(فصلی از کتاب به سوی نظریه تولید ادبی)

بورخس
و روایتِ داستانی

پی‌یر ماشری
ترجمهٔ علی بهروز

در اینجا چیزی به خویش بازمی‌گردد. چیزی به گرد خویش چنبره می‌زند، و با این همه خود را محصور نمی‌کند، بلکه در همان چنبره‌هایش خود را آزاد می‌کند.
(هایدگر، جوهر براهین)

بورخس اساساً دلمشغول مسائل روایت است؛ اما این مسائل را به گونه‌ای خاص خود مطرح می‌کند. به گونه‌ای داستانی. (یکی از مجموعه داستان‌های او عنوان گویای *داستان‌ها*[۲] را دارد). او نظریهٔ داستانیِ روایت را ارائه می‌کند، و در نتیجه این خطر تهدیدش می‌کند که او را زیادی جدی بگیرند، و یا زیادی تعمیمش دهند.

اندیشهٔ سمجی که کتاب *داستان‌ها* را شکل می‌دهد اندیشهٔ ضرورت و تکثیر شدنی است که به کامل‌ترین وجه در کتابخانه متحقق می‌شود (نگاه کنید به داستان «کتابخانهٔ بابل»)؛ در اینجا هر کتاب همچون عنصری در یک سلسله در محل دقیق خود قرار دارد. کتاب (در واقع، روایت) تنها به این دلیل به شکل قابل‌شناسایی خود وجود دارد که به طور ضمنی با مجموعهٔ تمامی کتاب‌های ممکن پیوند خورده است. کتاب وجود دارد، مکانی مقرر در عالم کتاب‌ها دارد، زیرا عنصری است در یک کلیت. بر گرد همین مضمون است که بورخس تمامی متناقض‌نما[۳]های امر نامتناهی را به هم می‌بافد. کتاب تنها به یمن امکان تکثیر خود وجود دارد: تکثیرپذیری برونی در ارتباط با کتاب‌های دیگر، و نیز درونی، زیرا هر کتاب خود ساختاری همانند یک کتابخانه دارد. جوهرهٔ کتاب خود همانستیِ[۴] آن است؛ اما همانستی همیشه تنها صورت محدود ناهمانستی است. یکی از اصول کتابخانه، که خصلتی کمابیش لایب‌نیتسی به آن عطا می‌کند، آن است که هیچ دو کتابی همانند نیستند. می‌توان این را جابه‌جا کرد و بر مبنای آن کتاب را وحدت تعریف کرد: هیچ دو کتاب همانندی نیست که در کتابی واحد قرار داشته باشند. هر کتابی عمیقاً با خود تفاوت دارد زیرا متضمن مجموعه‌ای نامتناهی از «شاخه شاخه شدن» است. این تعمق ظریف و زیرکانه در باب «همان» و «دیگری» موضوع داستانی است دربارهٔ پی‌یر منارد[۵]، که دو فصل دون‌کیشوت را «می‌نویسد». «متن سروانتس و منارد کلمه به کلمه عین یکدیگرند»: اما این مشابهت صرفاً صوری است؛ حاوی اختلافی بنیادی. ترفند یک قرائت نو، ترفند ناهمزمان‌سازی

عامدانه، که، مثلاً، *مسیح‌نامه*[۶] را چنان بخوانیم که گویی اثری است از لوئی فردینان سلین یا جیمز جویس، تنها محض فراهم‌آوردن غافلگیری‌های اتفاقی نیست؛ این ترفند لاجرم با فرایند *کتابت* مرتبط است. حکایتِ اخلاقیِ منارد اکنون معنایی کاملاً آشکار پیدا می‌کند: قرائت در نهایت فقط بازتابی است از خطر کردنی که در نوشتن نهفته (و نه برعکس)؛ تردیدها و درنگ‌های قرائت ــ شاید با تحریف ــ *حک و اصلاحاتی را* که در خود روایت حک شده‌اند *باز تولید* می‌کند. کتاب همیشه ناکامل است زیرا نوید تنوعی بی‌پایان را دربردارد. «هیچ کتابی منتشر نمی‌شود که در هر نسخهٔ آن اختلافی با نسخهٔ دیگر وجود نداشته باشد.» (*بخت‌آزمایی در بابل*): جزئی‌ترین نقص مادی عیانگر نابسندگی محتوم روایت است در کار خود؛ روایت با ما فقط تا آنجایی سخن می‌گوید که زمان به آن اجازه می‌دهد تا دستِ تصادف آن را تعیین کند.

بدین ترتیب روایت بر مبنای تقسیم درونی خود وجود دارد، تقسیمی که باعث می‌شود به صورت یک رابطهٔ نامتقارن، و به صورت یکی از حدود این رابطه، درآید. هر روایت، حتی در لحظهٔ بیان‌شدن، افشای بازگویی‌ای است که خود را نقض می‌کند [زیرا بیان هر روایت مستلزم نقض تمامی روایت‌های ممکن دیگر است]. تفحص در آثار هربرت کوئین[۷] ما را به آن رمان معماییِ مثال‌زدنی، یعنی *خدای هزارتو*، می‌رساند:

> داستان مشتمل است بر قتلی غیرقابل‌فهم در صفحات آغازین، بحثی کُند در میانه، راه‌حلی در پایان. به محض اینکه معما حل می‌شود در یک بند طولانی ناظر به گذشته این جمله را می‌خوانیم: «همهٔ عالم فکر می‌کردند که ملاقات این دو شطرنجباز امری اتفاقی بوده‌است.» از این جمله چنین مستفاد می‌شود که راه‌حل ارائه شده غلط است. خوانندهٔ نگران به فصل‌های مربوطهٔ قبلی نگاه می‌کند و راه‌حلی دیگر، راه‌حل درست، را کشف می‌کند. خوانندهٔ این کتابِ غیرمتعارف از کارآگاه کتاب زیرک‌تر است.

از لحظه‌ای معین به بعد، روایت بنا می‌کند به پشت و رو شدن: هر داستانی که شایستهٔ این نام باشد، ولو به‌طور پوشیده، حاوی این پسروی‌ها است که مسیرهای غیرمنتظره‌ای برای تفسیر را بر خواننده می‌گشاید. ازاین لحاظ، بورخس در صف کافکا است که دغدغه‌های تفسیر و تعبیر را در محورِ کار خود قرار می‌دهد.

رمز هزارتو اصولاً کمکی به فهم ما از این نظریهٔ روایت نمی‌کند، بیش از حد ساده است و خیلی راحت تسلیم مخاطرات خیالبافی می‌شود. هزارتو، و نه معما، انکشاف روایت، این است تصویر معکوسی که داستان از پایان خود، که تبلور ایده تقسیمی بی‌پایان است، ارائه می‌دهد: هزارتوی روایت رو به عقب پیموده می‌شود، با راه خروج مضحکی که در برابر ماست؛ راهی که به جایی نمی‌رسد، نه به مرکزی نه به محتوایی، زیرا در اینجا پیشروی و پسروی یکسان است. روایت غرض خود را از همین جابه‌جایی می‌گیرد که آن را به همزادش [یک امکان روایی دیگر] پیوند می‌زند ــ همزادی که هر چه ناهمخوانی آن با شرایط آغازین روایت بیشتر می‌شود محتومیت خود را بیشتر به رخ ما می‌کشد. در ارتباط با این مضمون می‌توان داستان پلیسی «مرگ و پرگار» را ذکر کرد، داستانی که می‌شد نوشتهٔ هربرت کوئین باشد: پیشروی کارآگاه لونروت[۸] در جهت حل مسئله فرا-مسئله[۹]ای را اعلام می‌کند؛ حل معما درواقع یکی از شروط خود معما است؛ حل نهایی مسئله، اجتناب از دام، درواقع به معنای شکست در حل مسئله است. روایت چندین نسخه از خودش را در بردارد که همگی در حکم شکست‌هایی قابل پیش‌بینی‌اند. در اینجا قرابتی با هنر ادگار آلن‌پو به‌چشم می‌خورد: روایت در طرف وارونهٔ خود درج شده‌است، از آخر آغاز شده‌است، اما این بار به صورت هنر *رادیکال*؛ داستان از آخر به گونه‌ای آغاز شده است که دیگر نمی‌دانیم کدام پایان است و کدام آغاز، چراکه داستان به گرد خویش چرخیده است تا توهم یکپارچگیِ یک چشم‌انداز نامتناهی را ایجاد کند.

اما نوشتهٔ بورخس ارزشی سوای ارزش چیستان دارد. اگر به نظر می‌رسد که او خواننده را به تفکر وامی‌دارد (و بهترین نمونه

از این نوع داستان «ویرانه‌های مدور» است که در آن مردی که رؤیای مردی دیگر را می‌بیند خود رؤیای دیگری است)؛ به این دلیل است که او خواننده را از هر چیزی که بتوان درباره‌اش اندیشید محروم می‌کند: شیفتگی او به متناقض‌نماهای توهم که حاوی هیچ فکری به معنای دقیق کلمه نیستند (برچسب روی بطری که نمایشگر برچسبی است روی یک بطری که نمایشگر...) از همین جاست. بورخس در ساده‌ترین حالت خود ــ که احتمالاً همان بورخسی است که ما را فریب می‌دهد ــ از این نقطه‌چین‌ها فراوان استفاده می‌کند. بهترین داستان‌های او آنهایی نیست که به این راحتی بازمی‌شوند بلکه آنهایی است که کاملاً سربه مهرند.

«خوانندگان شاهد اعدام و تمامی مقدمات یک جنایت خواهند بود که از منظور آن اطلاع دارند، اما به گمان من، تا بندِ آخر قادر به درک آن نخواهند بود». هنگامی که بورخس، در یک پیش‌درآمد، داستان «باغ گذرگاه‌های هزار پیچ» را بدین ترتیب خلاصه می‌کند، مجبوریم وعدهٔ او را باورکنیم. حکایت محصور و محاط است در میان مسئله (که نیازی به طرحش نیست) و حل آن. و آخرین بند، همچنان که در پیش‌درآمد با صداقت اعلام شده بود، حقیقتاً کلید معما را در اختیار ما می‌گذارد. اما وقتی که بعداً برمی‌گردیم و به تمام مقدمات رسیدن به نتیجه نگاه می‌کنیم متوجه می‌شویم که این امر به قیمت چه اغتشاش عظیمی حاصل شده‌است. راه‌حل نیز درست به همان اندازه مضحک است: این راه‌حل ظاهراً فقط به کمک یک حقه می‌تواند بار داستان را بر دوش خود حمل کند. نویسنده با به هم بافتن معمایی از یک رشته چیزهای بی‌اهمیت ما را فریب می‌دهد. اما راه‌حل عیان و آشکار است؛ منتهی بر لبه‌های معنای داستان قرار دارد: دوراهی جدیدی است که پیرنگ[1] داستان را درست در لحظه‌ای که ما را متوجه محتوای پایان‌ناپذیر خود می‌کند به پایان می‌رساند. یک راه خروج ممکن بسته می‌شود، و روایت به پایان می‌رسد: اما درهای دیگر کجا هستند؟ یا پایان‌بندی معیوب است؟ داستان در وقفه‌ای مبهم می‌گریزد، از پنجرهٔ کاذب پرمی‌کشد. مسئله ظاهراً کاملاً روشن است: یا این داستان معنایی دارد و بنابراین پایان‌بندی کاذب آن یک رمز است، یا اینکه شاید داستان معنایی ندارد و پایان‌بندی کاذب آن رمزی است از پوچی. معمولاً بورخس را به این صورت تفسیر می‌کنند: او را دارای ظواهرِ یک شکاکیت هوشمندانه وصف می‌کنند و بدین ترتیب مجبورش می‌کنند داستان را پایان بدهد. البته اثبات نمی‌کنند که این شکاکیت واقعاً هوشمندانه است، و یا معانی ژرف داستان‌های او در ظرافت ظاهری آنها نهفته است.

به همین ترتیب، به نظر می‌رسد که درواقع مسئله به طرز غلطی مطرح شده‌است. داستان مسلماً معنایی دارد، اما نه آن که ما فکر می‌کنیم. این معنا از انتخاب ممکنِ میان چندین تفسیر ناشی نمی‌شود. این معنا تفسیر نیست؛ معنا را نه در قرائت که باید در کتابت جست: پانوشت‌های بی‌وقفه و بی‌ملاحظه نشان‌دهندهٔ دشواری عظیم داستان است در روند گسترش خود؛ توگویی که از همان آغاز مانعش شده‌اند. تکنیک مصحح مآبانهٔ نسبتاً سادهٔ ارجاعات واقر از همین جا آب می‌خورد. بورخس، به جای نوشتن داستانش، به آن *اشاره* می‌کند: نه تنها داستانی که می‌توانست بنویسد بلکه آنهایی هم که دیگران می‌توانستند نوشته باشند. این را در تحلیل بووار و پکوشه می‌توان دید که در *لرن*، ویژه‌نامهٔ بورخس چاپ شده و نمونه‌ای است زیبا از سبک منارد. او به جای دنبال کردن مسیر یک داستان، به امکان تحقق

آن اشاره می‌کند، که غالباً هم به تعویق و تأخیر می‌افتد. به همین دلیل است که مقالات انتقادی او، حتی وقتی دربارهٔ آثار واقعی سخن می‌گوید، داستانی‌اند؛ و باز به همین دلیل است که داستان‌های او عمدتاً به خاطر انتقاد از خودِ صریحی روایت می‌شوند که در آنها هست. این همان اوج و تحقق طرح توخالی والری[11] است: تماشاکردن خود در هنگام نوشتن یا اندیشیدن. بورخس روش معتبر برای نیل به این هدف را یافته است. چگونه می‌توان ساده‌ترین داستان را نوشت، که ضمن القای امکان گوناگونیِ بی‌نهایت، صورت انتخاب شدهٔ آن همیشه فاقد صورت‌های دیگری باشد که می‌شد داستان را به قالب آنها ریخت؟ هنر بورخس در این است که به این پرسش با یک داستان پاسخ می‌دهد: با انتخاب کردن دقیق همان صورتی که به بهترین وجه این پرسش را حفظ می‌کند، از میان صورت‌های دیگر، با ناپایداری آن، تصنعی بودن آشکار و تناقض‌های آن. فاصلهٔ زیادی است میان این داستان‌های کارآمد و به تأخیرانداختن‌های بوطیقاشناس شریر و فضل‌فروش با حاشیه‌نویسی‌هایش: فاصله‌ای که لب‌ها را از پیاله جدامی‌کند.

پیش از بازگشتن به گذرگاه‌های شاخه شاخه، می‌توانیم مثال دیگری را در نظر بگیریم که شفاف‌تر است (نه اینکه از این بابت بخواهیم محکومش کنیم، اگر که به‌رغم همهٔ ظواهر در پشت آنچه بورخس نوشته است واقعاً چیزی باشد)، یعنی داستان «زخم شمشیر». این داستان با استفاده از شگردی مأخوذ از داستان‌های جنایی، که آگاتا کریستی در *قتل راجر اکروید* آن را به شهرت رساند، از زبان قهرمان ماجرا به صیغهٔ سوم‌شخص روایت می‌شود (من می‌گویم که او؛ او می‌گوید که من: «من» در این دو جمله یکی نیست، و تنها حد مشترک «او» است که روایت را ممکن می‌گرداند). مردی داستان یک خیانت را بازگو می‌کند اما تا پایان داستان درنمی‌یابد که خائن خود اوست. این مکاشفه از طریق کشف رمز یک نشانه حاصل می‌شود: زخمی بر چهرهٔ راوی هست، و هنگامی که همان زخم در داستان ظاهر می‌شود هویت او نیز معلوم می‌گردد. بدین ترتیب، هر توضیحی زائد است: حضور این نشانهٔ گویا (داستان گفتمان[12] خود است) این مقصود را برآورده می‌سازد. اما خود این نشانه را باید در یک گفتمان به کاربرد، و الا دلالت آن پنهان خواهد ماند. کافی است که این نشانه در یک لحظهٔ ممتاز از داستان مجدداً ظاهر شود تا معنای کامل خود را کسب کند. قضیه بی‌شباهت به قدر اثر راسین نیست که ملکه در صحنهٔ آغازین نمایش اعلام می‌کند که دارد می‌میرد، که جامه‌هایش دارند خفه‌اش می‌کنند... و سپس، در پایان پردهٔ پنجم، واقعاً هم می‌میرد. ظاهراً هیچ اتفاقی نیفتاده است: هزار و پانصد سطر لازم بود تا این حرکت تعیین کننده معنای خود را به دست آورد، تا حقیقتِ خود را در زبان، حقیقت ادبی خود را، به دست آورد. بدیهی است که گفتمانِ روایت وظیفهٔ ابلاغ حقیقت را بر عهده دارد، اما این کار به بهای یک گریز طولانی انجام می‌شود، بهایی که باید پرداخت. در داستان بورخس، گفتمان تنها با محل تردید قرار دادن خود، تنها با گرفتن ظاهر جعل محض به خود، حقیقت را شکل می‌دهد. گفتمان تنها با شرح و بسط بیهودگی خود لاجرم به سمت پایان خود پیش می‌رود (زیرا همه چیز پیشاپیش ارائه شده است)؛ وقایع آن فی‌البدیهه درپی هم ردیف می‌شوند تنها برای اینکه خواننده را فریب دهند (زیرا همه چیز در پایان ارائه خواهد شد). گفتمان به گرد موضوع خود می‌پیچد، آن را در خود محاط می‌کند، تا بدین ترتیب دو روایت در حرکت واحد آن تلفیق شوند: روایتی در رو و روایتی دیگر در وارو. پیش‌بینی شده‌ها پیش‌بینی نشده‌اند زیرا پیش‌بینی‌نشده‌ها پیش‌بینی شده‌اند. این همان نظرگاه ممتازی است که بورخس اختیار می‌کند: دیدگاهی که موجد عدم تقارن میان یک موضوع (پیرنگ) و نوشته‌ای می‌شود که آن را در اختیارمان می‌نهد. تا داستان می‌خواهد مفهومی بیابد، روایت منحرف می‌شود و توجه ما را به تمام راه‌های ممکنِ دیگر برای گفتن آن، و نیز تمامی معانی دیگری معطوف می‌کند که می‌توانست پیدا کند.

باغ گذرگاه‌ها...، که می‌توانست بخشی باشد از یک داستان

جاسوسی، به سمت یک غافلگیری مهار شده تغییر جهت می‌دهد. در روایت چیزی رخ می‌دهد که پیرنگ اولیه بدون آن هم می‌توانست باشد. قهرمان داستان، که جاسوس است، باید مسئله‌ای را حل کند که به طرز بسیار مغشوشی مطرح شده است. او به خانهٔ شخصی به نام آلبرت می‌رود و آنچه را لازم است آنجا انجام می‌دهد؛ کارش که تمام می‌شود به ما گفته می‌شود که این کار چه بوده است، و معما در بند آخر، همچنان که وعده داده شده بود، حل می‌شود. داستان در شکل کامل‌شدهٔ خود واقعیتی معین را به ما القا می‌کند، منتهی این واقعیت چندان هم جالب نیست. جاسوس برای آنکه علامت آغاز بمباران شهری به نام آلبرت را بدهد، مردی به نام آلبرت را، که نامش را در راهنمای تلفن یافته است، به قتل می‌رساند. این نکته گره معما را می‌گشاید، ولی خوب، که چه؟ این معنای بی‌اهمیت جابه‌جا شده تا معنایی دیگر، و حتی داستانی دیگر به وجود آورد ــ داستانی که از داستان اصلی هم مهمتر است. در خانهٔ آلبرت، علاوه بر نام آلبرت، که به صورت اسم رمز مورد استفاده قرار می‌گیرد، چیز دیگری هم هست: خودِ هزارتو. جاسوس، که کارش سر درآوردن از رازهای دیگران است، ناخواسته به جایگاه راز رفته‌است، آن هم درست در هنگامی که نه به دنبال راز که به دنبال وسیله‌ای برای انتقال یک راز بوده است. آلبرت در خانهٔ خود پیچیده‌ترین هزارتوی عالم را دارد که ساختنش فقط از عهدهٔ ذهنی با زیرکی سماجت‌آمیز برمی‌آید، هزارتویی که چیزی نیست مگر یک کتاب. نه کتابی که کسی در آن سردرگم شود بلکه کتابی که خود در هر صفحه‌اش سردرگم شده‌است، یعنی «باغ گذرگاه‌های هزار پیچ». آلبرت گره از این راز بنیادی گشوده است: ترجمه را پیدا نکرده است (مگر ترجمه‌ای خطی مورد نظرمان باشد، ترجمه‌ای که کشف رمز می‌کند بی آنکه رمز را بشکند، ترجمه‌ای که از تفسیر تن می‌زند: انگیزهٔ راز آن است که رازْ مکانِ هندسیِ تمامی تفاسیر است)؛ او این را تشخیص داده است. می‌داند که کتاب هزارتویی غایی است ــ ورود به آن همان و گم‌شدن همان؛ و نیز می‌داند که این هزارتو کتابی است که در آن هر چیزی را می‌توان خواند زیرا به همین طریق نوشته شده است (یا *نوشته نشده است*، زیرا، همچنان که خواهیم دید، چنین نوشتنی غیرممکن است).

درواقع، رمان هزارتوییِ تسوئی پن فاضل تمامی مسائل مربوط به روایت را حل می‌کند (هرچند طبعاً به شرط اینکه وجود نداشته باشد: در یک روایت واقعی فقط می‌توان حداکثر چند مسئلهٔ معدود را طرح کرد):

> در همهٔ داستان‌ها وقتی آدم‌ها با چندین راه‌حل روبه‌رو می‌شوند، یکی از آنها را انتخاب می‌کنند و بقیه را حذف می‌کنند؛ در داستان تسوئی پن کم و بیش فهم‌ناپذیر همهٔ این راه‌حل‌ها به طور همزمان انتخاب می‌شوند. (خ.ل. بورخس، *هزارتوها*)

کتاب کامل آنی است که بتواند تمامی همزادهای خود، تمامی آن معبرهای ساده‌ای را که وانمود می‌کنند از کتاب می‌گذرند حذف کند، و یا در جذب تمامی آنها توفیق پیدا کرده باشد: در مورد یک رخداد معین همهٔ تعابیر در کنار هم وجود دارند. کافی است شخصیتی بر در بکوبد، و اگر روایت فی‌البدیهه و آزادانه خلق شود، می‌توانیم انتظار هر چیزی را داشته باشیم. در ممکن است بازشود یا باز نشود، و یا هر راه‌حل دیگری (اگر راه‌حلی در کار باشد)؛ ساختن یک هزار تو بر یک اصل موضوعه مبتنی است: این راه‌حل‌ها کلی قابل شمارش، متناهی یا نامتناهی، را تشکیل می‌دهند. هر روایت معمولاً یکی از این راه‌حل‌ها را برتر می‌نشاند، و بدین ترتیب راه‌حل مذکور محتوم، و یا دست‌کم حقیقی، به نظر می‌رسد: روایت جانبداری می‌کند، در مسیری معین حرکت می‌کند. اسطورهٔ هزارتو متناظر است با فکر یک روایت کاملاً عینی، که در آن واحد طرف همهٔ جوانب را می‌گیرد و آنها را تا خاتمه‌شان بسط می‌دهد: اما این پایان‌بندی ناممکن است، و روایت همیشه فقط تصویر یک هزارتو را ارائه می‌کند زیرا به این دلیل که محکوم به انتخاب یک حد معین است، چاره‌ای

ندارد جز آنکه تمامی شاخه شاخه‌شدن‌ها را حذف کند و آنها را در جریان یک گفتمان غرقه سازد. هزارتوی باغ مشابه کتابخانهٔ بابل است، اما کتاب واقعی فقط می‌تواند در هزارتوی ناقص‌بودن خود گم‌شود. درست همان‌طور که بورخس در پیش‌درآمد وعده‌داده بود، راه‌حل در آخرین بند به ما عرضه می‌شود: این بند گویی کلید هزارتو را به ما می‌دهد، به این ترتیب که خاطرنشان می‌کند که تنها ردهای واقعی هزارتو را می‌توان در قالب روایت یافت که متزلزل و متناهی است اما به دقت اجرا شده است. هر داستان از ایدهٔ هزارتو پرده برمی‌گیرد، اما تنها بازتاب *قرائت‌پذیر* را به ما عرضه می‌کند. بورخس توانسته است نمایش خود را به پایان برساند بدون اینکه به دام شیوهٔ شرح و تفصیلات معمولِ نویسندگان سنتی داستان‌های معمایی بیفتد (با توجه به اینکه علم بیانی برای داستان‌های معمایی در قرن هیجدهم پرورانده شد): در داستان مربوط به ملموت[13] کسی هست که داستانی دربارهٔ ملموت به ما می‌گوید که در آن کسی هست که... و به دلیل این سیستم جعبه‌های چینی هیچ داستانی نمی‌تواند هرگز به انتها برسد. هزارتوی واقعی این است که دیگر هزارتویی در کار نیست: نوشتن یعنی از دست دادن هزارتو.

بنابراین، روایت واقعی به واسطهٔ نبود تمامی روایات ممکن دیگر مشخص می‌شود که روایت از میان آنها می‌توانسته انتخاب شود: این نبودِ قالبْ کتاب را، با قرار دادن آن در کشمکشی بی‌پایان با خود، از درون می‌تراشد. بدین ترتیب، به جای رمزِ نهایتاً سرخوشانهٔ کتابخانه که می‌توان در آن گم شد، به جای باغی آن‌قدر بزرگ که در آن بی‌هدف بچرخیم، حالا رمز بسیار مهم کتاب گمشده را داریم که تنها در ردها و کاستی‌های خود بقا می‌یابد، دانشنامهٔ تلون:

> برای من تذکر این نکته کافی است که تناقضات آشکار در جلد یازدهم اساس اصلی اثبات این امراست که جلدهای دیگر وجود دارند، از بس که نظمِ رعایت شده در این جلد روشن و دقیق است. (تلون: اوکبار، اوربیس ترتیوس[14])

تکه‌تکه‌هایی از کتابِ ناقص یا مفقود وجود دارد. بنابراین یاوه نخواهد بود اگر تصور کنیم که بتوان به جای یک کتاب کامل که تمامی ترکیبات را دوباره جمع‌آورد، کتابی آن‌چنان نابسنده نوشت که اهمیتِ آنچه از دست رفته است از لابه‌لای آن بدرخشد:

> جدلی مبسوط دربارهٔ تألیف رمانی به صیغهٔ اول شخص، که راویِ آن واقعیت‌ها را حذف یا تحریف می‌کند و به چنان تناقض‌گویی‌های گوناگونی متوسل می‌شود که فقط بعضی از خوانندگان ــ تعداد بسیار کمی از آنها ــ بتوانند از ورای اینها واقعیتی پلید با مبتذل را ادراک کنند. (همان‌جا)

ترفندهای بورخس همگی در نهایت به امکان چنین روایتی منجر می‌شوند. این اقدام را می‌توان هم توفیق ارزیابی کرد و هم شکست، زیرا بورخس می‌تواند به کمک کاستی‌های یک روایت به ما نشان بدهد که هیچ چیزی را از دست نداده‌ایم.

دسامبر ۱۹۶۴

■

پانوشت‌ها

1. fictive
2. *Fictions*
3. paradox
4. self - identity
5. Pierre Ménard

۶. *Imitatio Christi* (تقلید/ شبیه مسیح)، نام کتابی است مذهبی مربوط به اوایل قرن پانزدهم میلادی و منسوب به توماس آکمپیس.

7. Herbert Quain
8. Lonnrot
9. meta-problem
10. plot
11. Valéry
12. discourse
13. Melmoth

۱۴. "Tlön, Ukbar, Orbis Tertius" عنوان یکی از داستان‌های بورخس دربارهٔ تمدن خیالی سیاره‌ای موسوم به «تلون» که شرح آن در دانشنامه‌ای چندین جلدی آمده است. راوی این داستان برحسب اتفاق فقط به جلد یازدهم این دانشنامه دست یافته‌است.