نوشتارِ مینوتور، یوتوپیای بورخس

کیوان باجغلی

پیش‌گویی

«پیش‌بینی جزئیات هر حادثه از وقوع آن جلوگیری می‌کند.» این استدلال غریب را قهرمان داستانِ «معجزهٔ پنهان»[1]، نوشته‌ی خورخه لوئیس بورخس، هم‌چنان که در انتظار سپیده‌دمِ روز اعدامش به‌سر می‌بَرَد، بارها نزد خود زمزمه می‌کند تا شاید مانع از طلوع چنین صبحِ شومی شود. اگرچه راوی داستان، استدلالی از این دست را جادویی بی‌مایه می‌نامد و در نهایت نیز قهرمان داستان، که تراژدی‌نویس و مترجم متون عرفان یهودی‌ست، به جوخه‌ی اعدام سپرده می‌شود، اما سفرِ ذهنی قهرمانِ ما که با ضرب‌آهنگ چنین استدلالی آغاز شده است، سرانجام، رنگ و معنایی دیگر به واقعیتِ مرگ او می‌بخشد. مشاهده‌ی تأثیر جهانِ نوشتاری بورخس بر جهانِ اندیشه و نوشتارِ نیم‌قرن اخیر، بار دیگر یادآور ساختَت غیرمنطقی و افسون نهفتَه در چنین استدلالی‌ست. آیا با مشاهده‌ی تأمّل‌برانگیزِ منظری از تحولاتِ فکری، فرهنگی و نوشتاری نیمه‌ی دومِ قرن بیستم به این سو، در آینه‌های متواترِ متونِ بورخس، می‌توان آن استدلال جادویی و بی‌مایه را این‌گونه بازنویسی کرد: «پیش‌بینی جزئیاتِ هر حادثه، به وقوعِ زودهنگام آن یاری می‌رساند»؟

کوری

بورخس حتّا پیش از آن هم که به تمامی فروغ دیدگانش را از کف دهد، در متونش چندان اعتنا و علاقه‌ای به نگاه کردن به جهان قابل رؤیت و روایتِ رویدادهای روزانه از خود نشان نداده بود. در واقع او پیش از ابتلای کامل به آن کوری مه‌آلود، لذّتِ در «کوری» دیدن را، به واسطه‌ی متونِ وهمی‌اش، نصیبِ خوانندگانش کرده بود. گویی که کوری نه بیماریِ موروثیِ بورخسِ پیر، که ماهویِ فعلِ نوشتن نزد بورخس جوان است. آن «کوری» تنیده شده در اوهام کلمات، که به دلیل درنماندن در واقعیت موجود، نگاه را وسعت می‌بخشد. ندیدنِ امرِ قابل رؤیت و کم‌اهمیت شمردنِ مکان (در مقایسه با زمان)، دو رکن اساسی در تکوین این کوریِ وهم‌اندیش‌اند. اگرچه هزارتو، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مضامین بورخس، از جنس مکان است، اما به سببِ سرشته‌شدنِ ساختار سیال و سرگیجه‌آورش با مقوله‌ی ابدیّت، شاید از لحاظِ ماهیت و جنس به زمان نزدیک‌تر باشد. بورخس در یکی از گفت‌وگوهایش می‌گوید: «در یکی از اشعارم به نام "آفرینش‌شناسی" گفته‌ام که تصوری باطل است اگر خیال کنیم کائنات با فضای کیهانی آغاز شد که مستلزم تقدم قائل شدن برای چیزهایی نظیر رؤیت است که خیلی دیرتر به منصهٔ ظهور رسیدند. طبیعی‌تر این است که تصور کنیم نخست غلیان عواطف بود.»[۲] شاید به واسطه‌ی چنین منظر تصوّرناپذیری باشد که بورخس نه‌تنها زمان و ابدیّت را به درون‌مایه‌های ماندگار متونش بدل می‌کند، بلکه با نوعی وهم‌اندیشی در باب شگفتی‌ها و امور نادیدنی می‌کوشد تا با خلق فضاهایی جاودانه در کلمات مدوّرش، خود و نوشتارش را از قید زمان برهاند.[۳] به همین دلیل، درون‌نگری‌ها و رمزپردازی‌های کلامیِ بورخس، به معنای بیهوده‌انگاشتنِ واقعیت نیست؛ زیرا پناه گرفتن در برج عاج و اندیشیدن به مقوله‌های انتزاعی نزد بورخس، یکی از طُرُق دگرگون ساختنِ واقعیّت است. به‌نظر او «در درازمدت، عواطف، اندیشه‌ها و نظرآوری‌ها به اندازهٔ رویدادهای روزانه واقعیت می‌یابند و حتی می‌توانند علت رویدادهای روزانه باشند.».[۴]

از جمله سویه‌های تأمّل‌برانگیزِ کلام بورخس نزد خواننده‌ی امروزی، نوعی بیانِ پیش‌گویانه است که در خاک متون سیّال او ریشه دوانده است. هنگامی که بورخس در درونی‌ترین زوایای هزارتوهایش فرو می‌رود و آینه‌ها، دشنه‌ها، کتاب‌ها و مؤلّفانی خیالی را درهم می‌آمیزد تا بی‌اعتنایی‌اش را نسبت به واقعیّت پیرامون عمق و غنا بخشد، هم‌زمان نیز با گستراندنِ سایه‌ی بلند انزوایش بر آن واقعیّت، شوق و امید وافرش را به تسلّط بر بی‌نظمیَ و آشفتگیِ واقعیّت موجود، به یاری و به واسطه‌ی نظمِ مضطربِ کلمات برملا می‌سازد. شوق و امیدی از این دست، گاه به واسطه‌ی ایده‌ی یوتوپیاست که در پس کلمات بورخس هویدا می‌شود. ایده‌ای که شاید در داستان‌هایی هم‌چون «مدینهٔ فاضلهٔ مردی خسته»، «کتابخانهٔ بابل»، «کتاب شن» و خاصّه«تلون، اوکبر، اُربیس ترتیوس» قابل ردیابی باشد. این ایده هم‌چون دیگر ایده‌ها و مناظر تصوّرناپذیرِ بورخس، حاصل برهم‌کنشِ نیروهای متنافر و متناقض کلمات اوست که متناوباً نطفه می‌بندد و ویران می‌شود. بدیهی‌ست که آبشخور چنین بستر متناقض‌نمایی را می‌توان در نفی و فروریزی چهره‌ی خود مؤلّف جست‌وجو کرد. به‌عبارت دیگر، ادبیات وهمی بورخس شاید در برخی سویه‌هایش، مدیونِ خاموش شدن صدای بورخس در اثر صدای بی‌نامی باشد که از جانب متونِ نوشته و نانوشته‌ی «کتابخانهٔ بابل»، بر ذهن و کلام وی وزیدن گرفته است. با این همه باید به‌خاطر داشت که بورخس در باب نسبت میان متن و مؤلّف می‌نویسد: «در گذر ایام، انسان مکانی از ذهنش را با تصاویری از ولایت‌ها، اقلیم‌ها، کوه‌ها، خلیج‌ها، کشتی‌ها، جزیره‌ها، ماهی‌ها، اتاق‌ها، ابزارها، ستارگان، اسب‌ها و آدم‌ها انباشته می‌سازد. کوتاه زمانی پیش از مرگ، کشف می‌کند که هزارتوی خطوطی که با شکیبایی شکل گرفته‌اند چهرهٔ خودش را ترسیم می‌کند.»[۵] امّا آیا این سخن بورخس، یادآور کشمکش او با ایده‌ی جاودانگی در متونش نیست؟ پاسخ را از زبان خود بورخس بشنویم: «از ایزد یکتا، یا ایزدان تمنا می‌کنم که چنانچه فناناپذیری را به من ارزانی می‌دارند، مرا از موهبت فراموشی هم برخوردار سازند.»[۶]

انهدام آغاز

موریس بلانشو در متنی با عنوانِ «غیاب کتاب» می‌نویسد: «وقتی نوشتن آغاز می‌کنیم، یا آغاز نمی‌کنیم یا نمی‌نویسیم: نوشتن با آغازیدن همخوانی ندارد.»[۷] شاید از درون این سخن بلانشو، بتوان به درون نخستین جملات درس افتتاحیه‌ی فیلسوف نقاب‌دار بر کرسی کلژ دو فرانس، در دوم دسامبر ۱۹۷۰ نقبی گشود: «... به جای آن‌که من رشتهٔ سخن را به دست گیرم، دلم می‌خواست سخن مرا در بر می‌گرفت و به آن سویِ هر گونه سرآغاز ممکن می‌برد. دلم می‌خواست درمی‌یافتم که، در لحظهٔ سخن گفتن، صدایی بی‌نام، مدت‌ها پیش از من، بلند شده است، و مرا کاری نیست جز آن‌که با آن صدا هم‌آواز شوم، دنبالهٔ عبارت را بگیرم، و بی‌آن‌که کسی متوجه‌اش شود، چنان در تار و پود آن بخزم که گویی خردِ آن صدا، با یک لحظه باز ایستادن، مرا به جای خود فرا خوانده است. اگر چنین می‌شد، دیگر سرآغازی نمی‌توانست در کار باشد؛ و من، به جای آن‌که کسی باشم که گفتار از آنِ اوست، بیشتر، آن نقطهٔ انقطاع کوچکی می‌شدم که در روال ایراد گفتار پیش آمده است، نقطهٔ ناپدید شدنِ احتمالیِ گفتار».[۸] در پس سخنان این دو اندیشمند فرانسوی، نقبی دیگر به داستان کوتاه «مدینهٔ فاضلهٔ مردی خسته»، اثر بورخس، گشوده می‌شود. داستانی که در آن، مؤلّف از زبان یکی از کاراکترهایش که متعلق به قرونِ آینده است، در گوشمان زمزمه می‌کند که: «زبان نظامی از نقل قول‌هاست.»[۹]

به‌نظر می‌رسد هنگامی که در مقام خواننده، رویاروی متنی از بورخس قرار می‌گیریم، آن‌چه که سبب می‌شود تا با خواندن نخستین کلمات، بر تپش قلبمان افزوده شود، هراس ناشی از رویارویی با آن «صدای بی‌نامی» باشد که پیش از ما بلند شده است، اینک بر گردمان تنیده می‌شود و معلوم نیست که می‌خواهد در دهلیزها یا پلکان‌های کدام‌یک از رؤیاهای دیده و نادیده‌مان رهایمان کند. اغلب متون یا داستان‌های بورخس، پیش از آغاز، آغاز شده‌اند. از درون قفسه‌های چوبی یا خیالیِ «کتابخانه‌ی پدر / کتابخانهٔ بابل»، هر بار کتابی دیگر به پایین می‌لغزد تا راوی روایتش را، با گشودن آن زمزمه کند، کاراکترهایش را از متونی دیگر فراخوانَد، جغرافیای

قصه‌اش را هم‌زمان در چند شهر بنا نهد، صدایش را به وزش صدایی غبارآلود بسپرد و این‌گونه آغاز را در بدو تولّد داستان معلّق سازد. در انهدام آغاز، آنچه بر جای می‌ماند، شاید ورود به یک بازی شوخ و هراس‌آور باشد که در آن، هم حضور بازی‌گردان نفی می‌شود و هم بازیگر از توانایی تغییر قواعد بازی برخوردار می‌گردد. آن بازی اضطراب‌زایی که نظم را ارج و قربی نمی‌نهد. آن «شطرنج بی‌پایانی» که در برابرش به یاد نمی‌آوریم نخستین حرکتمان را در چندمین ضرب‌آهنگ ساعت آغاز کرده‌ایم. در نخستین قوس از اسلیمی کلمات بورخس، پوسیدگی پایه‌های صندلی مطمئنّی که بر آن آرام گرفته‌ایم عیان می‌شود. در هجوم این کلمات تَسخَرزن، چه طعم یا غباری از ساز و کار نظم‌آفرین جهان، «نظم گفتار» و آن توجّه و سکوتی که مایل به باشکوه برگزار کردن سراغازهاست، بر جای می‌ماند؟

دگردیسی

بورخس پس از یک دوره فعّالیّت در زمینه‌ی جستارنویسی و شعر، نخستین داستان کوتاهش را با عنوانِ «مردی از گوشهٔ خیابان»، در سال‌های ۱۹۲۳ و ۱۹۳۴ به نگارش درآورد؛ امّا او با نوشتنِ داستان کوتاه «تقرب به درگاه المعتصم» در ۱۹۳۵، نخستین صاعقه را بر ژانر داستانِ کوتاه و بر نگاه خواننده فرود آورد. داستانی که هم در برابر نگاه خواننده‌ای که مایل به فرو کاستن آن در قالب تعاریف ژانر داستان کوتاه است مقاومت می‌کند و هم نگاه خواننده‌ای را که مایل به واقعی انگاشتنِ رویدادها و کاراکترهای آن در قالبِ یک جستار نقّادانه است، فریب می‌دهد و او را در جست‌وجوی کتاب‌ها و مؤلّفانی خیالی، روانه‌ی کتابخانه‌هایی معتبر می‌سازد. بورخس با نوشتنِ دومین صاعقه‌اش، «پیرمنار مؤلف دن کیشوت»، کرانه‌های ژانر غیرمتعارفِ نوشتارش را وسعتی دوباره می‌بخشد. به‌نظر می‌رسد که جستار نامیدنِ داستان‌های او و داستان نامیدنِ جستارهایش، یکی از تأمّل‌برانگیزترین دست‌آوردهای بورخس در عرصه‌ی نوشتن است. دست‌آوردی که البته جهان متون فلسفی را بیش از جهان داستان‌نویسی متأثّر ساخته است. بورخس گاه حتّا آن صاعقه‌ی فرونشانده در متون نوشته و نانوشته‌اش را از درون پیکر خود نیز عبور می‌دهد و در یک بافت

اسکیزوفرنیک مدوّر، به گفت‌وگو با همزاد یا همسفر درونی‌اش می‌نشیند. بدین‌ترتیب، کَلمات او نه‌فقط در سودای تهدید نظمِ نظام‌های مطمئن در جهان پیرامون، که نیز در حسرت برآشفتنِ نظمِ غالب بر کاراکتر خودش در مقامِ مؤلّف، درهم تنیده می‌شوند. متنِ «بورخس و من» و داستان کوتاه «دیگری»، نمونه‌های درخشانی از آرایشِ کلمات به منظور رهایی مؤلّف از تخته‌بندِ 'من' است: «بدین‌ترتیب زندگی من سراسر فرار است، و همه‌چیز را از دست می‌دهم، همه‌چیز را به نسیان یا به آن من دیگر می‌بازم.»[10] در متن «بورخس و من» می‌بینیم که منِ راوی در مقام خالق از خودش نمی‌آغازد. از بورخسی آغاز می‌کند که او نیز چشم به راه آغازی دیگر است. از آغازی به آغازی دیگر تا نفْسِ آغاز بی‌معنا شود. در داستان «دیگری» نیز شاهد ملاقات بورخس پیر با بورخس جوان هستیم. ملاقاتی در دو زمان و در دو مکانِ متفاوت. بعد از پایان این ملاقات درونی، از زبان بورخس پیر می‌شنویم: «ملاقات واقعیَ بود ولی دیگری در خواب با مَن صحبت می‌کرد و از این‌روست که توانست مرا فراموش کند. من با او در بیداری صحبت می‌کردم و خاطرهٔ او هنوز رنجم می‌دهد.»[11] این شیوه‌ی روایت بورخس یادآور نظر افلاطون است که می‌پنداشت: «اندیشیدن، دیالوگ روح است با خودش.» و یا آن‌گونه که گادامر تأویل می‌کند: «اندیشیدن به منزله‌ی گوش سپردن است. گوش سپردن به پاسخ‌های خودمان و نیز پاسخ‌های دیگران، آن‌گاه که در بابِ امر غیرقابل فهم پرسش می‌کنیم.»[12]

چه‌بسا بتوان گریز بورخس از سلول‌های بی‌روزن به درونِ هزارتوهای ناب را، نه‌تنها آن روی گریز مؤلّف از چهره و هویت خودش، بلکه سویه‌ی دیگری از گریز متون وی از قواعد پذیرفته شده در ژانر داستان کوتاه به‌شمار آورد. هرچند یاییم آل ازراکی، بورخس‌شناس اسپانیایی، درباره‌ی بورخس می‌نویسد: «وقتی بی‌نظمیِ حاکم بر جهان را می‌بیند، نظمِ هزارتو را، امنیتِ یک هزارتویِ قابلِ کشف را، برمی‌گزیند.»[13] ، ولی آیا نظمِ کلمات هزارتو، از آن آرامش لازم برای کاهش تعداد ضربان‌های قلب بورخس برخوردار است؟ آیا در بستر کلمات، از آن کائوسِ پیش از آفرینش، که ردّ خود را به شکل آنتروپی در ساز و کار منظم جهان به جای گذاشته، نشانی نیست؟ آیا گذر از قفسه‌های چوبی کتابخانه‌ی پدر به قفسه‌های خیالیِ «کتابخانهٔ بابل»، گذر

از کائوسی به کائوسی دیگر نیست؟ پاسخ‌ها به هزاران شکل در متون بورخس از کف می‌روند. در سخنی که از آل ازراکی نقل شد، رایحه‌ی شکل‌گیری نوعی یوتوپیا در کلمات بورخس به مشام می‌رسد. یوتوپیایی که قاعدتاً به دلیل ماهیت آرمانی‌اش، پیش از ظهور، محکوم به ویرانی‌ست. ولی آیا انتشار عطر مرگ‌آورِ نوعی آنتی - یوتوپیا درون یوتوپیایی که در آستانه‌ی ظهور است، دلیل ماندگاری «کتابخانهٔ بابل»، «اوکبر» و «تلون»، و نوسان این سرزمین‌های خیالی در میان دو ساحت ادبیات و فلسفه در عصر معاصر نیست؟ هزارتوها برای بورخس، «بدیهی‌ترین نشانه‌های سردرگمی و حیرت‌اند.»[۱۴] او مانند مابعدالطّبیعیونِ سرزمینِ «تلون»، نه در جست‌وجوی حقیقت که در پی حیرت است. به همین دلیل، تقارن و توازن غنی هزارتوها که در نگاه نخست مأمن او به شمار می‌رفتند، سرانجام در نگاه کم‌سوی او به رمز و رازی بدل می‌گردند که نه امنیّت، بل حیرتش را دامن می‌زنند.

جستارهای خیالی (fictionalized essays) و داستان‌های جستارگونه‌ی بورخس، همچون «کتابخانهٔ بابل»، «جاودانه»، «جستجوی ابن رشد»، «تلون، اوکبر، اُربیس ترتیوس»، «تقرب به درگاه المعتصم» و... از جمله‌ی آن متونِ از بند رسته و رام‌نشدنی در چشم اذهانِ قاعده‌پسند است. داستان‌هایی که دشنه در دل خود فرومی‌نشانند تا لذّت تناسخ در متنی از جنس دیگر را در کلمه کلمه‌ی خود احساس کنند. به‌نظر می‌رسد که یکی از درون‌مایه‌های ارزشمند متون بورخس برای عصر ما، روایت مرگِ پایان‌ناپذیر ژانر داستان در مسیر نامطمئن کلمات است. مرگی که یادآور مرگ «ویلیام بلیک» در فیلم «مرد مرده» اثر جیم جارموش است. جارموش در این فیلم، آغاز و انجام مرگ مردی مسافر را بر پرده نمی‌افکند؛ بلکه شاید روایت او، روایت مردی باشد که مرگش آغاز شده است اما پایان نمی‌یابد. مرگی از این دست، هرگونه ساز و کار مصلوب‌شده‌ای را در ساحت ژانرهای ادبی و هنری از کار خواهد انداخت. به‌نظر می‌رسد که در حدود سی سال پیش از قرائت متن دوران‌ساز «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» در دانشگاه جان هاپکینزِ آمریکا، بورخس در دالان‌های انزوایش مدام می‌کوشیده است تا داستان را به روی صحنه آورد؛ صحنه‌ای که بر آن حاکم نباشد. منتها با این تفاوت که گویی بورخس برخلاف دریدا، قادر به تصور

هزارتو بدون سکنا گزیدنِ «مینوتور»[۱۵] درکانون آن نبوده است. امّا آیا در داستانِ «خانهٔ آستریون» نمی‌خوانیم که مینوتور در برابر فرود ضربات شمشیر مفرغی بر پیکرش، چندان مقاومتی از خود نشان نداده بود؟

به هر تقدیر، متون بورخس با عبور از درون آینه‌ها، به دگردیسی خزنده‌شان بر مرز میان ژانرهای نوشتاری ادامه می‌دهند؛ عیناً مانند مهاجری که با گریز بر مرزهای آبی و خاکی، سپیده‌دمِ موطنش را هر بار در افقی دیگر می‌جوید. سرگشتگی متون (یا موطنِ) بورخس به دلیل تن ندادن به یک قالبِ تبیین‌پذیر، ناگزیر جهانِ مؤلّف و خواننده را به کتابخانه‌ای بدل می‌کنند: «جهان (که دیگران آن را کتابخانه می‌نامند) از تعدادی نامشخص، یا شاید نامتناهی، تالار شش ضلعی تشکیل شده است، با چاههای وسیع تهویه در وسط، که با نرده‌هایی کوتاه احاطه شده‌اند.»[۱۶]

ایده‌ی کتابخانه

بورخس در متن «گزارشی از زندگی» درباره‌ی داستان «کتابخانهٔ بابل» می‌نویسد: «داستان کافکایی‌ام، «کتابخانهٔ بابل» بازسازی کابوس‌گونه یا بزرگ‌نمایی کتابخانهٔ شهرداری بود، و برخی جزئیات متن هیچ مفهوم خاصی ندارند. تعداد کتابها و قفسه‌های مذکور در داستان اشاره به چیزهایی دارد که کنار دستم بود. منتقدان هوشمند نگران آن اشاره‌های رمزی بوده، و آن را بزرگوارانه متضمن مفهومی عرفانی دانسته‌اند.»[۱۷] اگرچه می‌دانم بورخس از به‌کار بردن صفت بورخسی نفرت داشت، اما شاید «کتابخانهٔ بابل»، به دلیل حضور مضامین آشنای بورخسی در آن، هم‌چون زمان مدوّر، ابدیّت، کتاب، تکرار و تکثّر، بیشتر برازنده‌ی صفت بورخسی باشد تا کافکایی. صفت «کافکایی»، شاید برازنده‌ی توصیف رمان ژوزه ساراماگو با عنوانِ «همه‌ی نام‌ها»[۱۸] باشد که در آن خواننده با دفتر بایگانی کشوری ناشناخته روبِاَرو می‌شود که هم‌چون «کتابخانهٔ بابل»، آکنده از قفسه‌های بی‌شماری‌ست. منتها آن‌چه در قفسه‌های رمانِ ساراماگو به چشم می‌خورد نه کتاب‌های نوشته و نانوشته‌ی بابل، که پرونده‌های کسل‌کننده‌ی اداری‌ست.

بورخس دو سال پیش از نگارش داستان «کتابخانهٔ بابل»[۱۹] ، متن کوتاهی می‌نویسد با عنوانِ «کتابخانه‌ی کامل».[۲۰] بورخس در این متن با ارائه‌ی یک مطالعه‌ی بینامتنی فشرده از نظرات دموکریتوس، لوکیپوس، ارسطو، هاکسلی، لوئیس کارول، فخنر و لاسوویتس (Lasswits) در بابِ نسبت میان جهان و کتابخانه، اتم‌ها و حروف الفبا، نوشتن و امر تصادفی، در حقیقتِ اسلاف خود را باز می‌آفریند. خواننده در متن «کتابخانه‌ی کامل»، با چگونگی شکل گیری ایده‌ی کتابخانه طی قرون متمادی در فرهنگ اروپا آشنا می‌شود. کیهان‌شناسی اتمی و یا فلسفه‌ی اتمیسمِ دموکریتوس و لوکیپوس، نخستین خاستگاه چنین ایده‌یی‌ست. طبق نظر این دو فیلسوف پیشاسقراطی، آفرینش و صورت‌بندی جهان، حاصل به‌هم پیوستن تصادفی شمار نامحدودی واحدِ تقسیم‌ناپذیر است که اتم‌ها (ذرّات تجزیه‌ناپذیر) نامیده می‌شوند. اتم‌ها در فرضیه‌یِ لوکیپوس همگن‌اند و تفاوت میان آن‌ها در موقعیت، آرایش و شکل آن‌هاست. فرضیه‌ی لوکیپوس، خلف شایسته و بسط منطقی فرضیه‌ی امپدوکلس است. به عقیده‌ی امپدوکلس، جهان حاصل اختلاط چهار عنصر نهایی و تغییرناپذیر، یعنی آب، هوا، خاک و آتش می‌باشد. ارسطو در کتاب درباره‌ی «کون و فساد»، با انطباق فرضیه‌ی اتم‌های همگن لوکیپوس بر حروف الفبا (بیست و چهار حرف الفبا که آن‌ها نیز مشابه یکدیگرند و تنها تفاوتشان در همان موقعیت، آرایش و شکل آن‌هاست) به این نتیجه می‌رسد که عناصر سازنده‌ی تراژدی و کمدی یکسان‌اند؛ و آن‌چه سبب افتراق این دو نوع نمایش می‌شود شاید موقعیت، آرایش و شکل حروف الفبا باشد. در ادامه‌ی این متن، بورخس به مخالف‌خوانی‌های سیسرون با فرضیه‌ی یاد شده اشاره می‌کند. سیسرون نمی‌پذیرفت که این جهان زیبا صرفاً حاصل یک تصادف و احتمال باشد. به‌نظر او غیرممکن است که حتّا یک مصرع، از درهم آمیختن تصادفی حروف الفبا پدید آید. سرانجام سه نویسنده با نام‌های هاکسلی، لوئیس کارول و لاسوویتس، باَ تأیید نظریه‌ی دموکریتوس و لوکیپوس و با ردّ سخنان سیسرون، هر یک با استعاره‌هایی خَاص خود، ایده‌ی پیدایش جهان به سبب به هم پیوستن تصادفی اتم‌ها را، به ایده‌ی پیدایش کتاب‌ها به سبب به‌هم پیوستن تصادفی حروف الفبا بسط و توسعه دادند. شاید بتوان «طبیعت بی‌شکل و آشفتهٔ تقریباً تمام کتاب‌ها»[۲۱] را در

عصر معاصر، به هم‌اندیشی این سه نفر نسبت داد. هاکسلی معتقد بود که دوجین میمون تایپیست در مدت زمانی مدید، قادرند تمامی کتب موزه‌ی بریتانیا را به رشته‌ی تحریر درآورند. استعاره‌ی هاکسلی یادآور نظریه‌ی میمون انگشت‌نگار بورل[۲۲] است. لوئیس کارول در ۱۸۹۳ می‌نویسد که عن‌قریب دیگر نویسندگان از خود نخواهند پرسید که چه کتابی بنویسیم، بل خواهند پرسید که کدام کتاب را بنویسیم؛ و در نهایت لاسوویتس (که در داستان «کتابخانهٔ بابل»، از او با عنوان «کتابدار نابغه» نام برده می‌شود)، تحت تأثیر فخنر، با کاهش نشانه‌های جهانی نوشتار به بیست و پنج نشانه (بیست و دو حرف [تعداد حروف الفبای عبری]، فاصله، نقطه و ویرگول)، انسان‌ها را به خلق «کتابخانه‌ی کامل» که خود نقشه‌اش را ترسیم کرده فرا می‌خواند. کتابخانه‌ای که در آن اقبال و احتمال از هوش آدمی پیشی می‌گیرد. آن‌چه در پس‌پشت استعاره‌های بازی‌گوشانه‌ی هاکسلی، کارول و لاسوویتس رنگ می‌بازد، خطوط چهره‌ی مؤلّف در مقام آفریننده‌ی متن است: «این اطمینان که همه‌چیز نوشته شده است ما را انکار می‌کند یا از ما اشباحی می‌سازد.»[۲۳]

در پایان این متن، بورخس فهرست غریبی از محتویات «کتابخانه‌ی کامل» ارائه می‌دهد که در میان آن‌ها، اسنادی که نادرستی فهرست بورخس را اثبات می‌کنند نیز به چشم می‌خورد. بورخس با نگارش این متن نه‌تنها خوانندگانش را برای رویارویی با جهان «کتابخانهٔ بابل» آماده می‌سازد، بل می‌کوشد تا یکی از ایده‌های ترسناکی را که طی قرون در ذهن انسان نقش بسته است، از فراموشی برهاند. «کتابخانه‌ی کامل» با این جمله آغاز می‌شود: «هوس، وهم یا یوتوپیای کتابخانه‌ی کامل شاملِ ویژگی‌هایی‌ست که چه‌بسا فضایل آن به‌شمار آیند.»[۲۴] خواننده با ویژگی‌ها یا فضایلِ «کتابخانه‌ی کامل»، در داستان «کتابخانهٔ بابل» آشنا می‌شود. بورخس با کنار هم نشاندنِ اسامیِ «وهم، هوس، یوتوپیا»، و با درهم‌آمیزی آن‌ها بر گرد ایده‌ای که درون‌مایه‌های اصلی‌اش اتمیسم، آنالیز ترکیبی، فن چاپ و احتمال است، نه‌فقط تار و پود «کتابخانهٔ بابل» را به مثابه‌ی هزارتویی دیگر بر گرد خود می‌تند، بل توأمان نیز جهان پیرامونش را در متنی مدوّر ویران می‌سازد و با ویرانه‌هایش، مرزها و منظرهای یوتوپیای ادبی‌اش را رقم می‌زند. یوتوپیایی که در آن، آموزه‌ی «بازگشت جاودانه»ی نیچه در قالب بیست و پنج نشانه‌ی زبانی باز آفریده می‌شود.

به هر تقدیر به‌نظر می‌رسد، پیش از آن‌که تکنولوژی بتواند با ابداع اینترنت، فراخوان لاسوویتس را برای آفرینش «کتابخانه‌ی کامل» جامه‌ی عمل بپوشاند، بورخسِ چهل و دو ساله با نگارش «کتابخانهٔ بابل» به خوبی از عهده‌ی خلقِ کتابخانه‌ای فرابشری در ابعاد نجومی و شاید مجازی برآمده باشد. ایگناسیو رامونه، سردبیر لوموند دیپلمات، در گفت‌وگو با نشریه‌ی لیبراسیون در باب نظریاتش در کتابِ «سلطه‌ی اطلاعات»[۲۵]، از استعاره‌ی «سندرم کتابخانهٔ بابل» برای توصیف وضعیّتِ آشفته‌ی کاربرانِ اینترنت در مواجهه با اقیانوس مهیب اطلاعات سود می‌برد.[۲۶] اطلاعاتی که ثانیه به ثانیه بر حجم‌شان افزوده می‌شود و سامان‌دهی، ارزیابی و ضمانت صحّت و سقم مطالب آن‌ها ناممکن است. انسان‌های امروزی (ساکنان کتابخانهٔ بابل) در صفحات مجازی اینترنت (قفسه‌های خیالی بابل) به دنیا می‌آیند و در همان صفحات از دنیا می‌روند. رامونه «کتابخانهٔ بابل» را صورتِ پیشینِ اینترنت می‌نامد. وی در مقام یک روزنامه‌نگار متعهّد، نگران عدم امکانِ تمییز واقعیت از دروغ، در چنین فضای متکثّر و بی‌انتهایی‌ست. به عبارت دیگر، رامونه مخالف ظهور فضای لاقیدی‌ست که در آن هر کس می‌تواند منشأ تولید و صدور متون و اطلاعات باشد. او «سندرم کتابخانهٔ بابل» را بیماری عصری می‌نامد که در آن «امپراطوری جهانی اطلاعات»، قلمروهایش را به یاری «مبالغه‌ی اطلاعات» و «ایدئولوژی نوپایی که حاصل فوران مدام و همزمان اطلاعات است» وسعت می‌بخشد. به هر تقدیر، اینترنت به‌عنوان هزارتوی مدرنی که مینوتورهای بی‌شماری را در انزوا و حیرت به سکنا گزیدن در شبکه‌های خود واداشته است، یکی از دریچه‌های ممکن برای خوانش قصه‌های مردی‌ست که نامش تداعی‌کننده‌ی هزارتوست. کریستوفر رولاسون، ناقد و محقّق انگلیسی، در مقاله‌ای با عنوان «کتابخانهٔ بابل و اینترنت»،[۲۷] ضمن اشاره به نظریّاتِ رامونه، اینترنت و «کتابخانهٔ بابل» را از لحاظِ نقاط افتراقشان با یک‌دیگر مقایسه می‌کند. به گفته‌ی رولاسون، «کتابخانهٔ بابل» برخلافِ اینترنت، جهانی‌ست ازلی و ابدی. گسترش این جهان ازلی و ابدی وابسته به کنشِ ساکنانش نیست، در حالی که گسترش فضای اینترنت به تمامی وابسته به حضور فعّال و خلّاقانه‌ی ساکنانش است. در داستان بورخس می‌خوانیم وقتی که اعلام می‌شود «کتابخانهٔ بابل» شامل تمام کتاب‌های

نوشته و نانوشته‌ی جهان است، هزاران انسانِ ناشکیبا شش‌ضلعی‌های خود را به امید یافتن حتّا یک نسخه از حقّانیت اعمال خویش ترک می‌کنند، با هجوم به پلکان‌های الهی هم‌دیگر را خفه می‌کنند، در راهروهای باریک مشاجره می‌کنند، کتاب‌های گول‌زننده را به قعر تونل‌ها پرتاب می‌کنند و... «اما جویندگان متوجه نمی‌شدند که برای یک انسان احتمال یافتن کتاب حقانیت خویشتن، یا حتی یک نسخهٔ خائنانه از توجیه خود، نزدیک صفر است.» [۲۸] برخلافِ «کتابخانهٔ بابل»، در جهان مجازی امروز، جویندگانی که در صفحات اینترنتی به منظور یافتن نسخه‌ی حقّانیت خویش سرگردانند، چنان‌چه موفق به یافتن چنین نسخه‌ای نشوند، خود آن را می‌آفرینند و با یک کلیک آن را به درون قفسه‌های مجازی اینترنت می‌فرستند. غیابِ «مفتّشان عقاید» در چنین فضایی، سبب آسودگی سفرِ نسخه‌های حقّانیت از شبکه‌ای به شبکه‌ای دیگر می‌شود. غیابِ همان‌ها که بورخس در «کتابخانهٔ بابل» چنین توصیف‌شان می‌کند: «آنها را موقع انجام کارشان دیده‌ام: همیشه بسیار خسته از راه می‌رسند، از پلکان بی‌پله‌ای حرف می‌زنند که نزدیک بوده است گردنشان را بشکند، از تالارها و راهروهایی با یک کتابدار صحبت می‌کنند؛ گاهی نزدیکترین کتاب را برمی‌دارند و در جستجوی لغات مستهجن، آن را ورق می‌زنند. آشکارا هیچیک از آنها امید ندارند که چیزی پیدا کنند.» [۲۹] رولاسون در پایان مقاله‌اش به تناقضی اشاره می‌کند که روزنامه‌نگاران و نویسندگانی هم‌چون رامونه در آن گرفتارند. به‌نظر او این افراد هم نگران یک‌سویه شدن جریان اطلاعات در عصر «سلطه‌ی اطلاعات» هستند و هم دغدغه‌ی «غیرعلمی بودن» و «غیرتخصصی بودن» اطلاعات آزارشان می‌دهد. تأکید رولاسون بر ازلی و ابدی بودن «کتابخانهٔ بابل» در مقایسه با جهان اینترنت، ناخودآگاه تداعی‌کننده‌ی سویه‌ها و خوانش‌های عرفانیِ داستان بورخس است؛ سویه‌ها و خوانش‌هایی که به‌نظر بورخس، اسباب نگرانی ناقدان را فراهم آورده است.

(نا) متناهی

«کتابخانهٔ بابل» برمبنای دو اصل بدیهی برپا می‌شود: ۱) کتابخانه از ازل وجود دارد. ۲) تعداد نمادهای املایی بیست و پنج است. بورخس با بسط مختصر اصل اول در ابتدای داستانش، رایحه‌ی دلبستگی‌اش به آیین قباله را در تالارهای شش‌ضلعی

متن منتشر می‌سازد. در قباله، سنت اصلی عرفان یهود، الوهیت ماهیتی دوگانه دارد که با اسامی اِن‌سُف (Ein-Sof) و سفیروت (Sefirot) از آن نام برده می‌شود. اِن‌سُف، خدای نامتناهی‌ست. خدایی که به تمامی توصیف‌ناپذیر است و هیچ سخنی در باب آن نمی‌توان گفت، زیرا هرگونه وصفی سبب تنزّل مقام آن به جایگاه دیگر موجودات می‌گردد. اِن‌سف، «غیبت مطلق»، «حقیقت حقایق» و «علت‌العلل» است و هیچ آفریده‌ای نمی‌تواند گمانی درباره‌ی آن داشته باشد.[۳۰] این خداوند نامتناهی از طریق تجلّیات دهگانه‌اش جهان و انسان را می‌آفریند. این تجلّیات دهگانه (فلک‌الافلاک) سفیروت‌نامیده می‌شوند و از مرتبه‌ی پایین‌تری نسبت به اِن‌سُف برخوردارند، زیرا سیفروت مخلوق ان‌سف است. سفیروت‌واسطه‌ی میان اِن‌سف و جهان (یا انسان) است. تجلّیات دهگانه را شاید بتوان صورت دیگری از قوانین بنیادین طبیعت دانست. هر نوع صفتی که به خداوند نسبت داده می‌شود (چه نیک و چه شر) متعلّق به ماهیّت سیفرت است و نه ان‌سف. این تجلّیات دهگانه، «همچنان که از اِن‌سُف، از بی‌حد و حصر، از ناپیدا، از ناپیداها (آن‌گونه که در زبان استعاری قباله‌گرایان نامیده می‌شوند) دور می‌شوند، به‌تدریج از قدرتشان کاسته می‌شود، تا به آن یک که این جهان را آفرید می‌رسند، این جهان که ما در آن هستیم، که چنین در معرض بدبختی است، و خوشبختیش زودگذر است. این عقیده‌ای پوچ نیست. ما با مسئله‌ای ازلی و ابدی مواجه هستیم، مسئلهٔ شر.»[۳۱] توصیف بورخس از نسبت میان انسان، جهان و خالق، هنگام بسط اوّلین اصل بدیهی در «کتابخانهٔ بابل»، تداعی‌کننده‌ی تمایز میان اِن‌سف و سفیروت‌در مشرب قباله است: «... امکان دارد که انسان، این کتابدار فانی، زائیدهٔ تصادف یا جهان‌آفرینان بدخواه باشد. جهان، با گنجینهٔ آراسته‌ای از قفسه‌ها، از مجلدات معمایی، از پله‌های خستگی‌ناپذیر برای مسافران و مبرزی برای کتابدار نشسته، تنها می‌تواند اثر یک خدا باشد.»[۳۲] البتّه مقوله‌ی تصادف، یک‌سر با ماهیّت سفیروت‌و با روحِ آیین قباله بیگانه است و شاید بورخس با مطرح کردنِ آن در فرآیند آفرینش انسان، خواننده را از توقّف در خوانشی صرفاً عرفانی برحَذر می‌دارد. بورخس در عین حال که به نامتناهی بودن تعداد تالارهای شش‌ضلعی در ابتدای داستانش اشاره می‌کند، می‌نویسد: «... کتابخانه کره‌ای است که مرکز حقیقی آن یک

شش‌ضلعی است که محیط آن دست‌نیافتنی است...».[۳۳] این توصیف که به بلز پاسکال نسبت داده شده است، تداعی‌کننده‌ی بی‌کرانگیِ «الف»، نخستین حرف الفبای عبری است. این حرف که نماینده‌ی اِن‌سُف، ذات پاک و بی‌پایان خداست، نزد بورخس یادآور نمادی‌ست که آلانوس دو اینسولیس، فیلسوف مَدرسیِ قرن دوازدهم، از آن برای توصیف امر نامتناهی سود برده است: «کره‌ای ... که مرکز آن همه‌جاست و محیطش هیچ‌جا نیست.»[۳۴] افزون بر ماهیت دوگانه‌ی الوهیت، اصالتِ حروف و کلمات و نقش رمزی آن‌ها، که در بخش‌هایی از «کتابخانهٔ بابل» به آن اشاره می‌شود، یادآور یکی دیگر از ویژگی‌های بنیادین مشرب قباله است. بورخس در سخن‌رانی‌اش در باب قباله می‌گوید: «.. هنگامی که ما به کلمات می‌اندیشیم، به صورت تاریخی می‌اندیشیم: تصور می‌کنیم که کلمات در ابتدا شفاهی بودند و سپس بعدها به کمک حروف به صورت نوشتاری درآمدند. قباله (که به معنای استقبال، رسم موروثی است) برعکس، چنین باور دارد که در آغاز حروف وجود داشتند، و آنها ابزار خدا بودند، نه کلمات معنایافته از حروف. این عقیده، مانند آن است که کسی نوشتن را، برخلاف تجربه، قدیم‌تر از سخن گفتن بداند. پس هیچ‌چیز کتاب مقدس نمی تواند تصادفی باشد؛ هر چیزی باید از پیش معین شده باشد، از جمله، مثلاً، تعداد حروف هر آیه.»[۳۵] به‌نظر می‌رسد هنگامی که بورخس در «کتابخانهٔ بابل» به مقایسه‌ی نمادهای زمخت و بی‌ثبات روی جلد یک کتاب (الفبای انسانی) با حروف هم‌پیکر، متقارن، ظریف، مشکی کامل و تقلیدناپذیرِ درون (الفبای الهی یا «نوشتهٔ خداوند») می‌پردازد و یا به نَقش رمزی حروف اشاره می‌کند، معجزه‌ی حروف در عرفان قباله را مدّ نظر داشته باشد: «... برخی اشاره کرده‌اند که هر حرفی می‌تواند روی حرف بعدی تأثیر بگذارد و ارزش mcv در سومین سطر صفحهٔ ۷۱ همان ارزش این حروف را در سطر دیگری در صفحهٔ دیگر ندارد؛ اما این دیدگاه مبهم نیز هیچ حاصلی ندارد. برخی دیگر گفتند که رمزنویسی در میان است؛ این فرضیه سرانجام، هرچند برخلاف صورت ابتدایی آن، غالب شد و به‌طور جهانی مورد قبول واقع شد.»[۳۶] در آیین قباله، اگر کسی «تتراگراماتون»، یعنی چهار حرف اسم اعظم، را کشف کند و شیوه‌ی درست تلفّظ آن را دریابد، در حقیقت نام خداوند را دانسته است و می‌تواند جهانی و نیز انسانی را بیافریند. آیا آفرینشِ «کتابخانهٔ بابل»،

حاصل کشف آن چهار حرف توسط بورخس است؟ جذابیّت تأمل‌برانگیزِ قباله برای بورخس در واپاشی اقتدار الهی هنگامِ آفرینشِ جهان است. سفیروت یا فلک‌الافلاک، نشانه‌ی این واپاشی و نمایانگر نقش آدمی‌در آفرینشِ این جهان است. «در یکایک ما ذره‌ای از خدا وجود دارد... تمامی مخلوقات، از جمله قابیل و شیطان، در پایان تناسخ بزرگ باز خواهند گشت تا به اولوهیتی که روزگاری از آن پدید آمدند بپیوندند.»[۳۷]

بورخس با نوشتن «کتابخانهٔ بابل» خواننده را در جهان متون و صداهایی بی‌نام باز می‌آفریند. متون و صداهایی که گویی در آن تالارهای شش‌ضلعی، مؤلّفانشان را بلعیده‌اند. شاید به همین سبب انسان، در این کتابخانه‌ی ازلی، نه در مقام کاتب که در هیأت کتابداری میان قامت و فانی و در میان قفسه‌های کتاب زاده می‌شود تا چه‌بسا خواننده از یاد نبرد که در زبان نطفه می‌بندد و در زبان نیز خاکستر می‌شود. آیا «کتابخانهٔ بابل»، آن متن سرکوب شده در ناخودآگاه متن «برج بابل» نیست که به شکرانه‌ی رؤیای بورخس، خواننده را مانند خوابگردی از تالاری به تالاری دیگر سرگردان کرده است؟ «کتابخانهٔ بابل»، اگرچه همچون برج بابل می‌تواند نماد تکثّر، کاثوس و فراموشی باشد، اما به دلیل برملا ساختنِ خطر نهفته در اعتماد به جدیّت هر گرانیگاه و مأمنی، کیفر نهفته در متن مقدّس را به موهبت نهفته در تکثیر بی‌امان متون بدل می‌سازد. گویی بورخس در ضرب‌آهنگِ رفتارهای متناقض‌نمای متونش، خاصّه «کتابخانهٔ بابل»، دوشادوشِ رولان بارت، شکرگزارِ آن مجازات ازلی‌ست: «متن لذت‌بخش همان بابلِ کیفر دیده است.»[۳۸]

هم‌آغوشی

ماهیّت دوگانه و متناقض‌نمای داستان «کتابخانهٔ بابل»، در دو اصل بدیهی آن برملا می‌شود. اوّلین اصل بدیهی، حاوی نشانه‌هایی از آیین قباله است. آیینی که آفرینش جهان را یک‌سر حاصل نظم، توسط یک الوهیت دوگانه می‌داند. دومین اصل بدیهی، حاوی نشانه‌هایی از ایده‌ی «کتابخانه‌ی کامل» است. ایده‌ای که آفرینش جهان (کتابخانه) را یک‌سر حاصل تصادف می‌داند. بنابراین داستان «کتابخانهٔ بابل» ثمره‌ی هم‌آغوشی آیین قباله و ایده‌ی «کتابخانه‌ی کامل» است: ثمره‌ی هم‌آغوشی نظم و

بی‌نظمی. به سببِ همین ماهیت دو رگه می‌توان «کتابخانهٔ بابل» را نمونه‌ی درخشان یک «نوشتار مینوتور» نامید. نوشتاری که هم یک جستار خیالی و هم یک داستانِ جستارگونه است. «نوشتار مینوتور»، نه‌تنها حاصل نگاه سرگردان و مضطرب مینوتورِ در هزارتوی ناب حروف است، بل به دلیل ماهیّت و ساختار نامتجانس و ناهمگنش، خود نیز از جنسِ مینوتور است. نوشتاری که نیمی از پیکرش انسان و نیمی از پیکرش حیوان است. این ماهیت دوگانه و متناقض‌نمای نوشتار، ویژگی منحصربه‌فرد و دست‌آورد اغلب متون بورخس است.

در برزخ کلمات بورخس، دو جزء یک تقابل دوگانه، عاشقانه در هم فرو می‌روند و بازی‌های زبانی ناخواسته فوران می‌کنند تا در سایه‌ی چنین هم‌آغوشی دوران‌سازی، نه بورخس، نه آن کتابدار نابغه و نه خواننده، هیچ‌یک نتوانند بر صحنه‌ی متن تسلّط یابند؛ صحنه‌ای که سرشتش از کتاب‌هایی است که «به خودی خود چیزی نمی‌گویند». کتاب‌هایی که با همان بی‌نظمی مشهور در جهانِ بورخس تکرار می‌شوند تا این تکرارِ بی‌نظمی، به قول مؤلّف «کتابخانهٔ بابل»، به صورتِ یک نظم درآید. در «کتابخانهٔ بابل»، تکراری از این دست را می‌توان نماد و نمودِ یکی از مضامینِ اغلب پایدار متون بورخس، یعنی زمان مدوّر (circular time) به‌شمار آورد. گویی بورخس «کتابخانهٔ بابل» را می‌نویسد تا در نهایت خواننده را با این چند جمله‌ی پایانی روبه‌رو سازد: «... کتابخانه نامحدود است و دوره‌ای. اگر مسافر جاودانی وجود داشت تا آنرا در یک جهت خاص طی کند، سرانجام، گذشت قرنها به او می‌آموخت که همان کتابها با همان بی‌نظمی تکرار می‌شوند - که این تکرار، خود به صورتِ یک نظم درمی‌آید: نظم. تنهایی من با این امید ظریف تسلی می‌یابد.»[۳۹] زمان مدورِ بورخس، یادآور خوانشی‌ست که دلوز از ایده‌ی (آموزه‌ی) «بازگشت ابدیِ» (یا بازگشتِ جاودانه) نیچه ارائه می‌دهد: «... بازگشتِ ابدی دایره نیست، که بازگشتِ همان و بازگشت به همان نیست، که وضوحی ساده و طبیعی، فراخور حیوانات، یا کیفری غم‌انگیز و اخلاقی، فراخور آدمیان، نیست... بازگشت ابدی تکرار است؛ اما تکراری است که برمی‌گزیند، تکراری که می‌رهاند: راز شگرفِ تکراری رهاننده و گزینشگر.»[۴۰] بورخس هنگام سخن‌رانی در باب قباله اذعان می‌کند که «دست کم به پیشرفت مارپیچ گونهٔ گوته» اعتقاد

دارد. او می‌گوید: «پیشروی می‌کنیم و عقب‌نشینی می‌کنیم، اما نهایتاً در حال پیشرفت هستیم.»[۴۱] مقوله‌ی بازگشت در زمان مدوّر را می‌توان به مثابه‌ی «امکان بررسی و حتی تغییر گذشته» در نظر گرفت. گذشته‌یی که «کمتر از آینده سر به راه و مطیع نیست».

«تفسیر و تکثّر متون»، «انهدام آغاز» و «تبارشناسی» را می‌توان جلوه‌های چنین بازگشتی در عصر امروز قلمداد کرد. بازخوانی ما از تاریخمان، از گذشته‌مان و در نهایت از هویّتمان، هر بار شکافی دیگر بر پیکر سرمشق‌های تثبیت‌شده‌ی ذهنی‌مان فرومی‌نشاند و سرانجام با راندن‌مان به سرمشقی امن‌تر، موقتی بودن مأمنی را که به تازگی در آن پناه جسته‌ایم، برملا می‌سازد. پیشروی ما از سرمشقی به سرمشقی دیگر، اگرچه در نهایت روبه پیش است، اما الزاماً همیشه حرکتی رو به جلو و بر مسیر مستقیم نیست. در چنین بستری باید احتمال رستاخیز دیگر «کالبدهای مرده» را در نظر داشت. کالبدهایی که البتّه مشابه صورت‌های پیشین‌شان ظاهر نمی‌شوند. بورخس در داستان «تلون، اوکبر، اُربیس ترتیوس»، این کالبدهای ثانوی، گذشته‌ی ثانوی یا اشیای ثانوی را هرونیر (hronir) می‌نامد. هرونیرها محصول ناگهانی حواس‌پرتی و یا فراموشی‌اند.

فرایند جست‌وجوی شکل‌گیری ایده‌ی نوعی یوتوپیا در آثار بورخس، یوتوپیایی که نه‌تنها به دلیل ماهیت آرمانی‌اش که نیز به سبب پیدایی‌اش در زمان مدوّر به ویران شدن خود اشراف دارد، شاید منجر به نایل شدن به همان قانون بنیادینی گردد که «کتابخانهٔ بابل» بر مبنای آن بنا شده است؛ قانونی که البتّه به دلیل نیروی خودْویرانگری نهفته در آن، دشوار بتوان بنیادینش نامید: «تنها کلمه است که می‌ماند.»

(پاد) زهر

از جمله مضارّ در هزارتو سکنا گزیدن، پروراندن مضامین، موجودات و سرزمین‌هایی آرمانی‌ست. یوتوپیاهایی که این‌گونه در ذهن و زبان مینوتور تجسّم می‌یابند، نفوذ به جهان او را دشوارتر می‌سازند. بیهوده نیست که راوی داستان «کتابخانهٔ بابل»، در غلیان توصیف جهانی که در آن به سر می‌برد ناگهان سخنانش را قطع می‌کند و از خواننده می‌پرسد: «تو، که حرف مرا می‌خوانی، آیا مطمئنی که زبان مرا می‌فهمی؟».[۴۲] ولی آیا

بورخس، به مثابه‌ی مؤلّفی که توأمان نقشِ مینوتور و ددال را بر صحنه‌ی متن ایفا می‌کند، چشمِ امید به مواهب نهفته در چنین مضارّی ندوخته است؟ ناسازه‌نویسی‌های او نه‌تنها هزارتوی به ظاهر اَمنش را به حیرت و هراسِ تناقض با خود بدل می‌کند، بل همچون خونی جهنده به درون تار و پود اغلب مضامین، موجودات و سرزمین‌های آرمانی و خیالی او انتشار می‌یابد. تنهایی بورخس با این امید ظریف، امید تجاوز جهان خیالی‌اش به حریم جهان واقعی‌ست که تسلّی می‌یابد. تثبیت امر ناسازه در بستری که هم‌چون زمان، مفهوم آغاز در آن مفهومی بی‌معناست، شاَید دلیل بازخوانی‌های مدامِ یوتوپیاهای بورخس در عصر معاصر باشد. :«کتاب شن» در مقامِ کتاب آرمانی، «پیرمنار» در مقامِ نویسنده و خواننده‌ی آرمانی، «کتابخانهٔ بابل» در مقام جهان آرمانی، «تلون» در مقام سیاره و فرهنگِ آرمانی، «هرونیر» در مقام گذشته‌ی آرمانی و... بخشی از فهرست یوتوپیاهای بورخس در مقام مؤلّفی آرمانگراست.

«کتاب شن» را، که هم کتاب مقدّس و هم کتاب شیطان و نه کتاب مقدّس و نه کتاب شیطان است، می‌توان عصاره‌ی «کتابخانهٔ بابل» به‌شمار آورد. عصاره‌ای که هم زهر است و هم پادزهر. کتابی که تعداد صفحاتش هم‌چون دانه‌های شن شمارش‌ناپذیر است. شماره‌ی صفحات آن از هیچ ترتیب منطقی تبعیت نمی‌کند و تصاویرش در میان صفحات کتاب گردش می‌کنند. شاید بتوان به مدد موریس بلانشو و از دریچه‌ی تأویل سخنان او، دو ایده‌ی «کتاب» و «غیاب کتاب» را توأمان در«کتاب شن» ردیابی کرد. «کتاب»، مفهومی‌ست واجد یک روح تئولوژیک که از نیرویی مطلق و یگانه تبعیت می‌کند. «تورات تنها عالی‌ترین کتاب، نمونهٔ هرگز جانشین‌ناپذیر، را به ما ارائه نمی‌کند، بلکه همهٔ کتابها را در درون خود دارد، حتی آنهایی را که از همه بیشتر با وحی، با دانایی، با شعر، با پیشگویی و با حکیمانگی توراتی بیگانه‌اند، زیرا روح کتاب را در خود دارد...»[۴۳] و «غیاب کتاب» نه یک مفهومِ صرف، که «زوال‌یابیِ پیشاپیشِ کتاب، بازی مخالفانه‌اش در رابطه با فضایی که در آن نگاشته می‌شود؛ مردن مقدماتی کتاب»[۴۴] است. اگر «کتاب» مفهومی‌ست که در رابطه‌ی تنگاتنگش با مفهوم فرهنگ و دانش پدید می‌آید، «غیاب کتاب» نفی هرگونه تداوم حضور و گویی به تعبیری هم افق با بازی شیطانی و جنون‌آمیز مالارمه است. «کتاب شن»، که در آن دو

ایده‌ی «کتاب» و «غیاب کتاب» در هم تنیده می‌شوند، کتابی‌ست به غایت «طاقت‌فرسا» و «گمراه‌کننده»، که در هر صفحه‌اش خواننده را به نبردی دیگر فرا می‌خواند. «چیز وقیحی که واقعیت را رسوا و فاسد می‌کرد.»[۴۵] هیچ خانه و هیچ کتابخانه‌ی شخصی‌ای، توانایی نگه‌داری چنین متن بی‌نهایتی را در خود سراغ ندارد. پس به قول راوی داستان، اگر بهترین مکان برای پنهان کردن یک برگ، جنگل است، شاید کتابخانه‌ی ملّی، مناسب‌ترین مکان برای پنهان کردن این متن مقدّس / شیطانی باشد. بنابراین دوشادوشِ راوی و با قدم‌هایی لرزان وارد کتابخانه‌ی ملّی می‌شویم و «کتاب شن» را در بی‌توجّهی کارکنان آن، روی یکی از طبقات مرطوب جا می‌گذاریم تا از یاد نبریم آن‌چه که در کتابخانه‌ی ملّی یا در «کتابخانهٔ بابل» پنهان و ناپدید می‌شود نه «کتاب شن»، بل صدای راوی و ذهنِ شناسای خواننده‌ای‌ست که از این پس با تردید و دلهره به قفسه‌های کتابخانه‌ی شخصی‌اش می‌نگرد.

بورخس در پیشانی‌نوشتِ داستان «مدینهٔ فاضلهٔ مردی خسته»[۴۶] از قولِ کوئه‌ودو (Quevedo) می‌نویسد: «آن را، یوتوپیا می‌خواند، کلمه‌ای یونانی به معنای نیست در جهان.» در این داستان، راوی به ده قرن آینده سفر می‌کند و در شهری غریب با مردی چهارصد ساله آشنا می‌شود که او را به خانه‌اش دعوت می‌کند. در دل گفت‌وگوهای این دو نفر معلوم می‌شود که آن مرد چهارصد ساله، ساکن همان یوتوپیایی‌ست که راوی آن را در خیال می‌پرورانده است. اگرچه این یوتوپیا در ده‌ها قرن آینده تحقّق یافته است، اما نشانه‌های عقب نشستنِ زمان در حین پیشرفت آن، جابه‌جا از درون متن سر برمی‌کشند. نوعی زمان مدوّر مارپیچ‌گونه که از دل‌بستگی‌های آشنای متون بورخس است. در این یوتوپیا، جهان باز به زبان لاتینی روی آورده است و ساعت‌های شنی دوباره در خانه‌ها دیده می‌شود. در این سرزمین آرمانی از واقعیّات صحبت نمی‌شود. واقعیّات دیگر برای هیچ‌کس اهمیّت ندارند. آن‌ها فقط نقاط عطفی برای ابداع و استدلال‌اند. در مدرسه‌های چنین سرزمینی، شک و هنرِ فراموش کردن می‌آموزند؛ خاصّه «فراموش کردن آنچه که شخصی و محلی است.» تنها مایملک ساکنان این سرزمین، زبان است. زبان، که به گفته‌ی مرد چهارصد ساله: «نظامی از نقل‌قولهاست». راوی داستان که از قرن بیستم به درون این رؤیا

قدم نهاده است و استاد ادبیات انگلیسی - آمریکایی و نویسنده‌ی افسانه‌های تخیلی‌ست، گویی برای نخستین‌بار است که چشمانش به کتاب «مدینهٔ فاضله»ی تامس مور در کتابخانه‌ی میزبانش می‌افتد. بخشی از سخنان راوی در باب قرنی که از آن آمده است (قرن بیستم)، یادآور بازخوانی‌های بودریار از فرهنگ مدرن، خاصّه ایده‌ی «حادِّ واقعیت» (hyper-reality) اوست:

«... عکسها و کلام چاپ شده برایشان واقعی‌تر از آن چیزی بود که نمایندهٔ آن بودند. تنها آنچه چاپ می‌شد واقعیت داشت... (بودن عکسبرداری شدن است)...»[۴۷]

در یوتوپیای راوی، خواندن کتاب اهمّیت ندارد. آن‌چه مهم است بازخوانی کتاب‌هاست: «هیچ‌کس نمی‌تواند دو هزار کتاب بخواند. در طی چهار قرنی که زندگی کرده‌ام بیش از پانزده کتاب نخوانده‌ام. از آن گذشته: بازخواندن اهمیت دارد نه خواندن.»[۴۸] این سخنِ مرد میزبان، یادآور سؤال خبرنگاری‌ست که وقتی چشمش به کتابخانه‌ی دریدا می‌افتد، از فیلسوف می‌پرسد: «تمامی این کتاب‌ها را خوانده‌اید؟» و دریدا در پاسخ می‌گوید: «خیر. تنها دو تا چهار کتاب این کتابخانه را خوانده‌ام. اما همین چند کتاب را به دقّت خوانده‌ام.» در پایان داستانِ «مدینهٔ فاضلهٔ مردی خسته»، آن‌چه در ذهن خواننده جابه‌جا شروع به درخشش می‌کند، ناسازه‌نویسی‌های مؤلّف در تبیین چنین (آنتی) یوتوپیایی‌ست. ناسازه‌نویسی‌هایی همچون: آموختن هنر فراموش کردن در سرزمینی که در آن زبان، نظامی از نقل‌قول‌هاست؛ کم اهمّیت شمردن واقعیّات و نام‌های خاص و اهمیّت بخشیدن به زندگی در زمان حال در سرزمینی که یکی از بناهای به‌یادماندنی‌اش برجی‌ست که دارای اتاق مرگ است و مبدع آن آدولف هیتلر می‌باشد؛ فقدانِ هرگونه جاذبه و جذبه‌ای در زمان گذشته نزد ساکنان سرزمینی که به زبان لاتین و ساعت‌های شنی روی آورده‌اند.

آینه‌نشینان

«سلسلهٔ پراکنده‌ای از افراد تنها، چهرهٔ دنیا را عوض کرده است.»[۴۹] این جمله متعلّق به واپسین سطور داستان «تلون، اوکبر، اُربیس ترتیوس» است که بورخس آن را در ۱۹۴۰ بر قلم راند. این داستان را به دلیل فرم و درون‌مایه‌ی غیر متعارفش می‌توان از جمله قلّه‌های منزوی و مه‌آلود ادبیات وهمی به شمار آورد. داستان کشف (یا ابداع)

سیاره‌ای خیالی و ایده‌آل که حاصل اقتران یک آینه و یک دایرةالمعارف است. بورخس در این داستان، با وسواس و باریک‌بینی‌های رشک برانگیزی، که یادآور وسواس‌های او در پردازش و خلق «کتابخانهٔ بابل» است، تار و پود هزار توی دیگری به نام «تلون» را برگرد انزوای خویش می تند. شکل‌گیری «تلون»، حاصل حضور و بازخوانی دایرةالمعارفی‌ست که برخلاف ماهّیت مستندش و علی‌رغم دیگر مجلّدهای همانندش، شامل چهار صفحه‌ی اضافه (و یا خیالی) است. خیالی بودن این صفحات، خود تأکید دیگری بر اهمّیت تفسیر در جهان‌بینی بورخس است. به عبارت دیگر، این چهار صفحه‌ی اضافه، ثمره‌ی خوانش راوی از بخش‌های نانوشته و نااندیشیده‌ی متن دایرةالمعارف است. افزون بر این، صفحاتِ اضافه را می‌توان تصویر متن دایرةالمعارف در آینه به شمار آورد. تصویری که در حقیقت، منظر وارونه‌ای از جهان پیرامون ماست. منظری که در آن، ایده‌آلیسم جایگزین ماتریالیسم، پیوستار بی‌کران اندیشه و درک و دریافت‌های ذهنی جایگزین واقعّیت، زمان جایگزین مکان و گذشته‌ای خیالی جایگزین آینده می‌شود. نظام زبان در چنین جهانی، بالطّبع نظامی‌ست که در آن نام‌ها جای خود را به صفات و افعال داده‌اند. نام‌ها به دلیل تأکید بر ماهّیت قراردادی‌شان، فوراً سبب درک و دریافت امر واقعی می‌گردند، اما صفات و افعال، بر خلاف ماهّیت قراردادی‌شان، شاید چنین درک و دریافتی را به تعویق می‌افکنند. «مثلاً: کلمه‌ای نیست که برابر کلمهء ماه باشد، ولی فعلی هست که ماهیدن یا ماهاندن می‌شود. جملهء ماه ناگهان روی رود ظاهر شد... می‌شود: به طرف بالا (up ward) بعد از نوسان پایدار، ماهید.»[۵۰] اگر بخواهیم با استفاده از صفات، ماه را بیان کنیم، به جای کلمه ماه باید بگوییم: «روشنای فضائی - روی - گردی - تاریک - یا پرتغالی - پریده رنگ - آسمان، یا هر ترکیب دیگری. در مثال انتخاب شده، تودهٔ صفت‌ها برابر یک شیء واقعی‌اند؛ جریان صرفاً اتفاقی است.»[۵۱]

ایده‌آلیسم تامّ غالب در «تلون» علم را بی‌اعتبار می‌سازد، زیرا «هر وضعیت ذهنی تقلیل ناپذیر است.» استعاره (و نه مجاز مرسل) عنصر محوری اندیشه به شمار می‌آید. ادبیات ساکنان «تلون» شاخه‌ای از ادبیات وهمی‌ست. ما بعد الطّبیعّون آن نه در جستوجوی حقیقت یا حتّا حقیقت تقریبی، که در جستوجوی حیرت‌اند. در تلون «نادر است که نام نویسنده روی کتاب‌ها باشد[و] مفهوم کتاب دزدی وجود ندارد: مقرر کرده‌اند که تمام آثار، اثر یک نویسنده است که

فناناپذیر و ناشناس است؛ نقد معمولاً نویسندگانی ابداع می‌کند...».[۵۲] در میان اهل فرهنگ تلون، «کتابی که شامل ضد - کتاب - خود نباشد ناقص شمرده می‌شود.»[۵۳] یکی از تکان دهنده‌ترین مشخصات این جهان نو، مضاعف شدن اشیای گمشده است. برای مثال «دو نفر به دنبال یک مداد می‌گردند؛ اولی آن را پیدا می‌کند و چیزی نمی‌گوید؛ دومی مداد دومی پیدا می‌کند که کمتر از مداد اول واقعی نیست ولی بیشتر مطابق خواسته اوست.»[۵۴] این اشیای ثانوی گمشده هرونیر (hronir) نامیده می‌شوند. مطابق گفته‌ی مؤلف، «تا این اواخر هرونیرها محصول‌های ناگهانی حواس پرتی یا فراموشی بودند.»[۵۵] به نظر می‌رسد مطالعات تاریخی به سبب حضور هرونیرهاست که متحول شده است. هرونیرها ثابت می‌کنند که فراموشی گذشته، سبب کشف گذشته‌ای می‌شود که از آن بی‌خبر بوده‌ایم. کشف این گذشته‌ی ثانوی، سویه‌ی دیگری از تغییر گذشته است. گذشته‌یی که «اکنون کمتر از آینده سر به راه و مطیع نیست.» هرونیرها نه تنها در این داستان که در دیگر متون بورخس نیز حضور دارند. آیا دن‌کیشوت پیرمنار و کتاب شن را نمی‌توان از جمله هرونیرهای مدفون در خک‌متون بورخس به شمار آورد؟ شاید بتوان، دیرینه شناسی و تبار شناسی را به عنوان ثمرات دورانساز چنین نگاهی به تاریخ، جلوه‌هایی آشنا از جهان «تلون» در دوران معاصر قلمداد کرد. جهانی که در آن «فراموشی» دارای دو کارکرد متضاد است: هم سبب کشف گذشته و تکثیر آن می‌شود (در قالب هرونیرها) و هم سبب محو آن و از دست رفتن جزئیاتش.

اگر چه آفرینش «تلون»، مدیون اقترن یک آینه و نسخه‌ای از یک دایرةالمعارف است که گویی آن نسخه خود به جهان هرونیرها تعلق دارد، اما اتمام فرایند خلق آن، مدیون تکمیل صورت‌بندی‌اش نه در ذهن و زبان مؤلف که در امید، وحشت و حافظه‌ی خواننده است. ماهیت هرونیر گونه‌ی دایرةالمعارف، نه‌انگر آفرینش «تلون» از درون «تلون» است. به عبارت دیگر، گویی راوی به عنوان یکی از ساکنان «تلون» و در خاک «تلون» به کشف این سرزمین در صفحات نانوشته‌ی دایرةالمعارف نایل آمده است. شاید به همین خاطر راوی در انتهای داستان یادآور می‌شود که «همین حالا هم «زبان تلونی» فرضی تلون در مدارس نفوذ کرده است. همین حالا هم تدریس تاریخ هماهنگ (برازنسمت‌های پرشور) آن، تاریخی را که بر کودکی من حاکم بود باطل کرده است؛ همین دالم در حافظه‌ها یک گذشته‌ء خیالی، جای گذشته‌ء دیگری را اشغال می‌کند که هیچ چیزی تاکنون درباره‌ء آن نمی‌دانیم - حتی اینکه اشتباه است.»[۵۶]

آنچه در پسِ صفحات این داستان، هنگام خواندن و بازخواندنش، پیش چشمان خواننده به آرامی هویدا می‌شود، خطوط چهره‌ی مردی‌ست با چشمانی کم‌سو که خود را ایده‌آلیست و پندارگرا می‌دانست، متافیزیک را به سبب سویه‌های زیبا شناسانه‌اش شاخه‌ای از ادبیات وهمی می‌نامید، زمان را اصلی‌ترین مسئله‌ی فلسفه می‌دانست، به فلسفه‌ی ایده‌آلیسم بارکلی عشق می‌ورزید، افلاطون و اسپینوزا را نویسندگانی معاصر می‌شناخت و «مدرن» برایش کلمه‌ای بی‌معنا بود، واقعیت را زاده‌ی زبان می‌دانست و در حسرت یافتن کلمه‌ی یگانه‌ای بود که صدای پرنده و چشم‌انداز فلق را توأمان منتقل کند؛ کلمه‌ای هم‌چون «تلون» که توأمان سویه‌ی بصری آینه و سویه‌ی شنیداری – خوانشی (تفسیری) کتاب را باز می‌تاباند.

جیمز. ای. ایربای، از جمله مترجمان آثار بورخس به انگلیسی، در متنی با عنوان «بورخس و ایده‌ی یوتوپیا»[۵۷]، سه زمینه‌ی شاخص را در آثار بورخس بر می‌شمرد: ۱) استفاده از ایده‌آلیسمِ بارکلی به منظور فروپاشی و تجزیه‌ی واقعیت مادّی، انسجام فضا و هویت فردی به جریانی از درک و دریافت‌های آنی. ۲) آمیزش و ساماندهی مجدّد این درک و دریافت‌ها از طریق استعاره، به منظور خلق و صورت‌بندی واقعیّات شاعرانه. ۳) امید وافر بورخس به درک و تحقّق نظریاتش در آینده. به نظر می‌رسد که این سه زمینه‌ی شاخص در داستان «تلون، اوکبر، اُربیس ترتیوس» به طریق ماهرانه و افسون کننده‌ای در هم تنیده شده باشند. تلاقی دغدغه‌های آشنای بورخس در این داستان، «تلون» را در مقام یوتوپیای بورخس مطرح می‌سازد؛ یوتوپیایی که سازمایه‌هایش کلمات‌اند و روح حیات از طریقِ حضور خواننده و در فعلِ خواندن، به درون کالبدش دمیده می‌شود. روحی که به دلیل چندگانگی نهفته در فعل خواندن، هم حیات‌بخش و هم ویرانگر است. به همین خاطر یوتوپیای بورخس یک آرمان‌شهر یا یک جامعه‌ی خیالی نیست. یوتوپیای او متنی‌ست که دائماً دچار دگردیسی‌ست و پیوسته تحقّق معنای خود را به تعویق می‌افکند و چه بسا همین دگردیسی و به تعویق افکندن، نشانگر سویه‌ی آرمانی آن باشد. متنی ناسازه و ناهمگن هم‌چون «نوشتار مینوتور»، که قصه‌ها و نظریه‌ها را به قصد نبرد و صلحی توأمان در خود جای داده است. یوتوپیایی که نه تنها در منظر «تلون»، که نیز در هیأت «کتاب شن»، «دن کیشوتِ پیرمنار» و «کتابخانه بابل» هویدا می‌شود و هم‌چون مؤلّفش تن به طبقه‌بندی نمی‌دهد. آنچه یوتوپیا در گوش بورخس زمزمه می‌کند، همان کلماتی‌ست که بورخس به مدد آن‌ها رؤیایش را بر گرد خویش می‌تند و چه بسا همان رازی باشد که رولان بارت با رولان بارت

در میان گذاشت: «... دیگر قابل طبقه‌بندی نیستی، نه به خاطر شخصیت‌مندیِ بیش از حد، بل‌که به‌عکس، چون همه‌ی زیر و بم اشباح و ارواح را می‌شناسی: تو در خود همه‌یِ آن وجوه فرضاً متمایزی را متحد می‌سازی که از این پس دیگر هیچ تمایزی ایجاد نمی‌کنند...»[۵۸]

از طرف دیگر، شاید بتوان گفت که یوتوپیای بورخس ریشه در فراموشی دارد؛ یوتوپیایی که محصولِ اشراف خواننده به فراموشی‌ها و حواس‌پرتی‌هاست؛ زیرا فراموشی خواننده نه تنها سبب محو جهان و از دست رفتنِ جزئیّات آن می‌شود، بل بنابر قانون هرونیرها، گذشته‌ای ثانوی و خیالی را در بستر آینده باز می‌آفریند. پس اگر خواننده در پی این فراموشی به جست‌وجو در گذشته برخیزد، ریشه‌های یوتوپیایش را در عقب‌نشینی زمان حین پیشرفت زمان به چنگ خواهد آورد. بنابراین چه بسا یوتوپیای بورخس و خواننده درونِ خاطراتی که متعلّق به آینده‌اند، تجلّی یابد. خاطراتی که از جانب آینده بر چهره‌ی مؤلّف و خواننده می‌وزند. «تلونِ» بورخس، که یادآور «الف» نخستین حرفِ الفبای عبرانی‌ست، شاید همان استعاره‌ی «علم‌ستیزی» باشد که کُنشِ نوشتن، خواندن، بازخواندن و تأویل را هم‌هنگام در خود جای داده است. جیمز ایربای بر این نظر است که شاید جهانِ «تلون» همان جهانِ نوشتار باشد، جهانی که نشانه‌هایش تابع قوانین ذاتی و درونی خود است و نسبتی با واقعیّت غیرِ کلامی و جهان بیرون از خود ندارد. نوشتاری که به پیوندهای بینامتنی خود با متون پیشین‌اش آگاه است و ویرانی‌اش را مدیون متونی می‌داند که در بازخوانی‌های خوانندگانش پدید خواهد آمد. شاید به همین سبب ژرار ژنت، یوتوپیای بورخس را یک «یوتوپیای ادبی»[۵۹] می‌نامد. یوتوپیایی (نوشتاری) که از تأثیر متون بر یکدیگر و در فضای میان آنان پدید می‌آید. بورخس نشانه‌های متضاد و درون‌مایه‌های متناقص‌نمای متعدّدی را در متنِ یوتوپیاهایش از خود به جا گذاشته است. نشانه‌ها و درون‌مایه‌هایی که خواننده را به خوانشی مخرّب فرا می‌خوانند تا از درون یوتوپیای بورخس، یوتوپیای هرونیر گونه‌ی آن هویدا شود. نشانه‌هایی که با تقلیم سرگشتگی‌شان به خواننده، او را در آستانه‌ی ورود به هزار تو رها می‌سازند.

مینوتور

نمی‌توانم به درون هیچ‌یک از هزارتوهایش قدم بگذارم. اما وقتی این سخن پل دومان را به یاد می‌آورم: «مضمون داستان‌هایش آفرینش خود سبک است... موضوعِ داستان‌های او سبکی است که داستان به آن سبک نوشته شده.»،[۶۰] در حیرتی لذّت‌بخش و ترس‌آور و با نگاه به ساعت‌های شنی از خود می‌پرسم: «آیا وقت آن نشده که تزه و آریان از

راه برسند و شمشیر مفرغینشان را در سینه‌ام فرو نشانند؟» حال که به ماهیت نیمه انسانی - نیمه حیوانی خود نزدیک‌تر شده‌ام، آیا قادرم با تن ندادن به حکمی قطعی زیر لب تکرار کنم: «کتابخانهٔ بابل»، قیام علیه نوشتن روشمند است؟ به پرسه زدن‌های بیهوده‌ام گرداگرد «کتابخانهٔ بابل» (یا در تالارهای خاموش آن؟) ادامه می‌دهم: «نوشتن روشمند حواس مرا از موقعیت کنونی بشر پرت می‌کند. این اطمینان که همه چیز نوشته شده است ما را انکار می‌کند یا از ما اشباحی می‌سازد...». [۶۱]

اینک بر نرده‌های آن چاه عمیق، در میان یکی از آن تالارهای شش ضلعی تکیه داده‌ام. همان چاه بی‌پایانی که مردگان بابل را بر سر دست به درونش پرتاب می‌کنند تا توازن اشباح بر قرار شود. مراقب باش! این همان چاهی‌ست که در ابتدای داستان، صدای راوی را از ما خواهد گرفت. امّا نمی‌توانم به درون هیچ‌یک از هزارتوهایش قدم بگذارم، و باز می‌خوانم: «حرف زدن افتادن در تکرار مکررات است. این رقعهٔ بیهوده و طولانی که من می‌نویسم، پیشاپیش در یکی از سی جلد پنج طبقهٔ یکی از شش ضلعی‌های بی‌شمار وجود دارد - و رد آن نیز وجود دارد.» [۶۲]

به رد رقعه‌ی بیهوده‌ام نگاه می‌کنم و نمی‌دانم که سرانجام، کدام‌یک از این کتاب‌های به‌ردیف‌چیده‌شده در قفسه‌های بابل به پایین می‌لغزد و مرا از بالای نرده‌ها به پایین پرتاب می‌کند. درون دالانی دراز بیدار می‌شوم و می‌دانم که در انتهای آن، آینه‌ی بلندی در میان پیچک‌های انبوه در انتظار من است. آینه‌ای که ساکنانش، کتاب‌ها و مؤلّفانی خیالی‌اند. آینه‌ای که تصویر واقعیّت بیرون را در دل خود بازنمی‌تاباند، بل واقعیت بیرون را به مثابه‌ی تصویری مجازی از واقعیّتِ ساکنان درونی‌اش بازمی‌تاباند.

و باز می‌شنوم صدای بی نام و رو به زوالی را که از کائوسی به کائوسی دیگر، از متنی به متنی دیگر و از کلمه‌ای به کلمه‌ای دیگر در وزیدن است تا وحشت جهان در چرخه‌ی تکرار و در قامت واژه‌ی «نظم» بی اثر شود. «پیش‌بینی جزئیات هر حادثه، به وقوع زود هنگام آن یاری می‌رساند.»

شاید تنهایی متن، انزوای بورخس و سرگردانی خواننده در خم و چم نوشتار مینوتور، با این امید ظریف تسلّی یابد: «... تو خود می‌توانی متنِ پر نخوتِ متنی دیگر باشی.» [۶۳]

پی‌نوشت‌ها:

۱- بورخس، خورخه لوئیس، مرگ و پرگار، احمد میرعلایی، انتشارات فاریاب، تهران، ص۱۴.

۲- بورجین، ریچارد، گفت‌وگو با بورخس، کاوه میرعباسی، نشر نی، تهران، ۱۳۸۲، صص ۴۳۰-۴۲۹

۳- همان، ص ۱۶۰. بورخس در پاسخ به یکی از پرسش‌های پاتریشیا مارکس و جان سایمون می‌گوید: «... به عقیدهٔ من، وقتی راجع به شگفتی‌ها می‌نویسیم، در حقیقت، می‌کوشیم خود را از قید زمان برهانیم و به مقوله‌های جاودانه بپردازیم. منظورم این است که نهایت سعی‌مان را می‌کنیم تا به عرصهٔ ابدیت راه یابیم، اگر چه شاید این تلاش کاملاً موفقیت آمیز نباشد.»

۴- همان، ص ۱۲۲.

۵- همان، ص ۱۶.

۶- همان، ص ۱۶۳.

۷- بلانشو، موریس، «غیاب کتاب»، مهدی سحابی، در: سرگشتگی نشانه‌ها (گزینش و ویرایش مانی حقیقی)، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴، ص ۱۶۴.

۸- میشل فوکو، نظم گفتار، باقر پرهام، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۸ ص۱۱.

۹- بورخس، خورخه لوئیس، «مدینهٔ فاضله مردی خسته»، در: هزار توهای بورخس، احمد میرعلایی، کتاب زمان، تهران، ۲۵۳۶، ص ۲۱۶.

۱۰- «بورخس و من»، در: همان، ص ۶

۱۱- بورخس، خورخه لوئیس، «دیگری»، در: کتابخانهٔ بابل، کاوه سیدحسینی، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۸ ص۲۲۶.

۱۲- گادامر، هانس گئورگ، «هرمنوتیک و روان‌پزشکی»، کیوان باجغلی، سلامت برتر، شماره‌ی ۴ و ۵، پاییز و زمستان ۱۳۸۳، ص ۱۱۲.

۱۳- ال ازراکی، یاییم، «تأملاتی در مرگ بورخس»، اصغر رستگار، زندرود، شماره‌ی ۱۸ و ۱۹، بهار و تابستان، ۱۳۸۰ ص ۴۵.

۱۴- بورجین، ریچارد، گفت‌وگو با بورخس، ص ۱۷۳

۱۵- Minotaur: موجودی خیالی در اسطوره‌شناسی یونانی. بورخس در توصیف این موجود می‌نویسد: «... مینوتور، هیولایی نیم‌گاو و نیم‌انسان، مخلوق شهوت و آمیزش دیوانه‌وار پازیفه، ملکه کرت، با گاو سفیدی بود که پوزئیدون [نپتون] از دریا برای او هدیه فرستاده بود. ددال، هنرمندی که توانست دسیسه‌ی برای برآوردن خواست غیرطبیعی ملکه اختراع کند، برای وی قصری عظیم به‌صورت هزارتو ساخت تا بتوانند در آن پسر هیولای خویش را زندانی و از انظار پنهان کنند. مینوتور از گوشت انسان تغذیه می‌کرد و شاه‌کرت [مینوس] مقرر کرده بود که مردم شهر آتن به‌عنوان خراج سالیانه هفت دختر و هفت پسر جوان به او هدیه بدهند. نوبت به تزه که رسید تا قربانی گرسنگی مینوتور شود، تصمیم گرفت تا سرزمین خویش را از این بلا نجات دهد. آریان، دختر شاه به وی ریسمانی داد تا بتواند راه بازگشت را از میان تالارهای پیچاپیچ هزارتو پیدا کند. تزه

قهرمان مینوتور را کشت و توانست از سرگردانی بگریزد.» به نقل از:
بورخس، خورخه لوئیس، کتاب موجودات خیالی، احمد اخوت، انتشارات آراست، تهران، ۱۳۷۳ ص ۲۰۲.
۱۶- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، کاوه سیدحسینی، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۸ ص۱۵۳.
۱۷- بورخس، خورخه لوئیس، «گزارشی از زندگی»، در: مرگ و پرگار، احمد میرعلایی، انتشارات فاریاب، تهران، ص ۱۵۵.

18- Saramago, Jose' All The Names' Margaret Jull Costa, Harcourt, USA, 2001.

۱۹- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص۱۵۱.

20- Borges,J.L,"Total Library", in: *Selected non -Fictions*, edited by Eliot Weinberger, Penguin books, USA, PP. 214 - 216.

این متن به فارسی ترجمه شده است: بورخس، خورخه لوئیس، «کتابخانه‌ی کامل»، علی ترابی، کارنامه، شماره‌ی ۲۹، مرداد ۸۱، صص ۴۴-۴۵.

۲۱- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۵۵.

22- Borel's dactylographic monkey theorem.

۲۳- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۶۱.

24- Borges, J.L,"Total Library", Ibid.

25- Ramonet,Ignacio, *La Tyrannie de la communication*, Editions Galilee. Paris, 1999.

26- Ramonet, Ignacio, "Sur l'Internet, une rumeur et une info se valent" , Interview with R.F.I." *Liberation*. 16 April 1999, p. 36.

27- Rollason, Christopher, "Library of Babel and the Internet" *IJOWLAC (Indian Journal of World Literature and culture) (Kolkata /Calcutta, India)*, Vol. 1.1, January-June 2004, pp. 117-120.

۲۸- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۵۸.
۲۹- همان.
۳۰- کاوبانی، شیوا (منصوره)، آیین قبانه، انتشارات فراروان، تهران، ۱۳۷۲
۳۱- بورخس، خورخه لوئیس، هفت شب با بورخس، بهرام فرهنگ، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸، ص ۱۲۶.
۳۲- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۵۵.
۳۳- همان، ص ۱۵۴.
۳۴- بورخس، خورخه لوئیس، هزارتوهای بورخس، ص ۱۸۰.
۳۵- بورخس، خورخه لوئیس، هفت شب با بورخس، ص ۱۲۳.
۳۶- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۵۶.

۳۷- بورخس، خورخه لوئیس، هفت شب با بورخس، صص ۲-۱۳۱.
۳۸- بارت، رولان، لذت متن، پیام یزدانجو، نشرمرکز، تهران، ۱۳۸۲ ص۱۶.
۳۹- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۶۲.
۴۰- دلوز، ژیل، نیچه، پرویز همایون‌پور، نشر گفتار، تهران، ۱۳۷۸ ص۶۶.
۴۱- بورخس، خورخه لوئیس، هفت شب با بورخس، ص ۲۹.
۴۲- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۶۱.
۴۳- بلانشو، موریس، غیاب کتاب، ص ۱۶۶.
۴۴- همان، ص ۱۶۵.
۴۵- بورخس، خورخه لوئیس، «کتاب شن»، در: بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ کامل، ص ۲۶۰.
۴۶- بورخس، خورخه لوئیس، «مدینهٔ فاضلهٔ مردی خسته»در: بورخس، خورخه لوئیس، هزارتوهای بورخس.
۴۷- همان، ص ۲۱۵.
۴۸- همان، ص ۳۱۴.
۴۹- بورخس، خورخه لوئیس، «تلون، اوکبر، اُربیس ترتیوس»، در: کتابخانهٔ بابل، ص ۱۳۶.
۵۰- همان، ص ۱۲۴.
۵۱- همان، ص ۱۲۵.
۵۲- همان، ص ۱۳۰.
۵۳- همان.
۵۴- همان.
۵۵- همان.
۵۶- همان، ص ۱۳۶.
57- Irby, James, E,"Borges and the Idea of Utopia", in: *The Cardinal Points of Borges*, edited by Lowell Dunham and Ivar Ivask, University of Oklahoma Press.
۵۸- بارت، رولان، رولان بارت، پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۳، ص ۱۸۹.
59- Genette Gerard, "L'utopie Litteraire, in: *Figures*, Paris. 1966.
۶۰- ال ازراکی، یاییم، «تأملاتی در مرگ بورخس»، ص ۴۸.
۶۱- بورخس، خورخه لوئیس، کتابخانهٔ بابل، ص ۱۶۱.
۶۲- همان.
۶۳- بارت، رولان، نوشتهٔ رولان بارت، ص ۵۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی