دِیوید بال

درآمدی بر

هانری میشو

جُستار

ترجمه‌یِ

محمود مسعودی

نشرِ پرتو،

نشرِ پرتو،

دیوید بال

درآمدی بر هانری میشو

در

شب می جنبد

گُزیده‌ای از آثارِ هانری میشو

گزینش، ترجمه، و معرّفی از دِیوید بال

نشرِ دانشگاهِ کالیفرنیا، برکلی، ۱۹۹۴

ایالاتِ متّحدِ آمریکا

ترجمه‌یِ

محمود مسعودی

از انگلیسی

نشرِ الکترونیکی، ۲۰ سپتامبرِ ۲۰۱۷

https://partowweb.blogspot.com

©

همه‌یِ حقوقِ این ترجمه برایِ مهناز شاهین محفوظ است.

هانری میشو

ترجمه‌یِ محمود مسعودی

نشرِ سی‌ودو حرف

فضایِ اندرون
پلوم
پس گفتارِ «حرکت‌ها»
پیش گفتار و پس گفتارِ معجزه‌یِ مغلوک
مبارزه ضدِ فضا

نشرِ پرتو،

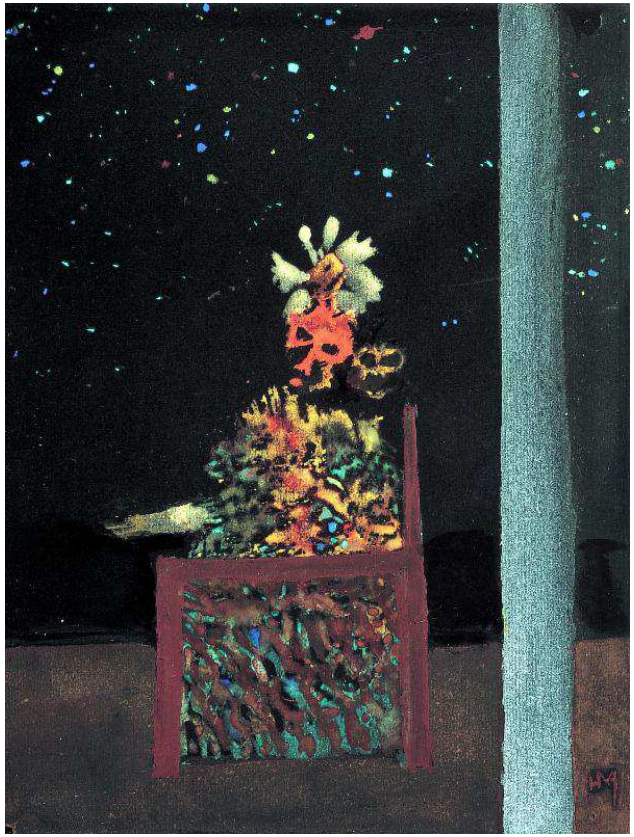
هانری میشو، روبر برِشون، گزارش‌هایی چند از چند سالا هستی
پی‌یرِ ویلار، روبر برِشون، پی‌یر روبَن، فضایِ اندرونِ هانری میشو
ژان‌میشل مُلپوآ، هانری میشو، ماجراجویِ اندرون

و

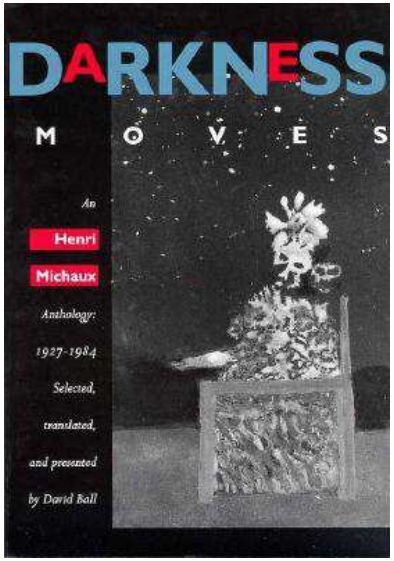
ترجمه از انگلیسی:

دِیوید بال، «درآمد بر ترجمه‌یِ انگلیسیِ گزینه‌هایی از متن‌هایِ هانری میشو»، در تاریکی می‌جنبد

برایِ کارهایِ دیگرِ محمود مسعودی نگاه کنید به
https://mahmoodmassoodi.wordpress.com/



نقّاشی : هانری میشو، شاهزاده‌ی شب ۱۹۳۷.



روی جلدِ کتابِ
تاریکی می جنبد
گزینه‌ها و ترجمه‌هایِ انگلیسیِ دِیوید بال از متن‌هایِ هانری میشو

آن‌چه در اینجا می‌آید،

ترجمه‌یِ «درآمد»ِ دِیوید بال است بر شعرها و نثرهایی که او خود از هانری میشو برگزید و به انگلیسی ترجمه کرد. چهار سال پیش، در یادداشت‌هایِ خودم در آغازِ ترجمه‌یِ فضایِ اندرون، از این کتاب یاد کرده بودم. دِیوید بال گرچه گاهی بخش‌هایی از متن‌هایِ اصلیِ برگزیده را در ترجمه‌یِ خود حذف کرده، کتابی فراهم آورده است در ۳۴۲ صفحه و افزوده بر آن، این «درآمد»، که در صفحه‌هایِ IX تا XXIV [۹-۲۴] آمده است، و نیز یادداشتِ جداگانه‌ای در دو صفحه‌یِ XXXIII وَ XXXIV [۳۳ وَ ۳۴] با عنوانِ «فرانسوی میشو» که من آن را در دنباله‌یِ «درآمد»ِ او می‌آوَرم. اینها را از انگلیسی ترجمه کرده ام، امّا همه‌یِ نمونه‌هایی را که او از میشو در «درآمد»ِ خود آورده است، مستقیماً از فرانسه به فارسی برگردانده ام.

دِیوید بال متأسّفانه (متأسّفانه برایِ من، خُرده بر او نمی‌گیرم) منبعِ نمونه‌هایِ انتخابیِ خود را دقیق، یعنی به‌ویژه با شماره‌یِ صفحه، نیاوَرده است. او چه می‌دانست که روزی «درآمد»َش را کسی ترجمه خواهد کرد که چندان خوش ندارد از ترجمه ترجمه کند. این کمبود در ذکرِ دقیقِ منبع‌ها (آن هم تماماً از کتاب‌هایِ جداگانه چاپ‌شده‌یِ میشو و اغلب چاپِ نخستِ آنها) زندگی را اندکی بر منِ دشوار کرد. گرچه ترجمه‌هایِ دِیوید بال اغلب دقیق و به‌دور از خودسری‌هایِ برخی از مترجم‌هاست که خود را برتر از صاحبِ اثر و اصلاً مالکِ کارِ او می‌پندارند، سرانجام دلَم نیامد که متن‌هایِ میشو را از انگلیسی به فارسی برگردانم.

خوشبختانه آشناییِ من با متن‌هایِ میشو به من امکان داد که با صرفِ وقتی کمابیش اندک، گاهی هم نه چندان اندک، همه‌یِ نمونه‌ها را یکی یکی در مجموعه‌یِ سه جلدیِ آثارِ میشو بیابم و مستقیماً از فرانسه ترجمه کنم تا ترجمه از رویِ ترجمه نکرده باشم. چند تایی از این نمونه‌ها در ترجمه‌هایِ من از میشو، به‌ویژه در فضایِ اندرون، آمده اند و همان‌ها را در اینجا آورده ام که خواننده لابد به‌جا خواهد آوَرد. پس در ذکرِ منبع‌هایِ نمونه‌هایی که دِیوید بال از میشو آوَرده، و هم‌چنین در پانویس‌ها، هر جا که عبارتی با حرف‌هایِ ریزتر به این‌گونه [م. آ (= مجموعه‌یِ آثار). ج. (= جلد)، ص. (= صفحه)، م.م. (= محمود مسعودی)] هست، افزوده‌یِ من است و همه، برایِ ساده کردنِ کارِ خودم، و شاید کارِ خواننده‌یِ کنجکاو نیز، فقط به مجموعه‌یِ آثارِ بسیار معتبرِ هانری میشو، چاپِ گالیمار (که شناس‌نامه‌یِ کاملِ آن را بارها در ترجمه‌هایِ خودم آورده ام)، بازگشت می‌دهند، نه به کتاب‌هایِ بس بسیارِ جداگانه، چاپ و بازچاپ‌شده در سال‌ها و دهه‌هایِ گوناگون، که اغلب به سببِ تغییرهایی که میشو در آنها داده با هم فرق دارند و برخی‌هاش اصلاً نایاب اند (کاری که دِیوید بال ناگزیر انجام داده است چون‌که مجموعه‌یِ آثارِ میشو هنوز منتشر نشده بود که او کتابِ خود را فراهم آوَرد).

هیچ جایِ «درآمد»ِ دِیوید بال را حذف نکرده ام، و هر جا که سه نقطه ... در این «درآمد» هست (که یعنی واژه و عبارتی حذف شده است)، از خودِ دِیوید بال است، نه از من، که به ملاحظاتِ شخصیِ خود مفید ندانست آنها را ترجمه کند، و من هم اغلب انتخابِ او را محترم شمرده ام. از میانِ پانویس‌هایی که او برایِ «درآمد»ِ خود نوشته است، آنهایی را ترجمه کرده ام که به نظرَم برایِ فارسی‌زبان‌ها مطلبی خواندنی داشت، و بیشترِشان چنین بودند. پانویس‌هایِ من و او با حرف‌هایِ نخستِ نام‌ها مشخّص شده است: د.ب. برایِ دِیوید بال، و [م.م.] برایِ من. او پس از این «درآمد»، ترجمه‌یِ «گزارش‌هایی چند از پنجاه و نُه سال هستی» نوشته‌یِ هانری میشو را در کتابِ خود آوَرده، در صفحه‌هایِ XXIV تا XXX [۲۴-۳۰]، که ترجمه‌یِ من از آن، از فرانسه به فارسی، همراه با رویِ‌دادنامه‌ای نوشته‌یِ روبر برِشون از هشتاد و پنج

سال زندگیِ میشو، و با عنوانِ گزیده‌هایی چند از چند سال هستی، در «نشرِ پرتو،» منتشر شده است. او هم‌چنین صفحه‌هایی را به سپاس‌گزاری از دوستان و پشتیبان‌هایِ خود یا به چگونگیِ انتخابِ متن‌هایِ میشو اختصاص داده که ترجمه‌یِ آنها را، با وقتِ اندکی که من دارم، برایِ خواننده‌یِ فارسی‌زبان مفید ندانستم. در آغازِ برخی از بخش‌هایِ کتابِ خود نیز یادداشتِ کوتاهی، گاهی نیم‌صفحه و اغلب حتّی کمتر از این، نوشته است [در صفحه‌هایِ ۱، ۲۱، ۴۳، ۸۱، ۹۵، ۱۰۱، ۱۴۱، ۱۶۱، ۱۹۳، ۲۲۵، ۲۳۱، ۲۴۱، ۲۲۵، ۲۹۱، ۳۰۷] که توضیح‌هایی اند در بابِ بخشِ انتخابیِ خودِ او از کارهایِ میشو، و ترجمه‌یِ آنها بدونِ آن متن‌هایِ میشو سودِ چندانی برایِ خواننده ندارد. باقیِ کتاب هم، گذشته از پانویس‌هایِ او، ترجمه‌یِ انگلیسیِ متن‌هایِ میشو است که برخی از آنها در فضایِ اندرون هست و آنهایِ دیگر را هم، نوشتن ندارد، باید از زبانِ فرانسه به فارسی ترجمه کرد، نه از انگلیسی.

متأسّفانه بیش از این از دِیوید بال نمی‌دانم که در کالجِ سْمیث Smith College در شهرِ نُرثَمپتَنِ Northampton ماساچوسِت استادِ زبانِ فرانسه و ادبیّاتِ تطبیقی بوده، و در ۲۰۰۲ بازنشسته شده است. گویا خودش نیز شاعر است، و همسرَش نیکُل بال هم مترجم. دِیوید بال تا کنون حدودِ دَه کتاب از فرانسه به انگلیسی (آمریکایی) ترجمه کرده است، و من تنها همین یکی را از او خوانده ام. در پشتِ جلدِ کتاب آمده است که این ترجمه‌یِ او در ۱۹۹۶برنده‌یِ جایزه‌یِ اَلدو وَ جین سْکالیونیِ Aldo and Jeanne Scaglione انجمنِ زبان مدرن *Modern Language Association (MLA)* شده است. این انجمنِ آمریکایی، که در شهرِ نیویورک هست، در زمینه‌یِ زبان و ترجمه دارایِ اعتبارِ دانشگاهی‌ست، و این جایزه را به ترجمه‌هایی می‌دهد که از سطحِ بالایِ دقّت و ارزش و شیوه‌یِ کارِ علمی برخوردار اند.

م.م.

دِیوید بال

درآمد

هانری میشو در ۱۹۸۴ در سنِّ هشتادوپنج سالگی مرد. او نگارنده‌یِ بیش از سی کتابِ شعر، شعرهایِ به نثر، روایت‌ها، جُستارها، روزنامه‌یِ خاطرات، و نقّاشی‌ها بود؛ نوشته‌هایِ او به تقریباً ده زبان ترجمه شده اند، تابلوهایِ او به طور گسترده در بیشترِ مرکزهایِ هنریِ اروپا و ایالاتِ متحّد عرضه شده اند. جای‌گاهِ او در ادبیّاتِ جهانی و هنر استوار و امّا به‌دشواری مشخّص‌کردنی بود. میشو تنها ماند.

آنهایی که کارهایِ میشو را می‌شناسند، وقتی می‌کوشند او را به جنبش و سنّتی پیوند دهند، به مکتب‌هایِ شاعران نمی‌رسند، بلکه به صفی از چهره‌هایِ فردی در ادبیّات و هنر: کافکا، ژِرُم بُش[۱]، گویا[۲]، سوئیفت[۳]، پُل کله، رابله[۴]... غرابتِ او گه‌گاه سبب شده است که با سوررئالیست‌ها [فراواقع‌گراها] در یک رده قرار داده شود (منتقدانی هستند که احساس می‌کنند حتماً باید او را در یک جایی بگذارند)، امّا او هرگز از تکنیکِ آنها استفاده نکرد: نه جنازه‌یِ دلربا[۵]، نه تداعیِ آزاد، نه کوششی بیان‌شده به‌طورِ مجرّد برایِ ویران کردنِ سنّت و منطق. جمله‌ای مثلِ مالِ آندره برتون «رنگِ رستگاری‌هایِ افسانه‌ای تا حتّی کم‌ترین نَفَسِ آخر را می‌تاریکانَد: آرامشِ آه‌هایِ

نسبی»[۶] هرگز نمی‌توانسته توسّطِ میشو نوشته شود، که می‌کوشد جهانِ پُرخطر و جادوییِ خود را تا حدِّ ممکن روشن و عینی ترسیم کند. چه در شعر، نثر، مرکّبِ چین [«مرکّبِ هِندی» در متن. م.م.]، چه در نقّاشی، بینش‌هایِ شگفتِ او نتیجه‌یِ نوعی نظریّه در بابِ ویژگی‌هایِ هنر نیستند: پیام‌هایی از فضایِ درونیِ او اند. به یک معنا، او در قلمروی می‌زید که سوررئالیست‌ها فقط آرزومندِ آن بودند.[۷]

هیچ گروهی، هیچ برچسبی برایِ او. جان اَشبَری[۸] او را چنین توصیف می‌کند «به‌زحمت یک نقّاش، به‌زحمت حتّی یک نویسنده، امّا وجدانی بیدار [conscience] ـ حسّاس‌ترین جوهری که تا کنون یافت شده است برایِ ثبتِ اضطرابِ نوسان‌دارِ زندگیِ روز به روز و لحظه به لحظه»؛ به اندازه‌یِ کافی سرکِش و معتاد، تا در سال‌هایِ شصت از سویِ شاعری همچون اَلَن گینزبَرگ[۹] ستایش شود (او میشو را «استاد» و «نابغه» می‌خواند)، و از سویِ ستاره‌یِ رَپِ فرانسوی اِم‌سی سُلار[۱۰] MC Solaar در سال‌هایِ نود؛ آفرینش‌گرِ داستان‌هایی بسنده درخشان تا از سویِ خورخه لوییس بورخس Jorge Luis Borges تحسین شود («آثارِ او در ادبیّاتِ زمانه‌یِ ما همتا ندارد»)؛ کی بود میشو؟

نوشته‌یِ خودِ او «گزارش‌هایی چند از پنجاه‌ونُه سال هستی» جایِ مناسبی‌ست برایِ آغازیدنِ جست‌وجویی برایِ یک پاسخ، هرچندکه جنبه‌هایی از او باشند که نتوان از آن متن به آنها پِی بُرد. مثلاً، گرچه شخصی بسیار خلوت‌گزیده بود (انزجارِ بسیار داشت که از او عکس بگیرند)، حلقه‌ای داشت از دوستان ـ به‌ویژه دوستانِ اهلِ ادب و هنر ـ و مردی بود بسیار مبادیِ آداب[۱۱]. برخی از تاریخ‌ها در «گزارشی چند...» نادرست اند؛ تصویرِ به دست داده نه‌تنها تکّه‌تکّه و افسانه‌وار ادبی‌ست (شاعر همچو یکّه‌وتنها)، بلکه جابه‌جا و طفره‌آمیز است؛ مثلاً در ۱۹۳۵، می‌بینیم که این سرکشِ به‌کلّی ناسازگار (چنان‌که میشو خود را تصویر کرده) یک جُنگِ ادبی ویرایش می‌کند؛ چیزی که با این تصویر نمی‌خوانَد.

«گزارش‌هایی چند از پنجاه و نه سال هستی» شرحِ بسیار شخصی و گویایی از زندگیِ او تا ۱۹۵۸ است بر این مبنا که میشو خود را چگونه می‌دید و چه می‌دانست؛ در واقع، به پرسشِ «کی ام؟» پاسخ می‌دهند همان‌گونه که داستان‌هایِ خودزندگی‌نگارانه انجام می‌دهند. شاید بهترین راهِ به دست آوردنِ گزارشی از کارِ او از خلالِ پندارِ یک خواننده باشد ـ یک روایت، نه از روی‌دادهایی در یک زندگی، بلکه از طرحِ بنیادیِ در یک اثر، بر اساسِ آن‌چه من از میشو می‌دانم و چگونه او را می‌بینم.

بگوییم که انسانی از همان اوانِ کودکی احساس می‌کند ــ بیش از بیشترِ مردمان ــ که چقدر شکننده است، چقدر توخالی و ضعیف است («سوراخیده زاده شدم... می‌پذیرمَش، میان‌تهیِ محصور ام... خود را بر ستونی غایب بنا نهاده ام») [«سوراخیده زاده شدم»، ۱۹۳۶، م. آ. ج. ۱، ص.۱۸۹. م.م.] احساس می‌کند، هم‌چنین، که چقدر متغیّر و دگرگونی‌پذیر است (کی ام؟ این ام؟ آن ام؟)، امّا نمی‌کوشد خود را از این احساس خلاص کند؛ برعکس، بر ارزشِ آن تأکید می‌کند :

> شاید ساخته نشده ایم برایِ تنها یک من. در خبط ایم دل ببندیم بِهش. (اینجا، همچو هر جایِ دیگر، خواست، بی‌چیزکُننده و قربانی‌کُننده).
> (...)[12] یک من نیست. ده من نیست... من هرگز یک وضعیّتِ تعادل نیست.
>
> (پس‌گفتارِ پنل‌وم، ۱۹۳۸) [م. آ. ج.۱ ص.۶۶۳. م.م.]

نمی‌پذیرد در یک هویّتِ بالغ، یک شیوه‌یِ بودن در جهان، بماند («بالغ ــ تمامیده ــ مرده: اختلاف‌هایِ جزئیِ وضعیّتی یگانه») [«کودکان»، گذرها، م. آ. ج.۲،

ص.۳۰۳. م.م.]؛ نمی‌پذیرد اقدام کند، برایِ ثبات یا منفعت («اویی که به این جهان تن نمی‌دهد، در آن خانه نمی‌سازد.») [«به سویِ آسودگی»، شب می‌جنبد، م. آ. ج.۱ ص.۴۶۳. م.م.]. سفر می‌کند، هم بیرونی (اکو آدور، ۱۹۲۹؛ وحشی‌ای در آسیا ۱۹۳۳) هم درونی (دیگر جا ۱۹۴۸؛ و غیره)، امّا سفر می‌کند به‌ویژه برایِ خلاص شدن از آن‌چه «آنها» می‌خواهند. همان‌گونه که او خود گفت، سفر می‌کرد به منظورِ «اخراج کردنِ وطنَش از خود، وابستگی‌هایِ از همه نوعَش، و آن‌چه در او و به‌رغمِ او از فرهنگِ یونانی یا رُمی یا ژرمن بسته شده است یا از عادت‌هایِ بلژیکی («گزارش‌هایی چند...») [م. آ، ج. ۱ ص. CXXXIII. م.م.]. آموزش، فلسفه[13]، هنر، و موسیقیِ غربی را رد می‌کند:

> خواندنِ کتاب‌ها کسل‌کننده است. هیچ گردشِ آزادی. ازتان خواسته می‌شود که دنبال کنید. راه کشیده شده است، یک طرفه.
>
> («خوانش»، ۱۹۵۰، در گذرها) [م. آ، ج. ۲، ص. ۳۳۲. م.م.]
>
> دیروز موسیقیِ اسپانیایی گوش کردم. دیگر اثری رویِ من ندارد. موسیقی برایِ لذّت بردن یا ونگ زدنِ چند نفری. چیزی که من می‌خواهم... موسیقی‌ای است برایِ پرسش کردن، برایِ وارسی کردن، برایِ نزدیک شدن به مسئله‌یِ هستی.
>
> («احساس‌هایِ اوّلیه»، ۱۹۴۹، در گذرها)[14] [م. آ، ج. ۲، ص. ۳۴۲. م.م.]

همچنین شدیداً احساسِ اضطراب می‌کند، «فانوسِ دریاییِ وسوسه‌گرِ وحشت» [ه. آ. شب می‌جنبد ج. ۱، ص.۴۴۴. م.م.]، خشم، و بالاتر از همه، «خستگی، خستگی» [«آهسته‌ده»، ه. آ. ج. ۱، ص. ۵۷۴ و ۵۷۶. م.م.]... چه به سرَش خواهد آمد؟

یک امکانِ آشکار این است که او نومیدانه همچو روان‌رنجور توصیف خواهد شد، یا دیوانه، و معلول ــ به وسیله‌یِ خودش یا دیگران (می‌توانند بگذارندَش تیمارستان). امّا این مرد استعدادهایِ خارق‌العادّه‌یِ زبانی و بصری دارد، و تازه استعدادِ خارق‌العادّه‌تری دارد برایِ محکم چسبیدن به آن‌چه اوست، جور بودن با آن، کندوکاو کردنِ آن. به نظرَش می‌آید که خطر در آن است که چنین نکند: «اویی که دیوانه‌یِ خود را پنهان می‌کند، بدونِ صدا می‌میرد.» [ه. آ. «بُرش‌هایِ دانش»، رو به چفت‌ها ج. ۲، ص.۴۶۱. م.م.] یا برعکس، « اویی که دیوهایِ خود را رانده است با فرشته‌هایِ خود آزارمان می‌دهد.» [همانجا ص.۴۶۵. م.م.] با این در ذهن، می‌آغازد به نوشتن و نقّاشی کردن.

بدونِ کم‌ترین نگرانیِ رئالیزم [واقعیّت‌گرایی]، یا سوررئالیزم [فراواقعیّت‌گرایی][۱۵]، یا هرگونه طرزِ ادبی، حکایت‌هایِ کوچکِ عجیبی پدید می‌آوَرَد[۱۶]، «پدیداری‌ها» در شعر یا نثر یا نقّاشی[۱۷]، تصویرهایِ مخمصه‌هایِ تخیّلی و آفرینش‌ها و خواسته‌هایِ تخیّلی، توصیف‌هایِ با بی‌اعتنایی واقع‌گرایِ سفرهایِ عجیب (هم واقعی و هم خیالی)، و بالاتر از همه «عزیمه‌ها»، شوم‌بختی‌ها، و چند «شعر برایِ قدرت» (عنوانِ میشو [ه. آ. ج. ۲، ص. ۴۴۲. م.م.]) ــ شعرهایی قویّاً آهنگین، شعرِ آزادِ «چکّشی». اینجاست که می‌توانیم به‌روشنیِ بیشتر ببینیم که در باره‌یِ چی‌ست:

> عَزیمه، واکنش با همه‌یِ توان، همچو هجوم با قوچِ دِژکوب، شعرِ راستینِ زندانی‌ست. در خودِ جای‌گاهِ رنج و خاطرِ مفتون، یک چنان شوری می‌توان جا انداخت، یک خشونتِ چنان شکوه‌مندی، هم‌جُفت با چکّش‌زنیِ واژه‌ها، که شرّ

> رفته‌رفته حل‌شده جای‌گزین می‌شود با یک گویِ اثیری و شیطانی ــ حال‌وهوایی محشر!
>
> (پیش‌گفتارِ آهوناها عزیمه‌ها ۱۹۴۵) [ه. آ. ج. ۱، ص. ۷۷۳. م.م.]

اینها برایِ میشو (و برایِ بسی خواننده) به‌راستی کارهایِ جادوئی اند: همچو هنرِ مردمانِ «ابتدایی»، بدواً برایِ به انجام رساندنِ چیزی تولید شده اند، برایِ «شکست آوردن بر نیروهایِ دربرگیرنده‌یِ جهانِ متخاصم.» [همانجا ص. ۷۷۴. م.م.]

البتّه «جادو»یِ این شعرها به شیوه‌ای بستگی دارد که شاعر واژه‌ها را به کار می‌بَرد، همان‌گونه که او خود، دستِ کم برایِ یکی از شکل‌هایِ آن، به‌صراحت اذعان می‌کند: «برایِ جادویِ شوم‌بختی، این است پیش از هرچیز، چکّش‌زنی، چکّش‌زنی، چکّش‌زنی.» [«یادداشت بر شوم‌بختی‌ها»، گزیده‌ه ه. آ. ج. ۲ ص. ۳۵۵. م.م.]. امّا به تعبیری، به نظر نمی‌آید که هدفِ همه‌یِ کارهایِ میشو هنرِ زیبا بودن باشد. او بدبینیِ بنیادینی نسبت به زبانِ زیبا دارد، در واقع نسبت به هر زبان. نوشتارَش زیبایی‌شناختی [aesthetic] نیست (از نگاهِ او) بلکه نمایشگرانه [performative] است. هدفِ هنرِ او نشان دادنِ چیزی‌ست که او می‌بیند، جهت دادنِ نیرویِ بدی و مقابله کردن با آن است. «می‌نویسم تا آن‌چه که واقعی بود دیگر واقعی نباشد. زندانِ نشان‌داده دیگر زندان نیست.» [ه. آ. گزیده‌ه ج. ۲، ص. ۳۴۷. م.م.] شاید این به دیگران کمک کند همان‌گونه که به او کرد:

> «مِلک‌هایِ من» را از سرِ بهداشت نوشتم... برایِ سلامتَم... این کتاب، پس این تجربه‌ای که به نظر می‌آید به‌کل از خودخواهی پدید آمده است، حتّی تا به آنجا خواهم رفت که بگویم اجتماعی‌ست... به حدّی که این‌چنین، عملیّاتی است در دسترسِ همگان، و به نظر می‌آید که باید سودمند باشد برایِ

ضعیف‌ها، بیمارها و بیمارگونه‌ها، بچّه‌ها، ستم‌دیده‌ها و ناسازگارهایِ از همه دست... این خیال‌سازانِ رنج‌کِش، ناخواسته، همیشگی، می‌خواهم به این‌گونه دستِ کم برایِ آنها سودمند بوده باشم.

(پس‌گفتار، مِلک‌هایِ من، ۱۹۳۴) [در شب می‌جنبد، م. آ.، ج.۱ ص.۵۱۱ و ۵۱۲. م.م.]

و کارِ او در واقع بازشناخته و تحسین شد، ابتدا توسّطِ برخی، و سپس بسیاری.

مشهورتر که می‌شود، از او می‌خواهند تا آشکارا بر کارِ خود و جهانِ هستی به تأمّل بپردازد، و او در جُستارها و گزین‌گویه‌هایِ شاعرانه‌یِ خود چنین می‌کند. او به‌ویژه با استفاده از واژه‌ها، نقّاشی و مرکّب و مداد، و برایِ مدّتی تقریباً ده ساله با مخدّرهایِ توهّم‌زا، به کندوکاو در جنبه‌یِ واپس‌زده‌یِ آگاهی و هنرِ غربی ــ جُنبابیِ خوف‌انگیز و چندپارچگیِ 'خود' ــ ادامه می‌دهد.

او هم‌چنین به بررسیِ آن چیزی می‌پردازد که از راه‌هایِ دیگر نپذیرفتنی‌ست: چون احتمالی و خصوصی و ناتمام است. این قطعه‌یِ کوتاه را از جستاری بر موسیقی بخوانید:

سازی هست که به‌زحمت شنیده می‌شود، که در آفریقا می‌نوازند تنها برایِ خود در کومه، یا در بیرون بدونِ مزاحمت برایِ دیگری یا به سویِ خود کشیدنِ او. ابتدایی، کهن، ساخته گویی بدونِ قاعده‌ها، آزادانه، به دستِ آهنگرِ دهکده، سانزا (اسمَش است)، هرگز دو تاشان شبیهِ هم، که به هیچ نغمه‌یِ اندکی مداوم تن نمی‌دهد، به هیچ گامی از موسیقی وابسته نیست.

کهن. موسیقیِ زمزمه، برعکسِ موسیقیِ رقابتی، تألیفی. سازی برایِ آرامش بخشیدنِ رؤیاپردازانه به خود از همه‌یِ سروصدادارهایِ جهان.

(«در آبِ دگرشَوانِ طنین‌ها»، رو به آنچه خود را پنهان می کند، ۱۹۷۵) [م. آ.، ج. ۳، ص.۸۸۸. م.م.]

این توصیف و ارج‌گذاریِ یک شیء می‌تواند همچو استعاره‌ای ظریف برایِ یک نظامِ ارزش‌هایِ کاملاً متفاوت با هنجار خوانده شود. چه کسی مگر میشو می‌تواند سازی بخواهد که نمی‌تواند حتّی نغمه‌ای بنوازد؟ نزدیکی‌هایِ آخرِ زندگیِ خود، در حالی‌که از رویِ الگویِ ایده‌نگاریِ چینی کار می‌کرد، حتّی در رؤیایِ زبانی بود از خط‌هایِ خالص که بتواند صمیمانه رابطه بر قرار کرده یا «زمزمه کند» بدونِ شکل دادنِ مفهوم‌هایِ زیادی قطعی: نابود باد زبان‌هایِ خودنمایِ ما، با نحوِ انعطاف‌ناپذیر و انقیاد و دستورِشان! بگذار نه الفبا داشته باشیم ـ نه واژه.[۱۸]

در یک حوزه از فعالیّت، می‌تواند نسبتاً به‌سادگی به این روال کار کند، و چنین می‌کند در سراسرِ زندگیِ بزرگ‌سالیِ خود؛ نقّاشی می‌کند.

زاده، بارآمده، آموزش‌دیده در محیط و فرهنگی خالصاً کلامی (و پیش از دورانِ هجومِ تصویرها) نقّاشی می‌کنم برای بازیستگی‌زدودن از خودم.

(پدیدارهای بازپدیدآیی ها ۱۹۷۲ [م. آ.، ج. ۳، ص. ۵۴۳. م.م.])

مسلّماً، برایِ یک شاعر، چنین «بازبستگی‌زدایی»ای نمی‌تواند همواره غیرِ کلامی باشد. امّا می‌تواند ناعقلانی و ناغَربی باشد، نه محدود شده با مقوله‌هایی که ما بر حسبِ سنّت به آگاهی تحمیل می‌کنیم. میشو فزاینده به تجربه‌یِ عرفانی می‌پردازد، دین‌هایِ شرق؛ تا زمانِ مرگَش می‌کوشد، در شعر و نثر، در نقّاشی و موسیقی، به «منطبق شدن با خود» [«تجربه‌یِ دیوانگی»، معجزه‌یِ معلوک، م. آ، ج. ۲، ص. ۷۳۵. م.م.]، به «اِشغال کردنِ خود» [«مشاهدات»، گفته‌ها م. آ، ج. ۲، ص. ۳۴۵. م.م.]، برایِ دست یافتن به نوعی از تلفیقِ متحرّک و سرسختانه ناعقلانیِ تجربه‌َش، برایِ تلفیق کردنِ فضایِ درون و فضایِ بیرون[۱۹].

میشو وَ «مسئله‌یِ هستی» : رو به بدترین

در گزین‌گونه‌ای مشهور، پاسکال نوشته است که «همه‌یِ بدبختیِ انسان‌ها از یک چیز سرچشمه می‌گیرد: این‌که بلد نیستند توی یک اتاق آرام بگیرند» ــ ازین روست، به نظرِ پاسکال، فعّالیّتِ دیوانه‌وارِ ما در جهان (*Divertissement*) [پاسکال، اندیشه‌ها، بخشِ دوم، «فلاکتِ انسانِ بی‌خدا»، «قطعه‌یِ ۱۳۹، سرگرمی»، کتابِ جیبی، ۱۹۷۲، ص. ۶۶. م.م.]. میشو می‌مانَد در اتاقی و روبه‌رو می‌شود با بدبختی.

زیرِ سقفِ پستِ اتاقکَم، شبِ من هست، ورطه‌یِ ژرف.
پرتابیده همواره به عمقِ هزاران متری، با مغاکی چندین بار
چنین کلان در زیرِ من، با سختیِ بسیار خود را بند می‌کنم به
برآمدگیِ صخره‌ها، از پا افتاده، ماشین‌وار...

(«شب می‌جنبد» [م. آ، ج. ۱، ص. ۴۱۹. م.م.])

وحشت‌آوَر است روبه‌رو شدن با خویشتنِ متحرّک و تک‌افتاده، و به‌ویژه وحشت‌آوَر رویارو شدن با شکنندگیِ آن. این است یک مِیدوزِم، یکی از موجودهایِ بسیاری که شاعر آفرید:

سوراخیده‌یِ هزار شاره‌یِ کوچکِ عرْضی، از خونی تراویده به بیرون با ترکاندنِ شریان‌هایِ کوچک، امّا این خون نیست، این خونِ خاطره‌ها، خونِ خلیدگیِ جان، خونِ محفظه‌یِ شکننده‌یِ مرکزی‌ست... این آبِ سُرخیده‌یِ رگِ حافظه است، شارانْ بی هدف... در روده‌هایِ کوچکَش که همه‌جا نشت می‌کنند؛ ترکیدگیِ ریز و پُرشُمار.
مِیدُزِمی می‌پُکّد. هزار سیاه‌رَگچه‌یِ ایمانَش در او می‌پُکّند.

[«چهره‌نگاریِ مِیدُزِم‌ها»، م. آ، ج. ۲، ص. ۲۰۸. م.م.]

آن‌چه جسماً به خویشتنِ آدم نزدیک‌تر و بیشتر گویایِ آن است، هم‌چنین شکننده است: میشو وسوسه‌زده‌یِ آسیب‌پذیریِ چهره‌یِ انسان است. (انزجارَش از این‌که ازَش عکس بگیرند، مطمئناً به این ربط دارد؛ هم‌چنین چهره‌هایِ بی‌صورتِ بسیاری که نقّاشی کرده است.) در یک نمایشِ نمونه در «دیارِ هَک‌ها»، «نجیبانه خطوطِ چهره، همان‌گونه که حتّی نانجیبانه‌ترین‌ها چنین اند، خطوطِ نجیبانه‌یِ این چهره لگدمال شده بودند همچو چغندری پیشِ پا افتاده [دیگر جا «سفر به گاراباني بزرگ»، «در دیارِ هَک‌ها»، م. آ، ج. ۲، ص. ۵. م.م.]. و «در سرزمینِ جادو»،

از تبه‌کارهایی که در حینِ ارتکابِ جُرم دست‌گیر شوند، درجا چهره برمی‌کَنند. (با به‌جا گذاشتنِ) لخته‌خونِ گِردِ بزرگِ خشکیده‌ای؛ (...)

هرکَس که یکی‌ش را دیده، تا به هرگز به یادَش می‌آوَرَد.
کابوس‌هایِ خودِ او به یادَش می‌آوَرند.

[دیگرِ جا «در سرزمینِ جادو»، ج. آ، ج. ۲، ص. ۷۴. م.م.]

این‌چنین خویشتن می‌تواند کَنده شود از «چهره»یِ خود، هستیِ فردیِ خود، یا می‌تواند فاجعه‌بار خون‌ریزی کند. می‌تواند هم‌چنین بلعیده شود، همان‌گونه که در آخرینِ جمله‌یِ «فضایِ اشباح» [«بلعیده خواهم شد...» در: رو به چفت‌ها، ج. آ، ج. ۲، ص. ۵۲۷. م.م.] یا اِشغال شود: در «چند روزی از زندگیِ من در میانِ حشرات» [ج. آ، ج. ۲، ص. ۵۱۰. م.م.] راوی مشکل دارد یک «رَدیاب» [«پشه‌یِ ایکنیومونِ ichneumon» م.م.] عظیم را پس بزند که اصرار دارد لولِ تخم‌گذارِ خود را در کمرِ[۲۰] او فرو کند «تا تخم‌هایِ فراوانَش را در آنجا بریزد که من بعداً می‌بایست ماه‌ها با حوصله به گوشتِ خودم تغذیه‌شان می‌کردم کِرمینه‌هایِ بدبو و فاتح را.» [همان‌جا ص. ۵۱۲. م.م.] وحشت شدّت می‌گیرد با تصویرِ رابطه‌یِ جنسیِ هیولاوارِ غیرِ طبیعی: راویِ نَر در خطرِ تجاوز شدن و حامله شدن توسّطِ یک حشره است.

رابطه‌یِ جنسی فقط «در میانِ حشرات» هولناک نیست (که راوی در آن نیز با کِرم‌پروانه‌هایِ غول‌آسا رابطه‌هایِ جنسی دارد). در جهانِ عادّی‌تری، پنج زنِ نفرت‌انگیز، که یکی از آنها «یک مادرِ نُه بچّه» [ج. آ، ج. ۱، ص. ۶۳۷. م.م.] است، به شخصیّتِ میشو، پُلوم، تجاوز می‌کند تا جایی که خون راه می‌افتد. آنها اگر بدغُنُق اند، زن‌روسپی‌هایِ غول‌پیکر «در سرزمینِ جادو» می‌توانند «کلّه‌تان را بدونِ تردید کردن بِکَنند انگاری که مالِ یک بچّه‌شاه‌ماهی» [ج. آ، ج. ۲، ص. ۱۰۲. م.م.]. تحرّکِ وحشت‌ناکِ خویشتن با ناتوانی‌َش همسان می‌شود؛ نابودیِ قریب‌الوقوعِ آن (خودتخریبی، در واقع) هم‌زمان وحشتناک و شهوت‌انگیزانه جذّاب است.

همان‌طور که شاعر خود واقف است، چنین خویشتنی هیولاها می‌آفریند: «به‌زودی معلوم شد (از همان نوجوانی‌َم) که زاده شده بودم برایِ زیستن در میانِ هیولاها»

[آزمون‌ها، غزیمه‌ها، ج. آ، ج. ۱، ص. ۸۱۳. م.م.]. در واقع «با مشاهده‌یِ درونی» [همان‌جا ص. ۸۱۴. م.م.]، لُبِ واقعیِ مغزَش را، که آنها در آن تولیده شده اند، کاووش می‌کند: «لُبِ هیولاها» [عنوانِ متن، همان‌جا م.م.]. در واقع، متن‌هایِ او آکنده از هیولاها اند: نه‌تنها «واقعی»هاش که «هیولاها» خوانده می‌شوند و او در همه‌جا ملاقات‌شان می‌کند (در اتاقَش، یا در راه‌پلّه‌ها)، بلکه موجوداتِ هیولاییِ از همه دست. آنها می‌توانند به لحاظِ شکل هیولایی باشند، مثلِ «پورپیاس‌هایِ با کونِ سبز و لرزان» [«یادداشت‌هایِ جانورشناسی»، ج. آ، ج. ۱، ص. ۴۸۹. م.م.] ــ اینجا همچو جایِ دیگر، جزییاتِ اروتیکِ مُضحکْ یادآورِ هیرونیموس بُش[۲۱] است ــ یا هیولایی به لحاظِ هیکل، همچو غول‌هایی که در بالا یاد شد یا بلوط (نگاه کنید به پایین‌تر)؛ «کوتوله‌ها مدام زاده می‌شوند» [«من از دیاری دور برایِ شما می‌نویسم»، ج. آ، ج. ۱، ص. ۵۹۰. م.م.]، می‌گوید راویِ دیگری.

آفرینشِ هیولاها آشکارترین نمودِ آن چیزی‌ست که فروید، در جستارِ خود به همین نام آن را Unheimliche [تلفّظ: اونْهایْملیشه. م.م.] «بیگانَکاشناییِ بیم‌انگیز»[۲۲] نامید، یعنی «uncanny»[۲۳]، همتافتی از احساس‌هایی که روانکاوهایِ دیگر آن را «اَمَن»[۲۴] یا «نه‌من» [the Not-me] نامیده اند، یعنی برآمدنِ همه‌یِ نیروهایِ منفیِ پس رانده از خودِ عادّی یا من. احساسِ وهم‌آوَر و خوفناکی‌ست که جهان می‌تواند گاهی در دلِ هر کسی بیفکَند، پشتِ سکّه‌یِ هیبتِ مذهب. جهانِ uncanny [بیگانَکاشناییِ بیم‌انگیز] التبه معناهایِ ضمنیِ لغت‌شناختیِ نه‌شناخته و نه‌آشنا دارد در انگلیسی؛ در زبانِ آلمانی Unheimliche [بیگانَکاشناییِ بیم‌انگیز] آن چیزی را القا می‌کند که اَحانگی [نه‌خانگی] یا اَخودمانی [نه‌خودمانی] است. فروید به این بسیار اهمیّت می‌دهد، چون از واپس‌رانیِ آن چیزی ناشی می‌شود که سراسر سخت آشناست ــ از چیزی که نمی‌توان با آن زیست. و در واقع جهان جایی زندگی‌نکردنی‌ست برای میشو. چگونه می‌تواند در آن دوام بیاوَرَد؟

شرطِ نخست است: شناخت. شعرِ و نقّاشی راه‌هایی به آن شناخت اند. هم‌چنین اند مخدّرها. در ۱۹۵۴[۲۵] پس از مدّتی تردید، میشو دعوتِ چند دوست[۲۶] (از جمله‌یِ

آنها یک متخصّصِ اعصاب[۲۷]) را برایِ آزمایش کردنِ مِسکالین می‌پذیرد؛ مادّه‌ای کارگر در کاکتوس که برخی از مردمانِ بومیِ آمریکا برایِ برانگیختنِ مشاهده‌هایِ مذهبی مصرف می‌کنند. این ژیلبر لاسکو[۲۸] است که زیرکانه خاطرنشان می‌کند که میشو نه‌تنها معتادِ مخدّرها نبود بلکه «از نوشندگانِ آب» بود بیشتر[۲۹] ــ همه چیز مخدّر است: خستگی، قهوه، پرهیز، حتّی کوشش برایِ روشن‌بینی. همه‌یِ کاری که مِسکالین می‌کند این است که به شاعر نشان می‌دهد آن‌چه اوست و همواره خواهانِ چه بوده است. آن‌چه او در مِسکالین می‌یابد، که بی‌شک او را مجذوب می‌کرد، گریزی از اضطرابَش نیست، بلکه نوعی «جهنّمِ ساختگی»[۳۰] است که اضطراب و گُمبودِ خویشتن در آن چیرگی دارند. یقیناً برایِ کِیف نیست که مصرفَش می‌کند: «از خوش‌آیندی سخن باید گفت آیا؟ ناخوش‌آیند بود.» [معجزه‌یِ مفلوک، م. آ، ج. ۲، ص. ۶۲۱. نک. به ترجمه‌یِ من از متنِ آن در پیوستِ جداگانه‌یِ معجزه‌یِ مفلوک. م.م.] می‌نویسد در ۱۹۵۶ در پیش‌گفتارِ معجزه‌یِ مفلوک، نخستین کتابَش بر مِسکالین. و در سرلوحه‌یِ خود بر سومین کتابِ مسکالین، ۱۹۶۱:

> مخدّرها حوصله‌مان را با بهشت‌هاشان سر می‌بَرند. بهتر است به جاش کمی دانش به ما بدهند. ما که یک قرنِ بهشتی نیستیم.
>
> (شناخت از راه ورطه‌ها[م. آ، ج. ۳، ص. ۳. م.م.])

مِسکالین، با شفّافیّتی انکارناپذیر و دردناک، آن تحرّکِ وحشت‌آور و ناتوانی و بی‌کُنشی و گرایش به فروپاشاندنِ چیزی را که شاعر پیش‌تر در تخیّل کاوُش کرده بود، بر او آشکار می‌کند. عادّی اند قطعه‌هایی مانندِ این در معجزه‌یِ مفلوک:

> من خودم سیلاب بودم، غرقیده بودم، خودِ دریانوردی بودم.
> تالارِ قانونِ اساسیِ من، تالارِ سفیرانِ من، تالارِ ارمغان‌ها و

> دادوستدهایِ من، که بیگانه را برایِ آزمونِ اولیّه واردِ آنجا می‌کنم، همه‌یِ تالارهایِ خود را با گماشتگانَم از دست داده بودم. تنها بودم، پُرخروشانه تکانده همچو نخی چرک در شست‌وشویی با همه‌یِ قوا.
>
> [معجزه‌یِ مفلوک، «با مِسکالین»، م. آ، ج. ۲، ص. ۶۴۹. م.م.]

در «فضایِ اشباح» [م. آ، ج. ۲، ص. ۵۲۵. م.م.]، یک نوشته‌یِ روایِی تیره‌وتار، چند سالی پیش از آزمایش‌ها با توهّم‌زاها، نوعِ خودِ فضا (یک «اندرون-بیرونِ وحشتناک» [همان‌جا، م.م.]) برایِ بازگویِ زن خطرِ مدام ایجاد می‌کند. در «بی‌کرانگیِ پُرآشوب» (۱۹۵۷)، دومین کتابِ میشو در توصیفِ تجربه‌هایِ مِسکالینی، او خود «جاری، در میانِ جاری‌ها. آشیانِ خود گُم‌کرده، بیرون‌شده از خود» [بی‌کرانگیِ پُرآشوب، م. آ، ج. ۲، ص. ۸۰۸. م.م.] است.

در یکی از آزمایش‌هایِ روایت‌شده در معجزه‌یِ مفلوک، میشو اتّفاقی اُوِردُز کرد و عملاً ویرانیِ کاملِ خویشتنِ خود را (خوشبختانه گذرا) تجربه کرد. یکی از شیوه‌هایی که او این تجربه‌یِ گزارش‌ناکردنیِ خود را توصیف می‌کند («این‌که چه‌قدر می‌تواند جان‌گُداز باشد ... هیچ وسیله‌ای برایِ بیانَش نمی‌یابم و در کوشیدن برایِ آن هم خودم را همچو دغل‌بازی احساس می‌کنم.» [معجزه‌یِ مفلوک، م. آ، ج. ۲، ص. ۷۳۶. م.م.]) با این تصویر است:

> صدها خطِّ نیرو دیوانه‌وار سریع وجودَم را شانه می‌کردند که هرگز بسنده سریع موفّق به بازسازیِ خود نمی‌شد، که در لحظه‌یِ بازسازیِ خود با ردیفِ جدیدی از خط‌هایِ شِن‌کِش‌طوری زیرورو می‌شد، و سپس باز هم، و باز هم سپس. [همان‌جا، م.م.]

احساسِ سرعت و حالا تحرّکِ بی‌پایانْ عناصرِ شدّت‌یافته‌یِ حسِ بودنِ عادّیِ میشو اند. این می‌بَردَش که به یاد آوَرد

> این ریختِ سخت گیرایِ زن‌هایِ دیوانه‌یِ ژولیده‌مو را ... که نه‌تنها باد، یا دست‌هایِ بی‌اختیارِشان یا شلختگی، با آنها چنین می‌کند، بلکه نیازِ آمِرانه‌یِ درونیِ ترجمه کردنِ، دستِ کم به این گونه، شانه‌کُنی‌ـژولیده‌کُنیِ تند و جهنّمیِ وجودِ برایِ همیشه شهیدشده، رخنه‌یافته، و حدیده‌کرده‌یِ آنها.
>
> [معجزه‌یِ مغلوک، ج. ۲، ص. ۷۳۶. م.م.]

پس مِسکالین شاعر را در ارتباط با احساس‌هایِ آنهایی قرار می‌دهد که جهان برایِ‌شان سرشار از زندگی‌ناکردنی‌ست: دیوانه. بعدتر، وقتی‌که او مخدّرها و خطرهایِ آنها (اُوِردُز و به‌ویژه اعتیاد) را ترک کرده است، راهِ کمتر مصیبت‌بارانه‌ای به این‌گونه شناخت در پیش خواهد گرفت؛ وقتی‌که درباره‌یِ نقّاشی‌هایِ بیمارانِ روانیِ بستری‌شده در «داغان‌شده‌ها» (۱۹۷۶) [در: راه‌هایِ جسته، راه‌هایِ گم‌کرده، ج. ۳، ص. ۱۱۵۷. م.م.] می‌نویسد، احساس می‌شود که انگار دیوانگی را از درون به تصویر می‌کشد.

پیش‌شرطِ دیگری هست برایِ بقا در «اتاق» میشو. احساس‌هایِ بد نباید سرکوب شوند، بلکه باید تشدید شوند و به سویِ پیامدهایِ منطقی‌شان پیش رانده شوند. «منطق» منطقِ قوانینِ فیزیک نیست، بلکه منطقِ واقعیّتِ ذهنی‌ست؛ فروید آن را لابد روندِ اوّلیّه در کار می‌نامد. شورش اساسی‌ست:

> در شبَم، شاهَم را گِرد می‌گیرم، پا می‌شوم کم‌کم و گردنَش را می‌پیچانم.

(«شاهِ من» [شب می‌جنبد، ج. ۱، ص. ۴۲۲. م.م.])

چنین است خشمِ ویرانگر. میشو کمابیش به‌روشنی اذعان می کند که «سوراخ‌ها»یی که وجودِ او را می‌سازند، «تپّه‌یِ غایب»ی که بر آن «خود را بنا نهاده» پُر اند از «باد و تُهیِ نفرت»؛ در واقع او می‌گوید، «این سلامتیِ من است» («سوراخیده زاییده شدم»، در ۱۹۶۷، ۱۹۲۹ [ج. ۱، ص. ۱۸۹. م.م.]). ازین‌رو، در زندگیِ روزمرّه و در «اتاق»َش:

> به‌ندرت می‌توانم کسی را ببینم و کُتکَش نزنم. دیگرانی تَک‌گوییِ درونی را ترجیح می‌دهند. من، نه. خوش‌تر دارم کُتک بزنم.
>
> («سرگرمی‌هایِ من» [ملکه‌هایِ من، ج. ۱، ص. ۴۷۱. م.م.])
>
> می‌توانید هرچه می‌خواهید بگویید، مامانی‌هایِ من، من نیستم که بگذارم حوصلَم سر برود. همین دیروز، دست‌وبالِ یک مأمورِ پلیس را کَندم (...) ملافه‌هام می‌شود گفت که هرگز سفید نیستند. خوشبختی‌ست که خون زود خشک می‌شود. وگرنه چه‌جوری می‌توانم بخوابم؟
>
> («شب می‌جنبد» [شب می‌جنبد، ج. ۱، ص. ۴۲۱. م.م.])

از سویِ دیگر، بی‌توجّهی به بدترین فاجعه‌ها می‌تواند کمکِ بزرگی باشد:

دست‌ها را درازکُنان به بیرون از تختِ‌خواب، پُلوم شگفت‌زده شد از برنخوردن به دیوار. «عجب ـ فکر کرد او ـ لابد مورچه‌ها خوردندَش...» و باز رفت به خواب.

(«پُلوم» [پیش‌ترَش خردنِ خود، م. آ، ج. ۱، ص. ۶۲۲. م.م.])

در آخرین تحلیل، خالقِ پُلوم به میدُزِم‌هایِ خود شباهت دارد: «پیچ‌شده به سُستیِ خود، به‌نوعی توانا به این خاطر و حتّی کمابیش شکست‌ناپذیر...» [«چهره‌نگاریِ میدُزِم‌ها»، زندگی در شکنجه‌ها، م. آ، ج. ۲، ص. ۲۱۱. م.م.]. و همان‌گونه که این نمونه‌هایِ آخری الغا می‌کنند، خواندنِ میشو فقط سفری هراس‌انگیز از میانِ بیگانکاشنایِ بیم‌انگیز و جهانِ جنون نیست: ماجراجوییِ خنده‌آوَری‌ست.

طنز و وحشت

میشو زنده می‌مانَد، ما لبخند می‌زنیم. شگفت‌انگیز نیست. جوهرِ آن‌چه سوررئالیست‌ها طنزِ سیاهَش نامیدند، «والایی»ِ آن، چنان‌که می‌گفتند، در «پیروزیِ خودشیفتگی، در آسیب‌ناپذیریِ من قرار دارد... من نمی‌پذیرد بگذارد که لطمه ببیند... نمی‌پذیرد رضایت بدهد که آسیب‌رسانی‌هایِ جهانِ بیرون بتوانند بهِش دست بیازند.»[۳۱] [ترجمه‌یِ کامل‌تری از این متنِ فروید، در پانویس. م.م.][۳۲]

روان‌گَزیدگی هرچه بزرگ‌تر، پیروزی بزرگ‌تر.

یقیناً همین است که رخ می‌دهد وقتی‌که «دروانِ پهلوانی» را می‌خوانیم، مثلاً:

بارابویِ غول، بازی‌کُنان، گوشِ برادرَش پوماپی را کَند.

پوماپی چیزی نگفت، امّا همچو از سرِ سرگرمی دماغِ بارابو را چِلانْد و دماغ از بین رفت.

بارابو در جواب خَم شد، انگشت‌هایِ پایِ پوماپی را گسست و از پسِ ابتدا وانمود کردنِ این‌که می‌خواهد تردستی کُنَد با آنها، فرز در پشتِ سرِ خود ناپدیدِشان کرد.

پوماپی بهتَش زد.

ــ و الیٰ آخر، با بیش از بیش زخم‌هایِ هولناکی که در طولِ یک صفحه و نیم وارد آورده می‌شود، تا سرانجام:

مبارزه پایان گرفته بود، دستِ کم برایِ امروز.

[در: شب می جنبد، م. آ، ج. ۱، ص. ۸-۴۴۷. م.م.]

گاهی به نظر می‌آید که نیرویِ پُرخشونت خودِ زبان را لت‌وپار می‌کند:

می‌گیرلِهائَدَش و می‌کوبپُشتائَدَش بر زمین؛
می‌پاردَش و می‌بِمُشتپُکّائَدَش تا آدَمَش؛[۳۳]

(«مبارزه‌یِ بزرگ») [زندگی در شکنجه‌ها، م. آ، ج. ۱، ص. ۱۱۸. م.م.]

طنزِ سیاهِ میشو تنها در رویدادگاه‌هایِ اسطوره‌ای و غیرِ واقعی کار نمی‌کند. در متن‌هایِ در موردِ پلوم ــ نثرهایِ روایِ سه یا چهار صفحه‌ای ــ فاجعه‌هایی که برایِ شخصیّت رخ می‌دهند، از یک گسترشِ شکاف در تجربه‌یِ هرروزه سرچشمه می‌گیرند. این‌چنین، گرفتاری‌ای در یک رستورانِ شیک («سرپیشخدمت رفت جلو،

تلخ نگاهَش کرد و با یک صدایِ بم و مرموزی بهِش گفت: "این که آنجا توی بشقاب‌تان هست نوشته نیست توی صورتِ غذا."») [پلوم پیش‌ترَش دروِنِ دور، م. آ، ج. ۱، ص. ۶۲۳. م.م.] اجتناب‌ناپذیرانه، گام به گام، راه می‌بَرد به کلانتری، جایی که یک آجانِ جانی قول می‌دهد رویِ پُلوم کار کند تا او «اعتراف کند» ــ و متن اینجا پایان می‌گیرد، همان‌گونه که خوابی بد. خواب‌بیننده به زندگی ادامه می‌دهد. با این همه برخلافِ خوابی بد، خنده‌دار است. فراگرفته‌یِ دشواری‌ها ــ « در لحظه‌یِ ابلهانه‌ای از سربه‌هوایی، پُلوم راه رفت پاها رویِ سقف، به جایِ نگه‌داشتنِ آنها رویِ زمین» [همانجا، ص. ۶۴۰. م.م.] ــ پُلوم دست‌وپا چُلُفتی پیش می‌رود در زندگی همچو چارلی چاپلینی کم‌تر زیرک در جهانی تخیّلی‌تر.[۳۴]

اگر روایت‌ها یا شعرهایِ بقایِ خودْ ضدِّ نیروهایِ تجاوزکارانه متخاصم می‌توانند بخندانند، پس تازِش‌هایِ زَبَرخَشِنِ خودِ شاعر در جهان نیز می‌توانند چنین کنند، هرچندکه گاهی شاید شرارت‌بار باشند. این قطعه‌یِ نسبتاً نمونه را از مجموعه‌یِ پُلوم در نظر بگیرید (۱۹۳۸):

بلوط

بر خوردم به یک بلوط؛ بلند همچو انگشت، و رنج می‌بُرد. از
چهار برگِ او، دو تا پاک زرد بود. آنهایِ دیگر پلاسیده
بودند و بی جلا.
هیچ دشمن بر او نمی‌دیدم من در همسایگی، نه رقابتی گزاف.
انگلی چند ماهر بایستی‌که رخنه کرده باشند در او. یک
بلوط، که چی؟ چه چیزی‌ست برایِ یک انگل!

پس، کَندمَش، ریشه‌ها و برگ‌هایِ مرده، و بر باد! سمجَش
می‌دانند، امّا از سر گرفتنِ زندگی در آن نقطه‌ای که او در آن
بود، نه! بسنده نیاموخته بود برایِ این.

[«بلوط»، پلوم پیش‌ترَش دروِنِ دور، م. آ، ج. ۱، ص. ۵۶۹. م.م.]

هیچ‌چیزِ خوش‌آیندی درباره‌یِ گوینده یا در باره‌یِ جهانِ او در آن نیست؛ می‌تواند یک حکایتِ کوچکِ وحشتناک از رنج باشد، از بیماری و مرگ و نابودی. امّا به‌راستی من لذّت می‌برم اینجا از وارون‌سازیِ میشو، وقتی‌که بلوطِ گَشَن را به کوتوله‌ای مریض تبدیل می‌کند. همه‌جا غول‌ها و کوتوله‌ها: امّا همان مسخ‌هایِ شیطانی و لگام‌گسیختگی‌هایِ طبیعت که جهنّم‌هایِ بوش‌وارِ [Hieronymus Bosch م.م.] میشو را پُرجمعیّت می‌کنند، می‌توانند به وجهی کاملاً متفاوت استفاده شوند. سراسرِ متن ــ به‌ویژه خشم و پیروزیِ مفرطّ و به‌ظاهر بیهوده‌یِ راوی ــ همچو شرزدایی از طریقِ طنز به کار می‌آید؛ «عزیمه‌ای از راهِ ترفند» [«عزیمه‌ها»، آبوذعلا عزیمه‌ها م. آ، ج. ۱، ص. ۷۷۳. م.م.] عبارتِ خودِ شاعر است برایِ بسیاری از کارهاش. اهریمنِ خشم پس رانده می‌شود از طریقِ اغراقِ مضحک، و به نظر می‌آید که افسون بر خواننده نیز کارگر است.

«مسئله‌یِ بودن» بازبینی‌شده: تصوّرِ بهترین

همان‌گونه که تغییرپذیریِ یک خودِ خالیِ روبیده به وسیله‌یِ جریان‌هایِ طغیان‌گر می‌تواند هراس‌آور و سهمگینانه دردآور یا خنده‌آور و خوشایند باشد، تغییرِ طبیعت و تعلیقِ قوانینِ آن نیز هر دو ارزش‌هایِ منفی و مثبت را با هم دارد. این را می‌توانیم کاملاً

به‌روشنی در طیِ سیاحت‌هایِ میشو در «در سرزمینِ جادو» (۱۹۴۱) ببینیم، برایِ نمونه : جادوگرهایِ استاد، هم چیزهایِ زیبا انجام می‌دهند هم وحشتناک. در یک متنِ کوتاه‌ترِ پیشینی «جادو» را می‌بینیم که آرامش‌بخشِ اضطرابِ شدیدی‌ست که منجر به آفرینشِ آن شد:

> در گذشته خیلی عصبی بودم. بر راهِ تازه‌ای ام حالا:
> یک سیب می‌گذارم رویِ میزَم. بعد خودم را می‌گذارم توی
> این سیب. چه آرامشی!

[«جادو»، پیش‌ترَش درونِ خود، ج. آ.، ج. ۱، ص. ۵۵۹. م.م.]

میشل بوتور[۳۵] می‌گوید[۳۶] این رهنمودی‌ست برایِ یکسان‌انگاری با طبیعت که برخی از فن‌هایِ ذِنِ بودایی را به یاد می‌آوَرد: چگونه می‌توانیم درونِ چیزی شویم که در برابرِ خود می‌بینیم؟ چگونه دیگرکَس را از درون بشناسیم، و نه‌تنها دیگرکَس، بلکه یک حیوان ـ یا یک میوه؟ همچو سِزان که سال‌ها صرفِ نقّاشیِ سیب کرد، میشو می‌خواهد «ژرفنایِ آرامش» را از اندرون بشناسد ـ کارِ آسانی نیست. شاعر حواسَش منحرف شد از کوشش‌هاش به دیدنِ زن‌هایی که رد می‌شدند، از جمله چیزهایِ دیگر. سال‌ها وقت گرفت:

> آزمودن‌هایی از همه دست بوده است، تجربه‌هایی؛ خودش
> ماجرایی‌ست. رفتن آسان نیست و گزارشِ آن هم نه.
> امّا به یک کلمه، می‌توانم بگویم بِه‌تان. رِنج کشیدن است
> کلمه‌َش.
> توی سیب که رسیدم، یخ کردم.

[همان‌جا. م.م.]

رنج و ریاضت برایِ یکی کردنِ خود با جهان، برایِ دست‌یافتن به آرامشِ نهایی، «آرامشی که فراتر می‌رود از ادراکِ انسانی» [اوپانیشادها. م.م.] ـ روش‌ها و هدف‌هایِ عارفان در مذهب‌هایِ بسیار است و به‌ویژه آنهایی که در آسیا اند.

«جادو»، که از آن نمونه آوَرده ایم، مالِ سالِ ۱۹۳۸ است؛ آثارِ میشو، در سراسرِ کارِ حرفه‌ایِ او، امّا فزاینده‌تر در دو دهه‌یِ آخر، با هندوییسم درمی‌آمیزد، هنرِ تَنتَرَه[۳۷]، و بودیسم (نه فقط ذِنِ بودایی) در باره‌یِ آگاهی، و در باره‌یِ هستی به او آموخته اند. دو شعرِ آخرِ جُنگِ کوچکی که میشو در ۱۹۷۶ از شعرهایِ خود برایِ گالیمار برگزید، هر دو حاملِ این نشانه اند: «به سویِ هستیِ کامل» Vers la complétude (۱۹۷۶) [م. آ.، ج. ۳، ص. ۷۴۴] و «یَنتَرا» (۱۹۷۳) [م. آ.، ج. ۳، ص. ۷۵۷]. هم‌چنین اند بسیاری از متن‌هایِ او در چهار مجموعه‌یِ برترَش از ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۵.[۳۸] اگر برخی از مفهوم‌ها و واژگانِ آن از مذهب‌هایِ آسیایی می‌آیند ــ کیهان‌نما [cosmogram] ، دستِ تَنتَرایی [tantric hand] ، هستی‌ـطبیعت [Purusha-Prakriti] ، نقشِ نمادینِ جهان [mandala] ــ به این کار می خورند که علاقه‌هایِ شخصیِ دیرپایِ هانری میشو را تغذیه می‌کنند. به پایانِ این «فرارسیِ تأمّل» [Survenue de la contemplation] نظر کنید:

> سکوت. روزِ سکوت. بازگشتن به آن. باز درون شدن در
> آن. با کنار کشیدن از ناپایندگی، بازمی‌یابیم، کَسانی بیشتر،
> کَسانی کمتر، کم‌کم، در وجودِ آرامش‌یافته، رفته‌رفته
> ژرفاگرفته، پایندگی را، تابندگی‌َش را، زندگیِ دیگر را،
> ضدـزندگی را.

(رو به آن‌چه خود را پنهان می کند، ۱۹۷۵) [م. آ. ج. ۳. ص. ۹۰۰. م.م.]

این تنها جایی نیست که میشو در آن می‌کوشد، ضرب‌آهنگانه، حالتی از آرامش و پایندگی برایِ خویشتنِ خروشان و گسسته‌یِ شاعر دربخواهد (یا بیافریند): این در «جادو» القا شده است و می‌بینیم که در «عمل، می‌آیم» (۱۹۴۹) [رو به چفت‌ها م. آ. ج. ۲، ص. ۴۴۵. م.م.]، در بخشِ پایانیِ «شعر برایِ قدرت» [همان‌جا ص. ۴۴۲. م.م.]، و جاهایِ دیگر، به‌یادماندنی اجرا شده است. هم‌چنین است برایِ 'ضدزندگی': مفهوم از آغاز تا انجام برایِ میشو حیاتی‌ست. اینجا به سکوت مرتبط است؛ امّا در 'زندگیِ دیگر' نه‌تنها در سکوتِ مذهبیِ مراقبه ریشه دارد، بلکه در دشمنیِ دیرینِ میشو با هرچه ثابت و تعریف‌شده است ــ به بدگمانیِ دشمنانه‌یِ او به خودِ زبان. او خود برایِ «ضدزندگی» در پانویس‌ها [در واقع یک «یادداشت» است و با همین عنوان هم، و در دو صفحه. م.م.] می‌آوَرَد: «تنها، بدونِ گفتارها ــ گفتارها واقع می‌کنند. بایدکه در نه‌واقع خانه کرد ــ » [رو به آن‌چه خود را پنهان می کند، م. آ. ج. ۳، ص. ۹۰۱. م.م.]

سالِ پیش از مرگَش، میشو «باغِ پرشور» [در: جاده‌جاده‌ها رهایی‌ها، م. آ. ج. ۳، ص. ۱۳۵۷. م.م.] را چاپ می‌کند که به نظرِ من قلّه‌یِ تجربه‌یِ عرفانی در آثارِ اوست. اندکی کمتر از دَه صفحه است و در آغازْ کوته‌گویانه، و سپس در نثرِ شاعرانه‌ای سخت آهنگین، احساسِ خلسه‌آمیزِ یگانگی با جهان را توصیف می‌کند که شاعر آن را در آن‌چه در آغاز یک باغِ معمولیِ روستایی‌ست تجربه می‌کند. این دگرگونی و واژگونیِ یک اسطوره‌یِ غربی‌ست: با «حوّا»یی بیشتر همچو راهنما تا اغواگر، این گستره‌یِ کوچک یک بهشتِ عدن می‌شود، و یک درختِ معمولی می‌شود چیزی شبیه به یک «درختِ دانش» نوین و زیبا. امّا متن خشک می‌آغاز: «کمی از مادّه‌یِ آماده‌شده مانده بود.» [همان‌جا م.م.] این خلسه در «باغ»، مثلِ «غافلگیرانه» [همان‌جا ص. ۱۳۴۲. م.م.] که میشو در همان سال چاپ کرد، یکی از آخرین متن‌هایِ او «در باره‌یِ» مخدّرهایِ توهّم‌زاست.

یک بارِ دیگر، مخدّر همچو آشکارکننده‌ای عمل کرده است. اگر یک بار دهشت‌ها را نشانِ او داد (دهشت‌هایی که او همیشه می‌دانست وجود دارند)، هم‌چنین به او آموخت که ذهن بسیار وسیع‌تر از آنی‌ست که ما معمولاً فکر می‌کنیم. یک دلیلَش این‌که ذهن امکانِ تجربه‌یِ بی‌نهایت را در خود دارد ــ بی‌کرانگیِ فضا و زمان اینجا و اینک [ارجاع می‌دهد به یکی از ترجمه‌هایِ خود، «شناخت از راهِ ورطه‌ها». برایِ متنِ فرانسه، نک. م. آ. ج. ۳، ص. ۳. م.م.]. برخی از افراد این را از همیشه دانسته اند بدونِ استفاده از مخدّر؛ یک نمونه‌یِ آن، در ادبیّاتِ اروپایی، دانته است. درست پیش از «به سویِ هستیِ کامل» وَ «یَنتَرا» در پایانِ آن مجلّدِ کوچکِ ۱۹۷۶ از شعرهایِ گزیده، میشو قطعه‌یِ شگفت‌آوری از دومین کتابِ مِسکالینِ خود «بی‌کرانگیِ پُرآشوب» آوَرده است: «هزاران خدا را دیدم.» [بی کرانگی پرآشوب م. آ. ج. ۲، ص. ۸۵۲. م.م.] کدام خداها؟ «هزاران...» ظاهراً مکاشفه‌ای‌ست از همه‌یِ خداها در گستره‌یِ مذهب‌هایِ جهان ــ ادّعایی باشُکوه. با این حال دشوار است خواندنِ متن بدونِ اندیشیدن به این‌که او به‌راستی آنها را دید، که او «هدیه‌یِ شگفت‌آوَر را دریافت کرده» [همان‌جا م.م.] است. متدیّن یا نه (و نویسنده‌یِ این سطرها نه)، خواننده نیرویِ آن را با ضربه احساس می‌کند. نخ‌نما شده است ــ چون حقیقت است ــ گفتنِ این‌که نویسنده‌هایِ بزرگ می‌توانند تجربه‌یِ ما را گسترش دهند. میشو بیش از بیشترِ آنها چنین می‌کند.

فرانسویِ میشو

هانری میشو بسیاری از پیش‌پنداشت‌هایِ ما را در هم می‌ریزد. یکی از آنها مربوط به ویژگیِ زبانِ شاعرانه است. برایِ شاعران، به ما گفته می‌شود، دال است که به حساب می‌آید، نه مدلول: واژه مهم‌تر از پیام است (یا، در گونه‌ای از این آموزه، از هم تمیز داده نمی‌شود)؛ واژه‌ها، بافتِ آنها، آوایِ آنها، تأثیرِ متقابلِ آنها، چیزهایی اند که

شاعر ما را به آنها توجّه می‌دهد؛ زبان مات است. هرچه در بارهٔ این نظریّه بیندیشیم ــ که برخی از منتقدان آن را به همهٔ ادبیّات تعمیم می‌دهند نه فقط به شعر ــ یقیناً با تجربهٔ یک خوانندهٔ فرانسوی از بودلر مثلاً، یا مالارمه، یا حتّی رَمبو مطابقت می‌کند.

امّا میشو متفاوت است. او بیش از آن به زبان بدگمان است که با چشم‌گیر کردنِ آن همچو هدفِ متن‌هایِ خود به آن اعتبار دهد. زبان همچو هدف، همچو بافت، به‌نظر برایِ او اهمیّت ندارد. متن‌هایِ بدونِ معنایِ او استثنایی آشکار بر این اند؛ هم‌چنین اند برخی از «عزیمه‌ها». امّا بیشترِ وقت‌ها، زبان را درست به طرزی به کار می‌بَرد که بنا نیست شاعرها چنان کنند، انگار که شفّاف بوده باشد، همچو یک ابزار، برایِ دست یافتن به واقعیّتِ فراتر از آن ــ خارق‌العادّه و عجیب و متحرّک چنان‌که آن واقعیّت می‌تواند باشد. به این معنا، او نسبتاً به‌آسانی به ترجمه در می‌آید، درحالی‌که بودلر و مالارمه به عنوانِ شاعر اصلاً وجود ندارند در زبانِ انگلیسی (به عقیدهٔ این خواننده).

از سویِ دیگر، او به فرانسهٔ معمولی نمی‌نویسد. قیدها اغلب دقیقاً در جایی نیستند که باید باشند، و تغییرهایِ دیگری در نظم و ترتیبِ معمولِ واژه‌ها داده می‌شود؛ حرف‌هایِ تعریف و واژه‌هایِ دیگر برایِ ایجاز حذف می‌شوند؛ واژه‌ها گاهی برساخته‌یِ شاعر اند. واژه‌هایِ زیادی از علوم می‌آیند؛ میشو برایِ یک شاعر واژگانِ فنّیِ گسترده‌ای دارد، که شاید نتیجهٔ سالِ تحصیلِ او در آموزشگاهِ پزشکی باشد. چند نمونه، یا در واقعِ برابرِ (دقیقِ د.ب.) فارسی [در اصل: انگلیسی. م.م.][۳۹] که خواننده در این ترجمه [ترجمهٔ انگلیسیِ دِیوید بال. م.م.] خواهد یافت: نهانش [پنهان شدنِ ستاره‌ای در پشتِ ستاره‌ای دیگر. م.م.] (اخترشناسی)؛ پارگی [در جداره‌یِ سلّول یا مامیران. م.م.] (زیست‌شیمی)؛ سینوس‌وار (ریاضیّات)؛ قفا، فرقِ سر (کالبدشناسی)؛ لامیناریا، ردیاب، تیغ‌بال، سینه‌سپری (جانورشناسی)؛ و از پزشکی، نیمه‌کوری، نیمه‌فلجی، برون‌رگ‌تراوی، و شریانچه. مهم‌تر از همه، تغییرهایِ ناگهانیِ اندکی در سطحِ زبان ایجاد می‌کند: کاملاً طبیعی گفتارِ عامیانه[۴۰] را واردِ زبانِ فرانسویِ معمولاً ممتاز و رسمی و ادبیِ خود

می‌کند. من این تغییرها و غرابت‌ها را هرگاه که توانستم در انگلیسی ارائه داده ام؛ هدف‌هایِ من از یک سو این بود که میشو را در انگلیسیِ پیشِ پا افتاده خراب نکنم، و از سویِ دیگر او را در انگلیسی‌ای در نیاورم که به‌سادگی نادرست به‌نظر می‌آید.

مهم‌تر از همه ــ و ناسازنَما، برایِ نویسنده‌ای که مدام از خستگی گِله می‌کند ــ سبکِ او همهمه می‌کند با قوّت؛ در هر سطر شگفتی‌ها هست. پس باید، به‌رغمِ همه چیز، توجّهی تام به زبانِ این شاعر داشت. سه اصل رهنمودِ این ترجمه [ترجمهٔ انگلیسیِ د. ب. از متن‌هایِ میشو. م.م.] بودند.

۱ ـ شعر باید بتواند خود را به‌تنهایی همچو شعری به زبانِ انگلیسی ارائه دهد.

۲ ـ شعر باید تا حدِّ ممکن نزدیک به معنایِ (به معنیِ ساده‌یِ کلمه) متنِ اصلی باشد.

۳ ـ شعر باید هرچه نزدیک‌تر به الگویِ آواییِ متنِ اصلی باشد. برای نثر، این اصلِ اخیر کم‌اهمیّت‌تر از آنهایِ دیگر خواهد بود ـ امّا من در این کتاب [ترجمهٔ انگلیسیِ د. ب. از متن‌هایِ میشو. م.م.] تنها پیش‌گفتارها و پس‌گفتارهایِ میشو را همچو نثر طبقه‌بندی می‌کنم، در نتیجه متن‌هایِ دیگر باید با همان تنشی خوانده شوند که به شعر داده می‌شود. در هر صورت، با الگویِ آواییِ هم‌سنگ سروکار داریم: هیچ آوایی در زبانِ فرانسه دقیقاً همانندِ یک آوایِ زبانِ انگلیسی نیست.

مفهومِ هم‌سنگی بنیادی‌ست. هدفِ اساسیِ این ترجمه [ترجمهٔ انگلیسیِ د. ب. از متن‌هایِ میشو. م.م.] تولید متنِ انگلیسی‌ای است که تأثیری ایجاد کند هم‌سنگِ آن‌چه متنِ اصلی می‌آفریند. اگر متنی از میشو افسون است، باید تأثیری افسونی در انگلیسی داشته باشد؛ اگر احساسِ وحشی و طنزآمیز در خود دارد، باید به همین طرز در زبانِ ما احساس شود. البتّه این اصل‌ها اغلب با همدیگر واردِ ناسازگاری می‌شوند. آنجاست که مترجم باید گزینش‌هایِ دشواری بر عهده بگیرد، و آنجاست که او درمی‌یابد، دوباره و دوباره، که ترجمه یک علم نیست.

یادداشت‌ها :

۱ - [ژِرُنیموس فُن آکه (ژِرُنیموسِ آکه‌یی) Jheronimus van Aken در زبانِ فرانسه معروف به ژِرُم بُش Jérôme Bosch، (۱۵۱۶ ـ حدودِ ۱۴۵۰) نقّاشِ هلندی که به جنبشِ اومانیسم و اندیشه‌هایِ اِراسْم و توماس مور نزدیک بود. م.م.]

۲ - [فرانسیسکو دِ گویا Francisco de Goya (۱۷۴۶-۱۸۲۸) نقّاش و گراوورسازِ به‌نامِ اسپانیایی. م.م.]

۳ - [مقصود قاعدتاً باید جاناتان سوئفت Jonathan Swift (۱۶۶۷-۱۷۴۵) نویسنده‌یِ ایرلندیِ سفرهایِ گالیور باشد. م.م.]

۴ - [فرانسوآ رابله François Rabelais (۱۴۹۴-۱۵۵۳ یا ۱۴۸۳) نویسنده‌یِ بزرگِ قرنِ شانزدهمِ فرانسه که گارگانتوآ پانتاگروئل از معروف‌ترین رمان‌هایِ پنج‌گانه‌یِ همه مهمّ اوست. م.م.]

۵ ـ [جنازه‌یِ دلربا Le cadavre exquis نامِ یکی از بازی‌هایِ ادبی و هنریِ دست‌جمعی‌ای است که سوررئالیست‌ها در حوالیِ ۱۹۲۵ ساختند. تعریفِ آن در فرهنگِ فشرده‌یِ سوررئالیسم که آندره برتون وَ پُل اِلوآر منتشر کردند (۱۹۳۸) مبنایِ آن را ساختنِ جمله یا طرحی تعریف می‌کند به توسّطِ چند نفر بر رویِ کاغذی چندین بار تا خورده بدونِ آن‌که هیچ‌کدام از شرکت‌کننده‌ها بتوانند از همکاری یا همکاری‌هایِ پیشین آگاه باشند. در این کتاب نوشته‌هایی از بیش از بیست هنرمند سوررئالیست یا طرفدارانِ سوررئالیسم هست. «جنازه‌یِ دلربا» در واقع از نخستین بازیِ یادشده‌یِ آنها گرفته شده است که نتیجه‌ش این جمله شده بود (پس از نظم دادنِ دستوری به آن): «جنازه ــ دلربا ــ خواهد نوشید ـ شراب ــ تازه». م.م.]

۶ ـ [«رنگِ رستگاری‌هایِ ... آرامشِ آه‌هایِ نسبی» که دِیوید بال ترجمه‌یِ انگلیسیِ آن را آوَرده، به فرانسوی این است: La couleur des saluts fabuleux obscurcit jusqu'au moindre râle : calme des soupirs relatifs که نخستین عبارتِ متنِ «خسوف‌ها»ست در نخستین کتابِ آندره برتون André Breton [۱۸۹۶-۱۹۶۶] وَ فیلیپ سوپو Philippe Soupault [۱۸۹۷-۱۹۹۰]، میدان‌هایِ مغناطیسی (چاپ ۱۹۲۰)، و نمونه‌ای از نوشتارِ خودبه‌خودی یا اُتوماتیک است که در بهارِ ۱۹۱۹ وَ متأثّر از فروید نوشته شد و از کتاب‌هایِ مهمِ سوررئالیسم شمرده می‌شود. این عبارت را از فرانسه ترجمه کرده ام. م.م.]

۷ ـ مَلکولْم باوی Malcolm Bowie [۱۹۴۳-۲۰۰۷، انگلیسی، استادِ ادبیّاتِ فرانسه که چند کتاب بر آثارِ مارسل پروست نیز نوشته است. م.م.] در هنرِ میشو، مطالعه‌ای بر آثارِ ادبیِ او (آکسفورد: نشرِ کلارِدُن، ۱۹۳۷) به این نکته اشاره می‌کند. [...دیوید بال به نقل از او چند کتابِ

سودمند در باره‌یِ میشو ذکر کرده است که یقیناً در زبانِ فارسی در دسترس نیستند. خواننده‌یِ علاقمند می‌تواند به کتابِ خودِ او مراجعه کند (ص. XXII، پانویسِ ۲). م.م.] . د.ب.

۸ ـ [جان اَشبَری John Ashbery (۱۹۲۷-) شاعرِ آمریکاییِ مکتبِ نیویورک. م.م.]

۹ ـ [اَلَن گینزبَرگ Allen Ginsberg (۱۹۲۶-۱۹۹۷) از شاعرهایِ نسلِ بیت در آمریکا که در دهه‌یِ پنجاه توسّطِ او و جَک کروآک و دیگران پایه‌گذاری شد و اغلب متأثّر از فلسفه‌ها و مذهب‌هایِ شرقی بودند و ارزش‌هایِ اجتماعیِ سنّتی را رد می‌کردند و شکل‌هایِ غیرِ سنّتی در آثارِ خود می‌آفریدند. م.م.]

۱۰ ـ [اِمسی سُلار MC Solaar (ـ ۱۹۶۹) خواننده و شاعرِ ترانه‌سرایِ فرانسویِ سِنِگالی‌تبار، یکی از نخستین کسانی که موسیقیِ رَپ را در دهه‌یِ ۹۰ در فرانسه رواج داد. م.م.]

۱۱ ـ در دفترهایِ اِرن Cahiers de L'Herne، ۱۹۶۶ [«اِرن» انتشاراتی‌ای است در پاریس، و مجموعه‌ای بسیار معتبر از کتاب‌هایِ مفصّلِ تک‌نگاریِ ویژه‌یِ بزرگانِ ادب و هنر منتشر می‌کند به نامِ «کایه دو اِرن» که هر یک جُنگی از جستارهایِ چندین نویسنده است، اغلب با سَنَد و عکس و غیره. اشاره‌یِ دِیوید بال به «دفترِ اِرنِ ویژه‌یِ هانری میشو» است در ۵۲۶ صفحه، ۱۹۶۶ (و چاپِ دوم، ۱۹۸۳، که من آن را دارم، به بهایِ ۲۴۰ فرانک؛ خاطره را!). م.م.]، پاتریک گرِگُری Patrick Gregory می‌گوید [همان‌جا ص. ۲۷۷. م.م.] که چگونه میشو همه‌یِ پاریس را زیرِ پا گذاشت تا یک جُفت دست‌کِش [در واقع فقط لنگه‌یِ راست، و آن هم پاره. م.م.] را به او برگرداند؛ اَلَن گینزبَرگ Allen Ginsberg پذیراییِ مؤدّبانه‌ای را روایت می‌کند که او نسبت به چند شاعرِ جوانِ آمریکاییِ به‌جا آوَرد حتّی وقتی‌که یکی از آنها (گرِگُری کُرسو Gregory Corso) در خیابان‌هایِ پاریس با «هِی، هِنری!» صداش زد که می‌توان در لنگرگاهِ نیویورک شنیدَش [همان‌جا ص. ۳۷. م.م.]. و هنگامی‌که من سال‌ها پیش نخستین کوشش‌هایِ ناشیانه‌یِ خودم را در ترجمه‌یِ یکی از شعرهایِ او برایَش فرستادم، با چنان بخشندگی‌ای به من پاسخ داد که هنوز هم تکانَم می‌دهد. د.ب.

۱۲ ـ [این سه نقطه و پرانتزها، و سه نقطه‌یِ بعدی، عبارت‌هایی است که دیوید بال حذف کرده است. می‌توانید برایِ آنها نگاه کنید به ترجمه‌یِ من از «پس‌گفتار» پُلوم در کتابِ پلوم مجموعه‌یِ سیزده داستان و یک پس‌گفتار. عبارتِ حذفیِ دوم به نظرِ من بسیار مهم است، در نتیجه آن را همین‌جا می‌آوَرم: «یک من نیست. ده من نیست. من نیست. من هرگز یک وضعیّتِ تعادل نیست.» م.م.]

۱۳ ـ میشو فلسفه‌یِ غربی را رد می‌کرد: عارف‌هایِ مسیحی از آغاز یک استثنا بودند. بعدتر، و به مدّتی بیشتر، از عرفان و مذهبِ شرقی خواهد آموخت. د.ب.

۱۴ ـ تاریخ‌ها در این «درآمد» مالِ چاپِ نخست است ــ در این مورد، در نشرِ مرکور دو فرانس. میشو بیشترِ وقت‌ها متنی جداگانه چاپ می‌کرد به صورتِ دفترک، نوعی کتابچه‌ی به‌ظرافت چاپ‌شده (معمولاً در نشرِ فاتا مُرگانا از همان اوایلِ ۱۹۷۰)، پیش از آن‌که آن کارها را در مجموعه‌ی دست‌یافتنی‌تری (تقریباً تغییرناپذیر با نشرِ گالیمار) با هم گِرد آوَرَد. د.ب.

۱۵ ـ مقصودَم این نیست که سوررئالیسم برایِ میشو جالب نبود؛ بود، و در باره‌ی جنبش هم نوشت، منقّدانه، در ۱۹۲۵ [«سوررئالیسم»، ج. آ.، ج. ۱، ص. ۶۱-۵۸. م.م.]، سه سال پس از چاپِ نخستین متن‌هایِ خود. امّا آن‌چه او خود نوشت و نقّاشی کرد، معمولاً کاملاً متفاوت است. د.ب.

۱۶ ـ حکایت‌هایِ خوشگذران‌ها [ج. آ.، ج. ۱. ص. ۴۰-۲۶. م.م.] یکی از نخستین کارهایِ چاپ‌شده‌ی میشو (۱۹۲۳) است. او در سراسرِ زندگی حکایت‌ها ـ یا اسطوره‌ها ـ یی خواهد نوشت چنان‌که بسیاری از کارهایِ او در این مجموعه‌ی گزینه‌ها [اشاره به کتابِ خود. م.م.] گواهِ آن اند. د.ب.

۱۷ ـ عنوانِ یک جُنگِ کوچکِ شعر و نقّاشی‌هایِ چاپ‌شده در ۱۹۴۶. برخی از آنها در زندگی در شِکنج‌ها (۱۹۴۹) نیز آوَرده شده است. د.ب. [ج. آ.، ج. ۱، ص.۱۳۹۶. م.م.]

۱۸ ـ در ژ. طریقِ خط‌ها (*Par des traits* ، انتشاراتِ فاتا مُرگانا، ۱۹۸۴) [ج. آ.، ج. ۳، ص. ۱۲۸۵-۱۲۳۳. م.م.] یکی از آخرین متن‌هایِ چاپ‌شده‌ی میشو: حدودِ صد صفحه [۵۲ صفحه در ج. آ.] چون هر دو صفحه‌ی چاپِ نخست در یک صفحه عکس‌برداری شده است. م.م.] خط‌هایِ مرکّبی (ایده‌نگاری؟ شکل‌هایِ آدمک‌ها؟ خط فقط، خط‌هایِ ناخوانا، و لک‌ها؟)، که در پیِ آن جُستاری دَه‌صفحه‌ای می‌آید ضدِّ «زبان‌هایِ تمام‌شده». از همان سالِ ۱۹۵۱، در حرکت‌ها میشو امکان‌هایِ خطوطِ مُبهَمانه الغاگرِ قلم‌زنیِ با مرکّب را «در حرکت» و واژه‌هایِ همراه با شعر تجربه کرده بود. اکنون، ژ. طریقِ خط‌ها به پایان می‌رسانَد با فراخوانی برایِ

> نشانه: سرانجام رهایی‌بخشنده از ذکرِ مطوّلِ واژه‌ها، از جمله‌هایی که مگر بر جمله‌ها متّکی نیستند، با ادامه دادنِ خود همچو جمله‌ها چه‌بسا مغز را از اِشغالِ بیش از حدِّ مکانی آزاد می‌کند.
>
> بازگشت به یک عملیّاتِ ابتدائی که وسوسه‌ی هنوز گُنگِ آن امروزه تکانِ نوینی به خود می‌بیند.
>
> نشانه‌هایی که باز بودن به رویِ جهان را به گونه‌ای دیگر اجازه می‌دهند، با آفریدن و گسترش دادنِ کارِ ذهنی متفاوت در انسان، **ازخودبیگانگی‌زدایی از او**. [ج. آ.، ج. ۳، ص. ۱۲۸۴. م.م.] د.ب.

۱۹ ـ *L'Espace du dedans* [فضایِ درون] (The Space Within) عنوانِ میشو است برایِ مجموعه‌ی گزینه‌هایِ او در سالِ ۱۹۴۴ (گالیمار). ترجمه‌ی انگلیسیِ ریچارد اِلمن برایِ نخستین بار توسّطِ نشرِ نیو دایرکشَنز New Directions، نیویورک، در ۱۹۵۲ منتشر شد. د.ب.

۲۰ ـ [میشو واژه‌یِ جمعِ reins را به کار برده است که ابتدا به معنایِ «کمر» است و سپس «کُلیه‌ها»، و مفردِ آن هر یک از دو کُلیه. دِیوید بال گذاشته است kidneys، «کُلیه‌ها»، که معنایِ ریشه‌ایِ دورِ آن در انگلیسیِ کهن هم‌چنین «خایه» است. در زبانِ فرانسه، معنایِ صریحِ «جنسی» دارد، یعنی «توانایی جنسی و قدرتِ تولیدِ مثلِ مردها»، چنان‌که در فارسی هم «کمر» به‌کنایه «نیروی جنسی» معنی می‌دهد: «آبِ کمر»، «دوایِ قوّتِ کمر». Donner un coup de reins (یک ضربه‌یِ محکمِ کمر دادن) در زبانِ فرانسه کنایه از «گاییدن» است. در متنِ میشو، در واقع خودِ جایگاهِ مردانگی موردِ تجاوزِ حشره قرار می‌گیرد. م.م.]

۲۱ ـ [هیرونیموس بوش Hieronymus Bosch (۱۵۱۶-۱۴۵۰) نقّاشِ هلندی. م.م.]

۲۲ ـ [«بیگانَکاشنایِ بیم‌انگیز» را برایِ آلمانیِ das Unheimliche (داس اونْهایْمْلیشه، اسمِ خنثیٰ از صفت) ساخته ام. لابد وقتِ بسیار صرف کرده اند، خیلی‌ها، تا برابری «نیکو» برایِ این واژه‌یِ روزمرّه‌یِ فرویدی‌شده‌یِ آلمانی در فارسی بسازند، و گویا متأسّفانه موفّقیّتی به دست نیامده است که در فرهنگِ علائم نسائی داریوش آشوری، چاپِ ۱۹۹۶، نه آلمانیِ آن هست و نه برابرِ انگلیسیِ آن uncanny، و اینی هم که من از پهلوی و فارسی ساخته ام، یعنی «بیگانَکاشنایِ بیم‌انگیز»، یا کوتاه‌ترَش «بیگانَکاشنا»، تنها برایِ رفعِ نیازِ فعلی است تا اهلِ فن «نیکوترین» را بسازند و بشود همان را در اینجا هم به کار بُرد. واژه‌یِ Unheimliche مرکّب از سه جزءِ اصلی‌ست: پیشوندِ نفی و سلبِ **un**ــ (اون)، ، و سپس اسمِ مهمِّ Heim (هایْم) به معنیِ خانه، منزل، اندرونی، خانه‌یِ خود، که از آن، اسمِ باز مهمِّ Heimat به معنیِ میهن و بوم و دیارِ زادگاهی ساخته شد، و نیز این صفت، heimlich یا heimelich، که هم به معنیِ «آشنا»ست و هم «پنهان» یا «رازیک» در پهلَوی، و سرانجام جزءِ lichــ پسوندِ صفت‌ساز و قیدساز از اسم با eیِ تصریفی. آیا می‌توان همه‌یِ اینها را در یک واژه‌یِ فارسی، ساده یا مرکّب، گِرد آوَرد؟ در زبانِ فرانسه ترجمه‌ش کرده اند L'inquiétante étrangeté «غرابتِ نگران‌کننده»، که خیلی‌ها به آن معترض اند و امّا دیگر گویا پاک جا افتاده است. امّا دلیل‌هایِ اعتراضِ آنها بسیار جالب است، چون همان‌ها به ترجمه‌یِ من هم وارد است: پیشوندِ نفی و سلبِ **un**ــ (اون)، یعنی برابرِ «اَ»یِ پهلَوی و «نا»یِ فارسی، در فرانسه **in**ــ (این) و **un**ــ (اَن) و ...، در آن به کار نرفته است، به‌ویژه اسمِ Heim (هایْم) به معنیِ خانه، منزل، اندرونی، خانه‌یِ خود، در آن بیان نشده است، و سرانجام این که ترجمه نیست و بلکه تفسیر است. اونْهایْمْلیشه در معنایِ

فنّی (روانکاوی)، لابد به سببِ استفاده از سویِ کسی همچو فروید، و تفسیرهایِ فراوان و گوناگونی که در چهارگوشه‌یِ جهان بر آن نوشته شده است، پیچیده و ترجمه‌ناپذیر می‌نماید. آن‌چه فروید را به این واژه جلب کرده، گویا این است که صفتِ heimlich یا heimelich هم به معنیِ «آشنا» است و هم به معنی «پنهان»، و صورتِ سلبیِ آن unheimlich به معنیِ شگفت و نگران‌کننده، غریب و بیمناک، وهم‌آوَر، ترساننده، دهشت‌آور که مو بر تن راست کند، و حتّی شوم و اندوهبار، در واقع متضادِ «آشنا»ست نه متضادِ «پنهان». فروید خود چیزی در این حدود می‌نویسد (تا جایی که یادَم است) که در بسیاری از فرهنگ‌هایِ چندین زبان جست‌وجو کرده و نیافته است که واژه‌ای بیانگرِ دهشتی که او خواهانِ بیانِ آن است در آنها باشد، لابد به سببِ پس زدنِ ایده‌یِ آن توسّطِ اهلِ زبان و خواستِ روبه‌رو نشدنِشان با آن. م.م.]

۲۳ - ژیلبر لاسکو Gilbert Lascault [(۱۹۳۴-) رمان‌نویس و منتقدِ هنریِ فرانسوی. م.م.] این نظرِ بسیار جالب را در دفترِ راهنویژه‌یِ میشو ارائه می‌دهد (۱۹۶۶، بازچاپ، کتابِ جیبی، [هیولاها و پیکرنگاشتهایِ پیم‌انگیز]، کتابِ جیبی، بی تاریخ [با همان تاریخِ ۱۹۶۶، که تقریباً دَه جُستارَش را برداشته اند، ص. ۲۹۴-۳۱۵؛ نسخه‌یِ کامل، چاپ‌هایِ اصلیِ یکم و دوم، ۱۹۶۶ وَ ۱۹۸۳، ص. ۲۱۴-۲۲۶. م.م.]) د.ب. [uncanny مرکّب از un (تلفّظ: «اَن»، پیشوندِ نفی و سلب) و canny (تلفّظ: «کَنی»، از ریشه‌یِ can در انگلیسیِ میانه به معنی‌هایِ «دانستن» وَ «توانستن»)، علاقه‌ای که شخص در رابطه با دیگری و شناختنِ او از خود نشان می‌دهد، و به معنایِ رایجِ «زیرک» و «محتاط» و «عاقل» به کار می‌رود. این‌چنین uncanny به زیرمعنایِ «فراتر از شناختِ کسی» یا «بیرون از دریافتِ او» برایِ بیانِ «ناآشنایِ آشنا» یا «آشنایِ غریب» در انگلیسی به عنوانِ برابرِ آلمانیِ Unheimliche به کار می‌رود. م.م.]

۲۴ - [اَمَن، از پیشوندِ «اَ»یِ نفی و سلب در زبانِ پهلَوی، و ضمیرِ «من». به نظرَم حیف است که چندان از این پیشوندِ خوب و کوتاه سود نمی‌بریم. اَخانگی و اَخودمانی را هم چند سطری پایین‌تر به همین‌گونه ساخته ام. م.م.]

۲۵ - و نه در ۱۹۵۶، چنان‌که او در «گزارش‌هایی چند از پنجاه و نُه سال هستی» ادّعا می‌کند. د.ب. [این تنها موردی نیست که در نوشته‌یِ یادشده‌یِ میشو با واقعیّت سازگار نیست. م.م.]

۲۶ - [مقصود به‌ویژه ژان پُلان Jean Paulhan (۱۸۸۴-۱۹۶۸) نویسنده و منتقد و ناشرِ فرانسوی است که انتشاراتِ گالیمار م. آ. او را در ۲۰۰۹ منتشر کرده است. م.م.]

۲۷ - [مقصود تِئودور اَلاَجوآنین Théodore Alajouanine (۱۸۹۰-۱۹۸۰) استادِ بزرگِ مغز و اعصابِ فرانسوی است که در «زبان‌پریشی» فوقِ تخصّص داشت و پزشکِ معالجِ والری لاربو Valery

Larbaud (۱۸۸۱-۱۹۵۷) شاعر و نویسنده‌یِ فرانسوی نیز بود که در ۱۹۳۵ نیمه‌فلج و زبان‌پریش شد و باقیِ عمرَش را بی‌زبان بر صندلیِ چرخ‌دار گذراند. اَلاَجوآنین چندین کتاب بر بیماری‌هایِ مربوط با آفرینشِ هنری نیز نوشته است. نگ. م. آ، ج. ۲، ص. XXXVI. م.م.]

۲۸ - [ژیلبر لاسکو Gilbert Lascault (۱۹۳۴-) نویسنده و منتقدِ فرانسوی. م.م.]

۲۹ - [این چیزی است که در واقع خودِ میشو می‌گوید، در معجزه‌یِ مفلوک، م. آ، ج. ۲، ص. ۷۶۷، که دِیوید بال هم ترجمه‌یِ متنِ آن را در کتابِ خود، ص. ۲۰۷، آوَرده است. می‌توانید نگاه کنید به ترجمه‌یِ من از متنِ کاملِ فرانسویِ آن در پیوستِ جداگانه‌یِ معجزه‌یِ مفلوک. با این حال، راحتیِ خواننده را، این پاراگراف را در اینجا نیز می‌آوَرم: «دوست‌دارانِ یک‌سویه‌نگری ممکن است وسوسه شوند که ازین پس مجموعه‌یِ نوشته‌هایِ من را همچو آثاری از یک معتاد داوری کنند. متأسّف ام. من از نوعِ نوشندگانِ آب ام بیشتر. الکل هرگز. مادّه‌یِ محرّک هرگز، و از سال‌ها پیش هرگز قهوه، هرگز سیگار، هرگز چای. دیر به دیر شراب، و کم. از همیشه، و از همه‌یِ چیزهایی که صرف می‌کنند، کم. صَرف و پرهیز. به‌ویژه پرهیز. مخدّرِ من خستگی‌ست، اگر کسی می‌خواهد بداند.» م.م.]

۳۰ - برایِ خواننده‌یِ فرانسوی، این تضادِ آشکاری‌ست با بهشت‌هایِ ساختگیِ مشهورِ بودلر. [... م.م.] د.ب.

۳۱ - از پیش‌گفتارِ آندره برتون در گُزیده‌نامه‌یِ طنزِ میاه (۱۹۳۹) نقلِ قول می‌کنم؛ او از فروید نقلِ قول می‌کند (بازچاپ، نشرِ ژان‌ژاک پُوِر، ۱۹۶۶، کتابِ جیبی، ۱۵، ترجمه‌یِ من. د.ب.

۳۲ - [«لابد زمانَش رسیده است ــ فروید می‌گوید ــ که با برخی از مشخّصه‌هایِ طنز آشنا بشویم. طنز نه‌تنها چیزی رهایی‌بخش دارد، که در این مورد همانندِ بذله‌گویی و کُمِدی است، بلکه هم‌چنین چیزی والاوَبی، مشخصه‌هایی که در این دو رده‌یِ کسبِ لذّت از راهِ فعّالیّتِ ذهنی یافت نمی‌شوند. والا به‌روشنی از پیروزیِ خودشیفتگی، از آسیب‌ناپذیریِ من، ناشی می‌شود که پیروزمندانه خود را نشان می‌دهد. من نمی‌پذیرد بگذارد که از سویِ واقعیّت‌هایِ بیرونی لطمه ببیند، بگذارد که رنج بهش تحمیل شود، نمی‌پذیرد رضایت بدهد که آسیب‌رسانی‌هایِ جهانِ بیرون بتوانند بهش دست بیازند؛ بالاتر از این، نشان می‌دهد که آن آسیب‌رسانی‌ها می‌توانند حتّی برایَش فرصت‌هایِ لذّت باشند. این ویژگیِ اخیر، مشخّصه‌یِ بنیادیِ طنز است.» (آندره برتون، گُزیده‌نامه‌یِ طنزِ میاه، نشرِ ژان‌ژاک پُوِر، ۱۹۶۶، ص. ۱۵. ترجمه از فرانسه، م.م.)]

۳۳ - [دو سطرِ نخستِ هیلزه‌یِ بزرگ به ترجمه‌یِ انگلیسیِ دِیوید بال که در این «درآمد» آمده است، همراه با متنِ فرانسویِ میشو که او آن را در پانویسِ خود آوَرده است. م.م.]:

He grabowerates him and grabacks him to the ground;
He rads him and rabarts him to his drat .

Il l'emparouille et l'endosque contre terre,
Il le rague et le roupète jusqu'à son drâle

۳۴ ـ «داداش چارلیِ ما» همکاریِ میشو بود، در ابتدایِ کارِ ادبی‌ش، در باره‌یِ چاپلین در شماره‌یِ ویژه‌یِ جُنگِ بلژیکیِ دیسکِ سبز در ۱۹۲۴. [م. آ.، ج. ۱، ص. ۴۷-۴۳. م.م.] «دشواری‌ها» [م. آ.، ج. ۱، ص. ۶۰۷ به بعد. م.م.] عنوانِ مجموعه‌ای از متن‌هایِ ۱۹۳۰ است در مجموعه‌یِ سالِ ۱۹۳۸ با عنوانِ پُلوم. د.ب.

۳۵ ـ بدیه‌سازی‌ها بر هانری میشو *Improvisations sur Henri Michaux*، (نشرِ فاتا مُرگانا، ۱۹۸۵)، ۶۹-۶۸. د.ب. [میشل بوتور Michel Butor (۱۹۲۶-۲۰۱۶) از مهم‌ترین‌هایِ رُمانِ نویِ فرانسه، در نوجوانی با هانری میشوی چهل و پنج ساله آشنایی بسیار نزدیک داشت. م.م.]

۳۶ ـ [«در دروِنِ دورِ مالِ سالِ ۱۹۳۸، متنِ بلندی به نامِ 'جادو' به‌روشنی با ما در میان می‌گذارد که او (میشو) قصدِ گفتنِ چه چیزی را از این واژه دارد. نخستین بخش، یک فنِّ یکسان‌انگاری با طبیعتِ بیرون را برایِ ما تصویر می‌کند که یادآورِ برخی دستورِ عمل‌هایِ ذِنِ بودایی‌ست. چگونه وارد شد به درونِ آن‌چه پیشِ چشم می‌بینیم؟ چگونه فهمید شخصی را در برابرِ خود، آن‌چه را که او احساس می‌کند؟ چگونه فهمید نه‌تنها یک انسان را، بلکه یک موجودِ زنده، یک حیوان را؟ چه‌بسا آسان‌تر است فهمیدنِ یک سگ تا انسانی دیگر. چه‌بسا راهِ فرعیِ خوبی باشد. حتّی یک گیاه. با کوششِ آگاهی دادن از سیب به خودمان، شاید موفّق بشویم رفته‌رفته به سویِ بشریّت برویم که از آن آمده ایم.

«در گذشته خیلی عصبی بودم. بو راهِ تازه‌ای ام حالا: یک سیب می گذارم روی میزم. بعد خودم را می گذارم توی این سیب. چه آرامشی!»

کلیدی برایِ همه‌یِ یک دوره از نقّاشی در زمانِ تغییرِ قرن. برایِ چه یک سزان Cézanne، مثلاً، سال‌ها صرفِ نقّاشیِ سیب‌ها کرد؟ برایِ این‌که این میوه ژرفایی از آرامش است، با هسته‌ها و مادّه‌یِ خوراکی. حالا می‌فهمیم که چرا این همه دلپذیر است نوازش کردنِ سیب‌ها، و این واژه‌یِ نوازش کردن سراسرِ نگارخانه‌ای از تحلیل را به رویِ ما می‌گشاید، با به خاطر آوردنِ یکی از درون‌مایه‌هایِ اسطوره‌ای که سزان کوشید به آن بپردازد بدونِ این‌که هرگز تا نهایتِ خشنودیِ خود به آن دست یابد، امّا طرح‌هایِ بسیاری از آن در دست داریم ــ و می‌توان گفت که بخشِ مهمّی از آثارِ دوره‌یِ آخر از طرح‌هایی تشکیل شده است که برایِ این کارِ همیشگی در نظر گرفته شده بود ــ، 'داوریِ پاریس' Jugement de Pâris [در اسطوره‌یِ یونانی از اهمیّتِ فراوان برخوردار است و به آن «سیبِ نفاق» نیز گفته می‌شود. م.م.]، چوپان‌ـشاهزاده‌ای [پاریس، شاهزاده‌یِ تروآ، که یک پیشگوییِ شوم سبب شده بود او را از همان نوزادی در کوهِ ایدا رها کنند. م.م.] که یک سیب به یکی از سه زن‌خداها [هِرا، آتِنا، آفرودیت، که از او می‌خواهند «سیبِ نفاق» را به زیباترینِ آنها بدهد. پاریس آفرودیت را برمی‌گزیند

چون وعده‌یِ زیباترین زن را به او می‌دهد. این‌چنین پاریس هِلِنِ زیبا را می‌رباید و همین باعثِ جنگِ تروآ می‌شود. م.م.] هدیه می‌کند، که یکی از ریشه‌هایِ جنگِ تروآ است. یکی از لقب‌هایِ شهرِ نیویورک «سیبِ گُنده» «the big apple» است، یعنی جایی که می‌توان تقریباً همه چیز یافت، و حتّی، به‌رغمِ ظواهر، اندکی آرامش.

«به‌نظر ساده می‌آید. با این‌همه، بیست سال بود که جان می کَندم؛ و خواهانِ آغازیدن از این راه، موفّق نشدم. چرا نه؟ چه‌بسا احساسِ خواری می کردم شاید، با توجّه به اندازه‌یِ آن و زندگیِ مات و کُندش. امکانش هست. اندیشه‌هایِ لایه‌یِ زیری به‌ندرت نیک اند.»

راهِ چاره آغازیدن از یکی شدن با اِسکو است که خود به معنایِ ازخودگذشتگی‌هایِ بی‌شمار است.

«حالا بو می کردم سرِ سیب. در این مورد هم آزمودنهایی از همه دست بوده است، تجربه‌هایی با خودش ماجرایی ست. رفتن آسان نیست و گزارشِ آن هم نه. امّا به یک کلمه، می‌توانم بگویم به‌تان. رنج کشیدن است کلمه‌ش. توی سیب که رسیدم، رنج کردم.»

سخت از توان افتاده، امّا برایِ بهبودی یافتن، چه صفایی! رفتن توی یک سیب، در سیبی از درونِ یک تن. از 'داوریِ پاریس' گفتم، امّا سنّتِ مسیحی میوه‌یِ درختِ بهشتِ گم‌شده را به ما می‌دهد، درختِ شناختِ نیکی و بدی، میوه‌ای که حوّا با تلقین‌هایِ مار پیش‌نهاد می‌کند. دریافتنِ آن‌کی یک زن است.

(میشل بوتور، بدیه‌سازی‌ها بر هانری میشو، نشرِ فاتا مُرگانا، ۱۹۸۵، ص. ۷۰-۶۸.) ایرانیک‌ها برگرفته از: هانری میشو، «جادو» درونِ دور، در: فضایِ اندرونه، نشرِ سی‌ودو حرف، ترجمه‌یِ من. ص. ۱۸۸-۱۸۷. م.م.]

۳۷ ـ [یا تانترا، نوعی هندوییسمِ الهام‌گرفته از کتاب‌هایِ مقدّسِ باطنی‌ها که بر استفاده از همه‌یِ نیروهایِ مثبتِ درونی بنا نهاده شده و مؤمنانِ آن خود را وقفِ زن‌خداها می‌کنند. م.م.]

۳۸ ـ آثاری پیمایش‌هایِ زمان (۱۹۷۳، دربرگیرنده‌یِ کارهایی از ۱۹۷۰-۱۹۵۷)، رو به آن‌چه خود را پنهان می کند (۱۹۷۵)؛ راه‌هایِ جُسته، راه‌هایِ گم کرده (۱۹۸۱)؛ و اثرِ پسامرگیِ جاده‌جایی‌ها راهایی‌ها(۱۹۸۵). د. ب.

۳۹ ـ [خواننده لطفاً به این اشاره‌هایِ مزاحِم من، که برایِ من دلیل‌هایِ زبان‌شناختی دارد، به دیده‌یِ اغماض بنگرد. م.م.]

۴۰ ـ [به‌ندرت. م.م.]

DAVID BALL

An introduction to
Henri Michaux

essay

Translated in Persian by
Mahmood Massoodi

Éditions Partow,

Éditions Partow,

David Ball
“Introduction”

in
Darkness moves
An Henri Michaux Anthology: 1927-1984
Selected, translated and presented by David Ball
University of California Press, Berkeley, 1994
United States of America

Translated in Persian by
Mahmood Massoodi

20 September 2017

https://partowweb.blogspot.com

© All rights reserved.