ناباکوف و منطق مکالمه

تحلیلی از رمان لولیتا، اثر ولادیمیر ناباکوف

کاوه نیک‌منش*

چکیده

نظریات میخاییل باختین در باب رمان چندآوایی (Polyphonic novel) و نیروی زایندهٔ نهفته در این نوع رمان، ابزارهایی مناسب در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا بتواند به خوانشی ژرف از رمان دست یابد. با به‌کارگیری این مفاهیم در رمان لولیتا (*Lolita*)، اثر ولادیمیر ناباکوف (Vladimir Nabakov)، می‌توان به برداشتی جدید از این رمان رسید.

واژه‌های کلیدی: منطق مکالمه، چندآوایی، گفت‌وگو، هم‌زیستی، گفتمان دوسویه، گفتمان مستقیم، گفتمان بازنمایی‌شده، سبک‌پردازی، تقلید نقیضه‌ای، اسکاز.

مقدمه

گرچه لولیتا سال‌ها پیش توسط ذبیح‌الله منصوری ترجمه شده بود، امکان آشنایی مستقیم با این اثر برای بسیاری از خوانندگان فراهم نیامده است. یکی از مسائلی که در ذهن خواننده مطرح می‌شود، یافتن رویکرد مناسب برای نقد این رمان است؛ چرا که لولیتا از آن نوع آثاری است که زمینه‌ای مناسب برای بسیاری از رویکردها را در خود دارد. در اینجا صِرفِ رمان بودن این اثر به نگارنده کمک کرد تا عمدهٔ نقاط اشتراک آن را با آرای باختین بیابد؛ چرا که بیش از دیگر نظریه‌پردازان ادبیات، میخاییل باختین است که رمان را کانون کار خود قرار داده است.

بحث و بررسی

لولیتا داستان سفری است که هومبر هومبر (Humbert Humbert) با لولیتا در پیش می‌گیرد؛ سفری طولانی و دشوار که نشان سلوکی درونی نیز هست. بخش بسیاری از مشکلات ذهنی و روانی هومبر مربوط به عشق نافرجام او در ۱۶سالگی به دلیل مرگ معشوقهٔ او، ازدواج و جدایی از همسر اول خود در ۲۹ سالگی، دیدار با لولیتا و ازدواج با شارلوت هاز، مادر لولیتا، است. تمام رمان را هومبر به صورت یادداشت‌هایی در زندان می‌نویسد، که به دلیلِ کشتن کلر کیلتی، رباینده لولیتا، محکوم به اعدام می‌شود.

بدون تردید، چنین خلاصهٔ کوتاهی نمی‌تواند بیانگر عمق و عظمت رمان ناباکوف باشد؛ چرا که در این خلاصه، از زبان ویژه، تکنیک‌های درخشان و شیوهٔ منحصربه‌فرد ناباکوف خبری نیست.

بنابراین نظری بر آرای اصلی باختین، راهگشا خواهد بود تا پس از آن، لولیتا را در پرتو این آرا ببینیم.

باختین در کنار افرادی چون والنتین ولوشینوف و پاول مدودُف، جنبشی را در نظریهٔ ادبی آغاز کردند که اساس آن را مخالفت با جنبه‌های انتزاعی زبانشناسی سوسور و جنبهٔ تبلیغاتی مارکسیسم موجود در ادبیات رئالیستی اجتماعی دوران استالین تشکیل می‌داد. تفاوت عقیدهٔ باختین و سوسور در تعریف آنها از زبان است. زبان، به زعم باختین، نظامی کلّی و تابع قوانین انتزاعی به نام لانگ (Langue) نیست. باختین «به‌طور کامل مفهوم بیانی منفرد، پایان‌یافته و تک‌آوا را که از بافت حقیقی و کلامی خود دور افتاده و آمادهٔ دریافت هیچ نوع پاسخی نیست و فقط درکی منفعلانه را خواستار است» (سلدن، ۱۹۹۳: ۳۹)، نمی‌پذیرد. اگر سوسور لانگ و قوانین حاکم بر زبان را کانون توجه خود قرار می‌دهد، باختین بر گفتمان و پارول (Parole) تأکید دارد. برای باختین، گفت‌وگو میان افراد و بافت حاصل از این گفت‌وگو بسیار مهم است. در نظر وی، هر گفته‌ای در پاسخ به گفتهٔ پیش از خود و در انتظار پاسخی از گفتهٔ پس از خود است. بنابراین زبان ماهیّتی تعاملی و اجتماعی می‌یابد.

باختین در مسائل بوطیقای داستایوفسکی، او را آغازگر رمان چندآوایی معرفی کرد که در تقابل با رمان تک‌آوایی تولستوی قرار می‌گیرد. از ویژگی‌های رمان داستایوفسکی، تنوّع آوا و وجود آگاهی‌هایی مستقل و مشخص است که هرکدام دیدگاه‌های جداگانهٔ خاص خود را ارائه می‌کنند. در این نوع آثار «هیچ تلاشی انجام نمی‌شود تا دیدگاه‌های مختلف شخصیت‌های مختلف یکدست شوند» (همان: ۴۰). آگاهی و ذهنیت شخصیت‌ها تحت حاکمیت صدا

باختین در کنار افرادی چون والنتین ولوشینوف و پاول مدودُف، جنبشی را در نظریهٔ ادبی آغاز کردند که اساس آن را مخالفت با جنبه‌های انتزاعی زبانشناسی سوسور و جنبهٔ تبلیغاتی مارکسیسم موجود در ادبیات رئالیستی اجتماعی دوران استالین تشکیل می‌داد

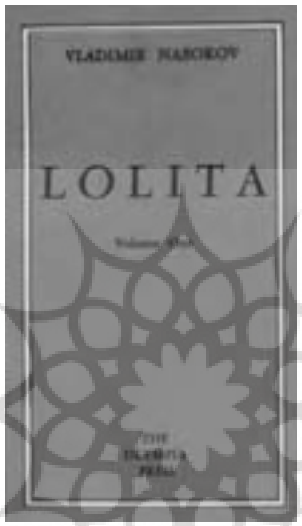
ولادیمیر ناباکوف

یا آگاهی یگانهٔ نویسنده یا راوی درنمی‌آید؛ بلکه صدای نویسنده نیز صدایی می‌شود در کنار سایر صداها و آواهای موجود دیگر در اثر. بدین ترتیب، دیدگاه شخصیت‌ها که ممکن است به ایدئولوژی‌های مخالفی تعلق داشته باشند، با دیدگاه نویسنده در یک سطح قرار می‌گیرد و جملگی اهمیتی یکسان می‌یابند.» تنوّع و گونه‌گونی آگاهی‌ها و آواهای مستقل و هم‌آوایی کامل میان آنها، به راستی که از ویژگی‌های آثار داستایوفسکی است ... کلام قهرمان دربارهٔ خودش و جهان، به همان اندازه معتبر است که کلام مؤلف؛ و تابع تصویر عینیت یافتهٔ قهرمان و همچون یکی از منش‌های او نیست» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۰۰).

چنین ویژگی‌هایی را در رمان‌های تک‌آوا نمی‌توان یافت. در این نوع آثار، تنها با یک صدا و یک ایدئولوژی که منحصراً متعلق به نویسنده است، روبه‌رو هستیم؛ چرا که نویسنده صداها و آگاهی‌های دیگر را مطیع ایدئولوژی و جهان‌بینی یک‌سونگرانهٔ خود می‌کند. شخصیت‌های لولیتا هیچ کدام تحت انقیاد صدا یا آگاهی راوی یا نویسنده درنیامده‌اند، که به این دلیل به رمان چندآوایی نزدیک می‌شود. این آزادی و استقلال شخصیت‌ها، از ۲ جنبه قابل بررسی است: ۱. جنبهٔ محتوایی، ۲. جنبهٔ صوری.

از لحاظ محتوایی، می‌توان از شخصیت مستقل و آزاد لولیتا شروع کرد. این منش آزاد لولیتا، در فرار او از دست هومبر و ازدواج

با ریچارد اِف. شیلر خود را نشان می‌دهد که شورشی است علیه منش مستبدّانه و تک‌گوی هومبر. این فرار بزرگ، هم جاودانگی و هم آزادی را برای لولیتا به ارمغان آورد؛ جاودانگی بدان علت که این اقدام بهانه‌ای می‌شود تا هومبر رمان را به صورت اعترافنامه‌ای بنویسد، و آزادی بدان علت که لولیتا به زندگی مطلوبِ هرچند کوتاهِ خود می‌رسد. هومبر نیز نه تسلیم آگاهی تک‌گویانهٔ نویسندهٔ رمان، ناباکوف، شده و نه تسلیم انزوای نابودگر زندان می‌شود. او به عنوان شخصیتی آزاد، به گذشتهٔ خود رجعت می‌کند و آن گذشتهٔ شیرین زندگی در کنار لولیتا را در تقابل با زمان حالِ پررنج قرار می‌دهد و این حالت نظیر به نظیر گذشته و حال، جنبهٔ گفت‌وگویی رمان را تقویت می‌کند؛ چرا که در بین گذشته و حال نیز گفت‌وگو برقرار می‌شود. بهترین نمود این حالت را در فصل ۲۶ از بخش اول رمان می‌بینیم. این فصل، کوتاه‌ترین، اما کلیدی‌ترین فصل رمان است. قبل از این فصل، هومبر به مسافرت خود به همراه لولیتا می‌پردازد، که آن را به صورت نوعی بهشتِ از دست‌رفته تجسم می‌کند؛ اما در این فصل، سیر روایی رمان شکسته و هومبر از سردرد مزمن خود در زمان حال و کم بودن فرصت برای نوشتن شکایت می‌کند. پس دنیای بهشت‌گونهٔ گذشته با دنیای تلخ حال در گفت‌وگو قرار می‌گیرد.



ویژگی محتوایی بعدی، دو لحنی بودن شخصیت لولیتاست؛ چرا که در برابر خواننده، دو لولیتا حضور دارد: یکی لولیتای شاد و باانرژیِ مورد نظر هومبر و دیگری لولیتای غمگین و افسرده، که لولیتای واقعی است. این هم‌زیستی(Coexistence)، همان است که مطابق با نظر پَیتون، «منجر به برخورد دنیای تک‌گویانهٔ خارج که توسط هومبر خلق شده، با دنیای گفت‌وشنودی لولیتا» می‌شود (پَیتون، ۲۰۰۲: ۱۱۸).

علاوه بر جنبهٔ محتوایی، لولیتا حالت‌های صوری خاصی را نشان می‌دهد که تأکیدی بر چندآوایی بودن این رمان است. این عوامل شکلی و صوری، یگانگی گفتمان را از بین می‌برند؛ به طوری که در یک گفته (Utterance) دو هدف وجود خواهد داشت که منجر به تشکیل گفتمان دوسویه می‌شود، که در این مورد، باختین به دسته‌بندی انواع گفتمان در رمان می‌پردازد و دیوید لاج این گفتمان‌ها را به سه گونه تقسیم می‌کند: ۱. گفتمان مستقیم نویسنده (Direct discourse)، ۲. گفتمان بازنمایی‌شده (Objectified discourse)؛ ۳. گفتمان دوسویه (Double oriented discourse) (لاج، ۱۹۹۰: ۳۳). گونهٔ اول به صدای راوی اشاره دارد و گونه دوم به گفت‌وگو و مکالمات بین شخصیت‌ها، که هیچ‌یک، از ویژگی‌های رمان چندآوایی محسوب نمی‌شوند. از نظر باختین، تنها گونهٔ سوم قابل توجه است؛ چرا که از طریق این نوع گفتمان، گفتمان دوسویه، است که حالت چندآوایی ایجاد می‌شود. باختین این نوع سوم را به ۴ بخش تقسیم می‌کند: سبک‌پردازی(Stylization)، تقلید نقیضه‌ای (Parody) (نک: ایبرمز – گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۴۶)، اسکاز (Skaz) و گفت‌وگو یا جدل نهانی (Dialogue and hidden polemic). در سبک‌پردازی و تقلید نقیضه‌ای، تقلید از سبکی خاص مورد نظر است؛ با این تفاوت که در سبک‌پردازی، ارزش‌ها و مفاهیمی نشان داده می‌شوند که با جهان‌بینی و دیدگاه شخص همخوانی دارند و در نتیجه، مقصود نویسنده و مقصود اصلی سبک اصلی در یک سو قرار می‌گیرند؛ اما در دومی، نویسنده «سبکی را به وام می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که در جهت عکسِ هدفِ اصلیِ سبک و یا ناهمخوان با آن است» (لاج،۱۹۹۰: ۳۶)، یا در جهت «تأیید ... و نقد» (کزّازی – سبزیان، ۱۳۸۸: ۳۷۰) نویسندهٔ پیش از خود عمل می‌کنند. اسکاز اصطلاحی روسی است که عبارت است از «حالت یا فنّ روایی، که بازگوکنندهٔ روایت شفاهی است» (هاثورن، ۱۹۹۲: ۱۶۶)، و «به معنی مجموعهٔ شگردهایی روایی است که توجه خواننده را به عمل روایت و به صدای راوی جلب می‌کنند» (کزّازی – سبزیان، ۱۳۸۸: ۴۵۲). گفت‌وگو یا

اگر سوسور لانگ و قوانین حاکم بر زبان را کانون توجه خود قرار می‌دهد، باختین بر گفتمان و پارول (Parole) تأکید دارد. برای باختین، گفت‌وگو میان افراد و بافت حاصل از این گفت‌وگو بسیار مهم است. در نظر وی، هر گفته‌ای در پاسخ به گفتهٔ پیش از خود و در انتظار پاسخی از گفتهٔ پس از خود است. بنابراین زبان ماهیّتی تعاملی و اجتماعی می‌یابد

جدل نهانی به آن نوع از گفتمان اطلاق می‌شود که در آن می‌توان حضور دیگری را حس کرد و در واقع در پاسخ به سخنان و گفتمان شخص دیگری شکل می‌گیرد.

نمونه‌های انواع گفتمان دوسویه را می‌توان در لولیتا پیدا کرد. فصل ۱۶ از بخش نخست رمان اختصاص به نامه‌های عاشقانهٔ خانم شارلوت هاز، مادر لولیتا، دارد که برای هومبر نوشته است. این نامه نمونه‌ای از سبک‌پردازی است، که در آن، احساسات و آرزوهای خانم هاز با زبان احساسی و تا حدّی کلیشه‌ای و رمانتیک به خواننده منتقل می‌شود. این سبک با دنیای ذهنی خانم هاز به‌طور کامل همخوانی دارد. علاوه بر این، این نامه گسستی در روایت هومبر محسوب می‌شود؛ چرا که روایت هومبر را قطع کرده است تا صدا و آوای خانم هاز نیز در رمان استقلال یافته و شنیده شود. استفاده از واژه‌های فرانسوی، ۱۳ بار، استفاده از واژهٔ «عزیزم» در طول نامه و تکرار جملهٔ «دوستِ دارم»، از نشانه‌های سبک رمانتیک در نامه است، که با نیّات خانم هاز همسوست.

می‌توان گفت که لولیتا مخزنی از نمونه‌های تقلید نقیضه‌ای است. فصل ۱۱ در بخش اول، تقلید نقیضه‌ای از زندگینامه‌های خودنوشت و نوشتن اعترافات است که ناباکوف نسبت بدان ظنین بود. فصل ۲۷ در بخش اول نیز دارای نمونهٔ دیگری از تقلید نقیضه‌ای از زبان روان‌کاوی فروید است؛ چرا که همواره ناباکوف فروید را با تعبیر «پیرمرد محترم ویَن که سعی دارد تمام آلام روحی و ذهنی را با استفاده از اسطوره‌های یونان باستان حل کند» (اَپل، ۱۹۷۰: ۳۷۲) خطاب قرار می‌داد. در فصل ۲۷ از بخش اول نیز ناباکوف به تقلید نقیضه‌ای جریان سیّال ذهن، به عنوان تمهید ادبی مدرن، می‌پردازد.

نمونهٔ اسکاز[1]، در فصل ۲۷ بخش اول در صفحهٔ ۱۱۲ از رمان است، که در این صحنه، هومبر به یادآوری و بازگوییِ سفر خود به همراه لولیتا برای مدیر اردوگاه می‌پردازد. در این قسمت، آوای رئیس اردوگاه در بین سخنان هومبر، گویی تزریق می‌شود تا وحدت گفتمانی هومبر را از بین برد.

در فصل ۱۴ نیز شاهد نمونه‌ای از گفت‌وگو یا جدل پنهانی هستیم. در این بخش، هومبر به گونه‌ای صحبت می‌کند که انگار در حال پاسخ‌گویی به پرسش و قضاوت دیگری است، تا بدان حد که حتی می‌توان این بخش را به صورت مکالمه و گفت‌وگوی هومبر و مخاطب فرضی وی دوباره‌نویسی کرد.

نتیجه

باختین متفکری است که برای انسان و به‌ویژه روابط انسانی اهمیتی ویژه قایل است. حقیقت برای باختین جز در گفت‌وگو میان انسان‌ها وجود ندارد؛ چرا که گفت‌وگو، میان انسان‌ها پل برقرار می‌کند. تلاش باختین بر این بوده است که در برابر تک‌آوایی و جزم‌گرایی مقاومت کند و با روی آوردن به چندآوایی، تکثّر و گوناگونی را جایگزین آن کند. اساس کار ناباکوف در لولیتا نیز انسان‌ها و روابط آنهاست؛ چرا که رمان با معضل روابط بین انسان‌ها شروع می‌شود، در یک رابطهٔ نامأنوس و عجیب به اوج می‌رسد و در رابطه‌ای شگفت‌آورتر به پایان می‌رسد. آنچه که بر ارزش کار ناباکوف می‌افزاید، این است که در این روابط، همواره تک‌تک شخصیت‌ها آوای مستقل و نگرش و تفکر خاصّ خود را داشته و از این مهم‌تر، می‌توانند آن را بیان کنند. آواهای بسیاری از لولیتا قابل شنیدن است؛ چرا که نویسنده در برابر این آواها نیروی جزم‌اندیش مؤلف بودن خود را قرار نداده است. ناباکوف در رمان لولیتا نه تنها شخصیت لولیتا، که دیگر شخصیت‌ها را نیز مشهور کرد و از این رهگذر، ناباکوف از بزرگ‌ترین نویسندگان رمان چندآوایی در این زمینه است.

پی‌نوشت

* کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی و مدرّس دانشگاه آزاد اسلامی.

۱. در توضیح بیشتر اسکاز، باید گفت که این شگرد در واقع توهّم واقعیت‌گویی را در داستان از بین می‌برد و به خواننده می‌فهماند که داستانی که می‌خواند، ساختگی است (کزّازی – سبزیان، ۱۳۸۸: ۴۵۲).

کتابنامه

– کزّازی، میرجلال‌الدین؛ سبزیان، سعید، ۱۳۸۸، فرهنگ نظریه و نقد ادبی واژگان ادبیات و حوزه‌های وابسته. چاپ اول، تهران: مروارید.

– سلدن، رامان؛ ویدوسن، پیتر، ۱۹۹۳، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. نیویورک: هاروستر ویتشیف.

– احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.

– پیتون، الیزابت، ۲۰۰۲، «گفتمان، ایدئولوژی و هژمونی: نمایشنامهٔ دوگانهٔ لولیتا». گفتمان و ایدئولوژی در زبان ناباکوف. ویراستار: دیوید اچ. جی. لارمور. لندن: راتلج.

– اَپل، الفرد جی. آر، ۱۹۷۰، ولادیمیر ناباکوف و تحشیهٔ لولیتا لندن: مک گراوهیل.

– لاج، دیوید، ۱۹۹۰، مقالاتی بر ادبیات داستانی و نقد پس از باختین. لندن: راتلج.

– هاثورن، جرمی، ۱۹۹۲، واژه‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر. لندن: ادوارد آرنولد.

– ایبرمز، ام. اچ؛ گالت هرفم، جفری، ۱۳۸۷، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ترجمهٔ سعید سبزیان. ویراست نهم، تهران: رهنما.