

# افسون آمیزش انواع ادبی در داستان‌های بورخس

جواد اسحاقیان

ششصد فرسخ سنگ در برابر وحشیان و نسخ بی چون و چرای تاریخ، یعنی نسخ گذشته، از یک تن واحد ناشی شده... بی دلیل مرا خرسند کرد و درعین حال نگران. جست‌وجوی علل بروز این احساس، هدف یادداشت فعلی است.<sup>۴</sup>

در پاره‌ای موارد، داستان با همه‌ی هنجارهای ناب خویش خواننده را به خود مشغول می‌دارد اما به ناگاه، داستان به سمت مقاله آهنگ می‌کند و راوی با نقل قول از اندیشمندی یا مرجعی همه‌ی لطف و حسن داستان را تباه می‌کند. شاید بهتر باشد که چنین شگردی را گونه‌ای غافلگیر و "غریب‌سازی" یا "آشنایی‌زدایی" دانست. داستان استثنایی "ویرانه‌های مدور" با این فضاسازی و تمهید گیرا آغاز می‌شود:

"هیچ کس قدم به خشکی گذاردن او را در شبی آرام ندید. هیچ کس غرق شدن کرجی خیزرانی را در گل و لای مقدس ندید؛ اما در خلال چند روز کسی نبود که نداند مرد کم حرفی که از جنوب آمده است، از یکی از دهکده‌های بی‌شمار بالای رودخانه است. دهکده‌ای که عمیقاً در شکاف کوه فرورفته و هنوز در آن جازبان اوستایی به زبان یونایی آلوده نشده و جذام بسیار نادر است." (هزارتوهای بورخس/۱۷۲)

در گرماگرم ادامه‌ی داستان، راوی به هنگامی که به توصیف خلق نخستین آفریده می‌پردازد، ناگهان رشته‌ی داستان را از دست می‌نهد و می‌نویسد:

"قرضیه‌ی پیدایش در مشرب فلسفی گنوستیک بدین قرار است که خدا آدم را از گل سرخ می‌آفریند و این آدم نمی‌تواند بایستد." (ص ۱۷۶).

## ۲- آمیزش نثر و شعر

بارگاس یوسا در مقاله‌ی ستایش آمیز "دعوتی به دنیای

بی سبب نیست که بر برخی از داستان‌های بورخس "داستان‌گونه" یا "داستان‌واره" اطلاق می‌شود. در طرح مقایسه‌ی میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، ایهاب حسن ویژگی مدرنیسم را "گزینش" و ممیزه‌ی پسامدرنیسم را "آمیزش" دانسته است.<sup>۱</sup> درباره‌ی ذهنیت و شیوه‌ی نگارش بورخس، باورها متفاوت است. او مبرتو اکو او را "قطعاً پسامدرن" می‌داند.<sup>۲</sup> جان بارت، بورخس را "الگوی تمام عیار مدرنیسم و درعین حال پل رابط میان پایان قرن نوزدهم و پایان قرن بیستم" معرفی می‌کند.<sup>۳</sup> به باور من، نوشتار بورخس پیش از آن که مدرن یا پسامدرن به شمار آید، "بورخسی" است. تجربه‌ی نوشتاری بورخس به ذهنیت و زبان او آغشته است. او را در چارچوب‌های طلایی این یا آن مشرب فکری نمی‌توان محدود کرد؛ با این همه برخی از شگردهای چیره بر آثارش، پسامدرن به نظر می‌آید. به چند مورد مشخص اشاره می‌کنیم:

## ۱- آمیزش داستان - مقاله

اگر از برخی داستان‌های آغازین بورخس (مردی از گوشه‌ی خیابان، پایان دوئل، مواجهه، خوان مورانیا و مزاحم) بگذریم، کمتر داستانی از بورخس می‌توان یافت که به معنی دقیق کلمه داستان ناب باشد. در داستان‌های بورخس، مرز خاصی میان داستان و مقاله نیست و به سادگی به هم می‌آمیزند. این حکم در مورد مقالات وی نیز صدق می‌کند؛ کمتر مقاله‌ای از بورخس یافته‌ایم که نثری روایی و داستان‌گونه نداشته باشد. مقاله "داستان دیوار چین و کتاب‌ها" از این گونه است و چنین آغاز می‌شود:

"در ایام اخیر چنین خواندم که مردی که دستور ساختن آن دیوار تقریباً بی‌انتهای چین را داد، همان شی هوانگ تی "نخستین امپراطوری بود که نیز مقرر داشت تا همه‌ی کتاب‌های پیش از او سوخته شوند. این که عملیات دوگانه‌ی عظیم، نصب پانصد تا

داستانی بورخس، حضور بورخس را در گستره‌ی ادبیات مهم‌ترین حادثه‌ای می‌داند که در ادبیات تخیلی اسپانیولی زبان عصر جدید رخ داده و او را ماندگارترین هنرمند زمانه‌ی ما ساخته. او در زمینه‌ی تأثیر نثر بورخس بر دیگر نویسندگان می‌نویسد: تأثیر او در نثر گارسیا مارکز به خوبی جذب شده است. تأثیر بورخس بر خولیو کورتاسار خیلی بیشتر است... همچنین بورخس تأثیر فراوانی بر "خوان خوسه آره ئولای" مکزیکی نهاده که یکی از نویسندگان خوب و همی ست.<sup>۵</sup> همین نویسنده‌ی واقع‌گرای پرویی، بزرگ‌ترین نقش ادبی بورخس را پایان دادن به نوعی عقده‌ی حقارت در پهنه‌ی زبان، شعر، مقاله و داستان کوتاه در آمریکای لاتین می‌داند. شعر، داستان و مقاله تا پیش از پیدایی بورخس در این پهنه‌ی وسیع مکزیکی و آمریکای جنوبی، در "چارچوب بینش ولایتی" محصور بوده است و بورخس نشان داد که ضمن تأثیرپذیری از ادبیات شرق و غرب، چگونه می‌توان باز هم به اسپانیایی نوشت و چگونه می‌توان در عین جهان وطنی، آرژانتینی و بورخسی اندیشید.

بورخس به دلیل بریدن پیوند با واقعیت بیرونی (تاریخی، اجتماعی، سیاسی) و غرقه شدن در ذهنیت فردی، هنری، فلسفی و ایده‌آلیسم ذهنی، با شعر بیش از داستان انس دارد.

کم‌بینی ارثی و نابینایی وی نیز در سال‌های پایانی حیات، او را بیش‌تر به ذهنیت‌گرایی و پناه بردن به دنیای درون برمی‌انگیزد. به همین دلیل شگفت نیست اگر خواننده گاه به فراست درمی‌یابد که مضامین برخی از سروده‌ها و داستان‌واره‌ها یا حتا مقالاتش، این اندازه یکسان است. این دقیقه نشان می‌دهد که ماده‌ای خام مضمون ابتدا در شعر و سپس در داستان نمود یافته است. در داستان "مرگ دیگر" از کارگری بیست ساله به نام پدر و دامیان سخن می‌گوید که به صفوف رزمندگان در جنگ‌های انقلابی سال ۱۹۰۴ پیوسته اما از قراین پیدااست که نتوانسته به نیکی شجاعت خود را در این جنگ‌ها ثابت کند و از این نظر افسرده است. او سپس درعالم هذیان ناشی از تب و پندار، صحنه‌ی جنگ را بازسازی کرده، لیاقت و شهامت خود را در میدان با نگاهی متفاوت می‌آفریند و با سیمای یک قهرمان به زادگاه خود باز می‌گردد. همین مضمون عیناً در سروده‌ی

بورخس با عنوان ایزیدورو آسه‌ودو آمده است. او در این سروده آشکارا می‌گوید: حقیقت، آن نیست که دیگران دیده‌اند، همان است که خود دیده‌ایم و در پندار خویش ساخته‌ایم:

"حقیقت آن است که چیزی درباره‌ی او نمی‌دانم ...

و از این رو با آمیزه‌ای از تردید و دلسوزی

آخرین دم او را ثبت می‌کنم

نه آن‌که دیگران دیدند؛ بلکه آن‌که خود دید" (ص ۶۷)

آن‌چه در داستان‌واره‌ی فلسفی "ظاهر" آمده، همان مضمونی را دارد که سروده‌ی دیگر بورخس با عنوان "سکه‌ی آهنین". مضمون مشترک هر دو اثر، راز بقای سکه‌ای به نام "ظاهر" - که روزگاری در بوئنوس آیرس دست به دست می‌شد - این نیست که بیست سنت می‌ارزیده؛ بلکه به خاطر تاریخی ست که بر آن گذشته و روح همه‌ی سکه‌های جهان و یاد همه‌ی دارندگان خود را به حافظه‌ی تاریخی خود سپرده است. در شعر "سکه‌ی آهنین" همین مضمون با این باور که خداوند در مخلوقش بازتاب یافته است، ممثل شده است:

آدم، پدر جوان و بهشت جوان/شام و بام. خدا در هر مخلوق/ در این هزارتوی محض بازتاب تو هست/باز بالا بیندازیم سکه‌ی آهنین را/که نیز آینه‌ای جادویی ست... (ص ۱۹۴)

به گفته‌ی بارگاس یوسا، زبان اسپانیولی ظرفیت عظیمی برای اطناب و درازنویسی دارد. نثر بورخس، کیمیایی ست که توانسته است از این ماده‌ی خام و خاک سیاه، از این هیولای بی‌شکل، زرّ ناب خلق کند. اعجاز نثر در داستان‌های بورخس، ایجاز جادویی اوست. او با واژگان همان می‌کند که گوهری ضمن سفتن مروارید. نثر بورخس، زوده، سخته، گزیده و فشرده است و بر آن نه می‌توان تک‌واژی افزود و نه از آن کاست. با آن‌که ترجمه‌ی فارسی آثار وی، بسیاری از ظرایف و دقایق و آرایه‌های نثر او را تباه ساخته، ترجمه‌ی هنری، دقیق و همراه با وسواس زنده‌یاد احمد میرعلائی اندکی از آن همه نکته‌های باریک‌تر از مو را هم‌چنان نگاه داشته است. به نقل پاره‌هایی از مینیمال "دشنه" بسنده می‌کنم:

"دشنه‌ای در کشویی آریمده است... هر که را چشم بدان افتد، وسوسه می‌شود که دشنه را بردارد و با آن بازی کند؛ چنان‌که

گویی همیشه به دنبال آن می‌گشته است. دست به سرعت قبضه‌ی منتظر را می‌گیرد و تیغی نیرومند مطیع با صدای خفیفی به درون غلاف می‌لغزد و بیرون می‌آید. این دشنه چیزی بیشتر از یک مصنوع فلزی است. دشنه‌ای که دی‌شب در تاکوآرمبو<sup>۵</sup> در تن مردی فرو رفت و دشنه‌هایی که بر سر "سزار" بارید، همه به شیوه‌ی جاودانه یک دشنه‌اند. دشنه می‌خواهد بکشد؛ می‌خواهد خون ناگهانی بریزد. در کشویی از میز من... رؤیای ساده‌ی ببری را به خواب می‌بیند و باز به خواب می‌بیند. وقتی به دست گرفته می‌شود، دست جان می‌گیرد؛ چون فلز جان می‌گیرد. هر بار که لمس شود، خود را در تماس با قاتلی حس می‌کند که برای او ساخته شده است. (صص ۴۳-۴۴)

### ۳- آمیزش گونه‌های داستانی

تاکنون نویسنده‌ای نیافته‌ام که گونه‌های متضاد داستانی را به سادگی به هم بیامیزد و ژانر ادبی یگانه و متفاوتی بیافریند. تلفیق داستان‌های جنایی با متافیزیکی و تلفیق نوع ادبی مینیمال با فلسفه از جمله‌ی ابداعات بورخس است. شاید چنین به نظر رسد که آفرینش این‌گونه انواع ادبی التقاطی، پدیده‌ای بدیع نباشد، زیرا عناصر متشکله‌ی آن پیش از این در تاریخ ادبی هر کشوری وجود داشته است. با این همه تردید نباید داشت که هرگونه تلفیق جدید میان انواع ادبی کهن، پاسخ به نیاز فردی و اجتماعی است. آنچه تلقی پسامدرن نمی‌تواند بپذیرد، ثابت ماندن انواع ادبی است. آوستن وارن در مقاله‌ی "انواع ادبی" می‌نویسد: "آیا انواع، ثابت می‌مانند؟ بی‌شک نه. مقولات با افزون شدن آثار تازه جابه‌جا می‌شود. شاهد این معنی، تأثیر رمان "تریسترام شندی" یا "اولیس" بر نظریه‌ی رمان است. در حقیقت، یکی از اشکال نقادی، کشف گروه‌بندی تازه و الگوی نوعی و ترویج آن است."<sup>۶</sup>

در داستان خوش‌ساخت "مواجهه" هیچ‌یک از دو حریفی که برای دوئل در برابر هم قرار می‌گیرند، به واقع نه به خون هم تشنه‌اند و نه کدورتشان از هم آن اندازه است که قلباً به این کار خطیر خشنود باشند. در آغاز، هنگامی که دو حریف کاردهای بلندی به دست می‌گیرند باور نمی‌کنند که می‌خواهند به جان هم بیفتند:

"هنگامی که دست او [مانکو] شروع به لرزیدن کرد، هیچ‌کس تعجبی نکرد؛ آنچه مایه‌ی تعجب همه شد، این بود که دست دونکان<sup>۷</sup> هم لرزیدن گرفت (صص ۳۸-۳۷).

آنچه به این داستان پی‌رنگ متافیزیکی می‌بخشد، افسون کاردهاست. این دو کارد، روزگاری در اختیار آدم‌کشانی بوده که به خون حریفان خود تشنه بوده‌اند. روح مالکان در گذشته‌ی این دو کارد شوم با حلول در اشیای بی‌جان، به آن‌ها جان بخشیده است. بورخس به حلول و تناسخ باور دارد و این باور در داستان‌واره‌ی "راز وجود ادوارد فیتز جرال" می‌توان ردیابی کرد. بورخس باور دارد که روح خیام در کالبد فیتز جرال، مترجم رباعیات خیام، حلول کرده است:

"عمر [خیام] معتقد به نظریه‌ی افلاطونی و فیثاغورثی انتقال ارواح به ابدان متعدّد بود. روح او پس از گذشت قرن‌ها، احتمالاً در انگلستان تناسخ یافت... شاید روح عمر در حدود سال ۱۸۷۵ در جسم فیتز جرال حلول کرده باشد" (صص ۱۲۹-۱۲۸).

هرگونه خلق اثر هنری، چه بدیع باشد و چه از گونه‌ی تلفیق و التقاطی آن، نوعی پاسخ‌گویی به نیاز فردی یا اجتماعی است. بارگاس یوسا در توجیه گرایش بورخس به داستان جنایی می‌نویسد: "در نویسنده‌ای به حساسیت بورخس و در مرد مؤدب و ظریفی که بود، به خصوص به علت کوری روزافزون، که او را به صورت آدم ناتوانی در می‌آورد - این همه خون و خشونت در داستان‌هایش عجیب می‌نماید؛ اما نباید چنین باشد. نوشتن فعالیت جبرانی است و ادبیات به مواردی چون این بستگی دارد. صفحات داستان‌های بورخس، آکنده از چاقو، جنایت و صحنه‌های شکنجه است اما با حس ظریف طنز و با خردورزی خونسردانه‌ی نثرش... از بی‌رحمی فاصله می‌گیرد."<sup>۷</sup>

۱. یزدانجو، پیام، ادبیات پسامدرن، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۱، ص ۱۰۶
۲. همان، ص ۱۲۰
۳. همان، ص ۱۴۲
۴. هزارتوهای بورخس، ص ۱۳۱
۵. واقعیت نویسنده، صص ۲۱-۲۰
۶. ولک، رنه، وارن، آوستن، نظریه‌ی ادبیات، ترجمه‌ی ضیاء موحد- پرویز مهاجر، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، صص ۲۶۱-۲۶۰
۷. واقعیت نویسنده، ص ۳۲