نگاهی به رمان «خنده در تاریکی»

نوشته : ولادیمیر ناباکوف

« تراژدی سقوط یک شهروند»

چگونه ناباکف در عمل به داستایفسکی نزدیک می‌شود؟

گرچه ناباکوف هموطنش داستایفسکی را «مبتذل‌سرای کبیر» می‌خواند، اما بدبینی یا به عقیده من واقع‌بینی خودِ ناباکف در رمان «خنده در تاریکی» دست‌کم مصداق عینی و تجلی ملموس چهار گفته هیچانگارانه و پوچ‌گرایانه داستایفسکی است: ۱)انسان‌ها برای زجر دادن یکدیگر به دنیا می‌آیند. ۲) هر انسانی در باطن خود یک جلاد است. ۳)انسان کسی را که دوست دارد – یا دوستش دارد– آزار می‌دهد. ۴)انسان موجود بدبخت و مفلوکی است.

ناباکف »خنده در تاریکی« را در ۱۹۳۲ میلادی نوشت؛ یعنی دو سال بعد از آن‌که رمان مشهور هاینریش مان به‌نام پروفسور اونرات تحت عنوان فیلمی جنجالی به‌نام »فرشته آبی« اکران شود. در این رمان نیز پروفسور، شخصیتی محترم و محجوب است که دل به لولا، یک خواننده کاباره، می‌سپارد و به‌خاطر او، شغل و موقعیت اجتماعی و حتی غرور خود را از دست می‌دهد و با لولا ازدواج می‌کند. با این حال لولا با سبکسری‌ها و بی‌بند و باری‌هایش او را خون به جگر می‌کند و او پس از تحمل تحقیر بسیار به جایگاه بی‌اعتبار و سست خود پی می‌برد. بعید نمی‌دانم که ناباکف زمان نوشتن این رمان، تحت‌تأثیر هاینریش مان و حتی »مادام بوواری« اثر فلوبر و »آنا کارنینا« نوشته تولستوی بوده باشد

ناباکف همچون فلوبر در همان ابتدای داستان مردی را به ما معرفی می‌کند که »آن‌قدرها با استعداد نیست و ذهنش قدری کُند است.« گرچه این مرد ثروتمند کمی خوش‌قیافه است، اما در عین علاقه به الیزابت عاشق او نیست؛ چون الیزابت »شور و هیجانی را که در حسرتش می‌سوخت«، به او نمی‌بخشید. با این حال با او ازدواج می‌کند؛ چون »این‌طور پیش آمده بود.« لازم نیست نویسنده به ما بگوید که الیزابت »خیلی زیبا نیست«، با این حال می‌گوید و چون ارکان روایت بر نقل و توصیف بنیاد نهاده شده است(چیزی که بعضی از نویسنده‌های ما آن را ضعف می‌دانند) در نقالی خود به ما این نکته را می‌گوید و اضافه می‌کند که او همسری مطیع، آرام و البته گاهی سمج است که طبعی ظریف و مهربان دارد. آلبینوس از همان ماه‌های اول ازدواج »به یک معشوق دیگر« فکر می‌کند؛ مثل شماری از زن و شوهرها. او فقط لحظه‌های کوتاهی که لطف آتشین الیزابت شامل حالش می‌شود، دچار این »اشتباه« می‌شود که نیازی به معشوقه ندارد. خواننده از همان صفحه‌های اول رمان می‌فهمد که خانه و

کاشانه مجلل این زوج روی توده سستی از ماسه بنا نهاده شده است، همان ماسه‌هایی که آلبینوس گاهی در عالم خیال خود »با دختری جوان« برخورد می‌کند. او چنان زیر سلطه این فکر قرار می‌گیرد که وقتی زنش برای زایمان به بیمارستان می‌رود، در عین‌حال که برای او »نگران« است، امیدوار است به سرعت با دختری صمیمی شود و او را به خانه بیاورد. اما فرزندشان »ایرما« هشت ساله می‌شود و این مرد »دست و پا چلفتی« به‌رغم ثروت زیادش، به هدف خود نمی‌رسد. او در همه چیز با همسرش صادق است مگر در مورد همین تمنای سرکوب‌شده؛ تمنایی که در ناخودآگاه شمار زیادی از زن و مردهای متأهل وجود دارد ولی به دلایلی به پس رانده می‌شود و در اجتماع مردم از این گونه انسان‌ها با عنوان »پای‌بند به اخلاقیات« یاد می‌کنند- درحالی‌که این تمنا به شکل »عقده« باقی می‌ماند تا در اولین فرصت مناسب گشوده شود. در این رمان نیز همین اتفاق می‌افتد. گرچه آلبینوس بیشتر وقت‌ها با خود فکر می‌کند که »واقعاً بیشتر از آن‌چه استحقاقش را دارم، خوشبختم.«(ص ۱۶) اما در همان‌حال دیدن مردهای متأهلی که که دوست دختر دارند، آزارش می‌دهد و عاقبت با اصرار تب‌آلود وبیمارگونه‌ای با یک کنترلچی سینما، دختری شانزده‌ساله به‌نام مارگو پیترز دوست می‌شود و در روند دوستی، عشق را از او گدایی می‌کند.

ناباکف به گذشته مارگو هم نقب می‌زند. پدر مارگو دربانی است که در جنگ موجی شده است و مادر، که دچار پیری زودرس شده است و زنی خشن و بی‌عاطفه است، نظافتچی ساختمان است. اتو تنها برادر مارگو کارگر کارخانه دوچرخه‌سازی است و به اوباش‌گری تمایل دارد. مارگو که ناباکف در تصویر کودکی و نوجوانی‌اش، مهارت و ایجاز نشان می‌دهد، مثل بیشتر دخترهاطبقات فقیر، در آرزوی رابطه با قشر ثروتمند می‌سوزد. هنوز شانزده سالش نمی‌شود که از خانه می‌گریزد. آرزوی هنرپیشگی هم به جانش می‌افتد و خود را همچون »ستاره‌ای زیبابا خزهای باشکوه می‌بیند که دربان هتلی بزرگ، با چتری غول‌آسا کمکش می‌کند تا از اتومبیل پیاده شود.« او مدتی مدل نقاشی کارآموزان این هنر می‌شود، سپس مدت یک ماه معشوقه مردی می‌شود که خود را میلر معرفی می‌کند. پس از آن مدتی تن به خودفروشی می‌دهد. ناباکف بدون وارد شدن در مباحث اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، و جانبداری از مارگو، نشان می‌دهد که چگونه ثروتمندان، حتی پیرمردی که چند هفته به مرگش باقی نمانده است، از مارگوی نگون‌بخت (اما وقیح) سوئاستفاده می‌کنند. برای هنرپیشگی به چند جا سر میزند، اما به‌رغم زیبایی‌اش به او اعتنا نمی‌کنند و سرانجام کنترلچی سینما می‌شود.

آلبینوس برای او آپارتمانی اجاره می‌کند، اما او که می‌خواهد در خانه با شکوهی مثل خانه آلبینوس زندگی کند، با نوشتن یک نامه موجب می‌شود که رابطه‌اش با آلبینوس به اطلاع الیزابت برسد. و وقتی الیزابت با قهر خانه را ترک می‌کند، و همراه فرزندش ایرما و برادرش پل عرصه را خالی می‌کنند، مارگو که روی آلبینوس سلطه جنسی دارد، به‌سادگی در این آپارتمان

سکونت می‌کند. به این هم راضی نمی‌شود و می‌خواهد آلبینوس زنش را طلاق دهد و خانواده او متلاشی کند. می‌داند که آلبینوس برای همشرش احترم قائل است، ولی مدام به او توهین می‌کند و حتی در تحقیر آلبینوس راه افراط می‌پیماید:»تو دروغگو، ترسو و ابلهی« و ناباکف به‌عنوان راوی دخالتگر پرانتزی باز می‌کند و می‌گوید: »صاف و ساده کل شخصیت او را در چند کلمه خلاصه کرد.« آلبینوس که ملعبه و بازیچه مارگو شده است، عملاً شب‌ها برای او قصه می‌بافد، »و اگر لالایی بلد بود، لالایی هم در گوشش می‌خواند.« اما حوصله مارگو کم‌کم سر می‌رود. دلش سینما، رستوران شیک و موسیقی سیاه‌پوستی می‌خواهد. بهتر است دقیق‌تر بگوییم: او در حضور آلبینوس تنهاست و این مرد که بیش از دوبرابرش سن دارد، نمی‌تواند خلاء درونی او را؛ کک پر کند. این عشق یک‌طرفه برای دختر جوان همواره عشق است منهای چیزی دیگر؛ درحالی‌که تماس با نخستین معشوقش برایش همه چیز بود. زمانی‌که بیشتر آشنایان و دوستان و خویشاوندان از اطراف آلبینوس پراکنده می‌شوند، سر و کله دوست سابقش یعنی »اکسل رکس« پیدا می‌شود که کسی نیست مگر همان مردی که مدتی پیش خود را میلر به مارگو معرفی کرد. رکس که مارگو را به‌خاطر ترس از علاقه‌مندی بیش از حد به او ترک کرده بود، از آن موجوداتی است که »مشکل روانی مخوفی ندارد که اسم پزشکی خاصی داشته باشد«(ص ۱۲۱) اما به‌غایت کنجکاو و بی‌تفاوت است. نمونه »لمپن- هنرمندهایی« است که در حاشیه هنر پرسه می‌زنند، و با طفیلی‌گری و دوشیدن این و آن و در عین‌حال دست انداختن مردم زندگی می‌کنند. او دست در دست مارگو، هم پول آلبینوس را می‌خورد و هم به او خیانت می‌کند و هم دستش می‌اندازد. مارگو در پی آن است که آلبینوس زنش را طلاق دهد و با او ازدواج کند »تا از آن پس دستش برای هر کاری کاملاً باز شود«، اما رکس موقعیت کنونی را ترجیح می‌دهد. خواننده یاد رمان »همیشه شوهر« اثر داستایفسکی می‌افتد؛ خصوصاً از حیث شدت و حدت بلاهت آلبینوس؛ که به‌عقیده من در کل آن‌قدرها در رمان جا نمی‌افتد.

آلبینوس که برای جامه عمل پوشاندن آرزوی مارگو، روی یک فیلم سرمایه‌گذاری می‌کند، وقتی با شکست هنری مارگو روبه‌رو می‌شود و اشک او را می‌بیند، قول می‌دهد که فیلم را بگیرد و آتش بزند. اینجاست که بازی زبانی ناباکف در صفحه ۱۰۰ بهتر جلوه پیدا می‌کند: »آلبینوس می‌توانست زندگی‌ای سرشار از شکوه فیلمی درجه یک با درخت‌های نخل و گل‌های رز که به دست باد تکان می‌خورند، به مارگو بدهد(سرزمین فیلم بسیار بادخیز است و همیشه در آن باد می‌وزد) اما مارگو که »آن‌قدر می‌ترسید که این زندگی را در یک چشم به‌هم زدن از دست بدهد« (همان ص ۱۰۰) چنان راه افراط می‌پیماید که در بازی فاجعه‌آمیزی وارد می‌شود که بود و نبود خود و آلبینوس را زیر سؤال می‌برد. او و »رکسِ ضعیف‌کش«- از خواننده اجازه

می‌خواهم که این تلقی را به نگارنده بدهند- آلبینوس را به‌وضوح به مضکه می‌کشانند و ورطه دهشتناکی در برابرش قرار می‌دهند که به‌قول آن روانشناس کم‌نظیر- داستایفسکی را می‌گویم - انسان از نوع بشر متنفر می‌شود.

آلبینوس نه قهرمان است و ضدقهرمان. آنا کارنینا نیز که رفتار و کردار و شخصیتش یک سرو گردن از اطرافیانش بالاتر است و »درک انسانی‌تری« از مناسبات اجتماعی دارد، به دلیل تقدیم والاترین بخش هستی خود یعنی عشق به کنت ورونسکی که در عمل مثل بقیه مردهای میانه‌مایه و درون‌تهی اشرافیت است و فقط از »امتیاز زیبایی« برخوردار است، قهرمان نیست و نمی‌تواند باشد. »اِما بوواری« نیز که به‌نوع دیگری دنبال عشق است، ضدقهرمان نیست؛ و فقط مقهور موقعیت »تنهایی، ملال و ابتذال« است- زنی که هر روزِ زندگی‌اش مثل »غروب‌های جمعه ایرانی‌های غمگین است.« ناباکف سعی نکرد آلبینوس را قهرمان یا ضدقهرمان نشان دهد و گرچه از موضع راوی دخالتگر به او عناوین مختلفی می‌دهد، اما در زمان سرخوشی او را دستخوش شور و اشتیاق محض قهرمانان نمی‌کند؛ به همان‌قسم نیز در ضعیف‌ترین موقعیت- آخرهای داستان- از آن ناب‌گرایی‌هایی که داستایفسکی سعی می‌کند به شخصیت‌هایی همچون پرنس مشکین (رمان ابله) ببخشد یا با سوق او به‌طرف مسیح، سمت و سویی برایش رقم بزند، خودداری می‌ورزد؛ یعنی درست از آن نکاتی که ناباکف از آنها بیزار بود. البته درونکاوی داستایفسکی را در اینجا نمی‌بینیم، اما عنصر تراژیک در همان حد بارز است؛ عنصری که نمی‌توان از آن غافل شد.

ارسطو معتقد بود که تراژدی یعنی عمل، کنش و اکسیون؛ یعنی آن‌چه در بیرون اتفاق می‌افتد. اما ادبیات مدرنیستی؛ و به‌طور کلی مدرنیسم؛ نشان داد که تراژدی در »درون« هم می‌تواند اتفاق بیفتد - درون انسان‌ها! البته باید حق مطلب را ادا کرد و از مقاله‌های داهیانه نیکلای گاوریلویچ چرنیشفسکی یاد کرد که ایده‌های نوینی در باره تراژدی طرح کرد و آن را از حوزه زندگی نخبه‌ها و قهرمانان بیرون کشید و به زندگی مردمان معمولی کشاند؛ و نیز باید به مقاله‌های فخیم هنری جیمز اشاره کرد. ارسطو و بعد از او هگل و نیز پلخانف تراژدی را از دیدگاه حضور عینی مورد تأکید قرار می‌دادند و به لحاظ کنش تاریخی، آن را مرگ قانونمند قهرمانی تلقی می‌کردند که حامل اندیشه‌ها و سلیقه‌های نو است و با دنیای کهن به مقابله برمی‌خیزد. اما چرنیشفسکی در تئوری به این امر رسید که تراژدی را باید در »هر رخداد دهشتناک«، در »هر پایانِ وحشتناک« و در هر یک از »رنج‌های بشریت« جستجو کرد - امری که بعضی از نویسندگان مدرنیست خصوصاً فاکنر و تا حدی کنراد و ناباکف آن را در هنر، در شخصیت سازی‌های داستان‌های‌شان به کار گرفتند. چهار موردی که در ابتدای نقد آوردم، در واقع درون و بیرون هستی واحدی در طول تاریخ زندگی بشر، خصوصاً دوران مدرنیسم است. ناباکف نه در حد فلوبر، تولستوی یا داستایفسکی و صدالبته فاکنر ولی در حد و اندازه‌ای اقناع‌کننده در همین رمان عنصر تراژدی را به نمایش می‌گذارد.

در »خنده در تاریکی« روایت به گونه‌ای پیش می‌رود که خواننده در تجربیات فرایند داستان شریک می‌شود، به خلق و خو و رفتار شخصیت‌ها پی می‌برد و درک خود را ژرفا می‌بخشد، چون از طریق شخصیت‌های اثر (و صدالبته رخدادها و کنش‌های مرتبط با آنها) با شخصیت‌ها »رابطه« برقرار می‌کند و حتی به تجربه مشخص آنها »وابستگی« می‌یابد. گرچه گاهی خواننده نمی‌تواند این شخصیت‌ها را در چنگ اندیشه خود بگیرد، ولی می‌تواند تحت تأثیر تجربه‌زیسته آنها قرار گیرد.

اثر، در مقام مقایسه با رمان ترجمه‌نشده »حریق همه‌گیر«، به‌طور کلی و شخصیت‌پردازی‌هایش به طور خاص، به چند شیوه تکنیکی نوشته نشده است؛ تجمع جریان سیال ذهن، گسست‌های مکرر زمانی، پرش‌های ناگهانی مکانی، رسیدن از همگون به ناهمگون، و توازی عناصر واقعی و فراواقعی به چشم نمی‌خورد، بلکه خواننده روایتی ساده و رئالیستی می‌بیند؛ نوعی سادگی اما نه به‌مفهوم عادی آن، بلکه با همان پیچیدگی‌های همیشگی که حتی موضوع‌های »تخت« و »خطی« را به صورت مارپیچ‌های »ذهنی« زمانی – مکانی در می‌آورد. اما همان دورنمای دهشتناک تراژدی در بافت »خنده در تاریکی« درهم تنیده شده است. آلبینوس از واقعیت تندگذر »خواستن« عشق، به »مادیت« عشق، سپس به »توهم« عشق می‌رسد، ولی در این دستیابی، عملاً دچار سقوط اخلاقی می‌شود. این سقوط همان »تراژدی درون« است؛ چیزی که هم تصویرگر رکس منحط و فاسد و مارگو هرزه است، هم آلبینوس ابله و هوسباز و هم الیزابت وفادار و مغبون. خواننده با توجه به روابط آلبینوس، الیزابت، مارگو و رکس در پایان درمی‌یابد که چهار گفته داستایفسکی کاملاً عینیت یافته‌اند. پیدا کردن این مصادیق را به خود خواننده محول می‌کنم. درباره شیوه روایت باید گفت که به‌تقریب بیشتر پرش‌های زمانی تابع منطق روایت‌اند. در پاراگراف بعدی، خیلی راحت با گفتن »روز بعد« قصه جلو می‌رود و یا با اشاره به سه هفته گذشته (چه بسا در یک پرانتز) بخش‌هایی از روایت را کامل می‌کند. به‌عقیده من رمان چند ضعف دارد: نپرداختن به درونکاوی الیزابت، خصوصاً اجتناب نویسنده از درونکاوی این زن و (نیز آلبینوس) در مراسم تدفین و به‌ویژه در دوره بازگشت خفت‌بار آلبینوس. این دو برخورد مهم‌تر از آن هستند که نویسنده نادیده‌شان بگیرد. حضور نه‌چندان روایی عنصر تصادف در کشف حقیقت از جانب آلبینوس. گرچه اطلاع‌دهی اودو کنراد و سرهنگ خیلی مکانیکی نیست، اما چندان هم در متن ننشسته است و آن‌قدرها از فرایند خود قصه حاصل نشده است. گونه‌ای تعمد و دخالت علنی در این موضوع حس می‌شود. اتو که در جایی از رمان با آن توپ و تشر ظاهر می‌شود، به‌کلی رها؛ک‌ک می‌شود و به این‌سان دنبال نکردن مارگو از سوی او، توجیه روایی کسب نمی‌کند.

بازی در فیلم و خود آن فیلم ناموفق به‌کلی رها می‌شود؛ درحالی‌که حرص مارگو برای هنرپیشگی موضوعی نیست که بتوان حذفش کرد.