جستجوی هنر در سادگی

■ پنجره‌ای گشوده بر چیزی دیگر
گفت‌وگوی پی‌یرکابان با مارسل دوشان
■ ترجمه لیلی گلستان
■ نشر فرزان روز، چاپ اول، ۱۳۷۷

● علی عبداللهی

پنجره‌ای گشوده بر چیزی دیگر، مجموعه چند گفت‌وگوی خودمانی با مارسل دوشان است دربارهٔ زندگی و کار و بارش. این گفتگوها را «پی‌یر کابان» از آوریل ۱۹۶۶ تا ژوئن همان سال در کارگاه دوشان در محلهٔ «نویی» با او ترتیب داده است. مارسل دوشان هنرمند نوآور و جسوری است که از او کمتر چیزی خوانده‌ایم و دیده‌ایم. او در سال ۱۸۸۷ در خانوادهٔ یک محضردار به دنیا آمد و در ۱۹۶۸ درگذشت. دوشان در عرصهٔ هنرهای تجسمی و نقاشی سرشناس بود و همواره در جستجوی راههای تازه. گفت‌وگوهایش با «پی‌یر کابان» ما را با تلقی‌اش از زندگی و هنر آشنا می‌کند بی‌آنکه دوشان در این گفت‌وگوها به دام گنده‌گویی، شرح و بسطهای بیهوده و فلسفه‌بافی‌های روشنفکرانه گرفتار آید.

دوشان هنرمند خوش‌اقبالی بود چون هیچوقت دغدغه‌های جانبی او را از پرداختن به علاقه اصلی‌اش باز نداشت. این البته در سایهٔ پشت پا زدن به بسیاری از این گونه موانع بود: «زن و بچه و خانهٔ ییلاقی و ماشین و بار و بُنه نداشتم» (ص ۲۷). البته این آرامش در سایهٔ حمایتهای پدر نیز به دست می‌آمد. «پدرم حتی پذیرفته بود که از نظر مالی به من کمک کند» (ص ۳۶)

علاوه بر آن، آن محضردار پیر و دانا، سهمیهٔ ارث فرزندانش را در زمان زندگی‌اش به آنها بخشیده بود و هر چه را آنها خرج می‌کردند از آن کم می‌کرد. دوشان در آغاز، وقت خود را در محافل دوستانه و هنری می‌گذراند اما یکباره قید همهٔ آنها را زد، چون همیشه در جستجوی نوآوری و چیزی دیگر بود. هر چند با واژهٔ «خلاقیت» ـ به گفتهٔ خودش ـ میانهٔ خوبی نداشت. سالها تجربه اندوخت تا به این نکته دست یابد که سکوت کردن بسی بهتر از هیاهو و جنجال است. از این رو در سال ۱۹۱۵ که به نیویورک رفت با اینکه در اروپا به خاطر تابلوی «برهنه[1] از پله‌ها پایین می‌رود» شهرتی به هم زده بود، ورودش حادثه‌ای تلقی نشد و حتی کسی نام او را نمی‌دانست. تابلوی «برهنه...» را همگان می‌شناختند اما دوشان پشت این اثر گم شده بود و این گمشدگی برایش بسیار لذت‌بخش بود.

جستجوی مصالح تازه (کار روی شیشه)، راهکارهای نو (تجربهٔ تغییر رنگها زیر نور سبز چراغهای آئور)، گریز از مکتب بازی‌های جنجالی (کوبیسم و...) اشتیاق دست‌یابی به تقارنی نو در آثار تجسمی و نقاشی‌هایش (تابلوهای «قهوه خردکن» «برهنه... و...») سرلوحهٔ کار او بود. مارسل دوشان در ضمن کارهای تجسمی با شاعران و متفکران مختلف زمانهٔ خود نیز دم خور و مأنوس بود. با گیوم آپولینر، آندره برتون و دیگران. گفتنی است که این آشنایی‌ها، بسیار سطحی و گذرا بود و هرگز نتوانست دوشان را به اعماقِ آثار هنری شاعران ونویسندگان زمانه‌اش وارد کند. او جهانگردانه و تفننی به آثار ادبی و هنری می‌نگریست. «رمان نو» را نمی‌فهمید، شعرهای مالارمه را درنمی‌یافت، سینما را فقط یک رسانهٔ سرگرم‌کننده

◄ مارسل دوشان در این گفت‌وگوها با چیزهایی که ندارد نکات بسیاری به ما می‌آموزد و اکتاویوپاز در مقاله‌اش با آن چه دارد ما را غافلگیر و شتابزده می‌کند.

می‌دانست و عکاسی را با تردید و احتیاط هنر می‌خواند. او در اندیشهٔ نوآوری بود و فرصت نیافت آن چنان که باید در پدیده‌ها و اشیاء غور کند و به فلسفه‌های زمان خود مجهز شود از این رو در آثار او عمق و شکوهمندی غایب است. در عرصهٔ ادبیات، دادائیستها و تا حدی سوررئالیستها شباهت زیادی با او دارند. گاهی آثار دوشان نوعی اَدابازی و اطوارِ خالی از تأمل و ژرفکاویِ ناب می‌نماید. با این همه، نوآوری‌های شاعران پیشرو در عرصهٔ زبان شعر، او را تحت تأثیر قرار می‌داد و او می‌داشت که در نامگذاری تابلوهایش نهایت مهارت و هوشیاری زبانی را به کار بندد. مثلاً در «صدای سرّی»، «*LHOOQ*»، و... این تمهید زیرکانه وجهی از نوجویی او بود که بر ابهام و رازآلود کردن آثارش می‌افزود. هنرِ دوشان نه تنها کشفِ تقارن نو بود. بلکه یافتن نوعی «پرسپکتیو ریاضی ـ علمی» نیز بود. او در عین اینکه چنین هوشمندانه کار می‌کند، آثارش را با لاقیدی «چیزهایی سرگرم‌کننده» و عادی می‌داند که فقط به دردِ صرف وقت می‌خورند. حتی زمانی که تابلوی شیشهٔ بزرگش تَرَک برمی‌دارد ابداً ناراحت نمی‌شود و آن را تعمیر نمی‌کند، گویی آن شکستگی را جزئی از تابلو و سرنوشت آن می‌داند. شفافیت و سادگی یکی دیگر از جنبه‌های آثار دوشان است که خود او در خلال گفتگوها، جابه‌جا به آن اشاره کرده است. در «برهنه...» تلقی کلاسیک از عریانی در نقاشی، از میان می‌رود تقارن معنای دیگری پیدا می‌کند، عضلاتِ فرد پایین رونده، گسترش می‌یابد، گویی همهٔ عناصر اثر حرکت فرود آمدن را به بیننده القاء می‌کنند، بی‌آنکه بتوان از آن دریافتی تک‌وجهی، به دست آورد. بیهوده نیست که «کاترین دِرِر» ـ هنرمند دیگر همعصرِ او ـ آن تابلو را پاره‌کنندهٔ زنجیرهای بردگی طبیعت‌گرایی [ناتورالیسم] از پای نقاشی می‌داند. دوشان قصد دارد در این تابلو، تصویر ایستایی از حرکت ترسیم کند. چرا که حرکت از نظر او یک تجرید است (ص ۶۴) در این نکته، تناقضی بزرگ نهفته است، حرکتی که با ایستایی بتوان آن را جلوه داد! براستی این همان تناقضِ نابی است که در آثار هنری، سامان‌دهندهٔ مفهومی نو می‌شود.

استهزاء و افشاگری از درونمایه‌های دیگری است که دوشان در کارهایش به وفور از آنها بهره می‌برد تا نقاب از چهرهٔ مفاهیم سنگوارهٔ کهن بردارد و حتی علم را که آن‌چنان یکه‌تاز است، بی‌بها و کم‌آبرو کند. گفتنی است که[۲] طنز، سُخره و استهزاء و کنایه از اصولِ ثابت مدرنیسم‌اند که با آثار فریدریش نیچه، کارل مارکس و زیگموند فروید هرکدام به صورتی نمایان می‌شوند بویژه در آثار نیچه که پیشرو مدرنیسم در جهان است. هنر مدرن به شیوه‌های گوناگونی از این عنصرها استفاده می‌کند. «بازی» در کار دوشان از عمده‌ترین وجوه است که همهٔ آنچه برشمردیم در سایهٔ آن قرار می‌گیرند. بازی با «ژکوند» با تغییر دادنِ آن، گذاشتن نامهای گمراه‌کننده و گاه صرفاً حاوی یک بازی یا لطیفهٔ زبانی، بر تابلوها، نشان از چیست؟ در گفتگوهای صمیمانهٔ دوشان همه‌چیز روشن می‌شود.

ترجمهٔ گفتگوها با مهارت انجام گرفته و کمتر لغزشی در آن می‌توان یافت. زیرا مترجم آن علاوه بر تسلط بر زبان متن اصلی، خود دستی در آثار هنری دارد.

شگفت‌تر از این گفتگوهای خودمانی، مقالهٔ پیچیده و ژرف اوکتاویو پاز ـ شاعر مکزیکی ـ است. دربارهٔ دوشان. داوریِ پاز با دقت خاص خودش بیان شده و بجز برخی اغراقهای نهفته در آن، خواندنی است.

دریافتِ این مقاله و کنکاش در آن نیاز به تأمل و حاشیه‌روی بسیار دارد. هنر مدرن پهنه‌ای وسیع و متنوع است که هر یک از جلوه‌های آن زبان و بیان ویژهٔ خود را دارد. در این مقاله پاز معتقد است که «نقاشی مدرن میان دو بی‌نهایت زیسته است: مارسل دوشان و پابلو پیکاسو» (ص ۱۱). نویسنده برای تبیین جایگاه دوشان از پابلو پیکاسو و آثار او سود می‌جوید تا راهی به ذهن ببرد. پیکاسو از نظر او نقاش شتاب و سرگشتگیِ دوران ماست. و دوشان برعکسِ او، رودرروی «سرگیجهٔ شتاب» قرار می‌گیرد. او از این شتاب می‌گریزد و همین باعث می‌شود که آن را به نوع دیگری در «تأخیر» جلوه دهد. در سرگیجه‌ای که از این تأخیر حاصل می‌شود بینندهٔ آثار دوشان به شتاب پی می‌برد، یعنی پی‌بردن به چیزی از رهگذر خلاف آن و این نکته ما را به یاد این بیت حافظ می‌اندازد که: «از خلاف آمدِ عادت بطلب کام؛ که من / کسب جمعیت از آن زلفِ پریشان کردم.

پیکاسو «شتاب» را با قلم موی‌اش نقاشی می‌کند و نقاشِ زمان است اما دوشان ارائه کنندهٔ جُنبش است که همواره در تحلیل، تجزیه و ضد شتاب، به تحقق می‌رسد. از این روست که تابلوهای پیکاسو تصاویراند و تابلوهای دوشان، واکنشی استهزایی علیه تصاویر.

تصویرهای دوشان مفهوم «تابلو» را که قرنها در نقاشی جا افتاده بود، به استهزاء می‌گیرد، چون وی معتقد است از زمانی که ژنرالها دیگر روی اسب نمی‌میرند، نقاشها هم نباید بر سر سه‌پایهٔ نقاشی‌شان جان دهند. آن‌چه در هر اثر نامرئی است و در نظر اول به دست نمی‌آید در نظر دوشان تاریک و رازآمیز نیست بلکه تماماً شفاف و ساده است.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ پیکاسو و دوشان این است که اولی با تأکیدها، تأییدها و یافته‌هایش، عصر ما را تعریف می‌کند و دوشان با نفی‌ها و اکتشافات نوی خود، که در این نوشتار از آن سخن گفتیم. آنچه اوکتاویو پاز به آن اشاره نکرده سرچشمه‌های آثار پیکاسو است که دوشان از آنها بی‌بهره است. به عبارتی دیگر اینکه پیکاسو به نقاشی‌های کهن و مکتبهای نقاشی کهن رویکردی خلاقه دارد اما دوشان از هرگونه سنت بیزار است و می‌خواهد هر طور شده نو باشد. شاید بتوان در این نکته دوشان را از پیکاسو جدا کرد اولی را مدرن و دومی را پست‌مدرن دانست و دریافت که پیکاسو همچنان از دوشان امروزی‌تر است. پاز به دوشان لقب «یکتا» داده است که اندکی غلوآمیز است اما می‌توان به اهمیت آثارش در نقاشی مدرن از همین صفت پی برد. اهمیت عناوین آثار دوشان چیزی است که پاز هم آن را دریافته و عنصری اصلی در نقاشی او دانسته، چیزی مانند طرح و رنگ که باز این هم از هوشمندی شاعرانهٔ اوست که زبان را دستمایهٔ خود دارد. مارسل دوشان نقاش ایده‌هاست نه احساسهایی که در کوبیسم و مکاتب دیگر وجود دارد. او تلاش می‌کند نقاشی را از یک کاردستیِ صِرف رها کند و به تصویرگر آرمان‌ها و فکرت‌ها بَدَل سازد که در همه‌جا توفیق ندارد. در کارهای دوشان ماشین‌ها به انتقاد از خود می‌پردازند چنین است که تابلوهایش تضادها و مایه‌هایِ اساسیِ روزگارِ شگفت‌انگیز نو را می‌نمایانند.

نویسنده و شاعر امروز ناگزیر است برای دریافت «روح زمانه»[۳] Zeitgeist و با همهٔ آثار هنری از گونه‌های مختلف برخورد و اُنس دائمی داشته باشد و با آنها مکالمه‌ای جدی سامان دهد. چیزی که پاز به آن دست یافت ولی دوشان نتوانست. در این گفت‌وگوها و مقالهٔ پاز نکتهٔ ظریفی است که با دریافت آن می‌توان به گفتهٔ نیچه «فرهنگ[۴] ستیزانِ فرهنگی» Bildungsphilister را از جستجوگران راستین فرهنگ باز شناخت. مارسل دوشان در این گفت‌وگوها با چیزهایی که ندارد نکات بسیاری به ما می‌آموزد و اکتاویو پاز در مقاله‌اش با آن‌چه دارد ما را غافلگیر و شتابزده می‌کند.

چیزهایی که در پیرامون ما می‌زیند، جزئی از ما هستند و ما با پیش‌داوری و غفلت آنها را نمی‌بینیم اگر هم می‌بینیم آنها را نمی‌نگریم. چون «نگریستن»، چیزی فراتر و ژرفتر از «دیدن» است. نگرش به دیگری و خود که هست و نیست و در این هست و نیست، فراموش. □

پانوشت:

۱- این تابلو نخستین اثری بود که دوشان را به عنوان نقاش زبانزد مردم فرانسه و اروپا کرد.

۲- کودکان آب و گل، اوکتاویوپاز، ترجمهٔ احمدمیرعلایی، تهران، کتاب آزادی، ۱۳۶۱

۳- روح غالب بر فرهنگ و هنر هر زمانه این اصطلاح را نخستین بار رمانتیکهایی چون هِردو و بعدها گوته به کار بردند. هگل آن را روح فرهنگی و تاریخی می‌دانست و آن را به‌کار می‌برد.

۴- شخص عامی و بی‌فرهنگی که به قدرت می‌رسد و سعی می‌کند همهٔ عناصر جدی و عمیق فرهنگ را نابود کند. ر.ک Unzeitmã Bige Betrachtungen, Friedrich Nietzsche, Alfred Korner Verlag, 1930, S. 9, David St..