Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۲/۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۶/۲۳

مریم بختیاریان [۱]، فیروزه شیبانی رضوانی [۲]

تفسیر تصویر بدن در چند اثر از بهمن محصص بر اساس فلسفه بدنمندی مرلوپونتی

چکیده

در رویکرد پدیدارشـــناختی مرلوپونتی رابطـــه بدن و جهان چنان درهم‌تنیده اســـت که جدایی هر یک از دیگری امکان‌پذیر نیســـت. انســـان با بدنش دیده می‌شـــود و می‌بیند، این همان درهم‌تنیدگی ســـوژه و ابژه است که نقاش همچون یک محقق می‌تواند با تعلیق نمودهای ابهام‌آفرینِ پدیده‌ها آن را آشـــکار ســـازد. در این پژوهش چند اثر از محصص انتخاب‌شده که بدن را به‌صورتی ویژه فاقد صورت مشـــخص، بدون هویت و تَک افتاده نمایش می‌دهند و بر مبنای نظریه بدنمندی مرلوپونتی قابلیت خوانشـــی نو دارند. محصص همانند یک پدیدارشناس با تمرکز بر موقعیت انسان در جهان، بازنمایی در معنای کلاسیک را کنار می‌گذارد و با بدنی که در خود مستحیل شده است، فرم‌گرایی و مفهوم‌گرایـــی را جمع می‌زند. به‌این‌ترتیب در کار او ســـوژه و ابژه در رابطه‌ای دیالکتیکی به یک انـــدازه نقش تعیین‌کننده دارند. این یعنی، علاوه بر ویژگی‌های فرمی اثر، توجه به رابطه انســـان با جهان و صنعت نیز می‌تواند مخاطب را به معنا و لذت نزدیک سازد. هدف اصلی پژوهش این است که با التفـــات به توصیف و تحلیل داده‌های برآمده از مطالعه کتابخانه‌ای آرای مرلوپونتی و تطابق آن‌ها با عناصر برگزیده از آثار محصص، ابعاد معنایی تازه‌ای از کارهای محصص مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته شود.

کلیدواژه‌ها: مرلوپونتی، پدیدارشناسی، بدنمندی، محصص، نقاشی

۱. اســـتادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email:Bakhtiarian@srbiau.ac.ir
۲. استادیار گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران.
Email: Firoozehsheibani@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

با تفسیر و نقد آثار هنری می‌توان تجربه‌های زیباشناختی را وسعت بخشید. برخی از آثار هنری ظرفیت بالاتری برای تفسیر و نقد دارند. در این بین جعبه‌ابزار یک منتقد را رویکردهای فلسفی فراهم می‌کنند. پدیدارشناسی یکی از رویکردهای فلسفه قاره در قرن بیستم میلادی است که منظرهای جدیدی برای مشاهده و درک آثار هنری ایجاد می‌کند. منظر مطالعه در این پژوهش پدیدارشناسی پساهوسرلی و به‌طور خاص نظریه بدنمندی مرلوپونتی است. در تاریخ فلسفه همواره ادراکات حسی و بعضاً خواسته‌های مربوط به بدن در درجه دوم اهمیت قرارگرفته‌اند و آنچه در رأس توجه قرار دارد، عقل و روش‌های عقلی است. حتی، در فلسفه هوسرل که سوژه و ابژه برای پدیدار شدن و معرفت، دوگانه‌ای اجتناب‌ناپذیر تلقی می‌شوند، مسئله اصلی که تحلیل آگاهیِ تأملی است روی به‌جانب ذهن دارد، اما با مرلوپونتی به تاریخ فلسفه تذکری داده می‌شود از این حیث که بدون بدن و ادراک حسی ارتباط با عالم چگونه ممکن است. اگر بخواهیم رد این رأی را در هنر نقاشی که موردتوجه مرلوپونتی است جستوجو نماییم به آن بخش از آرای او برمی‌خوریم که متوجه سزان است. او سزان را نمونه کسی می‌داند که نظر خود را درباره طبیعت و هنر با نقاشی بیان می‌کند و نه با استدلال، زیرا ادراک شخصی در احساس مجسم شده و در نقاشی نظم گرفته است (Merleau-Ponty, 1993: 59-72). مرلوپونتی با نگاهی ویژه سعی دارد از افراط نگاه فرم‌گرایان و مفهوم‌گرایان دور باشد، بر این اساس به ارتباط میان عناصر موجود در آثار سزان توجه نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد آن‌ها می‌خواهند ادراک مخاطب را تقویت کنند. به این دلیل برای مثال، نقاش را موظف می‌داند ابزارهای رویت‌پذیری را برای مخاطب آشکار سازد؛ رؤیت آن چیز که فراتر از نمود صِرف است. البته در هنر معاصر نیز همچون هنر مدرن، با توجه به محور قرار گرفتن متن، آثار برخی از هنرمندان در قالب بادی آرت، اجرا و چیدمان، قابلیت تفسیر از نگاه پدیدارشناسانه مرلوپونتی آن‌هم با تأکید بر بدنمندی را دارا هستند، اما در اینجا هنرمند موردنظر، بهمن محصص و چند نمونه منتخب از آثار دهه چهل شمسی اوست. دلیل این انتخاب نیز جز این نیست که در بین نقاشان معاصر ایرانی اگر بخواهیم با این الگو و معیار بسنجیم، آثار محصص به دلیل توجه آگاهانه او به جایگاه بدن به‌عنوان حوزه‌ای که می‌توان جهان را به‌واسطه آن شناخت، به رویت‌پذیری وضعیت انسان در پس نمودها توجه نشان می‌دهند، زیرا در تمام آن‌ها تعادلی میان فرم و محتوا ملاحظه می‌شود؛ محتوا از طریق در محاق رفتن فرم به گفت‌وگو درمی‌آید. این تعادل با تکنیک معروف پدیدارشناسان برای عریان‌سازی و وضوح بخشیدن به رابطه انسان و جهان، یعنی اپوخه[1] یا به تعلیق درآوردن ایجاد شده است. بنابراین نمی‌توان محصص را فرم‌گرا یا مفهوم‌گرا توصیف کرد. با این وصف، پرسش اصلی این پژوهش چیستی مؤلفه‌های پدیدارشناسانه در آثار محصص است؛ مؤلفه‌هایی که از آرای مرلوپونتی به‌ویژه در خصوص بدنمندی استخراج می‌شوند.

پیشینه پژوهش

آثار محصص بارها مورد ارزیابی و نقد قرار گرفته است، اما از منظر حاضر، هیچ مقاله یا پایان‌نامه‌ای یافت نشده است. در ادامه صرفاً چند کار تحقیقی انجام‌شده درباره محصص و مرلوپونتی معرفی می‌شود. پایان‌نامه‌ای با عنوان *بررسی آثار محصص* نوشته محمدرضا رخ فیروز، به توصیف زندگی و هنر بهمن محصص می‌پردازد و تلاش می‌کند تا چگونگی شکل‌گیری هنر نوگرای ایران، شرایط زندگی و محیط اجتماعی بهمن محصص، نوع نگاه او به جامعه و جایگاهش در پیشبرد

www.SID.ir

Archive of SID

هنر معاصر را شـــرح دهد. پایان‌نامه‌ای با عنوان *تبیین پدیدارشناســـانه مرلوپونتی از هنر مدرن با تأکید بر نقاشـــی* نوشته نادر شایگان فر، به نگاه پدیدارشناســـانه مرلوپونتی به نقاشی‌های سزان پرداخته و جایگاه طبیعت نزد ســـزان و عبور او از مفهوم طبیعـــت در امپرسیونیســـم و پســـت امپرسیونیسـم را موردبررسی قرار داده است. پایان‌نامه‌ای با عنوان *بررسی نقاشی‌های پل سزان از منظر پدیدارشناســـی اگزیستانسیالیستی موریس مرلوپونتی* نوشته رعنا بخشی زاده که به بیان وجوه هنری کارهای سزان از نگاه مرلوپونتی پرداخته است.

نظریه بدنمندی مرلوپونتی

مرلوپونتی از پارادایم تقلید، پارادایمی که بر گفتمان ســـنتی زیباشناســـی سایه افکنده بود، در بیان ماهیت و کارکرد هنر بهره نمی‌گیرد، زیرا باور او این اســـت که نقاشـــی برای مشاهده‌پذیر ساختن عالـــم امکان جدیدی می‌گشـــاید البته نه از حیث آن چیزهایی که در تجربـــه درک می‌کنیم. در واقع «نقاشـــی از نمودهای حســـیِ چیزها کپی برنمی‌دارد بلکـــه خود فرآیند دیدن را مرئی می‌ســـازد» (Brough,2010:284). این دید مرلوپونتی به هنر ناشی از این دیدگاه اوست که وظیفه فلسفه راه‌گشایی به‌جانب خلوص ادراک حســـی است، یعنی باید پرده‌های ابهام از روی ادراک حسی کنار زده شود. در پدیدارشناسی ادراک می‌گوید: «فلســـفه عبارت است از فراگرفتن نگاه دگرباره به جهان» (Merleau-Ponty, 2008: XXIII). به تعبیر دیگر، بهتر اســـت به‌جای یک مرجعیت مطلق یا جهانی فراتر از ایـــن جهان، جهان تجربه را متعلق آگاهی خویش ســـازیم (پریموزیک، ۱۳۸۷، ۷۹). مرلوپونتی نوک پیکان توجه فیلســـوفان را بار دیگر به سمت زمین و آن‌هم به‌جانب بدن بازمی‌گرداند تا ذهن را نیز از این راه مشخص بشناسد. به باور وی، خوار شمردن و بی‌اعتمادی به شأن معرفت‌شناختی بدن و حواس، ما را از حقیقت جهان دور می‌سازد. پریموزیک به نقل از مرلوپونتی می‌گوید: «[...] حقیقت آن است که جهان، هم‌زمان همان چیزی است که ما می‌بینیم و باوجود این، باید بیاموزیم که آن را ببینیم» (همان:۸۱). به نظر می‌رســـد به‌زعم وی، برخی فلاسفه بی‌جهت به دنبال رویت‌پذیر ساختن اموری هستند که اصلاً دیده شدنی نیستند و همین باعث می‌شود تا آن‌ها آنچه پیش چشم است را نادیده بگیرند، این ســـخن او ما را به یاد ماجرای تالس ملطی و کنیز تراکیایی می‌اندازد که او را به سخره گرفت به این بهانه که به‌جای دیدن چاله جلوی پایش به آسمان می‌نگرد تا حقیقت را بیابد.

مرلوپونتی می‌خواهد از درون فلســـفه فلاســـفه را نقد کند تا بار دیگر متذکر شود باید با همین جهان ارتباط برقرار کنند، چراکه ارتباطی که از دریچه هیچ تأملی، صورت نپذیرد می‌تواند تصویر و به دنبال آن معرفت راســـتین از جهان را برای انســـان فراهم کند. مغز نغز کلام او این است آنچه مشـــاهده و حس می‌کنیم را جدی بگیریم و به دنبال تجرید کردن نباشـــیم. دیدن جهان، به معنای وســـیع کلمه، امری اســـت که در تجربه یا مواجهه تعریف می‌شـــود و بر این اســـاس آن دیدنی که بخواهد از طریق تاریخ علم یا رشـــته‌های علمی مختلف تحمیل شـــود هرگز کارساز نیست، زیرا بنا بر فرض‌های پیشـــین که مهم‌ترین آن‌ها فرض وجود عینی (بیرونی) جهان اســـت دیدن جهان پیش می‌رود. با این نظر، مرلوپونتی یک اصلاح‌طلب به نظر می‌آید که کارهای علم و فلسفه را نقد می‌کند. از نظر او چیزی ناب‌تر و واقعی‌تر از لحظه تجربه نیســـت، پس باید ادراکات حســـی را قدر دانست. با این دیدگاه جدایی از جهان امری ناممکن اســـت. حقیقت از نظر وی همان انکشـــاف اســـت، اما نه انکشـــاف یک اصل متافیزیکی مثل هگل یا یک راز مثل هیدگر؛ انکشاف همین نمودهای جهان تجربه است که هرلحظه درگذرند.

www.SID.ir

Archive of SID

ماتیوس در تحلیل آرای مرلوپونتی می‌گوید: «تأثیر اشیا بر اندام‌های حسی من، چیزی است که تجربه‌گرایان ادراک می‌نامند و مُدرِک و یا سوژه درک کننده پایان این زنجیره علت و معلولی است که از اشـــیاء درک شده آغاز می‌شـــود» (ماتیوس، ۱۳۸۷: ۴۳). از نظر تجربه‌گرایان، تجربه حاصل وحدت‌بخشی و انسجام کثرات ادراکی است؛ اما از نظر مرلوپونتی تجربه، جهانی وحدت یافته است (همان: ۵۵). او بر آن است تا از هر فرضی که ناظر بر حقیقت و تأملی از پیش انجام‌شده است نباید آغاز کرد. یکه‌تازی ســـوژه را باید کناری نهاد، زیرا «[...] در جهان بودن، ابژه بودن است...» (همان: ۷۸). بدین ترتیب، از نظر او امکان دسترسی انسان به جهان تنها از راه بدن ممکن است. نباید نگاه ما به بدن در مقام ابژه و موضوع علم باشد، بدن و جهان در حکم همان نوئما (معنا) و نوئسیس (فرایند رســـیدن به معنا)[۲] هوسرل هستند که زبان ســـاده‌تر آن تعریف خود در مقابل دیگری است. ادراک جهان همان تجربه حالت‌های بدن در ارتباط با جهان است. بدن و جهان درون یکدیگر عمل می‌کنند، یعنی بدون هم ممکن نیســـتند؛ جهان چیزی آماده‌ســـاخت آن‌گونه که عقل‌بـــاوران و تجربه‌باوران می‌پندارند عینی و بیرون از بدن و ادراک آن نیست. بدن در ادراک جهان، صرفاً منفعل نیست، بلکه وحدت دهنده، ترکیب‌کننده و معنا دهنده است (Merleau_Ponty, 2008: 241-279).

مرلوپونتی ضمن تجدیدنظر در شأن هستی‌شناختی بدن آن را فراتر از یک داده‌ی صرف تعریف می‌کند. مرلوپونتی بر آن است «درحالی‌که ارتباط بدن با عالم، پیش‌زمینه لازم برای تجربه هر چیز است، بدن خودش به طریقی متمایز از سایر چیزها تجربه می‌شود، یک جزء پایدار از حوزه ادراک است، حتی اگرچه تمام آن را نمی‌توان به‌طور مستقیم تجربه کرد» (Stanford Encyclopedia of Phi-losophy, 2016). همچنین جدا انگاشـــتن بدن و جهان، امکان ارتباط آن‌ها را از میان برمی‌دارد. البته، بدن مقدم بر شناســـایی ابژه‌هاست، زیرا زمینه هستی‌شـــناختی ظهور پدیداری موجودات در عالم اســـت (Merleau-Ponty, 1969: 200). انسان از راه بدن هم می‌بیند و هم دیده می‌شود، اما این رابطه برگشـــت‌پذیر و دوســـویه را فقط هنرمند می‌تواند تجربه کند و از خفا درآورد، مثل کاری که نقاش می‌کند، نقاش به چیزهایی که نامرئی هســـتند امکان رویت‌پذیری می‌دهد؛ هنر او پوسته‌ی چیزها را می‌شکافد (Merleau-Ponty, 1993: 127). بنابراین نقاشی، بازتصویر کردن درگیری ادراکی بدن زنده با جهان است که از ویژگی‌های آن دیدن و حرکت کردن است. نقاشی مولود آمیزش نقاش با جهان است که در این مولود هر دو حضور دارند. نقاش در یک تحقیق و نه تقلید، از منظری که انسان در آن زیست می‌کند پرده برمی‌دارد و راز هستی را که در بدن اتفاق می‌افتد، آشکار می‌کند (Brough, 2010: 284-285).

به نظر می‌رســـد بدن، ســـاختار پدیداری هستی یا جهان اســـت که ابعاد صوری یا ظاهری آن ادراکات حســـی و یا حرکت هســـتند. وقتی کســـی به کوه می‌نگرد به ارتباط نور، بافت، رنگ توجه نمی‌کند درصورتی‌که این ارتباطات، نمود بصری کوه (پدیدار شـــدن کوه) را می‌ســـازند. اما نقاش این ارتباطات را در معرض دید ناظر قرار می‌دهد. این موارد همان ارتباطات زیرساختی هستند که امکان مشاهده و شاید حقیقت چیزی را فراهم می‌کنند. مثل‌اینکه در شعر و ادبیات همواره نه‌فقط به آنچه گفته می‌شـــود بلکه به اینکه با چه کیفیتی گفته می‌شـــود نیز توجه می‌شود. اغلب فرمالیست‌ها در ســـطح اول کیفیات فرمی یک نقاشی گرفتار می‌مانند، برای مثال تنها به ارتباط خطوط و رنگ‌ها بسنده می‌کنند، درحالی‌که با یک نگاه پدیدارشناسانه می‌توان از سطح اول کیفیات فرمی فراتر رفت و به سطح دوم که فراساختاری است، رسید و مثلاً علاوه بر تحسین ترکیب خطوط و رنگ‌های کار ســـزان به ارتباط کوه‌ها و مناظر ترسیم‌شده در کار او نیز التفات کرد و از طرز قرار گرفتن کوه‌ها

www.SID.ir

Archive of SID

در خط افق لذت برد (Crowther, 1993: 18-20). این به‌نوعی گســترش تجربه زیباشناختی در موارد اطلاق آن اســت که ربط وثیقی به بدن و ادراک حســی دارد. وجه فرمی یک اثر هنری این ساختار پدیداری را می‌سازد و در یک ساختار به حواس یا بدن عرضه می‌دارد و از این طریق چیزی که از نظر پنهان است را برای مخاطب مرئی می‌سازد. مرلوپونتی از میان هنرها به هنرهای بصری و از میان این هنرها به نقاشــی گرایش بیشتری دارد. این امر به دلیل توجه ویژه او به چشم‌ها به‌عنوان عضوی مهم از اعضای ادراک حســی است. از آن جهت که «دیدن دارای وجهی جذبه است و... من و امــر مرئی را غرق در یکدیگر می‌کند» (ســبزکار، ۱۳۹۶: ۹۱). اکنون با اتخاذ چنین نظرگاهی باید دید کارهای محصص کدام امر نامرئی را مرئی می‌ســازد، آیا به نقش بدن در این رابطه اشــاره‌ای می‌توان کرد؟

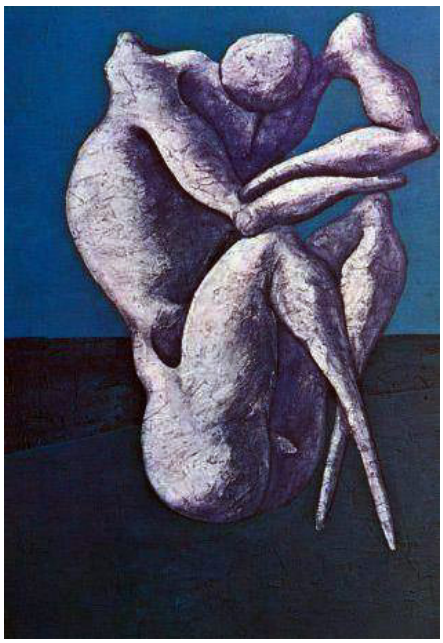
دلایل انتخاب آثاری از بهمن محصص

کارنامه هنری محصص را به هفت دوره کاری[۳] تقسیم کرده‌اند؛ که به‌طور عمده از دوران نوجوانی تا ســال‌هایی که او به‌تناوب در ایران و ایتالیا ســاکن بوده و درنهایت زندگی را به پایان رسانیده را شــامل می‌شــود. میان این ادوار کاری ویژگی‌های قابل‌توجهی وجود دارد که بررســی آن‌ها را با مؤلفه‌های مشــترک ممکن می‌ســازد. پنج اثر منتخب ما در این پژوهش در دهه چهل شمسی به ادواری ارجاع دارد که گســترش و نفوذ مدرنیسم هنری و ادبی در ایران سرعت می‌گیرد. دلایل آن را می‌توان در عوامل گوناگونی جســتجو کرد: «جدی‌تر شدن هنر نوگرا و آشنایی و تجربه‌اندوزی بیشتر هنرمندان نسبت به هنر مدرن از یک‌سو و شناخت و پذیرش جامعه از سویی دیگر ازجمله‌ی این موارد هســتند. از دیگر عوامل تأثیرگذار در این خصوص می‌توان به گسترش مراکز، نهادها و اتفاقات فرهنگی و هنری در این دوره اشــاره نمود» (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۳۰). هرچند نظریه بدنمندی مرلوپونتی میتواند به‌عنوان یک رویکرد جامع برای تحلیل آثار فیگوراتیو مناسب باشد، دلایل انتخاب این آثار از محصص، نخست توانش ویژه آثار و توجه آگاهانه پدیدآور آن به جایگاه بدن به‌عنوان حوزه‌ای اســت که می‌توان جهان را به‌واسطه آن شناخت. «در تاریخ هنر ایران هیچ‌گاه بدن، ابژه‌ی فکری هنرمند نبوده است. توجه محصص به فیگور آدمی نگاهی ستایش‌گرانه یا لذت‌جویانه نیست و ســویه‌ای کاملاً انتقــادی دارد. بدن در آثار محصص موضوع اثر بوده، درعین‌حال دســتمایه‌ی بیان او واقع گردیده اســت» (همان: ۱۰۴). در این تحلیل علاوه بر محور قرار دادن اثر به‌مثابه متن، توجه پدیدآور هم مدنظر اســت. دلیل دوم اهمیت تأثیر محصص در تاریخ معاصر ایران اســت، با توجه به تجربه او به‌عنوان یک هنرمند ایرانی که با زبان و فرهنگ غربی نیز آشناســت، هنر او نیز از برخورد این تاریخ و تمدن‌ها نشــأت می‌گیرد. در آثار او با فضاهایی مواجه می‌شــویم که تحت تأثیر شناخت هنرمند از صحنه‌های نمایش و زبان بدن است. محصص با توجه به تجربه مهاجرت و آشنایی با فرهنگ‌های مختلف از مضامین آن‌ها، به‌ویژه اسطوره‌های یونان باستان، نیز بهره برده و آن‌ها را به زبان و بیان شــخصی خود درآورده اســت. «محصص برخلاف معاصرانش، به هیچ نوع رجوعی به ســنت ایرانی و شرقی علاقه‌ای نداشت. سبک سترگ اکسپرسیونیستی او به همراه محتوای هولناک و گزنده‌ی نقاشی‌هایش، بیشتر شرایط فاجعه‌بار انسان معاصر را ترسیم می‌کند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۹۱). دلیل سوم نیز می‌تواند این باشد که محصص در میان هنرمندان معاصر ایران، نقاشی صاحب سبک[۴] است؛ هرچند سبک نزد مرلوپونتی معانی مختلف دارد. به‌طورکلی سبک به «خصلت‌های صوری و ساختاری شاخص و متمایز در یک اثر و یا گروهی آثار هنری» (پاکباز،

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳۷۸: ۲۹۷) اطلاق می‌شـــود، ولـــی آنچه مرلوپونتی به‌عنوان تعریف ســـبک در نظر دارد بر اســـاس تقدم ادراک نقاش از جهان اســـت. یعنی، ادراکی که دارای ابعاد تاریخی و اشـــتراک در اذهان است. به‌این‌ترتیب آنچه در کار نقاش اتفاق می‌افتد بیانی از فردیت هنرمند و نحوه هســـتی‌مندی او در جهان است. اکنون بادی دید چگونه می‌توان از بدنمندی در فلسفه مرلوپونتی به نمایش بدن در برخی آثار محصص پل زد؟



تصویر ۱. مرد نشسته، ۱۳۴۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۰x۷۰ سانتی‌متر. (Selvaggi, 1977: 137)

تفسیر نمایش بدن در آثار محصص با رویکرد مرلوپونتی به بدن

اگر بخواهیم از توصیف به تفسیر راه ببریم مهم‌ترین ویژگی نقاشـــی‌های محصص اکسپرســـیون یا بیان فردی و همچنین تغییر فرم و شـــکل در صورت‌های طبیعی اســـت که این را در نگاه بـــه اثر او به نام مرد نشسته (تصویر ۱) بررسی می‌کنیم.

در نظـــر اول بـــه این اثر با پیکر انســـانی مواجه می‌شویم که دست‌ها را بر زانو تکیه داده و نشسته است. هرچند روشن است که صاحب این پیکر، مرد است اما مو و چهره‌ای ندارد و عضلات دست‌ها و پاها در قسمت پنجه مستحیل شده است. در نظر بعدی گویی این مردِ نشسته یک سنگواره یا تندیسی منزوی است که به مدد طرح و رنگ روی بوم نمایش داده می‌شـــود. این انزوا به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های آثار محصص به نحوی در اغلب کارهایش دیده می‌شود. دلایل حضور انزوا در آثار محصص از دو جنبه درونی و بیرونی قابل‌بررســـی است: «جایگاه اجتماعی و خانوادگی هنرمند، شرایط اجتماع پیرامون و جهان معاصر در کنار عوامل درونی و روانی عوامل مؤثر در شکل‌گیری این نگاه هستند» (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۹۹). خاندان محصص از خطه شمال ایران خانواده‌ای با اصالت بوده و از موقعیت اجتماعی و اقتصادی برجسته برخوردار بودند. به این دلیل از شرایط ویژه‌ای مثل تحصیل در خارج از کشور، آشنایی و نشست و برخاست با افراد سرشناس بهره‌مند بودند و شاید این نوعی حس برتری را در میان افراد این خانواده باعث شده باشد (همان). مشغولیت ذهنی محصص به مفهوم زندان تن، شاید تنهایی و جماد را به‌صورت مفهومی متفاوت از انگاره‌های پیشین نزد او ارائه داده باشد.

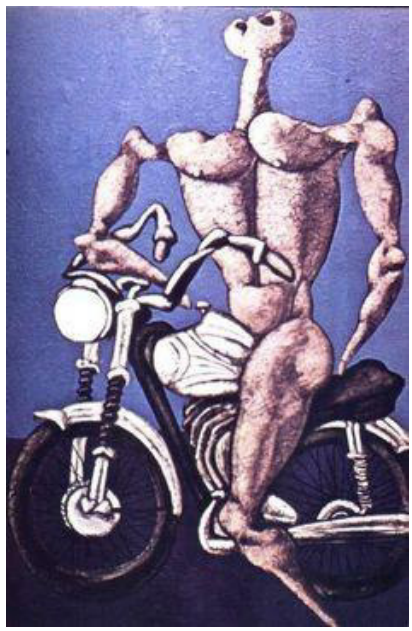
این شکل از توصیف پیکره‌ها یعنی بدن‌های عضلانی، سرهای بی‌هویت و دست و پاهای تحلیل رفتـــه در اغلب کارهای محصص دیده می‌شـــود و از این‌رو هر مخاطبـــی می‌تواند بیان فردی او را همچون امضای آثارش شناســـایی کند. پیش از این ذکر شد ســـبک نزد مرلوپونتی همان بینایی و چشم‌انداز نقاش است که در موقعیتی خاص و تاریخی قرارگرفته و این نوع نگرش افق دید او را به جهان تعیین می‌کند. نقاش ســـعی دارد با بیان فردی و افق دید خود پدیده‌ها را وصف کند؛ اما این توصیف در پدیدارشناســـی چگونه اتفاق می‌افتد؟ از دید مرلوپونتی برای رسیدن به این ظهور باید نمودهـــای مبهم پدیده‌ها، یعنی تمامی آنچه قبل‌تر به‌صورت پیش‌فرض در نظر گرفته می‌شـــد کنار گذاشته شود تا امکان دریافت پدیدارها به صورتی که هستند و امکان بازگشت به خود شی فراهم

www.SID.ir

Archive of SID

شود. محصص می‌خواهد پیکره‌های نقاشی‌اش را به‌واسطه‌ی انسجام خودبه‌خودی و ذاتی‌شان بر مخاطب ظاهر گرداند. او می‌خواهد تا پیکره را همان‌طور که بر او ظاهرشـــده دریافت و بدین ترتیب آن را تبدیل به شیء زنده‌ای کند که مرکز مشارکت ادراکات حسی انسان و جهان است. آنچه بر او ظاهرشـــده نه ظاهر واقعی انســـان بلکه مفهوم و جایگاه انسان در جهانی است که او تجربه می‌کند. محصـــص در این جهان انســـان‌ها را مغموم و جدا افتاده از یکدیگـــر دریافت می‌کند. در افق دید او هویت فردی رنگ‌باخته و ســـرپنجه‌ها مستحیل شـــده و یا به عبارتی توان دست‌ورزی از بین رفته است. گویی هراس و یاس و اندوه بیشترین سهم انسان‌ها از روزگار صنعتی شده و خشن معاصر اســـت. به‌این‌ترتیب حتی می‌تـــوان کارهای او را در مقام ادبیات ویـــژه‌ای دید که فرهنگ صنعتی یا ماشـــینی معاصر را به‌نقد می‌کشد. محصص در آثارش بر موقعیت انسان در جهان تمرکز می‌کند؛ بنابراین بدن در نقاشـــی او نه بازنمایی از ظاهر انســـان بلکه همه‌ی آن معنایی است که در ذهن او از انســـان ظاهرشـــده و تلاش دارد تا همان ظهور را به مدد دســـت، قلم، رنگ و ذهن خویش برای مخاطب بر بوم نقاشـــی مریی کند. به‌این‌ترتیب در کار او ســـوژه و ابژه درهم‌تنیده و به یک اندازه نقش تعیین‌کننده دارند.

در اثر دیگر او به نام موتورســـوار (تصویر ۲) تندیس پیکره‌ی نقاشـــی محصص جان گرفته و روی موتورســـیکلت نشسته است. انســـانی با عضلات قوی و ورزیده، شـــانه‌هایی راست، گردنی کشـــیده و ســـری کوچک با دو حفره‌ای تاریک که به‌جای چشـــم‌ها قرار دارد. در مقایسه با پیکره، تجســـم موتورســـیکلت نمودی واقعی دارد. روی صورت پیکره دو حفره تاریک و عمیق به نشـــانه چشـــم‌ها کشیده شده اســـت. اینکه چرا در میان اجزای صورت چشم‌ها خودنمایی می‌کنند می‌تواند پرســـش‌برانگیز باشد. چشـــم مهم‌ترین عضو ادراک حســـی و بنابراین توانایی ادراک ما از جهان محســـوب می‌شـــود. ما با کمک بینایی می‌توانیم از خود غایب شویم و درعین‌حال به‌صورت ذهنی و از درون به‌سوی جهان گشـــوده شویم و به تماشای غیاب بنشینیم.



تصویر ۲. موتورسوار، ۱۳۴۵، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد: ۱۵۰X۱۰۰ سانتی‌متر.
(Selvaggi, 1977: 131)

به‌این‌ترتیب بینایی یک بازی میان سوژه غایب و ابژه حاضر برقرار کرده و محصول این بازی تولید معناست. به همین دلیل چشم در این نقاشی بخشی از فهم و جهان تجارب انسانی را توضیح می‌دهد. چشم دریچه‌ای است که همواره معطوف به‌سوی معناست و این همان چیزی اســـت که مرلوپونتی آن را حس می‌نامد. آنچه این پیکره درون نقاشـــی با تمام ســـر و صورت و یـــا با تمام بدن خود نظاره می‌کند توصیفـــی از موقعیت خود در جهان معاصـــر، به همـــراه ســـایر پدیده‌ها و ابزارهـــای نوین همچون موتورســـیکلت اســـت. هرچند پیکره‌ای که روی موتور نشسته جثه‌ای بزرگ‌تر از معمول دارد و یا نسبت موتور با قواره‌ی او ناهمخوان است، رابطه موتورسیکلت به‌عنـــوان یک شـــیء صنعتی با پیکره اســـتحاله یافته‌ی نقاشـــی در این تابلو توجه مخاطـــب را جلب می‌کند. بین پیکره و موتورسیکلت در نقاشی رابطه همسویی برقرار

www.SID.ir

Archive of SID

است. به نظر مرلوپونتی اگر انسان اشیای پیرامون خود را نظاره می‌کند، اشیا هم نظاره‌گر انسان هستند. به‌عبارت‌دیگر «بیننده برای دیدن باید قابلیت به چشم آمدن را نیز داشته باشد» (Johnson, 1993: 48). اینجا یک رابطه دیالکتیکی میان سوژه و ابژه برقرار می‌شود. انسان عصر نوین تولید می‌کند و در جهت تسلط بر محیط برمی‌آید. از سوی دیگر تولیدات صنعتی بر روابط انسانی، بر هوای انسان و بر طبع لطیف انسانی تأثیری مخرب می‌گذارند و او را منزوی و از طبیعت خویش جدا افتاده می‌کند. رابطه انسان با پدیده‌ها و ابزار صنعت، حال و هوای زندگی روزمره است. این مناسبت در زندگی روزمره از چشم ما پنهان می‌ماند و یا نسبت به نزدیک بودنش التفاتی نمی‌شود. محصص در این اثر از مناسبت انسان با تولیدات نوینش پرده برداشته و تلاش دارد تا روابط غایب میان آن‌ها را با بیان فردی خویش گشوده کند.

تصویر ۳. اسب بالدار، ۱۳۴۵، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد: ۱۰۰X۱۵۰ سانتی‌متر. (Selvaggi, 1977: 177)

اما اثر دیگر محصص با نام اسب بالدار (تصویر ۳) در برخورد اول یادآور داستانی اسطوره‌ای از پگاسوس[۵] یا اسب بالدار یونانی است. محصص با اساطیر و فرهنگ و تاریخ غرب و خاورمیانه آشنا بود. بدون شک پدیدآور اثر، جایگاه اسطوره‌ای پگاسوس را به‌خوبی می‌شناخته است. اما در این اثر ما با اسب بالدار بی‌سر و صورتی مواجه هستیم که در طول تاریخ هویت خود را از دست داده است. این اسب ازنقطه‌نظر جنسیتی(اروتیک) می‌تواند هم مرد باشد و هم زن و یا اینکه جنسیت مشخصی را ارائه ندهد. بی‌سر و صورت بودن موجود بالدار و تلاقی دو رنگ آبی تیره و روشن در پس‌زمینه کلیت این نقاشی را تبدیل به فضایی ناشناخته و مبهم می‌کند. ابهام در نقاشی با عناصر نسبتاً آشنا چیزی نیست که صرفاً با تأملات نظری بتوان به آن رسید.

اگر اسب بالدار در این نقاشی همان پگاسوس اسطوره‌ای باشد پس احتمالاً هنرمند از خلاقیت و نبوغ هنرمندانه خودآگاه است و آن را به‌روشنی تجربه کرده است. از طرفی اسب بالدار در این نقاشی بی‌هویت است. گویی نقاش ضمن اینکه نسبت به استعداد و خلاقیت خودآگاه است ولی آن را محصول موقعیتی می‌بیند که با کمال‌گرایی و شکوهمندی ادوار هنری گذشته فاصله گرفته است. پس پگاسوسی که بر محصص ظاهر می‌شود محصول موقعیت تاریخی نقاش است. با کمی تأمل در کنش نقاشی، ابهام بر ما آشکار می‌شود و در مسیر جستجوی معنا قرار می‌گیریم. اگر در نقاشی همه‌چیز مطابق پیش‌فرض‌ها بازنمایی می‌شد و ابهام به‌صورت امر واضح و روشنی درمی‌آمد دیگر معنایی هم ساخته نمی‌شد. در این نقاشی وجهی از معنا برایمان گشوده می‌شود که حضور در اثر برایمان قابل تجربه است. اسب بالدار محصص به‌گونه‌ای متناقض خود را از معنا تهی می‌کند و درعین‌حال مخاطب را در مسیر جستجوی معنا قرار می‌دهد. اسب بالدار در نقاشی محصص دیگر آن پگاسوس اسطوره‌ای نیست، بلکه در ابتدا معمایی است مبهم که به ادراک دوسویه‌ی مخاطب و هنرمند نیاز دارد. «از نقاشی غار لاسکو تا به امروز [...] نقاشی بزرگداشت معمای دیدارپذیری چیزهاست. معمای نقاشی بدین‌سان همان معمای درک حسی است، زیرا درک حسی تماسی نو با

www.SID.ir

Archive of SID

جهان است» (مرلوپونتی، ۱۳۷۵: ۴۶) به نظر مرلوپونتی معنا امر ثابتی نیست، بلکه سیال و تغییرپذیر اســت و با گذشت زمان دگرگون می‌شــود و وجوه جدیدی می‌یابد. بنابراین اسب بالدار در نقاشی محصص از معنای اولیه خود جداشــده و محصول موقعیتی نوین است که در آن تقرر یافته است. به‌هرحال جستجوی معنا یکی از راه‌های التذاذ بخش به انسان است که اینجا بدن در آن دخیل است.

اما به اثر دیگر محصص بپردازیم با نام مینوتور[۶] (تصویر ۴) که بر اســاس یکی از داستان‌های اساطیری یونان کارشده است. در اینجا مینوتورِ محصص نماد موجود الهی یا آرمان انسانی نیست، مطابق اســاطیر او هیولای آدم‌خوار است، اما یک تفسیر در این کار مینوتور را بیشتر به نیروهای ویرانگر در روان انســان مربوط می‌کند. او منشاء انرژی رام نشده و میل لجام‌گسیخته بدوی است که موردنظر نیچه بود. شــاید نمادی برای انســان معاصر در مواجهه با تکنولوژی باشــد چنانکه هایدگر اعتقاد داشــت. در طرف دیگر تابلو انسان‌هایی که وحشــت‌زده و بی‌دفاع از دست هیولای زمان به هر ســو گریزان هســتند، دیده می‌شــود. در این اثر دوگانه‌ی طبیعت و هنر، یا اسطوره و انسان امروزی درهم‌آمیخته می‌شود.

تصویر ۴. مینوتور یا جانوری که مردم را می‌ترساند، ۱۳۴۵،، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد: ۱۰۰X۱۵۰ سانتی‌متر. (Selvaggi, 1977: 133)

جدا از جایگاه اســطوره‌ای مینوتور، کاراکتر یا شــخصیت در نقاشی‌های محصص همان‌طور که در آثار قبل ذکر کردیم توضیح ســبک شخصی و به‌طورکلی همان چیزی است که آگاهی ما از ابژه‌ها را ساخته و به آن‌ها سر و سامان می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر توانایی ما برای طراحی، پیش‌بینی و گنجانــدن مفاهیم در ابژه اســت و این امر نه صرفاً بیرونی و ابژکتیو اســت و نه صرفاً درونی و ســوبژکتیو، بلکه امری بدنمند اســت. در اینجا مینوتور محصص در جهان موقعیتی یافته که از آن آگاه اســت. اگرچه مفهوم این هیولا از جهان اســطوره‌ای به نقاشی معاصر راه‌یافته است، ولی نقاش نیز به‌واسطه رابطه درونی که میان خود و جهان برقرار می‌کند دوباره شاهد شکل‌گیری این شخصیت در پیرامون خود و در تاریخ خود است. به‌عبارت‌دیگر شخصیت مینوتور در این نقاشی «مجموعه‌ای از معانی زنده اســت که خودش تعادل خویش را می‌یابد» (Merleau-Ponty,1962: 153). چنین شخصیت یا کاراکترهایی نمی‌توانند از آگاهی صرف حاصل شوند، مگر اینکه ما نیز همچون هنرمند در میان اشیا و پدیده‌ها حرکت کنیم و به‌واسطه‌ی تجربه حرکت، درک خود را از آن‌ها بهبود ببخشیم. مرلوپونتی در ارتباط با نقش بدن در ادراک به بحث محرک–التفاتی[۷] می‌پردازد. بدین معنا که تمامی حرکات من التفاتی است و با توجه به موقعیت و جهت‌گیری من در جهان رخ می‌دهد، یعنی

www.SID.ir

Archive of SID

باید به‌جانب چیزی میل یا توجه کنم که این نشان می‌دهد آن چیز، محرک من واقع شـــده اســـت. خلق شـــخصیتی چونان مینوتور به کمک وضعیت و حالات قرارگیری بدن ما نســـبت به محیط اتفاق می‌افتد، حتی اگر آن شخصیت با اندکـــی طبیعت‌گریزی و یا کژنمایی از اشـــکال طبیعی ساخته شده باشـــد. مینوتور محصص تمثالی هیولاوش از انـــواع اتفاقات ناگوار همچون جنگ، ظلم، تنگدســـتی و تبعیض‌های اجتماعی است که انسان‌های بی‌دفاع پیرامون خـــود را فرو می‌بلعد. ادراک و نمایش چنین شـــخصیتی امری اســـت که به‌واســـطه‌ی حواس و افق دید نقاش در بستر حضور رخ می‌دهد.

تصویر۵. فی فی زوزه می‌کشد، ۱۳۴۳، ابعاد: ۷۰x۵۰ سانتی‌متر.(Selvaggi, 1977: 113)
مجموعه خصوصی برادران حایری زاده
(خلعتبری، ۱۳۹۶: ۳۰۹)

تحلیل اثر دیگر محصص با نام فی فی زوزه می‌کشد (تصویر ۵) از اعتراض به وضع بشر حکایت دارد. طوری که حتی می‌توان آن را با اهداف اگزیستانسیالیســـتی در هنـــر معرفی کـــرد. محصص این تابلـــو را از زمان خلق آن یعنی ســـال ۱۳۴۳ش تا زمان مرگ، در طول سفرها، نمایشگاه‌ها و مکان‌های اقامتش همراه داشت.

گفتنی است «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» نام فیلم مستندی[۸] به کارگردانی میترا فراهانی اســـت که آخرین روزهای زندگی بهمن محصص را گزارش می‌دهد. دیدن این فیلم اطلاعات نســـبتاً خوبی در خصوص زندگی و هنر محصص ارائه می‌دهد. در واقع زندگی نقاش درصورتی‌که بدانیم همه‌چیز را درباره نقاشی توضیح می‌دهد؛ چراکه زندگی نقاش و آثار او به هم مرتبط هستند. در این گزارش می‌توان دید که محصص تابلوی «فی فی» را به دیوار هتلی که در آنجا اقامت داشت آویخته بود. کارگردان در این فیلم مســـتند از محصص سؤال می‌کند که «فریاد فی فی به چه معناست؟» و محصص با بیان مطایبه آمیزش پاسخ می‌دهد شبیه آن چیزی است که مردم در فرهنگ ما می‌گویند: «مُردم از خوشـــی». اما عبارت فوق آن‌طور که باید و شاید این اثر را توصیف نمی‌کند. در واقع این پیکره زن تمامی سر و صورتش با یک دهان باز و حفره‌ی تاریکی که فریاد را نمایش می‌دهد، جیغی روشن از قعر تاریکی‌هاست. بیان محصص در این فریاد بی‌شباهت به تابلوی جیغ اثر ادوارد مونک نیست. فریاد در نقاشی مونک پیشاپیش توصیفی روشن از اکسپرسیونیسم قرن بیستم میلادی در آلمان بود و فریاد «فی فی» در نقاشـــی محصص می‌تواند فریاد علیه تمام مصیبت‌ها و فجایع تلخی باشد که به دست انسان‌ها در تمام دنیا روی می‌دهد.

جمله این آثار نشان می‌دهند نقاش به‌جز دغدغه‌های تاریخی، شخصیت، اضطراب و دغدغه‌های خاص خود را دارد، چراکه به‌عنوان یک موجود زنده در جهان قرار گرفته اســـت. به عبارتی فردیت نقاش است که خود را از طریق نشانه‌های هنری و ارتباطی نمایان ساخته و خود را تحقق می‌بخشد. پس نقاش یک ســـوژه آفریننده اســـت و این موقعیت یافتگی در بیان نقاش تفرّد ایجاد می‌کند. نقاش هیچ نقطه پایان یا مرزی برای اشیاء و مابین آن‌ها قائل نیست. در حقیقت او در یک دنیای معلق گام برمی‌دارد، دنیایی که از تجربه زیسته او پرده برداشته و از درگیری او با سایر عناصر و اشیاءش ســـخن می‌گوید. به همین دلیل وقتی به یک تابلو همچون فی فی نگاه می‌کنیم عادت فکری ما نسبت

www.SID.ir

Archive of SID

به پرتره که از روی عادت به امور قطعی و مسلم است به حالت تعلیق درمی‌آید. تابلوی «فی فی» پرتره‌ای عجیب و نامعمول است و بیشتر به یک شیء شباهت دارد. در صورت فی فی هیچ عضوی به‌جز دهان وجود ندارد و بالاتنه‌اش همان هیات ساده و کژنمایی شده از بدن انسان را مشابه کارهای قبلی توضیح می‌دهد. این تعلیق از صورت انسان، نمایشی از طبیعت سرد و غیرانسانی روش زندگی انسان معاصر است. تعلیق در این اثر مفهوم دیگری است که نقاشی می‌تواند به کمک آن امر نامریی را همچون یک تولد آشکار سازد.

نکته دیگری که در این نقاشی مطرح است استفاده از رنگ قرمز برای پرتره بر روی زمینه سبز است. به‌این‌ترتیب ازنقطه‌نظر رنگی بیشترین جلوه‌ی تضاد را نمایش می‌دهد. قرمز در روانشناسی رنگ‌ها در روانشناسی تداعی‌کننده آتش و خون است؛ بنابراین با انرژی رهاشده، جنگ، احساسات شدید و عشق همراه است. این رنگ برانگیزاننده احساسات شدید است و در این اثر اکسپرسیو فریاد را تقویت می‌کند. مرلوپونتی در تاریخ زیبایی‌شناسی، اندیشه‌هایی را که برای نقاشی یک دوگانه‌ی طرح و رنگ در نظر گرفته و اولویت این سلسله‌مراتب را به طرح می‌دهند نقد می‌کند؛ مانند کانت که رنگ را جزء ذاتی اشیا نمی‌داند و آن را در مقایسه با طرح امر فرعی می‌بیند: «در نقاشی، پیکرتراشی و کلیه هنرهای تجسمی]...[، طرح عمده است که در آن نه چیزی که در دریافت حسی التذاذ می‌بخشد بلکه چیزی که به‌واسطه صورتش خوشایند است شرط بنیادی ذوق را تشکیل می‌دهند» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۳۰). اما از نظر مرلوپونتی نیز «رنگ جایگاهی است که مغز ما و عالم با هم برخورد می‌کنند» (Merleau-Ponty, 1993: 14). رنگ می‌تواند تماس اولیه و بنیادین ما را با جهان فراهم آورد. نکته مهم در اینجا این است که وقتی رنگ قرمز در برابر مکمل خودش یعنی سبز قرار می‌گیرد با شدت و قدرت بیشتری جلوه می‌کند. این قدرت ناشی از ساختار حسی ماست و از این طریق ادراک حسی مخاطب نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد. این قابلیتی ویژه است تا نگاه خیره مخاطب را نگه‌داشته و امری را مریی کند که تاکنون محل توجه است. اگرچه کلیت این نقاشی شبیه به هیچ‌کس نیست ولی ادراک حسی، وضعیت انسانی را بازمی‌شناسد حتی اگر در بعضی قسمت‌ها طبیعت‌گریز یا کژنمایی شده باشد. بنابراین انسان درون این نقاشی مانند یک ارگانیسم زنده عمل می‌کند. پس «فی فی» همواره حاضر، نماد و نشانه انسان‌هایی است که فریاد می‌کشند. فریادهایی از سرِ درد، خوشی یا حتی تمارض به خوشی و ناخوشی که همواره صدایشان شنیده می‌شود. «فی فی» همچون یک حقیقت زنده نزد مخاطب است. آنچه این حس کردن را ممکن می‌سازد ادراک حسی مخاطب است. یعنی همان چیزی که میان نقاش و مخاطب مشترک است. از دید مرلوپونتی نقاش دید و تجربه ادراکی‌اش از جهان را در کار هنری به منصه ظهور می‌رساند و معانی نهفته در جهان را با بیان فردی و سبک ویژه خود آشکار و مریی می‌سازد.

نتیجه‌گیری

با به انجام رسیدن بازخوانی آثار منتخب محصص با رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی به بدن، در وهله اول به نظر می‌رسد آنچه انجام‌گرفته نوعی بازتوصیف و بازتفسیر است، زیرا آثار محصص با فاصله گرفتن از بازنمایی عینی که بر شباهت تمرکز دارند، نوعی توصیف و تفسیر رابطه انسان و جهان به نظر می‌رسند. همچنین با بررسی چگونگی رسیدن به سبک شخصی، خلق کاراکتر یا همان شخصیت، نقش ابهام و تعلیق در خلق معنا، جایگاه رنگ در خلق معنا و ادراک دوسویه میان هنرمند و مخاطب، اکنون آشکار است که از نگاه محصص نیز مثل مرلوپونتی زبان بدن گویای ناگفته‌های

www.SID.ir

Archive of SID

بســیاری می‌تواند باشــد. در بازنمایی‌های محصص که از طرفی به تلقی دکارتی از بازنمایی و از طرف دیگر به تلقی مرلوپونتی از بازنمایی پدیداری نزدیک اســت ملاحظه می‌شود برای او مهم این اســت که اشیاء چگونه به چشــم می‌آیند و چگونه درک می‌شوند. بر اساس آنچه گفته آمد می‌توان این‌گونه اســتنباط کرد که نقاشــی ورای هر سبک و جریانی یک ارگانیســم زنده و پویاست و اگر بازنمایی بتواند مواردی را که قصد نمایش دارد به حالت تعلیق درآورد و از شــباهت تمام‌عیار با موضوع دست بردارد، به‌زعم تکنیک هنرمند، همانی می‌شود که محصص به‌مانند هنرمندان معاصر انجام داده اســت، چراکه نشــان می‌دهد ادراک انســان از جهان تا چه میزان پیچیده عمل می‌کند و عناصر و پیکره‌ها تا چه حد می‌توانند مبهم و رازآمیز به نظر آمده و ارتباطی دوسویه برقرار کنند. محصص تلاش کرده اســت تا پیکره‌های نقاشی‌اش را به‌واسطه انسجام خودبه‌خودی و ذاتی‌شان بر مخاطب ظاهر گرداند. حالات مختلف بدن در آثار او حاکی از آن است که او قصد داشته است تا بدن را همان‌طور که بر او ظاهرشده دریافت و بدین ترتیب آن را تبدیل به شیء زنده‌ای کند که مرکز مشارکت ادراکات حسی و جهان و تأثیرگذار بر موقعیت انسان در جهان است، دقیقاً همان‌طور که تأثیرپذیر اســت. به‌این‌ترتیب، بدن در نقاشــی محصص نوعی بازنمایی از ظاهر انسان نیست، بلکه معنایی از انسان است که بر او ظاهرشده و آن ظهور را به مدد دست، قلم، رنگ و ذهنِ خویش برای مخاطبش مرئی می‌سازد. این‌چنین است که در کار او سوژه و ابژه درهم‌تنیده و به یک اندازه نقش تعیین‌کننده دارند. در اثر موتورسوار، محصص از مناسبت انسان با تولیدات نوینش پرده برمی‌دارد و تلاش دارد تا روابط غایب از نظر آن‌ها را با بیان فردی خویش آشکار سازد. اسب بالدار نیز در نقاشــی محصص از معنای اولیه خود فاصله گرفته است. ساخت کاراکتری چون مینوتور به کمک وضعیت و حالات قرارگیری بدن تحقق‌یافته است، حتی اگر آن کاراکتر با اندکی طبیعت‌گریزی و یا کژنمایی از اشکال طبیعی ساخته شده باشد. تعلیق چهره در اثر فی فی زوزه می‌کشد مفهوم دیگری است که نقاشی می‌تواند به کمک آن امر نامریی را آشکار سازد. التفات به آنچه محصص را وادار کرده است به استفاده از این شگردهای هنری برای نمایش بدن مبادرت ورزد، برداشت ما از تکنیک کارهای محصص را به اپوخه‌ی پدیدارشناســانه و بدنمندی در پدیدارشناســی مرلوپونتی نزدیک می‌سازد، زیرا نقاشی او می‌تواند این‌گونه تفسیر شود که مستحیل شدن بدن‌های به نمایش درآمده ناشی از همان رنجی است که از ناحیه فکر انسان معاصر بر ذهن او وارد می‌شود و رابطه‌اش را با جهان مخدوش می‌ســازد. پس بدن اینجا همان ذهن انسان معاصر و موقعیت‌های وجودی و فکری اوست، درست مثل مرلوپونتی که شأن هستی‌شناختیِ بدن و ذهن را یکی می‌داند، با این تفاوت که کارهای محصص ارتباط ذهن و بدن را تنها از حیث معرفت‌شــناختی محور قرار می‌دهند، زیرا در آن‌ها امری مرئی می‌شود که در حالت معمول از دید انسان پنهان است. در این کارها بدن همچون ذهن عمل می‌کند و سعی دارد اطلاعاتی از وضع او را با حذف عناصری از خود به نمایش بگذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱-Epoche

۲- Noema/Noesis

۳- آرمان خلعتبری در کتاب بهمن محصص دوره‌های کاری او را به هفت دوره کاری تقسیم می‌کند که دوره نخست آن به حوالی سال ۱۳۱۴ «کارگاه حبیب محمدی» ارجاع دارد. دوره دوم با ورود محصص به تهران و «آشنایی با جلیل ضیاپور» از ۱۳۲۷ تا حدود ۱۳۳۳ خواهد بود. دوره سوم «نمایشگاه تالار

www.SID.ir

Archive of SID

رم» که زمینه‌ساز مهاجرت او به ایتالیا می‌شود. دوره چهارم با عنوان «پرسه در انزوا» فصلی تازه در کارهای هنرمند است که بیشتر بر تجارب انتزاعی استوار است. دوره‌ی پنجم و ششم دو دوره‌ی بسیار مهم از کارنامه محصص یعنی «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» و «اوج در سکوت» در دهه چهل شمسی است. محصص در این دهه به شهرت می‌رسد. دوره‌ی هفتم واپسین دوران کاری محصص از حدود نیمه دهه پنجاه شمسی تا آخر عمر او خواهد بود. او در این دوران زمان‌هایی را بی‌هیچ نمایشگاه خاصی سپری می‌کند و هنوز میان ایران و ایتالیا در رفت و آمد است. او در این دوران از وقایع جنگ حلبچه، جنگ خلیج و درنهایت مجموعه‌ای از آثار با تکنیک کولاژ مثل کولاژهای ضدآمریکایی و مواردی نظیر آن را در آثارش استفاده می‌کند (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۹۶-۹۸). محصص در دهه هفتاد شمسی پس از سال‌ها به ایران بازمی‌گردد و متوجه بیماری‌اش یعنی سرطان ریه می‌شود. اقامت او در این دوران طولی نمی‌پاید اما در همین دوران او بخش از مجسمه‌ها و نقاشی‌هایش را نابود می‌کند. «تعداد دقیق این آثار و علت قطعی این امر بر هیچ‌کس آشکار نیست» (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۸۰) نکته حائز اهمیت در اینجا این است که بسیار آثار مطرح چاپ‌شده در کتب انتشارات رم و یا کتاب‌های اخیر مانند آنچه در سال ۱۳۹۶ در انتشارات لوک امریکا چاپ‌شده نام مجموعه‌داران آثار به‌تمامی ذکر نشده است.

۴- Style

۵- محصص در فیلم مستند «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» به‌وضوح از گرایش جنسی خود به همجنس سخن می‌گوید.

۶- پگاسوسPegasus در اسطوره‌های یونان، اسب بالداری بود که خوب پرواز می‌کرد. این اسبِ بالدار حاصل هم‌خوابگی مدوسا Medusaو پوزئیدونPoseidon بود. زمانی که سرِ مدوسا یا همانَ مادر پگاسوس توسط پرسئوسPerseus بریده شد، پگاسوس اساطیری از گردن مادر به دنیا آمد. او به کمک بلروفون Bellerophonکه از قهرمانان بلندمرتبه بود اهلَی شد و در طول ماجراهای قهرمانیِ بلروفون، همواره او را همراهی می‌کرد. درنهایت زمانی که بلروفون می‌خواست به کمک او به المپ برسَد، توسط زئوس از اسب سرنگون شد و از بین رفت. اما پگاسوس خود به‌تنهایی به المپ رسید و در آنجا تبدیل به قهرمانی ماندگار شد. بعدها، حضور این شخصیت جاودانِ اسطوره‌ای به آرزویی برای رسیدن به موفقیت‌های بی‌نظیر و همچنین خلاقیت و نبوغ هنرمندان بدل گشت. جایگاه پگاسوس در منابع مختلف تمثیلی است از نبوغِ شاعران و هنرمندان موفق که گویی فلان هنرمند بر پگاسوس اسب‌سواری کرده است.

۷- مینوتور Minotaurدر اساطیر یونان باستان، به‌صورت جانوری که نیمی از بدنش گاو ونیم دیگر انسان شناخته می‌شود. در واقع او از هم‌خوابگی ملکه‌ی کرت به نام پَسایفه Pasiphaë و گاو نر به دنیا آمد و بعدها تبدیل به هیولای آدم‌خواری شد که تنها از بدن جوانان تغذیه می‌کرد. مینوتور دست‌پرورده‌ی مینوس بود که جهت ادامه‌ی حکمرانی بر آن‌ها به او خدمت می‌کرد و در واقع با ایجاد رعب و هراس بر مردم کرت کارش را انجام می‌داد. درنهایت او به دست تسوئاسِ قهرمانTheseus کشته شد.

۸- Motor intentionality

۹- فراهانی، میترا. (۲۰۱۳) فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد، در همکاری با فریدون فیروز، با حمایت ال دی فرانس، تهیه‌کننده: بوتیمار.

فهرست منابع

- پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). *دایره المعارف هنر*. تهران: فرهنگ هنر معاصر.
- پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۷). *فلسفه و معنا*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: مرکز.
- سبزکار، اسما. (۱۳۹۶). *مرلوپونتی و تحلیل آثار نقاشی*. تهران: هرمس.
- خلعتبری، آرمان. (۱۳۹۶). *بَهمَن درباره بهمن محصص*. امریکا: لوک.
- کانت، ایمانویل. (۱۳۷۷). *نقد قوه حکم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳). *هنر معاصر ایران*. تهران: نظر.

ماتیوس، اریک. (۱۳۸۷). *درآمدی بر اندیشه‌های مرلوپونتی*. ترجمه رمضان برخورداری. تهران: گام نو.

- مرلوپونتی، موریس. (۱۳۷۵). «اولویت‌های ادراک و پیامدهای آن». ترجمه مراد فرهاد پور. *فرهنگ*. (شماره ۱۸)، ۱۲۴-۱۴۹.

- Brough Martin. (2010). *Handbook of Phenomenological aesthetics*. (Ed). Hans Raner Seep &

www.SID.ir

Archive of SID

lester embree. London & New York: Springer.
- Crowther, P. (1993). *Art and Embodiment*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, Galen. (1993). *Phenomenology and Painting Cezann's Doubt*, The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Evanston: The Northwestern University.
- Merleau-Ponty, M. (1993). "Eye and Mind". In Johnson, Galen (Ed). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. M. Smith (Trans.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Cézanne's Doubt, the Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. G.A. Eds. Johnson and M.B. Smith, Evanston, IL: Northwestern University Press, 59- 75.
- Merleau-Ponty, M. (1969). *The Visible and The Invisible*. A. Lingis (Trans.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Phenomenology of Perception*. C. Smith (Trans.). New York and London: Routledge.
- Selvaggi, Guosepe. (1977). *Bahman Mohaases*. Italya: Trec.
- Sranford Encyclopedia of Philosophy, Maurice Merleau-Ponty, first published, Wed Sep, 14, 2016, Available: https://plato.stanford.edu

www.SID.ir