رمانهای روسی ناباکوف. محمدرضا جعفری

در سال ۱۹۴۰ که ولادیمیر ناباکوف به امریکا رفت، زبان مادری‌اش را هم کنار گذاشت. از آن پس بجز چند شعر، دیگر چیزی به روسی ننوشت. نُه رمان اول او که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۸ با اسم مستعار «و. سیرین» نوشت بخش مشخصی از مجموعهٔ آثارش را در بر می‌گیرد. در سالهایی که به دنبال آمد، همهٔ این رمانها، بعضی به قلم خودش و بعضی به قلم دیگران ولی با نظارت مستقیم او و همراه با اصلاحاتی کم و زیاد، به انگلیسی ترجمه شد. برای مثال، بهتر آن دانسته شد که رمانهای دفاع (۱۹۶۴/۱۹۳۰) و دعوت به مراسم گردن زنی (۱۹۵۹/۱۹۳۸) عیناً ترجمه شوند، و حال آنکه سایر رمانها، مانند ناامیدی (۱۹۶۶/۱۹۳۶)، در روایت انگلیسی‌شان چیز دیگری از آب درآمدند. دوگانگی این آثار به هنر ناباکوف بُعد جدیدی می‌بخشد. روایتهای انگلیسی این آثار صرفاً ترجمه به معنی معمول کلمه و به قلم فردی کم و بیش با استعداد نیستند. بلکه هر کدام نمودی جزء به جزء و اصیل از روایت قبلی هستند و اصالت هنرمندانهٔ خاص خود را دارند.

زمان و مکان رمانهای روسی ناباکوف، بجز یکی از آنها، اروپا و

ناباکوف، عکس از فیلیپ هالسمن.

غالباً برلین است و بیشتر شخصیتها پناهندگان روس هستند. گذشته از این وجوه اشتراک، و البته بیان و زبان مشترک، همهٔ این رمانها به خاطر تنوع مضمون و شخصیتها و شیوهٔ بیان کاملاً چشمگیرند.

ماریا (ماشنکا)

اولین رمان هر نویسنده در مقایسه با آثار بعدی و پخته‌تر او غالباً چندان قابل توجه نیست. اما رمان ماریا از آنجا که بعضی از ویژگیهای بسیاری از رمانهای بعدی را تثبیت می‌کند، ارزش بررسی را دارد. مثلاً، بلافاصله می‌توان دریافت که یکی از جنبه‌های شگفت‌انگیز این رمان (تحریر ۱۹۲۵، انتشار ۱۹۲۶) ایجاز و خطوط ساختاری واضح آن است. برخلاف پرگوییهای رایج در کار بسیاری از داستان‌نویسان تازه‌کار که در اولین اثرشان گفتنیها سرریز می‌کند، ماریا رمان کوتاهی است در هفده فصل کوچک. مدت داستان یک هفته است، عدهٔ شخصیتها اندک است، و وقایع که به زمان حال رخ می‌دهد، عمدتاً منحصر به اتاقها و راهروها و آسانسور یکی از پانسیونهای برلین است. در مقابلِ محدودیت مکانی و زمانی که بیان داستان به زمان حال ایجاب می‌کند، با ابعاد گسترده و نامحدود خاطرات شخصیتِ اصلی داستان از جوانی‌اش در روسیه روبرو هستیم. چارچوب ساختاری داستان را تضاد بین حضور ایستا و شبح‌گون در زمان حال از یک طرف، و گذشتهٔ پویا و جان گرفته از طرف دیگر تشکیل می‌دهد، گذشته‌ای که از طریق خاطره زنده می‌شود.

طرح داستان به راحتی قابل درک است. در دههٔ ۱۹۲۰، در یکی از پانسیون‌های برلین که چند پناهندهٔ روس را در خود جای داده است، یک تصادف استثنایی و سرنوشت‌ساز دلدادهٔ سابق یک زن را با شوهر فعلی‌اش در دو اتاق کنار هم قرار می‌دهد. انتظار ورود زن، رشته‌ای از خاطرات پرشور را در مرد عاشق زنده می‌کند ـ از خاطرهٔ اولین دیدار که مرد شانزده سال داشت و به تعطیلات رفته بود، تا آخرین نامه‌نگاریشان که با فرار مرد از روسیه در طول جنگ داخلی مقارن شد. رشتهٔ سیر و سفر به گذشته را نیم‌نگاههایی به زندگی فعلی پناهندگان و جریان زندگی روزمره در پانسیون از هم پاره می‌کند. گانین، مرد عاشق، سرانجام تصمیم می‌گیرد دوباره ماریای خود را داشته باشد، اما همین که عازم دیدار او می‌شود،به ناگهان تغییر عقیده می‌دهد. با این نیروی تازه یافته و «شور و شوق دلپذیر» برلین و ماریا را ترک می‌کند و عازم جنوب فرانسه می‌شود.

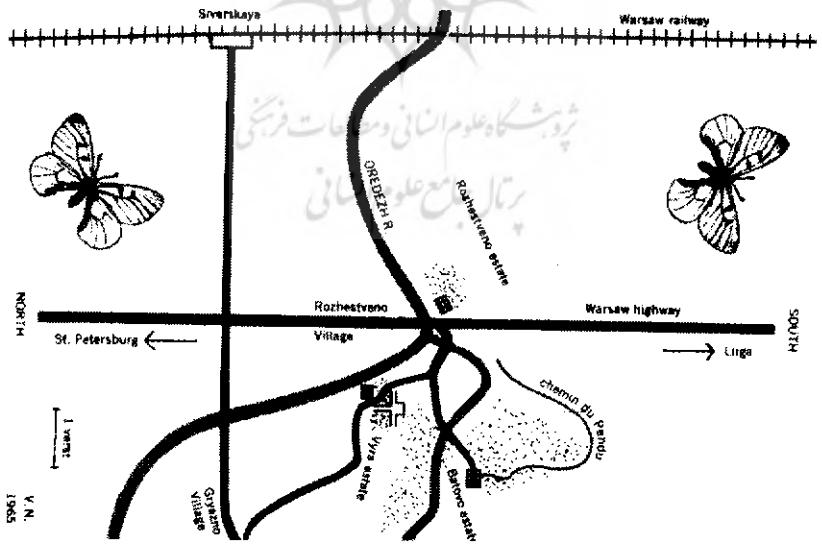
بر توصیف ناباکوف از تنهایی و انزوای انسان در زندگی پناهندگی در برلین، حال و هوایی متأثر از چخوف حکمفرماست. چند تکه اثاث مشترک، مختصری وسایل شخصی، اتاقهای لخت، محیط بی‌روح، دود و سوت قطارها که به‌طور منظم در رفت و آمدند، صفحات تقویم که کار شمارهٔ اتاقها را می‌کند، همگی جزئیاتی هستند که نقش مهمی دارند. هر یک از شخصیتهای پانسیون به صورت واحدی دورافتاده و منزوی و تقریباً بدون هیچ رشتهٔ ارتباطی عمل می‌کنند. هر یک در کلافی شخصی سردرگم‌اند، و تنها گانین است که می‌تواند مفرّی پیدا کند.

ناباکوف در مقدمهٔ ترجمهٔ انگلیسی از «زخم عاطفی دلبستگی به اولین کتابم» و از یاد و دریغی که «در سراسر زندگی همدم دیوانهٔ آدم است» سخن می‌گوید، و اشارهٔ او به خاطرات روسیه و نخستین عشق است که از بعضی جنبه‌ها، گانین با نویسنده در آن سهیم است. با سیر در «هزارتوی زندهٔ خاطره» افکار گانین با جزئیاتی مالامال از احساس بین نواحی روستایی روسیه در تابستان و زمستانهای سنت پطرزبورگ تا شبه‌جزیرهٔ کریمه در طول انقلاب آمد و رفت می‌کند. بازیابی ماریا این احساس را در گانین زنده می‌کند که او «تمام جوانی‌اش، روسیهٔ خودش» را باز می‌یابد. تصمیم گانین به چشم پوشیدن از ماریا پایانی غیرمنتظره پیش می‌آورد که در رمانهای ناباکوف کم نیست، و مفسران آثارش عموماً این تصمیم را به تصدیق او بر اینکه «نمی‌توانی به وطن بازگردی» تعبیر کرده‌اند. اما قرائت دقیق داستان نشان می‌دهد که نویسنده چیز دیگری در ذهن دارد. هر چند که خاطرات گانین با عکسی از ماریا زنده می‌شوند، و هر چند که ماریا ظاهراً موضوع اصلی آنهاست، اما در حقیقت محتوای واقعی خاطرات گانین با او چندان سر و کاری ندارد. بیشتر صحنه‌های بازسازی شده گانین را تنها نشان می‌دهند ـ پیش از آشنایی با ماریا؛ هنگامی که به دیدن ماریا می‌رود؛ وقتی که به ماریا می‌اندیشد؛ و هنگامی که از او جدا می‌شود. ناباکوف با استفادهٔ معقول از جزئیات، شباهتهای ماریای رسوب کرده در خاطرات گانین را با معشوقهٔ او در برلین، یعنی لیودمیلا، که گانین آرزوی خلاصی از شرش را دارد، به خوبی نشان می‌دهد. هر دو زن به یک اندازه سطحی هستند، از هردوشان بوی عطری مزخرف به مشام می‌رسد، و هر دو از نجابت جنسی بی‌بهره‌اند. بنابراین به هیچ وجه تصادفی نیست که وقتی گانین با عزم دیدار مجدد «ماریایش» عازم ایستگاه قطار می‌شود، «ناگهان به یاد آورد که چگونه برای خداحافظی از لیودمیلا رفته

بود، و چگونه به حالت قهر از اتاقش بیرون آمده بود.»در حقیقت آنچه گانین بازیافته این است که چه عالمی دارد جوان بودن و عاشق بودن. او پی می‌برد که آن شب پرستاره‌ای که در انتظار چهچههٔ بلبل روی هرهٔ پنجره نشسته بود و فکر می‌کرد چه بسا هرگز این دختر را نخواهد شناخت، «والاترین و مهم‌ترین لحظهٔ سراسر عمرش» بود. در آن لحظه او بی‌نهایت سرخوش، کاملاً هوشیار، و از هر نظر پذیرای همه چیز عالم بود. خاطراتش او را به درک این نکته سوق داده است که دستیابی به مقصود، فرع بر آرزو و انتظار تحقق آرزو است. بنابراین کاملاً بجاست که ماریا، با آنکه نام خود را به این کتاب داده است، هرگز در آن ظاهر نشود. و به جای نمایشِ دست شستن از گذشته، تصمیم گانین بر ورود به آینده با نیرویی تازه، حاکی از این نیز هست که او می‌داند اگر بار دیگر با همان ذهنِ کاملاً باز و پذیرا به آینده وارد شود، گذشته‌اش به صورت جزئی نازدودنی از زندگی کنونی او باقی خواهد ماند.

خوانندهٔ تیزهوش با خواندن ماریا که یکی از ساده‌ترین رمانهای ناباکوف است، پی می‌برد که درک آثار او تنها با توجهِ هر چه بیشتر به بن‌مایه‌های ریز بافت آنها مقدور است ـ که در این داستان شامل سفر (قطار، تراموا، دوچرخه)، نور و سایه، پیش‌بینیها، و سینما است.

نقشه اراضی متعلق به ناباکوف ها در سن پترز بورگ.



اولین رمان ناباکوف به وضوح نشان می‌دهد که او برای قالب و ساختار، برای شیوهٔ روایت و مهار کردن داستان اولویت قائل است. مضافاً که ماریا ما را با درونمایه‌هایی که در آثار او تکرار می‌شوند آشنا می‌کند: تأثیرات حیات جمعی و دنیوی، دلهرهٔ عذاب‌آور تبعید، نیروی خاطره و نقش تخیّلی که از این نیرو تغذیه می‌کند، قدرت اولین عشق، وجد و سرور یک زندگی کاملاً هشیارانه.

هدیه

ناباکوف هدیه را بهترین رمان روسی‌اش می‌دانست. این رمان در فاصلهٔ سالهای ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۷ در برلین نوشته شد و سپس در فاصلهٔ سالهای ۱۹۳۷ تا ۱۹۳۸ قسمت به قسمت انتشار یافت. متن روسی کامل آن در سال ۱۹۵۲ و ترجمهٔ انگلیسی در سال ۱۹۶۳ منتشر شد. عنوان رمان در متن آن طنین‌های مختلفی دارد ولی بیش از هر چیز اشاره به موهبتی دارد که به شخصیت اول آن اعطا شده است. به فیودور گادونوف - چردینتسف (Fyodor Gudonov-Cherdyntsev) قهرمان این رمان، برخلاف هرمان، نقاش ناکام رمان ناامیدی، یا سین‌سیناتوس نقاش آیندهٔ دعوت به مراسم گردن‌زنی، موهبتی نادر اعطا شده است: تخیل خلاق و قریحهٔ ادبی. اساس رمان هدیه رشد و پختگی نویسنده‌ای با استعداد منحصر به فرد است. اما در عین حال یک داستان عشقی گیرا و نیز بررسی و رد نگرش سنتی ادبیات روسی قرن نوزدهم نیز هست.

ناباکوف در مقدمهٔ ترجمهٔ انگلیسی از «زخم عاطفی دلبستگی به اولین کتابم» و از یاد و دریغی که «در سراسر زندگی همدم دیوانهٔ آدم است» سخن می‌گوید. و اشارهٔ او به خاطرات روسیه و نخستین عشق است که از بعضی جنبه‌ها، گانین با نویسنده در آن سهیم است.

رمان از پنج فصل نسبتاً موجز و هم‌اندازه تشکیل شده است، و بخش پایانی آن با پیچ و خمهایی به بخش آغازین بازمی‌گردد. در صفحات پایانی، فیودور خود را برای نوشتن رمانی آماده می‌کند که خواننده تا این صفحات آن را خوانده است. دیدگاه داستان بین روایت اول شخص و سوم شخص جابه جا می‌شود، بین ذهنی که ثبت می‌کند و می‌آموزد و کشف می‌کند، و ذهن «دانای کل» که از پیامدها آگاه است و رمان را می‌نویسد. دیگر آنکه، خواننده نه تنها رمانی را که فیودور در پایان کار آمادهٔ نوشتنش می‌شود، بلکه چند داستان در داستان را نیز می‌خواند: زندگینامهٔ کامل نیکلای

چرنیشفسکی نویسنده و منتقد روسی قرن نوزدهم؛ زندگینامهٔ ناتمام پدر فیودور؛ بعضی از بهترین اشعار فیودور؛ قطعاتی پراکنده دربارهٔ زندگی مهاجران؛ و چند مقالهٔ خیالی.

ناباکوف در مقاله‌ای دربارهٔ پوشکین نوشته بود: «آیا می‌شود زندگی شخص دیگری را با تمام واقعیتهای آن مجسم کرد و دوباره از ذهن گذراند و عیناً به روی کاغذ آورد؟ من که فکر نمی‌کنم. چون آنچه روح و ذهن ما ادراک می‌کند شبه حقیقت است و نه خود حقیقت.» رمان هدیه بیش ازپیش با امکان درک یک زندگی به وسیلهٔ ابزارهای زبانی درگیر است و بالندگی فیودور به عنوان نویسنده را به نحوی مؤثر می‌توان از منظر تلاشهای او برای نویسنده شدن بررسی کرد. همچنانکه خواننده با متن کتاب پیش می‌رود، ابتدا فیودور را می‌بیند که دوران کودکی‌اش را از طریق شعر باز می‌گوید؛ سپس حقیقت زندگی پدرش را جستجو می‌کند. به دنبال آن، زندگی خیالی و مرگ یکی از آشنایان را ترسیم می‌کند؛ زندگینامهٔ بدیعی از چرنیشفسکی را می‌نگارد و منتشر می‌کند؛ و سرانجام به تکمیل زندگینامهٔ خود می‌پردازد که همین رمان ولادیمیر ناباکوف است.

منتخباتی از پنجاه شعری که به کودکی فیودور اختصاص دارد و پیوند آنها از طریق توپی غلغلی است که در شعر اول گم می‌شود و سپس در آخرین شعر باز یافته می‌شود، در لابه لای نثر جای گرفته است. ابیات ارائه شده بیانگر کار پخته و قوام‌یافتهٔ فیودور است و حاصل ممارست طولانی و سیاه‌مشقهایی است که طی آنها شعر او از قافیه‌های ساده به زبانی پیچیده و آکنده از صور خیال می‌رسد. نثری که ابیات را احاطه کرده و در تفسیر شعر مؤثر است، برای نمایش حداکثر فصاحت و صراحت ممکن به کار گرفته شده. مجاورت شعر و نثر علاوه بر آنکه نمایانگر ماهیت هر دو قالب و روابط متقابل بین آنهاست، به این نیز اشاره دارد که چرا فیودور از شاعر به نثرنویس تحول می‌یابد. و در نهایت فیودور تلاش می‌کند نثر شاعرانه‌ای بیافریند که در آن «اندیشه و موسیقی با یکدیگر پیوند می‌خورند.»

دفتر شعر در حُکم وداع اوست با شعر به عنوان یک اهتمام شبانه روزی، گو اینکه در جاهای دیگری از متن، نثر شاعرانه با نقشی مهم ظاهر می‌شود. به یک معنا، دفتر شعر در حکم وداع او با دوران کودکی‌اش نیز هست، دورانی که «در جای دوری، حتی دورتر از "شمال روسیهٔ" خودمان، سر به نیست شده،» ولی ثمرات آن، یعنی اشعار و قریحهٔ او، به خوبی قوام گرفته و در او باقی مانده‌اند. درک ناباکوف از رابطهٔ هنر و علم در هیچ کجا بهتر از «فصل دوم» آشکار و تشریح نمی‌شود؛ این فصل به نقل تلاش فیودور برای نوشتن

زندگینامهٔ پدرش می‌پردازد که طبیعت‌شناسی بود متهور و دائماً درگیر سفرهای اکتشافی حیرت‌انگیز به مناطق ناشناختهٔ آسیا، و «سرخوش از اینکه در آن جهانی که هنوز چنانکه باید نامی نگرفته بود، در هر قدم به نام‌گذاری چیزهایی می‌پرداخت که نامی نداشتند». پدر فیودور نفوذ و تأثیر عمیقی در او به عنوان مرد و هنرمندی جوان دارد، و فیودور از تعالیم و سرمشقهای او که کمتر موفق به دیدنش می‌شد به نیکی یاد می‌کند. از اوست که فیودور لذت درک «ظرافت هنرمندانه و باورنکردنیِ استتارهای تقلیدی» و تشخیص «تشخیص ناپذیر ابدی» را می‌آموزد، و خلاصه اینکه، یاد می‌گیرد چگونه ببیند، چگونه «عشق بهره‌مند از شناخت» را در مشاهده و رؤیت وارد کند ـ قابلیتی که برای هر نویسنده‌ای حیاتی است. با آنکه پدر فیودور به مردم‌شناسی و فولکلور اعتنائی نداشت، خواننده متوجه می‌شود که او شیفتهٔ یکی از افسانه‌های قرقیزی بود که تأثیر عمیقی بر هنر فیودور (و ناباکوف) دارد. این افسانه ماجرای پسر یکی از خانهای اعظم است که به یک نگاه عاشق دختری جوان می‌شود و به عنوان مهریه تکه‌ای طلا به بزرگی سر اسب به دختر تعارف می‌کند. دختر در پاسخ کیسه‌ای به کوچکی یک انگشتانه به او می‌دهد و از او می‌خواهد آن را پُر از پول و طلا کند. خان‌زاده تمام سکه‌هایش را، و سپس تمام ثروتهای قلمرو پدرش را در آن کیسه می‌ریزد اما کیسه پر نمی‌شود. عاقبت مادر دختر توضیح می‌دهد که کیسه در واقع چشم آدمی است که «می‌خواهد همه چیز دنیا را در بر بگیرد،» و سپس «یک نوک انگشت خاک برداشت و در یک چشم به هم زدن کیسه را پر کرد». نتایج اخلاقی افسانه کاملاً واضح است: چشم اندامی است بسیار حریص، و ثروتی که از طبیعت می‌توان به دست آورد (مشاهده کرد) از تمام ثروتهای دنیوی بیشتر است. جهان طبیعت ـ یعنی «واقعیت» ـ اگر به دقت و با عشق نگریسته شود، تا ابد چیزهای تازه به ما نشان می‌دهد و بزرگترین ثروتها را در خود دارد؛ و بنابراین، هنرمند نیز مانند دانشمند، در این معنای بنیادی، فرد واقع‌نگری است که به استخراج معدنی با رگه‌های بی‌انتها مشغول است.

سرانجام فیودور پی می‌برد که نمی‌تواند زندگینامهٔ پدرش را بنویسد، چرا که نمی‌تواند به واقعیت زندگیی که تا این حد از او پنهان داشته شده بود دست یابد؛ و به طور ضمنی به این امر اذعان می‌کند، زیرا در روایت آخرین سفر اکتشافی پدرش، زبان روایت، با ظرافت از «او» به «ما» و به «من» تغییر می‌کند. این تغییر زبان اعتراف تلویحی فیودور است به اینکه به جای حقیقت و زندگی خصوصی پدرش که بالاخره هم ناشناخته می‌مانَد، او در سراسر

سالهای نوجوانی، این عکس مورد پسند خودش بود.

دفتر شعر در حُکم وداع اوست با شعر به عنوان یک اهتمام شبانه روزی. گو اینکه در جاهای دیگری از متن، نثر شاعرانه با نقشی مهم ظاهر می‌شود. به یک معنا، دفتر شعر در حکم وداع او با دوران کودکی‌اش نیز هست.

این زندگینامه داستان‌پردازی می‌کرده و تخیلات شخصی و ساخته و پرداختهٔ خودش را به روی کاغذ می‌آورده است. فیودور نه سرگذشت پدرش را می‌نویسد و نه ماجرای خودکشی یکی از آشنایان خود را. او به این نتیجه می‌رسد که حکایت اخیر بیش از حد پیش‌پا افتاده است، گو اینکه حتی جریان کندوکاو در این پیشامد احتمالی هم تصویر غیرقابل هضمی از یک رابطهٔ سه‌طرفهٔ تکراری را پیش روی خواننده می‌گذارد. جستجوی او برای یافتن موضوعی مناسب که بتواند قریحهٔ او را به کار گیرد، با مطالعهٔ اتفاقی چند صفحه از یادداشتهای دوران جوانی نیکلای چرنیشفسکی به نتیجه می‌رسد. در مواجهه با «سبک تفصیلی مضحک نویسنده... شهرت نقطه‌گذاری، گیر کردن اندیشه در وسط جمله و تلاشهای ناشیانه برای خلاصی آن... حرکات ذهن که برای اظهارنظرهای سطحی به اسب شطرنج شبیه است...»، فیودور با حیرت در می‌یابد که این نوشته و تراوشات ذهنی که منعکس می‌کند به هیچ وجه با شهرت و تلقی عامه از این شخصیت تاریخی همخوانی ندارد. این ناهمخوانی فیودور را وامی‌دارد تا دربارهٔ این شخص که تأثیری چنین عمیق بر تفکر و ادب روسیه در قرن نوزدهم و بیستم بر جای گذاشته بود، اطلاعات بیشتری کسب کند. نیکلای گاوریلوویچ چرنیشفسکی (۱۸۲۸ ـ ۱۸۸۹) که از معاصران داستایفسکی و تورگینف و تولستوی بود از مهمترین ناقدان روس در نیمهٔ قرن نوزدهم و از طرفداران سرسخت مکتب اصالت فایده (utilitarianism) به شمار می‌آمد. در مدرسهٔ الهیات و دانشگاه سنت پترزبورگ تحصیل کرده بود و از اعضای مجلهٔ روزگار ما بود. در سال ۱۸۶۲ به خاطر فعالیتهای سیاسی افراطی

بازداشت و در سال ۱۸۶۳ به سیبری تبعید شد و در سال ۱۸۸۳ بود که به زادگاهش ساراتوف بازگشت و تا زمان مرگش در ۱۸۸۹ همانجا ماند. نظرات او در زیبایی‌شناسی در آثاری غیرداستانی نمود یافته‌اند. آثاری مانند: مطالعاتی در عصر گوگول (۱۸۵۵ ـ ۱۸۸۶) و روابط زیبایی‌شناختی هنر و واقعیت (۱۸۵۵) و رمانی به نام چه باید کرد؟ (۱۸۶۳).

در «فصل چهارم» رمان هدیه، این نظرات زیبایی‌شناختی به عنوان آنتی‌تز نظرات فیودور نشان داده می‌شوند. تنها کاری که خواننده باید بکند مقایسهٔ تعالیم پدر فیودور و مفهوم افسانهٔ قرقیزی با موازین بنیادی شیوهٔ چرنیشفسکی در نقد است. درختی را می‌بینیم؛ فرد دیگری نیز همزمان با ما به آن شیء می‌نگرد. ما از انعکاس درخت در چشمان او مشاهده می‌کنیم که تصویر او از درخت دقیقاً شبیه درخت ماست. از این روست که همهٔ ما اشیاء را همانگونه که واقعاً هستند می‌بینیم. این استدلال به نحوی آزارنده به اصل حاکم بر هنر در رمان دعوت به مراسم گردن‌زنی نزدیک است. فیودور به خوبی خاطرنشان می‌کند: «اشیاء هم مثل واژه‌ها حالات خاص خودشان را دارند. چرنیشفسکی فقط ظاهر چیزها را می‌دید.» طبعاً در رمان هدیه ویژگیی هست که درک آن برای خوانندهٔ خبره در تاریخ ادبیات روسیه به مراتب سهل‌تر است. مناظرات تخیلی فیودور با کُنچه‌یف، اشارات او به آثار گوگول و لرمانتوف و پوشکین در فصل چهارم، و تلمیحات او به مسائل ادبی روسیه در جاهای دیگری از متن رمان، برای خوانندگان مطلع (مانند مهاجران روس که اولین مخاطبان این رمان بودند) به مراتب جالب‌تر و بااهمیت‌تر است. با این همه، رمان هدیه به هیچ وجه اثری نیست که فقط برای خوانندگان متخصص قابل درک باشد، و خوانندهٔ این رمان برای درک وجوه افتراق نظرات فیودور و چرنیشفسکی نیازی به پیش‌زمینه‌های خاص ندارد. وانگهی، عجیب اینجاست که زندگی چرنیشفسکی، اگرچه لفافهٔ داستانی دارد، نه تنها دقیق‌ترین زندگینامهٔ واقعی اوست که تاکنون نوشته شده، بلکه در مقیاسی کوچک، بارزترین مثال از برداشتی است که ناباکوف از زندگینامه دارد.

منابع سخنانی که فیودور نقل‌قول می‌کند، بجز سخنان استرانّولیوبسکی (Strannolyubski) (استرنج‌لاو ؛Strangelove) که مخلوق خود فیودور است، تماماً واقعی هستند. قالبی که زندگی در آن ترسیم می‌شود مبتکرانه است. به جای گزارش متعارف و پر طول و تفصیل زمان و مکان وقایع، اثر فیودور شکل زندهٔ خود را از مضامین «کسل‌کنندهٔ» زندگی چرنیشفسکی می‌گیرد ـ تمرینات نویسندگی، اشک و زاری، سفر، نزدیک‌بینی، مغازه‌های

شیرینی‌پزی، صاحب‌منصبان، عینک طبی، و از این قبیل. فیودور با به کارگیری تعالیم پدرش، جزئیاتی را که به نحوهٔ زندگی چرنیشفسکی شکل می‌بخشید جمع‌آوری می‌کند و سپس طاقهٔ تافته‌ای را که از زندگی او بافته است باز می‌کند. و از عجایب اینکه از طریق انباشت و ترکیب مجدد جزئیات است که فیودور موفق به برداشتن نقاب از چهرهٔ این «نزدیک‌بین‌ترین ماتریالیست» می‌شود که همیشه جزئیات را «صرفاً عنصری اشرافی در حیطهٔ انگارهای کلی ما» می‌دانست. ناباکوف نوشت: «فقط نزدیک‌بینی است که تعمیمات مغشوش جهل را نادیده می‌گیرد. در هنر والا و علم محض، همه چیز در جزئیات خلاصه می‌شود.» ۱۲۰

رمان هدیه برای خوانندهٔ دقیق سرشار از کشفهای بالقوه است. گنجینه‌ای است از نقیضه و هجو که، به عنوان مثال، نقد ادبی و آداب و رسوم اجتماعی و زندگی مهاجران سیاسی و ادبیات ضعیف و سطوح مختلف «پوشلوست» را هدف قرار داده است. روی هم رفته، رمان هدیه در گسترهٔ همه‌جانبهٔ رمانها جایگاه خاصی را اشغال می‌کند. فیودور نیز در کنار جان شید (John Shade) سرایندهٔ شعر «آتش رنگ باخته»، «بهنجارترین» شخصیت اصلی در رمانهای ناباکوف است. جان شید راوی سرگذشت خود نیست و بنابراین او را تنها از طریق شعرش و شهادت دیگران دربارهٔ او می‌شناسیم. اما فیودور خودش را مستقیماً به ما می‌شناساند. او نه دچار دلمشغولیهای وسواس‌گون است و نه آشفته‌عقل، و نه دنیا را از پشت عینک ضعیف «خودمحوری» تبیین می‌کند. برعکس، از آنجا که هنرمندی با قریحهٔ استثنایی است، ادراکات او نیز اصیل و ارزشمند است. هیچیک از دیگر رمانهای ناباکوف از نظر لحن و محتوا تا این حد به اتوبیوگرافی او، حرف بزن، حافظه، شبیه نیست. خواننده در عقاید فیودور بسیاری از ارزشها و باورهای نویسنده را می‌یابد، گو اینکه باید توجه داشته باشد که فیودور تخیلی را با ولادیمیر ناباکوف اشتباه نگیرد.

این رمان حکم کتاب راهنمایی را دارد که بلوغ و پختگی یک ذهن سالم و خلاق و خوش‌قریحه را تشریح و ارائه می‌کند. بخش پایانی «فصل پنجم»، که در آن فیودور خواننده را به جنگل می‌برد «(خوانندهٔ عزیز، دست در دست من بگذار...)» تا از یک چشم‌انداز لم‌یزرع، منظره‌ای بدیع خلق کند، منجر به لحظه‌ای متعالی می‌شود که در آن فیودور مجسم می‌کند خودآگاهش در واقعیت عظیم‌تر حل و تلفیق شده است. این بخش، برخوردار از «زیبایی طُرفه‌ای است که در آن ذهن فیودور گسستن قیود فانی را مجسم می‌کند.

«اندک اندک احساس می‌کردم که می‌گدازم و شفاف می‌شوم، احساس می‌کردم که با شعله

یکی شده‌ام و وجودم به وجود آن بسته است. همچون کتابی که به زبانی عجیب ولی زیبا ترجمه شود، من هم به زبان خورشید ترجمه می‌شدم... «منِ» وجودی‌ام، همان که کتاب می‌نوشت، همان که دلباختهٔ واژه‌ها و رنگها و فشفشه‌بازیهای ذهنی و روسیه و شکلات و زینا (Zina) بود ـ به نوعی متلاشی و حل شده بود... در تلألؤ جنگل تابستان جذب شده بود...»

همانند این باور فیودور که ذهن می‌داند در ورای حصارهای اندیشه ساحت دیگری نیز در کار است، این احساس وجدآور نیز نمودی از عشق فیودور است.

۱۲۱ «... تاروپودها و بافت ظریفِ روز بهاری، لرزشهای هوا، رشته‌های زمختِ آواهای آمیخته که به شکلهای گوناگون درهم تنیده شده بودند ـ چیزی نبود جز سطح زیرینِ تافتهٔ شکوهمندی که بر سطح رویینش تصویرهایی نقش می‌بست و جان می‌گرفت که او قادر به دیدنشان نبود.»

عشق فیودور و زینا در رمانهای ناباکوف همتایی ندارد. هرچند که نمی‌توان در خلوص عشق هامبرت به لولیتا یا عشق وان و آدا به یکدیگر در رمان آداشک کرد، ولی این عشقها به خاطر آثار مخربی که بر دیگران داشتند، عشقهایی رسوا هستند. عشق فیودور و زینا تجلی وحدت و یگانگی دو وجود مجزا در بهترین حالتِ قابل تصور است که در آن استقلال هیچیک از آن دو زیر پا گذاشته نمی‌شود «(و نه تنها تقدیر زینا را با کمال دقت و استادی و در نهایت ظرافت برای فیودور ساخته بود، بلکه هر دو آنها که سایه‌ای واحد تشکیل می‌دادند، برای چیزی ساخته شده بودند که به درستی قابل درک نبود، اما شگفت‌انگیز و سعادت‌بار بود و آنان را بی‌وقفه در میان می‌گرفت»). رمانی که فیودور می‌خواهد بنویسد و خواننده هم‌اکنون آن را خوانده است، در عشق آنان احاطه شده و از آن روح گرفته است، هدیه‌ای است از فیودور به زینا که منبع ذوق و الهام اوست. شعرهای منثور که در «فصل سوم» آغاز می‌شوند و در آخرین پاراگراف داستان به انجام می‌رسند، این عشق، پدر فیودور، زینا، و هنر خود فیودور را در میثاقی با آینده به هم پیوند می‌زنند.

«دوست بدار تنها آنچه را خیال‌انگیز و کم‌یافتنی است؛ آنچه از دوردستِ رؤیا سَرَک می‌کشد؛ آنچه فرومایگان حکم به نابودی‌اش می‌دهند و ابلهان را تابِ او نیست. با پندار نیز، چون با میهنت، یکرنگ باش...»

«... و آنجا که من نقطهٔ پایان گذاشته‌ام، برای آنان که حقیقت را می‌بینند، مانعی نمی‌آفریند: سایه‌های دنیای من، آبی، همچون مه صبحگاهیِ فردا، از افق صفحهٔ کتاب فرا می‌گذرند ـ این نیز سخن را به پایان نمی‌برد.» ◆◆ ◆