

# تصویرپردازی در رئالیسم جادویی: اشیا و بیان در آثار بورخس

لوئیس پارکینسن زامورا  
امیراحمدی آریان

«در آن روزها، برخلاف امروز، جهان آینه‌ها و جهان انسان‌ها از هم جدا نبودند.»

خورخه لوییس بورخس، جانور آینه‌ها

اصطلاح «رئالیسم جادویی» نخستین بار در عرصه‌ی هنرهای تجسمی مطرح شد. فرانتس روه، منتقد هنری آلمانی، در مقاله‌اش (۱۹۲۵) به گروهی از نقاشان – که امروزه آنان را تحت عنوان «پست‌اکسپرسیونیست» می‌شناسیم – پرداخت و اصطلاح رئالیسم جادویی را برای تأکید بر [و ستایش از] بازگشت آنان به بازنمایی فیگورال پس از بیش از دو دهه هنر انتزاعی، به کار برد. در مقدمه‌ای بر ترجمه‌ی اسپانیایی این مقاله، که نسخه‌ای کامل‌تر از متن اولیه بود، و نیز دو سال بعد در سال ۱۹۲۷ در مجله‌ی *Revista de occidente* توسط خوزه اورتگای گاست منتشر شد، روه بار دیگر بر درگیری نقاشان با امر «روزمره» و «دنیوی» تأکید می‌کند: «من با برقراری تقابل بین دو کلمه‌ی «جادویی» و «رازآمیز» در پی نشان دادن این امر هستم که راز بخشی از جهان بازنمایی شده نیست، بلکه در پس آن پنهان شده و آن جاست که می‌تپد و نفس می‌کشد.»

دیگر برجسته‌ی که در آن زمان به این سبک از نقاشی آلمانی زده شد، «عینیت نو» بود – اصطلاحی که حتی بیشتر از رئالیسم جادویی دوام آورد، تا حدی به این دلیل که روه در نهایت نام‌گذاری خود را رد کرد. او در پژوهشی که به سال ۱۹۵۸ درباره‌ی هنر آلمان منتشر کرد، به‌وضوح اصطلاح «رئالیسم جادویی» را کنار گذاشت، و کوشید از زوال این مفهوم به نفع جایگاه و منزلت خود

شیء استفاده کند: «در عصر ما، پرسش از ویژگی شیء ... پرسشی بیهوده است ... من بر این باورم که می‌توان نشان داد در هنر انتزاعی، نیل به بزرگ‌ترین دستاوردها بار دیگر ممکن است.» در پژوهش معطوف به گذشته‌ی روه، او به آن «جنبش‌های ضد جریان» حمله می‌کند که رئالیسم جادویی را تا مرتبه‌ی «یکی از تأخیرها و درنگ‌هایی که تاریخ پدید می‌آورد تا در زمانی که حجم ابداعات بیش از حد زیاد است نفسی تازه کند» تنزل می‌دهند.

بی‌تفاوتی سال ۱۹۵۸ روه به این اصطلاح، مورد قبول منتقدان ادبی بود؛ زیرا بخش عمده‌شان ترجیح می‌دادند ریشه‌های رئالیسم جادویی در هنرهای تجسمی را به کل نادیده بگیرند. در این مورد زمان نقش مهمی داشت، چرا که درست زمانی که روه آخرین جلوه‌هایش را نشان می‌داد، منتقدان ادبی در حال احیای این اصطلاح برای به کار بردن آن در مورد ادبیات آمریکای لاتین بودند. از آغاز، آنان تأکید روه را واژگون ساختند و در متون مورد بحث، بیش از واقعیت بر جادو تأکید ورزیدند. این فرایند مصادره‌ی بین قاره‌ای سه دهه زمان برد، و حالا پنج دهه پس از آن دوران، می‌خواهیم سیر و سفر این اصطلاح را بررسی، و تبار و دودمان بصری آن را مجدداً ارزیابی کنیم. دلیل گفتن این حرف، به نظرم این است که متونی که به‌درستی لقب «رئالیسم جادویی» گرفته‌اند، پرسش‌هایی درباره‌ی ماهیت بازنمایی بصری و اشیاء بازنمایی‌شده پیش می‌کشند که متون رئالیستی قابلیت آن را ندارند. مسلماً در تمام آثار ادبی نیاز به تصور اشیاء و صحنه‌ها داریم، اما در آثار کاملاً رئالیستی، اشیاء و صحنه‌ها عموماً قرار است خود را بازنمایی کنند. از سوی دیگر، «جادو» در متون رئالیسم جادویی در جهان «واقعی» اشیاء، افراد و مکان‌های هرروزه مستقر شده است: میز کلارا، اتاق ملکیداس، دماغ سلیم، یا به‌شکلی دیگر، «جادو» ممکن است مقدم بر «واقعیت» قرار گیرد و سرآغاز آن باشد: نیروی روح مکتدال در سلطنت جهان، ایده‌الیسم بورخس در «تلون، اوکبر، اریس تریوس». در پس انرژی‌های نمادین خاص متون رئالیسم جادویی، دغدغه‌های مفهومی دیده می‌شود: تصور همیشه یک مضمون، و در عین حال یک استراتژی روایی است. متون رئالیسم جادویی، منظر و بصیرت را ادغام می‌کنند و از آن طریق معنای فیگوراتیو و تحت‌اللفظی «تصور» را ویران می‌سازند. بنابراین، از همان آغاز من این عمومیت‌یافتن و کلی‌شدن را پیشنهاد می‌کنم: رئالیسم جادویی از طریق قابلیت‌های بصری‌اش مشخص می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، از طریق قابلیت‌اش برای خلق معنایی (جادویی) از طریق دیدن چیزهای عادی به شیوه‌های غیرعادی.

به‌گمان من بذل توجه انتقادی به قابلیت تصویرپردازی در رئالیسم جادویی، پرسش‌های جالبی را در پی خواهد داشت: نویسندگان رئالیسم جادویی، جهان خیالی‌شان را چگونه وصف می‌کنند، و چقدر با نویسندگان رئالیست متفاوت‌اند؟ این نویسندگان چگونه زبان «فیگوراتیو»‌شان را به کار می‌گیرند تا به جابه‌جایی‌هایی که در رئالیسم قراردادی پدید می‌آورند، ساختار دهند؟ آنان چگونه با خطر بالقوه‌ی نشان دادن بیش از حد کنار می‌آیند؟ شباهت/رقابت رئالیسم جادویی با شعر و نقاشی به چه معنا است؟ متون رئالیسم جادویی را چگونه می‌توان به واسطه‌ی فیلم ترجمه کرد؟ مسلماً نمی‌خواهم به همه‌ی این پرسش‌ها پاسخ دهم، اما بررسی استراتژی‌های بصری رئالیسم جادویی، به

این مباحث تطبیقی دامن می‌زند. در واقع، مفهوم‌پردازی روه از رئالیسم جادویی، به شیوه‌ای درونی و ذاتی بینا هنری است. روه در مقاله‌اش در سال ۱۹۲۵، اعلام کرد که نقاشان «رئالیسم جادویی» شکل تازه‌ای از تخیل را خلق کرده‌اند که «شیوه‌ی خاص آن برای کشف و شهود در جهان ... را می‌توان به همه‌ی هنرهای دیگر، از جمله موسیقی، اعمال کرد.» او در مقدمه‌اش بر تحقیق سال ۱۹۵۸ درباره‌ی هنر قرن بیستم آلمان، بار دیگر اشاره‌ای دارد به توان تطبیقی بالقوه‌ی کار این نقاشان در حوزه‌ای که «توازی‌های فرهنگی» می‌نامد، و آنجاست که به ریلکه، جویس، فروید، یاسپرس و سارتر، در کنار دیگران، اشاره می‌کند.

روه بر شیوه‌هایی متمرکز است که از طریق آن‌ها اشیاء مرئی بیان‌گر معناهایی نامرئی‌اند که به‌وضوح به ادبیات رئالیسم جادویی مرتبط است، اما سخن گفتن از پتانسیل بصری یک نقاشی یک چیز است و سخن گفتن از پتانسیل بصری ادبیات چیزی دیگر. در متون چاپ‌شده، هر نوع «دیدن» نمادین است، و نیازمند عملگرهایی ذهنی است که منتقدان ادبی زمان سخن‌گفتن از «تصاویر» کلامی، ساده و پیش یا افتاده ارزیابی می‌کنند. رابطه‌ی آگاهی با جهان مرئی بیشتر شبیه به چشم‌انداز فیلسوفان – و این اواخر، روان‌کاوان و نورولوژیست‌ها – است تا منتقدان ادبی. بنابراین، برای به کار بردن استدلال روه در ادبیات، باید تصدیق کنیم که عملگرهای فیزیکی و فرهنگی که از طریق آن‌ها دریافت اشیاء مادی (آنچه چشم می‌بیند) صورت می‌گیرد، تبدیل می‌شود به «تصاویر» ادبی (آنچه «چشم ذهن» می‌بیند). در دوران جمهوری وایمار، پدیدارشناسان وقت زیادی را به مطالعه و نظریه‌پردازی درخصوص روابط بین‌ذهنی خود و جهان اختصاص دادند، و روه مسلماً آثار معاصرانش – هوسرل و هایدگر، و یار نزدیک‌شان خوزه اورتگای گاست – را خوانده بود. به نظریه‌ی شیء اورتگای گاست در جایی دیگر اشاره می‌کنم، اما در اینجا می‌خواهم مسیری دیگر را دنبال کنم. رفتار روه با شیء در هنرهای بصری، به ادبیات آمریکای لاتین ختم خواهد شد، جایی که خورخه لویس بورخس راهنمای ماست.

### عینیت روه

از طریق نقاشی‌های ابرواقعیت‌گرایانه‌ی اوتو دیکس، گئورگ گروز، گئورگ شریفه، الکساندر کانولت و فرانتس رازوبیل، در کنار عده‌ای دیگر، بود که روه اصطلاح رئالیسم جادویی را ابداع کرد. وضوح اغراق‌شده‌ی خط و رنگ، بافت و پرسپکتیو تخت‌شده، بازگشت به فیگورهای انسانی و لوازم خانه، آنها را تبدیل کرد به چیزی که درست نقطه‌ی مقابل اکسپرسیونیسم بود – سبکی که در دوران نوجوانی این نقاشان در آلمان دهه‌ی بیست غالب بود و اشکال انتزاعی و سطوح متحرک مشخصه‌ی آن محسوب می‌شد. روه اصطلاح رئالیسم جادویی را برای قرار دادن این هنر نو در برابر اخلاش به کار می‌برد و می‌نویسد: «سبک نوینی به ما پیشنهاد شده که به کل از آن این جهان است، سبکی که امر این‌جهانی و پیش پا افتاده را می‌ستاید.» لازمه‌ی ستایش امر این‌جهانی کنار گذاشتن مضامین استعلایی و معنوی است. روه با نگاهی رو به پس به این نقاشان در سال ۱۹۵۸، بر همین نکته تأکید

می‌کند: «همان‌گونه که کاراواجو در سال ۱۶۰۰ گرایش استعلایی به تصنع‌گرایی را به زمین بازگرداند، اتودیکس نیز می‌خواست اکسپرسیونیسم بیمارگونه‌ی آلمانی را بی‌رحمانه به مفهوم رئالیستی زندگی بازگرداند.» واضح است که مقصود روه به هیچ وجه این نیست که نقاشی‌های دیکس (یا کاراواجو) خالی از معناست، بلکه او می‌گوید معنا این بار از دیگر منابع عینی‌تر نشأت می‌گیرد: «در تقابل با اکسپرسیونیسم، خودمختاری جهان عینی اطراف ما بار دیگر قابل لذت بردن شد: شگفتی‌های ماده‌ای که می‌تواند در هیأت اشیاء تبلور یابد، باید از نو در نظر گرفته شود.»

به نظر روه، جوهر این هنر را باید در شیء یافت. او نخستین بخش مقاله‌اش را «اشیاء نو»، بخش دوم را «عینیت»، و بخش سوم را «مجاورت شیء به منزله‌ی خلاقیتی معنوی» نام نهاده است؛ و در آغاز مدعی شده است که «نقاشی نوین خود را از طریق اشیاء‌اش از اکسپرسیونیسم مجزا کرده است.» روه این مدعا را چنین بسط داده است:

پست‌اکسپرسیونیسم به ما معجزه‌ی وجود را در زمان سکون و آرامش نشان می‌دهد: معجزه‌ی بی‌پایان مولکول‌هایی که تا ابد جابه‌جا می‌شوند و می‌لرزند. بیرون از این سیلان، بیرون از ظهور و غیاب بی‌وقفه‌ی ماده، اشیاء ماندگار سر بر می‌آورند: خلاصه این‌که، اعجازی که موجب می‌شود همه‌ی ما و آشوبی بی‌ثبات در هیأت مجموعه‌ای واضح از ثابت‌ها متبلور شود. این معجزه‌ی ماندگاری و آرامش که در میان سیالی شیطانی به چشم می‌خورد، این معمای سکون تمام‌عیار در میان شدنی همه‌گیر و زوالی جهان‌شمول، همان چیزی است که پست‌اکسپرسیونیسم می‌ستاید و بر آن انگشت می‌گذارد.

روه ادامه می‌دهد:

زمانی که اکسپرسیونیسم به برجسته‌کردن وجه درونی انحصاری شیء دست زد، فرصت نامتعارفی برای نگرستن به شیء از نمایی نزدیک و از زاویه‌ای دیگر به دست آمد. به عبارت دیگر فرصتی برای بازسازی شیء که به‌شکلی منحصر به فرد از درون خود ما آغاز می‌شود. نکته‌ی عجیب در تأکید روه بر «اشیاء ماندگار»، چه در بخش اول و چه در بخش دوم، تأکید او بر «مادیت» شیء است – همان واقعیتی که به‌گفته‌ی او به ما اجازه می‌دهد به شیء نگاهی نزدیک، از وجهی دیگر، ببندازیم.

اما کدام وجه دیگر؟ البته این موضوعی جدی برای بحث است، اما به نظر می‌رسد مشابه محتوای «جادویی» اشیاء مادی در ادبیات رئالیسم جادویی باشد. در فرمول‌بندی روه از «وجه دیگر»، او دینامیکی را به کار می‌گیرد که منتقدان رئالیسم جادویی ادبی، دیر یا زود باید به آن بپردازند: دینامیک بین جادویی و واقعی، بین ماده و معنا. آیا تأکید روه بر مادیت شیء به این معناست که هرچه نگاه به شیء «نزدیک‌تر» باشد، معنای «وجه» دیگر غلیظ‌تر و پرطنین‌تر خواهد بود؟ آیا به‌گفته‌ی او هرچه تصویر نقاشی شده عینی‌تر باشد، معنای آن در نظر مخاطب ذهنی‌تر خواهد بود؟ به نظر می‌رسد نزد روه، رابطه‌ای مستقیم بین رئالیسم تخیل‌بصری و جادوی «وجه دیگر» آن وجود دارد، رابطه‌ای که تأکید می‌کند امر جادویی در رئالیسم جادویی، از اعماق جهانی سر بر می‌آورد که ما

می‌شناسیم.

مقاله‌ی تأثیرگذار خوزه اورتگای گاست درباره‌ی «انسان‌زدایی در هنر»، همزمان با مقاله‌ی روه نوشته شد. با بازخوانی آن مقاله به راحتی می‌توانیم بفهمیم چرا اورتگا بلافاصله ترجمه‌ی اسپانیایی مقاله‌ی روه را منتشر کرد. استدلال آن دو موازی است: اورتگا نیز بازگشت به عینیت را در هنرهای ادبی به فال نیک می‌گیرد، هرچند که برخلاف روه به انتزاع کاری ندارد، بلکه معتقد است احساسات محوری «هنر رمانتیک» مانعی بود بر سر راه دست‌یافتن به شیء شاعرانه: «مردم به جای لذت بردن از اشیاء هنری، از عواطف خود لذت می‌برند ... واقعیت‌های «زیسته» نیرومندتر از آن‌اند که همدلی ما را تحریک نکنند؛ همدلی‌ای که مانع می‌شود ما آن‌ها را در خلوص عینی‌شان درک کنیم.» اورتگا به عنوان نقطه‌ی عطف نظریه‌ی خود از مالارمه، شاعر نمادگرای فرانسوی یاد می‌کند. او پس از گفتن این که شاعر صرفاً جهان را انعکاس نمی‌دهد بلکه به جهان اضافه می‌کند، شعر مالارمه را چنین وصف می‌کند: «شیء غنایی کوچکی که از گیاهان و جانوران انسانی متمایز است.» این شعرها «فیگورهایی به ما عرضه می‌کنند که به قدری فرادنیوی‌اند که حتی نگریستن به آن‌ها نیز مایه‌ی لذت است.» امر «فرادنیوی» در توازی با برداشت روه از «وجه دیگر» شیء است: جادو در چارچوب مادی جهان، از پیش وجود دارد.

هم روه و هم اورتگا، مشخصاً به زیباشناسی آوانگارد اروپا پاسخ می‌دهند، و در عین حال آن را تعریف می‌کنند. تصویر باید ساختاری متبلور و الگویی دینامیک از روشنفکر و انرژی عاطفی باشد - شیئی که به‌دقت بر آن تمرکز شده تا حدی که مصداق آن هم در جهان است و هم در ورای جهان. ازرا پانده، تی. اس. الیوت، و ویلیام کارلوس ویلیامز، این زیباشناسی تصویرگرا را تا نهایت آن پیش برده‌اند، خط سیری که به‌گفته‌ی اورتگا از مالارمه آغاز شده بود - شاعری که بورخس هم در مقاله‌ی مشهور «هنر روایی و جادو» او را می‌ستاید. تأکید تصویرگرایی پانده بر استعاره، و دفاع الیوت از نگاه «متافیزیکی» جان دان و جورج هربرت، در توازی با برخورد زیباشناختی اورتگا و روه در قبال شیء قرار می‌گیرد. این دو گویی بورخس جوان شاعر، کسی که به دنبال احیای زبان فیگوراتیو در شعر است، را پیش‌گویی می‌کنند. جنبش آوانگاردی که بورخس در دهه‌ی بیست در بوئنوس آیرس عضو آن بود اولترایسمو نام داشت، جنبشی که تمرکز آن بر قابلیت تصویر در برقراری ارتباط با ماده‌ی حسی در اشکال متبلور شده و شفاف است. بورخس در مقاله‌ی اولیه‌اش با عنوان «استعاره»، بر خلق تصاویری که اشیاء زبانی‌اند - تصاویری ناب و مستقل مانند کریستال یا حلقه‌ی نقره‌ای - تأکید می‌ورزد. اولترایست‌ها نیز مانند تصویرگرایان عینیت «رنالیسم جادویی» را آزمودند، همان عینیتی که روه در هنرهای بصری بر آن پافشاری کرده بود. در اواخر دهه‌ی بیست، بورخس از «شعر ناب» فاصله گرفت، اما هرگز از بسط و تکوین قابلیت‌های بیانی زبان، و به‌خصوص قابلیت‌های تصویرپردازی فیگوره‌های زبانی، غافل نشد.

به این ترتیب، مقاله‌ی روه ما را به زیباشناسی آوانگارد آرژانتینی، و از آنجا به تفکرات اولیه‌ی بورخس در باب زبان فیگوراتیو و فعالیت شعری می‌رساند. آیا بورخس در دهه‌ی بیست مقاله‌ی روه

را خوانده بود؟ اگر مقاله‌ی سال ۱۹۲۵ را به آلمانی نخوانده باشد، حتماً ترجمه‌ی اسپانیایی سال ۱۹۲۷ را در روستا دو اکسیدنته خوانده است. به هر حال، تأثیرپذیری او برای بحث من اهمیت چندانی ندارد. من مقاله‌ی روه را برگزیدم تا از طریق آن نوعی زیباشناسی بین‌المللی را شرح دهم که به طرق گوناگون در پستاکسپرسیونیسم، تصویرگرایی و اولتراییسمو عمل می‌کرد. حتی اگر بورخس مقاله‌ی روه را نخوانده باشد، بی‌تردید درباره‌ی برخی مضامین آن بحث کرده است: پتانسیل ضدواقعی بازنمایی واقعی. بورخس در نهایت استراتژی‌های بصری بسیار متفاوتی از آن چیزی که روه وصف می‌کند خلق کرده است، اما بحث روه درباره‌ی اشیا و جادو در نقاشی پستاکسپرسیونیستی توجه ما را به این رابطه در آثار بورخس جلب می‌کند.

### اشیاء ایده‌ال بورخس

در «سیاره‌ی پاسکال»، بورخس بر این امکان تأمل می‌کند که تاریخ جهان، تاریخ چند استعاره است. با توجه به تکرار چند استعاره در کار خود او، باید چنین فرضی را بپذیریم. بسیاری از استعاره‌ها و ابزارهای روایی مورد علاقه‌ی بورخس در پی به پرسش کشیدن ادراک بصری‌اند: آینه، هزارتو، رؤیا، الف، خطای دید اغلب به کار می‌روند تا مضمون اصلی بورخس، ماهیت موهوم معرفت، را به یاد آورند. در واقع، دیدن و شیوه‌های توصیف زبانی مرتبط با آن، در اغلب مقالات و داستان‌های بورخس سوزی جدل فلسفی‌اند. متأسفانه کوری ناراحت‌کننده‌ی بورخس را عامل حساسیت خاص او به این موضوع می‌دانند. اما مدتی طولانی پیش از کوری کامل او در ۱۹۵۵، او به ترجیحات و واولویت‌هایش نسبت به چیزی که راوی داستان «ظاهر» به‌منزله‌ی نموده‌های انتزاعی در شب - زمانی که تاریکی و سکوت آن‌ها را ساده می‌کند - توصیف کرده بود، اشاره کرد.

مثلاً هرونیر را در جهانی دیگر که در «تلون، اوکبر و اوربیس ترتیوس» وصف شده است، در نظر بگیرید. در داستان آمده که هرونیر «اشیاء ثانویه» است که اشیا گم‌شده را مضاعف می‌کند و مشابه اصل است، فقط «کمی بزرگ‌تر» از آن است. مثل سایه‌های غار افلاطون، هرونیرها نیز فقط به واسطه‌ی رابطه‌شان با موجودات والا (گم‌شده) وجود دارند، آن‌ها انعکاس‌ها (بازتولیدها) بی هستند از چیزی که زمانی «واقعی» بوده و دیگر نیست. این اشیا «ثانویه»‌اند، به همان معنایی که تصویر زبانی و بصری از اشیا «واقعی» ثانویه است. راوی به ما می‌گوید که هرونیر ممکن است تا ابد تکثیر شود، و هر کپی کمی بعد از شیء «واقعی» مجزا می‌شود. این اشیا، طبق تعریف فیگوراتیونند: «تمام نام‌ها (انسان، سکه، پنج‌شنبه، چهارشنبه، باران) صرفاً ارزشی استعاری دارند». در تلون گونه‌ی دیگری از اشیا نیز وجود دارد: «عجیب‌تر و ناب‌تر این که هرون گاهی اور است: چیزی محصول تلقین، شیئی برگرفته از امید.» به نظر می‌رسد اور حتی بیش از هرون از جهان واقعی فاصله دارد، و با این حال واقعی‌تر از هرون است.

تلون، اوکبر، اوربیس ترتیوس مسلماً تقلیدی آمیخته به تمسخر از ایده‌الیسم برکلی است. راوی توضیح می‌دهد: «مردم این سیاره، مادرزادی ایده‌الیست‌اند. زبان آنان و مشتقات آن - معنویات،

ادبیات، فلسفه، مابعدالطبیعه - متضمن ایده‌الیسم است. برای آنها، دنیا اجتماعی از اشیاء در مکان نیست، بلکه رشته‌ای ناهمگن از اعمال مستقل است.» بنابراین، در تلون اشیاء «واقعی» وجود ندارند، فقط اشیاء ایده‌ال واقعی‌اند، بنابراین نیازی به نام نیست: «هر نوع وضعیت روانی تقلیل‌ناپذیر است: صرف‌نামیدن هر وضعیت به بیان دیگر، طبقه‌بندی آن اعمال جعل و دروغ است.»

با این وجود، زبان تلون اشیاء را تلویحاً در ساختاری ثانویه رمزگشایی می‌کند که مشابه هرونیر است:

هسته‌ی اساسی فعل نیست، بلکه صفت تک‌هجایی است. اسم از تجمع صفت‌ها شکل گرفته است. نمی‌گویند ماه، بلکه می‌گویند روشنای فضایی روی گردی تاریک یا پرتغالی پریده‌رنگ آسمان، یا هر ترکیب دیگری. در مثال انتخاب شده، توده‌ی صفت‌ها برابر یک شیء واقعی‌اند، جریان صرفاً اتفاقی است. در ادبیات این نیم‌کره (مانند دنیای حی و حاضر مینونگ) اشیاء مثالی فراوان‌اند، اشیایی که برحسب ضرورت شعری در یک لحظه احضار یا متحل می‌شوند. گاهی کم‌ترین هم‌زمانی آنها را به وجود می‌آورد. اشیایی هستند که از دو لفظ ساخته شده‌اند، یکی بصری است و دیگری بسمعی. رنگ فلق و جیغ دوردست یک پرنده، اشیایی هستند که از الفاظ زیادی ساخته شده‌اند: آفتاب و آب بر سینه‌ی شناگر، رنگ صورتی مبهم و لرزان که با چشمان بسته می‌بینیم. احساس کسی که تسلیم جریان رود یا رویا می‌شود. این اشیاء درجه دوم می‌توانند با اشیاء دیگری ترکیب شوند. این فرایند، با کاربرد علائم اختصاری ویژه عملاً بی‌پایان است. اشعار مشهوری وجود دارند که از یک کلمه‌ی بسیار بزرگ ساخته شده‌اند. این کلمه شیئی شاعرانه را که نویسنده خلق کرده در خود جای می‌دهد. این امر که هیچ‌کس به واقعیت اسم‌ها اعتقادی ندارد، به‌طور عجیبی تعداد آنها را به بی‌نهایت تبدیل می‌کند.

( کتاب‌خانه‌ی بابل، خورخه لوییس بورخس، کاوه سیدحسینی، نشر نیلوفر )

زبان به‌طور غیرارادی ایده‌الیسم فلسفی تلون را انعکاس می‌دهد، و از خاص بودن و عینیت زبان از طریق ساختن استعاره‌هایی که بر نام‌ها دلالت می‌کنند، سر باز می‌زند. «اشیاء شاعرانه» جای اشیاء واقعی (ناموجود) را می‌گیرند: «هیچ‌کس به واقعیت نام‌ها باور ندارد»، کسی به واقعیت اشیایی که ساخته می‌شوند نیز باور ندارد، بنابراین ممکن است دلالت و تکثیر تا بی‌نهایت ادامه یابد. این اشیاء واسطه رئالیستی‌شان را تعالی می‌بخشند، که همان زبان است: آنان نه قائم به ذات‌اند و نه مادی.

شرح بورخس از فاصله‌گیری اشیاء زبانی از مصداق‌هاشان، ممکن است در نگاه نخست مشابه بحث والتر بنیامین درباره‌ی بازتولید مکانیکی، یا نظریه‌ی وانموده‌ی بودریار به نظر برسد. اما برخلاف بنیامین و بودریار، که نزد آنها بازتولید (وانموده) شبکه‌ای از فقدان‌ها را بازنمایی می‌کند، بورخس بر فاصله‌ی زبان با اشیاء «واقعی» انگشت می‌گذارد، فاصله‌ای که به‌خاطر وجود آن سخن‌گو (یا نویسنده) از خاص بودن و صراحت رها می‌شود و به او اجازه می‌دهد تا «جادو»ی اشیاء را در برابر چشم ذهن تجسم بخشد. به باور بورخس، به ذات فرار امر واقعی باید به شیوه‌ای غیرمستقیم، و از

طریق اشیاء ثانویه - نظیر هرونیر، که امر واقعی را محدود نمی‌کنند - نزدیک شد، زیرا به‌شکلی استراتژیک از آن فاصله دارند. جهان را فقط می‌توان تصور کرد، نمی‌توان دید. مشاهده‌ی زمانی تبدیل به بصیرت می‌شود که بر جهان مرئی غلبه شود.

در داستان‌های بورخس، شیوه‌های مختلفی از این فاصله و محوشدگی وجود دارد. مثلاً در «ظاهر»، راوی درباره‌ی خطوط تنیسون روی گل‌های دیوار سخن می‌گوید و آن‌ها را چنین ترجمه می‌کند: «اگر بتوانیم فقط یک گل را درک کنیم، باید قادر باشیم بدانیم که ما چه هستیم و جهان چیست.» و در ادامه، چنین تفسیر می‌کند: «شاید [تنیسون] به این معناست که کل جهان مرئی در هر بازنمایی رخ می‌نماید». این ایده که کل جهان را می‌توان در شیئی واحد تصور کرد، تفسیری مناسب برای این راوی است که به دلایل متعدد نگران قابلیت بصری شیء است، و سرنوشت‌اش درگیری و سواس‌گونه‌ای با شیئی واحد دارد: ظاهر، سکه‌ای که نمی‌تواند در اختیار داشته باشد و در عین حال، نمی‌تواند فراموش کند، شیئی ایده‌ال که آشفته و نابه‌سامان است، تصویری ذهنی که هر تصویر دیگر را نابود می‌کند. این شخصیت، مثل شخصیت «فونس یا حافظه»، از نوعی اختلال کارکرد بصری رنج می‌برد: چشم ذهن او را شیئی واحد کور کرده است، همان‌گونه که تکثیر ابدی اشیاء فونس را کور کرده است. اگر «تلون، اوکبر و اوربیس ترتیوس» ایده‌الیسم را به نهایت منطقی (و پوچ) خود رساند، «ظاهر» و «فونس یا حافظه» همین کار را با پراگماتیسم می‌کند. با توجه به این بازی با نهایت‌ها، می‌خواهم بگویم که زبان ناممکن و ایده‌ال تلون، آن چیزی است که خود بورخس رؤیایش را در سر دارد، و زبان به غایت خاص فونس، همان چیزی است که او در تمام داستان‌هایش می‌خواهد ویران کند.

بورخس در بعدالتحریری که بر «تلون، اوکبر و اوربیس ترتیوس» نگاشته، معتقد است این نهایت‌ها از طریق دو لحظه‌ی «مداخله‌ی جهان خیالی به جهان واقعی» به نمایش درمی‌آیند. این نکته را از فضایی درمی‌یابیم که در لحظه‌ی کشف قطب‌نما در سرویس نقره‌ای میز پرنسس فوسینی لوسیزه حاکم است، و همچنین لحظه‌ی کشف مخروطی بسیار سنگین که از «فلزی براق به قطر یک انگشتانه» ساخته شده است. گویی این دو اشیایی از تلون هستند که راه خود را به جهان «واقعی» راوی باز کرده‌اند. راوی توضیح نمی‌دهد چگونه یک پرگار در جهانی ظاهر می‌شود که در آن هیچ مفهومی از فضا وجود ندارد، به این دلیل که آنچه توجه او را جلب کرده شیء ثانویه است: «مخروط را چنددقیقه‌ای در دست گرفتم. به یاد می‌آورم که بسیار سنگین بود، و پس از زمین نهادن آن، فشار باقی ماند. همچنین دایره‌ی کاملی را که در کف دستم حک کرد به یاد می‌آورم.» گویی در تقابل با ایده‌الیسم واهی تلون، این شیء که در جهان «واقعی» مداخله می‌کند بی‌نهایت سنگین است: راوی معترف است که وزن چنین شیء کوچکی او را «سرشار از حس ناخوشایند ترس و انزجار» کرده است. این بخش با بحثی پیرامون نحوه‌ی خلاص شدن از مخروط پایان می‌گیرد.

نالیدن بورخس را در ابطال‌نوین زمان به خاطر بیاورید: «جهان، متأسفانه واقعی است و من، متأسفانه بورخس هستم.» شاید، اما استراتژی‌های فیگوراتیو او مشابه زبان ایده‌ال تلون است، او،



مانند سخن‌گویان تلون، همه‌چیز را جهان شمول می‌کند و باید امور جهان شمول را بی‌رحمانه، از طریق واسط خاص زبان وصف کند. مسئله‌ی او، میل اهالی تلون، بیان امر کلی با کلماتی است که تنها اجزا را شرح می‌دهند. فیگورهای زبانی او، مانند فیگورهای عارفانه‌ای که بورخس در دفاع از باسیلید کاذب وصف می‌کند، به‌دنبال ملاً اعلی ( pleroma) یا تکثرنده؛ موزه‌ای باورنکردنی از صور ازلی افلاطونی، جوهرهای معنوی، و امور جهان شمول». راوی این مقاله‌ی منتشرشده به سال ۱۹۳۲ از «اسطوره‌ی عظیم» باسیلیدس، بر این مینا دفاع می‌کند که این اسطوره، امر واقعی را محدود می‌سازد: برج سرگیجه‌آور ملکوت در بدعت‌گذاری باسیلیدس، تکثیر فرشته‌ها، سایه‌ی زمینی جهان‌آفرینی که زمین را نابود می‌کند، توطئه‌ی حلقه‌های فرودست در برابر ملاً اعلی، بحران جمعیت، چه باورنکردنی به نظر برسد چه سطحی، از آن همین اسطوره‌ی عظیم است که به نقصان و کاهش زمین اشاره دارد: «جهان‌آفرینی که زمین را نابود می‌کند» و «توطئه‌ی حلقه‌های فرودست در برابر ملاً اعلی» نشان می‌دهد که بدعت‌گذاری باسیلیدس بار دیگر همان بازی نه‌پایان‌نا را به صحنه می‌آورد که پیش از این اشاره کردم، و این جهان‌آفرین است که بورخس با او هم‌ذات‌پنداری می‌کند.

الف و سیاره‌ی پاسکال بورخس را به خاطر بیاورید: آنها اشیاء شاعرانه‌ی تلون‌مانندی هستند که نویسنده خلق‌شان کرده، اشیایی که از «بخش‌های متعدد» تشکیل شده‌اند و رویکردی زبانی به ابدیت دارند. در «الف»، یک گوی در برابر راوی ظاهر می‌شود که می‌تواند همه‌ی اشیاء و مکان‌ها و مردمان، همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها را مرئی کند، و راوی بیهوده می‌کوشد آن را با شمردن برخی از تصاویری که در خود دارد، وصف کند. در «سیاره‌ی پاسکال»، راوی بورخس ده‌ها واریاسیون از تصویری واحد را فهرست می‌کند، از دایره‌ای که جایگزین طبیعت، جهان و لایتناهی می‌شود. این شمارش در تصویری که پاسکال از جهان ارائه کرده به اوج خود می‌رسد: «فضایی لایتناهی، که مرکز آن هر نقطه‌ای هست، و محیط ندارد». در واقع، بورخس نیز خود به این فهرست می‌افزاید: در کتابخانه‌ی بابل، کتابخانه را چنین توصیف می‌کند: فضایی که مرکز دقیق آن هرکدام از شش‌ضلعی‌ها است و دسترسی به محیطش ناممکن است. راوی «سیاره‌ی پاسکال» نتیجه می‌گیرد که پس از گذشت قرن‌ها، تصویر دایره‌ی نامتناهی تبدیل شده است به «ضرورتی ذهنی». در کنار هرونیر تلون و اسطوره‌ی عظیم باسیلیدس، باید از الف بورخس، کتابخانه‌ی او، و سیاره‌ی پاسکال نام برد: «هیچ کس به واقعیت آن‌ها باور ندارد».

دیده‌ایم که سخن‌گویان تلون «اشیاء شاعرانه» را از طریق ترکیب صفاتی که حول شیء وجود دارند خلق می‌کنند، نه با نامیدن آن. این استراتژی برخورد غیرمستقیم دقیقاً برگرفته از کینینگ است – الگوی زبانی ژرمنی در قرون وسطی که بورخس به آن علاقه‌ی زیادی داشت. در «ظاهر»، راوی به خواننده می‌گوید: «در حال نوشتن داستانی خیالی بودم که دو یا سه درازگویی و اطناب معمایی، یا همان «کینینگ» داشت؛ مثلاً به جای خون، شمشیر آب، و به جای طلا، تخت مار به کار می‌رفت.» مقاله‌ی بورخس درباره‌ی کینینگ در مجموعه‌ای که سال ۱۹۳۵ با عنوان تاریخ ابدیت منتشر شد، از

ساگاهای ایسلندی می‌آغازد، سپس به سراغ شاعر باروک اسپانیایی، بالتازار گارسیان، می‌رود که ساختارهای نگارشی‌اش با توجه به پرهیز از نام‌گرایی، به‌شدت شبیه ساگاهای ایسلندی است. در مقاله‌ی «استعاره» از همان مجموعه‌ی ۱۹۳۵، که پیش از این هم مورد اشاره قرار گرفت، همان ساگاهای ایسلندی بار دیگر مورد توجه بورخس هستند – به‌خصوص ساگاهای قرن سیزده نویسنده‌ی ایسلندی، اسنوری استارلوسن. پرسش این‌جاست که آیا استعاره محصول شباهت اشیاء است یا شباهت کلمات. تعجب نخواهیم کرد اگر بدانیم استعاره‌های اسنوری محصول شباهت کلمات‌اند، و بورخس به‌همین دلیل آن‌ها را می‌ستاید. همچنین، بورخس استراتژی ایده‌آل خاص خود را در به‌کارگیری صفات به‌منظور واژگون ساختن اصالت و مادیت نامید. به‌عنوان مثال، در ویرانه‌های مدور تعدادی صفات غیرمادی می‌بینیم که به نام‌ها وصل شده‌اند: «شب یک‌دل»، «درختان بی‌وقفه»، «معبد فرخنده»، «جنگل لاینحل»، «نور توخالی بعد از ظهر».

در هنرروایی و جادو (۱۹۳۲)، به شکل دیگری از «زیاده‌گویی معمایی» اشاره شده است. این یکی از بحث‌برانگیزترین مقالات بورخس است، اما به‌طرز عجیبی فقط نیمه‌ی دوم مقاله مورد بررسی انتقادی قرار گرفته است. در نیمه‌ی دوم، راوی علیت روایی را از طریق دو شکل جادو تعریف می‌کند و اعلام می‌دارد که داستان به هر دو شکل شباهت دارد، اشکالی که هرکدام از آن دسته قوانین علی‌ی پیروی می‌کنند پیش‌بینی‌پذیر و قابل کنترل‌اند؛ یعنی درست نقطه‌ی مقابل تجربه‌ی زیسته‌ی ما در جهان. به‌این ترتیب، بورخس به نتیجه‌گیری مشهورش می‌رسد: جادو، بنیان رئالیسم روایی است. اما آنچه توجه مرا جلب می‌کند نیمه‌ی نخست مقاله است، چرا که در آن بورخس در باب ماهیت توصیف زبانی از طریق پتانسیل‌های بصری زبان تأمل می‌کند، به‌خصوص در شیوه‌هایی که نویسندگان بزرگ به کار می‌برند تا اشیاء زبانی را بیافرینند.

مثال‌های بورخس نوعاً شخصی و نامتعارف‌اند، و لایه‌های ناواقعیت نیز نوعاً گیج‌کننده هستند: او با شعر ده‌هزار سطری ویلیام موریس، زندگی و مرگ جیسن (۱۸۶۷)، آغاز می‌کند؛ شعری که اشیاء خیالی اسطوره را شرح می‌دهد. موریس چگونه خواننده را وادار به تصور «واقعیت» سانتور می‌کند؟ به‌گفته‌ی بورخس، او این کار را از طریق ارجاع مکرر به سانتور پیش از ظهور آن بر صحنه‌ی داستان می‌کند، و زمانی که سانتور ظاهر می‌شود موریس در وصف او می‌گوید: «اسبی توان‌مند، که زمانی ابلق بود و اینک سپید است، با یال‌های بلند خاکستری بر سرش، و حلقه‌ای بلوطی‌رنگ در آن نقطه که فصل مشترک حیوان و انسان است.» این توصیف بسیار خاص به نظر می‌رسد، اما بورخس به رئالیسم آن بی‌توجه است: «به یاد داشته باشیم که مهم نیست موریس تصورش از سانتور را به خواننده ارائه دهد، همچنین مهم نیست که ما را به داشتن سانتوری برای خود ترغیب کند؛ آنچه اهمیت دارد این باور ماندگار است که در واقع او خود یک سانتور داشت.»

اما سیرن‌هایی که موریس وصف می‌کند چطور؟ بورخس بار دیگر بیان غیرمستقیم موریس را می‌ستاید، هرچند که شاعر این صحنه را نیز به‌شیوه‌ای ظاهراً رئالیستی وصف کرده است: «دقت عجیب رنگ‌های موریس، لبه‌های زردرنگ ساحل، اشعه‌ی طلایی، صخره‌ی خاکستری ما را تکان

می‌دهد؛ چرا که به نظر می‌رسد دست‌نخورده از بعد از ظهر باستانی‌شان به ما می‌رسند.» بورخس، ستاینده‌ی وضوح خطوط و رنگ‌ها در اشیاء زبانی مورس است: این‌ها همانند کینیک‌های اسنوری‌اند که بورخس پیش از این چنین وصف‌شان کرده بود: «ناب و منحصر به فرد، مانند حلقه‌ای شیشه‌ای یا نقره‌ای»؛ یا مانند اشعار کوئودو که درباره‌ی آنها گفت: «اشیاء زبانی، ناب و منحصر به فرد همانند شمشیر یا حلقه‌ای نقره‌ای». بورخس در هنر روایی و جادو، درباره‌ی رنگ سفید در ماجرای آرتور گوردون پیم ادگار آلن پو و موبی دیک هرمان ملویل می‌گوید: همین نکته را در بازی در تاریکی تونی مورسین به خاطر بیاورید. و سپس مانند اورتگای گاست به مالارمه اشاره می‌کند: «از قول مالارمه می‌گویند که نامیدن با صراحت و قاطعانه‌ی یک شیء، سه‌چهارم لذت شعر را از بین می‌برد، چرا که لذت خواندن در پیش‌بینی است، و امر ایده‌ال در حدس و گمان نهفته است.»

دیگر فرم بیانی که بورخس برای پرهیز از «نامیدن صریح اشیاء» می‌ستاید (و به کار می‌برد) «تمثیل» است. ستایش و تمجید غیرعادی بورخس از کشیش کاتولیک انگلیسی، جی. کی. چسترتون، در این زمینه قابل درک می‌شود. بورخس در مقاله‌ی «از تمثیل‌ها تا رمان»، فیلسوف ایتالیایی بندتو کروچه را در مقابل کشیش انگلیسی و نویسنده‌ی داستان‌های پلیسی قرار می‌دهد: «کروچه هنر تمثیلی را رد می‌کند، چسترتون پشتیبان آن است. من با اولی موافقم، اما دوست دارم بدانم چگونه فرمی که ما آن را غیر قابل دفاع می‌دانیم، می‌تواند چنین لذت عظیمی بیافریند.» راوی صادق نیست، یا حداقل بیان‌گر عقاید بورخس نیست، چرا که او به‌وضوح در جناح چسترتون است. آنچه بورخس «پشتیبان» چسترتون می‌نامد، بر بخشی از کتابی که چسترتون در سال ۱۹۰۴ درباره‌ی نقاش انگلیسی جی دابلیو وات نوشت، استوار است. راوی به نقاشی وات علاقه‌ای ندارد، آنچه توجهش را جلب می‌کند ارزیابی چسترتون از نقاشی وات است، به‌خصوص روایت او از رازی که در سطوح رئالیستی بوم او نهفته است. بورخس از قول چسترتون می‌نویسد:

انسان می‌داند که در جان او نشانه‌ها و سایه‌هایی است گیج‌کننده‌تر، پر شمارتر و بی‌نام‌تر از رنگ‌های جنگل پاییزی ... با این حال، او با جدیت گمان می‌برد که تک‌تک این سایه‌ها، تمام سایه‌روشن‌ها و ظرایف آنها، تمام ترکیب‌ها و یگانگی‌هاشان را می‌توان با دقت از طریق نظامی تصادفی از خرناسه‌ها و جیغ و دادها نمایاند. او بر این باور است که یک دلال سهام متمدن و عادی می‌تواند از اعماق درون خود اصواتی ساطع کند که رازهای حافظه و رنج‌های میل را آشکار سازد.

راوی این پاراگراف را خلاصه کرده است: چسترتون انکار می‌کند که «زبان تنها راه بیان واقعیت است ... در آن زمان که یک شکل از ارتباط نارسا از آب درمی‌آید، جا برای اشکال دیگر باز می‌شود. تمثیل شاید یکی از این اشکال است، مثل معماری و موسیقی.» چسترتون بر آن موضعی تأکید می‌ورزد که بورخس خود دل‌بسته‌ی آن است: دلالت همواره از دال‌ها فراتر می‌رود، واقعیت همواره از هریک از توصیفاتش غنی‌تر است، آگاهی شامل زندگی افراد، و برتر از آن است. بورخس آن قدر مشتاقانه هم‌عقیده با چسترتون است که دو بار دیگر این پاراگراف را نقل می‌کند.

در مقاله‌ی «ناتانیل هاوتورن» (۱۹۴۹)، بورخس این نقل قول را می‌آورد تا از هاوتورن در برابر اتهام «تمثیل‌گرایی» دفاع کند و این کشف و شهود چسترتون را بستاید که گفته بود: «واقعیت به‌شکلی پایان‌ناپذیر غنی و پر بار است، و زبان انسان از عهده‌ی به‌ته رساندن این گنجینه‌ی لایتناهی بر نمی‌آید.» بار دیگر، بورخس این پاراگراف را در نتیجه‌گیری مقاله‌اش، «زبان تحلیلی جان ویلکینز» (۱۹۴۱)، نقل می‌کند و آن‌جا پیش از نقل این بخش می‌گوید: «این کلمات چسترتون، شاید گویاترین عبارات درباره‌ی زبان است که تاکنون نوشته شده.» بنابراین، بورخس مکرراً گرایش تمثیلی چسترتون را تأیید می‌کند، چرا که معتقد است کل ادبی به شکلی تخمین‌ناپذیر از مجموع اجزای زبانی‌اش بزرگ‌تر است.

اما چگونه می‌توان این فرایندهای ایده‌آل‌شده‌ی بورخس را با دنیوی بودن جادویی نقاشی پستاکسپرسیونیستی، آن‌گونه که روه درک می‌کند، مقایسه کرد؟ به‌نظر من، بورخس این ایده‌ی روه را که «جادو در پس اشیاء نقاشی‌شده پنهان می‌شود، نفس می‌کشد و می‌تپد»، واژگون می‌کند. روه و بورخس هر دو به یک اندازه درگیر روابط جهان مرئی با معانی نامرئی‌اند، اما آنجا که روه اولویت را به اولی می‌دهد، بورخس در جهت عکس حرکت می‌کند. بورخس با امر نامرئی می‌آغازد و از آن نقطه است که آغاز به درک جهان می‌کند. برای بورخس ایده‌آلیست، ایده‌ها بر اشیاء مقدم‌اند و موجود اشیاء‌اند، و برای روه رئالیست شیء (که «از وجهی دیگر» به آن نگریسته می‌شود) همان ایده است. نقطه‌ی تمایز بورخس و روه به بهترین شکل در داستان ویرانه‌های مدور منعکس شده است. در این داستان، ماجرابی را می‌خوانیم که در آن ساحری پسرش را از طریق تخیل خلق می‌کند. در میانه‌ی این تلاش، راوی به ما می‌گوید که «ساحر فهمید که تلاش برای به‌قالب درآوردن آن ماده‌ی بی‌ثبات و ناپیوسته‌ای که رؤیا را می‌سازد، مشقت‌بارترین وظیفه‌ای است که انسان می‌تواند تقبل کند.» با این حال، ساحر این وظیفه را قبول می‌کند: کودک ناواقعی او، ایده‌ای است که بدل به شیئی ایده‌آل می‌شود - نه انعکاسی از جهان، بلکه افزوده‌ای به آن. این تمایز کلیدی میان امر واقعی و امر ایده‌آل، بین تصویر و جوهر، در تمام آثار بورخس دیده می‌شود. اگر لحنی ماخولیایی در داستان‌های بورخس ملاحظه می‌شود، به‌دلیل همین ادراک است.

به مثالی دیگر اشاره می‌کنم. اطلاعات فشرده و موجز بورخس را در کتاب موجودات خیالی به خاطر آورید: هیولاهایی که در متون متنوع ادبی، اسطوره‌ای و الهیاتی یافت می‌شوند. بورخس در مقدمه‌ی کتاب به ما می‌گوید که هیولاهای ترکیباتی غیرطبیعی از اجزایی طبیعی‌اند - دگرگونی‌ها و تغییراتی ممکن که به مرز بی‌نهایت می‌رسند. همانند زبان تلون، که در آن مجموعه‌ای از صفات حول «ماه» شکل می‌گرفت اما نامی از ماه برده نمی‌شد، اجزای گوناگون این هیولاهای نیز حول امر «واقعی» شکل می‌گیرند اما به آن نزدیک نمی‌شوند. بخش «جانور آینه‌ها» در این کتاب نشان‌دهنده‌ی نوعی متافیزیک تخیلی و بازنمایی بصری است؛ متافیزیکی که با آنچه در دیگر متون بورخس درباره‌اش بحث کردیم مطابقت دارد. سرلوحه‌ی این مقاله نخستین جمله از این بخش بود، که اینک کل آن پاراگراف را می‌آورم:

در آن روزها، برخلاف امروز، جهان آینه‌ها و جهان انسان‌ها از هم جدا نبودند. با این وجود، این دو جهان بسیار متفاوت بودند؛ نه موجودات، نه رنگ‌ها و نه اشکال یکی نبودند. هر دو قلمرو، چه آینه‌ای و چه انسانی، در هماهنگی تمام به سر می‌بردند. می‌توانستید به درون آینه‌ها بروید و برگردید. یک شب، مردمان آینه به زمین حمله کردند. آنان بسیار قوی بودند، اما در پایان آن جنگ خونین هنرهای جادویی امپراطور زرد غلبه کرد. او به دشمن حمله کرد، آنان را در آینه‌هاشان زندانی کرد و وادارشان کرد تمام اعمال انسان‌ها را تکرار کنند، چنان‌که گویی در رؤیا به سر می‌برند. او قدرت و شکل این مردم را گرفت و به مجموعه‌ای از انعکاس‌های بی‌اختیار تقلیل‌شان داد. با این وجود روزی از راه خواهد رسید که این طلسم جادویی شکسته شود.

در این حکایت پیروزی رئالیسم، بورخس به شیوه‌ای تمثیلی حرقش را می‌زند: مردمان آینه به «انعکاس‌های بی‌اختیار» تقلیل یافته‌اند، آنچه هست فقط دیدن است، بصیرت نیست. اما این «طلسم جادویی» رئالیسم در نهایت می‌شکند، و جادوی واقعی جهان آینه‌ها آخر سر با تمام تفاوت‌هایش مقرر خواهد شد. به باور من، بورخس خود را بخشی از این فرایند دنباله‌دار می‌دانست.





شروېشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی