoreniya i poemy. Washgington, D.C. and New York, 1965.

Ostanovka v pustyne. Stikhotvoreniya i poemy. New York, 1970.

Konets prekrasnoi epokhi. Stikhotvoreniya 1964-1971. Ann Arbor, 1977.

Chast' rechi. Stikhotvoreniya 1972-1976. Ann Arbor, 1977.

Rimskie elegii. New York, 1982.

TRANSLATIONS

The Funeral of Bobo. Trans. Richard Wilbur. Ann Arbor, 1974.

A Part of Speech. New York, 1980.

Selected Poems. Trans. George L. Kline. Foreword by W. H. Auden. New York, 1973.

SECONDARY LITERATURE

George L. Kline and Richard D. Sylvester, "Brodskii," *MERSL.* Ed. Harry B. Weber. Gulf Breeze, Fla., 1979. Vol. 3. Pp. 129-37.

Jane E. Knox, "Iosif Brodskij's Affinity with Osip Mandel'štam: Cultural Links with the Past." Ph.D. diss., University of Texas at Austin, 1978.

کتابنامهٔ فارسی

«الههٔ سوگوار شعر» [دربارهٔ شاعرهٔ روس، آنا آخماتووا]، ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد، **دوران**، ۱۳ (آذر ۱۳۷۵).

«نویسنده در زندان»، ترجمهٔ هادی غبرائی، **نگاه‌نو**، ۳۴ (پائیز ۱۳۷۶).

ضمیمه

فهرست مدخلهای ضمیمه به ترتیب الفبای لاتین

A

Ablesimov, Aleksandr Onisimovich (1742-1783)	آبلیسیموف، آلکساندر آنیسیموویچ
Adamovich, Georgy Viktorovich (1884-1972)	آداموویچ، گئورگی ویکتوروویچ
Afanasiev, Aleksandr Nikolaevich (1826-1871)	آفاناسیف، آلکساندر نیکالایویچ
Aksakov, Konstantin Sergeevich (1817-1860)	آکساکوف، کانستانتین سرگییویچ
Aleksandrova, Vera (1895-1966)	آلکساندروا، ویرا
Aleksandrovsky, Vasily Dmitrievich (1897-1934)	آلکساندروفسکی، واسیلی دمیتریویچ
Alekseev, Mikhail Pavlovich (1896-1981)	آلکسییف، میخائیل پاولوویچ
Aliger, Margarita Iosifovna (1915-)	آلیگیر، مارگاریتا ایوسیفوونا
Amalrik, Andrei Alekseevich (1938-1980)	آمالریک، آندریی آلکسییویچ
Amfiteatrov, Aleksandr Valentinovich(1862-1938)	آمفیتئاتروف، آلکساندر والنتینوویچ
Annenkov, Pavel Vasilievich (1811/1813-1887)	آننکوف، پاول واسیلیویچ
Anstei, Olga Nikolaevna (1912-)	آنستئی، اولگا نیکالایونا
Antokolsky, Pavel Grigorievich (1896-1978)	آنتاکولسکی، پاول گریگوریویچ
Antonov, Sergei Petrovich (1915-)	آنتونوف، سرگیی پتروویچ
Antonovich, Maksim Alekseevich (1835-1918)	آنتانوویچ، ماکسیم آلکسییویچ
Apukhtin, Aleksei Nikolaevich (1840-1893)	آپوختین، آلکسیی نیکالایویچ
Arbuzov, Aleksei Nikolaevich (1908-1986)	آربوزوف، آلکسیی نیکالایویچ
Artsybashev, Mikhail Petrovich (1878-1927)	آرتسیباشف، میخائیل پتروویچ
Arvatov, Boris Ignatievich (1896-1940)	آرواتوف، باریس ایگناتیویچ
Averbach, Leopold Leonidovich (1903-1939)	آورباخ، لئاپولد لئانیدوویچ
Averchenko, Arkady Timofeevich (1881-1925)	آویرچنکو، آرکادی تیمافییویچ

B

Bagritsky, E. G. (1897-1934)	باگریتسکی، ا. گ.
Baklanov, Grigory Yakovlevich (1923-)	باکلانوف، گریگوری یاکوولویچ
Balakshin, Pyotr P. (1898-)	بالاکشین، پیوتر پ.
Baltrushaitis, Yurgis Kazimirovich (1873-1944)	بالتروشایتیس، یورگیس کازیمیروویچ
Barkov, Ivan Semyonovich (1732-1768)	بارکوف، ایوان سمیونوویچ
Bedny, Demian (1883-1945)	بیدنی، دمیان
Begichev, Dmitry Nikitich (1786-1855)	بیگیچف، دمیتری نیکیتیچ
Bek, Aleksandr Alfredovich (1902-1972)	بیک، آلکساندر آلفردوویچ
Belov, Vasily Ivanovich (1932-)	بیلوف، واسیلی ایوانوویچ
Benediktov, Vladimir Grigorievich (1807-1873)	بندیکتوف، ولادیمیر گریگوریویچ
Berberova, Nina Nikolaevna (1901-)	بربیروا، نینا نیکالایونا

Berggolts, Olga Fyodorovna (1910-1975)	برگولتس، اولگا فیودوروونا
Betaki, Vasily (1930-)	بتاکی، واسیلی
Bezymensky, Aleksandr Ilyich (1898-1973)	بزیمینسکی، آلکساندر ایلیچ
Bitov, Andrei Georgievich (1937-)	بیتوف، آندریی گئورگیویچ
Bitsilli, Pyotr Mikhailovich (1879-1953)	بیتسیلّی، پیوتر میخایلوویچ
Boborykin, Pyotr Dmitrievich (1836-1921)	باباریکین، پیوتر دمیتریویچ
Bobrov, Semyon Sergeevich (1763-1810)	بابروف، سمیون سرگییویچ
Bogatyrev, Pyotr Grigorievich (1893-1971)	باگاتیریف، پیوتر گریگوریویچ
Bogdanov, Aleksandr Aleksandrovich (1873-1928)	باگدانوف، آلکساندر آلکساندروویچ
Bogdanovich, Ippolit Fydorovich (1744-1803)	باگدانوویچ، ایپالیت فیودوروویچ
Bondarev, Yury Vasilievich (1924-)	بوندارِیف، یوری واسیلیویچ
Botkin, Vasily Petrovich (1811-1869)	بوتکین، واسیلی پتروویچ
Brik, Osip Maksimovich (1888-1945)	بریک، اوسیپ ماکسیموویچ
Bulgarin, Faddei Venediktovich (1789-1859)	بولگارین، فادیی وندیکتوویچ
Bulich, Vera Seregeevna (1898-1954)	بولیچ، ویرا سرگییونا
Burlyuk, David Davidovich (1882-1967)	بورلیوک، داوید داویدوویچ
Buslaev, Fyodor Ivanovich (1818-1897)	بوسلایف، فیودور ایوانوویچ
Butkov, Yakov Petrovich (18?-1856)	بوتکوف، یاکوف پتروویچ
Bykov, Vasily Vladimirovich (1924-)	بیکوف، واسیلی ولادیمیروویچ

C

Chertkov, Vladimir Grigorievich (1854-1936)	چرتکوف، ولادیمیر گریگوریویچ
Chervinskaya, Lidiya Davidovna (1907-)	چروینسکایا، لیدیا داویدوونا
Chinnov, Igor Vladimirovich (1909-)	چینوف، ایگور ولادیمیروویچ
Chirikov, Evgeny Nikolaevich (1864-1932)	چیریکوف، یوگینی نیکالایویچ
Chizhevsky, Dmitry Ivanovich (1894-1977)	چیژیفسکی، دمیتری ایوانوویچ
Chorny, Sasha (1880-1932)	چورنی، ساشا
Chukovskaya, Lidiya Korneevna (1910- .)	چوکوفسکایا، لیدیا کارنییونا
Chulkov, Georgy Ivanovich (1879-1939)	چولکوف، گئورگی ایوانوویچ
Chulkov, Mikhail Dmitrievich (1743?-1792)	چولکوف، میخائیل دمیتریویچ

D

Dal, Vladimir Ivanovich (1801-1872)	دال، ولادیمیر ایوانوویچ
Daniel, Yuly Markovich (1925-1988)	دانیل، یولی مارکوویچ
Davydov, Denis Vasilievich (1784-1839)	داویدوف، دینیس واسیلیویچ
Delvig, Anton Antonovich (1798-1831)	دیلویگ، آنتون آنتونوویچ
Diaghilev, Sergei Pavlovich (1872-1929)	دیاگیلف، سرگیی پاولوویچ

Dmitriev, Ivan Ivanovich (1760-1837) دمیتریف، ، ایوان ایوانوویچ

Dobrolyubov, Aleksandr Mikhailovich (1876-1944?) دابرالیوبوف، آلکساندر میخایلووویچ

Dolinin, Arkady Semyonovich (1880/883-1968) دالینین، آرکادی سمینوویچ

Dombrovsky, Yury Osipovich (1909-1978) دامبروفسکی، یوری اوسیپوویچ

Dorosh, Efim Yakovlevich (1908-1972) دوروش، یفیم یاکوولویچ

Dostoevsky, Mikhail Mikhailovich (1820-1864) داستایفسکی، میخائیل میخایلوویچ

Druzhinin, Aleksandr Vasilievich (1824-1864) دروژینین، آلکساندر واسیلیویچ

Dudintsev, Vladimir Dmitrievich (1918-) دودینتسف، ولادیمیر دمیتروویچ

Dudyshkin, Stepan Semyonovich (1820-1866) دودیشکین، استپان سمیونوویچ

E

Eikhenbaum, Boris Mikhailovich (1886-1959) ایخنباثوم، باریس میخایلوویچ

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1898-1948) آیزنشتاین، سرگیی میخایلوویچ

Elagin, Ivan (1918-1987) یلاگین، ایوان

Elagin, Ivan Perfilievich (1725-1794?) یلاگین، ایوان پرفیلیویچ

Emin, Fyodor Aleksandrovich (1735?-1770) یمین، فیودور آلکساندروویچ

Ershov, Pyotr Pavlovich (1815-1869) یرشوف، پیوتر پاولوویچ

Ertel, Aleksandr Ivanovich (1855-1908) ارتل، آلکساندر ایوانوویچ

Evreinov, Nikolai Nikolaevich (1879-1953) یورئینوف، نیکالای نیکالایویچ

F

Fedotov, Georgy Petrovich (1886-1951) فدوتوف، گئورگی پتروویچ

Felzen, Yury (1895-1943) فلتسن، یوری

Filippov, Boris Andreevich (1905-) فیلیپّوف، باریس آندرییویچ

Florensky, Pavel Aleksandrovich (1882-1943) فلارینسکی، پاول آلکساندروویچ

Fofanov, Konstantin Mikhailovich (1862-1911) فوفانوف، کانستانتین میخایلوویچ

Forsh, Olga Dmitrievna (1873-1961) فورش، اولگا دمیتریونا

Fortunatov, Filipp Fyodorovich (1848-1914) فارتوناتوف، فیلیپ فیودوروویچ

Frank, Semyon Lyudvigovich (1877-1950) فرانک، سمیون لیودویگوویچ

Friche, Vladimir Maksimovich (1870-1929) فریچه، ولادیمیر ماکسیموویچ

Fridlender, Georgy Mikhailovich (1915-) فریدلندر، گئورگی میخایلوویچ

Furmanov, Dmitry Andreevich (1891-1926) فورمانوف، دمیتری آندرییویچ

Fyodorov, Nikolai Fyodorovich (1828-1903) فیودوروف، نیکالای فیودوروویچ

G

Gaidar, Arkady (1904-1941) گایدار، آرکادی

Galanskov, Yury Timofeevich (1939-1972) گالانسکوف، یوری تیمافییویچ

Galich, Aleksandr (1918-1977)	گالیچ، آلکساندر
Gan, Elena Andreevna (1814-1842)	گان، یلینا آندرییونا
Garin, Nikolai (1852-1906)	گارین، نیکالای
Gastev, Aleksei Kapitonovich (1882-1941)	گاستیف، آلکسیی کاپیتونوویچ
Gazdanov, Gaito (1903-1971)	گازدانوف، گایتو
Gerasimov, Mikhail Prokofievich (1889-1939)	گراسیموف، میخائیل پراکوفیویچ
Gershenzon, Mikhail Osipovich (1869-1925)	گرشنزون، میخائیل اوسیپوویچ
Ginger, Aleksandr Samsonovich (1897-1965)	گینگر، آلکساندر سامسونوویچ
Gladilin, Anatoly Tikhonovich (1935-)	گلادیلین، آناتولی تیخونوویچ
Gladkov, Fyodor Vasilievich (1883-1958)	گلادکوف، فیودور واسیلیویچ
Glinka, Fyodor Nikolaevich (1786-1880)	گلینکا، فیودور نیکالایویچ
Gnedich, Nikolai Ivanovich (1784-1833)	گنیدیچ، نیکالای ایوانوویچ
Golokhvastov, Georgy Vladimirovich (1898-1963)	گالاخواستوف، گئورگی ولادیمیروویچ
Gorbanevskaya, Natalya (1936-)	گاربانیفسکایا، ناتالیا
Gorbatov, Boris Leontievich (1908-1954)	گارباتوف، باریس لئونتیویچ
Granin, Daniil Aleksandrovich (1918-)	گرانین، دانیئیل آلکساندروویچ
Granovsky, Timofei Nikolaevich (1813-1855)	گرانوفسکی، تیمافئی نیکالایویچ
Grebenka, Evgeny (1812-1848)	گربینکا، یوگینی
Grech, Nikolai Ivanovich (1787-1867)	گرچ، نیکالای ایوانوویچ
Grekova, Irina Nikolaevna (1907-)	گریکووا، ایرینا نیکالایونا
Gronsky, Nikolai Pavlovich (1909-1934)	گرونسکی، نیکالای پاولوویچ
Grossman, Vasily Semyonovich (1905-1964)	گروسمان، واسیلی سمیونوویچ
Gukovsky, Grigory Aleksandrovich (1902-1950)	گوکوفسکی، گریگوری آلکساندروویچ
Gul, Roman Borisovich (1896-)	گول، رامان باریسوویچ
Guro, Elena Genrikhovna (1877-1913)	گورو، یلینا گنریخوونا

I

Ilf and Petrov (1897-1937 , 1903-1942)	ایلف و پتروف
Ilyin, Ivan Aleksandrovich (1883-1954)	ایلیئن، ایوان آلکساندروویچ
Ilyinsky, Oleg Pavlovich (1932-)	ایلییئنسکی، آلیگ پاولوویچ
Inber, Vera Mikhailovna (1890-1972)	اینبر، ویرا میخایلوونا
Ishutin, Nikolai Andreevich (1840-1879)	ایشوتین، نیکالای آندرییویچ
Iskander, Fazil Abdulevich (1929-)	اسکندر، فاضل عبدلوویچ
Ivanov-Razumnik, R. V. (1878-1946)	ایوانوف ـ رازومنیک، ر. و.
Ivask, Yury Pavlovich (1907-1986)	ایواسک، یوری پاولوویچ
Ivnev, Ryurik (1891-1981)	ایونف، ریوریک
Izmailov, Aleksandr Efimovich (1779-1831)	ایزمائیلوف، آلکساندر یفیموویچ

K

Kamensky, Vasily Vasilievich (1884-1961)	کامینسکی، واسیلی واسیلیویچ
Kapinst, Vasily Vasilievich (1738-1823)	کاپنیست، واسیلی واسیلیویچ
Karavaeva, Anna Aleksandrovna (1893-1979)	کاراوایوا، آنّا آلکساندروونا
Kassil, Lev Abramovich (1905-1970)	کاسیل، لیف آبرموویچ
Kataev, Ivan Ivanovich (1902-1939)	کاتایف، ایوان ایوانوویچ
Katenin, Pavel Aleksandrovich (1792-1853)	کاتینین، پاول آلکساندروویچ
Katkov, Mikhail Nikiforovich (1818-1887)	کاتکوف، میخائیل نیکیفوروویچ
Kazakevich, Emmanuil Genvikhovich (1913-1962)	کازاکیویچ، امانوئیل گنریخوویچ
Kazakova, Rimma Fyodorovna (1932-)	کازاکووا، ریمّا فیودوروونا
Khemnitser, Ivan Ivanovich (1745-1784)	خمنیتسر، ایوان ایوانوویچ
Khvostov, Dmitry Ivanovich (1757-1835)	خواستوف، دمیتری ایوانوویچ
Kireevsky, Ivan Vasilievich (1806-1856)	کیریفسکی، ایوان واسیلیویچ
Kireevsky, Pyotr Vasilievich (1808-1856)	کیریفسکی، پیوتر واسیلیویچ
Kirillov, Vladimir Timofeevich (1890-1943)	کیریلّوف، ولادیمیر تیمافییویچ
Kirsanov, Semyon Isaakovich (1906-1972)	کیرسانوف، سمیون ایساآکوویچ
Kirshon, Vladimir Mikhailovich (1902-1938)	کیرشون، ولادیمیر میخایلوویچ
Klenovsky, Dmitry Iosifovich (1893-1976)	کلنوفسکی، دمیتری ایوسیفوویچ
Knut, Dovid (1900-1955)	کنوت، داوید
Knyazev, Vasily Vasilievich (1887-1937)	کنیازف، واسیلی واسیلیویچ
Knyazhnin, Yakov Borisovich (1742-1791)	کنیاژنین، یاکوف باریسوویچ
Kochetov, Vsevolod Anisimovich (1912-1973)	کوچتوف، فیسوولود آنیسمیوویچ
Kokorev, Ivan Timofeevich (1825-1853)	کوکورف، ایوان تیمافییویچ
Komarov, Matvei (ca. 1730-1812)	کاماروف، ماتویی
Konevskoi, Ivan Ivanovich (1877-1901)	کانفسکوی، ایوان ایوانوویچ
Koni, Anatoly Fyodorovich (1844-1927)	کونی، آناتولی فیودوروویچ
Kopelev, Lev Zinovievich (1912-)	کوپلف، لیف زینوویویچ
Korvin-Pyotrovsky, Vladimir Lvovich (1891-1966)	کوروین ـ پیوتروفسکی، ولادیمیر لووویچ
Kostomarov, Nikolai Ivanovich (1817-1885)	کاستاماروف، نیکالای ایوانوویچ
Kostrov, Ermil Ivanovich (1755-1796)	کاستروف، یرمیل ایوانوویچ
Kozlov, Ivan Ivanovich (1779-1840)	کازلوف، ایوان ایوانوویچ
Krasnov, Pyotr Nikolaevich (1869-1945)	کراسنوف، پیوتر نیکالایوویچ
Kravchinsky, Sergei Nikhailovich (1851-1895)	کرافچینسکی، سرگیی میخایلوویچ
Krestovsky, V. (1824-1889)	کرستوفسکی، و.
Krestovsky, Vsevolod Vladimirovich (1840-1895)	کرستوفسکی، فسیوولود ولادیمیروویچ
Kropotkin, Pyotr, Alekseevich (1842-1921)	کراپوتکین، پیوتر آلکسییویچ
Kruchonykh, Aleksei Eliseevich (1886-1969?)	کروچونیخ، آلکسیی یلیسییویچ

Krymov, Vladimir Pimenovich (1878-1968)	کریموف، ولادیمیر پیمنوویچ
Krymov, Yury Solomonovich (1908-1941)	کریموف، یوری سالامونوویچ
Kryukov, Fyodor Dmitrievich (1870-1920)	کریوکوف، فیودور دمیتریویچ
Kudryavtsev, Pyotr Nikolaevich (1816-1858)	کودریاوتسف، پیوتر نیکالایویچ
Kukolnik, Nestor Vasilievich (1809-1868)	کوکولنیک، نیستور واسیلیویچ
Kulish, Panteleimon Aleksandrovich (1819-1897)	کولیش، پانتلیمون آلکساندروویچ
Kurochkin, Vasily Stepanovich (1831-1875)	کوروچکین، واسیلی استپانوویچ
Kushchevsky, Ivan Afanasievich (1847-1876)	کوشچیفسکی، ایوان آفاناسیویچ
Kushner, Aleksandr Semyonovich (1936-)	کوشنر، آلکساندر سمیونوویچ
Kuznetsov, Anatoly Vasilievich (1929-1979)	کوزنتسوف، آناتولی واسیلیویچ
Kuznetsova, Galina Nikolaevna (1902-1976)	کوزنتسووا، گالینا نیکالایوونا
Kvitka, Grigory Fyodorovich (1778-1843)	کویتکا، گریگوری فیودوروویچ

L

Ladinsky, Antonin Petrovich (1896-1961)	لادینسکی، آنتونین، پتروویچ
Lakshin, Vladimir Yakovlevich (1933-)	لاکشین، ولادیمیر یاکوولویچ
Leikin, Nikolai Aleksandrovich (1841-1906)	لیکین، نیکالای آلکساندروویچ
Lelevich, G. (1901-1945)	للیویچ، گ.
Levitov, Aleksandr Ivanovich (1835-1877)	لویتوف، آلکساندر ایوانوویچ
Lezhnev, A. (1893-1938)	لیژنف، آ.
Lidin, Vladimir Germanovich (1894-)	لیدین، ولادیمیر گرمانوویچ
Likhachev, Dmitry Sergeevich (1906-)	لیخاچیوف، دمیتری سرگییویچ
Lipkin, Semyon Izrailevich (1911-)	لیپکین، سمیون ایزرائیلویچ
Livshits, Benedikt Konstantinovich (1887-1939)	لیفشیتس، بندیکت کانستانینوویچ
Lokhvitskaya, Mirra Aleksandrovna (1869-1905)	لاخویتسکایا، میرّا آلکساندروونا
Lossky, Nikolai Onufrievich (1870-1965)	لوسکی، نیکالای آنوفریویچ
Lotman, Yury Mikhailovich (1922-)	لوتمان، یوری میخایلوویچ
Lozina-Lozinsky, Aleksei Konatantinovich (1886-1916)	لازینا ـ لازینسکی، آلکسیی کانستانینوویچ
Lozinsky, Mikhail Leonidovich (1886-1955)	لازینسکی، میخائیل لئانیدوویچ
Lugovskoi, Vladimir Aleksandrovich (1901-1957)	لوگافسکوی، ولادیمیر آلکساندروویچ
Lukin, Vladimir Ignatievich (1737-1794)	لوکین، ولادیمیر ایگناتیویچ
Lunacharsky, Anatoly Vasilievich (1875-1933)	لوناچارسکی، آناتولی واسیلیویچ
Lunts, Lev Natanovich (1901-1924)	لونتس، لیف ناتانوویچ
Lvov, Nikolai Aleksandrovich (1751-1803)	لووف، نیکالای آلکساندروویچ

M

Maikov, Apollon Nikolaevich (1821-1897)	مایکوف، آپالّون نیکالایویچ

Maikov, Valerian Nikolaevich (1823-1847)	مایکوف، والریان نیکالایویچ
Maikov, Vasily Ivanovich (1728-1778)	مایکوف، واسیلی ایوانوویچ
Makovsky, Sergei Konstantinovich (1877-1962)	ماکوفسکی، سرگیی سرگییویچ
Maksimov, Sergei Sergeevich (1917-1967)	ماکسیموف، سرگیی سرگییویچ
Maksimov, Vladimir Emelyanovich (1932-)	ماکسیموف، ولادیمیر امیلیانوویچ
Mamin-Sibiryak, Dmitry Narkisovich (1852-1912)	مامین-سیبیریاک، دمیتری نارکیسیوویچ
Mandelshtam, Nadezhda Yakovlevna (1899-1980)	ماندلشتام، نادیژدا یاکوولونا
Mandelshtam, Yury Vldimirovich (1908-1943)	ماندلشتام، یوری ولادیمیروویچ
Maramzin, Vladimir Rafailovich (1934-)	مارامزین، ولادیمیر رافائیلوویچ
Mariengof, Anatoly Borisovich (1897-1962)	مارینگوف، آناتولی باریسوویچ
Mariya, Mat' (1891-1945?)	ماریا، مات
Marshak, Samuil Yakovlevich (1887-1964)	مارشاک، ساموئیل یاکوولویچ
Martynov, Leonid Nikolaevich (1905-1980)	مارتینوف، لئانید نیکالایویچ
Matinsky, Mikhail Alekseevich (1750-after 1818)	ماتینسکی، میخائیل آلکسییویچ
Matveeva, Novella Nikolaevna (1934-)	ماتوییوا، ناویلا نیکالایونا
Mei, Lev Aleksandrovich (1822-1862)	میی، لیف آلکساندروویچ
Melnikov, Pavel Ivanovich (1818-1883)	میلنیکوف، پاول ایوانوویچ
Merzlyakov, Aleksei Fyodorovich (1778-1830)	مرزلیکوف، آلکسیی فیوددوروویچ
Meshchersky, Vladimir Petrovich (1839-1914)	مشچیرسکی، ولادیمیر پتروویچ
Meyerhold, Vsevolod Emilievich (1874-1940)	میرهولد، فسیوولود امیلیویچ
Mikhailov, Mikhail Larionovich (1829-1865)	میخایلوف، میخائیل لاریونوویچ
Miller, Orest Fyodorovich (1833-1889)	میلر، آریست فیودوروویچ
Miller, Vsevolod Fyodorovich (1848-1913)	میلر، فسیوولود فیودوروویچ
Minaev, Dmitry Dmitrievich (1835-1889)	مینایف، دمیتری دمیتریویچ
Minsky, Nikolai Maksimovich (1855-1937)	مینسکی، نیکالای ماکسیموویچ
Mintslov, Sergei Rudolfovich (1870-1933)	مینتسلوف، سرگیی رودولفوویچ
Modzalevsky, Boris Lvovich (1874-1928)	مادزالیفسکی، باریس لووویچ
Muratov, Pavel Pavlovich (1881-1950)	موراتوف، پاول پاولوویچ
Muravyov, Mikhail Nikitich (1757-1807)	موراویوف، میخائیل نیکیتیچ

N

Nadezhdin, Nikolai Ivanovich (1804-1856)	نادیژدین، نیکالای ایوانوویچ
Nadson, Semyon Yakovlevich (1862-1887)	نادسون، سمیون یاکوولویچ
Narbut, Vladimir Ivanovich (1888-1944)	ناربوت، ولادیمیر ایوانوویچ
Narezhny, Vasily Trofimovich (1780-1825)	ناریژنی، واسیلی ترافیموویچ
Nartsissov, Boris Anatolievich (1906-1982)	نارتسیسوف، باریش آناتولیویچ
Nazhivin, Ivan Fyodorovich (1874-1940)	ناژیوین، ایوان فیودوروویچ

Nekrasov, Viktor Platonovich (1911-)	نکراسوف، ویکتور پلاتونوویچ
Neledinsky-Meletsky, Yury Aleksandrovich (1752-1828)	نلیدینسکی ـ ملیتسکی، یوری آلکساندروویچ
Nemirovich-Danchenko, Vasily Ivanovich (1845-1936)	نمیروویچ ـ دانچنکو، واسیلی ایوانوویچ
Nemirovich-Danchenko, Vladimir Ivanovich (1858-1943)	نمیروویچ ـ دانچنکو، ولادیمیر ایوانوویچ
Nikitenko, Aleksandr Vasilievich (1804-1877)	نیکیتینکو، آلکساندر واسیلیویچ
Nikitin, Ivan Savvich (1824-1861)	نیکیتین، ایوان ساوویچ
Nikolaeva, Galina Evgenievna (1911-1963)	نیکالایوا، گالینا یوگینیونا
Nikolev, Nikolai Petrovich (1758-1815)	نیکولف، نیکالای پتروویچ
Nikulin, Lev Veniaminovich (1891-1967)	نیکولین، لیف ونیامینوویچ
Nilin, Pavel Filippovich (1908-)	نیلین، پاول فیلیپّوویچ
Novikov, Nikolai Ivanovich (1744-1818)	ناویکوف، نیکالای ایوانوویچ
Novikov-Priboi, Aleksei Silych (1877-1944)	ناویکوف ـ پریبوی، آلکسیی سیلیچ

O

Odoevsky, Aleksandr Ivanovich (1802-1839)	آدویفسکی، آلکساندر ایوانوویچ
Odoevtseva, Irina Vladimirovna (1901-)	آدویفتسوا، ایرینا ولادیمیروونا
Oksman, Yulian Grigorievich (1894-1970)	اوکسمان، یولیان گریگوریویچ
Okudzhava, Bulat Shalvovich (1924-)	آکودژاوا، بولات شالفوویچ
Osorgin, Mikhail Andreevich (1878-1942)	آسارگین، میخائیل آندرییویچ
Ostrovsky, Nikolai Alekseevich (1904-1936)	آستروفسکی، نیکالای آلکسییویچ
Otsup, Nikolai Avdeevich (1894-1958)	آتسوپ، نیکالای آودییویچ
Ovechkin, Valentin Vladimirovich (1904-1968)	آویچکین، والنتین ولادیمیرویچ
Ozerov, Vladislav Aleksandrovich (1769-1816)	آزروف، ولادیسلاف آلکساندروویچ

P

Panaev, Ivan Ivanovich (1812-1862)	پانایف، ایوان ایوانوویچ
Panaeva, Avdotya Yakovlevna (1820-1893)	پانایوا، آودوتیا یاکوولونا
Panfyorov, Fyodor Ivanovich (1896-1960)	پانفیوروف، فیودور ایوانوویچ
Parnok, Sofiya Yakovlevna (1885-1933)	پارنوک، سوفیّا یاکوولونا
Pavlov, Nikolai Filippovich (1803-1864)	پاولوف، نیکالای فیلیپّوویچ
Pavlova, Karolina Karlovna (1807-1893)	پاولووا، کارولینا کارولونا
Pecherin, Vladimir Sergeevich (1807-1885)	پچیرین، ولادیمیر سرگییویچ
Pereleshin, Valery (1913-)	پرلیشین، والیری
Pereverzev, Valerian Fyodorovich (1882-1968)	پرویرزف، والریان فیودوروویچ
Perovsky, Aleksei Alekseevich (1787-1836)	پروفسکی، آلکسیی آلکسییویچ
Petrov, Vasily Petrovich (1736-1799)	پتروف، واسیلی پتروویچ
Piksanov, Nikolai Kiryakovich (1878-1969)	پیکسانوف، نیکالای کیریاکوویچ

Plavilshchikov, Pyotr Alekseevich (1760-1812)	پلاویلشچیکوف، آلکسیی نیکالایویچ
Pleshcheev, Aleksei Nikolaevich (1825-1893)	پلشچیف، پیوتر آلکسییویچ
Pletnyov, Pyotr Aleksandrovich (1792-1865)	پلتنیوف، پیوتر آلکساندروویچ
Pnin, Ivan Petrovich (1773-1805)	پنین، ایوان پتروویچ
Pogodin, Mikhail Petrovich (1800-1875)	پاگودین، میخائیل پتروویچ
Polevoi, Boris Nikolaevich (1908-1981)	پالووی، باریس نیکالایویچ
Polevoi, Nikolai Alekseevich (1796-1846)	پالووی، نیکالای آلکسییویچ
Polezhaev, Aleksandr Ivanovich (1804-1838)	پالژایف، آلکساندر ایوانوویچ
Polonskaya, Elizaveta Grigorievna (1890-1969)	پالونسکایا، یلیزاویتا گریگوریونا
Polonsky, Vyacheslav Pavlovich (1886-1932)	پالونسکی، ویچسلاف پاولوویچ
Polonsky, Yakov Petrovich (1819-1898)	پالونسکی، یاکوف پتروویچ
Pomerantsev, Vladimir Mikhailovich (1907-197?)	پامرانتسف، ولادیمیر میخایلوویچ
Pomyalovsky, Nikolai Gerasimovich (1835-1863)	پامیلوفسکی، نیکالای گراسیموویچ
Poplavsky, Boris Yulianovich (1903-1935)	پاپلافسکی، باریس یولیانوویچ
Popov, Mikhail Ivanovich (1742-1790)	پاپوف، میخائیل ایوانوویچ
Potebnya, Aleksandr Afanasievich (1835-1891)	پاتبنیا، آلکساندر آفاناسیویچ
Potekhin, Aleksei Antipovich (1829-1908)	پاتیخین، آلکسیی آنتیپوویچ
Prokopovich, Feofan (1681-1736)	پراکاپوویچ، فئوفان
Propp, Vladimir Yakovlevich (1895-1970)	پراپ، ولادیمیر یاکوولویچ
Prutkov, Koz'ma (——)	پروتکوف، کازما
Pypin, Aleksandr Nikolaevich (1833-1904)	پیپین، آلکساندر نیکالایوویچ

R

Raich, Semyon Egorovich (1792-1855)	رایچ، سمیون یگوروویچ
Rasputin, Valentin Grigorievich (1937-)	راسپوتین، والنتین گریگوریویچ
Reshetnikov, Fyodor Mikhailovich (1841-1871)	رشیتنیکوف، فیودور میخایلوویچ
Rodov, Semyon Abramovich (1893-1968)	رودوف، سمیون آبراموویچ
Romanov, Panteleimon Sergeevich (1885-1938)	رامانوف، پانتلیمون سرگییویچ
Rosen, Egor Fyodorovich (1800-1860)	روزن، یگور فیودوروویچ
Rostopchina, Evdokiya Petrovna (1811-1858)	راستاپچینا، یودوکیا پتروونا
Rozhdestvensky, Robert Ivanovich (1932-)	راژدیستونسکی، رابیرت ایوانوویچ
Rubtsov, Nikolia Mikhailovich (1936-1971)	روبتسوف، نیکالای میخایلوویچ
Rybnikov, Pavel Nikolaevich (1831-1885)	ریبنیکوف، پاول نیکالایویچ
Rzhevsky, Aleksei Andreevich (1737-1804)	رژیفسکی، آلکسیی آندرییویچ

S

Sakulin, Pavel Nikitich (1868-1930)	ساکولین، پاول نیکیتیچ

Samarin, Yury Fyodorovich (1819-1876)	سامارین، یوری فیودوروویچ
Seifullina, Lidiya Nikolaevna (1889-1954)	سیفولّینا، لیدیا نیکالایونا
Senkovsky, Osip Ivanovich (1800-1858)	سنکوفسکی، اوسیپ ایوانوویچ
Serafimovich, Aleksandr Serafimovich (1863-1949)	سرافیموویچ، اَلکساندر سرافیموویچ
Sergeev-Tsensky, Sergei Nikolaevich (1875-1958)	سرگییف ـ تسینسکی، سرگیی نیکالایویچ
Shaginyan, Marietta Sergeevna (1888-1982)	شاگینیان، ماریتّا سرگییونا
Shakhmatov, Aleksei Aleksandrovich (1860-1920)	شاخماتوف، اَلکسیی اَلکساندروویچ
Shakhavskoi, Aleksandr Aleksandrovich (1777-1846)	شاخافسکوی، اَلکساندر اَلکساندروویچ
Shalamov, Varlam Tikhonovich (1907-1982)	شالاموف، وارلام تیخونوویچ
Shalikov, Pyotr Ivanovich (1768-1852)	شالیکوف، پیوتر ایوانوویچ
Sharshun, Sergei Ivanovich (1888-1975)	شارشون، سرگیی ایوانوویچ
Shcheglov, Mark Aleksandrovich (1925-1956)	شچگلوف، مارک اَلکساندروویچ
Shcherbina, Nikolai Fyodorovich (1821-1869)	شچربینا، نیکالای فیودوروویچ
Shchipachov, Stepan Petrovich (1898-1979)	شچیپاچوف، استپان پتروویچ
Shelgunov, Nikolai Vasilievich (1824-1891)	شلگونوف، نیکالای واسیلیویچ
Shevyryov, Stepan Petrovich (1806-1864)	شویریوف، استپان پتروویچ
Shirinsky-Shikhmatov, Sergei Aleksandrovich (1783-1837)	شیرینسکی ـ شیخماتوف، سرگیی اَلکساندروویچ
Shishkov, Aleksandr Semyonovich (1754-1841)	شیشکوف، اَلکساندر سمیونوویچ
Shishkov, Vyacheslav Yakovlevich (1873-1945)	شیشکوف، ویچسلاف یاکوولویچ
Shmelyov, Ivan Sergeevich (1873-1950)	اشملیوف، ایوان سرگییویچ
Shpet, Gustav Gustvovich (1879-1937)	اشپیت، گوستاف گوستاووویچ
Shukshin, Vasily Makarovich (1929-1974)	شوکشین، واسیلی ماکاروویچ
Shvarts, Evgeny Lvovich (1896-1958)	اشوارتس، یوگینی لووویچ
Skabichevsky, Aleksandr Mikhailovich (1838-1910)	اسکابیچیفسکی، اَلکساندر میخایلوویچ
Skovoroda, Grigory Savvich (1722-1794)	اسکاوارادا، گریگوری ساوویچ
Sleptsov, Vasily Alekseevich (1836-1878)	اسلپتسوف، واسیلی اَلکسییویچ
Sluchevsky, Konstantin Konstantinovich (1837-1904)	اسلوچیفسکی، کانستانتین کانستانتینوویچ
Sokolov, Sasha (1943-)	ساکالوف، ساشا
Sollogub, Vladimir Aleksandrovich (1813-1882)	سالّاگوب، ولادیمیر اَلکساندروویچ
Solovyov, Orest Mikhailovich (1885-1942)	سالاویّوف، سرگیی میخایلوویچ
Somov, Orest Mikhailovich (1793-1833)	سوموف، اَریست میخایلوویچ
Sosnora, Viktor Aleksandrovich (1936-)	ساسنورا، ویکتور اَلکساندروویچ
Sreznevsky, Izmail Ivanovich (1812-1880)	اسرزنیفسکی، ایزمائیل ایوانوویچ
Stanislavsky, Konstantin Sergeevich (1863-1938)	استانیسلافسکی، کانستانتین سرگییویچ
Stasyulevich, Mikhail Matveevich (1826-1911)	استاسیولیویچ، میخائیل ماتوییویچ
Steiger, Anatoly Sergeevich (1907-1944)	اشتیگر، آناتولی سرگییویچ
Struve, gleb Petrovich (1898-)	استرووه، گلب پتروویچ

Struve, Pyotr Berngardovich (1870-1944)	استرووه، پیوتر برنگاردوویچ
Surikov, Ivan Zakharovich (1841-1880)	سوریکوف، ایوان زاخاروویچ
Surkov, Aleksei Aleksandrovich (1899-1983)	سورکوف، آلکسیی آلکساندروویچ
Suvorin, Aleksei Sergeevich (1834-1912)	سووورین، آلکسیی سرگییویچ
Svetlov, Mikhail Arkadievich (1903-1964)	اسوتلوف، میخائیل آرکادیویچ
Svinyn, Pavel Petrovich (1787-1839)	اسوینین، پاول پتروویچ
Svyatopolk-Mirsky, Dmitry Petrovich (1890-1939)	اسویتاپولک ـ میرسکی، دمیتری پتروویچ

T

Tarasov-Rodionov, Aleksandr Ignatievich (1885-1938)	تاراسوف ـ رادیونوف، آلکساندر ایگناتیویچ
Tarkovsky, Arseny Aleksandrovich (1907-)	تارکوفسکی، آرسینی آلکساندروویچ
Tarsis, Valery Yakovlevich (1906-)	تارسیس، والیری یاکوولویچ
Teffi, Nadezhda (1872-1952)	تیفی، نادیژدا
Temiryazev, Boris (1889-1974)	تمیریازف، باریس
Terapiano, Yury Konstantinovich (1896-1980)	ترایپانو، یوری کانستانتینوویچ
Terpigorev, Sergei Nikolaevich (1841-1895)	ترپیگورف، سرگیی نیکالایویچ
Tikhonravov, Nikolai Savvich (1832-1893)	تیخانراووف، نیکالای ساوویچ
Tomashevsky, Boris Viktorovich (1890-1957)	تاماشیفسکی، باریس ویکتوروویچ
Toporov, Vladimir Nikolaevich (1928-)	تاپاروف، ولادیمیر نیکالایویچ
Tretyakov, Sergei Mikhailovich (1892-1939)	ترتیکوف، سرگیی میخایلوویچ
Tsvetkov, Aleksei (1947-)	تسوتکوف، آلکسیی
Tsyavlovsky, Mstislav Aleksandrovich (1883-1947)	تسیولوفسکی، مستیسلاف آلکساندروویچ
Tur, Evgeniya (1815-1892)	تور، یوگینیا
Turoverov, Nikolai Nikolaevich (1899-1972)	توراویروف، نیکالای نیکالایویچ

U

Uspensky, Gleb Ivanovich (1843-1902)	اوسپینسکی، گلب ایوانوویچ
Uspensky, Nikolai Vasilievich (1837-1889)	اوسپینسکی، نیکالای واسیلیویچ
Utkin, Iosif Pavlovich (1903-1944)	اوتکین، ایوسیف پاولوویچ

V

Vaginov, Konstantin Konstantinovich (1899-1934)	واگینوف، کانستانتین کانستانینوویچ
Veltman, Aleksandr Fomich (1800-1870)	ولتمان، آلکساندر فامیچ
Venevitinov, Dmiitry Vladimirovich (1805-1827)	ونویتینوف، دمیتری ولادیمیروویچ
Vengerov, Semyon Afanasievich (1855-1920)	ونگیروف، سمیون آفاناسیویچ
Verbitskaya, Anastasiya Alekseevna (1861-1928)	وربیتسکایا، آناستاسیا آلکسییونا
Veresaev, V. V. (1867-1945)	ورسایف، و. و.

Vertinsky, Aleksandr Nikolaevich (1889-1957)	ورتینسکی، آلکساندر نیکالایویچ
Veselovsky, Aleksandr Nikolaevich (1838-1906)	وسلوفسکی، آلکساندر نیکالایویچ
Vigdorova, Frida Abramovna (1915-1965)	ویگدوروا، فریدا آبرامونا
Vishnevsky, Vsevolod Vitalievich (1900-1951)	ویشنیفسکی، فسیوولود ویتالیویچ
Vladimov, Georgy Nikolaevich (1931-)	ولادیموف، گئورگی نیکالایویچ
Voeikov, Aleksandr Fyodorovich (1779-1839)	وایکوف، آلکساندر فیودوروویچ
Voinovich, Vladimir Nikolaevich (1932-)	واینوویچ، ولادیمیر نیکالایویچ
Volkov, Fyodor Grigorievich (1729-1763)	وولکوف، فیودور گریگوریویچ
Volynsky, A. (1863-1926)	والینسکی، آ.
Voronsky, Aleksandr Konstantinovich (1884-1943)	وارونسکی، آلکساندر کانستانتینوویچ
Vorovsky, Vatslav Vatslavovich (1871-1923)	واروفسکی، واتسلاف واتسلاوویچ
Vostokov, Aleksandr Khristoforovich (1781-1864)	واستوکوف، آلکساندر خریستافوروویچ
Vovchok, Marko (1834-1907)	واوچوک، مارکو
Vvedensky, Aleksandr Ivanovich (1904-1941)	وودینسکی، آلکساندر ایوانوویچ
Vysotsky, Vladimir Semyonovich (1938-1980)	ویسوتسکی، ولادیمیر سمیونوویچ

Y

Yakubovich, Pyotr Filippovich (1860-1911)	یاکوبوویچ، پیوتر فیلیپّوویچ
Yanovsky, Vasily Semyonovich (1906-)	یانوفسکی، واسیلی سمیونوویچ

Z

Zaitsev, Varfolomei Aleksandrovich (1842-1882)	زایتسف، وارفالامئی آلکساندروویچ
Zasulich, Vera Ivanovna (1849-1919)	زاسولیچ، ویرا ایوانوونا
Zelinsky, Kornely Lyutsianovich (1896-1970)	زلینسکی، کارنیلی لیوتسیانوویچ
Zhirmunsky, Viktor Maksimovich (1881-1971)	ژیرمونسکی، ویکتور ماکسیموویچ
Zhukova, Marya Semyonova (1804-1855)	ژوکووا، ماریا سمیونوونا
Zlatovratsky, Nikolai Nikolaevich (1845-1911)	زلاتاوراتسکی، نیکالای نیکالایویچ

آبلیسیموف، آلکساندر آنیسیموویچ (۱۷۴۲ـ۱۷۸۳). سراینده قصیده، اشعار کوتاه، و نویسندهٔ رقعه و فابل. **قصه‌ها و فابلهای** او در ۱۷۶۹ به چاپ رسید. او همچنین در نشریات طنز نیز مطلب می‌نوشت. اپرا-کمیک سه‌پرده‌ای او، **ساحره، کلاهبردار، و دلال محبت** (۱۷۷۹)، با استقبال گرم تماشاگران در مسکو و پطرزبورگ روبرو شد. این اپرا-کمیک را در مقام قیاس برتر از اپرا-کمیکهای پاستورال قراردادی‌تر مایکوف و نیکولف دانسته‌اند. در طول قرن نوزدهم نیز این اپرا-کمیک همچنان در دو پایتخت روسیّه بر صحنه می‌رفت و در فاصلهٔ ۱۸۶۷ تا ۱۸۷۷ سی‌وچهار بار فقط در تئاتر مالی در مسکو اجرا شد. اپرا-کمیک تک‌پرده‌ای **ثروت به قید قرعه** (۱۷۷۹) به اندازهٔ اپرا-کمیک قبل او موفّق نبود. در ۱۷۸۰ آبلیسیموف دیالوگ **آوارگان** را برای افتتاح مجدّد تئاتر پتروفسکی در مسکو، که در حریق از بین رفته بود، نوشت: در جنگلی نزدیک مسکو («که از دور به چشم می‌آید») ساتیر در پی ملحق‌شدن به الاهگان هنری است که دست رد به سینهٔ او می‌زنند. اپرا-کمیک سه‌پرده‌ای **رژه از خانه‌های دائمی** (۱۷۸۲) شکوه و جلال و مصیبتهای زندگی نظامی را تصویر می‌کند (فقط دو پرده از این اپرا-کمیک برجای مانده است). آبلیسیموف هفت بخش از **ایلیاد** را هم ترجمه کرد.

آپوختین، آلکسیی نیکلایویچ (۱۸۴۰ـ۱۸۹۳). شاعر. در خانوادهٔ اعیانی کهنی از تبار فرانسوی به دنیا آمد. او کودکی مریض‌احوال بود و علی‌رغم تنگدستی والدینش در ناز و نعمت زندگی کرد. از زمانی که پسربچّه‌ای بیش نبود شروع به سرودن شعر کرد. تحصیلاتش را در انستیتوی قضایی پطرزبورگ از ۱۸۵۲ تا ۱۸۵۹ پی گرفت. در اینجا بود که با آهنگساز مشهور آینده، چایکوفسکی، طرح دوستی نزدیکی ریخت. نامه‌های چایکوفسکی در این دوره مطالب بسیاری را دربارهٔ آپوختین افشا می‌کند. آپوختین پس از اتمام تحصیلات در وزارت دادگستری مشغول به کار شد تا آنکه در ۱۸۶۲ خود را بازنشسته کرد و به ملک شخصی‌اش در استان آریول رفت. در آنجا مبتلا به بیماری لاعلاج چاقی مفرط شد، در ۱۸۶۳ به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد، و تا پایان عمر در این شهر ماند. او در این دوران همچنان شعر می‌سرود، امّا بندرت آنها را انتشار می‌داد، زیرا می‌ترسید این کار نوعی «فروش قریحه» باشد. آپوختین در ۱۸۸۶ بالاخره شکسته‌نفسی‌اکرد و اجازه داد مجموعهٔ اشعارش منتشر شود. از این مجموعه سه‌هزار نسخه منتشر شد، بسرعت به فروش رفت، و بدین‌ترتیب آپوختین در کار شاعری به شهرت رسید.

شعر آپوختین در ستایش آرمان مجرّد و بی‌زمان زیبایی است. مضامین او عشق آرمانی، تسلّای درماندگان و تیره‌بختان، و سوگی بشردوستانه بر بی‌نظمی امور انسانی و نقص و ناکاملی زندگی است. پس از توفیقی که کتاب شعر او به دست آورد او اندک‌اندک اشعارش را در نشریّات هم منتشر کرد. بر بسیاری از اشعار آپوختین چایکوفسکی و دیگر آهنگسازان آهنگ گذاشته‌اند که از آن جمله است: «ونیز»، «زن کولی پیر»، و «در لباس ژندهٔ گدایان». آپوختین در سالهای پایانی عمر چندین داستان هم نوشت که از آن جمله است: «یادداشتهای روزانهٔ پادلیک دولسکی»، «بایگانی کنتس د.»، و «میان مرگ و زندگی». یک صحنهٔ دراماتیک هم با نام «پرنس تاوریچسگی» نوشت. آثار منثور آپوختین پس از مرگش انتشار یافتند.

آتسوپ، نیکالای آودیـیویچ (۱۸۹۴ـ۱۹۵۸). شاعر و منتقد. او دوست جوانتر و مرید نیکالای گومیلیوف بود. در تسارسکویو سلو به دنیا آمد و همانجا هم تحصیل کرد. او شاعری باقریحه و عضو «اتحادیّهٔ شاعران آکمئیست» بود. بعدها به عضویت «اتحادیّهٔ شاعران» پتروگراد درآمد. او در ۱۹۲۲ از روسیّه به برلین مهاجرت کرد و ادامهٔ تحصیلاتش در دانشگاه پطرزبورگ را در دانشگاه پاریس پی گرفت. آتسوپ اشعار شاعران روسی را به‌آلمانی ترجمه کرد و سردبیری مجلّهٔ ادبی **چیسلا** را از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۴ در پاریس بر عهده گرفت. او در این مجلّه می‌کوشید آکمئیسم را با شعر آوانگارد پاریسی به وحدت برساند. در زمان جنگ جهانی دوّم به اسارت آلمانیها درآمد و مدّتی در اردوگاه اسیران بود تا آنکه گریخت و به نیروی مقاومت در ایتالیا پیوست. پس از جنگ از رسالهٔ دکترای خود در مورد گومیلیوف در دانشگاه پاریس دفاع کرد و پس از آن استاد زبان روسی در همانجا شد. آتسوپ منتخبی از اشعار تیوتچف را به زبان فرانسوی ترجمه و منتشر کرد و چاپی از مجموعهٔ آثار گومیلیوف را تدارک دید (۱۹۵۹).

در کار سرودن شعر آتسوپ فکرش بیشتر متوجّه جنبه‌های صوری بود و اشعار فاقد «مه عرفانی» یا «تلمیحات رازورانه» بودند. اشعار او که شاد، تغزّلی، دقیق، توصیفی، و سرد هستند با پیروی کامل از اصول عروض سروده شده‌اند. صدا و آهنگ در آنها ناب و ژرف است. بازی با زمان و مکان از دیگر ویژگیهای شعر اوست. صور خیال او جاندار و ریتم شعرش مقیّد است. آتسوپ نقدهای استادانه‌ای هم می‌نوشت.

آداموویچ، گئورگی ویکتوروویچ (۱۸۸۴ـ۱۹۷۲). منتقد ادبی و شاعر مهاجر. او در کار نقد ادبی بسیار تأثیرگذار بود، امّا شاعری درجه دو به حساب می‌آید. آداموویچ در ۱۹۲۲ اتّحاد شوروی را ترک کرد. نقدهای ادبی او ابتدا در نشریهٔ **زونو** (۱۹۲۳ـ۱۹۲۸) و بعد در روزنامهٔ **پوسلونیه نووستی** (۱۹۲۸ـ۱۹۳۹) منتشر می‌شد.

آداموویچ تأثیر زیادی در شکل‌گیری جریان معروف به «نت پاریسی» در میان شاعران مهاجر در دورهٔ مابین دو جنگ جهانی داشت. او معتقد بود ادبیّات باید در خدمت مبادلهٔ افکار در زمینهٔ مسائل ازلی و ابدی وضع بشری باشد: زندگی، مرگ، عشق، و غیره. اگر هنرمند بخواهد به چیزی دست یابد که ارزش همیشگی داشته باشد، باید دربارهٔ این مسائل، که مسائل همهٔ انسانها در همهٔ زمانها هستند، به تأمّل و کاوش بپردازد. درعین‌حال او معتقد بود هنر پیامی اخلاقی و ادبیّات قدرت زیادی برای تعمیق حساسیّت فرد دارد. او می‌گفت هنر نباید یک بازی کلامی-صوری باشد، بلکه باید بیان صمیمانهٔ نظر نویسنده برای خواننده باشد. ادبیّات فقط در صورتی ارزش دارد که نویسنده حرفی برای گفتن داشته باشد: «در هنر مضمون است که اهمیّت دارد.»

مقالاتی که آداموویچ در دورهٔ پیش از جنگ جهانی دوّم می‌نوشت طبیعتاً کوتاه بودند، امّا پس از جنگ به نوشتن مقالات بلندتر و نظری‌تر پرداخت. یکی از موضوعات اصلی در نوشته‌های نظری آداموویچ میراث و مشروعیّت ادبیّات مهاجر روسی است. او به این نظر رسیده بود که ادبیّات مهاجر می‌تواند بخشی اساسی از سنّت عظیمتر روسی باشد، امّا چندان امیدوار نبود که مبادلات میان ادبیّات اروپای غربی و سنّت ادبی مهاجر روسی نفعی در پی داشته باشد. او معتقد بود ادبیّات روسیّهٔ شوروی فرصت بیشتری برای مبادله فراهم می‌آورد و متأسّف بود که در عمل این مبادله رخ نداده است و گفتگویی میان این دو سنّت درنگرفته است.

آداموویچ در دوره‌ای هم که در روسیّه می‌زیست دو مجموعهٔ شعر منتشر کرد: **ایرها** (۱۹۱۶) و **برزخ** (۱۹۲۲). آداموویچ که شاگرد گومیلیوف بود سخت از جریان آکمئیسم تأثیر پذیرفته بود. او از مضامین و محیط معاصر در شعرهایش پرهیز داشت و واژگان سنّتی شعری را ترجیح می‌داد. گذرابودن زندگی مضمون اصلی شعرهای اوست که حال‌وهوایی غمگنانه دارند.

آدویفتسوا، ایرینا ولادیمیروونا (۱۹۰۱-). شاعر و رمان‌نویس. نام اصلی او ایرایدا گوستاووونا ایوانوونا بود. در ریگا به دنیا آمد و عضو «اتحادیهٔ شاعران آکمئیست» شد و نخستین جلد از اشعارش را تحت عنوان **دربارهٔ شگفتیها** در ۱۹۲۲ در پطرزبورگ منتشر کرد. او به‌همراه شوهرش، گئورگی ایوانوف، که او هم شاعر بود، در ۱۹۲۳ از روسیّه مهاجرت کرد. در طول سه دههٔ بعد آدویفتسوا چند رمان و چندین داستان کوتاه منتشر کرد. نثر او که روان و سرگرم‌کننده است مورد استقبال عموم قرار گرفت و نوشته‌هایش به چندین زبان، از جمله انگلیسی، ترجمه شد. از دههٔ ۱۹۵۰ آدویفتسوا دوباره به شعر روی آورد و چندین مجموعهٔ شعر منتشر کرد که از جملهٔ آنهاست **کونتریوان** (۱۹۵۱)، **اشعاری که به‌هنگام بیماری سروده شده‌اند** (۱۹۵۲)، **اشعار** (۱۹۶۰)، **ده‌سال** (۱۹۶۱)، و **تنهایی** (۱۹۶۵). اشعار آدویفتسوا که از نظر نظم صوری چشمگیرند حسّاسیّت زیبایی‌شناختی حادّی را به نمایش می‌گذارند که اغلب به‌حدّ بوالهوسی و ارائهٔ تصاویر سوررئالیستی می‌رسند. مرگ در شعر او دائماً طنین‌انداز است. مهمترین رمان او نیز **دست‌شسته از هر امید** (۱۹۴۹) است.

آدویفسکی، آلکساندر ایوانوویچ (۱۸۰۲-۱۸۳۹). شاعر رمانتیک و از دکابریستها. او نمونهٔ نوعی شاعر ایدئالیست و انقلابی خیالپرور است. زمانی که افسر جوانی در گارد امپراتوری بود با گریبایدوف، بستوژف، و ریلییف دوست شد. در زمستان ۱۸۲۴-۱۸۲۵ به انجمن شمالی دکابریستها پیوست. مرگ او بر اثر بیماری واگیرداری بود که در قفقاز شیوع پیدا کرده بود. فقط پنجاه‌وهفت شعر از او برجای مانده است. تعداد اندکی از این اشعار پیش از ۱۸۲۵ منتشر شدند و بقیّه بدون نام شاعر در ۱۸۳۰-۱۸۳۱ به چاپ رسیدند. اشعار نخستین او نشان می‌دهند که او آزاداندیشی بود که شیوهٔ احساساتی-مرثیه‌سرایانهٔ رمانتیکهای نخستین روسیّه را رد می‌کرد و ستایندهٔ گذشتهٔ روسیّه بود. او چند شعر زیبا در وصف طبیعت، چند شعر با مضامین تاریخی، و چند ترانه دارد. او قهرمانان شورشی و قربانیان جامعهٔ فاقد شعور و فرهنگ را در اشعارش می‌ستود. بهترین اشعار او دربارهٔ زندان و تبعید هستند و خصوصاً شعر او در پاسخ به شعر «پیامی به سیبری» پوشکین در یادها مانده است.

آربوزوف، آلکسیی نیکالایویچ (۱۹۰۸-۱۹۸۶). نمایشنامه‌نویس، بازیگر، و کارگردان تئاتر. فعالیّت حرفه‌ای‌اش را از پانزده‌سالگی در تئاتر پرولتکولت در لنینگراد شروع کرد و نخستین هجویّه‌های تبلیغی-تهییجی خود را نیز برای همین تئاتر نوشت. نخستین نمایشنامهٔ مهمّی که نوشت **تانیا** (۱۹۳۹) بود که همان ویژگی بارز همهٔ نمایشنامه‌های او را دارد: وقفه‌های طولانی میان دو پرده. این وقفه در این نمایشنامه در فهرست نشان‌دادن رشد تانیا (دختر قهرمان نمایشنامه) از محصّلی جوان به زنی پخته و پزشکی حرفه‌ای است. آربوزوف که تقریباً در تمام طول کار حرفه‌ای‌اش استودیوی مخصوص خودش را داشت بیشتر مایل بود نمایشنامه‌هایی را دربارهٔ وفاداری بی‌چون‌وچرا به رژیم به صحنه برد؛ امّا در عین حال این نمایشنامه‌ها غالباً ساختاری غیرمتعارف و نوآورانه داشتند. مهمترین نمایشنامهٔ او **داستان ایرکوتسکی** (۱۹۵۹) بود که درام شخصی زنی را میان دو مرد بر پس‌زمینهٔ ساختن نیروگاه برق بزرگی در سیبری بازمی‌گوید. گروه همسرایانی هم در

نمایشنامه هست که وقایع و ماجراها را تفسیر می‌کند. او این شیوه را از برشت وام گرفته بود. آربوزوف پرهیزی از حالتهای ملودراماتیک، چرخشهای روانشناختی، یا پیش‌آوردن موقعیتهای غیرعادی ندارد. بدین‌ترتیب است که نمایشنامهٔ **قصه‌های آربات کهن** (۱۹۷۰) به ماجرای عشقی میان هنرمندی شصت‌ساله و زن جوانی بیست‌ساله می‌پردازد. نمایشنامه‌های آربوزوف کمتر مورد تأیید دستگاه نقد رسمی قرار گرفته است، امّا اجراهای آنها همگی موفّق بوده‌اند و مدتّهای طولانی بر صحنه مانده‌اند.

آرتسیباشف، میخائیل پتروویچ (۱۸۷۸ـ۱۹۲۷). رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس. نخستین داستانش، «تومانوف»، را که مضمون آن خودکشی یک نوجوان است در ۱۹۰۱ به چاپ رساند. داستان بعدی او، «وحشت» (۱۹۰۳)، به توصیف تجاوزی وحشیانه به یک زن با تمام جزئیّات می‌پرداخت. مضامین خودکشی، قتل، اعدام (چندین داستان او مربوط به انقلاب ۱۹۰۵ است)، و اشکال دیگر خشونت مضامین غالب در آثار این نویسندهٔ پُرکار بودند. نخستین رمان او، **مرگ ایوان لانده** (۱۹۰۴)، کوششی ناموفّق برای خلق «انسانی با روح مطلقاً زیبا» بر وفق الگوی میشکین داستایفسکی بود. دوّمین رمان او جنجال و رسوایی به‌پا کرد. **سانین** (۱۹۰۷)، که نسخهٔ بدل عامیانهٔ **یادداشتهای زیرزمینی** داستایفسکی است، یک ضدّقهرمان بی‌اخلاق، تلخ‌اندیش، و شهوت‌پرست را به تصویر می‌کشد که سعی دارد در بحثهای طولانی اعمال و رفتارش را عقلانی جلوه دهد و توجیه کند. رمان بعدی آرتسیباشف، **میلیونها** (۱۹۱۲)، بار دیگر مضمونی از رمانهای داستایفسکی را به عاریت گرفته است (**جوان خام**) و آن تنهایی یک آدم میلیونر است.

آرتسیباشف بدلی‌کاری نوعی بود: او همهٔ مضامین و شخصیّتهایش را از رمانهای بزرگ پیشینیان (تورگینف، داستایفسکی، و تالستوی) به عاریت می‌گرفت و به آنها جنبه‌ای عامیانه می‌بخشید ـ و البتّه بعضاً این کار را با مهارت زیادی انجام می‌داد. او همچنین به حال‌وهوای زمانه‌اش اهمیّت زیادی می‌داد و سعی می‌کرد خصوصاً حال‌وهوای سالهای میان دو انقلاب (۱۹۰۵ـ۱۹۱۷) را در رمانهایش منعکس کند. او پس از انقلاب اکتبر مهاجرت کرد، امّا در مهاجرت اثر مهمّی خلق نکرد.

آرواتوف، باریس ایگناتیویچ (۱۸۹۶ـ۱۹۴۰). منتقد ادبی و هنری و نظریه‌پرداز. او در ۱۹۱۹ به حزب کمونیست پیوست و کمیسر سیاسی حزب در جنگ داخلی در جبههٔ لهستان شد. او هم در «پرولتکولت» و هم در «لف» فعّال بود.

در میان کوششهای فراوان در طی دههٔ ۱۹۲۰ برای آشتی‌دادن فرمالیسم و مارکسیسم، کوششهای آرواتوف، که تحت عنوان «جامعه‌شناسی‌گرایی صوری» شناخته می‌شد، بیش از بقیّه کوششها متخیّلانه، بحث‌انگیز، و نافذ بود. در نظر آرواتوف اثر هنری حاصل مهارت صنعتگرانه است و نه بیان روحیّات نویسنده یا هنرمند. امّا او منکر این است که اثر هنری ارزش زیبایی‌شناختی قائم‌به‌ذاتی دارد، هرچند از نظر او اثر هنری «کارآمدترین» آنهاست. هنر «به عنوان بخشی از نظام اجتماعی در کلیّتش ایفای نقش می‌کند» و فرایند جذب و بازآفرینی موادّ و مصالح در آن تابع قوانین تکامل تاریخی است که مثلاً در تقاضاهای مصرف‌کنندگان و وضعیت اجتماعی‌ـاقتصادی هنرمند بازتاب می‌یابد. بنابراین، حرکت به سوی هنر جانبدارانه در دههٔ ۱۹۲۰ افشاگر موقعیّت تازهٔ صنعتگر به عنوان عضوی از جمعی است که مصرّانه می‌خواهد آگاهی سیاسی‌اش را افزایش دهد. اندیشه‌های آرواتوف هم برای فرمالیستها و هم برای مارکسیستها زننده و آزارنده بود و در نهایت نیز نتوانست با اصول رسماً اعلام‌شدهٔ رئالیسم سوسیالیستی تطابق پیدا کند.

آزروف، ولادیسلاف آلکساندرووِیچ (۱۷۶۹ـ۱۸۱۶). نمایشنامه‌نویس. او که از خانوادهٔ اشرافی کهن امّا به‌فقرنشسته‌ای بود به سپاه کادت پیوست و در همانجا علاقه‌ای به تئاتر پیدا کرد. کار نمایشنامه‌نویسی او با تراژدی پنج‌پرده‌ای **یاروبولک و آلیگ** (۱۷۹۸) آغاز شد که نمایشنامه‌ای ساکن و منظوم به سبک تراژدیهای سنّتی قرن هجدهم روسیّه بود. آثار بعدی او اینهمه در قید سنّت و قراردادهای درام کلاسیک نبودند. او، هم از لحاظ نحو و هم از لحاظ طرز بیان، روزبه‌روز بیشتر به محاورهٔ عادی نزدیک می‌شد. عناصری از احساساتگرایی و پیشا‌ـرمانتیسم هم کم‌کم در آثار او، بخصوص آنهایی که مضمون عشقی داشتند، نمودار شدند. پس از آن نمایشنامهٔ اوّل، آزروف با سه نمایشنامه که پشت سر هم نوشت توجّه عموم را به خود جلب کرد: **اویدیپوس در آتن** (۱۸۰۴) که نمایشنامهٔ منظوم پنج‌پرده‌ای همراه با گروه همسرایی بود و به درژاوین شاعر تقدیم شده بود؛ **فینگال** (۱۸۰۵)، نمایشنامهٔ منظوم سه‌پرده‌ای که با الهام از اشعار اوسیانی نوشته شده بود؛ و **دیمیتری دانسکوی** (۱۸۰۶) که تراژدی منظوم پنج‌پرده‌ای دربارهٔ غلبهٔ روسها بر تاتارها در ۱۳۸۰ بود، امّا در ضمن اشاراتی به درگیریهای اخیر روسها با فرانسویها هم داشت. آخرین نمایشنامهٔ آزروف، **پولیکسنا**، مانند **اویدیپوس در آتن**، محیطی کلاسیک داشت. این نمایشنامه که در ۱۴ مه ۱۸۰۹ به صحنه رفت داستان پولیکسنا را دراماتیزه می‌کند که آرزومند مرگ است تا به وصال اخیلس برسد. علی‌رغم همهٔ مهارتی که آزروف در نوشتن نمایشنامه به سبک نمایشنامه‌های کلاسیک فرانسوی به خرج داده بود این نمایش با

استقبال زیادی روبرو نشد. توفیق او در مقام نمایشنامه‌نویس برای او عذابهای شخصی زیادی به همراه آورد. نقیضه‌های فراوانی بر **دیمیتری دانسکوی** نوشته شد که رسواتر و مشهورتر از همه نقیضه‌ای است که گریبایدوف بر آن نوشته است. محفل محافظه‌کاران باستان‌گرا به رهبری آدمیرال شیشکوف هم، که از احساسات‌گرایی و رمانتیسم آزروف آزرده‌خاطر بودند، سعی کردند شهرت و شخصیّت او را تخریب کنند.

آسارگین، میخائیل آندرییویچ (۱۸۷۸ـ ۱۹۴۲). نویسنده و روزنامه‌نگار. نام اصلی او ایلییّن بود. او از مدرسهٔ حقوق دانشگاه مسکو در ۱۹۰۲ فارغ‌التّحصیل شد. در کار روزنامه‌نگاری موفّق بود و مدت کوتاهی به دلیل شرکت در قیام ۱۹۰۵ مسکو دستگیر و زندانی شد. از ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۶ را در خارج از روسیّه گذراند و کارش خبرنگاری در خارج برای چند نشریهٔ روسی بود. کتاب **طرحهایی از ایتالیا**که آن را در ۱۹۱۳ نوشت در ترویج اندیشه‌های فوتوریستهای ایتالیایی نقش زیادی داشت. آسارگین همچنین کتاب **شاهزاده تورنادوی** کارلو گوتّسی را از ایتالیایی به روسی ترجمه کرد. آسارگین علی‌رغم گذشتهٔ انقلابی‌اش در ۱۹۲۲ از شوروی اخراج شد. اتّهام او و عدّه‌ای دیگر از نویسندگان و پژوهشگران که همراه او اخراج شدند گرایشات «بورژوایی» بود. او سرانجام در پاریس رحل اقامت افکند و به نوشتن مقاله و نقد در نشریّات مهاجر، خصوصاً در **ساورمنیه** زاپیسکی، پرداخت. در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ شروع به نوشتن رمان و داستان کرد. نخستین رمان او، **خیابان ساکت** (۱۹۲۸) که به زندگی در سالهای اوّل تشکیل رژیم شوروی می‌پرداخت، با موفقیّت چشمگیری روبرو شد. به دنبال آن سه رمان دیگر نوشت: **شاهد تاریخ** (۱۹۳۲)، **کتاب پایانها** (۱۹۳۵)، و **فراماسون** (۱۹۳۸). آسارگین خاطراتش را نیز در دو جلد نوشت: **داشته‌های یک مرد** (۱۹۲۹)، و **زمانها** (۱۹۵۵). سبک ژورنالیستی او در رمانهایش نیز کاملاً به چشم می‌خورد. او در همهٔ آنها از عناصر مستند بهره گرفته و به توصیف وقایعی پرداخته است که زمانی تیتر اوّل روزنامه‌ها بودند. نثر آسارگین روان، هرچند زیاده از حد ساده‌شده، است و طنز و طعن روزنامه‌ای چاشنی آن است.

آستروفسکی، نیکالای آلکسییویچ (۱۹۰۴ـ ۱۹۳۶). رمان‌نویس. در ویلیا در استان والهینیا به دنیا آمد. زندگی او نمونهٔ بارز اراده، ایثار، و تعصّب سیاسی است. او که فرزند یک کارگر بود در سن پانزده‌سالگی به کامسومول و ارتش سرخ پیوست و در ۱۹۲۰ با لهستانیها جنگید. بعداً مقامهای مهمّی در سازمانهای کامسومولی اوکراین به دست آورد. او که از جراحتهای جنگی و بیماری شدید در عذاب بود از ۱۹۲۸ بینایی‌اش را بکلّی از دست داد و تصمیم گرفت با قلم در خدمت آرمانهای بلشویکی باشد. بخشی از کتاب **فولاد چگونه آبدیده شد** (۱۹۳۲ـ ۱۹۳۴) را خودش نوشت و بخشی دیگر را تقریر کرد و دیگران نوشتند. او این کتاب را کتاب خاطرات می‌خواند، امّا در عنوان کتاب این اثر رمان معرّفی شده بود. بخش اعظم کتاب زندگینامهٔ شخصی خود آستروفسکی است که در رمان با نام پاول کورچاگین ظاهر می‌شود و دست به اعمال قهرمانی می‌زند. این اثر تکّه‌تکّه و گسیخته است و شخصیّتهای بسیار در اپیزودهای مختلف دارد. پیام کتاب این است که زندگی فقط در صورتی ارزش زیستن دارد که وقف رهایی انقلابی انسان و آرمانهای کمونیستی شود. این کتاب تا ۱۹۳۵ چندان مورد توجّه منتقدان قرار نگرفت تا آنکه در این سال حزب تصمیم گرفت از آن به عنوان کتاب آموزشی برای جوانان استفاده کند. هنوز هم این کتاب در تیراژ وسیع در شوروی به چاپ می‌رسد و در دبیرستانها تدریس می‌شود؛ امّا بعید است که شوروشوق انقلابی کورچاگین برای شهروندان فعلی شوروی آنچنان جاذبه‌ای داشته باشد. دوّمین رمان آستروفسکی، **زادهٔ توفان** (جلد اوّل، ۱۹۳۶) به ماجراهای انقلاب ۱۹۱۸ـ ۱۹۱۹ در اوکراین غربی می‌پردازد. این رمان ناتمام است.

آفاناسیف، آلکساندر نیکالایویچ (۱۸۲۶ـ ۱۸۷۱). مورّخ و فولکلوریست. او رهبری مکتب اساطیری روسی تحقیقات فولکلوریک را به عهده داشت. او در شهر بوگوچار در ایالت وارونژ به دنیا آمد. در دانشگاه مسکو در رشتهٔ حقوق تحصیل کرد و از ۱۸۴۹ تا ۱۸۶۲ مسئول آرشیو وزارت امور خارجه بود. در ۱۸۶۲ تخطئه و از کار اخراج شد، امّا همچنان به پژوهشهایش در زمینهٔ فولکلور و اساطیر ادامه داد.

آفاناسیف در فاصلهٔ ۱۸۵۵ تا ۱۸۶۴ اثری را منتشر کرد که بیش از همه موجب ماندگاری نام او شده است. این اثر مجموعه‌ای از قصّه‌های فولکلور روسی بود. این مجموعه همچنان اثری کلاسیک در زمینهٔ خود به حساب می‌آید، هرچند پس از آن مجموعه‌های دیگری از قصه‌های فولکلور روسی انتشار یافته است. آفاناسیف اهل تحقیق میدانی نبود و همهٔ ۶۴۰ قصه گردآوری‌شده در مجموعه‌اش را از نسخه‌های چاپی و دستنویس برگرفته است. او از دستکاری در قصّه و حتّی درآمیختن روایتهای مختلف یک قصّه که از منابع مختلف برگرفته شده بودند پرهیزی نداشت، امّا توانایی او در انتخاب بهترین روایت برای مجموعه‌اش بود. تفاسیر او بر قصّه‌ها که اغلب مبنای اساطیری دارد کهنه شده‌اند.

مهمترین رسالهٔ نظری آفاناسیف، **گرایشهای شاعرانهٔ اسلاوها به طبیعت**، نیز منعکس‌کنندهٔ نگرش اسطوره‌شناختی او به طبیعت و به

فولکلور است. او که پیرو یاکوب گریم بود روایتهای فولکلوریک را اسطوره و تجسّم نمادین نیروهای طبیعت، و خصوصاً تجسّم تضادّ میان دو نیروی تاریکی و روشنایی، می‌دانست. او همچنین از نظریّات پژوهشگر معاصرش، ماکس مولر، اقتباسهایی آزادانه می‌کرد. او نیز مانند مولر فکر می‌کرد استعاره و اسطوره ریشه در طبیعت خود زبان دارند. آفاناسیف معتقد بود از طریق مطالعهٔ تطبیقی زبانشناختی می‌توان اندیشهٔ اسطوره‌ای اصلی را بازسازی کرد.

آفاناسیف در ۱۸۵۹ گزیده‌ای از **افسانه‌های فولکلوریک روسی** را منتشر کرد که چون به نظر کفرآمیز می‌آمدند تا ۱۹۱۴ اجازهٔ انتشار مجدّد نیافت. کتاب **قصه‌های شنیع** او، که اربابان و روحانیّون روسی را با طنز و طعن تصویر می‌کرد، در ۱۸۶۰ بدون ذکر نام نویسنده در ژنو انتشار یافت.

آکساکوف، کانستانتین سرگییویچ (۱۸۱۷ـ ۱۸۶۰). ایدئولوگ اسلاووفیل و روزنامه‌نگار. پدرش، سرگیی تیموفیوویچ آکساکوف منتقد خوش‌قریحهٔ تئاتر و خاطره‌نویس بود. برادر جوانترش، ایوان سرگییویچ آکساکوف، نیز سخنگوی اسلاوفیلها در دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ بود.

کانستانتین در پانزده‌سالگی وارد دانشگاه مسکو شد و چندین‌سال از اعضای محفل استانکیویچ و مباشر باکونین و بلینسکی بود. در این سالها کانستانتین سرسپردهٔ پرشور هگل بود. امّا اصلی‌ترین نیروی شکل‌دهنده در زندگی او، مانند همهٔ اسلاووفیلها، خانوادهٔ سنّتی و بسیار همبسته‌اش بود که همهٔ ارزشهایش را از آن می‌گرفت ـ ارزشهایی که برای او یادآور ارزشهای جامعهٔ ابتدایی روسی بودند.

آکساکوف در نیمهٔ دوّم دههٔ ۱۸۳۰ به ساماریِن هرچه نزدیکتر شد و هر دوی آنها سخت تحت تأثیر خامیاکوف قرار گرفتند. این مرحلهٔ غریب از زندگی حرفه‌ای آکساکوف، که طی آن تلاش می‌کرد علاقه‌اش به هگل را با علاقه‌اش به اسلاووفیلیسم سازگار کند، در رسالهٔ فارغ‌التحصیلی او، **لامانوسوف در تاریخ زبان و ادب روس**، انعکاس یافته است.

در اواخر دههٔ ۱۸۴۰ آکساکوف علاقه‌اش را به هگل بکلّی از دست داد و سرسپردهٔ متعصّب و پرشور اسلاووفیلیسم شد. او در این ایّام تاریخ روسیّه را میدان نبردی میان مردم عادی با فرهنگ مذهبی و روشنفکران غربزده می‌پنداشت. جنبه‌های بالقوّه آنارشیستی اسلاووفیلیسم در آثار او آشکارا به چشم می‌آید، زیرا او آشکارتر از دیگران با دولت متمرکز روسی مخالفت می‌ورزید. او، به‌هنگام سفری به اروپا، در جزایر ایونیایی درگذشت.

آکودژاوا، بولات شالفوویچ (۱۹۲۴ـ). شاعر و نویسنده. او در مسکو از والدینی گرجی و ارمنی به دنیا آمد. در ۱۹۴۲ داوطلبانه به جبهه رفت. در پایان جنگ وارد دانشگاه تبیلیسی شد و در ۱۹۵۰ از دانشکدهٔ زبانشناسی فارغ‌التّحصیل شد. در پنج سال بعد آکودژاوا در مدارس روستایی ناحیهٔ کالوگا تدریس می‌کرد و در همین‌جا بود که در ۱۹۵۶ نخستین مجلّد از اشعار او تحت عنوان **غزلیات** انتشار یافت. او پس از انتشار کتابش شروع به اجرای اشعارش با نواختن گیتار کرد. پس از انتشار مجلّد دوّم از اشعارش تحت عنوان **جزیره‌ها** (۱۹۵۹) او دامنهٔ فعالیّت نویسندگی‌اش را گسترش داد و علاوه بر دو جلد دیگر از اشعارش با عناوین **طبّال شاد** (۱۹۶۴) و **ماه مارس سخاوتمند** (۱۹۶۷) به نوشتن قطعات کوتاه منثور و رمان هم روی آورد. سه رمان تاریخیی که او در این دوره نوشت عبارتند از **آوروسیموف بیچاره** (۱۹۶۹) که عنوان دیگر آن **جرعه‌ای از آزادی** است، **مرسی، یا ماجراهای شیبوف** (۱۹۷۱)، و **سفر متفنّنان** (۱۹۷۹). مجموعهٔ ترانه‌ها و اشعار او، **آربات، آربات من**، در ۱۹۷۶ منتشر شد. آکودژاوا از اوایل دههٔ ۱۹۶۰ ترانه‌های غم‌انگیز و اندکی طعن‌آمیزش را به صورت صفحه و نوار منتشر کرد که مورد استقبال جوانان دورهٔ مابعداستالینی قرار گرفت. این ترانه‌ها را که موفقترین آثار آکودژاوا هستند جوانان معمولاً برای خود زمزمه می‌کنند. مضامین آنها عمدتاً سبعیّت جنگ، شکنندگی انسان، و حضور همیشگی امید است. تغزّل بر ترانه‌های او، حتّی ترانه‌های شوخی‌آمیز، نقّادانه، یا خویشتن‌نگرانهٔ او، حاکم است. او توانسته است وسعت نظر، درک هنری، و سعهٔ صدر را با هم بیامیزد. ترانه‌های او از نظر فنّی ضعیفند و فاقد وزن، قافیه، و متن مشخّص هستند. اکثر آنها در توصیف زندگی شهری معاصر است و حالتی رازورانه دارند. چرخشی شگفت در پایان هر ترانه از شگردهای اوست.

آلکساندروفسکی، واسیلی دمیتریویچ (۱۸۹۷ـ ۱۹۳۴). شاعر. او از جملهٔ شناخته‌شده‌ترین «شاعران پرولتاریایی» سالهای نخست حیات رژیم شوروی است. آلکساندروفسکی تحصیلات رسمی چندانی نداشت، امّا از همان شانزده‌سالگی شروع به انتشار اشعارش کرد. از ۱۹۱۷ به عضویّت حزب کمونیست درآمد و از فعّالان استودیوی «پرولتکولت» در ۱۹۱۸ـ۱۹۱۹ در مسکو بود. بعد هم به گروه کوزنیتسا پیوست. شعر آلکساندروفسکی کاملاً جوّ حاکم بر این گروه را منعکس می‌کند. در شعر او انقلاب پرولتاریایی ستایش می‌شود و پر از تصاویر کهکشانی، نظامی، و صنعتی است و شوروشوق فراوان، همدلی بسیار، و سرسپردگی محض بر پرولتاریای جهان در آن بیان می‌شود. نظم‌پردازی آلکساندروفسکی کاملاً سنّتی و قراردادی است. دکلمهٔ اشعار او که زمانی تأثیر فراوان

در شنوندگان داشت با فروکش‌کردن شوروشوق انقلابی در میان مردم تأثیرش را از دست داد.

آلکساندروونا، ویرا (۱۸۹۵ـ۱۹۶۶). منتقد مهاجر. نام اصلی او ویران آلکساندروونا شوارتس و نام خانوادگی دوشیزگی او ماردونیووا بود. او در دانشکده‌هایی در اودسا و مسکو، و بعد در دانشگاه ژنو، تحصیل کرد، هرچند هرگز تحصیل در هیچ‌یک را به پایان نبرد. او در محیطی محافظه‌کارانه و میهن‌پرستانه تربیت شده بود، با محافل فلسفی‌ـمذهبی ارتباط داشت، و شخصاً با روزانوف آشنا بود. بعدها به سوسیالیسم گرایش پیدا کرد. در ۱۹۱۹ با شوارتس، که از منشویکها بود، ازدواج کرد و از ۱۹۲۱ خودش هم سوسیال‌دموکرات و منشویک شد. در همان سال او روسیّه را ترک کرد و همراه با شوهرش به تبعید رفت. او یازده‌سال در آلمان، هفت‌سال در فرانسه، و باقی بیست‌وشش‌سال عمرش را در ایالات متّحده زندگی کرد.

آغاز کار روزنامه‌نگاری آلکساندروونا در دورهٔ «جنگ بزرگ» در مسکو بود. در دههٔ ۱۹۲۰ او در برخی نشریّات مارکسیستی آلمان و اتریش مطالبی منتشر کرد، امّا کار جدّیتر او با مقاله‌نویسی برای مجلّهٔ منشویکی **سوتسیالیستچسکی وستنیک** آغاز شد. او در فاصلهٔ ۱۹۲۷ تا ۱۹۶۵ بیش از ۳۵۰ مقاله در این مجلّه منتشر کرد. از دههٔ ۱۹۴۰ در مجلّات **نوویو روسکویو اسلوو** و **نووی ژورنال** نیز مرتباً مطلب می‌نوشت. او همچنین در مجلّهٔ **امریکا** کار می‌کرد و در طرح تحقیق مارگارت مید دربارهٔ رفتار بشر در دانشگاه کلمبیا شرکت داشت. از ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۶ نیز سرویراستار انتشاراتی چخوف بود.

در کار پژوهش ادبی، آلکساندروونا بیشتر به جنبه‌های جامعه‌شناختی ادبیّات توجّه داشت. او ضمن بررسی آثار نویسندگان درجه یک و درجه دو، و ضمن توجّه به برخی جزئیات بظاهر پیش‌پاافتاده، سعی می‌کرد تصویری عام و پیچیده از روندهای اصلی زندگی در شوروی و روانشناسی گروههای مختلف جامعهٔ شوروی به دست دهد. کتاب **تاریخ ادبیّات شوروی از ۱۹۱۷ تا ۱۹۶۴**، **از گورکی تا سالژنیتسین** از مهمترین کتابهای اوست.

آلکسییف، میخائیل پاولوویچ (۱۸۹۶ـ۱۹۸۱). پژوهشگر ادبی و آکادمیسین. او رئیس بخش روابط ادبی روسیّه و خارجه در انستیتوی ادبیّات روسی بود. آلکسییف در کیف به دنیا آمد و در ۱۹۱۸ از دانشگاه کیف فارغ‌التحصیل شد. او که فعالیّتهای حرفه‌ای‌اش را در مقام موسیقی‌شناس و شاعر آغاز کرده بود بعداً مرجعی جهانی در مورد روابط ادبی و فرهنگی روسیّه و غرب شد. او از نخستین کسانی بود که به تحقیق دربارهٔ ادبیّات روسیّه بر غرب و بالعکس پرداخت. از مهمترین تحقیقات او میراث ولتر در ادب روسی و میراث پوشکین در ادب جهانی است.

آلیگیر، مارگاریتا ایوسیفوونا (۱۹۱۵ـ). شاعر. در اودسا به دنیا آمد و در انستیتوی ادبیّات گورکی از ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۷ تحصیل کرد. نخستین مجموعهٔ شعرش را با عنوان **سال تولّد** در ۱۹۳۸ منتشر کرد. مشخّصهٔ شعرهای نخستین او حمایت مشتاقانه و پرشور از برنامه‌های پنج‌سالهٔ استالین است. اشعار دورهٔ جنگ آلیگیر نیز بر همین وجه میهن‌پرستانه، آن هم در قالبهای متداول و متعارف، بودند. حماسهٔ منظوم او، **زویا** (۱۹۴۲)، که قهرمان آن دخترمدرسه‌ای پارتیزان به نام زویاست، در ۱۹۴۳ جایزهٔ استالین را نصیب آلیگیر کرد. پس از جنگ، آلیگیر به سرودن اشعار تغزّلی روی آورد. در این اشعار مسائل جاری روز با گرما و صمیمیّت شخصی تلفیق شده است. از دورهٔ «آب‌شدن یخها»، که مورد حمایت آلیگیر بود، او دست به سفرهای متعدّدی زد و مسائل بین‌المللی در شعر او رخ نمودند. او سالها عضو هیئت رئیسهٔ اتّحادیهٔ نویسندگان شوروی بود.

آمالریک، آندریی آلکسییویچ (۱۹۳۸ـ ۱۹۸۰). نویسنده، نمایشنامه‌نویس، شاعر، و مورّخ ناراضی. او در ۱۹۶۵ به عنوان «انگل» به سیبری تبعید شد. نخستین کتابی که منتشر کرد **سفر غیر داوطلبانه به سیبری** بود که در آن به شرح زندگی خود در روستایی سیبریایی پرداخته بود، جایی که گاوچرانی می‌کرد. در ۱۹۶۶ اجازه یافت به مسکو بازگردد، و سعی کرد در دورهٔ محاکمهٔ گالانسکوف و گینزبورگ، ضمن ادامهٔ فعّالیتهایش در مقام فردی ناراضی، چندان جلب توجّه نکند. در ۱۹۶۹ مقاله‌ای با عنوان «آیا اتّحاد شوروی تا ۱۹۸۴ خواهد پایید؟» نوشت و در آن نقاط ضعف امپراتوری شوروی را متذکّر شد و در مورد دوام این امپراتوری ابراز تردید کرد. آمالریک چند نمایشنامه هم نوشت که ترجمهٔ برخی از آنها از رادیو در بریتانیا خوانده شد. او مجموعه‌ای از اشعار نیز با حال‌وهوای شعر سنّتی روسی دارد. در ۱۲ نوامبر ۱۹۸۰ هنگامی که به کنفرانس مادرید که در مورد رعایت حقوق بشر در شوروی بود می‌رفت در تصادف اتوموبیل کشته شد.

آمفیتئاتروف، آلکساندر والنتینوویچ (۱۸۶۲ـ۱۹۳۸). روزنامه‌نگار، منتقد، نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس، و داستان کوتاه‌نویس. او در خانواده‌ای روحانی در مسکو به دنیا آمد و در ۱۸۸۵ از دانشکدهٔ قضایی دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد. پس از آن به ایتالیا رفت تا در زمینهٔ اپرا به فعالیّت و آموزش بپردازد. از

همان زمانی که در خارج بود مقالاتی برای روزنامه‌های مسکو و تفلیس می‌فرستاد. مقالات او با نام مستعار «آقای پیر» در دو ستون «مسکو» و «یکشنبه» در روزنامهٔ **نوویه ورمیا** که سردبیرش سووورین بود در دههٔ ۱۸۹۰ برای او شهرتی به ارمغان آورد. در ۱۸۹۹ همراه با داروشویچ نشریهٔ بسیار محبوب **روسیا** را پایه‌گذاری کرد. این نشریه به دلیل مطالب طنز و هجوی که علیه خاندان رامانوف منتشر می‌کرد در ۱۹۰۲ توقیف شد و خود آمفیتئاتروف هم به مینوسینسک تبعید شد. در ۱۹۰۵، پس از مهاجرت به پاریس، همچنان در نشریهٔ **کراسنویه زنامیا** به انتقاد از استبداد و خودکامگی می‌پرداخت. در ۱۹۱۰ به روسیه بازگشت و نقش فعّالی در مجلّهٔ **سوورمنیک** به عهده گرفت. او پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ بار دیگر از روسیه مهاجرت کرد و این‌بار فعالانه در نشریّات مهاجر به فعّالیتهای ضدّ بلشویکی پرداخت. او که همهٔ عمر شیفتهٔ تئاتر بود سرانجام در ۱۹۲۸ مجموعهٔ مقالات تئاتری‌اش را با عنوان **الاهگان آشنای هنر** منتشر کرد.

در کار نویسندگی، آمفیتئاتروف بیشتر با نثری ساده و سبک به مسائل روز می‌پرداخت و این نوشته‌ها را به نقل‌قولهایی مفصّل از سایر نویسندگان می‌آراست. تنوّع علایق او در آثار داستانی‌اش کاملاً به چشم می‌خورد. چرخهٔ رمان پنج‌قسمتی او به زندگی و روحیّات اینتلیجنتسیای روسی در قرن نوزدهم می‌پردازد. در رمان سه‌قسمتی دیگری به مسئلهٔ آزادی زنان و فحشا پرداخته است. در رمان **شامگاه خدایان کوچک** نیز ایفای تئاتر را به تصویر کشیده است. مسائل زندگی در مرزهای سیبری نیز موضوع رمان **اتودهای سیبریایی** است. در دههٔ ۱۹۱۰ شهرت و محبوبیّت آمفیتئاتروف تنها قابل قیاس با شهرت و محبوبیّت وربتیسکایا بود.

آنتاکولسکی، پاول گریگوریویچ (۱۸۹۶ـ۱۹۷۸). شاعر، منتقد، مبلّغ افکار، و کارگردان تئاتر. او در پطرزبورگ به دنیا آمد و پدرش حقوقدان بود. خود او نیز در دانشگاه مسکو در رشتهٔ‌حقوق تحصیل کرد، امّا هرگز تحصیلاتش را به پایان نبرد. در ۱۹۱۵ به استودیوی تئاتر واختانگوف پیوست و سرانجام در همان تئاتر کارگردان شد. آنتاکوفسکی در طول جنگ جهانی دوّم به نمایش تئاتر برای سربازان در خطوط مقدّم جبهه می‌پرداخت. اشعار دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ عموماً به موضوعاتی فرانسوی و آلمانی می‌پردازند و موضوع حماسه‌های منظوم «کمون ۱۸۷۱» (۱۹۳۳) و «فرانسوا ویّون» (۱۹۳۴) نیز چنین است. پس از آن آنتاکولسکی به موضوعات باب روز روی آورد و به سرودن دربارهٔ «بنای سوسیالیسم» پرداخت. پس از درگرفتن جنگ نیز افراد میهن‌پرست و ازخودگذشته در اشعار او، از جمله در حماسهٔ منظوم «فرزند»، ظاهر شدند. پس از جنگ، آنتاکولسکی به موضوعات تاریخی، چه موضوعات تاریخی دور و چه موضوعات تاریخی نزدیک، رجعت کرد. از جملهٔ این آثار می‌توان از «هزاروهشتصدوچهل‌وهشت» (۱۹۴۸)، و «در کوچه‌ای پشت محلّهٔ آربات» (۱۸۵۴) نام برد. آنتاکولسکی در کتابهای دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ خود شعر را با مقالات منثور، نقد، وکلمات قصار درآمیخت که نمونه‌اش «دربارهٔ پوشکین» است.

آنتانوویچ، ماکسیم آلکسییویچ (۱۸۳۵ـ۱۹۱۸). منتقد ادبی، فیلسوف، و مبلّغ سیاسی. پس از یک دوره تحصیل در مدارس مذهبی، تحت‌تأثیر چرنیشفسکی، بکلّی از مذهب برید. او که از نویسندگان روزنامهٔ **سوورمنیک** بود، پس از مرگ دابرالیوبوف در ۱۸۶۱ و دستگیری چرنیشفسکی در ۱۸۶۲، سردبیر این نشریّه شد. آنتانوویچ دیدگاههای ماتریالیستی، دموکراتیک، و زیبایی‌شناختی خود را از نوشته‌های بلینسکی، چرنیشفسکی، دابرالیوبوف، و فوئرباخ اخذ کرده بود. او که از مدافعان سرسخت داورینیسم بود با ایدئالیسم کانت و شوپنهاور مخالف بود و با ایدئالیستها و مرتجعین روسی زمانه‌اش سخت مبارزه و جدل می‌کرد. او از جمله مقالات زیادی علیه عقاید سیاسی داستایفسکی نوشت. او همچنین مقالهٔ تندی علیه کتاب **پدران و پسران** تورگینف انتشار داد (۱۸۶۲). با بسته‌شدن روزنامه در ۱۸۶۶، آنتانوویچ عملاً از صحنهٔ مبارزات اجتماعی بیرون رفت، امّا بعدها دوباره به موضعگیری علیه هنر منحط پرداخت. آنتانوویچ در ۱۸۸۱ نقد بسیار تندی علیه گرایشاتِ به نظر او ارتجاعیِ رمان **برادران کارامازوف** داستایفسکی نوشت. او نتوانسته بود پیچیدگیهای دیالکتیکی این اثر را درک کند. از آنتانوویچ خاطرات ادبی ارزشمندی دربارهٔ چرنیشفسکی، دابرالیوبوف، نکراسوف، و ارزیابیهای هوشمندانه‌ای از دههٔ ۱۸۶۰ برجای مانده است.

آنتونوف، سرگیی پتروویچ (۱۹۱۵ـ). نویسنده و منتقد. از ۱۹۴۷ شروع به انتشار نوشته‌هایش کرد. او نویسندهٔ داستانهای کوتاه، رمانهای کوتاه، و رمانهای بلند است. دو رمان بلند او را به فیلم برگردانده‌اند. محیط اکثر داستانهای او روستاهای معاصر روسیه است و اغلب آنها به مسائل روانشناختی مربوط به زندگی در مزرعهٔ اشتراکی می‌پردازند. آثار نخستین او بیشتر جنبه‌های مثبت زندگی روستایی را می‌نمایاندند.

آنتونوف که در ۱۹۵۱ جایزهٔ دولتی داستان‌نویسی را از آن خود کرد نویسنده‌ای «مورد تأیید» است. بااینهمه، برخی از آثار او جدلهای آتشین و نقدهای تندی را در پی داشت. **بارانها** (۱۹۵۱)، **ماجرای پنکووو** (۱۹۵۶)، **اسکناس پاره‌شده** (۱۹۶۶)، و **آلینکا**

(۱۹۶۰) سخت مورد حملهٔ محافظه‌کاران و در مقابل سخت مورد ستایش لیبرالها قرار گرفتند و علّتش هم عدول او در این رمانها از قواعد رئالیسم سوسیالیستی بود. این رمانها تضادّ میان زندگی واقعی و زندگی آرمانی در مزارع اشتراکی را می‌نمایاندند و تصویری بی‌پرده از فقر اخلاقی، اجتماعی، اقتصادی، و فکری در زندگی روستایی شوروی را به نمایش می‌گذاشتند. امّا رویهمرفته نقد آنتونوف محتاطانه است و ندرتاً از خط قرمز می‌گذرد.

آنتونوف نویسنده‌ای باقریحه است. نثر او متعارف، رئالیستی، و تغزّلی به سبک پائوستوفسکی و چخوف است. شخصیّتهای داستانهای او واقع‌گرایانه ترسیم و از نظر روانشناسی خوب تحلیل و پرداخته شده‌اند.

آنتونوف آثاری هم دربارهٔ ادبیّات دارد؛ از جمله **نامه‌هایی دربارهٔ داستان کوتاه** (۱۹۶۴)، **روایت اول شخص مفرد** (۱۹۷۳)، و **کلمه** (۱۹۷۴) که در آنها به بحث دربارهٔ جنبه‌های مختلف داستانی کوتاه می‌پردازد. مخاطب اصلی این نوشته‌ها مبتدیان هستند و نه پژوهشگران و خبرگان.

آنستئی، اولگا نیکالایونا (۱۹۱۲-). شاعر مهاجر از «موج دوّم». نخستین کتاب شعرش، **دری در دیوار**، را در ۱۹۴۹ در مونیخ منتشر کرد. از زمان مهاجرتش به ایالا متّحدهٔ امریکا در ۱۹۵۰ آنستئی اشعارش را در نشریّات گوناگون به چاپ رسانده است و کتاب دوّم شعرش، **در راه**، را نیز در ۱۹۷۶ منتشر کرده است. او در ترجمهٔ شعر و نثر از آلمانی و انگلیسی هم کارآزموده است. مشخصّهٔ شعر آنستئی درکی مذهبی از جهان است که غالباً نیز با دیدگاهی زنانه درآمیخته است. او با مهارت از زبان محاوره‌ای در شعر بهره می‌جوید و ظرافت و لطافت ویژگی بارز شعر اوست.

آننکوف، پاول واسیلیویچ (؟۱۸۱۳-۱۸۸۷). منتقد ادبی و خاطره‌نویس. در دانشکدهٔ زبانشناسی دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد. در پایان دههٔ ۱۸۳۰ با بلینسکی، هرتسن، باکونین، و تورگینف آشنا شد. در دههٔ ۱۸۴۰ به خارج رفت و دوستی نزدیکی با گوگول پیدا کرد. نامه‌هایش از اروپا در این زمان در نشریّات روسی منتشر می‌شدند. نامه‌های تازه‌ترش در ۱۸۴۷-۱۸۴۸ تحت عنوان «نامه‌هایی از پاریس» در مجلّات منتشر شدند. آننکوف در اروپا با کارل مارکس ملاقات کرد و نامه‌هایی هم میانشان ردّوبدل شد. در ۱۸۴۹ نیز «نامه‌هایی از ولایت» را بتدریج در نشریّات منتشر ساخت. امّا اهمیّت آننکوف بیشتر در مقام منتقد ادبی و خاطره‌نویس است. در ردهٔ این آثار او باید از زندگینامهٔ استانکیویچ (۱۸۵۷) و مجموعه‌مقالات انتقادی او در نشریّات در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ نام برد که بعداً در کتابی تحت‌عنوان **در باب اهمیّت ادبیّات برای جامعه** گردآوری شدند. آننکوف در مقام منتقد ادبی وزنهٔ متعادل‌کننده‌ای در برابر مثلّث بلینسکی-چرنیشفسکی-دابرالیوبوف بود. او طرفدار آزادی شاعرانه و مخالف هر نوع موضع‌گیری جانبدارانه در ادبیّات بود. آننکوف در ۱۸۵۵ نخستین مجموعهٔ آثار منقّح پوشکین را در ۷ جلد انتشار داد و کتابی هم با عنوان **موادّ و مصالحی برای نگاشتن زندگینامهٔ پوشکین** به چاپ رساند که منبع مهمّی برای پوشکین‌پژوهان بعدی گشت. مهمترین اثر آننکوف **دههٔ فوق‌العاده** (۱۸۸۰) است که بر بررسی جوّ روشنفکری و تاریخ ادبی روسیّه در دهه‌ای می‌پردازد که به اعتقاد همگان نقطهٔ عطفی در تاریخ فکری و ادبی روسیّه بود. او در این کتاب تصاویری زنده و جاندار از کسانی چون گوگول، تورگینف، بلینسکی، استانکیویچ، گرانوفسکی، باکونین، و دیگران عرضه کرده است.

آورباخ، لئاپولد لئانیدوویچ (۱۹۰۳-۱۹۳۹). منتقد ادبی، نظریّه‌پرداز، و سازمان‌دهنده. در سن شانزده‌سالگی دست از تحصیل کشید و نقش فعّال در کامسومول به عهده گرفت. در ۱۹۲۰ سردبیر نشریّهٔ کامسومول و بعد هم سردبیر نشریّهٔ جوانان شد. آورباخ در جنبش ادبی پرولتاریایی از همان روزهای نخست بسیار فعّال بود و از بنیانگذاران «واپ» و «راپ» (انجمن روسی نویسندگان پرولتری) به شمار می‌رود. او از اعضای هیئت تحریریّهٔ **ناپوستو** بود که مواضع تندی علیه نویسندگان غیرکمونیست و غیر پرولتری، که آثارشان در مطبوعات دههٔ ۱۹۲۰ به چاپ می‌رسید، اتّخاذ می‌کرد. پس از آنکه در ۱۹۲۵ حزب رسماً موضع ملایمتری را دربارهٔ ادبیّات و نویسندگان به‌اصطلاح «همسفر» اتّخاذ کرد آورباخ سردبیر نشریّهٔ تازه «راپ»، **نالیتراتورنوم پوستو**، شد. او در این مجلّه دربارهٔ مسائل حادّ روز مثل انقلاب فرهنگی، ماهیّت ادبیّات پرولتری، حقّ تفوّق این ادبیّات، حدّت سهل و تسامح با نویسندگان غیرپرولتری، و گواهیهای مبنی بر وجود گرایش بورژوایی در ادبیّات مطلب می‌نوشت. آورباخ بسیار می‌نوشت، امّا نه نثری روان داشت و نه اطّلاعات و تحصیلات کافی، و در مورد مسائل ادبی بسیار جزم‌اندیش بود. پس از انحلال «راپ» در ۱۹۳۲ گناه انحرافات و خطاهای این گروه را بر گردن آورباخ انداختند و در نتیجه هرگز نتوانست موقعیّت ممتازی در اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی که در ۱۹۳۴ تشکیل شد به دست آورد. او در ۱۹۳۷ دستگیر شد و نام او مدّت کوتاهی مترادف تصفیهٔ عمومی ۱۹۳۸ شد. ظاهراً او را در ۱۹۳۹ اعدام کردند. به او هرگز رسماً اعادهٔ حیثیّت نشد، امّا نامش از ۱۹۷۸ به دائرةالمعارفهای ادبی شوروی راه یافت.

آویچکین، والنتین ولادیمیروویچ (۱۹۰۴ـ۱۹۶۸). نویسنده و نمایشنامه‌نویس. او یکی از معدود چهره‌های ادبیّات شوروی است که تجربهٔ واقعی زندگی در روستا و کشاورزی را داشت. آویچکین از ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۱ مزرعه‌ای اشتراکی را اداره می‌کرد و پیش از آنکه در ۱۹۳۴ تمام وقت خود را به گزارش وقایع روستایی اختصاص دهد در کامسومولها و واحدهای حزبی روستایی فعّالیت می‌کرد. پس از آن به نوشتن داستان روی آورد و کتاب **قصّه‌هایی از مزرعه‌ای اشتراکی** را در ۱۹۳۵ منتشر کرد. در طول جنگ جهانی دوّم خبرنگار جنگی بود و پس از جنگ دوباره به فعالیّت در مزارع اشتراکی پرداخت. طرحها و قصّه‌های او که تحت عنوان **روال ناحیه** (۱۹۵۲ـ۱۹۵۶) انتشار یافته است در عین اینکه کاملاً به ایدئولوژی حزبی وفادار است، امّا ناکارآمدی و جزمیّت و خشکاندیشی در مدیریّت را برملا می‌کند و فاش می‌سازد که مدیران حزبی فقط در پی ارتقای رتبهٔ خود هستند و به چیز دیگری توجّه ندارند. نمایشنامه‌های او، **در باد** (۱۹۵۸)، **بارانهای تابستانی** (۱۹۵۹)، **زمان چیدن میوه‌ها** (۱۹۶۰)، و **بگذار پیش بیاید** (۱۹۶۱)، و نیز داستانهای کوتاهش همگی به همان مسئلهٔ روستاها در روسیّه می‌پردازند. نقد مثبت آویچکین مورد اعتنا قرار نگرفتَ و در نتیجه او سخت سرخورد و مأیوس شد و با اعصابی درهم‌ریخته یک‌بار سعی کرد به زندگی خود پایان دهد.

آویرچنکو، آرکادی تیموفییویچ (۱۸۸۱ـ۱۹۲۵). روزنامه‌نگار، طنزنویس، و نمایشنامه‌نویس. او که فرزند بازرگانی خرده‌پا بود نتوانست تحصیلاتش را در هنرستان فنّی تکمیل کند و مجبور شد از پانزده‌سالگی به کار کارمندی روی بیاورد. او از ۱۹۰۳، تقریباً بلافاصله پس از ورودش به خارکوف، شروع به نشر نوشته‌هایش کرد و بعداً در همین شهر سردبیر و نویسندهٔ مجلّات فکاهی **اشتیک** (۱۹۰۶ـ۱۹۰۷) و **مچ** (۱۹۰۷) شد. آویرچنکو در ۱۹۰۸ به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد و بسرعت در مقام طنزنویس و سردبیر ساتیریکون (۱۹۰۸ـ۱۹۱۴) شهرتی به‌هم رساند. این نشریّه مهمّترین نشریّهٔ طنز و فکاهی دورانش بود و مصایب و فسادهای اجتماعی را با زبان طنز بیان می‌کرد. نخستین مجموعهٔ داستانهای طنزآمیز او، **صدقهای خوراکی شاد و شنگول** (۱۹۱۰)، در طول هفت‌سال بیش از بیست‌وچهار بار تجدیدچاپ شد. بلافاصله پس از آن، آویرچنکو کتاب سه‌جلدی **داستانها** (۱۹۱۰ـ ۱۹۱۱) و چهار جلد نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای و مینیاتورهایی برای صحنه را انتشار داد. در ۱۹۱۳ از ساتیریکون بیرون آمد و بسیاری از نویسندگان این مجلّه نیز همراه با او از آن بیرون آمدند و همه با هم **نووی ساتیریکون** (۱۹۱۳ـ۱۹۱۸) را بنیاد گذاشتند. این نشریّه را سرانجام بلشویکها به دلیل به مسخره‌گرفتن آنها تعطیل کردند. آویرچنکو پس از آن از پتروگراد به سباستوپول رفت، در آنجا در مطبوعات محلّی مشغول به کار شد، و مجموعهٔ ضدّبلشویکی **قدرت ناپاک** (۱۹۲۰) را انتشار داد. پس از نوامبر ۱۹۲۰ مجبور شد از روسیّه بگریزد و نخست در قسطنطنیه اقامت گزید و به کار در هفته‌نامهٔ **رانیتسی** مشغول شد و چند جلد از مجموعهٔ داستانهایش را منتشر کرد. یکی از این مجموعه‌ها مربوط به نخستین محاکمات و مکافاتهای مهاجرت بود (**یادداشتهای یک آدم غیر فرهیخته**، ۱۹۲۱). آویرچنکو در ۱۹۲۲ در پراگ مسکن گزید و تا پایان عمر در آنجا ماند. البتّه در این میان سفرهایی به اروپای شرقی و آلمان کرد که در آنها با استقبال گرم مردم روبرو شد. علی‌رغم نقد خصمانه‌ای که لنین بر کتاب **یک دوجین دشنه بر پشت انقلاب** (۱۹۲۱) نوشت کتابهای آویرچنکو تا ۱۹۳۰ همچنان در اتّحاد شوروی چاپ می‌شد و، پس از وقفه‌ای سی‌ساله، از ۱۹۶۰ چاپ و انتشار آنها از سر گرفته شد.

آیزنشتاین، سرگیی میخایلوویچ (۱۸۹۸ـ۱۹۴۸). کارگردان سینما و نظریّه‌پرداز. فعالیّتش را در تئاتر در دورهٔ خدمت نظامش (۱۹۱۸ـ ۱۹۲۰) آغاز کرد. در این دوره برای نمایشهایی که برای سربازان اجرا می‌شد طرّاحی صحنه می‌کرد. پس از آن به تدریس در تئاتر «پرولتکولت» در مسکو پرداخت. او با کمک سرگیی ترتیاکوف روایت تجدیدنظرشدهٔ فوق‌العاده طنزآمیزی از **خاطرات یک رذل** آستروفسکی را در ۱۹۲۳ به صحنه برد. آیزنشتاین به جای آنکه خاطرات گلوموف رذل را به صدای بلند بر صحنه اجرا کند محتوای آن را به صورت فیلم کوتاهی، که نخستین فیلم او محسوب می‌شود، نشان داد. پس از آن بود که دیگر منحصراً به کار فیلمسازی روی آورد.

او در هر دو فیلم سینمایی بلند نخستش، **اعتصاب** (۱۹۲۵) و **پاتیومکین** (۱۹۲۶)، به دنبال متحقّق‌ساختن نظریّه‌ای بود که در مقاله‌ای در مجلّهٔ **لف** با عنوان «مونتاژ جاذبه‌ها» ارائه کرده بود. منظور او از «مونتاژ جاذبه‌ها» توالی سریع تصاویر متضادّ بود. مثلاً در **پاتیومکین** به دنبال تصاویری از سربازان تفنگ‌به‌دست که پیش می‌آورند بسرعت تصاویر کلوزآپی از چهرهٔ افراد غیرنظامی می‌آید که هراسان از برابر آنها عقب می‌نشینند. تضادّ شدید تصاویر که از طریق این مونتاژ حاصل می‌شود نفرتی در بیننده نسبت به استبداد قدرت ایجاد می‌کند. نوآوری دیگر آیزنشتاین استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای یا به‌اصطلاح خود او «طبیعی» آن نقش و تیپ مورد نظر در فیلم بود. در ضمن او استفاده از صحنه‌های طبیعی را هم بر استفاده از صحنه‌های مصنوعی ساخته‌شده در استودیو ترجیح می‌داد.

فیلمهای بعدی آیزنشتیین، **ده‌روزی که دنیا را تکان داد** (۱۹۲۸) بر اساس نوشته‌ای از جان رید و **کهنه و نو** (۱۹۲۵) بودند. **زنده‌باد مکزیک!** فیلم بعدی مورد نظر او بود که می‌خواست در زمان سفرش به امریکا و مکزیک بسازد (۱۹۲۹ـ۱۹۳۲)، امّا متأسّفانه پیش از آنکه بتواند این فیلم را کامل کند به اتّحاد شوروی فراخوانده شد و کسان دیگری صحنه‌هایی را که او فیلمبرداری کرده بود مونتاژ کردند و صدای فیلم را هم کس دیگری گذاشت. اقدامات انتظامی دیگری هم به کارهای آیزنشتیین لطمه زد، از جمله حذف تروتسکی از فیلم **ده روز** و ممانعت از ارائهٔ ساخت **چمنزار بیژین** (۱۹۳۵) بر اساس قصّه‌ای از تورگینف. امّا همهٔ مشکلات و موانع زمانی که او روی به ساختن فیلم میهن‌پرستانهٔ ناطق **آلکساندر نیفسکی** (۱۹۳۸) آورد برطرف شدند. این فیلم در آستانهٔ تهدید به شروع جنگ جهانی دوّم ساخته شد.

آخرین فیلم آیزنشتیین با سبک متفاوت به‌یادماندنی و با بازیگران حرفه‌ای ساخته شد. این فیلم، **ایوان مخوف** (۱۹۴۳ـ۱۹۴۶)، در دو قسمت ساخته شد، هرچند در اصل به صورت تریلوژی طراحی شده بود. این فیلم در زمان جنگ جهانی دوّم در استودیویی در آلماآتا ساخته شد. قسمت اوّل، که در ۱۹۴۵ بر پرده رفت، جایزهٔ استالین را نصیب آیزنشتیین کرد. در بخش اوّل ایوان جوان قهرمان‌صفت خود را تزار می‌خواند. امّا در قسمت دوّم نشان داده می‌شود که تزار، که از حمایت فئودالهای رده‌پایین برخوردار است، ترس جان خویش دارد و با بیرحمی هرچه بیشتر سعی در خنثی‌کردن توطئه‌ها و خیانتها دارد. در ۱۹۴۶ این بخش از فیلم با این عنوان که اشارهٔ پنهانی به وحشت دورهٔ استالینی دارد محکوم شد. اگرچه آیزنشتیین عنوان کرد که در بخش سوّم با تصویرکردن تلاشهای قهرمانی تزار که راهی به سوی دریای بالتیک می‌گشاید جبران مافات خواهد کرد، امّا پیش از آنکه بتواند این بخش سوّم را بسازد درگذشت. بخش دوّم تا دوران پس از مرگ استالین به نمایش درنیامد و تازه در ۱۹۵۸ اجازهٔ اکران گرفت.

آیزنشتیین از ۱۹۳۲ در انستیتوی دولتی فیلم تدریس می‌کرد و از ۱۹۳۳ نگارش سلسله‌جزوه‌های مفصّلی دربارهٔ کارگردان فیلم را آغاز کرد که هرگز کامل نشدند. او معتقد بود هر فریم از فیلم را باید با چنان دقّتی تهیّه کرد که انگار چاپنقشی ژاپنی دارد. تعالیم آیزنشتیین امروزه کاملاً از رواج افتاده است.

ارتل، آلکساندر ایوانوویچ (۱۸۵۵ـ۱۹۰۸). رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس. او که فرزند مردی آلمانی روسی‌شده‌ای بود که مباشر املاک بود تحصیلات رسمی نداشت و خودآموزی کرد. او زمانی جذب پوپولیسم شد، امّا بعداً نظریّات توهّم‌آمیز آن را رد کرد و معتقد شد که پیشرفت نمی‌تواند حاصل آموزه‌هایی انقلابی باشد که مبتنی بر سرکوب و خشونت است و شأن و آزادی فرد را نادیده می‌گیرد، بلکه برای پیشرفت باید متّکی به عمل افرادی بود که خصایل اخلاقی والایی دارند. او مانند تالستوی معتقد بود عشق و احترام به همنوعان اهمیّت بسیار زیادی دارد، امّا برخلاف او احساس می‌کرد این عشق باید عقلانی باشد نه احساسی. نخستین اثر ادبی ارتل شعری تغزّلی بود با عنوان «یک شب علف‌چینی» (۱۸۷۵) که تحت تأثیر نکراسوف سروده شده بود. نخستین داستان او، «مهاجران» (۱۸۷۸)، به سرنوشت غمبار دهقانان روسی می‌پردازد که از مضامین عمده در همهٔ آثار اوست. نخستین مجموعهٔ داستانهای کوتاه، **یادداشتهایی از استپها** (۱۸۸۳)، به مسائل مربوط به دورهٔ بعد از آزادی سرفها و رابطهٔ مردم‌ـ روشنفکران می‌پردازد. در ۱۸۸۴ ارتل را به دلیل رابطه‌اش با انقلابیّون در قلعهٔ پطروپاول زندانی کردند و بعد برای چهارسال به تویر تبعید شد. در طول دههٔ ۱۸۸۰ او مجموعه‌ای از رمانهای کوتاه انتشار داد که از جملهٔ آنهاست «دوشیزهٔ وولخونسک» (۱۸۸۳) و «دهقان طمّاع» (۱۸۸۶) که با همان روح «قصّه‌هایی برای مردم» تالستوی نوشته شده است. در ۱۸۸۴ او نمایشنامهٔ «شورش زنان» را نوشت. شهرت ارتل متّکی بر دو رمان تاریخی است: **گاردنینها** (۱۸۸۹) و **تغییر** (۱۸۹۱). اوّلی که بهترین اثر ارتل است رشد سرمایه‌داری در روستاها در دههٔ ۱۸۷۰ و تأثیرات مثبت آن را بازمی‌نمایاند و دوّمی مربوط به تغییرات سیاسی و فرهنگی دههٔ ۱۸۸۰ است. زبان در هر دو اثر شاخص و چشمگیر است، خصوصاً نحوهٔ نگارش زبان محاوره‌ای مردم. ارتل پس از نوشتن رمان کوتاه «زندگی حرفه‌ای استروکوف» در ۱۸۹۵ـ۱۸۹۶، که کاروبار وکلای درجه دوّم را تصویر می‌کند، دست از کار ادبی کشید.

استاسیولیویچ، میخائیل ماتوییویچ (۱۸۲۶ـ۱۹۱۱). مورّخ، روزنامه‌نگار، و فعّال مدنی. در رشتهٔ فلسفه از دانشگاه پطرزبورگ فارغ‌التّحصیل شد و در ۱۸۵۱ درجهٔ دکترا در فلسفه گرفت. از ۱۸۵۲ تا ۱۸۶۱ در دانشگاه تدریس می‌کرد. در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ چندین پژوهش تاریخی تألیف کرد که **تاریخ سده‌های میانه** در آن میان از همه مهمتر است. جلسات سخنرانی عمومی او به همان اندازهٔ کلاسهای درسش موفّق و پرشنونده بود. در ۱۸۶۱ او به همراه همکاران لیبرالش، کاولین، اسپاسوویچ، اوتکین، و پیپین، در اعتراض به واکنش حکومت نسبت به ناآرامیهای دانشجویی استعفا داد. فعالیّتی که بیشتر از همه او را مشهور کرد رهبری نشریّهٔ **وستنیک یوروپی** (۱۸۶۶ـ۱۹۰۸) بود که سالها تنها نشریّهٔ لیبرال در روسیّه بود. استاسیولیویچ موضعی میانهٔ چپ و راست داشت. در آن

زمان نشریهٔ کاتکوف، **روسکی وستنیک**، راستها را نمایندگی می‌کرد و نشریات **ساورمنیک** و **روسکویه اسلووو** نمایندگان چپ بودند. از ۱۸۸۱ تا ۱۸۸۲ او سردبیر روزنامهٔ ادبی-سیاسی **یاریادوک** بود. این روزنامه نیز مواضعی معتدل و میانه داشت. در طول دههٔ ۱۸۷۰ او مقالات بسیاری علیه خط‌مشی و سیاستهای حکومت، از جمله اصلاحات ارتجاعی تالستویی در آموزش و پرورش، نوشت. آنچه او از آن دفاع می‌کرد سلطنت مشروطه، روشن‌کردن توده‌ها، نمایندگی، و آزادی مطبوعات بود. پس از ۱۷ اکتبر ۱۹۰۵ استاسیولیویچ و همکارانش حزب «اصلاحات دموکراتیک» را بنیان گذاشتند. آنها مخالف هر نوع خشونت و قیام ناگهانی اجتماعی بودند و از تحوّل تدریجی و اصلاحات و ضمانتهای اقتصادی، اجتماعی، سیاسی طرفداری می‌کردند. در ۱۹۰۹ او سردبیری نشریه‌اش را به آرسنیف واگذار کرد. به دلیل خدمات او به شهر پطرزبورگ و فعالیتهای مدنی‌اش به او لقب شهروند افتخاری شهر اعطا شد. از ۱۸۷۴ تا ۱۸۷۹ او ویراستاری **کتابخانهٔ روسی** را بر عهده داشت که آثار پوشکین، لیرمونتوف، تورگینف، نکراسوف، و تالستوی را به چاپ رساند. از او خاطراتی ادبی هم بر جای مانده است.

استانیسلافسکی، کانستانتین سرگییویچ (۱۸۶۳-۱۹۳۸). بنیانگذار تئاتر هنری مسکو با کمک نمیرووویچ-دانچنکو. بازیگر، کارگردان، مبدع و مدرّس «متد» یا «شیوه» برای بازیگران. استانیسلافسکی از سنین جوانی عشقی به تئاتر پیدا کرد و والدین ثروتمندش نیز در این راه از او پشتیبانی کردند. او نقشهای مهمّی در نمایشهای مختلف ایفا کرد، ابتدا در مقام بازیگری آماتور، و بعد در گروه حرفه‌ای خودش. او مدّعی بود کار گروه او اصیلتر از حتّی بازیگران گروه ماینینگن است. برای همین، به هنگام آماده‌سازی نمایش **اوتلو** (۱۸۹۶)، به ونیز رفت تا هم از نزدیک مردم آنجا را ببیند و هم مستقیماً وسایلی برای صحنه از آنجا خریداری کند. او در نخستین اجرا در تئاتری که با کمک نمیرووویچ-دانچنکو بنیاد گذاشته بود (**تزار فیودور ایوانوویچ** آلکسی تالستوی) نیز به دنبال اصالت رئالیستی بود و می‌خواست تئاترش طبق اصول آستروفسکی تئاتری مردمی باشد.

توفیق نخستین با نمایش **مرغ دریایی** چخوف برای این تئاتر حاصل شد. اجرای دقیق و وسواس‌آمیز این نمایش سبب به شهرت‌رسیدن چخوف هم شد. تماشاگران احساس می‌کردند نوع تازه‌ای از تئاتر و نمایش را شاهد هستند. پس از آن تئاتر هنری مسکو مرکزی برای اجرای همهٔ نمایشنامه‌های چخوف شد. چند نمایشنامهٔ گورکی نیز در همین تئاتر به صحنه رفت. در همهٔ این نمایشها استانیسلافسکی هم بازیگر و هم کارگردان بود. استانیسلافسکی بتدریج «رئالیسم روانشناختی» را پروراند تا به تئاتر عظمت ببخشد. این سیستمی بود که در آن بازیگر به جای دکلمه‌کردن سطور در پی یافتن حقیقت درونی تجربه‌ای برمی‌آمد که قرار بود انتقال دهد ـ آن هم اغلب بدون استفاده از کلام. امّا استانیسلافسکی صورتبندی «متد» خویش را هرگز تکمیل نکرد و فقط یک جلد کتاب به نام **بازیگر آماده می‌شود** نوشت که پس از مرگش انتشار یافت.

استانیسلافسکی استودیوهای مختلفی با شاگردان باقریحه درست کرد که دو تن از آنان، میرهولد و واختانگوف، خود بازیگران و کارگردانانی با سبک خاصّ خود شدند. در فاصلهٔ ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ تئاتر هنری مسکو در اروپا و امریکا به اجرای نمایش پرداخت. تازه بعد از اواسط دههٔ ۱۹۲۰ بود که این تئاتر نمایشنامه‌هایی از نویسندگان شوروی را هم به صحنه برد که از جملهٔ آنها باید از **روزهای توربین** بولگاکوف (۱۹۲۶) و **قطار زرهپوش ۱۴-۶۹** فسیوولود ایوانوف (۱۹۲۷) نام برد. استانیسلافسکی همچنین خوانندگان اپرا را هم بعد از ۱۹۲۲ تعلیم می‌داد، استودیوی اپرا و دراماتیک مخصوص خودش را نیز در ۱۹۳۵ بنیان نهاد، و، پس از بسته‌شدن تئاتر میرهولد، او را به سرپرستی و کارگردانی آن گماشت. بازیگرانی از خارج نیز تحت‌نظر استانیسلافسکی تعلیم دیدند.

استرووه، پیوتر برنگاردوویچ (۱۸۷۰-۱۹۴۴). اقتصاددان، جامعه‌شناس، مورّخ، زبانشناس، فیلسوف، روزنامه‌نگار، سیاستمدار، و مبلّغ افکار. او که در جوانی از مارکسیستهای بنام بود در اوایل قرن بیستم به ایدئالیسم گروید و بعد جهان‌بینی مذهبی پیدا کرد. او که یکی از رهبران سوسیال‌دمکراتهای روسیّه و مؤلّف نخستین برنامهٔ آنها بود بعداً رهبر لیبرالها و دموکراتهای مشروطه‌خواه شد. در طول جنگ داخلی او وزیر امور خارجهٔ حکومت ژنرال درانگل بود و بعداً یکی از رهبران فکری عناصر محافظه‌کار میانه‌رو در میان مهاجران روسی شد.

زندگی آکادمیک استرووه عمدتاً در انستیتوی پلی‌تکنیک پطرزبورگ (از ۱۹۰۶)، دانشکدهٔ روسی حقوق در پراگ (۱۹۲۲-۱۹۲۵)، و انستیتوی علمی روسی در بلگراد (۱۹۲۸-۱۹۴۱) سپری شد. او همچنین دو درجهٔ دکترای افتخاری از دانشگاه کیمبریج (۱۹۱۶) و دانشگاه صوفیه (۱۹۳۹) دریافت کرد.

بخش عمدهٔ انرژی و وقت استرووه صرف فعالیتهای تبلیغی و روزنامه‌نگاری می‌شد. او سردبیر بیش از ده نشریه بود که مهمترین آنها ماهنامهٔ «قطور» **روسکایا میسل** بود. او ویراستار سه مجموعهٔ مقالهٔ بسیار مهمّ هم بود: **مسائل ایدئالیسم** (۱۹۰۲)، **نقاط عطف** (۱۹۰۹)، و **از اعماق** (۱۹۱۸).

استرووه علائق گسترده و دانش فراوان در حوزه‌های مختلف داشت و باید او را دائرةالمعارف‌نگار به حساب آورد. از نظر فلسفی او ارسطویی و پلورالیست و از نظر سیاسی محافظه‌کاری لیبرال بود. او که استاد زبان روسی و صاحب‌سبک بود کلام را بیان روح و روان می‌دانست. او کتابی دربارهٔ ادبیّات روسی و ادبیّات اروپای غربی تحت‌عنوان **روح و کلام** نوشت که پس از مرگش منتشر شد. در این کتاب او خاطرنشان می‌کند که روشن رسیدن از کلمه به روح و از روح به کلمه است.

در میان کلاسیکهای ادبیّات روسی استرووه پیش از انقلاب توجّهش بیشتر معطوف تالستوی بود و پس از آن معطوف پوشکین. مجموعهٔ مقالات او دربارهٔ تالستوی با عنوان **مقالاتی دربارهٔ لیف تالستوی** در ۱۹۲۱ در صوفیّه انتشار یافت. امّا مقالات بسیاری از او دربارهٔ گریبایدوف، تورگینف، داستایفسکی، فیت، لسکوف، چخوف، آکساکوف، سالاویّوف، سالاگوب، بلوک، گومیلیوف، والوشین، بونین، مرشکوفسکی، گوته، والتر اسکات، مریمه، شارل نودیه، استندال، دوما، زولا، و بسیاری دیگر برجای مانده است.

استرووه، گلب پتروویچ (۱۸۹۸-). مورّخ ادبی، منتقد ادبی، شاعر، روزنامه‌نگار، مترجم، و مربّی مهاجر. او که فرزند پیوتر برنگاردوویچ استرووه بود در پطرزبورگ به دنیا آمد و در جنگ بزرگ و در جنگ داخلی در سپاه داوطلب ژنرال کورنیلوف شرکت جست. در ۱۹۱۸ از دست بلشویکها گریخت و به فنلاند رفت. در ۱۹۲۱ از دانشگاه آکسفورد فارغ‌التّحصیل شد و ده‌سال را به روزنامه‌نگاری و نوشتن نقد ادبی در آلمان و فرانسه گذراند. از ۱۹۳۲ مدرّس ادبیّات روسی در مدرسهٔ پژوهشهای اسلاوی و اروپای شرقی در دانشگاه لندن شد. در ۱۹۴۶ به ایالات متحدهٔ امریکا رفت و در دانشگاههای کالیفرنیا و برکلی به تدریس پرداخت تا آنکه در ۱۹۶۷ با درجهٔ استادی امرتیوس بازنشسته شد. بعد از آن به عنوان استاد مهمان در دانشگاههای دیگر به تدریس پرداخت.

کتابنامهٔ آثار استرووه متجاوز از پنجاه صفحه با حروف ریز است. امّا دو اثر اصلی او یکی دربارهٔ تاریخ ادبیّات شوروی و دیگری دربارهٔ تاریخ ادبیّات مهاجران روس است. کتاب **تاریخ ادبیّات شوروی** (۱۹۳۵) او به زبانهای انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، ایتالیایی، و روسی نشر یافته است. کتاب دیگر او، **ادبیّات روسی در تبعید** (۱۹۵۶)، با تجدیدنظرها و اضافاتی دوباره در ۱۹۸۴ تجدید چاپ شد.

یکی از خدمات ارزندهٔ استرووه به ادبیّات روسی چاپ منقّح آثار پاسترناک، گومیلیوف، ماندلشتام، آخماتووا، کلیویف، و زابالوتسکی بوده است. استرووه همچنین با همکاری ن. آ. استرووه مجموعهٔ نامه‌های منتشرنشدهٔ تسوتایوا را ویراست و منتشر کرد. او در طی سالها سردبیری چندین نشریّه را به عهده داشت. در ۱۹۷۳ به دلیل خدمات ارزندهٔ او به ادبیّات روس و شناساندن نویسندگان گمنام و کارهای پژوهشی پرارج جایزهٔ AAASS به او اهدا شد.

اسرزنیفسکی، ایزمائیل ایوانوویچ (۱۸۱۲- ۱۸۸۰). استاد دانشگاه پطرزبورگ و نویسندهٔ تاریخ زبان روسی. او لغت‌شناس و پژوهنده‌ای برجسته در زمینهٔ دستور زبان تطبیقی اسلاو بود. اسرزنیفسکی پس از تحصیلی کوتاه در رشتهٔ اقتصاد سیاسی و آمار دست به سفری به اروپای غربی و کشورهای اسلاو زد، مواد و مطالبی قومشناختی دربارهٔ اسلاوها گرد آورد، و به تحقیق در فرهنگ و فولکلور اسلاو علاقه‌مند شد. در ۱۸۴۷ رئیس دانشکدهٔ زبانشناسی اسلاو در دانشگاه پطرزبورگ و مرجع اصلی در زمینهٔ تاریخ زبانشناسی اسلاو شد. او در همین زمینه‌ها چندین اثر منتشر کرد. در ضمن متون قدیمی روسی و اسلاوی کلیسایی را ویراست و به چاپ رساند.

تاریخ زبان روسی در مرکز علائق اسرزنیفسکی قرار داشت. او زبان روسی را با روحیّه‌ای رمانتیک منعکس‌کنندهٔ روح ملّی روسها می‌دانست. مهمترین اثر او **مواد و مطالبی برای تهیهٔ لغتنامهٔ روسی کهن** در سه جلد بود که در فاصلهٔ ۱۸۹۳ تا ۱۹۱۱، پس از مرگ او، انتشار یافت. او این مواد و مطالب را از ۲۷۰۰ متن روسی کهن جمع‌آوری کرده بود.

اسکابیچفسکی، آلکساندر میخایلوویچ (۱۸۳۸- ۱۹۱۰). مبلّغ و منتقد ادبی. در پطرزبورگ به دنیا آمد و پدرش کارمند بود. تحصیلات دانشگاهی‌اش را در همان پطرزبورگ به پایان برد و پس از آن شروع به انتشار مطلب در نشریّات کرد. از ۱۸۶۸ تا ۱۸۸۴ جزو نقدنویسان **آتیچستونیه زاپیسکی** بود و این دوره فعّالترین دورهٔ کاری او بود. نخست نقدهایش را تحت تأثیر منتقدان رادیکال (چرنیشفسکی، دابرالیوبوف، و پیسارف) می‌نوشت، امّا بعداً به جنبش پوپولیستی نارودنیک پیوست و در عین اینکه همچنان ادبیّات را به چشم نیروی اخلاقی پرقدرتی می‌نگریست تا حدودی از منتقدان رادیکال فاصله گرفت و بلینسکی را مسئول فقر ادبیّات در دههٔ هفتاد قلمداد کرد. مدّتی به تبلیغ این عقیده پرداخت که نویسندگان روسی نباید واقعیّت را طابق‌النعل بالنعل منعکس کنند، بلکه باید آن را چنان دستکاری کنند که با آرمان و جهان آرمانی تطابق داشته باشد. بعداً تحت‌تأثیر درکی فلسفی- تاریخی از دو مرحله در اندیشهٔ اروپایی (انتزاعی و عملی) به این نتیجه رسید که

هنر نباید واقعیّت را تحریف کند. او این نظر را در کتاب **زندگی در ادبیّات و ادبیّات در زندگی** (۱۸۸۲) تشریح کرد. او در اوایل دههٔ ۱۸۹۰ کتاب **تاریخ ادبیّات اخیر روسی، ۱۸۴۸ـ ۱۸۹۰** را نوشت که زمانی بسیار مورد استقبال قرار گرفت. پس از آن **طرحهایی از تاریخ سانسور در روسیه** (۱۸۹۲) را نوشت و با پیروان مکتب انحطاط درافتاد. او که نخست از نظریّات پیروان مکتب انحطاط جاخورده بود به جدل با مرشکوفسکی پرداخت و اظهارنظرهای تحقیرآمیزی دربارهٔ آثار چخوف کرد، امّا بعداً این نظریّات را مشروع و مرحله‌ای در تحوّل ادبیّات روسی دانست که «شعر والای روحی» را جایگزین نثر مبتذل روزمرّه می‌کرد.

اسکاوارادا، گریگوری ساوویچ (۱۷۲۲ـ ۱۷۹۴). فیلسوف و شاعر اوکراینی. در روستای چرنوخی در استان پالتاوا به دنیا آمد و بخش اعظم زندگی‌اش را در منطقهٔ خارکوف گذراند. اسکاوارادا به زبان اوکراینی که سخت روسی‌شده است می‌نوشت که زبان تکلّم اعیان آن ناحیه بود. برخی از آثار او نیز به زبان لاتین است. او در دانشگاه کیف درس خواند در جوانی سفری هم به اروپای غربی کرد. از ۱۷۶۹ تا پایان عمرش او فیلسوف و واعظی بود که دائم در سفر بود و در شهرهای مختلف تدریس و موعظه می‌کرد. او چند رسالهٔ فلسفی نوشت که بیشتر شکل گفتگو دارند. از دیگر آثار او **قصّه‌های خارکوف** و مجموعه‌ای از اشعار تحت عنوان **باغچهٔ ترانه‌های الاهی** (۱۷۵۷ـ ۱۷۸۵) است. دیدگاه او نسبت به زندگی غیر تاریخی است، یعنی در آن هیچ یادی از وقایع جاری نمی‌شود و فلسفه‌اش مبتنی بر اخلاق مسیحی است. او معتقد به عدم وابستگی، زندگی ساده، و تأمّل و تفکّر بود و همینها را در وعظهایش تبلیغ می‌کرد. در طول زندگی‌اش میان روستاییان محبوبیّت فوق‌العاده‌ای داشت و بعدها قهرمان کیشی در میان برخی از پوپولیستها شد. امروزه تصویری دیگر از او ارائه می‌شود ــ تصویر مردی که دوست مردم زحمتکش است.

تأثیر اسکاوارادا در ادبیّات اوکراینی به دلیل عامّ‌بودن نظریّاتش و به دلیل زبان خاصّش محدود بود. زبانی که او برگزیده بود در قرن نوزدهم دیگر مقبولیّتی نداشت. بسیاری از نویسندگان اوکراینی، مثل کولیش، شفچنکو، و تیچینا، یا سعی کردند او را سرمشق خود قرار دهند یا دست‌کم چیزی دربارهٔ او بنویسند. عدّه‌ای از پژوهشگران روسی، از جمله کاپنیست، لسکوف، بالوخاتی، و دیگران نیز توجّه زیادی به اسکاوارادا داشتند. بیشترین توجّه را در میان روسها تالستوی به او داشت که در ۱۹۰۷ مقاله‌ای دربارهٔ او نوشت که مورد استقبال قرار گرفت. میان اصول فلسفهٔ او و اصول فلسفهٔ تالستوی شباهتهایی هست.

اسکندر، فاضل عبدولویچ (۱۹۲۹ـ). شاعر، داستان کوتاه‌نویس، و رمان‌نویس. او که زادهٔ آبخازیای گرجستان بود در ۱۹۵۳ از انستیتوی ادبی گورکی فارغ‌التّحصیل شد و نخستین کتاب شعرش، **راههای کوهستانی**، را در ۱۹۵۷ منتشر کرد. به دنبال آن چند مجموعهٔ شعر دیگر هم منتشر کرد. امّا از ۱۹۶۶ به نثر روی آورد و در این عرصه است که بیشتر شناخته‌شده است. او داستانهای کوتاه زیادی منتشر کرده است که در چند جلد جمع‌آوری شده‌اند. دو رمان هم با عناوین **مجمع‌الکواکب بزغالیون** (۱۹۷۰) و **ساندرو از چگم** (۱۹۷۳) منتشر کرده است. علاوه بر این او داستانهایی در خارج و داستانهایی در مجموعهٔ غیر قانونی **متروبول** هم به چاپ رسانده است.

اگرچه اسکندر به روسی می‌نویسد، ماجراهای اکثر داستانهای او در آبخازیا و نواحی دوروبر گرجستان می‌گذرد. آثار او اکثراً حالت زندگینامهٔ شخصی دارند و به روایت اوّل شخص بیان می‌شوند و با جذّابیت و شوخی موفقیتهای قهرمان داستان را، که همان نویسنده‌ـ راوی است، و نیز موفقیّتهای سایر شخصیّتهای رنگ‌ووارنگ و جالب را توصیف می‌کنند. شوخ‌طبعی اسکندر عموماً ساده‌دلانه و مهربانانه است. در واقع او این قدرت را دارد که با شوخ‌طبعی از گرفتاریهای انسانی نقبی به مصایب و شرور اجتماعی بزند، بی‌آنکه موجب آزردگی کسی شود. این ویژگی کارهای اسکندر را تا به داستانهای اولیّهٔ او می‌توان دنبال کرد که از منظر غیر منطقی امّا گویای یک کودک روایت می‌شوند. مثلاً در داستان «عموی من ـ مردی با اصول والا» (۱۹۶۴) پسرک کوچولوی مسخره‌ای که کلّه‌اش پر از تصوّرات رؤیایی از انجام وظیفهٔ قهرمانانه و میهن‌پرستانه است که از هشدارهای روزنامه‌ها شکل گرفته است پیش خود به این نتیجه می‌رسد که عموی دیوانه‌اش جاسوس بیگانگان است. بدین‌ترتیب اسکندر فضایی می‌آفریند که به‌شوخی یادآور دوران تصفیه‌های بزرگ است. همین لحن معصومانه و کودکانه به بهترین نحو در رمان موفّق **مجمع‌الکواکب بزغالیون** حفظ شده است. این رمان توصیف بسیار سرگرم‌کننده‌ای از کوششهای پرشور یک بوروکرات برای جلب حمایت حزب در تکثیر نوع تازه‌ای از حیوان است که مشخّصات ویژه‌ای دارد: برغالیون. اگرچه این رمان اساساً طنزی سیاسی بر دوران خروشچف و علیه تروفیم لسینکو و تلاشهای او برای تقویت مکتب میچورینیستی در کشاورزی زیستی است، امّا به ماجراها، نوستالژیها، و خام‌فکریهای نویسندهٔ جوان هم به همان اندازه پرداخته می‌شود. اسکندر بعداً اندک‌اندک تغییر شیوه داد و مثلاً رمان دوّمش صرفاً مجموعه‌ای از طرحهای شوخی‌آمیز دربارهٔ عادات و فولکلور مردم قفقاز است. در داستان عشقی بعدی‌اش نیز هم روایت را عوض کرده است و از

روایت سوّم شخص استفاده کرده است و هم شخصیتهایی در آن ظاهر می‌شوند که هیچ نسبتی با شخصیتهای آثار قبلی او ندارند.

اسلپتسوف، واسیلی آلکسییویچ (۱۸۳۶ـ۱۸۷۸). نویسنده. در ۱۸۵۴ و ۱۸۵۵ به مدرسهٔ پزشکی دانشگاه مسکو رفت و بعد عازم یاروسلاول شد و بخت خود را در کار بازیگری آزمود. اندکی بعد به مسکو بازگشت و از ۱۸۵۷ تا ۱۸۶۲ در ادارات دولتی خدمت کرد. حاصل گردشهای او در استانها و ولایات مختلف چرخه‌ای از طرحها بود که در ۱۸۶۱ تحت عنوان **حول‌وحوش ولادیمیر و کلیازما** منتشر کرد و در آنها به توصیف فقر وحشتناک و زندگی غم‌انگیز و ازیادرفتگی توده‌های روستایی و اعیان پرداخت. در ۱۸۶۱ اسلپتسوف به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد و به همکاری با **ساورمنیک** پرداخت. در ۱۸۶۲ و ۱۸۶۳ چرخهٔ تازه‌ای تحت عنوان **نامه‌هایی دربارهٔ آستاشکوف** در همان نشریّه منتشر کرد. آستاشکوف اگرچه شهری کوچک بود، امّا به دلیل زندگی فرهنگی‌اش مورد توجّه بود. اسلپتسوف در نوشته‌اش نشان می‌داد که این شهری که الگو شده بود چه اندازه زندگی در آن سطحی است و چه اندازه از مردمش بهره‌کشی می‌شود. او که از طرفداران پرشور رهایی زنان بود همراه با استاسووا، تروبنیکووا، و انگلگارت جلسات درسی عمومی برای زنان تشکیل داد. او همچنین کمونی زنانه در ۱۸۶۳ و ۱۸۶۴ بنیاد گذاشت، امّا به دلیل مزاحمتهایی که پلیس فراهم آورد مجبور شد آن را تعطیل کند. در ارتباط با تلاش کاراکوزوف برای ترور آلکساندر دوّم، اسلپتسوف دستگیر شد. پس از خلاصی، او در کار بنیادگذاری نشریّهٔ **ژنسکی وستنیک** (پیک زنان) همکاری کرد، امّا چند ماه بعد با این نشریّه قطع رابطه کرد. از ۱۸۶۸ تا ۱۸۷۲ در **آتیچستونیه زاپیسکی** کار می‌کرد. در همین زمان طرحهای تازه‌ای از زندگی شهری ارائه داد: «یادداشتهای پطرزبورگ»، «در حلبی‌آبادها»، «خبرهایی از زندگی پطرزبورگی»، و «صحنه‌هایی از کلانتری». ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۵ اوج کار داستان‌نویسی اسلپتسوف بود. در این دوره داستانهای «فرزندخوانده»، «اقامتگاه شبانه»، «خوکها»، و «شامگاه» را نوشت. در ۱۸۶۵ رمان کوتاه «ایّام دشوار» را در **ساورمنیک** به چاپ رساند. این اثر که اساساً علیه روشنفکران «لیبرال» نوشته شده است یک نیهیلیست نوعی دههٔ ۱۸۶۰، دیازانوف، را در تقابل با مالکی قرار می‌دهد که خوب داد سخن می‌دهد، امّا اعمال نیکوکارانه‌اش (ساختن مدرسه و بیمارستان) اساساً کارهای انساندوستانهٔ کم‌ارزشی هستند. اسلپتسوف رمانی هم تحت عنوان **انسان نازنین** می‌نوشت که ناتمام ماند. فشرده و موجز نویسی هنر اسلپتسوف بود و اگرچه پیرنگ و ماجراهای داستانهایش عادی بودند، او این قدرت را داشت که اندیشه‌های عمیق و جدّی را با کار هنری ظریف درآمیزد. در چند دههٔ گذشته تعدادی از دستنوشته‌های منتشرنشدهٔ او کشف شده‌اند.

اسلوچیفسکی، کانستانتین کانستانتینوویچ (۱۸۳۷ـ۱۹۰۴). شاعر و نویسنده. پدرش سناتور بود. خودش اوّل به خدمت نظام رفت، امّا خدمت در آنجا را رها کرد تا به تحصیل فلسفه و علوم طبیعی در اروپای غربی بپردازد و از دانشگاه هایدلبرگ درجهٔ دکترا گرفت. پس از بازگشت به روسیّه در ۱۸۶۶ در کارهای دولتی مناصب مهمّی گرفت و در اواخر عمرش مقام مهمّی در دربار داشت. اسلوچیفسکی انتشار اشعارش را از ۱۸۵۷ آغاز کرد. شعرهای نخستین او با استقبال گرم آپالّون گریگوریف و تورگینف مواجه شد؛ امّا در عوض منتقدان اردوی نیهیلیستها سخت آنها را به باد حمله گرفتند. اسلوچیفسکی پس از سکوتی طولانی دوباره در ۱۸۷۱ به صحنهٔ شعر بازگشت. در سالهای آخر زندگی او کسانی چون بالمونت، بریوسوف، و سالاگوب به سالن او رفت‌وآمد می‌کردند و از او سخت تأثیر پذیرفتند.

شعر اسلوچیفسکی نقطهٔ اتّصال میان رمانتیسم متأخّر و مدرنیسم است. موتیفهای تراژیک، علاقهٔ شدید به موشکافیهای روانشناختی، و زیبایی‌شناختی «زشت» و «ناهنجار» از ویژگیهای شعر اوست. اسلوچیفسکی از بسیاری جهات به داستایفسکی شباهت دارد و حتّی موتیفها و مضامینشان یکسان است. شباهتهایی هم بین شعر او و شعر «شاعران نفرینی» فرانسوی هست. امّا سبک او ویژه و منحصربه‌فرد است: او از کلام خشک گوشخراش و استعارات غیر منطقی استفاده می‌کند و ابایی از به کارگرفتن اصطلاحات دانشورانه و رسمی ندارد. شعر او سنگین و غیرآهنگین است. ناهماهنگی سبکی در شعر اسلوچیفسکی و تمرکز توجّه به تراژدی ذاتی زندگی روزمرّه پیشاپیش خبر از پدیده‌ای می‌دهند که بعدها در شعر تغزّلی روسی رخ نمود. شباهتهای زیادی میان شعر او و شعر کسانی چون بلوک، آننسکی، و حتّی پاسترناک کشف کرده‌اند. اسلوچیفسکی دو حماسهٔ منظوم به نامهای **گیرافتاده در برف** (۱۸۷۹) و **الونا** (۱۸۸۳) دارد که مطابق سنت رمانتیک است و خصوصاً تأثیرپذیری از لیرمونتوف در آن محسوس است. کارهای منثور اسلوچیفسکی اهمیّتشان کمتر از اشعار اوست. این آثار شامل یک رمان به نام **از بوسه تا بوسه** (۱۸۷۲) و کتاب داستانی به نام **سی‌وسه قصّه** (۱۸۸۷) است.

اسوتلوف، میخائیل آرکادیویچ (۱۹۰۳ـ۱۹۶۴). شاعر و نمایشنامه‌نویس. در ۱۹۱۹ به کامسومول پیوست و در جنگ داخلی به همراه ارتش سرخ جنگید. نخستین کتاب شعر او، **خطوط آهن**، در

۱۹۲۳ منتشر شد. شعرهای این مجموعه خصیصه‌هایی را دارند که برای همیشه در آثار او ماندگار شدند. اشعار او مربوط به موضوعات عادی روز صمیمانه، و احساساتی هستند. از نظر صوری، اشعار ساده‌اند و حالت عاشقانه و ترانه‌دار آنها آهنگ‌گذاشتن بر آنها را ساده می‌کند. ترانهٔ رمانتیک-انقلابی اسوتلوف، **گرنادا**(۱۹۲۶)، این «شاعر کامسومول» را به شهرت رساند. «ترانهٔ کاخوفکا» (۱۹۳۵) سالهای سال یکی از محبوبترین ترانه‌ها در شوروی بود. اسلوتلوف نیز مانند بسیاری از کمونیستهای جوان از عقب‌نشینی جامعهٔ شوروی به برنامهٔ «نپ» سخت آزرده و تلخکام شد و تلخکامی‌اش را در شعرهایش بیان کرد («انسان نپی»، ۱۹۲۵). اشعار اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ او با نقدهای ناموافق جدّی روبرو شد. نمایشنامهٔ **جاهای پرت** (۱۹۳۵)، که به تصویرکردن زندگی در مزرعه‌ای اشتراکی می‌پرداخت و جنبه‌های تلخ آن را نشان می‌داد، بشدّت مورد حملهٔ **پراودا** قرار گرفت و اجرای آن را متوقّف کردند. سایر نمایشنامه‌های او یا به چاپ نرسیدند یا اجرا نشدند. اسوتلوف در طول جنگ جهانی دوّم خبرنگار جنگی بود، امّا هرگز دیگر نتوانست موقعیّت محکمی در شوروی به دست آورد. پس از جنگ دو مجموعهٔ شعر منتشر کرد، امّا کسی بدانها اعتنایی نکرد. نمایشنامه‌هایش هم با همین بی‌اعتنایی مواجه شدند. تازه پس از مرگش بود که شهرتش دوباره فزونی گرفت. در ۱۹۶۷، پس از مرگش، جایزهٔ لنین به او تعلّق گرفت. اسوتلوف شاعر و نمایشنامه‌نویسی جذّاب و خوشایند است، امّا چهره‌ای برجسته به شمار نمی‌آید.

اسویتاپولک-میرسکی، دمیتری پتروویچ (۱۸۹۰-۱۹۳۹). مورّخ ادبی و منتقد. در خانوادهٔ اشرافی کهنی به دنیا آمد و در دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد. در طی جنگ داخلی در ارتش سفید خدمت کرد. به دنبال شکست سفیدها، او به یونان و از آنجا به انگلستان مهاجرت کرد. در انگلستان در مدرسهٔ پژوهشهای اسلاوی لندن مشغول تدریس شد. در دههٔ ۱۹۲۰ در نشریّات مختلف بریتانیایی و فرانسوی مقالاتی نوشت و در ۱۹۲۶ **تاریخ ادبیّات روسیه** را منتشر کرد که به انگلیسی نوشته شده بود. این اثر که اکنون اثری کلاسیک در زمینهٔ خود به شمار می‌رود شاید خواندنی‌ترین تاریخ ادبیّات روسیه‌ای باشد که تاکنون نوشته شده است. ذوق سلیم و بینش ژرف از ویژگیهای آن است. داوریهای میرسکی در این کتاب دربارهٔ نویسندگان منصفانه، متّکی بر شواهد، ژرف‌بینانه، و منصفانه است. از آثار مهمّ دیگر میرسکی یکی هم کتاب **پوشکین** اوست که در همان ۱۹۲۶ انتشار یافت. این اثر هنوز هم از بهترین تفسیرها دربارهٔ پوشکین به زبان انگلیسی به شمار می‌رود. میرسکی در ۱۹۳۱ با پیوستن به حزب کمونیست بریتانیا همگان را حیرتزده کرد، امّا دلیل این کار او سال بعد آشکار شد که به شوروی بازگشت. امّا در ۱۹۳۴ مقاله‌ای در نقد یکی از رمانهای فادیف نوشت که توفانی از اعتراض به‌پا کرد و در نتیجه در ۱۹۳۵ او را بازداشت کردند. او از این بازداشت خلاصی یافت، امّا در ۱۹۳۷ بار دیگر او را دستگیر کردند و این‌بار در گولاگ سربه‌نیست شد.

اسوینین، پاول پتروویچ (۱۷۸۷-۱۸۳۹). هنرمند، گردآوری‌کنندهٔ دستنوشته‌های ادبی روسی، نویسندهٔ رمانهای تاریخی، قوم‌نگار، مورّخ، و سردبیر **آتیچستونیه زاپیسکی** از ۱۸۱۸ تا ۱۸۳۰، و ۱۸۳۹. او در پانسیون اشراف در دانشگاه مسکو و در آکادمی هنرهای مستظرفه تحصیل کرد و پس از آن به دانشکدهٔ وزارت خارجه رفت. او مدّتی در انگلستان، فیلادلفیا، و کشورهای مدیترانه خدمت کرد؛ از ۱۸۱۱ به عضویت آکادمی هنرهای مستظرفه و از ۱۸۳۳ به عضویّت آکادمی روسی درآمد.

اسوینین علی‌رغم تحصیلات، تجربه‌های سفری، تسلّط بر چند زبان، شوروشوق و انرژی فراوان، و قریحهٔ هنری اصیلش بیشتر به دلیل آنکه موضوع نوشته‌های هجوآمیز و لطیفه‌ها بوده است در یادها مانده است. از جمله کسانی که دربارهٔ او لطیفه ساختند و هجو نوشتند باید از پوشکین، ویازمسکی، و ایزمائیلوف نام برد. او میهن‌پرستی پرشور بود و با نیّت خیر به کمک هنرمندان خودآموخته می‌شتافت. مشهور است که او فرقی میان واقعیّت و تخیّل و داستان قائل نبود. گفته‌اند که گوگول (که اسوینین یکی از نخستین داستانهای او را به چاپ رساند) او را الگوی خلستاکوف در **بازرس کل** کرده است. گزارشهای اسوینین از سفرهایش به امریکا پر از آمار و ارقام و شامل توصیف مراسم مذهبی، بناهای یادبود، مناظر طبیعی، کشتیها، سرخپوستها، و آموزش و پرورش در این کشور است.

اشپیت، گوستاف گستاوویچ (۱۸۷۹-۱۹۳۷). فیلسوف و مدافع پدیدارشناسی هوسرل در محافل فلسفی روسیّه. او تحت‌نظر استاد نئوکانتی، چلپانوف، در دانشگاه کیف تعلیم دید. در ۱۹۱۰ معلّم فلسفه در دانشگاه مسکو شد. او چندین اثر دربارهٔ شناخت‌شناسی، تاریخ فلسفه، زیبایی‌شناسی، و روانشناسی منتشر کرد. همچنین آثاری از بایرون، دیکنز، و تکری به روسی ترجمه کرد. او در اردوگاه کار اجباری در سیبری در ۱۹۳۷ جان سپرد.

اشپیت زمانی که هنوز دانشجو بود یک اثر ضدّ متافیزیکی تحت عنوان **مسئلهٔ علیّت در فلسفهٔ هیوم و کانت** منتشر کرد. آثار دیگر او هم جنبهٔ ضدّفیزیکی و ضدّمذهبی داشتند. او تاریخ فلسفه را

حرکت از فولکلور به متافیزیک و از متافیزیک به دانش دقیق می‌دانست. طبق نظر او فلسفه «دانش پایه» برای همهٔ دانشهای خاصّ است.

اشپیت در **نمود و معنا** این نظر را پروراند که فلسفه در وهلهٔ نخست با داده‌های محض آگاهی اجتماعی سروکار دارد، پس نقطهٔ شروع کار فیلسوف هم بایستی طبیعتی جامعه‌شناختی داشته باشد. اشپیت نخستین فیلسوف از فیلسوفان پدیدارشناس بود که توجّهش را معطوف مسئلهٔ معنا در تاریخ کرد. او در درک خود از جوهر و معنای تاریخ بیشتر به هگل نزدیک بود. او می‌گفت «ما از واقعیّت محسوسی که شکل معمّا دارد به سمت بنیانی ایدئال حرکت می‌کنیم تا با تفسیر واقعیّت از طریق معاینهٔ منطق در خود واقعیّت، که متحقّق و متجسّم است، این معمّا را حل کنیم.»

علاقهٔ اشپیت به پدیدهٔ اجتماعی او را به ساختن و پرداختن نظریّاتی در باب روانشناسی اجتماعی و نقش زبان در مبادلات اجتماعی رهنمون شد. او از این طریق به آثار ویلیام جیمز علاقه‌مند شد و در ۱۹۱۱ کتاب **جهانی پلورالیستی** را از او به زبان روسی ترجمه کرد. کتاب **چکیده‌ای از سیر تحول فلسفهٔ روسی** او اثری مهمّ است. اشپیت همچنین نوشته‌هایی دربارهٔ یورکویچ، هرتسن، و لاوروف منتشر کرد.

اشتیگر، آناتولی سرگییویچ (۱۹۰۷ـ۱۹۴۴). شاعر مهاجر. بارون اشتیگر، که شهروند سویس بود، در ملک پدرش در نزدیکی کیف به دنیا آمد. پس از کودتای بلشویکی ۱۹۱۷ به قسطنطنیه رفت و در آنجا در یتیم‌خانه‌ای مخصوص کودکان روسی به زندگی پرداخت. خانوادهٔ اشتیگر بعداً از طریق پراگ به پاریس رفتند و در آنجا آناتولی با آداموویچ، چاپلافسکی، و گئورگی ایوانوف دوست شد. در طول جنگ جهانی دوّم، با آنکه سخت مریض بود، ولی با پشتکار به روزنامه‌نگاری پرداخت و تبلیغات و مبارزاتی علنی علیه آلمانیها به راه انداخت؛ به همین سبب مطبوعات نازی سخت به او تاختند. اشتیگر در آسایشگاهی در سویس بر اثر بیماری سل در ۲۴ اکتبر ۱۹۴۴ درگذشت.

شعر اشتیگر نمونهٔ بارز و اصیل نهضت «نت پاریسی» است. شعر او آرام، مقیّد، دقیق، و صمیمی است، امّا سبک و لحن او و بیان تغزّلی‌اش کاملاً شخصی است. او در اشعار «خاطرات مانند» خود به «مهمترین مسائل» می‌پردازد، از جملات قصار استفاده می‌کند، و احساسات خود را در سطور فشردهٔ غالباً ناتمام بیان می‌کند. از دیگر مشخصات صوری شعر حاشیه‌روی، بازی سایه و نور، و عاری‌بودن از موسیقی و رنگ است. در شعر او اندیشه‌های انتزاعی و حالتهای تصنّعی وجود ندارد. موتیف اصلی در شعر احساس تنهایی پرسونا و بیگانگی‌اش از اجتماع انسان، طبیعت، و خداست. امّا استفاده‌های گهگاهی از طنز و طعن و لاغ سبب می‌شود شعر او پرسوزوگداز و دل‌آزار نباشد. آگاهی برگذر زمان و غمگینی در شعر او با جستجوی عشق و حقیقت غائیِ فراسوی واقعیّت بظاهر درک‌ناپذیر و کسالت‌آور ترکیب شده است.

اشملیوف، ایوان سرگییویچ (۱۸۳۷ـ ۱۹۵۰). رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس. او در مسکو پرورش یافت. نخستین آثارش را انتشاراتی گورکی، زنانیه، به چاپ رساند. اشملیوف پس از انقلاب اکتبر در کریمه زندگی می‌کرد و همانجا بود که شاهد اعدام و کشتار خونین روشنفکران روسی به دست بلشویکها شد. در ۱۹۲۲ او روسیّه را ترک کرد و جزو نویسندگان برجستهٔ مهاجر در پاریس شد.

مهمترین منبع الهام اشملیوف در آثارش سنّت مذهب اورتودوکس روسی است. از نقاط قوّت آثار او که ماندگارشان می‌کند استفاده ماهرانهٔ او از گفتار عامیانهٔ روسی است. نثر اشملیوف حالت آهنگین و دکلمه‌وار دارد و سبک او بسیار تغزّلی است. اوج این حالت تغزّلی و تفکّر حماسی را می‌توان در رمان **تابستان خداوند** (۱۹۳۳) مشاهده کرد. این اثر آکنده از رنگ‌آمیزیهای ظریف، طرحهای پالوده، و عطروبوی روحی است. رمانهای بلند اشملیوف عمدتاً خارج از اعتدال، نامتوازن، و پرطمطراق هستند؛ امّا در داستانهای کوتاه او تسلّط کافی بر مطالبش دارد. او از تحسین‌کنندگان آثار لسکوف و داستایفسکی بود و مانند آنها از شیوهٔ روایتی اسکاز و «منطقِ رؤیایی» استفاده می‌کرد. امّا داستانهای اشملیوف پرهیجانتر و پرطمطراقتر هستند، البتّه به‌استثنای توصیفات زاهدانهٔ او از زندگی مذهبی در روسیّهٔ مسکویی در ایّام عید پاک که ناقوسهای کلیسا طنین‌انداز هستند. در دوران تبعید، اشملیوف همچنین به موضوع برخورد فرد سادهٔ روس با تمدّن اروپای غربی علاقه نشان داد. از جملهٔ مشهورترین آثار اشملیوف، «مردی از رستوران» (۱۹۱۲)، روایتی انسان‌دوستانه دربارهٔ یک گارسون، «جام پایان‌ناپذیر» (۱۹۲۹)، روایتی شاعرانه دربارهٔ تمثالی معجزه‌آفرین، «خورشید مردگان» (۱۹۲۶)، و «دربارهٔ زنی پیر، داستانهای تازه از روسیّه» (۱۹۲۷) است که این آخری دربارهٔ دوران وحشت بلشویکی در ایّام جنگ داخلی است.

اشوارتس، یوگینی لووویچ (۱۸۹۶ـ۱۹۵۸). نمایشنامه‌نویس و نویسندهٔ داستانهایی برای کودکان. او کارش در این هر دو رشته در خطّی واحد بود و نمایشنامه‌نویسی او با داستان‌نویسی‌اش برای کودکان ارتباطی نزدیک داشت. او در دو مجلّهٔ کودکان، **یژ و چیژ**، هم مطلب می‌نوشت. تجربهٔ بازیگری در تئاتر کودکان لنینگراد و تئاتر

کمدی آکیموف دانشی دست‌اوّل برای نمایشنامه‌نویسی به او داد. نخستین نمایشنامهٔ او، **درختچه‌ها** (۱۹۲۹) که دربارهٔ دخترکی است که نقشهٔ دزدیدن ماشین تایپ یک دانشجو را نقش بر آب می‌کند، آمیزه‌ای از واقعیّت و عناصر افسانه‌های پریان است که این خصیصهٔ مشترکِ بهترین نمایشنامه‌های اشوارتس است. او که بیش از ده نمایشنامه نوشته است شهرتش را بیشتر مدیون نمایشنامه‌های **پادشاه لخت** (۱۹۳۴)، **سایه** (۱۹۴۰)، و **اژدها** (۱۹۴۳ـ ۱۹۴۴) است که همگی به انگلیسی هم ترجمه شده‌اند. دو نمایشنامهٔ نخست بر اساس قصّه‌هایی از هانس کریستیان آندرسن نوشته شده‌اند و سوّمی مبتنی بر افسانه‌ای است که شارل پرو دربارهٔ سر لانسلت و اژدها نوشته است. علی‌رغم آنکه نمایشنامه‌های او مبتنی بر افسانه‌های پریان هستند و پر از شوخی و دیالوگهای زنده هستند، امّا مسائلی جدّی چون اقتدارگرایی، نظامی‌گری، نژادپرستی، فساد اجتماعی و سیاسی، ضدّیت با روشنفکران، و قدرت انسان برای خوب یا بدبون هم در آنها مورد اشاره قرار گرفته است. صورت افسانه‌ای نمایشنامه‌ها اشارات آنها به واقعیّتهای جاری جامعهٔ شوروی را نمی‌پوشاند و شاید همین سبب مشکلاتی در به صحنه‌بردن آنها می‌شده است. **پادشاه لخت** تازه در ۱۹۶۰ به صحنه رفت و نمایشهای **سایه** و **اژدها** را پس از چند اجرا در ۱۹۴۰ و ۱۹۴۴ ممنوع کردند. در دههٔ ۱۹۶۰، که فضا اندکی بازتر شده بود، این نمایشها بر صحنه رفتند و نخستین‌بار پس از مرگ استالین بود که نمایشنامه‌های اشوارتس امکان چاپ یافتند.

اوتکین، ایوسیف پاولوویچ (۱۹۰۳ـ ۱۹۴۴). شاعر. در خینگان در ناحیهٔ خاباروفسک به دنیا آمد. از ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۲ در ارتش سرخ خدمت کرد و از همان ۱۹۲۲ شروع به انتشار اشعارش کرد. در ۱۹۲۷ از انستیتوی روزنامه‌نگاری مسکو فارغ‌التحصیل شد و در ۱۳ نوامبر ۱۹۴۴ در حادثهٔ هوایی نظامی کشته شد.

او که شاعری درجه دوّم است اشعار تغزّلی و روایی می‌سرود و نخستین اثر مهمّش **قصّه‌ای دربارهٔ موتلهٔ موسرخ، جناب بازرس، ربّن آیزایا، و کمیسار بلوخ** (۱۹۲۵) بود که به زندگی یهودیان شهرستانی پس از انقلاب می‌پرداخت. در ۱۹۲۶ **نخستین کتاب اشعار** منتشر شد و به دنبال آن چند اثر دیگر، از جمله **اشعار تغزّلی سیاسی-اجتماعی** (۱۹۳۱) و شعر زندگینامه‌ای شخصیِ **کودکی مطبوع** (۱۹۳۳)، انتشار یافت. از اوایل دههٔ ۱۹۴۰ او به نثرنویسی روی آورد و مسئول بخش شعر «گوسلیتیزدات» (انتشارات دولتی ادبیّات) شد.

اشعار تبلیغی- ترویجی اوتکین ضعیف بودند، امّا برخی از اشعار تغزّلی آهنگین او، که رنگ‌وبوی اشعار فولکلور را دارند، قابل توجّهند. در این اشعار پدیده‌های طبیعی، محیط، و انقلاب و دنبالهٔ آن از دیدگاه انسانی و شخصی یک روشنفکر یهودی عرضه می‌شوند. در دههٔ ۱۹۳۰ اشعار تغزّلی او میان جوانان شوروی محبوبیّت بسیار داشت.

اوسپینسکی، گلب ایوانوویچ (۱۸۴۳ـ ۱۹۰۲). نویسنده و روزنامه‌نگار. نوشته‌های او پلی است ارتباطی میان ادبیّات دههٔ ۱۸۶۰ و نوشته‌های پوپولیستی دههٔ ۱۸۸۰. او در تولا به دنیا آمد و، پس از تحصیلات مقدماتی در شهرستان، در ۱۸۶۱ وارد دانشگاه پطرزبورگ شد. اندکی بعد دانشگاه به‌طور موقّت پس از آشوبهای دانشجویی بسته شد؛ پس به دانشگاه مسکو نقل‌مکان کرد، امّا نتوانست به دلیل فقر، خصوصاً پس از مرگ پدرش در ۱۸۶۴ که بار تأمین مالی خانواده به دوش او افتاد، تحصیلاتش را ادامه دهد و به پایان بَرَد.

اوسپینسکی نخستین طرحهایش را در ۱۸۶۲ منتشر کرد، امّا تازه در ۱۸۶۶ بود که با انتشار **رفتارها در خیابان راستریایف** به شهرت رسید. این اثر چرخه‌ای از طرحها دربارهٔ زندگی ماتمبار و بی‌هیچ روزن امید مردم عادی روسیّه بود. این اثر از نمونه‌های بارز ادبیّات نیهیلیستی است. عنوان چرخهٔ دیگر طرحهای او، **ویرانی** (۱۸۶۹)، خود گویای چگونگی رویکرد او به واقعیّت است.

وضع مالی اوسپینسکی در دههٔ ۱۸۷۰ بهتر شد؛ توانست دست به سفرهای گسترده‌ای بزند و مشاهداتش از زندگی در خارج را به رشتهٔ تحریر درآورد. در دههٔ ۱۸۸۰ اوسپینسکی با **آتیچستونیه زاپیسکی** همکاری نزدیکی داشت و در همین نشریّه طرحها و داستانهایی دربارهٔ زندگی روستایی منتشر کرد که بعداً در مجموعه‌هایی چون **دهقانان و کار دهقانی** و **قدرت خاک** گردآوری شد. در این داستانها و طرحها او از دیدگاهی رادیکال تصویر آرمانی از دهقانان ارائه می‌دهد و این آثار در ردهٔ مهمترین آثار در جنبش پوپولیستی به شمار می‌روند.

بیماری روانی در دههٔ ۱۸۹۰ زندگی اوسپینسکی را تیره‌وتار کرد. او تا زمان مرگ در ۱۹۰۲ در پطرزبورگ از این بیماری رهایی نیافت.

اوسپینسکی، نیکالای واسیلیویچ (۱۸۳۷ـ ۱۸۸۹). نویسنده. او از خویشاوندان نزدیگ گلب ایوانوویچ اوسپینسکی بود. پدرش کشیش دهکده‌ای در ناحیه‌ای تولا بود. او، پس از تحصیل در دبیرستان ناحیه، در ۱۸۵۶ در دانشگاه پطرزبورگ در رشتهٔ پزشکی و جراحی ثبت‌نام کرد، امّا بعداً رشته‌اش را به زبانشناسی تاریخی تغییر داد و بعد این رشته را هم رها کرد تا به نویسندگی بپردازد.

دو طرح نخست اوسپینسکی تحت‌عنوان از **زندگی مردم عادی** در ۱۸۵۷ در **سین آتیچستوا** منتشر شد؛ طرح سوّم، **زندگی خوب**، در **ساورمنیک** چاپ شد. اوسپینسکی با این اثر بسرعت توجّه محافل لیبرالی را جلب کرد. چرنیشفسکی مجذوب تصویرپردازی سادهٔ اوسپینسکی از دهقانان شد که آنان را آدمهایی خشن، طمّاع، جاهل، و مست نشان می‌داد ـ تصویری که برای اشراف آشنا نبود. چرنیشفسکی معتقد بود اوسپینسکی با این نوع تصویرپردازی از دهقانان با آنان همدلی بیشتری از کسانی نشان داده است که تصویری رمانتیک از دهقانان عرضه می‌دارند. چرنیشفسکی مقالهٔ مشهور «آیا این آغاز یک تغییر نیست؟» را دربارهٔ کتاب اوسپینسکی نوشت. او در مقاله «حقیقت عریان و تزیین‌نشده»ای راکه از زندگی دهقانان در کتاب اوسپینسکی عرضه شده بود می‌ستود. اوسپینسکی، برخلاف رشیتنیکوف، تصویرپردازی‌اش را بیشتر از طریق محاورات انجام می‌داد و توجّه چندانی به جزئیات محیط طبیعی نداشت. داستانهای او هم، که لطیفهٔ چاشنی‌شان شده است، فلاکت و فقر و بدبختی دهقانان را نشان می‌دهند (**زن پیر و شام**). در **بچّه‌خوک** نیز بیدفاع‌بودن آنان و نداشتن هیچ حقّی را توصیف می‌کند. اوسپینسکی نتایج اخلاقی و روحی چنین شرایطی را به صورت مؤکّد نشان می‌دهد که از جمله عقب‌افتادگی (**مار**)، میخوارگی همگانی (**زندگی خوب**)، بیرحمی بیفکرانه (**چنین مقرّر شد**)، و مهمتر از همه یقین‌یافتن دهقانان به این است که هیچ چیزی تغییر نمی‌کند (**سلسله‌ای از گاریها و ساحره**).

اوسپینسکی در طرحهای مربوط به دورهٔ اصلاحات به توصیف سرنوشت دشوار و اسفبار روشنفکران از اقشار مختلف هم پرداخت و زندگی و اخلاقیّات روحانیّون و معاملات مخاطره‌جویانهٔ ناشران را به تصویر کشید. او که از نویسندگان ثابت **ساورمنیک** بود با کمک ناشر این نشریّه سفری به خارج کرد، امّا بعداً اختلاف با نکراسوف و گسستن از **ساورمنیک** او را مدّتی به محاق برد. مردم هم دیگر رویکرد او را به زندگی چندان قبول نداشتند. او بدین‌ترتیب مخاطبانش را از دست داد، کم‌کم روی به زندگی ولنگارانهٔ خیابانی و نقّالی آورد، الکلی شد، و در نهایت با خودکشی به زندگی‌اش پایان داد.

اوکسمان، یولیان گریگوریویچ (۱۸۹۴ـ ۱۹۷۰). مورّخ و زبانشناس، متخصّص تاریخ و ادبیّات قرن نوزدهم روسیّه. در ۱۹۱۷ از دانشگاه پتروگراد فارغ‌التّحصیل شد و در ۱۹۲۳ استاد همان دانشگاه شد. او مدیر اجرایی انستیتوی ادبیّات روسی لنینگراد بود (۱۹۳۳ـ ۱۹۳۶). از ۱۹۳۶ تا ۱۹۴۵ به زندان افتاد و پس از آزادی استاد دانشگاه ساراتوف شد (۱۹۴۶ـ ۱۹۵۷). همزمان در انستیتوی ادبیّات جهان هم محقّق ارشد بود. اوکسمان در دههٔ ۱۹۲۰ با نوشته‌هایش ثابت کرد برجسته‌ترین محقّق در مورد دکابریستهاست. او سرویراستاری انتشار مجموعهٔ آثار پوشکین را بر عهده داشت. آثار تحقیقی او در مورد ریلییف، پوشکین، گارشین، هرتسن، تورگینف، و بلینسکی پژوهشهایی فوق‌العاده جالب و مهمّ هستند. اوکسمان مهمترین و بانفوذترین متن‌شناس «عملی» در زبانشناسی شوروی بود و کارهای تحقیقی بسیاری سازمان و سامان داد.

ایخنبائوم، باریس میخایلوویچ (۱۸۸۶ـ ۱۹۵۹). مورّخ و نظریّه‌پرداز ادبی. او که از طبقهٔ متوسّط بود در دانشگاه پطرزبورگ زبانشناسی خواند و در ۱۹۱۲ فارغ‌التّحصیل شد. شش‌سال بعد در همان دانشکده استاد شد و تا ۱۹۴۹ که بازنشسته شد در همانجا تدریس می‌کرد. پیوستن او به گروه «آپایاز» و همدلی همیشگی او با برخی از اصول این گروه جایگاه خاصّی به ایخنبائوم در نهضت فرمالیسم روسی بخشید. امّا به‌هرروی او در درجهٔ نخست منتقدی آکادمیک بود و اکثر آثارش تاریخی و سنّتی هستند. مهمترین آثار او عبارتند از **ملودیهای شعر تغزّلی روسی** (۱۹۲۳)، **دربارهٔ ادبیّات** (۱۹۲۴)، و **ادبیّات: نظریّه، نقد، جدل** (۱۹۲۷). چند کتابی هم که دربارهٔ تالستوی نوشته است حائز اهمیّت زیادی هستند. در کتاب **ملودیها** ایخنبائوم به بررسی سنّت شعری روسی از درژاوین تا آخماتووا پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که فارغ از دوره‌های ادبی در شعر روسی سه سبک وجود داشته است: سبک ترانه‌ای، سبک خطابه‌ای، و سبک محاوره‌ای. در کتاب **دربارهٔ ادبیّات** نیز به بحث دربارهٔ چند تن از کلاسیکهای ادبیّات روس پرداخته و تفسیر جدیدی از **شنل** گوگول به دست داده است با تأکید بر اینکه این داستان یا باید اجرا شود یا دست‌کم به صدای بلند خوانده شود تا معنای طنزآلود آن پدیدار گردد. او همچنین گرایشی به تقلید از روایت شفاهی را در داستانهای لسکوف و ریمیزوف تشخیص داد و به این گرایش نام تکنیک اسکاز داد. ایخنبائوم در کتابهای **تالستوی جوان** (۱۹۲۲) و **لیف تالستوی** (۳ جلد، ۱۹۳۸ـ ۱۹۶۰) این تز را پیش نهاد که جستجوی فلسفی تالستوی و بحرانهای دورهٔ آخر زندگی او نتیجهٔ تلاش برای یافتن تکنیکهای جدید در رمان‌نویسی بودند و دلایل شخصی نداشتند.

ایزمائیلوف، آلکساندر یفیموویچ (۱۷۷۹ـ ۱۸۳۱). روزنامه‌نگار، نویسنده، و فابل‌نویس. او خدمت در مشاغل اداری را با فعّالیت ادبی ترکیب کرده بود. ایزمائیلوف از ۱۸۰۲ عضو «انجمن آزاد آماتورهای ادبیّات، علوم، و هنرها» بود و از ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۵ ریاست انجمن را بر عهده داشت. او چندین نشریّه منتشر کرد که پردوامترینشان

بلاگونامرنی بود (۱۸۱۸ـ۱۸۲۶). فابلهای ایزمائیلوف بعضاً تازه، پرطراوت، و معنادارند. امّا او جایگاهش را در ادبیّات روسی مدیون رمان **یوگینی، یا نتیجهٔ تربیت بد و معاشر بد** (۱۷۹۹ـ ۱۸۰۱) است. در عین اینکه این رمان در ژانر قصهٔ اخلاقی قرار می‌گیرد، امّا حاوی توصیفات رئالیستی از شرور انسانی نیز هست و کلّاً از آثار احساساتگرایانهٔ آن زمان یک سروگردن بالاتر است. البتّه به گفتهٔ منتقدی اگر این رمان را رمان ماجرایی بدانیم، خیلی دیر نوشته شده است و اگر رمان اجتماعی به حساب آوریم، زودتر از موعد است. برای همین مناسب زمانه‌اش نبود و ادبیّات روسی می‌بایست سی‌سال دیگر صبر می‌کرد تا آثار مشابه آن پا بگیرد.

ایشوتین، نیکالای آندرییویچ (۱۸۴۰ـ۱۸۷۹). انقلابی. در سردوفسک نزدیک ساراتوف به دنیا آمد. پدرش بازرگان و مادرش اشرافی بود. به دانشگاه مسکو رفت و در آنجا درگیر فعالیّتهای انقلابی شد. در این زمان او پیرو پرشور فلسفهٔ اجتماعی بود که چرنیشفسکی اصول آن را در رمان **چه باید کرد؟** بیان کرده بود. او تحصیلاتش را رها کرد، زیرا اعتقاد داشت که این تحصیلات او را به سمت «زندگی بورژوایی» سوق می‌دهند. پس از آن خود را وقف فعالیّتهای انقلابی «پوپولیستی» کرد. هرچه طرحهای انقلابی او با شکست مواجه می‌شد، او در فعالیّتهایش رادیکالتر می‌شد و بیشتر به نیهیلیسم و شیوهٔ ترور روی می‌آورد. او در گروهی انقلابی که نامش فقط «سازمان» و متشکّل از دانشجویان گسسته از طبقه‌شان بود فعّالیت می‌کرد و در درون این گروه یک گروه کوچکتر توطئه تحت عنوان «دوزخ» تشکیل داده بود. این انجمن سرّی اطاعت مطلق و وفاداری بی‌قیدوشرط از اعضایش می‌طلبید و هر کس که کوچکترین گامی برخلاف اصول برمی‌داشت به دست دیگر اعضا کشته می‌شد. در اندک‌زمانی اعضای «دوزخ» فعالیّتشان را منحصر به ترور مقامات دولتی و طرّاحی برنامه ترور مشخص تزار کردند. ایشوتین برای این محفل کوچک اهمیّت بیش از اندازه‌ای قائل بود و نام پرطمطراق «کمیتهٔ انقلابی اروپایی» را بر آن نهاده بود. یکی از قهرمانان مورد ستایش گروه، انقلابی ایتالیایی، ماتّسینی، بود. اعضای گروه انترناسیونال مارکس را بیش از حد میانه‌رو می‌دانستند. به احتمال کاراکوزوف در ارتباط با همین محفل بود که در ۱۸۶۶ اقدام به ترور تزار آلکساندر دوّم کرده. به هر صورت، ایشوتین در همین ارتباط دستگیر شد. بعدها معلوم شد که ایشوتین قتل تزار را ضربه‌ای ناپایدارکنندهٔ دولت می‌دانسته است که می‌توانسته آغازی برای انقلاب اجتماعی باشد. از شوخیهای جالب روزگار اینکه ایشوتین، که در کودکی یتیم شده بود، در خانواده کاراکوزوف در استان ساراتوف پروش یافته بود.

ایشوتین به دلیل فعّالیتهای انقلابی به مرگ محکوم شد، امّا درست شبیه داستایفسکی در پای دیوار اعدام حکم او را تبدیل به حبس ابد با اعمال شاقّه کردند. او در ۱۸۷۹ در بیمارستان زندان از بیماری سل درگذشت. او نیز مانند همدستش، کاراکوزوف، پیش از مرگ علائمی از جنون بروز داده بود.

ایلف و پتروف (۱۸۹۷ـ۱۹۳۷، ۱۹۰۳ـ۱۹۴۲). دو نویسندهٔ همکار طنزنویس. ایلف نام مستعار ایلیا آرنولدوویچ فاینزیلبرگ و پتروف نام مستعار یوگینی پتروویچ کاتایف بود. هردوی آنها اهل اودسا بودند، امّا در ۱۹۲۵ در مسکو بود که با هم آشنا شدند. آن دو در مسکو در هیئت‌تحریریّهٔ نشریّهٔ **گودوک** کار می‌کردند که مجلّه‌ای برای کارگران راه‌آهن بود. هردوی آنها روزنامه‌نگاران موفّقی بودند که در ستون طنز و سرگرمی مطلب می‌نوشتند، امّا نامشان برای عموم خوانندگان چندان آشنا نبود. در پاییز ۱۹۲۷ والنتین کاتایف، برادر بزرگتر پتروف، که در آن زمان نویسنده‌ای مشهور بود، به‌شوخی به آنها پیشنهاد کرد که با هم یک رمان طنز بنویسند و موضوع **دوازده صندلی** را به آنها داد. آنها این پیشنهاد را پذیرفتند و تا ژانویهٔ ۱۹۲۸ نوشتن رمان را به پایان بردند. این رمان با استقبال خیره‌کننده‌ای مواجه شد. ماجرای رمان، تلاش برای پیداکردن گنجی که در یکی از دوازده صندلی فروخته‌شده به افراد مختلف پنهان است، فرصتی به ایلف و پتروف داد تا صحنه‌های طعن‌آمیزی از زندگی شوروی در دوران «نپ» ارائه کنند. آنها همچنین در این رمان موفّق به خلق شخصیّتی محبوب در ادبیّات شوروی به نام آستاپ بندر شدند. بندر کلاهبرداری زیرک، باهوش، شوخ، و بدبین است که وارد جهان آدمهای شریف زحمتکشِ خرکار، بوروکراتهای ملال‌آور، و آدمهای متظاهر طمّاع می‌شود و از برخوردهای آنها صحنه‌های جالب طنزآمیزی خلق می‌شود. ایلف و پتروف پس از نوشتن این رمان همچنان به همکاری ادامه دادند و رمان کوتاه **روح ناب و پاک** (۱۹۲۹) و چرخه‌ای از رمانهای کوتاه طنزآمیز تحت عنوان «۱۰۰۱ روز» با نام مستعار تالستویفسکی منتشر کردند. در ۱۹۳۱ دومین اثر بسیار موفق خود، **گوسالهٔ زرّین**، را منتشر کردند. در این رمانها آنها بار دیگر آستاپ بندر را، که در رمان **دوازده صندلی** به دست یکی از جویندگان گنج کشته شده بود، زنده کردند و به کار گرفتند. در **گوسالهٔ زرّین** بندر که می‌خواهد میلیونر شود به این نتیجه می‌رسد که آسانترین راه برای این کار پیداکردن یک میلیاردر شوروی و خلاص‌کردن او از شر یک‌میلیونش است. طنز این اثر گزنده‌تر است و مستقیماً شوروی دوران برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل استالین را به باد حمله می‌گیرد. منتقدان رسمی حکومت با سردی با این اثر برخورد کردند. در ۱۹۳۴ـ۱۹۳۵ ایلف و پتروف در اروپای

غربی به سفر پرداختند و در ۱۹۳۵ـ۱۹۳۶ با اتوموبیل ایالات متحدهٔ امریکا را زیر پا گذاشتند. حاصل این سفر اخیر **امریکای یک طبقه** (۱۹۳۶) بود که سفرنامه‌ای شوخ و شنگ و مفرّح است و رویهمرفته نگاه مثبتی به بسیاری از جنبه‌های زندگی امریکایی دارد. پس از مرگ ایلف، پتروف اثر مهمّی منتشر نکرد. پتروف نیز در حادثه‌ای هوایی کشته شد.

ایلیّین، ایوان آلکساندروویچ (۱۸۸۳ـ۱۹۵۴). فیلسوف مذهبی و سیاسی، حقوقدان، مورّخ، منتقد، مربّی، سخنران، مبلّغ افکار، و سردبیر. پس از فارغ‌التّحصیل‌شدن از دانشکدهٔ حقوق دانشگاه مسکو در ۱۹۰۶ ایلیّین در فرانسه و آلمان به کار پژوهشی پرداخت و پس از آن ده‌سال، از ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲، در دانشگاه مسکو و دیگر مؤسّسات آموزش عالی به تدریس پرداخت. پس از انقلاب، او که از دشمنان علنی و فعّال بلشویکها بود، شش‌بار دستگیر و سرانجام در سپتامبر ۱۹۲۲ از کشور اخراج شد. ایلیّین شانزده‌سال بعدی را در برلین گذراند و به تدریس در انستیتوی علمی روسی در آنجا پرداخت و در آلمان و کشورهای دیگر اروپایی سخنرانیهایی ایراد کرد. در این ایّام او با نشریّات روسی مهاجر نیز همکاری داشت. در ۱۹۳۴ نازیها او را از استادی انستیتو اخراج کردند، امّا او توانست در ۱۹۳۸ در سویس مستقر شود. شانزده‌سال پس از آن را هم تا پایان زندگی در زوریخ-زولیکون بود.

میراث نوشته‌های چاپ‌دهٔ ایلیّین بالغ بر چندصد مقاله و بیش از سی کتاب (اکثراً به آلمانی) و جزوه‌های متعدّد است؛ این میراث به چهار دسته تقسیم می‌شود: نوشته‌های فلسفی و مذهبی؛ نوشته‌های حقوقی و سیاسی؛ نقدهای ادبی و هنری؛ و پژوهش در تاریخ روسیّه و شوروی.

او که با نظام فلسفی ایدئالیستهای آلمان بار آمده بود و کتاب مهمّی هم دربارهٔ هگل نوشته بود به‌هرروی معتقد بود که وظیفهٔ اصلی فیلسوف ساختن و پرداختن نظامی فلسفی نیست، بلکه تفکّر و تأمّل در اُبژه است. با این حساب، فیلسوف در وهلهٔ نخست باید دست به عمل بزند و بعد از آن است که می‌تواند بفلسفد. فلسفهٔ خود او، که روحی سقراطی دارد، به نظر خودش متشکّل از سلسله‌ای از اعمال (نوشتن کتاب) دربارهٔ اعمال بود.

ایلیّین اصول زیبایی‌شناسی خود را در کتاب **بنیادهای هنر؛ دربارهٔ کمال در هنر** (۱۹۳۷) مطرح کرده است. نقدها و نظریّه‌های ادبی او نیز در کتاب **دربارهٔ تاریکی و روشنی فکر؛ کتاب نقد هنری؛ بونین، ریمیزوف، اشملیوف** (نوشتهٔ ۱۹۳۸، چاپ ۱۹۵۹) آمده است. کتاب دیگر او در این زمینه **نویسندگان روس، ادبیّات، و هنر** (۱۹۷۳) است. او علاوه بر نویسندگان نامبرده‌شده در کتاب فوق، اصول تحلیل زیبایی‌شناختی خود را در پژوهشی دربارهٔ مرشکوفسکی نیز به‌کار گرفته است. نویسندگان اصلی مورد پژوهش ایلیّین پوشکین، تالستوی، داستایفسکی، و گوگول بودند. درسهای عمیق او دربارهٔ این نویسندگان به زبان آلمانی همچنان چاپ‌نشده مانده است. او مقالاتی دربارهٔ فولکلور و شعر روسی نیز نوشته است.

ایلیّنسکی، آلیگ پاولوویچ (۱۹۳۲ـ). شاعر، منتقد، مورّخ ادبی، و پژوهشگر تاریخ اندیشه‌ها. او که از ۱۹۴۴ به حال تبعید در خارج از روسیّه زندگی می‌کند در مونیخ و نیویورک تحصیل کرد و در ۱۹۷۰ از دانشگاه نیویورک درجهٔ دکترا گرفت. او پنج مجموعهٔ شعر در ۱۹۶۰، ۱۹۶۲، ۱۹۶۶، ۱۹۷۶، و ۱۹۸۱ منتشر کرده است که عنوان همهٔ آنها **اشعار** است.

جهان شعری ایلیّنسکی جهان ملموس پر از آدمها و تصاویر ابژکتیو از تأمّلات بسیار مهمّ است. بنیان زیبایی‌شناسی او در سنّت رمانتیسم کلاسیک است که آکمئیستها و پسافوتوریستها آن را بازسازی کرده بودند. پلتینوف تفکّر ایلیّنسکی را متأثّر از پدیدارشناسی دانسته است و زندگی او و آثار هنری‌اش را مثالی از یگانگی زندگینامه‌ایِ سوبژکتیو جهان‌بینی او خوانده است. از شاعران خارجی که بر ایلیّنسکی تأثیر گذارده بودند می‌توان از هولدرلین، گوته، و اوسیان نام برد. مسئلهٔ زمان، آنگونه که برگستون و پروس مطرح کرده‌اند، از مضامین اصلی اشعار اوست. در نظر او فرهنگ و یادآوری از یک جِنس هستند. ایلیّنسکی زندگی را مانند چیز پیچیدهٔ ارگانیک و منطقی عرضه می‌کند و پس‌زمینهٔ آن هم احساسی مذهبی است که پرده‌پوشی نشده است. او که بر کلام مسلّط است فلسفهٔ ایدئالیستی را با روشنبینی مدرنیستی هنرهای تجسّمی درهم می‌آمیزد.

اینبر، ویرا میخایلوونا (۱۸۹۰ـ۱۹۷۲). شاعر و نویسنده. او دختر صاحب یک انتشاراتی در اودسا بود. اینبر از نوجوانی با اندیشه‌های ادبی و هنری آشنا بود و از ۱۹۱۰ به بعد مرتباً مطالبی در نشریّات و روزنامه‌ها انتشار می‌داد. در فاصلهٔ ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۴ او در پاریس درس خواند و نخستین مجموعهٔ شعرش، **شراب مالیخولیا**، را به سرمایهٔ شخصی در همان پاریس در ۱۹۱۴ به چاپ رساند. این کتاب و کتاب بعدی او، **شادی تلخ** (۱۹۱۷)، حاکی از تأثیری است که او از سمبولیسم فرانسوی و روسی پذیرفته بود، هرچند بعداً به شیوه‌ای مقیّدتر و روایی‌تر روی آورد. وقتی که انقلاب اکتبر آغاز شد اینبر در مسکو بود و سالهای جنگ داخلی را در اودسا گذراند و در ۱۹۲۲ به مسکو بازگشت. در سالهای نخست دههٔ ۱۹۲۰ اینبر در زمینهٔ ادبیّات به ساختمان‌گرایان نزدیک شد و همراه با سلوینسکی

و زلینسکی در این نهضت شرکت جست و به آنها یاری رساند. از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۶ اینبر در پاریس، بروکسل، و برلین روزنامه‌نگاری می‌کرد و در عین حال مرتباً در غرب به گشت‌وگذار می‌پرداخت. او هرگز عشق به روسیّه را از کف نداد و در مقابل سوءظنّی نسبت به فرهنگ اروپایی و امریکایی پیدا کرد. اینبر آن انگیزهٔ سلوینسکی و زلینسکی را برای تجربه‌کردن صورتهای تازه در شعر نداشت و نهایتاً سبکی روایی و محافظه‌کارانه را برای شعر و داستانهایش برگزید. در فاصلهٔ ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۴ او در لنینگراد می‌زیست و خاطرات دوران محاصره را تحت عنوان **تقریباً سه سال** منتشر کرد. شعر بلند **مدار پولکووو** (۱۹۴۲ـ۱۹۴۶) جایزهٔ استالین را نصیب او کرد. این دو اثر از ماندگارترین آثار مربوط به این دورهٔ تراژیک در ادبیّات روسی هستند. اینبر دستی هم در سرودن شعر برای کودکان، دراماتورژی، و نوشتن لیبرتو برای اپرا آزمود.

ایواسک، یوری پاولوویچ (۱۹۰۷ـ۱۹۸۶). شاعر، پژوهشگر، و مقاله‌نویس. در مسکو به دنیا آمد. پس از انقلاب خانوادهٔ ایواسک به استونی مهاجرت کردند و در همانجا بود که او در رشتهٔ حقوق در دانشگاه تارتو درس خواند. بر اثر جنگ، ایواسک به آلمان گریخت و از آنجا به امریکا مهاجرت کرد (۱۹۴۹). در امریکا در ۱۹۵۴ از دانشگاه هاروارد درجهٔ دکترا در ادبیّات روسی گرفت و مشغول تدریس در دانشگاههای مختلف امریکایی شد؛ در زمان بازنشستگی استاد دانشگاه ماساچوست بود. او مقالات پژوهشی بسیاری دربارهٔ کسانی چون بیلی، داستایفسکی، ماندلشتام، پوشکین، و تسوتایوا نوشته است. تک‌نگاشتی هم دربارهٔ لئونتیف دارد و ویراستاری چاپ دوجلدی آثار لئونتیف به انگلیسی را بر عهده داشته است. او گزیده‌ای از آثار فدوتوف و روزانوف و گلچینی از اشعار شاعران مهاجر روس را به چاپ رساند.

اشعار نخستین ایواسک در مجموعه‌های **ساحلهای شمالی** (۱۹۳۸)، و **خزان امپراتوری** (۱۹۵۳) گردآوری شده‌اند. اشعار این مجموعه‌ها متأثّر از آکمئیسم و «نت پاریسی» هستند. تخیّل آزاد متافیزیکی ایواسک نخستین‌بار در «افتخار» (۱۹۶۷) و «سیندرلا» (۱۹۷۰) متجلّی شد. در این دو شعر موتیفهایی از مسکو قبل از پطرکبیر و فرهنگ فولکلور روسی با نگرشها و احساسهایی غربی به نحو درخشانی درهم آمیخته شده‌اند. ایواسک در پوئمای **هومو لودنس** به سبک شخصی کاملاً خاصّی دست یافته است. این شعر اودیسهٔ زندگینامه‌ای خود اوست که زندگی شاعر را از دوران کودکی در مسکو تا نقل‌مکان به قلب سرزمین اسلاو، ناحیهٔ پسکوف، و از آن پس مهاجرت به اروپای غربی و امریکا، پی می‌گیرد. این سرگذشت سفرنامه‌ای پر از اشارات و تلمیحات به وقایع تاریخی، هنر، و ادبیّات است. او در این شعر نگاه صمیمانهٔ شخصی را با حکمت بالغهٔ یک متفکّر و نگاهش به جهان درمی‌آمیزد. ایواسک متذکّر شده است که از سبک شاعران متافیزیکی در این اثر متأثّر بوده است و سفرهای مقدّرش به مکزیک الهامبخش او شده است. **هومو لودنس** را می‌توان اثری پخته و اصیل به حساب آورد. در شوروی نیز نسخهٔ سامیزداتی آن منتشر شد و بسیار تأثیرگذار بود.

ایوانوف‌ـ رازومنیک، ر. و. (۱۸۷۸ـ۱۹۴۶). ایدئولوگ و منتقد ادبی. نام اصلی او رازومنیک واسیلیویچ ایوانوف بود. در خانواده‌ای از اعیان به دنیا آمد و در دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد. ایوانوف‌ـ رازومنیک بیشتر به دلیل حمایتش از جنبش سکایی در اوایل قرن بیستم مشهور است. طبق نظر ایوانوف‌ـ رازومنیک روسها قومی نیمه‌اروپایی‌ـ نیمه‌آسیایی هستند. طرفداران جنبش سکایی به دنبال انقلاب، که آن را حمّام خون مقدّسی برای شستن آثار سالهای طولانی نفوذ فرهنگ اروپایی بر فرهنگ روسی می‌دانستند، احساس کردند که آزادند تا سرنوشت خود را دنبال کنند. از جملهٔ کسانی که با این جنبش همراه بودند از همه مهمتر آلکساندر بلوک بود و در مقابل نیز این زامیاتین بود که سخت آنها را به باد حمله گرفت. علاقهٔ ایوانوف‌ـ رازومنیک به مسائل جامعه‌شناختی‌ـ ایدئولوژیکی در کتاب زمانی مشهور او، **تاریخ اندیشهٔ اجتماعی در روسیه** (۱۹۰۷)، کاملاً انعکاس پیدا کرده است. در مقام منتقد ادبی، او به تفاوتهای بنیادین مکتب انحطاط و سمبولیسم روسی توجّه نشان داد؛ رمان **پطرزبورگ** آندریی بیلی را ستود؛ رمان **سانین** آرتسیباشف را سطحی خواند؛ نوشته‌های کوپرین را بررسی کرد؛ و به شیوهٔ بلینسکی میان هنرمند حقیقی که واقعیّت را به دست می‌دهد و هنرمند قلّابی که فقط از واقعیّت سخن می‌گوید تفاوت قائل شد. در حوزهٔ سیاست او با انقلابیّون اجتماعی همراه بود و به همین دلیل چندین‌بار پیش‌وپس از انقلاب دستگیر و زندانی شد. در فاصلهٔ ۱۹۲۱ تا ۱۹۴۱ چندین‌بار دستگیر و تبعید شد و سرانجام زمانی که سپاهیان آلمان شهر پوشکین را تصرّف کردند او به دست آنان آزاد شد. بعداً او را همراه با همسرش به آلمان منتقل کردند و هر دو در همانجا درگذشتند.

ایونف، ریوریک (۱۸۹۱ـ۱۹۸۱). شاعر و رمان‌نویس. نام اصلی او میخائیل آلکساندروویچ کاوالیوف بود. در تفلیس به دنیا آمد و پدرش نظامی بود. در ۱۹۱۲ در رشتهٔ حقوق از دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد و در ۱۹۰۹ چند شعر از او در مجموعه‌ای دانشجویی به چاپ رسید. نخستین مجموعهٔ شعر او، **خودسوزی**، در ۱۹۱۳ منتشر شد. ایونف تا ۱۹۱۶ با فوتوریستها بود و با

اگو-فوتوریستها، تسفتوریفوگا، و مزاننیهٔ شعر همکاری می‌کرد. از جمله آثار این سالهای او **شعله شعله می‌کشد** (۱۹۳) و **طلای مرگ** (۱۹۱۶) است. ایونف در ۱۹۱۸ معاون وزیر فرهنگ، لوناچارسکی، شد. در ۱۹۱۹ به ایماژیستها پیوست و نخستین مانیفست آنها را امضا کرد. او شعرهای بسیاری در مجموعه‌های ایماژیستی منتشر کرد. در همین دوره مجموعه شعر **آفتاب در گور** را به چاپ سپرد. نقدهای این دورهٔ او نیز در **چهار گلوله برای یسینین، کوسیکوف، مارینگوف، و شرشنویچ** (۱۹۲۱) گردآوری شده است. شعر ایونف بیشتر به مکتب انحطاط نزدیک است تا به شعر آوانگارد، و بنابراین همخوانی زیادی نه با فوتوریسم دارد نه با ایماژیسم. مضمون اصلی در اشعار او مرگ است که جسم را تطهیر می‌کند. تعصّب مذهبی در شعر او کاملاً هویداست. ایونف دلبستگی خاصّی به تصویرکردن خشونت جسمانی و انحطاط و تباهی دارد. از موتیفهای اشعار او همجنسبازی، جنون، گناه، تصلیب، مسیح، و آخرالزّمان است.

ایونف رمان هم می‌نوشت. از جمله رمانهای او **فرشتهٔ ناشاد** (۱۹۱۷) است که یادآور نثر بیلی است. دو رمان دیگر او، **عشق بدون عشق** (۱۹۲۵) و **خانهٔ باز** (۱۹۱۷) به شرح زندگی ولنگارانهٔ محافل فرهنگی در تفلیس و باکو اختصاص دارد. **قهرمان رمان** (۱۹۲۹) تصویری منفی از مهاجران روس عرضه می‌کند. ایونف در سالهای بعد به ترجمهٔ اشعار گرجی و سرودن شعر و نوشتن نثر پرداخت. آخرین آثار او خاطرات ادبی‌اش، داستانهای کوتاهش، و اشعارش هستند که در کتابهای **در پای متاتسمیندا** (۱۹۷۳)، **گزیدهٔ اشعار ۱۹۱۲-۱۹۷۲** (۱۹۷۴)، و **ساعات و صداها** (۱۹۷۸) آمده‌اند.

بابارِیکین، پیوتر دمیتریویچ (۱۸۳۶-۱۹۲۱). رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس. او فرزند مالکی ثروتمند بود و در نیژنی نوگورود به دنیا آمد. ابتدا در دانشگاه قازان در رشتهٔ حقوق تحصیل کرد و بعد به تحصیل فیزیک و ریاضیّات در دانشگاه دورپات روی آورد. در همین دانشگاه بود که علاقه‌اش به ادبیّات روسی و ادبیّات اروپای غربی جلب شد. از ۱۸۶۳ تا ۱۸۶۵ سردبیری نشریهٔ **بیبلیوتکا دلیا چتینیا** را به عهده داشت. در اوایل دههٔ ۱۸۹۰ روسیّه را برای همیشه ترک کرد و سرانجام در لوگانوی سویس درگذشت.

باباریکین مردی فرهیخته بود، چندین زبان می‌دانست، و سخنران و معلّمی زبردست بود. او مقالات و کتابهایی دربارهٔ تاریخ تئاتر و تفسیر نوشته‌های ادبی دارد. مجموعه آثار او بیش از صد جلد است. پُرکاری بیش از اندازهٔ او سبب شده است که از اسم او در زبان روسی صفت «باباریکات» ساخته شود که به معنای «بی‌وقفه نوشتن دربارهٔ مسائل روز» است. در طول شش دهه او بیش از سی نمایشنامه، چندین رمان، و داستانهای کوتاه بسیار دربارهٔ زندگی اجتماعی و روشنفکری روسیّه نوشت. مهمترین آثار او رمانهایش هستند: **سفربه‌خیر** (۱۸۶۲-۱۸۶۴) مطالب زندگینامه‌ای بسیاری دارد. **ایثار شبانه** (۱۸۶۸)، مانند بسیاری از نمایشنامه‌های او، قطعاتی دارد که سانسورچیان آنها را هرزه‌درایی و وقیح‌نگاری به حساب می‌آورند. **فضایل محکم** (۱۸۷۰) شخصیتهایی از میان اینتلیجنتسیای لیبرال و سرمایه‌دارانی با اعتقادات اخلاقی متفاوت دارد. همین شخصیّتها در رمان **کیتای-گوروود** (۱۸۸۲) که بهترین رمان او به حساب می‌آید حضور دارند. در رمان **واسیلی تیورکین** (۱۸۹۲) دهقانی آرمانی تصویر می‌شود که روی به تجارت و کسب‌وکار مخاطره‌آمیز می‌آورد. در **راه دیگر** (۱۸۹۷) باباریکین به گونه‌ای دوپهلو به بحثها و جدلهای میان پوپولیستها و مارکسیستها پرداخته است. امّا در **شکست بزرگ** (۱۹۰۸) نگاهی کاملاً ضدّ مارکسیستی به انقلاب ۱۹۰۵ دارد.

اعتقاد باباریکین به سرمایه‌داری و ناتورالیسم او را از ادیبان و سیاستمداران معاصرش بیگانه کرد. در آثار او تخیّل جای چندانی ندارد و روایت و شخصیّت‌پردازی خشک، ساکن، و طرح‌گونه است. پیرنگ آثار او یکنواخت و ملال‌آورند و توصیفات مطوّل جریان ماجرای داستان راکُند می‌کند.

بابروف، سمیون سرگییویچ (۱۷۶۳-۱۸۱۰). شاعر. او در دبیرستان دانشگاه مسکو و بعد خود دانشگاه مسکو تحصیل کرد. پس از اتمام تحصیلات در پطرزبورگ می‌زیست و بعد مترجم ناوگان روسی در دریای سیاه تحت فرماندهی آدمیرال ماردونیوف شد. در ۱۸۰۰ به پطرزبورگ بازگشت و در همین شهر بر اثر بیماری سل درگذشت.

بابروف در نشریّات مختلف اشعارش را منتشر می‌کرد و عضو انجمنهای ادبی متعدّدی بود. او در یکی از همین انجمنها با رادیشچف آشنا شد. بابروف از دورهٔ دانشجویی تحت تأثیر فراماسونها بود و احتمالاً خودش هم عضو یکی از لژها بود. اشعار تغزّلی او نشان از تأثیرپذیری‌اش از **افکار شبانهٔ** ادوارد یانگ دارند و همان موتیفها در آنها تکرار می‌شود: تأمّل دربارهٔ مرگ و زندگی، گذر زمان، حالتهای مصیبت‌زدگی و احساس پایان دنیا.

بابروف سرایندهٔ نخستین پوئمای توصیفی در ادبیّات روسیّه است. او در شعر «شب» (۱۸۰۱) ترور تزار پاول اوّل را محکوم کرد. اخرین اثر بابروف پوئمای حجیمی دوجلدی تحت عنوان **شب باستانی جهان یا نابینای غریبه** است که تمثیلی عرفانی-فلسفی به شیوهٔ ماسونی دربارهٔ حرکت روح از شهوات پست به سمت روشنایی روحانیِ مذهبیِ واقعی است.

بارکوف، ایوان سمیونوویچ (۱۷۳۲ـ ۱۷۶۸). شاعر نقیضه‌سرا. او هم مانند بیشتر ادیبان قرن هجدهمی از طبقهٔ متوسّط تنها به مدد بلندپروازی‌اش و تن‌دادن به زحمات طاقتفرسا توانست به تحصیلات و فرهنگ عالیه دست پیدا کند. او که در آکادمی علوم پطرزبورگ کار می‌کرد، همراه با فعالیّتهای دیگرش، نخستین چاپ منقّح از آثار کانتمیر را انتشار داد و ساتیرهای هوراس و فابلهای فایدوروس را به روسی ترجمه کرد. او در ضمن در همهٔ ژانرهای کلاسیک دستی آزمود، امّا این آثار او قابل انتشار نبودند، زیرا بارکوف عامدانه از زبانی هرزه استفاده می‌کرد و در توصیف مسائل جنسی بی‌پروا بود. دستنوشتهٔ این آثار دست‌به‌دست می‌گشت و در سرتاسر قرن هجدهم و قرن نوزدهم با استقبال زیادی روبرو بودند و افراد شاخصی چون ناویکوف، کارامزین، و پوشکین آنها را می‌ستودند. شاهکار مایکوف، «الیسئی»، از بسیاری جهات وامدار بارکوف است، همچنانکه کلّ سنّت بورلسک در روسیّه. این ادّعا که قصد بارکوف به مسخره گرفتن کلاسیسیسم بود خود نشان می‌دهد که این خود کلاسیسیسم بود که زمینه را برای ژانر بورلسک آماده کرد. هنوز هم تحقیقی جدّی دربارهٔ آثار بارکوف و تأثیر او در ادبیّات روسی انجام نگرفته است و آثار او فقط با حذفیّات بسیار امکان انتشار پیدا کرده‌اند.

باکلانوف، گریگوری یاکوولویچ (۱۹۲۳ـ). داستان‌کوتاه‌نویس و رمان‌نویس. او در وارونژ به دنیا آمد. در جنگ جهانی دوّم در خدمت نظام بود و در ۱۹۵۱ از انستیتوی ادبی گورکی فارغ‌التّحصیل شد. فعالیّت ادبی‌اش را از اوایل دههٔ ۱۹۵۰ شروع کرد و نخست داستانهای کوتاهی دربارهٔ روستاهای پس از جنگ نوشت. در دورهٔ استالین‌زدایی او یکی از نخستین نویسندگان شوروی بود که جنگ جهانی دوّم را بی‌اغراق و بدون غلوّکردن به تصویر کشید. رمانهای کوتاه او، **جنوب حملهٔ اصلی** (۱۹۵۸)، **یک وجب زمین** (۱۹۵۹)، و **مردگان نباید شرمنده باشند** (۱۹۶۱)، در عین تصویرکردن ایثارها و قهرمانیها، خودخواهیها و بزدلیهای رزمندگان شوروی را هم نشان می‌دهند. رمان **ژوئیهٔ ۱۹۴۱** (۱۹۶۵)، که نشانه‌هایی از تأثیرپذیری باکلانوف از لیف تالستوی دارد، توصیفات جنگی به‌تناوب جای به فلاش‌بکهایی به تصفیه‌های دههٔ ۱۹۳۰ می‌سپارند و تأثیر فلج‌کنندهٔ این تصفیه‌ها را بر ارتش سرخ می‌نمایانند.

رمان **دوستان** (۱۹۷۵) تضادّ و تقابل اخلاقی میان دو آرشیتکت شهرستانی را به تصویر می‌کشد. در پایان شرافت است که پاداش می‌یابد، امّا این حس هم القا می‌شود که خاک شوروی مستعدّ رشد مقام‌پرستی و چاکرمنشی است. در رمان **جوانترین برادر** (۱۹۸۱) باکلانوف با چاشنی طنز و شوخی زندگی استادی مسکویی را به تصویر می‌کشد که زن سطحی نگرش بر او کاملاً مسلّط است. در این هر دو اثر آخر حرکت ماجراها کُند است و از آن کیفیّت دراماتیک رمانهای جنگی باکلانوف خبری نیست. داستانها و رمانهای اخیر او زندگینامه‌ای هستند و حال‌وهوای دوران بلافاصله پس از جنگ را بازمی‌نمایانند.

باگاتیریف، پیوتر گریگوریویچ (۱۸۹۳ـ ۱۹۷۱). فولکلوریست و پژوهشگر ادبی. او اهل ساراتوف بود. پس از فارغ‌التحصیل‌شدن از دانشگاه مسکو در ۱۹۱۸ به براتیسلاوای چکوسلواکی رفت و در انجا از ۱۹۲۱ تا ۱۹۴۰ استاد دانشگاه بود. پس از بازگشت به شوروی و اخذ درجهٔ دکترا در ۱۹۴۱ به تدریس در دانشگاه مسکو مشغول شد و ریاست بخش فولکلور انستیتوی قومشناسی آکادمی علوم را به دست آورد (۱۹۴۳ـ ۱۹۴۸). در ۱۹۴۸ از هر دو سمتش برکنار شد. در ۱۹۵۲ به او اعادهٔ حیثیّت شد و تا ۱۹۶۳ در دانشگاه وارونژ و از ۱۹۶۴ تا ۱۹۷۶ در دانشگاه مسکو به تدریس پرداخت.

باگاتیریف همراه با رامان یاکوبسون محفل زبانشناسی مسکو را در ۱۹۱۵ بنیاد گذاشت و بعداً یکی از اعضای فعّال محفل زبانشناسی پراگ شد که بنیاد «مکتب فرمال» و روش ساختاری‌ـ‌نشانه‌شناختی را در زبانشناسی و قومشناسی نهاد.

باگاتیریف کتابها و مقالات متعدّدی دربارهٔ فولکلور، اعتقادات مردمی، قوم‌نگاری، و ادبیّات اسلاوها منتشر کرد. او در زمینهٔ فولکلور از روش کارکردی‌ـ‌ساختاری استفاده می‌کرد. در نخستین پژوهش مهمّش، **اعمال جادویی، آیینها، و اعتقادات مردم روس یایینتر از سلسله‌جبال کاریات** (۱۹۲۹)، از روش همزمان پیشنهادی فردینان دو سوسور برای پژوهش استفاده کرد. او اشکال آداب و رسوم، آیینها، مراسم، و اعمال جادویی را مورد بررسی قرار داد و نشان داد تغییرات در آنها متناسب با تغییرات در سلسله‌مراتب کارکردی است. پژوهش بعدی او، **کارکرد جامه‌های مردمی در موراویا** (۱۹۳۷) تحقیقی است دربارهٔ لباسی که مردم در حالت عادی، در تعطیلات، در جشنها، و در مراسم می‌پوشند. این تحقیق از منظر ساختاری‌ـ‌کارکردی انجام گرفته است و در آن این نظر طرح شده است که لباس هم یک چیز است و هم یک نشانه. رسالهٔ دکترای او دربارهٔ **تئاتر فولک چک و اسلوواک** (۱۹۴۰) بود که به کارکرد و قالب تئاتر فولک در مقام هنری دارای ساختار می‌پرداخت و ربط آن را به آیینها و مراسم مردمی و آداب و رسوم بازمی‌نمایاند.

باگاتیریف همچنین در حماسه‌های مردمی، قصه‌های فولکلوریک، ترانه‌های فولکلوریک، و رقصهای فولکلوریک اسلاوی و رابطهٔ ادبی میان چکها و روسها به پژوهش پرداخت. او کاملاً به رابطهٔ قوی و دوجانبه میان کلام شفاهی و کلام مکتوب، و هنر

فولکلوریک و هنر متعالی، معتقد بود. مجموعهٔ تک‌نگاشتهای او تحت عنوان **سؤالاتی دربارهٔ نظریهٔ هنر مردمی** (۱۹۷۱) در یک جلد گردآوری شده است.

باگدانوف، آلکساندر آلکساندروویچ (۱۸۷۳ـ۱۹۲۸). فیلسوف مارکسیست و نویسنده و فعّال ادبی. نام اصلی او مالینوفسکی بود. او خیلی زود به حزب بلشویک پیوست و از یاران لنین شد. تحت‌تأثیر فیلسوف اتریشی، ارنست باخ، نظامی فلسفی را پی ریخت که به «امپرسیونیسم» مشهور است. لنین در کتاب **ماتریالیسم و امپریوکریتیسیسم** (۱۹۰۹) سخت این نظام فلسفی را به باد حمله گرفت. باگدانوف همراه بالوناچارسکی و بازاروف یکی از سازماندهندگان مدرسهٔ حزبی در کاپری (۱۹۰۹) بود. اندیشه‌هایی که باگدانوف سعی کرد در این مدرسه بپروراند باز با مخالفت جدّی لنین روبرو شد. باگدانوف پس از انقلاب نظریه‌پرداز اصلی «پرولتکولت» شد. او این نظر را تبلیغ می‌کرد که پیشرفت فرهنگی پرولتاریا باید مستقلّ از دستگاه حزبی صورت بگیرد. او معتقد بود میراث ادبی گذشته را پرولتاریا باید جذب و با اهداف خود همگون سازد و بر آن چیرگی بیابد. باگدانوف در رشتهٔ پزشکی تحصیل کرده بود و از طرفداران پروپاقرص نظام‌دادن به جامعهٔ آینده بر اساس علوم دقیقه بود. او دو رمان علمی‌ـ تخیّلی به نامهای **ستارهٔ سرخ** (۱۹۰۸) و **مهندسی مانی** (۱۹۱۲) هم نوشت. پیش‌بینیهای علمی او در رمان اوّل بسیار جالب‌توجّه هستند. باگدانوف مؤسّس انستیتوی انتقال خون در مسکو بود و مرگ او هم بر اثر آزمایشی رخ داد که بر روی خود انجام می‌داد.

باگدانوویچ، ایپالیت فیودوروویچ (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳). شاعر، نویسنده، و مترجم او که در خانواده‌ای از اعیان اوکراینی به دنیا آمده بود، در پانزده‌سالگی به نزد خراسکوف، نمایشنامه‌نویس و سرایندهٔ اشعار نئوکلاسیک، رفت و خود را به عنوان جوان عاشق شعر و موسیقی معرفی کرد. خراسکوف او را تشویق کرد که وارد دانشگاه مسکو شود. او در ۱۷۶۵ نخستین نوشتهٔ منظوم خود را تحت عنوان **رحمت دوگانه** منتشر کرد که استقبالی از آن نشد. آثار معدودی که پس از آن منتشر کرد چندان چشمگیر نبودند تا آنکه در ۱۷۷۳ **چنگ** را به چاپ رساند که مجموعه‌ای از افسانه‌ها، نامه‌ها، لطیفه‌ها، و قصیده‌ها بود. باگدانوویچ آثار متعدّدی از ولتر، ژان ژاک روسو، و سایر نویسندگان نهضت روشنفکری را ترجمه کرد. مهمترین اثر او **دوشنکا: قصّه‌ای قدیمی به شعر آزاد** (۱۷۸۳) است. این کتاب روایت روسی اسطورهٔ آمور و پسوخه با بهره‌گیری از نوشته‌های لافونتن و آپولیوس است. پوشکین این اثر را به ایدهٔ تحسین می‌نگریست.

باگدانوویچ در ا ین اثر بعضاً خوانندگان را مستقیماً خطاب قرار می‌دهد که این امر نوعی صمیمیّت به اثر می‌بخشد که برای آن زمان در ادبیّات روسیّه کار تازه‌ای بود.

باگریتسکی (۱۸۹۷ـ۱۹۳۴). شاعر. نام حقیقی او ادوارد گئورگیویچ دزیوبین بود. او در اودسا به دنیا آمد و همانجا تحصیل کرد، و پیش از انقلاب اشعاری مدرنیستی در نشریّات محلّی به چاپ رساند. وقتی که انقلاب شد با شوروشوق از آن استقبال کرد و عضو گروهی چریکی شد که در جنگ داخلی به نفع بلشویکها می‌جنگید. در همین زمان اشعار تهییجی هم می‌سرود. در سالهای پس از انقلاب شعر او در مسیر رمانتیسم انقلابی سیر کرد. در ۱۹۲۵ به مسکو نقل‌مکان کرد و با گروههای «پروال» و «ساختمان‌گرا» به همکاری پرداخت. در ۱۹۲۶ مشهورترین اثرش، **اوپاناس از زیر کار در رو**، را منتشر کرد که تا حدودی الهام‌یافته از ترانه‌های فولکلوریک اوکراینی است؛ داستانِ اوپاناسِ دهقان را بازمی‌گوید که خطا می‌کند و در جنگ داخلی به گروه تبهکار بازنده می‌پیوندد و جانش را در این راه از دست می‌دهد. امّا قهرمان اصلی این نوشته فرماندهی از ارتش بلشویکهاست. این نوشتهٔ سبک و جذّاب با استقبال فراوان روبرو شد. این شعر در میان اشعار انقلابیِ قهرمانی دههٔ ۱۹۲۰، که تعدادشان هم کم نیست، بهترین شعر به شمار می‌رود. نخستین مجلّد اشعار باگریتسکی، **جنوب غربی** (۱۹۲۸)، باز هم عمدتاً اختصاص به انقلاب و جنگِ داخلی داشت و همچنان حال‌وهوای رمانتیک داشت. حتی اشعار غیرانقلابی او نیز به همان اندازه حال‌وهوای رمانتیک داشتند. این کتاب شعر او با استقبال خوبی روبرو شد. در ۱۹۳۰ باگریتسکی به گروه «راپ» پیوست و شعرهایی دربارهٔ برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل سرود. اشعار گردآمده در مجموعهٔ **پیروزمندان** (۱۹۳۲) و مجموعهٔ **شب آخر** (۱۹۳۲) همچنان خبر از شوروشوقی رمانتیک می‌دادند. باگریتسکی در ۱۹۳۴ بر اثر بیماری ریوی درگذشت. او شاعری باقریحه و نوآور بود. او همچنین اشعاری از زبانهای اوکراینی، انگلیسی، فرانسوی، و ترکی ترجمه کرد.

بالاکشین، پیوتر پ. (۱۸۹۸ـ). روزنامه‌نگار، مورّخ، و داستان کوتاه‌نویس. او در شرق دور و در خانوادهٔ یک کارکند به دنیا آمد و پرورش یافت. در مدرسهٔ نظامی آلکساندروفسک مسکو تحصیل کرد، داوطلبانه به خدمت نظام رفت، و در جنگ جهانی اوّل علیه رومانیاییها جنگید. در جنگ داخلی در شرق دور تحت امر ژنرال کولچاک می‌جنگید. پس از گذراندن چندین‌سال در چین و ژاپن، بالاکشین در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ به ایالات متحدهٔ امریکا مهاجرت کرد و در سانفرانسیسکو اقامت گزید و سه سال در دانشگاه کالیفرنیا

تحصیل کرد. بالاکشین در ادامهٔ فعالیّتهای ادبی و روزنامه‌نگاری خود که در ۱۹۱۷ آغاز کرده بود با نام مستعار ب. میکلاشویچ به نوشتن مطلب در **روسکایا ژیزنی** و **زملیا کولومبا** پرداخت. پس از جنگ جهانی دوّم سالهایی را در کره و ژاپن گذراند و مورّخ نظامی ارتش امریکا شد.

شهرت بالاکشین بیشتر به خاطر داستانهای کوتاه او در توصیف زندگی مهاجران در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ در خیابان فیلمور در سانفرانسیسکوست ــ «یکی از جالبترین و غریبترین خیابانها در کلّ جهان که هم جذّاب است و هم زننده، با آن زیبایی فریبندهٔ کج‌ومعوجش و زخمهای عریان بشری که به نمایش می‌گذارد.» البتّه کتاب حجیم **پردهٔ آخر در چین** (۱۹۵۸ـ ۱۹۵۹) نیز کتاب کم‌اهمیّتی نیست. این کتاب تاریخ دربارهٔ آغاز، رشد، و پایان مهاجرت روسها در شرق دور است.

بالتروشایتیس، یورگیس کازیمیروویچ (۱۸۷۳ـ ۱۹۴۴). شاعر سمبولیست روس و لیتوانیایی. اشعار بسیاری را از زبانهای گوناگون به روسی برگردانده است. او در لیتوانیا زاده شد و در دانشگاه مسکو در رشته‌های ریاضیّات و علوم طبیعی تحصیل کرد. بعد به ادبیّات روی آورد و از اعضای مؤسس انتشاراتی اسکورپیون در ۱۸۹۹ بود. در ۱۹۱۹ رئیس اتحادیّهٔ نویسندگان شد. از ۱۹۲۰ او نمایندهٔ دیپلماتیک لیتوانیا در شوروی بود و از ۱۹۳۹ کنسول لیتوانیا در نمایندگی این کشور در پاریس شد.

اشعار روسی او از نظر واژگان کم‌غنا، از نظر تصاویر فقیر، از نظر سبک پرطمطراق، و پیجوی همان دلبستگی اصلی سمبولیستها، یعنی به قول خود او «نزدیک‌شدن به جهان دیگر، که میزان تماس ما با آن یگانه معیار ارزش ماست و جستجوی آن یگانه هدف و معنا در زندگی است.» درجه مشخّصهٔ این اشعار خاکساری و شدّت ایمان به شگفتیهای بی‌پایان خلقت است که بشر یکی از این شگفتیهاست که در خطّی ممتد در آغاز همچون گُلها می‌شکوفد و در پایان بر پای خداوند بوسه می‌زند.

بالتروشایتیس اشعار لیتوانیایی‌اش را در فاصلهٔ ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۳ سرود. واژگان آنها سمبولیستی است و مستقیماً از شعر روسی او بدانها راه یافته‌اند؛ اصطلاحات آنها خاکی، زمینی، و روستایی است که به حدّ مفاهیم انتزاعی بالا برده می‌شوند و شکل زبانی آنها شکل کهن است که در خدمت انتقال والاترین مفاهیم سمبولیستی طرح‌شده در اشعار روسی اوست.

بتاکی، واسیلی (۱۹۳۰ـ). شاعر، مترجم، و منتقد. او در انستیتوی تعلیم و تربیت و انستیتوی ادبی اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی تحصیل کرد و بعد مدرّس زبان و ادبیّات در مدارس مختلف شد. از ۱۹۶۲ به صورت نویسنده‌ای آزاد به کار پرداخت. در ۱۹۶۶ به عضویّت اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی درآمد، امّا به دلیل نارضایی سیاسی در ۱۹۷۲ از این اتحادیّه اخراج و ممنوع‌القلم شد. در ۱۹۷۳ بتاکی در فرانسه پناهندگی سیاسی گرفت و از آن زمان در پاریس زندگی می‌کند و با رادیوی آزادی و فصلنامهٔ **کانتینِنت** همکاری دارد. او اشعار بسیاری را از شاعران انگلیسی و امریکایی ترجمه کرده است و سه مجموعه هم از اشعار خودش را منتشر کرده است: **شعله زمینی** (۱۹۶۰)، **بستن جریان زمان** (۱۹۷۴)، و **جزیرهٔ اروپا** (۱۹۸۱).

بتاکی در اشعار عاشقانه و متأمّلانه‌اش فضایی از صمیمیّت و محبّت و در اشعار سیاسی‌اش فضایی از خشونت و شدّت خلق می‌کند. شاهکار او در میان شعرهای سیاسی‌اش «به یاد چکوسلواکی» است. اشعار او هرگز صرفاً توصیفی نیستند و رنگ و نور و صدا در آنها نقش اساسی دارد. او تا حدودی توفیق یافته است ویژگیهای متضادّ سمبولیسم و اکسپرسیونیسم را در شعرش آشتی دهد. او که در حیطهٔ ناخودآگاه جولان می‌دهد همچنان فرمالیست است، تنوّع ریتمها و تأکید بر آنها خلاف روح شعر آزاد است، و نظامی تفسیری از جانب منتقدان و حساسیّت خواننده را طلب می‌کند.

بتاکی در هر سه مجموعه‌اش در مقام شاعر ـ منتقد روسیّهٔ امروز و روسیّهٔ تاریخی ظاهر می‌شود و شعرهایش بیانگر این اعتقاد اوست که انسان باید از آنچه گذراست تجارب ماندنی را بیرون بکشد و در شکل نمادین وارد اندیشه و هنرش کند. او در برابر رنجهای هنرمند، چه در روسیّهٔ شوروی و چه در جهان غرب، ارزشهای فلسفی و اخلاقی‌اش را قرار می‌دهد. اهمیّت شعر بتاکی در نوآوری‌اش در سبک و کلام نیست، بلکه گرایش او به دست‌یافتن به ترکیبی خلّاقانه و پیش‌نهادن و تحقّق‌بخشیدن به این آرمان است که انسانِ چندپاره‌شده و ازخودبیگانه هنوز هم می‌تواند با روی‌آوردن به شعرِ موسیقاییِ نابْ هنری عمیقاً شخصی ایجاد کند.

بربیروا، نینا نیکالایونا (۱۹۰۱ـ). شاعر، نثرنویس، و منتقد. در پطرزبورگ به دنیا آمد و در ۱۹۲۲ همراه با ولادیسلاف خاداسیویچ شاعر روسیّه را ترک کرد و در برلین، پراگ، ایتالیا، و پاریس اقامت گزید. او بعدها مدرّس ادبیّات روسی در دانشگاه پرینستون شد. بربیروا نوشته‌هایش را در نشریات و جُنگهای مختلف به چاپ رسانده است. زندگینامهٔ شخصی او، **حروف خوابیده از من است** (۱۹۶۹)، در ۱۹۷۲ در روسیّه نیز به چاپ رسید. نمایشنامهٔ **مادام او** در ۱۹۳۸ در پاریس بر صحنه رفت.

برگولتس، اولگا فیودوروونا (۱۹۱۰ـ۱۹۷۵). شاعر. برگولتس دختر یک پزشک بود و در پطرزبورگ به دنیا آمد. در ۱۹۲۵ به گروه ادبی «اسمینبا» پیوست. نخستین نوشته‌هایی که به چاپ رساند قصّه‌هایی برای کودکان و مقالات روزنامه‌ای بودند. پس از اتمام تحصیلات در ۱۹۳۰ در بخش زبانشناسی دانشگاه لنینگراد، نخستین کتاب شعرش را منتشر کرد (**اشعار**، ۱۹۳۴). به دنبال آن **کتاب ترانه‌ها**(۱۹۳۵) و **برگزیدان** (۱۹۳۸) از او منتشر شد. مهمترین سهم او در شعر روسی اشعاری است که دربارهٔ تجربه‌های خود از جنگ سروده است. **دفترچهٔ لنینگراد** (۱۹۴۲) که حاوی «خاطرات فوریه»، «شعری از لنینگراد»، و نیز «لنینگراد» و «جادهٔ تر» است سندی تغزّلی از محاصرهٔ نهصدروزهٔ لنینگراد است که طی آن خود او در آنجا زندگی می‌کرد و در رادیوی لنینگراد مشغول به کار بود. گفتارهای رادیویی این دورهٔ او در مجلّدی تحت عنوان **لنینگراد سخن می‌گوید** (۱۹۴۶) به چاپ رسیده است.

در ۱۹۵۱ مجموعه‌اشعار حماسی او جایزهٔ دولتی را نصیبش کرد. موضوع تراژدی منظوم «وفاداری» (۱۹۵۴) محاصرهٔ سباستوپول است. اثر منثور **ستاره‌های روزانه** (۱۹۵۹) زندگینامهٔ شخصی تغزّلی دورهٔ جوانی اوست که با تجاربش از جنگ درهم بافته شده‌اند. مضمون بسیاری از آثار بعدی او، همچون **خاطرات روزهای رفته** (۱۹۶۷)، **اشعار** (۱۹۶۲)، **گره** (۱۹۶۵)، **محاکمه** (۱۹۶۷)، و **خاطره** (۱۹۷۲)، همان مضمون آثار قبلی اوست. نوشته‌های برگولتس درواقع بازتابندهٔ تجارب تمام نسل اوست. مضامین غالب در آثار او ـ از دست دادن، خاطره، و تلفیق مسئولیّت فردی و جمعی ـ انعکاس‌دهندهٔ تصمیماتی اخلاقی است که آن نسل پیش رو داشت. آثار لنینگراد او یادمانی باشکوه برای قدرت مقاومت بشر در هنگام محاصره است.

بریک، اوسیپ ماکسیموویچ (۱۸۸۸ـ۱۹۴۵). نظریّه‌پرداز ادبی و نمایشنامه‌نویس. او در مدرسهٔ حقوق دانشگاه مسکو تحصیل کرد و با یکی از خواهران کاگان، لیلی، ازدواج کرد که بعدها معشوقهٔ مایاکوفسکی و الهامبخش بسیاری از شعرهای او شد. بعد از انقلاب اکتبر بریک در بخش هنرهای ظریفهٔ کمیساریای آموزش کار می‌کرد. در آنجا سردبیری نشریّهٔ **ایسکوستوو کامونی** (۱۹۱۸ـ۱۹۱۹) را بر عهده داشت که هم به تبلیغ آرمانهای مارکسیستی می‌پرداخت و هم شعرهای فوتوریستی به چاپ می‌رساند. او بعداً از بنیانگذاران نشریّه‌های گروه «لف» (۱۹۲۳ـ۱۹۲۵) و گروه «نووی لف» (۱۹۲۷ـ۱۹۲۸) شد، که آنها نیز از تجربهٔ ادبی و وقف خود در راه هدف دولت شوروی حمایت می‌کردند.

به گواهی دوست سالیان دراز بریک، ویکتور اشکلوفسکی، او آدمی فوق‌العاده بااستعداد امّا فروتن بود که نمی‌خواست با انتشار پژوهشهایش به شهرت برسد. او بندرت افکارش را بر کاغذ می‌آورد و بیشتر میل داشت الهامبخش دیگران باشد تا آنکه خود دست به قلم ببرد.

شهرت بریک در کار پژوهشی بر دو رساله استوار است که در مورد جلوه‌های سمعی و معنایی شعر هستند: «تکرار اصوات» (۱۹۱۷)، و «ریتم و نحو» (۱۹۲۷). در رسالهٔ اوّل بریک به تحقیق دربارهٔ تکرار اصواتی پرداخته است که قافیه نمی‌سازند و در هجاهای غیرمؤکّد می‌آیند. او الگوها و نمونه‌های بسیاری از این شیوهٔ تکرار اصوات را در اشعار پوشکین، لیرمونتوف، و سایر شاعران روس بازجست. در رسالهٔ دوّم نیز همان اصل پژوهشیِ در مورد ریتم و نحو به کار گرفته شده است. بریک می‌گفت در شعرِ روسیِ ادوار مختلف ویژگیهای نحوی و ریتمی واحدی وجود دارد و ترکیب لغات از الگوی دستوری واحدی پیروی می‌کند. این پژوهش را باید دنبالهٔ پژوهش آندریی بیلی در همین زمینه به حساب آورد.

بزیمینسکی، آلکساندر ایلیچ (۱۸۹۸ـ۱۹۷۳). شاعر و از فعّالان اوّلیّه در سازماندهی ادبیّات پرولتری. او از چهره‌های شاخص گروه «واپ» و بعداً «راپ» بود. در «راپ» او عضو دستهٔ اقلیّتی بود که با برنامه و شعارهای رهبری گروه مخالفت می‌ورزید و معتقد به مشارکت مستقیم شعر و نثر در مبارزات اقتصادی و سیاسی برنامهٔ پنج‌ساله بود. در اشعار نخستین او تأثیرپذیری‌اش از «پرولتکولت» و «کوزنیتسا» با استفاده‌ای که از استعارهٔ «رسیدن به آفتاب» و «رسیدن به صبحدم پرولتاریا» می‌کند آشکار است. امّا بعداً از مایاکوفسکی تأثر پذیرفت و سعی کرد مانند او شعرش را به مسائل روز و مبارزات سیاسی حادّ روز اختصاص دهد و خطّ حزبی را تبلیغ کند. نمایشنامهٔ منظوم **شلّیک** (۱۹۳۰) کاملاً در ردّ رئالیسم روانشناختی است که رهبری «راپ» ترجیح می‌داد و مستقیماً به کارگران قهرمان و بوروکراتها می‌پردازد، موانع تولید را برمی‌شمارد، و راه‌حلهای قهرمانی برای غلبه بر این موانع عرضه می‌کند. در ۱۹۳۰ استالین در نامه‌ای شخصی بزیمینسکی را مورد لطف قرار داد و **شلّیک** را «الگویی برای ادبیات انقلابی پرولتری امروز» خواند. بزیمینسکی پس از آن همچنان به سرودن شعر در حمایت از برنامه‌های حزبیِ اشتراکی‌کردن کشاورزی و برنامهٔ پنج‌ساله ادامه داد. در ۱۹۴۹ **صفوف خشمگین** را علیه دولتهای جنگ‌طلب سرمایه‌داری منتشر کرد.

بندیکتوف، ولادیمیر گریگوریویچ (۱۸۰۷ـ۱۸۷۳). شاعر. بندیکتوف که تحصیلات نظامی داشت در سرکوب قیام لهستانیها

در ۱۸۳۱ شرکت جست. از ۱۸۳۲ تا زمان بازنشستگی در ۱۸۶۰ او در وزارت مالیّه کار می‌کرد و در اوقات فراغتش به ریاضیّات، نجوم، و شعر می‌پرداخت. موفقیّت فوق‌العادهٔ کتاب **اشعاری از ولادیمیر بندیکتوف** (۱۸۳۶) را ناشی از انحطاط شعر و عدول آن از معیارهای والای مقرّرشده در عصر زرّین دانسته‌اند. امّا این توضیح نمی‌تواند کافی باشد، زیرا اشعار او را بسیاری از شاعران آن عصر، از جمله ژوکوفسکی، ویازمسکی، و تیوتچف هم ستودند. آشکارا خوانندگان که به هارمونی، تمیزگذاری، و قیدگذاری در شعر عادت کرده بودند چشمشان به دنبال شعری پرزرق‌وبرقتر بود و شعر بندیکتوف دقیقاً چنین چیزی بود. اشعار او که حالت خطابی و دکلمه‌ای داشتند مشخصه‌شان استفاد بسیار از تزیینهای شعری بود. بندیکتوف می‌نویسد: «برای بیان رنجها و عذابهای مرموز، برای آنکه آتش دل در کلماتتان شعله بکشد، صداهایی بیافرینید که هرگز شنیده نشده است، زبانی تدارک ببینید که ناشناخته است!» درواقع نیز اشعار او هم خوش‌آهنگ هستند و هم پر از استعارات شگفت. مثلاً قلب زنی زیبا «مغاکی است که در عمق آن تمساحی خفته است»، چشمانش «دو الماسِ وای» هستند، و کمرش «بینهایت هوسبازانه» است. در سالهای بعد بلینسکی شهرت بندیکتوف را ویران کرد. بلینسکی او را «خائن به زبان و عقل سلیم» می‌دانست و شعرش را «بازیچهٔ شعر» می‌خواند. در دههٔ ۱۸۵۰ بار دیگر برای مدّت کوتاهی نام او به عنوان شاعری دارای اندیشه‌های پیشرو بر سر زبانها افتاد، امّا در نهایت این سمبولیستها بودند که او را دوباره کشف کردند و از قافیه‌های غنی و صور خیال عمیق او تأثیر پذیرفتند. امروز ستارهٔ شعر بندیکتوف سوسویی دارد، امّا هنوز پژوهشی جدّی در مورد او انجام نگرفته است.

بوتکوف، یاکوف پتروویچ (؟۱۸ـ۱۸۵۶). نویسنده. در ساراتوف به دنیا آمد و بیشتر از طریق خودآموزی اطّلاعاتی کسب کرد و در عزلت و فقر زیست و مرد. چرنیشفسکی او را باقریحه‌ترین فرد در میان پیروان اولیهٔ گوگول می‌دانست و ریمیزوف هم او را باقریحه‌ترین ناتورالیست روسی می‌خواند. نخستین اثری که از لوتکوف انتشار یافت قطعه‌شعری به نام «گایداماک» (شورش قزّاق) بود که عجبا در نشریّهٔ محافظه‌کار نیکالای گرچ، **سین آتیچستوا**، به چاپ رسید.

پنج‌سال بعد، دو داستان از داستانهای بوتکوف در نشریّهٔ ارتجاعی بولگارین، **سورنایا پچلا** به چاپ رسید. در آغاز به داستانهای بوتکوف چندان توجّهی نشد تا آنکه مجموعهٔ **اتاقکهای زیرشیروانی پطرزبورگ** در ۱۸۴۵ از او انتشار یافت و سال بعد جلد دوّم همین مجموعه هم منتشر شد. در آثار بوتکوف برای تصویرکردن پایینترین اقشار اجتماع از روایت طنزی گوگولی استفاده شده است که با روح فیزیولوژی و پاورقی‌نویسی فرانسوی درآمیخته است. این شیوهٔ نگارش قبلاً در **فیزیولوژی پطرزبورگ** (۱۸۴۵) کار گرفته شده بود، مجموعه‌ای از طرحهای نویسندگان مختلف روسی که نکراسوف گردآوری کرده بود و سخت مورد توجّه بلینسکی قرار گرفته بود. هرچند بلینسکی منکر آن بود که بوتکوف بتواند رقیبی بری گوگول باشد، امّا بولگارین در بحث‌وجدل با او مدّعی شد که بوتکوف با توسّل به ناتورالیسم نیالوده به کاریکاتور از گوگول درگذشته و فراتر رفته است. عموم منتقدین معتقد بودند آثار بوتکوف آمیزه‌ای از نوآوریهای خود او و تقلید از جزئیات کمیک داستانهای گوگول است. آثار بوتکوف را در واقع باید حدّ فاصل میان رئالیسم گروتسک گوگولی و آثار اولیهٔ داستایفسکی دانست.

با پیدایش ناتورالیسم غیراستلیزهٔ نویسندگانی چون هرتسن و گریگاروویچ آثار بوتکوف از سکّه افتاد و نامش از یادها رفت. او در سنّ حدود سی‌وسه سالگی در بیمارستان مستمندان درگذشت.

بوتکین، واسیلی پتروویچ (۱۸۱۱ـ۱۸۶۹). منتقد ادبی، هنری، و موسیقایی، و مبلّغ افکار سیاسی. او که فرزند تاجری ثروتمند و برادر پزشکی نام‌آور بود در دههٔ ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ مبلّغ عقاید لیبرالی معتدلی بود و با اعضای محفل استانکیویچ و غرب‌گرایانی چون باکونین، بلینسکی، و هرتسن معاشرت داشت. او ذوق سلیمی داشت و در هنر و موسیقی خبره بود و بر چندین زبان تسلّط داشت. سفرهای متعددی به اروپا کرد و با اشخاص نام‌آوری چون کارل مارکس، لوئی بلان، و ویکتور هوگو ملاقات کرد. او نخستین کسی بود که روسها را با نوشته‌های انگلس جوان آشنا کرد، امّا شهرت پایدار او مربوط به کتاب **نامه‌هایی از اسپانیاست** که در فاصلهٔ ۱۸۴۷ تا ۱۸۴۹ در **سوورمنیک** به چاپ رسید. بوتکین نامه‌نگاری قهّار بود و بیشتر نظریّات زیبایی‌شناختی و انتقادی او، که متأثّر از رمانتیکها و ایدئالیستهای آلمانی بود، در لابه‌لای همین نامه‌ها بیان شده است. مهمترین این نامه‌ها مکاتبات او با ایوان تورگینف است. بهترین نمونهٔ نقد او را، که دربرگیرندهٔ مهمترین نظریّه‌هایش نیز هست، باید در مقالهٔ «شعر آ. آ. فیت» جُست. انقلابهای ۱۸۴۸ در اروپا ظاهراً موجب هراس بوتکین شد و در نتیجه از نظر سیاسی هرچه بیشتر روی به محافظه‌کاری آورد. در مقام منتقد نیز بوتکین پس از ۱۸۵۵ هرچه بیشتر به راست گرایش پیدا کرد و در نهایت سخنگوی طرفداران «هنر برای هنر» شد. از این بابت نام او در موارد بسیار به نام دروژنین و آمنکوف پیوند داده می‌شود.

بورلیوک، داوید داویدوویچ (۱۸۸۲ـ۱۹۶۷). شاعر و نقّاش. در خارکوف به دنیا آمد و پدرش مباشر املاک بود. خانواده‌اش استودیوی هنری اختصاصی داشت. بورلیوک در ۱۸۹۷ سرودن شعر را آغاز کرد. در ۱۸۹۹ به تحصیل هنر در قازان روی آورد و سال بعد در اودسا تحصیلاتش را پی گرفت. بعدها هم در مونیخ و پاریس تحصیلات هنری‌اش را تکمیل کرد. در ۱۹۱۱ واسیلی کاندینسکی از او دعوت کرد تا نقّاشیهایش را در نمایشگاه «سوار آبی» در مونیخ به نمایش بگذارد. بورلیوک در سبکهای مختلف نقّاشی می‌کرد، امّا هرگز سبک خاصّی برای خودش خلق نکرد. او را پدر کوبو-فوتوریسم به حساب می‌آورند. او نخستین کسی بود که قریحهٔ شعری مایاکوفسکی را کشف کرد. بورلیوک چند مجموعه‌شعر کوبو-فوتوریستی انتشار داد. او در ۱۹۲۰ روسیّه را ترک کرد و از ۱۹۲۲ در نیویورک اقامت گزید. او گرچه بنیانگذار یکی از مهمترین نهضتهای شعری زمان خود بود، امّا خود در کار شاعری آوازه‌ای نیافت.

بورلیوک نه شاعر بزرگی بود و نه نظریّه‌پرداز کوبو-فوتوریسم. شعر او، مانند نقّاشیهایش، تقلیدی، ناشیانه، و مخلوطی از سبکهای ناهمساز بود. او غالباً در پی تقلید از شیوه‌های خاصّ مایاکوفسکی، خلیبنیکوف، و کروچونیخ بود تا مثلاً ظاهر نویی به شعرش بدهد. مضامینش را هم غالباً از سمبولیستهای روسی و فرانسوی می‌گرفت: دلمشغولی و مجذوبیّت به مرگ، زشتی، و چیزهای موحش و رازوری، غیب‌گرایی، شهوانیّت، و گریز از واقعیّت. جهت‌گیری ضدّ زیبایی‌شناختی شعر او با آن زبان نتراشیده‌اش ترفندی برای شگفتزده‌کردن و تکان‌دادن خوانندگان و منتقدان بود.

بوسلایف، فیودور ایوانوویچ (۱۸۱۸ـ۱۸۹۷). زبانشناس، فولکلوریست، و مورّخ هنری. در ۱۸۳۸ از دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد. از ۱۸۴۷ در همان دانشگاه استاد شد و از ۱۸۸۱ به عضویّت آکادمی علوم درآمد.

پژوهشهای بوسلایف مربوط به دو حوزه است: زبانشناسی و فولکلور. در زبانشناسی او به قیاس زبان روسی با زبانهای هندواروپایی و زبان اسلاوی کهن کلیسایی پرداخت. همچنین چند نوشتهٔ خطّی قدیمی را تنقیح و منتشر کرد.

بیشتر مقالات بوسلایف در زمینهٔ فولکلور در سه مجموعه به چاپ رسیده‌اند که مهمترینشان **طرحهای تاریخی دربارهٔ ادبیّات و هنر فولکلور روسی** (۱۸۶۶) است. او یکی از بنیانگذاران «مکتب اسطوره‌ای» در روسیّه بود. او نظریّه‌ای دربارهٔ دورهٔ حماسی کهن روسیّه پرداخت که چگونگی خلق اسطوره‌ها، زبان، قوانین، آیینها، مراسم، و آداب و رسوم را شرح می‌داد. طبق نظر بوسلایف «زمان جزءِ سازندهٔ اصلی و جدایی‌ناپذیر فعالیّت اخلاقی کلّ مردم است» و همان قدرت خلّاقانه‌ای که سبب آفرینش زبان شده است شکل‌دهندهٔ اسطوره‌های مردم و شعرشان نیز بوده است.

حوزهٔ خاصّ مورد توجّه و علاقهٔ بوسلایف رابطهٔ متقابل ادبیّات شفاهی با ادبیّات روسی کهن آپوکریفی و تذکرةالاولیائی، و نیز رابطهٔ متقابل فولکلور و ادبیّات با هنرهای تجسّمی، خصوص تمثال‌سازی، بود. ویژگی شاخص نگرش بوسلایف زیبایی‌شناسی رمانتیک او بود؛ او توجّه خاصّی به کیفیّت هنری فولکلور روسی و نقش آن در اعتلای اخلاقی داشت.

بوسلایف بعدها تحت‌تأثیر نظریّه‌های جدید فولکلوریستها دست از مکتب اسطوره‌ای کشید و نظریّهٔ اقتباس را مرجّح داشت. او، به پیروی از بنفای، شرق را موطن نخستین فولکلور اروپایی می‌دانست.

بولگارین، فادیی وندیکتوویچ (۱۷۸۹ـ۱۸۵۹). نویسنده و روزنامه‌نگار. او که فرزند یک شوروشی لهستانی بود سرباز مزدور در ارتش آلکساندر اوّل و بعد در ارتش ناپلئون شد، مدّتی اسیر جنگی بود، و بعد با دکابریستها به همکاری پرداخت. بعدها خبرچین پلیس، سارق ادبی، روزنامه‌نگاری هتّاک، پاورقی‌نویس، و رمان‌نویس شد. درواقع زندگی بولگارین از نظر ماجراهای رنگارنگش دست‌کمی از زندگی قهرمانان رمانهای پیکارسک او نداشت. نخستین رمان او، که با موفقیّت تجاری عظیمی روبرو شد، **ایوان ویژیگین** بود که در ۱۸۲۹ انتشار یافت و مقدّمه‌ای برای رواج آثار منثور و نویسندگی حرفه‌ای رمان و داستان در ادبیّات روسی شد. در دههٔ ۱۸۳۰ بولگارین در نثرنویسی شهرتی همپای پوشکین شاعر داشت؛ امّا نسلهای بعد نوشته‌های پندآموز و اخلاقی او، و نیز نوشته‌های تاریخی‌اش (مثل **دیمیتری کاذب** و **مازپا**)، را لفّاظانه و شعارپردازانه یافتند.

بولگارین که سخت از انتقادات بیمناک بود و از موفقیّت تجاری رقبایش هراس داشت در ۱۸۲۹ـ ۱۸۳۱ وارد نزاع و بگومگویی تند و شریرانه با پوشکین شد. امّا طنزهای ویرانگر پوشکین توانست بولگارین را از میدان به در کند و او را، چه در مقام نویسنده و چه در مقام شخص، از چشم مردم بیندازد و رسوا کند. با همهٔ این احوال مجلّه‌ای که بولگارین منتشر می‌کرد (**سورنایا پچلا**) در دههٔ ۱۸۴۰ همچنان مورد توجّه بود، هرچند تقریباً هر نویسندهٔ باقریحه‌ای را که در آن روزگار سر برمی‌آورد به باد حمله می‌گرفت. از جملهٔ این نویسندگان می‌توان از گوگول و بلینسکی نام برد. اصطلاح «مکتب طبیعی» را نیز در همین دوره بولگارین برای اشارهٔ طعن‌آمیز به این

نویسندگان جعل کرد که بعدها با بار مثبت رواج کامل یافت. واژگانی که بولگارین در نقدهایش از آنها مکرّر استفاده، و در واقع سوءاستفاده، می‌کرد، «ملیّت» و «اخلاق» بودند.

بولیچ، ویرا سرگییونا (۱۸۹۸ـ ۱۹۵۴). شاعر، مترجم، و نویسندهٔ مهاجر. پدر بولیچ استاد ادبیّات در دانشگاه پطرزبورگ بود. بولیچ بیشتر عمرش را در فنلاند گذراند و سالها کتابدار کتابخانهٔ دانشگاه هلسینکی بود. در حرفهٔ شاعری او را باید در زمرهٔ نسل اوّل شاعران زن مهاجر قرار داد، نسلی که در شعر توجهش بیشتر معطوف عواطف خصوصی بود و از مکتب پارناسوسی روسی الهام می‌گرفت. او چهار جلد شعر منتشر کرد که دوتای اوّل، **آونگ** (۱۹۳۴) و **باد اسیر** (۱۹۳۸)، و خصوصاً جلد چهارم، **شاخه‌ها** (۱۹۵۴)، حاوی بهترین اشعار او هستند. مضامین اشعار بولیچ غالباً مضامین متداول و قراردادی هستند، امّا او با ظرافت این مضامین را پرورانده است و سادگی آکمئیستی و لطافت عاطفی و ادراک روانشناختی آنها چشمگیر است. آداموویچ دربارهٔ شعر او نوشته است: «شعر بولیچ انگار که چینی باشد شکننده است.» شعر بولیچ جذّاب است، ولی هرگز آن روانی مسحورکنندهٔ شعر چَرونیسکایا و آن شفافیّت متعالی شعر آلکسییوا را، که این نوع شعر زنانه را به اوج خود رساند، ندارد. بولیچ همچنین مجموعه‌ای از افسانه‌های پریان هم انتشار داد که به فنلاندی هم ترجمه شد. ترجمه‌های او از اشعار مدرن فنلاندی هم بی‌نظیر هستند.

بوندایف، یوری واسیلیویچ (۱۹۲۴ـ). رمان‌نویس. او در اورسک به دنیا آمد و در جنگ جهانی دوّم شرکت داشت. در ۱۹۵۱ از انستیتوی ادبی گورکی فارغ‌التّحصیل شد. از اواخر دههٔ ۱۹۴۰ شروع به نوشتن و انتشار داستانهای کوتاه کرد، امّا سرانجام به رمان‌نویسی روی آورد. نخستین رمانش، **جوانی فرماندهان**، در ۱۹۵۶ منتشر شد. دلمشغولی اصل بوندایف مسائل اخلاقی نسل خودش بوده است. رمانهای کوتاه **گردانهای نظامی آتش می‌خواهند** (۱۹۵۷)، **وایسین شلیکهای دسته‌جمعی** (۱۹۵۹)، و رمان بلند **برف داغ** (۱۹۶۹) همه به جنگ مربوط هستند و کانون توجّه در آنها احساسات، عواطف، حالات، و اعمال رزمندگان در وضعیّتهای بحرانی است. مضامین حاکم بر رمان **سکوت** (۱۹۶۲) و دنبالهٔ آن، **دو تن** (۱۹۶۲)، مسائل اخلاقی و سرکوب استالینی پس از جنگ هستند، حال آنکه در رمان کوتاه **بستگان** (۱۹۶۹) فرزندان به قضاوت رفتار والدینشان در دوران تصفیه‌ها می‌نشینند.

در رمانهای اخیر بوندایف ربط میان جوانی انسان با دوران میانسالی‌اش مضمون اصلی است. در رمان **ساحل** (۱۹۷۵) نویسنده‌ای اهل شوروی پی می‌برد که زنی آلمانی، که با او ماجرای عاشقانهٔ پرشوری در هنگام خدمت نظام داشته است، هنوز هم به او عشق می‌ورزد. نویسنده می‌میرد بی‌آنکه به ساحل امیدهای پرشور جوانی‌اش رسیده باشد. در رمان **انتخاب** (۱۹۸۰) فرد روس مهاجری که سخت بیمار است به‌هنگام دیداری از مسکو خود را می‌کشد تا در شهر دوران جوانی‌اش به خاک سپرده شود. این سرنوشت او سبب می‌شود دوستش که مقیم شوروی است به تأمّل دربارهٔ مسائل اصلی هستی بپردازد. بوندایف صحنه‌های جنگ و روابط انسانها را با قدرت توصیف می‌کند و ایدئولوژی او هم از مرزهای مجاز درنمی‌گذرد.

بیتسیلّی، پیوتر میخایلوویچ (۱۸۷۹ـ ۱۹۵۳). مورّخ، پژوهشگر ادبی، زبانشناس مهاجر، و متخصّص تاریخ رنسانس و تاریخ قرن نوزدهم روسیّه. او در دانشگاه شهر زادگاهش اودسا استاد تاریخ جهان بود (۱۹۱۷) و بعد در اسکوپیه و صوفیه (۱۹۳۴ـ ۱۹۵۳) به همین کار اشتغال داشت. بیتسیلّی با دانش فراوانی که داشت مقالات پرمغز بسیاری دربارهٔ تاریخ ادبیّات روسی از خود برجای گذاشت که در آنها تحلیل صوری و توجّه به جزئیّات را با فهم اندیشه‌های اجتماعی و شهود تاریخی درآمیخته است. پژوهشهای ادبی او روزبه‌روز بیشتر در شوروی و غرب مورد توجّه قرار می‌گیرند.

بیتوف، آندیی گئورگیویچ (۱۹۳۷ـ). نثرنویس. او در لنینگراد به دنیا آمد و مدّتی در ارتش خدمت کرد و بعد در انستیتوی معدنکاوی لنینگراد (که پیشتر از آن اخراج شده بود) ثبت‌نام کرد. سفرهای زمین‌شناختی تابستانی موادّ و مصالح لازم برای نخستین آثارش را در اختیار او قرار داد. زمانی که تحصیلاتش را در ۱۹۶۲ در انستیتو تمام کرد قراردادی برای نشر نخستین کتابش و نوشتن سناریویی برای یک فیلم امضا کرد. داستانهای کوتاه او در نشریّات و مجموعه‌های گوناگون به چاپ رسیده است.

داستانهای بیتوف حاوی گزارشهایی روانشناختی از قهرمانی شهری و عمدتاً متشکّل از «یادداشتهای سفر» است. این جنبهٔ دوّم داستانهای او در پی روشن‌کردن جایگاه انسان، هم در طبیعت و هم در جهان انسانی، است ـ جستجویی که فشارها و تنهاییها در محیطی بیگانه بر شدّت و حدّت آن می‌افزاید. چرخه‌های داستانی بیتوف عمدتاً مثبت و ضبط تحوّلات روحی و روانی قهرمانی است که مدام از لحظه‌های رویارویی با خود و در نتیجه شناخت خویش گذر می‌کند و در عین حال همواره از دیگران برکنار است. او مکرراً نام «ماناخوف» را بر قهرمان داستانش می‌گذارد که خود تأکیدی بر انزوا و تنهایی اوست («ماناخ» در زبان روسی به معنای «راهب» است).

بیتوف ظاهراً فقط به دنیای درونی شخصیتهایش علاقه دارد که از ادراکات حسّی خود آنها ساخته شده است. در بعضی موارد به نظر می‌رسد که او خودِ داستان را هم وسیله‌ای برای بازگشت به ادراکات حسّی کودک‌وار شخص می‌داند. قهرمان غائی بیتوف چیزی جز خود ادبیّات نیست که کارکرد خاصّ آن فراهم‌آوردن امکان آگاهی‌یافتن بر خویش و آگاهی‌یافتن بر جهان است. در واقع رمان بیتوف، **خانهٔ پوشکین**، یکسره وقف سنّت ادبی روسیی شده است که در وجود پوشکین، گوگول، و داستایفسکی متجسّم می‌شود.

بیدنی، دمیان (۱۸۸۳ـ۱۹۴۵). شاعر و طنزنویس. بیدنی نام مستعار یفیم آلکسییویچ پریدوورف بود. او که تباری روستایی داشت در مدرسهٔ بهیاری نظام تحصیل کرد (۱۹۰۰ـ۱۹۰۴) و در جنگ جهانی اوّل بهیار بود. او از ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۸ در درسهای علوم انسانی در دانشگاه پطرزبورگ شرکت کرد و از جوانی به انتشار آثارش پرداخت. در ۱۹۱۱ شعر «دربارهٔ دمیان فقیر، رعیّت بیچاره» در روزنامهٔ بلشویکی **زوزدا** منتشر شد و از روی همین شعر بود که او نام مستعار را برگزید (بیدنی در زبان روسی به‌معنای فقیر است). او در ۱۹۱۲ به حزب کمونیست پیوست و یکی از مبلّغان فعّال و مؤثّر آن در طول سالهای متمادی، خصوصاً در دورهٔ جنگ داخلی، بود. بیدنی شعرهای فی‌البداههٔ خیلی عامیانه و ترانه‌های گیرای مردمی برای ارتش سرخ و اشعار هجوآمیز علیه دشمنان رژیم می‌سرود و رساله‌های گزندهٔ ضدّمذهبی می‌نوشت. اشعار او که مطابق خطّ حزبی بودند در روزنامه‌ها و مجلّات چاپ می‌شدند. رگه‌های فولکلوریک در اشعار بیدنی قوی است و با ریتمهای متنوّع فولکلوریک همخوانی دارد. قطعات طنزآمیز او حالت ضرب‌المثلی دارند. لنین و تروتسکی حامی بیدنی بودند؛ برای همین هم زمانی که متّهم شد در اپرا-کمیک خود، **قهرمانان**، به گذشتهٔ تاریخی روسیّه اهانت کرده است و به همین دلیل از حزب اخراج شد عواقب سختی را متحمّل نگردید، برخلاف بسیاری از کهنه‌بلشویکها در امان ماند، و به فعالیّتهایش تا زمان جنگ جهانی دوّم ادامه داد.

بیک، آلکساندر آلفردوویچ (۱۹۰۲ـ۱۹۷۲). نویسنده. در ساراتوف به دنیا آمد و فرزند پزشکی نظامی بود. هم در جنگ داخلی و هم در جنگ جهانی دوّم شرکت کرد. نخستین اثر بیک در ۱۹۱۹ چاپ شد و آن سلسله‌ای از طرحها برای روزنامهٔ هنگش بود. بعدها مقالات و نقدهایی در مجلّات مختلف به چاپ رساند. از ۱۹۳۱ عضو چندین هیئت تحریریّه شد. رمان **بزرگراه والوکالاسک** (۱۹۴۳ـ۱۹۴۴) قهرمانیهای مدافعان مسکو را در ۱۹۴۱ تصویر می‌کند. قصّه‌های «چند روز» (۱۹۶۰) و «نیروهای ذخیرهٔ ژنرال پانفیلوف» (۱۹۶۰) دنباله‌هایی بر این رمان هستند.

علاقهٔ بیک به تلاشهای کارگران شوروی و مسائل مربوط به خلاقیّت تکنولوژیکی در آثاری چون «کواراکو» (نام قهرمان کار شوروی)، مجموعهٔ **کارگران کورهٔ ذوب‌آهن** (۱۹۴۶)، و رمان **جوانان** (۱۹۵۴، تألیف مشترک با ن. لویکو) بازتاب یافته‌اند. دلمشغولی بیک به مسائل مربوط به نوآوری در تکنولوژی جنبهٔ محوری در رمان مستند او، **زندگی برزکوف** (۱۹۵۶)، دارد که در آن، مانند بسیاری دیگر از آثارش، افراد داستانی با افراد واقعی و تاریخی درهم‌آمیخته شده‌اند. منتقدان شوروی توانایی بیک را در تصویرکردن زندگی کارگران و تکیهٔ او را بر این ارزش که کار بزرگترین ویژگی زندگی انسانی است ستوده‌اند. رمان **منصب جدید** رمانی دربارهٔ شخصی حقیقی، تووسیان، وزیر صنایع فولاد در دورهٔ استالین، است که در ۱۹۷۲ در غرب منتشر شد. بیوهٔ تووسیان در ۱۹۶۵ از انتشار آن در شوروی جلوگیری کرده بود.

بیکوف، واسیلی ولادیمیروویچ (۱۹۲۴ـ). نویسندهٔ بلوروسیایی. در دهکدهٔ چرنوفشچنیا در ناحیهٔ ویتبسک به دنیا آمد. موضوع اصلی آثار بیکوف جنگ جهانی دوّم و عوارض استالینیسم دورهٔ جنگ بر سربازان و پارتیزانهای روسی است. مبنای اصلی نوشته‌های او و تجربه‌های خودش در دورهٔ جنگ و وقایعی است که خود شاهدش بوده یا برایش بازگفته شده است. نخستین داستانهایش را در ۱۹۵۱ نوشت، امّا این داستانها تا ۱۹۵۶ انتشار نیافتند. قصهٔ «فریاد درناها» (۱۹۶۰) به دلیل پرداختن مستقیم و بی‌پیرایه به مسائل جنگ توجّه منتقدان را جلب کرد. از دیگر داستانهای اولیّهٔ او باید از «برگهایی از خط مقدم جبهه» (۱۹۶۰)، «موشک سوّم» (۱۹۶۲)، و «ترانهٔ عاشقانهٔ آلپی» (۱۹۶۳) نام برد. مسئلهٔ اصلی مورد توجّه بیکوف روانشناسی فردی و انگیزه‌هایی است که فرد را در رویارویی با مشکلات و خطر به سوی عملی مشخص سوق می‌دهند، چه این انگیزه‌ها قهرمانانه باشند چه بزدلانه. منتقدی دربارهٔ او نوشته است: «بیکوف در داستانهایش جنگ را از طریق دیالکتیک روح بشری به نمایش می‌گذارد.»

کارهای بلندپروازانه‌تر بعدی بیکوف، از جمله «مردگان دردی حس نمی‌کنند» (۱۹۶۶)، «بلندی نفرینی» (۱۹۶۸)، و «پل کروگلیانسکی» (۱۹۶۹)، در عین اینکه باز هم به مسائل اخلاقی مربوط به قهرمانی و خیانت می‌پردازند، بی‌هیچ پرده‌پوشی نتایج مستقیم اعمال استالینیستی و پیامدهای دورتر آن را هم مورد بررسی قرار می‌دهند. بنابراین دلمشغولی بیکوف در این داستانها این واقعیّت است که آنهایی که قبلاً به بهای خانه‌خرابی دیگران به

ثروت و قدرت رسیده‌اند هنوز هم بی‌محابا تاخت‌وتاز می‌کنند. بیکوف در دههٔ ۱۹۷۰ هم داستانهایی دربارهٔ عوارض استالینیسم و جلوه‌های آن در دورهٔ جنگ نوشت: بی‌لیاقتی افسران عالیرتبهٔ ارتش شوروی؛ غالب‌بودن جوّ سوءظنّ و طرد؛ و بی‌اعتنایی وحشتناک به حقایق و پیامدهای ناگوار و تلخ آن. آثار بیکوف با آنکه بیشتر گذشته را تصویر می‌کنند، امّا عملاً مسائل روز را بیان می‌کنند.

بیگیچف، دمیتری نیکیتیچ (۱۷۸۶ـ ۱۸۵۵). رمان‌نویس. او که در خانواده‌ای از اشراف کهن به دنیا آمده بود در زندگی حرفه‌ای، ابتدا به خدمت نظام و بعد در خدمت اداری، فردی موفّق بود. او فرماندار وارونژ بود (۱۸۳۰ـ ۱۸۳۶) و از ۱۸۴۰ سناتور شد. شهرت ادبی بیگیچف بیشتر به خاطر نخستین رمانش است: **خانوادهٔ خولمسکی: برخی رگه‌ها و خصیصه‌های رفتاری و شیوهٔ زندگی فردی و خانوادگی اعیان روسی** (۱۸۴۱). این رمان بدون نام نویسنده منتشر شد و بیگیچف رمانهای بعدی‌اش را هم با نام «نویسندهٔ خانوادهٔ خولمسکی» انتشار داد. رمانهای او پر از اطّلاعات مفید و جالب دربارهٔ اعیان شهرستانی روسی است که با نگاهی نقّادانه تصویر شده‌اند. **خانوادهٔ خولمسکی** به پیروی از سنّت رمان خانوادگی انگلیسی نوشته شده است و نسخه‌ای ابتدایی از «همه چیز خوب است، اگر عاقبت کار خوب باشد» و **جنگ و صلح** تالستوی به شمار می‌رود. تالستوی با این اثر آشنا و سخت شیفتهٔ آن بود.

بیلوف، واسیلی ایوانوویچ (۱۹۳۲ـ). نویسنده. روستایی‌زاده بود و از انستیتوی ادبیّات گورکی در ۱۹۶۴ فارغ‌التحصیل شد، امّا بسیار پیش از آن، از ۱۹۵۶، شروع به انتشار دادن آثارش کرده بود. او شهرستان زادگاهش، والوگدا در شمال روسیّه، را برای زندگی انتخاب کرد و طبیعت و مردم همانجا را مضمون آثارش قرار داد. داستان کوتاه بلند بیلوف با عنوان «اوضاع چنین است» (۱۹۶۶) را نقطهٔ آغازی برای «نثر روستایی» جدید به حساب آورده‌اند و بیلوف همچنان یکی از سرآمدان این نوع نثر است. بیلوف در سلسله‌ای از آثارش، نظیر **قصه‌های یک نجّار** (۱۹۶۸)، **اطوار والوگدایی** (۱۹۶۹)، و **شامگاه** (۱۹۷۲ـ ۱۹۷۷) که «رمانی تاریخی» دربارهٔ ایّام اشتراکی‌کردن کشاورزی (۱۹۲۸ـ ۱۹۲۹) است، به کندوکاو در آثار و عوارض اشتراکی‌کردن، شهری‌کردن، و تخریب شیوه‌های کهن (از جمله مذهب) بر روستاهای روسی و بر مردم روستانشین روسیّه می‌پردازد. آثار او بوضوح عنصر «سوسیالیستی» رئالیسم سوسیالیستی را نقض می‌کنند، زیرامسائل و روابط انسانها از منظری در آنها نگریسته می‌شود که در آن پیشروی جامعهٔ شوروی به سوی کمونیسم مطلقاً به حساب نیامده است. اگرچه در آثار او مستقیماً مسائل سیاسی مطرح نمی‌شوند، امّا پیام آنها این است که دهقان روسی هنوز صاحب ارزشهایی است که با ایدئولوژی رسمی همخوانی ندارد و نادیده‌گرفتن این ارزشها از اشتباهات جدّی رژیم شوروی بوده است. بیلوف به‌هیچ‌روی نویسنده‌ای ساده‌نگر و شهرستانی نیست. رمانهای او اگرچه بظاهر محلّی و از نظر اجتماعی محدود و مقیّد هستند، امّا تلمیحات و اشارات، و کنایاتی دارند که به مسائل بسیار گسترده‌تر و عمیقتری مربوط می‌شوند. قطعات تغزّلی در کتابهای او با مهارت و چیره‌دستی نوشته شده‌اند و اگرچه او رنگ‌وبوی محلّی به نوشته‌هایش می‌دهد و از تمهیدات نثر فولکلوریک بهرهٔ فراوان می‌برد، امّا نویسنده‌ای که راوی رمانهای اوست خود آدمی مُدرن و متفکّر است.

پاپلافسکی، باریس یولیانوویچ (۱۹۰۳ـ ۱۹۳۵). شاعر و نویسندهٔ مهاجر. اشعار و داستانهای پاپلافسکی هیجانی در محافل ادبی پاریس به وجود آورد. نگاه آخرالزّمانی و مصیبت‌بار او به اروپای در حال اضمحلال و تصاویر گروتسک او از بابل جدید، عظیم، و محکوم به فنا ـ پاریس پرجنجال ـ بسیاری از خوانندگان روس را تحت‌تأثیر قرار داد. پاپلافسکی که عارفی غرقه در آثار قدیسه ترز و یاکوب بومه بود همچنین از بودلر، نروال، رمبو، لافورگ، آپولینر، و برتون تأثیر پذیرفته بود. پاپلافسکی شاعری نوآور بود: او گنجینهٔ واژگان شاعرانهٔ زبان روسی را غنی‌تر کرد، زبان را از قید تداعیهای عادتی خلاص کرد، پیوندها و توالیهای منطقی را بر هم زد، و استعارات تازهٔ جسورانه و نامنتظر وارد زبان شاعرانه کرد. آزادی و غرابت ـ دو خصیصهٔ ویژهٔ شعر پاپلافسکی ـ او را به استفاده از تصاویر تازه و درخشان رهنمون شد. او عاشق تصاویر سوررئالِ غریبِ یادآور توهّمات بود. شعر او پر از موسیقی است و این موسیقی شنوندگان را صرفاً با آهنگین‌بودنش جادو می‌کرد. امّا مهارت او در سرودن شعر کمبودهایی هم داشت ـ ریتمها در شعر او یکنواخت و ملال‌آور بودند، سبکش فاقد نظم و دقّت بود، قافیه‌ها ناجور بودند، و بعضاً انتخاب واژگان با بی‌سلیقگی توأم بود. از این جهات شعر پاپلافسکی شباهتهایی به اشعار سوریانین و فافانوف دارد. پژواکی از شعر مایاکوفسکی هم در شعر پاپلافسکی به گوش می‌رسد، امّا خود او خودش را میراثدار شعر عرفانی بلوک، شعر لیرمونتوف و پوشکین، و نثر روزانوف و داستایفسکی می‌دانست. نثر او، که تغزّلی و آهنگین بود، پر از مشاهدات خاص و منحصربه‌فرد است و واژگان نثرش شعری است. نثر او بازتابندهٔ تنهایی عمیق اوست و از این جهت بیانگرتر از شعر اوست.

پاپوف، میخائیل ایوانوویچ (۱۷۴۲ـ ۱۷۹۰). شاعر، نویسنده، و نمایشنامه‌نویس. در دوران امپراتریس یلیزاویتا او بازیگر تئاتر دربار بود. پس از آن برای تحصیل به دانشگاه مسکو رفت. پس از اتمام تحصیلات دبیر کمیسیون قانونگذاری کاترین دوّم شد. در همین حین قطعاتی در نشریّات طنز و فکاهی آن زمان می‌نوشت. او در فعالیّتهای ادبی خود گرایشی به استفاده از عناصر فرهنگ عامیانه داشت. ترانه‌های اونخستین کتاب ترانه‌ها به زبان روسی بود که با نام مؤلّف آن انتشار یافت (۱۷۶۵). پس از آن او همّت به انتشار «مجموعهٔ ترانه‌های روسی» که میخائیل چولکوف گردآوری کرده بود بست (۱۷۷۰ـ ۱۷۷۴). از پاپوف همچنین مراثی، حکایتها، لطیفه‌ها، و ترجمه‌هایی از زبان فرانسوی برجای مانده است. او رمان ماجرایی سه‌جلدیی نیز تحت‌عنوان **روزگار قدیم در اسلاو** (۱۷۷۰ـ ۱۷۷۱) دارد. نخستین اپرای کمیک روسی، **آنیوتا** (۱۷۷۲)، نیز به قلم اوست که موسیقی آن ساختهٔ یوستیگنئی فومین است.

پاتبنیا، آلکساندر آفاناسیویچ (۱۸۳۵ـ ۱۸۹۱). زبانشناس، فیلسوف زبان، و نظریّه‌پرداز در زمینهٔ فنّ شعر. او از استادان دانشگاه فارکوف بود و کارهای مهمّی در زمینهٔ پژوهش تطبیقی در دستور زبان اسلاو، تاریخ زبان روسی، دستور زبان روسی، و شعر فولکلور روسی و اوکراینی انجام داد. تفکّرات نظری پاتبنیا در طول حیاتش چندان مورد اعتنا قرار نگرفت، امّا از عوامل مهمّ در شکل‌گیری مکتب خارکوف در میان پژوهشگران ادبی در دهه‌های ۱۸۹۰ و ۱۹۰۰ بود.

پاتیخین، آلکسیی آنتیپوویچ (۱۸۲۹ـ۱۹۰۸). نویسنده و نمایشنامه‌نویس. در خانوادهٔ اعیانیِ به‌فلاکت‌افتاده‌ای در کینشما به دنیا آمد. در مدرسهٔ دمیدوف زیر نظر اوشینسکی درس خواند و با درجهٔ ممتاز در ۱۸۴۹ تحصیلاتش را در آنجا به پایان برد. پاتیخین از همان آغاز علاقهٔ فراوانی به تئاتر و بازیگری داشت. مدّتی در کاستروما کارمند بود و بعد مباشر و ناظر املاک شد. از اوایل دههٔ ۱۸۵۰ شروع به نوشتن نقد و بررسی در مجلّات کرد و پس از شرکت در سفر تحقیقاتی قومشناختی در ۱۸۵۶ طرحهایی در این زمینه نوشت. گرایشات اسلاووفیلی او سبب شد تا به هیئت تحریریهٔ **ماسکویتیانین** نزدیک شود. از آن پس بود که به نوشتن داستان، رمان، و نمایشنامه روی آورد. نمایشنامه‌های او، که در آغاز به دلیل پرداختن به موضوعات و مسائل روز اجازهٔ اجرا نیافتند، سرانجام او را به شهرت رساندند. او که به سمت کارگردان هنری تئاترهای هنری منصوب شده بود آثاری را در پطرزبورگ و مسکو به نمایش گذاشت و در انجام اصلاحات در تئاتر از ۱۸۸۲ تا ۱۸۸۵ نقش مؤثّری داشت. در ۱۹۰۰ او را به عضویّت افتخاری آکادمی درآوردند.

کلیّهٔ آثار پاتیخین مربوط به زندگی مردم روس معاصر است. در آثار نخستین (۱۸۵۱ـ ۱۸۶۷) مضامین روستایی و دهقانی بر طرحها، داستانها، رمانهای کوتاه، و رمانهای او حاکم هستند: «دو شکارچی»، **تیت سافرانوف کازانوک** (با اندیشه‌های تالستوی‌واری چون عدم مقاومت در برابر شر با زور)، **کروشینسکی**، و **اعیان روستایی فقیر**. رمان **دختر دهقان**، که قهرمانش دخترکی روستایی است که همچون یک بانوی اشرافی پرورش می‌یابد، دنبالهٔ دراماتیک منحصربه‌فردی دارد: **پوستین‌ـقلب انسان** (۱۸۵۴)؛ در این نمایشنامه این دخترک با یک مالک ازدواج می‌کند. نوشته‌های پاتیخین که عاری از توجّه به طبیعت است از طریق دیالوگها گسترش می‌یابد و در آنها تصویری شاعرانه از دهقانان عرضه می‌شود. در آنها نشان داده می‌شود که دهقانان از نظر عواطف و احساسات و قدرت یادگیری چیزی از اشراف کم ندارند و از نظر اخلاقی از آنها برتر هستند. تالستوی نگاه دقیق پاتیخین به دهقانان را می‌ستود. نمایشنامه‌های او ساختار دقیق و محکمی دارند و هرگز مضامینشان تکراری نیست. وجه مشخصهٔ آنها ایدئالیسم اسلاووفیلی و استفاده از عناوین ضرب‌المثلی و زبان اختصاصی فردی‌شان است. نمایشنامه‌های او کمتر پایان خوشی دارند و غالباً تقدیر غدّارِ به کمک قدرت پول و خودخواهی پدرسالارانه و استبداد خانگی سرنوشت بدی را برای شخصیّتها رقم می‌زند. از میان سه نمایشنامهٔ شخصیّتی، **تینسل** (۱۸۵۸) به دلیل ارائهٔ شخصیّت کارمند عالیرتبهٔ فاسدی که با آموزش و تحصیل خود را اصلاح می‌کند مشهور است. روابط میان دهقانان و اربابها پس از اصلاحات موضوع نمایشنامهٔ **قطعه‌ای بریده** (۱۸۶۵) است. کمدیهای پاتیخین در ژانر پیکارسک هستند و مضامینی مانند خرافات در میان اعیان روستایی دارند (**تازه‌ترین معجزه**). پاتیخین نخستین کسی بود که پرولتریزه‌شدن دهقانان را به تصویر کشید ـ او این آفت را حتّی بدتر از الکلی‌شدن می‌دانست: **دوروبر پول** (۱۸۷۶)، **در کمون روستایی**، و **شاخه‌های جوان**. از مضامین معمول در این آثار ازدواج، زناشویی بدفرجام، و تأثیر منفی اعیان روستایی بر دهقانان است. **زن بیمار** قهرمانی دارد که نمی‌تواند دیگر در میان همگنان خود به زندگی ادامه دهد. ردّی از طرحهای قومشناختی در نمایشنامه‌های **فرزندان دهقانان** و **رباخواران روستایی** به چشم می‌خورد. پاتیخین را می‌توان پیشگام کسانی چون آستروفسکی، پیسمسکی، داستایفسکی، تالستوی، و بونین دانست.

پارنوک، سوفیّا یاکوولونا (۱۸۸۵ـ ۱۹۳۳). شاعر، منتقد، و مترجم. نخستین اشعار او در سالنامه‌های **پرولتالینا** (۱۹۰۷) و **آگنی** (۱۹۱۰) انتشار یافت. پس از آن پارنوک چندین مجموعهٔ شعر انتشار داد: **اشعار** (۱۹۱۶)، **درخت تاک** (۱۹۲۲)، **گلهای سرخ پیریا** (۱۹۲۲)، **موسیقی** (۱۹۲۶)، و با **صدایی نرم** (۱۹۲۸).

پارنوک قلباً آکمئیست بود و سادگی صورت اشعار و وضوح اندیشه‌ها در آنها حکایت از همین دارد. مضامین اصلی اشعار او، عشق و مرگ و هنر و تنهایی، غالباً در دل تصاویر اسطوره‌ای و مذهبی کتاب مقدّس جای گرفته‌اند. بریوسوف در بررسی کتاب **گلهای سرخ پیریا** دربارهٔ پارنوک نوشته است: «پارنوک شاعران یونان باستان، خصوصاً ساپفو، را الگو قرار داده است و اشعاری در اوزان باستانی سروده است که یادآور استروفهای ساپفوست. در نتیجه سطور اشعار او از هم گسیخته‌اند و باید برای رسیدن به ریتم آنها به نحوی خاصّ و مصنوعی آنها را خواند.» پارنوک بعداً به «محفل تغزّلی» پیوست که خاداسیویچ، لیپسکروف، شنگلی، و گروسمان از جملهٔ اعضایش بودند. این گروه جهت‌گیری کلاسیک داشت و به هارمونی و نظم در تقابل با ضدیّت گروههای آن زمان (مثل فوتوریستها و ایماژیستها) با زیبایی‌شناختیّ تمایل نشان می‌داد.

پارنوک منتقد و مترجمی فعّال هم بود. او با نام مستعار پالیانین مقالاتی برای مجلّات می‌نوشت و آثاری از بودلر، پل رو، پروست، ژیرودو، و غیره هم ترجمه کرد. چه در شوروی و چه در غرب اعتنای چندانی به این شاعر نشده است.

پاگودین، میخائیل پتروویچ (۱۸۰۰ـ ۱۸۷۵). مورّخ و روزنامه‌نگار. او فرزند مباشر کنت سالتیکوف بود که سرفش کرده بودند. کلّ خانوادهٔ پاگودین در ۱۸۰۶ از قید رقیّت آزاد شدند. پاگودین در دبیرستان مسکو و بعد در دانشگاه مسکو تحصیل کرد. رشته‌های مورد علاقهٔ او زبانشناسی، ادبیّات، باستانشناسی، و خصوصاً تاریخ اوّلیّهٔ روسیّه بودند. رسالهٔ فارغ‌التحصیلی او «دربارهٔ منشأ روسها» بود. پاگودین در ۱۸۲۶ استاد تاریخ در دانشگاه مسکو شد و نُه سال تاریخ عمومی تدریس می‌کرد. در ۱۸۳۵ کرسی تاریخ روسیّه به او واگذار شد و نُه سال هم این کرسی را در اختیار داشت.

مهمترین آثار تاریخی پاگودین عمدتاً مربوط به نخستین دوره‌های تاریخ روسیّه هستند. کتاب هفت‌جلدی **پژوهشها، درسها، و نکته‌ها** نشان از تاریخ‌گرایی رمانتیک او و اعتقاد به استثنایی‌بودن تاریخ روسیّه دارد. پاگودین و دوست نزدیکش، شویریوف، چهره‌های شاخص «ناسیونالیسم رسمی» بودند که کمتر از اسلاووفیلیسم جنبهٔ رمانتیک داشت و بیشتر محافظه‌کارانه بود. پاگودین مقالات جدلی زیادی علیه غرب‌گرایی ادبی بلینسکی و نظریّه‌های تاریخی سالاویّوف و کاویلین انتشار داد. مخالفان پاگودین آثار او را فضل‌فروشانه، خامدستانه، و سودجویانه می‌دانند، حال آنکه محافظه‌کاران روس، دانشوران، و سیاستمداران علاقه‌مند به ریشهٔ اسلاوها در روسیّه و اروپا به آثار او به دیدهٔ احترام می‌نگرند.

پالژایف، آلکساندر ایوانوویچ (۱۸۰۵/۱۸۰۴ـ ۱۸۳۸). شاعر. او فرزند نامشروع مالکی ثروتمند به نام استروئیسکی و آگرافینا، دخترک خدمتکار او، بود. پس از تولّد آلکساندر، آگرافینا با کارمندی به نام پالژایف ازدواج کرد. دوران کودکی پالژایف آکنده از محرومیّتها بود. او در مدرسه‌ای شبانه‌روزی درس خواند و پس از آن به دانشگاه مسکو رفت. نخستین شعر او، «بیوفایی»، در ۱۸۲۵ در **وستنیک یوروپی** به چاپ رسید. در ۱۸۲۶، تحت‌تأثیر فصل اوّل **یوگینی آنیگین** پوشکین، نقیضه‌ای تقلیدی تحت عنوان **ساشکا** نوشت. **ساشکا** که قطعه‌ای آزاداندیشانه و بورلسکی پرجوش‌وخروش بود هرگز به چاپ نرسید و به صورت دستنوشته دست‌به‌دست گشت. نیکالای اوّل وقتی که از نوشته‌های پالژایف باخبر شد دستور داد او را به خدمت نظام اجباری ببرند و هرگز هم ارتقای دسته‌اش ندهند. پالژایف را بدین‌ترتیب به قفقاز فرستادند. در ۱۸۳۷ از هنگش گریخت، دستگیر شد، و در بیمارستان نظامی از بیماری سل درگذشت.

شعرهای پالژایف نوعی رمانتیسم بایرونی دارند. مکمّل این دلگیری رمانتیک اشعار، طنز مدنی و ناهمرنگی سیاسی و اجتماعی است («تشییع‌جنازه»، «زنجیرها»، «محکوم به فنا»). گریگوریف دربارهٔ او گفته است این شاعر بایرونی با رمانتیسم مدنی‌اش پیشگام لیرمونتوف بود. لیرمونتوف با اشعار پالژایف کاملاً آشنا بود و **ساشکایی** هم در پاسخ به **ساشکای** پالژایف بود. پالژایف سطوری از اشعار شاعران رمانتیکی چون ژوکوفسکی، پوشکین، و باراتینسکی را داخل اشعارش می‌کرد تا به آنها جلا ببخشد («ترانهٔ سرخپوست اسیر»، «محکوم»، «مشیّت»). او در اشعارش تصویری دوگانه از قفقاز به دست می‌دهد: تصویری رمانتیک از افرادی آزاد و تصویری از زندگی یکنواخت پادگانی.

برخی از اشعار پالژایف را در دوران حیاتش کتچر در ۱۸۳۲ منتشر کرد و بلینسکی مقدّمه‌ای بر آن نوشت. چاپ شعرهای او پس از مرگش در ۱۸۴۲ و ۱۸۵۷ با دستکاریهای ادارهٔ سانسور تحریف شده بودند، امّا بعداً هرتسن و آگاریوف چاپ درستی از آنها در ۱۸۶۱ به دست دادند. در دوران شوروی اشعار او از ادارهٔ پلیس مخفی کشف و در **مجموعهٔ آثار** به چاپ رسید. زندگی و شخصیّت تراژیک پالژایف، شاعر باقریحه‌ای که رژیم استبدادی نابودش کرد، به صورت افسانه‌ای محبوب خوانندگان قرن نوزدهمی بود.

پالونسکایا، یلیزاویتا گریگوریونا (۱۸۹۰ـ ۱۹۶۹). شاعر. در ورشو به دنیا آمد، در پطرزبورگ درس خواند، و پس از آن در دانشگاه سوربون در پاریس در رشتهٔ پزشکی تحصیلاتش را به اتمام رساند. او تا ۱۹۳۱ مشغول حرفهٔ طبابت بود و بار دیگر در دورهٔ جنگ جهانی دوّم به همین حرفه روی آورد. کار شاعری را تحت نظر گومیلیوف و چوکوفسکی آغاز کرد و نخستین مجموعهٔ شعرش، **بیرقها**، را در ۱۹۲۱ منتشر کرد. پس از آن به گروه «برادران سراپیون» پیوست و مانند بسیاری دیگر از شاعران آوانگارد آن دوران اشعار زیادی برای کودکان سرود و قصّه‌هایی هم نوشت. یازده کتاب کودک از او در فاصلهٔ ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۲ انتشار یافت. از ۱۹۳۱ تصمیم گرفت نویسندهٔ حرفه‌ای شود و کار خبرنگاری سیّار را اختیار کرد و دست به سفرهای متعدّد زد که حاصلش نوشته‌های عامّ روزنامه‌ای و چندین جلد شعر بود. شعرهای او اغلب به مسائل عمومی اجتماعی و سیاسی و مسائل زندگی روزمرّه ارتباط داشت. سبک شعری او ساده، شفّاف، و نزدیک به نثر است، امّا در عین‌حال اشعار او متفکّرانه و پروقارند. او چند داستان، خاطراتی بسیار مهم، و ترجمه‌هایی از زبانهای مختلف نیز انتشار داد.

پالونسکی، ویچسلاف پاولوویچ (۱۸۸۶ـ ۱۹۳۲). منتقد، سردبیر، و مورّخ ادبیّات. نام اصلی اوگوسین بود. نوشته‌های او از مهمترین منابع و اسناد دربارهٔ ادبیّات شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ به شمار می‌رود. پالونسکی سردبیر دو نشریّهٔ بسیار مهمّ **پچات ای رووولوتسیا** از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۹ و **نووی میر** از ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۱ بود. پالونسکی به عنوان نظریّه‌پرداز و منتقد ادبی با فرقه‌گرایی تنگ‌نظرانهٔ برخی رهبران پرولتری مخالف بود و از آثار نویسندگان غیرکمونیست و غیر پرولتر حمایت می‌کرد. کتاب **طرحهایی از جنبش ادبی دورهٔ انقلابی** (۱۹۲۸)، با آنکه از دیدگاهی مارکسیستی نوشته شده است، کتابی منصفانه و بیغرضانه و مستند دربارهٔ این دوره است. مقالات او دربارهٔ نویسندگان معاصری چون آلیشا، بابل، فادیف، و پیلنیاک حاوی تحلیلهای انتقادی سودمند و نکاتی از شخصّت این نویسندگان است. او نیز مانند وارونسکی و کسان دیگر «تقاضای اجتماعی» را که گروه «لف» مطرح و تبلیغ می‌کرد قبول نداشت و نظر مثبتی هم نسبت به شعر تبلیغی مایاکوفسکی نداشت. او پژوهشگر متخصّص باکونین بود و آثار مهمّی دربارهٔ زندگی و آثار او منتشر کرد.

پالونسکی، یاکوف پتروویچ (۱۸۱۹ـ ۱۸۹۸). شاعر. او که در خانواده‌ای اشرافی به دنیا آمده بود به دبیرستان ریازان رفت وبعد در دانشگاه مسکو در رشتهٔ حقوق تحصیل کرد. چهارسال فرماندار کلّ برگماشتهٔ تزار در تفلیس بود. در ۱۸۵۱ به پطرزبورگ آمد. او نخست مجبور بود برای امرار معاش به کارهای متفرقّه بپردازد، امّا بعد از ۱۸۵۸ تا ۱۸۵۹ سردبیر نشریهٔ **روسکویه اسلووو**، مأمور سانسور در کمیتهٔ سانسور خارجی، و سرانجام عضو شورای مدیریّت مطبوعات شد.

اشعار پالونسکی در فاصلهٔ مرگ پوشکین (۱۸۳۷) و پذیرش اصول زیبایی‌شناسی در روسیّه در چهل‌سال بعد منتشر شدند. از جملهٔ مجموعهٔ اشعاری که پالونسکی منتشر کرد می‌توان از **میزان** (۱۸۴۴) و **ترانه‌خوان** (۱۸۴۹) نام برد که چندان موردتوجّه منتقدان قرار نگرفتند. بلینسکی، دابرالیوبوف، و سالتیکوف‌ـ شچدرین او را به دلیل تأکید زیاد بر زیبایی‌شناسی و غافل‌ماندن از مسائل اجتماعی در شعرش سخت مورد نکوهش قرار دادند. امّا پالونسکی سعی کرد استقلالش را حفظ کند و جایگاه درخور خود را به عنوان یکی از بهترین شاعران عاشقانه‌سرا در تاریخ ادبیّات روسیّه به دست آورد. از جملهٔ بهترین اشعار عاشقانهٔ او می‌توان از «دیدار» (۱۸۴۴)، «زن پارسا» (۱۸۴۶)، و «ناقوس کوچک» (۱۸۵۴) نام برد. برخی اشعار او همچون «راه زمستانی» (۱۸۴۴) و «شب» (۱۸۵۰) از آرزوی برنیاوردهٔ انسان برای آرامش و صلح و جستجوی استعلا سخن می‌گویند. او قصّه‌ها و رمانهای منظومی هم دارد که اهمیّت چندانی ندارند.

پالووی، باریس نیکالایویچ (۱۹۰۸ـ ۱۹۸۱). نویسنده. نام اصلی او کامپوف بود. در مسکو به دنیا آمد و پدرش وکیل بود. خانوادهٔ او در ۱۹۱۳ به تویر (نام کنونی‌اش کالینین) مهاجرت کرد. پالووی در انستیتوی فنّی درس خواند. ۱۹۲۸ تا جنگ جهانی دوّم او برای روزنامه‌های محلّی مطلب می‌نوشت. نخستین اثر داستانی او، **مغازهٔ داغ** (۱۹۳۹)، به مسئلهٔ خلاقیّت کارگران کارخانه‌ای می‌پرداخت که به کار سوسیالیستی روی می‌آوردند. از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ خبرنگار جنگی **پراودا** بود. بسیاری از آثار او نشأت‌گرفته از تجربه‌های دوران جنگ هستند. مشهورترین اثر او رمان **داستان یک انسان واقعی** (۱۹۴۶) است که رمان تقریباً مستندی دربارهٔ خلبانی اهل شوروی است که نازیها هواپیمایش را سرنگون می‌کنند. در این حادثه او دو پایش را از دست می‌دهد، امّا با زحمت بسیار دوباره خود را آماده می‌کند و خلبان جنگی مشهوری می‌شود. این رمان جایزهٔ استالین را برد و نمونهٔ نوعی و کلاسیک رمان رئالیستی سوسیالیستی به شمار می‌رود. سرگیی پراکوفیف در ۱۹۴۷ اپرایی بر اساس آن ساخت. دیگر رمانهای جنگی پالووی عبارتند از: **ما مردم شوروی هستیم** (۱۹۴۸)، **طلا** (۱۹۵۰)، **از راه دور به جبههٔ میهن باز می‌گردیم** (۱۹۵۸)، و **دکتر ویرا** (۱۹۶۶). مجموعهٔ داستانهای کوتاه او تحت عنوان **معاصران** (۱۹۵۲) به زندگی و کار سازندگان کانال دن‌ـ ولگا

اختصاص دارد. در ۱۹۶۲ کتاب **بر ساحل وحشی** از او منتشر شد که آن هم دربارهٔ ساختن نیروگاه برق آبی است. دو اثر کوتاهتر او **پرهیب** (۱۹۷۴) و **آنیوتا** (۱۹۷۷) هستند.

منشأ روزنامه‌نگارانهٔ آثار پالووی کاملاً محسوس است. او به این افتخار می‌کرد که شخصیّتهای داستانهایش را مستقیماً از مردم شوروی و موضوع داستانهایش را مستقیماً از زندگی در شوروی برمی‌گرفت. همهٔ قهرمانهای او از سوسیالیسم الهام می‌گیرند و در جنگ و صلح دست به کارهای بزرگ می‌زنند. اگرچه شخصیتهای داستانی او طبق پیش‌بینی عمل می‌کنند و عمق روانشناختی ندارند، امّا ماجراهای رمانهای او گیرا و محیط آن، چه طبیعت باشد، چه کارخانه، چه نبرد هوایی، در عین واقعی‌بودن جاندار هستند.

پالووی از ۱۹۴۰ عضو حزب بود و از ۱۹۶۲ تا زمان مرگش سردبیری **یونوست** را به عهده داشت. از ۱۹۶۷ نیز دبیر اتحادیّهٔ نویسندگان بود. او جوایز بسیاری دریافت کرد.

پالووی، نیکالای آلکسییویچ (۱۷۹۶ـ ۱۸۴۶). روزنامه‌نگار، منتقد، نمایشنامه‌نویس، و مورّخ. او فرزند مِردی بازرگان بود و در ایرکوتسک به دنیا آمد. پالووی تحصیلات رسمی نداشت. با آنکه آثارش را از ۱۸۱۷ منتشر می‌کرد تازه پس از مهاجرتش به مسکو در ۱۸۲۰ بود که مورد توجّه محافل ادبی قرار گرفت. از ۱۸۲۵ تا ۱۸۳۴ او با کمک برادرش **ماسکوفسکی تلگراف** را منتشر می‌کرد. او که خود از طبقهٔ متوسّط بود اشراف را به باد انتقاد می‌گرفت، از فضایل بازرگانان دفاع می‌کرد، و از طرفداران پروپاقرص اصول رمانتیسم نو بود. جدلهای مجلّهٔ او با **وستنیک یوروپی**، که از اصول کلاسیسیسم دفاع می‌کرد، جالب بودند. دیدگاههای لیبرالی پالووی به‌طور کلّی، و بالاخصّ نقد او بر نمایشنامه‌ای شووینیستی از نستور کوکولنیک، سبب توقیف مجلّهٔ در ۱۸۳۴ شد. پالووی سال پیش از آن کتاب جنجالی **تاریخ مردم روسیه** را به پایان برده بود. این کتاب در واقع ردّیه‌ای بر **تاریخ کشور روسیهٔ** کارامزین بود. میرسکی کتاب پالووی را اثر «سوسیالیستی و متظاهرانه» خوانده است. پوشکین نقیضه‌ای با عنوان **تاریخ مزرعهٔ گوریوخینو** بر این کتاب نوشت که پس ازمرگش انتشار یافت. بحث و جدل بر سر این کتاب سالها ادامه داشت. پالووی در ۱۸۳۴ به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد و در آنجا مواضعش دست‌راستی‌تر شد. از او چند ملودرام احساساتی هم بر جای مانده است. او **هملت** را به بزان روسی ترجمه کرد و این ترجمه در ۱۸۳۷ با بازیگری ماچالوف در مسکو بر صحنه رفت.

پامرانتسف، ولادیمیر میخایلوویچ (۱۹۰۷ـ ؟۱۹۷). نویسنده و منتقد. پامرانتسف با نشر مقاله‌ای در **نووی میر**، درست پس از مرگ استالین، شهرت یافت. عنوان مقاله «دربارهٔ صمیمیّت و صداقت در ادبیّات» بود و ادبیّات بعد از جنگ شوروی را به دلیل «لعاب‌دادن واقعیّت» و پرهیز از واقعیّات ناخوشایند سیاسی مورد حمله قرار داد. این مقاله توجّه زیادی جلب کرد و باعث شد تواردوفسکی از سمت سردبیری نشریّهٔ **نووی میر** اخراج شود (هرچند دوباره به این سمت بازگشت).

نخستین رمان پامرانتسف، **دختر فروشندهٔ کتابهای دست‌دوم**، نخست در ۱۹۵۱ چاپ شد. این اثر به تضادّ اندیشه‌ها در آلمان پس از جنگ می‌پردازد. پامرانتسف داستانهای کوتاه و چند رمان کوتاه هم نوشته است که همه در نقد تند زندگی در شوروی هستند. مجموعهٔ **خانهٔ موضوعات روز** ابتدا از سانسور گذشت، امّا به هنگام چاپ توقیف شد؛ زینکهای کتاب را هم از میان بردند و این کتاب هرگز منتشر نشد. بنا به گزارشها، پامرانتسف بر اثر شنیدن خبر توقیف و انهدام کتابش از تلفن دچار حملهٔ شدید قلبی شد.

پامیلوفسکی، نیکالای گراسیموویچ (۱۸۳۵ـ ۱۸۶۳). نویسنده. زندگی او از زندگیهای بسیار نوعی و ویژهٔ نسل ادبی دههٔ ۱۸۶۰ است. او که در حومهٔ پطرزبورگ به دنیا آمده بود فرزند یک شمّاس بود. تحصیلات ابتدایی‌اش را در مدرسه‌ای کلیسایی در شرایط دشواری به پایان برد که بعدها آن را در **طرحهایی از مدرسه** توصیف کرد. او خیلی زود به آموزه‌های مذهبی پشت کرد و به فلسفهٔ مادّی روی آورد. علاوه بر این، او با آنکه هرگز دانشجویی موفّق نبود، و فقط در حاشیهٔ دانشگاه پطرزبورگ زندگی می‌کرد، عشق هدایت و راهنمایی و روشنگری دیگران را داشت. بهترین قهرمان ادبی او، مولوتوف، نیز معلّم است.

زندگی ادبی کوتاه او از ۱۸۶۱ آغاز شد، یعنی زمانی که رمان کوتاه **خوشبختی بورژوایی** از او در **ساورمنیک** به چاپ رسید. در همان سال او مشهورترین اثر خود، رمان **مولوتوف**، را انتشار داد. مولوتوف نمونهٔ نوعی ایدئالیستهای جوان سرخوردهٔ دههٔ ۱۸۶۰ است. ماجرای رمان کشمکشی است که بر اثر ابراز عشق آزادانهٔ نادیا داروگووا به او آغاز می‌شود، زیرا خانواده‌اش معتقدند که باید رفتار دختر طبق آداب و رسوم اجتماعی باشد. از مضامین مهمّ دیگر این رمان استقلال فرد از نهادهای اجتماعی جامعه‌اش است. بظاهر داستان پایان خوشی دارد، زیرا نادیا و مولوتوف به «خوشبختی بورژوایی» می‌رسند.

علی‌رغم شهرتی که پامیلوفسکی در ۱۸۶۱ در محافل ادبی پیدا کرد (تورگینف استعداد ادبی او را واقعاً می‌ستود)، او معتاد به الکل شد و همدمی با اراذل و اوباش را برگزید. فقط زمانهای محدودی از میخوارگی دست می‌کشید و به نوشتن می‌پرداخت. این زندگی تباه

در ۱۸۶۳ در ۲۸ سالگی منجر به مرگ او شد. دیگران زندگی او را نمونهٔ نوعی زندگی روشنفکران در آن عصر می‌پنداشتند.

پانایف، ایوان ایوانوویچ (۱۸۱۲ـ ۱۸۶۲). نویسنده و روزنامه‌نگار. او که از خانواده‌ای اشرافی بود در ۱۸۴۴ دست از خدمت اداری کشید تا نویسنده‌ای حرفه‌ای شود. در ۱۸۴۷ او و نیکالای نکراسوف ادارهٔ نشریّهٔ **ساورمنیک** را که در آستانهٔ شکست و تعطیلی بود به عهده گرفتند و در اندک‌زمانی آن را تبدیل به موفّقترین و مهمّترین نشریّهٔ ادبی آن دوره کردند. خود پانایف مرتباً در نشریّه مطلب می‌نوشت و خصوصاً مهارتی در نقیضه‌نویسی منظوم داشت. داستانهای او مربوط به مسائل روز بودند و حتّی بهترین آنها در ردهٔ ادبیّات درجه دو قرار می‌گیرند. او در دههٔ ۱۸۳۰ «داستانهای اجتماعی» می‌نوشت و در دههٔ ۱۸۴۰ به نوشتن «طرحهای فیزیولوژیک» به سبک «مکتب طبیعی» روی آورد. رمان کوتاه **بستگان** (۱۸۴۷) در واقع روایت او از «آدم زیادی» است. پانایف در دههٔ ۱۸۵۰ یکی از رهبران طرفداران آزادی زنان بود که این مطلب در رمان او، **شیرهای شهرستانی** (۱۸۵۲)، کاملاً به چشم می‌خورد. یکی از مضامین مکرّر در داستانهای پانایف کشمکش ناشی از برخورد جوان آریستوکرات ضعیف‌النّفس با زن باارادهٔ آرمانجویی از طبقات پایینتر اجتماع است.

پانایوا، آودوتیا یاکوولونا (۱۹۱۹/۱۸۲۰ـ ۱۸۹۳). نویسنده و خاطرات‌نویس. نام دوشیزگی او بریانسکایا بود. او در ۱۸۳۷ با پانایف نویسنده ازدواج کرد، امّا عملاً همسر عرفی نیکالای نکراسوف بود. او با هر دو نویسنده همکاری نزدیکی داشت و چند داستان و رمان هم خودش نوشت. داستانهای او مربوط به مسائل زمانش، خصوصاً آزادی زنان، هستند. موضوع رمان **سرنوشت یک زن** (۱۸۶۲) نیز همین است. خاطرات پانایوا اگرچه همواره مقرون به واقعیّت نیست، ولی نکات جالبی دربارهٔ معاصران دربردارد و یکی از منابع اصلی در شناخت حال‌وهوا و فضای دهه‌های ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰ است.

پانفیوروف، فیودر ایوانوویچ (۱۸۹۶ـ ۱۹۶۰). نویسنده. او که تباری روستایی داشت از ۱۹۱۸ به نوشتن روی آورد. محیط آثار او روستاهای روسی هستند و عموماً به مسئلهٔ اشتراکی‌کردن می‌پردازند. مهمترین رمان او **بروسکی: داستانی دربارهٔ زندگی دهقانی در روسیهٔ شوروی** (۱۹۲۸ـ ۱۹۳۷) است که در آن تصویری گسترده از زندگی دهقانی عرضه می‌کند. شخصیتهای رمان او زنده و شخصی هستند و زبان خشن آنها به واقعیّت نزدیک است. **مبارزه برای صلح** (۱۹۴۵ـ ۱۹۴۸) جلد اوّل از یک تریلوژی دربارهٔ جنگ جهانی دوّم است. دو بخش نخست این تریلوژی جایزهٔ استالین را در ۱۹۴۸ و ۱۹۴۹ نصیب او کرد. آخرین رمان او، **مادر ولگا** (۱۹۶۰)، در عین شگفتی تصویری ماتمبار از زندگی در مزرعه‌ای اشتراکی ارائه می‌دهد. پانفیوروف اگرچه در صنعتگری هنری چیره‌دست نبود، نویسندهٔ «رسمی» پرکاری بود که نوشته‌هایش پاسخگوی نیازهای حزب و سبک رئالیسم سوسیالیستی بود.

پاولوف، نیکالای فیلیپّوویچ (۱۸۰۳ـ ۱۸۶۴). نویسنده. او فرزند یک سرف بود. در ۱۸۱۱ آزاد شد و وارد مدرسهٔ تئاتری مسکو شد و در ۱۸۲۱ تحصیلاتش را در آنجا به پایان برد. مدّت کوتاهی به بازیگری در تئاتر اشتغال داشت و پس از آن در رشتهٔ زبانشناسی دانشگاه مسکو ثبت‌نام کرد و در ۱۸۲۵ فارغ‌التّحصیل شد.

اشعار پاولوف از نوجوانی‌اش در مجلّات مسکو به چاپ می‌رسیدند، امّا زندگی ادبی جدّی او با ترجمه‌کردن آغاز شد. در ۱۸۳۱ پاولوف برای نخستین‌بار آثار بالزاک را به روسی ترجمه کرد. بعدها نوشته‌های خود او را با آثار بالزاک در قیاس آوردند. چهار سال بعد کتاب **سه قصّه** (۱۸۳۵) از او انتشار یافت که متضمّن نقدهای اجتماعی بود و همین سبب شد مورد انتقاد و حمله‌های بسیار قرار گیرد. موضوع قصّه‌ها تازه و مربوط به دوران معاصر بود و، در ضمن تشریح قدرت اجتماعی، تلویحاً رژیم نیکالای اوّل را مورد اعتراض قرار می‌داد. **سه قصّه** از سدّ سانسور گذشت، امّا نیکالای اوّل شخصاً تجدید چاپ آن را ممنوع کرد. پاولوف در ۱۸۳۷ با کارولینا ینیش شاعره که وارث ثروت کلانی بود ازدواج کرد و شیوهٔ زندگی مرفّهی را که باب ثروتمندان مسکو بود در پیش گرفت.

در ۱۸۳۹ پاولوف مجموعهٔ **قصّه‌های تازه** را منتشر کرد که دو قصّه‌اش مربوط به زندگی طبقات بالای اجتماع بود. کتاب دیگر او، **شیطان**، از نخستین کتابها در ادبیّات روسیّه بود که قهرمانش کارمندی فقیر و دون‌پایه بود. در طول دههٔ بعد خانهٔ پاولوف محلّ رفت‌وآمد بسیاری از نویسندگان سرشناس آن دوران شد. در این دوره پاولوف خودش چندان فعّال نبود، امّا پاسخ او به **گزیده‌هایی از مکاتبات با دوستان** گوگول مورد ستایش بلینسکی قرار گرفت و او آنها را **ساورمنیک** به چاپ رساند.

پاولوف در دههٔ ۱۸۵۰ مقالاتی در زمینهٔ نقد نوشت، امّا روزبه‌روز محافظه‌کارتر می‌شد. پاولوف در این زمان دو روزنامه منتشر می‌کرد که از مواضع دولت طرفداری می‌کرد و به همین سبب پاولوف موضوع طنزها و هجوهایی شد که لیبرالها دربارهٔ تغییر موضع او می‌نوشتند.

پاولووا، کارولینا کارلوونا (۱۸۰۷ـ۱۸۹۳). شاعر. نام دوشیزگی او ینیش بود. پدرش استاد دانشگاه مسکو بود. دختر از نوجوانی امکان ارتباط با محافل ادبی را داشت و پوشکین و ونویتینوف را ملاقات کرد. در ۱۸۲۷ و ۱۸۲۹ رابطهٔ عاشقانه‌ای میان او و شاعر لهستانی، آدام میتسکیویچ، برقرار شد و پاولووا تا پایان عمر خاطرهٔ این دوران و این شاعر را گرامی می‌داشت. در ۱۸۳۷ با پاولوف نویسنده ازدواج کرد. خانوادهٔ او وارث ثروت کلانی بود و در نتیجه او و شوهرش با این امکانات مادّی سالن ادبی مجلّلی در مسکو به راه انداختند. در ۱۸۵۳ کار پاولووا با همسرش به طلاق کشید و پاولووا روسیّه را ترک کرد تا برای بقیّه عمر در خارج زندگی کند. بیشتر این ایّام در درسدن گذشت و او در همانجا هم درگذشت. پاولووا به سه زبان شعر می‌سرود. نخستین مجموعهٔ اشعار او به زبان آلمانی بود (۱۸۳۳). این مجموعه حاوی ترجمه‌هایی از اشعار روسی، از جمله اشعار پوشکین، هم بود. بعداً پاولووا شعرهای بسیار زیادی را از روسی به آلمانی ترجمه کرد. در ۱۸۳۹ مجموعهٔ شعر به زبان فرانسوی منتشر کرد. پاولووا در دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ مرتباً اشعارش را در مجلّات مختلف روسی به چاپ می‌رساند که با استقبال فراوانی هم روبرو می‌شدند. بلینسکی شعر او را «دارای سادگی والا و جواهرمانند» توصیف کرد. پاولووا رمانی هم به نظم و نثر تحت عنوان **زندگی دوگانه** (۱۸۴۸) نوشت که مضمون اصلی آن همان مضمون اکثر اشعار اوست: ازخودبیگانگی روحی حسّاس و اندیشمند و تلاش آن برای فرارفتن از جامعهٔ سطحی و فاسد. پاولووا در خارج هم به سرودن شعر به روسی ادامه داد و اشعاری را نیز از آلمانی به روسی برگرداند. او ازیادرفته و در فقر جان سپرد. شعر او را بار دیگر سمبولیستها، و خصوصاً بریوسوف، از نو کشف کردند و صورت و قالب شعر او را هیجان‌انگیز یافتند.

پتروف، واسیلی پتروویچ (۱۷۳۶ـ۱۷۹۹). شاعر. پدرش روحانی بود و دوران کودکی‌اش در سختی بسیار گذشت. امّا پتروف بلندپروازی و هوش زیادی داشت و همین سبب شد بتواند از تحصیلات کلاسیک خوبی در آکادمی مسکو بهره‌مند شود و بعد هم در همانجا به تدریس بپردازد. نخستین شعر او قصیده‌ای در مدح کاترین دوّم در ۱۷۶۶ بود که چنان کاترین را خوش آمد که پتروف را به دربار برد تا خواننده مخصوص و مترجم او شود. در دربار پتروف از زندگی ممتاز، ثروت، و روابط شخصی صمیمیانه با کاترین و اطرافیانش بهره‌مند بود. بیشتر اشعار پتروف نیز قصیده‌هایی در مدح همین افراد هستند. امّا این ستایشی که کاترین و اطرافیانش نثار پتروف می‌کردند در محافل ادبی پژواکی نداشت. طبق معمول در محافل ادبی او را تمسخر می‌کردند و اشعار رسمی «نوکرمآبانه»اش را هجو می‌کردند. امّا همین هجوها و تمسخرها خود به‌نوعی دالّ بر قدرت و استعداد پتروف در نظم‌پردازی بود که کسی هرگز در آن تردید نکرده است و حتّی پژوهشگران شوروی هم بر آن صحّه گذاشته‌اند. پتروف با هنر زمانش هماهنگی نداشت و در شعرش سنّتهای قدیمی لامانوسوف و تردیاکوفسکی را احیا کرد. منتقدان او را آخرین نمایندهٔ بزرگ آن سنّت شعری دانسته‌اند. پتروف به‌جز سرودن شعر، ترجمه‌ای استادانه از **انئید** ویرژیل و پس از دو سال اقامت در انگلستان ترجمهٔ منثوری از سه بخش اوّل **بهشت گمشده** میلتون به دست داد.

پچیرین، ولادیمیر سرگییویچ (۱۸۰۷ـ۱۸۸۵). شاعر رمانتیک و فعّال مذهبی. ابتدا در دانشگاه پطرزبورگ و بعد در دانشگاه برلین درس خواند و در ۱۸۳۳ از همین دانشگاه فارغ‌التّحصیل شد. در ۱۸۳۱ و ۱۸۳۲ شعر سرود و آثاری از شیلر و غزلیّاتی از شاعران یونانی ترجمه کرد. در ۱۸۳۶ وقتی برای مأموریّتی تجاری عازم اروپا شد به کیش کاتولیک گروید. او باقی عمرش را در صومعه‌هایی در غرب سپری کرد و در شهر دابلین در ایرلند جان سپرد. تماس پچیرین با جهان غیر مذهبی و دنیای مادّی بسیار محدود بود، امّا به هر صورت با آلکساندر نیکیتنکو (همکلاسی سابقش) و آلکساندر هرتسن مکاتباتی داشت. هرتسن در خاطراتش از پچیرین یاد کرده است و برخی از اشعار او را هم در نشریّه‌اش به چاپ رساند («پیروزی مرگ» و «شهر زیردریایی»). هرتسن پچیرین را نمونهٔ نسلی می‌دانست که استبداد رژیم نیکالای اوّل تباهشان کرد. از طریق نوشته‌های هرتسن بار دیگر نام پچیرین در ادبیّات روسیّه در دههٔ ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ زنده شد و کسانی چون کاتکوف، آکساکوف، و باراتینف دربارهٔ او مقالاتی نوشتند. تصویری که هرتسن از پچیرین به دست داده بود منجر به تصویرپردازی جدلی داستایفسکی از او در رمانهای **تسخیرشدگان** (کارمازینوف)، **جوان خام** (ورسیلوف)، و **برادران کارامازوف** («مفتش اعظم») شد.

پراپ، ولادیمیر یاکوولویچ (۱۸۹۵ـ۱۹۷۰). فولکلوریست. او تباری آلمانی داشت. پس از اتمام تحصیلات در ۱۹۱۸ در دانشگاه پتروگراد دبیر دبیرستانها شد و از ۱۹۲۶ به تدریس در مؤسسات آموزش عالی در لنینگراد پرداخت. از ۱۹۳۲ مدرّس فولکلور در دانشگاه لنینگراد شد. از ۱۹۳۸ درجهٔ استادی یافت و در ۱۹۳۹ از رسالهٔ دکترایش دفاع کرد.

شهرت پراپ مبتنی بر کتاب **ریخت‌شناسی قصّهٔ فولکلوریک** (۱۹۲۸) است، امّا به‌هنگام انتشار کسی به آن اعتنایی نکرد و عملاً به بوتهٔ فراموشی سپرده شد. منتقدی به نام شور نوشت که آرزو

می‌کند نویسنده «یا این ساختارها را به دست فراموشی بسپارد یا مستندات کافی برای آن فراهم آورد.» امّا ترجمهٔ این کتاب به انگلیسی در ۱۹۵۸، با آنکه ترجمهٔ خوبی هم نبود، با موفقیّت بی‌نظیری در جهان روبرو شد (در ۱۹۶۸ ترجمهٔ تازهٔ بهتری از آن به انگلیسی منتشر شد). این اثر اکنون به زبانهای بسیاری ترجمه شده است. زمانی که این اثر در ۱۹۶۹ دوباره در شوروی منتشر شد ملتینسکی در مقاله‌ای مفصّل بر «ابعاد مطلق کشف دانشورانهٔ پراپ» تأکید کرد.

اینکه مفهوم اصلی به‌کارگرفته‌شدن در **ریخت‌شناسی** ـ کارکرد شخصیّتهای قصّهٔ فولکلوریک ـ کشف خود پراپ است یا نه جای بحث دارد، زیرا همزمان با اثر او، یا حتّی اندکی پیشتر از آن، پژوهش ساختاری ـ ریخت‌شناختی نیکفوروف در مورد افسانه‌های پریان انتشار یافته بود. نیکفوروف هم دقیقاً واژهٔ «کارکرد» به همان معنای مورد استفادهٔ پراپ را به کار برده و تعریف کرده بود. امّا نیکفوروف فقط برنامهٔ کلّی چنین پژوهشی را صورتبندی کرده بود، حال آنکه پراپ این برنامهٔ پژوهشی را تا به نهایتش دنبال کرده بود و به نتیجهٔ قطعی رسانده بود.

در **ریخت‌شناسی**، پراپ به بررسی قصهٔ فولکلوریک روسی به صورت یک کلّ ارگانیک واحد پرداخته است. او نتیجه گرفته است که شخصیّتها و ماجراهای افسانه‌های پریان، هرقدر هم که متفاوت باشند، توالی کارکردی و ساختاری واحدی دارند. این یافته‌ها در فولکلورشناسی نقطهٔ عزیمت تازه‌ای ایجاد کرد و بر انسان‌شناسی و زبانشناسی نقد ادبی هم تأثیر عظیمی نهاد.

کتاب بعدی پراپ **ریشه‌های تاریخی قصّهٔ جادویی** (۱۹۴۶) بود. پراپ در این اثر کوشیده است تا منشأ ماجراهای افسانه‌های پریان و چگونگی انعکاس واقعیّت در آن را بنمایاند. پراپ به پیروی از سنت ایو در این کتاب استدلال کرده است که ماجراهای قصّه‌های پریان انعکاسی از مراسم و آیینهای پاگشایی است. امّا چون پاگشایی با مفهوم مرگ مرتبط است (نوآموز بنا بر فرض ابتدائاً باید بمیرد) افسانه‌های پریان مرتبط با پاگشایی بناچار به مفهوم مرگ نیز می‌پردازند. بنا به گفتهٔ پراپ، به نوآموز هنگام آیین پاگشایی، همانند اسطوره‌ها، گفته می‌شود که چه‌ها بر او خواهد گذشت. هدف از این اسطوره‌ها افشای معنای آیینهایی است که قرار است انجام گیرند. زمانی‌که در مراحل بعدی تحوّل انسانها اسطوره‌ها از آیینها جدا شدند افسانه‌های پریانی پا به عرصهٔ وجود گذاشتند.

تحقیقات پراپ علاوه بر روسیّه و اروپای غربی شامل حال دنیای باستان، شرق، بومیان استرالیایی، سرخپوستهای امریکایی، سیاهان افریقا، مردم شمال سیبری، و دیگران نیز می‌شد. امّا تلاش او برای ربط‌دادن همهٔ افسانه‌های پریان به آیینهای پاگشایی منجر به ابداع راه‌حلهای مصنوعی و زورکی شد. این فرض او نیز بحث‌انگیز است که همهٔ فرهنگهای بدوی مشابه هستند و رد همهٔ صورتهای فولکلور را می‌توان تا به سرمنشأشان گرفت.

ریشه‌های تاریخی قصّهٔ جادویی با موجی از نقدهای خصمانه در اتّحاد شوروی روبرو شد. یکی از ایرادهای اصلی که به او می‌گرفتند اندیشهٔ جهان‌وطنی او بود. می‌گفتند این اثر مثل اثری به قلم فردی بیگانه است نه یک تن اهل شوروی و بازتاب نظریّات فولکلورشناسان بورژواست. پراپ نقل‌قولهای فراوانی از نویسندگان غربی آورده بود و به همین دلیل به‌مسخره می‌گفتند که کتاب او مثل دفترچهٔ راهنمای تلفن لندن یا برلین است. بخش فولکلور انستیتوی قومشناسی را وادار کردند تا جلسهٔ نقدی عمومی برای ردّ این کتاب و سایر آثار بدعت‌گذارانه ترتیب دهد. همهٔ همکاران پراپ سخت او را مورد حمله قرار دادند و گفتند مواضع ایدئالیستی دارد و بویی از متدولوژی مارکسیستی لنینی نبرده است.

پژوهش پراپ در زمینهٔ بیلیناهای روسی تحت‌عنوان **حماسهٔ قهرمانی روسی** (۱۹۵۵) چرخشی صدوهشتاد درجه‌ای در شیوهٔ پژوهش اوست. کاملاً پیداست که او زیر فشار نقدهای قبلی همهٔ نتیجه‌گیریهای قبلی در مورد بیلیناها را که حاصل پژوهشهای فولکلوریستهای روس و خارجی بود کنار گذاشت. در مقابل صرفاً متّکی به نظریّات کسانی شد که دموکراتهای انقلابی خوانده می‌شدند. خصوصاً سعی کرد نظریّات بلینسکی را برگیرد که در شوروی کاملاً مورد قبول بود. از نظر بلینسکی بیلیناها مطلقاً حاصل خلاقیّت نبوغ مردم روس هستند که در آنها آرزوهایشان و خصلت ملّی‌شان را به بیان درآورده‌اند.

پراپ نیز به پیروی از بلینسکی کوشیده بود تفسیری از ایدئولوژی بیلیناها به دست دهد و بگوید که اندیشه‌های بیان‌شده در بیلیناها بازتاب آرمانهای همان عصر هستند. بر این اساس او بیلیناها را مربوط به دوره‌های متفاوت تاریخ روسیّه کرده بود. منتقدان بیطرف این اثر را اثری ضعیف دانستند که فاقد تحقیقات پایه‌ای جدّی بود و تنها مزیّت آن را شور میهن‌پرستی و ضمیمهٔ کتابشناختی فوق‌العادهٔ آن قلمداد کردند.

آخرین اثر مهمّ پراپ **تعطیلات کشاورزی روسی** (۱۹۶۳) بود که به بررسی تقویم مردمی روسیّه می‌پرداخت. او سعی کرده بود تحلیلی ماتریالیستی ارائه دهد و بنیانی اقتصادی برای هر جشن و تعطیلی پیدا کند که سبب حاصلخیزترشدن خاک می‌شود. اگرچه این اثر بر مبنای منابع دست‌دوّم نوشته شده است، امّا حاوی ملاحظات تازه و جالب و بازتفسیر واقعیّات شناخته شده است.

پراپ تحقیقات کوتاهتری هم دربارهٔ قصّه‌ها، حماسه‌های قهرمانی، ترانه‌های تاریخی، ویژگیهای هنری فولکلور، و سایر

موضوعات دارد. پراپ مشتاقانه و با شور و جدیّت در بحثهایی که آثارش پیش می‌آورد شرکت می‌جست.

پراکاپوویچ، فئوفان (۱۶۸۱ـ۱۷۳۶). روحانی اوکراینی، برجسته‌ترین فارغ‌التحصیل آکادمی کیف، مهمترین نویسندهٔ دورهٔ پطر کبیر، و مهمترین شخصیت کلیسایی و مدنی این دوره. او که به‌هنگام تولّد نام العازر بر او گذاشتند در خانوادهٔ بازرگانی در کیف متولّد شد. به مدرسهٔ یسوعیان و پس از آن به آکادمی کیف رفت و به مذهب کاتولیک گروید. در کالج یسوعیان در رُم فلسفه و آثار کلاسیک و علوم طبیعی خواند. پس از بازگشت به اوکراین در ۱۷۰۴ به مذهب اورتودوکس بازگروید، مراتب زندگی صومعه‌ای را طی کرد، و بر خود نام فئوفان نهاد. پس از آن در آکادمی کیف استاد فلسفه و الاهیّات، فنّ شعر، فنّ خطابه، فیزیک، و ریاضیّات شد. در ۱۷۱۰ رئیس آکادمی شد. او که پطر کبیر را در نبرد پروت در ۱۷۱۱ همراهی کرده بود توجّه ویژهٔ او را جلب کرد. پطر او را در ۱۷۱۵ به پطرزبورگ فراخواند و علی‌رغم مخالفت شدید روحانیّون (که ظنین بودند که پروتستان است) سازمان‌دهندهٔ اصلی و مبلّغ اصلاحات پطر شد (در ۱۷۱۸ اسقف پسکوف شد و در ۱۷۲۰ سراسقف نووگورود و عملاً رئیس شورای روحانیون شد). پس از مرگ پطر او همچنان به تبلیغ روح اصلاحات و سلطنت مطلقه ادامه داد و این کار را خصوصاً با تشکیل «جمع فرهیختگان» انجام داد که افراد شاخصی چون کانتمیر و تاتیشچف عضو آن بودند.

پراکاپوویچ بیش از همهٔ نویسندگان و دانشوران کیفی اومانیستی با گرایشهای قوی عقل‌گرایانه بود. ادبیّات محض فقط بخش کوچکی از مجموعهٔ کارهای او را تشکیل می‌داد. او در زمینهٔ تاریخ، خصوصاً تاریخ دورهٔ پطر کبیر، الاهیّات، حقوق، و نظریّه‌های ادبی مطالب و رسالات متعدّدی منتشر کرد. پراکاپوویچ به زبانهای لاتین، لهستانی، و اسلاوی کلیسایی اوکراینی می‌نوشت. تراژدی‌ـکمدی او، **ولادیمیر** (۱۷۰۵)، ماجرای مسیحی‌شدن روسها را باز می‌گوید. این نمایشنامه حاوی تمثیلات بسیار دربارهٔ اصلاحات است و نمونهٔ عالی درام مکتبی با نظم سیزده‌هجایی است. مدیحهٔ سیزده‌هجایی **اِپینیکیون** (۱۷۰۹) که در ستایش پیروزی پطر در پالتاواست به لاتین سروده شده است. تأثیر عمیق او بر ادبیّات چه در دورهٔ خودش و چه بعد از مرگش از طریق خطابه‌ها و وعظهایش بود که فصاحت و شور بسیار داشتند.

پرلیشین، والیری (۱۹۱۳ـ). شاعر، مترجم، و منتقد. نام اصلی او والیری فرانتسویچ سالاتکو ـ پتریشچه است. او در ایرکوتسک به دنیا آمد و در دانشگاه خاربین حقوق و الاهیّات خواند. در همانجا زبان چینی را هم فراگرفت.او مدّتی در پکن، شانگهای، تینتسین زیست و از ۱۹۵۳ به ریودوژانیرو رفت. در اشعار نخستین پرلیشین سبک آکمئیستی گومیلیوف غالب است، امّا در اشعار اخیر به سمت نئوباروک میل کرده است، کلام عادی نثرمانند را با شعرش =درآمیخته، و استعارات پیچیده‌ای وارد آن کرده است که گاه پی‌بردن به معنای آن بسیار دشوار است. بسیاری از اشعار او مربوط به چین و برزیل هستند و در برخی از آنها برزیل و روسیّه را هم درهم‌آمیخته تا سرزمینی اوتوپیایی به نام روزیلیا ـ براسیّا به وجود آورد. «آریل» (۱۹۷۶) پخته‌ترین و اصیلترین مجموعهٔ شعری پرلیشین است. او این مجموعه را به شاعری جوان در روسیّهٔ شوروی تقدیم کرده است که با او مکاتبه داشته امّا هرگز یکدیگر را ملاقات نکرده‌اند. شعرهای شهوانی پرلیشین بسیار پویا هستند و شور و شهوت شدید، و گاه شهوت عریان، را با مهربانی گرم و صمیمانه‌ای نسبت به آریل عزیز درهم می‌آمیزند. غزل شکل مورد پسند پرلیشین است و علاوه بر این او از قافیه‌های دقیقی استفاده می‌کند که مدّتهاست در شعر روسی منسوخ شده‌اند. امّا این استفادهٔ از سنّت قدیمی مانع از آن نشده است که او شاعری کاملاً مدرن باشد. پرلیشین از بهترین مترجمان آثار کلاسیک چین است. او همچنین اشعاری از کولریج، ویّون، پسوا، و دیگران ترجمه کرده است. متقابلاً «ترانه‌های آلکساندری» را نیز از روسی به پرتغالی ترجمه کرده است. شعر زندگینامه‌ای شخصی او، «شعر بدون موضوع»، و «شعری دربارهٔ جهان» در روسیّه خوانندگان زیادی دارد.

پروتکوف، کازما. نویسنده‌ای مجعول که گفته‌هایش مثل ضرب‌المثل وارد زبان روسی شده است. اشعار طنزآلود و نمایشنامه‌های این نویسندهٔ مجعول حمله به جنبه‌های بوروکراتیک و روزمرّهٔ زندگی در روسیّهٔ قرن نوزدهم بود. خالق این نویسندهٔ مجعول کنت آلکسیی تالستوی و آلکسیی ژمچوژنیکوف (۱۸۲۱ـ۱۹۰۸) به کمک دو تن از برادران ژمچوژنیکوف بودند. پروتکوف بدل به نمونهٔ نوعی آدم بوروکرات ازخودراضی شد. پروتکوف تقریباً معادل مسیو پرودوم فرانسوی، بوروکرات داستانی مشهور آفریدهٔ آنری مونیه، است. پروتکوف چند نمایشنامه نوشت که تقریباً یاوه و بیمعنی بودند. نمایشنامهٔ **فانتزی** او در ۱۸۵۱ به صحنه برده شد، امّا تزار نیکالای اوّل در میانهٔ اجرا سالن را ترک کرد و تماشاچیان با هو و جنجال اجرا را متوقّف کردند. شهرت پروتکوف به دلیل گفته‌های ضرب‌المثل‌وار او و شعرهای طنزآلودش است. از جملهٔ این گفته‌های ضرب‌المثل‌وار که وارد زبان روسی شده‌اند اینهاست: «اگر می‌خواهی خوشبخت باشی، پس باش!»؛ «مرگ در

پایان زندگی است، پس عاقلانه‌تر آن است که برای آن آماده شویم»؛ و «بی‌ژرفا را نمی‌توان ژرفاسنجی کرد».

پروفسکی، آلکسیی آلکساندروویچ (۱۷۸۷ـ۱۸۳۶). قصه‌گوی رمانتیک. او بیشتر با نام مستعار آنتونی پاگاریلسکی شناخته است. او فرزند نامشروع کنت رازوموفسکی و کنتس ماریا سابالیفسکی بود. چون رابطهٔ والدینش مشروع نبود، نام خانوادگی او بر اساس ملک پروف انتخاب شد. نزد معلّمهای سرخانه تعلیم دید. در ۱۸۰۵ وارد دانشگاه مسکو شد و در ۱۸۰۷ پس از ایراد سخنرانیهای بسیار به زبانهای روسی، آلمانی، و فرانسوی، که بعداً به چاپ رسیدند، درجهٔ دکترا در ادبیّات گرفت. او مناصب حکومتی بسیار داشت و در جنگ ۱۸۱۲ شرکت جست و چهره‌ای شاخص گشت. پس از آن بازنشسته شد و در ملک پاگاریلسک ساکن شد. در آنجا تعلیم برادرزاده‌اش، کنت آلکسیی کانستانتینوویچ تالستوی را بر عهده گرفت. در ۱۸۲۵ در مجلّهٔ **نووستی لیتراتوری** قصّهٔ خیالی جالب «زن کیک خشخاشی لافرتووو» را به چاپ رساند که پوشکین در قصّهٔ «تابوت‌ساز» آن را به مسخره گرفت. در ۱۸۲۸ پروفسکی **همزاد، یا شبهای من در اوکراین** را منتشر کرد که سلسله‌محاوره‌هایی میان نویسنده و همزادش به سبک **برادران سراپیون** هوفمان است. در ۱۸۲۹ پروفسکی به عضویت آکادمی روسیّه برگزیده شد. در همین سال «مرغ سیاه» را که قصّه‌ای جادویی است منتشر کرد. این قصّه او را مشهور کرد و در ارتباط با محفل ادبی **لیتراتورنایا گازتا** قرار داد که پوشکین و دیلویگ در رأسش بودند. وقتی که فصلهای نخست رمان **دختری از صومعه** در **لیتراتورنایا گازتا** به چاپ رسید نقدهای موافقی بر آن نوشته شد، امّا وقتی که بخش دوّم در ۱۸۳۳ انتشار یافت نقدها ناموافق شدند. به هر صورت این رمان در دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ همچنان رمانی محبوب بود. پروفسکی از نویسندگان رمانتیک شاخص روسیّه بود که گرایشی هم به توصیفات رئالیستی داشت. تخیّل، شوخ‌طبعی، مهارت ادبی، و نگاه رئالیستی او عوامل ماندگاری او در تاریخ ادبیّات روسیّه هستند.

پرویرزف، والریان فیودوروویچ (۱۸۸۲ـ۱۹۶۸). پژوهشگر ادبی و نظریّه‌پرداز شیوهٔ جامعه‌شناختی. پرویرزف در دانشگاه خارکوف ریاضیّات و علوم طبیعی خواند، امّا به دلیل فعالیّتهای انقلابی در ۱۹۰۵ از دانشگاه اخراج و دستگیر شد. او شش سال را در تبعید گذراند و در ۱۹۱۱ به مسکو بازگشت. در ۱۹۱۲ کتابی را که در تبعید دربارهٔ داستایفسکی نوشته بود منتشر کرد و در ۱۹۱۴ نیز کتابی دربارهٔ گوگول به چاپ رساند. او در این آثار اندیشه‌های پلخانوف را به نحو رادیکال دربارهٔ بنیان اجتماعی ادبیّات به کار بسته بود و این شیوهٔ او خیلی سریع توجّه زیادی را به خود جلب کرد. پس از انقلاب پرویرزف چهره‌ای شاخص در تلاش برای بنیادنهادن علم مارکسیستی ادبیّات از طریق مشارکت جستن در نهادهایی چون آکادمی کمونیستی و دانشگاه مسکو و نیز منتشرکردن آثارش شد. او از ویراستاران **دائرةالمعارف ادبیّات** (۱۹۲۹ـ۱۹۳۰) هم بود. پرویرزف از سرسخت‌ترین منتقدان معتقد به روش جامعه‌شناختی بود. او بر سلطهٔ مطلق جبر اقتصادی تأکید می‌ورزید و می‌گفت همهٔ توجّهمان را در نقد باید معطوف موقعیّت نویسنده در تاریخ شیوه‌های تولید کنیم. ناخودآگاه نویسنده از تصاویری شکل می‌گیرد که ناشی از موقعیّت او در مبارزهٔ طبقاتی است. اگر نویسنده‌ای پرولتری باشد، تصاویر حاکم بر آثار او پرولتری خواهند بود. او در ۱۹۲۹ نوشت: «هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند سبکش را عوض کند.» پرویرزف مریدانی دور خودش جمع کرد و با هم **پژوهشی در ادبیّات** (۱۹۲۹) را منتشر کردند که بحثهای بسیاری برانگیخت و به آن انگ «جامعه‌گرایی عامیانه» زدند. پرویرزف در ۱۹۳۸ دستگیر شد و هجده‌سال در اردوگاههای کار اجباری بود. در ۱۹۵۶ به او اعادهٔ حیثیّت شد و هشتادوپنج‌سالگی‌اش را **لیتراتورنایا گازتا** جشن گرفت. او آخرین کتابش را که دربارهٔ ادبیّات قدیم روس بود در زندان نوشت که پس از مرگش در ۱۹۷۱ منتشر شد.

پلاویلشچیکوف، پیوتر آلکسییویچ (۱۷۶۰ـ۱۸۱۲). نمایشنامه‌نویس و بازیگر. پس از اتمام تحصیلات در ۱۷۷۹ در دانشگاه مسکو به گروه تئاتر پطرزبورگ و بعد گروه تئاتر مسکو پیوست. او نقش پراودین را در کمدی **صغیر** فانویزین اجرا کرد (۱۷۸۲)، امّا بیشتر به سبب نقشهایی که در تراژدیها داشت شناخته شده است. نخستین کمدی او، **اصلاح، یا قوم و خویش خوب** (۱۷۸۵) از نمایشنامه‌های اشک‌انگیز است که قهرمان آن، پلامن، زندگی عیّاشانه‌ای دارد، هرچند در ته دل با اعتقاد به تعالیم مادر مرحومش پرهیزگار است. شخصیّتهای نمایشنامه همه نامهای معناداری دارند که اشارات اخلاقی در آنها نهفته است. کمدیهای تک‌پرده‌ای پلاویلشچیکوف، **آسیابان و گندم نمایان جوفروش** و **توطئهٔ کوتیکین**، درواقع دنباله‌هایی بر اپرا-کمیک موفّق آبلیسیموف، **آسیابان و صغیر** فانویزین هستند. کمدی پنج‌پرده‌ای **دهقان بی‌زمین** (۱۷۹۰) مربوط به دهقانان است که برخی ثروتمند، برخی خشن، برخی شرور، برخی پرکار، برخی فقیر، و برخی حاذق هستند. **دهقان بی‌زمین** تا ۱۸۲۲ جزو برنامه‌های همیشگی رپرتوار تئاتر سلطنتی بود. کمدی **مغازه‌دار** (۱۸۰۳) نیز مربوط به بازرگانان است. آستروفسکی در دههٔ ۱۸۵۰ از برخی جنبه‌های این

نمایشنامه استفاده کرد. کمدیهای پلاویلشچیکوف اصیل هستند؛ او شیوهٔ لوکین را در ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌های خارجی رد می‌کرد. بااینهمه او با لوکین موافق بود که باید تئاتری ملّی به راه انداخت. او نخستین کسی بود که مقاله‌ای نظری دربارهٔ بازیگری و تئاتر انتشار داد (۱۷۹۲).

پلتنیوف، پیوتر آلکساندروویچ (۱۷۹۲ـ۱۸۶۵). شاعر، منتقد، روزنامه‌نگار، و مربّی. او که فرزند یک روحانی بود در توبر به دنیا آمد. تعلیمات اوّلیه‌اش را در انستیتوی آموزش و پرورش در پطرزبورگ گرفت. در ۱۸۱۴ به کسوت معلّمی درآمد و این شغل را تا پایان عمر حفظ کرد. او معلّم زبان و ادبیّات روسی فرزندان تزار بود. در ۱۸۳۲ به مقام استادی ادبیّات روسی در دانشگاه پطرزبورگ رسید و از ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۱ رئیس دانشکدهٔ ادبیّات بود. پلتنیوف در پاریس درگذشت و در پطرزبورگ به خاک سپرده شد.

پلتنیوف فعالیّتهای ادبی‌اش را از ۱۸۱۸ آغاز کرد، یعنی از زمانی که به محفل کیوخلبیکر پیوست. پوشکین، دیلویگ، و باراتینسکی هم از جملهٔ اعضای محفل بودند. پلتنیوف در امر هدایت انجمنهای ادبی پایتخت فعّال بود و نوشته‌هایش را به شکلی وسیع در مجلّات و سالنامه‌ها منتشر می‌کرد. او خصوصاً دوستی نزدیکی با دیلویگ داشت و نقش فعّالی در انتشار **سورنیه تسوتی** و **لیتراتورنایا گازتا** بر عهده گرفته بود. در دههٔ ۱۸۳۰ او با پوشکین نیز دوستی صمیمانه‌ای داشت و در انتشار آثارش به او کمک می‌کرد. پوشکین **یوگینی آنیگین** را به پلتنیوف اهدا کرده است. پس از مرگ پوشکین، ادامهٔ انتشار مجلّهٔ او، **ساورمنیک**، را پلتنیوف عهده‌دار شد.

پلتنیوف از شعرای «حلقهٔ پوشکین» به شمار می‌رود. کلّ آثار منظوم او کم‌حجم، امّا دلنشین و صیقل‌یافته است. اشعار نخستین او تمرینی در تقلید از ژوکوفسکی هستند. اشعار بعدی او اصالت بیشتری دارند. او شعرهای تغزّلی زیبایی که مناسب گلچینهاست سروده است که «شب» (۱۸۲۷) و «دریا» (۱۸۲۷) از جملهٔ آنها هستند. اشعاری هم به یاد دوستانش سروده است که بسیار صمیمانه‌اند و محبّت و حسرت در آنها موج می‌زند. پلتنیوف از اواخر دههٔ ۱۸۲۰ دست از سرودن شعر کشید و روی به نقد آورد. او طبق اصول فنّ شعر سنّتی به نقد اشعار می‌پرداخت؛ نقدهایش ملایم و مهربانانه بودند و قصدش همیشه تشویق بود نه به راه‌انداختن بحث و جدل. او چند پژوهش ادبی در ترسیم چهرهٔ معاصرانش، از جمله پوشکین، باراتینسکی، کریلوف، و ژوکوفسکی، دارد. این مقالات هم از نظر تاریخ ادبیّات مهمّند و هم پرتوی بر زندگی در آن دوران می‌افکنند.

پلشچیف، آلکسیی نیکالایویچ (۱۸۲۵ـ۱۸۹۳). شاعر، نثرنویس، نمایشنامه‌نویس، منتقد، و روزنامه‌نگار. او در خانواده‌ای اشرافی به دنیا آمد، در مدرسه‌ای نظامی در پطرزبورگ تحصیل کرد، و بعد به دانشگاه پطرزبورگ رفت. در ۱۸۴۵ پایش به محفل پتراشفسکی باز شد و از همان زمان به سرودن شعر و نوشتن داستان پرداخت. در ۱۸۴۹ همراه با سایر اعضای محفل پتراشفسکی دستگیر و محاکمه و محکوم به اعدام شد، امّا حکم اعدام او به خدمت در مقام سرباز ساده در آرینبورگ تخفیف یافت. در ۱۸۵۹، پس از بازگشت از تبعید، فعالیّتهای ادبی‌اش را در جناح پیشرو پی گرفت. او شعر می‌سرود، داستان می‌نوشت، و در دههٔ ۱۸۶۰ چند نمایشنامه هم نوشت، امّا فعالیّتش عمدتاً در زمینهٔ نقد ادبی بود. او دست به ترجمهٔ شعرها و داستانهایی از زبانهای مختلف هم زد. اشعار و داستانهای پلشچیف نمونهٔ نوعی ادبیّات آن دوره هستند: مشخّصهٔ اشعار دورهٔ شرکتش در محفل پتراشفسکی ایدئالیسم رمانتیک فاخر است، حال آنکه نوشته‌های منثور این دوره‌اش در ردهٔ آثار «مکتب طبیعی» قرار می‌گیرند. در دههٔ ۱۸۶۰ شعرهای او حال‌وهوای شعرهای نکراسوف را داشت و نثرش حاوی پیام اجتماعی و اعتراض مدنی بود. پلشچیف در کار خودش نسبتاً خبره بود، امّا سبک فردی خاصّی نداشت.

پنین، ایوان پتروویچ (۱۷۷۳ـ۱۸۰۵). شاعر و مبلّغ افکار. پنین فرزند نامشروع فیلد مارشال پرنس رپنین بود. او تحصیلاتش را در پانسیون اعیان دانشگاه مسکو و رستهٔ مهندسی توپخانهٔ سپاه کادت به انجام رساند. پس از آن در نظام و در دولت به خدمت مشغول شد.

سرودن شعر را از همان زمانی که در پانسیون بود آغاز کرد. سنّت ادبی در پانسیون قوی بود و علائق ادبی تشویق می‌شد. امّا از دههٔ ۱۷۹۰ بود که او جدّیتر به فعالیّت ادبی پرداخت. در ۱۷۹۸ به همراه آ. ف. بستوژف، پدر چهارتن از دکابریستها، شروع به انتشار نشریّهٔ ادبی و سیاسی **سانکت‌پتربورگسکی ژورنال** کرد. مشوّق مالی و معنوی این کار گراند دوک آلکساندر و دوستانش بودند. پنین در «انجمن آزاد آماتورهای ادبیّات، علوم، و هنر» فعّال بود و در ۱۸۰۵ به ریاست آن رسید.

در کارهای تبلیغی و ترویجی او مبلّغ روشنفکری فرانسوی و از پیروان رادیشچف بود که شخصاً با او آشنا بود، بسیار تحسینش می‌کرد، و سعی داشت سنّت اعتراض اجتماعی او را پی بگیرد. از آثار مهمّ تبلیغی و ترویجی او «مقاله‌ای دربارهٔ روشنفکری در روسیّه» (۱۸۰۴) بود که در آن اندیشهٔ روشنفکری طبقاتی را مطرح و از لغو سرواژ دفاع می‌کرد. مقالهٔ جالب دیگر او «فریاد معصومین نادیده‌گرفته‌شده در قانون» (۱۸۰۲) بود که در آن با فصاحت از

حقوق کودکان نامشروع دفاع می‌کرد. آثار تبلیغی و ترویجی او ارزش ادبی هم دارند، زیرا نثر او در آنها هشیارانه، نیرومند، و فوق‌العاده شفّاف است.

در کار شعر هم پنین در ردهٔ پیروان رادیشچف قرار می‌گیرد، زیرا شعر او تغزّلی، مدنی، و رفیع است. پنین را باید شاعر دورهٔ گذار دانست. او اصول کلاسیسیسم قرن هجدهم را با اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی زمان خودش به طُرُق پیچیده درهم می‌آمیزد. در اشعار او تأثیرپذیری از نظم‌پردازی و فنون شعری قصاید آموزشی و فلسفی لامانوسوف و درژاوین و نیز احساساتگرایی نوین کارامزین آشکار است. بنابراین، مضامین اعتراض اجتماعی در بستر جهان عاطفی و درونی قهرمان تغزّلی جدید است که رخ می‌نمایند. طرحهای پنین در کار وزن و قافیه یادآور طرحهای درژاوین هستند، هرچند از نظر مضامین دیدگاههای عرضه‌شده غالباً جدلی‌اند. طرز بیان پنین کاملاً کلاسیک است: در سبک او مطابق الگوی کلاسیسیسم روسی به‌وفور از استعارات، انتزاعات، و تعمیمها استفاده می‌شود که بهترین نمونهٔ آنها شعرهای «خدا» (۱۸۰۵) و «انسان» (۱۸۰۵) هستند.

پیپین، آلکساندر نیکالایویچ (۱۸۳۳ـ۱۹۰۴). زبانشناس، قوم‌نگار، و مورّخ. او که از بستگان چرنیشفسکی بود در ساراتوف به دنیا آمد و در دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد. رسالهٔ فارغ‌التّحصیلی او، «مقاله‌ای دربارهٔ تاریخ قصّه‌های کهن و داستانهای پریان روسی»، اثری است که تا به امروز هم مورد استفاده قرار می‌گیرد. او که از ۱۸۹۱ عضو وابستهٔ آکادمی علوم و از ۱۸۹۸ عضو دائم آن بود بیش از ۱۲۰۰ نوشته منتشر کرد. او تاریخ ادبیّات روسیّه، تاریخ قوم‌نگاری روسیّه، و تاریخ ادبیّات اسلاوی را در چدین مجلّد منتشر کرد. پیپین که علائق گسترده و دانش بسیار داشت عمدهٔ تحقیقاتش را در زمینهٔ تاریخ ادبیّات مدرن روسی از قرن هجدهم انجام داد. از جملهٔ آثار او **فراماسونری روسی: قرن هجدهم و ربع اوّل قرن نوزدهم و جنبشهای مذهبی در دورهٔ آلکساندر اوّل** است که همچنان آثار ارزنده‌ای در زمینهٔ خودشان به حساب می‌آیند. مجموعهٔ آثار کاترین دوّم که او گردآوری و ویرایش کرده است منحصربه‌فرد است.

پیکسانوف، نیکالای کیریاکوویچ (۱۸۷۸ـ۱۹۶۹). مورّخ ادبی، کتابنامه‌نویس، و متن‌شناس. او در ۱۹۰۲ از دانشگاه دورپات (تارتو) فارغ‌التّحصیل شد و پس از آن به تدریس در دانشگاههای مسکو و لنینگراد پرداخت. او عضو وابستهٔ آکادمی علوم هم بود (۱۹۳۱). پیکسانوف پژوهشهایی دربارهٔ گورکی، گریبایدوف، لیرمونتوف، پوشکین، و فراماسونری روسی منتشر کرد. او از بنیانگذاران کتابنامه‌نویسی ادبی تخصّصی، همراه با موضوعات پیشنهادی برای مطالعات بعدی، بود. همچنین پیکسانوف از نخستین کسانی بود که اعلام کرد تاریخ خلق آثار ادبی از موضوعات اصلی متن‌شناسی است. بهترین و مشهورترین اثر تحقیقی او دربارهٔ گریبایدوف است که از آغاز کار پژوهشگری در دستور کار قرار داد و تا پایان عمر آن را ادامه داد.

تاپاروف، ولادیمیر نیکالایویچ (۱۹۲۸ـ). زبانشناس، متخصّص پژوهش در زبان هندواروپایی، بالتیک، اسلاوی، و شرق‌شناسی. او همچنین نوشته‌های بسیار در زمینهٔ مسائل زبانشناسی عمومی، نظریّه‌های ادبیّات، فنّ شعر، انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، فلسفهٔ تاریخ، و نشانه‌شناسی دارد. از ۱۹۶۰ او از محقّقان ارشد انستیتوی پژوهشهای اسلاوی و بالکان آکادمی علوم شوروی بوده است.

تاپاروف نقش عمده‌ای در تکوین نگرش نشانه‌شناختی-ساختاری در شوروی داشته است. او نخستین رئیس بخش سنخ‌شناسی ساختاری انستیتو بود و نگاه او به نشانه‌شناسی که آن را از حدود زبانشناسی و رشته‌های مرتبط فراتر می‌برد و به حوزهٔ برخی علوم اجتماعی می‌کشاند در پژوهشهای تیم تحقیقاتی انستیتو دنبال شده است. تأکید بر تحقیق در سنخ‌شناسی فرهنگ، که در آن موضوع اصلی تحقیق نشانه (یا نظام نشانه‌شناختی) است که همچون «الگویی از جهان» عمل می‌کند که بر اساس ساختار سلسله‌مراتبی مرتّب شده است و می‌توان آن را از جنبه‌های انسان‌شناختی و جهان‌شناختی و سایر جنبه‌ها مورد مطالعه قرار داد، مبتنی بر صورتبندیهای اولیّهٔ تاپاروف است.

تحقیقات تاپاروف در زمینهٔ ادبیّات دو کانون اصلی دارد. یکی تحلیل دقیق متون شاعرانه است که در آن توجّه متمرکز بر معناشناسی است و دیگر «مضمون پطرزبورگی» در ادبیّات روسی است که او این مضمون را از منظر وسیع نشانه‌شناختی مورد بازبینی قرار داده و نشان داده است که چقدر حوزهٔ آن گسترده و از نظر سنخ‌شناسی چقدر شبیه الگوهای اسطوره‌ای قدیمی است.

برقرارکردن رابطه میان کهن و مدرن و بازسازی عناصری از الگوی انسان باستانی از جهان بر اساس بازتابهای بعدی (در اسامی مکانها، در اسامی خاصّ، در ژانرهای فروتر فولکلور، در آثار نویسندگان مدرن) از فصول مشترک تحقیقات تاپاروف است. عنصر مکرّر دیگر در پژوهشهای او نگرش چندوجهی به موضوعات نشانه‌شناختی است: داده‌هایی از زمینه‌های گوناگون برای حلّ مسئله‌ای معیّن به کار گرفته می‌شوند و راه‌حل هم دقّت و صلابت

زیادی در استفاده از داده‌ها دارد و هم جسارت بسیار در صورت‌بندی فرضیّه‌هایی برای شرح و تبیین آنها.

تاپاروف محقّقی پرکار است و بیش از ۳۰۰ اثر منتشرشده دارد. او کارهای مهمّ زیادی در رشته‌های گوناگون کرده است. او نوشته‌هایی دربارهٔ حالت لوکاتیو در زبانهای اسلاوی، دربارهٔ لهجه‌شناسی اسلاوی و بالتیک، و دربارهٔ ریشه‌شناسی در اسلاوی، هندوایرانی، و سایر خانواده‌های زبانی دارد. او آثار بودیستی را به روسی ترجمه کرده و دربارهٔ بودیسم و سایر نظامهای فلسفی-مذهبی هندی مطلب نوشته است.

تاراسوف-رادیونوف، آلکساندر ایگناتیویچ (۱۸۸۵-۱۹۳۸). انقلابی و نویسنده. او از ۱۹۰۵ عضو حزب کمونیست و در دوران جنگ داخلی از فرماندهان ارتش سرخ بود. بعداً، از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴، قاضی تحقیق دیوانعالی کشور شد. در کار نویسندگی او جزو گروه کوزنیتسا و یکی از سازمان‌دهندگان گروه آکتیابر در ۱۹۲۳ بود. رمان کوتاه **مشکلات** (۱۹۲۲) او بحث داغی را برانگیخت. در این رمان یک کارگزار محلّی حزب به دلیل آنکه اجازه داد زن هوسبازش چند بسته شکلات از دشمنان طبقاتی بگیرد تیرباران می‌شود. تاراسوف-رادیونوف مثل بسیاری از کهنه‌بلشویکها از مسیری که حزب در دوران نپ در پیش گرفت سرخورده شد و سرخوردگی‌اش را در داستان «علف و خون» (۱۹۲۴) بیان کرد. پس از آن چند رمان بر اساس زندگی شخصی خودش منتشر کرد و بلافاصله متّهم به سوءتعبیر نقش حزب در انقلاب شد. تاراسوف-رادیونوف در دوران تصفیه‌های استالینی دستگیر و اعدام شد. پس از مرگ به او اعادهٔ حیثیّت شد.

تارسیس، والیری یاکوولویچ (۱۹۰۶-). ویراستار، رمان‌نویس، شاعر، و ناراضی. او از ۱۹۲۹ شروع به نشر آثارش کرد و از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۷ در مقام ویراستار در انتشاراتی خود و ژسنونایا لیتراتورا کار می‌کرد. او سی‌وچهار کتاب هم از زبانهای مختلف، از جمله اوکراینی و یونانی، به روسی ترجمه کرده است. او نویسندهٔ رمان حماسی چهارجلدی **زیبا و سایه‌اش** و تریلوژی **شهر آزاد** است. سه کتاب شعر هم دارد. **مگس** تمثیلی سیاسی از فیلسوفی است که مگسی را می‌کشد و بعد از خود می‌پرسد چرا نتواند به همین ترتیب آدمهایی را که سدّ راهش می‌شوند بکشد. تارسیس در ۱۹۶۱ درخواست کرد که اجازه دهند همراه خانواده‌اش به ایتالیا مهاجرت کند. در ۲۳ اوت ۱۹۶۳ او را در بیمارستان روانی کاشچنکو محبوس کردند و تا فوریهٔ ۱۹۶۳ با تشخیص «پارانویای حادّ» در همانجا نگهش داشتند. **بخش ۷** شرح ماجرایی است که در آنجا بر او رفته است. عنوان این نوشته را او از **اتاق شمارهٔ ۶** چخوف اقتباس کرده است. در ۲۱ فوریهٔ ۱۹۶۶ شهروندی شوروی به دلیل «اعمالی دون‌شأن شهروندان شوروی» از او سلب شد و اجازه دادند چندهفته بعد شوروی را ترک کند. این نخستین‌باری بود که پس از ۱۹۳۲ که به زامیاتین چنین اجازه‌ای داده شده بود به شهروندی امکان خروج از کشور داده شد. تارسیس پس از خروج از کشور شوروی را دولتی فاشیستی خواند و مقامات شوروی هم در مقابل او را به «جنون ضد شوروی» متّهم کردند و گفتند «وطنش را در قبال دلار فروخته است». تارسیس اکنون ساکن برن است.

تارکوفسکی، آرسینی آلکساندروویچ (۱۹۰۷-). شاعر و مترجم. در یلیزاویتاگراد که اکنون کیروووگراد نامیده می‌شود به دنیا آمد و در همانجا از ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۹ در رشتهٔ ادبیّات عالی دولتی تحصیل کرد. تا اوایل دههٔ ۱۹۶۰ تارکوفسکی اساساً مترجم اشعار کلاسیک شرقی بود. برخی از منتقدان رگه‌های فلسفی اشعار خود او را متأثّر از همین شاعران شرقی می‌دانند، امّا سلف ادبی واقعی او بی‌شک تیوتچف است.

نخستین جلد از اشعار او، **پش از بارش برف**، در ۱۹۶۲ منتشر شد و به دنبال آن **از خاکی به خاک** (۱۹۶۶) و **پیک** (۱۹۶۹) را منتشر ساخت. این آثار سروده‌های شاعری پخته هستند که بر موضوعش تسلّط دارد (به قول منتقدی جستجوهای تغزّلی نیستند، بلکه یافته‌هایی تغزّلی‌اند) و بیان هنری در مهارش است. آثار جدیدتر او **اشعار** (۱۹۷۴) و **روز زمستانی** (۱۹۸۰) هستند.

در شعر تارکوفسکی تقیّد به صورت و قالب کلاسیک، که البتّه خود او این را چندان قبول ندارد، با دلبستگی مضمونی به جزئیّات ملموس دنیای مدرن تلفیق شده است. در شعر او گرچه ایامب سنّتی مسلّط است، امّا اوزان متغیّرند و از جمله در وزنهای آناپست، آمفیبراک، و تروکی هستند. زبان او رفیع، گهگاه کهن، و یادآور وقار زبان درژاوین است. او در عین ارزش‌دادن به قدرت تداعیهای گوناگونِ کلام اسیر بازی با کلام نمی‌شود. پرداختن او به مضامینی چون عشق، هنر، طبعت، و فرارسیدن ایّام پیری منعکس‌کنندهٔ درک و تصوّر او از وحدت ارگانیک گذشتهٔ تاریخی با حال و آینده است و تجربه‌های گوناگون تاریخی و فرهنگی را در کانون توجّه قرار می‌دهد.

تاماشیفسکی، باریس ویکتوروویچ (۱۸۹۰-۱۹۵۷). پژوهشگر ادبی. پس از اتمام تحصیلات در رشتهٔ مهندسی برق در ۱۹۱۲، به تحصیل در رشتهٔ زبانشناسی روی آورد. در فاصلهٔ ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴ به تدریس نظریهٔ ادبی در انستیتوی تاریخ هنر پتروگراد پرداخت. از

۱۹۲۴ تا زمان مرگ نیز در دانشگاه دولتی لنینگراد تدریس می‌کرد. شوق زیاد او برای سیستماتیزه کرده نظریّهٔ ادبی او را به فرمالیستها نزدیک می‌کرد. دو اثر مهمّ او **نظریهٔ ادبی. فنّ شعر** (۱۹۲۵) و نویسنده و کتاب: **مختصری از پژوهش در متن** (۱۹۲۸) هستند. در اثر اوّل تاماشیفسکی موتیفهای «مقیّد» و «آزاد» را به بحث می‌گذارد و از تفاوت میان داستان و پیرنگ و همچنین زاویه‌های دید سخن می‌گوید. در اثر دوّم سخن از فایدهٔ پژوهش در نسخه‌های اولیّهٔ متون ادبی است. چنین پژوهشی دینامیسم متون را بدانها بازمی‌گرداند و به خواننده امکان می‌دهد در فرایند خلاقیّت مشارکت جوید. مجموعهٔ نظریّات تاماشیفسکی دربارهٔ شعر در کتاب **دربارهٔ شعر** (۱۹۲۹) گرد آمده است. در این کتاب او به پیروی از آندریی بیلی و اوسیپ بریک می‌گوید که به شعر روسی نبایستی از منظر ارکان وزنی نگریست، بلکه باید از منتظر سطر نگریست؛ در نظر او هر سطر شعر واحد اصلی وزن است.

تاماشیفسکی از دههٔ ۱۹۳۰ صرفاً به کار ویرایش و تنقیح متون پرداخت و آثار پوشکین، چخوف، داستایفسکی، آستروفسکی، و باتیوشکوف را به صورت منقّح منتشر کرد.

تراپیانو، یوری کانستانتینوویچ (۱۸۹۶ـ ۱۹۸۰). شاعر و مقاله‌نویس. در دانشگاه کیف حقوق خواند، در ۱۹۱۷ در جبههٔ جنوب غربی جنگید، و در ۱۹۱۹ داوطلبانه به ارتش سفید پیوست. پس از آن به پاریس مهاجرت کرد و در آنجا «اتحادیّهٔ نویسندگان جوان» را تشکیل داد که کسانی چون کنوت و لادینسکی عضوش شدند. تراپیانو در نظم‌پردازی پیرو آکمئیستها بود و تا حدودی هم چشم به مکتب «نت پاریسی» داشت. تراپیانو از فنّ بیان نفرت داشت و در مقابل به فرهنگ، سنّت کلاسیک، هومر، و شعر فرانسوی عشق می‌ورزید و ارج می‌نهاد. برخی از اشعارش را به ورلن، رمبو، و مالارمه تقدیم کرده است. در وجود تراپیانو وفاداری سربازگونه به روسیّه با عشق به فرهنگ غربی، خصوصاً فرهنگ فرانسوی، ممزوج شده بود. او آدم معتدلی بود و از افراط و تفریط پرهیز داشت. در ساخت شعرْ او هرگز کار تجربی نکرد و بیش از همهٔ شاعران مهاجر به استاد آکمئیسم، گومیلیوف، نزدیک بود. تراپیانو از ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ شعرهایش را مرتباً در روزنامهٔ **روسکایا میسل** چاپ می‌کرد و علاوه بر آن نقدهایی بر مجموعه‌های شعری تازه می‌نوشت. خاطرات او از زندگی ادبی مهاجران در پاریس، **برخوردها** (۱۹۵۳)، بسیار جالب است. تراپیانو به دین زرتشتی علاقه‌مند شد و کتابی دربارهٔ آن به چاپ رساند. مجموعه‌های اشعار او عبارتند از **بهترین صدا** (۱۹۲۶)، **بیخوابی** (۱۹۳۵)، **در باد** (۱۹۳۸)، **زیارت زمینی** (۱۹۵۰)، **گزیدهٔ اشعار** (۱۹۶۳)، و **بادبانها** (۱۹۶۳). تراپیانو جُنگی از اشعار شاعران مهاجر تحت عنوان **الاههٔ هنر یهودیان خارج از وطن** (۱۹۶۰) منتشر کرد. از آثار منثور او باید از **سفر به سرزمین ناشناخته** (۱۹۴۲) یاد کرد.

ترپیگورف، سرگیی نیکالایویچ (۱۸۴۱ـ ۱۸۹۵). نویسنده. نام مستعارش آتاوا بود. در دانشگاه پطرزبورگ حقوق خواند، امّا در زمان ناآرامیهای دانشجویی در ۱۸۶۲ از دانشگاه اخراج شد. پس از آن به تامبوف رفت و تا ۱۸۶۷ در آنجا زیست. نخستین تلاش ادبی او «سرنوشت سخت. داستانی از گذشته‌ای متلاطم» بود که در ۱۸۶۱ در **روسکی میر** به چاپ رسید. از آن به بعد همکاری او با نشریّات **گودوک، گولوس، روسکویه اسلووو**، و **سانکت‌ـپتروبورگسکی ودوموستی** آغاز شد. در این دوره داستانها و مقالات او اکثراً دربارهٔ مفاسد و شرور موجود در تامبوف بودند. پس از بازگشت به پطرزبورگ، ترپیگورف همکاری نزدیک را با نکراسوف و سالتیکوف‌ـشچدرین در **آتیچستونیه زاپیسکی** و **تلگراف** آغاز کرد. او در آثارش الکلیسم وجهالت شایع در روستاها را آشکار می‌کرد، و به توصیف رشد سرمایه‌داری و فساد بوروکراتیک می‌پرداخت، و از آزادی زنان دفاع می‌کرد. مشهورترین اثر او، چرخه‌ای از طرحها، **فقرزدگی: طرحها، یادداشتها، و تأمّلات مالکی از تامبول** است که در ۱۸۸۰ در **آتیچستونیه زاپیسکی** منتشر شد. بخش دوّم آن، **مادران**، در ۱۸۸۲ در **نوویو ورمیا** به چاپ رسید. در این طرحها ترپیگورف شکست اصلاحات را نشان می‌داد و به توصیف به خاک سیاه نشستن اعیان روستایی به دست تاجران و رخوت و رکود حاکم بر آنان و فقر و انحطاط اخلاقی روستاییان می‌پرداخت. بااینهمه، ترپیگورف آشکارا با خشونت مخالفت می‌ورزید و به قدرت روشنگری و روشنفکری باور داشت. در دههٔ ۱۸۸۰ او طرحها و داستانهایی را در **روسکویه باگاتستوو** چاپ کرد. از ۱۸۸۷ جزو نویسندگان ثابت **نوویو ورمیا** و **ایستوریچسکی وستنیک** شد و ۶۰۰ ستون یکشنبه‌ای برای آنها نوشت. چرخهٔ تازهٔ او، **برآشفتن سایه‌ها** (۱۸۸۳ـ ۱۸۹۴)، طرحهایی دربارهٔ زندگی مالکان در دورهٔ سرواژ بود که در آنها «ایّام خوش گذشته» را تصویر می‌کرد و می‌گفت زندگی تجمّلی و اسرافکاریهای هیولایی اعیان سبب‌ساز سرنوشت تراژیکی بوده است که برای روستاییان رقم خورده است. امّا به هر صورت ترپیگورف این توانایی را داشت که وقایع تراژیک را با صحنه‌های مضحک و شوخی‌آمیز درهم بیامیزد.

ترتیکوف، سرگیی میخایلوویچ (۱۸۹۲ـ ۱۹۳۹). نمایشنامه‌نویس، نویسنده، و نظریّه‌پرداز ادبی. پس از اتمام تحصیلات دبیرستانی در ریگا در رشتهٔ حقوق در دانشگاه مسکو درس خواند و در ۱۹۱۶

فارغ‌التّحصیل شد. از ۱۹۱۳ به نشر آثارش پرداخت و درست پیش از انقلاب به اگو-فوتوریستها نزدیک شد. نخستین کتاب شعری در ۱۹۱۹ در ولادی‌ووستوک با عنوان **مکث آهنین** منتشر شد. از آن زمان تا ۱۹۲۲ او نقش بسیار مهمّی در سازمان‌دادن جنش فوتوریستیِ «توروچستوو» (خلاقیّت) در سیبری داشت. در این کار آسییف، چوژاک، و بورلیوک همراهی‌اش می‌کردند. ترتیکوف در ۱۹۲۴ سفری درازمدّت به چین کرد، در آنجا به تدریس ادبیّات روسی پرداخت، و مواد و مصالح و مطالب زیادی برای آثار بعدی‌اش که دربارهٔ چین معاصر بودند گردآوری کرد. در دههٔ ۱۹۲۰ او با نمایشنامه‌های آوانگاردی که نوشت به شهرت رسید. از جمله این نمایشنامه‌هاست **بارداری بی‌آلایش** (۱۹۲۳)، **غرّش کن، چین** (۱۹۲۶)، و **من بچّه می‌خواهم** (۱۹۲۷). او همچنین در این ایّام در تئاتر پرولتکولت با آیزنشتاین و میرهولد همکاری نزدیکی داشت. در دههٔ ۱۹۳۰ ترتیکوف حتّی چند سناریو هم نوشت. او یکی از اعضای کلیدی گروه ساختمان‌گر و نشریّه‌های **لف** و **نووی‌میر** (۱۹۲۷-۱۹۲۸) و از حامیان پرشور هنر فایده‌گرا و «ادبیّات واقعیّت» بود. در این ایّام به مایاکوفسکی بسیار نزدیک بود و مایاکوفسکی تأثیر زیادی در شعرسرایی ترتیکوف داشت. او به همراه رادچنکو و استپانووا، که آنها هم از مایاکوفسکی تأثیر گرفته بودند، معتقد بود که باید برای دنیای کارخانه و ماشین معیار زیبایی‌شناختی تازه‌ای وضع کرد. در ۱۹۳۰ و ۱۹۳۱ ترتیکوف در آلمان، دانمارک، و اتریش به سیروسفر پرداخت. در دههٔ ۱۹۳۰ آثار تعدادی از نویسندگان اروپایی، از جمله برشت، را به روسی ترجمه کرد. در ۱۹۳۷ دستگیر و زندانی شد. او در زندان اردوگاه درگذشت، امّا در دههٔ ۱۹۶۰ به او اعادهٔ حیثیّت شد.

تسوتکوف، آلکسیی (۱۹۴۷-). شاعر. در استانیسلاف به دنیا آمد و در زاپورژیه پرورش یافت. در دانشگاه اودسا شیمی خواند و در دانشگاه مسکو تاریخ و روزنامه‌نگاری. امّا تحصیلاتش پراکنده بود و در فواصلی در سیبری و قزّاقستان به سیروسیاحت و روزنامه‌نگاری پرداخت. در مسکو با مشاغل عجیب‌وغریبی چون نگهبانی شبانه، غلط‌گیری، و کارگری صحنه روزگار می‌گذراند. برخی از اشعار تسوتکوف در هفته‌نامهٔ مسکویی **ندلیا**، ماهنامهٔ ادبی **یونوست**، و روزنامه‌های محلّی به چاپ رسید. او اشعارش را در «تئاتر سرتاسری جامعه» (VTO)، آکادمی پداگوژیکی، و کلوپ آهنگسازان می‌خواند. او پس از جلای وطن اختیاری (؟) در ۱۹۷۵ در بیمارستانی در نیویورک مستخدم شد. از ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۷ یکی از سردبیران **روسکایا ژیزنی** در سانفرانسیسکو بود و بعد از دانشگاه میشیگان درجهٔ دکترا در ادبیّات روسی گرفت. در حال حاضر او در کالج دیکینسون در کارلایل پنسیلوانیا زبان و ادبیّات روسی تدریس می‌کند.

اشعار تسوتکوف که در مجلّات گوناگون به چاپ رسیده بودند در دو کتاب گردآوری شده‌اند: **مجموعه‌ای از قطعات برای تکخوانی زندگی** (۱۹۷۸) و **حالت خواب** (۱۹۸۱). از دیگر کارهای او ترجمهٔ **آتش پریده‌رنگ** نابوکوف به روسی است.

تسوتکوف معتقد است که شعر قابل ترجمه نیست و شاید به همین دلیل هیچ‌یک از اشعار او به انگلیسی یا زبان دیگر ترجمه نشده‌اند. او اگر در حال حاضر بهترین شاعر روسی نباشد، بی‌تردید یکی از بهترینهاست. ویژگی شعر او پیچیدگی فکری و فلسفی و سادگی تکنیک، چه از نظر صوری و چه از نظر معنایی، است که حاصل دانش عمیق و فراوان اوست. او به‌لاغ چیزهای رفیع و والا را درکنار چیزهای عادی می‌نشاند. او نگاه پر از بصیرت و دردآلودی به همه چیز دارد. در شعر او بسا چیزهایی هست که ناامیدنی و به‌چنگ‌آوردنی نیستند.

تسیولوفسکی، مستیسلاف آلکساندروویچ (۱۸۸۳-۱۹۴۷). پژوهشگر. از دانشکدهٔ زبانشناسی- تاریخ دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد و در دانشگاههای نیژنی نووگورود، اسمولنسک، و مسکو تدریس کرد. او به ویرایش و تنقیح مطالب بسیاری همت گماشت، از اسناد تاریخی بلشویکها گرفته تا نامه‌های گرشنزون. مقالات بسیاری هم دربارهٔ پوشکین نوشت و نقش مهّی در چاپ ویراستهٔ مجموعهٔ نودجلدی آثار تالستوی داشت. امّا شهرت او بیشتر به سب زحمت طاقتفرسایی است که در مرتّب‌کردن دستنوشته‌های پوشکین کشید. او چاپی هفده‌جلدی از آثار تغزّلی پوشکین هم فراهم آورد (۱۹۳۷-۱۹۵۹). گاهشمار زندگی و آثار پوشکین را نیز او تهیّه کرده است. سه پروژه‌ای که او دربارهٔ پوشکین به کمک سایر پژوهشگران به انجام رساند ارزش بیحدّی برای محقّقانی دارد که دست به تحقیق دربارهٔ پوشکین می‌زنند: مجموعهٔ دستنوشته‌های پوشکین (۱۹۳۵)؛ گاهشمار انتشار آثار پوشکین در دوران حیاتش (۱۹۱۴، ۱۹۳۸)؛ و گاهشمار زندگی پوشکین تا ۱۸۲۶. بسیاری از پروژه‌های تحقیقاتی تسیولوفسکی هنوز هم منتشر نشده‌اند، از جمله غزلیّات دوران دبیرستان پوشکین، ویرایشی از شعر دورهٔ جوانی پوشکین تحت‌عنوان «سایهٔ بارکوف»، تاریخچهٔ دستنوشته‌های پوشکین، مجموعه‌ای از نقدهایی که در زمان پوشکین بر آثارش نوشته شده بود، کتابنامه‌ای از خاطرات دربارهٔ پوشکین، و جلوه‌های پایانی گاهشمار زندگی پوشکین.

همهٔ نوشته‌های تسیولوفسکی مبتنی بر واقعیّت و اسناد

هستند و حدس و گمان در آنها راه نیافته است. امّا پیشینهٔ سیاسی او (او در جوانی بلشویک بود) تا حدودی در گزینش متون سیاسی و جدلی و توطئه‌ای که او برای تشریح متون پوشکین مورد استفاده قرار داده است تأثیرگذار بوده است.

تمیریازف، باریس (۱۸۸۹ـ ۱۹۷۴). نقّاش، طراح تئاتر، گرافیست، و خاطرات‌نویس. نام اصلی اویوری پاولوویچ آننکوف بود. تمیریازف فعالیّت حرفه‌ای‌اش را پیش از انقلاب آغاز کرده بود، امّا پس از انقلاب و در دههٔ ۱۹۲۰ بود که شهرتی در کارش، خصوصاً به عنوان نقّاش پرتره، به دست آورد و این شهرت در دورهٔ پس از مهاجرتش نیز ادامه یافت. او که پای دائم محافل هنری بود، چه در شوروی و چه در تبعید، جزو رده‌های بالای این محافل بود. خاطرات او که عنوانش **خاطراتی از آشنایانم؛ چرخه‌ای از تراژدیها** (۱۹۶۵ـ ۱۹۶۶) است حاوی توصیفات زنده و جانداری از این محافل و شخصیت‌پردازیهای توأم با نگاهی نافذ است. تمیریازف علاوه بر این خاطرات و علاوه بر داستانها و قطعاتی که در **ساورمنیه ژاپیسکی** و **واژروژدنیه** به چاپ رساند یک جلد کتاب نیمه‌زندگینامه‌ای هم تحت عنوان **قصّهٔ چیزهای پیش‌پاافتاده** (۱۹۳۴) منتشر کرد که در واقع نوعی رمان با ماجراهای ازهم‌گسسته است. ماجرای آن در پتروگراد در دوران آشوب انقلابی می‌گذرد و کانون اصلی در آن محافل خوشگذران بوهمیایی هستند که نویسنده آشنایی کاملی با آنها داشت. قهرمان اصلی آن نقّاش جوانی است که شخصیّتی پیکارسک دارد و دائماً سعی می‌کند خود را با واقعیّت جدید وفق دهد و برای این کار به هر چیزی متوسّل می‌شود، هرچند عاقبت جز سرخوردگی نصیبی ندارد و وادار می‌شود از کشور بگریزد. اگرچه نوشتن کار ثانوی و در واقع سرگرمی تمیزیازف بود، امّا نثر او به‌هیچ‌وجه پیش‌پاافتاده نیست. او مهارتهای کلامی بسیاری را در نوشته‌هایش به نمایش می‌گذارد و در واقع نثر او به‌نوعی شبیه کارهای گرافیکی اوست. نثر او محکم، شفّاف، ناگهانی، و خودانگیخته است. مثل کارهای نقاشی و گرافیک او نوشته‌هایش نیز عمق خود را در زیر ظاهری شوخ و شنگ پنهان کرده‌اند، حال آنکه در عمقْ تفکّرات تلخ و بینش بیرحمانه‌ای نسبت به طبیعت بشری نهفته است. به‌هیچ‌روی نمی‌توان گفت که تمیریازف در نثرش از چه کسانی تأثیر پذیرفته است، زیرا نثر او اصیل و منحصربه‌فرد است و دیدگاههای بکر خود را در انواع جلوه‌های مبدّل غنی بیان می‌کند.

تور، یوگینیا (۱۸۱۵ـ ۱۸۹۲). نویسنده، منتقد، و روزنامه‌نگار. نام اصلی او یلیزاویتا واسیلیونا سالیاس دو تورنمیر بود. او در خانه و نزد معلّمهای سرخانهٔ برجسته‌ای چون نادیژدین، پاگودین، و رایچ آموزش دید. نخستین آثار منتشرشدهٔ او داستان «اشتباه» (۱۸۴۹) و رمان **خواهرزاده** (۱۸۵۰) بود که هردو در **ساورمنیک** به چاپ رسیدند و آستروفسکی، تورگینف، و گریگوریف نقدهای مساعدی بر آن نوشتند. آثار بعدی او رمان **سه دورهٔ زندگی** (۱۸۵۲) و داستانهای «زن پیر» (۱۸۵۱) و «در یک قدمی» (۱۸۵۷) با استقبال کمتری مواجه شدند. در همین دوره تور به فعالیّتهای ادبی دیگری مثل نوشتن نقد و نوشتن برای کودکان روی آورد. در این زمینهٔ دوّم بود که او بیشتری توفیق را به دست آورد. نقدهای او که بر مبنای اخلاق مسیحی و اخلاق روسویی است در نشریّات گوناگون به چاپ می‌رسیدند. او از ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۲ سردبیری **روسکایا رچ** را بر عهده داشت. کتابهای کودکان او نیز مانند نقدهایش آکنده از اخلاق‌گرایی مسیحی است، امّا این اخلاق‌گرایی با این نوع نوشته ناسازگاری ندارد.

تور برای ارائهٔ اندیشه‌های مذهبی‌اش روی به مضامین تاریخی هم آورد. بنابراین در نوشته‌های او به عناوینی مانند «دَخمه‌ها؛ قصّه‌ای از صدر مسیحیّت» (۱۸۸۶)، «طرحی از زندگی و اعمال اینوکنتی، سراسقف مسکو» (۱۸۸۴)، و بسیاری مضامین تاریخی و مذهبی دیگر برمی‌خوریم. مؤثّرترین کار او در میان این آثار رمان **پوگاچوفیها** (۱۸۷۴) است که الهامبخش رمان **پوگاچوف** به زبان فرانسوی اثر کاندیانی شد که در ۱۸۹۲ در پاریس به چاپ رسید.

توراویروف، نیکالای نیکالایویچ (۱۸۹۹ـ ۱۹۷۲). شاعر مهاجر. در جنگ جهانی اوّل شرکت جست و در جنگ داخلی به ارتش سفید پیوست. او ستوان هنگ گارد قزّاق بود. پس از جنگ داخلی به یوگوسلاوی و بعد به فرانسه رفت. او داوطلبانه در طی جنگ جهانی دوّم به لژیون خارجی فرانسوی پیوست. توراویروف پنج مجموعهٔ شعر انتشار داد (۱۹۲۸، ۱۹۳۷، ۱۹۳۹، ۱۹۴۲، و ۱۹۶۰). او در کار شعر کاملاً پیرو گومیلیوف بود. وجه ممیّز توراویروف این بود که مضامینی از زندگی قزّاقی بر ساحل «دن آرام» را وارد شعر روسی کرد.

تیخانراووف، نیکالای ساوویچ (۱۸۳۲ـ ۱۸۹۳). پژوهشگر. او که فارغ‌التّحصیل دانشگاه مسکو بود (۱۸۵۳) از ۱۸۵۹ استاد ادبیّات روسی در همانجا شد و از ۱۸۷۷ تا ۱۸۸۳ رئیس دانشکده بود. در ۱۸۹۰ به عضویّت آکادمی درآمد. تیخانراووف از مدافعان اصلی نگرش فرهنگی‌ـ تاریخی به ادبیّات در روسیّه بود و در پی آن بود تا نویسندگان را در بستر زمان و فرهنگشان درک کند. علاقهٔ اصلی او به قرون ۱۷ و ۱۸ بود، امّا دربارهٔ نویسندگانی از قرن نوزدهم، مانند پوشکین و گوگول، نیز مطالبی انتشار داد. او ویراستی از «زندگی

کشیش اعظم، آواکوم»، «قصّهٔ ساوّا گرودتسین»، دو جلد نخستین نمایشنامه‌های روسی، و دو جلد آپوکریفهای روسی منتشر کرد. تیخانراووف پژوهشهای مهمّی دربارهٔ یاوورسکی، پراکاپوویچ، ناویکوف، و دیگران انتشار داد. مجموعهٔ آثار گوگول در پنج جلد با تحشیه (۱۸۸۹ـ۱۸۹۳)، که اجل مهلتش نداد تا آن را به پایان برد، از مهمترین دستاوردها در زبانشناسی قرن نوزدهم روسیّه به شمار می‌رود.

تیفی، نادیژدا (۱۸۷۲ـ۱۹۵۲). نویسنده و شاعر. نام اصلی او نادیژدا آلکساندروونا بوچینسکایا بود. او خواهر جوانتر لاخوتیسکایای شاعر بود و در پطرزبورگ به دنیا آمد. او گرچه در انواع ژانرها دستی آزمود، امّا بیشترین شهرتش را مدیون کارهای نخستینی است که برای مجلّهٔ طنزآمیز و فکاهی **ساتیریکون** و برای روزنامهٔ مشهور مسکویی **روسکویه اسلووه** نوشت. تیفی اشعار و داستانهایش را در نشریّات دیگری هم، از جمله نخستین مجلّهٔ قانونی بلشویکی، **نووایا ژیزنی**، به چاپ رساند. زمانی که لنین در نوامبر ۱۹۰۵ ادارهٔ این مجلّه را به دست گرفت تیفی، همراه با زینائیدا هیپیوس، از هیئت‌تحریریّهٔ آن کناره‌گیری کرد. تیفی در ۱۹۱۹ پطرزبورگ را ترک کرد و از ۱۹۲۰ مقیم پاریس شد و در آنجا همچنان به نوشتن داستان و انتشار آن در نشریّات ادامه داد. مجموعه‌هایی که از داستانهای او در مهاجرت به چاپ رسیده است برخی از قصّه‌هایی را هم دربرمی‌گیرد که در روسیّه نوشته بود. تیفی یک رمان هم با عنوان **رمانی ماجرایی** (۱۹۳۲) نوشت. خاطراتش را نیز در ۱۹۳۲ با عنوان **یادها** منتشر کرد. مجموعهٔ نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای او در **نمایشنامه‌ها** (۱۹۳۴) گردآوری شده است. همهٔ آثار او حاکی از نگاهی تیز، شوخ‌طبعی، و زیرکی هستند. هدف طنز او ملال زندگی روزمرّه است که هیچ تنوّعی ندارد و خاکستری است. بر این پسزمینه انسانها به نظر ترحّم‌آور، ضعیف، ترس‌خورده، مضحک، و همواره ناشاد جلوه می‌کنند. طرح و پیرنگ داستانهای تیفی روانشناختی است و موقعیّتها در آنها سیاسی است. عناصر تخیّلی در داستانهای او نیست؛ زبانش شفّاف و دیالوگهایش شوخ‌وشنگ است، گرچه در عین‌حال حالتی از ملال، دلتنگی، و تراژدی نیز همیشه در آنها هست. تیفی با تلفیق طنز با تلخی و نقد با ترحّم می‌تواند هستی مبتذل و زندگی خالی از لطف روسها در پاریس و تراژدیهای کوچک آنها را تصویر کند. آنها طبیعتهای سطحی و کم‌عمق خودشان را، هم از خودشان و هم از دیگران، با تظاهر به چیزی بیش از آنچه هستند پنهان می‌کنند. اگر بخواهیم پیوند او را با سمبولیستها نشان دهیم باید بگوییم «واقعیّت حقیقی» تیفی تنها انعکاسی کمرنگ دارد و سرابی برای انسانها در روی زمین است، حال آنکه زندگی در اینجا مرده و خالی است. تیفی به‌هنگام نشان‌دادن غرایب زندگی و حالت سرگشتگی تبعیدیان روسی نوعی شباهت به میخائیل زوشچنکو پیدا می‌کند که شهروندان شورویِ آثار او نیز همانقدر از تطبیق خود با زندگی جدید در شوروی عاجزند و به همین دلیل با محیطشان بیگانه‌اند.

چرتکوف، ولادیمیر گریگوریویچ (۱۸۵۴ـ۱۹۳۶). ویراستار، ناشر، و مبلّغ افکار. او در خانواده‌ای مرفّه و اشرافی از نظامیان در پطرزبورگ به دنیا آمد. به دنبال تحصیلات عالیه وارد خدمت سواره‌نظام شد. در ۱۸۸۱ پس از ازسرگذراندن بحرانی ایدئولوژیک و شخصی از خدمت نظام کناره گرفت. وقتی از اعتقادات تازه‌ای که تالستوی پیدا کرده بود باخبر شد و آنها را با اعتقادات خود موافق یافت در ۱۸۸۳ به نزد او رفت و دوست و مرید او شد. در ۱۸۸۴ او و تالستوی بنگاه انتشاراتی غیرانتفاعیی به نام **پوسردنیک** به راه انداختند که هدفش انتشار کتابهای تالستوی با قیمت ارزان بود تا در دسترس عموم قرار گیرند. چرتکوف در ۱۸۹۷ به دلیل فعالیّت در راه بسط، گسترش، و انتشار عقاید تالستوی از روسیّه تبعید شد. او به لندن رفت و روزنامهٔ **اسووبودنیو اسلووه** را به راه انداخت که آثار ممنوعهٔ تالستوی در روسیّه را در آن به چاپ می‌رساند و در مقالاتی به مسائل جنبش دانشجویی و فرقه‌گرایی مذهبی در روسیّه می‌پرداخت. در ۱۹۰۵ به او اجازه داد شد به روسیّه بازگردد، امّا به دلیل اینکه او و کنتس تالستوی از هم خوششان می‌آمد هرگز به خانهٔ تالستوی نمی‌رفت و ارتباط با تالستوی منحصر به نامه‌نگاری و دیدارهای گهگاهی تالستوی از او در ملکش بود. چرتکوف نقش مهمّی در حفظ اسناد و مدارک و نوشته‌های تالستوی داشت و چاپ معیار ۹۰ جلدی **مجموعهٔ کامل آثار تالستوی** (۱۹۲۸ـ۱۹۵۸) زیر نظر او انجام گرفت.

چرونیسکایا، لیدیا داویدوونا (۱۹۰۷ـ). شاعر مهاجر. او نیز همانند آناتولی اشتیگر اشعاری با روح «نت پاریسی» سروده است. شعر او خاطرات‌مانند، بسیار شخصی، و آکنده از عبارات و تعبیراتی حاکی از حیرت، سرگشتگی، و جستجو در جهان محدود تجربه‌هاست. شعر او تمثیلی است و ذهن تحلیلی شاعر بر آن حاکم است. موتیف اصلی آثار او نزدیک‌شدن به مرگ و دعوت به سکوت و سکون است. بیان او بظاهر مستقیم است، امّا اشارات او به چیزهای گنگ و ناگفته‌گذاشتن برخی چیزها نوعی دوپهلویی و پیچیدگی معنایی در شعر او به بار می‌آورد. در شعر او بسیار بندرت به رنگهای روشن و درخشان برمی‌خوریم و رنگها اکثراً سیاه و سفید و خاکستری هستند. او چندان اعتنایی هم به هماهنگی موسیقایی

در شعرش ندارد و بیشتر اشعارش شکل محاوره‌ای دارند. او اکثراً شعرش را ناگهان و حتّی در میانهٔ سطری قطع می‌کند. مضمون اصلی در آثار او «قلب آدم شهری» است و هیچ توصیفی از طبیعت در آنها نیست. گمگشتگی، اشباح، روحیّات پراکنده، و دوگانگی احساس بر شعر او حاکمند. مثالش این شعر است: «می‌دانم ـ بی‌آنکه بدانم. عاشقم ـ بی‌آنکه عشق بورزوم.» در مواردی نیز او از همان مضامین شعر کلاسیک روسی، خصوصاً اشعار پوشکین، بلوک، و آخماتووا، بهره می‌گیرد.

چورنی، ساشا (۱۸۸۰ـ۱۹۳۲). طنزنویس، شاعر، و نثرنویس. نام اصلی او آلکساندر میخایلوویچ گلیکبرگ بود. چورنی از ۱۹۰۵ یکی از طنزنویسان سیاسی فعّال در پطرزبورگ بود. نخستین مجموعهٔ نوشته‌های تغزّلی و طنزآمیز او را ادارهٔ سانسور جمع‌آوری کرد. پس از آن چورنی از مقاله‌نویسان دائمی **ساتیریکون** شد. او همچنین شعرهایی از آلمانی ترجمه می‌کرد و اشعار زیبایی هم برای کودکان می‌سرود. پس از انقلاب، چورنی مهاجرت کرد؛ نخست به لهستان رفت و در ۱۹۲۰ رخت به برلین کشید و در آنجا کتاب شعری با عنوان **عطش** (۱۹۲۳) منتشر کرد. پس از آن به پاریس رفت و دو کتاب نثر فوق‌العاده زیبا انتشار داد: **قصّه‌های غیرجدّی** (۱۹۲۸) و **قصّه‌های سربازان** (۱۹۳۳). طنزهای چورنی بسیار گزنده‌اند. گفته شده است که طنز او تأثیر زیادی در مایاکوفسکی داشت. اشعار تغزّلی چورنی بسیار پیچیده و عمیقاً بدبینانه‌اند.

چوکوفسکایا، لیدیا کارنییونا (۱۹۱۰ـ). رمان‌نویس، خاطره‌نویس، و نویسندهٔ ناراضی. او دختر کارنئی چوکوفسکی نویسنده بود. چوکوفسکایا، که شوهر دومش در جریان تصفیه‌های استالینی از میان رفت، دو رمان در همین زمینه نوشته است: **خانهٔ رهاشده** و **فرورفتن**. هردوی این رمانها به پیامدهای روانشناختی زیستن در وحشت مدام می‌پردازند. او که درست نزدیک آنا آختماتووا بود با به حافظه‌سپردن برخی از اشعار او سبب شد آنها محفوظ بمانند. او یک کتاب دوجلدی هم از گفتگوهای میان خودش و آخماتووا انتشار داده است. با گذشت زمان چوکوفسکایا بیشتر و بیشتر در جرگهٔ نویسندگان ناراضی قرار گرفت. او در نامهٔ سرگشادهٔ مشهوری میخائیل شولوخوفِ رمان‌نویس را به دلیل محکوم‌کردن سینیافسکی و دانیل و حمایتش از رژیم سخت به باد انتقاد گرفت. او همچنین در خارج از کشور به نشر دفاعیّه‌های پرشوری از پاسترناک و سالژنیتسین پرداخت. در ۱۹۷۴ او را از اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی اخراج کردند. او این تجربه و احساس پس از آن را در **فرایند طرد** بیان کرده است. او که ویراستاری حرفه‌ای بود مطالب زیادی دربارهٔ هنر ویراستاری نوشته است که در کتاب **در کارگاه ویراستار** گردآوری شده است. چوکوفسکایا شعرهایی هم سروده است که در مجموعهٔ **این‌سوی مرگ** آمده‌اند.

چولکوف، گئورگی ایوانوویچ (۱۸۷۹ـ۱۹۳۹). نویسندهٔ سمبولیست، مقاله‌نویس، منتقد، و بانی آموزهٔ بحث‌انگیز آنارشیسم عرفانی. او در مسکو به دنیا آمد و در دانشگاه مسکو طبّ خواند. در ۱۹۰۲ به دلیل فعّالیتهای سیاسی دستگیر و به ناحیهٔ یاکوتسک تبعید شد. در ۱۹۰۴ به پطرزبورگ بازگشت و نخستین کتاب شعرش را منتشر کرد. مدّتی کوتاه سردبیر مجلّهٔ سمبولیستی **نووی پوت** و از بنیانگذاران مجلهٔ سمبولیستی دیگری با عنوان **وایروسی ژیزنی** بود. سه جُنگ هم زیر نظر او در ۱۹۰۶، ۱۹۰۷، و ۱۹۰۸ منتشر شد که **مشعل** نام داشت و هم نوشته‌هایی از سمبولیستها (مثلاً ویچسلاف ایوانوف) و هم نوشته‌هایی از رئالیستها (مثلاً ماکسیم گورکی) در آنها گنجانده شده بود. چولکوف در ۱۹۰۶ جزوه‌ای تحت عنوان **در باب آنارشیسم عرفانی** منتشر کرد. هدف او از طرح این آموزه ایجاد سازشی میان آرمان آزادی و مشارکت در زندگی عرفانی کمونی بود. این آموزه در دورهٔ سرخوردگیهای سیاسی ناشی از شکست انقلاب ۱۹۰۵ پیروان زیادی یافت و ایوانوف با شوروشوق فراوان به تبلیغ آن پرداخت. امّا سایر سمبولیستها با هدفهای مطرح‌شده در این آموزه به مخالفت برخاستند و در نتیجه جوّ پر از تنش و مخاصمه‌ای میانشان پدید آمد و بدین‌ترتیب نهضت سمبولیسم یگانگی و یکپارچگی‌اش را از دست داد. شعر چولکوف در ردهٔ جریان انحطاط‌گرایی این نهضت قرار می‌گیرد و جز این وجه مشخّصه و ممتاز دیگری ندارد. چولکوف چند رمان هم نوشت که نخستینشان **شیطان** (۱۹۱۱) بود. این رمانها عمدتاً به دست فراموشی سپرده شده‌اند. او چندین داستان کوتاه و چند نمایشنامه هم نوشت. پس از انقلاب نیز به انتشار خاطراتش پرداخت که در آن میان مهمترین کتاب **سالهای سرگردانی** (۱۹۳۰) و مقالاتی دربارهٔ نویسندگان قرن نوزدهم روسیّه، از جمله داستایفسکی و تیوتچف، است.

چولکوف، میخائیل دمیتریویچ (؟۱۷۴۳ـ۱۷۹۲). نویسنده. او مدّتی در تئاتر دربار در پطرزبورگ بازیگر بود و پس از آن جزو کارکنان خانگی دربار شد. در بیست‌سال آخر عمر مقام و منصب مهمّی در وزارت تجارت داشت. او از اواسط دههٔ ۱۷۵۰ تا پایان دههٔ ۱۷۸۰ به کار نویسندگی هم می‌پرداخت.

چولکوف نخست در جامهٔ نمایشنامه‌نویس کمیک پا به عرصهٔ ادب گذاشت، امّا بیشترین توفیق او در کار نثرنویسی بود. قریحه‌اش

بیشتر با شوخی و طنز و نقیضه‌نویسی جور درمی‌آمد. محبوبترین اثر او مجموعه‌ای از لطیفه‌ها، افسانه‌ها، داستانهای کوتاه، و رمانهاست که عنوان مناسب **لوده** بر آن گذاشته شده است. در این اثر نثر جدّی داستانی نقیضه‌وار به مسخره گرفته شده است و طنز آن بیشتر متوجّه روسهایی است که همهٔ تلاش خود را می‌کردند تا ادای شهریها و آدمهای متمدّن را درآورند.

چولکوف دو نشریّهٔ طنز هم منتشر کرد که عمر کوتاهی داشتند و طنز اجتماعی در آنها انتشار می‌یافت. سه شعر بلند هم از او در این نشریّات به چاپ رسید که نشان می‌دهد در کار سرودن شعر بورلسک مهارت زیادی داشت.

معمولاً رمان **آشپز خوش‌بروروِ** را شاهکار چولکوف به حساب می‌آورند. این رمان که روایت اوّل شخص «زنی عیّاش» است آکنده از جزئیّاتی است که «رئالیستی» خوانده شده‌اند و همان طنز وشوخی و نقیضه‌های معمول چولکوف را هم دارد.

چولکوف خدمت دیگری هم به ادبیّات روسی کرده است و آن گردآوری و انتشار اثر دائرةالمعارف‌واری دربارهٔ اسطوره‌ها وفولکلور روسی است. او ترانه‌های روسی را هم در یک اثر حجیم گردآوری کرده است که نخستین کتاب ترانهٔ چاپ‌شده به روسی به حساب می‌آید.

چیریکوف، یوگینی نیکالایویچ (۱۸۶۴ـ۱۹۳۲). رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، و مبلّغ افکار. در خانواده‌ای از اعیان در قازان به دنیا آمد و در دانشگاه مسکو ریاضیّات خواند، امّا در ۱۸۷۸ به دلیل شرکت در تظاهرات دانشجویی اخراج شد. چندین سال درگیر فعالیّتهای انقلابی بود و در گروه «زنانیه» به سرپرستی گورکی فعالیّت داشت. داستانها، رمانها، و نمایشنامه‌های چیریکوف به مسائل روز می‌پردازند و محیطشان غالباً محیط شهرستان است. نمایشنامه‌های او، از جمله **یهودیان** (۱۹۰۴)، **دهقانان** (۱۹۶)، و **ساحره** (۱۹۰۹)، عموماً بسیار موفّق بودند، هرچند فاقد عمق روانشناختی هستند. مشهورترین رمان او **زندگی تارخانوف** است که سه بخش اوّل آن در ۱۹۱۱، ۱۹۱۳، و ۱۹۱۴ انتشار یافت و انتشار بخش چهارم و آخر آن موکول به ۱۹۲۵، یعنی پس از مهاجرت او از روسیّه، شد. چیریکوف پس از مهاجرت در پراگ اقامت گزید و همچنان به فعالیّتهای ادبی‌اش ادامه داد. داستان کوتاه بلند او «روح ویران‌شده» (۱۹۲۱) تلاشی بود برای تصویرکردن زندگی درونی یک بلشویک انقلابی. رمان **جانوری از مغاک** (۱۹۲۶) ماجراهایش در جنوب روسیّه در دورهٔ جنگ داخلی می‌گذرد. تصویری که او از سفیدها و سرخها پرداخته است به‌یکسان منفی است و برای همین منتقدان هر دو جناح او را مورد حمله قرار دادند. چیریکوف در پراگ درگذشت.

چیژیفسکی، دمیتری ایوانوویچ (۱۸۹۴ـ۱۹۷۷). مورّخ، فیلسوف، پژوهشگر ادبی، و متخصّص تاریخهای ادبیّات کشورهای اسلاو. او در اوکراین به دنیا آمد و در دانشگاه پطرزبورگ ریاضیّات، نجوم، فلسفه، و بعد در دانشگاه کیف زبانشناسی خواند. پس از مهاجرت از روسیّه در ۱۹۲۱ به تحصیل فلسفه در هایدلبرگ و فرایبورگ پرداخت و عضو محفل زبانشناسی پراگ شد. چیژیفسکی در دانشگاه آزاد اوکراین فلسفه و در دانشگاههای لاهه، باربورگ، هاروارد، و هایدلبرگ ادبیّات روسی و اسلاوی تدریس می‌کرد. او چندین کتاب درسی منتشر ساخت، از جمله تاریخ ادبیّات روسیّه، اوکراین، بررسی تطبیقی ادبیّات کشورهای اسلاو، چند تک‌نگاشت دربارهٔ تاریخ ادبیّات روسی و اوکراین، تاریخ فلسفه در اوکراین، و تأثیر فلسفهٔ آلمان بر اندیشه در کشورهای اسلاو. دانش وسیعی که او از تاریخ و ادبیّات کشورهای اسلاو داشت به او امکان بررسیهای تطبیقی دقیقی را می‌داد. او چند اثر قدیمی دستنویس را هم کشف، تنقیح، و منتشر کرد.

چینوف، ایگور ولادیمیروویچ (۱۹۰۹ـ). شاعر و مقاله‌نویس. او در ریگا به دنیا آمد، کودکی‌اش را در روسیّه گذراند، و دوباره به لاتویا بازگشت تا در رشتهٔ حقوق در دانشگاه ریگا تحصیل کند. تحصیلاتش را در ۱۹۳۹ به پایان برد و با آغاز جنگ از لاتویا گریخت و در پاریس اقامت گزید. همانجا در ادبیّات مدرک لیسانس گرفت (۱۹۴۷). پس از آن معلّم آزاد ادبیّات و زبان شد. نخستین مجموعهٔ شعر او، **مونولوگ**، در ۱۹۵۰ در پاریس انتشار یافت. پس از آن سردبیر ارشد اخبار و منتقد ادبی در رادیو آزادی در مونیخ شد (۱۹۵۳ـ۱۹۶۲). در ۱۹۶۲ به ایالات متّحده مهاجرت کرد و در چندین دانشگاه به تدریس ادبیّات روسی پرداخت. او اکنون در فلوریدا زندگی می‌کند و نوشته‌هایش را در **نووی ژورنال** مرتباً انتشار می‌دهد. او سوای شعرهایش چند مقالهٔ پژوهشی و نقد انتشار داده است.

شعرهای نخستین چینوف طبق روال «نت پاریسی» آداموویچ هستند و بیشتر به مسائل حادّ زندگی می‌پردازند. شعر او موجز است و واژگان و نظم‌پردازی آن سنّتی است. او در شعرهایش از صور خیال تزیینی و نمایشی پرهیز دارد. فضای اشعار او تیره و بدبینانه است. در «سطور» (۱۹۶۰) و بیش از آن در «استعارات» (۱۹۶۹) گرایشی به قافیه‌های آزادتر، الگوهای صوتی ساخته‌وپرداخته‌تر، صور خیال رنگینتر، نگاهی خشکتر و خشنتر به زندگی، و ستایش سپاس‌آمیز زیبایی و سرشاری در جهان خداوند به چشم می‌خورد. اشعار دههٔ ۱۹۷۰ چینوف به سمت آواپردازی دقیقتر و توجّه بیشتر به صورت و موسیقی در کلام پیش رفت و حاصلش رقص

سوررئالیستی اشباح کلامی در شعر او بود. چینوف که علی‌رغم بدبینی‌اش اومانیست است شک‌گرایی‌اش را با تمایل شدید به مذهب درمی‌آمیزد. او که ناظر هشیار زندگی است دوست دارد نیم‌نگاهی هم به واقعیّت دیگری که رازورانه است بیندازد.

خمنیتسر، ایوان ایوانوویچ (۱۷۵۴ـ ۱۷۸۴). فابل‌نویس. شهرت ادبی خمنیتسر عمدتاً متّکی بر طنزها، لطیفه‌ها، و فابلهایی است که نوشته است. فابلهای او برایش محبوبیّتی همپای محبوبیّت کریلوف در قرن نوزدهم فراهم آورد. او که در دههٔ ۱۷۷۰ از اعضای محفل لووف بود در این محفل با زیبایی‌شناسی جدید سانتیمانتالیستها و نیز هنجارهای نئوکلاسیسیسم آشنا شد. نوشته‌های او نشان از تأثیر این منابع دارند. او شاعر را موظّف به افشای نقایص و کاستیهای جامعه و در عین حال توصیه به افراد برای پذیرش شرایط ناگزیر زندگی می‌دانست. برخی از طنزها و هجویّه‌های او، از جمله «دربارهٔ قاضیان بد»، لحن تندی دارند و فساد حاکم بر ساختار بوروکراتیک روسیّه را به باد حمله می‌گیرند. در قطعهٔ هجوآمیز دیگری، «دربارهٔ شاعران سودجو»، خمنیتسر می‌گوید که حقایق طنزنویس خوشایند کسی نیست وشاید به همین دلیل بود که او تصمیم گرفت دیگر طنزهایش را منتشر نکند.

نخستین چاپ از مجموعهٔ بیست‌وهفت فابل و قصّه، بدون ذکر نام نویسنده، در ۱۷۷۹ منتشر شد که شامل ترجمه‌هایی آزاد از فابلهای فابل‌نویس آلمانی، کریستیان گلرت، هم بود. طبیعت انتزاعی و تمثیلی الگوهای او در نوشتن فابلها با اعتقادات خود خمنیتسر جور بود. در بحثهای ادبی دربارهٔ اهداف درست طنز او با معاصرانی چون ناویکوف که طرفدار مسخره‌کردن افراد بودند به مخالفت برخاست. اگر خمنیتسر مکرراً از مضامینی ازوی که معانی تلویحی سیاسی داشتند استفاده می‌کرد ـ مثل قصّهٔ آن شیری که از قدرتش سوءاستفاده می‌کند ـ امّا اکثر آنها از مرزهای مجاز فراتر نمی‌رفتند. بقیّه فابلهای او، که پس از مرگش به همت لووف و کاپنیست در ۱۷۹۹ منتشر شدند، جرح و تعدیل شده بودند تا از گزندگی‌شان کاسته شود. در تاریخ تحوّل فابل‌نویسی خمنیتسر را باید حلقهٔ واسط میان سوماروکوف، که با زبانی نیرومند و غالباً عامیانه شرور را به باد حمله می‌گرفت، و کریلوف به حساب آورد که سعی می‌کرد با زبانی نرم پندآموزی کند.

خواستوف، دمیتری ایوانوویچ (۱۷۵۷ـ ۱۸۳۵). شاعر. او که کنت بود به مدرسهٔ شبانه‌روزی دانشگاه مسکو رفت و پس از آن در همان دانشگاه تحصیل کرد (۱۷۶۵ـ ۱۷۷۲). او زمانی خزانه‌دار اعظم سینود مقدّس بود (۱۷۹۹ـ ۱۸۰۲). او همراه با چند تن از دوستانش مجلّهٔ **دروگ پرووشچنیا** را منتشر می‌کرد (۱۸۰۴ـ ۱۸۰۶). او همچنین تألیف «فرهنگ نویسندگان روس» را در برنامهٔ کارش داشت که تألیف آن را هرگز به پایان نبرد.

خواستوف در فضایی ادبی پرورش یافت و معاشر سوماروکوف، کارین، و مایکوف بود. او از سن ۱۸ یا ۲۰ سالگی شروع به سرودن شعر کرد. قصاید نخستین او کاملاً با معیارهای زمانه‌اش تطبیق داشتند و ترجمه‌های او از راسین (**آندروماک**) و بوالو (**هنر شعر**) بسیار موفّق بودند. خواستوف در ۱۸۰۲ «حکایتهای گزیده از بهترین نویسندگان، به نظم روسی» را منتشر کرد و در آن بیهوده به کارهای ازوپ و لسینگ این جنبهٔ غلوآمیز را داد که به شخصیّتهای این فابلها صفاتی انسانی نسبت داد (کبوترانی که دندان دارند و اردک‌ماهیهایی که شیون می‌کنند). از آن پس خواستوف مایهٔ مسخره و مضحکهٔ چندین نسل از نویسندگان روسی، نظیر کریلوف، پوشکین، ژوکوفسکی، ویازمسکی، گنیدیچ، ایزمائیلوف، و بسیاری دیگر شد. او که عاشق ادبیّات و انسانی پاک‌نهاد بود، و به‌هیچ‌روی احمق نبود، ریاضت‌کشانه این تمسخرها را تحمّل کرد. او اشعارش را به هزینهٔ خودش به چاپ رساند و بعداً هم مجموعهٔ آثارش را گردآوری و منتشر کرد. خواستوف در ۱۸۹۱ به عضویّت آکادمی روسی درآمد. در اواسط دههٔ ۱۸۰۰ به محفل ادبی غیر رسمی شیشکوف و درژاوین پیوست و فعّالترین اعضای «انجمن عاشقان کلام روسی» بود.

دابرالیوبوف، آلکساندر مَیخایلوویچ (۱۸۷۶ـ ؟۱۹۴۴). شاعر سمبولیست. بسیاری او را نمونهٔ افراطی مکتب انحطاط می‌دانند، هم به دلیل شعرهای نامتداولش و هم به دلیل غرابتهایی که زندگی شخصی‌اش داشت. او که در ورشو به دنیا آمده بود در پطرزبورگ می‌زیست؛ در ۱۸۹۴ با بریوسوف و سمبولیستهای مسکو ارتباط برقرار کرد و مجموعه‌ای از اشعارش را تحت عنوان **ناتورا ناتورانس، ناتورا ناتوراتا** در ۱۸۹۵ منتشر ساخت. پس از آن زندگی آواره‌ای مذهبی در میان دهقانان ایالت آلونتسک در شمال را پیشه کرد و در صومعهٔ اسلووتسکی عزلت گزید. پس از آن باز به آوارگی در ایالت آرینبورگ در جنوب روی آورد و بعد در منطقهٔ سامارا فرقهٔ خاصّ خودش را تشکیل داد. البتّه گهگاه باز به محافل ادبی سر می‌زد و دو کتاب دیگر با عناوین **مجموعه‌ای از اشعار** (۱۹۰۰) و از **کتاب نامرئی** (۱۹۰۵) منتشر کرد. در سالهای پس از انقلاب بکلّی غیبش زد و کسی خبری از او نداشت و حدس می‌زنند که در ۱۹۴۴ در نزدیکی باکو مرده باشد.

شعر او، که بعضاً حالت نثری ریتمیک را به خود می‌گیرد تزیینی، پر از تلمیح، و ویژگی خاصش حاکمیّت منطقی رؤیایی بر

آن است. در کتاب اوّل مضمون اصلی مرگ، مذهب، عشق، و طبیعت است. در کتاب دوّم از جهان طبیعی، ادراک حسّی، و اراده سخن می‌گوید. افکار فلسفی او شبیه شوپنهاور و نحوهٔ نگارش او شبیه **چنین گفت زرتشت** نیچه است. اشعار او در مورد طبیعت از تخیّل و فلسفه رنگ گرفته است و شبیه اشعار فوفانوف، بالمونت، سالاگوب، و خلیبنیکوف است، امّا هدفمندی ثابت ادبی اشعار این شاعران مشهورتر را ندارد.

داستایفسکی، میخائیل میخایلوویچ (۱۸۲۰ـ۱۸۶۴). سردبیر، ناشر، منتقد، مترجم، و داستان‌نویس. او در مسکو به دنیا آمد و همراه با برادر کوچکترش، فیودور، در مدارس مسکو و آکادمی مهندسی نظام پطرزبورگ تحصیل کرد. میخائیل در ۱۸۴۷، پس از پنج‌سال خدمت نظام در رِوِل، به پطرزبورگ بازگشت. دوستی او با برادرش فیودور عمیق بود و تا پایان عمرش پایید. میخائیل آثاری از گوته و شیلر را ترجمه کرد و داستانهایی به سبک گوگول نوشت، که از آن میان می‌توان از داستاهای «دختر» (۱۸۴۸)، «آقای اسوتیلکین» (۱۸۴۸)، «گنجشگ» (۱۸۴۸)، «دو پیرمرد» (۱۸۴۹)، و «پنجاه‌سال» (۱۸۵۰) نام برد. یک کمدیِ هم با عنوان **پیر تر و جوانتر** در ۱۸۵۱ نوشت. در میان آثار ناتمام او رمانی دیکنزی به نام **پول** هست که فصل اوّل آن تحت عنوان «برادر و خواهر» در ۱۸۵۲ به چاپ رسید. به هنگام دستگیری فیودور به جرم شرکت در محفل پتراشفسکی مدّت کوتاهی میخائیل هم دستگیر شد، امّا به علّت آنکه رابطه‌ای به این محفل نداشت آزاد شد. میخائیل در ۱۸۵۲ یک کارخانهٔ کوچک توتون‌سازی دایر کرد، امّا آن را در ۱۸۶۰ فروخت تا به فعالیت ادبی بپردازد. در همین دوره مقاله‌ای دربارهٔ آستروفسکی نوشت و رمان **آخرین روز یک محکوم** ویکتور هوگو را ترجمه کرد. پس از بازگشت فیودور از تبعید، دو برادر ماهنامه‌های **ورمیا** و **ایوخا** را راه انداختند که پس از مرگ میخائیل بلافاصله به تعطیلی کشیده شد. فیودور پس از مرگ میخائیل همواره جای خالی او را در کنارش حس می‌کرد و یاد او را گرامی می‌داشت.

دال، ولادیمیر ایوانوویچ (۱۸۰۱ـ۱۸۷۲). نویسنده و پژوهشگر. او اغلب با نام مستعار کارادک لوگانسکی می‌نوشت. پدرش پزشکی دانمارکی و مادرش زنی آلمانی‌تبار بود. دال نخستین آموزشهایش را از مادرش و از معلّمهای خصوصی سرخانه گرفت. بعد به مدرسهٔ نیروی دریایی پطرزبورگ رفت و در ۱۸۱۹ از این مدرسه فارغ‌التّحصیل شد. مدتی در ناوگان روسی در دریای بالتیک و دریای سیاه خدمت کرد. در ۱۸۲۶ با بورس دولتی به تحصیل پزشکی در دانشگاه درپت (تارتوی امروزی) پرداخت. او به عنوان پزشک نظامی در نبرد علیه عثمانیها (۱۸۲۸ـ۱۸۲۹) و علیه لهستانیها (۱۸۳۱ـ۱۸۳۲) شرکت جست. در نتیجهٔ اختلاف با مقامات مافوق به خدمتش در بیمارستان نظامی پایان دادند. پس از آن از کار پزشکی کناره گرفت و کارگزار وزارت داخله در استان آریینبورگ شد. چندی هم با همان سمت در پطرزبورگ و نیژنی‌ـنووگورود مشغول کار بود تا آنکه در ۱۸۵۹ بازنشسته شد. پس از بازنشستگی به مسکو رفت و باقی سالهای عمرش را وقف انتشار مجموعه‌های ضرب‌المثل و فرهنگهای لغاتی کرد که گرد آورده بود.

دال با همان نخستین اثرش، **افسانه‌های روسی ـ گروه اوّل از پنج گروه** (۱۸۳۲)، توجّه نویسندگان دیگر را جلب کرد. در زمانی که نثر روسی هنوز صرفاً تقلیدی از نثر انگلیسی و فرانسوی بود این مجموعهٔ افسانه‌های روسی با آن راوی خاصّ فولکلوریکش اثری تخیّلی، ابداعی، نوآورانه، و اصیل تلقّی شد و نویسندگانی چون پوشکین آن را ستودند. این اثر حاصل نبوغ بومی روسی و اثری هنرمندانه ارزیابی شد. بدین‌ترتیب دال به عنوان نویسنده‌ای شهرت یافت که منبع الهامش فولکلور روسی بود و نه منابع ادبی دیگر. همین خصیصهٔ الهام‌گیری از زندگی سادهٔ مردم عادی در «طرحهای فیزیولوژیک» او هم به چشم می‌خورد که در دههٔ ۱۸۴۰ نوشت و منتقدان آن را بهترین نمونهٔ نثری دانستند که در آن سالها در روسیّه بسیار رواج یافته بود.

دال با آنکه مشاهده‌گری تیزبین بود قریحهٔ پروراندن داستان و عمق روانشناختی بخشیدن به شخصیّتهایش را نداشت. او در واقع بیش و پیش از آنکه هنرمند باشد گردآورنده و حافظ فرهنگ بومی روسی بود. او از همان دوران دانشجویی به جمع‌آوری کلمات خاصّ، اصطلاحات، ضرب‌المثلها، و عقاید خرافی روسی پرداخت. اکثر مطالبی که او گردآوری کرده بود مورد استفادهٔ دیگران قرار گرفت و فقط سه کتاب با نام خود او انتشار یافت: **دربارهٔ عقاید، خرافات، و تعصّبات مردم روس** (۱۸۴۵ـ۱۸۴۶)، **ضرب‌المثلهای مردم روسیه** (۱۸۶۲)، و **فرهنگ مستدلّ زبان زندهٔ روسی** (۱۸۶۳ـ۱۸۶۶). دال در نظم و نسق دادن به مطالبش چندان مهارتی نداشت و این بودوئن دوکورتنه بود که نظم الفبایی درستی به مطالب کتاب او در چاپهای سوّم و چهارم آنها (۱۹۱۲ـ۱۹۱۴) داد.

دالینین، آرکادی سمیونوویچ (۱۸۸۰ یا ۱۸۸۳ـ۱۹۶۸). پژوهشگر ادبی. او در خانواده‌ای یهودی بیرون شهر پاله به دنیا آمد. در وین درس خواند و نخستین اثرش «دربارهٔ سمبولیسم» را در ۱۹۰۶ در همین شهر به چاپ رساند. بعد در پطرزبورگ زیر نظر ونگیروف تحصیل کرد. یادداشتهای او بر تفسیر **مجموعهٔ آثار** پوشکین و مقالهٔ

«کولیها»ی او به بررسی تأثیر روسو و دوگانگی آزادی فردی و طبیعت در آثار اولیّهٔ پوشکین می‌پردازند. دالینین به سمبولیسم، آکمئیسم روسی، و رئالیسم سمبولیستی چخوف و زایتسف علاقه‌مند بود. از هشتاد اثری که نوشته است چهل اثر مربوط به داستایفسکی است که در آنها به نگاه داستایفسکی به اندیشه‌های فرهنگی، اجتماعی-فلسفی، و روحانی تولیدشده در روسیّه و اروپا و متحقّق‌ساختن آنها در رمانهایش می‌پردازد (**آثار واپسین داستایفسکی**، ۱۹۶۳). دالینین با توانایی حدّت‌وشدّت فلسفی و شاعرانهٔ علائق سیاسی داستایفسکی و تفسیر او دربارهٔ ادراکات ایدئولوژیکی سایر نویسندگان را می‌نمایاند. دالینین نشان داد که بسیاری از مسائل حادّ و داغ روزگار داستایفسکی، که در نشریّات روسی دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ منعکس شده‌اند، اجزای ساختاری رمانهای داستایفسکی را تشکیل می‌دهد. دانش فوق‌العادهٔ او از جوّ فرهنگی حاکم بر روزگار داستایفسکی به او این امکان را داد که اصول جدیدی برای تفسیر متن‌شناسانهٔ دستنوشته‌های داستایفسکی وضع کند و انسجام شاعرانهٔ پیرنگهای رمانهای او را نشان دهد.

او مجموعه‌ای از نامه‌های داستایفسکی را در چهار جلد فراهم آورد و تفسیرهای متن‌شناسانهٔ جدیدی بر آنها نوشت. هر قطعه تفسیر او دربارهٔ این نامه‌ها در واقع تک‌نگاشتی فشرده به حساب می‌آید. هر یادداشت او زمینه‌ای برای بحثهای بیشتر دربارهٔ تماسّها و ارتباطات شخصی، اجتماعی، فرهنگی، هنری، و ایدئولوژیکی داستایفسکی با طرفهای مکاتبه‌اش را فراهم می‌آورد. علاوه بر نوشته‌های مفصّل او دربارهٔ داستایفسکی، مقالاتی نیز از او دربارهٔ بلینسکی، هرتسن، چخوف، و پوشکین برجای مانده است.

دامبروفسکی، یوری اوسیپوویچ (۱۹۰۹-۱۹۷۸). رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس. در مسکو به دنیا آمد و همانجا هم تحصیل کرد. او بیشتر عمرش را در آسیای مرکزی گذراند. او زمانی دستگیر شد و ظاهراً مدّتی در اردوگاه کار اجباری بود. آثار او، که از نظر هنری در سطح بالایی هستند، چندان مورد توجّه رسمی قرار نگرفت و استقبال عمومی هم از آنها اندک بود. رمانهای تاریخی دامبروفسکی، چه آنهایی که مربوط به گذشتهٔ دور هستند و چه آنهایی که مربوط به وقایع اخیر، بر پایهٔ تحقیقات دقیق و مفصّل نوشته شده‌اند، امّا عمدتاً منعکس‌کنندهٔ مسائل مربوط به زمان و کشور خود نویسنده هستند. از جملهٔ این رمانها باید از **سقوط امپراتوری** (۱۹۳۸)، **درژاوین** (۱۹۳۹)، و **میمون برای جمجمه‌اش بازمی‌گردد** (۱۹۵۹) نام برد. در این رمانها مسائل اخلاقی هم مطرح می‌شوند، خصوصاً مصایب روشنفکر تنها و دور از جماعتی که با ساختار قدرت سرکوبگر مواجه است.

دانیل، یولی مارکوویچ (۱۹۲۵-۱۹۸۸). نثرنویس، شاعر، و مترجم. دانیل نخستین‌بار وقتی توجّه همه را به خود جلب کرد که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ با نام مستعار نیکالای آرژاک چهار قصهٔ طنزآمیز را بدون اجازهٔ مقامات در خارج به چاپ رساند: «دستها»، «این صدای مسکوست»، «مردی از MINAP»، و «غرامت».

«دستها» قصّه‌ای دربارهٔ مأمور اعدامی است که برای پلیس مخفی کار می‌کند. دستهای مأمور زمانی که به جای گلولهٔ واقعی فشنگ مشقی در اسلحه‌اش می‌گذارند و با این وضع مأمور اعدام یک کشیش می‌شود می‌لرزد. او گمان می‌برد که معجزه‌ای اتّفاق افتاده است و از چکا اخراج می‌شود. «این صدای مسکوست» قصه‌ای فانتزی است که در آن حکومت یک روز «قتل عمومی» اعلام می‌کند و اجازهٔ قتل الّابختی صادر می‌کند. «مردی از MINAP» فارسی سبک است که در آن مردی لقب قهرمان می‌گیرد چون می‌تواند هنگام هماغوشی با همسرش با فکرکردن به مارکس یا کلارا زتکین جنسیّت فرزندی را که از این هماغوشی به دنیا خواهد آمد تعیین کند. و «غرامت» مربوط به گناه کسانی است که از ترور سیاسی باخبرند امّاهیچ کاری در قبال آن نمی‌کنند.

مقامات پی به هویّت نویسندهٔ این قصّه‌ها بردند و در ۱۹۶۶ دادگاهی برای او تشکیل دادند که با جنجال بسیار در مطبوعات غربی انعکاس یافت. او محکوم به پنج‌سال زندان با اعمال شاقّه شد. نویسندهٔ دیگری که همراه با او در دادگاه از خود دفاع کرد آندریی سینیافسکی بود. دانیل در ۱۹۷۰ آزاد شد و سرانجام اجازه یافت به مسکو بازگردد. در این ایّام او معاشش را از طریق ترجمه تأمین می‌کرد. در ۱۹۷۱ بار دیگر در غرب مجموعه‌ای از بیست‌ویک شعرش را منتشر کرد که شعرهایی قراردادی در توصیف ایّام زندگی‌اش در اردوگاه کار اجباری بودند. محصولات ادبی دانیل به دلایلی کاملاً خارج از اختیارش حجمی بسیار اندک دارند.

داویدوف، دینیس واسیلیویچ (۱۷۸۴-۱۸۳۹). شاعر، خاطره‌نویس، و نظریّه‌پرداز نظامی. داویدوف که عضو گروه آرزاماس بود به عنوان یکی از بهترین نثرنویسان و نوآورترین شاعران عصر خویش مورد تجلیل و تکریم بود. او که فرزند افسر ارتشی بود که با حکومت استبدادی درافتاده بود هرگز در محافل رسمی از اعتماد کامل بهره‌مند نبود. بااینهمه، پس از شرکت در جنگهایی علیه فرانسویان، سوئدیها، ترکها، ایرانیها، و لهستانیها، و پس از طراحی و هدایت جنگ چریکی موفّقی علیه سپاهیان ناپلئون، به درجهٔ ژنرالی رسید.

داویدوف در همهٔ ژانرهای «کوچک» کارامزینی دستی آزمود، امّا بیشتر به عنوان «شاعر-سوارهٔ‌نظام» است که در خاطره مانده است. او

سلسله‌ای از نامه‌ها، ترانه‌ها، و طنزها به نگارش درآورد که قهرمان تغزّلی همهٔ آنها افسر سواره‌نظامی است که در شبهای نبرد خود را با باده و زن و ترانه سرگرم می‌دارد. این شعرها با لحن صمیمانه‌شان از سنّت رایج قصاید جنگی قرن هجدهمی فاصله می‌گیرند، امّا درعین‌حال به دلیل گذرهای تند از ماجرایی به ماجرای دیگر و استفاده از اصطلاحات خاصّ نظامیان با سبک سالنی هماهنگ دوستانش، با تیوشکوف و ژوکوفسکی، نیز متفاوت هستند. بااینهمه این شاعران همه او را می‌ستودند. شیوهٔ استفادهٔ او از لحن گفتاری شوخ‌وشنگ و خودتَسخرزنیهای دلنشینش الگوی خوبی برای آثار دورهٔ جوانی پوشکین و یزیکوف فراهم آورد.

طرح زندگینامه‌ای به روایت سوّم شخص مفردِ بی‌نام که داویدوف به عنوان پیشگفتاری برای مجموعهٔ آثارش نوشت پرسونایی را به وجود آورد که با سبک او همخوانی داشت ــ شاعر و افسر نجیبزاده‌ای که اهل لذّتهای ساده، عیش‌ونوش، و درعین‌حال پر از شوروشوق و آمادهٔ دستیابی به موفّقیتهای سریع است. سبکسری داویدوف و اینکه به خود اجازهٔ هر کاری را در شعرش و در فعالیّتهای نظامی‌اش می‌داد او را در دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ چهره‌ای جذّاب کرده بود. به احتمال قویَ تالستوی در **جنگ و صلح** شخصیّت دینیسوف را از شخصیّت او الگوبرداری کرده است.

دروژینین، آلکساندر واسیلیویچ (۱۸۲۴ـ۱۸۶۴). رمان‌نویس و منتقد ادبی. او که عقاید لیبرالی معتدلی در دهه‌های ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰ داشت عقایدش را با ظرافت در رمان **پولینکا ساکس** (۱۸۴۷) به بیان درآورده است. بلینسکی این رمان کوتاه را بسیار می‌ستود. در این اثر تأثیرپذیری دروژینین از ژورژ ساند کاملاً آشکار است. قهرمان داستان زن جوانی است که همسر عیّاشش آزادش می‌گذارد تا ماجرایی عشقی خارج از دایرهٔ خانواده‌اش داشته باشد، امّا زن در نهایت پی می‌برد که واقعاً عاشق همسرش است. دروژینین که از ستایندگان ادبیّات انگلیسی بود چندین مقاله دربارهٔ نویسندگانی چون دکتر جانسن، بازول، کراب، و والتر اسکات نوشت و دستی هم در ترجمهٔ آثار شکسپیر آزمود. دروژینین در دههٔ ۱۸۵۰ روزبه‌روز بیشتر به موضع ضدفایده‌گرایی روی آورد و در مقام منتقد به اردوی محافظه‌کاران پیوست و به تبلیغ علیه دیدگاههای بلینسکی و «منتقدان مدنی» (چرنیشفسکی، دابرالیوبوف، و دیگران) پرداخت. در واقع، دروژینین از نخستین منتقدان روسی بود که منکر آن شد که ادبیّات بایستی تابعی از اهداف سیاسی و اجتماعی باشد. دروژینین در مقالهٔ «نقدی بر دورهٔ گوگولی ادبیّات روسی و رابطهٔ ما با آن» (۱۸۵۶) به ردّ سنّت گوگولی (یا دقیقتر بگوییم، تفسیر بلینسکی‌وار این سنّت) می‌پردازد و در مقابل از سنّت پوشکین دفاع می‌کند. دروژینین اعتقاد داشت نوشته‌های آستروفسکی و لیف تالستوی «هنر ناب» هستند، حال آنکه تورگینف هنرش را فدای مسائل روز می‌کند. از دروژینین، آنکوف، و بوتکین به عنوان نخستین منتقدان «زیبایی‌شناس» روسی یاد می‌شود.

دمیتریف، ایوان ایوانوویچ (۱۷۶۰ـ۱۸۳۷). شاعر. او در ناحیهٔ سیمبرسک به دنیا آمد. در نوجوانی وارد خدمت نظام شد. زمانی که در پایتخت افسر گارد بود از اتهام توطئه برای به قتل‌رساندن پاول اوّل تبرئه شد و برای جبران اتّهام واردآمده به او و در خطر قرارگرفتن شأن و شرفش، تقریباً به شکل داستانهای پریان، یکشبه به مقامات و مناصب بالای نظامی و اجتماعی رسید. آخرین سمتی که داشت وزارت دادگستری بود.

دمیتریف که از همان جوانی در کار شاعری شهرتی به دست آورده بود شریک دیدگاهها و نظریّات کارامزین بود که از دههٔ ۱۷۹۰ با او حشرونشر داشت. او هم مانند کارامزین از لحن پرطمطراق در شعر بیزاری می‌جُست. بنابراین، دمیتریف را باید یکی از پایه‌گذاران سانتیمانتالیسم روسی دانست. او ترانه‌ها، داستانهای منظوم، نامه‌های دوستانه، و قصّه‌های تاریخی زیادی به این سبک به نگارش درآورد. شوخ‌طبعی یکی از ویژگیهای ممتاز آثار او بود. او طنزنویس ماهری بود و سرودهٔ او تحت عنوان «دست‌دوّم» که در آن به استهزای قصیده‌سرایان عهد بوقی معاصرش پرداخته بود محبوبیّت زیادی در میان خوانندگان پیدا کرد. فابلهای شوخی‌آمیز و دلپذیر او با فابلهای کریلوف پهلو می‌زنند.

در عصر رمانتیک دمیتریف از نظرها افتاد، امّا به هر صورت همچنان مورد تحسین کسانی چون باتیوشکوف، ژوکوفسکی، و خصوصاً ویازمسکی بود. ولی پوشکین به او به دیدهٔ تحقیر می‌نگریست، خصوصاً که دمیتریف در داستانهای منظومش سعی کرده بود از همان لحن گفتاری در وزن یامبیک استفاده کند که از مهارتهای خاص پوشکین بود و البتّه دمیتریف در این کار بی‌توفیق هم نبود. دمیتریف به دلیل ترجمهٔ اشعاری از فرانسوی نیز در تاریخ ادبیّات روسی ارج و قربی دارد.

دودیشکین، استپان سمیونوویچ (۱۸۲۰ـ۱۸۶۶). روزنامه‌نگار و منتقد ادبی. در یک خانوادهٔ بازرگان به دنیا آمد و حقوق خواند. تحت‌تأثیر لیبرالیسم دههٔ ۱۸۴۰ زبان به ستایش بلینسکی گشود. او خود نیز سعی کرد رابطهٔ میان ادبیّات و مسائل و مشکلات اجتماعی را در نقدهای اولیّه‌اش بنمایاند. از ۱۸۴۷ شروع به انتشار نقدهایش در **آتیچستونیه زاپیسکی** کرد. امّا پس از آنکه با محفل نویسندگان گردآمده دور خانوادهٔ مایکوف، و خصوصاً با والریان

مایکوف، ارتباطی برقرار کرد روی به نقد زیبایی‌شناختی و نظریّهٔ «هنر ناب» آورد و دیگر به ربط میان سیاست و ادبیّات نپرداخت. از ۱۸۶۰ تا زمان مرگش یکی از سردبیران **آتیچستونیه زاپیسکی** و مسئول بخش نقد آن بود. او در مقام منتقدی غیر سیاسی با دیدگاههای «انقلابی-دموکراتیک» چرنیشفسکی و پیسارف مخالفت می‌ورزید، در مقابل نیز پیسارف مواضع ارتجاعی او را به باد حمله گرفت. امّا دودیشکین هرگز نظریّهٔ زیبایی‌شناختی ناب را عملاً به کار نبست؛ بسیاری از نقدهای او (مثلاً تفسیری که برای ادبیّات روسیّه در ۱۸۵۲ نوشت) صرفاً فهرستی از نامها و عناوین با اظهارنظرهای احساسی بودند. او که پسندی التقاطی داشت (مثلاً هم کارهای تالستوی را بسیار والا می‌دانست و هم رمانهای فرانسوی را بسیار می‌ستود) تمایلات شدید رمانتیکش در مقالاتی که دربارهٔ گوگول، لیرمونتوف، تورگینف، و پیسمسکی نوشته است آشکار است. او نسخه‌ای از آثار لیرمونتوف را، که او را «شاعر نومیدی» می‌خواند، ویراست. نمونه‌وارترین مقالهٔ او شاید مقاله‌ای باشد که دربارهٔ تورگینف نوشته است.

دودینتسف، ولادیمیر دمیتریویچ (۱۹۱۸-). رمان‌نویس. او در مدرسهٔ حقوق مسکو درس خواند. کارهای نخستین او کاملاً مطابق با قراردادهای رئالیسم سوسیالیستی بودند: روایتهایی مستقیم دربارهٔ مقاطعی از بنای سوسیالیسم. رمان **نه فقط با نان** (۱۹۵۶) او را به شهرت رساند. این رمان شرح سرنوشت مخترعی است که خود را وقف رفاه بیشتر در اتّحاد شوروی کرده است و سعی می‌کند دیوار سنگی طبقات ذینفع را درهم شکند (در نسخهٔ اصلی او در این کار توفیقی نمی‌یابد). رمان سرخوردگی و خشم و آزردگی نویسنده را از انجام‌نشدن وعده‌ها در دوران سوسیالیستی بازمی‌تاباند. نظام سوسیالیستیِ تازه نیز نقصها و رخنه‌های ذاتی خود را دارد: مدیران جدید که قدرت را به انحصار خود درآورده‌اند از قدرت سوسیالیستی‌شان به نفع خود و برای باقی‌ماندن در قدرت سوءاستفاده می‌کنند. انحصارطلبان سعی می‌کنند مخترع آرمان‌گرا را حذف کنند (و در نسخهٔ اصلی موفّق به حذف او هم می‌شوند). قدرت رمان ناشی از تردیدهایی است که در مشروعیّت بنای سوسیالیسم می‌افکند. برای همین بود که سیمونوف، سردبیر **نووی‌میر**، دودینتسف را واداشت تا بخش چهارمی به رمان بیفزاید و نتیجه‌گیریها را تغییر دهد. در زیر این رمان پارادوکسی ادبی نهفته است: نویسنده از شیوهٔ رئالیسم سوسیالیستی بهره گرفته است تا هرآنچه را که قرار بود رئالیسم سوسیالیستی تجلیل کند از اعتبار بیندازد. از زمان انتشار **نه فقط با نان** حملات زیادی به دودینتسف شد که فقط با پیام صلح و آشتی خروشچف در ۱۹۵۹ اندکی آرام گرفت. در همین زمان دودینسف **قصهٔ سال جدید** را نوشت که درواقع بازگویی خلاصهٔ **نه فقط با نان** در قالب یک قصّهٔ پریان بود. در این قصّه مراسم شکرگزاری برای «رئیس» افسانه‌ای «دستهٔ راهزنان» که مدّعی «برادری» است انجام می‌شود.

دوروش، یفیم یاکوولویچ (۱۹۰۸-۱۹۷۲). نویسنده و روزنامه‌نگار. نام حقیقی او گولبرگ بود. او که از چهره‌های فرعی در دورهٔ پیش از «آب‌شدن یخها» بود پس از این دوره با نوشتن **خاطرات دهکده** به عنوان یکی از شاخصترین نمایندگان «نثر روستایی» جلوه کرد. او نگارش این کتاب را از ۱۹۵۶ آغاز کرد و تا زمان مرگ ادامه داد. داستانها و طرحهای **خاطرات دهکده** همه به روایت اوّل شخص مفرد هستند و غالباً ساده‌دلانه به توصیف جنبه‌های منفی زندگی در مزرعه‌ای اشتراکی می‌پردازند و در آنها از حفظ ارزشهای سنّتی دفاع می‌شود. دوروش تصویرهای زنده و جانداری عرضه می‌کند و بازسازی‌اش از زبان محاوره‌ای روستایی بسیار دقیق است.

دیاگیلف، سرگیی پاولوویچ (۱۸۷۲-۱۹۲۹). مدیر نمایش و منتقد هنری. تحصیلات رسمی او فقط در رشتهٔ موسیقی بود (او شاگرد ریمسکی-کورساکوف بود)، امّا با این حال عامل نیرومندی در تقویت جوّ «عصر سیمین» بود و بیش از هر کس دیگر در شناساندن هنر، موسیقی، تئاتر، و کلاً فرهنگ روسی به مردم غرب نقش داشت. او یکی از بنیانگذاران نشریّهٔ **میر ایسکوستوا**(۱۸۹۸-۱۹۰۴) بود و در ۱۸۹۹ دستیار مخصوص رئیس تئاترهای سلطنتی شد. از ۱۸۹۷ تا ۱۹۰۶ او سلسله‌ای از نمایشگاههای خاصّ هنر روسی و هنر اروپای غربی ترتیب داد و از طریق نمایشگاهها بود که مردم روس با کوبیسم فرانسوی، فوتوریسم، و اکسپرسیونیسم آلمانی درست در همان روزهای آغاز این جنبشها آشنا شدند. در مقابل غربیها نیز از طریق نمایشگاههای او با مدرنیسم روسی آشنایی پیدا کردند. این ارتباطات تأثیر محسوسی در گسترش ادبیّات روسی، خصوصاً فوتوریسم، داشتند. دیاگیلف پس از آن کنسرتهای موسیقی، اپرا، و باله‌های روسی در پاریس ترتیب داد. او بود که ایگور استراوینسکی را کشف کرد که باله‌هایش در پاریس غوغایی به پا کردند. تأثیر دیاگیلف بخصوص در شناساندن موسیقیدانان مدرنیست روسی و رقصندگان برجستهٔ بالهٔ روسی به اروپای غربی بسیار محسوس بود.

دیلویگ، آنتون آنتونوویچ (۱۷۹۸-۱۸۳۱). شاعر. دیلویگ همکلاسی و نزدیکترین دوست پوشکین بود. او شهرتش را بیشتر مدیون سردبیری سالنامهٔ فوق‌العاده مهمّ **اسورنیه تسویتی**، روزنامهٔ

لیتراتورنایا گازتا، و نیز نگارش ترانه‌های روستایی نئوکلاسیک و رمانسهای فولکلوریک است.

قریحهٔ فوق‌العادهٔ دیلویگ برای سرودن شعرهایی دربارهٔ دوستی، عشق، و لذّات جسمانی در انجمنهای ادبی آماتوری گوناگون پطرزبورگ پرورش یافت. خود دیلویگ و همسرش نیز سالنی ادبی داشتند که نویسندگان برجسته‌ای چون پوشکین، گنیدیچ، ژوکوفسکی، و گوگول به آن رفت‌وآمد می‌کردند. دیلویگ با خلق‌وخوی نرم و طینت پاکی که داشت به‌هیچ‌روی شخصیّت ادبی مناسبی برای دههٔ ۱۸۳۰ نبود ــ دهه‌ای پر از جدلهای آتشین، سانسور شدید، و بگومگوهای شریرانه. به همین دلیل هم روزنامه‌اش موفقیّت اقتصادی نداشت. مرگ زودرس دیلویگ بر اساس شایعات به زندگی پر از درد و ناخوش خانوادگی او و بعضاً به رفتار خشن رئیس ژاندارمری با او نسبت داده می‌شود. پوشکین مرگ دیلویگ را نشانهٔ پایان یک دورهٔ تاریخی در روسیّه قلمداد کرد.

دیلویگ در سرودن غزل، هجویّه، و مرثیه، آن هم در وزنهای دشوار، استاد بود. او که از کلاسیسیسم درژاوین و باتیوشکوف الهام گرفته بود، شاهکارهای خود را به صورت سلسله‌ای از ترانه‌های روستایی خلق کرد که از آن میان «زنان در حال آبتنی» (۱۸۲۵)، «دوستان» (۱۸۲۷)، و «پایان عصر زرّین» (۱۸۲۹) از همه جالب‌توجّه‌ترند. بر بعضی از «ترانه‌های روسی» او آهنگهایی نوشته شده است و از این طریق پایدار مانده‌اند.

راژدیستونسکی، رابیرت ایوانوویچ (۱۹۳۲ـ). شاعر. در کوشیکا در آلتای به دنیا آمد. والدینش، که هر دو ارتشی بودند، زمانی که جنگ آغاز شد به جبهه رفتند و بچّه‌ها را در خانه گذاشتند. راژدیستونسکی در ۱۹۵۰ و ۱۹۵۱ در دانشگاه پتراز اوودسک زبانشناسی خواند، پس از آن وارد انستیتوی ادبی گورکی شد، و در ۱۹۵۶ از این انستیتو فارغ‌التّحصیل شد. او انتشار اشعارش را از ۱۹۵۰ آغاز کرد. نخستین مجموعه‌اش، **بیرقهای بهار**، در ۱۹۵۵ منتشر شد و به دنبال آن **محاکمه** (۱۹۵۶) و **منظره‌ای دستخوش باد** (۱۹۵۹) انتشار یافت. راژدیستونسکی مانند یفتوشنکو متعلّق به نسل شاعران مابعداستالین است که آثارشان مورد توجّه و استقبال شایان نسل جوانی قرار گرفت که احساس می‌کردند آرمانهایشان و طغیانشان در شعر است که می‌تواند بیانی بیابد. **جزایر متروک** (۱۹۶۲)، **شعاع عمل** (۱۹۶۵)، و **پسر دیرا** (۱۹۶۶)، مجموعه‌های شعر مربوط به این دوره هستند. **جداً و دلسپردگی**، که هر دو در ۱۹۷۰ انتشار یافتند، نشان از مهارت او در پرداختن به موضوعات گوناگون دارند. مجلّدات بعدی اشعار او شامل **خط** (۱۹۷۳)، **پیش از تعطیلات** (۱۹۷۴)، **همه چیز با عشق آغاز می‌شود** (۱۹۷۷)، و **دههٔ هفتاد** (۱۹۸۰) می‌شود. در ۱۹۷۲ جایزهٔ کامسومول برای ادبیّات را به او دادند. شعر راژدیستونسکی در ادامهٔ سنّت دکلمه‌وار و گاه شعارپردازانه است که پیشگام آن در قرن بیستم مایاکوفسکی بود. مضامین اشعار او متنوّعند و از سفر خارجی گرفته تا عشق و آگاهی مدنی و پرواز فضایی را دربرمی‌گیرند. اگرچه اشعار متأخّر او تنوّع صوری هم دارند، امّا «بیقراری» هنری او عمدتاً در محتوا بیان می‌شود و نه ساختار شعرش. اشعار او اغلب شکل خطابی، نامه، دیالوگ، یا پرسش و پاسخ دربارهٔ مضمونی خاصّ دارند.

راسپوتین، والنتین گریگوریویچ (۱۹۳۷ـ). نویسنده. از دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه دولتی ایرکوتسک در ۱۹۵۹ فارغ‌التّحصیل شد و از ۱۹۶۱ شروع به نوشتن کرد. او متعلّق به نسلی از نویسندگان شوروی است که تجربهٔ مستقیمی نه از جنگ دارند و نه از دوران بیقانونیهای استالین. در آغاز کار او طرحهای نیمه‌ژورنالیستی دربارهٔ کار و زندگی در روستاهای سیبری می‌نوشت، امّا اثری که شهرت و اعتباری ملّی برای او به ارمغان آورد رمان کوتاه **پولی برای ماریا** (۱۹۶۷) بود. ماجرای آن ساده است: هنگام بازرسی مالی فروشگاهی روستایی متوجّه می‌شوند که پول کلانی گم شده است و ماریا، زنی درستکار امّا ساده‌لوح، مسئول این کسری قلمداد می‌شود. پس از آن او رمانهای کوتاه بسیار دیگری منتشر ساخت که او را در رأس «نویسندگان روستایی» قرار داد. بهترین آثار در میان آنها **مرحلهٔ نهایی** (۱۹۷۰)، دربارهٔ درام خانوادگی پیرزنی روستایی در حال مرگ؛ **این را مُهر کن** (۱۹۷۴)، تراژدی سربازی فراری که در ماههای پایان جنگ می‌خواهد به نزد زنش در سیبری بازگردد؛ و **خداحافظی با ماتیورا** (۱۹۷۶) است که در آن ساختن سدّ نیروگاهی برقابی در سیبری ایجاب می‌کند که جزیره‌ای را زیر آب ببرند و شیوهٔ زندگی کهن در آنجا را بدین‌ترتیب نابود کنند. همهٔ این آثار مربوط به زندگی در روستاهای سیبری و مشقّات آن است. راسپوتین شخصیّتهای داستانهایش را در شرایط حادّ تصویر می‌کند تا بتواند واکنش اخلاقی و روانی نهایی آنها را آشکار سازد. از جملهٔ شرایط حادّی که او برای شخصیّتهایش پیش می‌آورد امکان زندانی‌شدن، مرگ قریب‌الوقوع، آگاهی از سرنوشت محتومی شوم، و انهدام شیوه‌ای از زندگی برای رسیدن به پیشرفتی مشکوک است. میهن‌پرستی شدید شخصیّتها از جمله عناصر دائمی در نوشته‌های راسپوتین و از عوامل مهمّ محبوبیّت آثار اوست. در **خداحافظی با ماتیورا** نویسنده نگرانی خود در مورد از میان‌رفتن روح روسی ناب به دلیل صنعتی‌کردن کشور به هر قیمت را از زبان پیرزن روستایی خردمند بیان می‌کند. راسپوتین درکی شاعرانه و

فلسفی از مدرنیزاسیون دارد و نمی‌تواند تأسّف خود از نابودی برخی ارزشهای سنّتی انسانی را که ریشه در طبیعت دارد و ذاتی روستای سیبریایی است بیان نکند. این اسلاووفیلیسم جدید با برخی مفاهیم تازه از حفظ محیط زیست درهم‌بافته شده است. راسپوتین تلاش می‌کند پیام تقریباً شاعرانهٔ خود را از طریق محاوراتی به لهجهٔ روستایی به خواننده برساند. او از سمبولیسم فولکلوریک روستایی و رؤیاها استفاده می‌کند تا بر ناتوانی انسان در برابر تقدیر تأکید کند. دشواریها در داستانهای او راه‌حلّ آسانی ندارند و مسائل اخلاقی همیشه دوپهلو هستند. سرباز فراری در داستان او سربازی فراری است، امّا در عین حال کسی است که به دام نیروهایی ماورای توان او افتاده است.

راستاپچینا، یودوکیا پتروونا (۱۸۱۱ـ۱۸۵۸). شاعر، نمایشنامه‌نویس، و نویسنده. نام دوشیزگی او ساشکووا بود. او نخستین‌بار در ۱۸۳۱ اشعارش را منتشر کرد و نخستین کتاب شعرش در ۱۸۴۱ به چاپ رسید. راستاپچینا که از محترمین مسکو بود با ژوکوفسکی، پوشکین، لیرمونتوف، تیوتچف، و دیگر سرآمدان ادبیّات آن عصر حشرونشر داشت. اشعار عاشقانهٔ او با تحسین معاصران روبرو شد و بر چهل شعر او آهنگ گذاشتند. قصّه‌های اجتماعی او، مانند «رتبه و پول» (۱۸۳۸)، «دوئل» (۱۸۳۸)، و «زن خوشبخت» (۱۸۵۲)، به دلیل آنکه پوچی زندگی طبقات بالا را نشان می‌دادند مورد توجّه قرار گرفتند. آثار بعدی راستاپچینا، خصوصاً برخی کمدیهای طنزآلودش، پیامی محافظه‌کارانه داشتند.

رامانوف، پانتلیمون سرگییویچ (۱۸۸۵ـ۱۹۳۸). نویسنده. پدرش از اعیان صاحب زمین بود. رامانوف که از ۱۹۱۱ شروع به انتشار آثارش کرده بود تا پیش ازانقلاب توفیقی نداشت، امّا در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ از موفّقترین نویسندگان شوروی شد. او بیشتر شهرتش را مدیون آثار طنزآمیزش دربارهٔ دوران نپ بود که در آنها برخی جنبه‌های زشت جامعهٔ جدید، از قبیل جهل و بیسوادی، ناکارآمدی، رفتار خشن بوروکراتهای پرولتر، و بزدلی و جبن زیردستان آنها را عیان می‌کرد. بهترین نمونهٔ این نوشته‌ها رمان کوتاه **رفیق کیسلیاکوف** (۱۹۳۰) است که با عنوان **سه جفت جوراب نایلون** به انگلیسی هم ترجمه شده است. رامانوف توجّه زیادی به انقلاب جنسی دههٔ ۱۹۳۰ کرد و در مواردی چنان به تشریح جزئیّات افراط‌کاریهای آن پرداخت که نسل بعدی این نوع تشریح جزئیّات را نمی‌پسندید. نمونهٔ نوعی این دست آثار او **بدون شکوفه‌های گیلاس** (۱۹۲۶) است. در اکثر داستانهای رامانوف نوعی ابتذال و شهوت ناسالم به چشم می‌خورد، امّا می‌توان گفت که آنها بازتاب تجربه‌های واقعی و عملی نسل او هستند، یا دست‌کم تصویری از آنچه هستند که این نسل وانمود می‌کرد از خود ساخته است. رامانوف در ژانر عادی حماسی هم نوشته‌هایی دارد که از جملهٔ آنها رمان زندگینامه‌ای شخصی او با عنوان **کودکی** (۱۹۲۶) و حماسهٔ منظوم بلند **روسیه** در ۵ جلد (۱۹۲۲ـ۱۹۳۶) است که به توصیف زندگی روستایی در روسیّهٔ پیش از انقلاب می‌پردازد.

رایچ، سمیون یگورووویچ (۱۷۹۲ـ۱۸۵۵). شاعر، مترجم، و روزنامه‌نگار. او در دهکدهٔ رای‌ـدیسکویو در ایالت آریل به دنیا آمد. پدرش بازرگان بود. در دبیرستان آریل لاتین آموخت، به مطالعهٔ آثار کلاسیک پرداخت، و شروع به سرودن شعر کرد. او مدرک تحصیلی‌اش را نگرفت، به سلک روحانیّون درنیامد، در ۱۸۱۰ به مسکو رفت، و در آنجا معلّم سرخانه در خانه‌های اشراف شد. چندسالی معلّم تیوتچف بود. او به جلسات درس در دانشگاه مسکو می‌رفت و زبان ایتالیایی و ادبیّات می‌آموخت. او از اعضای اولیّهٔ انجمن دکابریستی «اتحادیّهٔ رفاه» بود. در ۱۸۲۱ رایچ ترجمهٔ منظومی از «گئورگیها»ی ویرژیل به دست داد که مقدّمهٔ مفصّلی هم تحت عنوان «گفتاری در باب شعر آموزشی» بر آن نوشته بود. همین مقدّمه را سال بعد به عنوان رسالهٔ فارغ‌التّحصیلی خود در ادبیّات به دانشگاه ارائه کرد. او در مدرسهٔ شبانه‌روزی اعیان دانشگاه مسکو تدریس می‌کرد و از جملهٔ شاگردانش یکی هم لیرمونتوف بود. چندین سال هم میزبانِ محفلی ادبی را که دربارهٔ نظریّه‌های مختلف ادبی، زیبایی‌شناسی، و ترجمه در آن بحث می‌شد به عهده داشت. رایچ مطالب اعضای محفل را در سالنامهٔ خود، **نوویه آتونیدی**، منتشر می‌کرد. او بعدها باکمک آرنوبیشین به انتشار مجلّهٔ **گالاتئا** (۱۸۲۹ـ ۱۸۳۰، ۱۸۳۹ـ ۱۸۴۰) پرداخت. در سالهای بعد هم در مجلّهٔ **ماسکوویتیانین** فعّال بود.

شعرهای سرودهٔ خود رایچ اندک‌شمارند. آثار اصلی او ترجمهٔ «اورلاندو فوریوزو» از آریوستو و ترجمهٔ «تسلیم اورشلیم» از تاسوست. شعرهای تغزّلی او حال‌وهوای شعرهای ژوکوفسکی را دارند و مضامینی اپیکوری در آنها مطرح می‌شود. بهترین شعر او «به دوستان» (۱۸۲۱) است که آهنگی هم بر آن گذاشته شده است. فراگیری زبان ایتالیایی در شیوهٔ شعرسرودن تأثیر بسیار داشت و به شعر او شهوانیّت، رنگ‌آمیزی گرم، و حالت آهنگین می‌داد که متأثّر از ادبیّات ایتالیایی بود. تأثیرپذیری او از ادبیّات ایتالیایی در مقالهٔ پژوهشی او، «پترارک و لامانوسوف»، کاملاً مشهود است. او در این مقاله پیشنهاد کرده است که خوش‌نوایی شعر ایتالیایی با عظمت تصاویر شعری لامانوسوف درهم آمیخته شود. تجربه‌های شعری او بر تیوتچف و لیرمونتوف تأثیر بسزایی گذاشت.

رژیفسکی، آلکسیی آندرییویچ (۱۷۳۷ـ ۱۸۰۴). شاعر. او که از خاندان اشرافی کهنی بود بیشتر عمرش را در خدمات عمومی گذراند و مقام و منصبهای بسیار داشت. دورهٔ مشارکت او در زندگی ادبی روسیّه کوتاه امّا پرثمر بود. در طول سالهای نخست دههٔ ۱۷۶۰ او ۲۲۵ قطعه در مجلّات ادبی منتشر کرد که بیشترشان شعر بودند. در اواخر دههٔ ۱۷۶۰ هم او دو تراژدی منظوم نوشت. رژیفسکی که سالها از یاد رفته بود در دههٔ ۱۹۲۰ به همّت پژوهشهای گوکوفسکی دوباره کشف شد.

رژیفسکی از هواداران پرشور سوماروکوف بود و عملاً در جدل میان او و لامانوسوف طرف او را گرفت. رژیفسکی در شعر خودش نیز با پشتکار از این استاد کلاسیسیست تقلید می‌کرد و فابلها و ساتیرهای او خصوصاً موفّق بودند. او در همین دوره شعرهای تغزّلی بسیاری هم به تقلید از سوماروکوف سرود ـ شعرهایی آکنده از واژه‌های تک‌هجایی که می‌توان آنها را به سه طریق مختلف خواند. رژیفسکی را باید یکی از نمونه‌های بارز شاعران باروک و کلاسیسیست قرن هجدهم روسیّه دانست.

رشیتنیکوف، فیودور میخایلوویچ (۱۸۴۱ـ ۱۸۷۱). نویسنده. در یکاترینبورگ (اسوردلوفسک) به دنیا آمد. پدرش پستچی و شمّاس سابق کلیسا بود. تربیت رشیتنیکوف را، پس از مرگ مادرش، دائی‌اش در پرم به عهده گرفت و او را به مدرسهٔ محلّی فرستاد. او از ۱۸۵۹ کارمند جزء دولت شد، امّا با نوشتن دو طرح و انتشار آن در روزنامهٔ محلّی در ۱۸۶۱ گرایشهای ادبی خود را آشکار کرد. دو سال بعد کاری در یکی از ادارات پطرزبورگ پیدا کرد. نخستین اثر بلند رشیتنیکوف **مردم پادلیپنویو** (۱۸۶۴) بود که در **سازمنیک** نکراسوف منتشر شد و توجّه زیادی جلب کرد. این اثر بدون احساساتگرایی و با پرداختن به جزئیّات تصویری قومشناختی از دهقانان فنلاندی فقرزده و گرفتار فلاکت پرم ارائه می‌کند که مانند شخصیّتهای دیگر آثار رشیتنیکوف کار بر روی زمین را رها می‌کنند تا در صنعت یا کارهای غیرکشاورزی مشغول شوند. می‌گویند این اثر سبب شد اشراف و طبقهٔ متوسط احساس گناه کنند و به خود آیند و ارزش انسانی دهقانان را بیشتر و بهتر بفهمند.

رشیتنیکوف در **معدنچیان** (۱۸۶۶) بهره‌کشی بیرحمانه و مصایب معدنچیان اورال را صادقانه تصویر می‌کند. در **گلوموفها** (۱۸۶۶ـ۱۸۶۷)، که پس از مرگ او در ۱۸۸۰ انتشار یافت، رشیتنیکوف شروع اعتصابی در میان کارگران اورال را پس از اصلاحات ۱۸۶۱ توصیف می‌کند. رشیتنیکوف نخستین کسی در ادبیّات روسیّه بود که به مسئلهٔ اعتصاب پرداخت. **کجا بهتر است؟** (۱۸۶۸) اثری همپای رمانهای صنعتی انگلیسی قرن نوزدهم است و پیشاپیش خبر از روح شعر مهمّ نکراسوف، **چه کسی در روسیّه خوشبخت است؟**، می‌داد. در این نوشته رشیتنیکوف معدنچیان و کارگران راه‌آهن را تصویر می‌کند که به امید زندگی بهتر به پطرزبورگ می‌آیند و در کارخانه مشغول به کار می‌شوند، امّا در نهایت مجبور می‌شوند دست به اعتصاب بزنند. جالب است که زمانی که داستانهای اوسپینسکی، که به همان اندازه تصویرگر زندگی مصیبت‌بار بودند، از نظر می‌افتادند و داستانهای رشیتنیکوف به دلیل توجّهی که در آنها به علل و عوامل محیطی شده بود و دهقانانی را تصویر می‌کرد که می‌کوشند تا از بی‌تحرّکی یأس‌آور بگریزند همچنان مورد توجّه خوانندگان بودند.

رشیتنیکوف رمان کوتاه زندگینامه‌ایی هم تحت‌عنوان **در میان مردم** (۱۸۶۵) و داستانهای کوتاه بسیار، چندین طرح، و یک رمان، **نان خود آدم** (۱۸۷۰)، هم نوشت. این رمان به رهایی زنان مربوط است. روسیّه زمانی که رشیتنیکوف در جوانی در بیست‌ونه‌سالگی درگذشت یکی از امیدهای بزرگ آیندهٔ ادبیّاتش را از دست داد.

روبتسوف، نیکالای میخایلوویچ (۱۹۳۶ـ ۱۹۷۱). از شاعران «موج نو» دههٔ ۱۹۶۰. او در آرخانگل به دنیا آمد. در پنج‌سالگی یتیم شد و در پرورشگاه بار آمد. مدّتی سوخت‌انداز قایقهای ماهیگیری بود و بعد در کارخانه‌های لنینگراد به کارگری پرداخت. از ۱۹۵۳ شروع به سرودن شعر کرد. در ۱۹۶۲، بعد از یک جلسهٔ شعرخوانی موفّق در خانهٔ نویسندگان لنینگراد، به انستیتوی ادبی گورکی راه یافت. از این زمان اشعار او کم کم در **یونوست** و **اکتیابر** به چاپ می‌رسیدند. یکی از نخستین اشعار روبتسوف، «من سرتاپا چرب‌وچیلی هستم»، با سنّت‌شکنی در زیبایی‌شناسی شعری، استعارات غیر معمول، و گزینش ماهرانهٔ ریتمهای محاوره‌ای‌اش توجّه زیادی را به خود جلب کرد. امّا این ویژگیها در شعرهای بعدی او برجای نماندند.

اشعار مجموعهٔ «ستارهٔ مزارع» (۱۹۶۷) لحن و مضامینی کاملاً متفاوت و قهرمان تغزّلی کاملاً متفاوتی دارند. روبتسوف شاعر سرزمینهای دوردست شمال روسیّه، طبیعت پراکندهٔ آن، جنگلهای دلگیر، مردابهای اندوهبار، و مردمی خاموش و کم‌سخن و رازدار شد: «وطن من خاموش است»، «نور کوچک روسی»، «فیلیای مهربان». روبتسوف که در این زمینه آشکارا پیرو یسینین است زندگی طبیعت را آنچنان که می‌بیند و احساس می‌کند به وصف درمی‌آورد، بی‌آنکه بکوشد عقلاً از حکمت هماهنگ آن حقایق خاصّی را بیرون بکشد. برای همین است که روبتسوف از استفاده از استعارات پرهیز دارد و استفاده از تشبیهات را ترجیح می‌دهد که دقت و ملموسیّت بیشتری به تصاویر او می‌بخشد. مهمترین نکته

دربارهٔ شعر او حال‌وهوای آن است. پس از انتشار «ستارهٔ مزارع» بحث‌وجدل داغی درگرفت. برخی منتقدان از «آرامش»، «کهنگی»، و «خانگی‌بودن» شعر روبتسوف به شعف آمدند و او را استاد موج نو در شعر دههٔ ۱۹۶۰ خواندند که آشکارا از «موضع‌گیری و صدور مانیفست» شعر آوانگار این دوره (یفتوشنکو، وازنسینسکی) فاصله می‌گرفت. منتقدانِ دیگر نگاهی طعن‌آمیز به «اندوه رمانتیک» روبتسوف داشتند و او را شاعر «روسیهٔ جنگلهای کاج»، اسلاووفیل، و حتی ناسیونالیست نامیدند. در مجموعه‌های بعدی روبتسوف، «زمزمهٔ کاجها» و «گلهای سبز»، حرکت او به سمت مرثیه‌سرایی و فلسفه‌بافی به شیوهٔ تیوتچف و باراتینسکی مشهودتر می‌شود. نگاهی اضطراب‌آلود و تراژیک به جهان در آنها کاملاً به چشم می‌خورد و مضمون مرگ بر بیشتر آثار چیره می‌شود. گویی شاعر از مرگ تراژیک خود به دست زنی که او را هم‌سر خود می‌دانست پیش‌آگاهی داشت. روبتسوف تازه پس از مرگش بود که به شهرت واقعی رسید. از ۱۹۷۱ تاکنون پنج مجموعهٔ شعر از او منتشر شده است. یک جلد بیوگرافی و مقالات بسیار در نقد و بررسی اشعار او هم به چاپ رسیده است.

رودوف، سمیون آبراموویچ (۱۸۹۳ـ۱۹۶۸). شاعر، نظریّه‌پرداز ادبی، مترجم، و عضو حزب کمونیست از ۱۹۱۸. کار شاعری را از ۱۹۱۲ آغاز کرد و هرچند پُر شعر می‌گفت، هرگز استعداد درخشانی به حساب نیامد. در ۱۹۲۳ از شعرگفتن دست کشید و به کار نقد و نظریّه‌پردازی ادبی روی آورد و در همین حوزه است که در تاریخ ادبیّات شوروی اهمیّتی دارد. او در ۱۹۲۰ به گروه «کوزنیتسا» پیوسته بود، امّا در ۱۹۲۳ از این گروه جدا شد، به شکل‌گیری گروه «آکتیابر» کمک کرد، و همراه با لیلویچ و والین سردبیری **ناپوستو** و **اکتیابر** را بر عهده گرفت. در این گروه و نشریّاتش او مبارزه‌جویانه به تبلیغ اولویّت ادبیّات پرولتری پرداخت و دشمن نیرومند نویسندگان غیرپرولتری، از جمله گروه «همسفران» و حامیانش، خصوصاً وارونسکی، شد. این دیدگاهها ناقض خط مشیی بود که حزب از نیمهٔ دههٔ ۱۹۲۰ در پیش گرفته بود؛ برای همین رودوف در ۱۹۲۶ از هیئت اجرایی «واپ» اخراج شد و با «راپ» هم که عضو آن بود امّا با سیاستهایش بشدّت مخالفت می‌کرد قهر کرد. در ۱۹۳۰ او به عنوان تلاشی نهایی برای تأکید بر دیدگاههای قبلی‌اش به تشکیل گروه «لیتفرونت» کمک کرد، امّا این گروه در عرض چهارماه از هم پاشید. پس از آن رودوف سالها از صحنهٔ ادبیّات غیبش زد. او از تصفیه‌ها جان سالم به‌در برد و پس از جنگ جهانی دوّم دورهٔ سوّم فعالیّت ادبی‌اش را در حوزهٔ ترجمه از سر گرفت.

روزن، یگور فیودوروویچ (۱۸۰۰ـ۱۸۶۰). شاعر، مترجم، نمایشنامه‌نویس، و منتقد. در روال به دنیا آمد و تعلیمات عالی در خانه دریافت کرد. در ۱۸۱۹ وارد خدمت نظام شد. در ۱۸۳۵ به وساطت ژوکوفسکی منشی گراند دوک آلکساندر شد و در سفر ۱۸۳۸ـ۱۸۳۹ او به اروپا در التزام رکابش بود. روزن در ۱۸۴۰ بازنشسته شد و باقی عمرش را وقف ادبیّات کرد.

روزن نویسنده‌ای پرکار بود و نیازی واقعی به بیان مافی‌الضّمیرش داشت و عشق و علاقه‌ای وافر به زبان و ادبیّات روسی داشت که زبان مادری‌اش نبود. او روسی را زمانی که در خدمت نظام بود فراگرفت و این کار را از طریق ترجمهٔ اشعار روسی به زبان آلمانی انجام داد. در دههٔ ۱۸۲۰ او اشعاری به زبان روسی سرود که در سالنامه و مجلّه‌های معتبر به چاپ رسیدند و از این طریق وارد زندگی ادبی مسکو و پطرزبورگ شد. در ۱۸۳۰ سالنامهٔ **تسارسکویه سلو** و در ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۳ سالنامهٔ **آلتسیونا** را با کمک ن. م. کونشین منتشر کرد. روزن روابط دوستانه‌ای با پوشکین داشت و یک پرده از **باریس گادونوف** او را به آلمانی ترجمه کرد. برای نشریّهٔ **ساورمنیک** او هم مطلب می‌نوشت.

روزن شعر و غزل می‌سرود و تراژدی، مقالات انتقادی، و قصّه‌های منثور می‌نوشت. شعر او اگرچه نقاط قوّت زیادی دارد، امّا به دلیل بی‌توجّهی به طرز بیان و درآمیختن کلام رفیع، محاوره‌ای، و پیش‌پاافتاده، لطمه دیده است. تخیّل او گرچه فوق‌العاده نیست، امّا خوشایند است و ریتم شعر او غالباً عالی است. امروزه روزن به عنوان شاعری درجه دو در عصر پوشکین و نویسندهٔ لیبرتویی برای اپرای **زندگی برای تزار** گلینکا در یادها زنده است.

ریبنیکوف، پاول نیکالایویچ (۱۸۳۱ـ۱۸۸۵). قوم‌نگار و فولکلوریست. او که در دانشکدهٔ زبانشناسی تاریخی دانشگاه مسکو درس خوانده بود در ۱۸۵۸ فارغ‌التّحصیل شد و در ۱۸۵۹ به دلیل شرکت در محفلی انقلابی به پتروزاوودسک در اولونتسک تبعید شد. او در آنجا در فرمانداری به خدمت پرداخت و در کار اداری موفّق بود. در زمان اقامتش در الونتسک متوجّه سنّت حماسی هنوز زنده‌ای میان دهقانان ناحیه شد و بیلیناها و انواع دیگری از اشعار فولکلوریک را گردآوری کرد. **ترانه‌هایی** که او گردآوری کرده بود شامل ۲۲۴ بیلینا می‌شد. او در مقاله‌ای تحت‌عنوان «یادداشتهای یک گردآوری‌کننده» مشاهدات خود را دربارهٔ نحوهٔ اجرای بیلینا توسّط برخی خوانندگان را ارائه کرد و به مسئلهٔ رابطهٔ میان سنّت و اجرای فردی پرداخت.

زاسولیچ، ویرا ایوانوونا (۱۸۴۹ـ۱۹۱۹). انقلابی، مترجم، و نویسندهٔ مقالات سیاسی. او که از خانواده‌ای از اشراف خرده‌پا بود در هفده‌سالگی سوسیالیست و در بیست‌وشش‌سالگی «فعّال غیر قانونی» شد. او در ۱۸۷۸ سعی کرد فرماندار نظامی پطرزبورگ را ترور کند، امّا موفّق نشد و هیئت‌منصفه او را در دادگاه تبرئه کرد. در این ماجرا او «الگوی» انقلابی ازخودگذشته‌ای شد که خود را وقف مردم کرده است. اقدام او گرچه جنبهٔ مشروعی به ترور نزد برخی انقلابیّون بخشید، خود او به عنوان یک پوپولیست و بعداً به عنوان یک مارکسیست با ترور مخالفت می‌ورزید. او عضو جناح پوپولیستی تبلیغات پلخانوف بود و یکی از سه تنی بود که در بنیادگذاشتن گروه «آزادسازی نیروی کار» با او همکاری می‌کردند. از ۱۸۸۳ تا ۱۹۰۵ زاسولیچ متون اصلی مارکسیستی را به روسی ترجمه کرد، سردبیر **ایسکرا** و **زاریا** بود، و مقالات جدلی در ترویج دیدگاه مارکسیستی می‌نوشت. او در عین اینکه تحت‌تأثیر پلخانوف بود، امّا از مقالاتش پیداست که استقلال ذهن داشت. او عمیقاً دلبستهٔ حفظ وحدت حزب و ساختن و پرداختن پایه‌ای اخلاقی برای جنبش بود. در ۱۹۰۴ او قاطعانه از لِنین گسست، نظریّات نخبه‌گرایانهٔ او را رد کرد، و آنها را مایهٔ تحریف انقلاب دانست. او پس از بازگشت به روسیّه در ۱۹۰۵ سخت بیمار شد و پس از آن نوشته‌های اندکی انتشار داد، امّا همهٔ آنها در دفاع از منشویکها بود. در نظر او انقلاب اکتبر نوعی انحراف از اصول مارکسیستی بود.

زایتسف، وارفالامئی آلکساندروویچ (۱۸۴۲ـ۱۸۸۲). منتقد و مبلّغ افکار. در کاستروما به دنیا آمد و در دانشگاههای پطرزبورگ (حقوق) و مسکو (طبّ) درس خواند، امّا از این دوّمی اخراج شد. او که از «رادیکالهای دههٔ شصت» بود دوستی نزدیکی با پیسارف داشت. زایتسف نیز مانند پیسارف منتقدی ضدّ زیبایی‌شناسی، ماتریالیستی مکانیستی، و نیهلیست بود. او سخت از ماتریالیستهای آلمانی، نظیر بوشنر، فوگت، و مولشوت تأثیر پذیرفته بود. او فلسفهٔ ایدئالیسم آلمانی (فلسفهٔ هگل) را تحقیر و مسخره می‌کرد و آن را دلقکبازی می‌دانست، امّا شوپنهاور را می‌ستود و او را هم در زمرهٔ ماتریالیستها می‌دانست. او شعر نکراسوف را (عمدتاً به دلیل اینکه قهرمانش دهقان روسی بود) تحسین می‌کرد، امّا استفادهٔ نادرست از استعارات شاعرانه را که معتقد بود لیرمونتوف باب کرده است نمی‌پسندید. زایتسف از ۱۸۶۳ تا ۱۸۶۵ با مجلّهٔ لیبرالی **روسکویه اسلووو** همکاری می‌کرد و مقالاتی در همین مجلّه در ۱۸۶۴ در پاسخ به نقد سالتیکوف‌ـشچدرین بر **خاطرات خانهٔ اموات** داستایفسکی و بر **چه باید کرد؟** چرنیشفسکی نوشت. زایتسف در ۱۸۶۵ تحت‌نظر قرار گرفت، در ۱۸۶۶ دستگیر شد، و چندین ماه در زندان بود. در ۱۸۶۹ به خارج گریخت و در آنجا علاوه بر فعالیّتهای دیگر در تورین نخستین بخش انترناسیونال در ایتالیا را بنیاد گذاشت. در اواخر عمرش نوشتن **تاریخ باستانی شرق** (۱۸۷۹) و **تاریخ باستانی غرب** (۱۸۸۲) را به پایان برد. شیگالیوف در **تسخیرشدگان** داستایفسکی از شخصیّت زایتسف الگوبرداری شده است.

زلاتاوراتسکی، نیکلای نیکالایویچ (۱۸۴۵ـ۱۹۱۱). نویسنده. فرزند یکی از مقامات درجه دوّم حکومتی بود. به انستیتوی تکنولوژیکی پطرزبورگ رفت، امّا هرگز تحصیلاتش را به پایان نبرد و روی به نویسندگی حرفه‌ای آورد. او از بیست‌سالگی شروع به نشر نوشته‌هایش در **آتیچستونیه زاپیسکی**، **ایسکرا**، و دیگر مجلّات کرد. در اندک زمانی او متخصّص نوشتن داستان و نوشته‌های غیرداستانی دربارهٔ زندگی دهقانان و کارگران پس از آزادی سرفها شد. دیدگاههای او منطبق با دیدگاههای جناح راست پوپولیستها بود. او در مجموعه‌طرحهایی که از زندگی روستایی ارائه می‌داد، از جمله در **زندگی کاری روزمرّه در روستا** (۱۸۷۹)، در داستانهای بسیارش که همگی مربوط به دهقانان و کارگران کارخانه‌ها بودند، و در رمانهایش، **دهقان عضو هیئت‌منصفه** (۱۸۷۴ـ۱۸۷۵) و **بنیادها** (۱۸۷۸ـ۱۸۸۳)، توصیفات رئالیستی از زندگی بعد از لغو سرواژ و اصلاحات در روسیّه را با خلق شخصیّتهای نوعی برای جلوه‌گرکردن این زندگی درهم می‌آمیخت. او هم، مانند نظریّه‌پردازان بعدی شوروی، دهقانان را به سه دسته تقسیم می‌کرد: گدایان (که دائم‌الخمر هم هستند)، متوسّطها (که او آنها را «اقتصادیون» می‌نامید)، و ثروتمندان (که از بین برندگان کمون روستایی، «میر»، بودند). زلاتاوراتسکی امیدوار بود بنیاد زندگی سالم و صحیح خاصّ روسی را در میان دهقانان و در کمون روستایی بیابد، امّا کم‌کم از اندیشه‌های پوپولیستی سرخورد. در دههٔ ۱۸۸۰ کانون توجّه در داستانهای و رمانهای او دیگر نه دهقانان، بلکه روشنفکران بودند. داستانهای بعدی او حکایت از تأثیرپذیری‌اش از دیدگاههای تالستوی دارند. آخرین کارهای زلاتاوراتسکی خاطرات و داستانهای زندگینامه‌ای شخصی‌اش بودند.

زلینسکی، کارنیلی لیوتسیانوویچ (۱۸۹۶ـ۱۹۷۰). منتقد و نظریّه‌پرداز ادبی. از بخش زبانشناسی دانشگاه مسکو در ۱۹۱۸ فارغ‌التّحصیل شد و بلافاصله به نقدنویسی و نوشتن آثار خلّاقانه روی آورد. در ۱۹۲۴ همراه با سلوینسکی، اینبر، و دیگران جنبش ادبی ساختمان‌گری را به راه انداخت و آثار نظری بسیار دربارهٔ این جنبش نوشت. در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ زلینسکی تقریباً در تمام

نشریّات این جنبش مقالاتی می‌نوشت از جمله در مجموعهٔ **تغییردادن همه چیز** (۱۹۲۴)، **برنامهٔ دولتی ادبیّات** (۱۹۲۴)، و **کسب‌وکار** (۱۹۲۹). زلینسکی در مقالات نظری خود از اقتصاد موادّ و مطالب، تراکم معنایی، و غیبت تزیین به عنوان عناصر اصلی ساختمان‌گری یاد می‌کرد و سعی داشت این اصول نظری را در تحلیلهایش از آثار نویسندگان به کار گیرد. زلینسکی در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ از ملاحظات صوری پیشین خود فاصله گرفت و تأکید را بر محتوای روایی گذاشت و آن را در کتاب **شعر همچون معنا**(۱۹۲۹) بیان کرد. پس از بیان جدایی‌اش از ساختمان‌گری در مقالهٔ «پایان ساختمان‌گری» (۱۹۳۰) توجّهش هرچه بیشتر معطوف زندگینامهٔ نویسندگان شد و آثاری در ستایش بسیاری از نویسندگان روس و شوروی، از جمله گورکی، اینبر، فادیف، شاگینیان، و آلکسی تالستوی، نوشت. زلینسکی در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ مقالاتی در باب مسائل عامّ نظری ادبیّات، مثل «ادبیّات و انسان آینده» (۱۹۶۲)، منتشر کرد و در آنها دانش وسیع خود از ادبیّات غرب و ادبیات اروپای شرقی را آشکار کرد. خاطرات زلینسکی دربارهٔ دورهٔ انقلاب نیز بسیار جالب است: **در مرز دو دوران: برخوردهای ادبی، ۱۸۱۷ـ ۱۹۲۰** (۱۹۶۰).

ژوکووا، ماریا سمیونوونا (۱۸۰۴ـ ۱۸۵۵). نویسندهٔ داستانهای کوتاه و طراح. نخستین داستانهایی از او که تحت عنوان «شبها در کارپوفکا» (۱۸۳۷ـ ۱۸۳۸) به چاپ رسیدند شهرتی استثنایی و یک‌شبه برای او به وجود آوردند. بلینسکی نوشت او «بسیار بسیار لایق» این شهرت است. داستانهای او شاهکارهایی در تکنیک داستان‌نویسی نیستند و به مسائل سیاسی و اجتماعی محیط خارجی و شهروندان خارجی نیز که چارچوب اصلی روایتهای او هستند نمی‌پردازند. نقطهٔ قوّت داستانهای او نگاه تیز و ژرف اوست به تجربه‌های انسانی و انتقال آن به شیوه‌ای خاصّ و نه سنّتی. نقطهٔ ضعف او نیز این است که این نگاه تیز و ژرف همیشه نیست و همیشه هم نو نیست و بسیاری از داستانها بوی کهنگی می‌دهند و پر از آه و ناله‌های احساساتگرایانه هستند. آنچه بی‌تردید نزد بلینسکی به او قدر و اعتبار بخشیده بود تغییردادن کلیشه‌های رمانتیک و نگریستن با نگاهی نو و عملی‌تر به مسائل عشقی و روابط انسانها بود. بلینسکی هرگز نظرش را راجع به او تغییر نداد و تا آخرین کار او، «طرحهایی از جنوب فرانسه و نیس» (۱۸۴۴)، نظر مثبتش را نسبت به آثار او حفظ کرد.

برای خوانندهٔ امروزی نیز برخی از داستانهای او می‌توانند جذّاب باشند. در چشم‌انداز تاریخی نیز او چهره‌ای جالب است که همعصر لیرمونتوف بود و شباهتهایی میان آثار این‌دو می‌توان یافت. او نمونهٔ نوعی نویسندهٔ فوق‌العاده محبوب است که همچنین بسرعت باگذشت زمان محبوبیّتش را از دست می‌دهد.

ژیرمونسکی، ویکتور ماکسیموویچ (۱۸۸۱ـ ۱۹۷۱). پژوهشگر ادبی. پدرش پزشک بود. در ۱۹۱۲ از دانشکدهٔ زبانشناسی دانشگاه پطرزبورگ فارغ‌التّحصیل شد. از ۱۹۱۹ تا زمان بازنشستگی در همان دانشگاه تدریس می‌کرد. او به همراه تاماشیفسکی نمایندهٔ بخش آکادمیک فرمالیسم بود که شیوه‌های زبانشناختی سنّتی را هم رد نمی‌کرد. بهترین اثر او، **مقدّمه‌ای بر وزن‌شناسی. نظریهٔ شعر** (۱۹۲۵)، تفسیری است دربارهٔ مفاهیم پایه‌ای شعر و نظم به‌طور کلّی و شعر و نظم در زبان روسی. او به سیر تحوّل شعر روسی از آغاز تا نیمه‌های قرن بیستم می‌پردازد. او در این کتاب نظریّه‌های غیرسیستماتیک کسانی چون بریک و بیلی و نظریّه‌های سیستماتیک اروپایی در این زمینه را مدّنظر داشته است. از دیگر آثار مهمّ او **مسائل نظریهٔ ادبی** (۱۹۲۸) است که در آن تحلیل ظریفی از شعر پوشکین، آخماتووا، و بلوک به دست می‌دهد. در ضمن در این کتاب بحث عامّی هم دربارهٔ شعر کلاسیک و شعر رمانتیک هست. او در میان پژوهشگران مرتبط با «آپایا» کمتر از همه تحت‌تأثیر نگرش مارکسیستی به ادبیّات بود. تقسیم‌بندی دوگانهٔ او، رمانتیک-کلاسیک، خود گویای مخالفت او با الگوی دیالکتیکی پیشنهادی فرمالیستهای بانفوذی چون تینیانوف است.

ساسنورا، ویکتور آلکساندروویچ (۱۹۳۶ـ). شاعر. در کریمه به دنیا آمد و کودکی‌اش آکنده از بدبختی بود. زمستانی را در لنینگراد در محاصره گذراند، یتیم شد، شاهد اشغال شعر به دست نازیها بود، و بسیاری از نزدیکانش تیرباران شدند. او هرگز آموزش سیستماتیکی ندید. از ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۳ در کارخانه‌ای در لنینگراد مکانیک بود. او از ۱۹۶۰ به انتشار و قرائت اشعارش پرداخت. در این کار آسییف پشتیبانش بود و ساسنورا بعدها یکی از کتابهایش را به او تقدیم کرد. نخستین کتاب شعر ساسنورا، **بوران در زانویه**، به دلیل استعارات جسورانه‌اش مورد توجّه منتقدان قرار گرفت. از دیگر ویژگیهای این مجموعهٔ شعر استفاده از لحن محاوره‌ای، آهنگین‌بودن آزادانه، و تغییر مؤکّد گوشنواز آواها بود. ساسنورا حتّی در این مرحلهٔ آغازین هم علاقهٔ خاصّی به مضامین کهن روسی، از جمله «قصّهٔ ایگور»، بیلنیاهای روسی، و گاهشمارها، از خود بروز داد. این عناصر وارد مجموعهٔ دوّم اشعار او، **قاب عکس تاشو**، هم شدند. منتقدان این مجموعه را «ملال‌آور و تُرش» خواندند، امّا آکادمیسین بنام شوروی، لیخاچیوف، همدلی عمیقی با تفسیر شاعرانهٔ ساسنورا از روسیّهٔ کیفی ابراز کرد، هرچند موارد غیر دقیق، یاوه‌های زبانی، و

تخیّل محض هم به شعر او راه یافته بود. لیخاچیوف مقدّمه‌ای بر سوّمین مجموعهٔ اشعار ساسنورا، **سوارکاران**، نوشت و «تجسّم زندهٔ» عهد باستان روسیّه را در شعر او ستود. علی‌رغم تحسینهای این آکادمیسین استقبال محافل شعری مسکو از این مجموعه سرد بود و او شاعری «صرفاً لنینگرادی» ماند. ساسنورا گهگاه شعرهایی در تامیزدات هم به چاپ می‌رساند. آخرین مجموعهٔ شعری او، **بلور**، نشانه‌هایی از تغییرات عمیق در نگرش و زبان شاعر دارد. در این مجموعه دیگر نه خبری از ریتمهای تند آسیبفی هست، نه تجربه‌های فونتیکی خلیبنیکوفی، و نه مضامین تاریخی و رنگهای درخشان فولکلوری. ساسنورا بسی آرامتر و بسی ظریفتر شده است. آوایی پوشکینی حالا از شعر او به گوش می‌رسد. امّا نوعی غم پنهان نیز در سرتاسر اشعار این مجموعه هست، چه اشعار عاشقانهٔ آن و چه اشعار فلسفی‌اش. موتیهافی اصلی «زیستن و به پایان‌بردن روزهای عمر» و «یادرفتگان» است. «پسرک برده» هم در این اشعار نماد انسانیّت است. در ۱۹۷۹ مجموعهٔ **هلندی پرنده** در فرانکفورت به چاپ رسید که هم حاوی شعر و هم حاوی نثر است. دو حماسهٔ منظوم «آینهٔ زنده» و «یک روز تنهایی» به شعر آزاد هستند و رابطهٔ پیچیدهٔ شاعر با واقعیّت عینی را بیان می‌کنند. گذر از این حماسه‌ها به نثر ریتمیک بسیار طبیعی به نظر می‌آید. دیگر قطعات این مجموعه خواننده را به دنیای غیرواقعی رهنمون می‌شوند که در آن یا زمان باز ایستاده است یا همه چیز غرق ابتذال شده است. ساسنورا هنوز به پایان راه خلاقیّت خود نرسیده است و ظاهراً نوشته‌ها و سروده‌های چاپ‌نشدهٔ فراوان هم دارد.

ساکالوف، ساشا (۱۹۴۳-). رمان‌نویس و شاعر مهاجر. نام کامل او آلکساندر فسیوولودوویچ ساکالوف است. در کانادا به دنیا آمد، جایی که پدرش وابستهٔ نظامی شوروی بود. در مسکو پرورش یافت و در دانشگاه مسکو روزنامه‌نگاری خواند. مدّت کوتاهی برای روزنامه‌ای شهرستانی کار کرد و پس از آن، از ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۱، در **لیتراتورنایا روسیا** مشغول بود و مقاله و نقد می‌نوشت. ساکالوف نخستین رمانش، **مدرسهٔ احمقها** (۱۹۷۶)، را زمانی نوشت که در ناحیهٔ ولگای علیا جنگلبان بود. ساکالوف که مطمئن بود این رمان تجربی در شوروی اجازهٔ انتشار نخواهد گرفت، دستنویس آن را پیش از مهاجرتش در اواخر ۱۹۷۵ به خارج فرستاد. ساکالوف پس از آنکه شهروند کانادا شده است دو رمان آوانگارد دیگر انتشار داده است.

مدرسهٔ احمقها رمانی به روایت اوّل شخص مفرد دربارهٔ فضای ذهنی نوجوانی بی‌نام و اسکیز و فرنیک است. ادراک بی‌نظم پسرک شکل‌دهندهٔ زبان، شیوه، و محتوای روایتی است از تلاش او برای کنارآمدن با تجربه‌های خام عشق، سکس، و مرگ در جهانهای کوچک مدرسهٔ مخصوص، خانواده، و ییلاقی که تابستانها را در آن می‌گذراند. این رمان کوتاه عمدتاً از طریق تداعیهای فونتیکی پیچیده‌ای پیش می‌رود و اکثر شخصیّتها از درون بازی کلامی در حین جریان سیّال ذهن پدید می‌آیند. زبان اثر بسیار زیبا و شوخ‌وشنگ و شاعرانه است. ولادیمیر نابوکوف به هنگام انتشار این اثر آن را «کتابی جادویی، تراژیک، و تأثیرگذار» خواند. این رمان به چندین زبان ترجمه شده است.

کتاب بعدی ساکالوف **بین گرگ‌ومیش** (در روسی **بین سگ و گرگ**) (۱۹۸۰) بود. عنوان کتاب هم یک اصطلاح است و هم یک بازی زبانی. خود رمان هم عمدتاً متّکی بر همین بازی زبانی است. ماجرای رمان متّکی بر ناتوانی راوی از تشخیص سگ از گرگ است. همین ناتوانی او اسباب کشته‌شدن او در نوعی بازسازی اسطورهٔ اویدیپوس می‌شود. این رمان اصیل و ابداعی و دشوار و جسورانه در ۱۹۸۱ جایزهٔ آندریی بیلی را از مجلّهٔ ادبی سامیزدات **چاسی** که در لنینگراد چاپ می‌شود به دست آورد.

سوّمین رمان ساکالوف، **پالیساندریا**، در ۱۹۸۴ به چاپ رسید.

ساکولین، پاول نیکیتیچ (۱۸۶۸- ۱۹۳۰). مورّخ ادبی و نظریّه‌پرداز شیوهٔ جامعه‌شناختی. در دانشگاه مسکو تدریس می‌کرد و در آنجا به عنوان فعّال سیاسی و پژوهشگری پرمایه پیش از انقلاب مشهور بود. رسالهٔ دکترای او، **از تاریخ ایدئالیسم روسی: پرنس آدویفسکی** (۱۹۱۳)، به دلیل جامعیّتش در پرداختن به دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ اثری مهمّ است و هنوز هم یکی از بهترین کتابها دربارهٔ رمانتیسم روسی به شمار می‌رود. پس از انقلاب ساکولین رئیس «انجمن آزاد آماتورهای ادبیّات روسیّه» شد و در چندین مؤسسهٔ آکادمیک و انتشاراتی کار می‌کرد. در دههٔ ۱۹۲۰ ساکولین سلسله‌ای از کتابها و مقالات در راه بنیان‌گذاشتن نظریّهٔ ادبی مارکسیستی که هم از افراطهای فرمالیسم و هم از تفریطهای جامعه‌شناسی‌گرایی عامیانه دور باشد انتشار داد. البّته طبیعی بود که بدین‌ترتیب از هر دوسو مورد حمله قرار گیرد. هم ایخنبائوم او را مورد حمله قرار داد (۱۹۲۴) و هم مدویدف (۱۹۲۶) که می‌گفت شیوهٔ ساکولین «نوعی جامعه‌شناسی‌گرایی بدون جامعه‌شناسی» است. باختین هم (با نام مستعار والوشینوف) در ۱۹۲۶ در مقالهٔ «گفتار در زندگی و گفتار در هنر» به ساکولین حمله کرد. ساکولین در آثاری چون **ادبیات روسی و سوسیالیسم** (۱۹۲۲، ۱۹۲۴) و خصوصاً در **شیوهٔ جامعه‌شناختی در پژوهش ادبی** (۱۹۲۵) این بحث را پیش کشید که اثر ادبی حاصل کنش و واکنش میان فعالیّت هنرمندانهٔ فردی نویسنده و شرایط اجتماعی بلافصلی است که در آن کار می‌کند و این شرایط خود

تحت‌تأثیر نیروهای تاریخی در درازمدّت شکل می‌گیرد. این سه در کنش و واکنش با هم سه سطح یا سه جنبهٔ مختلف در اثر پدید می‌آورند: سطح یا جنبهٔ ذاتی و درونی، که نشأت‌گرفته از نویسنده است؛ سطح یا جنبهٔ علّی، که عوامل اجتماعی تعیینش می‌کنند؛ و سطح یا جنبهٔ ساختمانی، که حاصل عمل نیروهای تاریخی است (البته ساکولین هیچگاه این نیروهای تاریخی را بدرستی تعیین و تعریف نکرد). ساکولین مُصر بود که به هر سه سطح به صورت یک واحد یکپارچه پرداخته شود، امّا خودش در اعمال این اصل در آثاری چون **زیبایی‌شناسی تالستوی** (۱۹۲۹) دچار مشکل شد.

سالاّگوب، ولادیمیر آلکساندروویچ (۱۸۱۳ـ ۱۸۸۲). نویسنده. در خانواده‌ای اشرافی از تبار لهستانی در پطرزبورگ به دنیا آمد. ابتدا در خانه تعلیم گرفت و بعد در ۱۸۳۴ به دانشگاه دورپات (تارتو) رفت. اوایل در وزارت امور خارجه و بعد در ادارات ناحیهٔ تویر کار می‌کرد. با برجسته‌ترین نویسندگن عصرش حشرونشر داشت و در ۱۸۳۷ دو داستان کوتاه «سه مرد مجرّد» و «دو دانشجو» را در **سالورمنیک** به چاپ رساند. پس از ۱۸۳۹ بسیاری از آثار او در **آتیجستونیه زاپیسکی** منتشر شد که از آن میان «داستان دو گالش» توجّه بلینسکی را جلب کرد.

سالاّگوب با دختر یکی از درباریان شاخص، ویلگورسکی، ازدواج کرد و در خانه‌اش سالنی برای ادبیّات و موسیقی به پا کرد. در دههٔ ۱۸۴۰ او چند «رمان کوتاه اجتماعی» نظیر **شیر و جامعهٔ اعیان** نوشت که پوچ و مهمل بودن زندگی اجتماعی در پطرزبورگ را نشان می‌داد.

دو اثری از سالاّگوب که معمولاً در ردهٔ آثار «مکتب طبیعی» قرار می‌گیرند یکی **سگ کوچک** (۱۸۴۵) است که به توصیف زندگی تئاتری و زندگی کارمندان عالیرتبه در شهرستانها می‌پردازد و دیگری **کالسکه‌ای در سفر** (۱۸۴۵) است که موفّقترین اثر اوست. این اثر با طنز و طعن زندگی پرملال شهرستانی در روسیّه را از طریق یادداشتهای یک اسلاووفیل و یک مالک که از مسکو به غازان سفر می‌کنند آشکار می‌سازد. اگرچه بلینسکی پیش‌بینیهای خوشبینانهٔ سالاّگوب در مورد آینده را قبول نداشت، امّا با تکیه بر عناصر واقع‌گرایانه‌تر آثار او جدلی علیه اسلاووفیلها و محافظه‌کاران را در مسکو به پیش برد. سالاّگوب بعداً از این نوع ادبیّات دست کشید و به نوشتن وودویل و مقالاتی دربارهٔ موسیقی و زندگی تئاتری روی آورد.

در ۱۸۵۶ سالاّگوب تاریخنگار رسمی دربار شد. یک کمدی سبک به نام **مقام رسمی** نوشت؛ در ۱۸۵۸ برای پژوهش در تئاتر اروپایی به خارج اعزام شد و کمدی **دلیل دوستی** را نوشت که در ۱۸۵۹ در پاریس بر صحنه رفت. در ۱۸۶۵ سالاّگوب شعری ضدنیهیلیستی با نام «نیهیلیست» و یک کمدی منتشر کرد که قهرمان آن دزدی نیهیلیست است. در پایان عمر به تحقیق در مسائل و امور زندان روی آورده بود.

سالاویّوف، سرگیی میخایلوویچ (۱۸۸۵ـ ۱۹۴۲). شاعر و متألّه. او برادرزادهٔ ولادیمیر سالاویّوف و از خویشاوندان آلکساندر بلوک بود. در ۱۹۱۱ تحصیلاتش را در رشتهٔ ادبیّات کلاسیک یونان و روم در دانشگاه مسکو به پایان برد. در جوانی او از دوستان نزدیک بلوک و بیلی و در جریان پژوهشهای عرفانی آنها بود. او اشعارش را در مجلّات سمبولیستی به چاپ می‌رساند و در طی چندسال چندین کتاب شعر منتشر کرد: **گلها و بخور** (۱۹۰۷)، **علیل** (۱۹۰۸)، **آوریل** (۱۹۱۰)، **باغ گل شاهزاده خانم** (۱۹۱۳)، **بازگشت به زادبوم** (۱۹۱۶)، و یک حماسهٔ منظوم، **ایتالیا** (۱۹۱۴). سالاویّوف داستان و مقالهٔ فلسفی و نقد هم می‌نوشت. شعر او کتابی و استیلیزه است. بلوک شعر او را به انتقاد گرفت، که البتّه همهٔ انتقادهای او بجا و منصفانه نبودند. در حوالی ۱۹۱۶ سالاویّوف به سلک کشیشان درآمد و در ۱۹۲۳ به کلیسای کاتولیک پیوست. او در ۱۹۱۶ زندگینامهٔ ولادیمیر سالاویّوف و در ۱۹۲۵ خاطراتش از بلوک را نوشت. تکنگاشتی هم تحت عنوان **زندگی و تحوّل خلّاق ولادیمیر سالاویّوف** داشت که تازه در ۱۹۷۷ منتشر شد. سالاویّوف پس از انقلاب به تدریس یونانی، لاتین، و فنّ شعر پرداخت. او همچنین آثاری از ویرژیل، سنکا، و دیگران ترجمه کرد. در ۱۹۳۱ دستگیر شد و پس از آن گرفتار بحران و بیماری روانی شد و در تیمارستان درگذشت.

ساماریِن، یوری فیودوروویچ (۱۸۱۹ـ ۱۸۷۶). اسلاووفیل. فرزند خانواده‌ای شاخص بود که با دربار هم ارتباط داشت. او ابتدا در خانه‌شان در پطرزبورگ نزد معلّمی فرانسوی تعلیم دید که گرایشی جهان‌وطنی نسبت به زبانها و فرهنگهای اروپای غربی در او پدید آورد. بعداً خانواده به مسکو نقل مکان کرد و در آنجا تحت تعلیم نیکالای نادیژدین قرار گرفت که اندکی بعد آکادمیسین و روزنامه‌نگار شاخصی شد. از طریق تعلیمات نادیژدین، ساماریِن به ریشه‌های ملّی و بومی خود آگاهی بیشتری پیدا کرد. این آگاهی بعداً تحت تعالیم میخائیل پاگودین در دانشگاه مسکو قوّت بیشتری گرفت. پاگودین در او علاقه‌ای نسبت به روسیّه و امور و چیزهای روسی برانگیخت و در نتیجه ساماریِن رسالهٔ دکترایش را دربارهٔ فئومان پراکاپوویچ و استفان یاووورسکی نوشت.

در دههٔ ۱۸۴۰ ساماریِن به محافل اسلاووفیلی خامیاکوف و

کانستانتین آکساکوف پیوست و یکی از چهره‌های شاخص این محافل شد. علاوه بر این او چند مقالهٔ ادبی هم در پیشبرد دیدگاههای اسلاووفیلی نوشت. امّا در این زمان بیشتر وقت او صرف خدمات بوروکراتیک می‌شد که البتّه راه برای این کار همیشه هم هموار نبود. پس از مرگ نیکالای اوّل و بازترشدن فضای زندگی روشنفکری در روسیّه سامارین به همکاری با نشریّات اسلاووفیلی ازجمله **روسکایا بسدا** روی آورد. همچنین او نقش مهمّی در آماده‌سازی زمینهٔ آزادی سرفها در ۱۸۶۱ داشت. درواقع پیش‌نویس اعلامیّهٔ آزادی سرفها را او نوشت و به آن روحی اسلاووفیلی داد.

پس از چندسالی که او صرف اجرای «اصلاحات بزرگ» کرد دوازده‌سال آخر عمرش را وقف نوشتن دربارهٔ موضوعاتی مختلف کرد. او رساله‌ای دربارهٔ یسوعیان و نگرششان به روسیّه نوشت و یک اثر چندجلدی هم دربارهٔ ملیّتهای مختلفی که روسیّه را احاطه کرده‌اند تألیف کرد. همچنین نوشته‌های مذهبی خامیاکوف را ویراست و به چاپ رساند. امّا جالب است که این مبلّغ پرشور روح روسی مرتباً به اروپای غربی سفر می‌کرد و سرانجام نیز در ۱۸۷۶ در برلین جان سپرد.

سرافیموویچ، آلکساندر سرافیموویچ (۱۸۶۳ـ ۱۹۴۹). نویسنده و روزنامه‌نگار. نام اصلی او پاپوف بود. پدرش افسر قزّاق دَن بود. سرافیموویچ از ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۷ به دانشگاه پطرزبورگ رفت، امّا به دلیل فعالیّتهای انقلابی دستگیر شد و در ۱۸۸۷ به آرخانگل تبعید شد. در ۱۸۹۰، پس از بازگشت از تبعید، در اردوگاه مترقّیها به کار نویسندگی پرداخت. او که عضو گروه زنانیه بود داستانها و طرحهای بسیار موفّقی به سبک گورکی دربارهٔ مسائل اجتماعی، تضادّ طبقاتی، و مفاسد سرمایه‌داری نوشت. سرافیموویچ از همان آغاز از طرفداران پرشور انقلاب بود و یکی از آثار کلاسیک انقلابی، رمان **سیل آهن** (۱۹۲۴)، را نوشت. این اثر نمونه‌ای از رمانتیسم انقلابی است و در آن تلاش شده نشان داده شود که چگونه جنبش ابتدایی بی‌نظم توده‌های ستمدیده با رشادتهای رهبر قهرمان‌صفت بلشویک تبدیل به نیروی رزمندهٔ منظّم و سازمان‌یافته‌ای می‌شود. سرافیموویچ در اواخر زندگی نقش ریش‌سفید بزرگ ادبیّات شوروی را بازی می‌کرد، کم می‌نوشت، امّا در سازمانها و نهادهای ادبی مقامهای والایی داشت. دربارهٔ اهمیّت نوشته‌های سرافیموویچ در نقدهای رسمی شوروی بسیار مبالغه شده است.

سرگییف‌ـ تسینسکی، سرگیی نیکالایویچ (۱۸۷۵ـ ۱۹۵۸). رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس. نام اصلی او سرگیی نیکالایویچ سرگییف بود. پدرش معلّم بود. او در ۱۸۹۵ تحصیلاتش را در انستیتوی پداگوژیکی گلوخوفسکی به پایان برد و ده‌سال به تدریس اشتغال داشت. کار انتشار آثارش را از ۱۸۹۸ آغاز کرد. ابتدا دستی در سرودن شعر آزمود که حاصلش کتاب **تفکّرات و رؤیاها** (۱۹۰۱) بود. بعد به نثر روی آورد و در داستان «باتلاق جنگی» (۱۹۰۷) به تصویرکردن جنبه‌های منفی زندگی در شهرستانهای روسیّه پرداخت. نخستین رمانش، **بابایف**، را در ۱۹۰۸ انتشار داد. در این رمان گرایش او به مضامین تاریخی و روانشناسی فردی کاملاً آشکار است. ماجرای رمان وقایع ۱۹۰۵ در یک شهرستان است. در آثار بعدی او طبقات اجتماعی مختلفی تصویر شده‌اند: کارخانه‌داران بورژوا در «جنبش» (۱۹۱۰)، افسران پلیس و ارتش در «دریابین، افسر پلیس» (۱۹۱۱)، و روشنفکران گوناگون در «یلینای مستعد» (۱۹۱۴) و «دگردیسی» (۱۹۱۴). این اثر آخری الهامبخش چرخهٔ حماسی مفصّل چهاربخشی در دوازده جلد تحت عنوان **دگردیسی روسیه** (۱۹۱۴ـ ۱۹۵۸) شد که عامل وحدتبخش در آنها شخصیّتهای اصلی و مضامین بنیادی است. این اثر در واقع می‌خواهد ضرورت دگرگون‌کردن افراد و جامعهٔ بورژوایی را نشان دهد. **دگردیسی روسیه** که از نظر دامنه و ساختار در ادبیّات شوروی بیهمتاست از توصیف جامعهٔ پیش از انقلاب روسیّه می‌آغازد و تا جنگ جهانی اوّل و انقلاب فوریه ادامه می‌یابد. سه جلد به جنگ جهانی اوّل اختصاص یافته است که در آن میان **دستاورد بزرگ بروسیلوف** (۱۹۴۳) از همه مهمتر است. این کتاب نخستین اثر در ادبیّات شوروی است که به تبرئهٔ ارتش امپراتوری روسیّه پرداخته است.

امّا محبوبترین اثر سرگییف‌ـ تسینسکی حماسهٔ منظوم تاریخی مفصل سه‌جلدی **اوردالی سباستوپول** (۱۹۳۷ـ ۱۹۳۹) است که به وصف جنگ کریمه و دفاع از سباستوپول در ۱۸۵۴ـ ۱۸۵۵ اختصاص دارد.

سنکوفسکی، اوسیپ ایوانوویچ (۱۸۰۰ـ ۱۸۵۸). نویسنده، منتقد، پژوهشگر، و ناشر. از تبار لهستانی و از خانواده‌ای اعیان بود. در ۱۸۱۹ از دانشگاه ویلنو فارغ‌التّحصیل شد. او که استعداد زیادی از خود در فراگیری زبانهای شرقی نشان داده بود در شرق نزدیک به سیروسفر پرداخت و در کنسولگریهای روسیّه در کشورهای این منطقه نقش مترجم را به عهده گرفت. در ۱۸۲۲ استاد زبانهای عربی، فارسی، و ترکی در دانشگاه پطرزبورگ شد و تا ۱۸۴۷ این کرسی را حفظ کرد. او در این حوزه آثار پژوهشی بسیاری منتشر کرد. سنکوفسکی از زمانی که به پطرزبورگ آمد همکاری با نشریّات روسی را آغاز کرد، هرچند همچنان به زبان لهستانی هم چیزهایی

می‌نوشت. او از ۱۸۳۴ تا ۱۸۴۷ ناشر و سردبیر **بیبلیوتکادلیا چتنیا** بود که مجلّه‌ای با توفیق اقتصادی کم‌سابقه بود. او خود مطالب زیادی در مجلّه می‌نوشت و داستانهای مفرّح بسیاری با نام مستعار بارون برامبئوس انتشار داد. سنکوفسکی دانش گسترده‌اش را که حاصل سفرهای بسیار بود بخوبی مورد استفاده قرار می‌داد و در نوشته‌هایش اطلاعات جالب علمی، تاریخی، و انسان‌شناختی را به شیوه‌ای مفرّح و سرگرم‌کننده عرضه می‌کرد. در ضمن نوشته‌هایش خالی از طنزی تلخ و شیطنت‌آمیز هم نبود. در کار نقدْ سنکوفسکی دانش بسیار، عقل سلیم، هوش و زیرکی، طنز، و شفّاف‌نویسی را درهم می‌آمیخت. امّا آنچه کم داشت همدلی، سخاوت، و جدّی‌گرفتن کار بود. سنکوفسکی عشق یا حتی احترامی نسبت به ادبیّات روسی در دل نداشت و عظمت معاصرانی چون پوشکین و گوگول را درنمی‌یافت. نقدهای او بر آثار گوگول بیشتر برای نشان‌دادن طنز و شوخ‌طبعی خود منتقد هستند تا برای فهم اثر مورد نقد.

سورکوف، آلکسیی آلکساندروویچ (۱۸۹۹ـ ۱۹۸۳). شاعر، نویسنده، سردبیر، و کارگزار حزب. در روستای سریدنووو در یارسلاول آبلاست به دنیا آمد. او که از ۱۹۲۵ عضو حزب کمونیست شده بود بسیار فعّال بود و در ۱۹۶۹ «قهرمان کار شوروی» شد. در ۱۹۲۸ به ریاست «راپ» برگزیده شد و در هیئت‌تحریریّهٔ چندین نشریّهٔ حزبی عضو شد. نخستین مجموعهٔ شعر او، **زمزمه کردن ترانه**، در ۱۹۳۰ منتشر شد. در دههٔ بعدی چند چرخهٔ دیگر از اشعار منتشر کرد: **اشعار** (۱۹۳۱)، **در آستانهٔ ترانه‌خوانی** (۱۹۳۱)، **توهین‌آمیز** (۱۹۳۲)، **جنگ آخر** (۱۹۳۴)، و **بر سبیل ترانه‌خوانی** (۱۹۳۷). توفیق این مجموعه‌های شعری بیشتر به دلیل تصویری بود که سورکوف در آنها از قهرمانان جنگ داخلی عرضه کرده بود که حاصل شرکت خودش در این جنگ بود.

سورکوف از ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ خبرنگار جنگی بود. او همچنین چند مجموعهٔ شعر با مضامینی مربوط به جنگ انتشار داد: **دسامبر در جبههٔ مسکو** (۱۹۴۳)، **جادّه‌ها به غرب می‌روند** (۱۹۴۲)، **توهین‌آمیز** (۱۹۴۳)، **روسیهٔ انتقامجو** (۱۹۴۲)، و **من از پیروزی می‌سرایم** (۱۹۴۶). در این چرخه‌ها سورکوف به مسائل عامّی چون خشم، اندوه، تلاش برای پیروزی، و دلتنگی سرباز برای خانه و وطنش پرداخته است. مشخصهٔ اشعار این دوره حدّت لحن، تغزّل بسیار، و فقدان رنگ‌آمیزی است. سورکوف مجموعه‌ای از مقالات هم در این دوره انتشار داد: **آتشهای اورال کبیر. نامه‌هایی از جبههٔ داخلی شوروی** (۱۹۴۴). مجموعه‌شعر **صلح برای جهان**۱(۱۹۵۰) که حاصل تجربه‌های دوران جنگ او بود در ۱۹۵۱ جایزهٔ دولتی اتّحاد شوروی را نصیب او کرد. به دنبال آن چرخه‌های شعری دیگری منتشر کرد: **شرق و غرب** (۱۹۵۷)، **ترانه‌های انسان** (۱۹۶۶)، و **خوشبختی چیست؟**(۱۹۶۹). در ۱۹۶۵ مجموعهٔ نقدهای ادبی او تحت‌عنوان **صدای زمان: یادداشتهایی بر حاشیهٔ تاریخ ادبیّات ۱۹۳۴ـ۱۹۶۵** منتشر شد.

سورکوف چندی سردبیر **لیتراتورنایا گازتا**(۱۹۴۴ـ ۱۹۴۶) و چندی سردبیر مجلّهٔ **آگانگ** (۱۹۴۵ـ ۱۹۵۳) بود. از ۱۹۶۲ هم سرویراستاری **دائرةالمعارف بزرگ ادبیّات** را بر عهده داشت. از ۱۹۵۳ او به جای فادیف دبیراوّل اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی شد. در ۱۹۵۴ عضو علی‌البدل کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست شد. او همواره مقامات مهمّی در سازمان حزبی داشت. سورکوف شعرهایی هم از اوکراینی، بلغاری، لهستانی، چک، اسلوونیایی، صربی، مجاری، و اردو به زبان روسی ترجمه کرده است.

سوریکوف، ایوان زاخاروویچ (۱۸۴۱ـ ۱۸۸۰). شاعر. او مغازه‌دار بود و با آنکه اکثر سالهای زندگی‌اش را در مسکو گذراند، امّا شعرش در دنباله‌روی از کسانی چون کالستوف، نیکیتین، و نکراسوف است و عمدتاً مربوط به بخت و سرنوشت بد روستاییان و دهقانان روسی، طبیعت روسی، و کودکان روسی است. اشعار او هم مانند اشعار کسانی که مورد تقلیدش بودند با آهنگهایی که بر آنها گذاشته شد ترانه‌هایی محبوب شدند: «دوبینوشکا»، «خاکستر کوه»، «در استپ»، و اشعار دیگر. اپرای ریمسکی‌ـکورساکوف به نام **ساوکو** مبتنی بر پوئمایی با همین عنوان از سوریکوف است. در ۱۸۷۲ سوریکوف سالنامه‌ای شعری با نام **صبحدم** منتشر کرد که حاوی شعرهای نخستین شاعران از طبقهٔ خودش بود و بدین‌ترتیب محفلی پدید آمد که محفل ادبی و موسیقایی سوریکوف نام گرفت. بعدها محافل شهری مشابه دیگری از شاعران خودآموخته در شعرهای دیگر تشکیل شد. این‌گونه محافل کلاً «سوریکوفتسی» نامیده می‌شدند. از مشهورترین شاعران برخاسته از اینگونه محافل باید از یسینین نام برد.

سومو، آریست میخایلوویچ (۱۷۹۳ـ ۱۸۳۳). نویسنده، منتقد، و روزنامه‌نگار. در خانواده‌ای از اعیان اوکراینی به دنیا آمد و به دانشگاه خارکوف رفت. در ۱۸۱۷ به پطرزبورگ آمد و در اندک‌زمانی پایش به محافل ادبی باز شد. در ۱۸۱۸ به انجمن آزاد دوستداران ادبیّات روسی پیوست و مطالب خود را در **سورنیه تسویتی** (۱۸۲۵ـ ۱۸۳۲) و **لیتراتورنایا گازتا**(۱۸۳۱ـ ۱۸۳۲) انتشار داد. مقالهٔ «دربارهٔ شعر رمانتیک» (۱۸۲۳) او در معرّفی رمانتیسم به مردم روسیّه نقش مؤثّری داشت، هرچند نگاه او به برخی جنبه‌های رمانتیسم انتقادی

بود. سوموف به پرورش روح ملّی، حفظ میراث تاریخی روسیّه، و حفظ سنّتهای شعر فولکلوریک اعتقاد خاصّی داشت، اما با گرایشهای رازورانه و مرثیه‌سرانهٔ رمانتیسم مخالف بود. قصّه‌های اوکراینی سوموف سبب شده است که او را پیش‌کسوت راه گوگول به حساب آورند.

سوووورین، آلکسیی سرگییویچ (۱۸۳۴ـ ۱۹۱۲). روزنامه‌نگار و ناشر بزرگ و مهمّ. او که از خانوادهٔ شهرستانی کوچکی بود در دههٔ ۱۸۶۰ به عنوان روزنامه‌نگاری لیبرال، نخست در مسکو و بعد در پطرزبورگ، شهرتی به هم رساند. در ۱۸۶۶ به دلیل نوشتن مقاله‌ای دربارهٔ چرنیشفسکی دستگیر شد. در ۱۸۷۶ امتیاز روزنامهٔ پطرزبورگی **نوویه ورمیا** را به دست آورد، تیراژ آن را بسیار بالا برد، و بدین‌ترتیب آن را یکی از روزنامه‌های بسیار تأثیرگذار آن دوره کرد. این روزنامه بعداً محور یک امپراتوری انتشاراتی شد. در طی جنگ ۱۸۷۷ـ۱۸۷۸ علیه عثمانیها هیئت‌تحریریّهٔ روزنامه به حمایت حکومت برخاست و نسبت به لیبرالیسم قبلی سوووورین کاملاً به راست غلتید و طرفدار سیاست خارجی تهاجمی و سیاست سرکوبگرانهٔ داخلی، خصوصاً نسبت به اقلیّتها، شد. سوووورین علاوه بر روزنامه، کتاب هم منتشر می‌کرد و از جمله «کتابهای ارزان» را راه انداخت و آثار کلاسیکها را در این مجموعه چاپ کرد. او انحصار توزیع کتاب در ایستگاههای قطار را هم به دست آورد.

سوووورین از حامیان نیرومند تئاتر بود. او «تئاتر پتربورگسکی مالیی» را خرید و نام آن را به «تئاتر سوووورمینسکی» تغییر داد. علاوه بر این او خودش هم نمایشنامه می‌نوشت. مشهورترین نمایشنامهٔ او **مدئا** (۱۸۸۳، با همکاری بورینین) و **تاتیانا ریپینا** (۱۸۸۹) است که چخوف دنباله‌ای بر آن نوشت. سوووورین یک رمان هم نوشت. یادداشتهای شخصی او پس از مرگش به دست آمد و در ۱۹۲۳ با ویراستاری منتشر شد. این یادداشتها نشان می‌دهد که در اکثر موارد عقیدهٔ شخصی او خلاف آن چیزی بوده است که در روزنامه‌اش می‌آمده است.

سوووورین با اکثر نویسندگان بزرگ آن دوره آشنا بود، از جمله با داستایفسکی و تالستوی. رابطهٔ او با لسکوف رابطه‌ای دوپهلو بود و سابقهٔ آن به دوره‌ای برمی‌گشت که هردو روزنامه‌نگاری گمنام بودند. سوووورین با چخوف هم که بیست‌وشش سال از او کوچکتر بود دوستی نزدیکی داشت. بسیاری از نامه‌های صریح و اندیشمندانهٔ چخوف خطاب به سوووورین است. در اواخر زندگی چخوف رابطهٔ دوستی آنها به سردی گرایید و یکی از عوامل اصلی آن عدم توافقشان در مورد قضیّهٔ درفوس بود. امّا به‌هرروی این دوستی هرگز به طور کامل از میان نرفت. به دلیل عقاید سیاسی سوووورین و نظر منفی لنین نسبت به او امروزه در شوروی سعی می‌کنند رابطهٔ او با چخوف و کلّاً نقش او در ادبیّات روسی را کمرنگ کنند. سوووورین مکاتبات مفصّلی هم با روزانوف داشت که سالها ستون ویژه‌ای را در **نوویه ورمیا** می‌نوشت.

سیفولّینا، لیدیا نیکالایونا (۱۸۸۹ـ ۱۹۵۴). نویسنده و نمایشنامه‌نویس. او با آنکه فرزند کشیشی اورتودوکس و عضو حزب انقلابیّون اجتماعی (۱۹۱۷ـ ۱۹۱۹) بود توانست در حرفهٔ نویسندگی در شوروی موفّق باشد. البتّه کار اصلی او معلّمی بود. داستانهایی که در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ نوشت دربارهٔ تأثیر انقلاب بر زندگی مردم ساده و عادی در سیبری غربی، زادگاه او، ست. این داستانها عموماً با استقبال روبرو شدند. سیفولّینا، برخلاف اکثر نویسندگان آن دورهٔ شوروی، گزارشش از زندگی مردم و آنچه در روستاها اتّفاق افتاده بود غیرمتظاهرانه و واقع‌بینانه است. رمان کوتاه او، **ویرینیا** (۱۹۲۴) که داستان تراژیک تلاشهای زنان روستایی برای رهایی واقعی را بیان می‌کند، بعداً به صورت نمایشنامه درآمد که بسیار موفّق بود و حتّی در خارج هم اجرا شد. دیگر داستانهای او، «خاک برگ» (۱۹۲۲) و «قانون‌شکنان» خوشبینانه‌تر بودند و نشان می‌دادند انقلاب فرصتی تازه به بداقبالان داده است. پس از دههٔ ۱۹۲۰ سیفولّینا کمتر به کار نویسندگی داستان پرداخت و بیشتر در مقام روزنامه‌نگار و مربّی فعّال بود.

شاخافسکوی، آلکساندر آلکساندروویچ (۱۷۷۷ـ ۱۸۴۶). نمایشنامه‌نویس. او نمایشنامه‌های بسیاری نوشت، امّا مهمترین نمایشنامه‌های او صرفاً در حوزهٔ کمدی منظوم والا هستند. استعداد ویژهٔ شاخافسکوی در طرز بیان و نظم‌پردازی است. او شخصیّتهایی خلق کرد که از شخصیّتهای کمدیهای رایج آن زمان و قبلی روسیّه فردی‌تر بودند. دیالوگهایی که او نوشته است طبیعی و پر از شوخ‌طبعی و هوشمندی هستند. او سلطهٔ نظم‌پردازی ایامبیک آلکساندرین بر درام منظوم در قرن هجدهم را پایان بخشید و راه را برای بزرگترین کمدی منظوم روسی، **فغان از زیرکی** گریبایدوف، هموار کرد. او که از خانوادهٔ اشرافی کهنی بود از جوانی به تئاتر علاقه‌مند شد و در ۱۸۰۲ منصب نظامی‌اش را رها کرد تا به کار کارگردانی در تئاتر سلطنتی بپردازد. اندکی پس از آن او را به فرانسه اعزام کردند تا هم برای گروه فرانسوی پطرزبورگ بازیگر استخدام کند و هم خودش با تئاتر فرانسوی آشنا شود. شاخافسکوی کمدیها، تراژدیها، وودویلها، و اپراهای جادویی بسیار نوشته است. بهترین آثار تئاتری او **خیالات نیمه‌اربابانه، یا تئاتر خانگی** (۱۸۰۸)، شاعر

قزاق (۱۹۱۲)، و **درسی برای عشوه‌فروشان، یا چشمهٔ آب معدنی لیپتسک** (۱۸۱۵) است. نمایشنامهٔ اوّل کمدیی به‌نثر است که موفقیّت آن نشان‌دهندهٔ موفقیّت و محبوبیّت تئاترهای سرفی در آن دوران است؛ دوّمی وودویلی است که محیطی اوکراینی دارد و عموماً آن را نخستین وودویل روسی می‌دانند؛ و سوّمی که محبوبیّت بسیار زیادی هم به دست آورد کمدیی است مربوط به سال پایانی جنگ با ناپلئون و اشراف غیر میهن‌پرست روسی که کشورشان را تحقیر می‌کردند و نیز احساسات‌گرایی و رمانتیسم اولیّه را به مسخره می‌گیرد. این نمایشنامه که تصور می‌شد تصویری مسخره را از ژوکوفسکی شاعر ارائه کرده است بحث و جدل بسیاری برانگیخت. **همه چیز در خانواده، یا نامزد مزدوج** (۱۸۱۷) نام نمایشنامه‌ای است که او و گریبایدوف و خملنیتسکی با هم نوشتند. **اگر نمی‌خواهی گوش نده، امّا چاخان‌بازی نکن** (۱۸۱۸) نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای است که در آن او برای نخستین‌بار از سطور ایامبیک با طولهای مختلف برای ارائهٔ گفتارهای محاوره‌ای استفاده کرد. شاخافسکوی سرانجام با ژوکوفسکی آشتی کرد و نظرش را راجع به رمانتیسم تعدیل و نرمتر کرد. پس از آن بود که روی به نوشتن «کمدیهای رمانتیک» و «باله-کمدیهای جادویی» آورد که برخی از آنها مبتنی بر آثاری از پوشکین بودند. پس از انتشار **فغان از زیرکی** گریبایدوف، شاخافسکوی عملاً نوشتن کمدی والا به‌نظم دربارهٔ مسائل روز را رها کرد. نمایشنامهٔ منظوم **آریستوفانس، یا اجرای «سوارکاران»** را، که در ۱۸۲۵ در پطرزبورگ اجرا شد، او برای آن نوشته بود که موفقیّت گریبایدوف را تکرار کند، امّا به چنین توفیقی نرسید.. شاخافسکوی با آنکه در زندگی‌اش همیشه از نظر سیاسی محافظه‌کار بود، پس از قیام دکابریستها، منصبش در تئاتر سلطنتی را از دست داد و هرگز دیگر در ادارهٔ تئاترها نقشی به او واگذار نشد. امّا به هر صورت کار نمایشنامه‌نویسی را تا روز مرگ دنبال کرد.

شاخماتوف، آلکسیی آلکساندروویچ (۱۸۶۰-۱۹۲۰). بزرگترین زبانشناس دورهٔ پیش از انقلاب. او استاد دانشگاه پطرزبورگ، آکادمیسین، و پژوهشگر لهجه‌های روسی و آثار باستانی روسیّه بود.

شاخماتوف عمر پژوهشگری‌اش را صرف زبان روسی، خصوصاً تاریخچهٔ آن، کرد. تحقیقات او در زمینهٔ دستورزبان تطبیقی زبان اسلاوی، تاریخ، پارین-نویسه‌شناسایی، و زبانشناسی همه کارهای کمکی در راه هدف اصلی بودند که تدوین نظریّه‌ای دربارهٔ تکوین زبانروسی از آغاز تا عصر جدید بود. او نیز مانند استادش، فارتوناتوف، به پژوهش دربارهٔ ساختار زبان روسی، خصوصاً نحو آن، پرداخت. مهمترین آثار او در این زمینه، که پس از مرگش انتشار یافتند، **نحو زبان روسی** (۱۹۲۵-۱۹۲۷) و **طرح کلّی زبان ادبی معاصر روسی** (۱۹۴۱) بودند. او همراه با فارتوناتوف در زمینهٔ اصلاح الفبای زبان روسی کوشید. حاصل تلاشهای آنان در ۱۹۱۷ به اجرا گذاشته شد.

شاخماتوف تاریخ زبان روسی را بر اساس زبان اسلاوی کلیسایی و پارین-نوشته‌های روسی بازسازی کرد. با پدیدار لهجه‌شناسی نوین، او توجّه خود را معطوف پژوهش در لهجه‌های روسی و یافتن پاسخی به پرسشهای تاریخی از این طریق کرد. او در راه ترتیب‌دادن سفرهای پژوهشی برای شناسایی لهجه‌ها خستگی نمی‌شناخت و برنامه‌ای برای جمع‌آوری مواد و مصالح لازم برای شناسایی لهجه‌ها تدوین کرد. پژوهشهای لهجه‌شناختی او هنوز هم ارزش بسیار زیادی دارند. شاخماتوف توجّه ویژه‌ای به شکل‌گیری قبایل اسلاو شرقی و زبان آنها داشت و در این زمینه فرضیه‌های جسورانه‌ای ارائه داد، خصوصاً در زمینهٔ مهاجرت، اختلاط نژادی، و ساکنان اصلی و اولیّهٔ این نواحی. او در زمینهٔ شناسایی متون کهن و ویراستاری آنها نیز چیره‌دست بود. مهمترین کار او در این زمینه ویرایش و انتشار **گاهشمار اولیه** بود که او سعی کرد با استفاده از شیوهٔ تطبیقی مورد استفاده در زبانشناسی مراحل مختلف آن را بازسازی کند. این اثر اگرچه در جزئیات چندان پذیرفتنی نیست، امّا الگوی خوبی برای تحلیل متن به دست داده است و بنیاد متن‌شناسی اسلاوی معاصر قرار گرفته است.

شارشون، سرگیی ایوانوویچ (۱۸۸۸-۱۹۷۵). نقاش و نویسنده. او در بوگوروسلان روسیّه به دنیا آمد، امّا در ۱۹۱۲ به پاریس مهاجرت کرد (به همین دلیل بیشتر به سرژ شارشون مشهور است). اگرچه در کار نقّاشی از ۱۹۱۳ با نقّاشان بزرگ معاصر حشر و نشر داشت و در ردهٔ آنها قرار می‌گرفت، در مقام نویسنده تازه در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ بود که مورد توجّه قرار گرفت، یعنی زمانی که پاره‌هایی از رمانهایش را در نشریّهٔ **چیسلا** به چاپ رساند. اکثر این رمانها پیش از جنگ جهانی دوّم به صورت پلی‌کپی منتشر شدند. شارشون پس از وقفه‌ای طولانی دوباره در دههٔ ۱۹۶۰ به کار ادبی روی آورد و هم آثار تازه‌ای به چاپ رساند و هم آثار پیشین‌اش را دوباره منتشر کرد. بسیاری از این نوشته‌ها را او بخشی از «حماسهٔ شخصی» خود به حساب می‌آورد که در کلّ آن را **قهرمان جالبتر از خود رمان است** می‌نامید. شارشون خود را «رئالیست جادویی» می‌نامید. مارکوف او را «دادائیست دیگر روس» می‌خواند (یعنی دادائیستی پس از ایلیا زدانیویچ). خاطرات شارشون دربارهٔ مشارکتش در جنبش دادائیستی فرانسه در ۱۹۶۷ به چاپ رسید.

شاگینیان، ماریتّا سرگییونا (۱۸۸۸-۱۹۸۲). شاعر و نویسنده. در مسکو به دنیا آمد. پدرش پزشکی مشهور و مادرش اشرافی بود. او

در ۱۹۱۲ لیسانس فلسفه و در ۱۹۴۵ دکترای زبانشناسی گرفت. او از پانزده‌سالگی شروع به نوشتن مقاله دربارهٔ مسائل روز، هنر، و ادبیات در روزنامه‌ها کرد. نخستین مجموعهٔ شعر او، **برخوردهای اوّل**، در ۱۹۰۹ منتشر شد. در اشعار این مجموعه لذّتهای سادهٔ کودکانه در کنار دوپهلوییهای سمبولیستی قرار گرفته‌اند که یادآور اشعار هیپیوس است. شاگینیان به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد تا بتواند نزدیک مرشکوفسکی و هیپیوس باشد و بتواند نقش رابط را در جستجوی مذهبی آنها برای «تثلیث» بازی کند. مجموعهٔ **اورینتالیا** (۱۹۱۲) او را به شهرت رساند. شعرهای این مجموعه شعرهایی استیلیزه دربارهٔ مضامین قفقازیهای مسلمان عجیب‌وغریب و شوروشهوت جسمانی است. برخی از آنها ترانه‌ها و شعرهای پرسوزوگداز ارمنی هستند. «قصیده‌ای برای زمان»، که شعری فلسفی است، طولانی‌ترین شعر این مجموعه است. سفر زیارتی او به وایمار، جایگاه شاعر معبودش گوته، در شعر **سفر به وایمار** بازتاب یافته است. او چرخه‌ای از نه نمایشنامهٔ منظوم با اندیشه‌های فلسفی نوشت که از جملهٔ آنها **جدایی به خاطر عشق** است که دربارهٔ قلمرویی است که در آن به زوجهای ازدواج‌کرده، اگر عاشق شوند، «حکم جدایی» داده می‌شود.

شاگینیان پس از انقلاب در عین اینکه همچنان برای روزنامه‌ها کار می‌کرد به کار داستان‌نویسی هم پرداخت و در این زمینه آثار پیشروانه‌ای خلق کرد، از جمله رمان ضدّ فرویدی **سرنوشت خود آدم** (۱۹۲۳) و رمان التقاطی **کیک** (۱۹۲۹) که آمیزه‌ای از ژانرهای مختلف از شعر گرفته تا گزارش است. جنگ داخلی در کنارهٔ رود دُن و آدمهای تازه به شکلی تراژیک در تریلوژی مرکّب از ژانرهای مختلف رمانتیزه شده‌اند: **تغییر** (که رمان است)، **ماجراهای بانوی محافل** (که رمان کوتاه است)، و «آگیتواگن» (که داستان است). شاگینیان با انتخاب نام مستعار «جیم دلار» برای کارگر امریکایی مشغول به کار در روسیّه، که نویسندهٔ سلسله‌داستانهای موفّق **روبراه کردن اقتضاحات** است، شوخ‌طبعی خود را نشان داد. این داستانها پیرنگی ماجرایی را با ایدئولوژی انقلابی به سبک و شیوهٔ «برادران سراپیون» درهم می‌آمیزد. شاگینیان که در کارهای عمومی فعّال بود به کار گزارشگری هم می‌پرداخت، مثلاً دربارهٔ معادن قفقاز، چهار سال را در روستاهای کوهستانی گذراند تا آنکه توانست **سفر در ارمنستان شوروی** (۱۹۵۰) را بنویسد. رمان **ئیدروسانترال** (۱۹۳۱) او از نخستین رمانها در زمینهٔ صنعتی‌شدن روسیّه و ستایش کار سوسیالیستی خلّاق بود. روایت دیگری از این رمان در ۱۹۴۹ منتشر شد. سفرهای شاگینیان به خارج منجر به نگارش مقالاتی شد که تاریخ را با صحنه‌های معاصر، افراد معاصر، و زندگی مردم ارتباط می‌داد. شاگینیان که جستجوگری پرشور بود توانست به‌هنگام آماده‌کردن رمانی تاریخی دربارهٔ آهنگساز چک، یوسف میسلیویچک، تحت عنوان **رستاخیز از میان مردگان** (۱۹۶۴) دو اپرای گمشدهٔ او را پیدا کند. رمان مستند او دربارهٔ لنین، که برای نوشتن آن مجبور شد دو زمستان را در سیمبرلیسک به جمع‌آوری مواد و مصالح بگذراند و چند شهر را برای جمع‌آوری مدارک زیر پا بگذارد در ۱۹۷۲ جایزهٔ لنین را نصیب او کرد. حاصل تحقیقات او کتابهای **خانوادهٔ اولیانوف**، **نخستین روس تمام‌عیار**، و **چهار درس از لنین** بودند. کتاب **انسان و زمان** او که آمیزه‌ای از تأثّرات نخستین او، به زبانی کاملاً بی‌پروا، همراه با تأمّلات فلسفی به سبکی مهذّب، و خاطرات او از هیپیوس و آن دوران است در ۱۹۸۰ منتشر شد. شاگینیان بسیار پُرکار بود و هفتادونه کتاب از او بر جای مانده است.

شالاموف، وارلام تیخونوویچ (۱۹۰۷ـ۱۹۸۲). نویسنده و شاعر. شهرت شالاموف بیشتر به خاطر نوشتن **قصّه‌های کولیما**ست که در آن زندگی در اردوگاههای کار اجباری شمال شرقی سیبری را توصیف کرده است.

شیوهٔ هنری این داستانها شبیه شیوهٔ هنری داستانهای چخوف است، هرچند تأثیر کلّی‌شان تفاوت چشمگیری دارد: پیرنگ و ماجرای مختصری وقف یک واقعه می‌شود (که بعضاً گسسته‌تر از وقایع داستانهای چخوف است)، سپس روایتی عینی و سرد می‌آید که درست خلاف وحشتهای آن لحظه‌ای است که روایت می‌شود، و داستان بناگهان به پایان می‌رسد، که معمولاً هم پایانی بازگونه‌نما و با طنز تلخ است. در اثر شالاموف نوعی سوررئالیسم پانتئیستی هست. در داستان «آتش و آب» قارچهای جادویی که کلاهکهایی به سردی پوست مار دارند چنان رشد می‌کنند که از درختچه‌ها هم بزرگتر می‌شوند، حال آنکه مردم در چادرهایی زندگی می‌کنند که از صخره‌ها کوتاهتر و پایینتر هستند. آب و آتش تبدیل به نیروهای آغازین می‌شوند که در محیط رقابت آنها انسانها بدشواری به حیاتشان ادامه می‌دهند. آتش مانند ماری در علفزارهای خشک شادمانه جست‌وخیز می‌کند، از تنهٔ درخت بالا می‌رود، می‌غرّد، و ویران می‌کند. رودی خروشان عضله‌هایی قوی چون یک کشتی‌گیر دارد، درختها را در خود غوطه‌ور می‌سازد، و در دل جریان پرتابشان می‌کند. ساحل رودخانه ساحل زندگی است و قایقی کوچک استعارهٔ سفر توأم با بیم و امید از میان آن زندگی است.

قصه‌های کولیما موزائیکی از لحظه‌های منفرد است که هدفش دادن درک و گذاشتن تأثیری حسّی و عاطفی در کلیّتش است. اگرچه هر قصّه خود قصّه‌ای بتنهایی نیرومند است، امّا اگر با هم در نظر گرفته شوند بیشترین تأثیر را می‌گذارند. شالاموف نویسنده‌ای بود که به حقِّ خواننده برای مشارکت در فرایند خلّاقیّت احترام

می‌گذاشت و عامدانه از نتیجه‌گیری قطعی برای او پرهیز می‌کرد. لحن او به نحو شگفتی عاری از هیجان، سرد، و بیطرفانه است و راوی آن دومنشیهای باورنکردنی را با چنان خونسردی و آرامشی می‌پذیرد که تکان‌دهنده است.

قصّه‌های کولیما هم قصّه هستند و هم شهادت تاریخی و جداً جداکردن ارزیابی زیبایی‌شناختی از ارزیابی تاریخی در آنها دشوار است. مثلاً مورّخ بریتانیایی، رابرت کانوئست، این داستانها را منبع اصلی خود برای پژوهش در مورد کولیما قرار داد.

شالاموف در ۱۹۲۹ بظاهر به دلیل «جنایتی» نامعلوم دستگیر شد. در این زمان او بیست‌ودوساله و دانشجوی رشتهٔ حقوق در دانشگاه مسکو بود. او به پنج سال حبس در سالاوکی، صومعه‌ای قدیمی که مصادره شده و تبدیل به اردوگاه اسیران شده بود، محکوم شد. در ۱۹۳۷ بار دیگر دستگیر و محکوم به پنج‌سال حبس در کولیما شد. در ۱۹۴۲ حکم او «تا پایان جنگ» تمدید شد؛ در ۱۹۴۳ ده‌سال دیگر به حکم او اضافه شد، چون کارآیی ارتش آلمان را ستوده و ایوان بونین، برندهٔ جایزهٔ نوبل، را «نویسندهٔ کلاسیک ادبیّات روسیّه» خوانده بود. به نظر می‌رسد او جمعاً هفده‌سال را در کولیما گذرانده باشد.

به اعتراف خود سالژنیتسین، او در **مجمع‌الجزایر گولاگ** فقط اشارهٔ اندکی به کولیما داشته است. او از شالاموف خواست تا در نوشتن **مجمع‌الجزایر گولاگ** با او شریک شود، امّا شالاموف که پیر و بیمار بود از این کار سر باز زد. سالژنیتسین می‌نویسد: «رنج و عذابی که شالاموف در اردوگاههای کار اجباری کشید طولانی‌تر و شدیدتر از رنج و عذاب من بود و من با احترام به او اعتراف می‌کنم که این او بوده است که عمق فاجعه، ددمنشی، و نومیدی را که زندگی در اردوگاه‌ها ما را بدان می‌کشاند به بیان درآورده است.»

شالاموف توانست به هر ترتیبی بود **قصّه‌های کولیما** را قاچاقی به غرب بفرستد و این قصّه‌ها به آلمانی و فرانسوی، و سالها بعد به انگلیسی، انتشار یافتند. مقامات شوروی پس از آن او را واداشتند که بیانیّه‌ای امضا کند که در ۱۹۷۲ در **لیتراتورنایا گازتا** انتشار یافت. در این بیانیّه او اعلام می‌کرد که موضوع **قصّه‌های کولیما** پس از کنگرهٔ بیستم حزب منتفی شده است، هرگز دستنوشته‌ای را قاچاقی به خارج نفرستاده است، و شهروند وفادار شوروی است.

پس از آنکه شالاموف انتساب **قصّه‌های کولیما** به خود را تکذیب کرد، اجازه یافت اشعارش را در اتّحاد شوروی منتشر کند، هرچند این اشعار چنان با آن داستانها در هم بافته شده‌اند که جای شگفتی است و خوانندهٔ شوروی که خبری از زندگی و آثار شالاموف ندارد چه درکی از این اشعار می‌تواند داشته باشد.

این اشعار که وزن و قافیه دارند و کاملاً سنّتی هستند از ۱۹۵۶ در مجلّات به چاپ می‌رسیدند. در فاصلهٔ ۱۹۶۱ و ۱۹۷۲ چهار مجموعهٔ کوچک شعر از شالاموف منتشر شد. اشعار از پانتئیسمی قوی سرشارند و وقف طبیعت شده‌اند.

شالیکوف، پیوتر ایوانوویچ (۱۷۶۸/۱۷۶۷ـ ۱۸۵۲). نویسنده و روزنامه‌نگار. او فرزند شاهزاده‌ای گرجی بود که زندگی متوسّطی داشت. در خانه آموزش دید و بعد به خدمت ارتش درآمد. در ۱۷۹۹ از خدمت نظام کناره گرفت تا زندگی‌اش را وقف ادبیّات کند. او مجلّات **ماسکوفسکی زریتل** (۱۸۰۶)، **آگلایا** (۱۸۰۸ـ ۱۸۱۲)، و **دامسکی ژورنال** (۱۸۲۳ـ ۱۸۳۳) را منتشر کرد، و از ۱۸۱۳ تا ۱۸۳۶ سردبیر **ماسکوفسکی ویدوموستی** بود.

در کار سرودن شعر و نوشتن داستان شالیکوف در همهٔ عمر پیرو احساسات‌گرایی و مرید کارامزین و دمیتریف بود. کتابی که برایش شهرت به ارمغان آورد کتاب شعر چندجلدی **ثمرات عواطف آزاد** (۱۷۹۸ـ ۱۸۰۱) بود. بعداً در ۱۸۰۲ دنبالهٔ آن را تحت‌عنوان **گلهای رحمت** منتشر کرد. او در آثار منثوری چون **سفری به اوکراین** (۱۸۰۳)، **سفر دوم به اوکراین** (۱۸۰۴)، و **سفری به کرونشتات در ۱۸۰۵** (۱۸۱۷) پیرو سنّت سفرنامه‌های احساساتیی بود که کارامزین در روسیّه باب کرده و ایزمائیلوف آن را پی گرفته بود.

در کار روزنامه‌نگاری شالیکوف مقالاتی تندوتیز علیه شیشکوفیها نوشت. در این راه کارامزین و دمیتریف، با آنکه با طنز و طعن از احساسات‌گرایی افراطی شالیکوف سخن می‌گفتند، امّا از او هواداری می‌کردند. در دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ شالیکوف، که حال نماد احساسات‌گرایی شده بود، در چند اثر مورد هجو و تمسخر قرار گرفت، از جمله توسّط پوشکین و لیرمونتوف. بااینهمه پوشکین شخص شالیکوف را دوست داشت، از او با مهربانی یاد می‌کرد، و لقب «غلام دوست‌داشتنی طبیعت» را به او داده بود. شالیکوف پوشکین را می‌ستود و شعرهای پرشوری برای او سرود. او عمری طولانی داشت و سالها پس از آنکه نامش در محافل ادبی از یادها رفته بود زندگی کرد. او را شاید بتوان واپسین احساسات‌گرای روسی دانست.

شچربینا، نیکالای فیودوروویچ (۱۸۲۱ـ ۱۸۶۹). شاعر. پدرش از عمده‌مالکان ناحیهٔ دُن بود که به فقر و فلاکت افتاده بود و مادرش زنی یونانی بود. او آموزشهای اولیّه را از مادرش گرفت و بعد به دبیرستان تاگانروگ رفت. او بر زبان یونانی باستان تسلّط کامل داشت. از ۱۸۴۱ به تحصیل در رشتهٔ حقوق در دانشگاه خارکوف پرداخت، امّا فقر او را مجبور کرد که به کار تدریس خصوصی روی آورد و معلّم سرخانهٔ بچّه‌های اربابهای اوکراینی شد. در دههٔ ۱۸۵۰ معاون سردبیر **ماسکوفسکی گوبرنسکیه ویدوموستی** بود و بعد در

پطرزبورگ منشی غیر رسمی ویازمسکی وزیر آموزش و پرورش شد.

شچربینا از هفده‌سالگی شروع به انتشار آثارش کرد. نخستین اثر او غزل «به دریا» بود که در ۱۸۳۸ منتشر شد. مقالهٔ او دربارهٔ ترانه‌های مدرن یونانی در ۱۸۴۴ در نشریهٔ **مایاک** به چاپ رسید. نخستین مجموعهٔ شعر شچربینا در ادبیّات روسیّه عمدتاً به این دلیل است که در دوره‌ای که همهٔ منتقدان رادیکال بر اهمیّت اجتماعی شعر، و کلّاً ادبیّات، تأکید داشتند او شاعر را خدمتگزار «اندیشهٔ والا» و «حقیقت» خواند («شاعر») و مضامین باستانی یونانی را به عنوان موضوع شعرش برگزید. نکتهٔ جالب در کارهای طنزآمیز شچربینا این است که او به چپ و راست سیاسی به‌یکسان در این آثار نیش می‌زد.

شچگلوف، مارک آلکساندروویچ (۱۹۲۵ـ۱۹۵۶). منتقد ادبی. او از کودکی گرفتار بیماری مهلک سلّ استخوان بود و همهٔ عمر با این بیماری مبارزه کرد. علی‌رغم این بیماری، او توانست در ۱۹۵۳ تحصیلات دورهٔ لیسانس را به پایان برد و تحصیلات عالی‌تر در ادبیّات روسی را در دانشگاه مسکو پی بگیرد. در این دانشگاه در سمینارهایی که استادان برجسته‌ای چون گودزی و بوندی ترتیب می‌دادند شچگلوف تحلیلهای درخشان ارائه می‌داد که نشان از عمق و وسعت دانش او داشت. شهرت محدود او به عنوان منتقد مربوط به چند اثر کوچک است که در فاصلهٔ سه سال انتشار داد. «ویژگیهای طنز لیف تالستوی» نخستین اثر او بود که در ۱۹۵۳ به چاپ رسید. اگرچه غربیها در کتابهای خود دربارهٔ ادبیّات روسیّه زیاد به او استناد می‌کنند، امّا نوشته‌های او بسیار قراردادی و آکنده از واژه‌ها و مفاهیم متداول است. علاقهٔ اصلی شچگلوف به نوشته‌های تالستوی بود، امّا شاید تنها اثر مهمّ و بکر او در این زمینه مقاله‌اش دربارهٔ **مرگ ایوان ایلیچ** باشد. از دیگر آثار جالب‌توجّه او یکی «دقّت و صحّت جزئیّات» (۱۹۵۳) است که به اهمیّت پرداختن به جزئیّات و کارکرد آن در تکنیک رئالیسم می‌پردازد و دیگری مقالهٔ سال ۱۹۵۶ او دربارهٔ آلکساندر گرین، که در آن تخیّلات عجیب‌وغریب نویسنده را نه کنارکشیدن از واقعیّت، بلکه ورود به متن زندگی می‌داند.

شچیپاچوف، استپان پتروویچ (۱۸۹۸ـ۱۹۷۹). شاعر و کارگزار حزب. او که تباری روستایی داشت از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۱ در ارتش سرخ خدمت کرد و بیشتر اشعارش را در این دوره در روزنامه‌های محلّی و جزوات به چاپ رساند. در ۱۹۳۴ از انستیتوی کراسنوی پروفسوری در رشتهٔ ادبیّات فارغ‌التّحصیل شد و با مهارتی که در نظم‌پردازی به دست آورده بود سبک تغزّلی خاصّ خود را پیداکرد. اشعار او که بیشتر در اوزان کلاسیک بودند مضامینی مربوط به عشق، طبیعت، و نیز موضوعات روزی چون ساختمان سوسیالیسم در شوروی داشتند. یکی از خصیصه‌های اشعار او این بود که می‌شد مثل ترانه آنها را خواند. تصاویر خیالی او آسان‌یاب است و زبانش جنبهٔ ادبی معتدلی دارد. با شروع جنگ جهانی دوّم او به سرودن اشعار جنگی و میهن‌پرستانه روی آورد (اشعار جبههٔ مقدّم»، ۱۹۴۲). او چندین‌بار جایزهٔ استالین را برد. پس از دورهٔ «آب‌شدن یخها» نیز شچیاچوف کارش را با موفقیّت دنبال کرد. در این دوره چند حماسهٔ منظوم سرود که از آن جمله است «ترانهٔ مسکو» (۱۹۶۸) و «دوازده ماه به گرد خورشید» (۱۹۶۹). در این اشعار او قصّه‌های گذشته را با ستودن زمان حال و آینده‌ای پرافتخار درهم آمیخته است. اشعار شچیپاچوف در تیراژهای وسیع چاپ شده‌اند و به اکثر زبانهای کشورهای اتّحاد شوروی و بلوک شرق ترجمه شده‌اند.

شلگونوف، نیکالای واسیلیویچ (۱۸۲۴ـ ۱۸۹۱). منتقد ادبی رادیکال دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰. او کارمندی از طبقهٔ اعیان بود و در ۱۸۵۸ـ۱۸۵۹ در لندن به دیدار هرتسن تبعیدی شتافت. زمانی با چرنیشفسکی در **ساورمنیک** همکای می‌کرد، و اندک‌زمانی بعد، به دلیل نوشته‌های سیاسی و رابطه‌اش با گروههای رادیکال، دستگیر و به مدّت دوسال زندانی شد. در کار نقد او از بلینسکی، دابرالیوبوف، چرنیشفسکی، و پیسارف تأثیر پذیرفته بود، هرچند غالباً عقاید متضادّی ابراز می‌کرد. نوشتن نقد را از ۱۸۶۸ با مقالهٔ «آرمانها، قهرمانها، و تیپهای روسی» آغاز کرد. در این مقاله او ادبیّات را عرصهٔ مبارزه سیاسی خوانده بود و کسانی چون پوشکین، تورگینف، و لیرمونتوف را فارغ از مسائل اجتماعی و متعلّق به «مکتب زیبایی‌شناسی» دانسته بود. او بر اهمیّت تیپهای نمایندهٔ اقشار مختلف در ادبیّات تأکید می‌کرد و مخالف خلق آدمهای عجیب‌وغریب با خصایل استثنایی بود. در مقالهٔ «رئالیسم مردمی در ادبیّات» (۱۸۷۱) او رئالیسم «رادیکال» یا «انتقادی» را در تقابل با رئالیسم «اربابی» گانچاروف قرار می‌دهد. نمونهٔ آثار رئالیستی رادیکال در نظر او آثار رشیتنیکوف بود (بعضاً «رئالیسم رادیکال» شلگونوف را مقدّمه و پیش‌درآمد «رئالیسم سوسیالیستی» خوانده‌اند). شلگونوف در «طرحهایی از زندگی روسی» (۱۸۹۵) نوشته‌های پوشکین را سرآغاز بروز آگاهی ملّی می‌خواند و این‌بار نگاه همدلانه‌تری به او دارد. در اواخر دههٔ ۱۸۷۰ شلگونوف تا حدودی از ادبیّاتی که بتواند نیرویی سیاسی باشد سر خورد و بیشتر مقالات روزنامه‌ای‌اش را به وقایع روز اختصاص داد.

شوکشین، واسیلی مارکاروویچ (۱۹۲۹ـ ۱۹۷۴). نویسنده، بازیگر، و فیلمساز. در روستای اسراستکی در آلتایی از پدر و مادری روستایی به دنیا آمد. تا کلاس هفتم درس خواند و بعد به مشاغل گوناگون پرداخت تا آنکه در ۱۹۵۴ وارد انستیتوی سینماتوگرافی سرتاسری شوروی در مسکو شد و در رشتهٔ کارگردانی زیر نظر م. ای. روم تحصیل کرد. نوشتن داستان بخشی از کار تحصیلی او بود. نخستین داستانی که به چاپ رساند «دو نفر در کالسکه» (۱۹۵۸) بود. در ۱۹۶۱ تحصیلاتش را در انستیتو به پایان برد. در ۱۹۶۳ نخستین مجموعهٔ داستانی‌اش، **مردم روستایی**، منتشر شد و به فاصلهٔ یک سال نخستین فیلم بلند سینمایی‌اش را ساخت. نام فیلمش **مردی آنجا زندگی می‌کند** بود که جایزهٔ شیر طلایی شانزدهمین فستیوال فیلم ونیز را برد.

شوکشین در هر سه کار داستان‌نویسی، بازیگری، و کارگردانی ماهر بود. او چهار مجموعهٔ داستانی دیگر هم انتشار داد: **آنجا در آن دوردست** (۱۹۶۸) **روستاییان** (۱۹۷۰)، **شخصیتها** (۱۹۷۳)؛ و **گفتگوها زیر ماهتاب درخشان** (۱۹۷۴). او یک نمایشنامه، **آدمهای پرانرژی** (۱۹۷۴)، و دو رمان تاریخی، **لیبوباونیها**(۱۹۶۵) و **آمده‌ام به شما آزادی بدهم** (۱۹۷۱) نیز نوشت. این رمان آخری را پیشتر به شکل سناریو نوشته بود (۱۹۶۸). او در چهل‌وپنج‌سالگی بر اثر سکتهٔ قلبی درگذشت. مجموعه‌هایی که پس ازمرگش انتشار یافتند عبارتند از **برادر من** (۱۹۷۵)، **در پاییز** (۱۹۷۶)، **پیش از سپیده‌دمان** (۱۹۷۶)، **می‌خواهم زندگی کنم** (۱۹۷۷)، **دیدگاه** (۱۹۷۹)، و **داستانها** (۱۹۷۹). مهمترین فیلمهایی که شوکشین سناریویشان را نوشت و کارگردانی‌شان را کرد عبارتند از: **پسر و برادر تو** (۱۹۶۵)، برندهٔ جایزهٔ دولتی برادران واسیلیف؛ **مردم عجیب** (۱۹۶۹)؛ **نیمکتی کنار اجاق** (۱۹۷۲)؛ و مشهورترین فیلمش، **درخت توت تزیینی سرخ** (۱۹۷۴)، که در ۱۹۷۶ پس از مرگش جایزهٔ لنین بدان تعلّق گرفت.

شوکشین یکی از باقریحه‌ترین نویسندگان نثر روستایی است. او عمدتاً قهرمان روستاییی را تصویر می‌کند که از روستایش جاکن شده و به شکلی آنارشیست و بعضاً ویرانگر خود در جستجوی آزادی است. او مهارت زیادی در استفاده از زبان محاوره‌ای برای شخصیّت‌پردازی دارد. داستانهای کوتاه او، که بهترین آثارش هستند، معمولاً در جریان رفتن قهرمان به دنبال هدفی دست‌نیافتنی چرخشی ناگهانی پیدا می‌کنند. رنجهای تراژی‌ـکمیک قهرمانان داستانهای او بر اثر رفتارهای ناهمدلانهٔ مقامات یا زنان به‌ستوه‌آمده در نهایت به افتضاح و رسوایی می‌انجامد. شوکشین نزد خوانندگان گوناگون شوروی محبوبیّت بسیار داشت و دلیلش هم عمدتاً توفیق او در تصویرکردن معضل بزرگ مهاجرت از روستا به شهر در شوروی بود.

شویریوف، استپان پتروویچ (۱۸۰۶ـ ۱۸۶۴). مورّخ ادبی، منتقد، و شاعر. در خانوادهٔ اعیانی در ساراتوف به دنیا آمد و در مسکو تحصیل کرد. در ۱۸۲۶ نخستین اشعارش را در **سورنیه تسوتی** به چاپ رساند. پس از آن با پوشکین ملاقات کرد و با پیوستن به هیئت‌تحریریّهٔ **ماسکوفسکی وستنیک** در ۱۸۲۷ فعالیّت تبلیغی‌ـروزنامه‌نگارانه‌اش را آغاز کرد، هرچند بیشتر وجههٔ دانشگاهی داشت (از ۱۸۳۴ استاد ادبیّات روسی در دانشگاه مسکو شد). علاقهٔ دورهٔ جوانی او به رمانتیسم آلمانی کم‌کم تبدیل به علاقهٔ افراطی به ناسیونالیسم روسی شد که او را به سمت اردوگاه اسلاووفیلها سوق داد. در ۱۸۳۵ او به هیئت‌تحریریّهٔ **ماسکوفسکی نابلیوداتل** پیوست و در همان سال مقاله‌ای دربارهٔ **میرگورود** گوگول نوشت که خشم بلینسکی را برانگیخت و سال بعد در **تلسکوپ** پنبه‌اش را زد. شویریوف عقیده داشت گوگول واقعیّت را تحریف می‌کند و شاعر «پوچیهای زندگی» است، در حالی‌که بلینسکی گوگول را رئالیست می‌دانست. در مقابل پوشکین شویریوف را می‌ستود، البتّه دلیل عمده‌اش این بود که شویریوف سخت به رقیب و خصم دیرین پوشکین، فادیی بولگارین، می‌تاخت. شویریوف در ۱۸۴۱ به هیئت‌تحریریّهٔ **ماسکویتیانین** پیوست و در این نشریّه مقاله‌هایی دربارهٔ پوشکین نوشت که جزو بهترین آثار اوست. از همین سال او شروع به نوشتن سلسله‌مقالاتی در تأثیر مفسده‌انگیز غرب بر ادبیّات و اندیشه در روسیّه کرد. پس از آن هم **تاریخ ادبیات روسیه، با تأکید بر ادبیات قدیم** (۱۸۴۶ـ ۱۸۶۰) را نوشت. در ۱۸۶۳ برای معالجه به خارج رفت و در ۱۸۶۴ در پاریس درگذشت.

شیرینسکی‌ـشیخماتوف، پرنس سرگیی آلکساندروویچ (۱۷۸۳ـ ۱۸۳۷). شاعر. در سپاه کادت نیروی دریایی آموزش دید (۱۷۹۵ـ ۱۸۰۰). در ۱۸۰۰ از خدمت نظامی استعفا داد و به کمیتهٔ آموزش نیروی دریایی رفت که زیر نظر شیشکوف اداره می‌شد. او ارادتی به شیشکوف پیدا کرد و مرید او شد. در ۲۵ مارس ۱۸۳۰ سوگند مقدّس یاد کرد و نام آنیکتیا را اختیار کرد. در فاصلهٔ ۱۸۳۴ تا ۱۸۳۶ برای سفری زیارتی به اورشلیم رفت. در ۱۸۳۶ سرپرست کلیسای سفارت روسیّه در آتن شد و سال بعد در همانجا درگذشت. شیرینسکی‌ـشیخماتوف در ۱۸۰۹ به عضویّت آکادمی روسیّه درآمد و از ۱۸۱۱ تا ۱۸۱۶ عضو «انجمن دوستداران کلام روسی» بود.

شیرینسکی‌ـشیخماتوف کار ادبی‌اش را با ترجمهٔ **مقاله‌ای دربارهٔ نقد** آلکساندر پوپ در ۱۸۰۶ آغاز کرد. بهترین آثار او یکی پوئمای تغزّلی «پوژارسکی، مینین، هرموگنوس، یا نجات روسیّه» (۱۸۰۷) و «پطر کبیر: شعر حماسی تغزّلی در هشت بخش» (۱۸۱۰) است. او پیرو اصول ادبی بسدا بود و شعرهایش «متعالی»، خالی از

اصطلاحات خارجی، و پر از اصطلاحات خاصّ اسلاوی بودند. مشخصهٔ بارز اشعار او استفاده‌نکردن از افعال در قافیه است. او کوشید تا سبک «متعالی» پروقار را به ژانرهای دیگر هم گسترش دهد («به مناسبت بازگشت برادر عزیزم به وطن»، ۱۸۱۰). آرزاماسیها آثار او را سخت به باد انتقاد گرفتند. باتیوشکوف، پوشکین، ویازمسکی، و دیگران او را به مسخره گرفتند. امّا قدیم‌گرایان جوان (کاتینین، گلینکا، و دیگران) با نظری مثبت به آثار او می‌نگریستند. بیش از همه کیوخلبیکر او را برای احیای ژانر قصیدهٔ والا می‌ستود.

شیشکوف، آلکساندر سمیونوویچ (۱۷۵۴ـ ۱۸۴۱). نویسنده و سیاستمدار. او چه در نگرشهای ادبی و چه در گرایشهای سیاسی‌اش محافظه‌کار بود و می‌خواست زبان ادبی روسی را از آنچه خود اروپایی‌کردن این زبان توسّط کارامزین و پیروانش می‌نامید حافظت کند. او در مقالهٔ «گفتاری در باب سبک کهن و سبک نو در زبان روسی» (۱۸۰۳) تأکید می‌کرد که زبان اسلاوی کهن کلیسایی «ریشه و منشأ» زبان روسی است و به پیروی از تجویز لامانوسوف حفظ سه سطح سبکی را تبلیغ می‌کرد و می‌گفت از زبان کلیسایی و زبان محاوره‌ای باید برای مقاصد متفاوت و در درجات مختلف استفاده کرد. او می‌گفت نباید برای نوآوری دنبال کلیشه‌های زبان فرانسوی رفت، بلکه باید از ریشهٔ اسلاوی هر بیان نویی را بیرون کشید. نکتهٔ جالب دیگر در «گفتار» تأکید آن بر استفاده از زبان مردم به عنوان منبعی اضافی برای زبان ادبی روسی بود. شیشکوف با شیوه‌گرایی خاصّ کارامزینی در ادبیّات مخالف بود، امّا تلاش او برای احیای ژانرهای فولکلوریک پیامدهای مثبتی برای ادبیّات روسی داشت. او چندین مقاله تحت عنوان «گفتگوهایی دربارهٔ ادبیّات روسی» (۱۸۱۱) نوشت که در یکی از آنها بدرستی به توصیف عناوین ثابت و دیگر ویژگیهای کلامی و ساختاری شعر فولکلوریک روسی پرداخت.

چاپ «گفتار» و مقاله‌های مشابه آن بحث و جدل فراوانی برانگیخت. یک طرف این بحث و جدل «انجمن دوستداران کلام روسی» خود شیشکوف بود و طرف دیگر آرزاماسیهایی که آزادتر می‌اندیشیدند. نویسندگان و متفکران محافظه‌کارتر از گروههای مختلف، مثلاً درژاوین، کریلوف، و گریبایدوف جذب گروه شیشکوف شدند. علاوه بر اهمیّت ادبی این بحث، از نظر سیاسی نیز می‌توان آن را سرآغاز تضادّ و کشمکش غرب‌گرایان و اسلاووفیلها دانست.

شیشکوف، ویچسلاف یاکوولویچ (۱۸۷۳ـ ۱۹۴۵). رمان‌نویس، مقاله‌نویس، و داستان کوتاه‌نویس. او که فرزند کارگزار یک بازرگان بود در ۱۸۹۱ از مدرسهٔ فنّی ویشنوولوتسکویو فارغ‌التّحصیل شد و از ۱۸۹۴ تا ۱۹۱۴ در تومسک مهندس عمران بود. سفرهای تحقیقاتی هرسالهٔ او بر کرانهٔ رودهای سیبری اطّلاعات دست‌اوّل قومشناسی از این ناحیه به او داد و الهامبخش طرحهای سفرنامه‌ای متعدّدی شد که در روزنامه‌های محلّی به چاپ رساند. در ۱۹۱۲ او به نئورئالیستهایی چون ریمیزوف و زامیاتین نزدیک شد. پس از آن شروع به نشر داستانهایش دربارهٔ گشت‌وگذارهایش در روزنامه‌های پطرزبورگ کرد: «وانکا خلیوست» (۱۹۱۴)، «دهقانان سیبریایی» (۱۹۱۳)، «زیبایی» (۱۹۱۳)، «آنها دعا کردند» (۱۹۱۲)، و «حکم سریع» (۱۹۱۴). با انتشار نخستین مجموعهٔ داستانی او، «داستانهای سیبریایی» (۱۹۱۶)، و یک رمان کوتاه دربارهٔ زندگی روستاییان، **تایگا** (۱۹۱۶)، شهرت ادبی او تثبیت شد. پس از انقلاب او کار مهندسی را رها کرد و نویسنده‌ای تمام‌وقت شد. او رمانهایی پرماجرا دربارهٔ پارتیزانهای انقلاب نوشت: **گروه تیهکاران** (۱۹۲۴) و **دریاچهٔ پیپوس** (۱۹۲۵). او داستانهای لطیفه‌مانند بسیاری نیز دربارهٔ اوضاع و احوال در شوروی نوشت: «اجرای هملت در آگریزوو» (۱۹۲۴) و **جشن** (۱۹۲۵). اشتیاق او برای نوشتن اثری گسترده‌تر منجر به انتشار **پرسه‌زنان** (۱۹۳۱) شد. این رمان که با نام **کودکان تاریکی** به انگلیسی ترجمه شده است به شرح زندگی کودکانی می‌پردازد که در طی جنگ یتیم و بی‌سرپرست شده‌اند. **رودخانهٔ عبوس** (۱۹۳۳) هم رمان حماسی دوجلدی دربارهٔ استثمار تجاری در سیبری است. نهایتاً هم رمان تاریخی سه‌جلدی **یملیان پوگاچوف** را نوشت (۱۹۴۱ـ۱۹۴۸) که جایزهٔ استالین را نصیب او کرد. در این رمان او علاوه بر توصیفی متعادل از شورش پوگاچوف، تصویری گسترده‌تر از دوران کاترین کبیر هم ارائه می‌دهد. شیشکوف نویسنده‌ای توانا با حسّ شوخ‌طبعی و قدرت نوشتن دیالوگ به شکل طبیعی بود که متأسّفانه جایگاه شایسته‌اش را نیافته است و در خارج از روسیّه ناشناخته مانده است.

فارتوناتوف، فیلیپ فیودوروویچ (۱۸۴۸ـ ۱۹۱۴). آکادمیسین و پژوهشگر. دوره‌ای که فارتوناتوف در دانشگاه مسکو فعالیّت داشت (۱۸۷۶ـ ۱۹۰۲) مصادف با چیرگی نگرش نودستوریان به زبان بود و فارتوناتوف شاخصترین نمایندهٔ این نگرش به شمار می‌رفت. امّا او بعداً با ردّ تصوّر یک سَرْ زبان واحد هندواروپایی و تغییر توجّه از بازسازی زبان به تاریخ زبانهای منفرد و نیز با توجّه نشان‌دادن به جنبه‌های همزمان زبان توانست تا حدودی از نودستوریان فاصله بگیرد. دانش فراوان و فعالیّتهای متنوّع او سبب شد که در مقام رئیس مدرسهٔ زبانشناسی مسکو تثبیت شود ـ مدرسه‌ای که یک نسل از برجسته‌ترین زبانشناسان را تربیت کرد که از آن میان

می‌توان به شاخماتوف، پورژژینسکی، پشکوفسکی، پترسون، اوشاکوف، پاکروفسکی، بوده، بروخ، بلیچ، و دیگران اشاره کرد. تأثیر او در زبانشناسی غرب اندک بود، زیرا کمتر تحقیقاتش را منظّم، مرتّب، و به صورت رسالهٔ مکتوب عرضه کرد. میزان تأثیر او را در زبانشناسی به‌طور کلّی می‌توان از روی کتابهای دوجلدیی که پس از مرگش از سخنرانیها و مقالاتش فراهم آورده شد حدس زد.

فارتوناتوف نیز، مانند نودستوریان غربی، علاقه‌اش عمدتاً به بازسازی نظام صوتی زبانهای هندواروپایی نخستین بود، امّا برخلاف آنان به وجود تفاوتهای لهجه‌ای در مراحل قدیم زبانهای هندواروپایی توجّه داشت و فرضش وجود سیاهه‌ای بلندبالا از اصوات اصلی بود. کشف قواعد تکیه‌گذاری در زبانهای بالتو-اسلاوی را به او و فردینان دو سوسور منتسب می‌کنند، هرچند بسطی را که او به قانون سوسور می‌داد و آن را به کلّ زبانهای اسلاوی می‌کشاند (قانونی که سوسور فقط برای زبان لیتوانیایی وضع کرده بود) نوعی تعمیم شتابزده می‌دانند.

فارتوناتوف در تحلیل زبان مدرن روسی نگرشی کاملاً صوری را دنبال می‌کرد که بیشترین اهمیّت را به ویژگیهای صرفی زبان می‌داد و خواصّ معنایی را نادیده می‌گرفت. در حوزهٔ نحو تأکید او بر نظام دوگانگی و پلّه‌ای پیکرپارهای نحوی بود، امّا در نگرش او، که عمدتاً روانشناختی بود، از تمیز میان عبارت و جمله غفلت شده بود.

فدوتوف، گئورگی پتروویچ (۱۸۸۶ـ ۱۹۵۱). مورّخ، مقاله‌نویس، و متفکّر مذهبی. در دانشگاههای پطرزبورگ (۱۹۱۴ـ۱۹۱۸) و ساراتوف (۱۹۲۰ـ ۱۹۲۲) تاریخ اروپای قرون وسطا را تدریس می‌کرد. او در ۱۹۲۵ به فرانسه مهاجرت کرد و استاد تاریخ کلیسا در مدرسهٔ الاهیّات روسی در پاریس شد (۱۹۲۶ـ ۱۹۴۰). در ۱۹۴۱ فدوتوف به امریکا مهاجرت کرد و تا زمان مرگ در مدرسهٔ الاهیّات قدیس ولادیمیر تدریس می‌کرد. بسیاری از آثار فدوتوف وقف نقش مذهب (چه در دوران مسیحیّت، چه در دوران پیش از مسیحیّت) در تاریخ روسیّه و مردم روسیّه شده است. تک‌نگاشت او تحت‌عنوان **شعر فولکلوریک مذهبی در روسیه** (۱۹۳۵) هنوز در زمینهٔ خود اثری بیهمتاست. مهمترین اثر فدوتوف کتاب دوجلدی **ذهنیّت مذهبی روسی** (۱۹۴۶ـ ۱۹۶۶) منبعی بی‌نظیر برای هر دانشجوی فرهنگ و ادبیّات روسی است. پس از مرگ او مجموعه‌ای از مقالاتش تحت عنوان **شهر جدید** (۱۹۵۲) انتشار یافت که حاوی مقاله‌ای دربارهٔ پوشکین و مقاله‌ای دربارهٔ بلوک است.

فرانک، سمیون لیودویگوویچ (۱۸۷۷ـ ۱۹۵۰). فیلسوف مذهبی، اقتصاددان سیاسی، جامعه‌شناس، و نویسندهٔ چند مقالهٔ اصیل دربارهٔ نویسندگان روس و اروپای غربی. در جوانی مارکسیست و ملحد بود. در اوایل قرن بیستم به ایدئالیسم فلسفی روی آورد و بعد هم به فلسفهٔ مذهبی و کلیسای اورتودوکس روس گروید (۱۹۱۲). از نظر سیاسی او پیرو پ. پ. استرووه بود و سالها با او در نشریّات گوناگون همکاری می‌کرد. او همچنین مقالاتی در سه مجموعهٔ مشهور که در مسکو منتشر شدند نوشت: **مسائل ایدئالیسم** (۱۹۰۲)، **نقاط عطف** (۱۹۰۹)، و **از عماق** (۱۹۱۸). مقامات شوروی در ۱۹۲۲ او را از روسیّه اخراج کردند. از آن پس او تا ۱۹۳۷ در آلمان، تا ۱۹۴۵ در فرانسه، و بقیّهٔ عمر را در انگلستان زندگی کرد.

فرانک در دانشگاه مسکو اقتصاد سیاسی و در دانشگاههای برلین و مونیخ اقتصاد و فلسفه خواند. از ۱۹۰۶ او در مؤسسات آموزش عالی مختلفی در پطرزبورگ، از ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ در دانشگاه پطرزبورگ، از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۱ در دانشگاه ساراتوف، از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۲ در دانشگاه مسکو، در ایام تبعید از ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۲ در انستیتوی علمی روسی در برلین، و از ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۳ در دانشگاه برلین تدریس می‌کرد.

فرانک همانند سالاویّوف و لوسکی فیلسوفی سیستماتیک بود. نوشته‌های او موضوعاتی چون شناخت‌شناسی، منطق، متافیزیک، انسان‌شناسی، و اخلاق را دربرمی‌گیرد و مفهوم وحدتبخش در آن «وحدت کلّی» است.

در میان کتابهای متعدّد فرانک کتاب **پژوهشهایی دربارهٔ پوشکین** که بعد از مرگ او در ۱۹۵۷ منتشر شد مطلقاً وقف یک چهرهٔ شاخص ادبی شده است. امّا فرانک مقالات مهمّی نیز به زبانهای روسی، آلمانی، و هلندی دربارهٔ داستایفسکی، تالستوی، گوگول، لئونتیف، تیوتچف، گورکی، گوته، نیچه، ریلکه، و نویسندگان دیگر دارد. ویژگی مهمّ و شاخص نوشته‌های فرانک وضوح ساختار و اندیشه، سادگی، و فصاحت سبک است.

فریچه، ولادیمیر ماکسیموویچ (۱۸۷۰ـ ۱۹۲۹). پژوهشگر ادبی و نظریّه‌پرداز شیوه جامعه‌شناختی. فریچه تحصیلاتش را در دانشکدهٔ زبانشناسی دانشگاه مسکو در ۱۸۹۴ به پایان برد و پیش از انقلاب چندین‌سال در همانجا تدریس می‌کرد. از ۱۸۹۵ به بعد او تعداد زیادی مقاله و کتاب دربارهٔ موضوعاتی از ادبیّات اروپای غربی منتشر کرد. فریچه از همان دههٔ ۱۸۹۰ با گروههای مارکسیست همکاری می‌کرد، از ۱۹۰۵ به بلشویکها نزدیک شد، و در ۱۹۱۷ به حزب کمونیست پیوست. فریچه سخت تحت‌تأثیر افکار پلخانوف و حتّی کوششهای اولیّهٔ او برای ساختن و پرداختن متدولوژی منحصربه‌فرد مارکسیستی برای پژوهش در ادبیّات جهان بود. پس از انقلاب فریچه رئیس بخش ادبی چندین سازمان مهمّ حزبی، از

جمله آکادمی کمونیست، شد و در ضمن سردبیری چند نشریّه را هم بر عهده داشت و دو جلد نخست از **دائرةالمعارف ادبیّات** را ویراستاری کرد.

در دهه ۱۹۲۰ او چندین کتاب منتشر کرد که از جملهٔ آنهاست: **پلخانوف و زیبایی‌شناسی علمی** (۱۹۲۲)، **طرحی مختصر برای جامعه‌شناسی سبکهای ادبی** (۱۹۲۳)، **فرویدگرایی و هنر** (۱۹۲۵)، و **جامعه‌شناسی هنر** (۱۹۲۶). در این کتابها بحث اصلی او این بود که سبک ادبی جنبه‌ای از سبک اجتماعی است و تاریخ ادبیّات درواقع داستان کشمکش میان سبکهاست که نمایندهٔ مبارزه میان طبقات است. فریچه در ادبیّات به دنبال «معادل اجتماعی» چیزی بود که بیرون از ادبیّات تاریخ سیاسی را رقم می‌زد. او علیه قهرمانان منفرد موضع‌گیری می‌کرد و می‌خواست گروه قهرمانی جای آن را بگیرد. این موضع او بر گروههای ادبیی چون «لیت فرونت» و «دفاع ادبی» تأثیر داشت. در ۱۹۲۹ او را عضو آکادمی کردند.

فریدلندر، گئورگی میخایلوویچ (۱۹۱۵-). پژوهشگر ادبی. او در دانشگاه دولتی لنینگراد تحصیل کرد. زبان آلمانی و زبان روسی، هر دو، زبان مادری‌اش بودند و با تسلّط بر این دو زبان توانست دست به پژوهشهای تطبیقی جالبی بزند. از دیگر حوزه‌های پژوهش او زیبایی‌شناسی و ادبیّات آلمانی و رئالیسم روسی بودند. فریدلندر در ۱۹۵۷ نسخهٔ منقّح و تحشیه‌داری از **لائوکوئون** لسینگ منتشر کرد. در مقدّمهٔ این کتاب او لسینگ را پیشاهنگ قدیمی رشته‌ای دانست که به پژوهش در نظامهای مختلف نشانه‌های هنری دست می‌زند. با انتشار کتاب **مارکس و انگلس و مسائل ادبیّات** (۱۹۶۴) او توانست استاد ممتاز دانشگاه شود. در این کتاب فریدلندر به بحث دربارهٔ جنبه‌های زیبایی‌شناختی نظریّهٔ مارکسیستی انعکاس می‌پردازد و می‌گوید آگاهی‌شناختی بشر منعکس‌کننده، تحلیل‌کننده، و ترکیب‌کنندهٔ نظم و نسق جهان مادّی و نیز روابط طبقاتی اجتماعی و اقتصادی است. او در فاصلهٔ ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۹ با نوشتن مقالاتی دربارهٔ احکام اصلی این کتاب با تکیه به روایت لنین از زیبایی‌شناسی مارکسیستی آن را تکمیل کرد.

فریدلندر از ۱۹۵۵ در انستیتوی ادبیّات روسی (خانهٔ پوشکین) مشغول به کار بوده است و چاپهای آکادمیکی از آثار بلینسکی، گوگول، تورگینف، و داستایفسکی فراهم آورده است. از جمله آثار او که همین انستیتو منتشر کرده است مجموعهٔ مقالات او دربارهٔ تاریخ رمان و نقد روسی و چند مطالعهٔ تطبیقی دربارهٔ نویسندگان آلمانی و روسی است. از دیگر آثار او تحقیقاتی دربارهٔ اشعار و مراثی پوشکین و چندین مقاله دربارهٔ تالستوی و چرنیشفسکی است.

سرویراستاری کتابهای **تاریخ رمان روسی** (۱۹۶۲)، **داستایفسکی و عصرش** (۱۹۷۱)، **داستایفسکی: مطالب و جستارها** (۱۹۷۴-۱۹۸۳)، و **داستایفسکی در ادبیّات خارجی** (۱۹۷۸)، که جملگی مجموعهٔ مقالاتی از افراد مختلف، از جمله خود او، هستند بر عهدهٔ او بوده است. مضمون دو کتاب دیگر او، **رئالیسم داستایفسکی** (۱۹۶۴) و **بوطیقای رئالیسم روسی** (۱۹۷۱) مسائل مربوط به ساختار کلّی منعکس‌کردن واقعیّت با استفاده از هنر کلامی است. تأکید او برویژگی تکوین و پروراندن ژانر و پیرنگ و پرداختن تصویری شاعرانه از زمان، مکان، و شخصیّت انسانی در چارچوب رئالیسم روسی و اروپایی در قرون ۱۹ و ۲۰ است.

فلارینسکی، پاول آلکساندروویچ (۱۸۸۲-۱۹۴۳). دانشور، فیلسوف مذهبی، فولکلوریست، و شاعر. او درست برخلاف اکثر اندیشمندان روسی نخست به تحصیل در رشتهٔ علوم طبیعی روی آورد و در ۱۹۰۴ از دانشکدهٔ فیزیک-ریاضی دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد. تازه پس از آن بود که به تحصیل در رشتهٔ الاهیّات پرداخت و در ۱۹۰۸ از آکادمی الاهیّات در سالهای نخست دههٔ ۱۹۲۰ به او اجازه داده شد تا به تدریس فلسفه بپردازد. از ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۳ نیز سرویراستار **دائرةالمعارف تخنیچسکایا** بود. او چندین‌بار دستگیر شد، سرانجام در ضمن تصفیه‌های استالینی از کشوراخراج شد، و در تبعید درگذشت. ساختارگرایان در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ وقتی که پی بردند اندیشه‌های او دربرگیرندهٔ مفاهیمی ساختارگرایانه بوده است به احیای اندیشه‌های او پرداختند. شاهکار فلارمینسکی، **ستون و بنیاد حقیقت** (۱۹۱۴)، تلاش حیرت‌انگیز برای پرداختن نظریّه‌ای دادباورانه است که در آن فلارینسکی از همهٔ توش‌وتوان علمی، ادبی، تاریخی، و زبانشناختی خود استفاده کرده است تا بتواند از موضع وحدت وجود سالاویّوفی از کیش اورتودوکس دفاع کند. این کتاب دربرگیرندهٔ جزئیّات جالبی در همهٔ زمینه‌هاست، امّا طبیعتاً در این عصر گرایش به تخصّص می‌توان اشتباهات فاحشی در بیان این جزئیّات مشاهده کرد و متوجّه شد که فلارمینسکی به هدف بزرگی که پیش چشم داشت نرسیده است. در سالهای متأخّر زندگی، فلارینسکی هرچه بیشتر از کیش اورتودوکس فاصله گرفت و به فلسفهٔ افلاطونی سالاویّوف و زیبایی‌شناسی یونانی شاعر سمبولیست، ویچسلاف ایوانوف، روی آورد که به دنبال احیای نقش مذهبی و کمونی هنر بود. خود فلارینسکی، همانند لیف تالستوی، گرایش اومانیستی و بشرمحور را که از دورهٔ رنانس بر هنر اروپایی غالب آمده بود گرایشی انحرافی می‌دانست که در نتیجهٔ آن انسان بستگی ارگانیکش به جهان را از دست داده بود و در پی تسلّط مکانیکی توهّمی بر طبیعت برآمده

بود. این گرایش به باورهای کهن در پژوهشهای زبانی فلارینسکی هم رخ می‌نماید که در آنها او از این عقیدهٔ خلیبنیکوف پیروی می‌کند که «قالب درونی» زبان طبیعتی ارگانیک دارد و بدین‌ترتیب می‌کوشد از طریق تأمّل در ریشه‌های واژگان به این طبیعت زبان دست یابد.

فلتسن، یوری (۱۸۹۵ـ ۱۹۴۳). رمان‌نویس. نام اصلی او نیکالای برناردوویچ فریدنشتیین بود. رمانهای او رمانهای روانشناختی بدون پیرنگ و ماجراست. از جملهٔ آنهاست: **فریب** (۱۹۳۰)، **خوشبختی** (۱۹۳۲)، و **نامه‌هایی دربارهٔ لیرمونتوف** (۱۹۳۵ـ ۱۹۳۶). او در روزنامه‌های روسی پاریسی هم مطلب می‌نوشت. فلتسن در دوران جنگ جهانی دوّم اسیر نازیها شد و در اردوگاه اسیران جان سپرد. شخصیّتهای رمانهای فلتسن ضعیف، خسته، ازپادرآمده، و غرق تأمّلات هستند. آنها درگیر گفتگوهای بی‌پایان دربارهٔ عشق و مرگ، بیهودگی و جنون زندگی، و کوششهای بشری می‌شوند. همگی آنها تقریباً همیشه عاشق هستند، امّا مانند لیرمونتوف «نه می‌خواهند عاشق لحظه‌ای باشند و نه امکان آن را می‌بینند که بتوان عاشق جاودانه بود». این نگرشها، به همراه حالت افسردگی، بینش روشن، جریان سیّال ذهن، و مونولوگهای درونی فلتسن سبب می‌شوند او در ردهٔ کسانی چون پروست، جویس، ویرجینیا وولف، و والری لاربو قرار گیرد. نثر او فاقد نظم و دقّت است و اشتباهات دستوری در آن فراوان است. این رمانها که همگی به صورت یادداشتهای شخصی یا نامه هستند از زبان «من» خطاب به معشوقه‌ای بی‌نام نوشته شده‌اند. رمانهای او در سطح درونی تکامل می‌یابند و حاوی جملات بسیار دراز و پیچیده هستند. امّا واقعاً هم بیان حدّت احساس فلتسن با نثری ساده و پاکیزه و روان امکانپذیر نیست. در بستر بحث بر سر عشق و حسد مسائل فلسفی و اظهارنظرهایی دربارهٔ ادبیّات و هنر مطرح می‌شود و در نهایت نتیجه‌گیریهای عامّی در مورد طبیعت بشر و مصیبت انسان می‌شود. فلتسن نویسنده‌ای اصیل و نوآور بود که گاه از نظر تجربه در تکنیک ادبی از همتایان غربی‌اش فراتر می‌رود.

فورش، اولگا دمیتریونا (۱۸۷۳ـ ۱۹۶۱). نویسنده. در داغستان به دنیا آمد و پدرش ژنرال کاماروف بود. در کیف، اودسا، و پطرزبورگ در رشتهٔ نقّاشی تحصیل کرد. کار نویسندگی را با نوشتن مقالات و داستانهای کوتاهی دربارهٔ جستجوگران رمانتیکی آغاز کرد که از واقعیّت تجربی به تنگ آمده‌اند و اندیشه‌هایی از فلسفه‌های مختلف، از جمله حکمت الاهی، آزارشان می‌دهد. پس از مدّتی کار اجرایی و ویراستاری برای حکومت تازهٔ شوروی در مسکو و کیف، لنینگراد را به عنوان محل اقامت دائمی انتخاب کرد و این شهر و تاریخ آن را دستمایهٔ اصلی کارهای ادبی خود قرار داد.

پس‌زمینهٔ رمان **لباس سنگی** (۱۹۲۴ـ ۱۹۲۵) قلعهٔ پطر و پاول است و در آن انقلابیون واقعی و دروغین قرن نوزدهم در برابر هم قرار داده می‌شوند. رمان **معاصران** (۱۹۲۶) به تقابل میان بیمایگی و قریحهٔ اصیل در هنر می‌پردازد و شخصیّتهای گوگول و ایوانوف نقّاش را ترسیم می‌کند. از دیگر رمانهای تاریخی مهمّ او تریلوژی **رادیشچف** شامل **جوش‌وخروش ژاکوبنی** (۱۹۳۲)، **بانوی زمیندار قازان** (۱۹۳۴)، و **کتاب سرنوشت‌ساز** (۱۹۳۹) است. در رمان **قلعهٔ میخایلوفسکی** (۱۹۴۶) دوران حکومت پاول و دو معمار بزرگ آن دوران، باژنوف و واردنیخین، با قلمی جاندار تصویر شده‌اند. آخرین رمان تاریخی فورش، **پیشگامان آزادی**، گزارشی وقایعنامه‌ای از قیام دکابریستهاست. **دکّان داغ** (۱۹۲۶)، **کشتی دیوانه** (۱۹۳۱)، و **کلاغ** (۱۹۳۳)، هر سه، خاطراتی در قالب رمان هستند. اوّلی تصویری است از کارگران و سربازان انقلابی در ۱۹۰۵ تا ۱۹۰۷، دوّمی فضای «خانهٔ هنر» پتروگراد را در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ بازسازی می‌کند، و سوّمی دربارهٔ روشنفکران پطرزبورگ در قرن پیشین است. فورش رمانهای کوتاه، داستانهای کوتاه طنزآمیز، نمایشنامه‌ها و سناریوهایی دربارهٔ مضامین معاصر، و قصّه‌هایی برای کودکان هم نوشته است که در درجهٔ دوّم اهمیّت قرار می‌گیرند.

فورمانوف، دمیتری آندریِیویچ (۱۸۹۱ـ ۱۹۲۶). روزنامه‌نگار و سیاسی‌نویس مورد وثوق مقامات رسمی شوروی. او در دانشگاه مسکو در رشتهٔ ادبیّات تحصیل کرد (۱۹۰۹ـ ۱۹۱۲، ۱۹۲۴). در ۱۹۱۸ به حزب کمونیست پیوست. در طول جنگ داخلی (۱۹۱۹ـ ۱۹۲۱) کمیسر سیاسی در هنگ بیست‌وپنجم ارتش سرخ بود که فرماندهی‌اش را ژنرال چاپایف، رهبر افسانه‌ای نیروهای چریکی بلشویک، به عهده داشت. او با این نیروها سرتاسر استپهای جنوب شرقی و کوههای اورال را درنوردید. پس از انقلاب فورمانوف خود را وقف کار ادبی و کار حزبی کرد. نخستین رمان او، **نیروهای چترباز سرخ**، در ۱۹۲۱ منتشر شد. مشهورترین اثر او رمان **چاپایف** (۱۹۲۳) است که گاهشمار وقایعی است که بر چاپایف و نیروهای تحت امرش در دوران جنگ داخلی رفته است. این رمان که مبتنی بر خاطرات و یادداشتهای خود فورمانوف است به تجلیل و ستایش از قهرمان مردمی شوروی، چاپایف، اختصاص دارد. فورمانوف چاپایف را، که انقلاب را در سطحی احساسی پذیرفته است، در تقابل با کلیچکوف قرار می‌دهد که از روی خودش الگوبرداری کرده است و رهبر حزبی سرسپردهٔ عقلدار است.

مقامات رسمی **چاپایف** را به عنوان «نخستین اثر بزرگ تصویرکنندهٔ

انقلاب»، «اثر کلاسیکی در ادبیّات شوروی»، و نمونهٔ نوعی «حماسه در نثر شوروی» ستوده‌اند. در دههٔ ۱۹۳۰ این اثر به عنوان الگوی رسمی رئالیسم سوسیالیستی معرّفی می‌شد. چاپایف از همان ۱۹۲۳ هرساله در تیراژهای میلیونی چاپ شده است و از روی آن فیلم و اپرا هم ساخته شده است. مضمون محوری آثار فورمانوف انقلاب و مبارزهٔ انقلابی از منظر حزب کمونیست است. سبک او موجز و متّکی بر واقعیّتهای مستند است.

فوفانوف، کانستانتین میخایلوویچ (۱۸۶۲ـ ۱۹۱۱). شاعر. اگرچه شاعری درجه دوّم بود، امّا قریحه‌ای فراوان برای سرودن ترانه داشت. بر بسیاری از اشعار عاشقانهٔ تغزّلی او آهنگ گذاشته‌اند. فوفانوف در آغاز به سبک فیت شعر می‌سرود، امّا از دههٔ ۱۸۹۰ برای خودش سبک خاصّی یافت که او را در ردهٔ شاعران مکتب انحطاط جای داد. از جملهٔ کتابهای شعر او در این رده می‌توان از **سایه‌ها و رازها**(۱۸۹۲) و **توهّمات** (۱۹۰۰) نام برد. اگر کسانی چون بالمونت، بریوسوف، و بلوک راه او را پی نگرفته بودند و اشعار عمیقتری با همان مضامین و سبک نسروده بودند، شاید فوفانوف مقام برجسته‌تری در ادبیّات عصر سیمین پیدا می‌کرد.

فیلیپّوف، باریس آندرییویچ (۱۹۰۵ـ). نویسنده، شاعر، منتقد، و پژوهشگر مهاجر. او در برخی نوشته‌هایش از نام فیلیستینسکی استفاده می‌کرد. او در سباستوپول در قفقاز به دنیا آمد، در انستیتوی شرقی لنینگراد تحصیل کرد (۱۹۲۴ـ۱۹۲۸)، از انستیتوی شبانهٔ بنای صنعتی در لنینگراد فارغ‌التّحصیل شد (۱۹۲۹ـ ۱۹۳۳). مقامات کمونیستی او را سه‌بار در ۱۹۲۰، ۱۹۲۷، و ۱۹۲۹ دستگیر کرده بودند. در ۱۹۳۶ او به پنج‌سال حبس در اردوگاههای NKVD محکوم شد. جرم او تبلیغ بر ضدّ شوروی بود. در اوت ۱۹۴۱، زمانی که نازیها نووگورود را تسخیر کردند، او در این شهر بود و توانست خود را از طریق پسکوف و ریگا به آلمان برساند. بعداً از آلمان به ایالات متّحده رفت و در نیویورک اقامت گزید (۱۹۵۰ـ۱۹۵۴). پس از آن به واشینگتن رفت و به کار در رادیو صدای امریکا پرداخت. از ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۸ که بازنشسته شد در دانشگاه امریکایی درس می‌داد.

فیلیپّوف از جوانی ذهنش مشغول مسائل ادبی و فلسفی بود. در ۱۹۲۰ محفلی ادبی‌ـ فلسفی در سباستوپول ترتیب داد که GPU در ۱۹۲۴ آن را از هم پاشید. امّا فعالیّت جدّی او در حیطهٔ ادبیّات از دههٔ ۱۹۴۰ آغاز شد. او پس از جنگ در مجلّات مختلفی در آلمان و فرانسه مطلب می‌نوشت.

او در عرض هجده‌سال بیست‌وهفت جلد شعر، داستان، خاطرات، و مقاله منتشر کرده است. او همچنین بسیاری از آثار داستایفسکی، فورش، ماندلشتام، آنکوف، والسکی، استاوار، باگدانوف، سینیافسکی، دانیل و دیگران را ویراسته است. او به کمک گ. پ. استرووه آثار کلیویف، گومیلیوف، آخماتووا، ماندلشتام، پاسترناک، و زابالوتسکی را ویراست و نیز به کمک ژیگلویچ آثاری از زوشچنکو، لئونتیف، ریمیزوف، اشکاپسکایا، و زامیاتین را به شکل منقّح انتشار داد. ویراستاری مجموعهٔ مقالاتی دربارهٔ داستایفسکی و بلوک هم بر عهدهٔ او بود. او همراه باگ. پ. استرووه و ن. آ. استرووه ویرایش و انتشار مجموعه‌ای چهارجلدی از آثار ماندلشتام، مجموعه‌ای سه‌جلدی از آثار آخماتووا، و مجموعه‌ای دوجلدی از آثار والوشین را بر عهده گرفت.

در مورد آثار خلّاقهٔ خود فیلیپّوف همهٔ منتقدان یکصدا تنوّع بسیار زیاد مضامین، سبک، و زبان را در آثار او می‌ستایند. برخی او را استاد داستان کوتاه وروایت به سبک اسکاز دانسته‌اند. شعر و نثر او همواره بُعدی فلسفی دارد و غم‌انگیز است، امّا در عین حال غالباً روشنگرانه و آمیخته با شوخی است.

فیودوروف، نیکالای فیودورووِیچ (۱۸۲۸ـ ۱۹۰۳). متفکّر مذهبی و کتابدار. او که فرزند نامشروع پرنس پاول گاگارین بود در روسیّهٔ جنوبی به دنیا آمد و تا ۱۸۵۴ در اودسا و تامبوف به تحصیل پرداخت. پس از آن معلّم مدرسه شد و از ۱۸۶۸ به کار کتابداری در مسکو پرداخت و بیست‌وپنج سال در کتابخانهٔ رومیانتسف خدمت کرد. فیودوروف که خواننده‌ای حریص و علّامه‌ای صاحب کاریزما بود کوژونیکوف و نیکالای پترسون را مریدان همه‌عمری خود کرد و نقش مؤثّری هم در پرورش و تحوّل فکریِ تالستوی، داستایفسکی، سالاویّوف، و دیگران داشت. او معتقد بود که اگر نوع بشر تربیت درستی بیابد می‌تواند چنان همه‌جانبه بر طبیعت فائق آید که حتّی مردگان را، احتمالاً در فضایی ماورای زمینی، احیا کند. او این وظیفه بازآفریدن اجداد و نیاکان را مقدّسترین وظیفهٔ مردم روسیّه می‌دانست و معتقد بود که مردم روسیّه به دلیل حس همبستگی جمعی و ایثاری که دارند برای انجام این کار مجهزّ هستند. فیودوروف در طول زندگی خشک و زاهدانهٔ خود نوشته‌های اندکی انتشار داد، امّا پترسون و کوژونیکوف بعدها یادداشتهای او را تحت عنوان **فلسفهٔ وظیفهٔ مشترک** (۱۹۰۶) انتشار دادند.

کاپنیست، واسیلی واسیلیویچ (۱۷۳۸ـ ۱۸۲۳). نمایشنامه‌نویس و شاعر. او که اوکراینی و از تبار یونانی بود در ملک خانوادگی در پالتاوا به دنیا آمد. او اوکراین را بسیار گرامی می‌داشت و در مسئولیتهای مختلف کمر به خدمت آن بست. کاپنیست علی‌رغم

مشغله‌های فراوانش در طول زندگی شاعر فعّال و پرکار بود. او با درژاوین، خمنیتسر، و لووف دوست شد و با هم محفلی شعری تشکیل دادند که به پژوهش دربارهٔ هوراس و تقلید از اشعار او می‌پرداخت. ترجمه‌های زیبای کاپنیست از اشعار هوراس نیز متعلّق به همین دوره است و نیز اشعاری که خود به تقلید از او سروده است. این اشعار در زمرهٔ بهترین اشعار هوراسی در تاریخ ادبیّات روسیّه به شمار می‌روند. کاپنیست در عین اینکه قصیده و هزل هم می‌سرود، امّا اصلی‌ترین آثارش «اشعار سبک» هستند و می‌توان او را سلف مستقیم باتیوشکوف به حساب آورد.

کاپنیست که به نمایشنامه‌نویسی علاقه‌مند بود و قریحه‌ای برای نوشتن کمدی داشت شاهکار خودش را که کمدی منظومی در پنج پرده بود در ۱۷۸۹ نوشت. این کمدی، **خُدعه**، طنزی نیرومند است که فساد قضایی در شهری ولایتی را نشان می‌دهد. مقام والای این نمایشنامه در تاریخ تئاتر روسیّه نشأت‌گرفته از تکنیکهای تازه‌ای نیز هست که کاپنیست در آن به کار گرفته بود ـ گفتگوهای شوخی‌آمیز درخشانی که کاملاً با قالب شعری جور هستند؛ تغیر بهنگام لحن که معنای نمایشنامه را تقویت می‌کند؛ و استفادهٔ رمانتیک از امکانات صحنه. **خُدعه** را می‌توان هم‌ارز کمدی مشهور گریبایدوف و پیش‌درآمدی برای بزرگترین کمدی روسی، یعنی **بازرس** گوگول دانست.

کاتایف، ایوان ایوانوویچ (۱۹۰۲ـ۱۹۳۹). نویسنده. در مسکو زاده شد و در ۱۹۱۹ به ارتش سرخ پیوست. بعد در دانشگاه مسکو اقتصاد خواند و عضو حزب کمونیست شد. در دوران تصفیه‌های استالینی در ۲ مه ۱۹۳۹ او را از میان بردند.

کاتایف انتشار آثارش را از ۱۹۲۱ آغاز کرد. او عضو گروه «پروال» بود. دو رمان **شاعر** و **قلب** از او در ۱۹۲۹ منتشر شد و شهرت نویسندگی‌اش را تثبیت کرد. در فاصلهٔ ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۷ چندین داستان کوتاه و رمان در زمینهٔ صنعتی‌کردن کشور، اشتراکی‌کردن مزارع، و زندگی در روستاهای شوروی منتشر کرد. در ۱۹۳۰ رمان **شیر** او سخت مورد انتقاد قرار گرفت، زیرا در آن دهقانان فقیر را آدمهایی نادان و متعصّب معرفی کرده بود و در مقابل تصویر بسیار مثبتی از «کولاکها» و دهقانان ثروتمند و مذهبی ارائه کرده بود. آخرین اثر کاتایف، **زیر ستارگان رخشان**، که در ۱۹۳۷ نوشته بود، سرانجام در ۱۹۵۷ انتشار یافت.

در آثار کاتایف به مسائل اخلاقی پرداخته می‌شود. او از رئالیسم سوسیالیستی کلیشه‌ای پرهیز داشت. شخصیتهای آثار او آدمهایی تک‌بعدی و متعصّب نیستند و کمونیستهای آثارش قدرت همدلی با دیگر آدمها، از جمله دهقانان ثروتمند و غیر پرولترها، را دارند.

کاتکوف، میخائیل نیکیفوروویچ (۱۸۱۸ـ۱۸۸۷). روزنامه‌نگار و منتقد. زندگی حرفه‌ای کاتکوف سخت به زندگی قرن نوزدهم در روسیّه گره خورده است. او که در مسکو به دنیا آمده بود همراه با نسل بزرگ معاصرانش در نیمهٔ دههٔ ۱۸۳۰ به دانشگاه مسکو رفت و در عشق و علاقهٔ این نسل به فلسفهٔ رمانتیک آلمانی سهیم و شریک بود. مدّت زمانی دوست نزدیک بلینسکی بود که زمانی او را «امید آیندهٔ تحقیقات دانشورانه در ادبیّات روس» می‌دانست. کاتکوف خیلی زود وارد عرصهٔ روزنامه‌نگاری شد و در این عرصه توفیق زیادی به دست آورد.

کاتکوف در آلمان زیر نظر شلینگ تحصیل کرد و پایان‌نامهٔ خود را در زمینهٔ زبانشناسی اسلاو نوشت. پس از آن از اواخر دههٔ ۱۸۴۰ به تدریس در دانشگاه مسکو پرداخت. از ۱۸۵۱ کم کم از کار دانشگاهی به عرصهٔ ادبیّات روی آورد و سردبیر روزنامهٔ **ماسکوفسکی ودوموستی** شد. این روزنامه در اندک زمانی بدل به یگانه نشریّهٔ پرنفوذ زمانش شد. در ۱۸۵۶ امتیاز انتشار روزنامهٔ **روسکی وستنیک** را گرفت که آن هم در کوتاه‌مدّتی مهمترین ماهنامهٔ ادبی در مسکو و در سرتاسر روسیّه شد.

پس از قیام لهستان در ۱۸۶۳ کاتکوف سرشناس‌ترین مدافع محافظه‌کار زندگی فرهنگی روسیّه شد. **روسکی وستنیک** بعضاً پناهگاه نویسندگان بزرگی شد که مورد حملهٔ منتقدان رادیکال پطرزبورگ بودند؛ از جملهٔ این نویسندگان می‌توان از تورگینف، داستایفسکی، و لیف تالستوی نام برد. امّا روزنامه منتقد سرشناسی غیر از خود کاتکوف نداشت. کاتکوف علاوه بر نوشتن نقد به کار مشاوره و تصحیح برخی از بزرگترین آثار قرن نوزدهم ادبیّات روسیّه می‌پرداخت. او در این کار استعداد ویژه‌ای داشت، هرچند اغلب نویسندگان از شخص او و از دیدگاههای سیاسی‌اش بدشان می‌آمد.

کاتینین، پاول آلکساندروویچ (۱۷۹۲ـ۱۸۵۳). شاعر، نمایشنامه‌نویس، مترجم، منتقد، و نظریّه‌پرداز ادبی. از افسران گارد برگزیدهٔ پرئوبراژینسکی بود و در چندین نبرد مهمّ علیه ناپلئون شرکت داشت. او به دلیل تعلّق خاطر به گروههای طرفدار دکابریستها مورد غضب مقامات قرار گرفت و به ملک خویش تبعید شد (۱۸۲۲ـ۱۸۲۵).

کاتینین از ۱۸۰۹ تا اواخر دههٔ ۱۸۳۰ زندگی ادبی فعّالی داشت. ترانه‌هایی که در ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ سرود، خصوصاً اقتباسش از «لئونوره» بورگر تحت عنوان «اولگا»، تلاشی برای مقابله با فعالیّتهای فق‌العاده موفّق ژوکوفسکی در آفریدن مضامین خاصّ روسی، زبان غیر فاخر ادبی، اوزان غیر یامبیکی، جزئیّات غیر تزیینی، و پرداختن

به روانشناسی شخصیّتها بود. کمدی کاتینین، **دانشجو** (۱۸۱۷)، که با کمک گریبایدوف نوشت، نقیضه‌ای بر ژوکوفسکی و باتیوشکوف بود. تراژدی او، **آندروماخه** (۱۸۲۷)، با موفقیّت روبرو نشد. کاتینین در دوره‌ای که به حال تبعید در ملک خویش به سر می‌برد هجو شریرانه‌ای تحت عنوان «یک داستان قدیمی» علیه پوشکین نوشت و او را متّهم به چاپلوسی در برابر نیکالای اوّل کرد. بااینهمه پوشکین تعدادی از مقالات انتقادی کاتینین را در **لیتراتورنایا گازتا** به چاپ رساند (۱۸۳۰). در این مقالات کاتینین به شرح اندیشه‌های جدّی و جالب خود دربارهٔ رمانتیسم و نیاز به ادبیّاتی ملّی پرداخته بود. آثار برتر کاتینین، همچون شعرهای روایی «پرنسس میلوشا» (۱۸۳۴) و «مستیسلا مستیسلاویچ» (۱۸۲۰)، نشان از مجذوبیّت او به جزئیّات زندگی در دورهٔ قدیم در روسیّه دارد. داستان منظوم «گاریف چلاق» (۱۸۳۶) سهم بسزایی در توجّه به شخصیّتهای داستانی غیر پهلوان داشت. کاتینین آثار زیادی هم از زبانهای یونانی، لاتین، فرانسوی، آلمانی، و انگلیسی ترجمه کرد.

کاتینین همه چیز داشت ــ دانش، زباندانی، شوخ‌طبعی، هوش، آگاهی بر تراز سبکها، و عشق به ادبیّات ــ امّا یک چیز کم داشت و آن اینکه نمی‌توانست به یکی از اصول اندرزیَن انتقادی خود جامهٔ عمل بپوشاند ــ قالب نوشته باید بیانی از محتوای آن باشد. اشعار او غالباً تمرینی در وزنهای غیر معمول به نظر می‌آیند و زبانشان خام و نپخته است. پوشکین او را به دلیل تسلّطش بر «مکانیسم» شعر و نیز غرور و استقلالش می‌سرود. چند تن از شاعران جوانتر، مثلاً پوشکین، گریبایدوف، یزیکوف، و کیوخلبیکر، از ایرادهای او بر روش ژوکوفسکی و کوششهای او برای احیای عناصر قدیمی و فولکلوریک زبان روسی چیزهای بسیاری آموختند.

کاراوایوا، آنّا آلکساندروونا (۱۸۹۳ـ۱۹۷۹). رمان‌نویس، خبرنگار، و سردبیر. دختر یکی از مقامات رتبه‌پایین بود، در ۱۹۱۱ از دبیرستان محلّی فارغ‌التّحصیل شد، و دو سال در روستاها تدریس کرد. پس از آن در کالج زنان بستوژف در پطرزبورگ تاریخ خواند. پس از انقلاب در دبیرستان حزب در بارنائول تدریس می‌کرد و انتشار آثارش را از همانجا در ۱۹۲۲ آغاز کرد. در ۱۹۲۶ به حزب کمونیست پیوست. آثار نخستین او مانند داستان «بال» (۱۹۲۳) و قصهٔ **حیاط** (۱۹۲۶) اختصاص به تصویرکردن زندگی دهقانی در ناحیهٔ اورال و دلزدگی خرده‌بورژواها از اوضاع و احوال تازه داشت. به دنبال رمان تاریخی **منقار طلایی** (۱۹۲۵) که به زندگی صنعتگران ناحیهٔ اورال در دوران کاترین کبیر می‌پرداخت رمان **کارخانهٔ الوار** (۱۹۲۸) را منتشر کرد که صنعتی‌شدن روستاها در دوران حکومت شوروی را تصویر می‌کرد. کاراوایوا از ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۸ سردبیر نشریّهٔ **مالادایا گواردیا** بود و در این مقام آستروفسکی را تشویق کرد تا رمان **چگونه فولاد آبدیده شد** را بنویسد. خودش هم در نشریّه قصّه‌هایی دربارهٔ جوانان و مبارزهٔ آنان در راه اهداف انقلابی نوشت که در آن میان بهترینشان **لنا از بیشهٔ درناها** (۱۹۳۸) ست. در طول جنگ جهانی دوّم خبرنگار جنگی **پراودا** بود و مجموعه‌ای از طرحهای میهن‌پرستانه را تحت عنوان **استادان استالین: قصّه‌هایی از مردم و روزگار** (۱۹۴۳) انتشار داد. او مبارزهٔ مردم روسیّه در دوران جنگ را در تریلوژی **مام وطن** (۱۹۴۳، ۱۹۴۸، ۱۹۵۰) به تصویر کشید. این اثر جایزهٔ استالین را در ۱۹۵۱ نصیب او کرد. او که عضو هیئت‌تحریریّهٔ مجلّهٔ **ساوتیسکایا زنشچینا** و عضو چندین هیئت نمایندگی بین‌المللی بود با الهام از این سمتهایش خاطراتی در قالب طرحها با عنوان **در مسیر جاده‌های زندگی** (۱۹۵۷) نوشت. او چندین مدال و نشان افتخار از دولت شوروی گرفت.

کازاکووا، ریمّا فیودوروونا (۱۹۳۲ـ). شاعر و مترجم. پس از اتمام تحصیلات در ۱۹۵۴ در رشتهٔ تاریخ در دانشگاه لنینگراد هفت سال را در شرق دور به تدریس و سخنرانی و سردبیری گذراند. او نخستین شعرش را در ۱۹۵۵ و نخستین مجموعهٔ اشعارش، **بگذار در شرق دیدار کنیم**، را در ۱۹۵۸ در خاباروفسک منتشر کرد. پس از نقل‌مکان به مسکو او همچنان به انتشار اشعارش ادامه داد و در ضمن آثاری را از چندین زبان به روسی برگرداند. شعر کازاکووا که فارغ از ایدئولوژی و ترحّم از موضع بالاست با تصاویر بدقّت انتخاب‌شده و اغلب بکر و اصیل و با صدایی گنگ و خفه به مسائل انسانی می‌پردازد. اشعار نخستین کازاکووا، بخصوص، او را در ردهٔ ممتازترین شاعران «مکتب خاموشی» اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ قرار می‌دهد که در پی بازیافتن حسّ صداقت و تفکّر و تأمّل در شعر بودند.

کازاکیویچ، امانوئیل گنریخوویچ (۱۹۱۳ـ۱۹۶۲). نویسنده. در ۱۹۳۰ تحصیلاتش را در مدرسهٔ مهندسی خارکوف به پایان برد و پس از آن به ناحیهٔ خودمختار یهودی‌نشین بیروبیدژان (بر کرانهٔ رود آمور در آسیای شرقی) رفت و به کار مهندسی و مدیریّت پرداخت. او در آنجا در تئاتر محلّی و روزنامه‌ها به فعالیّت پرداخت. نوشته‌های نخستین کازاکیویچ همه به زبان ییدیش هستند. او همچنین بسیاری از آثار روسی را به این زبان برگرداند. در جنگ جهانی دوّم شرکت کرد و از خود رشادت نشان داد. تجربه‌های دوران جنگ مضامین اصلی او در قصّه‌ها و رمانهایی شدند که پس از بازگشت به زندگی غیرنظامی نوشت. نخستین داستان کوتاه او به زبان روسی، «ستاره» (۱۹۴۷)، با استقبال بسیار روبرو شد. برخی از

داستانهای بعدی او، از جمله «دو نفر در استپ» (۱۹۴۸)، به دلیل افراط در «ناتورالیسم» و پیچیدگی روانشناختی مورد انتقاد قرار گرفتند. امّا او در رمان **بهار در آدیر** (۱۹۴۹) از این ویژگیها دوری جست. این رمان جایزهٔ استالین را نصیب او کرد. آثار بعدی کازاکیویچ، از جمله «قلب درست» (۱۹۵۳) و «در پرتو روز» (۱۹۶۱)، به کشمکشهای اخلاقی ناشی از فشار فوق‌العاده در دوران جنگ می‌پردازد. کازاکیویچ در کار تبلیغ و ترویج افکار و نقدنویسی هم فعّال بود.

کازلوف، ایوان ایوانوویچ (۱۷۷۹ـ ۱۸۴۰). شاعر و مترجم. در مسکو به دنیا آمد و پیشرفتش در مسیر حرفه‌ای بسیار سریع و حیرت‌انگیز بود. نخست در نظام و بعد در خدمات اداری به مقامات و مناصب بالا رسید. در ۱۸۲۱ فلج شد و دوسال بعد هم بنیایی‌اش را بکلّی از دست داد. دورهٔ رنجها و عذابهای وحشتناک او را به سمت زندگی در تخیّلات سوق داد. تراژدی شخصی‌اش او را واداشت که در قلمرو شعر تسکین بجوید و در ضمن از این راه امرار معاش نیز بکند. اشعار او و مصایب شخصی‌اش توجّه مقامات دربار را جلب کرد و به حمایت از او پرداختند. کازلوف بدین‌ترتیب در حوزهٔ ادبیّات سرشناس شد و میزبانی سالنی را به عهده گرفت که کسانی چون ژوکوفسکی، پوشکین، و سایر شاعران و نویسندگان دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ به آن رفت‌وآمد می‌کردند.

کازلوف شیفتهٔ شعر ژوکوفسکی با آن حالت غمناک، آرزوی جهان بهتر، و نگاه غمزده به جهان خاکی بود و از آن الهام می‌گرفت. نخستین شعرهای او صدای ژوکوفسکی را طنین‌انداز می‌کنند، هرچند انتخاب مواردی از شعر ژوکوفسکی در آنها چنان است که احساسات خود کازلوف را بازتاب می‌دهد. او در سبک ژوکوفسکی، در ساختار ملودیک آن، و صور خیالش دست به تحقیق و مطالعه زد، امّاکاری به‌کار سمبولیسم پیچیدهٔ او نداشت. شعر کازلوف بسیار ملموستر، بسیار ساده‌تر، و در مواردی از جهت پذیرش مضامین رمانتیک ساده‌لوحانه است. شعر کازلوف بسیار آهنگین، زبانش بسیار سیّال و روان، و وزنش نرم و یکنواخت است. او اغلب وزنهای اشعار تغزّلی‌اش را از پوشکین وام گرفته است و این یکی از نقاط قوّت شعر اوست. اشعار تغزّلی کازلوف بسیار صمیمانه و خودجوشند و هرچند مضامین آنها ابتکاری نیست، امّا بیانی هماهنگ و عبارت‌بندیی درخشان دارند.

کازلوف آثار بسیاری از بایرون، مور، و میتسکیویچ ترجمه کرد. برخی از ترجمه‌ها چنان شیوا هستند که باید آنها را اثر خود کازلوف به حساب آورد. کازلوف از نخستین نویسندگان روس بود که تحت‌تأثیر بایرون قرار گرفت و آثار او را به روسی ترجمه کرد. اثر اصلی او، «راهب» (۱۸۲۵)، شعر اعتراف‌گونه‌ای بایرونی است و قصهٔ عشق و مرگ و انتقامی را بازمی‌گوید که در هاله‌ای از رمزوراز پیچیده شده است.

شعر کازلوف از همان ابتدا با استقبال زیادی روبرو شد. «راهب» او چندین‌بار تجدیدچاپ شد. اشعار روایی کازلوف تأثیر زیادی بر لیرمونتوف و تکنیکهای شعری او تأثیر زیادی بر شاعران مکتب «هنر محض»، خصوصاً فیت، داشت.

کاستاماروف، نیکالای ایوانوویچ (۱۸۱۷ـ ۱۸۸۵). او، به همراه شفچنکو و کولیش، معمار بیداری فرهنگی و ملّی اوکراین در اوایل قرن نوزدهم به شمار می‌آید. او در روسیّه نیز موزّخ و قومنگاری برجسته و محبوب بود. در وارونژ از پدری اشرافی و مادری اوکراینی از تبار دهقانان به دنیا آمد. در دانشگاه خارکوف تحصیل کرد و در ۱۸۳۷ فارغ‌التحصیل شد. در آن زمان دانشگاه خارکوف مرکز رمانتیسم اوکراینی بود. توجّه همه در انجا بر فولکلور، قومشناسی، و تاریخ متمرکز بود. شاید اینهمه ناشی از تأثیری بود که اسرزنیفسکی در آنجا داشت. کاستاماروف رسالهٔ فوق‌لیسانس خود را در ۱۸۴۴ تحت عنوان **دربارهٔ اهمیّت تاریخی شعر فولکلوریک روسی** ارائه کرد. او از همین دوران دلسپردهٔ پوپولیسم، اسلاووفیلیسم، و آرمانهای اوکراینی شده بود.

آثار اوکراینی کاستاماروف عمدتاً متعلّق به همین دوره است. او دو مجموعهٔ شعر با فضای رمانتیسم اولیّه منتشر کرد. چندین نمایشنامهٔ تاریخی هم نوشت. مهمترین اثر رمانتیک کاستاماروف **کتاب پیدایش مردم اوکراین** (۱۸۴۷) است. او که مانند شفچنکو و کولیش عضو فرقهٔ برادری قدیس کیریل و قدیس متودیوس بود در این اثر مقاصد و اهداف این فرقه را تشریح کرده بود.

در ۱۸۴۷، هنگامی که دولت روسیّه قصد کرد تا این فرقه را سرکوب کند، کاستاماروف هم دستگیر و تبعید شد. او پس از آن عمدتاً خود را وقف تاریخنگاری و قومشناسی کرد. توجّه او در تک‌نگاشتهای متعدّدش متمرکز بر تاریخ قرن هفدهم اوکراین و روسیّه، جنگ آزادی اوکراین علیه لهستان، و شورش استنکارازین بود. از ۱۸۵۹ تا ۱۸۶۲ او استاد تاریخ در دانشگاه پطرزبورگ بود و می‌گفتند مدرّس مسحورکننده‌ای است. امّا تبار اوکراینی او و عقاید سیاسی خاصّش باعث شد که او را پیش از موعد بازنشسته کنند. او در این دوران چندین رمان تاریخی به روسی نوشت، شعرهایی هم به این زبان سرود، و مقالاتی هم برای نشریّهٔ **آسنووای** کولیش نوشت.

کاستاماروف موزّخ ادبی و منتقد چیره‌دستی هم بود. **تفسیری بر آثار نوشته‌شده به زبان اوکراینی** (۱۸۴۲) نخستین نوشته در این

زمینه به حساب می‌آید. در ۱۸۷۶ استفاده از زبان اوکراینی در امپراتوری روسیّه قدغن اعلام شد؛ کاستاماروف سعی کرد از موضعی محافظه‌کارانه و ضمن وفادارماندن به حکومت از حقوق فرهنگی اوکراینیها دفاع کند. او تز «دو ملّت روس» (اوکراینی و روسی) در کشور واحد روسیّه را مطرح کرد، و این نشان می‌داد که او طرفدار دفاع فرهنگی، و نه سیاسی، از آرمانهای مردم اوکراین است. نهایتاً پوپولیسم او، یعنی مترادف‌دانستن ادبیّات اوکراینی با نوشتن از دهقانان اوکراین و برای دهقانان اوکراین، او را از جنبش ملّی اوکراین جدا کرد.

کاستروف، یرمیل ایوانوویچ (۱۷۵۵ـ۱۷۹۶). شاعر. پدرش دهقانی بود که به درخواست جماعت روستا خادم کلیسا شده بود. او در همان زادگاهش، ویاتکا، به مدرسه رفت، بعد در آکادمی اسلاوی‌ـ یونانی‌ـ لاتین در مسکو درس خواند، و سرانجام از ۱۷۷۷ تا ۱۷۷۰ به دانشگاه مسکو رفت و لیسانس گرفت. او شاعر رسمی کوی دانشگاه بود، یعنی می‌بایست در مراسم و مناسبتها شعرهایی بسراید و بخواند. او که از این منصب خود دل‌خوشی نداشت روی به میخوارگی آورد، بیمار شد، و مُرد. در چشم نسلهای بعدی کاستروف شاعری بالذّات رمانتیک بود: مستقل، باقریحه، و سخت فقرزده. احتمالاً آستروفسکی شخصیّت قهرمان نمایشنامهٔ خود، **فقر عار نیست**، را از شخصیّت کاستروف برگرفته بود. پوشکین و کیوخلبیکر شعرهایی در رثای این شاعر که در تنهایی و فقر جان سپرده بود نوشتند.

کاستروف شعرهایش را در چند مجلّه و نشریّه به چاپ می‌رساند. او در اشعارش سنّت قصیده‌سرایی کلاسیک را پی می‌گرفت و پیرو لامانوسوف بود. در اشعار متأخّر او تأثیرپذیری‌اش از درژاوین آشکار است. او همچنین رمان **زنوتمیس** از باکولار د/آرنو، طنز ضدجنگ ولتر، **تاکتیک**، و **خطر طلایی** آپولیوس را به روسی ترجمه کرد. او همچنین نه کتاب نخست **ایلیاد** را به نظم ترجمه کرد. مجموعهٔ اشعار اوسیان را هم در ۱۷۹۲ به روسی برگرداند.

کاسیل، لیف آبرامـوویچ (۱۹۰۵ـ ۱۹۷۰). نویسنده. در اسلوبووا پاکروفسکایا (انگلس امروزی) به دنیا آمد. پدرش پزشک بود. در دانشکدهٔ فیزیک و ریاضیّات در دانشگاه مسکو درس خواند. در حین تحصیل، در ۱۹۲۵، نخستین داستان کوتاهش را منتشر کرد. در ۱۹۲۷ در **نووی لف** همکار مایاکوفسکی شد و از آن زمان تصمیم گرفت نویسندهٔ کودکان شود، پس به همکاری با مجلّهٔ **پیوتر** روی آورد و این همکاری را تا پایان ادامه داد. در طول دههٔ ۱۹۳۰ او داستانهای علمی و فنّی زیادی برای **ایزوستیا** نوشت. دو رمان کوتاه زندگینامه‌ای او (**مجرا** و **شوامبرانیا**) که در ۱۹۳۰ و ۱۹۳۳ منتشر شدند وقایع ۱۹۱۷ را از دید پسربچّه‌ای از طبقهٔ متوسّط روشنفکر روایت می‌کنند که می‌بیند چگونه دبیرستانهای تزاری فرومی‌پاشند و نخستین مدارس حرفه‌ای شوروی برپا می‌شوند. کتابهای او، که برای نوجوانان و کودکان است، شخصیّتهای مثالی در بسیاری از حوزه‌های زندگی در شوروی را در کانون توجّه قرار می‌دهند: ورزش (**دروازه‌بان جمهوری**، ۱۹۳۸؛ **حرکت ملکهٔ سفید**، ۱۹۵۶)، هنر (**تقابل بزرگ**، ۱۹۴۱ـ۱۹۴۷)، و کودکان قهرمان دورهٔ جنگ علیه نازیها (**بچّه‌های عزیز من**، ۱۹۴۴؛ **خیابان پسر کوچکتر**، ۱۹۴۹، با همکاری پالیانسکی، برندهٔ جایزهٔ استالین در ۱۹۵۰، که در ۱۹۶۲ فیلمی از آن ساخته شد؛ **اول طلوع**، ۱۹۵۳). **جام گلاویاتور** (۱۹۶۱) به توصیف فرازونشیبها و تغییر و تحوّلات مهاجران روسی پس از ۱۹۱۷ می‌پردازد. **آماده‌باش، اعلیحضرت!** (۱۹۶۴) به کندوکاو در مسائل اخلاقی رویاروی جوانان در اردوی بین‌المللی پیشاهنگان در شوروی می‌پردازد. **مایاکوفسکی، خودش** (۱۹۴۰) حاوی خاطرات ادبی کاسیل است. همنشینی خیال و واقعیّت در آثار کاسیل حالتی رمانتیک به آنها می‌دهد. تأکید او در آثارش بر خلاقیّت و قهرمان‌گرایی است. این خصلتها به‌علاوهٔ ترکیب تغزّل با طنز و شوخ‌طبعی او را محبوب خوانندگان جوان کرده است.

کاماروف، ماتویی (حـ ۱۷۳۰ـ۱۸۱۲). کاماروف یکی از نخستین ادیبان حرفه‌ای در قرن هجدهم در روسیّه بود. او مطالبی را اقتباس، ویرایش، بازنویسی، و منتشر می‌کرد و بر این مطالب مقدّمه‌ها و یادداشتهای لازم را می‌افزود. روایت او از قصّهٔ وانکاکاین از محبوبترین روایتهای زمان خودش بود. عنوان اصلی آن «زندگی و ماجراهای کاین، مرد زذل و خبیث روسی» بود. کاماروف روایت اصلی اوّل شخص مفرد را که ایوان اسیپوف نوشته بود ــ مردی جانی که محکوم به تبعید به سیبری شد، امّا بعداً رئیس پلیس مسکو شد ــ بازنویسی کرد. روایت بازنویسی‌شدهٔ کاماروف از وانکاکاین در طول قرن نوزدهم بارها تجدیدچاپ شد و میان مردم عادی دست‌به‌دست می‌گشت. از دیگر آثار کاماروف در همین زمینه «قصّهٔ ماجراهای میلورد جورج و مارگراوین فریدریکا» بود که نخستین‌بار در ۱۸۷۲ در پطرزبورگ چاپ شد. این اثر هم بارها پس از آن تجدیدچاپ شد. کاماروف همچنین مطالب تاریخی کاذبی منتشر می‌کرد که خوانندگان بسیار داشت.

کـامینسکی، واسـیلی واسـیلیویچ (۱۸۸۴ـ ۱۹۶۱). شاعر و نویسنده. در قایق بخار بر روی رود کاما در نزدیکی پرم به دنیا آمد. کودکی‌اش در همان پرم سپری شد. پدرش بازرس معادن طلا بود.

در ۱۹۰۵ به دلیل فعالیّت سیاسی دستگیر شد. در ۱۹۰۸ اشعاری را در مجلّهٔ **وسنا** به چاپ رساند. بعداً سردبیر همین نشریّه شد. یک‌سال بعد با داوید بورلیوک آشنا شد، به گروه «هیلایا»ی او پیوست، و در انتشار نشریّهٔ **سادوک سودتی** سهیم شد (۱۹۱۰). در همان ۱۹۱۰ رمان **کلبهٔ گلی** را منتشر کرد که در آن قهرمان رمان دست از زندگی شهری می‌کشد تا از شادیها و زیباییهای طبیعت لذّت ببرد. کامینسکی یکی از نخستین خلبانان روسیّه بود. در ۱۹۱۱ هواپیمایش سقوط کرد، امّا نجات یافت و پس از آن کار پرواز را رها کرد. در ۱۹۱۳ او به‌همراه بورلیوک و مایاکوفسکی به نقاط مختلف روسیّه سفر کرد و به تبلیغ فوتوریسم پرداخت. او سازمان‌دهندهٔ اصلی «کافهٔ شاعران» بلافاصله پس از انقلاب بود. در دههٔ ۱۹۲۰ او نقشی فرعی در گروه لف مایاکوفسکی داشت.

شعر کامینسکی بازگوی عشق عمیق و اصیل او به طبیعت و آرزوی به وحدت‌رسیدن با آن است. از نظر زمانی شعر او به شعر خلیبنیکوف، کروچونیخ، و مایاکوفسکی نزدیک است. زبان او زبانی فراعقلانی است و در آن با اصوات بازی می‌شود تا آنها نیز معنای فراعقلانی خود را بازنمایند. او نیز مانند خلیبنیکوف برای اصوات معنا و مفهوم قائل می‌شود. او مانند مایاکوفسکی کلمات را می‌شکند تا با آنها بازی کند. او شعرهایش را دکلمه می‌کرد و چون ترانه می‌خواند. مشهورترین و محبوبترین اثر او «استنکا رازین» (۱۹۱۵) دربارهٔ قزّاقی است که شورشی دهقانی در ناحیهٔ دن در ۱۶۷۰ به راه انداخت.

کانفسکوی، ایوان ایوانوویچ (۱۸۷۷ـ ۱۹۰۱). شاعر و منتقد. نام اصلی او آرئیوس بود. او که تنها فرزند خانواده بود تعلیم و تربیت اومانیستی کاملی گرفت و به زبانهای فرانسوی، آلمانی، و انگلیسی کتابهای بسیاری خواند. بین ده تا دوازده سالگی شروع به نوشتن کرد و نخستین اثرش را در ۱۸۹۶ منتشر کرد.

در ۱۸۹۷ وارد بخش زبانشناسی تاریخی دانشگاه پطرزبورگ شد و در محفل دانشجوییی شرکت جست که راجع به فلسفه و هنر در آن بحث می‌کردند. او در آن سال و دوباره در ۱۸۹۸ به خارج سفر کرد. در ۱۹۰۰، یک سال پیش از فارغ‌التّحصیلی، نخستین مجموعهٔ اشعار او منتشر شد. در ۱۹۰۱ کانفسکوی در طیّ حادثه‌ای در سفری کوتاه به ناحیهٔ بالتیک غرق شد.

کانفسکوی به عنوان عضو جوانتر موج «انحطاط» پا به عرصهٔ ادبیّات گذاشت. دیدگاهها و زیبایی‌شناسی او همه از دیدگاههای ویژهٔ این گروه کوچک سنّت‌شکن نشأت گرفته بود. او که با ادبیّات اروپای غربی آشنایی کاملی داشت از شعر تغزّلی روسی هم تأثیر پذیرفته بود و در نوشته‌هایش خصوصاً نظر مثبتی نسبت به تیوتچف و فیت ابراز می‌داشت. او درکی رازورانه از جهان در اشعار آنها می‌دید و معتقد بود این ویژگی در شعر نسل معاصر او هم هست. او علیه هستی‌شناسی شورید و نظری شکّاکانه نسبت به اعتبار مقولات ادراکی بنیادین انسان داشت. بر همین اساس بود که دیدگاهی وجدآمیز نسبت به طبیعت اسطوری‌شده‌ای که آکنده از نیروهای غیرعقلانی است پیدا کرد.

کلّ اشعار کانفسکوی، که تعدادشان هم زیاد نیست، اشعار تغزّلی-فلسفی کوتاه است. این اشعار خاطرات‌مانند هستند و جوانی شاعر و ایدئالیسم افراطی او در آنها بازتاب دارد. انسان و طبیعت موضوع اصلی تأمّلات و عواطف او هستند. تجرید و تغزّل در شعر او درهم می‌آمیزد و شعری شبیه شعر وردزورث پدید می‌آورد (که البتّه از نظر کیفیّت به آن حدّ اعلا نمی‌رسد).

در شعر کانفسکوی اروپاگرایی دانشورانهٔ پایان قرن نوزدهم با ادراکی عمیق و ظریف از روسی‌بودن درهم آمیخته است. توپوگرافی، آب‌وهوا، و معماری کشورش او را به تحلیل، نقد، و تجلیل رهنمون می‌شود. البتّه در مواردی مسائل مورد نظر کانفسکوی عامّ و جهانی هستند: در واقع او به آینده‌ای می‌اندیشد که در آن تنوّع بشر در کلّی یکپارچه ادغام می‌شود.

کانفسکوی علی‌رغم عمق احساس و اندیشه‌اش شاعری موفّق نبود. یکی از دلایل آن فرضیّات زیبایی‌شناختی او بود. در مقاله‌ای منکر این می‌شود که زبان ویژگیهایی دارد که استفاده از نوع بیان خاصّ و ساختار نحوی خاصّ را الزامی می‌کند. او مدّعی می‌شود که یگانه جوهر خاصّ هر زبان قاموس آن است. برای همین است که نحو شعر او پیچیده و ارکستراسیون صوتی آن ضعیف است. او در موارد بسیار قواعد وزنی را نقض می‌کند. علاوه بر این اکثر اشعار او صرفاً استدلال بیانی درونی‌شده هستند، یعنی به عبارت دیگر شعر عاشقانهٔ تغزّلی در اشعار او نمی‌توان یافت. امّا نوشته‌های منثور، کانفسکوی کیفیّت بسیار بهتری دارند. این نوشته‌های منثور هم شامل مقالات تحلیلی می‌شود و هم شامل شعر منثور. آن آمیزهٔ خاصّ او از توصیف، عواطف، و اندیشه‌ها برای چنین ژانرهایی بسیار مناسبتر است.

کانفسکوی علی‌رغم زندگی کوتاهش و تولیدات ادبی اندکش، چه با شخصیتش و چه با نوشته‌هایش، تأثیر زیادی در محافل ادبی گذاشت. او دوست نزدیک والیری بریوسوف بود که در مقاله‌ای پس از مرگ او و در چند شعر تحسین خود را نسبت به این دوست جوانتر ابراز کرد (همین بریوسوف بود که پس از مرگ کانفسکوی مجموعهٔ آثار او را ویراست و انتشار داد). آلکساندر بلوک هم نظری همدلانه نسبت به کانفسکوی داشت و او را حلقهٔ انتقالی از مکتب انحطاط به سمبولیسم می‌دانست.

کراپوتکین، پیوتر الکسییویچ (۱۸۴۲ـ ۱۹۲۱). فیلسوف اختیارگرا و نظریه‌پرداز کمونیسم آنارشیستی. در مسکو در خانواده‌ای از اشراف کهن به دنیا آمد که نسبتش به خاندان ریوریک می‌رسید. او آموزش نظامی دید و آجودان شخصی تزار آلکساندر دوّم شد. بعد مأمور خدمت در هنگ سواره‌نظام قزّاق در سیبری شد و همانجا بود که با اندیشه‌های لیبرالی آشنا شد. او در طی سفرهای متعدّد در نواحی مختلف سیبری و کار به عنوان جغرافیدان نظریّه‌ای در باب ساختار کوههای آسیا پرداخت. او از اعضای فعّال انجمن جغرافیایی روسیّه بود. او اندک‌اندک جذب اندیشه‌های رادیکال، خصوصاً اندیشه‌های آنارشیست مشهور روسی، میخائیل باکونین، شد.

کراپوتکین پس از سفری به سویس و پیوستن در آنجا به گروه زیرزمینی نیکالای چایکوفسکی به روسیّه بازگشت. در ۱۸۷۴ دستگیر و در قلعهٔ خوفناک پطر و پاول زندانی شد. دو سال بعد به اروپای غربی گریخت و در آنجا فعّالانه در جنبش روبه‌رشد آنارشیستی مشارکت جست. او مجلّهٔ **لو رووُلته** را به راه انداخت و مقالات سیاسی بسیاری در آن نوشت. در ۱۸۷۹ کراپوتکین در کنگرهٔ بین‌المللی آنارشیستها در لندن شرکت کرد. در ۱۸۸۲ مقامات فرانسوی او را بازداشت و محکوم به پنج‌سال حبس کردند. او سرانجام آزاد شد و تا ۱۹۱۷ که به روسیّه بازگشت در انگلستان سکنا گزید. او در ۱۹۲۱ درگذشت.

در آنارشیسم کراپوتکین، برخلاف آنارشیسم باکونین که تأکیدش بر جمع‌گرایی است، بر نیاز فرد مصرف‌کننده به عنوان معیار توزیع ثروت تکیه می‌شود. او بر اصل کمک متقابل تأکید می‌کرد و مبلّغ و طرفدار کمون به عنوان واحد سازمان اجتماعی بود. کراپوتکین اندیشهٔ دولت را رد می‌کرد و فدرالیسم را بدون هیچگونه شکل سیاسی تبلیغ می‌کرد. او انقلاب را تحوّل طبیعی انسان به عنوان موجودی اجتماعی می‌دانست که نیازی به حکومت ندارد. کراپوتکین نتوانست اصل کمک متقابل خود را با عشق آنارشیستی‌اش به آزادی سازگار کند، زیرا این واقعیّت را در نظر نمی‌گرفت که عادات و سنن اجتماعی در اغلب جوامع آزادیها را محدود می‌کند. کراپوتکین اخلاقیّات را امتداد و دنبالهٔ ارادهٔ نیک انسان فراسوی برابری و عدالت می‌دانست.

کراسنوف، پیوتر نیکالایویچ (۱۸۶۹ـ ۱۹۴۵). نویسندهٔ مهاجر. او ژنرال ارتش تزاری بود و نقش برجسته‌ای در ارتش سفید در جنگ داخلی علیه بلشویکها ایفا کرد. در دههٔ ۱۹۲۰ او رمانهای متعدّدی منتشر کرد که در آنها روایتی محافظه‌کارانه از وقایعی عرضه کرد که منجر به سقوط رژیم تزاری و موفقیّت بلشویکها شد. در میان این رمانها، نخستینشان، **از عقاب دوسر به پرچم سرخ** (۱۹۲۱ـ ۱۹۲۲)، که در برلین به چاپ رسید، با استقبال زیادی روبرو شد و به زبانهای مختلف اروپایی ترجمه شد. قهرمان این رمان افسری روسی است که داستان زندگی‌اش در پسزمینهٔ وسیع سلطنت نیکالای دوّم روایت می‌شود. این رمان درکی بیش از اندازه ساده‌شده از تحوّلات اجتماعی و سیاسی ارائه می‌کند و از نظر ساخت و ساختمان نیز کاری حرفه‌ای نیست، امّا دیدگاههای عرضه‌شده در آن دیدگاههای مشترک بسیاری از مهاجران و خوانندگان دست‌راستی غربی است. رمانهای بعدی کراسنوف، **برگهای افتاده** (۱۹۲۳) و **فهمیدن یعنی بخشیدن** (۱۹۲۳)، موفّق بودند، امّا نه به اندازهٔ آن رمان اوّل. کراسنوف فعالیتهای نظامی و سیاسی‌اش را در دوران جنگ جهانی دوّم از سر گرفت و به طرفداری از آلمان پرداخت. پس از جنگ، متّحدان غربی او را تسلیم مقامات شوروی کردند و در شوروی اعدام شد.

کرافچینسکی، سرگیی میخایلوویچ (۱۸۵۱ـ ۱۸۹۵). انقلابی پوپولیست و نویسنده. نام مستعار او س. استپنیاک بود. او که فرزند پزشکی نظامی و خود نیز فارغ‌التّحصیل آکادمی توپخانه بود پس از ۱۸۷۱ به فعالیّتهای انقلابی روی آورد. در طول دههٔ ۱۸۷۰ او عضو سازمانهای نارودنیک بود و در کار تبلیغ و تهییج شفاهی و کتبی از خود استعداد زیادی نشان داد. او طرفدار سوسیالیسم کشاورزی بود. ابتدا از نظریّات لاوروف دفاع می‌کرد، بعد به نظریّات باکونین روی آورد، و سرانجام مشروطه‌خواهی پروپاقرص شد. کرافچینسکی تا ۱۸۷۸ در کار نشر زیرزمینی فعّال بود، امّا در اوت همین سال پس از ترور رئیس ژاندارمری به مهاجرت رفت و در لندن مستقر شد. او در آنجا با نوشته‌هایش می‌کوشید تا افکار عمومی غرب را به سمت طرفداری از مبارزهٔ ایثارگرانه و آرمان‌گرایانهٔ رادیکالهای روس علیه رژیم استبدادی خودکامهٔ تزاری سوق دهد و تا حدودی هم در این کار موفّق بود. نخستین کتاب او، **روسیهٔ زیرزمینی** (۱۸۸۲)، که به چندین زبان انتشار یافت گزارشی مستند از مبارزهٔ انقلابی و سوء رفتار رژیم تزاری بود. چند رمان و یک نمایشنامهٔ او هم مضامین مشابهی داشتند. الگویی که او از انقلابی آرمانی به دست می‌داد در خود روسیّه هم مورد توجّه رادیکالها بود. او با نوشتن مقالات در روزنامه‌ها و مجلّات و ایراد سخنرانی سعی می‌کرد آگاهی غربیها از واقعیّات روسیّه را افزایش دهد و نویسندگان بزرگ روسی را به آنها بشناساند. کرافچینسکی نقشی کلیدی در سازمان‌دادن «انجمن انگلیسی دوستان آزادی روسیّه» داشت و نشریّه آن، **روسیهٔ آزاد**، را سردبیری می‌کرد. او همچنین «صندوق مطبوعات آزاد روسیّه» را تأسیس کرد که آثاری از نویسندگان مختلف نهضت مقابله با رژیم تزاری را که ایدئولوژیهای گوناگونی داشتند به چاپ رساند.

کرافچینسکی در دو سال آخر عمرش سعی فراوان کرد تا گروههای سوسیالیستی و لیبرالی را در مبارزه برای مشروطیّت و قانون اساسی متّحد کند.

کرستوفسکی، فسیوولود ولادیمیروویچ (۱۸۴۰ـ۱۸۹۵). شاعر و داستان‌نویس. از تبار اوکراینی بود. پس از ثبت‌نام در بخش تاریخی‌ـ زبانشناسی دانشگاه پطرزبورگ در ۱۸۵۷ با پیسارف آشنایی یافت و گرایشی به عقاید رادیکال پیدا کرد. امّا اندک‌زمانی بعد به محفلی از اسلاووفیلهای معتدل، نظیر مایکوف، گریگاریف، و غیره نزدیک شد و شروع به نشر اشعار و داستانهایش در **آتیچستونیه زاپیسکی** و **ورمیا** کرد. کرستوفسکی در ۱۸۶۰ دانشگاه را رها کرد تا نویسندهٔ حرفه‌ای شود. رمان **زاغه‌نشینهای پطرزبورگ: کتابی دربارهٔ سیرها و گرسنه‌ها** (۱۸۶۴) محبوبیّت زیادی برای او به ارمغان آورد. این رمان به شیوهٔ «مکتب طبیعی» تصویری از زندگی اقشار مختلف، از اشراف و ثروتمندان گرفته تا دزدها و روسپیان، ارائه می‌دهد. رمان ترکیبی از مشاهدات دقیق واقعیت و اظهارنظرهای پندآمیز با گرایشی اجتماعی و دموکراتیک و اندکی شهوانیّت است.

کرستوفسکی در ۱۸۶۳ سفری به ورشو کرد تا موادّ و مطالبی دربارهٔ قیام لهستان برای نوشتن یک رمان فراهم آورد. این رمان تحت‌عنوان **یک گلّه یانوریّ** در ۱۸۶۹ در **روسکی وستنیک** انتشار یافت. شخصیّتهای این رمان نیز برگرفته از واقعیّت و مشاهدهٔ دقیق هستند، امّا گرایش اجتماعی نویسنده در آن تغییر کرده است. کرستوفسکی در این رمان تصویری بسیار منفی از جوانان رادیکال دههٔ ۱۸۶۰ روسیّه و نیز از جنبش آزادیخواهی لهستانیها پرداخته است. در ۱۸۷۴ او کتاب دیگری دربارهٔ همین مسائل تحت عنوان **دو نیرو** نوشت و دو کتاب را درهم ادغام کرد و نام **بلوف خونین** بر آن نهاد. بسیاری از قهرمانان این دوگانه شرکت‌کنندگان واقعی در قیام لهستان، البتّه با نامهایی جعلی، هستند. موضع خودنویسنده از زبان پزشکی به نام خوالینتسف بیان می‌شود که بتدریج به بیهودگی نهضت دههٔ ۱۸۶۰ و جنبش جوانان (نیهلیستها) پی می‌برد، امّا در عین حال به قدرت زیاد جنبش آزادیخواهی لهستان، که هدفی ملموس را تعقیب می‌کند، اذعان دارد ـ هدف مهم ایستادگی در برابر روسها. کرستوفسکی آنقدر شووینیست بود که اعلام کند اگر روسیّه لهستان را در ۱۸۶۳ محو نکرده بود، قطعاً لهستانیها روسیّه را تصرّف می‌کردند. تحوّل بعدی در دیدگاههای سیاسی کرستوفسکی گرایش به مواضع ضدّیهودی در دههٔ ۱۸۸۰ بود. او در این زمینه یک تریلوژی تحت‌عنوان **یهودیها می‌آیند** (۱۸۸۸ـ۱۸۹۲) نوشت.

کرستوفسکی، و. (۱۸۲۴ـ۱۸۸۹). شاعر و نویسنده. نام اصلی او نادیژدا دمیتریونا زایونچکوفسکایا و نام دوشیزگی‌اش خووشچینسکایا بود. اکثر سالهای عمرش را در ریازان زیست و تازه در ۱۸۸۴ بود که به پطرزبورگ نقل‌مکان کرد. کار ادبی‌اش را با سرودن شعر در دهه‌های ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰ آغاز کرد. از دههٔ ۱۸۵۰ اندک‌اندک به نوشتن نثر روی آورد. (شعرهایش را با همان نام دوشیزگی‌اش منتشر می‌کرد و نام مستعار کرستوفسکی را در کار نثرنویسی اختیار کرد.) زمانی که شخص حقیقی دیگری با همین نام کرستوفسکی در صحنهٔ ادبیّات ظاهر شد او امضایش را به «کرستوفسکی‌ـ نام مستعار» تغییر داد. شعر، داستانها، و رمانهای او همه بازتابندهٔ افکار جناح پیشرو روشنفکری روسیّه است. مضمون غالب در آثار دههٔ ۱۸۵۰ او رنج و تنهایی زنانی است که هیچ بختی برای نشان‌دادن قریحهٔ خود ندارند و آرمانگرایانه به دنبال اهداف خود می‌روند. نمونهٔ بارز اینگونه آثار تریلوژی **زندگی شهرستانی در روزگار قدیم** است. در آثار دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ او مضمون اعتراض اجتماعی و فداکاری و ایثار در راه خیر مردم غالب می‌شوند، امّا در این آثار همچنان زنان نقش کلیدی دارند؛ نمونهٔ اینگونه آثار او «محصّل شبانه‌روزی» (۱۸۶۱)، «دبّ اکبر» (۱۸۷۰ـ ۱۸۷۱)، و «معلّمه» (۱۸۸۰) است. در آثار سالهای پایانی عمر، پس از آنکه امیدها و آرمانهای دههٔ ۱۸۶۰ جامهٔ عمل به خود نپوشیدند، حسّ تسلیم، رخوت، و کناره‌جویی غالب شد. کرستوفسکی در زمان خودش نویسنده‌ای بسیار موفّق و محبوب بود، هرچند آثار داستانی او ارزش هنری والایی ندارند.

کروچونیخ، آلکسی یلیسییویچ (۱۸۸۶ـ ؟۱۹۶۹). شاعر و نظریّه‌پرداز ادبی. در خانواده‌ای از تبار دهقانی در استان خرسون به دنیا آمد. در سالهای نوجوانی به نقّاشی روی آورد و به مدرسهٔ هنر اودسا رفت. در ۱۹۰۵ به دلیل پخش جزوه‌های بلشویکها دستگیر و زندانی شد. در ۱۹۰۶ به تدریس هنرهای گرافیکی پرداخت. در ۱۹۰۷ همکاری با برادران بورلیوک را در جهت ارتقای کوبیسم در هنر آغاز کرد. در ۱۹۱۳ به کومو‌ـ فوتوریستها پیوست و مانیفست آنان، «کشیده‌ای به گوش پسند عمومی»، را امضا کرد. در سالهای انقلابی ۱۹۱۷ـ ۱۹۲۰ او همراه با ایلیا زدانویچ گروه «چهل‌ویک درجه» را در تفلیس سازمان داد. در دورهٔ بعد از انقلاب عضو گروه «لف» مایاکوفسکی شد.

کروچونیخ پرکارترین و مؤثّرترین نظریّه‌پرداز کومو‌ـ فوتوریسم و پروپاقرص‌ترین مبلّغ «زبان فراعقلانی» (زائومنی یازیک) آنان، یا به عبارت دیگر تخریب معنا در شعر، بود. کروچونیخ معتقد بود «زبان فراعقلانی» نقطهٔ پایانی بر اسارت شعر روسی در چنگ معنا،

روانشناسی، و فلسفه، که از دوران پوشکین تا دوران سمبولیستها ادامه داشته است، خواهد نهاد. کروچونیخ می‌گفت شعر فراعقلانی‌اش، «دیر بول شچیل»، بیانی «روسی‌تر از همهٔ اشعار پوشکین» دارد. از نظر او همچنین زبان فراعقلانی نشانگر آشفتگی و آشوب در زندگی مدرن بود. او در شعرش از توالی صوتی اختیاری و از نظر منطقی بی‌معنی سود می‌جست که در عین حال بیانگر احساسات و عواطفش بود. او غالباً زبان فراعقلانی را با زبان قابل فهم درهم می‌آمیخت. او شعرهایش را غالباً نقطه‌گذاری نمی‌کرد، از ارتکاب غلطهای دستور زبانی پرهیزی نداشت، و از شیوهٔ تیپوگرافیکی برای تأکید بر کلمات و اصوات استفاده می‌کرد. او کلمات جدیدی هم به جای کلمات جاافتاده ابداع می‌کرد.

کریموف، ولادیمیر پیمنوویچ (۱۸۷۸ـ۱۹۶۸). نویسندهٔ مهاجر. پیش از انقلاب فقط در کار روزنامه‌نگاری و سردبیری بود. او به امریکا و شرق دور سفر کرد و یادداشتهای سفر جالبی منتشر کرد. پس از انقلاب در لندن، برلین، و پاریس زیست. مدّتی سردبیری روزنامهٔ **روسکی گالوس** را بر عهده داشت و در آن از مواضع «اسمینا وخ» (گروهی مرکّب از شش نویسندهٔ مهاجر) دفاع می‌کرد. او یک سلسله‌رمان هم منتشر کرد که در آن میان از همه مهمتر تریلوژی **به دنبال میلیونها** (۱۹۳۳)، متشکّل از رمانهای **کارآموزی نزد سیرور، آنها عادت به زندگی خوب در پطرزبورگ داشتند، و بچهٔ تخس زیر میز** بود. این رمانها که رمانهایی تقریباً پیکارسک بودند تصویری جامع و گسترده از زندگی طبقات متوسّط عرضه می‌کنند. سبک کریموف روان و شبه‌عامیانه است، گفتگوها لحن محاوره‌ای درستی دارند، و نیش طنز او گاه به جای درستی اصابت می‌کند. رمانهای او، که برخی‌شان به چندین چاپ رسیدند، سرگرم‌کننده‌اند، امّا در ردهٔ ادبیّات جدّی قرار نمی‌گیرند.

کریموف، یوری سالامونوویچ (۱۹۰۸ـ ۱۹۴۱). نویسنده. نام اصلی او بکلمیشف بود. در پطرزبورگ به دنیا آمد و حرفه‌اش مهندسی بود. در ۱۹۴۱ به حزب کمونیست پیوست و در همان سال در ۲۰ سپتامبر در یک نبرد کشته شد. اگرچه کریموف نویسندگی را از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ آغاز کرد، امّا با رمان **نفتکش «در بنت»** در ۱۹۳۸ به شهرت رسید. این اثر از آثار کلاسیک در سبک رئالیسم سوسیالیستی است و نشان می‌دهد چگونه خدمه‌ای بی‌نظم تحت رهبری کمونیستی «عادی» به جمعی کارآمد و منسجم بدل می‌شوند. مضمون آن استفاده از رقابت سوسیالیستی برای ایجاد انگیزه در کارگران برای تولید بیشتر است. شورویها این رمان را «یکی از بهترین آثار منثور دههٔ ۱۹۳۰ شوروی» خواندند. از روی آن فیلمی ساخته شده است و هرساله هم کتاب تجدیدچاپ می‌شود.

کریوکوف، فیودور دمیتریویچ (۱۸۷۰ـ ۱۹۲۰). نویسنده. پسر آتامانِ قزّاق‌نشین گلازونوفسکاسا در ناحیهٔ نظامی دُن، بود. او از انستیتوی تاریخ و زبانشناسی پطرزبورگ در ۱۸۹۲ فارغ‌التّحصیل شد و تا ۱۹۰۶ به تدریس در دبیرستانهای آریل و نیژنی نووگورود پرداخت. در این سال به عضویّت نخستین دومای دولتی انتخاب شد. در ۱۹۰۷ به دلیل امضای بیانیّه‌ای ضدّحکومتی در اعتراض به انحلال دوما به سه ماه زندان محکوم شد. او که پوپولیستی لیبرال بود در طول جنگ جهانی اوّل مواضع میهن‌پرستانه‌ای داشت و در طی جنگ داخلی علیه بلشویکها فعالیّت می‌کرد. او دبیر مجلس قزّاقهای دُن بود و سردبیری روزنامهٔ رسمی حکومت دُن را بر عهده داشت. او به هنگام عقب‌نشینی با سفیدها از بیماری تیفوس درگذشت.

کریوکوف کار ادبی‌اش را از ۱۸۹۲ با نوشتن داستانوارهها، طرحها، و دو قصّهٔ تاریخی دربارهٔ قزّاقها آغاز کرد. مدّت بیست سال مرتباً در مجلّهٔ لیبرال **روسکویه باگاتستوو** مطلب می‌نوشت. او بیش از ۲۰۰ داستان، طرح، و مقاله نوشت. برخی از داستانهای او در حدّ رمان کوتاه هستند. کریوکوف تصویری از اقشار مختلف اجتماعی به دست می‌دهد، امّا توجّهش بیشتر معطوف قزّاقهای دُن است. او نحوهٔ زندگی آنان را با قلمی جاندار در داستانهایی چون «زن قزّاق» (۱۸۹۶)، «صدای امواج» (۱۹۰۹)، و «همسر افسر ارتش» (۱۹۱۲) توصیف می‌کند. ضعف داستانهای او بسط‌نیافتن پیرنگ و گفتگوهای بیش از حد طولانی است. سبک کریوکوف رئالیستی با چاشنی احساساتگرایی است.

کلنوفسکی، دمیتری ایوسیفوویچ (۱۸۹۳ـ۱۹۷۶). شاعر و مقاله‌نویس مهاجر. نام اصلی او کراچوفسکی بود. پدرش نقّاش مشهوری بود. در ۱۹۱۱ از دبیرستان مشهور کلاسیک تسارسکویوسلو، که محصّلینی چون آننسکی، گومیلیوف، و آخماتووا را پرورده بود، فارغ‌التّحصیل شد. پس از آن در سرتاسر اروپا به گشت‌وگذار پرداخت. از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۲ در خدمت نظام بود. در ۱۹۱۸ به مسکو و در ۱۹۲۱ به خارکوف نقل‌مکان کرد و به روزنامه‌نگاری پرداخت. او نخستین مجموعهٔ شعرش را پیش از انقلاب منتشر کرد (**تختهٔ رنگ**، ۱۹۱۷). بعدها خودش این اثر را جوانانه دانست و رد کرد. او مجموعهٔ شعر اوّلش را با نام خودش منتشر کرده بود، امّا چون شاعر دیگری هم به همین نام وجود داشت پس از آن نام مستعار کلنوفسکی را برگزید.

مجموعهٔ بعدی اشعار او تا ۱۹۴۳ که روسیّه را ترک کرد و به آلمان رفت منتشر نشد. به دنبال این مجموعه، **ردّ پای زندگی**، نه مجموعهٔ شعر دیگر از او منتشر شد، از جمله **آخرین اشعار** (۱۹۷۷) که پس از مرگش منتشر شد. کلنوفسکی سرآمد شاعران دورهٔ مهاجرت دوّم است. اشعارش تغزّلی و آکنده از تأمّلات فلسفی هستند. دورهٔ تحصیلی پیش از انقلاب در تسارسکویو سلو تأثیر عمیقی در حساسیّت شاعرانهٔ او داشت و به شعرش شفافیّتی دردناک و سوزوگدازی نوستالژیک بخشید. او را بدرستی واپسین شاعر از شاعران تسارسکویوسلو خوانده‌اند. او وارث بسیاری از ویژگیهای آکمئیسم بود و البتّه به شکلی کاملاً شخصی تحوّلاتی هم در این میراث ایجاد کرد. شیوهٔ بیان او ساده و تغزّلی است، هر چیز کوچکی را مورد توجّه قرار می‌دهد، ملودی شعرش خوش‌آهنگ است، و بانرمش من شعری‌اش را می‌سازد. امّا نگاه شاعرانهٔ کلنوفسکی پیچیده و سنگین است و از آن شور زندگی که در گومیلیوف یا ماندلشتام اولیّه می‌بینیم در اشعار او خبری نیست. او ندرتاً می‌تواند میان خودش و شعر فاصله بیاندازند، امّا شعرش در این مواردِ نادر یادآور آرامش اشعار متأخّر آخماتوواست. او که تحت‌تأثیر آنتروپوسوفی (شناسایی ذات انسان) بود هرگز در واقعیّت روحی تردیدی نکرد، امّا بیشتر نظر به جنبهٔ غیب‌گرایانهٔ آن داشت تا به جنبهٔ اشراقی آن. برای همین کشمکش درونی او تلاشی دائم برای رسیدن به یکپارچگی مذهبی است، که البتّه هرگز به‌طور کامل تحقّق نمی‌یابد. او هرگز وجد یگانه‌شدن با خدا را تجربه نکرد. او چون به عقیده باور داشت در ورطهٔ شک و بدبینی گرفتار می‌آمد. حتی پناه‌بردن به طبیعت و به هنر رضایتبخش نبود و اندک اندک مرگ به شکل وسواسی مضمون غالب اشعار او شد. کلنوفسکی فقط با توسّل به تسلّطش بر کلام است که نمی‌گذارد یأس و افسردگی به‌طور مطلق بر اشعارش چیره شود. تأکید او بر عذابهای زندگی و هستی حالتی کاملاً طبیعی دارد.

کنوت، داوید (۱۹۰۰ـ۱۹۵۵). شاعر. نام اصلی او داوید میرونوویچ فیکسمان بود. در اورگییف در بسارابیا به دنیا آمد. در ۱۹۲۲ همراه با باریس باژنیف، آلکساندر گینگر، باریس پاپلافسکی، و سرژ شارشون گروه «پالاتا پوئتوف» را در پاریس شکل داد. او با دختر اسکریابین آهنگساز، آریادنه، ازدواج کرد. آریادنه به دلیل مشارکت فعالانه در نهضت مقاومت یهودیان به‌هنگام اشغال پاریس به دست نازیها کشته شد.

اصالت قریحهٔ شاعرانهٔ کنوت، لحن شخصی‌اش، و مفاهیم تازه و بدیع در شعر او چشمگیر هستند. او در سرودن شعر در اوزان ترنر بسیار موفّق بود و در اشعارش تأمّلات آهسته، اندوهبار، یا بعضاً وجدآمیز شاعرانهٔ خود را دربارهٔ سرنوشت مردم یهود بیان می‌کرد. اشعار تغزّلی او پرشور، پراحساس، و غالباً پروقارند. یکی از موتیفهای اصلی شعر کنوت بیگانگی انسان با خدا، با جهان، و با خودش است. مضامین انجیلی، شهوانیّت با رنگ‌وبوی انجیلی، و بیان نیرومند از ویژگیهای شعر اوست. شعر او با وقفه‌های ناگهانی و آغازهای ناگهانی به نهایت ایجاز و فشردگی در کلام می‌رسد. فقط خواندن چند شعر از او کافی است تا نگاه خاصّ شاعرانهٔ او به انسان و جایگاه انسان در جهان را دریابیم. اشعار دورهٔ آخر زندگی او روادارانه‌تر، ساده‌تر، و صمیمی‌تر است. کنوت در ۱۹۴۹ به اسرائیل مهاجرت کرد و در آنجا در تئاتر هابیما به کار پرداخت. او از بیماری سرطان درگذشت.

کنیازف، واسیلی واسیلیویچ (۱۸۸۷ـ۱۹۳۷). شاعر و فولکلوریست. پدرش در سیبری تاجر بود. کنیازف به کالج تربیت معلّم در پطرزبورگ رفت (۱۹۰۴ـ۱۹۰۵)، امّا به دلیل فعالیّتهای سیاسی اخراج شد. او آنگاه به سرودن شعرهای طنز، روزنامه‌نگاری، و جمع‌آوری فولکلور پرداخت. پس از انقلاب به جنبش «پرولتکولت» پیوست و در فعالیّتهای تبلیغی‌ـ‌تهییجی مشارکت جست. او که عضو گارد سرخ بود اشعارش را در مطبوعات بلشویکی چاپ کرد. چند مجموعهٔ شعر هم انتشار داد که از آن جمله است: **انجیل سرخ** (۱۹۱۸)، **غریو سرخ ناقوسها** (۱۹۱۸)، و **ترانه‌های ناقوس‌نواز سرخ** (۱۹۱۹). بر برخی از اشعار او آهنگهایی گذاشته‌اند و بدل به ترانه‌های انقلابی شده‌اند. کنیازف پس از جنگ داخلی کار گردآوری فولکلور را پی گرفت و کتابهای **چاستوشکی** و **کتاب ضرب‌المثلها** را در ۱۹۳۰ منتشر کرد. کنیازف در ۱۹۳۴ رمان **پدربزرگها** را با نام مستعار ایوان سدیخ به چاپ رساند. این رمان تاریخچهٔ خانواده‌ای بازرگان را در سیبری بازمی‌گوید. او در ۱۹۳۷ قربانی تصفیه‌های استالینی شد.

کنیاژنین، یاکوف باریسوویچ (۱۷۴۲ـ۱۷۹۱). نمایشنامه‌نویس، شاعر، و مترجم. او پس از یک دوره زندگی پرفرازونشیب، که ازجمله شامل زندانی‌شدن به جرم اختلاس از اموال دولتی بود، سرانجام رسالت حقیقی خود را در ادبیّات یافت. این تحوّل در او در ۱۷۷۸ اتّفاق افتاد که به سمت منشی «کتابخانهٔ اصلی مؤسّسات آموزشی و روشنفکری» برگزیده شد. کنیاژنین پس از آن چندین اثر از زبان فرانسوی و ایتالیایی به روسی برگراند و چند نمایشنامه از متاستازیو و ولتر اقتباس و برای اجرا در تئاترهای روسی آماده کرد. او که خود نمایشنامه‌نویسی اصیل بود همان شیوهٔ سوماروکوف را، که پدرزنش بود، پی گرفت و به نوشتن تراژدی و کمدی پرداخت. در میان

کمدیهای او مشهورتر از همه کمدی «بدبختیهای نشأت‌گرفته از یک کالسکه» است. مشهورترین شعرهای تراژیک او هم **روسلاف** (۱۷۸۴) و **وادیم نووگورودی** (۱۷۸۹) هستند. موضوع اصلی در **روسلاف** تضادّ میان وفاداری یک اشرافی روس به وطنش و عشقش به پرنسس زیباروی سوئدی است. ماجرا در استکهلم می‌گذرد، جایی که روسلاف در آن زندانی جنگی است. در این شعر توصیفات جالبی از جلال و جبروت نظامی، گنبدهای زندان، شورشها، اعدامها، و توطئه‌ای پیچیده آمده است که در پایان آن شر مغلوب و فضیلت پیروز می‌گردد. ماجرای **وادیم نووگورودی** در نووگورود دوران حاکمیّت ریوریک می‌گذرد. وادیم باید میان وفاداری به سنّتهای جمهوریخواهانه شهرش و تسلیم شرافتمندانه به ریوریک پیروزمند یکی را برگزیند. او اوّلی را برمی‌گزیند و خودکشی می‌کند. تراژدی زمانی کامل می‌شود که دختر وادیم، اگرچه عاشق ریوریک است، همان راه پدر را پی می‌گیرد و خودش را می‌کشد. **وادیم** در ۱۸۹۳ پس از مرگ کنیاژنین منتشر شد و موجب ناخشنودی کاترین دوّم شد که در آن گرایشهای جمهوریخواهانه تشخیص داده بود و امر به سوزاندن این اثر کرد.

کوپلف، لیف زینوویویچ (۱۹۱۲ـ). خاطرات‌نویس و پژوهشگر در ادبیّات آلمانی. او از نوجوانی به مارکسیسم گروید و فعّالانه به دفاع از حکومت برخاست. در ۱۹۳۳ در مصادرهٔ غلّات از دهقانان مشارکت جست. سالژنیتسین در دایرهٔ اوّل بر اساس شخصیّت او شخصیّت روبین را پرداخته است، کمونیستی که حتّی پس از دستگیری به آرمانهایش وفادار می‌ماند. کوپلف از ناراضیان شاخص دههٔ ۱۹۶۰ بود و از آپارتمانش برای ترتیب‌دادن ملاقات با غربیهایی که به مسکو سفر می‌کردند و نیز با روشنفکران روسی استفاده می‌کرد. در ۱۹۶۸ او را از حزب کمونیست اخراج کردند و در ۱۹۷۷ از اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی بیرونش کردند. او اکنون مقیم آلمان است و جایزهٔ صلح کتابفروشان آلمان را دریافت کرده است.

کوچتوف، فسیوولود آنیسیموویچ (۱۹۱۳ـ۱۹۷۳). رمان‌نویس و سردبیر ارشد **لیتراتورنایا گازتا** (۱۹۵۵ـ۱۹۵۹) و **اکتیابر** (۱۹۶۱ـ۱۹۷۳). او دبیر بخش لنینگراد اتحادیّهٔ نویسندگان شوروی (۱۹۵۳ـ۱۹۵۵) و عضو هیئت‌تحریریّهٔ مجلات **زوزدا** و **لنینگراد** بود. کوچتوف از طرفداران سرسخت و افراطی استالینیسم و از بوروکراتهای قدرتمند در سازمانهای مختلف نویسندگان بود. او نویسنده‌ای پرکار بود و اکثراً رمانهای طولانی می‌نوشت که در تیراژ وسیع به چاپ می‌رسیدند. رسواترین اثر او **بگو واقعاً چه می‌خواهی؟** است که در آن چهار نفر از غرب به شوروی فرستاده می‌شوند تا موادّ و مطالبی برای یک آلبوم از هنر روسیّهٔ کهن گردآوری کنند، امّا بعد معلوم می‌شود که آنها جاسوس هستند و حتی یکی‌شان افسر سابق اس اس و قاتل بیرحم است.

این رمان ساخت و بافت مرسوم و فشردهٔ رمانهای جاسوسی را ندارد. چهار غربی به شوروی می‌آیند و وارد گفتگوهایی می‌شوند که در واقع نوعی رجزخوانی ایدئولوژیکی است و بعد هم شوروی را ترک می‌کنند. با پیش‌رفتن رمان این گفتگوها جای هرچه بیشتری را اشغال می‌کنند. شخصیت‌پردازی سیاه و سفید است و مضمون غالب میهن‌پرستی است. تبادل فرهنگی به صورت کوششی برای ویران‌کردن جامعهٔ شوروی ترسیم می‌شود. مهاجران بلااستثناء دشمن‌صفت و آدمهای آشغالی هستند. کبوتر صلح نمادی است مذهبی که به صورت نامشروع مورد استفاده قرار می‌گیرد تا جایگزین داس و چکش شود. غرب چیزی جز مهاجمی هیتلری نیست.

برادران یرشوف (۱۹۵۸) رمانی دربارهٔ کارگران کارخانهٔ فولاد (کمونیستهای متعهّد) و مبارزهٔ آنان با بوروکراتی است که می‌خواهد اختراعی را بدزدد. این رمان در واقع نه رمانی سیاسی، بلکه رمانی اخلاقی است، البتّه به‌استثنای تلاش گیج‌وگنگ نویسنده برای ارتباط‌دادن شخصیّتهای منفی رمانش با انقلاب مجارستان. در **پراودا** مقاله‌ای در نقد کوچتوف نوشته شد و در آن این مطلب عنوان شد که او همهٔ روشنفکران را آلوده به دیدگاههای ضدّشوروی تصویر کرده است.

دبیر کمیتهٔ ناحیه (۱۹۶۱) رمان طولانی دیگری دربارهٔ «انسان شوروی» است. قهرمان آن، دینیسوف، ناحیه‌ای به وسعت دو برابر بلژیک را اداره می‌کند. او کشف می‌کند که مدیر ناحیهٔ مجاور در حساب‌وکتابها دست می‌برد؛ پس او را رسوا می‌کند و خود جایش را می‌گیرد. ماریاموف در **نووی میر**، که سردبیرش در آن زمان تواردوفسکی بود، سخت این رمان را مورد حمله قرار داد. او نوشت که توصیف کوچتوف از لباسهای زنانه بیمارگونه است و سبکش مبتذل و حتّی حاوی غلطهای دستوری است. این مقاله اختلافهای دیرین تواردوفسکی و کوچتوف را زنده کرد و دعوای میان آن دو از سر گرفته شد.

کودریاوتسف، پیوتر نیکالایویچ (۱۸۱۶ـ۱۸۵۸). مورّخ، منتقد، و نویسنده. در دبیرستان الاهیّات مسکو درس خواند، به دانشگاه مسکو رفت، و شاگرد گرانوفسکی شد. در ۱۸۴۵ به خارج رفت تا تحصیلاتش را پی بگیرد. پس از بازگشت، مدرّس تاریخ در دانشگاه مسکوشد. در ۱۸۵۰ سرنوشت ایتالیا از زمان سقوط امپراتوری روم غربی تا احیای آن توسّط شارلمانی و همچنین زنان رومی را منتشر

کرد. در همین زمان چند مقاله هم دربارهٔ ایتالیا نوشت. پس از مرگ گرانوفسکی کرسی او را در دانشگاه به کودریاوتسف دادند. او آثار گرانوفسکی را ویرایش و منتشر کرد و شروع به نوشتن زندگینامهٔ او کرد. او نقدهای ادبی‌اش را مرتباً در **تلسکوپ**، **سارمنیک**، و **آتیچستونیه زاپیسکی** منتشر می‌کرد. او که پیرو «مکتب طبیعی» بود آثار داستانی‌اش را با نام مستعار آ. نسترویف منتشر می‌کرد. البتّه رگه‌هایی از رمانتیسم در آثار او برجای مانده بود، خصوصاً در انتخاب موضوع، شخصیت‌پردازی، و ذهن‌گرایی راوی که بعضاً به حد مالیخولیا می‌رسید. نخستین داستان او، «کاتینکا پیلایوا»، در ۱۸۳۶ در **تلسکوپ** چاپ شد. پس از آن داستانهای «دو شهوت»، «سردرگمی»، «خلوت»، «اشتباه»، و «یک گل» را نوشت و به چاپ رساند. در برخی از این آثار او مضمون ژورژ ساندی آزادی زنان رامطرح کرده بود؛ او از نخستین کسانی بود که سعی کرد به درکی از دینامیک ازدواج و خانواده برسد. او همچنین «آدم زیادی» را به تصویر کشید و در یکی از بهترین داستانهایش، «ملاقات آخر»، همهٔ این مضامین راگنجاند.

کوروچکین، واسیلی استپانوویچ (۱۸۳۱ـ۱۸۷۵). شاعر و روزنامه‌نگار. او که فرزند سرفی آزادشده بود در پطرزبورگ در مدرسهٔ نظامی تحصیل کرد. پس از خدمت در ارتش تا ۱۸۳۵، بقیّهٔ زندگی خود را وقف ادبیّات کرد. از ۱۸۵۵ تا ۱۸۵۸ در مجلّهٔ **سین آتیچستوا** کار می‌کرد و اشعار طنزآمیز و نقدهای ادبی‌اش را در این مجلّه به چاپ می‌رساند. او زمانی توجّه منتقدان را به خود جلب کرد که ترجمه‌هایش از اشعار برانژه منتشر شد. این ترجمه‌ها که با استقبال فراوان مواجه شدند سه بار پی‌درپی به چاپ رسیدند. در دههٔ ۱۸۵۰ اشعار طنزآمیز کوروچکین در مورد مسائل اجتماعی و سیاسی بر شهرت او افزودند. در ۱۸۵۹ او به همراه کاریکاتوریست مشهور، ن. آ. استپانوف، سردبیری مجلّهٔ **ایسکرا** را بر عهده گرفت. در اندک‌زمانی **ایسکرا** مجلّهٔ سرآمد عصر خود در زمینهٔ طنز شد. سردبیران مجلّهٔ با گزندگی خاصّی سنّتهای ازرواج‌افتاده و دیدگاههای ارتجاعی را به باد حملات طنزآمیز می‌گرفتند. شوخیها و طنزهای مجلّه متوجّه ناهنجاریهای اجتماعی بود و جدّی‌بودن طنزهای آن سبب می‌شد که مجلّه‌ای در حدّ بهترین مجلّات طنز غرب باشد. از وقتی که کوروچکین در ۱۸۷۰ از سردبیری مجلّه کناره گرفت، **ایسکرا** از رونق افتاد. مجموعهٔ نوشته‌های او در ۱۸۶۹ در یک جلد انتشار یافت.

کوروین- پیوتروفسکی، ولادیمیر لوویچ (۱۸۹۱ـ۱۹۶۶). شاعر، نمایشنامه‌نویس، و نویسنده. او تا ۱۹۴۵ با نام پیوتروفسکی آثارش را انتشار می‌داد. او در ۱۹۲۰، پس از آنکه در جنگ داخلی در ارتش سفید جنگیده بود، روسیّه را ترک کرد. در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ او همراه با نابوکوف، استرووه، و دیگران عضو محفلی بود که گرد نشریّهٔ **ورتنو** تشکیل شده بود. پس از به قدرت‌رسیدن هیتلر او به پاریس رفت. در طول جنگ جهانی دوّم در نهضت مقاومت شرکت جست و دستگیر و زندانی شد و تا پای اعدام پیش رفت. سالهای پایانی عمرش را در لوس آنجلس گذراند.

نخستین مجموعهٔ شعری کوروین- پیوترفسکی، **افسنطین و ستارگان** در ۱۹۲۳ منتشر شد و به دنبال آن در ۱۹۲۵ مجموعهٔ **عشق سنگی** را منتشر کرد. اگرچه او بعدها خود این آثار را خام دانست و رد کرد، امّا در واقع شعرهای آن از این نظر جالبند که در ساختار کاملاً سنّتی از نظر صوری تصاویر خیالی اکسپرسیونیستی باب روز را عرضه می‌کنند. مجموعه‌های بعدی او **بادبادک** (۱۹۵۰) و **مهمانی که دیر آمد** هستند که این دوّمی پس از مرگ او در ۱۹۶۸ـ۱۹۶۹ در دو جلد منتشر شد. او از سرچشمهٔ شعر کلاسیک روسی سیراب شده بود، ولی در عین حال این شعر کلاسیک را با مقتضیّات زندگی در قرن بیستم و واقعیّات آن هماهنگ کرده بود. شعر او از نظر آهنگ کلام بعضاً یادآور شعر پوشکین و از نظر تأمّلات دربارهٔ مسائل هستی و مسائل زندگی انسان مدرن یادآور شعر تیوتچف است. جنبه‌های نوی شعر او به دلیل حرکت شعرش در یک خط پیوسته هرگز توی ذوق نمی‌زند و حالت کلاسیک آن را از میان نمی‌برد. کوروین- پیوتروفسکی را با شعرهای شفاف، و خصوصاً شاهکارش، «بئاتریچه»، باید سرآمد پارناسوسیهای روسی دانست.

کوزنتسوف، آناتولی واسیلیویچ (۱۹۲۹ـ۱۹۷۹). نویسنده. در کیف به دنیا آمد و در دوران اشغال کیف به دست نازیها در این شهر بود. از ۱۹۴۶ انتشار آثارش را شروع کرد. نخستین داستانهای او در **پیونرسکایا پراودا**، روزنامهٔ مخصوص کودکان، به چاپ رسید. بعداً او همزمان با تحصیل در انستیتوی ادبیّات گورکی در کارهای تأسیساتی، ازجمله در ساختمان نیروگاه برقابی ایرکوتسک، شرکت جست. نخستین اثر موفّق کوزنتسوف، **دنباله‌ای بر یک افسانه، خاطرات مردی جوان** (۱۹۵۷)، مبتنی بر تجارب اوست. این اثر از جملهٔ آثاری بود که در پی‌افکندن ژانر جدید «داستان جوانان» نقش داشت. کوزنتسوف، پس از منتشرکردن چندین داستان موفّق امّا کم‌اهمیّت دیگر، رمانی جنجالی به نام **بابی یار** (۱۹۶۶) دربارهٔ کشتار یهودیان کیف به دست آلمانیها نوشت. کوزنتسوف در ۱۹۶۹ در جریان سفری به لندن به غرب پناهنده شد و نسخهٔ تازه‌ای از **بابی‌یار** را در آنجا منتشر کرد. این نسخه حاوی قطعات جالبی بود که

یا دستگاه سانسور شوروی آنها را حذف کرده بود یا خودش با پیش‌بینی اینکه برایش دردسرآفرین خواهند بود کنارشان گذاشته بود. نثر کوزنتسوف جنبهٔ هنری شاخصی ندارد. اهمیّت آثار او به خاطر موضوعاتشان است که بسیار جالب توجّهند.

کوزنتسووا، گالینا نیکالایونا (۱۹۰۲ـ۱۹۷۶). شاعر، نویسنده، و خاطرات‌نویس مهاجر. در ۱۹۲۰ روسیّه را ترک کرد، پس از تحصیل در پراگ به فرانسه رفت، و آنجا در کنار خانوادهٔ بونین زیست. پس از جنگ جهانی دوّم به ایالات متّحده رفت؛ در آنجا در سازمان ملل مشغول به کار شد و در ضمن در نشریّه‌های روسی امریکا به نشر آثارش پرداخت. کوزنتسووا کار نوشتن را از دههٔ ۱۹۲۰ آغاز کرد. آثارش در ردهٔ رئالیسم تغزّلی‌ـشاعرانه (نئوـکلاسیسیسم) قرار می‌گرفتند و به سنّت کار بونین نزدیک بودند. مهمترین آثارش در دههٔ ۱۹۳۰ انتشار یافتند: **صبح** (۱۹۳۰) که مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه بود، **پیش‌درآمد** (۱۹۳۳) که رمان بود، و **باغ زیتون** (۱۹۳۷) که مجموعهٔ شعر بود. در ۱۹۶۷ او خاطراتش از بونین را منتشر کرد که کتابی نافذ و عمیق بود (**یادداشتهای روزانهٔ گراس**).

کوشچیفسکی، ایوان آفاناسیویچ (۱۸۴۷ـ۱۸۷۶). نویسنده. در بارنائول به دنیای آمد و پیش از آمدن به پطرزبورگ، در اواسط دههٔ ۱۸۶۰، در شهرستانهای سیبری درس خواند. در پطرزبورگ به دلیل فقر مالی ناچار شد دست از تحصیل در دانشگاه بکشد و به مشاغل گوناگون بپردازد. پس از مدّتی، تقریباً آلابختی، به این فکر افتاد که نویسنده شود و کتابی نوشت که تقریباً طراوت و تازگی رمان اوّل هر نویسنده‌ای را داشت: **نیکالای نگاریف، یا روس موفّق**. این رمان به صورت پاورقی در ۱۸۷۱ و بعد به صورت جداگانه در ۱۸۷۲ به چاپ رسید. پس از آن او به نوشتن داستان، داستانواره، و طرح در نشریّات کمترشناخته‌شدهٔ لیبرالی روی آورد. در این آثار او عمدتاً فقر طبقات کارگر را به تصویر می‌کشید. امّا چندی نگذشت که به میخوارگی روی آورد، الکلی شد، و به مرگی تراژیک در جوانی درگذشت.

امّا رمان او در ردهٔ رمانهای کلاسیک درجه دوّم قرن نوزدهم روسیّه قرار گرفت. راوی و قهرمان اصلی رمان، نیکالای نگاریف، در زندگی فقط به دنبال نفع شخصی است و در پایان صرفاً برای پیش‌بردن امورش تن به ازدواجی بی‌عشق می‌دهد. بخش اعظم رمان صرف توصیف آموزش و پرورش یک نسل، چه در دبیرستان و چه در دانشگاه، شده است. کوشچیفسکی زندگی نمونه‌وار گروهی از یک نسل را در کودکی و نوجوانی پی می‌گیرد. برادر نیکالای گرایشات رادیکالی دارد و سوفیا لاخووا، زنی جوان که او هم گرایشات رادیکالی دارد، عاشق نیکالای می‌شود. امّا نیکالای به چنین چیزهایی اعتنایی ندارد: او هیچ عقیده‌ای ندارد، بسیار شوخ‌طبع است، و در برابر خطاهای انسانی بسیار بردبار است. رمان کوشچیفسکی نیرو و جذابیّتی دارد که سبب شده نسلهای متوالی از خوانندگان روسی آن را بخوانند.

کوشنر، آلکساندر سمیونوویچ (۱۹۳۶ـ). شاعر. در لنینگراد به دنیا آمد، در ۱۹۵۹ از مؤسّسه‌ای آموزشی فارغ‌التّحصیل شد، و ده‌سال به تدریس ادبیّات در مدارس شبانه پرداخت. او نخستین‌بار در ۱۹۵۷ شروع به انتشار آثارش کرد. حتّی در نخستین مجموعهٔ شعر او هم گرایشش به نوشتن و سرودن از مسائل سادهٔ پیش‌پاافتاده زندگی آشکار بود («تُنگ» و «دو پسربچه»). از این نظر کوشنر با شاعران آوانگارد دورهٔ لیبرالیسم خروشچفی (وازنسینسکی، یفتوشکنو، و دیگران) تفاوت دارد. در میان شاعران همنسلش کوشنر به دلیل ظرافت و دقّت در پرداخت شعر، تنوّع لحن، و سادگی استعارات شاخص است. او آشکارا استفاده از صفت را در خلق صور خیال بصری‌ـحسّی ترجیح می‌دهد. امّا کیفیّت ساده، روزمرّه، و خاکی اشعار کوشنر در واقع چندبُعدی است و عمقی فلسفی دارد.

در دههٔ ۱۹۷۰ «مضمون پطرزبورگی» آشکارا در شعر کوشنر سر برمی‌آورد (روز»، «باغ»، و «کانال») و سرانجام بدل به مضمون غالب در شعر او می‌شود. او با پرداختن تصویرهایی از شهر (باغ تابستانی، رود نوا، «تراموای جنون‌زدهٔ» گومیلیوف) و یادآوری قهرمانان شهر از نظر شاعر (ژوکوفسکی، چادایف، داستایفسکی، و ماندلشتام) سعی می‌کند بر آشوب جهان پیرامونش غالب شود، نظمی به آن بدهد، و انسانی‌اش کند. مضمون «همزاد کنجکاو» که در سرتاسر آثار کوشنر ظاهر می‌شود خیر و شر را در جهان ما متعادل می‌کند و نومیدی وبدبینی سنگین کوشنر تسلّای خاصّی می‌یابد: با درد، با آه، با همان ارزش زندگی (بدرود، عشق!»). بعضاً آرزوی جهانی نادیده و ناشناخته در شعر کوشنر رخ می‌نماید («درس جغرافی» و «در ونیز»). کوشنر ادّعای استادی ندارد و نیازی نمی‌بیند شور شاعرانه‌ای را به نمایش بگذارد. اشعار او بعضاً در سامیزدات و تامیزدات چاپ می‌شود. او اشعاری برای کودکان نیز سرود و شعرهایی از شاعر مهاجر بریتانیایی، فیلیپ لارکین، نیز ترجمه کرده است، شاعری که آشکارا به او نزدیک است. جدیدترین مجموعهٔ او **یوم** است که حاوی بهترین شعرهای شش مجموعهٔ قبلی اوست. او را در ردهٔ شاعران «عصر مفرغ» قرار داده‌اند، هرچند رابطهٔ او با استادان این دوره (گومیلیوف، آخماتووا، و خادسیویچ) رابطه‌ای گریزنده است.

کوکورف، ایوان تیمافییویچ (۱۸۲۵ـ۱۸۵۳). نویسنده. او در خانواده‌ای از دهقانان آزادشده در زارائیسک به دنیا آمد. نتوانست تحصیلاتش را بیش از کلاس پنجم متوسّطه در دبیرستان مسکو ادامه دهد و از هجده‌سالگی مشغول کار در یک مجلّه شد. از ۱۸۴۶ تا پایان عمر در ماسکوینیانین کار می‌کرد و از ۱۸۵۰ عضو تحریریّه این نشریّه شد.

او در پرداختن خطّ داستانی و انتخاب لحن پیرو گوگول و مکتب طبیعی بود، امّا به جای رسم متداول تصویرکردن زندگی در پطرزبورگ او در داستانها و طرحهایش زندگی در مسکو را تصویر می‌کرد. تصویرپردازی کوکورف دقیقاً ناتورالیستی نبود و در پرداختن تصویر از پایینترین طبقات اجتماع، مثل کالسکه‌چیها، آشپزها، گارسونها، و الواربرها از شیوهٔ گروتسک گوگولی و شوخ‌طبعی و تکنیک وودویل استفاده می‌کرد. قدرت مشاهدهٔ کوکورف بسیار قوی بود و اطّلاعات دست‌اوّلی که از زندگی خیابانی مسکو داشت به او امکان می‌داد رفتارها و زندگی روزمرّه طبقات پایین و اقشار فقرزدهٔ مسکو را بدقّت توصیف کند.

قصّهٔ **ساورای کوچک** را بهترین اثر کوکورف دانسته‌اند. تورگینف و گریگوریف، هر دو، ارزش زیادی برای این قصّه قائل بودند.

کوکولنیک، نستور واسیلیویچ (۱۸۰۹ـ۱۸۶۸). نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس. او در تاریخ ادبیّات روسیّه در وهلهٔ نخست به عنوان نویسندهٔ نمایشنامه‌های میهن‌پرستانه با موضوعات تاریخی مشهور است. مشهورترین نمایشنامهٔ او، که در روزگار خودش با استقبالی بی‌سابقه مواجه شد، نمایشنامهٔ پنج‌پرده‌ای **دست قادر مطلق وطنمان را حفظ کرده است** (۱۸۳۲) بود. ماجرای نمایشنامه مربوط به دورهٔ انتخاب نخستین تزار از سلسلهٔ رامانوف (۱۶۱۳) است. این نمایشنامه منظوم است. از دیگر نمایشنامه‌های تاریخی او که همگی مربوط به روسیّه هستند می‌توان از **پرنس میخائیل واسیلیویچ اسکوپین-پوئیسکی، بویار فیودور واسیلیویچ باسیونوک؛ و ژنرال پاتکول** نام برد. این نمایشنامهٔ آخر مربوط به سفیر اعزامی پطر اوّل به دربار ساکسون-لهستان است. **گماشته** هم درامی تاریخی است که ماجرایش در مسکو ۱۷۲۲ می‌گذرد. ماجرای **مجسّمهٔ قدیس کریستوفر در ریگا، یا جنگ رخ خواهد داد** در ۱۴۷۲ در ریگا می‌گذرد و **پرنس دانیئیل واسیلیویچ خولمسکی** درامی به‌نثر و نظم است که در پسکوف در ۱۴۷۴ رخ می‌دهد. دیگر نمایشنامهٔ کوکولنیک **ایوان ریابوف، ماهیگیر آرخانگلی** است. او همچنین به زندگی هنرمندانی که در راه هنرشان رنج کشیده بودند علاقه‌مند بود و با آنها همدلی می‌کرد. بر اساس همین علاقه بود که **تورکواتو تاسو** (۱۸۳۰ـ۱۸۳۱)، **جولیو موستی** (۱۸۳۲ـ۱۸۳۳)، **یرمیل ایوانوویچ کاستروف** (۱۸۵۳)، **جاکوبو سانتاسارو** (۱۸۳۳)، و **دومنیکینو** را نوشت که همه مربوط به هنرمندان واقعی اعصار مختلف هستند.

کولیش، پانتلیمون آلکساندروویچ (۱۸۱۹ـ۱۸۹۷). شاخصترین چهرهٔ ادبی اوکراینی پس از شفچنکو در ادبیّات قرن نوزدهم اوکراین. او در ادبیّات روسی نیز در مقام مورّخ، قوم‌نگار، و منتقد ادبی جایگاه برجسته‌ای دارد. دامنهٔ گستردهٔ فعالیّتهای کولیش خود نشاندهندهٔ اهمیّت او در ادبیات اوکراینی است: او شاعری نوآور، نثرنویسی برجسته، و از همه مهمتر نویسندهٔ نخستین رمان تاریخی اوکراینی بود. او مترجمی خستگی‌ناپذیر هم بود و آثار بسیاری از شکسپیر، بایرون، گوته، شیلر، هاینه، و میتسکیویچ ترجمه کرد. علاوه بر آن، کتاب مقدّس را هم به زبان اوکراینی برگرداند. او قوم‌نگار و باستان‌شناسی برجسته نیز بود. نخستین مجلّهٔ فرهنگی و ادبی اوکراینی را هم او راه‌اندازی کرد. در مقام منتقد ادبی او نفوذ زیادی داشت و موی دماغ جامعهٔ اوکراینی بود و دائماً خصلتهای قومی زشت، آیینهای بومی، میراث قزّاقی، و حتّی بعضاً برخی از جنبه‌های شخصیّتی شفنچکو را مورد حمله قرار می‌داد.

نوشته‌های کولیش به زبان روسی منحصراً منثور هستند. او کار در این زمینه را با نوشتن داستانها و طرحهای فولکلوریک آغاز کرد. پس از آن رمان تاریخی به شیوهٔ سر والتر اسکات تحت عنوان **میخایلو چارنیشنکو یا اوکراینِ در هشتاد سال پیش** انتشار داد. در دههٔ ۱۸۵۰، به دنبال دستگیری و تبعید کوتاه‌مدّتش به دلیل عضویت در گروه «برادران قدیس سیریل و متودیوس»، کولیش دوباره به نوشتن رمان تاریخی روی آورد و کتاب **آلکسیی آدنوروگ** را که مربوط به «عصر مشکلات» بود انتشار داد. در همین دوره قصّه‌هایی هم طبق روال سنّت «مکتب طبیعی» می‌نوشت ـ قصّهٔ **یاکووولویچ** از قصّهٔ شنل گوگول الگوبرداری شده است. کولیش سعی کرد رمان منظومی به تقلید از پوشکین بنویسد، امّا در این کار توفیقی نیافت. علاوه بر رمانهای تاریخی، نوشته‌های تحقیقی تاریخی قوم‌نگارانهٔ او نیز از اهمیّت زیادی برخوردارند. کولیش چند مقالهٔ مهمّ نیز دربارهٔ ارتباط ادبیات و فولکلور انتشار داد. مقالهٔ او دربارهٔ ارتباط متقابل ادبیات اوکراینی و ادبیّات روسی فوق‌العاده جالب است.

کونی، آناتولی فیودوروویچ (۱۸۴۴ـ۱۹۲۷). قاضی و خاطره‌نویس. او که از اعضای توانای کانون وکلای لیبرال در دورهٔ سلطنت سه تزار آخر بود آنقدر معتدل و ملایم بود که به سمت قاضی دادگاهی منصوب شود که به محاکمهٔ ورا زاسولیچ در ۱۸۷۸ به جرم سوءِقصد

به ژنرال ترپوف پرداخت. کونی قضاوت عادلانه‌ای داشت و به همین جهت مسئله بحث‌انگیز شد. هیئت‌منصفه، با آن بی‌منطقی خاصّ روسها، زاسولیچ را تبرئه کرد و او به اروپا گریخت. این جنجال و رسوایی عامل تعیین‌کننده‌ای در مسیر حرفه‌ای کونی شد. مقامات به او بدبین شدند و در مقابل اینتلیجنتسیای روسی تا ۱۹۱۷ به‌گرمی پذیرایش گشتند. پس از انقلاب، لوناچارسکی کرسی استادی حقوق در دانشگاه پتروگراد را به او داد. حوادث زندگی او دستمایه‌ای برای خاطره‌نویسی او شد. او در سنین کهولت مهمترین کتاب خاطرات روسی اوایل قرن را نوشت. **در مسیر زندگی** در پنج جلد از ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۹ انتشار یافت. او در این کتاب خاطرات جذّابی از بسیاری از چهره‌های سیاسی و ادبی و کلّاً اشخاصی که می‌شناخته است نقل کرده است.

کویتکا، گریگوری فیودوروویچ (۱۷۷۸ـ۱۸۴۳). نخستین نثرنویس برجستهٔ مدرن اوکراینی. او نیز تقریباً مانند همهٔ دیگر نویسندگان اوکراینی نیمهٔ نخست قرن نوزدهم به روسی نیز می‌نوشت. با توجّه به دوزبانه‌بودن جامعه و ادبیّات اوکراینی در آن زمان آثار کوتیکا را هم مانند آثار گربینکا یا کاستاماروف یا در واقع شفچنکو، می‌توان هم جزئی از ادبیّات اوکراینی و هم جزئی از ادبیّات سراسری امپراتوری روسیّه به حساب آورد. کویتکا در آسنووا در نزدیکی خارکوف به دنیا آمد. فعالیّتهای وسیع ادبی؛ فرهنگی، و اداری او همه بستگی به زندگی پایتخت اوکراین داشتند: او تئاتر حرفه‌ای این شهر را سازمان داد و خود سرپرستی‌اش را بر عهده گرفت؛ بنیانگذار و سردبیر نشریّهٔ **اوکراینسکی وستنیک** (۱۸۱۶ـ۱۸۱۷) بود؛ یک انجمن نیکوکاری، مدرسه‌ای برای زنان، و کتابخانه‌ای عمومی تأسیس کرد. همچنین رئیس شورای اشراف محلّی و قاضی اوّل دادگاه ناحیه بود.

نثر اوکراینی کویتکا، که نخستین جلد آن در ۱۸۳۴ تحت‌عنوان **قصّه‌های روسیهٔ کوچک** انتشار یافت، از سویی ادامهٔ سنّت بورلسک و کمیک کولتیارفسکی و قرن هجدهم، البتّه با گسترش جنبهٔ طنزآلودترش، و از سوی دیگر واردکردن عنصر سانتیمانتالیسم شاعرانه به آن بود. او خود معتقد بود که احساسات کمیک و در عین حال نجیبانه‌اش را فقط به زبان اوکراینی می‌تواند بیان کند. اگرچه نوعی کلاسیسیسم به کویتکا نسبت داده شده است، امّا در واقع بیشتر از عناصر فولکلوریک بهره می‌گرفت. نمایشنامه‌های اوکراینی او نیز عمدتاً حاوی عناصر بورلسک و وودویلی هستند.

نخستین آثار کویتکا به زبان روسی مقالات شوخ‌طبعانهٔ او در تمسخر ملایم اعیان محلّی بودند. نخستین نمایشنامهٔ روسی او، **مسافری از پایتخت، یا غوغا در شهرستان**، در ۱۸۲۷ نوشته شد، امّا تازه در ۱۸۴۰ بود که انتشار یافت. همین نمایشنامه بود که گوگول مبنای کار خویش برای نوشتن **بازرس کلّ** قرار داد. طنز نمایشنامه‌های کویتکا (در ادامهٔ سنّت فانویزین) بسی گزنده‌تر از طنز مقاله‌های اوست. نخستین رمان روسی کویتکا، **زندگی و ماجراهای پیوتر پوستولوبوف** (۱۸۳۴)، را اداهٔ سانسور به دلیل طنز گزنده‌اش توقیف کرد. کویتکا بعداً در ۱۸۴۱ با دستکاریهایی آن را با عنوان **زندگی و ماجراهای فرزند پیوتر استپان، استولبیکوف** انتشار داد. یک سال بعد نکراسوف آن را به قالب نمایشنامه‌ای کمدی درآورد. **پان خالیافسکی** (۱۸۴۰)، وقایعنامه‌ای طنزآلود دربارهٔ اعیان اوکراینی، با استقبال فراوان منتقدان، از جمله بلینسکی، روبرو شد.

کیرسانوف، سمیون ایساآکوویچ (۱۹۰۶ـ۱۹۷۲). شاعر. در زادگاهش، اودسا، در ۱۹۲۵ تحصیل در رشتهٔ زبانشناسی را به پایان برد و در همان سال عازم مسکو شد. در آنجا خیلی زود به گروه لف پیوست؛ به مایاکوفسکی نزدیک شد و با او به سرتاسر روسیّه سفر کرد. از همان سالهای نخست عزیمت به مسکو شروع به انتشار اشعارش کرد. شعر او سخت از سبک مایاکوفسکی تأثیر پذیرفته بود. او نیز مانند مایاکوفسکی شعرهای روزنامه‌ای می‌سرود که از آن جمله است: «برنامهٔ پنج‌ساله» (۱۹۳۲). باز مانند مایاکوفسکی پرسونای شعری‌اش را در کانون توجّه قرار می‌داد: «شعر روز نامگذاری‌ام» (۱۹۲۷). او از استعارات غریب، صور خیال هوسکارانه، و بازیهای کلامی بهره می‌جست و صوت و نحو را به شکلی نمادین به‌کار می‌گرفت. شعر او چه از نظر ریتم و چه از نظر قافیه‌بندی پیرو شعر مایاکوفسکی است.

شوق وافر کیرسانوف به مضامین خیالی غریب منجر به سرودن اشعار علمی‌ـ تخیّلی شد، مثل «اتم در محاصره» (۱۹۳۳) و «شعری دربارهٔ آدم آهنی» (۱۹۳۴). در این اشعار گاه بصیرتی حیرت‌آور به چشم می‌خورد. در میان اشعار دههٔ ۱۹۳۰ کیرسانوف اشعاری هست که با تصاویر گیرا و طنین حقیقت رنج روحی و عاطفی او را بازمی‌تابانند: «شعر تو» (۱۹۳۷) و چرخه‌های «نالیدن در خواب» (۱۹۳۷) و «آخر ماه مه» (۱۹۳۷). در طیّ جنگ جهانی دوّم کیرسانوف خبرنگار جنگی بود و اشعار میهن‌پرستانه‌ای نظیر پوئمای «آلکساندر ماتروسوف» (۱۹۴۶) سرود. او نقش مهمّی در دورهٔ «آب‌شدن یخها» پس از مرگ استالین ایفا کرد. پوئمای «هفت روز هفته» (۱۹۵۶) داستانی علمی‌ـ تخیّلی را با تمثیلات اخلاقی درهم آمیخته است تا کار گذاشتن قلبهای تازهٔ خیرخواه صادق در سینه‌های مردم شوروی را وصف کند. او در پایان عمر به سرودن شعرهای فلسفی یا مربوط به طبیعت روی آورد. دیدگاه او در شعرهایش جهانی است، امّا از سبکهای پختهٔ شعرهای فولکلوریک

روسی هم بهره جسته است که نمونهٔ آن شعر «قصهٔ شاه ماکس- یمیلیان» (۱۹۶۲-۱۹۶۴) است.

کیرشون، ولادیمیر میخایلوویچ (۱۹۰۲-۱۹۳۸). نمایشنامه‌نویس. او عضو گروه «راپ» بود و از ۱۹۲۰ شروع به نوشتن نمایشنامه کرد. نخستین نمایشنامه‌ای از او که مورد توجّه قرار گرفت **کانستانتین تریخین** (۱۹۲۶) بود که او آن را با کمک آندریی اوسپینسکی نوشت. این نمایشنامه ملودرامی است دربارهٔ مسائل و مشکلات تطبیق‌دادن جوانان شوروی با اوضاع و احوال تازه در نخستین دههٔ بعد از انقلاب. این نمایشنامه شهرتی بین‌المللی پیدا کرد و بخشی از رپراتور اتحادیّهٔ تئاتر نیویورک در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ شد که با نام **قهوه‌ای مایل به سرخ اجرا می‌شد.** کیرشون پس از آن **ریلها زمزمه می‌کنند** (۱۹۲۷) را نوشت که مضمون آن صنعتی‌کردن کشور بود و با نظر مثبت بدان نگریسته شد. نمایشنامهٔ بعدی او **شهر بادها** (۱۹۲۹) به وقایع انقلابی باکو در ۱۹۱۸ می‌پرداخت و به شکل اپیزودیک رایج در آن روزگار در شوروی نوشته شده بود. در ۱۹۳۰ کیرشون نمایشنامه‌ای به نام **نان** نوشت که شهرتش را بیشتر مدیون همین نمایشنامه است. موضوع آن تأثیر برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل بر نواخی روستایی و از میان‌بردن کولاکهاست. با آنکه **نان** شخصیتهای زنده و جالبی دارد که باورکردنی هستند، از نواقص ایدئولوژیکی لطمه دیده است. کیرشون در ۱۹۳۳ **دادگاه** را دربارهٔ کمونیستهای آلمان آن روزگار نوشت. **آلیاژ جادویی** (۱۹۳۴) پیش از هر نمایشنامهٔ دیگر او مورد استقبال عموم قرار گرفت؛ این نمایشنامه یک کمدی اجتماعی است که مضمون آن تلاش برای یافتن آلیاژی برای ساختن هواپیماست. کیرشون، مانند آفیناگینوف، در مقالات بسیاری طی دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ خواستار آن شد که نمایشنامه‌هایی که در شوروی نوشته می‌شوند بیشتر به عمق مسائل روانشناختی بروند. دیدگاههای او سبب جدلی میان او و طرفداران نمایشنامهٔ «رمانتیک- یادبودی»، نظیر ویشنیفسکی و پاگودین شد. کیرشون را سرانجام در تصفیه‌های اواخر دههٔ ۱۹۳۰ دستگیر کردند و به اتهام تروتسکیسم در ۲۸ ژوئیهٔ ۱۹۳۸ اعدامش کردند.

کیریفسکی، ایوان واسیلیویچ (۱۸۰۶-۱۸۵۶). قوم‌نگار و اسلاووفیل. همراه با خامیکوف طرّاح اصلی اسلاووفیلیسم بود. او در خانواده‌ای از اعیان فرهیخته و محافظه‌کار به دنیا آمد. خانوادهٔ کیریفسکی از پیش از ۱۶۰۰ در ناحیهٔ تولا- آریل ساکن بودند. پس از مرگ واسیلی ایوانوویچ کیریفسکی در ۱۸۱۲، عروس جوانش، آودوتیا پتروونا با ایلاگین ازدواج کرد (۱۸۱۷) و در ۱۸۲۲ به مسکو نقل‌مکان کرد. اگرچه فرزندان واسیلی ایوانوویچ کیریفسکی به‌هنگام مرگش خردسال بودند، امّا سنّت خانوادگی نیرومند، که هم ریشه در فرهنگ روسی و هم ریشه در فرهنگ اروپایی داشت، بر فرزندان تأثیر عمیقی نهاد.

ایوان کیریفسکی نزد معلّمان سرخانه‌ای آموزش دید که اکثراً از استادان دانشگاه مسکو بودند. پدرخوانده‌اش، ژوکوفسکی شاعر، نیز سهم بسزایی در تعلیم و تربیت او داشت. ولانسکی و پاولوف او را با ایدئالیسم آلمانی و خصوصاً متافیزیک شلینگ آشنا ساختند. در ۱۹۲۴ کیریفسکی در آرشیو وزارت امور خارجه در مسکو مشغول به کار شد و بدین‌ترتیب بود که او یکی از جوانان ایدئالیست آریستوکراتی شد که پوشکین با لقب «بایگانان جوان» جاودانه‌شان کرده است. کیریفسکی با شور و اشتیاق در چند محفل ایدئالیستی آن زمان شرکت می‌جست. او در این دوره چند نقد مهمّ دربارهٔ پوشکین انتشار داد. در ۱۸۳۰، به دنبال ماجرای عشقی بی‌فرجامی که داشت، برای تسکین‌یافتن به آلمان سفر کرد.

چندین ماه در آلمان بود و طی دیداری کوتاه از دانشگاه برلین با هگل ملاقات کرد. امّا بیشتر اوقاتش در مونیخ با برادرش پیوتر واسیلیویچ می‌گذشت. در مورد هر دو برادر مشکل می‌توان مشخّص کرد که تا چه اندازه از شلینگ، اوکن، و گورس تأثیر پذیرفته بودند. کیریفسکی پس از بازگشت از آلمان در پاییز ۱۸۳۰ مجلّه‌ای با نام **اوروپیتس** تأسیس کرد که هدفش آگاهی‌رساندن به روشنفکران روسیّه از وقایع هیجان‌انگیز فکری در اروپای دههٔ ۱۸۳۰ بود. حکومت پس از دو شماره انتشار این نشریّه را توقیف کرد و علّتش هم چاپ مقالهٔ مهمّی از کیریفسکی تحت عنوان «قرن نوزدهم» بود.

کیریفسکی دههٔ ۱۸۳۰ را تقریباً فارغ از ادبیّات و ادبیّات سیاسی گذراند. امّا در همین دوره بود که همراه با برادرش با خامیکوف طرح دوستی ریختند و نطفهٔ گروه اسلاووفیل بدین‌ترتیب در مخالفت دسته‌جمعی آنان با غرب‌گرایی چادایف بسته شد. نخستین نوشته‌های کاملاً منطبق با دیدگاه اسلاووفیلی «دربارهٔ کهن و نو» از خامیکوف و «پاسخی به خامیکوف» از کیریفسکی هستند که هر دو در ۱۸۳۹ انتشار یافتند. در دیدگاه اسلاووفیلی کیریفسکی که آن را در دههٔ ۱۸۴۰ در طیّ مقالاتی که برای نشریّات می‌نوشت ساخته و پرداخته کرد تأکید اصلی بر بنیاد پاتریستی اورتودوکس فرهنگ کهن روسی و کمونالیسم تاریخی دهقانی «میر» است.

کیریفسکی در ۱۸۴۵ برای سه شماره سردبیری نشریّهٔ پاگودین، **ماسکویتیانین**، را به عهده گرفت و مقالهٔ مهمّ خود، «ارزیابی وضع جاری ادبیّات»، را برای آن نشریّه آماده کرد. در پایان دههٔ ۱۸۴۰ کیریفسکی پدر ماکری، از شیوخ صومعهٔ آپتینا، را راهنمای

روحانی خود کرد. این رابطه تا پایان عمر او دوام آورد و سبب دلبستگی هرچه بیشتر او به آبای کلیسای شرقی شد. در ۱۸۵۲ کیریفسکی مقالهٔ مهمّ و بلند «دربارهٔ خصلت فرهنگ اروپایی و رابطهٔ آن با فرهنگ روسی» را منتشر کرد و در آن اندیشه‌های خود را دربارهٔ تمدّن یکپارچهٔ مسیحی روسیّهٔ کهن و تکوین و تحوّل تاریخی کلیساهای شرقی و غربی به‌تفصیل بیان کرد. مقالهٔ بعدی او، «دربارهٔ ضرورت و امکان وضع اصول جدید در فلسفه»، در پایان ۱۸۵۶ منتشر شد. این مقاله علاقهٔ همه‌عمری او را به فلسفه منعکس می‌کرد، امّا همانند سایر مقالات مهمّ او در واقع قیاس مبسوط اصول بنیادین تمدّنهای متناوب شرق و غرب بود. کیریفسکی در ۱۱ ژوئن ۱۸۵۶ به بیماری وبا درگذشت.

کیریفسکی، پیوتر واسیلیویچ (۱۸۰۸ـ۱۸۵۶). قوم‌نگار و اسلاووفیل. او نیز همچون برادرش، ایوان، در خانه و در محیطی پدرسالارانه و محافظه‌کارانه آموزش دید. ژوکوفسکی شاعر پدرخواندهٔ فرزندان واسیلی ایوانوویچ کیریفسکی بود که خود در ۱۸۱۲، هنگامی که فرزندانش خردسال بودند، درگذشته بود. آنان بدین‌ترتیب هم با فرهنگ قرن هجدهمِ روسیّه آشنا شدند و هم گرایشی به رمانتیسم پیدا کردند. پیوتر در دههٔ ۱۸۲۰ عضو چندین محفل ایدئالیستی آن دوره بود. خجولی او زبانزد همگان بود.

کیریفسکی در ۱۸۲۸ نخستین نوشته‌های خود را منتشر کرد: نقد و بررسی چند سخنرانی منتشرشده دربارهٔ ادبیّات نوین یونان و ترجمهٔ چند اثر از کالدرون. سال بعد او چند ماهی را در خارج، عمدتاً در مونیخ، گذراند و در آنجا آشنایی کاملی با نوشته‌های شلینگ، اوکن، و گورس پیدا کرد. اندیشه‌های شلینگ دربارهٔ اساطیر و مذهب به عنوان عمیقترین سرچشمه‌های هنر اروپایی تأثیر ژرفی در کیریفسکی داشت.

کیریفسکی از همان سالهای نخست دههٔ ۱۸۳۰ به جمع‌آوری ترانه‌های روسی پرداخت و تشویقهای پوشکین در ادامهٔ این فعالیّت او بسیار متأثّر بود. مقالهٔ منتشرنشده‌ای از او دربارهٔ سن سیمون نشان می‌دهد که ۱۸۳۰ سال اوج گرایش کیریفسکی به «اندیشه‌های پیشرو» بود. پس از گذر این دورهٔ اوج علاقهٔ او به گذشته و فولکلور روسیّه فزونی یافت. او اندک‌اندک مخالف سرسخت غرب‌گرایی چادایف شد. پیوتر واسیلیویچ خود را شیفته و دلبستهٔ اسلاویسم می‌دانست، حتّی پیش از آن‌که مکتب اسلاووفیلیسم پا بگیرد، امّا او هیچ مطلب مهمّی دربارهٔ این عقیده و گرایش انتشار نداد، البتّه به‌استثنای بحث و جدلش با پاگودین دربارهٔ «تسلیم‌طلبی» مردم روسیّهٔ کهن. او در دورهٔ حیاتش نتوانست ترانه‌هایی را که گرد آورده بود منتشر کند و حاصل این فعالیّت او پس از مرگ انتشار یافت. کیریفسکی خانواده‌ای از خود نداشت و چند ماه پس از مرگ برادر محبوبش، ایوان، درگذشت.

کیریلّوف، ولادیمیر تیمافییویچ (۱۸۹۰ـ۱۹۴۳). فعّال سیاسی و شاعر. زمانی که پسربچّه‌ای بیش نبود به انقلابیّون پیوست و زمانی که در ۱۹۰۵ و ۱۹۰۶ در دریای سیاه ملوانی می‌کرد در قیامها شرکت جست. در ۱۹۱۷ زمانی که در جبهه بود در قیام علیه افسران تزاری نقش مؤثّری داشت. از ۱۹۱۳ روی به سرودن شعر آورد. او از سران جنبش «پرولتکولت» بود، امّا در ۱۹۱۸ آن را رها کرد و همراه با دیگر شاعران پرولتری که می‌خواستند شعر تغزّلی فارغ از تعالیم سیاسی بسرایند «کوزنیتسا» را بنیان گذاشت. او شاعری سیاسی و انقلابی بود که می‌خواست با گذشته کاملاً قطع ارتباط کند و فرهنگ تازهٔ پرولتری را بنیان نهد. در یکی از مشهورترین اشعارش، ما (۱۹۱۷)، می‌نویسد: «باید به نام آینده رافائل را به شعله‌ها بسپاریم،/ موزه‌ها را ویران کنیم، و گلهای هنر را زیر پا له کنیم.» این بیتها را نباید به‌معنای **تحت‌اللّفظی گرفت**، بلکه باید در بستر کلّ شعر آنها را نشانهٔ شور انقلابی شاعر تلقّی کرد. کیریلّوف و دیگر شاعران پرولتری برنامهٔ اقتصادی جدید لنین را خیانتی به آرمانهایشان تلّقی کردند و نوای شکست اندک‌اندک به شعرشان راه یافت. کیریلّوف در ۱۹۳۷ دستگیر شد و در ۱۹۴۳ در زندان جان سپرد. بعداً در ۱۹۵۸ به او اعادهٔ حیثیّت کردند.

گارباتوف، باریس لئونتیویچ (۱۹۰۸ـ۱۹۵۴). نویسنده و از پیروان پرشور رئالیسم سوسیالیستی. در حوضهٔ دُن (پرووماپسک) به دنیا آمد و همین ناحیه محیط برخی از آثار او را تشکیل می‌دهد. نخستین داستانش، «سیرها و گرسنه‌ها»، در ۱۹۲۲ منتشر شد. رمان کوتاه **هستهٔ سیاسی** (۱۹۲۸) به توصیف زندگی کامسومولی در دههٔ ۱۹۲۰ می‌پردازد. نخستین رمان بلند گارباتوف **شهر ما** (۱۹۳۰) بود که سختیها و مشقّات و مبارزات کارگران حزبی را با جزئیّات ناتورالیستی توصیف می‌کرد. به دنبال آن سلسله‌ای از طرحها تحت عنوان **لشکرشی در کوهستانها** (۱۹۳۲) را منتشر کرد که بازگوکنندهٔ تجربیّات او در ارتش سرخ (۱۹۳۰ـ۱۹۳۱) بود. بعد از آن در نقش خبرنگار **پراودا** سفرهای زیادی کرد که حاصلش طرحهایی دربارهٔ کارگران شوروی از جمله **کمینترن** (۱۹۳۲)، **اربابها** (۱۹۳۳)، و **نسل من** (۱۹۳۳) بود. در همهٔ این آثار با لحنی رمانتیک از برنامهٔ پنج‌سالهٔ اوّل صحبت شده است. نمایشنامهٔ **جوانی پدران ما** (۱۹۴۳) در واقع دنباله‌ای بر رمان کوتاه **نسل من بود**. این نمایشنامه مشارکت همنسلان خود نویسنده را در جنگ جهانی دوّم بازگو می‌کند. مجموعهٔ داستانهای گارباتوف تحت‌عنوان **هر روز قطبی**

(۱۹۳۷ـ۱۹۴۹) تلاشهای قهرمانانه برای بازکردن راه شمال دور را روایت می‌کند. در طول جنگ گارباتوف خبرنگار جنگی بود. او تجربیّات خود در جنگ را در گزارشهایی پرشور تحت‌عنوان **نامه‌هایی به یک رفیق** (۱۹۴۱ـ۱۹۴۲)، «سرباز آلکسیی کولیکوف» (۱۹۴۲)، **قصّه‌های روح یک سرباز** (۱۹۴۳)، و **شکست‌نخورده** (۱۹۴۳) آورده است که این آخری جایزهٔ استالین را در ۱۹۴۶ نصیب او کرد. گارباتوف یادداشتهای سفری هم تحت‌عنوان «در ژاپن و فیلیپین» (۱۹۴۶ـ۱۹۴۷) و فیلمنامه‌ای هم با عنوان **معدنچیان دانتس** (۱۹۵۰، با همکاری آلکسییف) دارد. این فیلمنامه نیز در ۱۹۵۱ جایزهٔ استالین را برد. **حوضهٔ دُن** (۱۹۵۱) رمانی است که وقایعش در محیط زادگاه او می‌گذرد و مربوط به زندگی جوانان در دههٔ ۱۹۳۰ است.

گاربانیفسکایا، ناتالیا (۱۹۳۶ـ). شاعر، روزنامه‌نگار، و ناراضی سیاسی. گاربانیفسکایا فقط اشعار معدودی را در نشریّات مجاز و رسمی شوروی به چاپ رساند و بقیّه اشعارش در شوروی فقط دست‌به‌دست می‌گشت و در خارج بود که منتشر شد. در ۵ اوت ۱۹۶۸ او در اعتراضی که در میدان سرخ علیه اشغال چکوسلواکی به پا شد شرکت کرد. او همچنین نامه‌ای خطاب به افکار عمومی جهان تنظیم کرد که در اکثر روزنامه‌های جهان در سپتامبر ۱۹۵۸ منتشر شد. او را یک هفته در بیمارستان روانی کاشچنکو با تشخیص «بیماری حادّ روانی و احتمالاً اسکیزوفرنی پنهان» بستری و محبوس کردند. او تجربهٔ این دوران را در طرحی با عنوان «معالجهٔ مجّانی» نقل کرد. در ۱۹۷۵ به او اجازهٔ مهاجرت داده شد.

اشعار گاربانیفسکایا بسیار تند و حادّ هستند و اغلب اشاراتی به تجارب سیاسی او دارند. مضامین درد، جدایی، و نومیدی در اشعار تغزّلی عاشقانهٔ او غالب است.

گارین، ن. (۱۸۵۲ـ۱۹۰۶). نویسنده. نام اصلی او نیکالای گریگوریویچ میخایلوفسکی بود. در ۱۸۷۸ از انستیتوی مهندسی فارغ‌التّحصیل شد و در وزارت ارتباطات به کار مشغول شد. او که مهندسی باذوق و بااستعداد بود در کار ساختمان راه‌آهن سیبری و باتوم و پروژه‌های دیگر شرکت جست. گارین تحت‌تأثیر پوپولیسم سعی کرد در اصلاحات کشاورزی هم دستی بیازماید: چند ملک را خرید و سعی کرد آنها را به شکلی عقلانی اداره کند. در ۱۸۹۰ کتاب **چند سالی در روستا** را به چاپ رساند که چرخه‌ای از طرحها بود که در آنها به تشریح تجارب خود در زراعت پرداخته بود. از ۱۸۹۲ خود را منحصراً وقف ادبیّات کرد و املاکش را اجاره داد؛ و خود به گروهی پیوست که میخایلوفسکیِ منتقد به راه انداخته بود و امتیاز نشریهٔ **روسکویو باگاتستوو** را برای آن خریده بود. در همین ۱۸۹۲ او شروع به انتشار مهمترین اثرش، تریلوژی بیلدونگس رمانی **کودکی تیما در دبیرستان، و دانشجویان** کرد. جلد چهارم این مجموعه با عنوان **مهندسین**، پس از مرگ او، در ۱۹۰۷ منتشر شد. گارین کوشیده بود تا از طریق اتّفاقات زندگی شخصیّت اصلی رمانش، تیما کارتاشف، تحوّل روحی و روانی روشنفکر نوعی زمانه‌اش را پی گیرد. در داستانهای دهقانی دههٔ ۱۸۹۰ او، «شب کریسمس در روستایی روسی»، «صحنه‌های روستایی»، و «حمّالان قایق»، گارین به شرح بدبختیها، جهل، و فقر روستاییان روی آورد. در اواسط دههٔ ۱۸۹۰ گارین از پوپولیستها گسست و به مارکسیستها پیوست. او یکی از بنیانگذاران نخستین روزنامهٔ مارکسیستی، **سامارسکی وستنیک** (۱۸۹۶ـ۱۸۹۷) بود. داستان «کلوتیلدا»ی او در ۱۸۹۹ در مجلّهٔ مارکسیستی **ناچالو** به چاپ رسید. گارین در داستانهایش عموماً مسائل مورد مناقشه را مورد بحث قرار می‌داد: تبعیض علیه یهودیان، تحقیر زنان، و سوءاستفاده از کودکان؛ بااینهمه آثار او خوشبینانه و آکنده از امید به آینده‌ای بهتر بود. در ۱۸۹۸ گارین سفری به دور دنیا کرد و طرحهایی سفرنامه‌ای دربارهٔ این سفر نوشت. گارین با همدلی بسیار در این سفرنامه‌ها از نژاد زرد یاد می‌کند. او مجموعه‌ای از فولکلور کره‌ای هم گردآوری کرد. پس از ۱۹۰۵ گارین با گروه نویسندگان «زنانیه» به سرپرستی گورکی همکاری می‌کرد. او کمک مالی زیادی به بلشویکها کرد.

گازدانوف، گایتو (۱۹۰۳ـ ۱۹۷۱). رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس مهاجر. در شانزده‌سالگی به ارتش سفید پیوست. پس از فارغ‌التّحصیل‌شدن از دبیرستانی در بلغارستان در ۱۹۲۳ به پاریس رفت و در این شهر اقامت گزید. نخستین داستانهای کوتاهش در ۱۹۲۶ و ۱۹۲۷ در مجلّهٔ **والیا روسی** در پراگ منتشر شدند. در ۱۹۳۰ با انتشار نخستین رمانش، **شبی با کلر**، در ردهٔ نویسندگان مشهور مهاجر قرار گرفت و انتشار رمانش واقعه‌ای ادبی به حساب آمد. در آن زمان او را آتیه‌دارترین نویسندهٔ مهاجر روسی بعد از نابوکوف به حساب می‌آوردند. داستان کوتاه «زندان آبی»، که در نخستین شمارهٔ مجلّهٔ تازه و پرسروصدای **چیسلا** منتشر شد، موقعیّت گازدانوف را بیشتر تثبیت کرد و منتقدان این نوشته را بسیار صیقل‌یافته و بی‌نقص خواندند. با شهرتی که گازدانوف به دست آورده بود درهای معتبرترین مجلّهٔ مهاجران، **سازورمنیه زاپیسکی**، به روی او باز شد و پس از آن اکثر نوشته‌هایش را در این مجلّه به چاپ رساند. از جملهٔ این نوشته‌ها دو رمان **تاریخچهٔ یک سفر** و **جاده‌های شبانه** و هشت داستان کوتاه بود. امّا این مجلّه در ۱۹۴۰ کارش به تعطیلی کشید. گازدانوف از دههٔ ۱۹۲۰ به غیر از کار

نویسندگی مجبور بود برای تأمین معاش نیز کار کند و روزهای سختی راگذراند تا آنکه کار رانندگی شبانهٔ تاکسی را پیدا کرد که هم درآمدی نسبتاً کافی داشت و هم روزها را به او فرصت می‌داد تا کار نویسندگی‌اش را دنبال کند. تا ۱۹۵۳ او این کار را ادامه داد تا اینکه در این سال شغلی در رادیو به دست آورد و دست از رانندگی تاکسی کشید. او تا زمان مرگ در همین رادیو به کار ادامه داد. گازدانوف پس از جنگ جهانی دوّم پنج رمان نوشت که هر پنج‌تای آنها را **نووی ژورنال** در نیویورک منتشر کرد. تنها یکی از رمانهای گازدانوف به شکل کتاب منتشر شد و آن هم رمان پیش از جنگ او، **جادّه‌های شبانه**، بود. دو رمان از پنج رمان بعد از جنگ او، **شبح آلکساندر ودلف** و **بازگشت بودا** به انگلیسی ترجمه شدند و در ۱۹۵۰ و ۱۹۵۱ انتشار یافتند، امّا گازدانوف به هر حال شهرتی بین‌المللی به دست نیاورد. گازدانوف از فضای فرهنگی مهاجرت پس از جنگ نومید شد و مدّتی دیگر کار نکرد، امّا پس از چند سال دوباره کارش را از سر گرفت و رمانهای **بیداری** (۱۹۶۵ـ۱۹۶۶) و **نولین و دوستانش** (۱۹۶۸ـ ۱۹۷۱) و چندین داستان کوتاه را باز هم در **نووی ژورنال** منتشر کرد. آخرین رمان او، که ناتمام ماند، **کودتا** (۱۹۷۲) بود که پس از مرگش باز هم در همان مجلّه منتشر شد. هنر گازدانوف در این است که عواطف و احساسات حادّ را با نثری شفّاف و کلاسیک انتقال می‌دهد. اکثر آثار او ساختار روایتی اپیزودیک دارند و به زندگی درونی، روحی، و روانی انسانها می‌پردازند. اکثر شخصیّتهای داستانها و رمانهای او دچار دگرگونی و مسخ می‌شوند و این دگرگونی و مسخ در طی «سفری عاطفی» در جستجوی عشق، هویّت، و پاسخ به سؤالهای نفرینی هستی انسانی رخ می‌دهد. رمانها و داستانهای او را می‌توان «جنایی متافیزیکی» خواند، زیرا در آنها قتلهایی رخ می‌دهد که سبب تأمّلات فلسفی در معنای زندگی، مرگ، و بخت و تصادف می‌شود. گازدانوف قابل قیاس با کامو و در میان نویسندگان معاصر مهاجر روسی ممتاز و منحصربه‌فرد است.

گاستیف، آلکسیی کاپیتونوویچ (۱۸۸۲ـ ۱۹۴۱). شاعر. او یکی از اصیلترین و محبوبترین شاعران جنبش پرولتری ادبیّات بود. گاستیف از سالهای اوّل قرن به بلشویکها پیوست و دستگیر و تبعید شد. دوبار هم به پاریس مهاجرت کرد. اشعارش را از ۱۹۰۴ در نشریّات حزبی منتشر می‌کرد. نخستین کتاب شعر او، **شعر برای حملهٔ طبقهٔ کارگر**، پس از انقلاب در ۱۹۱۸ منتشر شد، امّا اکثر اشعار آن اشعاری بودند که پیشتر سروده بود. گاستیف شاعر کارگران کارخانه بود، کارگرانی که در نظر او «از میان آهنها رشد می‌کردند و سر برمی‌آوردند» و تبدیل به انسانی نوین می‌شدند که از نظر روانی با کالکولوس عینی سخت ماشینها و تولید سازمان‌یافته هماهنگی داشتند. گاستیف در شعرهایش، که بعضاً ریتم بسیار هیجان‌انگیزی دارند، از قدرت پرولتاریای جهانی در آیندهٔ نزدیک و فرهنگ جدید طبقهٔ کارگر که از بقایای هر نوع فردگردایی پاک شده است سخن می‌گوید. در مواردی نه چندان اندک با اغراق از عقلانی‌کردن کامل روانشناسی طبقهٔ کارگر سخن می‌رود، مثل «ماشینی‌کردن، نه تنها ادا و اطوار و حرکات، نه تنها شیوه‌های تولید، بلکه حتّی تفکّر روزمرّه، همراه با عقلانیّت فوق‌العاده...». گاستیف در ۱۹۳۸ دستگیر شد و ظاهراً در ۱۹۴۱ در زندان جان سپرد. در ۱۹۵۷ به او اعادهٔ حیثیّت کردند.

گالاخواستوف، گئورگی ولادیمیروویچ (۱۸۹۸ـ ۱۹۶۳). شاعر و مترجم. از زندگی گالاخواستوف اطّلاع چندانی در دست نیست، جز اینکه اکثر دورهٔ مهاجرتش را در ایالات متّحده گذراند. آثار او هرگز انتشار عامّ نیافتند و اکنون هم عملاً به بوتهٔ فراموشی سپرده شده‌اند، هرچند شواهدی در دست است که در میان محفل کوچکی از ستایندگانش شهرت فراوان داشته است. با علاقه‌ای که نسبت به ادبیّات مهاجران روسی پیدا شده است بعید نیست که در آینده نام او احیا شود. اثر اصلی او حماسهٔ بلند و هولناکی تحت عنوان **ویرانی آتلانتیس** (۱۹۲۸) است که در تیراژی بسیار محدود منتشر شد و اکنون از کتابهای نایاب به حساب می‌آید. این روایت حماسی، ژانری نامعمول در ادبیّات روسی، نظم‌پردازی عالی و وزن و ریتم بی‌نقصی دارد و موضوع آن اسطورهٔ آتلانتیس در سنّت حکم الاهی است که نابودی و ویرانی این قارّهٔ افسانه‌ای را مربوط به تلاش ساکنان آن برای خلق موجودی نرـ ماده از طُرُق مصنوعی می‌داند. شعر گالاخواستوف کاملاً بکر و اصیل است، هرچند گاه پژواک ضعیفی از مقالهٔ تخیّلی «آتلانتیسـ اروپا»ی مرشکوفسکی از آن به گوش می‌رسد. گالاخواستوف در واقع جوهر سخنش این است که پیشرفت علمی اگر با پیشرفت اخلاقی و مذهبی همراه نباشد، منجر به ویرانی و تباهی خواهد شد. امّا گالاخواستوف در عین حال بر دوپهلویی روانشناختی تلاش انسان تأکید می‌کند و می‌توان شعر او را تمثیلی از غرور و خودبینی انسان دانست که منجر به فاجعه‌ای جهانی خواهد شد. گالاخواستوف غیر از مجموعهٔ شعر کوچکی با عنوان **زندگی و رؤیاها** (۱۹۴۴) مجموعه‌شعر دیگری هم در ژانری نامتداول، شبه‌غزل، متشکّل از یک رباعی و یک مسمّط مثلّث، دارد. این شبه‌غزلها موضوعاتی فلسفی و فرهنگی دارند و مهارت تکنیکی و تسلّط شاعر بر سبکهای سنّتی کلاسیک در آنها کاملاً مشهود است. گالاخواستوف همچنین **قصّهٔ ایگور** را به انگلیسی ترجمه کرده است.

گالانسکوف، یوری تیمافییویچ (۱۹۳۹ـ ۱۹۷۲). شاعر ناراضی. در مسکو به دنیا آمد و در دانشکدهٔ حقوق دانشگاه مسکو درس خواند؛ امّا به دلیل فعالیّتهای سیاسی از سر نارضایی اخراج شد. در ۱۹۶۱ در انتشار نشریّهٔ سامیزدات **فنیکس، شمارهٔ ۱** مشارکت جست و در همین نشریّه اشعار خودش را هم به چاپ رساند. این اشعار در دفاع از حقوق بشر و عدالت اجتماعی بودند. گالانسکوف پس از آن نشریّهٔ **فنیکس، شمارهٔ ۲**(۱۹۶۶) را هم انتشار داد که مقالهٔ مشهور «رئالیسم سوسیالیستی چیست؟» سینیافسکی هم در آن چاپ شده بود. گالانسکوف خودش هم باز مقالاتی با روح دموکراتیک در این نشریّه داشت. او در ژانویهٔ ۱۹۶۷ دستگیر شد و یک سال بعد به هفت‌سال حبس با اعمال شاقه در اردوگاه کار اجباری محکوم شد. او در بیمارستان زندان پس از عمل جرّاحی به دلیل زخم اثنی‌عشر درگذشت. گالانسکوف را شهید ناراضیان به حساب می‌آورند.

گالیچ، آلکساندر (۱۹۱۸ـ ۱۹۷۷). شاعر. نام اصلی او آلکساندر گینزبورگ بود. او اشعارش را با همراهی گیتاری که می‌نواخت می‌خواند. اگرچه او چند نمایشنامه و فیلمنامه هم نوشته است، امّا در دههٔ ۱۹۶۰ بیشتر به عنوان «خنیاگر» غیررسمی روسیّه شهرت یافت. ترانه‌های او که بعضاً هجوآمیز و بعضاً تراژیک هستند از دریچهٔ عقل سلیم به مسائل زندگی روزمرّه و سیاست می‌پردازند. مثلاً یکی از ترانه‌های او راجع به مردی است که می‌خواهد جایزهٔ «مغازهٔ کار کمونیستی» را ببرد، زیرا مغازهٔ او سیم خاردار تولید می‌کند. در ترانهٔ «رفیق پارامونووا» گالیچ دخالت حزب در مسائل خانوادگی را به مسخره می‌گیرد. ترانه‌های دیگر او تراژیکتر هستند ـ مثلاً ترتیب‌دادن شکار برای خروشچف بر روی اجساد کسانی که در نبرد ناروا کشته شده‌اند یا اینکه خود گالیچ چگونه روزی به روسیّه فراخواهد گشت. در اوایل ۱۹۷۲ گالیچ از اتحادیهٔ نویسندگان بر اثر اصرار دمیتری پولیانسکی، از اعضای پولیت بورو، اخراج شد. او در ژوئن ۱۹۷۴ از روسیّه مهاجرت کرد و در پاریس بر اثر برق‌گرفتگی به هنگام تعمیر رادیو ـ ضبطش درگذشت. در خطابهٔ بزرگداشت او، یفیم اتکیند او را «محبوبترین مرد روسیّه» خواند.

گان، یلینا آندرییونا (۱۸۱۴ـ ۱۸۴۲). نویسنده. نام دوشیزگی‌اش فادایوا بود و با نام مستعار زنئیدا ر ـ وا می‌نوشت. او مادر حکیم الاهی و نویسنده، یلینا پ. بلاواتسکی، بود. او چندین رمان و داستان بسیار موفّق نوشت: **آرمان** (۱۸۳۷)، **مدال** (۱۸۳۹)، **قضاوت اجتماع** (۱۸۴۰)، و **تئوفانیا آبیادجو** (۱۸۴۱). در این نوشته‌ها او در واقع رسالت ژورژ ساندی روسی را به عهده گرفته بود و اندیشه‌های پیشروانه‌ای را خصوصاً در زمینهٔ آزادی زنان مطرح می‌کرد. او خواستار آزادی تحصیل، حقّ خلاقیّت، و حقّ مساوی عشق‌ورزیدن برای زنان بود. او در چند اثرش مصیبت و بدبختی زنان تحصیلکرده را سعی کرد در زندگی یکنواخت و ملال‌آور همسر یک افسر بازنمایاند. این داستانها جلوه‌ای از حقیقت دارند. گان که نویسنده‌ای بسیار بااستعداد بود که مرگ نابهنگام رشد و شکوفایی‌اش را ناتمام گذاشت، هم تمامی محاسن ژورژ ساند اولیّه را داشت و هم همهٔ معایبش را: بازنمایی عواطف که گاه به حدّ احساساتگرایی می‌رسد؛ نثری سیّال که گاه جنبهٔ شعارپردازی پیدا می‌کند؛ و شخصیّت‌پردازی دقیق که گاه منجر به کلیشه‌سازی می‌شود.

گایدار، آرکادی (۱۹۰۴ـ ۱۹۴۱). قهرمان جنگی، روزنامه‌نگار، و نویسندهٔ کتابهای کودکان. نام اصلی او آرکادی پتروویچ گالیکوف بود. در ۱۹۱۸ به ارتش سرخ پیوست و در شانزده‌سالگی فرمانده هنگ شد. گایدار که به دلیل جراحاتی که در نبرد برداشته بود مجبور به بازنشستگی شد به روزنامه‌نگاری و پس از آن به نوشتن کتاب برای کودکان پرداخت. داستانهای او، از جمله «مدرسه» (۱۹۳۰)، «راز نظامی» (۱۹۳۵)، «چوک و گک» (۱۹۳۹)، و «تیمور و تیمش» (۱۹۴۰)، بلافاصله تبدیل به کلاسیکهای ادبیّات شوروی شدند. از بسیاری از آنها فیلمهایی ساخته شده است. گایدار در عملیّاتی در اکتبر ۱۹۴۱ کشته شد.

گراسیموف، میخائیل پراکوفیویچ (۱۸۸۹ـ ۱۹۳۹). شاعر پرولتری. پیش از انقلاب در امور ادبی و سیاسی در حزب سوسیال‌دموکرات روسی فعّال بود. او که فرزند کارگر راه‌آهن بود در ۱۹۰۵ به حزب پیوست و به دلیل فعالیّتهایش دستگیر شد و به تبعید فرستاده شد. در ۱۹۱۳ انتشار شعرهایش را در نشریّات بلشویکی آغاز کرد. او در جنبش «پرولتکولت»، «واپ»، و «کوزنیتسا» فعّال بود. گراسیموف در اشعار تغزّلی‌اش کار و زحمت پرولتری و مبارزات جهانی پرولتاریا را می‌ستاید. کارخانه و جهان آهنی ماشینها در نظر او محصول و هم عنصر طبیعی طبقهٔ کارگر هستند. تصاویر شعری او برگرفته از ابزارها و فرایندهای تولید صنعتی هستند. آغاز برنامهٔ «نپ» موجب سرخوردگی عمیق گراسیموف و دیگر شاعران «کوزنیتسا» شد. او در ۱۹۲۱ از حزب استعفا کرد. در ۱۹۳۷ دستگیر شد و در ۱۹۳۹ در زندان جان سپرد. بعداً به او اعادهٔ حیثیّت شد و دو مجموعهٔ شعرش از آن زمان تاکنون در شوروی چاپ شده است.

گرانوفسکی، تیمافئی نیکالایویچ (۱۸۱۳ـ ۱۸۵۵). مورّخ و استاد دانشگاه. او در ایالت آریل به دنیا آمد و از ۱۸۳۲ تا ۱۸۳۵ در

دانشگاه پطرزبورگ در رشتهٔ حقوق تحصیل کرد. در سال پایانی تحصیلاتش نخستین مقالهٔ خود را تحت عنوان «سرنوشت یهودیان» انتشار داد. از ۱۸۳۶ تحصیلاتش را در برلین پی گرفت و متأثّر از استانکیویچ علاقهٔ خاصّی به هگل و فلسفهٔ او پیدا کرد. در ۱۸۳۹ به روسیّه بازگشت و کرسی استادی تاریخ را در دانشگاه مسکو به دست آورد. در همین زمان با هرتسن و بلینسکی آشنا شد و متمایل به نظریّات غرب‌گرایان شد و به مخالفت با سرواژ، استبداد، خودکامگی، و در مقابل به دفاع از آرمانهای نهضت روشنفکی و آزادی فردی پرداخت. جدلها و نزاعهای او با هرتسن در ۱۸۴۵ و ۱۸۴۶، که در آنها دیدگاه گرانوفسکی به عنوان لیبرالیسم بورژوایی در نظر گرفته شد و دیدگاه هرتسن دموکراتیسم انقلابی، خبر از شقاق بعدی میان غرب‌گرایان می‌داد. گرانوفسکی در جلسات درسش انتقاداتی تقریباً عیان از رژیم تزاری و بیعدالتیهای آن می‌کرد و کسانی چون هرتسن این کار او را گرامی می‌داشتند.

گرانوفسکی در ۱۸۴۹ تز دکترای خود را تحت عنوان «آبه سوژر: دربارهٔ کمونها در فرانسه» ارائه داد. در همین زمان او در نشریّات آزادیخواه آن زمان مقالاتی می‌نوشت. سالهای ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۵ که سالهای اوج‌گرفتن ارتجاع سیاسی بود و تأثیرات خاصّ خود را در فضای دانشگاه مسکو نیز داشت سالهای سختی برای گرانوفسکی بود. در این دوره او بارها مؤاخذه و توبیخ شد، امّا به هر روی به اعتقادات لیبرالی‌اش پایبند ماند.

گرانوفسکی معتقد بود باید برای پژوهش در تاریخ مبنای علمی‌تری پیدا کرد. در عین حال او معتقد به حفظ رابطهٔ نزدیک میان تاریخ و انسان‌شناسی و سایر رشته‌های مرتبط بود. از این جهت عقاید او با عقاید چرنیشفسکی شباهتهای بسیار داشت. گرانوفسکی چه در درسها و چه در پژوهشهایش با دیدگاههای اسلاووفیلی مخالفت می‌ورزید و معتقد بود مسیر حرکت روسیّه نمی‌تواند جدا و مغایر با حرکت کلّی تاریخ در اروپای غربی باشد. در حیطهٔ ادبیّات نیز گرانوفسکی از چهرههای شاخص زمانش بود و تأثیر زیادی بر بسیاری از معاصران برجسته‌اش، از جمله هرتسن و تورگینف، گذاشت. داستایفسکی در رمان **جن‌زدگان** گرانوفسکی را الگوی شخصیّت استپان تروفیموویچ ورخوونسکی قرار داده است.

گرانین، دانیئیل آلکساندروویچ (۱۹۱۸-). داستان‌کوتاه‌نویس و رمان‌نویس. نام مستعار او گرمان بود. گرانین از انستیتوی پلی‌تکنیک لنینگراد در ۱۹۴۰ فارغ‌التحصیل شد و تا ۱۹۵۰ شغلش مهندسی بود. نخستین داستان کوتاهش، «واریانت دوّم»، رادر ۱۹۴۹ به چاپ رساند و در دورهٔ بعد از استالین شهرتی به هم زد. نخستین اثر اصلی موفّق او رمان **آنها که می‌جویند** (۱۹۵۵) بود که به دنبال آن رمانهای **پس از ازدواج** (۱۹۵۸) و **من با توفان درمی‌آویزم** (۱۹۶۲) را منتشر کرد که هر دو برای صحنه اقتباس شدند. گرانین چند داستان کوتاه هم، از جمله «یاروسلاف و دمبروفسکی» (۱۹۵۱) و «خانه‌ای در فونتانکا» (۱۹۶۸) را منتشر کرد و مقالات جالبی دربارهٔ سفرهایش به خارج در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ نوشت.

بخش اعظم نوشته‌های گرانین گزارشهایی داستانی از جامعهٔ تکنولوژیکی شوروی هستند که برگرفته از تجربه‌های خود اویند. امّا او به موضوعش از جنبه‌ای رمانتیک می‌پردازد، زیرا قهرمان داستانهای او همیشه و هربار دانشمندی عادی و در عین حال دلسپرده به کار که یگانه علاقه‌اش رسیدن به حقیقت است. نقطهٔ مقابل این قهرمان دانشمند نابغه‌ای است که اشتغالاتش امور حقیری چون شهرت، قدرت، و امنیّت مالی است. بدین‌ترتیب باید گفت در پهنه‌ای وسیعتر جستجوی علمی در رمانهای گرانین نمادی برای نقد ارزشهای اجتماعی و محکوم‌کردن روشهای استالینی و تبلیغ ایدئولوژی شوروی از این جهت است که بر اهمیّت علم تأکید می‌ورزد. مثلاً در رمان **آنهایی که می‌جویند** گرانین توصیف می‌کند که چگونه دانشمندی متوسّط به نام آندریی گروه دستیارانش را منسجم می‌کند و تیم تحقیقاتی مؤثّری از آنها سازمان می‌دهد. او برخلاف همکلاسی‌اش، ویکتور، که دانشجوی ممتاز بوده و رئیس کارخانه شده است احترام و تحسین همکارانش را جلب می‌کند و با ایثار و فداکاری شخصی و ابتکاراتش به پیروزیهای بزرگی می‌رسد. به هر صورت، گرانین همیشه هم به این فرمول پایبند نمی‌ماند و مثلاً در «خانه‌ای در فونتانکا» با حالتی نوستالژیک و با ظرافت و مهارت یاد روسیّهٔ پیش از جنگ را گرامی می‌دارد.

گربینکا، یوگینی (۱۸۱۲-۱۸۴۸). نویسنده. اهمیّت او بیشتر به خاطر نوشته‌های اوکراینی‌اش است تا آثار روسی‌اش. فعالیّتهای ادبی پرشور او در دههٔ ۱۸۳۰ مهمترین پل ارتباطی میان این دو ادبیّات شد. او در پیریاتین در ناحیهٔ پالتاوا به دنیا امد. تحصیل در دبیرستان نیژین را در ۱۸۳۱ به پایان برد. گوگول هم‌مدرسه‌ای کلاس بالاتر او بود. در ۱۸۳۴ مدّت کوتاهی به خدمت نظام رفت؛ پس از آن در پطرزبورگ ساکن شد و در مدارس نظامی به تدریس ادبیّات پرداخت. نخستین و مهمترین آثار گربینکا به زبان اوکراینی نوشته شدند. در ۱۸۳۴ مجموعهٔ **قصّه‌های روسیهٔ کوچک** را منتشر ساخت. مشتی شعر که در این مجموعه آمده بود حال‌وهوای پیش‌رمانتیک و قالبی فوللکوریک داشت. او تلاش بسیار کرد تا مجموعه‌ای از نوشته‌های نویسندگان اوکراینی را منتشر کند که حاصل این تلاش سالنامهٔ **لاستیوکا** (۱۸۴۱) بود که از جمله اشعاری

از شفچنکو در آن آمده بود. این گربینکا بود که شفچنکو را از سرف‌بودن رهانید و او را وارد محافل روشنفکری اوکراینی در پطرزبورگ کرد.

تعداد نوشتهٔ گربینکا به روسی پرشمارتر از نوشته‌های اوکراینی اوست و طیف وسیعتری هم دارد. اشعار تغزّلی او عمدتاً مضامنی اوکراینی دارد و از روی الگوی ترانه‌های فولکلوریک سروده شده است. ترانهٔ «چشمان سیاه» او ترانه‌ای بسیار محبوب در روسیّه شد. شعر دراماتیک بلند **باگدان** (۱۹۴۳) دربارهٔ یک قهرمان قزّاق قرن هفدهم شعری رمانتیک به سبک اشعار ریلییف و ماکسیموویچ است که هتمان، آن قزّاق قهرمان، را برای تلاشش در راه وحدت اوکراین و روسیّه می‌ستاید.

امّا بیشترین تلاش گربینکا در حوزهٔ نثرنویسی بود. او دو رمان و چند ده «پووستی» و داستان کوتاه نوشت. در این حوزه نوشته‌های او از حال‌وهوای رمانتیک-احساساتی کم‌کم به سمت پرداختن کاملاً رمانتیک به گذشتهٔ قزّاقهای اوکراینی سوق پیدا کرد. او در نهایت به مسائل اجتماعی نیز به شیوهٔ مکتب طبیعی پرداخت. تأثیر گوگول بر نوشته‌های منثور او کاملاً آشکار است. در رمان **چایکوفسکی** (۱۹۴۳) او از منابع شفاهی بهره گرفته است. **ماجراهای اسکناس درشت** (۱۸۴۷) هم کاملاً متأثّر از **نفوس مردهٔ** گوگول است.

گرچ، نیکالای ایوانوویچ (۱۷۸۷-۱۸۶۸). روزنامه‌نگار، نویسنده، و زبانشناس. او که فرزند یک کارمند بود در روزنامه‌نگاری روسی به مقام شامخی رسید. در فاصلهٔ ۱۸۱۲ تا ۱۸۳۹ او ناشر و سردبیر **سین آتیچستوا**، یکی از «مجلّات قطور»، در روسیّه بود. مجلّه در آغاز جهت‌گیری لیبرالی داشت، امّا پس از قیام دکابریستها این جهت‌گیری را از دست داد، زیرا از آن پس بولگارین، عامل پلیس مخفی، سردبیر همراه مجلّه شد. از سوی دیگر، گرچ هم از ۱۸۳۱ تا ۱۸۵۹ سردبیر همراه روزنامهٔ بولگارین، **سورنایا پچلا** بود، روزنامه‌ای که نیمه‌دولتی بود و لیبرالها با نظر تحقیر بدان می‌نگریستند. در عرصهٔ روزنامه‌نگاری در پطرزبورگ، گرچ و بولگارین و سنکوفسکی مثلّثی را تشکیل می‌دادند که به دلیل مخالفت با گرایشات نو در ادبیّات روسی بدنام و رسوا بود. رمانهای گرچ (**زن سیاه**، ۱۸۳۴ و **سفری به آلمان**، ۱۸۳۶) اهمیّت چندانی ندارند، حال آنکه نوشته‌های بسیار او دربارهٔ زبان روسی، خصوصاً **قواعد ابتدایی دستور زبان روسی** (۱۸۳۸)، محبوبیّت زیادی یافت و یازده‌بار تجدیدچاپ شد. برخی از این نوشته‌های او فوراً به زبانهای دیگر ترجمه شدند و اساس تدریس زبان روسی در کشورهای خارجی قرار گرفتند. **تاریخ ادبیّات روسی** (۱۸۲۲) او هم که چندین‌بار تجدیدچاپ شد کتاب مهمّی است و نخستین کتاب در نوع خود در زبان روسی به شمار می‌رود. البتّه دامنهٔ کتاب گسترده نیست و بیشتر تکیه‌اش بر زندگینامهٔ نویسندگان است. جالبترین اثر گرچ **یادداشتهایی از زندگی من** است که تصویری گسترده از زندگی ادبی و اجتماعی آن عصر عرضه می‌کند. علی‌رغم تأثیر گستردهٔ گرچ بر ادبیّات روسی تحقیقات اندکی دربارهٔ او انجام شده است.

گرشنزون، میخائیل اوسیپوویچ (۱۸۶۹-۱۹۲۵). زبانشناس، فیلسوف، و متخصّص ادبیّات و فلسفهٔ قرن نوزدهم روسیّه، پوشکین، چادایف، پچیرین، و دکابریستها. او از جمله شرکت‌کنندگان در سمپوزیوم مشهور «وفی» (۱۹۰۹) بود. گرشنزون در خانواده‌ای یهودی در کیشینف به دنیا آمد. در دانشگاه مسکو تحصیل کرد و کتابهای زیادی دربارهٔ روشنفکران قرن نوزدهم مسکو نوشت: **عشق آگاریوف** (۱۹۰۰)، **تاریخچهٔ یک دوستی** (۱۹۰۱)، **شعر تغزّلی آگاریوف** (۱۹۰۴)، **چادایف: زندگی و اندیشه‌اش** (۱۹۰۷)، **تاریخ روسیهٔ جوان** (۱۹۰۸)، **زندگی پچیرین** (۱۹۱۰)، و **کریوتسوف دکابریست و برادرانش** (۱۹۱۴). در همهٔ این آثار آنچه چشمگیر است تلفیق نثر و سبک عالی با دانش گسترده و عمیق تاریخی، تسلّط بر منابع ادبی، و توانایی خلق تصاویر روانشناختی است. همین تلفیق عالی را می‌توان در کتابها و مقالات او دربارهٔ پوشکین، از جمله **حکمت پوشکین** (۱۹۱۹)، مشاهده کرد. گرشنزون اسناد و مدارک جالبی هم دربارهٔ ادبیّات روسیّه به چاپ رساند. او چند کتاب هم دربارهٔ فلسفه و مذهب دارد: «مکاتباتی از دو گوشه» (۱۹۲۲، با همکاری ویچسلاف ایوانوف)، **گلف استریم** (۱۹۲۲)، و **سرنوشت مردم یهود** (۱۹۲۲).

گروسمان، واسیلی سمیونوویچ (۱۹۰۵-۱۹۶۴). رمان‌نویس و داستان‌کوتاه‌نویس. در بردیچف در اوکراین به دنیا آمد پس از تحصیل در دانشکدهٔ فیزیک و ریاضیّات دانشگاه مسکو مهندس شیمی شد. نخستین داستان او، «گلیوکائوف»، که دربارهٔ معدنچیان شوروی بود در ۱۹۳۴ انتشار یافت. در همان سال داستان دیگری نوشت با عنوان «در شهر بردیچف» که در آن به توصیف اپیزودی در جنگ داخلی پرداخت. این داستان توجّه ماکسیم گورکی را جلب کرد و گورکی حامی او شد. داستانهای بعدی گروسمان «چهار روز»، «رفیق فیودور»، و «آشپز» بودند؛ در این داستانها مضامین اصلی مبارزه با رژیم تزاری، رنجهای دوران جنگ داخلی، و ساختمان دولت تازهٔ شوروی بود. رمان چهارقسمتی او، **استپان کالچوگین** (۱۹۳۷-۱۹۴۰)، زندگی کارگر جوانی را بازمی‌گوید و مضامین همان مضامین قبلی است. در طول جنگ جهانی دوّم گروسمان خبرنگار

جنگی مجلّهٔ **کراسنایا زوزدا** بود و سلسله‌ای از داستانها و طرحها دربارهٔ مبارزات مردم شوروی در دورهٔ جنگ منتشر کرد. بهترین داستانهای این دورهٔ نویسندگی او داستانهای «هدایت ضربت اصلی» و «مردم جاودانه‌اند» هستند که هر دو در ۱۹۴۲ منتشر شدند. گروسمان در ۱۹۴۶ نمایشنامهٔ **اگر فیثاغورسیان را باور کنیم** را نوشت که مورد انتقادهای چندی قرار گرفت؛ در ۱۹۵۲ شروع به انتشار رمان ناتمام **با هدفی خوب** کرد که قرار بود حماسه‌ای تاریخی دربارهٔ جنگ جهانی دوّم باشد. بخش دوّم این رمان از نظر ایدئولوژیکی پذیرفتنی دانسته نشد، امّا پس از مرگ گروسمان در غرب انتشار یافت. آخرین رمان گروسمان، **همه چیز در تغییر دائم**، حکم تلخ محکومیّت جامعهٔ شوروی است. این رمان در سامیزدات چاپ شد و بعد هم در غرب انتشار یافت.

گرونسکی، نیکالای پاولوویچ (۱۹۰۹ـ۱۹۳۴). شاعر مهاجر. در یازده‌سالگی مهاجرت کرد. او از نسل شاعران مهاجر جوان پاریسی اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ بود. امّا شعرهای او از برخی جهات با آن حالت نوستالژیک «نت پاریسی» که رهبری‌اش را آداموویچ داشت تفاوت دارد. او که در یک تصادف در جوانی کشته شد، هرگز فرصت نیافت قریحه‌اش را به‌طور کامل پرورش دهد. مارینا تسوتایوا، دوست شخصی او، آینده‌ای درخشان برای او پیش‌بینی می‌کرد و مقدّمه‌ای مرثیه‌وار بر کتاب شعری که پس از مرگش از او منتشر شد نوشت. شعر گرونسکی اگرچه غالباً غیریکدست و صیقل‌نیافته است، نشان تردیدناپذیری از انرژی و اصالت شاعرانه، چه در نگاه و چه در بیان، دارد. این امر خصوصاً در مورد شعر بلند او، «بلادونا»، صدق دارد که شعری است پرشور در تجلیل فتحهای قهرمانی کوهنوردان آلپ که منجر به کیف و نشئه می‌شود و هم با فاجعه همراه است. این مضمون ـ وجد و نشئهٔ قهرمانی ـ تقریباً در اکثر اشعار گرونسکی هست. این ویژگی شعر او در تقابل محض با حالت یأس و بدبینی موجود در بدنهٔ اصلی ادبیّات مهاجر قرار دارد. شعر گرونسکی به‌هیچ‌وجه سنّتی نیست: شعر او تند و حادّ، انرژتیک، و متمایل به نشان‌دادن عظمت و جلال است. او یقیناً از اصول شعری تسوتایوا و احتمالاً از اشعار درژاوین تأثیر پذیرفته بود. رسالهٔ فارغ‌التّحصیلی او در دانشگاه بروکسل نیز مربوط به درژاوین بود. شعر گرونسکی را شاید بتوان اکسپرسیونیستی خواند، امّا مشخص نیست که این ویژگی شعر او مربوط به انتخاب آگاهانهٔ شاعرانه است یا ناشی از جوانی و ناپختگی شاعر. او توجّه زیادی به اصول نظم‌پردازی نداشت، الگوی خاصّ وزنی یا قافیه‌ای در شعر او نمی‌توان یافت، و از این نظر نقطهٔ مقابل گئورگی ایوانوف و شبیه پاپلافسکی است. شعر او پر از صور خیال تأمّل‌برانگیز و نگاهها ژرف و نافذ است، امّا از نظر هنری جلایافته و چیره‌دستانه نیست.

گریکووا، ایرینا نیکلایونا (۱۹۰۷ـ). نویسنده. نام اصلی او یلینا سرگییونا وینتسل بود. تخصّص اصلی‌اش در ریاضی و سیبرنتیک بود. او که در سیبرنتیک دکترا داشت از ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۷ استاد این رشته در آکادمی نیروی هوایی مسکو بود. ادبیّات حرفهٔ دوّم او بود. او نخستین داستانش را در ۱۹۵۷ به چاپ رساند و بلافاصله جزو «صداهای تازه» در ادبیّات روسی قلمداد شد. او پرکار نبود و فقط چند داستان کوتاه و چند رمان کوتاه نوشت که همگی در **نووی میر** به چاپ رسیدند.

محیط داستان کوتاه اوّل او، «آن‌سوی راه ورودی» (۱۹۶۲)، یک آزمایشگاه علمی است و داستان به قیاس ارزش علم و شعر تغزّلی می‌پردازد. گریکووا به شکلی غیر مستقیم مسئلهٔ استفاده از کشفیّات علمی برای مقاصد ویرانگرانه را مطرح می‌کند.

در «آرایشگر بانو» (۱۹۶۳) گریکووا بحث مربوط به هنر و خلاقیّت را به سالن آرایش می‌برد. او تصویر می‌کند که چگونه آرایشگر جوانی به نام ویتالی، که هنرمندی خلّاق و کارگری پرکار است، به دلیل موفقیّتش مورد نفرت همکاران بیمایهٔ خویش و مدیران بی‌اخلاق و رشوه‌بگیرش است. آنها برای او به دلیل توجّه به مسائل هنری و نپرداختن به کار «سرها» به اندازهٔ مقرّر اشکالتراشی می‌کنند. او کارش را رها می‌کند و کارگر کارخانه می‌شود. گریکووا نداشتن صداقت و حمیّت کاری را برملا می‌کند و نشان می‌دهد چگونه نیروهای همرنگ‌سازی اجتماعی ابتکار و خلاقیّت را در نطفه خفه می‌کنند.

ماجرای «در حین آزمونها» (۱۹۶۷) در ۱۹۵۲ در پایگاهی در سیبری می‌گذرد که در آن چند متخصّص موشک قارّه‌پیما عهده‌دار آزمایشی نظامی هستند. فقر زندگی روحی آنان و ملال و حقارت حاکم بر ایشان در سوءظنّ و ترسشان نمودار می‌شود. پس از انتشار این داستان، گریکووا را از آکادمی نیروی هوایی اخراج کردند و منتقدان هم سخت او را به باد انتقاد گرفتند. **نووی میر** و سردبیرش هم به دلیل انتشار این داستان مورد حمله و مذمّت قرار گرفتند. در نتیجه، پس از آن دیگر **نووی میر** اجازهٔ پخش در میان نظامیان را نداشت.

داستانهای گریکووا که از نگاه یک زن و با شوخ‌طبعی روایت می‌شوند زندگی زنان شاغل و حرفه‌ای را در شوروی بازمی‌نمایانند. او فضای انستیتوها، سالنهای آرایش، و خانه‌ها را بخوبی ترسیم می‌کند. او سؤالاتی اخلاقی مطرح می‌کند، امّا پاسخی بدانها نمی‌دهد. نثر او رئالیستی، ساده و سرراست، و متأمّلانه و خودنگرانه

است. ابزار او برای شخصیت‌پردازی در وهلهٔ نخست استفاده از دیالوگها و مونولوگهای درونی است.

گلادکوف، فیودور واسیلیویچ (۱۸۸۳ـ۱۹۵۸). رمان‌نویس و داستان‌کوتاه‌نویس. او که از تبار دهقانان بود از ۱۹۰۲ تا ۱۹۱۷ به تدریس در دورهٔ اوّل متوسّطه پرداخت. او از ۱۹۰۶ در کارهای سیاسی فعّال و عضو حزب کارگران سوسیالیست روسیّه بود و به همین دلیل هم مدّتی بازداشت و تبعید شد. نخستین داستان او در ۱۹۰۰ انتشار یافت، امّا تازه پس از شرکت در جنگ داخلی و خدمت در ارتش سرخ بود که نویسنده و روزنامه‌نگار حرفه‌ای شد. او در دههٔ ۱۹۲۰ عضو گروه «کوزنیتسا» بود و با نوشتن رمان **سیمان** (۱۹۲۵) بود که به شهرت رسید. این رمان نقطهٔ عطفی در تاریخ ادبیّات شوروی به حساب می‌آید. در رمان **سیمان** روایت می‌شود که چگونه یک کمونیست فعّال، پس از بازگشت از جنگ داخلی، یک کارخانهٔ سیمان را از نو راه‌اندازی می‌کند و بر مشکلات عجیب‌وغریب و هولناکی که بر سر راهش هست غلبه می‌کند. این رمان کلیشهٔ «رمانهای تولیدی» شد. قهرمان مرد و قهرمان زن رمان، گلب و داریا چومالوف که خوشبختی شخصی خود را فدای آرمان «ساختمان سوسیالیسم» می‌کنند، موضوع بحث و جدلهای فراوانی شدند. منتقدان گروه «لف» تناقضی حل‌ناشده در وجود چومالوفها به عنوان شخصیّتهای آرمانی با ابعاد قهرمانی می‌دیدند و می‌گفتند گلادکوف به‌غلط و به‌اشتباه سعی کرده است خصلتهای انسانی فردی و نوعی «روانشناسی» به آنها ببخشد. منتقدان دیگر، از جمله ماکسیم گورکی که گلادکوف از ۱۹۰۲ با او مکاتبه داشت، مدّعی بودند هیچ اشتباهی در گنجاندن آرمان در محیطی واقعی نیست. در واقع از این جنبه رمان **سیمان** استفادهٔ بجا از شیوهٔ گورکی در رمان **مادر** در شرایط زندگی در شوروی بود و کاملاً با الگوی رئالیسم سوسیالیستی که در دههٔ ۱۹۳۰ ارائه شد مطابقت داشت.

آثار بعدی گلادکوف، خصوصاً رمان **انرژی** (۱۹۳۲ـ۱۹۳۸) که به موضوع ساختن نیروگاه برقابی در دنیپر می‌پرداخت، آن توفیق رمان **سیمان** را نداشتند. گلادکوف در سالهای پایانی عمر، به‌تقلید از مقتدایش گورکی، یک تریلوژی زندگینامه‌ای دربارهٔ دوران کودکی و نوجوانی خود نوشت.

گلادیلین، آناتولی تیخونوویچ (۱۹۳۵ـ). نویسنده. در مسکو به دنیا آمد و در آوریل ۱۹۷۶ به پاریس مهاجرت کرد. او در انستیتوی ادبیّات گورکی تحصیل کرد. نخستین اثر او، **گاهشمار ایّام ویکتور پاوگورسکی** (۱۹۵۶)، در **یونوست** به چاپ رسید و به دنبال آن چندین داستان کوتاه و رمان از او انتشار یافت. گلادیلین از نمایندگان «صداهای تازه» در دههٔ ۱۹۶۰ بود. قهرمانان آثار دههٔ ۱۹۵۰ و دههٔ ۱۹۶۰ او عموماً جوانانی بودند که با مشکلات شخصی و با مسائل اخلاقی دست‌وپنجه نرم می‌کردند.

گلادیلین در داستانهایی نظیر «نخستین روز سال نو» (۱۰۶۳) کشمکش میان پسر و پدری در حال مرگ و فاصلهٔ میان این دو نسل و تفاوتهای ایدئولوژیکی و روانشناختی‌شان را به تصویر می‌کشد. در «پیش‌بینی وضع هوای فردا» (۱۹۷۲) که در خارج به چاپ رسید، با آنکه قهرمان آن مسنتر است، باز گلادیلین می‌کوشد سؤالاتی دربارهٔ فرد و تکلیفش در قبال اجتماع مطرح کند. مجموعهٔ داستانی او، **تمرین جمعه** (۱۹۷۸)، که در پاریس به چاپ رسید حاوی چهار داستان است که در فاصلهٔ ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۶ نوشته شده‌اند و در آنها با زبان طنز از جنبه‌های مختلف زندگی در شوروی صحبت می‌شود. **ساخته‌شدن و ازهم‌پاشیدن یک نویسندهٔ شوروی** (۱۹۷۹) گزارشی زندگینامه‌ای از سانسور و فشارهایی است که در شوروی بر نویسندگان وارد می‌شود.

گلادیلین در کار نوشتن از نظر صوری دست به تجربه و آزمایش می‌زند. یکی از موارد تجربه و آزمایش تغییردادن زاویهٔ نگاه و دیگر الحاق «موادّ و مصالحی از زندگی» است: رؤیاها، خاطرات، نامه‌ها، اعلامیّه‌های روزنامه‌ای، بریده‌ای از فیلمها و برنامه‌های رادیو و تلویزیون، و واقعیّتهای علمی.

گلینکا، فیودور نیکالایویچ (۱۷۸۶ـ ۱۸۸۰). شاعر. خویشاوند آهنگساز مشهور. او که افسر ارتش بود در جنگ علیه ناپلئون مشارکت فعّال داشت. اشعار میهن‌پرستانهٔ اولیّهٔ او، که از نظر صوری شکل سنّتی و کهن و لفظ‌پردازانه دارند، تأثیرپذیری او از لامانوسوف و درژاوین را آشکار می‌کنند. تراژدی کلاسیسیستی او، **فلتسن، یا هلند آزادشده** (۱۸۰۸)، همان روح لیبرالیسم زمانه‌اش را دارد و اعلام می‌کند «کشوری که قانون و آزادی در آن نباشد کشور نیست، زندان است.» آثار او، خصوصاً خاطراتش از جنگهای ناپلئونی (**نامه‌هایی از افسران روسی**، ۱۸۰۸؛ ۱۸۱۵ـ۱۸۱۶) بود. گلینکا پس از قیام دکابریستها، اگرچه او در آن فعّال نبود، از منصبش برکنار شد و به پتروزاوودسک تبعید شد. او در آنجا با شوروشوق به قومشناسی و جمع‌آوری فولکلور پرداخت. «شعرهای کارلیایی» او (کارلیا ناحیه‌ای بین روسیّه و فنلاند است که محل تبعید گلینکا بود)، با توصیفات درخشان و پررنگ‌ولعابش از سرزمین بکر شمالی، با تحسین و اقبال فراوان منتقدان، خصوصاً دوستش پوشکین، روبرو شد. حال دیگر گلینکا به زمرهٔ رمانتیکها پیوسته بود، مجذوب زبان مرموز طبیعت شده بود، و سعی داشت به بیان «بیان‌نشدنی» بپردازد. از اواخر دههٔ ۱۸۳۰ او با اسلاووفیلها همدلی می‌کرد. علاقهٔ

او به مضامین مذهبی، که از جوانی‌اش مشهود بود، منجر به سرودن سلسله‌ای از اشعار مذهبی رازورانه شد: **شعرهای روحانی** (۱۸۳۹)، **یعقوب** (۱۸۵۹)، و **قطرهٔ رازآمیز** (۱۸۶۱). اگرچه او بیشتر به عنوان سرایندهٔ ترانه‌های با حال‌وهوای فولکلوریک مشهور است («تروئیکا»، ۱۸۲۴ و «زندانی»، ۱۸۳۱)، امّا به خاطر اشعار مذهبی‌اش هم در یادها خواهد ماند، هرچند به‌قدر کافی به این اشعار او پرداخته نشده است. کلاً جای تک‌نگاشتی دربارهٔ گلینکا در پژوهش در تاریخ شعر روسی به نحو تأسّف‌باری خالی است.

گنیدیچ، نیکالای ایوانوویچ (۱۷۸۴ـ۱۸۳۳). شاعر و مترجم. مهمترین اثر برجای‌مانده از او ترجمهٔ دقیق و روان از **ایلیاد** (۱۸۲۹) است که انتشار آن واقعه‌ای فرهنگی در زمان خود بود. این ترجمه هنوز هم ترجمهٔ استاندارد **ایلیاد** به زبان روسی به حساب می‌آید.

گنیدیچ که با زندگی سربازی و زندگی روستایی به دلیل سوابق خانوادگی‌اش آشنا بود در طول تحصیل در پالتاوا و خارکوف عشقی به ادبیّات کلاسیک پیداکرد و در طول تحصیل در دانشگاه مسکو در پانسیون نوبل دانش زیادی در این زمینه اندوخت. او به زبان فرانسوی، آلمانی، و انگلیسی هم مسلّط بود و آثاری از ولتر، شیلر، میلتون، بایرون، و شکسپیر به روسی ترجمه کرد.

دوستان او، باتیوشکوف، کریلوف، دیلویگ، و پوشکین، به داوریها و ذوق و سلیقهٔ او اهمیّت زیادی می‌دادند. او در ژانرهای گوناگونی هم شعر می‌سرود. ترجمهٔ **ایلیاد** دو دهه برای او به طول انجامید. او کار ترجمهٔ این کتاب را از ۱۸۰۷ با پی‌گرفتن ترجمهٔ ناتمام کاستروف آغاز کرد، امّا بعد سبک خاصّ خود را از ۱۸۱۱ در پیش گرفت و کار را در ۱۸۲۹ به پایان برد. او مقدمهٔ فاضلانه‌ای هم بر این ترجمه نوشت و در آن **ایلیاد** را «دائرةالمعارف عهد باستان» خواند که نه جهانی خیالی، بلکه مطالب واقعی و اخلاقیّات آن عهد را عرضه می‌دارد.

گورو، یلیناگنریخوونا (۱۸۷۷ـ۱۹۱۳). شاعر، نویسنده، و هنرمند. نام اصلی او الئونورا فون نوتنبرگ بود. در پطرزبورگ به دنیا آمد و در خانهٔ ییلاقی‌اش در روستای فنلاندی ئوئوسیکیرکو به مرض سل درگذشت. نوشتن و نقّاشی را از نوجوانی آغاز کرد و در تمام عمر این دو فعالیّت هنری را پی گرفت و با مصوّرکردن کتابهایش این دو هنر را تلفیق کرد. او به مدرسهٔ «انجمن تشویق هنرها» رفت و در ۱۹۰۳ پس از به پایان‌بردن تحصیلاتش در آنجا زیر نظر هنرمندانی چون تسیونگلینسکی، باکست، و دابوژینسکی تعلیم دید.

گورو در ۱۹۰۵ یک داستان کوتاه منتشر کرد. نخستین کتابش، **شارمانکا**، در ۱۹۰۹ منتشر شد و در همان سال نخستین نمایشگاه نقّاشی‌اش را به پا کرد که عنوان آن «امپرسیونیستها» بود. در ۱۹۱۰ گورو گروه «ونوک» را با کامینسکی و برادران بورلیوک به راه انداخت. همه آنها بعداً کوبو-فوتوریست شدند. گورو با هنرمندان پیشرو زمانه‌اش فقط رابطهٔ کاری نداشت، بلکه رابطه‌ای شخصی هم داشت و همسر میخائیل ماتیوشین آهنگساز بود. او مطالبی به شعر و نثر در **دامی برای قضات** شماره‌های ۱ و ۲ (۱۹۱۰، ۱۹۱۳) منتشر کرد. این سالنامه با کمک مالی خود او منتشر می‌شد. تاریخچهٔ انتشار این سالنامه‌ها به تاریخچهٔ کوبو-فوتوریسم کاملاً گره خورده است. دومین کتاب او که مجموعه‌ای از شعر و نثر و نمایشنامه بود **رؤیای پاییزی** نام داشت که در ۱۹۱۲ منتشر شد و ویچسلاف ایوانوف، شاعر سمبولیست، نقد مساعدی بر آن نوشت. برخی از آثار گورو پس از مرگش منتشر شدند. **بچه‌شترهای آسمان** در ۱۹۱۴ منتشر شد. دو قطعهٔ کوتاه منثور او هم در ۱۹۱۳ در مجلّهٔ **سایوز مالادژی** به چاپ رسید. بسیاری از اشعار او هم در مجموعهٔ **سه تن** (۱۹۱۳) انتشار یافت.

آثار ادبی گورو رگه‌های امپرسیونیستی، سمبولیستی، و فوتوریستی دارد. در شعرش به وصف هماهنگی در طبیعت و واقعیّت تراژیک زندگی شهری می‌پردازد. شعر او ویژگیهایی از شعر مایاکوفسکی و نقّاشیهای ناتالیا گانچاروا را به نمایش می‌گذارد، هرچند شهرگرایی او امپرسیونیستی است. حساسیّت او نسبت به «واژگان» یادآور زبان فراعقلانی فوتوریستهاست، خصوصاً که بازی کلامی در شعر او استادانه و فراوان است. او در واژه‌سازی خود از زبان کودکان بهره می‌گیرد و پرسونای کودک غالباً در شعر او ظاهر می‌شود. مضمون غالب در اشعار او عشق به همهٔ موجودات و همهٔ چیزهاست، خصوصاً عشق مادرانه به آدمهای ضعیف و بیدفاع.

گوکوفسکی، گریگوری آلکساندروویچ (۱۹۰۲ـ۱۹۵۰). زبانشناسی تاریخی و متخصّص ادبیّات قرن هجدهم و نوزدهم روسیّه. در دانشگاه پتروگراد تحصیل کرد و بعد استاد دانشگاههای لنینگراد و ساراتوف شد. او همچنین مؤسّس و رئیس گروه قرن هجدهم در انستیتوی ادبیّات روسی در لنینگراد بود. در میان زبانشناسان تاریخی شوروی گوکوفسکی نخستین کسی بود که به پژوهش دربارهٔ قرن هجدهم پرداخت و آثارش هنوز هم از مراجع اصلی دربارهٔ ادبیّات این دورهٔ روسیّه است. در دههٔ ۱۹۲۰ او به فرمالیستها نزدیک بود و مقالاتی در مجموعهٔ مشهور **بوطیقا** به چاپ رساند. مهمترین این مقالات مقاله‌ای دربارهٔ ماهیّت کلاسیسیسم روسی بود که خصوصاً به مسئلهٔ بی‌نام‌ونشانی و عاریه‌گرفتن ادبی در ادبیّات قرن هجدهم می‌پرداخت. اثر دیگری از او که بازار بحث دربارهٔ قرن هجدهم را داغ کرد **شعر روسی در قرن**

هجدهم (۱۹۲۷) بود. گوکوفسکی در دههٔ ۱۹۳۰ به تفسیر جامعه‌شناختی جنبشهای ادبی قرن هجدهم علاقه‌مند شد و کتاب **مقالاتی در تاریخ ادبیات قرن هجدهم روسیه: شورش آریستوکراتیک در ادبیات در دهه‌های ۱۷۵۰ و ۱۷۶۰** (۱۹۳۶) را نوشت. آخرین تحقیقات او دربارهٔ ادبیّات قرن هجدهم روسیّه در **تاریخ ادبیات روسیه** چاپ آکادمی شوروی، جلدهای ۳ تا ۵، آمده است. گوکوفسکی در دههٔ ۱۹۴۰ تک‌نگاشتهای مهمّی دربارهٔ رئالیسم قرن نوزدهم نوشت: **پوشکین و رمانتیسم روسی** (۱۹۴۶)، **پوشکین و مسئلهٔ سبک رئالیستی** (۱۹۵۷)، و **رئالیسم گوگولی** (۱۹۵۹). گوکوفسکی در ۱۹۴۹ دستگیر شد و در زندان درگذشت.

گول، رامان باریسوویچ (۱۸۹۶ـ). نویسنده، مبلّغ افکار، خاطرات‌نویس، منتقد ادبی، و روزنامه‌نگار مهاجر. او از نسل جوانتر نخستین دورهٔ مهاجرت ادبی است. نخستین کتابش، **لشگرکشی یخ**، را بلافاصله پس از مهاجرت در ۱۹۲۱ منتشر کرد. تنوّع فعالیّت گول حیرت‌آور است. او فقط ادیب نیست، بلکه چهرهٔ اجتماعی شاخصی هم هست. از ۱۹۵۹ سردبیری **نووی ژورنال** را عهده‌دار شد که نشریّهٔ ادبی بانفوذی بود که آلدانوف بنیاد گذاشته بود و در واقع جاشین مستقیم **ساورمنیه زاپیسکی** به شمار می‌رفت. آثار خود گول متنوعند و مشتمل بر رمانهای تاریخی، زندگینامهٔ انقلابیّون، ژنرالهای سرخ، رؤسای پلیس مخفی شوروی، مجموعهٔ مقالات، و خاطرات هستند. برخی از آثار او به زبانهای دیگر هم ترجمه شده است. او در رمانهای تاریخی و زندگینامه‌هایی که نوشته است بیشتر به شخصیّتهای بحث‌انگیزی پرداخته است که فعالیّتهای ضدّحکومتی و ویرانگر داشته‌اند و سعی کرده است انگیزه‌های روانشناختی آنان را بکاود تا مکانیسم ذهنشان را کشف کند. شاید موفّقترین کتاب او **آزیف** (۱۹۵۹) باشد که گزارشی داستانی از زندگی این انقلابی اجتماعی مشهور است که در عین حال عامل نفوذی پلیس مخفی رژیم تزاری در میان انقلابیّون هم بود. این رمان نه تنها در میان مهاجران روس، بلکه در میان روشنفکران غربی هم محبوبیّت زیادی دارد و از جمله آندره مالرو آن را به دلیل ابعاد هستی‌شناختی‌اش ستوده است. نثر گول خشک و اقتصادی است و شوری نهان دارد؛ شخصیّتهای آثار او به‌یادماندنی هستند. خاطرات او، **من روسیه را با خود آوردم** (۱۹۸۱)، به دلیل جامعیّتش در مطبوعات مهاجران ستوده شد.

گینگر، آلکساندر سامسونوویچ (۱۸۹۷ـ ۱۹۶۵). شاعر مهاجر. همسر آنّا پریسمانووا که او هم شاعر بود. گینگر در اواخر عمر به بودیسم گروید. اشعار او نخست در دههٔ ۱۹۲۰ در نشریّات مهاجران در پاریس انتشار یافت. اشعار نخستین او به‌تقلید از گومیلیوف سروده شده‌اند، امّا اشعار دوران پختگی‌اش نشان از گرایش او به سوررئالیسم و تأثیرپذیری‌اش از گیّوم آپولینر دارند. ادغام موتیفهای تأثّرانگیز و کمیک در اشعار جدّی خصیصهٔ شعرهای اوست. شعر «مشعل» او، که در آن شاعران به دوندگان دوی امدادی تشبیه شده‌اند که مشعل را دست‌به‌دست می‌کنند، شهرت خاصّی دارد. پاپلافسکی او را الگوی قهرمان رمان **آپالّون بزابرازوف** قرار داد.

لاخویتسکایا، میّرا آلکساندروونا (۱۸۶۹ـ ۱۹۰۵). شاعر. او که دختر وکیل دعاوی مشهوری در پطرزبورگ بود ابتدا در خانه آموزش دید، بعد به انستیتوی آلکساندرینسکی مسکو رفت، و در ۱۹۸۸ از آنجا فارغ‌التّحصیل شد. اشعار نخستین او در مجلّات شاخصی چون **سورنی وستنیک** و **وسمیرنایا ایلیوستراتسیا** به چاپ رسید. نخستین مجموعهٔ شعری او در ۱۸۹۵ منتشر شد و سال بعد جایزهٔ شعر پوشکین به او تعلّق گرفت. جایزهٔ دوّمی را هم در ۲۷ اوت ۱۹۰۴ پس از انتشار پنجمین مجموعه‌اش به دست آورد، امّا جایزه پس از مرگش در ۱۹۰۵ اعطا شد.

لاخویتسکایا، ساپفوی شعر روسی، در اواخر قرن نوزدهم بسیار ستوده می‌شد و نشریّات مشتاقانه اشعارش را چاپ می‌کردند. والیری بریوسوف کمال هنری، رنگ‌آمیزی، و حالت آهنگین شعر او را می‌ستود. او ماهرانه هم رؤیاهای دوشیزگی‌اش را بیان می‌کرد، هم جاذبه‌های افسونگری را ـ مضامینی که یادآور قرن وسطا بودند. عطر و بوی شهوانی و بکری صور خیال شعر او، که نیروی بدوی زندگی و شعلهٔ شهوت را به یاد می‌آورند، شگفت‌انگیزند. اندیشه‌ها و موسیقی غزل غزلهای سلیمان همیشه در بطن شعر او هستند. تأکید او بر سرشت الاهی جسم انسانی، نیروی اروس در خون انسان، و هماهنگی آن با همهٔ چیزهای دنیاست ـ آفتاب، هوا، علف، آب، و درخت. در اشعار او شوق جان‌بخشیدن به زندگی خاکی آشکارا به چشم می‌خورد. کیش هلنی پرستش زیبایی در شعر او به وحدت کامل با شور و شهوت جسمانی می‌رسد. از نظر تکنیکی، لاخویتسکایا استاد سمبولیسم صوتی، ساختن و پرداختن آواهای اندوهگین در پارهٔ آخر شعر، و باهم‌جورکردن ریتم، مضمون، و صور خیال بود. لاخویتسکایا در شعری بر این مسئله پای می‌فشرد که زنان باید به نیاز بیان آزادانهٔ فردیّتشان پاسخ دهند، جنبه‌های شهوانی پرشور عواطف و احساساتشان را عیان کنند، و به دنبال آن باشند که عناصری از سرشت واقعی خود را خارج از تعاریف کلیشه‌ای «زن» و «زنانگی» به تصویر کشند.

اشعار متأخّر لاخویتسکایا یادآور این آرزوی بلوک است که می‌خواست فراتر از توجّه به خیر و شر و بهشت و دوزخ برود.

تنهایی، ازدست‌رفتگی، انزوا، و اندوه در این اشعار او پژواک غریبی دارند. او نیز مانند سایر سمبولیستها معتقد به واقعیّتی والاتر بود. این اندیشه در شعر او به شکل باغهای ابدی و اثیری جلوه‌گر می‌شود که معنا و بُعدی روحی و روانی دارند. از این جنبه وجه اشتراکی میان شعر او و اشعار هیپیوس و بلوک هست.

لادینسکی، آنتونین پتروویچ (۱۸۹۶ـ ۱۹۶۱). شاعر و نویسندهٔ مهاجر. در ۱۹۲۱ مهاجرت کرد و عمدتاً در پاریس زیست و با نشریّاتی چون **ساورمنیه** زاپیسکی و **والیا روسّی** همکاری کرد. مجموعه‌های شعر او، **سیاه و آسمان آبی** (۱۹۳۰)، **قلب شمالی** (۱۹۳۱)، **شعرهایی دربارهٔ اروپا** (۱۹۳۷)، **حواسّ پنجگانه** (۱۹۳۹)، و **گل سرخ و طاعون** (۱۹۵۰) نشان از درک و دریافت تاریخی او دارند، امّا تاریخ‌گرایی او کتابی نیست، بلکه تغزّلی و جاندار است. از برخی جهات او بی‌تردید وامدار اوسیپ ماندلشتام بود، هرچند نبوغ آن شاعر را نداشت. امّا به‌هرروی لادینسکی بسیار خوش‌قریحه بود. او روسیّه را چون مادری در نظر می‌آورد، امّا در عین حال به اروپای زیبا امّا بدشگون نیز عشق می‌ورزید. او بیشتر اشعارش را خطاب به اروپا، و نه روسیّه، سرود. شعر او تراژیک است، امّا لحن تراژیک آن را استفاده از موتیفهای روکوکو تعدیل می‌کند و این تا حدودی او را به کوزمین شبیه می‌سازد، در عین حال کهنه‌گرایی‌اش او را به درژاوین نزدیک می‌کند. لادینسکی با «نت پاریسی» متافیزیکی و در عین حال نیهلیست، که هنر و فرهنگ را نادیده می‌گرفت، فاصلهٔ زیادی داشت. لادینسکی بر بسیاری از شاعران مهاجر، از جمله چینوف، پرلیشین، و ایواسک، تأثیر گذاشت. پس از جنگ جهانی دوّم لادینسکی میهن‌پرستی روس شد. در ۱۹۴۸ از فرانسه اخراج شد و در اردوگاه مخصوص بازگرداندن پناهندگان به کشورشان در آلمان به زندگی ادامه داد. در ۱۹۵۵ توانست به روسیّه بازگردد. اشعار او در شوروی به چاپ نرسید، برای همین در این کشور او را فقط نثرنویس می‌دانند. او دو رمان تاریخی در مهاجرت نوشت: **لژیون پانزدهم** (۱۹۳۷) و **کبوتری بر فراز دریای سیاه** (۱۹۳۸). او سه رمان تاریخی هم در شوروی نوشت و منتشر کرد: **زمانی که چرسونسه سقوط کرد** (۱۹۵۰)، **در روزگار کاراکالا** (۱۹۶۱)، **آنّا یاروسلاونا، ملکهٔ فرانسه** (۱۹۶۱). نثر او نیز حکایت از قریحه‌اش دارد، امّا این آثار واجد ارزش هنری زیادی نیستند. اشعار عالی تغزّلی او هنوز بدرستی بررسی نشده‌اند.

لازینا ـ لازینسکی، آلکسیی کانستانتینوویچ (۱۸۸۶ـ ۱۹۱۶). شاعر و سفرنامه‌نویس. آثارش را با نام مستعار یا. لیوبار انتشار می‌داد. از زندگی او اطّلاع چندانی در دست نیست. در جوانی در حادثه‌ای در شکار فلج شد، که این امر تأثیر روانی شدیدی برای همهٔ عمر در او گذاشت. او در آغاز قرن به منشویکها پیوسته بود و در انقلاب ۱۹۰۵ مشارکت داشت. در ۱۹۱۳ به ایتالیا سفر کرد. او که نمی‌توانست آشفتگی روحی‌اش را تحمّل کند پس از چندبار اقدام نافرجام سرانجام در سی‌سالگی خودکشی کرد. تنها منبع زندگینامه‌ای موجود دربارهٔ او نوشتهٔ گئورگی ایوانوف است که آن هم گزارشی لطیفه‌مانند از شخصیّت او به دست می‌دهد.

نخستین مجموعه‌شعر لازینا ـ لازینسکی، **تناقضات** (۱۹۱۲)، مخلوطی است از مضامین پوپولیستی و انحطاطی که به شیوه‌ای التقاطی و تقلیدی سروده شده‌اند. امّا آثار بعدی او، **سفر زاهدانه** (۱۹۱۶) و خصوصاً **پیاده‌رو** (۱۹۱۶)، نشان از رشد چشمگیر قریحهٔ هنری او دارند. در این دو مجموعه، اگرچه باز لازینا ـ لازینسکی تحت‌تأثیر شاعران مختلف است، امّا لحن خاصّ خود را یافته است؛ او با پیونددادن سبک راحت و اغلب محاوره‌ای خود با علاقه‌اش به مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی، که با جدیّت در آنها به کندوکاو می‌پردازد، فشار و کشمکش خاصّی در شعرش پدید می‌آورد. او در بهترین اشعار به نگاهی هاینه‌ای می‌رسد، امّا متأسّفانه شوخ‌طبعی او را ندارد. مقابل‌نهادن گروتسک والا و عامیانه از خصایص شعر اوست. امّا همین خصیصه نه عیب، که اکثراً امتیاز شعر اوست، خصوصاً در لحظات رازورانه‌ای که «آرلکن شهید و خود گواژ» منتظر است تا با ارباب و خالق خود روبرو شود. مرگ زودهنگام مانع از آن شد که استعدادهای او کاملاً شکوفا شود.

لازینسکی، میخائیل لئانیدوویچ (۱۸۸۶ـ ۱۹۵۵). شاعر، مترجم، و پژوهشگر. لازینسکی در دانشگاه پطرزبورگ ابتدا حقوق و بعد زبانشناسی خواند. او اشعاری به شیوهٔ آکمئیستها منتشر کرد تا آنکه دریافت استعداد بیشتری برای ترجمه دارد. او یکی از بزرگترین مترجمان شعر و نثر به‌روسی در همهٔ دورانهاست. ترجمهٔ او از **کمدی الاهی** دانته را بهترین کار او دانسته‌اند. او آثاری از شکسپیر، سروانتس، مولیر، کورنی، گوته، شیلر، هاینه، لوپه دوگا، شریدان، و کسان دیگر هم ترجمه کرد. لازینسکی مقالات دانشورانهٔ زیادی هم، خصوصاً در باب نظریّهٔ ترجمه، نوشت.

لاکشین، ولادیمیر یاکوولویچ (۱۹۳۳ـ). مورّخ ادبی و منتقد. در ۱۹۵۵ از دانشگاه دولتی مسکو فارغ‌التّحصیل شد و در هیئت تحریریّهٔ **نووی میر** (۱۹۶۲ـ ۱۹۷۰) به کار پرداخت. لاکشین در پژوهشهای خود دربارهٔ ادبیّات پس از انقلاب از شیوهٔ زندگینامه‌ای استفاده می‌کند که شبیه شیوهٔ ایخنبائوم است. تأکید او بیشتر بر رابطهٔ نزدیک میان اثر ادبی و زندگی نویسنده است. بنابراین او

اعتقاد پیشین ایخنبائوم را که «خود شلاّق‌زنی» تالستوی در خاطراتش صرفاً تمرینی سبکی است به جدل می‌گیرد. البتّه لاکشین پیچیدگی ارتباط متقابل اثر و زندگی نویسنده را به‌هیچ‌وجه دست‌کم نمی‌گیرد. او معتقد است که حضور «پروتوتیپ»، «پروتوفاکت»، و «پروتوسیوژت» در اثر لایه‌هایی معنایی به داستان می‌بخشد؛ امّا لاکشین اذعان دارد که پژوهشگر ادبی زندگی نویسنده را بدان شکلی که در متن ادبی انعکاس یافته است مورد پژوهش قرار می‌دهد. برای همین است که منکر این نظریّه می‌شود که آنیگین دکابریست می‌شود، زیرا متن رمان اشاره‌ای به چنین چیزی ندارد.

لاکشین در مقالات خود دربارهٔ ادبیّات شوروی به ارزیابی نویسندگان و منتقدان، هردو، پرداخته است. لاکشین در جدلی بر سر آثار سالژنیتسین، بر اساس مزایای زیبایی‌شناختی آنها و بیزمانی‌شان، از این آثار دفاع کرد. البتّه بعدها لاکشین و سالژنیتسین در دو قطب مقابل قرار گرفتند. لاکشین اصرار دارد که رابطهٔ عادی میان منتقد، خواننده، و نویسنده باید از نو برقرار شود: منتقد باید زنجیر دگماتیسم را از پایش بردارد، زنجیری که حاصل دوران «کیش شخصیّت» است؛ او باید خوانندهٔ عینی را در نظر داشته باشد؛ نویسنده هم باید آثاری خلق کند که حامل حسّ اصالت زندگی برای خوانندهٔ عامّ و فرهیخته باشد. لاکشین از منتقدان خوب در شوروی است که فارغ از تعصّب و پیشداوری می‌نویسد.

لیلیویچ، گ. (۱۹۰۱ـ۱۹۴۵). منتقد و شاعر. نام اصلی او لابوری گیللیویچ کالمانسون بود. اهمیّت او بیشتر در نظریّه‌پردازی و سازماندهی جنبش پرولتری در ادبیّات است. لیلیویچ از شانزده‌سالگی، از ۱۹۱۷، شروع به سرودن اشعار تغزّلی در توصیف و تجلیل مبارزات انقلابی از دیدگاه یک نوجوان کرد. لیلیویچ در مقام نظریّه‌پرداز و منتقد فرقه‌گرایی طرفدار انقلاب فرهنگی بود، و می‌گفت باید ادبیّات پرولتری نابی آفرید که آلودگی «بورژوایی» نداشته باشد و این ادبیّات باید در جهان ادب هژمونی را به دست آورد. او همراه با رودوف و والین نمایندهٔ جناح رادیکال افراطی در «واپ» بود. در مبارزات سیاسی دههٔ ۱۹۲۰، لیلیویچ آشکارا در برابر رهبری حزب ایستاد و احتمالاً عضو گروه اپوزیسیون تروتسکی-زینوویف بود. در ۱۹۳۷ به او برچسب دشمن خلق زده شد و ناپدید گشت. بعدها به او اعادهٔ حیثیّت شد.

لوتمان، یوری میخایلوویچ (۱۹۲۲ـ). پژوهشگر. او که از دانشگاه لنینگراد فارغ‌التّحصیل شده است از ۱۹۶۳ در دانشگاه تارتو به تدریس اشتغال دارد. او متخصّص ادبیّات پایان قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم است و کتابهایی دربارهٔ رادیشچف، کارامزین، ویازمسکی، پوشکین، و دیگران انتشار داده است که همگی شامل تحقیقات بی‌نظیر زبانشناختی و تاریخی هستند. لوتمان در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ نظریّهٔ نگرش ساختاری در پژوهش ادبی را ساخته و پرداخته کرد که مبتنی بر مفاهیم و تکنیکهای نظریّهٔ اطّلاعات و نشانه‌شناسی بود. کتابهای **درسهایی دربارهٔ فن شعر ساختاری** (۱۹۶۴)، **ساختار هنری یوگینی آنیگین** (۱۹۶۶)، **ساختار متن هنری** (۱۹۷۰)، **مقالاتی دربارهٔ سنخ‌شناسی فرهنگ** (۱۹۷۰)، و **تحلیل متن شاعرانه** (۱۹۷۲) مورد بحث بسیار قرار گرفته‌اند و رشتهٔ مستقلّی در پژوهشهای فرهنگی و ادبی ایجاد کرده‌اند. این کتابها به چندین زبان ترجمه شده‌اند. لوتمان پژوهشهای ساختاری-نشانه‌شناختی خود را به حوزه‌های دیگری غیر از ادبیّات، مانند فیلم، هنرهای تجسّمی، و فرهنگ عمومی نیز گسترش داده است.

لوسکی، نیکالای آنوفریویچ (۱۸۷۰ـ۱۹۶۵). فیلسوف مهاجر. او در ۱۹۲۲ از روسیّه مهاجرت کرد. لوسکی در ویتبسک گوبرنیا به دنیا آمد و در دبیرستان کلاسیک در ویتبسک و دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد. او استاد فلسفه در دانشگاه پطرزبورگ بود. پس از مهاجرت، استاد فلسفه در دانشگاه آزاد روسی در پراگ شد. در ۱۹۴۷ به ایالات متّحده رفت و چند سالی در مدرسهٔ الاهیّات روسی در نیویورک تدریس کرد. پس از ۱۹۵۲ بیشتر در لوس‌آنجلس و پاریس می‌زیست.

لوسکی نقش مؤثّری در معرّفی فلسفهٔ آلمان به روسها داشت. او **نقد عقل محض** کانت را در ۱۹۰۷ به روسی ترجمه کرد. پیشتر در ۱۹۰۵ هم تک‌نگاشت پاولسن را دربارهٔ کانت ترجمه کرده بود. او ترجمهٔ دو اثر از فیشته را ویراست و مترجم همراه آثار کونو فیشر بود.

او علاوه بر رساله‌های مهمّی که دربارهٔ شناخت‌شناسی از منظر شهودگرایی و نیز دربارهٔ متافیزیک و نظریّهٔ ارزش نوشت، **تاریخ فلسفهٔ روسی** را هم به زبان انگلیسی منتشر کرد (۱۹۵۱). او دو مقاله هم دربارهٔ لیف تالستوی (۱۹۱۱ و ۱۹۲۸) و کتابی تحت عنوان **داستایفسکی و درک مسیحی او از جهان** (۱۹۵۳) دارد که تفسیری اندیشمندانه و توأم با حساسیّت از موضع مذهبی داستایفسکی در سالهای پختگی اوست. **خاطرات** لوسکی پس از مرگش در مونیخ منتشر شد (۱۹۶۸).

لوکین، ولادیمیر ایگناتیویچ (۱۷۳۷ـ۱۷۹۴). مترجم و نمایشنامه‌نویس. او مأمور سانسور نمایشنامه‌ها در دربار کاترین

دوّم بود. او نمایشنامه‌هایی را از زبان فرانسه به شکل آزاد و اقتباس‌شده به روسی برگرداند و آنها را با مقدمه‌های مفصّلی که نظریّهٔ ترجمه‌اش را تشریح می‌کرد منتشر کرد. کمدی پنج‌پرده‌ای «اصیل» او، **ولخرجی اصلاح‌شده با عشق** (۱۷۶۵)، از نمونه‌های نخستین کمدیهای باب آن روز روسیّه است که با موفقیّت در ۱۷۶۵ در دربار به نمایش درآمد. این نمایشنامه که آکنده از «اندیشه‌های غم‌انگیز و شریف» است «واقعیت روسی» را با معرّفی بازرگانان، رباخواران، و قماربازان به نمایش می‌گذارد و بدین‌ترتیب شهوت قمار در طبقات بالای اجتماع روسی را آشکار می‌سازد (جالب است که خود لوکین هم شهوت قمار داشت). پس از به نمایش درآمدن **سرتیپ** (۱۷۶۹) فانویزین نمایشنامهٔ لوکین از مُد افتاد و دیگر اجرا نشد. او در ۱۷۶۹ و ۱۷۷۰ سخت به مجلّات طنز روسی تاخت، زیرا به اعتقاد او «نویسندگان مشهور روسی» را به مسخره می‌گرفتند (منظورش بخصوص سوماروکوف بود). پس از آن او دیگر صحنهٔ ادبیّات را ترک کرد. تا ۱۸۶۸ او کاملاً فراموش شده بود (مثلاً پوشکین هیچ اشاره‌ای به او نمی‌کند)، امّا در این سال پیپین تک‌نگاشتی دربارهٔ او منتشر کرد، علاقه به آثار او را احیا کرد، و تأثیر او را بر تئاتر قرن هجدهم آشکار ساخت.

لوگافسکوی، ولادیمیر آلکساندروویچ (۱۹۰۱ـ۱۹۵۷). شاعر. پدرش معلّم بود. او در جنگ داخلی در ارتش سرخ خدمت کرد. در ۱۹۲۱ از انستیتوی پداگوژیکی نظامی فارغ‌التّحصیل شد. پس از آنکه در ۱۹۲۴ از ارتش اخراج شد، زندگی‌اش را وقف کار ادبی کرد. نخستین مجموعهٔ شعر او، «رعدوبرق تابستانی» در ۱۹۲۶ منتشر شد. در همین سال او به «ساختمان‌گرایان» پیوست و تا ۱۹۳۰ از اعضای فعّال این گروه بود. در ۱۹۳۰ به «راپ» پیوست. شیوهٔ ساختمان‌گرایانهٔ او در مجموعهٔ «عضله» (۱۹۲۹) نمایانتر است. در اشعار نخستین او سخن از حال‌وهوای انقلاب، شور انقلابی، و ازخودگذشتگی در خدمت به توده‌هاست. اشعار دههٔ ۱۹۳۰ او عمدتاً فایده‌گرایانه و در خدمت «ساختمان سوسیالیسم» است. بااینهمه برخی از اشعار او در ۱۹۳۷ در **لیتراتورنایا گازتا** برچسب «زیانبار» خوردند و تا دورهٔ «آب‌شدن یخها» او دیگر نتوانست در صحنهٔ ادبیّات کاری بکند. در دههٔ ۱۹۵۰ لوگافسکوی سه مجموعه شعر دیگر منتشر کرد که هم فروش و هم منتقدان آنها را بهترین آثار او ارزیابی کرده‌اند: **دایرهٔ خورشید** (۱۹۵۶)، **بهاران آبی** (۱۹۵۸)، و **نیمهٔ قرن** (۱۹۵۸). حماسه‌های منظوم تغزّلی لوگافسکوی در این مجموعه‌ها دیدگاه او را نسبت به زندگی و فلسفهٔ زندگی‌اش را آشکار می‌سازد و به مسائلی چون فرد و جامعه، روند تاریخ، و غیره می‌پردازد.

لوناچارسکی، آناتولی واسیلیویچ (۱۸۷۵ـ۱۹۳۳). بلشویک کهنه‌کار و نخستین مدیر کمونیست فرهنگ. در پالتاوا به دنیا آمد. او مردی فرهیخته و روشنفکری انقلابی بود، هرچند برخی رفقایش او را کندذهن و ساده‌لوح می‌دانستند. او که از ۱۸۹۲ به فعالیّتهای انقلابی روی آورده بود از ۱۹۰۳ به بلشویکها پیوست. او نقدهای ادبی مارکسیستی می‌نوشت و به تشریح دیدگاههای لنین دربارهٔ ادبیّات می‌پرداخت. لوناچارسکی چهارده نمایشنامه هم نوشت. لنین که اغلب از پلورالیسم لوناچارسکی به خشم می‌آمد، مع‌هذا او را در ۱۹۱۷ به سمت کمیسر آموزش یا روشنگری منصوب کرد. لوناچارسکی در این مقام و منصب تلاش فوق‌العاده‌ای برای حفظ فرهنگ روسی در سالهای جنگ داخلی به خرج داد. او بناهای قدیمی، حتی کلیساها، را حفظ کرد. او برای نویسندگان غیرکمونیست کار پیدا می‌کرد و کارت جیره‌بندی می‌گرفت. لوناچارسکی تلاش کرد بنیانهای گوناگون برای فرهنگ کمونیستی آتی روسیّه پی بریزد. او مشوّق مدرنیسم روسی-آلمانی بود، به احیای رئالیسم رادیکال مدد رساند، و از انحصاری‌شدن کمکهای دولتی در زمینهٔ ادبیّات جلوگیری کرد. او با دگماتیسم و سانسور بشدّت مخالف بود و از نویسندگان و شاعران گوناگونی چون یسینین، مایاکوفسکی، ماندلشتام، هنرمندان ساختمان‌گرا، و رادیکالهای فرهنگی خارجی، نظیر ایزادورا دانکن، حمایت می‌کرد. با روحیّه‌ای که او داشت طبیعی بود که استالین او را در ۱۹۲۹ از سمتش برکنار کرد. او نماد آزادی و پلورالیسم نصفه‌ونیمه‌ای است که در روسیّهٔ کمونیستی پیش‌ازاستالین وجود داشت.

لونتس، لیف ناتانوویچ (۱۹۰۱ـ۱۹۲۴). نمایشنامه‌نویس، نویسنده، و نظریّه‌پرداز ادبی. در ۱۹۱۸ از دانشکدهٔ زبانشناسی دانشگاه پتروگراد فارغ‌التّحصیل شد و پس از آن در همان دانشگاه در رشتهٔ ادبیّات اروپای غربی ادامهٔ تحصیل داد. او که از اعضای مؤسس گروه «برادران سراپیون» در ۱۹۲۱ بود مانیفست این گروه را با عنوان «چرا ما برادران سراپیون هستیم؟» نوشت (۱۹۲۲). او در اکثر فعالیّتهای این گروه مشارکت داشت. او و همکلاسیهایش، فیدین، کاویرین، و تیخونوف، با فرایند ادبی شفاف‌سازی و تشریح فرمالیستها همدلی داشتند، امّا همچنان معتقد بودند که هنر باید مضمونی و روایی باشد. لونتس این اعتقاد خود را در داستان خیالی «مرجع شمارهٔ ۳۷» به نمایش گذاشت. او همچنین اعتقاد داشت که ادبیّات روسی باید ادبیّات اروپایی را الگو قرار دهد و این اعتقاد خود را در مقالهٔ «پیش به سوی غرب» (۱۹۲۳) به بیان درآورد. لونتس در ۱۹۲۳ روسیّه را به قصد آلمان ترک کرد، جایی که پیشتر پدر و مادرش به آنجا مهاجرت کرده بودند. به نظر می‌آمد که او هم مقیم

آلمان خواهد شد، امّا ناگهان از آمبولی مغزی در هامبورگ درگذشت. نمایشنامهٔ **خارج از قانون** (۱۹۲۱) او در ۱۹۲۳ در پتروگراد آمادهٔ نمایش شد، امّا سرانجام جلوی اجرای آن را گرفتند، زیرا تصویر دوپهلویی از کمونیسم ارائه می‌کرد. پس از آن نیز سالهای سال شاهکارهای لونتس در اتّحاد شوروی ممنوع‌الانتشار بود.

لووف، نیکالای آلکساندروویچ (۱۷۵۱ـ۱۸۰۳). شاعر و پژوهشگر. تنوّع علائق و دستاوردهای لووف لقب «رنسانسی امروزی» را که به او داده شده است موجّه جلوه می‌دهد. او علاوه بر فعالیّتهای ادبی، از صاحبنظران معماری، گیاه‌شناس، و مشاور امپراتوری در زمینهٔ معادن زغالسنگ بود. اگرچه او ظاهراً به قریحهٔ شعری‌اش کم بها می‌داد، امّا در واقع با شعرهای طنزآلودش، دربارهٔ خود و موضوعش، خدمات بسیاری به هنر شاعری در روسیّه در زمانی کرد که مسئلهٔ سمت‌گیری شعر و کارکرد فرهنگی آن در کانون مباحث بود. بسیاری از اعضای جامعهٔ ادبی پطرزبورگ، خصوصاً درژاوین و خمنیتسر، مرتباً نظر او را دربارهٔ آثارشان جویا می‌شدند. لووف، هم با اشعار خودش و هم با ترجمه‌هایش، آگاهی عمومی را نسبت به نقش مردم و فرهنگ مردمی در کلّ فرهنگ روسیّه افزایش داد. لووف که بی‌تردید در کارهایش از هردر الهام گرفته بود و از الگوی او پیروی می‌کرد در ۱۷۹۰ «مجموعهٔ ترانه‌های روسی» را انتشار داد. در پیشگفتار این مجموعه لووف تأکید می‌کرد که این ترانه‌ها برای درک روح و خصایل ملّی اهمیّت زیادی دارند. لووف در ۱۷۹۳ با ترجمهٔ ساگای نورسی کهن سعی کرد نشان دهد که شعر عامیانهٔ روسی برای بازتاباندن روح ملّی قالب مناسبی است. بخشهای باقیمانده از شعر حماسی **دابرینیا** (۱۷۹۶)، که لووف برای اثبات صحّت عقیده‌اش سروده بود، شامل بیتهایی بی‌قافیه با طول متفاوت و ضرباهنگ تغییریابنده است. عقاید لووف تا یک قرن بعد چندان مورد توجّه قرار نگرفت، بااینهمه باید او را نخستین کسی دانست که سعی کرد روح ملّی را در قالب شعر بریزد و راه‌حلّهای عملی برای آن ارائه کند.

لویتوف، آلکساندر ایوانوویچ (۱۸۳۵ـ۱۸۷۷). نویسنده. در دهکدهٔ دابرویو در استان تامبوف به دنیا آمد و وارد دبیرستان کلیسایی تامبوف شد، چون پدرش شمّاس بود، امّا پس از تنبیه شدید به دلیل خواندن آثار گوگول دبیرستان را ترک کرد. در ۱۸۵۵ در آکادمی جرّاحی پطرزبورگ پذیرفته شد، امّا ظاهراً به دلیل شرکت در محفلی دانشجویی دستگیر و به والوگدا تبعید شد. پس از آن لویتوف را به شنکروسک در استان آرخانگلسک منتقل کردند. او در تبعید شرایط دشواری داشت، چندان‌که بعدها برای فراموش‌کردن آن دوران روی به میخوارگی و مستی دائم آورد. در ۱۸۵۹ پس از به پایان‌بردن دورهٔ محکومیّتش پای پیاده به لبدیان رفت و در آنجا معلّم سرخانه شد.

بخش اعظم زندگی لویتوف به آوارگی در شهرهای روسیّه گذشت. در ۱۸۶۰ راهش به مسکو افتاد و در محلّه‌های پست آنجا ساکن شد. زندگی او در این محلّه‌ها مانند زندگی نویسندگان همکارش، رشیتنیکوف و پامیلوفسکی، پر از رنج و بدبختی بود. زندگی لویتوف در درمانگاه دانشگاه در مسکو، پس از مبارزه‌ای طولانی با بیماری سل، به پایان رسید.

لویتوف انتشار آثارش را از ۱۸۶۱ آغاز کرد. نخستین اثری که از او به چاپ رسید **صحنه‌هایی از بازار مکاره** (صحنه‌هایی از زندگی مردم عادی) بود که در **ورمیا** منتشر شد. او که از نویسندگان تلخ‌اندیشتر نسلی بود که روی به رئالیسم می‌آورد در آثار اولیّه‌اش پیوندی با مکتب طبیعی ـ و خصوصاً در دقّت ناتورالیستی دیالوگها ـ با نویسندگانی چون اوسپینسکی و اسلپتسوف داشت.

او را از نظر انتخاب مضامین و شخصیّتها پیشگام چخوف و گورکی می‌دانند. او در آثارش شرور و مصایب زمانه‌اش، خصوصاً بدبختیهای ولگردان، دهقانان، و زائران بی‌سرپناه، را تصویر می‌کرد. او همچنین به بررسی تأثیر تراژیک اصلاحات بر دهقانان پرداخت و این تأثیرات را در طرحهای جگرخراشی چون **عدالت زمینی** (۱۸۶۲)، **افسانه و واقعیّت** (۱۸۷۶)، و **همه‌چیزخواران** (۱۸۷۶) نشان داد. همچنین رنجهای شهرنشینان فقرزده را در **گدایان مسکو در شام غریبان** (۱۸۶۱)، **اخلاقیّات خیابانهای باکرهٔ مسکو** (۱۸۶۴)، **اعداد و ارقامی دربارهٔ زندگی مسکو** (۱۸۶۵)، و مجموعهٔ **دخمه‌ها و حفره‌های مسکو** (۱۸۶۶) که وارونوف چاپ کرد به تصویر کشید. او در چند داستان کوتاه، از جمله **گناه دوشیزگی** (۱۸۷۴)، تباهی دختران روستایی در شهر را شرح داد. لویتوف رمان بلند ناتمامی هم با عنوان **میمون سخنگو** دارد که شرح زندگی هنرمند جوانی است که از جنون و الکلیسم می‌میرد.

لیپکین، سمیون ایزرائیلوویچ (۱۹۱۱ـ). شاعر و مترجم. در اودسا به دنیا آمد و از انستیتوی مهندسی و اقتصاد در ۱۹۲۷ فارغ‌التّحصیل شد. از اواخر دههٔ ۱۹۲۰ شروع به سرودن شعر کرد و مدّتی از حمایت و راهنماییهای باگریتسکی برخوردار بود. امّا «رمانتیسم جنون‌آور انقلابی» باگریتسکی در لیپکین تأثیر معکوس داشت و او حاضر نشد «سرودهایی در ستایش زندگی نوین» بسراید و به جای آن به کار ترجمه روی آورد و شعرهایش را فقط برای خودش می‌سرود. در جنگ جهانی دوّم او در چندین جبهه جنگید

و شعرهایی سرود که فقط معدودی از آنها را به چاپ سپرد. در عوض کتابی از مجموعهٔ طرحهایش را با عنوان **کشتی استالینگراد** (۱۹۴۳) منتشر کرد. بعدها لیپکین تجربه‌های هولناک دورهٔ جنگش، عقب‌نشینی هراس‌آلود ۱۹۴۳، هنگهای مختلف، و خبرچینها را در شعر حماسی «افسر تدارکات» (۱۹۶۵۳) آورد. پس از جنگ به نظر می‌آمد که لیپکین دیگر کارش را منحصر به ترجمه کرده است. او حماسه‌های فولکلوریک کاباردنیایی، حماسه‌های منظوم شاعر ازبک، علیشیر نوایی، اشعار تاجیکی، اشعار فردوسی، و اشعار شاعران معاصر ازبک، قرقیز، و قفقازی را ترجمه کرد. امّا در عین حال او اشعار خودش را هم می‌سرود، منتها منتشرشان نمی‌کرد. این اشعار بعضاً فقط تأثرات گذرای سفر در یک نگاه بودند (قفقاز زیر پای من» و «رقص لزگی»). این اشعار صیقل‌خورده بودند، امّا هیچ شور ایدئولوژیکی در آنها نبود. بعداً او از ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۷ سه مجموعه از اشعارش را منتشر کرد: **شاهد عینی، روز ابدی، و دفتر یادداشت هستی**. بااینهمه باز هم او همهٔ اشعارش را منتشر نمی‌کرد و برخی از بهترین اشعارش را فقط برای دوستان نزدیکش می‌خواند، آنهم بسیار بندرت. از جملهٔ این اشعار است **مادر خدا** (۱۹۵۶)، چرخه‌ای از اشعار دربارهٔ زندانیان گولاگ (۱۹۶۰)، و شعرهایی با مضامینی دربارهٔ یهودیان (که بعدها در مجموعهٔ **آزادی** او در ۱۹۸۱ به چاپ رسید). از اشعار بسیار جالب او حماسه‌های منظوم **نستور و ساریا** و **تفلیس در آوریل ۱۹۵۶** و قطعاتی از چرخهٔ **رهبر و قبیله** است (که این هم در **آزادی** چاپ شد). در این چرخه از دستگیریها، از قتلهای پنهان در کرملین، اورجونیکیدزه و بریا، و البتّه از استالین سخن می‌رود. در شعر **تفلیس** تصویر ناتورالیستی بیرحمانه‌ای که نقاب از رخ استالین برمی‌گیرد از او عرضه شده است. شاید بهترین شعر حماسی- روایی او **خاطرات ادبی** (۱۹۷۴) باشد که در آن شاعر از باگریتسکی و از دیدارشان از سالن یژوف در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ سخن می‌گوید. لیپکین تا ۱۹۷۸ خوش‌وخرّم می‌زیست، تا آنکه در این سال برخی از اشعار منتشرنشده‌اش را برای چاپ به سالنامهٔ **متروپولیس** داد. از آن به بعد دیگر اجازهٔ انتشار اشعارش را نیافت و از اتحادیّهٔ نویسندگان هم کنار کشید. در ۱۹۸۱ به همّت برودسکی کتاب **آزادی** از لیپکین را، که همهٔ اشعار منتشرنشدهٔ او را دربرمی‌گرفت، انتشارات آردیس چاپ کرد.

لیخاچیوف، دمیتری سرگییویچ (۱۹۰۶-). متخصّص ادبیّات کهن روسی. او مقالات و کتابهای بسیار تأثیرگذاری دربارهٔ ادبیّات کهن روسی نوشته است که چه در شوروی و چه در خارج اعتبار زیادی دارند. او در همهٔ جنبه‌های مهمّ ادبیّات کهن روسی و میراث ادبی قرون دهم تا هفدهم تحقیق و تفحّص کرده است. کتاب **فن شعر ادبیّات کهن روسی** (۱۹۶۷) انگیزهٔ تازه‌ای برای تحقیق در ویژگیهای صوری نوشته‌های کهن روسی به وجود آورد. تحقیق او در مورد جایگاه ادبیّات کهن روسی در اروپای قرون وسطا و دورهٔ اومانیستی هم به همین اندازه مهمّ است. نگاه لیخاچیوف به اروپای شرقی پیش از رنسانس شایستهٔ توجّه و ذکر است، زیرا تأکید بسیار بر ارتباط ادبیّات کهن روسی با ادبیّات اسلاوهای جنوبی و جهان بیزانسی دارد. تفسیر تاریخی جامعی از تکوین تاریخی ادبیّات کهن روسی در کتاب **تکوین ادبیّات روسی از قرن دهم تا قرن هفدهم** (۱۹۸۰) عرضه شده است، کتابی که به سرپرستی او تدوین و تألیف شده و مقدّمه و مؤخّره‌اش را هم او نوشته است.

احتمالاً مؤثّرترین کار نظری لیخاچیوف **متن‌شناسی. دربارهٔ مطالب ادبیّات روسی از قرن دهم تا قرن هفدهم** (۱۹۶۲) است. هدف از تألیف این کتاب توصیف و ارزیابی شرایط خاصّ مؤثّر در فرایند انتقال متون در روسیّهٔ کهن بوده است. به نظر او کاتبان روسی صرفاً حامل و ناقل مطالب نبودند، بلکه در خلق یک سنّت مشارکت داشتند. برخلاف متن‌شناسیهایی که در غرب نوشته می‌شود، **متن‌شناسی** لیخاچیوف تأکیدش بر انفراد متون نیست، بلکه بر «تاریخچهٔ متون» است که لیخاچیوف آن را معادل «تاریخچهٔ تغییرات در متون» می‌داند. نظریّات لیخاچیوف در غرب هم بسیار مورد بحث و فحص دانشمندان واقع شده است.

لیدین، ولادیمیر گرمانوویچ (۱۸۹۴-). نویسنده. نام اصلی او گومبرگ بود. در مسکو به دنیا آمد، در انستیتوی لازاروف زبانهای شرقی تحصیل کرد، و در ۱۹۱۵ هم از دانشگاه مسکو لیسانس حقوق گرفت. او از ۱۹۱۲ فعّالانه به انتشار داستانهای کوتاه پرداخت. لیدین سخت از چخوف و بونین تأثیر گرفته است. سبک او تزیینی و لفظ‌پردازانه است. نخستین مجموعهٔ داستان او، **هیچ چیز مهمّ نیست** (۱۹۱۶)، به بورژوازی و روشنفکران می‌پردازد. لیدین در دورهٔ جنگ داخلی داوطلب خدمت در ارتش سرخ در سیبری شد؛ تجربیّات این دورهٔ او در داستانهایی از **روزهای بسیار** (۱۹۲۳)، و **روزهای ملال‌آور** (۱۹۲۳) انعکاس یافته است. او داستانهای بسیاری هم دربارهٔ دورهٔ «نپ» نوشته است. رمان **بهای زندگی** (۱۹۲۷) گزارشی پیکارسک از زندگی دانشجویی در مسکو در دورهٔ «نپ» است. شخصیّتهای مورد علاقهٔ لیدین فردگرایانی با ارادهٔ قوّی هستند که در جستجوی خوشبختی‌اند و بر طبیعت و افراد ضعیف‌النّفس چیره می‌شوند (مثلاً در **شمال**، ۱۹۲۵؛ **جستجوگران**، ۱۹۲۶؛ و **کشتیها بادبان می‌کشند**، ۱۹۲۶). لیدین در دههٔ ۱۹۳۰ به ادبیّات اجتماعی روی آورد. سفری به شرق دور الهامبخش نوشتن رمان **عظیم یا خاموش** (۱۹۳۲) شد که دربارهٔ ساختن مجتمع

اشتراکی شکار و ماهیگیری در شرق دور است. در جنگ جهانی دوّم لیدین برای ایزوستیا گزارشگری می‌کرد. رمان **تبعید** (۱۹۴۷) مربوط به سالهای اوّل جنگ است. در رمان **دو زندگی** (۱۹۵۰) او زندگی در دورهٔ بعد از جنگ در مسکو و زندگی روشنفکران را تصویر کرده است. خاطرات لیدین از نویسندگان و هنرمندان در مجموعهٔ **آدمها و برخوردها** (۱۹۵۷، ۱۹۶۱، ۱۹۶۵) گردآوری شده است.

لیژنف، آ. (۱۸۹۳ـ۱۹۳۸). منتقد و نظریّه‌پرداز ادبی مارکسیست. نام اصلی او آبرام زاخارووویچ گاریلیک بود. لیژنف عضو گروه «پروال» و از نویسندگان ثابت **کراسنایا نوو** بود. او نقش مهمّی در مجادلات ادبی دههٔ ۱۹۲۰ ایفا کرد. موضع او موضعی میانه شبیه موضع وارونسکی بود: ادبیّات نه تبلیغ است نه صرفاً صنعتگری، بلکه کاوشی است «رئالیستی»، با کیفیّت عالی دربارهٔ پیچیدگیها و تناقضات زندگی معاصر، خصوصاً در قالب رمان. این ویژگیها را او در آثار گروه نویسندگان «همسفران» متجسّم می‌دید و برای همین از مدافعان و طرفداران سرسخت آنان شد و در این راه مخالفتهای شدید گروه «آکتیابر» را به جان خرید. او باز هم مانند وارونسکی به ماهیّت ناخودآگاه و شهودی فرایند خلاقیّت علاقه‌مند شد و در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ وظیفهٔ نویسنده را اینگونه بازتعریف کرد: «دیدن دوبارهٔ جهان با نگاهی تازه، بلافصل، و با صمیمیّت و اومانیسم خدشه‌دارنشده از ایدئولوژی». در این زمان سعی می‌شد ادبیّات در خدمت امر اجتماعی قرار داده شود و پیشقراول این کار دشمن سرسخت لیژنف، گروه «راپ»، بود. در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ او دیگر نظریّه‌پردازی و نوشتن نقد راکاری ناممکن یافت و به سوی حوزهٔ کمتر بحثانگیز تاریخ ادبیّات رفت. بااینهمه در جریان تصفیه‌ها او را از میان بردند.

لیفشیتس، بندیکت کانستانتینوویچ (۱۸۸۷ـ۱۹۳۹). شاعر و خاطره‌نویس. پس از آنکه به دلیل شرکت در تظاهرات دانشجویی از دانشگاه اودسا اخراج شد در ۱۹۰۵ به دانشکدهٔ حقوق دانشگاه کیف رفت و در ۱۹۱۲ فارغ‌التّحصیل شد. لیفشیتس پس از آنکه تصمیم گرفت کار ادبی بکند در ۱۹۱۳ به پطرزبورگ رفت و بلافاصله شمع محفل قلندران ادبی شد. او نخستین اشعارش را در ۱۹۱۰ در نشریّهٔ **آپالّون** چاپ کرد و بعد تا ۱۹۲۰ در جُنگهای مدرنیستی آثاری عرضه کرد و مانیفستهای فوتوریستی، از جمله «برو به دَرَک» و **فوتوریستها: پارناسوس غرّان** را امضا کرد. تعداد اشعار او در قیاس با اشعار متعدّد داوید بورلیوک، خلیبنیکوف، و مایاکوفسکی اندک بود و کلاسیکتر می‌نمود. شناخت لیفشیتس از ادبیّات اروپایی، خصوصاً شعر سمبولیستی فرانسوی، و نگاه تحسین‌آمیزش بدان از مجموعه‌های شعر او، مثل **فلوت مارسیاس** (۱۹۱۱) و **خورشید گرگها** (۱۹۱۴)، پیداست. لیفشیتس در دوران حکومت شوروی هم به نوشتن ادامه داد و از جمله خاطراتش از دورهٔ کوبو-فوتوریستی را تحت‌عنوان **کمانگیر یک‌چشم‌ونیمی** (۱۹۳۳) نوشت. آخرین کتاب شعرش در ۱۹۲۸ منتشر شد: **صلات ظهر در کروتون**. امّا او در این دوره بیشتر به ترجمه روی آورد. آخرین کتاب منتشرشدهٔ لیفشیتس **اشعار تغزّلی فرانسوی در قرون نوزده و بیست** (۱۹۳۷) بود. در ۱۹۳۷ لیفشیتس دستگیر و زندانی شد. او در زندان اردوگاه جان سپرد. در دههٔ ۱۹۵۰ به او اعادهٔ حیثیّت شد و مجموعه‌ای از ترجمه‌های او از اشعار گرجی به چاپ رسید (۱۹۶۴).

لیکین، نیکالای آلکساندروویچ (۱۸۴۱ـ۱۹۰۶). روزنامه‌نگار و نویسنده. از طبقهٔ بازرگانان پطرزبورگ بود، محیطی که در اکثر داستانها، رمانها، و نمایشنامه‌های او بدان پرداخته می‌شود. شوخ‌طبعی هزل‌آمیز امّا غیرآزارندهٔ لیکین، که اکثراً نیشش متوجّه جهالت و بیفرهنگی بازرگانان مرفّه روسی است، غالباً سرگرم‌کننده است. از جملهٔ این آثار او **مردم ما در خارج** است که در آن تاجر نیمه‌بیسواد روسی با همسر نسبتاً بافرهنگ‌ترش برای شرکت در نمایشگاه بین‌المللی به پاریس می‌روند. این رمان بیش از بیست‌وپنج‌بار تجدیدچاپ شد. لیکین از ۱۸۸۲ تا ۱۹۰۵ ناشر و سردبیر مجلّهٔ فکاهی **آسکولکی** بود. چخوف جوان کارش را از همین مجلّه آغاز کرد و بیش از ۲۰۰ داستان در فاصلهٔ ۱۸۸۲ تا ۱۸۸۷ به این مجلّه داد که اکثر آنها هم به همان شیوهٔ خود لیکین نوشته شده‌اند.

ماتوییوا، ناویلّا نیکالایونا (۱۹۳۴ـ). شاعر. نخستین اشعارش را در ۱۹۵۸ و نخستین مجموعهٔ شعرش را در ۱۹۶۱ منتشر کرد که بلافاصله با استقبال فراوان روبرو شد. او اغلب بر اشعارش آهنگ می‌گذارد و خود با همراهی گیتار آنها را می‌خواند. او با هیئت ظاهری کاملاً خاصّ خود و با این اجراها سالها چهره‌ای محبوب مردم بوده است. امّا شعر او بسیار جدّی و بسیار دور از ترانه‌های کلیشه‌ای با معانی بسیار بدیهی است. تمهیدات اصلی در شعر او ایجاد حسّ بیگانگی و شگفتی با استفاده از استعارات غیر منتظره است. رویهمرفته سبک او شبیه سبک مارینا تسوتایواست.

ماتینسکی، میخائیل آلکسییویچ (۱۷۵۰ـبعد از ۱۸۱۸). نمایشنامه‌نویس و آهنگساز. او فرزند یک سرف خانگی بود. امّا توانست به دبیرستان دانشگاه مسکو برود. پس از آنکه در ۱۷۸۵ آزادی‌اش را گرفت، در سپاه کادت و انستیتوی اسمولنی به تدریس

پرداخت و در کمیسیون دولتی انستیتوهای آموزشی نیز مترجم بود. او به ریاضیدانی شهره بود. ماتینسکی فعالیّتهای ادبی‌اش را از ۱۷۷۴ با ترجمه کمدی **سرسپرده** از گلرت آغاز کرد. شهرت او در ادبیّات به خاطر اپراکمیک **بازارچه‌های پطرزبورگ** (۱۷۸۱ـ ۱۷۸۲). است که ماجرای آن در محیط سنّتی طبقهٔ بازرگان می‌گذرد و مراسم جشن عروسی سنّتی رنگارنگی را تصویر می‌کند.

مادزالیفسکی، باریس لوورویچ (۱۸۷۴ـ ۱۹۲۸). زبانشناس، کتابنامه‌نویس، و ناشر منابع ادبی و تاریخی. در دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد و پس از آن ویراستار پروسواس متون و اسناد تاریخی و ادبی شد. او اظهارنظرها و تفسیرهای عمیقی در مورد اینگونه اسناد از خود برجای گذاشته است. در ۱۹۱۸ عضو پیوستهٔ آکادمی علوم شد. بسیاری از چیزهایی که او انتشار داده است، از جمله خاطرات و مکاتبات پوشکیناً مراجع مهمّی برای همهٔ پوشکین‌پژوهان و کلّاً پژوهندگان در ادبیّات اوایل قرن نوزدهم روسیّه است. کتاب **پوشکین، و معاصران او** حاوی مقالات و اسناد مهمّی دربارهٔ پوشکین و عصر اوست. کِاتالوگ مشهور او حاوی مراجع زندگینامه‌ای برگرفته از منابع چاپ‌شده و منابع آرشیوی است که بسیاری از این مراجع را در هیچ کتاب مرجع دیگری نمی‌توان یافت. این کاتالوگ در انستیتوی ادبیّات روسی نگهداری می‌شود.

مارامزین، ولادیمیر رافائیلوویچ (۱۹۳۴ـ). نویسنده و فیلمساز. در لنینگراد به دنیا آمد و در همانجا در رشتهٔ مهندسی برق تحصیل کرد (۱۹۵۲ـ ۱۹۵۷). تا ۱۹۶۵ به کار مهندسی مشغول بود، امّا او که از ۱۹۶۲ گاه و بیگاه به کار نوشتن می‌پرداخت از ۱۹۶۵ نویسندهٔ تمام‌وقت شد و بیش از ده فیلمنامه و نمایشنامهٔ تلویزیونی نوشت. دردههٔ ۱۹۷۰ هرچه بیشتر در سامیزدات فعّال شد. او نقش مهمّی در انتشار سامیزداتی مجموعهٔ اشعار برودسکی داشت. برخی از داستانهای خود او نیز در سامیزدات به چاپ رسید. پس از دستگیری‌اش در ۱۹۷۴ داستان کوتاه بلند او، «داستان ازدواج ایوان پتروویچ»، در **کانتینینت** منتشر شد. در فوریهٔ ۱۹۷۵ به اتّهام نشر مطالب ضدّ شوروی محکوم شد، امّا بعد در همان سال اجازه یافت شوروی را ترک کند. او اکنون در پاریس زندگی می‌کند و فعّالانه کارهای ادبی‌اش را پی می‌گیرد.

مارتینوف، لئانید نیکالایویچ (۱۹۰۵ـ ۱۹۸۰). شاعر، مقاله‌نویس، و روزنامه‌نگار. در اومسک سیبری به دنیا آمد. در همانجا بود که نخستین شعرش در مجلّهٔ **ایسکوستوو** در ۱۹۲۱ منتشر شد. در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ همچنان بیشتر اشعارش را در نشریّات سیبری منتشر می‌کرد. او که در کار مقاله‌نویسی و روزنامه‌نگاری بسیار موفّق بود در کار شاعری، با شعرهایی که نه سیاسی بودند و نه به مسائل روز ربط داشتند، تا ۱۹۵۵ توجّه چندانی را جلب نکرد. امّا از آن به بعد بدل به یکی از شاخصترین شاعران اتّحاد شوروی شد. مشخّصهٔ شعرهای نخستین مارتینوف پناه‌گرفتن در عزلت ناحیه‌ای اسطوره‌ای است که از عناصری چون گذشتهٔ تاریخی، فولکلور، و قومشناسی روسیّهٔ شمالی و سیبری خلق شده است (**لوکوموریو**، عنوان نخستین مجموعهٔ شعر مارتینوف که در ۱۹۴۵ منتشر شد، برگرفته از فولکلور روسی است. در این فولکلور لوکوموریو ناحیه‌ای اسطوره‌ای و افسانه‌ای در کنار دریاست). ترانه‌های عاشقانهٔ تاریخی مارتینوف («یرماک» و «زندانی سوئدی») در وزن سنّتی مرسوم سروده شده‌اند، امّا سیّالیت غنی آنها همراه با استفاده از عبارات محاوره‌ای آنها را به اشعار فولکلوریک شبیه و نزدیک کرده است. اشعار مارتینوف پس از ۱۹۵۹، بی‌آنکه مضمونشان عوض شود، به سمت اساطیری عامّ سوق یافته است و تمدّن جدید را نیز دربرگرفته است (دایدالوس»، «اروپا»، و «جزیرهٔ رادیو آکتیو»)؛ مضامین کهکشانی هم در آنها پدیدار شده است («سرودی برای آفتاب» و «انوار شمالی»). مارتینوف مترجمی پرکار هم بود و از زبانهای اروپایی مختلف ترجمه می‌کرد.

مارشاک، ساموئیل یاکوولویچ (۱۸۸۷ـ ۱۹۶۴). نویسندهٔ کتابهای کودکان و مترجم. او که فرزند یک سرکارگر کارخانه بود در وارونژ به دنیا آمد. از نوجوانی قریحهٔ خود را بروز داد و مورد توجّه کسانی چون گینزبورگ، استاسوف، و گورکی قرار گرفت که همگی او را مورد حمایت قرار دادند. مارشاک انتشار نوشته‌هایش را از ۱۹۰۷ آغاز کرد. از ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴ به **دانشگاه** لندن رفت. از ۱۹۲۳ کار نوشتن برای کودکان را آغاز کرد. او انتشارات دولتی ادبیّات کودکان («دتگیز») را بنیان نهاد و چندین مجلّه برای کودکان منتشر کرد. او نویسندگان زیادی را جذب این حوزه کرد، ازجمله وودینسکی و خارمس. کارهای مارشاک برای کودکان در مجموعهٔ **افسانه‌ها، ترانه‌ها، معماها** (۱۹۳۵) گردآوری شده است. اشعار او در این مجموعه ساده، ریتمیک، خوش‌ساخت، خوش‌آهنگ، و آکنده از مطالب و موادّی از فولکلور روسی و انگلیسی است. این اشعار بحق بسیار محبوبند. مارشاک نمایشنامه‌های زیادی هم برای کودکان نوشت که آنها هم موفّق بودند؛ از جمله آنها باید از «خانهٔ گربه خانم» (۱۹۴۵) نام برد. اشعار مارشاک برای بزرگسالان اغلب تقلیدی هستند و چیزی نو در آنها نیست. در طول جنگ جهانی دوّم و جنگ سرد مارشاک اشعاری تبلیغیّ- تهییجی مطابق دیدگاههای

رسمی شوروی سرود. ترجمه‌های مارشاک از اشعار انگلیسی هم بسیار مشهور است. او اشعاری از شکسپیر، بلیک، برنز، ادوارد لیر، ودیگران را به روسی ترجمه کرد. ترجمه‌های او روان و حاکی از مهارت او در نظم‌پردازی هستند، امّا او سبک و معنای اشعار ترجمه‌شده را ساده‌تر از آنچه در اصلشان هست کرده است.

ماریّا، مات (۱۸۹۱ـ؟۱۹۴۵). شاعر و منتقد. نام اصلی او یلیزاویتا یورویونا کوزمینا-کاراوایوا و نام دوشیزگی‌اش پیلینکو بود. نخستین کتاب شعرش را پیش از انقلاب منتشر کرد، امّا تازه پس از مهاجرتش در ۱۹۱۹ بود که به سبک ویژهٔ خودش دست یافت. او که به جامهٔ روحانیّون درآمده بود علاوه بر فعالیّتهای اجتماعی در میان مهاجران فعالیّتهای ادبی‌اش را هم پی می‌گرفت. اشعار مذهبی او، که از نظر صورت و قالب سنّتی هستند، تجارب یک فردمسیحی را در رویارویی با جهانی انتقال می‌دهند که گناه‌آلوده نیست، امّا یکنواخت، ملال‌آور، و به همه چیز بی‌اعتناست. لحن او در این اشعار پرشور و پر از حسّ محبّت و دلسوزی بر رنجهای بشری است. مادر ماریا دو جلد کتاب دربارهٔ زندگی قدّیسان و مقاله‌های متعدّدی دربارهٔ خامیاکوف، سالاویّوف، داستایفسکی، بلوک، و دیگران انتشار داد. مادر ماریا را نازیها به دلیل کمکش به مخفی‌شدن تعدادی از یهودیان دستگیر کردند و او در اردوگاه اسیران راولنسبروک درگذشت. مجموعه‌ای از اشعار او، همراه با خاطرات افراد مختلف دربارهٔ او، در ۱۹۴۷، پس از مرگ او، منتشر شد. این مجموعه حاوی دو حماسهٔ منظومِ «در ستایش کار» و «روز همهٔ ارواح مردگان» نیز هست که هر دو در ۱۹۴۲ سروده شده‌اند. دو شعر عرفانی بلند این مجموعه «آنا» و «سربازان» هستند.

مارینگوف، آناتولی باریسوویچ (۱۸۹۷ـ۱۹۶۲). شاعر، نمایشنامه‌نویس، و نویسنده. در نیژنی نووگورود (گورکی کنونی) به دنیا آمد. می‌گویند خانواده‌اش از اشراف بود، امّا موقعیّت اجتماعی خانوادهٔ او هنوز محلّ تردید و مورد مناقشه است. جوانی‌اش در نپزا گذشت و همانجا نخستین شعرهایش را سرود. این شعرها از گرایش آتی او به ایماژیسم خبر می‌دادند. مارینگوف در ۱۹۱۸ به مسکو نقل مکان کرد و در انتشاراتی کمیتهٔ مرکزی اجرایی حزب شغلی به دست آورد. او در این انتشاراتی با شاعران جوانی که بعداً نمایندگان برجستهٔ ایماژیسم شدند، یعنی با یسینین، شرشنویچ، و ایونف آشنا شد.

مارینگوف از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۷ از اعضای فعّال فرقهٔ ایماژیستها بود. او در ماجراجوییهای ادبی این گروه که منجر به زندگی قلندرانهٔ عیّاشانه شد شرکت کرد. نزدیکترین دوست او یسینین بود. این دو دوستی سه‌ساله‌ای داشتند که افسانه‌ای شد. در این دوره مارینگوف هم شعر می‌سرود، هم نمایشنامه می‌نوشت، هم نقد می‌نوشت، و هم نظریّه‌پردازی ادبی می‌کرد. کتاب **جزیرهٔ بویان** (۱۹۲۰) او یکی از متون اصلی در زمینهٔ نظم‌پردازی ایماژیستی است. او در سرودن «پوئمای تغزّلی» که ایماژیستها از بالمونت به ارث برده بودند چیره‌دست بود. پوئماهای او هم به صورت کتابهای جداگانه، مثل **مجدلیه** (۱۹۱۹) و **قنّادی خورشیدها** (۱۹۱۹)، و هم به صورت مجموعه، مثل **من شعرم را جلوه‌گر می‌کنم** (۱۹۲۰) و **پرواز بر ابر** (۱۹۲۱) منتشر شدند. مضامین و موتیفهای اصلی شعر مارینگوف عبارتند از: انقلاب به شکل آنارشیستی و خونین، عشق و شهوت، شهر و محیط جهنّمی آن، و رنج شاعری که ماسک دلقکی دیوانه را بر چهره زده است. او در کنار صور خیال مذهبی از صور خیال جنسی و شهوانی برای آفریدن فضای خشونت بهره می‌گیرد. دو نمایشنامهٔ او که مربوط به دورهٔ ایماژیستی اوست **توطئهٔ احمقها** (۱۹۲۲) و **دو پایان** (۱۹۲۵) هستند. او دو رمان **کلبی‌مسلکان** (۱۹۲۸) و **مرد سرتراشیده** (۱۹۲۹) و یک جلد کتاب خاطرات، **رمانی بی‌دروغ** (۱۹۲۷)، نیز دارد. این کتاب خاطرات واقعاً مسحورکننده است، هرچند اطّلاعات آن قابل اعتماد و قابل اتّکا نیست و گزارشی از زندگی قلندرانه و عیّاشانهٔ ایماژیستها (خصوصاً یسینین) را دربرمی‌گیرد.

در ۱۹۲۸ مارینگوف به لنینگراد نقل‌مکان کرد. او دیگر پس از آن شعر قابل توجهی نسرود، بلکه همه زمانش را وقف نوشتن نمایشنامه و فیلمنامه کرد. از نمایشنامه‌های مهمّ دیگر او باید از **تاراس بولبا** (۱۹۴۰)، **کمدیهای کوچک** (۱۹۵۷)، و **تولّد شاعر** (۱۹۵۹) نام برد.

ماکسیموف، سرگیی سرگییویچ (۱۹۱۷ـ۱۹۶۷). نویسنده، نمایشنامه‌نویس، و شاعر. نام مستعار ادبی او سرگیی شیروکوف بود. او بر کنارهٔ ولگا در خانوادهٔ معلّمی روستایی به دنیا آمد. در ۱۹۳۴ وارد انستیتوی ادبی در مسکو شد و آثارش را در مجلّات **مورزیلکا** و **اسمینا** منتشر کرد، امّا دستگیری او در ۱۹۳۶ و به زندان افتادنش تحصیلاتش را در آن انستیتو نیمه‌کاره گذاشت. او پنج سال در اردوگاههای کار اجباری بود و بعد به تبعید در داخل روسیّه فرستاده شد. در ۱۹۴۲ او نخستین کتابش را، که مجموعه‌ای از شعرها و داستانها بود، تحت عنوان **در گرگ‌ومیش** به چاپ رساند. در ۱۹۴۴ شوروی را ترک کرد. نخستین و تنها رمان او، **دینیس بوشویف** (جلد اوّل، ۱۹۴۹؛ جلد دوّم، **شورش دینیس بوشویف**، ۱۹۵۶) کلّاً در غرب نوشته شد. علاوه بر این رمان، او مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه، چند شعر، و یک نمایشنامه دارد و این کلّ میراث ادبی اوست. مرگ

زودهنگام او رشد قریحه و خلاقیّت ادبی او را متوقّف کرد. رمان او حکایت از تواناییهای هنرمندانهٔ او دارد. می‌توان با اطمینان کافی گفت که ماکسیموف یگانه نویسندهٔ مهمّ در میان مهاجران نسل دوّم بود. البتّه موضوع رمان او، تجربهٔ تراژیک انسان شوروی، موضوعی کاملاً عامّ در میان نویسندگان مهاجر بود، امّا سبک او پخته و نگاه او به مسائل بسیار جامع است. قهرمان داستان نویسنده‌ای باقریحه است و در پردازش شخصیّت او احتمالاً ماکسیموف از زندگینامه خودش بهره‌هایی گرفته است. زندگی او از دوران زیستن در کودکی درروستا تا رسیدن به شهرت و کسب تأیید مقامات تا برخورد دراماتیک شخصی، چه از نظر هنری و چه از نظر سیاسی، با شخص استالین بازگو می‌شود. تأثیرپذیری او از نویسندگانی چون شولوخوف و لئونوف آشکار است، امّا جنبهٔ مسلّط ندارد. نگاه ویژهٔ نویسنده و شخصیّت خاصّ خود او بارز و مشهود است. رمان ماکسیموف که رئالیستی سنّتی است از نظر مشاهدات غنی و از نظر جزئیّاتْ افشاگر بسیاری از مسائل اوست. در قیاس با نویسندگان دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ شوروی او اگر برتر از همهٔ آنها نباشد، کمتر از هیچیک نیست.

ماکسیموف، ولادیمیر امیلیانوویچ (۱۹۳۲ـ). شاعر، نویسنده، و سردبیر. نام اصلی او لیف آلکسییویچ سامسونوف بود. پدرش از ۱۹۳۳ در زندان بود و او در یتیمخانه‌ها و مدارس مخصوص بزهکاران جوان بزرگ شد. پس از آن کارگر کوره‌های آجرپزی و مزارع شد، امّا با همهٔ این مشقّات از بیست‌سالگی، از ۱۹۵۲، شروع به انتشار اشعارش کرد. نخستین اثر منثور او که جلب توجّه کرد داستان کوتاه بلند «ما کاری می‌کنیم زمین احساس آسودگی کند» (۱۹۶۱) بود که در مجموعهٔ مشهور **صفحاتی از تاروسا** به چاپ رسید. داستان دیگر او، «انسان همچنان زندگی می‌کند» (۱۹۶۲)، در مجلّهٔ **اکتیابر** چاپ شد و زمانی که نمایشنامه‌ای بر اساس آن بر صحنه رفت با استقبالی خیره‌کننده مواجه شد. زمانی که نخستین رمان ماکسیموف، **هفت روز خلقت** (۱۹۷۱)، در غرب انتشار یافت و با استقبال بسیار هم مواجه شد به کار او در هیئت‌تحریریّهٔ **اکتیابر** خاتمه دادند. پس از آنکه دوّمین رمان ماکسیموف، **قرنطینه**، در سامیزدات منتشر شد او را از اتحادیّهٔ نویسندگان اخراج کردند (۱۹۷۳) و او سال بعد از شوروی مهاجرت کرد. ماکسیموف در پاریس سکنا گزید و در آنجا سوّمین رمانش، **وداع با هیچ جا**، را به چاپ رساند و سردبیر مجلّهٔ **کانتیننت** شد. رمانهای ماکسیموف به مسائل طبقات «پایین» فراموش‌شده و بیگانه‌شدهٔ شوروی می‌پردازند و با بیانی قدرتمند و زمخت احساسات و رؤیاهای آنان را بازمی‌نمایانند. او زندگی را تراژیک تصویر می‌کند، امّا نور امیدی هم از احتمال و امکان تجدید حیات از طریق ایمان مسیحی می‌تاباند. زاویهٔ دید در روایت و زمان و مکان در رمانهای او بسیار بی‌نظم و ترتیب و نثرش ناهموار است. توصیفات او غالباً بسیار ناتورالیستی است، بااینهمه نثر او قدرت و صمیمیّتی ناب دارد.

ماکوفسکی، سرگیی کانستانتینوویچ (۱۸۷۷ـ ۱۹۶۲). شاعر، منتقد، نظریّه‌پرداز هنری، و خاطره‌نویس. پدرش نقّاش مشهور، کانستانتین ماکوفسکی، و مادرش از زیبارویان شهرهٔ روزگار بود. بدین‌ترتیب او از کودکی در کانون زندگی هنری پطرزبورگ قرار داشت. از ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۳ سردبیری مجلّهٔ **آپالّون** را بر عهده داشت و در همین مجلّه برای نخستین‌بار اشعار شاعرانی که خود کشف کرده بود، آخماتووا و گابریاک، را به چاپ رساند. **مجموعهٔ اشعار** خود او در ۱۹۰۵ و **گرافیکهای روسی** او در ۱۹۱۶ منتشر شد.

ماکوفسکی عمرش را وقف هنر کرد. او فقط به مسائل روحی و روانی علاقه داشت و با ماتریالیسم و روح تجربهٔ قرن بیستمی در شعرسرودن بیگانه بود. او برای الهام‌گرفتن فقط چشم به سنّت شعریِ آزمون پس‌دادهٔ روسی داشت. او می‌خواست شعرش وقار شعر کهن خصوصاً شعر تیوتچف، شعر قرن هجدهمی، و شعر پوشکین را داشته باشد. ماکوفسکی با حکمت و هشیاری زندگی را می‌ستود و از آن لذّت می‌برد ـ خصوصاً در ایتالیا که می‌توانست در عین ستایش خرابه‌های روم باستان به تأمّل دربارهٔ عهد عتیق بپردازد. ماکوفسکی فرهنگ روحانی عمیقی داشت.

مامین‌ـ سیبیریاک، دمیتری نارکیسوویچ (۱۸۵۲ـ ۱۹۱۲). رمان‌نویس، داستان‌کوتاه‌نویس، و نمایشنامه‌نویس. او فرزند یک کشیش بود و به دبیرستان الاهیّات در پرم و بعد به دانشگاه پطرزبورگ رفت، امّا تحصیلاتش را به پایان نبرد. نخستین داستان او، «کدخدایان» (۱۸۷۵)، و نخستین رمان او، **در گرداب شهوات** (۱۸۷۶)، بسیار تقلیدی بودند. شهرت مامین بر رمانهای او از زندگی مردم محلّی در ناحیهٔ اورال و در معادن سیبری استوار است. او در این رمانها رشد سرمایه‌داری و استثمار کارگران را بازمی‌نمایاند. اگرچه تصاویری که او از مردم زحمتکش به دست می‌دهد تغزّلی است، امّا آنچه به رمانهای او لطمه می‌زند تصنّع کلام، تصنّع پیرنگ، و ساختار ضعیف است. بهترین رمانهای مامین عبارتند از: **میلیونهای پیریوالوف** (۱۸۸۳) که روایتی طنز از زندگی بورژواهای حریص است، **آشیانهٔ کوهستانی** (۱۸۸۴) که فاصلهٔ عمیق میان کارخانه‌داران و کارگران ناحیهٔ اورال را تصویر می‌کند، **خوشی افسارگسیخته** (۱۸۸۴) که انحطاط اخلاقی خانواده‌ای تاجر را نشان می‌دهد، **سه غایت** (۱۸۹۰) که بررسی شخصیّت توده‌های روسی

است، **طلا** (۱۸۹۲) که اندیشه‌های پوپولیستی «صنعت خلقی» را بی‌اعتبار می‌کند، و **زنان** (۱۸۹۵) که دربارهٔ مصایب مردم روستایی است که از گرسنگی در شُرُف مرگ هستند. از دیگر آثار مهمّ مامین **داستانهای سیبریایی** (۱۸۹۵) و **داستانهای اورال** (۱۸۸۸ـ۱۹۰۱) را باید نام برد. مامین نمایشنامه هم می‌نوشت که از جملهٔ آنهاست **معدنچیان طلا** (۱۸۷۷). رمان کوتاه مهمّ او **برادران گوردیف** (۱۸۱۱) نام دارد. او طرح، افسانه، و داستان برای کودکان هم نوشته است. او در نوشتن داستان برای کودکان و دربارهٔ کودکان چیره‌دست بود.

ماندلشتام، نادیژدا یاکوولونا (۱۸۹۹ـ ۱۹۸۰). نویسنده و همسر اوسیپ ماندلشتام. نام دوشیزگی او خازین بود. او در محیط روشنفکری و در محافل هنری کیف پیش از انقلاب بار آمد. او که بسیارخوانده، بسیارسفرکرده، و بسیاری از زبانهای اروپایی را آموخته بود از نهضتهای هنری اوایل قرن بیستم نیز اطّلاع کافی داشت و در واقع در دل آنها بار آمده بود. در ۱۹۱۹ به‌هنگام دیدار اوسیپ ماندلشتام از کیف این‌دو با هم آشنا شدند و نادیژدا این تاریخ را تاریخ «شروع زندگی مشترک»شان می‌نامد، هرچند تازه در مارس ۱۹۲۱ بود که ماندلشتام او را به مسکو برد و رسماً در ۱۹۲۲ بود که در کیف ازدواج کردند. پس از ازدواج دوباره به مسکو بازگشتند. نادیژدا از ۱۹۲۵ دوستی نزدیکی با آنّا آخماتووا برقرار کرد. از ۱۹۳۴ تا ۱۹۶۴ او زمانی با ماندلشتام (که در اوّل مه ۱۹۳۸ دستگیر شد) و پس از آن بتنهایی در تبعید می‌زیست. در این ایّام او یک هدف بیشتر نداشت: حفظ آثار ماندلشتام و اعادهٔ حیثیّت به او (که در ۱۹۵۶ عملی شد). او خاطرات این ایّام دشوار را با نثری فصیح و گیرا در دو کتاب **امید علیه امید** و **امید متروک** آورده است. این دو کتاب آکنده از فصاحت کلامی، حکمت، و دانایی هستند؛ برودسکی دربارهٔ آنها گفته است: «صدای شاهد عینی بر فغان قربانی چیره است.»

امید علیه امید روایت چهارسال آخر زندگی ماندلشتام است، از دستگیری اوّل او در مه ۱۹۳۴ تا دستگیری دوّم او در مه ۱۹۳۸. نادیژدا آگاهانه و بدقّت کوشیده است تا همهٔ شایعات و گزارشها دربارهٔ این سالهای واپسین زندگی ماندلشتام را ترکیب و تلفیق کند. علاوه بر این، این کتاب بی‌تردید یکی از بهترین کتابها دربارهٔ زندگی در دورهٔ استالین در شوروی است.

امید متروک دنباله‌ای عادی بر کتاب قبلی نیست: این کتاب کتاب داوری است. او در این کتاب بیرحمانه بر کروکوری اخلاقی و انحطاط شرافتی مدافعان استالینیسم می‌تازد و درعین‌حال پیروزی خود بر زمان را جشن می‌گیرد. نادیژدا در ۲۹ دسامبر ۱۹۸۰ در آپارتمان یک‌خوابهٔ محقّر خود در مسکو، که مرکز گردهمایی هنرمندان شوروی و مسافران غربی دردههٔ ۱۹۷۰ بود، درگذشت.

ماندلشتام، یوری ولادیمیروویچ (۱۹۰۸ـ۱۹۴۳). شاعر و منتقد مهاجر. او در دانشگاه پاریس تحصیل کرد و با دختر بزرگ ایگور استراوینسکی ازدواج کرد. او که فردی بسیار فرهیخته بود همراه با خاداسیویچ کار نقد ادبی در مجلّهٔ **وازرازدینیه** را بر عهده داشت. گشتاپو در ۱۹۴۲ او را از فرانسه به آلمان برد و او احتمالاً در ۱۹۴۳ در اردوگاه اسیران درگذشت. ماندلشتام در کار شاعری پیرو خاداسیویچ و عضو محفل شاعرانهٔ نئوکلاسیک «پرکرستوک» بود. شعر ماندلشتام دانشورانه، روشنفکرانه، و فلسفی بود و عناصری از آکمئیسم و بعدها عناصر عاطفی و احساسی و شهوانی «نُت پاریسی» در آن راه داشتند. مجموعهٔ مقالات او تحت عنوان **جستجوگران: مقالات** (۱۹۳۸) منتشر شده است. عناوین مجموعهٔ اشعار او از این قرار است: **یک جزیره** (۱۹۲۰)، **وفاداری** (۱۹۳۲)، **ساعت سوم** (۱۹۳۵)، و مجموعهٔ بعد از مرگ او، **سالها** ۱۹۵۰).

مایکوف، آپالّون نیکالایویچ (۱۸۲۱ـ۱۸۹۷). شاعر. او فرزند مردی هنرمند و برادر بزرگتر منتقد ادبی، والریان نیکالایویچ مایکوف، و نوادهٔ شاعر قرن هجدهمی، واسیلی ایوانوویچ میاکوف، بود. او در محیطی بسیار فرهنگی پرورش یافت و از تعلیم و تربیتی فوق‌العاده بهره‌مند شد. از ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۲ در دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد، و پس از آن به فرانسه و ایتالیا سفر کرد. مدّتی در موزهٔ رومیانتسف کتابدار بود و از ۱۸۵۲ به مدّت چهل‌وپنج سال عضو کمیتهٔ سانسور خارجی بود.

مایکوف از پانزده‌سالگی سرودن شعر را آغاز کرد و نخستین مجموعهٔ اشعارش را در ۱۸۴۲ انتشار داد. او ادامه‌دهندهٔ سنّت پوشکین در شعر بود و در دههٔ ۱۸۶۰ به عنوان شاعری شناخته می‌شد که معتقد به وقف هنر به مسائل اجتماعی بود. مضامین اشعار او یا برگرفته از مضامین یونان باستان («باکخانته»، ۱۸۴۱) یا مبتنی بر مشاهدهٔ دقیق و وسواس‌آمیز طبیعت هستند («منظرهٔ روستایی»، ۱۸۵۳؛ «در باران»، ۱۸۵۶؛ و «گنجشکها»، ۱۸۵۶). در اشعار مربوط به دورهٔ باستان او شادمانگی زیادی به چشم می‌خورد و در اشعار مربوط به طبیعت او نیز وجد و سرور و شعف به شکل بارزی به چشم می‌آید. در شعر مایکوف به نظر می‌آید که همه چیز از هماهنگی طبیعی کاملی برخوردار است. وجوه مشخّصهٔ شعر او تغزّل و کمال‌گرایی است. مایکوف همهٔ عمرش را وقف هنر کرد.

مایکوف، واسیلی ایوانوویچ (۱۷۲۸ـ ۱۷۷۸). شاعر و طنزنویس. او که در خانواده‌ای از اعیان شهرستانی به دنیا آمده بود از تحصیلات منظم و مرتّبی در خانه یا در طول خدمت طولانی‌اش در ارتش، که از چهارده‌سالگی آغاز شد، برخوردار نگشت. امّا هوش ذاتی و قریحهٔ شعری فوق‌العاده‌اش جبران این نابرخورداری از تحصیلات رسمی را می‌کرد. علاوه بر این، مایکوف با بزرگترین شاعران و اندیشمندان زمانش، سوماروکوف، خراسکوف، یلاگین، چرنیشف، و دیگران حشرونشر داشت و از اطّلاعات فوق‌العادهٔ آنان بهره‌مند شد.

مایکوف که پروردهٔ استادان نئوکلاسیسیسم روسی بود یکی از بزرگترین و ستوده‌ترین شاهکارها را در این ژانر آفرید و آن حماسهٔ سخره‌آمیز **الیسئی، یا باکخوس به‌خشم‌آمده** (۱۷۷۱) بود. او در این حماسهٔ سخره‌آمیز واقعیّت افزایش ناگهانی قیمت ودکا را موضوع قرار می‌دهد تا قصّه‌ای پرنشاط و پرطنز، آکنده از صحنه‌های مستی، جنسی، و خشونت، بپردازد و پای شخصیّتهای گوناگونی از خدایان المپ گرفته تا اراذل و اوباش پطرزبورگ را به میان بکشد. قالب حماسهٔ سخره‌آمیز به مایکوف امکان می‌داد تا به لودگیهای ادبی بپردازد و شخصیّتهای ادبی عصرش را به مسخره بگیرد. او از این فرصت و امکان به نحو احسن علیه پتروف بهره گرفت. **الیسئی** از بسیاری جهات تحت تأثیر بورلسکهای پورنوگرافیک بارکوف سروده شده بود که در مقدمهٔ شعر با عنوان مستعار «اسکارون» از او یاد می‌شود.

از دیگر اشعار مایکوف باید از حماسهٔ سخره‌آمیز کوچکتری دربارهٔ ورق‌بازی، چندین فابل، چندین حکایت، و غیره نام برد. مایکوف برای تئاتر هم می‌نوشت. امّا گذشته از **الیسئی** مهمترین آثار او را باید قصیده‌هایش دانست که از جملهٔ آنها «قصیده‌ای دربارهٔ روز محشر» است.

مایکوف، والریان نیکالایویچ (۱۸۲۳ـ ۱۸۴۷). منتقد ادبی. او در مسکو به دنیا آمد. پدرش هنرمند و نقاش بود و برادر بزرگترش، آپالّون نیکالایویچ، شاعر. در دانشگاه پطرزبورگ تحصیل کرد و در ۱۸۴۲ در سن نوزده‌سالگی فارغ‌التّحصیل شد. مایکوف جوان با نوشتن آثار گوناگون در زمینه‌های مختلف (از جمله تألیف یک فرهنگ لغات خارجی) نوید آینده‌ای درخشان را می‌داد. در ۱۸۴۶، پس از جداشدن بلینسکی از **آتیچستونیه زاپیسکی**، مایکوف سرپرست بخش نقد ادبی این نشریّه شد؛ امّا در ۱۸۴۷ در دریا غرق شد و بدین‌ترتیب در نیمه‌راه درخشش و شکوفایی متوقّف ماند. مایکوف که از فوئرباخ و سوسیالیستهای اوتوپیایی تأثیر پذیرفته بود قائل به ارزشهای اجتماعی و مدنی در ادبیّات بود و از سنّت رئالیستی روسی دفاع می‌کرد. بااینهمه، بلینسکی را به دلیل این اعتقادش که ادبیّات باید تابع نیازهای اجتماعی باشد به باد حمله می‌گرفت. مایکوف درعین‌حال به پیروی از هگل معتقد بود خصلتهای ملّی ویژه مانعی در راه پیشرفت انسانی و تحقّق آرمانها هستند. او معتقد بود هنر و ادبیّات باید در خدمت فضایل و ویژگیهای عامّ انسانی باشند و این فضایل و ویژگیها را تصویر کنند. اینگونه عقاید مایکوف بلینسکی را به خشم آورد و او را «جهان‌وطنی اومانیست» نامید. پلخانوف بعدها (در ۱۹۱۱) بر فاصلهٔ میان خطّ فکری دگراندیشانهٔ مایکوف و خطّ فکری بلینسکی، منتقدان مدنی، و مارکسیستهای روسی تأکید ورزید، امّا در مقابلْ میرسکی در **تاریخ ادبیات روسیه** او را «یکی از معدود منتقدان صاحب نبوغ در ادبیّات روسی» خواند. مهمترین مقالهٔ مایکوف «چیزی دربارهٔ ادبیّات روسی در ۱۸۴۶» است که در آن اصالت تحلیل روانشناختی شخصیّتها در آثار داستایفسکی را یادآور می‌شود.

مرزلیکوف، آلکسیی فیودورووِیچ (۱۷۷۸ـ ۱۸۳۰). استاد دانشگاه، شاعر، منتقد، و مترجم. او در خانواده‌ای از بازرگانان شهرستانی به دنیا آمد؛ نیمی از عمر خویش را به استادی ادبیّات در دانشگاه گذراند و به بالاترین درجات در دانشگاه مسکو رسید. از جملهٔ شاگردان او باید از ویازمسکی، تیوتچف، پالژایف، و لیرمونتوف نام برد. در کار شاعری، او علاوه بر شعرهای شبه‌کلاسیک سنّتی، نظیر «قصده‌ای در باب ویرانی بابل»، چند رمانس و ترانه به سبک فولکلوریک سرود. اشعار سنّتی و قراردادی او اغلب با نظرهای تحقیرآمیز معاصران (از جمله پوشکین) روبرو می‌شد، امّا ترانه‌هایش (که بعضاً بر سر زبان مردم می‌افتادند) مورد تحسین بلینسکی قرار گرفتند. در حوزهٔ نقد و پژوهش هم این دوگانگی در آثار او دیده می‌شود: از یک‌سو او جزوه‌های رسمی دربارهٔ ادبیّات می‌نوشت و از سوی دیگر عضو محفل کارامزینی بود. او را باید شخصیّتی از دورهٔ گذار از شبه‌کلاسیسیسم به رمانتیسم دانست. این دوگانگی در نظر انتقادآمیز او، هم نسبت به شبه‌کلاسیستها و هم نسبت به رمانتیستهایی چون ژوکوفسکی، عیان است. ترجمه‌های کلاسیک و منظوم او از شاعران یونان و روم (هومر، ساپفو، تئوکریتوس، موسخوس، بیون، تورتایوس، هوراس، اووید، تیبولوس، و پروپرتیوس) در زمرهٔ ماندگارترین آثار او هستند.

مشچیرسکی، پرنس ولادیمیر پتروویچ (۱۸۳۹ـ ۱۹۱۴). نویسنده و مبلّغ افکار. نخستین آثار مهمّ او پوئمای «تاوریس» (۱۸۶۳) و **طرحهایی از زندگی اجتماعی معاصر در روسیه** (۱۸۶۸ـ ۱۸۷۰) بودند. مشچیرسکی نه تنها موضعی مخالف جنبشهای انقلابی داشت، بلکه حتّی با اصلاحات لیبرالی هم

مخالفت می‌ورزید. او که به محافل درباری و کلیسایی نزدیک بود و از آنها برای انتشار آثارش کمک مالی می‌گرفت از امتیازات اشرافیّت و حکومت استبدادی سلطنتی دفاع می‌کرد. از جمله آثار او که به کمک دربار نشر یافت می‌توان از **شهروند** (۱۸۷۲ـ ۱۹۱۴)، **خیر** (۱۸۸۱)، و **بحثهای دوستانه** (۱۹۰۵) نام برد. مشچیرسکی علاوه بر تفسرهایی که بر مسائل روز عمومی می‌نوشت، مثل «گفتارهای یک محافظه‌کار» (۱۸۷۶)، چندین رمان ضدّنیهیلیستی هم نوشت: **رازهای پطرزبورگ معاصر** (۱۸۷۶ـ ۱۸۷۷) و **یادداشتهایی از خودکشی یک نوجوان** (۱۸۷۵). او همچنین سلسله‌رمانهایی دربارهٔ گرایشات اخلاقی و زیبایی‌شناختی اشراف نوشت: **زنان طبقات بالای پطرزبورگ** (۱۸۷۴)، **مردان طبقات بالای پطرزبورگ** (۱۸۹۷)، **یکی از بیسمارکهای ما** (۱۸۷۴)، **ارباب‌حواریون در طبقات بالای پطرزبورگ**، و غیره. مشچیرسکی در سایر آثار خود، اعم از داستان، رمان، و کمدی که همه به شکلی عیان پندآموزانه بودند، همین نگاه ارتجاعی خود را داشت. او مقالاتی دربارهٔ تیوتچف، لیف تالستوی، آلکسی تالستوی، داستایفسکی، و یک کتاب خاطرات هم دارد.

موراتوف، پاول پاولوویچ (۱۸۸۱ـ ۱۹۵۰). نویسنده و پژوهشگر. در بابروف در استان وارونژ به دنیا آمد و در ایرلند درگذشت. او که ابتدا افسر توپخانه بود بعداً به نویسندگی روی آورد. او، هم قریحهٔ بسیار و هم دانش بسیار داشت. پیش از انقلاب ۱۹۱۷ شهرتش را مدیون مقالاتی دربارهٔ تاریخ هنر و سردبیری مجلّهٔ ادبی فوق‌العاده وزین **سوفیا** (۱۹۱۴) بود که البتّه عمری کوتاه داشت. از ۱۹۲۲ در تبعید زندگی می‌کرد و همچنان به نوشتن مقالاتی در تاریخ هنر ادامه می‌داد. او تعدادی از مقالات پیشینش را هم در تبعید انتشار داد.

مشخّصهٔ داستانهای موراتوف ماجراهای سریع آن، رویاروییهای نامتعارف در پیرنگ، فقدان عمدی پرداخت روانشناختی، و سبک‌پردازی ماهرانه است. تأثیرپذیری او از آنری دو رنیر مشهود است. موراتوف ستایگشر ژرار دو نروال بود و چند مقالهٔ درخشان دربارهٔ او نوشت. سفرنامه‌های او نشان از عشق عمیقش به ایتالیا دارند. در این سفرنامه‌ها او با ظرافت جزئیات تاریخی و فرهنگی مهمّی را ثبت کرده است. او مترجم چیره‌دست رمانهای کوتاه دورهٔ رنسانس ایتالیا هم بود. او جنگ جهانی دوّم را در انگلستان گذراند. موراتوف باکمک دبلیو. ئی. دی. آلن کتاب **نبردهای روسیه از ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۵** را نوشت.

موراویوف، میخائیل نیکیتیچ (۱۷۵۷ـ ۱۸۰۷). شاعر و نظریّه‌پرداز ادبی. موراویوف بحقّ به دلیل «آثار دورهٔ گذار»ش در یادها مانده است. آثار او بخوبی ماهیّت گذاری سائقهٔ شعری در روسیّه در دهه‌های پایانی قرن هجدهم را نشان می‌دهد. در زمانی که او فعالیّت ادبی‌اش را در دههٔ ۱۷۷۰ آغاز کرد سلسله‌مراتب ژانری بسیار سفت‌وسخت نوکلاسیسیسم کم‌کم داشت از میان می‌رفت. موراویوف، هم‌دستی در قصیده‌های پروقار آزمود و هم در ترجمهٔ آثار کلاسیک، از جمله آثار ساپفو و ویرژیل، امّا بسرعت به ژانرهای نازلتر مورد علاقهٔ سانتیمانتالیستها روی آورد. او سخت تحت‌تأثیر آثار خراسکوف و ناویکوف بود. موراویوف بر شناخت خویشتن و تجربه‌های عاطفی تأکید بسیار داشت. بخشهایی از یادداشتهای روزانهٔ او، تحت عنوان «دفتر احساسات»، در نشریّهٔ ناویکوف انتشار یافت. این یادداشتها دلبستگی موراویوف را به مسائل و احساسات شخصی و نوشته‌ها نشان می‌دهند.

موراویوف اگرچه سخت غرق تأمّل در ماهیّت گذرای زندگی بشر بود، امّا تأکید ویژه‌ای هم بر جنبهٔ مثبت تجربهٔ انسان در زندگی خاکی داشت. موراویوف یکی از نخستین کسانی بود که به تشریح واقع‌گرایانهٔ طبیعت روسیّه در اشعارش پرداخت و از این نظر می‌توان او را با درژاوین در قیاس آورد. او در نامه‌هایش به دوستان بر اهمیّت دوستی شخصی در تقابل با روابط رسمی تأکید می‌ورزید. این نامه‌ها پیش‌درآمد نامه‌های دوستانه رمانتیکها در اوایل قرن نوزدهم به حساب می‌آیند. ازجمله اشعاری که موراویوف در آن به عذاب عشق پرداخته است «بیوفایی» (۱۷۸۱) شایسته ذکر است، زیرانخستین ترانهٔ عشق اصیلِ روسی به حساب می‌آید. دیگر اشعار او نشان از دلبستگی موراویوف به عهد باستان روسیّه دارند. شعر موراویوف را در کلیّتش، چه از لحاظ مضامین و چه از لحاظ قالب، باید نمونهٔ ناقص و اولیّهٔ حساسیّتهای زیبایی‌شناختی جدید در روسیّه به حساب آورد.

میخایلوف، میخائیل لاریونوویچ (۱۸۲۹ـ ۱۸۶۵). شاعر، نویسنده، و انقلابی. فرزند یک کارمند و یک شاهزاده خانم قرقیز بود. پدربزرگ میخایلوف را وقتی که خواستار آزادی وعده‌داده‌شده از مالک روبه‌مرگش شده بود ـ مالکی که از خاندان آکساکوف بود ـ آنقدر زده بود، تا مرده بود. این واقعه را آکساکوف در **گاهشمار خانوادگی** آورده است. میخایلوف پیش از رفتن به دانشگاه پطرزبورگ در خانه از معلّمان سرخانه تعلیم گرفت. نخستین اثر ادبی او در ۱۸۴۵ در نشریّهٔ **ایلوستراتسیا** منتشر شد. چون پدرش با حرفهٔ ادبی مخالف بود، او را واداشت تا در نیژنی نووگورود کار کند، امّا او باز هم اشعاری سرود و برای **ماسکویتیانین** فرستاد. در ۱۸۵۲ به پطرزبورگ بازگشت و در **ساورمنیک** و **آتیچستونیه زاپیسکی** به کار پرداخت و به گروه نویسندگان حلقه‌زده بر گرد دابرالیوبوف و

چرنیشفسکی پیوست. در ۱۸۶۱ به خارج رفت. به‌هنگام بازگشت به روسیّه به دلیل فعالیّتهای سیاسی رادیکال در خارج دستگیر و به شش سال کار شاقّه در سیبری محکوم شد. او در ۱۸۶۵ در سیبری درگذشت. میخایلوف داستانهای بسیاری نوشت که مشهورترینشان «آدام آدامیچ» است که به شرح زندگی و بدبختیهای یک معلّم زبان آلمانی اختصاص دارد. میخایلوف در ۱۸۵۴ رمان **پرندگان مهاجر** را نوشت که شرح زندگی مصیبت‌بار بازیگران دوره‌گرد بود. اشعار تغزّلی و هجوآمیز میخایلوف همه مضامینی رادیکال داشتند. او در شعرهای «پنج» و «به یاد دابرالیوبوف» استفاده از زور را برای تغییرات اجتماعی توصیه می‌کند. بسیاری از اشعار تهییجی او بعداً جزو ترانه‌های انقلابی شدند. ترجمه‌های میخایلوف از فرانسوی، انگلیسی، و آلمانی بسیار مورد استقبال و ستایش قرار گرفتند. آلکساندر بلوک «ترانه‌های هاینهٔ» او را بسیار می‌ستود.

میرهولد، فسیوولود امیلیویچ (۱۸۷۴ـ ۱۹۴۰). کارگردان تئاتر، اپرا، و سینما. او در خانواده‌ای عاشق تئاتر و موسیقی در پنزا به دنیا آمد. پس از اتمام تحصیلات دبیرستانی و گذراندن یک سال آموزش مقدمّاتی حقوق، در ۱۸۹۶ وارد کلاس تئاتر ولادیمیر نمیرووویچ‌ـدانچنکو در فیلارمونی مسکو شد. او و اولگا کنیپر، دو برندهٔ مدال طلای فارغ‌التّحصیلی، را استاد با خود به تئاتر هنری مسکو برد که نمیرووویچ‌ـدانچنکو بتازگی با کمک استانیسلافسکی تأسیس کرده بود. در آنجا میرهولد نخست به ایفای نقشهای اوّل پرداخت، امّا زمانی که در ۱۹۰۲ این تئاتر به صورت تعاونی درآمد میرهولد و دیگر اعضای تئاتر که دعوت به مشارکت در آن نشده بودند خود «تعاونی درام نوین» را بنیاد نهادند و شروع به اجرای نمایش در شهرستانها کردند. میرهولد در خرسون و تفلیس، هم به اجرای نقش و هم به کارگردانی پرداخت و آثاری از چخوف، گورکی، تالستوی، ایپسن، هاوپتمان، و پژیبیشفسکی را با شیوهٔ جدید و باب روز بر صحنه برد.

اگرچه استانیسلافسکی از میرهولد دعوت کرد تا به کارگردانی تجربی نمایشنامه‌های غیررئالیستی بپردازد، امّا اجرای تمرینی نمایشنامه‌های **مرگ تینتاجیلیان** از مترلینگ و **اشلوک و یاتو** از هاوپتمان استانیسلافسکی را راضی نکرد و حاضر نشد اجازه دهد این نمایشنامه‌ها بر صحنه بروند. میرهولد پس از آن در ۱۹۰۶ـ۱۹۰۷ کارگردانی کارهای ویرا کمیسارژفسکایا، هنرپیشه‌ـمدیر تئاتر، را بر عهده گرفت، امّا در این مورد نیز تجربه‌های او در زمینهٔ به صحنه‌بردن سمبولیسم چندان موفّق نبود؛ فقط سه نمایشنامهٔ **خواهر بئاتریس** از مترلینگ، **زندگی انسان** از لئونید آندرییف، و **دکّهٔ نمایش** از آلکساندر بلوک توفیقی نسبی داشتند و در این دوتای آخری حتّی خود کمیسارژفسکایا بازی نکرد. پس جای تعجّب نیست که خانم هنرپیشه کارگردانش را اخراج کرد. امّا میرهولد سال پس از آن کارگردان اپرای سلطنتی و تئاتر پطرزبورگ شد.

در طول دههٔ بعد میرهولد این مقام را داشت و در این مقام نمایشهای رسمی پرزرق‌وبرقی را، اغلب با طرّاحی آلکساندر گالووین، به صحنه برد. از جملهٔ موفّقترین این نمایشها **دون ژوان** مولیر، **اورفئوس** گلوک، و **مجلس رقص** لیرمونتوف بود. امّا او کارهای تجربی گوناگونش را عاقلانه با نام مستعار دکتر داپرتوتو امضا می‌کرد. از جملهٔ اینها پانتومیم **روسری کولومبین** از روی نوشتهٔ آرتور اشنیتسلر و همان نمایشنامهٔ قبلی بلوک، **دکّهٔ نمایش**، بود که عملاً ماهیّت تئاتر را برای او روشن ساخت.

پس از ۱۹۱۷ میرهولد به کمونیستها پیوست؛ شعار «اکتبر در تئاتر» را بر سر زبانها انداخت و امیدش این بود که انقلاب را به حوزهٔ هنر نیز بکشاند. نخستین کار مهمّ او پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ کارگردانی اثری از فرناندکروملینک تحت عنوان **دیوث بزرگوار** بود. او برای اجرای این نمایشنامه سیستمی آموزشی تحت عنوان «بیومکانیک» طرّاحی کرد که هدف از آن این بود که بازیگران حرکات و ژستهای جسمانی مناسب برای عرضهٔ نقششان را فراگیرند. او پس از آن تئاتر خود را با نام «تئاتر میرهولد» بنیان گذاشت و اجراهای موفّقی از آثار کلاسیک در آن داشت، که از جمله می‌توان به **جنگل** آستروفسکی، **بازرس کلّ** گوگول، و **فغان از زیرکی** گریبایدوف اشاره کرد.

میرهولد معتقد بود تئاتر هنر است و نه تقلید واقعیّت و برای همین می‌کوشید به بازیگران فُرمی بدهد که بتوانند آگاهانه و به بهترین نحو معنای مورد نظر را به تماشاگران القاکنند؛ او این فرمها را از سنّتهای کهن ـ مثلاً کابوکی و کمدیا دل/آرته ـ و شیوه‌های بازیگران گذشته اخذ کرده بود. شاگردان او بعداً نه تنها بازیگر که کارگردان هم شدند ـ که معروفتر از همه در میانشان آخلوپکوف و سرگیی آیزنشتاین بودند.

در دورهٔ استالین شیوهٔ میرهولد تحت عنوان «فرمالیستی» محکوم شد و در ۱۹۳۸ در تئاترش را بستند. او اندکی پس از بازداشتش در ۱۹۳۹ درگذشت. بعدها او را قربانی استالینیسم خواندند و به او اعادهٔ حثیّت کردند.

میلر، آریست فیودوروویچ (۱۸۳۳ـ ۱۸۸۹). فولکلوریست و متخصّص ادبیّات قرون وسطای روسیّه. در ۱۸۵۵ از دانشگاه مسکوفارغ‌التّحصیل شد و از ۱۸۷۰ تا زمان مرگش در دانشگاه پطرزبورگ استاد بود. عنوان رسالهٔ فوق‌لیسانس او «دربارهٔ عنصر

اخلاقی در شعر، بر پایهٔ واقعیّات تاریخی» (۱۸۵۸) و عنوان رسالهٔ دکترای او «ایلیا مورومتس و قهرمانان حلقهٔ کیف» (۱۸۷۰) بود. او که دربارهٔ شعر حماسی روسی تحقیق می‌کرد، یکی از خوش‌قریحه‌ترین پژوهشگران مکتب اسطوره‌ای بود که شعر حماسی را انعکاسی از آگاهی مردمی تلقّی می‌کرد. آثار او، خصوصاً «ایلیا مورومتس»، مبنای مهمّی برای تحلیلهای تطبیقی شده است.

میلر، فسیوولود فیودوروویچ (۱۸۴۸ـ ۱۹۱۳). فولکلوریست، زبانشناس، و قومشناس. او از بااستعدادترین اعضای «مکتب تاریخی» در فولکلورشناسی روسی بود که آثارش مرجع معتبری دربارهٔ شعر حماسی روسی به حساب می‌آید. او در دانشگاه مسکو تحصیل کرد و بعداً همانجا استاد شد. مدّتی هم مدیر انستیتوی لازارف زبانهای شرقی بود. در آثار نخستینش به پژوهش در منابع ادبی افسانه‌های روسی پرداخت. بعداً در کتاب **گشت‌وگذار در حوزهٔ شعر حماسی فولکلوریک روسی** (۱۸۹۲) به بیان و تشریح این کشف خود پرداخت که این اشعار حماسی تا چه حدّ از حماسه‌های ایرانی تأثیر پذیرفته‌اند. تک‌نگاشت او، **مقالاتی دربارهٔ ادبیّات فولکلور یک روسی** (۳ جلد، ۱۸۹۷ـ ۱۹۲۴) ارزش تاریخی بیلینیاها را در کانون توجّه قرار می‌دهد. این نظریّهٔ او که اشعار حماسی قهرمانی روسی آثاری متأخّر و آریستوکراتیک هستند تأثیر عمیقی در پژوهشهای بعدی داشت.

میلنیکوف، پاول ایوانوویچ (۱۸۱۸ـ ۱۸۸۳). نویسنده. نام مستعار اوآندریی پچیرسکی بود. او که در نیژنی نووگورود به دنیا آمده بود در دانشگاه غازان در رشتهٔ ادبیّات تحصیل کرد ودر ۱۸۷۳ فارغ‌التّحصیل شد. مدّتی به کار معلّمی، سردبیری، آمارگری، و تحقیق پرداخت و از ۱۸۵۰ مسئول رسمی فرقه‌های مذهبی در ناحیهٔ نیژنی نووگورود بود تا آنکه در ۱۸۶۶ بازنشسته شد. میلنیکوف در طول خدمتش برای دولت توانست ذخیرهٔ عظیمی از مطالب مربوط به زندگی مردم ناحیهٔ میان ولگا و اورال گرد آورد. نوشته‌های نخستین او پژوهشهای قومشناختی و جمعیّت‌شناختی و یادداشتهای سفرنامه‌ای بودند.نخستین اثر ادبی او، داستان «الپیدیفور واسیلیویچ واقعاً که بود و چه ترتیباتی برای جشن نامروز او در چرنوگراد می‌دهند» (۱۸۴۰)، تقلیدی ناشیانه از گوگول بود. او پس از وقفه‌ای طولانی داستان کوتاه بلند «کراسیلنیکوفها» را در ۱۸۵۲ منتشر کرد. پس از آن داستانهای بسیاری در نشریّات مختلف به چاپ رساند. داستانهای دههٔ ۱۸۵۰ میلنیکوف تصویری ماتمبار از زندگی شهرستانی در روسیّه عرضه می‌کنند و شبیه آثار سالتیکوف‌ـشچدرین هستند. بعد از وقفهٔ طولانیِ دیگری میلنیکوف اثر اصلی خود را عرضه کرد که رمان حماسی **در جنگلها** (۱۸۷۱ـ ۱۸۷۴) و دنبالهٔ آن **در تپه‌ها** (۱۸۷۵ـ ۱۸۸۱) بود. او در این اثر تصویری گسترده و جامع از زندگی مردم در ناحیه‌ای به دست داده است که بخوبی آن را می‌شناخت. مرکز توجّه در این اثر او زندگی جمعات فرقهٔ «کهن‌باوران» است که در مقام نمایندهٔ حکومت با آنها سخت جنگیده بود. امّا درعین‌حال در این رمان او با همدلی آشکاری اعتقادات، آداب‌ورسوم، ترانه‌ها، و افسانه‌های آنان را روایت می‌کند. از وجه سیاسی، میلنیکوف در این اثر می‌خواهد نیروی بالقوّهٔ نهفته برای پیشرفت اقتصادی و فرهنگی در طبقهٔ تحصیل‌نکردهٔ بازرگانان را نشان دهد. زبان میلنیکوف غنی و پر از اصطلاحات محاوره‌ای است. آثار او برای پژوهشهای تاریخی هم مورد استفاده قرار گرفته‌اند و از این نظر منبع ارزشمندی به حساب می‌آیند.

مینایف، دمیتری دمیتریویچ (۱۸۳۵ـ ۱۸۸۹). شاعر و روزنامه‌نگار. از خانوادهٔ اعیان فقرزده‌ای بود. در آکادمی نظامی تحصیل کرد و در ۱۸۵۷ از خدمات دولتی کناره گرفت تا تمام وقتش را صرف ادبیّات کند. او از همان هنگام تحصیل در دبیرستان نیز اشعارش را برای مجلّات می‌فرستاد و در آنها به چاپ می‌رساند. در همین دوره ترجمه از انگلیسی، فرانسوی، و ایتالیایی را هم آغاز کرد. تعداد ترجمه‌های او زیاد بودند، امّا این ترجمه‌ها خیلی به متن اصلی وفادار نبودند. مینایف با شوخ‌طبعی و طنزش بود که به شهرت رسید. او اشعار، لطیفه‌ها، و پاورقیهای طنزآمیزش را با نام مستعار در مجلّات به چاپ می‌رساند. از جمله اسامی مستعار او «شاعر افشاگر»، «مردگمنام»، «سرگرد بوربونوف»، و «دوست همگان» بود. در ۱۸۶۰ او کتاب **و. گ. بلینسکی** را با نام مستعار د. اسویاژسکی منتشر کرد. مینایف خود را لیبرال می‌دانست، امّا از طنز خود برای حمله بر چپ و راست به‌یکسان بهره می‌جست. او که شعرش ریتمی خوشایند داشت در اشعارش جدلهای ظاهرفریبی دربارهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی به راه می‌انداخت. او به زودخشمی و افراط در باده‌گساری مشهور بود. مینایف نمایشنامه هم می‌نوشت، امّا در این کار موفقیّتش اندک بود. کمدی **لیبرال اودر آتیچستونیه زاپیسکی** در ۱۸۷۰ چاپ شد و **ترانه‌های تمام‌شده، یا آشیانهٔ شکسته** او در ۱۸۷۵ جایزهٔ دمیدوف برای نمایشنامه‌نویسی را برد. از دیگر کمدیهای او باید از **صندوقدار** (۱۸۸۲) و **آشیانهٔ گرم** (۱۸۸۳) نام برد. دیگر آثار مهمّ مینایف عبارتند از **اشعار کهنه در جامهٔ نو** (۱۸۵۹)، **یوگینی آنیگین** (۱۸۶۳)، **ترانه‌های عاشقانه و ترانه‌ها** (۱۸۶۳ـ ۱۸۶۴)، **سلامتت را آرزو می‌کنم** (۱۸۶۷)، **در گرگ‌ومیش** (۱۸۶۷)، **ترانه‌ها و اشعار** (۱۸۷۰)، **بر سر چندراهی** (۱۸۷۱)، **ترانه‌ها و طنزها** (۱۸۷۸)، و **دیو و افسانه‌های پریان** (۱۸۸۰).

مینتسلوف، سرگیی رودولفوویچ (۱۸۷۰ـ۱۹۳۳). شاعر، نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس، خاطره‌نویس، و کتابنامه‌نویس. او که فرزند وکیل دعاوی مشهوری بود از انستیتوی باستانشناسی نیژنی نووگورود فارغ‌التّحصیل شد. افسر ارتش شد و دست به سفرهای زیاد زد؛ از ۱۸۸۸ شروع به انتشار آثارش در نشریّات اودسا، قفقاز، و مجلّات فکاهی پطرزبورگ و روزنامهٔ **روس** کرد. کارش را با شاعری و نمایشنامه‌نویسی آغاز کرد، امّا کتاب **گنج** (۱۹۰۲) که برای کودکان نوشت او را به شهرت رساند. او رمانهای تاریخی زیادی منتشر کرد که از آن جمله است: **در سپیده‌دم قرن هفدهم** (۱۸۹۹)، **در توفان، رمان تاریخی دربارهٔ عصر پطرکبیر** (۱۹۰۳)، **قصّهٔ جنگل** (۱۹۰۴)، و **در جنگلهای لیتوانی** (۱۹۰۵). علاوه بر اینها او در کتابهای **گذرگاه آتشین** (۱۹۰۵) و **مأموریّت مخفی** (۱۹۱۵) تصاویری قومشناختی از سیبری و شرق دور به دست داد. مینتسلوف در ۱۹۱۶ از روسیّه مهاجرت کرد. در مهاجرت نوشتن رمان تاریخی به سبک سر والتر اسکات را ادامه داد: **به صدای درختان بلوط** (۱۹۱۹)، **صومعهٔ سوارەنظام** (۱۹۲۵): **ماجراهای دانشجویان** (۱۹۲۸)، و **عقاب اوج می‌گیرد** (۱۹۳۱). مینتسلوف پنج‌سال رئیس دبیرستان روسها در یوگوسلاوی بود. او خاطرات گذشته‌اش را در مهاجرت نوشت: **جهان گمرک** (۱۹۱۷)، **پطرزبورگ در ۱۹۰۳ـ۱۹۱۰** (۱۹۳۱)، و **هزار توی زندگی، ۱۹۱۰ـ۱۹۱۵** (۱۹۳۲). **در جستجوی نفوس مرده** (۱۹۳۱) حاوی طرحهای سفرنامه‌ای اوست و **روزهای دور: یادآوریها ۱۸۷۰ـ۱۸۹۰** (۱۹۲۵) و **در کنار بخاری: جوانی من** (۱۹۲۵) خاطرات ایّام جوانی و کودکی اوست. کتابنامه‌هایی که او دربارهٔ کتابهای دورهٔ پیش از انقلاب منتشر کرده است هنوز هم ارزش زیادی دارند.

مینسکی، نیکالای ماکسیموویچ (۱۸۵۵ـ۱۹۳۷). شاعر و فیلسوف. نام اصلی او ویلنکین بود. مینسکی در خانواده‌ای یهودی به دنیا آمد، در ۱۸۷۹ در رشتهٔ حقوق از دانشگاه پطرزبورگ فارغ‌التحصیل شد، و حرفهٔ وکالت را در پیش گرفت. از ۱۸۷۶ به انتشار اشعارش پرداخت. اشعار او در آغاز اشعاری «مدنی» به سبک نکراسوف و نادسون بودند، امّا از ۱۸۸۴ با انتشار مقالهٔ «بحث و جدلی قدیمی» به نقد پوزیتیویسم، فایده‌گرایی، و تبلیغ کیش شخصیّت و زیبایی پرداخت و به تحقیق در زمینهٔ عرفان روی آورد. او همراه با والینسکی و مرشکوفسکی، که البتّه چه در دانش و چه در قریحه یک سروگردن از او بالاتر بودند، از مبلّغان اولیّهٔ مدرنیسم روسی شد. مینسکی همچنین آموزه فلسفی التقاطیی تحت عنوان «مئونیسم» (برگرفته از واژهٔ یونانی «مئون» به‌معنای «نابودگی») ساخته و پرداخته کرد که در آن تأثیرپذیری او از نیچه و فلسفهٔ هندو محسوس است از جمله در مقالهٔ «در پرتو وجدان» (۱۸۹۰) و مقالهٔ «مذهب آینده» (۱۹۰۵). مینسکی یکی از ترتیب‌دهندگان «نشستهای فلسفی‌ـمذهبی» بود که تأثیر چشمگیری در تاریخ فرهنگی روسیّه داشت. اشعار این دورهٔ مینسکی نمونه‌های بارزی از مکتب انحطاط و سمبولیسم اولیّهٔ روسی هستند. مینسکی در ۱۹۰۵ چند شعر انقلابی منتشر کرد که بسیار ضعیف بودند و ناشر و ویراستار رسمی روزنامهٔ بلشویکی **نووایا ژیزنی** شد. به سبب همین فعالیّتها دستگیر شد و مجبور به جلای وطن گردید. او تا زمان مرگش در غرب در پاریس می‌زیست. او از منظر سوسیالیسم اومانیستی با کارهای بلشویکها مخالفت می‌ورزید. شعر مینسکی که زمانی طرفداران سفت‌وسختی چون بیلی و سالاگوب داشت شعری کم‌مایه و شعاری است. مینسکی چند نمایشنامه هم نوشت که از جملهٔ آنهاست: **محاصرهٔ تولچین** (۱۸۸۹)، **آلما** (۱۹۰۰)، و تریلوژی **شبح آهنین، وسوسهٔ کوچک، و آشوب** (۱۹۰۹ـ۱۹۱۰). مینسکی ترجمه‌هایی هم از آثار هومر، شلی، مترلینگ، یهودا بن‌هالوی، و دیگران دارد.

میی، لیف آلکساندروویچ (۱۸۲۲ـ۱۸۶۲). شاعر. او که فرزند مالک روستایی ورشکست‌شده‌ای از تبار آلمانی بود نخست در مدارس شبانه‌روزی مخصوص اشراف در مسکو و از ۱۸۳۶ تا ۱۸۴۱ در دبیرستان تسارسکویو سلو در نزدیکی پطرزبورگ تحصیل کرد. پس از تکمیل تحصیلات در این مدارس به مقام فرمانداری کلّ مسکو رسید. علائق ادبی او را به جمع «هیئت‌تحریریّهٔ جوان» در نشریهٔ **ماسکویتیانین** کشاند. پس از ۱۸۵۳ میی در پطرزبورگ اقامت گزید و خود را یکسره وقف فعالیّتهای ادبی کرد.

میی انتشار اشعارش را از اواسط دههٔ ۱۸۴۰ آغاز کرد. اشعار نخستین او باعث شدند در زمرهٔ شاعرانی قرار گیرد که غزلیّاتشان در گلچینها به چاپ می‌رسند، طرفدار آرمان زیبایی هستند، و بیدریغ خود را وقف زیبایی می‌کنند. بر بسیاری از رمانسهای تغزّلی او آهنگسازانی چون گلینکا، چایکوفسکی، بارودین، ریمسکی‌ـکورساکوف، کویی، موسورگسکی، و راخمانینوف آهنگ گذاشته‌اند. از اوایل دههٔ ۱۸۵۰ شعر میی مطابق با پسند زمانه چرخشی اجتماعی پیدا کرد. او یکی از مترجمان مهمّ آثار گوته، شیلر، هاینه، شکسپیر، میلتون، بایرون، میتسکیویچ، شفچنکو، و دیگران به روسی بود. او همچنین «داستان ایگور» را از زبان قرون وسطایی روسیّه به زبان روسی معاصر برگرداند.

اهمیّت میی بیشتر به خاطر ترانه‌های تاریخی او از قبیل «ناقوس نووگورود» (۱۸۳۹ـ۱۸۴) و ترانه‌ها و اشعارش با مضامین فولکلوریک، نظیر «ارباب» (۱۸۴۹)، اشعاری دربارهٔ عشق ناکام، چون «سحرگاهان» (۱۸۵۸)، و اشعاری دربارهٔ جوانی ازدست‌رفته،

مانند «سلام، سلام» (۱۸۶۱)، است. او همچنین سه درام منظوم نوشته است.

نادسون، سمیون یاکوولویچ (۱۸۶۲ـ۱۸۸۷). شاعر. از زمانی که محصّل بود شروع به سرودن شعر کرد و نخستین شعرش در ۱۸۷۸ به چاپ رسید. او افسر ارتش شد، امّا در ۱۸۸۴ به دلیل بیماری بالاجبار از این شغل کناره گرفت. او از بیماری سل درگذشت. نادسون شاعری با گرایشهای مدنی بود و از آن نوع شعرهایی می‌سرود که در **آتیچستونیه زاپیسکی** نکراسوف منتشر می‌شد، هرچند اشعارش شوروحال کمتری داشتند و رگهٔ بدبینی در آنها قویتر بود. اشعار سالهای آخر عمر او، که او را شاعری مشهور و محبوب کرد، همه دربارهٔ کشمکش میان درد و نومیدی («نسل ما جوانی را نمی‌شناسد») و رؤیای زیبایی آرمانی است. شعرهای او خالی از شور زندگی و نیروست، امّا در مقابل نرم و روان و از نظر فنّ بیان گیراست. بر بسیاری از اشعار نادسون آهنگ گذاشته‌اند.

نادیژدین، نیکالای ایوانوویچ (۱۸۰۴ـ۱۸۵۶). مبلّغ اجتماعی، منتقد ادبی، و قوم‌نگار. او که فرزند یک شمّاس بود به آکادمی الاهیّات در مسکو رفت، امّا در ۱۸۲۶ از آنجا اخراج شد. نخستین مقالات او در ۱۸۲۸ در **وستنیک یوروپی** با نام مستعار نیکودیم نادوئومکو منتشر شد که در آنها به شاعران رمانتیک و حتّی برخی از آثار پوشکین حمله کرده بود. در این ضمن او به مطالعهٔ جدیّی فلسفهٔ آلمانی روی آورده بود و رسالهٔ دکترای خود را هم به زبان لاتین برای دانشگاه مسکو نوشته بود. در این رساله، «در باب منشأ، ماهیّت، و سرنوشت شعر رمانتیک»، نادیژدین تأکید کرده بود که روح عصر است که قالبهای هنر را معیّن می‌کند و پیشنهاد کرده بود تلفیقی میان کلاسیسیسم و رمانتیسم انجام گیرد. او همچنین تحت‌تأثیر کتاب **فلسفهٔ طبیعی** شلینگ به انتقاد از رمانتیسم روسی پرداخته بود. این دیدگاههای او بعداً بر بلینسکی تأثیر زیادی گذاشتند. چرنیشفکی در **طرحهایی دربارهٔ دورهٔ گوگول** (۱۸۵۶) نادیژدین را نخستین کسی معرّفی کرد که نظریّهٔ زیبایی‌شناسی آلمانی را وارد اندیشهٔ ادبی روسی کرده بود. از ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۵ نادیژدین استاد بخش علوم ظریفه و باستانشناسی در دانشگاه مسکو بود و در درسهایش روسها را به اردوی پرزور و نشاط بربرهایی تشبیه می‌کرد که اروپای منحط را درمی‌نوردند. نادیژدین همچنین در ۱۸۳۱ نشریّهٔ **تلسکوپ** را بنیاد گذاشت، امّا پس از چاپ «نامهٔ فلسفی» چادایف در ۱۸۳۶ این نشریّه توقیف شد و نادیژدین را به سیبری تبعید کردند. در آنجا او علاقه‌ای به قوم‌نگاری پیدا کرد. در ۱۸۳۸ از تبعید بازگشت و حال که دیگر عقایدی کاملاً ارتجاعی پیدا کرده بود سرپرستی نشریّه‌ای برای وزارت داخله را به عهده گرفت. نادیژدین که در جغرافیای تاریخی فردی پیشگام بود در ۱۸۴۸ رئیس بخش قوم‌نگاری انجمن جغرافیای روسی شد.

ناربوت، ولادیمیر ایوانوویچ (۱۸۸۸ـ۱۹۴۴). شاعر و نویسنده. در ملک خانوادگی ناربوتووکا در استان چرنیگوف به دنیا آمد. کودکی‌اش در میان خرده‌مالکان شهرستانی گذشت. تجربه‌های دوران کودکی مواد و مصالح اشعار طنزآمیز آتی‌اش را در اختیارش قرار داد. در دوران تحصیل در دبیرستان چهار شعرش را در سالنامه‌های دانشجویی به چاپ رساند. ناربوت بعداً به دانشگاه پطرزبورگ رفت و تاریخ و زبانشناسی تاریخی خواند. نخستین مجموعهٔ شعر ناربوت در ۱۹۱۰ با عنوان **اشعار، کتاب اول** منتشر شد. در همان سال او همکاری‌اش را با چند نشریّهٔ پطرزبورگی مثل **گاودناموس، گیربورنی**، و **آپالّون** آغاز کرد. در ۱۹۱۲ ناربوت مجموعه‌ای از داستانهای کوتاهش، **شکار**، و مجموعهٔ دوّم شعرش، **هالهلویا**، را منتشر کرد. این دوّمی را دستگاه سانسور به دلیل آنکه اعیان شهرستانی در آن هجو شده بودند جمع‌آوری کرد (چاپ دوّم آن در ۱۹۲۲ در اودسا منتشر شد). شعر ناربوت از نظر تصاویر درخشان، بافت زبانی، و عناصر اوکرایینی شبیه نثر گوگول بود. ناربوت علی‌رغم تمایلات ضدّکلاسیسیتی و ضدّزیبایی‌شناختی خود در ۱۹۱۲ به گروه آکمئیستی و «اتّحادیهٔ شاعران» پیوست. در این سالها او علاوه بر کتابهای یادشده مجموعهٔ شعر **عشق و عشق** (۱۹۱۳) و **وبی** (۱۹۱۵) را منتشر کرد.

پس از انقلاب، ناربوت از فعّالان سیاسی در راه نظم نوین بلشویکی شد. او به وارونژ نقل‌مکان کرد و در ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ سردبیری روزنامهٔ **وارونژسکیه ایزوستیا** و مجلّهٔ **سیرنا** را به عهده گرفت (در همین مجلّه بود که گروه تازه‌متولّدشدهٔ ایماژیستهای مسکو مانیفست خود را منتشر کردند). از ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۲ ناربوت در اودسا و خارکوف کار می‌کرد. اشعار او در این زمان جنبهٔ میهن‌پرستانه پیدا کردند و انقلاب و جنگ داخلی مضامین شعر او شدند. از جمله کتابهای این دورهٔ او باید از **شعرهای جنگی** (۱۹۲۰)، **شعرهای آرتش سرخ** (۱۹۲۰)، و **سرزمین شوروی** (۱۹۲۱) یادکرد. در ۱۹۲۲ ناربوت به مسکو آمد و در مطبوعات کمیّتهٔ مرکزی فعّالانه مشغول کار شد. او همچنین انتشاراتی **زملیا ای فابریکا** را بنیاد گذاشت و مدیر آن شد. تا یک دهه شعری از ناربوت منتشر نشد، امّا در ۱۹۳۳ و ۱۹۳۴ بار دیگر اشعاری از او در **نووی‌میر** و **کراسنایا نوو** به چاپ رسید. در این زمان ناربوت مشغول تجربه در زمینهٔ «شعر علمی» شده بود (مفهومی که رنه گیل در دههٔ ۱۸۸۰ در فرانسه مطرح کرده بود و در روسیّه فقط زنکیویچِ آکمئیست دستی در آن

آزموده بود). نارښوت در ۱۵ نوامبر ۱۹۴۴ درگذشت. محلّ و شرایط مرگ او نامعلوم است. طبق اطّلاعات رسمی دولت شوروی او را «به شکل غیرقانونی از میان برده بودند» و بعداً به او اعادهٔ حیثیّت شد.

نارتسیسوف، باریس آناتولیویچ (۱۹۰۶ـ۱۹۸۲). شاعر مهاجر. در نزدیکی ساراتوف به دنیا آمد. پدرش روس و مادرش استونیایی بود. پس از انقلاب والدینش به استونی گریختند و نارتسیسوف در همانجا از دانشگاه تارتو لیسانس شیمی گرفت (۱۹۳۶). او پس از آن در ارتش استونی افسر شد. در جنگ جهانی دوّم بناچار به آلمان رفت، پس از آن سالهایی را در استرالیا گذراند، و در ۱۹۵۳ به ایالات متّحده مهاجرت کرد. در ایالات متّحده در کارخانجات دولتی به کارهای تحقیقاتی در زمینهٔ شیمی پرداخت. نارتسیسوف انتشار اشعارش را نسبتاً دیر آغاز کرد. امّا به هر صورت رویهمرفته شش مجموعهٔ شعر به چاپ رساند که آخرینشان، **پرندهٔ ستاره‌ای** (۱۹۷۸)، مجموعه‌ای از برگزیدهٔ اشعار قدیمی و اشعار تازهٔ او بود. او همچنین نقدهایی در نشریّات و روزنامه‌ها می‌نوشت. او شعر هم، بخصوص از زبان استونیایی، ترجمه می‌کرد و در این کار استاد بود.

شعر نارتسیسوف، مانند اشعار دیگر شاعران مهاجر، شعر مسافر جهان است. در شعر او اقصانقاط اروپا، امریکا، و «سرزمین بی‌زبان» استرالیا توصیف شده‌اند. تحصیلات او در رشته‌ای علمی در شعر او بازتاب یافته است. در برخی از اشعار اوجهان از زاویهٔ دیدی علمی، که اسطوره‌ای شده است، با زبانی شاعرانه وصف شده است. مثلاً او چرخه‌ای از اشعار دربارهٔ مغز آدمی دارد که از جنبه‌های مختلف، حتّی فیزیولوژیکی، بدان نگاه شده، بی‌آنکه چنین کاری باعث بیروحی یا ابتذال شعر شود. نارتسیسوف مهارتی در تلفیق اسطورهٔ علمی- تکنولوژیکی با اسطوره‌های کلاسیک و کتاب مقدّس دارد، مثلاً او آخرالزّمان انجیلی را با آخرالزّمان هسته‌ای تلفیق می‌کند. دورهٔ زندگی او در استونی نیز در اشعارش انعکاسی دارد و چند شعر او به یاد مبارزان راه آزادی استونی سروده شده است. شعر او ریتمی متداول دارد؛ او به‌هیچ‌وجه به دنبال استفاده از سمبولیسم صوتی نمی‌رود.

ناریژنی، واسیلی ترافیمواویچ (۱۷۸۰ـ۱۸۲۵). نویسنده. نثر او را اوج نثر قرن هجدهم دانسته‌اند که البتّه هیچ تأثیر مستقیمی نتوانست بر نثر قرن نوزدهم بگذارد. او درناحیهٔ پالتاوای اوکراین در خانوادهٔ اعیانی فقرزده‌ای به دنیا آمد. از ۱۷۹۹ تا ۱۸۰۱ در دانشگاه مسکو درس خواند، بی‌آنکه بتواند درجه‌ای بگیرد. سپس وارد خدمت دولتی شد و مدّتی در گرجستان و بعد در پطرزبورگ کار کرد. او کارمندی دون‌پایه بود و در فقر و عسرت درگذشت.

نادیژنی در دورهٔ دانشجویی دستی در شعر و نمایشنامه‌نویسی آزمود؛ نمایشنامهٔ **دمیتری کاذب** او در ۱۸۰۴ به چاپ رسید. نخستین اثر داستانی او، **شبهای اسلاوی** (۱۸۰۹)، مجموعه‌ای از قصه‌های قهرمانی اوسیانی دربارهٔ گذشتهٔ روسیّه بود. فرمول موفّقی که او پیدا کرد درآمیختن ماجرا و طنز در رمان پیکارسک بود. مشهورترین اثر نادیژنی، **ژیل بلاس روسی** (۱۸۱۴)، در عین پیروی از الگوی اصلی (**ژیل بلاس** لوساژ) از سنّت طنز اجتماعی بومی روسی، خصوصاً الگوی نادیکوف، فانویزین، و کریلوف استفاده می‌کند، امّا اثر او کلّ اقشار اجتماعی را دربرمی‌گیرد و جلوه‌های بی‌پایان شرور و نابرابریها و بیعدالتیها را به نمایش می‌گذارد. طنز او که از خردگرایی و اخلاق‌گرایی نهضت روشنفکری جان گرفته است و در ادامهٔ سنّت مجلّات طنز قرن هجدهم روسیّه است تند و گزنده است و شاهد این مدّعا پیشگیری از انتشار سه بخش از این رمان توسّط دستگاه سانسور و جمع‌آوری سه بخش دیگر بلافاصله پس از انتشار است. رمان به صورت کاملش تازه در ۱۹۳۸ بود که به چاپ رسید. بر همین وجه رمان **سال سیاه، یا شاهزادگاه کوهستان** او که به بیعدالتیها و فسادهای اداری در قفقاز می‌پردازد ـ و درعین‌حال هیچ اشاره‌ای به امپریالیسم روسی در این ناحیه ندارد ـ با آنکه در ۱۸۱۸ نگارشش به پایان رسید تازه در ۱۸۲۹، پس از مرگ نویسنده، امکان انتشار پیدا کرد. جنبهٔ پندآموزی که همیشه همراه طنز نادیژنی بود بیش از هر جای دیگر در رمان **آریستیون، یا بازآموزی** (۱۸۲۲) او به چشم می‌خورد که به روشهای آموزشی و تربیتی روسها می‌تازد و در مقابل آن امیل روسو را مطرح می‌کند.

یکی از محورهای اصلی در نوشته‌های داستانی نادیژنی اوکراین و گذشتهٔ قزّاقی آن است. امّا در رمانهایی نظیر **ژابوروژتها** یا **بورساک** که هردو در ۱۸۲۴ منتشر شدند، و در رمان ناتمامی دربارهٔ رابین‌هود اوکراینی، **گارکوشا** (۱۸۵۰)، به گذشته به صورت غیرتاریخی پرداخته می‌شود و از درون منشور احساسات و اخلاقیّات قرن هجدهم به این گذشته نگریسته می‌شود. همهٔ این رمانها پیکارسک هستند. **بورساک**، که احتمالاً بهترین اثر نادیژنی است، و **دو ایوان، یا شهوت اقامهٔ دعوی** (۱۸۲۵) بیش از همهٔ رمانهای دیگر او به دلیل تصویری که از جامعهٔ کهن اوکراینی ارائه می‌دهند موفّق هستند. قدرت لطیفه‌پردازی نادیژنی با نویسندگان بزرگ قرن هجدهم، مثل دفو، لوساژ، اسمالت، و فیلدینگ برابری می‌کند. امّا زبان و سبک او عقبتر از زمانه‌اش است. در ۱۸۴۱ بلینسکی او را «جدّ ازیادرفتهٔ» رمان‌نویسهای روسی خواند. درواقع تأثیر نادیژنی رادر آثار خلف اوکراینی مشهورش، گوگول، آشکارتر از هر جای دیگر می‌توان دید. احتمالاً گوگول استفاده از طنز و پیکارسک، و تمرکزش بر اوکراین و گذشتهٔ آن، توجّه به «آدمهای کوچک»، و موتیف خاصّ نزاع «دو ایوان» را از او به ارث برده بود.

ناژیوین، ایوان فیودورووویچ (۱۸۷۴ـ ۱۹۴۰). نویسنده. در مسکو به دنیا آمد. پدرش دهقانی تاجر چوب بود. ناژیوین انتشار مجموعهٔ داستانها و طرحهایش را از اوّل قرن بیستم شروع کرد: **صحنه‌های بومی** (۱۹۰۰)، **روسیهٔ فقرزده** (۱۹۰۱)، **پیش از سپیده‌دم** (۱۹۰۲)، **آدمهای نازل** (۱۹۰۳)، **در میان گورها** (۱۹۰۳)، **بر در زندگی** (۱۹۰۴)، و **تیمارستان** (۱۹۰۵). نخستین رمان او، **منه... تکل... فارس** (۱۹۰۷) تصویری از روسیّه و اروپا در آستانهٔ جنگ ژاپن و روسیّه به دست می‌دهد. ناژیوین سخت تحت‌تأثیر تعلیمات اخلاقی تالستوی **اعترافات من** (۱۹۱۲) و آثار زندگینامه‌ای **از زندگی ل. ن. تالستوی** (۱۹۱۱) و **درختچهٔ سوزان: روح تالستوی** (۱۹۳۶) را نوشت.

ناژیوین که در ۱۹۲۰ از روسیّه مهاجرت کرده بود چندین رمان تاریخی از دیدگاهی تازه و اصیل نوشت که مشهورترینشان **راسپوتین** (۱۹۲۳) و **سگها** (۱۹۳۵) هستند که در آن وقایع جنگ جهانی اوّل و انقلاب و چگونگی به قدرت‌رسیدن لنین و تبدیل‌شدن این جبون شکست‌خورده به بتی انقلابی از دید یک سگ توصیف شده است. در رمان تاریخی **انجیل به روایت توماس** (۱۹۳۵) او مسیح را به شکلی عینی و واقعی و آدمی بی‌معجزه تصویر کرده است. انقلاب و زندگی ناژیوین در مهاجرت انگیزه‌ای برای نوشتن سلسله‌ای از خاطرات شد: **یادداشتهایی دربارهٔ انقلاب** (۱۹۲۱)، **در میان فانوسهای دریایی خاموش‌شده** (۱۹۲۲)، **دوست صمیمی** (۱۹۲۲)، و **در آستانهٔ فردا** (۱۹۲۳). ناژیوین با سی رمان و بیست مجموعهٔ داستان در میان نویسندگان مهاجر از پرکارترینها محسوب می‌شود. او در بروکسل درگذشت.

ناویکوف، نیکالای ایوانوویچ (۱۷۴۴ـ ۱۸۱۸). روزنامه‌نگار، منتقد، و ناشر. او که ابتدا نظامی بود بعداً دبیر کمیسیون تهیّهٔ پیش‌نویس جدید قوانین در زمان کاترین دوّم شد. پس از آن که در ۱۷۶۹ به فعالیّت کمیسیون خاتمه داده شد ناویکوف خود را وقف روزنامه‌نگاری کرد و به‌ترتیب سردبیر نشریّه‌های فکاهی و طنزآمیز **تروتن** (۱۷۶۹ـ ۱۷۷۰)، **پوستوملیا** (۱۷۷۰)، **ژیووپیستس** (۱۷۷۲ـ ۱۷۷۳)، و **کاشلک** (۱۷۷۴) شد که همه از روی **تتلر** و **اسپکتیتور** اَدیسن و استیل الگوبرداری شده بودند. هدف اصلی از انتشار این نشریّات بسط عقاید لیبرالی نهضت روشنفکری بود. ناویکوف در ۱۷۷۲ **مقاله‌ای در باب فرهنگ تاریخی نویسندگان روسی** را منتشر کرد که نخستین مقاله در نوع خودش به زبان روسی بود. از ۱۷۷۳ تا ۱۷۷۵ نیز سلسله‌مطالب **کتابخانهٔ کهن روسی** را منتشر کرد که در آنها مطالب تاریخی مهمّی را گرد آورده بود. پس از آن نشریّه‌ای پژوهشی به نام **اوچنیه ودوموستی** منتشر کرد. ناویکوف در ۱۷۷۰ به مسکو نقل‌مکان کرد و در آنجا نقش مهمّی در مقام فراماسون، انسان‌دوست، ناشر، و روزنامه‌نگار ایفا کرد. در مقام ناشر ترجمه‌های بسیاری از آثار بزرگان ادبیّات غرب (شکسپیر، روسو، دیدرو، بومارشه، لسینگ، و دیگران را منتشر ساخت. همچنین چند مجلّه و روزنامه و ضمیمه‌ای برای کودکان هم منتشر کرد. در ۱۷۸۹ حکومت همهٔ این فعالیّتها را متوقّف ساخت. در ۱۷۹۲ ناویکوف دستگیر و تا زمان کاترین دوّم زندانی شد. در ۱۷۹۶ پاول اوّل او را آزاد ساخت، امّا دیگر هرگز به او اجازه داده نشد به‌کار نشر و روزنامه‌نگاری بپردازد و در ملک شخصی خویش در روستا این دورهٔ بازنشستگی را سپری کرد.

ناویکوف- پریبوی، آلکسیی سیلیچ (۱۸۷۷ـ ۱۹۴۴). نویسنده. او در نیروهای دریایی تزار از ۱۸۹۹ ملوان بود، در کشتی **آریل** خدمت می‌کرد، و در طی جنگ ژاپن- روسیّه در ۱۹۰۴ـ ۱۹۰۵ با این کشتی از دریای بالتیک به اقیانوس آرام رفت. در نبرد دریایی **تسوشیما** کشتی غرق شد و ناویکوف به اسارت ژاپنیها درآمد. پس از بازگشت به روسیّه او دو کتابچه دربارهٔ آن جنگ به چاپ رساند و نیروی دریایی تزار را سخت به باد انتقاد گرفت. کتابچه‌ها را جمع‌آوری کردند و ناویکوف مهاجرت کرد. پس از انقلاب، ناویکوف از تجربه‌های دریایی‌اش استفاده کرد و چند قصّهٔ دریایی و یک رمان به نام **تسوشیما** (۱۹۳۲ـ ۱۹۳۵) نوشت که مهمترین اثر اوست و برخی منتقدان آن را «سندی داستانی» خوانده‌اند. **تسوشیما** مورد استقبال فراوان قرار گرفت و جایزهٔ استالین را برد. محبوبیّت زیاد و پردوام ناویکوف نزد خوانندگان روسی بیشتر به موضوع رمان او مربوط است تا مهارتش در نویسندگی.

نکراسوف، ویکتور پلاتونوویچ (۱۹۱۱ـ). نویسنده. در کیف به دنیا آمد و لیسانس معماری گرفت. به کار بازیگری پرداخت و در استالینگراد جنگید. پس از ۱۹۴۵ روی به روزنامه‌نگاری آورد. نخستین رمان او، **در خندقهای استالینگراد** (۱۹۴۶)، او را یک‌شبه به شهرت رساند، در ۱۹۴۷ جایزهٔ استالین را نصیبش کرد، و بدین‌ترتیب در حرفهٔ نویسندگی تثبیت شد. این رمان که در شوروی بهترین رمان جنگ جهانی دوّم خوانده شد گزارشی است صادقانه و واقع‌گرایانه از دید افسران میدان نبرد و سربازان ساده. تصویری که از رهبران حزبی و افسران حراستی سیاسی داده می‌شود تصویری منفی است. نکراسوف از معیارهای رئالیسم سوسیالیستی که برای نوشتن رمانهای جنگی تجویز شده بود پرهیز می‌کند و نشان می‌دهد چگونه افراد عادی به شیوهٔ عادی و غیرقهرمانانه دست به «اعمال قهرمانی» می‌زنند.

شخصیّتهای رمان او از طریق گفتارشان که کاملاً محاوره‌ای و پررنگ‌ولعاب است جنبه‌ای فردی پیدا کرده‌اند. نثر او ساده و ژورنالیستی است.

نکراسوف در طول دهۀ ۱۹۵۰ چند داستان کوتاه دربارۀ جنگ نوشت. در ۱۹۵۹ موفّق شد در محلّۀ بدنام بابی‌یار کیف یک مجموعۀ تفریحی-فرهنگی احداث کند. در طول دهۀ ۱۹۶۰ سفری به سرتاسر اروپا و ایالات متّحده کرد، رمان کوتاه **کیرا گئورگیونا** (۱۹۶۱) را به چاپ رساند، و سفرنامه‌ها و خاطراتش را منتشر کرد. او همچنین تفسیرهایی بر هنر، معماری، فیلم، و ادبیّات نوشت. داستان جنگی **در خاکریز ماهای اتّفاق افتاد** (۱۹۶۵) در سامیزدات انتشار یافت. مقامات رسمی او را سخت نکوهش کردند و خوانندگان عادی صداقتش را ستودند. از جملۀ این آثار صادقانه باید از **در شهر زادگاهش** (۱۹۵۴) نام برد که واقع‌گرایانه به مسئلۀ بازگشت سربازی از جبهه به زادگاهش می‌پردازد. **کیرا گئورگیونا** نیز موضوعش «بازگشت» است، امّا این‌بار قهرمان داستان از اردوگاههای کار اجباری دورۀ استالین است که به شهرش بازمی‌گردد؛ در این رمان مسئلۀ هنر و خلاقیّت نیز در کانون توجّه است. **دوسوی اقیانوس** (۱۹۶۲) تصویری مثبت و عینی از ایالات متّحده به دست می‌دهد، چیزی که کمتر در نوشته‌های نویسندگان شوروی می‌توان یافت.

در ۱۹۷۲ نکراسوف را از حزب کمونیست اخراج کردند. او از ۱۹۴۴ عضو حزب شده بود. در ۱۹۷۴ همه دستنوشته‌های او را مصادره کردند و به او اجازه دادند شوروی را ترک کند. او در پاریس زندگی می‌کند و سردبیر کانتینت است.

نثر نکراسوف رئالیستی و سرراست است. او نثرنویسی موفّق و شاخص است که در آثارش سعی در نمایاندن صداقت و شأن و شرف انسانی دارد.

نلیدینسکی-ملیتسکی، یوری آلکساندروویچ(۱۷۵۲-۱۸۲۸). شاعر. از ۱۷۷۰ تا ۱۷۸۵ در ارتش خدمت کرد و بعد به مناصب و مقامات مهمّی در نهادهای کشوری رسید. سرودن شعر را از دهۀ ۱۷۷۰ آغاز کرد و شعرهایش را در مجلّات مکتب کارامزین، از قبیل **ماسکوفسکی ژورنال**، **آتونیدی**، و **وستنیک یوروپی** منتشر کرد. بهترین اشعار او اشعار تغزّلی صمیمانه‌اش در قالب نامه و ترانه هستند. او با موفّقیت عناصری از ترانه‌های فولکلوریک را در ترانه‌های خود داخل کرده است. نلیدینسکی-ملیتسکی اگرچه بعدها به بوتۀ فراموشی سپرده شد، مورد تحسین معاصرانش بود و برخی از ترانه‌هایش، از جمله «وقتی به سوی رود می‌روم» (۱۷۹۶)، بسیار محبوب بودند.

نمیروویچ-دانچنکو، واسیلی ایوانوویچ (۱۸۴۵/۱۸۴۴-۱۹۳۶). نویسنده و روزنامه‌نگار. او برادر بزرگتر ولادیمیر نمیروویچ-دانچنکو بود. پدرش نظامی بود و از این رو او هم در سپاه کادت تحصیل کرد. در جریان جنگ روسیّه-عثمانی در ۱۸۷۷-۱۸۷۸ او به عنوان خبرنگار جنگی شهرتی به دست آورد. در گزارش اخبار جنگ روسیّه و ژاپن در ۱۹۰۴-۱۹۰۵ و جنگ جهانی اوّل نیز او به همان اندازه موفّق بود. نمیروویچ-دانچنکو پس از انقلاب مهاجرت کرد و در پراگ درگذشت. او که نویسنده‌ای فوق‌العاده پرکار بود حدود ۲۵۰ کتاب منتشر کرد: رمانهای جنگی، رمانهای اجتماعی، داستانهای کوتاه، شعر، یادداشتهای سفر، طرحهای قومشناختی، خاطرات، و غیره. رمانهای نمیروویچ-دانچنکو کاملاً ژورنالیستی هستند و از چیره‌دستی او در این حرفه خبر می‌دهند. توصیفات در آنها زنده و پرخون و ماجراها پرکشش است، امّا حالت ملودراماتیک و پیش‌بینی‌پذیری همۀ وقایع و روانشناسی سطحی نقاط ضعف آنهاست.

نمیروویچ-دانچنکو، ولادیمیر ایوانوویچ (۱۸۵۸-۱۹۴۳). کارگردان تئاتر، مربّی، و نمایشنامه‌نویس. او به همراه استانیسلافسکی تئاتر هنری مسکو را بنیان گذاشت. از نخستین کسانی بود که استعداد چخوف و ارزشهای نمایشنامۀ **مرغ دریایی** را دریافت و در مقام استاد مدرسۀ دراماتیک فیلارمونیای مسکو این شوروشوق خود نسبت به چخوف و آثارش را به شاگردانش منتقل کرد. از شاگردان او دو تن با درجۀ ممتاز فارغ‌التحصیل شدند: فسیوولود میرهولد و اولگا کنیپر؛ این دو نقشهای ترپلیوف و آرکادینا را در نمایشنامۀ **مرغ دریایی** چخوف که در ۱۸۹۸ در تئاتر هنری مسکو بر صحنه رفت بازی کردند. او در مقام دراماتورگ تئاتر نخستین آثار نمایشی ماکسیم گورکی و بقیّۀ نمایشنامه‌های چخوف را تا ۱۹۰۵ بر صحنه برد. امّا انتخاب نمایشنامۀ بی‌رنگ‌ولعاب خودش، **در رؤیاها**(۱۹۰۱)، و نمایشنامه‌های نویسندگان صرفاً مُد روزی چون لئانید آندرییف و سمیون یوشکیویچ برای اجرا انتخابهای چندان جالبی نبودند. او در اجرای نمایشنامه‌های کلاسیک روسی محافظه‌کار بود و بر حفظ جنبۀ رئالیستی در تئاتر اصرار داشت.

او استودیوی موسیقیی در ۱۹۱۹ تأسیس کرد که بعد از ۱۹۲۶ تئاتر موسیقی نمیروویچ-دانچنکو نامیده شد. از مهمترین اجراها در این استودیو **لیدی مکبث ناحیۀ متنسنسک** دمیتری شاستاکوویچ بود. او کتابی هم به نام **زندگی من در تئاتر**. تألیف کرده است.

نیکالایوا، گالینا یوگینیونا (۱۹۱۱ـ۱۹۶۳). نویسنده. نام اصلی او والیانسکایا بود. در ۱۹۳۵ از مدرسهٔ پزشکی گورکی فارغ‌التحصیل شد و در جنگ جهانی دوّم به کار طبابت پرداخت. او از ۱۹۳۹ شعر می‌سرود و داستان کوتاه و طرح می‌نوشت، امّا شهرتش بیشتر به خاطر دو رمانی است که نوشته است. در آثار داستانی او مسائل اجتماعی و اخلاقی معاصر مطرح می‌شوند و با دیدی واقع‌گرایانه احساسات شخصیّتها تحلیل می‌شود.

نخستین رمان او، **خرمن** (۱۹۵۰)، جایزهٔ دولتی ۱۹۵۱ را برد. این رمان دربارهٔ بازگشت کهنه‌سربازی از جنگ جهانی دوّم است که می‌بیند در غیاب او همسرش باردار شده است. زن و معشوقش مسئولانه در کالخوز کار می‌کنند. منتقدان پایان رمان را که کالخوز عقب‌مانده بدل به الگویی برای سایر کالخوزها می‌شود نابجا و بیش از حد خوشبینانه یافته‌اند.

مهمترین رمان نیکالایوا **نبرد بی‌وقفه** (۱۹۵۷) است. این نخستین رمانی بود که واکنش مردم شوروی را در قبال مرگ استالین تصویر می‌کرد (مراسم تدفین او را در این رمان مفصّلاً شرح داده است). این رمان سه موتیف دارد. مهندس ازخودگذشتهٔ عصر حزب، باخیرف، با مدیر عوامفریب مقام‌پرست کارخانهٔ تراکتورسازی، والگان، که از کارگران خود را جدا کرده است مخالفت می‌کند. پیوریتانیسم دورهٔ استالین با ماجرای عاشقانه‌ای که میان باخیرف متأهّل و یک دختر پیش می‌آید رد می‌شود. سرکوب استالینی هم که از ۱۹۵۵ به ادبیّات شوروی راه یافته بود به صورت نمادین در این رمان در شخصیّت شوهر نمایانده می‌شود.

نیکالایوا رمان ناتمامی هم دربارهٔ فیزیکدانان دارد. او پرچم سرخ کار را جایزه گرفت.

نیکولف، نیکلای پتروویچ (۱۷۵۸ـ۱۸۱۵). شاعر و نمایشنامه‌نویس. نیکولف در خانوادهٔ پرنسس داشکووا پرورش یافت و تعلیم و تربیتی فوق‌العاده از معلّمان سرخانه گرفت. او در ۱۷۹۲ عضو آکادمی روسیّه شد. نیکولف زمانی که هنوز بیست‌سال بیشتر نداشت بینایی‌اش را از دست داد.

نیکولف در وهلهٔ نخست نمایشنامه‌نویس بود. تراژدی **سورنا و زامیر** او محبوبیّت فوق‌العاده زیادی پیدا کرد. این نمایشنامه در ۱۷۸۵ بر صحنه رفت و در ۱۷۸۷ چاپ شد. مدّتی نمایشنامه را به دلیل اشارات گزنده‌ای که به استبداد داشت توقیف کردند، امّا بعداً در دورهٔ کاترین دوّم باز هم اجازهٔ اجرا یافت. در میان کمدیهای نیکولف اپرای کمیک **روزانا و لیوبیم** (۱۷۷۶) از همه موفّقتر بود. نیکولف که خود را بزرگترین نمایشنامه‌نویس دورانش می‌دانست سعی کرد سوماروکوف را از صحنه بیرون براند. او که پیرو کلاسیسیسم بود همراه با درژاوین دو عنصر نقیضه و فولکلور را وارد اشعارش کرد. او عقاید کلاسیسیستی خود را در «مکتوب تغزّلی‌ـآموزشی به خدمت خانم داشکووا» (۱۷۹۱) بیان کرد. این مکتوب به پیروی از رسالهٔ بوالو نوشته شده بود. در ویرایش دوّم این اثر نیکولف موضعی مخالف سانتیمانتالیسم اتّخاذ کرد. از جملهٔ فعالیّتهای ادبی دیگر نیکولف دامن‌زدن به بحث‌وجدلهای آتشین بود که در این بحث‌وجدلها کارین، گارچاکوف، خواستوف، شاتروف، کریلوف، و دیگران طرف او را گرفتند و کارامزین، دمیتریف، کاپنیست، ویازمسکی، و دیگران به مخالفت با او برخاستند.

نیکولف در ۱۸۰۶ شعر وزینی در بزرگداشت پرنس باگراتیون سرود که در **جنگ و صلح** تالستوی از آن یاد شده است. در ۱۸۱۲ او مسکو را به قصد تامبوف ترک کرد و در آنجا اشعار و لطیفه‌هایی علیه ناپلئون انتشار داد. پس از مرگ نیکولف دوستانش سعی کردند کیشی به نام او به وجود آورند و هر سال در روز مرگ او دور هم جمع می‌شدند و مقالاتی به یاد او می‌خواندند. کتابی هم به یاد او در ۱۸۱۹ منتشر شد.

نیکولین، لیف ونیامینوویچ (۱۸۹۱ـ۱۹۶۷). نویسنده. در ژیتومیر زاده شد و در انستیتوی بازرگانی مسکو تحصیل کرد. نیکولین از ۱۹۱۱ دست به کار نوشتن زد. او عضو هیئت دیپلماتیک شوروی بود که در ۱۹۲۱ـ۱۹۲۲ به افغانستان اعزام شد. از ۱۹۴۰ عضو حزب کمونیست شد و در نهم اوت ۱۹۶۷ درگذشت. نیکولین چند رمان، نمایشنامه، و کتاب خاطرات نوشته است. نخستین اثر او، **چهارده ماه در افغانستان** (۱۹۲۳)، کتابی نیمه‌زندگینامه‌ای است. در ۱۹۵۱ رمان تاریخی او، **فرزندان وفادار روسیه** (۱۹۵۰)، جایزهٔ استالین را برد. موضوع آن نبرد سربازان روسیّه در ۱۸۱۳ـ۱۸۱۴ با ارتش ناپلئون است. عناوین دو کتاب خاطرات او **سپیده‌دمان مسکو** (۱۹۵۴) و **مردم و گشت‌وگذارها: یادها و ملاقاتها** (۱۹۶۲) است. نیکولین از نویسندگان قراردادی و رسمی شوروی است.

نیکیتین، ایوان ساوویچ (۱۸۲۴ـ۱۸۶۱). شاعر. او نیز مانند سلفش، کالتسوف از خانواده‌ای از طبقهٔ متوسط مرفّه امّا نافرهیخته از وارونژ بود. نیکیتین به دبیرستان رفت، امّا هرگز تحصیلاتش را به پایان نبرد، و به کار مهمانخانه‌داری و کتابفروشی در وارونز پرداخت. نیکیتین شعرهای قراردادی بسیاری سرود. بر بیش از شصت شعر او آهنگ گذاشته‌اند. امّا شهرت او متّکی بر «اشعار رئالیستی‌اش دربارهٔ زندگی فقیران» است، چه فقیران روستایی و چه فقیران شهری. از این دست اشعار او باید از «خیش‌زن» (۱۸۵۶)، «گدا» (۱۸۵۷)، «سوختن آرام آرام ویرانه‌ها» (۱۸۶۰)، «خیّاط» (۱۸۶۰)،

و «مادر و دختر» (۱۸۶۰) نام برد. اثر اصلی نیکیتین حماسهٔ منظوم «کولاک» (۱۸۵۷) است. اشعار رئالیستی نیکیتین تحت‌الشّعاع اشعار مشابه نکراسوف قرار گرفتند. در شعر نیکیتین هرچند زندگی فقیران به شکلی زنده و جاندار تصویر می‌شود، امّا او بندرت به توازن درستی میان زبان ادبی و زبان عامیانه دست می‌یابد و رابطهٔ دیدگاه او و دیدگاه شخصیّتهای شعرش رابطهٔ درستی نیست. بیشتر اشعار او، چنانکه حتّی دابرالیوبوف خاطرنشان کرده است، تقلیدی و اقتباسی هستند و بعضاً کم‌سوادنه‌اند، امّا گاه شعر او طنینی از احساس اصیل دارد. نیکیتین اشعار انقلابی هم می‌سرود که فقط دست‌به‌دست می‌گشتند و تازه در ۱۹۰۶ امکان انتشار یافتند.

نیکیتینکو، آلکساندر واسیلیویچ (۱۸۰۴ـ۱۸۷۷). مورّخ ادبی، مأمور ممیّزی، و خاطره‌نویس. پدرش سرف بود، برای همین نیکیتینکو اجازهٔ تحصیلات عالی نداشت. امّا او در دبیرستان شاگرد ممتاز شد، در ۱۸۲۴ آزادی‌اش را به دست آورد، و چهارسال بعد تحصیلات دانشگاهی‌اش را به پایان برد. او که همواره با درد ورنج از ریشهٔ خانوادگی حقیرش آگاه بود سخت کار کرد تا شأن و شرف و احترامی بیابد و در اندک‌مدّتی زندگی حرفه‌ای درخشانی پیدا کرد. در ۱۸۳۳ مأمور رسمی ممیّزی شد، در ۱۸۳۶ به مقام استادی ادبیّات روسی در دانشگاه پطرزبورگ رسید، و در ۱۸۵۵ عضو آکادمی علوم شد. او در رسالهٔ دکترای خود، برخلاف رساله‌های رایج که اکثراً دربارهٔ زندگینامهٔ ادیبان بودند، تحت عنوان **نیروی خلاقه در شعر، یا دربارهٔ ماهیّت نبوغ شاعرانه** (۱۸۳۶) بر اهمیّت نگرش فلسفی-زیبایی‌شناختی به ادبیّات تأکید کرد و خاطرنشان ساخت که «پژوهش تاریخی در ادبیّات بدون توجّه به عناصر فلسفی کاری ناممکن است.» او اندیشهٔ به کارگیری توأمان شیوهٔ فلسفی-زیبایی‌شناختی و شیوهٔ تاریخی را در کتاب **تاریخ ادبیّات روسیه** (۱۸۴۵) باز هم بیشتر بسط داد. او که از ۱۸۴۷ تا ۱۸۴۸ سردبیر **سالنامهٔ ارمنیک** بود در این نشریّه به دفاع از «مکتب طبیعی» برخاست، امّا از نویسندگان خواست در عین انتقاد از «شرور اجتماعی» جنبه‌های مثبت جامعه را هم توصیف کنند. «سوءاستفاده را از بین ببرید، امّا مواظب باشید به اصول تخطّی نکنید» ـ این توصیهٔ نیکیتینکوی ممیّز به نویسندگان رئالیست بود. یادداشتهای زندگینامه‌ای او (۱۸۰۴ـ۱۸۲۴) و خاطراتش (۱۸۲۶ـ۱۸۷۷) که پس از مرگش منتشر شدند ارزش فوق‌العاده‌ای دارند. این دو کتاب علاوه بر جالب‌بودنشان از نظر شخصی، اسناد پرارزشی دربارهٔ زندگی ادبی، تاریخی، و اجتماعی مردم روسیّه در طول پنجاه‌سال هستند.

نیلین، پاول فیلیپوویچ (۱۹۰۸ـ). نویسنده. در ایرکوتسک به دنیا آمد. پس از کارکردن در مشاغل گوناگون، ابتدا در ایرکوتسک، بعداً در اوکراین، و سرانجام در مسکو به کار روزنامه‌نگاری پرداخت. نخستین کتاب او، **انسان صعود می‌کند: طرحهایی از زندگی عادی** (۱۹۳۶)، که به زندگی معدنچیان زغالسنگ در حوضهٔ دانتس می‌پرداخت همان کلیشه‌های آشنای ادبیّات برنامهٔ پنج‌ساله را داشت، امّا به هر صورت دقّت آن در ثبت واقعیّتها و علاقهٔ اصیلی که در آن به مردم ابراز شده بود جالبش می‌کرد. از روی این کتاب فیلم موفّقی ساخته شد و بدین‌ترتیب نیلین به جرگهٔ نویسندگان و فیلمسازان پیوست. پس از گذراندن سالهای دشواری در دورهٔ ژدانوف، نیلین با رمان کوتاه **بیرحمی** (۱۹۵۶) به جایگاه شایسته‌اش رسید. از این رمان نیز فیلمی با همین عنوان ساخته شد (۱۹۵۹). در این نوشته و فیلم، و در نوشته‌ها و فیلمهای بعدی‌اش، نیلین به مسئلهٔ ظریف تضادّ موجود در زندگی شوروی میان آرمانهای انسان کمونیسم و بی‌اعتنایی محض به آنها در زندگی عملی می‌پردازد که جلوهٔ بارز آن خشونت تقدیس‌شدهٔ دولتی است.

واروفسکی، واتسلاف واتسلاوویچ (۱۸۷۱ـ۱۹۲۳). انقلابی، دیپلمات، مبلّغ افکار، و منتقد ادبی. در ۱۸۹۴، زمانی که هنوز دانشجوی دانشگاه فنّی مسکو بود، به «اتّحادیّهٔ کارگران» پیوست و از آن پس زندگی انقلابی حرفه‌ای را پیشه کرد. او دستگیر و زندانی شد، به تبعید فرستاده شد، و مدّتی طولانی را هم بناچار در خارج سپری کرد. او که در تبلیغ و ترویج افکار ماهر بود در **ایسکرای** لنین و دیگر نشریّات قانونی و غیرقانونی مطلب می‌نوشت. حدود یک‌چهارم مطالب او دربارهٔ ادبیّات بود. پس از انقلاب دیپلمات شوروی در کشورهای اسکاندیناوی و ایتالیا شد. واروفسکی به‌هنگامی که نمایندهٔ شوروی در کنفرانسی بین‌المللی در لوزان بود به دست یک مهاجر ضدّکمونیست به قتل رسید.

واروفسکی که خود را منتقد-مبلّغ می‌نامید ادبیّات را «انعکاس هنری زندگی» و حاصل کنش و واکنش دیالکتیکی مسائل عینی اقتصادی، سیاسی، و اجتماعی («تعلّق طبقاتی») و ویژگیهای ذهنی شخصیّت هنرمند می‌دانست. واروفسکی بلینسکی و دابرالیوبوف را به دلیل نادیده گرفتن بُعد تاریخی و نقش مبارزهٔ طبقاتی در ادبیّات مورد انتقاد قرار می‌داد، امّا نقدهای عملی او شبیه نقدهای آنان بود و عمدتاً شامل تحلیل جامعه‌شناسی پیرنگ، ماجرا، و شخصیّتها و جستجوی تیپهای اجتماعی به عنوان کاتالیزورهای تغییر اجتماعی می‌شد («بازاروف و سانین»، ۱۹۰۹). او نویسندگان معاصری چون آندرییف، بونین، گورکی، و کوپرین را فقط از این جنبه مورد داوری قرار می‌داد که تا چه حدّ با روح زمانه (به عبارت دیگر با وضعیّت

انقلابی در روسیّه) هماهنگند. او آندرییف را به دلیل نداشتن ایدئولوژی پیشرو مورد انتقاد قرار می‌داد («لئانید آندرییف»، ۱۹۱۰)، امّا در عین حال گورکی را هم به دلیل ساختن و پرداختن شخصیّتی تمثال‌گونه و تمثیلی در **مادر** («کلامی دیگر دربارهٔ گورکی»، ۱۹۱۱) به باد حمله می‌گرفت، هرچند پیام سیاسی رمان او را مورد تأیید قرار می‌داد. واروفسکی طرفدار هنر رئالیستی بود، امّا حاضر به تحمّل «رمانتیسم انقلابی» هم بود، به شرطی که دست‌کم پژواک اصیلی از «صدای هنوز ضعیف زندگی تازهٔ پیش رو» داشته باشد («ماکسیم گورکی»، ۱۹۱۰). او اصول سنّتی زیبایی‌شناختی ارگانیک را قبول داشت و می‌گفت هنرمند کسی است که به‌گونه‌ای شهودی بتواند جریان تاریخ را درک کند. او هنر و ادبیّات مدرن را بیان انحطاط، رکود، و نومیدی بورژوازی می‌دانست («دربارهٔ ماهیّت بورژوایی مدرنیسم»، ۱۹۰۸). امّا واروفسکی معتقد بود هنرمند می‌تواند ورای طبقه‌اش بنگرد و بیندیشد، زیرا به هر صورت قدرت تشخیص واقعیّت عینی را دارد («تورگینف، شخصیّتی اجتماعی»، ۱۹۰۹).

وارونسکی، آلکساندر کانستانتینوویچ (۱۸۸۴ـ ۱۹۴۳). سردبیر و نظریّه‌پرداز مارکسیست. از خانواده‌ای از روحانیّون تامبوف بود، امّا در نوجوانی به سوسیال‌دموکراتها (و بعداً بلشویکها) پیوست. نخستین نقدهای او در روزنامهٔ حزبی در ۱۹۱۱ و با نام مستعار «نورمین» منتشر شد. پس از انقلاب سردبیر **رابوچی کرای** در ایوانوو-وازنیسنسک شد. در ۱۹۲۱ به مسکو منتقل شد و سردبیری مجلّهٔ ادبی تازه‌تأسیس **کراسنایا نوو** را بر عهده گرفت. این مجلّه فوق‌العاده موفّق بود و او را بدل به یکی از شخصیّتهای بانفوذ ادبی در شوروی کرد. از دیگر فعالیّتهای او سرپرستی انتشاراتی **کروگ** و انتشار **پروژکتور**، ارگان ادبی گروه «پروال»، بود. تغییر در خطّ مشی حزب نسبت به ادبیّات مایهٔ شکست و ناکامی او شد. در ۱۹۲۷ او را از **کراسنایا نوو** اخراج کردند و از آن به بعد زندگی پرمخاطره‌ای را زیر تهدید دائمی مظنون‌بودن به «تروتسکیسم» دنبال کرد تا آنکه سرانجام در ۱۹۳۷ دستگیر شد. ظاهراً او در زندان درگذشت. اخیراً به او اعادهٔ حیثیّت شده است.

وارونسکی نقدنویسی پرکار بود و تقریباً راجع به همهٔ جنبه‌های ادبیّات معاصر شوروی می‌نوشت. او خواستار و طرفدار آثار گسترده و بزرگ با کیفیّت عالی بود و خصوصاً نظر به رمان داشت که از نظر او می‌توانست همهٔ پیچیدگیهای جوامع مُدرن را بکاود و در عین حال پاسخگوی سنّتهای درخشان قرن نوزدهمی هم باشد. او از نویسندگان انتظار داشت که با انقلاب، و نه با ایدئولوگها، همدلی نشان دهند و ابراز تردید می‌کرد که بتوان ادبیّات «پرولتری» جداگانه‌ای داشت. این دیدگاهها او را پیرو و طرفدار نویسندگان گروه «همسفران» می‌کرد. دیگر گروههای مارکسیستی، خصوصاً گروه «آکتیابر»، او را هدف ناسزاهای خود قرار داده بودند. در کار نظریّه‌پردازی او بیشتر به نظریّات پلخانوف متّکی بود، امّا در عین حال علاقهٔ زیادی هم به روانشناسی خلاقیّت و درک و دریافت داشت و سرانجام نیز تعریف تازه‌ای از هدف هنر به دست داد که برچسب ضدّمارکسیستی خورد؛ در این تعریف تازه گفته می‌شد هدف هنر بازیافتن هماهنگی ازدست‌رفته و حالت نابی از «زیبایی عینی» از طریق «درک حسّی بلاواسطه» است.

واستوکوف، آلکساندر خریستافوروویچ (۱۷۸۱ـ ۱۸۶۴). زبانشناس، پارین-نویسه‌شناس، و مورّخ ادبیّاتهای اسلاوی. در آرنسبورگ لیوونا به دنیا آمد. فرزند نامشروع بارون فون اوستن-زاکن بود. در سپاه کادت تحصیل کرد و بعد به آکادمی هنرهای ظریفه در پطرزبورگ رفت. واستوکوف فعالیّت ادبی‌اش را با سرودن شعر و ترجمهٔ ترانه‌های اسلاوی آغاز کرد و مورد تحسین پوشکین، ژوکوفسکی، و ویازمسکی قرار گرفت. در ۱۸۱۵ در بخش نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ عمومی سلطنتی در پطرزبورگ آرشیویست شد و بعد هم از او دعوت به عمل آمد تا فهرست مجموعهٔ نسخ خطّی کتابخانهٔ شخصی کنت رومیانتسف را تهیّه کند (۱۸۲۴ـ ۱۸۴۴). واستوکوف در مقام زبانشناس، پارین-نویسه‌شناس، و مَورّخ مطالب ارزشمندی منتشر کرد و خدمت زیادی به پژوهشهای اسلاوی کرد. در ۱۸۲۰ او منشأ بلغاری زبان اسلاوی کهن را کشف کرد. در ۱۸۴۲ **توصیف نسخه‌های خطّی روسی و اسلاوی موزهٔ رومیانتسف** را منتشر کرد که نقطهٔ عطفی در پارین-نویسه‌شناسی روسی و اسلاوی به حساب می‌آید. **فرهنگ زبان اسلاوی کلیسایی** (۲ جلد، ۱۸۵۸ـ ۱۸۶۱) و **دستورزبان اسلاوی کلیسایی** (۱۸۶۳) او پایه‌ای برای پژوهشهای بعدی در این زمینه شد.

واگینوف، کانستانتین کانستانتینوویچ (۱۸۹۹ـ ۱۹۳۴). شاعر و نویسنده. نام اصلی او واگینگئیم بود. او نخست به «اتّحادیهٔ شاعران» پیوست و دو مجموعهٔ شعر آکمئیستی انتشار داد: **سفر به دل آشوب** (۱۹۲۱) و **اشعار** (۱۹۲۶). در ۱۹۲۷ به گروه «آبریو» پیوست و اشعارش جنبهٔ مدرنیستی تهاجمی‌تری پیدا کرد. نخستین نوشته‌های منثور او، نظیر «صومعهٔ خداوند ما آپولون» (۱۹۲۲) و «ستارهٔ بیت لحم» (۱۹۲۲)، هنوز همچنان پایبند به قراردادها و رسوم معمول بودند. رمانهای بعدی او، **آواز بزغاله** (۱۹۲۸)، **کارها و روزهای اسویستونوف** (۱۹۲۹)، و **باماباچادا** (۱۹۳۱) پیرو قراردادهای

زیبایی‌شناختی گروه «آبریو» بودند، یعنی متونی گروتسک، هجوآمیز، با بازیهای زبانی، کولاژ کلامی، و طنز و لاغ رمانتیک دیریاب. این رمانهای او تقریباً به مرز رمانهای سوررئالیستی می‌رسیدند، تقریباً مثل همهٔ تولیدات ادبی در دههٔ ۱۹۲۰ در نثر روسی. **آواز بزغاله (تراگوئیدیا**؛ این عنوان جناسی کلامی در زبان یونانی است) تصویری کاملاً خیالی از لنینگراد به صورت «شهر مردگان فرهنگی» به دست می‌دهد که پر است از روشنفکران سابق که اکنون تبدیل به اعضای بی‌چهرهٔ خرده‌بورژوازی شوروی شده‌اند. میراث فرهنگی عظیم «شهر پطر» به لایه‌های نهان معنایی ربط داده می‌شود. آخرین کتاب شعر منتشرشدهٔ واگینوف، **مقالاتی دربارهٔ ربط‌دادن کلمات با ریتم** (۱۹۳۱)، از آخرین کارهای آشکارا تجربی آن دوره در شعر است. آخرین چرخهٔ شعری او، «شباهت در صوت»، هرگز به چاپ نرسید.

والینسکی، آ. (۱۸۶۳ـ۱۹۲۶). منتقد ادبی و مورّخ هنری. نام اصلی او آکیم لوواویچ فلیکسر بود. او در ۱۸۸۹ به هیئت‌تحریریهٔ **سورنیه وستنیک** پیوست که نقدهای ادبی او را به چاپ می‌رساند؛ بعداً هم سردبیر این نشریّهٔ شد. وقتی که این نشریّه را در ۱۸۹۸ تعطیل کردند او به کار پژوهش در هنر و تئاتر روی آورد و مقالاتی چون «لئوناردو داوینچی» (۱۹۰۰) نوشت و خاطرات ریشارد واگنر را ویراست (۱۹۱۱). او کار بر روی آثار داستایفسکی را پس از تعطیلی نشریّه‌اش هم ادامه داد تا آنکه سرانجام کتاب پژوهشی مفصّل و مهمّ **حکومت کارامازوفها** (۱۹۰۱) را انتشار داد. در این پژوهش والینسکی نه تنها شخصیّتها، بلکه پیرنگ و ماجرای رمان را نیز کارکرد روانشناسی رئالیستی دانسته است. این اثر حاوی ملاحظات و مشاهدات دقیق و باریک‌بینانه‌ای است که بعدها در آثار دیگر منتقدان به صورت «کشف تازه» مورد استفاده قرار گرفت. والینسکی از نخستین منتقدان روسی بود که یکپارچه‌شدن ادبیّات روسی با زندگی سیاسی روسی را سخت به باد حمله گرفت؛ او از آن سنّتی که بلینسکی پی نهاده بود بیزاری جست و آن را خیانت مهلکی در حقّ صداقت، آزادی، و استقلال هنر دانست (**منتقدان روسی**، ۱۸۹۶). پس از ۱۹۱۷ والینسکی وقت خود را وقف پژوهش در رقص کرد.

واوچوک، مارکو (۱۸۳۴ـ۱۹۰۷). داستان‌نویس و مترجم. نام اصلی او ماریا ولینسکا بود که بعداً با قومشناس اوکراینی، مارکوویچ، ازدواج کرد. مارکوویچ به دلیل شرکت در فرقهٔ «برادری قدیسان سیریل و متودیوس» تبعید شد. واوچوک در خانواده‌ای از اعیان لهستانی که روسی شده بودند در آریل به دنیا آمد. پس از ازدواجش در اوکراین می‌زیست و همپای شوهرش با علاقهٔ زیاد در فولکلور اوکراینی تحقیق می‌کرد. مجموعهٔ داستانهای او، **قصّه‌های فولکلوریک**، در ۱۸۵۷ به همت کولیش به چاپ رسید. اوکراینیها از این داستانها بسیار استقبال کردند، خصوصاً شفچنکو؛ تورگینف نیز در ۱۸۵۹ آنها را به روسی ترجمه کرد. این داستانها با قصّه‌های فولکلوریک رمانتیک فاصله دارند و می‌توان آنها را نخستین قطعات منثور رئالیستی به زبان اوکراینی دانست. بعدها عدّهٔ زیادی در اینکه نویسندهٔ این داستانها واوچوک بوده باشد تردید کردند، زیرا بعید می‌دانستند او چنین تسلّطی به زبان اوکراینی داشته باشد، امّا سرانجام این تردیدها برطرف شد. واوچوک علاوه بر اوکراینی به روسی هم می‌نوشت؛ روشنفکران رادیکال روسی، از جمله هرتسن، دابرالیوبوف، **چرنیشفسکی**، و پیسارف از آنها استقبال کردند و این داستانها را **اعتراضی علیه سرواژ** دانستند. واوچوک از ۱۸۵۹ تا ۱۸۶۷ در خارج می‌زیست، امّا همچنان به اوکراینی و روسی می‌نوشت. او در این دوره همچنین آثار ژول ورن، بولسلاف پروس، و چارلز داروین را به روسی ترجمه کرد. «ماروسیا»ی او در فرانسه محبوبیّت زیادی داشت.

شهرت واوچوک در ادبیّات اوکراینی، علاوه بر داستانهای کوتاهش دربارهٔ زندگی دهقانان، مربوط به رمان کوتاه **دختری در شبانه‌روزی** (۱۸۶۰) هم هست. ایوان فرانکو این رمان کوتاه را شاهکار خوانده است. یکی از دلایل روی‌آوردن هرچه بیشتر واوچوک به ادبیّات روسی ممنوعیّتی بود که دولت از ۱۸۶۳ تا ۱۸۷۶ در مورد چاپ آثار اوکراینی در روسیّه برقرار کرد. آثار روسی واوچوک شامل رمانهای **یک نفر آدم زنده** (۱۸۶۸)، **سفری در وطن** (۱۸۷۱)، و **آشیان گرم** (۱۸۷۳) می‌شود. اگرچه تعداد آثار او به زبان روسی زیاد بود (در ۱۸۹۶ـ۱۸۹۹ چاپی هفت‌جلدی از رمانهای روسی او انتشار یافت)، امّا هرگز مقام والایی در رمان‌نویسی روسی پیدا نکرد.

وایـنوویچ، ولادیمیر نیکالایویچ (۱۹۳۲ـ). نویسنده. در استالین‌آباد (دوشنبهٔ کنونی) در تاجیکستان به دنیا آمد. پدرش، که تباری سیبریایی داشت، روزنامه‌نگار و مترجم ادبیّات سیبریایی بود. مادرش یهودی و معلّم مدرسه بود. واینوویچ پنج سال به مدرسه رفت. او در مزارع اشتراکی، در پروژه‌های ساختمانی، و در کارخانه‌ها کار می‌کرد. از ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۵ در ارتش سرخ سرباز ساده بود. پس از منتشرکردن چند شعر داوطلب ورود به انستیتوی ادبیّات جهانی گورکی شد، امّا پذیرفته نشد. واینوویچ پس از آن به کار نجّاری پرداخت و در قزّاقستان معلّم مدرسه‌های شبانه شد. در ۱۹۶۰ کاری در رادیو مسکو به دست آورد. سرودی که برای فضانوردان روسی ساخت او را مشهور کرد. نخستین داستان کوتاه

او، «ما اینجا زندگی می‌کنیم»، در ۱۹۶۱ در **نووی میر** به چاپ رسید و با استقبال منتقدان مواجه شد. این داستان گزارشی واقع‌گرایانه از زندگی جوانان در مزارع اشتراکی بود. واینوویچ تا ۱۹۷۳ پنج داستان دیگر و یک رمان تاریخی دربارهٔ انقلابی مشهور، ویرا فینگر، به چاپ رساند. داستان «می‌خواهم درستکار باشم» بحث و جدل زیادی برانگیخت، چراکه تصویری از سازندگان شیّاد خانه‌ای آپارتمانی پرداخته بود. امّا واینوویچ زمانی واقعاً با مقامات مشکل پیدا کرد که به محاکمهٔ سینیافسکی و دانیل (۱۹۶۶ـ۱۹۶۸) و بعد هم به اخراج سالژنیتسین از اتّحادیّهٔ نویسندگان اعتراض کرد (او سالژنیتسین را «شاخصترین شهروندان ما» نامید). در ۲۱ فوریهٔ ۱۹۷۴ خود واینوویچ را هم از اتحادیّهٔ نویسندگان اخراج کردند و او دیگر نتوانست آثارش را در اتّحاد شوروی به چاپ برساند. در «حادثه‌ای در متروپول» (۱۹۷۵) او KGB را متّهم کرد که سعی کرده است او را مسموم کند و به قتل برساند. اثر اصلی واینوویچ، رمان طنزآمیز **زندگی و ماجراهای فوق‌العادهٔ سرباز ساده ایوان چانکین**، که در فاصلهٔ ۱۹۶۳ تا ۱۹۷۰ آن را نوشته بود ودر سامیزدات با شوق دست‌به‌دست می‌گشت، بناچار در خارج چاپ شد. در **ایوانکیاد** که در ۱۹۷۶ در ایالات متّحده به زبان روسی چاپ شد او بار دیگر به شرح مشکلات گرفتن آپارتمانی در شوروی پرداخته است و تصویری گزنده از بوروکراتهای رده‌بالای شوروی ارائه کرده است. در ۲۱ دسامبر ۱۹۸۰ واینوویچ و خانواده‌اش را واداشتند که به آلمان غربی مهاجرت کنند. در ۱۹۸۱ او سلسله‌ای سخنرانی در آکادمی هنرهای ظریفهٔ باواریایی در مونیخ ایراد کرد. در ۱۹۸۲ـ۱۹۸۳ او در دانشگاه پرینستون استاد مهمان بود.

مضمون اصلی در آثار واینوویچ مشکل پیداکردن هویّتی شخصی در کشوری با نظام تحت سلطهٔ مطلق دولت است که ارزشهای تبلیغی آن خیالی هستند و ربطی به واقعیّت ندارند. در آن رمان حماسی طنزآلودش واینوویچ از طریق ضدّقهرمان روستایی‌اش، ایوان چانکین، کلّ شیوهٔ زندگی در شوروی را به باد انتقاد گرفته است. ماجراهای بعدی ایوان چانکین را او در **مدّعی تاج و تخت** روایت کرده است. طنز و تخیّل فوق‌العادهٔ واینوویچ سبب شده است منتقدان غربی او را «گوگولی تازه» لقب دهند.

وایپکوف، آلکساندر فیودوروویچ (۱۷۷۹ـ۱۸۳۹). شاعر، منتقد، و روزنامه‌نگار. او استاد دانشگاه دورپات (تارتوی کنونی) بود (۱۸۱۴ـ۱۸۲۰). از ۱۸۲۱ تا ۱۸۲۲ نیز، همراه باگرچ، سردبیری **سین آتیچستوا** را به عهده داشت؛ بعداً هم سردبیری چندین نشریّهٔ دیگر را تا ۱۸۳۹ به عهده گرفت. او عضو آکادمی روسی و گروه آرزاماس هم بود.

وایپکوف از ۱۷۹۱ تا ۱۷۹۶ در مدرسهٔ شبانه‌روزی دانشگاه مسکو آموزش دید و در آنجا با و برادران تورگینف ژوکوفسکی دوست شد. در ۱۸۱۴ با خواهرزادهٔ ژوکوفسکی، آلکساندرا پروتاسووا، ازدواج کرد. در نتیجهٔ این ازدواج او به بهترین محافل ادبی زمانش راه یافت و معاشر نویسندگان بزرگی چون ژوکوفسکی، باتیوشکوف، کریلوف، باراتینسکی، و دیگران شد. دوستان ادبی وایپکوف معمولاً در برآورد قریحهٔ شاعرانهٔ او راه اغراق می‌پیمودند.

وایپکوف رقعه‌های منظوم بسیاری نوشت، شعر توصیفی **دِلیل، باغها** (۱۷۸۲)، و اشعار ویرژیل را ترجمه کرد، و شعر پندآموزانهٔ «هنرها و علوم» را در چهار بخش سرود. بهترین اثر وایپکوف شعر هجوآمیز «دیوانه‌خانه» است که در آن همهٔ ادیبان روسی از شیشکوف، باتیوشکوف، خواستوف، و شالیکوف گرفته تا بلینسکی و پالووی را به مسخره گرفته است. سرودن این هجویّه در طول زندگی ادبی وایپکوف، یعنی از ۱۸۱۴ تا ۱۸۲۹، ادامه داشت. او هر بار قسمتهای کهنه‌شده را حذف می‌کرد و در مقابل قسمتهای تازه‌ای بدان می‌افزود. این هجویّه هرگز در طول زندگی وایپکوف چاپ نشد، امّا در نسخه‌های دستنویس متعدّد دست‌به‌دست می‌گشت.

وربیتسکایا، آناستاسیا آلکسییونا (۱۸۶۱ـ۱۹۲۸). نویسنده و نمایشنامه‌نویس. از خانواده‌ای اعیان بود. او از ۱۸۸۷ شروع به نشر آثارش در مجلّات لیبرالی کرد. مشهورترین آثارش رمانهای **کلیدهای خوشبختی** (۱۹۰۹ـ۱۹۱۳)، **یوغ عشق** (۱۹۱۴ـ۱۹۱۶)، رمان کوتاه **داستان یک زندگی** (۱۹۰۳)، و مجموعهٔ داستهای کوتاه **جنایت ماریا ایوانوونا** (۱۸۹۹) است. مضمون اصلی در آثار وربیتسکایا مسئلهٔ جنسی و آزادی زنان است. او را می‌توان پیشگام ادبیّات فمینیستی امروز دانست. ماجراهای پرکشمکش، سبک عالی، و بی‌پروایی در بیان صحنه‌های عشقی، که بسی جلوتر از زمانه‌اش بود، همه با هم سبب شدند که آثار وربیتسکایا محبوبیّت فوق‌العاده‌ای پیدا کنند. در اوایل دههٔ ۱۹۰۰ او را رقیب لیف تالستوی قلمداد می‌کردند، هرچند منتقدان به عوامانگی و سطحی‌بودن اندیشه‌ها در نوشته‌های او پی برده بودند. وربیتسکایا نویسندهٔ درجهٔ دوّمی بود که همهٔ مضامین و موتیفهای عصرش را به زبان مردمی در آثارش بیان می‌کرد. نمایشنامه‌های او، مثلاً **کمدی سراب** (۱۸۹۵)، جالبتر هستند.

ورتینسکی، آلکساندر نیکالایویچ (۱۸۸۹ـ۱۹۵۷). شاعر، خواننده، بازیگر واریته، آهنگساز، و خاطره‌نویس. در ۱۹۱۵ کار بازیگری در تئاترهای کوچک و واریته‌ها را آغاز کرد و بلافاصله محبوب و مشهور شد. او، هم کلام و هم موسیقی ترانه‌هایش را

خودش می‌ساخت و با صدایی پخته و گرم و با حرکاتی منعطف آنها را اجرا می‌کرد. ورتینسکی بسرعت استاد ژانری شناخته شد که در واقع خود خلقش کرده بود: رمان کوتاه روانشناختی به‌نظم و همراه با موسیقی که به شیوهٔ خنیاگران کهن اجرا می‌شد. علی‌رغم انحطاط آشکار و ظاهری سبک و محتوای کارهای او این کارها از کارهای عوامانهٔ کاباره‌ای فاصلهٔ بسیار داشتند و درواقع بیشتر به کارهای تجربی اکسپرسیونیستهایی نظیر میرهولد یا کارهای تجربی فوق‌العاده جالبی که در همین جهت و راستا در جمهوری وایمار تولید می‌شد نزدیک بودند. پرسونای تراژی-کمیک کارهای ورتینسکی، که شباهت غریبی به چارلی چاپلین دارد، بسیار محبوب تماشاگران بود و سخت بر احساسات و عواطف آنان تأثیر می‌گذاشت. ورتینسکی از ۱۹۱۹ تا ۱۹۴۳ در مهاجرت بود و در کشورهای مختلف برنامه اجرا می‌کرد. کنسرتهای او در همهٔ این کشورها با استقبال گرم تماشاگران مواجه می‌شد. اشعار او ساده، صمیمانه، بی‌تکلّف، و خصوصاً در ایّام مهاجرتْ نوستالژیک بودند. او در ۱۹۴۳ به شوروی بازگشت و در آنجا نیز محبوبیّت بسیار پیدا کرد و حتّی در چند فیلم بازی کرد.

ورسایف، و. و. (۱۸۶۷-۱۹۴۵). نویسنده و پژوهشگر. نام اصلی او ویکینتی اسمیدوویچ بود. او فرزند یک پزشک بود و در تولا به دنیا آمد. در دو رشتهٔ پزشکی و زبانشناسی تاریخی تحصیل کرد و مدّتی در تولا و بعد در پطرزبورگ به طبابت پرداخت. انتشار داستانهایش رااز ۱۸۸۷ آغاز کرد. داستانهای نخستین او از نوع «رئالیسم انتقادی» بودند و به قشرهای مختلف اجتماع، خصوصاً جوانان روشنفکر آرمان‌گرا که واقعیّت زندگی آرمانهایشان را تکّه‌تکّه می‌کند، می‌پرداختند. نمونهٔ این نوع داستانهای او «راهی نیست» (۱۸۹۵) و «هوای طاعونی» (۱۸۹۸) است. رمان زندگینامه‌ای شخصی او، **خاطرات یک پزشک** (۱۹۰۱)، با استقبال فراوان روبرو شد. در زمان جنگ روسیّه و ژاپن او پزشک ارتش شد و خاطرات این دوره را نیز در نوشته‌های غیرداستانی آورد: **قصّه‌هایی دربارهٔ جنگ** (۱۹۰۶) و **در جنگ** (۱۹۰۷-۱۹۰۸). ورسایف از ۱۹۱۰ شروع به نوشتن نقد هم کرد: **زیستن زندگی** (۱۹۱۰-۱۹۱۵) که در آن به آثار داستایفسکی، تالستوی، و نیچه پرداخته است. پس از انقلاب ورسایف همچنین به روش رئالیسم انتقادی خود به نوشتن داستان ادامه داد. در رمان **در کوچهٔ بن‌بست** (۱۹۲۲) او واکنشهای جوانانی با اندیشه‌های پیشروی متفاوت در قبال انقلاب را ثبت کرده است و این نکته را هیچ پنهان نکرده است که افراد صادق و از نظر اخلاقی ناب همانقدر که دلایلی برای استقبال از انقلاب دارند همانقدر هم دلایلی برای ردّ و نپذیرفتن آن دارند. آخرین رمان او، **خواهران** (۱۹۳۳)، همین مضمون را در زمینهٔ اشتراکی‌کردن مزارع مطرح می‌کند. از دههٔ ۱۹۲۰ ورسایف بیشتر وقت خود را صرف کارهای پژوهشی و ترجمه‌های عالی از اشعار یونانی کرد. کتابهای **پوشکین در زندگی** (۱۹۲۶-۱۹۲۷) و **گوگول در زندگی** (۱۹۳۲) مبتنی بر پژوهشهای دقیق و اسناد و مدارک معتبر است. **جوانی من** (۱۹۲۷) و **سالهای دانشجویی من** (۱۹۲۹) خاطرات او هستند.

وسلوفسکی، آلکساندر نیکلایوویچ (۱۸۳۸-۱۹۰۶). پژوهشگر. در ۱۸۵۸ از دانشگاه مسکو فارغ‌التّحصیل شد، از ۱۸۷۲ در دانشگاه پطرزبورگ استاد شد، و در ۱۸۸۰ به عضویّت آکادمی درآمد. تخصّص اولیّهٔ او در زبانشناسی تاریخی رمانسها، خصوصاً رمانسهای دورهٔ رنسانس ایتالیا، بود، امّا بعداً به پژوهشهای تطبیقی در ادبیّات، فولکلور، و ادبیّات روسی روی آورد. رسالهٔ دکترای او، «از تاریخ روابط شرق و غرب: افسانه‌های اسلاوی دربارهٔ سلیمان و کیتووراس و افسانه‌های غربی دربارهٔ مورولف و مرلین» (۱۸۷۲) پیش‌درآمد تحقیقات بعدی او بود. وسلوفسکی بسرعت سرآمد محقّقان مکتب تاریخی- تطبیقی در پژوهش دربارهٔ فولکلور روسی شد و چندین کتاب دربارهٔ سرمنشأ بیلیناهای روسی منتشر کرد. تحقیقات وسلوفسکی سرانجام او را به هستهٔ پیشامسیحی و پیشاتاریخی فولکلور و حتّی ادبیّات روسی رهنمون شد. او از نخستین کسانی بود که نگرشی انسانشناختی به این موضوعات اتّخاذ کرد. یکی از مهمترین نوشته‌های او در این باره «تحقیقاتی در حوزهٔ اشعار روحانی روسی» (۱۸۸۰-۱۸۹۱) است. او همچنین مقالاتی نظری دربارهٔ متدولوژی، فنّ شعر، و زیبایی‌شناسی منتشر کرد که از جملهٔ آنها باید از «تاریخ یا نظریّهٔ رمان؟» (۱۸۸۶)، «از مقدّمه‌ای بر فنّ شعر تاریخی» (۱۸۹۴)، و «همروی روانشناختی و اشکال انعکاس آن در سبک شعری» (۱۸۹۸) نام برد. وسلوفسکی نگرش و رهیافتی نو و پوزیتیویستی در پژوهش ادبی و فولکلور ابداع کرد و شیوهٔ شلینگی و هگلی پیشینیانش را کنار گذاشت. او پژوهشگری بزرگ بود که هیچ‌یک از آثارش حتّی امروزه اهمیّتشان را از دست نداده‌اند.

ولادیموف، گئورگی نیکالایویچ (۱۹۳۱-). نویسنده و منتقد. نام اصلی او والاسیویچ بود. در دانشگاه لنینگراد در رشتهٔ حقوق تحصیل کرد، امّا بعد به نقد ادبی روی آورد. نخستین رمان کوتاهش، **سنگ معدن بزرگ**، در ۱۹۶۱ منتشر شد. این رمان از «رمانهای تولیدی» است، امّا در عین حال طنزها و طعنهایی هم دارد و می‌توان پیامی تمثیلی هم از آن دریافت کرد که چندان موافق عقاید رسمی و ستایشگر تلاشها در شوروی نیست: قهرمان داستان

که کارگری عضو بریگاد کارهای ضربتی است هرآنچه را که به صورت ضربتی انجام داده است با شتابکاری و بی‌ملاحظگی خود از میان می‌برد و خودش را هم به کشتن می‌دهد. در ۱۹۶۷ ولادیموف نامهٔ سرگشاده‌ای خطاب به کنگرهٔ چهارم اتحادیهٔ نویسندگان شوروی نوشت و در آن خواستار پذیرش نامهٔ سالژنیتسین در مورد سانسور در شوروی شد و بر ضرورت بحث آزاد تأکید کرد. دستنوشتهٔ رمان تمثیلی **روسلاف وفادار** او که در فاصلهٔ ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ نوشته بود نخست در سامیزدات به چاپ رسید و بعد در **گرانی** شمارهٔ ۹ (۱۹۷۵). قهرمان این رمان سگی درستکار و سختکوش است و آنقدر هوش دارد که او را سگ محافظ گولاگ کنند، امّا نمی‌فهمد برای چه و برای که کار می‌کند. وقتی که گولاگی که او در آن کار می‌کند تعطیل می‌شود دنیای او فرومی‌ریزد. **روسلان وفادار** پر از مشاهدات تیزبینانه دربارهٔ اقسام انسانهای شوروی است. رمان کوتاه **سه دقیقه سکوت** (۱۹۶۹) که ماجرایش در یک کشتی کوچک صید ماهی می‌گذرد پژوهشی فوق‌العاده باریک‌بینانه با ساختار و بافتی فشرده دربارهٔ شرایط و حالات انسانی تحت فشار شدید روحی است.

ولتمان، آلکساندر فامیچ (۱۸۰۰ـ ۱۸۷۰). شاعر، نویسنده، و پژوهشگر. پدرش از مقامات کوچک حکومتی و از تباری سوئدی بود. ولتمان در پطرزبورگ به دنیا آمد، در مدرسهٔ شبانه‌روزی تحصیل کرد، و بعد در مسکو به مدرسه‌ای نظامی رفت. در ۱۸۱۷ به عنوان نقشه‌بردار نظامی به بسارابیا اعزام شد و تا زمان استعفا در ۱۸۳۱ در همانجا خدمت کرد. پس از آن مقامات کشوری بسیاری در مسکو داشت که آخرینشان ریاست موزهٔ تاریخی از ۱۸۵۲ تا زمان مرگش بود. ولتمان نوشته‌های زیادی دربارهٔ تاریخ روسیّه و اسلاوها، باستانشناسی، قومشناسی، و زبانشناسی تاریخی منتشر کرد. او از زمان اقامتش در بسارابیا به باستانیّات محلّی علاقهٔ زیادی پیدا کرده بود. پژوهشهای او بیشتر جنبهٔ حدس و گمان و تخیّل داشتند و عمیق و متّکی بر اسناد نبودند. بااینهمه او در ۱۸۵۴ به عضویّت آکادمی علوم انتخاب شد.

ولتمان کار ادبی‌اش را با سرودن شعر در ۱۸۲۸ آغاز کرد و در ۱۸۳۱ـ۱۸۳۲ نخستین رمانش، **آواره**، را منتشر کرد. این رمان سفری خیالی در بسارابیاست که به شیوهٔ لارنس استرن و ژان پل پر از حاشیه‌رویهای فلسفی، ادبی، و شاعرانه است. به دنبال آن چندین و چند رمان رمانتیک و داستانهای کوتاه به همین سبک منتشر کرد که ولتمان را یکی از محبوبترین نویسندگان دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ کرد. رمانهای ولتمان یا گشت‌وگذارهایی در گذشته‌های دور هستند، مثل **ملکهٔ بلغار** (۱۸۴۳) که ماجراهایش در قرن دهم می‌گذرد، یا گشت‌وگذارهایی در گذشتهٔ نزدیک، مثل **مجنون: یک واقعه** (۱۸۳۴) که مربوط به نبرد ۱۸۱۲ است. او در **کاشچیی بیمرگ، قصه‌ای از زمانهای قدیم** (۱۸۳۳) به پژوهش در جهان فولکلور دست زده است و در **دستنوشته‌های مارتین زادیکا، سال سه‌هزار و چهارصد و چهل و هشت** (۱۸۳۳) اوتوپیایی خیالی آفریده است. از تمهیدات ولتمان یکی سفر در زمان بود (**آلکساندر فیلیپوویچ ماکدونفسکی**، ۱۸۳۶) که در آن راوی سفر بر اسب بالدار به جهان باستان سفر می‌کند؛ دوّم مسخ هوسکارانهٔ شخصیّتهای تاریخی (**ژنرال کالیمروس**، ۱۸۴۰) که در آن ناپلئون ماجرایی عشقی با دختری روسی پیدا می‌کند؛ و سوّم نقیضهٔ ادبی (**رمانهای جدید، یا مسخ**، ۱۸۴۵) که **امیل** ای ضدّآموزشی است. سبک محاوره‌ای راحت و روان ولتمان نثر پر از اطّلاع، شوخ‌وشنگ، و پر از تخیّل او را تقویت می‌کند.

ولتمان بیست‌وپنج‌سال آخر عمرش را صرف نوشتن شعر حماسی روایی بلند و رمان‌گونهٔ پنج‌جلدی **ماجراهایی برگرفته از اقیانوس زندگی** کرد. جلد اوّل در ۱۸۴۶ تا ۱۸۴۸ منتشر شد و جلد آخر چند صباحی پیش ازمرگ ولتمان. ماجرای رمانهای این چرخه همه در روسیّهٔ معاصر می‌گذرد و مخلوطی از داستانهای ماجرایی پیکارسک و رمان رئالیستی رفتار است. پیرنگها با هم بستگی دارند و شخصیّتهای اصلی هر جلد در جلد بعدی هم هستند، امّا شخصیّتهایی حاشیه‌ای شده‌اند. معاصران ولتمان او را بسیار می‌ستودند، حتّی کسانی چون بلینسکی، داستایفسکی، و تالستوی، امّا پس از مرگش بسرعت بَه فراموشی سپرده شد و هنوز آنچنانکه شایستهٔ اوست به آثارش پرداخته نشده است.

ونگیروف، سمیون آفاناسیویچ (۱۸۵۵ـ ۱۹۲۰). پژوهشگر. از دانشگاه پطرزبورگ فارغ‌التّحصیل شد، همانجا استخدام شد، و تا پایان عمر هم همانجا کار کرد. ونگیروف کار پژوهشی‌اش را با نوشتن رساله‌ای دربارهٔ تورگینف آغاز کرد (۱۸۷۵). در ۱۸۸۵ **تاریخ ابیات معاصر روسی: از مرگ بلینسکی تا زمان حاضر** را نوشت که حکومت آن را توقیف کرد. ونگیروف پس از آن چند تک‌نگاشت دربارهٔ آکساکوف، بلینسکی، گوگول، گانچاروف، پیسمسکی، و دیگران نوشت و چندین مقالهٔ نظری دربارهٔ ادبیّات قرن نوزدهم روسیّه منتشر کرد که همهٔ آنها حاوی نگرشهای جامعه‌شناختی- تاریخی به ادبیّات هستند. ونگیروف در **نویسنده و شهروند: گوگول** (۱۹۱۳) بدقّت بنیاد واقعی و روانشناختی جهان داستانی گوگول را مورد پژوهش قرار می‌دهد. او که پژوهشگری خستگی‌ناپذیر بود در نوشتن چند اثر دائرةالمعارفی مشارکت جست: **فرهنگ زندگینامه‌ای و نقدی نویسندگان و پژوهشگران روسی از آغاز تمدّن روسی تاکنون** (۶

جلد، ۱۸۸۶ـ۱۹۰۴، ناتمام)؛ **منابعی برای نوشتن فرهنگ نویسندگان روسی** (۴ جلد، ۱۹۰۰ـ۱۹۱۷، ناتمام)؛ و **کتابهای روسی** (۳ جلد، ۱۸۹۷ـ۱۸۹۹، ناتمام).

ونویتینوف، دمیتری ولادیمیروویچ (۱۸۰۵ـ۱۸۲۷). شاعر رمانتیک، منتقد، فیلسوف، هنرمند، و موسیقیدان. در دانشگاه مسکو تحصیل کرد و همانجا غرق فلسفهٔ ایدئالیستی آلمانی، خصوصاً فلسفهٔ طبیعی شلینگ، شد. او از بنیانگذاران و رهبران گروه «دوستداران حکمت» بود که در اوایل دههٔ ۱۸۲۰ زیبایی‌شناسی ایدئالیستی رمانتیک را تبلیغ و ترویج می‌کرد و آغازگر جریان متافیزیکی در شعر رمانتیک بود. ونویتینوف دانش و دانشوری خود را نخست در مقاله‌ای که در ۱۸۲۵ نوشت آشکار کرد. در این مقاله او حمله‌های ویرانگری به زیبایی‌شناسی نئوکلاسیسیتی استادش، مرزلیکوف، کرد. در همان سال ذوق سلیم خود را در نقد در بحث‌وجدلی با پالووی بر سر **یوگینی آنیگین** پوشکین آشکار کرد. مهمترین اثر فلسفی‌ـنقدی او «دربارهٔ وضع نهضت روشنفکری در روسیه» بود که در ۱۸۲۶ آن را نوشت، امّا تا ۱۸۳۳ به چاپ نرسید و در این سال بود که در مجموعهٔ آثار او پس از مرگش منتشر شد. در کار شاعری ونویتینوف سخت از گوته و بایرون تأثیر پذیرفته بود. اشعار او، چه از نظر مضامین و چه از نظر تمهیدات و واژگان، رمانتیک در معنای قراردادی آن هستند. او که نه شورشی بلکه واقع‌گریز بود به بیان آرزوی خود برای رسیدن به سرزمینهای دوردست و نومیدی‌اش از تنهایی شاعر در برهوت فرهنگی می‌پرداخت. او که واقعاً دلبستهٔ فلسفهٔ شلینگ بود مأموریّتی والا برای شاعر ـ فیلسوف قائل بود. او، چه در شعر و چه در نقدش، احساسات قوی ملّی‌اش را بروز می‌داد و خواستار اصالت ملّی در برابر اصل تقلید نئوکلاسیکها بود. مقالهٔ او دربارهٔ نهضت روشنفکری که در آن خواستار برکنارماندن از همهٔ تأثیرات اروپایی، الّا غرقه‌شدن ملّی در فلسفهٔ آلمانی، شده بود جای تردیدی نمی‌گذارد که باید او را اسلاووفیلی نخستین دانست. ونویتینوف به‌هنگام مرگ مشغول نوشتن رمانی با عنوان **ولادیمیر پارفسکی** بود.

وودینسکی، آلکساندر ایوانوویچ (۱۹۰۴ـ۱۹۴۱). شاعر و نویسنده. در پطرزبورگ در خانواده‌ای از طبقهٔ متوسّط مرفّه به دنیا آمد. پدرش اقتصاددان بود و مادرش (که نسبی اشرافی داشت) پزشک زنان. وودینسکی به دبیرستان لنتوفسکایا رفت و پس از اتمام تحصیلات دبیرستانی در ۱۹۲۱ در دپارتمان زبانهای شرقی دانشگاه پتروگراد ثبت‌نام کرد؛ امّا خیلی زود تحصیلات آکادمیک را رها کرد. از ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۶ در دپارتمان زبانشناسی انستیتوی فرهنگ هنری کار می‌کرد و در آنجا همراه با ایگور ترنتیف فوتوریست مسئول تحقیق دربارهٔ ماهیّت متن شاعرانه بود. در همین انستیتو بود که او با تعدادی از هنرمندان، از جمله مالویچ، تاتلین، تیوشین، و منصوروف، آشنا شد. در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ وودینسکی در انجمنهای ادبی جناح چپ فعّال بود، از جمله در گروه «زائومنیکی» که آلکساندر توفانوف بنیان نهاده بود. گروه «زائومنیکی» به پیروی از فوتوریستها (خصوصاً خلیبنیکوف) به دنبال یافتن ریشه‌های زبانی عامّ به عنوان پایهٔ تألیفات شاعرانه بود. از ۱۹۲۸ وودینسکی عضو گروه تازه‌تأسیس «آبریو» شد. دیگر اعضای گروه خارمس، زابالوتسکی، واگینوف، و آلینیکوف بودند. مانیفست این گروه در ۱۹۲۸ منتشر شد. این مانیفست تا حدود زیادی اصول شعری مورد اعتقاد وودینسکی راروشن می‌کند. گروه «آبریو» در طول دوسال فعالیّتش بیشتر به کارهای صحنه‌ای می‌پرداخت. این گروه «شو»هایی ترتیب می‌داد که شامل موسیقی، اجرای نمایشنامه، نمایش فیلم، شعرخوانی، و بحث می‌شد. وودینسکی نیز اشعار جنجال‌برانگیز و رسوایی‌به‌پاکنش را در صحنه می‌خواند و بعد در بحثهای داغ به دفاع از آنها می‌پرداخت. «آبریو» بناچار در ۱۹۳۰ از هم پاشید. در سالهای بعد، وودینسکی با مارشاک همکاری نزدیکی در حوزهٔ ادبیّات کودک داشت و چندین کتاب در این زمینه منتشر کرد؛ امّا در عین حال هرگز از نوشتن شعر برای بزرگسالان هم دست نکشید و برخی از مهمترین آثار او مربوط به سالهای آخر عمرش هستند (مثلاً «درخت کریسمس در خانهٔ ایوانوفها»، ۱۹۳۸). وودینسکی در ۱۹۳۱ به خارکوف نقل مکان کرد و تا زمان دستگیری‌اش در ۱۹۴۱ همانجا زیست. در همان سال او در شرایط نامشخّصی درگذشت. در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ به او اعادهٔ حیثیّت شد و برخی از کتابهای کودک او دوباره انتشار یافت.

مضمون آثار وودینسکی مضامینی کلّی، مثل زندگی، مرگ، و زمان، هستند. سبک او دادائیستی و خالی از هر گونه احساسات و عواطف است. او به شیوهٔ فوتوریستها و ایماژیستها از ترفند برابرنهادن تصاویر متفاوت و کاملاً متقابل استفاده می‌کرد. بسیاری از کارهای او درواقع نمایشنامه‌های بسیار کوچک به شعر هستند. در طول زندگی او فقط دو شعر از او به چاپ رسید. فقط یک‌چهارم از دستنوشته‌های او برجای مانده‌اند که بتدریج در خارج از شوروی به چاپ می‌رسند.

وولکوف، فیودور گریگوریویچ (۱۷۲۹ـ۱۷۶۳). بازیگر تئاتر. او نقشهای اصلی را در تراژدیهای سوماروکوف بازی می‌کرد. بلینسکی او را «پدر تئاتر روسیه» لقب داده است. وولکوف ثروتی را که از ناپدری کارخانه‌دارش به ارث برده بود صرف بنیان‌نهادن تئاتری

«عمومی» در یاروسلاول کرد. منظور او از تئاتر «عمومی» تئاتری بود که خصوصی و در انحصار اشراف درباری نباشد. در ۱۷۵۶ گروه او دعوت شد تا در یطرزبورگ نمایشی در برابر امپراتریس یلیزاویتا اجرا کند. پس از آن تالاری به آنها داده شد تا نمایشهای عمومی برای مردم به کارگردانی سوماروکوف اجرا کنند. سوماروکوف در نوشتن تراژدیها و کارگردانی آنها این نکته را در نظر می‌گرفت که نوشته و کارگردانی با خلق‌وخوی آتشین وولکوف که در نقش قهرمان تراژدیها ظاهر می‌شد مطابقت داشته باشد. از ۱۷۶۱، پس از بازنشستگی سوماروکوف، خود وولکوف کارگردانی نمایشنامه‌ها را به عهده گرفت. وولکوف در توطئه علیه پطر سوّم نقش داشت و بعد مسئول جشنهای تاجگذاری کاترین شد. در زمان برگزاری جشنها سرما خورد و درگذشت.

ویسوتسکی، ولادیمیر سمیونوویچ (۱۹۲۸ـ ۱۹۸۰). شاعر، خواننده، بازیگر، و آهنگساز. او در طول زندگی کوتاهش ستارهٔ محبوب و الگوی میلیونها نفر از معاصرانش شد. او بازیگری باقریحه بود و در تئاتر تاگانکا با لیوبیموف کار می‌کرد و نقش اوّل را در بسیاری از فیلمها بازی کرد؛ امّا بیشتر شهرت او، مانند گالیچ و آکودژاوا، متّکی بر خنیاگری او در دههٔ شصت و دههٔ هفتاد است. کار این خنیاگران روسی در این دو دهه را می‌توان به کار خوانندگان «پاپ» و «راک» غربی تشبیه کرد.

ویسوتسکی نیز، مانند سایر خنیاگران، هم شعر و هم آهنگ ترانه‌هایی را که می‌خواند خودش می‌ساخت. پس از آنکه از اجرای ترانه‌هایش جلوگیری به عمل آمد او بناچار شروع به تکثیر و توزیع آن به صورت نوار کاست کرد. نوارهای او در تیراژهای چندصدهزارتایی به فروش می‌رفت. فروش این نوارها پنهانی بود و پدیده‌ای به نام «ماگنیتیزدات» را در شوروی به وجود آورد. واقعاً از میزان تأثیری که «ماگنیتیزدات» بر اذهان نسل جوان شوروی گذاشت هرچه گفته شود کم گفته شده است. امّا آثار خود ویسوتسکی را به هیچ‌وجه نباید پدیده‌ای اجتماعی دانست، چون شعر او شعری صیقل‌خورده و هنرمندانه بود که محتاج نقد و بررسی جدّی است. او در آثار خود جنبه‌های روانی نوع زندگی در شوروی، آن احساس رهاشدگی و خواری، را به نمایش می‌گذاشت. او با توانایی تمام تغزّل، طنز، و هجو را درهم می‌آمیخت. جهان او جهانی چندبُعدی است که در آن گناه و معصومیّت درهم‌آمیخته‌اند، امّا در عین حال جهت‌گیری اخلاقی هم فراموش نشده است: «وقتی که تورا از پشت می‌زنند خوشحال نمی‌شوم، امّا دوست هم ندارم که از مقابل تو را بزنند». قهرمان اشعار ویسوتسکی از بسیاری جهات شبیه «مرد زیرزمینی» است، امّا با خمیرمایه‌ای از انسان شوروی. او دائماً بیهوده می‌کوشد خود را از شرّ شرایط مخاطره‌آمیزی که در آن گرفتار آمده است خلاص کند. یکی از تصویرهای بسیار قویِ او انسانی است که به زیردریایی تشبیه می‌شود که می‌خواهد هرچه بیشتر در اعماق فرورود تا «نتوانند آگاهی و احساسش را از او بگیرند». می‌توان این را استعاره‌ای در مورد وضع انسان در جوامع توتالیتر دانست. صفحه‌ها و نوارهای ویسوتسکی هرگز در شوروی آزادانه تکثیر و توزیع نشدند.

ویشنیفسکی، فسیوولود ویتالیویچ (۱۹۰۰ـ ۱۹۵۱). نویسنده و نمایشنامه‌نویس. در پطرزبورگ به دنیا آمد. در ۱۹۱۴ داوطلبانه به جبهه رفت و در قیام اکتبر در پتروگراد مشارکت جست. در جنگ داخلی عضو ارتش سرخ بود و بعد به کار سیاسی در حوزهٔ بالتیک و دریای سیاه پرداخت. از ۱۹۲۰ شروع به انتشار آثارش کرد، مدّتی سردبیر **کراسنو فلوتتس** بود، در جنگ فنلاند خبرنگار جنگی بود، و در ۱۹۴۱ و ۱۹۴۲ در دفاع از لنینگراد شرکت داشت. در ۱۹۴۴ سردبیر **زنامیا** شد. او که عضو حزب کمونیست بود در ۱۹۵۰ به خاطر مدیحه‌ای که برای استالین سروده بود، سال **فراموش‌نشدنیِ** ۱۹۱۹، جایزهٔ استالین را برد.

اگرچه ویشنیفسکی رمان و داستان کوتاه هم می‌نوشت، امّا شهرتش بیشتر به خاطر نمایشنامه‌هایش است که اکثر آنها دربارهٔ انقلاب و جنگ داخلی هستند. نخستین نمایشنامهٔ او، **سوارهٔنظام اول** (۱۹۲۹)، که هنوز هم در رپرتوارهای تئاترهای شوروی اجرا می‌شود، قزّاقهایی را تصویر می‌کند که با شوروشوق از آرمانهای بلشویکی دفاع می‌کنند. اثر کلاسیک او در تئاتر شوروی **تراژدی خوشبینانه** (۱۹۳۳) است که گروهی از کمونیستها را تصویر می‌کند که زنی کمیسار رهبر آنان است و می‌کوشند گروه پرهرج‌ومرج دریانوردان را تبدیل به هنگ منظّمی در ارتش سرخ کنند. ویشنیفسکی از چند تمهید نو تئاتری استفاده کرد، از جمله گروه همسرایان و راویی که ماجرا را تفسیر می‌کند. کلّاً نمایشنامه‌های او نمایشنامه‌های پرزرق‌وبرقی با صدها بازیگر هستند.

ویشنیفسکی نویسندهٔ نوآوری بود که همهٔ استعداد خود را وقف حزب و دولت کرد. از او در تاریخ ادبیّات به عنوان نویسنده‌ای دولتی یاد خواهد شد که حقایق تاریخی را وارونه می‌کرد و همه چیز را در خدمت ایدئولوژی و رئالیسم سوسیالیستی قراردادی قرار می‌داد.

ویگدوروا، فریدا آبراموونا (۱۹۱۵ـ ۱۹۶۵). داستان کوتاه‌نویس، رمان‌نویس، و مربّی. در خانواده‌ای فرهنگی از معلّمان به دنیا آمد. خودش نیز به مدرسهٔ پداگوژیکی در مسکو رفت و دبیر دبیرستان شد. نخستین رمان او، **دوازده تن جسور** (۱۹۴۸)، ماجرای پیشگامان جوان عضو سازمان جوانان شوروی است که علیه هیتلر و اشغالگری

او می‌جنگند. همهٔ آثار ویگدوروا یک مضمون بیشتر ندارد: اهمیّت تعلیم و تربیت و قدرت اذهان جوانِ خوب‌تربیت‌شده. ویگدوروا گستاخانه از این دفاع می‌کرد که باید به کودکان اجازه داد همه چیز را آنچنانکه که هست ببینند تا افراد متفکّری بار بیایند. از مهمترین مقاله‌های او در این زمینه «چشمان تهی و چشمان جادویی» (۱۹۶۱) است. کتابهای او به همهٔ زبانهای کشورهای بلوک شرق ترجمه شده‌اند، امّا در غرب شهرتی ندارند.

یاکوبوویچ، پیوتر فیلیپّوویچ (۱۸۶۰ـ ۱۹۱۱). شاعر، داستان کوتاه‌نویس، و منتقد ادبی. او که انقلابی حرفه‌ای بود در ایسایوو در نووگورود در خانواده‌ای از اعیان به دنیا آمد. پس از فارغ‌التّحصیل‌شدن از دانشگاه پطرزبورگ در ۱۸۸۲، به گروه انقلابی «ارادهٔ مردم» پیوست و در ۱۸۸۴ دستگیر شد. یازده‌سال در حبس و تبعید با اعمال شاقّه گذشت، امّا اینها خللی در روحیّهٔ انقلابی او ایجاد نکرد. یقین او به وقوع انقلاب در روسیّه در شعرهای «ابر» (۱۸۹۲) و «در سال گرسنگی» (۱۸۹۲) منعکس شده است. فضای انقلابی آن دوران را نیز در شعرهای «برف سرخ» (۱۹۰۵) و «زمین» (۱۹۰۷ـ۱۹۰۸) به تصویر کشیده است. او در شعر از اسامی مستعار «پ. یا.» و «رامشیف»، در نثر از اسم مستعار «ل. ملشین»، و در نقد ادبی از اسم مستعار «پ. ف. گرینیوویچ» استفاده می‌کرد. نخستین شعری که منتشر کرد «راه من» (۱۸۷۸) بود و نخستین کتاب شعرش، **اشعار ماتویی رامشیف**، در ۱۸۸۷ انتشار یافت. یاکوبوویچ که از ستایندگان نکراسوف بود اشعاری «مدنی» می‌سرود و در آنها انقلابیّون را چونان جنگندگانی بیباک تصویر می‌کرد. موتیف اصلی اشعار ساده و شفاف، امّا از نظر هنری ضعیف او، «خشم عادلانه» و «انتقام» است. او در این اشعار همدلی خود با مردم، امیدش به برادری انسانها، و ایمانش به پیروزی عدالت را بیان می‌کند. اثر اصلی یاکوبوویچ نوشتهٔ زندگینامه‌ای شخصی‌اش، **در جهان مطرودان** (۱۸۹۵ـ۱۸۹۸)، است که بهترین بررسی و پژوهش کیفرشناختی پس از **خاطرات خانهٔ مردگان** داستایفسکی است. او مجرمان را با عینیّتی چشمگیر تصویر می‌کند، امّا در عین حال بارقه‌هایی از عزّت و شرف انسانی را در آنها ردیابی می‌کند. در ۱۹۰۱ او مجموعهٔ داستانی **فرزندخوانده‌های زندگی** و در ۱۹۰۴ مجموعهٔ نقدهایش را تحت عنوان **مقالاتی دربارهٔ شعر روسی** به چاپ رساند.

یانوفسکی، واسیلی سمیونوویچ (۱۹۰۶ـ). نویسنده و پزشک مهاجر. او ابتدا جزو نویسندگان مهاجر «مکتب پاریس» بود. در دههٔ ۱۹۳۰ سه رمان و تعداد زیادی داستان کوتاه در پاریس و برلین منتشر کرد. پس از نقل‌مکان به ایالات متّحده در ۱۹۴۲، در ۱۹۶۷ با انتشار **زمان هیچ‌کس** (با مقدمهٔ دبلیو، ایچ. اودن) وارد صحنهٔ ادبیّات این کشور شد. او از ۱۹۷۴ با نوشتن **انتقال بزرگ** روی به نوشتن به زبان انگلیسی آورده است. رمانهای غیرعادی او اغلب تأمّلاتی داستانی در مسائل فلسفی و مذهبی هستند. او سخت از بردیایف، برگسون، فیودوروف، و فدوتوف تأثیر پذیرفته است. منتقدی نوشته است: «رمانهای یانوفسکی جستجویی برای انسانیّت، عدالت اجتماعی، و تغییردادن جهان مادّی ناهنجار از طریق فلسفهٔ استعلایی و عمل هستند.»

یرشوف، پیوتر پاولوویچ (۱۸۱۵ـ ۱۸۶۹). شاعر، نمایشنامه‌نویس، و داستان‌کوتاه‌نویس. او بیشتر عمر خود را (از ۱۸۳۶ تا پایان عمر) در کار تدریس در دبیرستان در توبولسک سیبری گذراند. شهرت او عمدتاً متّکی بر یک اثر است که در دورهٔ دانشجویی‌اش نوشت: افسانه‌ای به‌نظم با عنوان «اسب پشت‌کوهانی» (۱۸۳۴) که جزو آثار کلاسیک ادبیّات روسی شده است. این اثر که کاملاً شبیه قصّه‌های منظوم پوشکین است و به‌هیچ‌روی از آنها کم ندارد ماجرایی پرشور، طنزی هوشمندانه، زبانی عامیانه، و ریتمی فوق‌العاده خوشایند دارد. دیگر آثار یرشوف اصلاً در حدّ و اندازه‌های «اسب پشت‌کوهانی» نیستند.

یلاگین، ایوان (۱۹۱۸ـ۱۹۸۷). شاعر و مترجم. نام اصلی او ایوان وندیکتوویچ ماتوییف بود. او در ولادیووستوک به دنیا آمد و در کیف در رشتهٔ پزشکی تحصیل کرد؛ امّا شروع جنگ تحصیلات او را ناتمام گذاشت. در پایان جنگ یلاگین در مونیخ بود و همانجا نخستین مجموعه‌های شعرش را با عناوین «از آنجا پای در راه» و «تو، قرن من» و یک کمدی به نام **تصویر مادموازل تارژی** (۱۹۴۹) را منتشر کرد. پس از مهاجرت به ایالات متّحدهٔ امریکا در دانشگاه مشغول کار شد و به فعالیّتهای ادبی‌اش نیز ادامه داد. او علاوه بر سرودن شعر به ترجمهٔ اشعار شاعران امریکایی نیز پرداخت. در اشعار یلاگین مراحل گوناگون زندگی انسانی جلای‌وطن‌کرده نشان داده می‌شود: نوستالژی، سرگشتگی، حیرت، تضادّ، مجذوبیّت به «جهان نو»، و بیگانگی که همچنان می‌پاید. تصویری که از نیویورک پرداخته است خصوصاً جالب و جذّاب است. زبان شعری یلاگین نیرومند، مدرن، و غالباً محاوره‌ای است. بهترین اشعار او اشعار طنزآلود و گروتسکش هستند که در آنها نظم‌پردازی کلاسیک او تضادّ آشکار و مؤثّری با تصاویر زندهٔ مدرن دارد.

یلاگین، ایوان پرفیلیویچ (۱۷۲۵ـ ؟۱۷۹۴). شاعر، مترجم، و نمایشنامه‌نویس. او از ۱۷۸۳ عضو آکادمی روسی بود. فعالیّت ادبی

یلاگین از ۱۷۴۳، بلافاصله پس از اتمام خدمتش در نظام، آغاز شد. او مرثیه و ترانه می‌سرود و مطالب طنز می‌نوشت. او در مجلّاتی که سوماروکوف و کاترین دوّم انتشار می‌دادند مطالبش را به چاپ می‌رساند. او که پیرو نظریّهٔ سوماروکوف در زمینهٔ شعر بود با مطلب طنزی که با نام «آقای خوشپوش و زنان عشوه‌فروش» چاپ کرد جنجال و رسوایی به‌پا کرد و به دنبال آن بحث‌وجدل تندی میان او و لامانوسوف و دیگر ادیبان روزگار درگرفت. یلاگین آثاری از مولیر، پروو، براوو، هولبرگ، و دیگران هم به‌روسی ترجمه کرد که طبق نظر کارامزین این ترجمه‌ها در ساخته‌وپرداخته‌شدن زبان ادبی روسی سهم بسزایی داشتند. یلاگین از ۱۷۶۶ تا ۱۷۷۹ در کار مدیریّت تئاتر بود.

یمین، فیودور آلکساندروویچ (?۱۷۳۵ـ ۱۷۷۰). طنزنویس، متفکّر، و نویسندهٔ نخستین رمان روسی. از خانواده و تحصیلات او اطّلاعی در دست نیست. احتمالاً یمین اصلاً روسی نبوده است. ناویکوف می‌گوید در زمانی که او در اروپا و آسیا مشغول سیروسیاحت بود یمینْ جوان یتیمی بود که در ارتش عثمانی خدمت می‌کرد و از ترس جان به دین اسلام گرویده بود. یمین در ۱۷۸۵ در لندن به گولیتسین پناه برد تا او را به تابعیّت روسیّه درآورد. پس از گرویدن او به کیش اورتودوکس این امر محقّق شد و یمین در ۱۷۶۱ وارد پطرزبورگ شد. در آنجا مدّتی در سپاه کادت خدمت می‌کرد، بعد به مترجمی در وزارت امور خارجه گماشته شد، و سرانجام نیز به کابینهٔ کاترین کبیر پیوست. یمین که به زبانهای بسیاری تسلّط داشت و کتابهای فراوانی خوانده بود در ۱۷۶۳، هم به اقتضای ضرورت و هم به اقتضای طبع، روی به نویسندگی حرفه‌ای آورد. از ۱۷۶۹ او مجلّهٔ طنزآمیز **آدسکایا پوچتایا** را منتشر می‌کرد که الهام‌یافته از **شیطان چلاق** لوساژ بود. در همین زمان سه مقالهٔ مهمّ نیز برای مجلّهٔ **تروتن** ناویکوف نوشت. بیست‌وپنج کتابی که یمین در طول هفت‌سال نوشت شامل رمانها، ترجمه‌ها، ترجمه‌های جعلی، و **تاریخ روسیه** با اتّکا به منابع ناموجود بود.

اصیلترین رمانهای یمین **میراموند** (۱۷۶۳)، **تمیستوکلس** (۱۷۶۲)، و **نامه‌های ارنست و دوراورا** (۱۷۶۶) هستند. **میراموند** متعلّق به سنّت رمان ماجرایی است و شباهتهایی با رمان مشهور **خاطرات مردی صاحب‌ذوق و هنر** پروو دارد. میراموند سرداری عثمانی است که تحصیلکرده و باشرف است. او برای افزایش دانش و بینش خود به سفر می‌رود و در مصر دل دختر حاکم، زیومبولیا، را به دست می‌آورد. پس ازماجراهای بسیار سرانجام این دو ازدواج می‌کنند. **تمیستوکلس**، که یمین آن را به‌کاترین تقدیم‌کرد، ماجرای مباحثات سردار آتنی، تمیستوکلس، و پسرش، نئوکلس، در طول سفر بر سر مسائل فلسفی گوناگون است. این رمان نشان از تسلّط یمین بر افکار رایج در قرن هجدهم دارد و الهام‌یافته از **تلماک** فنلون است. **نامه‌های ارنست و دوراورا** هم مشتمل بر ۱۲۶ نامه است که در چهار جلد آمده‌اند. این اثر نخستین رمان نامه‌نگارانهٔ روسی به حساب می‌آید. این رمان را یمین با الهام از ریچاردسون و ژان ژاک روسو نوشته است، امّا الهام‌گرفتن او صرفاً مربوط به قالب رمان است و مضامین آن خاصّ خود یمین هستند.

پس از اوج‌گرفتن شهرت کارامزین، یمین به بوتهٔ فراموشی سپرده شد و تاکنون تحقیقی جدّی دربارهٔ این نخستین نویسندهٔ رمانهای روسی انجام نگرفته است.

یورئینوف، نیکالای نیکالایویچ (۱۸۷۹ـ ۱۹۵۳). نمایشنامه‌نویس، کارگردان، و مورّخ و نظریّه‌پرداز تئاتر. او به مخالفت با رئالیسم حاکم بر تئاتر در دههٔ پایان قرن نوزدهم پرداخت و باکمک دریزن در دو فصل تئاترهای ساده و قدیمی را به صحنه برد. در فصل نخست (۱۹۰۷ـ۱۹۰۸) نمایشنامه‌های فرانسوی قرون وسطایی را به صحنه برد و در فصل سِوّم (۱۹۱۱ـ۱۹۱۲) نمایشنامه‌های دورهٔ رنسانس اسپانیا را. پس از آنکه ویرا کامیسارژفسکایا میرهولد را از خِدمت خود اخراج کرد یورئینوف او را کارگردان همین بازیگر در نمایشنامهٔ **فرانچسکا و ریمینی** از د/ آنونتسیو کرد (۱۹۰۸). یورئینوف طرحهای طنزآمیز موفّقی تحت عنوان «آینهٔ کج‌ومعوج» (۱۹۰۸ـ۱۹۱۳) برای تئاتر کاباره‌ای پطرزبورگ نوشت. او در این طرحها نشان می‌داد که کارگردانان مختلف چگونه می‌توانند به نحوه‌های مختلف **بازرس کلّ** گوگول را به صحنه ببرند. از جنبهٔ نظری او می‌گفت که تئاتر تقلید زندگی نیست، بلکه زندگی تئاتری است که ما دائماً نقشهای خود را در آن بازی می‌کنیم. او در ۱۹۲۰ به پاریس مهاجرت کرد و در آنجا، علاوه بر چند نمایشنامه، تاریخ تئاتر روسیّه را هم نوشت که تاریخی تحقیقی نیست، بلکه تاریخی مبتنی بر دریافتها و خاطرات شخصی است.