بداند برنده‌می‌شود و جایزه‌هایی
ها می‌رسد. یا کشته می‌شوند وفکر
واب می‌بینند زیرا سلاحهای آنان
نکند و آنان الت دست سلاحهایند.
وضعی که حوادث روزگار مظرشرا
و حالا با خودش حرف می‌زند.
رخس عادت دارد اوزانتینی باشد و
بنویسد. نیز او تحت تاثیر ادبیات
است. نثری ساده دارد. داستانهایی
زاد و عجیب می‌نویسد. بافته‌هایی از
سانه، آنسان که او موجودیتش را
بیند. او رویای واقعیت رامی‌بیند.
واقراق می‌رسد. به استعاره می‌رسد.
بر تمامی کلمات او سرپوش می‌نهد تا
مسئولیت اجتماعی : بل مسئولیت
مرموز، پنهان

بر چهره‌اش شکافی تا زرفای درد
گذاشته است. احساس عدم مسئولیت
مسئولیتی در قبال احساسات بشری
می‌آورد.

ضدیرونیست می‌شود بی‌آنکه سیاست
باشد. طرفدارزنرالها می‌شود بی‌آنکه
پیشه باشد. ضد زنرالها می‌شود بی‌آنکه
پرداز باشد.

زمان او زمان نیست و مکانی نیز
نه زمانی و نه نامی . اما نامها به صدا
درمی‌آیند . کلمه واحیای آن را در
دارد زیرا که آن را به مرگی تدریجی
می‌بینند. در شعرهایش نیز « او
مشترکش را با ما» با نشانه‌هایی به
می‌نویسد و جادوی آن را می‌نمایاند
برجای خود نشسته‌اند اما

گفت‌وشنودی با بورخس

ویراستاران : نورمن توماس دی جووانی
دانیل هالپرن
فرانک مک شین

ترجمهٔ علی درویش

گفت و شنودی با بورخس

(قصّه، شعر و ترجمه)

ویراستاران:

نورمن توماس دی‌جووانی

دانیل هالپرن

فرانک مک‌شین

ترجمهٔ: علی درویش

BORGES ON WRITING

Edited by
Norman Thomas di Giovanni,
Daniel Halpern, and
Frank MacShane

First Edition
Copyright © 1972, 1973 by Jorge Luis Borges, Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern and Frank MacShane.
This edition published 1974.

نشر نیما ــ مشهد، خیابان احمدآباد شماره ۲/۷۰ تلفن ۸۱۰۴۶

گفت و شنودی با بورخس
ویراستاران نورمن توماس دی جووانی ــ دانیل هالپرن ــ فرانک مک شین
ترجمه علی درویش
ویراستار ادبی عبدالله کوثری
چاپ اول تابستان ۱۳۶۹
تعداد ۳۰۰۰ نسخه
لیتوگرافی رضا ، چاپ رضوی
روی جلد طرح و اجرا رعنا فرنود
«حق چاپ محفوظ است»

یادداشت مترجم

پیش از خواندن کتاب یادآوری چند نکته ضروری است. چون تعدادی از آثار بورخس را که در این کتاب مورد بحث و بررسی قرار گرفته، قبلاً آقای احمد میرعلایی ترجمه و در کتاب «هزارتوهای بورخس» منتشر کرده بودند، برای رعایت حقّ تقدم مترجم محترم تصمیم براین گرفته شد که از ترجمه ایشان استفاده شود. بنابراین با اجازه ایشان، داستان «پایان دوئل»، «شعر فرضی»، «برگی به یادبود سرهنگ سوارز فاتح خنین» و «یوحنا ۱:۱٤» عینا از کتاب، «هزارتوهای بورخس» ناشر، کتاب زمان، چاپ اوّل ۱۳۵٦، که به ترتیب در صفحه های ۱۷، ٤٦، ٦۰، ۲۰۲ آن کتاب آمده، برگرفته شده‌اند. با این توضیح که در متن اصلی شعر «برگی به یادبود سرهنگ سوارز فاتح خنین» با دو ترجمه از آلستررید عرضه شده که چون ترجمه آقای امیرعلایی با ترجمهٔ دوم مترجم انگلیسی مطابقت داشت، در آن مورد از ترجمه ایشان استفاده شد.

در ضمن برای کسانی که مایل به تحقیق و بررسی بیشتری هستند و برای روشن شدن تفاوت این دو ترجمه، در آخر کتاب متن انگلیسی دو ترجمهٔ آلستررید خواهد آمد.

در پایان از دوستان خوب، سیاوش پرواز که متن اصلی را در اختیارم گذاشته‌اند و آقای عبدالله کوثری که در ویرایش این ترجمه زحمات بسیاری را متحمّل شده‌اند، نهایت سپاس را دارم.

علی درویش

فهرست مطالب

پیشگفتار	۷
بخش اوّل: در زمینهٔ قصّه‌نویسی	۱۷
بخش دوم: شعر	۶۵
بخش سوم: ترجمه	۹۷
ضمیمه: نوآموزی نویسنده	۱۵۵

پیشگفتار

بسیاری از خوانندگان به پیچیدگیهای ماوراءطبیعی بورخس آنچنان علاقه‌مند شده‌اند که فراموش کرده‌اند او با همان مسأله‌ای روبروست که هر نویسنده‌ای پیش‌رو دارد— دربارهٔ چه موضوعی نوشتن، از چه موادی استفاده کردن. این مسأله شاید وظیفهٔ بنیادینی است که هر نویسنده باید با آن مواجه شود، زیرا بر سبکش اثر خواهد گذاشت و هویت ادبی او را شکل خواهد بخشید.

بورخس در گسترهٔ پهناوری قلم‌زده است، امّا در تازه‌ترین کارش به خاستگاه اصلی خود بازگشته است. در داستانهای جدیدش، **الف** و **داستانهای دیگر**[1] و **گزارش دکتر برودی**[2] بر تجربه‌های جوانی اوست، آنگاه که در ناحیهٔ پالرمو در قسمت شمالی بوئنوس آیرس زندگی می‌کرد. بورخس در یک مقالهٔ بلند دربارهٔ زندگی خود که در سال ۱۹۷۰ منتشر شد، از این قسمت شهر همچون شهری که از «خانه‌های پست و زمینهای خالی» تشکیل شده، یاد

1- The Aleph and other stories

2- Doctor Brodie's Report

می‌کند. «من از این ناحیه غالبا همچون محلّه‌ای پر از زاغه‌ها حرف زده‌ام، امّا مراد من مفهوم آمریکایی این واژه نبوده است. در پالرمو افراد ژنده‌پوش اصیل و همچنین افرادی مطرود زندگی می‌کردند. نیز پالرمویی بود آکنده از اوباشان موسوم به «کمپادریتو»[۳] که در چاقوکشی شهره بودند، امّا این پالرموتنها مدّتی بعد، تخیّل مرا تسخیر کرد، چون ما خیلی تلاش می‌کردیم تا آن را نادیده بگیریم.»

اینجا موقعیت کلاسیک نویسنده مطرح است. بورخس، وارث خیل برجستهٔ وطنپرستان آرژانتینی با خون انگلیسی در رگهایش و با قهرمانان نظامی تبارش، دریافت که بی‌آنکه خود بخواهد در اجتماعی آمادهٔ جهش زندگی می‌کند که در آن همهٔ ناپختگیهای دنیای جدید به گونه‌ای دردناک آشکار بود. در پالرمو جنگ بین تمدّن و بدویت رویدادی روزانه بود.

برای مدّتی، بورخس پالرمو را از وجدان ادبی‌اش زدود. هر نویسندهٔ جوانی به همین‌سان از نوشتن دربارهٔ زندگی اطرافش گریزان است. او فکر می‌کند که نوشتن دربارهٔ اطرافیان ملال‌آور و آزارنده است. پدرِ مزاحم و مادرِ پرخاشگر و محلّه مایه رسوایی و کسالت‌بار است. چه کسی به این مسائل علاقه‌مند خواهد بود؟ از این‌رو، نویسندهٔ جوان اغلب به موضوع پر رمز و راز روی می‌آورد و با روشی مبهم و کاملاً پیچیده آن را عرضه می‌کند.

بورخس نیز، کم‌وبیش چنین کرد. او هرچند داستانهایی دربارهٔ بوئنوس آیرس نوشت، امّا در اکثر آنها به مضامین ادبی توجّه داشت. او گفته است: «مرگ و زندگی در زندگی من وجود نداشته است» همچنین دربارهٔ خودش همچون «کسی که از دست ادبیات در زحمت است» یاد می‌کند. حاصل کار در نوشته‌های اوّلیه قابل پیش‌بینی بود. در مرحله‌ای به قول خودش سعی می‌کرد «کورکورانه از دو نویسنده سبک باروک[۴] در قرن هفدهم، یعنی

3- Compadritos

4- Baroque

که‌ودو[5] و ساودرا فاخاردو[6] تقلید کند، که به سبک خشک و بیروح اسپانیایی خودشان پای‌بند بودند، آن نوع نوشتن که سرتوماس براون[7] در «ظرف تدفین»[8] پیش گرفت. «همهٔ کوشش من برآن بود تا به سبک زبان لاتین به اسپانیایی بنویسم و کتاب زیر وزن ظریف پیچیدگیها و داوریهای پرمغزش فرو ریزد.» پس از آن وی روش دیگری را آزمود. آثاری را پر از اصطلاحات آرژانتینی کرد به‌گونه‌ای که خود بیان داشت: «آنچنان از واژه‌های بومی استفاده می‌کردم که بسیاری از هموطنانم بزحمت از آن سر درمی‌آورند.»

آنگاه، از طریق روندی که اسرارآمیز و بیان‌ناشدنی، امّا نشانه‌ای آشکار از نبوغ است، بورخس به زندگی ساکنان حومهٔ پالرمو روی آورد. پس از گشت و واگشتها، پس از تأمّلات فلسفی دربارهٔ «زمان» و «واقعیت» که بر بخش‌عمدهٔ نوشته‌های اولیّه‌اش سیطره داشت، هرچه بیشتر به خلوت خود بازگشت. او خود این روند را چنین توصیف می‌کند: «بازگشت به عقل سلیم، نوشتن با تلاش منطقی و به‌جای گیج کردن خواننده با عبارات مطنطن،مطلب را هرچه بیشتر برای او آسان کردن.» آنچه این موضوع را برای ما پر اهمیّت می‌کند، آن است که خلوت بورخس، خلوت خود ماست، زیرا او از شهر امروزی حرف می‌زند. بوئنوس‌آیرس می‌توانست نمونه یک شهر قرن بیستم باشد، بدون تاریخ یا خصلتی خاص، بدون ویرانه‌های اینکا[9] و آزتک[10]، بدون میدان عمومی رُم و بدون آکروپولیس[11]. همانند لوس‌آنجلس، کلکته، سائوپولو یا سیدنی، هرزه شهری است در جستجوی کسی که به وصف درآوردش.

5- Quevedo
6- Saavedra Fajardo
7- Sir Thomas Browne
8- Urne-Buriall
9- Inca
10- Aztec
11- Acropolis

امّا پیش از آنکه بورخس به خلوت خود بپردازد، مجبور بود آوار کومه شده را بروبد. اصولاً این بدان مفهوم است که وی می‌بایست رمانتیسم گاچو[۱۲] را که تصوّر می‌شد نمایندهٔ شخصیت آرژانتینی است، براندازد. مجبور بود از تکیه‌گاه حقیر رنگ و بوی محلّی که ادبیات گاچو بیش از حدّ بدان متکّی بود، فراتر رود. او با مشاهده‌ای ساده این کار را انجام داد: دشتهای پهناور بسادگی برای او «فاصله‌ای بی‌انتها» شدند که از آنجا «نزدیکترین خانه لکّه‌ای در افق بود». امّا گاچوها، آنها فقط مردان کشت و کار بودند.

آنگاه که مقدمات فراهم شد، آنگاه که او اشیا را بدانگونه که در روستا می‌دید، آشکار کرد، توانست با شهر نیز چنان کند و رفته‌رفته سخنگوی شهر شد. این یکی از دلایل جهانی بودن بورخس است. مشاهدات او همیشه مستقیم و واضح است. و این را با نگاهی به چند جمله می‌توان دریافت. در اینجا مدخل داستان «افسانهٔ روساندو»[۱۳] را می‌آوریم که سه سال پیش (۱۹۶۹) نوشته شده:

ساعت در حدود یازده شب بود، وارد یک پیاله‌فروشی قدیمی که خواربارفروشی هم بود (و امروزه فقط یک میخانه محقّر است) شدم، نبش خیابانهای بولیوار و ونزوئلا.

به اصالت مطلب توجّه کنید: نمی‌گوید میخانه در بخش پرت افتاده یا بدنام شهر بود، بلکه در نبش خیابانهای بولیوار و ونزوئلا درست مثل این است که بگوید نبش خیابان کریستوفر و خیابان هفتم یا خیابان وباش[۱۴] و مونروئه[۱۵]. دنیایی که بورخس عرضه می‌کند. دنیایی واقعی است، دنیایی دروغین نیست که از مشتی اسطوره‌های نیم‌بند یا تکّه‌هایی با رنگ و بوی محلی درست شده باشد. همچنین در اشاره به میخانه توجّه کنید که زمانی

---

۱۲ — Gaocho ، رام‌کننده اسب ، گاوچران ، جوانمرد و کاردباز — م.

13- Rosendo's Tale

14- Wabash

15- Monroe

مغازهٔ خواربارفروشی نیز بوده. این نشاندهندهٔ آن است که نویسنده چندان در آنجا زیسته که موضوع برگزیدهٔ خود را بشناسد. می‌توان به او اعتماد کرد.

در معرفی شخصیتها نهایت اختصار و توانایی را نشان می‌دهد:

بنیامین اوتالورا[16] در حدود سال ۱۸۹۱ جوان نوزده سالهٔ آسمان‌جلی است. او پیشانی کوتاه، چشمان آبی روشن و ظاهری روستایی دارد که نشانهٔ تبار باسکی[17] است.

بیشتر خصوصیات زندگی آرژانتینی با چند توصیف ظاهری در اینجا خلاصه شده است.

راهگشایی بورخس برای خواننده‌ها و نویسندگان در همه‌جا اهمیّت دارد. او به مردم نشان داده است که می‌توانند با تجربه‌های زندگی‌شان رویاروی شوند. چیزی برای شرمساری وجود ندارد. اخیراً بورخس نوشته است: «من غافلگیریهایی را که ذاتی سبک باروک است و نیز غافلگیریهایی را که به پایان پیش‌بینی نشده‌ای می‌انجامد، رها کرده‌ام. مختصر آن که به جای زدن ضربه‌های تکان‌دهنده ترجیح دادم انتظاری را برآورده کنم. سالهای زیادی بر این اندیشه بودم که ممکن است از طریق تنوعات و ابداعات به یک صفحهٔ خوب آز نوشته برسم؛ اکنون با گذشتن از هفتاد سالگی براین باورم که زبان خود را یافته‌ام.»

بورخس نویسنده‌ای جهانی است، زیرا به تمام قواعد آشناست و می‌داند که چگونه و در چه زمانی آنها را نقض کند. زندگی ادبی وی نبردی دیرپاست برای آنکه واژه را آزاد کند و در عصری که واژه همواره زیر ضربه است آن را حیاتی دوباره بخشد. او جادوگر زبان است، امّا همانند همهٔ تردستان و شاعران خوب به هنگامی که تردستی آشکار می‌شود و شعر گفته می‌آید، این احساس را می‌بخشد که همواره در جایی ناشناخته در درون ما

16- Benjamin Otalora

17- Basque

نهان بوده است. کارلوس فوئنتس[۱۸] دربارهٔ بورخس نوشته است که بدون نثر او، امروز هیچ نوول مدرنی در امریکای لاتین وجود نمی‌داشت.

امّا تأثیر بورخس فراتر از محدوده امریکای لاتین گسترده است؛ او به نویسندگان سرتاسر دنیا کمک کرده است. بدین سبب در بهار سال ۱۹۷۱، از او دعوت شد تا چندین نوبت برای دانشجویانی که در درس نویسندگی دورهٔ فوق‌لیسانس دانشگاه کلمبیا عضویت داشتند، سخنرانی کند. مسأله نابینایی بورخس مانع خواندن آثار دانشجویان بود، امّا با همکاری دوست و مترجم آثارش، نورمن توماس دی‌جووانی او توانست در زمینهٔ کار خود به بحث نشیند و بدین‌سان، دیگران را در نقد و تحلیل آثار خودشان یاری می‌کرد. در هرجلسه، بورخس و دی‌جووانی در حدود ۲ ساعت می‌ماندند و حاضران که بیشتر از دانشجویان و اعضای هیأت‌علمی دانشگاه بودند، به گونه‌ای انتخاب شده بودند که در حدّ امکان کمتر باشند تا صمیمیت بیشتری احساس کنند.

برای اجتناب از تکرار غیرلازم، تصمیم براین شد تا هرکدام از این جلسات اساساً به یک عنوان جداگانه اختصاص یابد: نوشتن قصّه، شعر و ترجمه. متن یکی از داستانهای بورخس به نام «پایان دونل» همراه با چند شعر و چند نمونه از آثار متنوع بورخس که دی‌جووانی و دیگران ترجمه کرده بودند، در اختیار حاضران قرار گرفت. در زمینهٔ قصّه، دی‌جووانی داستان را سطر به‌سطر می‌خواند و هنگامی که بورخس مایل به تفسیر یا بحث در مسایل تکنیکی بود، کلام وی را قطع می‌کرد. پس از آن، بحث عمومی درمی‌گرفت و بورخس سعی می‌کرد بیان کند که چگونه بتدریج موّاد خامش را به صورت داستان درمی‌آورد.

در جلسهٔ شعر همان روش دنبال شد. دی‌جووانی شعرها را آهسته می‌خواند و بورخس فرصت داشت تا تفسیر کند. زمانی که پرسشها مطرح می‌شد، بورخس در مورد سودمندی شکلهای سنّتی صنایع عروضی و نیاز فرد

18- Carlos Fuentes

به‌آگاهی از میراث ادبی خود بحث می‌کرد.

در نشست مربوط به ترجمه، دی‌جووانی اساساً بیشتر از یک شرکت کننده سهم داشت و بیان می‌کرد که به‌چه نحوی دو نفری کار می‌کردند تا داستانها و شعرهای بورخس به انگلیسی ترجمه شود. این سه جلسه بدون تشریفات رسمی بود. طنز و فروتنی بورخس همراه با صراحت و بی ادعایی دی‌جووانی این جلسات را هماهنگ کرده بود. از این‌رو، این جلسات با برخورداری از تفسیرهای خود نویسنده، بررسی دقیق اثر یک نویسندهٔ بزرگ را برای دانشجویان و اعضای هیأت علمی دانشگاه کلمبیا میسّر کرد.

متن این کتاب بر مبنای، نوارهای ضبط شدهٔ آن سه جلسه است. ویرایش این اثر در کمترین حدّ بوده است تا اصالت گفتگوها حفظ شود.

بورخس در پی آخرین دیدارش از مدرسه هنرها در مهمانیی شرکت کرد که برای او و دانشجویان و اعضاء هیأت‌علمی ترتیب یافته بود. در آنجا او دربارهٔ تعهد و التزام کلّی نویسندگان جوان، چه در بوئنوس آیرس و چه در نیویورک سخنرانی کرد که بیاناتش در بخش ضمیمهٔ کتاب آمده است.

نیویورک. ژوئن ۱۹۷۲

بخش اول :

در زمینهٔ قصه نویسی

قصّه

جلسهٔ قصه‌نویسی بر مبنای متن داستان «پایان دوئل» بورخس بود.

پایان دوئل

اکنون سالها از آن روز می‌گذرد که کارلوس رئلس[1]، فرزند رئ لس رمان‌نویس اوروگوئه‌ای، داستان آن شامگاه تابستان را در آدروگونه[2] برایم بازگفت. در خاطر من، پس از این همه‌سال، ماجرای طولانی جنگی خونین و پایان مهیب آن به بوی طبّی درختان اکالیپتوس و صدای پچ‌پچ مرغان درآمیخته است.

ما طبق معمول به صحبت کردن نشستیم و از تاریخ بهم پیوستهٔ کشورهایمان، اوروگوئه و آرژانتین سخن راندیم. رئلس گفت که شاید نام خوان پاتری سیونولان[3] را شنیده باشم که به‌عنوان مردی شجاع و شوخ و قلاّش شهرتی بهم زده بود. به دروغ پاسخ مثبت دادم. هرچند نولان در دهه آخر قرن گذشته مرده بود، مردم هنوز از او به عنوان یک‌دوست یاد می‌کردند. با این همه، چنانکه همیشه اتفّاق می‌افتد، دشمنانی هم داشت. رئلس یکی از جمله شوخیهای او را برایم شرح داد. ماجرا اندکی پیش از نبرد مانانیتالس[4] اتفاق

1- Carlos Reyles
2- Adrogue'
3- Juan patricio Nolan
4- Manantiales

افتاده بود. دوگاچو اهل سرر ولارگو[5]، به نامهای مانوئل کاردوسو[6] و کارمن سیلوئیرا[7] قهرمان اصلی آن بودند. چرا و چگونه از یکدیگر متنفّر شدند، نمی‌دانم. چطور ممکن است کسی بتواند پس از گذشت یک قرن داستان از یاد رفتهٔ دو مرد را از زیر غبار سالیان بیرون بکشد؟ دو مردی که تنها چیزی که از آنان در یادها مانده است، مبارزه نهایی آنان است. یکی از سر کارگران پدر ری‌لس که نامش لادرچا[8] بود و سبیلی چون سبیل ببر داشت، از روایتهای شفاهی جزئیاتی را جمع‌آوری کرده بود که من با شک و شبههٔ بسیار در اینجا نقل می‌کنم. زیرا، هم خاطره و هم فراموشی می‌توانند مخترع وقایع تازه باشند.

مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا هریک چند جریبی زمین داشتند که در کنار هم واقع بود. ریشه‌های نفرت، چون ریشه‌های دیگر شهوات مرموز است، امّا از نزاعی بر سر چند گاو داغ نشده یا مسابقهٔ اسبدوانی همگانی‌ای صحبت می‌شد، که در آن سیلوئیرا که از رقیبش قویتر بوده، اسب کاردوسو را از حاشیهٔ میدان مسابقه بیرون رانده بود. ماهها بعد، در میخانهٔ محل یک بازی ورق دو دستی و طولانی صورت گرفت. پس از هر دست بازی، سیلوئیرا مهارت حریف را به او تبریک می‌گفت. امّا در آخر کار تا یکشاهی آخر پول او را برده بود. سیلوئیرا هنگامی که برد خود را در جوف کمربندش جای می‌داد از کاردوسو به‌خاطر درسی که از او گرفته بود، تشکّر کرد. فکر می‌کنم در آن هنگام نزدیک بود که دو مرد به جان هم بیفتند. بازی، پایین و بالاهای خودش را داشت. در آن روزها و در آن محلّهای خشن مردان برای تصفیه‌حساب تن‌به‌تن و تیغ‌به‌تیغ می‌جنگیدند. امّا تماشاگرانی که تعدادشان هم اندک بود، آنها را سوا کردند. پیچش خاصّ داستان در اینجاست که مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا حتماً بارها، در میان تپّه‌ها و به هنگام صبح و شام به یکدیگر برخوردند،

5- Cerro largo
6- Manuel Cardoso
7- Carmen Silveira
8- Laderecha

امّا تا لحظهٔ آخر واقعاً روبروی یکدیگر نایستادند. شاید زندگی محقّر و یکنواخت آن دو جز نفرتشان چیزی برایشان به بار نیاورده بود، و از این جهت بود که آن را عزیز می‌داشتند و می‌پروردند. روی هم‌رفته، بدون آنکه خود بدانند، هریک بردهٔ دیگری شده بود.

من دیگر نمی‌دانم که وقایعی که می‌خواهم نقل کنم، علّت بود یا معلول. کاردوسو بیشتر از روی ملال تا عشق، به دختری به نام لاسرویلیانا[9] ، که در آن نزدیکی می‌زیست، دل‌بست. سیلوئیرا از این موضوع خبردار شد و به‌شیوهٔ معمول خودش، دنبال دختر افتاد و او را به کلبهٔ خود آورد. چند ماه بعد، وقتی دید که دختر دست‌وپاگیر شده است، بیرونش انداخت. دختر، که وجودش از کینه آکنده بود، از کاردوسو پناه خواست. کاردوسو شبی را با او گذراند و ظهر روز بعد جل و پلاسش را بیرون ریخت. پس‌ماندهٔ مرد دیگری را نمی‌خواست.

تقریباً در همان حدود، اندکی قبل یا بعد از ماجرای لاسرویلیانا، واقعهٔ سگ گلهٔ سیلوئیرا اتّفاق افتاد. سیلوئیرا به این حیوان خیلی علاقه داشت و نام او را سی‌وسه گذاشته بود که اشاره به سی‌وسه بنیانگذار اوروگوئه داشت. هنگامی که سگ را در جوی آبی مرده یافت فوراً دانست که چه کسی به او زهر داده است.

در زمستان ۱۸۷۰ جنگ میان کُلرادوها[10] یا سرخها و بلانکوهای آپاریسیو[11]، یا سفیدها، در گرفت. انقلاب کاردوسو و سیلوئیرا را در همان میخانهٔ کنارراهی غافلگیر کرد که در آن بازی ورق صورت گرفته بود. برزیلی دورگه‌ای، در رأس فوجی از جنگجویان گاچو، حاضرین را جمع کرد و طی نطق غرایی به آنان گفت که میهن به آنها محتاج است و فشار دولت از حدّ

9- La serviliana

10- Colorados

11- Aparicio's Blancos

تحمّل گذشته. نشانهای سفیدی را که مشخّص بلانکوها بود به همه داد، و در پایان سخنرانی‌اش، که کسی چیزی از آن نفهمید، همه را بسیج کرد. آنان حتّی اجازه نیافتند که با خانواده‌هایشان خداحافظی کنند.

مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا سرنوشت خویش را پذیرفتند، زندگی سربازی از زندگی گاچویی دشوارتر نبود. به خوابیدن در فضای آزاد بر روی نمدزینهایی که از پوست گوسفند بود عادت داشتند و در مورد کشتن انسان هم چندان اکراهی نداشتند، چون در حرفهٔ پیشین خود حیوانات زیادی را سر بریده بودند. صدای رکابها و سلاحها یکی از چیزهایی است که هنگام حمله سواره‌نظام شنیده می‌شود. چون مردی در ابتدای کارزار زخم برندارد خود را زخم‌ناپذیر می‌پندارد. فقدان تخیّل کاردوسو و سیلوئیرا را از قید ترس و ترحم آزاد کرده بود. با این همه، یک‌بار که در صفوف مقدم حمله بودند، ترس وجودشان را لمس کرد. هیچ‌وقت احساس غربت نمی‌کردند. میهن‌پرستی برایشان معنایی نداشت، به رغم نشانهایی که روی کلاهشان بود، این دسته و آن دسته برایشان چندان توفیری نداشت. در جریان حمله‌ها و عقب‌نشینیها، یاد گرفتند که چگونه می‌توان از نیزه استفاده کرد و دریافتند که دمخور یکدیگر بودن به آنها اجازه می‌دهد که همچنان از یکدیگر متنفّر باشند، آنان شانه‌به‌شانه جنگیدند و تا آنجا که می‌دانیم کلامی با یکدیگر ردّ و بدل نکرده‌اند.

در پاییز دم کردهٔ سال ۱۸۷۱ پایان کار آنان فرارسید. نبرد که یک ساعتی بیشتر نپائید. در نقطه‌ای واقع شد، که نامش را هرگز ندانستند. (اینجور جاها را بعدها تاریخنویسها نامگذاری می‌کنند). شب پیش از نبرد، کاردوسو خزیده به چادر افسر مافوقش رفت و محجوبانه از او خواهش کرد که در صورتی که روز بعد سفیدها پیروز شدند، یکی از سرخها را برای او نگاه دارد، چون تا آن روز سر کسی را نبریده بود و می‌خواست بداند این کار چه مزه‌ای دارد. افسر مافوق قول داد که اگر او مردانه بجنگد، خواهشش برآورده خواهد شد.

تعداد سفیدها از دشمن بیشتر بود، امّا سرخها تجهیزات بیشتری داشتند

و از سر تپّه بر آنان هجوم آوردند. پس از دو حملهٔ ناموفق سفیدها نتوانستند به سر تپه برسند، و افسر فرماندهٔ آنها که جراحات سختی برداشته بود، تسلیم شد و در همان لحظه و همان‌جا، به خواهش شخص خودش، با کارد به قتل رسید.

مردان سلاحهای خود را بر زمین گذاشتند. کاپیتان خوان پاتریسیونولان[۱۲] که فرماندهی سرخها را به عهده داشت، چنان‌که انتظار می‌رفت ترتیب مراسم اعدام اسرا را با تشریفات کامل داد. او که خودش از اهالی سررولارگو بود، ماجرای دشمنی دیرینهٔ سیلوئیرا و کاردوسو را خوب می‌دانست. به دنبال آن‌دو فرستاد و به آنها گفت: «من خوب می‌دانم که شما چشم دیدن یکدیگر را ندارید و مدّتهاست منتظر موقعیتی برای تصفیه‌حساب هستید. برایتان خبر خوشی دارم. پیش از غروب آفتاب این موقعیت به شما داده خواهد شد که ثابت کنید کدامیک مردترید. می‌خواهم دستور بدهم که ایستاده گلوی شما را ببرند، و آنوقت شما باهم مسابقه دو خواهید داد. خدا می‌داند چه کسی برنده خواهد شد.» سربازانی که آنها را آورده بودند، بازشان گرداندند.

طولی نکشید که این خبر در همهٔ اردو پخش شد. نولان تصمیم گرفته بود که مسابقه بعد از کارهای دیگر صورت گیرد، امّا اسرا نماینده‌ای پیش او فرستادند تا به او بگوید که آنها هم می‌خواهند مسابقه را تماشا کنند و روی آن شرط ببندند. نولان که مرد چیزفهمی بود، متقاعد شد و این اجازه را به آنان داد. شرط‌بندیها شروع شد— بر سر پول، مهمیز، نیزه، شمشیر و اسب شرط می‌بستند. بعداً پول و اشیاء متعلّق به برندگان را به بیوه‌های آنها یا نزدیکانشان می‌دادند. گرما بی‌سابقه بود. برای آن که هیچکس از خواب بعدازظهر باز نماند، همه‌چیز تا ساعت چهار به تعویق افتاد. نولان به شیوهٔ آمریکای جنوبی، یک ساعت دیگر هم آنها را به انتظار گذاشت. شاید با افسران راجع به نقشه‌های جنگی گفتگو می‌کرد، آجودانش با کتری ماته[۱۳] بیرون و تو می‌رفت.

12- Juan Patricio Nolan

۱۳ — Mate، نوعی چای یا قهوه مخصوص امریکای لاتین — م.

در دو طرف جاده خاکی مقابل چادرها، دو صف از اسیران جا گرفته بودند، که برای راحتی بیشتر با دستهای به‌پشت بسته روی زمین چارزانو نشسته بودند. چندتایی از آنان برای آنکه اعصابشان را تسکین دهند یکریز فحش و دشنام می‌دادند، یک‌نفر مرتّب جمله اوّل دعای مسیحی را تکرار می‌کرد، تقریبا همهٔ آنها گیج و بیحس شده بودند. البتّه آنها نمی‌توانستند چیقی بکشند. دیگر اکنون اهمیت زیادی به مسابقه نمی‌دادند، امّا همه تماشا می‌کردند.

یکی از آنان با رشک و افسوس آشکار گفت: «سر مرا هم خواهند برید.»

پهلودستی‌اش گفت: «مسلماً می‌برند اما با بقیهٔ خلق‌الله.»

مرد اوّلی تلافی‌جویانه جواب داد: «تو هم همین وضع را داری.»

گروهبانی با شمشیرش خطی در عرض جادهٔ خاکی کشید. مچهای سیسونیرا و کاردوسو را باز کرده بودند تا بتوانند آزادانه بدوند. بین آنها در حدود پنج متر فاصله بود. هردو بر لب خط ایستاده بودند. یکی دوتا از افسرها از آنها می‌خواستند که روسیاهشان نکنند، چون همه به آنان ایمان داشتند و پولی که بر سرشان شرط بسته بودند، کپهٔ بزرگی می‌شد.

نصیب سیلوئیرا این بود که جلادش نولان دورگه باشد، بی‌شک پدران این دورگه برده‌های خانوادهٔ کاپیتان بودند، چرا که او همان نام خانوادگی را داشت. کاردوسو جلاّد رسمی سرخها را انتخاب کرد، مردی از اهالی کورینتس[۱۴] که سالهای زیادی بر او گذشته بود و عادت داشت برای تسکین محکوم به شانه‌اش دست بزند و بگوید: «شجاعت داشته باش، رفیق، زنها وقت زاییدن از این بدترش را تحمل می‌کنند.»

شانه‌هایشان به جلو خم شده بود، دو مرد منتظر به یکدیگر نگاه نمی‌کردند. نولان علامت شروع مسابقه را داد.

14- Corrientes

دورگه از اینکه خود را در مرکز توجه همگان می‌دید، آکنده از غرور بود و برای خوشرقصی شکافی نمایان از گوش تا گوش باز کرد؛ مرد اهل کورینتس کار معمول خودش را انجام داد و شکاف باریکی باز کرد. سیلاب خون از گلوی مردان فوران کرد. پیش از آنکه با صورت به زمین بیفتند، شتابان چندقدمی برداشتند. کاردوسو، وقتی افتاد، دست خویش را دراز کرد. شاید اصلاً براین موضوع آگاه نبود، او مسابقه را برده بود.

دی‌جووانی: همهٔ شما نسخه‌ای از داستان «پایان دوئل» را دردست دارید، امّا بورخس از بیش از یکسال پیش تاکنون که این داستان را با هم ترجمه کردیم، مروری بر آن نداشته است. من متن را می‌خوانم تا خاطراتش را تازه کنم و هرجا که لازم به تفسیر باشد او خواندنم را قطع خواهد کرد.

«پایان دوئل». اکنون سالها از آن روز می‌گذرد که کارلوس ریلس، فرزند ریلس، رمان‌نویس اوروگوئه‌ای داستان آن شامگاه تابستان را در آدروگونه برایم بازگفت.

بورخس: خوب، این عین واقعه‌ای است که براستی اتفاق افتاد. این داستان را شخص دیگری هم برایم روایت کرد، امّا چون نام بردن از دو نفر و داشتن دو شخصیت خوشایند نیست از دوست دیگرم صرفنظر کردم. آدروگونه مفهومی بسیار گسترده برای من دارد. آنجا مظهر کودکی و جوانی من است. آدروگونه آخرین محلّی است که پدرم پیش از مرگش بدانجا رفت و من خاطرات دلپذیری از آن دارم. آدروگونه زمانی شهر بسیار کوچکی در جنوب بوئنوس آیرس بود، امّا امروز آپارتمانها، گاراژها و تلویزیون آن را خراب کرده است. اما در زمان خودش، این شهرک پر از خانه‌های ییلاقی با باغهای درندشت و محلّ مناسبی برای استراحت بود. آدروگونه نوعی هزارتو بود. بی‌هیچ خیابان موازی. ریلس فرزند یک رمان‌نویس مشهور اوروگوئه‌ای بود.

دی‌جووانی: در خاطر من، پس از این همه سال، ماجرای طولانی جنگی خونین و پایان مهیب آن به بوی طبّی درختان اکالیپتوس و صدای پچ پچ مرغان درآمیخته است.

بورخس: فکر نمی‌کنم هیچ احتیاجی به تفسیر داشته باشد، موضوع

کاملاً روشن است.

دی‌جووانی: ما طبق معمول به صحبت نشستیم و از تاریخ بهم پیوستهٔ کشورهایمان، اوروگوئه و آرژانتین سخن راندیم.

بورخس: بله، آخر تاریخ جمهوری اوروگوئه شرقی و تاریخ کشور خودمان بدون‌شک ارتباطی نزدیک دارند. در واقع، پدربزرگم، بورخس بزرگ در مونته ویدئو[۱۵] متولّد شد. وقتی برضدّ روساس[۱۶] در نبرد کازروس[۱۷] می‌جنگید، فکر می‌کنم پانزده یا شانزده ساله بود.

دی‌جووانی: ریلس گفت که شاید نام خوان پاتریسیونولان را شنیده باشم...

بورخس: بله، در واقع شنیده بودم... نه، برعکس بدان دلیل او را خلق کردم که داستانم به قهرمان سوّمی نیاز داشت و چون سایر نامها برزیلی یا اسپانیایی هستند برای آن که همه‌چیز رنگ محلّی نداشته باشد، نامی ایرلندی یا ایرلندی‌تبار به او دادم، یعنی پاتریسیونولان. فکر می‌کنم پاتریک نولان[۱۸] کاملاً ایرلندی است.

دی‌جووانی: ریلس گفت که شاید نام خوان پاتریسیونولان را شنیده باشم که به عنوان مردی شجاع و شوخ و قلاش شهرتی به‌هم زده بود.

بورخس: به یک معنی، در اینجا موضوعی را از پیش خبر می‌دهم، زیرا بزودی درخواهید یافت که شوخیهایش از چه نوعی است. پس امیدوارم که این تصوّر را به شما بدهد که در یک کشور به نسبت شوم، نوع داستانی را که من در پی بیان آن هستم، شوخی تلقّی می‌کنند.

دی‌جووانی: به دروغ پاسخ مثبت دادم. هرچند نولان در دههٔ آخر قرن گذشته مرده بود، مردم هنوز از او به عنوان یک‌دوست یاد می‌کردند. با این همه، چنان که همیشه اتّفاق می‌افتد، دشمنانی هم داشت. ریلس یکی از جمله شوخیهای او را برایم شرح داد.

15- Montevideo
16- Rosas
17- Caseros
18- Patrick

بورخس: او این ماجرا را شوخی می‌نامد تا وقتی که شما دریافتید آن شوخی ویژه چه مفهومی دارد، تعجّب کنید— برای آنکه ماجرا چیزی بیش از شوخی است.

دی‌جووانی: ماجرا اندکی پیش از نبرد مانانیتالس اتّفاق افتاده بود.

بورخس: نبرد مانانیتالس نشانهٔ انقلابی در اوروگوئه است به نام «نبرد آپاریسیو»[۱۹].

دی‌جووانی: ... دوگاچو اهل سرروولارگو به نامهای مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا...

بورخس: کارمن نامی زنانه است، امّا برای گاچوها داشتن نام زنانه اگر با علامت تأنیث a همراه نباشد، امری عادی است. از این‌رو، ممکن است یک گاچو نام کارمن سیلوئیرا داشته باشد. امّا چون هردو آنها قهرمانان تقریباً بی‌ریشه‌ای هستند، فکرمی‌کردم می‌شود که یکی از آنها نام مردانه‌ای داشته باشد. البتّه، نام واقعی آنها فراموش شده است، چون آنها همه گاچوهای گمنامی بودند.

دی‌جووانی: ... مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا قهرمانان اصلی آن بودند.

بورخس: به‌این ترتیب دو نام پرتغالی یا بهتر بگویم، برزیلی در اینجا وجود دارد، چنین نامهایی در اوروگوئه و تا حدّی هم در آرژانتین کاملاً معمولی هستند. همچنین در آن زمان، تلاشم براین بود که به رنگ محلّی و ظاهر واقعیت دست یابم.

دی‌جووانی: در این زمینه می‌خواهم پرسشی را مطرح کنم. آیا واقعاً این داستانی بود که روی داد؟ آیا کارلوس‌ری‌لس در واقع این داستان را برای شما روایت کرد؟

بورخس: بله، او داستان را برایم نقل کرد، امّا خودم می‌بایست شرایط

19- La Guerra de Aparicio

را خلق می‌کردم و اسامی قهرمانان را می‌یافتم. او فقط از «دوگاچو» حرف زد، امّا خیلی مبهم، از این‌رو من اسمهایی به آنها دادم که فکر می‌کردم مناسب است: کاردوسو و سیلوئیرا.

دی‌جووانی: و نولان را به‌عنوان یک کاتالیزور خلق کردید؟

بورخس: همانطور که دیده‌اید، می‌بایستی ابتکاری به خرج می‌دادم، امّا اصل داستان یک داستان واقعی است و من دوبار آن را شنیده‌ام.

دی‌جووانی: چرا و چگونه از یکدیگر متنفّر شدند، نمی‌دانم. چطور ممکن است کسی بتواند پس از گذشت یک قرن داستان از یاد رفتهٔ دو مرد را از زیر غبار سالیان بیرون بکشد؟ دو مردی که تنها چیزی که از آنان در یادها مانده است مبارزه نهایی آنان است.

بورخس: اینجا یک ترفند ادبی قدیمی را به کار می‌گیرم، این ترفند که وانمود کنم هیچ‌چیز دربارهٔ بسیاری از چیزها نمی‌دانم تا به خواننده بقبولانم که چیزهای دیگر را باور کند. در عین‌حال، در این مورد، واقعیتی وجود دارد؛ واقعاً دربارهٔ نفرت چیزی نمی‌دانم.

دی‌جووانی: یکی از سرکارگران پدر ریلس که نامش لادره‌چا بود.

بورخس: چنین پیشکاری واقعاً وجود داشت. ریلس دربارهٔ این مرد با من حرف زد و اسمش در ذهنم ماند، زیرا نام خیلی عجیبی بود. لادره‌چا به معنی «دست راست» است.

دی‌جووانی: ... و «سبیلی چون سبیل ببر داشت».

بورخس: این را هم ریلس گفت.

دی‌جووانی: ... از روایتهای شفاهی جزئیاتی را جمع‌آوری کرده بود که من با شکّ و شبههٔ بسیار در اینجا ثبت می‌کنم، زیرا هم خاطره و هم فراموشی می‌توانند مخترع وقایع تازه‌ای باشند.

بورخس: تصوّر می‌کنم این واقعیت دارد. گاه‌بیگاه به خودم اجازه می‌دهم این مسائل جزیی را توصیف کنم تا از نقل داستان خشک و بیروح بپرهیزم.

دی‌جووانی: این همان چیزی است که من و شما به هنگام ترجمه داستان «علامت تجاری» می نامیم.

بورخس: بله، همیشه همان ترفندهای قدیمی را تکرار می‌کنم.

دی‌جووانی: جملهٔ دوم داستان دیگری از شما به نام «پدرو سالوادرس»[۲۰] چنین آغاز می شود. «اجتناب از برگویی تا حدّممکن، پرهیز از جزئیات تصویری یا تصوّرات شخصی، به نظر من تنها راه این است.»

بورخس: امّا تصوّر می‌کنم نویسندگان دیگر ترفندهای خاصّ خودشان را داشته باشند. مگر نه؟

دی‌جووانی: علامتهای تجاری دیگر.

بورخس: بله، هرکس علامت تجاری خودش را دارد— یا علامت تجاری کس دیگری را. چون ظاهراً ما پیوسته مرتکب سرقت ادبی می‌شویم.

دی‌جووانی: مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا هریک چند جریبی زمین داشتند که در کنار هم واقع بود. ریشه های نفرت، چون ریشه های دیگر شهوات مرموز است، امّا از نزاعی بر سر چند گاو داغ نشده یا مسابقه اسبدوانی همگانی‌ای صحبت می‌شد، که در آن سیلوئیرا که از رقیبش قویتر بود، اسب کاردوسو را از حاشیه میدان مسابقه بیرون رانده بود.

بورخس: این نوع ماجراها همیشه روی می‌دهد، از این‌رو، در اینجا در پی اختراع وضعی غیرمحتمل نبودم. تا آنجا که می‌دانم، حقیقت را بیان می‌کردم. می‌بایست دلیل موجّهی برای نفرت دو مرد عرضه می‌کردم— از همه چیز گذشته این یک داستان است. حقیقتی دربارهٔ دوگاچو که بطرزی موقّرانه از هم نفرت داشتند. گاچوها پرچانه نیستند.

دی‌جووانی: ماهها بعد در میخانهٔ محل یک بازی ورق دو دستی و طولانی صورت گرفت.

بورخس: تصوّر نمی‌کنم بدون یک دست ورق اسپانیایی بتوانم این بازی

20- Pedro Salvadores

دو نفره را به شما یاد بدهم. علاوه‌بر آن، در بازی ورق ید طولایی ندارم. امّا یقین دارم که این بازی را درست فهمیدم، چون بارها آن را بازی کردم.

دی‌جووانی: پس از هردست بازی، سیلوئیرا مهارت حریف را به او تبریک می‌گفت، امّا در آخر تا یکشاهی آخر پول او را برده بود.

بورخس: شخصاً شاهد بودم که در بوئنوس‌آیرس این ماجرا بین یک پورتنو[۲۱] — مردی از اهالی بوئنوس‌آیرس — به نام نیکلاس پاردس[۲۲] و شخص دیگری از اهالی ناحیه‌ای در مرز آند، به نام لارایوخا[۲۳] اتفاق افتاد. پادرس یکسر به دیگری تبریک می‌گفت و اظهار می‌داشت که خودش که یک پورتنو است چیزی راجع به بازی نمی‌داند و واقعاً دارد چیز یاد می‌گیرد. در پایان او صد پزو[۲۴] یا بیشتر برنده شد و از حریفش به خاطر آن تشکّر کرد. همین رفتار را به گاچوی داستانم دادم. قماربازی برنده می‌شود و با تبریک گفتن حریف را دست می‌اندازد. «متشکّرم، آقا. از درسی که به من دادید و اکنون مایهٔ تأسف است که باید صد پزوی شما را توی جیبم بگذارم.»

دی‌جووانی: سیلوئیرا هنگامی که برد خود را در جوف کمربندش جای می‌داد...

بورخس: جایی که گاچوها پولشان را می‌گذارند، یعنی کمربند.

دی‌جووانی: ... از کاردوسوبه خاطر درسی که از او گرفته بود، تشکّر کرد. فکر می‌کنم در آن هنگام نزدیک بود که دو مرد به جان هم بیفتند. بازی، پایین و بالاهای خودش را داشت. در آن روزها و در آن محلاّت خشن مردان برای تصفیه‌حساب تن‌به‌تن و تیغ‌به‌تیغ می‌جنگیدند.

بورخس: چنین ماجرایی حتی بین پایادورها[۲۵] نیز اتّفاق می‌افتاد. دو

21- Porteno

22- Nicolas Paredes

23- La Rioja

۲۴ — Pesos ، واحد پول آرژانتین — م .

25- Payadores

مرد آواز می‌خواندند و با نواختن گیتار باهم رقابت می‌کردند و یکی از آنها ناگهان بی‌آنکه حرفی بزند می‌رفت بیرون و دیگری به دنبالش می‌رفت و می‌دیدید که اوّلی بیرون در کمینش نشسته است. آنها با چاقو به جان هم می‌افتادند و باهم تصفیه‌حساب می‌کردند. از یک دوئل به دوئل دیگر می‌رفتند، از گیتار به چاقو، اسباب‌بازیهاشان.

دی‌جووانی: امّا تماشاگرانی که تعدادشان هم اندک بود، آنها را سوا کردند. پیچیدگی خاصّ داستان در اینجا است که مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا حتماً بارها، درمیان تپّه‌ها و به هنگام صبح و شام به یکدیگر برخوردند.

بورخس: مجبور بودم آن پیچیدگی ویژه را اختراع کنم، زیرا بدون این پیچیدگی چگونه امکان داشت دو مردی که کاردبازهای ماهری بودند و از هم نفرت داشتند، در پی تصفیه‌حساب برنیایند؟ بنابراین، می‌بایست شرایط را بیافرینم و درعین‌حال، توضیحی برای آن بیاورم.

دی‌جووانی: ... امّا تا لحظهٔ آخر واقعاً روبروی یکدیگر نایستادند. شاید زندگی محقّر و یکنواخت آن‌دو جز نفرتشان چیزی برایشان به‌بار نیاورده بود.

بورخس: این ابتکار من بود، بدانگونه که وایت نایت[۲۶] تشخیص داد.

دی‌جووانی: ... و از این جهت بود که آن را عزیز می‌داشتند و می‌پروردند.

بورخس: بلی، اگر به زندگی یک گاچو یا گله‌دار فکر کنید، آن را رومانتیک می‌بینید، امّا اینگونه زندگی برای خود آنها رومانتیک نیست. خودشان این زندگی را کار روزانه می‌نامند یا تا آنجا که من می‌دانم، یک کاهلی روزانه...

دی‌جووانی: روی هم‌رفته، بدون آنکه خود بدانند هریک بردهٔ دیگری شد.

بورخس: زیرا، هنگامی که از کسی نفرت داشته باشید در تمام مدّت به فکرش هستید و بدین مفهوم برده‌اش می‌شوید. همین ماجرا وقتی که عاشق

26- White Knight

می‌شویم، نیز پیش می‌آید.

دی‌جووانی: من دیگر نمی‌دانم وقایعی که می‌خواهم نقل کنم، علّت بود یا معلول. کاردوسو، بیشتر از روی ملال تا عشق به دختری به نام لاسرویلیانا که در آن نزدیکی می‌زیست، دل‌بست.

بورخس: لاسرویلیانا یک نام مرسوم نیست، مگر در بین گاچوها.

دی‌جووانی: سیلوئیرا از این موضوع خبردار شد، و به‌شیوهٔ معمول خودش، دنبال دختر افتاد و او را به کلبهٔ خود آورد. چند ماه بعد، وقتی دید که دختر دست‌وپاگیر شده است، بیرونش انداخت.

بورخس: این امری عادی بود.

دی‌جووانی: دختر، که وجودش از کینه آکنده بود، از کاردوسو پناه خواست. کاردوسو شبی را با او گذراند و ظهر روز بعد جل و پلاسش را بیرون ریخت.

بورخس: کاردوسو یک شب را با دخترک گذراند، چون در هرحال مرد بود، امّا پس از آن احتیاجی به او نداشت، چون معشوقهٔ دشمنش بود.

دی‌جووانی: پس ماندهٔ مرد دیگری را نمی‌خواست.

بورخس: فکر می‌کنم کاملاً قابل درک باشد.

دی‌جووانی: تقریباً در همان حدود، اندکی قبل یا بعد از ماجرای لاسرویلیانا، واقعهٔ سگ گلهٔ سیلوئیرا اتّفاق افتاد.

بورخس: مجبور بودم موضوع سگ گله و آن حادثه را اختراع کنم تا داستان کش پیدا کند.

دی‌جووانی: سیلوئیرا به این حیوان خیلی علاقه داشت و نام او را سی‌وسه گذاشته بود...

بورخس: سی‌وسه نمایندهٔ سی‌وسه قهرمان تاریخ اوروگوئه است. این قهرمانان کوشیدند کشورشان را از سلطهٔ برزیلیها رها کنند و موفّق شدند. آنها از رودخانهٔ اوروگوئه گذشتند و تنها سی‌وسه نفرشان وارد سرزمین بومی‌شان شدند و اکنون اوروگوئه جمهوری مستقّلی است. بسیاری از نوادگانشان را می‌شناسم.

دی‌جووانی: ... که اشاره به سی‌وسه بنیانگذار اوروگوئه داشت. هنگامی که سگ را در جوی آبی مرده یافت، فوراً دانست که چه کسی به او زهر داده است. در زمستان سال ۱۸۷۰ م، جنگ میان کلرادوها یا سرخها و بلانکوهای آپاریسیو، یا سفیدها در گرفت.

بورخس: اینها دو جناح سنّتی در اوروگوئه‌اند. کلرادوها نمایندهٔ جناحی بودند که در بوئنوس‌آیرس به «اونیتاریها»[۲۷] معروف بودند؛ یعنی نماینده تمدّن. بلانکوها گاچو نبودند —چون گاچوها از سیاست سر درنمی‌آوردند— بلکه اگر بشود گفت جماعتی روستایی بودند. بلانکوها و کلرادوها: شاید بعضی از شما که زبان اسپانیایی بلدید معنی این دو عبارت معمولی را بدانید: « *Colorado como sangre de toro* » یعنی، سرخ همچون خون گاو نر و « *Blanco como hueso* » یعنی، به سفیدی — استخوانهای اسب مرده. این مفاهیم همچنان در اوروگوئه رواج دارد.

دی‌جووانی: انقلاب کاردوسو و سیلوئیرا را در همان میخانهٔ کنار راهی غافلگیر کرد که در آن بازی‌ورق صورت گرفته بود.

بورخس: میخانه‌ای در اختیار داشتم، چرا از آن استفاده نکنم؟

دی‌جووانی: برزیلی دورگه‌ای، در رأس فوجی از جنگجویان گاچو، حاضرین را جمع کرد و طی نطق غرایی به آنان گفت که میهن به آنها محتاج است...

بورخس: می‌بینید که او در واقع از شرق قارّه، یعنی اوروگوئه نبود؛ از او یک برزیلی ساختم چون این امری محتمل بود. مرد خودش اوروگوئه‌ای نباشد، آن‌وقت با اوروگوئه‌ایها درباره وظایفشان در قبال کشور و امثال آن داد سخن بدهد، علاوه‌براین، برزیلیها در اوروگوئه به نسبت بسیارند.

دی‌جووانی: ... گفت که میهن به آنها محتاج است و فشار دولت از حد تحمّل گذشته است.

27- Unitarians

بورخس: البتّه، آنها چیزی در مورد فشار دولت در میهن نمی‌دانند. همه‌این مسایل فراتر از فهم آنهاست. آنها فقط مشتی روستایی‌اند، روستایی ساده.

دی‌جووانی: نشانهای سفیدی را که مشخّص بلانکوها بود، به همه داد...

بورخس: آنها از این چیزها اصلاً سر درنمی‌آوردند. به دارودستهٔ بلانکوها تعلّق داشتند، امّا ممکن بود جزو کلرادوها هم باشند. البتّه تاریخ و سیاست فراتر از آنها بود. به این چیزها اهمیّتی نمی دادند.

دی‌جووانی: ... و در پایان سخنرانی‌اش که کسی چیزی از آن نفهمید، همه را بسیج کرد. آنان حتّی فرصت نداشتند که با خانواده‌هایشان خداحافظی کنند.

بورخس: در مارتین فی‌یه‌رو[۲۸] —یا به گفتهٔ مردم— شعر ملّی مان، مارتین فی‌یه‌رو اجازه یافت تا از همسرش خداحافظی کند. امّا در این داستان، آنها چنین اجازه‌ای ندارند، زیرا احتمال فرار مردم زیاد بود. به این ترتیب، برزیلی آنها را جمع کرد و به جنگ فرستاد.

دی‌جووانی: مانوئل کاردوسو و کارمن سیلوئیرا سرنوشت خویش را پذیرفتند؛ زندگی سربازی از زندگی کاچویی دشوارتر نبود. به خوابیدن در فضای آزاد بر روی نمد زینهایی...

بورخس: بله، رکادو[۲۹] که به عنوان بالش و روانداز هم به کار می‌رفت. نوع عجیبی از زین اسب با نمد زین یا پوست گوسفند که روی هم می‌انداختند. در واقع، اطلاعات ناچیزی که از سوارکاری دارم مربوط به رکادوست[۲۹].

دی‌جووانی: ... که از پوست گوسفند بود، عادت داشتند و در مورد کشتن انسان هم چندان اکراهی نداشتند، چون در حرفهٔ پیشین خود حیوانات زیادی را سر بریده بودند. صدای رکابها و سلاحها یکی از چیزهایی است که هنگام حملهٔ سواره‌نظام شنیده

28- Martin Fierro

29- Recado

می‌شود.

بورخس: اینها را از پدربزرگم، آسه‌ودو[۳۰] فراگرفتم. هرچند او غیرنظامی بود، امّا در دو یا سه جنگ شرکت کرده بود و خیلی چیزها دربارهٔ جنگ می‌دانست. به من می‌گفت که نخست انسان همیشه احساس ترس می‌کند. نمی‌دانم آن شعر معروف کیپلینگ[۳۱] را که مربوط به جنگ افریقای جنوبی است خوانده‌اید «او چهره‌هایی آبیگون را می‌بیند که تقلاً می‌کنند تا لبخندی به لب آزند. و بعد احساس می‌کند که اندرونش به درد می‌آید و روده‌هایش بیرون می‌ریزد.»

این ماجرایی است که اتفّاق می‌افتد و پس از آن شاید شما یک قهرمان بشوید.

دی‌جووانی: چون مردی در ابتدای کارزار زخم برندارد خود را زخم‌ناپذیر می‌پندارد.

بورخس: این را یک سیاستمدار در پالرمو برایم نقل کرد. می‌گفت پس از اینکه نخستین گلوله‌ها شلیک شد و دیدید که کشته یا زخمی نشده‌اید، خوب، فکر می‌کنید شاید همیشه همین‌طور باشد.

دی‌جووانی: فقدان تخیّل کاردوسو و سیلوئیرا را از قید ترس و ترحم آزاد کرده بود...

بورخس: در اینجا باید از یک شاعر انگلیسی نقل‌قول کنم: «جبونها پیش از آنکه مرگشان فرارسد، بارها میمیرند؛ شجاعان پیش از یک‌بار طعم مرگ را نمی‌چشند.» گاچوهای من هیچ تخیّل ندارند، از این‌رو نه در انتظار نبرد بودند و نه ترسی از آن داشتند.

دی‌جووانی: ... با این همه، یک‌بار که در صفوف مقدم حمله بودند، ترس وجودشان را لمس کرد.

30- Acevedo

۳۱- Kipling ، شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۸۶۵ – ۱۹۳۶)– م.

بورخس: بلی، چون سهم عمدهٔ جنگ بر دوش سواره‌نظام بود. در آن جنگهای داخلی پیاده‌نظام نقشی نداشت. همه بر پشت اسب می‌جنگیدند و از نیزه و زوبین استفاده می‌کردند.

دی‌جووانی: هیچ‌وقت احساس غربت نمی‌کردند. میهن‌پرستی برایشان معنایی نداشت، به‌رغم نشانهایی که روی کلاهشان بود، این دسته و آن دسته برایشان چندان توفیری نداشت.

بورخس: طبعاً، سیاست فراتر از فهم آنها بود.

دی‌جووانی: در جریان حمله‌ها و عقب‌نشینی‌ها، یاد گرفتند که چگونه می‌توان از نیزه استفاده کرد و دریافتند که دمخور یکدیگر بودن به آنها اجازه می‌دهد که همچنان از یکدیگر متنفّر باشند.

بورخس: چون همچنان نفرت شخصی‌شان را حفظ می‌کردند.

دی‌جووانی: آنها شانه بشانه جنگیدند و تا آنجا که می‌دانیم، کلامی با یکدیگر رد و بدل نکردند. در پاییز دم کردهٔ سال ۱۸۷۱ م، بود که پایان کار آنها فرارسید.

بورخس: از آنجا که فصل پاییز هوا شرجی است، برای واقعی نشان دادن آن می‌بایستی شرجی بودن هوا ذکر می‌شد، در واقع نمی‌دانم هوا شرجی بود یانه. امّا معمولاً شرجی است.

دی‌جووانی: نبرد که ساعتی بیشتر نپائید در نقطه‌ای واقع شد که نامش را هرگز ندانستند.

بورخس: همیشه در جنگها چنین اتفاقی روی می‌دهد. سربازانی که در نبرد واترلو کشته شدند هرگز نام محلّ را نشنیده بودند.

دی‌جووانی: (اینجور جاها را بعدها تاریخ‌نویسها نامگذاری می‌کنند.) شب پیش از نبرد کاردوسو خزیده به چادر افسر مافوقش رفت و محجوبانه از او خواهش کرد که در صورتی که روز بعد سفیدها پیروز شوند، یکی از سرخها را برای او نگهدارد، چون تا آن روز سر کسی را نبریده بود و می‌خواست بداند این کار چه مزه‌ای دارد.

بورخس: این ماجرا بارها اتفاق می‌افتاد، چون، هیچ ترحم و بخشایشی

در کار نبود. پس از جنگ گلوی اسیران را می‌بریدند و این هیچ تعجّبی نداشت، امّا در مورد خزیدن کاردوسو به داخل چادر افسر مافوق می‌دانم که اینجور چیزها همیشه اتّفاق می‌افتاد. اجازهٔ کشتن دیگری پس از جنگ نوعی پاداش تلقّی می‌شد.

دی‌جووانی: افسر مافوق قول داد که اگر او مردانه بجنگد، خواهشش برآورده خواهد شد. تعداد سفیدها از دشمن بیشتر بود، امّا سرخها تجهیزات بهتری داشتند و از سرتپّه برآنها هجوم آوردند.

بورخس: وقتی که پدربزرگم به قتل رسید، همین واقعه روی داد. نیروهای شورشی تحت فرمانش خیلی زیاد بودند، امّا نیروهای دولتی —برای نخستین‌بار در تاریخ آرژانتین— تفنگهای رمینگتن[۳۲] داشتند و به همین دلیل شورشیان قتل‌عام شدند. ماجرای پدربزرگم به سال ۱۸۷٤ باز می‌گردد که سه یا چهار سال پس از ماجرای این داستان است.

دی‌جووانی: پس از دو حملهٔ ناموفّق، سفیدها نتوانستند به سر تپّه برسند...

بورخس: چون آنها فقط نیزه داشتند و سرخها از تفنگ استفاده می‌کردند نتوانستند کاری از پیش ببرند و قتل‌عام شدند.

دی‌جووانی: ... و افسر فرماندهٔ آنها جراحات سختی برداشته بود، تسلیم شد و در همان لحظه وهمان‌جا، به خواهش شخصی خودش، با کارد به قتل رسید.

بورخس: فکر می‌کنم بتوانم حکایتی برایتان نقل کنم، حکایتی نه فقط از گاچوها، بلکه از گاچوها و سرخپوستها. جنگ به نسبت کوچکی در مرز غربی بوئنوس‌آیرس به وقوع پیوست و سرخپوستان پامپاس[۳۳] شکست خوردند. آنها می‌دانستند که بزودی قتل‌عام می‌شوند و رئیسشان بدجوری زخمی شده بود. با این همه او توانست به طرف دشمن —نیروهای دولتی— برود و به زبان اسپانیایی دست‌وپا شکسته‌ای بگوید.

32- Remington

33- Pampas

« *Mate, Capitanejo Payén sabe morir* »

«بکشید، کاپیتان پاین می‌داند چگونه بمیرد.» بعد گردنش را جلو برد و با کارد به قتل رسید.

دی‌جووانی: مردان سلاحهایشان را برزمین گذاشتند. کاپیتان پاتری سیونولان که فرماندهی سرخها را به‌عهده داشت، چنانکه انتظار می‌رفت ترتیب مراسم اعدام اسرا را با تشریفات کامل داد. او که خودش از اهالی سررولارگو بود. ماجرای دشمنی دیرینهٔ سیلوئیرا و کاردوسو را خوب می‌دانست.

بورخس: البته، می‌بایست او را از اهالی سررولارگو انتخاب می‌کردم، اگر غیر از این بود، چگونه می‌توانست از ماجرای دشمنی دیرینهٔ این دو نفر باخبر باشد.

دی‌جووانی: به دنبال آن دو فرستاد و گفت: «من خوب می‌دانم که شما چشم دیدن یکدیگر را ندارید و مدتهاست منتظر موقعیتی برای تصفیه حساب هستید. برایتان خبرهای خوشی دارم.

بورخس: خبرهای خوش! جدّی می‌گفت.

دی‌جووانی: پیش از غروب آفتاب این موقعیت به شما داده خواهد شد که ثابت کنید کدامیک مردترید. می‌خواهم دستور بدهم که ایستاده گلوی شما را ببرند...

بورخس: به زبان اسپانیایی این گلو بریدن را « *degollar de parado* » می‌گویند. این کار کمتر پیش می‌آید، امّا از پدرم شنیدم که...

دی‌جووانی: ... «و آنوقت شما باهم مسابقهٔ دو خواهید داد. خدا می‌داند چه کسی برنده خواهد شد.» سربازانی که آنها را آورده بودند، بازشان گرداندند.

طولی نکشید که این خبر در همه اردو پخش شد. نولان تصمیم گرفته بود که مسابقه بعد از کارهای دیگر صورت گیرد، امّا اسیران نماینده‌ای پیش او فرستادند تا بگویند که آنها هم می‌خواهند مسابقه را تماشا کنند و روی آن شرط ببندند.

بورخس: همهٔ آنها کنجکاو بودند و خیلی علاقه داشتند مسابقهٔ بین دو نفر محکوم را ببینند.

دی‌جووانی: نولان که مرد چیزفهمی بود، متقاعد شد و این اجازه را به آنان داد. —شرط بندیها شروع شد— بر سر پول، مهمیز، نیزه، شمشیر و اسب شرط می‌بستند. بعداً پول و اشیای متعلق به برندگان را به بیوه‌های آنها یا نزدیکانشان می‌دادند. گرما بی‌سابقه بود. برای اینکه هیچ کس از خواب بازنماند، همه‌چیز تا ساعت چهار به تعویق افتاد.

بورخس: آن مردان که قرار بود بزودی سرشان بریده شود، پیش از خواب ابدی، می‌خواستند چرتی بزنند.

دی‌جووانی: نولان، به‌شیوه امریکای جنوبی، یک ساعت دیگر هم آنها را به انتظار گذاشت.

بورخس: این چیزی است که همیشه پیش می‌آید— هم در فرودگاهها و هم در اردوگاههای نظامی.

دی‌جووانی: شاید با افسران راجع به نقشه‌های جنگی گفتگو می‌کرد، آجودانش مرتب با کتری ماته بیرون و تو می‌رفت.

بورخس: ماته نوعی قهوه است که در امریکای لاتین مصرف می‌شود.

دی‌جووانی: در دو طرف جادهٔ خاکی مقابل چادرها دو صف از اسیران جا گرفته بودند که برای راحتی بیشتر با دستهای به‌پشت بسته روی زمین چارزانو نشسته بودند.

بورخس: گاچوها معمولاً هیچوقت روی زمین نمی‌نشینند، مگر بر روی جمجمهٔ گاوها. فقط چمباتمه می‌زنند و احساس راحتی می‌کنند.

دی‌جووانی: چندتایی از آنان برای آنکه اعصابشان را تسکین دهند یکریز فحش و دشنام می‌دادند، یک‌نفر مرتب جمله اوّل دعای مسیحی را تکرار می‌کرد، تقریباً همه گیج و بیحس شده بودند. البته، آنها نمی‌توانستند چپقی بکشند.

بورخس: طبعاً همینطور بود، چون دستهایشان بسته بود، این کار جلاّدان را آسانتر می‌کرد.

دی‌جووانی: اکنون اهمیّت زیادی به مسابقه نمی‌دادند، امّا همه تماشا می‌کردند.

یکی از آنان با رشک و افسوس آشکار گفت: «سر مرا هم خواهند برید.»

پهلودستی‌اش گفت: «مسلماً می‌برند، امّا با بقیهٔ خلق‌الله.»

مرد اوّلی تلافی‌جویانه جواب داد: «تو هم همین وضع را داری.»

بورخس: داستان به نسبت ظالمانه‌ای است.

دی‌جووانی: طنز شوم.

گروهبانی با شمشیرش خطی در عرض جادهٔ خاکی کشید. مچهای سیلوئیرا و کاردوسو را باز کرده بودند تا بتوانند آزادانه بدوند.

بورخس: برای همین آنها را دستبند نزدند.

دی‌جووانی: بین آنها در حدود ۵ متر فاصله بود. هردو برلب خط ایستادند. یکی دوتا از افسرها از آنها می‌خواستند که روسیاهشان نکنند، چون همه به آنها ایمان داشتند و پولی که بر سرشان شرط بسته بودند کپهٔ بزرگی می‌شد.

بورخس: این واقعاً روی داده بود. خوب، تاریخ بود، و برای آنها براستی وحشتناک بود.

دی‌جووانی: نصیب سیلوئیرا این بود که جلّادش نولان دورگه باشد، بی‌شک پدران این دورگه برده‌های خانوادهٔ کاپیتان بودند چرا که او همان نام‌خانوادگی را داشت.

بورخس: بردگان نام صاحبانشان را برخود داشتند. بردهٔ پیری را به خاطر می‌آورم که معمولاً به خانهٔ ما می‌آمد. نام وی آسه‌ودو بود که نام مادرم هم هست. خانواده‌اش بردگان جدّم بودند و این زن ارتباط خود را حفظ کرده بود.

دی‌جووانی: کاردوسو جلّاد رسمی سرخها را انتخاب کرد، مردی از اهالی کورنتیس که سالهای زیادی بر او گذشته بود.

بورخس: تصوّر براین است که اهالی کورنتیس و اوروگوئه بی‌رحمتر از سایر جاهایند. گاچوهای بوئنوس‌آیرس بندرت تن‌به سر بریدن می‌دهند؛ امّا اهالی سایر نقاط که خون سرخپوستی بیشتری دارند، ظاهراً این نوع کار را دوست دارند— دست کم تن به این کار می‌دهند.

دی‌جووانی: ... و عادت داشت برای تسکین محکوم به شانه‌اش دست بزند و بگوید: شجاعت داشته باش، رفیق. زنها وقت زاییدن از این بدترش را تحمّل می‌کنند.

بورخس: این موضوع را از پدرم شنیدم که او هم از یک جلاّد پیر شنیده بود:

« *Animo, amigo; más sufren las mujeres cuando paren.* »

دی‌جووانی: شانه‌هایشان به جلو خم شده بود، دو مرد منتظر به یکدیگر نگاه نمی‌کردند. نولان علامت شروع مسابقه را داد.

دورگه از اینکه خود را در مرکز توجّه همگان می دید، آکنده از غرور بود و برای خوشرقصی شکافی نمایان از گوش تا گوش باز کرد.

بورخس: نخستین بار بود که چنین کاری می‌کرد.

دی‌جووانی: ... مرد اهل کورنتیس کار معمول خودش را انجام داد و شکاف باریکی باز کرد.

بورخس: طبعاً می‌دانست که شکاف بزرگ لازم نیست.

دی‌جووانی: سیلاب خون از گلوی مردان فوران کرد، پیش از آنکه با صورت به زمین بیفتند، شتابان چند قدمی برداشتند، کاردوسو وقتی افتاد، دست خویش را دراز کرد. شاید اصلاً براین موضوع آگاه نبود، او مسابقه را برده بود.

بورخس: این چیزی است که همیشه اتّفاق می‌افتد: هیچوقت نمی‌دانیم که پیروز شده‌ایم یا شکست خورده‌ایم.

فکر می‌کنم بیش از حدّ وقت صرف جزئیات رنگ و بوی محلّی و غیره کرده‌ایم؛ نمی‌دانم کسی از شما مایل به صحبت کردن درباره مسایل تکنیکی و ادبی هست یا نه. باید بگویم که از خواندن داستان لذّت می‌بردم و گرچه ممکن است عجیب به نظر آید، وظیفه‌ام را به عنوان سخنران یا معلّم فراموش کردم. اگر اعتراضهایی به داستان می‌داشتید، بهتر می‌بود.

دی‌جووانی: بورخس، پیش از آنکه این داستان را بنویسید، آن را چه مدّتی در مخیّله‌تان نگاه داشتید؟

بورخس: از وقتی که نخستین‌بار آن را شنیده‌ام تا زمان نوشتنش می‌بایستی حدود ۲۵ یا ۳۰ سال در ذهنم مانده باشد. فکر می‌کردم داستان تکان‌دهنده‌ای است. مردی که این داستان را برایم نقل کرد، آن را در مجلّه «لاناسیون»[۳۴] تحت‌عنوان «شفق سرخفام» منتشر کرده بود، امّا آن را به سبکی پرزرق‌وبرق نوشته بود. احساس می‌کردم به سختی می‌توانم با او رقابت کنم. پس از مرگش تا آنجایی که مقدور بود داستان را به سبکی ساده بازنویسی کردم. در این فاصله، سالها آن را در خاطره‌ام مرور می‌کردم و دوستانم را با این کار کسل می‌کردم.

دی‌جووانی، (پس از چند لحظه درنگ): آقای بورخس می‌بینید چنان داستان کاملی نوشته‌اید که احتیاج به هیچ تفسیر یا پرسشی ندارد.

بورخس: شاید تا حالا چرتشان گرفته باشد. (با اشاره به فرانک مک‌شین) چرا شما چیزی نمی‌گوئید؟ اعتراضهای اصلی شما به داستان چیست؟

مک‌شین: پرسش من در مورد این داستان و داستانهای دیگر نظیر آن که بر مبنای واقعیت بنا شده‌اند، این است که چطور جزئیات دقیق را بسط می‌دهید...

بورخس: مقصودتان این است که باید آن دو شخصیت را کاملاً متفاوت باهم نشان می‌دادم، امّا فکر نمی‌کنم که دوگاچو خیلی باهم تفاوت داشته باشند. آنها فقط مردمی ساده‌اند. نمی‌توانستم آنها را پیچیده‌تر نشان دهم، چون داستان خراب از کار درمی‌آمد. آنها می‌بایست کم‌وبیش مثل یکدیگر باشند...

دی‌جووانی: امّا فکر نمی کنم منظور فرانک همین بوده باشد.

بورخس: خوب، این فقط حدس من بود، بیم و امیدم.

مک‌شین: می‌خواستم نظرتان را درباره استفاده از تخیّل در زمینهٔ چنین

34- La Nacion

موضوعی بدانم.

بورخس: از تخیّل باید استفاده کرد. برای مثال، مجبور بودم علّت نفرت دو مرد از یکدیگر را شرح بدهم و می‌بایستی نامی به آنها می‌دادم. به کار بردن «یکی» و «دیگری» یا نامیدن آنها به «اوّلی» و «دومی» در سرتاسر داستان خوشایند نبود. من با انتخاب نام «کاردوسو» و «سیلوئیرا» که هردو نامهای برزیلی معمولی‌اند، کار را آسان کردم.

مک‌شین: به‌طورکلی این نوشته شکل حکایت ندارد، داستان است. بین آنچه برایتان روایت شده و آنچه خودتان نوشته‌اید، تفاوت هست.

بورخس: امیدوارم تفاوتی باشد. خط دقیق کشیدن بین داستان و حکایت بسیار دشوار است؛ تلاش کرده‌ام داستانم واقعی به‌نظر برسد. این بدیهی‌ترین وظیفه‌ام در مقام راوی بود. آیا فکر می‌کنید می‌بایستی نوشته باشم «دو گاچو بودند که از یکدیگر نفرت داشتند و فرصتی به آنها داده شد تا باهم دوئل کنند و پس از آن سرشان را ببرند؟» این نوع نوشتار بیش از حد کوتاه و روان و همچنین بی‌اثر است.

دی‌جووانی: آقای بورخس، آنچه منظور فرانک است، دقیقاً مقدار تخیّلی است که مایه گذاشته‌اید و حقایقی که نادیده گرفته‌اید. اینهاست که آن را از صورت حکایت به صورت داستان درمی‌آورد. شاید هرکسی در اینجا بتواند با حقایقی که شما در پیش روداشتید داستانی بنویسد...

بورخس: و خیلی بهتر از من از عهده‌اش برآید.

دی‌جووانی: بدون شک، بدون شک.

بورخس: و از همه شما دعوت می‌کنم که دست به نوشتن این داستان بزنید، چون ماجرای داستان واقعاً اتّفاق افتاده و به شخص من تعلّق ندارد.

دی‌جووانی: امّا می‌توانید بگوئید که چگونه مواد را گلچین می کنید و تنها آن چیزهایی را که می خواهید برمی گزینید؟ برای مثال، می‌توانید حقایقی از این روایت را که از آنها استفاده نکرده‌اید به‌خاطر آورید؟

بورخس: نه، چون داستان به سبکی خام برایم روایت شد و پس از آن ری‌لس آن را به سبکی پرزرق‌وبرق و ویراسته —سبکی که من تاحد ممکن از آن اجتناب می‌کنم— روی کاغذ آورد. من نمی‌توانم به آن سبک بنویسم؛ تنها در پی کاری بودم که می‌توان ابداع جزئیات نامید. برای مثال، آنها را به بازی ورق دو نفره واداشتم و بخش مربوط به سگ گله از ابتکارهای خودم بود و به سگ نام مناسب یعنی سی‌وسه دادم، زیرا چنین نامی از آن نوع اسامی است که ممکن است بر سگ بگذارند، هرچند معمولاً آنها را جاسمین[۳۵] می‌نامند.

مک‌شین: آیا شده است که گاهی یک تکهٔ واقعی را برگزینید و با ترکیب آن با یک تکهٔ واقعی دیگر داستان جدیدی خلق کنید، داستان جدیدی از دو منبع کاملاً بی‌ارتباط و متفاوت؟

بورخس: بله، برای مثال در این داستان بازی‌ورق دو نفره را در اورگوئه شاهد نبودم، بلکه در قسمت قدیمی شمال بوئنوس‌آیرس دیده بودم.

پرسش: نمی‌دانم آقای بورخس خواهند گفت منظورشان از خصلت بدوی چیست یا نه؟

بورخس: خودم هم درست نمی‌دانم. باوجود این، فکر می‌کنم آنها فقط مردم روستایی ساده‌ای بودند؛ اینکه احساسشان را کندوکاو نمی‌کنند. پیش از وقوع نبرد به آن نمی‌اندیشند؛ چون این کار احتیاج به تخیّل دارد. مردانی که در حال زندگی می‌کنند نگران سرنوشت خود نیستند. این مسأله بارها در طول داستان مورد اشاره بوده. آنها به جنگ فراخوانده می‌شوند، ولی نمی‌دانند جنگ بر سر چیست. هیچ اهمیّتی به علّت جنگ نمی‌دهند. هنگامی که پیش از قتل‌عام فرصتی می‌یابند که چرتی بزنند، راحت می‌خوابند. اسیران دیگر دربارهٔ دوئل کم‌وبیش کنجکاوند و می‌خواهند آن را ببینند. هیچ اهمیتی نمی‌دهند که پنج دقیقه یا بیشتر منتظر بمانند تا بعد گلویشان را ببرند. برخی از آنها می‌ترسند،

35- Jazmin

برای همین یکی از آنها دعایی را شروع می‌کند هرچند که نمی‌تواند آنِ را به پایان برساند. زیرا تمام دعا را از بر نیست.

پرسش: آیا منظورتان از گزینش این است که قصه باید نامحتمل‌تر از زندگی باشد؟

بورخس: بله، چون به گفته بوالو[۳۶]: واقعیت همیشه ممکن یا محتمل نیست. امّا اگر داستانی بنویسید، باید تا آنجا که در توانتان هست آن را به صورتی پذیرفتنی عرضه کنید، چون، در غیر اینصورت تخیّل خوانِنده آن را نمی‌پذیرد.

دی‌جووانی: می دانم که این مطلب بزرگترین دلمشغولی شماست، چون همیشه به من می گوئید: «این ماجرا واقعاً به همین صورت روی داده، امّا نمی توانم از آن استفاده کنم، چون خیلی بعید به نظر می رسد.» وقایع را همیشه تعدیل می کنید.

بورخس: تصوّر می‌کنم همهٔ نویسندگان باید چنین کنند، زیرا اگر داستانی را به‌شیوهٔ نامحتمل بیان کنید، بطور کلّی مأیوس کننده است.

پرسش: ویژگیی که در این داستان و در داستانهای دیگرتان یافتم، این است که همیشه این نکته را پیش می‌کشید که عوامل دیگری وجود دارند، حقایقی دیگر علاوه‌بر آنچه شما روایت می‌کنید. نمی‌دانم چیزی هست که شما بتوانید سرانجام آن را به‌عنوان حقیقت و آنچه براستی وجود دارد — البتّه جدا از وجود خودتان — تثبیت کنید؟

بورخس: حتّی خودم را مشمول این حقیقت نمی‌کنم — تصوّر می‌کنم باید طوری داستان را نوشت که القاء کننده این تصور باشد که نویسنده به همه‌چیز یقین ندارد، چون واقعیت هم چنین است. اگر واقعیت معینی را بیان کنید، و بعد بگوئید که دربارهٔ برخی از عناصر دیگر چیزی نمی‌دانید، همین اقرار عامل

36- Boileau

اوّل را واقعی‌تر می‌کند. زیرا، کلّ ماجرا را گسترده‌تر نشان می‌دهد.

پرسش: فکر می‌کنم در یکی از مقاله‌هایتان نوشته‌اید که داستان کوتاه می‌تواند هم بر شخصیتها متمرکز شود و هم بر موقعیت. در این داستان شخصیت‌سازی در حداقل است.

بورخس: لازم بود که شخصیت‌سازی در حداقل باشد، زیرا دو قهرمان کم‌وبیش یک شخصیت هستند. هردو گاچو هستند، امّا امکان داشت نمونه دویست یا دوهزار گاچو باشند. آنها از سنخ هاملت یا راسکولنیکف[۳۸] یا لرد جیم[۳۹] نیستند. فقط گاچو هستند.

پرسش: پس آنچه اهمیّت دارد موقعیت است.

بورخس: در این مورد بله. بطورکلّی آنچه به نظر من در داستان کوتاه مهمتر از همه است، طرح داستان یا موقعیت است، در حالی که آنچه در رمان اهمیّت دارد، شخصیتها هستند. شاید چنین تصور کنید که دون کیشوت با حادثه‌ها نوشته شده، امّا آنچه واقعاً مهم است دو شخصیت دون کیشوت و سانچوپانزا[۴۰] هستند. در افسانهٔ شرلوک‌هلمز[۴۱] هم آنچه واقعاً اهمیّت دارد دوستی میان یک آدم بسیار تیزهوش و یک شخص به نسبت کودنی همچون دکتر واتسون[۴۲] است. بنابراین —اگر مجاز باشم که خیلی کلّی حرف بزنم— در نوشتن رمان باید همه‌چیز را درباره شخصیتها بدانید آن‌وقت هر طرحی کارساز است، در حالی که در داستان کوتاه موقعیت است که به‌حساب می‌آید.

این در مورد هنری جیمز یا چسترتون هم صادق خواهد بود.

---

۳۷ — Hamlet، قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام اثر شکسپیر — م.

۳۸ — Raskolnikov، قهرمان رمان داستایوسکی در جنایات و مکافات — م.

۳۹ — Lord jim، قهرمان کتابی به همین نام اثر جوزف کنراد — م.

40- Sancha Panza

41- Sherlock Holmes

42- Dr.Watson

پرسش: آیا تجسّم ویژه‌ای از زندگی در حکایتهایی که به کار می‌گیرید، می‌یابید؟

بورخس: این را می‌دانم که غالب داستانهایم ریشه در حکایات دارند، هرچند که آنها را تحریف می‌کنم یا تغییر می‌دهم. البتّه، برخی از آنها از شخصیتهایی الهام می‌گیرند که آنها را می‌شناسم. در داستان کوتاه فکر می‌کنم حکایت ممکن است فقط آغازی باشد.

پرسش: تصوّر می‌کنید تغییراتی که می‌دهید در بطن حکایت وجود دارند؟

بورخس: خوب، دریافتن این نکته مشکل است. نمی‌دانم این تغییر در بطن حکایت نهفته است یا نه، امّا این را می‌دانم که به آن نیاز دارم. اگر داستانی سریع و مختصر می‌گفتم، به‌هیچ‌وجه مؤثر نبود. سعی کردم با کند کردن داستان آن را مؤثر کنم. نمی‌توانستم با این بیان که: «دوگاچو از یکدیگر نفرت داشتند، شروع کنم، چون هیچکس آن را باور نمی‌کرد. می‌بایستی نفرت را واقعی جلوه دهم.»

پرسش: داستان «پایان دوئل» را کی نوشتید؟

بورخس: فکر می‌کنم یک سال پیش. نه، چرا (با اشاره به دی‌جووانی) شما خیلی بهتر از من می‌دانید، چون چیزهایی دربارهٔ تاریخها می‌دانید که من نمی‌دانم.

دی‌جووانی: در حدود چهارده ماه پیش.

بورخس: حق با شماست. این تدبیر منصفانه‌تان را می‌پذیرم.

پرسش: میل دارم بدانم چه چیزی در حکایت دوگاچو بود که مدّت سی‌سال شیفتهٔ آن شدید و ذهنتان را مشغول کرد.

بورخس: پرسش بسیار دشواری است. نمی‌دانم—مثل این‌است که‌از من بپرسید چرا قهوه یا چای یا آب را دوست دارم.

پرسش: آیا جنبهٔ شوخی آن بود؟

بورخس: نه، شوخی نبود. این داستان به نظرم داستان شومی بود و آن را به صورت شوخی درآوردم تا بازهم شومتر به نظر بیاید. چندتا آدم خلق کردم که داستان را به سبک کمدی نقل می‌کنند تا آن را جدّی‌تر و بی‌رحمانه‌تر نشان دهند.

دی‌جووانی: امّا خود داستان پاسخی است به آنچه که پرسشگر در روایت دیده، اینطور نیست؟

بورخس: ممکن است، امّا شاید من موفّق نبودم، در این صورت به پاسخی دیگر یا یک پی‌نوشت نیازمندم. به نظر شما داستان بیش از حدّ عامیانه یا ساده است؟

پرسش: نه، به نظر من وحشتناک است.

بورخس: خوب، قصد هم این بوده که وحشتناک باشد، یا آنطور که آن‌وقتها می‌گفتیم خشن و بی‌احساس، و برای وحشتناک نشان دادنش، وحشت را به تخیّل خواننده واگذار کردم. نمی‌توانستم خیلی ساده بگویم: «چه ماجرای وحشتناکی اتّفاق افتاد.» یا «این داستان بسیار نفرت‌انگیز است.» در این صورت خودم را دست می‌انداختم. این مسایل باید به خواننده واگذار شود، نه به نویسنده. در غیر اینصورت، همه‌چیز درهم می‌ریزد.

دی‌جووانی: داستان به‌نظر ما خیلی نفرت‌انگیزتر است تا به‌نظر بورخس یا یک آرژانتینی دیگر.

بورخس: نه، من اینقدرها هم بیرحم نیستم.

دی‌جووانی: می‌دانم، امّا منظورم آن است که بیرحمی برای شما سنّتی شده است. سر بریدن چیزی است که آرژانتینیها با آن آشنایند.

پرسش: مسأله سنگدلی نیست. این واقعیت است که دو نفر تا دم مرگ زندگیشان را زیستند.

دی‌جووانی: خوب، در این مورد آنها چه فرقی با ما دارند؟

بورخس: شاید مطلب دیگری باید اضافه می‌شد که من اضافه نکردم،

چون فکر می‌کردم این موضوع در خود داستان روشن می‌شود. دو مرد محکوم به مرگ از فرصتی که به آنها داده شده بود، سپاسگزار بودند— این فرصت که پس از سالها نفرت از هم دریابند کدام یک بهترند. این فرصت دوئل آنها بود.

پرسش: امّا، آیا این همان چیزی بود که شما را جلب کرد؟

بورخس: شاید:

پرسش: می‌خواستم همین را از خودتان بشنوم.

بورخس: در آن مورد، شما مطلبی را برایم روشن می‌کنید که واقعاً حقیقت دارد— اینجا در نیویورک و نه در بوئنوس‌آیرس که داستان را نوشتم. آنچه مرا جلب کرد این بود که این دو نفر خودشان را قربانی نمی‌دانستند. فرصتی در زندگی‌اشان به دست آورده بودند.

دی‌جووانی: موضوع دیگری هست که در اینجا روشن نشده. بورخس این داستان را بلافاصله بعد از داستانی به نام «دوئل» نوشت که چیزی کاملاً متفاوت بود.

بورخس: داستان بسیار آرامی از نوع داستانهای هِنری جیمز.

دی‌جووانی: این داستان بعدی کاملاً مغایر با آن یکی بود و در متن اصلی «دوئل دیگر» یا «دوئل دیگری» نام داشت. وقتی که این داستان را جداگانه در مجلّه نیویورکر انتشار می‌دادیم، نتوانستیم عنوان اصلی را بکار ببریم، چون دیدیم فقط عنوان «دوئل» به آن معنی می‌دهد.

بورخس: آن داستان دیگر، دربارهٔ دو خانم نقاش است که دوستان نزدیک و در عین‌حال، رقیب هم هستند. پس، این داستان کم‌وبیش از نوع داستانهای جین اوستن[۴۳] است، این بخش از رئالیسم نفرت‌انگیز را از « Banda Oriental of Uruguay » گرفتیم.

دی‌جووانی: خانمها که نقّاش هستند سبک مخالف هم دارند.

43- Jane Austen

پرسش: به نظر من عنصری قوی بین «پایان دوئل» و داستان «جنوب» مشترک است. هردوی آنها ظاهراً تلخی بی‌معنای یکسانی دارند. مایلید در آن‌باره توضیحی بدهید؟

بورخس: نمی‌توانم با شما موافق باشم، زیرا «جنوب» واقعاً داستان آرزومندانه‌ای است. وقتی به پدربزرگم می‌اندیشم که در صحنهٔ نبرد کشته شد، وقتی که به پدرش فکر می‌کنم که مجبور بود با ایل و تبارش در جنگهای علیه دیکتاتور روساس[۴۴] بجنگد، یاوقتی به افراد خانواده‌ام می‌اندیشم که سر بریده می‌شدند یا به گلوله بسته می‌شدند، درمی‌یابم که زندگی آرامی را می‌گذرانم. امّا در واقع آرامشی ندارم، زیرا شاید آنها با این چیزها زندگی کرده باشند ولی آنها را احساس نکرده باشند، در حالی که من زندگی منزوی دارم و آن را احساس می‌کنم و این راه دیگری برای زندگی کردن است. و تا آنجا که می‌دانم، شاید یک زندگی عمیق‌تر. به هرحال، نباید از این که نویسنده‌ام شکوه کنم. فکر می کنم سرنوشتهای سخت‌تر از این هم وجود دارد.

امّا در داستان «جنوب» طرح واقعی یا درواقع چندین طرح وجود دارد. یکی از آن طرحها شاید این باشد که مرد روی تخت عمل جرّاحی مرد و کلّ ماجرا برایش یک رؤیا بود، رویایی که در آن می‌کوشید به مرگی که دلخواهش بود برسد. منظورم آن است که می‌خواست دشنه در دست در صحرا بمیرد؛ می‌خواست آنچنان که پدرانش پیش از او جنگیده بودند، جنگ کنان جان ببازد. امّا در «پایان دوئل» فکر نمی‌کنم چنین اندیشهٔ آرزومندانه‌ای وجود داشته باشد. در حقیقت، نمی‌خواستم یکی از آن دو گاچوبوده باشم. فکر می‌کنم از آن پرهیز می‌کردم— مسابقه را نمی‌بردم، با صورت به‌زمین می‌خوردم.

پرسش: شنیدم گفته‌اید که در این داستان چندان به زمان مقیّد نبودید، امّا این دو نفر بطرزی عجیب پس از آنکه مردند، باهم دوئل می‌کنند، هنگامی

44- Rosas

که به فراسوی زمان رسیده‌اند.

بورخس: دقّت نظر بسیار خوبی است و نشان می‌دهد که نمی‌توانم از وسوسهٔ زمان رها شوم.

پرسش: نظرتان دربارهٔ این عقیده که قصّه باید ملتزم به مسایل سیاسی و اجتماعی عصر باشد چیست؟

بورخس: فکر می‌کنم همواره ملتزم هست. نباید در این‌باره نگران باشیم. برای معاصر بودن باید به سبک و روشِ عصر خودمان بنویسیم. اگر من داستانی بنویسم —حتّی دربارهٔ انسان در کره ماه— یک داستان آرژانتینی خواهد بود، زیرا من آرژانتینی هستم؛ همچنین این داستان بر تمدّن غربی استوار خواهد بود، زیرا تمدّنی است که من به آن تعلّق دارم. فکر نمی‌کنم که باید از آن آگاه باشیم. رمان سالامبو[۴۵] اثر فلوبر را برای مثال در نظر بگیرید. او آن را یک رمان کارتاژی نامید، امّا هرکس درمی‌یابد که یک رئالیست قرن نوزدهم فرانسه آن را نوشته است. تصوّر نمی‌کنم یک کارتاژی واقعی چیزی از آن سر دربیاورد؛ تا آنجا که می‌دانم ممکن است آن را یک شوخی بد تلقّی کند. فکر نمی‌کنم که شما باید سعی کنید که به قرن یا عقایدتان وفادار باشید، زیرا در تمام مدّت به آنها پای‌بندید، هرکس صدای بخصوص، سیمایی معیّن؛ سبک خاصّی از نوشتن دارد و حتّی اگر بخواهد، نمی‌تواند از آنها بگریزد. پس، چرا باید نگران مدرن بودن یا معاصر بودن باشیم، چون غیر از این نمی‌توان بود.

مک‌شین: فکر می‌کنم پرسشگر به مسایل سیاسی و اجتماعی هم اشاره کرد. فکر می‌کنید این مسایل باید در قصّه مورد توجّه باشد؟

بورخس: در این داستان، از اینگونه مسایل خبری نبود.

دی‌جووانی: چرا، هست.

بورخس: شاید بوده باشد، امّا تا آنجایی که می‌دانم نگران آن نبودم.

45- Salammbo

بیشتر به فکر دو مرد بودم که مسابقه‌ای را برگزار می‌کردند و سرشان بریده می‌شد و همهٔ قضایا به چشم شوخی یا مزاح نگریسته می‌شد. طبعاً این داستان با تاریخ آرژانتین و اوروگوئه و گاچوها پیوند می‌یابد. با تاریخ سرتاسر امریکای جنوبی گره می‌خورد، با جنگهای آزادیبخش و نظایر آن. امّا من نگران این مسایل نبودم. من فقط برآن بودم که داستانم را به سبک قانع کننده‌ای روایت کنم. این تمام آن چیزی بود که من نگرانش بودم. هرچند که می‌توانید آن را با هرچه که دلخواهتان است، پیوند دهید.

دی‌جووانی: و علی‌رغم هدف شما، داستان بیان جامعی است دربارهٔ سیاست در آن عصر و در آن سرزمین. این هر کسی را راضی خواهد کرد.

بورخس: و شاید دربارهٔ سیاست هر عصر و هر مکان باشد، نمی‌دانم. البتّه این سیاستها تا حدّی تصویری هستند.

پرسش: فکر می‌کنید چگونه هنرمند بایستی با آنان رابطه داشته باشد؟

بورخس: اسکار وایلد می‌گفت: «هنرمند مدرن باید از تجدّد در روش و موضوع پرهیز کند.» البتّه بذله‌گویی می‌کرد، امّا گفته‌اش بر حقیقتی آشکار استوار هست. برای مثال، هومر چندین قرن پس از نبرد تروا[۴۶] آن را نوشت. عقیده‌ای که بر مبنای آن هنرمند باید معاصر باشد، خود عقیده‌ای مدرن است، امّا باید بگویم این عقیده به ژورنالیسم بیشتر تعلّق دارد تا به ادبیات، هیچ نویسندهٔ واقعی تاکنون سعی نکرده است معاصر باشد.

پرسش: شما از منابع بسیاری در نوشته‌هایتان نقل‌قول می‌کنید، از زبانهای زیادی در سرتاسر دنیا. من سؤالی دارم —امیدوارم پرسش خامی نباشد— آیا این نقل‌قولها واقعی هستند یا برساختهٔ خودتان؟

بورخس: متأسفانه برخی از آنها واقعی‌اند، امّا نه همهٔ آنها. در عین‌حال، در داستان حاضر، «پایان دوئل» تا آنجا که در توانم بود سعی کردم

46- Trojan war

روراست باشم. طرح اوّلیه داستان را از نخستین اثر کلیپلینگ به نام «افسانه‌های سادهٔ کوهستان»[۴۷]، به وام گرفتم. من اکنون از تحقیق علمی یا تحقیق ساختگی دست کشیده‌ام. سعی می کنم ساده بنویسم «داستانهای روراست.

پرسش: داستانی دارید دربارهٔ دایرةالمعارف...

بورخس: تصوّر می‌کنم منظورتان داستان Tlön, Uqbar, Orbis Tertius باشد که در آن دایرةالمعارف همهٔ جهان را تغییر می دهد. آن داستان را زمانی نوشتم که خیلی جوان بودم. دیگر در پی آن نیستم آنگونه داستان بنویسم. از هر چیز گذشته، می خواهم تغییر کنم. می خواهم کسی دیگر بودن را بیازمایم، نوشتن به روشی متفاوت را، روشی دور از انتظار.

پرسش: در یکی از داستانهایتان می گوئید که شاید ما شخصیتهایی در رؤیاهای شخص دیگری باشم

بورخس: بلی، آن داستان «ویرانه‌های مدّور» است و تا آنجا که می دانیم ممکن است واقعی باشد. شما خواب مرا می بینید، نه اشتباه می کنم. من خواب شما را می بینم.

پرسش: چگونه این تصویر رؤیا شکل می گیرد؟

بورخس: این یک عقیدهٔ دیرینه است، فکری متعلّق به ایده‌آلیستها، از برکلی[۴۸] و هندوها و نظایر آن.

پرسش: چطور شد که به فکر پیرمنارد[۴۹] نویسندهٔ «کیشوت» افتادید؟

بورخس: دوران نقاهت یک عمل جرّاحی را می گذراندم و نمی دانستم می توانم به نویسندگی ادامه دهم یا نه. بعد به خودم گفتم اگر سعی کنم

47- Plain tales from the hills

۴۸ – Berkeley. فیلسوف ایرلندی (۱۶۸۵ – ۱۷۵۳ م.) – م.

49- Pierre Menard

مقاله‌ای انتقادی بنویسم و موفّق نشوم، آن وقت می‌فهمم، که دیگر امیدی نیست، ولی اگر سعی می‌کردم شعری بگویم، این چیزی را برایم روشن نمی‌کرد، چون این موهبت را یا الهه‌ها ارزانی می‌کنند یا روح‌القدس. پس دست به کار جدیدی زدم— داستانی که اندکی طنز هم بود و هنگامی که کار را تمام کردم، فهمیدم که می‌توانم به ادبیات باز گردم و آدمی باشم... خوب، خوشبخت که نه، چون هیچکس خوشبخت نیست، امّا دست کم آدمی که احساس کند زندگی برایش به طریقی توجیه‌پذیر است. بسیاری از مردم بوئنوس‌آیرس و دو نفر از آشنایان اهل ادب من کلّ موضوع را جدّی گرفتند. یکی از آنها به من گفت: «البتّه چیزهای زیادی دربارهٔ پیرمنارد می‌دانم، تصوّر می‌کنم دیوانه بود». و من پاسخ دادم: «بلی، من هم همینطور فکر می‌کنم» امّا دیوانگی‌اش نوع جالبی از دیوانگی بود، اینطور نیست؟» آن یکی از نخستین داستانهایی بود که نوشتم، البتّه من یکسر می‌گویم که آن اوّلین داستان بود، امّا در واقع دومین یا سومین بود.

پرسش: از کجا می‌فهمید که یک حکایت ممکن است برای شما قابل استفاده باشد؟

بورخس: وقتی حکایتی را می‌شنوم که فکر می‌کنم جالب است، آن را برای دوستانم نقل می‌کنم. بعد به طریقی احساس می‌کنم که باید آن را بنویسم. این سالها بعد پیش می‌آید. اگر امروز حکایتی برایم نقل کنید تا چهار یا پنج سال دیگر به مرحلهٔ چاپ نخواهد رسید، چون پیشرفت کار تدریجی است. تصوّر می‌کنم نویسندگان دیگر حکایتی را بشنوند و بلافاصله داستان را خلق کنند، امّا من باید بنشینم و صبر کنم و موقعی که آن لحظهٔ مناسب فرارسید، باید کاملاً آماده باشم و سعی کنم آن را دستکاری و سرهم‌بندی نکنم.

پرسش: می‌خواهم در مورد داستان «مردی از گوشهٔ خیابان» پرسشی مطرح کنم.

بورخس: نخستین داستانی بود که نوشته بودم. بی‌نهایت ازش نفرت دارم.

پرسش: می‌گویند که تحت‌تأثیر فیلمهای گانگستری یوزف‌فن اشترن‌برگ[۵۰] بوده.

بورخس: بله. درست است، تحت‌تأثیر داستانهای چسترتون هم بود. آن را به‌عنوان یک آزمایشی ادبی‌نوشتم. می‌خواستم داستانی بنویسم که در آن همه چیز بصری باشد. بنابراین، آن داستان به هیچ‌وجه به سبک رئالیستی نوشته نشد. کلّ ماجرا را همچون نوعی باله در نظر داشتم. مدّتها بعد، داستان را آنگونه که امکان وقوعش می‌رفت، بازنویسی کردم و آن را «افسانه روسندو»[۵۱] نامیدم. هنگامی که داستان «مردی از گوشهٔ خیابان» را نوشتم، خیلی خوب می‌دانستم که تمامش غیرواقعی است، امّا چون به دنبال واقعیت نبودم، برایم اهمیتی نداشت. من فقط می‌خواستم یک داستان زنده و بصری بنویسم. البتّه به سبکی کم‌وبیش اپرایی از کار درآمد که باید از این بابت پوزش بخواهم.

پرسش: در فیلمهای اشترن‌برگ توازنی بین جنبه‌های بصری و واقع گرایی وجود دارد. تا چه حدّ به این توازن فکر می‌کردید؟

بورخس: من در تمام مدّت به یوزف اشترن‌برگ و چسترتون فکر می‌کردم. بیشتر مدیون اشترن‌برگ هستم، زیرا به پایان مؤثری دست می‌یافت، امّا از آنجایی که او فیلم می‌ساخت و مجبور بود نکات بصری را رعایت کند، در مورد خودم فکر می‌کنم تأثیرات بصری واقعاً ضرورتی نداشت. می‌توانید داستانی را نقل کنید بدون اینکه زیاد زنده یا بصری باشد. در واقع به نظر من اگر بیش از حد به دنبال زنده بودن مطلب باشید، در حقیقت از واقع گرایی فاصله می‌گیرید، چون نگاه کردن به چیزها به آن سبک آنها را تیره و کدر می‌کند. می‌دانستم که داستانم واقعی نیست، امّا هرگز فکر نمی‌کردم که مردم

50- Josef Von Sternberg

51- Rosendo's Tale

به نمای ظاهری آن توجه کنند. در پیشگفتار کتابی که این داستان در آن چاپ شد یعنی، «تاریخ جامع رسوایی» من حتّی از استونسن[۵۲]، چسترتون و آن فیلمهای ستایش انگیز اشترن‌برگ نام بردم.

پرسش: در هر حال، داستان زیبایی است.

بورخس: جسارتاً عرض کنم که با شما موافق نیستم. بدترین داستانی است که تا به حال نوشته‌ام.

دی‌جوانی: تمام مردم بوئنوس‌آیرس این داستان را دوست دارند...

بورخس: چون داستان احساسات برانگیزی است، و این توهم را به خواننده می‌دهد که ما زمانی آدمهایی بسیار شجاع و با دل و جرأت و بسیار رومانتیک بوده‌ایم.

پرسش: امّا این داستان واقعهٔ مهمی در ادبیات آمریکای لاتین بوده است. فکر می‌کنم رویکردی جدید در خود داشت.

دی‌جوانی: نکته آن است که بورخس دوباره نظیر آن را ننوشت. او به نوشتن داستانهای بهتری پرداخت. «مردی از گوشهٔ خیابان» در سال ۱۹۳۳ نوشته شده بود.

بورخس: البتّه، بسیاری از مردم معتقدند که من پس از نوشتن آن داستان سقوط کرده‌ام.

دی‌جوانی: کتاب جدید بورخس به نام «گزارش دکتر برودی»[۵۳] به همان مایه‌ها بازمی‌گردد، امّا به سبکی کاملاً متفاوت.

بورخس: بله، به سبکی سرراست.

دی‌جوانی: شخصیتهای آن داستان در صحنه ایستاده بودند و بر سر حضار فریاد می‌کشیدند. باید ایتالیایی باشیم تا آن را درک کنیم، چون خیلی اپرایی است.

پرسش: در بسیاری از داستانها و شعرهایتان به نظر می‌رسد نگران «زمان» هستید.

۵۲ – Stevenson، شاعر و نویسنده اسکاتلندی (۱۸۵۰–۱۸۹۴م.) – م.

53- Doctor Brodie's Report

بورخس: خوب، زمانی که ساعت نشان می دهد، قراردادی است، مگر نه؟ امّا زمان واقعی، برای مثال وقتی دارند دندانتان را می کشند، براستی بیش از حدّ واقعی است. یا به طریقی کاملاً متفاوت زمان ترس را در نظر بگیریم که لحظه‌ها به کندی می گذرد. بله، زمان همیشه مرا وسوسه کرده است.

پرسش: پرسشهایی داشتیم دربارهٔ نویسنده و تعهدش نسبت به زمانش و پرسشهایی در مورد واقعیت و رؤیاها. سطری در داستان «پدروسالوادورس»[۵۴] وجود دارد که نمی دانم دید شخص شماست یا نه.

بورخس: اگر می توانستم آن سطر را به خاطر بیاورم، کمکی بود.

پرسش: من می خوانم:... اندیشهٔ مشخّصی نداشت، حتّی درباره نفرتش و خطری که تهدیدش می کرد— فقط آنجا بود، درسردابه.

بورخس: پدر و سالوادورس را مرد ساده‌اندیشی می انگاشتم. نمی دانم آیا برایتان جالب خواهد بود بدانید که من دو ماه قبل با نوه‌اش ملاقات داشتم یا نه. این مرد هم سالوادورس نام داشت و با گفتن اینکه پدربزرگش دوازده سال در سرداب گذرانده بود، نَه، نُه سال که من نوشته بودم و اینکه او یک نظامی بود، مرا از اشتباه درآورد. این واقعیت دوم برای من جاذبه‌ای نداشت، زیرا انتظار نداشتم که یک سرباز مدّت دوازده سال در یک سرداب پنهان بماند، در حالی که امکان داشت یک غیرنظامی این کار را بکند. علاوه بر آن، سالوادورس نمی دانست که مجبور است آن همه مدّت صبر کند. شاید فکر می کرد که هرشب آخرین شب خواهد بود.

دی جوانی: نمی دانم پاسخ پرسش داده شد یا نه، نظرتان چیست؟

بورخس: نه، شاید نه. امّا اوّل پرسش را به کلّی از یاد برده‌ام.

پرسش: در داستان «الف» شما شخصیتی دارید، به نام بورخس. چون مسلّم می دانم که آنچه برای او اتّفاق می افتد قصّه است و نه حقیقت، چطور از نام خودتان استفاده کردید؟

54- Pedro Salvadores

بورخس: خوب، فکر می کردم آن نوع ماجرا برای خود من روی می دهد. علاوه بر آن، بئاتریس ویتربو[۵۵] هم مرا وسوسه کرد— البته تحت نام دیگری— این شد که نام خودم را به کار بردم.

دی جوانی: در چند جا این کار را کرده اید.

بورخس: البتّه: همیشه این کار را می کنم. سعی ندارم خودم را مضحکه این و آن کنم. این یک ترفند ادبی کهنه است— کاری که بوسوئل[۵۶] کرد، وقتی که زندگی نامهٔ جانسون را می نوشت. او خود را به صورت یک شخصیت مضحک درآورد، امّا آدم مضحکی نبود. بوسوئل مرد بسیار باهوشی بود.

فکر می کنم کسی چیزی پرسید— یا شاید این سؤال را بارها شنیده ام و اینطور فکر می کنم که حالا می شنومش— دربارهٔ تعهد نویسنده در برابر زمانه اش. فکر می کنم وظیفهٔ نویسنده، نویسنده بودن است و اگر بتواند نویسندهٔ خوبی باشد، وظیفه اش را انجام داده است. علاوه بر این به نظر من عقاید شخصی چیزی سطحی و ظاهری است. برای مثال، من آدم محافظه کاری هستم، از کمونیسم بیزارم، از نازیسم بیزارم، از ضدّ سامی بودن نفرت دارم و نظایر آن. امّا نمی گذارم این عقاید راهی به نوشته هایم باز کنند— مگر زمانی که جنگ شش روزه[۵۷] سخت به هیجانم آورده بود. بطور کلّی می کوشم عقایدم را در محفظه ای بسته نگاهدارم. همه عقاید مرا می دانند. امّا تا آنجا که به رؤیاها و داستانهایم مربوط است، باید از آزادی کامل برخوردار باشند، نظرم این است. نمی خواهم به زور در آنها دخالت کنم، من قصّه می نویسم، نه حکایت اخلاقی.

شاید، باید صریحتر حرف بزنم. من مخالف ادبیات ملتزم هستم، چون معتقدم این براین فرضیه استوار است که نویسنده نمی تواند هرچه می خواهد

55- Beatriz Viterbo 56- Boswell

۵۷- جنگ شش روزه اعراب و اسرائیل در سال ۱۹۶۷ — م.

بنویسد. برای روشن شدن موضوع، باید بگویم که اگر حتّی زندگینامه‌نویس هم باشم، موضوعاتم را انتخاب نمی‌کنم، بلکه موضوعات مرا انتخاب می‌کنند. بیشترین تلاشم را می‌کنم تا در برابر آنها مقاومت کنم، امّا آنها پیوسته وسوسه‌ام می‌کنند. و به همین دلیل، سرانجام مجبورم بنشینم و آنها را روی کاغذ بیاورم و برای رها شدن از دست آنها به چاپشان بسپارم.

همچنین باید به یادداشت که اغلب بین آنچه نویسنده در نظر دارد و آنچه در عمل نوشته می‌شود، تفاوت وجود دارد. من اکنون به یک نویسندهٔ ملتزم، یعنی رودیارد کیپلینگ می‌اندیشم که در تلاش بود به یاد هموطنان فراموشکار بریتانیایی‌اش بیاورد که آنها توانسته بودند امپراطوریی تشکیل دهند و البتّه به سبب این حرفها مردم او را خارجی می‌پنداشتند. سرانجام او کتابی نوشت به نام (و این هم نمونه‌ای است از مجامله‌کاری بریتانیای) **چیزی دربارهٔ خودم**— نه همه چیز، بلکه مختصری از خودش— و در پایان می‌گوید که نویسنده باید بتواند علیه موضع اخلاقی شخصی خودش چیز بنویسد. کیپلینگ برای مثال نویسندهٔ بزرگ ایرلندی سویفت[۵۸] را ذکر می‌کند که از نوع بشر رنجیده خاطر بود، امّا هم او در نخستین بخش از **سفرنامهٔ گالیور** مطالبی نوشت که برای کودکان دلپذیر است.

پرسش: نمی‌دانم میل دارید توجیهی از مخالفتتان، با رژیم پرون بیان کنید یا نه...

بورخس: بله، چه اشکالی دارد. مخالفت من آشکار بود، امّا در کار ادبی‌ام تأثیری نداشت. در تمام مدّت سخنرانیهایم را داشتم؛ رئیس **انجمن نویسندگان آرژانتین** بودم و در هر سخنرانی نیشی به پرون می‌زدم. همه می‌دانستند که من مخالف او هستم و دلیلش آن بود که به محض اینکه ما به **انقلاب آزادیبخش** دست یافتیم، من به ریاست **کتابخانهٔ ملّی** انتخاب شدم. آنها به یک فرد ضدّپرون نیاز داشتند و مرا می‌شناختند. مادرم، خواهرم و برادرزاده‌ام همه در زندان بودند؛ کارآگاهی مرا تعقیب می‌کرد که برحسب تصادف ضدّ پرون بود

---

۵۸ — Swift، نویسنده ایرلندی (۱۶۶۷ — ۱۷۴۵م.) — م.

ولی مجبور بود در شغلش انجام‌وظیفه کند. امّا هیچوقت این مسایل را وارد شعرها یا داستانهایم نکردم. حساب همهٔ آنها را جدا می‌کردم، از این‌رو فکر می‌کنم یک آرژانتینی خوب بودم و در عین‌حال، سخت می‌کوشیدم که نویسندهٔ خوبی هم باشم، نویسنده‌ای که دو موضوع را باهم نیامیزد.

پرسش: نظرتان دربارهٔ داستان ستوان نازی چیست؟

بورخس: «سرود عزای آلمانی». آنچه در آن داستان پیش آمد کاملاً چیز دیگری است. البتّه من طرفدار متفقین بودم— جناح آمریکائیها. وقتی آلمانیها شکست خوردند، احساس شادی و آسودگی بسیار کردم، امّا در عین‌حال فکر می‌کردم شکست آنها به‌گونه‌ای فاجعه‌آمیز است؛ زیرا شاید آنها تحصیل کرده‌ترین افراد اروپا را داشتند و از یک ادبیات خوب و سنّت فلسفی و شعر خوب برخوردار بودند. باوجود این، این ملّت را مرد دیوانه‌ای به نام آدولف هیتلر فریفته بود و فکر می‌کنم این فاجعه است. آن‌وقت بود که سعی کردم مجسّم کنم که یک نازی واقعی چگونه آدمی است. منظورم کسی است که فکر می‌کرد خشونت به‌خاطر خود خشونت واقعاً ستودنی است. پس فکر می‌کردم این نمونهٔ کامل یک نازی اهمیّتی به شکست نمی‌دهد. بالا تر از همه، شکستها و پیروزیها تنها به بخت و اقبال بستگی دارند، ممکن بود او از این واقعیت خوشحال باشد، حتّی اگر امریکائیها و انگلیسیها جنگ را برده بودند. طبعاً هنگامی که با نازیها هستم می‌بینم که آنها با تصوّر من از نازیها تفاوت دارند، امّا این قرار نبود یک جزوهٔ سیاسی باشد. مقصودم بیان این واقعیت بود که در سرنوشت یک نازی واقعی چیزی فاجعه‌آمیز وجود دارد. مگر اینکه در وجود یک نازی واقعی شک کنم. دست کم، وقتی به آلمان رفتم، هرگز یک نازی واقعیِ ندیدم. آنها همه برخود دل می‌سوزاندند و از من هم می‌خواستند که برایشان دل بسوزانم. آنها خیلی احساساتی و کم‌وبیش وارفته بودند.

پرسش: شنیده‌ام که شما زمانی منتخبی از داستانهای جنایی‌منتشر کردید. میل دارید در آن‌باره توضیح دهید؟

بورخس: تصور می‌کنم انتخابهایم کاملاً روشن بود. با داستانی از ادگارآلن‌پو آغاز کردم و بعد داستانهای مختلفی جمع‌آوری کردم، برای مثال داستان «راز کمان بزرگ» اثر ایزرائیل زنگویل[۵۹]، داستان زیبایی از جک لندن و نمونه‌های برجسته‌ای از آثار چسترتون، ادن فیلپوتس[۶۰] و الری کوئین[۶۱] و نظایر آن. امّا فکر می‌کنم «پو» نوع کامل این داستان را خلق کرد. تمام داستانهای جنایی از او سرچشمه می‌گیرد، هرچند که ویلکی کولینز[۶۲] نیز کوشید به طرزی متفاوت در این زمینه قلم‌آزمایی کند. او نوولهای کارآگاهی بلندی نوشت که در آنها قهرمانان مهمتر از موضوع داستانند— بجز در سنگ ماه که موضوع خیلی زیباست.

پرسش: کنان دویل[۶۳] چطور؟

بورخس: بله، به یاد دارم که یکی از بهترین داستانهایش را به نام «مجمع مو سرخها» ترجمه کردم. این ترجمه با کمک یکی از نویسندگان خوب آرژانتین به نام آدولفو بایوکازارس انجام شد. ما تمام داستان را خیلی دقیق مرور کردیم و به دقّت از ترجمه دورتی سایرز[۶۴] فاصله گرفتیم، زیرا از کارش راضی نبودیم.

مک‌شین: میل دارید دربارهٔ همکاریتان با بایوکازارس مطلبی بیان کنید و اینکه نتیجه آن چه تفاوتی با کار خودتان دارد؟

بورخس: تفاوتش از آنجاست که وقتی باهم کار می‌کنیم به گفته یونانیها شخص سومی وارد کار می‌شود. یعنی ما به عنوان دو دوست یا دو نویسنده به خودمان نگاه نمی‌کنیم؛ فقط سعی می‌کنیم داستانی خلق کنیم، وقتی کسی از من می‌پرسد: «آیا آن جمله مال شماست، یا مال همکارتان،

59- Israel Zang will
60- Eden Phillpotts
61- Ellery Queen
62- Wikie Collins
63- Conan Doyle
64- Dorothy Sayers

نمی‌توانم به او بگویم و نمی‌دانم کدام‌یک از ما طرح کار را ابداع کرده‌ایم. این تنها روش ممکن است. امّا چرا باید از بایوکازارس حرف بزنیم؟ چون همکار بسیار نزدیکم نورمن توماس دی‌جووانی اینجاست. ما به‌همان روش کار می‌کنیم. وقتی ترجمه می‌کنیم یا اشعار و نوشته‌هایی را به انگلیسی بازمی‌نویسیم، خودمان را دو نفر نمی‌بینیم. فکر می‌کنیم در واقع هنگام کار یک نفریم. تصوّر می‌کنم همان چیزی است که افلاطون در مکالماتش انجام داد. هنگامی که شخصیتهای زیادی داشت، می‌خواست تمام جوانب مسأله را ببینید. شاید تنها راه فراهم کردن زمینهٔ همکاری همان روش باشد— این که دو یا سه نفر فکر کنند که یک فرد هستند و موقعیتهای شخصی را از یاد ببرند و کاملاً در اختیار کار باشند و به کمال رساندن آن.

پرسش: در پایان مقالهٔ «انکار تازهٔ زمان[۶۵]» خود شما نمی‌دانید که قادرید نظام اخلاق جدیدی عرضه کنید یا نه، چنین نظامی دارید؟

بورخس: نه، فکر نمی‌کنم داشته باشم. علاوه‌براین عنوان مقاله گونه‌ای طنز دارد. اگر زمان وجود نداشته باشد، نمی‌توان آن را انکار کرد. امّا زمانی که مقاله را «انکار تازهٔ زمان» نامیدم، نوعی شوخی با خودم کرده بودم. من منطقاً به این بحث اعتقاد دارم، و فکر می‌کنم اگر مقدمه را بپذیریم، بحث معتبر است— هرچند که در عین‌حال متأسفانه زمان هم اعتبار می‌یابد. و این بسیار عقلانی‌تر از استدلال من یا حتّی هیوم، برکلی و شوپنهاور است.

پرسش: چرا شما از دنیای فانتزی و دایرةالمعارف فاصله گرفتید و به دنیای واقعی نزدیکتر شدید.

بورخس: دلیلش این بود که چند نویسنده در بوئنوس‌آیرس وجود دارند که داستانهای بورخس را برای من بنویسند. آنها به دنبال هزار توها و آینه‌ها و ببرها و از این دست چیزها هستند و این کار را البتّه بهتر از من انجام می‌دهند. آنها نویسندگانی جوانترند. در حالی که من پیر و کم‌وبیش خسته‌ام. علاوه‌بر

65- New Refutation Of time

آن، من در پی آزمون چیزهای تازه هستم؛ آخرین کتابم،«گزارش دکتر برودی »که ممکن است برای خواننده‌های بسیاری بیمزه به‌نظر برسد، برای من تجربه است و خطر کردن.

پرسش: شما بسیار آگاهانه در مورد تفاوت بین داستان کوتاه و نوول حرف زده‌اید، آیا تا به‌حال برآن بوده‌اید که نوول بنویسید؟

بورخس: نه، چون تاکنون میل به خواندن نوول نداشته‌ام. به داستانهای کوتاه علاقه‌مندم؛ امّا برای نوشتن نوول بیش از حدّ تنبل هستم. پس از نوشتن ده یا پانزده صفحه کاملاً خسته می‌شوم. امّا راستش را بخواهید، اخیراً داستان بلندی نوشته‌ام به نام «کنگره» که ممکن است یکی از بهترین داستانهایم باشد. دست کم، من اینطور فکر می‌کنم، چون آخرین داستانی است که نوشته‌ام و برای ادامه دادن به نویسندگی چنین احساسی لازم است.

پرسش: فکر می‌کنم این داستانهای مربوط به دوئل شکل سبک یافته‌ای از مواجهه دو نفر است و این کار مستلزم آن است که آنها متعلّق به عصر خودشان باشند. در حالی که در «انکار تازهٔ زمان» شما می‌گوئید لحظه‌های معاصر وجود ندارد، نمی‌دانم چگونه این مسأله را توجیه می‌کنید.

بورخس: خودم هم نمی‌دانم، آقا، با شما موافقم.

پرسش: اگر آنها نمی‌توانند معاصر باشند، باید سرمدی باشند.

بورخس: در آن مورد، شما باید آن داستان را بنویسید، زیرا ابداع شماست و نه من. فکر می‌کنم این موضوعی کاملاً متفاوت و ظریف است.

پرسش: تصوّر می‌کنم گفته‌اید که وقتی نویسنده به شهرت می‌رسد، این شهرت دلیلی نادرست دارد. فکر می‌کنید این در مورد خودتان هم صادق است؟

بورخس: کاملاً یقین دارم. فکر می‌کنم مردم این کشور به من لطف دارند نخست به این دلیل که ظاهراً خیلی آسان از کسی خوششان می‌آید و دیگر بدان سبب که آنها مرا به چشم خارجی نگاه می‌کنند و یک خارجی مشکل بتواند رقیب باشد. دوم اینکه فکر می‌کنند من بکلّی نابینا هستم و کوری خودش

احساس همدردی می‌آورد. پس، می‌بینید که این عناصر —خارجی بودن،پیر بودن و کوری— ترکیب بسیار نیرومندی به وجود می‌آورد.

دی‌جووانی: البتّه، شهرت شما ربطی به این که کسی داستانهای شما را خوانده باشد ندارد.

بورخس: باید بگویم، مردم به رغم داستانهایم، مرا دوست دارند.

پرسش: هنگامی که داستانی مثل «پیر منارد» را می‌نویسید، آیا دیگران را دست می‌اندازید یا خودتان را؟

بورخس: فکر می‌کنم شوخیهای من غیرشخصی باشند. من کسی را ریشخند نمی‌کنم. با خودم هم شوخی نمی‌کنم. به خاطر نفس شوخی آن کار را می‌کنم.

دی‌جووانی: متأسفانه وقت ما به پایان رسیده است.

بورخس: امّا، البتّه، چون زمان واقعیت ندارد...

بخش دوم:

شعر

شعر

مک‌شین: فکر می‌کنم ساده‌ترین شیوه برای آغاز بحث آن است که از بورخس بخواهیم تفسیرهایی کلّی دربارهٔ سرودن شعرهای خودش بیان کند.

بورخس: بله، فکر خوبی است. البتّه، یکی از فوت‌وفنها سخنرانی نکردن است. آنچه روی می‌دهد، به‌ناچار روی داده است — همه‌چیز خیلی زود جزو گذشته می‌شود. خوب، فکر می‌کنم با بیان سخنان بسیار پیش‌پا افتاده و روشن گوی را می‌غلتانم. آخر از هر چیز گذشته، همهٔ ما می‌کوشیم شاعر باشیم. به رغم شکستهایم، همچنان سعی دارم شاعر باشم. (همین روزها ۷۲ ساله خواهم شد)[1].

تصوّر می‌کنم شاعران جوان مایل باشند از مشکلترین موضوع شعر، شعر سپید (آزاد) شروع کنیم. این اشتباه بسیار بزرگی است. من برمی‌گردم به مطلبی که شاعر آرژانتینی، لئوپولدولوگونس[2] در سال ۱۹۰۹، در کتابی با عنوان « *Lunario sentimental* »که هنوز هم یک کتاب انقلابی است، بیان کرد. او در پیشگفتار کتابش نوشت که در شعر دست به تجربه‌هایی زده، سعی

۱- در بهار سال (۱۹۷۱ م) این جلسه تکمیل شده است — م.

2- Leopoldo Lugones

کرده بود در آفرینش وزنهای جدید و ترکیبات تازه‌ای در وزنهای «قدیم» مثل شعرهای هشت هجایی، یازده هجایی، چهارده هجایی و غیره کارهایی بکند... می‌دانست که آنچه می‌کند، تندروی و به احتمال زیاد توأم با ناکامی است، امّا می‌خواست به یاد خوانندگانش بیاورد که به آنها نشان داده که به شکل کلاسیک شعر تسلّط دارد. او اضافه می‌کرد که آدم نمی‌تواند با انقلابی بودن آغاز کند، امّا در مورد خودش، احساس می‌کرد که شایستگی این تجربه را دارد. چون چند کتاب شعر خوب، یا دست کم شعر کلاسیک قابل تحمّل منتشر کرده بود. فکر می‌کنم این حرفها صادقانه است. امّا صرفاً یک بحث اخلاقی است. اگر لازم باشد، بحث بهتری را می‌توان پیش کشید. برای مثال، اگر بخواهید غزلی بگوئید، این توهم را دارید که واقعاً چیزی پیش رویتان هست و آن قالب غزل است، خواه شکل ایتالیایی را انتخاب کنید یا شکسپیری را، این شکل وجود دارد، پیش از آنکه یک مصرع از غزل را گفته باشید. پس از آن باید واژه‌های هم قافیه را پیدا کنید. این واژه‌های هم‌قافیه دامنهٔ کارتان را محدود و آسانتر می‌کند. این بدان معنی نیست که من غزل را به شعر آزاد ترجیح می‌دهم. هردو را دوست دارم. اگر بهترین صفحات شعر «برگهای علف»[3] والت و تمن[4] را بیاورید و از من بپرسید آیا آنها را بهتر از غزلی از شکسپیر یا وردزورث[5] یا کیتز[6] یا ییتس[7] می‌دانم یا نه، در پاسخ می‌گویم که پرسش بی‌معنی است. هیچ ضرورتی ندارد از یکی خوشمان بیاید و دیگری را خوش نداشته باشیم، می‌توان هردو را داشت. امّا تفاوت در آن است که اگر دست به سرودن غزل بزنید، پیشاپیش چیزی در اختیار دارید و خواننده می‌تواند شکل را پیش‌بینی کند، در

3- Leaves of Grass

۴ – Walt whitman، شاعر آمریکایی (۱۸۱۹ – ۱۸۹۲م.) – م.

۵ – Words worth، شاعر انگلیسی (۱۷۷۰ – ۱۸۵۰م.) – م.

۶ – Keats، شاعر انگلیسی (۱۷۹۵ – ۱۸۲۱م.) – م.

۷ – Yeats، شاعر ایرلندی (۱۸۶۵ – ۱۹۳۹م.) – م.

حالی که اگر بخواهید شعر آزاد بگوئید، همه‌چیز را باید از خودتان مایه بگذارید. شعر آزاد بسیار بیشتر از شعر کلاسیک به مهارت نیاز دارد. البته، اگر والت ویتمن باشید، آن نیروی درونی یا انگیزهٔ درونی را خواهید داشت که توان و شایستگی گفتن شعر آزاد را به شما بدهد. ولی این امکان برای اکثر ما وجود ندارد. وقتی نخستین جلد کتابم، **هیجان بوئنوس آیرس** را در سال ۱۹۲۳، انتشار دادم، این اشتباه را مرتکب شدم. این کتاب را به شعر آزاد سرودم — البته ویتمن را خوانده بودم — زیرا فکر می‌کردم که آسانتر است. حالا می‌دانم که شعر آزاد بسیار دشوارتر است. اگر بخواهم شعری دربارهٔ انگیزهٔ زمان بگویم، اگر بخواهم با عجله چیزی بنا کنم، به قالب منظوم روی می‌آورم. بنابراین، توصیه‌ام به شاعران جوان این است که با شکل کلاسیک شعر آغاز کنند و تنها پس از آن، انقلابی شوند. گفته‌ای از اسکاروایلد را به خاطر می‌آورم، گفته‌ای پیامبرگونه: «اگر غزل، یعنی شکلهای منظوم شعر نبود، ما همه دست‌بسته در اختیار نبوغ بودیم.» این چیزی است که امروز پیش آمده؛ دست کم چیزی است که در کشور ما رایج است. تقریباً هر روز کتابهای شعری دریافت می‌کنم که مرا دست‌بسته در اختیار نبوغ می‌گذارد. یعنی کتابهایی که به نظرم کاملاً بی‌معنی هستند. حتّی استعاره‌ها در آنها قابل تشخیص نیستند. استعاره قرار است دو چیز را به‌هم ربط دهد، امّا در این کتابها اصولاً ارتباطی نمی‌بینم. احساس می‌کنم که همه‌چیز بگونه‌ای تصادفی و بی‌هدف به‌وجود آمده، درست مثل اینکه کامپیوتر دیوانه‌ای آنها را ردیف کرده باشد. آنوقت انتظار دارند که من چیزی را احساس کنم یا از چیزی لذّت ببرم. من در کتاب اوّلم همان اشتباه نابغه‌ها را مرتکب شدم (سپس در دومین کتابم و حتّی شاید در سومین کتابم) و بعدها فهمیدم که چیزی واقعاً جادویی و غیرقابل توصیف در غزل هست. این شکل است که بخودی خود نیمه تصادفی به‌نظر می‌رسد و باتوجّه به الگوهای مختلف و طرحهای مقفّی — ایتالیایی، شکسپیری، اسپنسری — توان ایجاد انواع بسیار متفاوت شعر را دارد.

مقصودم از این حرفها این است که در طول زمان برای شکستن قواعد باید آنها را شناخت. حالا همهٔ اینها خیلی روشن است، امّا به رغم وضوحش، ظاهراً اکثر جوانان، حالا بزرگترها به کنار، آن را درک نمی‌کنند. کمی بعد می‌توانیم، برخی از شعرهایم را بررسی کنیم تا ثابت شود خودم از آنچه گفته‌ام خیلی مطمئن نیستم، چون متأسفانه بیشتر آنها شعر آزاد است. امّا من پس از آنکه شکلهای دیگر شعر را تجربه کردم به شعر آزاد روی آوردم.

این مرا به موضوع جالب دیگری می‌رساند: چرا گاهی شعر آزاد و گاهی غزل می‌سرایم؟ این رمز اصلی است —چگونه شعرهایم نوشته می‌شود. ممکن است در خیابان گردش کنم یا از پلّه‌های کتابخانه ملّی بالا و پایین روم— حالا دارم به بوئنوس آیرس فکر می‌کنم— و یکباره متوجّه می‌شوم که چیزی دارد اتّفاق می‌افتد. بعد یک‌جا آرام می‌گیرم باید مراقب آنچه اتّفاق می‌افتد، باشم. ممکن است یک داستان باشد یا شاید یک شعر، به صورت شعر آزاد یا به شکل دیگر. در این مرحله آنچه مهم است تحریف‌نکردن است. مبادا جاه‌طلب باشیم، باید بگذاریم روح‌القدس یا الهه یا ضمیر ناخودآگاه —اگر اسطورهٔ جدید را ترجیح می‌دهید— هرچه می‌خواهند بکنند. بعد در وقت مناسب، اگر خودم را گول نزده باشم، سطری از شعر یا شاید اندیشه‌ای وهم‌آلود—احتمالاً نگاهی آنی— از یک شعر به ذهنم می‌رسد، راهی طولانی است، اغلب بزحمت می‌توانم چیزی را تشخیص بدهم؛ بعد آن شکل نامعلوم، آن ابر بی‌شکل، شکل می‌گیرد و می‌شنوم که صدای درونم چیزی می‌گوید. از ضرب‌آهنگ آنچه اوّل می‌شنوم، می‌فهمم که در آستانهٔ سرودن شعر هستم یا نه، حال چه غزل باشد چه شعر آزاد. این یک راه شعر سرودن است.

راه دیگر که فکر نمی‌کنم روش درستی باشد، داشتن طرح از پیش تعیین شده است. امّا آن طرح هم در عین‌حال به من القا می‌شود. برای مثال، دو یا سه روز قبل یکباره دریافتم که فکری برای طرح یک شعر دارم. امّا هنوز بسیار زود است که به مرحلهٔ عمل برسد. باید منتظر فرصت باشم و در زمان معیّن این

فرصت فرا می‌رسد. وقتی خودم دو یا سه بیت را آغاز می‌کنم، شکل عمومی همه‌چیز را درمی‌یابم و می‌دانم که به صورت شعر آزاد است یا به سبک قدیم. همهٔ این مسایل به جملهٔ ساده‌ای خلاصه می‌شود: شعر باید به شاعر الهام شود. فکر نمی‌کنم شاعر بتواند به اراده خود بنشیند و شعر بگوید. اگر هم چنین کند، چیز باارزشی خلق نمی‌کند. من نهایت سعی خودم را می‌کنم تا در مقابل این وسوسه مقاومت کنم. اغلب درمی‌مانم که چگونه چند کتاب شعر سروده‌ام! امّا من می‌گذارم تا شعر سماجت کند و گاهی آنها بسیار سمج و سرسختند و خودشان را به من تحمیل می‌کنند. آن‌وقت است که فکر می‌کنم، «اگر آن را ننویسم، یکسر برمن فشار می‌آورد و نگرانم می‌کند؛ بهترین راه روی کاغذ آوردن است.» آن‌وقت نوشته می‌شود. توصیه هوراس[۸] را به کار می‌بندم و مدّت یک هفته یا ده روز کنارش می‌گذارم. بعد، البتّه درمی‌یابم که اشتباههای چشمگیر زیادی مرتکب شده‌ام، بنابراین آنها را مرور می‌کنم. پس از سه یا چهار بار تلاش درمی‌یابم که نمی‌توانم بهتر از آن بگویم و هر تغییر دیگری شاید خرابترش کند. آن‌وقت است که شعر را چاپ می‌کنم. حالا، چرا آن را منتشر می‌کنم؟ آلفونسو رِیِس[۹]، بزرگترین نثرنویس مکزیکی و در بعضی موارد بزرگترین شاعر مکزیک به من گفت: «باید آنچه رامی‌نویسیم، منتشر کنیم، چون در غیر این صورت، یکسر تغییرش می‌دهیم و همه شکلهای ممکن را آزمایش می‌کنیم و فراتر از آن نمی‌رویم.»

پس بهترین راه منتشر کردن آن و رسیدن به کارهای دیگر است. من خیلی کم از اشعارم را از بر دارم چون آنچه را می‌نویسم، دوست ندارم. در واقع، حس می‌کنم خودم را در سروده‌های شاعران دیگر خیلی بهتر می‌یابم تا در نوشته‌های خودم، چون همهٔ اشتباهاتم را می‌دانم— از همهٔ چاله‌چوله‌ها خبر

---

۸ — Horace، شاعر رومی قرن اول پیش از میلاد — م.

9- Alphonso Reyes

دارم. می‌دانم که فلان بیت ضعیف است و از این قبیل. شاعران دیگر را جور دیگری می‌خوانم؛ خیلی دقیق به آنها نگاه نمی‌کنم. خوب، حالا پیش از آنکه شعری از من خوانده شود، آیا پرسشی هست؟ برای پرسشها بیشتر سپاسگزارم و باید اضافه کنم که تایید خشک و خالی را دوست ندارم. دوست دارم از اشتباه درآیم.

پرسش: در مورد سرودن شعر به شکل منظوم، فکر نمی‌کنید این بستگی به نوع شعری داشته باشد که شما در متن آن بار آمده‌اید؟ برای مثال، من نمی‌توانم تصوّر کنم که غزل یا ابیات قافیه‌دار بگویم.

بورخس: خیلی متأسفم. امّا فکر می‌کنم عجیب است که شما این همه به گذشته بی‌اعتنا هستید. اگر به زبان انگلیسی می‌نویسید، سنّتی را دنبال می‌کنید. خود زبان یک سنّت است. مثلاً، چرا سنّت دیرینه و درخشان غزلسرایان ادامه پیدا نکند؟ نادیده گرفتن قالب به‌نظرم عجیب می‌آید. از این گذشته، شاعرانی که شعر آزاد خوب بگویند چندان زیاد نیستند، امّا نویسنده‌های بسیاری هستند که در قالبهای دیگر استاد شده‌اند. حتّی کامینگز[۱۰] غزلهای بسیار زیبایی گفته که من برخی از آنها را از بر دارم. فکر نمی‌کنم بتوانید همهٔ آنچه را مربوط به گذشته است، رها کنید. اگر این کار را بکنید، این خطر هست که به کشف چیزهایی برسید که پیشتر کشف شده‌اند. این از فقدان کنجکاوی ناشی می‌شود. آیا در مورد گذشته کنجکاو نیستید؟ دربارهٔ شاعران خودتان در این قرن کنجکاوی ندارید؟ و در مورد شاعران قرن گذشته یا قرن هیجدهم؟ آیا جان دان[۱۱] برای شما هیچ مفهومی ندارد؟ یا میلتون[۱۲]؟ من واقعاً نمی‌توانم به این پرسش شما جواب بدهم.

---

۱۰ – Cummings ، شاعر و نویسنده آمریکایی (۱۸۹۴ – ۱۹۶۲م.) – م.

۱۱ – John Donne ، شاعر انگلیسی (۱۶۰۸ – ۱۶۷۴م.) – م.

۱۲ – Milton ، شاعر انگلیسی (۱۶۰۸ – ۱۶۷۴م.) – م.

پرسش: می‌توانیم شاعران گذشته را مطالعه کنیم و آنچه را از آنها یاد می‌گیریم در قالب شعر آزاد بیاوریم.

بورخس: نکته‌ای که من نمی‌فهمم این است که چرا باید از چیزی اینقدر مشکل مثل شعر آزاد شروع کنید.

پرسش: امّا، من شعر آزاد را مشکل نمی‌بینم.

بورخس: خوب، من نوشته‌هایتان را نخوانده‌ام، پس، واقعاً نمی‌توانم اظهارنظری بکنم. شاید نوشتن آن آسان باشد ولی خواندنش دشوار. در اکثر موارد، فکر می‌کنم به تنبلی ارتباط داشته باشد. البتّه استثناهایی هم وجود دارد، نظیر ویتمن، سندبرگ[۱۳]، ادگار لی‌مسترز[۱۴]. فکر می‌کنم یک نکته در مورد شعر آزاد این است که خواننده می‌داند از او انتظار ندارند که از این شعر اطلاّعی کسب کند یا وادار شود که به چیزی باور بیاورد. برخلاف نثر که ممکن است به آنچه که دوکوینسی[۱۵] آن را ادبیات شناخت نامید، مربوط شود، نه ادبیات سلطه. خواننده انتظار دارد از شعر آزاد به هیجان بیاید— احساس تعالی کند و به زندگی‌اش شور ببخشد، احساس کند که از شدت هیجان و عاطفه از هم می‌شکافد. منظورم این است که در شعر آزاد چیزی هست که از لحاظ مادّی خواننده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. حتّی اگر خیلی موزون هم نباشد که معمولاً هم نیست. خواننده آن روحیه‌ای را که شاعر به هنگام خواندن شعر از او انتظار دارد، می‌شناسد.

پرسش: فکر می‌کنم ارتباط برقرار کردن با قالبهایی که قدیمی و اغلب ناآشنا هستند، دشوار است. فکر می‌کنید، امکانش هست برای نوشتن قالبهای جدید ابداع شود؟

بورخس: خوب، از لحاظ نظری تصوّر می‌کنم حتماً ممکن است. امّا

13- Sundburg

14- Edgar Lee Masters

۱۵ — De Quincey، نویسنده انگلیسی (۱۷۸۵ — ۱۸۵۹ م.) — م.

آنچه واقعاً می‌خواستم بگویم و تاکنون نگفته‌ام، این است که همیشه قالبی وجود دارد و شروع کردن با قالبی مشخّص آسانتر است. باید قالبی وجود داشته باشد. فکر می‌کنم مالارمه[۱۶] گفته است که: «چیزی به اسم نثر وجود ندارد؛ همین که به وزن توجّه کردید، تبدیل به شعر می‌شود.» این با آنچه استونسون گفته جور درمی‌آید: «تفاوت بین شعر و نثر در این است که وقتی آن را می‌خوانید —منظورش شکل کلاسیک شعر است— انتظار چیزی را دارید و به آن دست می‌یابید.» امّا او دربارهٔ نثر هم گفته که جمله باید به طریقی دور از انتظار و دلپذیر پایان یابد و این دشوار است. از طرف دیگر، موسیو ژوردن[۱۷] گفته که عمرش را صرف صحبت کردن به نثر کرده بدون اینکه آن را بشناسد. او در اشتباه بود. انسان به نثر صحبت نمی‌کند، بلکه سعی دارد منظورش را بفهماند. اگر می‌خواستم آنچه را گفتم روی کاغذ بیاورم، دست به نوشتن نثر می‌زدم و آن وقت مسایل دیگری می‌بود که می‌بایست حلّ می‌کردم.

همهٔ اینها، در یک کلام بدان مفهوم است که تفاوت بین مثلاً غزلی از کیتز و شعر آزادی از ویتمن در آن است که در مورد غزل قالب معلوم است —و گفتنش آسانتر است— در حالی که اگر سعی کنید چیزی چون «بچه‌های آدم» یا «آواز خودم» بنویسید، باید قالب خودتان را بیافرینید. بدون قالب، شعر بی‌قواره خواهد بود و فکر نمی‌کنم شعر خوبی از آب درآید. پس، وقتش است که شعری بخوانیم. شاید بد نباشد از شعر «ژوئن ۱۹۶۸» شروع کنیم. این شعر یک اتوبیوگرافی است— یا دست کم من اینطور فکر می‌کردم. وقتی این شعر را می‌سرودم، احساس شادی می‌کردم، امّا شاید آنقدر هم شاد نبودم. دوستم، نورمن توماس دی‌جووانی ترجمه‌اش را از این شعر به انگلیسی می‌خواند و هرجا لازم بود ما خواندنش را قطع می‌کنیم و بحث می‌کنیم.

---

۱۶ — Mallarme، شاعر و نویسنده فرانسوی (۱۸۴۲ — ۱۸۹۸ م.) — م.

17- Jourdain

ژوئن ۱۹۶۸

در شامگاهی طلایی،
یا در آرامشی که نمادش
شاید، شامگاهی طلایی است.
مردی کتابهایش را
در قفسه های چشم به‌راه می‌چیند،
پوست آهو و چرم و پارچه را لمس می‌کند
پیش‌بینی عادتی
و استقرار نظم
خشنودش می‌کند.
استونسون و آن اسکاتلندی دیگر، آندرولانگ[۱۸]،
به شیوه‌ای جادویی بازهم از اینجا برداشته می‌شوند.
اقیانوسها و مرگ
گفتگویی از سر فراغت را قطع می‌کنند،
و آلفونسو ری‌یس به یقین، خرسند خواهد شد
که جایی نزدیک ویرژیل[۱۹] داشته باشد
(آراستن کتابخانه تمرینی است،
.فروتنانه و بی‌هیاهو
در هنر نقّادی.)
مرد که نابیناست،
می‌داند که دیگر نمی‌تواند بخواند

---

۱۸ – Andrew Lang، نویسنده اسکاتلندی (۱۸۴۴ – ۱۹۱۲ م.) – م.
۱۹ – Virgil، شاعر رومی ۷۰ – ۱۹ پیش از میلاد – م.

دفترهای خوش‌جلوه‌ای را لمس می‌کند.
و آنها نیز کمکش نخواهند کرد تا او
کتابی بنویسد که در نهایت شاید او را توجیه کند،
امّا، در این شامگاه که شاید طلایی است
به سرنوشت عجیبش لبخند می‌زند
و آن شادی خاصّ را احساس می‌کند
که از چیزهایی که می‌شناسیم و دوست داریم، مایه می‌گیرد.

«ژوئن ۱۹۶۸

دی‌جووانی:

در شامگاهی طلایی،
یا در آرامشی که نمادش
شاید، شامگاهی طلایی است.

بورخس: نکتهٔ کلی شعر آن شادی عجیب است که به رغم کور بودنم، در مراجعه به کتابهای شخصی و گذاشتن آنها در قفسهٔ کتابخانه احساس کردم. با انجام این کار خودم را کاملاً باهوش تصوّر کردم. به این واقعیت که مرد (یعنی خود من) کور است در سرتاسر شعر اشاره شده است.

دی‌جووانی: به یادتان می‌آورم که این واقعه زمانی بود که پس از یک سال گذراندن در هاروارد برگشته بودید و به آپارتمان جدیدی رفته بودید. پس از غیبت طولانی، مراجعه به کتابهایتان خیلی لذّتبخش بود.

بورخس: طبعاً، تازه به وطنم برگشته بودم. دوباره آن کتابها را لمس می‌کردم. هرچند که نمی‌توانستم دیگر آنها را بخوانم. ولی احساسشان می‌کردم.

دی جووانی: در شامگاهی طلایی
یا در آرامشی که نمادش
شاید، شامگاهی طلایی است...

بورخس: اینجاست که به کوری تلویحاً اشاره کردم. نمی‌دانم این شامگاه طلایی بود یا نه، چون نمی‌توانستم ببینم. به کوری اشاره می‌کنم. شادی و نابینایی موضوع مرکزی شعر هستند. می‌بینید که: در آرامشی که نمادش/ شاید شامگاهی طلایی است.» آمده، امّا، ممکن بود هوایی ملال‌انگیز بوده باشد.

دی‌جووانی: ... مردی کتابهایش را
در قفسه‌های چشم به‌راه می‌چیند،
پوست آهو و چرم و پارچه را لمس می‌کند...

بورخس: اینجا نیز اشاره ضمنی می‌یابید که مرد نابیناست. امّا چندان آشکار نیست. مطلبی دربارهٔ متن کتابها یا نوشته‌ها گفته نشده است. از کتابها لذّت می‌برد، نه با چشمانش بلکه با لمس انگشتانش.

دی‌جووانی: پیش‌بینی عادتی
و استقرار نظم
خشنودش می‌کند.

بورخس: وقتی آن کتابها را در قفسه می‌گذاشتم، می‌دانستم که بعدها به خاطر خواهم آورد که جای هرکدام کجاست. پس، آن روز برای من یکی از آن روزهای بسیار خوشحال کننده بود. همچنین رمز کار در اینجا، این فکر بود که آنچه امروز انجام می‌دهم، تازه آغاز کار است ولی، در آینده‌ای ممکن یا حتّی محتمل ادامه می‌یافت.

دی‌جووانی: استونسون و آن اسکاتلندی دیگر، آندرولانگ...

بورخس: آنها را دوست دارم، دوستانم هستند.

دی‌جووانی: به شیوه‌ای جادویی بازهم از اینجا برداشته می‌شوند.
اقیانوسها و مرگ
گفتگویی از سر فراغت را قطع می‌کنند.

بورخس: چون استونسون پیش از آندرولانگ مرد. آندرولانگ در

کتابی به‌نام، **ماجراهایی میان کتابها**، مقالهٔ بسیار زیبایی درباره استونسون نوشت. آنها دوستان باوفایی بودند و تصوّر می‌کنم گفتگوهای ادبی بسیار خوبی باهم داشتند. این دو نفر از نویسندگانی هستند که شخصاً آنها را دوست دارم، درست مثل اینکه از نزدیک می‌شناختمشان. اگر می‌خواستم فهرستی از دوستانم ترتیب دهم، نه‌تنها دوستان واقعی‌ام را نام می‌بردم، بلکه استونسون و آندرولانگ را هم به این اسامی اضافه می‌کردم. هرچند، شاید آنها آدمی مثل من را قبول نداشتند، امّا فکر می‌کنم از این فکر بدشان نمی‌آمد، که یک امریکایی جنوبی به‌خاطر آثارشان دوستشان داشته باشد. کسی که تنها زمان و مکان او را از آنها جدا کرده.

دی‌جووانی: و آلفونسوری لس به یقین، خرسند خواهد شد
که جایی نزدیک ویرژیل داشته باشد.

بورخس: من از آلفونسوری لس به این دلیل نام بردم که یکی از بهترین دوستانی بود که داشتم. هنگام جوانی‌ام در بوئنوس آیرس، وقتی کسی جز پسر لئونورسیتا آسه‌ودو[۲۰] یا نوهٔ سرهنگ بورخس نبودم، ریْ لس به طریقی پیشگویی کرده بود که شاعر خواهم شد. یادتان باشد که او آنروزها کاملاً مشهور بود. نثر اسپانیایی را احیا کرده بود و نویسندهٔ بسیار خوبی بود. به خاطر می‌آورم که اغلب دستنوشته‌هایم را برایش می‌فرستادم و او نه‌تنها آنچه را در متن دستنویس بود، می‌خواند، بلکه آنچه را که قصد بیانش را داشتم نیز می‌خواند بعد هم به دیگران می‌گفت؛ این بورخس جوان چه شعر خوبی گفته. امّا مردم که قدرت جادویی او را نداشتند بادقّت در شعر چیزی در آن نمی‌دیدند، بجز کوششهایی ناپخته، در قافیه‌پردازی و نمی‌دانم رِیْس چگونه آن چیزهایی را که قصد گفتنش را داشتم، می‌خواند و نیز آن چیزهایی را که ناپختگی ادبی من مانع از گفتن آنها بود.

20- Leonorcita Acevedo

ویرژیل به این دلیل آمد که برای من نمایندهٔ شعر و شاعری است. چسترتون که آدمی بسیار بذله‌گو و خردمند بود درباره شخصی که متّهم به تقلید از ویرژیل شده بود، گفت وام داشتن به ویرژیل مثل وام داشتن به طبیعت است. قضیهٔ سرقت ادبی نیست. ویرژیل متعلّق به تمام اعصار است. اگر سطری از او اقتباس کنیم، شاید مثل این باشد که سطری از ماه یا آسمان یا درختها به وام گرفته‌ایم و البتّه، می‌دانستم که رِیْیس در آن دنیای تنهایی از اینکه خود را نزدیک ویرژیل بیابد، خرسند خواهد شد. در عین‌حال، من به مرتّب کردن کتابها در یک کتابخانه می‌اندیشم— به طریقی فروتنانه و بی‌هیاهو همچون نوعی نقد ادبی.

دی‌جووانی: اینها سه مصرع بعدی هستند، بورخس.

(آراستن کتابخانه تمرینی است،

فروتنانه و بی هیاهو

در هنر نقّادی.)

بورخس: بله، کاملاً ناتوان از ابداع هستم. دوباره باید همان نویسندهٔ پیش‌پا افتاده امریکای جنوبی بشوم، همان بورخس.

دی‌جووانی: مرد که نابیناست.

بورخس: حالا به این واقعیت می‌رسید که مرد نابیناست. می‌توانیم این مصرع را عبارت کلیدی یا واقعیت اصلی بنامیم— احساس شادی در نابینایی. این را همینطور تصادفی می‌گویم. نمی‌گویم مرد نابیناست، زیرا چنان بیانی نوعی کلیّت دارد، این بیش از حدّ اثباتی است. اما این جمله «ومرد، که، باری، نابیناست.» تأثیرش را بیشتر می‌کند. فکر می‌کنم بیان متفاوتی است؛ آگاهی دادن باید غیرمستقیم باشد.

دی‌جووانی: ... می‌داند که دیگر نمی‌تواند بخواند.

دفترهای خوش جلوه‌ای را که لمس می‌کند

و آنها نیز کمکش نخواهند کرد تا

کتابی بنویسد که در نهایت شاید او را توجیه کند.

بورخس: آن روزها، طرحهای زیادی برای نوشتن کتاب داشتم. امیدوار بودم بتوانم کتابی دربارهٔ شعر کلاسیک انگلیسی بنویسم و شاید یک نوول یا مجموعهٔ داستان. در عین‌حال، تردید داشتم که بتوانم از عهده‌اش برآیم. در هرحال، آن کتابها حالتی دوستانه داشتند، نوعی تشویق دوستانه.

دی‌جووانی: امّا از آن شعر تاکنون دو کتاب نوشته‌اید.

بورخس: خوب، متأسفم. باید پوزش بخواهم. نمی‌توانم از نوشتن اجتناب کنم— عادت بدی است! حکایتی دارم که می‌توانم نقل کنم، چون هرچه باشد، من نه با همهٔ شما که با تک‌تک شما صحبت می‌کنم— با اطمینان. یادم هست که زمانی با محبوبی قدیمی صحبت می‌کردم. او زیباترین زن بوئنوس‌آیرس بود. عاشقش شده بودم، امّا همیشه پاسخ رد به من می‌داد. نخستین‌بار که مرا دید، حرکتی از خود نشان داد که مفهومش این بود «نه، از من خواستگاری نکن، نه!» امّا بعد از آنکه همه‌چیز تمام شد همیشه نوعی شوخی بی‌مزه و مبتذل بین خودمان داشتیم. یکبار به او گفتم، ببین، ما خیلی وقت است همدیگر را می‌شناسیم حالا که باهم...». نزدیک بود احساساتی شوم. بعد او به من گفت (نیمه ایرلندی— نیمه نروژی بود)، «نه، من فقط یک عادت بد هستم» و من آن عادت بد نوشتن را دارم. نمی‌توانم جلوخودم را بگیرم.

دی‌جووانی: ...امّا در این شامگاه که شاید طلایی است...

بورخس: یادآوری دیگری برای نابینایی مرد.

دی‌جووانی: ...به سرنوشت عجیبش لبخند می‌زند

و آن شادی خاصّ را احساس می‌کند...

بورخس: چون کور بودن و نیز لذتّ بردن از مالکیّت کتابها— سرنوشت عجیبی است. علاوه‌بر آن، داشتم خانهٔ جدیدم را مرتّب می‌کردم و به شکلهای مختلف خوشبختی فکر می‌کردم.

دی‌جووانی: ...که از چیزهایی که ما می‌شناسیم و دوست داریم، مایه

می‌گیرد.

بورخس: این شعر بطورکلّی یک اتوبیوگرافی است. به این فکر افتادم که برمبنای تجربه‌ای یکسان باید چیز دیگری را آزمایش کنم. امّا وقتی برای دومین‌بار آن را آزمودم، گفتم، «باید ابتکار بیشتری به خرج بدهم و خودم را بکلّی فراموش کنم؛ نوعی داستان جنّ‌وپری یا داستانی تمثیلی خواهم نوشت —شاید به تقلید از کافکا». خیلی بلندپرواز بودم— شاید هنوز هم هستم! در هرحال، آخرش به آنجا کشید که یک شعر چینی قلابی گفتم. این شعر به سبب پرداختن به جزئیات زیاد چینی است. امّا در واقع شعر نوعی استحاله است. این همان تجربهٔ «ژوئن ۱۹۶۸» است که تغییر شکل داده. شاید برای خوانندهٔ زودگذر این دو شعر یکسان نباشند. امّا من می‌دانم که یکی هستند— قول شرف می‌دهم.

کتابدار

اینجا ایستاده‌اند: باغها و معبدها
دلیل [وجودی] معبدها؛
موسیقی ناب و واژه‌های دقیق؛
شصت و چهار شش ضلعی،
-آیینها، یگانه خردی که
فلک به انسان ارزانی می‌دارد.
منش آن امپراطور
که سلطهٔ تامش در جهان بازتاب یافت،
—جهانی که بازتاب سیمای او بود—
آنچنان که رودها کرانه‌ها را فراهم کشیدند،
و کشتزارها باروا نهادند.

تک‌شاخ[۲۱] زخمی دگربار به‌چشم آمد
و پایان عصری را خبر داد؛
قوانین پنهان و ابدی؛
همنوایی جهان.
اینها و یاد اینها، اینجا در این کتابهایند.
و من در برج خود پاسدار آنهایم.
سوار بر اسبان کوتاه،
مغولان از سوی شمال یورش آوردند
لشگرهایی را که به فرمان «پسر آسمان» به کیفر دادن
بی‌حرمتی ایشان می‌آمد درهم شکستند.
سرها بریدند و هرمهایی از آتش برافروختند،
نیک و بد را باهم کشتار کردند،
برده‌ای را که بر در سرای اربابش در زنجیر بود، کشتند
از زنان کام گرفتند و رهایشان کردند.
و همچون صیدهایی بی‌آزار،
و بی‌رحم همچون دشنه
سوی جنوب اسب تاختند.
در سپیده‌دم لرزان
پدر پدرم کتابها را نجات داد.
اینجایند، آنها در این برج که جایگاه من است.
روزهایی را فرا می‌خوانند که به دیگران تعلّق داشت
روزهای دور، روزهای گذشته.
در چشم من روزهایی وجود ندارد.

---

۲۱ – Unicorn، جانور افسانه‌ای که دارای یک شاخ بر پیشانی بوده است ـ م.

قفسه‌ها، بس بلند ایستاده‌اند، فراتر از دسترس سالهای من،
و فرسنگها غبار و خواب این برج را احاطه کرده است.
چرا همچنان خود را بفریبم؟
واقعیت این است که هرگز خواندن را فرانگرفتم،
امّا، این فکر آرامشم می‌دهد
که برای مردی که زندگی‌اش رو به پایان است
آنچه خیالی است و آنچه گذشته است یکسان است،
مردی که از درون برجش به جایی می‌نگرد که زمانی شهری بود
و اینک به برهوت بدل می‌شود.
چه کسی می‌تواند مرا از این رؤیا باز دارد که زمانی
خرد را کشف کردم
و با دستی دقیق حروف را نوشتم
نام من «هسیانگ»[۲۲] است. کتابدارم—
این کتابها که شاید آخرین کتابها باشند،
چرا که چیزی از پسر آسمان نمی‌دانیم
یا از سرنوشت امپراطور.
اینجا در این قفسه‌های بلند ایستاده‌اند،
نزدیک و دور از هم،
مریی و نامریی، همچون ستاره‌ها.
اینجا ایستاده‌اند— باغها، معبدها.

دی‌جووانی: «کتابدار» اینجا ایستاده‌اند: باغها و معبدها و دلیل [وجودی] معبدها،
بورخس: می‌دانید، باغها و معبدها انسان را در فکر شرک و گذشته می‌اندازد.
دی‌جووانی: ... موسیقی ناب و واژه‌های دقیق؛ شصت و چهار شش ضلعی....

22- Hsiang

بورخس: من به، کتاب تغییرات یا «ای‌چینگ»[۲۳] و شصت و چهار شش‌ضلعی فکر می‌کردم که هریک شش خط دارند.

دی‌جووانی: ... آیینها، یگانه خردی، که

فلک به انسان ارزانی می‌دارد...

بورخس: در اینجا منتهای کوششم این بود که چنین باشم. شما شش‌ضلعیها، مراسم و فلک را دارید. سعی می‌کردم به همان اندازه چینی باشم که یک دانشجوی خوب آرتور ویلی[۲۴] می‌بود.

دی‌جووانی: ... منش آن آمپراطور

که سلطهٔ تامش در جهان بازتاب یافت،

—جهانی که بازتاب سیمای او بود—

بورخس: از کنفوسیوس اقتباس شد، البته از راه ترجمه.

دی‌جووانی: ... آنچنان که رودها کرانه‌ها فراهم کشیدند

و کشتزارها باروا نهادند.

تک شاخ زخمی دگربار به چشم می‌آید.

بورخس: این ابیات به نوعی بیوگرافی یا افسانهٔ کنفوسیوس اشاره دارد. گویا وقتی که مادرش در آستانهٔ زاییدنش بود، تک‌شاخی ظاهر شد (تصویری از آن تک شاخ را دیدم) و رودی از شاخش جاری شد. زمان گذشت و گذشت و تک‌شاخ بازگشت. آنگاه کنفوسیوس دریافت که زندگی‌اش به آخر رسیده است. مارک تواین و ستارهٔ دنباله‌دار هالی[۲۵] نیز به یادمان می‌آید. اینها دو چیز شگفت‌انگیزند که در یک زمان ظاهر و در یک زمان ناپدید می‌شوند— تک شاخ و کنفوسیوس، ستارهٔ دنباله‌دار و مارک‌تواین[۲۶].

23- I ching

26- Mark Twain

۲۴ — Arthur waley ، چینی‌شناس و مترجم آثار چینی و ژاپنی — م .

۲۵ — Halley ، ستاره دنباله‌داری که هر ۷۵ یا ۷۶ سال یک بار ظاهر می‌شود— م.

دی‌جووانی: ...پایان عصری را خبر داد.

بورخس: شاید «پایان عصری را خبر داد.» بیش از حد معاصر باشد. به سن و سال من انسان به این اندیشه می‌رسد که کشور رو به‌فنا می‌رود. واقعیت آن است که همیشه کشور رو به نابودی می‌رود و به‌طریقی همیشه نجات می‌یابد.

دی‌جووانی: ...قوانین پنهان و ابدی؛

همنوایی جهان،

بورخس: تصوّر می‌کنم این شعر به سبک چینی و پیامبرگونه است.

دی‌جووانی: اینها و یاد اینها، اینجا در این کتابهایند.

و من در برج خود پاسدار آنهایم.

بورخس: اینجا در کسوت چینی به شعر اوّل بازمی‌گردم.

دی‌جوانی: سوار بر اسبان کوتاه،

مغولان از سوی شمال یورش آوردند...

بورخس: اسبها می‌بایست کوتاه باشند، زیرا اگر گفته بودم «اسبهای بلند» بیش از حد غلوّ آمیز بود. برای اطمینان، آنها را کوتاه در نظر می‌گیرم.

دی‌جووانی: ...لشگرهایی را که به فرمان «پسر آسمان» به کیفر دادن بی‌حرمتی ایشان می‌آمد، درهم شکستند.

بورخس: در اینجا سعی می‌کردم خواننده را وادارم که برای پسر آسمان که لشگرها را برای مجازات این مغولها می‌فرستد ولی در عوض شکست می‌خورد، دل بسوزاند.

دی‌جووانی: سرها بریدند...

بورخس: برای سر بریدن باید از همهٔ شما پوزش بخواهم. فقط آرژانتینی بودنم را نشان دادم. سر بریدن عادتی است که ما داریم. در واقع، یکی از نیاکانم به همین شکل کشته شد. این کار خیلی استادانه و سریع انجام می‌شد. فکر می‌کنم از صندلی الکتریکی خیلی بهتر است!

دی‌جووانی: سرها بریدند و هرمهایی از آتش برافروختند.
نیک و بد را باهم کشتار کردند،
برده‌ای را که بر در سرای اربابش در زنجیر بود. کشتند...

بورخس: گویا این کار در بین ملل شرق مرسوم بود. در کتاب چوانگ‌تسو[۲۷] به باربری اشاره شده که بر در سرایی به زنجیر بود. و در کتاب سالامبو، اثر فلوبر، هنگامی که آنیبال برای دیدن گنجینه هایش وارد خزانه می‌شود، یک بردهٔ زنجیر شده نیز هست.

دی‌جووانی: ... از زنان کام گرفتند و رهایشان کردند.
و همچون صیدهای بی‌آزار،
و بی‌رحم همچون دشنه
سوی جنوب اسب تاختند.

بورخس: بله، آنها را همچون گرگها تصوّر می‌کنم، تا انسان.

دی‌جووانی: در سپیده‌دم لرزان
پدر پدرم کتابها را نجات داد.
اینجایند آنها، در این برج که جایگاه من است
روزهایی را فرا می‌خوانند که به دیگران تعلّق داشت،
روزهای دور، روزهای گذشته.

بورخس: حتماً می‌بایستی برج بوده باشد، چون بعد از آن که بقیهٔ دهکده ویران می‌شد، احتمالاً برج سرپا باقی می‌ماند. از برج، می‌توانست چیزهای بسیار ببیند. و حالا به این نکته می‌رسیم که او نمی‌تواند ببیند.

دی‌جووانی: در چشم من روزهایی وجود ندارد، قفسه‌ها...

بورخس: می‌بینید که او در تمام مدّت دروغ می‌گفته.

دی‌جووانی: ... بس بلند ایستاده‌اند، فراتر از دسترس سالهای من،

---

۲۷ – Chuang Tzu، معلم و فیلسوف چینی قرن چهارم پیش از میلاد – م.

و فرسنگها غبار و خواب این برج را احاطه کرده است.

بورخس: در متن اصلی آن بیت را در مزرعه «آلیسیا خورادو»[۲۸] بدین‌صورت نوشتم: « *leguas de polvo y sueño* ». او بعداً آن را عنوان کتابی قرار داد.

دی‌جووانی: چرا همچنان خود را بفریبم؟

واقعیت این است که هرگز خواندن را فرانگرفتم.

امّا، این فکر آرامشم می‌دهد

که برای مردی که زندگی‌اش رو به پایان است

آنچه خیالی است و آنچه گذشته است،

بورخس: من —به قول قدما— درد بر سردرد می‌گذارم. از مردی صحبت می‌کنم که نابیناست. مردی که توان مطالعهٔ کتابها را از دست داده است و بعد چیزی بدتر را پیش می‌کشم— این که مرد اصلاً بیسواد است و هیچوقت قادر به خواندن نبوده است. سرنوشتش، به یک مفهوم بدتر از سرنوشت من بود یا هست— نمی‌دانم کدام زبان را باید به کار گیرم. چون همهٔ اینها تخیّلی است. دست کم، من استونسون را خوانده بودم، امّا مرد نمی‌توانست کتابهای او را دربارهٔ خرد بخواند.

دی‌جووانی: ... که برای مردی که زندگی‌اش رو به پایان است

آنچه خیالی است و آنچه گذشته است،

مردی که از درون برجش به جایی می‌نگرد که زمانی شهری بود

و اینک به برهوت بدل می‌شود.

بورخس: این موضوع را می‌دانست، هرچند براستی آن را ندیده بود.

دی‌جووانی: چه کسی می‌تواند مرا از این رؤیا باز دارد که زمانی

خرد را کشف کردم

28- Alicia Jurado

و با دستی دقیق شخصیتها را با حروف نوشتم؟
نام من هسیانگ است...

بورخس: این نام را از چوانگ‌تسو گرفتم، امّا نمی‌دانم که چگونه تلفّظ می‌شود.

دی‌جووانی: ... من کتابدار هستم—
این کتابها که شاید آخرین کتابها باشند،
چرا که چیزی از پس آسمان نمی‌دانیم
یا از سرنوشت امپراطور.

بورخس: اینجا بار دیگر موضوع تمدّن مطرح است که به تباهی می‌رود.

دی‌جووانی: اینجا در این فقسه های بلند ایستاده‌اند،
نزدیک و دور از هم،
مریی و نامریی، همچون ستاره‌ها.

بورخس: این بار نیز، از حضور پنهانی کتابها که در شعر اوّل هم بود، صحبت می‌کنم. این شعر دوم، شاید نوعی افسانه یا تمثیل تلقّی شود، امّا در عین‌حال از تجربه‌های شخصی من است.

دی‌جووانی: و سطر آخر:
اینجا ایستاده‌اند— باغها، معبدها.

بورخس: جای تعجّب است که فکر می‌کنم این شعرِ واقعاً خوبی است— هرچند از سروده‌های من است. نمی‌دانم نظر شما چیست؟

پرسش: آیا آن مرد می‌تواند همچنان از درون برج باغها و معبدها را ببیند؟

بورخس: نه، نمی‌تواند. تمام شهر ویران شده است. موضوع آن است که درون کتابها نظم گمشده‌ای هنوز تشخیص داده می‌شود— تمدّن. در این شعر، من به تمدّن می‌اندیشم، تمدّنی که مغولها دارند آن را از بین می‌برند. و باوجود این، آن نظم —تمدّن آسیا که تمام ماجرا در آنجا اتفاق افتاد، بگوئیم یک قرن

یا بیش از یک قرن پیش— همچنان در کتابها وجود دارد، فقط کسی نمی‌تواند آن را کشف کند، زیرا این مرد تنها شخصی است که زنده است و نابیناست.

پرسش: آیا فکر می‌کنید امکان دارد شعر برتر را به بیش از یک زبان نوشت؟

بورخس: نمی‌دانم این کار شده است یا نه. فکر می‌کنم شعر برتر گفتن به یک زبان هم بسیار دشوار است؛ در عین‌حال، شاید آدمهایی بوده‌اند که در قرون وسطی می‌توانستند آن‌جور کارها را بکنند. —مثلاً به لاتین . می‌توانیم موقعیت الیوت[۲۹] را در نظر بگیریم. نمی‌دانم شاعر برتری است یا نه، امّا کاملاً یقین دارم که اشعارش به زبان فرانسه واقعاً بد است. مورد دیگری را می‌توانم به‌خاطر بیاورم— روبن داریو[۳۰]، که شناخت بسیار خوبی از زبان فرانسه داشت وقتی دست به سرودن شعر به فرانسه زد، نتیجه بیش از حد حقارت‌آمیز بود. جورج مور[۳۱]، عقیده داشت که داریو ادیب خوبی در زبان فرانسه بود؛ من چنین عقیده‌ای ندارم، ولی اشعار فرانسه‌اش هیچ‌جایی ندارند، نوعی شوخی‌اند. میلتن شاعر بزرگ انگلیسی است، امّا فکر می‌کنم آنچه به زبان ایتالیایی سروده، نوعی سیاه‌مشق است.

پرسش: نمی‌دانم مطلبی دارید تا دربارهٔ تأثیر سوررئالیسم[۳۲] بر شاعران جوانتر در امریکا بگوئید یا خیر.

بورخس: دربارهٔ سوررئالیسم خیلی کم می‌دانم، امّا خوانندهٔ پروپاقرص اکسپرسیونیست های[۳۳] آلمانی بودم که پیش از سوررئالیستها پا گرفتند. من به

---

۲۹ — Eliot، شاعر و نویسنده آمریکایی (۱۸۸۸ — ۱۹۶۵م.)— م.

۳۰ — Ruben Dario، شاعر و نویسنده نیکاراگوئه‌ای (۱۸۶۷ — ۱۹۱۶م.)— م.

31- George Moore

32- Surrealism

33- Expressionists

ترجمهٔ شاعرانی مثل ویلهم کلم[۳۴]، یوهانس بکر[۳۵] و اگوست اشترام[۳۶] به زبان اسپانیایی دست زدم— اینها کسانی بودند که در مجلهٔ « *Der Aktion* » می‌نوشتند. امّا، البتّه کار دشواری بود. زیبایی آن شعرها به واژه‌های ترکیبی وابسته بود و نمی‌توان این نوع ترکیب را در زبان اسپانیایی به کار برد. نتیجه، شکست رقّت‌بار بود. همان اشکال در ترجمهٔ جویس نیز پیش می‌آید. خوب، به پرسش بازگردیم. تصوّر می‌کنم وقتی صحبت از سوررئالیسم می‌کنید، به نوعی از شعر فکر می‌کنید که فراسوی واقعیت است. آیا آگاهی دارید که در همین زمینه کوششهایی که در اکسپرسیونیسم شد، پیش از سوررئالیسم بوده است و برخی از آنها خیلی بهتر هم هستند؟ **آلیس در سرزمین عجایب و از میان آیینه‌ها**[۳۷] از این نمونه‌اند. ابیاتی نیز از بیتس وجود دارد. در یکی از اشعارش، از «آن دلفین مجروح، آن دریای شکنجه دیدهٔ صمیمی»حرف می‌زند. او به دریای جغرافیایی یا دریای خیالی یا حتّی به سرزمین رویایی نمی‌اندیشد. اغلب چیز تازه‌ای می‌آفریند و این کار —اگر خوب از آن استفاده شود— مشروع است. از دیدگاه نظری، همه تجربه‌ها باید آزموده شوند و هرچیزی ممکن است. آنچه اوّل گفتم— صرفاً برای این بود که شاید به کار گرفتن قالبهای رایج آسانتر از تجربه کردن و ابتکار قالبهای جدید است. به‌هرحال، راه مطمئن‌تر این است که به جای شکستن قواعد، سعی کنیم همه‌چیز را در مورد آنها بدانیم. هر شاعر جوان خود را همانند آدم ابوالبشر می‌پندارد که ناچار است بر اشیاء نام بگذارد. امّا واقعیت این است که شاعر آدم نیست و سنّت دیرینه‌ای پشت سر دارد. آن سنّت زبانی است که به آن می‌نویسد و ادبیاتی است که مطالعه کرده است. فکر می‌کنم خردمندانه‌تر آن است که هر نویسندهٔ جوان ابداع و جسارت را تا مدّتی به

34- Wilhelm Klemm

35- Johannes Becher

36- August Stramm

۳۷— «آلیس در سرزمین عجایب» و «از میان آیینه‌ها» دو کتاب از لوئیز کارول— م.

تأخیر اندازد و تنها کوشش کند مثل نویسندهٔ خوبی که مورد ستایش اوست، بنویسد. استونسون می‌گفت که کارش را در نقش یک «میمون مقلّد» هزلیت[۳۸] آغاز کرده. البتّه، اصطلاح «میمون مقلّد» دلیل اصالت استونسون است. فکر نمی‌کنم خود هزلیت اصطلاح «میمون مقلّد» را به کار می‌برد.

دی‌جووانی: بورخس، مایلید مطلبی دربارهٔ اینکه چگونه شعر می سرائید، بگوئید؟ شعرهایی که اکنون خواندیم در اصل به زبان اسپانیایی تقریر شده بودند. بیش از آنکه شعری را تقریر کنید، چقدر در ذهنتان به آن می اندیشید؟

بورخس: طبعاً، آنها را پیش خودم سبک سنگین می‌کنم. در کتاب «**چیزی دربارهٔ خودم**» اثر کیپلینگ، خواندم که وی هر سطر نوشته‌اش را در ذهن مرور می‌کرد و هنگامی که اشتباهاتشان را می‌زدود، آنها را می‌نوشت. من هم همان کار را می‌کنم. همانطور که گفتم، شکل اوّلیهٔ شعر، همیشه ضمن پرسه‌زدن در خیابان به ذهنم می‌آید. وقتی می‌بینم که دارم فراموشش می‌کنم، آنچه را در ذهن دارم، تقریر می‌کنم. اگر این کار را نکنم، مجبورم آنرا در خاطره‌ام نگاه دارم. بعد یکسر شکل آن را تغییر می‌دهم.

مک‌شین: مرحلهٔ بعد چه؟ چیزهایی را که تقریر کرده‌اید، چگونه مرور می‌کنید؟

دی‌جووانی: بورخس نوشته‌های اسپانیایی‌اش را برای من تقریر نمی‌کند.

بورخس: یکی از دلایلی که آنها را به شما تقریر نمی‌کنم این است — و می‌توانم این را با اطمینان کامل بگویم — که منشی بسیار لایقی دارم — لایق به این مفهوم که کاملاً احمق است. مثلاً، اگر به‌جای «من هستم» اشتباهاً بگویم «من است»، عین همین اشتباه را یادداشت می‌کند. و دوستم دی‌جووانی می‌تواند این را تأیید کند که در مطالعهٔ دستنوشته‌هایم، اغلب و با شگفتی به

38- Hazlitt

واژه‌های «نقطه» یا «نقطه ویرگول» برمی‌خورد. امّا با این زن کاملاً احساس اطمینان می‌کنم و مواظب کار خود هستم. او زن بسیار خوبی است و خیلی به من علاقه‌مند است و این کارها را آسانتر می‌کند. از طرف دیگر، وقتی شعرهایم را به مادرم تقریر می‌کنم کاملاً دشوار است. او می‌گوید، «نه، اینجور نباید باشد!» یا «خدایا، چطور توانستی همچو چیزی بنویسی!» پیرزن هوشیار تنها ۹۵ سال دارد.

دی‌جووانی: دلیل دیگری هم دارد: من نمی‌توانم در آن واحد، هم تقریرات شما را بنویسم و هم کارهای دیگر را انجام دهم، پس، این تقسیم کار باید باشد.

بورخس: چرا نمی‌توانید تقریرات را بنویسید؟

دی‌جووانی: چون صبح، وقتی شما تقریر می‌کنید، من در خانه هستم و مقدمات کارهایی را که بعدازظهر باید انجام بدهیم، فراهم می‌کنم.

بورخس: البتّه، حق با شماست. او صبحها مقدمات کار را فراهم می‌کند و بعدازظهرها با هم ترجمه می‌کنیم. خوب، در واقع او، همهٔ کار را انجام می‌دهد.

دی‌جووانی: امّا گاه، من در مسافرتها، وقتی این خانم دوست‌داشتنی همراه ما نیست، تقریرات بورخس را یادداشت می‌کنم. من حدواسط بین منشی و مادرش هستم: نقطه و ویرگول را سر جایش می‌گذارم، امّا مستقیماً انتقاد نمی‌کنم.

بورخس: مادرم در حقّ من خیلی خرده گیر است.

دی‌جووانی: همهٔ انتقادم را وقت ترجمه کردن اظهار می‌کنم. بورخس، چیزی به فکرم رسید. چرا آن شعر جدید به نام «دیدبان»[۳۹] را بررسی نکنیم؟

بورخس: بله، در اسپانیایی نامش «قراول»[۴۰] است.

39- The Watcher

40- El Centinela

دیدبان

نور به درون می‌آید و من بیدار می‌شوم. او آنجاست.
با گفتن نامش آغاز می‌کند که (البتّه) نام خود من است.
به بردگی باز می‌گردم که بیش از هفت دهه
به درازا کشیده است.
خاطره‌اش را برمن تحمیل می‌کند.
مشقّت ناچیز روزانه را به من تحمیل می‌کند، واقعیت
دوام آوردن در یک جسم را.
من پرستار دیرینهٔ اویم؛
به شستن پایش وامی‌داردم.
به انتظارم دراز می‌کشد،
در آینه‌ها، در چوب ماهون،
در ویترینها.
این زن یا آن دیگری او را از خود رانده است و من باید
در رنج او سهیم باشم.
اکنون، این شعر را به من تقریر می‌کند و من آن را خوش نمی‌دارم.
مرا به نوآموزی بی‌عاقبت مکتب خشک انگلوسا کسون می‌کشاند.
به پرستش شمن وارسربازان مرده واداشته است،
سربازانی که شاید حرفی با آنها نداشتم.
در آخرین پلّه حضورش را در کنار خود احساس می‌کنم.
در گامهای من است و در صدایم.
از همه چیزش نفرت دارم.
با خوشحالی در می‌یابم که نمی‌تواند ببیند.
در سلولی مدور هستم و دیوار بی‌انتها مرا دربر گرفته است.

هیچکدام از ما دیگری را نمی‌فریبد، امّا هردو دروغ می‌گوئیم.
یکدیگر را بسیار خوب می‌شناسیم، برادرانی جدا نشدنی،
تو از جام من می‌نوشی و از نان من می‌خوری.
راه انتحار باز است، امّا الهیون برآنند که
آنجا در سایه سار دور ملکوتی دیگر،
چشم براه خود خواهم ماند.

بورخس: بله، اینطور است.

دی‌جووانی: دوست دارید دربارهٔ قطعهٔ دیگری با مضمون اتوبیوگرافی سخن بگوئید؟

بورخس: قطعهٔ دیگری به نام «بورخس و من» سرودم و این دو شعر ظاهراً یکی هستند. در عین‌حال، تفاوتهایی باهم دارند. در قطعهٔ «بورخس و من» به جدایی بین انسان خصوصی و انسان عمومی توجّه دارم. در «دیدبان» به احساسی توجّه دارم که هرروز صبح به من دست می‌دهد، وقتی از خواب برمی‌خیزم و درمی‌یابم که «بورخس» هستم. نخستین کاری که می‌کنم فکر کردن به نگرانیهای بسیار است. پیش از بیداری، کسی نبودم، یا شاید همه کس و همه‌چیز بودم —انسان خیلی کم درباره خواب می‌داند— امّا با بیدار شدن، احساس التهاب می‌کنم و ناچارم به مشقّت بورخس بودن برگردم. بنابراین، این یک تقابل متفاوت است. چیزی در ژرفای وجودم هست— این که احساس کنم محدود به این هستم که فرد معیّنی باشم، در شهر مشخّصی زندگی کنم و در زمان معینی، و از این قبیل. این ممکن است به نوع خاصی از انگیزهٔ «جکیل و هاید»[۴۱] تعبیر شود. استونسون اختلاف را باتوجّه به اخلاق

---

۴۱ — Jekyll and Hyde ، کتابی به همین نام اثر استیو نسون نویسنده اسکاتلندی که قهرمان آن سمبل نیک و بد طبیعت بشری است و با مصرف داروئی قادر است به شکل کوتوله‌ای درآید که تجسم بدیهاست و با دارویی دیگر به قدبلندی ظاهر می‌شود که سمبل خوی نیک است ــ م.

تبیین می‌کند، امّا در اینجا اختلاف کمتر اخلاقی است. تفاوت میان آرمان والای همه‌چیز بودن یا هیچ‌چیز نبودن است و، واقعیّت تبدیل شدن به انسانی واحد. تفاوت بین وحدت وجود است —چون تا آنجا که می‌دانم، وقتی که در خوابیم، خداییم— و فقط آقای بورخس در نیویورک بودن. در هرحال، باید حرف آخر را بزنم. در تمام طول شعر همیشه جابجایی روی می‌دهد. بین این واقعیت که من دو نفرم و اینکه من یک نفرم. مثلاً، گاهی از «سوم شخص» یاد می‌کنم و لحظه‌ای دیگر در همان شعر کاملاً تنها هستم و جهانی مدور و بی‌انتها مرا دربر گرفته. آنگاه در پایان شعر خودم را می‌یابم. این تصوّر شکاف شخصیت همیشه وجود دارد. گاهی به استعارهٔ شخصیت دیگر، مثل «دیدبان» باز می‌گردم. گاهی در بالای پلکان منتظر من است و بعد در سطر بعد در درون من است، صدای من است یا در چهرهٔ من. این بازی تا پایان ادامه دارد. آنگاه می‌گویم راه انتحار باز است —استونسون در یکی از نوولهایش مطلبی دربارهٔ باز بودن راه خودکشی نوشت و آستوریاس هم این اصطلاح را به‌کار برد— امّا خودکشی بی‌فایده است. اگر فناناپذیر باشم، خودکشی فایده‌ای ندارد.

دی‌جووانی: آیا مایلید در مورد تغییری که در بیت آخر— نسبت به نسخهٔ اصلی — دادید چیزی بگوئید؟ در اصل به این صورت بود: «تو آنجا خواهی بود، چشم براه من» یادتان هست؟

بورخس: اوّل به این صورت نوشتم «تو آنجا خواهی بود، چشم‌براه من.» بعد فکر کردم اگر بگویم «در آنجا خود را می‌یابم...» خیلی مؤثر خواهد بود. این چیزی را به ذهن القا می‌کند که اسکاتلندیها به آن همزاد گویند— کسی که خودش را می‌بیند. فکر می‌کنم که در خرافه‌های یهودی نیز این عقیده هست که اگر مردی خود را ببیند— خدا را خواهد دید. در خرافه مشابه اسکاتلندی تصور بر این است که اگر خودتان را دیدار کنید، خود واقعی‌تان را دیدار کرده‌اید. و این خودِ دیگری می‌آید تا شما را باز برد. فکر می کنم چیزی شبیه آن در مذهب مصریها هم باشد.

که در آنجا جفت را «کا»[۴۲] می‌نامند، امّا به اساطیر مصر چندان آگاه نیستم.

دی‌جووانی: میل دارم یک مطلب دیگر دربارهٔ آن مصرع آخر بگویم. شعر به صورت اصلی چاپ شده بود. این فکر تازه وقتی به ذهن بورخس رسید که ما بر سر ترجمه آن کار می کردیم، به این ترتیب، در ترجمهٔ انگلیسی این مصرع را تغییر دادیم. پیش از آنکه شعر...

بورخس: بیرون بیاید...

دی‌جووانی: ...به‌صورت کتاب به زبان اسپانیایی بیرون بیاید، بار دیگر خواننده خواهد شد و بورخس می تواند تصمیم بگیرد که کدام را بهتر دوست دارد. دارد.

بورخس: تصمیمم را گرفته‌ام. «چشم براه خود خواهم ماند».

42- Ka

بخش سوم:

ترجمه

ترجمه

سمینار ترجمه در دانشگاه کلمبیا هفته‌ای یک‌بار تشکیل می‌شود و بیشتر به کار عملی در زمینهٔ ترجمه اختصاص دارد تا بررسی آن. دانشجویان که به زبانهای مختلف ترجمه می‌کنند، کارشان را برای بحث عرضه می‌کنند. مترجمان حرفه‌ای نیز دعوت می‌شوند تا در سمینارهای جداگانه‌ای که به زبانهای مختلف مربوط می‌شود، ریاست جلسه را برعهده گیرند. آنچه کار گروه را به‌هم می‌پیوندد، آن است که همه سعی دارند ترجمه‌های خوبی به زبان انگلیسی به دست دهند. اکثر دانشجویان شاعران و نویسندگان جوانی هستند که در بخش نگارش دانشکده هنرها عضویت دارند. همهٔ ترجمه‌ها ادبی هستند.

هنگامی که بورخس و نورمن توماس دی‌جووانی در این سمینار حاضر شدند، بحث با توصیف هدف این رشته آغاز شد. بورخس سخنانی کلّی بیان کرد.

بورخس: پارادوکس عجیبی وجود دارد که امروز صبح به آن فکر می‌کردم، هرچند شاید سالهای زیادی به آن فکر می‌کرده‌ام. من عقیده دارم دو روش مشروع برای ترجمه هست. یک روش، ترجمهٔ تحت‌اللفظی است و روش دیگر کوشش در باز آفرینی. پارادوکس ــ و البته، پارادوکس چیزی است که در نظر اوّل نادرست می‌نماید ــ آن است که اگر در پی غرابت باشیم، یعنی مثلاً اگر بخواهیم خواننده را شگفت‌زده کنیم، می‌توانیم تحت‌اللفظی ترجمه کنیم.

مثال روشنی می‌زنم. من اصلاً زبان عربی نمی‌دانم، امّا می‌دانم کتابی هست به نام «هزار و یکشب». وقتی ژان آنتوان گالان[1] آن را به فرانسه ترجمه کرد، عنوانش« *Les Mille et une Nuits* »گذاشت. امّا هنگامی که کاپیتن برتون[2] ترجمهٔ مشهورش را منتشر کرد، عنوان کتاب را لفظ به لفظ برگرداند. به پیروی از ترتیب واژه‌های اصلی عربی کتابش را

« *The Book of the Thousand Nights and a Night* »

نامید. حالا او چیزی را ابداع کرد که در متن اصلی نیست، چون برای هرکسی که عربی بداند، عبارت به هیچوجه عجیب نیست؛ بیان اعداد به این صورت روش معمول است. امّا در زبان انگلیسی خیلی عجیب است و در این مورد، از طریق ترجمهٔ تحت‌اللفظی زیبایی خاصّی حاصل شده است.

اکنون نمونه‌ای عکس این را در نظر بگیریم— جایی که یک مطلب لفظ به لفظ ترجمه نشده و مترجم درصدد بوده متن اصلی را بازآفریند. تصوّر می‌کنم همهٔ شما جملهٔ لاتینی معروف دربارهٔ علم را بدانید،« *Ars longa, vita brevis* .» چاوسر[3] وقتی خواست آن را ترجمه کند، ننوشت ، « Art long, life short » که به نسبت بریده و بیروح می‌بود، بلکه آن را بدین‌ترتیب ترجمه کرد:

« The life so short, the craft so long to learne »

با ابتکار او واژه « to learn » نوعی موسیقی به جمله داد که در متن اصلی وجود ندارد.

فکر می‌کنم اینها مثالهای کاملاً خوبی هستند از راههای مشروع ترجمه. مثالی دیگر، در انگلیسی شما می‌گوئید « Good morning» (صبح به‌خیر) در حالی که ما به زبان اسپانیایی، به صیغهٔ جمع می‌گوئیم

1- Jean Antoine Galland

2- Gaptain Burton

3- Chaucer

«*Buenos dias*» که به معنی «روزها خوش» است. ترجمهٔ تحت‌اللفظی از اسپانیایی ممکن است غرابت یا زیبایی خاصّی ایجاد کند. امّا، البتّه همهٔ اینها بستگی به این دارد که در چه زمینه‌ای کار می‌کنید. اگر اجازه داشته باشم از کار خودم صحبت کنم. وقتی در توصیفم کم‌وبیش روراست باشم، فکر می‌کنم مترجم حق دارد آنچه را نوشته‌ام، دوباره بازسازی کند.

پرسش: می‌خواهم بدانم وقتی شما دو نفر در ترجمهٔ داستانی به انگلیسی باهم کار می‌کنید، اگر خودتان متوجّه شوید که نتیجهٔ کار به چیزی جدید منتهی شود، وسوسه نمی‌شوید که آن را بازنویسی کنید؟

دی‌جووانی: با پیدا کردن واژه یا عبارت مناسب، شاید گاهی متن اصلی را اصلاح کنیم؛ یا احتمال دارد که متن بهتر شود به این علت که ماهیّت زبان انگلیسی چنان است که می‌توانیم اغلب در ترجمه راحت‌تر یا دقیقتر یا خیلی نکته‌سنج باشیم. امّا اینها ربطی به بازنویسی ندارد، ما بازنویسی نمی‌کنیم. بهتر است مثالهایی مشخّص بزنم که می‌توان آنها را عدول از متن خواند. در داستان «پدرو سالوادورس»[۴] که موضوع آن به صد سال پیش یا پیشتر باز می‌گردد و برمبنای حقایق تاریخی است، بورخس از سه شخصیت به عنوان «یک مرد، یک زن و سایه مسلّط یک دیکتاتور...» صحبت می‌کند. دیکتاتور نامی ندارد، زیرا هر خواننده آرژانتینی او را می‌شناسد، امّا برای خوانندهٔ انگیسی زبان باید روشن می‌شد. در محل مناسب، در ترجمهٔ این جمله را گنجاندیم، «دیکتاتور، البته روساس بود.» در ترجمهٔ انگلیسی داستان «دوئل»، تقریباً در اواخر داستان سطری گنجانده شده است که در متن اسپانیایی وجود ندارد. بورخس از تأثیر هریک از دو نقّاش بر دیگری حرف زده بود و بعد گفته بود که این امری طبیعی است چون آنها به یکدیگر علاقه‌مند بودند. در ترجمه، در مورد این تأثیر تفصیل بیشتری قائل شدیم و این جمله را اضافه کردیم: «سایه روشن

4- Pedro Salvadores

غروب خورشید در آثار کلارا برمارتا پیزار و تأثیر گذاشت و علاقه مارتا به خطوط مستقیم سبک پرآب و تاب کلارا را ساده‌تر کرد.» می‌توانم مواردی از کتاب «گزارش دکتر برودی» ذکر کنم که در موقع ترجمه، بورخس امکانات تازه‌ای دید و در صدد برآمد در متن اصلی تغییرات جزیی بدهد. در هردو چاپ دوم و سوم گزارش دکتر برودی، این دستکاریهای جدید آمده است. در پایان داستان «انجیل به روایت مرقس» نیز مطلبی اضافه شده است. امّا این تصمیم بورخس بود که پس از گذشت چندماه از تکمیل داستانش با شنیدن متن اسپانیایی به این کار دست زد. هنگامی که از متن دستنویس ترجمه می‌کنیم— و البتّه غالب داستانهای «برودی» بدین‌نحو ترجمه شد— گاهی من به سهو قلمها اشاره می‌کنم یا یکی دو دستکاری پیشنهاد می‌کنم که بلافاصله آنها را در متن اسپانیایی هم وارد می‌کنیم. در داستان «ملاقات» چند گفتگو و تعدادی جملهٔ دیگر مستقیماً به ترجمه انگلیسی افزودیم که پس از پایان ترجمه آنها را برای «متن اصلی» به اسپانیایی ترجمه کردیم.

پرسش: آیا وقتی با هم کار می‌کنید وفادار ماندن به متن اصلی برایتان دشوار است؟ خطر این نیست که از چیز جدیدی متأثّر شوید؟

دی‌جووانی: نه، هیچوقت چنین خطری را احساس نکرده‌ام.

بورخس: وقتی باهم کار می‌کنیم خودمان را دو نفر حس نمی‌کنیم. ما دو ذهن در پی یک هدف هستیم.

دی‌جووانی: گذشته از این، بورخس آنچنان خوب می‌نویسد و چنان خوب می‌داند که از چه چیز شروع کند که وسوسهٔ داستانی مغایر نوشتن در بین نیست. وفادار بودن به متن اصلی بورخس لذّت‌بخش است.

پرسش: نمی‌دانم چرا بورخس که ظاهراً بدین خوبی انگلیسی می‌داند، نیاز به مترجم دارد.

بورخس: نه، نه، من خیلی به زبان انگلیسی احترام می‌گذارم ولی جرأت این کار را به تنهایی ندارم.

دی‌جووانی: برایم آسان نیست که در حضور ایشان در این زمینه توضیح دهم، امّا چون این موضوع مربوط به کار ماست می‌توانم برایتان بگویم.

بورخس: شما خیلی کمرو هستید.

دی‌جووانی: مکالمه انگلیسی بورخس خیلی عالی است، امّا وقتی به انگلیسی می‌نویسد، خیلی خشک و رسمی می‌شود. امّا، این تمایلی است که همهٔ ما داریم، مگر نه؟

بورخس: راستش اینست که همهٔ ما می‌خواهیم دکتر «جانسن»[۵] باشیم.

دی‌جووانی: نکتهٔ دیگر اینکه بورخس این زبان را از مادربزرگی انگلیسی فراگرفت که در اواخر دهه ۱۸۶۰، انگلستان را ترک کرده بود و او در کودکی در اوایل این قرن انگلیسی را یاد گرفت، یعنی حدود ۳۰ سال بعد.

بورخس: طبعاً زبانی که من می‌دانم باب روز نیست؛ کاملاً به عصر ویکتوریا تعلّق دارم.

دی‌جووانی: من برای انگلیسی دوران ادواردی‌اش سربسرش می‌گذارم، امّا در سه سال گذشته سعی کرده‌ام از او یک امریکایی خوب بسازم.

بورخس: نه، نه، من « lift »[۶] را به « elevator »[۷] ترجیح می‌دهم و وسوسه نمی‌شوم که از « garbage cans »[۸] به جای « dust bins »[۹] صحبت کنم.

دی‌جووانی: امّا آموختمش که بگوید « crap »[۱۰]— البتّه، این را آن‌جور که باید به کار نمی‌برد، می‌گوید «به قول شما « crap ».

---

۵ – Dr. Johnson، شاعر، نویسنده وزبانشناس انگلیسی (۱۷۰۹–۱۷۸۴م.) – م.

۶– ۷– این دو واژه به معنی آسانسور هستند که اولی در انگلستان و دومی در آمریکا به کار می‌رود. – م.

۸– ۹– این دو اصطلاح نیز به معنی زباله‌دان هستند که اولی در امریکا و دومی در انگلستان به کار می‌رود. – م.

۱۰– در زبان عامیانه به معنی مدفوع و حرف یاوه است. – م.

بورخس: «بسیار خوب، به قول من، « tommy rot » (بیهوده—پوچ) که خیلی قدیمی است و باید بگویم « Stuff and nonsense » (بی‌معنی و پوچ).

دی‌جووانی: البتّه، دلایل عملی نیز هست که آثارش را خودش ترجمه نمی‌کند. در مورد کار خودش نه علاقه‌ای دارد و نه تمایلی. وقتش را هم ندارد و فکر می‌کنم لازم نیست که از کوری‌اش که مانعی در کار ترجمه است، حرفی بزنم. باید اضافه کنم که ماهها طول کشید تا در کنار بورخس توانستم تصمیم بگیرم چه چیزهایی از انگلیسی او را بگیرم و چه چیزهایی را کنار بگذارم. مثلاً، گاهی او تردید می‌کند واژه‌ای مثل « direction » را که فکر می‌کند واژهٔ مصطلحی نیست، به کار بگیرم یا نه و من مجبور می‌شوم قانعش کنم که ترکیب اسم مصدر را می‌توان در انگلیسی به عنوان مزیت به کار برد. کارکرد اسم مصدر در زبان اسپانیایی کاملاً متفاوت است و بورخس از به کار بردنش وحشت دارد.

پرسش: با امروزی بودن[11] چگونه برخورد می‌کنید؟ آیا به زبان ناب توجه دارید؟

بورخس: اگر می‌توانستم به انگلیسی قرن هجدهم بنویسم، بهترین هنرنمایی‌ام بود. امّا نمی‌توانم. انسان نمی‌تواند به ارادهٔ خود ادیسن[12] یا جانسن باشد.

دی‌جووانی: او در زمان معاصر زندگی می‌کند، به رغم خودش امروزی است.

بورخس: نمی‌دانم امروزی بودن اهمیّت دارد یا نه.

دی‌جووانی: شما امروزی هستید و چاره‌ای جز آن ندارید.

بورخس: بله، تصوّر می‌کنم ناگزیرم.

11- Modernism

۱۲ – Adison، شاعر و محقق انگلیسی (۱۶۷۲ – ۱۷۱۹ م.) – م.

دی‌جووانی: در عین‌حال، داستانهای جدید بورخس همه به بوئنوس‌آیرس پنجاه یا شصت سال پیش باز می‌گردد...

بورخس: بله، این برایم آسانتر است. همیشه به من می‌گویند که مردم اینگونه یا آنگونه حرف نمی‌زنند، امّا اگر دربارهٔ محلهای پرجمعیت بوئنوس‌آیرس شصت سال پیش داستان بنویسم، هیچکس بدرستی نمی‌داند که مردم آن زمان چگونه صحبت می‌کردند و چه می‌گفتند. تنها چند نفر از پیرمردانی مثل من ممکن است چیزی بدانند و آنها هم اغلب همه‌چیز را فراموش کرده‌اند.

دی‌جووانی: مسأله امروزی بودن اصولاً در آثار بورخس مطرح نیست. منظورم به‌طور کلّی است، نه فقط در این داستانهای جدید. نثر بورخس نوعی حالت «بی‌زمانی» با خود دارد. او در مقام نویسنده به زبان ناب علاقه‌مند است— بسیار زیاد هم. این علاقه را در ترجمه نیز دنبال می‌کنیم بدون اینکه آگاهانه به آن بیندیشیم. گاهی چیز دیگری پیش می‌آید که درست مخالف «امروزی بودن» است و آن کهنه‌گرایی (آرکائیسم [۱۳]) است. رودررو شدن با این مسأله بسیار محتمل است. ما به عمد در افسانهٔ کوچک «دو سلطان و دو هزار تویشان»[۱۴] سبک کهنه‌ای را به کار گرفتیم. می‌خواستیم این سبک چنان به‌نظر برسد که بعداً بورخس آن را «برگی از هزارویکشب پنهان مانده از چشم لین[۱۵] یا برتن[۱۶]»، توصیف کرد. من خودم ضمن کار بر روی داستان سخت تحت‌تأثیر برتن بودم. «ای پادشاه زمان و ای دیهیم قرن!» فکر می‌کنم آن را مستقیماً از برتن برگرفته باشم، درست مثل بورخس.

پرسش: در مورد گفتگو نظرتان چیست؟ چگونه آن چیزهایی را که در بوئنوس‌آیرس پنجاه سال پیش وجود داشت، برای امروزیها پذیرفتنی می‌کنید؟

دی‌جووانی: فکر می‌کنم پاسخ به این پرسش ممکن نیست، چون تمام

13- Archaism
14- Labyrinth
15- Lane
16- Burton

پرسشهای مربوط به ترجمه بی‌جواب است، مگر اینکه ما واژه‌ها را پیش‌روی خود داشته باشیم و بطور مشخص صحبت کنیم. هر موردی با مورد دیگر فرق دارد. در مرحلهٔ اوّل، همه‌چیز سماعی است؛ هیچ قاعده‌ای ندارد.

بورخس: اگر بخواهیم به کلی گویی ادامه دهیم راه به جایی نخواهیم برد.

پرسش: بهتر است سؤالم را به طریق دیگری مطرح کنم. گاهی در این نشستها، متنهایی از قرن نوزدهم ارائه شده که تحت‌اللفظی ترجمه شده‌اند و از این‌رو قدیمی به‌نظر می‌رسند. آیا دی‌جووانی چنان قوهٔ درکی دارد که از این کهنه بودن جلوگیری کند؟

بورخس: آنچه منظور نظر ماست، چیزی مثل انگلیسی محاوره‌ای است. البتّه، این کار غیرممکن است، امّا آنچه می‌کنیم تقلیدی از آن است. ما بی‌تردید می‌کوشیم از انگلیسی نوشتاری که کاملاً مغایر با زبان محاوره‌ای است، اجتناب کنیم.

دی‌جووانی: فکر می‌کنم ترجمهٔ گفتگو آسانترین نوع ترجمه باشد، چون نمی‌توان آن را لفظ به‌لفظ ترجمه کرد. باید متن اصلی را در ذهنتان سبک سنگین کنید و فکر کنید: «این جمله را به انگلیسی چگونه می‌گفتم؟» راه دیگری وجود ندارد. ترجمهٔ گفتگو تقریباً همیشه به صورت آزاد است. البتّه در داستانهای بورخس کمتر گفتگو هست. در عوض آنچه اغلب می‌یابید راویی است که بعنوان اوّل شخص داستان را نقل می‌کند. «افسانهٔ روسندو»، «دوست نالایق» و «خوان مورانا»[۱۷] همه این شکل را دارند. مشکل در اینجا آن است که کل روایت آنچنان به‌نظر برسد که گویی کسی آن را روایت می‌کند، بدون‌آنکه به صورت گفتگو —یا بهتر است بگویم بصورت تک گویی[۱۸]— درآید. باید ضمن روایت حالت گفتار را حفظ کرد. این یک شگرد است. البتّه

17- Juan Muraña

18- Monologue

این مشکلی است مربوط به نوشتن و در واقع، اصولاً ربطی به ترجمه ندارد.

پرسش: فقط می‌خواهم مطلبی درباره مسأله نوشتن به انگلیسی باب روز بگویم. من افسانه‌های جنّ و پری، اثر گریم[۱۹] را ترجمه می‌کردم و تصورم برآن بود که به انگلیسی کاملاً جدید بنویسم، امّا تا آنجا که ممکن است از لغات عامیانه بپرهیزم، چون عامیانه نوشتن حالت افسانهٔ قدیمی را از بین می‌برد.

دی‌جووانی: مشکل بزرگی دارید، در موضوعی وارد شدید که در عمل همه کس از آن خبر دارد. اخیراً ترجمه‌ای به سبک جدید از گریم خواندم، امّا، بسیار بد بود. برای اینکه آنچه می‌خواستم به من نمی‌داد، آنچه من می‌خواستم احساسی بود که آن را همچون یک کودک بخوانم و آن تجربه را بازیابم. آن لطف کهنگی را بکلی از دست دادم.

پرسش: امّا اگر زبان منسوخی را به کار می‌گرفتم، اگر از «نگریستن» به جای «نگاه کردن» استفاده می‌کردم، همه‌چیز را از دست می‌دادم.

دی‌جووانی: کار شما در مقایسه با کار من دشوار است، چون بورخس اینجاست و معاصر است. همیشه می‌توانم از او بپرسم، «منظورتان نگریستن» است یا «نگاه کردن» امّا فکر نمی‌کنم که زبان منسوخ عمداً باید به کار گرفته شود، مگر به دنبال اثرات ویژه‌ای باشید، نظیر آنچه که من در مورد هزارویکشب گفتم.

پرسش: خواهش می‌کنم دربارهٔ ادیسن، سوئیفت و استیل[۲۰] بیشتر صحبت کنید. وقتی به انگلیسی امروز گوش می‌کنید، آیا فکر می‌کنید این زبان در مقایسه با زبان استادان قرن هجدهم افت کرده است؟

بورخس: انسان فکر می‌کند که گویا قرن هجدهم بسیار متمدن‌تر بوده است. آن وقت مردم استعداد طنز داشتند، استعداد نوعی خوش‌طبعی که ظاهراً ما از دست داده‌ایم.

19- Grimm

20- Steele

دی‌جووانی: امّا نثر قرن هجدهم در خلأ وجود ندارد، بلکه بازتابی از آن عصر است، همانطور که نثر امروز ما بازتاب عصر ماست. فکر نمی‌کنم صحبت کردن از سود و ضرر درست باشد.

بورخس: به‌خاطر می‌آورم جورج مور می‌گفت که در موقعی که «آسوموار»[۲۱] اثر زولا را ترجمه می‌کرد، از هرگونه اصطلاح عامیانه اجتناب می‌کرد، زیرا زبان عامیانه همیشه متعلّق به زمان معاصر و یا مکان بخصوصی است. می‌گفت که می‌کوشید آن را به انگلیسی قرن هجدهم ترجمه کند. نمی‌دانم در گفته‌اش صادق بود یا فقط زیرک، یا سعی می‌کرد زیرک باشد. در مورد خودم، سعی می‌کردم حتماً نوعی انگلیسی ناب بی‌غل‌وغش قرن هجدهم باشد.

دی‌جووانی: شنیده‌ام که این موضوع را بارها گفته‌اید، بورخس. آیا واقعاً پای آن صحه می‌گذارید. همیشه همین مثال را می‌زنید. من که سخت با این عقیده مخالفم.

بورخس: فکر می‌کنم زبان عامیانه به جهان خاصّی تعلق دارد. اگر در موضوعی که به‌صورت عامیانه بوئنوس‌آیرس نوشته شده کار می‌کنید و سعی دارید آن را مثلاً به صورت زبان عامیانه‌ای که اوباشان ایالات متحد به کار می‌برند، ترجمه کنید، به چیز کاملاً متفاوتی می‌رسید.

دی‌جووانی: خود ما این را در داستان «مردی از گوشهٔ خیابان» تجربه کردیم و نتیجه چندان خوب از کار درنیامد. چندتن از منتقدان براین گمان بودند که متن مثل ترکیبی از زبان دامن رانیون[۲۲] و زبان عامیانه گاوچرانها به‌نظر می‌رسید. در نظر دارم زبان عامیانه را ملایمتر کنم و داستان را دوباره برای چاپ بعدی‌اش در تاریخ عمومی رسوایی ترجمه کنم. می‌خواهم آنچه

21- L' Assommoir

۲۲- Damon Runyont، روزنامه‌نگار و فیلمنامه‌نویس امریکایی (۱۸۸۴–۱۹۴۶م.) – م.

بورخس مطرح می‌کند، یعنی بیرنگتر کردن زبان، انجام دهم، هرچند که به عنوان یک اصل با آن مخالفم. فکر می‌کنم یک مترجم زبردست‌تر می‌توانست داستان را به زبان امریکایی عامیانه متناسب به نثر درآورد.

بورخس: آن داستان شکل دیگری برای مترجم دارد، چون وقتی آن را به چاپ سپردم، منظورم آن نبود که واقعگرا باشد. هدفم آن بود که داستان نمایش وار باشد. می‌خواستم شخصیتهای داستان طوری صحبت کنند که انگار نقش هنر پیشه‌ها را بازی می‌کنند. امّا در عین حال از آن به عنوان یک داستان واقعگرا استقبال شد و پس از آن پیوسته سعی‌ام برآن بود که به مردم بفهمانم که هدف واقعی‌ام اصلاً آن نبوده.

دی‌جووانی: وقتی آن داستان را ترجمه کردیم...

بورخس: انسان مجبور است خیلی چیزها را کتمان کند و این باعث شرمساری است.

دی‌جووانی: ...سعی می‌کردیم بسیاری از ضعفهای داستان را بپوشانیم.

بورخس: در همان زمان، احساس شرمساری می‌کردیم. از خودم شرمسار بودم.

پرسش: اگر نویسنده در کنارتان نبود، آیا بازهم به این ضعفها اعتراف می‌کردید؟

بورخس: باید اعتراف می‌کرد، چرا نکند؟

دی‌جووانی: این یک مسألهٔ اخلاقی جالبی است. نمی‌دانم. اخیراً ترجمهٔ داستانی از روبرتو آرلت[۲۳] را به‌پایان رساندم که بخشهایی از آن آنچنان ضعیف نوشته شده بود که فکر می‌کنم اگر آن را به‌صورت تحت‌اللفظی ترجمه می‌کردم، داستان قابل چاپ نمی‌بود. برای کمک، نزد دختر آرلت رفتم، حتّی

23- Roberto Arlt

او هم توانست اندکی از آن عبارات را درک کند. به‌من گفت پدرش وقتی ناآگاهانه می‌نوشت، خوب می‌نوشت، امّا وقتی می‌خواست «نویسنده» باشد نثرش ولنگارانه می‌شد.

بورخس: علاوه‌بر آن، می‌توانید فکر کنید اصولاً نویسنده‌ای در میان نیست و تنها الهه شعر یا روح القدس است.

دی‌جووانی: من فکر نمی‌کنم که در موقع ترجمه باید به متون یا نویسندگان بگونهٔ اشیاء مقدّس نگاه کنیم یا کاملاً آگاه باشیم به این که داریم ترجمه می‌کنیم، عقیده دارم که اثر را باید به‌عنوان نگارش به‌زبان انگلیسی نگاه کرد. متأسفانه، هر مترجم نمی‌تواند تجربهٔ کار کردن در کنار نویسنده را داشته باشد. ترجمه در حضور نویسنده کمک بسیار به‌من کرده است تا در برابر متن اصلی آزادی عمل داشته باشم. بورخس تشویقم می‌کند که: «آن را کنار بگذار و آزاد باش!» این شیوه، ابهام و گنگی ترجمه را برطرف می‌کند و گذشته از این، این امتیاز را دارد که شما می‌دانید که تعبیرتان از عبارات پیچیده درست بوده یا نه. در هرحال، من مخالف ترجمهٔ لفظ به‌لفظ هستم. بسیاری از بهترین ترجمه‌ها فقط ته رنگی از متن اصلی را با خود دارند.

بورخس: مثل، فیتز جرالد[۲۴].

دی‌جووانی: البتّه، هرچه آزادتر باشید به ناچار باید بهتر باشید.

بورخس: من زبان عبری نمی‌دانم، امّا همیشه ترجمهٔ کینگ‌جیمز[۲۵] از کتاب مقدّس را از ترجمه‌های بسیار خوب می‌دانم. شاید بهتر از یک ترجمه تحت‌اللفظی باشد.

دی‌جووانی: در اینجا قسمتی از نواری را می‌شنویم که از یکی از

---

۲۴ – Fitz Gerald، شاعر و مترجم انگلیسی (۱۸۰۹ – ۱۸۸۳م.) که از جمله ترجمه‌ٔ رباعیات خیام وی معروف است – م.

25- King James

نشستهای ما ضبط شده است. آنچه می‌شنوید مبادلهٔ لفظ به لفظ بین ما بر سر میز است وقتی داستان «زندگی تادئو ایزیدورو کروز[۲۶] (۱۸۲۹—۱۸۷٤ م.) را شروع کردیم. امّا پیش از آن باید روشمان را توضیح دهیم.

نخست به تنهایی کار می‌کنم و دستنویس متن اوّلیه را تهیه می‌کنم. بعد آن را به بورخس می‌دهم. معمولاً هر روز بعدازظهر در کتابخانهٔ ملّی آرژانتین کار می‌کنیم. همان‌طور که خواهید دید جمله‌ای از متن اسپانیایی را می‌خوانم و سپس جمله‌ای از دستنوشتم را. گاهی احساس می‌کنیم که این جمله‌ها همان‌طور که هستند بسیار خوبند و گاهی آنها را بکلّی تغییر می‌دهیم. بورخس ممکن است اشتباهاتم را تصحیح کند، شاید از او بخواهم مطلبی را توضیح دهد. هرکدام از ما ممکن است بدیلهایی پیشنهاد کند. یکسر بازنویسی می‌کنیم، سعی داریم جمله‌ها عاری از صعوبت یا تعبیرات غیرمستقیم باشد. نگرانی ما در این مرحله آن است که تمام مفهوم اسپانیایی را به قالب نوعی انگلیسی دربیاوریم و به این منظور من می‌خواهم یقین پیدا کنم که نه‌تنها متن را، بلکه نیات بورخس را هم بخوبی فهمیده‌ام. وقتی این مرحله به‌پایان می‌رسد، نگران این نیستیم که ممکن است هنوز کارمان تحت‌اللفظی باشد یا بناچار جملات یا کلماتی موقّتی داشته باشیم. اغلب در مورد اینکه کدام واژه یا کدام عبارت پیشنهادی به کار رود، تعمداً نامصمّم می‌مانیم.

پس از آنکه مطلب روی نوار ضبط شد، دستنوشته‌ام را که برآن حاشیه نوشته شده به منزل می‌برم، آن را ماشین می‌کنم و شروع می‌کنم به شکل دادن و پرداخت جمله‌ها. در این مرحله، اگر به متن اسپانیایی رجوع کنم، معمولاً برای بازبینی قافیه‌ها و تأکیدهاست. پس از آن اشتغال ذهنی‌ام آهنگ و سبک است. این مرحله دشوارترین و وقت گیرترین مرحله است.

مرحله نهایی ارائه دستنوشته‌های کم‌وبیش کامل من به بورخس است،

26- Tadeo Isidoro Cruz

که آن را برایش می‌خوانم، این‌بار بدون مراجعه به متن اصلی اسپانیایی.

بورخس: در این مرحله سعی ما برآن است که متن اسپانیایی را بکلّی از یاد ببریم.

دی‌جووانی: تنها هدف ما در این مرحله آن است که آن قطعه به گونه‌ای خوانده شود که انگار به انگلیسی نوشته شده است.

بورخس: البتّه، روشهای دیگری هم وجود دارد.

دی‌جووانی: امّا، این روشی است که بهترین کارآیی را برای ما دارد. پیش از آنکه آغاز کنم می‌توانید به متن اسپانیایی و به ترجمه انگلیسی نهایی که مرحلهٔ چهارم کار است، نگاه کنید. آنچه در نوار می‌شنوید مرحلهٔ دوم همکاریمان است. به یاد داشته باشید که در خلال بحث‌مان من با عجله یادداشت برمی‌دارم و با شتاب تغییراتی در سطور صفحه‌ای که پیش روی دارم، می‌دهم. وقتی ساکت می‌شویم چرت نمی‌زنیم، بلکه به دنبال واژه‌ها می‌گردیم.

ترجمهٔ نهایی

به دنبال چهره‌ای هستم که داشتم
پیش از آنکه جهان ساخته شود.
«بیتس» زنی جوان و پیر

در ششم فوریهٔ ۱۸۲۹ دسته‌ای از شبه نظامیان گاچو که در تمام روز شتابان از لاوال[۲۷] به سوی شمال می‌گریختند تا به سپاه تحت فرمان لوپز[۲۸] ملحق شوند.

در نه یا ده میلی پرگامینو[۲۹]،

27- Lavalle
28- López
29- Pergamino

در مزرعه‌ای که نامش را کسی نمی‌دانست، توقّف کردند.
نزدیکیهای سپیده‌دم، یکی از مردان
کابوسی وحشتناک دید، و
در سایه‌های تار آلونکی که در آن
خوابیده بود، فریاد سراسیمه‌اش
زنی را که در بسترش خوابیده بود، بیدار کرد.

دی‌جووانی: حالا به نوار توجّه کنید که چگونه آغاز این داستان بکندی پیش رفت. فکر می‌کنم دو جلسه کار در دو روز متوالی وقت صرف شد تا نخستین پاراگراف را تکمیل کردیم.

بورخس: به گذشته برگردیم.

دی‌جووانی: داستان «بیوگرافی تادئوایزیدورو کروز (۱۸۲۹—۱۸۷٤)» است.

بورخس: البتّه این تاریخها فرضی‌اند تا خواننده از این واقعیت بی‌خبر بماند که دارد داستانی خیالی از مارتین فی‌یه‌رو[۳۰] می‌خواند.

دی‌جووانی: حالا عنوان داستان. «زندگی تادئوایزیدورو کروز» چطور است، آیا به «بیوگرافی» ترجیح ندارد؟

بورخس: بله، من از آن جهت «بیوگرافی» را به کار بردم تا همه‌چیز را بیشتر غیرشعری نشان دهم. امّا، چون در این مورد خواننده ممکن است کاملاً بیخبر باشد که چنین شعری وجود دارد. فکر می‌کنم، «زندگی» بهتر باشد. شاید هم واژه «بیوگرافی» چندان خوب نباشد— کم‌وبیش گوشخراش است.

دی‌جووانی: بله، « life » طنین ساکسونی[۳۱] دارد. حالا چند سطر

30- Martin Fierro

31- Saxon

برگرفته از بیتس را ببینیم: «به دنبال چهره‌ای هستم که /داشتم/ پیش از آنکه جهان ساخته شود.» شما از عنوان اصلی کتاب «**پلکان مار پیچ**» یاد می‌کنید و من ترجیح می‌دهم از عنوان خود شعر نام ببرم تا برای کسی که بخواهد به آن رجوع کند، برایش آسانتر باشد. این شعری است که از چند قسمت تشکیل شده و نامش «زنی جوان و پیر» است.

دی‌جووانی: دلیل این بحث آن است که سرفصلهای داستانهای بورخس همیشه بدرستی چاپ نمی‌شوند. مثلاً در سر فصل داستان «ویرانه‌های مدوّر» فصل نابجایی یافتم که از داستان «**از میان آیینه‌ها**» نقل‌قول شده بود. در چاپهای اسپانیایی آثار بورخس نمی‌توان به چیزی اعتماد کرد.

بورخس: امّا فکر می‌کنم که آن دو سطر باید سر جایشان بمانند— چون به داستان لطمه‌ای نمی‌زنند.

دی‌جووانی: نه، از آنها استفاده خواهم کرد. فقط می‌خواهم...

بورخس: علاوه‌بر آن، چون شعر خوبی است— مُثُل افلاطونی و از این قبیل. می‌دانید که.

دی‌جووانی: تنها چیزی که می‌خواهم این است که به جای عنوان کتاب، عنوان خود شعر را بگذاریم.

بورخس: شاید به این دلیل عنوان کتاب را آوردم که عنوان خوبی بود.

دی‌جووانی: خوب «زنی جوان و پیر» هم بد نیست.

بورخس: علاوه‌بر آن، این عنوان مرا به یاد کتابخانه می‌اندازد، با پلکانهای مار پیچ...

دی‌جووانی: این ناشی از فراموشی بورخس است. داستان یازده سال پیشر از آنکه او به کتابخانه ملّی بیاید، نوشته شده بود.

دی‌جووانی: بله، می‌فهمم، خوب، شروع کنیم؟

« El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino. . . . »

می‌توانیم از اینجا آغاز کنیم. ظاهراً، این داستان مربوط به شش هفت‌ماه پیش از وقایع « Poema conjectural »[۳۲] است، اینطور نیست؟

بورخس: چرا، امّا این در منطقه بوئنوس‌آیرس روی می‌دهد و آن در سان‌خوان[۳۳].

دی‌جووانی: آیا باهم ارتباط دارند؟ آیا یک جنگ عمومی در میان است؟

بورخس: بله.

دی‌جووانی. چه ارتباطی هست بین آن حوادث که برای لاپریدا[۳۴] روی‌داد و آنچه چند ماه پیشتر در فوریه پیش آمد.

بورخس: خوب، فکر می‌کنم جدّ پدری‌ام، یعنی سوارز[۳۵] این مردان را شکست داد — در حالی که دیگران را آلدائو[۳۶] که از جناح فدرال بود، شکست داد، ممکن است با اندکی اغماض بگوئید از جناح روساس.

دی‌جووانی: لاوال در اینجا از کدام جناح است؟

۳۲- شعر فرضی

33- San Juan

34- Laprida

35- Suarez

36- Aldao

بورخس: نه، لاوال قطعاً وحدت[۳۷] گراست. معاونش «سوارز» بود.

دی‌جووانی: و لوپز؟

بورخس: نه، لوپز متحد روساس بود، چون او یکی از بزرگترین فرماندهان پارتیزانهای سانتافه[۳۸] بود.

دی‌جووانی: بسیار خوب، این موضوع زمینه‌ای به من می‌دهد. حالا ببینیم با این لاوال چه می‌شود کرد.

بورخس: این مردان از «مونتونروها»[۳۹] هستند، سربازان واقعی نیستند.

دی‌جووانی: خوب، فکر می‌کنید می‌توانیم همان اصطلاح را به کار گیریم که در «شعر فرضی» به کار گرفتیم، یعنی، «شبه نظامیان گاچو»؟

بورخس: بله، همان اصطلاح است.

دی‌جووانی: بسیار خوب، « *El seis de febrero de 1829* » — در ششم فوریه ۱۸۲۹.

بورخس: بله، به تاریخها مراجعه کردم. تاریخهای نبرد را در چند کتاب راهنمای مربوط به تاریخ آرژانتین جستجو کردم.

دی‌جووانی: خوب، «در ششم فوریه هزار و هشتصد و...

بورخس: این واژه که زیاد تحمیلی نیست، هست؟

دی‌جووانی: کدام؟

بورخس: *Las Palmitas.*

دی‌جووانی: نه، «در ششم فوریهٔ ۱۸۲۹.»...

بورخس: البته،« *Palmitas* » نام دامداری بود.

37- Unitarian

38- Santa Fe

39- Montoneros

دی‌جووانی: متوجّه هستم.

بورخس: تمام آن نامها، اسامی دامداریهایی بودند که درگیریها آنجا اتفاق افتاد.

دی‌جووانی: « *Los montoneros que, hostigados ya por La-valle . . .* »

بورخس: بسیار خوب.

دی‌جووانی: حالا، شبه‌نظامیان گاچو در یک طرف، لاوال در سوی دیگر؛ شبه‌نظامیان گاچو فدرال هستند و لاوال وحدت گر است.

بورخس: بله.

دی‌جووانی: شبه‌نظامیان گاچو که،. . . *hostigados ya por Lavalle*

بورخس: خوب، « *hostigado* » باید به معنی «غارت شده»[۴۰] یا «به‌ستوه آمده»[۴۱] باشد یا...

دی‌جووانی: «تحت تعقیب»[۴۲] یا...

بورخس: بله. [درنگی بسیار طولانی] سربازان که— باید در حال حرکت باشند...

دی‌جووانی: بله، پیوسته، چون به آنها حمله می‌شد.

بورخس: بله.

دی‌جووانی: «تحت فشار»؟

بورخس: بله.

دی‌جووانی: بسیار خوب، واژهٔ مناسب را برای آن پیدا خواهم کرد.

بورخس: « *Hostigar* » از واژه « *hostis* » و « hostile » (خصومت) و امثال آن مشتق می‌شود. مثل واژه « guest » (مهمان) چون واژهٔ « guest » (مهمان) و نیز « *hostis* » (دشمن) هردو نمایندهٔ غریبه هستند؛ آدم بیگانه را به‌چشم دشمن می‌بیند.

40- harrowed 41- harassed 42- Pursued

دی‌جووانی: تازه ما برای ترجمهٔ این داستان فرصت کمی داشتیم!

دی‌جووانی: « *Bueno, "marchaban desde el Sur para incorpor-arse a las divisiones de López* »

به سوی جنوب پیش می‌رفتند...»

بورخس: نه، برعکس — « *desde el Sur* » — به سوی شمال پیش می‌رفتند.

دی‌جووانی: «از سمت جنوب...»

بورخس: خوب، یا «شمال». امّا آنها از سوی —شاید از حوالی دولورس و یا از بخشهای جنوبی ایالت می‌آمدند.

دی‌جووانی: بسیار خوب، «از سمت جنوب پیش می‌رفتند.»

« *para incorporarse a las divisiones de López* »

تا به هنگ لوپز ملحق شوند،» نه؟

بورخس: بله.

دی‌جووانی: « *Incorporarse* »

بورخس: « *Incorporarse,* »، بله. یا شاید حتی «ارتش لوپز» بهتر باشد، نیست؟

دی‌جووانی: بسیار خوب، «ارتش لوپز».

بورخس: همچنین ارتشی از مونتونروها.

دی‌جووانی: امّا آن کاری بود که تصمیم داشتند بکنند.— ملحق شدن، نه؟

بورخس: بله، درست است؛ بله.

دی‌جووانی: « *Hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban a tres o cuatro leguas del Pergamino.* »

در مزرعه‌ای توقف کردند که کسی نام آن را نمی‌دانست...»

بورخس: بله.

دی‌جووانی: «... حدود ده یا دوازده میلی پرگامینو.»

بورخس: درست است، بله

دی‌جووانی: شاید «خارج از پرگامینو»، نه؟

بورخس: بله.

دی‌جووانی: امّا، حالا می‌فهمم که اشتباه کرده بودم و بورخس هم در اینجا متوجّه نشد که مکان می‌بایست رود پرگامینو بوده باشد و نه شهر پرگامینو که احتمالاً در سال ۱۸۲۹ وجود نداشت.

دی‌جووانی: « *Hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él.* »

بورخس: اینجاست که می‌فهمیم، زنی با خود داشت، نه؟

دی‌جووانی: « *Si. Bueno. "Hacia el alba* »«نزدیکهایی سپیده‌دم»

بورخس: بله، بسیار خوب.

دی‌جووانی: «*uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz*»

«یکی از مردان...»

بورخس: خوب، نمی‌شود گفت «بختک وار»[۴۳]

43- Tenacious

دی‌جووانی: «کابوس بد»[۴۴]، چطور است؟

بورخس: یا «رؤیای بد»، بله «کابوس بد».

دی‌جووانی: «کابوس بد»

« en la penumbra del galpón el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. »

کلبه‌ای است که او در آنجا خوابیده، مگر نه؟

بورخس: بله.

دی‌جووانی: خوب. «در سایه‌های سنگین کلبه» یا «در تاریکی»؟

بورخس: بله «در تاریکی.»

دی‌جووانی: بله، «در تاریکی.»

بورخس: امّا « *penumbra,* » البتّه دمدمای سپیده است.

دی‌جووانی: چه چیزی است؟ سپیده دم؟

بورخس: خوب، نزدیک فلق، چون واژه « *penumbra* » — به معنی...

دی‌جووانی: خوب، «سایه‌های تار» چطور است که این تصوّر را پیش می‌آورد که نور بتدریج ظاهر می‌شود، اینطور نیست؟ «در سایه‌های تار کلبه— « *confuso grito* » فریاد سراسیمه‌اش؟

بورخس: بله. «فریاد».

دی‌جووانی: بله، «زنی را که در بسترش خوابیده بود، بیدار کرد.»

بورخس: بله، البتّه، تختخوابی وجود ندارد؛ آنها روی...

دی‌جووانی: خوب، مجازی است. آنها روی زمین خوابیده‌اند، اینطور نیست؟

بورخس: بله، البتّه. روی زمین؛ آنها تختخواب ندارند.

44- Bad nightmare

دی‌جووانی: در اینجا مهمانی وارد شد و بحث ما را قطع کرد و این تمام کاری بود که در نخستین بعدازظهر انجام دادیم. آنچه نقل شد در یک جلسه یازده یا دوازده دقیقه‌ای بود. حالا نتیجه کار روز بعد را می‌شنویم.

دی‌جووانی: به دوستمان ایزیدورو تادئو باز می‌گردیم. حالا، من نخستین جمله‌هایی را که دیروز آغاز کردیم مرور می‌کنم، و بعد می‌پردازیم به...

بورخس: می‌دانم، خوب آنها به نسبت پیچیده بودند.

دی‌جووانی: خوب، ببینید، آنچه حالا برای آغاز چند سطر اوّل انتخاب کرده‌ام، اینهاست. خیلی آهسته می‌خوانم. «در ششم فوریهٔ سال ۱۸۲۹، دسته‌ای از شبه‌نظامیان گاچو که تمام روز شتابان از پیش لاوال به سوی شمال می‌گریختند تا به سپاه تحت فرمان لوپز ملحق شوند؛ در نه یا ده میلی پرگامینو، در مزرعه‌ای که نامش را کسی نمی‌دانست، توقّف کردند.»

بورخس: بله، آنجا مزرعه «آسه ودو بود. ادامه بدهید.

دی‌جووانی: «نزدیکیهای سپیده‌دم، یکی از مردان کابوسی سمج دید» سمج در برابر « *tenaz* ».

بورخس: خوب است. بله، «سمج»، خوب است.

دی‌جووانی: «آنجا در سایه‌های تار آلونکی که خوابیده بود، فریاد سراسیمه‌اش زنی را که در بسترش بود، بیدار کرد.» حالا، بپردازیم به واژه «بستر». این واژه در اینجا الزاماً به معنی تخت‌خواب نیست.

بورخس: نه، چون اگر چنین می‌بود، بیش از حد تجمّلی به نظر می‌رسید.

دی‌جووانی: بله، امّا موضوع آن است که خوابیدن با یک زن به این

معنی نیست که آدم دست به کاری تجملّی زده باشد.

بورخس: نه، این معنی را ندارد ــ نشانهٔ پایه‌های تخت و پرده‌ها نیست.

دی‌جووانی: درست است. پس فکر می‌کنم این برای آغاز مناسب باشد.

دی‌جووانی: فکر می‌کنم که آغاز خوبی است. خوشبختانه، کار پس از آن سریعتر شد، امّا در آغاز واقعاً سخت بود. هدفمان آن بود که خواننده را وادار کنیم جوانب را بوضوح ببیند، حتّی اگر مسایل را درک نکند. خوشحالم بگویم که از وقتی آن داستان بیش از یکسال پیش ترجمه شد، ما متنهای زیاد دیگری را که زمینهٔ تاریخی داشتند ترجمه کرده‌ایم تا آنجا که اکنون آنها را آسانتر می‌یابم.

مک‌شین: ممکن است برای ما دربارهٔ قطعات اتوبیوگرافی بگوئید که چه تفاوتی با این ترجمه‌ها داشت؟ آیا همان روش با هم نشستن را به کار می‌گرفتید؟

بورخس: فکر می‌کنم راحت‌تر بودم.

دی‌جووانی: اوّل این را بگویم که تحت‌فشار یک متن اصلی نبودیم. امّا در واقع بیشتر به همان طریق کار می‌کردیم. نخستین وظیفهٔ ما ارائه طرح ساده‌ای از زندگی بورخس بود ــ ۱ــ در کجا و در چه زمانی متولّد شد ۲ــ پدر ۳ــ مادر ٤ــ نیاکان و امثال اینها. حتّی نخستین جمله را تقریر کردم تا بورخس را به حرف درآرم. پس از آن، او شروع کرد به حرف زدن و تقریر آنها به من. وقتی مکث می‌کرد، می‌گفتم: «به این زودی به سراغ نیاکانتان نرویم، دربارهٔ پدرتان حرف می‌زنیم.» به این ترتیب بود. یا می‌خواستم دقیقاً بدانم که چه چیزی مادربزرگ انگلیسی‌اش را به امریکای جنوبی کشانده بود. چون کار روی غلتک افتاد، برایم آسان بود که از او پیشی بگیرم و بدین‌ترتیب می‌توانستم

پیشنهادهایی بدهم و یادداشتهایی بردارم که خود بورخس آنها را تأیید می‌کرد. وظیفهٔ اصلی در آغاز کار پای‌بند کردن بورخس به نکات اصلی بود، چون او گاهی از این شاخ به آن شاخ می‌پرد و خیلی از موضوع پرت می‌شود.

بورخس: شما که اینجائید دیگر این موضوع را خوب می‌دانید.

دی‌جووانی: نه، هدف وادار کردن او به حرف زدن بود، در حالی که، من با کاغذ و مداد در دست موضوع را شکل می‌دادم و راهنمایی می‌کردم. سعی‌ام برآن بود که خاطرات جریان یابد.

بورخس: حالا یکسر به خاطر می‌آورم.

دی‌جووانی: سپس شبها به خانه می‌رفتم و بررسی می‌کردم تا تاریخها و داده‌ها صحیح باشند.

بورخس: البته، تاریخها همیشه اشتباه بودند.

دی‌جووانی: نه، دربارهٔ تاریخها هیچوقت چیزی نمی‌گفتند. هنگامی که از او سؤال می‌کردم فلان موضوع در چه سالی اتفاق افتاد، می‌گفت: «نمی‌دانم؛ از مادرم بپرسید، او فقط نودوپنج سال دارد.» علاوه‌بر بررسی، همچنین تقریرات روزانه را ماشین می‌کردم و درست مثل ترجمه شروع می‌کردم به شکل دادن آن. پس از آنکه پیش‌نویس یک فصل را آماده می‌کردیم، دوباره به آن می‌رسیدیم و با پرداخت مجدّد به شکل نهایی درمی‌آوردیم. بدین‌طریق، کار...

بورخس: وقت بسیار زیادی گرفت.

دی‌جووانی: فکر می‌کنم سه ماه وقت گرفت، حتّی شنبه‌ها و یکشنبه‌ها نیز کار می‌کردیم. شاید ارزش بازگویی داشته باشد که بگویم چه انگیزه‌ای باعث کار در زمینهٔ بیوگرافی شد. ما داشتیم کتاب «**الف و داستانهای دیگر**» را که گزیده‌ای از داستانهای کوتاه بود، آماده می‌کردیم، امّا برای اخذ مجوّز برای ترجمهٔ جدید برخی مطالب اساسی دچار دردسر شده بودیم. بنابراین، گرچه دستنوشته را آماده داشتیم به نظرم آمد که کتاب کم‌حجمی خواهد شد، پس، فکر کردم باید تجدیدنظر کنیم و به کتاب سخنانی از بورخس را بیفزائیم که در

دانشگاه اُکلاهما چند ماه پیش در مورد زندگی‌اش ایراد کرده بود. امّا وقتی به پیش‌نویس آنها نگاه کردم قلبم باز ایستاد. آن سخنرانی خوب، روی کاغذ چیز بی‌ارزشی شده بود. متن خیلی جسته گریخته بود و حتّی یک تاریخ مشخّصی هم نداشت تا خواننده را هدایت کند. هنگامی که این موضوع را با بورخس درمیان گذاشتم، خیلی ساده شانه بالا انداخت و گفت که متن را دور بینداز و از نو شروع کنیم. دقیقاً نیمی از یک جمله از سخنرانی اُکلاهما را گرفتیم و به نوشتن یک قطعهٔ شصت صفحه‌ای دست زدیم. از اشتیاق بورخس دچار حیرت شدم —متن را دور بینداز و از نو شروع کنیم— آن هم وقتی که کاملاً احساس شکست می‌کردم. امّا نتوانستیم متن را بموقع به چاپخانه بدهیم. نمونه مطبعی داستانها را تصحیح کردم، امّا قسمت اتوبیوگرافی را هنوز تمام نکرده بودیم. پس از آن، ناچار شدیم تفسیر مختصری بنویسیم که کتاب را پرحجم کند. همین کارها به تنهایی یک‌ماه دیگر وقتمان را گرفت. البتّه، در خلال کار، وقفه‌هایی نیز پیش می‌آمد...

بورخس: گاهی این وقفه‌ها تنها ناشی از تنبلی من بود.

دی‌جووانی: نه، به هیچوجه.

بورخس: من ذاتاً تنبل هستم.

دی‌جووانی: منظورم وقفه‌های دیگر بود. کار را در حالی به پایان رساندیم که بورخس در جنوب ایالت بوئنوس‌آیرس سخنرانی داشت. به‌خاطر می‌آورم که نسخه کتاب را با صدای بلند در هواپیمای دوموتوره برای او می‌خواندم. سپس در هتل آن را به پایان رساندیم، بورخس روی تخت لم داده بود و من روی میز کنار تخت که به جای میز تحریر هم بود، خم شده بودم. با آن همه فشاری که تحمّل کرده بودیم پایان کتاب فراغت بی‌حدّ و حصری به همراه داشت. مجبور بودیم نمونه‌های مطبعی زندگینامه را در «نیویورکر» تلفنی تصحیح کنیم.

راستی، این را هم به یاد می‌آورم که تنها بحثی که به هنگام نوشتن

زندگینامه داشتیم، این بود که از بورخس خواستم تا درباره سه مجموعه مقاله که در دههٔ بیست نوشته بود و هرگز اجازهٔ چاپ مجدّد آنها را نداده بود، صحبت کند. او گفت که نه، میل دارد آنها را کاملاً فراموش کند. من استدلال کردم که نمی‌توانیم بدین‌طریق چند سال از زندگی‌اش را نادیده بگیریم. در پاسخ گفت: «چرا نگیریم؟ این زندگی متعلّق به چه کسی است؟» به او گفتم برایم اهمیّتی ندارد که از کتابها خوشش نمی‌آید امّا عقیده دارم که باید دربارهٔ آنها صحبت کند. سپس آنچه را که چند روز پیشتر دربارهٔ آنها برایم تقریر کرده بود. خواندم. از آنچه برایش باز خواندم خوشش آمد و گفت اگر بتواند از عنوان آنها صرفنظر کند، از کتابها یادی به میان خواهد آورد. به این ترتیب، مواردی که مورد اعتراض او بود مشخّص می‌شد. این خودش چیز خوبی بود، بنابراین از صمیم قلب موافقت کردم. وقتی از او خواستم، تا دربارهٔ زندگی روزانه‌اش در زمان کار کردن در کتابخانهٔ شهرداری در اوایل دههٔ چهل مطالبی اظهار کند، به بحث دیگری کشانده شدیم. او نمی‌توانست درک کند که آن مدت چه تأثیری بر چه چیزی داشته و برای دیگران چقدر می‌توانست جالب باشد. با تأکید گفتم که آن دوران برای من جالب بوده و برای خواننده‌های امریکایی‌اش هم جالب خواهد بود. آخر او زیباترین آثارش را در آن مدّت نوشته بود. بدون ادای کلمه‌ای تسلیم شد و من خوشحال شدم، چون فکر می‌کنم آن قسمت از بهترین قسمتها و به یقین از مهیّج‌ترین صفحات هستند.

مک‌شین: وقتی ترجمه می‌کنید، آیا به ترجمهٔ دیگران هم مراجعه می‌کنید؟

دی‌جووانی: نه، زیرا نمی‌خواهم واژه‌ها یا راه‌حل‌های کس دیگر به ذهنم رسوخ کند. این بخت را داشتم که پیش از آنکه آثار بورخس را ترجمه کنم آثارش را نخوانده بودم، هیچ‌وقت هم بررسی آثارش را نمی‌خوانم. اگر یک‌بار آنچه را که استادان دربارهٔ آثارش می‌گویند، مطالعه کنید قادر به ترجمهٔ یک سطر نخواهید بود. آنها دربارهٔ معانی نهانی خیلی هیاهو به راه می‌اندازند.

بورخس: خود من هم استاد دانشگاه هستم و همهٔ آن مطالب را نمی‌دانم.

پرسش: نمی‌دانم اجازه دارم یک پرسش شیطنت‌آمیز مطرح کنم یا نه. می‌دانم که از برخی از آثار بورخس دو ترجمه یا بیشتر هست و می‌خواهم بدانم که شما دو نفر دربارهٔ ترجمه‌های ... چه نظری دارید؟

بورخس: باید بگوئیم که ترجمه‌های ... بسیار بهتر از ترجمه‌های خود ماست، اینطور نیست؟

دی‌جووانی: بسیار بهتر از ترجمه‌های ما.

بورخس: کاملاً واضح است.

دی‌جووانی: می‌خواستم از ترجمه‌های ایشان تقلید کنم، ولی بورخس گفت: «نه، این حاصل کار اوست؛ اخلاقی نخواهد بود.» بسیاری از مترجمان آثار بورخس مایل به ترجمه‌های تحت‌اللفظی هستند و نخستین واژه انگلیسی را به‌جای واژه اسپانیایی می‌گذارند. ترجمهٔ دیگری از همین داستانی که اخیراً گوش کرده‌ایم، عنوان «زندگینامهٔ تادئوایزیدورو کروز» را دارد.

بورخس: بله، وقتی من می‌گویم «تاریک»[۴۵]...

دی‌جووانی: آنها همیشه می‌گویند «تیره»[۴۶].

بورخس: به جای «اتاقی تاریک» در مقابل « *una habitación oscura,* » ترکیب «مسکن تیره»[۴۷] را می‌یابید.

دی‌جووانی: امّا، رمز کار در آن است که «کابوس بختک‌وار» از متن اصلی به «کابوس بد» یا «رویای شوم» در دستنوشته و در متن نهایی به «کابوس سمج» تبدیل شود. و البتّه، این امر در نهایت به مسأله نوشتن مربوط

45- Dark

46- Obscure

47- Obscure habitation

می‌شود.

در بخش بعدی نوار بحث طولانیی دربارهٔ واژهٔ « *leguas* » هست که آنرا به «میل» ترجمه کردیم.

مک‌شین: شما که واژه « leagues » را به کار نمی‌برید؟

بورخس: در آرژانتین چرا.

دی‌جووانی: امّا در ترجمه هایمان سعی ما برآن است که از اصطلاحات معمولی انگلیسی استفاده کنیم. واژه « *legua* » آنطور که من فهمیدم چیزی از ۲/٤ تا ٤/٦ میل معنی می‌دهد. این امر کمکی به مسأله نمی‌کند. امّا بورخس بروشنی به یاد می‌آورد که هر « *legua* » چهل « *cuadras* » یا بلوک است و هر بلوک شهری صد متر طول دارد. از این‌رو، این واحد در آرژانتین معادل چهارهزار متر است. این مسأله مهّم است، زیرا بعداً در داستان گفته می‌شود که سواره‌نظام بیش از بیست میل تحت‌تعقیب بوده است. اگر این مسافت را پنجاه میل می‌نوشتیم، به اسبان بسیار نیرومند احتیاج داشتند. برای جزئیاتی نظیر این برخودمان زحمت روا می‌داریم.

بورخس: البتّه، پدربزرگم سوارکار بزرگی بود.

دی‌جووانی: امّا اگر درست به خاطر بیاورم به من گفتید که اگر قرار است اشتباهی بکنم بهتر است در مواردی باشد که واقعیتها را نامحتمل جلوه ندهد.

پرسش: در مقاله زندگینامه می‌گوئید که وقتی حدود نه ساله یا در این حدود بودید، «شاهزادهٔ خوشبخت» اثر اسکار وایلد را ترجمه کردید، فکر می‌کنید ترجمهٔ خوبی بود؟

بورخس: نمی‌دانم. باید بررسی‌اش بکنم. می‌دانید که موردپسند واقع شد و به چاپ رسید.

دی‌جووانی: دو روز وقت صرف کردم تا این ترجمه را پیدا کنم، روزنامه‌های چهار یا پنج سال را مرور کردم. تردید دارم آن تاریخهایی که در

مقاله ذکر کردیم، صحیح باشد. سن بورخس را با کمک مادرش به دست آوردم و شاید یک یا دو سال بزرگتر بود— ده‌ساله یا حدود آن. امّا انتشار ترجمه‌ای در یک روزنامه مهم حتّی در سن ده‌سالگی واقعاً توفیقی است.

بورخس: اسکار وایلد از آسانترین نویسندگان برای ترجمه است، انگلیسی او خیلی ساده بود. در آن زمان، جمله‌های بسیاری از «تصویر دوریان گری»[۴۸] را از حفظ بودم.

دی‌جووانی: حالا نگاهی می‌اندازیم به تعدادی از مثالهای مختصر ترجمه. نخستین نمونه، تنها یک برگردان لفظ به‌لفظ است؛ برچسب سُسِ گوجه‌فرنگی است که در بوئنوس‌آیرس دیدم. ترجمه‌ای است که آشکارا با فرهنگ لغت انجام شده است و من این نوع ترجمه را نازلترین شکل ترجمه می‌دانم.

بورخس: نازلترین و مضحکترین.

سُس گوجه‌فرنگی کنیل[۴۹]

عنوان روی قوطی. در جای خنک نگهدارید.
برای سوپ، غذا و سالاد. تهیه شده از بهترین گوجه
فرنگی، شکر، سرکه، پیاز، و ادویه. بدون
استفاده از مواد رنگی و شیمیایی.

دی‌جووانی: نمونهٔ دوم از دو جمله تشکیل می‌شود— یا دو شکل ترجمه از یک جمله. و این در واقع کلّ نظرات من دربارهٔ ترجمه است. اوّل شکل نخست که ترجمه‌ای از یک داستان بورخس است ارائه می‌شود:

« The torrential rains, Captain Liddell Hart comments, caused this delay, an insignificant one, to be sure. »

48- The picture of Dorian Gray 49- Canale

(کاپیتان لیدل‌هارت توضیح می‌دهد که بارانهای سیل‌آسا باعث این تأخیر بوده است، تأخیری که بی‌تردید اهمیتی ندارد.).

شکل دیگر این ترجمه به این صورت است:

« Captain Liddell Hart comments that this delay, an insignificant one to be sure, was caused by torrential rains. »

(کاپیتان لیدل هارت توضیح می‌دهد که این تأخیر، که بی‌تردید چیز بی‌اهمیتی است، به سبب بارانهای سیل‌آسا بوده است.).

می‌خواهم این ترجمه‌ها را بدون مراجعه به متن اصلی مقایسه کنیم. بدیهی است که شکل دوم بهتر است. در واقع، این شکل صرفاً بازنویسی ترجمهٔ نخستین است. مسلّم است که ارکان جمله نخستین تمام اشتباه گردهم آمده است و جملهٔ مؤثری نیست. جملهٔ خوب در انگلیسی شالوده‌ای دارد که با مهمترین رکن ثانوی آغاز می‌شود، به سوی کم‌اهمیت‌ترین رکن می‌رود و با قوی‌ترین رکن پایان می‌یابد. الگو ۱، ۳—۲ است جمله دوم از این قانون پیروی می‌کند. امّا توجّه کنید نمونهٔ اوّل چقدر سست است. بنابراین، تز اصلی‌ام در ترجمه آن است که باید جمله‌های خوب نوشت— انگلیسی مؤثر. تمام مطلب این است.

پرسش: آیا ترتیب واژه در متن اصلی احتمالاً متفاوت نبود؟

دی‌جووانی: تفاوتی با نمونه اوّل نداشت. مترجم تا حدّ وسواس مقیّد به ترجمهٔ تحت‌اللفظی بود. امّا، وقتی من ترجمه می‌کنم به ساختار زبان انگلیسی فکر می‌کنم، نه به زبان اسپانیایی. دربارهٔ ساختار زبان اسپانیایی زیاد نمی‌دانم، ولی تا این حد می‌دانم که چنانچه ساختار هردو زبان یکسان هم باشد، ضرورتاً در هرکدام تأثیر یکسان ندارد: مثلاً اسم مصدر. در زبان انگلیسی اسم مصدر نوعی فوریت و بیواسطگی می‌آورد و به جمله شتاب می‌دهد. امّا در زبان اسپانیایی موجب سنگینی و کندی جمله می‌شود. پیروی از ساختار جمله‌های بورخس در ترجمه می‌توان گفت خیانت است. او زبان اسپانیایی را

تغییر داده است؛ ساختار زبان او تا حدّ زیادی بر الگوی انگلیسی استوار است و شاید بتوان چهار جملهٔ متوالی را فقط با پیروی از زبان اسپانیایی بورخس با روانی و سرعت به انگلیسی بیان کرد. امّا جمله پنجم ساختار اسپانیایی دارد؛ اگر از آن پیروی کنید، انگلیسی بیروح می‌شود.

پرسش: من هم دربارهٔ ساختار جمله‌های اسپانیایی چیزی نمی‌دانم، امّا فکر می‌کنم یک جملهٔ پیچیدهٔ انگلیسی مرا بیشتر از یک جمله سر راست تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. نمی‌خواهید چیزی در این‌باره بگوئید؟

بورخس: وقتی می‌نویسم، نوشته‌ام سمعی است. جمله‌ای را می‌نویسم و بعد مجدداً آن را می‌خوانم. اگر طبیعی به نظر نیاید، تغییرش می‌دهم. هیچ قاعدهٔ معینی ندارد.

دی‌جووانی: موضوع کاملاً بستگی به این دارد که فکر کنید جمله قرار است چه تأثیری در متن اصلی داشته باشد. در مثالی که ذکر شد، قصد هیچ پیچیدگی نبود. بدترین شکل در ترجمه آن است که مطلبی را که در متن اصلی بد نوشته شده، ترجمه کنید. اگر بدان صورتی که هست ترجمه‌اش کنید از شما انتقاد می‌کنند که بد ترجمهٔ کرده‌اید.

بورخس: یادم می‌آید وقتی «**نخلهای وحشی**» اثر فاکنر[۵۰] را ترجمه کردم، مردم می‌گفتند که جمله‌ها خیلی زیاد پیچیده است و مرا ملامت می‌کردند.

پرسش: پرسشی دربارهٔ کتاب «**الف و داستانهای دیگر**» دارم. در مقدمه می‌گوئید، «زبان انگلیسی و اسپانیایی را همچون ترکیبی از یک مجموعه مترادفها در نظر نمی‌گیریم که به آسانی به جای هم به کار می‌روند؛ این دو زبان به گونه‌هایی کاملاً متفاوت به جهان می‌نگرند و هریک طبیعت خاصّ خود را دارد» در این صورت، آیا امکان دارد که داستانها یا قطعات ادبی بخصوصی

50- Faulkner

باشند که ترجمه کردنشان ناممکن باشد؟

بورخس: در مورد داستان، نه؛ در مورد شعر، البتّه. در داستان همیشه این امکان هست.

پرسش: به نظر شما هیچ داستانی نیست که قابل ترجمه نباشد، به این سبب که شیوه خاصّ اسپانیایی را در نگاه به جهان بازتاب می‌دهد؟

بورخس: نه، اینطور فکر نمی‌کنم. براین عقیده نیستم که من شیوه خاصّ در نگاه کردن به جهان دارم. بیشتر مطالعاتم به انگلیسی بوده است.

دی‌جووانی: اسپانیایی بورخس امروز بسیار انحصاری‌تر از هرکس دیگر است. این یکی از عواملی است که ترجمه آثارش به انگلیسی را لذتبخش می‌کند و دلیلی است براینکه چرا در ترجمه خیلی کم لطمه می‌بینند. به جمله‌ای از او (به اسپانیایی) گوش می‌دهم و در بطن آن می‌توانم یک جملهٔ انگلیسی را بشنوم. همانطور که گفته‌ام، بسیاری اوقات، ساختمان جمله‌اش در واقع اسپانیایی نیست و شکلهای فعلی را مطرح کرده است که بندرت قبلاً در این زبان به کار می‌رفته است — زمان حال کامل. او زبان را احیاء کرده است.

بورخس: سپاسگزارم.

دی‌جووانی: نه، از من تشکّر نکنید. گارسیا مارکز[۵۱] از شما تشکّر می‌کند، کارلوس فوئنتس از شما تشکّر می‌کند. مردم از من می‌پرسند چگونه آنچه را بورخس به اسپانیایی نوشته به انگلیسی منعکس می‌کنید. در زبان انگلیسی صفت پیش از اسم می‌آید—«black dog» در حالی که در زبان اسپانیایی معمولاً برعکس است. امّا بورخس صفت را پیش از اسم گذاشته است. مسلماً، آن را به«dog black» ترجمه نمی‌کنم. در عین حال، چون انگلیسی بورخس را پرورش داد و از آنجایی که او به اسپانیایی ساخت انگلیسی می‌دهد، در زبان انگلیسی است که جلوه می‌کند، آثارش در انگلیسی تشخّص بیشتر دارند.

51- García Márquez

پرسش: در ترجمه اشعارش چه مسایلی پیش می‌آید؟

دی‌جووانی: موضوع بسیار متفاوت است. سال آینده، کتابی منتشر خواهیم کرد که صد شعر منتخب است. ویراستار این کتاب منم و در مجموع حدود دوازده مترجم در این کار دست دارند. پس از آنکه منتخبات را گرد آوردیم، من و بورخس نشستیم و برای هر شعر یک پیش‌نویس لفظ به‌لفظ نوشتیم. بعد شروع کردم به انتخاب شاعران و هرجا لازم بود با آنها کار کردم، یادداشتها و توضیحاتی فراهم کردیم و گاهی ترجمه‌های تحت‌اللفظی آماده کردیم. ریچارد ویلبور[۵۲] که به زبان اسپانیایی آشنایی ندارد، امّا ترجمه‌های زیادی از فرانسه کرده است، در این راه کمک مؤثری بود: همچنین جان آپدایک[۵۳]. آنها غزلهای بسیار زیبایی برای ما آماده کردند.

بورخس: چه کسی «مرگپا در کرانهٔ جنوبی» را ترجمه کرد؟

دی‌جووانی: رابرت فیتزجرالد[۵۴]. او از ترجمه‌ای که در سال ۱۹۴۲ م، انتشار داده بود، کاری فراهم کرد، آن ترجمه دومین ترجمه‌ای بود که تا آن زمان از آثار بورخس به انگلیسی درمی‌آمد. امّا بورخس بعدها متن اصلی را تغییر داده بود، از این‌رو، از فیتزجرالد خواستم برای هماهنگی با تغییرات بورخس، در ترجمه‌اش تجدیدنظر کند. با بودن بورخس بخت آن را داشتیم تا بسیاری از مطالب مبهم و دشوار موجود در شعر را حل کنیم. فیتزجرالد سخت به کار چسبید و ترجمهٔ کاملاً جدیدی به دست داد. تقریباً همه‌چیز از طریق مکاتبه انجام شد و این مکاتبات بسیار مفصّل شده است. سه سال از وقت ما صرف تهیهٔ این کتاب شد.

بنابراین، پیش از هرچیز، بین نثر و شعر تفاوت روش وجود دارد. تفاوت دیگر آن است که قطعات نثر همه با هم منتشر می‌شوند و حاصل همکاری

52- Richard Wilbur

53- John Updike

54- Robert Fitzgerald

هستند. اشعار بدان طریق امضا ندارند، زیرا از برخی جهات دیگر حاصل همکاری نیستند. عناصر بسیاری در اشعار دخیلند— وزن شعر انگلیسی یکی از آنهاست— که بورخس آن را درک نمی‌کند یا اهمیّتی به آن نمی‌دهد و از این رو، با مسؤولیت خودم کار می‌کنم و بورخس باید از سر اعتماد راه‌حلهایم را بپذیرد. مسلماً اشعار بسیاری هستند که در آنها موضوع ساده است و توافق کامل باهم داریم. وقتی با شاعران دیگر کار می‌کنیم، از ترجمه‌های تحت‌اللفظی به عنوان عامل کنترل استفاده می‌کنیم. همانطور که گفته‌ام در موقع ضرورت این ترجمه‌های واژه به واژه را همراه با یادداشتهای کلّی برای مترجم می‌فرستیم.

بورخس: و او آن را به شعر درمی‌آورد.

دی‌جووانی: حتّی شاعرانی که اسپانیایی می‌دانند گاهی برای این ترجمه‌ها تشکّر می‌کنند. با این کار، آنها برای تفسیر شعر وقت تلف نمی‌کنند. مفهوم سادهٔ شعر به آنها داده می‌شود و می‌توانند درست به درون شعر راه یابند. اشتباه کردن و سپس سطری شاعرانه برمبنای آن بنا کردن کاری دلسردکننده است، مخصوصاً وقتی کسی دیگر پیدا شود که بگوید، «متأسفم، امّا بورخس می‌گوید شما اشتباه می‌کنید؛ در اینجا جنوب آرژانتین درست نیست، حومهٔ جنوب بوئنوس‌آیرس درست است.» حتّی بیل مروین[۵۵]، که ترجمه‌های زیادی از اسپانیایی کرده است، این ترجمه‌های تحت‌اللفظی را از من خواست.

بورخس: بله، زیرا باوجود دانستن زبان اسپانیایی یا اسپانیایی متداول در مکزیک، ممکن است کاملاً از چیزی که در اسپانیایی آرژانتین یا اوروگوئه متفاوت است، بی‌اطلاّع باشید.

دی‌جووانی: بله، در یک داستان، واژه اوروگوئه‌ای کتری‌ماته— « *caldera* » به« soup cauldron »(پاتیل سوپ) که معنی آن در اسپانیاست، ترجمه شده است. همچنین، بورخس ویژگیهای خاصّ خود را دارد. هنگامی

55- Bill Merwin

که او می‌گوید، « *tarde* » معمولاً منظورش «عصر» است و بندرت «بعدازظهر» را در نظر دارد و دلیلش این است که در بوئنوس‌آیرس، بعدازظهرها خیلی گرم است و هیچکس غیر از سگ هار یا یک انگلیسی در خیابان نیست.

بورخس: هیچوقت به آن فکر نکردم، امّا شاید حق با شماست.

دی‌جووانی: خودتان این را به من گفتید. در هرحال، چون بعدازظهر وقت خواب است، « *tarde* » عصر است، وقتی انسان بیدار می‌شود. دانستن این کاربردهای شخصی بورخس خوب است.

پرسش: ضمن ترجمهٔ شعر باهم کار می‌کنید؟

دی‌جووانی: من پیش‌نویس خامی را به بورخس می‌دهم و مرورش می‌کنیم تا یقین حاصل شود که مفهوم لفظ به لفظ را من درست فهمیده‌ام یا نه. گاهی ابیات بدانگونه که هستند، خوبند. یک‌بار یک شعر آزاد را به بیست دقیقه ترجمه کردیم، امّا علّتش آن بود که مطلب آنچنان به انگلیسی نزدیک بود که زود روشن شد، هر واژه پس از واژهٔ دیگر، خیلی آسان. این شعر «دعا به پیشگاه جویس» بود که از لحاظ موضوع بیشتر به انگلیسی نزدیکتر است تا اسپانیایی. هنگامی که موضوع با انگلیسی سازگارتر باشد، نتیجهٔ کار جالب می‌شود. باردیگر، از شعر دیگری به نام « Hengest Cyning » که انگلو—ساکسونی است، توانستم از تجانس حروف استفاده کنم و نتیجه خوب بود.

بورخس: در زبان اسپانیایی بندرت می‌توان از آن استفاده کرد، والاّ به‌عنوان ترفند تلقّی می‌شود. امّا در زبان انگلیسی این بخشی از زبان است. شکسپیر و سوئینبرن[۵۶] هردو از تجانس حروف استفاده کردند.

مک‌شین: مسأله قافیه را چگونه حل می‌کنید؟ می‌دانم که در ترجمهٔ برخی از غزلهای بورخس، ریچارد هوارد[۵۷] به جای قافیه شعر هجایی بدون قافیه

56- Swinburne

57- Richard Howard

به کار برده.

بورخس: اشکال قافیه در زبان انگلیسی آن است که تکیه معمولاً روی نخستین هجاست: مثل واژه «courage» که در فرانسه «courage»[۵۸] تلفظ می‌شود. از این رو، زبانهای خانوادهٔ لاتین برای قافیه کردن آسانترند.

دی‌جووانی: برخی از مترجمان برای بکارگیری قافیه راه‌حلهای متفاوتی یافتند. جان هولاندر[۵۹] کار جسورانه‌ای در زمینهٔ یک شعر بلند چهارپاره انجام داد. بیل فرگوسن[۶۰] و ریچارد ویلبُر غزلهای قافیه‌دار گفتند. امّا غالباً به شعر سپید می‌پرداختیم که گاهی به یک بیت مقفّی ختم می‌شد. قافیه بندرت شاعرانه است و آن را زائد یافتم.

حالا می‌خواهم ترجمهٔ شعر «دعا به پیشگاه جویس» را بخوانم.

دعا به پیشگاه جویس

پراکنده در شهرهایی پراکنده،
تنها و بسیار
چنین وانمودیم که آن آدمی هستیم که
هر چیزی را نامی نهاد.
و در سراشیبهای دراز شب
که با سپیده پهلو می‌زد،
ما (هنوز هم به‌خاطر می‌آورم) به دنبال واژه‌هایی
برای ماه، برای مرگ، برای صبح می‌گشتیم،
و برای عادات دیگر انسان.

---

۵۸ ـ که در انگلیسی کاریج و در فرانسه کوراژ تلفظ می‌شود و به معنی دلیری و جسارت است ـ م.

59- John Hollander

60- Bill Ferguson

ما «ایماژیسم»[۶۱] و «کوبیسم»[۶۲] بودیم،
انجمنها و فرقه هایی
که امروز در دانشگاهها ستایش می‌شوند.
ما ابداع کردیم— حذف نقطه گذاری
و حروف بزرگ را.
بند شعرهایی به شکل کبوتر
از کتابداران اسکندریه.
خاکستر، کار دست ما
و آتشی سوزان، ایمانمان.
و هم در آن احوال، تو
در شهرهای تبعید،
در آن تبعید که ابزار منفور و گزیده‌ات بود،
سلاح حرفه‌ات بود،
هزار توهای بی‌معبر خود را بر پا داشتی
تجزیه ناپذیر و نامحدود،
بس ناچیز،
پر ازدحام‌تر از تاریخ.
ما می‌میریم، بی‌آنکه دیده باشیم.
جانور مضاعف و گل سرخ را
که کانون ماز[۶۳] توست،

---

۶۱ — Imagism: مکتب شعری جدید که قبل از جنگ جهانی اول در انگلستان و امریکا رایج شد و پیرو تشبیهات رنده و موضوعهای جدید و بکر و آزاد از سجع و قافیه است — م.

۶۲ — Cubism: سبک نقاشی که در آن اشیاء با خطوط هندسی و بویژه مکعب نمایانده می‌شود و بزرگترین هنرمند و پایه‌گذار آن را پیکاسو می‌دانند — م.

۶۳ — ماز در برابر Maze این واژه در فارسی نیز معنی پیچ و خم می‌دهد — م.

لکن،خاطره طلسمش را حفظ می‌کند،
پژواک ویرژیل را،
و بدین‌سان است که در خیابانهای شب
دوزخهای باشکوه تو برجا می‌مانند،
بسیاری از وزنها و استعاره‌هایت،
گنجینه‌های تاریکی تو.
ترس ما چه اهمیّتی دارد، اگر بر زمین
دلیر مردی باشد،
اندوه چه اهمیتی دارد، اگر در گذشته
کسی خود را خوشبخت می‌پنداشته،
نسل گمشدهٔ من ــ آن آیینهٔ تار ــ
به چه می‌ارزد،
اگر کتابهای تو حقانیت ما را ثابت کند؟
من دیگران هستم، همهٔ آنانی هستم
که رنج و مراقبت تو نجاتشان داده است.
من آنانی هستم که نمی‌شناسیشان و نجاتشان داده‌ای.

تنها واژه‌ای که مجبور شدم به دنبالش بگردم، واژهٔ «بی‌معبر» در سطر «هزارتوی بی‌معبر خود را بر پا داشتی» بود. متن اسپانیایی به این صورت بود: « *tus arduos laberintos* » ، متأسفانه بورخس تا توانسته از واژه « *arduos* » استفاده کرده است.

حالا نمونه‌ای دیگر که از جهت دیگر افراطی است. شعری به نام «یوحنا ۱:۱٤». یک سال وقتم صرف ترجمهٔ آن شد. منظورم این نیست که هر روز به آن مشغول بودم، امّا تا حدّ طاقت‌فرسایی بیش از دو یا سه روز کار می‌کردم و بعد کنارش می‌گذاشتم. تا این ترجمه تمام شود، یک سال سپری شده بود.

یوحنا ۱:۱٤

این صفحه در معنا
کم از اوراق کتاب مقدس من نخواهد بود.
یا آن اوراق دیگر
که دهانهای نادان باز خواندند
به این باور که دستنوشتهٔ انسانی است،
نه آیینه های تاریک روح القدس.
منی که بود و هست و خواهد بود.
دوباره به کلام مکتوب سر فرود آورده‌ام،
که زمان در توالی است و چیزی بیش از یک نشانه نیست.
آنکه با کودکی بازی می‌کند با چیزی بازی می‌کند
نزدیک و مرموز،
یک‌بار خواستم با بچه هایم بازی کنم،
با ترس و مهربانی در میانشان ایستادم.
من از زهدانی زاده شدم
در اثر جادویی.
زیر فسونی زیستم، در جسمی زندانی شدم،
در تواضع یک روح.
خاطره را شناختم،
سکه‌ای را که هیچ گاه دوبار یکسان نیست.
امید و ترس را شناختم،
صورتهای توأمان آینده‌ی نامعلوم را.
بیخوابی را شناختم، خواب را، رؤیاها را،
جهل را، جسم را،

هزارتوهای مدوّر عقل را،
دوستی انسانها را،
عبودیت کورسگان را.
مرا دوست داشتند، شناختند، ستودند،
و از صلیب آویختند.
من جامم را تا به درد نوشیدم.
چشمانم دیدند آنچه را که هرگز ندیده بودند—
شب و ستارگان بیشمارش را.
چیزها را شناختم صاف و ناصاف، خشن و ناهموار،
طعم عسل را و سیب را،
آب را در گلوی عطش،
سنگینی فلّز را در دست،
آوای انسانی را، صدای پاها را برعلف،
بوی باران را در جلیل[۶۴]
فریاد مرغان را بر فراز.
تلخی را هم شناختم.
نوشتن این کلمات را به مردی عامی واگذشته‌ام؛
و هیچ گاه آن کلماتی نخواهند شد که می‌خواهم بگویم
بلکه، تنها سایه‌ای از آنها خواهند شد.
این آیه‌ها از ابدیت من فروچکیده‌اند
بگذار کس دیگری این شعر را بنویسد،
نه آنکه اکنون کاتب آن است.
فردا درخت عظیمی خواهم بود در آسیا،

---

۶۴ – جلیل، شهری در فلسطین که حضرت عیسی (ع) در آن سکونت داشت ــ م.

یا ببری در میان ببران.
که قانون خود را بر بیشه های ببر ابلاغ می‌کند.
گاه غربت‌زده، به گذشته می‌اندیشم
به بوی دکهٔ آن نجار.

هنگامی که مجلّه «نیویورکر» این شعر را برای چاپ گرفت، هوراد مس[۶۵] پیشنهاد باارزشی دربارهٔ یکی از ابیات مطرح کرد. متن اسپانیایی چنین است،

« *Por obra de una magia/ nací*
curiosamente de un vientre. »

نوشته بودم. «بشگفتی از زهدانی زاده شدم در اثر جادویی » هوارد متذکّر شد که «بشگفتی» و «در اثر جادویی» حشو و زائد است و من با تشکّر واژهٔ «بشگفتی» را حذف کردم. وقتی بورخس و من چاپ دوزبانهٔ «در ستایش تاریکی» را برای انتشارات داتن[۶۶] آماده می‌کنیم، این موضوع را با او مطرح خواهم کرد، شاید راضی شود که این واژه را از متن اصلی نیز حذف کند. این موضوع اتفاقاً مثالی است که چرا نمی‌توانم شعرها را حاصل همکاری بدانم. من بدون مشورت با بورخس، از پیش خود آن کلمه را حذف کردم. البتّه، پیش‌نویس نهایی را همیشه برای او می‌خوانم و او همیشه آن را تأیید می‌کند، هرچند گاهی استثنا هم هست. وقتی چنین مسأله‌ای پیش بیاید، از او می‌خواهم تا یک واژه یا سطر پیشنهادی را به صرف اعتماد بپذیرد.

اکنون مایلم نگاهی بیندازیم به دو ترجمه از یک شعر به نام «برگی به یادبود سرهنگ سوارز، فاتح خنین»[۶۷]. آلستررید[۶۸] این ترجمه را در، جُنگ شخصی منتشر کرد.

65- Howard Moss
66- Dutton
67- Junin
68- Alastair Reid

برگی به یادبود سرهنگ سوارز، فاتح خنین

اکنون دیگر چه اهمیتی دارند، محرومیتها
بیگانگی، ناکامیهای پیری
گسترده شدن سایهٔ دیکتاتور در سراسر وطن.
خانه‌ای در «باریو دل آلتو»[۶۹] که برادرانش فروختند
آنگاه که او می‌جنگید،
روزهای بیهوده
(روزهایی که انسان امیدوار است فراموش کند
روزهایی که انسان می‌داند فراموش شدنی‌اند)،
آنگاه که او دست کم صاحب آن فرصت درخشان بر گردهٔ اسب بود
در دشتهای صاف خنین، عرصه‌ای برای آینده.
چه اهمیتی دارد جریان زمان، اگر می‌شناخت
آن کمال را، آن شوق را، آن بعدازظهر را؟

سیزده سال در جنگهای امریکا خدمت کرد؛ و بعد
بخت او را به اوروگوئه کشاند، به کرانه‌های ریونگرو[۷۰].
در بعدازظهرهای محتضر، می‌اندیشید
که، باری، برای او گل سرخی شکفته بود
پرورده در نبرد خنین، آن لحظهٔ دیر پای،
هنگامهٔ برخورد نیزه‌ها، نظمی که نبرد را شکل می‌داد،
شکست آغاز کار، و در میان هیاهو
(برای او چندان ناگوار که برای سپاهیان)

69- Barrio del Alto

70- Rio Negro

صدایش که بر سر پروئیهای مهاجم فریاد می‌کشید،
نور، فشار، قاطعیت حمله،
هزارتوهای زایندهٔ پیاده‌نظام،
برخورد نیزه‌ها، وقتی که حتّی یک گلوله هم شلیک نمی‌شد،
آن اسپانیایی که با شمشیری بی‌باک می‌جنگید،
پیروزی، بخت، درماندگی، رؤیایی که آغاز می‌شد،
و مردان در میان باتلاقها جان می‌دادند،
و بولیوار حرفهایی بر زبان می‌آورد که به کار تاریخ می‌خورد،
و خورشید که دیگر به مغرب رسیده بود و باز
طعم شراب و آب و مرگ،
آن مرگ بی‌چهره،
چرا که جنگ پایمالش کرده بود، بی‌چهره‌اش کرده بود...

نوادهٔ اوست که این سطور را رقم می‌زند،
و صدای آرامی از گذشته به گوش او می‌رسد،
از میان خون او:

«نبرد من در خنین چه اهمیتی دارد
اگر تنها خاطرهٔ باشکوهی باشد، یا تاریخی که از سر عادت آموخته شده
برای آزمونی یا مکانی روی نقشهٔ جغرافیا؟
نبرد جاودانه است و می‌تواند
بی کرّ و فرّ ارتشهای مریی و شیپورهایشان واقع شود؛
خنین دو غیرنظامی‌اند که به مستبدی ناسزا می‌گویند
در گوشهٔ خیابانی،
یا مرد ناشناسی که جایی از زندان در حال مرگ است.»

آنقدر از ترجمه خوشم آمده بود که از آلستر بخواهم در آن تجدیدنظر کند. وقتی او موافقت کرد، چهار یا پنج صفحه از یادداشتهایم را که با خطوط بی‌فاصله ماشین شده بود، برایش فرستادم، امّا از واکنش وی وحشت داشتم. در عوض، با سپاس متن را برگرداند و سوگند خورد که دیگر بدون وساطت من یک سطر از متن بورخس را ترجمه نکند و نگرانی‌ام آن بود که چگونه او انتقاد ما را می‌پذیرد و واکنش او براستی ستودنی بود. نگاهی به شعربعدی‌اش نشان می‌دهد که چگونه در کوششهایش بیدریغ بوده است.

خوب، آلستر می‌دانست که سرهنگ سوآرزیک افسر آرژانتینی بوده، امّا در سطر دوم ترجمهٔ نخست با به کار بردن «بیگانگی» باید تصوّر کرده باشد که به هرحال سوارز در وطن خود حال و روز خوبی نداشته. در واقع، این مرد در اوروگوئه به حالت تبعید زندگی می‌کرد.

پرسش: واژه در متن اصلی چه بود؟

بورخس: *Destierro*

دی‌جووانی: مترجم متوجه نشده بود که چه اتّفاقی دارد روی می‌دهد، چون ریشه‌های شعر در تاریخ آرژانتین است. مثلاً، در سطر نهم یا دهم، «جریان زمان» نیست، بلکه کاملاً برعکس است. سوارز جدا از هموطنانش زندگی می‌کرد و زمان جریان نداشت، یکنواخت بود. بالاتر از همه، ما به آلستر پیشنهاد کردیم که عبارت «جنگهای استقلال» را به جای «جنگهای امریکا» به کار ببرد، زیرا چیزی است که برای آمریکائیها گویاتر است. چند سطر بعد، ترجمهٔ نخست بدین صورت است: «بخت او را به اوروگوئه کشاند.» خوب، واژه اسپانیایی« *suerte* » است و البتّه به معنی بخت (luck) است، امّا به معنی سرنوشت (fate) نیز هست و در اینجا صحیح آن است که به معنی اخیر باشد، چون مسلّم است که «بخت» یک مرد نیست که او را به تبعید می‌کشاند. همهٔ این کژفهمی‌ها از فقدان اطلاّعات مربوط به تاریخ و زندگینامه‌ها سرچشمه می‌گیرد.

بورخس: که در متن اصلی همه بدیهی فرض می‌شوند.

دی‌جووانی: چند سطر بعد یک اشتباه اساسی هست، در آنجا که ترجمهٔ نخست می‌گوید: «صدایش که بر پروئیهای مهاجم فریاد می‌کشد.» هرچند سوارز آرژانتینی بود، امّا پروئیها را رهبری می‌کرد. در غیر این‌صورت به‌نظر می‌رسید که جنگی بین دو کشور (پرو و آرژانتین) درگیر است؛ اما واقعیت آن است که آنها در برابر اسپانیائیها متحد بودند.

اشتباه دیگر در چند سطر بعد است، که در آنجا آلستر نوشته: «هزارتوهای پیاده‌نظام» — متن اصلی می‌گوید: «*laberintos de ejércitos.*» امّا نبرد بطورکلّی بر پشت اسب بود. مترجم از کجا این موضوع را می‌فهمید؟ بورخس چنین چیزی نمی‌گوید. ما پیشنهاد کردیم این واژه به «سواره‌نظام» تغییر یابد. در اینجا ترجمهٔ دوم آلستررید از شعر را می‌آوریم که در اشعار منتخب بورخس ۱۹۲۳–۱۹۶۷ م، چاپ شده:

برگی به یادبود سرهنگ سوارز، فاتح خنین[۷۱]

اکنون دیگر چه اهمیتی دارند، محرومیتها،
تبعید، رسوائیهای پیری،
گسترده شدن سایهٔ استبداد بر وطن،
خانه در «باریو دل آلتو» که وقتی او می‌جنگید برادرانش فروختند،
روزهای بی‌حاصل (روزهایی که انسان می‌خواهد فراموش کند،
روزهایی که انسان می‌داند فراموش شدنی‌اند)،
هنگامی که او حدّاقل صاحب آن لحظات درخشان بر گردهٔ اسب بود
در فلات «خنین»، صحنه‌ای برای آینده،

---

۷۱ – این ترجمه عیناً از ترجمه آقای احمد میر علایی است – م.

چنانکه گویی آن صحنه کوهستانی خود آینده بود.

□

او را چه‌غم از یکنواختی زمان، که می‌شناسد
آن پیروزی را، آن سرمستی را، آن بعدازظهر را؟

□

سیزده‌سال در جنگهای استقلال جنگید، آنگاه
سرنوشت او را به «اور وگونه» برد، به کرانه‌های «ریونگرو».
در بعدازظهرهای محتضر به آن لحظه می‌اندیشید
که چون گل سرخی شکوفا شده بود—
نبرد ارغوانی «خنین»، لحظهٔ پایا
که در آن نیزه‌ها ردّ و بدل می‌شد، نظام نبرد،
شکست در آغاز کار، و در میان هیاهو
(که برای او همانقدر شگفتی‌آور بود که برای لشگر)
صدای او که پروئیها را به حمله ترغیب می‌کرد،
تلواسه، کشش، قاطعیت، حمله،
هزار توی جوشان سواره‌نظام،
برخورد نیزه‌ها (حتّی یک گلوله شلیک نشد)،
آن اسپانیایی که نیزه به دست به میانه دوید،
مستی پیروزی، کوفتگی، خواب‌آلودگی فروریز،
و مردان در حال مرگ در باتلاقها،
و «بولیوار» و ادای کلماتی که بی‌شک مختص تاریخ بود.
و خورشیدی که در این لحظه به مغرب رسیده بود،
و آب و شرابی که گویی برای نخستین‌بار چشیده می‌شد،
و آن مرد مرده که چهره‌اش را جنگ زیر چکمه نهاده و محو کرده بود...

□

نوادهٔ اوست که این سطور را می‌نگارد،
و صدای آرامی از گذشته به گوش او می‌رسد.
از میان خون او:
«نبرد من در خنین» چه اهمیتی دارد اگر فقط
خاطره پرشکوهی باشد، با تاریخی که به تکرار آموخته شده
برای آزمونی، یا مکانی در نقشه جغرافیا.
نبرد جاودانه است و می‌تواند
بدون اقدام لشکرهای واقعی و شیپورها صورت گیرد.
«خنین» دو غیرنظامی اند که به مستبدی نفرین می‌فرستند
در گوشهٔ خیابانی،
یا مرد ناشناس که جایی در زندان در حال مرگ است.»

وقتی به دو ترجمه نگاه می‌کنیم به نظرم شعر در ترجمهٔ دوم دقیق‌تر و قوی‌تر است. و بدون حضور بورخس و راهنمایی او چنین نمی‌شد.

بورخس: این شعر را من در «*Sur*» چاپ کردم و طبعاً به مخاطبانی می‌اندیشیدم که از این چیزها خبر داشتند.

دی‌جووانی: وظیفهٔ دیگر من برگزیدن مترجم مناسب برای شعرها بود. برای ویلبر هیچگاه شعر آزاد نمی‌فرستادم و به مروین هم غزل نمی‌دادم. در مورد ریچارد هوارد، آن روزها او در زمینهٔ «**موضوعات بدون عنوان**» کار می‌کرد که مجموعه‌ای از تصویرهای زندگینامه‌ای طویل مربوط به قرن نوزدهم است. طبیعی بود که من هم غزلهایی از بورخس را به او بدهم که شکل قرن نوزدهمی داشته باشند. ریچارد اشعاری به سبک ویتمن، هاینه[۷۲]، سوئدنبرگ[۷۳]، پو[۷۴] و غیر آنها سرود. او همچنین مرا با وزنهای هجایی در شعر علاقه‌مند کرد وزنی که

---

۷۲ – Heine. شاعر آلمانی (۱۷۹۷ – ۱۸۵۶م.) – م.

73- Swedenborg

۷۴ – Poe. ادگار آلن‌پو. شاعر امریکایی (۱۸۰۹ – ۱۸۴۹م.) – م.

من در ترجمهٔ «شعر فرضی» به کار گرفتم— این شعر در اسپانیایی به صورت یازده هجایی نوشته می‌شود.

بورخس: که در انگلیسی به صورت ده هجایی ظاهر می‌شوند.

دی‌جووانی: امّا فکر نمی‌کردم که شعر بتواند بی‌آنکه قطعه‌قطعه شود به صورت پنج هجایی ترجمه شود. من نخستین پیش‌نویس را به صورت شعر آزاد درآوردم و متوجّه شدم که ابیات از لحاظ طول با ابیات اسپانیایی خیلی‌جور درمی‌آید.

بورخس: « *Corrientes, aguas puras, cristalinas.* . . . »

دی‌جووانی: از این‌رو، در پایان کار برگشتم و هر بیت را به ده‌هجا درآوردم. این چیزی نیست که به هنگام خواندن ابیات بتوانید بشنوید، امّا در عین‌حال، نوعی قیدوبند خاصّ به شعر می‌دهد.

شعر فرضی

دکتر «فرانسیسکو لاپریدا»[۷۵] که در ۲۲ سپتامبر ۱۸۲۹ با نقشهٔ قبلی مورد حمله دسته‌ای از انقلابیون گاچو واقع شد و به قتل رسید، پیش از مردن می‌اندیشد:

در این آخرین بعدازظهر، گلوله‌ها، هوا را تازیانه می‌زنند.
بادی برخاسته است، انباشته از خاکستر می‌وزد
همانگونه که روز و این جنگ پرآشوب
برای پایان تلاش می‌کنند. «گاچوها» پیروز شده‌اند:
پیروزی از آن آنان است، از آن وحشی‌ها،
من، «فرانسیسکو نارسیسو لاپریدا»،

75- Dr.Francisco Laprida

که هم حقوق شرعی و هم حقوق مدنی خوانده‌ام
و با صدای خود استقلال تمامی این منطقهٔ رام ناشده را
اعلام داشتم،
شکست خورده، با چهره‌ای نشاندار از خون و عرق،
که نه بر امید آویخته‌ام و نه بر ترس، گم کرده راه
از میان دهکدهٔ متروک به سوی جنوب می‌گریزم.

□

چون آن فرمانده در برزخ
که هنگام فرار خون بر صحرا به‌جا نهاد
و کور شد و سپس مرگ پا بر سرش گذاشت
آنجا که رودی مجهول نامش را گم می‌کند،
من هم این چنین فرومی‌افتم. امروز روز پایان است.
شب و باتلاقهای کمین کرده در یمین و یسار،
گامهای مرا کند می‌کنند، صدای سمهای
مرگ گرم خویش را می‌شنوم
که با سواران، پوزه‌های کف کرده و نیزه‌ها مرا به زیر پا می‌افکند.

□

من که آرزومند بودم کسی دیگر باشم، قضاوتها را تغییر دهم،
کتابها بخوانم، قانون به میراث بگذارم،
بی‌گور در این مردابها خواهم افتاد؛
امّا شادی پنهانی سینه‌ام را می‌آکند
می‌بینم که سرانجام با سرنوشتم
که امریکای جنوبی است رو در رویم.
هزار توی پر پیچ و خمی از گامها
که از روزهای من بافته شده است

از روز تولدم تا کنون مرا به این ساعت تباهی بسته است.
سرانجام، کلید مرموز تمام این سالها را کشف کرده‌ام؛
سرنوشت «فرانسیسکو دولاپریدا» را،
حرف گمشده را، طرحی کامل
که از آغاز بر خدا آشکار بود.
در آیینهٔ شب می‌توانم چهرهٔ واقعی‌ام را
که به آن هیچ شک نمی‌رفت، بشناسم.
دایره در شرف بسته شدن است.
به انتظار آمدنش می‌مانم.

□

گامهای من بر روی سایه‌های نیزه‌ها.
که برای کشتن تیز شده‌اند، نهاده می‌شود. ریشخندهای مرگ من
اسبها، سواره‌ها، یالهای اسبان،
حلقه را به گرد من تنگ‌تر می‌کنند... اکنون نخستین ضربه،
پولاد آبدیدهٔ نیزه سینه‌ام را از هم می‌درد،
و کارد آشنا حلوقمم را.

در ترجمهٔ دیگری از این شعر اشتباه حیرت‌آوری رخ داده است. در زبان اسپانیایی واژهٔ «*casco*» هم به معنی «کلاهخود» است و هم به معنی «سُم». همانطور که دیدیم شعر خیلی از اسبها حرف می‌زند. با این همه، مترجم بیت مورد نظر را چنین ترجمه کرده: صدای کلاهخودهای مرگ آتشینم را می‌شنوم که در جستجوی منند.» این مسأله حالا نوعی شوخی بین من و بورخس شده است و هروقت ضمن کار به واژه «*casco*» بر بخوریم، اگر به معنی «سُم» باشد می‌گویم «کلاهخود» و اگر به معنی «کلاهخود» باشد می‌گویم «سُم.»

بورخس: شخصی که آن را ترجمه کرده بود، زبان اسپانیایی زبان

مادری‌اش بود. به خاطر می‌آورم که من یک‌بار، پیش از آن‌که شعر را برای جمع بخواند به او گفتم، دقت کن در اینجا « *cusco* » به معنی «سُم» است.

دی‌جووانی: بورخس این مطلب را به هنگام ظهر به آن شخص تذکّر داده بود و عصر که او ترجمه‌اش را خوانده بود، آن کلمه را تغییر نداده بود. او حتماً بهتر از نویسنده می‌دانست. در عین‌حال، چنین قصوری چیزی رایج است. اغلب مترجمان فکر نمی‌کنند، فقط کلمه‌ها را روی کاغذ می‌آورند بدون اینکه به خاطر آورند که اسبها معمولاً کلاهخود بر سر ندارند. یا اینکه زیاده از حدّ فکر می‌کنند و به دام افسون «سور رئالیسم» می‌افتند.

مک‌شین: آیا پیش آمده است که پیش از تمام کردن یک داستان یک ماه آن را به کنار بگذارید؟

دی‌جووانی: نه، فکر نمی‌کنم این کار در ترجمه ضرورتی داشته باشد، هرچند که به نظرم فکر خوبی در نگارش متن اصلی است.

مک‌شین: امّا اگر زیاد به یک کار نزدیک شوید، احتمال آن نیست که بخشی از آن را درست نبینید؟

دی‌جووانی: فراموش نکنید که ما دو نفر هستیم و آنچه را من نادیده بگیرم بورخس متوجّه می‌شود و برعکس، عوامل دیگری هم در کار هستند. اغلب من باید در فرصت کمی کار کنم و برخورداری از این امتیاز همیشه میسّر نیست. در عین‌حال، یکی دو مورد بوده است که داستانی را سه یا چهار ماه کنار گذاشته‌ام و بعد هرکار که کرده‌ام نتوانسته‌ام ادامه‌اش دهم، فقط بعد از بازخوانی آن بوده که متوجّه نقایص آن شده‌ام.

بدترین نمونه هنگامی اتفّاق افتاد که بورخس و من در اُکلاهما بودیم. یک کار روزانه را به پایان رساندیم و به جای پیاده‌روی تصمیم گرفتیم ترجمهٔ داستان جدیدی را آغاز کنیم که بورخس تنها یک روز قبل تقریر آن را به پایان رسانده بود. چون پیش‌نویس خامی از آن نداشتم بدون آن و با سرعت شروع به ترجمه کردیم. اشکال این گونه ترجمه این است که بعداً احساس می‌کردم آنچه

با بورخس نوشته بودیم دست و پایم را می‌بندد و —به شکلی که نمی‌توانم توضیح بدهم— با این ترجمه آزاد نبودم. سرانجام مجلّه «هار پر»[۷۶] این داستان را برای چاپ گرفت و وقتی آنها نمونه‌های چاپ را فرستادند —این چهار یا پنج ماه پس از پایان ترجمه بود— از شرم سرخ شدم. زبان ترجمه آنچنان مطنطن به نظرم رسید که فکر می‌کنم حتی یک سطر را بی‌تغییر نگذاشتم. داستان می‌بایست، کاملاً بازنویسی می‌شد. داستان «دوست نالایق» بود. دیگر نخواهم گذاشت چنین وضعی پیش بیاید. چون دیگر حاضر نیستم به این شکل شتابزده ترجمه کنم.

پرسش: آیا هیچ شده است که ترجمه‌های بد منبع الهامی بشوند، منظورم این است که ممکن است آنها به امکانات جالبی منجر شوند؟

دی‌جووانی: تنها به نظر کسی که نوشتن برای او وقت گذرانی باشد، ترجمهٔ بد ممکن است جالب به نظر برسد. اگر بورخس می‌نوشت، «آسمان آبی است» و من سهواً یا عمداً ترجمه می‌کردم «آسمان عاصی است» و فکر می‌کردم که نتیجه بسیار جالب است، می‌بایست روانهٔ تیمارستان می‌شدم. من هنوز طرفدار معنی در ادبیات هستم. فکر می‌کنم بسیاری از حرفهای بی‌سروته را امروز به عنوان «تخیّلی» یا «شاعرانه» ستایش می‌کنند. شاید این تقصیر از استادان و شبه‌محقّقان باشد که نوشته‌ها را با میکروسکوپ نگاه می‌کنند و تأکید بیش از حدّی برای تک‌تک واژه‌ها و تجریدها قائلند و نمی‌خواهند بپذیرند که نویسندگان با منظور خاصّ دربارهٔ چیزهای خاص می‌نویسند.

امّا، از سوی دیگر، بدترین اشتباه در ترجمه آن نیست که یک واژه بد فهمیده شود، بلکه آن است که لحن یا صدای نویسنده بد فهمیده شود. ترجمه‌های بد بخودی خود اگر زیاد توی ذوق نزنند مهم نیستند. امّا، البتّه، نه ترجمه‌های بدی مثل «کلاهخود —سُم» که موجب می‌شود خواندن دچار وقفه

76- Harper

شود و خواننده از فضای شعر بیرون بیاید. ترجمه‌های آثار بورخس پُر است از این نوع اشتباهات و در آثار نویسنده‌ای دقیق و صرفه‌جو همچون او، ترجمهٔ بد تحریف است. مثلاً، در پایان داستان «تادئو ایزیدورو کروز» واژه‌ای هست، « *jinetas* »، که به معنی، «واکسیل» یا «نشان» است. در زبان اسپانیایی واژهٔ دیگری نیز هست، « *jinetes* » که به معنی «سوارکاران» یا «اسب‌سواران» است. یک مترجم تازه‌کار احتمالاً فکر کرده که چون داستان مربوط به سوارکاران است، واژه « *jinetas* » اشتباه چاپی است. از این‌رو، به جای اینکه قهرمان داستان که چیزی نمانده به مردی که تعقیبش می‌کند برسد به سبب درجه و اونیفورمش —به عبارت دیگر نشانهای قدرتش— به دردسر بیفتد مترجم او را به سبب «سوارکاری دیگر» به دردسر می‌اندازد. بورخس به من گفت که جای تعجّب بود که او « *jinetas* »را وجه مؤنث واژهٔ « *jinetes* » نگرفته بود و قهرمان را به سبب «آمازونها» به دردسر نینداخته بود.

مک‌شین: این ظاهراً نمونهٔ خوبی است از اینکه چطور مترجم بطورکلّی مفهوم داستان را نادیده می‌گیرد.

دی‌جووانی: دقیقاً. داستانهای بورخس در مقایسه با ترجمه‌های اوّلیّه بسیار دقیقتر و در بیان جزئیات روشنترند. من گاهی ترجمه‌های جدید خودمان را به پاک کردن پرده نقاشی تشبیه می‌کنم. ما خواننده را وامی‌داریم چیزهایی ببینند که در ترجمه‌های دیگران وجود ندارد. حالا، مثال دیگری از داستان مشهور «مرد مرده» که در آن اوج داستان در آستان سال نو، یعنی نقطه اوج سال اتفّاق می‌افتد. بورخس نوشته که «صحنه نهایی داستان با هیاهوی شب آخر سال ۱۸۹٤ منطبق است.» یک یا دو جملهٔ بعد او از ساعت حرف می‌زند که دوازده ضربه می‌نوازد. بسیار خوب، در آستان سال نو معمولاً ساعت دوازده ضربه می‌نوازد. امّا ترجمه دیگر چنین است، «صحنه آخر داستان با هیاهوی شب آخر منطبق است.» و پس از آن، «ناقوس دوازده ضربه می‌نوازد.» کدام شب آخر؟ کدام ناقوس؟ توجه می‌کنید که مترجم خواننده را به نوعی ابهام می‌کشاند، در

حالی که آنچه بورخس می‌گوید نمی‌تواند روشنتر باشد. من فکر می‌کنم یکی از دشواریها آن است که بسیاری از مترجمان اوّلیه از شهرت بورخس که نویسنده‌ای ژرف‌نگر است، در وحشت بودند. آنها ژرف‌نگری را با مبهم‌نویسی مترادف می‌گرفتند و همچنین بورخس را با رؤیاها و نثر رؤیاگونه یا مبهم ربط دادند. البتّه می‌دانم که برخی از استادان از «نواختن» دوازده ضربه به عنوان پیشگویی هوشیارانهٔ مرگ اوتالورا[۷۷] در صفحهٔ بعد ستایش می‌کنند. امّا به شما اطمینان می‌دهم که منظور بورخس روشن و مشخّص است — تا آنجا که اگر گاهی اشاره کنم یک صفحه یا یک سطر مبهم به نظر می‌رسد، او بی‌درنگ برآن می‌شود که متن اسپانیایی را کاملاً روشن کند.

مک‌شین: آیا این به آن معنی است که با این تجدیدنظرها ویرایش جدیدی از متن اسپانیایی به وجود می‌آید؟

دی‌جووانی: در واقع، من از کار جدید در دستنویس صحبت می‌کردم، هرچند که چیزهایی از داستانهای اوّلیه گرفته‌ایم و در متن اسپانیایی تجدیدنظر و آن را اصلاح کرده‌ایم. یک نمونهٔ ساده از این گونه تجدیدنظرها در مورد داستان «ابن حقّان بخاری و مرگ او در هزارتوی خود» پیش آمد. در پایان داستان بورخس نوشته بود که دو قهرمان در یک میخانه باهم ملاقات کردند «سه یا چهار شب بعد.» و اندکی بعد در همان پاراگراف یکی از آنها ملاقات قبلی‌شان را «پریشب» ذکر می‌کند. این تناقض را ویراستاران نیویورکر به ما یادآوری کردند، از این‌رو، ما با کمال میل هم در متن انگلیسی و هم در متن اسپانیایی آن را به «دو شب بعد» تغییر دادیم. البتّه، همانطور که همیشه پیش می‌آید، استادی که می‌شناسیم از این دستکاری بورخس در اثرش شکایت داشت؛ او این ناهمخوانی را جذّاب می‌پنداشت و براین عقیده بود که باید آن را به همان وضع باقی می‌گذاشتیم. از او پرسیدم آیا متوجّه این اختلاف شده بود،

77- Otálora

در پاسخ گفت، نه. بورخس اندکی عصبانی شد، نخست اینکه چیز جذّابی در لغزش نمی‌دید و دوم آنکه احساس می‌کند حق دارد که هرجا مناسب باشد، اثرش را شکل بدهد و تغییری در آن روابدارد. یکی از بزرگترین مواهب کار کردن با بورخس آن است که وی فقط به بهتر ساختن مطالب علاقه‌مند است و نه به دفاع کردن از متن.

بورخس: نه خدا بکند.

دی‌جووانی: متأسفانه، بسیاری دیگر از نویسندگان هستند که نسبت به متنشان بسیار حساسیّت دارند.

بورخس: البتّه، شعر خیلی اسرارآمیز است. بیتهایی از شکسپیر را در نظر بگیرید که در آن از حضور مسیح(ع) در اسرائیل صحبت می‌کند و چنین می‌گوید:

« Over whose acres walk'd those blessed feet, Which, fourteen hundred years ago, were nail'd, For our advantage, on the bitter cross. »

(برکدامین سرزمین گام نهاد، آن پاهای متبرک
که هزار و چهارصد سال پیش/به‌خاطر ما
بر صلیب سخت میخکوب شد)

حالا، نمی‌دانم آیا استعمال واژهٔ « advantage »(سود) برای « salvation »(رستگاری) در آن روزها مرسوم بود یا نه یا اینکه ذوق و استعداد شخصی شکسپیر بوده. این واژهٔ درستی بود، هرچند که غیرمتعارف بود. —واژه‌ای که اگر ترجمه می‌شد، به اسپانیایی چنین درمی‌آمد: « *a la ventaja nuestra.* » در هرحال واژهٔ بجایی است اگر بگونه‌ای درست و منطقی از آن دفاع شود.

مک‌شین: آیا خود متن نیست که این واژه را نجات می‌دهد؟

بورخس: البتّه، امّا چیزی اسرارآمیز و توضیح‌ناپذیر نیز وجود دارد. احساس می‌کنید «سود» در اینجا واژهٔ درستی است — واژه‌ای که به یک معنی

خیلی زیبا نیست، امّا منطقی است، درست مثل واژه‌ای که بجا آمده و در قرن هفدهم شاید واژهٔ «سود» به آن معنی (رستگاری) به کار برده می‌شد.

مک‌شین: به معنی «رستگاری»؟

بورخس: بله، در زبان الهیون. بنابراین شاید در آن روزها این بیت به زیبایی امروز نبود. امروزه، واژهٔ «سود» یکباره سبب شگفتی خیلی زیاد است. من مدیون شکسپیر هستم. امّا تا آنجا که می‌دانیم، شاید زمان متن را بهتر کرده است.

دی‌جووانی: مایلم بحث را با مثالی از نگرش بورخس به متن خودش پایان دهم. یک روز بعدازظهر، وقتی دستنویس «شعر فرضی» را برایش می‌خواندم، میان کلام پرید تا بگوید که عبارت بعدی را که می‌خواستم بخوانم— « *se ciernen sobre mí* » اوّل به انگلیسی به‌ذهن آورده و بعد به‌اسپانیایی ترجمه کرده؛ و گفت که جملهٔ انگلیسی‌اش چنین بوده: « loom over me »(برفراز من پدیدار می‌شوند) بدون ملاحظه عبارت خودم را برایش خواندم، «حلقه را بر گردنم تنگتر می‌کنند.»[۷۸] او نگفت، «خوب، متأسفم»، باید « loom over me » باشد، بلکه گفت جملهٔ من گیراتر از جمله خود اوست وبهتر است همان را به کار ببرم.

بورخس: فکر می‌کردم « loom » واژهٔ زیبایی است— طنین آرام، حرکت آهسته Loom, loom, loom امّا حقّ با او بود.

78- Tighten the ring around me.

ضمیمه

«نوآموزی نویسنده»

نوشتهٔ خورخه لوئیس بورخس

حرفهٔ شاعر و نویسنده حرفهٔ عجیبی است. چسترتن می‌گفت: «تنها یک چیز لازم است— همه‌چیز.» برای نویسنده همه‌چیز، چیزی بیش از یک واژهٔ فراگیرنده است. این همه‌چیز نمایندهٔ تجربه‌های عمده و اساسی بشری است. مثلاً، نویسنده احتیاج به تنهایی دارد و آن را به دست می‌آورد. احتیاج به عشق دارد و به عشقی دوسویه یا یک‌سویه می‌رسد. او به دوستی نیاز دارد. در واقع، او به کلّ کاینات محتاج است. نویسنده بودن به یک مفهوم، خیالباف بودن است— نوعی زندگی مضاعف داشتن است.

من نخستین کتابم، **هیجان بوئنوس‌آیرس** را در سال ۱۹۲۳، انتشار دادم. این کتاب در ستایش بوئنوس‌آیرس نبود؛ بلکه سعی کرده بودم نحوهٔ احساسم را نسبت به شهرم بیان کنم. می‌دانم که آن زمان به بسیار چیزها نیاز داشتم، چون اگرچه در خانه‌ای که می‌زیستم حال و هوایی ادبی حاکم بود —پدرم اهل ادبیات بود— با این همه، کافی نبود. من به چیز بیشتری نیاز داشتم که سرانجام در دوستی‌ها و گفتگوهای ادبی آنها را یافتم.

آنچه یک دانشگاه بزرگ می‌تواند به نویسندهٔ جوان بدهد، دقیقاً گفتگو، بحث، هنر توافق و شاید از آن مهمتر هنر عدم توافق است. جدا از همهٔ اینها،

ممکن است لحظه‌ای فرارسد که نویسندهٔ جوان احساس کند می‌تواند عواطفش را به شعر درآورد. البتّه، او می‌تواند با تقلید از نویسندگان دلخواهش آغاز کند، به این شیوه است که نویسنده از طریق گم کردن خود به‌خود می‌رسد— آن شیوهٔ عجیب زندگی مضاعف زندگی کردن در واقعیت تا آنجا که می‌تواند و در عین‌حال زیستن در واقعیت دیگر، واقعیتی که باید آن را بیافریند، واقعیت رؤیاهایش.

این هدف اصلی برنامهٔ نویسندگی در دانشکدهٔ هنرهای دانشگاه کلمبیاست. من به نمایندگی از طرف مردان و زنان بسیاری صحبت می‌کنم که می‌کوشند نویسنده شوند، کسانی که هنوز صدای راستین خود را کشف نکرده‌اند. من دو هفته است که در اینجا هستم و در مقابل دانشجویان نویسنده پراشتیاق سخنرانی کرده‌ام. می‌توانم درک کنم که این کارگاهها برای آنها چه مفهومی دارد: می‌فهمم که این کارگاهها چه اهمیتی برای پیشبرد ادبیات دارند. در وطن خودم، چنین فرصتهایی به افراد جوان داده نمی‌شود.

بیائید به شاعران هنوز بی‌نام بیندیشیم، به نویسندگان هنوز بی‌نام که باید گردهم بیایند و گردهم بمانند. یقین دارم که این وظیفهٔ ماست که به این نیکوکاران آینده کمک کنیم تا به کشف نهایی خود نایل آیند، کشفی که در راستای خلق ادبیاتی سترگ است. ادبیات تنها شعبده‌بازی با واژه‌ها نیست؛ آنچه اهمیّت دارد، این است که چه‌چیز ناگفته می‌ماند یا چه‌چیزی را می‌توان از فاصله میان سطرها خواند. اگر به سبب این احساس درونی ژرف نبود، ادبیات چیزی بیش از یک سرگرمی نمی‌بود و همهٔ ما می‌دانیم که ادبیات می‌تواند بسی بیش از سرگرمی باشد.

ما همه لذّت خواننده بودن را چشیده‌ایم، امّا نویسنده لذّت و وظیفهٔ نوشتن را نیز دارد. این فقط یک تجربهٔ غریب نیست، تجربه‌ای پرثمر نیز هست. باید این فرصت را برای همهٔ نویسندگان جوان فراهم آوریم که گردهم جمع شوند، به توافق یا عدم توافق برسند و سرانجام به حرفهٔ نویسندگی دست یابند.

A Page to Commemorate Colonel Suárez, Victor at Junín

What do they matter now, the deprivations,
the alienation, the frustrations of growing old,
the dictator's shadow spreading across the land, the house
in the Barrio del Alto, which his brothers sold while
he fought,
the useless days
(those one hopes to forget, those one knows are forgettable),
when he had, at least, his burning hours on horseback
on the clear plains of Junín, a setting for the future?

What matters the flow of time, if he knew
that fullness, that ecstasy, that afternoon?

He served three years in the American Wars; and then
luck took him to Uruguay, to the banks of the Río Negro.
In the dying afternoons, he would think
that somehow, for him, a rose had burst into flower,
taken flesh in the battle of Junín, the ever-extending moment
when the lances clashed, the order which shaped the battle,
the initial defeat, and in the uproar
(no less harsh for him than for the army),
his voice crying out at the attacking Peruvians,
the light, the force, the fatefulness of the charge,
the teeming labyrinths of foot soldiers,

the crossing of lances, when no shot resounded,
the Spaniard fighting with a reckless sword,
the victory, the luck, the exhaustion, a dream beginning,
and the men dying among the swamps,
and Bolívar uttering words which were marked for history,
and the sun, in the west by now, and, anew, the taste
of wine and water,
and death, that death without a face,
for the battle had trampled over it, effaced it . . .

His great-grandson is writing these lines,
and a silent voice comes to him out of the past,
out of the blood:

"What does my battle at Junín matter if it is only
a glorious memory, or a date learned by rote
for an examination, or a place in the atlas?
The battle is everlasting, and can do without
the pomp of the obvious armies with their trumpets;
Junín is two civilians cursing a tyrant
on a street corner,
or an unknown man somewhere, dying in prison."

A Page to Commemorate Colonel Suárez, Victor at Junín

What do they matter now, the deprivations,
exile, the ignominies of growing old,
the dictator's shadow spreading across the land, the house
in the Barrio del Alto, which his brothers sold while
    he fought,
the pointless days (days one hopes to forget,
days one knows are forgettable),
when he had at least his burning hour on horseback
on the plateau of Junín, a stage for the future,
as if that mountain stage itself were the future?
What is time's monotony to him, who knew
that fulfillment, that ecstasy, that afternoon?

Thirteen years he served in the Wars of Independence. Then
fate took him to Uruguay, to the banks of the Río Negro.
In the dying afternoons he would think
of his moment which had flowered like a rose—
the crimson battle of Junín, the enduring moment
in which the lances crossed, the order of battle,
defeat at first, and in the uproar
(as astonishing to him as to the army)
his voice urging the Peruvians to the attack,
the thrill, the drive, the decisiveness of the charge,

the seething labyrinth of cavalries,
clash of the lances (not a single shot fired),
the Spaniard he ran through with his spear,
the headiness of victory, the exhaustion, the drowsiness
descending,
and the men dying in the marshes,
and Bolívar uttering words earmarked no doubt for history,
and the sun in the west by now, and water and wine
tasted as for the first time, and that dead man
whose face the battle had trampled on and obliterated. . . .

His great-grandson is writing these lines,
and a silent voice comes to him out of the past,
out of the blood:
"What does my battle at Junín matter if it is only
a glorious memory, or a date learned by rote
for an examination, or a place in the atlas?
The battle is everlasting and can do without
the pomp of actual armies and of trumpets.
Junín is two civilians cursing a tyrant
on a street corner,
or an unknown man somewhere, dying in prison."

بداند برنده‌می‌شودو جایزه‌هایی
ها می‌رسد. با کشته می‌شوند وفکر
واب می‌بینند زیرا سلاحهای آنان
نگند و آنان الت دست سلاحهایند.
وضعی که حوادث روزگار مغزشرا
و حالا با خودش حرف می‌زند.
رخی عادت دارد آوازانتیتی باشد و
بنویسد. نیز او تحت تاثیر ادبیات
است. نثری ساده دارد. داستانهایی
ناه و عجیب می‌نویسد. بافه‌هایی از
سانه، انسان که او موجودیتش را
بیند. او رویای واقعیت رامی‌بیند.
واقراق می‌رسد. به استعاره می‌رسد.
بر تمامی کلمات او سرپوش می‌نهد تا
مسئولیت اجتماعی : بل مسئولیت
مرموز ،بنهان

بر چهره‌اش شکافی تا زرفای درد
گذاشته است. احساس عدم مسئولیت
مسئولیتی در قبال احساسات بشری
می‌آورد.

ضدیرونیست می‌شود بی‌انکه سیاه
باشد. طرفدارزنرالها می‌شود بی‌انکه
پیشه باشد. ضد زنرالها می‌شود بی‌انکه
پرداز باشد.

زمان او زمان نیست و مکانی نیز
نه زمانی و نه نامی . اما نامها به صو
درمی‌آیند . کلمه واحیای آن را در
دارد زیرا که آن را به مرگی تدریجی
می‌بینند. در شعرهایش نیز ، او
مشترکش را با ما، با نشانه‌هایی به
می‌نویسد و جادوی آن را می‌نمایاند
برجای خود نشسته‌اند اما

قیمت ۱۰۰۰ ریال

ی دولت و از
تعلیق زندانها و دوزخهای این
این واقعیتها را نمیدید یا
دردوریت ها ، درها را رو
یا کوشش داشت رمز کلیه ا
استخراج کند، یاداستان مساف
نویسد ، یا آنگاه که از خوانند
ر نویسندگی در هزار توهای گ
بشت ؛ یا سرگرم نگریستن د
رده یا کوشش داشت شری ر
ا بنویسد که او را نامیرا
رای نامتصرفان نداشت. او چ
رفته را آنگاه کشف ک
در یونتوس آیرس بیش از
حقیقت رو