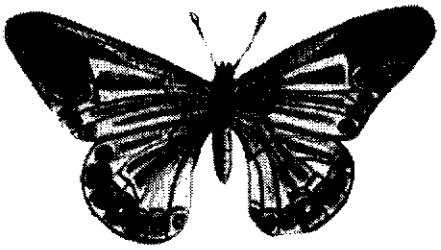
از تبعید تا هجونویسی. ژیل باربدت. ترجمهٔ لی‌لا سازگار

به محض این که وجههٔ نویسندگی ناباکوف شکل گرفت، به نظر می‌رسید که وی به موجودی عجیب و غریب در حوزهٔ سه گونه ادبیات بدل شده بود که در هیچ گروه خاصی نمی‌گنجید: ادبیات انگلیسی-امریکایی، ادبیات روسی (در تبعید) و ادبیات فرانسوی (از نظر نفوذ این گونه ادبیات)؛ در هیچ گروهی نگنجیدن موقعیتی دشوار برای کسی است که می‌خواهد سه سنت لاتین و دو زبان را به کار گیرد. زیرا کسانی که به وی حسادت می‌کنند فوری موضوع هویت را پیش می‌کشند. منطق‌دانان قلابی پچ‌پچ کنان می‌گفتند که کار کردن در زمینهٔ سه سنت به معنای این است که وی به هیچ یک وابسته نیست؛ آنان مانند مأموران گمرک مسئله‌ی «مجوز» را مطرح می‌کردند (گویی ادبیات نیاز به گذرنامه داشت)؛ سرانجام نحویان هم، که جز دستور زبان چیزی نمی‌خوانند، اطمینان می‌دادند که خاطرشان مشوش شده است، درست مانند زمانی که متنی مشهور از کنراد را بررسی می‌کردند. در حالی که در واقع، نقل و انتقال در زبان‌های لاتین در این سده (و به ویژه در نیمهٔ دوم آن) چنان رایج بود که نوعی ادبیات در تبعید پیدا شد. دو شاهکار



پروانه ای که ناباکوف آن را اوژن اونگین نامیده بود.

قطعی عصر مدرن یعنی اولیس جویس و لولیتای ناباکوف (که نخست در دوران تبعید در پاریس پدید آمدند) نشانهٔ امکان ظهور رمان بدون مرز بودند، رمانی که در قالب‌های تنگ و سنتی ادیبان و همین طور قالب‌های خفقان‌آور سبک‌های هنری نو نمی‌گنجید. سبک‌هایی که وادیم مک ناب[1] آن‌ها را مهمل می‌نامید. در واقع ناباکوف عالی‌ترین مظهر سه گونه سنت بزرگ رمان‌نویسی اروپایی است، او این سه سنت را به شیوه‌ای بی‌نظیر به هم آمیخت، هر چند خودش آن‌ها را حسابی مسخره می‌کرد. زیرا ناباکوف مانند جویس و شاید هم بیش از او، به رمان‌های هجوآمیز علاقه داشت.

در واقع ناباکوف عالی‌ترین مظهر سه گونه سنت بزرگ رمان‌نویسی اروپایی است، او این سه سنت را به شیوه‌ای بی‌نظیر به هم آمیخت، هر چند خودش آن‌ها را حسابی مسخره می‌کرد. زیرا ناباکوف مانند جویس و شاید هم بیش از او، به رمان‌های هجوآمیز علاقه داشت.

مدت‌ها همه فکر می‌کردند که هدف ناخودآگاه ادبیات بیان فرهنگی دقیق، یگانه و در حال رقابت با تمام فرهنگ‌های دیگر است. جز چند استثنای فرافرهنگی بر این قاعده، به نظر می‌رسید هر سنت بزرگ لاتین می‌تواند به دیگری افزوده شود ولی در عین حال به ظاهر محکوم به این باشد که در برترین حد حوزهٔ خودش شکوفا گردد. در سدهٔ نوزدهم، یعنی در زمانی که رمان انواع انگلیسی، فرانسوی و روسی (به همین ترتیب) داشت، تقسیم کار به شرح زیر بود: محتوا، سلسلهٔ حوادث و برانگیختن کنجکاوی وجه مشخصهٔ رمان‌های انگلیسی، به کار بردن واژه‌های دقیق و مهارت صوری از آن فرانسویان، و فراگیری پیچیدگی احساسات از نویسندگان روسی بود. دیکنز خودش را وقف تغذیهٔ نسل خویش کرده بود (که شمارشان بسیار بود)؛ فلوبر داشت خودش را برای انگیزه‌های

شرارت‌بار و خودخواهانه می‌کشت وتولستوی مصمم بود که خود را قربانی روستاییان بی‌سواد قصه‌هایش کند. شاید این تصویر، کم و بیش، تا امروز هم ادامه دارد.

پیش از این حذف هر گونه ادبیات اصیل روسی در حد قابل توجهی داده‌های این مسئله را تغییر داده بود؛ شکست چشمگیر ادبیات متعهد، یعنی رمان‌های دارای خط فکری مشخص (و ایدئولوژی‌هایی که از پایان دههٔ بیست به بعد، مانند وستالهای[۲] پرهیزکار مسئول مراقبت از «حقیقت هنر» بودند)، و سرانجام یأس ناشی از صورت‌گرایی بیش از حد می‌توانست مایهٔ نگرانی در مورد آیندهٔ رمان باشد. برداشت کوته‌بینانه از ادبیات مسائل را حل نمی‌کند. در دوره‌ای که انگلیسی‌ها همچنان در گیر سنت بودند - سنتی که عطر و بوی امپراتوری از دست رفته‌ای را چون هاله‌ای به دور خود داشت - ذهن فرانسویان همچنان درگیر مسائل آوانگارد بود. امریکایی‌هایی هم که از نوشداروی سکرآور کسانی مانند فاکنر یا همینگوی محروم مانده‌اند، همچنان به خشونت‌های مستمر ما می‌پردازند؛ یا بهتر بگوییم از آن گونه نویسندگان روگردانده‌اند. در اینجا، خشونت‌شان که دوران شکوهش را پشت سر گذاشته است، همچنان در حال جوش و خروش است. ولی این که نویسنده‌ای از صف یا سنتی غالب خارج شود، شبهه‌برانگیز است. این که نویسنده‌ای امریکایی (که تازه یک نفر روس تبعیدی هم هست) از راه راست واقع‌گرایی امریکایی منحرف شود، خودش غریب است. ولی مگر پروست به چشم سوررئالیست‌ها و بعد به چشم ژید (که نظرش را عوض کرد)، و سرانجام به چشم سارتر غریب نبود؟ سارتر که در کمال ناامیدی در آثار ناباکوف به دنبال نوعی طغیان می‌گشت و آن را نمی‌یافت، تصمیم گرفت که آثار ناباکوف هم مانند آثار پروست حاوی چیزی غیرواقعی و ویرانگر است. ولی این را به حساب طرح مارشال بگذاریم و دیگر درباره‌اش حرف نزنیم.

ناباکوف هرگز مانند اغلب نویسندگانی عمل نکرد که وارد ادبیاتی بیگانه می‌شوند و بدون داشتن واژه‌ای از آن زبان، در جریان بحثی ملی یا نظری، علاقه‌شان را به این یا آن نویسنده ابراز می‌کنند. نخست این که او بی‌شباهت به دیگران، به سه زبان می‌نوشت و سخن می‌گفت، و گرچه استفادهٔ او از زبان فرانسه گذرا بود، استعداد تابناکش باعث می‌شود که فکر کنیم او می‌توانست نویسنده‌ای فرانسوی به همان اندازه موفق باشد. ولی، از یک سو، شرایط، و از سوی دیگر، جهت‌گیری احساسی وی به سوی نوعی ادبیات هجوآمیز که در عمل در رمان‌های فرانسوی مشابهی نداشت، سرنوشت دیگری را برای وی رقم زدند.

بنابراین ناباکوف هم به بزرگترین رمان‌نویس روسی قرن بیستم بدل شد و هم به یکی از بزرگترین رمان‌نویسان امریکایی. بخشی از این رو که او نه هیچ شباهتی به رمان‌نویسان روسی دارد و نه به رمان نویسان امریکایی - یا انگلیسی زبان. در این میان، اگر او در حدود چهل سالگی تصمیم نگرفته بود «زبان طبیعی» خودش را با نوعی «زبان انگلیسی جایگزین» عوض کند، موفق می شد فقط یک وجه از نبوغ استثنایی خویش در هجوگویی را به نمایش بگذارد. به سخن دیگر، او «ناباکوف» نمی‌شد، یعنی نویسنده‌ای که در تبعید قدرت ریشخند و تمسخرش را ابراز کرد و فهمید که تبعیدی قرن بیستمی شباهتی حیرت‌آور با داستان‌های پیکارسک[۳] و شهسوار سرگردان قرن هفدهم دارد. ناباکوف تا حدودی یاد سروانتس را زنده می‌کند. مردی که از ریشه‌هایش دور افتاده است، کسی نیست مگر فردی که بین خرد و دل‌نگرانی سرگردان است، کسی است که تصورهای ذهنی قوی‌تر از واقعیت فکرش را مشغول کرده‌اند و سرانجام در مورد هویتش به تردید می‌افتد. تمام شخصیت‌های داستان‌های ناباکوف همین گونه‌اند. در حینی که آنان به دنبال دون کیشوت دست نیافتنی می‌دوند، دنیا زیر پاهاشان ذوب می‌شود و جایش را به نوعی سراب می‌دهد. ناباکوف در کلاس درسش (در سال ۱۹۵۱ در دانشگاه کورنل) در مورد دون کیشوت اشاره می‌کند که شاهکار سروانتس همزمان با شاه‌لیر شکسپیر منتشر شد و از نظر او این نکته مهم - ولی غریب - است که دو نفر نابغه در اوج هنرمندی تصمیم گرفته‌اند که شخصیت داستان‌هاشان را در قالب دو قهرمان به کلی دیوانه به نمایش گذارند. سپس ناباکوف با اشاره به دفاعیهٔ شاه لیر بیچاره (متأسفم که تمام هوش و حواسم در اختیارم نیست. پردهٔ چهارم صحنهٔ هفتم)، حرفش را با این اظهار نظر به پایان می‌رساند که دوره‌ای که این دو غول را به وجود آورد، خودش هم همان قدر هولناک بود.

ناباکوف در باشگاهی که به اهالی تبعیدی روسیه اختصاص داشت، به همان اندازه احساس آرامش می‌کرد که جویس در اقامتگاهی مخصوص کاتولیک‌ها. انتخاب زبانی دیگر برای او رهایی‌بخش تلقی می‌شد. ولی این احساس شادمانی و سروری که در کتاب‌هایش احساس می‌کنیم از کجا سرچشمه می‌گرفت؟ آیا خنده برای او تنها ابزاری نبود برای این که آن چه را مصیبت بار بود مصیبت بارتر نشان دهد؟ در نوشته‌های ناباکوف، مانند آن همه نویسندهٔ ناراضی که می‌خواهند به شما بباورانند که تبعید بدتر از اردوگاه گولاک است، هرگز با آه و ناله روبه رو نمی‌شوید. بی‌تردید ناباکوف از اوان

کودکی تمام شیوه‌های زبانی قابل استفاده در تبعید را فراگرفت. «او که انگلیسی و فرانسه را آموخته بود» پیش از آن که برای همیشه کشورش را ترک کند، عطر و بوی ادبیات پیکارسک را احساس کرده بود. پس می‌فهمیم که چرا گفته بود «مهاجرت میمون من از همان روز تولدم آغاز شد» (سواحل دیگر). در دل هنر هجوآمیز، از آن نوعی که جویس و ناباکوف در این سده به درکش نائل شدند، طبیعتاً مسئله‌ی واقعیت و، برای ناباکوف، کنار گذاشتن تصورات نادرست از واقعیت سنتی مطرح بود. او در کتابش در مورد گوگول می‌نویسد «واقعیت یک نقاب است»، و تمایزی را مطرح می‌کند که بودلر (و سپس مالارمه در ستیزه‌اش با زولا و طبیعت‌گرایی) بین «تصورات و به قولی واقعیت‌ها» قائل بود، تمایز بین آن که تصوراتی خلاق دارد و می‌گوید: «می‌خواهم مسائل را روشن کنم»، و واقع‌گرا یا «اثبات گرایی» که می‌گوید: «می‌خواهم امور را همان طوری که هستند یا خواهند بود نشان دهم....». این تمایز، که کوچک‌ترین خدشه‌ای پیدا نکرده است، برای درک دیدگاه هجوآمیز ناباکوف از "واقعیت" ضروری است. برای او واقعیت "عنوان مشترک، احساس معمولی" است و این واقعیت اندیشه‌های کلی از نظر او کم ارزش‌تر از آن‌هایی هستند که هنرمند می‌آفریند. آیا دنیای فوق طبیعی آدا، در نظر هنرمندی که اطمینانی از "اشیای کم و بیش خیالی" ندارد که وی را احاطه کرده‌اند، امکان‌پذیر جلوه می‌کند؟ همان گونه که وان وین در آدا می‌گوید "ما فقط بازدیدکنندگان و جستجوگران دنیایی هستیم که به راستی و واقعاً عجیب و غریب است".

اگر فئودور، نویسندهٔ روس جوانی که در برلین در تبعید به سر می‌برد، در هدیه، آخرین رمانش به زبان روسی، به خودش اجازه می‌دهد که حساب‌هایش را با واقع‌گرایی اجتماعی روسی و از جمله با چرنیشفسکی تسویه کند، به خاطر این است که ناباکوف به راستی در این گونه طبیعت‌گرایی که از اجتماع کمک می‌گرفت (و امروز به سرعت گسترش یافته است) دشمنی را می‌دید که باید شکستش می‌داد. (این دشمن طبیعت‌گرایی بود که می‌توانیم آن را از اخلاف گستاخ هواداران "عینیت"، "حقیقت" و "واقعیت" - مهمل‌بافی به حد اعلا - در رمان مدرن بدانیم).

بنابراین دلتنگی ناشی از تبعید با واقعیت‌های پلید یا قلب واقعیت از میان نمی‌رود. ناباکوف هرگز در پی آن نبود که به دقت گذشتهٔ از دست رفته‌اش را دوباره بسازد. او از دنیایی تبعید شده بود که دیگر (جز در خاطراتش) وجود نداشت، و تاریخ همواره با

تبعیدهای متوالی (پس از روسیه، آلمان، فرانسه و امریکا، "تبعید نویدبخش" سوئیس پیش آمده بود) بلاهای بدی سرش آورده بود، پس بی تردید همه گونه دلیلی در دست داشت که چیزی جز "واقعیت" را در کتاب هایش مطرح کند: (روس های محافظه کار پدرش را در برلین به قتل رسانده بودند، سرگئی، برادرش، در یکی از اردوگاه های نازی ها ناپدید شده بود، به خاطر نازیسم و همین طور به این دلیل که زنش یهودی بود از آلمان گریخته بود).

روس‌های محافظه‌کار پدرش را در برلین به قتل رسانده بودند. برادرش، در یکی از اردوگاه‌های نازی‌ها ناپدید شده بود. به خاطر نازیسم و همین طور به این دلیل که زنش یهودی بود از آلمان گریخته بود). ولی، او توانست دروغ های هولناک تاریخ و مدرنیته را حدس بزند. او همچنین، خیلی زود دریافت که اگر بهترین انقلاب‌ها روی کاغذ رخ دهند، برخی‌شان بی‌فایده‌اند.

ولی، بر خلاف همه او توانست دروغ های هولناک تاریخ و مدرنیته را حدس بزند، او، همچنین، خیلی زود دریافت که اگر بهترین انقلاب ها روی کاغذ رخ دهند، برخی شان بی‌فایده‌اند. پس به این دلیل است که ناباکوف از دیکتاتوری مضاعف "رئالیسم واقعی" و از مدرنیسم و تمام زمینه‌هایی که بخش اعظم ادبیات را به انحصار خود در آورده بودند، فاصله گرفت. تنها مدرنیته‌ای که مایل به کسبش بود، درست همین بود که زیادی مدرن نباشد. زیرا از نظر او ادبیات داستانی باید به دنبال آفرینش "**قصه‌های پریان**" باشد.
بنابراین تبعید راه هجو را به همان شیوهٔ منطقی و قطعی باز کرد که هامبرت هامبرت شیفتهٔ لولیتا شد. تمام شخصیت های در تبعید داستان های ناباکوف (لوژین دردفاع، مارتین درفخر، هامبرت هامبرت، این فرانسوی زنازاده "فرزند معجونی از ژن ها و نژادهای مختلف"، یا پروفسور پنین کوچولو) در دل سرشت هجوگوی او جا دارند. اگر ناباکوف تا این اندازه از این شوخ طبعی ادبی که چندان به کارش نگرفته بودند، بهره گرفته است، بخشی هم به این دلیل است که با از میان رفتن واقعیت واقع گرا، ادبیات به منبع اصلی ادبیات بدل می شود. فضایی که لوران سترن در رمان تریسترام شندی به وجود آورده بود، در واقع به منزلهٔ معدنی از طلا برای ایجاد توهم و استعاره های گمراه کنندهٔ ناباکوف است. گوگول، یک سده پیش از ناباکوف، تحت تأثیر این اثر مدرن قرار گرفته بود، اثری که در آن نویسنده یکسره در چشم خواننده بسان موجودی قدرتمند جلوه گر می شود که دست به

اعجازهایی غیرواقعی می‌زند، و در انجام این اعجازها استفاده از امور واقعی و غیرواقعی همواره حالتی هوسبازانه، و فارغ از داستان‌سرایی، حالتی مطلق دارند. سترن لحظه‌های جالب و هیجان‌انگیز را کش می‌دهد و به مطالب دیگر گریز می‌زند (و خودش این حالت را "خورشید ادبیات و نور و روح نوشته می‌خواند"). این گونه ادبیات مستلزم عشق به بازی است. تمام کسانی که روحیه‌ای منطقی دارند ترکیبات مسخره را به مجموعه‌های بیش از حد جدی ترجیح می‌دهند. این ناباکوف پروانه‌شناس و شطرنج‌باز هم به ناچار از یادآوری این نکته به خود (و به خواننده‌اش) لذت می‌برد که نویسنده دیکتاتور عالی‌مقام دلقک‌های آثار خویش است و نه بازتاب کمرنگی از آن‌ها. همان گونه که برای بازی شطرنج دو نفر لازم است، برای آفرینش رمانی هجوآمیز هم به شخصیت‌هایی نیازمندیم که رابطه‌ای پایدار با خواننده داشته باشند، اغلب راویانی کمی خودسر که خواننده را مخاطب قرار می‌دهند و مانند هامبرت می‌گویند: "خواننده، برادر من!" هجونویس فکر نمی‌کند که بتواند به تمامی به خواننده اعتماد کند. راستی آیا اشتباه می‌کند؟ این برداشت که به موجب آن نویسنده آفریننده‌ای است مسؤل کارهای خودش تنها در برابر همکارانش، هر گونه فرمانروایی ناخودآگاه را، که در مورد ناباکوف به قعر مدرنیته فرستاده می‌شود، کنار می‌گذارد. مخالفت مشهور ناباکوف با "دنیای به شدت قرون وسطایی» فروید همراه با مقاومتش در برابر "جامعه‌شناسی رومی" باعث می‌شود که وی یکسره این دو تبهکار پلید را سرزنش کند. صحنهٔ تحلیل هامبرت هامبرت از خودش در تاریخ ادبیات همان اثر عمیقی را به جا می‌گذارد که صحنهٔ مربوط به کشاورز مسخره در مادام بواری. با وجود این ناباکوف هرگز این بی‌احتیاطی را به خرج نداد که به جنگ روانشناسی یا "زندگی روانی" برود؛ در مورد واژه‌ها محاجه نکنیم. او فکر می‌کند که تمام رمان‌ها جنبهٔ روانشناختی و تا حدودی حالت زندگینامهٔ خود نوشت دارند. بنابراین نیازی نیست که در مورد روانشناسی وسواس فکری پیدا کنیم. از این نقطه نظر، ناباکوف می‌توانست ناتالی ساروت را با مکتب نگاه[۴] آشتی دهد. راوی زندگی واقعی سباستین نایت شرح می‌دهد که هجو "سکوی پرتابی است که امکان راه یابی به احساسات واقعی را می‌دهد". هجونویسی برای ناباکوف نوعی سبک یا بهانه‌ای برای هزل نیست (او می‌گوید: "هزل نوعی درس است و هجو نوعی بازی"). هجو در واقع مایهٔ خندهٔ دائمی و بینشی است که در نتیجهٔ سطح بی‌کران نوشته که به خواننده ارائه می‌شود، پدید می‌آید؛ یا بهتر است بگوییم به خوانندگان ارائه می‌شود زیرا هجو از پیش با

رمان هجوآمیز به ناچار سرشار از واقعیت‌ها (واقعیت به سبک رومی) است: این گونه رمان نمی‌تواند به جنگ "پرنویسی" برود که هم عصر آن است. یعنی این بیماری قلم که نویسنده را به نگارش در مورد هر چیز و همه چیز وا می‌دارد؛ رمان هجوآمیز بهتر است با تقلید، تمسخر و مقایسهٔ آن چه در برابر دیدگان نویسنده قرار دارد، کارش را انجام دهد.

۸۴ این فکر همراه است که خوانندگان انواع گوناگونی دارند و متن‌ها نیز. متن‌های فاضلانه، زیباشناختی یا متن‌های طنزآمیز، مانند طاووسی هستند که پرهایش را به نمایش می‌گذارد، از رمان هجوآمیز بهره‌های بی‌شمار می‌توان گرفت: به این ترتیب از همان نخستین صفحه‌های رمان لولیتا می‌توانیم اطمینان پیدا کنیم که خوانندهٔ غیرحرفه‌ای آثار مستهجن همان چیزی را می‌خواند که فرد فاضل به سختی متوجهش می‌شود.

هر رمان ناباکوف در عین حال تمام انواع هجو را در خود دارد: هجو مبتنی بر گروه و طبقه، هجو مبتنی بر نویسنده و سبک، و هجو خود. اگر در سباستیان نایت و ناامیدی دسیسه چینی از نوع رمان‌های پلیسی را می‌یابیم، اگر این حالت در آتش رنگ‌باخته با هجوی همراه است که در آثار دانشگاهی در مورد کاری هنری دیده می‌شود (که خودش هجوآمیز است)، بدون دشواری متوجه می‌شویم که لولیتا هجوی چندگانه در خود دارد (هجو رمان‌های عاشقانهٔ کلاسیک، هجو رمان‌های شهوت‌انگیز مدرن، هجو روانشناسی و غیره) یا این که دعوت به مراسم گردن زنی هم نوعی هجو رمان آرمانی است. نویسندگانی که بیش از همه مورد هجو قرار گرفته‌اند همواره همان‌هایی نیستند که ناباکوف ترجیح‌شان می‌دهد. به این ترتیب در لولیتا بارها به مریمه (و کارمن) اشاره می‌شود و دریافتن چند اشارهٔ تلویحی به داستایوفسکی هم، که ناباکوف ارادت چندانی به وی ندارد، کار دشواری نیست. ولی نویسندگانی هم که بت ناباکوف هستند بخت این را دارند که در تمام این کتاب‌ها مطرح شوند. به آسانی متوجه می‌شویم که بیرون از پرستشگاه مقدس ناباکوف در زمینهٔ ادبیات روسی (گوگول، پوشکین، تولستوی و همین طور چخوف) یا نویسندگان انگلیسی‌زبان مشهور (شکسپیر در همه جا حضور دارد، به این ترتیب در ساحره فرشتهٔ کوچک با کوردلیا، دختر بیچارهٔ شاه لیر مقایسه می‌شود)، یکی از منابعی که در این اثر بسیار از آن بهره گرفته شده است، ادبیات فرانسوی است. از سویی لولیتا کتابی است که یکسره

ناباکوف و ورا پس از ازدواج، ۱۹۲۳.

به نویسندگان فرانسوی اشاره می‌کند. اگر هامبرت هامبرت نویسنده‌ای است که کتابی می‌نویسد با نام رمبو، دلیلش این است که ناباکوف این شاعر فرانسوی را بسیار دوست دارد. یکی از شعرهای رمبو که ناباکوف در سال ۱۹۲۸ برای مجله‌ای به روسی ترجمه کرده است، چند جا در لولیتا نقل شده است (در رمان ساحره هم استفاده از واژهٔ "بهیمه" که زن آیندهٔ قهرمان داستان با آن مقایسه می‌شود، به نظر می‌رسد پژواکی از مصرعی از همان شاعر باشد: "به گشن آمدن بهیمه و مهلکه‌های شدید"). این که "اندوه‌های سوان" با "درختان شاتوبریان (در آتالا) در یک مسیر قرار می‌گیرند"؛ این که ناباکوف در آدا پشه‌ای را شاتوبریان می‌نامد، به این دلیل است که نویسنده دریافته است که "حشره" کلمهٔ قلب شدهٔ "زنا با محارم" است[5] و از آن جا که ناباکوف به شکلی غیرمستقیم به رابطهٔ غریب بین نویسندهٔ فرانسوی و خواهرش لوسیل اشاره می‌کند، همهٔ این موارد به اندازهٔ کافی جدید بودن نوع نوشته‌ای را که به ما عرضه می‌شود، نشان می‌دهد. این‌ها بازی‌های نویسنده است که رقص را در دل جنگلی از نمادها، در مجموعهٔ در هم پیچیده‌ای از اشاره‌ها و در درون جعبهٔ امرارآمیزی آکنده از شوخی‌های غافلگیرکننده و معماهای، کم و بیش بغرنجی که باید حل شوند، رهبری می‌کند: به این ترتیب باید اعتراف کنیم که نام واقعی "دریاچهٔ وینی‌پگ" "بیداری فینگان‌ها"[6] است.

ناباکوف از زمان نگارش دفاع لوژین که شباهت غریبی به از ورای آینه اثر لویس کارول دارد که من همواره وی را لویس کارول کارول می‌خوانم، زیرا او بر هامبرت مقدم بود"، شخصیت‌های داستانش را روی صفحهٔ بزرگ شطرنج زندگی به پیش می‌راند، مانند آن همه عروسک خیمه‌شب‌بازی که بندهاشان را در دست دارد، در حالی که خواننده به دنبال عروسک‌های دیگر است. همان طور که پیاده‌های روی صفحهٔ شطرنج همواره یکی هستند، و تنها ترکیب قرار گرفتن‌شان فرق می‌کند، قهرمان‌های ناباکوف هم به ظاهر

محکوم به این هستند که به تولید مثل در میان خودشان بپردازند، گویی در محیطی بسیار زناگونه زندگی می‌کنند. به این ترتیب لولیتا تصویر سیار ماگدا[۷]، ماشنکا، سونیا و زینا و حتی آدای کوچک است. واخوانی تصویری تکراری، تقلید، حضور مسخره یا خنده‌دار بدل‌ها، از جمله عناصر سازندهٔ ادبیاتی هستند که به همان اندازه در پی بازسازی ابداعات خاص خویش است که در پی بازسازی بهترین تصویرهای متعلق به سنت رومی است. تا دورهٔ ناباکوف استفاده از هجو جز بهانه‌ای برای طرحی دیرفهم از بازی با کلمات نبود. ناباکوف با قهرمان‌های در تبعید داستان‌هایش که به کمک نوعی سیر و سیاحت مدرن و خیالی جای ادبیات پیکارسک را می‌گیرند (لوژین اروپا را کشف می‌کند و هامبرت امریکا را و آدا هم در زمان سفر می‌کند گویی در ماشین باورنکردنی اچ. جی. ول[۸] نشسته است)، باعث می‌شود که رمان هجوآمیز به شکلی از بلوغ دست یابد که پیش از آن هرگز به آن مرز نرسیده بود. زیرا ناباکوف در کتاب‌هایش آیینه‌هایی را علم می‌کند که آدمی در آن‌ها هم آن چه را می‌بیند که سنت رومی برای مدتی طولانی به وجود آورده بود و هم آن چه را مدرنیته می‌تواند امیدوار به تغییرش باشد. لولیتا و آدا مثال‌هایی عالی برای تغییر و تبدیل‌های هجوآمیز هستند. به این ترتیب لولیتا، که به مادام بواری شباهت دارد، می‌تواند، بدون آن که از شرم سرخ شود، به خواهر بزرگش (مادام بواری) بنگرد. این امای حیله‌گر و این شارل ساده‌لوح قهرمانان داستانی هجوآمیز بوده‌اند که رنگ و بوی رومی دارد و باید هزار بار فلوبر را سپاس گوییم که آن دو را به این شیوهٔ عالی توصیف کرده است؛ ناباکوف هم به همان شیوه این لولیتای کوچک و افسونگر و این هامبرت شهوتران را همان طور که لازم است وصف می‌کند: او آن‌ها را در زمانی هجوآمیز، و شهوت‌انگیز، تا سر حد بی‌آبرویی، مطرح می‌کند.

هر نویسندهٔ نابغه‌ای بالاخره آن چه را می‌توانسته از نقاشی انحراف جنسی و مسائل ممنوعه انتظار داشته باشد، بروز می‌دهد. در سدهٔ نوزدهم، پایهٔ دو رمان انتقادی از عشق طبقهٔ بورژوا - مادام بواری و آناکارنینا- به تمامی بر برداشتی است که از ممنوعیت زنا وجود دارد. در این رمان‌ها به خوانندهٔ مدرن پیشنهاد می‌شود که ممنوعیتی را، که با گذشت زمان حالتی مسخره پیدا کرده است، با ممنوعیتی جاه‌طلبانه‌تر طاق بزند! بایرون و شاتوبریان کجا هستند؟ به ظاهر این ناباکوف است که این گفته را زمزمه می‌کند ،ناباکوف نویسندهٔ آدا، و بنابراین رمانی بزرگ در مورد زنای با محارم، موفق شد تعبیر جدیدی از

عشق به سبک رومی را ابداع کند. در لولیتا همان هدف با ابزارهایی باز هم برانگیزنده‌تر دنبال می‌شود، زیرا نوعی "انحراف جنسی" بر "ممنوعیت‌ها"، اثری قاطع می‌گذارد. اگر هم گناه به خوبی مجازات می‌شود -در آغاز با پیشگفتار روانشناسی به نام جان ری، و در پایان با مرگ کویلتی - فضیلت به تمامی نجات نیافته است. در واقع لولیتا به دنبال مخالفت با هیچ یک از اصول اخلاقی نیست که می‌توانست در این کتاب وجود داشته باشد، و در واقع همین است که او را به بدبختی می‌کشاند. ناباکوف با مرخص کردن روانشناس و بیمارش، یعنی جان ری و هامبرت هامبرت، شهامت این را یافت که رمانی در مورد موضوعی روانشناختی یا اخلاقی بنویسد که بیرون از وجود قهرمانانش بود. زیرا هجو نویس نمی‌تواند به کلی پابند به اصول اخلاقی باشد.

رمان هجوآمیز به ناچار سرشار از واقعیت‌ها (واقعیت به سبک رومی) است؛ این گونه رمان نمی‌تواند به جنگ "پرنویسی" برود که هم عصر آن است، یعنی این بیماری قلم که نویسنده را به نگارش در مورد هر چیز و همه چیز وا می‌دارد؛ رمان هجوآمیز بهتر است با تقلید، تمسخر و مقایسهٔ آن چه در برابر دیدگان نویسنده قرار دارد، کارش را انجام دهد. فکر می‌کنم که این گونه رمان رفته رفته به کیمیای واقعیت ادبیات بدل می‌شود. درست است که کم‌تر خطر می‌کند و به دنبال این نیست که گنجی را بسوزاند که یکسره از آن استفاده می‌کند. زیرا مزیت بزرگ آن بر تمامی انواع ادبیات رومی -که هنوز کار کوچک، معمولی، و افتخارآمیزشان را دنبال می‌کنند و خواهند کرد- این است که می‌تواند با توجه به ادبیاتی که از پیش وجود داشته، ادبیاتی ملموس و قابل تورق، و نه بر اساس ریشه‌نگری فرضی، کارش را انجام دهد. از جوهر این قلم دلنشین سال‌های ۶۰ که الهام‌بخش چیزی نبود جز خرد کردن تنها وفاقی که در مورد سنت وجود داشت، بی آن که به نوبهٔ خویش ببیند که دارد از آن سنت کهن ادیبانه‌تر می‌شود، چه باقی مانده است؟

پس که بود این نویسنده‌ای که توصیه می‌کرد "با تمام وجودتان بخوانید و نه با مغزتان" و رؤیای این را در سر می‌پروراند که چیستان‌هایش را با "راه حل‌های ظریف" رنگ و بویی ببخشد؟ از نظر ناباکوف نقشی که برای تصویرهای ذهنی در نظر گرفته شده است، آن قدر مهم و آن قدر تعیین کننده است که هر واکنشی نسبت به هنر هجوآمیز باید با توجه به آن‌ها بررسی شود: ناباکوف در سواحل دیگر می‌نویسد: "در طبیعت به لذت‌های بی‌فایده‌ای برخورد کردم که در هنر جستجوشان می‌کردم. هر کدام شکلی از معجزه را داشتند، هر یک

نوعی بازی بودند که در آن‌ها شادی و فریب به هم آمیخته بودند". اگر گروهی، محض شوخی، گفته‌اند که پروانه‌شناسی چگونه مستقیماً به ادبیات می‌انجامد، این هم حقیقت دارد که رمان‌های ناباکوف که به پرده‌های نقاشی ظریفی می‌مانند حال و هوایی واقعی برای تنفس به هنگام بازی با زبان پدید می‌آورند؛ این‌ها تنها بخش‌های گفتگو در رمان و مکالمهٔ نویسنده با خودش هستند. از راه این تصویرها و این استعاره‌های همراه با چرخش‌های ناگهانی که از وجوه مشخصهٔ رمان‌های ناباکوف هستند می‌توانیم تأثیر شخصیت ناباکوف را در آثارش تشخیص دهیم. نخستین گرایش این نویسندهٔ ضد واقعگرا این بود که نقاش باشد؛ در رمان‌های وی نقاشی اهمیت زیادی دارد، دگردیسی‌های غافل‌گیر کننده را ارائه می‌دهد و همین طور به کمک شخصیت‌هایش نمادهایی رازآلود را عرضه می‌دارد. برای مثال می‌توانیم تصویر گیاه‌هایی را که زیر درختان جنگلی روییده‌اند به خاطر آوریم؛ کوره‌راهی جنگلی روی تابلوی نقاشی اتاق طفل" فخر یا پارکی را به یاد آوریم که هامبرت جسور و بی‌پروا در آن گردش می‌کند، و رد آن را تا محوطهٔ پوشیده از درخت آردیس دنبال کنیم - این ثمرهٔ عشق ناباکوف به پارک مانسفیلد است، و دلتنگی‌اش برای منطقهٔ ویرا - او در پایان همان تصویر وفور و فراوانی سبک باروک را به نمایش می‌گذارد، گویی وظیفه‌اش این بوده است که ظاهر زنندهٔ واقعیت را بپوشاند. شهامت استفاده از واژه‌ها، شهامت استفاده از استعاره‌ها (چگونه می‌توانیم این عبارت را فراموش کنیم که در مورد شاهکار پروست از دهان کینبوت بیرون می‌آید: "رؤیاپردازی یک نفر گیاهخوار، بدون این که کوچک‌ترین ارتباطی به زندگی محتمل مردم در تاریخ فرانسه داشته باشد...؟") یا شهامت استفاده از تصویرهای ذهنی، رمان هجوآمیز ناباکوف یک صافی بسیار قوی و توهم برانگیز است، که هر گونه تعبیری از آن باید با احتیاط صورت گیرد. زیرا ناباکوف مین‌هایی را در همه جا کاشته است. درک نوشته‌ای که نه پیامی فلسفی دارد و نه محتوایی به راستی واقعه ای بسیار ظریف است، به ویژه اگر شما را عمداً بخنداند یا این که باعث حرکت‌هایی کنترل نشدنی در ستون فقرات‌تان شود. زیرا این گونه نوشته مانع هر گونه تفسیری دربارهٔ اثری خیالی می‌شود یا آن را به تأخیر می‌اندازد و این همان آرزویی است که یک نفر جادوگر در سر دارد. ولی خوانندگان بی‌احتیاط امکان دارد در مورد ناباکوف همان کاری را بکنند که کینبوت کرد. یکی دیگر از دلایل موفقیت مطلق هنر ناباکوف این است که برخی از شخصیت‌های آثارش

موجودیت پیدا می‌کنند (و این رؤیای هر رمان نویسی است). همان گونه که شاید مدت‌ها پیش در یکی از روزهای اوقات تلخی به این وردورن[9] ژنده‌پوش یا روبمپرهٔ[10] ژیگولو برخورد کرده باشید، در این لحظه ممکن است خود لولیتا بیاید و کنار شما بنشیند، در حالی که شبحی مشکوک از دور او را تعقیب می‌کند. چارلز کینبوت؟ ولی یادتان باشد که او را در مقام استاد ادبیات می‌شناسید: او در پس هر یک از ابیاتی که رمبو سروده به دنبال اشاره‌ای به آلت تناسلی است، آردیس؟ ولی شما تازه کتاب جدیدتان را برای‌شان فرستاده‌اید[11]. سرانجام از خودتان می‌پرسید که آیا انتقام واقعی داستان تخیلی از واقعیت، اگر چه با کذب آغاز گشته است، در نهایت ممکن است؟ ◆◆ ◆

* *Entre L'exil et la Parodie /Gilles Barbedette / Magazine Litteraire / No 233 - Sep 1986.*

1. Vadim McNab

۲. Vesta، در دین رومی، الههٔ خانه و خانواده، و مطابق هستیای یونانیان است. وستال‌ها (Vestals یا کاهنه‌های وستا) آتش معبد وستا را در رم همواره روشن نگاه می‌داشتند. م.

۳. Picaresque (از لفظ اسپانیولی پیکارو، Picaro = دغل، شیاد، عیار) نوعی داستان هجایی که اصلاً از اسپانیای قرن شانزدهم است و قهرمان آن شخصی عیار، ولگرد یا شوخ است. داستان ژیل بلاس (از لو ساژ) از مشهورترین داستان‌های پیکارسک است. م.

4. Ecole du regard.

۵. در اینجا نویسنده با دو واژهٔ insect (حشره) incest (زنای با محارم) بازی کرده است.

۶. Finnegans wake، نام اثری از جیمز جویس.

۷. Magda، اثری از Herman Suderman (۱۸۵۷ - ۱۹۲۸)، نویسندهٔ آلمانی در انتقاد از اصول اخلاقی زندگی طبقهٔ متوسط.

۸. H. G. Well (۱۸۶۶ - ۱۹۴۶)، نویسندهٔ انگلیسی کتاب‌های علمی تخیلی.

۹. Verdurin، نام یکی از شخصیت‌های کتاب مارسل پروست.

۱۰. Rubempre، نام یکی از شخصیت‌های ساخته و پرداختهٔ بالزاک.

۱۱. آردیس در واقع یک انتشاراتی است که در Ann Arbor واقع است و کارل پروفر Karl Proffer یکی از دوستان ناباکوف پایه گذار آن بوده است، این انتشاراتی از جمله به نشر آثار ناباکوف به زبان روسی پرداخت و آثار بیشماری در زمینهٔ ادبیات اسلاو منتشر کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی