ژان‌ـمیشل مُلپوآ

هانری میشو

ماجراجویِ اندرون

جُستار

ترجمه‌یِ

محمود مسعودی

نشرِ پرتو،

نشرِ پرتو،

ژان ـ میشل مُلپوآ

هانری میشو، ماجراجویِ اندرون

Jean-Michel Maulpoix
« Henri Michaux
Aventurier du dedans »
در
Par quatre chemins
Collection Agora, Pocket, ۲۰۱۳

ترجمه‌یِ

محمود مسعودی

نشرِ الکترونیکی، ۲۴ مِی ۲۰۱۷ (صدوهفدهمین زادروزِ میشو)

https://partowweb.blogspot.com

©
همه‌یِ حقوقِ این ترجمه برایِ مهناز شاهین محفوظ است.

هانری میشو

ترجمه‌یِ محمود مسعودی

نشرِ سی‌ودو حرف :

فضایِ اندرون

۱ ـ آن‌کی بودم (۱۹۲۷)

۲ ـ اِکوادور (۱۹۲۹)

۳ ـ مِلک‌هایِ من (۱۹۲۹)

۴ ـ یکی به نامِ پْلوم (۱۹۳۰)

۵ ـ شب می‌جُنبد (۱۹۳۸)

۶ ـ سفر به گاراباني بزرگ (۱۹۳۶)

۷ ـ درونِ دور (۱۹۳۸)

۸ ـ نقّاشی‌ها (۱۹۳۹)

۹ ـ در سرزمینِ جادو (۱۹۴۱)

۱۰ ـ آزمون‌ها، عَزیمه‌ها (۱۹۴۵)

۱۱ ـ زندگی در شِکنج‌ها (۱۹۴۹)

پیوست: لیتوگرافی، مِیدُزِم‌ها

۱۲ ـ گذزها (۱۹۵۰)

۱۳ ـ خوانِش (۱۹۵۰)

۱۴ ـ رو به چِفت‌ها (۱۹۵۴)

پیوست: نشانه‌هایِ نمایان‌گرِ حرکت‌ها، و پس‌گفتار

۱۵ ـ معجزه‌یِ مفلوک (۱۹۵۶)

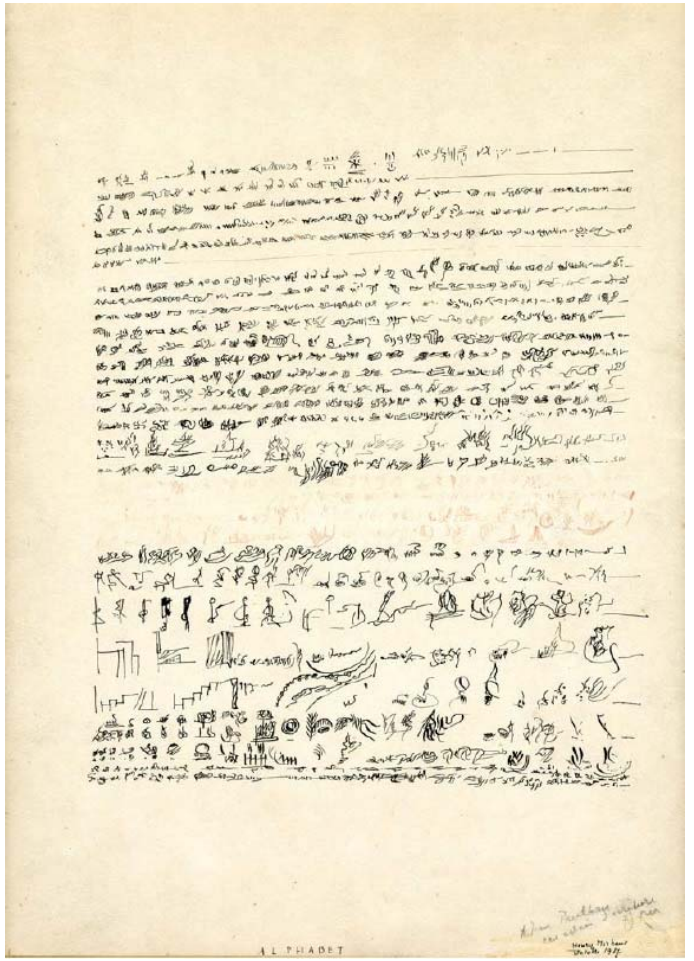
۱۶ ـ آرامِش در درهم‌شکستگی‌ها (۱۹۵۹)

برایِ کارهایِ دیگرِ محمود مسعودی نگاه کنید به

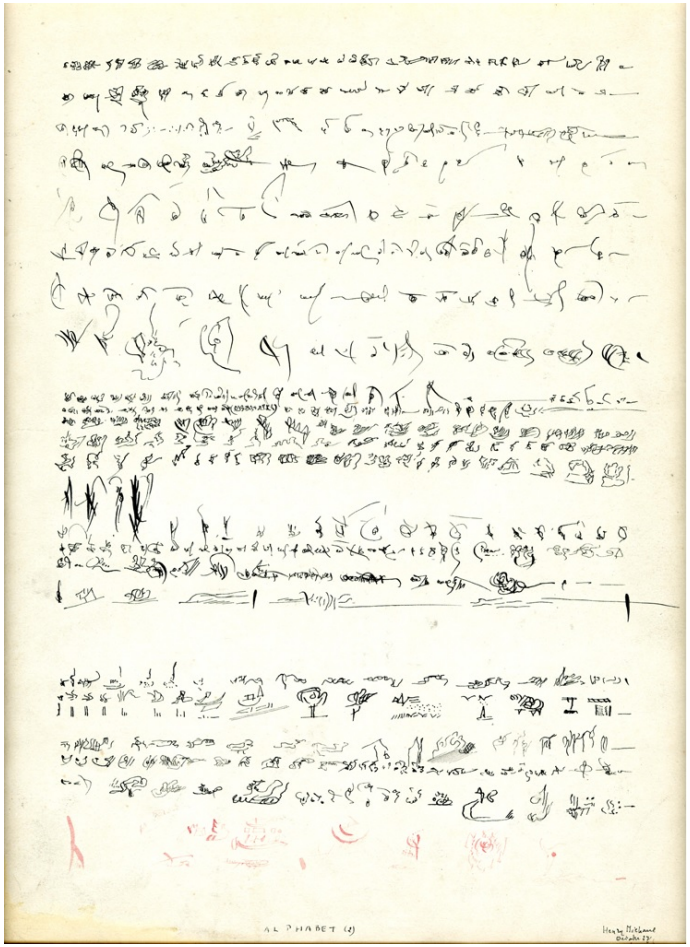
https://mahmoodmassoodi.wordpress.com/

ژان‌میشِل مُلپوآ Jean-Michel Maulpoix (-۱۹۵۲)، شاعر، نویسنده، منتقد، از میشوشناس‌هایِ سرشناسِ فرانسوی، استادِ ادبیّاتِ مدرن در دانشگاهِ سوربُنِ نوین است. او نویسنده‌یِ پژوهش‌هایی بر شعرِ مدرن و معاصر است و مدیرِ فصل‌نامه‌یِ ادبیِ «جُنگِ جدید» بوده چند سالی رییسِ «خانه‌یِ نویسندگان» وَ «کانونِ ملّیِ کتاب» در پاریس بود. مُلپوآ جُستارهایی نیز بر پُل والِری Paul Valéry (۱۸۷۱-۱۹۴۵)، راینر ماریا ریلکه Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵-۱۹۲۶)، و ژاک رِدا Jacques Réda (-۱۹۲۹) نوشته است. یکی از کتاب‌هایِ او، دیگر دنگر دید بیِ قلبِ من *Ne cherchez plus mon cœur* (عنوانی که از شعری از بودلر وام گرفته شده است) در سالِ ۱۹۸۷ برنده‌یِ جایزه‌یِ ماکس ژاکوب Max-Jacob شد. مُلپوآ کتابِ مفصّلی نیز بر آثارِ میشو دارد با عنوانِ هانری میشو، مسافرِ پنهان‌گذر *Henri Michaux, passager clandestin*, Editions Champ Vallon, ۱۹۸٤. «هانری میشو، ماجراجویِ اندرون»، که از او ترجمه کرده ام و اینجا خوانده می‌شود، فصلِ دوم از چهار فصلِ کتابی‌ست از او با نامِ از چهار راه *Par quatre chemins* که سه فصلِ دیگرَش به فرانسیس پونژ Francis Ponge (۱۸۹۹-۱۹۸۸)، رُنه شار René Char (۱۹۰۷-۱۹۸۸)، و سَن‌جُن پِرس Saint-John Perse (۱۸۸۷-۱۹۷۵) اختصاص دارد.

ژان‌میشِل مُلپوآ
Photo et renseignements biographiques :
fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Michel_Maulpoix



هانری میشو، الفبا، امضاشده برایِ ژان پُلان در ۱۹۲۷، (رو).



هانری میشو، الفبا، امضاشده برایِ ژان پُلان در ۱۹۲۷، (پُشت).

[این دو تصویر افزوده‌هایِ من است به این کتاب تا نکته‌ای برایِ خواننده‌یِ فارسی‌زبان روشن شود که مُلپوآ در بخشِ «در جست‌وجویِ زبان‌مایه‌ای دیگر»، و نیز در چند جایِ دیگرِ این کتاب، به آن اشاره می‌کند. هم‌چنین نگاه کنید به نقّاشی‌هایِ میشو با عنوانِ «نشانه‌هایِ نمایان‌گرِ حرکت‌ها»، پیوستِ دفترِ چهاردهمِ فضایِ اندرون به ترجمه‌یِ من، که مُلپوآ به آنها نیز گذرا می‌پردازد. م.م.]

«می‌نویسم برایِ درنوردیدنَم. نقّاشی کردن، سرودن، نوشتن: برایِ درنوردیدنَم. در این است ماجرایِ زنده بودن.»

هانری میشو، گذرها

هانری میشو خواندن...

«تسلیم نشو همچو بسته‌ای نخ‌بسته. خنده بزن با فریادهات؛ فریاد بزن با خنده‌هات.»

هانری میشو، تیرک‌های کُنج

هانری میشو خواندن، تندتر رفتن است. تند کردنِ گام، نبضِ زبان. «مراقبِ جوانه زدن باش» ـ اخطار می‌دهد او ـ «نوشتن بیشتر برایِ دور زدن». کاوش‌گرِ دوردست‌هایِ درونی، مبارزه‌ای ضدِّ زمان آغازیده است که خواننده ناگزیر به پشتیبانی از آن در کنارِ اوست. مبارزه‌یِ خودِ او نیز هست: مبارزه‌یِ با سر ضدِّ تحجّر، بازگشت‌ناپذیری، عضوِمصنوعی‌هایِ ذهنی، بازدارنده‌ها، فکرهایِ پاکْ قالبی. مبارزه از راهِ سرعت و مسخِ زودَانجام. استتارِ آفتاب‌پرست: رنگ و ذاتِ محیط را گرفتن. پایان دادن به طعمه بودن، زمینه شدن برایِ فریفتنِ دشمن. به جریان انداختنِ «یک سکّه‌یِ آب». روان، راه‌نما گُم شده است: پیداش می‌شود باز به هیئتِ غم‌بادَفسا، هیاهوزُدا، پُلوم یا پُلاگُراس. میشو یا مسلسل است یا کیسه؛ تکرار می‌کند، به‌تأکید اَدا می‌کند: «تنها نیستیم در پوستِمان». با پذیرفتنِ بسی مرتبه‌ها و موقعیّت‌ها و حتّی ملیّت‌هایِ خیالی از راهِ خیال‌پردازی، «فضایِ اندرون» را به جمعیّت‌ها بدل می‌کند. زیست‌مند،

تَن یا پادتَن تولید می‌کند. همچو موسیقی‌دان، «ضدِّ شوپن» تام‌تام می‌نوازد. همچو جادوگر، خود را درسته می‌گذارد توی یک سیب، یا مگسی بیرون می‌آوَرَد از تخمِ‌مرغِ عسلی. شاعرِ چهره‌یِ انسانی، چهره‌ها برمی‌سازد یا برمی‌کَنَد. نمایش‌نامه‌نویس یا صحنه‌گردان، نمایش‌هایِ کوچکی تدارک می‌بیند که قهرمان‌هایِ آنها گویی طرزهایِ سرّیِ درونیّتِ نادیدنی اند. خواننده‌یِ خودآموزهایِ عجیب، سررشته دارد از کالبدشناسی، علومِ طبیعی، سیرتِ قدّیس‌ها و رساله‌هایِ پیرارَوان‌شناسی. میشو خود چندرَگه است. مسخْ آن‌چنان که او به کارَش می‌بندد، شباهت دارد به شعبده‌بازی: مسخی‌ست که هویّت را برمی‌کِشد به سویِ سطح، تعیینِ هویّتِ از خود را بر رویِ خودِ پوست انجام می‌دهد. راه‌بُردشِناسِ مخوفی که این آفتاب‌پرستِ رنگین است که کَس نمی‌داند دیگر که آیا اوست که رنگِ محیط را می‌گیرد یاکه خودِ رنگ‌هایِ اندرون را به محیط انتقال می‌دهد!

پس این هم انسانِ بدل‌گشته به سرزمینی کشف‌کردنی. مشاهده‌گر و گواهِ برترِ آن خواهد بود نویسنده؛ ساعت به ساعت روی‌دادشمارِ آن را با پشت‌کاری دردناک ثبت خواهد کرد. مِلک(ویژگی)هایِ او، همان‌قدر از آن ما اند که از آنِ او. هدف بازشناختنِ آنهاست، سنجیدنِ آنها، آزمودنِ آنها، به شیوه‌یِ تجربی، همان‌گونه که در آزمایشگاه. هر منطقه، هر دارایِ شخصی مسئله‌یِ مقاومت یا نرمش، حسّاسیّت به سرما، به گرما، یا به تهاجم است: «هشت پا داریم اگرکه باید دوید / ده دست اگرکه باید مقابله کرد». این مِلک(ویژگی)ها که شناسایی و بازبینی شدند، مناسب آن است که آنها را بپذیریم، حفاظت کنیم، ببالانیم، دفاع کنیم از آنها علیهِ تصرّف، مقابله کنیم ضدِّ کودتا. «تیرک‌هایِ کُنج» در پیرامونِ مِلک کارِ تیرِ راهنما را می‌کنند: آنها محافظت نمی‌کنند در برابرِ حمله‌یِ دیگری مگر برایِ واگذاریِ جا به دگربودگیِ درونی:

«مگر با خویشتن‌داری نیاموز.

همه‌ی یک عمر بس نیست برایِ آموزه‌زدایی، آن‌چه ساده‌لوح، فرمان‌بُردار، گذاشتی در سرَت جا بگیرد ــ معصوم! ــ بی‌آن‌که به پیامدها بیندیشی.[1]»

ورزش کار در تختِ‌خواب

«از شیرِ مرغ تا جانِ آدمی‌زاد در ساماریتن پیدا می‌شود»، چنین بود در گذشته شعارِ یک فروشگاهِ بزرگِ پاریس؛ «هر دَم از این باغ بَری می‌رسد»، این هم مالِ یکی دیگر... گِردآمده با یک ریزه طنز (و نویسنده‌یِ پُلوم کم نداشت!)، این دو کلیشه احتمالاً می‌توانند شعارِ آثارِ شعریِ هانری میشو را بسازند. در واقع، بیش از هر اثری، شعرِ میشو غافل‌گیر می‌کند به خاطرِ نابه‌جاییَش، زنده‌نمایی و حقیقت‌َش، چه به لحاظِ شکل چه به لحاظِ روایت: اُربوها، گارنیوات‌ها، مِیدُزِم‌ها، اِمانگلون‌ها، ایونیزیکی‌ها...، انبوهی از موجوداتِ تخیّلی با نام‌هایِ تداعی‌کننده و آدابِ گیج‌کننده ازدحام می‌کنند در متن‌هایی از همه نوع: شعرهایِ به نظم یا به نثر، داستانک‌ها، سفرنامه‌ها، قصّه‌ها و حکایت‌ها، نمایش‌هایِ تک‌پرده‌ای، یادداشت‌هایِ گیاه‌شناسی یا جانورشناسی، گزین‌گویه‌ها، جُستارها... این‌چنین آثارِ میشو سراسر زیرِ نشانه‌یِ گوناگونی و چندگانگی‌ست که جای می‌گیرد: تبی از تجلّی‌ها و حرکت‌ها مشخّصه‌یِ آن است. شعر، می‌توان حدس زد، همچو نوع و شکل در اینجا غالب نخواهد بود، بلکه بیشتر خود را به خدمتِ آن چیزی در می‌آوَرَد که شاعر آن را «کارکردِ تصویرزا» می‌نامد، یعنی رفتارِ شگفتِ انسانی در تولیدِ تصویرها، چهره‌ها، خیال‌پردازی‌هایِ از همه‌یِ گونه‌ها، به شیوه‌یِ این «ورزشکارِ در تختِ‌خواب» که میشو دردِ دل‌هایِ او را در آغازِ شب می جنبد به ما عرضه می‌کند:

«من در اصل یک ورزش‌کار ام، ورزش کارِ در تختِ‌خواب. خوب حالی تالا بشود، چشم‌ها بسته بسته این من ام که در کار ام.» (...)
با رسیدنِ شب، اتاقِ ساکت‌َم باز انباشته می‌شود از مردم و همهمه‌ها.»

چشم‌ها بسته، یا خیره به سطحِ سفیدِ سقف همچو پرده‌یِ سینما که ذهناً تصویرهایی رویِ آن منعکس می‌کند، این رؤیاپردازِ درست‌نشدنی‌ای که «ورزش‌کارِ در تختِ‌خواب» است، بس نمی‌کند که پدیدار شدنِ جلوه‌هایی نگران‌کننده ببیند و داستان‌هایِ همواره عجیب‌تر ببافد: اتاق‌َش یک‌باره به اشغالِ جمعیّت در می‌آید، پاهایِ حشره‌هایی پدیدار می‌شوند بر دیوارها، مَردْماری پهن می‌شود بر چکادِ گنجه، حال‌آن‌که این بی‌خوابْ چرخ‌دستیِ سنگینی به پیش می‌رانَد که وزغی عظیم بر آن نشسته است... چه اند این قصّه‌ها، اگرنه تجلّیِ یک زندگیِ درونیِ تب‌آلود و خطِّ سیرهایِ وحشت‌ها در آن‌چه میشو «فضایِ اندرون»َش می‌نامد؟ هزارتویی چنین را مفهومِ درونیّت بسنده نیست تا گزارش‌َش کند، چون‌که در اینجا بحث بر سرِ بیش از این است، یعنی مخلوطِ نامربوطی از نقشه‌نگاریِ باورنکردنی و صحنِ معجزه‌ها[2]... واژه‌یِ propriété [مِلک، ویژگی] که عنوانِ یکی از نخستین مجموعه‌یِ شعرها می‌شود[3]، مناسب‌تر است اگرکه معنایِ دوگانه‌یِ مِلک و ویژگی از آن دریافت شود (چنان‌که در فیزیک از خاصیّتِ جسم سخن می‌گویند). آنگاه است که مفهوم‌هایِ فضا، چشم‌انداز، شکل‌پذیری و مادیّت می‌آیند در اینجا جای‌گزینِ مفهومِ آشنایِ درون‌بودِ ذهنی می‌شوند. اندرون نیز به اندازه‌یِ یک ضِیعَت، یک مادّه است. بینِ درون و گیتی رویارویی‌ها، بده‌بستان‌ها، و آمدوشدهایِ بسیار رخ می‌دهد. برخوردها گاهی خشونت‌بار اند، نه‌تنها بینِ اندرون و بیرون، بلکه در خودِ درونِ یک «من» اغلب بدل‌شده به میدانِ کارزار همان‌گونه که در محیط‌هایِ فاعلِ شناسا بی‌وقفه واگذارده به هجومِ جمعیّت‌هایِ داخلیِ از همه نوع.

«می‌نویسم برایِ درنوردیدنَم. نقّاشی کردن، سرودن، نوشتن: برایِ درنوردیدنَم. در این است ماجرایِ زنده بودن»، اعلام می‌کند هانری میشو در گذرها. یکی از برجسته‌ترین خطوطِ آثارِ اوست این‌که با ما از وجود سخن می‌گوید، پس یعنی از خودِ ما، همان‌گونه که از چشم‌اندازی که ثباتِ ظاهریِ آن روی‌دادهایِ کوچک یا چشم‌گیر را پنهان می‌کند.

شاعر به‌رغمِ خود

برایِ هانری میشو، نوشتن بدیهی نیست. نوشتار برایِ او هزینه دارد. عملی مظنون است. این کار خیلی زود به سراغِ او می‌آید، امّا مدّت‌ها در برابرِ آن مقاومت می‌کند. این‌چنین، در «گزارش‌هایی چند از پنجاه و نُه سال هستی»، در بابِ نوجوانیِ خود می‌نویسد:

«۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸، بروکسِل.
پنج سال در اشغالِ آلمان.
نخستین نگارش به زبانِ فرانسه. ضربه‌ای برایِ او. همه‌یِ آن‌چه او در تخیّلَش می‌یابد! ضربه‌ای حتّی برایِ معلّم که او را به سویِ ادبیّات سوق می‌دهد. امّا خودَش را رها می‌کند از اغوایِ نوشتن که می‌تواند از اصل دورَش کند. کدام اصل؟ رازی که او از خُردسالی گمان کرد که در جایی هست و دوروبَری‌هایِ او آشکارا در جریانِ آن نیستند.»

با ایجادِ یک فرهنگِ ادبیِ بسیار ویژه است که میشو اقدامِ روشن‌گریِ این راز را دنبال خواهد کرد که به خیالِ او ریاستِ هستیِ انسان را به عهده دارد: خواندنِ

سیرت‌هایِ قدّیسان در نوجوانی، «عجیب‌وغریب‌ها، غیرِ عادّی‌ها یا 'بلژیکِ جوان'[۴] با زبانِ عجیب که او تازه خواهانِ عجیب‌تر بودنِ آن است».

تنها در ۱۹۲۲ است که خواندنِ سرودهایِ مَلدُرُر اثرِ لُترآمُن[۵] او را تکان خواهد داد، و به‌زودی «نیازِ مدّت‌ها از یادرفته‌یِ نوشتن» را در او بر خواهد انگیخت. دیدارِ اثری به‌شدّت ضدِّ سنّت و معرّفِ شاعری در مبارزه با خدا لازم بود تا او را در بابِ قدرتِ شعر و استقلالِ آن مجاب کند. «اعتصابی» طبعاً مضطربی که اوست، مطمئن به این‌که واژه‌ها بی‌بهره اند از آن‌چه اصل است، او نیز سرانجام عزم می‌کند به «مشارکت کردن در جهان از راهِ خط‌ها». برایِ آغازیدن، خط‌هایِ نوشتار خواهد بود. از ۱۹۲۲، میشو شروع به نوشتن می‌کند، «همواره مردّد» و «همیشه دودِل»، «به علّتِ عدمِ امکانِ بهتر»، به علّتِ عدمِ امکانِ دخالتِ مستقیم‌تر در وجود، به علّتِ عدمِ امکانِ توانایی حرکت کردن در اندرون با ابزارهایی کمتر مقیّدکننده، کاراتر و سبک‌تر. نوشته می‌چسبد؛ برایِ ذائقه‌یِ او زیادی رد به‌جا می‌گذارد. در یَر کَه‌یِ کُنج، این ناسازه را نشانه می‌رود:

«هرچه بیشتر برسی بنویسی (اگرکه می‌نویسی)، دورتر خواهی بود از تحقّقِ خواسته‌یِ ناب، نیرومند و اصیل، خواسته‌یِ بنیادینِ برجا نگذاشتنِ رد.
چه خشنودی‌ای ارزشَش را دارد؟ با نویسنده بودن، درست خلافَش را انجام می‌دهی، سخت‌کوشانه درست خلافَش را![۶]»

در اندیشه‌یِ به‌ویژه توانایِ کُنش و بسیجی که در زبان در اختیار دارد، میشو انواعِ ادبی را به چالِش می‌کشد و از همان آغاز بودم تصریح می‌کند که « انواعِ ادبی دشمنانی اند که ولِتان نمی‌کنند، اگر هم که شما خود در آغازِ کار ولِشان کرده بوده اید». اعلام می‌کند به این طریق که هر نویسنده‌ای که در نخستین اقدام از سنّت فاصله نمی‌گیرد و نابود کردنِ میراث‌ها را همچو هدفِ خود مشخّص نمی‌کند، اجتناب‌ناپذیرانه در روالِ همیشگیِ ادبیّات ساقط خواهد شد. سازش‌ناپذیر با هرگونه دسته‌بندی، آثارِ میشو ضابطه‌ها و طبقه‌بندی‌ها را رد می‌کند، در میانِ انواع جابه‌جا می‌شود، و معیارهایِ معمولِ آنها را بر هم می‌زند. در آثارِ او گزین‌گویه می‌یابیم، داستان، شعرهایِ به نظم و به نثر، خاطراتِ روزانه و سفر، گزارش، جُستار، یادداشت‌هایِ جانورشناسی یا گیاه‌شناسی، حکایت و قصّه، رُمانَک، نمایشِ تک‌پرده، آلبوم، پیش‌گفتار، رساله‌هایِ گوناگون، گفت‌وگوهایِ افلاتون‌طوری، و همه‌یِ اینها به چنان شیوه‌ای که خودِ مفهومِ نوعِ ادبی ناگهان سرگیجه‌آور یا بیهوده می‌شود: هر متن بر حاشیه‌هایی میانِ شکل‌هایِ گوناگونِ آنها جابه‌جا می‌شود، بی‌آن‌که هرگز با هیچ‌یک از آنها واقعاً منطبق شود.

«نیازِ دوره‌ای دارم که گم شوم و این‌چنین تازگی بگیرم. با این‌همه خدا می‌داند که در پیِ شمارِ زیادی از واژگان نیستم تا مالِکِشان شوم. پاک خلافِ این است.[۷]»

متن‌هایِ میشو، به استثنایِ آنهایی که او آنها را به مطالعه‌یِ توّهم‌زاها اختصاص می‌دهد، که گاهی ریختِ سندها و رساله‌هایی را به خود می‌گیرند که روش‌مندانه پیش‌بُرده شده اند، در مجموع کوتاه اند، و به فشارها، فوریّت‌ها، و جابه‌جایی‌هایِ

تصادفیِ نوشتن پاسخ می‌دهند. آن‌چه در اینجا اهمیّت دارد، همان‌گونه که در نقّاشی، پیش از هر چیز ارتعاشِ انرژی‌ها، گردشِ آنها و قابلیّت‌شان برایِ غافل‌گیر کردن و تکان دادنِ هرچه ثابت و پابرجاست. «بسنده در خود دور برو تاکه سَبکَت نتواند دنبالَت کند»، سفارش می‌کند نگارنده‌یِ یتر کهایِ کُنج. تغییرهایِ روندِ دستوری در وسطِ جمله، کوتاه‌گویی‌ها، بازبردنِ انجام به آغاز [ردُّالعَجُزِ علی‌الصّدر]، و فن‌هایِ چکّش‌خور یا بانگ‌آمیزِ بی‌شمارِ دیگر می‌آهنگانند نثرِ میشو را که همان‌اندازه شورآوَر است که شعرِ او. این نثر فرصت نمی‌دهد به گفتار که مستقر شود، که مکّارانه احیا کند موضوعی را که تخیّلْ خطوطِ آن را به هم زده است. بیشتر چوب لایِ چرخَش می‌گذارد، از آن پیشی گرفته ناگزیرَش می‌کند که زبانِ خود را به گونه‌ای دیگر دوباره بیان کند.

مسئله‌یِ بودن

میشو از فضول‌ها گریزان بود، دوست نداشت از او عکس بگیرند و گرایش به توداری داشت. محضِ احترام برایِ این شبح‌طوری‌ای که او خوش داشت در سراسرِ زندگی‌َش باقی بماند، آدم وسوسه می‌شود که از زندگی‌نامه‌یِ او چیزی نگوید. کم‌ترین چیزی که بیرون از داستانِ کتاب‌ها باشد، آن را نقشِ بر آب می‌کند یا ازَش ورمی‌غُلنبد، کم‌ترین چیزی که ناگزیر به بازگشتن به عقب کُنَد برایِ درنگیدن بر خود، یا این‌که بخواهد به خطِّ زندگیِ واقعی بازگردانَد اویی را که سودایی مگر رها کردنِ خود از آن در سر نداشت. پس لابد باید بسنده کرد به نوعی چکیده‌یِ کوتاه که میشو خود در ۱۹۵۸ به روبِر برِشون[۸] سپرد: «گزارش‌هایی چند از پنجاه و نُه سال هستی»، فهرستی از یادداشت‌هایِ سرِ هم، نوشته به سوم‌شخص، زدوده، سخت بی‌شاخ‌وبرگ، فقط کاشتنِ نوع‌هایی از تیرهایِ راه‌نما یا «تیرک‌هایِ کُنج» در فضایِ شخصی:

۲۴ میِ ۱۸۹۹، نَمور.
تولّد در یک خانواده‌یِ بورژوا.
پدر اَردِنی.
مادر والونی.
یکی از جدها، که او ندید، آلمانی‌تبار.
یک برادر، سه سال بزرگ‌تر از او.
اصل‌ونسبِ دورِ اسپانیایی.

۱۹۰۰ تا ۱۹۰۶، بروکسِل.
بی‌تفاوتی.
بی‌تفاوتی.
مقاومت.

بی‌علاقه.

قهر می‌کند با زندگی، با بازی‌ها، سرگرمی‌ها و تنوّع.
خوردن حالَش را به‌هم می‌زند.
بوها، تماس‌ها.
مغزِ استخوانَش خون نمی‌سازد.
خونَش شیفته‌یِ اکسیژن نیست.»
(...)

این «گزارش‌هایی چند»، در طولِ شِش صفحه، این‌چنین با سرِ خط آمدن‌هایِ سریع عمل می‌کنند و پنجاه و نُه سالِ نخست از زندگیِ هانری میشو را با گام‌هایِ بلند می‌پیمایند. تفاوت‌هایِ اندکی این متنِ خودزندگی‌نامه‌ای را از این یا آن شعرِ آزادِ شاعر متمایز می‌کنند: با دنبال کردنِ «راهِ ضرب‌آهنگ‌ها»ست که میشو عمل می‌کند، روان با زدوده‌ها و خط‌هایِ شکسته، با کوبیدنِ ضربه‌هایِ سنج[۹] برایِ بیانِ «سبکِ انسانِ در زحمت» که از آنِ اوست.

در آغاز پس این «اعتصابی» جهانِ واقعی هست که از همان نخستین سال‌هایِ زندگی‌َش «قهر می‌کند با زندگی، با بازی‌ها، سرگرمی‌ها و تنوّع» وَ «ثبات و تداومِ بدونِ دگرگونی را در سر می‌پروراندَ». کمابیش مبتلا به کم‌خونی و دچارِ بی‌اشتهایی، خوراکی‌هایِ خود را در باغچه چال می‌کند و شیفته‌یِ مبارزه‌هایِ مورچه‌ها می‌شود.

«دل‌نازک»، «شرمسار از آن‌چه در میانَش می‌گیرد»، «بی‌علاقه»، کم‌اعتنا به آن‌چه هم‌نوع‌هایِ او را بسیج می‌کند، و بدونِ شتاب برایِ جا کردنِ خود در دنیایِ آنها، میشو از خود می‌گوید «سوراخ‌شده زاییده‌شده»، یا «بنانهاده بر تپّه‌ای غایب» : در میانِ 'من' یک تُهی هست، و در نقصان و در کم‌بود و ناتوانی‌ست که اثَرَش پدید می‌آید، بر خودِ «مسئله‌یِ بودن».

بودن، در واقع، بدیهی نیست برایِ اویی که زندگی‌َش در شروع شکلِ دل‌زدگیِ عمیق به خود می‌گیرد و پس باید برایِ او جست‌وجو کرد، به همه‌یِ راه‌هایِ ممکن، آن‌چه را که بودن معنا می‌دهد. «موقعیّتِ حقیرِ انسانی را باید سراسر پیمود، بدونِ پایان، بدونِ خجالت»، خواهد نوشت او در معجزه‌یِ مغلوک.

یکی به نامِ پُلوم

انسان، آن‌گونه که هانری میشو نشانَش می‌دهد، به عنوانِ نمونه با ویژگی‌هایِ ضدِّ قهرمانِ بی‌دست‌وپایِ خود، «یکی به نامِ پُلوم»، موجودی‌ست بی‌ثبات، مبهم و ناچیز، که از کم‌بود یا بیش‌بودِ هویّت رنج می‌بَرد، بی‌بهره از تکیه‌گاه‌ها، وانهاده به تصادف، پرتاب‌شده یکهو در جهان که او جایِ امنی در آن ندارد، جایی که او باید زیستن را بی‌وقفه در آن باز بیاموزد، جایی‌که او باید هم‌زمان هم علیهِ نیروهایِ مخالف از خود دفاع کرده خود را از اهریمن‌هایِ خویش محافظت کند، و هم در برابرِ اغوایِ مدامِ وادادن و خوابیدنْ مقاومت:

« 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.[۱۰]»

دچارِ گرفتاریِ مزمن، نه‌چندان ساخته‌شده برایِ مبارزه، پُلوم به‌نظر برایِ تحمّلِ زجرهایِ شگفت سرشته شده است، همانندِ کاندید[۱۱] یا «چارلی»، همان داداشْ چارلیِ خودمان، «جانِ مدرن» که کلاهِ گرمکی به سر دارد و همیشه سایه‌یِ یک باتوم و کلاهِ پاسبانی تعقیبَش می‌کند. این 'منِ' «در مخمصه» که شخصیّتِ پُلوم نمایانگرِ آن است، دست‌خوشِ همه‌گونه سرگیجه‌ها و مسخ‌ها، که در خود فرومی‌پاشد و گرفتارِ بدرفتاریِ آمدوشدهایِ شبح‌هایِ درونیِ خود است، بنا می‌کند به تشدید کردنِ جنب‌وجوش‌ها تا بلکه خود را برهانَد. تحرّکی بی‌وقفه ــ دوچندان‌شده‌یِ بسیجی شدید ــ در واقع مؤثّرترین درمانی‌ست که میشو یافته است برایِ آسیب‌پذیریِ او، ناخرسندیِ او و نقصِ بودنِ او...

پُلوم، که نامَش بیانگرِ سبُکیِ تاب‌ناوَردنی و ناپایداری‌ست، هم‌چنین این آدمِ ساده‌ای‌ست، زاده‌یِ خیال‌پردازی‌هایِ قلمی، که در طولِ چند صفحه نثر (سیزده فصلِ کوتاه) یک زندگیِ نشانه‌ایِ سراسر طرح‌گونه را در پیش می‌گیرد. این‌چنین او خود یک نوع ردّ است، ردِّ «مسئله‌یِ بودن»، که پیش آمده است تا هم‌زمان همچو چهره متبلور و همچو صحنه‌سازی‌هایِ تخیّلی پخش شود، و خود را در حالِ فرار نشان دهد، همواره پیش‌بینی‌ناپذیر، دست‌نایافتنی...، همان‌گونه که دور از حقیقت است خودِ دنیایی که او در آن می‌بالَد، مضحک و نامعقول، پُر از مخمصه و تله...

جابه‌جا شدن، رها شدن

زندگیِ اندوه‌بارِ پُلوم «آسمان ریسمان» است: هرگز در آن جایی نیست که باید باشد، هرگز در جایِ خود در این دنیا، «در همه چیز شکست می خورَد، همه‌جا از در می‌اندازندَش بیرون، همه علیهِ او اند». مدام واداشته به جلا کردن، «سفر می‌کند مُدام».

این است سرنوشتِ او و هم‌چنین یگانه رستگاریِ او. خودِ سَبکِ میشو گواهِ آن است: با افزایشِ حرکت‌هاست که می‌توان از بدی رها و بر آن چیره شد. سرعت راهِ چاره یا درمانی در این باب نیست، بلکه یک جور پاسخِ ضرب‌آهنگی باید. چنین پاسخی منطبق است با به راه انداختنِ بی‌وقفه‌یِ فاعلِ شناسا که از هیچ چیز به‌جز لختیِ مرگ‌بارِ خود بیم‌ناک نیست. مقیّد به این‌که نگذارد در دامِ چسبِ انواعِ ادبی بیفتد، شاعر این‌چنین «مشکلات» خودش را در صحنه‌سازی‌هایی از همه نوع می‌پخشانَد. به سببِ عدمِ امکانِ نوشتن در زبانی برساخته که نحو و واژگانِ آن ویژه‌یِ خود او باشند، هنرِ شتابندگی را به اجرا می‌گذارد، هنرِ زدودگی و پیوندشکنی در دستورِ زبان، تا به احترام وادارد «نیروهایِ دربرگیرنده‌یِ جهانِ متخاصم» را. برای‌این‌که اقبالِ آن را داشته باشد که تأثیری رهایی‌بخش به‌بار آوَرَد و بدی‌زُدایی کند، نوشتار بایستی شتاب‌ناک باشد، قادر به انجامِ یک «بررفتنِ عمودی و انفجاری»:

«یکی از کارهایِ انجام‌دادنی : عَزیمه.
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 شرِّ رفته‌رفته حل‌شده جای‌گزین می‌شود با یک گویِ اثیری و شیطانی ــ حال‌وهوایی محشر![۱۲]»

در فوریّه‌یِ ۱۹۸۵، چهار ماه پس از مرگِ میشو، اثری با عنوانِ جابه‌جایی‌ها رهایی‌ها به وسیله‌یِ انتشاراتِ گالیمار با امضایِ او منتشر شد که نسخه‌یِ خطّیِ آن را اندکی پیش از فوت تمام کرده بود. دلَش گواهی داده بود آیا که پایانَش نزدیک است؟ در هر حال عنوانِ این مجموعه، که مصیبت‌بارانه با مرگِ نگارنده‌یِ آن شرح

شده، ارزشی وصیّت‌نامه‌ای به خود می‌گیرد: نمی‌توان جلویِ خود را گرفت و از آن به‌گونه‌ای یک تعریفِ نهایی از کارِ نویسنده درنیافت، درست پیش از جابه‌جایی و رهاییِ نهایی، همان‌هایِ مرگ، که میشو بس نکرده بود با نوشتار، رؤیا، یا با از خودبیگانگیِ خود انگیخته[۱۳] پیش‌بینی کند.

عنوانی نمادین برایِ اثر حتّی تا خودِ رسم‌الخطّ و طنین‌هایِ آن. از دو واژه‌یِ کنارِ هم نهاده ساخته شده است، چنان‌که میشو دوست دارد (آزمون‌ها عزیمه‌ها پیدایی‌ها بازپیدایی‌ها طرح‌های خوابیده طرح‌های پیدا(...). همین کنارِ هم نهادنِ ساده‌یِ دو واژه کِششی میانِ آنها ایجاد می‌کند. مِیدانی از نیروها به بار می‌آوَرَد، فضایی دو قطبی که انرژی‌هایِ مخالف در آن با هم برخورد می‌کنند. پس این عنوان به بازخوانی فرامی‌خوانَد، به بازپیماییِ مجموعِ خطِّ سِیرهایِ میشو. برنامه‌یِ او را چکیده می‌کند و کلیدِ گوناگونیِ شگفت‌انگیزِ نوآوری‌ها و شکل‌هایِ آن را به دست می‌دهد.

جابه‌جایی‌هایِ هانری میشو این رفتن‌ها و آمدن‌هایِ در فضایِ جغرافیایی یا در خیال است که سفرهایِ او تشکیل می‌دهند، واقعی (اکوآدور، وحشی‌ای در آسیا[۱۴]...) یا خیالی (دیگر جا شب می‌جنبد...)، کاوش‌گری‌هایِ مخدّر (پی‌کرانگی پرآشوب، آزمون‌های بزرگی ذهن...)، نگرش‌هایِ دیوانگی (داغ‌ها)، جهش‌هایِ نشانه‌ها در نوشتار و نقّاشی (حرکت‌ها از راه خطوط...). بنیادین‌تر، یک جابه‌جاییِ به سویِ محرمانه‌تر است، دورافتاده‌تر در وجود که یعنی، در مسیرِ «درون‌هایِ دور». امّا هر جابه‌جایی هم‌چنین رهایی‌ست: هم‌زمان به‌روز کردنِ معنایی مدفون، جست‌وجویِ یک «رازِ بزرگ»، و آزادیِ یک قید. این است آن جنبه‌یِ که می‌توانَش گفت جادوییِ نوشتارِ میشو: جنبه‌ای که دخالت کردن در وجود را نشانه می‌رود؛ به‌بنیاد متحرّک و محرّک است.

پس جابه‌جایی‌ها و رهایی‌ها هم‌زمان یک تقدیر و یک روش اند، یک طرزی از تن دادن به بی‌ثباتیِ بنیادیِ یک «من» که «از همه پدید می‌آید» و پاسخی نافرمان به زجرِ آن است. این دو واژه همان‌قدر یادآورِ حرکتِ وجود در فضاست که حرکتِ فضا در

وجود. انسان همان‌قدر گواهِ روی‌دادهایِ ناگهانیِ درونِ خود است که فاعلِ شورشِ خود. سفرَش می‌تواند بی‌حرکت باشد و بهت‌آور؛ می‌تواند به سویِ مرکز برود یا به سویِ دورها؛ می‌تواند منبسط کند زمان‌مندی را یا فضا را؛ همواره واقعیّتی فیزیکی و ارزشی هستی‌شناختی دارد.

رها شو!

«گسترش دادنِ هنر؟
نه! بلکه با هنر بِرو در گذرِ تنگی که ویژگانه‌تر از آنِ توست. و رها شو.»

پُل سِلان، نصف‌النّهار

همان‌گونه که آثارِ هانری میشو گواهِ آن است، شعر می‌تواند شکلی از آزادسازی باشد، شیوه‌ای از به بازی واداشتنِ آزادانه‌یِ نیروهایِ زبان برایِ زُدودنِ قیدِ چسب‌ناکِ آن از خود. شعر می‌تواند تا به آنجا پیش برود که این آزادی را حتّی علیهِ هویّتِ خود برگردانَد، چراکه شعر سرانجام خواهانِ رهایی بخشیدنِ خود از شکل‌هایی‌ست که خود برمی‌سازد. شعر اگر هرکسی را مجاز می‌دارد که مسیری در پیش بگیرد که راه به سویِ درون می‌بَرد، برایِ این است که سرانجام به او امکان بدهد تا هم خودَش را بشناسد و هم خودَش را از خود برهاند. این‌چنین، مقصودْ ورود کردنِ عمیقانه‌تر در شبکه‌یِ نشانه‌ها برایِ بهتر خلاص شدن از آن است. شعر این زبان‌مایه‌ای‌ست که از درونِ خودِ زبان از زبان بیرون می‌آید. شعر چنین است، نزدِ میشو، از طریقِ شیوه‌ای که جلویِ بازشناختنِ خود یا هویّت‌پذیریِ خود را همچو شعر می‌گیرد، از طریقِ رد

کردنِ انواعِ ادبی، رد کردنِ امتیازها به زیبایی‌باوری، از طریقِ سَنکوپ‌ها، طغیان‌هایِ آن و تکثیرهایِ نگران‌کننده‌یِ آن.

شعر آیا هرگز به‌جز این کرده است که خود را همچو هنر از خودَش آزاد کند برایِ دست‌یافتن به خود، و برایِ دوامِ ابدی داشتن در خواسته‌ای که از آن سرچشمه می‌گیرد؟ دیده ایم آن را، در طولِ قرن‌ها، که خود را از سخن‌وری و ایدئولوژی آزاد کند با پایان دادن به این‌که گفتمانِ اخلاقی باشد، خلاص کند خود را از تزیین‌ها، رها کند خود را از انواعِ ادبی یا وزن با شعرِ آزاد شدن، با نثرِ شاعرانه یا شعرِ به نثر. حتّی وقتی‌که شعر خواهانِ قیدوبندِ صوری‌ست، آیا باز برایِ این نیست که با جابه‌جاییِ آن ضعیف‌َش کند؟ همان‌گونه که اصطلاحی از پُل سِلان آن را القا می‌کند، مناسب آن است که در شعر نَفَسِ بریده‌یِ هنر را بشنویم. و به‌راستی در شعرِ میشو نوشتاری، سبک‌شناسی‌ای از «نَفَسِ کوتاه» و «نَفَسِ بریده» هست. این زیبایی‌شناسیْ تکلیفی را که شعرْ خودْ برایِ خود معیّن کرده است، وارسی می‌کند: بسیج کردنِ نیروهایِ فاعلِ شناسا، ناغافل شناخت‌هایِ او یا اندیشه‌هایِ او را گرفتن، «تبخیر کردنِ» او و «متمرکز کردنِ» او بی‌وقفه... این تجربه‌یِ آفرینش تا حدودی همان است که با بودلر شروع کرده است به باز کردن راهِ خود و بس نکرده است که ماجراجوییِ مدرنِ شعرِ غربی را بنیادی کند، امّا نویسنده‌یِ پُلوم آن را به منتها درجه‌یِ خود می‌رسانَد: او با صراحت به عنوانِ تکلیف برایِ کارِ شاعرانه این «رهاییِ رؤیاییده»ای را قائل می‌شود که رمبو حس کرده بود و امّا نتوانسته بود به آن تحقّق ببخشد مگر با ناپدید شدن در حول‌وحوشِ حبشه.

این‌چنین آثارِ میشو بدونِ برشَوندگی‌ست، به‌جز شاید برشوندگیِ ارزش‌هایی که ما اینجا به آنها پرداخته ایم و از زمره‌یِ تصادفی‌ترین‌ها اند. بایستی چند ویژگیِ مرجع، یا چند فضیلتِ «شرقی»، همچو فقر، راز، ناخوش‌دِلی، حِسّانیّت، و آهستگی به آن افزوده شود. این فضیلت‌ها نوعی اخلاقِ بی‌ثباتی می‌سازند که بی‌وقفه باز به کار گرفته می‌شود و به پرسش گرفته می‌شود. دانش و آزادی‌ای همواره موقّت با سماجت دوباره به دست

آورده می‌شوند، ناپایدار همچو واژه‌ها، خط‌ها، لکّه‌ها، حرکت‌هایِ نوشتار، و همان‌قدر تپنده که خودِ زندگی. این آزادی و این شناخت مبتنی بر سُبُکیِ بارِ فردیّت اند، و با سرعت و کُندیِ نبض‌هایِ ذهنیِ اویی بیان می‌شوند که برایِ رهاییِ خود بی‌وقفه «راهِ ضرب‌آهنگ‌ها» را در پیش می‌گیرد.

'من' مِیدانِ کارزار است

اگر پْلوم شناخته‌ترینِ «شخصیّت‌ها»یِ غم‌انگیز و دلقک‌وارِ آفریده‌یِ میشو است، اصلاً تنها او که نیست. در آثارَش به‌راستی شاهدِ پخشیدنِ رؤیاپردازی‌ای شگفت ایم: آفریده‌ها و صحنه‌پردازی‌ها تکثیر می‌شوند. اندرونْ خود را بدل‌شده به گیاه‌ها می‌یابد، به حیوان‌ها، به چشم‌اندازها. متجلّی می کند، به‌طوری که داستان‌هایِ ساخته‌یِ میشو معمولاً خویشاوندِ عملیّاتِ جادوگری اند و همچو جادو می‌کوشند که «راهی مستقیم از نفسانیّات به چیزها» برقرار کنند.

این‌چنین، موجودِ انسانی آن‌گونه که میشو نشانَش می‌دهد، بی‌وقفه بینِ کم‌بود و بیش‌بود در نوسان است همان‌گونه که بینِ سُستی و خشونت. آشیان می‌کند «بینِ مرکز و غیاب»، در حالتی رؤیایی و تب‌آلود، مساعدِ همه‌گونه دگرگشتی‌ها و همه‌گونه اضطراب‌ها. همانندِ جانِ‌تَنِ مِیدُزِم‌ها، «محفظه‌یِ شکننده‌یِ مرکزی[۱۵]» او از همه‌سو در معرضِ خطر است و اغلب به مِیدانِ کارزار تبدیل می‌شود. پیرامون‌ها اند که مرکز را منقلب می‌کنند یا می‌بلعند، چندگانه است که بر یگانه چیره می‌شود، شِنکنج‌ها اند، هزاردالان‌ها و درهم‌شکستگی‌هایِ اندرون که یگانه‌یِ واهیِ ذهنی را داغان می‌کنند. برایِ میشو همان‌گونه که برایِ نیچه، «'من' کثرتی از نیروهایِ تقریباً شخص‌وار است که گاهی این‌یک و گاهی آن‌یکِ آن در پیش‌صحنه قرار گرفته سیمایِ 'من' به خود می‌گیرد[۱۶]».

«'من' ساخته می شود از همه»

فاعلِ شناسا فرمان‌روا نیست در خانه‌یِ خود، چنین است پس کم‌ترین درسِ آثارِ میشو. البتّه، نویسنده محرمانه می‌گوید که دلَش می‌خواسته «یک رییسِ خوبِ آزمایش‌گاه» محسوب شود، مِلک‌هایِ خود را با حاکمیّت اداره کند و در آن تجربه‌هایِ کوچکِ خود را در آرامش پیش ببرد؛ امّا نیروهایِ مهارنکردنیِ فراوان، موجوداتِ ناشناخته‌یِ بسیار یکهو سبز شده با هم درگیر می‌شوند: مرده‌ای از گنجه بیرون می‌آید، سری یکهو از دیوار پدیدار می‌شود، قطره‌هایِ زن‌ها از سقفت می‌افتند[۱۷]... «'من' مگر یک وضعیّتِ تعادل نیست»، «از مادرهایِ بسیار زاده می‌شویم[۱۸]» و «شاید برایِ تنها یک 'من' ساخته نشده ایم»، تشخیص می‌دهد میشو.

به شیوه‌یِ تاهاوی[۱۹]، 'من' شکل و موضع عوض می‌کند: «خود را در مورچه‌ای از یاد بُرد. خود را در برگی از یاد بُرد. خود را در تدفینِ کودکی از یاد بُرد». همان‌جور که مِیدوزِمِ ناز شکلِ حباب می‌گیرد برایِ رؤیا دیدن و فضا به‌راستی می‌نوشدَش[۲۰]. 'من' کناره‌هایِ خود را از دست داده لفافِ خود را ترک می‌کند. هرگز مگر موقّتی نیست و، همچو برخی از گیاه‌هایِ بس‌حسّاس، به‌نظر وابسته به کوچک‌ترین تغییراتِ آب‌وهوایی اند: یک جریانِ هوایِ ساده کافی‌ست تا نابودَش کند یا چشم‌گیرانه سیمایِ آن را تغییر دهد:

> 'من' از همه ساخته می‌شود. تصریفی در یک جمله، 'من'ی دیگر است آیا که پدیدار می‌شود؟ اگر از آنِ من است آری، آیا 'منِ' دوم است نه ؟[۲۱]

تالارِ ردِّ پاهایِ گم‌شده یا ایستگاهِ تفکیک، 'من' ازدحام است، 'من' شمار است. همه‌گونه آفریده‌هایی که جویایِ «وجودی برایِ تصرّف کردن» اند، غافل‌گیرانه محاصره‌َش می‌کنند و به نظر می‌آید که این 'من' همان‌قدر از این تصرّفِ متحمّل‌شده

لذّت می‌بَرد که از آن رنج می‌کشد. هستی، فاعلِ شناسا، شناخت و منَنْ همه موضوعاتی اند که تخیّل به خواستِ خود به آنها شکل می‌دهد، آنها را دست‌کاری و با آنها بدرفتاری می‌کند: تخیّل کِشِ‌شان می‌آوَرَد، منبسط و متراکمِ‌شان می‌کند یا تاشان می‌زند؛ شکلِ‌شان، طبیعتِ‌شان، و فرمان‌روایِ‌شان را تغییر می‌دهد (این‌چنین از تنِ انسانی گاهی تنِ حیوانی می‌سازد، گاهی نوعی گیاه...). تخیّل به‌ویژه غیرِ قابلِ تصوّرترین و عجیب‌ترین شکنجه‌ها را به لفافِ انسانی تحمیل می‌کند. هر آن، از حد خارج می‌شود.

از طریقِ تن، جان است که هدف گرفته می‌شود: جوهرِ «مایعی»ِ وجودِ خانه‌کرده در اندرون موضوعِ واقعیِ این کاوشِ دیوانه‌وار است که لفافِ گوشتی را می‌درد و تمایزِ بینِ اندرون و بیرون را برمی‌اندازد. این کاوش گاهی با در پیش گرفتنِ رفتارهایِ شکنجه‌ای، می‌شود که به آدم‌خواری کشانده شود. آن‌گاه درگیری‌هایِ درونی اند که یکدیگر را می‌درند، همان‌گونه که این هاریِ ویران‌گر خواسته‌یِ نومیدانه‌یِ شناخت را نشان می‌دهد، چنان‌که پُلاگُراسِ سال‌خورده به آن گواهی می‌دهد: «شده ام همچو کشت‌زاری که کارزاری بر آن بوده است، کارزاری قرن‌ها پیش، کارزاری دیروز، یک کشت‌زارِ کارزارهایِ بسیار.[۲۲]»

خشونت و بدی

احساس‌ها، عاطفه‌ها، خشم‌ها، نگرانی‌ها یا شادی‌ها در شعرها و نثرهایِ هانری میشو پایان می‌دهند که از رده‌یِ خصوصی باشند. شدّت می‌گیرند و چنان اغراق‌آمیز بروز می‌کنند که فاعلِ شناسا را به‌راستی بیرون از خود می‌گذارند و تبدیلَش می‌کنند به عرصه‌یِ صحنه‌هایی اغلب همان‌قدر خشونت‌بار که تماشایی. مقصود آنگاه «نقّاشی کردنِ انسان بیرون از او[۲۳]» در غرابتِ اوست. میشو آگاهانه برخوردهایِ درونی را

بزرگ جلوه داده گاهی تبدیل می‌کند، مثلاً در سفر به گالاپاگوس بزرگ، به نمایش‌های وحشیانه‌ای با خشونتِ بدنیِ بی‌حد:

« واردِ این دهکده که می‌شدم، همهمه‌یِ عجیبی بُردَم به سویِ مِیدانی پُر از مردم که در وسطِ آن، بر سکّویی، دو مردِ تقریباً لُخت، کفش‌هایِ چوبیِ سنگین به پا، سخت کیپ، زد و خورد می‌کردند تا به مرگ.[۲۴]»

میشو در جهتِ پیوندگشایی و پراکندگی کار می‌کند، در چشم‌اندازی که نه نیروبخش است نه تسلاّبخش، بلکه بیشتر تشدیدِ رنج است، فزونیِ منفی و ویرانی و پراکندگی، به‌طوری که بی‌چارگیِ وجودی ویران می‌شود هم‌زمان با چهره‌یِ فاعلِ شناسا که آن را در پناهِ خود می‌گیرد. میشو، به نوعی، کانونِ رنجِ نفسانی را با تشدید کردنِ بدی در آن چپاول می‌کند؛ از کوره به‌در می‌کند برایِ زدودنِ شَر.

پاسخِ دیگری که او آن را در تقابلِ رنجِ معنویِ متحمّل‌شده قرار می‌دهد، به‌ظاهر متفاوت امّا در حقیقت بسیار نزدیک، مبتنی‌ست بر به هم ریختنِ همه‌یِ آن‌چه از زمره‌یِ تعلّق و رابطه‌یِ فرزندی یا سلسله‌مراتب است، ابتدا با به ریش‌خند کشیدنِ پدرها، رییس‌ها و شاه‌ها، سپس با نوشتن علیهِ الگوها، و سرانجام جای‌گزین کردنِ نحو که به زنجیر می‌کشد با پیوندبُریدگی که زنجیر می‌درد: فهرست‌ها، تکرارها، «سنجِ وفادارِ یک واژه»، تقطیع و تأکیدِ برجسته‌کننده‌یِ قابلیّت‌هایِ آهنگینِ زبان. جادوگریِ واقعیِ وِردانه، تکراری که منحل می‌کند درد را، جایِ عملیّاتِ جادویی را می‌گیرد.

به سویِ سرزمین‌هایِ دور

«برایِ هماهنگیدنِ خودم با شب‌هام، می‌بایستی 'بدونِ سُکنا' باشم: جز دو یا سه چمدانِ کهنه‌یِ خودم چیزی که ندارم، توی یک مسافرخانه‌یِ کوچکِ گذری.»

زمانی هانری میشو مسافرِ جاهایی از جهان بود (اکوآدور، ترکیّه، آسیا...)[۲۵]، امّا پیش از هر چیز ماجراجویِ اندرون باقی می‌مانَد این خانه‌به‌دوشِ به معنایِ واقعی، «چسبیده به زمینِ ارث‌نابُرده‌یِ خود[۲۶]»، کمتر متمایل به جنبیدن بنابر جغرافیایِ زمینی تا بنابر شِکَنج‌ها و بازشِکَنج‌هایِ درونیِ خود. گرمِ خواندنِ خود و موشکافی کردنِ زودگذریِ خود، به جایِ گذر کردن از سرزمینی به سرزمینِ دیگر. اندرونْ گسترده‌تر می‌نماید؛ در درون اند دورهایِ هرچه شگفت‌تر.

نوعِ مسیرهایِ او هرچه باشد، میشو برایِ شناختنِ خود سفر می‌کند، جابه‌جا می‌شود برایِ تغییر دادنِ تکیه‌گاه‌هایِ خود، برایِ مطالعه کردنِ خود، تجربه کردن و وارسی کردنِ مسیرِ پیموده فقط به پیش‌تر رفتن نمی‌پردازد؛ بازگشت می‌کند، بازمی‌آید، سماجت می‌کند، کلافه می‌کند. از سرگیری‌هایِ سینماییِ بسیار به قلمِ او مشاهده می‌کنیم، رؤیابینی‌هایِ بس‌آمد، مضمون‌هایِ مصرّ، آفریده‌هایِ خویشاوند و موقعیّت‌هایِ هم‌خانواده. مقصود آنگاه هم‌چنین وارسیِ خود است، همچو کسی که به تنِ خود دست می‌مالد، در شگفت از در اینجا بودن، همچو روسو که در «گردشِ دوم به هوش می‌آید از پسِ آن‌که یک سگِ گُنده‌یِ دانمارکی کلّه‌پاش کرده بوده[۲۷]. فاعلِ شناسایی که می‌نویسد، شبیه به انسانی‌ست که بیدار می‌شود.

رفتن برایِ بررسی کردن، رفتن است برایِ دیدن به چشم‌هایِ خود. رفتن است به اندرون (به این یا آن نقطه‌یِ اندرون) تا انسان خود تجربه کند آن‌چه را که روی می‌دهد. کاشتنِ «تیرک‌هایِ کُنج» است در وجودِ خود، و آنجا اندرتی بریدنِ «بُرِش‌هایِ دانش».

زمانیِ سفرها

به ترتیبِ زمانی، نخستین سفرهایِ میشو آنهایی اند که او ذهناً از طریقِ رؤیاپردازی انجام داد، در مدّتِ کودکی‌َش در بلژیک. مبارزه‌هایِ مورچه‌ها در باغچه، لذّتِ بُرده از واژه‌هایِ فرهنگ، کشف‌هایی در یازده سالگی، و سپس زبانِ لاتین، پذیرایِ خلق‌وخویِ عُنُقِ این کودکِ مبتلا به کم‌خونی‌ای می‌شوند که زندگیِ واقعی حالَش را به هم می‌زند. بی‌درنگ، روآوَران به سویِ اندرون و کشیده‌شَوان به نشانه‌هاست که میشو خود را فارغ می‌کند از نوعی رنجِ پراکنده که تعلّقَش به جهانِ واقعی به او تحمیل می‌کند:

«کشفِ فرهنگ، واژه‌هایی که هنوز تعلّق ندارند به جمله‌ها، و نه به نطّاق‌ها، واژه‌ها و آن هم به شمارِ بسیار، که می‌توان خود به کارِشان بُرد و به شیوه‌یِ خود.»[۲۸]

دیرتر زمانِ سفرهایِ واقعی فرا می‌رسد. در ۱۹۲۰ با چشم پوشیدن از تحصیلاتِ پزشکی که سالِ پیشَش آغاز کرده بود، میشو «به عنوانِ ملوان سوارِ یک کشتیِ بادبانیِ پنج دکله می‌شود». این‌چنین، بینِ اروپا و آمریکا، شاهدِ گشوده شدنِ آن چیزی می‌شود که آن را «پنجره‌یِ بزرگ» دریا و کشفِ «رفاقت‌هایِ شگفت‌انگیز، نامنتظَر،

نیروبخش» می‌نامد، کاملاً برعکسِ انزوایی که در شبانه‌روزیِ فلانْدر تجربه کرده بود که تحصیلاتِ ابتدایی را در آنجا انجام می‌داد. امّا در ۱۹۲۱، خلعِ سلاحِ کشتی‌هایی که در جنگِ جهانیِ اوّل برایِ حملِ نظامی‌ها و آذوقه به کار گرفته شده بودند، میشو را روانه‌یِ خشکی‌ای می‌کند که او شهر و «افرادِ منفور» را در آن بازمی‌یابد. آن‌وقت است، در این سال‌هایِ «شکست»، بینِ ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۶ که میشو شوقِ نوشتن را احساس می‌کند. نخستین دفترک‌هایِ خود را در بلژیک منتشر می‌کند. رؤیاها و پا (۱۹۲۳)، حکایت‌هایِ خاستگاه‌ها (۱۹۲۴). اینها پستویِ نوشتارَش را می‌سازند، ارزشِ پویایِ «حرکت‌ها-آشفتگی[۲۹]» رؤیایِ او و نخستین سطرهایِ نشتِ آثارَش را طرح می‌زنند.

اگر آن‌کی بودم را مستثنا کنیم، که در ۱۹۲۷ به وسیله‌یِ انتشاراتِ گالیمار منتشر شد و دیگر هیچ‌وقت نویسنده‌َش آن را دوباره چاپ نکرد، نخستین کتابِ مهمِّ گزیده‌شده به وسیله‌یِ خودِ میشو یک سفرنامه است، اِکوآدور، نشرِ گالیمار در ۱۹۲۹. میشو یک سال مقیمِ اِکوآدور بود، به دعوتِ دوستِ شاعرَش گانگوتِنا[۳۰]. او این ماجراجوییِ جغرافیایی را همچو آزمونی واقعی معرّفی می‌کند، همان‌قدر جسمی که معنوی. در پیش‌گفتارِ اِکوآدور می‌نویسد: «مردی که نه بلد است سفر کند، نه خاطراتِ روزانه بنویسد، این سفرنامه را نگاشته است.» به جایِ سیاحتِ غریب‌جاها، در واقع با یک نوع به جهان آییِ دوم و با عزیمتی مطلق روبه‌رو ایم که مستلزمِ خطری جسمی و از دست دادنِ همه‌یِ ارجاع‌هاست. میشو با رفتن به اِکوآدور «صف‌هایِ خمیده‌پشت» زندگیِ روزمرّه را رها می‌کند. به‌نظر در جست‌وجویِ یک محیطِ آرمانی و دست‌نیافتیِ جهان است. اِکوآدور هم‌چنین یک راز و حدّ و خطِّ تقسیم است که درونیِ آن اند. بر دریا، به محضِ نخستین تِلوتِلوهایِ کِشتی، بحرانِ هویّت خودنمایی می‌کند: میشو با «خلوتِ نفس‌بُر» روبه‌رو می‌شود. دیرتر، با رسیدن به کیتو، رشته‌کوه‌هایِ برکشیده‌یِ آند را می‌بیند و آن‌گاه دچارِ آن چیزی می‌شود که آن را «بحرانِ بُعد» می‌نامد:

«احساسِ اوّلیّه وحشتناک و قرینِ ناامیدی‌ست.
افق ابتدا ناپدید می‌شود.
ابرها همه بالاتر از ما نیستند.
پایان‌ناپذیر و یک‌نواخت، جایی که ما هستیم،
فلات‌هایِ بلندِ آن‌اند که می‌گسترند، که می‌گسترند.»

میشو واژه‌هایِ چندان متفاوتی به کار نخواهد برد وقتی‌که، چند سال بعد، «آزمون‌هایِ بزرگِ ذهن» را توصیف خواهد کرد که تجربه‌هایِ توّهم‌زاییِ خودخواسته‌یِ او به آنها راه خواهند بُرد. این‌گونه که او آنها را در اِکوآدور توصیف می‌کند، چشم‌اندازهایِ آتش‌فشانیِ فلات‌هایِ بلند اِکوآدوری یادآورِ آفریده‌هایِ یک مغزِ توّهم‌زده است. آنجا «تریاکِ ارتفاعِ عظیم» کشیده می‌شود، بر «زمینی برآمده از اندرون» گام برداشته می‌شود. احساسِ خفگی می‌کند آدم آنجا، خسته می‌شود و از توان می‌افتد آنجا.

اِکوآدور این‌چنین همه‌یِ مشکل‌هایِ وجود را متبلور می‌کند. رو در رویِ وحشت‌ناکِ فاعلِ شناسا و مادیّتِ محیطِ زمینی را ترسیم می‌کند. ناپایداریِ او را عریان می‌کند. مسافر، در برابرِ عمودیّتِ کوهستان، خود را ناتوان و بی‌چیز احساس می‌کند. نَفَسِ تنگ و «اسکلتِ مرغی» او به‌نظر نمی‌توانند در برابرِ آزمونی که به آنها تحمیل می‌شود، مقاومت کنند. امّا این مسافر نیروهایی در خود کشف می‌کند، خواست و سماجتی که غافل‌گیرَش می‌کنند. حتّی رنجِ او به نظر می‌آید که واقعاً همچو نشانه‌ای روشن از وجودِ اوست. «بحرانِ اندازه» در حقیقت تمایل به آن‌چه را که بالاتر و نیرومندتر و زیباتر است، آشکار می‌کند. مسافر آنگاه فریاد می‌کشد: «شوربختی بر آنهایی که بسنده می‌کنند به کم!»[۳۱]

در وحشی‌ای در آسیا چاپِ ۱۹۳۳، سفرْ بُعدی تازه می‌گیرد. این‌بار مقصود مطالعه‌یِ نظام‌مندِ چند کشورِ آسیایی‌ست که میشو به‌نظر در جست‌وجویِ یک برنامه‌یِ معنوی به آنجاها رهسپار شده است. برایِ نخستین بار در هند مردمی کشف خواهد کرد که «دربست، به نظر می‌آید به اصلِ مطلب پاسخ می‌دهند». آن سفر در ۱۹۳۰ بود. میشو پس از مرگِ پدرمادرَش، در ۱۹۲۹[۳۲]، مسافرت‌هایِ دیگری کرده بود، به ترکیه ، ایتالیا، آفریقایِ شمالی. هدفِ اینها، به اعترافِ خودِ او، «اخراج کردنِ» وطنَش از او و وابستگی‌هایِ از همه‌دستَش بود. امّا پس از آن‌که این‌چنین سفر کرد «ضدِّ»، سفر می‌کند «برایِ». اگر هم گاهی عیب‌جو و بی‌انصاف باشد، به‌ویژه در قِبالِ جامعه‌یِ ژاپن، وحشی‌ای در آسیا احساسِ کشفی پُرشور را منتقل می‌کند، انگار که میشو به جایِ فضایی جغرافیایی در واقع برایِ خود مدخلی به سرزمینِ درونیِ نوینی باز کرده بوده است. این‌چنین هندو را می‌ستاید به خاطرِ مهارتَش، آرامشَش، علاقه‌َش به لذّت و پرستش، قابلیّتَش برایِ «یک جورهایی مداخله در خود». پس از هندوها، از مردمانِ دیگر دیدار می‌کند: تبّتی‌ها، سری‌لانکایی‌ها، چینی‌ها، ژاپنی‌ها، مالزیایی‌ها. هربار، مسافر در جای‌گاهِ مشاهده‌گر قرار می‌گیرد: به نشان دادنِ ویژگیِ هر یک همّت می‌گمارد. از جُستارهایِ تفسیرگرانه‌یِ خود تکّه‌هایی از یک اخلاق بیرون می‌کشد. شیوه‌ای خاص است از راه رفتن، از ایستادن یا حرف زدن که سرانجام تحسین می‌شود. در پایانِ سفرَش، میشو در جاوه مردمی کشف می‌کند که طرزِ وجودیِ آنها به نظرَش کامل می‌آید:

مالزیایی چیزی معقول در خود دارد، والا، پاک، انسانی. (...) دقیق است و روشن، گاهی یادآورِ یک باسکی. متأسّفانه مالزیایی‌ها را چندان نخواهم شناخت. هیچ چیزی در آنها نیست که دوست نداشته باشم. هیچ شکلی. هیچ رنگی[۳۳].

پس به نظر می‌آید که در مدّتِ این سیاحتِ آسیایی، و به‌ویژه در آخرین مرحله‌یِ آن، میشو شماری از شهودهایِ شخصی را وارسی و حتّی طرح‌ریزی کرده باشد که چندان تدوین‌کردنی نیست دقیقاً، امّا احتمالاً در پیشِ رو گذاشتنِ چند ویژگیِ بنیادی خلاصه می‌شود که گویی غربْ شمِّ آن را از دست داده است: علاقه به راز، حِسّانیّت، ناخوش‌دِلی، آهستگی، بی‌اعتنایی، رؤیاپردازی، توانایی مداخله کردن در خود... یک شرقِ بُنجُل نیست که او با خود می‌آوَرَد، با مُرشدهاش، عطریّاتَش، و پارچه‌هایِ پُرزَرق‌وبرقَش، بلکه چیزی همچو احساسِ خودِ شرقِ وجود است، نگاهی روشن‌بین‌تر و شاید کامل‌تر از موقعیّتِ انسانی. برایِ از سر گرفتنِ یکی از این دستورِ کارهاست که میشو برایِ سفر در آسیا یک «گذرنامه برایِ همین فردا به سراسرِ دنیا رفتن» گرفته است. پس دیگر نیازی ندارد که به تنِ خود از کشوری به کشورِ دیگر جابه‌جا شود، از این پس با مراقبه، با در پیش گرفتنِ تعلیمِ بودا، که در دو سطرِ آخرِ وحشی‌ای در آسیا بیان‌شده است، سفر خواهد کرد: خود را محکم در جزیره‌یِ خود نگه‌دارید. **چسبیده به تأمّل**. شرق، سرانجام، به او امکان می‌دهد که جهت‌یابی کند.

خیال‌آوَری و دگردیسی

«این سرزمین‌ها، خواهیم دید، در مجموع کاملاً طبیعی اند. به‌زودی همه‌جا یافت خواهند شد... طبیعی همچو گیاه‌ها، حشره‌ها، طبیعی همچو گرسنگی، عادت، سِن، رسم، آداب، حضورِ ناشناخته بسیار نزدیک به شناخته.[۳۴]»

میشو در ۱۹۴۹ در زندگی در مِنَنگَکَه‌ها می‌نویسد: «دیگر سفر نمی‌کنم. سفر چرا باید برایِ من جالب باشد؟ این نیست اصلاً. هرگز این نیست.» دیگر در بیرون از خود نیست که شاعر می‌رود شگفتی را به‌دقّت بررسی کند، بلکه در خود است. در آسیا نیست که همچو بیننده‌ای وحشی پدیدار خواهد شد، بلکه در «مِلک‌هایِ» خصوصیِ خود است. پس، چسبیده به تأمّل، برایِ مدّتی بسنده خواهد کرد به سفرهایِ خیالی، که رؤیاپردازی و نوشتار توانایِ گسترشِ آن را دارند. این جابه‌جایی‌هایِ خیالی امکانِ آفرینشِ سه سرزمینِ آرمانی را می‌دهند که پشتِ سرِ هم در دیدگَه‌ها چاپِ ۱۹۴۸، از آنها دیدار می‌شود: گاراباناِ بزرگ، سرزمینِ جادو، پُدِّما. این سرزمین‌هایِ نه‌واقعی برایِ میشو «کشورهایِ میانی» را می‌سازند: او می‌گوید که آفریدنِ برخی از آنها را در سفرهایِ واقعیِ خود شروع کرد برایِ این‌که خودَش را در امان نگه‌دارد از واقعیّتِ خارجی که به او فشار می‌آوَرْد، برایِ این‌که آن را به‌استعاره از آنِ خود کند. این‌چنین، محرمانه در میان می‌گذارد که پُلوم در ترکیّه به وجود آمد و این شخصیّتِ در عذاب همان روزِ بازگشتِ او از آن کشور ناپدید شده است.

هر یک از سرزمین‌هایِ خیالیِ معرّفی‌شده در دیدگاه به شیوه‌ای خاص دیدار می‌شود. در «گاراباني بزرگ»، آن‌چه جلبِ نظر می‌کند تقسیمِ مردم به سه قبیله‌یِ پُرجمعیّت است که با رسم‌هایِ عجیب، آیین‌ها و رفتارهایِ چشم‌گیرِ بیان‌کننده‌یِ تفاوت‌هایِ خُلق‌وخو متمایز می‌شوند: هَک‌ها در مبارزه‌هایِ برادرکُشی و تماشایی متخصّص اند، اُربوها فیلسوف‌هایِ سربه‌راهی با «چشم‌هایِ گِل‌ولای» اند، اورگوی‌ها پُرخوری می‌کنند، «غمِ چیزی ندارند، زندگی می‌کنند بی انجامِ هیچ کاری»، گُرها خرابِ مذهب اند. این‌چنین مردمانِ تخیّلی تکثیر می‌شوند همچو بسیاری چیزهایِ عجیبِ مردم‌شناسیک و جابه‌جایی‌هایی در داستان‌هایِ اجتماعی و جغرافیاییِ واقعیّت‌هایِ روانی. اُمُبول‌ها، اُمانووها، اِکُراوِت‌ها، رُکُدی‌ها، گَرِناوه‌ها، این فهرستِ دیوانه‌کننده به آفرینشِ زبانیِ شگفت‌انگیزی میدان می‌دهد.

در سرزمینِ جادو پیش از هر چیز پدیده‌هایِ فوقِ طبیعی اند که مشاهده می‌شوند. یا بیشتر، مقصود در اینجا سرزمینی‌ست که خودِ طبیعت در آن خودبه‌خودی فوقِ طبیعی می‌نماید. مثلاً:

«رویِ جاده‌ای بزرگ، کم پیش نمی‌آید که موجی دیده شود،
موجی پاک تنها، موجی جدا از اقیانوس.
اصلاً به کاری نمی‌آید، بازی هم نیست.
نمونه‌ای از خودجوشیِ جادویی‌ست.[۳۵]»

در سرزمینِ جادو، روح‌ها خود را به چیزها تحمیل می‌کنند. مقیّد می‌کنند و رفتارها را مشخّص می‌کنند. در پُدِّما، شاهدِ نوعی تلفیقِ نوین بین رسم‌ها و نیروهایِ روانی ایم. قبیله‌هایِ تخیّلی در دو دسته‌یِ اصلی گروه‌بندی می‌شوند: پُدِّمایی‌هایِ طبیعی وَ پُدِّمایی‌هایِ در کوزه. آنها فرمان‌رواها و اینها برده‌ها اند. همه‌شان با بس‌حسّاسیّتِ‌شان مشخّص می‌شوند: این تمدّنْ «حس‌وَری» را برتر می‌شمرد تا کاردانی

را. تمدّنی که به‌ویژه رجی از لرزها را ساخته است. زندگیِ ساکن و گیاهیِ پُدِّماها بس‌حسّاسیّتِ آنها را تسهیل می‌کند. زندگی‌ای که شباهت دارد به مالِ گیاه‌هایی که میشو تصاویرِ خیال‌آفریدِ آنها را در طرح‌هایِ خود نمودار می‌کند.

مسخ‌ها

بر هر یک از این سرزمین‌ها مسخ فرمان‌رواست که گذارهایِ آزادانه بینِ جهان‌ها را روا می‌دارد: گذر کردن از جهانِ انسانی به جهانِ حیوانی یا گیاهی مقیاس و شیوه‌یِ دیدن را تغییر می‌دهد. مسخْ ابزارِ نگرشیِ نیرومندی‌ست که دیدنِ متفاوت را و پدیدار کردنِ ناشناخته را در رفتارهایِ معمولی به کمکِ دگرسان کردنِ جهانِ نگاه‌شده با چشمِ معصومیّت یا دیوانگی امکان‌پذیر می‌کند. نگاهِ هم‌زمان بازجویانه و به‌دروغ ساده‌لوحانه‌یِ این همیشه‌وحشی، که رؤیاپرداز است، حماقت و توحّش یا ضعفِ انسانی را آشکار می‌کند که سنّت‌ها و فرهنگ‌ها و عادت‌ها آنها را می‌پوشانند. با بزرگ کردنِ ویژگی‌هاست، و در نوعی کوریِ اغراق‌آمیز، که میشو ما را به دیدن وامی‌دارد. در این متن‌ها هم‌زمان یک بُعدِ خواب‌گونه‌یِ خیال‌بافانه یا خُل‌وارانه هست، و یک بُعدِ فلسفی که می‌توان وسوسه شد و به سلاده‌یِ وُلتِر، یا به ناهه‌هایِ ایرانیِ مُنتِسکیو نزدیک‌شان کرد، بس‌که نگاهِ غافل‌گیرِ خارجی بُروزِ هجوآمیزِ یک حقیقتِ پنهان را میسّر می‌کند. میشو، دل‌مشغولِ خوش‌مَنظرگی و تازه‌یابی، به جایِ سنّتِ ادبیِ سفرنامه‌ها، در تقاطعِ گزارش‌هایِ فلسفی‌ای جای می‌گیرد که حکایت‌هایِ وُلتِری اند و تجربه‌هایِ معنوی یا عرفانی‌ای که سفرهایِ در آن جهان، کتابِ مردگان یا فرود به دوزخ‌ها، تشکیلَش می‌دهند.

این‌چنین کوشش‌هایِ خلّاق و اغلب عجیبِ تخیّلْ توهّمات و تعادل‌هایِ ذهنیِ از همه گونه را از اعتبار می‌اندازند. کوشش‌هایی که با باز کردنِ چشم‌اندازهایِ

بی‌مناسبت بر «درون‌های دور» پدیدار شدنِ سرّی‌ترین‌ها و خصوصی‌ترین‌ها را امکان‌پذیر می‌سازند. تخیّلِ هانری میشو، بس‌پُرکار و بی‌نهایت انعطاف‌پذیر، در همه‌جا خود را جا می‌کند؛ خُلق‌وخویِ خرچنگِ گوشه‌گیر را دارد:

«هرجا که می‌رود، مستقر می‌شود.
و هیچ‌کس شگفتی نمی‌گیرد، انگار که جایِ او از همیشه آنجا بود.
منتظر می‌مانند، حرفی نمی‌زنند، منتظر می‌مانند که او تصمیم بگیرد.[۳۶]»

سرزمین‌هایی که میشو از رسم‌هایِ آنها صورت‌برداری می‌کند، همانندِ میکروسکوپ‌هایِ قوی هستند که مشاهده‌یِ از خیلی نزدیک را میسّر می‌کنند، آن هم تا کم‌ترین جزئیّات را، با بدریخت کردنِ خنده‌دارِ خطوطِ این موجوداتِ مضحکِ ناچیزی که انسان‌ها اند. این ابزارها چنان نیرومند و خطرناک اند که زود در می‌یابیم که همه‌یِ اینها درجا در دیگرجا دیده شده است، با چشمِ نامسلّح، امّا بی‌آن‌که متوجّه‌یِ آن شده باشیم. خیال‌آوَری ناچیزترین عنصرهایِ واقعیّت را از زاویه‌ای ناشناخته ارائه می‌دهد. تبِ خیال‌پردازِ میشو هویّت‌هایِ گذرایِ بی‌شماری را بر کاغذ، همچو در تالارِ سینما، منعکس می‌کند. شاعر این‌چنین چهره‌هایِ عاریه‌ای را تکثیر می‌کند. به‌نظر تبِ مسخِ او هم‌زمان تمایزِ فرد را با آشفتنِ همه‌یِ نشانه‌هایِ آن ناممکن می‌کند و نوعی «جست‌وجویِ هیجان‌زده‌یِ فردیّت و تمایز» بنا می‌نهد.

این دانشِ مسخ را میشو در خوانده‌هایِ چندرَگه‌یِ خود به دست آورده است: کالبدشناسی، علومِ طبیعی، دانش‌نامه‌ها و کتاب‌هایِ راهنمایِ پیرارَوان‌شناسی[۳۷]. در خصوصِ قابلیّتِ مسخَش، این از توانایی دگرگردانیِ او می‌آید: او کم‌ترین روی‌دادهایِ زندگیِ درونیِ خود را به صورتِ شکل‌هایِ بدنی، بر حسبِ ظاهر یا به‌گونه‌یِ موقعیّت‌هایِ پی‌درپی، نسخه‌برداری می‌کند. این‌چنین، هم‌زمان به عنوانِ یک شاعرِ

بزرگِ شکل یا شکلانیّت، و تأویل‌گری توانا در رمز گشودن و زبان‌دار کردنِ آن‌چه بیان‌نشده باقی می‌مانَد، جا باز می‌کند. استعدادهایِ نمایش‌نامه‌نویسی و کارگردانی و سینماگری نیز سرانجام از خود نشان می‌دهد، با توجّه به این‌که نمایش‌هایِ کوچک یا صحنه‌سازی‌هایِ سریعی تدارک می‌بیند که همین درونیّتِ نامرئی را بازنمایی می‌کنند.

مسخ پس برآمدنِ هویّت به سویِ سطح است، حتّی تعیینِ هویّتِ خود بر سطحِ پوست. شاعر این صیّادی‌ست که از اندرون «تکّه‌هایِ انسان» برمی‌کِشد و به آنها ظاهری مادّی و اغلب خیالی نسبت می‌دهد:

«دست‌هایِ وِلِ من فرو می‌روند از همه سو در شکم‌ها، در سینه‌ها؛ در عضوهایی که گفته می‌شود راز است (راز برایِ برخی‌ها!).

دست‌هایِ من بهره می‌گیرند همیشه، دست‌هایِ خوبِ مستِ من. همیشه نمی‌دانم چه چیزی، پاره‌ای جگر، شَرحه‌هایِ شُش، عوضی می‌گیرم همه را، اگرکه گرم باشد، تَر و از خون پُر.[۳۸]»

می‌بینیم که میشو با نوعی خشمِ نومیدانه و ویران‌گر اندرونِ هستی را می‌کاود، انگارکه امید داشت در آن وِلرمی بیابد. با خشونت رفتار می‌کند با جلوه‌ها و آنها را می‌شکنجد، هم‌زمان برایِ گشودنِ رازِ آنها و دست‌یابیِ مدخلی اِشراقی به غِنا. «مبارزه‌یِ بزرگ» راهی را می‌گشاید که می‌رود به «رازِ بزرگ». بر راهِ حقیقت، «وجودِ درونی مدام کرمینه‌هایِ پُرجُنبش را سرکوب می‌کند[۳۹]».

میشو نمی‌خواهد چیزی را ثابت کند، چیزی را درس بدهد، امّا مشاهده می‌کند، باریک‌بینی می‌کند، پرسش می‌کند، به ما می‌آموزد که چشم‌هامان را بهتر بگشاییم. اگر سفر می‌کند یا نقّاشی، اگر می‌نویسد یا می‌سُراید، یاکه مخدّرها را می‌آزماید، برایِ این است که «مسئله‌یِ وجود» را نابه‌کارتر کند، دیدنی‌تر، نمایشی‌تر، اثرگذارتر. برایِ همیشه در آن آشیان می‌کند، چون‌که در تحلیلِ نهاییِ خودِ این «مسئله» است که مِلک/ویژگیِ حقیقیِ ماست. حتّی در ناتوانی‌مان برایِ شناختن است، حالا هرچه باشد

و پیش از هر چیز خودِ ما، و نه جورِ دیگری مگر در محرّکِ یک بحران و سرگیجه، که او «بُرِش‌هایِ دانش»[۴۰] را وامی‌بُرَد.

آزمون‌هایِ تن و ذهن

«روزی زمین خوردم. دست‌وبالَم تاب نیاوَرد و شکست. یک دست‌وبالِ شکسته چیزِ چندان مهمّی نیست. بارها پیش آمده است، برایِ خیلی‌ها. با این‌همه مطالعه‌کردنی‌ست. این وضع را که تقدیر با پیچیدگی‌هایِ بَعدی برایِ من فرستاد، من مشاهدَه‌ش کردم. غوطه خوردم توش. در پِی آن نبودم که زودی برسم به ساحل.[۴۱]»

چشم‌درد، ناخُن‌درد، دست‌وبالِ شکسته، و ناکامی‌هایِ تنْ بررسی‌هایِ اجمالی می‌گشایند و بدل می‌شوند به مبانیِ شناخت. در آثارِ میشو، حالت‌هایِ روانی می‌شوند شیوه‌هایِ دریافت و اندیشه. رهنمود هست از راهِ خستگی، خشم یا بیماری، همان‌گونه که از راهِ رؤیاپردازی یا عشق. رهنمودِ ساخته از گُودی‌ها و برآمدگی‌ها، زندگیِ روان‌شناختی مدخل‌هایِ شگفت‌انگیزی به دانش می‌گشاید.

همواره به جابه‌جا کردنِ مرزنماها و تکیه‌گاه‌ها، با برهم زدنِ نظم‌ها، با تکثیر کردنِ زدودگی‌ها و دُورزَنی‌ها در نوشتار، در کِشِش بینِ شعرِ غنایی و طنز، با ستایش از جاافُتادگی و جایِ خالی و ناسازگاری علیهِ فسیل‌شدگیِ سَبک و سربازخانه‌ای کردنِ نشانه‌ها، میشو در فاصله حرکت می‌کند و با فراغِ بال به هنرِ خلافِ جهت می‌پردازد. هیچ چیزی به چشمِ او بدتر از سازگاری با یک سَبک نیست، «نشانه‌یِ بدِ فاصله‌یِ تغییرنیافته». این‌چنین، خواندنِ کتاب‌هایِ او رفتنِ «غافل‌گیرانه» از فنّی به فنّ دیگر است و شرکت کردن در روی‌دادهایِ بی‌شمار. ورودِ بدونِ بلیت است در تالارِ

یک سینما و تماشاچیِ صحنه‌یِ خیالات شدن که هرکَسی دعوت شده است تا خود را در آن ببیند و بازشناسد.

میشو برایِ رهایی بخشیدنِ خود از «سرزنش‌هایِ زمین»، با برساختنِ نام‌ها و نواختنِ هجاها همانندِ طبل، به ساختنِ هرچه ناشایست و باورنکردنی می‌پردازد. ضربه‌ها را دوچندان کرده فرز می‌رود با «کوبشِ بال»، می‌شود «سیّال در میانِ سیّال‌ها»، مغزِ کودک که رؤیا می‌بیند، طوقه‌یِ کودک که بازی می‌کند، نخِ ساده‌یِ احاطه‌گرِ تهیِ وجود، «دستِ اقبال»، «شکلِ نه بسته / پایان‌ناپذیرانه بازشکل‌گرفته». ساختار را که دست‌وپاگیر است، جای‌گزین می‌کند با محورِ مسیرِ خاصِ خود. به نبودِ نشانه‌هایِ ره‌یاب، با به در پیش گرفتنِ «راهِ ضرب‌آهنگ‌ها» پاسخ می‌دهد. به هویّتِ از دست رفته با «تبِ چهره‌ها» پاسخ می‌دهد. به طوری که این پادزهرِ معجونی‌شده‌ای که فاصله است، سرانجام می‌شود سبکِ ناسازنمایِ نزدیکی، شکلِ نوعی حُجب، گاهی شگفت‌انگیزانه پُرشور، امّا همواره فراگیر. کناره‌گیری، فسخ، جایِ خالی، همه‌یِ طرزهایِ دوری و غیبت مشروط می‌کنند دست‌یابی به آن چیزی را که بعضی‌ها لابد «حضور» می‌نامند و اینجا نام می‌گیرد «موافقت».

ضدِّ توهّم‌زداها

«مخدّرها حوصله‌مان را با بهشت‌هاشان سر می‌بَرند. بهتر است به جاش کمی دانش به ما بدهند. ما که یک قرنِ بهشتی نیستیم.»
هانری میشو، شناخت از راه ورطه‌ها

هانری میشو کاوشِ این بی‌چیزیِ بنیادی را از سالِ ۱۹۵۶ با نظام‌مند کردنِ تجربه‌هایِ از خودبیگانگیِ ذهنیِ خود پی گرفت که با مصرفِ توّهم‌زاها موجبِ آن شد. تا مدّتی هم به آنها ادامه داد، چون آخرین کتابِ مهمّی که به مخدّرها اختصاص داد، معجزه‌یِ مفلوک، تاریخِ ۱۹۷۲ را دارد. این تجربه‌ها در برهه‌ای روندِ پژوهشِ نظام‌مند به خود گرفتند (با مصرفِ مخدّرهایِ گوناگون، به اندازه‌هایِ متغیّر) که در شناخت از راه ورطه‌ها (۱۹۶۱) وَ در آزمودنی‌هایِ بزرگ‌ذهنی (۱۹۶۶) گزارش شده است.

رابطه‌یِ میشو با توهّم‌زاها به‌روشنی بیان شده است با سه جمله‌ای که او در سرلوحه‌یِ شناخت از راه ورطه‌ها گذاشته است: «مخدّرها حوصله‌مان را با بهشت‌هاشان سر می‌بَرند. بهتر است به جاش کمی دانش به ما بدهند. ما که یک قرنِ بهشتی نیستیم.» پس تجربه‌یِ مخدّرها یک راهِ گریز نیست. درست برعکس، با دغدغه‌یِ خاطرِ «پیمودنِ سرتاسریِ بی‌پایان و بدونِ خجالت» «موقعیّتِ انسانیِ حقیر» است که حقّانیّت می‌یابد. توهّمِ ایجادشده همانندِ نوشتارْ جای‌گاهِ تجربه‌یِ خود است. مقصود دیدنِ کار کردنِ وجود است با پرتابِ نوری شدید در تاریکاهایِ آن و با تغییر دادنِ تکیه‌گاه‌هایِ آن. این‌چنین در شناخت از راه ورطه‌ها می‌نویسد:

«هرگونه مخدّری تکیه‌گاه‌هایِ شما را تغییر می‌دهد. تکیه‌گاهی که بر حس‌هایِ خود داشتید، تکیه‌گاهی که حس‌هایِ شما بر جهان داشت، تکیه‌گاهی که بر احساسِ کلّیِ خود از بودن داشتید. تکیه‌گاه‌ها وا می‌دهند. یک توزیعِ مجدّدِ گسترده‌یِ حسّاسیّت صورت می‌گیرد که همه‌چیز را عجیب می‌کند، یک توزیعِ مجدّدِ مداوم و پیچیده‌یِ حسّاسیّت.[۴۲]»

این ماجرا، البتّه، بدونِ مخاطره نیست، چون‌که مشاهده‌کننده هم‌چنین مشاهده‌شونده است. میشو خود را از قصد تا رویِ کرانه‌هایِ دیوانگی می‌رسانَد. در پنجمین فصلِ معجزه‌یِ مغز، روایت می‌کند که چگونه، هنگامِ چهارمین مصرفِ مِسکالین، یک اشتباهِ محاسبه او را به استفاده از شِش برابرِ اندازه‌یِ پیش‌بینی‌شده کشانْد: آنگاه است که او به «آزمون‌هایِ بزرگِ ذهن» نزدیک شد، به‌تمامی فراگرفته‌یِ موج‌هایِ اقیانوسِ مِسکالینی:

«چی؟ چه پیش آمده است؟ ستادِ فرماندهیِ در تله افتاده سپاهیانِ خود را دیگر نمی‌بیند. دفاع‌ناکردنی‌تر از یک چوب‌پنبه‌یِ به افت‌وخیز در آبی متلاطم، آسیب‌پذیرتر از پسربچّه‌ای پیش‌رَوان رو به ستونی از تانک‌ها که بر جاده می‌گذرند.[۴۳]»

برایِ گزارشِ تأثیرهایِ تجربه‌کرده، میشو به تصویرهایِ بسیار شگفت‌انگیزی متوسّل می‌شود. فقط آفرینشِ استعاریْ توانِ آن را دارد که به وحشتِ تحمّل‌کرده‌یِ سلبِ مالکیّت از خودْ دوباره در نوشتار فعلیّت ببخشد. البتّه نوعی شرط‌بندی یا تناقض‌گویی هست برایِ ادّعایِ نوشتن درباره‌یِ حالتی که به‌واقع محسوس نیست مگر طیِّ اختلالِ کاملِ همه‌یِ توانایی‌هایِ حسّی و ذهنی. مخدّر برایِ میشو دشواری‌هایِ زیبایی‌شناسی و کارآییِ فنّی ایجاد کرد؛ مخدّر شاعرِ مشاهده‌گر و تجربه‌کنند را یک جورهایی ناگزیر کرد که روندهایِ نوشتاریِ خود را متنوّع کند: استفاده از شعرِ درخشان، طرح‌ها، داستان‌هایِ پس از وقوعِ حادثه، مطالعاتِ بسیار مستند، توجّه به‌ویژه به لحظه‌هایِ بازگشت به واقعیّت، به «پدیداری‌ها» و به «بازپدیدآیی‌ها». حرکتی که مهم است پیش از هرچیز به آن پاسخ داده شود، حرکتِ تصویرهایی‌ست که جاری می‌شوند، که در هم می‌لولند، مهارنکردنی، که سر را و کاغذ را تصاحب می‌کنند.

در پایانِ چنین تجربه‌هایی، میشو به یکی از خاص‌ترین تعریف‌هایی می‌رسد که از انسان داده شده باشد: «موجودی با تُرمزها» ــ می‌گوید او ــ که واقعیّت را مگر با تعدیلِ آن تحمّل نمی‌کند. این تجربه‌هایِ توّهم‌زاییِ ایجاد کرده‌یِ او، با هدایتِ ساختگیِ او تا رویِ کرانه‌هایِ دیوانگی، به نزدیک کردنِ او به آنهایی انجامیدند که او آنها را «برادرهایِ دیگر هیچ‌کَس» می‌نامد، ازخودبیگانه‌ها:

«چقدر بسا وقت‌ها در این ساعت‌هایِ پایان‌ناپذیر و گرچه به‌واقع کوتاهِ تجربه‌یِ وحشتناکِ محورگریزی، چقدر بسا وقت‌ها که فکر کرد به برادرهایِ خود، برادر بدونِ دانستنِ آن، برادرهایِ دیگر هیچ‌کس، که همین‌گونه اختلالِ آنها، عمیق‌تر و بی‌امیدترَش، به درازا می‌کشد روزها و ماه‌ها که قرن‌ها را به هم می‌پیوندند، همه‌شان ضربه‌خورده‌یِ تناقض‌ها و چَک‌هایِ روانیِ ناشناخته و درهم‌شکستگی‌هایِ یک بی‌کرانگیِ پوچ که هیچ‌چیزی نمی‌توانند از آن به دست آوَرند.[۴۴]»

یک کارکردِ ذهنیِ متفاوت

این‌چنین با ورود به یک «کارکردِ ذهنیِ متفاوت[۴۵]» به وسیله‌یِ مِسکالین، میشو چندین متنِ الهام‌گرفته از ازخودبیگانه‌ها می‌نویسد، به‌ویژه در راه‌هایِ جُسته راه‌هایِ گُم‌شده تخیلّ‌ها که در ۱۹۸۱ به وسیله‌یِ انتشاراتِ گالیمار منتشر شد. بارِ دیگر، از «نامعمولی» می‌خواهد که یاریَش دهد تا انسانِ معمولی را بهتر بشناسد، و بر او آشکار کند همه‌یِ غنایِ نیروهایی را که در پشتِ یک توّهمِ با ظاهرِ ساده پنهان می‌شود. باز هم به رازِ باشیدنِ انسانی است که می‌خواهد خود را نزدیک کند، و جهانِ

ازخودبیگانه‌ها چشم‌اندازهایی دلخراش از آن به دست می‌دهد. بارِ دیگر، از خلالِ آزمونِ فقدان است که چیزی کشف می‌شود: ازخودبیگانه تکیه‌گاه‌هایِ خود را از دست داده است، تعادل‌هایِ او شکسته شده است، خود را سلبِ مالکیّت شده از خود می‌یابد. تعلّق به جهان (خودِ این احساسی که تجربه‌یِ آن برایِ میشو دشوار بود) دیگر انجام نمی‌گیرد:

«ایده‌یِ عامِّ زجر او را فرامی‌گیرد، از همه‌یِ سوها می‌آید، ایده‌ـچهارراهِ واقعی‌ای که همه‌چیز از آن پشتیبانی می‌کند. ایده‌ای دیگر آن را همراهی می‌کند (یا پیش از آن می‌آید) که می‌توان آن را هذیانِ شیّادی نامید. بیگانه‌ای که او نسبت به خود است، دیگران را نیز بیگانه می‌کند نسبت به او.[۴۶]»

این کِشتی‌شکسته‌یِ اندرون که ازخودبیگانه است، هم‌زمان هم بی‌سَکَنه است (از طریقِ ایده‌یِ عامِّ شیّادی) وَ هم پُرسَکَنه (فراگرفته‌یِ حضورها و نشانه‌هایِ مهارناکردنی). نه‌که ترمزهاش بریده اند، زورقِ شکننده‌یِ وجودَش خود را با ضرب‌آهنگی دیوانه‌وار بُرده می‌یابد بر «تُنداب‌هایِ درون».

تجربه‌یِ (یا آزمونِ) توهّم‌زاها میشو را فقط به ماجراجویی تا به کرانه‌هایِ دیوانگی سوق نداد؛ هم‌چنین هدایتَش کرد که بکوشد تا چیزی را ادراک کند که بدونِ آن‌که از رده‌یِ وصف‌ناپذیر باشد، بیان را به چالش می‌کشد: لرزش‌ها، وزش‌ها، ارتعاش‌ها، سیّال‌ها:

«دور، همانندِ سوتِ خفیفِ نسیم در طناب‌هایِ دکل، آگهی‌دهنده‌یِ توفان‌ها، یک لرزش، یک لرزشی که بدونِ تن باشد،

بدونِ پوست، یک لرزشِ انتزاعی، یک لرزشِ در کارگاهِ مغز، در منطقه‌ای که در آن نمی‌توان به لرزش‌ها لرزید. به چه چیزی پس خواهد لرزید؟[۴۷]»

می‌توان این گزیده‌یِ معجزه‌یِ مغلوک را به‌راحتی با این یا آن صفحه‌یِ در سرزمینِ جادو مقایسه کرد که گونه‌ای از دریافتِ کاملاً مشابه را درجا توصیف می‌کرد، تقریّباً با همین واژه‌ها، خیلی پیش از آنی که میشو تجربه‌یِ توهّم‌زاها را آغاز کرده باشد. این نشان می‌دهد که چقدر تخیّل و نوشتارِ او، سرانجام، یکی اند، هرچقدر هم که شکسته و پذیرنده باشند در برابرِ چندگانگیِ نَفَس‌ها و ضرب‌آهنگ‌ها و لرزش‌ها. چالشِ مدامی که آثارِ میشو بس نمی‌کند به آن واکنش نشان دهد، رویارویی کردن با آن چیزی‌ست که خود را می‌دزدد.

آمادگی برایِ مبارزه‌یِ ذهنی

آمادگی‌ای برایِ مبارزه‌یِ ذهنی، چنین آغاز می‌شود یِتِ کِه‌یِ کُنْج‌هانری میشو، مجموعه‌یِ نازکی از تکّه‌هایِ چاپ‌شده برایِ نخستین بار به وسیله‌یِ انتشاراتِ اِرن در ۱۹۷۱، و باز ده سال بعد، از سرگرفته و افزده‌شده، در چاپِ گالیمار. سه سطری که کتاب را می‌گشاید، خواننده را از آن آگاه می‌کند:

«برایِ مبارزه‌ای بدونِ تن است که باید آماده شوی، چنان‌که بتوانی رویارویی کُنی در هر حال، مبارزه‌ای انتزاعی که به خلافِ آنهایِ دیگر، با رؤیاپردازی آموخته می‌شود.»

مبارزه با سر. به‌پیشانی، مُحکم برایِ رویارویی. مبارزه ضدِّ خود، همان‌قدر که برایِ محافظت کردنِ خود از دیگری. برایِ میشو، دشمن از همه گونه است، حیله‌گر، کُلّی، تردستانه استتارشده، به‌سختی بازشناختنی. احاطه می‌کند، مین می‌گذارد، آلوده می‌کند. چنان‌که فقط فضایی آن هم مین‌گذاری‌شده و در محاصره، و مجهّز به تیرک‌ها می‌تواند با آن رویارویی کند. ضربت‌هایِ پیاپی، هجوم با قوچِ دِژکوب، تکّه‌هایِ این اردوگاهِ آموزشِ رزمی‌ای که یِتِ کِه‌یِ کُنْج اند، 'تو گفتن' را همچو وجهِ سرعتِ گفتار به کار می‌بَرند. کلامی نزدیک، همان‌گونه که دقیقاً در یک مبارزه آن را به زبان می‌آوَرند[۴۸].

انسان برایِ میشو موجودی ناموفّق است. موجودی که همه‌چیز کم دارد. پیش از هر چیزی هم، مسلّماً، مطلق را. او که در رؤیایِ قهرمانی و بزرگی‌ست، در واقع

هیچ‌چیزِ اَبَرانسانی‌ای ندارد. با کم‌وکاستی و حدهایِ خود تعریف می‌شود. انسان، که نه «پذیرفته به عنوانِ گیاه» است، نه برخوردار از قابلیّتِ غریزه‌یِ ویژه‌یِ حیوان‌ها، به نقصِ وجودیِ خود با نقصی دیگر پاسخ می‌دهد، و از همه به‌شدّت ناسازنماتر، گویی، از نگاهِ میشو، این است: توانایِی سازگاریِ او. تا زندگی را بر خود تحمّل‌پذیر کند، به همه‌یِ شیوه‌ها خود را تطبیق می‌دهد، از خود محافظت می‌کند، خود را دلداری می‌دهد، به خود اطمینان می‌دهد، خود را مهار می‌کند، اشتباه می‌کند، می‌گذارد که اندیشه‌هایِ دیگران در سرَش جا بگیرند، می‌کوشد نقص‌هایِ خود را تصحیح کند، خود را ناگزیر می‌کند به کسبِ نیروهایِ وام‌گرفته از دیگری، می‌ستاید، می‌فهمد، داوری می‌کند، تحقیر می‌کند، خود را تسلیم می‌کند، مالک می‌شود، تحصیل می‌کند، تحقّق می‌بخشد... این‌چنین هرگونه اقبالِ دست‌یابی به بزرگی و توانِ ارج نهادن به خود با اندکی غرور را از دست می‌دهد.

میشو، این‌چنین، در نخستین صفحه‌هایِ یِتِ کِه‌یِ کُنْج، ضعف یا نقصِ انسانی را به چیزی بازبسته می‌کند که معمولاً به عنوانِ روشن‌ترین نشانه‌یِ هوش‌مندی محسوب می‌شود: توانایِی سازگاری. دستِ کم ضدِّ زیاده‌روی‌ها هشدار می‌دهد، ضدِّ نوعی تنبلی که هرگونه روندِ سازگاری را همراهی می‌کند، انگار که کارکردِ این «تیرک»ها پیش از هرچیز دعوت به هشیاریِ بیشتر، نشان دادنِ ورودممنوع‌ها، سپس توصیه کردنِ نوعی از ناسازگاریِ فعّال، بدگمانی، خودداری، آموزه‌زدایی، و سرانجام نقصْ همچو ویژگیِ انسانیِ بنیادین است که باید بر آن هشیاری داشت اگرکه می‌خواهیم برایِ به انجام رساندنِ چیزی در خود کمی اقبال نگه داریم. هِلا چوب‌زیربغل‌هایِ به‌سرعت قرض کرده: در خودِ معلولیّت قرار دارد گَنج. «دست‌نخورده بِدار ناتوانی‌َت را»، می‌گوید چهارمین تکّه. «بیاموز که ابله بمانی ــ سفارش می‌کند هشتمین ــ یعنی، به معنایِ واقعی، اویی که بدونِ چوب‌دست می‌رود، بدونِ تکیه‌گاه، حتّی بدونِ شخصیّت.» تهی‌دست شو سَفَرکُنان ــ می‌گوید دَهُمی ــ بِگُسَل پیوندهات را و گم کُن تکیه‌گاه‌هات را. بپرهیز به‌ویژه از آن‌چه تو را ساکن می‌کند: مُصرترین اندیشه‌هات،

رفتارهات، شناخت‌هات. مبارزه کُن ضدِّ ساختارَت، تا که بِخَمانیَش، بی‌توانَش کُن اگرکه می‌توانی.»

میشو به‌راحتی به شیوه‌یِ معلّمِ اخلاق کار می‌کند: نماها را فرو می‌ریزد، تصویرهایِ دیدفریب و ظاهرهایِ فریبنده را، و شاه را برهنه کرده برجسته‌ترین ویژگی‌ها یا ویژگی‌هایِ کم‌تر مشاهده‌شده‌یِ قدرتِ واهیَش را یکی پس از دیگری از او باز می‌ستانَد. میشو از شیوه‌یِ کاریِ پاسکال دور نیست: «اگرکه خودستایی کند خوارَش کنم، اگرکه خواری کِشد مدحَش کنم.» همه‌یِ بخشِ نخستِ یِتِ کِهایِ کُنْج یک خانمان‌براندازیِ واقعی اجرا می‌کند، نه برایِ خوارداشتِ انسان، بلکه برایِ فراخواندنِ او به بی‌چیزی و برحذر داشتَنَش از ناپدید کردنِ پیش از موقعِ ضعف‌ها یا اشتباه‌هاش. برعکس، بخشِ دوم به برکشیدنِ انسان می‌کوشد: او را در موقعیّتِ خویشاوندیَش با بی‌کرانگی قرار می‌دهد، مِلک(ویژگی)هایِ او را بازسنجی می‌کند، به استقلالِ او نیرو بخشیده برایِ تغییرپذیریِ فاصله‌ها و رابطه‌ها مبارزه می‌کند. در حقیقت، هر دو اقدام در هم می‌آمیزند، چراکه احیا کردنِ وجود، اینجا کار کردن است تا ناپایداریَش به او فهمانده شود وَ به او آموخته شود که محلِّ مِلک(ویژگی)هایِ واقعیَش را هرچه نزدیک‌تر به کمبودهایِ خود مشخّص کند. به طوری که تیرکْ همزمان تیرِ مجازاتِ در انظارِ عمومی وَ تیرِ راهنماست. همچو گُردانِ نشانه‌هایِ سیاهِ تابلوهایِ میشو، تکّه‌هایِ گِردآمده در یِتِ کِ کُنْج مو بر تنِ آدم راست می‌کنند. فرامی‌گیرند انسان را، نشانه می‌روند به توّهم‌هایِ او، و او را به صلیبَش میخ می‌کنند. کاشته و بازکاشته صفحه به صفحه، ازسرگیران برایِ ذلّه کردنِشان در موردِ خطرهایِ اشتباه‌هایِ سنگین به همان‌گونه که در موردِ دندان‌هایی بیمار، همه‌شان تشکیل‌دهنده‌یِ «دوروبَری‌هایِ ناخواستنی» اند:

دوروبَری‌هایی نه خُشنودکننده به گِردِ خود گِرد آر. هیچ ارزنده‌ای. پرهیزکردنی‌ست. هرگز حلقه‌یِ کامل، اگرکه نیازمندِ برانگیزِش ای. همان به که فراگرفته‌یِ دهشت‌آوَر بمانی، تا خواب‌آلوده در خُشنودکننده[۴۹].

دهشت‌زده بودن، مو به تنِ آدم راست شدن است، یعنی ایستاده دقیقاً همچو این تیرک‌ها، ساخته‌شده برایِ سُک زدن به اویی که در خطرِ غرقیدن است یا «جان کَندن بر دار»، به سببِ محافظت نکردن از محورِ خود، چیره نشدن بر ساختارِ خود، و نشاختنِ قلمرویِ خود. مو به تن راست شدن، داشتنِ اندرونِ «ناآرام» است تا بر رویِ خودِ پوست. این خود درجا همانندِ سی‌وچهار نیزه‌یِ تنیده است که وجودِ مِیدُزِم را می‌سازند. از سرِ درماندگی تحمّلِ آزمون اخلاقی‌ست از طریقِ خطوط.

هنگامِ خروج از لانه‌یِ زیرزمینی، انسان تبدیل می‌شود به بارو. هدف همواره برایِ او مبارزه کردن است و رها کردنِ خود با خطوط. این خطوط، سلاح اند، تیرهایی خواه انداخته به سویِ خودِ او، خواه درآورده از دوروبَری‌هایِ متخاصم. خطوطی مختصِّ واژگون کردنِ تیرک‌ها یا نرده‌هایی که او را احاطه می‌کنند. خطوطِ همان‌قدر رهایی‌بخش که ستیزه‌جو. خطوطی که همزمان به «حلقه‌یِ دفاعیِ ما» استحکام بخشیده در هم می‌شکنند زنجیرهایی را که پابندِ ما می‌شوند. خطوطی که محاصره می‌کنند و خطوطی که محاصره را می‌شکنند. خطوطی که استحکام می‌بخشند و خطوطی که از «طبقه‌بندیِ نفرت‌انگیزِ جهان» در می‌روند. خطوطِ انکارکننده که عقب‌نشینی می‌آموزند، و خطوطِ راه‌نما که به عزیمت فرا می‌خوانند. خطوطی برایِ خلاص کردنِ خود. خطوطِ انسانِ معذّب. خطوطِ نه ادبی. خطوطی ابتدایی.

در جست‌وجویِ زبان‌مایه‌ای دیگر

«پس خطِّ آسمان‌وریسمان خطِّ او خواهد بود، سَبکِ او خواهد بود، که نبودِ سَبک‌زدگی و نبودِ همسازی‌ست.[۵۰]»

میشو در جست‌وجویِ زبانی قادر به جدا کردنِ او از چسبِ دیگران و رها کردنَش از آموخته‌هاست. زبانی پویا، سیّال، پیموده‌یِ جریان‌ها. برایِ این، واژه‌ها را دگرشکل می‌کند، واژه‌هایِ نو می‌سازد، یا الفبایِ نوینِ یگانه‌ای متشکّل از نشانه‌هایِ در حرکت طرح می‌زند. عنوانِ یکی از نخستین متن‌هایِ او «خاستگاهِ نقّاشی»[۵۱] است: در آنجا داستانِ یک صحنه‌یِ شکار و آدم‌خواریِ واقع در یک غارِ پیش از تاریخ را کشف می‌کنیم، جایی‌که بر رویِ یک چهره‌یِ انسانیِ نه هنوز ثابتْ «نوک‌ها»، «سرهایِ حیوان‌هایِ کم‌یاب»، و یک «حیوانِ بسیار چاقِ پنهان در صدفی کُلُفت» می‌آیند رویِ هم قرار می‌گیرند. آن‌چه او در آنجا بیان می‌کند، آرزویِ یک وضعیّتِ صخره‌زیِ نشانه‌ها، و گُسستی دوگانه با وحدتِ ظاهریِ فاعلِ شناسا وَ با آواسازیِ زبانِ اجتماعی‌ست. توانِ عزیمه [شرزُدایی] یا لذّتِ تصویرِ چیزها اند که در آن بیان می‌شود. به زبانِ مالدورور و با شیوه‌هایِ رُکِّ اویی که «یادَش نمی‌آید که انسان نیاکانِ او باشد[۵۲]» است که میشو، برایِ نخستین بار، از نقّاشی حرف می‌زند. کمی دیرتر، در ۱۹۲۷، صفحه‌ای از حرف‌هایِ ایده‌نگارِ تخیّلی نیز با عنوانِ «روایت»، این‌بار در حوزه‌یِ تجسّمی، دغدغه‌یِ نقّاشی کردنِ مبانیِ ترسیمیِ زبانی دیگر را آزاد از معنا و خوانش‌پذیری نشان می‌دهد. این ایده‌نگارهایِ عجیب، همان‌قدر که شخصیّت‌هایِ برساخته و نام‌گذرای‌شده‌یِ متّصف‌کرده به هویّت‌هایِ غریب که در نثرهایِ میشو

می‌لولند، «قیافه‌نگاری‌ها»یی اند که او از طریقِ آنها جبنه‌هایی از خود را نمایش می‌دهد.

پس نقّاشی و شعر از همان نخستین لحظه‌هایِ آثارِ میشو تنگاتنگ با هم متّحدّ و در ضدّیّتی یگانه با «عددِ طلایی» اند. هم‌زمان موضوع‌ها و ابزارهایِ عملِ واحدی از بدگمانی اند و برایِ راه اندازیِ محاکمه‌یِ نشانه‌ها به هم تکیه می‌کنند. در حقیقت، میشو شاعر نیست پیش از نقّاش بودن. او از طریقِ یک اختراعِ ایده‌نگاریک واردِ نوشتن می‌شود[۵۳]: اختراعی که همواره یک «کارکردِ تصویرزا[۵۴]» در او تولید می‌کند، یعنی انعکاسِ مداومِ یک نمایشِ نشانه‌ها که چهره‌هایِ اندرون را می‌پخشد و وامی‌پیچد. نخستین «حکایت‌هایِ خاستگاه‌ها» درجا همچو تابلوهایی کَنده از نظمِ مقیّدکننده‌یِ تقلید جلوه می‌کند. ناگهان، یک «مبارزه ضدِّ فضا[۵۵]» در می‌گیرد. آثارِ میشو امکاناتِ ضروری برایِ عملیّات‌ـجابه‌جایی را از جهانِ پیشازَبانی یا پیرازَبانی می‌گیرد. خواه ادبی باشد خواه تجسّمی، کارِ نشانه‌ها به هدفِ بازبستگی‌زدایی انجام می‌گیرد.

دادنِ نیرویِ کَنده شدن به زبان‌مایه که قادر به جدا کردنِ خود از این چسبی باشد که کلامِ دیگران است، چگونه امکان دارد؟ با برتر شمردنِ ضرب‌آهنگ‌ها، با تشدید کردنِ ارزش‌هایِ بیانی. میشو واژه‌ها را اغلب عینِ ضربه‌هایِ سنج می‌کوبد یا ذکری طولانی به کار می‌بَرد:

«در شب
در شب
شده ام هم‌جُفت با شب
با شبِ بی حدود
با شب.[۵۶]»
(...)

واژه‌ها، مکرّر، کوبیده، یکریز، دنبالِ عملِ جادویی اند. به جایِ گفتنِ ساده، مداخله می‌کنند. گاهی، فریادی‌ست که «باروت‌خانه‌یِ وجودِ درونی» را منفجر می‌کند، گاهی فریادِ به داد برسید سر داده می‌شود، خطاب به هرکَسی، فریادی که می‌کوشد سقف بشکافد از تنهایی[۵۷]. نوشتار، خواه با کوبیدنِ ضرب‌آهنگ‌ها و کشیدنِ فریادها مستقیماً عمل کند، خواه روایت و تفسیر کند یا مطالعه و هماهنگ، سخت نزدیکِ دشواری‌هایی باقی می‌مانَد که در آنها زاده می‌شود. پیش‌رَوان با خُرده‌شکسته‌ها و زدودگی‌ها، میشو گذرهایی را به‌زور باز می‌کند و مدخل‌هایی را می‌گشاید که معمولاً به رویِ ادبیّات بسته می‌مانند. با طفره رفتن از موضوع، یا با اندود کردنِ آن، موادِّ خام تحویل می‌دهد، نمونه‌هایِ چاپیِ صاف از درون برآمده، همان‌قدر گیرا که شبح‌ها یا سرهایِ بیرون‌آمده از اندرون از طریقِ ماجرایِ نقّاشی کردن.

نشانه‌یِ نقّاشی‌شده و نشانه‌یِ زبانی

نشانه‌یِ نقّاشی‌شده، این الگویِ نشانه‌یِ زبانی، آرزویِ دالّی جداشده از مدلولِ خود، یا دالّی با مدلول‌هایِ نامحتمل را عملی می‌سازد. موجودِ نقّاشی‌شده به نشانه‌یِ رمزآلود می‌گراید. جنسِ این نقش‌نمودارِ ابتداییْ جادویی‌ست. بودنی خلاصه می‌شود به یک علامتِ بودن. انسان، ناسازنمایانه، دیگر «بَشَرمَدار» نیست، رده‌یِ خود را ترک می‌کند. او دیگر این قدرتِ مقیّدکننده نیست که میشو «شاهِ من» می‌نامدَش، بلکه هرکَس است. انسان برایِ همیشه از تَواتُرِ چهره‌ها زاده می‌شود. نشانه‌ها «همه برآمده از سِنخِ انسان ـ که در آنها پا یا دست‌وبال و نیم‌تنه می‌تواند کم باشد ـ امّا انسان از طریقِ پویاییِ درونی‌َش، پیچ‌خورده، پُکّیده[۵۸]» از ضربه‌یِ خشنِ به معنایِ واقعی شاعرانه، این نشانه‌هایِ انسان‌واره‌ای که انسان تولید می‌کند، جایِ مُولّدِ خود را گرفته اند.

پُلوم، مردِ نازنین، خویشاوندزاده‌یِ کوچکِ چارلی چاپلین، این نامطمئن به خود و با این‌همه مستقر در انسانیّتی معمولی، جایِ خود را پس به انبوهی از لکّه‌ها و خطوط می‌دهد. اینها حالت‌هایِ انسان اند، ضرب‌آهنگ‌ها، جهش‌ها، رنج‌ها. برایِ همین، هیچ چیزی ساکن نمی‌مانَد: زبان دیگر بنیادِ برقراریِ یک سلسله‌مراتب نیست. فهرستِ شناخت دچارِ سرگیجه می‌شود. این‌همه لکّه‌ها، این‌همه سبک‌هایِ هستی‌ها. خطوطْ قصدها اند، خط‌ها مسیرها اند، و لکّه‌ها شیوه‌هایِ بودن. فرانسیس بیکُن[۵۹] در نشانه‌هایِ میشو چیزی می‌دید بسیار متفاوت با هنرِ انتزاعی:

> «کوششی برایِ دست‌یابی از طریقِ راه‌هایِ پُرپیچ‌وخَم به تعریفی نوین از چهره‌یِ انسانی، به وسیله‌یِ نشانه‌هایی به‌بنیاد بیگانه برایِ نشانه‌هایِ تصویری، که با این‌همه کمتر به چهره‌یِ انسانی بازگشت نمی‌دهد ـ چهره‌یِ یک انسانی که، عموماً، به نظر می‌آید به‌سختی از میانِ ورطه‌ها یا چیزی از این نوع پیش می‌رود[۶۰]».

این‌چنین، با به هم زدن طبقه‌ها و رده‌ها و نوع‌ها، میشو به موجودات و سبک‌هایِ هستی‌ای میانی بینِ نوشتنی و دیدنی دست می‌یابد، بینِ معنا و نامعنا، مرکز و غیاب، چهره‌پردازی و چهره‌زدایی. مخالفِ هنرِ شکل‌نما، با نقّاشی و شعر در خودِ چارچوبِ شکل‌پذیریِ آنها آشتی می‌کند. یعنی، سرانجام، در نوعی روندِ تَراگُذری و شکل‌پذیرانه‌یِ تعمیم‌یافته. نقّاشی کردن، سُرودن، نوشتن، همه دگرشِکلاندن و بازشِکلاندنِ بی‌وقفه است. باقی نگذاشتنِ هیچ چیزی به حالِ خود است.

ماجراجوییِ نقّاشی کردن

«زاده، بارآمده، آموزش‌دیده در محیط و فرهنگی منحصراً «زبانی»، جان می‌کَنم از خود بازبستگی بزُدایم.[۶۱]»

هانری میشو می‌گوید که تا ۱۹۲۵ از نقّاشی متنفّر بوده. همان‌طور که خواندنِ سرودهایِ مالدورور در ۱۹۲۲ «نیازِ مدّت‌ها از یاد رفته‌یِ نوشتن» را در او بیدار کرده بود، با کشفِ کْلِه وَ اِرْنْسْت است، و سپس شیروکو، که آثارَش «شگفتیِ شدید» در او ایجاد می‌کند، می‌گوید که نفرتِ خود را نسبت به هنری که تا آن وقت به نظرَش می‌رسیده فقط به تکرارِ «واقعیّتِ نکبت‌بار[۶۲]» بسنده می‌کند، خلعِ سلاح کرده است.

پس هانری میشو، به فاصله‌یِ اندکِ چند سال، آشتی کردنِ پیاپی با نوشتار و نقّاشی را می‌آغازد. در هر دو مورد، این نزدیکی تسهیل می‌شود با کشفِ آثارِ سنّت‌شکن که می‌گذارند او امکانِ گویایی و آزادیِ نوینی را حدس بزند[۶۳]. به‌ویژه به نظر می‌آید که نقّاشی امکانِ یک بازبستگی‌زداییِ زبان‌مایه‌یِ کلامی را مجاز می‌دارد. با نقّاشی، میشو واقعاً می‌خواهد «درِ ادبیّات را شَرَقّی به هم بکوبد». امّا برایِ وارد شدن به آن از راهِ پنجره است. نقّاشی، هنرِ بی‌حرکت، در واقع به الگویِ ناسازنمایِ حرکتِ زبانی تبدیل می‌شود. همان‌گونه که ژُنوی‌یِو بُنفوآ می‌نویسد، آن‌چه میشو در نقّاشی بیشتر می‌پسندد، «سینما[۶۴]»ست. جنب‌وجوشِ نشانه‌ها، و نه تثبیتِ معنا. نقّاشی، به مانندِ نقشه‌یِ زبان، نوشتاری‌ست کاسته به حرکتِ خود، خواسته‌یِ خود، خطوطِ خود، ردّهایِ تمامی‌ناپذیرِ از سر گرفته‌یِ خود. به فیضِ آن، او حالا دیگر می‌تواند «خود را به

دور از واژه‌ها بیان کند، واژه‌ها، واژه‌هایِ دیگران». نشانه‌ها را در حالتِ زایش و معصومیّت و شگفتی‌زاییِ آنها باز بیابد.

نشانه‌ها، لکّه‌ها و خطوط

خطّها، خطوطِ چهره و لکّه‌ها، به دلیلِ غیابِ نحو و عدمِ هماهنگیِ آنها، به واژه‌ها ترجیح داده می‌شوند؛ هم‌چنین به دلیلِ حجمِ اندکِ آنها و بی‌چیزیِ آنها. واژه‌ها زیاده‌گو اند چراکه زیاده می‌دانند. می‌چسبند، مزاحم اند، سنگینی می‌کنند. میشو، در حرکت‌هایِ نقّاشی خود را سَبُک می‌کند از چسبِ زبان‌مایه.

نقّاش از دیدِ او نوعی نویسنده‌یِ عزب است: ازدواج نکرده است با واژگان، با ایده‌ها، با چیزها، با مادّه، با همه‌یِ چیزهایی که مستقرّ است و کارکردی دارد و مرتبه‌ای و قدرتی. بر کاغذ یا بر بوم، حظِّ او در «آوردن، پدیدار کردن، سپس ناپدید کردن» است با در پیش گرفتنِ «راهِ ضرب‌آهنگ‌ها». به طوری که نقّاشیِ شعبده‌باز گرایش دارد همچو الگویی عروضی برایِ شعر عمل کند. آخرین شعرهایِ میشو گواهِ آن اند: آورده در حاشیه‌یِ تابلوها، آنها نیز «آگاهیِ بودن و جریانِ زمان» را می‌پیوندند و می‌گُسلند. «سَنجِ وفادارِ یک واژه» را به گوش می‌رسانند. چهره‌هایِ فاعلِ شناسا را طرح می‌زنند و هم‌زمان می‌ربایند. وجودِ مایعی و شبحیِ اندرون را به ادراک درمی‌آورند؛ در دلِ فضازَمانِ خود، وِل‌دادگی‌ها یا گیجی‌هایی نزدیک به آن چیزی را روا می‌دارند که رؤیاپردازی ممکن می‌سازد.

نقّاشی پس همچو الگویی پیشافَرهنگی کار می‌کند، یک شیوه‌یِ دور زدنِ میراثِ کلام. نقّاشی میانجیِ فاعلِ شناسا و یک سنّت نیست، بلکه میانجیِ فاعلِ شناسا و چندگانگیِ «جوانه‌هایِ انسانی[۶۵]»ای‌ست که او در خود دارد. میشو تکرار می‌کند که چه نقشِ تعیین‌کننده‌ای دارد اینجا نادانی. او می‌گوید که در «ناآمادگی» کامل به

نقّاشی رو آورده است، بدونِ هیچ‌گونه کاردانی. تصریح می‌کند که «فقیرانه، همچو اویی که فقط با یک انگشت گیتار می‌زند» طرّاحی کرده است. از نظرِ فنّی، به خواستِ خود وسیله‌های اندکی به کار می‌بَرَد: یکی دو رنگ برایِ او بسنده اند. رنگ‌هایِ بینابینِ اندک، سایه‌روشن‌هایِ اندک. مراقب خواهد بود که نقّاشی همواره حفظ کند این ویژگیِ خودجوش و حتّی «فراخودجوشی» و ناگهانی را که برایِ او ارزش‌مندَش می‌کند: «با نقّاشی خودم را جوان احساس می‌کنم؛ پیر ام با نوشتار.» در زبان زیادی غنا و تفاوتِ معنایی و تجمّل هست: «اگر خام به کارَش ببریم، اگر خام حرفَش بزنیم، به‌رغمِ آن است[۶۶]». خام نوشتن یک دشواری‌ست؛ نقّاشی کردنِ خام، بدونِ تصحیح، بدونِ تعمّق و بدونِ اصلاح رهایی‌ست. او می‌گوید نوشته‌ها «حالتِ روستایی ندارند»، درحالی که «در نقّاشی، آن‌چه ابتدایی و اساسی‌ست، بهتر یافت می‌شود[۶۷]».

«خطْ جمله است، امّا بدونِ واژه‌ها.» خطّی که تسلیمِ بی‌کرانگی، ثابت‌قدم در ناچیزی، دیگر به کلام گره‌خورده نیست، دیگر ضخامتی ندارد تقریباً، و نه محتوایی؛ حرکت می‌کند، مستقل، رها از معنا و نمودها، و امکانِ آن را دارد که بهتر از زبان‌مایه‌یِ کلامی «خودِ جمله‌بندیِ زندگی، امّا انعطاف‌پذیر، دگرشکل‌گر، پیچ‌درپیچ» را به تماشا بگذارد. میشو نقّاشی می‌کند «همان‌طور که نبضِ خود را می‌گیرند[۶۸]»، گوش‌به‌زنگِ این صدا و این ضربانی که نبض است، میشو یک فالِ‌قلب‌گیرِ مشتاقِ به دید گذاشتنِ ضرب‌آهنگ‌هایی‌ست که او را می‌سازند.

تکّه‌هایِ انسانی

بازیافتنِ آن‌چه «آغازین» است با آموختنِ همه‌چیز به‌تنهایی، آموختنِ شناختِ خود نیز هست. نقّاشی بهتر از زبان‌مایه‌یِ کلامی نوآموز را با فضاهایِ خاصِّ خودِ او و

ضرب‌آهنگ‌هایِ باطنیِ او آشنا می‌کند. میشو در این باره می‌نویسد: «اگر علاقه‌مند ام که بیشتر با خطوط پیش بروم تا با واژه‌ها، همواره برایِ رابطه برقرار کردن با آن چیزی‌ست که در من ارزنده‌تر، حقیقی‌تر، شِکنج‌خورده‌تر است و بیشتر از آنِ من (...) برایِ این جست‌وجوست که راه افتاده ام.» امّا این جست‌وجویِ خود دقیقاً به کشفِ دگربودگی‌هایِ بی‌شماری راه می‌بَرد که انسان در خود حمل می‌کند. همان‌اندازه و بهتر از کلام، تابلوها تکرار می‌کنند که انسان «در پوستِ خود تنها» نیست. ناگهان، چهره‌ای در آنها «نیم‌چهره‌ای به نیم‌رُخی» جوش می‌دهد و با این تلفیق یک «تکّه انسان» بدیع تولید می‌کند که از طریقِ آن، این «شبحِ درون» یا این «آگاهیِ بودن» که نویسنده قیافه‌شناسیِ آن را بیهوده و بی‌امان تعقیب می‌کند، یک آن قابلِ رؤیت می‌شود.

نقّاشی و نوشتار، سرشار از چهره‌ها و اندام‌هایِ در حرکت، در نتیجه جلوه‌هایِ جمعیّتی تولید می‌کنند. اینها دار و دسته‌هایی از شخصیّت‌هایِ جنینی اند که می‌شتابند؛ درهم‌برهمی‌ای از نشانه‌هاست، گُردانی تنگاتنگ از انسان‌تنه‌ها، لشکری ابتدایی از مِیدُزم‌هایِ همانندِ نیزه‌هایِ به‌هم‌تنیده که فضایِ صفحه یا تابلو را به میدانِ کارزار تبدیل می‌کنند. انسانِ یگانه چندگانه است، به شکلِ سیلاب، گلّه، بُراده، وولَنده، و رَج‌هایی از حالت‌ها پدیدار می‌شود. این چندگانگی‌ای که او برایِ خودش است، رویِ کاغذ خروجی‌ای می‌یابد. همان‌گونه که در متن تکان و جنبش هست و بی‌وقفه چیزهایی می‌گذرد، همان‌گونه هم نقّاشی حرکت است، خطِ سیرِ تصادفی‌ست، سرعت و مبارزه‌یِ بزرگ است. آن‌چه در نوشتار خود را با برگه‌هایِ طبیعت‌شناسی و شکوفاییِ توضیح‌ها بیان می‌کند، و نیز با داستانک‌هایی بسته به نیازِ حکایت‌هایِ سریع یا طرح‌هایی که می‌توان آنها را همچو تابلوهایی یا «نمونه‌هایِ آزمونِ درونی» جدا کرد، در نقّاشی تبدیل می‌شود به نمایشِ سینماییانه‌یِ شلوغِ نشانه‌ها:

«حرکت‌ها بودند، حرکت‌هایِ درونی، همان‌هایی که برایِ‌شان اندام‌هایی نداریم بلکه برایِ‌شان خواهانِ اندام‌ها و کِشش‌ها و جهش‌ها

ایم ، و همه‌یِ اینها همچو تارهایِ زنده‌یِ هرگز کُلُفت، هرگز فربه از گوشت یا بسته به پوست.[۶۹]»

نقّاشی این‌چنین نوشتار را به آگاهی از روی‌دادهایِ خاصِّ خودِ آن باز می‌کند. نقّاشی نوشتار را ناگزیر می‌کند که چیزی نباشد مگر « خلاّقیّت را از گلو فراچنگ آوردن[۷۰]». همین درهم‌وبرهمی رویِ کاغذ یا رویِ بوم بینِ فضا و فرد و گروه حفظ می‌شود. اینجا انسان هرچه کُنَد، هرجا برود، همواره خود را در از دست دادنِ تعادل و شکل می‌یابد، همه گویایِ یک کَسریِ هستی. از خود بیرون می‌شود، از وجودِ خود می‌گریزد، ازهم‌گسسته و تکّه‌تکّه، و اغلب کاسته به سایه‌یِ جهشِ خود. هرگز مطمئن از خود و پیرامونِ خود، امّا همیشه درگیر با خود. گاهی چنان کاسته، بی‌بهره از اندام‌ها، جهش‌ها، شاخک‌ها (توانِ عمل کردن یا حس کردن) که دیگر چیزی بیش از یک جور کِرمینه یا توتِم باقی نمانَد، به طرزِ اُربوها یا پُدِّمایی‌هایِ توی کوزه که در دیگ جا[۷۱] دیده می‌شوند.

« در نقّاشی به خود بنگرید »

راه بیفتید، راه بیفتید! چیزی نیست برایِ ماندن، برایِ تماشا کردن، برایِ دیدن، برایِ متأثّر شدن! باید گذشت، پا را تند کرد... این است به‌نظر آن‌چه بسیاری از تابلوهایِ هانری میشو به ما می‌گویند. آیا اصلاً قابلِ تصوّر است، نقّاشی‌ای این‌همه سریع، این‌همه در شتاب، که چیزی برایِ جلویِ آن ماندن نیست و خودِ آن هم نمی‌پذیرد که گذرا بر بوم مستقر شود مگر برایِ یافتنِ تکیه‌گاه‌هایِ عزیمتِ بعدیِ خود؟ این تابلوها، در واقع، کمتر به تماشا کردن اختصاص دارند تا به اشاعه‌یِ یک علامت...

برگردید به سرپناه‌هاتان ــ می‌گویند باز ــ و به پیش از تاریخ‌تان! دیوارهایِ غارهاتان را لمس کنید! برجستگی‌هایِ اندرون را با سرانگشت‌هاتان مطالعه کنید! با شبح‌هاتان گفت‌وگو کنید! اگر درنگ می‌کنید، این شکل‌هایِ انسان‌ها را پس ملاحظه کنید که حمله می‌بَرند به سویِ هیچ‌جا، و این جِنین‌هایِ چهره را که در جست‌وجویِ قیافه‌هایِ خود اند. انسان‌ـنشانه‌ها، انسان‌ـنیزه‌ها، «انسان‌ـنَربُز/انسانِ کاکُلی/خاردار/نصفه‌نیمه»، «انسان نه بنا بر تن بلکه به لحاظِ تُهی و بدی و شعله‌هایِ درونی[۷۲]» کاسته به وضعیّت‌هایِ بدنیِ خود و آشوب‌گری‌هایِ خود، انسان‌هایِ از لکّه‌ها و خطوط، که تنِ خود را از دست داده اند، در جست‌وجویِ اسکلتِ خود و صدایِ خود اند. «در نقّاشی به خود بنگرید»، بهتر از واژه‌ها به شما می‌گوید که اید.

با واژه‌ها، چگونه می‌توان خیانت نکرد؟ نه مگر که در خدمتِ شما اند برایِ اسقرارِ قدرتِ‌تان؟ مادری، زبان؟ نه، پدری بیشتر. در اختیارِتان دارد، ورزِتان می‌دهد، شکلِ‌تان می‌دهد. هرگز واقعاً از آنِ شما، حالا هر پیچ‌خوردگی و بی‌حرمتی‌ای که به آن روا دارید. تته‌پته کردنِ زبان، خود باز هنری‌ست. «اگر خام به کارَش ببریم، اگر خام حرفَش بزنیم، به‌رغمِ آن است.» بی‌چیزی هرگز مگر جلوه‌یِ معنا نیست.

نقّاشی کردن ماجراجویانه‌تر است. هیچ‌چیزی برایِ دوباره گفتن یا افزودن نیست در تابلو. معصومیّتی در آن سویِ پچ‌پچ امکان‌پذیر باقی می‌مانَد. هیچ جمله‌ای! نمی‌رویم به سویِ دانش، روالِ همیشگیِ خوب را دنبال نمی‌کنیم. سراسیمه، رهاشده، خطرِ گم شدن را با چسبیدن به «گذرا»یِ خود به عهده می‌گیریم.

ازین‌رو، چگونه شگفت‌زده شد که برخی از تابلوهایِ هانری میشو این‌همه مُثبتانه حسِّ ناتمام‌بودگی، رَه‌آزمایی، و ناموفّقی را انتقال می‌دهند؟ درست برعکسِ یک نقّاشِ روزهایِ جمعه و دغدغه‌یِ او برایِ کارِ خوبی درآوَردن... زیباییِ ظواهر اغوایی‌ست که نباید تسلیمَش شد. اینجا، خبری از کارآموزی نیست، مگر از برهنگی و شبِ درونی. نه

خبری از تلاش. «طرّاحی کردن به‌بی‌چیزی»، می‌گوید او. قاطعانه در این سویِ هنر بازماندن. این است شیوه‌یِ او، سبکِ کور و خواب‌گَردانه‌یِ او.

هانری میشو به لاکِ الکل و تربانتین و اِسانس حسّاسیّت دارد و از روغن چندان خوشَش نمی‌آید. زیادی چسب‌ناک است. دارایِ غلظتی خمیری، با بویی سر درد آوَر و زمان‌مندیِ سنگین... او بال زدن‌هایِ مرکّب را به آن ترجیح می‌دهد، یا فشفشه‌هایِ بس‌خودجوشِ آبرنگ و هجوم‌هایِ حلاّلِ آن را. با این‌همه، علاقه‌مند به مقاومتِ روغن، و کنجکاوِ «دشواری‌ها»یِ این واسطه‌یِ جدید، می‌کوشد تا با آن در بیفتد. روغن درمانِ جدّیِ تاریکی‌ست. تابلو را حفر می‌کند. بهتر از مرکّب به شبِ غلیظ و سنگینِ اندرون راه می‌گشاید. لایه‌هایِ متراکمِ سیاهی، گویی چنین خواهند بود کُنامِ ذهنی و چشم‌اندازِ او. چیزی همچو یک توده‌یِ مذابْ سوزانْ نهاده بر بوم. آتشفشان‌هایِ آن، مذاب‌هایِ آن، «گذرها»یِ آن، لایه‌هایِ آن و لکّه‌هاش. اینجا، روشنایی دشوار است، به‌ویژه برایِ اویی که نیاموخته است. رنگ‌هایِ اندک و عینک‌هایِ سختِ سیاه. ماتیِ آغازینی که باید بدونِ چشم برداشتن از آن پشتِ سرَش گذاشت. روغن نقّاشیِ پایه است.

چه چیزِ دیگری به‌جز کوششِ چسب‌زدایی از خود را می‌توان به تماشا گذاشت؟ روغن باید به هر قیمتی سیّال شود. باید پس زد سیاهِ غلیظ را آنجا که قلم‌مو ابتدا همچو تیغه‌یِ خیش پیش می‌رود. باید بال‌هایی پیوند زد به تنِ علیلِ شوربختی. هوایِ «فضایِ اندرون» را تازه کرد. تابلو یا ورقِ کاغذ برایِ هانری میشو ساعتِ تفریحِ شبح‌هایِ او اند.

در تقاطعِ مادّه و خط، تراکم و جهش، این فضایِ پُرآشوب مستقر می‌شود. یک جور خطِّ سیرِ زندگیِ اوّلیّه (چند خط، چند لکّه) می‌آید برایِ «فریاد کشیدنِ

شوربختی، فریاد کشیدنِ وضعیّتِ اضطراری، فریاد کشیدنِ هذیان، هرچه را که فریاد کشیدنِ هرچه فریاد می‌کشد در این آن و می‌خواهد پَرت کُنَد خود را به بیرون».

نحو در کار نیست، شکل‌ها اندک اند، تنها نام‌آواهایی، خط‌هایی در گریز. نقّاشی کردن خشمی درمانده است. مبارزه‌ای‌ست وحشیانه بهتر از نوشتن. اینجا، معنا با همه‌یِ توانِ خود ترمز نمی‌کند. این هم معنایِ کاسته به چهره‌هایِ تب‌آلود، کاسته به وضعیّتِ پیدایش، یا درجا آماده‌یِ ناپدید شدن. یک طرحِ اوّلیّه، یک یاد، یک بخارِ وجود: این اندک، این بسیار اندکی که ما ایم، هرگز واقعاً احاطه نمی‌شود. از یادَش برده بودیم؟

ضرب‌آهنگ‌ها و حرکت‌ها

ضرب‌آهنگ‌ها اوّل. سرعتِ خطوط. جریان یافتنِ خط‌ها. انبوهیِ ناگهانیِ ایست‌ها. چاله‌هایِ وجود. خوشه‌هایِ وجود. خفقان‌ها و دَم‌ها. مجموعه‌ای از تصاویرِ جهش‌ها، شورش‌ها، فرارها. انسانِ گرویده به جانورانِ کمیاب، به گیاه‌شناسیِ حرکت‌ها و وضعیّت‌هایِ بدنی. انسانِ بیرون شده از انسان، رسماً و همه‌جانبه. انسانِ بی‌امان در مهاجرت از خود. انسانِ مبهوت، از ریشه کنده‌شده، «چیده‌شده» با نقّاشی، همچو راهزنی که هم اینک دست به اقدامِ پلیدی زده است. یا انسانی که پرسش‌کنان و فریادکِشان می‌دود در پیِ تنِ خود... انسان، یا ضرب‌آهنگَش، شَتَکَش. ضرب‌آهنگ، چرا که در انسان همه‌چیز غضروف‌هایِ به‌هم‌خورده و چهره‌هایی‌ست که با حرکت‌هایِ متقابل روشن می‌شود. جهش‌هایِ بی‌شمارِ غباری که می‌اندیشد و که می‌میرد. زنده. ناپایدار. در جست‌وجویِ «من»ِ خود، این «وضعیّتِ تعادل».

حرکت‌هایی برآمده از اندرون. لکّه‌هایی هم به هم‌چنین. مگر لَکّه‌لکّه نیستیم همه از درون؟ همه تَرَک‌خورده، مُخطّط، نچسب، خط‌خورده، تار و پود درهم‌آمیخته. خواسته‌هایِ ما، نگرانی‌هایِ ما، عشق‌هایِ ما: خط‌ها، طناب‌هایی برایِ حلق‌آویز کردنِمان، نشان‌هاییِ همانندِ زگیل‌ها که اَردِنی[۷۳] مایل بود رویِ چهره‌یِ خود بکارَد. دیگر نه چندان. دشوار است پدیدار کردنِشان بدونِ تباه کردنِشان. بدونِ زیادی واضح کردنِشان، بدونِ پراکندنِ سَیَلانِشان. خام نقّاشی کردن: به وضوحِ مختصرِ حرکت بسنده کردن، دنبال کردنِ حرکتِ مضروبِ بزرگ، جرگه‌یِ بزرگی که در آن بیشتر شکار ایم تا شکارچی، وانهاده به آن‌چه خود را می‌دزدد، با یک قلم‌مو و نه یک قلم در دستِ راست.

سیاه تنها تَه‌ها و تاریکی‌ای را به یاد نمی‌آوَرَد که میشو می‌کوشد بِدَرَد، تنها یک ابزارِ مهیبِ خرابکاری و نابودیِ نمودها نیست، بلکه خودِ موهایِ قلم‌موست. سیاه رویِ تابلو آن چیزی‌ست که خودِ حرکتِ نقّاشی کردن را در برهنگی‌َش مستقیم‌تر به تصویر در می‌آوَرَد. سیاه است سماجت. سیاه اند رگبار و دسته‌گندمِ برکَنده، حتّی خنده و فریادِ این برکندگی.

بسنده از خود پرسش کرده ایم آیا در بابِ سکوتِ شگفت‌انگیزِ این نقّاشی؟ در بابِ چنین غوغایِ خفه‌شده و فروخورده‌ای که این نقّاشی بر بوم می‌کشد؟ چگونه تصوّر نکرد، با خیره شدن به هر تابلو، فغان‌کننده‌هایِ اندرون را؟ یک خِیلِ اتم‌ها و پیدایش. صدایی بی‌صدا کاسته به ضرب‌آهنگ‌َش، لرزش‌َش یا «صِدایش» بصری‌َش. اسب‌هایِ یراق‌کرده‌یِ سکوت‌ها، شلاّق‌خورده، که زوزه می‌کشند درونی، که سر و دست تکان می‌دهند با دندان‌هایِ به هم فشرده.

خشونت‌بارانه عمل کردن. امّا هم‌چنین اجازه دادن که بیاید، اجازه دادن که پدیدار بشود ﴿یِ که از همه سو پیش می‌آید. پدیدارانه است نقّاشی. و میشو «اندیشان به پدیده‌یِ نقّاشی» نقّاشی می‌کند: مبهوتِ قابلیّتِ آن در پیدایش‌ها، قابلیّتِ چکّش‌خوریِ آن که اندرون را اِشغال‌زدایی می‌کند، که سلّول‌هایِ آن را برایِ آزاد کردنِ دارودسته‌هایِ پنهانَش حسابی باز می‌کند. نقّاشی کردن، خراب کردن و بازساختنِ بی‌وقفه‌یِ چهره‌یِ خود است، کشیدنِ پوستِ خود است بر بوم و نصب کردنَش همچو آینه‌ای، یا کوبیدنَش همچو طبلی. خود را رو در رو دیدن است با این جنبه‌هایی از خود که ناگهان افکنده می‌شوند پیشِ رو.

میشو این جمله‌یِ چستِرتون را به یاد می‌آوَرَد: «من، چیزی که می‌خواستم، نقّاشی کردن روحِ گاو است.» خوب، او روح را همچو باغِ وحشی ایماواشاره‌گر نقّاشی می‌کند. «خلق‌وخوها را چهره‌نگاری» می‌کند. با بی‌شرمی روندِ اندرون را به نمایش می‌گذارد. سینماگرِ روح است. همین این، خودش مهیب است. او لرزشِ عشق را نشان می‌دهد، لرزه‌هایِ شهوت، زیگزاگ‌هایِ نفرت، لرزش‌ها و پیچ‌وتاب‌هایِ خشم را. او اثرهایی از وجود، از شکل‌ها، از نبض‌ها و جریان‌ها، از نشست‌ها و دَم‌ها را نقّاشی می‌کند. او «آگاهیِ بودن و جریانِ زمان» را همچو کلیسایِ جامعی رفتامَدزَده‌یِ کرگدن‌ها طرح می‌زند.

«فریادکِشان می‌آید، این است چیزی که برایَم مهم است». این‌چنین، از گلو فراچنگ آمده، نقّاشی از دستورهایِ اندرون تبعیّت می‌کند، از زوایایِ نهانی و شوربختی‌هایِ آن. نقّاشی نمودهایِ نوینی به جهان نمی‌افزاید، امّا به خدمتِ بی‌شکل و ناشناس و ناشناخته در می‌آید. بی‌شک وحشت‌زده از این وظیفه، و انگاری حیران از شنیدنِ سرانجامْ صدایِ خود، نقّاشی بر بوم فریادی می‌کشد که تنها یک شاعر می‌توانسته آن را ازَش بیرون بکشد.

شکارگاه‌ها

کتاب‌ها و تابلوها می‌توانند با شکارگاه‌ها مقایسه شوند. نشانه‌های نقّاشی‌شده‌ی بسیاری ریختِ شکارِ خیال‌آفرید را دارند. میشو خود را در موقعیّتِ جَرگه‌بندِ نشانه‌ها قرار می‌دهد. همان‌گونه که ژان سْتاروبینسکی[۷۴] می‌نویسد: او «جرگه می‌بندد به سوی مرکز ــ کاغذ، بوم ــ آن‌چه را که به منطقه‌های دور منحرف می‌شود؛ مبهم‌دیده را بزرگ می‌کند، کسوفِ نگاه را به تأخیر می‌اندازد، خیالِ آشوب‌گر را به مشاهده می‌گذارد (بدونِ بی‌بهره کردنَش از آشوب‌گری)، نامادّه را مادّی می‌کند (بدونِ بی‌بهره کردنَش از نامادّیّت): در نقطه‌ی کانونی می‌گذارد آن‌چه را که به پیرامون می‌گریزد. انگیختگیِ عجیب! بالندگیِ عجیب!»

میشو در حرکت‌های برای «نزدیک شدن به مسئله‌ی وجود»، دو زبان‌مایه‌ی تَنش را یکی پس از دیگری یا در کنارِ هم مَفصلی می‌کند: زبانِ واژه‌ها، که در آن مدلول چیره می‌شود بر دالّ، و زبانِ طرح‌ها که دالّ‌هایی با مدلول‌های ناقَطعی اند. با کارِ ضرب‌آهنگ که این دو زبان‌مایه را متحمّل شده به هم نزدیک‌شان می‌کند است که میشو آنها را به تبادلِ خاصیّت‌هاشان وامی‌دارد: واژه‌های خوشه‌ای سر و دست تکان می‌دهند و چنگ می‌اندازند، درحالی‌که طرح‌نشان‌های خط‌خطی‌شده نوعی الفبای عجیب می‌سازند که به سوی اندیشه‌نگاری‌های مطلقی تمایل دارند که انگار معنای اسرارآمیزِ ایما و اشاره‌های زبان در آنها پنهان است.

پس نقّاشی و شعر متقابلاً یکدیگر را راه می اندازند و به نظر می‌آیند که برای دست‌یابی به هیجانِ بیشتر، سرعتِ بیشتر، توانایی بیشترِ عزیمه [شرزُدایی]، رودستِ هم بلند می‌شوند. هدف همواره یک چیز است: پوییدن و پیمودنِ فضای اندرون و چهره‌ای به آن دادن، طرح زدنِ انبوهی از چهره‌های زاد و وَلد کننده که به‌تنهایی قادر اند به

اضطرابِ ازریخت‌اندازی پاسخ دهند. نقّاشی کردن، سرودن، نوشتن، یک نقص را به زیاده‌رَوی تبدیلِ کردن است، یک چندگانگیِ متحرّک را جای‌گزینِ دست‌یابیِ نامیسّرِ یگانگی کردن است، و امّا این نیز هست، بسترِ سکوت را به ضربِ مکرّرِ سنج و علامت‌ها آماده کردن و نادیدنی را درهای نیم‌باز گشودن. همان‌گونه که میشو می‌گوید، «غیرِ قابلِ سکونت را مسکونی کردن، تنفّس‌ناکردنی را قابلِ تنفّس کردن[۷۵]» است. نقّاشی کردن، سرودن، نوشتن، نه جانبداری از جماعت است نه مسقر شدن در قلمروی یگانه. بیشتر عبور کردن است از یکی به دیگری، از یکی به دیگران، از این یگانه‌ی متحرّکی که ما ایم به این دگربودگی‌ای که همچو یک اصل در خود حمل می‌کنیم. مقصود همان‌قدر خراب کردنِ قسمت‌بندی‌سازی‌ها، واحدهای اندازه‌گیری یا واحدهای دانشِ ساختگی و ارزش دادن به یک هنرِ شاعریِ «قطعه» بر ضدِّ آن واحدهاست که داخل شدن در یک سیب که می‌تواند شکلِ فشرده‌ی بی‌کرانگی باشد. عجیب آن‌که با چندگانه کردن و تحلیل بردنِ موضوع است که تجربه‌ی شاعرانه اقبالِ «ازَش رها شدن» را به او می‌دهد، یا خیلی ساده وارد شدن به خود را. بدل‌شده به نشانه رویِ بوم یا کاغذ، به نوعی تعادلِ موقّت دست می‌یابد، وضعیّتی ناپایدار برای خود برمی‌سازد، یک شیوه‌ی ثبت که موقّتاً به او اعتبار و اجازه می‌دهد که با یک جهانِ پیش‌اندر ْمتخاصم، که او را پس می‌زند و حقِّ زیستن را از او دریغ می‌کند، کنار بیاید. میشویِ فاعلِ شناسا، خط‌خورده و بس‌چندگانه‌شده به لحاظِ شعری و به لحاظِ تصویری، بدل‌گشته به ابزارِ تولیدِ شبح‌ها، بدعتِ آن چیزی را می‌گذارد که شاعرِ آمریکایی فِرلینگِتّی[۷۶] آن را «چهارم‌شخصِ مفرد[۷۷]» می‌نامد، یعنی «منِ بالقوّه».

یادداشت‌ها

یادداشت‌های نویسنده تماماً به چاپ‌های فرانسوی بازگشت می‌دهد که در زبانِ فارسی به آنها دست‌رسی نیست، مگر تعدادی از آنها که در فضای اندرون نیز آمده است و به ترجمه‌ی من موجود است. یادداشت‌های خودِ من با [م.م.] مشخّص شده است:

---

۱ ـ تو کهای کنج، ص. ۹.

۲ ـ [صحنِ معجزه‌ها La Cour des miracles در قرنِ هژدهم به چند محلّه‌ی پاریس گفته می‌شد که روزها پاتوقِ گداهای علیل بود و شب که می‌رسید، همه‌شان ناپدید می‌شدند چون‌که هیچ‌کدام‌شان به‌راستی علیل نبودند و فقط وانمود می‌کردند. آنها معمولاً روستایی‌هایی بودند که برای جست‌وجوی کار به پاریس می‌آمدند و ناگزیر با گدایی گذران می‌کردند. م.م.]

۳ ـ ملک‌های من، در ۱۹۲۹ به وسیله‌ی انتشاراتِ گالیمار منتشر شد.

۴ ـ [«بلژیکِ جوان» نامِ جُنگِ ادبی و هنریِ مدرنیستِ بلژیکی‌ست که در دو دهه‌ی آخرِ قرنِ نوزدهم به سردبیریِ چند شاعر و نویسنده‌ی بلژیکی در بروکسل منتشر می‌شد. م.م.]

۵ ـ [سرودهای مالدورور (مَلدُرُر) *Les Chants de Maldoror* (۱۸۶۹) از اثرهای ادبیِ مهمِّ قرنِ نوزده‌ی فرانسه، اثرِ ایزیدُر لوسین دوکاس Isidore Lucien Ducasse معروف به کُنت دو لُترآمُن Comte de Lautréamont (۱۸۴۶-۱۸۷۰) است. کتابِ شعری‌ست به نثر که خیلی زود از یاد رفت و خودِ شاعر نیز، که سالی پس از انتشارِ آن در بیست‌وچهار سالگی مُرد، فراموش شد. نخست در جُنگِ «بلژیکِ جوان» است که قسمت‌هایی از آن در ۱۸۸۵ به وسیله‌ی مدیرِ آن ماکس والِر بازچاپ می‌شود، و سپس سوررئالیست‌ها، به‌ویژه فیلیپ سوپو، آندره برتون، و لویی آراگون، چند سال بعد به اهمیّتِ لُترآمُن و اثرِ او پی می‌بَرند و سببِ شهرتِ او می‌شوند. بخش‌های به‌ظاهر نامنسجمِ سرودهای مَلدُرُر «داستان» یگانه‌ای روایت نمی‌کنند، بلکه فقط شخصیّتِ اسرارآمیز و شرّ اثر، مَلدُرُر، آنها را را به هم می‌پیوندد. م.م.]

۶ ـ تو کهای کنج، ص. ۵۷.

۷ ـ گذرها، گالیمار، ۱۹۵۰، ص. ۲۴.

۸ ـ [روبر برشون Robert Bréchon (۱۹۲۰-۲۰۱۲) شاعر و جُستارنویسِ فرانسوی که نخستین زندگی‌نامه و معرّفیِ آثارِ میشو را نوشته است با عنوانِ هانری میشو، شعر همچون سرنوشت، انتشاراتِ گالیمار، ۱۹۵۹. م.م.]

۹ ـ [ضربه‌های سنج، در اصل، coups de gong، ضربه‌های گُنگ. gong نامِ سازی‌ست که رایج‌ترین و ساده‌ترینِ آن به شکلِ یک سینی یا یکی از لنگه‌های «سنج» است که با کوبه‌ای بر آن

می‌زنند. این ساز بیشتر در معبدهای بودایی استفاده می‌شود. من برای پرهیز از اشتباه گرفتنِ آن با واژه‌ی «گُنگ» فارسی به معنیِ لال و مبهم، آن را «سنج» ترجمه کرده ام، حتّی در شعری از میشو با عنوانِ «من سنج ام»، که در واقع باید ترجمه کرد «من گُنگ ام». م.م.]

۱۰ ـ یکی به نام پلوم «یک مردِ آرام».

۱۱ ـ [کاندید Candide [ساده‌دل]، شخصیّتِ رمانِ کاندید (۱۷۵۹) اثرِ ولتر (۱۶۹۴-۱۷۷۸). م.م.]

۱۲ ـ پیش‌گفتار بر آموزه‌ها، عریضه‌ها، مجموعه‌ی آثار، ج. ۱، ص. ۷۷۳.

۱۳ ـ [اشاره‌ی نویسنده به مصرفِ توهّم‌زاهاست. م.م.]

۱۴ ـ [میشو هیچ متنی از وحشی‌ای در آسیا برای فضای اندرون برنگزید و حتّی آن را نمی‌پسندید. م.م.]

۱۵ ـ «چهره‌نگاریِ میدُزم‌ها»، زندگی در شکنج‌ها، مجموعه‌ی آثار، ج. ۲، همان‌جا، ص.۲۰۸

۱۶ ـ به استنادِ ژ. گارنیه، نیچه، زندگی و حقیقت، متن‌های گزیده، ص. ۵۳ [نیچه در 'من' مگر توهّمی دستورزبانی نمی‌بیند. قرار دادنِ فاعلِ شناسا یا 'منِ' اندیشه‌گر در خاستگاهِ فعالیّتِ روانی، چنان‌که دکارت مطرح می‌کند، تنها یک سوءِ استفاده‌ی زبانی‌ست. این که چون اندیشه هست، پس چیزی هست که می‌اندیشد نیز مگر خبطِ زبانی نیست. 'من' همواره چندگانه است. اخلاق است که 'من' را یگانه تعریف می‌کند. م.م.]

۱۷ ـ نگاه کنید به نخستین شعرِ شب می جنبد.

۱۸ ـ «پس‌گفتار» بر پلوم، مجموعه‌ی آثار، ج. ۱، همان‌جا، ص. ۶۶۲.

۱۹ ـ «تاهاوی»، زندگی در شکنج‌ها، همان، ص. ۱۹۷.

۲۰ ـ «چهره‌نگاریِ میدُزم‌ها»، همان، ص. ۲۰۳.

۲۱ ـ «پس‌گفتار» بر پلوم، همان، ص. ۶۶۳.

۲۲ ـ «سال‌خوردگیِ پُلاگُراس»، مجموعه‌ی آثار، ج. ۲، همان‌جا، ص. ۲۳۲.

۲۳ ـ نقاشی‌ها و طرح‌ها، مجموعه‌ی آثار، همان‌جا، ج. ۱، ص. ۸۶۲.

۲۴ ـ دیگرجا «سفر به گارابانیِ بزرگ»، «در دیارِ هَک‌ها».

۲۵ ـ [هانری میشو در سالِ ۱۹۶۴ نیز به هند می‌رود. در نامه‌ای به تاریخِ ۲۵ ژانویه‌ی این سال (شنبه ۴ بهمن ۱۳۴۲) می‌نویسد (نک. مجموعه‌ی آثار، ج. ۳، ص. XXIV) که در سرِ راهِ بازگشت به فرانسه، برای استراحت، توقّفی هم در تهران و تل‌آویو خواهد داشت. در نتیجه میشو در زمستانِ ۱۳۴۲ گویی چند روزی در تهران بود. به‌رغمِ جست‌وجویی اندک، اطّلاعِ دیگری از سفرِ او به تهران ندارم. م.م.]

۲۶ ـ ژیل دولوز، هذاکرات، انتشاراتِ مینویی، ۱۹۹۰، ص. ۱۱۰.

۲۷ ـ نگاه کنید، ژان‌ژاک روسو، رؤیاپردازی‌های گردشِ تنهای گردشِ دوم.

۲۸ ـ میشو، «گزارش‌هایی چند از پنجاه و نُه سال هستی، سال‌های ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳» [ترجمه‌ی این متن را منتشر کرده ام. م.م.]

۲۹ ـ «رؤیاها و پا»، مجموعه‌ی آثار، ج. ۱، همان‌جا، ص. ۲۵.

۳۰ ـ [آلفردو گانگوتنا Alfredo Gangotena (۱۹۰۴-۱۹۴۴) متولّدِ کیتو، پایتختِ اکوادور، که مدّتی در فرانسه زندگی کرد و با ژان کوکتو، هانری میشو، و ماکس ژاکوب دوست بود. م.م.]

۳۱ ـ [اکوادور، در مجموعه‌ی آثار، ج. ۱، ص. ۱۷۷. م.م.]

۳۲ ـ [پدر و مادرِ میشو در ۱۹۳۰ مردند، نه در ۱۹۲۹. پدر در ۱۰ مارس، و مادر در ۲۹ مارس. م.م.]

۳۳ ـ وحشتی از آتیه همان‌جا، ص. ۳۹۹.

۳۴ ـ دیگرجا پیش‌گفتار.

۳۵ ـ دیگرجا مجموعه‌ی آثار، همان‌جا، ج. ۲، ص. ۶۷.

۳۶ ـ شب می‌جنبد، ص. ۳۵.

۳۷ ـ نگاه کنید در این باره به مطالعه‌ی ژان‌پی‌یر مارتن، «انسانْ پُشت» در روش‌ها و دانش‌ها در نزد هانری میشو، لا لیکُرن، پوآتیه، ۱۹۹۳، ص. ۳۰.

۳۸ ـ شب می‌جنبد، مجموعه‌ی آثار، همان‌جا، ج. ۱، ص. ۴۲۱.

۳۹ ـ پلوم، ص. ۱۳۴.

۴۰ ـ [پُرش‌های دانش نامِ کتابی‌ست از هانری میشو که نخستین بار در ۱۹۵۰ منتشر شد. نگ. مجموعه‌ی آثار، جلدِ دوم، گالیمار، ۲۰۰۱. م.م.]

۴۱ ـ مطلع دست‌وپا شکسته، نشرِ فاتا مورگانا، ۱۹۷۳، ص. ۷.

۴۲ ـ شناخت از راه‌ورطه‌ها، گالیمار، ۱۹۶۱، ص. ۹.

۴۳ ـ معجزه‌ی مغلوک، گالیمار، ۱۹۷۲ ص. ۱۱۷.

۴۴ ـ شناخت از راه‌ورطه‌ها، ص. ۱۷۹.

۴۵ ـ نوع‌های دیگری نیز از جابه‌جایی در آثارِ میشو هست، مانندِ رؤیاپردازی در طرح‌های خوابیده، طرح‌های بیدار (۱۹۶۹) که در آن حالت‌های گذرایی را توصیف می‌کند که برای او در میانِ بیداری و خواب جالب است، یا مانندِ بیماری در دست‌وپا شکسته (۱۹۷۳) که در آن کشفِ خود «انسانِ چپ» را گزارش می‌کند.

۴۶ ـ شناخت از راه‌ورطه‌ها، ص. ۱۸۶.

۴۷ ـ معجزه‌ی مغلوک، ص. ۲۰. [مجموعه‌ی آثار، ج. دوم، ص. ۶۲۲. م.م.]

۴۸ ـ نگاه کنید به مطالعه‌ای که من به پنج تکّه‌ی نخستینِ این کتاب [تیر کمانی کشیده] اختصاص داده ام، در شعر به‌رغمِ همه‌چیز، انتشاراتِ مرکور دو فرانس، ۱۹۹۶، ص. ۱۷۱ تا ۱۸۰.

۴۹ ـ تیر کمانی کشیده، گالیمار، ۱۹۸۱، ص. ۶۱.

۵۰ ـ شناخت از راه‌ورطه‌ها، همان‌جا، ۱۹۶۱، ص. ۱۲۱.

۵۱ ـ این دو متن در ۱۹۲۲ در صفحه‌ی سبز منتشر شده اند، در مجموعه‌ای با عنوانِ «موردِ دیوانگیِ مدوّر».

۵۲ ـ «موردِ دیوانگیِ مدوّر»، مجموعه‌ی آثار، ج. ۱، همان، ص. ۱۲۰.

۵۳ ـ [برای روشن بودنِ همین نکته، که در یکی دو جایِ دیگرِ این کتاب نیز به آن اشاره شده است، تصویرِ دو صفحه الفبایِ ساخته‌ی میشو با امضایِ سالِ ۱۹۲۷ را در ابتدایِ این کتاب آورده ام. م.م.]

۵۴ ـ پدیدارهای بازپدیدایی‌ها شکیرا، ژنو، ۱۹۷۲، ص. ۸۰.

۵۵ ـ گذرها همان‌جا، ژنو، ص. ۶۷. [متنِ کاملِ «مبارزه ضدِّ فضا» را ترجمه کرده ام که می‌توان در پیوست‌هایِ فضایِ اندرون خواند. م.م.]

۵۶ ـ «در شب»، یکی به نامِ پلوم.

۵۷ ـ مثلاً نگاه شود به شعرِ «فریاد کشیدن» در شب می‌جنبد.

۵۸ ـ پدیدارهای بازپدیدایی‌ها همان‌جا، ص. ۴۶.

۵۹ ـ [فرانسیس بیکُن Francis Bacon (۱۹۰۹-۱۹۹۲) نقّاشِ بزرگِ انگلیسی. م.م.]

۶۰ ـ به نقل از اُدیل وان دو وال Odile Van de Walle در «لُ کُتیدی‌یَن دو پَغی» Le Quotidien de Paris [روزنامه‌ی پاریس] شماره‌ی ۲۸ مارسِ ۱۹۷۸. [بینِ ۱۹۷۴ تا ۱۹۹۶ منتشر می‌شد. م.م.]

۶۱ ـ شناخت از راه‌ورطه‌ها همان‌جا ۱۹۶۱، ص. ۱۲۱.

۶۲ ـ نگاه کنید به «گزارش‌هایی چند بر پنجاه و نُه سال هستی»، در رُنه برشون، میشو، پاریس، گالیمار، «کتاب‌خانه‌ی ایده‌آل»، ۱۹۵۹. [ترجمه‌ی این متن را منتشر کرده ام. م.م.]

۶۳ ـ نک. گذرها همان‌جا ص. ۶۹.

۶۴ ـ ژُنوی‌یو بُنفوآ Geneviève Bonnefo. هانری میشوی نقّاش، آبه‌ئی دو بولی‌یو، ۱۹۷۶، ص. ۳۲.

۶۵ ـ گذرها همان‌جا، ص. ۲۳.

۶۶ ـ پدیدارهای بازپدیدآیی همان‌جا، ص. ۱۵.

۶۷ ـ همان‌جا ص. ۱۴.

۶۸ ـ گفت‌وگوها همان‌جا ص. ۱۹۷.

۶۹ ـ نقل‌شده در کاتالوگِ نمایشگاهِ «هانری میشو در بوبورگ» (۱۹۷۸)، ص. ۶۹.

۷۰ ـ گفت‌وگوها همان‌جا ص. ۲۸.

۷۱ ـ [دیدگاه مجموعه‌ای شاعرانه از سفری خیالی اثرِ هانری میشو که نخستین بار در ۱۹۴۸ منتشر شد. م.م.]

۷۲ ـ هانری میشو، حرکت‌ها و جهت‌های شعر/گالیمار، ص. ۱۱-۱۰.

۷۳ ـ [آردِنی، اهلِ آردِن، منطقه‌یِ طبیعیِ مشترک بین بلژیک و فرانسه و لوکزامبورک و آلمان. میشو و پدرومادرَش اهلِ قسمتِ بلژیکیِ آن بودند. م.م.]

۷۴ ـ ژان سْتارُبینسکی Jean Starobinski (۱۹۲۰-) تاریخ‌نویسِ بزرگِ سوییسی که چند متن نیز بر نقّاشی‌هایِ میشو نوشته است. [م.م.]

۷۵ ـ به نقل از ژان‌پیِر مارتَن، همان‌جا ص. ۵۳۷.

۷۶ ـ [لارنس فِرلینگِتّی Lawrence Ferlinghetti (۱۹۱۹-) شاعر و مترجمِ آمریکایی، و از ناشرانِ نویسندگانِ «نسلِ بیت» از جمله جک کرواک و آلن گینزبرگ. م.م.]

۷۷ ـ همان‌جا ص. ۵۴۳.

JEAN-MICHEL MAULPPIX

Henri Michaux
Aventurier du dedans

essai

Traduit en persan par
Mahmood Massoodi

Éditions Partow,

Éditions Partow,

Jean-Michel Maulpoix
« Henri Michaux
Aventurier du dedans »
in
Par quatre chemins
Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse
Agora, Éditions Pocket, 2013

Traduit en persan par
Mahmood Massoodi

24 Mai 2017 (117e anniversaire de la naissance d'Henri Michaux)

https://partowweb.blogspot.com

© Tous droits réservés.