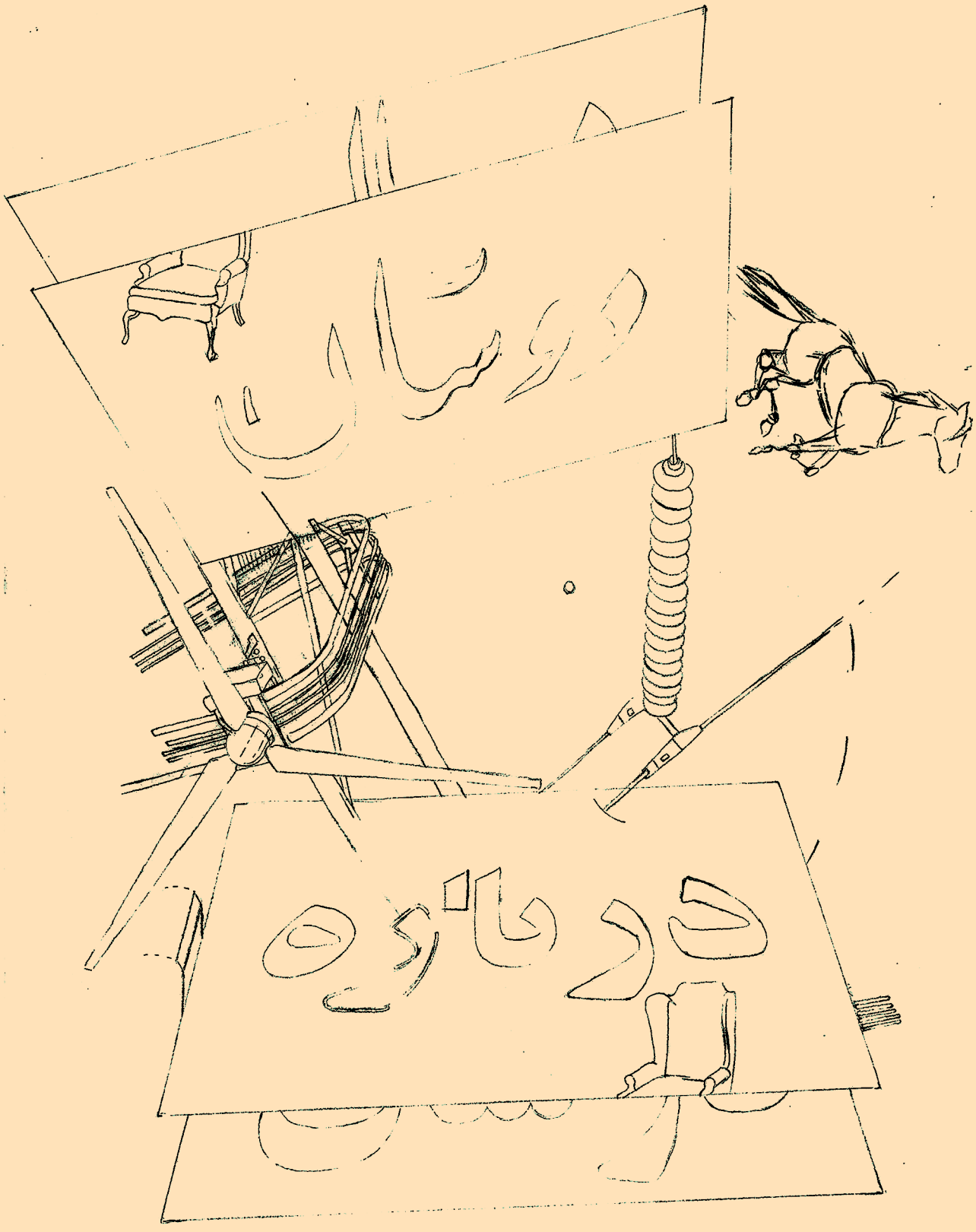


درباره دوشان

جان کیج

درباره‌ی دوشان

جان کیج

۱. اظهاراتی درباره‌ی دوشان

تاریخچه

این خطر باقی می‌ماند که از چمدانی که او را در آن می‌گذاریم فرار کند. مادامی که در آن محبوس می‌ماند ــ

بقیه‌شان هنرمند بودند. دوشان خاک جمع می‌کند.

کیش[۱]. ریسمانی که انداخت. مونا لیزا. نت‌های بیرون‌آورده از کلاه. شیشه. نقاشیِ تفنگِ اسباب‌بازی. چیزهایی که پیدا می‌کرد. بنابراین، هر چیز دیده‌شده ــ هر شئ، یعنی علاوه بر فرایندِ نگاه‌کردن به آن ــ یک دوشان است.

دوشان مالارمه؟

دو نسخه از تابلوهای گاوچرانی وجود دارد. یکی با تصویری از هیچی تمام می‌شود، دیگری با تصویر مردی چاق و خندان که دارد با هدایایی به روستا بازمی‌گردد. امروز فقط نسخه‌ی دوم را داریم. به آن نئودادا می‌گویند. دوسال پیش که با م. د. حرف می‌زدم می‌گفت که پنجاه سال از زمانه‌اش جلوتر است.

دوشان فایده‌ی اضافه‌کردن (سبیل) را نشان داد. روزنبرگ کارکردِ کسرکردن (دکونینگ[۲]) را نشان داد. خب، مشتاقانه در انتظار ضرب و تقسیم هستیم. بی‌خطر است که فرض کنیم کسی مثلثات یاد خواهد گرفت. جانز[۳]

---

۱ در شطرنج

۲ Willem de Kooning (۱۹۰۴-۱۹۹۷) هنرمند آلمانی آمریکایی که سبکش بیشتر به اسپرسیونیسم انتزاعی و گروه هنرمندان مکتب نیویورک از جمله جکسون پولاک و مارک روتکو نزدیک بود.

۳ Jasper Johns (۱۹۳۰-) نقاش و پوسترساز آمریکایی

ایشیاناگی ولف[٤]

دیگر فایده‌ای برای امر کارکردی، امر زیبا نداریم، یا برای این‌که چیزی حقیقت دارد یا نه. فقط برای گفتگو وقت داریم. خدا کمک‌مان می‌کند چیزی را در جواب بگوییم که صرفاً همان چیزی نیست که گوش‌هایمان گرفتند. البته می‌توانیم به کنج‌هایمان پناه ببریم و با خودمان حرف بزنیم، چنان‌که همین‌کار را هم می‌کنیم.

او آنجا دارد در آن صندلی تاب می‌خورد، پیپ می‌کشد، و منتظر است که دست از گریه‌زاری بردارم. هنوز نمی‌توانم چیزی را که آن موقع گفت بشنوم. سال‌ها بعد او را در خیابان مکدوگال در ویلاژ دیدم. او حرکتی کرد که من آن را **اُ.کی.** معنی کردم.

«ابزارهایی که دیگر به کار نمی‌آیند مهارت بیشتری می‌طلبند.»

یک دوشان

انگار پولاک هم سعی می‌کرد همین کار را بکند ـــ نقاشی روی شیشه. در یک فیلم بود. پذیرش یک شکست بود. این‌طور نمی‌شد پیش رفت. مسئله این نیست که کاری را که دوشان پیش‌تر کرده دوباره انجام دهیم. بااین‌حال، امروز باید بتوانیم چیزی فراتر را ببینیم ـــ انگار که از داخل به بیرون نگاه می‌کنیم. چه چیز از دوشان ملال‌آورتر است؟ از شما می‌پرسم. (کتاب‌هایی راجع به کارهایش دارم اما هرگز زحمت خواندن‌شان را به خودم نمی‌دهم.) مشغول مثل زنبورهایی که کاری برای کردن ندارند.

او می‌خواهد بدانیم که هنرمندبودن بچه‌بازی نیست: قطعاً به دشواری بازی شطرنج. به‌علاوه یک اثر هنری فقط مال ما نیست بلکه به رقیبی که آنجا تا آخر با ماست هم تعلق دارد.

آنارشی؟

او فقط دریافت که شئ نام او را به خود می‌دهد. پس او چه کار کرد؟ او دریافت که شئ نام او را به خود می‌دهد. این‌همانی. پس چه باید بکنیم؟ آن را به نام او بخوانیم یا به نام خود شئ؟ مسئله بر سر نام‌ها نیست.

هوا

در پرسش‌کردن تردید می‌کنیم چون نمی‌خواهیم جواب را بشنویم. در سکوت به سر بردن.

یک راه برای نوشتن موسیقی: مطالعه‌ی دوشان.

فرض کن یک دوشان نیست. بَرش گردان و هست.

حالا که کاری نداریم بکنیم، او همه‌ی آنچه را که هر کس از او می‌خواهد انجام دهد انجام می‌دهد: یک جلدِ مجله، یک نمایشگاه، یک سکانسِ فیلم، و همین‌طور الی آخر. آن زن چه چیزی درباره‌ی او به من گفت؟

---

٤ ترکیبی از نام آهنگساز تجربی ژاپنی توشی ایشی‌یاناجی و همتای آمریکایی‌اش کریستین ولف

که او غیر از دو روز در هفته (همیشه همان روزها، پنج‌شنبه‌ها و یکشنبه‌ها) همه‌ی وقتش را به خود اختصاص می‌داد؟ که احساساتی بود؟ که سه کلکسیون هنری مهم را شکل داد؟ گرامافون.

تیاتر.

۲. مصاحبه با جان کیج درباره‌ی مارسل دوشان

مویرا راث و ویلیام راث

اولین بار کِی مارسل دوشان را دیدید؟

اوایل دهه‌ی چهل با او ملاقات کردم. اما غیر از چند دیدارِ گاه به گاه او را نمی‌شناختم. نمی‌خواستم با دوستی‌ام آزارش دهم. بعد، اواخر دهه‌ی چهل، برای سکانس او در فیلم رویاهایی که پول می‌تواند بخرد موسیقی نوشتم. بعد از آن در خیابان مک‌دوگال ناگهانی به او برخوردم. موسیقی را شنیده بود و خوشش آمده بود. بعداً او را با ماری رینولدز دیدم. گفتگویمان به سمت مواد کشیده شد. شخصی در آن گروه از او پرسید که آیا به نظرش مواد در آینده مشکل‌ساز خواهد شد. او گفت که این‌طور فکر نمی‌کند؛ گفت که به‌هیچ وجه از نوشیدن الکل جدی‌تر نخواهد بود. مارسل خیلی کم الکل می‌نوشید یا غذا می‌خورد؛ او صرفاً چیزی را که به او داده می‌شد می‌خورد. چیز زیادی به او داده نمی‌شد چون همه می‌دانستند که او خیلی نمی‌خورد ــ دو یا سه نخود و کمی گوشت. اما مدام سیگار برگ می‌کشید.

آیا طی زمانی که او را می‌شناختید خیلی تغییر کرد؟

نه، می‌توانم بگویم که نه.

پس مشهورشدن در دهه‌ی شصت تأثیر چندانی بر او نگذاشت؟

حتماً باید از آن لذت برده باشد. وقتی سالی از دوشنبه را نوشتم، به او گفتم که راجع به او نوشته‌ام، اما پیش از آن‌که کتاب منتشر شود نمی‌خواستم او را با آن اذیت کنم. او غمگینانه گفت، «اما [اگر کتاب را می‌دادید] لذت می‌بردم».

آیا وقتی منتشر شد چیزی درباره‌اش گفت؟

خیلی کم. فکر می‌کنم یکبار نظرش را راجع به متنی که اسم او را داشت پرسیدم و او گفت که خوشش آمده بود. اما آن‌وقت او نسبت به همه‌چیز از جمله چیزی که آرتورو شوارتز درباره‌اش نوشته بود خوب برخورد می‌کرد. مارسل بر این عقیده بود که کتاب شوارتز درباره‌ی او نبود، اثری از شوارتز بود.

آیا حس می‌کنید که اهمیتی ندارد مردم درباره‌ی شما چه می‌گویند؟

البته که اهمیتی ندارد. چون این عملِ آن‌ها در آن برهه است. خیلی زود یاد گرفتم که به نقد توجهی نکنم. نقدی راجع به کنسرتی که در سیاتل دادم این‌طور نتیجه‌گیری می‌کرد که کار تماماً مهمل است. خیلی خوب می‌دانستم که این‌طور نیست. بنابراین، نقد فایده‌ای نداشت. در واقع، به من یاد داد که اگر مردم کارم را دوست دارند نباید توجهی کنم. مهم این است همان طوری زندگی کنم که قبل از درگیرشدنِ جامعه با کارم زندگی می‌کردم.

آیا از جامعه متنفرید؟

به‌نظرم جامعه یکی از بزرگترین موانعی است که یک هنرمند می‌تواند سر راهش داشته باشد. فکر می‌کنم که دوشان هم با این نظر موافق بود. وقتی جوان بودم و به کمک احتیاج داشتم، جامعه کمکی نمی‌کرد، چون هیچ اعتمادی به کاری که می‌کردم نداشت. اما وقتی با پشتکارم، جامعه علاقه نشان داد، آن وقت از من خواست که کار بعدی را انجام ندهم، بلکه کاری را که قبلاً انجام داده بودم تکرار کنم. جامعه در هر حال این‌طور عمل می‌کند تا شما را از کاری که باید انجام دهید باز دارد.

وقتی می‌گویید جامعه، منظورتان مخاطب نیست؟

دارم به جامعه در مقام یک مخاطب اعتراض می‌کنم. اما جامعه را به‌عنوان آنچه واقعیتی بوم‌شناختی بنامیدش دوست دارم.

پس عمیقاً دغدغه‌ی مردم را دارید و به مخاطب کاری ندارید. شما می‌خواهید مخاطب را به مردم بدل کنید.

مصمم هستم که تمایز بین هنر و زندگی را محو کنم، چنان‌که دوشان هم می‌کرد. و بین آموزگار و شاگرد. و بین اجراگر و مخاطب، و الی آخر.

آیا خود را این‌طور در نظر می‌گیرید که دارید آموزش می‌دهید؟

دوست دارم خودم را طوری در نظر بگیرم که یا فارغ‌التحصیل باشم یا به تحصیل ادامه دهم، و دوست دارم به موسیقی‌ای فکر کنم که به‌عنوان «بیرون از مدرسه» برایم جالب است. یعنی، بدون هیچ پیامی؛ نه آموزش‌دهنده، که تجلیلگر و جشن‌گیرنده. یا چه‌بسا به قول دوشان ـــ اندیشه‌برانگیز.

آیا فکر می‌کنید که دوشان هیچ پیامی نداشت؟

او به ایده‌ها علاقه‌مند بود؛ ایده‌ها تکرار می‌شوند و بر حسب کارش نوع مشخصی از دانش‌آموزی را میسر می‌سازند. این نکته راجع به یاسپر جانز نیز صادق است.

آیا فکر می‌کنید برای دیدن کار دوشان نیازمند دانش‌آموزیِ بسیاری هستید؟

حس نمی‌کنم که برای لذت‌بردن از دوشان چنان‌که من از آن لذت می‌برم به دانش‌آموزیِ چندانی نیاز باشد.

چگونه از او لذت می‌برید؟

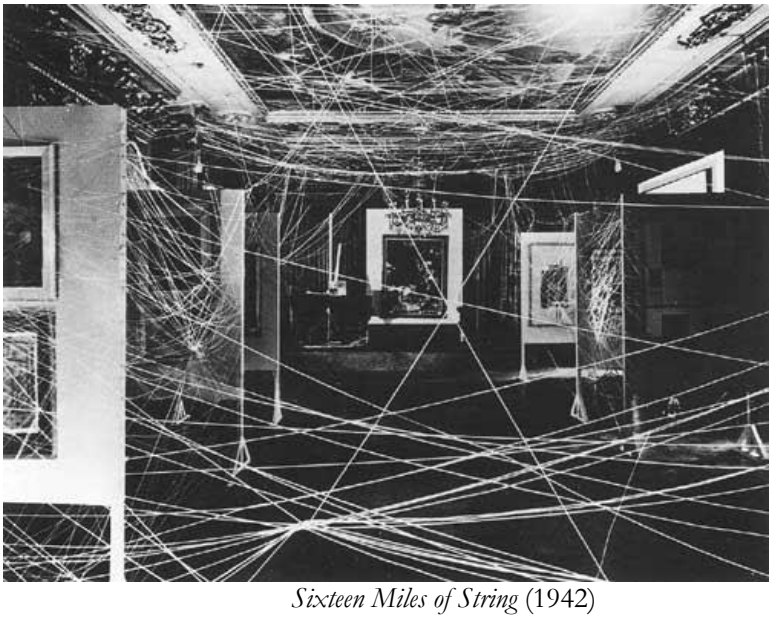
طوری‌که من لذت می‌برم. به هیچ طریقی نمی‌توانم بدانم که طوری‌که من از او لذت می‌برم همان طوری است که او قصد داشت. می‌توانستم از او بپرسم، اما نپرسیدم.

چون علاقه‌مند نبودید؟

نه، نه. نمی‌خواستم با سؤال‌ها آزارش دهم. فرض می‌کنیم با سؤالی که از او می‌پرسیدم آزار نمی‌دید، و به آن پاسخ می‌داد، آن‌وقت به جای این‌که تجربه‌ی خودم را کسب کنم، جوابش را می‌داشتم. به‌علاوه، او با گفتن این‌که خود ناظران اثر هنری را کامل می‌کنند، در را باز گذاشته بود. بااین‌حال، هنوز چیزی بی‌منفذ و نفوذناپذیر در کارش وجود دارد. چنین چیزی دانش‌آموزی، یا سؤال و جواب از منبع را پیشنهاد می‌دهد. یک‌بار با تینی دوشان راجع به این نکته حرف زدم. گفتم، «می‌دانید، کار دوشان را خیلی کم می‌فهمم. بیشترش برایم اسرارآمیز باقی می‌ماند.» و او گفت: «برای من هم.»

چه پرسش‌هایی به ذهن‌تان می‌آید وقتی به دوشان فکر می‌کنید؟

چیزهایی که راجع به او فکر می‌کنم من را نه به سؤال پرسیدن، بلکه در عوض به تجربه‌ی کار او یا زندگی‌ام هدایت می‌کنند. در یک نمایشگاه دادا در دوسلدورف، بسیار متأثر شدم که با این‌که شویترز و پیکابیا و دیگران همگی طی گذر زمان هنرمند شده بودند اما کارهای دوشان به‌عنوان هنر غیرقابل‌قبول باقی مانده بود. و در واقع، وقتی از دوشان به تجهیزات نور (که در اتاق بندکشی شده) نگاه می‌کنید، اولین فکری که به سرتان می‌آید این است که «خوب، این یک دوشان است.» من این‌طور فکر می‌کنم، و این سبب می‌شود هیچ سؤالی نپرسم. من را به لذت از زندگی‌ام سوق می‌دهد. اگر قرار بود سؤال بپرسم، چیزی می‌بود که واقعاً نمی‌خواستم جوابش را بدانم. «چه چیز در سر داشتید وقتی چنین و چنان کردید؟» سؤال جالبی نیست، چون آن وقت من ذهن او را دارم به جای این‌که با ذهن خودم سروکار داشته باشم. همواره از پویایی ذهنش در شگفتم، از پیوندهایی که ایجاد می‌کرد و دیگران نداشتند، و الی آخر، و از علاقه‌اش به بازی با کلمات.



Sixteen Miles of String (1942)

وقتی با او حرف می‌زدید با کلمات بازی می‌کرد؟

گاهی اوقات سعی می‌کرد. بازی با کلمات در گفتگو را دوست داشت. نسبت به سرگرم‌شدن خیلی جدیت به خرج می‌داد، و جوِ پیرامونش هم جوی سرگرم‌کننده بود.

آیا راجع به کارتان با شما صحبت می کرد؟
در واقع هرگز درباره‌ی کار او یا کار من حرف نزدیم.

بیشتر راجع به شطرنج و غذایش حرف می‌زد؟
و آدم‌هایی که می‌شناختیم. دراین‌باره خیلی مراقب بودم. همیشه احساس کرده‌ام که مثلاً اگر به پاریس بروید و به‌عنوان توریست از مکان‌های مشهور دیدن کنید، هرگز هیچ از پاریس نخواهید دانست. بهترین راه برای شناختن پاریس این است که قصد شناختن چیزی را نداشته باشید و مثل یک فرانسوی صرفاً آنجا زندگی کنید. و هیچ فرانسوی‌ای آرزو نمی‌کند که مثلاً به نتردام برود.

پس شما توانستید با دوشان این کار را انجام دهید، در پاریس زندگی کنید و نه منظره‌گردی؟
قصدم این بود؛ می‌خواستم تا جایی که شرایط اجازه می‌دهد با او باشم و بگذارم چیزها اتفاق بیافتند به جای این‌که آن‌ها را وادار به رخ دادن کنم. این هم یک انگاره‌ی شرقی است. مایستر اکهارت می‌گوید ما نه با کاری که می‌کنیم، بلکه با آنچه برایمان اتفاق می‌افتد کامل می‌شویم. پس نه با سؤال پرسیدن از مارسل بلکه با بودن با او می‌توانیم او را بشناسیم.

وقتی شطرنج بازی می کردید چه اتفاقی می‌افتاد؟
به‌ندرت بازی می‌کردم، چون او خیلی خوب بازی می‌کرد و بازی من بد بود. به همین خاطر با تینی بازی می‌کردم که بازی او هم بسیار بهتر از من بود. مارسل هرازگاهی نگاهی به بازی‌مان می‌انداخت، و وسطش چرت می‌زد. می‌گفت که ما دوتا چقدر احمق بودیم. گاهی اوقات حوصله‌اش از دستم سر می‌رفت. شکایت می‌کرد که ظاهراً من نمی‌خواهم برنده شوم. در واقع، آن‌قدر از بودن با او خوشحال بودم که فکرِ بردن نامربوط بود. وقتی بازی می‌کرد، از قبل یک فیل به من می‌داد. خیلی باهوش بود و تقریباً همیشه می‌برد. هیچ کدام از اطرافیان‌مان به اندازه‌ی او خوب بازی نمی‌کرد، گرچه کسی بود که هر از قرنی از او می‌برد. مارسل در تلاش برای یاد دادنِ بازی به من چیزی گفت که باز خیلی شرقی بود، «فقط طرفِ خودت را بازی نکن، دو طرف را بازی کن.» سعی می‌کردم اما بیش از این‌که بتوانم از گفته‌اش پیروی کنم مجذوب آن می‌شدم.

مثل یک استاد ذن درس می‌داد؟
یکی دوبار از او پرسیدم، «آیا ارتباط مستقیمی با اندیشه‌ی شرقی نداشته‌ای؟» و همیشه می‌گفت نه. در ذن، دانش‌آموز پیش آموزگار می‌آید، سؤال می‌پرسد و هیچ جوابی نمی‌گیرد. برای دومین و سومین دفعه می‌پرسد و جواب نمی‌گیرد. دست‌آخر، به بخش دیگری از جنگل می‌رود، خانه‌ای برای خود می‌سازد، و سه سال بعد پیش آموزگار برمی‌گردد و می‌گوید، «متشکرم.» خُب، اخیراً شنیده‌ام که مردی با مسئله‌ای که

امیدوار بوده مارسل می‌تواند حل کند پیش او رفته است. مارسل اصلاً چیزی نگفته. بعد از مدتی مشکل ناپدید شده و مرد رفته. این همان روشِ آموزشِ شرقی است، و دشوار بشود نمونه‌هایی از آن در غرب یافت.

دوشان، تینی، کیج در هنر اجراییِ گردهم‌آیی

پس او این را از خودش گفته؟

هیچ منبع خاص شرقی‌ای در کار نبود. اما ممکن بود منابع دیگری در کار باشد؛ باید شناخت کاملی داشته باشیم تا نتیجه بگیریم که آن‌ها ارتباطی با شرق داشته‌اند یا نه ــ امرسون یا تورو که می‌گفتند بله یا نه دروغ‌اند، یا شوپنهاور که می‌گفت بالاترین فایده‌ی اراده انکار اراده است. تنها پاسخ صحیح همانی است که همه چیز را به جریان می‌اندازد و شناور می‌کند، چنان‌که گویی، آزاد از علایق و بیزاری‌هایمان. دوشان می‌گوید که می‌خواهد حاضرآمادهایی درست کند که کاملاً نسبت به آن بی‌تفاوت است. این همان ایده است. حالا در مورد او، نه مستقیم بلکه شاید غیرمستقیم از شرق می‌آمد.

پس به همین دلیل با دوشان این‌قدر احساس نزدیکی می کردید؟

خب، همیشه کارش را تحسین می‌کردم، و وقتی با عملکردهای شانسی درگیر شدم، دریافتم که او هم درگیرشان بوده، نه فقط در هنر، که در موسیقی هم، پنجاه سال قبل از من. وقتی این نکته را به مارسل گفتم، گفت: «به گمانم من پنجاه سال جلوتر از زمانه‌ام بودم.»

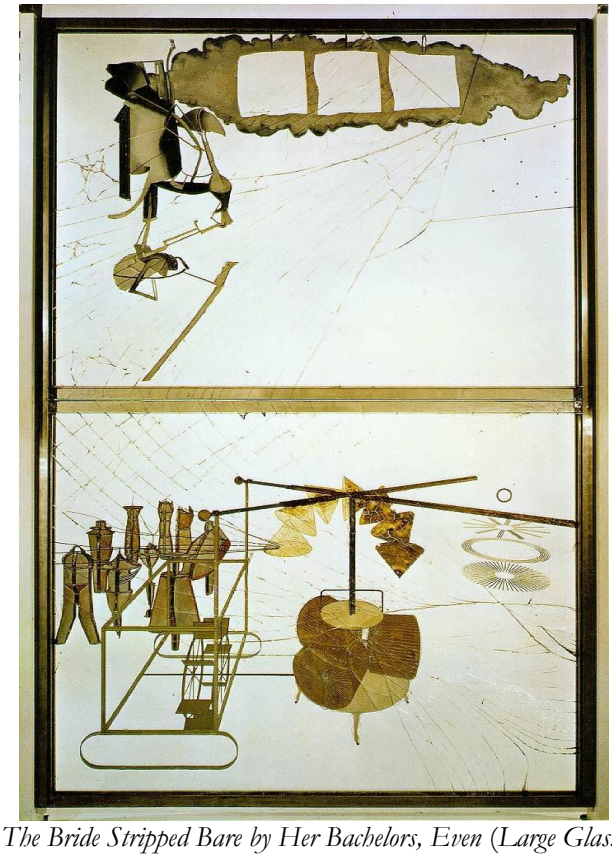
آیا هیچ تفاوتی بین ایده‌ی او و شما از شانس وجود داشت؟

اوه، بله. از کسانی که کارش را مطالعه کرده‌اند می‌شنوم که او اغلب ساده‌ترین روش را به‌دقت انتخاب می‌کرد. در مورد *Musical Eratum*، او صرفاً نت‌ها را در یک کلاه می‌گذاشت و بعد آن‌ها را بیرون می‌آورد. من به این نوع از عملکرد شانسی در کارم راضی نمی‌شوم، گرچه در کار مارسل از آن حظ می‌برم. چیزهای بسیاری هستند که بر حسب اتفاق برایم جالب نیستند، از قبیل تکه‌های به‌هم‌چسبیده‌ی کاغذ و عمل

تکان‌دادن کلاه. صرفاً جذبم نمی‌کند. من در ماهی متفاوت از مارسل به دنیا آمده‌ام. از جزئیات لذت می‌برم و دوست دارم چیزها پیچیده‌تر باشند.

اما دوشان غیرپیچیده نبود؟

از کس دیگری که همان کار را انجام می‌داد کمتر پیچیده بود. فکر می‌کنم تفاوتِ بین نگرش‌مان به شانس احتمالاً از این واقعیت ناشی می‌شد که او با دیدن درگیر ایده‌ها می‌شد، و من با شنیدن. من سعی می‌کنم از وجوه بیشتر و بیشتری از یک موقعیت آگاه شوم تا بتوانم همگی‌شان را به‌طور منفرد به عملکردهای شانسی مقید کنم. از این‌رو می‌توانم فرایندی را به راه بیاندازم که به هیچ چیزی که قبلاً تجربه کردم ربطی نداشته باشد. مورد دوشان ــ و جانز و دیگران ــ به پیشرفت یادگیری کسی که زبانی را می‌خواهد حرف بزند نزدیک‌تر است. به همین ترتیب چیزها نزد جانز و دوشان تکرار می‌شوند. به‌نظرم، او می‌خواهد باور کنیم که داده‌شده [*Etant Donnés*] ترجمه‌ای از شیشه‌ی بزرگ [*Large Glass*] است ــ همان کار که به شیوه‌ای که برایمان بسیار ناخوشایند است بازگفته شده، چراکه ما طوری بزرگ شده‌ایم که شفافیت را برای یک چیز دوست بداریم. در داده‌شده دوشان دقیقاً برعکس عمل می‌کند، ما را در فاصله‌ای خاص زندانی می‌کند و آزادی‌ای را که در شیشه‌ی بزرگ از آن بهره‌مند بودیم از میان برمی‌دارد.



The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (*Large Glass*)

داده‌شده آخرین کارش بود. از آن خبر داشتید؟

اوه، نه! تنها چیزی که در سال‌های آخر گفت، و تقریباً مثل ترجیع‌بند در گفتگوهایش بود، این بود که فکر می‌کرد جالب خواهد بود که هنرمندان فواصلی را که اثرشان باید از آنجا دیده شود تعیین کنند. نمی‌فهمید چرا هنرمندها این‌قدر راغب بودند که کارهایشان از هر سمت و جایگاهی دیده شود. البته، داشت به داده‌شده اشاره می‌کرد، بدون این‌که من بدانم چنین کاری وجود دارد. دوشان دو استودیو در نیویورک داشت؛ یکی که مردم می‌شناختند، و یکی کنار آن، که کارش را آنجا انجام می‌داد، و هیچ کس از آن باخبر نبود. به همین خاطر مردم می‌توانستند استودیوی او را ببینند و متوجه هیچ اتفاقی نشوند. چنان‌که خود دوشان بعدتر اظهار کرد، این روشی برای زیرزمینی‌رفتن بود.

حرفه‌دانی‌اش خیلی متأثرم می‌کند. اخیراً نمایشگاهی از پیکابیا دیدم، کسی که به دوشان خیلی نزدیک بود. گرچه نمایشِ بسیار بزرگی بود اما نقاشی‌های معدودی خوب یا به زیبایی یک دوشان از کار درآمده بودند. هیچ یک از دوشان‌ها بد ساخته نشده‌اند. او از کارکرد هنرمند در مقام صنعتگر حرف می‌زد، در مقام کسی که چیزی می‌سازد.

این موضوع چطور با این ایده می‌خواند که چطور بگذاریم چیزها خودشان اتفاق افتند؟

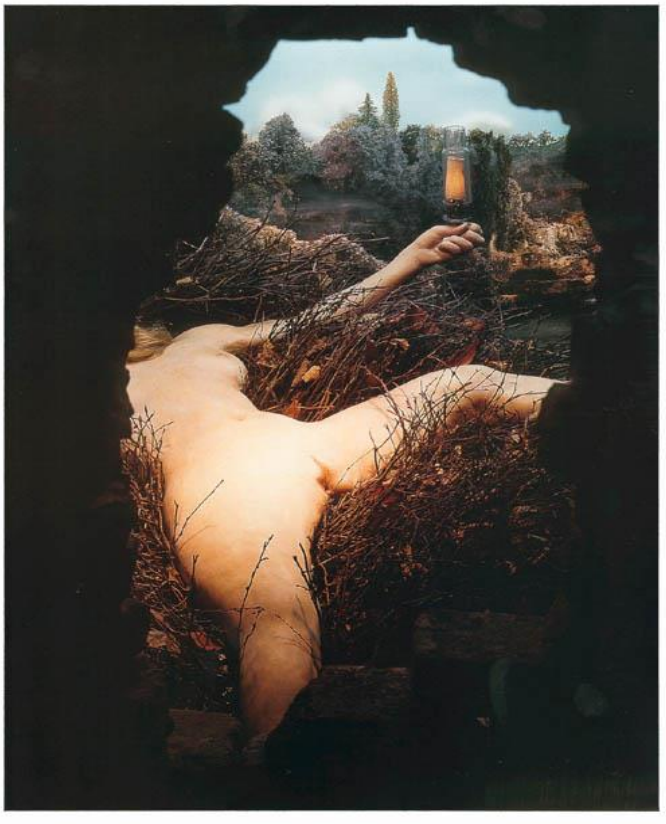
خب، به نظرم آدم را از این باز می‌دارد که بگذارد چیزها صرفاً خودشان اتفاق افتند. وقتی دوشان متوجه چیزهایی می‌شد که همچون حاضرآماده‌ها پیشاپیش اتفاق افتاده بودند، حواسش خیلی جمع بود. کاری را نمی‌کرد که قبلاً انجام شده ــ انگاره‌ی حاضرآماده‌ها را به همه چیز بسط نمی‌داد. خیلی موشکاف بود، بسیار منضبط. ساختن یک حاضرآماده، رسیدن به آن تصمیم، باید خیلی برایش دشوار می‌بود. اما بعدتر در زندگی، درحالی‌که داشت داده‌شده را می‌ساخت، هر چیزی را که هر کس از او می‌خواست امضا می‌کرد.

چرا تغییر کرد؟

به نظرم فکر می‌کرد آدم‌های دیگر فقط کمی احمق بودند. من از گفتنش تردید دارم چون او این کار را با روحیه‌ی خوش انجام می‌داد. تنها چیزی که تا به حال از او خواستم امضا کند (و به‌خاطر شرایط دو بار این درخواست را کردم) یک کارت عضویت بود. به عضویت «جامعه‌ی قارچ چکسلواکیایی» در آمده بودم، و وقتی کارت عضویت را دریافت کردم ــ امضاهای متعددی آنجا بود ــ فکر کردم چه مسرتی که امضای مارسل را هم داشته باشم. و بنابراین کارت را به او دادم؛ سرگرم و خندان شد و بی‌درنگ و به‌زیبایی آن را امضا کرد. منظورم از به‌زیبایی این است که در جای جالبی امضا کرد. طوری به نظر می‌رسید که انگار یکی از چک‌ها بود. بعد، برای جمع‌آوری پول برای «بنیاد هنرهای اجراگری معاصر» توانستم کارت را به قیمت ۵۰۰ دلار بفروشم تا پس‌انداز مالی بنیاد را افزایش دهم. البته، از فروختنش پشیمان شدم. اما همان روزی که کارت را فروختم، کارت عضویت سال بعد به من فرستاده شد. خیلی خوشحال شدم. این تصادف را به مارسل گفتم و او گفت، «مسئله‌ای نیست؛ این را هم امضا می‌کنم.»

چرا با نسخه‌ی گران قیمتِ حاضرآماده‌های شوارتز موافقت کرد؟

در مصاحبه‌ای در اواخر عمرش، مصاحبه‌گر همین سؤال را پرسید: «چرا اجازه دادید، چون بیشتر شبیه تجارت است تا هنر»، و الی آخر. مارسل پذیرفت که ممکن است این‌طور تفسیر شود، اما نگرانش نمی‌کرد. او به‌شدت به پول علاقه داشت. در عین حال، هرگز از هنرش در راهِ پول درآوردن استفاده نکرد. و به‌علاوه او در دوره‌ای می‌زیست که هنرمندان داشتند پول‌های هنگفت درمی‌آوردند. نمی‌توانست بفهمد چطور این کار را می‌کنند. فکر می‌کنم خودش را تاجری ضعیف می‌دانست. این فعالیت‌های اخیر مثل تجارت بودند. جعبه‌ـچمدانی [*Boîte-en-Valise*] تلاش ضعیف تاجر کوچکی است که سعی می‌کند به شیوه‌ای سوداگرانه در جامعه‌ی کاپیتالیستی عمل کند، کسی که ایده‌ی ساختنِ یک شرکت کوچک را داشت، اما بدون این تصور که چگونه به مؤسسه‌ای بزرگ تبدیل شود. نمی‌فهمید چرا، مثلاً، روشنبرگ و جانز باید این همه پول دربیاورند و چرا او نباید. ولی آن‌وقت نقش متفاوتی را در زندگی برگزید. او هرگز شغلی را نپذیرفت. روشنبرگ و جانز هر دو، قبل از نقاشی‌هایشان در حیطه‌ی تبلیغات پذیرفته شده بودند و کار می‌کردند. دوشان هرگز کار نکرد. مشغله‌ی کار داشتن و پول درآوردن و چه و چه‌ی بورژوایی در نظرش وقت تلف کردن بود.



(*Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas*) *Etant Donnés*

آیا بیش از حد شخصی است که بپرسیم اگر کار نمی‌کرد چطور زندگی می‌کرد؟

بیش از حد شخصی است اگر من جواب بدهم. بگذارید صرفاً ذکر کنم که در ابتدای گفتگوها با کابان می‌گوید که زندگی‌اش همیشه بسیار خوشایند بوده و هر چه زمان جلوتر می‌رفته خوشایندتر می‌شده.

آیا این درباره‌ی زندگیِ شما هم درست است؟

من برای نگرانی ساخته و بزرگ شده‌ام. در نگرانی بسیار خبره‌ام. فکر می‌کنم اگر با خودم بود چیزی برای نگرانی نمی‌داشتم، اما سعی می‌کنم خود را به آدم‌های بسیاری متصل کنم که مشکلاتشان نگرانم می‌کند. مثلاً خیلی نگران مؤسسه‌ی رقص مِرس کانینگهام هستم، چون به‌نظر می‌رسد تقریباً مهال است موقعیتی مادی ایجاد کنی که برای آدم‌های بسیاری معقول و راحت و از حیث اقتصادی عملی باشد.

آیا دوشان هم برای کسانی که دوستشان می‌داشت نگران می‌شد؟

نمی‌شد چنین برداشتی از او کرد. تنها زمانی که اذیتم کرد وقتی بود که به‌خاطر نبردنِ یک دست شطرنج از دستم عصبانی شد. بازی‌ای بود که باید می‌بردم؛ بعد یک حرکت احمقانه کردم و او خشمگین شد. واقعاً عصبانی. گفت: «اصلاً نمی‌خواهی ببری؟» آن‌قدر عصبانی بود که از اتاق بیرون رفت، و من حس کردم اگر قرار بود این‌قدر از دستم عصبانی شود، انگار اشتباه کردم که تصمیم گرفتم با او باشم ــ ما در شهر اسپانیایی کوچکی بودیم.

او نمی‌توانست بفهمد که شما به بردن اهمیتی نمی‌دادید؟

فکر می‌کرد احمقانه است، واقعاً احمقانه. آن شب نتوانستم بخوابم. و فردا داشت از دوستی لبریز می‌شد. فکر می‌کنم موضوع را با تینی در میان گذاشته بود، و او دیده بود که من خیلی ناراحت شده‌ام و این را برای مارسل توضیح داده بود. و بعد مارسل شیوه‌اش را عوض کرد تا دوستی کند.

آیا این باور را که او از کار دست کشیده بود تصدیق می کنید؟

او هرگز از کار دست نکشید. تمام مدتی که به ما می‌باوراند کار نمی‌کند دائماً داشت کار می‌کرد. و همان کاری را کرد که در شیشه‌ی بزرگ انجام داد؛ او کاری بزرگ و تعدادی محصول جانبی از آن ساخت. او دو تا کار انجام داد که تصور انجام همزمانش عجیب بود. اما حالا که به آن‌ها فکر می‌کنم، بسیار به داده‌شده نزدیک و مربوط هستند. یکی‌شان یک بادشکن بود. دوشان آپارتمانی در کاداکه داشت با تراسی در بیرون که از آن می‌توانستی پایین را نگاه کنی و خلیج را ببینی. اما باد، وقتی از تپه‌ها می‌وزید، بسیار نامطلوب بود. از این‌رو دوشان یک روش مبتکرانه برای شکستن باد با شیشه و چوب طراحی کرد و ساخت. به‌دشواری می‌شد در برابر باد نگه‌اش داشت چون هیچ چیزی نبود که بتواند به آن وصل شود. این دست مشکلات فرقی با مشکلاتی که باید در داده‌شده مرتفع می‌کرد نداشت. بعد چیز دیگری که حتی عجیب‌تر بود، این تصمیمش بود که یک شومینه کار بگذارد (وقتی از یک آپارتمان به آپارتمان دیگر نقل مکان می‌کردند). او شومینه را بسیار بادقت طراحی کرد. نمای شومینه به‌شدت ناجالب بود، اما جزئیات بسیاری داشت و دقیق ساخته شده بود، و وقتی شومینه تمام شد خیلی خوشحال شد. نسبت به دیوار سنگیِ داده‌شده که واقعاً ملال‌آور بود، اساساً پروژه‌ی متفاوتی نبود. به بیان دیگر، او کارش را تا آخر ادامه داد. تمام کاری که می‌کرد زیرِ زمین رفتن بود. نمی‌خواست وقتی دارد کار می‌کند، کسی مزاحمش بشود، به همین خاطر نمی‌خواست کسی بداند که دارد کار می‌کند. و هیچ یک از ما، شومینه یا بادشکن را به هنر مربوط نمی‌دانستیم.

آیا دوشان بین زندگی‌اش به‌عنوان یک حرفه‌دان و هنرمند و زندگی اجتماعی‌اش تمایزی واقعی ایجاد کرد؟

بله، می‌توان این را گفت.

اما آیا قرار نبود که یک حاضرآماده این حس را به شما بدهد که چنین تمایزی در کار نیست؟

می‌توانم موافق باشم. اما در عوض بر این باورم که وقتی به حاضرآماده‌ها فکر می‌کنیم به چیزی غیر از آنچه دوشان فکر می‌کرد فکر می‌کنیم. مطمئن نیستم که تجربه‌ام همان تجربه‌ی اوست. هر چیزی را که نگاه می‌کنم یک دوشان است، هر چیز. مثل او نمی‌گویم که باید اول نسبت به آن بی‌تفاوت باشم.

آیا دریافت دوشان می گوید که هنر و زندگی چیزی است که از خلال آدم‌هایی واقعاً شبیه شما به دست می‌آید؟

بله، اما اگر آن را با آخرین کارش بسنجید، به چه چیزی می‌رسید؟ ما از دوشان این دغدغه را که بیش از هر چیز مجذوب‌مان می‌کند گرفته‌ایم: محو کردن تمایز بین هنر و زندگی. این راجع به روشنبرگ و خودم بیش از جانز صادق است. و بدین معنا، جانز می‌تواند به دوشان نزدیک‌تر باشد تا روشنبرگ و من. چون داده‌شده از آن آمیزش هنر و زندگی چیزی در خود ندارد. در عوض، دقیق‌ترین تفکیک را داراست.

آیا فکر می کنید اشتباه است که آدم‌هایی مثل خودتان و روشنبرگ را وارثان منطقی نظریه‌ی دوشان درباره‌ی محوکردن تمایز بین هنر و زندگی بدانید؟

به‌نظرم وقتی چیزی را مشاهده می‌کنید، و بعد می‌خواهید بین کاری در حال حاضر و کاری که بعد از آن می‌آید ارتباطی برقرار کنید ــ اگر باهوش باشید، می‌توانید هر ارتباطی را که می‌خواهید ایجاد کنید.

آیا شما چیزی درباره‌ی محوکردن تمایز بین هنر و زندگی از دوشان یاد گرفتید؟ آیا این رویکرد قبل از دیدنش وجود داشت؟

پاسخ به این سؤال‌ها دشوار است. او یکی از هنرمندانی است که بیش از همه تحسین می‌کنم و امتیاز آشنایی با او را داشته‌ام. کس دیگری که بسیار تحسین می‌کنم موندریان بود که با او ملاقات کردم اما خیلی خوب نمی‌شناختمش. بعد در اواخر دهه‌ی چهل درگیر اندیشه‌ی شرقی شدم، و در ۱۹۶۰ نوشته‌هایم را با عنوان سکوت منتشر کردم. بااین‌حال، در کتابی متأخر که به نام من با ویراست ریچارد کوستلانتز منتشر شد من را در سن چهارده سالگی در دبیرستانی می‌بینید که دارم پیشنهاد می‌دهم که بهترین چیزی که می‌توانست بر ایالات متحده در معنای جهانی رخ دهد ساکت‌شدن است. این قبل از این بود که چیزی درباره‌ی دوشان بدانم.

به نظر شما ایده‌ی سکوت هیچ اشتراکی با دوشان دارد؟

وقتی به شیشه‌ی بزرگ نگاه می‌کنم، چیزی که بیش از همه دوست دارم این است که می‌توانم توجه‌ام را هر جا که می‌خواهم متمرکز کنم. این به من کمک می‌کند تمایز بین هنر و زندگی را محو کنم و نوعی سکوت

در خودِ کار تولید کنم. هیچ چیز در آن نیست که ملزمم کند از اینجا یا آنجا به آن نگاه کنم، در واقع، ملزمم می‌کند فقط نگاه کنم. می‌توانم از خلال آن به جهانِ فراتر نگاه کنم. خب، این، البته، برعکسِ داده‌شده است. فقط می‌توانم آنچه را دوشان به من اجازه می‌دهد ببینم. شیشه‌ی بزرگ با نور تغییر می‌کند و او این را می‌دانست. یک موندریان هم این‌طور است. هر نقاشیِ دیگر هم. اما داده‌شده تغییر نمی‌کند چون همه چیز از قبل معین شده. پس او دارد چیزی را که شاید هنوز یاد نگرفته‌ایم به ما می‌گوید، آن‌هم وقتی خیلی راحت از محوکردنِ تمایز هنر و زندگی حرف می‌زنیم. یا شاید دارد ما را به تورو برمی‌گرداند: بله و نه دروغ‌اند. یا شاید با حفظِ این تمایز دارد می‌گوید که هیچ کدام حقیقت ندارند. تنها پاسخ درست همانی است که اجازه می‌دهد هر دوی این‌ها را داشته باشیم.

دوشان کمتر از شما در هنرش فیزیکی به نظر می‌رسد.

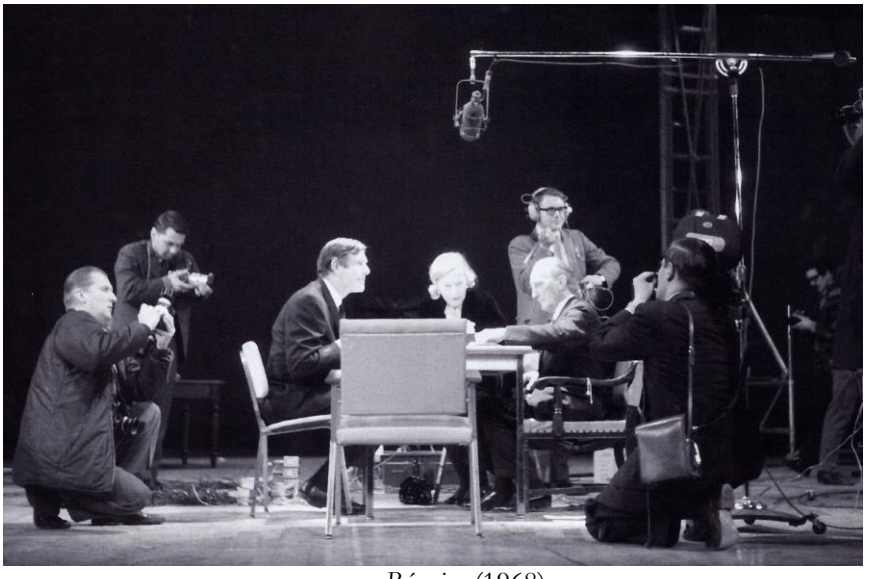
یک تضاد بین مارسل و من این است که او مدام علیه وجوه شبکیه‌ایِ هنر حرف می‌زند، درحالی‌که من بر فیزیکی‌بودنِ صدا و فعالیت شنیدن تأکید کرده‌ام. می‌توانید بگویید که من خلاف گفته‌ی او را می‌گفتم. و هنوز آن‌قدر خود را با کاری که می‌کرد همسو حس می‌کردم که این نظریه را بسط دادم که چیزی که درباره‌ی هنرهای بصری صادق است درباره‌ی موسیقی برعکس عمل می‌کند. به بیان دیگر، وقتی دوشان آمد چیزی که در هنر لازم بود فیزیکی‌نبودن دیدن بود، و وقتی من آمدم چیزی که در موسیقی لازم بود ضرورت فیزیکی‌بودن شنیدن. با وجود این، با داده‌شده کار او را بسیار فیزیکی احساس می‌کنیم و نه انتزاعی، و به شیوه‌ای که می‌تواند عمیقاً احساس شود. به‌نظرم، موسیقی پیچیده‌تر از نقاشی است، و به همین خاطر عملکردهای شانسی در موسیقی هم طبیعتاً پیچیده‌تر از عملکردهای شانسی در نقاشی هستند. پرسش‌های بیشتری برای پرسیدن درباره‌ی قطعه‌ای موسیقی وجود دارد تا درباره‌ی یک نقاشی.

آیا برای شنیدن کنسرت‌های شما می‌آمد؟

از او نمی‌خواستم. اگر می‌آمد هم دغدغه‌ی خودش بود اما فکر نمی‌کنم به‌طور خاص از موسیقی لذت می‌برد. او و تینی قطعه‌ی شطرنج را با من در تورنتو اجرا کردند. (گردهم‌آیی با دیوید تودور، گوردون موما، دیوید برمان، و لاول کراس؛ لاول کراس صفحه‌شطرنجی با مدارها ساخت طوری‌که حرکت‌ها روی صفحه صدای تولیدشده توسط آهنگسازهای مختلفی را انتقال می‌داد یا قطع می‌کرد.) طی اجرا به او رو کردم. گفتم «این‌ها صداهای غریبی نیستند؟» خندید و گفت، «بی‌اغراق.» در بازی با من خیلی سریع برنده شد؛ بعد با تینی بازی کردم و دوشان روی صحنه ماند. بازی همین‌طور ادامه پیدا کرد؛ دست‌آخر حول‌وحوش یازده‌ونیم سر بلند کردیم و دیدم که همه‌ی تماشاچی‌ها رفته‌اند. بازی را فردا صبح در هتل ادامه دادیم. من باختم.

در دوشان هیچ تمایلی به رویدادهای ناجالب نمی‌بینم. چیزی که او را جذب می‌کرد اتصالاتی بود که پیش‌تر توجه‌اش را جلب کرده بودند یا بازی با کلمات که چیزها را وامی‌داشت در جهت‌های نادر و غریب منحرف شوند. مجذوبِ جزئیاتِ مفصل می‌شد. کتابی شگفت‌آور درباره‌ی آخرِ بازی نوشت. آخر بازی‌ای که او انتخاب کرد صرفاً با شاه‌ها و چند سرباز بود. او مطالعه‌ی مفصلی دراین‌باره انجام داد و هرگز از توضیح آن

به شما خسته نشد. با این‌که کتاب را به من داد، آن‌قدر پیچیده بود که هرگز نفهمیدمش. وقتی از او خواستم چیزی در آن بنویسد، نوشت: «جانِ عزیز، مراقب باش! یک قارچِ سمّیِ دیگر.»



Réunion (1968)

ایده‌های ما درباره‌ی محوکردن تمایز بین هنر و زندگی در برخی نمونه‌ها ما را به کارهایی سوق داده‌اند که کندذهن‌مان می‌کنند. اما حتی بچه‌ها هم کندذهن نیستند. خوانده‌ام که بچه‌های چهارساله قادرند چندین زبان یاد بگیرند و زبان‌های تازه ابداع کنند. ابداع یک زبان تازه دقیقاً همان چیزی است که مارسل را مجذوب می‌کرد. باید ایده‌هایمان را نه برای نوازش‌کردنِ خودمان، مثل بچه‌هایی که حتی یک زبان هم یاد نگرفته‌اند، بلکه برای کش‌دادنِ خودمان به سرحدات، هم در هنر و هم در زندگی به کار ببریم.

آیا دوشان هرگز درباره‌ی مسائلی غیر از هنر با شما حرف می‌زد؟

بله، می‌زد. و اوایل قرن بکارگیری اتومبیل‌های شخصی را برای حمل‌ونقل عمومی پیشنهاد داد ــ آدم‌ها اتومبیل‌ها را هر جا که می‌خواهند ببرند و همان‌جا ترک‌شان کنند؛ آدم‌های دیگر همان اتومبیل‌ها را می‌گیرند و می‌رانند. دوشان بر ضد سیاست بود. و مثل ذن بر علیه دین. با سکس و شوخی موافق بود. با مالکیت شخصی مخالف بود. یک داستان دوست‌داشتنی دراین‌باره وجود دارد. قبل از ازدواجش با تینی، برای دیدار با او به جزیره‌ی لانگ رفت. برنار مونیه، ناپسریِ آینده‌اش، برای دیدن مارسل به ایستگاه رفت. گفت، «باروبندیل‌تان کو؟» مارسل به جیب پالتویش دست برد و مسواکش را درآورد و گفت، «این روب‌دوشامبرِ منه.» بعد به برنار نشان داد که سه پیراهن به تن داشت، یکی روی دیگری. برای آخر هفته‌ای طولانی آمده بود.

باید دوستِ زیبایی می‌بود.

اوه بله، مرگش فقدان بزرگی بود. متوجه شدم که تینی حتی حالا هم در ارتباط با او مرتباً از زمان حال استفاده می‌کند. می‌گوید «این کار را می‌کنیم» یا «آن کار را نمی‌کنیم»، یا «من و مارسل همیشه این کار را می‌کنیم».

می‌توانم داستان دیگری درباره‌ی او تعریف کنم. یک‌بار در کاداکه بودیم و برای ناهار به جزیره‌ای لب خشکی دعوت شدیم، درست یک جَست، یک پرش، یک جهش تا خشکی. میزبان یک نقاش معمولی بود، اما او و شوهرش مالک جزیره و اسپانیایی بودند. مارسل هیچ وقت دعوتی نمی‌پذیرفت؛ نسبت به دعوت‌هایی که می‌پذیرفت بسیار گزینشگر بود. اما همیشه حاضر بود به این خانه برود. خب، به من گفته شده بود که خانم یک نقاش بود، اما هیچ نقاشی‌ای روی دیوار وجود نداشت. در این خانه‌ی دیوار-لخت ناهار خوردیم، و بعد از ما پرسید که آیا نقاشی‌هایش را نگاه می‌کنیم یا نه. آن‌ها را یکی پس از دیگری از کمد بیرون آورد، و مقابل دیوارِ لخت گذاشت. همه‌اش داشتم فکر می‌کردم که مارسل چه خواهد گفت، چون همه‌ی نقاشی‌ها بسیار زشت بودند. می‌دانستم که نخواهد گفت که زشت‌اند، اما نمی‌دانستم چه کار خواهد کرد. بعد از این‌که تعدادی‌شان را دید، گفت «باید آن‌ها را به دیوار آویزان کنید،» و او جواب داد که نمی‌تواند روی دیوار تحمل‌شان کند، و بعد مارسل چیزی نگفت.

او خیلی با دالی رفیق بود. این خیلی عجیب نیست؟ دالی در کاداکه زندگی می‌کرد، و وقتی آنجا به مغازه‌ی لوازم‌التحریر یا اداره‌ی پست می‌روید، کارت‌پستال‌هایی هستند که خانه‌ی دالی و پرتره‌های او و از این قبیل را نشان می‌دهند. هیچ وقت کارت‌پستالی از مارسل وجود نداشت، هرچند به سلیقه‌ی من هنرمند و انسانِ بسیار برتری بود. اولین سالی که به کاداکه رفتم، مارسل از من پرسید که می‌خواهم دالی را ملاقات کنم، و گفتم ترجیح می‌دهم نه. او هم اصرار نکرد. بعد، سالی دیگر، دوباره از من پرسید، و گفت فکر می‌کند شاید بخواهم او را ببینم. پس همگی به سمت دالی راه افتادیم، شگفت‌زده شدم که می‌دیدم مارسل در حضور دالی حالت گوش‌دادن به خود می‌گیرد. به نظر می‌آمد انگار آدم جوان‌تری به دیدار آدم مسن‌تری می‌رود، درحالی‌که برعکس بود. البته دالی همیشه حرف می‌زند، و می‌خواهد کاری را که انجام می‌دهد نشان دهد ــ کاملاً برعکس مارسل.

دالی استودیوی پنهانی ندارد؟

نه، نه، نقاشی‌های مبتذل عظیمی دارد. مارسل داخل رفت و آن‌ها را تحسین کرد. اوقات متعدد دیگری بود که با دالی و دوشان بودم، و پس از مرگ دوشان، با دالی تنها. نظرم راجع به دالی اصلاً عوض نشده اما متوجه شدم که چیزی بسیار نافذ در چشمانش هست، نوعی صداقتِ دست‌نخورده، چیزی که انتظارش را نداشتم.

و دوشان همین را می‌دید؟

نمی‌دانم، اما دنبال چیزی می‌گشتم که می‌توانستم ببینم. نسخه‌ای از گفتگوها با کابان اینجا منتشر شده. متأسفانه، ترجمه‌ی خیلی بدی دارد؛ با مقدمه‌ی مضحکی از دالی. دست‌کم به‌نظر من. مقدمه‌ای که تأثیرش بیشتر جلب توجه به سمت دالی است تا به سمت دوشان، و مارسل هم در حضور دالی همیشه توجه

را به سمت او می‌راند. این عملِ شرقیِ امحاء خود است. دوباره و باز دوباره، در هر صورت، تناظرهایی بین دوشان و شرق پیدا می‌کنم.

ترجمه‌ی زهره اکسیری

www.asabsanj.com
بهار ۹۴