University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir **p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092**

Tzvetan Todorov's Theory of the Fanta tic in Nikolai Gogol's Three Short Stories

Shiva Masoudi [1]✉ 0009-0007-1567-2642 **Nafiseh Saadat** [2] 0009-0004-3010-2010

1. Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran., Tehran, Iran.. E-mail: massoudic@ut.ac.
2. Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran., Tehran, Iran. E-mail: saadat.nafiseh@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 22 June 2021

Received in revised form: 28 September 2021

Accepted: 06 December 2021

Published online: December 2023

Keywords:

Fantasy, Gogol, "Nevsky Prospekt," "The Nose," "The Overcoat," Todorov.

ABSTRACT

Nikolai Gogol wrote stories in the period between the literary movements of romanticism and realism. If it is assumed that fantasy is a characteristic of romanticism and reality is that of realism, Gogol's works can be placed somewhere between fantasy and reality, which according to Tzvetan Todorov, is the realm of fantasy. Todorov was the first scholar to present a comprehensive theory of fantasy and expand its meaning by including the uncanny and the marvelous. Since Gogol's works can be placed in the semantic aspect of fantasy, and current literature in Persian on the concept of fantasy, particularly in Gogol's works, is insufficient, this study aims to raise the possibility of introducing certain criteria for opening up and exploring the realm of fantasy in literature. This article discusses the fantastic according to Todorov's theory and then focuses on three aspects of it in "Nevsky Prospekt" (1835), "The Nose" (1836), and "The Overcoat" (1842). In the semantic aspect, animistic descriptions, synecdoche, and imaginary creatures, and in the pragmatic aspect, the mixture of dream and reality and narratorial intervention create the fantastic effect. In other words, this article explores how the realm of fantasy is constructed in Gogol's stories and introduces methods that have been retrieved according to the characteristics and elements of their narrative. These methods can be used as a measure of the fantastic realm or a tool for creating it.

Cite this article: Massoudi, Shiva & Saadat , Nafiseh. "Fantastic realm based on Todorov's views in Gogol's Stories (Nevsky Prospekt, Nose and The Overcoat)" *Research in Contemporary World Literature*, 28 (2), 433-454. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.325994.2175

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.325994.2175

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

پژوهش ادبیات معاصر جهان

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

قلمروی فانتاستیک براساس آرای تودوروف در داستان‌های گوگول (شنل، دماغ و بلوار نفسکی)

شیوا مسعودی ✉[۱] **نفیسه سعادت** [۲]

۱. گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران،ایران.. رایانامه: massoudic@ut.ac.

۲. گروه تئاتر عروسکی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران،تهران،ایران.. رایانامه: saadat.nafiseh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۰۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰

کلیدواژه‌ها:

بلوار نفسکی، تودورف،، دماغ، شنل، فانتاستیک، گوگول.

چکیده

گوگول در میانه‌ی سنت ادبی رومانتیسم و رئالیسم داستان می‌نوشت. اگر فرض بر این باشد که خیال ویژگی رومانتیسم و واقعیت مبنای رئالیسم قلمداد می شوند، آثار گوگول می‌توانند در میانه‌ی خیال و واقعیت قرار گیرند که این حوزه به باور تودوروف قلمروی فانتاستیک است. تودوروف اولین کسی بود که نظریه‌ی کامل و مدونی برای فانتزی نوشت و دامنه‌ی معنایی فانتزی را از به دو سوی شگفت و غریب وسعت بخشید. از آنجایی که آثار گوگول می توانند در حوزه ی معنایی فانتزی قرار گیرند و در منابع فارسی کمتر به مفهوم فانتزی و آثار گوگول که پرداخته شده است، به نظر می رسد این بررسی امکان ایجاد معیارهایی برای سنجش یا خلق قلمرو فانتاستیک در ادبیات ایجاد خواهد کرد. این نوشتار سعی دارد ابتدا به مطالعه‌ی قلمرو فانتاستیک بر اساس آراء تودوروف پرداخته و در ادامه از این دیدگاه سه سطح فانتزی را به عنوان عناصر تحلیل انتخاب کرده و سپس در انتها ویژگی‌های این سطوح در داستان‌های بلوار نفسکی، دماغ و شنل گوگول را بازیابی کند. در سطح نحوی زبان و راوی، در سطح معنایی توصیف‌های جاندارانگارانه، توصیف جز از کل و موجودات خیالی و در سطح کاربردی میانه‌ی رویا و واقعیت و مداخله‌های راوی قلمرو فانتاستیک خلق می‌کنند.

استناد: مسعودی، شیوا و سعادت، نفیسه. "قلمروی فانتاستیک براساس آرای تودوروف در داستان‌های گوگول (شنل، دماغ و بلوار نفسکی)". *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۸ (۲)، ۴۵۴-۴۳۳.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.325994.2175

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱– مقدمه

بازیابی فانتزی به عنوان کلیدواژه‌ای برای شناخت و رده‌بندی گونه‌ای از ادبیات عمر چندانی ندارد. اما در همین عمر کوتاه توجه نویسندگان را برانگیخت و محققانی را به پژوهش واداشت. اما این *تودوروف*[1] بود که نظریه‌ی جامع و مدونی برای آن نگاشت و دامنه‌ی معنایی آن را از دو سو به شگفت و غریب گسترش داد. امروزه کمتر تحقیقی پیرامون فانتزی بی‌ارجاعی به این نظریه می‌تواند صورت گیرد. اهمیت قلمرو فانتاستیک از این روست که به دلیل ماهیت معنایی خود محدوده‌ی گسترده‌ای از سبک‌ها، گونه‌ها و گرایش‌های ادبی را شامل می‌شود و تقریبا تمام جریان‌های ادبی مدرن و پسا مدرن نیز در عناصر داستانی خود رنگی از فانتزی دارند.به دلیل این گستردگی معنایی است.در کنار گونه‌های معاصرتری چون رئالسیم جادویی، معمایی پلیسی و علمی تخیلی که به‌طور مشخص در دامنه‌ی معنایی فانتزی جای می‌گیرند، آثار متقدم‌تری از گوتیک، گروتسک و رومانتیسم نیز می‌توانند در این حوزه قرار گیرند که داستان‌های «گوگول» از نمونه‌های آن است. ادبیات روسی بواسطه آثار بزرگ نویسندگان و شاعران قرن نوزده و بیست همواره بر ادبیات جهان تاثیر گذار بوده است.(محمدی۵۳۴) گوگول به‌عنوان یک نویسنده روس، اگرچه پیروسنت رومانتیک‌ها شروع به نوشتن کرد اما با وارد کردن مردم عادی و زندگی روزمره‌ی آنها با لحنی گاه طنزآمیز، ادبیات روسیه را به سوی رئالیسم برد. او به دلیل سبک نوی نوشتارش به نسبت دوره‌ی زمانی خود و رویکرد مردمی‌اش، بسیاری از نویسندگان پس از خود در روسیه و جهان را وام‌دار و متاثر از خود ساخت. شاید آثار او مجموعه‌ی وسیعی نباشد اما به لحاظ ویژگی‌های ساختاری و معنایی به باور بسیاری تحولی در ادبیات روسیه به وجود آورد.جستجوی قلمرو فانتاستیک در سه داستان گوگول موضوع این پژوهش است که ضمن توجه به مفهوم فانتزی و آثار گوگول که در منابع فارسی کمتر به آنها پرداخته شده‌است، معیارهایی برای سنجش یا خلق قلمرو فانتاستیک در ادبیات به دست می‌دهند.این معیار که از گونه شناسی تودوروف برای فانتزی گرفته شده است، در شناخت قلمرو فانتاستیک در آثار ادبی کمتر مورد استفاده قرار گرفته است. اغلب معیار فانتزی، بودن در میانه‌ی خیال و واقعیت یا همان محدوده‌ی تردید ارزیابی می‌شود اما چگونگی شکل‌گیری آن در سه سطح نحوی/ کلامی، معنایی و کاربردی از ویژگی‌های نوین این پژوهش است.

فانتزی واژه‌ای است که در گفتار عام معنای متفاوت و گاه ناقصی یافته‌است ولی پژوهش‌های اخیر و به خصوص نظریه‌ی تودوروف ابعاد آن را روشن کرد و قلمرو معنایی گسترده‌ای برای آن به وجود آورد.

چنانچه هرآنچه در قلمرو خیال و وهم بگنجد نسبتی با این قلمرو پیدا می‌کند.اما به لحاظ ریشه شناسی «حری» به نقل از «کادن» می‌نویسد: "فانتزی در قرن دوازدهم میلادی از واژه‌ی فانتزیا وارد

---

[1] Todorov

زبان فرانسه شد که اصل یونانی آن به معنای ظاهرشدن اشیای عجیب‌وغریب و تخیلی و مشتق از فعل ظاهرشدن است. (حری ۶۷)

ظاهرشدن را می‌توان عینیت یافتن چیزی(شخصیت یا واقعه‌ای) غریب و خیالی در جهان واقع تعبیر کرد که به بیان ساده‌تر عینیت یافتن خیال در واقعیت است. پس می‌توان فانتزی را تجسم واقعه‌ای در میانه‌ی خیال و واقعیت دانست. همین میانه‌گی است که به باور تودوروف تردید را می‌سازد که بنیاد هستی‌شناسی فانتزی است. "فانتزی زمانی می‌پاید که درنگ و تردیدی در کار است. تردیدی که هم خواننده و هم شخصیت داستان در آن سهیم هستند وقتی است که باید تصمیم بگیرند که آیا آنچه ادراک می‌کنند از واقعیت در تلقی عام آن نشات می‌گیرد یا خیر (تودوروف،۱۳۸۸، ۶۳).

فانتزی به‌عنوان اصلاحی انتقادی به ادبیاتی اطلاق می‌شود که تقدم را به بازنمایی واقعگرایانه نمی‌دهد. «خصلتی که بیش از همه به فانتزی منتسب شده همان طرد سرسختانه‌ی تعاریف رایج امور واقع و ممکن است. فانتاستیک ابهام و دوگانگی ذاتی دارد[...]» (مسعودی ۱۴).

این میانه‌ی تردید، ناگزیر دو سویه برای فانتزی می‌سازد. اگر امر خیالی حادث شده با معیارهای عقلانی تاویل‌پذیر باشد آن را وارد سویه‌ی غریب۱ می‌سازدو اگر با معیارهای عقلانی نتوان آن را تفسیر کرد وارد سویه‌ی شگفت۲ می‌شود. تودوروف برای هریک از این سویه‌ها محدوده‌ی دیگری نیز در نظر می‌گیرد و آنها را با عنوان فانتاستیک غریب و فانتاستیک شگفت مشخص می‌کند.«فانتاستیک غریب رویدادهایی هستند که در طول داستان فوق طبیعی به نظر می‌رسند ولی در پایان توجیهی عقلانی می‌یابند [...] آنچه که فکر می‌کردیم می‌بینیم چیزی نبوده جزمحصول تخیلی معیوب(رویا، جنون و مواد مخدر) [...] یا رویدادها کاملا اتفاق می‌افتند اما به توجیه عقلانی تن می‌دهند(اتفاق، شامورتی بازی‌هاو توهمات)» (۶۷).

سویه‌ی فانتاستیک شگفت شامل داستان‌هایی است که فانتاستیک می‌نمایند و با پذیرش امر فوق طبیعی پایان می‌یابند. در میانه‌ی این دو جایگاه فانتاستیک محض است که دربرگیرنده‌ی اندک روایت-هایی است که تردید یا ابهام را تا به پایان نگاه می‌دارند، به‌گونه‌ای که نه می‌توان آنها را در چهارچوب قوانین واقعی توجیه کرد و نه آنها را به‌طور مشخص پدیده‌ای فراواقعی یا شگفت‌انگیز شمرد.پس فانتزی با سه حوزه شناخته می‌شود: فانتاستیک غریب که نمونه‌ی آن داستان‌های «ادگار آلن پو» است که به گمان «داستایوفسکی» غریب‌ترین واقعیتی است که می‌تواند رخ دهد.و همان‌گونه که تودوروف

---

[۱] Uncanny

[۲] Marvellous

عقیده داشت، «واقعی ترین وقایع آنهایی هستند که به عنوان عجیب مشخص شده اند» (تودوروف ۱۳۹۱، ۱۷۷).

فانتاستیک شگفت که نمونه‌ی آن به عقیده‌ی تودوروف قصه‌های هزار و یک شب است،فانتاستیک غریب که داستان های ادگار آلن پو را نمونه ی آن می‌داند و فانتاستیک محض که بسیاری منابع داستان مسخ اثر کافکا را نمونه‌ای از آن می‌دانند که تردید درمیانه‌ی خیال و واقعیت تا پایان داستان برجای می‌ماند. البته چنین داستان‌هایی که به با حفظ تردید در تمامی داستان در قلمروی فانتاستیک محض جای بگیرند، کم‌شمارند چراکه عمر فانتزی کوتاه است یا به بیان تودوروف حیاتی پر خطر از سر می‌گذراند: «به محض این که خواننده پاسخی(در مواجهه با امر خیالین حادث شده) برمی‌گزیند، وهمناک (فانتزی) به سوی گونه‌ی مجاور یعنی شگرف(غریب) یا شگفت می‌رود» (حری ۹۵).

فانتزی اگرچه مدت زیادی نیست به عنوان رویکردی ادبی شناخته شده ولی تبار آن را می‌توان در گرایش‌ها و جریان‌های ادبی چون رومانس، گوتیک و گروتسک یافت.

رمانس از گرایش‌های ادبی قرون وسطی است که داستان‌های عاشقانه و سلحشوری شگفتبا پیشینه‌ی اسطوره‌ای از موضوعات آن است: «در قرون وسطی صحنه‌های عجیب‌وغریب و ماجراهای شگرف و عشق‌های احساساتی و پرشور و اعمال سلحشورانه "رمانس" نامیده می‌شد [...]. هرچند در آغاز به درون‌مایه‌های سنتی وابستگی داشت،رفته رفته وجه مردمی این ژانر قوی‌تر شدو به ابعادخیال ورزانه گرایید» (براتی ۲۲۴).

برخورداری رمانس از وجهی خیال انگیز برای نمایش حوادث غریب و غیرمنتظره آن به‌عنوان تبار فانتزی معرفی می سازد: «فعل رمانس به معنی ساختن داستانی شده است که پیوندی با واقعیت ندارد» (ویناور و وایتهد).

اما می‌توان گفت ادبیات گوتیک مشخص‌تر پیشینه‌ی فانتری است که شباهت‌هایی آن دو را دارای مرزهای مشترک کرده است. ادبیات گوتیک در انگلستان متولد شد و با وحشت و رمزآلودی، گورستان‌های قدیمی و قصرهای مخروبه و شخصیت‌های خون‌آشام و گرگینه‌ها پیوند دارد: «پیدایش رمان گوتیک در اواخر سده‌ی هیجدهم و اوایل سده‌ی نوزدهم راه را برای زایش گونه‌ای فانتزی همراه می‌کند» (حری۵۵).

شکل استفاده از امر غریب در زمینه ی واقعی در گوتیک ریشه دارد. اگرچه ادبیات گوتیک متعلق به دوره ی زمانی خاصی است اما روش گوتیک در آثار متاخرتر از آن نیز به روشنی دیده می‌شود و

نقیضه یا پارودی[۱]حضور امر فراواقعی در زمینه ی واقعی عنصری است که گوتیک را به فانتزی پیوند می‌دهد و گونه شناسی آنها در آثار ادبیرا وارد حوزه های مشابه یا هم مرز می کند:

در مورد دماغ ومسخ کافکا هردو غریب در گفتمان عادی اجرا می‌شود، ولی این جا(در دماغ) فراطبیعی و روزمره معکوس می شوند و این آشکارا پارودی قراردادهای فانتزی در یک روش مشابه با پارودی گوتیک در سقوط خاندان آشر اثر پو است [...] واژگونی طبیعی و فراطبیعی یا منطقی و غیر منطقی در گفتمان مولف، الگوی زمانی با مرزهای متفاوتی با گفتمان بازنمایی شده می سازد، مرزهایی که باید در حین خواندن بازسازی شود. (سیچر[۲]۲۲۱)

گونه‌ی ادبی مجاور دیگر با فانتزی گروتسک است که مهم‌ترین ویژگی آن ناهماهنگی یا هم‌نشینی عناصر متفاوت است که مورد قبول‌ترین آن در همنشینی ترس و خنده تجسم می‌یابد. ولی «باختین»با در نظر گرفتن فضای گروتسک کارناوال‌های عامیانه، آن را در هم‌نشینی بنده وارباب، قانون و بی‌قانونی و ترسناک و تمسخرآمیز می‌داند: «گروتسک از برخورد و تقابل شکل و محتوا متولد می‌شود، آمیزه‌ای ناپایدار از عناصری ناهمگون است. نقطه‌ی انفجار تضادهاست که مسخره و در عین حال دهشتناک است» (تامپسون ۲۳)

در گروتسک به دلیل هم‌نشینی‌های غریب عنصر خیال دیده می‌شود. یکی از نمونه‌های مشخص گروتسک *گارگانتوا و پنتاگروئل*[۳] اثر *رابله*[۴] است که با هم‌نشینی خوف و خنده و در مسیر بلع و دفع فضایی شگفت می‌سازد.مفاهیم اسطوره‌ای و خیال‌انگیز رومانس‌ها، فضاهای موهوم و شخصیت‌های هیولاوش ادبیات گوتیک و همنشینی عناصر نامتجانس در گروتسک، همگی نزدیکی و مشابهت‌هایی بافانتزی دارند. جهان فانتستیک که در میانه‌ی دوگانه‌ی خیال و واقعیت پدید می‌آید، برخوردار از عناصری متناسب با این دوگانگی است؛ شبحی در میانه‌ی بودن و نبودن، انسان– حیوانی در میانه‌ی انسان یا حیوان بودن و خانه– انسانی در میانه‌ی خانه یا انسان بودن: «مضامین فانتاستیک در ادبیات حول مساله‌ی مرئی‌کردن امر نادیدنی و بیان امر ناگفتنی شکل می‌گیرد» (جکسن ۲۵).

میانه‌ی خیال و واقعیت قلمرویی است که می‌تواند در داستان مجسم شود، زمانی که خواننده به دلیل شگردهای روایت در تردید میان واقعی یا خیالی بودن امر حادث، قرار می‌گیرد وارد قلمروی

---

[۱] Parody

[۲] Sicher

[۳] Gargantua and Pantagruel

[۴] Rabelais

فانتاستیک می‌شود. این تحقیق برآن است تا با تکیه بر آرایتودوروف چگونگی شکل گیری قلمروی فانتاستیک در سه داستان گوگول را تحلیل و نمایان سازد.

۲- بحث و بررسی

-گوگول

نیکلای گوگول(۱۸۰۹-۱۸۵۲) از جوانان عصر طلایی روسیه بود که به نوشتن داستان هایش خود را تبدیل به یکی از بهترین نویسندگان روس کرد. اصطلاح دیگری که به جوانان قرن نوزدهم اطلاق میشد، اصطلاح «نـسل طلایـی» بـود (زینالی۱۰۱). و گوگول نویسنده ی بزرگی از این عصر بود که از منظر نگاه تودوروف بسیاری از نوشته های او را می‌توان در قلمرو قانتزی تقسیم بندی کرد. او با پشتوانه‌ای از فرهنگ روستایی اکراین و دوره‌ای کوتاه زندگی کارمندی در سنت پترزبورگ، مجموعه داستان‌هایی در میانه‌ی رومانتیسم و رئالیسم نوشت. اگرچه بعضی منابع او را پدر رئالسیم اجتماعی(انتقادی) می‌دانند اما ابعاد خیال‌انگیز و گاه فراواقعی داستان‌های او بر وجه رومانتیک او تاکید می‌کند. شاید هم اوبا داستان‌هایی در زمینه‌ی رئالیستی با حضور مردم عادی و با عناصر و توصیف‌های خیال‌انگیز و شگفت پلی میان رومانتیسمو رئالیسم زد: «گوگول مردم را در دل قصه‌ها جای داد و قصه‌ها را در دل مردم، مردم خود و زندگی‌شان را در قصه‌های گوگول بازمی‌شناختند [...] آدم‌های قصه‌های گوگول از آسمان فرود نیامده‌اند نه شیطانند و نه فرشته. آهسته و آرام از لای صفحات بیرون می‌آیند و وارد زندگی خواننده می‌شوند» (دیهیمی ۸).

از سوی دیگر از منظری رومانتیک شخصیت‌های او ویژگی‌های شگفت و طنزآلودی دارند که هاله‌ای خیالین برای داستان می‌سازد. شخصیت‌های گوگول به عقیده‌ی پریستلی: «هیولاهایی هستند بی‌تناسب و مضحک، چون بزرگسالانی که کودکی خیال‌پرداز اما ناشاد ممکن است در عالم خیال ببیند» (پریستلی۱۹۹).

داستان‌های او در دو دوره جای می‌گیرند. دوره‌ی اول متاثر از فرهنگ فولکلوریک اوکراین با شخصیت‌ها و فضاهای روستایی و لحنی طنزآمیز بود که شاید برگرفته از میراث خانوادگی او بود: «گوگول فرهنگ عامیانه اکراین را می‌شناخت. پدرش واسیلییانوفسکی کمدی می‌نوشت و پدربزرگش داستان‌های مردم‌پسندی بر اساس ورتپ۱(نمایش عروسکی سنتی اکراین) می‌گفت» (سگل[۲] ۲۴).

دوره‌ی دوم داستان‌هایش با محوریت سن پترزبورگ، بوروکراسی اداری و زندگی کارمندی شکل گرفت. شخصیت اصلی این داستان‌ها اغلب کارمندی بود که در گیرودار زندگی بوروکراتیک و طبقاتی

---

۱ Vertep

۲ Segel

سن پترزبورگ گرفتار شده‌است.«ناباکوف»درباره‌ای این شخصیت می‌نویسد: «کارمندی بخت‌برگشته و بدبو از طبقه‌ی آسیب‌دیده که گوگول شیفته‌ی آن‌هاست» (ناباکوف ۷۸).

گوگول در اواخردوره‌ی رومانتیسم با عنصر خیال‌انگیز واقعیت را به تمامی تصویر می‌کرد چنان‌که داستان‌های او را آینه‌ی تمام‌نمای جامعه‌ی روسیه می‌دانند. اما گویی او واقعیت را می‌دید و با بهره‌گیری از سنت رومانتیسمو ادبیات عامیانه‌ی اکراینی، خیال را در آن جاری می‌ساخت: «قدرت گوگول مثل خلفش کافکا در این است که وقایع بسیار نامعمول را طوری روایت می‌کند پنداری امری عادی است» (اخوت۶۷).

جهان خیال‌انگیز داستان‌های گوگول بر پایه‌ی واقعیت زندگی عادی و روزمره ساخته می‌شود. به نظر می‌رسد گوگول با دست‌مایه‌های رومانتیک که رویا و خیال و فراواقعیت است، به مقابله با جهان سرد و بی روح واقعی می‌رود و جهانی وهمناک با لحنی طنزآمیز و انتقادی می‌سازد: «گوگول را شاید بتوان عالی‌ترین نمونه‌ی تخیل مضحک و عجیب رومانتیک در تمام ادبیات جهان دانست. تخیلی که در ابداعات طنزآمیز خویش در عین سرشاری بسیار مضحک است[...] اما این ابداعات عمیقا مطابیه‌آمیز نیستند [...] و به انتقام زیرکانه‌ای می‌ماند که کودکی از جهانی پر ازدهشت می‌ستاند» (پریستلی ۲۰۰).

این طنز ترس‌آور است که به بعضی از داستان‌های او لحن گروتسک می‌دهد وبه عقیده ی آیخن باوم در فرامتن فضای کلی اندوهباری که برخاسته از همان واقعیت تلخ زندگی است به خواننده منتقل می‌کند: «تاثیر گروتسک ناشی از آن است که شکلک خنده و گریه در تناوب است، هم این و هم آن بازی را پیش می‌برند که در آن ژست‌ها و لحن‌ها به طور قراردادی از پی هم می‌آیند» (تودوروف۱۳۸۵،۲۵۵).

این نوشتار چگونگی شکل‌گیری قلمرو فانتاستیک رادر سه داستان «بلوارنفسکی»،«دماغ» و «شنل» از مجموعه داستان‌های پترزبورگی بررسی می‌کند.

–سطوح فانتزی در روایت

تودوروف با توجه به ویژگی‌های روایت سه سطح فانتزی را شناسایی می‌کند که هریک از آنها نقشی در شکل‌گیری فانتزی دارند و البته در هریک از این سطوح کارکرد مشخصی ازفانتزی می‌تواند شکل بگیرد: «تودوروف با علم به سه مولفه‌ی نشانه‌شناسی، یعنی نحو، معناشناسی و کاربردشناسی،

سه کارکرد/سطح برای وهمناک(فانتزی) در نظر می‌گیرد: سطح نحوی۱، معنایی۲ و کاربردی۳» (حری۹۱).

هرکدام از این سه سطح با ویژگی‌هایی در متن مرتبطند که برخاسته از نظام نشانه‌شناسانه‌ی متن قابل تحلیل هستند و قابلیت ایجاد قلمرویی فانتاستیک را به شکلی مستقل یا در کنار دو سطح دیگر در متن دارند.

به لحاظ نحوی/ کلامی، وهمناک(فانتزی) مولفه‌های متن روایی را سروسامان داده و در داستان هیجان ایجاد می‌کند؛ از جمله در زمان، مکان، راوی و سطح روایت یعنی زاویه‌ی دید[...] و هم چنین در بازنمایی گفتار و اندیشه. دراین سطح تودوروف توجه خود را به اهمیت راوی- کانونی‌گر و کاربرد افعال ناقص و وجه‌نما۴ برای به شک انداختن درباره‌ی ماهیت دقیق رخدادهای روایت‌شده معطوف می‌کند. به لحاظ معنایی وهمناک(فانتزی) [...] جهانی را توصیف می‌کند که مخلوق جهان وهمناک است و بیرون از دنیای برساخته‌ی زبان واقعیت ندارد[...] از نظر کاربردشناسی وهمناک تاثیری خاص نظیر ترس و وحشت یا کنجکاوی در خواننده ایجاد می‌کند. (۹۲)

به این ترتیب با این سه سطح می‌توان به جستجوی قلمرو فانتاستیک و چگونگی شکل‌گیری آن در سه داستان گوگول رفت؛ هدف یافتن ویژگی‌هایی در این سه سطح است که داستان را در پلی میان خیال و واقعیت معلق می‌سازد. طبیعی است که سویه‌های خیالی و واقعی و میزان تعلیق در هر داستان با دیگری متفاوت است اما آنچه مشخص است در هر سه‌ی این داستان‌ها قلمروی فانتاستیکِ پدیدآمده در این سه سطح،خواننده را در تردید میان خیال و واقعیت نگه می‌دارند.

-سطحی نحوی/ کلامی

در این سطح تاکید روی چگونگی شکل‌گیری زبان و ویژگی‌های نقطه‌ی دید و راوی است این که شکل ترکیب‌بندی زبان و نحوه‌ی روایت چگونه با خلق سطحی گروتسک،زبان و راوی را به عنوان عوامل پدیدآورنده‌ی قلمروی فانتاستیک معرفی می‌سازد.پساین سطح را با توجه به داستان‌های گوگول می‌توان به دو بخش تقسیم کرد.

-زبان: مواجهه‌ی زبان عامیانه‌ی طنزآلود با زبان رسمی ملودرام

---

۱ syntactic

۲ semantic

۳ pragmatic

۴ Model Verb

زبان در داستان‌های گوگول اغلب ترکیبی از زبان ملودرام برخاسته از سنت رومانتیک حاکم و زبان عامیانه و روزمره‌ی متناسب با شخصیت‌های عادی و کارمند مسلک انتخابی گوگول است. گویی داستان‌ها در یک زبان رسمی ملودرام می‌خواهند زندگی ساده، پیش پا افتاده و گاه مبتذل انسانی معمولی را روایت کنند: «پوشکین به گوگول می‌گوید که نبوغ او در: محسوس ساختن ابتذال زندگی[...] و پیش پا افتادگی انسان عادی است [...] و همه‌ی چیزهای کوچکی که از نظر ما دور می‌ماند[...]» (سید حسینی ۱۸۱).

این زبان رسمی ملودرام وعامیانه چون دو گونه‌ی نامتجانس جاهایی در مواجهه با یکدیگر قرار می‌گیرند:" «کار گوگول با مواجهه ی مستقیم در یک زمینه از دو سبک زبانی به ظاهر متناقض مشخص می شود» (وازنیک[۱] ۲۳۹).

مواجهه‌ی این دو سبک زبانی است که در داستان‌های گوگول لحظاتی غریب می‌سازند؛ لحظاتی که یک توصیف یاشرح با شکوه ناگهان با توضیحی عامیانه و سطحی مواجه می‌شود و خیال‌پردازی ذهنی آن توصیف با شکوه در مواجهه با بدنه‌ی عریان واقعیت عامیانه لحنی فانتاستیک می‌سازد:

هیچ‌چیز نمی‌تواند جالب‌تر از بولوار نفسکی باشد [...]. درواقع این بولوار همه چیز و همه چیز است[...] نگین پایتخت ماست. مطمئنم هیچیک از کارمندان اداری پریده‌رنگ شهر ما حاضر نخواهند شد بولوار نفسکی را با تمام ثروت‌های جهان عوض کنند. منظورم فقط کارمندان جوان بیست و پنج ساله نیست که سبیل‌های قیطانی و کت‌های خوش دوخت دارند، بلکه سخنم شامل آقایان محترم سالخورده‌ای نیز می‌شود که موهای سفید از چانه‌شان آویزان است و کله‌شان مانند یک بشقاب نقره‌ای برق می‌زند. (گوگول ۵۱)

لحن طنزآلود زبان، حالت تمسخرآمیز عامیانه و سطحی بودن آن را تشدید می‌کند واز مجاورت آن با توصیفی با شکوه خصوصیتی گروتسک(نامتجانس)و در پی آن فانتاستیک پرداخته می‌شود. به روایت آیخن باوم «اولین پرده‌ی شنل با این گفته‌ها پایان می‌یابد: «و چنین می‌گذشت زندگی آرام و بی-حادثه‌ی مردی که [...] این طرح که در اولین قسمت ترسیم شده، طرحی که روایت لطیفه‌وار محض را در تلاقی با دکلاماسیون ملودراماتیک و با شکوه قرار می‌دهد، به کل ترکیب بندی(زبانی)" شنل" خصوصیت گروتسک می‌دهد» (تودوروف۱۳۸۵، ۲۵۸)

در این مواجهه‌ی زبانی که در آن زبانی رسمی در تقابل با زبانی عامیانه قرار می‌گیرد لحنی غریب و فانتاستیک پدید می‌آورد وسویه‌های خیال و واقعیت جابه‌جا می‌شوند. گاهی سویه‌ی ملودرام و رسمی خیالین می‌نماید و سویه‌ی عامیانه تجسم واقعیت است و گاهی سویه‌ی ملودرام واقعیت است و سویه‌ی

[۱] Waszink

عامیانه خیال‌انگیز می‌نماید: «در این ساعت از روز که حتی پیشانی کارمندان عالی رتبه هم از سرما به درد می‌آید[...] کارمندان دون پایه‌ی بیچاره بی‌دفاعند. تنها راه نجاتشان این است که فاصله‌ی میان اداره و منزل را با حداکثر سرعت [...] بدوند و بعد در راهرو اداره آنقدر پا به زمین بکوبند تا همه‌ی استعدادها و توانایی‌های یخ زده‌شان دوباره آب شود» (گوگول ۱۳۶).

گوگول برای برجسته کردن این تقابل از طنز کلامی نیز استفاده‌ی موثری می‌کند و در تقابل با آن سویه‌ی باشکوه و پرتجمل، سویه‌ی دیگر را با طنز کلامی، عامیانه و مبتذل می‌سازد و به‌طور متناوب این سویه‌ها را جابه‌جا می‌کند: «آخرالامر بر آرزوی جاه طلبانه‌شان دست می‌یابند و با یک دختر تاجر که بلدست پیانو بنوازد [...] و یک دوجین فامیل ریشو دارد، ازدواج می‌کنند [...] طبقات ریش‌وار روسی علی‌رغم این واقعیت که همه‌شان بوی کلم می‌دهند، به هیچ روی حاضر نیستند دخترشان را به عقد فردی با درجه‌ی پایین‌تر از ژنرالی و یا حداقل سرهنگی درآوردند» (۸۲).

هم‌چنین گاه این مواجهه‌ی زبانی میان سویه‌ی ملودرام و عامیانه با اغراقی گروتسک وجه طنزآمیز می‌یابد، به گونه‌ای که سویه‌ی عامیانه از فرط اغراق خیال‌انگیز و غیرواقعی می‌نماید و سویه‌ی ملودرام نمایانگر واقعیت می‌شود که در کنار هم باز لحنی فانتاستیک حاصل می‌شود: «جزئیات ریز نقششان برجسته می‌شود و در سطح قرار می‌گیرند مثلا ناخن پترویچ ‘‘ناخن کلفت و سخت مانند کاسه‌ی یک لاک پشت" ... این اغراق گروتسک ... در بستر کمیک شرح و بسط می‌یابد و با کلمات و اصطلاحات خنده‌دار و با تعدادی لطیفه و چیزهای دیگر قطع می‌شود: ‘‘برای یقه پوست خز نخریدند، چون واقعا گران بود و در عوض پوست گربه گرفتند ‘‘...یا ‘‘در اتاق کوچک خود ... دو دربان با یقه‌ی سرخ و نوار طلایی جلوی در می‌گمارد که هنگام ورود ارباب رجوع در را باز می‌کردند.’’ گرچه این به اصطلاح اتاق مشاوره آن قدر کوچک بود که حتی یک میز تحریر در آن به سختی جای می‌گرفت.» (تودوروف ۲۶۰)

بنابراین در سطح نحوی مواجهه‌ی دو حالت زبانی رسمی و ملودرام با عامیانه البته در زمینه‌ای طنزآمیز میانه‌ای از خیال و واقعیت و در نتیجه قلمرویی فانتاستیک می‌سازد.اما عنصر دیگر سطح نحوی، راوی است.

-راوی: همه چیزدانی و تردید سازی

راوی هرسه‌ی این داستان‌ها سوم شخصی است که دانای کل می‌نماید اما گاهی ابراز ناآگاهی می‌کند. داستان‌ها چون قصه‌گویی با شرح راوی آغاز می‌شود، راوی که شرح آنچه رخ داده‌است را با توصیف و تفصیل و گاه لطیفه‌های حاشیه‌ای تعریف می‌کند و سلیقه‌ها و نظرات شخصی خود را نیز در میانه‌ی روایت می‌گنجاند: «داستان مستقیم خصوصیت میمیک ودکلمه وار دارد و مبتنی بر حادثه

نیست در نتیجه این نه راوی که گوگول گزارشگر، گوگول کمدین است که در متن نمایان است[...] » (۲۵۵).

راوی در داستان‌های گوگول دو ویژگی مکمل همه چیزدانی و تردیدسازی دارد که آن را به عنصری برای خلق قلمروی فانتاستیک تبدیل می‌کند به این معنی که خود راوی زمینه‌ای برای تعلیق میان خیال و واقعیت می‌سازد. راوی داستان‌های گوگول همه چیز و گاه بیش از همه چیز می‌داند، حتی از شخصیت‌های فرعی نیز توصیفی و پیشینه‌ای می‌دهد، در حین پرداختن به یک موضوع اصلی موضوع-های فرعی بسیاری هم نقل می‌کند، اشیا و مکان‌ها را هم با جزئیات توصیف می‌کند و درباره‌ی چیزهایی چون علت نامگذاری نام شخصیت،شغل ارزیاب در روسیه و وضعیت هنرمندان روسیه هم گاه با حالتی خیال‌پردازانه سخن می‌گوید: «این مرد جوان جزو طبقه‌ای بود که یکی از عجیب‌ترین پدیده-های زندگی ما را تشکیل می‌دهند و همان قدر بخشی از سکنه‌ی پترزبورگ به حساب می‌آیند که اشخاص رویایی بخشی از جهان واقعی[...] پدیده‌ای غریب، موافق نیستید؟هنرمند سن پترزبورگی!» (گوگول ۶۰).

گوگول به عنوان راوی اینجا با مثال هنرمند به صورتی استعاری به جدال سویه‌ی رویا و واقعیت در داستان بلوارنفسکی اشاره می‌کند. اما عبارت «موافق نیستین؟» نشانه‌ای از پرسش‌ها و در جاهایی تردیدهای راوی از دانسته‌هایش است. گویی ابهامی می‌سازد و میان واقعیت موجود و شاید خیال یا وهم پیش رو شکافی ایجاد می‌کند: «داستان سرگذشتی به شیوه‌ی حادثه‌ای است که راوی از تمام جزئیات آن خبر ندارد[...]» (تودوروف۱۳۸۵،۲۵۴).

داستان‌ها مملو از واژه هایی از سوی راوی است که ابهام می سازد—نمی دانم، متاسفانه قادر نیستم، اگر درست به خاطرم باشد– که چون پلی خواننده را از دل توصیفی باشتاب به شرح واقعه ای وارد می کند. این واژه های مبهم زمینه ی تردید را فراهم می سازد: «تغییرات داستان ناگهانی هستند و متن با استفاده از تعداد زیادی واژه ی مبهم مشخص شده است» (وازنیک[۱] ۲۹۲).

ناآگاهی از جزئیات و ناتمام گذاشتن روایت راهی به وهم و خیال می‌گشاید و میانه‌ای می‌سازد میان آنچه گفته شده و آنچه در ابهام است که در آن داستان می‌تواند به سوی فانتاستیک برود، چنان‌چه در بخش یکی مانده به آخر داستان دماغ راوی می‌گوید: «بعدا [...] اما از این جای قصه به بعد دوباره همه چیز در هاله‌ای از ابهام فرو می‌رود و آنچه به دنبالش می‌آید کاملا پوشیده و رمزآلود باقی می‌ماند» (گوگول ۱۲۴).

---

[۱] Waszink

پس از آن است که راوی بر عجیب بودن رخدادهای این دنیا و غریب بودن‌شان تاکید می‌کند. گاه هم شروع داستان‌ها را در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد و با تاکید بر ماهیت تکراری و یکسان اموری که معلوم نیست چه وقت و به چه شکل شروع شده سایه‌ای از وهم و فانتاستیک به آن امر می‌دهد: «این که دقیقا چه زمانی به استخدام اداره درآمده بود و چه کسی مسئول این استخدام بوده‌است، بر کسی معلوم نیست. مدیران کل می‌آمدند و می‌رفتند[...] اما او در همان محل، با همان وضعیت و با همان کار[...] ادامه می‌داد. چنان شد که دیگر عده‌ای معتقد شده بودند همان‌جا و با همان اونیفورم و طاسی سرش، مجهز و آماده برای انجام همان کار به دنیا آمده است» (۱۳۲).

راوی داستان‌ها از سویی همه چیزدان است و از سوی دیگر گاه به گاه تردیدهایی در چگونگی آغاز یا پایان بخشی از روایت می‌سازد و همین نقطه‌ی تردیدهاست که می‌تواند پلی میان واقعیت و خیال بزند. در سطح نحوی/کلامی در این سه داستان گوگول،زبان و راوی به شکلی که گفته شد، توانسته‌اند تردیدی میان خیال و واقعیت بسازند و قلمرویی فانتاستیک پدید آوردند.

-سطح معنایی

سطح معنایی چنان‌که گفته شدجهانی را توصیف می‌کند که مخلوق جهان وهمناک است و بیرون از دنیای برساخته‌ی زبان واقعیت ندارد. دنیایی که اگرچه شباهت‌هایی با گرایش‌های گروتسک دارد اما در این جستار بر ماهیت فانتاستیک آن تاکید می‌شود که در مقابل میانه‌ی طنز و ترس در گروتسک میانه‌ای از خیال و واقعیت می‌سازد. این جهان وهمناک (فانتزی) با سه روش ساخته می‌شود که البته جاهایی در هم تنیده می‌شوند: توصیف‌های جان‌دارانگارانه، توصیف جز از کل و موجودات خیالی یا ماورالطبیعی.

- توصیف‌های جان‌دارانگارانه

داستان‌های گوگول سرشار از توصیف‌های جزنگارانه و بسیار دقیق است؛ این توصیف‌ها گاه چنان موشکافانه و روح بخشانه انجام می‌شود که موضوع مورد وصف(موصوف) حالتی باروح، پویا و زنده می‌نماید. این توصیف جان‌دار انگارانه تقابلی میان موصوفی واقعی و توصیفی خیال‌پردازانه می‌سازد و مخاطب را وارد قلمرو فانتاستیک می‌کند. یکی از نمونه‌های مشخص این توصیف‌های جان‌دار انگارانه داستان بلوارنفسکی است: «گوگول در این چند صفحه بدون تقلا (یا حتی آگاهی) یکی از انواع یا ژانرهای اصلی ادبیات مدرن را ابداع می‌کند : رمانس خیابان شهری که در آن قهرمان خود خیابان است» (برمن ۲۳۸).

گوگول در صفحات اول داستان با توصیف بلوارنفسکی و شرح آنچه از صبح تا انتهای شب بر آن می‌گذرد، این خیابان را چون شخصیتی زنده و محبوب و گنجینه‌ی اطلاعات شهر می‌خواند و چیزی

یا کسی را برای مردم پترزبورگ مهم‌تر و جذاب‌تر از آن نمی‌داند: «چیزی که با بلوارنفسکی قابل قیاس باشد وجود ندارد [...] مطمئنم هیچ‌یک از کارمندان اداری پریده‌رنگ شهر ما حاضر نخواهند بود بلوارنفسکی را با تمام ثروت‌های جهان عوض کند [...] و خانم‌ها! خانم‌ها از این هم بیشتر شیفته‌ی بلوارنفسکی هستند. می‌بخشید، اما اصلا کیست که شیفته‌اش نباشد؟[...] هیچ اداره‌ی آگاهی یا بازرسی نمی‌تواند اطلاعاتی به دقت بلوارنفسکی فراهم آورد. بلوارنفسکی دانای مطلق است!» (گوگول ۵۲).

به نظر می‌رسد که در این توصیف‌ها بلوارنفسکی شاهدی معرفی می‌شود که شاهد دیدارها، برخوردها، کشمکش‌ها و از سوی دیگر عناصری متنزع از شخصیت‌ها چون حاشیه‌ی کت‌ها و لباس‌ها و شنل و پاهاست: «پیاده‌روهایش چه تمیز جارو شده‌اند و چه گام‌های بی‌شماری اثر خود را بر آنها نهاده‌اند! چکمه‌های کثیف و گل‌وگشاد آن سرباز بازنشسته [...] این قطعه گویی از نقطه نظر پیاده‌رو نوشته شده‌است» (برمن۲۴۰).

توصیف‌های جان‌دارانگارانه که خیابان واقعی را به موجودی خیالین بدل می‌سازد و مخاطب را با خود وارد قلمروی فانتاستیک می‌کند، منحصر به مکان‌ها نیست. گوگول به شکلی دیگر این ترفند را برای اشیا و شخصیت نیز به کار می‌برد.

-توصیف جزاز کل

گوگول در توصیف‌های خود از شخصیت‌ها اغلب از روش جز از کل[۱] استفاده می‌کند به این معنی که بخشی از یک انسان یا پوشش او را به مثابه کلیت او معرفی می‌سازد یا یک انسان را به یک جز یا لباسی از او فرومی‌کاهد. به نظر می‌رسد این روش به‌گونه‌ای به عنوان شخصیت‌پردازی گوگول شناخته می‌شود.

«استفاده‌ی گوگول ازجز از کل چیز زیادی درباره‌ی نگرش گوگول به شخصیت‌پردازی او می‌گوید. آدم‌ها در داستان در روشی بیرونی معرفی می‌شوند. آنها با ظاهرشان مشخص می‌شوند. تخیل راوی به جای موجودات انسانی اشیا می‌بیند. این (گونه‌ای) غیرانسانی کردن است... که انگیزه‌ای برای پرواز خیال راوی می‌شوند. تخیل راوی از این ظواهر به عنوان کلیدی برای آشکار کردن درون شخصیت استفاده نمی‌کند. کاملا برعکس از آن‌ها به عنوان نقطه‌ی شروعی برای حرکت به سوی فانتزی استفاده می‌کند، به طرف تصویری از جهان که به طور فزاینده‌ای گروتسک می‌شود.» (بلوم ۴۴)

بازنمایی جز به جای کل که بخشی از پوشش را معرف انسانی می‌سازد، خواننده را در تردید میان واقعیت قسمتی از لباس و توهم یک انسان کامل گرفتار ساخته برای او فضایی فانتاستیک می‌سازد. این توصیف‌های رنگارنگ از اجزایی که هریک متعلق به شخصی هستند در کنار هم جمع سورئالی را

[۱] Synecdoche

می‌سازد و ذهن خواننده را مدام میان این اجزا واقعی و تصور خیالین جمعیتی انسانی در تعلیق نگاه می‌دارد:

اینجا هم‌چنین می‌توان سبیل‌های خیال‌انگیز نیز یافت که قلم هیچ نویسنده و نقاشی قادر به توصیف و تصویرشان نیست، سبیل‌هایی که بخش اعظم زندگی یک بشر صرف پروراندن آنها شده‌است، موضوع روزها مراقبت وشب‌ها بی‌خوابی [...] این جا کمرهایی خوش ترکیب و باریک و نه چندان پهن‌تر از گردن بطری یافت می‌شود [...] این آستین‌ها چنان شباهت به یک جفت بال دارند که هرآن ممکن است صاحبش را، اگر همراهش او را محکم نگیرد، به هوا بلند کنند [...] . (گوگول ۵۵)

شکل دیگر این توصیف جز از کل در شخصیت‌پردازی‌های منفرد دیده می‌شود، جایی که یک شخصیت با عناصری از ظاهر او توصیف می‌شود و باز چنانچه گفته شدبا غیرانسانی کردن و فروکاستن شخصیت به یک شی، جایی برای تردید میان واقعیت شیءگونه و توهم انسانی او به وجود می‌آورد و رو به سوی قلمرو فانتزی می‌رود. *تینیانف*[1] این شگرد را تحت عنوان صورتک تاویل می‌کند: «یکی از تدابیر و تمهیدات اساسی که گوگول در تصویر اشخاص به کار می‌گیرد «صورتک۲» است. صورتک ممکن است در مقام پوشاک، لباس به کار رود(گوگول در ترسیم و تصویر اشخاص به لباس اهمیت خاصی می‌دهد) یا برعکس، ظاهری مبالغه‌آمیز ممکن است در مقام صورتک به کار رود (تینیانف ۸۹).

توصیف‌های شخصیت «آکاکی آکاکیوویچ» در داستان شنل نمونه‌ی مشخص این‌گونه توصیف جز از کل یا «صورتک» است که نه خود توجهی به خود دارد و نه کسی به او به عنوان یک انسان توجهی می‌کند به همین خاطر است که به یک شیء وامانده فروکاسته می‌شود: «هیچ توجهی به لباس‌هایش نداشت: اونیفورمش را دیگر نمی‌شد سبز خواند، بلکه زرد پریده رنگ مایل به قرمز بود [...] همیشه چیزی به لباسش چسبیده بود [...] مهارت عجیبی داشت که درست لحظه‌ای که از پنجره‌ای آشغال خالی می‌کردند از زیرش رد شود و همین مهارت توجیه‌گر وجود دائمی تخم هندوانه و از این قبیل آشغال‌ها روی کلاهش بود [...] » (گوگول ۱۳۴).

در داستان «دماغ» نیز دماغ به‌طور مشخص جزئی از یک کل است، صورتکی مضحک و نازل که به‌مثابه یک شخصیت معرفی می شود: «بینی کوالف به عنوان یک نماد از کلیت بی ارزش وجود خود او در داستان دماغ آورده شده است. جزیی از وجود کلی او به عنوان انسانی بی ارزش» (اسپایکر ۳۶۲).

---

[1] Tynyanov

[2] Mask

صورتک با شیءواره کردن شخصیت انسانی قلمرویی فانتاستیک میان واقعیت نازل شیء و خیال والای انسان به وجود می‌آورد و خواننده را به تردیدی هستی‌شناسی میان شیءشدگی و انسان بودگی وامی‌دارد.

-موجودات خیالی یا فراطبیعی

با توجه به نمونه‌های مورد مطالعه از داستان‌های گوگول در این تحقیق بهتر است موجودات تخیلی و فراطبیعی به صورت جداگانه بررسی شود چراکه پژوهش‌ها نشان می‌دهندسرچشمه‌ی شکل‌گیری آنها نیزدر داستان‌های گوگول از دو منبع متفاوت است.موجود خیالی به شخصیت دماغ در داستان دماغ و موجود فراطبیعی به شبح در داستان شنل اشاره دارد.

موجود خیالی:به نظر می رسد یکی از نمونه های مشخص شخصیت خیالی در این داستان ها شخصیت دماغ است. دماغ می‌تواند در ادامه‌ی توصیف‌های جز از کل و مفهوم صورتک گوگول قرار گیرد. مانند سبیل، لباس یا عادات و رفتار بیرونی که بخشی از یک شخصیت هستند، دماغ نیز بخشی یا منتزعی از اوست. پس فروکاستن یک شخصیت به دماغ در همان راستای فروکاهیدن شخصیت به یک شی یا صورتک است که این بار تماشاگر را در تردید میان واقعیت انتزاعی دماغ و خیال عینی یک انسان کامل بیشتر رو به سوی خیال و به باور تودوروف «شگفت» می‌برد،اما به هرحال خواننده را به قلمرو فانتستیک وارد می‌کند: «شاید هیچ یک از آثار گوگول به اندازه‌ی دماغ جوهر گوگولی نداشته باشد. داستان با یک امر محال آغاز می‌شود(آدم را به یاد مسخ کافکا می‌اندازد [...]) بعد این امر محال با نامحتمل‌ترین وقایع به اغراق کشیده می‌شود [...] در آخر نیز راوی تظاهر به این می‌کند که خودش هم از این وقایع عجیب سردرنمی‌آورد» (متلاو۱۱۰).

گوگول با توصیفی عادی وطنزآمیز و با اعتراف به حیرت دربرابر امر خیالی، خواننده را در تردید میان شوخی یک دماغ – آدم خیالی و جدی بودن یک دماغ گمشده‌ی واقعی قرار می‌دهد. لحن طنزآمیز به این تردید کمک کرده و ما را با احتمال شوخی بودن این مضحکه تا انتها در قلمرو فانتاستیک نگاه می‌دارد: «کاوالیوف بینوا نزدیک بود عقل از سرش بپرد. هیچ تفسیر قانع‌کننده‌ای برای این وقایع نمی‌توانست پیدا کند. چطور ممکن بود یک دماغ که درست تا همین دیروز وسط صورتش بود و نه می‌توانست راه برود و نه کالسکه سواری کند، ناگهان در لباس اونیفورم ظاهر شود» (گوگول۱۰۴).

دماغ اونیفورم پوش که جزئی و انتزاعی از یک شخصیت است در قالب یک شخصیت راه می‌رود سوار کالسکه می‌شود در کلیسا دعا می‌خواند و خواننده‌ی گرفتار میان خیال و واقعیت را هر لحظه در انتظار پایان این تردید و مشخص شدن سویه‌ی واقعی آن نگاه می‌دارد.

موجود فراطبیعی: موجودات فراطبیعی که بیشتر درداستان‌های دوره‌ی اول آثار گوگول دیده می‌شود برخاسته ازقصه‌های عامیانه‌ی اکراینیاست: «از سرچشمه‌های بومی این داستان‌ها مهم‌تر ازهمه باید به تئاتر عروسکی اکراینی اشاره کرد که گوگول چندین اندیشه‌ی حیاتی را از آن وام گرفت: نخست این که زیر لایه‌ی ظاهری جالب و شاد زندگی[...] دنیای جدی و حتی تیره‌ی اخلاق و ماورالطبیعه است؛ دوم این که در مبارزه‌ی خیر و شر، خدا و شیطان، غالبا نیروهای اهریمنی غلبه می‌یابند» (متلاو ۱۰۴).

در داستان شنل متاثر از این اندیشه‌های وام گرفته شده، با نیروهای اهریمنی و اشباح به عنوان موجوداتی فراطبیعی مواجه می‌شویم. شاید بتوان مردان سیبیلو سارق در بیابان خوف‌انگیز راکه شنل آکاکی آکاکیویچ را از تنش بیرون می‌کشند و بر زمینش می‌اندازند، چون نیروهای اهریمنی دانست که بر شادی موقت زندگی او غلبه می‌کنند و تجسم پیروزی شر بر خیر می‌شوند و در انتهای داستان در قالب اشباحی به کارشان ادامه می‌دهند. اما شبح اصلی داستان بعد از مرگ آکاکی اکاکیویچ پدیدار می‌شود. زمانی که راوی اعلام می‌کند که داستان پایانی کاملا غیرمنتظره و خیالی خواهد داشت و شخص متنفذ را عامل تغییر مسیر داستان به سمت داستانی خیالی معرفی می‌کند: « شخص متنفذ احساس کرد که دستی یقه‌اش را چسبیده است. وقتی برگشت مرد کوتاه قدی را در اونیفورم پاره و مندرس دید و بی هیچ احساس وحشت آکاکی اکاکیویچ را به جا آورد. صورتش به سفیدی برف و درست مثل صورت مرده‌ها بود» (گوگول ۱۶۶).

دیدن مرد کوتاه قدی با صورت سفید که مرده است داستان را از منظر تودوروف به سوی شگفت می‌برد که سویه‌ی خیال بر سویه‌ی واقعیت برتری دارد ولی هم چنان می‌تواند به عنوان قلمروی فانتاستیک شناخته شود.اما شبح‌هایی که در انتهای داستان به عنوان شنل دزدهای اصلی شناسایی می‌شوند،ماهیت شبح را میان امر خیالی و امر واقعی معلق کرده و بر تردید فانتاستیک داستان می‌افزایند.

توصیف‌های جان‌دار انگارانه، توصیف جز از کل و موجودات خیالی و فراواقعی سه روشی هستند که در سطح معنایی این سه داستان گوگول را وارد قلمرو فانتاستیک می‌کنند.

-سطح کاربردی

سطح کاربردی چگونگی تاثیر فانتستیک را در مخاطب جستجو کند به این معنا که مخاطب چه حسی از قلمرو فانتاستیک داستان‌ها می‌گیرد. دو مسئله در این دریافت مهم هستند: یکی یادآوری دو سویه‌ی فانتری از منظر تودوروف است که میانه‌ی خیال و واقعیت دوسویه دارد؛ پذیرش امر خیالی آن را به سوی شگفت و توجیه عقلانی آن را به سوی غریبی می‌برد. دیگری توجه به ویژگی و جایگاه راوی در این داستان‌هاست. راوی با ویژگی همه چیزدانی و تردیدسازی‌اش گاه داستان را در میانه‌ی خیال و واقعیت نگاه می‌دارد و گاه در انتهای داستان آن را به سویی غریب یا شگفت می‌برد. شاید به

همین خاطر است که اطلاق مشخص فانتزی، شگفت یا غریب برای این داستان‌ها دشوار است تنها می‌توان گفت آنها مخاطب را وارد قلمرو فانتاستیک (از شگفت تا غریب) می‌کنند. سطح کاربردی فانتزی برایمخاطب به دوروشساخته می‌شود: میانه‌ی رویا و واقعیت و مداخله‌های راوی.

میانه‌ی رویا و واقعیت: در داستان بلوارنفسکی چنان‌که «پیسکاریوف» شخصیت داستان می‌گوید زندگی در جدال رویا و واقعیت است به این معنی که داستان در پاره‌های رویا و واقعیت شکل می‌گیرد و خواننده را از سویی به سویی دیگر می‌کشاند. یکی از بارزترین وجه خیالی یا رویایی در همان اوایل داستان و لحظه‌ای است که دخترک توجه پیسکاریوف را جلب کرده‌است و به سوی او می‌چرخد و لبخند می‌زند: «زمین زیر پایش می‌لغزید، کالسکه‌ها با اسب‌هایی که می‌تاختند در نظرش ثابت و بی‌حرکت می‌نمودند، پل درازتر و خمیده‌تر به نظر می‌آمد، ساختمان‌ها دور سرش می‌چرخیدند، یک کیوسک نگهبانی به سویش می‌غلطید [...] » (۶۲).

این تصویرسازی رویایی، خیال‌پردازانه و به قول «برمن» کوبیستی را اوچنین شرح داده‌است: «سطوح خیال و بینش عادی و مرزهای تجربه‌ی عادیو طبیعی درهم می‌شکند، آدمیان به درون چارچوب جدیدی از مرزهای زمان و مکان پا می‌گذارند» (برمن ۲۴۸).

تجربه‌ی خواننده از فراتر رفتن از مرزهای واقعیت او را در یک زمینه‌ی واقعی وارد جهانی رویایی می‌سازد و دوباره بازمی‌گرداند؛ رفت و برگشتی که در قلمروی فانتاستیک رخ می‌دهد.

مداخله‌های راوی: در هرسه داستان راوی همه چیزدان تردیدساز در اواخر داستان ظاهر می‌شود و زمینه‌ی واقعی یا خیالی داستان را به جهتی متفاوت هدایت می‌کند که نتیجه‌ی آن برای خواننده ماندن بین سویه‌ی واقعیت و خیال است؛ گویی راوی می‌خواهد داستان را برای خواننده در قلمروی فانتاستیک به انجام برساند.

نمونه‌ای از این مداخله در انتهای داستان بلوارنفسکی و جایی است که خواننده گمان می‌کند قرار است داستان در سطحی واقعی به پایان برسد اما راوی وارد می‌شود و بر سویه‌ی خیال‌انگیز داستان تاکید می‌کند و خواننده را دوباره در تردید میان امرواقعی و خیالین فرو می‌برد: «آه هرگز به بلوارنفسکی ایمان نیاورید! من همیشه وقتی از آنجا عبور می‌کنم، شنلم را سخت به دور بدنم می‌پیچم و سعی می‌کنم به اطرافم اصلا توجه نکنم [...] بلوارنفسکی همه‌ی روز را به فریب و نیرنگ مشغول است اما بدتر از همه شب‌هاست [...] زمانی که شیطان خودش بیرون می‌خزد و چراغ‌های خیابان را روشن می‌کند، تنها بدین منظور که همه‌چیز را با جلوه‌ای دگرگونه به نمایش درآورد» (گوگول ۹۴).

بیرون خزیدن شیطان برای دگرگون جلوه دادن همه چیز، همان است که خیال را واقعیت و واقعیت را خیال می‌کند و تردید را در قلمرویی فانتاستیک برای مخاطب جاری می‌سازد.

درداستان دماغ هم این مداخله به شکل متناوبی در داستان صورت می‌گیرد جایی که راوی این حادثه را باور ناپذیر و محال می‌انگارد اما شکل روایت و جهان ساخته شده را به‌طور مشخص در چهارچوبی واقعی نگاه می‌دارد: «متن خواننده را مجبور می‌کند تا جهان شخصیت‌ها را مانند جهان مردمان عادی ببیند و بین طبیعی یا فراطبیعی بودن حوادث تردید کند[...] » (بلوم۵۷).

اما راوی بعد از همه‌ی ادعاهای مبنی برغیرممکن بودن و عجیب‌بودن این حادثه که خواننده را به سویه‌ای شگفت با پذیرش امر خیالی هدایت می‌کند، در جمله‌ی آخر داستان خواننده را به سمت غریب و احتمال واقعی بودن امر خیالی می‌کشاند: «می‌توانیم [...] چیزهای عجیب و غریبی اینجا و آنجا ببینیم [...] منظورم این است که خلاصه وقایع عجیب و باورنکردنی در هر زمان ممکن است اتفاق بیفتد. فکر می‌کنم در این قضیه هم پاره‌ای از حقیقت وجود داشته باشد. شما هرچه می‌خواهید فکر کنید، اما من که معتقدم چنین اتفاقاتی رخ می‌دهند، گرچه به ندرت، ولی خلاصه رخ می‌دهند» (گوگول ۱۲۷).

به نظر می‌رسد راوی با عبارت «شما هرچه می‌خواهید فکر کنید [...]» اتفاقا بیشتر خواننده را در دایره‌ی تردید میان پذیرش واقعیت یا خیال قرار می‌دهد و عبارت «گرچه به ندرت» یادآور نظر داستایوفسکی درباره‌ی ویژگی غریب داستان‌های ادگار آلن پوست که آنها را غریب‌ترین واقعیتی که می‌توانست رخ دهد می‌دانست. به این ترتیب خواننده با خواندن این چند جمله در مسیر تودوروف از شگفت به سوی غریب حرکت می‌کند و شاید داستان را جایی تمام می‌کند که هنوز مردد در قلمرو فانتاستیک حیران به دو سو نگاه می‌کند.

شکل ۱- سطوح فانتزی در سه داستان گوگول

سطح نحوی/ کلامی	زبان: مواجهه ی زبان عامیانه و ملودرام
	راوی: همه چیز دانی و تردید سازی
سطح معنایی	توصیف های جان دار انگارانه
	توصیف جز از کل
	موجودات خیالی و فراطبیعی
سطح کاربردی	میانه ی رویا و واقعیت
	مداخله های راوی

۳– نتیجه گیری

عمر فانتزی کوتاه و تجسم‌های آن بسیار است؛ زمانی که تردید میان خیال و واقعیت خواننده را وارد قلمروی فانتاستیک کرده و در پی آن دریافت او از امر خیالی، اورابه سوی شگفت یا غریب هدایت می‌کند؛ پذیرش امر خیالی یا توجیه واقعگرایانه‌ی آن. گوگول با پیشینه‌ی ادبیات فولکلوریک اکراین و سنت رومانتیک که در داستان‌های خود با لحنی گروتسک از سویه‌ی طنز و تراژدی استفاده می‌کند، خواننده را در معرض این تردید هستی‌شناسانه قرار می‌دهد، جایی که باید تصمیم بگیرد امر خیالی واقع شده را غیرممکن بداند یا غریب. اما پرسش این پژوهش چگونگی شکل‌گیری این تردید و قلمرو فانتاستیک منتج از آن است. پس با استفاده از سطوح فانتزی از منظر تودوروف به واکاوی چگونگی دست‌یابی به این قلمرو در سه داستان گوگول پرداخته شد و در سه سطح نحوی/کلامی، معنایی و کاربردی هفت روش برای خلق قلمرو فانتاستیک در این داستان‌ها بازیابی و معرفی شدند. از آنجایی که این رده‌بندی براساس نشانه‌شناسی است پس این سه سطح و هفت روش بازیابی شده از آنها فانتزی را در زبان، معنا و دریافت خواننده می‌سازند. این هفت روش که با توجه به ویژگی‌ها و عناصر روایت در داستان‌های گوگول بازیابی و طراحی شده‌اند می‌توانند به عنوان معیار سنجش قلمروی فانتاستیک یا روشی برای خلق آن به کار گرفته شوند.مفهوم فانتزی و قلمرو فانتاستیک که امروزه با ادبیات معمایی پلیسی، ادبیات علمی تخیلی و ادبیات پسامدرن پیوند یافته است،به دلیل گستردگی و تنوع معنایی آن با وجود منابع موجود، هنوز حوزه‌ای قابل مطالعه است و پژوهش پیش رو می‌تواند الگوهایی برای بازیابی و خلق آن در متون ادبی ارائه دهد.

References

Barati, Parviz. *Divnameh: Recognizing the Faces of Imaginary Creatures in Iranian Narratives*. Tehran: Cheshme Publication, 1399.

Berman, Marshal. *The Experience of Modernity*. Translated by Morad Farhadpour. Tehran: Tarhe No Publication,1392.

Bloom, Harold. *Nikolai Gogol* .Philadelphia: Chelsea House Publishers,2003.

Todorov, Tzutan. "Literary Theory: Texts from the Russian Formalists, Realism in literature, formalism (literary criticism), the art of poetry

- history and criticism of Russian literature - history and criticism". Translated by Atefeh Tahayi. Tehran: Akhtaran publication, 1385.

Gogol, Nikolai**.** *Diary of a Mad Man*. Translated by Khashayar Dehimi. Tehran: Ney Publication, 1388.

Horri, Abolfazl. *The Fantastic Trick of the Boutique of Horrible Literature*. Tehran: Ney, 1393.

Jackson, Rosemary. *Fantastic as a Method*. Translated by Amir Ahmadi Arian and Ehsan Norouzi. *Farabi Quarterly*. vol. 14, no. 1(2013): 8-31.

Masoudi, Shiva. *An Introduction to Fantasy*. Tehran: Namayesh, 1387.

Metlaw, Ralph. E. *Nikolai Vasilievich Gogol*. Translated by Khashayar Dehimi. Tehran: Ney Publication, 1372.

Mohamadi, Zahra, and Raheleh Mahmoudi. "Signs of the collapse and social transformation of Russia in 'The killer and his little friend' by Zakhar Prilepin**".** *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, **vol.** 23**. no. 2 (February 2019):** 533-550.

Nabokov, Vladimir va hamkaran. *Daftarhaye Theatre, daftar 11***.** Translated by Lida Shirmard. Tehran: Nila Publications,1391.

Priestley, J. B. *Litrature and western man*. Translated by Ebrahim Yunsi. Tehran: Amirkabir Publications,1372.

Seyyed Hosseini, Reza. *Literary Schools*. Tehran: Zaman Publication, 1365.

Segel, Harold, B. *Pinocchio Progney*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995.

Sicher, Efraim. "Dialogization and Laughter in the Dark, or How Gogol's Nose Was Made: Parody and Literary Evolution in Bachtin's Theory

of the Novel". *Russian Literature. XXVIII*. North-Holland. 1990: 211-234.

Spycher, Peter. "Gogol's The Nose: A Satirical Comic Fantasy Born of an Impotence Complex"**.** *The Slavic and East European Journal. American Association of Teachers of Slavic and East European Languages*, vol. 7, no. 4 (1989): 361-374.

Thompson, Philip. *Grotesque in Literature*. Translated by Gholamreza Emami, Shiraz: Shiva Publication, 1369.

Tinyanov, Yuri. *About Fyodor Stoyovsky and Nikolai Gogol, in Andover Field, a Series of Russian literary criticism*s. Translated by Ebrahim Yunsi. Tehran: Negah Publications, 1391.

Todorov, Tzutan. "From Strange to Amazing". Translated by Anoushirvan Ganjipour. *Arghonun*, no. 25. (2008): 77-63.

---. *Mikhail Bakhtine: Le pfincipedialogique. Pads [Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle]*. WladGodzich, Minneapolis: 1981.

Vinaver, E. Whitehead, F." Romance, Literature, and Performance". Accessed 1 Jan. 2021." https://www.britannica.com/art/romance-literature-andperformance.

Waszink, Paul. "Mythical Traits in Gogol's The Overcoat". *The Slavic and East European Journal, American Association of Teachers of Slavic and East European Languages*, vol. 22, no.3 (1978) :287-300.

Zeynali, Bahram and H. Gholizade**. "**Examining the Personality Dimensions of the Heroine Eugene Onegin as a Continuation of the Golden Generation of Russia". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, **no.** 18**. (Summer** 1392)**:** 97-108.