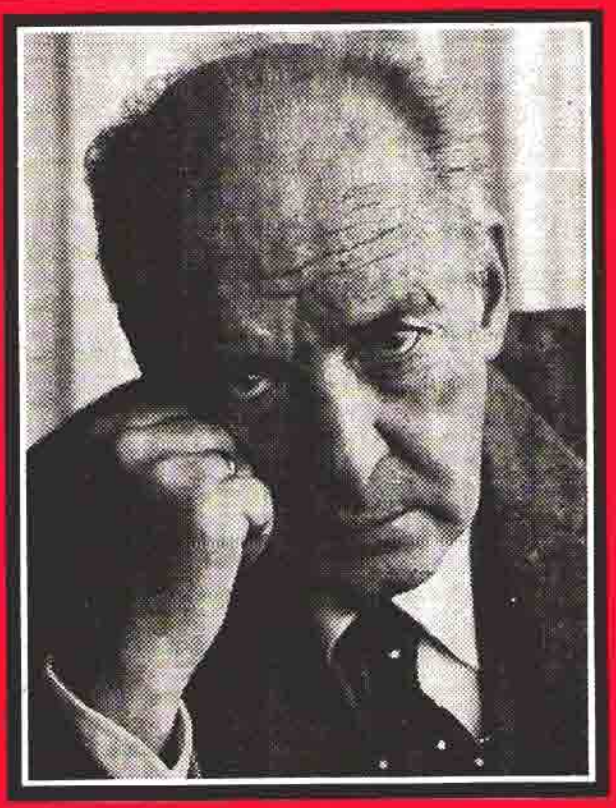
آن دنیای دیگر

تأملی در آثار ولادیمیر نباکف



آذر نفیسی

● ادبیات معاصر جهان ●

آن دنیای دیگر

تأملی در آثار ولادیمیر نباکف

آذر نفیسی

آدرس: خیابان خرمشهر (آپادانا) ــ خیابان نوبخت ــ کوچه دوازدهم ــ پلاک ۱۴
تلفن: ۸۶۵۶۳۴

● **آن دنیای دیگر**
تأملی در آثار ولادیمیر نباکف

● نویسنده: **دکتر آذر نفیسی**
● طرح روی جلد: **هومن مرتضوی**
● نوبت چاپ: **یکم، بهار ۱۳۷۳**
● تیراژ: **۲۲۰۰ نسخه**
● لیتوگرافی: **تندیس**
● چاپ: صهبا
● **همهٔ حقوق محفوظ است**

نفیسی، آذر
آن دنیای دیگر؛ تأملی در آثار ولادیمیر نباکف/نویسنده: آذر نفیسی. ــ تهران: طرح نو، ۱۳۷۳.
[۸]، ۵۱۲، [۱۲] ص: عکس. ــ (ادبیات معاصر جهان).
عنوان به انگلیسی: Antiterra; a critical reading of Veladimir Nabakov's novel.
کتابنامه: ص. ۴۹۳ ــ ۴۹۷.
۱. نباکف، ولادیمیر، ۱۸۹۹ ــ ۱۹۷۷ ــ نقد و تفسیر. ۲. داستان و داستان‌نویسی ــ قرن ۱۹ ــ تاریخ و نقد. ۳. داستان و داستان‌نویسی ــ قرن ۲۰ ــ تاریخ و نقد. الف. عنوان.
۸۰۹/۳ PN۳۴۹۹ / ۶ن ۲ن ۱۳۷۳.

توضیح ناشر

■ فصل‌بندی کتاب بر حسب حروف ابجد است. فصل اول «الف» است، فصل دوم «ب»، فصل سوم «ج» الخ...

■ هر فصل به چند بخش تقسیم می‌شود: از «یک» تا «دو» و «سه» و هر چند.

■ مطالب هر بخش از چند یا چندین بند تشکیل می‌شود که هر کدام شماره‌ای دارد. ارجاعات از حواشی آخر کتاب به متن، و از داخل کتاب به قسمت‌های دیگر آن بر حسب این شماره‌هاست. مثلاً (**رک** *الف*. نُه. ۳.) یعنی رجوع کنید به فصل «الف»، بخش نُه، بند ۳.

■ معادل لاتین نام‌های خارجی در بخش حواشی، در انتهای کتاب داده شده.

■ این کتاب با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی
معاونت امور فرهنگی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
به چاپ رسید

فهرست

درآمد / ۱

«پشتنماها»

الف. زندگی/۱۶

«حرف بزن حافظه»

ب. واقعیت/۶۹

«هدیه»، «دلقک‌ها را ببین!»، «زندگی واقعی سباستین نایت»

ج. حاکم و محکوم/۱۲۲

«دعوت به مراسم گردن‌زنی»، «بند سینیستر»

د. سبعیت/۱۶۶

«پنین»

هـ. نبوغ و جنون/۲۱۸

«آتش رنگ‌باخته»

و. عشق/۲۶۹

«لولیتا»

ز. بهشت و جهنم/۳۴۰

«آدا»

حواشی/۴۰۱

کتاب‌شناسی ولادیمیر نباکف/۴۸۹

مراجع و منابع/۴۹۳

نمایه/۴۹۹

درآمد

یک

۱. چرا نباکف؟ سؤال بجائی که اگر کمتر کلّی بود جوابش آسان‌تر به چنگ می‌آمد. اجازه می‌خواهم سؤال را از جهاتی محدود کنم. به صورت این پرسشِ مشخّص: چرا نباکف، نویسنده‌ای که هیچ‌یک از آثار اصلی‌اش به فارسی ترجمه نشده؟ (منظور از ترجمه، طبعاً، ترجمهٔ 'خوب' است؛ وگرنه ترجمه‌های ناتوان یا توانا در آنچه احتمالاً باید 'اقتباس' خواند، در بهترین حالت، اثر را ترجمه نشده باقی می‌گذارند ــ تازه به شرطی که خواننده را گمراه نکرده باشند.) به‌هرحال، اجازه می‌خواهم قبلِ از جوابْ بپردازم به مسائلی که با سؤال همراه اند. در حقیقت، با سه مسئله روبه‌رو ایم.

۲. مسئلهٔ اوّل مشکل ترجمه است. به نظرم می‌رسد که هیچ نقد جدی نمی‌تواند ــ و نباید ــ وابستهٔ ترجمهٔ یک اثر ادبی باشد. قبل از توضیح دلائلم توجه‌تان را جلب می‌کنم به استثناءِ حُکم: استثناءْ ترجمه‌ای است که به عنوان اثر هنریِ مستقلی روی پاهای استوارِ مترجمِ خلاقش می‌ایستد؛ ولی توجه دارید که در این صورت نقد دربارهٔ یک اثر ادبیِ

جدید است، نه متن اولیّه. توضیح این‌که آثار ادبی را زیروبم‌ها و سایه‌روشن‌های زبان می‌سازند؛ ساختار اثر و حال‌وهوا و لحن اثر همه و همه به کمک زبان شکل می‌گیرند؛ و بالاخره نه تنها چهارچوبِ اثر که حتی جزئیّات اثر در فضای زبان معنا می‌یابند. در یک جمله: ماهیِ دستگُریزِ رُمان تنها در آب‌های زبانِ مادریِ رُمان زنده است. همراه با ترجمهٔ اثر، حتی وقتی با ترجمهٔ خوبی سروکار داریم، این‌همه را از دست می‌دهیم. اگر خواننده راضی است منقّد نیست؛ یا، تکرار می‌کنم، نباید باشد. دقیقاً به همین دلیل است که در فصول بعد کمتر به رمان‌های روسیِ نباکف می‌پردازم؛ هرچند که تمامی این آثار را نباکف خود به انگلیسی بازمی‌آفریند (بیشتر براساس ترجمهٔ پسر نویسنده، و به‌هرحال همیشه زیر نظر خودِ نویسنده). به همین دلیل است که به نباکف به عنوان داستان‌نویسی 'کمیک' نیز جز به اشاره نمی‌پردازم، چون طنزِ نباکفی قبل از هرچیز وابستهٔ زبان است. و همچنین به همین دلیل است که هرجا از رمان‌های نباکف نقل قولی می‌آورم کمابیش همیشه نقل به معناست؛ مگر مواقعی که مترجمین معتبری به کمکم می‌آیند. در موارد دیگر تا آنجا که می‌توانم وفادار باقی می‌مانم؛ با این‌همه 'گیومه' کمتر به کار می‌برم، و حرمت متون اصلی را نگه می‌دارم.

۳. مسئلهٔ دوم مقولهٔ نقد است. همین‌جا یادآوری کنم که روشم را در نقد درست‌ترین نمی‌دانم؛ بااین‌وصف، برای نویسنده‌ای که منم بهترین یا، در حقیقت، مناسب‌ترین روش می‌نماید ــ برای تشریح دیدم و توضیح نظراتم. روشی که دنباله‌رو هیچ مکتبی نیست ولی وابستهٔ دیدی است؛ دیدی که فکر می‌کنم در آثار نباکف به کامل‌ترین ــ و درخشان‌ترین ــ صورتِ ممکن به نمایش درمی‌آید؛ دیدی که، البته، در فصول بعد به تفصیل درباره‌اش خواهید خواند. به علاوه، گفته‌های گامبرُویچ را هم در

زمینهٔ نقد ادبی آویزهٔ گوش دارم. گامبرُویچ اعتقاد دارد نوشتن **دربارهٔ** ادبیّات آسان‌تر از نوشتن ادبیّات است ــ البته، وقتی که نقد صرفاً مُثله می‌کند. اعتقاد دارد نقد ادبی مجلسِ «دیدار» نویسنده و منقّد است، به شرطی که مناسبات به تمامی مساوی باقی بمانند. و در ادامه می‌گوید «بنابراین: قضاوت نکن. فقط واکنش‌هایت را شرح بده. هرگز دربارهٔ نویسنده یا کار ننویس، تنها دربارهٔ برخوردت با نویسنده یا کار بنویس. اجازه داری دربارهٔ خودت بنویسی.» به این ترتیب، در اینجا نه با منقّدی که پشت نقاب 'بی‌طرفی' مخفی شده بلکه ــ خوب یا بد ــ با منقّدی که منم روبه‌رو ایم. و با برخوردهای همین 'من' ــ که البته 'من' مهمی نیست ولی پنهان هم نیست. (یادداشت برای خواننده‌هائی که مقولهٔ نویسنده/ منقّد را جالب می‌یابند: وعدهٔ دیدار به فصل آخر.)

۴. تلاش‌های فروتنم به کنار، نقد را روندی خلّاق می‌دانم. اگر نویسندهٔ خلّاق تجربه‌های عینی و ذهنی‌اش را به‌عنوان مصالح به‌کار می‌گیرد مصالح منقّد آثار هنری اند. از برخورد ذهن منقّد با اثر هنری اثر دیگری به وجود می‌آید که اگرچه از درونِ اثر هنری برخاسته به تمامی مستقل است. و ترکیبی اصیل است: نویسنده به علاوهٔ اثر به علاوهٔ (اگر نگوئیم قضاوت منقّد) نحوه‌ای که منقّد اثر و نویسنده را می‌بیند؛ در حقیقت، نقد روایتی دیگر از اثر به‌دست می‌دهد ــ روایتِ منقّد. به‌عنوان معترضه‌ای کوتاه اضافه کنم که، درضمن، نباکف را بهانه نمی‌کنم تا 'مواضع'ام را به‌رخ خواننده بکشم؛ نظرات ومواضعی که درفصول بعد خواهید دید به‌خود نباکف تعلق دارند. می‌کوشم به‌جای هرقضاوتی نظرات نباکف را در دسترس خواننده قرار دهم، هرچند که در این کتاب نظرات ــ و زندگی ــ نباکف در مقایسه با آثارش جایگاهی ثانوی دارند. نوشته، نه نویسنده. همچنان‌که خواهید دید، نباکف خود نه به‌احوال نویسنده که فقط وفقط به‌اثر اهمیّت می‌دهد.

۵. مسئلهٔ سوم نقش خواننده است ــ نکته‌ای کلیدی که در پسِ این پرسش و پاسخ نهفته. امکان دارد نظرم دربارهٔ ترجمه‌ناپذیریِ آثار ادبی راه به این سوءتفاهم داده باشد که فصول بعد (و کتاب) برای خوانندهٔ فارسی‌زبان نوشته نشده‌اند. در حالی که این کتاب هم، مثل هر نوشتهٔ دیگر، در وهلهٔ اول مصافِ برخوردی است ــ بین موضوع و برداشت‌های نویسنده از موضوع و حضور نامرئی ولی پُراهمیّت مخاطب. در حقیقت، هر کتاب برای مخاطب یا، به شرط خوشبینی، مخاطب‌هائی مشخّص (هرچند که خیالی) نوشته می‌شود. مخاطب این کتاب خوانندهٔ فارسی‌زبانی است که نام ولادیمیر نباکف را دورادور شنیده ولی آشنائی چندانی با رمان‌های نباکف ندارد؛ خواننده‌ای که حتی وقتی ادبیّات حرفه‌اش نیست کنجکاو و علاقه‌مند باقی می‌ماند؛ و مهم‌تر این‌که کششی غریزی به ادبیّات داستانی دارد. به عبارت دیگر، با عشق و نه به دلیل تعهدات شغلی رمان می‌خواند ــ به گفتهٔ نباکف، با تیرهٔ پشتش (*رک الف.نُه.۳*.). به همین دلیل است (و برای چنین مخاطبینی) که وظیفهٔ خود می‌دانم قبل از طرح حرف‌هائی که دربارهٔ هر رمان نباکف دارم خواننده را با داستان کتاب آشنا کنم، و تا آنجا که در محدودهٔ هر فصل (و حواشی فصل) امکان دارد نظرات مثبت یا منفی منقّدان نباکف را در اختیارش قرار دهم. در نتیجه، هر فصل جدا می‌ایستد. بااین‌وصف می‌کوشم فکرهائی را هم که تکرار می‌شوند به هیچ وجه از دست ندهم؛ به همین دلیل است که هر فصل، در عین استقلال، به ناچار در فصول دیگر 'سرریز' می‌کند. چون در ضمن قصد دارم نشان دهم که هر فکر و هر مفهوم تنها به کمک شیوهٔ بیان و نحوهٔ ارائه است که منحصربه‌فرد می‌شود؛ و یک مفهوم واحد در قالب‌های مختلف و به شکل‌های مختلفْ معانیِ متفاوتی به دست می‌دهد. (یادداشت برای خواننده‌هائی که مقولهٔ مفهوم/بیان را جالب می‌یابند: توضیحات بیشتر در طول کتاب خواهد آمد، به تفصیل و به دفعات.)

۶. تکرار بدیهیّات را بالاخص به این جهت اجتناب‌ناپذیر می‌یابم که در زبان فارسی کاری دربارهٔ نباکف انجام نگرفته (با یک استثناء). بنابراین ناچارم در کنار و همراه مسائل معینی که قصد دارم در زمینهٔ تعدادی از رمان‌های نباکف مطرح کنم به معرفی نباکف و آثارش هم بپردازم. به عنوان معترضه اضافه کنم که در این سال‌ها کمابیش هرآنچه اینجا و آنجا به صورت یادداشت و خبر و مصاحبه از نباکف یا دربارهٔ نباکف در مطبوعات‌مان منتشر شده دیده‌ام؛ و 'اطلاعات' پُرغلطی را که به این ترتیب در اختیار خوانندهٔ فارسی‌زبان گذاشته می‌شود مایهٔ عبرت می‌دانم. (افسوس که نباکف خود دیگر زنده نیست؛ ولی حتی تصور واکنشِ احتمالیِ نباکف که شهره بوده به دقت در جزئیّاتْ در قبال 'اطلاعات'ی از این دست بسیار مایهٔ تفریح است.) اجازه می‌خواهم معترضهٔ دومی هم اضافه کنم ــ برای جوانان انگلیسی‌دان و نباکف‌ـ(و نقد آثار نباکف)خوانده‌ای که لبخند به لب در صندلی‌های تهِ تالار نشسته‌اند. فکر می‌کنم اگر طاقت بیاورند و از بخش‌های مقدماتی و توضیح‌های اولیّهٔ هر فصل بگذرند دست خالی برنگردند. یادآوری کنم که هیچ‌کس به صِرفِ انگلیسی‌دانی خوانندهٔ بهتری نیست. (بخصوص که نزد نباکف «خوانندهٔ خوب» فقط نمی‌خواند، بلکه همیشه بازمی‌خواند.)

۷. معترضهٔ سوم، و آخر. نویسنده، هر نویسنده‌ای، فرزند زمان و مکانی معیّن است (حتی نویسنده‌های خیلی پیشتاز، حتی نویسنده‌هائی که به مقابله با دوران‌شان برمی‌خیزند). بااین‌وصف وقتی به نویسنده‌ای نه از نزدیک که، به‌عکس، از دور نگاه می‌کنیم و آثارش را با فاصله بررسی می‌کنیم (فاصلهٔ زمان و مکان و، مهم‌تر، فرهنگ) اگرچه مشکلاتی از قبیل انواع بدفهمی‌ها بر سر راه‌مان سبز می‌شوند به مفاهیمی دست می‌یابیم که برای اغلب معاصرینِ نویسنده غیرقابل تصور بوده. بالاخص

نویسنده‌ای مثل نباکف، که خواهید دید یکی از منابع قدرتش قطعاً در فاصله‌ای است که آگاهانه به وجود می‌آورد. به این‌همه باز خواهم گشت (و جوانان انگلیسی‌دان بهتر است به خواننده‌های انگلیسی‌ندان فخر نفروشند). در نتیجه، این‌که آثار نباکف را به فارسی بررسی می‌کنیم بهانهٔ خوبی ــ یا توجیهی ــ برای بی‌دقتی نیست. در عین حال، وقتی در تهران دست به تحقیق می‌زنیم به ناچار می‌پذیریم که مآخذ فارسی نداریم و منابع اصلی را هم در دسترس نداریم. به همین دلیل مَراجعم، بخصوص در زمینهٔ نقد آثار نباکف، محدود می‌ماند. بااین‌وصف حجم ارجاعات و حواشیِ کتاب زیاد است (که مُصرم ــ یا امیدوارم ــ نخوانده نگذارید. لطفاً!) از خواننده‌های بی‌حوصله عذر می‌خواهم؛ ولی به نظرم می‌رسد که ارجاعات هر نوشتهٔ تحقیقی بخش کلیدی نوشته‌اند ــ و به بهترین شکلی برداشت و شیوهٔ کار نویسنده را به نمایش می‌گذارند. به عنوان نمونه، کافی است نگاهی بیندازیم به ارجاعات خود نباکف در بخش حواشی ترجمه‌ای که از «اوژن اُنگین» به دست می‌دهد. افسوس که به نظر می‌آید در اینجا ارجاعات را در حد پدربزرگ بسیار متشخّصی می‌بینیم؛ اگرچه حفظ ظاهر می‌کنیم و حرمت پیرمرد را نگه می‌داریم، در حقیقت، مجال سروکله زدن نداریم ــ و، طبعاً، حرف‌شنوی هم نداریم.

دو

۱. چرا نباکف؟ می‌دانم که علی‌رغم همهٔ این توضیحات سؤال نخستین همچنان باقی است. بررسی آثار نباکف را ــ بخصوص به فارسی ــ به دلیل چه خصیصه یا مجموعهٔ چه خصائصی ضروری می‌یابم؟ فکر می‌کنم ناچارم یک بار دیگر و از جهاتی دیگر سؤال را محدود کنم. با این توضیح که کتابی که در دست دارید دربارهٔ چه جنبه‌هائی از کار نباکف ساکت می‌ماند ــ جنبه‌هائی که حتی وقتی مطرح می‌شوند به گونه‌ای گذرا

و در حاشیهٔ مسائل دیگرند. گذشته از این‌که، طبعاً، با نباکف حشره‌شناس آشنا نمی‌شویم، با نباکف منقّد و محقّق و معلم و مترجم هم سروکار نداریم؛ به نباکف شاعر (در دو زبان) و نمایشنامه‌نویس و (یک نوبت) فیلمنامه‌نویس نمی‌پردازیم؛ به داستان‌های کوتاهش هم نمی‌پردازیم. می‌ماند رمان‌های نباکف. ولی در زمینهٔ رمان هم اغلب رمان‌هائی که به روسی می‌نویسد مطرح نمی‌شوند؛ موضوع این کتاب بررسی همه‌جانبهٔ تمامیِ رمان‌های روسی یا، حتی، انگلیسیِ نباکف نیست. (بخصوص که ترتیب تقدّم و تأخّر رمان‌ها هم رعایت نمی‌شود.) از میان مفاهیمی که رمان‌های انگلیسی نباکف پیش می‌کشند، در حقیقت، امیدوارم بتوانم تنها به یک مقولهٔ مرکزی بپردازم.

۲. کلیّات کمتر راه‌گشاست. اجازه می‌خواهم، به عنوان مثال، نگاهی بیندازم به یکی از آخرین رمان‌های نباکف ــ «پُشتنماها» (۱۹۷۲). رمان (ماقبل آخر) کوتاهی که اگرچه به ظاهر شبیه دیگر رمان‌های نباکف نمی‌نماید برای خوانندهٔ نباکف داستانی کمابیش آشنا دارد. قهرمان داستان می‌کوشد زنی را که از دست داده بازیابد. هیو و آرماند در سوئیس باهم آشنا می‌شوند و در سوئیس باهم ازدواج می‌کنند. هیو دیوانه‌وار به آرماند عاشق است؛ زنِ بی‌وفا و بی‌اعتناء و کمابیش بی‌احساسی که هیو، در نهایت، بدون این‌که بداند چه می‌کند به قتل می‌رساند ــ قتل وقتی اتفاق می‌افتد که هردو در خواب اند. دوران محکومیّتش را (در آمریکا) می‌گذراند و حالا، در آغاز رمان، یک بار دیگر به سوئیس بازمی‌گردد. تلاش هیو برای به دست آوردن آرماندِ مُرده موفق نیست (و هست). می‌کوشد به نحوی به اولین شبی که با آرماند گذرانده نزدیک شود؛ به همان اتاقِ همان میهمانخانه بازمی‌گردد، و در آتش سوزی می‌میرد. رمان به ظاهر راوی ندارد. ولی با دقت بیشتر می‌بینیم که

راویان رمان، در حقیقت، گروهی از ارواح اند. و راوی اصلی آقای 'ر.' است که به تازگی مرده: داستان‌نویسی که وقتی در قید حیات بوده هیو را شخصیّتی دلپذیر می‌یافته (هیو نمایندهٔ ناشرش بوده)؛ بنابراین حتی بعد از مرگ هم نگران هیو باقی می‌ماند، و در طول رمان می‌کوشد هیو را در این مرحلهٔ دشوار راهنمائی کند.

۳. «پُشتنماها» در ظاهری‌ترین سطوحْ داستان تلاش همیشگی، و نومیدانهٔ، شخصیّتی نباکفی است برای بازیافتن گذشته‌ای ازدست‌داده. این بار نباکف تمهیداتِ داستانی نمی‌چیند. به نظر می‌رسد قهرمان داستان می‌کوشد گذشته را به کمک عینیّت محض اشیاء به چنگ آورد. در همان اولین سطور فصل اول با این فکرها روبه‌رو ایم: ۱) اگر آینده موجودیّت داشت و ملموس بود گذشته اینقدر فریبنده نبود؛ ۲) و اگر کششِ گذشته را کششِ آینده خنثی می‌کرد زندگی متوازنی داشتیم؛ ۳) ولی در حالی که این لحظهٔ زمان حال را با چشمِ سر می‌بینیم و لحظات گذشته را با چشمِ خیالْ می‌بینیم آینده دیدنی یا دریافتنی نیست. این از مقدمات. (توجه دارید که به عمد در سطحِ 'فکر' باقی می‌مانم، و به ادبیّات نمی‌پردازم؛ آنهم ادبیّاتی با زبان خارقَ‌العادهٔ دورهٔ آخر نباکف؛ متن و ترجمهٔ متن، هردو، در حاشیه آمده‌اند.) در ادامه، با فکرهای بیشتری روبه‌رو ایم: ۱) باید مراقب باشیم وقتی در اشیاء تعمّق می‌کنیم تاریخچهٔ هر شیء فریب‌مان ندهد؛ ۲) و «مبتدی»ها بهتر است اصلاً در چیزی تعمّق نکنند، وگرنه واقعیّتِ زمان حال را از دست می‌دهند؛ ۳) چون اشیاء «پُشتنما»ینند، و گذشته از آن پشت می‌درخشد؛ ۴) نتیجه این‌که واقعیّت صرفاً لایهٔ نازکی است که روی همه‌چیز کشیده شده؛ ۵) و وای بر «مبتدیِ» نابَلدی که به امید شنیدن ماجراهای گذشته این لایه را پس می‌زند؛ ۶) واقعیّت آشنا را از دست می‌دهد و در اعماقی ناشناخته

سقوط می‌کند. اضافه کنم که این‌همه، علی‌رغم ظواهر امر، فلسفه‌پردازیِ نویسنده نیست؛ و نیز کوششی برای دست یافتن به پاسخ یکی از معضلات بشری محسوب نمی‌شود. بلکه قبل از هرچیز مشکل هیو را به نمایش می‌گذارد: حال‌وهوائی خاص و برداشتی معیّن از این حالت. هیو شخصیّتی است به تمامی ناخودآگاه؛ دربارهٔ حالات درونیِ خود کمابیش هیچ نمی‌داند؛ و بنابراین بسیار آسیب‌پذیر می‌نماید، بخصوص در قبال گذشتهٔ ازدست‌داده‌ای که سخت مسحورش می‌کند. همچنان که گفتم، رمان به کمک تمهیدات داستانی پیش نمی‌رود؛ نویسنده (یا، در حقیقت، راوی) نوبت به نوبتْ حرف و سخنی کلّی را با تصویری می‌آراید و با لحظه‌هائی از زندگی شخصیّت‌های رمان وضوح می‌بخشد. بااین‌وصف نباید فریب خورد. اگرچه ظواهرْ خبر از نوعی رساله‌نویسی می‌دهند به کمک همین تصاویر است که شخصیّت‌های داستان شکل می‌گیرند و پیش می‌روند.

۴. به این ترتیب، هیو اگرچه در زمان حال زندگی می‌کند عشقش و بنابراین زندگی‌اش و، در نهایت، هویّتش را در گذشته می‌جوید. مثل اغلب ما. تا کشف نکند که کجای این دنیا ایستاده بوده و کی بوده در نمی‌یابد که کی‌ست و کجاست. نه تنها زمان حال که حتی آینده‌اش هم در گرو این سؤال است. چگونه می‌تواند این آگاهی را به دست آورد؟ هیو می‌کوشد گذشته را همان‌گونه که بوده عیناً بازیابد؛ فاجعه اینجاست که حال را به تمامی از یاد می‌برد. گذشته از طرفی دستگُریز می‌نماید و از طرفی دیگر حضوری سنگین و ویرانگر دارد. در قبال گذشته به ناچار باید خلّاق باشیم؛ باید بتوانیم بازش بیافرینیم؛ وگرنه زیر بارش نیست و نابود می‌شویم. هیو به سوئیس بازمی‌گردد؛ چون در رؤیاهایش آرماند را نه در آمریکا (جائی که باهم زندگی می‌کرده‌اند، و جائی که آرماند را

نخواسته‌وندانسته کشته) بلکه در سوئیس می‌بیند ــ جائی که آرماند را برای اولین بار دیده، و جائی که به آرماند عاشق شده. توجه دارید که، به این ترتیب، هیو با بی‌پروائیِ تمام (و کاملاً ناخودآگاه) گذشته را فرامی‌خواند. بدون آنکه به عواقبش فکر کند. ولی ارواح گذشته مفاهیم متفاوتی ارائه می‌دهند: درهائی را به روی مرگ و درهائی دیگر را به روی زندگی می‌گشایند. اگر آقای 'ر.' برحذرش می‌دارد آرماند ترغیبش می‌کند. اتاق میهمانخانه دقیقاً همانی است که هیو می‌خواهد؛ آرماند را در خواب و در بیداری فرامی‌خواند؛ میهمانخانه تصادفاً به آتش کشیده می‌شود، و آرماند به صورت شعله‌های آتش به سراغش می‌آید.

۵. در حقیقت، قصد نداشتم (و ندارم) دربارهٔ «پشتنماها» حرف بزنم. در رمان‌های دیگر نباکف به اغلب این مفاهیم برمی‌خوریم؛ بنابراین دربارهٔ این مفاهیم در فصول بعد به تفصیل حرف خواهم زد. مفاهیم اصلی به کنار، به چند مثال فرعی توجه کنید. آقای 'ر.' آشکارا بَدل نباکف یا نباکفی بَدلی است (**رک** *فصل دوم، بخش «دلقک‌ها را ببین!»*). یا مادر آرماند یادآور مادرِ لولیتاست (**رک** *فصل ششم، شخصیّت شارلت*). یا رابطهٔ هیو و اشیاءِ دوروبرْ رابطهٔ پنین را با اشیاء به یاد می‌آورد (**رک** *فصل چهارم*). یا رابطهٔ هیو/ آرماند یادآور رابطهٔ سینسیناتوس است با زنش (**رک** *فصل سوم، بخش «دعوت به مراسم گردن‌زنی»*). و غیره، و غیره. اگر «پُشتنماها» را پیش کشیدم به این دلیل بود که خواننده را مستقیماً با فکروذکر اصلیِ نباکف (یا، در حقیقت، با فکروذکر اصلیِ این منقّد نباکف) آشنا کنم. و در جواب به این سؤال، چرا نباکف؟ لزوم طرح آثار نباکف برای خوانندهٔ فارسی‌زبان چی‌ست؟ حالا که قرار است از نویسنده‌ای غربی سخن به میان آید چرا (بین بهترها و متوسط‌ها) از جیمز جویس یا ویلیام فاکنر یا پیتر تیلور یا 'ویوین دارک‌بلوم' نگوئیم؟ تکرار

کنم که برای خوانندهٔ ایرانی می‌نویسم؛ چون فکر می‌کنم در آثار نباکف معضلی مطرح می‌شود که در فرهنگ معاصر ما جایگاهی اساسی دارد.

سه

۱. یکی از مهم‌ترین مسائل و یکی از وسوسه‌های ذهنی نباکف مقولهٔ 'تبعید' است (برای توضیحات بیشتر **رک** *فصل اول*). نباکف 'تبعید' را در اغلب آثارش مطرح می‌کند ــ و اساساً به مقوله شکل می‌بخشد. در نتیجه، این وسوسه را در اعماقِ کمابیش همهٔ رمان‌های اصلی‌اش می‌یابیم. در ظاهری‌ترین سطوحِ آثار نباکف، تبعید عموماً با مهاجرتی اجباری شروع می‌شود. همچنان که به تفصیل خواهید دید، نباکف خود این تجربه را از سر می‌گذراند؛ و به دنبال نوجوانیِ، به اصطلاح، ناتمامش همهٔ عمر را در تبعید زندگی می‌کند. به این ترتیب است که گذشته فریبنده می‌نماید ــ و وای به احوال «مبتدی»ها! اصلی‌ترین موضوع کتابی که در دست دارید، در حقیقت، پی‌گرفتن مقولهٔ 'تبعید' در آثار نباکَف است. در فصول بعد این مقوله به شکل‌های مختلف طرح می‌شود: شخصیّتی که با مشکلات سرزمین جدید و زندگی در تبعید دست و پنجه نرم می‌کند (**رک** *فصل چهارم*)؛ شخصیّت‌هائی که به دلیل ذهنیّت هنرمندانه در تبعیدی همیشگی اند (**رک** *فصل دوم*)؛ شخصیّت‌هائی که حتی در وطن‌شان هم در تبعید زندگی می‌کنند (**رک** *فصل سوم*)؛ شخصیّتی که از واقعیّت به تخیّل می‌گریزد (**رک** *فصل پنجم*)؛ شخصیّتی که می‌خواهد گذشته‌اش را در تبعید بازبیافریند (**رک** *فصل ششم*)؛ و، بالاخره، در فصل هفتم با عمیق‌ترین تبعید روبه‌رو ایم ــ مهاجرت‌هائی اجباری که جبر زمان به همهٔ ما تحمیل می‌کند، از کودکی به نوجوانی و از جوانی به پیری. بااین‌وصف، مقولهٔ 'تبعید' در آثار نباکف حتی در این مرحله هم به آخر نمی‌رسد. نباکف خود مُدام آن دنیای دیگر را فرامی‌خواند؛ دنیائی که وقتی، در

نهایت، از زندگی تبعیدی در این دنیای مادّی نجات می‌یابیم در انتظار ماست؛ و در «پشتنماها» به این تبعید نهائی می‌پردازد ــ به اضافهٔ تلخی و سختی مرحلهٔ گذار.

۲. از اینجا به کجا می‌رسیم؟ همراه با مقولهٔ 'تبعید' مفاهیمی به ظاهر بدیهی مطرح می‌شوند. در وهلهٔ اول کنده‌شدنی اغلب خشونت‌بار از سرزمین مادری؛ مبداء و ملجأ یا، به عبارت دیگر، گذشته‌مان را ازدست می‌دهیم. در وهلهٔ دوم پرتاب‌شدنی خواسته یا ناخواسته به فضائی غریبه و اغلب وحشت‌زا؛ از آنجا که گذشتهٔ این دنیا از آنِ ما نیست و گذشتهٔ ما نیست زمانِ حالش را هم درک نمی‌کنیم. در وهلهٔ سوم در انزوائی محضْ تنها و بی‌هویّت و، طبعاً، بی‌آینده می‌مانیم. توجه دارید که مشکل را به مهاجری که ناچار است، به هر دلیل، در مملکت غریبه‌ای در تبعید زندگی کند محدود نمی‌دانم. مشکلی که در رمان‌های نباکف در سطوح مختلف و به اشکال متفاوت به چشم می‌آید بسیار عمیق‌تر است. چون، همه در تبعیدیم ــ تبعیدی که وابستهٔ جابه‌جائیِ جغرافیائی نیست. به این ترتیب، به معضلی می‌رسیم که فرهنگ معاصر ما از اولین برخوردهایش با «تجدّد» با آن مواجه بوده و جز در مواردی نادر از رودررو شدن با آن طفره رفته. (اضافه کنم که به نظرم می‌رسد مقولهٔ رویاروئی با فرهنگ غرب فقط بخشی از گسترهٔ معضلی است که با آن روبه‌رو ایم.) به این معناست که ما همه در تبعید زندگی می‌کنیم؛ چون با گذشتهٔ مشترک‌مان قطع ارتباط کرده‌ایم و با هیچ زمان حالی نخواسته یا نتوانسته‌ایم ارتباط برقرار کنیم. در نتیجه، دست‌مان نه فقط از دوران گذشتهٔ «اصل خویش» که از زمان حال نیز کوتاه مانده. این خانه دیگر خانهٔ ما نیست. در «پُشتنماها» هیو می‌کوشد قدم به قدم به عقب بازگردد تا به آنجا که بوده برسد؛ آیا ماهم زمان حال را از یاد می‌بریم و می‌کوشیم به آن بهشت

ازکف‌رفته بازگردیم، یا گذشته را به تمامی نفی می‌کنیم تا در سطح «پُشتنما»ی حال باقی بمانیم؟ گفتن این‌که، طبعاً، باید در پیِ راه میانه‌ای بود آسان است، و عملی کردنش بسیار دشوار ــ اگر نگوئیم غیرممکن.

۳. در حقیقت، نه بازگشت به گذشته ممکن است و نه این گونه بی‌گذشته و بی‌هویّت زیستن در حال. هیچ فرهنگ اصیلی در خلاء بال و پَر نمی‌گشاید. کدام فرهنگ می‌تواند بی‌ریشه رشد کند، و کدام فرهنگ می‌تواند بی آن‌که از فضائی حیاتی برخوردار شود شاخ و برگ بگستراند؟ اجازه می‌خواهم بازگردم به گامبرُویچ، که خود بیشتر عمر را در تبعید گذراند. می‌گوید:

«آنهائی که از دنیای کوچک‌شان بیرون رانده شدند خود را با دنیای بیکرانی روبه‌رو یافتند که، در نتیجه، مهارکردنی نبود. تنها فرهنگی جهانی می‌تواند به مصاف دنیا رود، نه فرهنگ‌های محلی، نه آنهائی که تنها با تکه‌پاره‌های هستی روزگار می‌گذرانند. تنها او که می‌داند چگونه عمیق‌تر رود، به ورای سرزمین مادری، تنها او که سرزمین مادری را فقط یکی از تجلیّات زندگی ابدی و جهانی می‌داند، تنها اوست که با از دست دادن سرزمین مادری کارش به هرج‌ومرج نمی‌کشد. از دست دادن سرزمین مادری تنها نظم درونی آنهائی را برهم نمی‌زند که سرزمین مادری‌شان دنیاست. در قبال ادبیّات‌های زیادی قومی و احتصاصی، تاریخ معاصر زیادی پرخاشجو و بی‌دروپیکر از آب درآمده.»

آینده به آنهائی تعلق دارد که هم گذشته و هم حال، هردو، را دارند ــ آنهائی که قادرند 'خود' و، در عین حال، 'غیرخود' را دریابند. از یاد نبریم که تا وقتی به قصد مخفی نگه داشتنِ نقصِ عضوْ 'خود' ناشناخته‌مان را به رخ دیگران می‌کشیم حتی 'خود' هم نداریم؛ تنها وقتی 'خود' ما واقعاً از

آنِ ماست که پارهٔ تن ماست. با لاف زدن دربارهٔ گذشته نمی‌توان گذشته را حفظ کرد. به گفتهٔ گامبرُویچ غش‌وضعف رفتن دربارهٔ عظمت گذشته عموماً نشانهٔ این است که گذشته را از کف داده‌ایم.

۴. به این ترتیب، اگرچه به ظاهر در تبعید زندگی نمی‌کنیم می‌بینید که به‌هرحال با مشکل فرهنگی تبعیدی دست به گریبانیم. سؤال اصلی این که در قبال این اوضاع و احوال چه واکنشی داریم؟ آیا به زبان گذشته فکر می‌کنیم و می‌نویسیم؟ آیا هویّت خودمان را دو دستی تسلیم 'غیرخود' می‌کنیم و به زبان حالی بَدلی ــ و به ناچار دست دوم ــ اکتفاء می‌کنیم؟ آیا خود را قربانیِ سرنوشت می‌دانیم و ناتوانی‌های‌مان را در پسِ گلایه از روزگار پنهان‌نگه‌می‌داریم؟ نباکف به‌همهٔ این سؤال‌ها پاسخ منفی می‌دهد. با فاجعهٔ از دست دادن سرزمین مادری و فاجعهٔ از دست دادن گذشتهٔ فردی و جمعی و فاجعهٔ از دست دادن فرهنگ ملی رودررو می‌شود ــ به کمک تفکّر و تخیّل. هرآنچه را که در عالم واقعیّت مهارنکردنی و دست‌نیافتنی می‌نماید در عالم هنر به دست می‌آورد. هویّتی مستقل برای خود می‌آفریند. و در نهایت، به هیچ جبری تن در نمی‌دهد. (برای توضیحات بیشتر ناچارید فصول بعد را هم بخوانید!) در اینجا قصدم تنها همین بود که یادآوری کنم چرا به نظرم می‌رسد پاسخ‌های‌نباکف برای همهٔ ما که به فارسی می‌خوانیم و می‌نویسیم حیاتی است.

۵. یک معترضهٔ آخر. یادآوری کنم که این‌همه نزد نباکف (و نزد این منقّد کوچکِ نباکف) مقولهٔ مضمون نیست؛ چون هیچ موضوع یا مضمونی از قالب بیانی‌اش جدا نمی‌ایستد. موضوع ما ــ حتی موضع ما ــ همیشه همان شیوهٔ بیان ماست. فریب شعارهای ظاهری را نباید خورد؛ تنها به کمک قوالب می‌توانیم مضامین و مواضع را بررسی کنیم. بیخود نیست که

نباکف در صفحهٔ آخر (و در مقدمهٔ) یکی از رمان‌هایش حتی مرگ را هم از مقولات سَبْک می‌داند. چون سبک صورتِ ظاهریِ هیچ مضمونِ آشکار یا پنهانی نیست؛ سبک هرکس شیوهٔ نگرش اوست به هستی، و شیوهٔ تلاش اوست در بازآفریدن هستی. در فصول بعد به دفعات با برداشتی از زندگی و هنر روبه‌رو می‌شوید که 'بینش استعاری'اش می‌نامم ــ بینشی که بالاخص در خلّاق‌ترین نوع برخورد با مقولهٔ 'تبعید' به چشم می‌آید. (بیخود نیست که آخرین کتابی که از آقای 'ر.' منتشر شده «استعارات» نام دارد.) خواهید دید که بینش استعاری و، در نتیجه، رمان استعاری نباکف چگونه از تلفیق تناقض‌ها ترکیب‌های بدیع می‌سازد ــ گذشته و حال، دور و نزدیک، آشنا و غریبه، 'خود' و 'غیرخود'. این‌همه نه فقط خلّاقیّت که، مهم‌تر، شهامت می‌طلبد. و امید. مگر نه این که ارواح گذشتگان و آیندگان هاله‌هائی نامرئی به گردمان می‌تنند؟ ازیادرفتگانی آشنا و هم‌روزگارانی ناآشنا؛ کافی است بگذاریم صداهای‌شان از ورای بُعدِ زمان و مکان به گوش‌مان برسند. مثل خیراندیشی‌های آقای 'ر.'؛ صدای آقای 'ر.' را حتی حالا که دیگر زنده نیست در آخرین جملهٔ «پُشتنماها» همچنان می‌شنویم که سفارش می‌کند آسان بگیر ــ با دست، نه با دندان. افسوس که هیو بی‌توجه است. به نظرم می‌آید کتاب‌ها هم، مثل آدم‌ها، به امید زنده اند ــ و امیدوارم آقای 'ر.' تا به آخر همراه کتابم بماند.

الف. زندگی

یک

۱. «مارپیچی رنگی در یک گوی کوچک بلوری، زندگی‌ام را این چنین می‌بینم.» گفته‌ای از ولادیمیر نباکف که در زندگینامه‌اش می‌آید ــ «حرف بزن حافظه» (۱۹۶۶). چند جمله قبل‌تر توضیح می‌دهد مارپیچ همان حلقه است؛ ولی حلقه‌ای که معنویّت یافته (spiritualized)، حلقه‌ای که چون باز و آزاد شده به ناچار سبعیّتش را از دست داده. و اضافه می‌کند دانش‌آموزی بوده که این نکته به ذهنش رسیده؛ همچنان که کشف کرده 'تز' و 'آنتی‌تز' و 'سنتز' هگلی (سخت محبوبِ «روسیّهٔ قدیم») صرفاً بیانگر مارپیچ بودن همهٔ پدیده‌هاست، در ارتباط با زمان. حالا، سرانجام، نتیجه می‌گیرد بیست سال اول زندگی‌اش در روسیه (۱۹۱۹-۱۸۹۹) 'تز' و بیست‌ویک سالی که در تبعیدی «خود خواسته» در انگلیس و آلمان و فرانسه گذرانده (۱۹۴۰-۱۹۱۹) 'آنتی‌تز' و دورهٔ اقامت بیست‌ساله‌اش در آمریکا (۱۹۶۰-۱۹۴۰) 'سنتز' است ــ و 'تز'ی جدید. این را، البته، وقتی می‌نویسد که ساکن سوئیس شده؛ ولی زندگینامه در پایان دورهٔ دوم به آخر می‌رسد، و اگرچه قصد داشته (و حتی شروع کرده) جلد دومی برای «حرف بزن حافظه» بنویسد فرصت دست نداده.

۲. اگر با زندگی نباکف آغاز می‌کنم فقط به این دلیل نیست که زندگینامهٔ هر نویسنده بدیهی‌ترین نقطهٔ شروع برای بررسی آثارش به حساب می‌آید؛ در مورد نباکف ضروری است. زندگی نباکف و زندگی داستان‌هایش سایه‌های همدیگرند. زندگینامه‌اش اثری هنری است، و در آثار هنری‌اش همواره هالهٔ دنیائی که از دست داده دنیاهای تخیّلی‌اش را منور می‌کند. به این معنی که اگر «حرف بزن حافظه»، در عین حال، اثری داستانی است از طرف دیگر داستان‌هایش در تبعید و، بی‌شک، در پرتو خاطرات گذشته نوشته شده‌اند. وقتی در دهمین سالگرد انقلاب ۱۹۱۷ مهاجرین روس را «شهروندهای آزاد رؤیاها»ی‌شان می‌خواند در اساس بیشتر خود را توصیف می‌کند.

۳. این ارتباط مارپیچ با زمان نه فقط در زندگینامهٔ نباکف که در اغلب آثارش به چشم می‌آید. به عنوان مثال، تصادفی نیست که آغاز «حرف بزن حافظه» و بخش پایانی «آدا»، رمانی که حال و هوایش بیشترین شباهت را به حال و هوای «حرف بزن حافظه» دارد، دربارهٔ زمان است ــ نه فقط 'درباره'ٔ که **درگیرِ** زمان و به قصد نفیِ زمان. نقش اساسی زمان در رمان معاصر کمابیش پذیرفته انگاشته می‌شود؛ ولی کمتر نویسنده‌ای به اندازهٔ نباکف به کندوکاو در زمان پرداخته. در رمانی چون «در جستجوی زمان گمشده» زمان، به سادگی، 'حالا'ای است سراسر دلتنگی برای 'گذشته'ای ازدست‌رفته؛ در حالی که در آثار نباکف زمان تداومی را که در رمان پروست می‌بینیم ندارد. به دنبال انقلاب ۱۹۱۷ جوانیِ نباکف نیمه‌تمام می‌ماند و ارتباطش با یادگارهای عزیزترین دورهٔ زندگی‌اش قطع می‌شود؛ بنابراین رمان‌هائی که می‌نویسد صرفاً به قصد خلق دوبارهٔ آن روزگار نیست، و از سَرِ دلتنگی نیست، بلکه کوششی حیاتی است برای پل زدن روی گودالی که در زندگی‌اش دهان باز کرده. «حرف بزن حافظه»،

احتمالاً به همین دلیل، با تصویر مغاکی ازلی شروع می‌شود؛ جملهٔ آغازی تأملی است دربارهٔ هستی که وسط دو ظلمت ابدی در زندان زمان در بند است. و این تصویری استثنائی نیست، چون یکی از مضمون‌های اصلی رمان‌های نباکف کشمکش دردناک آدم‌هائی است علاقه‌مند به حفظ هر لحظهٔ زندگی با گذشتِ زمان که پایدارترین احساسات و عواطف را به مسخره می‌گیرد.

۴. نخستین خاطرهٔ نباکف لحظهٔ شگفتی آوری است که زمان را بازمی‌شناسد. دست چپش در دست مادر (در لباس «سفید و صورتی نرمی») و دست راستش در دست پدر (در لباس نظامی «سفید و طلائی سفتی»)، افتان و خیزان قدم برمی‌دارد و پدر مادر را سؤال‌پیچ می‌کند؛ به این ترتیب، سن پدر و مادر را کشف می‌کند (سی و سه و بیست و هفت) و سن خود را کشف می‌کند (چهار)، و به یُمن این قیاس به هویّت مستقلش پی می‌برد. این تجربهٔ شهودی به منزلهٔ غسل تعمیدی دوباره است، و جرقهٔ خودآگاهی است. نباکف اضافه می‌کند که دوران آموزش نظامی پدر خیلی قبل‌تر به پایان رسیده بوده؛ پس شاید آن روز (احتمالاً سالگرد تولد مادر) پدر محض شوخی لباس نظامی به تن داشته. بنابراین اولین جرقهٔ خودآگاهی کاملش را مدیون یک شوخی است؛ و نتیجه می‌گیرد «اولین موجودات روی زمین که به زمان آگاهی یافتند اولین موجوداتی بودند که لبخند زدند».

۵. در پرتو این درونمایهٔ (theme) اصلی ــ زندان زمان ــ مایه‌های دیگر نباکف شکل می‌گیرند؛ مایه‌هائی که شالودهٔ آثارش را پی می‌ریزند و پیچ و خم مارپیچش را می‌سازند؛ مایه‌هائی که در این کتاب دنبال می‌شوند. تبعید؛ واقعیّت و رؤیا؛ سبعیّت و درد؛ هنر و عشق، و عشق و هنر ــ اساس دنیاهای داستانی نباکف. (اگرچه این واژه‌ها تا وقتی که درون آثار نباکف گوشت و پوست و واقعیّت نیافته‌اند تنها مفاهیمی بی‌شکل و بی‌هویّت را

تداعی می‌کنند.) اضافه کنم که این کتاب در پی تصمیمی عالمانه و عامدانه شکل نگرفت، بلکه پی آمدِ وسوسه‌ای بود که مایه‌های نباکف به تدریج به جانم انداختند. مارپیچ نباکف را در ذهنم نورانی می‌بینم، در دل تاریکی مطلقی که تنها از رنگمایه‌های مارپیچ روشنی می‌گیرد.

دو

۱. ولادیمیر ولادیمیرُویچ نباکف ۲۳ آوریل ۱۸۹۹ در سن‌پترزبورگ به دنیا می‌آید؛ اولین و محبوب‌ترین فرزند خانواده (برادران و خواهرانش عبارتند از سرگه‌یی، ۱۹۰۰، و اُلگا، ۱۹۰۳، و اِلنا، ۱۹۰۶، و که‌ریل، ۱۹۱۱). نباکف در «حرف بزن حافظه» و هردو زندگینامه‌نویسش، اندرو فیلد و براین بوید، در کتاب‌های خود بر این نکته تأکید دارند که روز تولد نباکف مصادف است با سالروز تولد شکسپیر و سال تولدش مقارن است با جشن‌های صدمین سالگرد تولد پوشکین، دو تا از محبوب‌ترین (و شاید اصلاً محبوب‌ترین) نویسنده‌های زندگی‌اش. اهمیّت این نکته در عشق نباکف به مطرح کردن الگو یا طرح اولیهٔ هرچیز است (**رک** ب.یک.۱.). در «حرف بزن حافظه» می‌بینیم دوست دارد زندگی‌اش را چون رمانی که نویسنده‌ای نوشته تشریح و تفسیر کند، بر پایهٔ تصادفات و تقارن‌هائی بامعنی. به این ترتیب است که گذشته آینده را پیش‌گوئی می‌کند و آینده گذشته را توضیح می‌دهد.

۲. کودکیِ نباکف همان بهشت زمینی است که در «آدا» می‌بینیم. امتیاز این دوران، همچنان که خودش بارها متذکّر شده، در ثروت افسانه‌ای و موقعیّت والای خاندان نباکف نیست. خود را به این جهت بختیار می‌داند که در خانواده‌ای متولد می‌شود که اهمیّتش (و عشق و غرور نباکف) در بالا بودن سطح فرهنگش نهفته. به همین دلیل است که مبارزات سیاسی

پدر نباکف قبل و بعد از انقلاب و مواضع خود نباکف در تبعید همواره بر اساس اعتراض به بی‌فرهنگیِ حاکم بر روسیه (و شوروی) شکل می‌گیرد. در خانوادهٔ نباکف همه به موسیقی و نقاشی و ادبیّات عشق می‌ورزند. در کتابخانهٔ آنها هزاران کتاب موجود است؛ و نقاشان درجهٔ یکِ آن دوران به خانهٔ آنها رفت‌آمد دارند. پدر نباکف از طرفداران پروپاقرص تئاتر است؛ بعد از انقلاب، اوست که مأمور سازمان‌دهی دوبارهٔ تئاترهای دولتی می‌شود؛ و حتی در تبعید نیز اوست که مأمور استقبال از گروه تئاتری ستانیسلاوسکی می‌شود. از پدر نباکف ــ ولادیمیر دمیتریه‌ویچ ــ مقالات بسیاری دربارهٔ نویسندگان محبوبش چون تولستوی و فلوبر و دیکنز باقی مانده. نباکف با غرور نقل می‌کند: پس از مرگ پدر دوستی نسخه‌ای را از «مادام بواری» برای مادر نباکف می‌فرستد که ولادیمیر دمیتریه‌ویچ در صفحهٔ اولش نوشته «مروارید بی‌رقیب ادبیّات فرانسه».

۳. سنت آزادی‌دوستی از دوران پدر بزرگ (پدری) نباکف، وزیر دادگستری اصلاح‌طلبِ تزار الکساندر، به ارث مانده؛ ولی پدر نباکف است که عشق به آزادی و فرهنگ را نه فقط در حیطهٔ اجتماعی که در زندگی شخصی به اوج و کمال می‌رساند. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ نباکف ــ استاد حقوق جنائی و روزنامه‌نگار و یکی از نمایندگان «اولین پارلمان روسیه» ــ معتقد به اصول و معیارهای فردی است، یک یاغی فطری. اوست که در ۱۹۰۰ برای اولین بار اعتراضیّه‌ای علیه مجازات اعدام می‌نویسد، مایه‌ای که در آثار نباکف بارها و بارها به آن باز می‌گردیم. پس از واقعهٔ «یکشنبهٔ خونین» ولادیمیر دمیتریه‌ویچ به شدت اعتراض می‌کند؛ در نتیجه، سِمت دانشگاهی و مقام درباری‌اش را از دست می‌دهد. و وقتی تزار «پارلمان» را منحل می‌کند ولادیمیر دمیتریه‌ویچ، همراه تعدادی از نمایندگان، بیانیهٔ وایبُرگ را امضاء می‌کند و در نتیجه به سه ماه زندان

انفرادی محکوم می‌شود. به این مجازات‌ها بی‌اعتناء می‌ماند. حتی گفته می‌شود در روزنامه‌ها اعلانی چاپ می‌کند برای فروش لباس رسمی درباری‌اش. در زندان کتاب می‌خواند (داستایوسکی و فرانس و هوگو و وایلد و نیچه و انجیل)، و مقاله می‌نویسد، و ایتالیائی می‌آموزد.

۴. اگرچه کودکی و نوجوانیِ نباکف در دورانی بسیار پُرتلاطم می‌گذرد آنچه به خاطرات او رنگ‌وبو می‌دهد وقایع اجتماعی ـ سیاسی نیست (هرچند که پدرش به شدت درگیر آنهاست). این فصل دربارهٔ زندگی نباکف است؛ و در نتیجه باید بلافاصله متذکّر شد که برای نباکف واقعیّت جای دیگری پنهان شده. این 'جای دیگر' که در آثارش به دور هرچیز هاله‌ای می‌کشد و به صورت فضاهائی خالی در هر صفحهٔ «حرف بزن حافظه» به چشم می‌آید در حقیقت دنیاهائی خارق‌العاده پدید می‌آورد، پذیرای شخصیّت‌هائی مثل سینسیناتوس و کروگ. نباکف نیز مانند پیر دولالاند، «متفکّر فرانسوی»، اعتقاد دارد زندگی برخلاف تصور عموم جاده‌ای نیست که ما را به دنیائی دیگر می‌رساند. دنیای دیگر همینجاست، حول و حوش ما. در همین «خانهٔ زمینی» که آینه‌ها حکم پنجره دارند؛ اگرچه درها را به روی دنیای دیگر بسته‌ایم این دنیا به صورت هوائی که تنفس می‌کنیم در فضای خانه موج می‌زند. از اینجاست که روزی (در شعر بلندی) به اعماق وجودش فرو می‌رود و در کنار انعکاسی از خودش و دنیای دوروبرش «چیزی دیگر، چیزی دیگر، چیزی دیگر» می‌بیند.

۵. در دوران کودکی ولادیمیر نقاشی آب‌رنگی بالای تخت‌خوابش کوبیده‌اند؛ باریکه‌راهی که در اعماق چشم‌اندازی پُردرخت ناپدید می‌شود؛ و مادرش قصهٔ پسرکی را برایش خوانده که روزی توی پردهٔ

نقاشی بالای تختش می‌رود. در نتیجه ولادیمیر جوان هر شب قبل از خواب دعا می‌کند بتواند به داخل نقاشی بالای سرش راه یابد. این نقاشی را بعدها در اتاق مارتین می‌بینیم، قهرمان «فخر»، که در پایان رمان به نوعی به آرزوی ولادیمیر جوان دست می‌یابد و درون پردهٔ نقاشی ناپدید می‌شود. ولی حالا سرزمین نقاشی همان روسیه است که به دلیل انقلاب برای نباکف و شخصیّت‌های رمان‌هایش تبدیل به سرزمین رؤیاها شده. این دنیا را که ورای دنیای روزمره است بارها و بارها در آثار نباکف می‌بینیم؛ در «آتش رنگ‌باخته» و در «آدا»؛ حتی در رمان به ظاهر واقع‌گرائی مثل «لولیتا»؛ و به صورت‌هائی متفاوت در رمان‌هائی چون «دعوت به مراسم گردن‌زنی» یا «بند سینیستر». گوئی نباکف از همان اوان کودکی رؤیای خلق دنیائی خصوصی و آزاد در سر می‌پرورانده؛ دنیائی که در اختیاراوست، با آدم‌هائی که دیده‌ایم «شهروندهای آزاد رؤیاها»ی‌شان می‌نامد. اگر از طرفی این دنیا روسیّهٔ کودکی‌اش می‌شود، از طرف‌دیگر کودکی‌ازدست‌رفته‌در روسیّه‌نیزتمثیل‌ملموسی‌برای‌این دنیاست.

سه

۱. کودکی کمتر نویسنده‌ای این گونه جادوئی بوده. دنیائی آرام و امن و دلپذیر؛ لبریز از زیبائی‌های طبیعت و ادبیّات و هنر، و عشق. در حقیقت، این دنیا تنها گنجینه‌ای است که در روزگار تبعید همراه دارد. اگرچه حتی در چنین دنیای رنگینی تخیّل اوست که از هرچیز رنگین‌تر می‌نماید. از همان آغاز کشف می‌کند که می‌تواند تصاویری خیالی ببیند، و در ذهن بسازد. مهم‌تر این‌که حروف و کلمات را رنگی می‌بیند؛ این خصیصه را با مادرش شریک است. و مادر است که خصائص استثنائی گرامی‌ترین فرزندش را ستایش می‌کند و پرورش می‌دهد. بعد از گذشت نیم‌قرن، نباکف لحظاتی را به یاد می‌آورد ــ در «حرف بزن حافظه» ــ که مادر

جواهراتش را پهن می‌کند تا نباکف جوان تلألؤی رنگ‌ها را به خاطر بسپرد. آنچه در ذهن جوان او می‌ماند و آنچه، حتی در بزرگی، ارج می‌گذارد قوس قزح رنگ‌هاست نه ارزش مادّی جواهرات.

۲. و مادر است که اهمیّت به خاطر سپردن جزئیّات را به فرزندش می‌آموزد. وقتی در اقامتگاه تابستانی خانواده، باغ وایرا، قدم می‌زنند اوست که توجه پسرش را به زیبائی‌های گذرای طبیعت جلب می‌کند؛ و می‌گوید «یادت باشه» ("Vot zapomni"). تمرینی برای از دست دادن همه‌چیز. در وایراست که عشق به پروانه‌ها و شکار پروانه را از پدر می‌آموزد، عشقی که هرگز از یاد نمی‌برد؛ تا آنجا که ادبیّات و پروانه‌ها تنها پیوندهای ناگسستنی‌اش با سرزمین روسیه باقی می‌مانند. این مِلک ــ باغ وایرا ــ که نزد نباکف عزیزترین «خطهٔ دنیا» به شمار می‌رود و بارها الگوی سرزمین‌های جادوئی داستان‌هایش قرار می‌گیرد (بخصوص در «آدا») به هنگام اشغال آلمان‌ها در ۱۹۴۲ مقرّ فرماندهی ارتش آنهاست و در ۱۹۴۴ در آتش‌سوزی ویران می‌شود؛ هرچند که، به گزارش بوید، تا مدتی دهاتی‌ها آجرهایش را برای ساختن دودکش‌های اجاق‌های‌شان می‌برند.

۳. نباکف ماجرای عشق اولش را در داستان کوتاهی به نام «اولین عشق» بازگو می‌کند؛ این داستان بعدها تبدیل به فصلی از «حرف بزن حافظه» می‌شود. عشق اول دختر بچه‌ای فرانسوی است که ولادیمیر به هنگام تعطیلات تابستانی در بیاریتز می‌بیند. ولادیمیر و دخترک هردو ده‌ساله اند. تصور آزار دیدن دخترک برای ولادیمیر غیرقابل تحمل است؛ نیشگون‌های مادر یا بی‌ادبی پسربچه‌ای سرخ‌مو یا حتی پشه‌های شبانه. پس مُدام نقشه می‌کشد باهم فرار کنند، به جائی دور از دسترس پدرمادرِ «بورژوا»ی دخترک. آخرین دیدار آنها در یکی از باغ‌های ملی پاریس

است. دخترک به رسم خداحافظی جعبه‌ای بادام شکری به برادر کوچک‌تر ولادیمیر می‌دهد؛ ولی ولادیمیر می‌داند که این هدیه برای او و فقط اوست. در آخرین تصویر دخترک در حالی که طوقه‌ای برّاق را به کمک چوب‌دستی‌اش از میان سایه‌ها و روشنائی‌ها می‌غلطاند دور فوارهٔ آبی لبالب از برگ‌های خشکیده می‌چرخد و می‌چرخد. برگ‌ها در ذهن نباکف با چرم کفش‌ها و دستکش‌های دخترک می‌آمیزند؛ و تکه‌ای از لباسش، شاید روبان کلاه اسکاتلندی یا نقش جوراب‌ها، ولادیمیر را به یاد مارپیچی قوس قزحی توی تیله‌ای شیشه‌ای می‌اندازد.

۴. اولین عشق 'واقعی'اش را در شانزده‌سالگی در یکی از تابستان‌های جادوئی وایرا می‌یابد (۱۹۱۵). دختری پانزده‌ساله به نام ولنتینا (در «حرف بزن حافظه» نباکف حرمت نگه می‌دارد و به اسمی «همرنگ» تامارا می‌خواندش)، با زیبائی استثنائی (شاید به دلیل چند قطره خون تاتار یا چرکس)، و عشق به شعر(های کم‌اهمیّت، نباکف اضافه می‌کند)، و بخصوص حسّ طنز. به نظر می‌رسد حتی قبل از این‌که همدیگر را ببینند ولنتینا با کندن نامش روی تنهٔ درخت‌های وایرا حضورش را اعلام کرده. در حقیقت، پسزمینهٔ همهٔ تجربه‌های اول ــ و مهم ــ زندگی نباکف وایراست؛ اولین پروانه و اولین عشق و اولین شعر. در «حرف بزن حافظه» به تفصیل شرح می‌دهد که اولین شعرش را چگونه می‌سراید. رگباری می‌گذرد؛ زیر سنگینی قطره‌ای باران برگ «صنوبری» سر خم می‌کند؛ قطره که لغزید پائین برگ سر بلند می‌کند ــ و قوافی سرازیر می‌شوند. جالب اینجاست که نباکف، کمابیش بلافاصله، شعر اول و عشق اول (شاعری و عاشقی) را باهم درمی‌آمیزد.

۵. دیری نمی‌گذرد که وایرا و مِلک دائیِ نباکف، در همسایگی وایرا، و

بیشه‌های اطراف تبدیل به میعادگاه‌های عشاق جوان می‌شوند؛ برای دیدارهائی به ظاهر پنهانی، هرچند که در حقیقت همه باخبرند. خاطرهٔ این عشق و واکنش اطرافیان را در «آدا» می‌یابیم؛ در دیدارهای مخفی آدا و وَن و جاسوسی خدمه و افسانه‌ها و تصنیف‌هائی که بر اساس این عشق در دهات اطراف ساخته می‌شود. باغبان دائی به مادر ولادیمیر خبر می‌دهد که معلم سرخانه را در حال جاسوسی ولادیمیر و ولنتینا دیده. مادر که از طریق اشعار عاشقانهٔ پسرش مِن غیرمستقیم در جریان این عشق هست جاسوسی را غدغن می‌کند؛ و دستور می‌دهد هر عصر برای‌شان سبدی میوه در ایوان بگذارند.

۶. دیدارهای ولادیمیر و ولنتینا تا دو سال دیگر ادامه دارند؛ ولی هرگز جادوی اولیّهٔ تابستان وایرا بازپس نمی‌آید؛ احتمالاً به این دلیل که خیابان‌گردی در زمستانِ سخت پترزبورگ مشکل است. تا بالاخره انقلاب ۱۹۱۷ رابطهٔ عشاق را برای همیشه قطع می‌کند. دیدار آخر تصادفی است، در قطار حومهٔ شهر. ولنتینا از شکلاتی که در دست دارد تکه‌های کوچکی می‌کند و می‌خورد و دربارهٔ محل کارش حرف می‌زند. نگاه آخر از بالای پله‌هاست، قبل از این‌که ولنتینا در غروبی لبالب از عطر یاس و صدای جیرجیرک‌ها در ایستگاهی کوچک ناپدید شود. ولادیمیر، همراه برادرش، پترزبورگ را ترک می‌کند و به کریمه می‌رود؛ ولی، علی‌رغم «خیانت‌های بسیار»، هیچ‌کس جای خالی ولنتینا را پُر نمی‌کند. البته، هنوز امکان ردوبدل کردن نامه هست؛ تا این‌که خانوادهٔ نباکف دسته‌جمعی کریمه(و روسیه)راترک می‌کنند و تنها خاطرات باقی می‌مانند. وقتی ولادیمیر هنوز در کریمه است تصمیم می‌گیرد داوطلبانه در جنگ ارتش سفید علیه سرخ‌ها شرکت کند؛ و تنها دلیل این تصمیم، که البته به مرحلهٔ اجرادر نمی‌آید،امیدبه‌دیدن‌دوبارهٔولنتینا در منطقهٔ جنگ‌زده است.

چهار

۱. توشهٔ اصلی نباکف از سال‌های اول زندگی همین گردش‌های در وایراست، همین رنگ‌ها و پروانه‌ها؛ سیر و سیاحت در کتابخانهٔ خانوادگی، و آزادی تخیّل. تحصیلات رسمی‌اش در ابتداء به کمک معلم سرخانه انجام می‌گیرد. اولین زبانش انگلیسی است؛ گوئی سرنوشت، که سخت به آن اعتقاد دارد، برای سال‌های تبعید آماده‌اش می‌کند. گذشته از انگلیسی، از کودکی فرانسه و زبان مادریش روسی را نیز می‌آموزد. و به همهٔ این زبان‌ها کتاب می‌خواند. در ده‌سالگی آثار ژول ورن را به فرانسه و آثار دویل و کیپلینگ و کنراد و چسترتن و وایلد را به انگلیسی و «اوژن اُنگین» و «آنا کارنین» را به روسی خوانده. در دوازده‌سالگی شیفتهٔ داستایوسکی است. در نوزده سالگی این شیفتگی را از دست می‌دهد، و هرگز بازنمی‌یابد. در کریمه به دنبال بازخوانی داستایوسکی شعری می‌سراید که در آن خداوند پس از شنیدن ناله‌ها و گلایه‌های شبانهٔ داستایوسکی از خود می‌پرسد آیا واقعاً آنچه به زمینیان داده‌ام اینقدر پیچیده و وحشتناک است؟

۲. در پانزده سالگی تمامی شکسپیر را به انگلیسی و تمامی فلوبر را به فرانسه و تمامی تولستوی را به روسی خوانده. همهٔ عمر به این سه نویسنده سخت علاقه‌مند باقی می‌ماند. همچنان که به پوشکین و گوگول و چخوف؛ و به ویلیام جیمز (که در آغاز ولادیمیر دمیتریه‌ویچ برایش می‌خواند)؛ ولی از برادرِ ویلیام، هنری، دل خوشی ندارد. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ با تولستوی آشناست؛ و نباکف روزی را در بچگی به خاطر می‌آورد که حین قدم زدن در خیابان پدرش چند لحظه‌ای با پیرمرد کوچک‌اندامی ریشو حرف می‌زند، و بعد توضیح می‌دهد «تولستوی بود». نوجوانیِ نباکف دوران 'سمبولیست'های روسی است؛ همراه با

واکنش 'اکمه‌ئیست'ها و 'فوتوریست'ها. ولادیمیر جوان به 'سمبولیست'ها بسیار علاقه دارد؛ بخصوص به الکساندر بلوخ، و (اشعار) ایوان بونین که بعدها، در تبعید، برندهٔ جایزهٔ ادبیّات نوبل می‌شود ــ و یکی از اولین کسانی است که باشگفتی از استعداد نباکف خبر می‌دهد. و بالاخره به خوداسه‌ویچ علاقه دارد؛ شاعر کمتر شناخته شده‌ای که محبوب نباکف باقی می‌ماند؛ تا آنجا که در مقاله‌ای در ۱۹۳۹ «بزرگ‌ترین شاعر روس عصر ما» می‌خواندش.

۳. از جمله درس‌هائی که در خانه می‌گیرد نقاشی است، ولی به نظر می‌رسد استعداد نقاشی ندارد. سال‌ها بعد از یکی از معلم‌هایش می‌شنود که هرگز شاگردی به این بی‌استعدادی نداشته. بااین‌وصف، همچنان که گفته شد، حروف را رنگی می‌بیند و هرچه در تخیّل می‌بیند همراه است با انفجاری از رنگ؛ و قدرتش در نوشتن جملاتی لبالب از سایه‌روشن، در نهایت، به خلق تعدادی از زیباترین تصویرها در تاریخ داستان‌نویسی می‌انجامد. یکی از بهترین معلم‌هایش نقاش معروف این دورهٔ روس دُبوژینسکی است؛ و هم اوست که به ولادیمیر جوان «چشم جزئیّات» می‌دهد. شاگردش را وادار می‌کند اشیاء پیش‌پاافتاده‌ای را که بارها دیده از حافظه بکشد: تیر چراغ برق، صندوق پست، طرح لاله‌ای که جزئی از نقش شیشه‌رنگیِ دَرِ ورودی است.

۴. ولادیمیر را در دوازده‌سالگی به مدرسهٔ «لیبرال»ی که قبلاً مدرسهٔ مندلشتام بوده می‌فرستند (۱۹۱۱). نمراتش همیشه بالاست ولی منزوی نیز هست ــ مثل پدرش ــ و در نتیجه دوست ندارد در زندگی جمعیِ مدرسه شریک شود. در فضای آزادمنش مدرسه که تظاهر به اشرافیّت کمابیش جرم محسوب می‌شود ولادیمیر با حولهٔ مدرسه دست و صورت

خشک نمی‌کند یا با ماشین و راننده تا در مدرسه می‌آید. ولی بیشتر از هرچیز بی‌علاقگی‌اش به مسائل سیاسی ـ اجتماعیِ روز است که بسیاری از معلم‌های اصلاح‌طلب یا انقلابی را به خشم می‌آورد. اگرچه حتی در همین سال‌ها، همچنان که همهٔ عمر، برابر زورگوئی سخت ایستادگی می‌کند. از آنجا که در خانه معلم مشت‌زنی داشته علی‌رغم انزواطلبی‌اش جا ِ قلدرترین بچهٔ کلاس می‌ایستد و از دوست ضعیف‌تری دفاع می‌کند، و احترامی بین همشاگردی‌هایش به دست می‌آورد.

۵. بااین‌وصف باید تکرار کنم که مهم‌ترین عامل تأثیرگذار در شکل‌گیری ولادیمیر جوان عشق پدر و مادر به فرهنگ است. اگر فکروذکر پدرْ آزادی است در زندگی پسرْ ادبیّات مرکز ثقلی می‌شود که با تکیه بر آن می‌تواند برابر هر مشکلی بایستد. به این ترتیب، جنگ جهانی اول ولادیمیر پانزده‌ساله را از کار روی اولین اشعارش باز نمی‌دارد. در شانزده‌سالگی شعرهائی به نشریهٔ مدرسه می‌دهد: شعرهائی سرودهٔ خودش به علاوهٔ ترجمه‌ای از آلفرد دو موسه. و شعری از سروده‌هایش در یکی از بهترین نشریات این دوره چاپ می‌شود. بعدها دربارهٔ این تجربه می‌نویسد: «تسلیم کامل»اش به ادبیّات از لحظه‌ای است که کتابدارِ پدرْ شعر را ماشین می‌کند و برای نشریهٔ «وستنیک اوروپی» می‌فرستد؛ شعری که، علی‌رغم کیفیّتی پائین، بلافاصله قبول می‌شود. ولی برای او سطوری که کتابدار ماشین‌کرده، همراه با نسخهٔ بنفش‌رنگ دوم، از آنچه در نشریه دیده‌می‌شودارزش‌بیشتری‌دارد؛ و سال‌ها این‌نسخهٔ‌بنفش را حفظ می‌کند.

۶. مرگ دائی، در ۱۹۱۶، ولادیمیر جوان را یکی از ثروتمندترین هفده‌ساله‌های روسیّه می‌کند. طبق وصیت دائی، گذشته از ثروت خانوادگی، اکنون صاحب مِلکی دو هزار هکتاری و بیش از یک میلیون

روبل است. هرچند که قبل از این هم، البته، دست به دهن نیست؛ و بنابراین در همین سال اولین مجموعهٔ اشعارش را خود منتشر می‌کند. مجموعه شامل شصت‌وهشت شعر است؛ شعرها، به گفتهٔ بوید، تا به آنجا دربارهٔ (و برای) ولنتیناست که کتاب امضای ولنتینا نباکف دارد. در خاطره‌ای که در «حرف بزن حافظه» آمده معلم ادبیّات روسیِ نباکف (از شاعران کمتر شناخته شده ولی محبوب ولادیمیر جوان) کتاب را سر کلاس می‌آورد و اشعارش را سخت به باد مسخره می‌گیرد. نباکف می‌افزاید گذشته از این نقد (بحق) مقالهٔ سراسر ستایشی (ناحق) که روزنامه‌نویس بی‌استعدادی به قصد خوشامدگوئی از پدرش قلمی می‌کند علاقه به شهرت ادبی را برای همیشه در او می‌کُشد. در آغاز ۱۹۱۸ دومین مجموعهٔ اشعار آماده است، و اولین نمایشنامهٔ منظوم. در این مدت دو دولت سرنگون شده‌اند و انقلابی عظیم رخ داده؛ ولی ولادیمیر جوان شعر می‌سراید و پروانه شکار می‌کند، عاشق می‌شود و عشقش را از دست می‌دهد. بااین‌وصف وقتی می‌شنود باغ وایرا به چنگ نیروهای سرخ افتاده شعر «در پائیز درخشان» را می‌سراید، اولین شعری که از دیدگاه یک تبعیدی به خانهٔ کودکی و عشق ازدست‌رفته می‌نگرد.

۷. بعد از ظهر ۲۵ اکتبر ۱۹۱۷ ولادیمیر دمیتریه‌ویچ نباکف همراه با دیگر اعضای شورای جمهوری به‌جلسه‌ای در قصرزمستانی فراخوانده می‌شوند. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ تنها عضو شورای جمهوری است که به جلسه می‌آید؛ و بعد از کلنجاری دوساعته، وقتی به نظرش می‌رسد وزرای دولت موقت تنها وقت تلف می‌کنند، قصر را ترک می‌کند. بیست دقیقه‌ای نمی‌گذرد که حملهٔ تاریخی به قصر زمستانی صورت می‌گیرد. همین شب ولادیمیرجوان‌در میان‌صدای‌تیر و تفنگ‌در حال‌سرودن شعری است؛ بعد از پاکنویسْ نودسطر یادداشت‌می‌کندکه‌در چه اوضاع و احوالی می‌نوشته.

۸. این نوع خونسردی و اعتماد به نفس را ولادیمیر جوان از پدر به ارث برده. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ شخصیّتی است که به نظر می‌رسد از تزار تا تروتسکی همه از تسلط کاملی که بر خود دارد در خشم اند؛ ولی حتی دشمنانش هم به صداقت و شجاعتش اذعان دارند. داستان‌هائی که دربارهٔ ولادیمیر دمیتریه‌ویچ ضبط شده او را از قهرمان‌های پسرش افسانه‌ای‌تر نشان می‌دهد. به عنوان مثال، جلسه‌ای مخفی لو می‌رود؛ ولادیمیر دمیتریه‌ویچ تنها کسی است که حاضر می‌شود منتظر بماند تا منشویکی را ــ که از مخالفین عقائد سیاسی اوست ــ از ماجرا باخبر کند. یا در میان جنگ‌وگریز و تیراندازی‌های خیابانی وقتی دوستی می‌گوید در کتابخانهٔ عمومی پناه بگیریم ولادیمیر دمیتریه‌ویچ پاسخ می‌دهد گلولهٔ سرنوشتم هنوز ریخته نشده، و به راه خود ادامه می‌دهد. پسرش این داستان را نشانه‌ای می‌داند از مرگی که نابهنگام به سراغ پدر خواهد آمد.

۹. در مارس ۱۹۱۷ تزار نیکلای دوم به نفع برادرش میخائیل از سلطنت کناره گرفته؛ ولی میخائیل نپذیرفته. متن این بیانیّه را که، در حقیقت، اعلام پایان گرفتن سلطنت رُمانف‌هاست ولادیمیر دمیتریه‌ویچ روی کاغذ آورده. در نوامبر ۱۹۱۷ ولادیمیر جوان آخرین شعرش را در پترزبورگ می‌سراید. این شعر به مادرش تقدیم شده؛ غمخوار مادری که دیگر نخواهد توانست در میان درخت‌های وایرای محبوبش قدم بزند.

۱۰. ولادیمیر و سرگه‌یی برای در امان ماندن از سربازگیریِ ارتش سرخ به کریمه فرستاده می‌شوند که هنوز از دسترس سرخ‌ها دور است. مادر و خواهرها و برادر سوم دیری نمی‌گذرد که به آنها می‌پیوندند. در کریمه در منزل یکی از همرزمان ولادیمیر دمیتریه‌ویچ، کُنتس پَنین، اقامت دارند؛ جائی که حدوداً از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۲ اقامتگاه تولستوی بوده، مهمان همین

کنتس پنین، و چخوف و گورکی به دیدارش می‌آمده‌اند. ولی برای نباکف کریمه اولین مرحلهٔ تبعیدی است که در هر مرحله او را از «خطهٔ» محبوبش دورتر و دورتر می‌کشاند.

۱۱. در نوامبر ۱۹۱۷ ــ و به دستور لنین ــ ولادیمیر دمیتریه‌ویچ همراه دوازده نفر دیگر در اسمُلنی دستگیر می‌شود؛ ولی پنج روز بعد همگی را آزادمی‌کنند. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ‌بلافاصله‌پس از آزادی به دیدن نمایشی به تئاتر مرینسکی می‌رود؛ هدف از این نمایش جمع آوری پول برای صندوق کمک به نویسندگان است که او ریاستش را به عهده دارد. فردای این‌روز خبرمی‌رسد که‌بسیاری از دوستانش، از جمله کنتس پنین، دستگیر شده‌اند.ولادیمیر دمیتریه‌ویچ پترزبورگ را ترک می‌گوید و نزد خانواده‌اش به کریمه می‌آید. تا اوائل ۱۹۱۹ که کریمه بالاخره به دست ارتش سرخ می‌افتد همگی در اینجا اقامت دارند. در این دورهٔ به ظاهر کوتاه شاهد حوادث بسیاری اند: از جمله پیروزی موقت ارتش سفید که ولادیمیر دمیتریه‌ویچ به‌رفتار وحشیانه‌اش‌معترض‌است،همچنان‌که به رفتار سبعانهٔ ارتش‌سرخ‌معترض‌است؛همچنین‌شاهدتسلط‌کوتاه‌مدت‌ارتش آلمان‌اند که به‌دلیل‌رفتار غیرانسانی دیگر ارتش‌ها مورد استقبال مردم قرار می‌گیرد. ولادیمیر جوان گذشته از این‌که شب‌ها همراه پدر یا برادر نگهبانی می‌دهددل‌مشغولی‌های‌همیشگی‌اش‌را دارد.سرگرم‌شعرها‌ونامه‌هاو پروانه‌ها، و شطرنج؛ در کریمه است که اولین مسئلهٔ شطرنجش را طرح می‌کند.

۱۲. در آوریل ۱۹۱۹، همراه با خانوادهٔ شش وزیر دیگر دولت موقت، خاک روسیه را به مقصد یونان ترک می‌کنند. کشتی کوچک و کهنه است، بارش میوهٔ خشک و نامش «نادژدا» (= 'امید'، به روسی). لحظات آخر

را نباکف در «حرف بزن حافظه» بازمی‌آفریند: در میان تیراندازی‌های بی‌هدف ارتش سرخ که تازه بندر را گرفته کشتی به راه می‌افتد؛ ولادیمیر جوان سعی می‌کند حواسش را روی بازی شطرنج با پدرش متمرکز کند؛ سر یکی از اسب‌ها شکسته و به جای یکی از رخ‌ها 'ژتون پوکر' گذاشته‌اند؛ ولادیمیر دلواپس ترک روسیه نیست بلکه نگران نامه‌های ولنتیناست که در پی‌اش به کریمه می‌آیند؛ مثل پروانه‌های حیرت‌زده‌ای رها شده «در خطه‌ای بیگانه، در ارتفاعی غلط، در میان گیاهانی ناآشنا».

پنج

۱. پس از سه هفته اقامت در یونان اول به پاریس و بعد به لندن می‌روند (برادر ولادیمیر دمیتریه‌ویچ هنوز، در سفارتخانهٔ لندن، کارداری بلاتکیف است). زندگی از این به بعد با فقر و غم‌غربت و جدائی و مرگ همراه می‌شود؛ هرچند که هیچ‌یک از این مصیبت‌ها بلافاصله رو نمی‌نماید. جواهراتی که حس زیبائی‌شناسی را در ولادیمیر جوان نوازش می‌دادند حالا وسیلهٔ گذران زندگی اند، هرچند که تعداد کمی به خارج آورده شده. در اکتبر ۱۹۱۹ ولادیمیر وارد دانشگاه کیمبریج (کالج ترینیتی) می‌شود؛ و هزینهٔ تحصیلش را یک رشته مروارید مادر فراهم می‌سازد.

۲. یکی از مشغله‌های اصلی ذهن نباکف در کیمبریج شکل می‌گیرد؛ حفظ تنها یادگاری که برایش باقی مانده و تنها پیوندی که با گذشته دارد: زبان روسی. بیشترین وحشتش از این است که مبادا زبان را از یاد ببرد. با این‌که زبان اولش انگلیسی است و با این‌که با ادبیّات انگلیسی غریبه نیست و با این‌که در جمع‌های ــ بخصوص ورزشیِ ــ دانشگاه شرکت دارد هویّتش را در روس بودن بازمی‌شناسد؛ بیشتر متذکّر تفاوت‌هاست تا شباهت‌ها. بااین‌وصف «قواعد» دانشجوئی را به دقت رعایت می‌کند: هرگز با کسی

دست نده، سر تکان نده، حتی احوال‌پرسی نکن؛ فقط می‌توانی لبخند بزنی؛ و هرگز حتی در سردترین هوا با پالتو و کلاه بیرون نیا.

۳. در «حرف‌بزن‌حافظه» می‌گوید داستان‌سال‌هائی‌که در کیمبریج گذرانده درحقیقت‌داستان‌تلاش‌اوست‌برای‌این‌که نویسنده‌ای‌روس‌شود. درنتیجه، فضای‌کیمبریج‌بیشترپسزمینهٔ‌غم‌غربتی‌است‌که‌برای روسیه دارد؛ حسی که نمی‌تواند با کسی در میان‌بگذارد چون،به‌سادگی،به‌سوءتفاهم می‌انجامد. در زندگینامه‌اش‌می‌نویسد: «دعوای قدیمم (از ۱۹۱۷) با استبداد شوروی کمترین‌ارتباطی به‌مسئلهٔ املاک ندارد. برای مهاجری که 'از سرخ‌ها متنفر است' چون زمین‌وپولش را 'دزدیده‌اند' حسی جز تحقیر ندارم.» و اضافه می‌کند غم‌غربتش به‌دلیل «کودکی»، و نه «اسکناس‌ها»ی، گم‌کرده است.

۴. در کیمبریج با مشکل دیگری نیز مواجه می‌شود که یکی از مشکلات همهٔ سال‌های زندگی در تبعید باقی می‌ماند؛ و این داوری روشنفکرهای غربی دربارهٔ روس‌های «سفید» است. مثلاً «نزبیت» ــ نام مستعاری که نباکف در «حرف بزن حافظه» برای یکی از همدوره‌های انگلیس‌اش در کیمبریج انتخاب می‌کند. بعدها روشن می‌شود منظور سیاست‌مداری به نام باتلر است که تا مقام معاونت نخست وزیری یکی از دولت‌های محافظه‌کار ترقی می‌کند. این محافظه‌کار آینده و سوسیالیست جوان فعلی نمونهٔ خوبی است از روشنفکرهای خوش‌نیّت این (یا هر) دوره. آدم‌هائی که از طرفی با هر نوع سبعیّت مخالف اند ولی از طرف دیگر اعدام‌ها و شکنجه‌ها و اردوگاه‌های کار اجباری دولت شوراها را به‌دلیل 'ایدئولوژی' به آسانی توجیه می‌کنند. آدم‌های روشنفکری که همهٔ مهاجرین روس را با برچسب «عناصر تزاری» می‌شناسند؛ مثل کمونیست‌های، به گفتهٔ نباکف، «این روزها» که همهٔ مخالفین را فاشیست می‌نامند.

۵. نباکف در زندگینامه‌اش می‌نویسد کاش می‌توانسته «حقیقت‌ها»ئی را که در اختیار داشته به «نزبیت» منتقل کند. مثلاً شرح دهد که می‌شود از دو منظر متفاوت به تاریخ روسیه نگاه کرد: یکی تکوین نیروی پلیس و دیگری تکامل فرهنگی باشکوه. کاش می‌توانسته توضیح دهد که در دوران تزاری، علی‌رغم بی‌لیاقتی‌ها و بی‌رحمی‌ها، آزادی‌خواهان به مراتب بیشتر از دوران لنین آزادی بیان و عمل داشتند. ولی مشکل به همین‌جا خاتمه نمی‌یابد. نباکف با نگرانی بسیار کشف می‌کند عقایدش را گروه دیگری در عکس‌العمل به گروه اول قویاً تأیید می‌کند؛ دست‌راستی‌های افراطی که طرفداری آنها از مهاجرینی از نوع نباکف نه به دلیل احترام به آزادی و عشق به فرهنگ که صرفاً به دلیل تنفری است که از دست‌چپی‌ها دارند.

۶. شش هفته پس از ورود به کیمبریج در مناظره‌ای دربارهٔ شوروی به عنوان طرف مخالف شرکت می‌کند (و شکست می‌خورد). حرف‌های نباکف متن مقاله‌ای است از پدرش که به تمامی ازبَر کرده. به مدت هجده دقیقه‌و پنجاه‌ثانیه‌همهٔ‌جملاتی را که‌در حافظه‌دارد تکرارمی‌کندوبعد ناگهان‌ساکت‌می‌شود ــ اولین‌وآخرین‌باری‌که‌در جمع‌بحث‌سیاسی می‌کند.

۷. اشعار نباکف در این سال‌ها در نشریهٔ ادبی کیمبریج و در روزنامهٔ روسی‌زبان «رول» (= 'سکّان'، به روسی)، که یکی از بنیان‌گذارانش ولادیمیر دمیتریه‌ویچ است، منتشر می‌شود. در شمارهٔ آغاز سال «رول» (۱۹۲۱) سه‌شعر و یک داستان کوتاه به امضای «ولاد. سیرین» دیده می‌شوند؛ و به این ترتیب «سیرین»، امضای مستعار نباکف، به دنیا می‌آید؛ نه به دلیل پنهان نگه داشتن نامش بلکه بیشتر به این دلیل که امضایش باامضای‌پدر اشتباه‌نشود،بخصوص‌که‌در آغازهر دو در یک

نشریه می‌نویسند. به‌هرحال، سال‌ها سیرین می‌ماند؛ تمامی داستان‌هائی که در اروپا به روسی می‌نویسد امضای سیرین دارند. نباکف خود (در همین سال‌ها) توضیح می‌دهد که در داستان‌های عامیانهٔ روس 'سیرین' نام پرنده‌ای افسانه‌ای است؛ و اضافه می‌کند زیبائی خیره‌کنندهٔ این پرنده که‌قرن‌ها پیش‌در جنگل‌های‌روسیه زندگی می‌کرده آنچنان تأثیری بر تخیّل عموم داشته‌که گفته‌می‌شود روح‌هنر روس نشأت گرفته از 'سیرین' است.

۸. سال بعد فاجعه سر می‌رسد. در شب ۲۸ مارس ۱۹۲۲ جلسه‌ای با شرکت حدوداً هزاروپانصد نفر تشکیل می‌شود تا به سخنرانی یکی از رهبران سیاسی مهاجرین ــ میلیوکف ــ گوش دهند. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ با عقائد میلیوکف موافق نیست، بخصوص در این مقطع که این دو همراه قدیم سیاست‌های متفاوتی پیش گرفته‌اند. بنابراین ولادیمیر دمیتریه‌ویچ علاقهٔ چندانی به حضور در این جلسه ندارد و بیشتر از روی ادب و احساس وظیفه به تالار می‌آید. در پایان بخش اول سخنرانی مرد کوتاه قدی که فریاد می‌زند «برای خانوادهٔ تزار و روسیه» تیرهائی به طرف سخنران شلیک می‌کند. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ در دفاع از میلیوکف با شجاعتی شگفتی‌انگیز خودش را روی تیرانداز می‌اندازد. مرد دیگری از میان جمعیت تیرهای دیگری شلیک می‌کند. ولادیمیر دمیتریه‌ویچ نباکف دقایقی بعد می‌میرد. (میلیوکف جان سالم در می‌برد؛ و قاتل، به گفتهٔ نباکف، در دوران نازی‌ها به مقامات بالا می‌رسد.)

۹. در «حرف بزن حافظه» روز پُراضطرابی را به یاد می‌آورد، در دوازده سالگی، که در مدرسه می‌شنود قرار است پدرش در دوئلی شرکت کند. ولی وقتی سرانجام خود را به خانه می‌رساند از بالای پله‌ها صدای خنده می‌آید؛ پیداست که حریف عذر خواسته و دوئلی در کار نخواهد بود.

ولادیمیر کوچک خود را بالای پله‌ها می‌رساند و تا دست نوازشگر پدر را روی موهای سرش حس نمی‌کند آرام نمی‌گیرد. در انتهای این بخش طولانی نباکف مرگ پدر را که ده سال بعد رخ می‌دهد در چند سطر می‌فشرد. اگرچه می‌کوشد احساسات شخصی‌اش را درمنظر عام به‌حراج نگذارد در دفترخاطراتی که در خلوت می‌نویسد سرتاسر این شب را با تمامی جزئیّات ضبط می‌کند. خاطرهٔ مرگ پدر تبدیل می‌شود به‌یکی از آن فضاهای نامرئی که به دور حوادث داستان‌ها حلقه می‌زنند. در ماه مه این سال، در حالی که امتحانات نهائی کیمبریج را می‌گذراند، در نامه‌ای به مادرش می‌نویسد اغلب شب‌ها پدر را خواب می‌بینم. در نامه‌ای دیگر می‌نویسد: «گاهی همه‌چیز آنقدر آزارنده است که می‌توانم دیوانه شوم ــ ولی باید پنهان کنم. چیزها و حس‌هائی هستند که هرگز کسی نخواهد دانست.» مرگ پدر در زندگینامه‌اش در چند سطر خلاصه شده ولی سایه‌روشن شخصیّت گرامی پدر و لحظهٔ فاجعه مُدام تکرار می‌شوند؛ و خاطرهٔ مرگ پدر، مثل تلألؤ جواهرات مادر، تارهائی از رنگ و نور در پود داستان‌هایش می‌تند.

۱۰. وقتی نباکفِ بیست و سه ساله سرانجام از کیمبریج فارغ‌التحصیل می‌شود و به برلین نزد خانواده بازمی‌گردد تعداد قابل توجهی کار پشت سردارد: گذشته از مجموعه‌های سوم و چهارمِ اشعار که زیر چاپ‌اند و شعرهای پراکندهٔ دیگر روسی که درنشریات مختلف چاپ شده‌اند شعرهائی هم به انگلیسی سروده و آثاری از انگلیسی یا فرانسه به روسی ترجمه کرده؛ به علاوهٔ نمایشنامه‌ای به نظم و داستانی کوتاه و مقاله‌ای دربارهٔ پروانه‌شناسی.

شش

۱. خانوادهٔ نباکف به دلیل مشکلات مادی در ۱۹۲۳ دسته‌جمعی از برلین

به پراگ مهاجرت می‌کنند، ولی نباکف خود چهارده‌سال‌ونیم بعد را در برلین می‌گذراند. در همین سال با دختر جوانی به نام سوتِلانا نامزد می‌شود؛ ولی کمابیش بلافاصله پدر و مادر دختر نامزدی را برهم می‌زنند، چون ولادیمیر جوان پول ندارد و آتیه ندارد. برای ولادیمیر و سرگه‌یی در بانکی آلمانی کاری پیدا می‌شود؛ ولادیمیر بعد از سه ساعت و سرگه‌یی بعد از سه هفته کار را رها می‌کنند. ولادیمیر بیشتر از راه معلمیِ سرخانه گذران می‌کند؛ انگلیسی و فرانسه و تنیس و، حتی، مشت‌زنی درس می‌دهد. «آلیس در سرزمین عجائب» را به روسی ترجمه می‌کند. دستمزد ترجمه پنج دلار است که، همچنان‌که در زندگینامه‌اش توضیح می‌دهد، در تورّم آن روزهای برلین پول قابل توجهی محسوب می‌شود. به گزارش بوید، ترجمهٔ نباکف بیست‌وسه‌ساله را بعد از گذشت سال‌ها هنوز بهترین ترجمهٔ داستان‌های آلیس، به هر زبانی، می‌دانند.

۲. در میهمانی خیریّه‌ای که از طرف یکی از سازمان‌های روسی ترتیب داده شده ــ ۸ مه ۱۹۲۳ ــ نباکف دختر جوانی را می‌بیند که خود را پشت نقاب پنهان کرده (نیمرخ گرگی). دختر در طول شب نقاب بر نمی‌دارد، گوئی نمی‌خواهد این آشنائی را مدیون زیبائی‌اش باشد. وِرا تا به این شب نباکف را ندیده ولی با آثارش آشناست. سال‌ها بعد وقتی از ورا می‌پرسند اگر انقلاب رخ نمی‌داد فکر می‌کنید زندگی شما به چه صورتی در می‌آمد نباکف به جایش پاسخ می‌دهد: هیچ تفاوتی نمی‌کرد، همدیگر را در پترزبورگ می‌دیدیم و ازدواج می‌کردیم. از آنجا که نباکف همیشه می‌کوشد برای زندگی‌اش الگوئی بیابد پس از آشنائی با ورا کشف می‌کند در گذشته بارها و بارها امکان دیدار داشته‌اند. در بچگی بسیار شده که ورا از جلو خانهٔ پدری نباکف بگذرد؛ در نوجوانی مجالس میهمانی بسیاری بوده که می‌شده در هریک از آنها به هم برخورند؛ و در برلین یک

بار نباکف و دوستی به دفتر تجاری پدر ورا رفته‌اند، و ورا (که ندیده می‌ماند) در اتاق مجاور مشغول کار بوده. نباکف شعری را که سه هفته پس از میهمانی می‌سراید ــ «دیدار» ــ با این سطر تمام می‌کند: «ولی اگر مقدّر است تو سرنوشتم باشی...».

۳. ورا اوسیونا سلونیم در خانوادهٔ یهودی روشنفکری به دنیا می‌آید (۱۹۰۲). پدرش فارغ‌التحصیل رشتهٔ حقوق است؛ ولی وقتی در روسیّه قانونی تصویب می‌شود که فعالیّت یهودی‌ها را در دادگستری محدود می‌کند ترجیح می‌دهد به صادرات چوب بپردازد. و بسیار موفق است؛ همچنان که بعدها هم در تبعید موفق می‌شود ثروت ازدست‌رفته را بار دیگر به دست بیاورد؛ اگرچه اقتصاد نابسامان آلمان سرانجام به ورشکستگی‌اش می‌کشاند. ورا کودکی استثنائی است. اولین خاطراتش به شش یا هفت‌ماهگی بر می‌گردند، و در سه‌سالگی روزنامه می‌خواند. از بچگی، مثل ولادیمیر، به سه زبان روسی و انگلیسی و فرانسه مسلط است. حافظهٔ خارق‌العاده‌ای دارد، بخصوص برای شعر؛ و نه فقط در جوانی که همهٔ عمر. وقتی ده یا یازده‌ساله است شعر می‌گوید و امیدوار است فیزیک بخواند؛ ولی نگرانی از بابت ریه‌هایش مانع ادامهٔ تحصیل می‌شود.

۴. ولادیمیر و ورا پانزدهم آوریل ۱۹۲۵ ازدواج می‌کنند. از این تاریخ به بعد نباکف تمامی کتاب‌هایش را ــ بدون استثناء ــ به ورا تقدیم می‌کند. بوید می‌نویسد ورا علی‌رغم دانش و هوش و استعدادی فوق‌العاده زندگی‌اش را وقف نباکف و آثارش می‌کند. به گفتهٔ بوید، ورا نه فقط همسر که الههٔ الهام و خوانندهٔ دلخواه نباکف است؛ منشی و ماشین‌نویس و وُیراستار و غلط‌گیر و کتاب‌نگار و مترجمش؛ مشاور ادبی و مالی و

حقوقی‌اش؛ راننده‌اش؛ دستیار تحقیق و تدریسش؛ حتی جانشین تدریسش. و اگرچه ورا، در گفتگو با بوید، اصرار دارد هیچ‌یک از شخصیّت‌های رمان‌های شوهرش بر اساس او شکل نگرفته، هستند منقّدینی که فکر می‌کنند ورا الگوی بسیاری از زن‌های 'مثبت' رمان‌های نباکف است. این زن‌ها، البته، جذابیّت شخصیّتهائی مانند لولیتا یا آدا را ندارند؛ به نظر همین منقّدین حضور ورا در ذهن نباکف ــ در این موارد ــ مانع از ایجاد فاصله‌ای شده که لازمهٔ هر اثر بزرگ هنری است. ولی قدر مسلّم در بسیاری از کتاب‌های نباکف ارتباط‌های کاملی بین مرد و زن رمان دیده می‌شوند که بی‌شک بر پایهٔ ــ بیش از نیم قرن ــ ازدواج ولادیمیر و ورا شکل گرفته‌اند، ازدواجی که تا به آخر عاشقانه می‌ماند.

۵. سحرگاه دهم مه ۱۹۳۴، هنگامی که به گفتهٔ نباکف سایه‌ها طرف غلط خیابان اند، اولین پسر و تنها فرزند ولادیمیر و ورا ــ دمیتری ولادیمیرویچ ــ به دنیا می‌آید. نباکف از همین آغاز و همهٔ سال‌های بعد پدری بسیار علاقه‌مند و مهربان باقی می‌ماند. در تمامی این دورانِ مشکلات مادّی نباکف‌ها تنها ولخرجی موجه را خرج کردن برای پسرشان می‌دانند. زندگی دمیتری به‌هرحال باید نزدیک به همان زندگی افسانه‌ای پدر و مادر باشد، در آن روزگار گمشده.

۶. با این‌که نباکف به تدریج در میان مهاجرین روس اعتباری می‌یابد موقعیّت مالی‌اش اجازه نمی‌دهد تنها از راه نوشتن زندگی خانواده‌اش را تأمین کند (تا اواخر پنجاه سالگی که «لولیتا» به یکباره شهرتی عالم‌گیر و رفاه مالی می‌آورد). بخصوص که همواره بخشی از بار مالی مادر و باقی خانواده را به دوش می‌کشد که در تنگدستی در پراگ زندگی می‌کنند. در برلین تدریس خصوصی می‌کند، و با اتوبوس یا حتی پیاده از خانه‌ای به

خانه‌ای دیگر می‌رود. علاوه بر تدریس از راه خواندن آثارش نیز پول اندکی به دست می‌آورد. یکی از موفق‌ترین این جلسات اولین باری است که در پاریس شعر و داستان می‌خواند، به همت فُندامینسکی که نباکف از فرهیخته‌ترین و انسان‌ترین مهاجرها می‌داندش. و به تشویق و کمک هم اوست که بالاخره در ۱۹۳۷ به اتفاق ورا و دمیتری ساکن پاریس می‌شود.

۷. نباکف در مصاحبه‌ای یکی از این جلسات را توصیف می‌کند (۱۹۳۷). در اصل قرار است خانم نویسنده‌ای مجار که، به گفتهٔ نباکف، در این زمستان شهرت بسیار دارد سخنران جلسه باشد ولی به دلیل بیماری در آخرین ساعات عذر می‌خواهد. در نتیجه، بیشتر مجارهائی که متوجه تغییر برنامه شده‌اند تالار را ترک می‌کنند؛ هرچند که تعدادی از مجارهای حاضر متوجه نمی‌شوند و می‌مانند. از طرف دیگر دوستان نباکف کوشیده‌اند تا آنجا که ممکن بوده دوستدارانش را جمع کنند؛ و دوستانی مشترک هم موفق شده‌اند جیمز جویس را به جلسه بیاورند. به گفتهٔ نباکف «تسلای فراموش‌نشدنی» این شب حضور جویس است که، شیشه‌های عینکش تابان، دست به سینه نشسته وسط تیم فوتبال مجارستان.

۸. جویس و نباکف سرانجام همدیگر را در منزل همین دوستان مشترک می‌بینند (لوسی و پل لئون)، ولی گفت‌وگوئی اتفاق نمی‌افتد. ورا به یاد می‌آورد که جویس بسیار علاقه‌مند بوده بداند myod را (= mead انگلیسی) چطور درست می‌کنند ولی هرکس پاسخی متفاوت می‌داده. جویس لطف می‌کند و بخش کوتاهی از *Finnegans Wake* را که تازه به چاپ رسیده به نباکف می‌دهد ولی نباکف هنوز کتابی به انگلیسی ندارد که متقابلاً هدیه کند. به عقیدهٔ نباکف «اولیس» جویس از بزرگ‌ترین رمان‌های قرن بیستم است، ولی این آخرین کتاب جویس را دوست ندارد.

در همین سال‌ها در نامه‌ای به ورا می‌نویسد «جناس‌های انتزاعی، پشتک‌های زبانی، سایه‌های کلمات، بیماری‌های کلمات ... در نهایت ذکاوت پشت منطق فرو می‌نشیند و، در این غروب، آسمان فریبنده است ولی شب را به دنبال دارد.» البته، بسیاری از منقّدین دربارهٔ کارهای آخر خود نباکف نیز همین قضاوت را دارند.

هفت

۱. زندگی در فرانسه آسان‌تر نیست. نباکف‌ها در آپارتمان کوچکی زندگی می‌کنند که تنها اتاقش در اختیار دمیتری است. نباکف همچنان که در نامه‌های این دوران توضیح می‌دهد در حمام می‌نویسد؛ میز کارش چمدانی که روی 'بیده' گذاشته. بعد از غروب خورشید انگشتانش به دلیل طولانی بودن ساعاتی که یکبند می‌نوشته از شدت سرما بی‌حس اند. خبر می‌شود مادرش از بیماری رنج می‌برد، ولی نازی‌ها سفر به پراگ را غیرممکن کرده‌اند. و در این اوضاع و احوال است که احتمالاً مهم‌ترین تصمیم زندگی‌اش را می‌گیرد: نوشتن به انگلیسی. جاه‌طلبی نیست؛ وقتی به نظر می‌رسد یکی از همین روزها دیگر خواننده‌ای نخواهد داشت؛ وقتی یکی از همین روزها ــ به کمک هیتلر و ستالین ــ دیگر دنیای مهاجرینی باقی نخواهد ماند. در نامه‌ها و مصاحبه‌ها و، گهگاه، در آثارش به خوبی دیده می‌شود که کنار گذاشتن روسی به سختیِ از کف دادن وطن بوده؛ زبان روسی تنها چیزی است که به گذشتهٔ دور در روسیّه پیوندش می‌دهد؛ و می‌شود دید که این اندوه حتی وقتی زبان انگلیسی درهای موفقیّت را به رویش باز کرده نیز ادامه می‌یابد. بااین‌وصف در پاریس است (۱۹۳۹) که اولین رمان انگلیسی‌اش را می‌نویسد، «زندگی واقعی سباستین نایت».

۲. نباکف طبعی شوخ دارد؛ و بالاخص در زندگی خصوصی‌اش هر جور سربه‌سرگذاشتن را بسیار دلپذیر می‌یابد. به گفتهٔ فیلد، روز دوم مه ۱۹۳۹ نباکف وارد اتاقی می‌شود؛ در حالی که دو تن از دوستانش در تدارک نوعی شوخی علیه‌اش هستند. به سادگی اعلام می‌کند مادرم امروز صبح مرد، و لحظاتی پیشانی‌اش را با نوک انگشت می‌مالد. بعد از مرگ پدر این بزرگ‌ترین فاجعه در زندگی نباکف است. اگرچه در سال‌های تبعید قادر به کمک مالی قابل توجهی به مادر نشده و حتی نتوانسته مرتب به دیدارش برود (و حالا امکانش نیست در تشییع جنازه شرکت کند) رابطهٔ نباکف با مادرش حال و هوای دیگری دارد. مادر اولین شنونده و خوانندهٔ اشعارش است؛ شعرها را به ترتیب در آلبوم‌هائی می‌نویسد و نگه می‌دارد. با طبعی ملایم و صبور، و علاقه‌ای عمیق به طبیعت و به زیبائی؛ مادرش اولین کسی است که ارزش این‌همه و، مهم‌تر، ارزش خاطره را به او می‌آموزد.

۳. در پائیز ۱۹۴۵ شبی برادرش سرگه‌یی را به خواب می‌بیند که در خوابگاه یکی از اردوگاه‌های کار اجباری آلمان رنجور افتاده، در حالی که در بیداری اطمینان دارد سرگه‌یی آزاد و سرخوش در اتریش است. روز بعد نامه‌ای از برادر کوچک‌ترش که‌ریل می‌رسد که از مرگ سرگه‌یی ــ به سبب سوء تغذیه ــ در اردوگاه کاری نزدیک هامبورگ خبر می‌دهد. نباکف در مورد این برادر گوشه‌گیر همیشه احساس گناه می‌کند. به نظر می‌رسد سرگه‌یی را حتی در بچگی هم فدای برادر «نابغه»اش می‌کرده‌اند. این حس یکی از مایه‌های اصلی «زندگی واقعی سباستین نایت» است، و در رفتار آدا و وَن با لوسِت ــ در «آدا» ــ به صورت‌هائی مختلف دیده می‌شود. افسوسی که از نشناختن نزدیکان‌مان می‌خوریم؛ سبعیّت پنهانی که در روابط‌مان با منسوبین نهفته؛ و بالاخره نادیده گرفتن اطرافیان تا وقتی که دیگر خیلی دیر شده.

۴. در ۱۹۶۴ باخبر می‌شود که‌ریل بر اثر سکتهٔ قلبی در مونیخ درگذشته. که‌ریل هنگام مرگ سرگرم تهیهٔ برنامه‌ای برای «رادیو آزادی» است، از آلمان غربی و 'برای' جماهیر شوروی. برنامه‌ای دربارهٔ برادرش. بعد از مرگ در هر گوشهٔ اتاق‌خوابش آثار برادر را پراکنده می‌یابند. نباکف به که‌ریل هم التفات چندانی نشان نداده؛ اگرچه درگذشته گهگاه اشعارش را شنیده‌ونقد کرده. رابطه‌اش با خواهرش اُلگا هم خیلی نزدیک نیست؛ و با این‌که‌برای‌فراهم‌آوردن‌وسائل‌مهاجرت‌پسرالگابسیارکوشش‌می‌کند تلاش بی‌فایده می‌ماند. نزدیک‌ترین رابطه را با خواهر کوچک‌ترش اِلنا دارد؛ و وقتی سرانجام مقیم سوئیس می‌شود، محل زندگی النا، در روابطش با النا به صمیمیّتی دست می‌یابد که تا روزهای آخر ادامه دارد.

۵. برای نباکف هر دردی مثل درد مرگ پدر خصوصی است. اگر بسیاری از قربانیان نظام‌های استبدادی سعی‌شان در این است که از طریق جلب ترحم یا تأکید بر اوضاع و احوال سیاسی گدائیِ شهرت و محبوبیّت کنند نباکف، بی‌شک، به‌عکس عمل می‌کند. یکی از دلائلی که موفقیّت (ظاهری و مادّی) دیر به سراغش می‌آید مطمئناً نتیجهٔ پافشاری‌اش بر کیفیّت ادبی، و نه دیگر خصائص، کاری است که به چاپ می‌سپارد؛ به دور از تبلیغات سیاسی و بی‌اعتناء به همدردی خواننده. به نظر می‌رسد هرچه در زندگی از دست می‌دهد به دلیل عوامل بیرونی از دست می‌دهد، ولی هرچه به دست می‌آورد ــ گذشته از نبوغ ــ به دلیل اعتماد به نفس شگفتی‌آورش به دست می‌آورد، و عشق به کار و باز هم کار.

۶. فکر مهاجرت به آمریکا در پی و احتمالاً همراه فکر نوشتن به انگلیسی می‌آید، و به دلائلی مشابه. فاشیست‌ها پیروزی‌های بیشتری به چنگ آورده‌اند و کمونیست‌ها ماندگار به نظر می‌رسند. از طرف دیگر مهاجرت

در این سال‌ها به سادگی عملی نمی‌شود. هیچ ناشری علاقه‌مند به چاپ «زندگی واقعی سباستین نایت» نیست، و علی‌رغم تلاش‌هائی از هر جهت برای مهاجرت امکانی نیست. تا این‌که دانشگاه ستنفرد به یکی از دوستان نباکف، آلدانف منقّد، پیشنهاد تدریس در دوره‌ای تابستانی می‌دهد و از آنجا که در این تاریخ آلدانف نمی‌خواهد به آمریکا برود نباکف را به دانشگاه معرفی می‌کند. ولی حتی وقتی نباکف‌ها ویزای آمریکا را در دست دارند همچنان مشکل اجازهٔ خروج از فرانسه و، مهم‌تر، مشکل فراهم آوردن خرج سفر باقی است. سرانجام، دوندگی‌های بسیار و کمک‌های بسیار ناممکن را ممکن می‌سازد.

۷. نباکف یک بار دیگر به تبعیدی دیگر می‌رود، و این بار با خانواده‌ای که خود تشکیل داده (مه ۱۹۴۰). در آغاز سفر، با قطار، پسرش دمیتری در تب می‌سوزد؛ ولی وقتی به بندر می‌رسند دمیتری سلامتش را بازیافته، و «حرف بزن حافظه» با تصویری از ولادیمیر و ورا به آخر می‌رسد که دست‌های دمیتری شش‌ساله را گرفته‌اند و به طرف کشتی می‌روند. یادآور تصویری در اوائل کتاب، از ولادیمیر چهارساله و پدر و مادرش.

۸. بسیاری از اوراق و کتاب‌ها در منزل فندامینسکی باقی می‌مانند؛ بار دیگر همراه مجموعهٔ پروانه‌ها. چند هفته بعد نازی‌ها به پاریس می‌رسند. آپارتمان نباکف‌ها زیر بمباران از میان می‌رود. فندامینسکی را دستگیر می‌کنند؛ مجموعهٔ پروانه‌ها بر باد می‌رود و یادداشت‌ها به خیابان ریخته می‌شود. بیشتر این اوراق که توسط یکی از منسوبین فندامینسکی جمع شده و در انبار زغالی پنهان شده بالاخره به دست نباکف می‌رسد (در ۱۹۵۰)، ولی فندامینسکی خود در اردوگاه کار اجباری می‌میرد.

۹. در زندگینامهٔ نباکف، «حرف بزن حافظه»، سیرین نه در حدّ نام مستعار نباکف که به صورت شخصیّتی مستقل ظاهر می‌شود؛ یکی دیگر از آن شخصیّتهای مستعار، یکی دیگر از جلوه‌های خود نویسنده، که در آثارش پراکنده است. ولی سفر به آمریکا نه فقط مهاجرتی جدید که پایان زندگی سیرین ــ وابستهٔ زبان روسی ــ به حساب می‌آید. با این‌همه از سیرین مجموعهٔ قابل توجهی رمان باقی می‌ماند: «ماشنکا»، ۱۹۲۶؛ «شاه، بی‌بی، سرباز»، ۱۹۲۸؛ «دفاع لوژین»، ۱۹۲۹؛ «چشم»، ۱۹۳۰؛ «فخر»، ۱۹۳۲؛ «تاریک‌خانه»، ۱۹۳۲؛ «درماندگی»، ۱۹۳۴؛ «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ۱۹۳۵؛ و بالاخره «هدیه»، ۸-۱۹۳۷؛ گذشته از شعرها و داستان‌های کوتاه و دو نمایشنامه. وقتی نباکف خاک فرانسه را ترک می‌گوید سیرین یکی از بهترین نویسنده‌های ــ در چشم بسیاری بهترین نویسندهٔ ــ روسی‌زبان در قرن بیستم است؛ و رمان آخرش نه تنها بهترین رمانش که به عنوان یکی از بهترین رمان‌های ادبیّات معاصر روس شناخته می‌شود. جمله‌ای که ایوان بونین، مشهورترین نویسندهٔ روس این دوران (و برندهٔ نوبل ادبیّات، ۱۹۳۳)، دربارهٔ «دفاع لوژین» نوشته به خوبی بیانگر نقش سیرین در این سال‌هاست: «این بچه تفنگی به چنگ آورده و تمامی نسل قدیم‌تر از جمله خود مرا سربه‌نیست کرده».

۱۰. نباکف در بخشی از زندگینامه‌اش که از نویسندگان و شاعران روس در تبعید حرف می‌زند دربارهٔ سیرین می‌نویسد: «ولی نویسنده‌ای که بیشتر از دیگران برایم جالب بود طبعاً سیرین بود. به نسل من تعلّق داشت. در میان نویسنده‌های بارآمده در تبعید تنهاترین و مغرورترین بود. از همان آغاز انتشار اولین رمانش در ۱۹۲۵ و در تمامی پانزده سال بعد، تا این‌که به نحو غریبی همچنان که آمده بود غیب شد، کارش توجهی گزاف‌و بیمارگونه در منقّدین‌برمی‌انگیخت.» نباکف ادامه می‌دهد که اگر مارکسیست‌ها به جهت

بی‌علاقگی به‌ساختار اقتصادی جامعه محکومش می‌کنند روشنفکرهای عرفان‌زدهٔ مهاجر نیز از به چشم نیامدن دل‌مشغولی‌های اخلاقی‌اش اظهار تأسف می‌کنند. به نظر می‌رسد رسوم روسی‌وبخصوص آداب‌دانی روسی‌را برهم می‌زند. متقابلاً دوستدارانش سبک غیرمعمول و دقت درخشان و تصویرسازی‌کارکردی (functional)اش را ــ شاید زیادی، به‌گفتهٔ‌نباکف ــ ستایش می‌کنند. خواننده‌های روس که با واقع‌گرائیِ سرراست‌روسی‌بزرگ‌شده‌اندوفریب‌متقلبین‌منحط‌رانخورده‌اندتحت‌تأثیر زوایای‌آینه‌مانندجملات‌روشن‌ولی‌گمراه‌کننده‌اش‌قرار می‌گیرند، و این‌که زندگی واقعی رمان‌ها در صنایع بدیعی رمان‌ها جریان دارد. سیرین از پهنهٔ آسمان تاریکِ تبعید می‌گذرد، مانندشهابی، و ناپدیدمی‌شود؛ درنهایت، هیچ پشت سر باقی نمی‌گذارد ــ «جز حسّ مبهمی از ناآرامی».

هشت

۱. زندگی نباکف، همچنان که می‌بینید، همزمان است با بسیاری از حوادث مهم قرن معاصر ــ دورانی آشوب‌زده و پُرتلاطم. با این‌همه در زندگی درونی نباکف کمتر تغییری پیداست. گوئی همواره در جهت نفی ویرانگریِ بیرونی قدم بر می‌دارد. قهرمانی او نه در رفتار متداول قهرمانانه که در اصرارش خلاصه می‌شود، اصرار به حفظ فردیّت و تمامیّت. در حقیقت،اوست‌که برخلاف‌جریان‌های روز قدم‌بر می‌دارد نه نویسنده‌های 'انقلابی' که انقلابی بودن‌شان تنها به کار مخفی کردن بی‌مایگی‌شان می‌آید. در «درس‌هائی دربارهٔ ادبیّات روس» در مورد گورکی می‌گوید زندگی گورکی ــ «پدیده‌ای پرآب‌ورنگ (colorful) در ساختار اجتماعی روسیّه» ــ از آثارش خیلی جالب‌تر است. دقیقاً برعکس این حرف را می‌توان دربارهٔ خود نباکف گفت؛ زندگی‌اش، به سادگی، در همین یک عبارت خلاصه می‌شود که هرکجا هست صرفاً می‌نویسد و می‌نویسد.

۲. گذشته از ادبیّات عشق‌های دیگرش مطالعهٔ پروانه‌هاست، و بازی شطرنج و طرح مسائل شطرنج. یکی از رمان‌های روسی‌اش («دفاع لوژین») دربارهٔ قهرمان شطرنجی است که زندگی و مرگش در شطرنج خلاصه می‌شود. در مقدمهٔ «اشعار و مسائل» (۱۹۷۰) که مجموعه‌ای است از سی‌ونه شعر روسی (با ترجمهٔ انگلیسی) و چهارده شعر انگلیسی و هجده مسئلهٔ شطرنج (با جواب) می‌نویسد:

«سرانجام بخش شطرنج. به هیچ وجه حاضر نیستم برای درج آنها در کتاب پوزش بخواهم. مسائل شطرنج از طرّاحِ خود همان فضیلت‌هائی را می‌طلبند که همهٔ هنرهای ارزشمند ــ یعنی اصالت، نوآوری، ایجاز، هماهنگی، پیچیدگی و تزویری جانانه. طرح این معماهای عاج‌وآبنوس نیاز به قریحه‌ای نسبتاً کمیاب دارد و کار بی‌نهایت بی‌باری است؛ ولی خب هنر اصولاً خالی از فایده‌مندی است، و اگر آن را با بعضی از اَشکال پُرطرفدارتر جدّ و جهد انسانی بسنجیم باید خدا را شکر کنیم که چنین است. مسأله‌های شطرنج شعر شطرنج هستند، و این نوع شعر هم مثل همهٔ انواع شعر دست‌خوش گرایش‌های متغیّر است، با تضادهای گوناگون میان مکتب‌های قدیم و جدید. گرایش به الگوهای نوین رفتارِ متعارف همان قدر در مسائل شطرنج مرا دفع می‌کند که در 'رئالیسم سوسیالیستی' یا پیکره‌سازی 'انتزاعی'...»

۳. و پروانه‌ها. در مصاحبه‌ای دربارهٔ پروانه‌ها می‌گوید «آنها مرا انتخاب کردند، نه من آنها را». پروانه نوعی امضای خصوصی است. بوید در زندگینامهٔ نباکف توضیح می‌دهد که در صفحهٔ عنوان یکی از اولین آلبوم‌های اشعارش بالای «ول. سیرین. اشعار. ۱۹۲۳.» طرح پروانه‌ای کشیده شده. در سال‌های بعد بسیاری از نامه‌های به دوستان و منسوبین و تقدیمنامه‌های کتاب‌هایش با نقاشی‌های گهگاه رنگی پروانه‌ای تزئین

می‌شوند. بوید معتقد است کمال‌یافتن نباکفِ نویسنده شاید به‌این دلیل است که موفق می‌شود لذات پروانه‌شناسی‌را بیشتر و بیشتر به‌دنیای داستان‌هایش بیاورد: «دلپذیری هرچه منحصربه‌فرد است؛ شگفتی هر کشف؛ دریافت غریزی رازآمیزی و فریبندگی طبیعت». هرچه بیشتربه طبیعت‌نزدیک می‌شود، و هرچه دقیق‌تر می‌شود، به اسرارآمیز بودن طبیعت و شوخ‌طبعی طبیعت بیشتر پی می‌برد. این‌همه را می‌توان به راحتی در تک تک رمان‌هایش یافت. توجه به جزئیّات در هر پدیده همراه با مشخّص کردنش و عرضهٔ لایه‌های مختلف درونی‌اش نتیجهٔ همین رابطهٔ بسیار جدّی با علم و طبیعت است. در مصاحبه‌ای (در پاسخ به سؤالی دربارهٔ ارتباط بین پروانه‌شناسی و داستان‌نویسی) می‌گوید در هر اثر هنری «دقّت» شعر و «هیجان» علوم نظری درهم می‌آمیزند (*رک الف.نُه.۳.*). از این گذشته، پروانه‌ها نزد نباکف صرفاً به دلیل 'زیبائی' جالب نیستند؛ در مصاحبهٔ دیگری می‌گوید «همهٔ پروانه‌ها در آنِ واحد زیبا و زشتند ــ مثل انسان‌ها». در حقیقت، 'خاص' بودن آنهاست که برایش اهمیّت دارد.

۴. پروانه‌ها، در عین حال،نباکف را به‌گذشتهٔ‌بسیار عزیز و خاطرات خوش بچگی بازمی‌گردانند. مثلاً، به تابستان ۱۹۰۶ ــ وقتی که هفت سال دارد. اولین‌پروانه‌اش بسیارکمیاب‌وزیباست؛و از چنگش می‌گریزد تا،به‌گفتهٔ نباکف، چهل سال بعد روی قاصدک مهاجری پای سپیداری نزدیک بولدر (در کلرادوی‌آمریکا)به‌دام‌بیفتد.قبل‌از او پدرش نیزبه‌پروانه‌هاعلاقه‌داشته؛ و برای ولادیمیر جوان‌مجموعهٔ‌پروانه‌های رنگ‌باختهٔ کودکی پدر در«اتاق جادو»از هرچیز گرانبهاتراست.سال‌ها بعد روزی‌را به یاد می‌آورد که پدر با عجله به اتاق ولادیمیر می‌دود و تور پروانه‌گیری‌اش را می‌قاپد و بیرون می‌جهد؛ دیری نمی‌گذرد که آرام باز می‌گردد، با پروانهٔ کمیابی‌بین‌دو

انگشت.پدر فیودر، قهرمان «هدیه»، که‌شخصیّتش براساس پدر نباکف پرداخت شده پروانه‌شناس برجسته‌ای است که در سفری اکتشافی ناپدید می‌شود، ولی فیودر در خواب و در بیداری‌هنوزحضورش‌را حس‌می‌کند.

۵. به‌دنبال این‌اولین‌تابستان‌عشق‌نباکف‌به‌پروانه‌هاروزبه‌روزبیشتر می‌شود؛ و نه‌فقط شکار پروانه‌ها که مطالعه دربارهٔ پروانه‌ها ادامه دارد. یکی از مایه‌هائی‌که،به‌عنوان‌مثال،می‌شود حدس‌زد مستقیماً از زندگی پروانه‌ها به ذهن‌ولادیمیرجوان‌وبعدهابه‌کتاب‌های‌نباکف‌راه‌می‌یابد 'دگردیسی 'است؛ هیچ‌چیز به‌آخرنمی‌رسد بلکه دگرگون‌می‌گردد. دراکثر داستان‌ها حضور پروانه خبر از رویدادی اساسی می‌دهد؛ و پروانه‌ها اغلب 'دگردیسی' را یادآوری می‌کنند ــ زندگی به‌مرگ ومرگ به‌زندگی. آثارنباکف، کوتاه‌کنم، لبریزاند از سایه‌روشن‌بال‌های پروانه‌ها. اگرچه به اعتقاد بوید پروانه‌ها، در حدّمایهٔ اصلی‌همهٔ‌زندگی‌نباکف،در حقیقت‌واسطه‌هائی‌هستندکه‌به دنیائی ازدست‌رفته و بخصوص به عزیزترین بخش کودکی ــ باغ وایرا ــ پیوندش می‌دهند (همچنان‌که «پریچه»ها هامبرت را به گذشته‌اش بازمی‌گردانند). گوئی‌نباکف می‌کوشد گذشته را مثل پروانه‌ای به چنگ بیاورد و در آلبومی محفوظ قرار دهد تا جاودانه گردد، تا برای همیشه در دسترس بماند.

۶. پروانه‌ها سرگرمی صرف نیستند؛ نباکف مقالات بسیاری در این زمینه دارد، و یکی از افتخاراتش «کشف» پروانه‌های ناشناخته‌ای است که به نام او باقی مانده‌اند. در اوائل سال‌های چهل یکی از شاگردان زبان روسی‌اش داوطلب می‌شود نباکف‌ها را که تازه به آمریکا آمده‌اند با ماشین از نیویورک به ستنفرد ببرد، دانشگاهی که از نباکف دعوت کرده یک نیمسال تدریس کند (ولی مخارج سفر در اختیارش قرار نداده). در توقفی وسط راه پای شاگرد به پروانه‌ای قهوه‌ای می‌خورد. نباکف

بلافاصله متوجه می‌شود این پروانه یکی از انواع ضبط نشدهٔ Neonympha است، و جابرجا به دامش می‌اندازد ــ اولین «کشف» آمریکائی نباکف. در مقاله‌ای که بعدها دربارهٔ این پروانه منتشر می‌کند نام نوع را Neonympha dorothea می‌گذارد ــ به افتخار شاگردش دورتی.

۷. کوتاه‌زمانی پس از این‌که کار تدریس را در دانشگاه ولزلی شروع می‌کند برای دیداری به‌موزهٔ جانورشناسیِ تطبیقیِ هاروارد می‌رود. می‌بیند «مجموعهٔ ویکز» نه‌تنها خوب نگه‌داری نمی‌شود که به‌هم‌ریخته هم هست؛ و ضمناً بسیاری از پروانه‌های مجموعه درست تنظیم نشده‌اند. پیشنهاد می‌دهد مجموعه‌را مرتب کند، بی چشمداشت مالی، و رئیس موزه استقبال می‌کند. درنتیجه، هفته‌ای حدّاقل یک بار شانزده‌مایل فاصلهٔ تا هاروارد را با اتوبوس یا قطار طی می‌کند تا در اتاق ۴۰۲ به «مجموعهٔ ویکز» سروصورتی بدهد. البته، بعدتر موزهٔ هاروارد پیشنهاد کاری نیمه‌وقت می‌دهد. در اواخر ۱۹۴۲ درموزهٔ تاریخ طبیعی نیویورک به‌پروانه‌ای برمی‌خورد که یافتهٔ خوداوست؛ با برچسب قرمز، به‌معنای «کشف». ودربارهٔ «کشف» پروانه‌ای ناشناخته شعری می‌سراید. نباکف دراین شعرادعامی‌کند حالاکه «پدر خواندهٔ» پروانه‌ای شده شهرت دیگری نمی‌خواهد؛ عکس‌های تاریک و تخت‌های شاهی و سنگ‌هائی که زائرین می‌بوسند و اشعاری که هزارسال عمر می‌کنند همه تقلیدهائی‌اند ازجاودانگیِ این برچسب قرمز پروانه‌ای کوچک.

نُه

۱. اگرچه نباکف به دعوت ستنفرد به آمریکا می‌آید بیش از یک نیمسال در این دانشگاه درس نمی‌دهد. دوران تدریس دانشگاهی‌اش تقریباً به تمامی در دانشگاه‌های وِلزلی و کُرنل می‌گذرد؛ سال‌های چهل در ولزلی و سال‌های پنجاه در کرنل. به‌علاوه تاآنجا که مقدوراست درمراکز فرهنگی

سخنرانی می‌کند. با این وصف نگرانی‌های مادّی آسوده‌اش نمی‌گذارند. مشکلات دیگری هم درکارند. طرز تلقی آمریکائی‌ها از شوروی مدام در تغییر است؛ مثلاً، به گفتهٔ بوید، اگر معاهدهٔ هیتلر ـ ستالین نباکف را محبوب رئیس دانشگاه ولزلی می‌کند وقتی شوروی علیه نازی‌ها می‌جنگد، بخصوص بعد از نبرد ستالین‌گراد، قرارداد یک‌سالهٔ نباکف تمدید نمی‌شود؛ هرچند حالا که آمریکا و شوروی در یک جبهه قرار دارند دانشجویان بسیاری به دنبال آموختن روسی اند. (در نامه‌ای گله می‌کند که روسی را از هرکسی در آمریکا بهتر می‌داند و انگلیسی را از هر روسی در آمریکا بهتر می‌داند و بااین‌وصف در یافتن شغلی دانشگاهی اینقدر با مشکل روبه‌رو است.) ناچار به درس‌های مختلف می‌پردازد؛ با این‌که بسیار علاقه‌مند است ادبیّات روس درس دهد گهگاه مجبور می‌شود زبان روسی درس دهد؛ ولی سرانجام در کلاس شاهکارهای ادبیّات اروپائی است که می‌درخشد. نه فقط پوشکین و گوگول و تورگنیف و تولستوی و چخوف که فلوبر و پروست و کافکا، همراه با آستن و دیکنز و ستیونسن و جویس.

۲. امتیاز اصلی این کلاس‌ها همینْ که نباکف موفق می‌شود عشق به ادبیّات را به شاگردانش منتقل کند؛ به هرحال، شیوهٔ تدریسی استثنائی دارد. به‌جای کلیّات به جزئیّات می‌پردازد، و دانشجوها را به دقت کردن در آنچه می‌خوانند عادت می‌دهد. در یکی از کلاس‌ها از دانشجوها می‌خواهد «خوانندهٔ خوب» را تعریف کنند. خواننده رمان وقتی خوانندهٔ خوبی محسوب می‌شود که:

۱) عضو انجمن کتابی باشد؛
۲) خود را جای قهرمان مرد یا زن بگذارد؛
۳) روی جنبهٔ اجتماعی ـ اقتصادی کتاب متمرکز شود؛
۴) داستان‌های سراسر حادثه و گفت‌وگو را ترجیح دهد؛
۵) کتاب را در فیلمی دیده باشد؛

۶) خود نویسندهٔ جوانی باشد؛
۷) صاحب تخیّل باشد؛
۸) صاحب حافظه باشد؛
۹) صاحب فرهنگ لغاتی باشد؛
۱۰) اندکی حساسیّت هنری داشته باشد.

ـ و پاسخ صحیح از نظر نباکف چهار مدخل آخر است.

۳. نباکف حتی در کلاس‌های تدریس زبان نیز خلّاق و شوخ باقی می‌ماند. «دخترها، خواهش می‌کنم آینه‌هایتان را بیرون بیاورید و ببینید توی دهان‌تان چه می‌گذرد. وقتی حروف صدادار ... را تلفظ می‌کنید زبانتان پس می‌کشد ـ مستقل و فارغ ـ در حالی که وقت تلفظ صدادارهای ... یورش می‌آورد طرف دندان‌ها و پشت دندان‌های پائین‌تان له می‌شود ـ زندانی‌ای که خود را به میله‌های زندانش می‌کوبد.» ولی، در حقیقت، در کلاس‌های ادبیّات است که خلّاقیّتش بار می‌دهد. شاگردهایش تعریف می‌کنند که چگونه بارها و بارها دربارهٔ «شورِ عالِم و دقّتِ شاعر» حرف می‌زند؛ هر بار بعدِ مکثی از دانشجوها می‌پرسد آیا اشتباه کرده‌ام؟ آیا منظورم شور شاعر و دقت عالِم نیست؟ مکثی دیگر و نگاهی شیطنت‌بار از بالای عینک؛ «نه! شور عالِم و دقت شاعر.» و جملاتی دیگر، که یادآوری می‌کنند نباکفِ معلم تا چه اندازه به نباکفِ نویسنده نزدیک است: «جزئیّات، جزئیّات ملکوتی را نوازش کنید»؛ یا «رمان‌های بزرگ قبل از هرچیز افسانه‌های پریانی بزرگ اند». یا تأکیدش روی جادوی ادبیّات، وقتی که چهره‌های سه‌گانهٔ رمان‌نویس را توضیح می‌دهد: قصه‌گو و معلم و ساحر (enchanter)؛ قصه‌گو سرگرم‌مان می‌کند و معلم تعلیم‌مان می‌دهد، ولی «دست آخر، و بالاتر از همه، یک نویسندهٔ بزرگ همیشه ساحری بزرگ است». به این ترتیب، خوانندهٔ «عاقل» شاهکارهای ادبی

را نه صرفاً با قلبش یا با مغزش که با تیرهٔ پشتش می‌خواند؛ به گفتهٔ نباکف، در انتظار «مورمور»ی افشاگر.

۴. بیشترین کوشش همچنان در این جهت است که شورِ 'درست' خواندن را در دانشجویان زنده کند. در نتیجه، حتی سؤالات امتحانی نباکف هم شبیه سؤالات دیگران نیستند؛ و برای آزمودن دقت مطالعهٔ دانشجو طرح شده‌اند. به عنوان مثال، شیشهٔ زهری که مادام بواری سر می‌کشد چه رنگی دارد؟ یا پس از این یادآوری که همهٔ ترجمه‌های «مادام بواری» پُر از اشتباه اند و این‌که برخی از اشتباهات را در کلاس تصحیح کرده‌اند از دانشجو می‌خواهد «چشم‌ها و دست‌ها و چترآفتابی و آرایش مو و لباس و کفش‌های مادام بواری را شرح دهید». حمله به مترجمینی که به سایه‌روشن کلمات بی‌توجه اند به ترجمه‌های اولیهٔ دیگران از نوشته‌های خودش محدود نمی‌شود بلکه ترجمهٔ کتاب‌هائی را که در کلاس درس می‌دهد به دقت بازبینی و اکثراً بازنویسی می‌کند. (اگرچه گله‌گزاری از ترجمه‌های فارسی آثار نباکف، همراه با حاشیه‌ای دربارهٔ 'طنز سرنوشت'، می‌تواند همین‌جا در ادامه بیاید، وسوسه چندان جدّی یا غیرقابل مقاومت نیست؛ می‌شود صرفاً به تکرار این نکته اکتفاء کرد که ارجاعات این کتاب همه به اصل انگلیسی نباکف اند ــ هرچند که در مواردی استثنائی ترجمهٔ نقل قول را هم آورده‌ام.)

۵. در کلاس شاهکارهای ادبیّات اروپائی هر نیمسال را به شوخی با این دستور آغاز می‌کند: «همین امروز آستن را می‌خرید و بلافاصله شروع می‌کنید به خواندن. **هر کلمه را بخوانید**. رادیو را موقوف کنید و به هم‌اتاقتان بگوئید خفه شو.» وقتی نوبت به «منسفیلد پارک» آستن می‌رسد شاگردانش را وامی‌دارد همهٔ کتاب‌هائی را که قهرمانان رمان ذکر

می‌کنند بخوانند. وقتی به «مسخ» می‌رسد طرح سوسکی را که قهرمان کتاب به آن تبدیل شده روی تخته می‌کشد. در مورد «آنا کارنین» لباس یخ‌بازی کیتی را به دقت نقاشی می‌کند. و برای «اولیس» توقع دارد دانشجوها دو مسیرِ سیر و سیاحت ستفن و بلوم را که از نقشهٔ دابلین به تختهٔ سیاه منتقل کرده به خاطر بسپرند.

۶. گهگاه هم نظرات 'متعصّبانهٔ' نباکف درگیری‌های جدی به وجود می‌آورد. به عنوان مثال (به گفتهٔ بوید)، در دو نوبت دانشجوهائی به عنوان اعتراض کلاس را ترک می‌کنند؛ یک بار به دلیل نحوهٔ برخوردش با داستایوسکی و یک بار هم به دلیل حمله‌اش به فروید. حساسیّت نباکف در قبال ادبیّاتِ بد و حکومت‌های خودکامه و تعصّبات نژادی یا قومی یا مذهبی نه فقط در درس‌هایش که در رفتارش در هردو دانشگاه به خوبی نمایان است. از همکاری با زبان‌شناس برجستهٔ روس، رُمن یاکبسن، سر باز می‌زند چون یاکبسن برای شرکت در کنفرانسی به مسکو سفر کرده (به دلیل «سفرهای کوچک‌تان به کشورهای 'توتالیتر'»). یا در نامه‌ای به دیوید دیچز، رئیس بخش ادبیّات کرنل، از مقاله‌ای که دیچز در حمله به مواضع ضدّ یهودیِ الیوت نوشته ستایش می‌کند. یا در یکی از میهمانی‌هائی که برای شاگردانش می‌دهد به «هملت» الیویه حمله می‌کند؛ وقتی شاگردی می‌پرسد مگر شما فیلم را دیده‌اید پاسخ می‌دهد البته که ندیده‌ام، فکر می‌کنید حاضرم وقتم را با دیدن فیلمی به این بدی تلف کنم!

۷. نقد کوتاهی که دربارهٔ «تهوّع» سارتر می‌نویسد ــ مارس ۱۹۴۹ ــ نمونهٔ خوبی است از برخوردش با نوع ادبیّاتی که تحمل نمی‌تواند بکند. کتاب را هم‌ردیف شلخته‌نگاریِ نویسنده‌های دست‌دومِ به ظاهر پُرتنشی چون

باربوس و سِلین می‌داند؛ دنباله‌رو بدترین نوشته‌های داستایوسکی که خود احساساتی‌گری‌اش را از اوژن سو گرفته. و در پایان می‌گوید وقتی نویسنده‌ای خیالبافی‌های بی‌اساس و دلبخواه فلسفی‌اش را به شخصیّت بی‌دفاعی تحمیل می‌کند که به همین دلیل ابداع کرده نیاز به استعداد زیادی دارد تا «کلک بگیرد». دعوائی با روکانتن نداریم که سرانجام به این نتیجه می‌رسد که دنیا موجودیّت خارجی دارد. ولی موجودیّت خارجی بخشیدن به دنیا در حدّ اثری هنری تکلیفی است که از عهدهٔ سارتر بر نمی‌آید. «تایمز» بعد از چاپ این نقد دعوتش می‌کند نقدی هم بر «ادبیّات چیست؟» سارتر بنویسد. نباکف پاسخ می‌دهد اصل فرانسه‌اش را خوانده و به نظرش می‌رسد «آشغال» است؛ «راستش، فکر نمی‌کنم ارزش نقد کردن داشته باشد.»

۸. به همان اندازه که دربارهٔ آنچه ادبیّات متوسط یا بد می‌داند قاطع است ــ ستاندال و بالزاک و داستایوسکی و مان و پاوند و الیوت و کنراد و فاکنر و همینگ‌وی ــ دربارهٔ نویسندگان محبوبش هم قاطعیّت دارد: شکسپیر و دیکنز و پوشکین و گوگول و فلوبر و تولستوی و چخوف و ولز و پروست و کافکا و جویس. در مصاحبه‌ای در ۱۹۶۵ توضیح می‌دهد که بزرگ‌ترین شاهکارهای منثور قرن بیستم این چهار اثرند، و به همین ترتیب: «اولیس» جویس و «مسخ» کافکا و «پترزبورگ» بیه‌لی و نیمهٔ اول «افسانهٔ پریان» پروست، «در جستجوی زمان گمشده». (از نویسنده‌های جدیدتر اروپائی که‌نو و رُب‌گریه و فرانتس الانس ــ نویسندهٔ بلژیکی ــ را بسیار می‌پسندد.) در جواب سؤال بعدی همین مصاحبه، دربارهٔ نویسنده‌های معاصر آمریکا، از سلینجر و آپدایک ستایش می‌کند. در مقاله‌ای که در ۱۹۷۲ می‌نویسد، وقتی به مقولهٔ بهترین داستان‌های کوتاه معاصر آمریکا می‌رسد، اسامی چیور و گلد و بارت و شوارتز را به دو اسم قبلی

می‌افزاید. متقابلاً در کرنل، و بخصوص به دنبال «لولیتا»، تعدادی از نویسندگان جوان عمیقاً ستایشش می‌کنند، از جمله پینچن که اگرچه نباکف به یاد نمی‌آورد شاگردش هم بوده.

۵۵

۱. «زندگی واقعی سباستین نایت»، اولین رمانی که به انگلیسی نوشته، سرانجام در دسامبر ۱۹۴۱ منتشر می‌شود. همین سال نخستین شعرش را (گذشته از آثار دورهٔ جوانی) به انگلیسی می‌سراید. در این اولین شعر کلمهٔ مرگبار ــ «بدرود» ــ را به همه چیز گفته؛ ولی حالا باید دل بکند از روسی، از «نرم‌ترین زبان‌ها». اندوهی که بارها و هر بار به شکلی در کتاب‌هایش می‌آید. و تکرارش در اینجا به دلیل یادآوری این نکتهٔ کلیدی است که در زندگی نباکف از دست دادن زبان روسی همان قدر اهمیّت دارد که از دست دادن روسیّه، همراه با خوشبختی کودکی و عشق‌های جوانی. در مؤخره‌ای که ــ به تاریخ ۱۹۵۶ ــ برای «لولیتا» می‌نویسد جملهٔ مشهوری دارد دربارهٔ انگلیسی «دست دوم»ی که جانشین روسی «بی‌نهایت سر به راه»اش کرده، فاجعه‌ای خصوصی که نمی‌تواند و نباید مسئلهٔ دیگران باشد.

۲. بااین‌وصف طعم روسی و خاطرهٔ گذشته در کتاب‌هائی که به انگلیسی می‌نویسد باقی می‌مانند. بازی‌های زبانی نه صرفاً به دلیل شیفتگی‌اش به زبان یا به رخ کشیدن تسلطش بر زبان بلکه به این دلیل است که برای او همه‌چیز در زبان خلاصه می‌شود، خاطره و عشق و زندگی. در نتیجه، در مقابل انگلیسی تسلیم نمی‌شود؛ آن را درونی و از آن خود می‌کند. انگلیسی بسیار رنگینش که اغلب منقّدین انگلیسی‌زبان را مجذوب می‌کند، و البته تعدادی را نیز می‌رماند، به دلیل حسّی از روسی است که

در موسیقی جملات انگلیسی‌اش به گوش می‌رسد. بارزترین خصلت نباکف قیام علیه همهٔ مطلق‌هائی است که وطنش و پدرش و برادرش و زبانش را از او می‌گیرند؛ قیام علیه مطلق مرگ؛ و سلاح اصلی یا، در حقیقت، تنها سلاحش در این مبارزه زبان است.

۳. در یکی از معروف‌ترین اشعار انگلیسی‌اش، «خطابهٔ امشب ما: شعر روسی» (۱۹۴۵)، این «فاجعهٔ خصوصی» به مستقیم‌ترین شکلش بیان می‌شود. («چون کرمک ابریشمی آویخته از تارش،/ دلم آونگ برگی‌ست مرده خیلی پیش...») راویِ شعر برای مدعوینی احتمالاً بی‌علاقه و بی‌اطلاع دربارهٔ زبان و ادبیّات روسی سخنرانی می‌کند. از تخت و تاجی می‌گوید که «پشت دریاها» از دست داده؛ «شیههٔ اسم‌های ابلق» را هنوز می‌شنود، همراه با «وجوه وصفی نرم»ی که از پله‌ها پائین می‌آیند. اندوه از دست دادن زبان‌که همه‌چیز شاعراست‌در این‌شعر بااندوه‌دیگری همراه می‌شود، درد دل گفتن برای شنوندگانی که کمترین اطلاعی در این باره ندارند و طبعاً همدلی هم نمی‌توانند داشته باشند. مایه‌ای که به صورتی متفاوت در شخصیّت‌دوست‌داشتنی پنین در رمان «پنین» دیده می‌شود.

۴. «پنین» را در ۱۹۵۳ شروع می‌کند، و فصل به فصل در «نیویورکر» به چاپ می‌رساند. (هرچند که مجله یکی از فصل‌ها را به دلیل اشاره‌هائی مثل «شکنجه‌های قرون وسطائی» زندان‌های شوروی چاپ نمی‌کند.) قبل‌تر بخش‌هائی از خاطراتش را نیز در همین مجله به چاپ رسانده که با استقبال روبه‌رو شده، ولی با این کتاب به موفقیّت بیشتری دست می‌یابد. «پنین»، با تلفیق مایه‌های کمیک و تراژیک، در اساس دربارهٔ درد است؛ و این، به گفتهٔ بوید، حتی در تشابه عنوان کتاب ("Pnin") با کلمهٔ 'درد' (pain) دیده می‌شود.

۵. قبل از این «بند سینیستر» را نوشته (۱۹۴۷) که همراه با «دعوت به مراسم گردن‌زنی» (نوشته به روسی) «سیاسی»ترین رمان‌هایش محسوب می‌شوند. و خاطراتش را به پایان رسانده که در ۱۹۵۱ با عنوان «شهادتی قطعی» و در ۱۹۶۶ نسخهٔ بازنوشته‌اش با عنوان «حرف بزن حافظه» به چاپ می‌رسند. خاطراتی که، به گفتهٔ خود نباکف، نقطهٔ تلاقی شکلی از هنر غیرشخصی با روایتی شخصی از زندگی است. زندگینامهٔ نباکف نه فقط به دلیل بیان وقایع زندگی‌اش (که به آثارش وضوح می‌بخشند) بلکه به دلیل کامل بودن شکل کتابْ اثر ادبی قابل ملاحظه‌ای به‌شمار می‌رود. در هر صفحه چنین به‌نظر می‌رسد که نویسنده کوشیده به هنگام دوباره‌سازی زندگی‌اش در حد اثری هنری با خالق این زندگی به رقابت بپردازد ــ زندگی‌ای که با انتشار «لولیتا» در همین سال‌ها به یکباره دگرگون می‌شود.

۶. روز ششم دسامبر ۱۹۵۳ «لولیتا» را به پایان می‌رساند (دقیقاً بعد از پنج سال کار). و این علی‌رغم همهٔ تردیدهائی است که داشته؛ یک بار حتی تصمیم می‌گیرد دستنویس رمان را بسوزاند، ولی ورا منصرفش می‌کند. در ابتداء قصد دارد کتاب را بدون نام نویسنده یا با اسم مستعار چاپ کند، و جرئت نمی‌کند به غریبه‌ها نشانش دهد. نگرانی دربارهٔ واکنش دانشگاه محافظه‌کاری چون کرنل در قبال چنین رمانی کم نیست. «لولیتا» گرفتار همان مشکلی است که «اولیس» جویس دچارش بود. از طرفی هنر واقعیّت را تغییر می‌دهد؛ ولی، از طرف دیگر، این پرسش همیشگی که «لولیتا» دربارهٔ چی‌ست پاسخی مقدّر را که شاید بهتر بود چاپ نمی‌شد به دنبال دارد. «لولیتا» دربارهٔ عشق مردی میانسال است به دخترکی دوازده‌ساله. رمان مدافع مرد نیست؛ بی‌پناهی دخترک نادیده گرفته نمی‌شود؛ و اولین بار نیست که نباکف دربارهٔ یک قربانی می‌نویسد. بااین‌وصف مشکل باقی می‌ماند، چون نفْسِ سؤال «دربارهٔ چی‌ست؟»

رمان را به جزئی از کلّ رمان تقلیل می‌دهد. و همچنان که «لولیتا» به بهترین شکلی برملا می‌کند عمیق‌ترین اخلاقیّات را، به گفتهٔ دیده‌رو (در ۱۷۷۳)، نه لزوماً در آثاری که «مضمون»هائی اخلاقی دارند (سرریز از شعارهای اجتماعی) بلکه، به‌عکس، در آثاری می‌یابیم که بیشترین تعهد را به خود اثر هنری دارند.

۷. ناشرین آمریکائی کتاب را رد می‌کنند. نباکف کتاب را به پاریس می‌فرستد، به این امید که شاید ناشر اول «اولیس» علاقه‌مند شود؛ ولی خانم بیچ دیگر از کار نشر دست کشیده. در پاریس ناشری 'مشکوک' به نام اُلمپیا حاضر به چاپ کتاب می‌شود، و نباکف به ناچار می‌پذیرد. «لولیتا»، با تأخیری دو ساله، در ۱۹۵۵ در پاریس منتشر می‌شود. خاطرهٔ کشف یکی از مهم‌ترین رمان‌های قرن بیستم در گوشه‌کنار کتاب‌فروشی‌هائی مشکوکْ داستانی است که در طول این چند دهه بارها بازگفته شده. «لولیتا»، علی‌رغم خواست نویسنده‌اش، کتابی زیرزمینی است؛ و دیری نمی‌گذرد که مشکل‌آفرین هم می‌شود.

۸. در آغاز ۱۹۵۶ نویسندهٔ شهیر انگلیسی، گرین، «لولیتا» را به عنوان یکی از بهترین سه کتابی که در ۱۹۵۵ خوانده معرفی می‌کند. جان گوردُن، سردبیر یکی از روزنامه‌های جنجالیِ لندن، در واکنشی تند می‌نویسد اگرچه با «بازبینی» مخالف است هرکس که دست به انتشار یا فروش «لولیتا» بزند سروکارش با قانون خواهد بود. گرین به مسخره پیشنهاد می‌دهد «انجمن جان گوردن» به وجود آید، برای «بازبینی» ادبیّات و هنر. و به این ترتیب در انگلستان جنجال بزرگ و پُر سروصدائی به پا می‌شود. «انجمن جان گوردن» حتی نشستی مقدماتی نیز دارد، با شرکت نویسندگانی چون ایشروود و ویلسن و فیلسوفی چون آیر.

۹. دیری نمی‌گذرد که جنجال به مطبوعات آمریکا می‌رسد؛ در ابتداء بدون ذکر اسم نویسنده تا به تدریج قدر ادبی کتاب آشکار می‌گردد. حالا تعدادی ناشر معتبر آمریکائی با نباکف تماس می‌گیرند، ولی آزاد کردن کتاب از قید انتشارات المپیا خیلی آسان نیست. از طرفی دیگر نسخهٔ المپیای کتاب در آمریکا بازار سیاه بسیار داغی دارد. انگستان، نگران ورود غیرقانونی «لولیتا»، از فرانسه می‌خواهد فروش کتاب را ممنوع کند؛ فرانسه می‌پذیرد؛ و این در حالی است که ترجمهٔ فرانسهٔ کتاب برای چاپ آماده می‌شود. گالیمار، که به محافظه‌کاری معروف است، علاقه‌مند شده ناشر فرانسوی کتاب باشد. انتشارات المپیا به پشتگرمی حیثیّت ادبیِ کتاب دولت فرانسه را به دادگاه می‌کشاند؛ و مطبوعات فرانسه به دفاع از «لولیتا» وارد گود می‌شوند.

۱۰. «لولیتا» زندگی خالقش را هم در دانشگاه کرنل تغییر می‌دهد. ولادیمیر نباکف پنجاه‌ونه‌ساله حالا ناگهان 'ستاره'ای است. دوازدهمین جشنوارهٔ هنرهای معاصر کرنل (دهم آوریل ۱۹۵۸) با سخنرانی نباکف افتتاح می‌شود: خطابهٔ «خواننده‌ها و نویسنده‌ها و بازبین‌ها در روسیه»، که در ۱۹۴۱ تهیه شده و به مناسبت‌های مختلف ایراد شده. ولی امسال ازدحام آن‌قدر زیاد است که نباکف‌ها جا برای پارک ماشین‌شان پیدا نمی‌کنند. نباکف در یادداشتی تعریف می‌کند که ناچار ماشین را خیلی دور پارک می‌کنند و به سرعت، کمابیش در حال دو، طرف تالار به راه می‌افتند. وسط راه ژاپنی تنهائی دوان دوان از نباکف‌ها جلو می‌زند و میان جمعیّت منتظر ناپدید می‌شود. در حالی که سخنران هنوز بیرون تالار است، و کمابیش فلج. مانند روحی، به گفتهٔ نباکف، که از شرکت در گذشتهٔ بازیافته‌اش محروم مانده. (این صحنه را بعدها به همین شکل ــ حتی با حفظ ژاپنی دونده ــ در «آدا» می‌یابیم.)

۱۱. «لولیتا» دوشنبه ۱۸ اوت ۱۹۵۸ در آمریکا منتشر می‌شود؛ و مطبوعات حتی از روز قبل (بیشتر) زبان به ستایش گشوده‌اند. در چهار روز اول ۶۲،۵۰۰ نسخه و در سه هفتهٔ اول ۱۰۰،۰۰۰ نسخه می‌فروشد. هفت هفته در صدر جدول پُرفروش‌ترین کتاب‌های آمریکا باقی می‌ماند؛ و دیری نمی‌گذرد که به صورت فیلمی هالیوودی در می‌آید، به کارگردانی ستنلی کوبریک و بر اساس (شبح کمرنگی از) فیلمنامهٔ نباکف. در سی سال آینده (در سراسر دنیا) ۱۴ میلیون نسخه می‌فروشد، و علی‌رغم نگرانی‌های اولیّهٔ دوستدارانش به عنوان یکی از «کلاسیک»های رمان‌نویسی قرن بیستم در دانشگاه‌های ادبیّات تدریس می‌شود.

۱۲. در این میان برنامهٔ نباکف تغییر چندانی نمی‌کند: قلمش و پروانه‌هایش. هرچند که کم‌کم مشکلات شهرت رو می‌نمایند. در حقیقت، مهم‌ترین آثارش را از پنجاه‌سالگی به بعد می‌نویسد. با در نظر گرفتن این‌که به دنبال «لولیتا» دو نوع رمان از نباکف به دست خواننده می‌رسد؛ آثار جدید انگلیسی و آثار روسی که به تدریج به انگلیسی ترجمه و چاپ می‌شوند؛ چون پس از گذشت سالیان سرانجام ناشرین مشتاق هر کتابی از نباکف هستند، چه جدید چه قدیم. و حالا آثار انگلیسی‌اش هستند که باید به روسی ترجمه شوند. تا زمانی که زنده است تقریباً تمامی نوشته‌های روسی‌اش را به انگلیسی برمی‌گرداند؛ شخصاً، یا به ترجمهٔ پسرش دمیتری و با نظارت خودش. علاوه بر این روی همهٔ ترجمه‌ها نظارت دارد، حتی به زبان‌هائی که نمی‌داند. (به عنوان مثال، ورا تصمیم می‌گیرد ایتالیائی بیاموزد؛ به این قصد که روی ترجمهٔ آثار نباکف به ایتالیائی با دقت بیشتری نظارت کند.)

۱۳. در سپتامبر ۱۹۵۹ نباکف‌ها به اروپا بازمی‌گردند. در اصل قصد

سفری چند ماهه دارند، ولی ماندگار می‌شوند. موفقیّت «لولیتا» نویسنده‌اش را از کار در دانشگاه بی‌نیاز کرده؛ از این گذشته دمیتری که تحصیلاتش را به پایان رسانده به دلیل کارش در اپرا ساکن میلان است؛ و خواهر محبوب نباکف، النا، پس از مرگ همسرش مقیم ژنو است. به این ترتیب، علی‌رغم این‌که در مصاحبه‌های متعدد توضیح می‌دهد اقامتش در اروپا موقت است و، در حقیقت، شهروند آمریکاست (هم گذرنامهٔ آمریکائی دارد و هم به دولت آمریکا مالیات می‌پردازد) تا آخر عمر در «پالاس هتل» مونترو (در سوئیس) باقی می‌ماند. و در نتیجه، همچنان که در مصاحبهٔ دیگری توضیح می‌دهد، با زندگی در «میهمانخانه‌ای بزرگ و راحت» آرزوی قدیمش برآورده می‌شود. به لطف «دخترک کوچکم»، به گفتهٔ خود نباکف. هرچند که خیلی دیر شده. در نامه‌ای که در ۱۹۵۸ برای خواهرش می‌نویسد پس از ذکر موفقیّت باورنکردنی «لولیتا» اضافه می‌کند «ولی این‌همه باید سی سال قبل اتفاق می‌افتاد».

یازده

۱. نباکف این توانائی را دارد که حتی بعد از «لولیتا» نیز آثار بزرگی بیافریند. در حقیقت، دوران بعد از «لولیتا» آغاز شکوفائی دوباره‌ای در زندگی ادبی اوست. دو رمان بزرگ بعدی، «آتش رنگ‌باخته» (۱۹۶۲) و «آدا» (۱۹۶۹)، غوغاهای جدیدی برمی‌انگیزند. بدعت‌های «آتش رنگ‌باخته» ــ رمان در قالب تفسیری بر شعری بلند عرضه می‌شود ــ سخت اعجاب‌آور و تحسین‌انگیز است. نباکف با «آدا» به اوج شهرت می‌رسد. اگر «آتش رنگ‌باخته» به سختی به فهرست کتاب‌های پُرفروش راه می‌یابد «آدا» بیست هفته در فهرست باقی می‌ماند. هرچند که «آدا»، طولانی‌ترین رمان نباکف، به جهت بازی‌های کلامی نه با یک که با سه زبان (انگلیسی و روسی و فرانسه) مشکل‌ترین رمانش به نظر می‌رسد.

ولی در مقابل برخی از منقّدین که به دلیل «غَنای بی‌اندازهٔ» کتاب، به اصطلاح، زده می‌شوند منقّد معتبری مثل الفرد کازان آن را، پس از (و در کنار) «لولیتا» و «آتش رنگ‌باخته»، بخش نهائی سه‌گانی‌ای می‌خواند که در دوران معاصر بدیل ندارد.

۲. در مصاحبه‌ای، در ۱۹۶۶، در جواب این سؤال که ترجیح می‌دهید با کدام یک از کتاب‌های‌تان به یاد بمانید نباکف می‌گوید کتابی که در حال نوشتنم؛ و اضافه می‌کند ولی به دلیل «لولیتا» در یادها می‌مانم و به دلیل کارم روی «اوژن انگین» (۱۹۶۴). سال‌هائی را که بر سر تهیهٔ ترجمه و شرح این منظومهٔ پوشکین می‌گذارد، مطابق برآورد بوید، بیشتر از کلّ زمانی است که وقف سه شاهکارش می‌کند، «لولیتا» و «آتش رنگ‌باخته» و «آدا». قبلاً کتابی دربارهٔ گوگول نوشته (۱۹۴۴) و البته آثاری از شعرای بزرگ روس ترجمه کرده ولی «اوژن انگین» است که به عنوان مترجم و محقق و منقّدی منحصربه‌فرد می‌شناساندش (در چهار مجلد عظیم که فقط بخشی از جلد اول به ترجمهٔ متن پوشکین و بقیه به شرح نباکف اختصاص یافته).

۳. این تحقیق و ترجمه بیشتر از هرچیز بیانگر عشق نباکف به پوشکین است. به عقیدهٔ نباکف برای روس‌ها «وطن» و پوشکین تفکیک‌ناپذیرند، و «روس بودن یعنی عاشق پوشکین بودن». ولی فکر ترجمهٔ «اوژن انگین» از اواخر سال‌های چهل جدّی می‌شود؛ وقتی که، در کرنل، شروع می‌کند به تدریس پوشکین؛ و وقتی که مجبور است ترجمه‌های موجود را از منظومهٔ پوشکین سطر به سطر برای شاگردانش تصحیح کند. از طرفی دیگر ترجمهٔ شاهکاری چون «اوژن انگین» این امکان را به نباکف می‌دهد تا فرضیه‌ای را که در زمینهٔ ترجمهٔ تحت‌الفظی دارد، بی واسطهٔ رمان‌هایش، عرضه کند. در مقدمهٔ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» دربارهٔ

کار ترجمه می‌گوید وفاداری (fidelity) به نویسنده اولین وظیفهٔ مترجم است؛ نتیجه هرچقدر غریب (bizzare) از آب درآمد اهمیّتی ندارد؛ زنده باد ملانقطی (pédant)، و مرگ بر ساده‌لوحانی که فکر می‌کنند به صرف انتقال «روح» اثر ('spirit') مقصود حاصل آمده.

۴. اگرچه در ترجمهٔ «اوژن انگین» تا به غایتِ دلخواه پیش نمی‌رود (به صورت 'زیرنویس' و نه برای 'خوانندهٔ معمولی') متنی که سرانجام چاپ می‌شود بسیار جنجال‌انگیز است. بسیاری از شخصیّتهای برجستهٔ ادبی، مثل ویلسن و لاول و برجس، درگیر بحث می‌شوند و از آنجا که، در این مورد، نباکف دست به جواب می‌زند بحث به مجادله می‌انجامد. مخالفان به غیرشاعرانه بودن ترجمه ایراد می‌گیرند و نباکف از دقتش دفاع می‌کند. در نهایت، به نظر می‌رسد ترجمهٔ نباکف برای آنهائی است که می‌خواهند به کمکش اصل پوشکین را بخوانند. برجس یادآوری می‌کند که، به عنوان مثال، ترجمهٔ بسیار موفقی چون ترجمهٔ فیتزجرالد مطلقاً وفادار نیست، و می‌گوید: «پس اگر می‌خواهیم عمر [خیام] بخوانیم باید کمی فارسی بیاموزیم و دنبال ترجمهٔ تحت‌الفظی خیلی خوبی بگردیم. و اگر می‌خواهیم پوشکین بخوانیم باید کمی روسی بیاموزیم و خدا را شکر بگزاریم که نباکف هست».

۵. پیامد ناگوار این مجادلات قلمی برهم خوردن دوستی چندین سالهٔ نباکف و منقّد و نویسندهٔ برجستهٔ دورانْ ادمُند ویلسن است. ویلسن یکی از اولین منقّدین آمریکائی به شمار می‌رود که نباکف را کشف می‌کند و در سال‌های اول اقامت نباکف‌ها در آمریکا گذشته از همدلی که نباکف بسیار غنیمت می‌شمرد از هیچ کمکی دریغ نمی‌ورزد، مثلاً برای یافتن ناشر. (در این سال‌های سخت نباکف همچنین مدیون کاترین وایت هم هست،

یکی از ویراستارهای «نیویورکر»، که برای اولین بار آثار نباکف را در آمریکا منتشر می‌کند و برایش اندک رفاه مالی فراهم می‌آورد.) دوستی نباکف و ویلسن بسیار عمیق و در عین حال پُر از نشیب و فراز است. هردو یکدنده و خودرأی و سرسخت اند، و اهل رقابت هم هستند. علاوه بر این‌که به دو اردوگاه راست و چپ تعلق دارند. در ویلسن گهگاه سایه‌ای از حسرت یا حسادت نسبت به خلّاقیّت نباکف به چشم می‌خورد. مثلاً در مورد «لولیتا» ویلسن به موفقیّتی که در پی جنجال به وجود آمده واکنش نشان می‌دهد و کتاب را تا به آخر نمی‌خواند، اگرچه نباکف در نامه‌ای مطمئنش کرده «لولیتا» یکسره اخلاقی است. با «اوژن انگین» به پایان راه می‌رسند. ویلسن در نقد تندی نباکف را به نفهمیدن پوشکین متهم می‌کند، و نباکف در پاسخ تندتری روسی دانستن ویلسن را به مسخره می‌گیرد.

۶. مسئلهٔ «اوژن انگین» نه فقط در ترجمهٔ پوشکین که در شرح بسیار طولانی نباکف نیز هست. و در این مورد کمتر منقّدی است که تحقیق نباکف را ستایش نکند. حتی گفته می‌شود که شرح بهتری نه تنها بر «اوژن انگین» که بر هیچ شعر دیگری نوشته نشده. نباکف، طبعاً، شیوهٔ تحقیقی مستقل دارد. به منقّدینی که به جای تحقیق دست‌اولْ آثار خود را بر پایهٔ تحقیقات دیگران بنا می‌نهند سخت می‌تازد. منقّدین ایدئولوژی‌زده را که به اقتضای اعتقاد روز واقعیّتها را تغییر می‌دهند مطلقاً نمی‌تواند تحمل کند. متقابلاً تمامی توجهش را متمرکز می‌کند روی جزئیّات؛ و کوشش می‌کند عملکرد پوشکین را به کمک جزئیّات از نو بسازد. دنیای شعر را به دقت ارائه می‌دهد. همه‌چیز، ساختار شعر و صنایع بدیعی و خصائص جامعه‌ای که قهرمانان شعر در آن زندگی می‌کنند و هر درختی که در پسزمینه آمده. به این ترتیب، هرگونه کلّی‌بافی را کنار می‌گذارد تا از طریق

جزئیّات یگانگی «اوژن انگین» را به خواننده بشناساند. اصرار به منحصربه‌فرد بودن هر پدیده، بی‌شک، مهمترین خصیصه‌ای است که می‌توان در نوشته‌ها و گفته‌های نباکف سراغ گرفت؛ نزد نباکف واقعیّت همیشه استثنائی است.

دوازده

۱. سال‌های آخر زندگی نباکف خیلی متفاوت نیستند. اگرچه حالا دیگر 'سوپرستار'ی ادبی است در برنامهٔ کار و زندگی‌اش تغییرات زیادی به وجود نیامده؛ جز این‌که دوستداران و خبرنگاران مُدام به طرف «پالاس هتل» مونترو روان اند؛ و البته نظارت بر ترجمه‌های متعدد آثارش بسیار وقت‌گیر شده. بااین‌وصف روزهایش را همچنان با پروانه‌ها و نوشتن می‌گذراند. از شرکت در مجامع عمومی پرهیز دارد؛ هرچند که مثل گذشته در طرفداری از حقوق مردم شوروی فعال باقی می‌ماند. از آثار سولژنیتسین چندان خوشش نمی‌آید ولی از حق سولژنیتسین دفاع می‌کند. وقتی هم که سولژنیتسین به غرب می‌آید قرار ناهاری باهم می‌گذارند؛ حیف که تصادفی به شیطنت‌باریِ حوادثِ رمان‌های خود نباکف مانع می‌شود همدیگر را ببینند. در قطبی مخالف، هیچکاک از نباکف می‌خواهد فیلمنامه برایش بنویسد؛ و لحن نامه‌ها نشان می‌دهد برای هم احترام زیادی قائل اند. فیلمنامه به جائی نمی‌رسد، ولی طرح‌های هیچکاک و خلاصه‌داستانِ پیشنهادی نباکف باقی می‌مانند.

۲. رمان‌های آخر با استقبال چندانی روبه‌رو نمی‌شوند. «پشتنماها» (۱۹۷۲) اکثر منقّدها را صرفاً حیرت‌زده می‌کند. به اعتقاد نباکف منقّدان نمی‌توانند یا احتمالاً نمی‌خواهند «گرهٔ ساختاری» رمان را بازبشناسند. (**رک** *درآمد*.دو.۲.و۳.و۴.) «دلقک‌ها را ببین!» (۱۹۷۴) سرنوشتی مشابه

دارد. فقط منقّدانی، به گزارش بوید، رمان را می‌پسندند که شاهکارهای قبلی را دشوار می‌یافتند. درکنار کتاب‌های دیگر ــ ترجمه‌ها و مصاحبه‌ها ــ رمان جدیدی شروع می‌کند که متأسفانه ناتمام می‌ماند، «اصل لورا». در بهار ۱۹۷۶ تبی مزمن به سراغش می‌آید. بیشتر ماه‌های بعد را در بیمارستان می‌گذراند، گهگاه در اغماء. بیماری تشخیص داده نمی‌شود. رمان جدید را مثل همیشه کامل در ذهن دارد، و فقط باید روی کاغذ بیاورد. در پاسخ به روزنامه‌ای که پرسیده «چه می‌خوانید؟» می‌نویسد وقتی در حال اغماء بودم رمان آخرم را برای مخاطبینی رؤیائی می‌خواندم؛ طاووس‌ها و کبوترها و پدر و مادرم که سالیان درازی است مرده‌اند و دو درخت سرو و چند پرستار جوان و طبیبی خانوادگی که از شدت پیری کمابیش نامرئی بود.

۳. غروب دوم ژوئیه ۱۹۷۷ درمی‌گذرد. در یکی از دیدارهای آخر که دمیتری به عنوان خداحافظی پیشانی پدر را می‌بوسد چشم‌های نباکف پُر از اشک می‌شوند. دمیتری می‌پرسد چرا و نباکف جواب می‌دهد پروانه‌ای در پرواز است. در یادداشتی ناتمام و به چاپ نرسیده، به گفتهٔ بوید، می‌نویسد کار نیمه‌تمام مانده از مرگ زودرس تلخ‌تر است. برای نباکف کار هرگز تمامی ندارد، حتی اگر می‌توانست کتاب آخر را هم به پایان برساند. و بالاخره در مصاحبه‌ای (در ۱۹۷۱) می‌گوید زندگی‌ام تا به اینجا از تمامی جاه‌طلبی‌های بچگی و جوانی‌ام به نحو شگفتی‌انگیزی جلوتر زده ... در پانزده سالگی مجسّم می‌کردم که نویسندهٔ هفتاد ساله‌ای شده‌ام با شهرت جهانی و یالی از موهای سفید تابدار. این روزها تقریباً همهٔ موهایم را از دست داده‌ام.

۴. در شوروی لنین‌گراد نام قدیمش سن‌پترزبورگ را به دست می‌آورد؛ و

در ۱۹۸۶ سن‌پترزبورگ شاهد اعادهٔ حیثیّت به نام ولادیمیر نباکف است. به احترامش در تالار مدرسه‌ای که در آن درس خوانده و در منزل پدری مراسم برگذار می‌کنند. در ۱۹۸۸ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «هدیه» در دسترس هم‌وطنانش قرار می‌گیرد؛ هرچند که، به گزارش بوید، متن‌ها کامل نیستند. در ۱۹۸۹ شرکت «ملودیا» ــ در شوروی ــ تکه‌هائی از نثر نباکف را به صورت صفحهٔ گرمافن به بازار می‌فرستد. در یادداشتی که روی جلد صفحه می‌آید به والاترین سنت نثر روس در آثار پوشکین و لرمانتف و چخوف و بونین اشاره شده؛ و اضافه شده در ادامهٔ این سنت است که نباکف سبکش را ابداع می‌کند، شیوه‌ای که به یُمن تصاویر و روانی موسیقی کلام یگانه مانده. کوتاه کنم؛ به نظر می‌رسد مارپیچ زندگی و هنر نباکف در پی به انجام رساندن 'سنتز' دوران حیات بار دیگر در آستانهٔ 'تز' جدیدی است.

ب. «واقعیت»

یک

۱. در «حرف بزن حافظه» نباکف حکایت کوتاهی تعریف می‌کند. در یکی از بعد از ظهرهای بچگی به اتاق‌کار پدر فراخوانده می‌شود تا ژنرال کورُپاتکین که از دوستان خانواده است ببیندش. ژنرال برای سرگرم کردن ولادیمیر جوان با مشتی چوب‌کبریت منظره می‌سازد: دریای آرام، دریای طوفانی. ولی دیدار نیمه‌کاره می‌ماند. ژنرال را احضار می‌کنند؛ و خبرش بعدتر می‌رسد که در همین روز به فرماندهی کل نیروهای روسیّه در خاوردور منصوب شده. پانزده سال بعد پدر نباکف، ولادیمیر دمیتریه‌ویچ، در حین فرار به جنوب روسیّه به پیرمردی دهاتی برمی‌خورد که تقاضای آتشی (احتمالاً برای گیراندن سیگارش) دارد. لحظه‌ای نمی‌گذرد که ولادیمیر دمیتریه‌ویچ پیرمرد را بازمی‌شناسد: ژنرال کورُپاتکین. واکنش نباکف کمابیش حتی جالب‌تر از حکایت است: چون آنچه دلپذیر می‌یابد «تکامل مایهٔ کبریت» است. گوئی به کبریت‌های جادوئی به اندازهٔ کافی بها داده نشده و در نتیجه کبریت‌ها، مثل سربازهای ژنرال، ناپدید شده‌اند. نباکف در ادامه توضیح می‌دهد که هدفِ «حقیقیِ» زندگینامه‌ای که می‌نویسد دقیقاً دنبال کردن الگوی چنین

مایه‌هائی است در زندگی‌اش. اجازه می‌خواهم اضافه کنم: نه فقط در «حرف بزن حافظه» ــ به نظر می‌رسد برای بررسی ساختار (structure) رمان‌ها نیز باید از این نگاه منحصربه‌فرد کمک گرفت.

۲. نباکف چند سال قبل از این زندگینامه همین فکر را به صورتی دیگر در آخرین رمان اروپائی‌اش می‌آورد، در «زندگی واقعی سباستین نایت». سباستین نایت نویسنده است؛ در اواخر کتابْ راوی را در حال توضیح سَبْکِ نایت می‌یابیم. راوی می‌گوید نایت همیشه خوش داشته با مایه‌ها چشم‌بندی کند؛ ترتیبی می‌داده تا صدای به‌هم خوردن‌شان بلند شود یا با حیله‌گری درهم می‌آمیخت‌شان؛ و بالاخره ترتیبی می‌داده تا مایه‌ها خودْ «معنای پنهان» را بیان کنند. در آخرین کتاب نایت، به گفتهٔ راوی، این شیوه تکامل می‌یابد؛ حالا دیگر نه هیچ بخشی به تنهائی که «ترکیب» بخش‌ها مهم است.

۳. در «حرف بزن حافظه» تداوم نه به کمک وقایع‌نگاریِ مرتّبِ تاریخی که از طریق کنار هم قرار دادن مایه‌هائی به ظاهر نامربوط بازآفریده می‌شود. حاصل، همچنان که قبل‌تر گفته‌ام، زندگینامه‌ای است و در عین حال اثری هنری هم هست. متقابلاً در برخورد نباکف با هر اثر هنری نشانه‌هائی می‌یابیم از نگاهی که به خودِ زندگی دارد، و اعتقادش به نوعی الگو یا منطق که در پسِ وقایعِ به ظاهر نامربوط نادیده می‌ماند ــ خلّاقیّتِ سرنوشت که مایه‌هائی را مُدام تکرار می‌کند. پروانه‌ای در هفت‌سالگی از چنگش می‌گریزد تا چهل سال بعد به چنگش بیفتد؛ یا نوجوانی‌اش را در این سرزمین از دست می‌دهد تا در سرزمینی دیگر، به یُمن داستان‌هائی که می‌نویسد، دوباره به دست آورد. اگر طبیعت چنین تصادف‌های متقارن و بامعنائی می‌آفریند پس طبیعت هم مانند هنر پُر از ترفند است، و

در اعماق هرچه می‌نمایاند لایه‌های متعدّدی از نور و سایه پنهان دارد. نباکف فکر می‌کند که در طبیعت و در هنر جادوگرانِ تردستی دست در کارند؛ و راز این تردستی جز با قدرت درک و ابداع، جز به کمک خلّاقیّت، آشکار نمی‌گردد. بنابراین فقط هنر فرّار نیست؛ واقعیّت نیز، از این دیدگاه، متغیّری غیرقابل اطمینان است.

۴. ارتباط بین هنر و واقعیّت ــ که نزد نباکف، و به گفتهٔ خود نباکف، صرفاً به صورت مشروطِ «واقعیّت» در 'گیومه' معنی دارد ــ یکی از مایه‌های اصلیِ اغلب رمان‌های نباکف است؛ و عموماً به کمک الگوهائی آشکار یا پنهان شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد در سه‌تا از رمان‌هایش روی این وابستگی تأکید بیشتری دارد: آخرین رمان روسی، «هدیه»؛ و اولین رمان انگلیسی، «زندگی واقعی سباستین نایت»؛ و آخرین رمان زندگی‌اش، «دلقک‌ها را ببین!». در هر سه رمان با مضمون زندگینامه/ زندگی سروکار داریم؛ به این معنا که در هر سه رمان نه تنها زندگی شخصیّت رمان که، در عین حال، نگارش زندگینامهٔ این شخصیّت نیز مطرح است. آیا این سه روایت از «واقعیّتِ» بیشتری برخوردارند ــ چون روایت را با راوی همراه می‌کنند؟ در آثار نباکف تأکید عموماً بر این نکته است که حتی بی‌طرف‌ترین راوی هم خود را به واقعیّت تحمیل می‌کند؛ و همراه با حکایتی که راوی بازمی‌گوید حکایتِ راوی هم می‌آید. از طرفی دیگر واقعیّتِ زندگی هیچ‌کس به دست نمی‌آید مگر این‌که بتوانی، به یاد قصه‌های دوران کودکی، کفش‌هایش را به پا کنی و راه بیفتی.

۵. در هریک از این سه رمان با شخصیّتی مرکزی آشنا می‌شویم؛ فیودر در «هدیه»، و سباستین در «زندگی واقعی سباستین نایت»، و وادیم در «دلقک‌ها را ببین!»؛ و می‌بینیم هر سه نویسنده اند (به معنی شاعر و

داستان‌نویس). هریک اشاره به جنبه یا دوره‌ای از زندگی نباکف دارد؛ البته هیچ‌یک نباکف نیست، و حتی سخن‌گوی نباکف هم نیست. این‌همه بدیهی و بی‌اهمیّت است؛ آنچه اهمیّت دارد و آنچه سه شخصیّت را به درونی‌ترین احساسات نباکف نزدیک می‌کند این نکته است که در هریک از آنها ذهنی خلّاق به نحوی با مشکل تبعید کلنجار می‌رود. با این تفاوت که اگر فیودر و وادیم، به سادگی، نویسنده‌هائی روس‌زبان اند که از روسیّه دور افتاده‌اند سباستین از پدری روس و مادری انگلیسی زاده شده، و یکی از مایه‌های رمانْ تنِش بین خصائص روسیِ سباستین و خصائل انگلیسیِ سباستین است. بااین‌وصف سباستین هم از همهٔ چیزهائی که برای آدمی هویّتی ثابت به وجود می‌آورد محروم می‌ماند، و به دلیل انقلاب حتی کودکی‌اش را گم می‌کند.

۶. زندگی سراسر تجربهٔ مرگ است؛ و تلاش برای بازیافتن دوران ازدست‌رفته یکی از مهم‌ترین مایه‌های ادبیّات این قرن به شمار می‌رود. ولی تبعید را عموماً مرگی مُضاعف می‌خوانند، چون تمامی یادگارهای روزهای‌ازدست‌رفته را هم به‌یکباره از میان‌برمی‌دارد. حتی واقعیّتِ این لحظه، زمان حال، به دلیل گذشتهٔ ازدست‌رفته رنگ می‌بازد و غیرواقعی می‌شود. بدون‌واقعیّتِ‌گذشته،بدون‌اسنادومدارکی‌برای‌اثبات این‌که زمانی قبل‌از این زمان و جائی جدا از اینجا موجودیّت داشته‌ایم، چگونه می‌توان به‌اساسی‌ترین‌نیاز سرزمین جدید یعنی به بازآفریدن هویّتِ گمشده دست یافت؟ از طرفی دیگر خاطره‌ها را زبانْ ماندنی می‌کند. تنها هنر می‌تواند به‌آنچه‌دیگر نیست، آنچه فقط در اعماق ذهن معنی دارد، واقعیّت ببخشد.

۷. فراموش نمی‌کنیم که نباکف نه تنها موطن بلکه زبان مادریش را هم از دست می‌دهد. بااین‌وصف در خلاءِ تبعید نقش قربانی را نمی‌پذیرد.

گوئی تن به جبر تبعید نمی‌دهد؛ همچنان که خواهیم دید، در سطحی عمیق‌تر، تن به جبر زمان نیز نمی‌دهد. به یُمن داستان‌هائی که می‌نویسد موقعیّتهای جدیدی می‌آفریند تا بتواند خود خالق واقعیّت باشد. در اغلب رمان‌های نباکف می‌بینیم که اصلی‌ترین مشخصهٔ قهرمان همانا موضعش در قبال تبعید و، مهم‌تر، در قبال گذشتِ زمان است. در نتیجه، مایه‌های «حقیقی» رمان‌ها محدودند؛ و در هر رمان به صورتی متفاوت تکرار می‌شوند. یکی از مهم‌ترین مایه‌ها، بخصوص در رمان‌های انگلیسیِ نباکف، تنِش بین «واقعیّت»ی است که تبعید بر سر شخصیّت رمان فرو می‌ریزد و موضعی که شخصیّت رمان در قبال این فاجعه اختیار می‌کند.

۸. تبعید از وطن و تبعید از زبان ریشه در تبعیدی عمیق‌تر دارد. منقّد بزرگ قرن نوزدهٔ روسیّه، بلینسکی، در ۱۸۱۴ به دوستی می‌نویسد ما آدم‌هائی بی‌وطنیم ــ نه، بدتر از بی‌وطن، آدم‌هائی هستیم که وطن‌شان شبحی خیالی است ــ پس چه جای شگفتی وقتی می‌بینیم خود ما اشباحیم، و دوستی‌ها و عشق‌ها و آرزوها و هرچه می‌کنیم خیالی اند. رمتن که نقل قول بلینسکی را می‌آورد (در انتهای فصلی دربارهٔ «هدیه») نامطمئن است؛ آیا همیشه همین بوده؟ آیا اساسی‌ترین مسئلهٔ زندگی در تبعید، یعنی گم کردن هویّت، مشکل همیشگیِ فرهیختگان روس نبوده ــ حتی قبل از این‌که وادار به ترک وطن شوند؟ (و آیا می‌توان این مایه را تعمیم داد، به فرهیختگان جهان‌های اول تا سوم که حتی در موطن خود هم در تبعیدند؟) در آثار نباکف این دگردیسی به دقت شرح داده می‌شود؛ مایهٔ شخصیّتی که به یکباره 'شبح'ی غیرواقعی است، به علاوهٔ سابقه و سنت ادبی این مایه. به نظر می‌رسد مهاجرین روس به صورت ارواحی سرگردان درمی‌آیند؛ ارواحی که توان مداخله ندارند ــ شاهد

تغییراتی که توسط دست‌هائی بیگانه صورت می‌گیرند. پردهٔ نقاشی بالای تخت‌خواب به انبار منتقل می‌شود؛ شلوار راه‌راه به پسرخالهٔ فقیرتر می‌رسد؛ همراه با کرواتی که فقط یک بار گره‌خورده، در جشن عروسی فراموش‌شده‌ای؛ اتاق‌ها به تدریج تغییر می‌کنند؛ پرده‌ها نو می‌شوند و دیوارها رنگ تازه می‌خورند؛ بالاخره خانه به فروش می‌رود و روزی می‌رسد که بارکش اسباب و اثاثه‌ای بیشتر ناآشنا را به خانه‌ای دیگر می‌برد، به جائی غریبه.

۹. در «حرف بزن حافظه» نباکف یادآوری می‌کند که در بهترین رمان روسی‌اش، «هدیه»، به تفصیل دربارهٔ تلخی و تلألؤ تبعید حرف زده؛ بااین‌وصف خلاصهٔ آنچه را که دربارهٔ زندگی در تبعید گفته تکرار می‌کند. تمامی «نیروهای خلّاق»، گذشته از معدودی استثناء، روسیّهٔ لنین و ستالین را ترک می‌گویند. در این زندگی جدید 'بازبینیِ' تزاری یا 'بازبینیِ' بسیار موحش‌تر بلشویکی دیگر جائی ندارند. این گروه به ظاهر «خوش اقبال» از چنان آزادی نامحدودی برخوردارند که گهگاه از خود می‌پرسند آیا این «آزادی مطلق ذهنی» به دلیل زندگی در نوعی «خلاء مطلق» نیست؟ اگرچه به اندازهٔ کافی خوانندهٔ مهاجر در اروپا هست این نویسندگان برای مخاطبین یا، در حقیقت، برای سرزمینی می‌نویسند که حتی نامش را هم از دست داده: روسیّه. به گفتهٔ نباکف، از آنجا که هیچ‌یک از این آثار نمی‌تواند در جماهیر شوروی منتشر شود «غیرواقعیّتی شکننده» روی همه‌چیز سایه می‌اندازد. در ادامه می‌پذیرد که برای ناظرهای بی‌طرف چه آسان است مسخره کردن این آدمهای غیرواقعی که در شهرهائی بیگانه از تمدنی مرده تقلید می‌کنند، از سراب‌های دور و «کمابیش افسانه‌ای» و «کمابیش سومریِ» سن‌پترزبورگ و مسکو. ولی لااقل «یاغی» اند، همچنان که اغلب نویسندگان بزرگ روس

در طول تاریخ ادبیّات روسیّه یاغی اند. پس نویسنده‌ها در هردو طرف مرز در خلاء ('in vacuo') دست‌وپا می‌زنند؛ در جماهیر شوروی فردیّت از کف می‌دهند و در تبعیدْ هویّتشان به سؤال کشیده می‌شود. به این ترتیب، نوشتن به معنای آفریدن در خلاء است ــ مثل آفرینش اول در آن اولین لحظهٔ ازدست‌رفته.

۱۰. اگر نویسندهٔ روس همیشه، حتی در موطنش، در تبعید است نوشتن در خلاء نیز سوابقی طولانی دارد. در «درس‌هائی دربارهٔ ادبیّات روس» نباکف تذکّر می‌دهد که روس‌ها نیروی خلّاقهٔ شگفتی دارند برای «کار کردن در خلاء»؛ و به عنوان مثال از گوگول نام می‌برد. مثال بهتر خود نباکف است. از یاد نبریم که وقتی از شباهت نباکف با گوگول سخن به میان می‌آید بحث بر سر مضمون یا حتی سَبْک نیست؛ شباهت در ذهنیّتی است که آفرینندگی را مدیون خلاء دوروبر می‌داند. کوتاه کنم. 'هنرمند' نباکف به ناچار در تبعید است، و طاقت تبعید ندارد. پس «واقعیّت»ی را که نمی‌تواند تحمل کند به کمک هنر تغییر می‌دهد؛ دنیای واقعی تبدیل می‌شود به دنیای سایه‌ها؛ و دنیای تخیّل و خاطره «واقعیّت» می‌یابد. رمان‌های نباکف زیستن در خلاء را می‌آموزند.

دو

۱. نباکف در مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ انگلیسی «هدیه» می‌نویسد (۱۹۶۲) در توضیح پسزمینهٔ رمان می‌گوید موج عظیم مهاجرت روشنفکران در سال‌های اول انقلابْ امروز به نظر شبیه به سرگردانی‌های قبیله‌ای اسطوره‌ای است که تنها به کمک اشارات و نشانه‌ها می‌توان بازش یافت. می‌گوید آثار ما برای «روشنفکران آمریکا» ناشناخته باقی ماند ــ چون روشنفکران غرب تازه در ابتدای ماه عسلِ پُرماجرای خود با دولت

شوراها بودند. تبلیغات شوروی، همراه با تصاویر مشت‌های گره‌کردهٔ کارگران و سیمای مصمّم ستالین، شبح محو مهاجران را لابه‌لای چین‌های پرچم سرخ پنهان می‌کرد. در ادامه می‌گوید این دنیا دیگر از بین رفته؛ بونین و آلدانف و رمیزف از میان‌مان رفته‌اند؛ خوداسه‌ویچ هم رفته، بزرگ‌ترین شاعر روسی که قرن بیستم تا به امروز ارائه داده. دنیای «هدیه»، نباکف مؤکّد می‌کند، در این زمان همان قدر خیالی است که دیگر دنیاهایش. سرانجام حرف آخر را میزند: «هدیه» آخرین رمانی است که به روسی نوشته؛ دیگر هیچ رمانی به روسی نخواهد نوشت. در ضمن، به نظر می‌آید که مضمون «هدیه» عشق قهرمان کتاب، فیودر، به زیناست؛ بااین‌وصف قهرمان زن کتاب نه زینا که ادبیّات روس است.

۲. «هدیه» ساده می‌نماید؛ استخوان‌بندی کتاب را نباکف خود در همین مقدمه می‌آورد. فصل اول گرد اشعار فیودر می‌گردد، و توصیف حال و هوای کودکی‌اش. فصل دوم شرح گرایش فیودر به پوشکین است؛ در حالی که فیودر را در تکاپوی نگارش شرح احوال پدرش می‌یابیم، پروانه‌شناس برجسته‌ای که در سفری علمی ناپدید شده. در فصل سوم فیودر از پوشکین به گوگول می‌رسد، و تمرکز بر شعری عاشقانه است که فیودر برای زینا می‌سراید. فصل چهارم، به گفتهٔ نباکف، مارپیچی است در دل غزلی؛ زندگینامهٔ نویسنده و منقّد (اجتماعی) بلندآوازهٔ روس، چرنیشفسکی، به قلم فیودر. فصل پنجم، و آخر، مایه‌های هر چهار فصل را یکجا می‌آورد ــ همراه با اشاراتی به کتابی که فیودر می‌خواهد روزی بنویسد: «هدیه».

۳. خط اصلی 'طرح' (plot) رمان مجموعهٔ حوادثی است که به آشنائی فیودر، شاعر و نویسندهٔ روس، با زینا می‌انجامد. به موازات داستان

عاشقانهٔ این دو مهاجر جوان، فیودر و زینا، دنیای روشنفکران روس در تبعید شرح داده می‌شود؛ و در جریانِ زندگیِ ادبیِ فیودر و تلاش بی‌وقفه‌اش برای نوشتن قرار می‌گیریم. داستان به ظاهر بر پایهٔ توالیِ منطقیِ رمان‌های واقع‌گرا پیش می‌رود؛ ولی گهگاه به جزئیّاتی برمی‌خوریم و به شک می‌افتیم؛ آیا هدف رمان صرفاً بازگفتن ماجرائی عاشقانه در برلینِ سال‌های قبل از جنگ جهانی دوم است؟ به عنوان مثال، در همان صفحهٔ اوْل روایت از سوم شخص به اول شخص و از اول شخص به سوم شخص حرکت می‌کند، گوئی داستان می‌خواهد در آنِ واحد بیرون و درون فیودر را برای خواننده به نمایش گذارد. در صفحات بعد متوجه می‌شویم که داستان لبالب از ترفندهای کوچک است، گریززدن‌هائی به ظاهر بی‌معنا و طرح حوادث و شخصیّتهائی به ظاهر نامربوط. ولی گریزهای گهگاهی بی‌معنا یا نامربوط نیستند؛ چون به تدریج در می‌یابیم که کشف ارتباط بین عواملِ بی‌ارتباطْ جزئی مهم از ساختار رمان به حساب می‌آید.

۴. بهترین مثال را در آغاز رمان می‌یابیم. دوستی به فیودر تلفن می‌کند؛ تبریک می‌گوید و به اصرار دعوتش می‌کند؛ خبر می‌دهد که در یکی از نشریات معتبر نقد سراسر ستایشی دربارهٔ اولین مجموعهٔ اشعار فیودر چاپ شده. فیودر تمامی راه را به مجسم کردن این منقّد ناشناس می‌گذراند، این جفت ادبی و این همزاد که حرف‌های فیودر را از خودش بهتر می‌فهمد. ولی وقتی به خانهٔ دوست می‌رسد (که بدون هیچ نسبتی با چرنیشفسکیِ شهیر چرنیشفسکی نام دارد) کشف می‌کند که منقّدِ ستایشگر یا نقدِ ستایش‌آمیزی در کار نیست. روزنامهٔ روز را نشانش می‌دهند: اول آوریل ـ به سادگی، دستش انداخته‌اند. با این وصف، و علی‌رغم یأس و نومیدی، فیودر کشف دیگری می‌کند. می‌فهمد، یا فکر

می‌کند می‌فهمد، که چرنیشفسکی معتقد است می‌تواند روح پسرش را ببیند (پسر جوانش که بسیار شبیه فیودر بوده و شعر هم می‌سروده به تازگی خودکشی کرده). آیا اعتقاد چرنیشفسکی کمتر یا بیشتر از منقّدِ غیرواقعی واقعیّت دارد؟ از یاد نبریم که تازه در آغازیم. بعدتر فیودر است که امید دارد پدر مرده‌اش را ببیند. همچنان بعدتر مایهٔ واقعیّتِ غیرواقعی باز می‌گردد. همین چرنیشفسکی («رئیس انجمن مبارزه با دنیای دیگر») در لحظهٔ مرگ ادعا می‌کند که زندگی پس از مرگ واقعیّت ندارد ــ بی هیچ تردیدی، و به همین قاطعیّتی که در این لحظه بیرونِ پنجره باران می‌بارد. ولی از طنز نباکف نباید غافل شد: بارانی درکار نیست؛ همسایهٔ طبقهٔ بالا دارد گل آب می‌دهد، و این چک چک آبپاش است که در ذهن محتضر چرنیشفسکی توهّم باران کرده.

۵. برگردیم به مایهٔ عاشقانهٔ رمان. اولین سطور کتاب توصیفی دقیق و زیباست از زوجی که در حال اسباب‌کشی به آپارتمانی جدید اند. فیودر نیز به زودی به این خانه اسباب‌کشی خواهد کرد. و اگرچه این دو شخصیّت را دیگر نمی‌بینیم بعدها کشف می‌کنیم که آنها می‌توانستند فیودر و زینا را باهم آشنا کنند. این تنها مورد نیست. به نظر می‌رسد سرنوشت بارها تلاش کرده فیودر و زینا سر راهِ همدیگر قرار گیرند و بارها نقشه به‌هم ریخته. تا بارِ آخر. فیودر که به دنبال جای مناسبی برای زندگی است به مادر و ناپدری زینا معرفی می‌شود؛ ولی از ناپدری خوشش نمی‌آید (بحق، چون بعدها معلوم می‌شود ناپدری 'مزاحم' همیشگی زیناست) و تصمیم می‌گیرد از اجارهٔ اتاق بگذرد. در پایان داستان وقتی فیودر و زینا این صحنه را باهم مرور می‌کنند فیودر می‌گوید سرنوشت که تا به اینجا به هر شگردی متوسل شده دست به ترفندی نهائی می‌زند. لباس آبی زینا که روی صندلی افتاده چشم فیودر را

می‌گیرد، و همین لباس است که وادارش می‌کند اتاق را اجاره کند. ولی، زینا توضیح می‌دهد، لباس مال او نبوده؛ «cousin»ی لباس را پیش زینا گذاشته تا تعمیرش کند. همین‌جا اضافه کنم که مایهٔ کوشش‌های مکرّر سرنوشت برای آشناکردن عشاق (که مستقیماً از زندگی «واقعی» نباکف و ورا می‌آید ــ **رک** *الف*.شش.۲.) مایهٔ یکی از رمان‌های سباستین نایت است (**رک** ب.پنج.۶.). به علاوه، صحنهٔ اجاره‌کردن یا نکردن اتاق سال‌ها بعد تبدیل می‌شود به صحنهٔ جادوئی دیدار اول هامبرت ـ شارلت ـ لولیتا (**رک** و.هفت.۲.و۳.)

۶. جواب فیودر به زینا که معمای لباس را حل کرده جمله‌ای است که نباکف به شکل‌های مختلف تکرار می‌کند: سحرآمیزترین چیزها در طبیعت و در هنر بر اساس «فریب» (deception) پایه گذاشته می‌شوند. فیودر ادامه می‌دهد: پس آنچه با بی‌پروائی آغاز شده با ظریف‌ترین اشاره پایان می‌یابد ــ چه 'طرح'ی برای رمان! ولی باید ساختش؛ تا این‌که با زندگی و کار و عشق فیودر حجم و سنگینی بیابد. زینا اعتراض می‌کند: این‌که صرفاً می‌شود زندگینامه. ولی فیودر نگران نیست؛ آنقدر تکانش می‌دهد و پیچ‌وتابش می‌دهد و مخلوطش و نشخوارش می‌کند و آنقدر ادویهٔ شخصی می‌افزاید که از زندگینامه تنها غباری باقی می‌ماند ــ از آن غبارها، البته، که نارنجی‌ترین آسمان‌ها را پدید می‌آورند.

۷. در اینجا با یکی از موجزترین تعاریف نباکف روبه‌رو ایم، دربارهٔ هنر داستان‌نویسی. نوشته از اعماق جانِ نویسنده برمی‌خیزد. ولی تجربیّات نویسنده تبدیل به اثری هنری نمی‌شوند مگر به کمک فاصله‌ای که نویسنده با مایه‌اش نگه می‌دارد، و شکل بخشیدن و خلق دوباره. آنچه از تجربیّات و زندگی نویسنده در اثر رخنه می‌کند تنها رنگسایه‌ای است

غبارآلود، ولی بدون این درخشش درونی که همهٔ سایه‌روشن‌ها را منوّر می‌کند اثر جسدی بی‌روح باقی می‌ماند. پس آنچه به ظاهر «فریب» می‌نماید چه گنج‌های پنهان که ندارد؛ و مفتاح همهٔ گنج‌ها برخورد ما با «واقعیّت» است. زینا به معنای ادبیّات روس است، و خاطره. زینا جدّی‌ترین خوانندهٔ آثار فیودر است؛ در زینا فیودر دنیای ازدست‌داده و الههٔ الهام و، مهم‌تر، آن منقّد همزاد را که در ذهن آفریده بود بازمی‌یابد. آنچه در آغاز شوخی است، و غیرواقعی، در پایان تبدیل به دلپذیرترین واقعیّتها می‌شود. اگر در آغاز فیودر موضعی انفعالی دارد حالا خالق سرنوشت خود است (و مارپیچ نباکف را در چرخش‌های این سرنوشت می‌بینیم). به این ترتیب، از لحظه‌ای که فیودر هم مانند نباکف ــ به یُمن عشق و هنر ــ خود خالقی است واقعیّتِ زندگیِ درونی‌اش دیگر تابع یا قربانیِ واقعیّت بیرون نیست.

۸. مقایسهٔ زندگینامه‌ای که فیودر نمی‌نویسد با زندگینامه‌ای که می‌نویسد ــ قبل از بلوغ معنوی‌اش ــ فاصله‌ای را که نویسنده باید با مضمونش نگه دارد به خوبی آشکار می‌کند. زندگینامهٔ پدرش را نمی‌تواند بنویسد چون نگران است مبادا با تخیّلاتش زندگی و تحقیقات پدر را بیالاید؛ و، احتمالاً، چون به پدرش نزدیک‌تر از آن است که بتواند فاصلهٔ لازم را نگه دارد. ولی زندگینامهٔ کسی را می‌نویسد که درست در جهت مخالف پدرش حرکت می‌کرده. چرنیشفسکی منقّد و عقایدش دربارهٔ اهمیّت تعهد اجتماعی و اصالتِ سودمندی (utilitarianism) در ادبیّاتْ دقیقاً بیانگر موضعی است که فیودر ــ و نباکف ــ علیه‌اش گام برمی‌دارند. بااین‌وصف فیودر زندگینامهٔ چرنیشفسکی را می‌نویسد و آنچه می‌نویسد به تمامی در فصل چهارم «هدیه» می‌آید. زندگینامهٔ چرنیشفسکی، البته، ماجراآفرین است؛ برای فیودر در محدودهٔ «واقعیّت» رمان و برای نباکف در زندگی

«واقعی». (به این معنا که تا سال‌ها «هدیه» بدون این فصل به چاپ می‌رسد؛ نخستین چاپ کامل «هدیه» در ۱۹۵۲ است.) مثال خوبی، به گفتهٔ نباکف، برای این‌که ببینیم چگونه زندگی دقیقاً از هنری که محکوم می‌کند تقلید می‌کند.

۹. و نکته‌ای دیگر. گفته‌ام که «هدیه»، به اعتقاد نباکف، دربارهٔ ادبیّات روس است. پس همچنان که رمان در فصل‌های مختلف به استقبال نویسنده‌های بزرگ روس می‌رود خصیصه‌ای در سبک نباکف وضوح می‌یابد که در رمان‌های بعد تکامل خواهد یافت ــ حضور شعر در نثر رمان. و به صورت‌هائی مختلف. گذشته از اشاره به اشعار بزرگان روسیّه و نقل شعرهای فیودرْ با آمیزهٔ زندگی و شعر فیودر هم آشنا می‌شویم. به عنوان مثال، در حالی که زندگی دوروبر جریان دارد شعری در ذهن فیودر شکل می‌گیرد که زینا و عشق را نوید می‌دهد. مه تپنده‌ای که یکباره با صدائی انسانی به سخن درمی‌آید: تنها آنچه را که خیالی و نادر است دوست بدار؛ آنچه از دوردستِ رؤیا دزدکی سرک می‌کشد؛ آنچه فرومایگان به مرگ محکوم می‌کنند و ابلهان طاقت نمی‌آورند؛ به افسانه همچون وطنت وفادار باش. به این ترتیب، می‌بینیم فیودر چگونه شعر می‌سراید. ولی، مهم‌تر، نوع دیگری شعر است که در پس لایهٔ نثر زندگی روزمره پنهان می‌ماند. یکی از بهترین مثال‌ها لحظه‌ای است که پدر فیودر از تپه‌ای بالا می‌رود و ندانسته قدم می‌گذارد توی «هوای رنگی» قاعدهٔ قوس قزحی. نباکف درنگ نمی‌کند. پدر فیودر قدمی دیگر برمی‌دارد و از بهشت بیرون می‌رود.

سه

۱. فیودر نویسندهٔ جوانی است که در انتهای «هدیه» عشق می‌یابد و

توانائی خلق کردن می‌یابد؛ وادیم در آخرین رمان منتشر شدهٔ نباکف، «دلقک‌ها را ببین!»، نویسندهٔ مُسنی است که احتمالاً بهترین آثارش را پشت سر گذاشته. بااین‌وصف وادیم هم، مثل فیودر، در انتهای رمان عشق و «واقعیّت» زندگی‌اش را می‌یابد. ارتباط این دو رمان، البته، در آینهٔ رمان سوم بهتر دیده می‌شود. «هدیه» و «دلقک‌ها را ببین!» را می‌توان، به ترتیب، مقدمه و مؤخرهٔ «زندگی واقعی سباستین نایت» دانست. فیودر و وادیم و سباستین، همچنان که گفته شد، از بسیاری جهات نزدیک‌ترین شخصیّتها به خود نباکف به حساب می‌آیند. این شباهت نه به دلیل خصلت‌های فردی که به دلیل موقعیّتِ وجودی آنهاست. آدم‌هائی منحصربه‌فرد که، به گفتهٔ وادیم، کارت شناسائی‌شان نه ملیّت بلکه رمان‌ها و دنیاهائی است که خلق می‌کنند. این سه شخصیّت شباهت دیگری هم دارند. در زندگیِ هرسهٔ آنها نوشتن مرکزیّت دارد؛ و برای هر سه نوشتن وابستهٔ زنی است که بهترین خوانندهٔ نوشته‌ها و الههٔ الهام‌شان است. در این میان زندگی و آثار وادیم آشکارا زندگی و آثار خالقش را تقلید می‌کند؛ و بیشتر از تقلیدِ صِرف، نقیضه (parody) می‌سازد.

۲. «دلقک‌ها را ببین!» (۱۹۷۴) زندگینامهٔ نویسندهٔ روسی مهاجر است، وادیم وادیمویچ، به قلم خود نویسنده. اگر یکی از ترفندهای آشنای نباکف حضور گهگاهی خود او در صحنه‌هائی از رمان‌هاست ــ در پسِ نقاب‌ها و با اسم‌های مستعار ــ در اینجا، به ظاهر، این حضور به حدّاقل می‌رسد. راوی زندگینامه‌اش را به صورت اول شخص تعریف می‌کند، و از خالق این راوی باز به ظاهر اثری دیده نمی‌شود. بااین‌وصف در «دلقک‌ها را ببین!» نباکف بیش از هر رمان دیگر حضور دارد؛ و با این حضور، که شرحش به تفصیل می‌آید، می‌رسیم به رابطهٔ شخصیّت

داستان با راوی و رابطهٔ راوی با نویسنده ــ و، در نهایت، به واقعیّتْ رودرروی مجاز.

۳. در «دلقک‌ها را ببین!»، همچنان که در «هدیه» دیدیم، دو مایهٔ عشق و نوشتن به همدیگر پیوند می‌خورند. 'طرح' رمان ماجرای عشق‌ها و چهار ازدواج وادیم است، همراه با شرح رمان‌هائی که می‌نویسد. در جوانی با ایریس ازدواج می‌کند؛ و پس از کشته شدن ایریس به دست عاشق دیوانه‌ای با منشی سردمزاجش، آنِت، ازدواج می‌کند. از آنت صاحب دختری می‌شود به نام بِل که پس از جدا شدن پدر و مادر از همدیگر مدتی با مادر زندگی می‌کند و پس از مرگ مادر نزد پدر می‌آید. رابطهٔ بسیار نزدیک پدر و دختر قبل از هرچیز مایهٔ نگرانی وادیم است. و بیشتر به همین جهت با لوییزِ جاه‌طلب ازدواج می‌کند؛ لوییز هم متقابلاً اگر زنش می‌شود به دلیل جایزهٔ ادبی مهمی است که امید دارد وادیم ببرد. رابطهٔ پدر و دختر به سردی می‌کشد؛ بِل تن به ازدواج می‌دهد، و به اتفاق شوهر که تمایلاتِ چپ افراطی دارد به شوروی پناهنده می‌شود. وادیم به امید دیدن بِل، و با اسم مستعار، سفری به شوروی می‌کند و سرخورده بازمی‌گردد. آخرین عشق زنی است بی‌نام؛ همسن و همشاگرد بِل و بسیار شبیه به همهٔ زن‌های مثبت نباکف ــ مثل زینا در «هدیه» و کلر در «زندگی واقعی سباستین نایت». همراه واقعیِ وادیم و خوانندهٔ جدّی آثارش. بااین‌وصف، وادیم نه تنها نامش را بازگو نمی‌کند حتی از ضمیر سوم شخص هم استفاده نمی‌کند. «تو» می‌خواندش، و برای «تو» است که می‌نویسد؛ به نشانهٔ دنیائی خصوصی که دور از دسترس دیگران باهم دارند (و البته یادآور «تو»ی «حرف بزن حافظه»، ورا).

۴. «دلقک‌ها را ببین!» دربارهٔ همسرهاست، و دربارهٔ رمان‌ها. کتاب در

عین حال، به گفتهٔ وادیم، «قهرمان» دیگری نیز دارد: جنون. وادیم از عارضه‌ای استثنائی رنج می‌برد که از کودکی آزارش می‌داده؛ در ذهن می‌تواند پیش رویش را مجسم کند ولی نمی‌تواند، همچنان در ذهن، برگردد پشت سرش را ببیند. وادیم قبل از هریک از سه ازدواج اول مشکلش را با همسر آینده در میان می‌گذارد؛ همسرها اهمیّت ماجرا را درک نمی‌کنند، همچنان که در قبال مرکزِ ثقلِ زندگیِ وادیم، یعنی آثارش، بی‌اعتناء باقی می‌مانند. تنها «تو» است که آثار را درک می‌کند، و برای مشکل وادیم راه حلی دارد. اهمیّت این فرشتهٔ نجات در چی‌ست؟ وادیم پس از این‌که به «تو» پیشنهاد ازدواج می‌دهد به شدت بیمار می‌شود. مدتی طولانی در اغماء است؛ در مرز مرگ و زندگی، و در آستانهٔ جنون. سرانجام وقتی به هوش می‌آید خود را درست نمی‌شناسد. دقیقاً در چنین لحظه‌ای دَر باز می‌شود ــ و، به گفتهٔ وادیم، «واقعیّت وارد شد».

۵. «تو» که از هر شخصیّت دیگر رمان کمرنگ‌تر است، و برای خواننده ناملموس‌ترین و غیرواقعی‌ترین شخصیّت باقی می‌ماند، نزد وادیم نه فقط واقعی که نفْسِ واقعیّت است. از یاد نبریم که این شخصیّت در عین حال مشوّق وادیم نویسنده و تنها مخاطب اوست. به این ترتیب، برای وادیم ــ و برای هر نویسنده ــ واقعیّت چه مفهومی دارد؟ وادیم در تبعید است، و بی هویّت. اوراق شناسائی وادیم بدون پسزمینهٔ خانواده و گذشته و وطن هیچ معنائی ندارند (یادآوری کنم که فیودر و وادیم هردو از خانواده‌هائی، به اصطلاح، 'معتبر' اند). بدون اوراق شناسائی از وادیم چه می‌ماند؟ جواب روشن است. به ناچار فقط با آثارش شناخته می‌شود؛ و معترف است که می‌نویسد تا «خودِ سیّال»اش را بازسازی کند. پس همهٔ خوانندگانی که آثارش را درک نمی‌کنند هویّتش را به رسمیّت نمی‌شناسند. متقابلاً خوانندهٔ دلخواه درکش می‌کند و بازش می‌شناسد.

به این دلیل است که «تو»ی رمان، خوانندهٔ دلخواه، به وادیم واقعیّت می‌بخشد. یادآور فیودر که در پی منقّدی دلخواه بود تا برای زندگی، و نوشتن، انگیزه‌ای داشته باشد.

۶. بخشی از ارتباط واقعیّت با غیرواقعیّت در جابه‌جائی مفهوم واقعیّت است؛ به این معنا که واقعیّتِ بیرون در قبال واقعیّتِ درونی رنگ می‌بازد. واقعیّت رمان‌های وادیم، برای خود وادیم، تا به آنجا اهمیّت می‌یابد که اگر خواننده‌ای رمان‌ها را درک نکند واقعیّتِ وجودی وادیم از دست می‌رود. نوشتن و عشق در اینجا لازم و ملزوم همدیگرند. وادیم ادعا می‌کند که در این زندگینامه همسرها و کتاب‌هایش حروف نقش‌مانندی رمزی و درهم‌تنیده اند، در جانِ کاغذ. و در ضمن زندگینامه‌اش را «مورّب» (oblique) می‌خواند، به این دلیل که در اساس نه با وقایع‌نگاری روزمره بلکه با «سراب‌ها»ی عاشقانه و ادبی سروکار دارد. برخورد وادیم آشکارا نوعی واکنشِ تدافعی در قبال بی‌رحمی واقعیّتِ بیرون است که به او تحمیل شده. توضیح این جنگ‌وگریز در همان صفحات اول می‌آید. وادیم از تلخ‌کامیِ دوران کودکی حرف می‌زند. پدر و مادرش طلاق می‌گیرند و ازدواج می‌کنند و باز طلاق می‌گیرند؛ و پسرک به خاله/ عمهٔ بزرگش سپرده می‌شود. افسردگی ظاهریِ پسرکْ بارُنس بردو را، که تصادفاً نام پدریش تولستوی است، بسیار نگران می‌کند (در حقیقت، جای نگرانی نیست؛ چون وادیم جوان یکبند خیال می‌بافد). بارُنس سفارش می‌کند عوض تنگ‌خلقی دلقک‌ها را ببین. کدام دلقک‌ها، و کجا؟ بارنس توضیح می‌دهد که دلقک‌ها همه جا هستند. درخت‌ها دلقک اند، کلمات دلقک اند. و اصرار دارد: بازی کن، دنیا را خلق کن، واقعیّت را خلق کن. پسرک حرف گوش می‌دهد؛ و در وهلهٔ اول، به گفتهٔ وادیم، خود بارُنس را خلق می‌کند.

۷. بـه ایـن تـرتیب، حـروف اول کلمـات 'دلقک‌هـا را بـبین' (LATH= 'چوبدست'، به انگلیسی) تبدیل می‌شود به عصای جادوی وادیم که به کمکش به هر شیءِ بی‌جان زندگی می‌بخشد؛ و حرکت این عصای جادو رمان را پایه می‌ریزد. اگر به نظر می‌رسد که 'طرح' کتاب خـط زمـان را دنبال می‌کند و اگر توصیف واقع‌گرای شخصیّتها این توهّم را بـه وجـود می‌آورد که داستان به سادگی پیش می‌رود به این دلیـل است کـه تـرفند اصلی لابه‌لای سطور رمان پنهان شده، و مفتاح حتی قبل از این‌که داستان شروع شود از زیر نگاه خواننده گذشته. در اغلب رمان‌ها، بنا به رسـم، فهرستی از آثار قبلی نویسنده در صفحات مقدماتی مـی‌آید. در صـفحهٔ آغازی «دلقک‌ها را ببین!» نه با فهرست آثار نباکف که بـا فـهرست آثـار وادیم روبه‌رو ایم؛ در دو بخش، شش عنوان در بخش «به روسی» و شش عنوان در بخش «به انگلیسی». به عکسِ بسیاری از آثار نباکف که کوشش می‌شود مصنوع بودن داستان مُدام به خواننده یادآوری شود، آیا در اینجا هدف ظاهراً ــ و بر کلمه تأکید دارم ــ **ظاهراً** «واقعی» جلوه دادن داستان است؟ آیا نباکف از واقع‌گراها هم واقع‌گراتر شده؟ با نگاهی دقیق‌تر به «آثار» وادیم در می‌یابیم که عنوان هر یک از آنها، بدون استثناء، تحریف عنوان رمانی آشناست از نباکف. طبعاً، در هر 'تحریف' ظرافتی نهفته. به عنوان مثـال، "Dar" (='هـدیه'، بـه روسـی) تـبدیل شـده بـه "The Dare" (='جسارت'، به انگلیسی).

۸. در طول رمان می‌بینیم که نه فقط عناوین کتاب‌های راوی، وادیم، بلکه بسیاری از حوادث زندگی راوی هم شباهت گنگ و غـریبی بـا حـوادث زندگی نباکف دارند. گوئی اساساً زندگی وادیم مضحکهٔ زندگی خالقش است. به نظر می‌رسد نباکف در اینجا همهٔ مشغله‌های ذهـنی‌اش را بـه افراطی‌ترین شکل عرضه می‌کند؛ نه صرفاً هجو واقعیّت که هجو واقعیّت

خودش. گذشته از شباهت‌های اسرارآمیز هر رمانِ وادیم با رمانی از نباکف، به تدریج می‌بینیم از بسیاری از شخصیّتهای رمان‌های نباکف نیز به گونه‌ای صحبت می‌شود که گوئی آدم‌هائی واقعی اند. البته این گونه ارجاعات به دیگر آثار و شخصیّتهای داستانی نویسنده در رمان‌های نباکف بی‌سابقه نیستند، ولی فقط در اینجاست که ارجاع از حاشیه به متن می‌آید. در رمان‌های دیگرْ پسزمینهٔ داستان واقعی است و این گونه ارجاعات و اشارات ــ به آثار نباکف یا دیگران ــ «واقعیّت»هائی که چاشنی داستان می‌شوند. ولی در اینجا بیشتر از هرچیز با یک نوع ارجاع روبه‌رو ایم: ارجاع به دنیاهای تخیّلی نباکف. وسوسهٔ پشت کردن به واقعیّتهای دستمالی شده و خلق دوبارهٔ همهٔ چیزهائی که در رمان می‌بینیم، تکرار می‌کنم، در آثار نباکف تازگی ندارد. همچنان که تنِش تازه نیست: بین دو دنیا، بهشت از دست رفتهٔ روسیّه و بهشت ساخته و پرداختهٔ رمان؛ و دو زبان، روسی و انگلیسی؛ و دو هویّت، سیرین و نباکف. از تنِش بین این تضادها عموماً 'سنتز'ی به دست می‌آید که آفرینندهٔ دنیائی نو است. ولی در «دلقک‌ها را ببین!» تنِش بین واقعیّت و مجاز، یکی از اصلی‌ترین مایه‌های نباکف، رنگ می‌بازد؛ و رمان یکسره در دنیای مجاز فرو می‌رود.

۹. در اغلب رمان‌های نباکف رابطهٔ بین خالق و اثر ــ بیشتر به معنی حضور مستقیم یا غیرمستقیم خود نباکف در داستان ــ در حقیقت یادآور داستان بودن داستان است. و حضور خود نباکف عموماً اشاره دارد به حرکت مرکزی رمان. در «هدیه» حضور نباکف را پشت سر فیودر حس می‌کنیم؛ یا در «زندگی واقعی سباستین نایت»، همچنان که خواهیم دید، جستجوی راوی بدون اشاره‌ها و احتمالاً کمک‌های کمابیش نامحسوس سباستین ــ و نباکف؟ ــ ممکن نیست. ولی در آخرین رمان، «دلقک‌ها را ببین!»، به

یُمن این حضور مُداوم وسوسه‌ای بر تمامیِ داستان سایه می‌اندازد. به عنوان مثال، و اگر بازگردیم به مقولهٔ «تو»، در انتهای رمان وادیم کمابیش حتی حاضر نیست این شخصیّت رمان ــ «تو» ــ را معرفی کند؛ و دلیلی که می‌آورد، همراه با تندی لحن، به نحو شگفتی‌انگیزی یادآور اصرار نباکف است در مخفی نگه داشتن زندگی خصوصی‌اش با ورا. بهانهٔ وادیم این‌که اگر آنچه خود می‌داند، و البته «تو» می‌داند، بازگو کند «واقعیّت» دستمالی می‌شود. این حرف اگر دربارهٔ زندگی آدم‌ها پذیرفتنی باشد دربارهٔ شخصیّتهای داستانی مشکلات فراوان به وجود می‌آورد. علاقهٔ خواننده از عشق او، و حق او، به دانستن بالاخص جزئیّات سرچشمه می‌گیرد. چگونه می‌توان جلوی این جریان را سد کرد؟ به نظر می‌رسد نباکف خود در دامی می‌افتد که بر سر راه وادیم پهن کرده.

۱۰. در این‌که وادیم در دامی دست‌وپا می‌زند جای تردید نیست. وادیم حس غریبی دارد که گهگاه سراغش می‌آید؛ این تصور که دوقلو یا مضحکه یا نسخهٔ بدل و پست‌ترِ آدم دیگری است، جائی روی همین کرهٔ خاکی یا روی کرهٔ خاکی دیگری. ماجرا وقتی غریب‌تر می‌شود که دیگران هم وادیم را از آن آدمِ دیگر باز نمی‌شناسند. در کتاب‌فروشیِ یکی از مهاجرین، کتاب‌فروشِ وادیم را جای آن نویسندهٔ دیگر می‌گیرد و از رمان‌هائی تعریف می‌کند که علی‌رغم شباهت‌های اسمی می‌دانیم به خالق وادیم تعلق دارند. کتاب‌فروش خاطراتی را بازگو می‌کند، از ملاقات‌هائی با وادیم و پدر و برادرش، که می‌دانیم به خانوادهٔ خالق وادیم مربوط می‌شوند. وادیم، طبعاً، از این برخورد عصبانی است. بااین‌وصف بعد از این روز هر بار که به هم برمی‌خورند کتاب‌فروش به گونه‌ای رفتار می‌کند که گوئی این دو از رازی ناگفتنی باخبرند. این اشتباه کتاب‌فروش مفاهیم آزاردهنده‌ای برای وادیم همراه دارد. این سوءظن که احتمالاً در

هر لحظهٔ زندگی‌اش از کس دیگری تقلید می‌کند (بحق) غیرقابل تحمل است. وادیم نمی‌داند چه باید بکند. آیا بهتر نیست هنرش را رها کند و به نحوی جدی دنبال شطرنج یا پروانه‌شناسی برود؟ آیا بهتر نیست سال‌های زندگی‌اش را بر سر ترجمهٔ «بهشت گمشده» (منظومهٔ میلتن) به روسی بگذارد، ترجمه‌ای که فغان همهٔ محققان جعلی را به آسمان ببرد؟ ولی هرچه انتخاب می‌کند، شطرنج و پروانه‌شناسی و تحقیق و ترجمه، همه به خالقش تعلق دارند. در نهایت فقط اسم مستعارش را ("V. Irisin") رها می‌کند ــ مثل خالقش (V. Sirin).

۱۱. گفته شد که وادیم از شخصیّتهای رمان‌های نباکف چنان صحبت می‌کند که گوئی آدم‌هائی واقعی اند. پدر وادیم هم‌نام پدر دو قهرمان «آدا»ست؛ وادیم خود نسبتی با آدا دارد؛ شخصیّتهائی از سباستین و نینا اسم می‌برند؛ و بالاخره شخصیّتی وارد ماجرا می‌شود که مضحکهٔ لولیتاست. در پایان، قبل از این‌که وادیم کاملاً به هوش بیاید، سعی دارد اسم خودش و اسم پدرش را به یاد بیاورد؛ مطمئن است نام خانوادگی‌اش با «ن» شروع می‌شود؛ و با نام‌های بسیاری بازی می‌کند که همه به نحوی یادآور نام خانوادگی خالقش هستند. حتی وقتی به هوش می‌آید بی‌نام و غیرواقعی است؛ ساخته و پرداختهٔ تخیّل نویسنده‌ای دیگر؛ و این حال و هوای غیرواقعی ادامه دارد تا این‌که «واقعیّت» وارد می‌شود ــ تا این‌که «تو» به وادیم واقعیّت می‌بخشد. این گونه است که وادیم، نخواسته و ندانسته، نگاهی می‌اندازد به آن دنیای دیگر که به قهرمان‌های مثبت نباکف اختصاص دارد؛ دنیائی فارغ از جبر زمان و جزم تقدیر که، مثلاً، سینسیناتوس یا کروگ را در نهایت پذیرا می‌شود. دنیائی در کنار دنیای روزمره ولی یکسره از آنِ نویسنده که برای نباکف حیاتی است.

۱۲. اگر در «هدیه» و، همچنان که خواهیم دید، در «زندگی واقعی سباستین نایت» روابط نویسنده با شخصیّتی که خلق می‌کند و اثری که می‌نویسد و خواننده‌ای که دارد بسیار با اهمیّت اند در «دلقک‌ها را ببین!» غیبت نمایان نویسنده است که به رمان شکل می‌دهد. در اینجا تِنِش نه فقط بین واقعیّت و تخیّل که بین نویسندهٔ واقعی و نویسندهٔ تخیّلی است. ولی نباکف نه اجازه می‌دهد وارد زندگی خصوصی وادیم شویم و نه اجازه می‌دهد تِنِشی که در دیگر رمان‌هایش جاری است به این داستان راه یابد؛ در نتیجه، کتاب صرفاً سرابی به نظر می‌آید برای فریب خواننده که در پایان دست خالی می‌ماند. ارجاع به خود تا به این حد، حتی وقتی موضوع ارجاع نویسنده‌ای به دلپذیری نباکف است، خسته‌کننده و بی‌معنا می‌شود.

۱۳. قبلاً گفته‌ام که نباکف دنیای ازدست‌داده را تبدیل می‌کند به دنیای رؤیاها. و گفته‌ام که نباکف خاطرهٔ پردهٔ نقاشی بالای تختش را به قهرمان یکی از رمان‌های اولش می‌بخشد؛ همراه با این آرزوی بچگی که کاش می‌توانست از دنیای ملموس به دنیای ناملموس پردهٔ نقاشی برود (**رک** *الف.دو.۵.*). به این ترتیب است که مارتین، قهرمان «فخر»، در انتهای رمان قدم به سرزمین رؤیا (روسیّه) می‌گذارد. مارتین، البته، هنرمند نیست؛ ولی به نظر می‌رسد زندگی‌اش تبدیل به اثری هنری شده، چون به رؤیای خود ــ ناپدید شدن در نقاشی ــ وفادار می‌ماند. سرانجام روزی قدم به جنگلی می‌گذارد که به ظاهر روسیّه ولی در اصل دنیای تخیّل است، و در عین حال با مرگ تداعی می‌شود. اگر فیودر و سباستین به یُمن دنیاهائی که خود می‌آفرینند واقعیّت تحمیلی را تلطیف می‌کنند مارتین، که نویسنده نیست، به اعماق جنگلی بی‌بازگشت سفر می‌کند؛ سفری که خود شعری است. و اگر روسیّهٔ ازدست‌رفته دیگر صرفاً رؤیاست یافتن

دوباره‌اش در اتحاد جماهیر شوروی و توصیف این واقعیّت بدون شعر معنائی ندارد. آنچه اهمیّت دارد زنده نگه داشتن خاطره است و تخیّل؛ به عبارت دیگر، Mnemosyne و Harlequin ــ که در عین حال اسامی دو تیره از پروانه‌ها نیز هستند. شعری که آشکار و پنهان در نثر رمان‌های نباکف جریان دارد از اینجاست که سرچشمه می‌گیرد.

۱۴. وادیم تنها شخصیّت نباکف است که به شوروی باز می‌گردد، ولی افسوس که قادر نیست احساسات پیچیده یا برداشت‌هایش را بیان کند. آنچه نصیب خواننده می‌شود توصیفی لبریز از خشم و نفرت است؛ گوئی جز تحقیر آنچه می‌بیند و می‌شنود هیچ حرف دیگری ندارد. سفر وادیم، به عکس مارتین، سفری به سرزمین رؤیا (و مرگ) نیست؛ وادیم به شوروی می‌رود و بازمی‌گردد ــ و دایرهٔ جادوئی می‌شکند. وادیم مجنونی است که، به عکس مجنون‌های همیشگی نباکف، عشق و جنونش باورکردنی نیست. گوئی نویسنده و شخصیّتش در دنیای بستهٔ کتاب محبوس مانده‌اند؛ و نفیِ واقعیّت در اینجا به گونه‌ای طنزآلود به نفیِ کامل نویسنده انجامیده.

چهار

۱. سباستین نایت در ظاهر چندان به خالقش نزدیک نیست؛ ولی بالاخص در «زندگی واقعی سباستین نایت» است که کلیدی از کلیدهای دنیای نباکف پنهان شده. این رمان دو رمان دیگر را کامل می‌کند. و اگر انتزاعی‌تر به نظر می‌آید به این دلیل است که رمز و راز ساختار کتاب نه در شیوهٔ داستان‌گوئی که در سبک رمان‌های سباستین نهفته. گذشته از این، رمان لبالب از کنایات و اشارات به همهٔ چیزهائی است که زیر عنوان کلّیِ 'واقعیّت' می‌آیند. یادآوری کنم که بَدلِ «زندگی واقعی سباستین

نایت» در میان رمان‌های وادیم «رجوع کنید به واقعی» ("See under Real") نام دارد.

۲. «زندگی واقعی سباستین نایت» (۱۹۴۱)، همچنان که گفته شده، اولین رمانی است که نباکف به انگلیسی می‌نویسد (**رک** *الف.هفت.* ۱.). در این باره به تفصیل توضیح داده‌ام. برای نباکف زبان هرگز وسیلهٔ بیانی صِرف نیست؛ حتی می‌توان گفت که نزد نباکف زبان کیفیّتی کمابیش ملموس و عینی دارد. گوئی تبعید که همهٔ چیزهای عینی را تبدیل به خاطرات ذهنی می‌کند زبان انتزاعی را عینی ساخته ــ در حدّ جایگزینی برای آنچه از دست رفته. به این ترتیب، هر بار که از زبان حرف می‌زند آشکار می‌شود که کلمات را به روشنی می‌بیند. به عنوان مثال، در «خطابهٔ امشب ما: شعر روسی» می‌گوید که پادشاهیِ گمشده‌اش پادشاهیِ کلمات است (**رک** *الف.ده.* ۳.). برای نباکف نوشتن به انگلیسی مشکل نیست؛ آموختنی‌ها را به سرعت می‌آموزد؛ مشکل جای دیگری است. آیا می‌تواند زبان را از آنِ خود کند و مُهر خود را بر آن بزند، مُهر فردیّتی که واژگان عام را خاص می‌کند؟ ــ تا به آنجا که گوئی قبل از او هیچ‌کس این زبان را به کار نگرفته. فردیّتی می‌طلبد که مانند گرمای عشقِ اول همهٔ عمر همراهش بماند، پروانه‌ای که در عمقِ کتاب‌هائی که می‌نویسد در پیله‌اش رؤیا ببافد. نباکف کوتاه زمانی در خلاءِ بین دو زبان می‌ماند؛ انگلیسی «میهمان‌خانهٔ مهمان‌کش»ی به نظر می‌آید، در شبی تاریک و طوفانی ــ و ابدی. ولی، در نهایت، آنچه به دست می‌آورد شبیه به معجزه است. وادیم می‌گوید: گمان نمی‌کنم که در دنیای ورزش هیچ‌وقت ورزش‌کاری توانسته باشد به مقام قهرمانی جهانی تنیس و اسکی هردو باهم برسد؛ من اولین نفری بوده‌ام که توانسته در دو ادبیّات که به اندازهٔ چمن و برف با هم تفاوت دارند به موفقیّتی این‌چنین نائل گردم.

۳. فیودر، در «هدیه»، شگفت‌زده است؛ چون به نظرش می‌رسد می‌تواند آثار آینده‌اش را به یاد بیاورد؛ و در حقیقت «هدیه» خودکتابی است که در آینده خواهد نوشت. «زندگی واقعی سباستین نایت»، که مروری بر کتاب‌های منتشر شدهٔ سباستین است، به سادگی به بررسی زندگی سباستین نایت می‌پردازد. رمان این سؤال را مطرح می‌کند که سباستین نایت واقعی کی‌ست؟ تنِش داستان نیز در همین سؤال نهفته، و در جوابی که سرانجام به دست می‌دهد. کتاب قرار است زندگینامه‌ای باشد، و در نتیجه خواننده از همان ابتدا با شیوه‌های مختلف این 'نوع' (genre) روبه‌رو می‌شود؛ همراه با این سؤال که چگونه می‌توان به واقعیّتِ آدمی پی برد؟ و این سؤال که آیا اساساً می‌توان آدم‌ها را شناخت؟

۴. پس از مرگِ سباستین نایت برادرش ــ که فقط با حرف 'و' شناخته می‌شود ــ قصد دارد زندگینامهٔ برادر بزرگ‌تر را بنویسد. واقعیّتهای زندگی برادر مشخص اند. سباستین نایت نویسنده‌ای انگلیسی است که در روسیّه متولد شده. در ۱۸۹۹، و در پترزبورگ؛ از پدری روس و مادری انگلیسی. مادر وقتی سباستین چهار ساله است پدر را رها می‌کند؛ و پدر با زنی که به‌عکسِ مادرِ سباستین خُلق و خوئی آرام دارد ازدواج می‌کند. در ۱۹۰۶ 'و' به دنیا می‌آید. پدر در دفاع از شرافت مادر سباستین در دوئلی شرکت می‌کند که مُنجر به مرگش می‌شود. مادر سباستین هم در پانسیونی (در فرانسه) در غربت می‌میرد. سباستین از نوجوانی شعر می‌سراید؛ و زیر شعرها، به عنوان امضاء، اسب سیاه شطرنج (knight) نقاشی می‌کند؛ نایت در اصل نام خانوادگی مادرش است. پس از انقلاب سباستین به اتفاق نامادری و نابرادری‌اش به اروپا فرار می‌کند. برای ادامهٔ تحصیل به کیمبریج می‌رود، ولی این دو در فرانسه می‌مانند. سباستین که با خانواده‌اش رابطهٔ نزدیکی ندارد نویسندهٔ معتبری می‌شود. آشنائی‌اش

با کلر بیشاپ به عشق و دوستی و همکاری می‌انجامد؛ ولی سباستین همزمان با شدّت یافتن بیماری قلبی‌اش و آشنائی با زن روس ناشناسی که همهٔ وقت و توانِ سال‌های آخر زندگیش را می‌گیرد رابطه‌اش را با کلر به یکباره قطع می‌کند. سباستین نایت در ۱۹۳۶، تک و تنها، در بیمارستانی پرت‌افتاده در فرانسه می‌میرد. آیا واقعیّتهای زندگیِ سباستین برای شناختش کافی است؟ دربارهٔ سباستین همه‌چیز می‌دانیم و دربارهٔ خودِ واقعی‌اش هیچ نمی‌دانیم.

۵. نباکف در بحثی دربارهٔ دوران افول گوگول می‌گوید: گرفتار بدترین بلائی شده بود که ممکن است به سر نویسنده‌ای بیاید ــ موهبت خلق واقعیّتها را از دست داده بود و اعتقاد پیدا کرده بود که واقعیّتها می‌توانند به خودیِ خود موجودیّت داشته باشند. مشکل اینجاست ــ نباکف ادامه می‌دهد ــ که واقعیّاتِ عُریان وجود خارجی ندارند. حتی مشتاق‌ترین دوستدارِ برهنگی هم نمی‌تواند خود را از شرّ سفیدی جای ساعت روی مچ دست یا تکه‌ای چسبِ زخم لوله شده روی پاشنهٔ ضرب‌دیدهٔ پا خلاص کند. زنجیره‌ای از اعدادْ هویّتِ پدیدآورندهٔ خود را به همان پاکیزگی آشکار می‌کند که رمزهای رامِ دستِ [ادگار آلن] پو گنجینهٔ [اطلاعات]شان را به وی تسلیم می‌کردند. نباکف سرانجام می‌گوید: تردید دارم بتوانید حتی شمارهٔ تلفن‌تان را بدهید بدون این‌که چیزکی از خودتان را همراهش کرده باشید.

۶. 'و' همهٔ واقعیّت‌ها را می‌داند، ولی این کافی نیست. کنجکاو است؛ می‌خواهد زندگیِ برادر را که همیشه مثل فانوسی دریائی دور و اغواگر بوده حالا در مرگ دریابد. پس به دنبال کسانی می‌رود که برادر را می‌شناخته‌اند: معلم سرخانهٔ کودکی‌شان و دوستان صمیمی سباستین و

منشی‌اش. هریک سباستین خودش را تعریف می‌کند، و هر داستان بیشتر گوینده‌اش را توضیح می‌دهد. در طول این جستجو متوجه می‌شویم که شخصیّت‌های رمان، در قیاس با شخصیّت‌های دو زندگینامهٔ قبلی، فرّارترند («هدیه» و «دلقک‌ها را ببین!»)؛ و می‌بینیم در اینجا نه با زندگینامهٔ سباستین که، در حقیقت، با نحوهٔ بازگوئی این زندگینامه روبه‌رو ایم. آنچه 'و' دربارهٔ یکی از کتاب‌های سباستین می‌گوید دربارهٔ کتابی که خود می‌نویسد نیز صادق است: قهرمان‌های کتاب «شیوه‌های نگارش» اند؛ مثل این است که نقاشی بگوید ببینید می‌خواهم نه نقاشی یک منظره که نقاشی شیوه‌های مختلف نقاشی این منظره را نشان‌تان بدهم، و امیدوارم ترکیب هماهنگ این شیوه‌ها منظره را همچنان که می‌خواستم ببینید عرضه کند. به این ترتیب، کلید رمانْ سَبْک کتاب‌های سباستین است؛ و شخصیّت‌ها در عین این‌که البته خودشان هستند نمایندهٔ دیدهای مختلفی هم هستند ــ دربارهٔ نوشتن.

۷. معلم سرخانه که پیر و کر شده سباستینی خیالی ارائه می‌دهد که قبل از هرچیز والهٔ معلمش بوده؛ ولی آنچه 'و' را می‌آزارد بی‌توجهی معلم است به زندگی و مرگ سباستین. موفق نمی‌شود با کلر حرف بزند. دوست صمیمی سباستین که حالا محققی جدّی در کیمبریج است اغلبِ یادگارهای دوران دوستی‌اش را گم کرده و نکات مهم را از یاد برده. زن اسرارآمیزِ سال‌های آخر زندگی سباستین، نینا، بیشتر علاقه‌مند است 'و' را بازی دهد. و منشی سباستین... منشی سباستین که گودمن نام دارد قبل از 'و' زندگینامهٔ سباستین را نوشته، «فاجعهٔ سباستین نایت». در حقیقت، کتاب 'و' قرار است پاسخی باشد به این کتاب. گودمن نمایندهٔ همهٔ چیزهائی است که سباستین نمی‌پسندد. گودمن بی‌توجه است و کنجکاو نیست، حتی دربارهٔ موضوعی که برای تحقیق انتخاب کرده. به عنوان

مثال، تا قبل از دیدن 'و' از وجود نامادری و نابرادری سباستین بی‌خبر است. یادآوری کنم که نداشتن کنجکاوی نزد نباکف از معاصی کبیره به حساب می‌آید (**رک** د.سه.۶.و۷.). شخصیّت‌های مثبتِ نباکف آلیس‌وار به دنبال آن خرگوش سفید به اعماق دنیاهای ناشناخته سفر می‌کنند. دانش خلّاق حاصل عشق و تلاش در کشف جزئیّات است. ولی گودمن هرچه را که نمی‌داند پشت کلّی‌گوئی و فلسفه‌بافی پنهان می‌کند؛ و به جای آن‌که شخصیّت منحصربه‌فردِ سباستین را ارائه دهد از او شخصیّتی به کلّی باسمه‌ای می‌سازد. یادآور جملهٔ نباکف در کلاس‌هایش ــ از «کیهانی» (cosmic) تا به «مضحک» (comic) یک قدم بیش نیست.

۸. کتاب گودمن، دربارهٔ سباستینی عزلت‌گزیده که قربانی زمانه است، البته به موفقیّت زیادی دست می‌یابد. نظرات گودمن را می‌توان به این صورت خلاصه کرد که «واقعیّت»های جنگ جهانی اول و «واقعیّت»های دشوار زندگی از 'سباستین' ــ شخصیّتی ساخته و پرداختهٔ گودمن ــ جوانی تلخ و گوشه‌گیر می‌سازند. ولی اگر به جای سباستین نام هر نویسندهٔ دیگری را از نسل سباستین بگذاریم در کتاب گودمن تغییری به وجود نمی‌آید. این پُرطُمطراقیِ نظرات گودمن است که به ذائقهٔ بسیاری خوش می‌آید؛ آدم‌هائی که می‌کوشند حقارت خود را با حرف‌هائی دهان‌پُرکن جبران کنند؛ آدم‌هائی که اگرچه از دانش واقعی بی‌بهره‌اند ذهن‌شان، و البته دهن‌شان، پُر از جملات حکیمانه است.

۹. ماجرای گودمن به همین‌جا ختم نمی‌شود. گودمن برای اثبات دوستی با سباستین حکایت‌هائی را بازگو می‌کند که مدعی است سباستین در توضیح زندگی گذشته‌اش فقط برای او تعریف کرده. دو داستانی که از زندگیِ دانشجوئی سباستین نقل می‌کند، در حقیقت، شوخی‌هائی قدیمی

اند. در داستان سوم سباستین 'طرح' رمان اول و چاپ نشده‌اش را برای گودمن تعریف می‌کند: دربارهٔ دانشجوی جوانی که وقتی به موطنش بازمی‌گردد می‌بیند مادر و عمویش باهم ازدواج کرده‌اند؛ و عمو، که متخصص گوش است، پدر جوان‌دانشجو را به قتل رسانده. گودمن متوجه شوخی نمی‌شود. در داستان چهارم سباستین که، به گفتهٔ گودمن، از شدّت کارو خستگی گرفتار اوهام‌شده‌می‌بیندراهبی‌با بالاپوش‌سیاه‌از آسمان‌به‌طرفش پرواز می‌کند ــ داستانی کوتاه از چخوف. به نظر می‌رسد سباستین که پیش‌بینی زندگینامهٔ گودمن را می‌کرده، و پیش‌بینی همهٔ جعلیاتی را که گودمن بعد از مرگش تعریف خواهد کرد، پیشاپیش انتقام گرفته. کمی بعدتر می‌بینیم که گودمن از نظر مالی هم سَرِ سباستینِ سربه هواکلاه‌می‌گذاشته؛ ولی جالب‌اینجاست‌که بالاخص‌به‌دلیل‌عوض کردن جمله‌ای در یکی از کتاب‌های سباستین اخراج می‌شود. چه جرمی بالاتر از نوشتن بدون دانش و خلّاقیّت؟ نزد نباکف خلّاقیّتْ جدا از اخلاقیّات نیست.

۱۰. زندگینامهٔ گودمن تنها همین فایده را دارد که درمی‌یابیم سباستین چقدر از منشی سابقش بیزار بوده (و، مثل خالقش، چه ذهن شوخی داشته). بنابراین، ناامید از گودمن، برمی‌گردیم به مشکلی که قبلاً مطرح شد: برای شناخت واقعیِ آدمی که دیگر زنده نیست چه باید کرد، جز این‌که کفش‌هایش را به پا کنیم و راه بیفتیم؟ مدتی طول می‌کشد تا 'و' این نکته را درک کند یا به آنچه ناخودآگاه درک کرده آگاه شود ــ این‌که برای کشف و درک واقعیّتِ سباستین باید سباستین باشد. وقتی در پایان جستجویش سرانجام زن ناشناس، نینا، را پیدا می‌کند در ابتداء نمی‌فهد این زن خود نیناست. نینا نه فقط خودش را معرفی نمی‌کند بلکه ــ مثل شطرنج باختن با حریفی نابَلد ــ به بازیش می‌گیرد (همچنان که سباستین

را به بازی گرفته بوده؟). وقتی 'و' واقعیّت را می‌فهمد بدون کمترین حرفی این مهم‌ترین شاهدِ زندگیِ سباستین را ترک می‌کند. چرا؟ چون به آنچه می‌خواسته دست یافته.

۱۱. قبل از این‌که 'و' موفق به یافتن نینا شود دوران نوجوانی سباستین را می‌یابد. اولین عشق سباستین خواهر این دوست است. بنابراین از عشق آخر به عشق اول می‌رسد. معنای این تداوم چی‌ست؟ 'طرح' رمان بر پایهٔ تلاش برای یافتن شهود مختلفی که دربارهٔ زندگی سباستین شهادت می‌دهند نیست؛ بلکه این روند (process) جستجو است که تعیین می‌کند چه چیزهائی به دست خواهد آمد، و نحوهٔ برخورد جوینده است که به نتیجه معنی می‌بخشد. در حقیقت، به تدریج به نظر می‌رسد موضوع جستجو ــ سباستین ــ برای هریک از آنهائی که به دنبالش خواهند آمد نشانه‌هائی گذاشته. به عنوان مثال، برای گودمن همان حکایت‌های مسخره را گذاشته. پس از مرگ سباستین 'و' در اتاق برادر به عکس‌هائی و به اعلانی برمی‌خورد. در می‌یابد سباستین قصد داشته نوعی زندگینامهٔ خیالی بنویسد ــ دربارهٔ خودش؟ و هرچه داستان جلوتر می‌رود به نشانه‌های بیشتری برمی‌خوریم؛ آیا سباستین نیست که می‌خواهد کار ناتمامش را 'و' به انجام برساند؟ وقتی 'و' عشق اول سباستین را پیدا می‌کند می‌نویسد ذهنی «اسلوب‌دارتر» از ذهن من این ماجرا را در آغاز کتاب می‌آورد؛ ولی جستجوی 'و'که خود معترف است به صورت رؤیائی درآمده «جادو و منطق» خود را یافته. بااین‌وصف 'و' اعتقاد دارد به راهی درست راهنمائی می‌شود و برای ارائهٔ زندگیِ سباستین باید همین «درهم تنیدن‌های موزون» را دنبال کند. بنابراین عشق اول در کنار عشق آخر می‌آید؛ 'و' خود می‌گوید این دو «شیوهٔ زندگی» همدیگر را به سؤال می‌کشند و پاسخْ «نفْسِ زندگی» سباستین است.

۱۲. به این ترتیب، نکتهٔ فنی مهمی دربارهٔ «زندگی واقعی سباستین نایت» ــ و خالقش ــ به دست می‌آید. رودرروئیِ جلوه‌های متفاوت، حتی متناقض، 'سنتز'ی از کلّ زندگی پدید می‌آورد؛ و این کاری است که 'و' (اغلب) ناخودآگاه انجام می‌دهد. نه فقط روایت آدم‌های مختلف را از زندگی سباستین مقابل هم قرار می‌دهد، به علاوهٔ تقابل خود آدم‌ها، بلکه روایت‌های ادبی سباستین را هم مقابل همدیگر می‌گذارد، آنچنان که هر راوی آن راوی‌های دیگر و هر روایت آن روایت‌های دیگر را به سؤال می‌کشد. و، در نهایت، تقابل وطنِ اول و وطنِ دوم سباستین را آشکار می‌سازد؛ به علاوهٔ تضادها ــ از جمله تضادِ زندگیِ ادبی با زندگیِ «واقعی».

۱۳. صحنهٔ آغازی سباستین و عشق اول صحنهٔ قایق‌رانی آنهاست؛ در صحنه‌های بعدی هم روی آب‌های رودخانه اند. در آخرین صحنه دخترک اعتراف می‌کند به کس دیگری علاقه‌مند شده. (بوید تذکر می‌دهد که نام خانوادگی عشق آخر، Rechnoy، از ریشهٔ reka است که در روسی معنی 'رودخانه' دارد.) هردو عشق، به اصطلاح، خیانت می‌کنند. اگر عشق اول دخترک شانزده‌سالهٔ دل‌پاکی است عشق آخر، نینا رکنُیْ، زنی سطحی با عشاق فراوان است که، به اصطلاح، قدر سباستین را نمی‌شناسد. آیا آنچه سباستین را در آستانهٔ مرگ به نینا نزدیک می‌کند همان خاطرهٔ عشق اول نیست ــ و عشق سرکوب‌شدهٔ دیگری، عشق به روسیّه؟ سباستین خاطرهٔ مادری را که کمتر دیده بسیار دوست می‌دارد، همراه با وطنِ مادر. بسیار کوشش می‌کند که انگلیسی شود؛ حتی نام خانوادگی مادر را هم اختیار می‌کند؛ و کتاب‌هایش را به انگلیسی می‌نویسد. ولی در آخر به یاد برادری می‌افتد که همواره از یادش می‌برده؛ آخرین نامه‌اش را به همین برادر و به روسی می‌نویسد. وقتی 'و' به

بیمارستانِ انتهای رمان می‌رسد سراغ «آقای انگلیسی» را می‌گیرد، ولی در اینجا سباستین را به عنوان «آقای روس» می‌شناسند. گوئی همیشه دو سباستین،با دو گرایش و دو هویّت، زندگی می‌کرده‌اند؛ و در این زندگینامه است که این دو روحِ ناآرام وطنی یگانه می‌یابند. باز گردیم به دو «شیوهٔ زندگی» که، به گفتهٔ 'و'، همدیگر را به سؤال می‌کشند. فکر می‌کنم حالا می‌توانیم بُعد زمان را هم به این پرسش و پاسخ بیفزائیم. نه فقط رویاروئیِ واقعی و غیرواقعی که رویاروئیِ گذشته و حال؛ و در نتیجه دست یافتن به حال و هوائی در بی‌زمانی که، در عین حال، بیانگر هردو زمان است.

۱۴. نکتهٔ دیگری هم هست. 'و' طبق دستور سباستین نه فقط نامه‌های کلر که نامه‌های نینا را نیز می‌سوزاند؛ وقتی هم که بالاخره نینا را بازمی‌شناسد کمترین چیزی دربارهٔسباستین‌نمی‌پرسد. ولی‌به‌نظر می‌رسد واقعیّت وضوح بیشتری یافته. چرا؟ اول: 'و' به صِرف جستجو به سباستین نزدیک‌تر می‌شود؛ مَثل 'و' مَثل سالِکی‌است که معشوقش تجلّیِ عشق اوست به سلوک. دوم: به هنگام ملاقات نینا 'و' دقیقاً به این دلیل که نمی‌شناسدش در همان دامی می‌افتد که سباستین افتاده؛ در نتیجه، دیگر طالب‌گفتگوی‌بیشتری‌بانینا نیست؛ چون پیداست که سرانجام با کفش‌های سباستین طی طریق می‌کند. اگرچه حالا جستجوی 'و' رنگ‌وبوی زندگی سباستین را به خود گرفته هنوز چیزی به دست نیامده. واقعیّت سخت فرّار است، بخصوص وقتی در گذشته پی‌اش می‌گردیم؛ و مهم‌تر این‌که بازگشت به گذشته محال می‌نماید. بااین‌وصف هنوز راه دیگری برای کشف زندگی واقعیِ سباستین نایت باقی مانده، که احتمالاً تنها راه است.

پنج

۱. هنگامی که 'و' از اتاق دوست دوران دانشکدهٔ سباستین، در کیمبریج،

بیرون می‌آید دوست صدایش می‌زند. (همچنان که پس از دیدار با گودمن منشی گودمن که دوست کلر است صدایش می‌زند.) دوست اطلاعات بیشتری ندارد؛ ولی بلافاصله «صدائی ناگهانی در مِه» می‌پرسد سباستین نایت؟ ــ و فصل به پایان می‌رسد. در فصل بعد 'و' افسوس می‌خورد که حیف‌کتابش‌از نوع‌رمان‌هائی نیست که راه حل‌هائی آسان‌دارند. رهگذری که اتفاقاً از همه‌چیز باخبر است از راه نخواهد رسید و زندگی واقعی سباستین نایت را کف دستش نخواهد گذاشت. این «صدای در مِه» از تاریک‌ترین گوشهٔ ذهنش برمی‌خیزد. انعکاس حقیقتی، و تذکّر بموقعی: خیلی مطمئن نباش می‌توانی گذشته را از زبان حال بشنوی؛ به خاطر داشته باش که هرچه را می‌شنوی گوینده شکل داده و شنونده دوباره شکل داده و قهرمان مردهٔ حکایت از هردو مخفی نگه داشته. چه‌کسی از سباستین نایت حرف می‌زند؟ بهترین دوستش و نابرادری‌اش. سومی کجاست؟ سومی سباستین است: از طرفی در گورستان می‌پوسد و از طرفی در کتاب‌هایش می‌خندد و بالاخره از طرفی‌دیگربالای‌سرِ راوی ایستاده، شاهدِ سطوری‌که می‌نویسد. (البته، به‌گفتهٔ 'و'، سباستین چنان بی‌اعتقاد بوده به‌ابدیّت که احتمالاً حتی حالا هم‌روح خودش را باور ندارد.)

۲. از آخر شروع کنیم. شبح سباستین است که برادرش را وقت جستجو و وقت نوشتن زندگینامه هدایت می‌کند. چرا؟ پاسخ نهائی در پایان جستجو است؛ ولی همین اشارات هم به نظر کافی می‌رسند. حکایت را گوینده و شنونده شکل می‌دهند؛ در حالی که واقعیّت را قهرمان مرده، سباستین، مخفی کرده. پس باید به خطه‌ای دست بیندازیم که بی‌گذشته و بی‌مرگ است، جائی که گذشت زمان به معنای روزمره‌اش معنائی ندارد. جائی که، به گفتهٔ سباستین، زمان همیشه سال یک است. کوتاه کنم. آنجا

که قهرمان حکایت، سباستین، هرگز نمی‌میرد؛ بلکه از هر زنده‌ای زنده‌تر است. این جا، و این زمانِ بی‌مرگ، را تنها در رمان‌های سباستین می‌یابیم.

۳. سباستین در یکی از کتاب‌هایش واقعه‌ای را بازگو می‌کند که مستقیماً از زندگی خودش گرفته. موقتاً ساکن مونته‌کارلو است. روزی گذرش به رُکه‌برون می‌افتد. به یاد می‌آورد که سیزده سال قبل مادرش روزهای آخر زندگی را در پانسیونی در اینجا گذرانده؛ می‌گردد و پانسیون را هم می‌یابد. دقایقی در باغ این پانسیون روی نیمکتی می‌نشیند؛ چنان در فکر مادر غرق می‌شود که احساس می‌کند حتی شبحش را می‌بیند؛ صحنه هَم متأثرکننده است و هَم پیش‌پاافتاده. تا این‌که پرتقالی از پاکتِ روی زانویش به زمین می‌افتد، و به خود می‌آید. چند ماه بعد، در لندن، یکی از خویشان مادر از اشتباه درش می‌آورد؛ معلوم می‌شود مادر در رُکه‌برونِ دیگری مرده (در وارِ فرانسه). گودمن این صحنه را در کتابش می‌آورد تا ثابت کند سباستین هرگز جدّی نیست و همه‌چیز را به مسخره می‌گیرد. ولی نکتهٔ مهمی دربارهٔ سَبْک سباستین، و خالقش، در صحنه نهفته؛ و آن نحوهٔ برخورد سباستین، و خالقش، با دنیاست. اگرچه هردو از نقیضه (parody) استفاده می‌کنند... 'و' این خصیصه را بهتر توضیح می‌دهد: سباستین از نقیضه در حد تخته‌پرشی استفاده می‌کند تا به سطح «متعالی‌ترین عواطف» دست یابد. نقیضه هم مثلِ تقابل، همچنان که گفته شد، در عین این‌که چیزی جدّی را نشان می‌دهد به کمک موقعیّتی کمدی جدی بودنش را زیر سؤال می‌برد. سباستین، به گفتهٔ 'و'، مُدام در صدد رسوا کردن چیزهائی است که زمانی تروتازه و درخشان بوده‌اند ولی حالا نخ‌نما شده‌اند؛ باسمه‌هائی‌که اگرچه دیگرزنده نیستند هنوز ذهن‌های تنبل را می‌فریبند. سباستین، و خالقش، به هیچ‌چیزِ دست دوم رضایت نمی‌دهند.

۴. به نکتهٔ دیگری هم باید اشاره کرد. در زندگی سباستین بسیار پیش می‌آید که واقعیّت (همچنان که در حادثهٔ رُکه‌برون) از هر افسانه‌ای طنازتر است؛ همان طور که واقعیّت از هنرْ بی‌قانون‌تر و بی‌نظم‌تر است. 'و' بهانه می‌آورد: اگر کودکیِ سباستین را مرتّب و منظّم توصیف نمی‌کند به این دلیل است که این شیوه جز در مورد شخصیّتهای داستانی قابل اجرا نیست؛ اگر چنین کند نتیجه یکی از آن زندگینامه ـ داستان‌هائی می‌شود که، به گفته‌اش، بدترین نوع ادبیّاتی است که تا به حال ابداع شده. پس همچنان که داستان واقعیّت دارد واقعیّت هم افسانه‌ای می‌نماید. «زندگی واقعی سباستین نایت» از جهتی دربارهٔ شگفتی‌های واقعیّت است. به این ترتیب، اگر واقعیّتِ زندگیِ سباستین را آشفته و فرّار می‌یابیم در عوض داستان‌های سباستین که عصارهٔ واقعیّتِ خالق خود هستند بهترین مفتاح گره شخصیّتش به حساب می‌آیند. دیده‌ایم که اطلاعات دربارهٔ سباستین کم نیستند؛ ولی آنچه به این واقعیّتهای پراکنده جان می‌بخشد و عواطف سباستین را آشکار می‌کند داستان‌هاست. آنجا که اطلاعاتْ نامهربان می‌شوند و هیچ‌چیز افشاء نمی‌کنند داستان‌ها، به شرطی که به دقت بازخوانده شوند، با گشاده‌روئی به کمک می‌آیند.

۵. رمان اول سباستین به ظاهر داستانی جنائی دارد. و دو نکته. اول: 'و' توضیح می‌دهد که هدف سباستین در این رمان به مسخره گرفتن رمان‌های مبتذل نیست. آنچه سباستین را می‌آزارد آثار درجهٔ دوم اند نه درجهٔ سوم یا چهارم یا nام؛ چون از درجهٔ دومی‌هاست که، علی‌رغم ظواهرِ فرهیخته، تقلّب شروع می‌شود؛ چون نویسندگان این آثارند، و نه بنجل‌نویس‌های حرفه‌ای، که غیر اخلاقی اند. دوم: در رمان‌های نباکف اشاره به دیگر آثار ادبی و همچنین 'نوع'های ادبی فراوان دیده می‌شود؛ اگر مَصالحِ رمان‌ها واقعیّت است مَراجعِ آنها ادبیّات است که، در کنار

زندگی روزمره، زندگی و تاریخ مستقل خود را دارد. به این معنا که نباکف در هر رمان به استقبال یکی از شکل‌های ادبی می‌رود. پس از همین ابتداء پیداست که رمان سباستین به نحو غلو شده‌ای نباکفی است. مردی به قتل رسیده و تا کارآگاه از لندن برسد همه به دنبال قاتل اند. شخصیّت‌ها در سایهٔ سوءظنی دامنگیر به تدریج شکل می‌گیرند. در پایان، وقتی که کارآگاه رسیده ولی جنازه ناپدید شده، معلوم می‌شود «مقتول» در حقیقت نمرده بلکه با ریش مصنوعی و کلاه گیس و عینک نقش شخصیّت کم‌اهمیّتی را در طول رمان بازی می‌کرده ــ چون «آدم خوش ندارد به قتل برسد». رمان، البته، همراه است با اشاراتی به زندگینامهٔ سباستین. ما هم پا به پای راوی در جستجوی هویّتِ واقعی مردِ مُرده‌ای هستیم. آیا در پایان خواهیم دید سباستین نمرده؟ آیا جوینده خودْ موضوع جستجوست؟

۶. رمان اول سباستین خط داستانی ساده‌ای دارد، و به ظاهر معصومانه پیش می‌رود (مثل همین رمانی که درگیرش هستیم؟). ولی وقتی خواننده مطمئن شد و ایمن شد به یکباره زیر پایش مغاکی دهان باز می‌کند. خلاء تنها در ذهن نویسنده یا از آنِ نویسنده نیست. خواننده هم اگر به قصد تجربهٔ زندگی و هنر می‌خواند باید خلاء را لمس کند؛ باید امنیّت ذهنی‌اش، که اغلب فقط مترادفی است برای تنبلیِ ذهنی، گهگاه برهم بخورد. در اینجا سباستین عادت ذهنی خواننده را به کمک نقیضه و با دستکاری 'نوع'ی آشنا به‌هم می‌ریزد. اگر رمانِ اول، به گفتهٔ 'و'، بر پایهٔ «شیوه‌های نگارش» است رمان دوم بیشتر به «شیوه‌های سرنوشت آدمی» می‌پردازد. این رمان حوادثی را شرح می‌دهد که سرنوشت طرح کرده تا دختر و پسر جوانی سر راه هم قرار گیرند. برخوردشان به ظاهر تصادفی است: از آنجا که اتوبوس‌ها در اعتصاب اند صاحب غریبه ولی مهربانِ ماشینی شخصی هردو را سوار می‌کند. نویسنده از اینجا به عقب بر

می‌گردد تا سرخط را به دست آورد. مجموعهٔ چه حوادثی سبب شده این اعتصابِ بخصوص در این روزِ بخصوص رخ دهد؟ یا این غریبه به چه دلیلی از این خیابانِ بخصوص می‌گذرد؟ وقتی این خط به بن‌بست می‌رسد در زندگی گذشتهٔ دختر که دستیار شعبده‌بازی است و پسر که نمایندهٔ سیّار شرکتی تجارتی است تحقیق می‌کند. حالا معلوم می‌شود که چه به اصرار و چه به دفعاتْ سرنوشت کوشیده تا این زوج را باهم آشنا کند. نیازی به توضیح بیشتر نیست (رک ب.دو.۵.). رمان دربارهٔ بی‌اهمیّتیِ ظاهریِ تصادف‌است‌در زندگی، و این‌که چگونه سرنوشت همین تصادف را به عنصری اصلی و حتی منطقی تبدیل می‌کند؛ دربارهٔ شعبده‌بازیِ سرنوشت که با جادوی عشق و هنر تار و پود ابریشمی زندگی را می‌تند.

۷. قبل از رمانِ آخر لحظه‌ای درنگ کنیم. تکچهره‌ای از سباستین باقی مانده که نقاشی از دوستانش ساخته. این پردهٔ نقاشی، در حقیقت، انعکاس صورت سباستین است در آب شفّافِ برکه‌ای؛ همراه با برگ پژمرده‌ای روی ابرو و ریزموجی روی گونه. گوئی نارسیس‌وار به تصویر خودش خیره شده. سباستین رودرروی سباستین. نقاشی متعلق به ۱۹۳۳ است؛ و سباستین در آغاز ۱۹۳۶ می‌میرد. از سوئی دیگر شاعری از دوستان سباستین اعتقاد دارد دنیای آخرین رمان سباستین از چند سال قبل روی تمامی زندگی خود سباستین سایه می‌اندازد؛ می‌گوید داستان‌هایش «اغواگرهای عیّار»ی بودند که در پسِ نقاب‌های رنگین هنر به طرف مخاطره‌ای قریب‌الوقوع راهنمائی‌اش می‌کردند.

۸. رمان آخر دربارهٔ مردی مُحتضر است. افکار و خاطراتش، مثل اُفت و خیزهای نامنظم تنفسش، همهٔ کتاب را پُر می‌کنند. مردْ قهرمان داستان

است؛ با این‌که شخصیّت‌های دیگر رمان به نحوی واقع‌گرا ترسیم می‌شوند اطلاع دقیقی از هویّت واقعیِ مردِ محتضر به دست نمی‌آوریم. مرد خودِ کتاب است؛ و کتاب است که به تدریج به آخر می‌رسد. دوروبر مردِ محتضر شخصیّت‌های دیگر رمان را می‌بینیم که به زندگی‌شان ادامه می‌دهند؛ ولی مرکز کتاب را تصاویر ذهنیِ مختلفی انباشته که یکی پس از دیگری می‌آیند و می‌روند. نویسنده مراحل احتضار را به دقت تشریح می‌کند و سرانجام به نقطه‌ای می‌رساندمان که قرار است راز مهمی آشکار شود ــ «راه حل مطلق»؛ این احساس به وجود می‌آید که گوئی راز مرگ را می‌داند. هرچند که در لحظهٔ آخر مکث می‌کند. آیا بازگوئیِ حقیقت عاقلانه است؟ از مرد محتضر غافل می‌ماند، و به فکر فرو می‌رود. تا به آخر دنبالش کنیم؟ سکوتِ دنجِ تهِ ذهن‌مان را با به زبان آوردن کلمه‌ای درهم بشکنیم؟ برمی‌گردیم و خم می‌شویم روی مرد محتضر، ولی دیر شده. همان یک لحظه تردید مرگبار بوده؛ و مرد مُرده. هیچ رازی افشاء نمی‌شود؛ بااین‌وصف 'و' اطمینان دارد که اگر کتاب را به دقت بازبخواند راز را خواهد یافت؛ اطمینان دارد که «راه حلّ مطلق» جائی در دل این کتابِ آخر سباستین است. ولی راز نهفته، همچنان که خواهیم دید، در روندِکتاب‌است؛روندی‌که 'و' ناخودآگاه‌طی می‌کند. برای‌کشف‌واقعیّتِ زندگی‌سباستین‌بایدکشف‌کنیم چرا برادرش دست به این جستجو می‌زند.

۹. سباستین در آخرین رمانش گذشته از این‌که به مقولهٔ 'خواندن' اشاره می‌کند زندگینامهٔ خود را هم طرح می‌ریزد. چرا کتاب می‌خوانیم؟ چرا 'و' جستجو می‌کند؟ می‌خوانیم چون کنجکاویم، چون علاقه‌مندیم به دانستن. هرچه بیشتر در کتاب پیش می‌رویم، و هرچه کتاب بیشتر تحلیل می‌رود، آیا به حقیقت نزدیک‌تر می‌شویم؟ پاسخ ساده نیست. بی‌شک نزدیک‌تر و نزدیک‌تر می‌شویم، ولی به حقیقت نمی‌رسیم. تنها لحظه‌ای

تردید کافی است که راز کتاب برای همیشه مکتوم بماند. چون رازی در کار نیست؛ حقیقت کتاب در تجربهٔ خواندن کتاب نهفته است. اگر 'و' گهگاه این احساس را دارد که سایهٔ سباستین کنارش ایستاده یا اگر این احساس را دارد که پا جای پای سباستین می‌گذارد به این دلیل است که مثل هر جوینده/ خواننده‌ای، هرچند ناخودآگاه، در حال تجربهٔ حقیقتی است که می‌جوید. «خوانندهٔ خوبْ» حقیقت هر کتاب را نه در معنائی که باید استخراج کند بلکه در تجربهٔ خواندن کتاب می‌جوید ــ و می‌یابد. 'و' وقتی به واقعیّتِ زندگی سباستین دست می‌یابد که با سایهٔ سباستین یکی می‌شود. پشت سر 'و' سباستین و پشت سر سباستین شعبده‌باز بزرگ‌تری ایستاده. سباستین نیز، مثل خالقش، دوست دارد بخش‌هائی از وجودش را به شخصیّت‌هایش ببخشد تا در آنها زنده بمانند؛ چون نویسنده‌های واقعی جز در آثارشان زنده یا واقعاً خوش نیستند. ('و' می‌گوید سباستین این عادت غریب را داشت که فکر یا احساس یا خواسته‌ای را که از آنِ خودش بود نثار بی‌تناسب‌ترین مخلوقش کند.)

۱۰. و نکته‌ای دیگر ــ بیشتر برای خواننده‌هائی که در پیِ اشاراتی سرراست‌ترند. تنها به یُمن پیچ‌وخم‌های ساختاریِ داستان‌های سباستین نیست که 'و' مسیر اصلیِ جستجویش را کشف می‌کند. به عنوان مثال، یکی از مایه‌های «زندگی واقعی سباستین نایت» دخالت مستقیم هنر است در واقعیّتِ زندگی. در یکی از داستان‌های کوتاه سباستین («پشت ماه») به شخصیّتی برمی‌خوریم به نام آقای سیلر که به گفتهٔ 'و' شاید زنده‌ترین شخصیّت سباستین و آخرین نمایندهٔ «مایهٔ تجسّس» در کارهای اولِ (به معنای نخستین دو رمان) سباستین است. دلپذیری این شخصیّت چنان بر 'و' تأثیر می‌گذارد که، به نقل از داستان سباستین، به دقت

توصیفش می‌کند. می‌گوید: گوئی فکری که در طول دو کتاب رشدی مداوم داشته حالا به یکباره موجودیّتی مادّی می‌یابد. چند فصل بعدتر جستجوی 'و' به بن‌بست می‌رسد. حلقهٔ آخر زنجیر بانوی ناشناس است (= نینا) که در میهمانخانه‌ای با سباستین آشنا شده؛ ولی هرچه 'و' تلاش می‌کند مسئول اطلاعات میهمانخانه حاضر نمی‌شود فهرست مهمانان دورهٔ مورد نظر را در اختیارش قرار دهد. شکست‌خورده سوار قطار می‌شود. در ایستگاه بعد مردکی کوچک‌اندام سوار می‌شود که برای خوانندهٔ دقیق ظاهری آشنا دارد؛ با لهجه‌ای غلیظ و رفتاری مضحک و گفتاری شکسته‌بسته و پُرغلط. علی‌رغم بی‌حوصلگیِ 'و' تازه‌وارد سر حرف را باز می‌کند، و خودش را معرفی می‌کند: سیلبرمان. به زودی معلوم می‌شود سیلبرمان سابقهٔ کارآگاهی دارد. در فصل بعد، در صحنه‌ای که یادآور «آلیس در سرزمین عجائب» است، سیلبرمان فهرست مهمان‌ها را برای 'و' به ارمغان می‌آورد؛ و ناپدید می‌شود، بدون گرفتن دستمزد یا باقی گذاشتن هیچ ردّ پا. سیلبرمان در همان دیدار اول دفترچه‌ای هم به 'و' هدیه داده؛ و 'و' «زندگی واقعی سباستین نایت» را در این دفتر می‌نویسد. این‌همه روشن‌تر از آن است که نیازی به توضیح بیشتر باشد. بدیهی است که سیلبرمان همان سیلر است. سیلبرمان حتی به نام داستان کوتاه سباستین هم اشاره می‌کند. هشدار می‌دهد که سعی نکن بانو را بیابی، بی‌فایده است، نمی‌شود طرف دیگر ماه را دید. آیا کوشش برای دست یافتن به واقعیّتِ زندگیِ آدمی دیگر مثل کوشش برای دیدن پشت ماه نیست؟

شش

۱. سباستین پس از جدا شدن از کلر رمان جدیدی می‌نویسد. به گفتهٔ 'و' کتاب توقفی موقت است ــ در سفر ادبیِ کشف‌وشهود. و نوعی ارزیابی؛

شمارش همهٔ چیزهائی که در راه گم شده. فصل کوتاهی از رمان سانحه‌ای هوائی را شرح می‌دهد که تنها یک بازمانده دارد. در میان خُردوریز مسافرانی که زنده نمانده‌اند تعدادی نامه پیدا می‌شود. از جمله نامه‌ای رسمی خطاب به «آقای مورتیمر عزیز» در پاکتی که رویش نام زنی است؛ نامهٔ عاشقانه در پاکتی دیگر است، با نشانی شرکتی تجارتی. در حقیقت، نامه به قصد خداحافظی نوشته شده؛ تلفیقی از عذرخواهی و توضیح دربارهٔ «زنی دیگر» و نومیدی و محبت. نامه‌ای که می‌توانسته نامهٔ سباستین به کلر باشد. 'و' مبهوت می‌ماند، از نویسنده‌ای که قادر است همهٔ عواطفش را روی کاغذ بیاورد و در عین حال ــ با حفظ فاصله ــ از آنچه می‌آزاردش داستانی بیافریند. شیوهٔ همیشگی نباکف.

۲. نینا نیز به گونه‌ای تصویر می‌شود که گوئی شخصیّتی داستانی است. شوهر سابقش گهگاه این احساس را دارد که شاید نینا هرگز وجود نداشته؛ معتقد است در هر رمان مبتذل می‌توان نینائی یافت. به عبارت دیگر، به نظرْ زنی واقعی نمی‌آید. باز با پدیدهٔ واقعیّتی غیرواقعی (یا غیرواقعیّتی واقعی) روبه‌رو ایم. و تخیّل نیروئی جادوئی است، با دو نقش متناقض: از طرفی نه واقعیّت که توهّم واقعیّت را می‌آفریند، و از طرف دیگر تنها راهِ دست‌یابی به جوهرهٔ واقعیّت است. رابطهٔ غریبی که در آن جادو و واقعیّت مُدام همدیگر را به مبارزه می‌طلبند و افشاء و عریان می‌کنند؛ در عین این‌که باهم یکی هستند، به طوری که توصیف یکی بدون دیگری ممکن نیست. این گونه است که نینا در ابتداء 'و' را بازی می‌دهد. وانمود می‌کند دوست فرانسویِ عشقِ بزرگِ سباستین است. ولی در لحظه‌ای که فکر می‌کند 'و' را به دام انداخته، در لحظه‌ای که 'و' دیگر نمی‌تواند جذابیّتش را منکر شود، درست در همین لحظه به یکباره لو می‌رود. بالاخره با نینا آخرین شاهد مهم زندگی سباستین آشنا شده‌ایم.

پس چرا مسئله لاینحل باقی می‌ماند؟ برای پایان داستان باید بازگردیم به راوی داستان.

۳. 'و' حالا جز خودش شاهدی ندارد. کوتاه زمانی قبل از مرگ سباستین، در ژانویهٔ ۱۹۳۶، 'و' نامه‌ای از سباستین دریافت می‌کند. سباستین که کمتر خبری از برادرش می‌گیرد نه فقط نامه نوشته که، مهم‌تر، به روسی نوشته. سباستین، به نقل از نامه، حوصله‌اش از نقوشِ پوست‌هائی که انداخته سر رفته؛ تا به آنجا که حالا تنها در هرآنچه «بدیهی و عادی» است «تسلّائی شاعرانه» می‌یابد. سباستین در این نامه برای اولین بار از حال و روز برادر می‌پرسد. 'و' از بیماری سباستین خبر ندارد، ولی پیداست که سباستین در این روزهای آخر زندگی، بازگشته به ریشه‌هائی که بسیار می‌کوشیده فراموش کند. گوئی خود ــ و برادرش ــ را آماده می‌کند، برای کاری که بعدتر خواهد خواست برادر انجام دهد. گذشته را نَه می‌توان به حال تحمیل کرد و نَه می‌توان از یاد برد. زندگی واقعی سباستین نایت بدون بخش روسی‌اش ناقص و بنابراین بی‌معناست.

۴. نکتهٔ مهمی در اینجا مطرح می‌شود که، اگرچه حاشیه‌ای به نظر می‌رسد، نباید ناگفته بماند. سباستین می‌گوید حالا دیگر شعر را در هرآنچه عادی است می‌جوید؛ یادآور «هدیه» و کوشش فیودر برای بیرون کشیدن شعری که در اعماق نثرِ رمان جریان دارد. این اشارهٔ سباستین تقریباً بلافاصله در توضیحات 'و' بسط می‌یابد (وقتی رؤیایش را تعریف می‌کند). می‌گوید: دست‌مان را تا به شانه فرو می‌بریم توی آب، به عشقِ چیزی که روی ماسهٔ تهِ آب مثل جواهری می‌درخشد. بیرونش که می‌آوریم سنگ‌ریزه‌ای معمولی است. ولی در حقیقت آنچه درآورده‌ایم همان جواهری است که طالبش بودیم، هرچند که هرچه بیشتر در آفتاب

روزمره خشک می‌شود بیشتر به سنگ‌ریزه می‌ماند. از نویسندهٔ «لولیتا» جز این چه انتظاری می‌رود؟ کار نباکف دشوارتر از کار نویسنده‌هائی است که، به اصطلاح، شاعرانه می‌نویسند ــ مثل ویرجینا وولف. وولف نثرش را به شعر نزدیک می‌کند؛ ولی نباکف شعر پنهان در نثر را می‌جوید. نه فقط در نثر که در زندگی عادی. اضافه کنم که نباکف، به گفتهٔ دوستان و همکاران حیرت‌زده‌اش در آمریکا، علاقهٔ زیادی به ادبیّات 'مبتذل' دارد (بالاخص ماجراهای روزنامه‌های جنجالی). آبشخور تعدادی از بهترین قهرمان‌های نباکف را می‌توان در همین علاقه جست، مثلاً شخصیّت شارلُت در «لولیتا» (**رک** و.هفت.۷.). به عبارت دیگر، کشف شعر در زندگی روزمره و نجاتش از چنگال روزمرّگی. مگر نه این‌که شعر، به معنای گستردهٔ کلمه، کدِری را از میان برمی‌دارد و جوهرهٔ هرچیز را به نمایش می‌گذارد؟ سباستین هم سرانجام درک می‌کند یکی از گناهانش بی‌اعتنائی به برادرِ به ظاهر عادیش بوده، برادری که وارث اوست و پس از مرگش شکوفا می‌شود.

۵. برگردیم به نامهٔ سباستین. پس از خواندن نامهٔ سباستین 'و' خواب بسیار «ناخوشایند»ی می‌بیند که به دقت و با ذکر جزئیّات تعریف می‌کند. 'و' و مادرش با نگرانی در انتظار سباستین اند؛ سباستین سرانجام می‌آید ولی فاجعه‌ای همراه می‌آورد که بیش از تحمّل 'و' است؛ حالا سباستین از دور صدایش می‌زند و حرف مهمی می‌زند؛ با این‌که 'و' می‌داند سباستین حرف حتی مهم‌تری برای گفتن دارد جرئت نمی‌کند نزدیک شود؛ وقتی بالاخره دل به دریا می‌زند جمله‌ای چنان حیاتی می‌شنود که می‌دود طرف سباستین؛ در اینجا از خواب بیدار می‌شود بدون آن‌که جملهٔ سباستین را به یاد بیاورد. یادآور رمان آخر سباستین؛ 'و' از طرفی کنجکاو است راز را کشف کند و از طرفی دیگر شهامت یا طاقت این کشف را ندارد. به این

ترتیب، 'و' در بیداری هم ــ احتمالاً ناخواسته ــ الگوی خواب را دنبال می‌کند. علی‌رغم این که سباستین خواهش کرده به دیدنش برود سفر را آنقدر به عقب می‌اندازد تا از طبیب (روس) خانواده تلگرامی به دستش می‌رسد. تلگرام به فرانسه است، ولی اسم سباستین را، به سائقهٔ زبان روسی، با «و» نوشته ('Sevastian') ــ یادآور اصل روسیِ سباستین و البته ریشه داشتن 'و' در 'سباستین'. هرچه به پایان نزدیک‌تر می‌شویم شباهت‌های دو برادر وضوح بیشتری می‌یابند. 'و' حالا عجله دارد؛ ولی قبل از این‌که راه بیفتد، و بدون آن‌که بداند چرا، لحظاتی جلوی آینهٔ دستشوئی به صورت خودش خیره می‌ماند ــ که نیازی به توضیح ندارد.

۶. از اینجا سفر کابوس‌مانندِ 'و' آغاز می‌شود. بسیار عجله دارد؛ ولی مشکلات بسیاری راهش را سد می‌کنند. باید در ابتداء خود را هرچه زودتر به پاریس برساند؛ در قطار به یاد می‌آورد نشانیِ بیمارستانِ سباستین را جاگذاشته. از خودش می‌پرسد چرا اینقدر بداقبالم؟ در اتاقک تلفنی در پاریس نگاهش به جملات و نقاشی‌های دوروبر می‌افتد؛ این «ابله‌های بیکاره» چه کسانی هستند؟ نقاش ناشناسی مربع‌های سیاهی کشیده؛ صفحهٔ شطرنج؛ فرانسهٔ کلمه از ذهنش می‌گذرد، 'un damier' ؛ و ناگهان به یاد می‌آورد که بیمارستان در سن‌دامیه است (St Damier). مشکلات کم نمی‌شوند. از خودش می‌پرسد هرگز سباستین را می‌بینم؟ اگرچه خیلی دیروقت بالاخره به بیمارستان می‌رسد، و با مشکل دیگری روبه‌رو می‌شود: اسم «نایت» برای نگهبان شب بی‌معناست؛ ولی مطمئناً «آقای انگلیسی» زنده است. 'و' را به اتاق ۳۶ راهنمائی می‌کنند. (سباستین به هنگام مرگ، در ۱۹۳۶، ۳۶ سال دارد؛ همچنان که شمارهٔ خانه‌اش ۳۶ بوده. از این گذشته، در چشم 'و' ۱۹۳۶ انعکاسی از سباستین است در برکهٔ آبی پُر چین‌وشکن.)

۷. 'و' بالای سر «آقای انگلیسی» می‌نشیند و به نفس‌های ضعیفش گوش می‌دهد. دیگر به فکر رازی نیست که می‌خواسته از سباستین بشنود؛ فقط می‌خواهد در کنار برادرش باشد؛ می‌خواهد با برادرش حرف بزند، بخصوص دربارهٔ کتاب‌هائی که از بس خوانده حفظ شده ــ گوئی خودش آنها را نوشته. بااین‌وصف وقتی از اتاق بیرون می‌آید کشف می‌کند اشتباهی رخ‌داده. «آقای انگلیسی» برادرش نیست؛ سباستین، «آقای روس»، شب گذشته مرده. به هنگام مرگ سباستین روس می‌شود. به این ترتیب، حالا 'و' است که باید نقاب انگلیسی سباستین را به صورت بزند (دو ماه پس از مرگ سباستین 'و' شروع می‌کند به نگارش «زندگی واقعی سباستین نایت»، به انگلیسی). حالا 'و' است که باید در جستجوی راز سباستین قدم به دنیائی ناشناخته بگذارد و هرآنچه را که از زندگی برادر نمی‌داند تجربه کند تا سفر به انجام برسد، و دو نیمه یکی شوند. دو نیمهٔ چه کسی؟

۸. پایان داستان در فضائی غریب می‌گذرد؛ میان خواب و بیداری؛ مانند رسیدن به نقطه یا نتیجه‌ای مبهم ولی بسیار مطبوع. 'و' توضیح می‌دهد که سباستین را بالاخره نمی‌بیند، یا حدّاقل زنده نمی‌بیند. ولی به یُمن دقایقی که گوش می‌داده به نفس‌های محتضری که گمان می‌برده سباستین است زندگی‌اش به کلّی دیگرگون می‌شود؛ گوئی حرف‌های سباستین را شنیده. اگر به راز سباستین دست نمی‌یابد به‌هرحال از رازی باخبر می‌شود. هر روحی می‌تواند به ما تعلق داشته باشد، به شرطی که پیچ‌وخم‌هایش را پی بگیریم و کشف کنیم. «پس ــ من سباستین نایتم.» 'و' خود را روی صحنه‌ای می‌بیند، در حال ایفای نقش سباستین. همهٔ شخصیّت‌های زندگیِ سباستین دوره‌اش می‌کنند؛ دوست‌ها و عشق‌ها و حتی منشی‌اش. (و «شعبده‌باز پیر»، با خرگوشی پنهان، بیرون صحنه در انتظاراست.) تا این که «مَضحکه»(masquerade) به آخر می‌رسد؛ و همه به زندگی‌های روزمرّهٔ خود

بازمی‌گردند. ولی قهرمان ما باقی می‌ماند؛ چون هرچه سعی می‌کند نمی‌تواند از نقش درآید؛ نقاب سباستین به صورتش چسبیده؛ شباهت رانمی‌شود پاک‌کرد. و آخرین جملهٔ کتاب: «من‌سباستینم، یا سباستین من‌است، یا شاید هر دوی ما کسی دیگریم که‌هیچ‌یک نمی‌شناسیم.»

۹. بازی تمام می‌شود. در پرتو «زندگی واقعی سباستین نایت» دو رمان قبلی و بعدی، «هدیه» و «دلقک‌ها را ببین!»، وضوح بیشتری می‌یابند؛ همچنان که مایهٔ روابط نویسنده با شخصیّت‌های رمانش و شخصیّت‌های رمان با خواننده و، بالاخره،نویسنده‌باخواننده.نویسنده و شخصیّت‌هایش و خواننده‌هایش برادرند، و در جائی در اعماق ذهن نویسنده یگانه اند. در نهایت، سوءظن وادیم بی‌ربط نیست؛ شخصیّت وادیمِ نویسنده واقعاً ساخته و پرداختهٔ تخیّل نویسندهٔ دیگری است. و سرچشمهٔ این‌همه در برداشتی است که نباکف از هنر داستان‌نویسی دارد. می‌گوید:

«خوانندهٔ سزاوارِ تحسینْ در یک رمان روسی به دنبال اطلاعاتی دربارهٔ روسیّه نیست، چرا که می‌داند روسیّهٔ تولستوی یا چخوف روسیّهٔ معمولِ تاریخی نیست، بلکه جهانی است ویژه‌که نبوغ فردی آن را در خیال دیده و خلق کرده است. خوانندهٔ قابل تحسین کاری به ایده‌های کلّی ندارد: او به تصویر خاص علاقه‌مند است. او رمان را دوست دارد نه به این دلیل که یاریش می‌دهد تا (بنا به کلیشهٔ شیطانی مکتبِ پیشرو) با جمع همگام شود؛ رمان را دوست دارد چون تک تک جزئیّات متن را جذب می‌کند و می‌فهمد، از چیزی که نویسنده به قصد لذت‌آفرینی نوشته است لذت می‌برد، در درون و با تمام وجود گُل از گُلش می‌شکفد، تصویرپردازی‌های جادوئیِ این جاعل اعظم، این استاد جعل خیال، این شعبده‌باز، این هنرمند نَفَسش را در سینه حبس می‌کند. در واقع، خوانندگانِ یک هنرمند بزرگ بهترین شخصیّت‌هائی هستند که او خلق می‌کند.»

۱۰. نویسنده همان شعبده‌بازی است که در تاریکیِ بیرون صحنه انتظار می‌کشد. سباستین مرده است که 'و' را هدایت می‌کند؛ بهترین قهرمانش نیز 'و' است که رمان‌ها را به دقت می‌خواند و دوباره خلق می‌کند. جستجوی 'و' جستجوی همهٔ خواننده‌هاست؛ و هر خوانندهٔ جویندهٔ «واقعیّت» قدم به دنیای ناآشنائی می‌گذارد، دنیائی که ساخته و پرداختهٔ نویسنده است. فیودر که می‌خواهد زندگینامهٔ دیگران را بنویسد و وادیم که می‌خواهد زندگینامهٔ خودش را بنویسد و 'و' که می‌خواهد زندگینامهٔ برادرش را بنویسد هرسه، در حقیقت، نه فقط تصویری از نویسنده که تصویری از خواننده نیز به دست می‌دهند، برادر و همتای نویسنده (**رک** و.پنج.۸.). «خوانندهٔ خوب» نباکف اهل سفر است؛ «خوانندهٔ خوب» برای سفر به دنیای تخیّلیِ نویسنده واقعیّتِ خودش را پشت سر می‌گذارد؛ «خوانندهٔ خوب» بدون کوله‌بارِ پیش‌داوری‌ها سفر می‌کند؛ «خوانندهٔ خوب» توشهٔ راهش را در جزئیّاتی که نویسنده آفریده می‌جوید؛ «خوانندهٔ خوب» در پایان سفرِ کشف‌وشهود با خودِ ناشناخته‌اش روبه‌رو می‌شود؛ و، به این ترتیب، آنچه به دست می‌آورد نتیجهٔ مستقیم بینش و برخوردش با هنر داستان‌نویسی است.

هفت

۱. این‌همه، در ضمن، می‌تواند مقدمه‌ای به حساب آید برای مقولهٔ 'خلاء'. بهترین مثال، در ابتداء، احتمالاً داستان دیگری است که از خیلی جهات بیشترین شباهت را با «زندگی واقعی سباستین نایت» دارد، «آلیس در سرزمین عجائب». یادآوری کنم که نباکف آن شعبده‌باز دیگر، لوئیس کارول، را بسیار می‌ستاید و در جوانی ترجمه‌ای از «آلیس در سرزمین عجائب» فراهم می‌آورد (**رک** *الف*.شش.۱.). دو مثال از دو صحنه: آغاز جلد اول و انجام جلد دوم. در صحنهٔ اول «آلیس در سرزمین عجائب»

آلیس که کنار خواهرش نشسته حوصله‌اش سر می‌رود. کتابی که خواهرش می‌خواند جالب نیست، چون نه تصویر دارد و نه گفت‌وگو. خرگوش سفیدی با عجله از جلویش می‌گذرد. خرگوش که جلیقه پوشیده و ساعتی بغلی در دست دارد با خودش می‌گوید «دیرم شده». اگر بچهٔ دیگری بود شاید از ترس فلج می‌شد. ولی آلیس که کنجکاو است دنبال خرگوش می‌دود و وقتی خرگوش توی سوراخی ناپدید می‌شود بی‌فکر جَست می‌زند توی سوراخ. شروع ماجرا از اینجاست. آلیس خوانندهٔ خلّاقی است، چون از وارد شدن به دنیائی که دیگری آفریده واهمه ندارد. اگرچه در سفرش در دنیای عجایب بارها مستأصل می‌شود و بارها سردرگُم می‌ماند خودش را نمی‌بازد بلکه در هر حال می‌کوشد تا زبان این دنیا را بیاموزد و منطقش را درک کند.

۲. در جلد دومِ داستان‌های آلیس، «ورای آینه»، آلیس به سرزمینِ پشت آینه‌ها سفر می‌کند. این دنیا بر پایهٔ صفحهٔ شطرنج بنا شده؛ و خط داستان حرکت‌های بازی شطرنج را دنبال می‌کند. آلیس می‌خواهد ملکه شود (= «وزیر» در فارسی). ملکه شدن به سادگی ممکن نیست؛ و آلیس که در ابتداء نقش پیاده دارد اگر می‌خواهد ملکه شود به ناچار باید بازی را تا به آخر پی گیرد. در هر یک از مربع‌های شطرنج به موجود غریبی برمی‌خورد؛ بنابراین هریک از این خانه‌ها تبدیل به 'خان'ی می‌شود. آلیس می‌آموزد که دستورالعملی در کار نیست، و هر بازیگر در هر نوبت با قواعد جدیدی روبه‌رو است. بی‌نیاز از توضیحِ بیشتر باید روشن شده باشد که چرا منقّدین علاقه دارند «زندگی واقعیِ سباستین نایت» را با داستان‌های آلیس مقایسه کنند. بااین‌وصف از یاد نبریم که اگر آلیس در آغاز خطِر نمی‌کرد داستانی خلق نمی‌شد.

۳. برگردیم به پایانِ «زندگی واقعی سباستین نایت». وقتی جستجو به آخر می‌رسد حقیقتِ مطلقی در دست نداریم. تنها حقیقتِ مطلق مرگ است، و تنها سلاحْ هنر. یکی برابر دیگری. مایه‌هائی که در این رمان می‌بینیم در هر رمان نباکف بارها تکرار می‌شوند؛ و مایهٔ مرکزیِ بیشتر رمان‌ها کوششی است برای پُرکردن خلاء بین دو نیستی ــ یادآور جملهٔ آغازی «حرف بزن حافظه» (**رک** *الف*.یک.۳.). ولی در هر رمان این خلاء به نوعی تصویر می‌شود و به نوعی پُر می‌شود. «زندگی واقعی سباستین **نایت**»، گذشته از همهٔ چیزهائی که قبلاً گفته شد، دربارهٔ خلاء است؛ خلاءِ عمیقی که هنر پُر می‌کند و خلاءِ عمیق‌تری که هنر خود می‌آفریند، و البته دربارهٔ ذهن خلّاق. شخصیّت‌های این رمان، به نقل از توضیح 'و' دربارهٔ رمان اول سباستین، همه «شیوه‌های نگارش» اند. و خلاءِ بین ذهنِ خلّاق است و دنیای اطرافش، بین احساسی درونی که نیاز دارد بیان شود و **آنچه** بیان می‌شود، بین نویسنده و خواننده/ منقّد، بین تخیّل و واقعیّت. هر جنبهٔ این خلاء در جنبهٔ دیگرْ دخالت ــ و اخلال ــ می‌کند. از طریق نقیضه که نقدِ هر پدیدهٔ آشناست به کمک عواملی ناآشنا، و از طریقِ گریز زدن‌هائی مداوم، کوشش می‌شود تا خواننده از فضاهای معمول به فضاهائی غریبه پرتاب شود؛ تا عادات مأنوسِ خواننده، و واقعیّت، **مُدام** به هم ریزند.

۴. سباستین شخصیّتی تنهاست. تصویری که 'و' از نوجوانیِ برادرش ارائه می‌دهد عکسی است درست در لحظهٔ محو شدن. گریزپائی، که به نوعی گریزپائیِ مادر را به یاد می‌آورد، سباستین را جذّاب می‌کند؛ همچنان که مادر را در چشمان سباستین خواستنی‌تر می‌کرده. تنهائیِ سباستین، در عین حال، تنهائیِ ذهن‌های خلّاق هم هست که پدیده‌های آشنای جهان را آنچنان که دیگران می‌بینند نمی‌بینند. بعد از این‌که سباستین

درمی‌یابد بیمار قلبی است و خود را با خلاء مرگ روبه‌رو می‌بیند فاصله‌اش با دیگران بیشتر می‌شود، حتی با نزدیک‌ترین‌شان. در حقیقت، خلاءِ مرگْ سباستین را باز می‌گرداند به گذشته ــ به سرزمین و زبان و عشق ازیادرفته.

۵. پس از این مقدمات دوباره نگاهی بیندازیم به صفحهٔ شطرنج. سباستین نام خانوادگی مادر را اختیار می‌کند. از یاد نبریم که نام خانوادگی سباستین در انگلیسی معنای 'سلحشور' هم دارد؛ ولی داستان مانند بازی شطرنج پیش می‌رود. سباستین فرّارترین مُهره است، نایت (Knight، مهرهٔ «اسب»). خاصیّت منحصر به فرد مهرهٔ اسب در این است که می‌تواند از روی هر مهرهٔ دیگر بجهد؛ به گفتهٔ هاید، برای آن‌که بتواند به حمله یا دفاع بهتری دست زند به یکباره صفحهٔ شطرنج را ترک می‌کند و برای لحظاتی کوتاه وارد بُعد دیگری می‌شود که خارج از حیطهٔ بازی است. مهرهٔ اسب، و بخصوص Gambit اسب، برازندهٔ هر هنرمندی است؛ به این ترتیب، هنرمند می‌تواند از روی هر سدی بگذرد و از هر قیدی بگریزد ــ همچنان که می‌تواند دنیاهای آشنا را دوباره و به صورتی ناآشنا خلق کند. حرکت‌های شطرنجیِ رمان البته به سباستین ختم نمی‌شوند. برای این‌که مهرهٔ سباستین منطقی جلوه کند باید مهرهٔ دیگری در مقابل داشته باشد. کشف باقی مهره‌ها (ی پنهان) بستگی به انتخاب خواننده دارد؛ ولی کلر آشکارترین مهرهٔ بعدی است، بیشاپ (Bishop، مهرهٔ «فیل»). کلر بیشاپ پنج سال پس از این‌که سباستین ترکش می‌گوید ازدواج می‌کند و به هنگام وضع حمل می‌میرد؛ از یاد نبریم که نام شوهر کلر نیز تصادفاً بیشاپ است. (در رمان به 'بیشاپ'های دیگری هم برمی‌خوریم، از جمله بیشاپ گلاستر؛ ولی در اینجا 'بیشاپ' معنای 'اسقف' دارد.) مهرهٔ فیل هرگز قادر نیست رنگ مربع‌هایش را عوض کند؛ پس در قیاس با مهرهٔ

اسب نقش ثابت‌تری دارد. و اگر این‌همه کافی نیست می‌شود وارد این مقوله شد که وقتی به آخرِ بازی، یا بازیِ آخر، می‌رسیم اسب مهرهٔ بهتری است یا فیل؟

۶. در سطحی ساده‌تر استقلالِ نسبیِ مهرهٔ اسبْ تنهائیِ سباستین را به یاد می‌آورد. به دلیل این تنهائی ارتباط سباستین با دنیای دوروبر فقط از طریق داستان‌هایش ممکن می‌شود. از طریق دنیاهائی که خلق می‌کند و گنج‌هائی که در این دنیاها پنهان می‌کند؛ تا مگر خواننده وسوسه شود و در پیِ خرگوش سفید قدم در خلاء گذارد. همچنان که گفته شد، واقعیّت سباستین شکل تخیّل سباستین را به خود می‌گیرد. 'و' توضیح می‌دهد که زندگی سباستین، اگرچه چندان بی‌حادثه نیست، شدّت و قدرت «سبک ادبی»اش را ندارد؛ می‌گوید هنگام خواندن هر اثرِ سباستین حالتی دارد بسیار شبیه به خاطره‌ای از دوران بچگی. این‌که به یکباره وسط زمین و هواست؛ به سرعت از زمین دور می‌شود و به نحو خطرناکی به آویزهای بلوری چهلچراغ نزدیک می‌شود؛ ولی پدر که ناگهان به هوا پرتابش کرده همین قدر هم ناگهانی زمین می‌گذاردش و فراموشش می‌کند. لذّت پرواز همراه است با نگرانی از خلاءِ زیر پا. به نظر 'و' نثر سباستین هم همین رفتار را با خواننده دارد. در جائی دیگر 'و' توضیح می‌دهد که شیوهٔ نثر سباستین مثل شیوهٔ تفکّرش است ــ توالیِ خیره‌کننده‌ای از خلاءها (gaps)؛ و می‌گوید خلاء قابل تقلید نیست، چون به مجرد تقلید به شکلی پرش خواهید کرد.

۷. همچنان در جائی دیگر 'و' از کشش و کوششِ سباستین در مصاف با کلمات حرف می‌زند. دلیل اصلی تلاش برای پُل زدن روی مغاکی است که بین فکر (thought) و بیان (expression) دهان باز کرده ــ بگیرید به

معنای پُرکردن خلاء. این احساس دیوانه‌کننده که تنها کلمات مناسب در ساحل روبه‌رو، در دوردستی مه‌آلود، در انتظارند. ترکیب‌های از پیش آماده، به گفتهٔ 'و'، به کار سباستین نمی‌آیند؛ چون می‌داند که افکارش ساختمانی استثنائی دارند و نیز می‌داند که هیچ فکر واقعی بدون کلمات مناسبش نمی‌تواند وجود خارجی داشته باشد. پس اگر فکری به ظاهر «عُریان» تقاضای لباس دارد به این دلیل است که باید بپوشد تا «عیان» شود. نیازی به بازکردن درهای عتیقِ بحثِ کهنهٔ محتوی و محتویٰ نیست. در «زندگی واقعی سباستین نایت»، بیش از هر رمان دیگرِ نباکف، نه فقط ذهن خلّاق که روند شکل‌گیری و کارکردش آشکار می‌شود. حالا دیگر روشن است که هنرمندی از نوع سباستین ــ و خالقش ــ بیشتر از دیگر هنرمندانْ خلاء را در ساختار آثارشان می‌گنجانند. در حقیقت، آنچه نباکف را به کافکا یا بِکِت نزدیک می‌کند نه تأثیرپذیری است و نه حتی اِشراف به نوشته‌های آنها. می‌توان گفت که از نزدیکی عمیق‌تری حرف می‌زنیم. نزدیکی به دلیل خلاء است، و کوششی که برای عرضهٔ این خلاء می‌شود.

۸. احتمالاً نظریّات نباکف دربارهٔ گوگول بهترین توضیح برای این جنبهٔ خود نباکف است. در یکی از درس‌هایش از عجایب خلقتیِ گوگول ــ و نبوغ ــ سخن به میان می‌آورد. می‌گوید هر شاهکار ادبی حول و حوشِ نامعقول می‌پلکد. حتی پوشکین و تولستوی و چخوف هم گهگاه بصیرتی ورای عقل داشته‌اند، که اگر از طرفی تصویر جمله را تار می‌کند از طرفی دیگرْ وضوح را می‌بَرد روی بخش دیگری از تصویرْ و معنائی پنهان آشکار می‌شود. سطح مُستویِ معقولاتِ زندگی را هر نویسندهٔ بزرگ به نحوی کج می‌کند. شیوهٔ گوگول تلفیقِ دو حرکت است: می‌جهاند و می‌لغزاند. زیر پای‌تان را یکباره خالی می‌کند، ولی قبل ازاین‌که سقوط

کنید به کمک تندبادی «تغزّلی» از زمین می‌ربایدتان ــ و می‌اندازد توی تله‌ای دیگر. الههٔ الهام گوگول 'پوچی' است؛ و 'پوچیِ' گوگول کمابیش تراژیک است، نه برای خنده یا شانه بالا انداختن. در انتهای شرحی از همهٔ چیزهائی که 'پوچی' گوگول نیست، می‌گوید ولی اگر منظور همهٔ چیزهائی است که با متعالی‌ترین خواست‌ها و عمیق‌ترین رنج‌ها و قوی‌ترین وسوسه‌ها ارتباطی مستقیم دارند در این صورت آدمِ بیچاره‌ای که در دنیای کابوسیِ گوگول گم شده 'پوچ' است.

۹. به این ترتیب، برمی‌گردیم به آغاز داستان آلیس؛ و به خلاءِ ناشناخته‌ای که برابر آلیس ظاهر می‌شود ــ شروع همهٔ شگفتی‌ها. حالا می‌توانیم نگاهی بیندازیم به مثال دوم، از «ورای آینه». آلیس همراه تویدل‌دام و تویدل‌دی شاه قرمز (شطرنج) را می‌بیند که در خواب عمیقی فرو رفته. تویدل‌دام و تویدل‌دی به آلیس می‌گویند شاه دارد خوابش را می‌بیند، و آلیس بخشی است از رؤیای شاه. آلیس که خود در رؤیایش همه، از جمله شاه، را خلق کرده به این منطق اعتراض دارد. ولی آنها مصرّند که آلیس در رؤیای شاه است و اگر شاه بیدار شود آلیس از میان خواهد رفت. این نکته حتی وقتی آلیس خود از خواب بیدار شده آزارش می‌دهد. سؤال بی‌پاسخ می‌ماند؛ و داستان با پرسیدن همین سؤال از خواننده به آخر می‌رسد. در پایان «زندگی واقعی سباستین نایت»، وقتی 'و'/سباستین به اشاره از آن ناشناختهٔ دیگر یاد می‌کند، در حقیقت سؤالِ راویِ داستانِ آلیس است که از نو مطرح می‌شود. کی آفرینندهٔ کی‌ست؟ خالق رؤیا و مخلوق رؤیا، کدام یک دیگری را در خواب می‌بیند؟ واقعیّتْ خالقِ تخیّل است یا تخیّلْ خالق واقعیّت؟

ج. حاکم و محکوم

یک

۱. در فصل چهارم «زندگی واقعی سباستین نایت» 'و' برای اولین بار چند ماه بعد از مرگ سباستین به آپارتمان برادر می‌رود. در اتاق‌کار برادر دو عکس توجهش را جلب می‌کنند؛ قاب‌شده و در کنار هم، در «سایه‌های تیرهٔ» بالای قفسه‌های کتاب. یکی عکس «پیش‌پاافتادهٔ» (banal) کودکی موفرفری است که با توله سگی بازی می‌کند. احتمالاً از نوع عکس‌های روی جعبه‌های شکلات؛ گونه‌ای زیبائی ــ مثل گل‌های پلاستیکی و جوجه‌های رنگ‌شده ــ که برخاسته از اعماق خاطرهٔ جمعی، صرفاً برای انگیختن احساساتِ سطحی به کار گرفته می‌شود. مناسب طبع‌های زودرنج و حسّاس؛ و احتمالاً برای 'هنرمند'ی که دربارهٔ، به اصطلاح، رنج‌های ابدی آدمی می‌نویسد. عکس دوم به ظاهر در جهتی مخالف است؛ عکس بزرگ‌شدهٔ محکوم به مرگی چینی در لحظه‌ای که سر از تنش جدا می‌شود. 'و' فکر می‌کند کنار هم گذاشتن این دو عکس کمابیش نوعی کج‌سلیقگی است، و بدون توضیح بیشتر از کنارشان می‌گذرد. ولی برای خوانندهٔ نباکف مقوله بامعنی و بااهمیّت است: ارتباط بین سبعیّت ــ که اینجا در پناه 'قانون' توجیهی هم برای خود دست‌وپا کرده ــ و هرچیز

باسمه‌ای و مبتذل (= 'پاش‌لاست'، به روسی، از کلماتی است که نباکف رواج می‌دهد). چه عامل یا عواملی این دو پدیدهٔ سبعیّت و ابتذال را به همدیگر ربط می‌دهند؟ پاسخ به این سؤالْ مایهٔ مرکزی دو رمانِ «سیاسی» نباکف را پایه می‌ریزد، «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر». اگرچه در سخن‌رانی‌ها و مقالاتش بسیار به این دو پدیده حمله می‌کند، بالاخص در این رمان‌هاست که آنها را در حدّ عناصر اصلیِ ذهنیّت یکّه‌تازی (totalitarianism) ارائه می‌دهد.

۲. تاریخ نوشتن «دعوت به مراسم گردن‌زنی» بسیار اهمیّت دارد. در ۱۹۳۴ نباکف به یکباره «هدیه» را ناتمام می‌گذارد و با سرعتی غیرمعمول «دعوت به مراسم گردن‌زنی» را می‌نویسد (پیشنویس اول در دو هفته). در مقدمهٔ ترجمهٔ انگلیسی رمان (۱۹۵۹) توضیح می‌دهد که رمان را حدوداً پانزده سال بعد از فرار از «رژیم بُلشویست» و کمی قبل از این‌که نازی‌ها به اوج برسند می‌نویسد. (و اضافه می‌کند که هردو رژیم را «مسخرگیِ یکسانی کسالت‌بار» و قبیح می‌داند؛ بااین‌وصف، به گفته‌اش، این سؤال که آیا نگرش شخصی نویسنده تأثیری بر کتاب داشته یا نداشته نباید مسئلهٔ «خوانندهٔ خوب» باشد، همچنان که مسئلهٔ نویسنده نیست.) به این ترتیب (و به راهنمائی بوید) به نظر می‌رسد نطفهٔ رمان را، گذشته از «مسخرگیِ» پسزمینه، باید در «هدیه» جست‌وجو کرد.

۳. در دورانی که نباکف دربارهٔ چرنیشفسکی منقّد تحقیق می‌کند (برای نوشتن «هدیه») به نکتهٔ جالبی برمی‌خورد. نکته را در «هدیه» می‌یابیم. فیودر اگرچه زندگینامهٔ چرنیشفسکی را می‌نویسد دوستدارش نیست؛ ولی وقتی می‌بیند چرنیشفسکی پیشنهادهای ژوکفسکی شاعر را به مسخره می‌گیرد «صمیمانه» ستایشش می‌کند. ژوکفسکی پیشنهاد داده

مراسم اعدام در هاله‌ای از آئین‌های رازورانه (mystic) پنهان شود؛ به این صورت که تماشاگران هیچ نبینند، ولی از پشت پرده «سرودهای باهیمنهٔ کلیسائی» بشنوند. در ادامه، فیودر به یاد پدرش می‌افتد که می‌گفت مجازات اعدام را هر آدمی «غیرعادی» می‌یابد؛ مثل تصویر آینه که همه‌چیز را وارونه و همه‌کس را چپ‌دست نشان می‌دهد. در توضیح این وارونگی مثال‌های متعدّدی به دنبال می‌آید: در ایالتی در آلمان قرون وسطیٰ (Schwaben) وقتی به بازیگری توهین می‌شد بازیگر می‌توانست از «سایهٔ» توهین‌کننده انتقام بگیرد؛ و در چین وظائف جلّاد اصلاً به عهدهٔ بازیگری بود ــ که خود «سایه»ای است.

۴. دنیای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» چنین دنیای وارونه‌ای است. در جملهٔ اول کتاب حکمِ اعدامِ قهرمانِ رمان، سینسیناتوس، صادر می‌شود. داستان در آرمانشهریِ بی نام و نشان می‌گذرد؛ در این سرزمین که همهٔ آدم‌ها «پشتنما» یا شفاف هستند بزرگ‌ترین جرم «فساد باطن» نام دارد. سینسیناتوس از ابتداء «پشتپوش» یا کدر است؛ اگرچه تا مدتها موفق می‌شود این گناه را مخفی کند وقتی بالاخره رازش از پرده بیرون می‌افتد محاکمه و محکومش می‌کنند. بااین‌وصف، زمان مراسم گردن‌زنی را معلّق نگه می‌دارند. پس سینسیناتوس در زندان منتظر می‌ماند (با تنها مشغلهٔ اساسی‌اش، نوشتن)؛ بدون این‌که بداند از زندگی‌اش یک روز باقی است یا یک هفته یا بیشتر یا کمتر. این‌همه در فضائی غریب می‌گذرد. هرچه داستان جلوتر می‌رود خواننده بیشتر متوجه ساختگی بودن فضا و شخصیّت‌ها می‌شود؛ ولی 'ساختگی'، در اینجا، نه نقطهٔ ضعف که توصیفِ ساختارِ رمان است. خواننده به تدریج درمی‌یابد که فضا و مکان داستان آشکارا، و برقصد، تقلید ناشیانه‌ای است از صحنهٔ تئاتر ــ که اکثراً با بی‌سلیقگی تمام چیده شده. به این ترتیب، داستان در آنِ واحد در چند

سطح حرکت می‌کند. از طرفی مقاومت ذهنیّتی خلّاق را در اسارت نشان می‌دهد، در مقابل ذهنیّت یکّه‌تازی؛ از طرف دیگر به هجو واقعیّت دنیای یکّه‌تازی و ستایش از خلاقیّت هنری اکتفاء نمی‌کند، بلکه نشان می‌دهد ذهنیّت یکّه‌تازی به نوع خاصی از هنر مبتذل وابسته است (در عمل لازم و ملزوم همدیگرند). هنر البته واقعیّت اصیل خود را دارد، ولی در آرمانشهرِ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» واقعیّت اصیل هنر هم به صورت بدلِ مبتذلِ خود ظاهر می‌شود.

۵. این مضحکه، البته، از دیدگاه قهرمان داستان توصیف می‌شود؛ و هرآنچه می‌بیند نمایش مبتذل و کابوس‌مانندی است که از چنبره‌اش رهائی ندارد. به عنوان مثال، ماهی که از پنجرهٔ زندان می‌بیند روی پسزمینهٔ صحنه نقاشی شده. عنکبوتی در گوشه‌ای از زندان زندگی می‌کند و در طول داستان تار می‌تند که مطابق قراردادهای داستان‌های زندان و زندانی باید به صورت مصاحبِ وفادار سینسیناتوس درآید؛ ولی در پایان متوجه می‌شویم که این عنکبوت هم ساختگی و بخشی از آرایش صحنه است. قاضی حکم اعدام را زمزمه می‌کند، و دهانش را چنان به گوش سینسیناتوس می‌چسباند که به سختی از آن جدا می‌شود. زندانبان‌ها و وکیل مدافع همه به نحو آشکار و زننده‌ای آرایش شده‌اند. اولین باری که رئیس زندان به دیدن سینسیناتوس می‌آید ظاهرش به دقت توصیف می‌شود؛ کلاه‌گیسی به سیاهی قیر بر سر، با دو چشم ورقلمبیده و، به گفتهٔ راوی، «نظام منسوخ»ی از چین‌های صورت ــ صورتی که، باز به گفتهٔ راوی، با بی‌علاقگی انتخاب شده. به نظر می‌رسد این موجودات مضحک مثل گربهٔ فراموش‌نشدنی «آلیس در سرزمین عجائب» مُدام پیدا و پنهان می‌شوند. وکیل مدافع و زندانبان باهم جا عوض می‌کنند. جلّاد را در ابتداء به عنوان زندانی دیگری به سینسیناتوس معرفی می‌کنند، و با نام

مسیو پیِر (در این دنیای ابتذال مفهوم 'شیک' همیشه حال و هوائی بَدل فرانسوی دارد). مسیو پیِر زندانبان را هم‌سرنوشتِ زندانی می‌خواند. سینسیناتوس خود همهٔ آنها را «نقیضه» می‌خواند. ولی مایهٔ همزاد فقط به صورت هجو ارائه نمی‌شود؛ سینسیناتوس در عین حال همزادی هم دارد که از خودِ روزمرّه‌اش هوشیارتر وجسورتر است، همزادی که نمایندهٔ خودِ دیگر اوست ــ خودی که خیال می‌بافد.

۶. زندان خود شبیه میهمانخانه‌ای درجهٔ سه است. چون در اساس وانمود می‌شود زندان وجود خارجی ندارد؛ زندانی مهمان به حساب می‌آید؛ اسارت و، در نهایت، اعدام نه مجازات یا مکافاتِ زندانی که از سرِ دلسوزی برای اوست. دستورات هشت‌گانه‌ای را که برای زندانی‌ها وضع شده، مثل قواعد هر میهمانخانه‌ای، روی دیوار اتاقک سینسیناتوس نصب کرده‌اند. ترْک ساختمانِ زندان اکیداً غدغن است. تواضع زندانی مایهٔ افتخار زندان است. آوازخوانی و رقص و شوخی با نگهبان‌ها تنها با توافق دوجانبه و در روزهای خاص مجاز است. مدیریّت به هیچ صورت مسئول گم شدن وسائل یا خودِ زندانی نیست. و قاعده‌ای که در مرکز رمان قرار دارد: زندانی نباید «رؤیاهای شبانه»‌ای داشته باشد که با موقعیّت و شأنش تطابق ندارند یا اگر داشت باید خود بلافاصله سرکوب‌شان کند؛ رؤیاهائی از قبیل چشم‌اندازهای با شکوه و گردش با دوستان و میهمانی‌های خانوادگی و روابط جنسی با کسانی که در زندگیِ واقعی و در بیداری خوش ندارند زندانی حتی به آنها نزدیک شود؛ در صورت تخلّف، و به حکم قانون، زندانی متجاوز به عُنف شناخته می‌شود. منطقی که صحنهٔ محاکمه را در «آلیس در سرزمین عجائب» به یاد می‌آورد ــ و جملهٔ معروف ملکه: اول اجرای حکم بعد رأی دادگاه.

۷. یکّه‌تازی ریشه در ارزش‌های کاذب دارد؛ برآمده از ذهنیّتی خاص که نباکف 'پاش‌لاست' می‌خواند؛ و نمادش عکس کودکی است که در «زندگی واقعی سباستین نایت» می‌بینیم. توضیحات بیشتر را در فصلی از «درس‌هائی دربارهٔ ادبیّات روس» می‌یابیم. 'پاش‌لاست' صرفاً آنچه را که به وضوح «آشغال» است وصف نمی‌کند، بلکه در اصل توصیف همهٔ چیزهائی است که مهمِ قلّابی و زیبای قلّابی و زیرکِ قلّابی و جذابِ قلّابی اند. اهمیّت نکته وقتی آشکار می‌شود که می‌بینیم نزد نباکف 'پاش‌لاست' قضاوتی نه تنها زیباشناختی که اخلاقی هم هست. از سوئی به ابتذال کشاندنِ هرچه در حقیقت جدّی است، و از سوی دیگر برملا کردن ابتذالی که پشت ظرافت پنهان می‌شود. نباکف مثال می‌زند که بادِگلو در جمعْ شاید بی‌نزاکتی به حساب بیاید ولی «ببخشیدِ» بعدش رعایتی است به مراتب بدتر از بی‌ادبی. دروغی که می‌کوشد واقعیّتی مبتذل را زیر پوشش ظرافت پنهان نگه دارد بدترین دروغ است. (همهٔ این خصائص در شخصیّت مسیو پیر به دقت و با ذکر جزئیّات ترسیم می‌شوند.)

۸. نباکف این آداب معاشرت قلّابی را 'بورژوا' می‌نامد؛ همراه با هر برخوردی از این دست؛ و بلافاصله اضافه می‌کند 'بورژوا' در کاربُردِ فلوبر و نه مارکس، چون هدفْ محک زدنِ ذهن و نه جیب آدم‌هاست. 'بورژوا' فرزند طبقهٔ خاصی نیست؛ هر آدمی از هر قشر یا طبقه می‌تواند 'بورژوا' به حساب آید، از دوک انگلیسی گرفته تا کارگری از شهروندان شوروی. در حقیقت هر آدم «دنباله‌رو»ای که هویّتش را در هویّتِ جمعیِ گروه می‌جوید؛ با آرمان‌خواهی کاذب و غمخواری کاذب و عاقلی کاذب. هر متقلبی. همهٔ واژه‌های بزرگ مثل «زیبائی» و «عشق» و «طبیعت» و «حقیقت» در دهان این 'بورژوا' نقاب‌هائی می‌شوند. و اگرچه طبیعتاً «ضدّ هنر» است نیاز به اطلاعات دارد و تربیت شده تا

مجله بخواند و خود را جای قهرمان داستان‌ها بگذارد. نباکف، در فصلی که گوگول را تحلیل می‌کند، این آدم‌ها را «نفوس مردهٔ بادکرده» می‌نامد.

۹. مهم‌ترین مشخّصه و شرط هر جمع هم‌شکلی است. گروهی، به اصطلاح، 'انقلابی' که در صدد برانداختن حکومتی یکّه‌تاز است نزد نباکف صرفاً به دلیل مواضع سیاسی و نبردش با یکّه‌تازیِ حاکم مبرّیٰ از 'پاش‌لاست' یا سبعیّت نیست ــ نه تا وقتی که هردو طرف از قانونی واحد پیروی می‌کنند، قانونی که فرد را مُلزم به اطاعت محض از جمع می‌داند. به همین دلیل آنچه در دو رمان «سیاسی» نباکف مطرح می‌شود اگر از سوئی به دو دولت فاشیست و کمونیست دههٔ سی اروپا اشاره دارد از سوی دیگر به ورای عملکرد این حکومت‌ها دست می‌اندازد و نگرشِ مادّیِ معیّنی را به نمایش می‌گذارد. البته، می‌توان گفت که بهترین (به معنای سبع‌ترین) مثال برای این نگرشِ خاص به زندگی همین دو حکومت اند؛ ولی این نگرش را در هرجا و هر زمان ــ مثلاً در جمعیّت 'ک.ک.ک.'ی آمریکا ــ می‌توان یافت. نباکف در «درس‌هائی دربارهٔ ادبیّات روس» توقع «فاشیست‌های غربی» را از ادبیّاتْ با توقّعِ «بلشویک‌ها» مقایسه می‌کند؛ و دو نقل قول می‌آورد. دکتر رُزنبرگ، وزیر فرهنگ آلمان هیتلری، می‌گوید شخصیّت هنرمند باید به آزادی و بدون قیدوبند پرورش یابد، ولی ما یک چیز می‌خواهیم: تأیید کیش نازیسم. و لنین می‌گوید هر هنرمندی حق دارد به آزادی خلق کند، ولی ما کمونیست‌ها باید مطابق برنامه راهنمائی‌اش کنیم. از این طرزِ فکر تا مراسم پایانیِ رمان نباکف فاصلهٔ چندانی نیست. در پسِ این‌همه نگرشی واحد پنهان شده، و مخالفتی اساسی: مخالفت با فردیّت؛ مخالفت با حقِ متفاوت بودن؛ و، در نهایت، مخالفت با تبلور این فردیّت در نیروئی خلّاق (و در تخیّل). چون

در اصلْ همین نیروست که آنچه را که ذهنیّتِ یکّه‌تازی اصرار دارد کورکورانه بپذیریم به سؤال می‌کشد.

۱۰. جنایت‌کاران، به گفتهٔ نباکف، عموماً آدم‌هائی فاقد تخیّل اند؛ و نداشتن تخیّل مانع می‌شود تا نتایج بسیار بدیهیِ جنایت‌شان را در نظر داشته باشند. ولی تخیّل خلّاق، اگر داشته باشند، وادارشان می‌کند از داستان کمک بگیرند و به صورت شخصیّت‌هائی خیالی هرآنچه را که در زندگی خود قادر به انجامش نیستند در داستان با موفقیّت به انجام برسانند. در نظر نباکف نقش نویسنده این نیست که نشان دهد جنایت چه «مضحکهٔ بی‌مقدار»ی است ــ که هست؛ و این‌که تأکید بر این نکته چقدر برای جامعه مفید است (که عموماً هست) هدف یا وظیفهٔ نویسنده نیست. ولی وقتی نویسنده متذکّر می‌شود که لب زیریِ قاتلی پائین‌افتادگیِ حماقت‌باری دارد یا سبّابهٔ خپلِ خودکامه‌ای حرفه‌ای را در خلوتِ اتاق‌خوابِ مجللش در حال کندوکاوِ منخرینیِ پُربرکت تماشا می‌کند برق چشم نویسنده مطمئن‌تر از هفت‌تیر هر توطئه‌گرِ پاورچین طرف را تنبیه می‌کند. و متقابلاً خودکامه‌ها[ی نازیسم و کمونیسم] از هیچ‌چیز به اندازهٔ این درخششِ سرکوب‌نشدنیِ همیشه دستگُریز و همیشه انگیزنده نفرت ندارند. به این ترتیب، مبارزه‌ای که عموماً در محدودهٔ مقاومتی سیاسی ـ اجتماعی مقیّد می‌ماند نزد نباکف تبدیل می‌شود به مبارزهٔ همه‌جانبه‌ای بر سر نفْسِ بودن، که اگرچه به ظاهر پُرابهام می‌نماید در باطنْ واقعی‌تر از هر مقاومت سیاسی است.

دو

۱. دنیای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» دنیای آن قاتل و آن خودکامهٔ مثالی نباکف است. دنیائی که در آن 'پاش‌لاست' حکم می‌راند، همراه با اصرار

و اجبار به هم‌شکلی (که در دنیائی دیگر «کرگدن» یونسکو و در سطحی دیگر «محاکمهٔ» کافکا را به یاد می‌آورد). مسئله تنها مسئلهٔ اطاعت نیست، چون اطاعت تنها کافی نیست. هدفْ محوِ کاملِ فردیّت است ــ بیانگرِ نیازِ رقّت‌بارِ جلّاد به تأیید قربانی. پشت دَر ایستاده‌اند، و هر حرکت سینسیناتوس را از سوراخ کلید زیر نظر دارند. برای سینسیناتوس هیچ کنج خلوتی وجود ندارد. تنها راه بخشودگی هم‌پیاله شدن با آنهاست ــ که خود به معنای مرگ است. مگر مرگ پایان فردْ به این صورت و با این هویّت نیست؟ اصیل بودن، که فردیّتی خلّاق را تداعی می‌کند، در مقابل 'پاش‌لاست' قرار می‌گیرد؛ و دنیای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» دنیای اصیلی نیست. دنیای مراسمی تکراری است، مراسمی که اگرچه معانیِ اولیّهٔ خود را از دست داده‌اند به هرحال باید جزء به جزء تکرار شوند. دنیائی به موازات دنیای هنر، ولی خالی از خلّاقیّت، که کارگزارانش مُدام خود را می‌ستایند و برای خود تبلیغ می‌کنند. زندانبان متوقّع است (در ابتداء و در انتهای کتاب) از قربانی رضایت‌نامه بگیرد؛ و کوشش جمعی در جهت راه انداختن این 'رقص مرگ' است. مهم مجازات اعدام نیست؛ به عبارت دیگر اعدام کافی نیست. مهم شرکت در مراسم است؛ آنجا که قربانی هویّت و فردیّت خود را تسلیمِ جمع می‌کند.

۲. اگر در این دنیا همه‌چیز دروغ است و اگر، در حقیقت، 'واقعی' به معنای 'غیرواقعی' است پس تنها به یُمن شکلی نمایشی می‌توان «واقعیّت» را بیان کرد. به این ترتیب، در سرتاسر رمان حالتی حکم‌فرماست شبیه به راه رفتن روی ابر ــ یا نوعی بی‌وزنی. این بی‌وزنی با نوعی بی‌زمانی هم همراه می‌شود (سینسیناتوس تقلبی بودن عقربه‌های ساعت را به دقت برای مادرش تعریف می‌کند). از سوئی دیگر زمان معنای روزمرّه‌اش را از دست می‌دهد، چون برای سینسیناتوس تنها

شاخصِ زمان لحظهٔ اعلامِ روز اعدام است. بخشی از این بی‌وزنی و بی‌زمانی ریشه در غیرمنتظر بودن ذهنیّتِ خودکامه دارد. یکی از عذاب‌های سینسیناتوس این است که نمی‌تواند کوچک‌ترین برنامه‌ای بریزد؛ چون در دنیای نامعقولی بسر می‌برد که به هیچ‌چیز نمی‌تواند اطمینان کند. از آنجا که حکم اعدام صادر شده ولی زمان آن مشخّص نشده هر صبحْ آخرین صبح است. وقتی به سینسیناتوس وعدهٔ دیدار مادر و همسرش را می‌دهند و او را به تفصیل برای این ملاقات آماده می‌کنند دیداری صورت نمی‌گیرد؛ ولی وقتی علاقه‌مند به دیدار مادر و همسر نیست آنها را به ملاقاتش می‌آورند. بالاخره روز مرگ را تعیین می‌کنند. شبِ آخر مجلس تودیعِ مفصّلی برگزار می‌شود؛ ولی صبح روز بعد حال جلّاد به دلیل غذائی که خورده خوش نیست، و مراسم به تأخیر می‌افتد. در نتیجه مراسم اعدام در روز و ساعتی اجرا می‌شود که سینسیناتوس نه انتظارش را می‌کشد و نه آمادگی‌اش را دارد.

۳. در دنیای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» غیرمُنتظر معنای شگفت یا تازه ندارد؛ بلکه به این معناست که در اینجا هیچ منطقی حاکم نیست. سینسیناتوس بارها اعتراض می‌کند: آیا در این دنیا هیچ گونه «امنیّت» وجود ندارد؟ یا هیچ «تعهد»ی؟ یا این‌که در اینجا حتی تصوّر «ضمانت» هم نشناخته است؟ و جوابی نمی‌شنود. چرا که یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های ذهنیّتِ خودکامه نپذیرفتن مسؤولیّت است؛ ذهنیّتی که همهٔ آدم‌ها را موظف به اجرای خواسته‌های خود می‌داند ولی متقابلاً کوچک‌ترین تعهدی به عهده نمی‌گیرد. در حقیقت، احترامی که هر انسان برای فردیّتِ دیگری قائل می‌شود جامعه‌ای به وجود می‌آورد که در قبال همهٔ افراد مسؤول است. در اینجا از این جامعهٔ مسؤول خبری نیست. در جامعه‌ای که «دعوت به مراسم گردن‌زنی» به‌نمایش در می‌آورد هیچ‌کس متفاوت

بودن‌را نمی‌پذیرد؛ 'قانون' از تفاوت‌ها حمایت نمی‌کند؛ وبنابراین چهارچوبِ قانون که، به یُمن مسؤولیّت متقابل، برای همهٔ افراد جامعه امنیّت فردی و اجتماعی به همراه می‌آورد در اینجا معنائی ندارد. هیچ‌کس از هویّتی مشخص برخوردار نیست؛ و هیچ‌کس نمی‌تواند، در محدودهٔ امتیازاتی معیّن، از امنیّتی دلخواه برخوردار باشد. مردم‌سالاریِ محبوب نباکف از اعتقاد به فردیّت سرچشمه می‌گیرد؛ ولی در جامعهٔ خودکامه پای هیچ‌کس روی زمین نیست. 'قانون' امیال و خواسته‌های یک فرد یا گروه را منعکس می‌کند؛ و بیشترین هراس نه از بی‌قانونی که از نفْسِ 'قانون' است.

۴. 'قانون' حاکم بر دنیای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» نه فقط منطق روزمرّه که زبان را هم دگرگون می‌کند. در حقیقت، عامل دیگری که فضای رمان را می‌سازد زبان است؛ چون در اینجا نیز، همچنان که در بسیاری از رمان‌های نباکف، زبان دست به اخلال‌گری (subversion) می‌زند. اگرچه رمان به ظاهر زبانی روزمرّه دارد زبانی که عملاً به کار گرفته می‌شود مُدام در روزمرّگی زبان اخلال می‌کند؛ به این صورت که کلمات و اصطلاحات آشنا در مقام‌هائی ناآشنا می‌نشینند. در نتیجه، زبان نه فقط وسیله‌ای برای منتقل ساختن اطلاعات نیست بلکه در عمل بیشتر به کار مخدوش کردن اطلاعات می‌آید. و به این ترتیب خواننده وادار می‌شود تا دنیای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» را بی‌واسطهٔ هیچ توضیحی مستقیماً تجربه کند. زبان زندانی از زبان زندانبان متفاوت است؛ اگر سینسیناتوس می‌کوشد به زبانی، به اصطلاح، شاعرانه بنویسد دیگران به زبانی باسمه‌ای حرف می‌زنند که در عین حال زبان باسمه را هجو می‌کند. پس در آینهٔ زبانِ رمانْ زندانبان و مَضحکهٔ زندانبان منطبقِ برهم و باهم در آنِ واحد دیده می‌شوند.

۵. در اینجا باز با یکی از مشغله‌های ذهنی نباکف سروکار داریم؛ مقوله‌ای که از پدر به پسر ارث رسیده و در طول زندگیِ ادبیِ پسر پالوده شده و صیقل خورده ـ اهمیّت فرهنگ، و به نمایش درآوردن این اهمیّت به کمک زبان. شخصیّت‌های رمان نه صرفاً از طریق رفتار و گفتارشان (به علاوهٔ توضیحات راوی) که به یُمنِ زبان شکل می‌گیرند. زبان زندانبان و جلّاد 'پاش‌لاست' پنهان را برملا می‌کند و به دقت به نمایش می‌گذارد؛ لبالب از ترکیبات باسمه‌ای و احکام و نظرات مُستعمل؛ در قالب کلماتی که به نظر چرک می‌نمایند، بس که دستمالی شده‌اند. تفاوت، و تِنِش، بین این زبان و زبان سینسیناتوس یکی دیگر از مایه‌های اصلی است. اطرافیان سینسیناتوس، حتی در دوران کودکی، با همان کلمهٔ اول همدیگر را درک می‌کنند؛ چون کلماتی که به نحوی غیرمُنتظر به آخر می‌رسند در اختیار ندارند، کلماتی که به حرفی کهنه و مهجور ختم می‌شوند، به «upsilamba»ای (بر اساس حرف اپسیلن یونانی) که می‌تواند به دلخواه مرغی یا فلاخنی بشود. ولی ذهنیّت دیگران این طرز تلقی را تاب نمی‌آورد. و تعریفی که راوی رمان از این ذهنیّت به دست می‌دهد در دنیای نباکف توصیفِ اصلی‌ترین دشمن است، یعنی 'پاش‌لاست'. از فرزندِ پدری که وارد عالم سیاست می‌شود تا فرهنگ را دگرگون کند چنین برخوردی عجیب نیست؛ بخصوص که ابتذال 'پاش‌لاست' نزد این پدر و پسر با سبعیّت همراه و همسنگر است.

۶. نباکف تنها به زبان اکتفاء نمی‌کند؛ نوع هنری که شخصیّت‌های کتاب می‌پسندند نیز تعیین‌کنندهٔ فرهنگ آنهاست. در اینجا نگرش به هنر (که در داستان‌های نباکف عموماً بیانگر نگرش به زندگی هم هست) محوری مرکزی در ساختار رمان به شمار می‌آید. در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» نوع خاصی از هنرِ تقلیدی که ادعای واقع‌گرائی دارد به هجو کشیده

می‌شود. به موازاتِ ارائهٔ ذهنیّتِ یکّه‌تازی نباکف می‌کوشد ماهیّتِ یکّه‌تاز این نوع زبان و هنر را هم به نمایش گذارد. این ذهنیّت اعتقاد دارد واقعیّتْ ساده و بسیط و انحصاری است؛ اعتقاد دارد واقعیّتْ صرفاً در تملّک اوست؛ و البته اعتقاد دارد واقعیّت را خیلی به سادگی می‌تواند به دیگران منتقل کند. نمونه کم نیست. مسیو پیِر بیشتر از هرچیز به عکاسی علاقه دارد؛ و آلبومی از عکس‌های دختر کوچک رئیس زندان، اِمی، تهیه کرده. ولی در عکس‌ها دست برده؛ به صورتی که عکس‌ها امی را در مراحل مختلف زندگی نشان می‌دهند، از خردسالی تا سالخوردگی. مشهورترین کتاب این سرزمین رمانی در چند هزار صفحه است؛ شرح احوال درخت بلوطی ناظرِ حوادثِ دوروبر که در آن همه‌چیز با ذکر جزئیّاتی ملال‌آور شرح داده می‌شود. این نوع هنر، که در عکس‌های مسیو پیِر و در این رمان مشهور جلوه‌گری می‌کند، مانند شهروندان این سرزمین پُشتنماست.

۷. رمان‌خودنباکف، البته، در جهتی مخالف پیش می‌رود؛ لبالب از بازی‌های گوناگون، و سراسر پیچ‌وخم و فرازونشیب. این‌همه نه به این دلیل است که نباکف ضدیّتی با واقعیّت دارد بلکه به‌عکس به دلیل احترامی است که به واقعیّت می‌گذارد. ولی واقعیّت را پیچیده و پُشتپوش می‌بیند. دور شدنِ ظاهری از واقعیّتْ در ساختارِ داستان‌هایش در باطنْ کوششی است برای نزدیک شدن به جوهرهٔ پُشتپوشِ واقعیّت. یادآور جمله‌ای از نویسندهٔ انگلیسی، ایریس مرداک: تصویر کنونیِ ما از آزادی ساده‌انگاری رؤیامانندی را ترغیب می‌کند؛ در حالی که آنچه به آن نیازمندیم احساسی بازیافته از دشواری و پیچیدگیِ زندگیِ اخلاقی و پشتپوشیِ انسان‌هاست.

۸. به این ترتیب سؤالی پیش می‌آید: آثار داستانی تا چه حد می‌توانند

واقعی باشند، و به فرضِ واقعی بودن بر سر خصیصهٔ داستانی این داستان‌ها چه می‌آید؟ نباکف در مقاله‌ای (۱۹۳۷) دربارهٔ پوشکین می‌کوشد پاسخی بیابد. می‌پرسد آیا امکان دارد بتوانیم تمامیِ واقعیّتِ زندگیِ آدمی دیگر را تجربه کنیم و کامل روی کاغذ بیاوریم؟ در پاسخ می‌گوید تردید دارم. و می‌افزاید در حقیقت به مجرّدِ این‌که پرتو فکرْ روی تاریخِ زندگیِ آدمی متمرکز می‌شود آن را از ریخت می‌اندازد. پس ذهن تنها قادر است «واقعی‌نما» (verisimilar) را دریابد، نه واقعی را. بااین‌وصف، چه احساس شعفی دارد روس رؤیابافی که قدم به دنیای پوشکین می‌گذارد! این رؤیاها احتمالاً کاذب اند و پوشکینِ واقعی (اگر دوباره زنده می‌شد) خود این پوشکین خیالی را بازنمی‌شناخت؛ ولی اگر بخشی از آن عشقی را که وقت خواندن اشعارش تجربه می‌کنیم در این رؤیاها به ودیعه بگذاریم آیا برداشتی که از زندگی‌اش داریم تا اندازه‌ای شبیه به خودِ شاعر یا دست‌کم شبیه به آثار شاعر نخواهد بود؟ در این صورت آنچه هنر می‌نامیم، در ذات، پنجره‌ای است مشرف به حقیقت؛ تنها باید بلد باشیم قابش بگیریم، همین.

سه

۱. سینسیناتوس به مناسبتی واقعه‌ای را که در دوران کودکی‌اش رخ داده تعریف می‌کند؛ واقعه‌ای که، مثل همهٔ چیزهای دیگر، مطمئن نیست واقعاً رخ داده یا این‌که در رؤیا دیده. در سفری با هم‌مدرسه‌ای‌هایش از دیگران جدا می‌افتد. در شهرکی خواب‌آلود؛ چنان خواب‌آلود که وقتی مردی که روی نیمکتی چرت می‌زده بالاخره برمی‌خیزد تا سینسیناتوس جوان را راهنمائی کند سایهٔ آبی‌رنگش روی سفیدیِ دیوار بلافاصله دنبالش راه نمی‌افتد. سینسیناتوس می‌پذیرد که آنچه اتفاق افتاده احتمالاً بی‌توجهیِ او و خطای چشم اوست، ولی نکتهٔ صحنه در جای دیگری نهفته. در ذهن

سینسیناتوس زمان در لحظه‌ای خلاصه می‌شود که بین حرکت مرد و حرکت سایه‌اش فاصله می‌افتد: در آن وقفه، وقتی قلب به سبکیِ پَری است، «زمان نادر»ی جریان دارد؛ سینسیناتوس در این زمان زندگی می‌کند. و می‌خواهد در این باره بنویسد که چگونه بخشی از افکارش همیشه به دور بند نافی نامرئی حلقه زده است که این دنیا را وصل می‌کند به چیزی ــ که حاضر نیست به زبان آورد.

۲. نباکف در تمامی آثارش در تلاش است به 'وقفه'ای دست یابد که به یکباره واقعیّتی متفاوت را وضوح می‌بخشد و به نمایش می‌گذارد. و کلید اصلی شخصیّت سینسیناتوس هم در جست‌وجویش به دنبال همین واقعیّت است. رازی که می‌کوشد کشف کند چیزی است مثلِ همان بند نافِ نامرئی که در اعماق وجودش چنبره زده؛ چیزی که می‌شناسد، مطمئناً می‌شناسد، و بازگو نمی‌کند. «دعوت به مراسم گردن‌زنی» تنها دربارهٔ هرچیزِ دستمالی شده و در معرضِ دیدِ همگان گذاشته نیست، دربارهٔ این راز و این وقفه نیز هست. ذهنیّتِ یکّه‌تازی در نقش جادوگرِ قسی‌القلبی ظاهر می‌شود که قصد دارد از طریقِ زندانی کردن قهرمانِ داستان در قلعهٔ جادو از کشف راز بازش دارد. سیاست در عام‌ترین شکلش (و هم‌زاد سیاست، 'پاش‌لاست') برای نباکف حکم همین جادوگر را دارد؛ ولی هنر در مقابل این جادوگر می‌ایستد. سیاست وابسته به جمع است؛ با زبانی به ظاهر ساده و در دسترس ولی در باطن عاجز از انتقال هرچیزِ اصیل؛ در عین این‌که ادعای مبارزه در راه به دست آوردن آرمان‌های بزرگ بشری هم دارد. هنر، به‌عکس، سروکارش با خلوت هر آدم است؛ با زبانی تودرتو و لایه لایه که در ستایش از فردیّت به جزئیّاتی به ظاهر بی‌اهمیّت می‌پردازد.

۳. این رویاروئی ابتداء به ساکن نیست؛ با «دعوت به مراسم گردن‌زنی»

شروع نمی‌شود، و با «بند سینیستر» به آخر نمی‌رسد. در سال‌هائی که نباکف در ولزلی تدریس می‌کند ریاست دانشگاه را میلدرد هورتن به عهده دارد، و چندان هم دلِ خوشی از مواضع ضد شوروی نباکف ندارد (شوروی در این سال‌های جنگ هم‌پیمانِ آمریکاست). در نامه‌ای که نباکف در ۱۹۴۶ به هورتن می‌نویسد می‌گوید دولت‌ها می‌آیند و می‌روند، آنچه می‌ماند جای پای نبوغ است؛ و اضافه می‌کند امیدوارم این الگوی فناناپذیر را دانشجویان ادبیّات بازبشناسند و تحسین کنند. برخوردی از این دست با سیاست البته با نباکف شروع نمی‌شود؛ نظرات نباکف را، مثلاً، بسیار نزدیک به نظریات دوتن از نویسندگان روسِ محبوبش می‌یابیم. به عقیدهٔ چخوف نویسندگان بزرگ اگر در سیاست شرکت می‌کنند باید فقط به قصدِ دفاع در مقابلِ هجومِ سیاست باشد. به گفته‌اش به قدر کافی مدّعی و ژاندارم وجود دارد، و نیازی نیست به تعدادشان بیافزائیم. پوشکین که از چپ و راست هردو به کار و زندگی‌اش می‌تازند، به گفتهٔ خود نباکف، معتقد است آزار و سرکوبْ نه فقط به کمکِ آئین‌نامه‌های شهربانیِ حکومتی استبدادی بلکه به‌دست‌گروهی از ذهن‌های 'رادیکالِ' علاقه‌مند به حقوق مدنی و از نظر سیاسی منوّرالفکر هم اعمال می‌شود. آثار نباکف از همان ابتداء درگیر این رویاروئی بین سیاست و هنر است، و در صددِ به نمایش درآوردنِ ویرانگریِ یکّه‌تازی.

۴. در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» مقولهٔ سیاستْ تنِشی هستی‌شناختی (ontological) به‌وجودمی‌آورد. مسئلهٔ‌اصلی رمان بیشتر از آن‌که افشاگری علیه حکومت یا سیاستی خاص باشد اعتراض به ذهنیّتِ سیاست‌زده است؛ به این ترتیب، قهرمانان داستان نه شخصیّت‌ها، که دو ذهنیّتِ خلّاق و یکّه‌تاز اند. سینسیناتوس کی‌ست؟ مرد جوانی که پدرش شناخته نیست، و از بچه‌های معلولِ کودکستانی مراقبت می‌کند. این‌همه اهمیّتی

ندارد؛ مهمْ غیرقانونی بودن ذاتیِ سینسیناتوس است. این خصیصه مهارکردنی یا قابل تغییر نیست. در نتیجه سینسیناتوس تنها می‌ماند؛ حتی‌وقتی زنش همراه قوم‌وخویش‌ها دست‌جمعی به‌دیدنش می‌آیند و در اتاقک زندان جمعیّت موج می‌زند همچنان تنهاست. در تمامی فصل آخر مُدام به خودش می‌گوید «با خودم»، و تکرار می‌کند «با خودم». پافشاری نباکف بر اهمیّت فردیّت در این رمان بیش از هر کتاب دیگرش به چشم می‌آید. ولی با این‌که در میان شخصیّت‌های رمان‌های نباکف سینسیناتوس احتمالاً مجرّدترین آنهاست ساده‌گرایانه ترسیم نشده.

۵. سینسیناتوس 'قهرمان' غریبی است. از همان صحنهٔ اول با ضعف‌هایش آشنا می‌شویم. از مرگ می‌ترسد؛ هنگامی که، پس از اعلام حکم، به اتاقک زندان بازمی‌گردد پاهایش چنان می‌لرزند که باید زیر بغلش را بگیرند. هرگز نخواسته تفاوتی را که با دیگران دارد به رخِ کسی بکشد؛ به‌عکس، همهٔ عمر سعی کرده این تفاوت را مخفی نگه دارد. مشکلات سینسیناتوس بیش از اینهاست. از طرفی پیوند خود را با دنیائی دیگر و بهتر حس می‌کند و از طرفی هنوز به این دنیای روزمرّه وابستگی دارد. به این ترتیب، «دعوت به مراسم گردن‌زنی» در یکی از سطوح دربارهٔ روندِ طولانیِ گُسستن سینسیناتوس از همهٔ این وابستگی‌هاست. اگرچه در طول کتاب در اتاقک قلعه‌ای اسیرِ دستِ دشمنان باقی می‌ماند ماجرایش بی‌شباهت به داستان سلحشورهای افسانه‌ای نیست که به دنبال 'جام قُدسی' خود را به آب و آتش می‌زنند. سینسیناتوس چه باید بکند؟ به نظر می‌رسد سینسیناتوس هم به ناچار برای دست یافتن به آن گنج، یا به آن راز مقدّس، باید از آب و آتش بگذرد. با این تفاوت که زمانهٔ سلحشوری به آخر رسیده؛ و دیگر حتی در پی 'خان'های بی‌پایانْ هیچ‌چیز 'قدسی' جوینده را انتظار نمی‌کشد.

۶. وابستگیِ سینسیناتوس به دنیائی که اسیرش کرده فقط در هراسی که از مرگ دارد خلاصه نمی‌شود. وابستهٔ زنی عامی و جاهل است؛ همسری که سینسیناتوس از ابتدایِ ازدواج، و علی‌رغم خیانت‌های علنی و مُداومِ زن، دیوانه‌وار دوست داشته. مارْت با معصومیّتی سبع و خالی از احساس همهٔ خیانت‌هایش را بازگو می‌کند. دو بچه به دنیا می‌آورد که پدر هیچ‌یک سینسیناتوس نیست؛ پسری ناقص‌الخلقه و دختری کمابیش نابینا. وقتی که در زندان به دیدار سینسیناتوس می‌آید تمامی خانواده‌اش را (که به هرحال با این دو زندگی می‌کرده‌اند) همراه می‌آورد؛ و در اینجا صحنهٔ خنده‌داری خلق می‌شود که، در عین سیاهی و تلخی، در خورُ برادرانِ مارکس است. مارْت وارد می‌شود، همراه مرد جوان جدیدی که هرگز از کنارش دور نمی‌شود و مواظبت می‌کند مباد مارْت سرما بخورد. پدر مارْت می‌آید؛ در صندلی راحتی‌اش که به دنبالش آمده می‌نشیند، و با خشم سرش را تکان می‌دهد. پدربزرگ و مادربزرگ (مادری) مارْت هم می‌آیند، و در صندلی‌های مشابه‌شان می‌نشینند. در دست پدربزرگ قاب عکس سنگینی است، از مادرش که خودْ تکچهره‌ای در دست دارد. و برادرهای دوقلوی مارْت می‌آیند؛ یکی آواز می‌خواند و یکی شوخی تعریف می‌کند. یکی از برادرها بازوبندش را به رخ سینسیناتوس می‌کشد ــ به نشانهٔ عزاداری مرگی قریب‌الوقوع؟ نه فقط آدم‌ها که اسباب خانه می‌آید؛ بخش‌هائی از دیوارها و گنجهٔ آینه‌داری که انعکاس درون آینه را نیز همراه دارد: گوشه‌ای از تخت‌خواب زناشوئی و باریکه‌ای نورِ خورشید بر کف اتاق و دستکشی که بر زمین افتاده و دَری باز در دوردست. و البته دو بچهٔ معلول و نیمه‌معلول هم می‌آیند، یادآورِ خیانت‌های مارْت.

۷. سینسیناتوس اسیرِ این دنیاست. در همان فصل اول، وقتی تازه به

زندانش آورده‌اند، زندانبان به رقص دعوتش می‌کند؛ سینسیناتوس می‌پذیرد، و والسی آغاز می‌شود. راوی به دقت هردو را توصیف می‌کند: بوی عرق و توتون و سیرِ زندانبان و سبکیِ جثهٔ کوچک زندانی. در طول رقص به راهرو می‌آیند؛ در خمِ راهرو به نگهبانی برمی‌خورند؛ چرخی می‌زنند و به اتاقک زندان بازمی‌گردند. این والس، که رقصی دایره‌ای است، جهت اصلیِ حرکاتِ سینسیناتوس را در رمان به نمایش می‌گذارد. همهٔ حرکاتش در مسیرهائی دایره‌ای اند، و در پایان هر مسیر به همان نقطهٔ اول برمی‌گردد. در همین شبِ اولْ به راحتی از اتاقک زندان و از قلعه بیرون می‌آید. به طرف خانه‌اش می‌رود؛ ولی وقتی به خانه می‌رسد می‌بیند دور زده و بازگشته، به اتاقکش در زندان. سینسیناتوس اسیر این دوایر است؛ ولی در مرکز این دوایرْ ذهن خود او را می‌یابیم. قلعهٔ زندان سینسیناتوس به گونه‌ای توصیف می‌شود که گوئی تماماً ذهنی است. علاوه بر این مسؤولین زندان هم که از دید سینسیناتوس توصیف می‌شوند به نظر نمی‌رسد چهره‌هائی انسانی داشته باشند. به گفتهٔ سینسیناتوس «اشباح نکبت»ی هستند؛ خیال‌هائی بی‌معنی و خواب‌هائیِ آشفته و پسمانده‌های هذیان و سرریزِ کابوس‌ها. سینسیناتوس طبعاً می‌خواهد بیدار شود؛ ولی خودش می‌گوید که بدون کمکی از بیرون نمی‌تواند؛ و در عین حال از این کمک بسیار وحشت دارد. در نهایت، اعتراف می‌کند که روحم تنبل شده. به این ترتیب، ذهن سینسیناتوس گرفتار تناقض است؛ اگرچه طبیعتِ بسیار غیرانسانی و، آنچه مهم‌تر به نظر می‌رسد، غیرواقعیِ زندانبان‌هایش را به خوبی می‌شناسد قادر نیست خود را از چنگ این اسارت و این زندان آزاد کند.

۸. سینسیناتوس همه‌چیز را باور دارد، و همه‌چیز فریبش می‌دهند. مسیو پیِر را در ابتداء به عنوان هم‌زندانی و، احتمالاً، همرزم دیگری به

سینسیناتوس معرفی می‌کنند. از پشت دیوار اتاقکش صدای تق و تقی مُرس‌مانند می‌آید، پس به این زندانیِ نشناخته و به دالان زیرزمینی امید می‌بندد. در انتهای انتظاری پُراضطراب و طولانی رئیس زندان و مسیو پیِر بیرون می‌آیند. دختر خردسال رئیس زندان، اِمی، که به نظر می‌رسد به سینسیناتوس دل‌بسته وعده می‌دهد به فرارش کمک کند؛ در عمل دایره‌ای را دورمی‌زنند و از غذاخوریِ پدر دخترک سر درمی‌آورند. اعتراف می‌کند در همهٔ این سال‌ها که در میان اشباح زندگی می‌کرده واقعی بودن و زنده بودنش را از آنها پنهان نگه می‌داشته ــ نزد «وکیل»اش، که البته واقعی نیست. ساده دلی سینسیناتوس که گهگاه پهلو به ساده لوحی می‌زند از کجاست؟

۹. سینسیناتوس فقط زودباور نیست. سینسیناتوس شجاع هم نیست؛ جسارت ندارد. می‌پذیرد که پُشتپوش به دنیا آمده، و مُدام پس می‌نشیند. سینسیناتوس در یک کلمه قربانی است، و قبول دارد که قربانی است. داستان از دید سینسیناتوس بازگو می‌شود؛ ولی انتخاب این دیدگاه صرفاً به این دلیل نیست که در قبال رفتار غیرانسانی جلّاد با قربانی همدردی کنیم. اهمیّت بخش‌های کلیدی رمان در به نمایش درآوردنِ واکنشِ قربانی است، نه صرفاً افشای ذهنیّتِ جلّاد. سینسیناتوس در قبال فشاری اینقدر همه‌جانبه و مطلقْ به ناچار به تنهائیِ درونی‌اش پناه می‌برد، و می‌کوشد در اعماق خود پنهانی زندگی کند. چون واقعیّتِ بیرون قابل پیش‌بینی یا مهارکردن نیست؛ چون واقعیّتِ بیرون ورای هر منطق و، در نتیجه، غیرواقعی است. پس تنها می‌مانی، با خودت و خلاقیّتِ ذاتی‌ات.

۱۰. بااین‌وصف، فقط با تجربه کردن این دنیای کاذب می‌توان از دامش گریخت. گاهی نیاز به بیرون آمدن از پیلهٔ تنهائی و دست انداختن به

واقعیّت آن چنان است که همه‌چیز را تحت شعاع قرار مـی‌هد. لحظـاتی هست که نیاز سینسیناتوس به آزادی، به «عادی‌ترین» و «مادّی‌ترین» نوع آزادی، آنقدر شدید می‌شود که به نظرش می‌رسد همه‌چیزِ ایـن دنیـای کاذب از آنچه واقعاً هست خیلی بهتر و قابل تحمل‌تر است. هرچند که این لحظات زودگذرند. سینسیناتوس می‌داند که آزادی را نه در این دنیا بلکه باید در جای دیگری بجوید. چگونه، و در کجا؟ در چشم سینسیناتوسْ واقعیّتِ بیرون واقعی نیست. واقعیّت جائی در اعماق رؤیاها و تخیّلاتش خانه کرده؛ و این رؤیاها اشاره به دنیای دیگری دارنـد کـه دیـده‌ایـم در لحظاتِ کوتاهِ 'وقفه'ها پنهان شده. به این ترتیب، درکنار سینسیناتوسی که جسارت ندارد و تسلیم زندانبان می‌شود سینسیناتوس دیگری ایستاده. از همان صفحات اولْ همزاد است کـه اخـلال مـی‌کند؛ اوست کـه پـا روی صورت زندانبان می‌گذارد؛ اوست کـه تسـلیم نـمی‌شود؛ و، در نهـایت، اوست که خودِ دیگـر (و واقـعی؟) سینسینـاتوس را بـه آن دنیـای دیگـر راهنمائی می‌کند.

۱۱. آنچه این همزاد را به پیروزی می‌رساند نوشتنِ سینسیناتوس است. در همان دقایق اول که در اتاقک زندان تنهایش می‌گذارند می‌بیند کاغذی سفید و مدادی تراشیده منتظرش هستند. از این لحظه سینسیناتوس مُدام در حال نوشتن است. در ابتداء به نظر می‌رسد قادر به بیان مکنونـاتش نیست، و حتی جملاتش را هم نمی‌تواند بـه آخـر برسـاند؛ ولی هـرچـه می‌گذرد زبانش شفاف‌تر و گویاتر می‌شود. گوئی نفْسِ نوشتنْ نـویسنده (هـر نـویسنده؟) را بـه بُـعدی دیگـر هـدایت مـی‌کند. آخـرین نـوشتهٔ سینسیناتوس همزمان با اتفاقی غریب است، و مُتضمّنِ نوعی پیشگوئی؛ دقیقاً پس از آن‌که خبر شده مراسمْ به دلیل بدحالیِ مسیو پیِر باز به تعویق افتاده، و قبل از آن‌که مسیو پیِر به‌طور ناگهانی دنبالش بیاید. زندانبان در

حالی که قربانیِ لذیذی برای عنکبوتِ نمایشی آورده وارد اتاقک زندان می‌شود. ولی پروانه از چنگ زندانبان فرار می‌کند، و ناپدید می‌شود. زندانبان که از پروانه وحشت دارد سینسیناتوس را تنها می‌گذارد. و سینسیناتوس که می‌داند پروانه کجا پنهان شده شروع می‌کند به نوشتن. در آثار نباکف، همچنان که قبل‌تر گفته‌ام، پروانه‌ها به هر صورتی که ظاهر شوند عموماً نقشی اساسی دارند؛ در اینجا به نظر می‌رسد پروانه همزادِ سینسیناتوس را تداعی می‌کند و لحظهٔ رهائی را نوید می‌دهد. سینسیناتوسی که اسیر زندانبان‌ها بوده به مرگ، و آزادی، نزدیک می‌شود. در این اوضاع و احوال است که می‌نویسد. اعتراف می‌کند که همه‌چیز فریبش داده، همهٔ این چیزهای نمایشی و رقّت‌بار. فریب همهٔ این آدم‌ها را خورده، مادر و همسر و دخترک خردسال. ولی حالا این زندگی به بن‌بست رسیده. در محدودهٔ این دنیا نباید پیِ «رستگاری» می‌بوده؛ عجیب است که پیِ «رستگاری» بوده. هرچند که سرانجام شکافی یافته؛ و حالا می‌تواند همه‌چیز را توضیح دهد.

۱۲. نوشته ناتمام می‌ماند. سینسیناتوس بال‌های پروانه را که به نظر می‌رسد در خواب فرو رفته نوازش می‌کند. و انتظار به پایان می‌رسد؛ به سراغش می‌آیند. با این‌که هر لحظه منتظرِ این لحظهٔ آخر بوده ورود مسیو پیِر همچنان نامنتظر است. هنوز ترس با اوست. اگرچه اصرار دارد آماده نیست جلّاد را همراهی می‌کند؛ در کالسکه‌ای روباز از خیابان‌ها و از میان جمعیّت می‌گذرند. بالاخره می‌رسند به میدان، و سکوی سرخی در وسط (نه، نه درست در وسط، و این موحش‌ترش می‌کند). سینسیناتوس مُدام می‌گوید «با خودم». مسیو پیِر که پیشبند سفیدی بسته از او توقّع همکاری دارد. سینسیناتوس تکرار می‌کند «با خودم». مسیو پیِر خواهش می‌کند سینسیناتوس سرش را روی کُندهٔ چوب بگذارد و تا ده بشمرد. سایهٔ تبر

پـائین مـی‌آید. سینسینـاتوس مـی‌شمرد؛ ولی سینسینـاتوسِ دیگـری از خودش می‌پرسد اینجا چه می‌کنم؟ و در جوابْ برمی‌خیزد و راه می‌افتد. لحظهٔ بیداری که هَم وحشت‌زده‌اش می‌کرد و هَم مشتاقانه در انتظـارش بود فرارسیده. حالا دوروبر را نگاه می‌کند و می‌بیند چگونه دنیای اطراف فرومی‌پـاشد. سکـوی وسـط مـیدان پـائین مـی‌ریزد؛ پـیداست کـه تماشاچی‌های ردیف‌های آخر صورتک‌هائی نقاشی‌شده‌اند؛ درخت‌هـا دو بُعدی اند؛ و زنی با شال سیاه کـه جـلّاد را بـغل گـرفته ــ گـوئی کـرم حشره‌ای ــ از کنارش می‌گذرد. بادی برمی‌خیزد. سینسیناتوس در جهتِ آنهائی گام برمی‌دارد که به اعتبار صداهای‌شان از جنس خودش هستند. و رمان به آخر می‌رسد. سینسیناتوس توانسته دوایرِ باطل را از میان بردارد. آنچه به دست آمده مارپیچی تازه است ــ در دنیای جادوئیِ مرگ، و هنر.

چهار

۱. «دعوت بـه مـراسـم گـردن‌زنی» پـایانی خـوش دارد ــ ولی مشـروط. مشروط به شرطی که اساس تحلیل خود را بر ایـن نـظریه بگـذاریـم کـه نباکف در اینجا می‌کوشد انعکاس دنیای یکّه‌تازی را در ذهنی خلّاق به نمایش درآورد؛ و به شرطی که بپذیریم نباکف بیشتر از آن‌کـه بـخواهـد واقعیّت وحشتناکِ یکّه‌تازی را ترسیم کند می‌کوشد نشان دهد ذهن‌های خلاق ذهنیّت یکّه‌تازی را چگونه می‌بینند و چگونه ارزیـابی مـی‌کنند و چگونه با تهاجمش به مقابله می‌پردازند. دیده‌ایم که داستان در دایرهٔ ذهن سینسیناتوس می‌گذرد؛و در ذهن‌اوست که دنیای‌خارج در حد مضحکه‌ای به نمایش درمی‌آید. بنابراین وقتی از چنگال مضحکه آزاد مـی‌شود کـه ذهنش از پذیرفتن این نمایش سربازمی‌زند. اصل قدرت حاکـم نـیست، اصل‌قدرت مخفی محکوم است. می‌بینیم که وقتی سینسیناتوس مضحکه را طرد می‌کند مضحکه صرفاً به آخر نمی‌رسد بلکه از هم می‌پاشد. تکرار

می‌کنم: ازهم می‌پاشد. پایان خوش «دعوت به مراسم گردن‌زنی» وابستهٔ این فرض‌هاست؛ وگرنه باید قبول کرد که ذهنیّت یکّه‌تازی، در حقیقت، چنان وحشتی می‌آفریند که تنها راه رهائی مرگ است.

۲. نباکف خود «دعوت به مراسم گردن‌زنی» را، در مقدمهٔ ترجمهٔ انگلیسی کتاب، «ویلنی در خلاء» می‌خواند. نکته‌ای که اگرچه به سختی می‌توان توضیح داد در حین خواندن رمان به راحتی احساس می‌شود؛ و نه فقط در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» که در «بند سینیستر» نیز خواننده به گونه‌ای مُداوم همین حس را دارد. در وهلهٔ اول بیشتر به دلیل تنهائیِ هردو قهرمان، بخصوص سینسیناتوس. در جائی سینسیناتوس گله می‌کند که نه فقط از خودش کاری برنمی‌آید نوشته‌هایش هم به کاری نمی‌آیند، چون خوانندهٔ همزبانی‌برای نوشته‌هایش‌نیست. (اندوه‌آشنای نویسنده‌ای که حرفی‌برای‌گفتن دارد ولی در سرزمینش و در میان هم‌وطن‌هایش گوش‌شنوائی سراغ ندارد.)به‌عکسِ سینسیناتوس، قهرمان «بند سینیستر» ــ کروگ ــ به اعضای خانواده و معدودی از دوستانش سخت دلبسته است. ولی در طول رمانْ کروگ را از نزدیکانش جدا می‌کنند، به زور و با سبعیّت، تا این‌که در آخر تنهای تنها می‌ماند. در وهله‌های بعد احتمالاً به این دلیل که نوای ملایم ولی‌مُصرّ ویلنی تنها در این خالیِ محضْ طنینی صد چندان‌دارد. حتی وقتی هم به ظاهر شنونده‌ای ندارد باز قادر است همهٔ این دنیای خالی را لبریز از تک‌نوازیِ تنهایش کند؛ مثلِ نوشتنِ سینسیناتوسِ‌کوچک‌اندام‌ونحیف‌ونوشتن‌کروگ‌که‌اگرچه کوچک‌اندام یا نحیف نیست، رفتاری کودکانه دارد، و به همان اندازه تنهاست.

۳. خلاءِ عمیقی که شخصیّت‌های مثبتِ این دو رمانْ با تلخی و سبعیّت آن کلنجار می‌روند بیشتر به دلیل فضای بیرون و، مشخصاً، به دلیلِ اوضاع و

احوالِ سیاسی ـ اجتماعی دنیاهائی کمابیش مشابه آنهاست. برخلاف اکثر قهرمان‌های نباکف، هردو قهرمانِ اصلیِ این دو رمان نه در غربت که در وطن زندگی می‌کنند؛ ولی مشکلات آنها همان مشکلات تبعیدی‌هاست. نمی‌توانند ارتباط برقرار کنند، چون ذهنیّتی متفاوت دارند؛ و نبود ارتباط علاوه بر این‌که، بی‌شک، تأثیری مستقیم روی زبان دارد دقیقاً به یُمن زبانِ رمان به بهترین شکلی به نمایش در می‌آید. در «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، همچنان که گفته شد، نباکف تفاوتی بنیادی بین زبان شاعرانهٔ سینسیناتوس و زبان باسمه‌ایِ زندانبان‌ها خلق می‌کند. در «بند سینیستر» هم زبانْ عاملی حیاتی است؛ نباکف خودْ به قصد توضیحِ هم‌وطن‌های کروگ در تمثیلی می‌گوید که نام‌های‌شان از تعدادی حروفِ معیّن تشکیل یافته که در هر نام به ترتیبی متفاوت دنبال هم می‌آیند ــ اشاره به این حقیقت که بین این آدم‌ها کوچک‌ترین تفاوتی وجود ندارد. مردم گرفتار نوعی «طاعون زبان» شده‌اند که خبر از بیماری اجتماعیِ بزرگ‌تری می‌دهد. می‌توان گفت که این دو شخصیّت و زندانبان‌های‌شان، حتی به معنای تحت‌اللفظیِ کلمات، زبان همدیگر را نمی‌فهمند؛ و فاجعه در همین‌جاست. درست به همین دلیل است که در این دو رمان بیش از هر رمان دیگرْ بر استقلال هر عضو جامعه تأکید می‌شود. در پایانِ هر دو داستان خواننده با نوعی پیروزی و، در عین حال، با نوعی شکست روبه‌رو است. پیروزی، چون هر دو زندانی از شرّ جلّاد خلاصی یافته‌اند؛ و شکست، چون در این دنیاهای یکّه‌تازی خلاصی ممکن نیست. اگر نباکف، در نهایت، فراغتی برای این دو قهرمانش فراهم می‌آورد بهشت بازیافته ورای مرگ و در ملکوتِ هنر است.

۴. در «بند سینیستر» (۱۹۴۷) بار دیگر با بسیاری از مایه‌ها و فضاها و شگردهای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» روبه‌رو ایم؛ و توضیح تفصیلی و

تکراری آنها ضروری نیست. در حقیقت، به نظرم می‌رسد «بند سینیستر» پُلی ارتباطی است بین یکی از بهترین آثار دوران اول ــ یعنی «دعوت به مراسم گردن‌زنی» ــ و آثار دورانِ کمالِ نباکف. چون می‌توان مایه‌های دنیاهای بعدی را به راحتی در آینهٔ دنیای اول دید، به کمک «بند سینیستر». هرچند که پختگی آثاری چون «پنین» یا «لولیتا» را ندارد ــ با لحظاتی چشمگیر ولی بدون آن درخششِ معجزه‌مانند. بنابراین تنها به نکاتی اشاره می‌کنم که رابطهٔ بین این دو رمان را با آثار بعدی نباکف روشن می‌کنند. «بند سینیستر» و «دعوت به مراسم گردن‌زنی» از بسیاری جهات به‌هم نزدیک اند، هم در مضمون و هم در ساختار. مایهٔ اصلیْ برخورد دو ذهنیّت است، خلاقیّت در برابر یکّه‌تازی. فضای هر دو رمان نیز، به عمد، فضائی آرمانشهری ترسیم می‌شود. اولی در دوران فاشیسمِ آلمانی و کمونیسمِ روسی شکل می‌گیرد، و دومی به فاصلهٔ کمی پس از جنگ جهانی دوم. نباکف می‌پذیرد که بدون این سرمشق‌های «رسوا» نمی‌توانسته تکه‌هائی از «نطق‌های لنین» و «قانون اساسی» شوروی و «کارائی کاذب» نازی‌ها را در نوشتهٔ «خیالی» خود بیامیزد. در مقدمه‌ای که بعدها (۱۹۶۳) به آغاز «بند سینیستر» می‌افزاید می‌نویسد تأثیر دورانْ بر این کتاب به همان اندازه بی‌اهمیّت است که تأثیر کتاب‌هایش، یا دست‌کم تأثیر این کتاب، بر دوران. بااین‌وصف انگیزهٔ نوشتن این دو رمان از برخوردهای سیاسی فراتر می‌رود. آنچه در «درس‌هائی دربارهٔ ادبیّات روس» دربارهٔ سیاست می‌گوید به بهترین شکلی این نقطهٔ نظر را توضیح می‌دهد:

> «در این سطحِ بسیار عالیِ هنر، بدیهی است که ادبیّات کاری با ترحّم بر فرودستان یا لعن بالادستان ندارد. روی سخنش با آن عمقِ پنهانِ روح انسانی است که سایهٔ جهان‌های دیگرْ چون سایهٔ کشتی‌های بی‌نام و بی‌صدا در آن می‌گذرند.»

۵. «بند سینیستر» داستان آدام کروگ است، تنها فیلسوف و برجسته‌ترین شخصیّت آرمانشهری که گرفتار خودکامه‌ای به نام پَدوک شده. این دو شخصیّت سابقه‌ای طولانی باهم دارند. در مدرسه همدرس بوده‌اند؛ کروگ همشاگرد غریبش را «وزغ» می‌خوانده و در دعواها شکستش می‌داده و روی صورتش می‌نشسته. اساس این حکومت یکّه‌تازی بر همسانی آدم‌هاست. 'تنها' پست‌ترین واژهٔ زبان به شمار می‌رود؛ و هیچ‌کس تنها نیست. به گفتهٔ پدوک (در تخیّل کروگ) «وقتی یاختهٔ موجودی زنده می‌گوید 'تنهایم بگذارید' نتیجه سرطان است». بااین‌وصف کروگ می‌خواهد تنها بماند، با کارش و با آنهائی که دوست دارد. رمان با مرگ اُلگا، همسر کروگ، آغاز می‌شود؛ و از این لحظه تنها دلخوشیِ کروگ، گذشته از کار، پسر هشت ساله‌اش دیوید است. ولی کروگ تنها اسمی است که برای این سرزمین آبرو و حیثیّت می‌آورد؛ پس به دنبال نامش هستند. می‌کوشند با هر تمهید یا تهدیدی وادارش کنند تسلیم شود. پیِ نقطهٔ ضعفی می‌گردند، و می‌یابند. دیوید را دستگیر می‌کنند و، به اشتباه، در «موسسهٔ کودکان غیرطبیعی» نگه می‌دارند. اگرچه کروگ حاضر به همکاری می‌شود دیگر دیر شده. بی‌لیاقتی و بی‌کفایّتی از اصلی‌ترین خصائصِ حکومت‌های استبدادی است، حتی وقتی پای منافعِ خودِ این حکومت‌ها در میان باشد. در این آرمانشهر، هچنان که در آلمان نازی، روی اسرا 'آزمایش' می‌کنند؛ و از این 'آزمایش'ها فیلم برمی‌دارند. در یکی از این جلسات که بچه‌های «یتیم» را به دست جانیان می‌سپرند تا با بیرون ریختن خشم خود 'اصلاح' شوند دیوید را به کشتن می‌دهند، هرچند که می‌دانند فقط زنده‌اش به کارشان می‌آید. کروگ که زندانی است در صحنهٔ دلخراشی فیلمِ تکه تکه شدن پسرش را می‌بیند؛ ولی راوی که این‌همه شقاوت را طاقت نمی‌آورد ناچار به دخالت می‌شود، و کروگ را از قید عقل می‌رهاند. رمان با صحنهٔ کمدی

ـ تراژیکی به آخر می‌رسد: دوستانِ کروگ را به زندان آورده‌اند تا با تهدیدشان به اعدام مقاومت کروگ را درهم بشکنند. پدوک هم برای تماشا آمده. جوخهٔ اعدام آمادهٔ تیراندازی است. ولی کروگ که مشاعرش را از دست داده گمان می‌کند به مدرسه بازگشته. به عادت دوران بچگی کلاه یکی از «بچه»ها را از سرش می‌قاپد و پرت می‌کند طرف یکی دیگر از «بچه»ها، و می‌خواهد سربه‌سر «وزغ» بگذارد. همچنان که طرف پدوک می‌دود و همچنان که گلوله‌ای تکه‌ای از گوشش را می‌برد و گلوله‌ای دیگر «و بهتر» به هدف می‌خورد چهرهٔ پدوک از ترس محو می‌شود. و راوی از صندلی‌اش برمی‌خیزد. پروانه‌ای روی شیشهٔ پنجره نشسته ــ پیامی از کروگ؟ راوی دیگر نگرانِ کروگ نیست؛ همچنان که راوی در اینجا (و نباکف در مقدمهٔ کتاب) می‌گوید، با مرگ فقط سَبْک تغییر می‌کند. شبِ خوبی است برای پروانه گرفتن.

۶. در «بند سینیستر» نباکف، علاوه بر مایه‌های آشنا، به مایه‌ای می‌پردازد که بعدها در «پنین» و «لولیتا» و «آدا» تکامل می‌یابد: مسئلهٔ درد، و اندوهی که به دلیل هر ارتباط و هر پیوند تحمل می‌کنیم. در این رمان‌ها با تصاویری از وابستگی به عزیزان‌مان روبه‌رو می‌شویم، و با درد و اندوهِ از دست دادن‌شان، و با چاره‌ناپذیری فاجعه؛ هرچند که نباکف 'دنیاهای دیگرِ' هنر و مرگ را ملجأهائی مهربان می‌داند. در مقدمهٔ «بند سینیستر» یادآوری می‌کند که به گروگان گرفتن آدم‌ها به قدمتِ قدیم‌ترین جنگ‌هاست؛ آنچه تازگی دارد «حکومت خودکامه»ای است که نه تنها با مردمِ خود در جنگ است بلکه می‌تواند هر شهروند را به گروگان ببرد، و هیچ 'قانون'ی جلودارش نباشد. ترفندِ حتی جدیدترِ («اهرم عشق»، به گفتهٔ نباکف) وقتی است که «یاغی» را با تارهای قلب خودش به «وطن بیچاره‌اش» می‌بندند؛ روشی که، نباکف می‌افزاید، دولت شوراها در به کار گرفتنش

سخت موفق است. در همین مقدمه نباکف توضیح می‌دهد که «بند سینیستر» دربارهٔ زندگی و مرگ در کشوری یکّه‌تاز نیست، و شخصیّت‌های داستان «نمونه» (type) نیستند. پدوک و عُمّالش تنها «سراب‌هائی» یاوه‌اند (absurd)، «توهّماتی» که در دوران کوتاه حیاتْ بر کروگ ستم روا می‌دارند، ولی وقتی نباکف بازیگران را مرخص می‌کند بی هیچ آزاری محو می‌شوند. مایهٔ اصلی «بند سینیستر» را نباکف، در نهایت، «تپش قلبِ عاشقِ کروگ» می‌داند؛ می‌گوید رمان را به دلیل صفحات دیوید و پدرش نوشته و به همین دلیل هم باید خوانده شود.

۷. یکی از تفاوت‌های اصلی بین «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر» همین است. سینسیناتوس را حتی نزدیک‌ترین آدم‌های زندگی‌اش فریب می‌دهند. در نتیجه، به هیچ شخصیّت دیگر رمان واقعاً نزدیک نیست. می‌توان گفت که عشقِ یک‌طرفه و نومیدانه‌اش به مارْت هم از عمق چندانی برخوردار نیست. پس تنهائی سینسیناتوس است که، در نهایت، آگاهش می‌کند و سبب می‌شود همهٔ بندهائی را که به این دنیای یکّه‌تازی پیوندش می‌دهند بگسلد. هیچ‌کدام از این مسائلْ مشکل کروگ نیستند. کروگ مثل نباکف، و بی‌شباهت به سینسیناتوس، عشقی عمیق به همسر و پسرش دارد. در اوائلِ رمانْ خواننده با توصیف مفصلّی از کروگ روبه‌رو می‌شود؛ راوی در ابتداء ظواهر کروگ را با ذکر جزئیّات وصف می‌کند و بعد، لایه به لایه، عمیق‌تر می‌رود. زیر این رویهٔ نمایان پیرهنی است که همراه با لباس‌های زیر به دقت وصف می‌شود؛ زیر این لایه پوست سفید رنگی است که باز به دقت وصف می‌شود؛ و زیر این لایه همسری مرده است و بچه‌ای در خواب. از کروگ مُدام می‌پرسند نقطهٔ ضعفش چی‌ست. «اهرم» کروگ دیوید است که به دست جلّادان کشته می‌شود، به اشتباه ــ با سفّاکی و بلاهتی خاصّ همهٔ جلّادانِ تمامیِ اعصارِ

تاریخ. دردْ غریبه نیست، برای نباکف که پدرش به دست دو فاشیست به اشتباه کشته می‌شود و برادرش در اردوگاه کار نازی‌ها جان می‌دهد. این مایه که در «بند سینیستر» به برهنه‌ترین شکل بـه نمـایش در مـی‌آید در رمان‌های بعد به طرزی شگفتی‌انگیز صیقل می‌خورد و به کمال می‌رسد. بخصوص در «پنین» (**رک** *فصل چهارم*). چگونه می‌توان خلاءِ نامنتظری را که در پیِ از دست دادن عزیزی پدید می‌آید طاقت آورد یا پُر کرد یا حتی از میان برداشت؟ ــ در خلاءِ وسیع‌تر و هولناک‌تر اجتماعی جاهل؟ ــ در دنیای یکّه‌تازی که کنجکاوی خودْ ناب‌ترین سرپیچی به حساب می‌آید؟ به یاد داریم که نزد نباکف کنجکاوی نیروئی جادوئی است که تـخیّل را جاودانه مـی‌کند. اگـر کنجکـاوی نـبود آلیس سـفر بـه اعمـاق را تـجربه نمی‌کرد؛ و اگر کنجکاوی نبود کمتر کتابی خواننده داشت.

۸. در «بند سینیستر»، علاوه بر مایهٔ عشقِ کروگ، به دو مـایهٔ دیگـر نـیز برمی‌خوریم. اول توهّمی است که سبعیّت هر خودکامه در ذهن خود و، البته، اطرافیانش به وجود می‌آورد. از آنجا که از هیچ جنایتی روی‌گردان نیست گرفتار این توهّم می‌شود ــ و توهّم را اشاعه می‌دهد ــ که تسلطش بر زندگی شهروندان کامل است. در نتیجه، مشخصه و سلاحِ ذهن‌های متوسط یعنی حیله‌گریِ ذاتی با هوش و ذکاوت اشتباه گـرفته مـی‌شود؛ همچنان که جاسوسی با هدفِ تسلط یافتن می‌تواند با کنجکاویِ خـلّاق اشتباه شود. ولی در اساسْ این سبعیّتِ مطلق ریشه در دو نقطهٔ ضـعف دارد. یکی نداشتن تخیّل است؛ چون به کمک تخیّل هر انسان می‌تواند خود را جای انسانی دیگر بگذارد و به همدلی برسد. این نـقطهٔ ضـعف سبب می‌شود خودکامهٔ ساخته و پرداختهٔ نباکف هرگز بر ذهن قربانیانش تسلط نیابد ــ حدّاقل بر قربانیانی چون کروگ. به این ترتیب، همهٔ تلاش خودکامه برای دست انداختن به منشاءِ اصلیِ طغیان، یعنی ذهنیّتِ یاغی،

ناممکن و غیرعملی است. نقطهٔ ضعف دوم ریشه در نوعی ناامنی دارد، نوعی بی‌اطمینان بودن به خود که به صورت شهوتِ به چنگ آوردنِ قدرت ظاهر می‌شود؛ ولی با سلطه‌جوئی به هدف نمی‌رسد. در عین این‌که طالبِ نابودی ذهن‌های خلاق است تشنهٔ تأیید همین ذهن‌ها هم هست؛ در حقیقت، پیروزی کامل را در این تأیید می‌جوید. به همین دلیل پدوک که آرزوی تحسینِ همشاگردی سابقش را دارد ــ کروگ بی‌اعتناء ــ در عین سفّاکی به صورت موجودی قابل ترحّم ترسیم می‌شود. نیازی به توضیح بیشتر نیست. در عمل، خودکامه‌ها هم «اهرم» دارند.

۹. مایهٔ دوم ارتباط نویسنده است با راویِ داستان، و ارتباط هردوی آنها با شخصیّت‌های رمان. (یادآوری کنم که ارتباط نویسنده/ راوی با شخصیّت اصلی رمان در «پنین» به اوج می‌رسد، و در زمینهٔ مایه و دیدگاه و شخصیّت‌پردازی به گونه‌ای تناقض‌نمائیِ خارق‌العاده دست می‌یابد.) در «بند سینیستر»، همچنان که گفته شد، راوی دوبار در حدّ 'امدادگر غیبی' (deus ex machina) به یاری کروگ می‌آید. به عنوان مثال، جنون کروگ نتیجهٔ ارتباط مستقیمی است که نویسنده/ راوی با کروگ برقرار می‌کند. علاوه براین، راوی مُدام در حال اخلال‌گری در روندِ 'طبیعیِ' رمان است. این شگرد در نظر بسیاری از منقّدین (و با تأیید خود نباکف) به مصنوع بودن رمان اشاره دارد؛ این‌که در این نوع رمان، برخلاف رمان‌های واقع‌گرا، روی واقعی نبودنِ روایتِ شخصیّت‌ها تأکید می‌شود؛ و این‌که شخصیّت‌ها زائیدهٔ تخیّل نویسنده اند. ولی توجه من بیشتر به نکته‌ای است که به نظر می‌رسد کمتر به آن پرداخته شده. این‌که ارتباط بین قهرمان داستان با نویسندهٔ شخصیّت قهرمان را واقعی‌تر می‌کند؛ و در نتیجهٔ واقعی‌تر شدنِ شخصیّتی که آشکارا مصنوع است نفْسِ تخیّل گوشت و پوست می‌یابد و بر اهمیّتش در زندگی روزمرّه تأکید می‌شود. وقتی

همدلی نویسنده با کروگ تا به حدّی است که تحمل نمی‌آورد کروگ رنج ببرد خواننده نیز به ناچار کروگ را شخصیّتی زنده و واقعی می‌بیند. علاوه بر این، باید توجه داشت که فقط خواننده از وجود نویسنده آگاه نیست، شخصیّت داستان هم از وجود نویسنده باخبر است. (بیخود نیست که نباکف مُدام با هویّتی واقعی یا مبدّل وارد رمان‌هایش می‌شود.) در «بند سینیستر»، همچنان که نباکف خود تذکّر می‌دهد، کروگ به گونه‌ای مبهم به وجود خالقش آگاهی دارد (مایه‌ای که دیده‌ایم در «دلقک‌ها را ببین!» مرکزی است). یا «دعوت به مراسم گردن‌زنی» با نقل قولی شروع می‌شود، از «متفکّر فرانسوی» که زائیدهٔ خیال نباکف است. بااین‌وصف نباید از یاد بُرد که برای نباکف این دنیای تخیّلی به همان اندازه واقعیّت دارد که «واقعیّت». همچنان که شخصیّت‌های داستانی برای خلق شدن نیاز به نویسنده‌ای خلّاق دارند هویّت واقعی نویسنده نیز با دنیاهای تخیّلی‌اش مشخّص می‌شود. و بنابراین باز باید پرسید آلیسْ خالق شاه قرمز است یا مخلوق شاه قرمز؟

۱۰. نویسنده از طریقی دیگر نیز به کروگ مربوط می‌شود، از طریق 'طرح' رمان. (به یاد داشته باشیم که 'کروگ' در روسی معنیِ 'دایره' دارد، و این‌که نام کوچک کروگ 'آدم' است.) در بررسی 'طرح' هم می‌بینیم که دنیای واقعی از دنیای جادوئی سرچشمه می‌گیرد. به گفتهٔ نباکف 'طرح' در «شوربا»ی (broth) چاله‌ای لبالب از آب باران شروع به زادوولد می‌کند. کروگ چالهٔ آب را از پنجرهٔ بیمارستان می‌بیند، جائی که همسرش در حال احتضار است. چاله که شکل یاخته‌ای در شرف دونیمه شدن دارد به صورت مایه‌ای فرعی در سرتاسر رمان ظاهر می‌شود. نباکف خود فهرست می‌دهد: قطرهٔ جوهر در فصل چهار؛ لکهٔ جوهر در فصل پنج؛ شیر ریخته در فصل یازده؛ تصویر یاخته‌مانندِ افکاری با

دنبالچه در فصلِ دوازده؛ جاپای «فسفریِ» بومی جزیره در فصلِ هجده؛ و نقشی که آدمی در تاروپودِ درونیِ فضا باقی می‌گذارد در جملات پایانی رمان. نباکف می‌گوید چاله‌ای که این گونه در ذهن کروگ برمی‌افروزد و خاموش می‌شود و باز برمی‌افروزد تصویر همسرش را تداعی می‌کند؛ نه به این دلیل که اول بارْ از کنار بستر مرگش دربارهٔ این «غروب الحاقی» تعمّق کرده بلکه به این دلیل که این چالهٔ کوچک به گونه‌ای مبهم پیوندی را که با نویسنده (= نباکف) دارد به ذهنش فرامی‌خواند. نشانهٔ شکافی در دنیایش که خبر از دنیای دیگری می‌دهد، «دنیای نرم‌دلی و روشنائی و زیبائی» (رک د.سه.۶). دریغم می‌آید که این مقوله را در همین‌جا و با همین گفتهٔ نباکف به آخر نرسانم؛ نرم‌دلی و روشنائی و زیبائی. گفته‌ای که در سرتاسر نوشته‌هایش به انحاءِ مختلف بیان می‌شود، و نشانهٔ بهترین شخصیّت‌هایش است ــ همراه با بارقه‌های جوانی و جسارت، و البته عشق.

پنج

۱. ادمند ویلسن و نباکف در دوران دوستی نامه‌نگاری کمابیش مرتبی دارند. ویلسن در یکی از نامه‌هایش (۱۹۴۷) دربارهٔ «بند سینیستر» می‌نویسد:

> «این جور مضمون را خوب از آب در نمی‌آوری، موضوع‌هائی که با مسائل سیاسی و تحوّلات اجتماعی سروکار دارند، چون به این مطالب به کلّی بی‌علاقه‌ای و هرگز هم این زحمت را به خودت نداده‌ای که آنها را بفهمی. برای تو، خودکامه‌ای مثل 'وزغ' به سادگی آدم پست و نفرت‌انگیزی است که شخصیّت‌های موقر و والاتباری را مثل کروگ آزار می‌دهد. مطلقاً نمی‌دانی 'وزغ' چرا و چگونه می‌تواند [بر دیگران] مسلط شود، یا انقلابش چه مفهومی دارد. و به این دلیل تصویری که از ماجرا ارائه می‌دهی کمابیش متقاعدکننده

نیست. خب، نگو که هنرمند واقعی سروکاری با جریانات سیاسی ندارد. هنرمند ممکن است سیاست را جدی نگیرد، ولی اگر این مسائل را موضوعْ قرار داد باید بداند دعوا بر سر چی‌ست ... در کنار آلمان نازیِ واقعی و روسیّه ستالینیِ واقعی، ماجراهای استاد دانشگاه بَدبیارَت حال و هوای مَضحکه‌ای ناخوشایند دارد ... آنچه برایت باقی می‌ماند به طنز درآوردن وقایعی چنان وحشتناک اند که اساساً به طنز درنمی‌آیند ــ چون برای به طنز درآوردن هرچیز باید آن را بدتر از آنچه هست ارائه داد.»

ــ نباکف در جواب می‌نویسد «روزی دوباره می‌خوانی‌اش.»

۲. در مرکز انتقادی که ویلسن مطرح می‌کند، و در مرکز این دو رمان «سیاسیِ» نباکف، نکتهٔ مهمی نهفته: بحث همیشگیِ واقعیّت علیه داستان. ولی در ابتداء به نکته‌ای مقدّماتی می‌پردازم؛ این‌که، برخلاف گفتهٔ ویلسن، نباکف نه فقط با مسائلی که در این دو رمان مطرح می‌کند ناآشنا نیست بلکه مشغله‌های ذهنی‌اش، به عنوان نویسنده، فقط و فقط در محدودهٔ همین مسائل باقی می‌مانند. نویسنده‌ای که آشنائی ندارد ویلسن است ــ نویسنده‌ای که اطلاعاتش را از طریق مطالعات نظری به دست می‌آورد و نه تجربهٔ عملی. در حالی که نباکف انقلاب روسیّه را از نزدیک دیده و در آلمان نازی زیسته و در نتیجهٔ این «تحوّلات اجتماعی» دربه‌دری کشیده و نزدیکانش را از دست داده. مشکل نباکف، در حقیقت، هَم شخصی است و هَم هنری. از سوئی درد و اندوه شخصی، بخصوص در مرگ پدر، چنان در عمقِ جانش رفته که به آسانی در سطح ظاهریِ داستان‌هایش بازگو نمی‌شود. اگرچه همیشه از سیاست دوری می‌جوید، بسیار بهتر از مفسّرین سیاسی خودکامگی حکومت‌های یکّه‌تاز را در نوشته‌هایش به نقد می‌کشد (همچنان که در سخنرانی‌ها و

مصاحبه‌هایش)؛ و دقیقاً به همین دلیل که نقد نباکف وابستهٔ روزمرّگی نیست و در جهت تحلیل ذهنیّتِ این حکومت‌هاست حرف‌ها تازگیِ خود را حفظ می‌کنند. مشکلِ هنری، از سوئی دیگر، همان است که ویلسن توضیح می‌دهد: واقعیّتِ این حکومت‌ها، بالاخص کمونیسمِ روسی و فاشیسمِ آلمانی، موحش‌تر از آن است که جائی برای طنز باقی گذارد. ولی این مشکلْ ریشه در مشکل عمیق‌تری دارد. در حقیقت، هر نوع برخورد هنری با واقعیّات تلخِ زندگی ــ چه به طنز و چه به جد ــ هنرمند را با این مشکل روبه‌رو می‌کند؛ چون واقعیّتِ برهنه نه فقط غیرواقعی که اکثراً ضدّواقعی می‌نماید. دلیل موفقیّت رمان‌های بزرگ واقع‌گرا، مثل «آنا کارنینِ» محبوب نباکف، نه در گنجاندن این واقعیّتِ برهنه در مضمون رمان که در نحوهٔ ارائهٔ رمان است.

۳. ولی با رمانی که اساسش بر خلأ بنا شده چه باید کرد؟ ــ رمانی که واقعیّتِ مضمونش خلاءِ کوچکی است درون 'هیچ'ی بزرگ‌تر؟ در زندگی آنا کارنین لایه‌ای ظاهری وجود دارد، همراه با نوعی تداوم و نوعی تضمین. در حقیقت، یکی از مشکلات بسیاری از قهرمانان رمان‌های واقع‌گرا این است که واقعیّتِ بیرونی تن به دگرگونی نمی‌دهد؛ تحوّلات نامنتظر، و تنِش، همه در اعماق شخصیّت‌ها اتفاق می‌افتند. ولی دنیای یکّه‌تازی، همچنان که سینسیناتوس و کروگ درمی‌یابند، دنیائی لبالب از نامنتظرهاست؛ و اساسش بر نبودِ تداوم است. واقعیّتِ بیرون که مصنوع و جعلی و، در نهایت، غیرواقعی است مُدام می‌کوشد تا با تحمیل خود بر همهٔ جوانبِ زندگیِ شخصی نظامِ درونیِ هر انسان را مختل کند. چنین دنیائی بر پایهٔ قطع و وصل‌هائی مُداوم ــ نوع خاصی از بی‌مکانی و بی‌زمانی ــ و بر پایهٔ واقعیّتیِ غیرواقعی بنا شده. هرچند که نباکف جلّادان این دو رمان را (بحق) در حد دلقک‌هائی کودن ترسیم می‌کند از هولناکیِ

آنچه انجام می‌گیرد، یعنی تجاوز به حریم خصوصیِ آدم‌ها، هیچ کاسته نمی‌شود. و اگر هستند خوانندگانی، مثل ویلسن، که در نظرشان این کار به خودیِ خود چندان موحش نیست دلیلش، به سادگی، در این حقیقت نهفته که چنین تجربه‌ای را از سر نگذرانده‌اند.

۴. در اینجا با مشکل دیگری هم روبه‌رو ایم. آنچه در زندگیِ واقعی موحش و حتی غیرقابل تحمل است عموماً در هنر به صورتی نه تنها قابل تحمل که لذت‌بخش در می‌آید. شاهد مدّعا همهٔ رمان‌ها و فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی ترسناک اند که بیشترین مخاطب را دارند. وقتی در آرامش خانه، شرح دلخراش‌ترین فجایع را می‌خوانیم آیا قادر به درک عمق فاجعه هستیم؟ از سوئی دیگر بازسازیِ آنچه در واقعیّت کامل‌تر، و به مراتب 'واقعی'تر، رخ داده چه سودی دارد؟ به این ترتیب، توصیف فاجعه یا آنقدر تلطیف شده که به خواننده لذت می‌بخشد یا آنقدر واقعی است که ذهنش را فلج می‌کند. به عنوان مثال، با مقولهٔ 'شکنجه' در آثار هنری چگونه برخورد می‌کنیم؟ آیا توصیف فرایند شکنجه، همراه با واکنش‌های قربانی، ذهنیّتِ شکنجه‌گر و هرچیز دیگر را تحت شعاع قرار نمی‌دهد؟ بسیاری از اوقات این نوع توصیف به خودی خود واکنش‌های خواننده‌اش را هم تعیین می‌کند؛ مثلاً، توصیف خودکامگیِ کمونیسم روسی خوانندگانی معیّن دارد. از طرف دیگر توصیف این خودکامگی برای آنان که با گوشت و پوست تجربه‌اش کرده‌اند آیا به منزلهٔ تثبیتِ دوباره‌اش نیست؟ پاسخ به این سؤالات البته خارج از محدودهٔ این فصل (و این کتاب) است، ولی طرحشان ضروری است ــ حتی وقتی بدون پاسخ می‌مانند. تا از یاد نبریم که دو رمان «سیاسی» نباکف منقّدها را با چه مشکلاتی روبه‌رو می‌کنند.

۵. به این ترتیب، به نظر می‌رسد وقتی سروکارمان با چنین مضمونی افتاد تنها اثری جواب‌گو است که به ورای واقعیّتِ ظاهری سفر می‌کند و، در ضمن، جای نفس هم برای خواننده باقی می‌گذارد؛ تنها در این صورت است که خواننده می‌تواند دربارهٔ مسائلی تا به این حد عاطفی با مکث و فاصله به تعمّق بپردازد. دو رمان نباکف چنین خصائصی دارند. به هجو کشیدن واقعیّتْ آن را از صورت ظاهری‌اش جدا می‌کند. مثلاً اتاقک سینسیناتوس در زندان، همچنان که گفته شد، به صورت مضحکهٔ اتاق میهمانخانه‌ای درمی‌آید؛ اتاقک آشنای زندان تحریف نمی‌شود بلکه واقعیّتِ اتاقک از طریق پدیده‌ای کاملاً متفاوت بیان می‌شود. خواننده از طریق کشف ارتباطْ بین دو پدیدهٔ به ظاهر بی‌ارتباطْ خود به خود پدیدهٔ اول را درمی‌یابد. این شگرد (که 'استعاره'اش می‌نامم و در فصول بعد بیشتر توضیح می‌دهم) در سرتاسر این دو رمان به چشم می‌آید. همه چیز با کمی چرخش و کمی عدم تجانس توصیف می‌شود، مثل لحن زندانبان. این نوع ارائه علی‌رغم (یا به سبب) لحنی طنزآلود توانائی دارد به مسائل جدّی هم بپردازد. پدیده‌هائی آشنا اندکی مخدوش می‌شوند و نحوهٔ توصیف اندکی مخدوش می‌شود، و به یکباره فضائی که واقعی می‌انگاشتیم از اساس تغییر می‌کند؛ و درست هنگامی که به منظرهٔ مُضحکِ روبه‌رو می‌خندیم زمین زیر پایمان دهن باز می‌کند ــ یادآور توصیف نباکف از سبک گوگول (**رک** ب.هفت.۸.). این شگرد دو خصیصهٔ مهم دارد: این‌که خواننده درگیر تجربهٔ داستان می‌شود و این‌که به دلیل ظاهر غیرواقعی تجربه از داستان فاصله می‌گیرد؛ پس هَم تجربهٔ واقعی منتقل شده و هَم فاصلهٔ زیباشناختی با اثر (لازمهٔ هر اثر هنری) به وجود آمده.

۶. در هر صحنهٔ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر» کوششی

برای ناآشنا ساختن واقعیّتِ آشنا به چشم می‌آید. رمان به یُمن ساختارش دربارهٔ واقعیّتی که توصیف می‌کند قضاوتی زیباشناختی و اخلاقی دارد ــ نزد نباکف، اخلاق و هنر همیشه همراه اند؛ و البته به یُمن ساختارْ واقعیّتِ یکّه‌تازی را هجو می‌کند. از صفحات اول هر یک از این دو رمان پیداست وارد دنیائی شده‌ایم که در آن مُدام قهرمان داستان را دست می‌اندازند، دنیائی که در آن نه فقط اعمالْ بلکه رؤیاها هم می‌توانند مورد مؤاخذه قرار گیرند؛ به نظر می‌رسد رمان هم متقابلاً خواننده را دست می‌اندازد. تفاوت اصلی این رمان‌ها با رمانی چون «هزار و نهصد و هشتاد و چهار» در این نکته نهفته که در آنجا اُروِل می‌کوشد تا دنیای مصنوع («افسانهٔ علمی») رمان تبدیل به واقعیّتی روزمرّه شود. نباکف در جهت مخالف حرکت می‌کند؛ و در نتیجه به تناقض‌نمائی (paradox) می‌رسد. در طول رمان از خواننده خواسته می‌شود دنیائی را باور کند که مُدام خود را نفی می‌کند. ساختار هردو رمان نباکف بر پایهٔ دو نوع نفی بنا می‌شود؛ نفیِ توقّعات قهرمان داستان و، در سطحی عمیق‌تر، نفیِ انتظاراتِ خواننده. ولی عاملی که خواننده را درگیرِ رمان می‌کند و ارتباط را ممکن می‌سازد چی‌ست؟ در «هزار و نهصد و هشتاد و چهار» نویسنده از ما می‌خواهد دنیای رمان را باور کنیم و وارد این دنیا بشویم و خود را جای قهرمان داستان بگذاریم. رمان‌های نباکف چنین توقعی از خواننده ندارند. گذشته از این‌که خواننده نمی‌خواهد خود را در نقش شخصیّت‌هائی منفی چون هامبرت یا کین‌بُت ببیند در مورد قهرمان‌های مثبت مثل پنین یا سینسیناتوس هم نوع ارائه و پرداخت روایت غریب‌تر از آن است که خواننده امکان بیابد خود را جای آنها بگذارد. شگرد نباکف درگیری صِرف نیست، بلکه به‌عکس با ضربه‌هائی مداوم خواننده را از رخوت درگیری درمی‌آورد.

۷. در نهایت، نباکف این دو رمان را به کمک تلفیق دو عامل 'شفقت' و 'طنز' پایه می‌ریزد. در اینجا ترکیب شکل ساده‌ای دارد، ولی در رمان‌های بعدی پیچیده‌تر خواهد شد (با «لولیتا» به نقطهٔ اوج می‌رسیم). در اینجا به خودکامه و عُمّالش با دید طنز نگاه می‌کنیم و به قهرمان داستان نگاهی پُر از شفقت داریم؛ دو فضا در کنار هم ساخته می‌شوند و به موازات هم پیش می‌روند. در رمان‌های بعدی است که هردو عامل را در یک شخصیّت می‌یابیم، و دو فضا در هم ادغام می‌شوند. در اینجا فضای بیرونی از آنِ شخصیّت‌های منفی و فضای درونی از آنِ شخصیّت‌های مثبت است. سینسیناتوس و کروگ زندانیان فضای دایره‌مانندِ زندانبان‌های‌شان باقی می‌مانند؛ هرچند که فضای بیرونیِ شخصیّت‌های منفی تا موقعی موجودیّت دارد که شخصیّت‌های مثبت آن را واقعی می‌پندارند. به محض این‌که سینسیناتوس از زیر تبر برمی‌خیزد، همچنان که دیده‌ایم، جلاد اُبّهتش را از دست می‌دهد و دنیای شخصیّت‌های منفی فرو می‌ریزد. نکتهٔ غریبی که این دو رمان مطرح می‌کنند نه این پایان‌های، به اصطلاح، خوش بلکه در اینجاست که این دو دنیای نامتجانس چگونه توانسته‌اند به مدتی این‌چنین طولانی ــ همهٔ طول کتاب ــ در کنار هم باقی بمانند؛ به عبارت دیگر، قهرمانان کتاب چگونه توانسته‌اند این دنیای غیرواقعی را تاب بیاورند. پس از فرو ریختن هر حکومت یکّه‌تاز آیا همیشه همین را نمی‌پرسیم؟

شش

۱. دو رمان «سیاسی» نباکف، به این ترتیب، خواننده را با برداشتی از داستان‌نویسی روبه‌رو می‌کنند که با برداشت معمولْ تفاوتی اساسی دارد. برخورد این دو رمان با واقعیّت تبلور مفهومی است که صورت‌گراهای روس (Formalists) رکن اصلی ادبیّاتش می‌دانند: آشنائی‌زدائی

(defamiliarization). هر اثر هنری به دلیل شباهت و، در عین حال، تفاوتش با واقعیّتی که توصیف می‌کند از واقعیّتِ آشنا واقعیّتی ناآشنا می‌سازد. صورت‌گراهای روس معتقدند که این خصیصه را می‌توان در هر اثر اصیلِ هنری یافت، با این تفاوت که در برخی از آثارْ خصیصهٔ آشنائی‌زدائی با وضوح بیشتری دیده می‌شود. از سوئی دیگر باید در نظر داشت که آشنائی‌زدائی تنها به مقولهٔ واقعیّت محدود نمی‌شود. به عنوان مثال، داستان‌نویسی به دلیل تاریخی که پشت سر دارد صاحب مجموعه‌ای از قواعد است که در نتیجهٔ استفادهٔ مُداوم کم‌کم مستعمل و بی‌تأثیر شده. پس هر رمان جدیدْ واکنشی است به واقعیّت‌های آشنا، و نیز واکنشی است به ساختارهای آشنا. هر رمان جدید به نوعی دست به اخلال‌گری می‌زند، بخصوص در ساختاری که در طول سالیان برای خواننده عادی شده؛ گهگاه این اخلال‌گری حتی به آزار خواننده هم می‌انجامد.

۲. مُنادیِ این نظریه ویکتور شکلوفسکی است، یکی از بنیان‌گذاران صورت‌گرائی روس. شکلوفسکی اعتقاد داشت که زندگی بیشتر بر پایهٔ عادت می‌چرخد. و عادتْ نگرش ما را به زندگی دوروبَر خودکار می‌کند؛ به این معنی که عناصر فکر و تخیّل را از دست می‌دهیم. نتیجه این‌که کارآئیِ ادراک حسّیِ (perception) ما از پدیده‌های اطراف‌مان کم و کُند می‌شود. به گفتهٔ شکلوفسکی، عادت وادارمان می‌کند موجودیّتِ هیچ‌چیز را نبینیم؛ واکنش‌ها خودبه‌خودْ و به سائقهٔ پیش‌فرض‌هاست. ولی هنر به کمک جزئیّات به طرح‌های کلّی تشخّص می‌بخشد، و چشم را به روی آنچه نمی‌دیدیم باز می‌کند؛ هنر وادارمان می‌کند اطراف خود را با نگاهی تازه ببینیم. آشنائی‌زدائی به معنای افشای واقعیّت و، در عین حال، دگرگون کردن واقعیّت است ــ واقعیّتِ زندگی و واقعیّتِ آثار هنری. چون هر اثر هنری، خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، پاسخی هم به آثار هنری قبل

می‌دهد. پس آشنائی‌زدائی در زمینهٔ ساختارِ آثار هنری هم انجام می‌گیرد. و این را آشکارا در ساختارِ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینستر» می‌بینیم. عناصر ساختاری این دو رمان و ترکیب و ارائهٔ آنها به گونه‌ای است که از سوئی رمانی نو عرضه می‌کنند و از سوئی دیگر رمان‌های قبل‌تر را هجو می‌کنند؛ از رمان‌های، به اصطلاح، آرمانشهری گرفته تا رمان‌های گوتیک و رُمانتیک ــ حتی رمان‌های رئالیستی ـ سوسیالیستی. به این ترتیب است که داستان‌نویسی، به یُمن آشنائی‌زدائی، در یکی از سطوح رمانْ تبدیل به نقد داستان‌نویسی می‌شود.

۳. کلمه‌ای که هربار به دنبال تعمّق در متونِ صورت‌گرایان به ذهنم می‌رسد 'آگاهی' است؛ و آگاهی در مرکز رمان‌های نباکف قرار دارد. همهٔ چیزهائی که ما به گونه‌ای آگاه نمی‌بینیم و همهٔ چیزهائی که به صورتی خودکار درآمده، در حقیقت، دیگر برای ما وجود خارجی ندارند. در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» سینسیناتوس که تنها ذهنِ آگاهِ دنیای رمان است، در طول رمان، به کاذب بودن یک‌یکِ عناصر دوروبَرش پی می‌برد؛ و درست به همین دلیل است که مراسم گردن‌زنی مبدّل به مراسم رهائی می‌شود، چون حالا سرانجام هیچ دروغی و هیچ رابطهٔ کاذبی فریبش نمی‌دهد. (از یاد نبریم که برای سینسیناتوس وسیلهٔ این آگاهی نوشتن است.) اگر عادتْ ذهن را تنبل و کودن می‌کند، پذیرای همهٔ پیش‌فرض‌ها، زبانِ این نوع ذهنیّت هم در دام باسمه‌هائی بی‌معنی می‌افتد. نمونهٔ خوب، همچنان‌که گفته‌شد، زبان جلّادان این دو رمان است. زبانی وابستهٔ آئین‌های تکراری و بی‌معنا، زبانی دستمالی شده و از کار مانده. چنین زبانی که از اصل خود دور افتاده ــ عاجز از بازگو کردن پدیده‌های دوروبَر ــ دیگر کارآئی ندارد. باید به فکر چاره بود. تنها به صرف تخیّل است ــ و به کمک زبان تخیّل ــ که می‌توانیم اصالت پدیده‌ها را از نو کشف و بازگو کنیم.

۴. ارتباط بین دو عکسی که در آغاز شرح دادم حالا باید روشن‌تر شده باشد. حکایت 'پاش‌لاست' همانا حکایت یکّه‌تازی است. تصویر معصومیّتِ کودک تصادفی نیست. ذهنیّتِ یکّه‌تازی نیاز به این نوع حیله‌گری دارد؛ بنابراین عمیق‌ترین عواطفِ بشری به کار گرفته می‌شوند تا یکّه‌تازی بتواند پناهگاهی دست‌وپا کند و در پناه این ظاهرفریبی برای خود تبلیغ کند. محبّت والدین و عشق به وطن یا زبان و تعهّدِ آدمی و البته هنر ــ از همهٔ اینها در جهت القای یک فکر و یک خواست بهره‌برداری می‌کند. به این ترتیب، خلاقیّت فردی در ذهنیّت جمعی رنگ می‌بازد؛ و همه‌چیز تا به مبتذل‌ترین سطحِ ممکن پائین کشیده می‌شود. دو عکسی که در اتاق‌کار سباستین دیده می‌شوند، بدون هیچ توضیحی، از سوئی دیگر ارتباط مستقیم دارند با ژوکفسکی که پیشنهاد می‌داد باید مراسم اعدام را تلطیف و زیبا کرد. همین علاقه به 'زیبائی' در زندانبانِ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» هم دیده می‌شود. جلّاد «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و خودکامهٔ «بند سینیستر» هردو بیشترین تلاش را دارند تا تأیید زندانی را به دست بیاورند، و ظاهرسازی کنند؛ در نتیجه، نه فقط نفرت‌انگیز که رقّت‌بار ترسیم می‌شوند. نفرت‌انگیزی شکنجه‌گر را در هر رمانی که با این مضمون کار می‌کند می‌بینیم؛ ولی در دو رمان نباکف از طریق رقّت‌باری شخصیّت‌های منفی به پوشالی بودن‌شان پی می‌بریم. و بالاخره اگر در رمان‌های دیگر این تصور وجود دارد که تلاش برای درهم شکستن جسم و روحِ زندانی مسئله‌ای جدّی‌تراز آن است که خواننده‌ای را بخنداند با این دو رمان می‌آموزیم که خنده، این خندهٔ خاص، ضروری است؛ وآشنائی با شیرینی کاذبِ پوستهٔ روئیِ تلخی‌ها و زشتی‌ها مهم‌است.

۵. آنچه باقی می‌ماند رابطهٔ بین خواننده و رمان است. نگرش هر نویسنده به نوشته‌اش عموماً چهارچوبی پدید می‌آورد، و در این محدوده رابطهٔ

خواننده با اثر مشخص می‌شود. از همان جملات اولِ هردو رمانِ نباکف متوجه می‌شویم که وارد نوعی بازی شده‌ایم که، در ضمن، ربطی به مضمون ندارد (تکرار میکنم 'مضمون'، و نه 'مایه'ها که عناصری ساختاری اند). این بازی دو طرف دارد: زندانی و زندانبان. و اگر زندانیِ رمان، سینسیناتوس یا کروگ، ثابت می‌ماند نقش مخالف را شخصیّت‌های متفاوتی (زندانبان، جلّاد، خودکامه) به عهده دارند. بازی، البته، بازی واقعیّت است؛ به این معنی که آنچه تصویر می‌شود همیشه غیرواقعی می‌نماید، چون بازی است؛ ولی، در عین حال، همیشه واقعی می‌نماید، چون در این بازیْ واقعیّت به نمایش درمی‌آید. برای تماشاگرِ تئاتر، بازیگر روی صحنه هَم چهره‌ای است که می‌شناسد و هَم نقشی که بازی می‌کند. اگر تماشاگر تئاتر با این دوگانگی آشناست، هرچند ناخودآگاه، خوانندهٔ رمانی که بااین شگرد روبه‌رو می‌شود ساختار رمان را پیچیده می‌یابد، چون انتظارات و مفاهیمِ مورد نظرش برآورده نمی‌شوند. به‌عکس، با اخلال‌گری روبه‌رو می‌شود. به این ترتیب، رمان نه تنها در واقعیّت که در ذهن خواننده هم دست به اخلال‌گری می‌زند.

۶. موانعی که نویسنده بر سر راه خواننده قرار می‌دهد در وهلهٔ اول موانع زبانی و در وهلهٔ دوم موانعِ ساختاری اند. در نتیجه، بر سر راه درکِ متنْ مانع به وجود می‌آید (چیزی که صورت‌گراهای روس بسیار طالبش بودند). واکنش خواننده در قبال این موانع چی‌ست؟ یا رمان را کنار می‌گذارد و از دری که به این ترتیب باز کرده خارج می‌شود، یا به دلائلِ مختلف ادامه می‌دهد ــ امیدواریم به دلیل علاقهٔ به داستان، و البته کنجکاوی. ولی ادامهٔ کتاب مکث‌هائی مُداوم می‌طلبد؛ چون با هر مانع از غرق شدن در داستان باز می‌ماند، چون با هر مانعْ وادار به تعمّق می‌شود. پس می‌بینیم که در این دو رمان نه فقط ذهنیّتِ یکّه‌تازی که ذهنیّتِ

خواننده و نوع خاصی از نگرشِ به رمان هم زیر سؤال می‌رود. خواننده از دنیای امنش بیرون کشیده می‌شود، و نحوهٔ خواندن و قضاوت کردنش برملا می‌شود. فقط مسیو پیِر نیست که می‌خواهد همه مثل خودش فکر کنند، و فقط «وزغ» نیست که خودکامه است. به گفتهٔ رمتن، در این رمان‌ها نباکف نه «مصنوعات داستانیِ» صِرف که «گفت‌وگو» می‌آفریند.

۷. این گونه است که بینش یکّه‌تازی از محدودهٔ رمان بیرون می‌آید؛ می‌بینیم که رمان دامنهٔ این بینش را تا به خواننده می‌کشاند ــ خواننده‌ای که متوقّع است رمانْ ساختاری سازگار با عادات و رسومش داشته باشد و، به سادگی، مفاهیمی آشنا را همراه با پیامی و رهنمودی موافقِ طبعِ همگان در دسترسش قرار دهد. ولی این رمان‌ها نه خواننده را راهنمائی می‌کنند و نه دستورالعمل جدیدی برای قضاوت به دستش می‌دهند. در حقیقت، وقتی خواننده 'دعوت' رمان را می‌پذیرد دیگر مشکل بتوان نتایج را حدس زد. مهم دست یافتن به قضاوتی خاص نیست. همچنان که قبل‌تر گفته شد، مهم روندِ خواندن کتاب است. بااین‌وصف، آیا اغلب ما دنیای سهل و سادهٔ مسیو پیِر یا «وزغ» را به دنیاهای تنها و پُرخطر سینسیناتوس یا کروگ ترجیح نمی‌دهیم؟ آیا هیچ یک از ما حس می‌کنیم که مثل سینسیناتوس بند نافی نامرئی به دنیائی دیگر پیوندمان می‌دهد؟ جواب آسان نیست؛ ولی این دو رمان همچنان با ما هستند، و برای بازخوانی و تفکّر هنوز فرصت داریم. مادر سینسیناتوس می‌گوید: همیشه به نظرم می‌رسد قصّهٔ خارق‌العاده‌ای تکرار و باز هم تکرار می‌شود، و من مجال یا توانائی ندارم درکش کنم و همچنان کسی برایم تکرارش می‌کند، با چه صبری.

۵. سبعیّت

یک

۱. در صحنه‌ای از «دعوت به مراسم گردن‌زنی» مادر سینسیناتوس از نوعی اسباب‌بازی (gimmick) دوران کودکی‌اش حرف می‌زند: اشیاء عجیب‌وغریبِ کج‌مُعْوجی به نام nonnon که شبیه هیچ‌چیز نیستند و هیچ معنائی ندارند. این اشیاء همراه آینه‌هائی به فروش می‌رسند که همه‌چیز را از ریخت می‌اندازند و به صورتی معیوب و ناقص منعکس می‌کنند. ولی وقتی nonnonها را جلو این آینه‌ها می‌گیرند انعکاس هر شیءِ بدریختِ بی‌قواره به صورتِ شکلی کامل در می‌آید: گُل یا کشتی یا آدم یا چشم‌اندازی. بسیاری از منقّدینِ آثار نباکفْ این آینه‌ها را نمایندهٔ دنیای به ظاهر وارونه ولی جادوئیِ هنر می‌دانند. دنیای «پنین» در اساس چنین دنیائی است؛ و مهمترین خصیصه‌اش رابطهٔ نویسندهٔ رمان است با شخصیّتی که خلق کرده ــ نباکف /راوی /پنین. طرح‌های اولیهٔ این ارتباط را در رمان‌های قبل‌تر دیده‌ایم: در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» سینسیناتوس سرانجام موفق می‌شود خود را از قید دنیای کابوسی‌اش برهاند و به دنیائی قدم بگذارد که، بی‌شک، به خالقش تعلّق دارد؛ در «بند سینیستر» نویسنده /راوی به نحو آشکارتری به کمک کروگ می‌آید و

می‌رهاندش. در «پنین» است که پرداخت این درونمایه به اوج می‌رسد. سینسیناتوس و کروگ (همراه بسیاری از قهرمان‌های نباکف) در نهایتْ به دنیائی سفر می‌کنند که مشخّصه‌اش، به گفتهٔ نباکف، «زیبائی بـه عـلاوهٔ شفقت» است: دنیای هنر، بَدل زمینیِ بهشت گمشده. (رک د.هشت.۵.) ولی «پنین» که همچنان در چهارچوب روایتی سومْ شخصْ بازگو می‌شود، دقیقـاً بـه دلیـل هـمین تـنِش بـین راوی و قهرمـان، پـایانی نـامنتظر و شگفتی‌انگیز دارد که در آثار نباکف منحصربه‌فرد است.

۲. «پنین» به گروه مـعیّنی از روایت‌هـا تـعلّق دارد؛ نـوع روایـتی کـه «دُن کیشوت» معروف‌ترین، اگر نگوئیم بهترین، نماینده‌اش به حساب می‌آید. این روایت‌ها دو خصیصهٔ متضاد دارند. از طرفی شگردهای خودآگاه (یا ناخودآگاهِ) نویسنده‌های این روایت‌ها آنها را محبوب هر منقّدِ نظریّه‌پرداز می‌کند؛ چون ذهن منقّدی که به این روایت‌ها می‌پردازد به نـحو غـریبی فعّال می‌شود، و به دلیل خلاءهائی که در اعماق هریک از این روایت‌ها نهفته به مجموعه‌ای از نظریّات و (کشف یا خلق) فرضیّات دست می‌یابد. از طرفی دیگر این گونه روایت‌ها گرد شخصیّت‌هائی مرکزی می‌گردند که در مـحدودهٔ روایت (یـا تفسیرهـای مـنقّدین) بـاقی نمی‌مـانند؛ و دیـری نمی‌گذرد که در ذهنِ حتی آنهائی که روایت را نخوانـده‌انـد بـرای خـود جائی می‌یابند؛ شخصیّت‌هائی مثل هملت یا کیشوت که در طول قـرون خواننده‌ها (و غیرخواننده‌ها)ی بسیاری از خلق مجدد آنها لذت برده‌اند. بخصوص که هر خواننده/ خالق اطمینان دارد تفسیری که خود از، مثلاً، شخصیّت هملت ارائه می‌دهد درست‌ترین تفسیر است. در اینجا ارتباط اصلی بین خواننده است با شخصیّتی که مُدام از محدودهٔ کتاب و حتی از محدودهٔ روایت بیرون می‌آید و آسوده‌دل و آسوده‌خاطر داستانش را به زبان و با سلیقهٔ راوی جدید بازگو می‌کند.

۳. در بهار سال تحصیلی ۵۲-۱۹۵۱ نباکف «دُن کیشوت» را ــ که هرگز از کتاب‌های محبوبش نبوده ــ در دانشگاه هاروارد تدریس می‌کند. «دُن کیشوت» یکی از مهم‌ترین 'موضوع'های این دانشگاه محسوب می‌شود؛ و تدریسش معمولاً به عهدهٔ منقّد معروف هَری لِوین است، و در غیابش با منقّدی مثل ریچاردز یا با نویسنده‌ای مثل وایلدر. سخنرانی‌های نباکف دربارهٔ «دُن کیشوت» در عین این‌که تحلیلی مفصل و دقیق و بدیع ارائه می‌دهند پاسخی به تفسیرهای متداول نیز هستند. همچنان که دِون‌پُرت در مقدمه‌ای بر مجموعهٔ سخنرانی/ درس‌های نباکف می‌گوید آنقدر تفسیرهای متفاوتی بر «دُن کیشوت» نوشته شده که هربار به دنبال «دُن کیشوت» باید بگوئیم «دُن کیشوتِ» چه کسی؛ «دُن کیشوتِ» میشله یا اونامونو یا وود کراچ؟البته تفسیر نباکف،همچنان که می‌شود حدس زد، نه فقط برخلاف جریان معمول نقدهای «دُن کیشوت» که خاصّ نباکف و به تمامی استثنائی است.

۴. اگر بخش «پنین» را با تفسیر نباکف از «دُن کیشوت» آغاز می‌کنم به این دلیل است که به نظرم می‌رسد تفسیر نباکف، در حقیقت، مصالح اصلی ساختار «پنین» را فراهم می‌آورد. بااین‌وصف نباید از یاد بُرد که دو رمانِ «دُن کیشوت» و «پنین» به ظاهر شباهت چندانی باهم ندارند. صحبت بر سر اشاراتی که گهگاه در رمانی به رمان دیگر می‌شود نیست ــ بخصوص اشاره به مضمون رمان. یا صحبت بر سر کاری نیست که نباکف به دفعات در رمان‌هایش می‌کند: نظیره‌گوئی یا نقیضه‌سازی (مثل نقیضهٔ «آناکارنین» در آغاز «آدا»). آنچه «پنین» را با «دُن کیشوت» مرتبط می‌سازد ــ همچنان که با «مسخ» کافکا و با «شنل» گوگول ــ خویشاوندیِ عمیق‌تری است. تردیدی نیست که سلحشورِ انگارگرایِ سروانتس و استاد دانشگاهِ آرمان‌گرای نباکف از یک خانواده اند؛ و این خویشی ورای زمان و مکان

عمل می‌کند. «پنین»، به گفتهٔ بوید، بی‌شک پاسخ نباکف است به «دُن کیشوت». به این ترتیب، اول به شرح تحلیلی که نباکف از «دُن‌کیشوت» به دست می‌دهد و آنگاه، به کمک ارتباط‌ها، به بررسی «پنین» می‌پردازم.

۵. «دُن کیشوت» از کتاب‌هائی است که به سختی می‌توان 'طرح'اش را به یاد آورد. در عوض واقعه‌ها (episodes) به یاد می‌آیند، مثل واقعهٔ جدال با آسیاب‌های بادی. می‌توان گفت که 'طرح' چنین رمانی در شخصیّت‌پردازی قهرمانش نهفته؛ کیشوت است که 'طرح' رمان را خلق می‌کند و، در عین حال، در سایه‌روشنِ شخصیّتش پنهان نگه می‌دارد. دربارهٔ شخصیّت پنین نیز همین را می‌توان گفت؛ همچنان که می‌توان گفت «پنین»، مثل «دُن کیشوت»، تعریف متداول رمان کلاسیک را نفی می‌کند. البته بستگی دارد با کدام گروه از منقّدها موافق باشیم؛ گروهی که «دُن کیشوت» را نقطهٔ آغازِ رمان می‌دانند (درگذارِ از 'رُمانس' به رُمان) یا گروهی که فقط رمان بودنش را می‌پذیرند. متقابلاً اگر بپرسیم 'طرح' رمانِ نباکف چی‌ست تنها می‌شود چنین پاسخی داد: شرح وقایع پراکندهٔ دوره‌ای از زندگیِ استاد دانشگاهی روسی‌الاصل، تیموفی پنین، در دانشگاهی در آمریکا. بیش از این نمی‌توان حرفی زد؛ چون پنین، و البته کیشوت، به آن دسته از شخصیّت‌های داستانی تعلّق دارند که در محدودهٔ فضاهای داستانی نمی‌گنجند و مُدام از داستان بیرون می‌جهند. نباکف تأکید می‌کند: شخصیّت کیشوت است که بر نسل‌های آینده سایه می‌اندازد و، مستقلّ از کتاب، به زندگی ادامه می‌دهد. می‌گوید اگرچه «دُن کیشوت» از بزرگ‌ترین رمان‌های دنیا نیست و اگرچه حکایتی بسیار جوربه‌جور (patchy) و درهم‌بَرهم (haphazard) دارد کتاب به یُمن نبوغ سروانتس در خلق شخصیّت کیشوت زنده است و زنده باقی می‌ماند. و این یکی از نکات اصلی نظریّهٔ نباکف دربارهٔ «دُن کیشوت» است؛ این‌که

شخصیّت کیشوت به عظمتی ورای «دُن کیشوت» دست می‌یابد و به نوعی از چنگ سروانتس می‌گریزد ــ و از چنگِ تمامیِ راویانِ بعدی که به نمایندگی از طرف سروانتس خود را خالق و مالکش می‌دانند. «دُن کیشوت»، در حقیقت، به یُمن جاودانگیِ شخصیّت کیشوت است که جاودان می‌شود.

۶. به این ترتیب، با بحث نظری بسیار جالبی روبه‌رو ایم؛ مقولهٔ ارتباط بین نویسنده و راوی و قهرمان داستان؛ نکته‌ای که در اغلب آثار نباکف به چشم می‌آید و، همچنان که گفتم، در «پنین» مایه‌ای کلیدی است. به این مقوله برمی‌گردم. ولی، در ادامهٔ تفسیر، مسئلهٔ دیگری که نباکف پیش می‌کشد سبعیّت دنیای «دُن کیشوت» است («مایهٔ قساوت»). این دنیا با کیشوت رفتاری کاملاً بی‌رحمانه دارد؛ و این بی‌رحمی از دیدگاه شخصیّت‌های کتاب (و حتی خود نویسنده) بسیار موّجه می‌نماید. البته با مراجعه به تاریخِ دوران، بخصوص تاریخ اسپانیایِ سروانتس، این سبعیّت را طبیعی می‌یابیم؛ و می‌بینیم سروانتس در نشان دادن سبعیّتْ صرفاً از عادات زمان خود پیروی می‌کند. بااین‌وصف قهرمانی که قرار است خوانندگان کتاب را بخنداند علیه آنها قیام می‌کند و همراه خنده شفقت می‌آفریند. (چون شخصیّتی چنان زنده و «واقعی» است که می‌تواند روی پاهای خود بایستد و، مستقلّ از راویِ کتاب، مهربانی بیافریند.) نباکف در این بخش از سخنانش به منقّدینی می‌تازد که کتاب سروانتس را انسان‌مدار (humanist) و برخورد سروانتس را با کیشوت لبالب از مِهر خوانده‌اند. به گفتهٔ نباکف اگر منقّدینْ ایدئولوژی را کنار بگذارند و کتاب را به دقت بازبخوانند به این نتیجه می‌رسند که «دُن کیشوت» دائرةالمعارفی از قساوت‌هاست؛ هرچند که، همچنان به گفتهٔ نباکف، سروانتس سبعیّت را هنرمندانه می‌سازد و می‌پردازد. نباکف فهرست

مفصل و دقیقی از بیرحمی‌ها و شقاوت‌های رمان ارائه می‌دهد؛ و در ادامه می‌گوید «سمفونی درد مادّی و معنوی» آهنگی نیست که تنها در گذشته‌ای دور نواخته می‌شده. درد تنها وابستهٔ حکومت‌های خودکامه نیست. درد هنوز با ما و در میان ماست. در بهترین حکومت‌های مردم‌سالار و در برخوردهای روزمرّه. در برخورد همکلاسی‌ها با کودکان استثنائی و در برخورد پلیس با ولگردها. (یادآوری کنم که این‌همه را در «پنین» می‌یابیم.)

۷. در پی طرح این دو نکتهٔ مرکزی از تفسیرِ نباکف، بار دیگر، بازمی‌گردیم به مایهٔ ارتباط‌ها. آنچه بالاخص جالب می‌نماید مقوله‌ای است که از خلال نظراتِ نباکف سوسو می‌زند، هرچند که آشکارا بیان نمی‌شود: رابطهٔ راویِ داستان با قهرمانِ داستان. آیا راویِ «دُن کیشوت» نیز، همراه با شخصیّت‌های دیگر، به کیشوت می‌خندد؟ اگر این طور است (و به نظر می‌رسد نباکف چنین اعتقادی داشته باشد) ارتباطی که بین راوی و قهرمان شکل می‌گیرد چگونه رابطه‌ای است؟ به این سؤال هم برمی‌گردم. نباکف در ادامهٔ تفسیر به این نتیجه می‌رسد که به مسخره گرفتنِ کیشوت، در نهایت، تبدیل می‌شود به نوعی همدلیِ با او؛ و لبهٔ تیز طنزی که کیشوت را هدف گرفته متوجه راوی و خواننده می‌شود. از دیدگاه نباکف قهرمان حکایت به تدریج رابطه‌اش را با کتابی که خاستگاهش بوده قطع می‌کند؛ سرزمین پدری و میز خالقش را ترک می‌گوید و به گردشی در اسپانیا و سرانجام به گردش در فضا می‌پردازد. به این دلیل است که کیشوت را امروز بزرگ‌تر از زمانی می‌یابیم که در دوران سروانتس بود؛ در این سیصدوپنجاه سال (نباکف در دههٔ ۵۰ می‌نویسد) در جنگل‌ها و صحاریِ ذهن بشر گشته، و به‌تدریج به شور و شأن بیشتری دست یافته. دیگر به کیشوت نمی‌خندیم ـ قهرمانی که علامتش

(blazon) شفقت و عَلَمش (banner) زیبائی است. کیشوت نمونهٔ همهٔ چیزهای ملایم و پاک است، یکّه و تنها، فداکار و آداب‌دان. به گفتهٔ نباکف، مَضحکه خودش سرمشق شده.

دو

۱. در «پنین» (۱۹۴۷) نیز مَضحکه سرمشق می‌شود. اگرچه شباهت پنین با کیشوت تا به آنجاست که می‌توان پنین را یکی از نوادگان کیشوت دانست بین «پنین» و «دُن کیشوت» تفاوتی اساسی وجود دارد؛ دنیای تخیّل برای پنین ــ و نه کیشوت ــ تنها مأوا و بهترین ملجأ به حساب می‌آید. پنین دلپذیرترین و دوست‌داشتنی‌ترین شخصیّت نباکف است؛ در عین این‌که خنده‌دارترین قهرمانش نیز هست. از همان ابتداء، وقتی رمان فصل به فصل در «نیویورکر» به چاپ می‌رسد، محبوبیّت بسیار به دست می‌آورد؛ و بسیار محبوب باقی می‌ماند. نباکف خود می‌گوید که از میان قهرمان‌های رمان‌هایش پنین (و بعد لولیتا) را به بقیهٔ شخصیّت‌ها ترجیح می‌دهد. بااین‌وصف به نظر می‌رسد پنین از همان بخش آغازی کتاب آماده است تا پایش را از ماجراهای کتاب بیرون بکشد و به راه خود برود. به همین دلیل است که در «پنین» عناصر سنّتی هر داستان مثل 'طرح' یا فضاسازی در مقابل شخصیّت پنین رنگ می‌بازند. در «پنین»، همچنان که اشاره شد، 'طرح' بسیار کمرنگ است؛ در حقیقت، واقعه‌های رمان از طریق شخصیّت‌پردازی و نقشمایه‌ها (motif) به همدیگر متصل می‌شوند. به این ترتیب، وقتی در «پنین» به دنبال مضمون می‌گردیم جز شخصیّت پنین کمابیش هیچ نمی‌یابیم. پس مَضحکه چگونه شکل می‌گیرد، و چگونه سرمشق می‌شود؟

۲. از اولین صحنهٔ رمان شروع کنیم. استاد روسی‌الاصل دانشگاه ویندل در

آمریکا، تیموفی پاولُویچ پنین، بنا به دعوت «انجمن بانوان کریمُنا» برای ایراد سخنرانی عازم شهر کریمُناست؛ و در آغاز فصل در قطاری نشسته که، به تصوّر پنین، به کریمُنا می‌رود. ولی پنین سوار قطاری عوضی شده. راوی پنین را به دقت توصیف می‌کند. و تصویرِ به یاد ماندنیِ پنینِ میانسال به نحو فریبنده‌ای واقع‌گرا می‌نماید؛ از طاسیِ «دلخواه» سر آفتاب‌خوردهٔ عظیمش تا نقش جوراب‌های پشمی‌اش، و از عینکش تا حتی زیرشلواری‌های سفید و بلندی که در پی فرار از «روسیّهٔ لنین‌زده» در اروپا می‌پوشیده و حالا، در آمریکا، کنار گذاشته. با پیشرفت داستان بیشتر متوجه اهمیّت توصیف آغازی می‌شویم. گذشته از علاقهٔ نباکف به نقاشی شخصیّت‌ها و صحنه‌ها (از طریق جزئیّات) تکچهرهٔ پنین به این جهت به این دقت ترسیم می‌شود که مرکزی‌ترین مسئلهٔ رمان شخصیّت قهرمان ماجراست. قهرمانی که در این آغاز احساس رضایت می‌کند، چون فکر می‌کند به جای قطاری که گفته‌اند سوار شودْ در جدول ساعاتِ حرکتِ قطارها قطارِ دیگری یافته که دیرتر راه می‌افتد ولی حدوداً همزمان می‌رسد؛ بی‌خبر که این جدولِ حرکتِ قطارها به سال‌ها قبل تعلّق دارد. به تدریج خواهیم دید که هربار پنین احساس رضایت و، آنچه مهم‌تر است، احساس امنیّت می‌کند دلیلی جز این ندارد که از اشکالی که درکارش پیش آمده بی‌خبر مانده. مثل این لحظه که راوی به خواننده یادآوری می‌کند که پنین در قطاری عوضی به سمت شهری که مقصدش نیست در حرکت است. در ادامه، با مشکلات پنین در تبعید بیشتر آشنا می‌شویم؛ جدالِ به ظاهر بی‌پایانش با محیط بیگانه‌ای که، به اصطلاح، وطنِ دوم نام دارد؛ جدال با اشیاء و با زبان و با آداب و رسوم آدم‌ها.

۳. طبعاً وقتی پنین به اشتباهش پی می‌برد تازه اول مصیبت است، و آغاز ماجراهائی که هَم تأسف‌بارند و هَم خنده‌دار. پنین، در نهایت، در شهری

غریب سرگردان می‌ماند. حالش خوش نیست. روی نیمکت سنگیِ یکی از باغ‌های ملی می‌نشیند؛ و سکته‌ای خفیف (که راوی مطمئن‌مان می‌کند سکته نیست) به سراغش می‌آید. این بدحالی همراه می‌شود با سفری ذهنی به گذشته‌ای دور، و یادآورِ تب شدیدی در بچگی؛ خاطره‌ای لبالب از مراقبت‌های پزشکی و مهربانی‌های خانوادگی. ولی پنینِ میانسال که روی نیمکت سنگی نشسته تصویری را تداعی می‌کند، در دوران بچگی، از نقاشیِ پیرمردی قوزکرده و سنجابی که با شیء سرخ‌رنگی بازی می‌کند. وقتی، سرانجام، به حالت عادی بازمی‌گردد متوجه سنجاب خاکستری‌رنگی می‌شود که هستهٔ هلوئی را مزمزه می‌کند. (سنجاب‌ها، همچنان که بعدتر به تفصیل توضیح می‌دهم، در حدّ نقشمایه‌ای جادوئی در طول رمان همواره وسیلهٔ ارتباط پنین با گذشته‌اش می‌شوند.) در اینجا راوی توضیح می‌دهد که از «پایان‌های خوش» نفرت دارد؛ چون احساس می‌کند فریب خورده. «قاعده بر آزار است.» بااین‌وصف ماجرای پنین به پایانی خوش می‌انجامد. پنین به موقع و به سلامت به جلسهٔ انجمن بانوان می‌رسد. بانوئی به حاضرین معرفی‌اش می‌کند، و باز خنده و گریه متناوب می‌شوند ــ یادآورِ، باری دیگر، توصیفِ نباکف از «شیوهٔ» گوگول (**رک** ب.هفت.۸.). همراه با بانوئی که به قصد معرفی سخنرانِ امشب، پنین، پشت میز خطابه رفته، در حقیقت، 'پاش‌لاست' وارد رمان می‌شود؛ چون بانو گذشته از این‌که بیشتر دربارهٔ سخنران‌های جلسه‌های قبل و بعد حرف می‌زند، حتی وقتی به سخنران امشب می‌رسد پنینی خیالی را معرفی می‌کند (تصویری که از پرفسوری روسی‌الاصل در ذهن دارد). ولی پنین درگیرِ گذشته‌هاست. عزیزان ازدست‌رفته‌اش در گوشه و کنارِ تالار در میان حضّار پراکنده اند؛ خانواده و دوستان و عشق مرده‌اش. به گفتهٔ راوی، همهٔ آنهائی که کشته شده‌اند و از یاد رفته‌اند؛ همهٔ آنهائی که انتقام قتل‌شان گرفته نشده؛ همهٔ آنهائی که نیالوده و نامیرا در ذهنش زنده

اند. تا این‌که پشت میز خطابه قرار می‌گیرد و بخش اول رمان، بدون حادثهٔ دیگری، به پایان می‌رسد.

۴. در بخش آخر رمان دوباره به این جلسه و این سخنرانی بازمی‌گردیم؛ و آنچه در ابتداء به عنوان یکی از وقایع زندگی پنین حکایت شده در انتهای رمان به صورت نقیضه بازگو می‌شود. سرپرست بخش انگلیسی دانشگاه، جک کاکرل، متخصّص تقلید از پنین است؛ و رمان با جملاتی از او به آخر می‌رسد که می‌خواهد یکی از ماجراهای پنین را برای راوی تعریف کند: در جلسهٔ «انجمن بانوان کریمُنا» پنین پشت میز خطابه که می‌رسد متوجه می‌شود به اشتباه متن سخنرانی دیگری را همراه آورده. با کنارِ هَم گذاشتن آغاز و انجام رمان نکاتی اساسی دربارهٔ شخصیّت پنین و ساختار داستان مطرح می‌شوند. کاکرل نمایندهٔ دنیائی است که پنین در جدالی پایان‌نیافتنی با ساده‌ترین عواملش درگیر باقی می‌ماند. همچنان که پنین راه‌ورسم این دنیا را نمی‌داند (و مثلاً مُدام قطار یا اتوبوسِ عوضی سوار می‌شود) این دنیا هم پنین را نمی‌شناسد و انگیزه‌های رفتاری و وجودی‌اش را بد تعبیر می‌کند. بنابراین تنِش اصلی رمان در برخورد بین شخصیّت و دنیایش ریشه دارد؛ و این برخورد نه تنها به پنین که به دنیای اطرافش حس‌وحالی از نامعقولی می‌دهد.

۵. در فصل بیست‌وپنجم (از جلد اول) «دُن کیشوت»، به گزارش نباکف، کیشوت به سانچو می‌گوید «هرچه با سلحشوری سروکار دارد به نظر دیوانه‌وار و حماقت‌بار و غیرواقعی می‌آید ... نه به این جهت که در واقعیّت چنین است: بلکه به سادگی به این دلیل که ساحرانِ بسیاری همواره در میان‌مان می‌گردند که همه‌چیز را تغییر می‌دهند و ظاهری دروغی به آنها می‌بخشند و به هر طرف بخواهند می‌برندشان، بستگی

دارد بخواهند به ما لطف کنند یا بنیادمان براندازند». نباکف توضیح می‌دهد که از نظر دیگران کیشوت عاقل دیوانه‌ای است، یا دیوانه‌ای است که گهگاه عقل می‌یابد. واقعیّت و توهّم درهم تنیده شده‌اند. پنین نیز از نظر کاکرل موجودی است نیمه‌مجنون. و متقابلاً، همچنان که خواهیم دید، آدم‌های دوروبر که مُدام ظاهر و باطن همه‌چیز را به هم می‌ریزند از دیدگاه پنین همان ساحران دنیای کیشوت اند. به عنوان مثال، شوخی انتهائیِ کاکرل واقعیّتِ جلسهٔ سخنرانی «انجمن بانوان کریمُنا» را مخدوش می‌کند (مگر این‌که فرض کنیم کاکرل حق دارد و راوی است که ماجرا را نیمه‌تمام گذاشته و واقعیّت را مخدوش کرده). به‌هرحال، این شوخی ــ یا واقعیّتِ مخدوش ــ تنِش بین پنین و دنیای اطرافش را به خوبی نمایش می‌دهد. به نظر می‌رسد مُدام تا لبهٔ این دنیا پیش می‌رویم و بازمی‌گردیم ــ مثل حملات قلبیِ پنین که هربار تا آستانهٔ مرگش می‌برند. اگر این دنیا اندکی بیشتر کج شود یا پای پنین بیشتر بلغزد پرتاب شدنش به بیرونِ این دنیا حتمی است. ولی به یُمن پریانِ محافظی که در مقابل ساحران از پنین حمایت می‌کنند توازنی به ظاهر ناپایدار نگه داشته می‌شود. بااین‌وصف، قبل از توضیح حمایت پریان، دنیای ساحران نیاز به توضیح بیشتری دارد؛ چون درد پنین که از ناسازگاری‌اش با این دنیا سرچشمه می‌گیرد مرکزی‌ترین مایهٔ رمان است.

۶. پنین مثل اغلب قهرمان‌های نباکف معصوم است؛ و دقیقاً به دلیل معصومیّت در طول رمان تنها و آسیب‌پذیر باقی می‌ماند. اگر در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر» دنیای جلّادان مَضحکه‌ای نامعقول می‌نماید در «پنین» قهرمان داستان است که نامعقول ترسیم می‌شود. هرچند که، از سوئی دیگر، پنین از سینسیناتوس یا حتی کروگ دوست‌داشتنی‌تر به نظر می‌آید، چون واقعی‌تر و ملموس‌تر است. و البته

این‌که در دنیائی به ظاهر واقعی ــ نه نمایشی ــ خلق می‌شود همدلی بیشتری فراهم می‌آورد. راوی دربارهٔ پنین، و دوستش لارنس، می‌گوید انسان‌هائی پابرجا (solid) داریم و انسان‌هائی پادرهوا (surd)؛ پنین و لارنس جزو گروه دوم اند. متقابلاً بیخود نیست که پنین از فیلم چاپلین خوشش نمی‌آید چون، به گفتهٔ هاید، رقابت را دوست نمی‌دارد. و بیخود نیست که پنین نه فقط در چهارچوب معیارهای متداول خود آدمی نامتعارف و شکست‌خورده محسوب می‌شود بلکه به شکست‌خورده‌ها هم بسیار علاقه‌مند است؛ به عنوان مثال، بیشتر به رستورانی می‌رود که چندان موفق نیست (به نام «تخم‌مرغ و ما») ــ دقیقاً به این دلیل که، به گفتهٔ راوی، احساس همدردی دارد. این‌همه جمله‌ای را از نباکف به یاد می‌آورد: «آکاکی آکاکیه‌ویچ، قهرمان 'شنل'، 'پوچ' است بخصوص چون رقت‌بار است، بخصوص چون آدم است و بخصوص چون زادهٔ دقیقاً همان نیروهائی است که به نظر می‌آید این قدر با او در تضادند.» تعریف نباکف از نامعقولیِ آدمیزاد و دنیای اطرافش شباهت غریبی دارد به تصویر پنین و دنیای دوروبرِ پنین. نباکف در ادامهٔ تشریح آکاکی آکاکیه‌ویچ می‌گوید: «فقط آدم و رقت‌بار نیست. اندکی بیشتر است، همچنان که پسزمینه مَضحکهٔ محض نیست. جائی در پسِ این تضادِ آشکار پیوند ظریفی موروثی وجود دارد. طبیعتش و دنیای رؤیائی که به آن تعلّق دارد لرزش و درخششی واحد به نمایش می‌گذارند.» به این ترتیب فضای این گونه داستان‌ها صرفاً به دلیل نامعقول بودن قهرمان داستان نامعقول نیست. به‌عکس. دنیای این داستان‌هاست که نامعقول است و، در نتیجه، قهرمان را که در جهتی مخالف حرکت می‌کند نامعقول می‌داند و نامعقول می‌نمایاند.

۷. تبعید برای همه یکسان نیست. پنین آماده است به این دنیای نو

بپیوندد، ولی نه به گروه عظیمی از هموطنان جدیدش که عوامانه اصرار دارند 'واقعیّت'شان را به بقیه تحمیل کنند. چیزی که پنین را در تبعید آزار می‌دهد تنها دردِ دوری و جدائی نیست، بلکه جزئیّاتی است که به سختی به بیان درمی‌آیند، چون مثل اکثر مسائل اساسی به ظاهرْ بی‌اهمیّت به نظر می‌رسند. این را وقتی بهتر درمی‌یابیم که پنین را با نوع دیگری از مهاجر مقایسه می‌کنیم. برای بسیاری از آنها مهاجر بودن نوعی حرفه به حساب می‌آید؛ و چه خیانتی موحش‌تر از سوءاستفاده از دردی همگانی؟ راوی از مهاجرینی می‌گوید که روسیّه را در «آوازهای مادر ولگا و خاویار سرخ و چای» خلاصه می‌کنند. آنچه اصیل است دقیقاً به دلیل اصالتْ به نظر آسیب‌پذیرتر می‌نماید؛ و چه دردی جانکاه‌تر از این‌که شاهد دستمالی شدن همهٔ آن چیزهائی باشی که مهم و حیاتی اند؟ وطن دوم جای بدی نیست، بخصوص که به پنین پناه می‌دهد. ولی دشمن همان دشمن همیشه است: جهل، و امنیّتی که ندانستن فراهم می‌آورد. دوستانی، البته، هستند که پنین را درک می‌کنند؛ ولی اکثریّت نه فقط با فرهنگ پنین که با مقولهٔ 'فرهنگ' بیگانه اند. بانوئی در کلاس پنین نام می‌نویسد چون شنیده به محض این‌که الفبای روسی بیاموزد می‌تواند «آنا کارامازف» را به اصلِ روسی بخواند. در محدودهٔ این دنیاست که کاکرل پنین را به مسخره می‌گیرد؛کاکرل،در حقیقت، نمونهٔافراطی ذهنیّتی است که عمومیّت‌دارد.

۸. و نکته‌ای دیگر. گفته شد که دامنهٔ جدالِ مُداومِ پنین با دنیای اطرافش تا به دنیای اشیاء هم گسترش می‌یابد. احتمالاً نباکف در هیچ رمان دیگری اینقدر به تنِش بین دنیای خصوصی قهرمان داستان و دنیای بیرون نمی‌پردازد. راوی می‌گوید: «زندگی‌اش نبردی دائمی بود با اشیاء بی‌جان که از هم می‌پاشیدند، یا به او حمله می‌کردند، یا حاضر نبودند کار کنند، یا به محض این‌که وارد فضای حیاتی‌اش می‌شدند شرورانه خود را

گم‌وگور می‌کردند.» بااین‌وصف پنین همین اشیاء را بسیار جذاب می‌یابد. به عنوان مثال، هَم از پسِ ماشین لباس‌شوئی بر نمی‌آید و هم بی‌اختیار مجذوبش می‌شود؛ به گفتهٔ راوی رابطهٔ کمابیش نامشروعی پُرشور با ماشین لباس‌شوئیِ خانم صاحبخانه دارد. همین رابطه را با زن سابقش (که به زودی وارد داستان خواهد شد) یا با وطن دومش آمریکا یا، در نهایت، با 'پاش‌لاست' دارد. این‌همه را در آن واحد مبتذل و جذاب می‌یابد؛ همین ترکیب است که پنین را جذب می‌کند و آزارش می‌دهد. و البته همین آزار است که از پنین قهرمان یا، بسته به دیدگاه خواننده، ضدقهرمانی «بیچاره» می‌سازد. جون و لارنس کلیمنتس (که به زودی با آنها آشنا خواهیم شد) این خصلت را فوراً در پنین کشف می‌کنند. جون که، به گفتهٔ راوی کلمهٔ «بیچاره» (pathetic) را شاید کمی زیاده از حدّ به کار می‌بَرد، به شوهرش می‌گوید می‌خواهد آن «علّامهٔ بیچاره» را به میهمانی‌اش دعوت کند و شوهرش جواب می‌دهد اگر تهدیدش را عملی کند او هم که خود علّامهٔ بیچاره‌ای است به سینما پناه می‌برد. لارنس و جون کلیمنتس تازه با پنین آشنا شده‌اند، و به روحیّاتش وارد نیستند؛ پنین دعوت را نمی‌پذیرد.

سه

۱. بخش دوم رمان در خانهٔ کلیمنتس‌ها می‌گذرد. این زن و شوهر که جزو شخصیّت‌های مثبت هستند دیری نمی‌گذرد که با پنین دوست می‌شوند و با گذشت زمان قدر او را بازمی‌شناسند. لارنس از اساتید ویندل است؛ تنها درس عامه‌پسندش «فلسفهٔ اشارات» نام دارد؛ و مهمترین درسش («تکامل معقولات»، با فقط دوازده شاگرد) با این جمله شروع می‌شود و خاتمه می‌یابد: «تکامل معقولات (sense)، به یک معنا (sense)، تکامل نامعقول (nonsense) است». جمله‌ای که، البته، داستان‌های آلیس را

تداعی می‌کند. تنها دختر جون و لارنس به تازگی ازدواج کرده، و کلیمنتس‌ها می‌خواهند اتاقش را اجاره دهند. پنین که مُدام در حال نقل و انتقال است به سفارش کتابدار ویندل تلفن می‌کند، و بلافاصله یکی دیگر از ماجراهای پنینی آغاز می‌شود. اسم کتابدار خانم Thayer است که پنین Fire تلفظ می‌کند و جون Feuer یا Fayer می‌شنود. بقیهٔ صحنه به همین روال پیش می‌رود. بیخود نیست که، در نهایت، وقتی معامله سرگرفته و پنین مستأجر کلیمنتس‌ها شده جون هَم علاقه‌مند است پنین را به میهمانی دعوت کند و هَم «بیچاره» می‌نامدش.

۲. در خانهٔ کلیمنتس‌هاست که زن سابق پنین، لیزا، به دیدارش می‌آید. پنین هنوز نومیدانه به لیزا عاشق است. اولین بار همدیگر را در پاریس می‌بینند، در میان مهاجران روس. پنین چیزی ندارد به لیزا بدهد، جز تمامی وجودش. لیزا که فعلاً دانشجواست و در آینده‌روانکاو خواهدشد، به‌گفتهٔ راوی، شعرهای‌دستمالی‌شده‌ای هم به‌تقلید از آخماتوا سرهم می‌کند. در ضمن به تازگی از ماجرای عاشقانهٔ ناموفقی بیرون‌آمده (همراه با خودکشی ناموفقی)؛ بنابراین وقتی پنین نامهٔ عاشقانهٔ «محشر»ی (به گفتهٔ‌راوی)می‌نویسدپنج روانکاو، همه از دوستان‌نزدیک‌لیزا،راهنمائی‌اش می‌کنند: «پنین ــ و بلافاصله یک بچه». ولی ازدواج آنها که بر پایهٔ عشق کورکورانهٔ پنین و بی‌وفائی‌های لیزا بنا شده دیری نمی‌گذرد که به آخر می‌رسد. لیزا از مه‌دُن تلفن می‌کند که بگوید با مردی که «خودِ آلی»اش را درک می‌کند به مُنپلیه می‌رود، و دیگر تیموفی را نخواهد دید. این مرد، روانکاوی به نام دکتر اریک ویند، بعدتر نامه‌ای به پنین می‌نویسد و مطمئنش می‌کند قصد دارد با «زنی که از زندگی شما خارج و وارد زندگی من شده» ازدواج کند. پنین نمی‌تواند هیچ‌چیز را از لیزا دریغ کند، حتی طلاق؛ولی به‌تدریج‌معلوم‌می‌شودهمسر دکتر ویند فعلاً قصد طلاق‌ندارد.

۳. سال‌هائی است که همهٔ مهاجران روس تلاش می‌کنند از پاریس (و اروپا) بگریزند. پنین به کمک دوستی موفق به گرفتن ویزای آمریکا می‌شود. نتیجه این‌که روزی زنگ در به صدا در می‌آید و لیزا برمی‌گردد؛ به گفتهٔ خودش، برای همیشه. و، البته، هفت‌ماهه حامله. این دوران خوش‌ترین روزهای پنین است؛ لیزا و بچهٔ به‌دنیانیامده را بدون هیچ سؤالی می‌پذیرد، و با اشتیاق برای آینده برنامه می‌ریزد. در کشتی است، در راه آمریکا، که دکتر وینر پیدایش می‌شود. پنین دارد شطرنج بازی می‌کند. غریبه‌ای آنقدر در بازی مداخله می‌کند که پنین می‌بازد. غریبه از پنین دعوت می‌کند باهم آبجوئی بنوشند، و بعد خودش را معرفی می‌کند: دکتر وینر. برای ورود به آمریکا لیزا راه دیگری نیافته. آیا پنین می‌پذیرد دکتر وینر «حداقل» نصف خرج سفر لیزا را بپردازد؟ پنین نمی‌پذیرد. ولی مکالمهٔ، به گفتهٔ پنین، «کابوسی» ادامه می‌یابد. آیا پنین می‌پذیرد دکتر وینر «حداقل» پول آبجو را بپردازد؟ در آمریکا لیزا از پنین جدا می‌شود، و با دکتر وینر ازدواج می‌کند، و پسری به دنیا می‌آورد ــ ویکتور.

۴. و حالا، پس از گذشت سال‌ها، پنین باز در انتظار لیزاست. در طول این دیدار پنین حس می‌کند روزی که این قدر مشتاقش بوده دارد از دست می‌رود؛ کاش لیزا زودتر می‌گفت چه می‌خواهد (چون بی‌شک خواسته‌ای دارد) تا می‌توانستند از باقیماندهٔ روز لذت ببرند. ولی لیزا تمامی روز را حرام می‌کند؛ تا این‌که، در نهایت، به دنبال 'اجرای' شعر تازه‌اش (دربارهٔ عشقی تازه) بگوید چه می‌خواهد. اریک (دکتر وینر) را دیگر اصلاً دوست ندارد، و سخت درگیرِ مرد دیگری است، و ویکتور را به مدرسهٔ گران‌قیمتی فرستاده، و اریک حاضر نیست مخارج مدرسه را بپردازد، و بنابراین می‌خواهد پنین بخشی از خرج تحصیل ویکتور را به عهده بگیرد. در ضمن کت‌وشلوار قهوه‌ای پنین را هم نمی‌پسندد

(کت‌وشلوار نوئی که با حق‌الزحمهٔ سخنرانی در کریمُنا خریداری شده)؛ می‌گوید «یک آقا (gentleman) قهوه‌ای نمی‌پوشد».

۵. پنین لیزا را بدرقه می‌کند. در راه بازگشتْ از باغ ملی می‌گذرد، و به لیزا فکر می‌کند. کاش می‌توانست بغلش کند و نگهش دارد. لیزا ــ «با سنگ‌دلی‌اش، با عامی‌گری‌اش، با چشم‌های آبیِ کورکننده‌اش، با شعرهای نکبتش، با پاهای گنده‌اش، با روح ناپاک و خشک و چرک و بچگانه‌اش». فکر می‌کند اگر آدم‌ها در آن دنیای دیگر دوباره به هم می‌پیوندند با «روح چروکیده و درمانده و لَنگ» لیزا چه می‌تواند بکند؟ ولی اینجا زمین است و پنین، از عجائب روزگار، هنوز زنده است، و چیزی در او و در زندگی... به نظر می‌رسد در آستانهٔ یافتن راه حل ساده‌ای برای تمامی عالم است، ولی سنجابی توجهش را جلب می‌کند. پیداست سنجاب تشنه است. البته طول می‌کشد تا پنین کشف کند کدام دگمه را باید فشار دهد که آب نصیب سنجاب شود. سنجاب مدتی طولانی آب می‌نوشد. پنین همچنان که «به آرامی و به آزادی» می‌گرید فکر می‌کند شاید سنجاب تب دارد. ولی سنجاب سیراب که شد بدون کمترین نشانه‌ای از قدردانی راهش را می‌کشد و می‌رود. بعدتر، وقتی جون به خانه می‌رسد با پنینِ ویرانی روبه‌رو می‌شود. در پایان این بخش، در صحنه‌ای در عین حال دلخراش و خنده‌دار، پنینی گریان با غلیظ‌ترین و مضحک‌ترین لهجهٔ ممکن می‌نالد «هیچ ندارم» و تکرار می‌کند «دیگر هیچ ندارم».

۶. لیزا یکی از مراکز دردِ پنین است. پنین با چیزی می‌جنگد که همه‌جا هست و سطوحی متعدّد و متفاوت دارد. یکی از این سطوح به صورت ارتباط‌های شخصی رو می‌نماید. در این سطح لیزا بسیار شبیه بانوئی

است که در جلسهٔ کریمُنا پنین را معرفی می‌کند. در حقیقت، هیچ‌یک از این دو بانو قصد ندارند پنین را آزار دهند (در مقایسه با، مثلاً، کاکرل)؛ ولی برخوردشان حتی از برخورد کاکرل هم موحش‌تر است. پنین برای آنها اصلاً حضور ندارد تا بخواهند آزارش دهند. پنین همانجا در کنار آنهاست، و نیست. خصیصهٔ اصلی این آدمها، گذشته از متوسط بودن، خودمحوری است؛ شخصیّت‌هائی یک‌بُعدی که راوی، هرچند غیرمستقیم، اغلب به مسخره می‌گیردشان. ولی مسخره کردن کافی نیست. و مقولهٔ 'خودمحوری' (egocentricity) در آثار نباکف نیاز به توضیح بیشتری دارد. ریچارد رُرتی، فیلسوف آمریکائی، در کتابی که بخش اعظمش را به مفهوم درد در آثار نباکف اختصاص داده می‌گوید آرمانشهر دنیائی است که در آن همبستگی انسانی نه از طریق پرس‌وجو که به یُمن قدرت تخیّل به دست می‌آید. قدرت تخیّل است که به ما امکان می‌دهد تا غریبه‌ها را همدردهای خود ببینیم. رُرتی می‌گوید همبستگی (solidarity) نتیجهٔ تفکر نیست، خلق می‌شود. به این ترتیب، بازمی‌گردیم به عامل کنجکاوی ــ و اهمیّتی که کنجکاوی در دنیای نباکف دارد. اصل کنجکاوی است. کنجکاوی ارتباط مستقیم دارد با قدرت تخیّل، با قدرتی که آدم‌ها را همدل و همدردِ همدیگر می‌کند. نباکف خود، در مؤخرهٔ «لولیتا»، دنیای هنر را ــ یگانگی با دنیاهای دیگر ــ صرفاً با چهار کلمه توصیف می‌کند: «کنجکاوی، نرم‌دلی، مهربانی، وَجد».

۷. خودمحوری انگیزهٔ کنجکاوی را از میان برمی‌دارد؛ چون وقتی تنها در دنیای خودمان زندگی می‌کنیم و فقط به منافع خودمان فکر می‌کنیم دیگر مجالی برای تجسّم مشکلات دیگران پیش نمی‌آید. به عنوان مثال، اگر به رمان‌های آستن برگردیم می‌بینیم که شخصیّت‌های خودمحور یک‌بُعدی و مضحک اند، بی‌خبر از لذّات کشفْ و محروم از هر تحوّل. نباکف هم با

شخصیّت‌های خودمحورش همین رفتار را دارد. با این تفاوت که در دنیای نباکف (و قرن بیستم؟) خودمحوری سبعیّتی نامنتظر یافته. در داستان‌های نباکف این شخصیّت‌ها را به صورت‌هائی مختلف می‌یابیم. به صورت آقای گودمن در «زندگی واقعی سباستین نایت»، یا به صورت کارگزاران حکومتی در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر». در رمان‌های دوران کمالْ این شخصیّت‌ها شکل‌های پیچیده‌تری به خود می‌گیرند. رُرتی خصیصهٔ خودمحوری را در قهرمان «لولیتا»، هامبرت، می‌یابد و در کین‌بُت، قهرمان «آتش رنگ‌باخته». البته این دو شخصیّت، همچنان که در فصول بعد توضیح داده می‌شود، به هیچ وجه یک‌بُعدی نیستند، بلکه به عکس بسیار پیچیده و چندْبُعدی اند؛ و بخشی از پیچیده بودن‌شان دقیقاً به این دلیل است که به صورت‌هائی مضحک یا یک‌بُعدی ارائه نمی‌شوند. (**رک** *فصول پنجم و ششم.*) در حقیقت، حاکم و محکومِ دنیاهای یکّه‌تازی در قهرمانان رمان‌های آخر یکجا ــ یعنی در یک شخصیّت ــ به نمایش در می‌آیند؛ و نه فقط دیگران که خود را نیز قربانی می‌کنند.

۸. برگردیم به «پنین». در اینجا تمرکز رمان هنوز بر دردی است که شخصیّت مثبت رمان تحمل می‌کند. چون در «پنین» دردْ اصل زندگی است. از ارتباط‌های شخصی شروع کردیم، از لیزا و اریک. همچنان که گفته شد ندیدن پنین است که سوءاستفاده از او را آسان می‌کند. تا وقتی حرف پنین نشنیده باقی می‌ماند و، در نتیجه، درد پنین فهمیده نمی‌شود به آسانی می‌توانیم حرف خودمان را به او بزنیم و درد خودمان را به او منتقل کنیم. و این‌همه نه تنها در سوءاستفاده‌های بزرگ که در مسائل به ظاهر کم‌اهمیّت روزمرّه‌هم صدق می‌کند؛ مثل بی‌ملاحظگی لیزا دربارهٔ کت‌وشلوار نوی پنین. جالب اینجاست که لیزا و اریک هردو با روانِ آدمی سروکار

دارند، و قرار است دربارهٔ آدم‌ها حساسیّت داشته باشند. ولی در عمل می‌بینیم که پنین را نمی‌بینند، حتی فرزندشان‌ویکتور را هم نمی‌بینند. (به زودی با ویکتور بیشتر آشنامی‌شویم.) می‌دانیم که نباکف مکاتب روانشناسی و روانکاوی را خوار می‌شمارد، و دیده‌ایم از یکّه‌تازی چقدر نفرت دارد. دو مقوله به ظاهر ارتباطی باهم ندارند؛ ولی می‌توان لبخند شیطانی نباکف را مجسّم کرد ــ وقتی در اینجا موفق می‌شود دو مقوله را باهم همراه بیاورد. لیزا و اریک به جای کنجکاویْ در زندگی دیگران مداخله می‌کنند. از این گذشته دربارهٔ آدم‌ها به قضاوت می‌نشینند ــ و نه در چهارچوب فردیّت منحصربه‌فرد هر یک از آدم‌ها که به‌صورت جمعی. می‌ماند یکّه‌تازی. پنین در نامه‌ای دربارهٔ لیزا و اریک می‌نویسد (البته به‌انگلیسیِ پُردست‌انداز پنینی):روانکاوی،درحقیقت،نوعی کمونیسم صغیر است. چرا اندوه شخصی آدم‌ها را به خودشان وانمی‌گذاریم؟ آیا اندوهْ تنها چیزِ این دنیا نیست که آدم‌ها واقعاً مالکش هستند؟

۹. لیزا و اریک مثل همهٔ کسانی که بر اساس دستورالعمل‌هائی از پیش تعیین شده با دنیا روبه‌رو می‌شوند قادر به هیچ خلاقیّتی نیستند ــ بخصوص در برخورد با دیگران. وقتی روانکاوی، یا هر مکتبی، در حد یکّه‌تازی عمل می‌کند و می‌کوشد دنیا را در چهارچوب کوچک خود محبوس نگه دارد لذّت مکاشفه از میان می‌رود؛ از این دیدگاه همه‌چیز از پیش شناخته شده و بسته‌بندی شده است. این‌همه در ارتباط بین لیزا و اریک با فرزندشان ویکتور به خوبی دیده می‌شود. راوی به مسخره توضیح می‌دهد که لیزا و اریک به عنوان روانکاوْ تلاش بسیار کردند در نقش ژوکستا و لایوس ظاهر شوند، ولی فرزندشان اُدیپِ خیلی متوسطی از آب درآمد. برای این‌که مثلثِ رسمِ روزِ فرویدی (مادر، پدر، فرزند) پیچیده‌تر نشود کوچک‌ترین اشاره‌ای به شوهر اول لیزا نمی‌کنند، تا وقتی

ازدواج‌شان در شرف به هم خوردن است و نیازمند پول پنین اند. بااین‌وصف، باید یادآوری کنم، لیزا و اریک لزوماً آدم‌های بدی نیستند. بی‌علاقگی آنها به احساسات و عواطف دیگران روابط‌شان را با دیگران در چهارچوب نیازهای‌شان به دیگران محدود می‌کند. تنها آدمی را می‌بینند که نیازمندش هستند؛ ولی حتی در دوران نیاز هم نه آدمْ که نیاز خود آنها مطرح است. لیزا وقتی به دیدار پنین می‌آید که چیزی می‌خواهد، و حتی وقتی با اوست نمی‌تواند جز خودش و مسائل خودش به چیزی دیگر توجه داشته باشد.

۱۰. از دیدگاه ساحران هیچ تمایزی وجود ندارد. پنین را به این جهت به مسخره می‌گیرند که مطابق اصول و باورهای جمع عمل نمی‌کند. برخلاف مهاجرین‌دیگر حاضرنیست خود را با تصویری‌که‌آمریکائی‌ها از مهاجرین روس دارند وفق دهد. حضور آدمی که مثل بقیه نیست، آدمی که مطابق دستورالعمل رفتار نمی‌کند، حضوری است مزاحم که به ناچار با بی‌اعتنائی و تمسخر و حتی آزارِ جمعی روبه‌رو می‌شود. دربارهٔ نیاز پنین به حفظ فردیّت و نگه داشتن این تمایز از طریق حفظ دنیای خصوصی‌اش قبل‌تر توضیح داده‌ام. متقابلاً دربارهٔ نابینائی لیزا (و بقیهٔ ساحران) و دخالت‌های لیزا در زندگی پنین هم به تفصیل توضیح داده‌ام. آنچه باقی می‌ماند یادآوری این نکته است که چگونه این روابط شخصی بار دیگر مایه‌های اصلی نباکف را مطرح می‌کنند. یکّه‌تازیِ مارکسیسم پنین‌هائی را که حاضر نیستند هویّت‌شان را به جمع تفویض کنند وادار به مهاجرت می‌کند (البته وقتی از میان برشان نمی‌دارد). ولی ساحران حتی در تبعید هم متفاوت بودن پنین را برنمی‌تابند؛ شخصیّتش را به مسخره می‌گیرند و تحریف می‌کنند. این‌همه، به سادگی، در رابطهٔ لیزا با پنین دیده می‌شود. بیخود نیست که پنین مقاومت می‌کند. راوی می‌گوید: نمی‌دانم آیا قبلاً به

این‌نکته‌توجه‌شده که یکی‌از اصلی‌ترین‌خصائص زندگی‌مجزا بودن است. اگر پرده‌ای از گوشت نپوشانَدمان می‌میریم. آدمی تنها تا وقتی موجودیّت دارد که از دوروبَرش جداست. جمجمهْ کلاه محافظ مسافرهای فضائی است. بیرون بیائی تلف شدی. مرگ برهنگی است، مرگ آمیزش است.

چهار

۱. در میان ساحرانی که با دخالت‌های دائمی خود تیموفی پنین را می‌آزارند ساحری وجود دارد که اگرچه در نگاه اول به چشم نمی‌آید سرکردهٔ همهٔ آنهاست. هم‌اوست که پیوند بین «پنین» را با «دُن کیشوت» تضمین می‌کند، و هم اوست که می‌کوشد پنین را از مسیرش منحرف کند. این ساحر، در حقیقت، راوی داستان است. نباکف در اینجا بیش از هر داستان دیگرش به رابطهٔ بین راوی و شخصیّت داستان می‌پردازد، و البته پس از گذشت قرن‌ها بسیار خودآگاه‌تر از سروانتس عمل می‌کند. در «پنین» راوی نقشی دوگانه دارد: از سوئی صدائی بی‌طرف است که روایت را بازگو می‌کند، و از سوئی دیگر گهگاه در داستان ظاهر می‌شود و نقشی حاشیه‌ای بازی می‌کند. به تدریج متوجه می‌شویم که وقتی از چشم پنین به این شخصیّت (که در عین حال راوی است) نگاه می‌کنیم گوئی واقعاً با خبیث‌ترین ساحرها سروکار داریم. به نظر می‌رسد این شخصیّتِ به ظاهر بی‌نام در تمامی لحظاتی که پنین آزار می‌دیده حضور داشته؛ و نه حضورِ صرف که در این آزارها مستقیماً دست داشته. (در اصل نقش راوی است که خواننده را به یاد نظرات نباکف دربارهٔ رابطهٔ سروانتس، و راویان بعدی، با کیشوت می‌اندازد.) اگر در ابتداء می‌توانیم برداشت پنین را از شخصیّت راوی غلوآمیز تلقی کنیم هرچه در طول داستان بیشتر با زندگی پنین آشنا می‌شویم بیشتر به پنین حق می‌دهیم. و به این ترتیب مشکل پیچیده‌تر می‌شود.

۲. رابطهٔ سنّتی راوی/قهرمان چی‌ست؟ راوی داستان (گذشته از مواردی که خودْ قهرمان داستانی است که بازگو می‌کند) عموماً شخصیّتی و دیدگاهی نزدیک به‌نویسنده دارد؛ و عموماً نقش مُنجی یا همدل و همدرد یا لااقل دوستدار قهرمان (و، البته، مخالف ضدّقهرمان) را به عهده دارد. علاوه‌براین قطعاً داستان‌هائی‌را به یاد داریم که راوی‌اش‌زیادی به‌نویسنده نزدیک‌بوده، و داستان‌های دیگری که راوی‌اش صرفاً نقابی برای نویسنده بوده. از سوئی با این خصیصهٔ نباکف هم آشنائیم که در دنیاهائی که خلق می‌کند مُدام در گشت‌وگذار است. رفتار نباکف با دنیاهای داستانی‌اش به گونه‌ای است که گوئی این‌همه تا به آنجا واقعیّت دارد که حتی خود نویسنده‌هم‌می‌تواند شخصیّتی داستانی به حساب آید. در نتیجه، خوانندهٔ داستان‌های نباکف در حین خواندن داستانی از نباکف گهگاه به شخصیّت خود نباکف برمی‌خورد. از سوئی دیگر با نباکفِ روایتگر هم آشنائیم؛ به عنوان مثال، دیده‌ایم که در «بند سینیستر» نباکفِ راوی، به گفتهٔ خودش، مستقیماً در داستان دخالت می‌کند و قهرمانش را می‌رهاند. برگردیم به «پنین». در اینجا به اندازهٔ کافی اشارات و کنایات هست که راوی را خودِ نباکف بیانگاریم، و در عین حال به اندازهٔ کافی دلیل و مدرک هست که راوی را یکی از ساحران خبیث دنیای پنین بدانیم. اگرچه راوی به پنین احترام می‌گذارد و خود را دوستدار پنین می‌داند مسبّب اصلی بسیاری‌از دردهای اوست، و در سبعیّت ساحران سهیم است. به جزئیّات این بدرفتاری اشاره خواهم کرد؛ ولی در ابتداء به نکته‌ای ورای این بدرفتاری بپردازم. در حقیقت، راوی نه تنها به خصوصی‌ترین زوایای زندگی پنین راه می‌یابد که بی‌اعتناء به خلوت پنین رازهای زندگی‌اش را فاش می‌کند. پنین در جائی می‌گوید «تاریخ بشر تاریخ درد است». به این جمله هم بعدتر بازمی‌گردم؛ ولی در اینجا باید یادآوری کنم که در «پنین» نه فقط با تاریخچهٔ‌درد که، در عین حال، با تاریخچهٔ‌روایت‌درد نیز روبه‌رو ایم.

۳. دربارهٔ راوی «پنین» چه می‌دانیم؟ در وهلهٔ اول درمی‌یابیم که راوی هم مهاجری روس است، با پسزمینهٔ پترزبورگ. در سال‌هائی که پنین در پاریس زندگی می‌کند راوی هم آنجاست، و وقتی پنین به آمریکا مهاجرت می‌کند راوی هم به آمریکا می‌آید. به نظر می‌رسد راوی که با ادبیّات سروکار دارد شخصیّت دانشگاهی موفقی است، برخلاف پنین؛ چون در پایان مؤدبانه عذر پنین را می‌خواهند، ولی کرسی استادی را در اختیار راوی قرار می‌دهند. راوی که به‌هرحال احترام پنین را نگه می‌دارد و ظاهراً قدرش را می‌شناسد نامه‌ای دوستانه به پنین می‌نویسد و از او دعوت می‌کند در دانشگاه باقی بماند و با راوی همکاری کند. پنین نمی‌پذیرد؛ حتی حاضر نمی‌شود با راوی روبه‌رو شود؛ به‌عکس می‌کوشد ــ و موفق می‌شود ــ از چنگ راوی فرار کند. پنینی که در طول رمان به نیک‌نفسی شناخته‌ایم ادب راوی را با بی‌ادبی و مهربانی‌اش را با نامهربانی پاسخ می‌دهد. چرا؟ چگونه است که در اینجا ناگهان پنین را گناهکار می‌یابیم؟

۴. در هر شش بخش رمان به نشانه‌هائی از راوی برمی‌خوریم؛ ولی در بخش هفتم، و آخر، است که راوی بالاخره رابطه‌اش را با پنین مرور می‌کند. راوی مطب پدر پنین را که چشم‌پزشک بوده به یاد می‌آورد؛ آنجاست که در بچگی برای اولین بار پنین را می‌بیند. ماجرای نمایشنامه‌ای را که پنین و دوستانش در جوانی روی صحنه می‌برند به یاد می‌آورد. آشنائی‌اش را با لیزا در پاریس بازگو می‌کند؛ و اگرچه به صراحت چیزی نمی‌گوید درمی‌یابیم که با لیزا رابطه داشته. به دنبال همین عشق بی‌فرجام است که لیزا دست به خودکشی می‌زند. در ادامه، راوی توضیح می‌دهد که حتی نامهٔ عاشقانهٔ پنین به لیزا هم در تملّک اوست، و نامه را نقل می‌کند («خوش قدوقواره نیستم، جالب نیستم،

بااستعداد نیستم. حتی پولدار نیستم. ولی، لیز، همه‌چیزم را تقدیمت می‌کنم، تا آخرین قطرهٔ خون، تا آخرین اشک، همه‌چیز.»). همراه این خاطرات، و البته به گونه‌ای غیرمستقیم، مایهٔ شوهر فریب‌خورده نیز به چشم می‌آید. در اتاق انتظارِ مطّبِ پدر پنینْ راوی دوازده‌ساله شاهد صحنه‌ای است بین خانمی باکلاه پَردار و شوهری با عینک مشکی و افسر سواره‌نظامی که روزنامه می‌خواند؛ در نمایشی که اجرا می‌شود نقش کوچک شوهری «غضبناک» را، به گفتهٔ راوی، پنین بازی می‌کند؛ و به دنبال ماجرای راوی و لیزا، هرچند که به اشاره و کنایه بازگو می‌شود، لیزا برای راوی تعریف می‌کند که «همه‌چیز» را به پنین گفته ولی پنینِ «قدّیس» لیزا را «بخشیده». واکنش پنین چی‌ست؟ هربار که راوی از خاطرات گذشته می‌گوید پنین انکار می‌کند؛ همهٔ اینها را ساخته و پرداختهٔ راوی می‌داند که، به گفته‌اش، «مخترع مخوفی» است.

۵. به این ترتیب، رابطهٔ راوی/ پنین، در عین حال، ارتباط ساختاری نویسنده/ راوی را نیز منوّر می‌کند. در وهلهٔ اول خواننده در دامی که بر سر راهش پهن شده می‌افتد. خواننده‌ای که بدیهی می‌انگارد راوی خودِ نباکف است به زودی در می‌یابد نمی‌تواند با خیال راحت به روایت این راوی اعتماد کند؛ چون راوی، در حقیقت، شخصیّتی است که پنین را پنهانی و گاه حتی آشکارا می‌آزارد. در وهلهٔ دوم می‌بینیم نباکف یک بار دیگر در محدودهٔ توصیف باقی نمی‌ماند، بلکه خواننده را وامی‌دارد سبعیّت را مستقیماً تجربه کند. پنین را تنها ساحران خبیثی آشنا یا ناآشنا آزار نمی‌دهند ــ دشمنانی سَبُع در مقابل دوستانی مهربان. در اینجا شخصیّت داستان اسیر راوی قهّاری است که همه‌جا، حتی در ذهن شخصیّت، حضور دارد. و شخصیّتی که از سبعیّت راوی‌اش (و نویسندهٔ روایت؟) به جان آمده چه می‌تواند بکند؟ پنین می‌گریزد (در سالروز

تولدش، و در آخرین صفحات رمان). خواننده‌ای که اعتمادش را به راوی از دست داده با پنین احساس همدردی می‌کند چون حالا حرفش را دربارهٔ خصوصی بودن دردْ عمیقاً می‌فهمد. این حرف در صحنه‌ای که پنین حرف را به زبان می‌آورد معنائی محدودْ و کاربردی معیّنْ دارد ولی، در عین حال، طنینش را در سرتاسر رمان می‌توان شنید.

۶. نباکف و پنین نه تنها شباهتی به هم ندارند بلکه، به دلیل تفاوت‌های خانوادگی و شخصیّتی و ظاهری، حتی ارتباط مستقیمی هم نمی‌توان بین‌شان یافت. بخصوص که نباکف با شیطنت از سوئی در نقش راوی ظاهر می‌شود و از سوئی دیگر راوی را به صورت یکی از ساحران خبیث ترسیم می‌کند. بااین‌وصف نباکف و پنین نقطه‌ای مشترک دارند ــ جائی که رمان به عمیق‌ترین سطح آگاهی دست می‌اندازد. تجربهٔ دردی که در اعماق وجود آدمیزاد به صورت توده‌ای بی‌شکل به گِرد خود چنبره زده، آنجا که احساس‌های ما نه فقط به کلام در نیامده‌اند بلکه هنوز قالبی هم نیافته‌اند. از دست دادن عزیزانی که از چنگال بلشویک‌ها فرار می‌کنند تا در تبعید به دست نازی‌ها به قتل برسند؛ از دست دادن گذشته و زبان مادری و درگیر شدن با زبانی بیگانه؛ از دست دادن دنیای امن و آشنای کودکی و زندگی در دنیائی کابوسی که از آنِ جلّادان است. پنین به‌عکسِ سسینسیناتوس یا کروگ ساکن آرمانشهری کمابیش تجریدی نیست؛ در دنیای پنین ذهنیّتِ یکّه‌تازی حتی بهانهٔ غیرواقعی بودن فضا و مجرّد بودن شخصیّت‌ها را هم ندارد. پنین مثل خالقش در دنیائی زندگی می‌کند که به نحو فریبنده‌ای 'واقعی' است، و در کشوری مردم‌سالار؛ با خاطراتی زنده، و اندوهی که روز به روز از امعاء و احشاءاش تغذیه می‌کنند. این‌که نباکف قهرمانش را در این دنیای روزمرّه جای می‌دهد درد و اندوهی را که پنین باید تاب بیاورد سنگین‌تر می‌کند. درد او دردی فردیّت یافته است؛

ولی دنیای او دنیای همهٔ ماست؛ پس درد او درد همهٔ ماست؛ و دقیقاً به همین دلیل است که سبعیّتِ راوی، نمایندهٔ دنیای کشتارگاه‌ها، اینقدر نامنتظر و اینقدر موحش است.

۷. در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» دنیای راوی یا دنیائی که، به‌هرحال، راوی به نمایندگی از آن حرف می‌زند رهائی ــ و رستگاری ــ را نوید می‌دهد. در «زندگی واقعی سباستین نایت» ارتباط بین نویسنده و راوی و قهرمان کتاب آنقدر نزدیک است که در پایان کتاب درهم ادغام می‌شوند. در «بند سینیستر» راوی (= نویسنده؟) که همچنان رهائی را تداعی می‌کند حضور بیشتری دارد؛ تا به آنجا که گهگاه به فریاد قهرمان می‌رسد. ولی در «دلقک‌ها را ببین!» وادیم ــ راویِ رمان ــ هربار متذکّر حضور نویسنده می‌شود او را دشمن می‌انگارد. با مقایسهٔ همین دو سه رمان با «دلقک‌ها را ببین!» (آخرین رمان نباکف) می‌بینیم که چگونه در آثار نباکف روایتگرِ صِرف به تدریج تبدیل به شخصیّتی اخلالگر می‌شود. در نموداری فرضی از راویانِ رمان‌های نباکفْ راوی «پنین» در کمرکش منحنی قرار می‌گیرد. در «پنین» راوی مال همین دنیای مادّی است؛ در حالی که خود پنین به آن دنیای دیگر محبوبِ نباکف تعلّق دارد. به این ترتیب، راوی اگرچه قدرت سنّتی‌اش کاهش نیافته بخشی از 'طرح' رمان به حساب می‌آید و نه نیروئی ورای آن. راوی دیگر نقش مُنجی ندارد. دیده‌ایم که، در نهایت، پنین حتی حاضر نیست راوی را ببیند (یا وقتی راوی تلفن می‌کند با راوی حرف بزند). در پایان «پنینِ بیچاره»، پشت فرمان ماشینی لبالب از چمدان و بقچه، آشکارا از دست راوی ــ و از محدودهٔ رمان ــ می‌گریزد. در صفحهٔ آخر راوی با کاکرل تنها می‌ماند؛ با مقلّدِ، یا بَدلِ، پنین که شروع می‌کند به نقل قصه‌های بیشتری دربارهٔ پنین.

پنج

۱. در بخش ششم پنین خانهٔ دلخواهش را می‌یابد. زندگی تنها در بنائی «مجزّا» بسیار دلپذیر و به نحو شگفتی‌آوری رضایتبخش است. بخصوص بعد از سی‌وپنج سال دربه‌دری. یکی از «شیرین‌ترین چیزها» سکوتی است که بر خانه حکم‌فرماست؛ تضادی لذت‌بخش با اتاق‌های اجاره‌ای قبلی که سروصدا «از شش جهت» هجوم می‌آورد. پنین با خودش فکر می‌کند که اگر هیچ اتفاقی نیفتاده بود، نه انقلاب روسیّه و نه مهاجرت و نه تبعید در فرانسه و نه تابعیّتِ آمریکا، همه‌چیز («در بهترین حالت، در بهترین حالت، تیموفی!») کمابیش همین طورها می‌بود: استادی دانشگاهی در خارکف یا کازان؛ و خانه‌ای در حومه، مثل همین جا؛ کتاب‌های کهنه توی اتاق‌ها و بوته‌های دیربه‌گُل‌نشسته بیرون اتاق‌ها. همراه با این خانه پنینِ دیگری تصویر می‌شود. پنینی قهرمان. پنینی که فردیّتی استوار و مستقل دارد، پنینی که خلوتی و تمامیّتی غبطه‌انگیز دارد. و اگرچه عمیقاً به وطنش عشق می‌ورزد، هرکجا می‌تواند وطنش باشد. وطن پنین، در حقیقت، خود پنین است.

۲. به افتخار خانهٔ جدید میهمانی کوچکی می‌دهد، و دوستانش از جمله کلیمنتس‌ها را دعوت می‌کند. ولی خواننده آموخته که هروقت پنین احساس رضایت و، بخصوص، احساس امنیّت دارد سرنوشت یا هرچه نامش را می‌گذاریم توهّماتش را برهم می‌زند. بنابراین اگرچه میهمانی موفقیّت‌آمیز است، در پایان همین شب پنین کشف می‌کند موقعیّت دانشگاهی‌اش به خطر افتاده؛ دورهٔ بعدی در کار نیست؛ آرامش و امنیّت بار دیگر از دست رفته‌اند. بااین‌وصف، پنین فرصت می‌یابد ــ قبل از فاجعه ــ دربارهٔ کلاس‌های نیمسال بعدش حرف بزند. لبریز از اشتیاق است. از خیلی قبل برنامه ریخته که به موضوع‌های جدیدی بپردازد.

«دربارهٔ استبداد. دربارهٔ چکمه. دربارهٔ نیکلای اول. دربارهٔ اَسلافِ سبعیّت معاصر ... وقتی دربارهٔ بی‌عدالتی حرف می‌زنیم کشتارهای ارامنه را از یاد می‌بریم، شکنجه‌هائی را که تبت ابداع کرد، استعمارگرهای توی آفریقا....» حالاست که، به سادگی، می‌گوید: «تاریخ بشر تاریخ درد است»؛ و می‌رسیم به مایهٔ مرکزی رمان. ولی در ابتداء توجه کنیم که پنین علی‌رغم کینهٔ دیرینه (و بحقش، از دیدگاه نباکف) به بلشویک‌ها چقدر بدون تعصّب و منصف است. هر نوع سبعیّت را محکوم می‌کند؛ بدون هیچ قید و شرطی؛ به دست هرکس، از هر نژاد یا ملیّت، و با هر هدف. مثل خالقش. و توجه کنیم که نام نیکلای اول در صدر فهرستْ تصادفی یا بی‌معنا نیست. پنین از همان جائی شروع می‌کند که انقلابی‌های حرفه‌ای شروع می‌کنند. ولی کم‌کم از این محدوده بیرون می‌آید، و با جملهٔ آخر به آنچه به صورت شعار شروع شده وسعت و عمق می‌بخشد. این‌همه را، البته، از دهان پنین می‌شنویم؛ و آنچه می‌شنویم در وهلهٔ اول و در محدودهٔ رمان ارتباط مستقیم دارد با تاریخچهٔ شخصِ پنین. داستان پنین داستان درد است؛ داستانی که تنها در سطح آزارِ حکومتی یکّه‌تاز باقی نمی‌ماند بلکه تا به سبعیّت آدم‌ها در خصوصی‌ترین سطوح زندگی پیش می‌رود.

۳. به این ترتیب، ارتباط پنین با لیزا دوسویه عمل می‌کند؛ از یک سو دنیاهای یکّه‌تازی و 'پاش‌لاست' در ارتباطی عاشقانه/ ظالمانه به نمایش گذاشته می‌شوند و از سوئی دیگر این ارتباط خواننده را به اعماق ارتباط‌هائی پنهان‌تر می‌برد. مثلاً، ارتباط پنین با گذشته. گذشتهٔ پنین به تدریج در زمان حال رنگ نمی‌بازد؛ گذشتهٔ پنین به دلیل انقلاب به یکباره قطع می‌شود، و ناتمام می‌ماند. زمان حال پنینِ تبعیدی ادامهٔ گذشته نیست. بااین‌وصف، گذشته‌اش در سطحی مخفی جریان دارد. و با درد

تداعی می‌شود، با مرگ و با سکوت. گهگاه حملهٔ خفیفی قلبی از این دنیای روزمرّه می‌بردش به آن دنیای دیگر، دنیائی به ظاهر دور از دسترس. قبول درد و مواجهه‌های گهگاهی با گذشته، در حقیقت، به پنین معنا می‌بخشند. چون گذشته پریانی مهربان همراه می‌آورد، در مصاف با ساحران آزارندهٔ دنیای روزمرّگی. تا اینجا قدرت‌نمائی ساحران را به تفصیل دیده‌ایم، ولی در بخش پنجم رمان، قبل از بخش میهمانی و فاجعهٔ از دست دادن موقعیّت دانشگاهی، با پریان محافظ هم آشنا می‌شویم. در این بخش است که مواجهه کامل می‌شود، و خواننده به مرکز درد پنین سفر می‌کند ــ به آن سیاهیِ سُکرآوری که در اعماقش ستاره‌هائی طلائی گِرد نقطه‌ای ناپیدا می‌گردند.

۴. در این بخش پنین به عمارت ییلاقی دوست مهاجری دعوت می‌شود. صاحبخانه که اَل کوک نام دارد (آمریکائی‌شدهٔ الکساندر پترُویچ کوکلنیکف) هر تابستان تعدادی از دوستان مهاجرش را به این خلوتگاه، به این بهشت کوچک و امن، دعوت می‌کند. پنین به تازگی از یکی از شاگردانش ماشین دست چندمی خریده؛ و مایهٔ نبرد بی‌انتهای پنین با اشیاء به کمک ماشین ادامه دارد. اگرچه چیز چندانی از معلم رانندگی‌اش نمی‌آموزد، دوره‌ای را که به دلیل پشت درد بستری است به خواندن مبانی رانندگی می‌گذراند (به دقت و با لذّت). حالا در راه است؛ و، البته، دیری نمی‌گذرد که گم می‌شود. سر راه در پمپ بنزینی می‌ایستد و از ماشین پائین می‌آید. آسمانی سفید بر فراز مزرعهٔ شبدر آویخته است، و فریاد خروسی به گوش می‌رسد. صدای گرفتهٔ خروس و باد گرمی که می‌وزد پنین را به یاد «روز محو مُرده‌ای» می‌اندازد که دانشجوی سال اول دانشگاه پتروگراد بوده و وارد ایستگاه کوچکی شده ــ «و صداها و بوها و غم...». آغاز ورود به دنیای کوچکی که غم‌غربت و زیبائی گذشته را در

خود جای می‌دهد. در کنار پنینِ مستأصل و پنینِ بی‌پناه و پنینِ مسخره پنینِ دیگری ایستاده، با هاله‌ای که خبر از دنیائی درونی دارد.

۵. خلوتگاه کوک روسیّهٔ کوچکی است در دل آمریکای پهناور. دنیائی جدا و رؤیائی؛ چون، علی‌رغم واقعی بودن خانه و بیشه‌های اطراف، این روسیّهٔ کوچک تنها در رؤیاهای مهاجران تحقّق می‌یابد. با ورود به این سرزمین رؤیائی به یکباره فضا تغییر می‌کند؛ حرکت‌ها کُندتر می‌شود و صداها ملایم‌تر. به نظر می‌رسد بین پنین و دنیای اطرافْ دیگر نبردی در جریان نیست. دنیای اطراف بیش از آن‌که مصنوع بشر باشد از آنِ طبیعت است، یادآور تصویرهائی که نباکف در «حرف بزن حافظه» از وایرا ارائه می‌دهد. هرچه بیشتر می‌مانیم فضا بیشتر رنگ‌وبوی گذشته به خود می‌گیرد. به نظر می‌رسد چشم‌اندازی سرسبز و بارانی را از پشت پرده‌های شیری‌رنگ پنجرهٔ اتاقی دلباز تماشا می‌کنیم. تصاویرْ نرم و محو است؛ زبان توصیف زبانی آرام و پُرسکوت است ــ تا آنجا که می‌توان سکوت را به کلام درآورد.

۶. این روسیّهٔ کوچک با آغوش باز از مهاجرین روس پذیرائی می‌کند، بخصوص از «آزادی‌خواهان و روشنفکرانی که روسیّه را حدود ۱۹۲۰ ترک گفته‌اند». دسته دسته اینجا می‌آیند و در سایه روی نیمکت‌های روستائی می‌نشینند و، به گفتهٔ راوی، دربارهٔ نویسندگان مهاجر بحث می‌کنند: «بونین، الدانف، سیرین». سیرین را که به یاد داریم؟ به‌هرحال جائی است که مهاجران هویّت گمشده یا پنهان‌نگه‌داشتهٔ خود را بازپس می‌یابند. اگرچه نسل جوان همین مهاجران خود را آمریکائی می‌داند و از آداب و رسوم نسل قبل فاصله می‌گیرد؛ گهگاه حضور جدا و سایه‌مانند این جوانان یا صدای موسیقی محبوب‌شان ــ جاز ــ یادآور دنیای واقعی

خارج است. در اینجا برخورد آدم‌ها با پنین کوچک‌ترین شباهتی به برخورد امثال کاکرل ندارد. در اینجا با قدرت‌های او آشنا می‌شویم نه نقاط ضعفش؛ یا، در حقیقت، در اینجا می‌بینیم که نقاط ضعف پنین از دیدگاهی دیگر نقاط قدرت اند. می‌بینیم پنینی که گاه از عهدهٔ ساعت شماطه‌دارش برنمی‌آید در بحثی که دربارهٔ «آناکارنین» درمی‌گیرد نظراتی ارائه می‌دهد که می‌تواند مایهٔ حسرت هر منقّد خوبی باشد. چون در اینجا نباکف آشکارا بخشی از نظریّه‌هایش را به پنین وام می‌دهد (یادآور «عادت» سباستین نایت). پنین آشفتگیِ (ظاهری) تاریخ وقایع را در «آنا کارنین» نمی‌پذیرد، و به دقت دربارهٔ «زمان معنوی» لیُوین/کیتی در قبال «زمان مادّی» ورنسکی/ آنا توضیح می‌دهد. کافی است به دنبال این صحنه‌ها نگاه دیگری بیندازیم، به عنوان مثال، به رسالهٔ لنین دربارهٔ تولستوی و آثارش («آینهٔ جامعه»). آنهائی که با فرهنگ و سرزمین روسیّه بیگانه شده‌اند نه تبعیدی‌های دور از وطن که بی‌فرهنگ‌های مقیم روسیّه اند.

۷. در صحنه‌ای قبل‌تر پنین و دوستی قدم‌زنان به کنار رودخانه می‌آیند، و به گروهی پروانهٔ کوچک برمی‌خورند. دوست می‌گوید حیف «ولادیمیر ولادیمیرویچ» اینجا نیست. پنین می‌گوید همیشه فکر می‌کرده حشره‌شناسیِ «ولادیمیر ولادیمیرویچ» اداست، و با تکذیب دوست روبه‌رو می‌شود. پنین می‌خواهد شناکند، و درحال درآوردن لباس است. نگاه دوست به صلیب گردنش می‌افتد که پنین دارد به شاخه‌ای می‌آویزد، و می‌گوید روزی گمش می‌کنی. پنین احتمالاً از گم کردنش متأسف نخواهد شد چون آن را، در حقیقت، بیشتر به دلائل عاطفی می‌آویزد؛ اگرچه این‌که بخواهد بخشی از کودکی‌اش را چسبیده به جناغ سینه نگه دارد زیادی مادّی است. پنین جواب تندی می‌شنود («اولین کسی نیستی

که ایمان را تا حدّ حسّ لامسه تنزل می‌دهی»)؛ ولی صحنه مقدمه‌ای است برای ورود به دنیای گذشته؛ دنیائی که دیده‌ایم پنین کمابیش هرگز درباره‌اش حرفی نمی‌زند. بااین‌وصف، به نظر می‌رسد گذشته برای پنین، همچنان‌که برای خالقش، به تمامی مادّی است (یادآور نامه‌های نباکف به مادرش و یادداشت‌های خصوصی‌اش)؛ و با درد همراه است. در صحنه‌ای بعدتر پنین بازگرفتار حملهٔ قلبی خفیفی می‌شود و روی نیمکتی می‌نشیند. خانمی از مهمانان کنارش می‌نشیند و از آشنایان مشترک‌شان حرف می‌زند. آنها را صدا می‌کنند؛ چای عصرانه آماده است. پنین هم‌صحبتش را روانه می‌کند و تنها می‌ماند. از این غروب و این عصرانه به غروبی دیگر و عصرانه‌ای دیگر سفر می‌کنیم. راوی نمی‌گوید پنین در خیال فرو رفت یا گذشته را در ذهنش مجسّم کرد. فقط صحنه‌ای را شرح می‌دهد. دکتر پنین، پدر قهرمان ما، و دوستش دکتر بلوچکین چنان غرق در بازی شطرنج اند که خانم بلوچکین دستور می‌دهد سینی عصرانه را (که به دقت توصیف می‌شود) همان‌جا کنار صندلی‌های‌شان بگذارند، در گوشهٔ ایوان خانه‌ای ییلاقی و در پرتو دوتا چراغ نفت‌سوز. و تیموفی پنین، به گفتهٔ راوی، دوباره پسرک هجده‌سالهٔ دست‌وپاچلفتیِ خجالتی و لجوجی است که در تاریکی چشم به راه میرا دختر بلوچکین‌ها منتظر ایستاده.

۸. به این ترتیب، با اهمیّتی که خاطرهٔ میرا در شکل‌گیری شخصیّت پنین دارد آشنا می‌شویم؛ و بی هیچ نیازی به قرینه‌سازی، یا حتی کلامی از جانب راوی، ارتباط بین قلب‌درد پنین را با گذشتهٔ ازدست‌رفته‌اش احساس می‌کنیم. دیری نمی‌گذرد که پنین برمی‌خیزد و از میان درخت‌های کاج بازمی‌گردد. در پسزمینه چندتائی جوان به موسیقی رادیو گوش می‌دهند. پنین دل خوشی از جاز ندارد، مثل خالقش؛ ولی همراه با

غرغر به جوانان این روزگار به یاد جوانی خودش می‌افتد. و سرانجام داستان میرا بازگو می‌شود. عکس گرفتن‌های میرا و بازی در تئاترهای غیرحرفه‌ای و انقلاب و دیدار آخر ــ «جنگ‌های داخلی ۲۲-۱۹۱۸ جدای‌شان می‌کند: تاریخ نامزدی‌شان را به‌هم می‌زند». آخرین باری که میرا را می‌بیند سال‌ها بعد در رستورانی در برلین است. هردو ازدواج کرده‌اند؛ بااین‌وصف، میرا همان لبخند فراموش‌نشدنی را دارد، و برجستگی گونه‌ها و کشیدگی چشم‌ها و ظرافت بازوان نه تنها تغییر نکرده‌اند که جاودانه شده‌اند. و اندوه باقی می‌ماند، مثل ابیاتی که می‌دانی می‌دانی ولی به یاد نمی‌آوری. به تدریج نه فقط دنیائی دیگر که پنینی دیگر ترسیم می‌شود؛ پنینی که نه لیزا بلکه دختری ظریف و مهربان مانند میرا دوستش می‌داشته. خاطرهٔ عشق جوانی البته دلپذیر و از دست دادنش البته اندوه‌ناک است؛ ولی پنین به خودش آموخته هرگز میرا را به یاد نیاورد؛ چون، به گفتهٔ راوی، در دنیائی که حوادثی مثل مرگ میرا اتفاق می‌افتد ناچاری به فراموشی پناه ببری.

۹. میرا از روسیّه فرار می‌کند ولی از چنگال نازی‌ها جان سالم در نمی‌برد؛ به بوخن‌والد می‌برندش و می‌کشند. راوی یادآوری می‌کند که از بوخن‌والد تا وایمار، پای پیاده، یک ساعتی بیش راه نیست ــ جائی که گوته و هردر و شیلر و دیگران قدم می‌زده‌اند. فاجعه به همین‌جا خاتمه نمی‌یابد؛ راوی در یکی از مؤثرترین قطعات رمان توضیح می‌دهد که چون پنین نمی‌داند میرا را دقیقاً چگونه می‌کشند به ناچار میرا بارها و بارها و به انحاء مختلف در ذهنش کشته می‌شود و باز زنده می‌شود تا به شکل دیگری بمیرد. به نظر می‌رسد هربار پنین هم می‌میرد و زنده می‌شود، بدون این‌که دربارهٔ این خصوصی‌ترین اندوه حرفی به زبان بیاورد. درد را مثل صلیب طلائی‌اش به گردن می‌آویزد. نه اندوهش را عمومی می‌کند و

نه در نقش قربانی ــ یا قهرمان ــ ظاهر می‌شود. با شرافت زندگی می‌کند. با یاد و خاطرهٔ پنهان همهٔ آنهائی که کشته شده‌اند و از یاد رفته‌اند؛ همهٔ آنهائی که انتقام قتل‌شان گرفته نشده؛ همهٔ آنهائی که نیالوده و نامیرا در ذهنش زنده‌اند. حالاست که می‌فهمیم چرا می‌گوید باید آدم‌ها را با دردهای‌شان تنها گذاشت.

۱۰. پنین قدم‌زنان از زیر درخت‌های کاج بازمی‌گردد. آسمان در احتضار است. تصویر نهائی این بخش دو جوان اند که بالای تپهٔ کوچکی روبه‌روی هم و نزدیک هم در برابر سرخی آسمان ایستاده‌اند، و به صورت سایه‌هائی تاریک درآمده‌اند. از توی جاده نمی‌شود مطمئن بود که دو جوان دختر و پسر کدام یک از مهمانان اند؛ و به این ترتیب روز پنین با این زوج نمادین به آخر می‌رسد. ولی در این رمان هیچ صحنه‌ای یک‌بُعدی نیست؛ و در اینجا هم، همچنان که در صحنهٔ گریهٔ پنین دیده‌ایم، طنزِ خالق پنین را نمی‌توان نادیده انگاشت. قبل از تصویر آخر و به دنبال مایهٔ نزدیکی بوخن‌والد به وایمار راوی نقل قولی از رئیس دانشگاه ویندل می‌آورد دربارهٔ آلمان («این کشور دانشگاه‌ها»)، که با توجه به مقدمات صحنه حکایت از شیطنت راوی دارد؛ در ادامه، راوی به یاد نقل قول جالب‌تری می‌افتد (دربارهٔ «آن شکنجه‌گاه دیگر»)، باز از رئیس دانشگاه که این بار گفته: «روسیّه ــ موطن تولستوی و ستانیسلاوسکی و راسکولنیکف و مردان بزرگ و نیک دیگر.»

شش

۱. پسر چهارده‌سالهٔ لیزا، ویکتور، قرار است به دیدن پنین بیاید و چند روزی نزد او بماند. لیزا که دیده‌ایم چگونه، از سوئی، پنین را وامی‌دارد خرج تحصیل ویکتور را به عهده بگیرد از سوئی دیگر برای پسرش از

پنین حرف می‌زند ــ از همسر سابقی که تا به حال از ویکتور پنهان نگه می‌داشته. اگرچه راوی در این زمینه ساکت می‌ماند به نظر می‌رسد از طریق نزدیک کردن ویکتور به پنین لیزا می‌کوشد بار دیگر بخشی از مشکلاتش را به کمک پنین حل کند؛ بخصوص که در این فاصله از پدر ویکتور جدا شده و در آستانهٔ ازدواج دیگری است. لیزا موفق هست و نیست. در مقابل آزار ساحران دنیای روزمرّگیْ پریان دنیای دیگر نباکف هم دست‌درکارند. پنین و ویکتور به هم شبیه نیستند؛ فاصلهٔ سنی‌شان زیاد است و دنیاهای‌شان خیلی متفاوت است. از این گذشته به زودی کشف می‌کنیم ویکتور را نمی‌توان کودکی معمولی به حساب آورد، چون استعدادی خارق‌العاده ــ در حدّ نبوغ ــ در نقاشی دارد. بخش چهارم رمان به آشنائی ویکتور با پنین اختصاص می‌یابد. حادثه‌ای رخ نمی‌دهد؛ پنین مقدمات دیدار را فراهم می‌آورد؛ راوی پسزمینهٔ ویکتور را توضیح می‌دهد؛ اولین برخوردشان را می‌بینیم؛ و این بخش رمان با پنین و ویکتور (و البته صاحبخانه) که در اتاق‌های جدا به خواب رفته‌اند به آخر می‌رسد. اهمیّت ویکتور که تنها در همین بخش ظاهر می‌شود در زندگی پنین، و در ساختار رمان، در چی‌ست؟

۲. پنین به فروشگاه وسائل ورزشی می‌رود تا برای ویکتوری که هنوز ندیده هدیه‌ای بخرد: توپ فوتبال. ولی توپی را که فروشنده نشانش می‌دهد نمی‌خواهد؛ می‌گوید تخم مرغ یا اژدر که نخواستم. یک توپ فوتبال ساده می‌خواهد ــ «گِرد!» با دست‌هایش طرح «دنیائی منقول» را در فضا رسم می‌کند؛ به گفتهٔ راوی وقتی هم که سر کلاس از «یکپارچگیِ هماهنگ» پوشکین حرف می‌زند همین تصویر را با دست‌هایش ترسیم می‌کند. فروشنده متوجه می‌شود منظور پنین نه فوتبال آمریکائی (football) که فوتبال اروپائی است (soccer). پنین، در نهایت، توپی را که

می‌خواهد می‌خرد. بااین‌وصف، توپ به دست ویکتور نمی‌رسد؛ چون پنین خیلی زود کشف می‌کند ویکتور اساساً اهل ورزش نیست، و به جای توپْ اسکناسی هدیه می‌دهد. همراه کتابی. هرچند که ماجرا باز به سادگی برگزار نمی‌شود. پنین با علاقهٔ هرچه تمام‌تر سعی کرده رمانی از جک لندن بیابد؛ ولی لندن که در روسیّهٔ پنین این‌همه خواستار داشت در مملکت خودِ لندن چندان شناخته نیست. بااین‌وصف اگر «مارتین ایدن» لندن را نمی‌یابد به‌هرحال موفق می‌شود رمانی از لندن به ویکتور هدیه دهد. ویکتور قصد دارد از کتاب تعریف کند؛ چون که اولاً هدیه است و ثانیاً، به نظر ویکتور می‌رسد، از زبان مادریِ پنین ترجمه شده. می‌گوید تابستان گذشته را به خواندن «جنایت و ــ»، ولی خمیازه مجالش نمی‌دهد. پنین خمیازهٔ لیزامانندش را تماشا می‌کند ــ با دلسوزی، با رضایت، با اندوه ــ و شب به خیر می‌گوید.

۳. در صحنهٔ کوتاه توپ بار دیگر با تصویر کاملی از پنین روبه‌رو ایم؛ شخصیّت پنین و ارتباطش با فرهنگ روسیّه (و البته پوشکین) و بیگانگی‌اش با فرهنگی که احاطه‌اش کرده، به علاوهٔ عنصر کمدی که از برخورد این دو فرهنگ پدید می‌آید و نتیجهٔ ظاهری سوءتفاهم‌های پنینی است. پنین عادت کرده که در این دنیای غریبهٔ دنیای منقولش ــ و پوشکین ــ را همیشه همراه داشته باشد. تمامی آنچه تا به اینجا دربارهٔ پنین گفته‌ام در این صحنه به چشم می‌خورد؛ از لحن دوگانهٔ راوی گرفته تا حضور غیرقابل انکار ساحران خبیث. نه فقط همهٔ نقشه‌های پنین غلط از آب در می‌آیند بلکه همهٔ ارتباط‌هایش با بدفهمی مواجه می‌شوند. بااین‌وصف هر سوءتفاهم لایه‌ای پنهانی در زیر دارد؛ پریان محافظی هم در صحنه هستند؛ و پنین شخصیّتی آرمانی باقی می‌ماند، چون اهل رؤیاست. هرچند که در این دنیا جائی ندارد؛ گوئی اجازهٔ ریشه دواندن به

او داده نشده؛ از دانشگاهی به دانشگاهی دیگر و از خانه‌ای به خانه‌ای دیگر و از شهری به شهری دیگر. در عین حال به یُمن رؤیاهایش دنیائی درونی دارد. ریشه‌های پنین در این دنیای دیگر است؛ در اینجاست که استحکام شخصیّت و خودبسندگی‌اش را بازمی‌شناسیم. بی‌اعتناء به ساحرانْ از فرهنگی آشنا به فرهنگی ناآشنا می‌رود ــ و از کتابی به کتابی دیگر (در «آتش رنگ‌باخته» در شهری دیگر و در دانشگاهی دیگر بازمی‌یابیمش). به این ترتیب، نکتهٔ برخوردش با ویکتور در اینجاست که علی‌رغم همهٔ سوءتفاهم‌ها چگونه به ورای ویرانگریِ دنیای لیزا دست می‌اندازد؛ ارتباطی با ویکتور برقرار می‌کند بسیار عمیق‌تر از ارتباط پدر و مادرِ واقعیِ ویکتور (که دوباره یادآوری می‌کنم تخصص‌شان شناخت روانِ آدمی است)، و دنیایش در دنیای ویکتور ادامه می‌یابد.

۴. ویکتور هم اهل رؤیاست. بخش چهار با یکی از رؤیاهای ویکتور شروع می‌شود. پادشاه روسیّه‌ای افسانه‌ای، پدر خیالیِ ویکتور، پشت میزش نشسته؛ و اگرچه به دلیل انقلابی شبه‌بلشویکی «گردن‌زدن‌ها و رقص‌های محلی» در میدان اصلی شهر به راه افتاده‌اند پدر ویکتور حاضر نیست از سلطنت کنارگیری کند؛ ولی حاضر است به تبعید رود. ویکتور که از پدر واقعی‌اش دل خوشی ندارد و، در ضمن، شب‌ها به راحتی به خواب نمی‌رود هرشب رؤیا می‌بافد؛ ملغمه‌ای از فیلمی ایتالیائی که در برلین برای مخاطبینی آمریکائی ساخته شده و نمایشنامه‌ای پُرماجرا و داستانی کافکائی که معلمی سر کلاس خوانده و، بیشتر از هرچیز، داستان‌های خانوادگی دربارهٔ فرارهای فردی و جمعی روشنفکران روس از «رژیم لنین». در صحنهٔ محبوب ویکتور 'شاه تنها' ('solus rex'، که به گفتهٔ راوی از اصطلاحات طراحان مسائل شطرنج است) در انتظار قایق موتوریِ بسیار نیرومندی در ساحل «دریای بوهم» قدم می‌زند؛ از مواقعی

که حالْ آینده را پیشگوئی و ابداع می‌کند؛ چون دیری نمی‌گذرد که رؤیای ویکتور در این کتاب در کتاب دیگری تبدیل به واقعیّت کین‌بُت می‌شود ــ قهرمان مالیخولیائی «آتش رنگ‌باخته» (**رک** هـ . یک. ۱). به این ترتیب، ویکتور هم مثل اغلب قهرمانان مثبت نباکف قادر است دنیائی رؤیائی خلق کند و به رؤیایش وفادار بماند. اگرچه دستمایهٔ رؤیای ویکتور تلفیقی از پیش‌پاافتاده‌ترین باسمه‌هاست همچنان موفق می‌شود دنیائی بسازد که به گونه‌ای غیرمستقیم پنین را در بر می‌گیرد ــ در نقش پدری آرمانی که هرچند تنها و غیرعادی به نظر می‌رسد حاضر به هیچ سازشی نیست. (در انتهای بخش که پنین و ویکتور هردو در خواب اند رؤیای پنین ــ در انتظار قایقی برای فرار از چنگال بلشویک‌ها ــ در حقیقت ادامهٔ رؤیابافی‌های ویکتور است که امشب استثنائاً به سرعت به خواب رفته.) نطفهٔ اولیّهٔ طرز تلقی ویکتور نیز باز در تلاش‌های خود لیزا نهفته که نه فقط کوشش کرده ویکتور را به پنین تحمیل کند بلکه، از سوئی دیگر، سعی کرده پنین را در ذهن ویکتور جابیندازد. در نتیجه، در دنیای رؤیائیِ ویکتور تیموفی پنین قهرمانی خارق‌العاده است، محققی نجیب‌زاده که در دانشگاهی مشهور ادبیّاتِ 'زبانی کمابیش مرده' را تدریس می‌کند.

۵. در مرکز بخش چهارم راوی خواننده را با گذشتهٔ ویکتور آشنا می‌کند. ویکتور از آغاز استثنائی است؛ و در قالب‌هائی که پدر و مادرش آموخته‌اند، و به اصرار به دیگران می‌آموزند، نمی‌گنجد. به گفتهٔ راوی نبوغْ خلافِ عُرف است. در دوسالگی به جای خط خطی‌های معمول همهٔ بچه‌ها دایره‌هائی «کاملاً گِرد و کاملاً بسته» می‌کشد. در سه‌سالگی وقتی پدر وادارش می‌کند تصویر مادر را بکشد نتیجه خط پُرچین و شکن زیبائی است؛ سایهٔ مادر روی یخچال نو، به گفتهٔ خود بچه. در پنج‌سالگی مناظرومرایا را رعایت می‌کند، و در شش‌سالگی چیزی را بازمی‌شناسد

که، به گفتهٔ راوی، بسیاری از بزرگ‌سالان هرگز نمی‌بینند: رنگ‌های سایه‌ها. مطالعات و بررسی‌های روان‌شناسانهٔ پدر (دکتر اریک وینـد) و مادر (دکتر لیزا وینـد) به جائی نمی‌رسد؛ و سرانجام وینـدها ناچار می‌شوند «بیمار کوچک»شان را راحت بگذارند ــ البته نه قبل از این‌که نباکف، در دفاع از نبوغ، به تفصیل از «درمانگر»های (therapists) روان انتقام بگیرد. در مدرسه ویکتور شاگرد ممتازی است؛ به علاوه بخت یارش می‌شود و در میان معلم‌هائی که برای هیچ‌یک‌شان احترامی قائل نیست به معلم نقاشی فوق‌العاده‌ای برمی‌خورد. (فرصت دیگری برای نباکف که مجموعه‌ای از نظریّه‌هایش را ارائه دهد.) معلّمِ ویکتور، که خود نابغه نیست، فنون را می‌شناسد ولی به مکاتب بی‌اعتناء می‌ماند؛ هنر رسم روز را جدی نمی‌گیرد؛ دالی را، در حقیقت، برادر دو قلوی نرمن راک‌ول می‌داند؛ ون گوگ را «دست دوم» و پیکاسو را «والاترین» می‌یابد؛ و اعتقاد دارد اگر دِگا می‌تواند «کالسکه»ای ('calèche') را به یُمن نقاشی جاودانه کند چرا نباید ویکتور وینـد بتواند همین کار را با «اتومبیل»ی انجام دهد.

۶. معلم ویکتور، در ضمن، می‌آموزد که «طیف خورشید» دایره‌ای بسته نیست بلکه مارپیچی رنگی است که از سرخ شروع می‌شود و تا بنفش ادامه می‌یابد؛ در اینجا مارپیچ دیگری با نوعی بنفشِ طوسی شروع می‌شود و به رنگسایه‌هائی «سیندرلا»ای می‌رسد که ورای «بینشِ بشری» است. به این رنگ‌ها برمی‌گردم؛ ولی حتی قبل از رنگسایه‌های «سیندرلا»ای و همزمان با فکر نقاشی از اتومبیلْ آشکارا نه فقط نقاشیِ ویکتور که شیوهٔ نگارشِ نباکف مطرح است. راوی این نقاشی آرمانی را که، در حقیقت، معلم ویکتور اطمینان دارد ویکتور خواهد توانست نقاشی کند با همهٔ جزئیّات در برابر دیدگان خواننده به نمایش می‌گذارد ــ

یادآور تکچهرهٔ سباستین در «زندگی واقعی سباستین نایت» (**رک** ب.پنج.۷.). اتومبیلْ سوارِ مشکیِ شُسته‌ورُفته‌ای است که در تقاطع خیابانی مشجّر پارک شده؛ و یکی از راه‌های جاودانه کردنش این است که ترتیبی بدهیم تا منظرهٔ دوروبَر در ماشین «نفوذ» کند. به این صورت که آسمان و شاخ‌وبرگ درختان و خانه‌ای دور و تک‌درختی تنها، به علاوهٔ خودِ نقاش، همه و همه در سطوح ماشین منعکس باشند؛ همه‌چیز در ماشین و تلفیق شده با ماشین. این شیوهٔ کار را راوی «روند تقلید و ترکیب» می‌نامد، و معلم ویکتور «اهلی کردنِ» اشیاءِ مصنوع دست بشر.

۷. و این شیوهٔ نگارش «پنین» است. به نمایش درآوردن انعکاس واقعیّت در آینهٔ هنر حرف تازه‌ای نیست. ترکیب و تلفیق انعکاس واقعیّت و آینه است که تازگی دارد؛ به وجود آوردن این ارتباطِ انکارناپذیر ولی نامرئی بین واقعیّت و هنر. یادآور گفته‌ای از آیخنبام دربارهٔ گوگول (از آیخنبام بعدتر به تفصیل سخن خواهم گفت) ــ در توضیح این نکته که گوگول واقع‌گرا نیست: «گوگول، البته، هرگز تکچهره نمی‌سازد ــ از آینه استفاده می‌کند و به عنوان نویسنده در دنیای آینه‌ای خود زندگی می‌کند.» در «پنین» که ظاهری بسیار واقع‌گرا دارد این دنیای آینه‌ای در حاشیهٔ دنیای روزمرّه قرار نگرفته (آنچنان که در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر» دیدیم)، بلکه در عمق روزمرّگی نهفته. مثل سنگ‌ریزه‌ای که (در «زندگی واقعی سباستین نایت») در اعماق آب جواهری می‌نماید؛راوی، 'و'، اصرار دارد که آنچه از آب بیرون می‌آوریم اگرچه سنگ‌ریزه می‌نماید، در حقیقت، همان جواهر رؤیائی است (**رک** ب.شش.۴.). این دنیای رؤیا در «پنین» نیز در اعماق دنیای روزمرّه پنهان می‌ماند ــ لااقل از چشم ساحران. آیا کیشوت و پنین دیوانه اند یا دنیای دوروبَر دیوانه است که آنها را دیوانه می‌داند؟ پاسخ دشوار نیست. باقی

می‌ماند نابغهٔ جوان؛ ویکتور در این دنیا چه نقشی دارد؟ دیده‌ایم که دنیای پنین در ویکتور گسترش می‌یابد؛ متقابلاً، همچنان که خواهیم دید، ویکتور نیز در مرکز دنیای پنین قرار می‌گیرد، چون موفق می‌شود اجزاء پراکندهٔ این دنیا را در هدیه‌ای که به پنین می‌دهد جمع کند.

هفت

۱. پنین خوش‌اقبال‌تر از کیشوت به نظر می‌آید. راویِ «دُن کیشوت» همدلی چندانی با قهرمان داستانش ندارد؛ بر سر راه کیشوت علائم و اشاراتی دیده نمی‌شود که خبر از واقعی بودن دنیای رؤیاهایش بدهد. رؤیا ساخته و پرداختهٔ ذهن کیشوت است؛ بنابراین وقتی که، در نهایت، واقعیّت را اجتناب‌ناپذیر می‌یابد و، به اصطلاح، عاقل می‌شود چاره‌ای جز پشیمانی ندارد ــ و مرگ. نقش راوی «پنین»، همچنان که قبل‌تر گفته‌ام، دوگانه است؛ اگر در سطحی پنین را می‌آزارد در سطحی دیگر قدرش را بازمی‌شناسد. از این گذشته زندگی پنین به تمامی در اختیار راوی نیست؛ و با این‌که در بخش آغازی رمان راوی با شیطنت تذکّر می‌دهد از پایان خوش متنفر است داستانی که تعریف می‌کند پایانی خوش دارد. نه فقط پایان بخش اول خوش است بلکه رمان هم پایان خوش دارد؛ چون علی‌رغم تمامی بدبیاری‌ها که، به‌هرحال، در زندگی پنین تازگی ندارند پنین موفق می‌شود از دست راوی‌اش بگریزد. در ضمن عوامل و عناصری در سرتاسر رمان دیده می‌شوند که حتی در اعماق اندوه و تنهائی پنین دنیای دیگری را تداعی می‌کنند ــ دنیای سیندرلا و کفش‌های بلوری‌اش را.

۲. «پنین» همچنان که گفته شد نه بر پایهٔ 'طرح' که اساساً به کمک تعدادی نقشمایه شکل می‌گیرد. بنابراین وقتی در میان این نقشمایه‌ها به آدم‌ها و

عناصر و، حتی، کلماتی برمی‌خوریم که به‌روی‌هم مایه‌ای منسجم پدید می‌آورند مقولهٔ مهم و قابل تأمّل است. دنیای جادوئیِ پنین به یُمن همین عناصر ساخته می‌شود؛ عناصری که اگر در سطح روئیِ رمان جای چندانی برای خود نمی‌یابند در بافت زیری عواملی ساختاری به حساب می‌آیند. مثلاً اعداد. عدد سه: سالروز تولد پنین سوم فوریه است (مطابق تقویم قدیم)؛ شعری که پنین برای کلاسش می‌خواند ــ از پوشکین ــ نه فقط تاریخ نگارش که حتی ساعت نگارش دارد، سه و سه دقیقه؛ با سه زن ارتباط‌هائی ناموفق دارد (آخری یکی از شاگردانش است، بتی بلیس ــ که اگرچه بسیار تلاش می‌کند توجه چندانی از جانب پنین نمی‌بیند)؛ سومین ملاقات راوی با پنین در «سه چشمه» است؛ و بالاخره ارتباط سه سنجاب با سه شخصیّت، که با تفصیل بیشتری توضیح داده خواهد شد.

۳. از این میان نقشمایهٔ سنجاب‌ها در مرکز رمان قرار دارد و در حدّ حلقهٔ ارتباطی دو دنیای پنین عمل می‌کند. قبل‌تر شرح داده‌ام که در بخش اول رمان پنین به دنبال حمله‌ای قلبی به کودکی ازدست‌رفته‌اش بازمی‌گردد؛ و در اتاق کودکی‌اش نقاشی سنجابی که در حال بازی با شیء سرخ‌رنگی است، در کنار پیرمردی قوزکرده، حتی در دوران کودکی هم توجه پنین را جلب می‌کند. می‌خواهد بداند شیء چی‌ست، و نمی‌تواند. پنین یازده‌ساله فکر می‌کند که در بستر بیماری فرصت حل معمّا را دارد، ولی تب مجال نمی‌دهد. پنینِ میانسال که در باغ ملی شهری غریب روی نیمکتی نشسته لحظاتی با پنین یازده‌ساله یکی می‌شود؛ یک بار دیگر به نظرش می‌رسد کلید معمّا را در دست دارد، ولی بادی که برمی‌خیزد ذهنش را به هم می‌ریزد؛ و این در حالی است که سنجابی خاکستری جلویش نشسته. (به یاد داریم که پس از دیدار با لیزا هم به نظرش می‌رسد در آستانهٔ حل معمّای هستی است، ولی سنجابی تشنه رشتهٔ افکارش را

پاره می‌کند.) پنین که در حضور سنجابی روی نیمکتی سنگی نشسته، در حقیقت، نقاشی دوران کودکی‌اش را نه فقط تداعی که تکرار می‌کند؛ یادآور مارتین، قهرمان «فخر»، که سرانجام در نقاشی دوران کودکی‌اش ناپدید می‌شود. گذشته و حال، همراه واقعیّت و رؤیا، همدیگر را منعکس می‌کنند ــ مثل مضمون ماشین و مناظر دوروبَر، در نقاشی ویکتور.

۴. وقتی نقشمایهٔ سنجاب را در رمان دنبال می‌کنیم می‌بینیم هرکجا سنجابی پیدایش می‌شود مشکلِ آن لحظهٔ پنین نیز حل می‌شود. در صحنه‌ای چمدانش را گم کرده و در صحنه‌ای دیگر راهش را گم کرده؛ هردو را بازمی‌یابد. به تدریج این تداعی را در سطحی عمیق‌تر می‌بینیم. در صحنه‌ای خود تصویرْ سنجاب را تداعی می‌کند. پنین گذشته از کار تدریس در حال تحقیق هم هست. راوی توضیح می‌دهد که پنین قصد دارد کتابی بنویسد دربارهٔ فرهنگ روسیّه، و در این زمینه در حال تتبّع است. کتاب نوعی «تاریخ کوچکِ» عادات و رسوم و حکایات شخصیّت‌های ادبی است، آینه‌ای کوچک برای به نمایش درآوردن «تاریخ بزرگ» روسیّه. کار تحقیق، به گفتهٔ راوی، هنوز از دوران «خوشِ» جمع‌آوری مواد خام نگذشته. در اینجا راوی ــ با ذکر جزئیّات ــ تصویری به دست می‌دهد از پنینِ محقق که فهرست‌ها را مثل فندق یا گردوئی (nut) گنده به گوشه‌ای می‌بَرد، در حدّ غذائی معنوی، و مدت‌ها مشغول‌شان باقی می‌ماند. تصویر از دید شاگردان پنین ترسیم می‌شود که، به گفتهٔ راوی، از تماشای چنین صحنه‌ای لذت می‌برند و احساس افتخار می‌کنند. یادآوری می‌کنم که، البته، راوی کلمهٔ 'سنجاب' را به کار نمی‌بَرد ــ ولی جای هیچ ابهامی باقی نمی‌گذارد.

۵. نقشمایهٔ سنجاب نوساناتی دیگر، و پیچیده‌تر، نیز دارد. به عنوان مثال

در طول رمان خواننده با سه سنجاب روبه‌رو می‌شود که زنده نیستند. و این سنجاب‌ها مایه‌هائی متفاوت همراه می‌آورند. به عکس سنجاب‌های زنده که با خود پنین یکی می‌شوند؛ تا آنجا که نه فقط بسیاری از عادات و حرکات پنین سنجاب‌وار می‌نماید بلکه، همچنان که دیدیم، گهگاه حتی کلماتی که راوی برای توصیف پنین به کار می‌گیرد سنجاب‌ها را تداعی می‌کنند. برگردیم به سه سنجاب. اولی پوست پُرکردهٔ سنجابی است که راوی، در دوران کودکی، از لای دَری بازمانده در منزل دکتر پنین می‌بیند ــ پدر تیموفی کوچک. و البته تصویر دکتر پنین تصویر دوستش دکتر بلوچکین، پدر میرا، را فرامی‌خواند (بوید تذکر می‌دهد 'بلوچکین' از belochka مشتق می‌شود، مصغّر belka که در روسی معنای 'سنجاب' دارد). دومی تصویری از «سنجاب خاکستری» است، روی کارت‌پستالی که پنین برای ویکتور می‌فرستد. پنین هنوز ویکتور را ندیده، و این کارت را بالاخص به دلیل خصیصهٔ آموزشی‌اش انتخاب کرده. روی کارت این توضیح وجود دارد که 'سنجاب' (squirrel، به انگلیسی) از کلمه‌ای یونانی گرفته شده، به معنی «سایه ـ دُم». اشاره‌ای که ویکتور را به پنین متصل می‌کند و نیاز به توضیح بیشتر ندارد؛ بخصوص که بلافاصله در جملهٔ بعد پنین ویکتور را دعوت می‌کند به دیدارش بیاید. با همین دو تصویر می‌بینیم که چگونه دنیای پنین از طریق سنجاب‌ها گسترش می‌یابد. ولی سنجاب سوم که، به یکباره، مجموعه‌ای از مایه‌ها را در خود جمع می‌کند حتی پیچیده‌تر است.

۶. در صحنهٔ میهمانیِ پنینْ کتابدار دانشگاه جامی بلورین می‌بیند و به یاد کفش‌های بلوری سیندرلا می‌افتد. پنین محقّق به تفصیل توضیح می‌دهد که چگونه به مرور زمان کلمهٔ 'پوست' (vair، به فرانسه) تبدیل به 'بلور verre'، به فرانسه) شده، و در پایان بحثی دربارهٔ ریشهٔ لغاتْ

یادآوری می‌کند کفش‌های سیندرلا نه از بلور که از جنس «پوست سنجاب روسی» است. (قبل‌تر شنیده‌ایم که شوهر میرا تاجر پوست بوده.) در مرکز این گفتگو جامی بلورین قرار دارد که در آغاز میهمانی به دقت توصیف شده، و حالا زیبائی و تلألؤ سبزش مهمانان را مفتون می‌کند ــ هدیهٔ ویکتور به پنین. (و البته مهمانان اند که پنینِ بی‌توجه را متوجه می‌کنند جام، در ضمن، بسیار قیمتی است.) به این ترتیب، در چند جمله مایه‌های رنگسایه‌های «سیندرلا»ای به علاوهٔ گذشتهٔ جادوئی (میرا) و آیندهٔ جادوئی (ویکتور) همه در این جام منعکس می‌شوند. نمونهٔ خوبی از شیوه‌ای که نقشمایه، در حدّ جانشین 'طرح'، صحنه را پیش می‌برد و به رمان شکل می‌بخشد. برگردیم به میهمانی که، همچنان که گفته شده، برای پنین با فاجعه به آخر می‌رسد؛ چون در انتهای همین میهمانی است که پنین درمی‌یابد دیگر در دانشگاه ویندل جائی ندارد. در صحنه‌ای نهائی پنین را می‌بینیم که به تنهائی ظرف‌ها را جمع می‌کند و می‌شوید. جام جادوئیِ ویکتور هم همراه بقیهٔ ظرف‌ها در اعماقِ کفِ صابون توی ظرف‌شوئی است. در اینجا فندق‌شکنی از دست پنین می‌سُرد و صدای شکستن شیشه به گوش می‌رسد. پنین به ظرف‌شوئی پشت می‌کند، خیره به «سیاهی ورای آستانهٔ» دَرِ عقب که باز مانده. حشرهٔ سبزرنگی با بال‌های تورمانند گِرد چراغ می‌گردد. یادآور پروانه‌ای؟ در این صورت جای نگرانی نیست. پنین برمی‌گردد به ظرف‌شوئی. گیلاسی شکسته؛ و «جام زیبا» صحیح و سالم است. پریان حافظ مراقب اند. سنجاب‌ها به کمک کفش‌های بلوری سیندرلا را به شاهزاده می‌شناسانند. عشق میرا جادوی گذشته را نه تنها در زمان حالِ پنینْ که در آیندهٔ ویکتور هم زنده نگه می‌دارد. و سنگ‌ریزه، در حقیقت، همان جواهر است.

هشت

۱. همهٔ آنچه گفته شد در توضیح دنیای جادوئی پنین بود؛ دربارهٔ خود پنین چه می‌توان گفت؟ عموماً فرض بر این گذاشته می‌شود ــ یا باید گذاشته شود ــ که کسی که به دنیای جادو راه می‌یابد جنس و جَنَمی متفاوت دارد. مثل آلیس که کنجکاوی و شهامت و، در نتیجه، شخصیّتی ورای شخصیّت معمول دختربچه‌ها دارد؛ یا مثل سیندرلا، که بسیار با پنین تداعی می‌شود. از سوئی دیگر کسی که به دنیای جادو راه می‌یابد درگیر و وابستهٔ این دنیا باقی می‌ماند. به عنوان مثال کیشوت وقتی که از دنیای تخیّلی‌اش بیرون می‌آید دیگر نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد. در عمل این شخصیّت‌ها و فقط این نوع شخصیّت‌ها قادرند عصای جادو را به دست آورند، چون بدون این عصا زندگی را غیرممکن می‌یابند. بنابراین گذشته از مسئلهٔ شخصیّتِ پنینْ این سؤال دیگر هم مطرح است که عصای جادو چگونه به کمک پنین می‌آید؟ بخصوص که راوی به صراحت می‌گوید از پایان خوش نفرت دارد؛ و به عکسِ راویِ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» یا راویِ «بند سینیستر» قصد ندارد به فریاد قهرمان داستان برسد یا، در نهایت، نجاتش دهد. از یاد نبرده‌ایم که راوی «پنین» را نه بر فراز که در عمق رمان می‌یابیم، و به عنوان بخشی از 'واقعیّتِ' دردناکِ زندگیِ پنین.

۲. در حقیقت، راوی که در بهترین حالت شخصیّتی مشکوک دارد تلفیقی است از پریان و ساحران؛ بیرون از داستان و در محدودهٔ داستان؛ سدّ راه قهرمان و محافظش. ناچاریم همراهش باشیم تا از داستان لذّت ببریم، و ناچاریم مخالفش باشیم تا از شخصیّت پنین لذت ببریم. به این ترتیب، راوی داستان در اینجا صرفاً شگردی مصنوع است برای وضوح بخشیدن به شخصیّت قهرمان. برگردیم به پنین، جادوئی‌ترین عنصر رمان. آنچه نباکف دربارهٔ «دُن کیشوت» می‌گوید در مورد «پنین» نیز صدق می‌کند.

تمـامی رمـان بـه گِـرد شـخصیّت پـنین مـی‌گردد. در «پـنین» نـیز هـمهٔ شخصیّت‌ها در مقایسه با پنین بی‌رنگ اند و در ارتباط با او رنگ می‌گیرند. تـخیّل پـنین است کـه، مـثل تـخیّل کـیشوت، بـه یُـمن قـوس‌قزح رؤیـا شخصیّت‌های دیگر را از روزمرّگی نجات می‌دهد. و ایـن‌که نسخه‌هـای واقعی در مقابل بَدل‌های تـخیّلیِ پـنین، و کـیشوت، رنگ‌بـاخته بـه نـظر مـی‌رسند نشـانهٔ قـدرت تـخیّل و جـادوی رؤیـاست. در اینجـا نـیز شخصیّت‌های دیگر چندبُعدی و پیچیده ساخته نمی‌شوند، و فقط در حدّ پیرایه‌های شخصیّت پنین عمل می‌کنند. ساختار بسیاری از داستـان‌های نباکف بر پایهٔ گریزهائی بنیادی است: از واقعیّت به رؤیـا، از زنـدگی بـه مرگ، از حال به گذشته یا به‌عکس از گذشته به حال. در «پنین» شخصیّت پنین خود بر این اساس بنا می‌شود. و همچنان که گفته شد جذابیّتِ «پنین» نه در 'طرح' روایت که در شخصیّت قهرمان ماجراهـاست. خـوانـنده را مجذوب می‌کند، به همان شکل کـه شـاگردهـای کـلاسش را مـجذوب می‌کند. پنین «محبوب» است، به گفتهٔ راوی، نه به دلیل هـیچ «تـوانـائیِ ذاتی» که به دلیل «معترضه‌های فراموش‌نشدنی‌اش»، وقتی که عینکش را برمی‌دارد تا «در حالی که به گذشته لبخند مـی‌زند عدسی‌هـای حـال را مشت و مال دهد» (massage).

۳. هاید در فصل درخشـانی (از کتـابش دربـارهٔ نبـاکـف) کـه بـه «پـنین» می‌پردازد از سنّت 'سکتز' (skaz) یاد می‌کند. 'سکتز' (همریشهٔ skazka، که در روسی معنای 'داستان عامیانه' دارد) به روایتی اطلاق می‌شود که نویسنده نه مستقیماً بلکه از طریق راوی‌ای تخیّلی تعریفش می‌کند؛ به این ترتیب، 'سکتز' که سرچشمه‌اش سنّت قـصه‌گـوئی عـامه‌پسند است بـه مجموعه‌ای از شگردها اشاره دارد که قصه‌گـو بـه کـمک گریززدن‌هـا و معترضه‌ها یا تکیه کلام‌ها و تکرارهـا روایت را مـتوقف مـی‌کند و تـوجه

شنونده را از قصه به قصه‌گو برمی‌گرداند تا نامحتمل بودن قصه را پنهان نگه دارد و هیجان بیشتر به وجود آورد. (دقیقاً آنچه در «پنین» به چشم می‌آید.) طبعاً صورت‌گراهای روس بلافاصله 'سکتز' را به حیطهٔ نقد ادبی می‌کشانند. شکولفسکی «تریسترام شندی» سترن را به کمک 'سکتز' توضیح می‌دهد، و آیخنبام در مقاله‌ای با نام «چگونه 'شنل' گوگول ساخته شد» از 'سکتز' بیشترین استفاده را می‌برد. هاید که قصد دارد «پنین» را در پرتو گوگول شرح دهد خواننده را بازمی‌گرداند به نظرات نباکف دربارهٔ گوگول ــ و به تحلیل آیخنبام از گوگول. آیخنبام می‌گوید بازیافتن عناصر 'سکتز' به ما کمک می‌کند رویکردِ (approach) انتقادیِ غنی‌تری درقبال هر متن ادبی ارائه دهیم؛ و اگرچه داستان عامیانه مقولهٔ بدیهه‌پردازی است و در رمان واقع‌گرا جائی برای بدیهه‌پردازی نیست آیخنبام همچنان اعتقاد دارد رمان‌نویس‌هائی که در دوران معاصر برای ما جالب اند «توهّم بدیهه‌پردازی» را در آنجاها که سروکارشان به ناچار با زبان روزمرّه است زنده نگه می‌دارند. آیخنبام این خصیصه را حتی در تولستوی می‌یابد، و در مورد گوگول می‌گوید که گوگول اساساً روایت نمی‌کند بلکه، با ایماء و اشاره و شکلک، بازی درمی‌آورد و به گونه‌ای تک‌نوازی دست می‌زند.

۴. از نباکف تحلیل‌های فوق‌العاده‌ای، به نشانهٔ علاقه و احترام، دربارهٔ گوگول در دست است؛ از جمله کتابش دربارهٔ گوگول (که هاید می‌گوید آیخنبام را پشت سر دارد). گذشته از این در حیطهٔ داستان‌نویسی نیز می‌توان «پنین» را بهترین پیشکش نباکف به گوگول دانست. هاید می‌گوید نباکف در «پنین» موفق می‌شود به یُمن کندوکاو در منابعِ ترفندهای گوگولْ الگوی انتقادی خود را ابداع کند و آنگاه آن را در بافتِ رمان جای دهد. هاید به نقل از آیخنبام می‌گوید در داستان‌هائی که قصه (anekdot، به

روسی) به خودی خود اهمیّت دارد شگردهای روائی صرفاً در حدّ پیوندهائی صوری (formal) بین واقعه‌ها به کار گرفته می‌شوند ولی در آنجاها که 'سکتز' نقشی بنیادی در داستان دارد راوی به نحوی به پیشزمینه می‌آید، گوئی که از 'طرح' فقط برای به‌هم‌بافتن شگردهای مختلفِ سَبْک استفاده می‌شود. تأکید چنین متنی بر ظرافت‌های لُغَوی و بازی‌های با زبان است، مثل انواع جناس‌ها. به این ترتیب، نه فقط راوی مُدام روایت را قطع می‌کند تا مستقیماً خواننده را مخاطب قرار دهد، زبان راوی نیز به صورتی در می‌آید که در آن اشارات صوتی اهمیّتی به مراتب بیشتر از معانیِ سرراست کلمات دارند. خصائصی که در آثار گوگول، همچنان که در «پنین»، همه در خدمت کمدی رمان است.

۵. هاید در سرتاسر کتابش می‌کوشد کمدی آشکار آثار نباکف را به کمک رسالهٔ مشهور برگسون توضیح دهد («خنده»، ۱۹۰۰). برای «پنین» این نقل قول را از برگسون می‌آورد:

«... کمدی برای این‌که نگذارد کنشی (action) جدّی را جدّی بگیریم یا، سخن کوتاه، برای این‌که آماده‌مان کند بخندیم از روشی استفاده می‌کند که دستورالعملش را می‌توان به این صورت درآورد: کمدی توجه‌مان را به جای این‌که بر کنش‌ها متمرکز کند بیشتر به سمت اشارات (gestures) هدایت می‌کند. منظور ما از اشارات در اینجا رفتارها و حرکات و حتی زبانی است که وضعیّتی ذهنی به کار می‌گیرد تا خود را بیان کند، بدون هیچ هدف یا فایده‌ای، بدون آن‌که جز تب‌وتابی درونی دلیلی دیگر داشته باشد. اشارات، در این تعریف، عمیقاً با کنش تفاوت دارند. کنش بر قصد یا، دست‌کم، آگاهانه است؛ اشارات غیرعمد بیرون می‌آیند، خودبه‌خود ... کنش با احساسی که آن را برمی‌انگیزد دقیقاً تناسب دارد ... ولی اشارات حال و هوائی انفجاری دارند...»

به عنوان مثال، چه بازی‌ها که با نام 'پنین' نمی‌شود (در سرتاسر «پنین» و حتی در «آتش رنگ‌باخته»). وقتی برای اولین بار خودش را پشت تلفن معرفی می‌کند نامش، به گفتهٔ راوی، «انفجار نامعقولی» است؛ و به گفتهٔ مخاطبش «توپ پینگ پنگِ تَرَک‌خورده‌ای» است. به این ترتیب پنین، در حتی ظاهری‌ترین سطحِ ممکن، خود در حدّ ایماء و اشاره‌ای صوتی به حساب می‌آید که مُدام توجه خواننده را جلب می‌کند. و آنچه هاید، به نقل از آیخنبام، در توصیف گوگول می‌گوید دربارهٔ «پنینِ» نباکف هم صادق است: روایت‌هایش را تا حدّ زیادی منطق تقلیدْ یکپارچه نگه می‌دارد؛ خصائص صوتیِ کلمات، همراه ضرب و هماهنگی‌های کلمات، توهّمِ نظام مکمّلی نشانه‌شناسانه خلق می‌کند همسنگِ ادراک.

۶. آنچه هاید ناگفته می‌گذارد این است که شخصیّت پنین ــ و رمانی از نوع «پنین» ــ جنبهٔ دیگری نیز دارد، جنبه‌ای که در آثار نباکف به شخصیّت و به رمان در آن واحد خصائص کمدی و تراژدی می‌بخشد. بینشِ استعاری. حق با هاید است که در توضیح دنیای نامعقول دوروبَر پنین می‌گوید آدمیزاد و همهٔ شگردهایش را نزدیکیِ مغاکی تهدید می‌کند؛ و حق باز با هاید است وقتی می‌گوید کمدی پنین دنیا را به کمک خنده از چنگال خودکاری (automatism) می‌رهاند؛ ولی این‌همه کافی نیست. در کنار خلاء و در کنار خنده احساس درد موج می‌زند؛ چون برای پنین و، البته، برای نباکف دنیائی که سبعیّت مرگ میرا را امری عادی می‌داند پذیرفتنی نیست. پاسخ نباکفِ داستان‌نویس «پنین» است؛ و پاسخِ پنین خنده است. ما که خواننده‌ایم چه پاسخی داریم؟ از نباکفِ معلّم کمک بگیریم که در مقدمهٔ سخنرانی‌اش دربارهٔ «مسخ» کافکا می‌گوید:

«شنل مرد بیچاره‌ای را می‌دزدند ... آدم بیچارهٔ دیگری سوسک می‌شود ... ــ که چه؟ در قبال که چه' جواب معقولی وجود ندارد.

می‌توانیم داستان را پیاده کنیم، می‌توانیم کشف کنیم تکه‌ها چطور جفت‌وجور می‌شوند، چطور این بخش الگو به آن بخش دیگر واکنش می‌دهد؛ ولی باید در وجودتان یاخته‌ای، ارثی، اصلی داشته باشید که در پاسخ به شوری که نَه می‌توانید تعریف کنید و نَه می‌توانید رد کنید به لرزه درآید. **زیبائی به علاوهٔ شفت** ــ این دقیق‌ترین تعریفی است که می‌توان برای هنر یافت. آنجا که زیبائی هست شفقت هست به این دلیل ساده که زیبائی باید بمیرد: زیبائی همیشه می‌میرد، منِش همراه مضمون می‌میرد، دنیا همراه هر تک‌آدم می‌میرد.»

۵. نبوغ و جنون

یک

۱. بخش چهارم «پنین» ــ بخش ویکتور ــ با توصیف پدری خیالی شروع می‌شود: پادشاهی افسانه‌ای که پیرهن ورزشی «خیلی سفید»ی یقه‌باز و کت (blazer)ی «خیلی مشکی» پوشیده؛ پشت میز برق‌انداختهٔ «جاداری» نشسته که نیمتنهٔ بالایش را، قرینه‌ای وارونه، منعکس می‌کند؛ در «قصری منزوی»، و در اندیشهٔ کناره‌گیری اجباری و تبعید. دیری نمی‌گذرد که پدر خیالیِ ویکتور را در ساحل دریا آمادهٔ فرار می‌بینیم، در انتظار «قایق موتوری پُرقدرتی» نجات‌بخش. پنین نیز، در رؤیایش، خود را در کرانه‌ای می‌بیند؛ گریخته از چنگ بلشویک‌ها و در انتظار قایقی که باید از آن سوی «دریای نومید» به فریاد برسد. قهرمان خیال‌بافی‌های ویکتور، در حقیقت، شاه شطرنجی است که تنها مانده، 'solus rex'. این اصطلاحِ (به گفتهٔ راوی «پنین») «طراحان مسائل شطرنج» را کمابیش یک دهه بعد از انتشار «پنینْ» در «آتش رنگ‌باخته» بازمی‌یابیم؛ به همین معنا و برای توصیف موقعیّتی مشابه (این بار نیز «قایق موتوری پُرقدرتی» در انتظار قهرمان فراری است). آیا شاه شطرنجِ «آتش رنگ‌باخته» حتی قبل از نوشته شدن «آتش رنگ‌باخته» به رؤیاهایِ پنین و ویکتور راه یافته بوده؟ یا 'شاه تنهای

رؤیاهای ویکتور از «پنین» گریخته تا در «آتش رنگ‌باخته» به صورت شخصیّتی مرکزی واقعیّت یابد؟ (مثل خود پنین که از چنگ راوی «پنین» می‌گریزد تا در «آتش رنگ‌باخته» سرپرستی بخش روسیِ دانشگاه وردسمیت را به عهده بگیرد.) مقوله فقط بخشی از نظریه‌پردازی‌های معمول منقّدین نیست؛ در محدودهٔ رمان نیز یکی از دو قهرمان کتاب، کین‌بُت، اصرار دارد قهرمان دیگر کتاب، شیدِ شاعر، منظومه‌اش را به جای 'آتش رنگ‌باخته'، که خواهیم دید برای کین‌بُت مطلقاً بی‌معناست، *Solus Rex* بنامد.

۲. آیا با یکی دیگر از ترفندهای نباکف روبه‌رو ایم؟ و صرفاً به این قصد که خوانندهٔ این رمان را به رمان دیگری از همین نویسنده رجوع دهد ــ تبلیغ نباکف برای نباکف؟ در حقیقت، پرتو کمرنگِ این آتش را در آثاری می‌توان دید که نباکف حتی قبل از مهاجرت به آمریکا و، بنابراین، خیلی قبل‌تر از «آتش رنگ‌باخته» یا «پنین» می‌نویسد. به دنبال انتشار «هدیه» تصمیم دارد ادامه‌ای برای «هدیه» بنویسد؛ در آغاز جلد دومْ فیودر و زینا موفق شده‌اند از آلمان نازی فرار کنند، ولی در پایان رمانْ زینا در تصادفی بی‌معنا کشته می‌شود. اگرچه نباکف کتاب را رها می‌کند، فکر مرکزی باقی می‌ماند. در این میان داستان «ساحر» را می‌نویسد که گم می‌شود (و سال‌ها بعد پیدا می‌شود) ــ داستانی که نسخهٔ اولیّهٔ «لولیتا»ست. آخرین رمانی که قبل از مهاجرت به آمریکا به روسی می‌نویسد، ولی نیمه‌تمام کنار می‌گذارد، *Solus Rex* نام دارد. هرچند که بخش‌های اول و دوم رمان در همان سال‌ها به صورت دو داستان کوتاه منتشر می‌شوند ــ با نام‌های "Ultima Thule" و "Solus Rex". به این ترتیب، رمانی که در ۴۰-۱۹۳۹ ناتمام رها شده در ۶۱-۱۹۶۰، با ساختاری به تمامی متفاوت و به زبانی و با نامی جدید، حیات تازه‌ای می‌یابد («آتش رنگ‌باخته»). در زندگی

روزمرّه گهگاه لحظاتی را تجربه می‌کنیم، ظاهراً برای اولین بار، که در اصلْ متعلق به گذشته‌ای دور و ازیادرفته اند؛ در داستان‌های نباکف هم این بازی قایم‌موشک به انحاءِ مختلف میان شخصیّت‌ها در جریان است.

۳. هردو بخش این رمان ناتمام سال‌ها بعد به انگلیسی ترجمه می‌شود و همراه مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه به چاپ می‌رسد (۱۹۷۳). در بخش اول نقاش روسی مهاجر، سینیوسف، نامه‌ای خطاب به همسر مرده‌اش می‌نویسد؛ و ماجرای برخوردش را با فالتر، معلم قدیمش در پترزبورگ، تعریف می‌کند. سینیوسف فالتر را در ریویرا یافته؛ فالتر اعتقاد دارد معمّای هستی را کشف کرده ولی حاضر نیست کشفش را با سینیوسف درمیان بگذارد (وقتی ماجرا را به اشتباه برای روانکاوی بازگو می‌کند قلب روانکاو بازمی‌ایستد). سینیوسفِ عزادار که نومیدانه امید دارد همسر مرده‌اش را دوباره زنده بیابد سخت تلاش می‌کند راز را به دست آورد، و موفق نمی‌شود. فالتر، در نهایت، توضیح می‌دهد که پاسخ معمّا را ناخواسته در میان حرف‌ها به زبان آورده ولی «خوشبختانه» سینیوسف نفهمیده. در ضمنْ با شاعری شمالی (Nordic) آشنا می‌شویم که از سینیوسف می‌خواهد تا منظومه‌اش را با تصویرهائی بیاراید. سینیوسف می‌پذیرد، به این امید که شاید به نحوی اندوه مرگ همسر را از یاد ببرد. منظومه دربارهٔ جزیره‌ای خیالی است، به نام 'اولتیما تول'. سینیوسف خطاب به همسر مرده‌اش می‌نویسد: 'اولتیما تول'، جزیره‌ای که در دریای غمگین و خاکستریِ اندوه غیبت تو متولّد شد، حالا جذبم می‌کرد، به عنوان مأوای آن بخش از افکارم که کمتر می‌توانند به بیان درآیند. نباکف خود (در مقدمهٔ ترجمهٔ انگلیسی داستان) می‌گوید سینیوسف در کارِ شکل دادن به دنیائی تخیّلی چنان درگیرِ این وسوسهٔ هنرمندانه می‌شود که 'تول' کم‌کم خودْ واقعیّت خود را می‌پروراند.

سینیوسف اعلام می‌کند از ریویرا برمی‌گردد به آپارتمانی که در پاریس دارد؛ ولی، به گفتهٔ نباکف، از ریویرا به قصری غمزده می‌رود در جزیرهٔ دوردستی شمالی. و آشکارا یک بار دیگر با خلق دنیائی رؤیائی روبه‌رو ایم ــ به عنوان تمهیدی در قبال دنیای دردناک روزمرّه.

۴. قهرمانان نباکف اغلب مُهره‌های تنهای عرصهٔ شطرنج اند؛ نه می‌توانند به دنیای رؤیائی گذشته بازگردند و نه می‌توانند در این دنیائی که اسیرش هستند زندگی کنند. ناچار به کمک خاطره و خلّاقیّت دنیاهائی ابداع می‌کنند، پناهگاه‌هائی در قبال سبعیّت روزمرّگی. به این ترتیب، همهٔ این شخصیّت‌ها در تبعیدند. همچنان که دیده‌ایم سینسیناتوس و کروگ حتی در موطن‌شان ــ در دنیاهای فاشیستی/کمونیستیِ یکّه‌تازی ــ خود را در تبعید می‌بینند؛ و نباکف تنها به یُمن قدرت بی‌حدّ و حدود نویسنده‌ای خلّاق می‌تواند آنها را نجات دهد. و دیده‌ایم که پنینِ تبعیدی هم 'شاه تنها'ی عرصهٔ شطرنج است ــ مهرهٔ شاه که برخلاف مهرهٔ اسب ('نایت') توانائی پرش ندارد. تا این‌که، در نهایت، خود را از چنگ راوی‌اش رها می‌کند و به رمانی دیگر پناه می‌برد. اگر از فیودر تا پنین همهٔ این شخصیّت‌ها نماینده‌های تنهائیِ ذهنی خلّاق ــ و 'خوب' ــ به حساب می‌آیند که در دنیائی سراسر ابتذال گرفتار آمده‌اند قهرمان «آتش رنگ‌باخته»، چارلز کین‌بُت، از جنسی دیگر است. کین‌بُت نه گذشته دارد و نه آینده، و نه حتی زمان حال. شاه تنهای سرزمینی خیالی که در خیال هم به او تعلّق ندارد. کین‌بُت در عالم تخیّل هم در تبعیدی بی‌بازگشت زندگی می‌کند، دور از سرزمین رؤیائی‌اش. سرزمینی که نباکف عموماً در آینده‌ای بعید، جائی در حاشیه یا ورای صفحهٔ آخر رمان، به قهرمانان مثبتش می‌بخشد. ولی کین‌بُت (مثل هامبرت در «لولیتا») به این سرزمین رؤیا دست نمی‌یابد؛ و اگر هامبرت لااقل در گذشته این بهشت گمشده را

تجربه کرده کین‌بُت هرگز بهشتی ندیده و نداشته ــ مگر در خیال‌بافی‌های بی‌انتها و رنگینش. بیخود نیست که به طور ضمنی خود را 'solus rex' می‌خواند.

۵. «لولیتا» و «آتش رنگ‌باخته» (و گهگاه «آدا») را اکثر منقّدهای آثار نباکف شاهکارهای نویسنده می‌دانند؛ و اعجاز نویسنده را عموماً در ساختارهای شگفتی‌انگیز و پیچیده ولی، در عین حال، مُنسجم این رمان‌ها می‌دانند؛ چون بالاخص در این کتاب‌هاست که تمامیِ عناصر و مایه‌های اصلی داستان‌های نباکف تکامل می‌یابند. از این گذشته، به گفتهٔ رُرتی (که دوستدار «آدا» نیست)، مسئلهٔ قابل توجه رمان‌های «لولیتا» و «آتش رنگ‌باخته» بدیع (original) بودن دو شخصیّت مرکزی آنهاست، هامبرت و کین‌بُت. به گفتهٔ رُرتی، هیچ‌کس قبلاً به این فکر نیفتاده بوده که چه می‌شد اگر شخصیّت سبُعی چون سکیمپُل (از قهرمان‌های دیکنز) در عین حال نابغه هم می‌بود ــ آدمی که کلمهٔ 'شعر' را بیهوده به زبان نمی‌آورد بلکه دقیقاً می‌داند شعر چی‌ست. رُرتی اعتقاد دارد نباکف به این دلیل اهمیّتی بیشتر از رمان‌نویس‌های طراز اول می‌یابد که این نوع نابغه/هیولای خاص را ــ هیولای نداشتن کنجکاوی ــ به دانشِ امکاناتِ بشری می‌افزاید. بااین‌وصف همچنان در مورد «آتش رنگ‌باخته» تازگیِ ساختار کتاب است که منقّدها را به خود جذب می‌کند. «آتش رنگ‌باخته» از همان ابتداء منقّدین را سخت به جنب‌وجوش می‌اندازد. از آن رمان‌هاست که قبل از هرچیز قدرت خلّاقهٔ منقّد را به کار وامی‌دارند ــ فرصتی استثنائی برای کشف (و ابداع) انواع نظریّات ادبی. در نتیجه، به نظر می‌رسد اعجاب‌انگیزترین خصیصهٔ «آتش رنگ‌باخته» کمتر مورد توجه قرار گرفته باشد؛ این‌که رمانِ بدیع و نوئی به ظاهر تا به این حدْ دور از رمان سنتی ــ علی‌رغم ساختار پیشتازِ غیررمانی‌اش و علی‌رغم تازگی

شکل و تعدّد فکرها ـ همچنان قادر است 'رمان' بماند. «آتش رنگ‌باخته» رمان باقی می‌ماند؛ و این را، در وهلهٔ نخست، در سه شخصیّت اصلیِ رمان می‌توان بازیافت ـ سه شخصیّت با سه داستان. در حقیقت، 'طرح' رمان با حرکت‌های جداگانهٔ این سه داستان شکل می‌گیرد؛ و گره داستان با به هم رسیدن این سه خط باز می‌شود. نکته‌ای که به نظرم می‌رسد از دید بسیاری پنهان مانده. به همین دلیل است که قصددارم در اینجا کمتر به‌نباکفِ اشارات و کنایات و بیشتر ـ و به تفصیل ـ به نباکفِ داستانگو بپردازم.

دو

۱. «آتش رنگ‌باخته» (۱۹۶۲) به چهار بخش تقسیم می‌شود: الف) «پیشگفتار»ی از دکتر چارلز کین‌بُت، مهاجری از کشور زِمبلا که در اینجا منظومهٔ 'آتش رنگ‌باخته' را معرفی می‌کند (صص ۱۹-۷)؛ ب) متن منظومهٔ 'آتش رنگ‌باخته' در ۹۹۹ سطر از جان فرانسیس شید، شاعر برجستهٔ آمریکائی که در قید حیات نیست (صص ۴۹-۲۳)؛ ج) «تفسیر» کین‌بُت بر منظومهٔ شید (صص ۲۱۳-۵۳)؛ د) «نمایه»ای (index) که کین‌بُت در پایان کتاب می‌آورد (صص ۲۲۴-۲۱۵). با این‌همه «آتش رنگ‌باخته» رمانی است.

۲. دکتر ساموئل جانسن نه فقط به عنوان یکی از شخصیّت‌های بزرگ (قرن هجده) تاریخ ادبیّات انگلیس مشهور است بلکه، در ضمن، به دلیل زندگینامهٔ مفصلّی که دوست و مُرید جوان‌تری، جیمز بازول، درباره‌اش می‌نویسد شهرتی مضاعف دارد؛ بخصوص که «زندگی ساموئل جانسن» (۱۷۹۱) را یکی از درخشان‌ترین زندگینامه‌ها در زبان انگلیسی می‌دانند. تصویری که کین‌بُت از شید و خودش به دست می‌دهد در سطحی دکتر

جانسن و زندگینامه‌نویسِ خستگی‌ناپذیرش بازول را به یاد می‌آورد. ولی حتی این مقایسه هم بخشی از تصویری است که کین‌بُت خودْ ارائه می‌دهد؛ بخصوص که در آغاز کتاب نقل قولی از بازول دربارهٔ جانسن می‌آورد. به این ترتیب، اولین مایه مطرح می‌شود: رابطهٔ پیچیدهٔ زندگینامه‌نویس با 'موضوعِ' زندگینامه. زندگینامه‌نویس نه فقط مریدی ستایشگر که موی دماغِ مزاحمی است، علاوه بر این‌که مُدام در حال تفسیر (و خلق؟) 'موضوع' نیز هست. در ضمن، در بسیاری از موارد زندگینامه‌ای که منتشر می‌شود شخصیّت زندگینامه‌نویس را بیشتر از شخصیّت 'موضوع' زندگینامه به نمایش می‌گذارد. (نباکف خود بی‌شک تجربهٔ دست اول دارد؛ چون در اولین زندگینامه‌ای که درباره‌اش نوشته می‌شود و در دوران حیاتش به چاپ می‌رسد کمابیش همهٔ این گرفتاری‌ها به چشم می‌خورد.)

۳. به این مقوله بازخواهم گشت. ولی قبل‌تر باید به نکته‌ای دیگر اشاره کنم. نام شعر بلند شید که، در عین حال، عنوان رمان هم هست («آتش رنگ‌باخته») در اصل از «زندگی تیمونِ آتنی» شکسپیر گرفته شده. یادآوری کنم که نمایشنامهٔ شکسپیر دربارهٔ نجیب‌زاده‌ای سخت سخاوتمند است که وقتی ثروتش را برباد می‌دهد ــ به صورت هدایای بسیاری که به دوستانش می‌بخشد ــ و طلبکاران فشار می‌آورند هیچ دوستی حاضر نمی‌شود به او کمک کند. تیمون آتنی‌ها را نفرین می‌کند و به غاری در ساحل دریا پناه می‌برد. اگرچه به تصادف طلا می‌یابد به تلخی همه را می‌بخشد. مردم‌گریز و آواره پیر می‌شود و در تنهائی می‌میرد. دکتر جانسن، حدود یک قرن بعدتر، می‌گوید نمایشنامه «هشداری» است علیه دست‌ودل‌بازیِ متظاهرانه‌ای که «انعام» (bounty) می‌پراکند ولی «احسان» (benefit) نمی‌کند، و تملّق می‌خرد نه دوستی. رابطهٔ شید با نمایشنامه به

ظاهر ساده است. برای منظومه‌اش دنبال نام می‌گردد؛ به کمک سطوری از شکسپیر به 'آتش رنگ‌باخته' می‌رسد؛ و این نکته را در متن خود شعر می‌آورد. رابطهٔ کین‌بُت پیچیده‌تر است. از سوئی ترجمهٔ (زمبلائی) «تیمونِ آتنی» را همیشه همراه دارد، و به گونه‌ای غیرمستقیم خود را با تیمونِ تبعیدی مقایسه می‌کند؛ از سوئی دیگر متذکّر نقل قول شید می‌شود، ولی حواشی را در اوضاع و احوالی می‌نویسد که هیچ مرجعی در دسترس ندارد. بنابراین در یکی از زیبا ــ و گزنده ــ ترین شوخی‌های رمان کین‌بُت نقل قول شکسپیر را از ترجمهٔ زمبلائی «تیمون آتنی» مجدداً به انگلیسی ترجمه می‌کند؛ در نتیجه، اصل شعر و، بخصوص، کلمات شکسپیر از میان می‌روند ــ و ترکیب 'آتش رنگ‌باخته' برایش بی‌معنا باقی می‌ماند. اصل نقل قول مربوط به دقایقی است (پردهٔ چهار، صحنهٔ سه) که تیمون در نهایت بدگمانی نه تنها همه‌کس که همه‌چیز ــ خورشید و ماه و دریا و زمین ــ را دست درکارِ دزدی می‌داند؛ مثل ماه که نورش، این 'آتش رنگ‌باخته'، را از خورشید می‌دزدد.

۴. به این ترتیب، با دو طرف رابطه‌ای پیچیده و طرح اولیّهٔ برخوردی بین این دو طرف و، البته، با مایهٔ دزدی (قرض گرفتن روشنائیِ حیات) روبه‌رو ایم. ولی این مایه، در آشکارترین سطح، اشاره به نوری دارد که زندگینامه‌نویس از 'موضوع'اش می‌گیرد. بدون جانسن زندگینامه‌نویسی به نام بازول وجود نداشت، و بدون شید کین‌بُتی در کار نیست. بااین‌وصف، همچنان که به زودی خواهیم دید کین‌بُت ادعای دیگری دارد. در همان آغازِ کتاب نه فقط با غرابت‌های شخصیّتی کین‌بُت که با ادعاهایش آشنا می‌شویم. «پیشگفتار» را با این جملات به پایان می‌رساند:

> بگذارید عنوان کنم که بدون یادداشت‌های منْ متن شید به سادگی فاقد هرگونه واقعیّتِ انسانی است چون واقعیّتِ انسانی شعری از این

نوعْ (که به عنوان کارِ حسب‌حال‌نویسی زیادی طنّاز و خوددار است)، با حذف بسیاری از سطور پُرمغز که نسنجیده کنار گذاشته، ناچار است به تمامی به واقعیّتِ مؤلف و دوروبَرش، وابستگی‌ها و غیره، تکیه داشته باشد، واقعیّتی که فقط یادداشت‌های من می‌توانند در دسترس قرار دهند. پای چنین گفته‌ای شاعر عزیز من احتمالاً صحه نمی‌گذاشت، ولی، خوب یا بد، مفسّر است که حرف آخر را می‌زند.

پیشاپیش پیداست که شوخی‌ها و اساساً فضای کمدی «آتش رنگ‌باخته» بر پایهٔ اشتباهات و بدفهمی‌های کین‌بُتِ مفسّر بنا می‌شوند که قطعاً حرف آخر را نمی‌زند ــ اگر حرف آخری در کار باشد. آنچه با بسط یافتنِ مایهٔ زندگینامه‌نویسْ علیه 'موضوع' زندگینامه به تدریج بیشتر آشکار می‌شود این است که شعر بلند جان شَید، برخلاف گفتهٔ کین‌بُت، حسب‌حالِ (autobiography) کاملی است؛ و اطلاعاتی که چارلز کین‌بُت در اختیار خواننده می‌گذارد نه در بارهٔ شید که دربارهٔ خود کین‌بُت است؛ «تفسیر» کین‌بُت، در حقیقت، دربارهٔ منظومه‌ای (خیالی) است که کین‌بُت آرزو داشته شید دربارهٔ گذشتهٔ کین‌بُت بسراید.

۵. 'آتش رنگ‌باخته' شکلی کاملاً سنتی دارد؛ با حال‌وهوای الکساندر پوپ، شاعر بزرگ (قرن هجده) انگلیس؛ مثنوی‌مانندی (heroic couplets) در نهصدونودونه سطر که به چهار 'سرود' (canto) تقسیم شده. سرودهٔ جان شید (۱۹۵۹-۱۸۹۸) در موطنش، نیو وای، در آپالاچیای آمریکا. این‌همه را در توضیحات کین‌بُت نیز می‌یابیم. منظومه به نظر نیمه‌تمام می‌آید. کین‌بُت ادعا می‌کند منظومه که بنا بوده در هزار سطر باشد ناتمام نیست، چون به جای سطر آخر همان سطر اول تکرار می‌شود؛ بخصوص که سطر نهصدونودونهم با سطر اول هم‌قافیه هم

هست. ادعای کین‌بُت پذیرفتنی می‌نماید؛ و ساختار ماریپچِ پیشنهادیِ کین‌بُت با حال‌وهوای شعر سازگاری دارد. در حقیقت، 'آتشِ رنگ‌باخته' شعری، به اصطلاح، فلسفی است که به گِردِ زندگی و احساسات شاعر شکل می‌گیرد. مشغلهٔ ذهنی شاعر در اینجا به وضوح مسئلهٔ مرگ است، ولی در این تأمّل شاعرانه (با این‌که قصد داستانگوئی ندارد) به جزئیّات زندگی خصوصی‌اش می‌پردازد؛ نتیجه این‌که منظومهٔ 'آتش رنگ‌باخته'، در عین حال، تبدیل به حسب‌حال‌نویسیِ کاملی می‌شود و زندگینامهٔ مفصّلی از شاعر به دست می‌دهد. در مرکز شعر همسر شاعر، سیبیل، قرار دارد؛ ارتباط عاشقانه‌ای که در دوران دبیرستان شکل می‌گیرد و تا به آخرین روز زندگی ادامه می‌یابد. این وابستگی با اندوهی بزرگ همراه است. تنها فرزند جان و سیبیل، دختری به نام هیزل، در بیست‌وسه‌سالگی خودکشی می‌کند؛ هیزل که زیبا نیست طاقت تنهائی نمی‌آورد و خود را در دریاچه‌ای غرق می‌کند. شاعر و همسرش به دنبال مرگِ تنها فرزندشان به هر خرافه یا جادوجَنبلی پناه می‌برند تا شاید نشانی از دخترک ازدست‌رفته به دست آورند، ولی موفق نمی‌شوند.

۶. فکر دنیای دیگر که همراه فکر مرگ می‌آید تنها وابستهٔ هیزل نیست. شید می‌گوید (اگر بتوان تکه‌ای از شعری را نقلِ به معنا کرد) «مرگِ بازیگوش» که در کودکی همیشه حضور دارد گهگاه آستینش را می‌کشد. روزی را به یاد می‌آورد در یازده‌سالگی که «انفجار آفتابی» (sunburst) ناگهانی را در سرش تجربه می‌کند، و به دنبالش «شب سیاه»؛ سیاهی، به گفته‌اش، اعجاب‌انگیز است؛ و به یُمن این سیاهی است که احساس می‌کند در مکان و زمان «پخش» می‌شود. و دورانی را به یاد می‌آورد، همچنان در جوانی، که در سلامت عقلِ آدمیزاد شک می‌کند؛ چگونه می‌توان به زندگی ادامه داد بدون این اطمینان که ورای قبر «چه مَطلعی

(dawn)، چه مرگی (death)، چه محشری (doom)» انتظار آدمیزاد را می‌کشد. سرانجام در شبی بی‌خواب‌مانده تصمیم می‌گیرد به این «مغاکِ» ورودممنوعْ راهی بیابد و با آن بجنگد، و همهٔ زندگی‌اش را وقف همین یک کار کند. این بند با سه جملهٔ کوتاه به آخر می‌رسد: امروز شصت‌ویک ساله است؛ بالْ‌لاکی‌ها (waxwings) میوه می‌چینند؛ زنجره‌ای می‌خواند. اگرچه ساختار منظومه وابستهٔ مایهٔ مرگ است شید موفق می‌شود، در عین حال، دنیای زنده‌اش را نیز ارائه دهد ــ با تمامیِ جزئیّاتی که به زندگی معنا می‌بخشند. به عنوان مثال، سرتاسر شعر را ــ گوئی در مقابله با مرگ ــ حضور سیبیل که در حال کارهای روزمرّه است منوّر می‌کند. منظومهٔ شید، در حقیقت، در بزرگداشت زندگیِ عاشقانهٔ زناشوئی و همهٔ چیزهای به ظاهر کوچک و بی‌اهمیّتِ هرروزه است. زندگی شید در نظامِ مردم‌سالاریِ جامعه‌ای بافرهنگ و در جوار همسری که عاشقانه دوست می‌دارد می‌گذرد ــ نقطه‌ای درخشان که ثابت می‌ماند، حتی پس از مرگ. زندگی شید، در ضمن، بر لبهٔ مغاکی ناشناخته می‌گذرد. در اواخر منظومه شید با اطمینان می‌گوید یقین دارد که باقی می‌ماند و یقین دارد که (دختر) دلبندش جائی زنده است؛ یقین دارد که ساعت شش صبح فردا، ۲۲ ژوئیهٔ ۱۹۵۹، از خواب بیدار خواهد شد و روزْ احتمالاً آفتابی خواهد بود. ولی 'فردا' از خواب بیدار نخواهد شد؛ چون 'امشب' زندگی‌اش به آخر می‌رسد. مرگ به نامنتظرترین شکل ممکنْ به سراغ شید می‌آید تا بی‌حاصلیِ هرمنطقی را ثابت کند؛ تا از یاد نبریم که زندگی در حاشیهٔ بی‌منطقی است که جریان دارد.

۷. حواشی کین‌بُت به نحو بسیار ماهرانه‌ای تفسیرهای معمول منقّدان را به مسخره می‌گیرند و هجو می‌کنند؛ فرصتی دلخواه برای همهٔ دلمشغولی‌های نباکف. ولی هرچه بخش «تفسیر» را بیشتر می‌خوانیم

بیشتر متوجه می‌شویم که (در ادامهٔ «پیشگفتار») کین‌بُت برداشتِ غریبی از شعر دارد. به نظر می‌رسد کین‌بُت نه دنیای منظومهٔ شید که دنیائی دیگر را تفسیر ــ و خلق؟ ــ می‌کند؛ دنیائی که از دنیای به ظاهر تخیّلیِ شید بسیار تخیّلی‌تر و شگفتی‌آورتر است. دنیای کین‌بُت در آغاز ساده می‌نماید؛ هرچند که شخصیّتِ غیرعادی و تنها و همجنس‌دوست و گیاه‌خوارِ مهاجرِ بسیار بلندقدِ تبعیدی دقیقاً نقطهٔ مخالف شخصیّتِ شاعر است. کین‌بُت خود می‌گوید که به دلیل عشقش به اشعار شید دانشگاه وردسمیت را برای تدریس انتخاب می‌کند؛ و به امید آشنا شدن با شاعر خانه‌ای در همسایگی شیدها اجاره می‌کند. از این لحظه به بعد دیگر کین‌بُت کاری ندارد جز این‌که از دور و نزدیک، از پشت پنجره یا از توی باغچه، مراقب زندگی شیدها باشد و از هر موقعیّتی برای هم‌صحبتی با شاعر (سوء)استفاده کند. نتیجهٔ دوستی بین شید و کین‌بُت این‌که، به گفتهٔ کین‌بُت، شید بیشتر و بیشتر به داستان‌هائی که کین‌بُت از گذشته‌اش تعریف می‌کند علاقه‌مند می‌شود؛ کین‌بُت می‌کوشد به این علاقه دامن بزند چون امیدوار است تمامی این داستان‌ها به شعر بلندی که شید می‌نویسد راه یابند و در منظومهٔ شید جاودانه شوند. بنابراین، به گفتهٔ کین‌بُت، خوانندهٔ شعر چگونه می‌تواند «واقعیّتِ انسانی» شعر را دریابد بدون این‌که با داستان‌های کین‌بُت آشنا باشد؟

۸. سرگذشت کین‌بُت در سرتاسر یادداشت‌های بخش سوم کتاب («تفسیر») پراکنده است؛ چون کین‌بُت، به ظاهر، قصد تعریف کردن سرگذشتش را ندارد بلکه صرفاً پسزمینهٔ فکرهای پشتِ سطورِ منظومهٔ شید را توضیح می‌دهد. ولی داستان به اندازهٔ کافی خارق‌العاده هست. دکتر چارلز کین‌بُت، در حقیقت، چارلز دوم یا «چارلز محبوب»، آخرین شاه مملکتی در شمال اروپا به نام زِمبلاست که به دنبال انقلابی

فاشیستی/کمونیستی مجبور به فرار و زندگی (مخفی) در تبعید می‌شود. (اگرچه کین‌بُت در سرتاسر کتاب وانمود می‌کند زمبلائیِ تبعیدیِ ساده‌ای است به تدریج آشکار می‌شود که اتفاقاً اصرار دارد خواننده دریابد «چارلز محبوب» خود اوست.) به این ترتیب، لابه‌لای حواشی منظومهٔ شیدْ کین‌بُت با قدرت شاعرانهٔ کم‌مانندی تصویری جادوئی از سرزمین محبوبش به دست می‌دهد؛ قصری رؤیائی و شاهی جوان و ملکه‌ای زیبا و محزون که اگرچه شوهرش را بسیار دوست می‌دارد هرگز از محبتش بهره‌ور نمی‌شود، چون شاه تنها به عشق پسرهای جوان زنده است. داستان ادامه می‌یابد. انقلابیون «چارلز» را در قصرش زندانی می‌کنند؛ «چارلز» از قصر می‌گریزد، و گروهی از دوستدارانش لباسی را که در حین فرار به تن دارد تقلید می‌کنند تا ردّش گم شود. «چارلز» سرانجام از زمبلا و بعدتر از اروپا می‌گریزد و در آمریکا و با نام مستعار در دانشگاه وردسمیت به تدریس می‌پردازد. ولی ماجرا در همین جا به آخر نمی‌رسد. گروهی زمبلائیِ افراطی تصمیم می‌گیرند «چارلز» را به قتل برسانند؛ یاکُب گرادُس مأمور یافتن و کشتن «چارلز» می‌شود. یکی از فرضیّه‌های کین‌بُت این است که کمابیش در روزی که شید شروع می‌کند به سرودن منظومه گرادس هم از زمبلا راه می‌افتد؛ به این ترتیب همچنان که منظومهٔ شید (در بخش متن) پیش می‌رود و کین‌بُت (در بخش «تفسیر») خواننده را با سرگذشت «چارلز» آشنا می‌کند گرادس نیز نزدیک می‌شود. گوئی وزن شعر که یادآوری می‌کنم در حقیقت مضمونی جز مرگ ندارد هماهنگ با طنین قدم‌های گرادس شکل می‌گیرد. (کین‌بُت می‌گوید توانسته بعدتر گرادس را در زندان ببیند و، بنابراین، منبع اطلاعاتش خود گرادس است.)

۹. شید 'آتش رنگ‌باخته' را به آخر می‌رساند؛ و همچنان که دیدیم حتی

تاریخ پایان یافتن (لااقل این تکهٔ) منظومه را هم در متن شعر می‌آورد. به گفتهٔ کین‌بُت، در شامگاه ۲۱ ژوئیهٔ ۱۹۵۹ کین‌بُت با استفاده از غیبت سیبیل (که کین‌بُت دشمن و رقیب می‌انگاردش) به دیدار شید می‌رود؛ درمی‌یابد منظومه در شرف تمام شدن است، و به شید پیشنهاد می‌کند پایان شعر را با نوشیدن مشروبی در خانهٔ کین‌بُت جشن بگیرند. به اتفاق راه می‌افتند. گرادس که تازه به آمریکا و امروز به نیو وای رسیده و هنوز نشانی منزل «چارلز» را ندارد در دانشگاه دربه‌در به دنبال اوست. کین‌بُت که قدم‌های آخر گرادس را هرچه دقیق‌تر بازگو کرده (تا آنجا که دل‌پیچه و حتی حرکت غذا را هم در روده‌هایش شرح داده) حالا گشتنش را در دانشگاه وصف می‌کند ــ و اگرچه نام نمی‌برد به نظر می‌رسد گرادس به دوست قدیم‌مان پرفسور پنین برمی‌خورد. تا این‌که نشانی را می‌یابد. رسیدن گرادس به خانهٔ کین‌بُت همزمان است با لحظه‌ای که کین‌بُت و شید از باغچه می‌گذرند (و پروانه‌ای روی آستین شید می‌نشیند). گرادس تیراندازی می‌کند و، به اشتباه، جان شیدِ شاعر را به قتل می‌رساند. باغبان کین‌بُت از پشت ضربهٔ سختی بر سر گرادس فرو می‌آورد. کین‌بُت طرف خانه می‌دود تا با تلفن به پلیس خبر دهد؛ ولی بیشتر علاقه‌مند است دستنویس منظومه را که بلافاصله از کنار شید برداشته جائی پنهان کند. مگر نه این‌که همیشه امیدوار بوده «چارلز» را در شعر شید جاودانه ببیند؟ در میانِ سردرگمیِ ساعات بعدْ حتی موفق می‌شود اجازهٔ انتشار منظومهٔ جان شید را از سیبیل بگیرد. حالا دیگر هیچ‌کس جلودارش نیست؛ کین‌بُت خود را مالک 'آتش رنگ‌باخته' می‌داند.

۱۰. اگر سرگذشت کین‌بُت لابه‌لای حواشیِ شعر شید شکل می‌گیرد از لابه‌لای ماجراهای کین‌بُت داستان دیگری آشکار می‌شود. هریک از این حکایت‌ها به یُمن حکایت دیگر وضوح می‌یابد و، در عین حال، خودِ آن

را توضیح می‌دهد. نحوه‌ای که صحنهٔ قتل توصیف می‌شود نمونهٔ خوبی است: از سوئی راوی اصرار دارد روایتش را بپذیریم (این‌که گرادس قصد کشتن «چارلز»/کین‌بُت را داشته)؛ و از سوئی دیگر توصیفِ راوی به برداشت‌هائی کاملاً متفاوتْ راه می‌دهد. قتل شید را به گونه‌ای دیگر هم می‌توان توصیف کرد. صاحبخانهٔ کین‌بُت قاضی سختگیری است که در این دوران در مرخصی در اروپاست؛ و قاتل، جک گری، مُجرم دیوانه‌ای فراری است که قصد دارد از قاضی انتقام بگیرد. در این روایتْ کین‌بُت نه فقط هدف گلوله‌ها نیست که اساساً شخصیّت مرکزی ماجرا نیست. روایت گرادس/گری چی‌ست؟ هیچ؛ چون گرادس/گری در زندان خودکشی می‌کند. ولی اصلی‌ترین سؤال نه دربارهٔ قاتل که دربارهٔ کین‌بُت است؛ کین‌بُت اگر، به گفته‌اش، 'شاه تنها' نیست پس کی‌ست؟ کمابیش به تعداد منقّدهائی که دربارهٔ «آتش رنگ‌باخته» نوشته‌اند جواب وجود دارد. در ضمن یادداشت‌های خصوصیِ خود نباکف هم هست (برای استفاده در مصاحبه‌هائی احتمالی). به گفتهٔ بوید، نباکف در یادداشتی می‌نویسد مفسّر منظومهٔ شید نه فقط «چارلز محبوب» نیست که حتی «دکتر کین‌بُت» هم نیست؛ مفسّر پرفسور باتکین است، یکی دیگر از اساتید دانشگاه وردسمیت ــ «روس و دیوانه» ــ که در عالمِ خیال‌بافی پشت نقابِ کین‌بُت پنهان می‌شود و سرگذشت «چارلز» را می‌آفریند. نباکف همچنین می‌نویسد مفسّر قبل از تمام کردن نمایه خودکشی می‌کند، به همین دلیل است که آخرین مدخلِ نمایه («زمبلا، سرزمینِ دوردستی شمالی.») بدون شمارهٔ صفحه باقی می‌ماند. نکتهٔ اول احتمالاً از چشم «خوانندهٔ خوب»ی که با سابقه و شیوهٔ کارِ نباکف آشناست مخفی نمی‌ماند؛ ولی متن را باید با چه میزان دقت خواند که نکتهٔ دوم از کف نرود؟

۱۱. به این ترتیب، می‌بینیم «آتش رنگ‌باخته» که به نظر می‌رسد کمترین

شباهتی به رمان‌های سنتی ندارد بر اساسِ 'طرح' پیچیده‌ای بنا شده؛ و همچنان که خواهیم دید از شخصیّت‌پردازیِ بسیار درخشانی نیز برخوردار است. در «آتش رنگ‌باخته» 'طرح' بر پایهٔ حرکتِ ــ مادّی، ذهنی، تخیّلی ــ سه شخصیّتِ اصلی شکل می‌گیرد: شاعر و مفسّرِ شاعر و قاتلِ شاعر. در حالی که کین‌بُتِ مفسّر معنای دومی برای شعر شید می‌یابد، و هویّت دومی برای خودش و برای قاتل. پیچیدگی 'طرح' از اینجاست که دو شخصیّت مرکزیِ رمان، در حقیقت، قهرمان‌های دو داستان متفاوت اند که به دو شکل بازگو می‌شوند (منظومهٔ شید و تفسیر کین‌بُت). این دو 'طرحِ' فرعی که به موازات هم پیش برده می‌شوند، قبل از این‌که در پایان به هم برسند، گهگاه همدیگر را قطع می‌کنند؛ و از درون این دو داستان گرادس بیرون می‌آید. در عین حال 'طرحِ' به ظاهر کمرنگِ دیگری هم در اعماق رمان جریان دارد: روایتِ، به اصطلاح، 'واقعیِ' قاضیِ سنگدل و جک گریِ دیوانه. پس یک بار دیگر با سؤال «واقعی» یا «غیرواقعی» روبه‌رو ایم. ولی «خوانندهٔ خوب» نباکف می‌داند که نباید دنبال واقعیّتِ مضمون باشد؛ چون واقعیّت در شیوه‌ای است که داستان بازگفته می‌شود. نباکف در مصاحبه‌ای می‌گوید می‌توان به واقعیّت نزدیک و نزدیک‌تر شد؛ ولی هرگز نمی‌توان به اندازهٔ کافی نزدیک آمد چون واقعیّت توالیِ بی‌شمارِ پله است ... و بنابراین فرونشاندنی یا دست‌یافتنی نیست.

۱۲. با این‌همه از میان خیل منقّدهائی که دربارهٔ «آتش رنگ‌باخته» نوشته‌اند کمتر منقّدی به داستانگوئیِ نباکف پرداخته. در حالی که به نظرم می‌رسد نبوغ نویسندهٔ «آتش رنگ‌باخته» در استفادهٔ خارق‌العاده‌اش از عناصرِ سنتیِ رمان‌نویسی است. چون، در حقیقت، عناصرِ رمانِ سنتی ــ 'طرح'، فضاسازی، شخصیّت‌پردازی ــ همه در «آتش رنگ‌باخته»

حضور دارند؛ تفاوت تنها در اینجاست که با لباس مُبدّل بـه ایـن جشـن آمده‌اند. تفاوت بین نویسنده‌ای است که نابَلدی‌اش را پشت ادای شگرد پنهان می‌کند و نویسنده‌ای که شگردش از داستانش جدا نمی‌ایستد. ولی کـدام منقّد مـی‌توانـد از شگردهـای «آتش رنگ‌بـاخته» دل بکَـند؟ یـا ارجاعات را از یاد ببرد؟ به عنوان مثال، بِربِرُوا ارتباط «تیمون آتنی» را با «آتش رنگ‌باخته» بررسی می‌کند؛ و حضور تیمون را در اعماق شخصیّتِ کین‌بُت به نمایش می‌گذارد. یا هاید (و آلتر) به تقابل دو دنیای کین‌بُت و شید می‌پردازند. پشت سر فرهیختگیِ شید رابرت فراست و، البته، پوپ ایستاده‌اند (شید کتابی دربارهٔ پوپ نوشته). دنیای آرام و پایدار و خوددار ــ و 'اگوستنِ' ــ جان شید؛ در مقابل دنیـای سـراسرْ جـلال و جـبروتِ شکسپیری، لبریز از شعر و شور، که پشت سر جنونِ کین‌بُت خودنمائی می‌کند. در ادامه، منقّدها اشارات رمان را به این متن و آن متن تا به آنجا پیش می‌برند که، در نهایت، به نظر می‌رسد در هر کلمهٔ «آتش رنگ‌باخته» ارجاعی و کنایه‌ای پنهان شـده. ولی اهـمیّت هـیچ اثـر ادبـی در تـراکـم شگردها یا تعداد ارجاعاتش نیست. و کدام اثر بزرگ ادبی است کـه بـه تعداد مفسرینْ جای تفسیر نداشته باشد؟

سه

۱. با جان شید شروع می‌کنیم، یکی دیگر از شخصیّت‌های مثبت نباکف. همچنان که دیده‌ایم، در داستان‌های نباکف آیـنه نـقش پـراهـمیّتی ایفـاء می‌کند (**رک** د.شش.۷.). دنیای هنر نزد نباکف دنیای آینه است ــ آینه‌ای از جنس آینهٔ داستـان‌های آلیس. ولی دنیـای «آتش رنگ‌بـاخته» دنیـائی تمثیلی نیست؛ آینه در اینجا کاربُردی متفاوت دارد. ساختار رمان بر پایهٔ انعکاس‌هائی دزدیده بنا می‌شود، انعکاس‌هائی از واقعیّت یا تخیّل. بـه عنوان مثال، تفسیر کین‌بُت («پیشگفتار» به علاوهٔ یادداشت‌های «تفسیر»)

آینه‌ای است در برابر منظومهٔ شید. از سوئی دیگر منظومهٔ شید خود آینه‌ای است. در آینهٔ شعر چه تصویری می‌بینیم؟ در حقیقت، در آینهٔ منظومهٔ شید انعکاس دنیای درونیِ شید دیده می‌شود و در آینه‌ای که کین‌بُت مقابل شعر می‌گیرد انعکاس دنیای درونی کین‌بُت؛ دو آینهٔ شید و کین‌بُت روبه‌روی همدیگر قرار گرفته‌اند و بنابراین در ذهنِ هریکْ انعکاسِ ذهن دیگری نیز دیده می‌شود. تنِش رمان از اینجاست که این دو آینهٔ روبه‌رو از یک جنس نیستند. بااین‌وصف دنیاهای شید و کین‌بُت، که در دو قطبِ مخالف اند، در نقاطی باهم تلاقی می‌کنند.

۲. به معنای شید (= Shade، سایه و شبح) بسیار اشاره می‌شود؛ در متن کتاب و، البته، در نوشته‌های منقّدین. بخصوص که منظومه با تکیه بر کلمهٔ سایه یا انعکاس (shadow) شروع می‌شود. اولین بند منظومه دوازده سطر دارد؛ شش جفت، چون هر دو سطرْ یک جفتِ هم‌قافیه می‌سازند. در ابتدای بند با تصویرِ بالْ‌لاکیِ (waxwing) کشته شده‌ای روبه‌رو ایم؛ پرنده انعکاس آسمان را در شیشهٔ پنجره به جای آسمان گرفته، و جانش را بر سر اشتباهش گذاشته. کین‌بُت در اولین یادداشت «تفسیر» مضمونِ یکی شدن شاعر و پرندهٔ کشته شده را بازگو می‌کند ــ و گریز می‌زند. به این‌که ضربهٔ روحیِ جان شیدی خردسال را «می‌توانیم مجسّم کنیم»، وقتی با دست زدن به پرنده‌ای مُرده برای اولین بار با مرگ آشنا می‌شود؛ به این‌که وقتی «در آخرین سال حیات شید» همسایه‌اش بوده اغلب این بالْ‌لاکی‌ها را می‌دیده؛ به این‌که پرنده‌های نیو وای اوائل چقدر برایش غریبه بوده‌اند؛ به این‌که تصادفاً بخشی از نشان سلطنتیِ «چارلز» یک بالْ‌لاکیِ زمبلائی است؛ و بالاخره به این‌که تاریخِ نوشتنِ اولین سطورِ شعر (اول ژوئیه) کمابیش همزمان است با آغاز سفرِ گرادس از پایتخت زمبلا (پنجم ژوئیه). ولی گریز زدن‌های کین‌بُت به کنارْ نکته در اینجاست که مضمون چهار

سطرِ اول دقیقاً همین که کین‌بُت می‌گوید نیست. شید خود را «سایهٔ» پرنده می‌داند، نه خود پرنده؛ و در سطرهای سوم و چهارم می‌بینیم که سایه یا انعکاس پرنده از پرواز در انعکاس آسمان بازنمی‌ماند. کین‌بُت است که دنیای تخیّلی‌اش را به جای دنیای واقعی می‌گیرد. ولی هنرمندی که در اعماقِ جان شید زندگی و کار می‌کند ــ سایهٔ پرنده ــ به پرواز در دنیای انعکاس‌ها و تخیّل ادامه می‌دهد.

۳. مقولهٔ سایه یا انعکاس در تصاویر سطرهای بعد تکرار می‌شود. شید که حالا در اتاق (خواب؟) است انعکاس خودش را، در کنار چراغی و سیبی در بشقاب، در تاریکی فضای بیرون می‌بیند؛ به یُمن شیشهٔ تاریکِ پنجره به نظر می‌رسد اتاق با تمامی اثاثیه‌اش بر فراز چمن معلّق است. (کین‌بُت در بخش یادداشت‌ها دربارهٔ این سطور ساکت می‌ماند.) و حالا در سطرهای پایانیِ بند اولْ برفی که می‌بارد روی چمن را می‌پوشاند. به نظر می‌رسد (انعکاس) صندلی و تخت روی برف ایستاده‌اند ــ در آن سرزمین بلور. به این تصویر بلوری برمی‌گردم؛ ولی در اینجا باید به نکته‌ای دربارهٔ یادداشت‌های مفسّر اشاره کنم. کین‌بُت دربارهٔ دوازده سطرِ بند اولْ تنها دو یادداشت دارد؛ اولی با عنوان «سطور ۴-۱» و دومی با عنوان «سطر ۱۲». اولین یادداشتش را شرح داده‌ام. دومین یادداشت، به اصطلاح، در توضیح «سرزمین بلور» است. می‌گوید احتمالاً اشاره‌ای به زمبلا، «سرزمین عزیزم». در میان چرکنویس‌های شید دو سطر (کنار گذاشته) می‌یابد؛ در این دو سطر شاعر به خود یادآوری می‌کند چیزی هم دربارهٔ شاهِ حکایت‌های دوستش بیاورد. ولی دو سطر کمابیش بسیار بچگانه اند، و به وضوح هم‌سطح سطرهای متن نیستند. از جعلیّات خود کین‌بُت؟ آیا کین‌بُت تا به آنجا پیش می‌رود که در اثبات این‌که 'آتش رنگ‌باخته' دربارهٔ زمبلاست حتی سطر جعل کند؟ و بالاخره آیا خواننده متوجه طنز

نباکف هست؟ خیلی بعدتر (در یادداشت «سطر ۵۵۰)» کین‌بُت گرفتار عذاب وجدان می‌شود و اگر نه به صراحتْ به‌هرحال اعتراف می‌کند این دو سطر الحاقی است. از یاد نمی‌توان بُرد که، جنون به کنار، کین‌بُت واقعاً نبوغ شید را ستایش می‌کند. برگردیم به دو سطر الحاقی. در ادامه، کین‌بُت بازگریز می‌زند؛ به این‌که چقدر به شاعر اصرار کرده در شعرش به حکایت‌های زمبلا بپردازد؛ به این‌که به تفصیل دوران «چارلز» را شرح دهد؛ و به این‌که «چارلز»، حتی در زمبلا، عشق به تدریس دارد ــ همراه با اشاره‌ای ضمنی به شباهت بین «چارلز» و کین‌بُت.

۴. در 'سرود' اولِ شعر با جان شید شاعر آشنا می‌شویم. آسوده در دنیای تخیّل. نه تنها می‌تواند جسم مُرده‌اش را کناری بیندازد و، مثل سایهٔ پرنده، به پرواز ادامه دهد بلکه می‌تواند، به یُمن شعر، همهٔ زندگی روزمرّه‌اش را در دنیای جادوئیِ هنر بازآفریند. خلّاقیّتی غریب که به نحو فریبنده‌ای ساده می‌نماید؛ اگرچه کمابیش فراسْت‌مانند و، البته، دنبال‌روِ پوپ است. بیخود نیست که در متن شعر می‌گوید همهٔ رنگ‌ها شادش می‌کنند، حتی خاکستری؛ و می‌گوید چشم‌هایش چنان اند که گوئی حقیقتاً عکس می‌گیرند. می‌گوید عمه مودِ عجیب غریبِ (bizarre) نازنین بزرگش کرده. عمه خودْ شاعر و نقاش بوده، و به عنوان نقاشْ دوست داشته اشیاء واقعی را با چیزهائی نامعقول (grotesque) بیامیزد. اتاقش را بعد از مرگ به همان صورت که بوده حفظ کرده‌اند. گوئی 'طبیعت بی‌جان'ی از عمه باقی مانده؛ مثل کاغذنگه‌دارِ گنبدمانندی شیشه‌ای که تالابی در درون دارد. با این کاغذنگه‌دار شید تصویر دیگری ارائه می‌دهد، از انعکاس‌های متعدد این 'سرود': سایهٔ زندگی روزمرّه در آینهٔ هنر. و با این‌که از سوئی خود را از روزمرّگی می‌رهاند از سوئی دیگر زندگی را قفسی می‌یابد؛ قفسی که، به گفته‌اش، «هنرمندانه» ساخته شده. شید از

پدیده‌ای «زیبا و غریب» می‌گوید؛ انعکاس قوس‌قزحی دوردست در ابرِ کوچکی بیضی‌شکل. یکی دیگر از دایره‌های شفّاف که انعکاس پدیده‌های زنده را در خود نگه می‌دارند، و یکی دیگر از قفس‌های بلوری. ولی فقط با انعکاسِ صِرف روبه‌رو نیستیم؛ به نظر می‌رسد همراه با هرشیء لحظهٔ خاصِ شیءْ یا زمانِ شیءْ هم درون این قفس بلوری محبوس و، در نتیجه، جاودانه می‌شود.

۵. 'سرود' دوم شرح شادی‌ها و دردهای زندگی است. و با فکر مرگ آغاز می‌شود، فکروذکرِ همیشگی شید. با این‌همه در اینجاست که به تفصیل از عشقش به دخترکی می‌گوید که بعدتر همسرش می‌شود؛ چهل سال است زن‌وشوهرند. و به تفصیلِ حتی بیشتری از عشقش به دخترکی دیگر می‌گوید ــ فرزندی که از دست می‌دهد. هردو فکر، همچنان که دیده‌ایم، بسیار نباکفی است؛ ستایش زندگی ــ و عشق ــ زناشوئی، و اندوهِ از دست دادن عزیزان‌مان. به این صورت است که در کنار زندگیِ به ظاهرْ پایدار و ایمن خانواده به یکباره مغاکی ورودممنوع دهان باز می‌کند. سیاهی بعد از «انفجار آفتاب» وسوسهٔ هولناکی است. مرگ دختر دلبندش را از او می‌گیرد؛ و اگرچه واقعیّت ساده است پذیرفتن واقعیّتِ مرگ را ساده نمی‌یابد. سراسر عمرْ پیِ دلیل و مدرک می‌گردد تا ثابت کند مرگ نقطهٔ پایان نیست. مثل خالقش. می‌خواهد به خود بقبولاند که اشباح عزیزان مُرده‌مان به نحوی با ما در تماس اند. مایه‌ای که به دور همهٔ آثار نباکف هاله‌ای محو می‌کشد. هرچند که شید، همچنان مثل خالقش، هوشمندتر از آن است که هر خرافه‌ای را پذیرا باشد؛ نمونه‌هائی از خرافه قبل‌تر آمده، و نمونه‌ای دیگر به دنبال می‌آید؛ بااین‌وصف، دست از جستجو برنمی‌دارد. ولی جایگاه اعتقادیِ شید، در حقیقت، بیرون نظام‌های مذهبی قرار دارد (به عکسِ کین‌بُت که در یادداشت‌ها می‌بینیم بالاخص

در زمینهٔ اعتقادات مذهبی جرّوبحثی کمابیش بی‌پایان با شاعر دارد)؛ به این ترتیب، نه تنها مسیرْ بسیار دشوار می‌نماید که مقصد ناشناخته است. می‌ماند زندگی عادی؛ ولی کدام لحظهٔ کدام زندگی را می‌توان عادی نامید؟ می‌ماند عشقِ به همسر و اندوهِ ازدست‌دادن دخترش که به ناچار همراه اند (می‌تواند از هم بازشان بشناسد ولی نمی‌تواند ازهم جدای‌شان کند)، به علاوهٔ تعمّق دربارهٔ مرگ بعد از زندگی و زندگی بعد از مرگ؛ نه این‌که سرچشمهٔ مجرّدترین افکارْ بدیهی‌ترین پدیده‌هاست ــ تولد و عشق و مرگ؟

۶. در 'سرود' سوم شید مستقیماً به مایهٔ مرگ می‌پردازد. ولی یکی از خصائصی که شید را از کین‌بُت ــ و گرادس ــ جدا می‌کند نه صرفاً افکار مجرّدش که نحوه‌ای است که به این افکار دست می‌یابد؛ هر فکر از درونِ زندگی شید می‌جوشد، نتیجهٔ تجربهٔ عشق و اندوه. در مقابل زندگیِ (واقعی یا مجازی) کین‌بُتْ زندگی شید به ظاهر بی‌فروغ به نظر می‌آید. ولی تنها شید جرئت دارد تا به اعماق هر تجربه سفر کند؛ تنها کسی مثل اوست که دل می‌بندد و از دست می‌دهد. کین‌بت مُدام 'دوست' عوض می‌کند، ولی چون عاشق نمی‌شود همیشه تنهاست؛ و اگر شید مرگ را صرفاً خلاء عظیمی می‌داند برای کین‌بُت زندگی است که خالی است. در اینجا با شیدی روبه‌رو ایم که حتی قبل از مرگ دخترش به هر دری می‌زند، از جمله «انجمن آمادگی برای آخرت» ــ یادآور انجمنِ بی‌حاصلِ دیگری در «هدیه» (**رک** ب.دو.۴.). در این انجمن که گردانندگانش اصرار دارند به مذهب پشت کنند شاعر جز مجموعه‌ای از حرف‌های دستمالی شده چیزی نمی‌یابد؛ ولی شاعر می‌گوید حالا دستِ‌کم می‌داند چه چیزهائی را کنار بگذارد. در نهایت، به نظر می‌رسد بین این انجمن و جهنم هیچ فرقی نیست؛ این را همسر شاعر می‌گوید که در شعر «تو»

خوانده می‌شود (یادآور «تو»های دیگر کتاب‌های نباکف). تا این‌که شاعر را حمله‌ای (احتمالاً) قلبی از پا می‌اندازد. گوئی لحظاتی قلب بازمی‌ایستد؛ از این 'مرگِ' موقت (که البته طبیب باورش ندارد) بازمی‌گردد، با خاطرهٔ فوّارهٔ بلندی سفید. طبعاً، نزد شاعر فوّاره واقعی است. بنابراین وقتی در نشریه‌ای می‌خواند زنی تجربه‌ای مشابه داشته و آنچه به یاد دارد تصویر فوّاره‌ای سفید است مشتاقانه به دیدارش می‌شتابد. اگرچه چیز چندانی از زن دستگیرش نمی‌شود به جستجو ادامه می‌دهد تا درمی‌یابد با اشتباهی چاپی روبه‌رو است؛ زن 'کوه' (mountain) دیده نه 'فوّاره' (fountain). می‌گوید دریافتم نه «متن» که «بافت» اهمیّت دارد، نه رؤیا که تصادف؛ مهمْ جُستن و یافتن الگوئی است در این بازی؛ و، البته، لذّت بردن از بازی.

۷. به این ترتیب، شید در زندگی و در هنر به دنبال آن تصادف جادوئی است، تصادفی که خبر از الگوئی پنهان می‌دهد. به نظر می‌رسد برای تمامی سئوال‌های بی‌پاسخِ زندگی تنها در هنر می‌تواند پاسخ‌هائی بیابد. 'سرود' چهارم، و آخر، دربارهٔ شعر و شاعری است ــ دربارهٔ نحوه‌ای که شعر سروده می‌شود. می‌گوید دو روش وجود دارد؛ مطابق روش 'الف' شعر در ذهن شاعر شکل می‌گیرد، و مطابق روش 'ب' شعر روی کاغذ شکل می‌گیرد. طبعاً هر روش مزایا و مشکلاتی همراه می‌آورد. در ادامه، دربارهٔ هرچه دوست دارد می‌گوید؛ و از آنجا که خالقی چون نباکف پشت سر دارد دربارهٔ هرچه نفرت‌انگیز می‌یابد نیز می‌گوید. اینجاست که سروکلهٔ 'پاش‌لاست' پیدا می‌شود: جاز، گاوبازی، خرت‌وپرت‌های انتزاعی، نقاب‌های بَدوی، مدارس مترقّی ... و غیره؛ تا هرآدم سبُع و هرآدم کسالت‌بار؛ تا فروید و مارکس. فهرست، طبعاً، برای خواننده‌های نباکف آشناست؛ یادآور مسیو پیِر و پدوک و کاکرل ــ و البته گرادس. در

ادامه دربارهٔ همسرش می‌گوید؛ «تو»ای که همیشه و همیشه حضور دارد. کتاب‌های قبلی‌اش را فهرست می‌کند؛ و برای نام این منظومهٔ آخر 'آتش رنگ‌باخته' را از شکسپیر وام می‌گیرد ــ مثل ماه که نور 'رنگ‌باخته'اش را از خورشید می‌دزدد.

۸. همهٔ جستجوها به هنر می‌انجامد. و هنر همان آسمانِ به ظاهر مجازی است؛ پرندهٔ جسم کشته می‌شود تا پرندهٔ واقعیّت بتواند در لایتناهی پرواز کند. گذشته از این تقابلِ اصل/ انعکاسْ تصاویری دایره‌ای در سرتاسر شعر تکرار می‌شوند؛ یادآور منظره‌ای که در قفس بلوریِ عمه مود حبس شده. شیشه و بلور و برف همه در حد نقشمایهٔ آینه اجزاء شعر را به‌هم پیوند می‌دهند ــ ماه‌هائی که نور می‌دزدند و، در عین حال، خورشیدهائی که نور می‌بخشند. شاعر شعرش را به آخر نمی‌رساند. کین‌بُت می‌گوید اگر سطر اول را تکرار کنیم منظومه کامل می‌شود؛ و به نظر می‌رسد در این یک مورد می‌توانیم حرفش را بپذیریم. چون دایره، در نهایت، به آخر نمی‌رسد بلکه به صورت مارپیچی ادامه می‌یابد. گوئی جاذبه‌ای جادوئی همهٔ عناصر رمان را به نقطه‌ای مرکزی می‌کشاند، نقطه‌ای نامرئی که در اصل نقطهٔ برخورد پرنده است با شیشه.

چهار

۱. با چارلز کین‌بُت ادامه می‌دهیم، شخصیّتِ به ظاهر منفیِ رمان. در 'سرود' چهارم شیدْ زندگی آدمیزاد را «تفسیر شعرِ مُغلقی ناتمام» می‌خواند؛ و اضافه می‌کند یادداشتی «برای استفادهٔ بَعد». کین‌بُت در توضیح این دو سطر استثنائاً گریز نمی‌زند و صرفاً برداشتش را بازمی‌نویسد: زندگی انسان مجموعه‌ای پانوشت است بر «شاهکار پهناور و مبهمی ناتمام». فکری که اینجا بیان می‌شود، در حقیقت، رابطهٔ دو

شخصیّت مرکزی رمان را به نمایش درمی‌آورد. اگر زندگی شید ــ و منظومه‌اش ــ خود تفسیری به حساب می‌آید، پس زندگی کین‌بُت را هم می‌توان در تفسیرش خلاصه کرد. شخصیّت کین‌بُت دو خصیصهٔ اصلی دارد. مثل اغلب قهرمان‌های نباکفْ مهاجری تبعیدی است؛ و مثل اغلب تبعیدی‌های نباکف در سرتاسر رمان با مشکل هویّتْ دست‌وپنجه نرم می‌کند. از یاد نبرده‌ایم که اغلب این تبعیدی‌ها در پی رؤیائی گمشده دست درکار خلق گذشته‌ای ازدست‌رفته اند. ولی مسئلهٔ کین‌بُت تنها زندگی در خلاءِ تبعید نیست. خواننده کمترین اطلاعی از زندگی گذشتهٔ کین‌بُت به دست نخواهد آورد؛ چون دنیای تخیّلیِ کین‌بُت، و خلاءِ شخصیّتی‌اش، اساساً جائی برای گذشته باقی نمی‌گذارد. اگر کین‌بُت، در عین حال، شخصیّتی تراژیک است دلیلی جز این ندارد؛ تبعیدیِ همیشگی نباکف به جائی رسیده که دیگر نه زمانِ حال دارد و نه زمان گذشته. هیچ. وابستگی کین‌بُت به شید از همین‌جاست.

۲. در اغلب داستان‌های نباکف شخصیّت‌های مثبتْ اهل خلّاقیّت و، بنابراین، استثنائی اند؛ به عکسِ شخصیّت‌های منفی که نه فردیّت دارند و نه توانائی خلق. ولی همچنان که ــ به نقل از رُرتی ــ قبل‌تر گفته‌ام، در «لولیتا» و «آتش رنگ‌باخته» با قهرمان‌های تازه‌ای روبه‌رو می‌شویم؛ هامبرت و کین‌بُت هَم خلّاق اند و هَم ویرانگر. هامبرت به دخترکی خردسال (و بی‌دفاع؟) عاشق است؛ و کین‌بُت به شاعری یا، در حقیقت، به شعری ناتمام (و بی دفاع). در هردو خلّاقیّت هست؛ پس می‌توانند به گِردِ 'معشوق' دنیائی خلق کنند. بخصوص که هردو زبان خارق‌العادهٔ نباکف را در اوجش به وام می‌گیرند. ولی در هردو ویرانگری هم هست؛ پس علی‌رغم عشق جان‌سوزشان نمی‌توانند هیچ‌کس یا هیچ‌چیزی جز خود ببینند. در اینجا خلّاقیّت به معنای ویرانگری است؛ عشق نفرت به

بار می‌آورد؛ و دانش بی‌دانشی اشاعه می‌دهد. رُرتی این‌همه را نداشتن کنجکاوی می‌خواند. به این ترتیب، همراه با شخصیّتِ کین‌بُت مقولهٔ جالبی مطرح می‌شود؛ مسئلهٔ خودمحوریِ آدم‌های خلّاق. توصیفی که سیبیل، همسر شاعر، از کین‌بُت به دست می‌دهد سرآغاز خوبی است برای آشنا شدن با شخصیّت کین‌بُت. سیبیل که هرگز دلِ خوشی از کین‌بُت نداشته، به گفتهٔ خود کین‌بُت، او را در غیابش «هیولا»ئی می‌نامد که «انگلِ نابغه‌ای» است. «انگل» است چون زندگی مستقلی ندارد؛ چون برای ادامهٔ حیات ناچار است به دور منظومهٔ شید بپیچد. و «هیولا» است (گذشته از قدّوقامتش) چون در مقابل وسوسه و مشغلهٔ ذهنی‌اش ــ بازآفریدن هویّتِ دلخواهی خیالی ــ زندگی دیگران کوچک‌ترین ارزشی برایش ندارد. اگر هیولاهای گناهگارِ قصه‌ها با قساوتی هرچه تمام‌تر بیگناهانی را به قتل می‌رسانند، دربارهٔ کین‌بُت چه می‌توان گفت که با دزدیدن منظومهٔ شید (که به دزدیدن زندگی شید می‌انجامد)، در حقیقت، مرتکب قتلِ معنوی می‌شود؟

۳. بااین‌وصف، کین‌بُت و شید از یک جنس اند. ادعای کین‌بُت این است که سرگذشت شاه زمبلا را به تدریج در اختیار شید گذاشته، به این امید که شید «چارلز» را (= کین‌بُت) در شعرش جاودانه کند. ولی سرانجام وقتی کین‌بُت منظومه‌ای را که دزدیده (پس از کشته شدن شاعر) می‌خواند درمی‌یابد شعر دربارهٔ «چارلز» نیست؛ کین‌بُت می‌پذیرد که شعر حَسب‌حال خود شاعر است ــ شخصیّتی به تمامی مخالفِ شخصیّتِ «چارلز»/کین‌بُت. تا این‌که کین‌بُت شعر را از نو می‌خواند، و به نتیجه‌ای جدید می‌رسد: اگرچه شید، به زعم کین‌بُت، خیانت کرده و کوچک‌ترین نشانه‌ای از زمبلای کین‌بُت به چشم نمی‌آید منظومه، به گفتهٔ کین‌بُت، سایه‌روشنِ روایت کین‌بُت را دارد. همچنان که نثر کین‌بُت، باز به گفتهٔ خود

او، به رنگِ شعرِ شید درآمده. کین‌بُت حتی می‌پذیرد که در بسیاری از موارد از «سیّارهٔ آتشینِ» شاعرْگونه‌ای «نوری قوس‌قزحی» قرض می‌کند. به این ترتیب، وقتی شید و کین‌بُت را 'دو قطب مخالف' می‌خوانیم توصیفْ دقیق هست ولی کافی نیست؛ چون شباهت‌هائی را که، در عین حال، بین منظومهٔ شید و سرگذشت کین‌بُت پدید می‌آیند نمی‌توان به سادگی نادیده گرفت. به دلیل شباهت‌ها و، در ضمن، تفاوت‌هائی اساسی که شرح می‌دهم رابطهٔ شید/کین‌بُت در عین پیچیدگی به صورتِ اصلی‌ترین کلید رمان در می‌آید.

۴. کین‌بُت برخوردی را تعریف می‌کند. استاد مَدعوی آلمانی که مُدعی است قبلاً در زمبلا بوده متوجه شباهت کین‌بُت با «چارلز» می‌شود؛ ولی از آنجا که ماجرا در حضور دیگر اساتید رخ می‌دهد کین‌بُت ناچار دست به انکار هر شباهتی می‌زند. بحثی دربارهٔ شباهت درمی‌گیرد. کین‌بُت که یک سالی است (احتمالاً به قصد استتار) ریش نمی‌تراشد با شوخی شروع می‌کند («همهٔ زمبلائی‌های ریشو به‌هم شبیه اند»)؛ و در ادامهٔ، به اصطلاح، شوخی توضیحی دربارهٔ نام مملکت زمبلا می‌دهد: زمبلا نه تحریف szemlya روسی که تحریف Semblerland انگلیسی است ــ سرزمین انعکاس‌ها، مشابه‌ها. بازی‌های زبانی به کنار، فکر مرکزی بدون هیچ ابهامی مطرح می‌شود. زمبلا سرزمین شباهت‌هاست. مثل شباهت بین ماه و خورشید، و یادآور نوری که ماه از خورشید می‌دزد؛ مثل شیشهٔ پنجره که تبدیل به آینه‌ای در برابر آسمان می‌شود، و انعکاسی که می‌دزدد؛ مثل رابطهٔ بین هنر و واقعیّت؛ مثل کین‌بُت و شید. تفاوت شید و کین‌بُت در برخوردی است که با قدرت تخیّل‌شان دارند؛ وگرنه هردو هنرمندند، و هردو دنیاهائی تخیّلی می‌آفرینند. شید واقعیّت زندگی‌اش را در منظومه‌ای بازمی‌سازد، و کین‌بُت مَجازِ زندگی‌اش را در تفسیری بر

منظومهٔ شید بازمی‌سازد. در شعر شید تصویر زمبلا به صورت کاغذنگه‌دارِ بلوریِ عمه مود می‌آید؛ و در تفسیر کین‌بُت گفته‌ای از دائی کُنمَل می‌آید که زمبلائی را «زبان آینه» می‌خواند. زمبلا سرزمینی تخیّلی است که وابستهٔ دنیای، به اصطلاح، واقعی باقی می‌ماند. زمبلا آینه‌ای عظیم است، با انعکاسی آرمانی از دنیای شید و منظومه‌اش.

۵. این‌همه در سرگذشت دائی کنمل منعکس می‌شود. کنمل برادر ناتنی «ملکه» است، مادر «چارلز». انگلیسی را نزد خود می‌آموزد (درحقیقت فرهنگ لغات ازبَر می‌کند)؛ و نیم‌قرنی را به ترجمهٔ شکسپیر می‌گذراند. آنگاه سراغ شعرای بعدتر می‌رود. در تنها نوبتی که به لندن سفر می‌کند شهر را مه‌آلود می‌یابد و زبان مردمانش را غیرقابل فهم. درحال ترجمهٔ کیپلینگ است که در بستر مرگ می‌افتد. آخرین جمله‌ای که در حال اغماء به زبان می‌آورد این‌که (به فرانسه) می‌پرسد در انگلیسی به 'مرگ' چه می‌گویند؟ نسخهٔ زمبلائی «تیمونِ آتنی» که کین‌بُت در اختیار دارد ترجمهٔ همین کنمل است؛ از همین ترجمه است که کین‌بُت تکه‌ای را دوباره به انگلیسی برمی‌گرداند؛ ولی چه سود، چون نکتهٔ اصلیِ نقلِ قول ــ 'آتش رنگ‌باختهٔ' شکسپیر ــ گم‌وگور می‌شود. کین‌بُت، البته، متوجه مَضحکهٔ مترجم انگلیسی‌ندانی که شکسپیر ترجمه می‌کند هست؛ فقط متوجه نیست که یک بار دیگر نخواسته و ندانسته تصویر مسخره‌ای از خودش به دست می‌دهد. بااین‌همه، شخصیّت دائی کنمل ــ اگرچه مسخره و اگرچه مجنون ــ همچنان با مِهر ترسیم می‌شود، و با احترام. کیشوت حتی وقتی مسخره می‌نماید دوست داشتنی باقی می‌ماند. در مورد کین‌بُت هم نمی‌توان، یا نباید، از یاد بُرد که خالقی است. همچنان که شباهتش را با پنین نباید از یاد برد. مثل پنین در غربت و در تبعید در میان دشمنانی آشنا و ناآشناست؛ در حسرت دنیائی (واقعی یا تخیّلی) و فرهنگی به‌هرحال

ازدست‌رفته. یادآوری می‌کنم که پنین در «آتش رنگ‌باخته» حضوری حاشیه‌ای دارد؛ و شید که در سرتاسر کتاب به حُسن خلق و مهربانی شناخته می‌شود (حتی در قبال مزاحمت‌های کین‌بُت) در صحنهٔ شوخی با نام پنین رفتاری بسیار خشن دارد. آیا نمی‌توان به کین‌بُت حق داد که، به‌عکس پنین، به نوعی از کشور میزبان انتقام می‌گیرد؟

۶. آنچه کین‌بُت را به شید نزدیک می‌کند ذهنیّت هنرمند است. در جائی که از هنر حرف می‌زند نظراتش شباهت بسیاری به نظرات شید (و نباکف) دارد. کین‌بُت نیز، مثل خالقش، شیفتهٔ ذات جادوئیِ هنر است. در «پیشگفتار» از دوستی‌اش با شید می‌گوید. هربار که شید را نگاه می‌کند، بخصوص در حضور دیگران، احساس «اعجاب» دارد. خلّاقیّت شید را عمیقاً ستایش می‌کند. شگفت‌زدهٔ «پدیدهٔ» منحصربه‌فردی است که در ذهن شید رخ می‌دهد: جان شید دنیا را می‌بیند و می‌بلعد و هضم می‌کند؛ تا این‌که بعدها به صورت معجزه‌ای بازپس دهد ــ تلفیقی از تصویر و موسیقی، سطری شعر. این‌همه خیلی نباکفی است. کین‌بُت جلوتر می‌رود. در مقام مقایسه، شعبده‌بازی را به یاد می‌آورد؛ نه وقتی کین‌بُتِ کوچک را مسحور شعبده‌بازی‌اش می‌کند که، بعدتر، وقتی پس از اجرای برنامه دارد بستنی وانیلی می‌خورد. مقولهٔ جادوی هنر نیاز به توضیح ندارد؛ آنچه نیاز به یادآوری دارد این‌که در اینجا کین‌بُت را بسیار شبیه ’و‘ (در «زندگی واقعی سباستین نایت») می‌یابیم. از یاد نبرده‌ایم که ’و‘ نیز به همین اندازه ستایشگر خلّاقیّت برادر است. به عنوان مثال، در صحنه‌ای از «زندگی واقعی سباستین نایت» ’و‘ شاهد نگاه سباستین به کبوترهائی است که بعدتر در «سومین کتاب سباستین» بازسازی می‌شوند. نویسنده به کمک دو چشمی که دیده‌ایم شید به دوربین عکاسی تشبیه می‌کند مُدام در حال ضبط کردن، و به کمک ذهنی هنرمندانه در حال دگرگون کردن،

واقعیّتِ دوروبَر است. جادوی هنر در کیمیاگریِ ناخودآگاهِ هنرمند نهفته؛ در تفسیری که هنرمند از جهان ارائه می‌دهد. پس توصیف کین‌بُت از شید در مورد خود او نیز صدق می‌کند.

۷. مسئله کشف شباهت‌ها و تفاوت‌هاست. در صحنه‌ای که شباهت بین «چارلز» و کین‌بُت مطرح می‌شود، به گفتهٔ کین‌بُت، شید به دفاع از کین‌بُت برمی‌خیزد؛ و ادعا می‌کند هیچ شباهتی وجود ندارد. در ادامه می‌گوید: «شباهت‌ها سایه‌های تفاوت‌ها هستند. آدم‌های متفاوت شباهت‌هائی متفاوت می‌بینند و تفاوت‌هائی مشابه.» گفته‌ای که به سادگی تعریف استعاره است: توصیف پدیده‌ای از طریق کشف شباهت‌هائی بین پدیدهٔ غریبه و پدیدهٔ آشنائی به تمامی متفاوت. و اگرچه کین‌بُت است که به ظاهر شید را تفسیر می‌کند و توضیح می‌دهد آیا، در حقیقت، شید نیست که کین‌بُت را به ما می‌شناساند؟ حالا که با شباهت‌ها آشنا شده‌ایم تفاوت‌ها در کجاست؟ شید نوع خاصی از ذهنیّت هنری را به نمایش می‌گذارد. باید در نظر داشت که شید به یُمن پسزمینهٔ مردم‌سالاری با ارزش‌هائی ثابت سروکار دارد. همهٔ عمر را در یک کشور و یک ناحیه و حتی یک خانه زندگی کرده، و به عشق یک زن وفادار مانده. علاوه بر این موقعیّت و شأنی که در جامعه دارد پایدار است، و گذشته‌ای ثابت دارد. قادر است اتاق عمه مود را به همان شکل دوران عمه و با اشیاء عمه حفظ کند. اگر به دلیل زندگی خصوصی ــ و برخورداری از عشق ــ توانائی همدلی و همدردی دارد به دلیل زندگی اجتماعی می‌تواند گذشته را از حال و، در نتیجه، واقعیّت را از تخیّل بازبشناسد. در مقایسه می‌بینیم کین‌بُت هیچ ندارد ــ جز ذهنیّتی خلّاق. بنابراین اگر سباستین در برابر گودمن و سینسیناتوس در برابر مسیو پیِر و کروگ در برابر پدوک قرار می‌گیرند تضاد بین شید و کین‌بُت ظریف‌تر

است (نمایندگی 'پاش‌لاست' و اطاعت کورکورانه از جمع در «آتش رنگ‌باخته» به عهدهٔ گرادس گذاشته شده که درباره‌اش جداگانه و به تفصیل توضیح خواهم داد).

۸. به این ترتیب، تفاوت‌های بین شید و کین‌بُت با بی‌ثباتی کین‌بُت شروع می‌شوند. فراموش نکنیم که از دست دادن وطن و فرهنگ و زبانْ خاصّ کین‌بُت نیست؛ به عنوان مثال، پنین هم با همین مصائب روبه‌رو است. ولی پنین، در نهایت، روی پای خودش می‌ایستد. پنین آموخته که گذشته‌اش را به یاد بیاورد و، مهم‌تر، آموخته که گذشته‌اش را از یاد ببرد؛ پنین آموخته که نه تنها گذشته بلکه حال را نیز بازسازی کند. بی‌ثباتی کین‌بُت از بی‌وطنی فراتر می‌رود؛ کین‌بُت فاقد آن وطن درونی است، وطن و فرهنگی که هیچ قدرتی نمی‌تواند از آدمی بگیرد. تفاوت اصلی کین‌بُت و شید از اینجاست (و نباکف با هوشمندی این تفاوت را در نوع پرداختِ شخصیّت‌ها پنهان می‌کند)؛ از اینجا که کین‌بُت دیگر واقعیّت را از تخیّل بازنمی‌شناسد. گذشته برای کین‌بُت تختهٔ سیاهی است که رویش هرچه خواست می‌کشد. پس کین‌بُت برخلاف شید مَنِ واقعی‌اش را در دنیائی که خود ساخته و پرداخته گم‌وگور می‌کند. کروگ از عشق به خانواده‌اش و پنین از عشق گمشده‌اش تغذیه می‌کند. ولی کین‌بُت از دنیای (واقعی و تخیّلی) شید تغذیه می‌کند؛ چون نه گذشته و نه حال هیچ‌یک را ندارد. حالا دیگر باید روشن شده باشد که چرا کین‌بُت از سوئی راه شخصیّت‌های مثبت نباکف مثل پنین (و شید) را ادامه می‌دهد و از سوئی دیگر جلّادهای «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر» را تداعی می‌کند. آنچه کین‌بُت را به گونه‌ای پیچیده و غیرمستقیم به مسیو پیِر و امثال او پیوند می‌زند دخالت‌های کین‌بُت در زندگی شید است. از مسیو پیِر که هیچ خلّاقیّتی ندارد فقط ویرانگری برمی‌آید. ولی کین‌بُت که در

تلاش است خود را بیافریند آنچنان درگیر این خودِ ناپایدار می‌ماند که تنها از طریق شباهت‌ها و، البته، از طریق تفاوت‌هائی که بین دیگران و خود می‌یابد می‌تواند با آنها ارتباط برقرار سازد.

۹. وابستگی از اینجاست؛ و از اینجاست که سرگذشت «چارلز» (ساخته‌وپرداختهٔ کین‌بُت) رنگسایه‌های زندگی و هنر شید را به خود می‌گیرد. به عوض هر توضیحْ مثالی می‌آورم. در اوایل 'سرود' دوم شید تصویری از همسرش به دست می‌دهد. (یادآوری کنم که، به گفتهٔ کین‌بُت، همسر شید ــ سیبیل ــ با اختلاف چند ماه همسن شوهرش و، بنابراین، در تابستانی که شید 'آتش رنگ‌باخته' را می‌سراید شصت‌ویک‌ساله است.) شاعر از نیمرخ سیبیل شروع می‌کند که می‌گوید تغییری نکرده؛ و در ادامه، به یُمن توصیف دندان‌ها و سایهٔ مژه‌ها و گونه و مو و برهنگیِ گردن و «شکل ایرانی بینی و ابرو»، در حقیقت، زیبائی سیبیل جوان را در چهرهٔ سیبیل فعلی بازمی‌یابد. کین‌بُت این تکچهره را «آرمانی» می‌خواند؛ و ادعا می‌کند ملکه دیزا، همسر «چارلز»، بسیار به این تصویر شباهت دارد؛ به این معنا که تکچهره‌ای که در شعر آمده اگر در مقایسه با سیبیلِ فعلی آرمانی می‌نماید در مقایسه با دیزای (سی‌سالهٔ) فعلی کاملاً واقعی است. این از مقولهٔ وابستگی. اگرچه شید وابستهٔ سیبیل واقعی است، واقعیّتی که در شعر می‌آید به هرحال آرمانی می‌نماید ــ آیا به این دلیل تصویر سیبیل در منظومهٔ شید آرمانی است که شید اساساً سیبیل را آرمانی می‌بیند؟ متقابلاً دیزای آرمانی هم (که البته کین‌بُت واقعی می‌داند) وابستهٔ شعر شید است. ولی یادداشت کین‌بُتِ مفسّر به همین‌جا ختم نمی‌شود. کین‌بُت امیدوار است خواننده «غریب» بودن ماجرا را درک کند، چون اگر نکند سرودن اشعار یا نوشتن تفاسیری برای اشعار یا هرچیز دیگر بی‌معناست.

۱۰. در اینجا با یکی دیگر از مایه‌های مرکزی «آتش رنگ‌باخته» روبه‌رو ایم. شباهت بین هنر و واقعیّت. شباهتی که مثل شباهت بین سیبیل و دیزا یا شباهت بین منظومهٔ شید و تفسیر کین‌بُت در وهلهٔ اول به نظر بسیار بعید می‌رسد. ولی، در حقیقت، اهمیّت شباهت در «غریب» بودنش نهفته. هر پارهٔ زندگیِ واقعی که به اثری هنری راه می‌یابد به واقعیّتی جدید تبدیل می‌شود؛ و مقایسهٔ بین واقعیّات زندگی با واقعیّات هنری همیشه با شگفتی همراه است. مستلزم کشف، به گفتهٔ شید، «شباهت‌هائی متفاوت و تفاوت‌هائی مشابه». این‌همه را، البته، در رمان‌های دیگر نباکف هم می‌توان یافت. در صحنه‌ای از «هدیه» حرف بر سر نوشتن نشانی آشنائی است که بارها پشت پاکت درست نوشته‌ای، ولی روزی تردید می‌کنی چون یکباره به نظرت ناآشنا می‌آید. خیلی غریب است. مثل این‌که کلمهٔ ساده‌ای را، مثلاً ceiling، به صورت sealing ببینی یا sea-ling؛ و آنقدر ادامه دهی تا کلمه «به کلی غریب و وحشی» شود، چیزی مثل ice-ling یا inglice. نگرانی در اینجاست که مباد روزی این اتفاق برای «تمامی زندگی»ات رخ دهد. در نهایت، هر اثر هنری همین کار را با 'موضوع' می‌کند؛ کین‌بُت می‌گوید شید 'آتش رنگ‌باخته' را از روایت او ساخته و، بنابراین، به خود حق می‌دهد روایتش را از منظومهٔ شید بیرون بکشد. در اواخر بخش «تفسیر» در یادداشتی تعریف می‌کند چگونه برای اولین بار با منظومه روبه‌رو می‌شود؛ پس از سرخوردگیِ نوبتِ اولْ شعر را با دقت بیشتری بازمی‌خواند. حالا که توقع کمتری دارد شعر را بیشتر دوست دارد. موسیقی خفه (dim) و دوری (distant) می‌شنود و نشانه‌هائی از رنگ در فضا بازمی‌یابد. می‌گوید تفسیرش کوششی است برای جدا کردن «آن طنین‌ها و ریزموج‌های آتش» و تمامی «آن وام‌های متعدّدِ زیرآستانه‌ای» (subliminal) ــ وام‌های شید به «چارلز». با این حواشی کین‌بُت، به گفتهٔ خودش، «انتقام کوچک»اش را می‌گیرد.

۱۱. در یکی از نوبت‌هائی که کین‌بُت با شید تنهاست، و پس از این‌که کین‌بُت بخش دیگری از سرگذشت «چارلز» را بازگو کرده (بخش رابطهٔ «چارلز»/ دیزا)، شید دو سؤال می‌پرسد: از کجا معلوم که همهٔ اینها واقعیّت داشت باشد؟ و اگر این‌همه واقعی است آیا شخصیّت‌های اصلی که ظاهراً همه زنده‌اند از افشای زندگی خصوصی‌شان آزرده نخواهند شد؟ کین‌بُت جواب می‌دهد نگران جزئیّات نباش؛ و مژده می‌دهد وقتی منظومه تمام شد «حقیقتیِ غائی» را با شید درمیان می‌گذارد و آسوده‌خاطرش می‌کند (احتمالاً با افشای این 'راز' که «چارلز» خود اوست). ولی در این میان حرف جالبی می‌زند: به محض این‌که روایت کین‌بُت به دست شید تبدیل به شعر شود همهٔ این حکایت‌ها «حقیقی خواهند بود» و همهٔ این شخصیّت‌ها «زنده خواهند شد»؛ حقیقت تطهیرشدهٔ شاعر کسی را نمی‌آزارد؛ «هنر حقیقی والاتر از نیک‌نامیِ کاذب است». کین‌بُت، همچنان که می‌بینیم، از شید می‌خواهد دنیائی تخیّلی بیافریند؛ ولی عجیب اینجاست که، در عین حال، می‌خواهد به کمک منظومهٔ شید خود به هویّت یا واقعیّت دست یابد. چون در اینجا واقعیّت روزمرّه نیست که مصالح تخیّل را پدید می‌آورد بلکه تخیّل است که مصالح زندگی را فراهم می‌آورد. جوابی که کین‌بُت به سؤال شید می‌دهد حرف معقولی است؛ مشکل کین‌بُت از اینجاست که انعکاس شیء را به جای خودِ شیء می‌گذارد. حتی در شعبده‌بازی هم باید واقعیّتی وجود داشته باشد تا توهّم معنی پیدا کند. برای شید دنیای هنر دنیای انعکاس‌هائی جادوئی است ــ تصوّری کاملاً سنتی از هنر (بیخود نیست که شعری سنتی در قالبی سنتی می‌سراید). آیا امکان دارد آدمی که تصویرش را در آینهٔ قدّی اتاق می‌بینیم از اتاق بیرون رود ولی تصویر در آینه باقی بماند، و به زندگی ادامه دهد؟ کین‌بُت اگرچه تصوری ضدسنتی از هنر ندارد (به عکس نباکف) موفق می‌شود تصور شید را دیگرگون کند.

چون کین‌بُت از وقتی هویّتش را دور انداخته تبدیل به تصویری اسیر شده، در زندان آینه؛ انعکاسی که تنها به کمک خالقی نجات ــ و واقعیّت ــ می‌یابد. ظرافت کار، البته، در اینجاست که از ورای کشمکش کین‌بُت و شید «هنر نو» محبوب نباکف که وابستهٔ واقعیّت یا انعکاس واقعیّت نیست سوسو می‌زند.

۱۲. در همان صحنهٔ استاد آلمانی که مقولهٔ شباهت مطرح می‌شود استاد دیگری می‌گوید همیشه این تصور را داشته که کین‌بُت متولد روسیّه است و نامش از حروف به هم ریختهٔ 'باتکین' ساخته شده؛ کین‌بُت توضیح می‌دهد با مهاجر دیگری عوضی‌اش گرفته. نکتهٔ مورد نظرم در سؤالی است که شید بلافاصله می‌پرسد؛ آیا درست به خاطر می‌آورد که کین‌بُت قبلاً گفته اسمش به زمبلائی معنای 'شاه‌کُش' دارد؟ کین‌بُت تصدیق می‌کند: بله، کسی که شاه را از میان برمی‌دارد. و (در پرانتز) اضافه می‌کند آرزو داشته توضیح دهد شاهی که هویّتش را در «آینهٔ تبعید» غرق می‌کند به معنائی شاه‌کش است. مایهٔ آینه، به این ترتیب، نه فقط در ساختار یا مفاهیم صحنه‌های رمان که در بسیاری از کلمات هم به چشم می‌آید. کین‌بُت، در حقیقت، جز زبان هیچ ندارد. مهاجران روس تنها سرمایه‌ای که در تبعید دارند زبان روسی است، و آنهم زبانی که همراه آورده‌اند؛ چون، همچنان که هاید یادآوری می‌کند، بلشویک‌ها الفبای روسی را تغییر می‌دهند و حروفی را که زائد می‌یابند از زبان بیرون می‌رانند. در 'سرود' سوم منظومه تصویری می‌بینیم از پیرمرد تبعیدیِ درمانده‌ای (بی‌ارتباط با حکایت‌های کین‌بُت) که نالهٔ آخرش در لحظهٔ مرگ به «دو زبان» است. کین‌بُت تفسیری به ظاهر سخت جنون‌آسا و، البته، بسیار زیبا از این دو کلمه به دست می‌دهد. یادداشت کین‌بُت بدون هیچ توضیح اضافی فقط و فقط فهرستی است:

«سطر ۶۱۵: 'دو زبان'
«انگلیسی و زمبلائی، انگلیسی و روسی، انگلیسی و لاتوی، انگلیسی و استونیائی، انگلیسی و لیتوانی، انگلیسی و روسی، انگلیسی و اوکرائینی، انگلیسی و لهستانی، انگلیسی و چک، انگلیسی و روسی، انگلیسی و مجارستانی، انگلیسی و رومانیائی، انگلیسی و آلبانیائی، انگلیسی و بلغاری، انگلیسی و صرب‌وکروآتی، انگلیسی و روسی، آمریکائی و اروپائی.»

فهرستی (در اصل انگلیسی) کمابیش موزون که حال و هوای وردی محزون دارد، بخصوص با تکرار «انگلیسی و روسی»؛ فهرستی که احتمالاً بهتر از هر شرح و تفصیلی یا هر تصویر شاعرانه‌ای درماندگیِ تبعیدی و تلخی بی‌زبانی را ترسیم می‌کند. چگونه می‌شود کین‌بُت را به سادگی مجنون خواند، و چگونه می‌شود خندید؟

پنج

۱. سرانجام به یاکُب گرادُسِ قاتل می‌رسیم. گرادس سومین شخصیّت مرکزیِ رمان است؛ در کنار شید که، به گفتهٔ کین‌بُت، به اشتباه مِی‌کشد و کین‌بُت، که باز به گفتهٔ خود کین‌بُت، قصد داشته بکشد. گرادس هم که شخصیّتی به تمامی منفی است، مثل بقیهٔ شخصیّت‌ها، به کمک ارتباطی که با دنیای شیشه/ آینه دارد ترسیم می‌شود. از نامش شروع کنیم. در «نمایهٔ» کتاب به نام 'سُدارگ' برمی‌خوریم. کین‌بُت در توضیح کوتاهی یادآوری می‌کند سدارگ آینه‌ساز زمبلائی نابغه‌ای بوده، اگرچه از زندگی‌اش اطلاع بیشتری در دست نیست. در متن «تفسیر» کین‌بُت هم یکی از آینه‌های خارق‌العاده و کمابیش جادوئی زمبلائی را می‌بینیم، با امضای سدارگ. پیداست که 'گرادس' وارونهٔ 'سدارگ' است. شید قادر است واقعیّت را در قفس بلوری منظومه‌اش حبس کند؛ کین‌بُت قادر است

خود را در دنیای آینه‌ای که می‌آفریند غرق کند. هردو، به‌هرحال، با قدرت تخیّل تداعی می‌شوند. سدارگ هنرمندی جادوگر است که با دنیای نور و رنگ و انعکاس کار می‌کند. نسخهٔ منفیِ سدارگ اگرچه با دنیای شیشه سروکار دارد ولی از تخیّل بهره‌ای ندارد. اهمیّت گرادس (حتی با در نظر گرفتن این‌که در محدودهٔ رمان صرفاً بخشی از تخیّلات کین‌بُت است) در مقایسه‌اش با کین‌بُت روشن می‌شود. اگر کین‌بُت خلاء درونی‌اش را حس می‌کند و در تلاش است بر این خلاء فائق آید گرادس خلاء را حس نمی‌کند. در کارخانهٔ شیشه‌سازی کار می‌کرده، ولی کارگر خوبی نبوده؛ به اشیاء بلوری علاقه‌مند است، ولی در این حد که وقتی در دکانی زرّافهٔ کوچکی (و در نوبتی دیگر اسب آبی کوچکی) بلوری می‌بیند تو می‌رود و قیمتش را می‌پرسد. گرادس قادر نیست رنگ‌ها را بازبشناسد؛ بلکه، به‌عکس، می‌خواهد اشیاء را یک‌نواخت و یک‌رنگ ببیند، و سایه‌روشن‌های دنیای تخیّل را از میان بردارد.

۲. بی‌دلیل نیست که انقلاب زمبلا در کارخانهٔ شیشه‌سازی آغاز می‌شود، و گرادس نیز در جلسه‌ای در همین‌جا به عنوان مُجریِ نقشهٔ شاه‌کُشی انتخاب می‌شود. باید یادآوری کنم نقشه را گروهی به نام «سایه‌ها» طرح می‌ریزند (که به گفتهٔ کین‌بُت «سایهٔ دوقلو»ی دوستداران «چارلز» اند؛ به عنوان مثال اگر Odon به فرارش کمک می‌کند برادرش Nodo گرادس را در پی‌اش می‌فرستد). کین‌بُت از هرفرصتی برای توصیف گرادس ــ «آدم کوکیِ ما» ــ استفاده می‌کند. می‌گوید احتمالاً می‌شود پیرایشگرش (Puritan) خواند. بیزاریِ سرراستی روحِ بی‌فروغش را لبریز می‌کند، بیزاری از «حق‌کشی و فریب‌کاری». از جمع آمدن این دو ــ چون این دو همیشه باهم‌اند ــ بیزار است. کین‌بُت این بیزاری را شایستهٔ تحسین می‌داند، البته اگر محصول حماقتِ لاعلاجِ گرادس نباشد. در حالی که

گرادس هرچه را که درک نمی‌کند حق‌کشی و فریب‌کاری می‌نامد. نظرات کلّی را می‌پرستد؛ کلّی‌بافی الهی و هرچیزِ مشخّص شیطانی است. اگر آدمی ندار و آدمی داراست اهمیّتی ندارد دقیقاً چه عواملی سبب شده یکی به خاک سیاه بنشیند و دیگری پول پارو کند؛ اصلاً نفْسِ تفاوت منصفانه نیست؛ و نداری که تفاوت را محکوم نمی‌کند همان قدر پلید است که دارائی که تفاوت را نادیده می‌انگارد. به نظر گرادس آدم‌هائی که زیادی می‌دانند، دانشمندان و نویسندگان و ریاضیدانان و غیره، از پادشاه‌ها و کشیش‌ها بهتر نیستند.

۳. در داستان‌های نباکف اغلب شخصیّت گرادس‌مانندی ظاهر می‌شود ــ با نام‌هائی متفاوت و به صورت‌هائی مختلف ــ که همیشه نقشی واحد دارد: جلّاد/ قاتل. از سوئی دیگر زندگی بدون بازی نور و رنگ بی‌معناست؛ و بازی تخیّل می‌طلبد. ولی گرادس توانائی تخیّل ندارد. نه مثل شید می‌تواند با دنیای دیگران همدلی کند و نه مثل کین‌بُت می‌تواند، بی‌اعتناء به دیگران، دنیای خودش را بیافریند. تنها شخصیّتی گرادس‌مانند است، دوستدار کلی‌بافی و یک‌رنگی، که می‌تواند به همین راحتی آدمی را (آن هم به جای آدمی دیگر) به قتل برساند؛ چون قادر به بازشناختن یکی از دیگری نیست. در رمان‌های ساده‌تر نباکف ــ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» یا «بند سینیستر» ــ این نوع شخصیّت که دشمن اصلیِ ذهن‌های خلّاق است رودرروی قهرمان می‌ایستد. ولی همچنان که قبل‌تر گفته شده در رمانِ پُرپیچ‌وخم «آتش رنگ‌باخته» با دو ذهن خلّاق سروکار داریم که، در عین حال، با همدیگر در تضادند. متقابلاً دو گرادس داریم. به نظر می‌رسد مرگ نه یک که دو سایه روی زندگی شید می‌اندازد. در سرتاسر منظومهٔ شید سایهٔ مرگ را می‌توان دید؛ و مرگی که شید در 'آتش رنگ‌باخته' فرامی‌خواند، در نهایت، به صورت جک گری

از راه می‌رسد و زندگی‌اش را به آخر می‌رساند. از طرفی کین‌بُت را هم داریم؛ و کین‌بُت همچنان‌که زمبلای افسانه‌ای را به شهر دانشگاهی کوچکی در آمریکا می‌آورد یاکب گرادس را نیز به بازی نور و سایهٔ زندگی شید تحمیل می‌کند. گرادس قدم به قدم نزدیک‌تر می‌آید؛ هرچه شعر و، البته، تفسیر شعر پیش می‌رود صدای قدم‌ها بلندتر می‌شود. گوئی تنها کین‌بُت است که در نبض زندگی (واقعی یا مجازی) طنین قدم‌های مرگ را می‌شنود.

۴. گرادس در ابتداء از اُنهاوا، «پایتخت زیبای زمبلا»، به کپنهاگ پرواز می‌کند؛ بعدتر به پاریس و ژنو و نیس می‌رود. کین‌بُت که اصرار دارد سفرهای گرادس را با تاریخ سرایش 'سرود'های چهارگانهٔ منظومهٔ شید همزمان بداند از لحظه‌های تقارن استفاده می‌کند تا سرگذشت گرادس را لابه‌لای «تفسیر»اش از شعر شید بیاورد. از آنجا که «سایه‌ها» نام (مستعار) و نشانی «چارلز» را نمی‌دانند اولین بخش از مأموریّت گرادس کشف این راز است. اگر، در نهایت، نام و نشانی «چارلز» به دستش می‌افتد به دلیل هوش یا کاردانی نیست؛ همهٔ اشتباه‌های ممکن را مرتکب می‌شود؛ بااین‌وصف، به دنبال مجموعه‌ای از سوءتفاهم‌ها، «سایه‌ها» به نامه‌ای از «چارلز» و، در نتیجه، به نام و نشانی‌اش دست می‌یابند. گرادس حالا به نیویورک و از نیویورک به نیو وای پرواز می‌کند؛ و چون کین‌بُت را در دانشگاه نمی‌یابد به منزلش می‌آید و، به گفتهٔ کین‌بُت، شید را به جای «چارلز»/کین‌بُت به قتل می‌رساند. اصلی‌ترین خصیصهٔ گرادس ناموفق بودنش است؛ نه فقط در این مأموریّت که در هیچ کاری نمی‌تواند به موفقیّت دست یابد. نه در کار و نه در زندگی خصوصی و نه در فعالیّت‌های سیاسی. موفق نیست چون خلّاق نیست؛ نه بداعت دارد و نه تخیّل. یادآوری کنم که اگر پنین ناموفق می‌نماید نزد شخصیّت‌های متوسط رمان ناموفق است. شکست پنین نشانهٔ ابتذالِ دنیائی است که

احاطه‌اش کرده؛ چون زندگی پنینْ رویِ دیگری نیز دارد. ولی گرادس که از ابتذال برمی‌خیزد زندگی دیگری ندارد؛ و حتی وقتی موفق به ارتکاب جنایت می‌شود آدمی اشتباهی را به قتل می‌رساند.

۵. گرادس ساخته‌وپرداختهٔ ذهن خیال‌باف کین‌بُت است، و کین‌بُت خود شخصیّتی خیالی است در رمانی از ولادیمیر نباکف. با این‌همه نمی‌توان زندگی بیرون رمان را نادیده انگاشت. سنگینی واقعیّت ــ یا حتی «واقعیّت» ــ به سادگی قابل انکار نیست. بدیهی است که همراه گرادس ماجرای توطئهٔ قتل تروتسکی به ذهن می‌آید. ولی در اینجا مسئلهٔ مهم‌تری هست (برای نباکف). کشته شدن شید اشاراتی همراه دارد که خواننده را به زندگینامهٔ نباکف بازمی‌گرداند؛ به عنوان مثال (همچنان که بوید یادآوری می‌کند)، قتل روز ۲۱ ژوئیه رخ می‌دهد، روز تولد پدر نباکف. به نظر می‌رسد بار دیگر نباکف از آنچه عمیقاً می‌آزاردش 'طرح'ی به ظاهر بی‌ارتباط می‌آفریند؛ مثل سباستین نایت که می‌تواند خصوصی‌ترین احساساتش را مستقیماً و، در عین حال، با حفظ فاصله روی کاغذ بیاورد. چگونه می‌شود به‌یاد ولادیمیر دمیتریه‌ویچ نباکف نیفتاد؟ «آتش رنگ‌باخته» بی‌شک ساختاری بسیار پیچیده دارد؛ لبریز از اشارات و کناياتِ ادبی؛ و نمونهٔ شاخصی از ادبیّاتِ به ظاهر صورت‌گرا؛ متنی مثالی برای دوستداران ــ و دشمنان ــ ظواهر پُرزرق و برق و بازی‌های زبانی رمان‌های معاصر. شخصیّت گرادس تمامی این فرضیّه‌ها را به سؤال می‌کشد. با گرادس به یاد می‌آوریم که دمیتری دمیتریه‌ویچ به دست دو گرادس‌مانندِ فاشیست به قتل می‌رسد؛ و به اشتباه، به جای کسی دیگر. دیده‌ایم که فاجعهٔ قتل پدر (ی که بسیار دوست می‌دارد) عمیق‌ترین تأثیر را روی نباکف می‌گذارد؛ دیده‌ایم که اندوهش را پنهان نگه می‌دارد، ولی هرگز از یاد نمی‌برد. بااین‌وصف گرادس نامنتظر است.

ورای شخصیّتِ کدر و کُند و کسالت‌بارِ گرادس که در وهلهٔ اول مضحکه‌ای صرف می‌نماید و ورای کین‌بُتِ مجنون که می‌کوشد به کمک چنین مترسکِ بی‌قواره‌ای کابوس خلق کند خاطرهٔ اندوهی فراموش‌نشده به چشم می‌خورد. از یاد نبریم که لحن بازیگوش و شوخ رمان، در عین حال، تلخی فاجعه را زنده نگه می‌دارد.

۶. برگردیم به گرادس. اگر از گرادس دور شدم برای یادآوری این نکته بود که سادگی شخصیّت‌پردازیِ گرادس از بار معنائی‌اش نمی‌کاهد. فراموش نکنیم که گرادس تنها شخصیّتِ رمان است که رؤیا ندارد (گهگاه، به گفتهٔ کین‌بُت، خوابِ خون می‌بیند)؛ در عوض ایدئولوژی دارد، به علاوهٔ وسیله و هدف. فراموش نکنیم که کین‌بُت چه با دقت جزئیّات شخصیّتیِ گرادس را می‌سازد: فقط خِسّت نیست که سبب می‌شود ساندویچ ماندهٔ شبه‌ژامبونش را از قارّهٔ اروپا به قارّهٔ آمریکا بیاورد؛ یا فقط کُندذهنی نیست که سبب می‌شود وقت مجله ورق زدن شستش را با آب دهان خیس کند، و وقت روزنامه خواندن لب‌هایش را مثل کرم‌هائی که کشتی می‌گیرند تکان تکان دهد؛ شخصیّتی که شب‌ها با جوراب می‌خوابد و صبح‌ها را با فین کردن شروع می‌کند، و بالاخره مُدام دست می‌شوید. در دنیای گرادس رنگ‌ها تیره و دستمالی‌شده اند؛ و سروصدای بیرون پنجره نه فقط مزاحم نیست (یادآور پنین) که، در قبال خلاء درونی، سرگرم‌کننده است. فراموش نکنیم که اگر یاکب گرادس فقط در تخیّلات کین‌بُت جولان‌می‌دهد جک گری، جانیِ دیوانه‌ای که به قصد کشتن قاضی از زندان فرار می‌کند و سرانجام خود را در زندان می‌کُشد، به دنیای به اصطلاح واقعی تعلق دارد؛ و بین یاکب گرادس و جک گری تفاوتی نیست. هردو از یک تبارند. برخلاف دنیای نور و بلور شید یا دنیای آینه‌ای کین‌بُت دنیای گرادس/گری از شیشه‌هائی تیره و تار

ساخته شده که پذیرای رنگ و نور نیست. ولی مسلّم این‌که در هردو دنیای شید و کین‌بُت همیشه گری/گرادسی وجود دارد. قاتلی که از دیوارهای آینه و بلور می‌گذرد؛ قاتلی که همیشه با ماست؛ قاتلی که تیرش هرگز خطا نمی‌رود، حتی وقتی به اشتباه می‌کُشد.

شش

۱. کین‌بُت در انتهای «تفسیر»ش بر منظومهٔ شید می‌کوشد پاسخی برای این سؤال بیابد که با خود چه خواهد کرد. امیدوار است، به مدد خداوند، خود را از شرّ آرزوی دنبال کردنِ راهی که دو شخصیّتِ دیگرِ «این کار» (شید و گرادس/گری) رفته‌اند برهاند. به زندگی ادامه می‌دهد؛ هرچند که احتمالاً خود را به صورت‌های دیگری درخواهد آورد. احتمالش هست که از دانشگاه دیگری سر دربیاورد؛ در نقش روس مُسنی سالم و خوشبخت؛ «نویسنده‌ای در تبعید»، بدون شهرت و بدون آینده و بدون خواننده ــ بدون هیچ‌چیز جز هنرش. امکانات دیگرش را نیز بررسی می‌کند. می‌تواند برود دنبال کار فیلم‌سازی («فرار از زمبلا») یا تئاتر. می‌تواند خود را تا سطح منقّدهای تئاتر و سلیقهٔ ساده‌پسندشان پائین بیاورد و نمایشنامه‌ای سرهم کند. «ملودرامِ از رسم افتاده‌ای» با سه شخصیّتِ مرکزی: دیوانه‌ای که قصد دارد شاهی خیالی را به قتل برساند، دیوانهٔ دیگری که در تخیّلاتش خود را آن شاه می‌بیند، و شاعر مُسنِ برجسته‌ای که از بَدِ حادثه در خط آتش قرار می‌گیرد و در برخورد بین این دو موجود خیالی از میان می‌رود. چه کارها که نمی‌تواند بکند! اگر تاریخ بگذارد می‌تواند با کشتی بازگردد، و با بغضی در گلو به ساحل خاکستری و به تلألؤ پریدهٔ سقفی در زیر باران ادای احترام کند؛ یا این‌که گوشهٔ تیمارستانی زانو بغل زند و بنالد. ولی هرچه شود و هرکجا باشد کسی از جائی به آرامی راه می‌افتد. کسی پیشاپیش راه افتاده؛ کسی دارد بلیت

می‌خرد، و دارد سوار اتوبوس یا کشتی یا هواپیما می‌شود. «به زودی زنگ در خانه‌ام را می‌زند ــ گرادس بزرگ‌تر و معتبرتر و قابل‌تری». و با این کلمات است که رمان به آخر می‌رسد (گذشته از «نمایه» که به دنبال می‌آید).

۲. جملات پایانی رمان به خوبی اجزاء سازندهٔ شخصیّت کین‌بُت را به نمایش می‌گذارند. در وهلهٔ اول می‌بینیم که کین‌بُتِ رؤیاباف از کین‌بُتِ مجنون جدا نمی‌ایستد؛ گوئی کین‌بُتی که خود را شاه می‌بیند و کین‌بُتی که خود را در تیمارستان می‌بیند دو روی یک سکه اند. جالب‌تر وقتی است که کین‌بُت از نمایشنامهٔ احتمالی‌اش حرف می‌زند. دو نکته. اول این‌که مایهٔ 'خلاقیّت' در مقابل 'واقعیّت' به روشنی بیان می‌شود. شاعر که خود خالق دنیاهای تخیّلی است (اگرچه شید در شعر به گونه‌ای زندگینامه می‌پردازد) واقعیّتش را در گیرودار تخیّلیِ دو شخصیّتِ تخیّلی از دست می‌دهد. متقابلاً خالق دیگری (کین‌بُت مجنون) به یُمن عشقی که به بازگشت دارد به زمبلای تخیّلی‌اش واقعیّت می‌بخشد. از «زندگی واقعی سباستین نایت» راه درازی طی شده؛ و سنگ‌ریزه بی‌شک جواهر است. دوم این‌که کین‌بُت نه تنها به دو شخصیّت (شید و گرادس) که به سه شخصیّت اشاره می‌کند (شید و گرادس و کین‌بُت). یادآوری کنم که در طرح سادهٔ نمایشنامه شخصیّت شید است که نزد کین‌بُتْ «واقعی» می‌نماید. به این ترتیب، کین‌بُت خود را نیز شخصیّتی تخیّلی می‌داند. به دنبال این مقدمات حالا نگاهی بیندازیم به شخصیّت نویسندهٔ تبعیدی که در اعماق این دنیای تخیّلیِ کین‌بُت می‌درخشد. کین‌بُت ادعا می‌کند امکان دارد به هیئت نویسندهٔ روسی تبعیدی ظاهر شود؛ و این نویسنده، البته، شباهت غریبی به نباکف دارد. جالب اینجاست که «نباکف» (شخصیّتی که کروگ را می‌رهاند و پنین را می‌آزارد) یا حتی نباکف

(نویسندهٔ «پنین» و «آتش رنگ‌باخته»)» از پشت نقاب کین‌بُت ــ و نه شید ــ سر بیرون می‌آورد. جالب اینجاست که، در نهایت، نباکف با کین‌بُت احساس همدردی دارد.

۳. ریچارد رُرتی، همچنان که قبل‌تر گفته شد، دربارهٔ سبعیّت در آثار نباکف می‌نویسد. در رمان‌های اولیّه سبعیّت در شخصیّت‌هائی از قبیل پدوک دیده می‌شود؛ در شکنجه‌گرها و جلّادها، نماینده‌های یکّه‌تازی فاشیسم یا کمونیسم. ولی اهمیّت نباکف نویسنده، به گفتهٔ رُرتی، از آنجاست که سرانجام دربارهٔ سبعیّتی خاص می‌نویسد؛ سبعیّتی که مثلاً در «شاعری بی‌شفقت» دیده می‌شود. تکرار می‌کنم: بزرگ‌ترین گناه نزد نباکف سبعیّتی است که از نداشتن کنجکاوی دربارهٔ دیگران سرچشمه می‌گیرد. رُرتی یادآوری می‌کند که اگرچه نباکفِ نظریه‌پرداز تنها وظیفهٔ هنرمند را خلق آثار هنری می‌داند و برای هنرمند هیچ مسؤولیّتِ اخلاقی یا اجتماعی قائل نیست نباکفی که بالاخص در «حرف بزن حافظه» می‌بینیم هراسی عظیم و عمیق از سنگدلی دارد؛ نه تنها سنگدلیِ دیگران که سنگدلی خودش، و این‌که مباد با کسی بدرفتاری کرده باشد. (در فصل «آدا» به این دلمشغولی نباکف باز خواهم گشت.) به گفتهٔ رُرتی، از تلفیق این دو ــ این اعتقاد و این هراس ــ شاهکارهای نباکفْ زاده می‌شوند. به این ترتیب، نباکفِ رمان‌نویس از نباکفِ نظریه‌پرداز جدا می‌ایستد. رُرتی تعریف نباکف را از هنر به یاد می‌آورد ــ «کنجکاوی، نرم‌دلی، مهربانی، وجد» ــ و مایهٔ اصلی نباکف را در این نگرانی خلاصه می‌کند که مباد نشود وَجدِ خلقِ اثری هنری را با نرم‌دلی و مهربانیِ انسانی ترکیب کرد. اگر شید کنجکاو و نرم‌دل و مهربان است، وجدْ به تمامی به کین‌بُت تعلق دارد؛ چون، در حقیقت، کین‌بُت هنرمند بزرگ‌تری است از شید. اگر شید درگیر احساسات باقی می‌ماند کین‌بُت که، به گفتهٔ رُرتی، «سنگدل‌تر و

سردتر و خشک‌تر» است به ناچار بهتر می‌نویسد. نباکف شید را می‌ستاید، ولی شید شاعرِ دست اولی نیست؛ کین‌بُت را نمی‌ستاید، ولی کین‌بُت است که از اعماق هراس‌هایش بیرون می‌جهد. با این‌همه وجدِ تنهای کین‌بُتی کافی نیست. کین‌بُت که امید دارد شکوه زمبلا را به کمک شکوه منظومهٔ شید جاودانه کند نمی‌داند فن شاعری را نمی‌توان به وام گرفت، و زبان گفته را نمی‌توان از گوینده جدا کرد. به این ترتیب است که رُرتی خلق شخصیّتی مثل کین‌بُت را به مثابهِ نقد مواضع نباکفِ نظریه‌پرداز می‌داند و، در نهایت، نباکفِ رمان‌نویس را بسیار اخلاقی می‌یابد.

۴. برگردیم به «آتش رنگ‌باخته». در صحنه‌ای بین کین‌بُت و شید بحثی درمی‌گیرد؛ و به مقولهٔ «گناه» می‌رسند. شید اعتقاد دارد ــ و این را به فرانسه می‌گوید ــ آدمیزادْ «خوب» به دنیا می‌آید. کین‌بُت می‌پرسد آیا شید اساساً منکر گناه است؟ شید تنها از دو گناه می‌تواند نام ببرد: قتل، و آگاهانه به درد آوردنِ دیگران. کین‌بُت می‌پرسد پس آدمی که همهٔ عمر را در انزوای مطلقْ به سر می‌برد نمی‌تواند گناهکار باشد؟ شید می‌گوید می‌تواند. می‌تواند جانوران را شکنجه کند؛ می‌تواند چشمه‌های جزیره‌اش را مسموم کند؛ می‌تواند در نوشته‌ای که بعد از مرگش منتشر می‌شود بیگناهی را محکوم کند. (و می‌تواند تفسیری دلبخواه به شعری دزدیده تحمیل کند؟) حالاست که کین‌بُت می‌پرسد جواز عبور (password) چی‌ست، و پاسخ می‌شنود «شفقت». این‌همه بی‌نیاز از توضیح است. در ادامه کین‌بُت بحث را به «قاضی حیات و طرّاح مَمات» می‌کشاند، به خداوندِ دو عالم. شید می‌گوید زندگی شگفتی بزرگی است؛ پس دلیلی نمی‌بیند مرگ شگفتیِ حتی بزرگ‌تری نباشد. کین‌بُت، به نقل از اوگستن قدّیس، می‌گوید می‌شود دانست خداوند چه نیست ولی

نمی‌شود دانست چه هست؛ برای کین‌بُت خداوند «نومیدی» نیست و «وحشت» نیست. و بالاخره یک نقل قول آخر. دقایقی قبل از مرگِ شیدْ کین‌بُت که مشتاق شنیدن شعر به پایان رسیده است قول می‌دهد که اگر شید منظومه را نشانش دهد او هم متقابلاً هویّتِ واقعی‌اش را افشاء کند. شید در پاسخ می‌گوید رازش را خیلی قبل دریافته؛ هرچند که کین‌بُت مطابق معمول چنان به خودش مشغول است که متوجه جوابِ شید نمی‌شود.

۵. به نظر می‌رسد برای بازشناختن (و داوری؟) کین‌بُت باید از مراحل مختلفی بگذریم. از کین‌بُتِ مفسّر که شعر را شرح می‌دهد؛ به کین‌بُتِ خیال‌باف که به جای تفسیر سرگذشتی جعل می‌کند؛ به کین‌بُتِ مجنون که در دنیای ساخته‌وپرداختهٔ خودش زندگی می‌کند؛ تا کین‌بُتِ مستأصلی محتاج همدردیِ خواننده. مثال‌هائی که آوردم در توضیح این مقولهٔ آخر است. چرا شید، در نهایت، با نرم‌دلی و مهربانی با کین‌بُت برخورد می‌کند؟ تفاوت‌ها روشن اند. شید مواضع 'روشنگری' (Enlightenment) قرن هجده‌اش را به رخ می‌کشد و خوشبخت در عشق و زندگی در این دنیا به دلمشغولی‌اش دربارهٔ آن دنیای دیگر می‌پردازد. کین‌بُت به عکس چنان درمانده و تنهاست که علی‌رغم خلق دنیاهای رنگینی تخیّلی ملتمسانه دست به دامنِ خالقی بزرگ‌تر می‌زند. شید همه‌چیز را می‌پذیرد؛ غرابت کین‌بُت و مزاحمت‌های کین‌بُت و، حتی، جنون کین‌بُت را تحمّل می‌کند. چون انسانیّت را در «شفقت» می‌داند. و تفاوت اساسی در همین‌جاست؛ کین‌بُت کنجکاوی ندارد، و شفقت ندارد. ولی باید توجه داشت که شید، اگرچه استیصال کین‌بُت را درک می‌کند، آرزوی کین‌بُت را برآورده نمی‌کند. آیا متوجه نیست کین‌بُت از او چه می‌خواهد یا حاضر نیست شعر بزرگ زندگی‌اش را برای دل همسایهٔ مجنونش تغییر دهد؟ به این

ترتیب، سؤال‌های بیشتری مطرح می‌شوند. آیا مشکل شید از اینجا سرچشمه نمی‌گیرد که حتی براساس اعتقادات خودِ شیدْ تا نیمهٔ راه بیشتر نمی‌آید؟ آیا به همین دلیل نیست که شید هنرمند (اگر نگوئیم متوسط) محدودی باقی می‌ماند؟ اگر هنرمند بزرگ‌تری بود کین‌بُت و خیال‌بافی‌هایش را جاودانه می‌کرد؟ ــ هنرمندی مثل نباکف.

۶. در پایان که کین‌بُت سرانجام با واقعیّت 'آتش رنگ‌باخته' روبه‌رو می‌شود فریادش به آسمان می‌رود که چرا، به گفته‌اش، منظومهٔ شید «جنون جادوئی» ندارد. آنچه خود کین‌بُت را برای خواننده جذّاب می‌کند دقیقاً همین جنون جادوئی است. همچنان که قبل‌تر اشاره کردم منقّدهائی که دربارهٔ «آتش رنگ‌باخته» می‌نویسند ورای جنون جادوئیِ کین‌بُت نگرشی به هنر می‌بینند که نقطهٔ مخالفِ نگرشِ شید قرار دارد. اگر شید نمایندهٔ دنیای آرام و منطقی و نظام‌پذیر پوپ است (هرچند که شاعر بزرگی مثل پوپ بی‌بهره از جنون خاصّ خود و عشق به جنون نیست) کین‌بُت هم نمایندهٔ بی‌آرامی و نظام‌ناپذیری و جنونِ پُرشکوه و جادوئی شکسپیر است. و اگرچه این دو دنیا بسیار متفاوت اند شید و کین‌بُت در مقابل روزمرّگی متوسط‌ها در یک جبهه قرار می‌گیرند. در مقابل آنهائی که، به گفتهٔ (کمابیش غیرقابل ترجمهٔ) کین‌بُت، برایشان داستان‌پردازی و دوردست و آسمان‌های خزپوشِ سرخ و تلماسه‌های سایه‌گسترِ قلمروی افسانه‌ای اصلاً وجود خارجی ندارند. بدیهی است که در مقابل این آدم‌ها شید و کین‌بُت طبعاً متحدند. در این سطح خواننده هم با شید و کین‌بُت همدلی دارد ــ البته منظور از این سطحْ نه فقط مضمون گفتهٔ کین‌بُت که این نوع ادبیّات و منظور از خواننده نوع خاصّی خواننده است. در صحنه‌ای شید و کین‌بُت دربارهٔ تدریس شکسپیر حرف می‌زنند. شید می‌گوید باید فکرها و پسزمینه‌های اجتماعی نمایشنامه‌ها را کنار گذاشت و دانشجو را

واداشت مست از شعر «هملت» یا «شاه لیر» شود؛ دانشجو باید بیاموزد شکسپیر را نه با جمجمه که با ستون قفراتش بخواند ــ این‌همه، البته، یادآورِ نباکفِ معلمِ ادبیّات است (**رک** *الف*.نه.۳.). نکتهٔ گفت‌وگو این‌که در پاسخ به سؤالِ (کنایه‌دار؟) کین‌بُت شید می‌گوید بالاخص از تصنّع و تکلّف (purple passages) شکسپیر لذت می‌برد. جالب است این را شید می‌گوید که دیده‌ایم در شعرش از تکلّف پرهیز دارد، و کین‌بُت می‌پرسد که به نظر می‌آید خودْ مُدام در پیِ صنایعِ کلامی است. دفاعی، به هرحال، از خود نباکف در قبال منقّدینی که به تکلّف نثرش اعتراض دارند ــ منقّدینی که «جادوی جنون» را درک نمی‌کنند.

۷. برمی‌گردیم به کین‌بُت، و برای آخرین بار. همچنان این سؤال باقی است که چه عاملی سبب می‌شود شخصیّت کین‌بُت ــ در مقایسه با شخصیّت گرادس ــ ترحم‌انگیز و، در لحظاتی، دوست‌داشتنی بنماید؟ به این مقایسه قبل‌تر اشاره کرده‌ام. گرادس بی‌رؤیاست، و از خلاءِ درونی‌اش خبر ندارد؛ کین‌بُت خلاءِ درونی را احساس می‌کند، و رنج می‌برد. آنچه، در پایان، نیاز به توضیح دارد ماهیّتِ کشمکشِ درونیِ کین‌بُت است. چون گهگاه حتی پناه بردن به رؤیا هم کافی نیست؛ چون گهگاه حتی رؤیا هم هیچ‌چیز را جبران نمی‌کند. بهترین مثال رابطهٔ کین‌بُت است با همسر رؤیائی‌اش، «ملکه» دیزا. یادآوری کنم که 'دیزا' آشکارا از paradise انگلیسی (= paradisa، در زمبلائی) گرفته شده ــ 'پردیس'ی که کین‌بُت نداشته و نخواهد داشت. دیده‌ایم که در چشمِ کین‌بُت دیزا شباهتی به سیبیلِ فعلی ندارد، ولی بسیار شبیه به تصویر شاعرانهٔ شید از سیبیلِ جوان است. ولی ارتباط این دو به صورت وارونهٔ ارتباط شید با سیبیل تصویر می‌شود. کین‌بُت **ادعا** می‌کند همسرش را دوست ندارد؛ بنابراین دیزا عاشق همسری همجنس‌خواه است که به دلیل اوضاع و احوالْ تن به

ازدواج داده. کین‌بُت احساسات «چارلز» را در مورد «ملکه» دیزا در جملهٔ کوتاهی خلاصه می‌کند: بی‌اعتنائی دوستانه و احترامی سرد (bleak). و این در حالی است که دیزا اگرچه از بیشتر «خیانت‌ها»ی همسرش خبردار می‌شود و به شدت آزار می‌بیند همچنان عاشقش باقی می‌ماند. این‌همه را، البته، می‌توان به حساب زن‌گریزی یا حتی زن‌ستیزیِ کین‌بُت گذاشت؛ از نباکف که آشکارا زندگی عاشقانهٔ شید و سیبیل را ستایش می‌کند عجیب نیست که چنین نقطهٔ ضعفی برای شخصیّتِ 'منفیِ' کین‌بُت منظور کند. بااین‌وصف مقوله کمی غریب است؛ چون از یاد نبرده‌ایم که این‌همه در دنیای تخیّلی (نه واقعی) کین‌بُت رخ می‌دهد.

۸. پیچیدگی با رؤیا شروع می‌شود. کین‌بُت تقریباً بلافاصله توضیح می‌دهد که در قبال همهٔ این سنگدلی‌ها قلب «چارلز»ی که رؤیا می‌بیند مُدام در حال جبران است. اجازه می‌خواهم لحظه‌ای مکث کنیم. چارلز کین‌بُت در خیال‌بافی‌هایش خودِ دیگری به نام «چارلز» می‌آفریند؛ این «چارلز» همجنس‌خواه است و بنابراین بدترین رفتارها را با همسرش دیزا دارد؛ ولی همین «چارلز» وقتی به خواب می‌رود اغلب خواب دیزا را می‌بیند؛ و در این رؤیاهاست که عشق به دیزا مستأصلش می‌کند. به گفتهٔ کین‌بُت (و در جمله‌ای بسیار کین‌بُتی) این رؤیاهای جگرخراشْ «نثر ملال‌آورِ» حسّی را که به دیزا دارد به «شعری قوی و غریب» تبدیل می‌کند. در ادامه، می‌گوید بیدار که شد این حس فرو می‌نشیند، ولی قبل از این‌که به تمامی ناپدید شود سخت آزارنده است؛ هرچند که به هیچ وجه در رفتاری که در ساعات بیداری با دیزا دارد تغییری به وجود نمی‌آورد. به این ترتیب، اگر در بیداری به دیزا عاشق نیست «جان کلام» این رؤیاها (علی‌رغم 'طرح' رؤیاها) حکایت از عشقش به دیزا دارد. این عشق، به گفتهٔ کین‌بُت، مثل سرگردانی‌های روحی است در هزارتوی

(maze) لایتناهیِ نومیدی و ندامت. با این رؤیاها مجموعهٔ عظیمی فکر مطرح می‌شود. گذشته از توضیحِ اساسِ شخصیّت‌پردازیِ کین‌بُت، و گذشته از توضیحِ ساختارِ ذهنیِ کین‌بُت، و گذشته از توضیحِ وابستگیِ بنیادیِ کین‌بُت به رؤیا ــ حتی برای دست انداختن به واقعیّت ــ استیصال کین‌بُت را به بهترین شکلی به نمایش می‌گذارد. برای شخصیّتی که اینقدر طالب عشق است چطور می‌توان دل نسوزاند؟ (و برای هر تبعیدی که گذشته و زبان و موطنش ــ عشقش ــ را تنها در رؤیا می‌تواند فرابخواند.) در لحظاتی از این دست کین‌بُت از محدودهٔ خودْمحورِ ذهنش ــ و از دنیای آینه‌ها ــ رها می‌شود و به اوج تراژدی می‌رسد. در اواخر کتابْ صبح یکشنبه‌ای آفتابی و غمگین را توصیف می‌کند؛ و می‌گوید در چنین صبح‌هائی که به نظر می‌آید حتی خاک در طلب عیسی مسیح آه می‌کشد در عمق استخوان‌هایش احساس می‌کند شاید راهی به بهشت و رستگاری بیابد، علی‌رغم گل‌ولای و ترسِ یخ‌بسته‌ای که در قلبش دارد.

۹. اگر گناه شخصیّتی مثل کین‌بُت در کنجکاو نبودن است و در این‌که، به گفتهٔ سیبیل، در حد «انگل نابغه‌ای» باقی میماند رستگاری (احتمالی)اش وابستهٔ همین تلفیق ناآگاهی جنون‌آمیز و خودآگاهی است. و البته به یُمن مهربانی شخصیّتی مثل شید ــ و خالقش. چون، در نهایت، رابطهٔ شید/کین‌بُت در مرکز «آتش رنگ‌باخته» قرار دارد. در یادداشتی که به دیوانگی اختصاص دارد کین‌بُت به تفصیل توضیح می‌دهد چیز زیادی دربارهٔ دیوانگی نمی‌داند و دیوانه‌های زیادی نمی‌شناسد. در ادامه، دقایقی را به یاد می‌آورد، در یکی از میهمانی‌های دانشگاهی، که واکنش شید را به گفتهٔ (نشنیدهٔ) خانم صاحبخانه می‌شنود. خانم صاحبخانه که متوجه سررسیدنِ کین‌بُت می‌شود توضیح می‌دهد دربارهٔ پیرمردی در ایستگاه قطار حرف می‌زده‌اند که چون خود را خدا می‌دیده قطارها را به

مسیرهائی عجیب‌غریب‌هدایت‌می‌کرده؛ خانم صاحبخانه پیرمرد را دیوانه می‌داند ولی شید پیرمرد را شاعری همکار می‌خواند. کین‌بُت می‌گوید به یک معنا ما همه شاعریم، و صحنه به آخر می‌رسد. نکتهٔ صحنه در جملات‌شیدنهفته(که در ضمن‌نشان می‌دهد در اصلْ دربارهٔ‌کین‌بُت حرف می‌زده‌اند). شید می‌گوید آدمی که گذشته‌ای بی‌روح و غمگین را آگاهانه دور می‌اندازد و ابداعی درخشان جانشینش می‌کند دیوانه نیست، شاعری است. جمله‌ای که به‌بهترین شکلی شخصیّتِ جان شید شاعر و شخصیّتِ چارلز کین‌بُتِ مفسّر و، مهم‌تر، رابطهٔ دو شخصیّت را ترسیم می‌کند. بدون کمترین اشاره به بی‌اهمیّتیِ گرادسِ قاتل. به این ترتیب، جنون ــ و نبوغ ــ کین‌بُت ارزیابی می‌شود. و قضاوت نهائی، البته، با شاعر است.

و. عشق

یک

۱. در «آتش رنگ‌باخته» 'سایه' واژه‌ای کلیدی است که در سرتاسر رمان (و به شکل‌هائی گوناگون) مُدام تکرار می‌شود؛ در سطر اول شعر و در نام شاعر و در نام گروهی از زمبلائی‌های افراطی که، به گفتهٔ کین‌بُت، در انتهای کتاب شید را به قتل می‌رسانند. واژهٔ 'سایه' نه تنها مایهٔ مرکزی که، حتی، ساختار دوپارچهٔ رمان را نیز به خوبی توضیح می‌دهد؛ منظومهٔ شید و تفسیر کین‌بُت از سوئی، منابع مستقلِ نوری و از سوئی دیگر، سایه‌های همدیگرند. این‌همه را به تفصیل در فصل قبل شرح داده‌ام. ولی، در حقیقت، بازی با سایه (و نور) صرفاً به «آتش رنگ‌باخته» اختصاص ندارد؛ هرچند که در «آتش رنگ‌باخته» مایهٔ سایه مرکزیّت و وضوح بیشتری می‌یابد. در «لولیتا»، به‌عکس، با 'سایه'هائی محو روبه‌رو ایم. همچنان که الفرد اپل یادآوری می‌کند در نام (مستعار) قهرمان رمان، هامبرت، واژهٔ 'سایه' (= ombre، به فرانسه) پنهان است (بخصوص که درمی‌یابیم هامبرت پسزمینهٔ فرانسه دارد)؛ قهرمان دیگر رمان، لولیتا، سرانجام در شهری می‌میرد («پایتخت کتاب»، به گفتهٔ خود نباکف) به نام Gray Star(= 'ستارهٔ خاکستری'، به انگلیسی)؛ و نام خانوادگی‌اش Haze

است (= 'مِه'، به انگلیسی) ــ مِهِ رقیق هاله‌مانندی که به گِرد ستاره‌ای نورانی حلقه می‌زند. تصویری که از ساختار «لولیتا» در ذهن دارم حلقه‌اِی نورانی است، اسیر مارپیچی از سایه‌ها.

۲. در حقیقت، بازی‌های سایه و نور را در «لولیتا» (۱۹۵۵) در پیچش‌های زبان می‌یابیم. چون در «لولیتا»ست که، بیشتر از هر رمان دیگر نباکف، جادوی کلام و امکانات ــ و محدودیّت‌های ــ هر کلمه را کشف می‌کنیم؛ همراه با فاجعهٔ همهٔ آنهائی که، به گفتهٔ هامبرت، تنها با کلمات می‌توانند بازی کنند. اپل به شعری از برجس اشاره می‌کند که به مناسبت هفتادمین سالروز تولد نباکف سروده؛ برجس زیبائیِ شخصیّتِ لولیتا را نه در استخوان‌بندی که در اساسْ در دو واجگونهٔ (allophone) نامش نهفته می‌داند. پس با 'لولیتا' (Lolita) شروع می‌کنیم، نام دخترک دوازده‌ساله‌ای که 'قهرمان زن' رمان است. نباکف خود به تفصیل توضیح می‌دهد که برای این شخصیّت رمان اسمی اختصاری می‌طلبیده با «طنینی غنائی»؛ و حرف 'L' یکی از «شفّاف‌ترین و درخشان‌ترین» حروف انگلیسی است؛ به علاوهٔ پسوند '-ita'، که، به گفتهٔ نباکف، «نرم‌دلیِ لاتین» به نام می‌افزاید. اصل نام 'دلرس' (Dolores) است؛ یادآور واژهٔ «اندوه» (= dolour انگلیسی و douleur فرانسه)؛ یا، به گفتهٔ نباکف، یادآور گل‌های سرخ و اشک‌ها. چون سرنوشت جگرخراش دخترک باید (همراه با ملاحت و زلالی) حتی در نامش طنین‌انداز باشد. برای دلرس نام اختصاری ساده‌تر و دم‌دست‌تری هم هست: 'دالی' (= Dolly، از doll با معانی 'عروسک' و 'خوشگل')؛ که، همچنان به گفتهٔ نباکف، با نام خانوادگی‌اش خوب جور است ــ هیز. به معنای 'مِه' و، در آلمانی، به معنای 'خرگوش کوچک'.

۳. انتخاب اسامی بامُسمّیٰ در ادبیّات داستانی سابقه‌ای طولانی دارد؛

ولی در «لولیتا» نام‌ها صرفاً بامُسمّیٰ نیستند. نباکف با انتخاب نام 'لولیتا' خواننده را به تجربهٔ شخصیّت لولیتا نزدیک می‌کند (و البته یادآوری می‌کند که این تجربه تنها به کمک سطوحِ روئی و زیریِ زبان ممکن است). به نظر می‌رسد 'لولیتا'، به عنوان نام شخصیّت، احتمالاً بیشتر از هر نام دیگر در تاریخ داستان‌نویسی به خلق تصویر و سابقه و، حتی، سرنوشت شخصیّت نزدیک می‌شود. بااین‌وصف 'لولیتا' نامی تمثیلی نیست؛ و نمادی برای مفاهیم یا پیام رمان نیست. نامْ بیشتر از هرچیز حال و هوای شخصیّت را بازمی‌سازد. به زیبائیِ طلائی و زلالیِ شخصیّت اشاره دارد؛ یادآور خردسالی و بی‌دفاعیِ شخصیّت. خبر از ابهام و اندوه می‌دهد، و تجاوزی که صورت می‌گیرد؛ یادآور سبک‌بالیِ معصومانه‌ای که از شخصیّت دریغ می‌شود. به این ترتیب است که در طنین نام 'لولیتا' شیطنت و ملاحت بچگی با وَهم و اندوه درهم می‌آمیزند. بیخود نیست که رمان در همان اولین جملاتِ بسیار مشهورِ فصلِ اول (که، مقولهٔ ترجمه به کنار، حتی نقل به معنایش هم کمابیش غیرممکن می‌نماید) فهرستی از نام‌های شخصیّت و نیز مجموعه‌ای از تصاویر ارائه می‌دهد. صبح‌ها 'لو'ی ساده است؛ با چهار فوت و ده اینچ قد، یک لنگه جوراب. شلوار بلند که می‌پوشد 'لولا'ست. در مدرسه 'دالی' است. روی خطوط نقطه‌چین 'دلرس' است. ولی در آغوش هامبرت همیشه 'لولیتا'ست.

۴. لولیتا، البته، دخترکی دیگر و نامی دیگر را تداعی می‌کند: آنابِل. هامبرت خود می‌گوید احتمالاً لولیتائی وجود نمی‌داشت اگر در تابستان دوری در دوران کودکی به دختربچه‌ای به نام آنابل عاشق نشده بود. ولی این نام نیز بدون تداعی یا پیچ‌وخم نیست. نام 'آنابل' (و 'لیِ' وسط لو-لی-تا) شعری از ادگار آلن پو را به یاد می‌آورد: «آنابل لی» (۱۸۴۹). «منِ» شعر پو از عشقش به آنابل لی می‌گوید ــ آنابل لی که هیچ فکری ندارد جز

این‌که «منِ» شعر را دوست بدارد و «منِ» شعر دوستش داشته باشد. آنابل لی و «منِ» شعر هردو بچه اند؛ در قلمروئی درکنار دریا زندگی می‌کنند؛ و همدیگر را با عشقی که «بیش از عشق» است دوست می‌دارند. ملائک مقرب (seraphs) به عشق این دو عاشق غبطه می‌خورند، و آنابل را از عاشقش می‌ربایند. آنابل بیمار می‌شود، و می‌میرد. بااین‌وصف «منِ» شعر می‌گوید حتی مرگ هم نمی‌تواند عشق‌شان را از میان بردارد؛ و هیچ قدرتی، نه فرشته‌های آسمان و نه دیوهای روی زمین، نمی‌تواند روحش را از روح آنابل لی جداکند. یادآوری می‌کنم که اشاره‌های «لولیتا» نه فقط به شعر پو که به خود شاعر نیز هست ــ به پو که «شاعرانه‌ترین مضمون دنیا» را «مرگ زنی زیبا» می‌داند (و، البته، به همسر جوان چهارده‌سالهٔ پو که در جوانی هم می‌میرد). به عنوان مثال، در داستان کوتاه «لایجیا» (۱۸۳۸) راوی زنی را که دوست داشته و از دست داده با همهٔ وجود فرامی‌خواند؛ درنهایت، عشقِ مُرده بازمی‌گردد و بدنِ همسرِ (فعلی و) مُحتضر راوی را تسخیر می‌کند.

۵. لولیتا دختربچهٔ دوازده‌ساله‌ای آمریکائی است؛ مادرش، شارلُت، اتاقی را به محقق میانسالی اروپائی اجاره می‌دهد ــ و ماجرا آغاز می‌شود. مستأجر که نام مستعار 'هامبرت هامبرت' را برای خود انتخاب می‌کند راوی «لولیتا»ست؛ و ماجراهایش را با لولیتا در زندان برای هیئت منصفهٔ (ندیدهٔ) دادگاه می‌نویسد. قرار بر این بوده که یادداشت‌ها یا «اعترافات» هامبرت (یعنی رمان «لولیتا») پس از مرگ لولیتا منتشر شود. ویراستار (ابداعی)، دکتر جان ری، در پیشگفتار کوتاهی در آغاز کتاب توضیح می‌دهد که لولیتا به هنگام وضع حمل درگذشته؛ مادر لولیتا، شارلت هیز، هم درگذشته؛ و بالاخره هامبرت هم قبل از این‌که محاکمه شروع شود در زندان سکته کرده. اگرچه از همان ابتدای رمان می‌دانیم هامبرت دست به

جنایت زده تنها در پایان رمان است که کشف می‌کنیم جنایتش چه بوده. قهرمان دیگر رمانْ نمایشنامه‌نویسی به نام کلر کویلتی است که سرانجام به دست هامبرت به قتل می‌رسد. و البته در ورای همهٔ این شخصیّت‌ها آنابل قرار دارد ــ دختربچه‌ای که هامبرت در کودکی عاشقش می‌شود. هردو سیزده‌ساله اند. دخترک چهار ماه بعدتر در پیِ بیماری می‌میرد. ولی خاطرهٔ این عشق بی‌فرجام بر همهٔ روابط بعدی هامبرت سایه می‌اندازد؛ چون هر رابطه در اساس عشقی است که به آنابلِ دست‌نیافتنی دارد. جوانی هامبرت با این تلاش همراه است که آنابلِ ازدست‌داده را به نوعی در دختران دیگر بازیابد. بنابراین نه دختران هم‌نسلش که دخترکان خیلی جوان توجهش را جلب می‌کنند. و نه هر دختربچه‌ای، بلکه دخترکانی که هامبرت nymphet می‌نامد. (از nymph انگلیسی، با ریشهٔ یونانی؛ الهه‌های کوه و رود و درخت در اساطیر یونان و رُم باستان که به صورت پری یا حوری به نمایش درمی‌آیند؛ به علاوهٔ '-et' تصغیر؛ از ابداعات نباکف که به معنی دختربچه‌ای پیشرس وارد زبان انگلیسی می‌شود.) یادآوری کنم که هامبرت، به این ترتیب، نه تنها یکی از مایه‌های محبوبش را فرامی‌خواند ــ جادوئی بودن لولیتا ــ بلکه، در ضمن، به همین قیاس خود را nympholept می‌نامد (آدمی که، به گفتهٔ حییم، «جنون یافتنِ کمال مطلوب یا پی‌کردنِ چیزی غیرقابل دسترسی را دارد»).

۶. دیده‌ایم که در دنیاهای داستانیِ نباکف همیشه پروانه‌هائی در پروازند. کلمهٔ nymph، در عین حال، معنای 'شفیره' هم دارد ('بادامه'، 'پیله'). علاوه بر این می‌دانیم که یکی از پروانه‌هائی که نباکف 'کشف' می‌کند (از خانوادهٔ 'Nymphalidea') 'نیمف جنگلیِ نباکف' نام دارد. اپل در ادامهٔ مقولهٔ پروانه‌ها اهمیّت مایهٔ دگردیسی را در «لولیتا» یادآوری می‌کند؛ می‌گوید درک رمانْ وابستهٔ درک دگردیسیِ هامبرت و لولیتا و کتاب و

نویسنده و خواننده است. به عنوان مثال، خواننده چنان درگیر رمان می‌شود که به تدریج به صورت یکی از قهرمان‌های نباکف در می‌آید ــ تجربه‌ای که خواه‌ناخواه تغییرش می‌دهد. همچنان که کرْم به صورت پروانه‌ای به پرواز در می‌آید لولیتا زنی کامل می‌شود؛ هوس هامبرتْ ناخواسته عشقی سوزان می‌شود؛ هامبرت خود دست به قتل نفْس می‌زند؛ و، در نهایت، «یادداشت‌ها»ی هامبرت تبدیل به رمانی می‌شوند. به نظر می‌رسد مایهٔ دگردیسی فکر مهم‌تری را در «لولیتا» مطرح می‌کند که از چشم اپل دور می‌ماند. دگردیسیِ ناموفقی که در مرکز رمان قرار دارد: کوشش هامبرت برای تبدیل کردن لولیتا به آنابل ــ آنابلی که در شعرِ پو به «منِ» شعر عاشق است و، البته، آنابلی که در کودکیِ هامبرت به همان اندازه که هامبرت دوستش داشته هامبرت را دوست داشته. دیده‌ایم که فکر بازیافتن گذشته‌ای بهشت‌مانند تا چه اندازه در رمان‌های نباکف مرکزی است؛ پس اگر از سوئی هامبرت عاشق ناموفقی باقی می‌ماند و داستانی که بازگو می‌کند شرح این فاجعهٔ خصوصی است، از سوئی دیگر، هامبرتِ نویسنده که «لولیتا» را خلق می‌کند هنرمندی موفق است. در حقیقت، قهرمان‌های نباکف راه دیگری برای بازیافتن گذشتهٔ ازدست‌رفته ندارند.

۷. هامبرت در اولین نوبتی که به خانهٔ شارلت هیز می‌آید لولیتا را در حیاط می‌بیند، و در لولیتا آنابل گم‌کرده‌اش را می‌یابد ــ همان شانه‌ها و همان موها و حتی همان خال. برای این‌که به لولیتا نزدیک شود اتاق را اجاره می‌کند؛ و بعدتر، برای این‌که نزدیک لولیتا باقی بماند حتی حاضر می‌شود با شارلت ازدواج کند. ولی وسوسهٔ لولیتا رهایش نمی‌گذارد؛ و از همین ابتداء همهٔ این شور و اشتیاق را به صورت یادداشت‌هائی ضبط می‌کند ــ در دفترچهٔ سیاه‌رنگی که، در نهایت، شارلت می‌یابد. شارلت که حقیقت

را کشف کرده در پیِ دعوا از خانه بیرون می‌دود، و از فرط ناراحتی و حواس‌پرتی زیر ماشینی می‌رود و کشته می‌شود. لولیتا دیگر هیچ‌کس را ندارد، جز هامبرت؛ پس اسیر هامبرت است. هامبرت از فاش شدن رازش هراس دارد؛ بنابراین سرگردانی در میهمانسراها را به زندگی در میان آشنایان ترجیح می‌دهد (بی‌خبر از این‌که کویلتیِ نمایشنامه‌نویس میهمانسرا به میهمانسرا تعقیبش می‌کند). لولیتا دو سالی را کمابیش زندانی هامبرت می‌ماند؛ و هامبرت که در نقش پدرخوانده‌اش ظاهر می‌شود، گذشته از هر سوءاستفادهٔ جنسی، در عملْ کودکی‌اش را از او می‌رباید. لولیتا که، به‌هرحال، کویلتی را ترجیح می‌دهد بالاخره به کمک کویلتی از دست هامبرت می‌گریزد. ولی هامبرت در تنهائی حتی بیشتر به لولیتا عاشق است. در نهایت، نامه‌ای از لولیتا دریافت می‌کند؛ لولیتا که ازدواج کرده تقاضای کمک مالی دارد. هامبرت حالا که نشانی لولیتا را دارد به دیدنش می‌رود. لولیتا دیگر آن 'پریچهٔ' (= nymphet) سابق نیست؛ با جوان فقیری ازدواج کرده و باردار است. هامبرت در می‌یابد که دیگر سن لولیتا برایش اهمیّت ندارد؛ و لولیتا، «این لولیتا»، را همانگونه که هست دوست می‌دارد. هوس به تمامی تبدیل به عشق شده.

۸. به این ترتیب، برای هامبرت هیچ باقی نمی‌ماند ــ جز این‌که از کویلتی انتقام بگیرد. هامبرت در صحنه‌ای طولانی ــ و سراسر مسخرگی ــ کویلتی را می‌کُشد؛ و داستان به پایان می‌رسد. در اینجاست که هامبرت از کتابی که نوشته حرف می‌زند؛ متن را در «پنجاه‌وشش روز» روی کاغذ آورده. همچنین در اینجاست که وصیّت می‌کند کتاب وقتی منتشر شود که لولیتا ــ و بالطبع خود هامبرت ــ دیگر زنده نیستند. بنابراین تنها در صفحات کتاب است که لولیتا در کنار هامبرت باقی می‌ماند. در آخرین سطور رمانْ هامبرت لولیتا را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهد. و می‌گوید به

حال کلر کویلتی دل نسوزان. آدم باید بین کلر کویلتی و هامبرت هامبرت یکی را انتخاب می‌کرد؛ و آدم می‌خواست هامبرت هامبرت یک دو ماهی بیشتر به حیاتش ادامه می‌داد، تا این‌که می‌توانست «تو» را در اذهان نسل‌های آینده زنده نگه دارد. هامبرت به فکر فرشته‌هاست، و راز رنگ‌دانه‌های ماندگار، و غزل‌های غیب‌آموز ــ پناهگاه (refuge) هنر. چون تنها در چنین «ابدیّت»ی (immortality) هامبرت و لولیتایش می‌توانند باهم باشند. این جملهٔ پایانی است ــ و رمان که با اسم لولیتا شروع شده با اسم لولیتا هم به آخر می‌رسد. این‌همه، طبعاً، مایهٔ قدیم رمان‌های نباکف را به یاد می‌آورد: ارتباط بین واقعیّت و هنر. آنچه هنر می‌نامیم در اصل واقعیّتی سبُع و زشت است که به یُمن جادوی هنر تبدیل به‌اثری ماندنی می‌شود ــ اثری زیبا و پُرعطوفت. در میان همهٔ دگردیسی‌ها تغییر هامبرت به هنرمندی توانا مهم‌ترین حادثهٔ کتاب است؛ بخصوص‌که به‌هامبرت آگاهی می‌بخشد ــ در مورد خودش و در مورد لولیتا.

۹. برمی‌گردم به نام 'لولیتا'. بیخود نیست که نام کاملش 'دُلُرس' است؛ از ریشهٔ لاتین dolor (= اندوه و درد). اپل یادآوری می‌کند که کلمه در اصلِ لاتین اشاره به مریم مقدّس دارد ــ «بانوی اندوه‌های ما» ــ و «هفت اندوه» زندگی حضرت مسیح. سوینبرن، شاعر قرن نوزده انگلیس، شعری با عنوان «دلرس» (۱۸۶۶) دارد که اگرچه دربارهٔ دردهای معنوی نیست واگردانش همچنان «بانوی درد ما»ست. 'دلرس' در ضمن نام خِطّه‌ای است (رودی و درّه‌ای و شهرکی) در ایالت کُلرادوی آمریکا؛ نباکف پروانه‌ای کمیاب در اینجا می‌یابد، و یکی از صحنه‌های کلیدیِ رمان را هم در این درّه جای می‌دهد. در صحنهٔ انتهائی هامبرت در شعری که قبل از کشتن کویلتی برایش می‌خواند به صراحت می‌گوید عروسک (doll) کودنی (dull) را تکه تکه کردی و سرش را دور انداختی. از کویلتی

می‌پرسد «دختر کوچکی» را به یاد می‌آوری به نام دلرس هیز، دالی هیز؟ و تکرار می‌کند دالی که «دلرس، کلرادو» نامیده می‌شد؟ این‌همه به قصد توضیح لایه‌های متفاوتی است که در نام دلرس هیز و مخففهای مختلفش نهفته. چون فکر می‌کنم نحوه‌ای که نباکف با نام این شخصیّت (و نام‌های شخصیّت‌های دیگر «لولیتا») کار می‌کند مقدمهٔ خوبی است برای بررسی رمانی که در بیش از یک سطح جریان دارد. چندْوَجهی بودن نام‌ها بی‌سبب نیست؛ چون هر کنایه مایه‌ای تازه همراه می‌آورد و بر عُمق و گسترهٔ رمان می‌افزاید. این تنوّع و تعدّد لایه‌ها را در سرتاسر رمان می‌توان یافت. به این ترتیب، توضیحاتی که در این فصل می‌آید کوششی است برای بررسی لایه‌های پنهان و آشکارِ «لولیتا» ــ مایه‌هائی که به نظر می‌رسد همه از ورای نام 'لولیتا' سوسو می‌زنند. و در پس این‌همه، البته، با مایهٔ محبوب نباکف روبه‌رو ایم. نباکف خود در توضیح مضمون پوشکین دستورالعملی به دست می‌دهد که، به گفتهٔ بوید، به دقت مضمون «لولیتا» را می‌نمایاند: گذشته جبران‌ناپذیر و حالْ سیری‌ناپذیر و آینده غیرقابل پیش‌بینی است ــ یادآور گذشته و حال و آیندهٔ هامبرت.

دو

۱. اپل نقل قولی از شاعر بزرگ قرن نوزده فرانسه، مالارمه، می‌آورد که در آن یکی از اشعارش را تمثیلی از خودِ همان شعر می‌خواند. بهترین آثار نباکف را نیز می‌توان به‌همین‌صورت تعریف کرد. گفته‌شد که حتی نام 'لولیتا' حسّ و حال‌هائی متفاوت برمی‌انگیزد، و معناهای متعددّی همراه می‌آورد؛ بااین‌وصف «لولیتا» اثری تمثیلی نیست. نباکف در یادداشتی به اپل می‌نویسد: نویسنده‌ای از نوع من، نیمی نقاش و نیمی طبیعی‌دان، به کار گرفتن تمثیل‌ها را نفرت‌انگیز می‌یابد؛ چون تمثیلْ فکری کلّی و مُرده را جایگزین برداشتِ مشخّصی زنده می‌کند... وقتی نیروی عقلانیْ خود را در تصوّر کلّی،

یاتصوّر بَدویِ، رنگی خاص محدود می‌کند حواس را از سایه‌روشن‌های رنگ محروم می‌سازد ... فکر می‌کنم دانشجوهایت، خواننده‌هایت، باید بیاموزند که اشیاء را ببینند، و رنگسایه‌های بصری را از هم بازبشناسند ــ همچنان که نویسنده بازمی‌شناسد؛ نه این‌که همه را زیر برچسبی دلبخواه مثل «سرخ» یک‌کاسه کنند ... تنها 'کارتونیست'ها، که سه رنگ بیشتر در اختیار ندارند، «سرخ» را برای مو و گونه و خون به کار می‌گیرند.

۲. در «لولیتا» کلماتی که وظیفهٔ توصیف تصاویر و تجربه‌ها را به عهده دارند اغلب از هر تجربهٔ مشخّص برداشت‌های متعدّدی به دست می‌دهند؛ و در نتیجه به رمان ابعاد نامنتظری می‌بخشند، با معانی متفاوتی که گهگاه متناقض می‌نمایند. این شیوهٔ کارْ ریشه در برداشت نویسنده از مفهوم هنر دارد. در نوشته‌های نباکف «هنر» با چه کلماتی همراه می‌شود، و چه کلماتی را تداعی می‌کند؟ جادو و رؤیا و فریب و، البته، واقعیّت. سه کلمهٔ اول به ظاهر به دنیای واحدی تعلق دارند؛ و در کنار این کلماتْ 'واقعیّت' غریب‌افتاده می‌نماید. بااین‌وصف بیشتر رمان‌های نباکف بر پایهٔ این تناقض بنا می‌شوند ــ بخصوص بهترین آنها. «لولیتا» از انسجام شگفتی‌آوری برخوردار است؛ 'طرح' «لولیتا»، برخلاف «آتش رنگ‌باخته»، در محدودهٔ رمان سنتی باقی می‌ماند؛ حرکت داستان خواننده را از واقعه‌ای به واقعهٔ بعدی می‌کشاند، در خطّ زمان. ولی این‌همه صرفاً ظاهر ماجراست؛ و 'طرحِ' «لولیتا»، در حقیقت، پُر از تناقض‌هائی است که مثل نور و سایه همدیگر را کامل ــ و بیان ــ می‌کنند. مثل طنین‌های مختلفی که در موسیقیِ نام 'لولیتا'ست.

۳. لولیتا شخصیّتی منحصربه‌فرد دارد، ولی خصیصه‌ای استثنائی ندارد؛ مثل همهٔ دخترهای آمریکائیِ هم‌سن‌وسالش (در آستانهٔ دههٔ پنجاه) فکر

می‌کند و رفتار می‌کند و زندگی می‌کند. جادو با عشق هامبرت می‌آید؛ هامبرت است که لولیتا را پریچه‌ای بی‌بدیل می‌بیند و در ذهنش تبدیل به موجودی جادوئی می‌کند. لولیتای هامبرت دیگر ساکن دنیای روزمرّه نیست. به همین دلیل هرآنچه به گِرد لولیتا می‌آفریند، مثل نام خانوادگی، و همهٔ آنچه باهم تجربه می‌کنند، مثل تصاویری که از میهمانسراها می‌دهد، همه و همه حال و هوای افسانه‌های پریان دارند. و این همان جادو و فریبی است که هامبرت را مسحور می‌کند، حتی وقتی خود اوست که رؤیا می‌بافد. ولی در افسانه‌های پریان هم، علی‌رغم پایان‌های خوش، جادوگر یا هیولای خبیثی وجود دارد که بر سر راه رؤیاها می‌ایستد. «لولیتا» نیز خالی از این تنِش نیست. اگرچه در «لولیتا» نه صرفاً جادو که جادوگر خبیث هم از درون زندگیِ روزمرّه برمی‌خیزد. کار شگفت نباکف این است که در تصویری که از جامعهٔ آمریکا به دست می‌دهد جذابیّت‌ها را درکنار 'پاش‌لاست' به نمایش می‌گذارد. همچنان که احساس خواننده هم نسبت به هامبرت دوگانه است: نفرت همراه شفقت. هامبرت خودْ این‌همه را بهتر توضیح می‌دهد. می‌گوید: سعی می‌کنم این چیزها را توصیف کنم، نه برای مرور دوباره‌شان در این بیچارگی بی‌حدّوحصرِ فعلی‌ام، بلکه برای جدا کردن سهم جهنمْ از سهم بهشتِ آن دنیای غریب و وحشتناک و دیوانه‌کننده ــ عشق پریچه. می‌گوید: جانورخوئی و زیبائی در نقطه‌ای به هم درآمیختند؛ آن حدّ فاصل است که می‌خواهم مشخص کنم، ولی حس می‌کنم هیچ از عهده برنمی‌آیم. و می‌پرسد چرا؟

۴. جادوی لولیتا ریشه درگذشتهٔ هامبرت دارد. گذشته‌ای ازدست‌رفته که به‌هرحال جادوئی به نظر می‌آید؛ یادآورِ شور و شوقی پایان‌ناپذیر و ناممکنْ برای به دست آوردن آنچه که دیگر در دسترس نیست. این اشتیاق به اندازهٔ کافی سبُع هست، چون اگرچه در حقیقت با ما فاصله‌ای

طی‌نشدنی دارد در ذهن‌مان از پوست به گوشت نزدیک‌تر است. در «لولیتا» این حس و حال با شخص هامبرت شروع می‌شود و به گذشتهٔ ادبی بسط می‌یابد. بهترین مثال ادگار آلن پو است. هامبرت به نوعی به کمک پو نیاز دارد، همچنان که از سوئی دیگر به پو ــ در این قالب جدید ــ معانی جدید می‌بخشد. «لولیتا» را نه صرفاً تجربه‌های مادّی و معنویِ زمان حالْ که تجربه‌های ادبیِ گذشته نیز شکل می‌دهند. در نتیجه، زمان حال همیشه مدیونِ زمان گذشته باقی می‌ماند. واژه‌های 'خاطره' و 'هنر' در کنار همدیگر و با عشق و احترام به کار گرفته می‌شوند ــ تنها دو حربه‌ای که قهرمانان نباکفْ در قبال زوال و نیستی دارند. پنین را خاطره است که از چنگال روزمرّگی نجات می‌دهد. سینسیناتوس را تخیّل است که از چنگال یکّه‌تازی نجات می‌دهد. در دنیای «بند سینیستر» که تخیّل جُرم محسوب می‌شود همچنان رؤیابافی است که راه رستگاری را نشانه می‌گذارد. متقابلاً در «هدیه» یا «زندگی واقعی سباستین نایت» یا «دلقک‌ها را ببین!» آنچه زندگی را از ابتذال و روزمرّگی می‌رهاند هنر است. ولی در «لولیتا»، همچنان که در مورد «آتش رنگ‌باخته» گفته‌ام، ذهنیّتِ بسیار پیچیده‌تری به نمایش گذاشته می‌شود. در اینجا حس زیبائی‌شناختی هامبرت را در کنار و رودرروی سبعیّت درونی‌اش می‌بینیم. اگر بتوانیم زمان حال را در گذشته محو کنیم و اگر بتوانیم لولیتا را به آنابل تبدیل کنیم و اگر بتوانیم واقعیّت را به تمامی در تخیّل‌مان حل کنیم... آن وقت چه می‌شود؟ در اکثر رمان‌های نباکف تخیّل در چنگال واقعیّت دست و پا می‌زند؛ ولی در اینجا، به‌عکس، اسارت واقعیّت در زندان تخیّل است که به رمان زیبائی گهگاه تحمل‌ناپذیری می‌بخشد.

۵. تناقضی که گفته شد در شخصیّت‌پردازی (دو رویِ هامبرت) و در تقابل شخصیّت‌ها (هامبرت/ لولیتا یا هامبرت/ کویلتی) و در مایه (دو رویِ

مقولهٔ هنر) و در زمان (زمان واقعی/ زمان تخیّلی) و در ساختار دوجنسیِ رمان آشکارا دیده می‌شود. رمان از سوئی آمیزهٔ فاجعه و مَضحکه می‌نماید. مرگ آنابل تراژدی است؛ ولی تراژدی بزرگ‌تر تلاشِ در اصلْ مُضحکِ هامبرت است برای خلق دوبارهٔ آنابل. اگر رابطهٔ هامبرت با آنابل جدّی است رابطه‌اش با لولیتا رابطهٔ قبل‌تر را به مسخره می‌گیرد. داستانی که بازگو می‌شود رمان‌های احساساتی را که در قالب 'اعتراف' عمل می‌کنند به مسخره می‌گیرد. صحنهٔ انتهائی رمانْ داستان‌های ترسناکِ پو را به مسخره می‌گیرد؛ بخصوص که خانهٔ کویلتی حال و هوای خانهٔ (خاندانِ) آشر را به یاد می‌آورد ــ البته خانهٔ آشری که (به گفتهٔ هاید) به دیسنی‌لند منتقل شده. هامبرت همهٔ حرف‌هائی را که می‌خواهد به کویلتی بزند به صورت شعری برایش می‌خواند که آشکارا نقضیهٔ «چارشنبه خاکستر» (۱۹۳۰) الیوت است. خواننده‌هائی که احتمالاً مثل هیئت منصفهٔ نامرئی رمانْ قتل نفْس را بدترین جرم می‌دانند با تعجب می‌بینند صحنه‌ای که هامبرت کویلتی را می‌کُشد طنّازترین و حتی خنده‌دارترین صحنهٔ رمان است. چرا؟ تراژدی جای دیگری است. چون هامبرت جنایت جدّی‌تری مرتکب شده. هامبرت پس از کشتن کویلتی و در دقایقی که در انتظار پلیس در ماشینش نشسته روزی را به یاد می‌آورد، بعد از فرار لولیتا، که به هنگام شنیدن سروصدای دورِ بازی بچه‌ها متوجه تلخی فاجعه می‌شود: نه به این دلیل که لولیتا در کنارش نیست بلکه به این دلیل که صدای لولیتا در میان سروصدای بچه‌ها شنیده نمی‌شود. از لولیتا کودکی‌اش دریغ شده. در صحنه‌ای دیگر هامبرت (قبل از کشتن کویلتی) بالاخره موفق می‌شود برای آخرین بار لولیتای باردار را ببیند ــ ازریخت‌افتاده و رنگ‌ورورباخته. هامبرت نگاهش می‌کند و، البته، توصیفش می‌کند؛ و با همان اطمینانی که به مرگ دارد درمی‌یابد که لولیتا را دوست می‌دارد؛ بیشتر از هرچیزی که به خواب یا بیداری در این دنیا

دیده یا امید دارد در دنیای دیگر ببیند. از پریچه انعکاس کمرنگی باقی مانده؛ ولی هامبرت خدای را شکر می‌گزارد چون دیگر تنها آن انعکاس را نیست که می‌پرستد. با صدای بلند اعلام می‌کند به «این لولیتا» عاشق است. کمتر خواننده‌ای می‌تواند به حال هامبرت دل نسوزاند. تناقض در اینجاست. اگر با اشتیاقِ شهوت‌آلودی مطلقْ و مُخرّب شروع می‌کند با نومیدیِ عشقی پُرملاطفت داستان را به پایان می‌برد. چون سرانجام به خودآگاهی دست می‌یابد.

۶. از دست دادن آنابلْ تنها فاجعه نیست؛ چون مرگ آنابل اشاره به سرنوشت انسانی دارد. نباکف در «شعر»ی می‌سراید زیبائی (loveliness) سراسر درد و رنج (anguish) است. نه می‌توان جلوی مرگ آنابل را گرفت و نه می‌توان 'جوانی' لولیتا را حفظ کرد. زیبائی در گذر است. آنهائی که مثل هامبرت می‌خواهند زمان را از حرکت بازدارند شخصیّت‌هائی در آنِ واحد تراژیک و کمیک اند. قربانی کردن زمانِ حالْ بر آستان گذشته نوعی جنایت است؛ مثل فداکردن واقعیّتِ لولیتا در مقابل خیال آنابل. هامبرت به دورانی قبل از آشنائی با لولیتا اشاره می‌کند؛ روزهائی را به یاد می‌آورد که گهگاه به نظرش می‌رسیده پشت پنجرهٔ روبه‌روئی پریچه‌ای نیمه‌عریان در حال شانه کردن «موهای آلیس در سرزمین عجائبش» از حرکت بازمانده. در این «توهّم آتشین» کمالی به چشم می‌خورد که شادی وحشیانهٔ هامبرت را نیز کامل می‌کند، درست به این دلیل که پنداره (vision) دور از دسترس است. امکان آلودنش نیست. هامبرت می‌گوید احتمالاً جذابیّت دختران کم‌سن‌وسال نه در «زلالیِ» زیبائی ناب و ممنوع‌شان که در امنیّت موقعیّتی است که کمالی «لایتناهی» فاصلهٔ بین 'به دست نیامده' ولی 'نوید داده' را پُر می‌کند. به همین دلیل است که واقعیّت گذرای لولیتا در دنیای منجمدِ وسوسهٔ جنون‌آمیز

هامبرت زندانی می‌شود؛ مثل پروانه‌ای که زیر فشار سنجاقی بر صفحهٔ کاغذی بی‌حرکت مانده. تصاویری که هامبرت از لولیتا ارائه می‌دهد از جنس تصاویر تخیّلیِ پشت پنجره‌اند. از سوئی لولیتا را در حرکت به نمایش می‌گذارند: پرتاب سنگ‌ریزه، دوچرخه سواری، و صحنهٔ جادوئیِ بازی تنیس (بخصوص آن تک‌جملهٔ توصیفیِ هامبرت). از سوئی دیگر، و در چشم هامبرت، این حرکات به صورت عکس‌هائی بی‌حرکت درمی‌آیند. گوئی هامبرت هنرمندی است که می‌تواند لحظاتی گذرا را در تصاویرش جاودانه کند. ولی هدف هامبرت آفرینش هنری نیست، بلکه تصویر (و زندانی؟) کردن موجودی زنده است. با این‌همه تا آفرینش هنری راه چندانی باقی نمی‌ماند.

۷. هامبرت آرزوی «آن جزیرهٔ دستگُریز» زمان جادوزده را دارد، جائی که لولیتا با همجنس‌هایش بازی می‌کند. می‌گوید می‌خواهم در باغ بلوغ‌ام، در باغچه‌ای پوشیده از خزه، تنها بمانم. بگذارید تا ابد دوروبَرم بازی کنند. بدون بزرگ شدن. و می‌گوید آن بیشهٔ گل‌های ابریشم ــ مِهِ ستاره‌ها و گزگز و شعله و شهدِ انگبین و دردْ با من باقی ماند، و آن دختر کوچک با دست و پای ساحلی و زبان مشتاق در ذهنم ماندگار شد ــ تا بیست و چهار سال بعد، سرانجام، طلسمش را شکستم و در دخترک دیگری بازش آفریدم. به این ترتیب، می‌بینیم که همهٔ عناصرِ نباکفیِ هنر ــ خاطره، تخیّل، جادو ــ در رابطهٔ هامبرت با آنابل/ لولیتا وجود دارند. جز یک عنصر، آنچه شید (و نباکف) «شفقت» می‌خواند. در مؤخرهٔ همین «لولیتا»ست که نباکف هنر را توصیف می‌کند: «کنجکاوی، نرم‌دلی، مهربانی، وجد». در رمان‌های، به اصطلاح، «سیاسیِ» نباکفْ ذهنیّتِ یکّه‌تازی را رودرروی خلاقیّت و فردیّت دیده‌ایم؛ و دیده‌ایم که عنصر اصلیِ این سبعیّت 'پاش‌لاست' است. ولی همچنان که به تفصیل گفته‌ام

(به نقل از رُرتی) مقولهٔ هامبرت بسیار پیچیده می‌نماید. اگر ذهنیّتِ یکّه‌تازی به هامبرت تعلق دارد خلاقیّت و فردیّت نیز به هامبرت تعلق دارد. هامبرت قطعاً از ذهنی خلّاق برخوردار است ولی، در عین حال، اسیر رؤیاهایش می‌ماند. اگر آلیس زندانی سرزمین عجائب باقی می‌مانْد چه می‌شد؟ هامبرت در سرزمین عجائبِ وسوسه‌اش گیرافتاده؛ و آنچه بیدارش می‌کند نوشتن است.

۸. «لولیتا» صرفاً در ستایش هنر و هنرمند نیست. به عکس، نکتهٔ خارق‌العادهٔ رمان در تصویری است که از زندگی روزمرّه به دست می‌دهد. هیچ‌کس نیست که زیبا نیست؛ هامبرتِ هیولاست که نابینا می‌ماند. نباکف در هیچ رمانی به اندازهٔ «لولیتا»، این زیباترین اثرش، به ستایش از زندگی روزمرّه نمی‌پردازد ــ از همهٔ چیزهائی که، در عین حال، به باد انتقاد می‌گیرد. در «لولیتا» زیبائی‌های درونی آدم‌های عادی تصویر می‌شوند؛ و این در حالی است که 'پاش‌لاست' از یاد نمی‌رود. تصویر مادر لولیتا، شارلت، بهترین نمونهٔ 'پاش‌لاست' است ــ و مطابق با تعریف خود نباکف: همهٔ چیزهائی که مهمِ قلّابی و زیبای قلّابی و زیرکِ قلّابی و جذّاب قلّابی اند (رک ج.یک.۷). به علاوه، در طول رمان می‌بینیم که با دخترش نیز رفتاری دشمنانه دارد ــ سراسرْ تنگ‌نظری و حسادت. به این ترتیب، تصویر به تمامی منفی است. اگر، به عنوان مثال، در «دعوت به مراسم گردن‌زنی» یا «بند سینیستر» ظاهر می‌شد یکی از خبیث‌ترین شخصیّت‌ها به حساب می‌آمد؛ ولی در اینجا با شخصیّتی یک‌بُعدی روبه‌رو نیستیم. چندْبُعدی بودن شارلت داوری را مشکل می‌کند. شارلت فرزند پسری داشته که در دوسالگی مرده؛ عشق بزرگی که مُدام موضوع حرف‌های مادر است. هامبرت حالات و عواطف شارلت را به مسخره می‌گیرد، ولی خواننده در این نمایندهٔ 'پاش‌لاست' شخصیّتی دیگر

می‌بیند ــ شارلتی که همدلی برمی‌انگیزد. هیچ‌کس حق ندارد زندگی این شخصیّت را برهم بزند (ولی هامبرت این حق را به خود می‌دهد). اگرچه شارلت را تأیید نمی‌کنیم، می‌بینیم با هامبرت بسیار با ملایمت رفتار می‌کند؛ چون به سادگی دوستش دارد. درحالی که همهٔ این بازی احساساتْ برای هامبرت وسیله‌ای است برای به چنگ آوردن لولیتا. با مرگ شارلتْ لولیتا نه تنها مادر و خانه و زندگی که، مهم‌تر، کودکی‌اش را از دست می‌دهد. بخش اول رمان با یادآوری این حقیقت به پایان می‌رسد که لولیتا هیچ‌جا ندارد برود (و هامبرت، در عین جانورخوئی، تنها 'ملجأ' است).

۹. هامبرت لولیتا را صرفاً پریچه می‌بیند؛ دخترک کُندذهنی که توانائی درک زیبائی ندارد، و از پدیده‌های متعالی در زندگی لذت نمی‌برد. بااین‌وصف، در صحنه‌هائی تنهائی و ترس و، البته، زیبائیِ درونی لولیتا به نمایش گذاشته می‌شوند ــ علی‌رغم هامبرت (که از یاد نبریم راوی داستان است). آه کشیدن‌های ناخواسته‌اش در کلاس و گریه‌های مستأصلِ شبانه‌اش («هرشب، هرشب») وقتی هامبرت خود را به خواب می‌زند و بالاخره نومیدیِ به نهایت رسیده‌ای که (وقتی متوجه نیست هامبرت نگاهش می‌کند) به صورتش حال‌وهوای بلاهت می‌بخشد. در صحنه‌ای که پدر یکی از همکلاسی‌های لولیتا برای بردن دخترش به خانهٔ آنها می‌آید هامبرت متذکّر می‌شود که دخترک همکلاسی لولیتا پدری فربه و برادر کوچکی چاقالو و خواهری تازه‌به‌دنیاآمده و دو سگ و خانه‌ای دارد ــ زندگیِ طبیعی ــ در حالی که لولیتا هیچ ندارد. در نوبتی دیگر هامبرت می‌شنود که لولیتا به یکی از دوستانش می‌گوید بدی مرگ در این است که آدم به کلّی تنها می‌ماند. در اینجاست که هامبرت فکر می‌کند به سادگی هیچ‌چیز دربارهٔ ذهن «محبوب»اش نمی‌داند؛ و در

می‌یابد که ورای حرف‌های (از دیدگاه هامبرت) باسمه‌ای و حماقت‌بار جوانانه چه بسا که در وجود لولیتا باغی است و شفق یا فلقی و دروازهٔ قصری ــ خطّه‌هائی نیم‌تاریک و پرستیدنی که به روی هامبرت مطلقاً بسته می‌مانند. لولیتا همهٔ خواست‌های (از دیدگاه هامبرت) باسمه‌ای دخترکان هم‌سن‌وسالش را دارد. مثلاً عاشق بازیگرهای سینماست؛ و در آغاز هامبرت را جالب می‌یابد چون هامبرت قدوقواره و چهرهٔ هنرپیشه‌های سینما را دارد. بااین‌وصف، هامبرت هم سرانجام (و خیلی دیر) درمی‌یابد که در پسِ ذهنِ لولیتا باغی است و بهشتی؛ ولی نکته در اینجاست که حتی اگر این باغ و این بهشت نبود باز هم کسی حق نداشت کودکی‌اش را از او بگیرد.

۱۰. امیدوارم با این مقدمات روشن شده باشد که چرا گناه اصلی هامبرت کشتن کویلتی نیست ــ صحنه‌ای که خود بر پایهٔ داستانی از پو بنا شده. و یادآور نکته‌ای است که در «زندگی واقعی سباستین نایت» دربارهٔ سَبْک کار سباستین می‌آید (**رک** ب.پنج.۳.). سباستین از نقیضه در حدّ تختهٔ پرشی استفاده می‌کند تا به «متعالی‌ترین عواطف» دست یابد. در اینجا نیز صحنه ماهیّتی دوگانه دارد؛ هم نقیضه است و هم تختهٔ پرش. هامبرت رؤیای قتل شارلت را در ذهن می‌پروراند، ولی هرگز دست‌به‌کار نمی‌شود. بااین‌وصف مسوؤلیّت مرگ شارلت (و لولیتا) بر شانه‌های هامبرت سنگینی می‌کند. متقابلاً اگرچه برای کشتن کویلتی نقشه می‌کشد و اگرچه نقشه‌اش را اجرا هم می‌کند در پایان صحنه این احساس را دارد که صحنه مطابق نقشهٔ کویلتی پیش رفته. به این صحنه بازمی‌گردم (**رک** و.هفت.۱۲.). در نتیجه، اگر صحنهٔ قتل کویلتی خنده‌آور ترسیم می‌شود صحنهٔ تصادف و مرگ شارلت دلخراش است، و تصویر لولیتا (بخصوص در آخرین دیدار هامبرت) قلب هر خواننده را می‌لرزاند. نابینائیِ معنویِ

هامبرت از هر گناه دیگرش بزرگ‌تر است، حتی از قتل ــ یا، در حقیقت، قتل‌های مستقیم و غیرمستقیم. و این‌که از وسوسه‌ای به‌جنون‌کشیده در رنج است توجیهی کافی نیست. تکرار می‌کنم که ندیدن دیگران و نداشتن کنجکاوی نزد نباکف به نداشتن خصائل انسانی می‌انجامد. شخصیّت‌های منفی نباکف همه خودبین و خودمحورند. ولی هامبرت امکان نوشتن دارد. تکرار می‌کنم: چون می‌نویسد به خودآگاهی دست می‌یابد؛ به تدریج احساس همدردی می‌کند، و به همدلی می‌رسد.

سه

۱. هامبرت یکی از خلّاق‌ترین شخصیّت‌های رمان‌های نباکف است (در کنار «نویسنده»هائی مثل فیودر و سباستین ــ و 'و'؟ ــ و وادیم و، البته، کین‌بُت). ولی می‌بینیم که در «لولیتا» تأکید اصلی بر این نکته است که خلاقیّتِ تنها کافی نیست. در «آتش رنگ‌باخته» مایهٔ تخیّلْ مرکزیّت می‌یابد. ولی در اینجا معضلِ عشق نیز به مایهٔ خلاقیّت/ سبعیّت اضافه می‌شود. نباکف در مؤخره‌ای که بر «لولیتا» می‌نویسد یادآوری می‌کند منقّدی آمریکائی «لولیتا» را ماجرای عاشقانهٔ نباکف با «رمان رمانتیک» خوانده؛ نباکف مخالفتی ندارد، ولی ترجیح می‌دهد به جای «رمان رمانتیک» بنویسد «زبان انگلیسی». به مقولهٔ زبان بازمی‌گردم (**رک** بخش هشتم)؛ ولی در عاشقانه بودن «لولیتا» جای هیچ تردیدی نیست. اگرچه اغلب توجه نمی‌شود که «لولیتا»، در عین حال، نقیضهٔ رمان عاشقانه هم هست. در رمان عاشقانه عشّاق شخصیّت‌هائی «خوب» ترسیم می‌شوند؛ این قهرمانان «خوب» حتی وقتی پایانی خوش برای‌شان رقم نخورده، و در حالی که در قبال سبعیّتِ دنیای بیرونْ تنها و بی‌پناه اند، همدیگر را دارند ــ و عشق کافی است. در «لولیتا» همهٔ این قواعد به‌هم می‌ریزند. لولیتا دخترک افسانهٔ پریانی است که با پای خود به قصر هیولا می‌رود؛

ولی پشت نقاب هیولا شاهزادهٔ افسون‌شده‌ای پنهان نیست تا به یُمن فداکاری دخترک آزاد شود. هامبرت که به ظاهر شاهزاده می‌نماید هیولاست؛ و اگر دلخسته و مشتاق از راه می‌رسد به قصد نجات دخترک نیست، بلکه می‌آید تا به اسارتش ببرد. همهٔ عناصر 'رمانس' تبدیل به کابوس می‌شوند؛ هیولا دخترک را سوار ماشینش می‌کند و از میهمانسرائی به میهمانسرائی دیگرش می‌کشاند تا حتی اسارتش را هم مخفی نگه دارد.

۲. هامبرت واقعاً هیولاست. ریزه‌کاری‌های شخصیّت‌پردازی لولیتا به کنارْ (هامبرت را در ابتداء جذّاب می‌یابد، و در رقابت با مادر شیطنت می‌کند) هیچ‌چیز از عمق فاجعه نمی‌کاهد. عشق تبدیل به وسوسه‌ای کور شده و همهٔ لطف و ملاطفتِ مهروَرزی از کف رفته. مثل تخیّل کین‌بُت. و همچنان که قبل‌تر دیده‌ایم تنها مسیو پیِر نمایندهٔ سبعیّتِ نظام‌های یکّه‌تازی نیست. هامبرتْ این اروپائی بافرهنگ که باور ندارد هیچ شاعری بتواند مرتکب جنایت شود به مراتب سبُع‌تر از مسیو پیِر رفتار می‌کند، چون می‌خواهد بر ذهن انسانی دیگر دست بیاندازد. نه فقط تصاحبِ تن که تصاحب روح. مَخافتی که نباکف آشکار می‌سازد از اینجاست که سبعیّتِ، به اصطلاح، «سیاسی» یکّه‌تازی را در خصوصی‌ترین روابط‌مان می‌یابیم. در حقیقت رابطهٔ هامبرت/ لولیتا بسیار واقعی‌تر و ملموس‌تر است از رابطهٔ مسیو پیِر/ سینسیناتوس ــ و، البته، بسیار خشن‌تر. سینسیناتوس و کروگ، در نهایت، به کمک خالق‌شان راه فراری می‌یابند؛ ولی از دست هامبرت که خود خالقی است چگونه می‌توان فرار کرد؟ فاجعه اینجاست که رؤیا جایگزینِ واقعیّت شده؛ نه به قصد بازشناسی یا حتی محک زدنِ واقعیّت؛ و نه به عنوان دنیائی دیگرْ که به عنوان تنها دنیا. فاجعه اینجاست که لولیتای واقعی در چشم هامبرت واقعیّتش را از دست می‌دهد. این‌که در

هر رابطهٔ عاشقانه عاشق، به‌هرحال، معشوقه را آنچنان که می‌خواهد بازمی‌سازد حرف جدیدی نیست . ولی نقیضهٔ نباکف مفاهیم بیشتر (و موحشی) همراه می‌آورد. هامبرت در آغاز ماجرا می‌گوید: آنچه که دیوانه‌وار تصاحب کرده بودم لولیتا نبود، بلکه آفریدهٔ خودم بود، لولیتای پُرنقش‌ونگار (fanciful) دیگری ــ شاید واقعی‌تر از لولیتا؛ لولیتائی که روی [لولیتای واقعی] را می‌پوشاند و به گِردش می‌پیچید؛ شناور بین من و او؛ بدون اراده و بدون آگاهی ــ درحقیقت، بدون این‌که از خودْ زندگی داشته باشد.

۳. هامبرت در پایان داستان اعلام می‌کند که با مجازات اعدام مخالف است («به دلائلی که احتمالاً واضح‌تر از آنچه واقعاً هستند می‌نمایند»)؛ می‌گوید اگر قاضی خود او بود هامبرت را به دلیل «تجاوز» (rape) به «حداقل سی‌وپنج سال» زندان محکوم می‌کرد، و از باقی اتهامات می‌گذشت. ارتعاشی که این تجاوز در سرتاسر رمان منتشر می‌کند کمابیش بی‌انتهاست. تجاوز به لولیتا، البته، در مرکزِ رمان جای دارد. ولی مایهٔ تجاوز در این محدوده باقی نمی‌ماند؛ چون گناه هامبرت در تجاوزِ جنسی خلاصه نمی‌شود. مسئلهٔ فردیّت مطرح است؛ و احترامی که برای این فردیّت قائلیم، یا باید قائل باشیم. چه گناهی بزرگ‌تر از تجاوز به حریم آدم‌ها؟ مایه‌ای که در اغلب رمان‌های نباکف و به صورت‌هائی مختلف می‌آید ــ بالاخص در «پنین». «لولیتا» مسئله را گسترش می‌دهد. تجاوز هامبرت یادآورِ تجاوزهائی دیگر در حیطه‌هائی دیگر است. مثلاً حیطهٔ هنر. آیا وقتی حرف و سخن‌مان ــ در یک کلمه ایدئولوژی ــ را به رمان تحمیل می‌کنیم رفتاری متفاوت با هامبرت داریم؟ هامبرت خود افسوس می‌خورد که هیچ‌چیز نخواهد توانست «شهوت شنیعی» را که بر لولیتا تحمیل کرده از خاطر لولیتا بزداید. می‌گوید تا وقتی به او، هامبرت،

ثابت نشود ... که در نهایت کوچک‌ترین اهمیّتی ندارد که مجنونی (maniac) دختربچه‌ای ... را به نام دلرس هیز از کودکی‌اش محروم کرده، تا وقتی که این ثابت نشود (و اگر بشود، پس زندگی مضحکه‌ای است)، هیچ مداوائی برای سیه‌روزی‌اش نمی‌بیند مگر آرام‌بخشِ مطلقاً موضعی و مالیخولائیِ هنری زبان‌آور (articulate). توجه‌تان را جلب می‌کنم به «هنر زبان‌آور» (که توضیح بیشتری می‌طلبد). ولی آنچه باید در اینجا یادآوری کنم ــ تعریف نباکف از هنر به کنار ــ این است که در «لولیتا» می‌بینیم عشق هم، مثل هنر، بدون «شفقت»ی که به همدلی می‌انجامد معنائی جز خودخواهی و خشونت ندارد. و آنچه باید تکرار کنم این‌که بزرگ‌ترین گناه تجاوز به حریم دیگران است، و محروم کردن‌شان از آنچه می‌خواهند و می‌توانند باشند.

۴. حتی در هنر نیز همدلی است که سبب می‌شود بتوانیم از محدودهٔ خودمحوری قدم بیرون بگذاریم و به دنیائی دیگر، و تجربهٔ آدمی دیگر، راهی بیابیم. کاری که، در نهایت، هامبرت مجبور می‌شود انجام دهد. لولیتا را در حد شخصیّتی مستقل و نه صرفاً بهانه‌ای برای وسوسه می‌پذیرد ــ به همین شکلی که هست، «این لولیتا»، و به هر شکلی که خواهد شد. می‌پذیرد که به همین لولیتا عاشق است. البته برای رسیدن به این نقطه، مثل اغلب قهرمان‌های نباکف، تنها یک راه نجات در پیش رو دارد: هنر. هرچند که هنر را تنها «آرام‌بخش»ی توصیف می‌کند. بااین‌وصف هامبرت وقتی به عمق فاجعه‌ای که پدید آورده پی می‌برد که مجبور می‌شود با فاصله درباره‌اش بنویسد. به نظر می‌رسد نفس داستانگوئی به فریادش می‌رسد. (چون اساساً داستان، هر داستان خوبِ بازگو شده، تزکیه می‌کند؟) یادآوری کنم که هامبرتِ راوی به تمامیِ داستان احاطه ندارد، و یکی دیگر از راوی‌های محدودِ نباکف است. این

راوی‌ها همهٔ آنچه را که در اختیار خواننده قرار می‌دهند خود درنمی‌یابند؛ و، در نتیجه، خواننده بسیاری از اطلاعات را نه به کمک که علی‌رغم راوی به دست می‌آورد (غلوشده‌ترینِ این راوی‌ها، البته، کین‌بُت است). در «لولیتا» هامبرتْ راویِ به تمامی غیرقابل اعتمادی نیست و داستانگوی به تمامی قابل اعتمادی هم نیست. تنها کلّ رمان است که همهٔ طرف‌های داستان را برای خواننده به نمایش می‌گذارد ــ لولیتا و شارلت و کویلتی و، حتی، هامبرت.

۵. بازنویسیِ تجربه بین نویسنده و تجربه فاصله به وجود می‌آورد. ولی نوشتن خودْ به منزلهٔ بازساختن و، طبعاً، بازیافتن تجربه‌ای است که در لحظهٔ نوشتنْ دیگر به گذشته تعلق دارد. هامبرت، در نهایت، به کمک نوشتن نه فقط آنابل که لولیتا را بازمی‌یابد. از طرف دیگر به دست آوردن دوبارهٔ گذشتهٔ ازدست‌رفته (آنابل) در عمل معنائی جز دخالت کردن در واقعیّتِ زمانِ حال (لولیتا) ندارد؛ و به درهم شکستن لولیتا می‌انجامد. تا این‌که لولیتا را نیز ازدست می‌دهد. می‌آموزد که نمی‌تواند لولیتا را ــ انسانی آزاد با فردیّتی خاص ــ بازیچه بداند، و به میل خود به بازی بگیرد. پس این بار فاصله نگه می‌دارد؛ به این معنا که از زبان کمک می‌گیرد. می‌گوید تنها با کلمات می‌تواند بازی کند. مثل خالقش، و هر نویسنده‌ای. آفریدن دوبارهٔ واقعیّت به کمک کلماتْ مستلزم تسلّط بر زبان است؛ هامبرت نیز، مثل کین‌بُت، این توانائی را از نباکف به وام می‌گیرد ــ تا بتواند آنچه را که تجربه کرده، وسوسه‌ای که از اعماق وجودش برمی‌خیزد، با فاصله ارائه دهد. به این ترتیب، نفْس بازنویسیِ تجربیّاتِ زندگی به منزلهٔ تزکیه است. می‌گوید در ابتداء قصد داشته از تمامی آنچه می‌نویسد ــ «این یادداشت‌ها» ــ در دادگاه استفاده کند؛ برای نجات روح و نه جانش. ولی در حین نوشتن درمی‌یابد که نمی‌تواند لولیتای «زنده» را

به نمایش بگذارد. (پس وصیّت می‌کند متن «یادداشت‌ها» تا لولیتا زنده است منتشر نشود؛ و از آنجا که خود در زندان می‌میرد دادگاهی هم تشکیل نمی‌شود.) بااین‌وصف، منظور هامبرت روشن است؛ واقعیّت هولناک ارتباطش را با لولیتا تنها وقتی قابل تحمّل ــ و تأمّل ــ می‌یابد که می‌تواند، در نهایت، به صورت داستانی بازش بنویسد.

۶. «لولیتا» به ظاهر کوچک‌ترین ارتباطی با زندگیِ درونی و خصوصی نباکف ندارد؛ هیچ رمان دیگرش تا به این اندازه از شخصیّت شناخته‌اش غریب و دور نمی‌ایستد. (مگر این‌که ادعا کنیم نباکف خود نیز مشکلی مشابه داشته!) بااین‌وصف «لولیتا» نزدیک‌ترین رمان به نباکف به حساب می‌آید. به دلیل همهٔ مایه‌های آشنائی که توضیح داده‌ام. مایهٔ سبعیّت؛ بی‌توجهی به آنچه در درون دیگران می‌گذرد؛ بی‌اعتنائی به اندوه دیگران. و سایهٔ خاطرات؛ ارتباط با برادر کوچک‌تر و شجاعت‌های پدر و برادر. و به دلیلی مهم‌تر: مقولهٔ زبان. بیخود نیست که «لولیتا» را شرح ماجرای عاشقانه‌اش با زبان انگلیسی می‌داند. حرف تازه‌ای نیست، و در فصول قبل نیز به اندازهٔ کافی تکرار شده، که تنها دو یادگاری که نباکف از روسیّه می‌آورد خاطره است و زبان ــ همان «دنیای منقولِ» پنین. حرف تازه‌ای نیست که ترک کردن زبان روسی به دردناکیِ ترک کردنِ روسیّه است. در مؤخرهٔ «لولیتا»ست که آن را «فاجعهٔ شخصی»اش می‌خواند. به نوعی زبان روسی و خوشبختیِ کودکی و عشق نوجوانی همه و همه، در حقیقت، حکم آنابلی را دارند که نمی‌تواند از یاد ببرد؛ وسوسه‌ای بی‌پایان که در اغلب داستان‌ها به ویرانی و مرگ می‌انجامد. همچنان که در «لولیتا» می‌بینیم گذشته را به هیچ صورتی نمی‌توان در زندگی روزمرّه دوباره به دست آورد. در نامه‌ای (در ۱۹۴۲) به وِرا از برق الهامی نامشخّص حرف می‌زند؛ «اشتیاق آزارنده‌ای به نوشتن، و نوشتن به روسی ــ ولی

غیرممکن است.» می‌گوید کسی که این احساسات را تجربه نکرده نمی‌تواند به درستی «عذاب» و «فاجعه» را درک کند. و بالاخره می‌گوید انگلیسی در این میانه «توهّم»ی است و جانشینی بَدلی (ersatz). شخصیّت لولیتا با زبان انگلیسی خویشی بسیار نزدیکی دارد. وسوسهٔ دیدن آنابل در لولیتا و تلاش برای تبدیل لولیتا به آنابل قابل فهم است؛ باید شگرگزار بود که نباکف خالق هامبرت است و نه اصل هامبرت.

۷. نباکف خلاءِ تبعید را به کمک نوشتن پُر می‌کند. به انگلیسی عشق می‌ورزد؛ و به موفقیّتی استثنائی نائل می‌شود. «لولیتا» ثمرهٔ این کشش و کوشش است. اگرچه زبان خاصّ خود را در انگلیسی بازمی‌آفریند سعی نمی‌کند، به عکسِ هامبرت، به عشق ازدست‌رفته عمر دوباره‌ای تصنّعی ببخشد. از امکانات روسی کمک می‌گیرد، ولی برای غنی کردن انگلیسی‌اش. به نظر می‌رسد هرگز نخواهد توانست به زبان پاک و بی‌آلایشِ آستن یا به زبان به ظاهر ساده و، در حقیقت، پیچیدهٔ جیمز دست یابد. بااین‌وصف، انگلیسیِ نباکف تشخّصی به تمامی متمایز دارد؛ و این تمایز را باید در هرآنچه در زندگی باخته جُست ــ در خاطرات و در زبان روسی. از ورای انگلیسیِ «لولیتا» تلألؤ غریبهٔ روسی سوسو می‌زند. نیازی نیست دست به دامن منقّدهای روسی‌دان بشویم. حتی خواننده‌ای که با روسی آشنا نیست در هر صحنهٔ رمان به عوامل ناشناخته‌ای برمی‌خورد؛ گوئی جمله‌ها را حجم‌هائی رنگی لبریز می‌کنند. اشتیاق و بی‌قراری در اینجا مقوله‌هائی صرفاً مضمونی نیستند؛ گوئی زبانِ رمان مُدام درحال سرریز شدن است. نباکف، البته، بهترین آثارش را به انگلیسی می‌نویسد؛ و این در حالی است که در همهٔ این آثارْ روسی حضوری بنیادی دارد؛ گاه در سطح رمان («پنین») و گاه پنهانْ پشت نقابِ مضمونِ رمان («آتش رنگ‌باخته») و گاه در عمق زبان رمان («لولیتا»). به

این ترتیب، هرآنچه را که از دست داده از نو به دست می‌آورد، و بر بلشویک‌ها و تبعید و «سرنوشت» فائق می‌آید ــ حتی بر زمان (در فصل «آدا» دربارهٔ مقولهٔ زمان به تفصیل توضیح خواهم داد). بلوغ به معنای درونی کردن تجربه است، و پذیرش درد و رنج. به شرطی که اساساً جرئت تجربه داشته باشیم، و توانائی فاصله گرفتن. پس چه جای تعجب؟ بهترین رمان نباکف، ظاهراً با بیشترین فاصله از نویسنده، مرکزی‌ترین مسائل و مایه‌های نویسنده را به نمایش می‌گذارد ــ تلخیِ باختن و دشواریِ بازیافتن.

۸. نباکف خود می‌گوید به این دلیل زندگینامه نوشته تا ثابت کند که عناصر اصلیِ پختگیِ خلاقش، به مقیاسی بسیار کوچک‌تر، در کودکی‌اش حاضرند. (آیا به نظر نمی‌رسد که این حرف در مورد همهٔ ما صادق باشد؟) حرفی که در مورد هامبرت بی‌شک صادق است. ولی نکته در اینجاست که نباکف خود، به عکس هامبرت که اسیر خاطرات کودکی‌اش می‌ماند، گذشته را به کار می‌گیرد. یادآوری کنم که فیودر، در انتهای «هدیه»، از به کار گرفتن تجربه‌های زندگی‌اش در رمانی که می‌خواهد شروع کند هیچ پروا و پرهیزی ندارد؛ چون، به گفتهٔ فیودر، آن قدر تکانش می‌دهد و پیچ‌وتابش می‌دهد و مخلوطش و نشخوارش می‌کند و آن قدر ادویهٔ شخصی می‌افزاید که از زندگینامه تنها غباری باقی می‌ماند ــ از آن غبارها، البته، که نارنجی‌ترین آسمان‌ها را پدید می‌آورند (**رک** ب.دو.۶.). در «لولیتا» این غبار نارنجی را در صحنه صحنهٔ رمان می‌بینیم و (اگر خیلی نگران منطق شنوائی و بینائی نباشیم) طنین جادوئی‌اش را در انگلیسیِ رمان می‌شنویم. در نهایت، تنها «غبار» هنر است که می‌ماند. هنر و عشق. به شرطی که دل به دریای تجربه بزنیم؛ به شرطی که نقش حاکم یا محکوم بازی نکنیم؛ به شرطی که طاقت اندوه بیاوریم، بالاخص اندوه دیگران.

هامبرت از شاعری باستانی (و ابداعی) نقل می‌کند: اخلاقیّات ما آدم‌های فانی دِیْنی است که در قبال فانی بودنِ زیبائی باید اداء کنیم. عشق و هنر. لولیتا بالاخره از چنگ هامبرت فرار می‌کند؛ هامبرت، به گفتهٔ خودش، ارتباطش را با واقعیّت از کف می‌دهد. فکری که برای خوانندهٔ نباکف بسیار آشناست. به‌هرحال، در این دوران شعری می‌سراید؛ و در سطر آخرِ شعر دربارهٔ عاقبت خودش (و همراه همیشگی، ماشینش) می‌گوید: و باقی زنگار (rust) است و غبار ستارگان (stardust).

چهار

۱. نباکف در «حرف بزن حافظه» مثالی می‌آورد از یکی از عملکردهای «ذهنِ خلّاق» ــ که 'نوشتن' است:

> «... نوشتنِ یکی از آن رمان‌های شگفت‌انگیزی که نویسنده، در بی‌اختیاریِ جنونی معقول (lucid)، در آن قوانینی منحصربه‌فرد برای خود وضع کرده که رعایت می‌کند، موانعی کابوسی که پشت سر می‌گذارد، با شور و شوق الهه‌ای (deity) که دنیائی زنده بنا می‌کند [ولی] از بعیدترین عناصر ــ صخره‌ها و زغال (carbon) و تپش‌های کور.»

«لولیتا» آشکارا چنین رمانی است. از طرفی دیگر با این جملهٔ نباکف نیز آشنائیم: «رمان‌های بزرگْ قبل از هرچیز افسانه‌های پریانی بزرگ اند» (ر.ک *الف.نه.۳*.). تأکید نباکف بر خصیصهٔ شعبده‌مانند و جادوئیِ رمان، در حقیقت، عکس‌العمل اوست به انواع 'ایسم'هائی که رمان را آینهٔ آرمانیِ «واقعیّت» می‌دانند و احزابی که می‌کوشند رمان را به خدمت ایدئولوژی درآورند و متفکرینی که امیدوارند برای حل و فصلِ مسائل سیاسی ـ اجتماعی بشر از رمان کمک بگیرند؛ بااین‌وصف، تأمل بر مقولهٔ افسانهٔ پریان جالب می‌نماید. چه پیوندی است بینِ، از سوئی،

«سیندرلا» یا «زیبای خفته» و، از سوئی دیگر، «تام جونز» و «غرور و تعصّب» و «سرخ و سیاه» و «مادام بواری» و «اولیس» ــ و «لولیتا»؟ آیا جذابیّتِ افسانه‌های پریان به دلیل آن شاهزادهٔ خوش قدوقامت و شجاعی است که یال موّاج اسب سفیدش گوشه‌ای از رؤیاهای‌مان را روشنی می‌بخشد، یا آن دخترک زیبای همیشه منتظر؟ جذابیّتِ آن یال موّاج و این زیبای منتظر از اینجاست که به جای تصویر کردنِ «واقعیّتِ» زندگی امکانات پنهانْ در زندگی تخیّلی را نشانه می‌گیرند. چنین ماجراهائی اتفاق نیفتاده و نمی‌افتند، ولی هر افسانهٔ پریانی یادآوری می‌کند که اگر در بند روزمرّگی نباشیم چه‌ها که رخ نمی‌دهد. افسانهٔ پریان، در ساده‌ترین تعریفش، محدودیّت‌ها را تبدیل به امکاناتی نامحدود می‌کند. محدودیّتِ هر انتظاری به یُمن امکاناتِ یال اسبی از میان برداشته می‌شود. البته مسئلهٔ دیگری نیز هست: اشتیاقِ قصه گفتن و نیازِ قصه شنیدن.

۲. اگر با این چشم نگاه کنیم آیا در اعماق هر رمان سایه‌های دخترکی و شاهزاده‌ای دیده نمی‌شوند؟ آیا «لولیتا» نیز افسانهٔ پریانی محسوب نمی‌شود؟ اولین نکته‌ای که در «لولیتا» می‌بینیم این است که، به عنوان افسانهٔ پریان، «پایان خوش» ندارد؛ چون در همان پیشگفتارِ «ویراستارِ» کتاب می‌خوانیم که قهرمانان اصلی همه مُرده‌اند. در حقیقت، تا وقتی قهرمانان زنده اند کتاب نمی‌تواند به دست خواننده برسد. بااین‌وصف کتابْ داستانِ جستجوئی افسانه‌ای است. و قهرمان این داستان هم شاهزاده‌ای‌افسانه‌ای‌می‌نماید. یادآوری کنم که هامبرت «قلمرو» پادشاهی (= kingdom) شعر ادگار آلن پو را به صورت امیرنشین (= princedom) به کار می‌برد (رک و.یک.۴.). این بار هم شاهزادهٔ داستان دنبال معبودی آرمانی می‌گردد؛ به مشکلات و موانع بسیاری برمی‌خورد و از 'خان'های

متعددی می‌گذرد؛ سرانجام معبود را می‌یابد و تصاحب می‌کند؛ ولی پایان ماجرا خوش نیست. به این کلیّات می‌توان جزئیّات بیشتری اضافه کرد. در نهایت، می‌بینیم که اگرچه همهٔ عناصر افسانه‌های پریان در «لولیتا» حضور دارند، به ضدّ خود تبدیل شده‌اند. معصومیّت و حکمت و شیطنت‌های گهگاهیِ افسانه‌های پریان در اینجا هم به چشم می‌آیند، ولی همهٔ این عناصر گرفتار سرنوشت شخصیّت لولیتا شده‌اند؛ گوئی در پی تجربهٔ اسارتْ گَرد اندوهِ خودآگاهی بر آنها پاشیده شده. حال و هوای افسانه‌های پریانی که در رمان منتشر است نه تنها رمان را ساده‌تر و سبک‌تر (به معنای قابل تحمّل‌تر) نمی‌کند بلکه بر تیرگی فضای غمزدهٔ رمان می‌افزاید.

۳. گفتم که پایان ماجرا خوش نیست، نه پایان رمان. چرا؟ در وهلهٔ اول باید دید نباکف در اینجا عناصر افسانهٔ پریان را چگونه به کار می‌گیرد. بازگردیم به آخرین سطور رمان. هامبرت می‌گوید به رنگ‌دانه‌های ماندگار فکر می‌کند، و به غزل‌های غیب‌آموز؛ در دو کلمه، به پناهگاه هنر. می‌بینیم که جادو نه در ماجراهای داستانْ که در شیوهٔ بازگو کردن داستان نهفته؛ و درمی‌یابیم که خصیصهٔ افسانهٔ پریانیِ داستان از مضمون داستان به ساختار رمان منتقل شده. از سوئی رمان رنگ واقعیّت به خود گرفته (و در «واقعیّت» پایان هر داستان مرگ است)؛ ولی از سوئی دیگر امکانات نامحدود افسانه هنوز از کف نرفته. هنر لبالب از امکانات است؛ تنها هنر می‌تواند محدودیّت‌های مطلقِ مرگ را به مبارزه بطلبد. اگر رمان پایان خوش دارد به این دلیل است که حالا سرانجام هامبرت به لولیتا می‌پیوندد، چون موفق می‌شود خودش و لولیتایش را در آنچه نوشته جاودانه کند ــ که به معنیِ جاودانه کردن تجربه است. و به نمایش گذاشتن امکانات بی‌حدّ تخیّل انسان که می‌تواند از هر ابتذالی شعری متعالی پدید

آورد، یا در هر اندوهی شادی بیابد. کوتاه کنم: پذیرفتن موقعیّتِ انسانی و فائق آمدن بر این اندوه بی‌پایان. چگونه؟ افسانه‌های پریانْ تمثیلی به دست‌می‌دهند از شیوه‌ای‌که‌اندوهِ‌زیستن‌را به‌صورت‌اثری هنری دیگرگون می‌کنیم. به همین دلیل بود که به مقولهٔ افسانهٔ پریان پرداختم ــ به عنوان مدخلی. به این ترتیب، و به دنبال سرمستیِ اولیّهٔ خواندن «لولیتا»، حالا بالاخره می‌توانیم به عناصر اصلی رمان بپردازیم ــ به ساختاری که شاهکار نباکف را این چنین ملموس و، در عین حال، فرّار می‌کند.

۴. 'طرح'.

اجازه می‌خواهم یک بار دیگر به هامبرت گوش کنیم. می‌گوید: سعی می‌کنم این چیزها را توصیف کنم، نه برای مرور دوباره‌شان در این بیچارگی بی‌حدّوحصرِ فعلی‌ام، بلکه برای جدا کردن سهم جهنم از سهم بهشتِ آن دنیای غریب و وحشتناک و دیوانه‌کننده ــ عشق پریچه. جانورخوئی و زیبائی در نقطه‌ای به هم درآمیختند؛ آن حدّ فاصل است که می‌خواهم مشخّص کنم، ولی حس می‌کنم مطلقاً از عهده برنمی‌آیم. چرا؟ این گفتهٔ هامبرت مایهٔ مرکزی «لولیتا»ست، و در تمامی عناصر ساختاری رمان دیده می‌شود. کوشش برای جدا کردن سهم جهنم از سهم بهشت، و کشف این واقعیّتِ ساده که جدا کردن‌شان ممکن نیست. 'طرح' رمان نیز از همین نقطه شروع می‌شود و در همین نقطه پایان می‌یابد. برخلاف بسیاری از رمان‌های معاصر (از جمله بسیاری از رمان‌های خودِ نباکف، مثل «دعوت به مراسم گردن‌زنی» یا «آتش رنگ‌باخته») «لولیتا» به ظاهر بر اساس 'طرح'ی سنتی شکل می‌گیرد. به عنوان مثال، واقعه‌های رمان به صورت خطی و در طول خطِ مستقیم زمان حرکت می‌کنند. در نتیجه، «لولیتا» به یُمن این ساختار بسیار شبیه رمان‌های واقع‌گرا می‌نماید. تکرار می‌کنم: به ظاهر. نباکف از سوئی راه نویسندگان واقع‌گرای بزرگ قرن

نوزده روسیّه را ادامه می‌دهد؛ تورگنیف، تولستوی، چخوف. ولی پا به پای سنّت واقع‌گرائی سنّت دیگری هم در رمان (انگلیس یا فرانسه یا روس) جریان دارد؛ با نویسندگان بزرگی که نشانهٔ نبوغ‌شان سیاهی شیطنت‌شان است ــ نویسندگانی مثل سترنِ انگلیسی و دیدرویِ فرانسوی و گوگولِ روس. و نباکف برای این سنّتْ حتی احترام بیشتری قائل است.

۵. از یاد نبرده‌ایم دربارهٔ گوگول چه می‌گوید (**رک** ب.هفت.۸.). می‌گوید شیوهٔ گوگول تلفیقِ دو حرکت است: می‌جهاند و می‌لغزاند. زیر پایتان را یکباره خالی می‌کند ولی قبل از این‌که سقوط کنید به کمک تندبادی «تغزلی» از زمین می‌ربایدتان ــ و می‌اندازد توی تله‌ای دیگر. به علاوه در توضیح گوگول ــ و نبوغ ــ یادآوری می‌کند که همهٔ شاهکارهای ادبی حول و حوشِ نامعقول می‌پلکند؛ و حتی پوشکین و تولستوی و چخوف هم گهگاه بصیرتی ورای عقل دارند. به اعتقادِ نباکف الههٔ الهام گوگول 'پوچ'ی است؛ ولی نه برای خنده یا شانه بالا انداختن، چون 'پوچ'ی گوگول ــ مثلاً در «نفوس مرده» ــ کمابیش تراژیک است. این 'پوچ'ی، به گفتهٔ نباکف، با متعالی‌ترین خواست‌ها و عمیق‌ترین رنج‌ها و قوی‌ترین وسوسه‌ها ارتباطی مستقیم دارد. این 'پوچ'ی که سایه‌روشن لحنش از هیچ تراژدیِ بزرگی کمتر نیست، در حقیقت، در بطن زندگی نهفته. به این ترتیب، می‌بینیم که خلاءِ محبوب نباکف (یا خلاء محبوب این منقّد در آثار نباکف) در سنت گوگولیِ ادبیّاتِ قرن نوزدهِ روسیّه سابقه دارد. در این داستان‌ها شکاف‌ها یا دریچه‌هائی تعبیه شده‌اند که در داستان‌های واقع‌گرای معمول دیده نمی‌شوند. این خلاءها ساختارهائی غریب به وجود می‌آورند. به نظر می‌رسد در داستان‌های گوگول بیشتر خودِ داستان (یا، به بیانی دیگر، شیوهٔ داستان‌گوئی) است که در ساختارِ داستان

اخلال می‌کند. و این را در داستان‌های نباکف هم می‌بینیم. پس این شیوهٔ داستان‌نویسی نه فقط در واقعیّت داستان که در واقعیّت دنیای بیرون (در حقیقت، در برداشت ما از واقعیّت روزمرّه) اخلال می‌کند. در نتیجه دنیای سنتیِ داستان و، مهم‌تر، دنیای سنتیِ زندگیِ خواننده درهم می‌شکند.

۶. برگردیم به فکری که به این معترضهٔ طولانی انجامید ــ 'طرح' در «لولیتا». (به شرطی که حاصل معترضه را از یاد نبریم: در «لولیتا» واقع‌گرائی تولستوی با شیطنت‌های گوگول درهم می‌آمیزند؛ به علاوهٔ وسوسهٔ به نمایش درآوردنِ روندِ آفرینشِ اثری هنری که مشغلهٔ ذهنیِ خود نباکف است.) در اینجا، همچنان که گفته شد، 'طرح' رمان به نحو بسیار فریبنده‌ای به 'طرح'های رمان‌های واقع‌گرا شباهت دارد. ولی از آنجا که «لولیتا» نیز، مثل اغلب رمان‌های نباکف، ترکیبی است از تراژدی و نقیضهٔ تراژدی 'طرح' رمان به ناچار روی دو خط حرکت می‌کند. پیچیدگی‌های بیشتری هم درکارند. «لولیتا» هَم به شیوهٔ رمان‌های 'اعترافی' عمل می‌کند و هَم شیوهٔ تعقیب و گریز رمان‌های پلیسی را دنبال می‌کند؛ از طرفی واقعه‌ها با رعایت توالی بازگو می‌شوند و از طرفی در این روایتِ خطی مُدام اخلال می‌شود. 'طرح' در حدّ سکوی پرشی باقی می‌ماند ــ برای غوطه خوردن در دنیائی که به هیچ وجه نمی‌توانش خطی یا سطحی نامید. حرکت ذهنی هامبرت و گریزهای مداومش به گذشته دقیقاً در جهت مخالفِ حرکتِ خطی (و مادّی) شخصیّت‌ها از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر است. اگرچه خلاءهای زمان حاضر را زمان گذشته پُر می‌کند (و توضیح می‌دهد) در حرکت ظاهری رمان مُدام وقفه به وجود می‌آید. از طرفی دیگر همهٔ این سایه‌روشن‌ها که هر صحنهٔ رمان را لبریز از تناقض می‌کنند در کنار توالیِ زمانی حال و هوای گونه‌ای توالیِ

احساسی پدید می‌آورند. و رمان در عین خطی بودنِ داستانِ ظاهری‌اش تبدیل به مارپیچ محبوبِ نباکف می‌شود. به این ترتیب، در 'طرح' به ظاهر سادهٔ «لولیتا» دوگانگیِ دو سنّت داستان‌نویسی و دوگانگیِ دو لحن جدّی/ طنّاز و بالاخره دوگانگیِ دو داستانِ اساساً متفاوت به چشم می‌آید. به عنوان مثال، یادآوری کنم که هامبرت اصلاً به این دلیل داستان را بازگو می‌کند که توضیح دهد، و البته توجیه کند، چرا کویلتی را به قتل رسانده؛ ولی داستانی که در عمل بازگو می‌شود، در حقیقت، ماجرای عشق هامبرت به لولیتاست. بااین‌وصف، به کمک 'طرح' رمانْ از ورای داستانِ ظاهری (قتل کویلتی) داستانِ واقعی (وسوسهٔ عشق لولیتا) نمایان می‌شود. پس 'طرح' است که مایهٔ اصلی را آشکار می‌کند؛ گناه واقعی هامبرت نه در ارتباطش با کویلتی که در ارتباطش با لولیتاست.

۷. قبل از پایان دادن به مقولهٔ 'طرح' مثالی می‌آورم. در نیمهٔ دوم رمان هامبرت و لولیتا مُدام از میهمانسرائی به میهمانسرائی دیگر در حال فرارند؛ 'می‌گریزند' چون کویلتی تعقیب‌شان می‌کند ــ هرچند که در این فصول رمانْ هامبرت هنوز با کویلتی آشنا نیست. تعلیقی که در این بخش شکل می‌گیرد (مثل هر داستان تعقیب و گریز) نتیجهٔ این سؤال است: کدام یک موفق خواهند شد، هامبرت یا کویلتی؟ کویلتی موفق می‌شود و لولیتا را، در حقیقت، از هامبرت 'می‌رباید'؛ ولی نقطهٔ اوجی در کار نیست. چرا؟ چون همچنان که گفتم رمان لحنی دوگانه دارد، و همیشه در (لااقل) دو سطح حرکت می‌کند. کویلتی از همان آغازِ رمان اگرچه شخصیّتی مستقل دارد دقیقاً به صورت بَدل هامبرت به نمایش درمی‌آید. با این تفاوت که 'کویلتیِ همزادِ هامبرت' به روشنی گناهکار است؛ و در آینهٔ کویلتی بالاخره هامبرت با گناهش روبه‌رو می‌شود. (یادآوری کنم که در جائی هامبرت 'کویلتی' ــ Quilty ــ را همراه 'گناهکار' ــ guilty ــ

می‌آورد.) از اینجا به بعد هامبرت در تعقیب لولیتاست؛ با این‌که می‌داند 'چرا' ولی نمی‌داند 'چگونه' از کفَش داده. بنابراین تعقیب و گریز ادامه دارد؛ ولی حالا که کویلتی (بَدل هامبرت) بار گناه را به دوش می‌کشد پس هامبرت به تمامی عاشقِ پاک‌باخته است. هامبرت، در نهایت، لولیتا را می‌یابد؛ همچنان نقطهٔ اوجی در کار نیست. لولیتا دعوت هامبرت را رد می‌کند(چون‌حاضر به‌زندگی مشترک با هامبرت نیست). وصورت مسئله تغییر می‌کند؛ برای عاشق پاک‌باخته چه می‌ماند جز این‌که از هیولای گناهکار انتقام بگیرد. تعلیقی دیگر که نقطهٔ اوجی به دنبال نمی‌آورد؛ چون خواننده که پیشگفتارِ «ویراستار» را خوانده با پایان داستان آشناست؛ چون صحنهٔ قتل سراسرْ به نقیضه و مَضحکه می‌گذرد؛ و بالاخره چون‌کشتن‌کویلتی به‌منزلهٔ‌کشتن خود هامبرت است. هیچ رمانی تنها بر پایهٔ 'طرح' نمی‌ایستد؛ و این خطوط اولیّه را عناصر دیگر رمان پُررنگ می‌کنند؛ ولی همچنان که می‌بینیم حتی 'طرح' اولیّهٔ «لولیتا» نیز مایه‌های مرکزی‌را شکل‌می‌دهد و، البته، خود به‌کمک این مایه‌ها شکل می‌گیرد.

پنج

۱. زاویهٔ دید.

در «لولیتا» مقولهٔ 'زاویهٔ دید' (point of view) نیز مانند 'طرح' پیچیدگی‌های گمراه‌کننده‌ای همراه می‌آورد. کتاب با پیشگفتاری آغاز می‌شود به قلم دکتر جان ری که (ظاهراً) متخصص مسائل روانشناسی است. دکتر ری توضیح می‌دهد که به دنبال مرگ هامبرت در زندانْ وکیل هامبرت «دستنویس» («لولیتا») را در اختیار دکتر ری گذاشته تا ویرایش و منتشر کند؛ احتمالاً به این دلیل که رساله‌ای از دکتر ری (دربارهٔ «نابهنجاری‌ها») به تازگی جایزه‌ای برده. دکتر ری اضافه می‌کند که

«دستنویس» نیاز به ویرایش چندانی نداشته. به این ترتیب، در آغازِ رمان (خلاصهٔ) داستان را از زاویهٔ دید، به اصطلاح، 'علمی' دکتر ری می‌بینیم؛ و نظراتش را به زبانی سرراست و خشک می‌خوانیم که با زبانِ عاطفی و پُرکرشمهٔ هامبرت به کلی در تضاد است. ولی نکتهٔ پیشگفتار تنها در طنز نباکف و شوخی آشنایش با روانکاوی خلاصه نمی‌شود. دکتر ری، در ضمن، توضیحات بیشتری می‌دهد ــ برای خواننده‌هایِ، به گفتهٔ دکتر ری، قدیمی مسلکی (old-fashioned) که علاقه‌مندند بدانند عاقبتِ این قهرمان‌های «واقعی» به کجا می‌انجامد. باید توجه داشت که 'گیومه'ها به دکتر ری تعلق دارند؛ بنابراین 'واقعیّت'ی که از دیدگاه نباکف همیشه (و صرفاً) 'واقعیّتِ' راوی است به نظر می‌رسد در اینجا از ورای دو حجاب دیده می‌شود. دکتر ری حالا عملاً پایان داستان را بازگو می‌کند؛ در حالی که خواننده‌های «قدیمی مسلک» مسلماً علاقه‌مند نیستند پایان داستان را بدانند. در حقیقت، این‌همه دامی است که نباکف بر سر راه خواننده پهن می‌کند. آنچه خواننده درمی‌یابد تنها همین است که هامبرتِ «غیرطبیعی» مرتکب قتلی شده؛ و به کمک اشاراتی می‌تواند حدس بزند لولیتا دیگر زنده نیست. همین. باید کتاب را تا به انتهاء بخواند تا، در نهایت، کشف کند که هامبرت قاتل لولیتا نیست (و هست).

۲. قبل از این‌که مقولهٔ زاویهٔ دید دکتر ری را ادامه دهیم باید به نکته‌ای اشاره کنم. در میان قهرمان‌هائی که دکتر ری در پیشگفتارش معرفی می‌کند «همکار» کویلتی است، خانم ویویَن دارک‌بلوم؛ دکتر ری توضیح می‌دهد که خانم دارک‌بلوم به تازگی زندگینامه‌اش را منتشر کرده، با نام «نشانه‌ام». نکته اینجاست که نام این بانوی فاضله، در حقیقت، از حروف به هم ریختهٔ نام نویسندهٔ فاضلی ساخته شده که در زمان انتشار «لولیتا» به تازگی زندگینامه‌اش را به چاپ سپرده بود: ولادیمیر نباکف. اضافه کنم که

ویوین دارک‌بلوم بی‌سابقه نیست؛ در یکی از رمان‌های اولیّهٔ نباکف به آقای ویوین بَدلوک برمی‌خوریم (در «شاه، بی‌بی، سرباز»)؛ در «حرف بزن حافظ» با ویوین بلادمارک که اهل فلسفه است آشنا می‌شویم؛ در ضمن بعدها ویوین دارک‌بلوم حواشی «آدا» را تهیه می‌کند. و یادآوری کنم که «نشانه» (cue) گذشته از این‌که، البته، اشاره‌ای است به حرف اول نام کویلتی (Q) مستقیماً بازمی‌گردد به نباکف. یک بار دیگر با امضای نویسنده روبه‌رو ایم (شاید به این دلیل که در ابتداء تصمیم داشته «لولیتا» را با نام مستعار منتشر کند)؛ و یک بار دیگر نباکف را پنهان شده پشت نقابی در متن رمانش می‌یابیم تا زاویهٔ دید نویسنده از یاد نرود. برگردیم به دکتر ری. جالب این‌که اگرچه نظراتی که در پیشگفتار می‌آید به تمامی از زاویهٔ دید دکتر ری مطرح می‌شوند گهگاه به اشاراتی برمی‌خوریم که قطعاً به نویسندهٔ رمان و خالقِ دکتر ری تعلق دارند. به عنوان مثال، جالب است ببینیم دکتر ری دربارهٔ هامبرت چه نظری می‌دهد؟

۳. دکتر ری می‌گوید آثار بزرگ هنری «همیشه» بدیع اند، و به اقتضای طبیعت‌شان شگفتی‌های «تکان‌دهنده»ای (shocking) به حساب می‌آیند. دکتر ری قصد ندارد از هامبرت «تجلیل» کند. می‌پذیرد که هامبرت بی‌شک «وحشتناک» است، «رقّت‌بار» است، مثال درخشانی است از «جذام اخلاقی»، ترکیبی است از «درنده‌خوئی و شوخ‌طبعی» که احتمالاً خبر از «نهایت بدبختی» می‌دهد ولی جذّابش نمی‌کند. به نحو کسالت‌باری «بُلهوس» و غیرقابل اعتماد است. اغلب نظراتی که دربارهٔ مردم و مناظر این مملکت (= آمریکا) می‌دهد مضحک است. «صداقتِ» مستأصلی که در نبض اعترافاتش می‌تپد گناه «نیرنگ‌بازیِ اهریمنی»اش را تبرئه نمی‌کند. «غیرطبیعی» است. «آقا» (gentleman) نیست. ولی هربار که به لولیتا می‌رسد ویلن «نغمه‌سرا»یش (singing) می‌تواند «رقّت» و

«شفقت»ی چنان افسونگرانه از غیب فراخواند که کتاب را سحرآمیز و نویسنده‌اش را نفرت‌انگیز می‌یابیم. این‌همه را، فراموش نکنیم، دکتر ری می‌گوید که مشغلهٔ ذهنی‌اش تا به اینجای پیشگفتار صرفاً مسائلِ روانشناسی بوده؛ و برای خواننده‌ای که با نظرات نباکف دربارهٔ روانکاوها آشناست حتی کمی خنده‌دار می‌نموده. دکتر ری در ادامهٔ مطلبْ پیشگفتار را با «درس کلّیِ» نهفته در اعترافات هامبرت و فوائد تربیتی ـ اخلاقی کتاب به پایان می‌برد ــ فرصتی دلخواه و نمونه‌ای برای طنزِ نباکف. به این ترتیب، زاویهٔ دید دکتر ری روشن است. ولی به یُمن این زاویهٔ دید حتی قبل از این‌که رمان شروع شود اولاً طرح سریعی از هامبرت به عنوان شخصیّتِ اصلیِ رمانْ در ذهن خواننده ساخته می‌شود و ثانیاً مایهٔ اصلیِ تناقض (زشتی و زیبائی هامبرت) معرفی می‌شود. راویِ غیرقابل اعتمادِ رمان را چه کسی بهتر از راویِ غیرقابل اعتمادِ پیشگفتار می‌تواند معرفی کند؟ بااین‌وصف از دکتر ری نظراتی می‌شنویم که به بهترین شکلی لحن رمان را در خود خلاصه می‌کند: مثل تلفیق درنده‌خوئی و شوخ‌طبعیِ هامبرت که خبر از نهایت بدبختی دارد. به این‌همه «ویلن در خلاءْ» مقدمهٔ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» هم افزوده می‌شود (**رک** ج.*چهار*.۲.)؛ اشاره‌ای که مستقیماً صدای نباکف را به گوش خواننده می‌رساند.

۴. «لولیتا» روایتی اول شخص است؛ ولی راوی شخصیّتی چندلایه و پیچیده دارد، دقیقاً مثل روایتی که بازگو می‌کند. از سوئی هامبرت است که مثل راویِ هر رمانی حال و هوای رمان را می‌آفریند؛ از سوئی دیگر در هامبرت نیز سهم جهنم از سهم بهشت جدا نشده می‌ماند. هَم عاشق است و هَم قاتل؛ فاجعه می‌آفریند و از فاجعه عذاب می‌کشد. راویِ «لولیتا» خواننده را مجذوب می‌کند و، در عین حال، دور نگه می‌دارد ــ تا

خواننده بتواند قضاوتی جدا از قضاوت هامبرت داشته باشد. اصطلاح 'راوی غیرقابل اعتماد' اشاره به همین نوع راوی دارد. اصلی‌ترین خصیصهٔ هامبرت وسوسه‌ای است که فکر و ذکرش را بی‌وقفه مشغول نگه می‌دارد. پس همهٔ داستان را از همین زاویهٔ دید می‌بینیم؛ ولی زاویهٔ دید به گونه‌ای ترسیم می‌شود که خواننده در عین این‌که درگیرِ وسوسهٔ هامبرت است از فاجعه‌ای که هامبرت به بار می‌آورد غافل نمی‌ماند. مثل وقتی که در «پنین» علی‌رغمِ راویِ رمان به دردِ پنین پی می‌بریم یا وقتی که در «آتش رنگ‌باخته» علی‌رغم کین‌بُت راوی از نحوهٔ تفکر شید باخبر می‌شویم. در «لولیتا» زاویهٔ دید با ظرافت بیشتری عمل می‌کند، چون حتی شخصیّتِ هامبرت را نیز علی‌رغمِ روایتِ خود هامبرت می‌بینیم. به عنوان مثال، یادآوری می‌کنم که هامبرت نه تنها اروپائی که بسیار بافرهنگ است و بنابراین نظراتی که می‌دهد به هیچ وجه بی‌اهمیّت یا غیرقابل اعتناء نیستند. مثلاً انتقادهایش از 'پاش‌لاستِ' حاکم بر زندگی آمریکائیِ امثال شارلت (علی‌رغم نظر دکتر ری) بسیار بجا و زیبایند. نکته در اینجاست که این انتقادها همدردی و همدلی کم دارند؛ ولی به یُمن خوش‌ساختیِ زاویهٔ دیدْ همهٔ آنچه راکه هامبرت می‌بیند و همهٔ آنچه راکه نمی‌بیند خواننده یکجا می‌بیند.

۵. به این ترتیب، در صحنه‌هائی از «لولیتا» به پنجره‌هائی برمی‌خوریم که اگرچه به روی هامبرت بسته می‌مانند در مقابل دیدگان ما باز می‌شوند، و «خوانندهٔ خوب» را با اعماق شخصیّت هامبرت آشنا می‌کنند. در فصول قبل‌تر به تفصیل از نظرات رُرتی دربارهٔ گناه نداشتن کنجکاوی گفته‌ام. مثالی که رُرتی می‌آورد یکی از همین پنجره‌هاست. صحنه‌ای که منقّدین بسیار درباره‌اش حرف می‌زنند، احتمالاً به این دلیل که نباکف خودْ در مؤخرهٔ «لولیتا» از آن به عنوان یکی از صحنه‌های کلیدیِ رمان نام می‌برد؛

و اضافه می‌کند که صحنهٔ «یک ماه» کار بُرده. صحنه فوق‌العاده کوتاه است، در یک جملهٔ هشت سطری. در شهرک کازبیم هامبرت به سلمانی می‌رود. سلمانی «خیلی پیر» و کارش «خیلی معمولی» است. و مُدام راجع به پسرش ــ بازی‌کن بیس‌بال ــ «وِر و وِر» (babble) می‌کند. و با ادای هر صوتِ انفجاری (explodent) به پشت گردن هامبرت تف می‌کند. و گهگاه عینکش را با پیش‌سینه‌ای که به دور گردن هامبرت پیچیده پاک می‌کند. یا قیچی‌کاریِ ترسان و لرزانش (tremulous) را قطع می‌کند تا روزنامه‌پاره‌های رنگ‌ورورفته‌ای نشان هامبرت دهد. ولی هامبرت چنان «بی‌توجه» است که وقتی با دیدن عکس قاب‌شده‌ای در میان محلول‌های (lotions) باستانیِ خاکستری حقیقت را درمی‌یابد، به گفته‌اش، تکان می‌خورد: پسر سلمانی، بازی‌کن جوان و سبیلوی بیس‌بال، سی‌سال قبل مُرده. و با جملهٔ بعد صحنه تغییر می‌کند. در حقیقت، کلمهٔ «بی‌توجه» (inattentive) است که هامبرت را لو می‌دهد. بی‌توجهی به اندوه دیگران؛ به پسر مردهٔ شارلت و، البته، به لولیتا.

۶. وقتی از مقولهٔ زاویهٔ دید حرف می‌زنیم باید همچنین توجه داشته باشیم که راویِ کتاب مخاطب دارد؛ هامبرت قصد داشته از «این یادداشت‌ها» در دادگاه استفاده کند، و بنابراین به نظر می‌رسد این‌همه را در تمام احوال برای آنهائی که به قضاوتش نشسته‌اند بازگو ــ یا اعتراف ــ می‌کند؛ بخصوص که گهگاه هیئت منصفه را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهد. بااین‌وصف نه فقط موضعِ انفعالی یا تدافعی ندارد که لحنش کمابیش همیشه با طنز همراه است. ولی از آنجاکه هیئت منصفه‌ای درکار نیست به تدریج خوانندهٔ رمان به جای هیئت منصفه می‌نشیند. و سرانجام وقتی هامبرت موفق می‌شود به خواننده نقش هیئتِ منصفه بدهد طبعاً وظیفهٔ داوری نیز با خواننده است. اگر در آغاز رمان «خانم‌ها و آقایان»

هیئت منصفه را مخاطب قرار می‌دهد و می‌نالد از «ملائکِ مقرّب» (شعر پو) که عشق پاکش را تاب نیاورده‌اند و آنابل را از کفش ربوده‌اند، در اواخر نیمهٔ اول کتابْ همهٔ انسان‌ها را به شهادت می‌طلبد و «آقایان» هیئتِ منصفه را «بالدار» می‌خواند. اشاره به مایهٔ جدالِ ــ نه چندان کم اهمیّتِ ــ آسمان و زمین. به این ترتیب، خواننده‌ای که با زاویهٔ دید هامبرت (و آن سوی زاویهٔ دید هامبرت) آشنا شده نخواسته و ندانسته به قضاوت می‌نشیند؛ باید بی‌طرف باشد، ولی دیری نمی‌گذرد که طرف می‌گیرد؛ و هر طرفی بگیرد، به‌هرحال، به مثابه شخصیّتی به درون رمان کشیده می‌شود ــ درگیر و سهیمْ در سرنوشت قهرمانانِ داستان. یادآوری می‌کنم که این‌همهْ خبر از مایه‌ای آشنا دارد: رابطهٔ نویسنده با خوانندگانش. در اینجا نیز، همچنان که در رمان‌های دیگرِ نباکف دیده‌ایم، لحن هَم جدّی است و هَم طنّاز. خواننده را می‌فریبد و متقاعد می‌کند ــ و، در عین حال، سربه‌سرش می‌گذارد.

۷. هامبرت در صحنه‌ای، کمابیش به التماس، از خواننده‌ها می‌خواهد مجسّمش کنند؛ و می‌گوید وجود نخواهم داشت اگر مجسّمم نکنید. در صحنه‌ای دیگر که زبان خواهش برای تقاضای «مجسّمم کنید» به نظر کافی نمی‌نماید حتی آماده است با «اردنگیِ» جانانه‌ای تجسّم خواننده را به کار بیندازد. به روی هم (بر اساس شمارش اپل) خواننده را در طول کتاب بیست و هفت نوبت مخاطب قرار می‌دهد ــ گذشته از دفعاتی که مستقیماً با هیئت منصفه یا تمامی انسان‌ها یا حتی ماشینش حرف می‌زند. خطاب‌های مکرّرِ هامبرت و فراخواندن‌های متعدّد خواننده بدیهی است که (به عنوان مثال) برخلاف جهت نظریه‌پردازی‌های جیمز دربارهٔ زاویهٔ دید حرکت می‌کند. مبنای این نظریه که بر سرتاسر قرن بیستم سایه می‌اندازد به وجود آوردن داستانی است که به ظاهر بدون دخالتِ

نویسنده پیش می‌رود ــ از طریق نشان دادن و نه نقل کردن. فرض بر این است که خطاب‌هائی از این دستْ فضای «واقعی» داستان را درهم می‌شکنند و خواهی‌نخواهی تأکید بر «غیرواقعی» بودنِ داستان دارند. مقولهٔ «لولیتا» متفاوت است. شگرد نقیضه سازی نباکف را نمی‌توان ــ و نباید ــ از یاد برد. همچنان که اغلب منقّدها گفته‌اند رمان (بالاخص در این خطاب‌ها) با سنت‌های قدیم‌تر داستان‌نویسی شوخی می‌کند. به این معنا که به یُمن لحن شوخِ راوی خواننده‌ای که مطابق نظریهٔ جیمز باید از رمان فاصله می‌گرفت دیگَر نمی‌تواند کنار بایستد؛ و همهٔ این ظرافت‌های زاویهٔ دید رمان به درگیر شدن هرچه بیشتر خواننده در داستان می‌انجامد. «لولیتا» عرصهٔ شطرنج نویسنده با خواننده است؛ خواننده نمی‌تواند (و، در نهایت، نمی‌خواهد) ناظر بی‌طرف باقی بماند؛ در ضمن قوانین بازی از درون بازی برمی‌آیند، پس ارتباطی به انتظارات خواننده ندارند.

۸. و یک نکتهٔ آخر. ارتباطی که راوی در طول کتاب با خواننده بر قرار می‌سازد تا به آنجا پیش می‌رود که هامبرت می‌تواند سرانجام در جائی فریاد بزند «خواننده! برادر!» اشاره به سطر مشهوری از بودلر، شاعر بزرگ فرانسه، که خوانندهٔ «دو رو» را همتا و برادر می‌خواند. در فصول قبل به‌اندازهٔ کافی دربارهٔ اهمیّت رابطهٔ نویسنده/خواننده گفته‌ام، و نیازی به توضیح اضافه نیست. ولی در اینجا تأکید بر نکتهٔ دیگری است. در ارتباط بین نویسنده و خواننده همیشه سطوحی ظاهری و سطوحی باطنی وجود دارد. در کمابیش همهٔ رمان‌های دوران پختگیِ نباکف ــ بالاخص «لولیتا» ــ گذشته از روابط ظاهری رابطه‌ای که واقعاً هست هم علنی می‌شود. در «لولیتا» راوی نه فقط خواننده را به درون رمان می‌کشاند و به داوری‌اش می‌خواند که، در نهایت، «خوانندهٔ خوب» را وامی‌دارد با خودِ پنهانش روبه‌رو شود. تأسف خوردن بر کودکیِ ازکف‌رفتهٔ لولیتا ساده

است؛ به قضاوت هامبرت نشستن و تقبیح گناهانش دشوار نیست؛ ولی، در عین حال، مگر می‌شود رمان را تا بـه صـفحهٔ آخـر خـوانـد و درگـیر هامبرت نشد ــ و درگیرِ «صداقت»ی که حـتی دکـتر ری «ویـراستـار» را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ در حقیقت، خواننده را هم از صداقت گزیری نیست. خوانندهٔ صادق به نـاچار مـی‌پذیرد کـه لااقـل در صحنه‌هـائی بـا هامبرت احساس همدردی (اگر نگوئیم همدلی) دارد. خواننده، برادر! آیا آسوده‌خاطریِ خواننده‌ای که به راحتی محکوم می‌کند خود بهترین دلیلِ گناهکاری نیست؟ خـوانـندهٔ بـه ظـاهر اخـلاق‌دوستی کـه بـه قضـاوت مـی‌نشیند چـون خـود را بی‌گنـاه مـی‌دانـد. ولی کـدام یک از مـا واقعـاً بی‌گناهیم؟

شش

۱. زمان، مکان، فضا.

در «لولیتا» روایت به صورتی استعاری پیش می‌رود. خصیصه‌ای که البته در رمان‌های دیگر نباکف هم دیده می‌شود؛ ولی به نظر می‌رسد سـاختار استعـاری بـخصوص در «لولیتـا» شگـردی صرفـاً صوری (formal) نیست، بلکه از عمق درونمایهٔ مرکزی رمـان بـرمی‌آید. 'استعاره' را در اینجا صِرفاً به قصد یادآوریِ «علاقهٔ» بین دو طرف رابطه به کار می‌گیرم؛ به این معنـا کـه وقـتی 'مُشبّه بـه'ی را «ذکـر» مـی‌کنیم و 'مُشبّه'ی را «اراده» می‌کنیم، گوئی 'مُشبّه به' و 'مُشبّه' هردو در 'مُشبّه به' حاضرند. در «لولیتا» اغلب دو طرف رابطهٔ استعاره نه تنها بی‌ارتباط کـه اصلاً متناقض می‌نمـایند؛ بـااین‌وصف هـریک انعکـاس دیگـری است. بهشت در دوزخ و زیبائی در زشتی دیده می‌شود، و شفقت و سبعیّت به کمک همدیگر بازگو می‌شوند. اگرچـه مـنعکس شـدن 'الف' در 'ب'ی ناقضش یا بازگو شدن 'ب' به کمک و از طریق 'الف'ی به کلّی متفاوت

ناهمگون می‌نمایند در ساختار رمان از هم جدا نمی‌ایستند. به عنوان مثال، گفته‌ام که 'طرح' رمان ظاهری‌خطّی دارد؛ در نتیجه توالی رعایت می‌شود. ولی روایتْ 'اعترافی' یا به عبارتی دیگر شخصی است. پس ذهنی و عینی درهم می‌آمیزند. هامبرت لولیتا را به کمک آنابل و زمانِ حال را به کمک زمانِ گذشته و ملموس را به‌کمک ناملموس بیان می‌کند. از سوئی دیگر آنچه هامبرت توصیف می‌کند از ورای شیوهٔ توصیف هامبرت به خواننده می‌رسد؛ نه تنها کوششی برای از میان برداشتن یا حتی پنهان کردن حجابِ راوی نشده (به سَبْک رمان‌هائی که ادعای عینی بودنِ صِرف دارند) بلکه بالاخص روی هاله‌ای که هامبرتِ راوی به گِرد شخصیّت‌های رمان می‌کشد تأکید می‌شود.

۲. از یاد نبریم که به این دوگانگیِ استعاری پیشگفتار دکتر ری نیز افزوده می‌شود؛ زمانِ حال هامبرت، در حقیقت، زمان گذشته است؛ خواننده وقتی کتاب را می‌خواند که شخصیّت‌های اصلی همه مرده‌اند. بی‌فاصلگیِ روایتْ به معنیِ بی‌واسطگی نیست؛ و طنّازی راوی طنینی بی‌انتهاء دارد. خطاب‌های راوی را به هیئت منصفه و خواننده وقتی می‌خوانیم که راوی خود دیگر نیست؛ هامبرت وقتی دست به دامن خواننده می‌شود و از خواننده همدلی و همدردی و داوری می‌خواهد که دیگر هیچ قضاوتی بر سرنوشتنش تأثیر نمی‌گذارد. آیا این‌همه به نشانهٔ موفقیّت هامبرت نیست؟ از یاد نبرده‌ایم که هامبرت در اساس آرزو دارد به گذشته دست یابد، و غیرممکن را ممکن کند. گذشته‌ای که چهارچوبِ تمامی زمان‌هاست. هامبرت گذشته‌ای را که صرفاً در محدودهٔ خاطرات باقی می‌ماند نمی‌پذیرد؛ می‌خواهد زمان ــ آن زمان گمشده ــ را بازآفریند. در حقیقت، در حسرت بی‌زمانی است. آنابلِ گذشته در لولیتای حال. غیرممکن ممکن نمی‌شود؛ زمان گمشده را نمی‌توان

بازیافت. حتی خود هامبرت نیز دیگر آن هامبرتِ گذشته نیست. جزیرهٔ گذشته در دل دریای خاطره است، و دستگُریز؛ قایق‌هائی که در آب‌های حال در حرکت اند مُدام به جزیره نزدیک می‌شوند و مُدام به گِرد جزیره می‌گردند ولی هرگز به ساحل نمی‌رسند. با این‌همه آینه‌های روبه‌روی ساختارِ استعاری ابدیّتی می‌سازند. در هنر همه همیشه زنده اند؛ آنابل مُرده در لولیتاست که به زندگی ادامه می‌دهد و لولیتای مرده، در نهایت، خودْ آنابلی است؛ و هامبرت در اثری که می‌آفریند گذشتهٔ ازدست‌داده و حال فرارش ــ بهشتش و جهنمش ــ را در زمان حالی ابدی باهم درمی‌آمیزد و جاودانه می‌کند.

۳. از یاد نبرده‌ایم که، به گفتهٔ دکتر ری، لولیتا در شهری (ابداعی) می‌میرد که نامش به معنای «ستارهٔ خاکستری» است؛ «پایتخت کتاب»، به گفتهٔ نباکف. اپل در یادداشتی اضافه می‌کند که ستارهٔ خاکستری را همواره «مه» می‌پوشاند ــ معنای نام خانوادگی لولیتا. در اوائل کتابْ هامبرت اولین دیدارش را با آنابل (از «دورهٔ آنابل») به یاد می‌آورد. هامبرت و آنابل، هردو سیزده‌ساله، در تاریکی بیشه‌ای باهم اند؛ آنابل کمی بالاتر از هامبرت نشسته؛ و بالای سرشان «خوشه‌ای از ستاره‌ها» درخششی رنگ‌پریده دارد. هامبرت صورت آنابل را «در آسمان» می‌بیند. و «مِه ستاره‌ها» همیشه با او باقی می‌ماند. در اواخر کتاب، لولیتا در آخرین دیدارش با هامبرت می‌گوید که به اتفاق شوهرش به شهر ژوپی‌تر خواهد رفت ــ لااقل هامبرت «ژوپی‌تر» ضبط می‌کند. و اپل در یادداشتی می‌افزاید ستارهٔ ژوپی‌تر نیز همیشه از ورای حجابی از مه دیده می‌شود. به این ترتیب است که مایهٔ مِه گسترش می‌یابد؛ گوئی مکان‌های کلیدیِ رمان که مستقیماً با لولیتا ارتباط دارند همه در هاله‌ای از مه پنهان شده‌اند. گوئی لولیتا نیز مثل آنابل ستارهٔ دوردستی است در ذهن هامبرت که

نزدیک‌ترین و، در عین حال، دورترین ستاره می‌نماید. طبعاً در کنار این مکان‌های افسانه‌ای مکان‌های «واقعی» متعددی هم تصویر می‌شوند ــ و به شیوه‌ای واقع‌گرا. مثل تصویر (و 'پاش‌لاست') خانهٔ شارلت که در تضادِ کامل با حال و هوای لولیتا به تمامی واقع‌گراست، و نمایشگر خود شارلت.

۴. این‌همه تصادفی یا بی‌معنا نیست. همهٔ این مکان‌های مه‌آلود، در حقیقت، پسزمینه‌هائی می‌سازند برای مایهٔ افسانه. اپل در یکی از یادداشت‌هایش فهرستی به دست می‌دهد. به عنوان مثال، زادگاه لولیتا شهری (ابداعی) است به نام پیسکی (Pisky)؛ یادآور pixie (به معنای جن یا پری). در انتهای ماجرا هامبرت لولیتا را در شهر (ابداعی دیگر)ی به نام اِلفینستون (Elphinstone) از دست می‌دهد؛ در بیمارستان الفینستون است که لولیتا موفق می‌شود هامبرت را بفریبد و به اتفاق کویلتی فرار کند ـ از elf (به معنای جن یا پری) و elfin (به معنای پری‌وار). طبعاً این تصویر سابقه دارد: در ابتدای کتاب آنابل است که هامبرت نخستین «پریِ» (elf) سرنوشت‌سازِ زندگیِ خود می‌خواندش. برگردیم به لولیتا. اولین شب هامبرت/لولیتا در میهمانسرائی می‌گذرد به نام «صیّادان مسحور». کویلتی که به تدریج درمی‌یابیم در تعقیب هامبرت و لولیتاست نمایشنامه‌ای به همین نام (در همین‌جا) می‌نویسد؛ و هامبرت که خود را صیّادی سخت مسحور می‌خواند به صورت‌های مختلف به این نام اشاره می‌کند. در همین شبِ اول هامبرت متوجه لکِ ارغوانی‌مانندی روی گلوی برهنهٔ لولیتا می‌شود، نشانه‌ای از «ضیافت دراکولایِ افسانهٔ پریانی». اشاره‌های به افسانهٔ پریان حتی مستقیم‌ترند. هدیهٔ سالروز تولد هامبرت به لولیتا کتاب «پری کوچک دریائی» هانس کریستین اندرسن است؛ و خانهٔ کویلتی در «خیابان گریم» واقع شده ــ یادآور حال و هوای برادران گریم

(Grimm) که افسانهٔ پریان می‌نویسند (و البته grim ــ به معنای دلگیر و دهشتناک).

۵. فهرست مفصّل است. در نهایت، اپل به دو نکته اشاره می‌کند: اولاً، مایه‌های فریب و سِحر و جادو و دگردیسی همه و همه افسانه‌های پریان را تداعی می‌کنند؛ ثانیاً، اگرچه تکرار مایه‌ها و مکان‌ها و سه شخصیّتِ اصلی یادآورِ شکل‌های منظّم و متقارنِ این افسانه‌هاست 'طرح' رمان در جهتی مخالف افسانه‌ها حرکت می‌کند. هرچند که در دیدارِ انتهائی هامبرت پیشنهاد یکی از پایان‌های افسانه‌ای را به لولیتا می‌دهد ــ تا آخر عمر به خوبی و خوشی باهم زندگی می‌کنیم ــ لولیتا نمی‌پذیرد. در ادامه، اپل مایهٔ افسانه را در رمان‌های دیگر نباکف دنبال می‌کند. به نظر می‌رسد تمامی این رمان‌ها لااقل به این معنا افسانه‌ای به حساب می‌آیند که در سرزمین‌هائی تخیّلی رخ می‌دهند؛ در آرمانشهرِ «بند سینیستر»، در زمبلای «آتش رنگ‌باخته»، و از همه مهم‌تر در دنیای به کلّی تخیّلی «آدا». البته نباید از یاد برد که در ورای همهٔ اینها دنیای داستان‌های آلیس قرار دارد. به نکتهٔ اول اپل باید اضافه کرد که دنیای سحر و جادوی «لولیتا»، در حقیقت، دنیای ذهنیِ هامبرت را به نمایش می‌گذارد که بر محورِ آنابل می‌چرخد. دقیقاً مثل زمبلای کین‌بُت، دنیائی که هرگز نداشته. هیچ‌یک از این دو شخصیّت نمی‌توانند با واقعیّت کنار بیایند؛ آنچه دارند، آنچه واقعاً و به تمامی در اختیار دارند، افسانهٔ پریانی است که خود می‌آفرینند. از اینجاست که خطرناک اند؛ چون می‌کوشند افسانهٔ پریان‌شان را به دیگران تحمیل کنند؛ چون می‌کوشند مرز بین واقعیّت و تخیّل را از میان بردارند ــ مقوله‌ای که باید به نکتهٔ دوم اپل اضافه کرد. اگر به نظر می‌رسد افسانهٔ پریان «لولیتا» در جهت مخالفِ افسانه‌های پریان حرکت می‌کند به همین دلیل است. به همین دلیل است که افسانه‌های پریان قهرمانان مجنون

رمان‌های نباکف ــ مثلاً هامبرت یا کین‌بُت ــ بسیار جذّاب و، در عین حال، بسیار هم مخرّب اند. از جنونِ هریک از این قهرمان‌ها تا نبوغِ هنرمند راه چندانی نیست؛ با این تفاوت که هنرمند (هر هنرمندی؟) مرز میان واقعیّت و تخیّل را از میان بر نمی‌دارد ــ مگر در آثار هنری. تا به تسلّطی بی‌چون و چرا دست یابد: بر واقعی و بر غیرواقعی، بر زندگی و بر خیال، بر گذشته و بر آینده.

۶. به این ترتیب، در «لولیتا» زمانِ رمان و نیز مکانِ رمان به صورت‌هائی مشابه عمل می‌کنند؛ به این معنا که نه یک بلکه دو فضا به وجود می‌آورند. فضاهائی که حتی وقتی مُتضاد یا مُتناقض نیستند ــ اگرچه اغلب هستند ــ لااقل متفاوت اند. نویسنده از طرفی به کمک جزئیّاتْ بخشی از آمریکا را با دقتی هرچه تمام‌تر و به شکلی به تمامی واقع‌گرا بازمی‌آفریند؛ و از طرف دیگر هالهٔ مه‌آلودی به دور این‌همه می‌کشد و حال و هوائی جادوئی پدید می‌آورد. بدیهی است که اگر توضیحاتم دربارهٔ هریک از عناصر و عوامل رمان ــ از 'طرح' گرفته تا فضاسازی ــ به نظر زیادی مجرّد می‌نمایدبه سادگی به این دلیل است که ناچارم هریک را جداگانه توصیف کنم. تنها در نگاهی کلّی به رمان می‌توان دریافت که، مثلاً، مقولهٔ مکان چگونه در خدمت درونمایهٔ رمان انجام وظیفه می‌کند ــ و می‌توان دریافت که ساختارِ رمان چقدر مُنسجم است. تا آنجا که هریک از این عناصر اگرچه شکل‌واستقلال‌خود را داردخصائص دیگر عناصر و اساساً ساختارِ کلّ رمان را مکرّر می‌کند. این خصیصه به افسانه‌ای‌ترین داستان‌ها واقعیّت می‌بخشد، و غیرقابل باورترین آنها را قابل قبول می‌کند. داستان باورکردنی است حتی وقتی ادعای «واقعی» بودن ندارد؛ باورکردنی است حتی وقتی سعی نشده لایه‌ای از «واقعیّت» روی همه‌چیز کشیده شود؛ باورکردنی است چون از منطقی درونی و مُنسجم برخوردار است. این‌همه

را می‌توان در بخش بررسیِ شخصیّت‌پردازی رمان به بهترین صورتی به نمایش گذارد؛ به این شرط که از مقوله‌های زمان و مکان و فضاسازی غافل نمانیم ــ حتی به قیمت بازگفتنِ آنچه پیشاپیش گفته شده.

هفت

۱. شخصیّت‌پردازی.

در «لولیتا» شخصیّت‌پردازی هم از الگوئی که در 'طرح' یا زاویهٔ دید رمان دیدیم تبعیّت می‌کند. ولی مهم‌ترین نکته‌ای که در مورد شخصیّت‌های اصلیِ رمان باید در نظر داشت این‌که شخصیّت‌ها در مرکز داستان اند، و صرفاً عواملِ پیش‌برندهٔ روایت نیستند. این‌که نویسندهٔ رمانی قادر باشد خواننده را با خصائل درونی یا رواني شخصیّت‌هایش آشنا کند کمابیش بدیهی انگاشته می‌شود. (جز البته خیلِ عظیمی از داستان‌نویس‌ها که از همین کارِ 'بدیهی' عاجزند!) نباکف در مصاحبه‌ای به دقت توضیح می‌دهد که، مثلاً، برای خلق لولیتا (شخصیّتی به تمامی تخیّلی) چگونه هر جزء را ــ به یُمن مراقبت و تیزبینیِ خاصّ نباکفی ــ از اینجا و آنجا گرفته و با تخیّل درهم آمیخته. ولی «لولیتا» از این مرحله و این نحوهٔ کار، به اصطلاح، واقع‌گرا فراتر می‌رود. علاوه بر خصائص روانیِ شخصیّت طبعاً با گذشتهٔ شخصیّت هم آشنا می‌شویم؛ با این تفاوت که گذشتهٔ لولیتا تنها گذشته‌ای شخصی ـ تاریخی یا، به عبارت دیگر، فردی نیست؛ به این گذشتهٔ فردی گذشتهٔ ادبی نیز افزوده شده. بنابراین آنچه را که در بخش‌های دیگر دیدیم در شخصیّت‌پردازی از نو می‌بینیم. ادبیّات در اینجا تنها این وظیفه را ندارد که شخصیّت‌های رمان را تحویل خواننده دهد؛ ادبیّات خود پاره‌ای از شخصیّت است. اجازه دهید مثالی ساده بیاورم. گذشتهٔ لولیتای دوازده‌ساله تنها به معنای بررسی لولیتای نه‌ساله و هفت‌ساله و غیره

نیست. دیده‌ایم که لولیتا در سطح 'طرح' گذشته‌ای دارد: عشق اول هامبرت، آنابل. و می‌بینیم که لولیتا در سطح ادبیّات نیز گذشته‌ای دارد؛ در حقیقت، لولیتا را از آنابل لی شعرِ پو تا آلیسِ داستان‌های آلیس مجموعه‌ای از شخصیّت‌های ادبی تقویّت و همراهی می‌کنند. به این مقوله برمی‌گردم.

۲. شخصیّت لولیتا در ظاهری‌ترین سطوح به کمک تصویرهائی ساخته می‌شود. لولیتا را در همهٔ این تصاویر در حرکت می‌بینیم، گوئی که صحنه‌ای از فیلمی است؛ ولی هر تصویرْ ساکن می‌ماند، گوئی که عکسی است. عجیب نیست. تصاویر از صافیِ ذهن هامبرت می‌گذرند؛ و هامبرت، همچنان که می‌دانیم، ترجیح می‌دهد لولیتا را در جزیره‌ای بی‌زمان محبوس نگه دارد. تصاویر لولیتا (مثل تصاویری که در فصل بعد، از آدا، خواهیم دید) به تمامی رنگی اند؛ لبریز از بازی با نور. رنگمایهٔ اصلیِ تصاویرِ لولیتا طلائی است، و همیشه همراه آفتاب. به عنوان مثال، سری می‌زنیم به صحنه‌ای که هامبرت برای اولین بار لولیتا را می‌بیند. هامبرت به قصد اجارهٔ اتاقی در خانهٔ دیگری به این شهر آمده؛ جذّابیّت خانه در دختر دوازده‌ساله و ندیدهٔ صاحبخانه است. ولی خانه آتش می‌گیرد. اگرچه به هامبرت خانهٔ شارلت پیشنهاد می‌شود دیگر تصمیم ندارد اتاقی اجاره کند؛ ولی از آنجا که، به گفتهٔ خودش، اروپائیِ مؤدبی است قبول می‌کند خانه را ببیند. شارلت و خانه هیچ کدام را نمی‌پسندد؛ 'پاش‌لاست' خانه و صاحبخانه بیشتر ترغیبش می‌کند هرچه زودتر بگریزد. تعلیق دیدار لولیتا ادامه می‌یابد. همهٔ انتظارات گذشتهٔ هامبرت غلط از آب درآمده؛ بااین‌وصف سرنوشت آیندهٔ دیگری می‌پروراند. همراه شارلت از اتاقی به اتاقی دیگر می‌رود؛ وقتی شارلت به اتاق‌های خودش و «لو» اشاره می‌کند هامبرت حدس می‌زند از خدمتکار حرف

می‌زند. خانه مرتب یا حتی تمیز نیست. لنگه جوراب کوتاه سفیدی روی زمین افتاده. در ظرف میوه تنها هستهٔ برّاق آلوئی دیده می‌شود. هامبرت پنهانی برنامهٔ قطارها را از جیب بیرون می‌کشد. شارلت که متوجه شده هامبرت خانه را نپسندیده می‌بردش به دیدن باغچه؛ و خیلی 'شیک' اعلام می‌کند: «[T]he piazza». هامبرت با انفجار ناگهانیِ گیاهان سبز روبه‌رو می‌شود. خیزابیِ آبی زیر قلبش طغیان می‌کند. و عشق رویرائی‌اش را بازمی‌بیند: روی زیراندازی، در برکه‌ای از آفتاب، نیمه‌برهنه، زانوزده، در حال برگشتن روی زانوهایش. لولیتاست که از بالای عینکی تیره به هامبرت خیره شده. هامبرت طبعاً آنابل/ لولیتا را به دقت توصیف می‌کند. در نهایت، شارلت توضیح می‌دهد دخترکی که دیده‌اند لولیتایش بوده و گلهائی که می‌بینند زنبق‌هایش هستند؛ هامبرت گل‌ها را «زیبا، زیبا، زیبا» می‌یابد ــ و فصل به آخر می‌رسد.

۳. در این صحنه تصویر لولیتا دو مایهٔ رمان را همراه می‌آورد. ا.حساسی از هجوم ناگهانی نور و رنگ، بخصوص برای کسی که مدت زمانی طولانی را در تاریکی گذرانده. منظرهٔ آفتابیِ باغچه به علاوهٔ سبزی گیاه‌ها و آبیِ موج دریا اگرچه مادی می‌نمایند در اساس عناصر رؤیائی خاطراتِ هامبرت اند. رنگ طلائی لولیتا در آفتاب با رنگ آبیِ موج‌های دریا که به خاطرهٔ آنابل تعلق دارد درهم می‌آمیزند. به همین دلیل است که لولیتا در ابتداء اصلاً آنابل می‌نماید؛ و صحنه نه شخصیّت یا گذشتهٔ خودِ لولیتا که، در حقیقت، شخصیّت آنابل و گذشتهٔ هامبرت را می‌نمایاند. جزئیّاتی که به دنبال می‌آیند ــ موهای «بلوطی» و شانه‌های «عسلی» و پشت برهنه ــ هیچ یک نه صرفاً لولیتا که آنابل («عروس مردهٔ» هامبرت) را در لولیتا بازمی‌سازند. و تقریباً بلافاصله مایهٔ افسانه‌های پریان به این ترکیب افزوده می‌شود. هامبرت خود می‌گوید احساسش شبیه به لله‌ای افسانه‌ای

است که شاهزاده خانم کوچکی گمشده را به کمک خالی که در کمر دارد پس از گذشت سالیان بازمی‌شناسد (گریهٔ شادمانهٔ شاه و نوای شیپورها و سرمستی لله). توجه دارید که اگرچه دوران کودکی هامبرت به آخر رسیده بر شاهزاده خانم زمان نگذشته. جالب این‌که هامبرت درتصویر کوتاهی که در همین‌جا از خودش به دست می‌دهد (آنچه، احتمالاً، لولیتا از بالای عینک تیره می‌بیند) خودِ فعلی‌اش را تنها لباس مبدّلی می‌داند؛ گوئی خودِ واقعی‌اش هنوز سیزده سال دارد. به این ترتیب، فقط لولیتا ساخته نمی‌شود؛ بلکه تداعی‌های تصویری هم ساخته می‌شوند. و در مرکز این تداعی‌ها هامبرت قرار دارد. به کمک تصاویر لولیتاست که به درون شخصیّت هامبرت سفر می‌کنیم، و هامبرتی می‌یابیم که با قلم‌موی خاطره لولیتا را بازمی‌آفریند. نقاشی را نقاش و نقاش را نقاشی می‌سازد.

۴. در دومین تصویر لولیتا حرکت می‌کند، و آنابل ناپدید می‌شود. هامبرت در آغاز صحنه پشت پنجره است؛ لولیتا در قاب نگاه هامبرت. تا این‌که بیرون می‌آید. لولیتا رخت‌ها را از روی بند جمع می‌کند، و در کنار هامبرت روی پلهٔ ایوان می‌نشیند. سنگ‌ریزه‌هائی را (و بعد تکه‌ای شیشهٔ بطری شیر) بین دوپایش برمی‌چیند و طرف سطل می‌اندازد ــ پینگ. هامبرت شرط می‌بندد که نمی‌تواند دوباره به سطل بزند. می‌تواند ــ پینگ. وقتی لولیتا برمی‌خیزد تا رخت‌ها را تو ببرد شارلت ظاهر می‌شود و از هامبرت که لولیتا را نگاه می‌کند عکس می‌گیرد. لولیتا را از دیدگاه هامبرت می‌بینیم، و هامبرت را از دیدگاه شارلت. از یاد نبریم که به دلیل این صحنه‌های به ظاهر توصیفیِ صِرف 'طرح' رمان از حرکت بازنمی‌ایستد. 'طرح' پیش می‌رود؛ و دیری نمی‌گذرد که شارلت با هامبرت ازدواج می‌کند. برگردیم به صحنه. این‌همه، البته، همراه با دقیق‌ترین توصیف‌هاست: لباس لولیتا؛ و پوست لولیتا، به تفصیل؛ و

درخششِ ابریشمیِ بالای شقیقه که در موی خرمائی‌اش محو می‌شود. نقاشی با کلمات را در اکثر آثار نباکف می‌یابیم، بخصوص در «لولیتا» و در «آدا». به کمک پرداختن به جزئیّات و نقاشی آنها حتی مجرّدترین رمان‌هایش (مثل «دعوت به مراسم گردن‌زنی» یا «بند سینیستر») ملموس می‌نمایند. بیخود نیست که نباکف (در مصاحبه‌ای) خود را قبل از هرچیز نقاش می‌داند؛ و به اپل می‌گوید واقعیّت این است که منظره‌ساز به دنیا آمده. کودکی‌اش و مادرش و این‌که اساساً حروف را رنگی می‌بیند همه و همه مقدماتی محسوب می‌شوند، اگرچه ناخودآگاه، برای دست یافتن به این توانائی.

۵. صحنه‌ای دیگر، و از نیمهٔ دوم رمان. شارلت مرده (ولی توجه داشته باشید که نقشمایهٔ عکس برداشتن شارلت چگونه تکرار می‌شود)؛ و از دیدگاه لولیتا هامبرت حتی فریبندگی اولیّه‌اش را هم از دست داده. هامبرت اگرچه خود را مالک لولیتا می‌داند دیگر بدون تمهید و تهدید نمی‌تواند مالکیّتش را اثبات کند. در این صحنه لولیتا را در یکی از کلاس‌های مدرسه می‌یابد، و در کنارش می‌نشیند. باسمهٔ یکی از نقاشی‌های رینولدز، نقاش بزرگ قرن هجده انگلیس، بالای تخته نصب شده. تصویر دختربچه‌ای که زیر درختی نشسته (با دست‌های گره‌خورده‌ای نگه داشته روی سینه و پاهائی برهنه)؛ دختربچهٔ نقاشی رویش را از ما برگردانده و به بیرون از قاب نقاشی خیره شده. هامبرت نقاشی را توصیف نمی‌کند، ولی نامش را می‌آورد: «دوران معصومیّت». چند ردیفی جلوتر از هامبرت و لولیتا دخترکی نشسته که هامبرت به دقت توصیفش می‌کند؛ با گردنی «خیلی برهنه» و موهای زیبائی بور. دخترک غرق در کتابی که می‌خواند گهگاه تارهائی از مویش را به دور انگشت می‌پیچد. لولیتا هم کتابی دربارهٔ تئاتر می‌خواند؛ و تا رشوه‌ای نمی‌گیرد

(از جمله بازی در نمایش مدرسه، «صیادان مسحور»؛ ادامهٔ مایهٔ شخصیّتِ اصلی دیگر رمان، کویلتی) تن به تقاضای جنسی هامبرت نمی‌دهد. به این ترتیب، تصویر لولیتا همراه با دو تصویر دیگر می‌آید: دخترک ساکتِ نقاشی و دخترکی که بی‌خبر جلوتر نشسته. هر تصویر انعکاسی از دو تصویر دیگر به دست می‌دهد؛ و آنچه در هر تصویر نهفته به کمک این انعکاس‌ها آشکار و، البته، افشاء می‌شود. تا به آنجاکه به نظر می‌رسد هامبرت هر سه تصویر را مُلوّث می‌کند. صحنه که در چند سطر و بدون هیچ توضیح اضافی است طبعاً معصومیّت لولیتا را ارائه می‌دهد، حتی وقتی که به ظاهر (تکرار کنم: به ظاهر) دیگر معصوم نیست. هامبرت فقط دست لولیتا را توصیف می‌کند، دقیقاً در لحظه‌ای که دستش را زیر میز می‌برد (جوهری، گچی، با بند انگشت‌هائی سرخ) ــ و تصویر لولیتا در نهایت ظرافت به تمامی ساخته می‌شود.

۶. از یاد نبرده‌ایم که 'و' اعتقاد دارد قهرمان‌های رمان‌های برادرش سباستینْ «شیوه‌های نگارش» اند؛ نه نقاشیِ یک منظره که نقاشیِ شیوه‌های مختلفِ نقاشی این منظره (**رک** ب.*چهار*.۴). در «لولیتا» وقتی، به عنوان مثال، به بررسی شخصیّتِ لولیتا می‌پردازیم نه با تصویری ثابت ــ از دیدگاهی ثابت ــ که با مجموعه‌ای از تصاویر روبه‌رو ایم. دختربچهٔ معصومی آمریکائی، پریچه‌ای جادوئی، وسوسه‌گر خردسالی باسابقه، زن جوانی تنها و غمزده. همهٔ این لولیتاها در شخصیّتِ لولیتای رمان جمع‌اند. خواننده در هر لحظه با تصویری ثابت و، در عین حال، با هاله‌ای از تصاویر دیگر روبه‌رو است. به این ترتیب است که لولیتا به ذهن و قلب خواننده راه می‌یابد. اگرچه «واقعی» نیست (به این معنا که از زندگی روزمرّه به قرض گرفته نشده) برای خواننده واقعی می‌شود ــ چون باورکردنی است. چون بخشی از واقعی بودنْ چندبُعدی بودن است، به

علاوهٔ همهٔ تضادها و تناقض‌ها. با این‌همه «دخترک کوچک» نباکف وارد فرهنگ می‌شود ــ فرهنگِ زبان انگلیسی و فرهنگ جهانی. ولی برای دست یافتن به مرحلهٔ جهان‌شمولی باید اولْ شخصیّتِ منحصربه‌فردی ساخته شود. در اوائل رمان، هامبرت از «طبیعت دوگانهٔ این پریچه» حرف می‌زند: ترکیبی از بچگیِ لطیف و رؤیائی و نوعی عوام‌زدگیِ خوف‌انگیز ــ 'پاش‌لاست' ــ که سرچشمه‌اش تودل‌بروئیِ دماغ‌های سربالای آگهی‌ها و عکس‌های مجلّات است؛ و سرخ و سفیدی محوِ خدمتکارهای تازه‌بالغ؛ و روسپی‌های خیلی جوان «خانه»های شهرستانی در نقش و به هیئتِ کودکان. آمیخته با لطافت پاک و ظریفی که، به گفتهٔ هامبرت، از ورای گل‌ولای (mud) و مُشک (musk) نشت می‌کند. در نهایت، آنچه هامبرتْ خارق‌العاده می‌یابد و بازگو می‌کند این‌که «این لولیتا، لولیتای من» ولعِ قدیمِ راوی را فردیّت می‌بخشد؛ تا به آنجا که بالاتر از هرچیزی قرار می‌گیرد ــ لولیتا.

۷. شخصیّت‌هائی که، در حقیقت، «شیوه‌های نگارش» اند چگونه ملموس و باورکردنی و، مهم‌تر، زنده می‌نمایند؟ سؤال را می‌توان به سادگی با جمله‌ای از خود نباکف جواب داد: به کمک جزئیّات، جزئیّاتِ ملکوتی (**رک** *الف.نه.۳*). با حالتی گذرا، اشاره‌ای کوتاه، سایه‌روشنِ رنگسایه‌ای موقت. هر شخصیّت در وهلهٔ اول به دورِ هسته‌ای مرکزی شکل می‌گیرد؛ و همهٔ حالات و اشارات، همهٔ جزئیّات، این هستهٔ مرکزی را برای خواننده زنده نگه می‌دارند. به این مجموعه دگردیسی‌های شخصیّت افزوده می‌شوند؛ تغییراتی که جنبه‌های مختلف ــ یا مُتضاد ــ شخصیّت را به نمایش می‌گذارند. یادآوری کنم که این‌همه نه در خلاء بلکه بالاخص در مکان‌هائی است که با دقت بسیار ساخته و پرداخته شده‌اند. در «لولیتا»، همچنان که قبل‌تر گفته‌ام، مکان‌هائی که شخصیّت‌ها

را احاطه می‌کنند پسزمینه‌های صرف نیستند ــ و زمان تنها توالیِ واقعه‌ها در فصل‌هائی که پی در پی می‌آیند نیست. هیچ شخصیّتی را نمی‌یابیم که (هستهٔ مرکزی و دگردیسی‌ها به کنار) وابستهٔ مکان و زمان نباشد. مثالی می‌آورم، شارلت. توصیف شارلت از حتی قبل از این‌که شخصیّت را ببینیم شروع شده؛ با تصویر خانه‌اش. هامبرت با توصیف زنگِ دَر شروع می‌کند؛ همراه با باسمهٔ ونگوگ و خرت‌وپرت‌های مکزیکی. 'پاش‌لاست'، به علاوهٔ شلختگی. حالا صدای شارلت را از بالای پله‌ها می‌شنویم، با تکیه روی «موسیو»، و خاکستر سیگارش را می‌بینیم که پائین می‌ریزد. شارلت سرانجام از پله‌ها سرازیر می‌شود؛ در حالی‌که با سبّابه‌اش ضربه‌های کوچکی روی سیگار می‌زند. در اینجا لحن تحقیرآمیز هامبرت از توضیحی که می‌دهد جدا نیست. شارلت را همچنان که از پله‌ها پائین می‌آید به تدریج می‌بیند ــ کفش، شلوار، پیرهن، صورت ــ و به همین ترتیب به خواننده معرفی می‌کند. وقتی هم که در ادامه، شارلت را مستقیماً توصیف می‌کند («رقیق‌شدهٔ مارلنه دیتریش») به این دلیل است که، به گفته‌اش، از شرّ مقولهٔ توصیف شخصیّت خلاص شود؛ ولی، در حقیقت، پیشاپیش با شارلت آشنا هستیم. چون هستهٔ مرکزی شخصیّتِ شارلت با واکنش هامبرت به فضای دوروبَر سَاخته شده. به کمک همین شیوه است که در ادامهٔ صحنه (در حالی که شارلت خانه را به هامبرت نشان می‌دهد) طرح اولیّهٔ شخصیّتِ شارلت تبدیل به تکچهرهٔ کاملی می‌شود و روابط بعدی صاحبخانه/ مستأجر شکل می‌گیرد؛ و در ضمن بدون این‌که راوی خود دریابد طرح سریعی از شخصیّتِ ندیدهٔ لولیتا به خواننده عرضه می‌شود. راوی این‌همه، البته، هامبرت است؛ ولی صحنه دوسویه عمل می‌کند؛ و راوی در اساسْ نخواسته و ندانسته بیشترین توضیح را دربارهٔ شخصیّت خود به دست می‌دهد.

۸. در اینجا باید به دو نکته اشاره کنم. اول مقولهٔ لحن هامبرت است، بخصوص در مواقعی که به توصیف شخصیّت‌ها می‌پردازد. (در مورد زبان رمان توضیحی جداگانه خواهم داد.) هامبرت به لولیتا که می‌رسد لحنی نه فقط عاشقانه که شاعرانه دارد؛ یک بار دیگر نباکف موفق می‌شود، به یُمن وسوسهٔ هامبرت، در نثر زندگی روزمرّه شعری پنهان بیابد. همچنان که وسوسهٔ کلّی پریچه‌ها جای خود را به عشق به «این لولیتا» می‌دهد جزئیّات مربوط به لولیتا اهمیّت بیشتری می‌یابند؛ هر تکهٔ لباس و هر خصیصهٔ شخصیّتی لولیتا شعری است. در این مواقع دیگر هامبرتِ راوی از هامبرتِ عاشق بازشناختنی نیست؛ و این شخصیّتِ ترکیبی در شعری که در ساده‌ترین رفتارِ لحظه به لحظهٔ لولیتا می‌بیند غرق و محو می‌شود. ولی وقتی راوی به شارلت می‌رسد لحنش، موشکاف و خرده‌بین، سراسر عینی و پُرطنز است. در مورد کویلتی با نوعی حرارت و هیجان منفی روبه‌رو ایم ــ غیظ داغی که با حیرت و سرگشتگی همراه می‌آید. از یاد نبریم که، رابطهٔ هامبرت/لولیتا به کنار، پیشرفت 'طرح' رمان به یُمن همهٔ آن چیزهائی است که هامبرت دربارهٔ کویلتی نمی‌داند و به تدریج کشف می‌کند. برگردیم به لحن هامبرت. گذشته از شخصیّت‌های دیگر، در مورد خود هامبرت به کمک تغییر در لحن است که رابطهٔ هامبرتِ راوی با هامبرتِ شخصیّتِ رمان شکل می‌گیرد. چون تغییراتی که در لحن راوی می‌یابیم فقط بازتاب شخصیّت‌های متفاوت رمان نیستند؛ این تغییرات، در حقیقت، شخصیّتِ خودِ هامبرت را به نمایش می‌گذارند. دوم مقولهٔ آماده‌سازی خواننده است، بخصوص در مواقعی که راوی قصد دارد شخصیّتی را معرفی کند. در مواردی شکل کار ساده است. به عنوان مثال، در اوائل رمانْ هامبرت از کتاب‌هائی که در کتابخانهٔ زندان می‌یابد حرف می‌زند. بدیهی است که عنوان کتابی از آگاتا کریستی به قتلی که رخ می‌دهد اشاره دارد؛ یا کتابی از اِلفینستون (که، به

گفتهٔ اپل، نباکف ادعا می‌کند نویسنده‌ای واقعی است) اشاره به شهر (ابداعی) اِلفینستون دارد. ولی اغلب شکلِ کار پیچیده‌تر می‌شود. در کتابخانهٔ زندانْ هامبرت به «فرهنگ»ی برمی‌خورد از شخصیّت‌های تئاتری، و صفحه‌ای را نقل می‌کند. به این دلیل که بازیگری همنامِ لولیتا (کویین، دلرس) بلافاصله بعد از کویلتی نمایشنامه‌نویس آمده. ولی در عمل نام‌های نمایشنامه‌های کویلتی به مجموعهٔ عظیمی از مایه‌هائی که در طول رمان آشکار خواهند شد اشاره دارند. مثال بهتر فهرست دیگری است. هامبرت فهرست اسامی شاگردهای کلاس لولیتا را می‌یابد و عاشقانه نقل و وصف می‌کند و، به گفته‌اش، مثل شعری ازبَر می‌کند. و البته این‌که نام لولیتا را (هیز، دلرس) وسط این فهرست چهل‌تائی و، به گفته‌اش، بین (Mary Rose و Rosaline) گل‌های سرخ مراقب می‌یابد مجنونش می‌کند. ولی این فهرست سادهٔ اسامی، ورای شور و اشتیاقِ راوی، لبالب از اشاره‌ها و تداعی‌هاست؛ گذشته از این لولیتا سعی کرده پشت فهرست نقشهٔ آمریکا را بکشد ــ نقشه‌ای که اگرچه روی کاغذ ناتمام مانده به نوعی در سفرهای نیمهٔ دوم کتاب کامل می‌شود.

۹. وقتی از شخصیّت‌پردازی در «لولیتا» حرف می‌زنیم شخصیّت کویلتی قطعاً توضیح مفصل‌تری می‌طلبد. کویلتی شخصیّتِ مرموز رمان است؛ هامبرت به عنوان قهرمان داستان در طول کتاب حتی از وجود کویلتی بی‌خبر می‌ماند. ولی در مورد خواننده بستگی به دقتش دارد؛ چون کویلتی کمابیش همه‌جا هست. باید مراقب بود، و سایه‌هائی را که در گوشه‌کنارِ هر صحنه پنهان شده‌اند پائید. طرح شخصیّتْ ساده می‌نماید. کویلتی نمایشنامه‌نویسی است که بالاخص برای کودکان می‌نویسد. از طریق مدرسه با لولیتا آشنا می‌شود؛ و از آنجا که مثل هامبرت، هرچند که بدون عشق و بدون شعر، طالب لولیتاست در تمامی سفرهای هامبرت و

لولیتا آنها را تعقیب می‌کند. تا این‌که بالاخره موفق می‌شود هامبرت را بفریبد (در شهر الفینستون)؛ و به اتفاق لولیتا می‌گریزد. در نهایت، از دهان لولیتا می‌شنویم که اگرچه مجذوب کویلتی بوده رفتارش را غیرقابل تحمّل و همراهان همیشگی‌اش را نفرت‌انگیز یافته و رهایش کرده. نکته اینجاست که جز در انتهای کتاب برخوردی با کویلتی نداریم، ولی حضورش را در همه‌جا احساس می‌کنیم. کویلتی مثل کارآگاهی خصوصی در پیِ هامبرت می‌آید؛ همه‌جا هست ــ ایستاده پشت درخت‌ها، نشسته در سرسرای میهمانسرا، و در ماشین عقبی. شگردی که در مورد دیگر شخصیّت‌ها دیدیم در اینجا به اوج می‌رسد: این‌که راوی شخصیّتی را به صورتی غیرمستقیم معرفی کند؛ و این‌که شخصیّتی به واسطهٔ راوی ولی بدون این‌که راوی خود بداند چه می‌گوید معرفی شود. به این ترتیب، شخصیّت کویلتی به کمک مجموعه‌ای از اشارات ساخته می‌شود؛ اپل چهل‌وچهارتائی از این اشاره‌ها را فهرست می‌کند. سایهٔ ظاهراً بی‌نامی که از طرفی، خود را از چشم راوی کتاب پنهان نگه می‌دارد و از طرفی دیگر، در اغلب صحنه‌ها حضوری، به اصطلاح، نامرئی دارد چگونه شخصیّتی است، و چگونه ساخته می‌شود؟

۱۰. شخصیّتی که از میان اشاره‌ها و به کمک تداعی‌ها شکل می‌گیرد طبعاً شخصیّتی «واقعی» نیست؛ ولی همراه شخصیّت‌هائی می‌آید که واقع‌گرایانه تصویر شده‌اند، و در نتیجه مایه‌ای مرکزی را در رمان تقویت می‌کند. همچنان که قبل‌تر گفته‌ام، «لولیتا» در هر صحنه‌اش برخوردی ارائه می‌دهد: دو جنس تصویر و دو جور بافت و، حتی، دو طرز تلقی. نگاه رمان، مثلاً، به پو با نقیضهٔ پو و برداشت رمان از تراژدی با کمدی همراه است. بنابراین تلخی واقع‌گرائی را با مجاز و با مَضحکه درهم می‌آمیزد، وبیشترین استفاده را از سایهٔ کویلتی می‌برد. تا آنجا که در

شخصیّت‌پردازی کویلتی به مرز 'کاریکاتور' می‌رسد. حرف بر سر یک بُعدی بودن کویلتی نیست. کویلتیِ هامبرت آشکارا کویلتیِ لولیتا نیست؛ و برای شخصیّت‌های دیگر رمان که کویلتی نمایشنامه‌نویس را می‌شناسند کویلتیِ لولیتا احتمالاً باورکردنی نیست. حرف بر سر حال و هوائی شوخ است که کویلتی در حتی جدّی‌ترین صحنه‌ها با خود می‌آورد. بهترین مثال، طبعاً، صحنهٔ آخر است؛ ولی اول باید به نکتهٔ دیگری اشاره کنم. دقیقاً به همین دلیل که در شخصیّت‌پردازی کویلتی از عناصر واقع‌گرا استفاده نمی‌شود کویلتی مایه‌های متفاوتی را به دنیای رمان می‌افزاید. مهم‌ترینِ این مایه‌ها تقابل دو شخصیّتِ هامبرت و کویلتی و، در نتیجه، مقولهٔ 'همزاد' است. در آثار نباکف مایهٔ همزاد تازگی ندارد؛ سینسیناتوس و همزادش را از یاد نبرده‌ایم. ولی باید یادآوری کنم که مایهٔ همزادْ در ادبیّات داستانی سابقه‌ای بسیار طولانی دارد؛ و اگر نباکف به داستایوسکی بی‌اعتناست به «دکتر جِکیل و آقای هاید» (۱۸۸۶) نوشتهٔ ستیونسن همیشه علاقه‌مند باقی می‌ماند (و تدریسش هم می‌کند). ولی مَرجع بهتر احتمالاً پو است. به پو است که هامبرت، به یاد «آنابل لی»، مستقیماً ارجاع می‌دهد. هرچند که در ورای پو و عروس جوانش پوِ دیگری ایستاده؛ داستان پلیسی را پو ابداع می‌کند؛ 'نوع'ی که در «لولیتا» با خودش و نقیضه‌اش و مَضحکه‌اش روبه‌رو ایم. بنابراین چه مرجعی بهتر از «ویلیام ویلسن»؟ ــ یکی از استادانه‌ترین داستان‌های پو (۱۸۳۹). در اینجا مجال شرح و تفصیل نیست. تنها به همین یادآوری اکتفاء می‌کنم که‌اگر همزاد جِکیل شخصیّت‌شیطانی هاید است همزاد ویلسن، به‌عکس، وجدانش به حساب می‌آید؛ و کشته شدن همزاد به دست ویلسن به معنای نوعی خودکشی است. کویلتی آشکارا نقش همزادهامبرت‌را به‌عهده دارد. ولی بین هامبرت و کویلتی مرز خوب و بد از میان می‌رود. گناهکار کی و بی‌گناه کی‌ست؟ و علی‌رغم اصرار هامبرت که صرفاً کویلتی را

باعث و بانیِ فساد می‌داند، برای اخلاقیّات سنّتی مایهٔ همزاد (پاک علیه پلید) دیگر جائی نیست؛ یک بار دیگر مایه‌ای فراخوانده شده تا با نقیضه‌اش روبه‌رو شود. در «لولیتا» مقولهٔ اخلاق درونی‌تر و پیچیده‌تر است.

۱۱. واقعیّت ماجرا را هامبرت از لولیتا می‌شنود؛ و بالاخره کویلتی قدم به پیشزمینه می‌گذارد. (نباکف می‌گوید صحنهٔ نهائی هامبرت/کویلتی را قبل از فصل‌های دیگر رمان می‌نویسد؛ به این ترتیب، فصل‌های آغازی را وقتی می‌نویسد که بر اشارات کویلتی کاملاً تسلّط دارد.) در نهایت، هامبرت که راه می‌افتد روایت سرعت می‌گیرد و حال و هوای رمان تغییر می‌کند. هرچه هامبرت به خانهٔ کویلتی نزدیک‌تر می‌شود داستان غیرواقعی‌تر می‌نماید. مثل همهٔ داستان‌های 'گوتیک' طوفانی هامبرت را همراهی می‌کند؛ هرچند که وقتی می‌رسد هوا آفتابی است، خورشید «مردانه می‌سوزد» و پرنده‌ها جیغ می‌کشند و از درخت‌های خیس بخار برمی‌خیزد. دَرِ خانه باز است؛ به گفتهٔ هامبرت، مثل یکی از افسانه‌های قرون وسطیٰ. فضای خانه به ظاهر بلافاصله به هامبرت منتقل می‌شود؛ چون خود را صیّاد سحرشده‌ای می‌خواند. تا این‌که در پی جستجوئی که افسانه‌های سحر و جادو را به یاد می‌آورد سرانجام کویلتی را می‌یابد؛ کویلتی هنوز منگِ زیاده‌رویِ شبِ قبل و هامبرت آشکارا مست است. اگرچه هامبرت (هفت‌تیر به دست) روبه‌روی کویلتی می‌نشیند و می‌کوشد قبل از کشتن کویلتی «گناه»اش را به او بفهماند صحنه به تمامی به مسخرگی می‌گذرد. به عنوان مثال، کویلتی فکر (یا وانمود) می‌کند هامبرت مأموری است از طرف شرکت تلفن که به دلیل کثرت تلفن‌های راه دورِ کویلتی سروقتش آمده؛ و وقتی هامبرت از لولیتا اسم می‌برد کویلتی ادعا می‌کند بیشتر این تلفن‌ها احتمالاً کار همین لولیتا بوده

که مُدام به «بهشت» در واشنگتن یا بـه درهٔ «جـهنم» زنگ مـی‌زده. ولی مسخرگی یا 'پوچ'ی صحنه مانع نمی‌شود شباهت‌های هامبرت و کویلتی پنهان بمانند. وقتی کار به کَل و کشتی می‌کشد، به گفتهٔ هامبرت، کویلتی می‌غلتد روی هامبرت، و هامبرت می‌غلتد روی کویلتی، و «ما» می‌غلتیم روی «من»، و «آنها» می‌غلتند روی «او»، و «ما» می‌غلتیم روی «ما».

۱۲. وقتی به اوج صحنه می‌رسیم ــ یا باید برسیم ــ که هامبرت سرانجام «حکم» را به کویلتی می‌دهد تا به صدای بلند بخواند؛ ولی هامبرت متن محکومیّت کویلتی را به صورت شعری سروده ــ نقیضهٔ بسیار خنده‌آورِ «چهارشنبه خاکسترِ» الیوت. گلوله‌های هامبرت به دنبال می‌آیند؛ هرچند که وقتی به کویلتی می‌خورند به ظاهر بی‌اثرند و وقتی نمی‌خورند نتایج مسخره‌ای به بار می‌آورند. به این ترتیب، مرگ کویلتی ادامهٔ مسـخرگی است؛ هرچند که خون‌آلود و ناخوشایند و وحشتناک می‌نمـاید. لحـظهٔ آخرش هم مَضحکهٔ لحظه‌های آخر است: حباب گُلبهی گُنده‌ای، به گفتهٔ هامبرت با تداعی‌های کودکانه، روی لب‌هـای کـویلتی شکـل مـی‌گیرد، بزرگ می‌شود تا به اندازهٔ بـادکنکی، و نـاپدید مـی‌شود. در ایـن فـاصله مهمانان همیشگی کویلتی از راه رسیده‌اند و دارند از خودشان پذیرائـی می‌کنند؛ وقتی هم که هامبرت اعلام می‌کند صاحبخانه را کشته هیچ‌کس جدّی‌اش نمی‌گیرد. در ادامه عجیب نیست که هامبرت آرامش یا رهائی (relief) نمی‌یابد؛ باری روی شانه‌هایش سنگینی می‌کند، حتی سنگین‌تر از باری که امیدوار بوده از شرّش خلاص شود؛ باری کـه، بـه گـفته‌اش، «با» او و «بر» او و «روی» او است. نه فـقط انتقـامی گـرفته نشـده گـوئی حتی فاعلیّت هم نداشته؛ در نهایت، به خودش می‌گوید این هم پایان تئاتر «ابتکاریِ» (ingenious) کویلتی که او خود برایم روی صحنه آورد. اجازه می‌خواهم تکرار کنم که کویلتی را دوستانش «کیو» می‌نامند؛ نه فقط 'Q'که

'cue' ــ اصطلاحی در میان بازیگران تئاتر که به معنای نشانه‌ای راهنماست. «همکار» کویلتی را هم که از یاد نبرده‌ایم، ویوین دارک‌بلوم، که نامش حروف به هم ریختهٔ نویسندهٔ «لولیتا»ست. پس عجیب نیست که داستان هامبرت با تئاتری که «کیو» برایش ترتیب داده به آخر برسد. شخصیّت کویلتی که همهٔ نقشه‌های هامبرت را به هم می‌ریزد در اساسْ هدفی بسیار جدّی دارد. کویلتی، در حقیقت، ادامهٔ مایهٔ افسانه و سِحر و جادو است که «واقعیّت» هامبرت را به سؤال می‌کشد، و «تراژدیِ» هامبرت را به مسخره می‌گیرد. «لولیتا»، همچنان که گفتم، نظام اخلاقیِ بسیار پیچیده‌ای ارائه می‌دهد. هامبرت را درک می‌کنیم و احساس همدلی و همدردی می‌کنیم. با این‌همه 'خلاص'اش نمی‌کنیم؛ مایهٔ همزاد که عموماً راه فراری سنّتی پیش پای قهرمان می‌گذارد (هامبرتِ عاشق علیه کویلتیِ فاسد) در اینجا مطرح می‌شود تا، به عکس، راه را بر قهرمان ببندد. مسخرگی کویلتی به هامبرت اجازه نمی‌دهد تا گناهش را به سادگی با خون بشوید، و پشت قتل همزادش پنهان شود. جنایت با مجازات به پایان نمی‌رسد. خواننده درگیرِ «گناه» هامبرت باقی می‌ماند.

۱۳. و می‌رسیم به فصل آخر رمان. هامبرت از منزل کویلتی بیرون می‌آید و سوار ماشینش می‌شود. از آنجا که «همهٔ قوانینِ انسانی» را زیر پا گذاشته از قواعد رانندگی هم سرپیچی می‌کند و در طرف غلطِ جاده می‌راند؛ به گفته‌اش، در «آن طرف غریبِ آینه‌ای». گوئی با از دست دادن همزاد و تصویرش در آینه خودْ وارد دنیای آینه شده. نتیجه، و هدف، البته این‌که هرچه زودتر دستگیرش کنند ــ و می‌کنند. با این‌همه فرصت می‌یابد که با ماشین به بیراهه بزند و دامنهٔ چمن‌پوشی را تا آنجا که ممکن است سربالا بیاید، در میان «گاوهائی شگفت‌زده». پایان راه. سربالائی

صحنهٔ مرگ شارلت و گاوها صحنه‌ای را با لولیتا به خاطرش می‌آورند. به گفته‌اش، نوعی 'سنتز' پُرفکرِ هگلی که دو زن مُرده را (شارلت و لولیتا) به‌هم پیوند می‌دهد. اینجاست که، در انتظار پلیس، لحظاتی از گذشته را فرامی‌خواند؛ به گفته‌اش، «واپسین سرابی از اعجاب و نومیدی». صحنه‌ای که به دنبال می‌آید یکی از زیباترین صحنه‌های رمان است. می‌گوید: «روزی، اندک‌زمانی پس از ناپدید شدن «لولیتا»، دچار تهوّع وحشتناکی شدم و به‌ناچار اتوموبیل را کنار یک جادهٔ متروکهٔ کوهستانی ... متوقف ساختم.» صحنه را به دقت توصیف می‌کند؛ «و بعد، چون به فکرم رسید که تنفس هوای خوش کوهستان ممکن است برای حالم مفید باشد، به سوی دیوارهٔ سنگی کوتاهی که ... در سمت درّه ساخته بودند به راه افتادم.» حالاست که صدائی می‌شنود:

«چون به مغاک پذیرنده نزدیک شدم، متوجه همهمهٔ خوش‌نوائی گشتم که چون بخار از قریه‌ای برمی‌خاست که درست زیر پای من، میان چینی از درّه، برای معدنچیان ساخته بودند. آدم می‌توانست هندسهٔ خیابان‌ها را لابه‌لای مربّعِ بام‌های به‌هم چسبیدهٔ سرخ و خاکستری‌رنگ تشخیص دهد، و سبزی درختان را غوزه‌غوزه اینجا و آنجا ببیند، و نهری را که خمان و پیچان از میان قریه می‌گذشت تماشا کند، و نیز درخشش زباله‌زار شهر را که چون تلألؤ یک تکه سنگ معدن غنی و پرمایه بود ... امّا رخشان‌تر از آن رنگ‌های آرامِ شاد ــ چون رنگ‌ها و نیم‌رنگ‌هائی هستند که ظاهراً هم‌نشینیِ یکدیگر را خوش دارند ــ هَم رخشان‌تر و هَم رؤیائی‌تر از آن رنگ‌ها برای گوش، و نه برای چشم، آن ارتعاشاتِ بخارآلودِ آواهای بَرهم‌افتاده بود که بدون وقفه به بالا متصاعد می‌شد و به لبهٔ آن صخره‌سنگ‌های خارا می‌رسید که من در آنجا ایستاده بودم و دهان آلودهٔ خود را پاک‌می‌کردم. و به زودی متوجه شدم که ماهیّتِ این صداها همه یکی است، و از خیابان‌های آن شهرِ شفاف که زن‌هایش

در خانه بودند و مردهای آن سرِ کار، صدای دیگری برنمی‌خاست. ای خواننده! آنچه به گوشِ من می‌رسید چیزی جز نغماتِ کودکانْ در زمینِ بازی نبود، همان بود نه چیز دیگری، و هوا چنان زلال بود که در بخارِ صداهای درهم‌آمیخته ... آدم می‌توانست گهگاه ... یک تکهٔ مشخّص از قهقه‌ای پُرنشاط را بشنود، یا صدای برخورد توپی را با چوب بیس‌بال، یا صدای تِلِک تِلِک یک چهارچرخهٔ اسباب‌بازی را ... از جایگاه بلندِ خودْ مدتی به آن ارتعاشات آهنگین گوش دادم، به آن سروصداهای بریده بریدهٔ مجزّائی که بر زمینهٔ نوعی زمزمهٔ ملایم شنیده می‌شد، و آنگاه دانستم چیزی که به نحوی نومیدانه برایم آزار دهنده بود غایب بودنِ لولیتا از کنارم نبود، بلکه غیبتِ صدای او از آن هم‌آوائی و همهمه بود.»

بیخود نیست که نباکف خود در مؤخرهٔ «لولیتا» از این صحنه به عنوان یکی از صحنه‌های کلیدی نام می‌برد، و آن را یکی از «عصب‌ها»ی رمان می‌خواند. رابطهٔ هامبرت/لولیتا به همین سادگی (یا پیچیدگی) است، و هر توضیح بیشتر اضافی به نظر می‌آید. آنچه باقی می‌ماند جملات انتهائی هامبرت است که قبل‌تر بازگفته‌ام. با این‌همه نمی‌توانم نگفته بگذارم که هامبرت در اینجا خودْ یک بار دیگر داستانش را می‌خواند و می‌گوید تکه‌هائی از مغز استخوان به داستان چسبیده، و خون، و مگس‌های زیبای سبزرنگی درخشان.

هشت

۱. زبان.

از یاد نبرده‌ایم که هامبرت می‌گوید تنها با کلمات می‌تواند بازی کند؛ جملهٔ هامبرت طبعاً در مورد خالقش ــ و هر نویسندهٔ جدّی ــ صادق است. تا به آنجا که در «لولیتا» زبان مهم‌ترین عنصر به حساب می‌آید ــ یا

به عبارت بهتر نه صرفاً (زیبائی) زبان که آگاهانه به کار گرفتن زبان. به یاد آوریم که نباکف «لولیتا» را ماجرای عاشقانه‌اش با «زبان انگلیسی» می‌خواند؛ و برجِسْ زیبائیِ شخصیّتِ لولیتا را نه در استخوان‌بندی که در دو واجگونهٔ نامش نهفته می‌داند؛ و بالاخره نباکف خود در نامه‌ای به وِرا از زبان انگلیسی، در مقایسه با روسی، به عنوان «توهّم»ی غیرواقعی سخن می‌راند. تکرار کنم که، به یک معنا، قهرمان «لولیتا» زبان است. ولی حتی وقتی می‌پذیریم که نزد نباکفِ داستان‌نویس زبان مسئله‌ای اساسی است ــ همچنان که، مثلاً، نزد جویس ــ باز نکته‌ای نگفته می‌ماند؛ این‌که نباکف در دوران پختگی نه به روسی که به انگلیسی می‌نویسد، و بنابراین مسئلهٔ فائق آمدن بر زبان اهمیّتی حیاتی دارد. نباکف، البته، فائق می‌آید چون به انگلیسی عشق می‌ورزد. در اغلب رمان‌های نباکف، همچنان که قبل‌تر گفته‌ام، نه با یک که با دو چهارچوب روبه‌رو ایم؛ رمان داستانش را بازمی‌گوید و، در عین حال، به بررسی قالب رمان (یا حتی تاریخچه‌اش) می‌پردازد. در «لولیتا» چهارچوبی دیگر نیز می‌یابیم: زبان. در حقیقت، «لولیتا» زبانی ــ به معنای خاصّ کلمه ــ استعاری دارد. انگلیسی خارق‌العاده‌ای که گوئی همیشه آبستن روسی است، زبان پنهانی که زبان آشکار رمان را از درون منوّر می‌کند.

۲. به این ترتیب، نه فقط زیبائی (به گفتهٔ برجِسْ) که «واقعیّتِ» شخصیّتِ لولیتا وابستهٔ زبان است. زبان است که به «لولیتا» واقعیّت می‌بخشد. آنچه «لولیتا» را تا به این اندازه ملموس می‌کند عنصری به ظاهر ناملموس است ــ زبان. در «لولیتا»ست که گفته‌های نباکف دربارهٔ گوگول مصداق می‌یابد:

«... اگر 'فکرها' و 'واقعیّت‌ها' و 'پیام‌ها' را جالب می‌یابید نزدیک گوگول نیائید. سختیِ کمرشکنِ آموزش روسی را، آن‌هم برای

خواندن گوگول، نقدینه‌ای که به کارتان بیاید جبران نخواهد کرد. نزدیک نیائید، نزدیک نیائید. گفتنی برای شما هیچ ندارد. قید این مسیر را بزنید. فشار قوی. بسته تا اطلاع ثانوی. الحذر، الفرار، نکنید. مایلم فهرست کاملی اینجا بیاورم از همهٔ نهی‌ها و منع‌ها و تهدیدهای ممکن. اگرچه مشکل ضرورت یابد ــ چون خوانندهٔ عوضی قطعاً هیچ‌وقت به اینجاها نمی‌رسد. ولی حتماً استقبال می‌کنم از خواننده‌های واقعی ــ برادرانم، همزادانم. برادرم اُرگ می‌نوازد. خواهرم مطالعه می‌کند. آن زن خالهٔ من است. اول الفبا یاد می‌گیرید، لبی‌ها و زبانی‌ها و دندانی‌ها، حروفی که وزوز می‌کنند، زنبور بیکاره و زنبور گندهٔ پشمالو، و مگس تسه‌تسه. یکی از مصوّت‌ها «آخ»تان را درمی‌آورد. اول باری که ضمایر شخصی را صرف کردید احساس کوفتگی و خون‌مُردگی ذهنی می‌کنید. بااین‌وصف برای دست یافتن به گوگول (یا راحت‌تان کنم هریک از نویسنده‌های روس) راه دیگری نمی‌بینم. آثار گوگول، مثل تمامیِ دستاوردهای بزرگ ادبی، پدیدهٔ زبان است نه فکر.»

۳. این نظر، البته، به نظریه‌های صورت‌گراهای روس ــ بخصوص آدم‌هائی مثل یاکُبسن ــ بسیار نزدیک است. (بالاخص وقتی نظرات نباکف را با توضیحاتِ ارلیخ دربارهٔ صورت‌گراها مقایسه می‌کنیم.) ابزار ادبیّات زبان است؛ ولی اگر در زبان روزمرّه هر کلمهْ مصداقی (referent) را نشانه می‌گیرد در ادبیّات چنین نیست. از دیدگاه نباکف اگرچه کلمات معانی آشکاری همراه می‌آورند در رمان‌هائی که می‌نویسد مصداق هر کلمه خودِ کلمه است، و نحوه‌ای که به کار گرفته می‌شود. زبان روزمرّه وظیفهٔ اطلاع‌رسانی به عهده دارد؛ پس شنونده را همیشه به مصداقی، و پدیده‌ای، خارج از زبانْ رجوع می‌دهد. به همین دلیل است که هرچه از تداعی‌های مختلف زبان کم کنیم اطلاعات مورد نظر بهتر منتقل

می‌شوند. ولی هدف زبانِ ادبی، یا شاعرانه، انتقالِ صرفِ اطلاعاتْ نیست؛ و کلمات مأنوس کاربردی ندارند. زبان شاعرانه می‌کوشد تا تجربه‌ای را با تمامیِ تداعی‌هایش در اختیار مخاطب گذارد؛ از اینجاست که به ناچار کلمات آشنا را دگرگون می‌کند و در زبان آشنا اخلال به وجود می‌آورد. به گفتهٔ یاکبسن، تهاجمی سازمان‌یافته به زبانِ اطلاع رسانی (به نقل از ارلیخ). برگردیم به نباکف. از دیدگاه نباکف ادبیّات استقلالش را می‌خواهد، نه از معنا ــ چون ممکن نیست ــ که از مصداق. به گفتهٔ ارلیخ، هوسِرْل اعتقاد دارد مصداق در خارج از کلمه قرار دارد و معنا در درون کلمه. به دنبال این فکر است که نباکف می‌گوید ادبیّات دنیای خود را می‌آفریند ــ جدا از دنیای بیرون، یا «واقعی». به این ترتیب، بسیاری از نکات دربارهٔ نثر و زبان و، حتی، ساختارِ آثار نباکف روشن می‌شود. در زبان نباکف بیشتر کلمات به عوض این‌که پدیده‌هائی را در دنیای خارج هدف گیرند به درون خودِ کلمات باز می‌گردند؛ و طبعاً همین است که اغلب منقّدین سَبْک نباکف را involuted(= 'پیچیده به دور خود') می‌خوانند. هر کلمه بارهای مختلفی را به دوش می‌کشد؛ حال و هوا و تداعی‌ها و ضربِ موسیقیائی، به علاوهٔ معنا. در کاربُرد نباکف نه صرفاً معنا که همهٔ این بارها و تداعی‌ها اهمیّت می‌یابند؛ و، در نتیجه، کلمه راه‌های بیشتری برای تأثیرگزاری به دست می‌آورد ــ نه فقط از راه ذهن و فکر که از طریق حواس. بدیهی است که چنین زبانی حجم و ثقل می‌یابد، خصائصی که در دیگر عناصر رمان می‌بینیم.

۴. اجازه می‌خواهم گریز کوتاهی بزنم به نظری دیگر ــ اعتراضی به آنچه عموماً «نظریهٔ واقع‌گرا» می‌خوانند. از این دیدگاه ادبیّاتی که تنها هدفش نشانه‌گیریِ واقعیّت خارج است خواننده را فریب می‌دهد؛ چنین ادبیّاتی می‌گوید تنها یک واقعیّت وجود دارد، واقعیّتی که نویسنده عرضه می‌کند.

در حالی که کلمات بارها یا نشانه‌هائی مضاعف همراه می‌آورند؛ به این معنا که هَم به چیزی خارج از خود (مصداق) اشاره دارند، و هَم توجه را به نفْسِ این قراردادِ به ظاهر متناقض جلب می‌کنند. به عبارتی دیگر، نه کلمهْ مطلق است و نه مصداق. نوع ادبیّاتی که ادعای تقلید از واقعیّت دارد، در حقیقت، تنها یک واقعیّت و یک روشِ بیان این واقعیّتِ منحصربه‌فرد را می‌پذیرد. همین. نتیجه این‌که زبان و به دنبال زبان ادبیّات ــ و بالاخره حتی واقعیّت ــ را از تمامیِ تداعی‌ها محروم می‌کند. حرکت زبانِ داستانی را می‌توان آشکارا در این دستورالعمل ساده دید، از درون به بیرون و باز به درون.

۵. همچنان که گفته شد هدف ادبیّات انتقال تجربه و ملموس ساختن این تجربه است. نویسنده‌های مختلف از شیوه‌های مختلف استفاده می‌کنند. به عنوان مثال، روش آستن نه توصیف شخصیّت‌ها و صحنه‌ها که استفاده از گفتگو و، مهم‌تر، لحن این گفتگوهاست. نباکف، به‌عکس، شخصیّت‌ها و صحنه‌ها را نقاشی می‌کند؛ در «لولیتا»، البته، تضادِ تصاویرِ ثابت و متحرّک تنِشی‌اضافه به‌وجود می‌آورد. با این‌همه تنها قلم‌موئی که در اختیار دارد کلمات‌اند،همراه‌تمامی تداعی‌هائی‌که کلمات با خود می‌آورند. کافی است یک بار دیگر نام‌های لولیتا را به یاد بیاوریم: دُلُرِس، دالی، لولا، لو. رمان، در حقیقت، اصلاً با فهرستی از این نام‌ها شروع می‌شود ــ و عوالم و عواطفی که هر نام در هامبرت فرامی‌خواند. (جالب است که هامبرت از میان نام‌ها نامی این قدر آهنگین و شیطنت‌بار انتخاب می‌کند؛ 'لولیتا'ست نامی‌که هامبرت به‌نوعی از آنِ خود می‌کند، و لولیتاست پریچه‌ای که هامبرت‌به چنگ می‌آورد ــ و نمی‌آورد.) قبل‌تر گفته‌ای از نباکف دربارهٔ جویس آورده‌ام (رک *الف.شش.۸.*)؛ پس از گذشت سال‌ها نباکفْ در مصاحبه‌ای به این فکر بازمی‌گردد؛ اگرچه نکته

همچنان دربارهٔ جویس است حال و هوای داستان‌های خودِ نباکف را به یاد می‌آورد. می‌گوید نه به کمکِ کلماتْ که با «سایهٔ کلمات» فکر می‌کنیم؛ و اضافه می‌کند «اشتباه» جویس در حدیثِ نفس‌های (soliloquies) ذهنیِ البته درخشانش این است که «جسمیّتِ کلامیِ» زیاده از اندازه‌ای به‌افکار می‌دهد. معنای ضمنی گفتهٔ نباکف روشن است: به‌گونه‌ای‌بنویسیم‌که‌کلمه درمحدودهٔ کلمه‌باقی نماند، بلکه سایهٔ خود را نیز همراه بیاورد. به همین دلیل است که در نقاشی‌های (منثور) نباکف تصاویر علاوه بر نورِ، به اصطلاح، بیرونی در نوری درونی نیز غرقه‌اند. همچنان که در طول روز نور طبیعی می‌گردد و سایه‌های اشیاء کوتاه و بلند می‌شوند سایه‌های کلمات هم به یُمن تغییرات نور و رنگ درونی دگرگون می‌شوند. حرکت زبان در «لولیتا» این گونه است.

۶. در نهایت، به کجا می‌رسیم؟ به اینجا. هر کلمه، علاوه بر بار معنائی، بارهائی حسی و عاطفی و تجربی هم به دوش می‌کشد. بنابراین، همچنان که بسیار گفته شده، زبان ادبی اساساً بسیار نزدیکِ استعاره است. زبان نباکف شاعرانه است؛ ولی، همچنان که دیده‌ایم، نه به این معنا که در نثر داستان‌هایش از شعر تقلید می‌کند، بلکه به این معنا که در نثر داستان واقعاً شعر می‌یابد. زبان شاعرانهٔ نباکف، بالاخص در «لولیتا»، استعاری است چون به بازگوئیِ داستان ــ یا پیش بردن 'طرح' ــ اکتفاء نمی‌کند؛ چون زبانی است که، در عین حال، دغدغه‌های دیگر هم دارد. مثالی می‌آورم، به عنوان جمع‌بندی. ارتباط نباکف با زبان انتخابی‌اش ــ انگلیسی ــ بی‌شباهت به ارتباط هامبرت با عشق‌های اول و آخرش نیست. اگر هامبرت عشق کودکی‌اش، آنابل، را از دست می‌دهد نباکف نیز به ناچار روسیِ محبوبش را کنار می‌گذارد. در حقیقت، هیچ عشق دیگری جایگزین آن عشق اول نمی‌شود. ولی نومیدی عشق ازدست‌رفته

سرانجام راه می‌دهد به امیدواریِ عشقی که به نظر به‌دست‌نیامدنی می‌آید. هردو به داستان‌گوئی روی می‌آورند؛ هردو می‌کوشند این عشق بازیافته را با روایت کردن رمانی که پیش رو داریم از آنِ خود کنند. از یاد نبرده‌ایم که در سطور پایانی رمان، هامبرت به وضوحْ هنرمندی است که لولیتا را جاودان می‌کند. «این لولیتا»، در نهایت، لولیتای ساخته و پرداختهٔ هامبرت است؛ همچنان که انگلیسیِ «لولیتا» زبانی شخصی است، با مُهر شخص نباکف. به همین دلیل شاعرانه می‌نماید؛ چون خاطرهٔ روسی مثل شعری درونی در اعماقش جریان دارد ــ مثل خاطرهٔ آبیِ آنابل در کنار حضور طلائی لولیتا.

۷. مثال را ادامه نمی‌دهم؛ هرچند که مقایسهٔ هامبرتِ «هیولا» با نباکف به عنوان نویسندهٔ «انگلیسی‌زبان» جالب می‌نماید (و مقولهٔ طرز تلقی‌های متفاوت منقّدینی که انگلیسی‌زبان به دنیا آمده‌اند، در حقیقت، طنزی نباکفی می‌طلبد). ولی از ادامهٔ مثال می‌گذرم تا مسئلهٔ استعاره را که در آثار نباکف، بخصوص «لولیتا»، فوق‌العاده مهم می‌یابم از دست ندهم. نه تنها زبانِ استعاری که رمانِ‌استعاری. در اغلب رمان‌ها برای‌ارائهٔ شخصیّت‌های متفاوت‌وحالت‌های‌متفاوت عموماً از لحن‌هائی مختلف استفاده می‌شود. در «لولیتا» تنها با تغییر لحن روبه‌رو نیستیم؛ در اینجا به ترکیب‌هائی نامنتظر برمی‌خوریم. (همچنان که در فصل بعد خواهیم دید قهرمان «آدا»، وَن، از «بی‌تناسبی» در خلق هنری سخن به میان می‌آورد.) ترکیب‌های نباکف نه فقط از لحن‌ها که از سبک‌های مختلف، در عین آشنائی‌زدائی، انسجامی جدیدبه‌وجودمی‌آورند.به‌این‌ترتیب،کلمات به‌ظاهر «بی‌تناسب» در ترکیب با همدیگر برجسته می‌شوند ــ و قدرتی خارق‌العاده می‌یابند. همین شگرد را در ترکیب لحظه‌های شاعرانه با لحظه‌های مسخرگی می‌بینیم؛ اگرچه هریک در روندِ طبیعیِ دیگری اخلال می‌کند ترکیب این

دو حال و هوای جدیدی می‌سازد. همین شگرد در مورد شخصیّت‌ها و واقعه‌ها نیز به کار گرفته می‌شود؛ توصیف واقع‌گرای شخصیّت شارلت در کنار توصیف غیرواقعیِ شخصیّتی مثل کویلتی. هامبرت از اندوه دیدار آخرش با لولیتا به مضحکهٔ صحنهٔ دیدارش با کویلتی سفر می‌کند. عناصر دیگری هم، البته، هستند؛ به عنوان مثال، هامبرت به پو ارجاع می‌دهد و الیوت را به مسخره می‌گیرد. در همهٔ احوال با زبانی روبه‌رو ایم که، در حقیقت، 'سنتز'ی است از خودِ زبان و ضدّ این زبان، یا زبانی که همیشه در سایهٔ زبانی دیگر باقی می‌ماند. جادوی نباکف در نحوه‌ای است که از این زبان استفاده می‌کند. ساختاری ارائه می‌دهد که تمامی این عناصر مختلف و نامُتجانس را باهم ترکیب می‌کند؛ 'سنتز'ی که عمیق‌ترین احساسات و عواطف ــ زندگی ــ را به نمایش می‌گذارد. «لولیتا»، در حقیقت، همان رمانی است که نباکف خود می‌گوید (**رک** و.*چهار*. ۱.):

> «... یکی از آن رمان‌های شگفت‌انگیزی که نویسنده ... در آن قوانینی منحصر به فردْ برای خود وضع کرده ... با شور و شوق الهه‌ای که دنیائی زنده بنا می‌کند [ولی] از بعیدترین عناصر ــ صخره‌ها و زغال و تپش‌های کور.»

ز۰ بهشت و جهنم

یک

۱. آفتاب تازه زده. صبح درخشان و شفّاف پائیزی است. نشسته‌ام پشت میز آهنی کهنه‌ای، در اتاق کمابیش برهنه‌ای با پنجره‌هائی بی‌پرده. رو به دماوند. یادداشت‌ها و چرکنویس‌های این فصل روی میز پراکنده‌اند، همراه «آدا»ئی پاک و پاکیزه ــ که مال من نیست. «آدا»ی خودم را از بس حاشیه نوشته‌ام و تا زده‌ام و خط‌های کج‌مُعْوج کشیده‌ام از ریخت انداخته‌ام. باید مواظب رفتارم با این نسخهٔ امانتی باشم، در این روزها که فصل «آدا» را برای ــ امیدوارم ــ آخرین بار بازنویسی می‌کنم. (به یاد آقای 'ر.'ی «پُشتنماها»، و به امید همراهی‌اش.) یک 'بازنویسی نهائی' دیگر، در صبحی دیگر. در دل کوهستان، در پناه سقف کوتاهِ آسمانی نزدیک که هم دایره‌ای محدود و هم گستره‌ای بی‌انتهاست. خورشید از شکافی بین دو کوه بالاتر می‌آید؛ طلایه‌دارش هرمی نورانی که به کمک رنگسایه‌هائی محو کوهپایه را نقش می‌زند. تنها این گوشهٔ آسمان نیست که رنگ می‌گیرد؛ شعاع‌هائی رنگی نه فقط قله‌ها را که ابرپاره‌های سرگردان و، به تدریج، تمامی پهنهٔ آسمان را روشن می‌کنند. تا حتی نهایتِ غرب، و ماه سفید و سردی که به یکباره مثل کوه‌های زمینه بنفش پریده‌رنگی است.

۲. فکر می‌کنم واقعیّت یا، در حقیقت، انعکاس واقعیّت در رمان‌های نباکف همین جلوه را دارد؛ و البته آثار ادبی قبل‌تر نیز ــ از آنِ خود نباکف یا دیگران ــ به همین صورت در رمان‌هایش انعکاس می‌یابند. مثل شعاع‌های خورشید که در سرتاسر آسمان پراکنده می‌شوند، ولی مکرّر نمی‌شوند. نوری که منتشر است هم سایه‌روشن‌های خود را دارد و هم به شکل هر شکاف و هر صخرهٔ منحصربه‌فرد درمی‌آید. در «آدا» که، به گفتهٔ منقّدین، احتمالاً بلندپروازانه‌ترینِ رمانِ نباکف به حساب می‌آید همهٔ مایه‌ها یکجا جمع اند، همهٔ سایه‌روشن‌ها و انعکاس‌ها: گذشت زمان، تبعید و خاطره، 'پاش‌لاست'، سبعیّت و درد، زبان‌های روسی و انگلیسی و فرانسه، هنر و عشق. به علاوهٔ منشورِ بسیارْوَجهِ 'واقعیّت'. «آدا» بیشتر از هر رمان نباکف وامدار «حرف بزن حافظه» است. گوئی دو کتاب (هرچند که یکی زندگینامه و یکی رمان) بافتی واحد دارند، و به نوعی مکمّل همدیگرند. در «حرف بزن حافظه» می‌بینیم که واقعیّت، پنهانْ پشت نام‌هائی متفاوت و نقاب‌هائی مختلف، چگونه در زندگیِ نباکف خلأ هائی متعدد پدید می‌آورد؛ متقابلاً «آدا» کوششی است برای پُرکردن این خلأ ها ــ افسانهٔ پریانی که می‌خواهد، مستقل از واقعیّت، حقیقتِ خود را خلق کند.

۳. مایهٔ اصلی «آدا» (۱۹۶۹) را حتی در خلاصهٔ چند سطری رمان هم می‌توان دید؛ و داستان، البته، آشناست. عشقی جاودان بین دختر و پسری که به ظاهر دخترخاله و پسرخاله اند. از خاندانی اشرافی. عشق وقتی شروع می‌شود که وَن (مخفّفِ ایوان) چهارده سال دارد و آدا (مخفف آدلئیدا) دوازده سال، و تا اواخر نودسالگی ــ و به یک معنا بعد از مرگ ــ ادامه می‌یابد. آغاز ماجرا در مِلک تابستانی خانوادهٔ آدا است، در باغ آردیس که روی همهٔ مکان‌ها و همهٔ زمان‌های رمان سایه می‌اندازد. آدا

و وَن، هردو، حاصل عشقی طوفانی اند ــ مارینا و دیمُن که به نظر می‌رسد بدون هم یا باهم نمی‌توانند زندگی کنند. یادآوری کنم که دیمن، مخفف دیمنتی، در انگلیسی معنای 'شیطان' دارد (= دیو، جن). دیمن با خواهر دوقلو (و مجنون) مارینا، آکوا، ازدواج می‌کند؛ ولی مارینا نوزادی را که به دنیا آورده، وَن، جایگزین طفل مرده‌ای می‌کند که آکوا به دنیا می‌آورد. بعدها مارینا که آدا را حامله است با پسرعموی، به اصطلاح، کمرنگ دیمن ازدواج می‌کند. حاصل این ازدواج دختر سرخ‌موئی است به نام لوسِت (مخفف لوسیندا)، که سراسر زندگی کوتاهش را دیوانه‌وار و یک‌طرفه به وَن عاشق می‌ماند. آدا و وَن را مُدام تعقیب می‌کند و آنها مُدام راه‌هائی می‌جویند برای گریختن. در نهایت،لوسِت نومید می‌شود و از عشق وَن دست می‌شوید و خودش را می‌کشد؛ مثل خاله‌اش، آکوا. بااین‌وصف، عشق آدا و وَن در پی آن (دو) تابستان جادوئی در آردیس به صورت جدائی‌هائیِ طولانی درمی‌آید، و پیوندهای کوتاهی دردناک. سالیانی دراز می‌گذرند. تا در پنجاه‌ودوسالگیِ وَن و پنجاه‌سالگیِ آدا، وقتی دیمن و مارینا و شوهرِ آدا مرده‌اند، پس از هفده سال جدائی همدیگر را بازمی‌یابند (گوئی همه باید بمیرند تا آنها بتوانند به‌هم برسند)؛ و چهل‌وچند سال آخر را باهم زندگی می‌کنند. وَن که، در حقیقت، متفکّری مشهور و موفّق محسوب می‌شود کتاب‌های متعددّی منتشر می‌کند. آخرین کتابْ خاطرات زندگی عاشقانه‌اش با آداست ــ همین «آدا»ئی که می‌خوانیم. کتاب را در سال‌های پایانی زندگی می‌نویسد، و با همراهی خود آدا.

۴. اگر «آدا» جادوئی می‌نماید از اینجاست که دوران کودکی دو قهرمان (عاشق) داستان و بخصوص آردیس را خاطرات نوجوانی نباکف (و تابستان‌های وایرا) منوّر می‌کنند؛ همچنان که خواهیم دید در «آدا» زمان و

مکان، هردو، استعاری اند. در نامه‌ای که نباکف جوان از کیمبریج برای مادرش می‌فرستد (۱۹۲۰) می‌نویسد که «نیمه‌های شب» به یکباره از خواب پریده و از کسی که نمی‌داند کی‌ست ــ «شب، ستارگان، خدا» ــ پرسیده آیا واقعاً دیگر بازنخواهد گشت؟ «آیا همه‌چیز واقعاً به آخر رسیده، از میان رفته، ویران شده؟» وایرا را توصیف می‌کند، و می‌گوید «مادر، باید بازگردیم، مگر نه، ممکن نیست که این‌همه مرده باشد ... چنین فکری آدم را دیوانه می‌کند!» می‌گوید آرزو دارد «هر بوتهٔ کوچک» و هر ساقهٔ باغ وایرا را «وصف» کند، ولی هیچ‌کس نمی‌تواند این را بفهمد. افسوس می‌خورد «چه کم به بهشت‌مان بها دادیم...». و بالاخره می‌گوید باید وایرا را بامنظورتر و «آگاهانه‌تر» دوست می‌داشتیم. اجازه می‌خواهم معترضه‌ای کوتاه اضافه کنم. در اصل، قصد داشتم تمامی فصول کتابی را که در دست دارید در محدودهٔ همین یک فکر نگه دارم: وارونه کردن آنچه به ناچار 'سرنوشت' می‌نامیم؛ انتقام گرفتن از 'واقعیّت'، به مبارزه طلبیدنِ 'تبعید'؛ در نهایت، رفتن به مصاف 'زمان'؛ و این‌که هیچ لحظهٔ حالی نیست که انباشته از گذشته (و البته آینده) نیست. در این محدوده باقی نمانده‌ام؛ ولی، به‌هرحال، این گره‌ها همه در «آدا» باز می‌شوند. به گفتهٔ آلتر، در «آدا»ست که نباکف بالاخره بهشت ازدست‌داده را بازمی‌یابد.

۵. در «آدا» با زمان و مکان 'دیگر'ی روبه‌رو ایم. داستان در اواخر قرن نوزدهم شروع می‌شود؛ وَن در ۱۸۷۰ و آدا در ۱۸۷۲ به دنیا می‌آیند. ولی به تدریج متوجه می‌شویم که زمان، در عمل، تلفیقی است از قرن نوزدهم میلادی و آینده‌ای تخیّلی؛ از سوئی در قرن نوزدهم پیش می‌رویم ولی، و از سوئی دیگر، مُدام به اختراعات و ابداعات قرن بیستمی بسیار پیشرفته برمی‌خوریم. در حقیقت، داستان در سیّاره‌ای دیگر اتفاق می‌افتد، سیّاره

'ضدّالارض' (Antiterra). البته، ضدّالارضی‌ها با کُرهٔ زمین ما، سیّاره 'ارض' (Terra، به لاتین)، کمابیش آشنا هستند. هرچند که ارض را خیلی جدی نمی‌گیرند؛ در ضمن آنهائی هم که عقل درست و حسابی ندارند ارض را با 'دنیای دیگر' قاطی می‌کنند. نکته اینجاست که جغرافیا و تاریخ این دو سیّاره بسیار به‌هم شبیه اند؛ ولی وقتی دقیق‌تر نگاه می‌کنیم به تفاوت‌هائی اساسی برمی‌خوریم. مثلاً، مایهٔ شگفتی ضدّالارضی‌هاست که در سیّاره ارض «روسیّه» و «آمریکا» دو مملکت جدا و دور از همدیگرند؛ در حالی که در ضدّالارض، طبعاً، «روسیّه» نام ازرسم‌افتادهٔ یکی از ایالات «آمریکا»ست ــ بخشی از «آمروسیا» (Amerussia). آمروسیائی‌ها به همان راحتی انگلیسی (یا حتی آمریکائی) حرف می‌زنند که روسی، و فرانسه ــ چون کانادای فرانسه‌زبان هم بخشی از همین مملکت محسوب می‌شود. از دیدگاه تاریخی هم به نظر می‌رسد «خلاء» زمانی حدوداً صد سال دو سیّاره را از هم جدا می‌کند؛ هرچند که، به گفتهٔ راوی، همهٔ «نه دیگر»های یک سیّاره با «نه هنوز»های سیّارهٔ دیگر کاملاً مطابقت ندارند.

۶. در اوائلِ «آدا» راوی می‌گوید حتی عمیق‌ترین متفکرها و ناب‌ترین فیلسوف‌های ضدّالارض هنوز مطمئن نیستند که آیا آینهٔ کج‌نمائی (distortive) در برابر سیّارهٔ کج‌نمودشان (distorted) وجود دارد یا نه. به این ترتیب، با یکی دیگر از واژه‌های کلیدیِ نباکف روبه‌رو می‌شویم: کج‌نمائی یا تحریف. واژه‌ای که در تعریفِ سَبْکِ دورانِ آخرِ نباکف جایگاهی اساسی دارد. 'تز' و 'آنتی‌تز' همیشگیِ نباکف از سوئی سخت به‌هم نزدیک شده اند و از سوئی دیگر، نه تنها متفاوت که متضاد می‌نمایند. در اینجا دومی نسخهٔ تحریف‌شدهٔ اولی است؛ به عبارت دیگر، این یکی اَدای آن یکی را درمی‌آورد. یک بار دیگر با شگرد

نقیضه‌سازی نباکف روبه‌رو ایم. و نقیضه، همچنان که دیده‌ایم، یکی از ارکانِ هنر نباکف است. سکوی پرشی، که ما را به دنیائی عاطفی و پُرشفقت می‌رساند. این گونه است که سیّارهٔ ارض بر سیّاره ضدّالارض سایه می‌اندازد؛ و اگر ضدّالارضی‌ها دربارهٔ بود یا نبودِ ارض تردید دارند این شک، حتی بیشتر از یقین، سایهٔ ارض را سنگین‌تر و رنگین‌تر می‌کند. از طرفی دیگر، و در سطحی ملموس‌تر، توجه دارید که ضدّالارض دنیای آرمانی نباکف را طرح می‌ریزد. به عنوان مثال، اگر در این سوی ضدّالارض با سرزمین آمروسیا روبه‌رو ایم در آن سوی ضدّالارض برمی‌خوریم به «تاتارستان» (Tartary): سرزمینی «از دریاهای بالتیک و سیاه تا اقیانوس آرام». جائی که اگرچه نمی‌بینیم می‌شنویم بی‌فرهنگی حاکم است؛ «دوزخ مستقلی» که، در ضمن، کمترین ارتباطی به داستان ما ندارد. در این سوی ضدّالارض فرهنگ‌های سه‌گانهٔ نباکف (روسی و انگلیسی و فرانسه) یکجا در آمروسیا جمع اند؛ سرزمینی که کمابیش بدون سیاست است. پس جای هیچ شگفتی نیست که قهرمانان داستان نه به یک که به سه زبان انگلیسی و روسی و فرانسه فکر می‌کنند و حرف می‌زنند ــ و آنچه می‌گویند لبریز است از اشارات به مجموعهٔ عظیمی از آثار ادبی/هنری گذشتهٔ این سه فرهنگ. اگر بپذیریم که بهشت ازکف‌رفته بازیافتنی است (و در «آدا» نباکف مطمئن‌مان می‌کند که بازیافتنی است) تنها در چنین دنیائی و با چنین پسزمینه‌ای به تمامی فرهنگی می‌توان بازش یافت.

۷. بنابراین فقط ذهن‌هائی که آماده اند به درون هر خلأ بجهند سیّاره ارض را باور دارند، به نشانهٔ تأییدِ نامعقولیِ خودشان. بیشتر کسانی که به ارض علاقه‌مند می‌شوند گرفتار نوعی جنون اند. یکی از آنها آکواست، خواهر مارینا و همسر دیمن. آکوا به نظر می‌آید همیشه نشانی از جنون

داشته؛ ولی شک دربارهٔ وَن (آیا وَن واقعاً فرزند خود اوست؟) مطمئناً زندگی را دشوارتر می‌کند. آکوا در همان اوائل رمان خودکشی می‌کند؛ و زیرِ نامه‌ای که از خود باقی می‌گذارد امضاء می‌کند «خواهر خواهرم که teper' iz ada (حالا بیرون از جهنم است)». (به یاد بسپریم که، به گفتهٔ هاید، 'آدا' مفاهیم مختلف و متضادی همراه می‌آورد: در روسی Ad معنای 'جهنم' دارد؛ da معنای 'آری' و ترکیب "A, da!" بیانگر شعف است.) 'آکوا' در لغت (لاتین) به معنای 'آب' است؛ همچنان که 'مارینا'، نام خواهرش، (در لاتین) به معنای 'دریائی' است؛ آکوا را وسوسهٔ آب هرگز آسوده نمی‌گذارد. خودکشی آکوا به نوعی خودکشی‌لوسِت را پیشگوئی می‌کند، که خود را در استخرِ کشتیِ اقیانوس‌پیمائی غرق می‌کند ــ وقتی درمی‌یابد که وَن در هر حال عشقش را نخواهد پذیرفت. در حقیقت، آکوا ولوسِت که مثبت‌ترین شخصیّت‌های رمان به حساب می‌آیند قربانی سبعیّت اطرافیان‌شان می‌شوند؛ آدا و وَن همان بلائی را بر سرلوسِت می‌آورند، اگرچه به شکلی دیگر، که مارینا و دیمن بر سر آکوا می‌آورند. وَن خود، به عنوان راوی، توضیح می‌دهد که همهٔ آدم‌های شیفته (fond) و همهٔ آدم‌های شکننده‌ای (frail) که با وَن ارتباط‌هائی نزدیک برقرار می‌کنند با درد و رنج و فاجعه روبه‌رو می‌شوند (از دایهٔ سیاه‌پوستش که، مثل آکوا، کارش به جنون می‌کشد تا لوسِت که خودکشی می‌کند)؛ مگر این‌که قطراتی از «خون شیطانی» دیمن در رگ‌های‌شان جاری باشد.

۸. بخش اعظم زندگیِ کاریِ وَن صرف تحقیق دربارهٔ سیّاره ارض می‌شود، و بیمارانی روانی که به نظر می‌آید در رؤیاهای جنون‌آمیزشان مُدام ارض را می‌بینند. وَن از سوئی علاقهٔ غریبی به مجانین دارد و از سوئی دیگر یکی از متخصّصین مسائل مربوط به سیّاره ارض است که، به

گفتهٔ راوی، در ضدّالارض آن سال‌ها شاخه‌ای از روانپزشکی محسوب می‌شود. راوی می‌گوید وَن همان شور و شوقی را در قبال مجانین دارد که بعضی دربارهٔ عنکبوتی‌ها (arachnids) یا ثعلبی‌ها (orchids) دارند. به این ترتیب، وسوسهٔ وَن کابوس‌ها و رؤیاهای مجانینی است که با تصوراتی مالیخولیائی از ارضْ دست به گریبان اند. وقتی دربارهٔ اولین کتابش حرف می‌زنیم باید این پسزمینه را در نظر داشته باشیم. کتاب «'رمانی فلسفی'» است، به نام «نامه‌هائی از ارض». رمان وَن دربارهٔ دانشمندی است در ضدّالارض که با ترزا، دختر خبرنگاری در ارض، ارتباطی کمابیش عاشقانه برقرار می‌کند. به عنوان معترضه اضافه کنم که «وَن بیچاره»، طبعاً، در ترزا (و در تمام زنانی که می‌آفریند) آدا را می‌جوید. ناچار به مقابله می‌پردازد، و بسیار می‌کوشد تا همهٔ اشارات به آدا را از شخصیّت ترزا حذف کند. راوی مثال دومی می‌آورد: همسر دانشمند که «باید» مومِشکی باشد، پس از حذف همهٔ نشانه‌های آدا، دیگر نه شخصیّتی زنده که مجسمهٔ بی‌روحی است، با موهائی «بی‌رنگ». توجه دارید که راوی، در حقیقت، کسی جز وَن نیست ــ و وَن خالقی مثل نباکف دارد. آیا به همین دلیل است که وَن داستان‌نویس موفقی از آب درنمی‌آید؟ مقایسه‌اش کنید با سباستین که عمیق‌ترین عواطفش را روی کاغذ می‌آورد (**رک** ب.شش.۱.). فاصله نگه‌داشتن نباکفی به معنای درگیر نشدن نیست.

۹. ترزا سرانجام خود را به ضدّالارض می‌رساند؛ ولی ترزا، در قیاس با دانشمند ضدّالارضی، چنان کوچک‌اندام است که تنها وقتی دانشمند زیر ذره‌بینی بسیار قوی قرارش می‌دهد می‌تواند ببیندش. ماجرا به فاجعه می‌انجامد. یکی دیگر از زنانِ مجسمه‌مانندِ نویسنده لولهٔ آزمایش را به اشتباه دور می‌ریزد، بی‌توجه به ترزا که در حال شناست. نکتهٔ رمان

گزارش‌هائی است که ترزا از ارض می‌فرستد؛ اگرچه ترزا در ابتداء تصویر دلپذیری از ارض به دست می‌دهد سرانجام اعتراف می‌کند که گزارش‌ها بیشتر (به دستور ارضی‌ها) تبلیغاتی بوده و واقعیّت چندانی نداشته. گزارش‌ها را وَن از لابه‌لای هذیان‌های بیمارانش به چنگ آورده؛ در نتیجه، همه‌چیز به‌هم‌ریخته و نامفهوم است ــ و به همین صورت هم در کتاب می‌آید. بااین‌وصف، «خوانندهٔ خوبِ» نباکف یقیناً درک می‌کند که، به عنوان مثال، Athaulf the Future همان 'آدلف هیتلر' است. فرصتی دلخواه برای نباکف که کمونیسم و نازیسم اروپائیِ سال‌های جنگ را به مسخره بگیرد. پنجاه سال بعد رمان وَن به صورت فیلمی در می‌آید؛ فیلم بسیار جنجالی است، چون تاریخ سیاسیِ نیمهٔ اول قرن بیستمِ ارض را در حدّ مسخرگی‌های یک کمدی به نمایش می‌گذارد. اپل وقتی دربارهٔ «آدا» می‌نویسد این برداشت را ستایش می‌کند. مگر نه این‌که تاریخ (نیمهٔ اول قرن بیستم) در اساسْ رؤیائی دیوانه و فیلمی مبتذل است؟ اپل ابراز تأسف می‌کند. مگر نه این‌که جنگ بین‌الملل دوم مَضحکهٔ عظیم عامه‌پسندی است؟ و یادآوری می‌کند که جوانان زیرسی‌سال (در ۱۹۷۰) «کازابلانکا» را می‌شناسند ولی 'آشویتس' به گوش‌شان نخورده.

۱۰. وَن «نامه‌هائی از ارض» را با نام مستعار 'وُلتماند' منتشر می‌کند، نام یکی از ملازمان درباری در «هملت» که پیغام و نامه می‌آورد. مثل ترزا که از ارض پیغام می‌آورد. مثل‌لوسِت که نامه‌ای از آدا برای وَن می‌آورد و رابطهٔ گسستهٔ ون/ آدا را از نو برقرار می‌کند. و بالاخره مثل آکوا که تا وقتی زنده است به نظر می‌رسد از دنیائی دیگر پیغام می‌آورد. این‌همه اشاره به وسوسه‌ای دارد که (اجازه می‌خواهم تکرار کنم) مثل هاله‌ای به دور کمابیش تمامیِ آثار نباکف حلقه می‌زند: انباشتی از دنیاها و زمان‌های دیگر روی گُردهٔ این دنیای حاضر و این زمان حال. در «آدا» بالاخص

انباشت زمان‌ها به خوبی مشخّص است، و وقتی در بخش بعد به مقولهٔ 'زمان' برسیم حتی مشخّص‌تر هم خواهد شد. ورای دنیای روزمرّگیِ رمان، که به ناچار «واقعیّت» نام دارد، حضور دنیای دیگری احساس می‌شود که از واقعیّتِ کمتری برخوردار نیست؛ دنیائی که افکار و اعمال ما را هدایت می‌کند، و به همین دلیل گهگاه سرنوشتش می‌نامیم؛ دنیائی که، به‌هرحال، الگوئی برای حادثه‌های پراکنده و وقایعِ نامنتظر و به ظاهر نامربوطِ زندگی به دست می‌دهد. به شرطی که به پیغام‌های ترزا توجه کنیم، و در ورای پیغام‌های ترزا به وُلتماندی که پیام می‌فرستد. یادآوری کنم که منظورم تمثیل نیست، چون «آدا» تمثیلی نیست؛ و منظورم «پیامِ» سنّتی نوشته‌های، به اصطلاح، «متعهّد» نیست، چون «آدا» هیچ تعهّدی ندارد ــ مگر به ادبیّات. در حقیقت، منظورم بُعدی است ورای ابعاد شناختهٔ «واقعیّت» یا، حتی، واقعیّت؛ و نخستین فکری که «آدا»، در ساده‌ترین سطوح رمان، مطرح می‌کند این بُعد اضافه است.

دو

۱. اولین کتابی که از نباکف می‌خوانم «آدا»ست. کتاب را دوستی هدیه داد که خود را یکی از پَروپاقُرص‌ترین دوستداران نباکف می‌دانست و، مثل نباکف، به چند زبان اروپائی مسلّط بود. در دوره‌ای از سال‌های دانشجوئی که هردو در 'سیمنار'ی در زمینهٔ آثار بِکِت نام نوشته بودیم، و از آنجائی که استادمان دربارهٔ بِکِت تعصّب سُکرآور و، البته، مستأصلِ همهٔ آدم‌های عاشق را داشت ما هم در عین جوانی خیال می‌کردیم بِکِت‌دوستیم ــ و نبودیم. استاد خوش قدوقامت بود، با موهای گندمی خیلی روشنی که تلألؤ خف و ماتی داشت. به تازگی از یکی از بهترین دانشگاه‌هافارغ‌التحصیل‌شده‌بود؛ وقتی‌از راهروهای‌دانشکده می‌گذشت، با قدم‌هائی مطمئن و با خمیدگیِ آدم‌های بلندقد، به نظر می‌رسید همه

باید از سر راهش کنار بکشند. گوئی در پوست نمی‌گنجید، ولی نه از شادی. دربارهٔ استاد هیچ نمی‌دانستیم؛ فقط همین که فکروذکری جز بِکِت ندارد. و مُدام می‌آزردیمش؛ با گستاخی سؤال‌ها و حمله‌هائی که حالا می‌دانم بیشتر از جهالت بود. هربار که از بارقه‌های فلسفهٔ شرق در آثار بِکِت سخن به میان می‌آورد وظیفهٔ خود می‌دانستم تا به عنوان تنها نمایندهٔ شرق در کلاس با همهٔ نظراتش مخالفت کنم. 'سیمنار'ی که با ذوق‌وشوق آغاز شده‌بود کمابیش بی‌دلیل به جلساتی چنان خصمانه تبدیل شد که در پایان نیمسالْ همه نفس راحتی کشیدیم. قبل از شروع نیمسالِ بعد بود که شنیدیم استاد منافذِ گاراژ منزلش را گرفته و ماشینش را روشن کرده و پای لولهٔ اگزوز نشسته و خودش را کشته. جزئیّات را از یاد برده‌ام، ولی حالا که دارم به «آدا» فکر می‌کنم و دربارهٔ «آدا» می‌نویسم استاد بِکِت‌دوستی‌که لااقل یک دانشجو هرگز درکش نکرد با قدی بلند و خمیده‌از وسط‌افکارم و دستنوشته‌هایم می‌گذرد و تعادلم را به‌هم‌می‌زند.

۲. با خواندن «آدا» حسّ و حال نامنتظری گریبانم را گرفت. گوئی گذشتهٔ دور و غریبه‌ای در عین حال بسیار آشنا یا حال و هوای گمشده‌ای در عین حال ناشناخته پیشِ رویم گسترده شده بود؛ گوئی به یکباره با مجموعه‌ای از عکس‌های بسیار روشنی نقاشی‌مانند که از کف‌رفته می‌انگاشتم روبه‌رو شده بودم، غرق در آفتاب خاطره. بااین‌وصف، هیچ‌یک از صحنه‌های «آدا» کمترین ارتباطی با گذشته‌ام نداشت. احساسی که «آدا» همراه می‌آورد در اصلْ نفْسِ خاطره بود، و ورای تصاویری از گذشتهٔ این یا آن شخصیّتِ بخصوص؛ بیشتر مثل تأثیرِ آنی آهنگی بود که قبل‌تر نشنیده‌ای، یا عطر ناگهانی و نافذِ گُلی که قبل‌تر ندیده‌ای. سابقه نداشت رمانی چنین تأثیری رویم بگذارد. به نظرم می‌رسید رمان نه واقعیّت‌های روزمرّه که واقعیّت‌های ذهنی خواننده را به تصویر می‌کشد. در حقیقت،

افسانه‌های پریان تخیّلی‌ام را به یادم می‌آورد؛ قصهٔ شاهزاده‌خانمی که تنها یک شاهزاده از خواب بیدارش می‌کند؛ امیدی که مثل نرمه‌بارانی شمالی یکبند فرو می‌ریزد، ولی نه از ابری واقعی که از ابرهای خیال. در این فاصله با این حرف نباکف آشنا شده‌ام که می‌گوید: «رمان‌های بزرگ قبل از هرچیز افسانه‌های پریانی بزرگ اند». و حالا از خود می‌پرسم: آیا نیازِ به قصه گفتن و قصه شنیدن از احساسی آشنا/ ناآشنا برنمی‌خیزد؟ ــ احساسی که دربارهٔ بهشتی گمشده داریم. در حالی که قصه، هر قصه‌ای، ندانسته و احتمالاً نخواسته به راهت می‌اندازد و اگرچه راه نشان نمی‌دهد امید می‌بخشد.

۳. با این‌همه در ورای حال و هوای افسانه‌مانندِ «آدا» حسّ دیگری هم بود، که گهگاه آزار می‌داد؛ حسی که اگرچه رمان را بسیار به «زیبای خفته» نزدیک می‌کرد، در عین حال، بسیار هم دورش می‌برد. درست وقتی غرق می‌شدی در رؤیای رنگی حجم‌ها و نورها، از پشت سایه‌های درختان صدای موذی و ریزی به گوش می‌رسید؛ گوئی شیطانکی به همهٔ ساده‌لوحی‌ها و زودباوری‌ها می‌خندید. بعدها که «آدا» را به دفعات خواندم ــ و با کتاب‌های دیگر نباکف آشنا شدم ــ بارها خود را با این احساس آزارنده روبه‌رو یافتم. در یک سطحْ تجربهٔ دنیاهای نباکف از شگفتی و زیبائی سرشارم می‌کرد؛ اگرچه به تدریج می‌دانستم که همین زیبائی، در سطحی دیگر، مثل آوازِ اغواگرِ پری‌های دریائی عمل می‌کند، و به درون خلاءهائی می‌کشانَدم ــ به واقعیّتِ پشت افسانه. رمان‌های نباکف مثل واقعیّت‌های زندگی لبریز از سراب‌هائی واقعی و واقعیّت‌هائی سراب‌مانندند. توضیحش دشوار نیست. برای نباکفْ امنیّت و خوشی‌های کودکی به همان اندازه واقعیّت دارند که بی‌پناهی و دردهای سال‌های تبعید. این را در «حرف بزن حافظه» به خوبی می‌توان دید،

کتابی که سال‌ها بعد از «آدا» خواندم. و چون از رمان‌ها به زندگینامه می‌رسیدم کمابیش می‌دانستم چه می‌یابم. آنچه یافتم جهنم‌هائی بودند که روی بهشتِ ازکف‌رفته سایه می‌اندازند؛ ولی نکته اینجاست که بهشت دوباره به دست می‌آید. آنچه یافتم امید بود، شانه به شانهٔ نومیدی. همین است که رمان‌های نباکف را آمیزهٔ غریبی می‌کند ــ از کمدی و تراژدی، از شیرینی و تلخی، از سرخوشی و حسرتِ سرخوشی. همین است که طنزِ پنهان و گهگاه آشکار نباکف‌اش می‌نامیم. یادآورِ عکس‌های صفحات آگهی‌های تسلیت؛ عکس‌هائی که در لحظهٔ مرگ و نیستی خبر از روزهای حیات و زندگی می‌دهند.

۴. در آخرین صفحات «آدا» به گفت‌وگوی کوتاهی برمی‌خوریم: آدا مطمئن است که وَن به «بهشت» خواهد رفت (به دلیل *svan*ی که در Nirvana است)؛ ولی آدا در اعماق «جهنم»اش با وَن همراه خواهد بود. اشاره به 'جهنم'ی که (به دلیل AD، در روسی) همراه آداست تنها در اینجا نمی‌آید، وگذشته از امضای آکواکه شرح داده‌ام در جائی دیگر آدا خود با ترکیب «فریادی از آدا» که، در عین حال، معنای «فریادی از جهنم» دارد جناس می‌سازد. به این ترتیب، «آدا» صرفاً داستان بازیافتنِ بهشتی گمشده نیست؛ در «آدا» باجهنمی‌هم که‌در این بهشت‌زمینی (یا، در حقیقت، در این 'بهشت ضدّالارضی') نهفته روبه‌رو می‌شویم. ولی این مفهوم را نمی‌توان به‌تنهائی و در بخشی جداگانه بررسی کرد؛ چون مقولهٔ بهشت/ جهنم در تمامی مایه‌های اصلی به نحوی ریشه دوانده که فقط با بررسی کلّ ساختارِ رمان می‌توان به اهمیّتش پی برد. بدیهی است که «خوانندهٔ خوب» نباکف پیشاپیش با این فکر آشناست. همزمانی بهشت و جهنم دو مفهوم مُتناقض را پیش می‌کشد: اول آن‌که حضور هریک بدون دیگری بی‌معناست؛ دوم آن‌که اگرچه همراه می‌آیند باهم به سازگاری

نمی‌رسند، و بنابراین مُدام در کار همدیگر اخلال می‌کنند. ولی اخلال‌گری را تنها در مفاهیم رمان نباید جُست؛ اخلال‌گری به نظم‌شکنی می‌انجامد ــ آن هم در ساختار کتاب. همین است که خواننده را افسون می‌کند؛ در حالی که باید بداند ناخواسته وارد بازی غریبی شده ــ که برندهٔ نهائی ندارد. با اخلال‌گری خاصّ نباکف، طبعاً، آشنائیم؛ و اگر مقوله را در رمان‌های دیگر نباکف به صورت‌هائی متفاوت دیده‌ایم در «آدا»ست که نقشی اساسی دارد. چون اخلال‌گری در اینجا با تعبیر نباکف از مفهوم 'زمان' همراه می‌شود؛ در «آدا» نباکف تا به آنجا به زمان می‌پردازد که می‌توان گفت قهرمانِ پنهانِ رمان، در حقیقت، 'زمان' است. (اپل معتقد است بخش چهار که مستقیماً به مقولهٔ 'زمان' می‌پردازد قبل ازبخش‌های دیگر «آدا» نوشته شده؛ مثل صحنهٔ قتل کویلتی در «لولیتا» ــ رک و.هفت. ۱۱.)

۵. زندگینامهٔ نباکف نزدیک‌ترین کتاب به «آدا»ست. و «حرف بزن حافظه»، همچنان که قبل‌تر گفته‌ام، با تصویر مغاکی ازلی شروع می‌شود؛ جملهٔ آغازی، تکرار می‌کنم، تأمّلی است دربارهٔ هستی که وسط دو ظلمتِ ابدی در زندان زمانْ در بند است. چند جمله‌ای بعدتر نباکف علیه چنین اوضاع و احوالی «قیام» می‌کند؛ می‌گوید سخت مشتاق است «قیام»اش را با سروصدا به رخ طبیعت بکشد. «آدا» حتی بیشتر از بقیهٔ آثار نباکفْ این «قیام» را به نمایش می‌گذارد. به این معنا که وَن، در نهایت، رساله‌ای دربارهٔ زمان می‌نویسد: «بافتِ زمان». اجازه می‌خواهم در ابتداء توضیح دهم که مفهوم زمان، یا همان «بافتِ زمان»، در سطح 'طرحِ' «آدا» به چه صورتی مطرح می‌شود. چون یک بار دیگر نوشتهٔ شخصیّت رمان کمابیش به تمامی در متن رمان می‌آید ــ همچنان که در «هدیه» کتابی که فیودر دربارهٔ چرنیشفسکی می‌نویسد در فصلی جدا

می‌آید، و همچنان که در «آتش رنگ‌باخته» منظومه‌ای که شید می‌سراید در بخشی جدا می‌آید. رسالهٔ وَن نیز به همین صورت در متن «آدا» می‌آید. البته، با تفاوت‌هائی: در اینجا متن رساله همراه است با یکی از سخنرانی‌های وَن (در واقعیّت یا در رؤیا) دربارهٔ موضوع رساله؛ و همراه است با سفر وَن به قصد پیوستن به آدا (پس از هفده سال)؛ و همراه است با یک دو باری که وَن در حین رانندگی راه را عوضی می‌رود؛ و همراه است با صدای آدا از پشت تلفن که گذشته را «زنده» می‌کند و به حال می‌پیوندد؛ ولی دیدار، در نهایت، موفقیّت آمیز نیست؛ آدا میهمانخانه را ترک می‌کند، و وَن شب را به نوشتن بقیهٔ رساله می‌گذراند؛ با فرارسیدن صبح و به آخر رسیدن رساله، وقتی وَن تصمیم می‌گیرد دنبال آدا برود، آدا بازگشته. نه تنها مشکلات رساله که گره‌های داستان هم باز شده‌اند؛ رساله و داستان در اینجا به پایان می‌رسند، چون فصل بعد (و آخر رمان) در حقیقت مؤخره‌ای است دربارهٔ سال‌هائی که به خوشی باهم می‌گذرانند.

۶. بهشت گمشدهٔ کودکی آدا و وَن، همچنان که گفته‌ام، آردیس نام دارد ــ و 'آر :یس' در لغت (یونانی) به معنای 'پیکان' است. به نظر می‌رسد پیکان زمان هم ــ مثل پیکان عشق ــ مستقیماً قلب را نشانه می‌رود، و تجربهٔ کاملش به مرگ می‌انجامد. ولی رسالهٔ «بافتِ زمان»، در حقیقت، اعتراض ساده‌ای است به «یک‌طرفه» بودن زمان. (از یاد نبریم که رسالهٔ وَن به عنوان بخشی از «آدا»، و در خدمت «آدا»، کاربُردی صرفاً ادبی دارد؛ اهمیّتش نه در مقولات فلسفی که در مقولات داستان‌نویسی است.) وَن زمانِ «یک‌طرفه» را نمی‌پذیرد. برای وَن سمت و سوی زمان یا آردیسِ (پیکان) زمان یا «زمان یک‌طرفه» (one-way Time) اگرچه امکان دارد در آغازِ بحثْ مفهومی سودمند بنماید بلافاصله تحلیل می‌رود، و تا به حدّ

توهّمی تنزل می‌یابد ــ توهّمی که، در ضمن، به گونهٔ مبهمی وابستهٔ نیروهای رویش (growth) و گرانش (gravitation) است. به عبارت دیگر، مقولهٔ «بازگشت‌ناپذیریِ» (irreversibility) زمانْ خبر از کوته‌بینی یا تنگ‌نظری می‌دهد. وَن می‌گوید قصد دارد در رساله‌اش «ذاتِ» (essence) زمان و نه «گذشتِ» (lapse) زمان را بررسی کند، چون فکر می‌کند که نمی‌توان جوهرهٔ زمان را در سپری شدن زمان خلاصه کرد. می‌گوید: آرزو دارم زمان را نوازش کنم. به علاوه، می‌کوشد زمانِ آلوده به مکان یا فضای نسبی‌گرائی (Relativism) را هم رد کند. درحقیقت، می‌کوشد زمان را از فضا جدا کند؛ چون فضا را نیز، مثل زمان، می‌توان اندازه گرفت ولی نمی‌توان درک کرد. راه‌حل وَن ساده‌است: زمان جز وزن (rhythm) نیست؛ و منظورش نه ضرباتِ(beats) جاری‌که، به‌عکس، وقفه‌های بین ضربه‌هاست.

۷. از اینجا به کجا می‌رسیم؟ وَن زمانِ سه‌پارچه (گذشته، حال، آینده) را نمی‌پذیرد. در وهلهٔ اول آینده را دور می‌اندازد. چون آینده (و مرگ) به معنای از دست دادن آگاهی است، و بنابراین بخشی از زمانی که وَن می‌تواند دریابد نیست. در یک جمله، وَن نخواهد مرد؛ و در بخش پایانی همین فصل می‌بینیم چگونه نمی‌میرد. (یادآوری کنم که نزد نباکف خودآگاهی است که آدمی را از حیوان جدا می‌کند. ولی حتی این‌که می‌دانیم **هستیم** کافی نیست؛ آدمی وقتی واقعاً آدم است که می‌داند که می‌داند هست.) از طرفی دیگر حال فرّار است. مَثل زمانِ حال مَثل راننده‌ای است که به سرعت از کنار ردیفی سپیدار می‌گذرد؛ در عین این‌که می‌خواهد در یکی از این سپیدارها به دقت تعمّق کند. پس تنها به کمک بازسازی آگاهانهٔ آنچه وَن «حال عمدی» (Deliberate Present) می‌نامد می‌توان به زمانِ حال دست یافت. می‌ماند گذشته. در اینجا وَن

داستان شهری قدیمی را تعریف می‌کند که در کنار رودخانه‌ای بنا شده. شهر به تدریج با زمان پیش آمده و تبدیل به شهری جدید شده. شهر کهنه را اهالی علاقه‌مند به گذشته در آن طرف رودخانه از روی نقشه‌ها بازسازی می‌کنند. در نتیجه، در این سوی رودخانه شهر جدید و در آن سوی رودخانه شهر قدیم را می‌بینیم ــ در حالی که پُلی دو شهر را به‌هم وصل می‌کند. وَن معتقد است نیازی نداریم مقولهٔ زمان را با مقولهٔ مکان یا فضا قاطی کنیم. گذشتهٔ شهر، در حقیقت، در همین شهر جدید دیده می‌شود. در زمان، و به کمک تخیّل. با حافظه/ خاطره. گذشته انباشت تصاویر است، در زمانِ حالی که عالمانه و عامدانه در هر لحظه بازمی‌سازیم. به عبارت دیگر، زمانْ همان خاطره است ــ در لحظه‌ای که خاطره شکل می‌گیرد. به این ترتیب، می‌بینیم که زمان نزد وَن و نباکف ــ خط مستقیم گذشته/ حال/ آینده نیست. وَن می‌گوید زمانِ من زمانِ بی‌حرکت است؛ و می‌گوید تنها با زمانی سروکار دارم که خود از حرکت بازش داشته‌ام.

۸. از اینجاست که به جهنم و به بهشت می‌رسیم: زمانِ گذرا در مقابلِ زمانِ ایستا. اگر زمانِ گذرا زمانِ روزمرّگیِ زندگی است زمانِ ایستا زمانِ خاطره و هنر است. در «آدا» جهنم معنای تبعید دارد، تبعیدی که زمانِ گذرا تحمیل می‌کند؛ نه فقط از دست دادنِ آردیس که از دست دادنِ نوجوانی و عشق. توجه دارید که مفهوم تبعید، به این ترتیب، لباس مبدّلش را به دور می‌اندازد. وَن به مصاف 'علّت' می‌رود؛ دیگر با معلول‌هائی از قبیل وطنِ ازکف‌رفته یا خوشبختیِ ازدست‌داده سروکار نداریم. در «آدا» با عمیق‌ترین تصویرِ تبعید روبه‌رو ایم. چاره چی‌ست؟ وَن می‌پذیرد که گذشته بازنمی‌گردد؛ بااین‌همه گذشته را به معنای زوال و نیستی نمی‌داند. گذشته‌را، همچنان‌که دیدیم، انباشت احساسات و افکار می‌خواند. زمانی

که به آدا و وَن تعلق دارد همین زمان خصوصی و فردیِ انباشته است؛ زمانی که حتی آن سوی مرگ هم ادامه می‌یابد؛ زمانی که با حافظه به دست می‌آید و در خاطره زنده می‌ماند و به کمک استعارهٔ هنر ثبت می‌شود. بی‌جهت نیست که در اغلب داستان‌های نباکف حافظه با ما به زبان جادوئیِ هنر حرف می‌زند. در صفحات پایانیِ رمانْ وَن برای مرگ سه مرحله قائل می‌شود؛ اولین مرحله این‌که آدمی «برای همیشه» از خاطراتش دست می‌کشد.می‌گوید مسئله پیش‌پاافتاده است؛ ولی چه شهامتی دارد آدمی که اگرچه این «پیش‌پاافتاده» را مکرّر در مکرّر تجربه می‌کند همچنان در صدد جمع‌آوردن «گنج‌های» هشیاری یا آگاهی (consciousness) است! (وَن مرحلهٔ دوم را درد می‌داند و مرحلهٔ سوم را خلاءِ آینده‌ای که وجود خارجی ندارد.) می‌بینیم که تلاش سیزیفْ‌مانندِ حافظه را «شهامت» می‌خواند؛ تلاش بیهوده‌ای که نشانهٔ ثابت‌قدمیِ حافظه است، و به منزلهٔ تحمیل ارادهٔ حافظه بر جباریّت زمان و زمانه. در همین صحنه است که وَن می‌گوید با ازدست دادن حافظه «جاودانگی‌ات» را از دست می‌دهی. بیخود نیست که هامبرت در «لولیتا» آرزومند است لولیتا را در «جزیرهٔ دستگُریز» زمانِ جادوزده زندانی کند (**رک** و.دو.۷.).

۹. در اینجا اجازه می‌خواهم قبل از ادامهٔ مقولهٔ زمان‌های گذرا و ایستا خواننده را به معترضه‌ای طولانی ببرم. از یاد نبرده‌ایم که هامبرتِ راوی (یگانه با هامبرتِ عاشق) لولیتا را چگونه توصیف می‌کند؛ می‌خواهد مالکیّتش را مُحرز کند و بنابراین می‌کوشد لولیتا را در هر لحظه تبدیل کند به 'عکس'ی ثابت. و توضیح داده‌ام که این شیوهٔ توصیف، هرچند عموماً نقاشی با کلمات نامیده می‌شود، مفاهیمی بیش از نقاشی شخصیّت‌ها و صحنه‌ها همراه می‌آورد. در «آدا» نیز با این شیوهٔ توصیف روبه‌رو ایم؛ یعنی نه فقط توصیف صحنه که ثابت نگه داشتنِ صحنه؛ به عبارت دیگر،

آزاد کردن صحنه از چنگال یکّه‌تازیِ زمانِ گذرا ــ و دست انداختن به زمانِ ایستا. وَن (که از یاد نبریم راوی هم هست) آشکارا چنین هدفی را دنبال می‌کند. احتمالاً به همین دلیل است که کمابیش در هر صفحهٔ «آدا» به اشاره‌هائی مستقیم و غیرمستقیم به پرده‌های نقاشی برمی‌خوریم. بوید یادآوری می‌کند که نباکف قبل از این‌که شروع کند به نوشتن «آدا» در سفری به ایتالیا (همراه با وِرا) چند هفته‌ای را در موزه‌های مختلف به دیدن پرده‌های نقاشی می‌گذراند؛ طبعاً، تعدادی از این پرده‌ها را در «آدا» می‌یابیم. بخصوص که در «آدا»، احتمالاً بیشتر از هر رمان دیگر نباکف، مسئلهٔ رنگ به طور کلّی و رنگمایهٔ توصیف‌ها نقشی اساسی دارند. به عنوان مثال، در صحنه‌های مختلف روی رنگ‌آمیزیِ آدا ولوسِت تأکید می‌شود: موهای مشکی و پوست سفید و ماتِ آدا در قبال موهای سرخ و پوست کمابیش طلائیِ لوسِت. در صحنه‌ای که سه کودک (آدا، وَن، لوسِت) در حال «بازی» اند به لحظاتی برمی‌خوریم که زندگی به یکباره از حرکت بازمی‌ایستد؛ گوئی با تصاویری ثابت روبه‌رو ایم؛ به نظر می‌رسد تنها به کمک ترکیب و تجزیهٔ تارهای مشکی و سرخِ موهای دو دختر است که 'طرح' رمان به حرکت خود ادامه می‌دهد.

۱۰. همچنان که گفتم، نقاشی صحنه‌ها نقشی اساسی دارد؛ ولی نباکف، در حقیقت، با به کار گرفتن چنین شیوهٔ توصیفی می‌کوشد به مفاهیم بیشتری دست یابد. اجازه می‌خواهم مثالی بیاورم، از یکی از جادوئی‌ترین صحنه‌های «آدا». صحنه بسیار کوتاه و ساده است: وَنِ نوجوانْ صبحگاهی به تصادف، و پنهانی، آدا را در حالی می‌بیند که صورت و بازوانش را می‌شوید. آدا متوجه حضورش نمی‌شود. وَن می‌ایستد به تماشا. راوی صحنه را توصیف می‌کند: از پایهٔ زیر کاسهٔ دستشوئی تا پشت نیمه‌برهنهٔ آدا تا دَری که، در نهایت، آدا به تصادف

می‌بندد و تماشای وَن (و صحنه) را به آخر می‌رساند. به یُمن دقت در نقاشی، و علی‌رغم کوتاهی، صحنه «واقعی» و ملموس و جذّاب است. در عین حال، صحنه لبریز از تداعی است: ماری از جنسِ چینی به گِرد کاسهٔ دستشوئی حلقه زده؛ و به گفتهٔ راوی، مار و وَن هردو از حرکت بازمی‌ایستند تا «حوّا» را تماشا کنند. تصویر بلافاصله خواننده را متذکّر می‌کند که این آدم و حوا به زودی از «بهشت» بیرون رانده می‌شوند. ولی این آدم و حوا معصوم نیستند؛ هردو هَم اغوا می‌کنند و هَم اغوا می‌شوند. قصدِ تحلیل صحنه را ندارم، و بنابراین فکر را ادامه نمی‌دهم؛ قصدِ توضیح صحنه را ندارم، و بنابراین به «جزئیّات ملکوتی» نباکف نمی‌پردازم ــ مثل رنگ قالب صابون؛ حتی قصدِ تشریح صحنه را هم ندارم، وگرنه (به عنوان مثال) باید شرح می‌دادم که چگونه تصویر موهای گره‌خوردهٔ آدا (knotted) به پیراهن خوابی که آدا به دور کمرش گره زده (twisted) و سرانجام به مارِ حلقه‌زده (curled) می‌انجامد. بااین‌وصف، می‌خواهم توجه خواننده را جلب کنم به بُعد اضافه‌ای که صحنه می‌یابد ــ با نگاه وَن همه‌چیز از حرکت بازمی‌ایستد، و زمانِ ایستا با انباشتی از تداعی‌ها بر زمانِ گذرا فائق می‌آید.

۱۱. قبل از این‌که معترضه را به آخر برسانم توجه‌تان را جلب می‌کنم به دو مثال دیگر. در «آدا» مقولهٔ توصیفْ خواننده را با شگردهای بیشتری روبه‌رو می‌کند. بسیار پیش می‌آید که راوی لحظه را نقاشی نمی‌کند، ولی حال و هوائی ملموس و تصویری به وجود می‌آورد؛ شگرد نه بر پایهٔ دقت در نقاشی که بر پایهٔ ترکیبِ عواملی نامُتجانس بنا می‌شود. مثال اول را از صحنه‌ای می‌آورم که همچنان دربارهٔ گذشت زمان و، طبعاً، حافظه است. به عنوان مقدمه یادآوری کنم که آردیس اقامتگاهِ تابستانی خانواده محسوب می‌شود؛ آدا و وَن، در عمل، دو تابستان را در آردیس

مـی‌گذرانـند ــ بـا فـاصلهٔ چهـار سـال. وقـتی در آغـازِ تـابستان دومْ وَن بازمی‌گردد بلافاصله به توصیف کوتاهی از وَن برمی‌خوریم: وَن در بعداز ظهری ابری به آردیس می‌رسد ــ ناگهان، ناخوانده، ناخواسته؛ با گلوبندِ الماسی که در جیبش آزاد و رها چنبره زده (coiled). (توجه دارید که مار صحنهٔ قبل هنوز با خواننده است، و با خواننده می‌ماند.) بااین‌همه اگـر شگرد ترکیب‌های نباکفی هنوز کاملاً روشن نشده به مثال بـعدی تـوجه کنید. در همین صحنه وقتی وَن آدا را می‌بیند به نظرش می‌آید آدا زندگی دیگری یافته، به دور از وَن. راوی بدون هـیچ تـوضیح اضـافی تـوصیف کوتاهی از لباس ابریشمیِ آدا که به رنگ مشکی است به دست می‌دهد: بی‌آستین، بی‌پیرایه، بی‌خاطره. بدیهی است که تأثیر نامنتظرِ این شگردْ با کنار هم قرار دادن دو پدیدهٔ بی‌ارتباطْ ساخته می‌شود. در ضمن، یک بار دیگر مسائلی که، در سطوح مختلف، همواره همراه بینش استعاری انـد مطرح می‌شوند. به مقولهٔ استعاره باز خواهم گشت.

۱۲. از یاد نبرده‌ایم که بحث بر سر رسالهٔ وَن دربارهٔ زمان است. با طرز تلقّی وَن آشنا شدیم، و با زمـان‌هائی کـه مُـدام در کـار هـمدیگر اخـلال می‌کنند. می‌بینیم که نه فـقط در توصیفـهـای پُـرطول‌وتفصیلْ بـلکه در جملهٔ بسیار کوتاهی به ظاهر گذرا هم بدون هیچ اشارهٔ مستقیمْ گـذشتِ زمان و، مهم‌تر، سبعیّتِ زمان مطرح می‌شوند؛ به نظر مـی‌رسد راوی بـا گردش قلمی سریعْ وَن را به هنگام بازگشتِ به آردیس تبدیل می‌کند به شبحی ــ ناظرِ زندگیِ جدیدی که بدون او جریان دارد. بیخود نیست که وَن درگیرِ تقابلِ «ادامه» (extension) علیه «دوام» (duration) باقی می‌ماند. همچنین بیخود نیست که «آدا» بافتِ «حرف بزن حافظه» را دارد، و هردو کتاب خواننده را بازمی‌گردانند به افسانه‌های پریان. یادآوری کنم که وطنِ اول و عشقِ اول و دورانِ کودکی در زندگینامهٔ نباکف در وایرا و در «آدا» در

آردیس جمع اند. توجه دارید که آردیس بَدلِ وایرا نیست؛ نباکف نه با قرینه‌سازی که با شگردِ ترکیبِ نامُتجانس‌ها کار می‌کند. روسیّه سرزمینی رؤیائی باقی می‌ماند که جز از طریق تخیّل نمی‌توان به آن بازگشت. (وقتی قهرمان «دلقک‌ها را ببین!» به مملکت شوراها بازمی‌گردد نتیجه فاجعه‌بار است؛ **رک** ب.سه.۱۴.) بنابراین نباکف نه روسیّهٔ «واقعی» که حال و هوای سرزمینی رؤیائی را به کمک دنیای افسانه‌ای رمان بیان می‌کند. پیچیدگی مقوله از اینجاست که، به عنوان مثال، شهر برلین در «هدیه» یا سرتاسرِ آمریکای شمالی در «لولیتا» به گونه‌ای زنده و «واقعی» تصویر می‌شوند ــ در کنار روسیّه‌ای جادوئی و تخیّلی. به دنبال همهٔ این کوشش‌هاست که در «آدا»، در نهایت، با دو دنیای ضدّالارض و ارض روبه‌رو ایم؛ از سوئی داستان به تمامی در دنیای افسانه‌های پریان می‌گذرد و از سوئی دیگر دوگانگیِ دو دنیای همیشگی رمان‌های نباکف به صورتی نظام‌یافته به نمایش گذاشته می‌شود.

۱۳. بهشت و جهنم. به این ترتیب است که بازمی‌گردیم به مقولهٔ بهشت و جهنمِ «آدا». اجازه می‌خواهم مطالبِ (به ظاهر پراکنده‌ام) را دربارهٔ مقولهٔ زمان در «آدا» جمع‌بندی کنم. بخصوص حالا که با رسالهٔ وَن، «بافتِ زمان»، آشنا شده‌ایم. در انتهای بخش رساله، وقتی آدا و وَن بالاخره به هم پیوسته‌اند، وَن برای آدا توضیح می‌دهد که قصد داشته رمانی کوتاه (novella) بنویسد، در قالب رساله‌ای دربارهٔ زمان. قصد داشته رساله را با استعاره‌هائی بیاراید و توضیح دهد؛ استعاره‌هائی که کم‌کم افزایش می‌یابند و خیلی به تدریج در حالی که از گذشته به زمان حال می‌آیند داستان عاشقانه‌ای «منطقی» می‌سازند؛ استعاره‌هائی که، در نهایت، همین قدر به تدریجْ سمت و سو عوض می‌کنند و به حال و هوای انتزاع بی‌آب‌ورنگی (bland) بازمی‌گردند. بدیهی است که در محدودهٔ این

بخشْ نباکف خود چنین می‌کند، و دگرگونیِ فکری مجرّد را به عاملی داستانی و، به‌عکس، دگرگونی صحنه‌ای داستانی را به فکری مجرّد به خواننده ارائه می‌دهد. در حقیقت، رمان کوتاه وَن دربارهٔ زمان همان رمانِ بلند نباکف است دربارهٔ آدا و وَن؛ در حالی که استعارهٔ اصلی به کمک رابطهٔ آنها با آردیسِ (پیکان) زمان شکل می‌گیرد. و البته در 'استعاره' است که تمامی این مایه‌های به ظاهر نامربوط جمع می‌شوند. ولی اول اجازه می‌خواهم نکته‌ای را یادآوری کنم: نباکف خود قبل از این‌که دست به نوشتن «آدا» بزند، در مصاحبه‌ای، حرفی مشابه حرفِ وَن می‌زند. می‌گوید:

> مشکل [رمان، که در آغاز نه «آدا» بلکه «بافت زمان» نام دارد] در اینجاست که باید رساله‌ای ابداع کنم، رساله‌ای با ظاهری علمی دربارهٔ زمان ــ و آنگاه آن را به تدریج تبدیل کنم به داستانی که در ذهن دارم. استعاره‌ها شروع می‌کنند به زندگی. استعاره‌ها به تدریج تبدیل به داستان می‌شوند چون حرف زدن دربارهٔ زمان بدون به کار گرفتن تشبیهات یا استعارات بسیار مشکل است. و هدف من این است که ترتیبی بدهم این استعاره‌ها آنقدر زاد و ولد کنند تا خود داستانی بسازند، به تدریج، و آنگاه باز از هم بپاشند، و باز ترتیبی بدهم تا این‌همه در رسالهٔ خشکی اگرچه جدّی و خوش‌نیّت پایان یابد. نوشتنش آنقدر مشکل می‌نماید که نمی‌دانم چه کنم.

۱۴. تأکیدم بر مقولهٔ 'استعاره' به این دلیل است که جایگاه استعاره را در ساختارِ رمان نباکفی اساسی می‌دانم. همچنان که در فصول قبل گفته‌ام، استعاره را نه به عنوان شگردی در میان مجموعهٔ شگردها و نه حتی به عنوان چهارچوبی برای مجموعه‌ای از فکرها که بینشی مسلّط بر رمان‌های نباکف می‌بینم؛ برداشتی از ادبیّات و، مهم‌تر، برداشتی از زندگی و مرگ؛ نگرشی به خلاءهای زندگی ــ و بخصوص

نگرشی به زندگی در تبعید که، در عمل، جز 'خلاء' نامی ندارد (در حقیقت، یک بار دیگر اشاره‌ام به تبعیدی اساسی‌تر و عمیق‌تر است از زندگی در «وطنِ» دومی که وطنِ مادری نیست). در این نگرش فقط دو طرفِ استعاره اهمیّت ندارند؛ آنچه اهمیّت بیشتری دارد فضاست، فضائی که هَم هویّتِ جداگانهٔ هر دو طرف استعاره را تأمین می‌کند و هَم یکی شدنِ دو طرف را در تصویری واحد ممکن می‌سازد. در چنین حالی فضا/ خلاء، هردو باهم، یقیناً در یک تصویر قرار می‌گیرند. به گفتهٔ راوی، وَن به هنگام نوشتن رساله به این نتیجه می‌رسد که «زمان واقعی» با «وقفهٔ» (interval) بین حوادث ارتباط دارد؛ نه با «گذر» حوادث، نه با ترکیب حوادث، نه با سایه‌ای که می‌اندازد روی خلاء، آنجا که بافتِ ناب و نفوذناپذیرِ زمانْ رخ می‌نماید. به این ترتیب، می‌بینیم که بافتِ استعاریِ رمان‌های نباکف ــ بالاخص در «آدا» ــ مستقیماً وابستهٔ اهمیّتی است که نه خود واقعه‌ها بلکه خلاء بین واقعه‌ها برای نویسنده دارد.

۱۵. به عبارت دیگر، استعارهٔ نباکفی حاصل چنین روندی است. همچنان که در فصول قبل دیده‌اید، واقعیّتِ حاضر پذیرفتنی نیست. به چه دلیل؟ چه دلیلی قانع‌کننده‌تر از واقعیّاتِ سبعِ قرن بیستم، و تلخی تبعید؟ راه حل، اگر نه آسان، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید: برای قهرمانان نباکف ورای تجربهٔ 'اینجا' و 'اکنون' واقعیّتِ مکانی دیگر و زمانی دیگر وجود دارد. دنیائی که دیده‌ایم اغلب با مرگ قهرمانانش شروع می‌شود؛ دنیائی که حتی در دنیای روزمرّگی هم هاله‌ای به گرد قهرمانان مثبت می‌کشد. از سوئی دیگر، ارتباط ارواح «خوب»ی چون پدر فیودر یا میرا یا لوسِت با قهرمانان رمان قطع نمی‌شود. (و البته آقای 'ر.'، که یادآوری می‌کنم در یکی از سطوح رمان نقشِ بَدلِ نباکف را به عهده دارد.) تنها در محدودهٔ زمان خطی است که مرگ به معنای پایان است؛ در حالی که در آثار نباکف

هیچ‌چیز به انتهاء نمی‌رسد، و هر بار نه با پایانْ که با دگردیسیِ وام‌گرفته از دنیای پروانه‌ها روبه‌رو ایم. تکرار کنم، این حرف به این معنا نیست که نباکف «واقعیّت» را برنمی‌تابد یا این‌که از «واقعیّت» فراری است. وقتی نمی‌پذیریم گذشته از کف رفته و وقتی نمی‌پذیریم آینده ناگزیر است و، بالاخره، وقتی اساساً «زمان یک‌طرفه» را نمی‌پذیریم با زمان حالی بسیار پیچیده روبه‌رو می‌شویم؛ زمان حالی که سنگینی بار گذشته و آینده، هردو، را به دوش می‌کشد. قهرمانان نباکف به «واقعیّت» پشت نمی‌کنند؛ بلکه به‌عکسِ قهرمان‌های ادبیّاتِ، به اصطلاح، «متعهّد» با مسؤولیّتِ زمانِ حالی واقعی روبه‌رو می‌شوند ــ واقعیّتِ پیچیده و چندسویه‌ای که باید در هر لحظه از نو بازش آفرید. و این واقعیّت تمامیِ عوامل مُتناقضِ زندگی را در خودجمع‌دارد؛ زمانِ‌گذرا و زمانِ ایستا، خاطره و هنر، بهشت و جهنم.

۱۶. به علاوهٔ عالم صغیر و عالم کبیر. این‌همه را صرفاً در نظریه‌پردازی‌های عالم صغیرِ رسالهٔ وَن نمی‌یابیم. این‌همه را در جای جای عالم کبیرِ «آدا» نیز می‌یابیم. به همین دلیل به معترضهٔ شیوهٔ توصیفِ نباکف پرداختم تا ببینید بینش استعاری چگونه در تار و پود هر صحنه از رمان تنیده شده. هر لحظه لحظه‌ای دیگر و هر صحنه صحنه‌ای دیگر را همراه می‌آورد؛ تا به آنجا که تصور شخصیّت‌هائی خوبِ خوب یا بدِ بد بی‌معناست؛ تا به آنجا که تصوّرِ ارض بدون ضدّالارض ممکن نیست، و جهنم بدون بهشت. دربارهٔ مقولهٔ جمع اضداد در رمان‌های آخرِ نباکف قبل‌تر گفته‌ام، و در ادامه، در محدودهٔ مایه‌های «آدا» بیشتر خواهم گفت. در اینجا فقط یادآوری می‌کنم که این‌همه ریشه در 'زمان' دارد. هرچند که (اجازه می‌خواهم تکرار کنم) نباکف خود در یادداشتی کوتاه می‌گوید «بافتِ زمان» نه در حدّ رساله‌ای مستقل دربارهٔ زمان بلکه تنها در محدودهٔ

رمان و به عنوان بخشی از رمان معنی دارد. بااین‌همه نزد نباکف 'زمان' مسئله‌ای مرکزی است ــ احتمالاً بیش از هر رمان‌نویسِ بزرگِ معاصرِ دیگر. رمان واقع‌گرای قرن نوزده که بر اساس زمان خطّی حرکت می‌کند به سادگی وارد قرن بیستم نمی‌شود. رمانِ (بالاخص انگلیسی‌زبان) قرن بیستم بدون پیچیدگی و ابهامی (ambiguity) که جیمز به لحنِ راوی می‌افزاید قابل تصور نیست. ولی رمان قرن بیستم درگیرِ 'زمان' است: پروست بافت خاطرهٔ فردی می‌افزاید، و جویس بافت خاطرهٔ قومی. بااین‌وصف، کمتر نویسنده‌ای به اندازهٔ نباکف مایهٔ 'زمان' را اینقدر مرکزی و اینقدر جذّاب می‌یابد. تختهٔ پرش اینجاست؛ و از همین‌جاست که مارپیچ شروع می‌شود. بیخود نیست که وَن می‌گوید: 'زمان' محیط یا واسطه‌ای (medium) انعطاف‌پذیر یا سیّال (fluid) است، برای کِشت و پرورش (culture) استعاره‌ها.

سه

۱. در این روزهای پائیزی که همین فصل پایانی را، دربارهٔ «آدا»، برای چندمین بار بازنویسی می‌کرده‌ام به یاد دورانی بوده‌ام ــ در دو دههٔ قبل ــ که «آدا» را برای اولین بار می‌خواندم، و نباکف را کم‌کم کشف می‌کردم. دورانی که حتی فکر نوشتن دربارهٔ «آدا» از ذهنم نمی‌گذشت، و با این‌همه یقیناً آبستن چنین روزهائی بوده. در حقیقت، با «آدا» زمانِ حالم همیشه آبستن آینده بوده ــ و هست. «آدا» همیشه با تغییری گهگاه ظاهری و بیشتر باطنی همراه بوده، یا همزمان با هر تغییر بنیادی در زندگی‌ام به «آدا» بازگشته‌ام. با «آدا» مجموعه‌ای از ارتباط‌ها و زمان‌های به ظاهر نامربوط به ذهنم بازمی‌گردند که تنها در «آدا» پیوندی پذیرفتنی دارند. آن بهارِ نوجوانی، دورانِ «آدا»ی تازه یافته، پسزمینهٔ سبز و سرخ طبیعتی فراموش‌نشدنی دارد. دست‌کم در خاطراتم. خاک سرخ و جوی‌های

عریضی که زمین را تبدیل می‌کرد به تخته‌شطرنج عظیمی ــ یادآور دنیای آلیس. و دامن‌های گَل و گُشادِ بلند. و درخت‌هائی که خاطرهٔ خلّاق همیشه سبز به یاد می‌آورد: سبزیِ سرخم‌کردهٔ مهربانی حامی آن سرخیِ بیکران. وصفش را در «آدا» می‌یابیم. راوی به مناسبتی حال را با گذشته مقایسه می‌کند. می‌گوید: آزارنده است ــ فروریختنِ کاملِ گذشته، از هم پاشیدن بارگاهش و پراکندن نوازندگان سیّار، امکان‌ناپذیریِ منطقیِ مربوط دانستن واقعیّتِ مشکوکِ زمانِ حال به واقعیّتی که حافظه بدون کمترین تردید به یاد می‌آورد.

۲. گذشته تا وقتی که به کمک خاطرات بازگو می‌شود ــ و با زبان هنر ــ همیشه مال خود ماست؛ زمان متعلّق به ماست، و با چرخش‌های ذهن و زبان‌مان می‌گردد. ولی زمان حال هرگز به تمامی متعلق به ما نیست؛ عنانش در دست ما نیست، و از چرخش‌ها و پیچش‌های نامنتظرش در امان نیستیم. در دورانی که «آدا» می‌خواندم و حال رنگینم را به واسطهٔ «آدا» تجربه می‌کردم، مثل خاطرهٔ پُرطراوتی از گذشته‌هائی دور، در این دوران چه بی‌صبرانه منتظر آینده بودم: آرزومندی‌ها و چنگ انداختن‌ها و پشت پا زدن‌ها ــ در آینده‌ای نزدیک. ولی آینده وقتی که می‌رسد دیگر شبیه آینده نیست. فکر می‌کنم حق با وَن است که آینده را دور می‌اندازد. به یاد می‌آورم که سال‌ها بعد نسخهٔ جیبی «آدا» را، با همان اُرکیدهٔ صورتی روی جلد، در کتابفروشی نامنتظری یافتم و به دوستی دادم تا (به شکرانهٔ گذشته) با آینده آشنایش کنم. و نسخه‌هائی دیگر یافتم، برای دوستانی دیگر ــ دوستانی جوان‌تر از خودم. تا این‌که به تدریج «آدا» ته‌نشین شد؛ تبدیل شد به یکی از آثار نباکف، که گذشته‌ام و (چه می‌دانم) احتمالاً خودآگاهیِ زمانِ حالم را نیز مدیون آنم. همچنان که بیشتر آشنائی‌ها و دوستی‌هایم را مدیون آنم. هرچه به حالِ دستگرُیزم نزدیک‌تر می‌آیم، به

خاطراتی در حال خاطره شدن که هنوز خاطره نیستند، نوشتن سخت‌تر می‌شود. گذشته و حال، واقعیّت و خیال.

۳. وصفش را در «آدا» می‌یابیم. در اوائل رمان به صحنه‌ای برمی‌خوریم که اگرچه راوی با کمترین مکث از رویش می‌گذرد نقشی اساسی دارد. در ساختار «آدا»، و در تشریح اصلی‌ترین مضمون و مایهٔ «آدا» ــ عشق آدا و وَن. صحنه دربارهٔ اولین احساس عاشقانهٔ وَن است، قبل از این‌که آدا را ببیند. وَن پا گذاشته به سیزده‌سالگی. در نزدیکی مدرسه بیوه‌زنی فرانسوی (که انگلیسی را به لهجهٔ روسی حرف می‌زند) دکانی دارد برای فروش اثاث کمابیش عتیقه، و «نقشینه‌ها» ('objets d'art'). در جای جای دکان گلدان‌های کریستالی گذاشته شده، لبالب از گل‌های مصنوعی. برای وَن (در جمله‌ای جادوئی) این سؤال مطرح است: چرا گل‌های مصنوعی را به گونه‌ای درست می‌کنند که فقط چشم را می‌فریبند ــ و نه حس لامسه را. ولی وقتی به‌تصادف به گل‌سرخی دست‌می‌زند در عوض «بافتِ سِتروَن» گل‌های مصنوعی «زندگیِ سرد»ی نوک انگشت‌هایش را می‌بوسد. صاحب دکان توضیح می‌دهد که دخترش در میان گل‌های مصنوعی «همیشه» چند گل طبیعی می‌گذارد، برای «فریفتنِ» ('attraper' =) ، به فرانسه) مشتری‌ها. لحظه‌ای بعد دخترک وارد دکان می‌شود، دختر مدرسه‌ای با موهای بلندی خرمائی. هرگز کلمه‌ای باهم ردّ و بدل نمی‌کنند؛ ولی وَن «دیوانه‌وار» به دخترک عاشق است، «حدّاقل یک ترم». به این ترتیب، وَن عشق را تجربه می‌کند ــ «متعارف و مرموز». در کنار این صحنه، راوی اولین تجربهٔ جنسی وَن را بازگو می‌کند؛ بدون عشق و بدون احساس، و در برابر «یک دلار سبزِ روسی». بدیهی است که با دو قطبِ (به ظاهر) مخالفِ تجربه‌ای واحد سروکار داریم؛ با عشق آداست که وَن به 'سنتز' دست می‌یابد؛ و با آداست که وَن 'بالغ' می‌شود، به همهٔ معانی کلمه.

۴. یک‌بار دیگر با شگردی آشنا روبه‌روایم. صحنهٔ گل‌های مصنوعی/ طبیعی گذشته از این‌که داستان وَن را پیش می‌برد به شگردی مرکزی در «آدا» نیز اشاره دارد. واقعیّتی که در هنر می‌یابیم نامنتظر و، البته، دلپذیر است. در ساده‌ترین سطحْ مقولهٔ «فریفتن» را می‌یابیم؛ هنر و واقعیّت هردو فریبنده اند. همچنان که دیده‌ایم، نباکف اغلب فریبندگی و شیطنتِ هنر را با فریبندگی و شیطنتِ طبیعت مقایسه می‌کند (**رک** ب.یک.۳.) اگر در طبیعت جاندارانی از گیاهان تقلید می‌کنند یا به رنگ محیط درمی‌آیند به نظر می‌رسد هنر نیز به ناچار پشت شگردهای تدافعیِ گوناگونی سنگر می‌گیرد، در قبال روزمرّگی زندگی و مرگ ــ و نه فقط هنر که واقعیّت. توجه دارید که دخترک واقعیّت را لابه‌لای هنر پنهان می‌کند تا مشتری‌ها را 'به دام اندازد'. نکته در همین‌جاست. طبعاً، صحنه بر اساس بینشِ استعاریِ شکل گرفته؛ آنچنان که یک طرفِ رابطه طرفِ دیگر را توضیح می‌دهد. ولی در ورای این شگرد آشنا با شگردی اضافه هم روبه‌رو ایم؛ شگردی که در محدودهٔ «آدا» وَنْ خودْ مهارت یا هنرمندیِ (artistry) مُستَتر در عدمِ تجانس یا بی‌تناسبی (asymmetry) می‌خواند. به این ترتیب، دیگر با تقابل ساده‌ای روبه‌رو نیستیم؛ مثلاً رؤیا در برابر واقعیّت. در چنین ساختاری از قرینه‌سازی دور و دورتر می‌رویم و به بینش استعاری نزدیک و نزدیک‌تر می‌آئیم. دیگر به کمک مضمون نیست که حالتی یا تصویری حالتْ یا تصویر دیگری را در ذهنْ زنده می‌کند. در صحنهٔ گل‌های مصنوعی/ طبیعی هنوز با تقابل سروکار داریم، ولی حتی در همین تصویر گل‌های در گلدان ــ ترکیبی از واقعیّت و هنر ــ اشاره‌هائی نیمه‌پنهان به ساختاری پیچیده‌تر به چشم می‌خورد، و به عواملی ورای مضمون که استعاره را به وجود می‌آورند.

۵. توجه‌تان را جلب می‌کنم به مثالی. سالروز تولد آدای دوازده‌ساله

است، در اولین تابستانی که وَن در آردیس می‌گذراند. به هنگام بازگشت از «پیک‌نیکِ» دسته‌جمعی در کالسکه جا نیست، و آدا روی زانوی وَن می‌نشیند؛ این اولین تماس نزدیک آدا و وَن است؛ و راوی دلپذیریِ کمابیش غیرقابل تحمّل موقعیّت را وصف می‌کند. چهار سال بعد، در دومین تابستان آردیس، به هنگام بازگشت از «پیک‌نیک» سالروز تولدِ آدای شانزده‌ساله همچنان به دلیل کمبود جا در کالسکه این بار لوسِت (دوازده‌ساله) روی زانوی وَن می‌نشیند؛ در حالی که آدا کنار وَن نشسته و کتابی را ورق می‌زند. قصد ندارم این دو صحنه را وصف کنم یا شرح دهم؛ بنابراین به همین یادآوری اکتفاء می‌کنم که عشق کودکانهٔ صحنهٔ اول تا قبل از (و در طول) صحنهٔ دوم مراحل متعدّدی را طی کرده؛ در یک جمله، رشد کرده و شکوفا شده. در ضمن وَن دوری کشیده و با خیانت و با حسادت آشنا شده؛ پس نمی‌تواند به یاد تابستان چهار سال قبل نباشد؛ نمی‌تواند در حسرت آدای دوازده‌سالهٔ ازدست‌داده نباشد، در کنار آدای شانزده‌سالهٔ به‌دست‌آورده. به این ترتیب، آدای گذشته را درلوسِت حال می‌جوید. (یادآور هامبرت که می‌خواست از لولیتا آنابلی بسازد؛ ولی نه وَن هامبرت است و نه لوسِت لولیتا.) صحنه کاربُرد دیگری دارد. یک بار دیگر بر رنگ‌های آدا ولوسِت تأکید می‌شود، و بر تفاوت‌های آشکار و پنهان بین دو خواهر. ولی موهای لوسِت بوی آن تابستان را همراه می‌آورند. وَن نه فقط آدای گذشته را درلوسِت می‌یابد بلکه‌لوسِت حال را در گذشته‌ای که در ذهن خلق می‌کند از دست می‌دهد. رابطه دوسویه است. لوسِت ناخواسته پیغامی از آدا می‌آورد، و پیغامی می‌برد. (طبعاً، کوشش‌های بعدیِ لوسِت برای این‌که خود ارتباطی عاشقانه با وَن برقرار کند بی‌فایده می‌مانند؛ آدا و وَن به همدیگر 'وفادار'ند.) صحنه صرفاً بر اساس تقابل یا تضاد ساخته نمی‌شود؛ استعاره، در حقیقت، بر اساسِ عدم تجانس شکل می‌گیرد؛ و آنچه وَن تجربه می‌کند نه آدای گذشته و نه

آدای حال که هردو آداست. راوی تذکر می‌دهد که هرچه می‌بینیم و می‌شنویم از دیدگاه وَن است؛ گوئی درون وَن جای داریم، در حالی که «آدایش» درلوسِت جای دارد و آدا ولوسِت هردو در وَن جای دارند. جمله را وَن سالخورده می‌نویسد، سالیان سال بعد. آدای سالخورده در حاشیه اضافه می‌کند: و هر سه در من اند.

۶. قبل از این‌که به عشق آدا و وَن بپردازم اجازه می‌خواهم مثالی دیگر بیاورم. در بخش اول «آدا» به صحنهٔ شامی چهارنفره برمی‌خوریم؛ آدا و وَن به عنوان عشّاقِ (پنهانکارِ) جوان در کنار عشّاق یک نسل قبل‌تر، مارینا و دیمن. از آخرین دیدار عاشقانهٔ مارینا و دیمن شانزده سال می‌گذرد. در طول شام، که راوی به دقت وصف می‌کند، دیمن می‌کوشد تصویر مارینائی را که مهم‌ترین عشق زندگی‌اش بوده در مارینای زمان حال بیابد ــ و موفق نمی‌شود. راوی مارینای حال را به تفصیل و، البته، با کمی بی‌رحمی توصیف می‌کند؛ مارینا دیگر جوان نیست، و کوشش‌هایش برای این‌که امشب جوان و خواستنی بنماید بی‌حاصل اند. ولی جوانی یا پیری مطرح نیست، چون عشق مارینا و دیمن است که دیگر زنده نیست. زمان بر عشق‌شان فائق آمده، عشقی که حالا فقط مایهٔ حیرت و حسرت است ــ به یاد آن‌همه که بوده و آن‌همه که از دست رفته. دیمن خاطراتی را که از دوران آرزومندی و اشتیاق دارد مرور می‌کند، ولی عشق مُرده را حتی به کمک خاطرات هم نمی‌توان به زندگی بازگرداند. دیمن فکر می‌کند چقدر غریب است که رفیقی یا خاله/ عمهٔ چاقی را که در بچگی دوست داشته‌ای بعد از گذشت سالیانی دراز می‌بینی و «گرمای دوستی» را بلافاصله بازمی‌یابی، ولی عشق قدیمت را می‌بینی و هیچ اتفاقی نمی‌افتد. به نظر می‌رسد ویرانگریِ گسترده‌ای در کار است؛ افسوس که بخش انسانیِ عاطفهٔ آدمی همراه با گرد و غبارِ اشتیاقِ غیرانسانیِ آدمی از

میان می‌رود. دیمن نگاه می‌کند، و مارینا را زنی بیگانه می‌یابد. با این‌همه در قبال عشقی که دوام نمی‌آورد با عشقی متفاوت نیز آشنا می‌شویم از آنِ آدا و وَن که دوام دارد، عشقی که مثل هنر و به مثابه هنر به مقابله با زمان برمی‌خیزد. عشق و هنر، هنر و عشق. هردو در مقابله با زمان و زوال به مصاف واقعیّت می‌روند، و علی‌رغم واقعیّتِ تلخِ روزمرّه دنیاهای درونی یا ذهنی یا تخیّلی خود را خلق می‌کنند.

۷. در اواخر «آدا» برمی‌خوریم به صحنهٔ شام دیگری. آدا و وَن در پی ماجراهای بسیار سرانجام پس از هفده سال همدیگر را می‌بینند؛ وَن پنجاه‌ودو سال دارد و آدا پنجاه سال. آدا حالا بالاخره می‌تواند در کنار وَن بماند، و وَن در گیرودار نوشتن رسالهٔ «بافتِ زمان» است. هردو اگرچه آزاد، شخصیّت‌هائی شکل‌گرفته اند؛ و همدیگر را در همان میهمانخانه‌ای می‌بینند که هفده سال قبل دیده بودند. آدا و وَن هم، مثل مارینا و دیمن، تغییر کرده‌اند. راوی آدا را به دقت توصیف می‌کند، و با همان بی‌رحمی. آدا چاق شده؛ با لباسی غیرعادی و آرایشی زیادی و زننده؛ موهایش را کوتاهِ کوتاه کرده، و رنگ کرده ــ مفرغیِ درخشانی (یادآورلوسِت که سال‌هاست مرده). هردو در دهان دندان‌های طلا دارند. رگ‌های دست‌های آدا برجسته اند و روی دست‌های وَن را لک‌های سالخوردگی پوشانده. گفت‌وگو پیش نمی‌رود؛ مکث‌ها و سکوت‌ها آزارنده اند. وَن از رساله‌ای حرف می‌زند که دربارهٔ «طبیعت زمان» می‌نویسد، و آدا ساعت نگاه می‌کند. اگر به دنبال هر جدائیِ طولانی در دیدارهای قبلْ غریبگیِ ناگزیر را اشتیاق جبران می‌کرد در این نوبت اشتیاق هم به سراغ‌شان نمی‌آید. در نهایت، آدا بهانه می‌آورد که شب را نمی‌تواند بماند؛ ندیمه‌هایش معلوم نیست کجا مانده‌اند و چمدان‌هایش معلوم نیست به کجا فرستاده شده‌اند. قول می‌دهد به زودی باهم خواهند بود، و

میهمانخانه را ترک می‌کند. وَن بازمی‌گردد به اتاقش، و به رسالهٔ ناتمامش. می‌پرسد آیا از تخریب و تعدّی (outrage) پیری چیزی دربارهٔ جوهرهٔ زمان می‌آموزیم؟ و پاسخ می‌دهد کمابیش هیچ. آیا زمان بر عشق آدا و وَن هم فائق آمده؟

۸. چگونه است که زمان بر عشق آدا و وَن فائق نمی‌آید؟ اجازه می‌خواهم در اینجا معترضه‌ای از خود نباکف نقل کنم. در مصاحبه‌ای شرح می‌دهد که اگرچه نوشتن بخش «بافتِ زمان» را ده سالی قبل‌تر شروع کرده در فوریهٔ ۱۹۶۶ است که رمان به تمامی به ذهنش می‌جهد، و هستی می‌یابد؛ حالاست که می‌تواند («و باید») به قالب کلمات درآید. می‌گوید «تخته‌پرش» رمان تلفن آداست، در صحنهٔ کوتاهی که آدا و وَن با تلفن حرف می‌زنند. گفت‌وگوی آدا و وَن با تلفن دقیقاً قبل از همین صحنهٔ شام است؛ آدا که تازه به میهمانخانه رسیده تلفن می‌کند و قرار شام می‌گذارند. راوی یادآوری می‌کند که آدا و وَن (پس از دوران کودکی) صدای همدیگر را از پشت تلفن نشنیده‌اند. بنابراین به نظر می‌آید که تلفن ارتعاش‌های شادابِ تارهای صوتیِ آدا را حفظ کرده؛ گوئی اصلاً 'گذشته' است که گوشی برداشته و شماره گرفته. به گفتهٔ راوی، صدای آدا گذشته را زنده می‌کند و به زمان حال پیوند می‌زند؛ در نتیجه، تبدیل می‌شود به نقطهٔ مرکزی دریافتی که وَن از زمانِ ملموس دارد، «اکنون»ی که تنها واقعیّتْ بافت زمان است. در حقیقت، صدای آدا همان پروانه‌ای است که در کودکی از دست می‌رود تا چهل سال بعد در سرزمینی دیگر به چنگ بیاید (**رک** *الف*.هشت.۴.). اگرچه به دنبال شام ناموفقی که باهم می‌خورند از هم جدا می‌شوند «خوانندهٔ خوب» می‌داند که جدائی موقت است.

۹. وَن که شب را به نوشتن می‌گذراند دیری نمی‌گذرد که به جمع‌بندی

پایانیِ رساله می‌رسد. می‌گوید: از دیدگاه پیکرشناسی (physiology) زمان احساسی از «شدنِ یکبند» است. می‌گوید: از دیدگاه فلسفی زمان همان خاطره است ــ خاطره در لحظه‌ای که شکل می‌گیرد. و بالاخره می‌گوید: «بودن» به این معناست که بدانی «بوده‌ای». سحر نشده رساله تمام می‌شود. یکباره به نظر وَن می‌آید که اگر بلافاصله به دنبال آدا نرود برای همیشه از دستش می‌دهد. در همین افکار است که می‌آید روی ایوان؛ آدا که در طول شب از نیمهٔ راه بازگشته یک طبقه پائین‌تر در ایوان اتاقش ایستاده. آیا بالا را نگاه خواهد کرد؟ البته که نگاه می‌کند. آدا در یکی از جمله‌های جادوئیِ نباکف بالا را نگاه می‌کند. وَن پائین می‌دود، و از این لحظه به بعد دیگر از هم جدا نمی‌شوند. به نظرم نمی‌آید که در پیِ این صحنه مایهٔ عشق آدا و وَن (و مایهٔ زمان) شرح و بسط بیشتری می‌طلبند. در زمان حالِ عشّاق همیشه حالتی یا حرکتی به چشم می‌خورد که از خودِ دیگرِ عشّاق پیغام می‌آورد، و با سلاح این خودِ دیگر است که عشّاق به مصاف زمان می‌روند. در انتهای فصلْ وَن می‌گوید زمان را از چنگالِ مکان و آیندهٔ جعلی نجات داده. در حقیقت، حال تنها زمانِ عشاق است؛ زمانِ حالی لبریز از بالفعل‌ها و بالقوّه‌های گذشته. در انتهای فصلْ آدا می‌گوید می‌توانیم «آن زمان» یا «یک زمان» را دریابیم، ولی نه «زمان»؛ می‌گوید «مثل این است که ــ»، و فصل با همین جملهٔ ناتمام به آخر می‌رسد. گوئی آنچه در ادامه می‌آید شرح این «مثل این است که» خواهد بود. و همین هم هست؛ چون آنچه در ادامه می‌آید، فصل پایانی کتاب، دربارهٔ خوشبختی سال‌های بعد آدا و وَن است. (یادآوری کنم که کتاب به پنج بخش تقسیم می‌شود؛ هر قسمت به نسبتِ قسمتِ قبل کوتاه‌تر است، هرچند که ماجراهای سالیان بیشتری را بازگو می‌کند. «بودن» به این معناست که بدانی «بوده‌ای».)

چهار

۱. در اصل به این دلیل شروع کردم به نوشتن که از تنهائی دربیایم. تنهائیِ «خودبینی و خودرائی». فکر می‌کنم اگر هیچ‌وقت نخواسته‌اید کتابی را با خواننده‌ای دیگر قسمت کنید ــ دوستی یا آشنائی یا حتی غریبه‌ای ــ واقعاً به کتاب عاشق نبوده‌اید. به همین دلیل بود که «آدا» را به دوستانم می‌دادم، و به همین دلیل بود که تصمیم گرفتم آثار نباکف را تدریس کنم. در کلاسی که به نظر دلخواه می‌آمد، دانشجوهای معدود دورهٔ دکترا. اولین کتابی که خوانده بودیم «آلیس...» بود، و بچه‌ها بسیار استقبال کرده بودند. با آلیس دایره‌ای از همدلی ساخته شده بود، بین شاگردها و معلّم و اثر. بچه‌ها گل و شیرینی می‌آوردند و جرّوبحث بالا می‌گرفت؛ حتی پیشخدمتِ دانشکده که برای این ضیافت‌های هفتگی چای می‌آورد لبخند می‌زد. فکر می‌کنم مهم‌ترین بخش تدریسْ دانشجوئی است که روبه‌رویت می‌نشیند، و درخششی که در انتهای جلساتی استثنائی چشمانش را منوّر می‌کند تجربه‌ای منحصر به فرد است؛ متأسفم که در این سال‌ها، هرچه بیشتر می‌گذرند، دلبستگی‌ام به تدریس اگر نه کمتر محدودتر می‌شود. به دنبال «آلیس...» دل به دریا زدم و «دعوت به مراسم گردن‌زنی» را شروع کردیم. بچه‌ها خیلی زود کشف کردند که رمان نباکف علی‌رغم ظاهرِ به کلّی غریبه آشناست، و حتی مَحرم. رمان آسانی نبود، و نیست؛ ولی برای بچه‌ها بیشتر از هر رمانِ، به اصطلاح، واقع‌گرا قابل درک و لمس بود. (و هست ــ واکنش دانشجوهای دوره‌های فوق لیسانسم هم در طول این سال‌ها کمابیش در همین محدوده باقی مانده، حتی در کلاسِ ناموفقی که بر پایه‌های ناپایدارِ ناهماهنگی و استیصال بنا شده بود.)

۲. در ادامه، ماجراهای پنینِ دوست‌داشتنی را خواندیم. تجربه‌ای

وصف‌ناپذیر. مثل این بود که در گذر از خیابانی آشنا به یکباره از پشت سرتْ صدائی بی‌سابقه بشنوی؛ برمی‌گردی و با برکه‌ای خلق‌الساعه و آبشار بلندی نامنتظر روبه‌رو می‌شوی. گِلهٔ بسیار خوشایندِ اغلب بچه‌ها این بود که باید وقت بیشتری به «پنین» می‌دادیم. در دوره‌های بعد وقت بیشتری گذاشتم ــ و می‌گذارم. راستش ماجرا به آخر نرسیده (علی‌رغم استیصال که هر سال عمیق‌تر و گسترده‌تر است). هر پائیز بازمی‌گردم. به خیابان عریضی که به کوه‌ها می‌انجامد؛ کوه‌هائی که تغییر رنگ‌شان را بارها بهانهٔ طرح موضوعِ (یا بیدار کردن بچه‌های به‌خواب‌رفتهٔ) کلاس کرده‌ام؛ چمن حیاط و حوض مخروبه‌ای که پسزمینهٔ همهٔ عکس‌های دسته‌جمعی بوده، و پنج طبقه پله. همه و همه حتی در این لحظات که برنامهٔ درس یکشنبهٔ بعد را می‌ریزم آرام آرام در حال تبدیل شدن به خاطرات اند، از سوئی دستگُریز و از سوئی نوازشگر. مثل بهشت «آدا» که جهنم «آدا» را و جهنم «آدا» که بهشت «آدا» را تداعی می‌کنند. با این‌همه کتابی که در دست دارید تنها با مِهر نوشته نشده. فقط شریک کردن بهترین دوستت، روز اولی که هردو باهم به کلاس دوم می‌آئید، در خنکیِ پُراطوارِ بستنیِ قیفیِ کارامل و شکلات نبوده.

۳. در اواسطِ «آدا» به یکباره آدا با مشکل پسرک خدمتکاری (از دوران گذشته) روبه‌رو می‌شود که حق‌السکوت می‌خواهد، در قبال مجموعه‌ای از عکس‌های 'خصوصی'. وَن می‌گوید یا از طرف انتقام می‌گیرد یا، نکته اینجاست، از طریق نوشتن کتابی دربارهٔ گذشته، کودکیِ مشترک‌شان را بازپس می‌گیرد (redeem) ــ و البته کتابی که می‌نویسد «آدا»ست. یادآور سترینبرگ که وقتی به هر دلیلْ آزار می‌بیند می‌گوید وعدهٔ ملاقات در کتاب بعدیم. نباکف خود در کتاب‌هایش مُدام با 'دشمنان' ملاقات می‌کند، و انتقام می‌گیرد (گذشته از دنیاهائی که بازپس می‌گیرد). طبعاً،

انتقام صرفاً در قبال خُرده‌حساب‌های شخصی نیست؛ نه از یکّه‌تازی‌های کمونیسم و فاشیسم و نه حتی از، به گفته‌اش، «چاچول‌بازِ وینی»؛ در حقیقت، از 'درد'هائی انتقام می‌گیرد که با بشریّت یکی شده ــ از 'پاش‌لاست' و بی‌فرهنگی و سبعیّت. به عبارت دیگر، نه از زمانه که از زمان. قصد مقایسه ندارم، به هیچ وجه و به هیچ صورت (هرچند که در آثار ادبیِ بزرگ، به‌هرحال، دریچه‌هائی می‌یابیم به درون خود)؛ بااین‌حال به قصد انتقام شروع کردم به نوشتن. ولی هر کتاب، حتی همین کوشش فروتن، تقریباً بلافاصله استقلال خود را می‌طلبد ــ و به تدریج به دست می‌آورد. در این چهار سال بسیاری از فکرهای اولیّهٔ کتاب تغییر کرده، ولی عشقِ شریک کردن خواننده‌هائی آشنا و ناآشنا در بهترین چیزها و حرص انتقام گرفتن از بدترین چیزها باقی مانده‌اند. با این تفاوت که کم‌کم دریافته‌ام از کی و چی باید انتقام بگیرم. در بازنویسی‌های مکرّر با همهٔ آن چیزهائی روبه‌رو شده‌ام که، در حقیقت، در خودم بود ولی عادت کرده بودم نه در خودمْ که انعکاسش را در دیگران ببینم. از معلم 'بد' و منقّد 'بد'ی که در خودم می‌یابم، از 'سطحی'بینی و 'مصالحه'پذیری و 'مبتذل'پسندی که در خودم می‌یابم. و از تنبلی. از همهٔ اینهاست که آرزو دارم ــ و باید ــ خودِ بهترم را بازپس بگیرم. اگر بتوانم، و بتوانیم. از مراکز درد است که باید انتقام بگیریم. مثل پنین.

۴. دیده‌ایم که در «پنین» مقولهٔ 'درد' مایه‌ای مرکزی است، برای پنینی که با تلخیِ تبعید دست و پنجه نرم می‌کند. و تنها با سلاح عشق و هنر است که می‌تواند به مصافش برود. در «آدا» دردْ همچنان مایه‌ای مرکزی است؛ ولی در اینجا به نظر می‌رسد عشق و هنر خودْ نه هیچ ملجأ که، به‌عکس، مبدأ و منشأ دردند. قبل‌تر گفته‌ام، و مکرّر کرده‌ام، که در رمان‌های دورانِ پختگیِ نباکف قهرمانان و ضدقهرمانان درهم ادغام می‌شوند؛ کافی است

هامبرت را به یاد بیاوریم، یا کین‌بُت را مثال بزنیم. «آدا» در ساده‌ترین سطح رمانْ‌داستانی عاشقانه دارد و مایهٔ مرکزی‌اش آشکارا مسئلهٔ گذشتِ زمان است؛ در ضمن، در بخش‌های قبلیِ همین فصل دیده‌ایم که دو مقولهٔ 'زمان' و 'عشق' از هم جدا نیستند. اگر در «آدا» عشّاق بر دشمنِ اصلی، زمان، فائق می‌آیند مرکز درد کجاست؟ در اغلب آثار نباکف، و مشخصاً در«آدا»، درد به‌دو صورت ظاهر می‌شود. در یک سطحْ بخشی از هستی و بافتِ گذشت زمان است، و با هستی‌شناختی سروکار دارد. در حقیقت، این دردْ دردِ زمان است؛ و با جدائی تداعی می‌شود؛ جدائی از خودی که بوده‌ایم. وقتی با زمان خطّی روبه‌رو ایم هر جدائی زخمی سَرباز و خونریز باقی می‌ماند. در آخرین صفحات «آدا» عشّاق سالخورده درد می‌کشند؛ درد چنان‌بالامی‌گیردکه تحمّلش بدون مُرفین ممکن نیست؛ در این فاصله، و در حالی که ازلوسِت آزاردیده حرف می‌زنند به یاد می‌آورند که رابطهٔ درد/ زمان در رسالهٔ «بافتِ زمان»نیامده؛ در نتیجه، و بدون توضیحی اضافی، در سطور بعدی کلمهٔ 'درد' به جای ترکیب‌های آشنائی می‌آید که معمولاً با وقت/ زمان ساخته می‌شوند. یک‌بار دیگر با بینش استعاری روبه‌رو ایم.

۵. در «آدا» گذشته از مایهٔ 'درد زمان'، در سطحی دیگر با نوع دیگری از درد نیز روبه‌رو می‌شویم. همچنان که قبل‌تر دیده‌ایم، درد می‌تواند خلّاق باشد. ارتباط درد با دو مایهٔ اصلی دیگر چی‌ست؟ ــ با عشق و هنر. درد جدائی را هنر تسکین می‌دهد؛ زخم عشق را هنر التیام می‌بخشد. یادآوری می‌کنم که اغلب زن‌های آثار نباکف الهه‌های الهام اند. حتی زن‌های منفیِ داستان‌ها؛ چون عشق و جدائی و، در نهایت، خیانت‌شان منشأ هنر است. زن‌های مثبت همراه و همفکر نویسنده اند، تا به آنجا که با اثر یکی می‌شوند: مثل زینای «هدیه» یا کلر «زندگی واقعی سباستین

نایت» یا «تو»ی «دلقک‌ها را نگاه کن!» (و، البته، «تو»ی «حرف بزن حافظه»). گوئی خاطرهٔ اولین عشق و اولین جدائی و اولین خیانت باید بارها و بارها بازگو شود تا درد به کمک تکرار تخفیف یابد. هالهٔ جادوئی که به گرد لولیتا و آدا تنیده می‌شود ادامهٔ (اگر نگوئیم تکرار) همین فکر است. راویان لولیتا و آدا مردهائی هستند که به آنها عاشق اند؛ واقعیّت‌شان در ذهن این مردها به صورتی آرمانی درمی‌آید و، در عین حال، تحریف می‌شود. پس به صورت تصاویری منجمد درمی‌آیند، مثل پروانه‌هائی به‌دام‌افتاده. ولی رابطه دوسویه است: هم اسیرند و هم زندانبان. به گفتهٔ هاید، آدا به عنوان «مظهر اشتیاق» هَم درد می‌زاید (آرزومندی و از دست دادن) و هَم انگیزهٔ خلق. (هاید، در ادامه، خیانت‌های واقعی و خیالیِ آدا را به میان می‌کشد ــ و با آلبرتین پروست مقایسه‌اش می‌کند.) آخرین باری که لوسِت می‌کوشد وَن را به چنگ آورد در عرشهٔ کشتی اقیانوس‌پیمائی است. باهم به دیدن فیلمی می‌روند، و آدا در نقش کوچکی بر پرده ظاهر می‌شود. تصویر چنان اغواگر است که وَن را یک بار دیگر با خاطرهٔ کودکیِ ازکف‌رفته می‌فریبد. در قبال چنین وسوسه‌ای بدیهی است که‌لوسِت ناموفق می‌ماند.

۶. به این ترتیب، بازمی‌گردیم به مسئله‌ای که در دو فصل قبل مطرح بود. هامبرت و کین‌بُت و، البته، وَن از خلّاق‌ترین شخصیّت‌های نباکف اند؛ همچنان که گفته‌ام، از زبان درخشان دورهٔ آخر نباکف نیز برخوردارند. بنابراین به عنوان شخصیّت‌هائی بسیار حسّاسْ عشق و شادی و دردی را که احساس می‌کنند به بهترین شکل ممکن، و همراه با زیباترین تصاویر، بیان می‌کنند. ولی شادی و درد دیگران چه می‌شود؟ و نبوغ هنرمند تا کجا کارآئی دارد؟ دیده‌ایم که نباکف به تدریج بیش و بیشتر درگیر شخصیّت‌های منفی است ــ منفی به این معنا که در قبال حسّاسیّت (و

نیازهای) دیگران کر و کور باقی می‌مانند. این شخصیّت‌ها که قبل‌تر (عموماً) در سایهٔ قهرمان‌ها قرار می‌گرفتند در دنیاهای رنگارنگِ نباکف کم‌کم از پسزمینه به پیشزمینه می‌آیند، تا به آنجاکه قهرمان رمان اند. همراه با این هیولا/ قهرمان‌های دورهٔ آخرْ مفاهیمِ پذیرفته نیز ازنو به سؤال کشیده می‌شوند. آیا عشق که رستگاری می‌بخشد مرکز درد نیز هست؟ آیا هنر می‌تواند بیازارد؟ آیا تراژدی نه با مرگ که با گذشتِ زمان همراه است، و با عشق و هنر؟ اگر با سلاح عشق و هنری جاودانْ بر زندگی و مرگ فائق می‌آئیم مرکز درد کجاست؟

۷. وَن به مسائل روانی بسیار علاقه دارد؛ به همین دلیل است که درگیرِ مقولهٔ ارض می‌شود، و درگیر مجانینی که رؤیاهای ارض را در حدّ دنیائی دیگر در سر می‌پرورانند. وَن در عین حال متفکّری است، درگیرِ مقولهٔ 'زمان' و نویسندهٔ رسالهٔ «بافتِ زمان». به‌علاوه، وَن نیز ــ مثل هامبرت و کین‌بُت ــ در حال و هوائی هنری زندگی می‌کند، با روحیه‌ای هنرمندانه. درکودکی می‌آموزد که روی دست‌هایش راه برود؛ در نوجوانی (در دورهٔ اولِ جدائی از آدا) استعداد غریبش را به نمایش می‌گذارد، و با نام مستعارِ (و پنهان پشت نقاب) «مسکودگاما» به شهرت می‌رسد. نمایش اگرچه شگفتی‌انگیزْ ساده است: هیولای نقابداری روی صحنه می‌آید و به دنبال جَست و خیزهای «دیوانه‌ای در قفس» ناگهان سروته می‌شود و روی دست‌هایش به جست و خیز ادامه می‌دهد؛ در این لحظه است که هیولا نقاب می‌درد و تماشاگران با وَن که روی پاهایش ایستاده روبه‌رو می‌شوند. وَن نه صرفاً این لحظاتِ آخر که تمامی نمایش را، در حقیقت، سروته بوده. راوی می‌گوید مثل «سروته کردن استعاره‌ای» بود، به قصد دیدن و دریافتن (perceive) آبشاری درحال صعود و طلوعی وارونه ــ موفقیّتی علیه «آردیسِ (پیکان) زمان». فائق آمدن بر «جاذبهٔ» زمین (در حقیقت،

جاذبهٔ ضدّالارض)، به گفتهٔ راوی، «خویشاوندِ» مکاشفه یا الهام هنرمندانه است. اگر هامبرت و کین‌بُت به نوعی در حاشیهٔ دنیای هنر زندگی می‌کنند با شخصیّت وَن، همچنان که می‌بینید، می‌رسیم به ذات هنر. به نظر می‌رسد برای وَن و، البته، آدا هنر خودْ شیوه‌ای از زندگی است؛ در عین این‌که آدا و وَن، هردو، به کمک هنر ــ و عشق ــ با زندگی به مقابله می‌پردازند. در صحنه‌ای دیگر، آدا در ضمن توضیحاتی که دربارهٔ بازیگری می‌دهد می‌گوید: در زندگیِ «واقعی» ما بندهٔ تصادفیم، و در خلاءِ مطلق ــ مگر این‌که خودْ هنرمند باشیم، طبعاً.

۸. مایه‌ای که با هامبرت و کین‌بُت شکل می‌گیرد همراه با آدا و وَن بسط می‌یابد. تکرار کنم که در «آدا» مارپیچ درد اگرچه با زمان شروع می‌شود با زمان یا در زمان پیش نمی‌رود. از یاد نبرده‌ایم که رُرتی (**رک هشش.۳.**) نباکفِ نظریه‌پرداز را با نباکفِ رمان‌نویس رودررو می‌کند: وجدِ خلق اثری هنری علیه کنجکاوی در حال و روز دیگران و مهربانی با دیگران. به عبارت دیگر آیا وجدِ عشق و هنر لزوماً به معنای سنگدلی نیست؟ راه حلّی که رُرتی، جدا از مبحث آثار نباکف، ارائه می‌دهد این است که با کنجکاوی و به کمک هنر می‌توانیم خود را جای دیگران بگذاریم و به همدلی و همدردی دست یابیم (**رک د.سه.۶.**). ولی این‌همه کافی به نظر نمی‌آید. آیا هنر پیچیده‌تر نیست، و پُر از تناقض؟ آیا جمعِ اَضدادِ 'شاعر بی‌شفقت' تصویر دقیق‌تری به دست نمی‌دهد؟ آیا آنچه «شفقت» می‌آفریند خود نتیجهٔ خودخواهی و خودمحوری زندگیِ، به اصطلاح، غیرهنری نیست؟ در گفت‌وگوی صفحات آخرْ آدا و وَن، وقتی دربارهٔ انتشار «آدا» حرف می‌زنند، به این سه جمله برمی‌خوریم: آدم‌های زیادی را می‌رنجانیم. هنر نمی‌تواند برنجاند. می‌تواند، و چه جور هم! هامبرت به لولیتا عاشق است، ولی مهربانی ندارد. کین‌بُت صاحب ذهنی خلّاق و

هنرمند است، ولی او هم در زندگی روزمرّه مهربانی ندارد. بااین‌وصف، نباکف در قلب «خوانندهٔ خوب»ی که در برابر این دو شخصیّت قرار می‌گیرد شفقت می‌آفریند. واکنش «خوانندهٔ خوبِ» نباکف در قبال آدا و وَن چی‌ست؟ آدا و وَن شخصیّت‌هائی دوست‌داشتنی نیستند. (اشرافی و ثروتمند، زیبا و موفّق، با دانش و استعدادی کمابیش فوق‌بشری، به تمامی خودمحور و بسیار بی‌رحم؛ بدیهی است که نفرت‌انگیز می‌نمایند؛ غریب اینجاست که با این‌همه درگیرشان باقی می‌مانیم.) با همهٔ این احوال به نظرم می‌رسد منقّدینی که آدا و وَن را دوست‌داشتنی نمی‌یابند وقتی حکم می‌دهند «آدا» نیز دوست‌داشتنی نیست مایهٔ مرکزی رمان را نادیده می‌گذارند.

۹. همچنان که گفته‌ام، نباکف در «آدا» بیشتر از هر اثر دیگرِ خود از واقعیّت زندگی روزمرّه دور می‌شود؛ گوئی زمبلای کین‌بُت بر دنیای شید فائق آمده. در اینجا دیگر فقط دنیای تخیّلیِ ضدّالارض واقعی محسوب می‌شود. به این ترتیب، و به عنوان مثال، از ساختار «لولیتا» یا «آتش رنگ‌باخته» که بر اساس دو دنیای مکمّل بنا شده بسیار فاصله گرفته‌ایم؛ در «آدا» سایهٔ دنیایِ، به اصطلاح، واقعیِ ارض تا به آنجا رنگ می‌بازد که برای قهرمانان رمان کمابیش حتی باورکردنی نیست. از اینجاست که «آدا» اینقدر به افسانه‌های پریان نزدیک و شبیه می‌شود؛ آدا و وَن، قبل از هرچیز، به نظرْ پریانی افسانه‌ای می‌آیند ــ ورای شخصیّت‌های این (یا هر) دنیای خاکی. با «آدا» به دنیائی می‌آئیم که به گِردِ خود چنبره می‌زند، و راهی به بیرون ندارد؛ دنیائی فاقد آن علائم و اشاراتِ انسانی که شید «شفقت» می‌نامد؛ دنیائی با شخصیّت‌های 'خودشیفته' (narcissist) که به تدریج تبدیل می‌شود به دنیائی با خالقی خودشیفته. نباکف خود در مصاحبه‌ای (به نقل از بوید) در توضیح نقطهٔ ضعفِ مثلاً ترجمه‌های

پاسترناک از شکسپیر می‌گوید: و استعاره‌ها. قیاس‌هائی مجرّد. فرض کنید بگویم 'فلان را سخت ستایش می‌کنند و خوار و خفیف می‌شمرند، مثل هواسنجی در میهمانخانه‌ای کوهستانی'. استعارهٔ زیبائی است. ولی دربارهٔ کی‌ست؟ اشکال استعاره از دیدگاه نباکف این است که: به چیزی وصل نیست. نقل قول را بخصوص به این دلیل آوردم که هم مشکلِ (ظاهری) «آدا» و هم خودآگاهی نباکف را یادآوری کنم. در زیبائیِ ترکیب‌های زبانی (از یاد نبریم: به سه زبان) و زیبائیِ تصویرهای «آدا» کمتر منقّدی تردید دارد. آیا نباکف خود را به بن‌بست *Finnegans Wake* می‌کشاند، بدون کوچک‌ترین ارتباطی با احساسات بشری و دنیای «واقعی»؟ آیا دَرهای هنر به روی خواننده، حتی «خوانندهٔ خوب» نباکف، بسته می‌مانند؟

۱۰. آنچه این بن‌بستِ پُرپیچ‌وخم را شاهراهی سرراست می‌کند و آنچه «آدا» را می‌رهاند قدرت نباکفِ داستانگوست. نمی‌توانیم، و نباید، از یاد ببریم که نباکف در همهٔ احوالْ وارث سنّت رمان‌نویسی قرن نوزده روسیّه هم هست. در نتیجه، نباکف آفریننده‌ای کم‌نظیر در خلق زیبائی و اندوه و شادی و رنج و تعب انسانی باقی می‌ماند؛ روایتگر زیبائی و نیز روایتگرِ اندوه زیبائی. به این ترتیب، مخلوق است و نه خالق که گرفتار باقی می‌ماند. جادوی دنیای افسانهٔ پریان «آدا» ارتباطی به عواطف و احساسات بشری ندارد، بلکه مرتبط است به فضائی آرمانی که به نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگر، جذّابیّت آدا و وَن (برخلاف هامبرت یا کین‌بُت) نه در دردی است که می‌کِشند بلکه در خصیصهٔ جادوئیِ شخصیّت و داستان‌شان نهفته. در «آدا» مستقیماً با جادوی هنر روبه‌رو ایم، و با جادوی عشق (که در آثار نباکف همیشه همراه هنر می‌آید). اجازه می‌خواهم از کلیّات بازگردم به جزئیّات. به عنوان مثال، اگرچه عشق

هامبرت به لولیتا ویرانگر است و اگرچه هنری که هامبرت ارائه می‌دهد سراسر سنگدلی است همهٔ ماجرا همچنان با شفقت بازگو می‌شود؛ در نهایت، از طریق همین عشق و به یُمن همین هنر است که هامبرت و لولیتا به نوعی رستگاری و جاودانگی دست می‌یابند. به نظرم می‌رسد در «آدا» نباکف به حیطه‌ای ممنوع قدم می‌گذارد. در اینجا نکتهٔ مهمی دربارهٔ پاک‌ترین عشق‌ها و گرامی‌ترین آثار هنری افشاء می‌شود؛ دربارهٔ مطلقِ عشق و مطلقِ هنر که طبعاً هر گونه دخالتی یا عاملی خارجی را پس می‌زنند، و در محدودهٔ دایره‌ای بسته مُدام به گِرد ذاتِ دست‌نخوردهٔ خود می‌گردند. یادآوری می‌کنم که در «رمئو و ژولیت»، یا هر داستان عاشقانه و آرمانی دیگر، مراکز دردْ دنیای سبُع و کر و کور بیرون باقی می‌مانند. عشّاق آرمانیِ ما علیه سبعیّت بیرون. چه می‌شد اگر، از دیدگاهی دیگر، خواننده با خودمحوریِ این عشق بیشتر آشنا می‌شد؟ آیا بدون این خودمحوریِ مرکزی و ضروری و اجتناب‌ناپذیرْ عشّاق آرمانیِ ما می‌توانستند عاشق باقی بمانند؟ بدیهی است که مقولهٔ هنر جدا نمی‌ایستد. کدام هنرمند می‌تواند اثری کامل خلق کند ــ مطلقِ هنر به مثابه مطلق مرگ ــ بدون این‌که هنر مشغلهٔ همهٔ ساعات همهٔ روزهای زندگی‌اش باشد؟

۱۱. اگر «آدا» را سخت جذّاب و جالب می‌یابم (خصائص داستانی/ادبیِ رمان و رمان‌نویس به کنار) به دلیل سؤال‌هائی است از این دست که خواسته یا ناخواسته مطرح می‌شوند؛ سؤال‌هائی که خواننده را مستقیماً رودرروی اخلاقیّاتِ نباکف قرار می‌دهند؛ سؤال‌هائی که نه با عُرفِ جامعه و فرهنگ بلکه با نفْسِ مقدّساتِ ادبیِ نویسنده و نوشته‌اش سروکار دارند. اجازه می‌خواهم بازگردم به جزئیّات. آدا و وَن عشقی مطلق دارند؛ و عشق مطلقِ آدا و وَن، در عمل، عشّاق را در قبالِ دیگرانْ کر

و کور و بی‌اعتناء می‌گرداند. همراه با این عشق، یک بار دیگر، اساساً واقعیّت از میان می‌رود. در اینجا دیگر بحث بر سرِ رفتن به مصافِ واقعیّت نیست، یا مقولهٔ تنِش بین واقعیّت و هنر ــ چون تنِش به حدّاقل رسیده. در اوائلِ «آدا» راوی توضیح می‌دهد که وقتی وَن با آداست عذاب و اضطرابِ والاترین «واقعیّت» را کشف می‌کند. در این دقایق واقعیّتْ 'گیومه'هایش را از دست می‌دهد. وَن لحظات کوتاهی «ایمن» است. این واقعیّت نوِ برهنه نیازی به «شاخک یا لنگر» ندارد. گیرائی و حرارت این واقعیّتِ آنی به تمامی وابستهٔ هویّت آداست ــ آنچنان که وَن، تکرار می‌کنم، وَن آدا را می‌بیند و درمی‌یابد. این‌همه یادآور وادیم است، در «دلقک‌ها را ببین!»، که شخصیّت «تو» را نفْسِ واقعیّت می‌داند؛ وقتی که عشق و نبوغ از دنیای بیرون بی‌نیاز می‌شود. ولی نباکف آدا و وَن را به همین سادگی در دنیای خصوصیِ عشق‌شان رها نمی‌کند (هرچند که، احتمالاً، به نباکف بسیار نزدیک اند و بنابراین نباکف خودْ به خوبی درک‌شان می‌کند). لوسِت شخصیّتِ سوم ــ و مرکزی ــ «آدا»ست؛ اندوه و درد لوسِت هرگز از یاد خواننده نمی‌رود. مایه‌ای که با شخصیّتِ لوسِت مطرح می‌شود حتی ابتداء به ساکن هم نیست: در ارتباط عاشقانهٔ مارینا و دیمن نیز شخصیّتی مثل آکوا قربانی می‌شود ــ حقیقتی که راوی نمی‌گذارد از یاد ببریم.

۱۲. چرا عشق قربانی می‌طلبد؟ آدا و وَن مثل همهٔ عشّاق بی‌غل‌وغش در همدیگر و در دنیای همدیگر غرق می‌شوند؛ و به ناچار همه‌چیز و همه‌کس را از یاد می‌برند ــ از جمله لوسِت. آدا لوسِت را pet می‌خواند که اگرچه، در اصطلاح، معنائی پُرمهر دارد (= «عزیزم») معنای اصلی‌اش را (حیوانی دست‌آموز) از دست نمی‌دهد. گوئی آدا و وَن دو بچهٔ شیطان و تیزهوش اند (که هستند!) که با حیوانی دست‌آموز سروکار دارند؛ حیوانی

که اگرچه دوست‌داشتنی است، به‌هرحال، مزاحمِ اصلیِ زندگیِ بچه‌ها به حساب می‌آید. لوسِت از پشت درها و از سوراخ کلیدها و از لابه‌لای شاخ و برگ درخت‌ها عشّاق جوان را می‌پاید؛ آدا و وَن در حمام حبسش می‌کنند و به درختش می‌بندند، و در انواع بازی‌ها انواع بلاها را به سرش می‌آورند. از کودکی تا نوجوانی، هربار که باهم اند، به شیوه‌هائی مختلف قالش می‌گذارند. لوسِت، در نهایت، وقتی از عشق وَن نومید می‌شود خودکشی می‌کند. تنِش رمان از اینجاست که آدا و وَن، و بالطبع خواننده، فارغ‌البال نیستند. در انتهای کتاب آدا به وَن می‌گوید که لوسِت را به اندازهٔ کافی دوست نداشته‌اند؛ و می‌گوید وَن باید با لوسِت ازدواج می‌کرد. آدا می‌پذیرد که لوسِت را با شوخی و مسخرگی به کشتن داده‌اند؛ و این‌همه، یادآوری می‌کنم، وقتی است که درد می‌کشند ــ دردی که بدون مُرفین تحمل‌پذیر نیست. نه فقط آدا و وَن که به نظر می‌آید خالق‌شان هم (در مصاحبه‌ای) درگیر لوسِت باقی می‌ماند؛ نباکف به دفعات تکرار می‌کند که از میان شخصیّت‌های «آدا» لوسِت را دوست دارد. به نظر می‌رسد لوسِت این گونه شخصیّت است: قوی‌ترها دوستش دارند و زیبائی‌اش را درک می‌کنند ــ و آزارش می‌دهند. به این ترتیب، در «آدا» با تضاد و تناقضی که در ذاتِ هرچه دلخواه است و آرمانی روبه‌رو ایم. کوتاه کنم: بینشِ استعاری. آنچه در «آدا» به صورتی به تمامی برهنه در برابر «خوانندهٔ خوب» به نمایش گذاشته می‌شود تضادی است در اعماق وجود خودِ نویسنده ــ و هر نویسندهٔ واقعی که نقاب ریاکارانهٔ «تعهّد» به صورت ندارد و پشت افسانهٔ «هنر متعالی» پنهان نمی‌شود.

۱۳. شخصیّت لوسِت نقش پیچیده‌تری به عهده دارد. در حقیقت، لوسِت شخصیّت مهم‌تری است که صرفاً به عنوان پانوشتِ عشق آدا و وَن بیاید؛ لوسِت است که دو قهرمان دیگر، و نیز خالق‌شان، را به دنیائی ورای

سنگدلیِ دنیای خصوصیِ عشّاق ــ و هنرمندان ــ راهنمائی می‌کند. چگونه؟ در پاسخ اجازه می‌خواهم اشاره‌ای کنم به دو صحنهٔ کوتاه. اول. صحنه‌ای که لوسِت و وَن باهم در کشتی اند، و به دیدن فیلمی می‌روند. وقتی وَن بی‌تاب از دیدنِ تصویرِ آدا تالار را ترک می‌کند لوسِت به دنبالش نمی‌رود، و آخرین فرصت را از دست می‌دهد. در انتهای همین صحنه است که خودکشی می‌کند. چرا به دنبال وَن نمی‌دود؟ چون درست در این لحظات زن و مرد سالخورده‌ای که، وابستهٔ محبت لوسِت، در تمامی طول سفر موی دماغش بوده‌اند در تاریک‌روشن تالار متوجه لوسِت می‌شوند و با علاقه به سراغش می‌آیند و در کنارش می‌نشینند. لوسِت «آخرین، آخرین، آخرین» هدیهٔ تواضع و نزاکتش را که نیرومندتر است از «ناکامی و مرگ» نثارشان می‌کند. در نتیجه، عشق/زندگی را از دست می‌دهد. دوم. در اولین دیدار وَن از آردیس، در یکی از روزهائی که آدا و وَن مطابق معمول دنبال بهانه‌ای می‌گردند تا از شرّ لوسِتِ مزاحم خلاص شوند وَن تمهیدی می‌اندیشد. کتابی به لوسِت هشت‌ساله می‌دهد، و می‌گوید که اگر لوسِت بتواند در یک ساعت آینده این شعر کوتاه هشت‌سطری را ازبَر کند و به آدای از خود راضی نشان دهد که «کودن» نیست وَن این «پُرارزش‌ترین» کتابش را به او خواهد بخشید. هفده سال بعد لوسِت در آخرین نامه‌اش شعر را که هنوز به تمامی ازبَر است به یاد وَن می‌آورد. شعر دربارهٔ «بلد»ی (guide) است که برای «زائر» (visitor) تاریخچهٔ محل را شرح می‌دهد: مزرعه اینجا بوده و بیشه آنجا بوده و «پیتر» اینجا زانو زده و «شاهزاده خانم» آنجا ایستاده. «زائر» در جواب می‌گوید نه ــ شبح توئی، پیرمرد. گیرم که درخت‌ها و بوته‌ها مُرده‌اند، «او» در کنار من است.

پنج

۱. آخرین باری که «آدا» را خواندم برای یافتن ارجاعاتم بود. چه حس

غریبی داشت تکه تکه خواندن صحنه‌ها ــ بدون هیچ ترتیبی، جملاتی از وسط و اول و آخر کتاب. چه زیبا بود هر تک‌جمله! و هست، هنوز هست. در حقیقت، دست در کارِ 'خلق' دوبارهٔ «آدا» بودم؛ «آدا»ئی که می‌خواستم، آنچنان که می‌خواستم؛ تکه‌ای از اینجا و تکه‌ای از آنجا، برای این‌که «آدا» را از چنگ نویسنده‌اش درآورم و حرف‌های خود را به اثبات برسانم. با بیشترین احترام، و عشق. هرچند که از چنگ درآوردنِ صِرف نبود، قدم گذاشتن به دنیای نویسنده هم بود. با نگاهی دیگر، و از دیدگاهی دیگر. در آخرین نوبتی که «آدا» را ورق می‌زدم. به نظرم می‌رسید «آدا»ی خوانده و بازخوانده‌ام در تغییر است، حالا که به دنبال روایت خودم از «آدا» بودم. چه دور بود بهاری که برای اولین بار «آدا» را می‌خواندم؛ به سادگی، و بدون مشغله‌های ذهنی که بعدها پیدا شدند. وقتی کتاب سالم بود و صفحه‌ها حاشیه‌های پاکیزه داشتند و تا نخورده بودند و خط‌خطی نشده بودند. چه ساده‌لوحانه بود این توهّم که کتاب همیشه همین‌قدر پاک‌وپاکیزه‌باقی می‌ماند؛ و چه ساده‌دلانه بود دستنوشتهٔ صفحهٔ اول، «آدای من». در آن بهارِ نوجوانی تداعی‌ها ساده بودند؛ داستان را به جای زندگی گذاشتن، و تخیّل نویسنده را به وام گرفتن، و زندگی را به کمک داستان‌ها زیستن ــ بدون اشارات و کنایات. آیا با تعمّق و تفکّر ــ همراه ارجاعات ــ کتاب‌هائی‌را که بازمی‌خوانیم بهتر می‌فهمیم؟

۲. آخرین باری که «آدا» را می‌خواندم با مجموعه‌ای از «آدا»ها روبه‌رو بودم، «آدا»ی نوجوانیم و «آدا»ی امروزم و «آدا»ی ارجاعات فصل آخرِ کتابم. به علاوهٔ «آدا»های دیگران. با گذشت زمان و به دنبال کشفِ ارجاعاتْ کتاب، هر کتابی، را متفاوت می‌بینیم و متفاوت درمی‌یابیم. چون کدام خواننده است که در تغییر نیست؟ وقتی شروع کردم به نوشتن فصل آخر، دربارهٔ «آدا»، فصل اول کتاب آماده بود؛ افکار پریشانی که،

خوب یا بد، بالاخره نظم و ترتیبی یافته بودند؛ توالیِ کلماتی سیاه در سطوری یکنواخت روی ورق کاغذهائی سفید. و از آنجا که درگیرِ «آدا» بودم، طبعاً، به خاطرات نباکف فکر می‌کردم که بیشترین تداعی‌ها را در «آدا» می‌یابند. آیا مثل نباکف باید به نوعی الگوی پنهان معتقد باشم که از ورای تصادفاتِ روزگار سوسو می‌زند؟ به یاد بهاری دیگر می‌افتم، سال‌ها بعد از اولین بهارم با «آدا»؛ بعد از ظهر آفتابی و درخشانی دیگر. به دنبال گفت‌وگوهای بسیار از سرازیری خیابانی مشجّر پائین می‌آمدم و فکر می‌کردم کتابم را با این جمله شروع می‌کنم: «اولین باری که نباکف را خواندم ــ». اگرچه کتاب دگردیسی‌های بسیاری را از سر گذرانده این جملهٔ ناتمام هرگز فراموشم نشده. مثل یادداشتی که فکر می‌کردم باید برای سرلوحهٔ کتاب بنویسم، در قدردانی از نویسندهٔ جادوگر یا افسونگر یا شعبده‌باز یا ساحر ــ که ننوشته ماند؛ گوئی کلمات درست نمی‌نشستند، و نمی‌نشینند. در این پائیزِ بازنویسی‌ها می‌بینم از «اولین بار» رسیده‌ام به «آخرین بار»، و هنوز در خیال نوشتن آن جملهٔ سرلوحه ام. وقتی که کتاب به آخر رسیده؛ هرچند که دو سه پوشه یادداشت باقی است. حالا که بالاخره مقدماتی دربارهٔ ولادیمیر ولادیمیرُویچ نباکف گفته شده آیا وقتش نرسیده در فکر کتابِ اساسی‌تری دربارهٔ نباکف باشم، با فکرهائی که در پی مقدمات می‌آیند؟

۳. در حقیقت، از مقدماتی که قصد داشته‌ام دربارهٔ نباکف بگویم هنوز چند نکته‌ای نگفته مانده ــ در ادامهٔ مایه‌های 'زمان' و 'عشق' و 'درد' در «آدا». نکتهٔ اول ارجاعات است. مقوله با جملهٔ اولِ رمان شروع می‌شود: «همهٔ خانواده‌های خوشبخت کمابیش متفاوت اند؛ همهٔ خانواده‌های بدبخت کمابیش شبیه اند.» ــ که آشکارا جملهٔ اول «آنا کارنین» را تحریف می‌کند. مسخرگیِ راوی چند سطری ادامه می‌یابد؛

مثلاً، 'آنا آرکادیه‌ونا کارنین' به غلط تبدیل می‌شود به 'آنا آرکادیه‌ویچ کارنینا'؛ این‌همه (به ظاهر) هدفی جز دست انداختن مترجم‌ها ندارد ــ مترجم‌های «پُرمدعا و جاهل»ی، به گفتهٔ خانم ویوین دارک‌بلوم در «حواشی 'آدا'»، که بر سرِ آثار ادبیِ بزرگ چنین بلاهائی می‌آورند. در نهایت، راوی توضیح می‌دهد که جملهٔ اول «آنا کارنین» ارتباط چندانی به داستانی که قرار است بازگو شود ندارد؛ داستانی که راوی «یک وقایع‌نامهٔ (chronicle) خانوادگی» می‌خواند؛ داستانی که، به گفتهٔ راوی، «احتمالاً» (در بخش اول) به کار دیگری از تولستوی نزدیک است ــ «کودکی و سرزمین پدری». (همچنان که می‌بینید طعنه و تحریف ادامه دارد، بخصوص که این یکی ناشری به نام «پنطیوس» دارد.) به این ترتیب، در همین چند جملهٔ اول رمان با مسئله‌ای مرکزی روبه‌رو می‌شویم. اگرچه رمان به شیوهٔ رمان‌های واقع‌گرای قرن نوزده آغاز می‌شود (اولاً) راوی آشکارا در حال نقیضه‌سازی است و، مهم‌تر این‌که، (ثانیاً) اطلاعات واقعی نه در توضیحات فریبنده و مستقیمِ راوی بلکه به صورتی غیرمستقیم به خواننده می‌رسند. به عبارتی دیگر، «خوانندهٔ خوب» نمی‌تواند به خواندن و بازخواندن «آدا» اکتفاء کند؛ در اینجا باید با تاریخ رمان نیز آشنا بود.

۴. به عنوان مثال، در «آدا» به شخصیّت‌های رمان‌های قبلیِ نباکف برمی‌خوریم. 'لولیتا' اینجا به نوعی دامن اطلاق می‌شود؛ گذشته از اشاره به شهر لولیتا در ایالت تگزاس (در «حواشی 'آدا'» ویوین دارک‌بلوم توضیح می‌دهد که «لولیتا، تگزاس» وجود دارد، یا وجود داشته چون ظاهراً بعد از انتشار «آن رمان بدنام» نامش را تغییر داده‌اند). سیرین به صورت «بن سیرین»، از هرزه‌نگاران باستانیِ عرب، ظاهر می‌شود. آدا و وَن در اواخر رمان سطرهائی را از «شعر مشهور» جان شید ترجمه می‌کنند

ـ به روسی. (بهانه‌ای برای مطرح کردن مقولهٔ 'دنیای دیگر'.) به اشارات بیشتری برمی‌خوریم، در حاشیهٔ دنیای نباکف. به بورخس اشاره می‌شود، نویسندهٔ «افسانه‌های پریانی مُتظاهرانه»؛ و این‌که با نباکف مقایسه‌اش می‌کنند، گفته می‌شود، مایهٔ خنده است. به‌علاوه، به اشاره‌هائی به نویسندگان دیگر برمی‌خوریم. نویسندگان روس، طبعاً، جایگاه ویژه‌ای دارند ـ بخصوص تولستوی. داستانی از موپاسان به مسخره گرفته می‌شود؛ از نثر فلوبر (با نام فلوبرگ) و نثر جیمز (با نام دکتر هنری) تقلید می‌شود؛ به دفعات به «منسفیلد پارک» اشاره می‌شود، تا به آنجا که در صحنه‌ای آدا خود را فَنی پرایس می‌نامد؛ اگرچه قهرمان‌های «منسفیلد پارک» هم، مثل آدا و وَن، دخترخاله و پسرخاله اند تفاوت‌ها آنقدر زیادند که اشاره بیشتر نوعی شوخی باید به حساب آید. ولی ورای بازی‌ها و مسخرگی‌ها مایه‌های اصلی «آدا» هم به چشم می‌خورند. مثلاً، به دفعات به شاتوبریان اشاره می‌شود ـ بخصوص به دو اثر «آتالا» و «رنه» (۲-۱۸۰۱). راوی توضیح می‌دهد که آدا گهگاه وَن را در «مَضحکه‌ای باملاحظه» رنهٔ بسیار عزیز می‌خواند. اشاره به مایهٔ خواهر/برادر که آدا و وَن در شاتوبریان می‌یابند (همچنان که در بایرن و بودلر). اشارات حتی جدّی‌تر هم می‌شوند؛ وَن شعری (به انگلیسی) می‌سراید که، در حقیقت، تضمین شعری (به فرانسه) از شاتوبریان است؛ با برگردانی به این مضمون که همهٔ آنچه را که از دست داده‌ام چه کسی باز می‌گرداند. در «حواشی 'آدا'» ویوین دارک‌بلوم به صراحت سطور شاتوبریان را «یکی از بُن‌مایه‌ها»ی (leitmotif) رمان می‌خواند.

۵. یادآوری کنم که این‌همه نه در دنیای خاکیِ خواننده بلکه در دنیائی دیگر، در ضدّالارض، رخ می‌دهد؛ تقابل آینهٔ کج‌نمای ارض و سیّارهٔ کج‌نمود ضدّالارض را هم که از یاد نبرده‌ایم. به علاوه، ارجاع مُدام به

ادبیّات و برپا کردن پسزمینه و گذشته‌ای داستانی ـ ادبی اختصاص به «آدا» ندارد؛ این شگرد را در آثار قبلی نباکف هم دیده‌ایم (گوئی نه تنها وطن و زبان مادری که اساساً دنیای واقعیّت‌ها را از دست داده، و ناچار باید در دنیای ادبیّات پناه گیرد). بااین‌وصف، سؤال اینجاست که بالاخص در «آدا» از این شگرد چه استفاده‌ای می‌شود. طبعاً، این گونه ارجاعات مارپیچ یک بار دیگر یادآوری می‌کنند که برای نویسنده دنیای تخیّل به همان اندازه واقعی است که دنیایِ، به اصطلاح، واقعیّت. در این باره در فصول قبل به تفصیل توضیح داده‌ام. این ارجاعات، در ضمن، یادآورِ خودآگاهیِ رمان است. همچنان که قبل‌تر گفته شده، برخوردی از این دست با رمان‌نویسی «آدا» را در محدودهٔ سنّتی قرار می‌دهد که آلترْ رمانِ خودآگاه می‌خواند (**رک** *حاشیهٔ د.یک.۲.*)؛ سنتی که از دیدگاه آلتر با «دن کیشوت» آغاز می‌شود، و با «تریسترام شندی» و «تام جونز» و «ژاک فاتالیست» ادامه می‌یابد؛ سنّتی که در قرن بیستم، گذشته از نباکف، در آثار نویسندگانی چون که‌نو به چشم می‌خورد. به این‌همه قبلاً اشاره شده. در «آدا»، بالاخص، چه می‌یابیم؟ در اینجا هدفْ فریب دادن خواننده نیست؛ و در عوضِ تظاهر به واقعی بودنِ داستان، طبعاً، روی مصنوع بودن داستان تکیه می‌شود. «آدا» رمانی است که اصل رمان بودنش را مُدام جار می‌زند؛ رمانی که مشغلهٔ بنیادی‌اش ادبیّات و کلمات است؛ بنابراین، زندگی شخصیّت‌ها فقط تا وقتی جریان دارد که رمان به پایان نرسیده، و در نتیجه آگاهی به زوال و مرگْ در مرکزِ رمان قرار می‌گیرد. به این ترتیب، با رمانی روبه‌رو ایم که به کمک کلماتْ دنیائی ادبی بنا می‌کند ـ مستقل از دنیای «واقعی». اهمیّت «آدا» در واقعیّت‌گریزی یا واقعیّت‌ستیزی نیست؛ نکته در اینجاست که خالق این دنیای ادبیِ مستقل، در عین حال، نقد و بررسی این دنیا را نیز همراه با داستان پیش می‌برد. به عبارت دیگر، تحریف 'هدفدار' است.

۶. اگر سباستین و تخته‌پرش نقیضه را از یاد نبرده باشیم (**رک** ب.پنج.۳.)، می‌دانیم که در «آدا» نیز این‌همه در وهلهٔ اول وابستهٔ نقیضه‌سازی است. «آدا» صرفاً داستانی عاشقانه به شیوهٔ رمان‌های سنّتی نیست، بلکه آگاهانه و با کمال دقت تمامی عوامل و عناصر معمول رمان‌های عاشقانهٔ قرون هجده و نوزده را در ساختارش جای می‌دهد: عشق ممنوع، موانع و مشکلات مرسوم، پسزمینه و پیشزمینهٔ رؤیائی، معترضه‌ها و گریزها، رقیب‌ها و جانشین‌ها، فراق و وصال، وغیره ــ تا تمهیداتی مثل نامه و، حتی، دوئل. به گفتهٔ هاید، این‌همه در ضمن به گِردِ مایهٔ سنّتی (و رمانتیک) ماجراهای عاشقانهٔ شاعر می‌گردد ــ با الههٔ الهامش. ولی در «آدا» نقیضه کارآئی بیشتری دارد؛ در اینجا به سرعت از مرز مسخرگی و هجو می‌گذریم ــ و قدم می‌گذاریم به دنیائی پیچیده‌تر. بااین‌وصف، قبل از شرح وبسط این مقوله باید یادآوری کنم که راوی خود شگرد و کاربُرد شگرد را با خواننده در میان می‌گذارد. وَن می‌گوید فقط هنرمندان بسیار بزرگ و بی‌رحم می‌توانند نقیضهٔ ترفندهای قدیم داستان‌گوئی را قلمی کنند. بنابراین هدف فقط تحریف یا دهن‌کجی به اثری 'کلاسیک' نیست؛ نویسنده باید حدّاقل با همان میزان توانائی به دیدارِ، اگر نگوئیم به مصافِ، نویسندهٔ قدیم‌تر برود. اضافه کنم که وَن در جائی دیگر بداعتِ سبک ادبی یک نویسنده را تنها نشانهٔ صداقتِ واقعی نویسنده می‌داند. برگردیم به شگرد. این‌همه در «آدا» به چه صورتی می‌آید؟ اجازه می‌خواهم مثالی بیاورم. در اوائل رمان، وقتی وَن برای اولین بار به آردیس می‌آید، راوی توصیفی از آردیس به دست می‌دهد؛ در اولین تصویر (در یکی دیگر از جملات خارق‌العادهٔ نباکفی) عمارت اعیانیِ «رمانتیک»ی می‌بینیم که بر ارتفاع/اشتهارِ ملایم یا نجیبِ «رمان‌های قدیم» بنا شده (در حقیقت، راوی معانیِ مادّی و معنوی کلمهٔ eminence را باهم به کار می‌گیرد). اضافه کنم که مثال استثنائی نیست. اپل مجموعه‌ای از این

مثال‌ها را جمع می‌کند. و فراتر می‌رود؛ «آدا» را اساساً کلاس درس و بررسی رمان‌نویسی می‌داند ــ «رمان: از آستن تا نباکف». به‌هرحال توجه دارید که از نقیضه‌سازی به نسبت سادهٔ رمان‌های قبلی نباکف بسیار دور شده‌ایم.

۷. و می‌بینید که در ورای تمامی شوخی‌ها با مقوله‌ای جدّی سروکار داریم. هدفْ قدردانی است، و در ضمن بازگو کردن تفاوت‌ها. دوران رمان‌های بزرگِ واقع‌گرا به پایان رسیده ــ جمله ناتمام می‌ماند. مگر این‌که اضافه کنیم، متأسفانه؛ مگر این‌که صمیمانه اعتراف کنیم، متأسفانه. ولی با تقلید، به هر شکل و با هر هدف، جز به مضحکه نمی‌رسیم. علی‌رغم ظواهر، «آدا» در یکی از سطوح نیمه‌پنهانش تجلیلی است از رمان واقع‌گرا؛ چون در عین این‌که نقیضه می‌سازد و مسخره می‌کند و هجو می‌کند قدر می‌شناسد. کوتاه کنم، رمان واقع‌گرا را محک می‌زند. آیا با طرح مسائلی از این دست از مایه‌هائی که در بخش‌های قبلی این فصل آمد دور نمی‌افتیم؟ نه، کاملاً به‌عکس. یادآوری کنم که در «آدا» یک بار دیگر با مایهٔ بهشت ازدست‌داده روبه‌رو ایم. گذشته را نمی‌توان بازیافت؛ گذشته هرچه طلائی‌تر بازگشت دشوارتر. بازگشت به چهارچوبِ سَبْک و شیوهٔ گذشتگان نیز ممکن نیست؛ تقلید به مضحکه می‌انجامد. گذشته را به ناچار باید بازآفرید، همچنان که واقعیّت زمانِ حال را نمی‌توان پذیرفته انگاشت. همچنان که واقعیّت را بازمی‌آفرینیم، و عشق را بازمی‌آفرینیم ــ هرچند که همراه با بهشتِ عشق، همچنان که دیده‌ایم، جهنمِ عشق را هم می‌آفرینیم. (به گفتهٔ آلتر، هنرمندِ آزاد از هر قید و بندْ نه فقط مرغان بهشتی که هیولا نیز می‌آفریند.) از بینش استعاریِ نباکف گزیری نیست. با این‌همه، طبعاً، بازمی‌گردیم به مرکزِ درد ــ به گذشتِ بی‌بازگشتِ زمان.

۸. اجازه می‌خواهم در پرتو آنچه آمد نگاه دیگری به مقولهٔ 'زمان' بیندازیم. در «آدا» راوی، یعنی وَن، به ظاهر وقایع‌نگاری می‌کند؛ و 'طرح' داستان به نحو فریبنده‌ای خطّی است. خاطرات وَن بر پایهٔ زمان تقویمی پیش می‌رود؛ ولی هر لحظهٔ روایت لبالب از لحظات دیگر هم هست. به این معنا که پیشرفت خطی زمان را آدا و وَنِ سالخورده که مُدام دربارهٔ خاطرات گذشته نظر می‌دهند قطع می‌کنند. اگر گذشته بر زمانِ حال سنگینی می‌کند حال نیز مُدام گذشته را بررسی می‌کند و محک می‌زند و بازمی‌آفریند. اخلال‌گریِ آدا و وَن خبر از مداخلهٔ زمانِ حال در گذشته دارد؛ آدا و وَن، در عمل، زمان دلخواه خود را به زمانِ «واقعی» رمان تحمیل می‌کنند. به مقولهٔ 'زمان' بازگشتم تا یادآوری کنم که از مایه‌های مرکزیِ رمان دور نیفتاده‌ایم. تکرار می‌کنم: نه فقط واقعیّت که زمان را نیز بازمی‌آفرینیم؛ رمان نه به واقعیّتْ که به رمان بودنش تکیه دارد، و زمانِ رمان نه به زمانِ تقویم و ساعتْ که به بی‌زمانی تکیه دارد ــ به عبارت دیگر، به هنری خلّاق. استعارهٔ زمانِ گذرا و ایستا مقولهٔ واقعیّت و هنر را تداعی و تکرار می‌کند؛ و مقولهٔ بهشت و جهنم عشق را بازگو می‌کند؛ مثل حرکت مستقیم و آشکار پیکان در قبال حرکتِ نامحسوسِ انباشتِ خاطره. می‌بینید که مایهٔ اصلی «آدا» از ساختار اساسی «آدا» جدا نیست.

۹. آیا در این میان 'پاش‌لاست' را از یاد برده‌ایم؟ به 'پاش‌لاست' بازمی‌گردم تا در پایان این بخش یک مثال دیگر از یکپارچگیِ «آدا» ارائه دهم. یگانگیِ ساختار و مایه‌ها در «آدا» به این معناست که همهٔ مایه‌های قدیمِ رمان‌های قبلی نباکف در اینجا انسجامی اگر نه نامنتظر لااقل شگفتی‌انگیز می‌یابند. اگر می‌پذیریم که ساختار «آدا» بر پایهٔ نقیضه‌سازی رمان‌های قدیم بنا شده پس وقتی که با انواعِ این رمان‌ها روبه‌رو می‌شویم نباید حیرت کنیم ــ نه فقط شاهکارهای نابغه‌ای بی‌همتا مثل تولستوی که

نباکف بسیار ارج می‌گذارد بلکه آثار هر مبتذل‌نویسی. در کنار رمان بزرگِ رئالیست و رمان بزرگِ رمانتیک با دست و پا زدن‌های سانتیمانتالیسم هم روبه‌رو ایم. در «آدا» سنت‌های مبتذل هم به نمایش گذاشته می‌شوند تا خواننده بتواند ادبیّات را از غیرادبیّات بازشناسد. پس در کنار روایت وَن روایّت‌های دیگری هم به چشم می‌خورند. به عنوان مثال، به ماجرای عکس‌های پسرک خدمتکار اشاره کرده‌ام. عکس‌ها روایت دیگری از داستان عاشقانهٔ آدا و وَن ارائه می‌دهند؛ و طبعاً راوی حق‌السکوت می‌خواهد. آدا و وَن کشف می‌کنند که، گذشته از پسرک عکاس، شاهدهای دیگری هم درکار بوده‌اند؛ ندیمه‌های احساساتی و عشّاقِ روستائی‌شان همه و همه آدا و وَن را «می‌پرستیده‌اند»، و بنابراین مجموعه‌ای از حکایّت‌ها و تصنیف‌ها به گِرد آدا و وَن ساخته شده. به گفتهٔ راوی، آثاری «ساده‌دل» و در عین حال «از ته دل». از سوئی دیگر، معلّمهٔ سرخانه‌ای هم که آدا و وَن در کودکی دارند اهل قلم است؛ معلمه در صحنه‌ای یکی از داستان‌هایش را برای آدا و وَن می‌خواند (که معادل داستانی است از موپاسان، در ارض)؛ واقع‌گرائیِ جعلیِ داستان آدا و وَن را حتی در کودکی هم نمی‌تواند فریب دهد، هرچند که داستان و نویسنده‌اش بسیار مشهور می‌شوند. در صحنه‌ای بعدی می‌بینیم وَنِ سالخورده دیگر مطمئن نیست؛ مگر نه این‌که معلّمه نیز در رمانی کوشش کرده داستان آدا و وَن را بازگو کند؟

۱۰. نکتهٔ همهٔ این روایت‌ها، و 'پاش‌لاست'، این است که داوری نمی‌تواند و نباید بر اساس مضمون باشد، مضمونی که وقتی از قالب روایت جدا می‌افتد دیگر جز 'پاش‌لاست' هیچ‌چیز ارائه نمی‌دهد. حرفی که کمابیش مُدام از نباکف شنیده‌ایم ــ در رمان‌ها و مقاله‌ها و درس‌ها و مصاحبه‌ها. در حقیقت، شکل‌گیری نهائی است که دیدگاه نویسنده را

آشکار یا پنهان در اختیار خواننده می‌گذارد. تعالی در شکلی است که به پدیده‌ها می‌دهیم ــ وگرنه نباکف یا هر نویسندهٔ بزرگ دیگر تا سطح فکرهای کلّی عامه‌پسند پائین می‌آید. به عبارت دیگر، بدون آنچه وَنِ راوی بینشی ورای دیدهٔ بصیرت می‌نامد به هنر دست نمی‌یابیم ــ بدون تخیّل فردی که به گونه‌ای جادوئی با جزئیّات همراه است. بااین‌وصف، همهٔ این روایّت‌های متفاوت و مختلف به نوعی به صورت سدهائی راه را بر راوی می‌بندند. عشّاق «آدا» نه فقط با موانع سنتی رمان‌های عاشقانهٔ قدیمْ که با موانع روایت‌های عاشقانهٔ، به اصطلاح، مبتذل هم روبه‌رو می‌شوند. فقط گذشت زمان نیست که واقعیّتِ حال را از عشّاق می‌دزد؛ وَنِ راوی به عنوان نویسنده‌ای هنرمند ناچار است واقعیّتِ کودکی آدا و خودش را نه تنها از چنگال زمان که از چنگال هنر مبتذل نیز بازپس گیرد. به این ترتیب است که آدا و وَن با نوشتن «آدا» واقعیّت را بازمی‌آفرینند، و انتقام می‌گیرند ــ از «واقعیّت»، به معنای وسیع کلمه. اجازه می‌خواهم بازگردم به صحنه‌ای که آدا و وَن در گیرِ مشکل حق‌السکوتِ خدمتکار گذشته اند. وَن متأسف است که عکس‌ها را دیده؛ و معترض است که چرا تصویرهای ذهنی‌شان به ابتذال کشیده شده. اینجاست که تصمیم به انتقام می‌گیرد؛ تصمیم می‌گیرد «آدا» را بنویسد. عشق و هنر به‌هم می‌رسند، و همدیگر را کامل می‌کنند. در نهایت، وَن نیز (مثل خالقش) گذشته و عشقِ نوجوانی‌را از حاکمیّت‌زمان‌و زمانه می‌رهاند ــ از چنگ جهالت‌وسبعیّت.

شش

۱. در پایان «آدا» به مشکل بسیار جالبی برمی‌خوریم. در پایان «منسفیلد پارک» دو شخصیّت دختر خاله و پسرخاله، فَنی و ادمُند، ازدواج می‌کنند؛ ولی «آنا کارنین» با فاجعه و مرگ شخصیّتِ آنا به پایان می‌رسد. عشّاق «آدا» پایانی خوش دارند ــ و سال‌هائی طولانی در کنار هم خوشبخت

زندگی می‌کنند. هرچند که پایان خوشِ عشّاق پایان کتاب نیست. در حقیقت، در ورای هر پایانِ خوشْ پایانی ناخوش پنهان شده. زندگی، به سادگی، با مرگ به آخر می‌رسد؛ در نهایت، هر روایتی نیز به مرگ می‌انجامد. دیده‌ایم که عشّاق «آدا» چگونه با «واقعیّتِ» غیرقابل اعتماد زندگی روبه‌رو می‌شوند؛ با واقعیّت مرگ چه می‌کنند؟ در انتهای رمان به آدا و وَنِ بسیار سالخورده‌ای برمی‌خوریم که دربارهٔ آینده حرف می‌زنند. کدام‌یک زودتر می‌میرد؟ واکنشی که در قبال مرگ به دنبال می‌آید خیلی نامنتظر نیست. در جملهٔ بعد آدا و وَن درهم ادغام می‌شوند: ونیآدا (Vaniada). و به سؤال پاسخ می‌دهند، هیچ‌یک. طبیعی است که هریک امیدوار است خود زودتر بمیرد تا دیگری عمر بیشتری کند؛ در عین حال، هریک امیدوار است خود دیرتر بمیرد تا دیگری در غیابش عذاب نکشد. دیری نمی‌گذرد که تقدّم و تأخّر کنار گذاشته می‌شود؛ راوی که در این سطرها مشخص نیست آداست یا وَن می‌گوید شخصیّت‌های مرد و زنِ داستان باید قبل از لحظهٔ نفرت و وحشت (horror) چنان به هم نزدیک شده باشند که حتی اگر پایان زندگی ونیآدا توصیف شود «ما، نویسندگان و خوانندگان» نتوانیم آدا را از وَن بازبشناسیم. همچنان که گفتم، راه حل نامنتظر نیست؛ از نویسندهٔ «لولیتا» توقع دیگری نمی‌توان داشت. در اینجا، در حالی که گذشته و حال درهم می‌آمیزند، آدا و وَن اعلام می‌کنند که نخواهند مرد؛ ولی اگر، تکرار می‌کنم، اگر قصد مردن داشته باشند به درون کتاب می‌میرند (به شرطی که خیلی نگران منطقِ دستورزبان نباشیم)؛ به عبارت دیگر، محو می‌شوند در خود کتاب ــ در «آدا».

۲. به این ترتیب است که در صفحهٔ ماقبل آخر کتاب و به یُمن گردش قلمی جادوئی راویِ رمان محو می‌شود در ویراستار کتاب که خود به زودی ازمیان می‌رود. آنچه می‌ماند توصیف کتاب است؛ همراه با خلاصه‌ای ــ

از 'طرح' و مضمون، و از حال و هوای شخصیّت‌های داستان و شیوهٔ نویسندهٔ داستان. این‌همه خود به زودی محو می‌شود در یکی از یادداشت‌های معمول ومرسوم پشت جلد (blurb) که رمان را معرفی می‌کند و برای رمان تبلیغ می‌کند و خواننده را که به پایان کتاب رسیده تشویق و ترغیب می‌کند به خواندن «آدا». به نظر نمی‌رسد کمترین نیازی به توضیح باشد. فقط یادآوری کنم که رهائی یا حتی رستگاری نزد نباکف جز برای عشّاق و جز از طریق هنر ممکن نیست. در «لولیتا» نیز به همین‌جا رسیدیم؛ هامبرت موفق می‌شود به کمک کتابی که می‌نویسد ــ «لولیتا» ــ برای لولیتایش و خودش جاودانگی دست‌وپا کند. کین‌بُت نیز به یک معنا در نمایهٔ انتهای کتابش، «آتش رنگ‌باخته»، محو می‌شود؛ تا به آنجا که تنها نشانهٔ مرگش این است که مدخل زمبلا، آخرین مدخل نمایه (و آخرین حرف الفبای انگلیسی، Z)، ناتمام می‌ماند ــ زمبلائی که خود آفریده. در «دلقک‌ها را ببین!» وادیم که به‌عکسِ کین‌بُت می‌تواند عاشق شود پایان دلپذیری دارد؛ دست واقعیّت را که سرانجام بازیافته می‌بوسد و به رؤیای مرگ فرو می‌رود.

۳. در میان کتاب‌های قدیم‌تر، فیودر احتمالاً خوشبخت‌ترین قهرمان به حساب می‌آید. در پایان کتاب، وقتی بالاخره عشق یافته و توانائی نوشتن یافته، شروع می‌کند به نوشتن «هدیه»؛ و در آخرین سطور رمان (به تقلید از وداع پوشکین در «اوژن اُنگین») از کتابش خداحافظی می‌کند. ولی قهرمان‌های «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر» وابستهٔ کمک نویسنده اند؛ و نویسنده در اواخر هردو کتاب به فریادشان می‌رسد. قهرمان «دعوت به مراسم گردن‌زنی» را، هرچند که غیرمستقیم، وادار می‌کند روی پاهای خود بایستد. وقتی که، در نهایت، مضحکه فرومی‌ریزد سینسیناتوس می‌تواند دنیای پوشالی یکّه‌تازی را پشت سر گذارد و به

نویسنده بپیوندد. قهرمان «بند سینیستر» درگیرِ سرنوشتی فجیع‌تر است؛ نویسنده به ناچار مستقیماً وارد کتاب می‌شود و کروگ را نجات می‌دهد. و کتاب با پروانه‌ای که روی پنجره می‌نشیند به پایان می‌رسد. به نشانهٔ دگردیسی؟ مثل 'و'، راوی «زندگی واقعی سباستین نایت»، که در آخرین جملات کتاب با سباستین یکی می‌شود؛ در حقیقت، هر دو در نویسنده محو می‌شوند. فقط پنینِ دوست‌داشتنی است که در انتهای «پنین» به تنهائی علیه سبعیّت قیام می‌کند؛ از چنگ همهٔ جادوگرها می‌گریزد تا در جائی دیگر دنیائی دیگر بیافریند. پنین به نوعی قهرمانان دورهٔ پختگیِ نباکف را نوید می‌دهد؛ دورانی که پایان خوش، به معنای فائق آمدن بر دنیاهای تحمیلی، مطمئناً در دسترس است. به نوعی یادآورِ پایانِ «حرف بزن حافظه»: نباکف چهل‌ویک‌ساله، همراه وِرا و دمیتری، از اروپای درد و رنج می‌گریزد تا، به قیمت از کف دادن زبان مادری و علی‌رغم همهٔ مشکلات، دنیائی آرمانی بیافریند ــ به زبانی بیگانه.

۴. برای این کتاب کوچک، که متأسفم این‌همه طولانی شد، برای همین کتاب کوچک و فروتنی که در دست دارید، چه پایانی می‌توانم بنویسم؟ می‌توانم بازگردم به نباکف که (در ۱۹۲۳، در شعری) می‌گوید: الههٔ الهام مقصرم‌نمی‌داند ــ در مطالعهٔ‌تپش‌های‌حیّات هرچه‌هست‌زیباست. جز اینْ چه پایانی می‌توانم بنویسم؟ ــ برای کتابی از این دست که، موفق یا ناموفق، اصلی‌ترین امیدش دعوت خواننده است به خواندن یا بازخواندن آثار نباکف. (هر کجا که، در طول کتاب، به دسته‌ای گُل برخورده‌اید بی‌شک از نباکف به وام‌گرفته شده ولی همهٔ دسته‌گل‌های به آب داده مال من است.) بااین‌وصف، این کتاب که نام و شکل و مضامینش را از نباکف می‌گیرد، در نهایت، متعلق به نویسندهٔ همین سطور است. همچنان که در دوران مدرسه پشت جلدِ هر کتاب و کتابچه یادآوری می‌کردیم، متعلق به

«من» است. همراه نام و نشان، و نشانی. بخصوص نشانی ــ که هنوز ختم می‌شود به: ایران، آسیا، زمین. به‌عبارت‌دیگر، ارض. در رؤیای ضدّالارض. و به امید ملاطفتی نهائی از طرف آقای 'ر.'. مثل قهرمان دلخستهٔ «پُشتنماها». درحقیقت، وسوسه‌ودردجان‌سوزش‌را حالا بهتر درک می‌کنم. اگرچه «مُبتدی»، به‌هرحال می‌خواهد بداند ــ که آغاز خوبی است. برای هر «مُبتدی». آیا دقیقاً به دلیل همین اشتیاق دانستن نیست که آقای 'ر.' دستِ کمک به‌طرفش دراز می‌کند؟ پایانی خوش؟ امیدوارم آقای 'ر.' نویسندهٔ «مُبتدی» این سطور را هم نه تنها در این آخرین، و سخت‌ترین، جملهٔ آخرین فصل که، حتی، آن‌سوی محدودهٔ کتاب همراهی کند.

حواشی

درآمد. یک. ۲.

□ «مترجمین». از همه تشکر می‌کنم. و یادآوری می‌کنم که این ترجمه‌ها برای کتاب دیگری فراهم آمده ــ مجموعه‌ای از متن‌های نباکف ــ که هنوز امیدوارم کامل شود و به‌چاپ برسد.

درآمد. یک. ۳.

□ برای گفتهٔ گامبرویچ رک «یادداشت‌های روزانه» (۶ــ۱۹۵۳)، ج ۱، صص ۹ ــ ۷۸؛ با این مشخصات:

– Witold Gombrowicz: *Diary*

ــ از انتشارات Northwestern University Press (۱۹۸۸).

درآمد. یک. ۶.

□ «یک استثناء». رک شمیم بهار، «چهره‌ی ناشناخته‌ی ولادیمیر نابوکوف»؛ در «اندیشه و هنر» (دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱، بهمن ۱۳۴۲) که به نظر می‌رسد مجله‌ای به هرحال استثنائی بوده. □ برای «خوانندهٔ خوب» رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات»، ص ۳. اصل جمله:

– «A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader.»

درآمد. دو. ۲.

□ «راوی». این‌که آقای 'ر.' راوی «پشتنماها» ست در متن رمان به صراحت گفته نمی‌شود؛ و در نتیجه سوءتفاهم‌های بسیار به‌بار می‌آورد. برای توضیح نباکف رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۷۲، ص ۱۹۵؛ برای توضیحات بیشتر رک بوید، ج ۲، صص ۷ ـ ۵۹۳.

– Hugh Person; Armande; Mr. R.

درآمد. دو. ۳.

□ برای جملات فصل اول رک «پشتنماها»، صص ۱۰ ـ ۹.

ـ نقل قول:

– «Perhaps if the future existed, concretely and individually, as something that could be discerned by a better brain, the past would not be so seductive: its demands would be balanced by those of the future. [One] might then straddle the middle stretch of the seesaw when considering this or that object. It might be fun.

«But the future has no such reality (as the pictured past and the perceived present possess); the future is but a figure of speech, a specter of thought.

«... When *we* concentrate on a material object, whatever its situation, the very act of attention may lead to our involuntarily sinking into the history of that object. Novices must learn to skim over matter if they want matter to stay at the exact level of the moment. Transparent things, through which the past shines!

«... A thin veneer of immediate reality is spread over natural and artificial matter, and whoever wishes to remain in the now, with the now, on the now, should please not break its tension film. Otherwise the inexperienced miracle-worker will find himself no longer walking on water

but descending upright among staring fish.»

«شاید اگر آینده وجودِ خارجی می‌داشت، چون چیزی که به هوش و هَنگ می‌شد دریافت، گذشته چنین دلفریب نمی‌بود: در جاذبه همسنگ میفتادند. پس می‌شد... سر درین فکر یا دران، نه این سرِ الّاکُلنگ، نه آن سر، که درست وسط نشست کرد. چه عشقی داشت!

«آینده، ولی، وجودِ اسمی دارد (نه چون گذشته که زنده‌ست پیشِ یاد یا حال که پیشِ چشم)، آینده که هیچ نیست جز صنعتی بدیعی، جز نقشِ زیاد در نردِ خیال.

«... کندوکو در شیءِ مادّی، هر وضعی داشته باشد، چه‌بسا کار دست‌مان بدهد: این‌که ناخواسته آلوده‌ی تاریخچه‌اش بشویم. نوقدمها، چنانچه خواسته باشند در همان سطحِ وقت بماند کار، تو بحرِ چیزی نروند. خشک و تر حاکی‌ی ماوراست: گذشته، ازان پشت، آفتابی، پیدا.

«... جسمِ طبیعی یا صنیعی زیرِ غشاءِ نازکی‌ست از همین واقعیّتِ محسوس، و هرکه خواسته باشد در حال، باحال، بر حال بماند، گِردِ خَرقِ این روکشِ پرپری نگردد لطفاً. ورنه خارق، که در انشای کرامتْ ناشی‌ست، خواهد دید که دیگر نه روان روی آب، که دارد سیخکی فرومی‌رود از میانِ ماهیانِ رُک‌زده تا قیامِ قیامت.»

□ نقل قول به ترجمهٔ آقای بیژن الهی؛ با تشکر. برای ترجمهٔ بیژن الهی از سه فصل اول رمان (با عنوان «حاکی‌ی ماورا»)، **رک** «بیدار»، شمارهٔ ۵ و ۶ و ۷، ۱۳۷۲.

درآمد. دو. ۵.

□ برای «ویوین دارک‌بلوم» **رک** 'و. پنج. ۲.'

– Peter Taylor (۱۹۱۷ –)

درآمد. سه. ۱.

□ «دنیای دیگر». در زمینهٔ اعتقاد نباکف به 'دنیای دیگر' مهم‌ترین منبع مقدمه‌ای

است (به روسی) که همسرش، ورا، بعد از مرگ نباکف بر چاپ جدیدی از اشعار اولیه می‌نویسد: *Stikhi*، ۱۹۷۹. بسیاری از منقدین می‌کوشند آثار نباکف را در محدودهٔ این اعتقاد تحلیل کنند. برای اشاره‌ای کوتاه رک رَمتن، صص ۹ ــ ۹۸؛ برای نقدی نمونه‌ای رک بوید، ج ۲، فصل ۲۴؛ برای توضیحاتی مفصل رک رُو، «انجام»، صص ۲۱ ــ ۱۰۷. ('دنیای دیگر'، طبعاً، نزد نباکف معانی بیشتری دارد که در فصول آینده می‌بینید.)

درآمد. سه. ۳.

□ برای نقل قول گامبرویچ رک «یادداشت‌های روزانه»، ص ۴۰. (برای مشخصات کتاب رک حاشیهٔ 'درآمد. یک. ۳.'). □ برای «گفتهٔ گامبرویچ» رک همان، ص ۸.

درآمد. سه. ۵.

□ برای «صفحهٔ آخر» رک «بند سینیستر»، ص ۲۱۷. □ برای «مقدمه» رک همان، مقدمهٔ نباکف، ص xviii. اصل جمله:

– «... [A]nd death is but a question of style, a mere literary device, a musical resolution.»

□ برای «آخرین کتاب» *(Tralatitions)* رک «پشتنماها»، ص ۵۵. □ برای «آخرین جمله» رک همان، ص ۱۵۸. اصل جمله:

– «Easy, you know, does it, son.»

□ «همراه». گذشته از آقای 'ر.' همراهان دیگری هم داشته‌ام. مفیستوای، و پری‌های محافظی. از همه سپاسگزارم. طرح اولیهٔ کتاب در «زمینه» شکل گرفت، در روزی آفتابی و با همفکری بیژن الهی. گلی و کریم امامی پشتیبان‌های دلنگران همیشگی بودند ــ در همهٔ روزهای بارانی. وابستهٔ نفیسی‌ها بوده‌ام: مدیون نزهت و احمد، و ممنون محمدرضا و حمید. فرشته شهپر و ناهید سرمد و شهران طبری یاری‌ها دادند. همچنان‌که عباس، و رامین‌ها. بیش از همه مدیون بیژن نادری‌ام، و نمی‌دانم دینم را به آن بلندی‌های بادخیز و آن خانهٔ کوچک کوهستانی

چگونه اداء کنم.

الف. یک. ۱.

□ رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۷۵؛ اصل نقل قول:

– «A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life.»

□ «نباکف». «Vlad-DEEM-ear Nuh-BOK-off»، با آوانویسی بوید. برای تلفظ دقیق 'نباکف' (از ریشهٔ 'نواب'؟) رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۵، ص ۵۱؛ و بوید، ج ۱، پانوشت ص ۳.

– «Thetic» – «Antithetic» – «Synthetic»

□ برای «جلد دوم» (و ننوشتهٔ) «حرف بزن حافظه» رک بوید، ج ۲، ص ۵۶۴.

الف. یک. ۲.

□ رک سیدل، در بلوم، ص ۲۳۸. اصل نقل قول:

– «[W]e are free citizens of our dreams.»

الف. یک. ۳.

– Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*

□ پروست / نباکف. در جواب سؤالی دربارهٔ «حس پروستی»اش از مکان‌ها می‌گوید حس من نباکفی است نه پروستی؛ رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۷۲، ص ۱۹۷. □ برای «جملهٔ آغازی» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۱۹. اصل جمله:

– «The cradle rocks above an abyss, and common sense tells us that our existence is but a brief crack of light between two enternities of darkness.»

الف. یک. ۴.

□ برای «نخستین خاطره» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۲ ـ ۲۱. □ برای «اولین موجودات» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۲.

الف. دو. ۱.

□ به دلیل تغییراتی که در تقویم روسیه داده شده ضبط روز تولد با مشکل روبه‌رو است. برای «تولد» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۴ ـ ۱۳؛ و بوید، ج ۱، پانوشت ص ۳۷ و ص ۳۸؛ و فیلد، ص ۸۹. □ برای تولد برادرها و خواهرها رک بوید، ج ۱، صص ۴۳ و ۴۴ و ۶۱ و ۹۶.

– Vladimir Vladimirovich Nabokov (۱۸۹۹ ـ ۱۹۷۷)

الف. دو. ۲.

□ برای «کتابخانه» رک بوید، ج ۱، ص ۳۸. □ برای «تئاتر» رک بوید، ج ۱، ص ۴۰.

– Konstantin Stanislavsky («Moscow Art Theater»)

□ برای «مادام بواری» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۱۷۴.

الف. دو. ۳.

□ برای «پدر» (Vladimir Dmitrievich Nabokov) رک «حرف بزن حافظه»، فصل ۹؛ و فیلد، فصل ۳. □ برای مقالهٔ ولادیمیر دمیتریه‌ویچ رک بوید، ج ۱، ص ۳۳. □ برای «یکشنبهٔ خونین» رک بوید، ج ۱، صص ۷ ـ ۵۶. □ برای ولادیمیر دمیتریه‌ویچ در زندان رک بوید، ج ۱، ص ۷۶.

– Vyborg Manifesto

الف. دو. ۴.

□ برای «متفکر فرانسوی» (Pierre Delalande) رک «هدیه»، فصل ۵، صص ۳ ـ ۲۸۲. □ برای شعر، «Fame»، رک بوید، ج ۲، ص ۴۲.

الف. دو. ۵.

□ برای «پردهٔ نقاشی» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۸۶. □ رک «فخر»، صص ۶ـ۱۵.

الف. سه. ۱.

□ برای «حروف رنگی» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۳۴. □ برای «جواهرات» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۳۶.

الف. سه. ۲.

□ برای «مادر» (Elena Ivanovna Rukavishnikov) رک «حرف بزن حافظه»، فصل ۲. □ برای نقل قول مادر رک «حرف بزن حافظه»، ص ۴۰. □ برای Vyra رک بوید، ج ۱، ص ۴۶.

الف. سه. ۳.

□ برای «اولین عشق» رک «یک دوجین نباکف»، ص ۴۳. □ برای Biarritz رک «حرف بزن حافظه»، صص ۵۲ـ۱۴۹.

الف. سه. ۴.

□ برای «Tamara» رک «حرف بزن حافظه»، فصل ۱۲. □ برای نام واقعی (Valentina Evgenievna Shulgin, 'Lyussya') رک بوید، ج ۱، فصل ۶. □ برای «اولین شعر» رک «حرف بزن حافظه»، فصل ۱۱. بوید اعتقاد دارد که تجربه‌های حدوداً پنج سال در این یک صحنه فشرده شده؛ رک ج ۱، ص ۱۰۸.

الف. سه. ۶.

□ برای «خیانت‌ها» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۴۹. □ برای «داوطلبانه» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۱ ـ ۲۵۰.

الف. چهار. ۱.

□ رک بوید، ج ۱، ص ۷۹.

– Jules Verne, Conan Doyle, Rudyard Kipling, Joseph Conrad, G. K. Chesterton, Oscar Wild

□ برای «داستایوسکی» رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۱۱۰؛ و بوید، ج ۱، ص ۱۵۰.

الف. چهار. ۲.

□ برای «تمامی...» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۴، ص ۴۶. □ برای William & Henry James رک بوید، ج ۱، صص ۱ ــ ۹۰. □ برای «تولستوی» رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، پانوشت ص ۱۴۲. □ برای مکتب‌های شعری رک بوید، ج ۱، صص ۵ ــ ۹۳.

– Symbolism, Acmeism, Futurism; Alexander Blok, Ivan Bunin

□ برای Vladislav Khodasevich رک «نظرات تند»، ص ۲۲۳.

الف. چهار. ۳.

□ رک «حرف بزن حافظه»، صص ۹۲ و ۹۴.

– Mstislav Dobuzhinsky

الف. چهار. ۴.

□ برای «مدرسه» (Tenishev School) و Osip Mandelstam رک بوید، ج ۱، فصل ۵؛ و «حرف بزن حافظه»، صص ۶ ــ ۱۸۵. □ برای «مشت‌زنی» رک «نامه‌های نباکف ـ ویلسن»، صص ۳ ــ ۱۰۲؛ و همچنین رک بوید، ج ۱، ص ۱۰۰.

الف. چهار. ۵.

□ برای چاپ اشعار در «Vestnik Evropy» رک بوید، ج ۱، ص ۱۱۸.

– Alfred de Musset (۱۸۱۰ ـ ۵۷)

الف. چهار. ۶.

□ برای «مرگ دائی» رک بوید، ج ۱، ص ۱۲۱. «بیش از یک میلیون» به‌نقل از فیلد است، ص ۹۶، که عموماً دقیق نیست. بوید می‌گوید «معادل چند میلیون دلار»، و در پانوشت اضافه می‌کند «دو میلیون پاوند، در ۱۹۱۷». □ برای «نقدهای حق و ناحق» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۹ ـ ۲۳۸. □ برای «دومین مجموعه» رک بوید، ج ۱، ص ۱۴۲. □ برای شعر، «In Radiant Autumn»، رک بوید، ج ۱، ص ۱۴۴.

الف. چهار. ۷.

□ برای «۲۵ اکتبر ۱۹۱۷» رک بوید، ج ۱، ص ۱۳۳.

الف. چهار. ۸.

□ برای «منشویک» رک «نامه‌های نباکف‌ـ‌ویلسن»، ص ۳۳؛ برای توضیح بیشتر رک بوید، ج ۱، پانوشت ص ۱۴۸. □ برای «گلولهٔ سرنوشت» رک بوید، ج ۱، صص ۱ ـ ۱۳۰.

الف. چهار. ۹.

□ برای «آخرین شعر در پترزبورگ» رک بوید، ج ۱، ص ۱۳۴.

الف. چهار. ۱۰.

□ رک بوید، ج ۱، صص ۱۳۴ و ۱۳۶ و ۱۳۸.

– Countess Sofia Panin

الف. چهار. ۱۱.

□ برای «نوامبر ۱۹۱۷» رک بوید، ج ۱، ص ۱۳۹. □ برای «کریمه» رک بوید، ج

۱، فصل ۷. □ برای «نگهبانی شبانه» رک بوید، ج ۱، ص ۱۴۳. □ برای «اولین مسئله» رک بوید، ج ۱، ص ۱۳۷.

– Smolny; Mariinsky Theater; Literary Fund

الف. چهار. ۱۲.

□ برای «آوریل ۱۹۱۹» رک بوید، ج ۱، ص ۱۶۰. □ برای کشتی «Nadezhda» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۵۱.

الف. پنج. ۱.

□ برای «جواهرات» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۵۳. □ برای «مروارید» رک بوید، ج ۱، ص ۱۶۵.

– Trinity College, Cambridge

الف. پنج. ۲.

□ برای «قواعد» رک بوید، ج ۱، ص ۱۶۸.

الف. پنج. ۳.

□ برای «داستان کیمبریج» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۶۱. □ برای «دعوای قدیم» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۷۳. اصل نقل قول:

– «My old (since 1917) quarrel with the Soviet dictatorship is wholly unrelated to any question of property. My contempt for the émigré who 'hates the Reds' because they 'stole' his money and land is complete. The nostalgia I have been cherishing all these years is a hypertrophied sense of lost childhood, not sorrow for lost banknotes.»

الف. پنج. ۴.

□ برای «Nesbit» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۲ ــ ۲۶۱. □ برای «باتلر»

(R. A. Butler) رک بوید، ج ۱، ص ۱۶۸.

الف. پنج. ۵.

□ برای «حقیقت‌ها» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۴ ــ ۲۶۳.

الف. پنج. ۶.

□ برای «مناظره» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۱۷۹؛ و بوید، ج ۱، صص ۹ ــ ۱۶۸.

الف. پنج. ۷.

□ برای «Rul'» و Vlad. Sirin رک بوید، ج ۱، صص ۱ ــ ۱۸۰.

الف. پنج. ۸.

□ برای «فاجعه» (Paul Milyukov) رک بوید، ج ۱، ص ۱۹۰.

الف. پنج. ۹.

□ برای «مرگ پدر» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۹۳ ــ ۱۸۸. □ برای «دفتر خاطرات» رک بوید، ج ۱، ص ۱۹۱. □ برای «نامه‌ها» رک بوید، ج ۱، ص ۱۹۴.

الف. پنج. ۱۰.

□ رک بوید، ج ۱، ص ۱۹۵.

الف. شش. ۱.

□ برای «برلین» و Svetlana Seiwert رک بوید، ج ۱، ص ۱۹۶. □ برای «... Alice» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۸۳؛ و رک بوید، ج ۱، ص ۱۹۷.

الف. شش. ۲.

□ برای «۸ مه ۱۹۲۳» رک بوید، ج ۱، صص ۸ــ۲۰۶. □ «اگر انقلاب رخ نمی‌داد». فیلد است که می‌پرسد؛ رک فیلد، ص ۳۴. □ برای «الگو» رک بوید، ج ۱، ص ۲۱۲. □ برای شعر، «The Encounter»، رک بوید، ج ۱، صص ۸ــ۲۰۷.

الف. شش. ۳.

□ برای Véra Evseevna Slonim رک بوید، ج ۱، صص ۴ــ۲۱۳.

الف. شش. ۴.

□ برای «۱۵ آوریل ۱۹۲۵» رک بوید، ج ۱، ص ۲۳۹. □ برای «ورا» رک بوید، ج ۱، ص ۲۱۵. □ «منقدین». به عنوان مثال، از نظر بوید ورا ــ «تو»ی «حرف بزن حافظه» ــ مساوی است با «تو»ی «دلقک‌ها را ببین!»؛ رک ج ۲، صص ۳۰ــ۶۲۹. برای واکنش نباکف رک (به عنوان مثال) «نامه‌های منتخب»، پاسخ به Matthew Hodgart، صص ۱ــ۴۵۰؛ یا «نظرات تند»، گلایه دربارهٔ نقد جان آپدایک، مصاحبهٔ ۱۹۶۹، ص ۱۴۶.

الف. شش. ۵.

□ برای «۱۰ مه ۱۹۳۴» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۶ــ۲۹۵.

الف. شش. ۶.

□ برای «اولین جلسه» (و Ilya Fondaminsky) رک بوید، ج ۱، ص ۳۹۵.

الف. شش. ۷.

□ رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۶، ص ۸۶.

الف. شش. ۸.

□ برای «جویس و نباکف» (گذشته از «نظرات تند»، ص ۸۶) رک بوید، ج ۱، ص ۵۰۴. □ Lucie & Paul Léon. □ برای «نامهٔ نباکف» رک بوید، ج ۱، ص ۴۲۵. □ «منقدین». به عنوان مثال، رک رمتن دربارهٔ نباکف (برای زبان)، صص ۴ــ۱۳۳؛ یا هاید دربارهٔ نباکف (برای رمانی که خود را نفی می‌کند)، صص ۸ــ۲۱۷؛ یا آلتر دربارهٔ نباکف (برای زبان «آدا»)، در بلوم، ص ۱۷۶.

الف. هفت. ۱.

□ رک بوید، ج ۱، ص ۴۹۶.

الف. هفت. ۲.

□ برای «مرگ مادر» رک فیلد، ص ۸۶.

الف. هفت. ۳.

□ برای «پائیز ۱۹۴۵» رک بوید، ج ۲، ص ۸۸. □ برای «سرگه‌یی» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۵۷.

الف. هفت. ۴.

□ برای «۱۹۶۴» رک بوید، ج ۲، ص ۴۸۳. □ برای «که‌ریل» رک بوید، ج ۱، ص ۳۵۴. □ برای «الگا» رک بوید، ج ۲، صص ۸۹ و ۱۲۶.

الف. هفت. ۶.

□ برای «مهاجرت» (و Mark Aldanov) رک بوید، ج ۱، صص ۵۱۱ و ۵۱۴ و ۵۲۱.

الف. هفت. ۷.

□ برای «مه ۱۹۴۰» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۳۰۹.

الف. هفت. ۸.

□ رک بوید، ج ۱، صص ۳ ـ ۵۲۲.

الف. هفت. ۹.

□ برای «سیرین» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۸۷. □ برای «بونین» رک بوید، ج ۱، ص ۳۴۳.

الف. هفت. ۱۰.

□ برای «سیرین» رک «حرف بزن حافظه»، صص ۸ ـ ۲۸۷.

الف. هشت. ۱.

□ برای «گورکی» رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۳۰۴.

الف. هشت. ۲.

□ رک مقدمهٔ «اشعار و مسائل»، ص ۱۵. ترجمهٔ نقل قول از آقای کریم امامی؛ با تشکر.

الف. هشت. ۳.

□ برای «پروانه» رک بوید، ج ۱، صص ۶۸ (عنوان) و ۷۴ و ۸۳ و ۷۴. □ برای «دقت و هیجان» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۲، ص ۱۰.

الف. هشت. ۴.

□ برای «اولین پروانه» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۱۲۰. □ برای خاطرهٔ «اتاق جادو» رک بوید، ج ۱، ص ۶۸. □ برای «خاطرهٔ پدر» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۱۹۲.

– Boulder, Colorado

الف. هشت. ۵.

□ برای «دگردیسی» رک بوید، ج ۱، ص ۷۱؛ و سطر شعری از نباکف جوان (به نقل از دانته؛ «دوزخ»، دهم، ۵ ــ ۱۲۴):

– «We are the caterpillars of angels.»

□ برای «اعتقاد بوید» رک ج ۱، ص ۷۸.

الف. هشت. ۶.

□ برای «اوائل سال‌های چهل» رک بوید، ج ۲، صص ۹ ــ ۲۸.

الف. هشت. ۷.

□ برای «موزه» و «کشف» رک بوید، ج ۲، صص ۸ ــ ۳۷ و ۴۵ و ۵۳.

– Museum of Comparative Zoology (Harvard); The Weeks Collection; American Museum of Natural History (New York)

□ برای شعر، «On Discovering a Butterfly»، رک بوید، ج ۲، ص ۵۳.

الف. نه. ۱.

□ برای «آمریکا / شوروی» رک بوید، ج ۲، صص ۴ ــ ۴۳.

– Stanford University, Wellesly College, Cornell University

□ برای «گلهٔ نباکف» رک «نامه‌های نباکف ـ ویلسن»، ص ۶۶.

الف. نه. ۲.

□ برای «خوانندهٔ خوب» رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات»، صص ۳ ــ ۲.

الف. نه. ۳.

□ برای «دخترها» رک «نامه‌های نباکف ـ ویلسن»، ص ۹۶. □ برای «نباکف معلم» رک «ترای کوارترلی»، زمستان ۱۹۷۰، صص ۲۴۲ و ۲۴۵ و ۲۴۲. اصل جملات:

– «The passion of the scientist and the precision of the artist.»

– «Caress the details, the divine details!»

– «Great novels are above all great fairy tales.»

□ برای «چهره‌ها» رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات»، صص ۶ ــ ۵. اصل نقل قول:

– «... [A] wise reader reads the book of genius not with his heart, not so much with his brain, but with his spine. It is there that occurs the telltale tingle ...»

الف. نه. ۴.

□ برای «شیشهٔ زهر» رک «ترای کوارترلی»، ص ۲۴۵. □ برای «چشم‌ها و ...» رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات»، ص ۳۸۵.

الف. نه. ۵.

□ رک بوید، ج ۲، صص ۴ ــ ۱۷۳ و ۱۸۴ و ۱۷۶.

– *Mansfield Park; Metamorphosis; Anna Karenin; Ulysses*

– Stephen & Bloom

الف. نه. ۶.

□ رک بوید، ج ۲، صص ۱۸۱ و ۳۱۱ و ۹ ــ ۱۳۸.

– Roman Jakobson, David Daiches

الف. نه. ۷.

□ برای «سارتر» رک «نظرات تند»، ص ۳۰ ــ ۲۲۸؛ برای توضیحات بیشتر رک بوید، ج ۲، ص ۱۳۸.

– Henri Barbusse, Louis-Ferdinand Céline, Eugène Sue

– Roquentin

– «New York Times Book Review»

الف. نه. ۸.

□ برای «شاهکارها» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۵، ص ۵۷.

– Andrey Bely: *Petersburg*

□ برای «نویسندگان محبوب اروپائی» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۷۰، صص ۴ ـ ۱۷۳.

– Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet, Franz Hellens

□ برای «مقاله» رک «نظرات تند»، صص ۳ ـ ۳۱۲.

– John Cheever, John Updike, J. D. Salinger, Herbert Gold, John Barth, Delmore Schwartz

□ برای Thomas Pynchon رک بوید، ج ۲، ص ۳۱۶؛ و «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۶، پانوشت ص ۷۷.

الف. ده. ۱.

□ برای شعر، «Softest of Tongues»، رک بوید، ج ۲، ص ۳۹ ('Farewell').

□ برای «مؤخره» رک «لولیتا»، صص ۹ ـ ۳۱۸.

الف. ده. ۲.

□ منقدینی که می‌رماند. به عنوان مثال Diana Trilling در نقدی بر «بند سینیستر»؛ به نقل از واکر؛ رک بلوم، ص ۲۶۱.

الف. ده. ۳.

□ برای شعر، «An Evening of Russian Poetry»، رک «اشعار و مسائل»، صص ۶۳ ـ ۱۵۸؛ ترجمهٔ نقل قول از آقای قاسم هاشمی‌نژاد؛ با تشکر.

الف. ده. ۴.

□ رک بوید، ج ۲، صص ۷۳ ـ ۲۶۹؛ و (برای «درد»)، ص ۲۷۲.

– *The New Yorker*

الف. ده. ۵.

□ رک بوید، ج ۲، ص ۱۴۹.

الف. ده. ۶.

□ برای پایان نوشتن «لولیتا» رک بوید، ج ۲، ص ۲۲۶. □ برای سوزاندن دستنویس رک مؤخرهٔ «لولیتا»، ص ۳۱۴؛ و «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۶، ص ۱۰۵. □ برای مشکلات رک «منتخب نامه‌ها»، صص ۳ ـ ۱۴۲. □ برای گفتهٔ Denis Diderot رک *Jacques le fataliste*؛ اصل جمله (در ترجمهٔ Michael Henry، ص ۲۰۱، پنگوئن، ۱۹۸۶):

– «To me the freedom of [the author's] style is almost the guarantee of the purity of his morals.»

الف. ده. ۷.

□ برای Sylvia Beach رک بوید، ج ۲، ص ۲۶۵. □ برای «کشف»، به عنوان مثال، رک مقدمهٔ اپل بر حواشی «لولیتا»، ص xxxiv؛ یا مقالهٔ موینهن، «ترای کوارترلی»، صص ۵۲ ـ ۲۴۷.

– Olympia Press

الف. ده. ۸.

□ رک بوید، ج ۲، صص ۶ ـ ۲۹۵.

– Graham Greene, John Gordon («Sunday Express»), Christopher Isherwood, Angus Wilson, A. J. Ayer

الف. ده. ۹.

□ برای «لولیتا» در فرانسه رک بوید، ج ۲، ص ۳۰۱. □ برای Gallimard رک بوید، ج ۲، ص ۲۹۵.

الف. ده. ۱۰.

□ رک بوید، ج ۲، صص ۶۰ ـ ۳۵۹. □ رک «آدا»، ص ۴۳۰.

الف. ده. ۱۱.

□ برای انتشار «لولیتا» رک بوید، ج ۲، صص ۵ ـ ۳۶۴ و ۳۷۰ و ۳۸۷.

الف. ده. ۱۲.

□ برای «ایتالیائی ورا» رک بوید، ج ۲، ص ۴۲۰.

الف. ده. ۱۳.

□ برای اقامت در سوئیس رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۴، ص ۴۹. □ برای «آمریکائی ماندن» رک «نظرات تند»، مصاحبه‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۶۶ و ۱۹۶۹، صص ۲۸ و ۹۸ و ۱۲۴. □ برای «میهمانخانه» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۸، ص ۱۰۹. □ برای «نامه» رک «نامه‌های منتخب»، ص ۲۵۹.

الف. یازده. ۱.

□ رک بوید، ج ۲، صص ۴۶۷ و ۵۶۷. □ برای Alfred Kazin رک بوید، ج ۲، ص ۵۶۷.

الف. یازده. ۲.

□ برای «مصاحبه» رک «نظرات تند»، ص ۱۰۶. □ برای «براورد بوید» رک ج ۲، ص ۳۱۸.

الف. یازده. ۳.

□ برای نقل قول «وطن» رک بوید، ج ۲، ص ۳۱۹. □ برای نقل قول دربارهٔ «وفاداری» رک مقدمهٔ «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۸.

الف. یازده. ۴.

□ برای ترجمهٔ «دلخواه» رک «نامه‌های منتخب»، ص ۴۸۲. اصل اشاره (و البته با لحنی شوخ):

– «[I]deally interlinear and unreadable»

در مصاحبه‌ای (رک «نظرات تند»، ۱۹۶۹، ص ۱۲۴) دربارهٔ چاپ دوم ترجمه می‌گوید:

– «... [W]ill be even more gloriously and monstrously literal than the first.»

□ برای «شخصیت‌ها» رک بوید، ج ۲، ص ۳۲۱.

– Edmund Wilson, Robert Lowell, Anthony Burgess

□ برای نقل قول برجس رک بوید، ج ۲، ص ۳۲۸.

الف. یازده. ۵.

□ برای «مجادلات» رک بوید، ج ۲، صص ۹ ـ ۴۹۲. و برای پسزمینه رک مقدمهٔ کارلینسکی بر «نامه‌های نباکف-ویلسن»، صص ۲۵ ـ ۱. □ برای Katharine White رک «نامه‌های منتخب»، صص ۱ ـ ۱۸۰. □ برای واکنش ویلسن به «لولیتا» رک «نامه‌های نباکف-ویلسن»، ص ۲۸۸؛ و برای جواب نباکف رک ص ۲۹۸. اصل جملهٔ نباکف:

– «When you do read 'Lolita,' please mark that it is a highly moral affair...»

الف. یازده. ۶.

□ رک بوید، ج ۲، صص ۳۲۱ و ۹ ـ ۳۴۸.

الف. دوازده. ۱.

□ برای «سولژنیتسین» رک بوید، ج ۲، صص ۹ ـ ۶۴۸. □ برای «هیچکاک» رک «نامه‌های منتخب»، صص ۶ ـ ۳۶۱.

الف. دوازده. ۲.

□ برای «گرهٔ ساختاری» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۷۲، ص ۱۹۴. □ برای «گزارش بوید» رک ج ۲، ص ۶۵۱. □ برای «پاسخ» رک «نامه‌های منتخب»، ص ۵۶۲.

– *The Original of Laura*

الف. دوازده. ۳.

□ برای «درگذشت» و «دمیتری» رک بوید، ج ۲، ص ۶۶۱. □ برای «یادداشت ناتمام» رک بوید، ج ۲، ص ۶۶۳. □ برای «مصاحبه» رک «نظرات تند»، صص ۸ــ۱۷۷.

الف. دوازده. ۴.

□ برای «اعاده» رک بوید، ج ۲، ص ۶۶۲. □ «Melodia».

ب. یک. ۱.

□ رک «حرف بزن حافظه»، صص ۷ــ۲۶.

– General Kuropatkin

ب. یک. ۲.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۱۴۸.

ب. یک. ۴.

□ برای «واقعیت» رک مؤخرهٔ «لولیتا»، ص ۳۱۴. اصل گفتهٔ نباکف:

– «... '[R]eality' (one of the few words which mean nothing without quotes) ...»

ب. یک. ۸.

□ برای نقل قول «بلینسکی» رک رمتن، ص ۱۰۰.

– Vissarion Grigorevich Belinsky (۱۸۱۱ ـ ۴۸)

ب. یک. ۹.

□ برای «تبعید» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۸۰.

– «[T] he gloom and the glory of exile»

– «[F] ragile unreality»

□ برای «تمدن مرده» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۲۸۲.

ب. یک. ۱۰.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۱۸.

ب. دو. ۱.

□ رک مقدمهٔ «هدیه»، ص ۸.

– Fyodor; Zina – Aleksey Remizov

□ 'زینا'، نام قهرمان زن کتاب، را می‌توان مخفف Mnemosyne دانست (نام یونانی الههٔ خاطره).

ب. دو. ۲.

□ رک مقدمهٔ «هدیه»، ص ۸.

– Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky (۱۸۲۸ ـ ۸۹)

ب. دو. ۳.

□ رک «هدیه»، ص ۱۱.

ب. دو. ۴.

□ برای «تلفن» رک «هدیه»، ص ۱۵. □ برای شوخی «اول آوریل» رک همان، ص ۳۶. □ برای «روح پسر» رک همان، ص ۳۷. □ برای «امید فیودر» رک همان، ص ۸۹. □ برای «بارانی که باران نیست» رک همان، صص ۵ ـ ۲۸۴. □ «طنز». برای مایه‌های کمدی «هدیه» (بر پایهٔ رسالهٔ «خنده» از برگسون) رک هاید، صص ۳۰ ـ ۲۶.

ب. دو. ۵.

□ برای «سطور اول» رک «هدیه»، ص ۱۱. □ برای «بار آخر» رک همان، صص ۵ ـ ۱۳۴. □ برای «مرور» رک همان، صص ۲ ـ ۳۳۱. □ برای «صحنهٔ جادوئی» رک «لولیتا»، فصل ۱۰.

ب. دو. ۶.

□ رک «هدیه»، ص ۳۳۱. اصل نقل قول:

– «'Well, let's suppose that I so shuffle, twist, mix, rechew and rebelch everything, add such spices of my own and impregnate things so much with myself that nothing remains of the autobiography but dust– the kind of dust, of course, which makes the most orange of skies.'»

ب. دو. ۸.

□ برای «زندگی پدر» رک «هدیه»، ص ۱۳۱. □ «چرنیشفسکی». مواضع منقدهای نباکف دربارهٔ چرنیشفسکی عموماً مشابه نظریات نباکف است. برای نظری مخالف رک رمتن، صص ۸۴ ـ ۶۵. □ برای «گفتهٔ نباکف» رک مقدمهٔ «هدیه»، ص ۷؛ اصل نقل قول:

– «[A] pretty example of life finding itself obliged to imitate the very art it condemns.»

ب. دو. ۹.

□ برای شعر فیودر رک «هدیه»، صص ۶ـ۱۴۵. □ برای «قوس‌قزح» رک همان، ص ۷۶.

ب. سه. ۱.

□ رک «دلقک‌ها را ببین!»، ص ۱۶۱.

– Vadim Vadimovich

ب. سه. ۳.

– Iris; Annette; Isabel (Bel); Louise

ب. سه. ۴.

□ برای «جنون»(«Dementia») رک «دلقک‌ها را ببین!»، ص ۷۲. □ برای «واقعیت» («[A]nd Reality entered. ...») رک همان، ص ۱۹۵. □ در تحلیل بارتن جانسن «جنون» (همراه incest) مایهٔ اصلی رمان است: دیوانه‌ای به نام وادیم بر اساس زندگی و آثار نباکف رؤیا می‌بافد و زندگی و آثاری (خیالی) برای خود جعل می‌کند؛ رک بلوم، صص ۳۴ـ۲۲۳.

ب. سه. ۵.

□ برای «خودِ سیّال» («Fluid self») رک «دلقک‌ها را ببین!»، ص ۸۲.

ب. سه. ۶.

□ برای «حروف رمزی» رک «دلقک‌ها را ببین!»، ص ۷۲. □ برای «صفحات اول» رک همان، ص ۱۳.

– Baroness Bredow

ب. سه. ۷.

□ برای «فهرست» **رک** «دلقک‌ها را ببین!»، ص ۷.

ب. سه. ۹.

□ برای «تو» **رک** «دلقک‌ها را ببین!»، ص ۱۷۸.

ب. سه. ۱۰.

□ برای «تصور وادیم» **رک** «دلقک‌ها را ببین!»، ص ۷۶. □ برای «کتاب‌فروشی» **رک** همان، صص ۸۱ــ۷۸. □ برای «رها کردن هنر» **رک** همان، ص ۸۲.

ب. سه. ۱۱.

□ **رک** «دلقک‌ها را ببین!»، صص ۵ــ۱۹۳.

ب. سه. ۱۲.

□ «نباکف نه اجازه می‌دهد...». **رک** رمتن، صص ۸۰ــ۱۷۸.

ب. سه. ۱۳.

□ برای «فخر» **رک** حاشیهٔ 'الف. دو. ۵.'

ب. سه. ۱۴.

□ «دلقک‌ها را ببین!» مدافعانی هم دارد. به عنوان مثال، بوید معتقد است وادیم به کمک «تو» از وادی «نفس‌پرستی» می‌گذرد تا به معنویتی ورای زندگی و مرگ برسد؛ **رک** ج ۲، صص ۲ــ۶۴۰.

ب. چهار. ۲.

□ برای «خطابهٔ امشب ما» **رک** حاشیهٔ 'الف. ده. ۳.' □ برای «میهمانخانهٔ مهمان‌کش» **رک** نیما، «برف»، صص ۳ــ۵۱۲ («مجموعهٔ کامل اشعار نیما

یوشیج»، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، تهران ۱۳۷۰). □ برای «گفتهٔ وادیم» رک «دلقک‌ها را ببین!»، صص ۲ ــ ۱۰۱.

ب. چهار. ۴.

– V; Clare Bishop

ب. چهار. ۵.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، صص ۳ ــ ۴۲.

ب. چهار. ۶.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۷۹.

ب. چهار. ۷.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۵۷.

– Nina Rechnoy; Mr Goodman

ب. چهار. ۹.

□ برای «داستان‌های گودمن» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۵ ــ ۵۴.

□ برای «اخراج گودمن» رک همان، ص ۹۸.

ب. چهار. ۱۱.

□ برای «عکس‌ها و اعلان» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۳۴. □ برای «اسلوب‌دارتر» و «شیوهٔ زندگی» رک همان، ص ۱۱۳.

ب. چهار. ۱۳.

□ برای «قایق‌رانی» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۱۱۳. □ برای بوید رک ج ۱، پانوشت ص ۵۰۱.

ب. چهار. ۱۴.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۳۲.

ب. پنج. ۱.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۴۳ و ۴۴.

ب. پنج. ۲.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۵۵. اصل گفته:

– «Times for Sebastian was never 1914 or 1920 or 1936– it was always year 1.»

ب. پنج. ۳.

□ برای Roquebrune (در Var) رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۷ـ۱۶. □ برای «نقیضه» رک همان، ۷۶.

ب. پنج. ۴.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۱۷.

ب. پنج. ۵.

□ برای «رمان اول» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، فصل ۱۰. □ برای «آدم خوش ندارد...» رک همان، ص ۷۹.

ب. پنج. ۶.

□ برای «رمان دوم» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، فصل ۱۰. □ برای «شیوه‌ها» رک همان، ص ۷۹.

– «[M]ethods of lietrary composition»

– «[M]ethods of human fate»

ب. پنج. ۷.

□ برای «تکچهره» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۹ ـ ۹۸. □ برای «اغواگرها» رک همان، صص ۷ ـ ۸۶.

ب. پنج. ۸.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، فصل ۱۸. □ برای تحلیلی که بَدِر از «رمان آخر سباستین» ارائه می‌دهد (بر اساس مایهٔ «یگانگی») رک بلوم، صص ۵ ـ ۲۳.

ب. پنج. ۹.

□ «سایهٔ سباستین». اصطلاحی که بوید به کار می‌برد «معمائی فلسفی» است: نباکف خالق سباستین و سباستین خالق 'و' ـ که می‌کوشد از طریق رمان‌های سباستین به خود سباستین دست یابد، و به نباکف. رک ج ۱، صص ۵۰۰ ـ ۴۹۹.

□ برای «عادت غریب» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۹۵.

ب. پنج. ۱۰.

□ برای Mr Siller، و «The Back of the Moon»، رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۸۶. □ برای «میهمانخانه» و Silbermann رک همان، فصل ۱۳.

□ در نظر بدر شخصیت سیلر / سیلبرمان به صورت‌های دیگری هم در طول رمان ظاهر می‌شود؛ رک بلوم، ص ۲۰.

ب. شش. ۱.

□ برای «کشف و شهود» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۹۲. □ برای «نامه» رک همان، صص ۴ ـ ۹۳. □ برای «بهت 'و'» رک همان، ص ۹۵.

ب. شش. ۲.

□ برای دو توصیف نینا رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۱۲۲ و ۱۲۱.

□ برای «لو رفتن نینا» رک همان، صص ۴ ـ ۱۴۳.

ب. شش. ۳.

برای «نامه» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۷ ـ ۱۵۶.

ب. شش. ۴.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۱۶۰. اصل نقل قول:

– «I know that the common pebble you find in your fist after having thrust your arm shoulder deep into water, where a jewel seemed to gleam on pale sand, is really the coveted gem though it looks like a pebble as it dries in the sun of everyday.»

□ برای «'مبتذل'» رک مقدمهٔ اپل بر «لولیتا»، صص xli–vi.

ب. شش. ۵.

□ برای «رؤیا» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۹ ـ ۱۵۷. □ برای «تلگرام» و برای «آینه» رک همان، ص ۱۶۰.

ب. شش. ۶.

□ برای «تلفن» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۷ ـ ۱۶۶. □ برای 1936 رک همان، ص ۱۵۴.

ب. شش. ۷.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۱ ـ ۱۷۰.

ب. شش. ۸.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، صص ۳ ـ ۱۷۲.

ب. شش. ۹.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۱۱؛ به نقل از ترجمهٔ خانم فرزانهٔ طاهری، صص ۵ ــ ۴۴ («درسهایی دربارهٔ ادبیات روس»، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۷۱)؛ با تشکر.

ب. شش. ۱۰.

□ دربارهٔ «برادر و همتا» رک حاشیهٔ 'و. پنج. ۸.'

ب. هفت. ۱.

□ رک «آلیس در سرزمین عجائب»، ص ۹.

– 'Lewis Carroll':

Alice's Adventures in Wonderland

Through the Looking–Glass

ــ از انتشارات Oxford University Press (۱۹۷۶).

ب. هفت. ۳.

□ رک «حرف بزن حافظه»، ص ۱۹.

ب. هفت. ۵.

□ رک هاید، صص ۵ ــ ۸۴ (هاید خود از H. Golombek نقل می‌کند). همچنین برای شباهت سباستین با اسب سفید (در «ورای آینه») رک همان، صص ۹ ــ ۸۶. همچنین برای شباهت پایان «زندگی واقعی سباستین نایت» با پایان «ورای آینه» رک همان، صص ۴ ــ ۹۳.

ب. هفت. ۶.

□ برای «سبک ادبی» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۷. □ برای «نثر» رک همان، ص ۲۰.

ب. هفت. ۷.

□ رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۷۰.

ب. هفت. ۸.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، صص ۶ ـ ۵۴.

ب. هفت. ۹.

□ برای «رؤیا» رک «ورای آینه»، صص ۸ ـ ۱۶۷. □ برای «پایان» رک همان، ص ۲۴۴.

– Tweedledum & Tweedledee

ج. یک. ۱.

□ برای «دو عکس» رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، ص ۳۴.

□ 'پاش‌لاست'. اولین و مفصل‌ترین توضیح نباکف دربارهٔ poshlost یا poshlust در کتاب مستقلی است که دربارهٔ گوگول می‌نویسد؛ رک «نیکلای گوگول»، صص ۶۳ ـ ۷۴.

ج. یک. ۲.

□ برای «تاریخ نوشتن» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۷، ص ۶۸. برای توضیح بیشتر رک بوید، ج ۱، صص ۹ ـ ۴۰۸. □ برای «مقدمه» رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۷. □ برای «راهنمائی» بوید، رک ج ۱، ۴۱۶.

ج. یک. ۳.

□ رک «هدیه»، ص ۱۸۷.

– Vasily Zhukovsky (۱۷۸۳ ـ ۱۸۵۲)

ج. یک. ۴.

□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۱۱. □ برای «فساد باطن»، رک همان، ص ۶۱؛ در انگلیسی 'gnostical turpitude'، و در روسی (با آوانویسی بوید) 'gnoseologicheskaya gnusnost'؛ نکته ظاهراً در این «gn» های آغازی است که در گوش روس‌زبان‌ها طنینی بسیار ناخوشایند دارند؛ رک بوید، ج ۱، پانوشت ص ۴۱۰. برای توضیحات بیشتر دربارهٔ ترجمهٔ «دعوت به مراسم گردن‌زنی» از روسی به انگلیسی، رک هیوز، «ترای کوارترلی»، صص ۹۲ ــ ۲۸۴.

– Cincinnatus C.

ج. یک. ۵.

□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۱۴. □ برای «گربه» رک «آلیس در سرزمین عجائب»، صص ۹ ــ ۵۸. □ برای «نقیضه» رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۳۵. کامل نقل قول:

– «I obey you, spectres, werewolves, parodies.»

– M'sieur Pierre

ج. یک. ۶.

□ برای «دستورات» رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۴۲. □ برای «ملکه» رک «آلیس در سرزمین عجائب»، ص ۱۰۸. اصل جمله:

– «Sentence first – verdict afterwards.»

ج. یک. ۷.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۳۱۳ و ص ۳۰۹.

ج. یک. ۸.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، صص ۱۱ ــ ۳۰۹ و ص ۱۶.

ج. یک. ۹.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۷.

– Dr. Alfred Rosenberg (۱۸۹۳ـ۱۹۴۶)

ج. یک. ۱۰.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۳۷۶.

ج. دو. ۱.

□ کافکا. نباکف منکر هر شباهتی است؛ و می‌گوید در این دوران هنوز کافکا نخوانده. رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، مقدمه، ص ۷. برای توضیحات بیشتر (و تأیید گفتهٔ نباکف) رک بوید، ج ۱، ص ۶ـ۴۱۵. برای توضیح تفاوت‌ها («خوش‌بینی» نباکف علیه «بدبینی» کافکا) رک رمتن، صص ۱ ـ ۶۰. □ برای «ابتداء و انتهای کتاب» رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۱۶ و ص ۱۷۸.

ج. دو. ۲.

□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۱۱۴.

ج. دو. ۳.

□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۵۹.

ج. دو. ۵.

□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۲۳.

ج. دو. ۶.

□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، صص ۶ـ۱۴۵ و ص ۱۰۴. □ هنر واقعی علیه هنر تقلیدی. برای توضیحات و مثال‌های بیشتر از «دعوت به مراسم گردن‌زنی» و «بند سینیستر» رک هاید، صص ۴۱ ـ ۱۳۸.

– Emmie

ج. دو. ۷.

□ برای جملهٔ Iris Murdoch، به نقل از پیترسن، **رک** بلوم، ص ۹۷.

ج. دو. ۸.

□ برای «پوشکین»، به نقل از پیترسن، **رک** بلوم، ص ۹۸.

ج. سه. ۱.

□ **رک** «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۴۵.

ج. سه. ۳.

□ برای Mildred Horton **رک** بوید، ج ۲، ص ۹۱. □ برای «نویسندگان محبوب»، **رک** بوید، ج ۱، ص ۱۱۶.

ج. سه. ۴.

□ برای «ذاتی» («Basic illegality») **رک** «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۲۷.

□ برای «با خودم» («By myself») **رک** همان، ص ۱۸۷ به بعد.

ج. سه. ۵.

□ **رک** «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۱۱.

ج. سه. ۶.

□ **رک** «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۲۸ و ص ۸۴ به بعد.

– Marthe

ج. سه. ۷.
□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، صص ۳ـ۱۲ و ص ۳۱.

ج. سه. ۱۰.
□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۶۲ و ص ۲۲ و ۲۶.

ج. سه. ۱۱.
□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۱۲ و صص ۶ـ۱۷۳.

ج. سه. ۱۲.
□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، صص ۷ـ۱۷۶ و ص ۱۸۷ به بعد.

ج. چهار. ۲.
□ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۹ و ص ۸۱. □ 'بند سینیستر'. گذشته از معانی تحت‌اللفظی 'پیچش' یا 'انحراف' (= bend) و 'شوم' (= sinister) کاربردی اصطلاحی دارد، و از انواع نشان‌های خانوادگی است. نباکف خود در مقدمهٔ کتاب (ص xii) توضیح می‌دهد:
– «The term 'bend sinister' means a heraldic bar or band drawn from the left side (and popularly, but incorrectly, supposed to denote bastardy). This choice of title was an attempt to suggest an outline broken by refraction, a distortion in the mirror of being, a wrong turn taken by life, a sinistral and sinister world.»

ج. چهار. ۳.
□ رک «بند سینیستر»، مقدمهٔ نباکف، ص xv.

ج. چهار. ۴.

□ **رک** «بند سینیستر»، مقدمه، ص xiii و صص xii–iii. □ **رک** «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۶۰؛ به نقل از ترجمهٔ خانم فرزانهٔ طاهری، صص ۲۰ ــ ۱۱۹ («درسهایی دربارهٔ ادبیات روس»، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۷۱)؛ با تشکر.

ج. چهار. ۵.

□ **رک** «بند سینیستر»، ص ۱۳۱ و ص ۱۹۵ و ص ۲۰۰ و ص ۲۱۷. □ برای «مقدمه» **رک** همان، ص xviii.

– Adam Krug; Paduk; Olga; David

ج. چهار. ۶.

□ **رک** «بند سینیستر»، مقدمه، ص xiii و صص xiv–iii.

ج. چهار. ۷.

□ **رک** «بند سینیستر»، ص ۴۲ و ص ۴۰.

ج. چهار. ۹.

□ «نویسنده / راوی». اغلب منقدین نویسندهٔ «بند سینیستر»، نباکف، را از راوی جدا نمی‌دانند. برای نظری مخالف **رک** مقالهٔ واکر، بلوم، فصل آخر. □ برای «اخلال‌گری راوی» **رک** بوید، ج ۲، صص ۵ ــ ۹۴.

ج. چهار. ۱۰.

□ برای «دایره» **رک** بوید، ج ۲، ص ۱۰۴. □ برای «فهرست» **رک** «بند سینیستر»، صص xiv–v. □ «غروب الحاقی». پیشنهادی برای ترکیب نباکفی «The inset sunset»، که انعکاس غروب خورشید است در چالهٔ کوچک آب.

ج. پنج. ۱.

□ برای نامهٔ ویلسن رک «نامه‌های نباکف-ویلسن»، ص ۱۸۳. □ برای نامهٔ نباکف رک همان، ص ۱۸۸.

ج. پنج. ۶.

□ «ارول». نباکف رمان George Orwell را 'ادبیات' نمی‌داند؛ رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، مقدمه، ص ۷ (و منقدین عموماً تأییدش می‌کنند). برای دفاع از «صمیمیت» ارول در قبال «شگرد» های نباکف رک رمتن، صص ۳ ــ ۵۲.

ج. پنج. ۷.

□ «پایان خوش». منقدی مثل رمتن خوش‌بینی نباکف را جدی نمی‌گیرد؛ به دلیل این «حقیقت» که حکومت بلشویکی هنوز (در ۱۹۸۴) پابرجاست؛ رک ص ۶۲.

ج. شش. ۱.

□ «صورت گراهای روس». برای توضیحات و منابع رک نفیسی، متن سخنرانی، «کیهان فرهنگی»، اردیبهشت ۶۸، صص ۷ ــ ۳۴. همچنین رک کتاب ارلیخ که متأسفانه در زمان چاپ متن سخنرانی در دسترسم نبود و در فهرست منابع نیامده (صص ۹۱ ــ ۱۸۱ و ۲۹ ــ ۲۱۲)؛ با این مشخصات:

– Victor Erlich: *Russian Formalism: History, Doctorine*

ــ از انتشارات Yale University Press (۱۹۸۱).

ج. شش. ۲.

□ برای Viktor Shklovsky رک مقالهٔ «Art as Technique» (۱۹۱۷)، به ترجمهٔ L. T. Lemon و M. J. Reis ــ در این کتاب:

– *Russian Formalist Criticism: Four Essays*

ــ از انتشارات University of Nebraska Press (۱۹۶۵). □ برای «عادت» و «ادراک حسی» رک همان، صص ۱۳ ــ ۱۱.

ج. شش. ۴.

□ «پاش‌لاست / یکه‌تازی». برای توضیحات بیشتر دربارهٔ نیاز یکه‌تازی به 'پاش‌لاست' رک آلتر، «ترای کوارترلی»، ص ۵۶.

ج. شش. ۶.

□ برای رمتن رک ص ۶۳.

ج. شش. ۷.

□ برای «مادر» رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، ص ۱۱۴.

د. یک. ۱.

□ برای «مادر» رک «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، صص ۵ — ۱۱۴. □ «منقدین». از جمله هاید؛ رک ص ۱۳۹. □ برای «گفتهٔ نباکف» رک حاشیهٔ 'د. هشت. ۶.'

د. یک. ۲.

□ «شگردهای خودآگاه». آلتر در کتابی که دربارهٔ سنت رمان «خودآگاه» دارد به تفصیل «دن کیشوت» را با رمان‌های نباکف (بالاخص «آتش رنگ‌باخته») مقایسه می‌کند؛ رک آلتر فصل ۱ (برای «دن کیشوت») و فصل ۶ (برای «آتش رنگ‌باخته»).

د. یک. ۳.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ 'دن کیشوت'»، ص vii و صص xiii–xiv.

– Harry Levin, I. A. Richards, Thornton Wilder

– Guy Davenport

– Jules Michelet, Miquel de Unamuno, Joseph Wood Krutch

د. یک. ۴.

□ برای بوید رک ج ۲، ص ۲۷۲.

د. یک. ۵.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ 'دن‌کیشوت'»، ص ۸ و صص ۸ ــ ۲۷.

د. یک. ۶.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ 'دن‌کیشوت'»، صص ۲ ــ ۵۱ و صص ۷۴ ــ ۵۳ و ص ۵۶.

د. یک. ۷.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ 'دن‌کیشوت'»، ص ۱۱۲.

د. دو. ۱.

□ «دنیای تخیّل». مدوکس در «پنین» اشارات پنهانی می‌یابد به دو نمایشنامه از Arthur Schnitzler (نویسندهٔ نمایشنامهٔ «Libelei» که دوستان پنین روی صحنه می‌برند)؛ در هر دوی این نمایشنامه‌ها («Literature» و «The Green Cockatoo») 'واقعیت' زندگی در مقایسه با 'واقعیت' هنر غیرواقعی می‌نماید؛ رک بلوم، صص ۵۰ ــ ۱۴۹. □ برای «ترجیح نباکف» رک بوید، ج ۲، پانوشت ص ۲۳۷.

د. دو. ۲.

□ رک «پنین» (در «The Portable Nabokov»، صص ۵۱۲ ــ ۳۶۲)، ص ۳۶۲ و ص ۳۶۳. □ «تصویر پنین». وقتی «پنین» به مرحلهٔ چاپ می‌رسد نباکف توصیف چنان دقیقی از پنین برای ناشر می‌فرستد ــ از شکل دماغ تا اندازهٔ چانه ــ

که طراح موفق می‌شود تصویر روی جلد را مطابق خواسته‌اش ترسیم کند؛ رک «نامه‌های منتخب»، صص ۲ ــ ۱۹۰.

– Timofey Pavlovich Pnin

– Waindell College

– Cremona Women's Club

د. دو. ۳.

□ رک «پنین» صص ۷ ــ ۳۷۲. □ برای «گفتهٔ راوی» رک «پنین»، صص ۹ ــ ۳۷۸. اصل نقل قول:

– «Murdered, forgotten, unrevenged, incorrupt, immortal, many old friends were scattered throughout the dim hall...»

د. دو. ۴.

□ رک «پنین»، صص ۱۲ ــ ۵۱۱.

– Jack Cockerell

د. دو. ۵.

□ رک «درس‌هائی دربارهٔ 'دن کیشوت'»، ص ۱۷.

د. دو. ۶.

□ رک «پنین»، ص ۳۸۹. □ برای «فیلم چاپلین» (اگرچه در متن رمان از 'چاپلین' نامی برده نمی‌شود راوی جای هیچ تردید نمی‌گذارد) رک همان، صص ۲ ــ ۴۲۱؛ برای هاید رک ص ۱۶۱. □ برای «رستوران» ('The Egg and We') رک «پنین»، ص ۳۸۴. □ برای جملهٔ نباکف رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، ص ۵۶.

د. دو. ۷.

□ رک «پنین»، ص ۳۶۴.

د. دو. ۸.

□ رک «پنین»، ص ۳۶۷ و ص ۳۸۸ و ۳۸۵.

– Joan & Laurence Clements

د. سه. ۱.

□ رک «پنین»، ص ۳۷۹ و ص ۳۸۲ و ۳۸۱.

د. سه. ۲.

□ برای «آخماتوا» (Anna Akhmatova) رک «پنین»، صص ۳ ـ ۳۹۱؛ نباکف با شیطنت نمونه‌هائی هم از اشعار 'بدل‌ـآخماتوا'ی لیزا می‌آورد که به گزارش بوید، به نقل از Lydia Chukovsky، آخماتوا را می‌رنجاند؛ رک بوید، ج ۲، پانوشت ص ۲۷۶.

– Meudon, Montpellier

– Liza & Eric Wind

د. سه. ۳.

□ رک «پنین»، صص ۷ ـ ۳۹۴.

– Victor

د. سه. ۴.

□ رک «پنین»، ۳ ـ ۴۰۰.

د. سه. ۵.

□ رک «پنین»، ص ۴۰۳. □ برای «پایان بخش» رک «پنین»، ص ۴۰۶. اصل نقل

قول:

– «'I haf nofing,' wailed Pnin between loud, damp sniffs, 'I haf nofing left, nofing, nofing! '»

د. سه. ۶.

□ رک رُرتی، ص xvi. □ برای «مؤخره» رک «لولیتا»، ص ۳۱۷. کامل نقل قول:

– «For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm.»

د. سه. ۷.

□ رک رورتی، ص ۱۵۸.

د. سه. ۸.

□ رک «پنین»، ص ۳۹۸. اصل نقل قول:

– «'It is nothing but a kind of microcosmos of communism– all that psychiatry,' rumbled Pnin... 'Why not leave their private sorrows to people? Is sorrow not, one asks, the only thing in the world people really possess? '»

د. سه. ۹.

□ رک «پنین»، ص ۴۲۷.

– Laius, Jocasta, Oedipus

د. سه. ۱۰.

□ رک «پنین»، ص ۳۷۲.

د. چهار. ۲.

□ برای «تاریخ بشر» رک 'د. پنج. ۲.'

د. چهار. ۳.

□ رک «پنین»، ص ۵۰۷.

د. چهار. ۴.

□ رک «پنین»، ص ۵۰۶ ـ ۴۹۷.

د. چهار. ۷.

□ رک «پنین»، صص ۱۲ ـ ۵۱۰. □ «صفحهٔ آخر». مدوکس فرار پنین را در پایان رمان شبیه خروج چیچیکف از شهر ن ـ می‌یابد (در «نفوس مرده»)؛ رک بلوم، صص ۲ ـ ۱۵۱.

د. پنج. ۱.

□ رک «پنین»، ص ۴۷۳. یادآوری می‌کنم که «مجزا»ی اینجا و «مجزا بودن»ی که در 'د. سه. ۱۰.' آمده کلمهٔ واحدی است، Discrete. □ برای «کتاب‌های کهنه» رک همان، ص همان. اصل جمله:

– «[A] professorship in Kharkov of Kazan, a suburban house such as this, old books within, late blooms without.»

د. پنج. ۲.

□ رک «پنین»، ص ۴۹۳.

– «The history of man is the history of pain!»

د. پنج. ۴.

□ رک «پنین»، ص ۴۴۷ و ص ۴۴۸.

– Alexandr Petrovich Kukolnikov

– «... [A] nd the sounds, and the smells, and the sadness–»

د. پنج. ۶.

□ رک «پنین»، ص ۴۵۱. □ برای «عادت سباستین» رک 'ب. پنج. ۹.' □ رک «پنین»، ص ۴۶۱.

د. پنج. ۷.

□ رک «پنین»، ص ۴۶۰. □ «پروانه». گرمز اعتقاد دارد که، بر اساس توصیف راوی، نوع این پروانه‌ها قابل تشخیص است ــ نوعی که چون وسیلهٔ نباکف بازشناخته و دسته‌بندی شده به نام خود او نامیده می‌شود؛ رک گرمز، در پرافر، پسانوشت ص ۱۹۴. برای توضیح این نوع پروانه رک بوید، ج ۲، ص ۱۰۷. □ رک «پنین»، صص ۴ ــ ۴۶۳.

– Mira Belochkin

د. پنج. ۸.

□ رک «پنین»، صص ۶ ــ ۴۶۴.

د. پنج. ۹.

□ رک «پنین»، ص ۴۶۶. □ برای «یاد و خاطره» رک 'د. دو. ۳.' □ برای «حالاست که می‌فهمیم» رک 'د. سه. ۸.'

د. پنج. ۱۰.

□ رک «پنین»، صص ۷ ــ ۴۶۶ و ص ۴۶۶.

د. شش. ۲.

□ رک «پنین»، صص ۷ ــ ۴۳۶ و صص ۴ ــ ۴۴۲.

– Jack London: *Martin Eden*

د. شش. ۴.

□ **رک** «پنین»، صص ۶ـ۴۲۴. □ «ساحل دریای بوهم» (Bohemian Sea). اشاره‌ای احتمالاً به *The Winter's Tale* شکسپیر (پردهٔ سه، صحنهٔ سه)؛ و البته همچنان‌که منقدین «اشتباه» های شکسپیر از تکرارش خسته نمی‌شوند 'بوهم' به هیچ دریائی راه ندارد. به این‌ترتیب، اشارهٔ بعدی (At Tempest Point) نه‌فقط *The Tempest* شکسپیر را فرامی‌خواند که این سؤال را مطرح می‌کند: آیا راوی / پنین نباکف پاسخی به (و واکنشی در قبال) Prospero/Caliban شکسپیر /نیست؟ □ مقولهٔ «پیشگوئی» را نباکف خود یادآوری می‌کند؛ **رک** «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۷، ص ۸۴. □ برای «رؤیای پنین» **رک** «پنین»، ص ۴۴۵. بوید مرجع این «رؤیای دوگانه» را رؤیاهای آنا / ورنسکی (در «آنا کارنین») و ستفن / بلوم (در «اولیس») می‌داند؛ **رک** ج ۲، پانوشت ص ۲۷۴. □ برای «محققی نجیب‌زاده» **رک** «پنین»، ص ۴۲۷.

د. شش. ۵.

□ **رک** «پنین»، صص ۹ـ۴۲۸ و صص ۴ـ۴۳۳.

– Norman Rockwell (۱۸۹۴ـ۱۹۷۸)

د. شش. ۶.

□ **رک** «پنین»، ص ۴۳۴ و صص ۵ـ۴۳۴.

د. شش. ۷.

□ برای Boris Eikhenbaum **رک** هاید، ص ۱۵۷. □ برای «سنگ‌ریزه» **رک** حاشیهٔ 'ب. شش. ۴.'

د. هفت. ۲.

□ برای «سه» ها (و هفت‌ها) رک رو (پرافر، ص ۱۸۴)؛ هرچند که به نظر می‌رسد اعداد رو بدون اشتباه نیستند. □ برای «شعر پوشکین» رک «پنین»، صص ۱۱ ــ ۴۱۰. □ برای «سه چشمه» رک همان، ص ۵۰۲.

– Betty Bliss

د. هفت. ۳.

□ برای «سنجاب‌ها» رک رو (پرافر، صص ۷ ــ ۱۸۶) که مرجعش مقاله‌ای از Charles Nicol است. متأسفانه به (ظاهراً) بهترین توضیح «سنجاب‌ها» از Julia Bader دسترسی نداشته‌ام ــ در این کتاب:

– *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*

□ برای «اتاق کودکی» رک 'د. دو. ۳.' □ برای «دیدار با لیزا» رک 'د. سه. ۵.'
□ برای «مارتین» رک 'الف. دو. ۵.'

د. هفت. ۴.

□ رک «پنین»، ص ۴۱۸.

د. هفت. ۵.

□ برای اولین سنجاب رک «پنین»، ص ۴۹۹. □ برای «بوید»، رک ج ۲، ص ۲۸۲. □ برای دومین سنجاب رک «پنین»، ص ۴۲۷.

د. هفت. ۶.

□ برای «میهمانی» رک «پنین»، صص ۵ ــ ۴۸۴. □ برای «شوهر میرا» رک همان، ص ۴۶۵. □ برای انتهای میهمانی رک 'د. پنج. ۲.' □ برای «ظرف‌شوئی» رک «پنین»، صص ۷ ــ ۴۹۶.

د. هشت. ۲.

□ برای «گفتهٔ راوی» رک «پنین»، ص ۳۶۵.

د. هشت. ۳.

□ برای «سکتز» رک هاید، ص ۱۴۹. □ برای «صورت‌گراها» رک همان، صص ۱ ـ ۱۵۰. □ برای تحلیل شکولفسکی (۱۹۲۱) رک «چهار مقاله»، صص ۵۷ ـ ۲۷؛ برای مشخصات کتاب رک حاشیهٔ 'ج. شش. ۲.'

– Laurence Sterne: *Tristram Shandy*

د. هشت. ۴.

□ برای گفتهٔ هاید رک ص ۱۵۱. □ برای «اشارات صوتی» رک همان، صص ۴ ـ ۱۵۳.

د. هشت. ۵.

□ برای نقل قول برگسون رک هاید، ص ۱۶۰. □ برای «بازی‌ها» رک «پنین»، ص ۳۸۱ و ص ۳۸۲. برای بازی با نام 'پنین' همچنین رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۸۹. □ برای نقل قول آیخنبام رک هاید، ص ۱۵۲.

د. هشت. ۶.

□ برای هاید رک ص ۱۶۳ و ص ۱۶۵. □ برای گفتهٔ نباکف رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات»، ص ۲۵۱. اصل نقل قول:

– «A poor man is robbed of his overcoat... another poor fellow is turned into a beetle... – so what? There is no rational answer to 'so what.' We can take the story apart, we can find out how the bits fit, how one part of the pattern responds to the other; but you have to have in you some cell, some gene, some germ that will vibrate in answer to sensations that you can neither define, nor dismiss. *Beauty plus pity* – that is the closest we

can get to a definition of art. Where there is beauty there is pity for the simple reason that beauty must die: beauty always dies, the manner dies with the matter, the world dies with the individual.»

ه. یک. ۱.

□ برای «ویکتور» رک «پنین»، صص ۵ ـ ۴۲۴. □ برای «رؤیای پنین» رک همان، ص ۴۴۵. □ برای «'solus rex'» رک همان، ص ۴۲۵. □ برای «'solus rex'» رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۶ ـ ۸۵. □ برای «قایق موتوری» رک همان، ص ۸۷. □ نباکف خود یادآوری می‌کند که شاه «آتش رنگ‌باخته»، قبل از نوشته شدن «آتش رنگ‌باخته»، به «پنین» راه می‌یابد؛ رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۷، ص ۸۴. □ برای نظر کین‌بت دربارهٔ نام منظومه رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۲۰۹.

– Wordsmith University

ه. یک. ۲.

□ برای توضیحات پسزمینه رک بوید، ج ۱، صص ۲۰ ـ ۵۱۶. □ برای «ساحر» رک حاشیهٔ 'و. دو. ۴.' □ برای توضیح نباکف دربارهٔ رابطهٔ بین آثار اولیه و «آتش رنگ‌باخته» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۷، صص ۲ ـ ۹۱.

ه. یک. ۳.

□ برای «هر دو بخش» رک «زیبای روس». □ برای «جزیره» رک همان، ص ۱۵۴. □ برای «مقدمه» رک همان، ص ۱۳۹.

– Sineusov; Falter

هـ. یک. ۵.

□ برای گفتهٔ رورتی **رک** ص ۱۶۱. □ برای Harold Skimpole **رک** *Bleak House* (۱۸۵۳). □ «تازگی». ساختار «آتش رنگ‌باخته» هر چه هست غیرمنتظر نیست. یادآوری می‌کنم که نباکف، به عنوان مثال، در «هدیه» به خلق فیودر اکتفاء نمی‌کند؛ بلکه کتابی راکه فیودر می‌نویسد (به‌علاوهٔ نظرات منقدینش) به تمامی می‌آورد. ترکیب 'نویسنده + نوشته' را بعدتر در «آدا» نیز می‌یابیم.

هـ. دو. ۱.

□ «زمبلا». Nova Zembla (= Novaya Zemlya، به روسی: 'سرزمین جدید') مجمع‌الجزائری است در اقیانوس منجمد شمالی، در شمال روسیه ــ با رودخانه‌ای که به احترام جد پدری ولادیمیر نباکف 'رود نباکف' نامیده می‌شود. نباکف در زندگینامه‌اش از این جد پدری در حد 'کاشف'ی نام می‌برد (**رک** «حرف بزن حافظه»، ص ۵۲)؛ ولی بوید یادآوری می‌کند که اطلاعاتی که در اختیار نباکف گذاشته شده دقیق نیست؛ رودخانه را یکی از دوستان جد پدری، و از روی دوستی، 'نباکف' خوانده ــ وگرنه جد پدری خود کاشف نبوده (**رک** بوید، ج ۱، ص ۱۷). در ادبیات انگلیسی (بالاخص قرن ۱۸) 'زمبلا' معنای تقریبی آرمانشهری خیالی دارد. شید به نقل از پوپ 'زمبلا' راکمابیش به همین معنا در منظومه‌اش می‌آورد (ص ۴۸) و فغان کین‌بت به آسمان می‌رسد (ص ۱۹۲).

– John Francis Shade

– Dr. Charles Kinbote

هـ. دو. ۲.

□ برای «اولین زندگینامه» **رک** فیلد. برای توضیح «گرفتاری‌ها» **رک** (دومین زندگینامه) بوید، ج ۲، فصل ۲۵.

– Samuel Johnson (۱۷۰۹ــ۸۴)

– James Boswell: *The Life of Samuel Johnson, LL. D.*

ه. دو. ۳.

□ برای گفتهٔ دکتر جانسن رک:

– *Johnson on Shakespeare* (ed. Arthur Sherbo; 2 vols., 1968)

□ برای اشارهٔ شید به نام منظومه‌اش رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۴۸. □ برای ترجمهٔ کین‌بت رک همان، صص ۸ــ۵۷. نقل قول شکسپیر وقتی از زمبلائی «شاعرانه» به «نثر» انگلیسی برگردانده می‌شود به این صورت درمی‌آید:

«The sun is a thief: she lures the sea
and robs it. The moon is a thief:
he steals his silvery light from the sun.
The sea is a thief: it dissolves the moon.»

□ برای نقل قول شکسپیر (که در متن «آتش رنگ‌باخته» نمی‌آید) رک نمایشنامهٔ *The Life of Timon of Athens*. اصل نقل قول:

«The sun's a thief, and with his great attraction
Robs the vast sea. The moon's an arrant thief,
And her pale fire she snatches from the sun.
The sea's a thief, whose liquid surge resolves
The moon into salt tears.» (IV. iii.)

ه. دو. ۴.

□ رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۹ــ۱۸.

ه. دو. ۵.

□ برای «توضیحات» کین‌بت رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۸.

– Alexander Pope (۱۶۸۸ــ۱۷۴۴)

– New Wye, Appalachia; Sybil & Hazel Shade

□ «پوپ». اشاره به الکساندر پوپ به حال و هوای قرن هجده محدود نمی‌شود. «آتش رنگ‌باخته» به شکل‌هائی مختلف یادآور منظومه‌ای از پوپ است، *The*

Dunciad (۱۷۲۸) ــ همراه با حواشی منقدی خیالی و نمایه‌ای طناز. برای توضیحات بیشتر دربارهٔ پسزمینهٔ قرن ۱۸ «آتش رنگ‌باخته» **رک** هاید، فصل ۸.

هـ. دو. ۶.

□ برای «مرگ بازیگوش» **رک** «آتش رنگ‌باخته»، صص ۷ ــ ۲۶. □ برای «شک» شید **رک** همان، ۸ ــ ۲۷. □ برای «یقین» شید **رک** همان، ص ۴۹.

هـ. دو. ۷.

□ برای «امید» کین‌بت **رک** «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۷۶.

هـ. دو. ۸.

□ برای «فرضیهٔ» کین‌بت **رک** «آتش رنگ‌باخته»، صص ۵۶ و ۹۸. □ برای «گرادس در زندان» **رک** همان، ص ۲۱۱.

– Charles Xavier, 'The Beloved'; Jacob Gradus

هـ. دو. ۹.

□ برای «۲۱ ژوئیه» **رک** «آتش رنگ‌باخته»، صص ۴ ــ ۲۰۲. □ برای «هر چه دقیق‌تر» **رک** همان، صص ۸ ــ ۱۹۷. □ برای برخورد با «پرفسور پنین» **رک** همان، ص ۱۹۹. □ «پروانه» ای که روی آستین شید می‌نشیند (**رک** همان، ص ۲۰۵) Red Admirable محبوب نباکف است که در منظومهٔ شید دو بار دیده می‌شود (صص ۳۰ و ۴۹). □ برای پنهان کردن دستنویس **رک** همان، صص ۹ ــ ۲۰۶.

هـ. دو. ۱۰.

□ «به تعداد منقدها». هستند منقدینی که شید و کین‌بت را شخصیتی واحد می‌دانند. به عنوان مثال، بوید می‌کوشد ثابت کند شید، در حقیقت، خالق کین‌بت است؛ **رک** ج ۲، صص ۵۶ ــ ۴۴۳. □ برای «یادداشت نباکف» **رک** بوید،

یادداشت‌های ج ۲، ص ۷۰۹.

– Vseslav Botkin

□ «کین‌بت / باتکین». نه‌فقط Kinbote تصویر آینه‌ای Botkin است بلکه با در نظر گرفتن اشارات «نمایه» هر دو نام مجموعه‌ای از تصاویر را تداعی می‌کنند. بوید معانی را (بر اساس «وبستر» مرجع نباکف) ذکر می‌کند؛ به عنوان مثال، bote 'دیه'ای است که به kin ('خویش') مقتول پرداخت می‌شود؛ یا 'باتکین' (به صورت bodkin) در لغت به آدمی اطلاق می‌شود که بین دو نفر گیر افتاده. رک ج ۲، ص ۴۴۴.

ه. دو. ۱۱.

□ برای مصاحبهٔ نباکف رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۲، ص ۱۱.

– Jack Grey

ه. دو. ۱۲.

□ «داستانگوئی». برای نظری مخالف رک رمتن، صص ۶۴ ـ ۱۴۹. رمتن معتقد است 'شگرد'ها مجالی برای داستانگوئی ـ و «واقعیت انسانی» ـ باقی نمی‌گذارند. □ برای بربروا رک «ترای کوارترلی»، صص ۵ ـ ۱۵۴. □ برای هاید رک ص ۱۷۱. □ برای آلتر رک ص ۲۰۲. □ «Augustan». دوران Augustus (لقب اولین امپراتور رم) و اعتلای ادبیات رمی؛ و به همین قیاس دوران طلائی ملکه Anne (آغاز قرن ۱۸) و اعتلای ادبیات انگلیسی. □ «ارجاعی و کنایه‌ای». ورای کشف 'طرح' رمان و ورای 'ارجاعات' کمابیش اغلب منقدین معتقدند «آتش رنگ‌باخته» دربارهٔ مشکل 'ارتباط' است ـ ارتباط خواننده با اثر یا ارتباط منقد با نویسنده. به عنوان مثال، رک کرنن، بلوم، صص ۲۵ ـ ۱۰۱. □ «مفسرین». از جمله پیلن که «رویداد شماری» رمان را از اوائل قرن ۱۹ تا «۱۹ اکتبر ۱۹۵۹» فهرست می‌کند یا سپراولز که بر حواشی کین‌بت حواشی می‌نویسد؛ برای هر دو رک پرافر صص ۲۵ ـ ۲۱۸ و ۴۷ ـ ۲۲۶.

– Robert Frost (۱۸۷۴ ـ ۱۹۶۳)

هـ. سه. ۱.

□ برای مباحث «آینه» و «انعکاس» در «آتش رنگ‌باخته» رک آلتر صص ۹ـ۱۸۷.

هـ. سه. ۲.

□ برای بند اول منظومه رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۲۳. اصل بند اول:

«I was the shadow of the waxwing slain
By the false azure in the windowpane;
I was the smudge of ashen fluff– and I
Lived on, flew on, in the reflected sky.
And from the inside, too, I'd duplicate
Myself, my lamp, an apple on a plate:
Uncurtaining the night, I'd let dark glass
Hang all the furniture above the grass,
And how delightful when a fall of snow
Covered my glimpse of lawn and reached up so
As to make chair and bed exactly stand
Upon that snow, out in that crystal land!»

□ برای اولین یادداشت کین‌بت رک همان، صص ۴ـ۵۳.

هـ. سه. ۳.

□ برای «دو یادداشت» کین‌بت رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۵ـ۵۳. □ برای «یادداشت سطر ۵۵۰» رک همان، ص ۱۶۲.

هـ. سه. ۴.

□ برای «خاکستری» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۲۳. □ برای «چشم‌ها» ی شید رک همان، ص ۲۳. □ برای Aunt Maud رک همان، ص

۲۵. □ «کاغذنگه‌دار» (paperweight). هاید کاغذنگه‌دار دیگری ــ و جام بلوری ویکتور ــ را در «پنین» به یاد می‌آورد؛ رک ص ۱۷۴. □ برای «قفس» رک همان، ص ۲۶.

ه. سه. ۵.

□ برای «چهل سال» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۳۰. □ برای «فرزندی که از دست می‌دهد» رک همان، ص ۳۱.

ه. سه. ۶.

□ برای «انجمن» رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۴۰ ــ ۳۶. اصل سطور شید:

«I. P. H., a lay
Institute (I) of Preparation (P)
For the Hereafter (H), or If, as we
Called it . . .»

□ برای «انجمن و جهنم» رک همان، ص ۳۹. □ برای «جستجو»ی شید و «اشتباه چاپی» رک همان، صص ۴ ــ ۴۰. اصل سطور شید:

«But all at once it dawned on me that *this*
Was the real point, the contrapuntal theme;
Just this: not text, but texture; not the dream
But topsy–turvical coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense.»

ه. سه. ۷.

□ برای «دو روش» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۴۵. □ برای «هر چه دوست دارد» رک همان، ۴۶. □ برای «هرچه نفرت‌انگیز می‌یابد» رک همان، ص ۴۷. نباکف می‌پذیرد که در اینجا با شید هم‌عقیده است؛ رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۲، ص ۱۸. □ برای «تو» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۴۸.

هـ. چهار. ۱.

□ برای «تفسیر شعر مغلقی ناتمام» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۴۸. □ برای «توضیح» کین‌بت رک همان، ص ۱۹۲.

هـ. چهار. ۲.

□ برای زرتی رک ص ۱۶۱. □ برای «انگل» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۲۳.

هـ. چهار. ۳.

□ برای وقتی کین‌بت منظومه را می‌خواند رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۲۰۹.
□ برای «نثر کین‌بت» رک همان، صص ۹ ــ ۵۸.

هـ. چهار. ۴.

□ برای صحنهٔ «شباهت» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۸۷. □ در حالی که zemlyaی روسی (= 'زمین') واقعی است Semblerland انگلیسی ساختگی به نظر می‌آید؛ از فعل (مهجور) semble (= 'شبیه' بودن و ساختن) و، احتمالاً، sembler فرانسه (= 'مانستن') + land (= 'سرزمین'). یادآوری کنم که در میان اصطلاحات مربوط به پروانه‌ها semble (کوتاه‌شدهٔ assemble) به معانی 'جذب' و 'جمع آوردن' به کار می‌رود. □ برای Conmal رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۷۲.

هـ. چهار. ۵.

□ برای «دائی کنمل» رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۲ ــ ۲۰۱. □ برای صحنهٔ «شوخی» رک همان، ص ۱۸۹.

هـ. چهار. ۶.

□ برای «پیشگفتار» رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۸ ــ ۱۷. □ برای شباهت با سباستین رک «زندگی واقعی سباستین نایت»، فصل ۸.

ه. چهار. ۷.

□ برای صحنهٔ «شباهت» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۸۷.

ه. چهار. ۹.

□ برای گفتهٔ کین‌بت دربارهٔ سیبیل رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۲۳. □ برای تصویر سیبیل رک همان، ص ۳۰. □ برای ادعای کین‌بت دربارهٔ Disa رک همان، صص ۸ ــ ۱۴۷.

ه. چهار. ۱۰.

□ برای «نشانی آشنا» رک «هدیه»، ص ۳۱۸. □ برای «توقع کمتر» کین‌بت رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۲۰۹ و ۲۱۰.

ه. چهار. ۱۱.

□ برای «یکی از نوبت‌ها» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۵۳.

ه. چهار. ۱۲.

□ برای صحنهٔ «شباهت» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۸۹. □ برای هاید رک ص ۱۷۶. □ برای «پیرمرد تبعیدی» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۳۹. □ برای «دو زبان» رک همان، ص ۱۶۷.

– Zemblan; Lettish; Estonian; Lithuanian; Ukranian; Polish; Czech; Hungarian; Rumanian; Albanian; Bulgarian; Serbo-Croatian

ــ برای فارسی نام‌ها رک «دایرةالمعارف» مصاحب، مدخل «زبان».

ه. پنج. ۱.

□ برای «نمایه» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۲۲۳. □ برای «امضای سدارگ» رک همان، ص ۸۱. □ برای «زرافه» و «اسب آبی» رک همان، صص ۱۴۴ و ۱۷۸.

– Sudarg of Bokay

ه. پنج. ۲.

□ برای «سایه‌ها» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۰۸. □ برای «توصیف گرادس» رک همان، صص ۱۰ ــ ۱۰۹.

ه. پنج. ۴.

– Onhava

□ الفرد اپل به نقل از نباکف می‌گوید پیام سادهٔ رمان در نام شهر دیگر زمبلا («در شمال اونهاوا») نهفته: 'Yeslove' (به نقل از رمتن، ص ۱۴۹).

ه. پنج. ۵.

□ برای «۲۱ ژوئیه» رک بوید، ج ۲، ص ۴۵۶. □ برای «سباستین نایت» رک 'ب. شش. ۱.' □ «لحن بازیگوش». بهانه‌ای برای این‌که (به شیوهٔ کین‌بت) بپردازم به «نمایهٔ» انتهای «آتش رنگ‌باخته». می‌دانیم که نمایهٔ «حرف بزن حافظه» را نباکف خود تنظیم می‌کند؛ چون قصد دارد (رک صص ۶ ــ ۱۵ 'مقدمه') الگوی مایه‌های محبوبش را به نمایش بگذارد (رک 'ب. یک. ۱.'). ولی فکر معنا بخشیدن به فهرستی از نام‌ها در «آتش رنگ‌باخته» بار می‌دهد. «نمایه» ای که کین‌بت در انتهاء می‌آورد یکی دیگر از آینه‌های متعدد رمان است، با انعکاس مسخره‌ای از کین‌بت. به عنوان مثال، دو صفحهٔ تمام به خودش رجوع می‌دهد ولی سیبیل را با یک passim (= 'همه‌جا'، به لاتین) برگزار می‌کند. یا به کسانی که دوست نمی‌دارد رجوع نمی‌دهد. یا به نام‌هائی رجوع می‌دهد که در متن نیستند. یا با تکرار .q.v (= 'رک'، به لاتین) صدای کلاغ تقلید می‌کند. بهترین مثال مقولهٔ «جواهرات سلطنتی» است. این‌که جواهرات کجا دفن شده یکی از، به اصطلاح، اسرار «چارلز» محسوب می‌شود که نگفته باقی می‌ماند. در «نمایه» مدخل «جواهرات سلطنتی» خواننده را رجوع می‌دهد به «مخفی‌گاه»؛ مدخل «مخفی‌گاه» خواننده را رجوع می‌دهد به potaynik (زمبلائی «مخفی‌گاه»؟)؛ مدخل potaynik

خواننده را رجوع می‌دهد به taynik؛ مدخل taynik توضیح می‌دهد کلمه روسی است، به معنای «مخفی‌گاه»؛ و خواننده را رجوع می‌دهد به... «جواهرات سلطنتی». شوخی حتی در محدودهٔ کتاب باقی نمی‌ماند. وقتی شاگرد قدیم و منقد نباکف، الفرد اپل، در پایان مصاحبه‌ای در ۱۹۶۷ (رک «نظرات تند»، ص ۹۲) می‌پرسد بالاخره جواهرات کجاست نباکف می‌گوید در خرابه‌های نزدیک Kobaltana. نام شهری در زمبلا که اگرچه در متن کتاب نیست در «نمایه» آمده ــ برای مصاحبه‌ای احتمالی؟

هـ. پنج. ۶.

□ برای «خواب خون» رک «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۷۹. □ برای «ساندویچ» رک همان، ص ۱۹۳. □ برای «آب دهان» رک همان، ص ۱۸۰. □ برای «کرم‌ها» و «شب‌ها» و «صبح‌ها» رک همان، ص ۱۹۳. □ برای «سر و صدا» رک همان، ص ۱۷۸.

هـ. شش. ۱.

□ برای «کین‌بت در انتهاء» رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۳ ــ ۲۱۲.

هـ. شش. ۳.

□ برای زرتی رک فصل ۷.

هـ. شش. ۴.

□ برای «گناه» رک «آتش رنگ‌باخته»، صص ۳ ــ ۱۶۰. □ برای «دقایقی قبل از مرگ» رک همان، ص ۲۰۳.

– St. Augustine (۳۵۴ ــ ۴۳۰)

هـ. شش. ۵.

□ «محدود». کمابیش همهٔ منقدین معتقدند منظومهٔ شید اثر «محدود» ی است.

برای نظری مخالف که منظومهٔ شید را از بهترین اشعار در زبان انگلیسی می‌داند **رک** بوید، ج ۲، صص ۴۳ ـ ۴۳۹.

هـ. شش. ۶.

□ برای «جنون جادوئی» (magical madness) **رک** «آتش رنگ‌باخته»، ص ۲۰۹.

□ برای «گفتهٔ کین‌بت» **رک** همان، ص ۶۲. اصل گفته:

– «... [B]y all those for whom romance, remoteness, sealskin-lined scarlet skies, the darkening dunes of a fabulous kingdom, simply do not exist.»

□ برای «تدریس شکسپیر» **رک** همان، ص ۱۱۲.

هـ. شش. ۷.

□ برای «دیزا» **رک** «آتش رنگ‌باخته»، ص ۱۴۶. □ برای «احساسات چارلز» **رک** همان، ص ۱۴۹.

هـ. شش. ۸.

□ برای «رؤیاها» **رک** «آتش رنگ‌باخته»، صص ۵۰ ـ ۱۴۹. اصل جملهٔ کین‌بت:

– «These heart-rending dreams transformed the drab prose of his feelings for her into strong and strange poetry, subsiding undulations of which would flash and disturb him throughout the day, bringing back the pang and the richness– and then only the pang, and then only its glancing reflection– but not affecting at all his attitude towards the real Disa.»

ـ آلتر این جمله (و رابطهٔ کین‌بت / دیزا) را بر مبنای تقابل رؤیا / واقعیت تفسیر می‌کند؛ رک صص ۴ ـ ۲۱۳. □ برای «صبح یکشنبه» **رک** همان، ص ۱۸۳.

هـ. شش. ۹.

□ برای «دیوانگی» **رک** «آتش رنگ‌باخته»، صص ۹ ـ ۱۶۸.

و. یک. ۱.

□ «اپل». این منقد نباکف که در ۴ ــ ۱۹۵۳ در کرنل شاگرد نباکف هم بوده در ۱۹۷۰ متن «لولیتا» را مجدداً به چاپ می‌رساند، همراه با مقدمه‌ای و حواشی بسیار مفصلی (در صد و بیست صفحه، با حروف ریز)؛ تحت عنوان *The Annotated Lolita*. به این‌ترتیب، همهٔ منقدهائی که دربارهٔ «لولیتا» نظر می‌دهند خود را مدیون اطلاعاتی می‌دانند که اپل به دست می‌دهد ــ از جمله نویسندهٔ این سطور. □ برای «سایه» رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۲۲. □ برای «پایتخت کتاب» رک «لولیتا»، مؤخرهٔ نباکف، ص ۳۱۸. وقتی در ۱۹۵۷ بخش‌هائی از «لولیتا» برای اولین‌بار در مجله‌ای در آمریکا به چاپ می‌رسد نباکف یادداشتی شش‌هفت صفحه‌ای می‌نویسد («On A Book Entitled *Lolita*») که بعدتر در صفحات انتهائی همهٔ چاپ‌های رمان می‌آید؛ منظور از «مؤخره» این یادداشت است (رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۴۳۸).

و. یک. ۲.

□ برای «شعر برجس» رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۳۰. برای متن کامل شعر رک «ترای کوارترلی»، صص ۷ ــ ۳۳۶. □ برای «توضیح نباکف» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۴، ص ۲۵. □ «خرگوش کوچک». نباکف با شیطنت می‌گوید bunny؛ و طبعاً در حال دست انداختن طرف گفت‌وگو است که از جانب *Playboy* برای مصاحبه آمده.

و. یک. ۳.

□ برای اولین جملات رمان رک «لولیتا»، ص ۱۱. اصل جملات:

– «Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the

tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.

«She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.»

و. یک. ۴.

□ برای گفتهٔ هامبرت دربارهٔ آنابل رک «لولیتا»، ص ۱۱. □ برای اشارات به ادگار الن‌پو در «لولیتا» رک حواشی اپل، صص ۳ ــ ۳۳۰. □ برای آثار پو رک:

– *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*

ــ از انتشارات The Modern Library (۱۹۳۸):

برای شعر «Annabel Lee» رک صص ۸ ــ ۹۵۷؛ برای داستان «Ligeia» رک صص ۶۶ ــ ۶۵۴؛ برای داستان «William Wilson» رک صص ۴۱ ــ ۶۲۶. گفتهٔ پو دربارهٔ «شاعرانه‌ترین مضمون (topic) دنیا» در یکی از مقالاتش می‌آید، «The Philosophy of Composition» (۱۸۶۴).

و. یک. ۵.

– Humbert Humbert; Charlotte Haze; Clare Quilty

– John Ray, Jr., Ph.D.

و. یک. ۶.

□ برای اشارات به پروانه‌ها در «لولیتا» رک حواشی اپل، صص ۹ ــ ۳۲۷؛ برای «Nabokov's Wood-Nymph» رک همان، ص ۳۴۰.

و. یک. ۷.

□ برای «اولین نوبت» رک «لولیتا»، فصل ۱۰ (نیمهٔ اول).

و. یک. ۸.

□ برای «۵۶ روز» رک «لولیتا»، صص ۱۱ ــ ۳۱۰. □ «ابدیت». مایهٔ عاشقی که معشوقه را جاودانه می‌کند در ادبیات انگلیسی سابقه‌ای طولانی دارد. منقدها (به عنوان مثال، رک تونی شارپ، صص ۷ ــ ۷۶) اغلب بـه John Keats اشـاره می‌کنند (در «Ode on a Grecian Urn»، ۱۸۲۰) ــ و، البته، به شکسپیر (مثلاً، در مقطع غزل ۱۸):

– «So long as men can breathe or eyes can see,

So long lives this, and this gives life to thee.»

یا به شعری («My Last Duchess»، ۱۸۴۲) از Robert Browning: قهرمان بسیار حسود شعر تکچهرهٔ زیبای همسرش را که به قتل رسانده جانشین همسر می‌کند. (به نظرم می‌رسد «Prophyria's Lover» براونینگ مثال بهتری است: قهرمـان شعر معشوقه را نه در نتیجهٔ حسادت که به قصد ابدی ساختن عشقش به قتل می‌رساند.) یا به افسانهٔ Pygmalion: مجسمه‌سازی به مجسمه‌ای که ساخته (به کمک آفرودیت) جان می‌بخشد؛ در حالی که جاودانه کردن لولیتا به منزلهٔ کشتن او است. □ برای «جملهٔ پایانی» رک «لولیتا»، ص ۳۱۱. اصل آخرین جملات:

– «And do not pity C.Q. One had to choose between him and H.H., and one wanted H.H. to exist at least a couple of months longer, so as to have him make you live in the minds of later generations. I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita.»

و. یک. ۹.

□ برای یادآوری اپل رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۳۴. □ برای «مضمون پوشکین» رک بوید، ج ۲، صص ۸ ــ ۲۳۷.

– Algernon Swinburne: «Dolores»

و. دو. ۱.

□ برای نقل قول Stéphane Mallarmé رک «لولیتا»، مقدمهٔ اپل، ص xxii. اصل نقل قول:

– «Allégorique de lui-même»

□ برای یادداشت نباکف رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۶۲.

و. دو. ۳.

□ برای توضیح هامبرت رک «لولیتا»، ص ۱۳۷. □ «چرا؟». هاید تحلیل بسیار جالبش را از «لولیتا» بر پایهٔ دوپارچگی شخصیت هامبرت (همراه با قهرمانان «چشم» و «درماندگی») بنا می‌کند؛ و تا مرحلهٔ روان‌گسیختگی (schizophrenia) پیش می‌رود؛ طبعاً با اشاراتی به نظریه‌های دکتر R. D. Laing (در *The Divided Self*) ــ رک هاید، صص ۲۲ ــ ۱۱۵.

و. دو. ۴.

□ «گذشتهٔ هامبرت». نسخهٔ اول «لولیتا» داستان کوتاه بلندی است (novella) که نباکف در پاریس در «پائیز ۱۹۳۹» به روسی می‌نویسد، به نام «ساحر» *(The Enchanter)*. وقتی «لولیتا» را می‌نویسد مطمئن است «ساحر» را از بین برده، ولی در ۱۹۵۹ تنها نسخهٔ داستان را بازمی‌یابد. اگرچه در مؤخرهٔ «لولیتا» (ص ۳۱۴) می‌گوید از کار راضی نبوده از نو که داستان را می‌خواند تغییر عقیده می‌دهد؛ و «ساحر»، به ترجمهٔ دمیتری، در ۱۹۸۶ (بعد از مرگ نباکف) منتشر می‌شود ــ رک یادداشت دوم نویسنده، «ساحر»، صص ۶ ــ ۱۵. فکر اولیهٔ «ساحر»، به گفتهٔ نباکف، خبر روزنامه‌ای است. به دنبال اقدامات دانشمندی سرانجام میمونی برای اولین‌بار در عالم حیوانات نقاشی می‌کند: طرحی از میله‌های قفسش ــ رک «لولیتا»، مؤخرهٔ نباکف، ص ۳۱۳.

و. دو. ۵.

□ «اعتراف». رمتن حال و هوا و، البته، لحن اعترافی «لولیتا» را با «اعترافات»

(۷۰ـ۱۷۶۵) ژان‌ـژاک روسو مقایسه می‌کند؛ بخصوص که هامبرت به مناسبتی خود را «ژان‌ـژاک هامبرت» می‌نامد (ص ۱۲۶). رمتن در توضیح شخصیت هامبرت داستانی (بسیار مشهور) از «اعترافات» می‌آورد: روسو روبان بانوی خانه را می‌دزدد و گناه را به گردن ندیمهٔ بیگناه می‌اندازد؛ نتیجه این‌که ندیمه به سختی تنبیه می‌شود؛ روسو نه‌تنها خود را به شدت محکوم می‌کند بلکه می‌گوید این‌همه به سبب مهری بوده که به ندیمه داشته. رک رمتن ۲، صص ۷۹ـ۸۰. □ «نقیضه» (parody). برای توضیحات بیشتر رک «لولیتا»، مقدمهٔ اپل، ص lxi تا به آخر. نقیضه‌سازی نباکف در «لولیتا» یکی از موضوع‌های محبوب منقدهاست؛ به عنوان مثال، تامس فراش «لولیتا» را صرفاً از این دیدگاه تحلیل می‌کند؛ رک بلوم، صص ۴۲ـ۱۲۷. □ برای «دیسنی‌لند» رک هاید، ص ۱۱۹. □ برای صحنهٔ رویاروئی هامبرت /کویلتی رک «لولیتا»، فصل ۳۵ (نیمهٔ دوم). □ «الیوت». نباکف برای اشعار الیوت (و، البته، پاوند) احترامی قائل نیست؛ رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۴، ص ۴۳. و از هر فرصتی برای دست انداختن بخصوص الیوت استفاده می‌کند؛ به عنوان مثال، در «آدا» (ص ۳۹۶) *The Waste Land* الیوت تبدیل می‌شود به *The Waistline*. با این‌همه هاید نظری متفاوت ارائه می‌دهد؛ می‌کوشد مشترکات الیوت و نباکف را (به یمن پسزمینهٔ مشترک برگسونی) به دست دهد و می‌کوشد مایه‌های الیوتی را در نباکف به نمایش گذارد؛ برای مایه‌های الیوتی در «لولیتا» رک هاید، صص ۲۰ـ۱۱۹. □ برای «پس از کشتن کویلتی» رک «لولیتا»، صص ۱۰ـ۳۰۹. □ برای «آخرین بار» رک همان، صص ۸۰ـ۲۷۹. □ «آخرین بار». در قبال منقدینی، مثل اپل، که صرفاً دربارهٔ بی‌اهمیتی مضمون در «لولیتا» سخن می‌رانند رمتن بر خصائص «انسانی» رمان تکیه دارد؛ و یکی از صحنه‌هائی که برای بررسی انتخاب می‌کند همین صحنهٔ آخرین دیدار هامبرت و لولیتاست. همراه با نقل قولی (از مصاحبه‌ای مهجور) از خود نباکف که «لولیتا» را رمانی اخلاقی می‌داند و هامبرت را در انتهای رمان مردی اخلاقی می‌خواند (چون دریافته به لولیتا عاشق است)، حیف که دیر شده و کودکی لولیتا از کف رفته. رک رمتن، صص ۵ـ۱۱۳ و (برای مصاحبه) ص ۲۰۲.

– E. A. Poe: «The Fall of the House of Usher»

– T. S. Eliot: *Ash Wednesday*

و. دو. ۶.

□ برای «شعر» رک «بند سینیستر»، ص ۱۳۸. اصل سطر:

– «All loveliness is anguish–»

اپل توضیح می‌دهد (به نقل از نباکف) که «شعر»، در حقیقت، شعر نیست ــ بلکه تکه‌های (تصادفاً) موزونی است که نباکف از متن «موبی‌دیک» ملویل برگرفته؛ رک «لولیتا»، مقدمهٔ اپل، ص xlviii. □ برای «موهای آلیس...» رک همان، ص ۲۶۶. □ برای «تنیس» رک «لولیتا»، صص ۴ ــ ۲۳۳. اصل جمله:

– «My Lolita had a way of raising her bent left knee at the ample and springy start of the service cycle when there would develop and hang in the sun for a second a vital web of balance between toed foot, pristine armpit, burnished arm and far back-flung racket, as she smiled up with gleaming teeth at the small globe suspended so high in the zenith of the powerful and graceful cosmos she had created for the express purpose of falling upon it with a clean resounding crack of her golden whip.»

و. دو. ۷.

□ برای «جزیره» رک «لولیتا»، ص ۱۹. □ برای «باغ» رک همان، ص ۲۳. □ برای «بیشه» رک همان، ص ۱۷. □ برای «توصیف هنر» رک همان، مؤخرهٔ نباکف، ص ۳۱۷. □ برای «رتی» رک 'ه. یک. ۵.'

و. دو. ۹.

□ برای «آه» رک «لولیتا»، ص ۱۹۶. □ برای «گریه» رک همان، ص ۱۷۸. □ برای «نومیدی» رک همان، ص ۲۸۵. □ برای «یکی از همکلاسی‌ها» رک همان، ص ۲۸۸. □ برای «باغ» رک همان، ص ۲۸۶.

و. سه. ۱.

□ برای «منقدی آمریکائی» رک «لولیتا»، مؤخرهٔ نباکف، ص ۳۱۸. اصل جملات نباکف:

– «... [A]n American critic suggested that *Lolita* was the record of my love affair with the romantic novel. The substitution 'English language' for 'romantic novel' would make this elegant formula more correct.»

فراش یادآوری می‌کند که «منقد آمریکائی» John Hollander است؛ رک بلوم، ص ۱۳۸.

و. سه. ۲.

□ «هیولا». با این‌همه هستند منقدینی که هامبرت را شخصیتی «ضعیف» و فریب‌خورده می‌بینند، در قبال لولیتائی افسونگر؛ بخصوص که در پایان اولین شبی که هامبرت و لولیتا با هم می‌گذرانند معلوم می‌شود هامبرت اولین مرد زندگی لولیتا نیست. برای توضیحات بیشتر ــ و رد این نظرات ــ رک بوید، ج ۲، ص ۲۳۰. بوید بالاخص یادآوری می‌کند که در خارج از محدودهٔ کتاب نباکف خود قاطع است؛ هامبرت را شخصیتی از خودراضی (vain) و سنگدل می‌داند که موفق می‌شود در طول رمان رقت‌انگیز ('touching') بنماید ــ رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۶، ص ۹۴. □ برای گفتهٔ هامبرت رک «لولیتا»، ص ۶۴.

و. سه. ۳.

□ برای «مجازات اعدام» رک «لولیتا»، ص ۳۱۰. □ برای افسوس خوردن هامبرت رک همان، ص ۲۸۵.

و. سه. ۵.

□ برای «کلمات» رک «لولیتا»، ص ۳۴. اصل جمله:

– «Oh, my Lolita, I have only words to play with!»

□ برای «این یادداشت‌ها» رک همان، صص ۱۱ ــ ۳۱۰.

و. سه. ۶.

□ برای «فاجعهٔ شخصی» رک «لولیتا»، مؤخرهٔ نباکف، ص ۳۱۸. □ برای «نامه» رک بوید، ج ۲، ص ۵۲.

و. سه. ۸.

□ برای گفتهٔ نباکف (جمله‌ای که در متن به چاپ‌رسیدهٔ زندگی‌نامه‌اش نیامده) رک بوید، ج ۱، ص ۴۷. □ برای «شاعر باستانی» رک «لولیتا»، ص ۲۸۵. اصل شعر:

– «The moral sense in mortals is the duty

We have to pay on mortal sense of beauty.»

□ برای «سطر آخر» رک همان، ص ۲۵۹.

و. چهار. ۱.

□ برای مثال نباکف رک «حرف بزن حافظه»، صص ۱ ــ ۲۹۰.

و. چهار. ۴.

□ برای گفتهٔ هامبرت رک «لولیتا»، ص ۱۳۷.

و. چهار. ۷.

□ برای «کویلتی/گناهکار» رک «لولیتا»، ص ۳۴.

و. پنج. ۱.

□ برای «قدیمی‌مسلک» رک «لولیتا»، ص ۶.

و. پنج. ۲.

□ برای «همکار» رک «لولیتا»، ص ۶. برای توضیحات بیشتر رک همان، حواشی اپل، ص ۳۲۵.

– Vivian Darkbloom: *My Cue*

– Mr. Vivian Badlook; Vivian Bloodmark

و. پنج. ۳.

□ برای گفته‌های دکتر ری دربارهٔ هامبرت رک «لولیتا»، ص ۷.

و. پنج. ۵.

□ برای «یک ماه» رک «لولیتا»، مؤخرهٔ نباکف، ص ۳۱۸. □ برای صحنهٔ سلمانی رک همان، ص ۲۱۵. کامل صحنه:

– «In Kasbeam a very old barber gave me a very mediocre haircut: he babbled of a baseball-playing son of his, and, at every explodent, spat into my neck, and evrey now and then wiped his glasses on my sheet-wrap, or interrupted his tremulous scissor work to produce faded newspaper clippings, and so inattentive was I that it came as a shock to realize as he pointed to an easeled photograph among the ancient gray lotions, that the mustached young ball player had been dead for the last thirty years.»

و. پنج. ۶.

□ برای «نیمهٔ کتاب» رک «لولیتا»، صص ۱۲۶ و ۱۲۷.

و. پنج. ۷.

□ برای «التماس» رک «لولیتا»، ص ۱۳۱. □ برای «اردنگی» رک همان، ص ۶۷. □ برای «شمارش» رک همان، مقدمهٔ اپل، پانوشت ص lxi. □ برای «نظریه‌پردازی‌های» هنری جیمز دربارهٔ زاویهٔ دید رک به اغلب مقدمه‌هائی که (برای «ویرایش نیویورک») بر رمان‌هایش می‌نویسد ــ بالاخص مقدمهٔ *The Portrait of a Lady* (۱۸۸۰).

و. پنج. ۸.

□ برای فریاد هامبرت رک «لولیتا»، ص ۲۶۴. اصل:

– «Reader! *Bruder!*»

(کلمهٔ bruder ـ «برادر» ـ آلمانی است.) □ «سطر مشهور» Charles Baudelaire آخرین سطر شعری است به نام «Au lecteur» («به خواننده») که به جای مقدمه در آغاز کتاب *Les fleurs du mal* (۱۸۵۷) می‌آید. اصل سطر:

– «–Hypocrite lecteur, –mon semblable, –mon frère!»

ـ در ترجمهٔ Robert Lowell:

– «you –hypocrite Reader –my double –my brother!»

ـ در ترجمهٔ Richard Howard:

– «–hypocrite reader, –my alias, –my twin!»

ـ و در ترجمهٔ بیژن الهی:

«خواننده! ظاهرالصلاح! جفت من، اخوی!»

و. شش. ۱.

□ «استعاره». اصطلاحات را از استاد جلال‌الدین همایی وام گرفته‌ام؛ رک «فنون بلاغت و صناعات ادبی»، ج ۲، چاپ چهارم، ۱۳۶۷، نشر هما.

و. شش. ۳.

□ برای «یادداشت» رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۲۴. □ برای «اولین دیدار» رک همان، ص ۱۶. □ برای «ژوپیتر» رک همان، ص ۲۸۲؛ و رک همان، حواشی اپل، ص ۴۳۰.

و. شش. ۴.

□ برای «فهرست» رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۴۶. □ برای «زادگاه» رک همان، ص ۴۸. □ برای «شهر الفینستون» رک همان، فصل ۲۲ (نیمهٔ دوم). □ برای «پری» رک همان، ص ۲۰. □ برای «میهمانسرا» (The Enchanted

(Hunters) رک همان، ص ۱۱۹. برای هامبرت که خود را صیادی مسحور می‌خواند رک ص ۱۱۱. برای «نمایشنامه» رک فصل ۱۳ (نیمهٔ دوم). □ برای «دراکولا» رک همان، ص ۱۴۱. □ برای «پری کوچک دریائی» رک همان، ص ۱۷۶. □ برای «خیابان گریم» رک همان، ص ۲۹۳.

و. شش. ۵.

□ برای «دو نکته» رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۷ ـ ۳۴۶. □ برای «دیدار انتهائی» رک همان، ص ۲۸۰.

و. هفت. ۱.

□ برای «مصاحبه» (با Penelope Gilliatt) رک «لولیتا»، مقدمهٔ اپل، ص xl.

و. هفت. ۲.

□ برای «اولین‌بار» رک «لولیتا»، فصل ۱۰ (نیمهٔ اول).

و. هفت. ۳.

□ برای «جزئیات» رک «لولیتا»، ص ۴۱.

و. هفت. ۴.

□ برای «دومین تصویر» رک «لولیتا»، ص ۴۳. □ برای «نقاش» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۲، ص ۱۷. □ برای «منظره‌ساز» رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۴۲۵.

و. هفت. ۵.

□ برای «صحنه‌ای دیگر» رک «لولیتا»، ص ۲۰۰. □ «معصومیت لولیتا». برای توضیحات بیشتر رک رمتن، صص ۷ ـ ۱۰۶.

– Joshua Reynolds (۱۷۲۳ ـ ۹۲)

– *The Age of Innocence*

و. هفت. ۶.

□ برای «طبیعت دوگانه» رک «لولیتا»، صص ۷ ــ ۴۶. اصل جملات:

– «What drives me insane is the twofold nature of this nymphet – of every nymphet, perhaps; this mixture in my Lolita of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures, from the blurry pinkness of adolescent maidservants in the Old Country (smelling of crushed daisies and sweat); and from very young harlots disguised as children in provincial brothels; and then again, all this gets mixed up with the exquisite stainless tenderness seeping through the musk and the mud, through the dirt and the death, oh God, oh God.»

و. هفت. ۷.

□ برای «شارلت» رک «لولیتا»، صص ۹ ــ ۳۸.

و. هفت. ۸.

□ برای «کتابخانه» رک «لولیتا»، صص ۴ ــ ۳۳.

– Agatha Christie: *A Murder is Announced*

– Percy Elphinstone; Quine, Dolores

□ برای ادعای نباکف رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۴۶. □ برای «فهرست» رک همان، صص ۴ ــ ۵۳.

و. هفت. ۹.

□ برای «کویلتی» رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۴۹.

و. هفت. ۱۰.

□ برای توضیحات بیشتر دربارهٔ مایهٔ «همزاد» (Doppelgänger) رک «لولیتا»، مقدمهٔ اپل، صص lxiii–vii. در ضمن باید یادآوری کنم که نباکف ادعاء دارد مایهٔ «همزاد» را جالب نمی‌یابد؛ رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۷، ص ۸۳.

- E. A. Poe: «William Wilson»

– R. L. Stevenson: *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*

و. هفت. ۱۱.

□ برای گفتهٔ نباکف رک «لولیتا»، حواشی اپل، ص ۳۴۹. □ برای صحنهٔ هامبرت /کویلتی رک همان، فصل ۳۵ (نیمهٔ دوم). □ برای ادعای کویلتی («Paradise, Wash., Hell Canyon») رک همان، ص ۲۹۸. □ برای صحنهٔ «کشتی» رک همان، ص ۳۰۱.

و. هفت. ۱۲.

□ برای «چهارشنبه خاکستر» رک «لولیتا»، صص ۲ ــ ۳۰۱. □ برای «حباب» رک همان، ص ۳۰۶. □ برای «بار» رک همان، ص ۳۰۶. □ برای «پایان تئاتر» رک همان، ص ۳۰۷.

و. هفت. ۱۳.

□ «فصل آخر». برای نظری متفاوت رک بوید، ج ۲، صص ۴ ــ ۲۵۲. بوید از آنجا که صحنهٔ رویاروئی هامبرت /کویلتی را دقیقاً معادل صحنهٔ اولین شب هامبرت / لولیتا می‌داند تحت تأثیر فصل آخر قرار نمی‌گیرد و همچنان هامبرت را محکوم می‌کند. □ برای فصل آخر رک «لولیتا»، فصل ۳۶ (نیمهٔ دوم). □ برای «آن طرف غریب» رک همان، ص ۳۰۸. □ برای «یکی از زیباترین صحنه‌ها» رک همان، صص ۱۰ ــ ۳۰۹. ترجمهٔ نقل قول از آقای کریم امامی؛ با تشکر. (بخشی از صحنه در صفحات ۲۰۶ و ۲۰۷ این کتاب آمده: کریم امامی، «از پست وبلند ترجمه»، ۱۳۷۲، نیلوفر.) □ برای «عصب‌ها» رک همان، مؤخرهٔ

نباکف، ۳۱۸. □ برای گفتهٔ هامبرت رک همان، ص ۳۱۰. اصل گفته:

– «This then is my story. I have reread it. It has bits of marrow sticking to it, and blood, and beautiful bright-green flies.»

□ «رابطهٔ هامبرت / لولیتا». اضافه کنم که منقدین بسیاری کوشیده‌اند از این رابطه مفاهیم بیشتری بیرون بکشند؛ نباکف خود از آنهائی یاد می‌کند که بعد از «تورق» رمان گفته‌اند در «لولیتا» اروپای پیر آمریکای جوان را (یا، به عکس، آمریکای جوان اروپای پیر را) از راه به‌در می‌برد (رک «لولیتا»، مؤخرهٔ نباکف، ص ۳۱۶). اشاره‌ای، احتمالاً، به یادداشت Mary McCarthy به ویلسن (رک «نامه‌های نباکف-ویلسن»، ص ۲۸۸). طعنهٔ نباکف به کنار، در «لولیتا» آشکارا با مایهٔ تقابل اروپا / آمریکا روبه‌روایم؛ بازگشتی به مایهٔ مرکزی رمان‌های هنری جیمز – بخصوص اولین رمان قابل اعتنای جیمز، *Roderick Hudson* (۱۸۷۵)، که مایه را به برهنه‌ترین صورت مطرح می‌کند.

و. هشت. ۲.

□ برای گفتهٔ نباکف دربارهٔ گوگول رک «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»، صص ۱ ــ ۶۰.

و. هشت. ۳.

□ «صورت‌گراها». آنچه اینجا می‌آید بازنویسی متن سخنرانی نویسندهٔ این سطور است ــ رک حاشیهٔ 'ج. شش. ۱.' □ برای سبک involuted رک «لولیتا»، مقدمهٔ اپل، ص xxii.

– Edmund Husserl (۱۸۵۹ ــ ۱۹۳۸)

و. هشت. ۴.

□ «نظری دیگر». این نظریه مطمئناً به Roland Barthes تعلق دارد؛ ولی متأسفانه در منابعی که در حال حاضر در دسترس دارم هیچ سرنخی نمی‌یابم.

و. هشت. ۵.

□ «تداعی‌ها». به عنوان مثال، کافی است صحنهٔ اولین شب هامبرت / لولیتا را، در «لولیتا»، مقایسه کنیم با صحنهٔ مشابهش در «ساحر»؛ به کمک همین تداعی‌ها (و، البته، مایه‌های کمدی) است که صحنهٔ، به نسبت، سرراست «ساحر» در «لولیتا» چنین عمقی می‌یابد ــ رک «لولیتا»، صص ۶ ــ ۱۳۰، و رک «ساحر»، صص ۸۷ تا به آخر. برای توضیحات اضافه رک رمتن ۲، صص ۳ ــ ۹۲. □ برای «جویس» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۴، ص ۳۰.

ز. یک. ۲.

□ «منقدین». از جمله بوید؛ رک ج ۲، ص ۵۳۶. □ برای ارتباط «حرف بزن حافظه» با «آدا» رک هاید، فصل ۹.

ز. یک. ۳.

□ «خلاصهٔ چند سطری». در مورد «آدا» حتی بازگوئی خلاصهٔ 'طرح' هم آسان نیست. اپل یادآوری می‌کند که بسیاری از منقدین اولیهٔ «آدا» خلاصه‌هائی نادرست به دست می‌دهند ــ رک اپل، «ترای کوارترلی»، ص ۱۶۲.

– Demon (Dementiy); Marina, Aqua; Ardis

– Van (Ivan); Ada (Adelaida); Lucette (Lucinda)

ز. یک. ۴.

□ برای «نامه» رک بوید، ج ۱، ص ۱۷۷. □ برای گفتهٔ آلتر رک بلوم، ص ۱۷۵.

ز. یک. ۵.

□ «آینده‌ای تخیلی». در «آدا»، طبعاً، با بسیاری از خصائص 'افسانهٔ علمی' (Science Fiction) روبه‌روایم. برای توضیحات بیشتر (در مورد «آدا» و دیگر آثار

نباکف) رک اپل، «ترای کوارترلی»، صص ۷ ـ ۱۶۶. □ برای «آمروسیا» رک «آدا»، صص ۱ ـ ۲۰. برای «خلاء» رک همان، ص ۲۱. اصل جمله:

– «[A] gap marked by a bizarre confusion of directional signs at the crossroads of passing time with not *all* the no-longers of one world corresponding to the not-yets of the other.»

ز. یک. ۶.

□ برای «آینه» رک «آدا»، ص ۲۱. اصل نقل قول:

– «[A] distortive glass of our distorted glebe.»

□ برای «دوزخ» رک «آدا»، ص ۲۲.

– «Tartary, an independent inferno ...»

ز. یک. ۷.

□ برای «خواهر خواهر» رک «آدا»، ص ۳۰. پرافر تذکر می‌دهد که ترکیب 'teper» «iz ada یادآور تلفظ روسی «شهرزاد» (shexerizada) قصه‌گو است ـ رک پرافر، ص ۲۵۶. (پرافر کمابیش تمامی اصطلاحات و اشارات روسی «آدا» را فهرست می‌کند و توضیح می‌دهد؛ رک پرافر، صص ۷۹ ـ ۲۴۹.) □ برای «هاید» رک ۱۹۹. □ برای «شیفته و شکننده» رک «آدا»، صص ۳ ـ ۲۲.

ز. یک. ۸.

□ برای «روانپزشکی» (psychiatry) رک «آدا»، ص ۲۱. □ برای جناس «عنکبوتی‌ها و ثعلبی‌ها» رک همان، ص ۲۶۶. □ برای رمان ون رک همان، صص ۸ ـ ۲۶۵.

– *Letters from Terra*

– Theresa

ز. یک. ۹.

□ برای «فیلم» رک «آدا»، بخش ۵، فصل ۵، از ص ۴۵۳. □ برای نظر اپل رک «ترای کوارترلی»، صص ۶ ــ ۱۶۵.

ز. یک. ۱۰.

□ برای Voltemand رک «آدا»، ص ۲۶۹. اپل تذکر می‌دهد Volte (در آلمانی) معنای «تردستی» دارد ــ رک «ترای کوارترلی»، پانوشت ص ۱۶۵. □ برای «لوست» رک «آدا»، بخش ۲، فصل ۵، از ص ۲۸۶.

ز. دو. ۴.

□ برای «گفت‌وگو» رک «آدا»، ص ۴۵۶. □ برای «جناس» رک همان، ص ۲۶۱.
□ برای «اپل» رک «ترای کوارترلی»، پانوشت ص ۱۶۴.

ز. دو. ۵.

□ برای «جملهٔ آغازی» و «قیام» رک «حرف بزن حافظه»، ص ۱۹ و ص ۲۰.
□ برای «رساله» رک «آدا»، بخش ۴، از ص ۴۱۹. □ برای «تلفن» رک همان، صص ۷ ــ ۴۳۶.

ز. دو. ۶.

□ برای «زمان» رک «آدا»، ص ۴۲۲. □ برای رد«نسبیت» رک همان، ص ۴۲۶. برای نظری مخالف (در دفاع از انشتین)، رک رمتن، ص ۲ ــ ۱۴۱. (در ضمن، برای دفاع از فروید ــ در قبال راوی «آدا» ــ رک رمتن، ۲، ص ۹ ــ ۱۱۸.) □ برای «راه‌حل» رک «آدا»، ص ۴۲۱. □ «وقفه». زلر در مقاله‌ای (گذشته از توضیح رسالهٔ ون) روی این «وقفه»ها تأکید می‌کند؛ و «آدا» را، روی‌هم‌رفته، به عنوان یک کل استعاره‌ای می‌بیند از مارپیچ محبوب نباکف ــ رک پرافر، صص ۹۰ ــ ۲۸۰.

– *Texture of Time*

ز. دو. ۷.

□ برای «آینده» رک «آدا»، صص ۲۰ ـ ۴۱۹. □ برای نظریات نباکف دربارهٔ «خودآگاهی» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۹، ص ۱۴۲. اصل جمله:

– «Being aware of being aware of being.»

□ برای «سپیدار» رک «آدا»، ص ۴۳۱. □ برای «شهر» رک همان، صص ۸ ـ ۴۲۷. برای توضیحات بیشتر دربارهٔ زمان و مکان در مثال «شهر» رک سیدل، بلوم، ص ۲۴۰. □ برای «زمان همان خاطره است» رک همان، ص ۴۴۰. اصل جمله:

– «Time is but memory in the making.»

□ برای «زمان بی‌حرکت» رک همان، صص ۳ ـ ۴۲۲.

ز. دو. ۸.

□ «تبعید». برای توضیحات بیشتر دربارهٔ مقولهٔ «تبعید» در «آدا» رک سیدل، بلوم، صص ۴۳ ـ ۲۳۹. اصل کتاب سیدل:

– Michael Seidel: *Exile and the Narrative Imagination*

ـ از انتشارات Yale University Press (۱۹۸۶).

□ برای «صفحات پایانی» رک «آدا»، ص ۴۵۷.

ز. دو. ۹.

□ «نقاشی». برای توضیحات بیشتر رک اپل، «ترای کوارترلی»، ص ۱۶۱.

□ برای «یادآوری» بوید رک ج ۲، ۳ ـ ۵۱۲. □ برای صحنهٔ «بازی» رک «آدا»، ص ۱۶۲. برای توضیحات بیشتر دربارهٔ صحنهٔ «بازی» رک آلتر، بلوم، ص ۱۷۷.

ز. دو. ۱۰.

□ برای «یکی از جادوئی‌ترین صحنه‌ها» رک «آدا»، ص ۵۳. کامل صحنه:

– «Next morning, he happened to catch sight of her washing her face and arms over an old-fashioned basin on a rococo stand, her hair knotted

on the top of her head, her nightgown twisted around her waist like a clumsy corolla out of which issued her slim back, rib-shaded on the near side. A fat snake of porcelain curled around the basin, and as both the reptile and he stopped to watch Eve and the soft woggle of her bud-breasts in profile, a big mulberry-colored cake of soap slithered out of her hand, and her black-socked foot hooked the door shut with a bang which was more the echo of the soap's crashing against the marble board than a sign of pudic displeasure.»

□ برای توضیحات بیشتر دربارهٔ «مار» در این صحنه رک آلتر، بلوم، صص ۶ـ۱۸۵. □ «آدم». اپل یادآوری می‌کند AD آدا در Adam هم هست ـ رک «ترای کوارترلی»، ص ۱۸۲.

ز. دو. ۱۱.

□ برای هر دو «مثال» رک «آدا»، ص ۱۴۸. اصل دو جمله:

– «He arrived on a cloudy June afternoon, unexpected, unbidden, unneeded; with a diamond necklace coiled loose in his pocket.»

– «Against the white cape Ada's new long figure was profiled in black– the black of her smart silk dress with no sleeves, no ornaments, no memories.»

ز. دو. ۱۲.

□ برای «ادامه و دوام» رک «آدا»، ص ۴۲۴.

ز. دو. ۱۳.

□ برای «توضیح» ون رک «آدا»، ص ۴۴۳. اصل جمله:

– «'My aim was to compose a king of novella in the form of a treatise on the Texture of Time, an investigation of its veily substance, with

illustrative metaphors gradually increasing, very gradually building up a logical love story, going from past to present, blossoming as a concrete story, and just as gradually reversing analogies and disintegrating again into bland abstraction.'»

□ برای «مصاحبه» رک بوید، ج ۲، ص ۴۸۷.

ز. دو. ۱۴.

□ برای «وقفه» رک «آدا»، ص ۲۶۵.

ز. دو. ۱۶.

□ برای «یادداشت» رک «نظرات تند»، صص ۹۰ ـ ۲۸۹. یادداشت واکنش نسبتاً تند نباکف به مقاله‌ای است از جفری لیونارد دربارهٔ رسالهٔ «بافت زمان» («ترای کوارترلی»، صص ۴۶ ـ ۱۳۶). نباکف یادآوری می‌کند که نظریه‌پردازی ون دربارهٔ زمان صرفاً یک «شگرد ساختاری» است که ورای محدودهٔ این بخش از رمان اساساً معنائی ندارد؛ توضیح می‌دهد که «بافت زمان» ون هیچ ارتباطی به «زمان گمشدهٔ» پروست ندارد؛ و بالاخره اضافه می‌کند که خود را مدیون بورخس (مثلاً، «A New Refutation of Time») نمی‌داند، و لیونارد را به مآخذ اصلی راهنمائی می‌کند: برکلی و برگسون. □ برای گفتهٔ ون رک «آدا»، ص ۴۲۰.

ز. سه. ۱.

□ برای «وصف» رک «آدا»، ص ۱۹۸.

ز. سه. ۳.

□ برای «نقشینه‌ها» رک «آدا»، صص ۲ ـ ۳۱. اصل جمله:

– «He satisfied himself that those flowers were artificial and thought it puzzling that such imitations always pander so exclusively to the eye instead of also copying the damp fat feel of live petal and leaf.»

□ برای «عشق» ون رک همان، صص ۳ ـ ۳۲.

ز. سه. ۴.

□ برای «شگرد» رک «آدا»، ص ۲۲۱.

– «[T] he artistry of asymmetry»

ز. سه. ۵.

□ برای «پیک‌نیک»های اول و دوم رک «آدا»، ص ۷۲ و صص ۲ ـ ۲۲۱. □ برای آدا و ون «سالخورده» رک همان، ص ۲۲۲.

ز. سه. ۶.

□ برای «شام» رک «آدا»، بخش اول، فصل ۳۸، از ص ۱۹۵. □ برای «رفیقی» رک همان، ص ۱۹۸.

ز. سه. ۷.

□ برای «شام» دوم رک «آدا»، صص ۹ ـ ۴۳۷. □ برای «پیری» رک همان، ص ۴۳۹.

ز. سه. ۸.

□ برای «مصاحبه» رک «نظرات تند»، مصاحبهٔ ۱۹۶۹، ص ۱۲۲. □ برای «تلفن» رک «آدا»، صص ۷ ـ ۴۳۶.

ز. سه. ۹.

□ برای «جمعبندی» رک «آدا»، ص ۴۴۰. □ برای «جملهٔ جادوئی» رک همان، ص ۴۴۲. اصل جمله:

– «Would she look up? All her flowers turned up to him, beaming, and she made the royal-grant gesture of lifting and offering him the

mountains, the mist and the lake with three swans.»

□ برای گفتهٔ ون رک همان، ص ۴۴۳. اصل جمله:

– «'All that matters just now is that I have given new life to time by cutting off Siamese Space and the false future....'»

ز. چهار. ۳.

□ برای «حق‌السکوت» رک «آدا»، ص ۳۲۰. □ «چاچول‌باز وینی»، البته، فروید است: Viennese Quack. یکی از جنبه‌های جالب «آدا» که در این کتاب ناگفته می‌ماند این است که «آدا»ی به تمامی تخیلی به یکباره چقدر «واقعی» می‌نماید: از جماهیر شوروی دیگر خبری نیست و، حتی، مفهوم «آمروسیا» هم خیلی غریب نیست و مفهوم «تاتارستان» باورکردنی است و، در این روزها که این سطور را می‌نویسم، «چاچول‌باز»ی فروید اگر هنوز به تمامی پذیرفته نیست باری به دنبال انتشار تعدادی بررسی جدید از نو مطرح است.

ز. چهار. ۴.

□ برای «درد» رک «آدا»، ص ۴۵۹. □ برای «ترکیب‌های آشنا»، همان، ص ۴۶۰. اصل جملات:

– «In the latest *Who's Who* the list of his main papers included by some bizarre mistake the title of a work he had never written, though planned to write many pains: *Unconsciousness and the Unconscious.* There was no pain to do it now– and it was high pain for *Ada* to be completed.»

ز. چهار. ۵.

□ برای «هاید» رک ص ۱۹۹. □ برای صحنهٔ «فیلم» رک «آدا»، صص ۵ ـ ۳۸۴.

– Albertine

ز. چهار. ۷.

□ برای «نمایش» رک «آدا»، صص ۶ ـ ۱۴۵. □ «سر و ته». یادآور آلیس که در حال سقوط، در سوراخ آغاز داستان، از ذهنش می‌گذرد آیا از آن طرف کرهٔ زمین بیرون می‌آید؟ ـ جائی که مردمانش سر و ته‌اند. و البته در فصل پنجم برمی‌خوریم به شخصیت خارق‌العادهٔ Father William که «بلاانقطاع» سر و ته می‌شود ـ در شعری که خود وارونهٔ (یا نقیضهٔ) شعری 'آموزشی' است. رک «آلیس در سرزمین عجائب»، ص ۱۱ و ص ۴۳. □ برای «بازیگری» رک «آدا»، ص ۳۳۵.

– Mascodagama

ز. چهار. ۸.

□ برای «سه جمله» رک «آدا»، ص ۴۵۷. اصل جملات:

– «I'm afraid we're going to wound a lot of people (openwork American lilt)! Oh come, art cannot hurt. It can, and how!»

□ «دوست‌داشتنی». برای نظری مخالف رک رمتن (فصل ۵)؛ رمتن معترض است که چرا شخصیت‌های «آدا» واقعی (یا حتی انسانی) نیستند.

ز. چهار. ۹.

□ برای «پاسترناک» رک بوید، ج ۲، ۵۱۳.

ز. چهار. ۱۰.

□ «نباکف داستانگو». رمتن در کتاب دومی که دربارهٔ نباکف می‌نویسد توضیح می‌دهد که موافقین و مخالفین «آدا»، هر دو گروه، ضوابطی را پیش می‌کشند که «آدا» در حقیقت به مصاف‌شان می‌رود و می‌کوشد تا از میان‌شان بردارد. رمتن خود برای توصیف «آدا» از «نمونه‌های» فرای (رک ص ۲۳۰) کمک می‌گیرد و رمان را، در نتیجه، نوعی Menippean satire می‌خواند؛ با اشاره به هجونگاری‌های Menippus یونانی، فیلسوف کلبی قرن سوم (ق.م.) ـ که البته

باقی نمانده‌اند. رک رمتن ۲، صص ۹ ــ ۱۱۶. اصل کتاب فرای:

– Northrop Frye: *Anatomy of Criticism: Four Essays*

ــ از انتشارات Princeton University Press (۱۹۵۷).

(ویرایش Princeton Paperback، ۱۹۷۱.)

ز. چهار. ۱۱.

□ برای «واقعیت» رک «آدا»، ص ۱۷۳. اصل نقل قول:

– «It would not be sufficient to say that in his love-making with Ada he discovered the pang, the *ogon'*, the agony of supreme 'reality.' Reality, better say, lost the quotes it wore like claws– in a world where independent and original minds must cling to things or pull things apart in order to ward off madness or death (which is the master madness). For one spasm or two, he was safe. The new naked reality needed no tentacle or anchor ...»

ز. چهار. ۱۲.

□ برای «لوست» رک «آدا»، ص ۴۵۹. اصل نقل قول:

– «'[A]nd instead of that happiness, handed out gratis, instead of all that we *teased* her to death!'»

□ «مصاحبه». با Bernard Pivot، در برنامهٔ «Apostrophes»، و برای تلویزیون فرانسه (۱۹۷۵)؛ دربارهٔ «آدا» که در این سال در فرانسه منتشر می‌شود. نباکف هفتاد و شش‌ساله با پیشانی بلند و چهرهٔ رنگ‌پریده و چشم‌های کمرنگ، که جواب‌هایش را (اگرچه پنهانی) از رو می‌خواند، در برابر دوربین «حضوری» خارق‌العاده دارد ــ و آشکارا درگیر شخصیت لوست است.

ز. چهار. ۱۳.

□ «لوست». در تحلیل بوید سنگدلی آدا و ون در قبال لوست در مرکز رمان قرار

دارد ــ رک ج ۲، صص ۵ ــ ۵۵۰. □ برای صحنهٔ «فیلم» رک «آدا»، ص ۳۸۶.
اصل جمله:

– «Beaming and melting in smiles of benevolence and self-efacement, they sidled up and plumped down next to Lucette, who turned to them with her last, last, last free gift of staunch courtesy that was stronger than failure and death.»

□ برای «لوست هشت‌ساله» رک «آدا»، صص ۸ ــ ۱۱۶. □ برای «شعر» رک همان، ص ۱۱۸.

ز. پنج. ۳.

□ برای اولین جملهٔ «آدا» رک ص ۹. اصل جمله:

– «'All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike,' says a great Russian writer ...»

اصل جملهٔ تولستوی (در ترجمهٔ Rosemary Edmonds، پنگوئن، ۱۹۷۸):

– «All happy families are alike but an unhappy family is unhappy after its own fashion.»

□ برای توضیح خود نباکف دربارهٔ مقولهٔ «تحریف» رک «نظرات تند»، ص ۶ ــ ۲۸۵. □ برای «گفتهٔ خانم ویوین دارک‌بلوم» رک «آدا»، حواشی، ص ۴۶۳.

– Anna Arkadievitch Karenina; Anna Arkadievna Karenin

– Pontius Pilate

ز. پنج. ۴.

□ برای «دامن» رک «آدا»، ص ۶۴. □ برای «لولیتا» رک همان، ص ۱۹. □ برای «دارک‌بلوم» رک همان، حواشی، ص ۴۶۴. □ برای «بن سیرین» رک همان، ص ۲۷۰. به نظر می‌رسد نباکف با ابن‌سیرین (که به گفتهٔ دهخدا در خواب‌گزاری و تعبیر «مَثَل» است) آشنائی داشته، چون به رؤیا هم اشاره می‌کند.
اصل جمله:

– «[A] n obscene ancient Arab, expounder of anagrammatic dreams, Ben Sirine, thus transliterated by . . .»

□ برای «شید» رک همان، ص ۴۵۸. □ برای «بورخس» (که در متن به صورت Osberg می‌آید) رک همان، ص ۲۷۰ و (در حواشی) ص ۴۵۶. □ «تولستوی». راوی «آدا» نیز، مثل نباکف در درس‌هایش، اصرار دارد توضیح دهد که مقولهٔ Stream of consciousness از ابداعات تولستوی است ــ رک همان، ص ۵۳ و (در حواشی) ۴۶۵. □ برای «موپاسان» رک همان، صص ۷۰ ــ ۶۹ (برای توضیح بیشتر رک حاشیهٔ 'ز. پنج. ۹.'). □ برای «فلوبر» (Floeberg) رک همان، ص ۱۰۳. □ برای «جیمز» رک همان، صص ۲ ــ ۳۸۱. □ برای «منسفیلد پارک» رک همان، ص ۱۹۶. □ برای «رنهٔ بسیار عزیز» («Cher, trop cher René») رک همان، ص ۱۰۵. □ برای توضیحات بیشتر دربارهٔ اهمیت شاتوبریان در «آدا» رک اپل، «ترای کوارترلی»، صص ۱۸۱ ــ ۱۷۶. □ برای «شعر» رک همان، ص ۲ ــ ۱۱۱. □ برای «دارک‌بلوم» رک همان، حواشی، ص ۴۶۷.

– Fanny Price

– François-René Chateaubriand (۱۷۶۸ ــ ۱۸۴۸):

Atala, René

ز. پنج. ۶.

□ برای «هاید» رک ۱۹۹. □ برای گفتهٔ ون رک «آدا»، ص ۱۹۴. □ برای «صداقت» رک همان، ص ۳۷۰. اصل جمله:

– «Another was his philosophic work, so oddly impeded by its own virtue– by that originality of literary style which constitutes the only real honesty of a writer.»

□ برای «اولین تصویر» رک همان، ص ۳۴. اصل جمله:

– «At the next turning, the romantic mansion appeared on the gentle eminence of old novels.»

□ برای «اپل» رک «ترای کوارترلی»، صص ۵ ــ ۱۷۰. □ «نقیضه‌سازی». «آدا»

سراسر نقیضه‌سازی رمان‌های سنتی است. رمتن، برخلاف اغلب منقدین، فکر می‌کند که نباکف در «آدا» صرفاً با رمان‌های عامه‌پسند سر و کار دارد؛ رک رمتن، صص ۶ــ۲۰۵، پانوشت ۴. ولی هرچه مثال‌های بیشتری جمع می‌کنیم بیشتر به منقدی مثل آلتر حق می‌دهیم که گسترهٔ رمان‌ها را بسیار وسیع‌تر می‌داند؛ رک آلتر، بلوم، صص ۸۰ــ۱۷۹.

ز. پنج. ۷.

□ برای «آلتر» رک بلوم، ص ۱۸۸.

ز. پنج. ۹.

□ برای «ندیمه‌ها» رک «آدا»، ص ۳۲۲. □ همچنان‌که ویوین دارک‌بلوم در «حواشی 'آدا'» توضیح می‌دهد (ص ۴۶۶)، داستان معلمه داستانی از موپاسان است: «La Parure». (گردن‌بندی که قهرمان داستان به قرض می‌گیرد و گم می‌کند، در حقیقت، بدلی است؛ هرچند که قهرمان داستان گردن‌بند مشابهی «نیم میلیون‌فرانکی» به صاحب گردن‌بند پس می‌دهد، و زیر بار این قرض عمری را به مذلت می‌گذراند.) □ برای «معلمه» رک «آدا»، ص ۷۳ و ص ۱۵۷.

ز. پنج. ۱۰.

□ از بابت «بینشی ورای دیدهٔ بصیرت» (رک «آدا»، ص ۱۹۹) عذر می‌خواهم. در اصل، به سادگی، Third sight است؛ بر اساس اصطلاح آشنای Second sight، که معنای 'نهان‌بینی' دارد. □ برای «حق‌السکوت» رک همان، ص ۳۲۰.

ز. شش. ۱.

□ برای «ادغام» رک «آدا»، ص ۴۵۷. □ برای «نفرت و وحشت» رک همان، ص ۴۵۷. □ برای «مردن» رک همان، ص ۴۶۰. اصل جمله:

– «One can even surmise that if our time-racked, flat-lying couple ever intended to die they would die, as it were, *into* the finished book, into

Eden or Hades, into the prose of the book or the poetry of its blurb.»
– Edmund

ز. شش. ۴.

□ گفتهٔ نباکف به نقل از کارلینسکی است. در شعر ترجمه‌نشده‌ای روسی، با عنوان (در اصل) انگلیسی «Biology». **رک** «ترای کوارترلی»، ص ۱۳. در ترجمهٔ کارلینسکی:

– «My muse does not blame me: in the study of life's quivers, all is beauty.»

کتاب‌شناسی ولادیمیر نباکف

الف. شعر

- ☐ *Stikhi* [Poems]، پتروگراد، ۱۹۱۶.
- ☐ *Dva Puti* [Two Paths]، پتروگراد، ۱۹۱۸ (همراه با Andrei Balashov).
- ☐ *Grozd'* [The Cluster]، برلین، ۱۹۲۲.
- ☐ *Gornyi Put'* [The Empyrean Path]، برلین، ۱۹۲۳.
- ☐ *Stikhotvoreniya 1929–1951* [Poems]، پاریس، ۱۹۵۲.
- ☐ *Poems*، نیویورک، ۱۹۵۹.
- ☐ *Poems and Problems*، نیویورک، ۱۹۷۲.
- ☐ *Stikhi* [Poems]، ان آربر، ۱۹۷۹.

ب. نمایش

- ☐ *The Waltz Invention*، نیویورک، ۱۹۶۶ (*Izobretenie Val'se*، ۱۹۳۸).
- ☐ *Lolita: A Screenplay*، نیویورک، ۱۹۷۴.
- ☐ *The Man From the USSR and Other Plays*، نیویورک، ۱۹۸۴.

ج. داستان کوتاه

- ☐ *Vozvrashchenie Chorba* [The Return of Chorb]، برلین، ۱۹۲۹.
- ☐ *Nine Stories*، نورفوک، ۱۹۴۷.
- ☐ *Vesna v Fial'te i drugie rasskazy* [Spring in Fialta and Other Stories]،

نیویورک، ۱۹۵۶.

□ *Nabokov's Dozen*، نیویورک، ۱۹۵۸.

□ *Nabokov's Quartet*، نیویورک، ۱۹۶۶.

□ *A Russian Beauty and Other Stories*، نیویورک، ۱۹۷۳.

□ *Tyrants Destroyed and Other Stories*، نیویورک، ۱۹۷۵.

□ *Details of a Sunset and Other Stories*، نیویورک، ۱۹۷۶.

□ *The Enchanter*، نیویورک، ۱۹۸۶.

د. رمان

□ *Mashen'ka*، برلین، ۱۹۲۶:

* *Mary*، نیویورک، ۱۹۷۰.

□ *Korol', Dama, Valet*، برلین، ۱۹۲۸:

* *King, Queen, Knave*، نیویورک، ۱۹۶۸.

□ *Zashchita Luzhina*، برلین، ۱۹۳۰:

* *The Defense*، نیویورک، ۱۹۶۴.

□ *Podvig*، پاریس، ۱۹۳۲:

* *Glory*، نیویورک، ۱۹۷۱.

□ *Kamera Obskura*، برلین، ۱۹۳۲:

* *Camera Obscura*، لندن، ۱۹۳۶؛

* *Laughter in the Dark*، ایندیاناپلیس و نیویورک، ۱۹۳۸.

□ *Otchyanie*، برلین، ۱۹۳۶:

* *Despair*، لندن، ۱۹۳۷؛ و نیویورک، ۱۹۶۶.

□ *Soglyadatay*، برلین، ۱۹۳۸:

* *The Eye*، نیویورک، ۱۹۶۵.

□ *Priglashenie na kazn'*، پاریس، ۱۹۳۸:

* *Invitation to a Beheading*، نیویورک، ۱۹۵۹.

□ *The Real Life of Sebastian Knight*، نورفوک، ۱۹۴۱.

□ *Bend Sinister*، نیویورک، ۱۹۴۷.

□ *Dar*، نیویورک، ۱۹۵۲:

* *The Gift*، نیویورک، ۱۹۶۳.

□ *Lolita*، پاریس، ۱۹۵۵؛ و نیویورک، ۱۹۵۸.

□ *Pnin*، نیویورک، ۱۹۵۷.

□ *Pale Fire*، نیویورک، ۱۹۶۲.

□ *Ada or Ardor: A Family Chronicle*، نیویورک، ۱۹۶۹.

□ *Transparent Things*، نیویورک، ۱۹۷۲.

□ *Look at the Harlequins!*، نیویورک، ۱۹۷۴.

ه. حسب حال

□ *Conclusive Evidence*، نیویورک، ۱۹۵۱.

□ *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*، نیویورک، ۱۹۶۶.

و. ترجمه

□ *Nikolka Persik* (به روسی؛ ترجمهٔ رمان *Colas Breugnon*، اثر رمن رولان)، برلین، ۱۹۲۲.

□ *Anya v strane chudes* (به روسی؛ ترجمهٔ «آلیس در سرزمین عجائب»، اثر لوئیس کارول»، برلین، ۱۹۲۳.

□ *Three Russian Poets* (از روسی)، نورفوک، ۱۹۴۵؛ و در تجدید چاپ، با اضافات:

* *Pushkin, Lermontov, Tyutchev*، لندن، ۱۹۴۷.

□ *A Hero of Our Time* (از روسی؛ ترجمهٔ «قهرمان دوران ما»، اثر لرمانتف)، نیویورک، ۱۹۵۸.

□ *The Song of Igor's Campaign* (از روسی؛ ترجمهٔ منظومهٔ شاعری گمنام در قرون وسطی)، نیویورک، ۱۹۶۰.

□ *Eugene Onegin* (از روسی؛ همراه با تفسیر، در چهار مجلد؛ ترجمهٔ رمان

منظوم پوشکین)، نیویورک، ۱۹۶۴؛ چاپ دوم، با تجدید نظر، پرینستن، ۱۹۷۵.

ز. نقد

□ *Nikolay Gogol*، نورفوک، ۱۹۴۴.

ح. درس‌ها

□ *Lectures on Literature*، نیویورک، ۱۹۸۰.

□ *Lectures on 'Ulysses'*، کلمبیا، ۱۹۸۰.

□ *Lectures on Russian Literature*، نیویورک، ۱۹۸۱.

□ *Lectures on 'Don Quixote'*، نیویورک، ۱۹۸۳.

ط. مصاحبه‌ها

□ *Strong Opinions*، نیویورک، ۱۹۷۳.

ی. نامه‌ها

□ *The Nabokov-Wilson Letters: 1940–1971*، نیویورک، ۱۹۷۹.

□ *Perepiska s sestroy* (مجموعه‌ای از نامه‌های نباکف به خواهرش)، ان آربر، ۱۹۸۵.

□ *Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940–1977*، نیویورک، ۱۹۸۹.

[تحقیق‌های پروانه‌شناسی و ترجمه‌های آثار انگلیسی به روسی و نامه‌های به مطبوعات و مقاله‌های پراکنده در این فهرست نیامده‌اند. منابع: رمتن ۲، صص ۶ــ۱۳۴؛ و بوید، ج ۲، صص ۷ــ۷۴۴؛ و «نامه‌های منتخب»، صص *xxi–vi*]

منابع و مراجع

الف. از نباکف

□ هدیه»، *The Gift*،
به ترجمهٔ Michael Scammell و دمیتری نباکف،
با نظارت ولادیمیر نباکف،
ـ Panther Books، ۱۹۶۴.

□ «دعوت به مراسم گردن‌زنی»، *Invitation to a Beheading*،
به ترجمهٔ دمیتری نباکف،
با نظارت ولادیمیر نباکف،
ـ Penguin Books، ۱۹۶۳.

□ «زندگی واقعی سباستین نایت»،
The Real Life of Sebastian Knight،
ـ Penguin Books، ۱۹۷۱.

□ «بند سینیستر»، *Bend Sinister*،
ـ Time-Life Books، ۱۹۶۴.

□ «لولیتا»، *The Annotated 'Lolita'*،
با مقدمه و حواشی Alfred Appel, Jr.،
ـ Weidenfeld and Nicolson، ۱۹۷۱.

□ «پنین»، *Pnin*،

در *The Portable Nabokov*، صص ۵۱۲ ـ ۳۶۲،
به انتخاب و با مقدمهٔ Page Stregner،
ـ Penguin Books، ۱۹۸۲.

□ «آتش رنگ‌باخته»، *Pale Fire*،
ـ Berkley Medallion Books، چاپ بیستم.

□ «آدا»، *Ada or Ardor: A Family Chronicle*،
ـ Penguin Books، ۱۹۷۱.

□ «پشتنماها»، *Transparent Things*،
ـ A Fawcett Crest Book، ژانویهٔ ۱۹۷۴.

□ «دلقک‌ها را ببین!»، *Look at the Harlequins!*،
ـ Penguin Books، ۱۹۸۷.

□ «ساحر»، *The Enchanter*،
به ترجمهٔ دمیتری نباکف،
(پس از وفات نباکف
از داستان منتشرنشدهٔ *Volshebnik*)،
ـ Picador، ۱۹۸۶.

□ «حرف بزن حافظه»، *Speak, Memory*،
ـ Capricorn Books، ۱۹۷۰.

□ «یک دوجین نباکف»، *Nabokov's Dozen*،
ـ Penguin Books، ۱۹۷۱.

□ «زیبای روس»،
A Russian Beauty and Other Stories،
ـ Penguin Books، ۱۹۷۵.

□ «نیکولای گوگول»، *Nikolai Gogol*،
نسخهٔ تصحیح‌شده،
ـ A New Directions Paperbook، چاپ دهم.

□ «اشعار و مسائل»، *Poems and Problems*،

ـ Weidenfeld and Nicolson، ۱۹۷۲.

□ «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات»،
Lectures on Literature،
ویراستهٔ Fredson Bowers،
ـ Picador، ۱۹۸۳.

□ «درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس»
Lectures on Russian Literature
ویراستهٔ Fredson Bowers
ـ Harcourt Brace Jovanovich، ۱۹۸۱.

□ «درس‌هائی دربارهٔ 'دن کیشوت'»،
Lectures on 'Don Quixote'،
ویراستهٔ Fredson Bowers،
ـ Harcourt Brace Jovanovich، ۱۹۸۳.

□ «نظرات تند»، *Strong Opinions*،
ـ Weidenfeld and Nicolson، ۱۹۷۴.

□ «نامه‌های نباکف-ویلسن»،
The Nabokov-Wilson Letters: 1940–1971،
ویراستهٔ Simon Karlinsky،
ـ Harper & Row، ۱۹۷۹.

□ «نامه‌های منتخب»،
Selected Letters: 1940–1977،
ویراستهٔ دمیتری نباکف و Matthew J. Bruccoli،
ـ Harcourt Brace Jovanovich، ۱۹۸۹.

ب. دربارهٔ نباکف

□ فیلد، Andrew Field،
Nabokov: His Life in Art،

ـ Hodder and Stoughton، ۱۹۶۷.

□ بوید، ج ۱ و ج ۲، Brian Boyd،

Vladimir Nabokov: The Russian Years

ـ Chatto & Windus، ۱۹۹۰.

Vladimir Nabokov: The American Years

ـ Princeton University Press، ۱۹۹۱.

□ هاید، G. M. Hyde،

Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist،

ـ Marion Boyars، ۱۹۷۷.

□ رمتن، David Rampton،

Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels،

ـ Cambridge University Press، ۱۹۸۴.

□ رمتن ۲، David Rampton،

Vladimir Nabokov،

[Macmillan Modern Novelists]،

ـ Macmillan، ۱۹۹۳.

□ شارپ، Tony Sharpe،

Vladimir Nabokov،

[Modern Fiction]،

ـ Edward Arnold، ۱۹۹۱.

□ مجلهٔ «ترای کوارترلی»، *'TriQuarterly'*،

شمارهٔ هفده، زمستان ۱۹۷۰،

برای هفتادسالگی ولادیمیر نباکف،

ویراستار Charles Newman،

ویراستار مهمان .Alfred Appel, Jr،

با مقالاتی از Simon Karlinsky، Robert Alter،

Alfred Appel, Jr.، Nina Berberova، Jeferey Leonard،

Robert P. Hughes ،Julian Moynahan ،Ross Wetzsteon
... و غیره.

□ پرافر، ویراستار، Carl R. Proffer،
A Book of Things About Vladimir Nabokov،
با مقالاتی از William W. Rowe ،Paul Grams،
Carl R. Proffer ،Alden Sprowles ،Kevin Pilon،
Nancy Anne Zeller ... و غیره.
ـ Ardis، ۱۹۷۴.

□ بلوم، ویراستار، Harold Bloom،
Vladimir Nabokov،
[Modern Critical Views]،
با مقالاتی از Julia Bader ،Dale E. Peterson،
Lucy Maddox ،Thomas R. Frosch ،Alvin B. Kernan،
Michael Seidel ،D. Barton Johnson ،Robert Alter،
David Walker ... و غیره.
ـ Chelsea House، ۱۹۸۷

□ آلتر، Robert Alter،
Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre،
ـ University of California Press، ۱۹۷۵.

□ رورتی، Richard Rorty،
Contingency, Irony, and Solidarity،
ـ Cambridge University Press، ۱۹۸۹.

نمایه

آپدایک، جان ۵۵
«آتالا» (شاتوبریان) ۳۹۰
«آتش رنگ‌باخته» (نباکف) ۲۲، ۶۲م، ۶۳م، ۱۸۴، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۶، ۲۱۸ـ۲۶۸، ۲۶۹م، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۹۳، ۲۹۸، ۳۰۶، ۳۱۴، ۳۵۴، ۳۸۱، ۳۹۸
«آتش رنگ‌باخته»، منظومهٔ («آتش رنگ‌باخته») ۲۱۸ـ۲۶۸
آخماتوا، آنا ۱۸۰
«آدا» (نباکف) ۱۹، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۴۲، ۶۰، ۶۲م، ۶۳، ۸۹، ۱۴۹، ۱۶۸، ۲۲۲م، ۲۶۱، ۲۹۴، ۳۰۴، ۳۱۴، ۳۲۰، ۳۳۸، ۳۴۰ـ۴۰۰
آدا («آدا») ۲۵، ۳۹، ۴۲، ۸۹، ۳۴۰ـ۴۰۰
آردیس، باغ («آدا») ۳۴۱، ۳۴۲م، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۵۹م، ۳۶۰م، ۳۶۱م، ۳۶۹م، ۳۸۶، ۳۹۲م
آرماند («پشتنماها») ۷م، ۹م، ۱۰م
آستن، جین ۵۱، ۵۳م، ۱۸۳، ۲۹۳، ۳۳۶، ۳۹۳
آشر، خاندان (پو) ۲۸۱م
آشویتس ۳۴۸
آکاکی آکاکیه‌ویچ (گوگول) ۱۷۷م
آکوا («آدا») ۳۴۲م، ۳۴۵م، ۳۴۶م، ۳۴۸، ۳۵۲، ۳۸۴
آلبرتین (پروست) ۳۷۸
آلتر، رابرت ۲۳۴، ۳۴۳، ۳۹۱م، ۳۹۳
آلدانف، مارک ۴۴م، ۷۶، ۱۹۶
«آلیس در سرزمین عجایب» (کارول) ۳۷، ۱۰۸، ۱۱۵م، ۱۲۵، ۱۲۶، ۳۷۴م
آلیس (کارول) ۹۶، ۱۱۶م، ۱۲۱م، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۷۹، ۲۱۲، ۲۳۴، ۲۸۲، ۲۸۴، ۳۱۴، ۳۱۷م، ۳۷۴
آمروسیا («آدا») ۳۴۴، ۳۴۵م

«آنابل لی» (پو) ۲۷۱، ۳۲۷
آنابل لی (پو) ۲۷۱م، ۲۷۲م، ۲۷۴م، ۳۱۷
آنـــابل («لولیتـــا») ۲۷۱م، ۲۷۳م، ۲۷۴م، ۲۸۰، ۲۸۱م، ۲۸۲م، ۲۸۳، ۲۹۱م، ۲۹۲، ۲۹۳م، ۳۰۸، ۳۱۱م، ۳۱۲م، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۱۸م، ۳۱۹، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۶۹
«آناکـارنین» (تـولستوی) ۲۶، ۵۴، ۱۵۶، ۱۶۸، ۱۹۷م، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۶
آنت («دلقک‌ها را ببین!») ۸۳م
آیخنبـــام، بـوریس ۲۰۶م، ۲۱۴م، ۲۱۶
آیر، الف. ج. ۵۹

اپل، الفرد ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۷م، ۳۰۸، ۳۱۲م، ۳۱۳، ۳۱۴م، ۳۲۰، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۴۸م، ۳۵۳، ۳۹۲
«ادبیات چی‌ست؟» (سارتر) ۵۵
ادمُند (آستن) ۳۹۶
ادیپ ۱۸۵
ارض («آدا») ۳۴۴م، ۳۴۵م، ۳۴۶م، ۳۴۷م، ۳۴۸م، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۷۹م، ۳۸۱، ۳۹۰، ۳۹۵، ۴۰۰
ارلیخ، ویکتور ۳۳۴، ۳۳۵م
اُرول، جرج ۱۵۹
'استعارات' («پشتنماها») ۱۵
«اشعار و مسائل» (نباکف) ۴۷
«اصل لورا» (نباکف) ۶۷
الانس، فرانتس ۵۵
اُلمپیا، انتشارات ۵۹، ۶۰م
الیوت، ت.س. ۵۴، ۵۵، ۲۸۱، ۳۲۹، ۳۳۹
الیویه، لارنس ۵۴
امی («دعوت به مراسم گردن‌زنی») ۱۳۴م، ۱۴۱
اندرسن، هانس کریستین ۳۱۳
اُنهاوا («آتش رنگ‌باخته») ۲۵۶
«اوژن اُنگـین» (پـوشکین) ۶، ۲۶، ۶۳م، ۶۴، ۶۵م، ۶۶، ۳۹۸
اوگستن قدیس ۲۶۱
«اولتیما تول» (نباکف) ۲۱۹، ۲۲۰م
«اولیس» (جـویس) ۴۰، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۵۹، ۲۹۶
«اولین عشق» (نباکف) ۲۳
اونامونو، میگل دو ۱۶۸
ایریس («دلقک‌ها را ببین!») ۸۳م
ایشروود، کریستوفر ۵۹

باتکین رک 'کین‌بُت'

باتلر، ر. الف. رک 'نزبیت'
بارت، جان ۵۵
بازول، جیمز ۲۲۳، ۲۲۴م، ۲۲۵
'بافت زمان' («آدا») ۳۵۳م، ۳۵۴، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۷، ۳۷۹
بالزاک، اونوره ۵۵
بایرن، لرد ۳۹۰
بدلوک، ویوین («شاه، بی‌بی، سرباز») ۳۰۴
بربرُوا، نینا ۲۳۴
برجس، انتونی ۶۴م، ۲۷۰م، ۳۳۳م
بردو، بارُنس («دلقک‌ها را ببین!») ۸۵م
برگسُن، هانری ۲۱۵م
برلین ۳۶م، ۳۷م، ۳۹، ۷۷، ۱۹۹، ۲۰۳، ۳۶۱
بکت، ساموئل ۱۲۰، ۳۴۹م، ۳۵۰م
بل («دلقک‌ها را ببین!») ۸۳م
بلادمارک، ویوین («حرف بزن حافظه») ۳۰۴
بلوچکین‌ها («پنین») ۱۹۸م، ۲۱۰
بلوچکین، میرا («پنین») ۱۹۸م، ۱۹۹م، ۲۱۰، ۲۱۱م، ۲۱۶، ۳۶۳
بلوخ، الکساندر ۲۷
بلوم، لیوپُلد (جویس) ۵۴
بلیس، بتی («پنین») ۲۰۸
بلینسکی، ویساریُن ۷۳م
«بند سینیستر» (نباکف) ۲۲، ۵۸، ۱۲۳، ۱۳۷، ۱۴۵م، ۱۵۶ـ۱۴۶، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۶، ۱۷۶، ۱۸۴، ۱۸۸، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۴۸، ۲۵۵، ۲۸۰، ۲۸۴، ۳۱۴، ۳۲۰، ۳۹۸، ۳۹۹
بن سیرین («آدا») ۳۸۹
بواری، اما (فلوبر) ۵۳م
بوخن‌والد ۱۹۹م، ۲۰۰
بودلر، شارل ۳۰۹، ۳۹۰
بورخس، خورخه لوئی ۳۹۰
بولدر (کلرادو) ۴۸
بونین، ایوان ۲۷، ۴۵، ۶۸، ۷۶، ۱۹۶
بوهم، دریای («آتش رنگ‌باخته») ۲۰۳
بوید، براین ۱۹، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۷، ۴۸، ۵۱، ۵۴، ۵۷، ۶۳، ۶۷، ۹۹، ۱۲۳، ۲۱۰، ۲۳۲، ۲۷۷، ۳۵۸، ۳۸۱
«بهشت گمشده» (میلتن) ۸۹
بیاریتز ۲۳
بیچ، سیلویا ۵۹
بیشاپ، کلر («زندگی واقعی سباستین نایت») ۸۳، ۹۴م، ۹۵، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۸م، ۳۷۷
بیه‌لی، آندره‌یی ۵۵

پاریس ۲۳، ۳۲، ۴۰، ۱۱۲م، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۹، ۲۲۱، ۲۵۶
پاسترناک، بوریس ۳۸۲
پاوند، ازرا ۵۵
پترزبورگ رک 'سن‌پترزبورگ'
«پترزبورگ» (بیه‌لی) ۵۵
پتروگراد رک 'سن‌پترزبورگ'
پدوک («بند سینیستر») ۱۴۸م، ۱۴۹م، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۶۵، ۲۴۰، ۲۴۷
پرایس، فنی (آستن) ۳۹۰، ۳۹۶
پروست، مارسل ۱۷، ۵۱، ۵۵م، ۳۶۵، ۳۷۸
«پری کوچک دریایی» (آندرسن) ۳۱۳
'پشت ماه' («زندگی واقعی سباستین نایت») ۱۰۷
«پشتنماها» (نباکف) ۱۰ ــ ۷، ۱۲م، ۱۵، ۳۴۰، ۴۰۰
«پنین» (نباکف) ۵۷م، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۶۶ــ۲۱۷، ۲۱۸م، ۲۱۹م، ۲۶۱، ۲۸۹، ۲۹۳، ۳۰۶، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۹۹
پنین («پنین») ۱۰، ۵۷، ۱۵۹، ۱۶۶ــ۲۱۷، ۲۱۸م، ۲۱۹، ۲۲۱م، ۲۳۱، ۲۴۵، ۲۴۶م، ۲۴۸م، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۸۰، ۲۹۲، ۳۰۶، ۳۷۴، ۳۷۶م، ۳۹۹م
پنین، دکتر («پنین») ۱۹۸، ۲۱۰م
پنین، کنتس ۳۰، ۳۱م
پو، ادگار آلن ۹۴، ۲۷۱، ۲۷۲م، ۲۷۴، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۶، ۲۹۶، ۳۰۸، ۳۱۷، ۳۲۶م، ۳۲۷م، ۳۳۹
پوپ، الکساندر ۲۲۶، ۲۳۴م، ۲۳۷، ۲۶۴م
پوشکین، الکساندر ۱۹، ۲۶، ۵۱، ۵۵، ۶۳م، ۶۴م، ۶۵م، ۶۸، ۷۶م، ۱۲۰، ۱۳۵م، ۱۳۷، ۲۰۱، ۲۰۲م، ۲۰۸، ۲۷۷، ۲۹۹، ۳۹۸
پیتر («آدا») ۳۸۶
پیر، مسیو («دعوت به مراسم گردن‌زنی») ۱۲۷، ۱۳۴م، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲م، ۱۴۳م، ۱۶۵م، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۴۸م، ۲۸۸م
پیکاسو، پابلو ۲۰۵
پینچن، توماس ۵۶

تاتارستان («آدا») ۳۴۵
«تاریک‌خانه» (نباکف) ۴۵
تامارا رک 'ولنتینا'
«تام جونز» (فیلدینگ) ۲۹۶، ۳۹۱
ترزا («آدا») ۳۴۷م، ۳۴۸م، ۳۴۹م

تروتسکی، لئون ۳۰، ۲۵۷
«تریسترام شندی» (سترن) ۲۱۴، ۳۹۱
ترینیتی، کالج ۳۲
تزار، الکساندر ۲۰
تزار، نیکلای اول ۱۹۴م
تزار، نیکلای دوم ۳۰، ۳۴
تورگنیف، ایوان ۵۱، ۲۹۹
تولستوی، لئو ۲۰، ۲۶م، ۳۰، ۵۱، ۵۵، ۸۵، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۱۴، ۲۹۹م، ۳۰۰، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۴
تویدل دام و تویدل دی (کارول) ۱۲۱م
«تهوع» (سارتر) ۵۴
تیلور، پیتر ۱۰
تیمون آتنی (شکسپیر) ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۴

جانسن، ساموئل ۲۲۳م، ۲۲۴م، ۲۲۵
جکیل، دکتر (ستیونسن) ۳۲۷
جویس، جیمز ۱۰، ۴۰م، ۵۱، ۵۵م، ۵۸، ۳۳۳، ۳۳۶، ۳۳۷م، ۳۶۵
جیمز، ویلیام ۲۶
جیمز، هنری ۲۶، ۲۹۳، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۶۵، ۳۹۰
چاپلین، چارلی ۱۷۷
چارلز دوم رک 'کین‌بُت'
چخوف، آنتن ۲۶، ۳۱، ۵۱، ۵۵، ۶۸، ۹۷، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۳۷، ۲۹۹م
چرنیشفسکی، نیکلای ۷۶، ۷۷، ۸۰م، ۱۲۳م، ۳۵۳
چرنیشفسکی («هدیه») ۷۷، ۷۸م
چسترتن، گ. ک. ۲۶
«چشم» (نباکف) ۴۵
«چهارشنبه خاکستر» (الیوت) ۲۸۱، ۳۲۹
چیور، جان ۵۵

«حرف بزن حافظه» (نباکف) ۱۶م، ۱۷م، ۱۹م، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴م، ۳۲، ۳۳م، ۳۵، ۴۴، ۴۵، ۵۸، ۶۹، ۷۰م، ۷۴، ۱۱۷، ۱۹۶، ۲۶۱، ۲۹۵، ۳۰۴، ۳۴۱م، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۶۰، ۳۷۸، ۳۹۹
«خطابهٔ امشب ما...» (نباکف) ۵۷،

۹۲
«خوانندهها و نویسندهها...» (نباکف) ۶۰
خوداسه‌ویچ، ولادیسلاو ۲۷، ۷۶
خیام، عمر ۶۴

دارک‌بلوم، ویوین («لولیتا») ۱۰، ۳۰۳م، ۳۰۴م، ۳۳۰
دارک‌بلوم، ویوین (حواشی «آدا») ۳۸۹م، ۳۹۰
داستایوسکی، فیودر ۲۱، ۲۶م، ۵۴، ۵۵، ۳۲۷
دالی، سالوادُر ۲۰۵
دُبوژینسکی، م. ۲۷
'در پائیز درخشان' (نباکف) ۲۹
«در جستجوی زمان گمشده» (پروست) ۱۷، ۵۵
«درس‌هائی دربارهٔ ادبیات روس» (نباکف) ۴۶، ۷۵، ۱۲۸، ۱۴۷
«درماندگی» (نباکف) ۴۵
«دعوت به مراسم گردن‌زنی» (نباکف) ۱۰، ۲۲، ۴۵، ۵۸، ۶۳، ۶۸، ۱۴۶ ـ ۱۲۲، ۱۴۷م، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۶۲م، ۱۶۳م، ۱۶۶م، ۱۷۶، ۱۸۴، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۴۸، ۲۵۵، ۲۸۴، ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۲۰، ۳۷۴، ۳۹۸م
«دفاع لوژین» (نباکف) ۴۵م، ۴۷
«دکتر جکیل و آقای هاید» (ستیونسن) ۳۲۷
دگا، ادگار ۲۰۵
«دلُرس» (سوینبرن) ۲۷۶
«دلقک‌ها را ببین!» (نباکف) ۱۰، ۶۶، ۷۱م، ۹۱ ـ ۸۱، ۹۵، ۱۱۴، ۱۵۳، ۱۹۲م، ۲۸۰، ۳۶۱، ۳۷۸، ۳۸۴، ۳۹۸
«دن کیشوت» (سروانتس) ۱۶۷، ۱۶۸م، ۱۶۹م، ۱۷۰م، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۸۷، ۲۰۷، ۲۱۲، ۳۹۱
«دوران معصومیت» (رینولدز) ۳۲۰
دورتی ۵۰
دولالاند، پیر («هدیه») ۲۱، ۱۵۳
دِوِن‌پُرت، گای ۱۶۸
دویل، کنن ۲۶
دیتریش، مارلنه ۳۲۳
دیچز، دیوید ۵۴م
'دیدار' (نباکف) ۳۸
دیده‌رو، دنیس ۵۹، ۲۹۹
دیزا («آتش رنگ‌باخته») ۲۴۹م، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۶۵م، ۲۶۶م
دیکنز، چارلز ۲۰، ۵۱، ۵۵، ۲۲۲
دیمن («آدا») ۳۴۲م، ۳۴۵، ۳۴۶م،

۳۷۰، ۳۷۱م، ۳۸۴

'ر.'، آقای («پشتنماها») ۸، ۱۰م، ۱۵م، ۳۴۰، ۳۶۳، ۴۰۰م
راسکولنیکف (داستایوسکی) ۲۰۰
راک‌ول، نُرمن ۲۰۵
رب‌گریه، آلن ۵۵
'رجوع کنید به واقعی' («دلقک‌ها را ببین!») ۹۲
رُرتی، ریچارد ۱۸۳م، ۱۸۴، ۲۲۲م، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۶۱م، ۲۶۲، ۲۸۴، ۳۰۶م، ۳۸۰م
رُزنبرگ، دکتر آلفرد ۱۲۸
رکنُی، نینا («زندگی واقعی سباستین نایت») ۹۷م، ۹۸، ۹۹م، ۱۰۰م، ۱۰۸، ۱۰۹م
رکه‌برون («زندگی واقعی سباستین نایت») ۱۰۲م، ۱۰۳
«رمئو و ژولیت» (شکسپیر) ۳۸۳
رَمتُن، دیوید ۷۳، ۱۶۵
رمیزُف، الکسه‌یی ۷۶
«رنه» (شاتوبریان) ۳۹۰
روکانتن (سارتر) ۵۵
'رول' ۳۴م
ری، دکتر جان («لولیتا») ۲۷۲، ۳۰۲ـ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲
ریچاردز، ی. الف. ۱۶۸
رینولدز، جاشوا ۳۲۰

زمبلا («آتش رنگ‌باخته») ۲۲۳، ۲۲۵م، ۲۲۹، ۲۳۰م، ۲۳۲، ۲۳۵م، ۲۳۶م، ۲۳۷، ۲۴۳م، ۲۴۴م، ۲۴۵م، ۲۵۲، ۲۵۳م، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۹، ۳۱۴م، ۳۸۱، ۳۹۸م
«زندگی تیمون آتنی» (شکسپیر) ۲۲۴، ۲۲۵م، ۲۳۴، ۲۴۵
«زندگی ساموئل جانسُن» (بازول) ۲۲۳
«زندگی واقعی سباستین نایت» (نباکف) ۴۱، ۴۲، ۴۴، ۵۶، ۷۰، ۷۱م، ۸۲، ۸۳، ۸۷، ۹۰، ۹۱ـ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۸۴، ۱۹۲، ۲۰۶م، ۲۴۶م، ۲۶۰، ۲۸۰، ۲۸۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۹۹
زینا («هدیه») ۷۶م، ۷۷، ۷۸م، ۷۹م، ۸۰م، ۸۱، ۸۳، ۲۱۹م، ۳۷۷
«ژاک فاتالیست» (دیده‌رو) ۳۹۱
ژوکستا ۱۸۵

ژوکفسکی، واسیلی ۱۲۳م، ۱۶۳

«ساحر» (نباکف) ۲۱۹
سارتر، ژان پل ۵۴، ۵۵م
سانچو (سروانتس) ۱۷۵
ستالین، ژوزف ۴۱، ۵۱، ۷۴، ۷۶، ۱۵۵
ستاندال ۵۵
ستانیسلاوسکی، کنستانتین ۲۰، ۲۰۰
سترن، لارنس ۲۱۴، ۲۹۹
ستریندبرگ، آگوست ۳۷۵
ستفن (جویس) ۵۴
ستنفُرد، دانشگاه ۴۴، ۴۹، ۵۰
ستیونسن، رابرت لوئی ۵۱، ۳۲۷
سدارگ («آتش رنگ‌باخته») ۲۵۳م، ۲۵۴م
سروانتس، میگل دو ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰م، ۱۷۱، ۱۸۷م
سکیمپُل (دیکنز) ۲۲۲
سلین، لوئی فردیناند ۵۵
سلونیم، ورا رک 'ورا نباکف'
سلینجر، ج. د. ۵۵
سن‌پترزبورگ ۱۹، ۲۵م، ۳۰، ۳۱، ۳۷، ۶۷م، ۶۸، ۷۴، ۹۳، ۱۸۹، ۱۹۵، ۲۲۰
سو، اوژن ۵۵
سوتلانا ۳۷
سولژنیتسین، الکساندر ۶۶م
«سولوس رکس» (نباکف) ۲۱۹
سوینبرن، الجرنُن ۲۷۶
سیرین ۳۴م، ۳۵م، ۴۵م، ۴۶، ۴۷، ۸۷، ۱۹۶م، ۳۸۹
سیلبرمان رک 'سیلر'
سیلر («زندگی واقعی سباستین نایت») ۱۰۷، ۱۰۸م
سیندرلا ۲۰۵م، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۱م، ۲۱۲
سینسیناتوس («دعوت به مراسم گردن‌زنی») ۱۰، ۲۱، ۸۹، ۱۴۶ـ۱۲۴، ۱۵۰م، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰م، ۱۶۲م، ۱۶۴، ۱۶۵م، ۱۶۶م، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۹۱، ۲۲۱، ۲۴۷، ۲۸۰، ۲۸۸م، ۳۲۷، ۳۹۸
سینیوسف («اولتیما تول») ۲۲۰م، ۲۲۱

شاتوبریان، فرانسوا-رنه ۳۹۰م
شارلت («لولیتا») ۱۰، ۷۹، ۱۱۱، ۳۳۹ـ۲۶۹
«شاه، بی‌بی، سرباز» (نباکف) ۴۵،

۳۰۴
«شاه لیر» (شکسپیر) ۲۶۵
شکسپیر، ویلیام ۱۹، ۲۶، ۵۵، ۲۲۴م، ۲۲۵م، ۲۳۴، ۲۴۱، ۲۴۵م، ۲۶۴م، ۲۶۵م، ۳۸۲
شکلوفسکی، ویکتور ۱۶۱م، ۲۱۴
«شنل» (گوگول) ۱۶۸، ۱۷۷، ۲۱۴
شوارتز، دلمُر ۵۵
«شهادتی قطعی» (نباکف) ۵۸
شید، جان («آتش رنگ‌باخته») ۲۱۹، ۲۶۸ــ۲۲۳، ۲۸۳، ۳۰۶، ۳۵۴، ۳۸۱م، ۳۸۹
شید، سیبیل («آتش رنگ‌باخته») ۲۲۷م، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱م، ۲۴۳م، ۲۴۹م، ۲۵۰، ۲۶۵م، ۲۶۶، ۲۶۷
شید، هیزل («آتش رنگ‌باخته») ۲۲۷م
شیلر، فردریخ ۱۹۹

'صیادان مسحور' («لولیتا») ۳۱۳، ۳۲۱
صیادان مسحور («لولیتا») ۳۱۳

ضدالارض («آدا») ۳۴۴م، ۳۴۵م، ۳۴۷م، ۳۵۲، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۹۰م، ۴۰۰
'فاجعهٔ سباستین نایت' («زندگی واقعی سباستین نایت») ۹۵
فاکنر، ویلیام ۱۰، ۵۵
فالتر («اولتیما تول») ۲۲۰م
«فخر» (نباکف) ۲۲، ۴۵، ۹۰، ۲۰۹
فراست، رابرت ۲۳۴، ۲۳۷
فرانس، آناتول ۲۱
فروید، زیگمُند ۵۴، ۱۸۵، ۲۴۰، ۳۷۶
فلوبر، گوستاو ۲۰، ۲۶، ۵۱، ۵۵، ۱۲۷، ۳۹۰
فندامینسکی، ایلیا ۴۰، ۴۴م
فیتزجرالد، ادوارد ۶۴
فیلد، اندرو ۱۹، ۴۲
«فینه‌گنز ویک» (جویس) ۴۰، ۳۸۲
فیودر («هدیه») ۴۹م، ۷۱، ۷۲، ۷۵ــ۸۱، ۸۲م، ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۹۰، ۹۳، ۱۱۰، ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۲۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۸۷، ۲۹۴م، ۳۵۳، ۳۶۳، ۳۹۸

کارنین، آنا (تولستوی) ۱۵۶، ۱۹۷، ۳۸۹، ۳۹۶
کارول، لوئیس ۱۱۵

«کازابلانکا» (کرتیس) ۳۴۸
کازان، الفرد ۶۳
کافکا، فرانتس ۵۱، ۵۵، ۱۲۰، ۱۳۰، ۱۶۸، ۲۰۳، ۲۱۶
کاکرل، جک («پنین») ۱۷۵م، ۱۷۶م، ۱۷۸، ۱۸۳م، ۱۹۲، ۱۹۷، ۲۴۰
«کرگدن» (یونسکو) ۱۳۰
کرنل، دانشگاه ۵۰م، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۶۰م، ۶۳
کروگ، آدام («بند سینیستر») ۲۱، ۸۹، ۱۴۵م، ۱۵۶ ـ ۱۴۶، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۹۱، ۲۲۱، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۶۰، ۲۸۸، ۳۹۹
کروگ، اُلگا («بند سینیستر») ۱۴۸
کروگ، دیوید («بند سینیستر») ۱۴۸م، ۱۵۰م
کریستی، آگاتا ۳۲۴
کریمُنا («پنین») ۱۷۳م، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۸۲، ۱۸۳
کریمه ۲۵م، ۲۶، ۳۰، ۳۱م
کلیمنتس، جون («پنین») ۱۷۹م، ۱۸۰م، ۱۸۲، ۱۹۳
کلیمنتس، لارنس («پنین») ۱۷۷م، ۱۷۹م، ۱۸۰م، ۱۹۳
کنراد، جوزف ۲۶، ۵۵
کُنمل، دایی («آتش رنگ‌باخته») ۲۴۵م
کوبریک، ستنلی ۶۱
کورُپاتکین، ژنرال ۶۹م
کوک، ال رک 'کوکلنیکف'
کوکلنیکف، الکساندر («پنین») ۱۹۵م، ۱۹۶
کویلتی، کلر («لولیتا») ۳۳۹ ـ ۲۶۹، ۳۵۳
کویین، دلرس («لولیتا») ۳۲۵
که‌نو، ریموند ۵۵
کیپلینگ، رودیارد ۲۶، ۲۴۵
کیتی (تولستوی) ۵۴، ۱۹۷
کیشوت (سروانتس) ۱۶۷، ۱۶۹م، ۱۷۰م، ۱۷۱م، ۱۷۲م، ۱۷۵، ۱۷۶م، ۱۸۷، ۲۰۶، ۲۰۷م، ۲۱۲، ۲۱۳م، ۲۴۵
کیمبریج، دانشگاه ۳۲، ۳۳م، ۳۴، ۳۶م، ۹۵، ۱۰۱، ۳۴۳
کین‌بُت («آتش رنگ‌باخته») ۱۵۹، ۱۸۴، ۲۰۴، ۲۱۹، ۲۲۱م، ۲۲۲م، ۲۶۸ ـ ۲۲۳، ۲۶۹م، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۱م، ۳۰۶، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۹۸م

گالیمار، انتشارات ۶۰

گامبرُویچ، ویتُلد ۲، ۳، ۱۳، ۱۴
گرادس، یاکُب («آتش رنگ‌باخته») ۲۳۰م، ۲۳۱م، ۲۳۲م، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۸، **۲۵۳ـ۲۵۹**، ۲۶۰م، ۲۶۵م، ۲۶۸
گری، جک رک 'گرادس'
گریم، برادران ۳۱۳
گرین، گراهام ۵۹
گلد، هربرت ۵۵
گوته، یوهان ولفگانگ ۱۹۹
گودمن، آقای («زندگی واقعی سباستین نایت») ۹۵م، ۹۶م، ۹۷م، ۹۸، ۱۰۱م، ۱۰۲، ۱۸۴، ۲۴۷
گوردن، جان ۵۹م
گورکی، ماکسیم ۳۱، ۴۶م
گوگول، نیکلای ۲۶، ۵۱، ۵۵، ۷۵م، ۷۶، ۹۴، ۱۲۰م، ۱۲۱م، ۱۲۸، ۱۵۸، ۱۶۸، ۱۷۴، ۲۰۶م، ۲۱۴م، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۹۹م، ۳۰۰، ۳۳۳م، ۳۳۴م

لاول، رابرت ۶۴
«لایجیا» (پو) ۲۷۲
لایوس ۱۸۵
لئون، پل و لوسی ۴۰
لرمانتف، میخائیل ۶۸
لندن، جک ۲۰۲م
لنین، ولادیمیر ۳۱، ۳۴، ۷۴، ۱۲۸، ۱۴۷، ۱۷۳، ۱۹۷، ۲۰۳
لنین‌گراد رک 'سن‌پترزبورگ'
لوست («آدا») ۴۲، **۴۰۰ـ۳۴۰**
«لولیتا» (نباکف) ۲۲، ۳۹، ۵۶، ۵۸م، ۵۹م، ۶۰م، ۶۱م، ۶۲م، ۶۳م، ۶۵م، ۱۱۱م، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۶۰، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲م، ۲۴۲م، **۳۳۹ـ۲۶۹**، ۳۵۳، ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۸۱، ۳۹۷، ۳۹۸م
لولیتا («لولیتا») ۱۰، ۳۹م، ۷۹، ۸۹، ۱۷۲، **۳۳۹ـ۲۶۹**، ۳۵۷م، ۳۶۹م، ۳۷۸م، ۳۸۰، ۳۸۳م، ۳۸۹، ۳۹۸
لوین، هری ۱۶۸
لوییز («دلقک‌ها را ببین!») ۸۳م
لیُوین (تولستوی) ۱۹۷

«مادام بواری» (فلوبر) ۲۰، ۵۱، ۲۹۶
مارت («دعوت به مراسم گردن‌زنی») ۱۳۹م، ۱۵۰
مارتین («فخر») ۲۲، ۹۰م، ۹۱، ۲۰۹
«مارتین ایدن» (لندن) ۲۰۲

مارکس، برادران ۱۳۹
مارکس، کارل ۱۲۷، ۲۴۰
مارینا («آدا») ۳۴۲م، ۳۴۵، ۳۴۶م، ۳۷۰م، ۳۷۱م، ۳۸۴
«ماشنکا» (نباکف) ۴۵
مالارمه، ستفان ۲۷۷
مان، توماس ۵۵
متفکر فرانسوی رک 'دولالاند'
مجموعهٔ ویکز ۵۰م
«محاکمه» (کافکا) ۱۳۰
مرداک، ایریس ۱۳۴
«مسخ» (کافکا) ۵۴، ۵۵، ۱۶۸، ۲۱۶
مندلشتام، اوسیپ ۲۷
«منسفیلد پارک» (آستن) ۵۳، ۳۹۰م، ۳۹۶
موپاسان، گی دو ۳۹۰، ۳۹۵
مود، عمه («آتش رنگ‌باخته») ۲۳۷، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۴۷
موزهٔ جانورشناسی تطبیقی (هاروارد) ۵۰
موسه، آلفرد دو ۲۸
مونترو (سوئیس) ۶۲، ۶۶
مونته‌کارلو ۱۰۲
میشله، ژول ۱۶۸
میلتن، جان ۸۹
میلیوکف، پل ۳۵م
نادژدا، کشتی ۳۱
'نامه‌هائی از ارض' («آدا») ۳۴۷، ۳۴۸
نایت، سباستیان («زندگی واقعی سباستین نایت») ۷۱، ۷۲م، ۷۹، ۸۲، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۱۲۱ـ۹۱، ۱۲۲، ۱۶۳، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۷، ۲۸۶م، ۲۸۷، ۳۲۱، ۳۴۷، ۳۹۲، ۳۹۹
نباکف، اُلگا ۱۹، ۴۳م
نباکف، اِلنا ۱۹، ۴۳م، ۶۲
نباکف، دمیتری ۳۹م، ۴۰، ۴۱، ۴۴م، ۶۱، ۶۲، ۶۷، ۳۹۹
نباکف، سرگه‌یی ۱۹، ۳۰، ۳۷م، ۴۲م
نباکف، که‌ریل ۱۹، ۴۲، ۴۳م
نباکف، ورا ۳۷م، ۳۸، ۳۹م، ۴۰م، ۴۴، ۵۸، ۶۱، ۸۳، ۸۸، ۲۹۲، ۳۳۳، ۳۵۸، ۳۹۹
نباکف، ولادیمیر دمیتریه‌ویچ ۲۰م، ۲۶م، ۲۹م، ۳۰م، ۳۱م، ۳۲، ۳۴، ۳۵م، ۶۹م، ۲۵۷م
نزبیت ۳۳، ۳۴
'نشانه‌ام' («لولیتا») ۳۰۳
«نفوس مرده» (گوگول) ۲۹۹
نیچه، فردریخ ۲۱

'و' («زندگی واقعی سباستین نایت») ۱۲۱ـ۹۱، ۱۲۲م، ۲۰۶، ۲۴۶م، ۲۸۷، ۳۲۱، ۳۹۹
وادیم («دلقک‌ها را ببین!») ۷۱، ۷۲، **۹۱ـ۸۱**، ۹۲، ۱۱۴م، ۱۱۵، ۱۹۲، ۲۸۷، ۳۸۴، ۳۹۸
وایت، کاترین ۶۴
وایرا، باغ ۲۳م، ۲۴م، ۲۵م، ۲۶، ۲۹، ۴۹، ۱۹۶، ۳۴۲، ۳۴۳م، ۳۶۰، ۳۶۱
وایلد، اُسکار ۲۱، ۲۶
وایلدر، تورنتن ۱۶۸
وایمار ۱۹۹، ۲۰۰
«ورای آینه» (کارول) ۱۱۶، ۱۲۱
وردسمیت، دانشگاه («آتش رنگ‌باخته») ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۳۰
ورن، ژول ۲۶
ورُنسکی (تولستوی) ۱۹۷
وزغ رک 'پدوک'
ولتماند («آدا») ۳۴۸، ۳۴۹
ولز، ه. ج. ۵۵
ولزلی، دانشگاه ۵۰م، ۵۱، ۱۳۷
ولنتینا ۲۴م، ۲۵م، ۲۹م، ۳۲
وَن («آدا») ۲۵، ۴۲، ۳۳۸، **۴۰۰ـ۳۴۰**
ون‌گوگ، ونسان ۲۰۵، ۳۲۳
ونی‌آدا («آدا») ۳۹۶م
وودکراچ، جوزف ۱۶۸
وولف، ویرجینیا ۱۱۱م
ویلسن، ادمُند ۶۴م، ۶۵، ۱۵۴م، ۱۵۵م، ۱۵۶، ۱۵۷
ویلسن، اَنگس ۵۹
«ویلیام ویلسن» (پو) ۳۲۷
ویند، اریک («پنین») ۱۸۰م، ۱۸۱م، ۱۸۴م، ۱۸۵م، ۱۸۶، ۲۰۵م
ویند، لیزا («پنین») ۱۸۰م، ۱۸۱م، ۱۸۲م، ۱۸۴، ۱۸۵م، ۱۸۶م، ۱۸۹م، ۱۹۰م، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۰م، ۲۰۱م، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵م، ۲۰۸
ویند، ویکتور («پنین») ۱۸۱م، ۱۸۵م، ۲۰۰م، ۲۰۱م، ۲۰۲م، ۲۰۳م، ۲۰۴م، ۲۰۵م، ۲۰۶، ۲۰۷م، ۲۰۹، ۲۱۰م، ۲۱۱م، ۲۱۸م، ۲۱۹
ویندل، دانشگاه («پنین») ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۰۰، ۲۱۱

هاروارد، دانشگاه ۵۰، ۱۶۸
هامبرت، هامبرت («لولیتا») ۴۹، ۷۹، ۱۵۹، ۱۸۴، ۲۲۱م، ۲۲۲، ۲۴۲م، **۳۳۹ـ۲۶۹**، ۳۵۷م، ۳۶۹م، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰م،

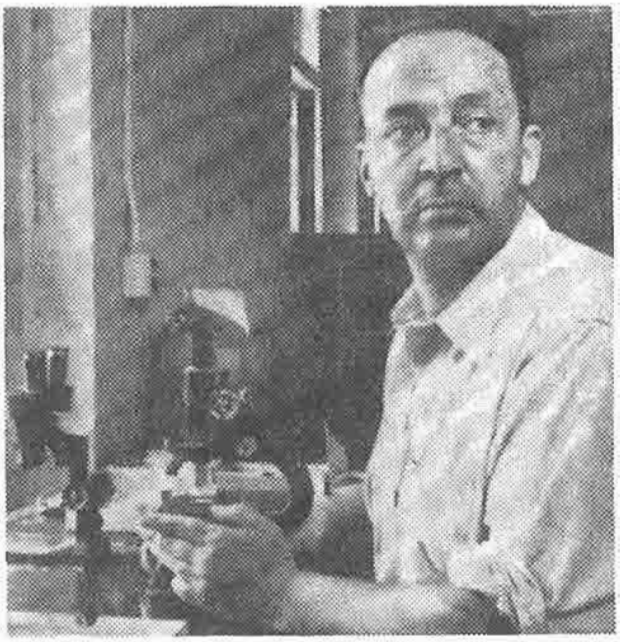
۳۸۲، ۳۸۳م، ۳۹۸
هاید، آقای (ستیونسن) ۳۲۷
هـــاید، ج.م. ۱۱۸، ۱۷۷، ۲۱۳، ۲۱۴م، ۲۱۵، ۲۱۶م، ۲۳۴، ۲۵۲، ۲۸۱، ۳۴۶، ۳۷۸م، ۳۹۲
«**هدیه**» (نباکف) ۴۵، ۴۹، ۶۸، ۷۱م، ۷۳، ۷۴، ۷۵ــ۸۱، ۸۲، ۸۳م، ۸۷، ۹۰، ۹۳م، ۹۵، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۲۳م، ۲۱۹م، ۲۳۹، ۲۵۰، ۲۸۰، ۲۹۴، ۳۵۳، ۳۶۱، ۳۷۷، ۳۹۸
هردر، یوهان گاتفرید ۱۹۹
«**هزار و نهصد و هشتاد و چهـار**» (اُرول) ۱۵۹م
هگل، گ. و. ف. ۱۶، ۳۳۱
«**هملت**» (الیویه) ۵۴
«**هملت**» (شکسپیر) ۲۶۵، ۳۴۸
هملت (شکسپیر) ۱۶۷م
همینگ‌وی، ارنست ۵۵
هورتن، میلدرد ۱۳۷م
هوسرل، ادمُند ۳۳۵
هوگو، ویکتور ۲۱
هیتلر، آدلف ۴۱، ۵۱، ۱۲۸، ۳۴۸
هیچکاک، آلفرد ۶۶م
هیو («پشتنماها») ۷م، ۸م، ۹م، ۱۰م، ۱۲، ۱۵

یاکبسُن، رُمن ۵۴م، ۳۳۴، ۳۳۵
یونسکو، اوژن ۱۳۰

نباکف و برادرش سرگئی در کودکی، ۱۹۰۱.

نباکف هفت‌ساله با پدرش در سن‌پترزبورگ، ۱۹۰۶.

نباکف در سن‌پترزبورگ، ۱۹۱۵.



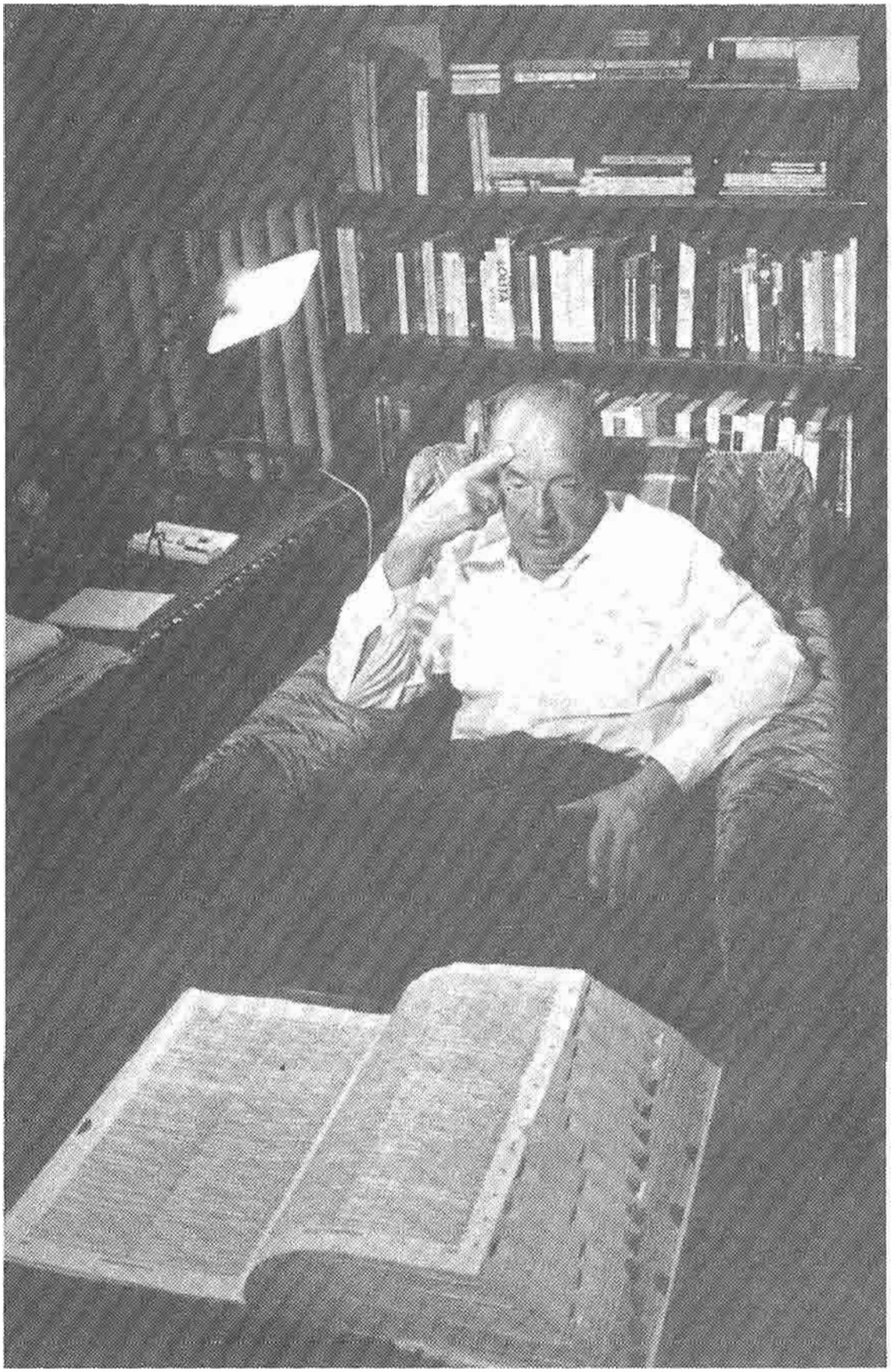
نباکف در موزهٔ جانورشناسی تطبیقی دانشگاه هاروارد. ۱۹۴۷.

نباکف و پسرش دمیتری. برلین، ۱۹۳۶.
عکاس ورا نباکف.

نباکف در خانه‌اش در امریکا. اواخر سال ۱۹۵۷.

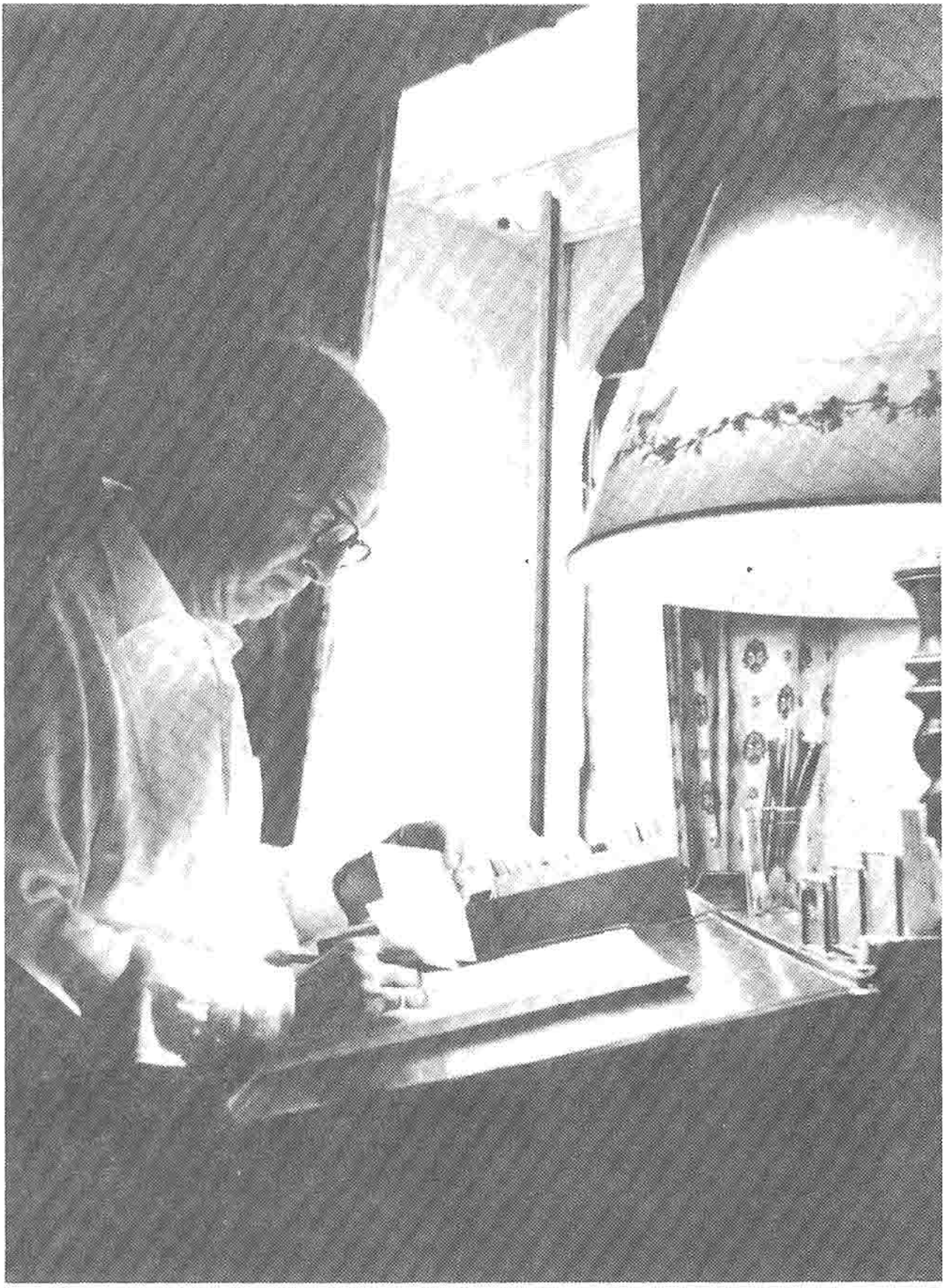
نباکف در اروپا. عکس از مارک ریبو.

نباکف در باغ هتل محل سکونتش در مونترو، سوئیس.

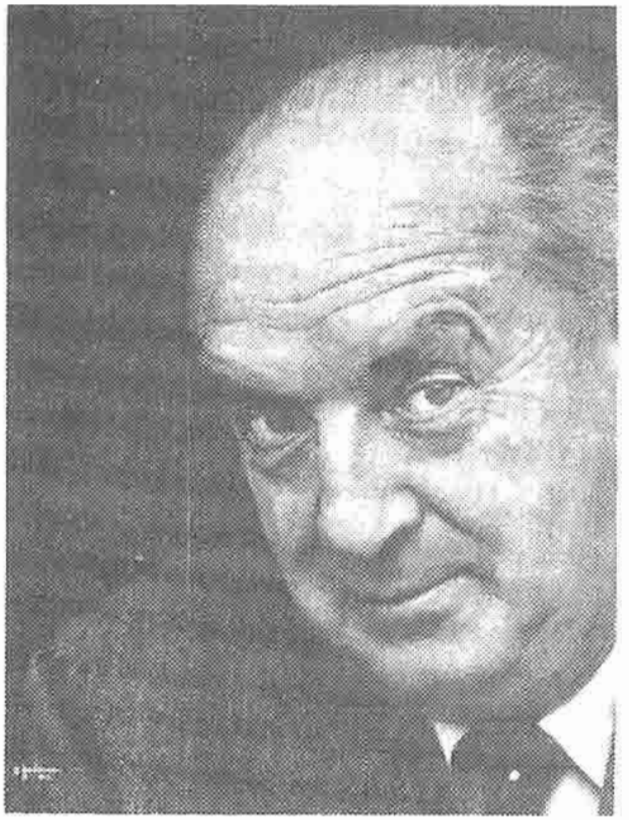


نباکف و فرهنگ بزرگ وبستر. عکس از فیلیپ هالزمن، ۱۹۶۸.

نباکف و همسرش ورا. عکس از هالزمن، ۱۹۶۸.



نباکف پشت میز کار خود در سوئیس. عکس از هالزمن، ۱۹۶۶.



دو تکچهره از ولادیمیر نباکف
کار فیلیپ هالزمن، ۱۹۶۸.

نباکف در برابر دوربین فیلمبرداری تلویزیون مونیخ. اکتبر ۱۹۷۲.

نباکف از دید دیوید لیواین. ۱۹۷۲.

ANTITERRA

A Critical Reading of Vladimir Nabokov's Novels

AZAR NAFICY

Tehran, 1994

سؤال اصلی این‌که ... آیا به‌زبان گذشته فکر می‌کنیم و می‌نویسیم؟ آیا هویّت خودمان را دودستی تسلیم 'غیرخود' می‌کنیم و به‌زبان حالی بدلی ـ و به‌ناچار دست‌دوم ـ اکتفاء می‌کنیم؟ آیا خود را فرسایی سرنوشت می‌دانیم و ناتوانی‌هایمان را در پس گلایه از روزگار پنهان نگه می‌داریم؟ نیاکف به همهٔ این سؤال‌ها پاسخ منفی می‌دهد. با فاجعهٔ ازدست‌دادن سرزمین مادری و فاجعهٔ ازدست‌دادن گذشتهٔ فردی و جمعی و فاجعهٔ ازدست‌دادن فرهنگ ملی روبه‌رو می‌شود ـ به‌کمک تفکّر و تحیّل.

زندگی نیاکف ... همزمان است با بسیاری از حوادث مهم قرن معاصر ـ دورانی آشوب‌زده و پُرتلاطم. با این‌همه در زندگی درونی نیاکف کمتر تغییری پیداست. گویی همواره در جهت نفی و براندگی بیرونی قدم برمی‌دارد. قهرمانی او نه در رفتار متداول قهرمانانه که در اصرارش خلاصه می‌شود. اصرار به‌حفظ فردیّت و تمامیّت.

۱۱۰۰ تومان