داستانهای بورخس

در دورهٔ دانشجویی شیفتهٔ سارتر بودم و به تزهای او اعتقادی راسخ داشتم: اینکه نویسنده در برابر زمانه‌اش و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند تعهد دارد، اینکه «کلمه عمل است»، و اینکه انسان می‌تواند با نوشتن در تاریخ تأثیر بگذارد. امروز چنین ایده‌هایی ساده‌دلانه به‌نظر می‌رسند و حتی ممکن است آدم را به خمیازه بیندازند ـ عصری که در آن زندگی می‌کنیم عصر تردید بجا دربارهٔ تاریخ و قدرت ادبیات است ـ اما در دههٔ ۱۹۵۰ تصور اینکه می‌توان جهان را تغییر داد تا بهتر شود و ادبیات باید به این تغییر مدد رساند نزد همهٔ ما هم قانع‌کننده بود، هم هیجان‌انگیز.

در همین زمان نفوذ بورخس خارج از حلقهٔ کوچک مجلهٔ سور[1] و ستایشگران آرژانتینی‌اش رفته‌رفته محسوس شد. در چند شهر امریکای لاتین، هواداران شیدایی او در محافل ادبی برای به‌دست آوردن چاپهای کمیاب‌ترِ کتابهایش، گویی بر سر گنجینه‌ای گرانبها، باهم در جدال بودند و سیاهه‌ها یا فهرستهای بی‌نظم و خیالیِ منابعی را که لابه‌لای کتابهای بورخس پراکنده‌اند ـ برای نمونه، یکی را که بسیار زیباست، در «الف» ـ از بر می‌کردند و نه تنها میهمان خوانِ هزارتوها، ببرها، آینه‌ها، نقابها و چاقوهای او بودند، بر سفرهٔ شبوهٔ حیرت‌آور و اصیل او در کاربرد صفت و قید نیز می‌نشستند.

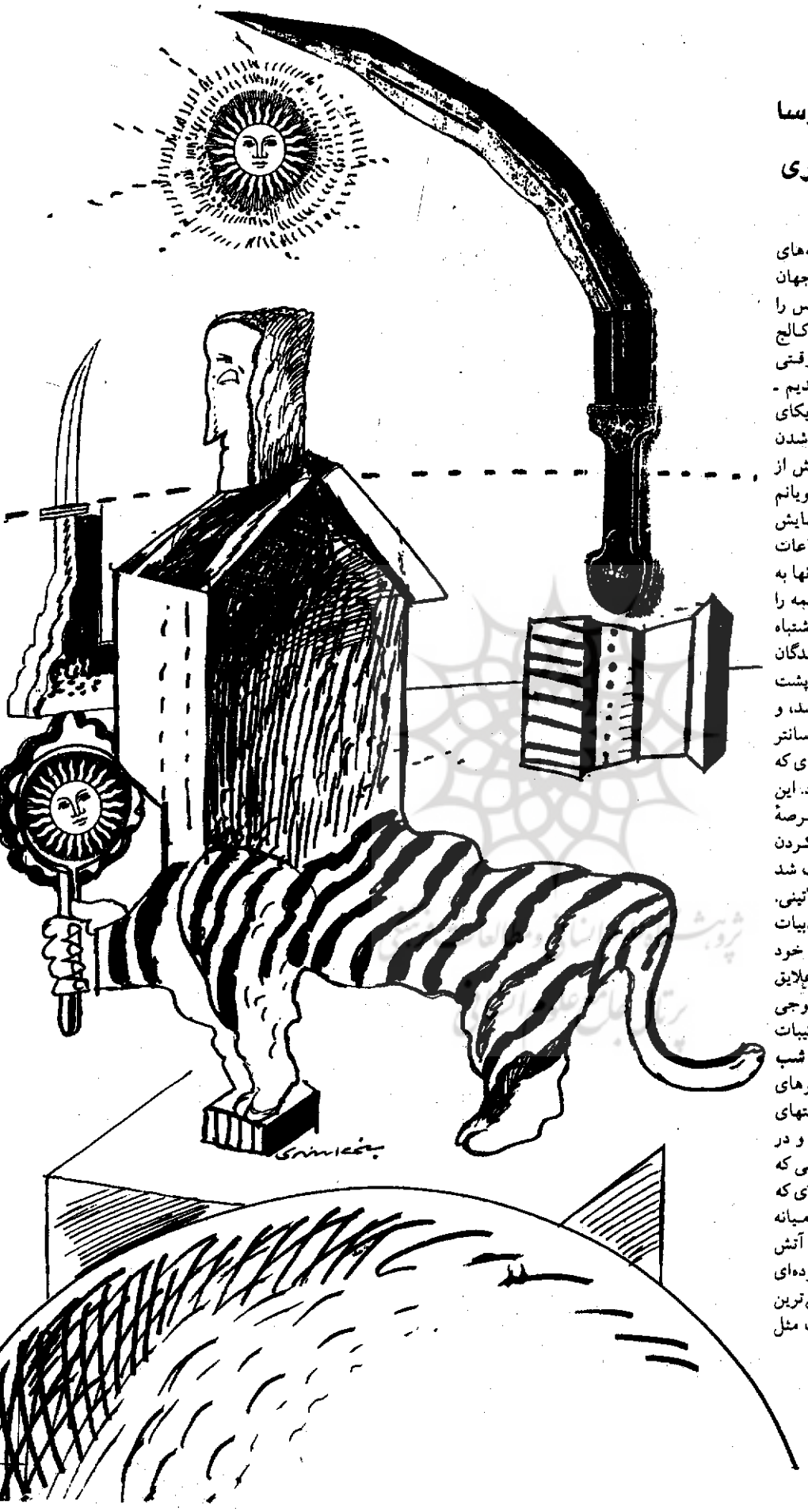
نخستین شیفتهٔ بورخس که در لیما دیدم دوستی بود که در آن زمان شریک کتابها و آرزوهای ادبی من بود. بورخس همیشه موضوع بحثهای تمام نشدنیِ ما بود. او تجسم ناب و تمام عیار همهٔ چیزهایی بود که سارتر به من آموخته بود آنها را آماج نفرت خود بکنم: هنرمندی که از جهانِ پیرامون خویش کناره می‌گیرد تا در جهانِ ذهن و فضل و خیال عزلت گزیند؛ نویسنده‌ای که به سیاست، تاریخ و حتی واقعیت به دیدهٔ تحقیر می‌نگرد و با بی‌شرمی تمام به هر چه برنامه از کتاب با بدبینی می‌نگرد و آن را دون شأن خود می‌داند؛ روشنفکری که نه فقط به خود اجازه می‌دهد تا با جزمیات و آرمانگرایی چپ به‌طنز و طعنه رفتار کند، تقدس‌شکنیِ خود را به آنجا می‌رساند که به حزب محافظه کار ملحق شود و با ادعای اینکه «آقاها» آرمانهای بر باد رفته را ترجیح می‌دهند با تکبر این کارش را توجیه کند.

در بحثهایمان، سعی می‌کردم با تمام آن خباثتِ سارتری که در توانم بود به او ثابت کنم روشنفکری که مانند بورخس می‌نویسد و حرف می‌زند و رفتار می‌کند بخشی از مسئولیتِ تمامیِ نابسامانیهای اجتماعی جهان را به دوش دارد، داستانها و شعرهایش جز مشتی زلم زیمبوی بسته بر طبلی تو خالی نیستند، و می‌رسد آن روزی که «تاریخ» با آن حق‌طلبیِ دهشتناکش ـ که حضرات پیشرو، هر جا به نفعشان باشد، از آن چون ساطورِ مأموران اعدام یا ورقِ نشاندارِ منقلبان حرفه‌ای یا نردستیِ شعبده بازان استفاده می‌کنند ـ حقش را کف دستش بگذارد. اما وقتی بحث و جدلهایمان تمام می‌شد، در خلوتِ امنِ اتاقم یا کتابخانه ـ چون آن زاهد خشکه‌مقدس داستان «باران» سامرست موآم، که تسلیم هواهای نفسانی‌ای می‌شود که در ملأ عام از آنها تبری می‌جوید ـ می‌دیدم که در برابر افسون بورخس تاب ایستادگی ندارم. و داستانها و شعرها و جستارهایش را با حیرت محض می‌خواندم؛ احساس گناهِ ناشی از خیانت به پیرمرادم سارتر هم فقط این لذتِ ممنوع را افزونتر می‌کرد.

دلبستگی‌های ادبیِ دوران نوجوانی من حکایت از دمدمی مزاج بودنم دارد؛ این روزها دوباره که به سراغ خیلی از نویسندگانی می‌روم که زمانی الگویم بوده‌اند می‌بینم دیگر برایم جذابیتی ندارند ـ از جمله سارتر. اما شوقِ پنهانیِ گناه آلوده‌ام به کارهای بورخس هرگز نقصان نیافته است و هر بار که چون زائری در حال اجرای مناسک مذهبی کارهایش را دوباره می‌خوانم، همان سرخوشی را احساس می‌کنم. همین تازگی که می‌خواستم این متن را تهیه کنم دوباره همهٔ کتابهایش را خواندم، یکی پس از دیگری و بار دیگر، درست انگار بار اول باشد، از زیبایی و صراحت نثرش، فرهیختگی داستانهایش، و استادیش در این صنعت به شگفت آمدم. خوب می‌دانم ارزیابیِ ادبی تا چه پایه ممکن است گذرا از آب درآید، اما در مورد بورخس گمان نمی‌کنم عجولانه باشد اگر مدعی شوم او مهمترین اتفاقی است که برای نوشتن خلاق در زبان اسپانیایی در عصر مدرن رخ داده و به یاد ماندنی‌ترین هنرمند عصر ماست.

ضمناً اعتقاد دارم دینِ بورخس به گردن ماکه به زبان اسپانیایی می‌نویسیم دینی است عظیم. حتی آن دسته از ما، مثل خود من، که هرگز داستانِ یکسره تخیلی ننوشته‌ایم یا هرگز علقهٔ خاصی به ارواح یا همزادها، امرلایتناهی یا متافیزیک شوپنهاور نداشته‌ایم، باز مدیون اوییم. بورخس پایان نوعی عقدهٔ حقارت را به نویسندهٔ امریکای لاتین بشارت داد که همهٔ ما را، کاملاً ناخواسته، از طرح برخی موضوعات باز می‌داشت و در نگرشی شهرستانی محبوسمان می‌کرد. پیش از بورخس، اگر یکی از ما فرهنگ جهانی را دنبال می‌کرد، چنان که یک اروپایی یا اهل امریکای شمالی ممکن است بکند، سند حماقت یا خودفریبی به دست می‌داد. البته تنی چند از شاعران مدرنیست امریکای لاتین پیشتر این کار را کرده بودند، اما تلاشهای آنها ـ حتی مشهورترینشان یعنی روبن داریو[2] ـ رنگ و بوی نقیضه داشت، بوی تفنن می‌داد، چیزی شبیه سفری سطحی و کم و بیش سرسری در سرزمینی بیگانه بود. در عمل، نویسندهٔ امریکای لاتینی فراموش کرده بود نویسندگان کلاسیک ما مانند اینکا گارسیلاسو[3] یا خوآهز خوانا اینس‌دلاکروز[4] هرگز تردید نداشتند که به‌واسطه زبان و تاریخ خود بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ غربند، و از زمانی که اسپانیایی‌ها و پرتغالی‌ها، چهار قرن و نیم پیش، مرزهای فرهنگ غرب را تا نیمکرهٔ جنوبی گسترش دادند، دیگر صرفاً مقلد یا مستعمرهٔ این فرهنگ نیستند، بل جزء بر حقی از این سنت هستند. این امر با بورخس یک بار دیگر تحقق یافت؛ در عین حال، برهانی شد بر اینکه مشارکت در این فرهنگ چیزی از استقلال نویسندهٔ امریکای لاتینی یا اصالتِ او کم نمی‌کند.

اندکند نویسندگان اروپایی که به اندازهٔ این شاعر و داستانسرای آرژانتینیِ حاشیه‌نشین، میراث غرب را تمام و کمال و عمیقاً درونی کرده باشند. چه کس را در میان معاصران بورخس می‌توان یافت که به راحتی بورخس با اساطیر اسکاندیناویایی، شعر آنگلوساکسون، فلسفهٔ آلمانی، ادبیات عصر طلایی اسپانیا، شاعران



ماریوبارگاس یوسا

ترجمه فرزانه طاهری

انگلیسی، **دانته**، **هومر** و اساطیر و افسانه‌های شرق دور و میانه که اروپاییان ترجمه و به جهان ارائه کردند کار کرده باشد؟ اما اینها بورخس را اروپایی نکرد. یادم هست دانشجویانم در کالج کوئین مری دانشگاه لندن در دهۀ ۱۹۶۰ ـ وقتی داشتیم «افسانه‌ها»[5] و «الف» را می‌خواندیم ـ چقدر حیرت کردند هنگامی که گفتم امریکای لاتینی‌هایی هستند که بورخس را به اروپایی شدن متهم می‌کنند، و معتقدند چندان بیش از نویسنده‌ای انگلیسی نیست. دانشجویانم نمی‌فهمیدند چرا. این نویسنده که در داستانهایش این همه کشورها و اعصار و مضامین و ارجاعات فرهنگیِ گوناگون درهم آمیخته‌اند، در نظر آنها به اندازۀ رقص چاچاچا که آن روزها تبش همه را گرفته بود عجیب و غریب و بیگانه بود. و اشتباه هم نمی‌کردند. بورخس، برخلاف نویسندگان اروپایی در اغلب موارد، نویسنده‌ای نبود که پشت میله‌های محکم سنّت ملی محبوس باشد، و همین سیر و سفرش را در فضای فرهنگی آسانتر می‌کرد؛ فضایی که او به یمن زبانهای متعددی که می‌دانست با آسودگیِ تمام در آن سیر می‌کرد. این جهان وطن بودن، این شوقِ به سلطه بر عرصۀ فرهنگی‌ای چنین گسترده دامن، این بنا کردن گذشته بر بنیادی هم ملی و هم بیگانه، سبب شد که عمیقاً آرژانتینی باشد ـ یعنی امریکای لاتینی. اما در این مورد خاص، چون سخت درگیر ادبیات اروپا بود، ضمناً توانست جغرافیای شخصی خود را بسازد، توانست بورخس باشد. او با این علایق وسیع و با شیاطین شخصی‌اش منسوجی می‌بافت سخت اصیل، با تار و پودی از ترکیبات غریب که در آن نثر **استیونسن** و ***هزار و یک شب*** ـ به ترجمۀ انگلیسیان و فرانسویان ـ با گاچوهای بیرون آمده از ***مارتین فی یرو***[6] و شخصیتهای ساگاهای ایسلندی شبانه به شانه می‌سایند؛ و در آن دو تن از اشرار قدیمی، از بوینوس آیرسی که بیشتر زادۀ تخیل است تا حافظه، در مبارزه‌ای که به‌نظر می‌رسد ادامۀ جدالی در سده‌های میانه باشد که به مرگ دو فقیه مسیحی در آتش انجامید، با چاقو مبارزه می‌کنند. در برابر پرده‌ای که منحصراً بورخسی است، نامتجانس‌ترین موجودات و رخدادها رژه می‌روند ـ درست مثل

پدیدار شدن آنها در «الف» در زیرزمین خانهٔ **کارلوس آرگنتینودائری**. اما برخلاف آنچه بر آن پردهٔ منفصل کوچک می‌گذرد، که تنها می‌تواند عناصر جهان را به صورتی بی‌نظم آشکار کند، در کار بورخس هر عنصری و هر موجودی فراهم می‌آید، از صافیِ منظری واحد عبور می‌کند و بیانی کلامی به آن عطا می‌شود که هویتی فردی به آن می‌بخشد.

و این هم عرصهٔ دیگری است که نمونهٔ بورخس به‌خاطر آن دین بزرگی به گردن نویسندهٔ امریکای لاتینی دارد. او نه فقط به ما اثبات کرد که یک آرژانتینی می‌تواند با اقتدار و صلاحیت دربارهٔ **شکسپیر** سخن بگوید و داستانهای قانع‌کننده‌ای خلق کند که شخصیتهایش اهل آبردین هستند، بل در عین حال انقلابی در سنت زبان ادبی خود پدید آورد. توجه کنید که گفتم «نمونه» و نه «تأثیر». نثر بورخس، به‌دلیل اصالت مهارگسیخته‌اش، ستایشگران بی‌شماری را ویران کرده است که آثارشان به‌دلیل استفاده از تصاویر یا فعلها یا صفتهای ویژه‌ای که او باب کرد به صورت تقلیدی مضحک درآمده‌اند. این تأثیر را راحت‌تر از تأثیر دیگران می‌توان تشخیص داد، زیرا بورخس یکی از نویسندگانی بود که بسیار خوب توانست شهر شخصیِ خود را بر زبان اسپانیایی بزند. اصطلاحی که خود برایش به‌کار می‌برد «موسیقیِ کلام» بود، و این ویژگی در آثار او به اندازهٔ مشهورترین نویسندگان کلاسیک ما مشهود است ـ مثل **که‌به‌دو**[7]، که مورد ستایش بورخس بود و **گونگورا**[8]، که نبود. نثر بورخس چنان به گوش قابل تشخیص است که اغلب در اثر دیگری یک جملهٔ تنها یا حتی یک فعل‌ساده (برای‌نمونه، «conyeturar» یا «fatigar» که به صورت متعدی به‌کار رفته باشد) تأثیر بورخس را کاملاً لو می‌دهد.

تأثیر بورخس در نثر ادبی اسپانیایی عمیق بود، چونان تأثیر روبن داریو در شعر. تفاوت آنها در این است که داریو شیوه‌ها و مضامینی چند را از فرانسه وارد کرد و آنها را با جهان و سبک ویژهٔ خود انطباق داد. اینها همه به‌نحوی احساسات و گاه تازه به دوران رسیدگی یک دورهٔ تمام و یک محیط اجتماعی خاص را بیان می‌کردند. به همین دلیل است که خیلی از دنباله‌روهایش می‌توانستند تمهیدات او را به کار بندند، بی‌آنکه صدای فردی خود را از دست بدهند. انقلاب بورخس شخصی بود. فقط معرف او بود و ربط آن به متن زمینه‌ای که در آن شکل گرفته بود و او نیز در شکل دادن به آن سهمی بغایت مهم داشت ـ یعنی متن مجلهٔ **سور** ـ ربطی صرفاً مبهم و غیرمستقیم بود. به‌همین دلیل است که سبک بورخس در دست هر کس دیگری کاریکاتور از آب در می‌آید.

اما بی‌تردید این از اهمیت او یا از لذت وافر حاصل از نثر او ذره‌ای نمی‌کاهد. می‌توان چون غذایی لذیذ، کلمه کلمه مزه‌مزه‌اش کرد. ویژگی انقلابی نثر بورخس برابر بودن تقریبی تعداد واژه‌های آن با تعداد ایده‌هاست، دقت و ایجاز او مطلق است. هر چند این ویژگی در ادبیات انگلیسی یا فرانسوی نادر نیست در ادبیات اسپانیایی سوابق انگشت شماری دارد. **مارتا پیسارو**، شخصیتی در داستان «دوئل» بورخس، لوگونس[9] و ارنگا ای گاست[10] می‌خواند، و همین موید «ظن او [است] که زبانِ مادرزاد او بیشتر در خور پردادن کلامی است تا بیان منویات ذهن یا عواطف.» از شوخی گذشته، اگر آنچه را دربارهٔ عواطف گفته است حذف کنیم، دور از حقیقت نیست. زبان اسپانیایی، همچون ایتالیایی یا پرتغالی، زبانی است وراج، پرشاخ و برگ و خودنما، با گسترهٔ عاطفی‌ای خوفناک و به همین دلایل از لحاظ مفهومی غیردقیق است. آثار بزرگترین نثرنویسان ما، که سرسلسله‌شان هم **سروانتس** است، به نمایش پرشکوه آتش بازی می‌ماند که در آن هر ایده‌ای با خیل پرجلال و جبروت خادمان، خواستگاران و نوکران ملازم و پیشاهنگ حرکت می‌کند که نقشی جز تزئین ندارند.

در نثر ما، رنگ و دما و موسیقی به اندازهٔ ایده‌ها اهمیت دارند و در برخی موارد ـ مثلاً **لزاما لیما**[11] ـ حتی بیش از آنها. این افراط در لفاظی خاص اسپانیایی زبانها جای هیچ اعتراضی ندارد. این خصلت سرشت عمیق یک ملت، نوعی «بودن» را عیان می‌کند که در آن امور عاطفی و عینی بر امور فکری و تجریدی غلبه دارند. به‌همین دلیل است که **بالیه ـ اینکلان**[12]، **آلفونسو ریس**[13]، **آله‌خو کارپنتیر**[14] و **کامیلو خوزه‌سلا**[15] ـ که هر چهار نثرنویسانی درخشان هستند ـ این همه مطول می‌نویسند. نمی‌توان بر این اساس نثر آنها را ناشیانه‌تر یا سطحی‌تر از مثلاً **والری** یا **تی‌اس‌الیوت** دانست. فقط نثرشان متفاوت است، درست همان‌طور که اهالی امریکای لاتین با انگلیسی‌ها و فرانسوی‌ها فرق می‌کنند. از نظرما، اگر اندیشه‌ها با عواطف و احساسات پرورانده یا به‌نحوی در واقعیت عینی، در زندگی گنجانده شوند، تأثیر تبیین و ثبت آنها افزایش می‌یابد؛ بسیار مؤثرتر از آنچه در یک گفتمان منطقی می‌شود. شاید از همین جاست که ادبیاتمان این همه غنی است و این قدر فیلسوف کم داریم. برجسته‌ترین متفکر اسپانیایی‌زبان عصر مدرن ـ ارتگا ای گاست ـ هم مقدم بر هر چیز یک چهرهٔ ادبی است.

در چنین سنتی، نثر بورخس خلاف‌آمد عادت است، زیرا او با امساکی سختگیرانه از گرایش ذاتی زبان اسپانیایی به پرگویی سر می‌تابد. شاید اگر بگوییم زبان اسپانیایی با بورخس هوشمندانه شد، توهین به نویسندگانی قلمداد شود که بدین زبان می‌نویسند، اما این‌طور نیست. می‌خواهم بگویم در پرگویی‌ای که الان وصفش کردم، بورخس همیشه سطحی منطقی و مفهومی را حفظ می‌کند که باقی چیزها همه تابع آن می‌شوند. دنیای او دنیای ایده‌های روشن و ناب و در عین حال نامتعارف است که با واژه‌هایی به صراحت و خودداری تمام بیان می‌شوند، بی‌آنکه هرگز سطحشان تنزل یابد. راوی «جاودانگان» با واژه‌هایی که تصویر کاملی از بورخس در برابرمان می‌گذارد می‌گوید: «در هیچ چیزی لذتی مطنطن‌تر از لذت اندیشه نیست، و ما خود را به آن وانهادیم.» این داستان رمزی است از جهان داستانی او؛ در این جهان امر ذهنی همواره امر جسمانی صرف را می‌بلعد و نابود می‌کند.

بورخس برای ایجاد چنین سبکی، که با این استادی ذائقه و پیشینهٔ او را منعکس می‌کرد، به نوآوری‌ای ریشه‌ای در سنت سبک اسپانیایی دست زد. با تصفیهٔ آن، با اندیشه‌مند کردن و رنگ‌آمیزی آن به شکلی چنین شخصی نشان داد که زبان، که اغلب هم دربارهٔ آن ـ مثل شخصیت ساختهٔ خودش، **مارتا پیسارو** ـ این همه سختگیر بود، بالقوه غنی‌تر و انعطاف‌پذیر از آن است که از سنت مستفاد می‌شود. زبان اسپانیایی می‌شد به اندازهٔ فرانسوی روشن و منطقی و به اندازهٔ انگلیسی صریح و لبریز از سایه‌روشن شود، مشروط به اینکه نویسنده‌ای در قد و قامت بورخس آستین بالا بزند. در زبان‌ما، هیچ اثر دیگری چون کار بورخس نیست که به ما بیاموزد با اسپانیایی ادبی همیشه می‌شود کارها کرد، و هیچ چیز قطعی و نهایی نیست.

این اندیشه‌ورزترین و تجریدی‌ترین همهٔ نویسندگان ما، ضمناً داستانگوی بی‌نظیری هم بود. اغلب حکایتهای بورخس را با همان علاقهٔ افسون شده‌ای می‌خوانیم که معمولاً برای خواندن داستانهای پلیسی نگه می‌داریم؛ نوع ادبی‌ای که او پروراند ضمن آنکه متافیزیک هم در آن وارد کرد. اما موضعش در برابر رمان موضعی سرزنش‌آمیز بود. چنانکه قابل پیش‌بینی است، گرایشهای واقع‌گرایانهٔ رمان آزارش می‌داد، زیرا رمان، به استثنای آثار **هنری جیمز** و چندتایی رمان‌نویس دیگر، نوعی است که تن به چارچوب فرضی و هنرمندانهٔ ناب نمی‌دهد و در نتیجه، ذوب آن در حاصلِ جمعِ تجربهٔ انسانی ـ اندیشه‌ها و غرایز، فرد و جامعه، واقعیت و خیال ـ محتوم است. عیبِ ذاتی رمان، وابستگی آن به انسان خاکی، برای بورخس قابل تحمل نبود. به همین سبب، در سال ۱۹۴۱، در پیشگفتارش بر **باغ گذرگاههای هزار پیچ** نوشت: «عادت نوشتن کتابهای طولانی، کش دادن اندیشه‌ای که می‌توان در چند دقیقه بیان کرد در پانصد صفحه، اسرافی است شاق و فرساینده». در این گفته فرض را بر این گذاشته که هر کتابی گفتمانی است فکری، شرحی است بر یک تز. اگر این حرف درست بود، آن وقت جزئیات هر اثر داستانی جز مشتی جامهٔ اضافی بر چند مفهوم نمی‌بود، که می‌شد مثل دُرّ نهفته در صدف آنها را کند و بیرون آورد. آیا می‌توان **دُن کیشوت**، **موبی‌دیک**، **صومعهٔ پارم** و **شیاطین** را به یکی، دو ایده تقلیل داد؟ حکم بورخس به‌کار تعریف رمان نمی‌آید، اما به رسایی تمام فاش می‌کند که دغدغهٔ اصلی داستان او فرض، گمان زنی، نظریه، آموزه و

سفسطه است.

داستان کوتاه، به یمن ایجاز و فشردگیش بایسته‌ترین نوع ادبی برای موضوعاتی بود که بورخس را به نوشتن برمی‌انگیخت. زمان، هویت، رؤیا، بازی، سرشت واقعیت، همزاد، لایتناهی ـ به یمن سلطهٔ او براین صنعت ـ ابهام و تجردشان را از دست دادند و جذابیت و حتی نوعی هیجان پیدا کردند. این مشغله‌های ذهنی در قالب داستان متعارف جلوه می‌کنند، معمولاً هوشمندانه با جزئیات و پانوشتهای کاملاً واقع‌بینانه و دقیق شروع می‌شوند که اغلب هم رنگ و بویی محلی دارند، طوری که در نقطه‌ای از داستان می‌توانند به‌نحوی نامحسوس یا حتی سردستی آنها را به سمت و سویی خیالی هدایت کند یا کاری کند تا درگمان‌زنی‌های فلسفی یا فقهی مستحیل شوند. امور واقع در این حکایات هرگز از اهمیت یا اصالت راستین برخوردار نیستند؛ اهمیت و اصالت را نظریه‌هایی دارند که این امور را تبیین می‌کنند و تفسیرهایی که به تبع امور واقع شکل می‌گیرند. در چشم بورخس، چنان چون شخصیت شیخ‌آسایش در «مدینه فاضلهٔ مردی خسته،» امور واقع «جز نقطهٔ حرکت به‌سوی ابداع و استدلال نیستند.» واقعیت و خیال به‌واسطهٔ سبک و به واسطهٔ روانی حرکت راوی از یکی به‌دیگری، در هم می‌آمیزند، و در اغلب موارد هم راوی فضلی را به نمایش می‌گذارد که به‌نحو خردکننده‌ای استهزاآمیز است و شکاکیتی زیر این فضل نهفته که مانع هرگونه اسرافکاری بیجا می‌شود.

دیدن این میزان خون و خشونت در داستانهای نویسنده‌ای به حساسیت بورخس و مردی چنین مبادی آداب و شکننده ـ بویژه از زمانی که نابینایی دم‌افزونش کم و بیش به فردی معلول تبدیلش کرده بود ـ بهت‌آور است. اما جای حیرت نیست. نوشتن فعالیتی است جبرانی، و ادبیات نمونه‌هایی چون او فراوان دارد. صفحات آثار بورخس لبریز از دشنه‌ها، جنایتها و صحنه‌های شکنجه است، اما طنز فرهیختهٔ او و خردگرایی سرد نثرش، که هرگز به ورطهٔ احساساتی‌گری یا عاطفی بودن ناب درنمی‌غلتد، سبب می‌شود که قساوت بدانها راه نیابد. همین امر به دهشت فیزیکی کیفیتی مجسمه وار می‌بخشد و سرشت اثری هنری را به آن می‌دهد که در جهانی غیرواقعی قرار داده شده است.

بورخس همیشه مفتون اسطوره و تصور قالبی اشرار زاغه‌های بیرون بوینوس‌آیرس و چاقوکشان روستاهای آرژانتین بود. این مردان زخم خورده، که یکسره جسم بودند با معصومیتی حیوانی و غرایزی عنان گسیخته، درست در نقطهٔ مقابل او قرار داشتند. با این همه، در داستانهای متعددی آنها را وارد کرد، نوعی عزت بورخسی به آنها بخشید ـ یعنی نوعی کیفیت زیبایی شناختی و فکری بدانها داد. تردیدی نیست که این اشرار، چاقوکشان و جانیان سنگدل مخلوق او به اندازهٔ شخصیتهای یکسره خیالی او مخلوقات ادبی ـ غیرواقعی ـ اند. گروه اول ممکن است پانچو بپوشند یا وقت حرف زدن زبان اشرار یا گاو چرانهای قدیمی اهل سرزمینهای داخلی را تقلید کنند، اما هیچ کدام اینها سبب نمی‌شود واقع‌گرایانه‌تر از رهبران بدعت‌گذار، جادوگران، جاودانگان و دانشمندانی باشند که چه امروز و چه در گذشته‌های دور از هر گوشهٔ جهان در داستانهای او ظاهر می‌شوند. ریشهٔ همگی آنها نه در واقعیت که در ادبیات است. همهٔ آنها، بیش و پیش از هر چیز ایده‌هایی هستند که به جادو، به مددِ واژه ریسیِ یک شعبده‌بازِ ادبیِ کبیر، جسمیت یافته‌اند.

هر یک از داستانهای بورخس جواهری است در هنر و برخی، همچون «تلون، اوکبار، اوربیس‌ترتیوس»، «ویرانه‌های مدور»، «فقها» و «الف» شاهکارهای این نوع ادبی‌اند. نامنتظره بودن و ظرافت مضامین او با نوعی ساختار خلل‌ناپذیر جفت شده‌اند. بورخس با آن وسواسش در امساک هرگز اجازه نمی‌دهد واژه یا ریزه اطلاعاتی که اضافی است وارد کار شود، هر چند تا خلاقیت خواننده را به تحرک وادارد گاه جزئیاتی را ناگفته می‌گذارد. غرابت مهمترین عنصر است. رخدادها در جایی دور در زمان یا مکان رخ می‌دهند، و این فاصله فریبندگی بیشتری به آنها می‌دهد. یا اینکه در زاغه‌های افسانه‌ای بیرون بوینوس آیرس قدیم رخ می‌دهند. بورخس دربارهٔ یکی از شخصیتهایش گفته است، «طرف... ترک بود؛ ایتالیائی کردمش تا بهتر بتوانم تهِ و تویش را در آورم.» در واقع، بورخس معمولاً عکس این‌کار را می‌کرد. هر چه شخصیتهایش از او یا خوانندگانش دورتر می‌شدند، بهتر می‌توانست با آنها ور برود، کیفیتهای خارق العاده‌ای را به آنها ببخشد که می‌بینیم، و تجربه‌های غالباً نامتحملشان را متقاعدکننده‌تر کند. اما مقصودمان این نیست که خرق عادت‌پسندی و رنگ و بوی محلی بورخس با منطقه‌گرایی نویسندگانی چون ریکاردوگرالدس[16] و سیرو آلگریا[17] قرابتی دارد. در آثار آنها غرابت خودجوش است و از تصویر محدود و شهرستانی و محلی کشور و سنن آن برمی‌خیزد که نویسندهٔ منطقه‌گرا آن را با جهان یکی می‌انگارد. در بورخس، غرابت بهانه است. با موافقت خواننده یا بی‌آنکه او متوجه شود از آن استفاده می‌کند تا به سرعت و به شکلی نامحسوس از جهان واقعی بیرون بلغزد و به آن وضعیت غیرواقعی پا می‌گذارد که بورخس، همعقیده با قهرمان «معجزهٔ پنهان»، آن را «پیش شرط هنر» می‌داند.

مکمل جدایی‌ناپذیر غرابت در داستانهای او علوم، ذرات علوم تخصصی است که معمولاً ادبی است، اما فقه‌اللغه، تاریخ، فلسفه یا الهیات را هم در برمی‌گیرد. این دانش که بر مرز فضل‌فروشی قرار دارد اما هرگز پا فراتر نمی‌گذارد، به راحتی و بی‌محابا به نمایش گذاشته می‌شود. اما اصل مطالب این نیست که بورخس می‌خواهد آشنایی وسیع خود با فرهنگهای مختلف را به رخ بکشد. در واقع این ویژگی عنصر کلیدی استراتژی خلاقیت اوست و هدفش آکندن داستانهایش با رنگارنگی خاص، دادن حال و هوایی خاص خود به آنها بوده است. به بیان دیگر، فضل بورخس، مثل استفاده از مکانها و شخصیتهای نامتعارف، نقشی برعهده دارد که منحصراً ادبی است؛ او با پیچاندن این دانش و تبدیل کردنش گاه به عنصری تزئینی و گاه نمادین، آن را مطیع وظیفهٔ مورد نظر می‌گرداند. به این ترتیب علم الهیات، فلسفه، زبان‌شناسی و سایر دانسته‌های بورخس هویت اولیهٔ خود را از دست می‌نهند، کیفیتی داستانی پیدا می‌کنند و جزء لاینجزای یک خیال ادبی می‌شوند و به ادبیات بدل می‌گردند.

بورخس زمانی در یک مصاحبه اعتراف کرد: «ادبیات تباهم کرده است.» بر جهان داستانی او نیز همین رفته است. این جهان یکی از ادبی‌ترین جهانهایی است که نویسنده‌ای تا به حال خلق کرده است. واژه‌ها، شخصیتها و اسطوره‌هایی که نویسندگان دیگر طی سالها ساخته‌اند، بارها و بارها، گروه گروه در این جهان می‌آیند و می‌روند، آن هم چنان زنده و جاندار که گاه جهان عینی را که متن متعارف هر اثر ادبی است غصب می‌کنند. نقطهٔ مرجع در داستانهای بورخس خود ادبیات است. بورخس در مؤخره‌اش بر «ببرهای رؤیا» از سر مزاح نوشت: «در طول عمرم اتفاقات انگشت شماری برایم رخ داده، اما خیلی چیز خوانده‌ام. یا، راستش را بخواهید، چندان چیزی به یادماندنی‌تر از فلسفهٔ شوپنهاور یا موسیقی کلام انگلستان برایم اتفاق نیفتاده است». نباید این حرف او را خیلی تحت اللفظی تعبیر کرد، زیرا زندگی هر انسانی، هر قدر هم آرام باشد، گنجینه‌ها و رمز و رازی دارد بیش از عمیقترین شعر یا پیچیده‌ترین فرایندهای ذهنی. در عین حال حقیقتی باریک را دربارهٔ سرشت هنر بورخس برملا می‌کند که بیش از هنر هر نویسندهٔ مدرن دیگر از هضم ادبیات جهان و زدن مُهری فردی بر آن حاصل شده است. روایتهای مختصر او مملو از پژواکها و سرنخهایی از چهار نقطهٔ اصلی جغرافیای ادبی‌اند. بی‌شک شور و حرارت دست‌اندرکاران نقد ادبی اکتشافی ـ کسانی که در تلاش برای ردیابی و شناسایی منابع بی‌پایان روایت‌های بورخس خستگی نمی‌شناسند ـ از همین برمی‌خیزد. اشتباه نکنید، کارشان طاقت‌فرساست و در عین حال بی‌مورد، زیرا مایهٔ عظمت و اصالت داستانهای بورخس مصالح و مواد خامی که به‌کار می‌برده نیست، بل آن چیزی است که از این مواد خام خلق می‌کرد: جهان خیالی کوچکی که ساکنانش ببرها و خوانندگان فاضلند؛ جهانی انباشته از خشونت و فرقه‌های عجیب، اعمال جبونانه و دلاوری سازش ناپذیر، که در آن زبان و تخیل جایگزین واقعیت می‌شوند، و کار ذهنی استدلال برای قبولاندن خیالپردازی‌ها هر شکل دیگری از فعالیت انسانی

را تحت الشعاع قرار می‌دهد.

این جهان، جهان خیال است، اما خیالی فقط به این معنا که مأوای موجودات فوق طبیعی و رخدادهای غیرمتعارف است، نه به این معنا که جهانی باشد غیرمسئول، بازی‌ای بی‌ارتباط با تاریخ و حتی نوع بشر. در آثار بورخس بازیگوشی فراوان است، و در باب مسائل بنیادی‌ای چون مرگ و زندگی، سرشت انسان و جهان آخرت، بیشتر ابراز شک می‌کند تا یقین، اما این جهان از زندگی یا تجربهٔ هر روزه منفک نشده و فاقد ریشه در جامعه نیست. آثار او به اندازهٔ هر اثر ادبی ماندگاری پایه در سرشت متغیر وجود ـ این مخمصهٔ مشترک نوع بشر ـ دارد. مگر می‌شود جز این باشد؟ تاکنون هیچ اثر داستانی نبوده که به زندگی پشت کرده یا توان تنویر زندگی را نداشته باشد و ماندگار شده باشد. آنچه در بورخس منحصر به فرد است این است که در جهان او امر وجودی، تاریخی، جنسیت، روان‌شناسی، احساسات، غرایز و از این قبیل محو شده و به بعد ذهنی ناب تقلیل یافته‌اند. و زندگی، این آشوب جوشان آشفته وقتی به خواننده می‌رسد تصعید یافته و مفهومی شده است، به شکل اسطوره‌ای ادبی دگردیسی یافته و از صافی بورخس گذشته است ـ صافی‌ای با منطقی بی‌نقص که گاه گویی نه به کار تقطیر عصارهٔ زندگی که به کار فرونشاندن کامل آن می‌آید.

شعر و داستان کوتاه و جستار در آثار بورخس مکمل همند، و اغلب تعیین اینکه فلان متن او به کدام نوع ادبی تعلق می‌گیرد کار دشواری است. برخی از اشعارش داستان می‌گویند و بسیاری از داستانهای کوتاهش ـ بخصوص آنها که خیلی کوتاهند ـ به اندازهٔ شعری منثور فشرده‌اند و ساختاری به همان ظرافت دارند. اما بیش از همه در جستار و داستان کوتاه جای عناصر باهم عوض می‌شود، طوری‌که حد فارق این دو به هم می‌ریزد و در یک وجود واحد در هم می‌آمیزند. در رمان ***آتش بی‌رمق*** اثر **ناباکوف** همین را می‌بینیم؛ این اثر داستانی از همه نظر به نسخهٔ انتقادی یک شعر می‌ماند. منتقدان این کتاب را دستاوردی سترگ لقب دادند. و شکی نیست که چنین است. اما راستش را بخواهید، بورخس سالها با مهارتی در همین حد به همین ترفندها مشغول بوده است. برخی از داستانهای پرشاخ و برگتر او، مثل «تقرب به درگاه المعتصم»، «پی‌یرمنارد، مؤلف دن‌کیشوت»، و «تتبع در آثار هربرت کوئین»، خود را بررسی کتاب یا مقالهٔ نقد جا می‌زنند.

در اغلب داستانهایش، ابداع، جعل یک واقعیت واقعی نما، مسیری پرپیچ و خم را طی می‌کند، بر حکایتها لباس خلق مجدد تاریخ یا تحقیق فلسفی یا پژوهش در البهات می‌پوشاند. چون بورخس همیشه خوب می‌داند که از چه سخن می‌گوید. این تردستی او بر شالودهٔ فکری بس مستحکمی استوار است، اما هرچه در داستانهایش جعلی است مبهم باقی می‌ماند. دروغها به لباس مبدل حقیقت در می‌آیند و بالعکس ـ این ویژگی خاص جهان بورخس است. دربارهٔ بسیاری از جستارهای او، مثلاً «تاریخ ابدیت» یا قطعات کوتاه در کتاب ***موجودات خیالی*** او عکس این را می‌توان گفت. در آنها عنصر افزودهٔ خیال و غیرواقعیت، ابداع ناب، چون ماده‌ای جادویی از لابه‌لای تکه‌تکه‌های دانشی که شالودهٔ آنهاست نفوذ می‌کند و به داستان مبدلشان می‌سازد.

هیچ اثر ادبی، هر قدر هم غنی و به کمال، نیست که رویهٔ تاریکتری نداشته باشد. در مورد بورخس، آثار او گاه به بلیهٔ نوعی قوم ـ مرکزی فرهنگی دچارند. انسانهای سیاهپوست، سرخپوست و بدوی اغلب در داستانهای او فرودستند، غوطه‌ور در توحشی که ظاهراً نه ربطی به تصادفات تاریخ دارد، نه ربطی به جامعه، بلکه ذاتی نژاد یا شأن آنهاست. این آدمها نمایندهٔ نوع بشری پست‌ترند، محروم از آنچه بورخس، بزرگترین همهٔ ویژگیهای انسانی می‌دانست ـ اندیشه و فرهیختگی ادبی. هیچ کدام از اینها را هم به صراحت نمی‌گوید، و بی‌شک حتی آگاهانه هم نبوده است؛ در واقع از درز یک جملهٔ خاص نمایان می‌شود یا می‌توان از مشاهدهٔ نوعی رفتار خاص استنباطشان کرد. در چشم بورخس، چنان که در چشم تی. اس. الیوت، **جووانی پاپینی**[18]، و **پیویاروخا**[19]، تمدن فقط می‌تواند غربی، شهری و تقریباً ـ تقریباً ـ فقط سفید پوست باشد. شرق ـ البته صرفاً به‌صورت یک زائده ـ به حیات خود ادامه می‌دهد، یعنی به همان صورتی که از صافی ترجمه‌های اروپاییان از اصل چینی، فارسی، ژاپنی، یا عربی گذشته و به ما رسیده است. آن فرهنگهای دیگر که بخشی از امریکای لاتین را می‌سازند ـ فرهنگ بومی سرخپوستی و فرهنگ افریقایی ـ در جهان بورخس بیشتر برای ایجاد تضاد به کار گرفته می‌شود نه آنکه انواع گوناگون بشریت به حساب آمده باشند. شاید دلیلش این باشد که حضور این فرهنگها در محیطی که او بخش اعظم عمرش را در آن گذراند حضوری بسیار ناچیز بوده است. این محدودیتی نیست که از انبوه ویژگیهای ستودنی بورخس بکاهد، اما درست نیست هنگام ارزیابی جامع آثار او این‌را به روی خود نیاوریم. قطعاً این محدودیت برهان دیگری است دال بر اینکه بورخس انسان است، زیرا، چنان‌که بارها و بارها گفته شده، در این جهان چیزی به نام کمال مطلق وجود ندارد ـ حتی در آثار نویسندهٔ خلاقی چون بورخس که بیش از هر کسی به این کمال نزدیک شده است.

یادداشتها

*** متن سخنرانی یوسا در سفارت برزیل در لندن، ۲۸ اکتبر ۱۹۸۷.**

1. Sur

۲. Ruben Dario (۱۹۱۶ـ۱۸۶۷): شاعر، روزنامه‌نگار و سیاستمدار نیکاراگوئه‌ای. رهبر جنبش ادبی موسوم به مدرنیسمو که در پایان قرن نوزدهم در امریکای لاتین شعر اسپانیایی را احیا و وارد عصر مدرن کرد.

۳. Inca Garcilaso (۱۶۱۶ـ۱۵۳۹): مورخ پرویی، اما قاعدتاً باید اشارهٔ یوسا به گارسیلاسوی دیگری باشد؛ گارسیلاسو دلا بگا (۱۵۳۶ـ۱۵۰۳)، که نخستین شاعر مهم عصر طلایی ادبیات اسپانیا (۱۶۸۰ـ۱۵۰۰) بود. او در خانواده‌ای اشرافی در اسپانیا به‌دنیا آمد. اشعار اولیه‌اش در همان قوافی سنتی اسپانیا بود، اما پس از آشنایی با قوافی ایتالیایی آنها را متحول کرد و در شعر اسپانیایی به‌کار بست.

۴. Sor Juana Ines de la Cruz (۱۶۹۵ـ۱۶۵۱)؛ شاعر، پژوهشگر و راهبهٔ مکزیکی، از برجسته‌ترین شاعران تغزلی دورهٔ استعماری مکزیک.

5. Ficciones

6. Martin Fierro

۷. Francisco Gomez de Quevedo (۱۶۴۵ـ۱۵۸۰): شاعر و استاد هزل عصر طلایی اسپانیا.

۸. Luis de Gongora (۱۶۲۷ـ۱۵۶۱): یکی از با نفوذترین شاعران اسپانیایی عصر خود که مقلدان کم استعداد سبک باروک اشعارش، که به **گونگوریسمو** معروف بود، چنان در آن مبالغه کردند که شهرتش تا قرن بیستم تحت الشعاع آن قرار گرفت.

9. Logones

10. Ortega Y Gasset

۱۱. Jose Lezama Lima (۱۹۷۶ـ۱۹۱۰): شاعر، رمان‌نویس و جستارنویس بانفوذ کوبایی. بنیانگذار نشریات ادبی متعدد که ناشر آثار شاعران جوانی بود که انقلابی در ادبیات کوبا به وجود آوردند. آثار اولیه‌اش متأثر از آثار کلاسیک اسپانیایی در عصر طلایی و سمبولیست‌های فرانسوی بود.

۱۲. Ramon Maria del Valle - Inclan (۱۹۳۶ـ۱۸۶۶): رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و شاعر اسپانیایی که کاربرد حسی زبان را با هزل تلخ اجتماعی در آمیخت.

۱۳. Alfonso Reyes (۱۹۵۹ـ۱۸۸۹): شاعر، داستان‌نویس، جستارنویس و منتقد ادبی مکزیک که اغلب او را برجسته‌ترین ادیب قرن بیستم مکزیک می‌دانند.

۱۴. Alejo Carpentier (۱۹۸۰ـ۱۹۰۴): مهمترین رمان‌نویس کوبایی تا دل خود که در ادبیات امریکایی لاتین تأثیری عمده داشت.

۱۵. Camilo Jose Cela (ـ۱۹۱۶): نویسندهٔ اسپانیایی برندهٔ نوبل ادبیات سال ۱۹۸۹. مشخصهٔ اصلی آثار ادبی او تجربه و نوآوری در فرم و محتواست.

16. Ricardo Giraldes

۱۷. Ciro Alegria (۱۹۶۷ـ۱۹۰۹): رمان‌نویس پرویی که دربارهٔ سرخپوستان پرو نوشته است.

۱۸. Giovanni Papini (۱۹۵۶ـ۱۸۸۱): روزنامه‌نگار، منتقد، شاعر و رمان‌نویس ایتالیایی، یکی از جنجالی‌ترین چهره‌های ادبی ایتالیا در اوایل و اواسط قرن بیستم.

۱۹. Pio Baroja (۱۹۵۶ـ۱۸۷۲): نویسندهٔ اهل باسک اسپانیا که مهمترین رمان‌نویس زمانهٔ خود بود. رمان‌هایش به‌دلیل دیدگاههای ضد مسیحی، سماجتش در ناسازگاری و نگرش کم و بیش بدبینانه‌اش چندان محبوبیتی نیافت.