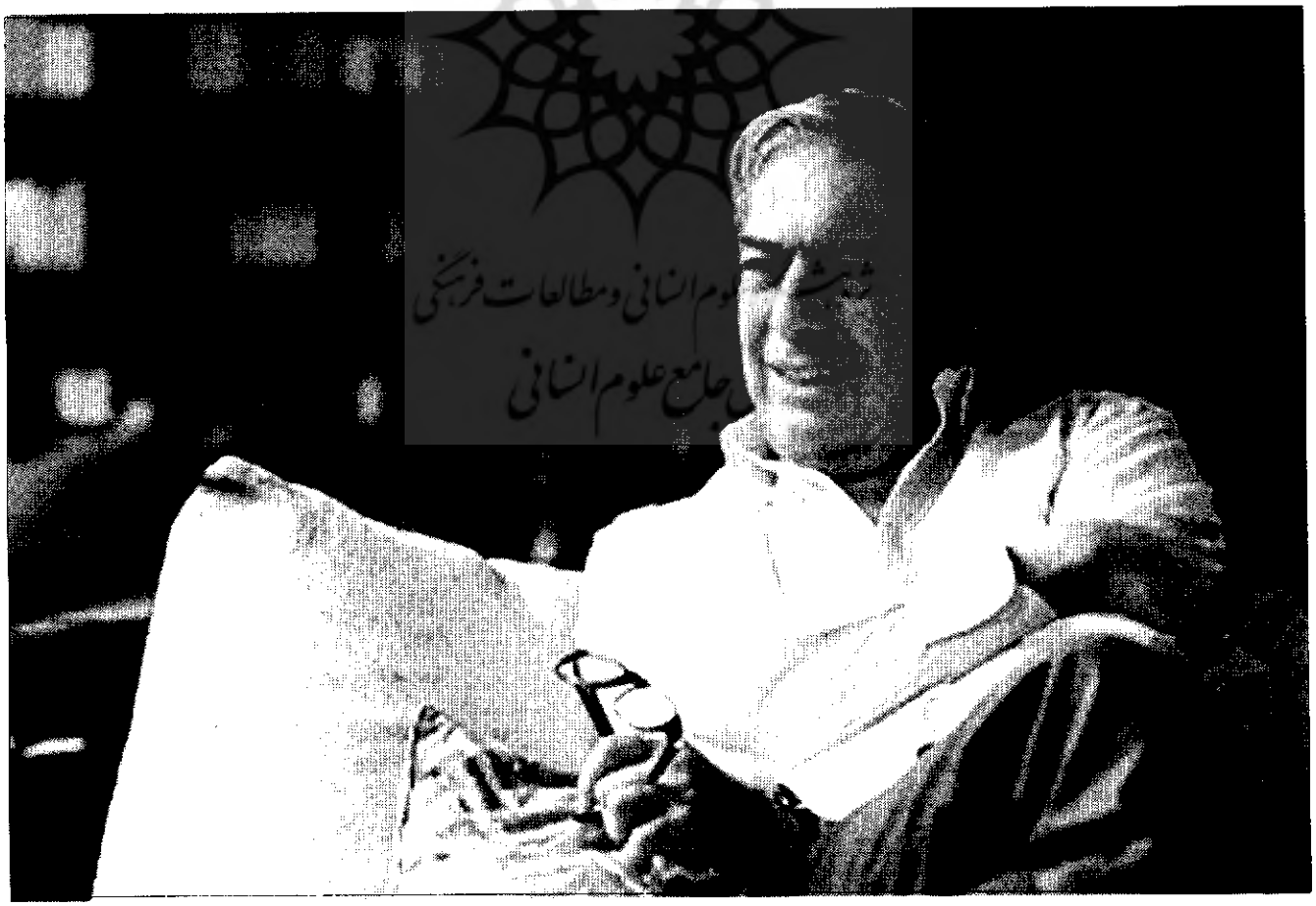
Raminmolaei@Yahoo.com

دریچه

ترجمهٔ رامین مولایی

راه و رسم نویسنده شدن

Mario Vargas Liosa Cartas a un Joven Novelista



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نامه‌هایی به یک نویسندهٔ جوان

بخش پایانی

ظروف مرتبطه

Los Vasos Comunicates

دوست عزیز: برای این‌که از آخرین ترفند یعنی ظروف مرتبطه صحبت کنیم (بعداً توضیح می‌دهم که منظورم از آخرین ترفند چیست) مایلم تا با هم یکی از به‌یادماندنی‌ترین بخش‌های مادام بواری را دوباره خوانی کنیم، منظورم جشن کشاورزی (فصل هشتم از بخش دوم) است. صحنه‌ای که در واقع ترکیبی از دو (و حتی سه) خط داستانی متفاوت است، که به شیوه‌ای خاص در هم تنیده، متقابلاً به دیگری تسری می‌یابند و به یک شکل بدل می‌شوند. به‌واسطهٔ این تطابق، خطوط داستانی متفاوت متصل به هم، محتوای‌شان را در یک سیستم ظروف مرتبطه مبادله می‌کنند و به سبب یکی شدن آن‌ها تاثیر متقابلی، میان این دو برقرار می‌شود و از ترکیب‌شان چیزی بسیار فراتر از دو لطیفهٔ صرف که کنار هم قرار گرفته‌اند، به وجود می‌آید. ظروف مرتبطه هنگامی کارساز می‌آیند که پیوستگی میان خطوط داستانی چیزی فراتر از تجمیع پاره‌های به هم پیوسته در یک قسمت باشد، دقیقاً مانند آن‌چه در جشن کشاورزی فلوبر روی می‌دهد.

این‌جا پرده‌هایی داریم که توسط راوی بافته شده است، توصیف نمایشگاه یا جشنی روستایی که کشاورزان محصولات و حیوانات مزرعه‌های‌شان را در آن به نمایش می‌گذارند، پایکوبی می‌کنند، مقامات محلی به سخنرانی و اعطای مدال‌ها می‌پردازند، و هم‌زمان در طبقه‌های فوقانی بخشداری، در سالن اجتماعات ـ از جایی که جشن تقسیم می‌شود ـ اما بواری Emma Bovary به جمله‌های آتشین دلباخته‌اش رودُلف گوش می‌سپارد که به وی اظهار عشق می‌کند. اغفالِ اِما توسط نجیب زاده دلباخته‌اش کاملاً برای خوداتکایی این صحنه است، اما در هم بافتن آن با نطق عضو شورا لیوون درگیری دختر جوان و اتفاقات کم اهمیت جشن را پایه‌ریزی می‌کند. به این ترتیب اپیزود بُعد و بافت دیگری پیدا می‌کند و به همین دلیل می‌توان گفت قرارگیری این اپیزود تلطیف کننده، از مضحکی و رقت‌انگیزی جشنی عمومی که زیر همان بالکنی که بر بالای آن عشاق تازه به هم رسیده نرد عشق می‌بازند، در جریان است، می‌کاهد. در این جا، ما یکی از ظریف‌ترین مواد داستانی را تحلیل می‌کنیم، ماده‌ای که با یک سری اعمال ساده هیچ کاری نمی‌تواند انجام دهد، مگر با قواعدی ظریف، احساسات و رنگ و بوی روان‌شناسانه که از بطن داستان بیرون می‌آیند و در این قلمرو، سیستم شکل‌گیری ماده روایت در ظروف مرتبطه، همانند اپیزود جشن کشاورزی زُمان مادام بواری، مؤثرترین روش است.

سراسر توصیف جشن کشاورزی، کنایه‌ای نیشدار است، که بر ظلم و ستم ناشی از حماقت بشری تاکید دارد، ظلمی که فلوبر را از خود بی‌خود می‌ساخت، افسونی که با حضور کاترین لورو در این اپیزود و زمانی که پیر زن اعلام می‌دارد کل مبلغ جایزه‌ای را که به پاس پنجاه و چهار سال کار در مزرعه به او اهدا شده است به کشیش خواهد سپرد تا برای آمرزش روحش مراسم عشاء ربانی به جا آورد، به اوج می‌رسد. اگر در توصیف فلوبر همه کشاورزان بیچاره، غرق در منجلابی غیرانسانی که آن‌ها را از تفکر و تخیل انسانی محروم ساخته، که از ایشان مشتی چهره‌های کودن، عبوس و عامی می‌سازد، تصویر می‌شوند، صاحب منصبان و اربابان‌شان بی‌چاره‌تر از ایشان هستند، یاوه سرایانی با شخصیتک‌هایی درخشان در خود نمایی و تفاخر که جشن کشاورزی را هدایت می‌کنند، افرادی متظاهر، با روحیه‌ای نیرنگ‌باز، که به ویژگی‌های‌شان با ظرافت هرچه تمام‌تر در جمله‌های بیهوده و احمقانهٔ سخنرانی لیوان عضو شورای محلی اشاره شده است. اما تابلویی چنان تیره و قساوت‌آمیز، که باورپذیری‌اش را مخدوش می‌سازد (به عبارتی، القاء کننده ارزش ناچیز فریبایی اپیزود است) تنها زمانی رخ می‌نماید که ما جشن کشاورزی را جدا از اغوا و اغفالی که درون‌مایهٔ واحد زُمان است، تجزیه و تحلیل می‌کنیم. در حقیقت، با اتصال این دو اپیزود، شدت و تندی مضحکهٔ اولی، متأثر از صحنه‌ای که چون شیر اطمینان عمل کرده و باعث خروج فشار هزل بیش از حد آن می‌گردد، به صورتی قابل ملاحظه رنگ می‌بازد. این عنصر احساسی، عاشقانه و ظریف که در صحنهٔ اغفالِ اما مطرح می‌شود، تعارض* ظریفی را برقرار می‌سازد که به راست‌نمایی اپیزود کمک می‌کند. و از سوی دیگر، عنصر دلپذیر و سرگرم کنندهٔ هزل و مطایبهٔ جشن کشاورزی، به شیوه‌ای متقابل بر احساساتی‌گری مفرطی ـ بیش از همه لفاظی ـ که اپیزود اغفال اِما را زینت می‌بخشد، اثری تعدیل و تصحیح کننده دارد، چنان که بی‌حضور این عامل قدرتمند رئالیستی ـ حضور کشاورزان با گاوها و خوک‌های‌شان در محل برگزاری جشن و آن گفت‌وگوی پر سرو صدای عوام و مردم کوچه و بازار در قاموس رومانتیک‌ها ـ شاید تنها در دنیای غیرواقعی قابل هضم می‌بود. به لطف چرخهٔ ظروف مرتبطه که این دو صحنه را در هم ادغام می‌کند، ناسوری‌هایی که می‌توانستند زایل کنندهٔ فریبایی هر یک از این دو اپیزود باشند، سوهان خورده، صیقلی می‌شوند و وحدت روایی زُمان با ملغمه‌ای که محصول ترکیب جوهر غنی و اصیل هر یک از آن‌هاست، محکم‌تر و پر مایه‌تر شده است.

شاید هنوز در دل این اپیزود که به لطف کارآیی ظروف مرتبطه به هم متصل شده است ـ یکی شدن جشن روستایی و اغفال دختر جوان ـ تعارض ظریف دیگری از لحاظ سطح بلاغت، میان سخنرانی‌های بخشدار و نجواهای رمانتیکی که دلباختهٔ اِما درگوش وی زمزمه می‌کند، برقرار باشد. راوی این دو نطق را به عینه (با موفقیت کامل) در یک رشته به هم متصل می‌کند ـ که هر کدام ناشیانه مضمون سیاسی و رمانتیک خود را آشکار می‌کنند ـ نطق‌هایی که هر یک حامل پرسپکتیو تمسخرآلودی از روایت هستند، و بی آن که فریبایی شدن به حداقل کاهش یافته و یا محو شود، به این وسیله تلطیف می‌گردند. پس به این ترتیب، دربارهٔ جشن کشاورزی می‌توانیم بگوییم که درون ظروف مرتبطه عمومی، ظروف اختصاصی دیگری هم وجود دارند که به سهم خود، ساختار زیرکانه‌ای را در کل اپیزود بازتولید می‌کنند.

اکنون شاید بتوانیم تعریفی از ظروف مرتبطه ارائه دهیم : دو یا چند اپیزود که در زمان‌ها، فضاها یا سطوح واقعیتی اتفاق می‌افتند، اما بنا به خواست راوی کنار هم قرار گرفته و در نهایت همین نزدیکی یا ترکیب‌شان باعث تغییر متقابل یکدیگر شده، ضمن دستیابی به قابلیتی دیگر، از معنا، لحن و ارزش نمادین متفاوتی بهره‌مند می‌گردند که اگر خود به تنهایی روایت می‌شدند، فاقد این همه بودند. روشن است که صرف پشت سر هم قرار گرفتن اپیزودها برای کارآیی این فرآیند کافی نیست و عامل لازم در این‌جا وجود یک ارتباط میان دو اپیزود نزدیک به هم یا ترکیب شده توسط راوی در متن روایت است. در بعضی موارد، حتی شاید این ارتباط ناچیز باشد، اما اگر همان اندک ارتباط هم وجود نداشته باشد، صحبت از ظروف مرتبطه، محلی از اعراب ندارد و همان گونه که یادآور شدیم، پیوند ناشی از این تکنیک به‌گونه‌ای است که ساختار اپیزود حاصل، بسیار فراتر از حاصل جمع واقعی قسمت‌های تشکیل دهنده‌اش است.

شاید یکی از ظریف‌ترین و تهورآمیزترین نمونه از ظروف مرتبطه در نخل‌های وحشی The Wild Palms نوشتهٔ ویلیام فاکنر به چشم می‌خورد، رمانی که در دو فصل متوالی آن، دو داستان مستقل از هم بازگو می‌شوند: یکی داستان تراژیک عشقی شهوانی (رابطه نامشروع و بدفرجام) و دیگری ماجرای مجرمی زندانی که در پی وقوع فاجعه‌ای طبیعی ـ سیلی ویرانگر، که ناحیه پهناوری را فرا می‌گیرد ـ از زندان خلاص شده، با مشاهده فجایع انسانی، تحولی در او به وقوع می‌پیوندد و پس از مدتی با شجاعت به زندان باز می‌گردد و زندانبان‌ها که نمی‌دانند با او چه کنند، به جرم اقدام به فرار باز سال‌ها زندانی‌اش می‌کنند. پیرنگ‌های این دو داستان هرگز با هم ترکیب نمی‌شوند، هرچند که در مقطعی از داستان دلباخته‌ها به صورتی غیرمستقیم به حادثه سیل و فجایع ناشی از آن اشاره می‌شود، با این حال نزدیکی فیزیکی آن‌ها، زبان راوی و حال و هوای افراطی هر دو داستان ـ عشق آتشین و شهوانی دو دلدادهٔ جوان در یکی، و میل شدید به خودکشی که مجرم را به بازگشت به زندان ترغیب می‌کند در دیگری ـ به برقراری نوعی قرابت میان آن‌ها منجر می‌شود. بورخس ، با ذکاوت، ظرافت و صراحت خود که همواره به هنگام نقد ادبی از آن‌ها به نیکویی بهره می‌گرفت، می‌گوید : «دو داستانی که هرگز یکدیگر را قطع نمی‌کنند ولی به نوعی کامل کنندهٔ یکدیگرند».

یکی از انواع شایان توجه ظروف مرتبطه را خولیو کورتاسار در رایوئلا Rayuela به آزمایش می‌گذارد، رمانی که اگر به یاد داشته باشید، در دو مکان روی می‌دهد، یکی در پاریس (از گوشهٔ آن‌جا) ودیگری در بوئنوس آیرس (از گوشهٔ این‌جا)، مکان‌هایی که برقراری نظام کرونولوژیک واقعی میان آن‌ها امکان دارد (اپیزودهای پاریسی نسبت به دیگری تقدم زمانی دارند). مؤلف در ابتدای کتاب یادداشتی آورده است، که به خواننده امکان دو برداشت متفاوت از متن را می‌دهد: یکی که آن را برداشتی سنتی می‌نامیم، روندی که با اولین فصل شروع شده و با قاعده‌ای معمول پیش می‌رود، و دیگری با جهش از یک فصل به فصل دیگر به پیروی از شماره گذاری متفاوتی که در پایان هر قسمت به‌عنوان نشانی آمده است. تنها اگر از این روند دوم پیروی شود، مطالعهٔ کامل رُمان ممکن خواهد بود و اگر اولی انتخاب شود از دل آن رایوئلای سومی (از دیگر گوشه‌ها ـ فصل‌های حذف شده) بیرون می‌آید که نه کورتاسار آن‌ها را شکل داده و نه راوی آن‌ها را روایت کرده است، صحبت بر سر متونی بعید، و دور از نظر است، متونی اقتباس شده از منشائی متفاوت، که هر چند عناصرش را کورتاسار مهیا کرده ولی کاملاً خود اتکا هستند و هیچ ارتباط مستقیمی با داستان اولیویرا، لاماگا، روکامادور و دیگر شخصیت‌های داستان رئالیستی (البته اگر استفاده از این صفت برای رُمان رایوئلا در این ارتباط نامناسب نباشد) ندارند. این‌ها کُلاژهایی هستندکه در رابطه با ظروف مرتبطه با این اپیزودهای داستانی، تلاش می‌کنند بُعد تازه‌ای ـ که می‌توانیم آن را اسطوره‌ای، ادیبانه و مرتبهٔ دیگری از بلاغت بنامیم ـ به داستان رایوئلا بدهند. این آشکارا، تعارضی تعمدی میان اپیزودهای رئالیستی و آن کلاژهاست. کورتاسار از این سیستم برای اولین بار در رُمان برنده‌ها Los Premios استفاده کرده بود. در آن‌جا کورتاسار، با ترکیب ماجرای مسافران کشتی‌ای که صحنهٔ داستان است و تک گویی‌های پرسیو، شخصیتی عجیب ، خیالی ، متافیزیکی و گاه پیچیده، سعی‌اش افزودن بُعدی اسطوره‌ای به داستانی رئالیستی بود، از این سیستم استفاده می‌کند (در این مورد هم مانند همیشه، صحبت از رئالیسم دربارهٔ کورتاسار به‌طرز غیرقابل اجتنابی ناموزون است).

اما کورتاسار در داستان‌های کوتاه خود بیشتر از رمان‌هایش از ابزار ظروف مرتبطه آن هم به شیوه‌ای کاملاً استادانه استفاده کرده است. اجازه بدهید در این‌جا از داستان کوتاه خارق‌العاده و برخوردار از اوج تکنیک هنرمندانهٔ وی، یعنی شبِ طاقباز La Noche Boca Arriba یاد کنم. آن را به خاطر می‌آورید؟ شخصیتی که در تصادف موتوسیکلت، در خیابانی از یک شهر امروزی ـ که بی‌تردید، بوئنوس آیرس است ـ مصدوم شده، تحت عمل جراحی قرار گرفته است و اکنون روی تخت بیمارستان دورهٔ نقاهت‌اش را می‌گذراند. اما داستانی که در ابتدا به نظر کابوسی واقعی می‌رسد با یک چرخش زمانی، به مکزیک دوران ماقبل ورود اسپانیایی‌ها می‌رود و در پلاتی از گِرِرا فلوریدا Guerra Florida آن‌جا که جنگجویان آزتِک Azteca به قصد شکار انسان‌ها و قربانی کردن‌شان در پای خدای خود، از شهر خارج می‌شوند، ادامه می‌یابد. روایت از این به بعد، توسط یک سیستم ظروف مرتبطه و به شیوه‌ای متناوب ، میان بیمارستان، جایی که شخصیت اول داستان مشغول گذران دوره نقاهت خود است و شبی دور دست از دوران ماقبل ورود اسپانیایی‌ها، که در آن بدل به طعمه‌ای انسانی شده است، پیش می‌رود. او ابتدا از دست شکارچیان انسان می‌گریزد ولی بعد اسیرشان می‌شود و جنگجویان او را به هرم (معبد خدایان) می‌برند، جایی که به همراه شماری دیگر ، قربانی خواهد شد. در این جا به مدد چرخش‌های ظریف زمانی ، به شیوه‌ای که می‌توانیم نیمه خودآگاه بنامیم‌شان و توسط دو امر واقعی ـ بیمارستان امروزی و جنگل زمان پیش از اسپانیایی‌ها ـ تعارضی دامن زده

شاید یکی از
ظریف‌ترین و تهورآمیزترین
نمونه از ظروف مرتبطه در نخل‌های وحشی
The Wild Palms نوشتهٔ ویلیام فاکنر به چشم می‌خورد
رمانی که در دو فصل متوالی آن دو داستان مستقل از هم بازگو می‌شوند:
یکی داستان تراژیک عشقی شهوانی (رابطه نامشروع و بدفرجام)
و دیگری ماجرای مجرمی زندانی که در پی وقوع فاجعه‌ای
طبیعی ـ سیلی ویرانگر که ناحیه پهناوری را
فرا می‌گیرد از زندان خلاص شده
با مشاهده فجایع انسانی
تحولی در او به وقوع
می‌پیوندد و پس از
مدتی با شجاعت به
زندان باز
می‌گردد

کورناسار در
داستان‌های کوتاه خود
بیشتر از رمان‌هایش از ابزار ظروف مرتبطه
آن هم به شیوه‌ای کاملاً استادانه استفاده کرده است
در داستان کوتاه خارق‌العاده و برخوردار از اوج تکنیک هنرمندانهٔ
وی یعنی شبِ طاقباز شخصیتی که در تصادف موتوسیکلت، در
خیابانی از یک شهر امروزی معدوم شده، و اکنون دورهٔ
نقاهتش را می‌گذراند اما داستان با یک چرخش
زمانی به مکزیک دوران ماقبل ورود
اسپانیایی‌ها می‌رود و در پلانی
از گِررا فلوریدا که
جنگجویان آزتک
از شهر خارج
می‌شوند ادامه
می‌یابد

می‌شود و ادامه می‌یابد، تا در معمای پایان ـ چرخشی دیگر و این بار نه تنها زمانی، بلکه همراه چرخشی در سطح واقعیت ـ دو زمان ترکیب می‌شوند و شخصیتی که در واقع نه موتور سوار جراحی شده در یک شهر امروزی، بلکه قربانی خدایان دیروزی است، شخصیتی که تنها لحظاتی پیش از آن که قلبش را بیرون کشیده، تقدیم خدایان کنند، نظری خیالی به آینده‌ای با شهرها، موتوسیکلت‌ها و بیمارستان‌هایش می‌اندازد.

داستان دیگری که ساختاری پیچیده ولی بسیار قابل تجسم و باوری دارد و در آن کورتاسار ظروف مرتبطه را به روشی بسیار ناب و بدیع به کار می‌گیرد، یکی دیگر از نگین‌های گران‌بهای ادبیات داستانی است با نام: «بُت سیکلاداس»** El Idole de las Cicladas این داستان در دو زمان واقعی مختلف رخ می‌دهد، یکی معاصر واروپایی ـ جزیرهٔ کوچکی یونانی از مجمع الجزایر سیکلاداس و یک کارگاه مجسمه سازی در حومه پاریس ـ و دیگری پنج هزار سال پیش در تمدن اولیه اژه، جامعه‌ای از جادو، مذهب، موسیقی، مقدسات و مراسم مذهبی که باستان شناسان سعی در بازسازی‌اش از روی آثار به جا مانده ـ لوازم پخت و پز، مجسمه‌ها ـ از آن دوران دارند ـ اما در این داستان، واقعیت گذشته به شیوه‌ای نهایی و غافلگیرانه به‌واسطهٔ مجسمه‌ای که از آن زمان برجای مانده و دو دوست، یکی سوموزا مجسمه ساز و دیگری موران باستان شناس آن را در تپهٔ سکوروس Skoros می‌یابند به زمان حال تسری پیدا می‌کند. تندیس کوچک ـ دو سال بعد ـ در کارگاه سوموزا است، کسی که از روی آن مجسمه‌های بدلی فراوانی کپی کرده است و این کار را نه به دلایل زیبا شناختی، بلکه بر پایه این باور انجام داده که به این طریق می‌تواند به عصر سازندهٔ مجسمه، هبوط کند. در صحنهٔ مواجههٔ سوموزا و موران، در کارگاه متعلق به اولی، که زمان حال داستان است، راوی با اشاره به ما می‌فهماند که عقل سوموزا زایل شده و موران معقول است. اما ناگهان ، در صحنهٔ تعجب‌انگیز پایانی، وقتی موران هراسان از قتل سوموزا، بر جسد او جادوهای قدیمی را به جا می‌آورد و آماده می‌شود تا به همان شیوه همسرش تِرز را قربانی کند، در می‌یابیم مجسمه کوچکی که این دو دوست پیدا و تصاحب‌اش کرده بودند در واقع ایشان را به انسان‌های دوره و فرهنگی مبدل کرده است که آن را ساخته‌اند و عصری که گمان می‌رفت برای همیشه در زیر خروارها خاک مدفون شده باشد، با شدت تمام به عصر مدرن تسری یافته است. در این مورد، ظروف مرتبطه همانند شب طاقباز خاصیت قرینگی و متعارض ندارند. در این‌جا هجوم و رسوخ گذشتهٔ بعید به زمان حال بسیار دفعی و زودگذر است، تا که در معمای فوق‌العادهٔ پایانی، زمانی که جسد عریان سوموزا را با تبری که بر صورتش کوبیده شده در کنار مجسمهٔ کوچک آغشته به خون او و موران عریان را در حال شنیدن موسیقی دیوانه‌وار فلوت‌ها با تبری بالای سر برده می‌بینیم که منتظر ترز است، متوجه می‌شویم آن گذشته به طور کامل در زمان حال پا گرفته و بربریت و مراسم جادویی‌اش احیا شده است. در هر دو داستان، ظروف مرتبطه، با پیوند دو زمان و فرهنگ مختلف، روایتی واحد و واقعیتی نو ساخته‌اند که کیفیتی از جوهرهٔ هر دوی آن‌ها دارد.

هر چند ناممکن به نظر می‌رسد، ولی فکر می‌کنم با توضیح ظروف مرتبطه بتوانیم به صحبت مان درباره ابزار یا تکنیک‌هایی اساسی که زُمان نویس‌ها برای جذبه بخشیدن به داستان‌های‌شان از آن‌ها بهره می‌برند، پایان دهیم. البته شاید ابزارهای دیگری هم وجود داشته باشند که لااقل من از آن‌ها بی‌خبرم. به هر حال این همه یافته‌هایم از زُمان بود (حقیقت‌اش من با ذره‌بین به دنبال آن‌ها نگشته‌ام، چون من خواندن رمان‌ها را دوست دارم، نه کالبد شکافی‌شان را) که می‌توانستند در قالب شیوه‌های پرداخت داستان، موضوع این نامه‌ها باشند. □

با آرزوی موفقیت شما

* Contrapunto (Counterpoint) به‌هم‌اندازی یا تعارض از اصطلاحات موسیقی است؛ اصل واژه در موسیقی به معنی ترکیب الحان است و در ادبیات، هنر و تکنیک به هم انداختن شخصیت‌ها و تعارض درونمایه‌ها یا پیرنگ‌های فرعی و اصلی با یکدیگر است. (واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، ص : ۴۸)

** سیکلاداس، مجمع‌الجزایری یونانی در دریای اژه که بر روی خطی فرضی به شکل دایره واقع‌اند . م

ختم کلام

هر آن‌چه در نامه‌هایم پیرامون قالب و شکل رُمان خواندید فراموش کنید و فقط بنشینید و سرگرم نوشتن رمان شوید

دوست عزیز؛

تنها چند خط، به عنوان ختم کلام، برای تکرار آن‌چه پیش از این بارها طی مکاتبه‌مان ـ که انگیزهٔ آغاز و تداوم آن نامه‌های مشتاقانه شما بود ـ گفته‌ام، بگویم و آن این که سعی کرده‌ام تا پاره‌ای از ابزارهایی که رُمان نویسان مجرب برای بخشیدن نیرویی سحرانگیز به داستان‌های‌شان از آن‌ها بهره می‌گیرند تا ما خوانندگان را مقهور خویش سازند، تشریح کنم و نیز نشان دهم که تکنیک، قالب، درون‌مایه، متن و هر چه که بنامیدش (مدعیان ادبیات نام‌ها و اصطلاحات دهن پُرکن زیادی را برای چیزی که خوانندگان بدون کمترین مشکلی تشخیص‌اش می‌دهند ساخته و پرداخته‌اند) یک کل غیرقابل تفکیک است، کلی که جداسازی موضوع، سبک، ساخت، زوایای دید و اجزاء آن برابر با مثله کردن پیکری جاندار است که در بهترین حالت ممکن نتیجه‌اش جز هلاک کردن موجودی زنده نیست؛ و جسدی که بر جا می‌ماند، تنها بدل رنگ و رو رفته و فریبنده‌ای از زندگی است.

منظورم از این همه چیست؟ البته منظورم این نیست که نقد بی‌فایده و مردود است، نه، اصلاً. برعکس، نقد می‌تواند راهنمای به‌غایت ارزشمندی برای ورود به دنیا و راه‌های یک مؤلف باشد و گاه یک مقالهٔ نقد در درون خود اثری خلاق را پدید می‌آورد، چیزی نه کمتر و یا بیشتر از یک رُمان یا شعری سترگ. (چند نمونه از این دست را همیشه در خاطر دارم: مطالعات و مقالاتی پیرامون گونگورا Estudios y ensayos gongorinos نوشتهٔ داماسو آلونسو به سوی ایستگاه فنلاند To the Finland Station اثر ادموند ویلسون، پورت رویال Port Royal از سنت ـ بو و جاده زانادو The Road to Xanadu نوشتهٔ جان لیوینگستون لاوز چهارگونه نقد ادبی بسیار متفاوت اما ارزشمند، روشنگر و خلاق). ولی در کنار این، به نظرم روشن کردن این مسئله بسیار مهم است که نقد به خودی خود، حتی در مواردی هم که دقیق، نافذ و الهام‌بخش است، ولی باز هم به دلیل عدم ارتباط با عنصر خلاقیت، ناتوان از تشریح کامل یک اثر ادبی است. همواره در داستان یا شعر درون‌مایه یا بعدی وجود دارد که آنالیز مدلل منتقد توفیق دستیابی به آن را ندارد، چرا که نقد، محصول تعامل واقعیت و عقل است، ولی خلاقیت ادبی علاوه بر این فاکتورها گاه شامل عوامل بسیار تعیین کننده‌تری نیز هست، از جمله ضمیر ناخودآگاه، احساس، گمانه‌زنی و نیز اتفاق که همواره از میان تور محکم و ریزبافت نقد می‌گریزند و به چنگ نقاد در نمی‌آیند. به همین خاطر هیچ کس نمی‌تواند به دیگری آفرینندگی را در کنار نوشتن و خواندن بیاموزد. نتیجه این که، هر کس باید خودش را خود بیاموزد، اشتباه کند، زمین بخورد و باز برخیزد، بی آن که لحظه‌ای از تلاش باز ایستد.

دوست عزیزم: همه سعی من این است که به شما بگویم

با آرزوی موفقیت برای شما □

لیما، ۱۰ می ۱۹۹۷