فرانسیس بیکن

تصویرگر هراسی دردناک

■ میلان کوندرا
■ کوروش صفی‌نیا

فرانسیس بیکن در ۲۸ اکتبر ۱۹۰۹ از خانواده‌ای انگلیسی و در دوبلین زاده شده. در سال ۱۹۲۸ پس از دیدار نمایشگاهی از پیکاسو تصمیم گرفت تا زندگی‌اش را وقف نقاشی کند. دنیای هراس‌انگیزی که او در طول زندگی هنری‌اش خلق کرد، از بهترین نمادهای هراس بشری در میانهٔ قرن بیستم به‌شمار می‌رود. این مقاله که کوندرا آن را به مناسبت انتشار مجموعهٔ تک‌چهره‌های بیکن نوشت، یکی از درخشان‌ترین نوشته‌ها دربارهٔ آثار بیکن است.

۱

هنگامی که «میشل آرشمبو» در صدد انتشار مجموعه‌ای از تک‌چهره‌های فرانسیس بیکن بود از من خواست تا مقدمه‌ای بر این کتاب بنویسم. به من اطمینان داد که این دعوت خواست حقیقی بیکن نیز بوده است. قطعه‌ای را از من به‌یاد آورد که مدت‌ها پیش در فصلنامهٔ «لِ-آرک» منتشر کرده بودم و بیکن گفته بود که این قطعه از معدود چیزهایی است که خوانده و خود را در آن یافته است. انکار نمی‌کنم که این پیغام به‌شدت هیجانم را برانگیخت. پیغام از سوی هنرمندی که هرگز ندیده بودم و چنان عاشقانه دوستش داشتم.

آن نوشته دربارهٔ چهره‌هایی بود که هنرمند از «هنریتا موراس» نقاشی کرده و در سال ۱۹۷۲، کمی بعد از مهاجرتم، به رشتهٔ تحریر درآمد (بعدها همین موضوع انگیزه‌ای شد برای شکل گرفتن بخشی از کتابم **از خنده و فراموشی**) تجدید خاطره‌ای بود از سرزمینی که ترک کرده بودم، سرزمینِ بازجویی‌ها و تعقیب و گریزهای پایان‌ناپذیر؛ دلهره‌ای که حتی پس از ترک آن به قوت خود باقی بود. داستان از این قرار است:

۲

سال ۱۹۷۲ بود. دختری را در حومهٔ پراگ و در آپارتمانی که به امانت گرفته بودم ملاقات کردم. دو روز پیش پلیس او را بازجویی کرده و سؤال‌هایی دربارهٔ من پرسیده بود. حالا می‌خواست مخفیانه من را ببیند (هنوز می‌ترسید که پلیس به دنبالش است) و سؤال و جواب‌ها را برایم بازگو کند. به این ترتیب اگر پلیس من را هم بازجویی می‌کرد، می‌توانستم همان جواب‌ها را تحویل‌شان دهم.

دختر بسیار جوان و کم‌تجربه‌ای بود. بازجویی‌ها حسابی آشفته‌اش کرده بودند و هنوز بعد از گذشت سه روز دلشوره، دل و اندرونش را به‌هم می‌ریخت. بسیار نحیف بود و در طول ملاقات‌مان مرتب اتاق را به قصد دستشویی ترک می‌کرد. بنابراین کل این دیدار با صدای ریزش آب از سیفون توالت همراه شد. از مدت‌ها پیش می‌شناختمش. خیلی باهوش و عمیق بود و

کنترل خوبی بر اعصابش داشت. بسیار محجوب لباس می‌پوشید. رخت و لباسش، همچون رفتارش، سپر محافظی برای پوشاندن هر گونه «برهنگی» بود و حالا ناگهان «ترس» مثل یک دشنهٔ آخته، بی‌رحمانه حجابش را پس می‌زد. این تصویر رقت‌انگیز برایم مثل لاشهٔ بی‌دفاعی بود که از چنگک سلاخ‌خانه آویزان شده باشد. صدای ریزش آب قطع نمی‌شد. ناگهان احساس کردم که دلم می‌خواهد به او تجاوز کنم. منظورم کلمهٔ دقیق «تجاوز» است، نه عشق‌ورزی. می‌خواستم با یک حرکت سریع و وحشیانه به چنگش بیاورم و همهٔ آن تناقضات تحریک‌آمیزش را تصاحب کنم. ترس و خودداری‌اش را، غرور و تیره‌روزی‌اش را، لباس‌های محجوب و دل و روده‌ای که اسباب خجالتش بود. به گوهر بی‌مانندی می‌مانست. مرواریدی در خشان در صدفی دریسته که در اعماق آب‌ها پنهان است. می‌خواستم به‌تمامی فتحش کنم. همهٔ آن روح وصف‌ناکردنی و همهٔ آن بدن دردسرساز را. اما دو چشم پردردی را می‌دیدم که در من می‌نگریست (دو چشم درخشان در صورتی حساس). و هر چه بیش‌تر نگاه می‌کردم بیش‌تر درمی‌یافتم که وسوسه‌ام تا چه پایه پوچ، ننگ‌آور و غیرعملی است. با وجود این و به‌رغم بی‌شرمی، آن احساس عمیقاً حقیقی بود. نمی‌توانم انکارش کنم. و وقتی به تک‌چهره‌های بیکن می‌نگرم، همان احساس را بازمی‌یابم. نگاه خیرهٔ نقاش چونان حمله‌ای وحشیانه چهره‌ای را در برمی‌گیرد تا به‌تمامی تسخیرش کند و مروارید خفته در اعماق را به چنگ آورد. البته مطمئن نیستم که همواره بتوان مرواریدی در اعماق به‌دست آورد، اما شاید همهٔ ما دست متجاوزی را درون خود بازشناسیم. نگاه جست‌وجوگری که چهرهٔ دیگری را به امید یافتن چیزی در آن، در ورای آن می‌کاود.

۳

بهترین توضیح در باب آثار بیکن را می‌توان در دو سلسله مصاحبه یافت که با خود او انجام شده است. اولی مصاحبه‌هایی که دیوید سیلوستر در فاصلهٔ ۱۹۶۲ تا ۱۹۷۵ ترتیب داده است و دومی گفت‌وگوهای میشل آرشمبو از اکتبر ۱۹۹۱ تا آوریل ۱۹۹۲. در هر دوی این مصاحبه‌ها بیکن با ستایشی تمام از پیکاسو سخن می‌گوید. مخصوصاً آثاری که او در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۲ خلق کرده است. پیکاسو تنها نقاشی است که بیکن خود را حقیقتاً نزدیک به او حس می‌کند:

... او به چشم‌اندازهای بکر و بدیعی دست یافت. زبانی تازه در بیان انسان کشف کرد که با دستاوردهای گذشته فاصلهٔ بسیاری داشت...

به این ترتیب بیکن تذکر می‌دهد که قلمرو پیکاسو منحصراً به خود او تعلق دارد و آن فضای بصری خاص و دوبُعدی وجهی تازه از واقعیت انسانی را به تصویر می‌کشد. با بیکن اما، ما در دنیای دیگری به سر می‌بریم. آن‌جا، بازی‌های سرخوشانهٔ پیکاسویی یا ماتیسی جایش را به نگاهی حیرت انگیز (اگر نگوییم تکان‌دهنده) در باب انسان می‌دهد. نگاهی که تنها به فیزیک و موجودیت صرفاً مادی انسان دوخته شده است. این نگاه تازه دست نقاش را وامی‌دارد (یا یادآوری آن‌چه پیش‌تر گفتم) تا وحشیانه روی یک چهره یا روی یک بدن به حرکت درآید. به امید یافتن چیزی در آن، چیزی که ورای آن پنهان است. اما چه چیزی در آن‌جا پنهان شده است؟ خود موضوع؟ چهرهٔ نقاشی‌شده از سوی بیکن تلاشی برای پرده‌دری از همان چهره بوده است. اما فراموش نکنیم بیکن در دوره‌ای می‌زیست که به جست‌وجوهای این چنینی وقعی نمی‌نهاد. درواقع اکثر تجربیات مشترک ما (خصوصاً اگر عمری دراز را پشت سر گذاشته باشیم)، حاکی از آن است که چهره‌ها به‌طرز عجیبی شبیه هم شده‌اند (مطالعات وسیع و پردامنهٔ جامعه‌شناسی بر این گمان دامن می‌زنند). انسان‌ها بیش از پیش از فردیت خود فاصله می‌گیرند و تفاوت یکی از دیگری تنها در جزئیاتی بسیار کوچک نمود پیدا می‌کند. همسانی وسیعی که با دقتی ریاضی‌وار طرح‌ریزی شده و تفاوت‌های میلیمتری در انبوهی از جمعیت‌های متنوع تنها وجه تمایز آن‌هاست. از سویی دیگر، با مطالعهٔ تاریخ درمی‌یابیم که نسل‌ها به تکرار یکدیگر می‌پردازند و از نگاهی آماری، پیش‌بینی‌شده یا قابل محاسبه‌اند. انسانی که حتی از یک عنصر ساده در جرمی ساکن منفعل‌تر به‌نظر می‌رسد. و این همان نقطهٔ شک و تردید ماست. دست هنرمند به امید یافتن چه چیزی چهره‌ای را می‌کاود؟ و نوآفرینی هنرمند در کجاست؟

در ابتدا (اگر بخواهم از زبان خود بیکن استفاده کنم)، اولین دستاورد او حفظ طبیعت عینی فرم‌ها است که به‌رغم کژدیسی‌ها و استحاله‌هایی فراوان بر موجودیت مادی اصرار می‌ورزند. تصویر کردن موشکافانهٔ این همه گوشت و ماهیچه در آثار او این نکته را خاطرنشان می‌کند که دنیای او همچنان یک واقعیت سه‌بعدی، حقیقی و مادی را به نمایش درمی‌آورند. نوآوری دوم همانا آفرینش آن دگرگونی‌هاست.

پرتره‌های بیکن بازجویی‌هایی بی‌رحمانه دربارهٔ ظریف‌ترین خصوصیات فردی هستند. اما تا چه درجه‌ای از دگردیسی این خصوصیات حفظ می‌شوند؟ تا چه درجه‌ای یک چهرهٔ زیبا همچنان زیبا می‌ماند؟ تا چه زمانی یک چهره بعد از تحمل بیماری، جنون، نفرت و مرگ قابل بازشناسی است؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادموند هاسرل توضیح می‌دهد که اهمیت دگردیسی در آشکارکردنِ جوهر و ذات یک پدیده است. من ساده‌تر می‌گویم: دگردیسی وجه تمایز یک موضوع بر دیگری است.

با همهٔ این‌ها همواره چیزی مشترک در تمام آثار بیکن وجود دارد. شاید بتوان آن نقطهٔ اشتراک را همان گوهر بی‌مانند یا آن مروارید پنهان انگاشت. جست‌وجوی ذات و گوهر یک موضوع در هنر بیکن همان جست‌وجو برای یافتن خصوصیات فردی و منحصر به فرد به‌شمار می‌آید. با نگاه‌کردن به نقاشی‌های بیکن همواره شگفت‌زده می‌شوم که به‌رغم کژدیسی‌ها این چهره‌ها به مدل‌های خود شبیه هستند. اما چگونه یک چهره بعد از تحمل آن‌همه تغییرات سهمگین، باز هم شبیه باقی می‌ماند؟ عکس‌های باقی‌مانده از مدل‌های بیکن بر این ادعا صحه می‌گذارند. اما حتی اگر آن عکس‌ها را ندیده بودم، باز هم برایم روشن بود که تمام این چهره‌ها با همهٔ تغییرات‌شان شبیه کسی هستند. چیزی در این صورت‌ها وجود دارد که کیفیتی منحصر به فرد به آن‌ها می‌بخشد و اگرچه دگرگون‌شده‌اند، همچنان به موضوع خود وفادارند. این چیزی بود که با اعجاب فراوان کشف کردم.

۴

می‌توانم از زاویهٔ دیگری نیز به قضیه نگاه کنم. پرتره‌های بیکن بازجویی‌هایی بی‌رحمانه دربارهٔ ظریف‌ترین خصوصیات فردی هستند. اما تا چه درجه‌ای از دگردیسی، این خصوصیات حفظ می‌شوند؟ تا چه درجه‌ای یک چهرهٔ زیبا همچنان زیبا می‌ماند؟ تا چه زمانی یک چهره بعد از تحمل بیماری، جنون، نفرت و مرگ قابل بازشناسی است؟ آخرین و نهایی‌ترین نقطهٔ بازشناسی یک شخصیت از دیگری کجاست؟

۵

تا مدت‌ها بیکن و بکت برایم جایگاهی همانند در تاریخ هنر مدرن داشته‌اند. بعدها مصاحبهٔ آرشمبو را خواندم: «من همیشه احساس کردم آن‌چه را که بکت و جویس سعی در توضیحش داشته‌اند، شکسپیر با قدرت و موشکافی بیش‌تری بیان کرده است»... و دوباره: «همواره تردید داشته‌ام که آیا معیارها و عقاید بکت دربارهٔ هنر به نابودی کل اثرش نمی‌انجامد؟»... «اغلب خصوصیاتی موجز و حساب‌شده در او می‌یابم و این شاید همان چیزی است که مرا می‌آزارد.» و عاقبت: «در نقاشی، ما بسیاری چیزها را به عادات نقاشانه وامی‌گذاریم. هیچ‌وقت به اندازهٔ کافی جرح و تعدیل نمی‌کنیم، اما در آثار بکت همواره احساس می‌کنم که اصرار فراوان او در جرح و تعدیل در آخر چیز زیادی از اثر او باقی نگذاشته است. هنگامی که یک هنرمند دربارهٔ هنرمند دیگری اظهار نظر می‌کند (به‌شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم) معمولاً سعی در توضیح خودش دارد و از همین‌رو قضاوت او ارزشمند است.»

وقتی بیکن دربارهٔ بکت می‌گوید، سعی می‌کند تا چه چیزی را در مورد خودش به ما تفهیم کند؟

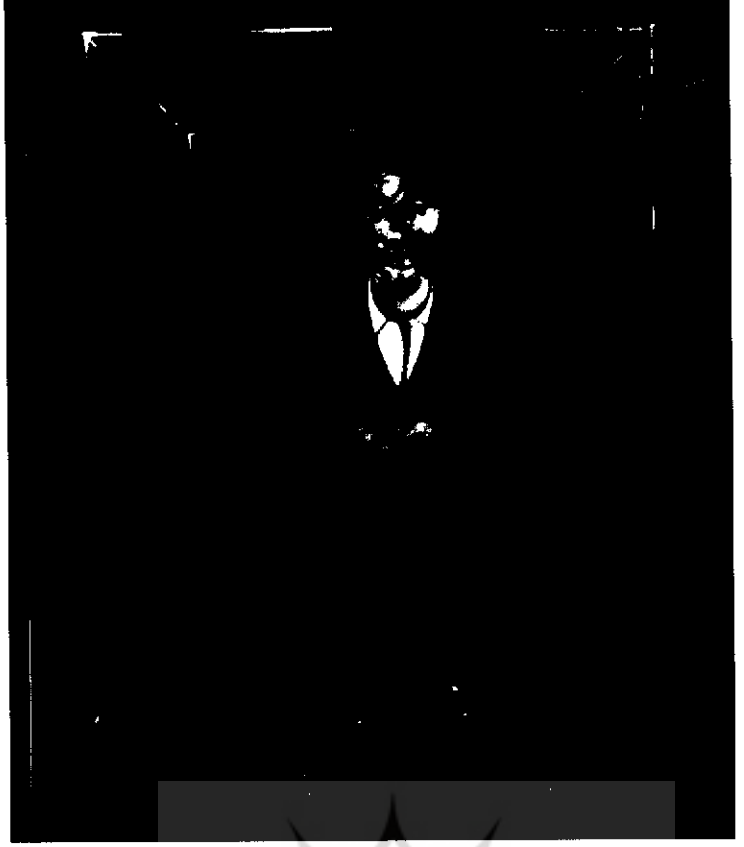
نخست آن‌که دوست ندارد در طبقهٔ خاصی گنجانیده شود. این‌که تلاش می‌کند تا هنرش را از برخوردهای کلیشه‌ای حفظ کند و در برابر متعصبانی که دیوار بلندی بین سنت و مدرنیسم کشیده‌اند، ایستادگی نماید. همان‌طور که می‌دانیم هنرمندان «مدرن» معیارها و ارزش‌هایی آفریدند که

همانند بیکن، بکت نیز هیچ خیال باطلی دربارهٔ آینده در سر نمی‌پروراند. واکنش آن دو به این نومیدی بسیار شبیه هم است: جنگ‌ها، انقلاب‌ها، فجایع و دغل‌کاری که ما آن را دمکراسی می‌نامیم به‌تمامی از آثار آن‌ها غایبند.

هر گونه پیوند با دوران‌های پیش از خود را محو و نابود می‌کرد. اما بیکن تاریخ هنر را چون «تمامیتی یکپارچه» می‌نگرد. از دید او دستاوردهای قرن بیستمی به هیچ‌وجه نمی‌تواند آن‌چهَ را که به شکسپیر وامدار هستیم انکار کند. بیکن به‌شدت از توضیح آثارش به شیوهٔ نظریه‌پردازان بابِ روز گریزان است. می‌داند که چگونه در میانهٔ قرن بیستم، نظریات مطول، دست‌وپاگیر و ابهام‌آمیز، هنر را از زبانی صریح و گویا خلع سلاح می‌کنند. نظریاتی که هنر را رسانه‌ای می‌انگارد که موظف است در برابر بیننده (خواننده یا شنونده) منفعل بماند. بیکن هراس بسیار دارد که این برخورد، هنرش را به پیامی سهل‌الوصول تقلیل دهد. بنابراین هر جا که توانسته در برابر مفسرینی که سعی می‌کنند با نقاشی او برنامه‌ای سرگرم‌کننده ترتیب دهند، پاسخ‌های ابهام‌آمیز داده است. هر جا که خواسته‌اند از کلمهٔ «وحشت» در تعبیر آثارش استفاده کنند، واکنش او منفی بوده و در ازای آن کلمهٔ «شانس» را به‌کار برده است (گاهی شانس می‌تواند به‌کلی مسیر شکل‌گیری نقاشی را دگرگون کند). و آن‌جا که دیگران سعی می‌کنند مسیر گفت‌وگو را به ورطه‌های جدی‌تری بکشانند، بر کلمهٔ «بازی» پافشاری می‌کند. مردم دوست دارند از نومیدی‌های او بپرسند؟ بسیار خوب. فوراً جواب می‌دهد که از دید او این یک نومیدی بازیگوشانه است.

۶

از واکنش بیکن دربارهٔ آثار بکت این نکته را بیرون کشیدم: «در نقاشی بسیاری چیزها را به عادات نقاشانه وامی‌گذاریم». این «عادات» یعنی: بسیاری چیزها در یک اثر هنری، نه یک کشف، بلکه میراثی از گذشته است که از ضروریات تکنیکی به‌شمار می‌رود. مثلاً در شکل‌گیری فرم موسیقیایی سونات (حتی در آثار بزرگانی چون بتهوون یا موتزارت) تحولات از یکی به دیگری به میراث می‌رسد. تقریباً همهٔ هنرمندان بزرگ دوران «مدرنیسم» از این میراث، عادات نقاشانه یا ضروریات تکنیکی ابا دارند. ضروریات آن‌ها بسیار قائم به ذات‌اند (ضروریتی که مطلقاً در انحصار هنرمند است و ریشه‌ای در گذشته ندارد). و اما بیکن، پس‌زمینهٔ آثارش تخت‌رنگ‌هایی ساده و برانگیزاننده‌اند. در مقابل پیش‌زمینه‌ها با توده‌ای از فرم‌ها، بدن‌ها و رنگ‌های غنی انباشته شده‌اند. این غنای شکسپیری از مهم‌ترین دغدغه‌های اوست. بدونِ این غنا (که در تقابل با تخت‌رنگ‌های پس‌زمینه نمودی



مضاعف می‌یابند)، حاصل نهایی بسیار خالی و صرفه‌جویانه به‌نظر می‌رسید. از دید بیکن آفرینش «زیبایی» در صدر همهٔ اهداف قرار دارد و این تعبیر هر چند امروزه پیش‌پاافتاده یا تاریخ‌مصرف‌گذشته جلوه می‌کند، اما او را به شکسپیر می‌پیوندد. به همین دلیل است که او از به‌کاربردن مفهوم «وحشت» در باب آثارش چنین گریزان است. تولستوی از زبان لئونید آندریف نظرش دربارهٔ وحشت را چنین توصیف کرده است: «او سعی می‌کند مرا بترساند، اما من نمی‌ترسم».

امروزه نقاشی‌های بسیاری به قصد ترساندن ما خلق می‌شوند که اغلب به‌جای ترساندن ما را می‌آزارند. وحشت یک مقولهٔ «زیباشناسانه» نیست. مفهوم وحشت در آثار تولستوی، هرگز برای ترساندن به‌کار نرفته است. منظرهٔ دلخراش «آندره بالکونسکی» مجروح، محتضر و به‌دورافتاده از ناتاشا، به هیچ‌رو خالی از زیبایی نیست. همان‌طور که هرگز نمی‌توان پرده‌ای خالی از زیبایی در آثار شکسپیر یافت. مسلماً دیدن منظرهٔ یک سلاخ‌خانه وحشت‌آور است، اما آیا سخن گفتن دربارهٔ آن نیز چنین است؟ بیکن می‌گوید: «بالاخره باید نقاشی پیدا می‌شد که نشان‌مان دهد چه رنگ‌های زیبایی در یک لاشهٔ گوشت وجود دارد.»

۷

به چه دلیل به‌رغم تمام توضیحات بیکن، او را با بکت در یک طبقه می‌گذاریم؟ هر دوی آن‌ها از جای مشترکی در تاریخ هنر می‌آیند. و آن‌جا از دید من روزهای پایانی نقاشی و هنرهای دراماتیک است. بیکن یکی از آخرین هنرمندانی به‌شمار می‌رود که ابزارش همان رنگ و قلم سنتی است و بکت برای تئاتری می‌نویسد که بر پایهٔ متن ازپیش‌نوشته‌شدهٔ یک نویسنده بنا شده است. بعد از او هر چند تئاتر به حیاتش ادامه داده و سیر تکاملی خود را طی می‌کند، اما دیگر متن «نمایش‌نامه‌نویس» انگیزه یا محرک اصلی این تکامل به‌شمار نمی‌رود. در تاریخ هنر مدرن، بیکن و بکت راهگشایانی تازه‌نفس نیستند. آن‌ها آمده‌اند تا راهی را به پایان برند. زمانی که آرشمبو از بیکن می‌پرسد از نظر او کدام یک از هنرمندان معاصر اهمیت بیش‌تری دارند؟ می‌گوید: «بعد از پیکاسو نمی‌دانم... همین الان نمایشگاهی از آثار پاپ در آکادمی سلطنتی برپا شده، هنگامی که آن‌ها را می‌بینید هیچ چیز نمی‌یابید؟ «نه... از دید من چیز مهمی نبودند. به نظرم پوچ و تهی آمدند... و وارهول؟ نه. اهمیتش را درک نمی‌کنم... و هنر آبستره؟» «وه نه، او دوست‌شان ندارد.

«بعد از پیکاسو، نمی‌دانم». لحن بیکن کم‌وبیش مانند یک یتیم است. او تنهاست. به‌رغم زندگی پرباری که داشته، تنهاست: ... «هنرمندان قبل از من را مجموعهٔ کاملی از مفسرین، پرستندگان، هم‌زبان‌ها و حمایت‌گران احاطه کرده بودند.» اما بیکن تنهاست. همچنان که بکت تنهاست. در یکی از گفت‌وگوهایش با سیلوستر می‌گوید: «فکر می‌کنم جالب‌تر بود اگر من هم یکی از همان نقاش‌های مدرنیسم بودم و با آن‌ها کار می‌کردم... خیلی خوب بود اگر همزبانی داشتم. این روزها هیچ کسی پیدا نمی‌شود که بتوان با او حرف زد.» زیرا که مدرنیسم او که در انتهای راه قرار دارد، فصل مشترکی با مدرنیسم جدید پیدا نمی‌کند. سیلوستر می‌پرسد: شما هنر آبستره را چیزی بیش از «نقش و نگار» نمی‌دانید. اما من، یا افراد بسیاری مثل من بارها بیش‌تر از هنر فیگوراتیو به آبستره عشق می‌ورزیم، این علاقه را چگونه توجیه می‌کنید؟ بیکن می‌گوید: «مُد...» مسلماً مدرنیسمی که در انتهای راه است با مدرنیسم زمان پیکاسو فرسنگ‌ها فاصله دارد. بیکن حقیقتاً منزوی است. وانهاده از سوی گذشته و آیندهٔ خویش.

۸

همانند بیکن، بکت نیز هیچ خیال باطلی دربارهٔ آینده در سر نمی‌پروراند. واکنش آن دو به این نومیدی بسیار شبیه هم است: جنگ‌ها، انقلاب‌ها، فجایع و دغل‌کاری که ما آن را دمکراسی می‌نامیم، به‌تمامی از آثار آن‌ها غایب‌اند. یونسکو در کتابش **کرگدن** سؤالات سیاسی مهمی را طرح می‌کند. چنین چیزی را هرگز در آثار بکت نمی‌یابیم. نقاشی **کُشتار در کُره** پیکاسو موضوع بسیار دور از ذهنی برای بیکن است. زندگی‌کردن در منتهی‌الیه یک تمدن (همچنان که بیکن و بکت هر دو خود را در این موقعیت می‌دیدند) و آن‌همه فجایع باورنکردنی چیزی نبود که آن‌ها بتوانند به یک جامعه، کشور، سیاست یا ایدئولوژی خاص نسبت دهند. آن‌ها این موقعیت را از پیامدهای موجودیت یک انسان مادی می‌دانستند. بی‌دلیل نیست که حتی موضوع «تصلیب» که از مهم‌ترین و ریشه‌ای‌ترین نمادهای اخلاقی تمدن غرب به‌شمار می‌رود، در دستان بیکن به فاجعه‌ای مادی استحاله می‌یابد. می‌گوید: «من همیشه با تصاویر سلاخ‌خانه و لاشه‌ها بسیار برانگیخته شده‌ام. حیوانات هراسیده در انتظار سرنوشتی که در انتظارشان است و بوی مرگ...» و بدین ترتیب بیکن واقعهٔ تصلیب و تصاویر سلاخی را با یک دید می‌نگرد. البته مشخص است که در ذهن ناباور بیکن، توهین به مقدسات جایی ندارد. به‌زعم او انسان، یک حادثه، یک موجود عبث است. او ناچار است بی‌آن‌که دلیل مشخصی داشته باشد بازی را به پایان ببرد. از دید او مسیح برای اتمام این بازی آمده است و صلیب همان نقطهٔ پایانی است. نه، او درصدد انکار ارزش‌های گذشته نیست. بهتر است آن را نگاهی ژرف‌بین بینگاریم که حزن‌آلود و متفکرانه به اعماق می‌نگرد. اما چه چیزی در اعماق یافت می‌شود، هنگامی که تمامی ارزش‌های پیشین او رنگ باخته و دیگر به کارش نمی‌آیند؟ آن‌چه یافت می‌شود کالبدی مادی است. تصویری مادی، عینی و قابل لمس. از این دید، چیزی بیش از یک کالبد یا لاشه‌هایی بالقوه نیستیم. و حاشا نمی‌کنم که هر بار به دکان قصابی می‌روم، حیرت‌زده می‌اندیشم هیچ دور از ذهن نبود اگر من به‌جای آن لاشه از سقف آویزان بودم. تأکید می‌کنم که این نگاهی بدبینانه یا از سر نومیدی نیست. این تنها واقعیتی آشکار است که ما آن را در لفافی از رویاها، هیجانات، جنگ و ستیزها و عقایدی ضد و نقیض پیچیده‌ایم و آن‌گاه که پرده برافتد جز یک کالبد ترحم‌انگیز باقی نمی‌ماند. همچون بانوی جوانی که از اضطراب بازجویی‌ها اختیار از کف داده، مرتب به دستشویی می‌رفت و ترس، آشوب معده و صدای ریزش آب هر گونه دفاع را از او سلب کرده بودند. بانوی جوانی که پس از خلاصی از دست پلیس توسط معدهٔ خودش شکنجه می‌شد. و اگر کسی بخواهد عمیق‌تر این صحنهٔ هراسناک را تصویر کند، درمی‌یابد دلهرهٔ اصلی پلیس یا سازمان امنیت نیست. هراس «بودن» است. کالبد اسرارآمیزی که چونان یک حادثه آفرینش به میانهٔ دنیا رها شده و دیر یا زود ناچار به ترک آن است. و بیکن اغلب به جاسوسی در کارگاه آفرینش می‌پردازد. در نقاشی‌های «مطالعهٔ بدن انسان» او کالبدهایی سرهم‌بندی‌شده را در پیش چشمان‌مان برهنه می‌کند. اتفاقی ساده که می‌توانست طور دیگری شکل بگیرد. نمی‌دانم، مثلاً با سه دست یا چشم‌هایی که روی زانوها تعبیه شده باشند. این سری نقاشی‌ها تنها آثاری هستند که واقعاً مرا می‌ترسانند. اما آیا ترس کلمهٔ درستی برای ادای کل مطلب است؟ نه. این واژه برای توضیح احساسی که این پرده‌ها در ما برمی‌انگیزانند به هیچ‌رو کافی نیست. این همان ترس آشنا، آن جنون تاریخی که سبب آن‌همه جنگ و تیره‌روزی بوده نیست. «هراس از بودن» است. ترسی که از کالبدمان برمی‌خیزد و نگاه دوبارهٔ نقاش آن را به ما باز می‌شناساند.

۹

چیزی یافت می‌شود که ارزش دوباره‌نگریستن را داشته باشد؟

یک‌چهره. چهره‌ای که پناهگاه درد، زیبایی و آن گوهر نهان است. حادثه‌ای شکننده که در کالبدی هراس‌انگیز محصور شده است. چهره‌ای که با نگاهی دوباره بر آن، به امید یافتن چیزی ورای آن دلیلی دوباره برای زندگی کردن می‌یابم. و این زندگی است. ◀

نما به نما

ناشر ماهنامه فرهنگی، هنری هفت

تلفن: ۸۵۱۷۲۲۷۵ تلفکس: ۸۵۱۷۲۲۷۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی