

مریم بختیاریان^۱، فیروزه شیبانی رضوانی^۲

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

چکیده

در رویکرد پدیدارشناختی مرلوپونتی رابطه بدن و جهان چنان درهم تنیده است که جدایی هر یک از دیگری امکان پذیر نیست. انسان با بدنش دیده می شود و می بیند، این همان درهم تنیدگی سوژه و ابژه است که نقاش همچون یک محقق می تواند با تعلیق نمودهای ابهام آفرین پدیده ها آن را آشکار سازد. در این پژوهش چند اثر از محمص انتخاب شده که بدن را به صورتی ویژه فاقد صورت مشخص، بدون هویت و تک افتاده نمایش می دهند و بر مبنای نظریه بدنمندی مرلوپونتی قابلیت خوانشی نو دارند. محمص همانند یک پدیدارشناس با تمرکز بر موقعیت انسان در جهان، بازنمایی در معنای کلاسیک را کنار می گذارد و با بدنی که در خود مستحیل شده است، فرم گرایی و مفهوم گرایی را جمع می زند. به این ترتیب در کار او سوژه و ابژه در رابطه ای دیالکتیکی به یک اندازه نقش تعیین کننده دارند. این یعنی، علاوه بر ویژگی های فرمی اثر، توجه به رابطه انسان با جهان و صنعت نیز می تواند مخاطب را به معنا و لذت نزدیک سازد. هدف اصلی پژوهش این است که با التفات به توصیف و تحلیل داده های برآمده از مطالعه کتابخانه ای آرای مرلوپونتی و تطابق آن ها با عناصر برگزیده از آثار محمص، ابعاد معنایی تازه ای از کارهای محمص مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته شود.

کلیدواژه ها: مرلوپونتی، پدیدارشناسی، بدنمندی، محمص، نقاشی

۱. استادیار 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

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 پساپوسترلی و به‌طور خاص نظریه بدنمندی مرلوپونتی است. در تاریخ فلسفه همواره ادراکات حسی و بعضاً خواسته‌های مربوط به بدن در درجه دوم اهمیت قرار گرفته‌اند 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 آگاهی 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 جستجو 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؛ رویت آن چیز که فراتر از نمود صرف 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 نمونها 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^۱ 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

هنر معاصر را شرح دهد. پایان‌نامه‌ای با عنوان تبیین پدیدارشناسانه مرلوپونتی از هنر مدرن با تأکید بر نقاشی نوشته نادر شایگان فر، به نگاه پدیدارشناسانه مرلوپونتی به نقاشی‌های سزان پرداخته و جایگاه طبیعت نزد سزان و عبور او از مفهوم طبیعت در امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم را مورد بررسی قرار داده است. پایان‌نامه‌ای با عنوان بررسی نقاشی‌های پل سزان از منظر پدیدارشناسی/گزستانسیالیستی 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 سنتی زیباشناسی سایه افکنده بود، در بیان ماهیت و کارکرد هنر بهره نمی‌گیرد، زیرا باور او این است که نقاشی برای مشاهده‌پذیر ساختن عالم امکان جدیدی می‌گشاید البته نه از حیث آن چیزهایی که در تجربه درک می‌کنیم. در واقع «نقاشی از نمودهای حسی چیزها کپی برنمی‌دارد بلکه خود فرآیند دیدن را مرئی می‌سازد» (Brough, 2010: 284). این دید مرلوپونتی به هنر ناشی از این دیدگاه اوست که وظیفه فلسفه راه‌گشایی به‌جانب خلوص ادراک حسی است، یعنی باید پرده‌های ابهام از روی ادراک حسی کنار زده شود. در پدیدارشناسی ادراک می‌گوید: «فلسفه عبارت است از فراگرفتن نگاه دگرباره به جهان» (Merleau-Ponty, 2008: XXIII). به تعبیر دیگر، بهتر است به‌جای یک مرجعیت مطلق یا جهانی فراتر از این جهان، جهان تجربه را متعلق آگاهی خویش سازیم (پریموزیک، ۱۳۸۷، ۷۹). مرلوپونتی نوک پیکان توجه فیلسوفان را بار دیگر به سمت زمین و آن‌هم به‌جانب بدن باز می‌گرداند 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 می‌رسد 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 سخن 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 فلسفه فلاسفه 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 راستین از جهان را برای انسان فراهم کند. مغز نغز کلام او این است آنچه مشاهده و حس می‌کنیم را جدی بگیریم و به دنبال تجرید کردن نباشیم. دیدن جهان، به معنای وسیع کلمه، امری است که در تجربه یا مواجهه تعریف می‌شود و بر این اساس آن دیدنی که بخواهد از طریق تاریخ علم یا رشته‌های علمی مختلف تحمیل شود هرگز کارساز نیست، زیرا بنا بر فرض‌های پیشین که مهم‌ترین آن‌ها فرض وجود عینی (بیرونی) جهان است 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 نیست، پس باید ادراکات حسی را قدر دانست. با این دیدگاه جدایی از جهان امری ناممکن است. حقیقت از نظر وی همان انکشاف است، اما نه انکشاف یک اصل متافیزیکی مثل هگل یا یک راز مثل هیدگر؛ انکشاف همین نمودهای جهان تجربه است که هرلحظه درگذرند.

ماتیوس در تحلیل آرای مرلوپونتی می‌گوید: «تأثیر اشیا بر اندام‌های حسی من، چیزی است که تجربه‌گرایان ادراک می‌نامند و مُدرک و یا سوژه درک کننده پایان این زنجیره علت و معلولی است که از اشیاء درک شده آغاز می‌شود» (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. یک‌تازی سوژه 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 رسیدن به معنا)^۲ هوسرل هستند که زبان ساده‌تر 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 نیستند؛ جهان چیزی آماده‌ساخت آن‌گونه که عقل‌باوران 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).

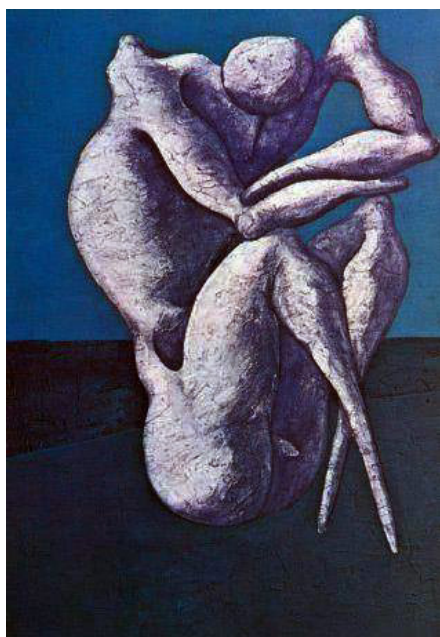
مرلوپونتی ضمن تجدیدنظر در شأن هستی‌شناختی بدن آن را فراتر از یک داده‌ی صرف تعریف می‌کند. مرلوپونتی بر آن است «درحالی‌که ارتباط بدن با عالم، پیش‌زمینه لازم برای تجربه هر چیز است، بدن خودش به طریقی متمایز از سایر چیزها تجربه می‌شود، یک جزء پایدار از حوزه ادراک است، حتی اگرچه تمام آن را نمی‌توان به‌طور مستقیم تجربه کرد» (Stanford Encyclopedia of Phi-losophy, 2016). همچنین جدا انگاشتن بدن و جهان، امکان ارتباط آن‌ها را از میان برمی‌دارد. البته، بدن مقدم بر شناسایی ابژه‌هاست، زیرا زمینه هستی‌شناختی ظهور پدیداری موجودات در عالم است (Merleau-Ponty, 1969: 200). انسان از راه بدن هم می‌بیند و هم دیده می‌شود، اما این رابطه برگشت‌پذیر و دوسویه را فقط هنرمند می‌تواند تجربه کند و از خفا درآورد، مثل کاری که نقاش می‌کند، نقاش به چیزهایی که نامرئی هستند 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 منظره‌ی 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 می‌رسد بدن، ساختار پدیداری هستی یا جهان است که ابعاد صوری یا ظاهری آن ادراکات حسی و یا حرکت هستند. وقتی کسی به کوه می‌نگرد به ارتباط نور، بافت، رنگ توجه نمی‌کند در صورتی‌که این ارتباطات، نمود بصری کوه (پدیدار شدن کوه) را می‌سازند. 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. مثلاً اینکه در شعر و ادبیات همواره نه فقط به آنچه گفته می‌شود بلکه به اینکه با چه کیفیتی گفته می‌شود نیز توجه می‌شود. اغلب فرمالیست‌ها در سطح 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 سزان به ارتباط کوه‌ها و مناظر ترسیم‌شده در کار او نیز التفات کرد و از طرز قرار گرفتن کوه‌ها

در خط افق لذت برد (Crowther, 1993: 18-20). این به نوعی گسترش تجربه زیباشناختی در موارد اطلاق آن است که ربط وثیقی به بدن و ادراک حسی دارد. وجه فرمی یک اثر هنری این ساختار پدیداری را می سازد و در یک ساختار به حواس یا بدن عرضه می دارد و از این طریق چیزی که از نظر پنهان است را برای مخاطب مرئی می سازد. مرلوپونتی از میان هنرها به هنرهای بصری و از میان این هنرها به نقاشی گرایش بیشتری دارد. این امر به دلیل توجه ویژه او به چشمها به عنوان عضوی مهم از اعضای ادراک حسی است. از آن جهت که «دیدن دارای وجهی جذبه است و... من و امر مرئی را غرق در یکدیگر می کند» (سبزرکار، ۱۳۹۶: ۹۱). اکنون با اتخاذ چنین نظرگاهی باید دید کارهای محمصص کدام امر نامرئی را مرئی می سازد، آیا به نقش بدن در این رابطه اشاره ای می توان کرد؟

دلایل انتخاب آثاری از بهمن محمصص

کارنامه هنری محمصص را به هفت دوره کاری^۲ تقسیم کرده اند؛ که به طور عمده از دوران نوجوانی تا سالهایی که او به تناب در ایران و ایتالیا ساکن بوده و در نهایت زندگی را به پایان رسانیده را شامل می شود. میان این ادوار کاری ویژگیهای قابل توجهی وجود دارد که بررسی آنها را با مؤلفه های مشترک ممکن می سازد. پنج اثر منتخب ما در این پژوهش در دهه چهل شمسی به ادواری ارجاع دارد که گسترش و نفوذ مدرنیسم هنری و ادبی در ایران سرعت می گیرد. دلایل آن را می توان در عوامل گوناگونی جستجو کرد: «جدی تر شدن هنر نوگرا و آشنایی و تجربه اندوزی بیشتر هنرمندان نسبت به هنر مدرن از یک سو و شناخت و پذیرش جامعه از سویی دیگر از جمله ای این موارد هستند. از دیگر عوامل تأثیرگذار در این خصوص می توان به گسترش مراکز، نهادها و اتفاقات فرهنگی و هنری در این دوره اشاره نمود» (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۳۰). هرچند نظریه بدنمندی مرلوپونتی میتواند به عنوان یک رویکرد جامع برای تحلیل آثار فیگوراتیو مناسب باشد، دلایل انتخاب این آثار از محمصص، نخست توانش ویژه آثار و توجه آگاهانه پدیدآور آن به جایگاه بدن به عنوان حوزه ای است که می توان جهان را به واسطه آن شناخت. «در تاریخ هنر ایران هیچ گاه بدن، ابژه ای فکری هنرمند نبوده است. توجه محمصص به فیگور آدمی نگاهی ستایش گرانه یا لذت جویانه نیست و سویی ای کاملاً انتقادی دارد. بدن در آثار محمصص موضوع اثر بوده، در عین حال دستمایه ی بیان او واقع گردیده است» (همان: ۱۰۴). در این تحلیل علاوه بر محور قرار دادن اثر به مثابه متن، توجه پدیدآور هم مدنظر است. دلیل دوم اهمیت تأثیر محمصص در تاریخ معاصر ایران است، با توجه به تجربه او به عنوان یک هنرمند ایرانی که با زبان و فرهنگ غربی نیز آشناست، هنر او نیز از برخورد این تاریخ و تمدن ها نشأت می گیرد. در آثار او با فضاهایی مواجه می شویم که تحت تأثیر شناخت هنرمند از صحنه های نمایش و زبان بدن است. محمصص با توجه به تجربه مهاجرت و آشنایی با فرهنگ های مختلف از مضامین آنها، به ویژه اسطوره های یونان باستان، نیز بهره برده و آنها را به زبان و بیان شخصی خود در آورده است. «محصص برخلاف معاصرانش، به هیچ نوع رجوعی به سنت ایرانی و شرقی علاقه ای نداشت. سبک سترگ اکسپرسیونیستی او به همراه محتوای هولناک و گزنده ی نقاشی هایش، بیشتر شرایط فاجعه بار انسان معاصر را ترسیم می کند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۹۱). دلیل سوم نیز می تواند این باشد که محمصص در میان هنرمندان معاصر ایران، نقاشی صاحب سبک^۴ است؛ هرچند سبک نزد مرلوپونتی معانی مختلف دارد. به طور کلی سبک به «خصلت های صوری و ساختاری شاخص و متمایز در یک اثر و یا گروهی آثار هنری» (پاکباز،



تصویر ۱. مرد نشسته، ۱۳۴۵، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۰×۷۰ سانتی متر. (Selvaggi, 1977: 137)

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

تفسیر نمایش بدن در آثار محصص با رویکرد مرلوپونتی به بدن

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

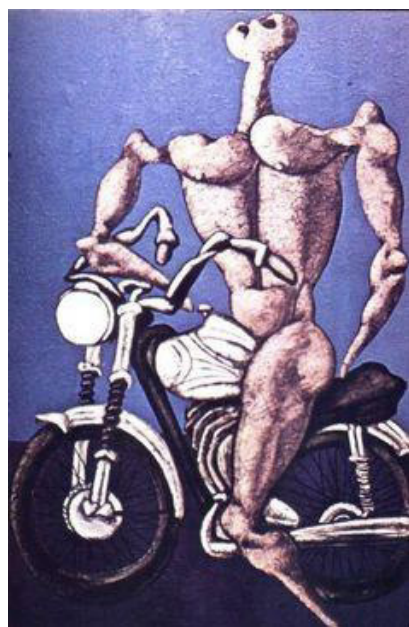
در نظر اول به این اثر با پیکر انسانی مواجه

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 مرد نشسته یک سنگواره یا تندیس منزوی است که به مدد طرح و رنگ روی بوم نمایش داده می‌شود. 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 قابل‌بررسی 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 پیکرها یعنی بدن‌های عضلانی، سرهای بی‌هویت و دست و پا‌های تحلیل رفته در اغلب کارهای محصص دیده می‌شود و از این‌رو هر مخاطبی می‌تواند بیان فردی او را همچون امضای آثارش شناسایی کند. پیش از این ذکر شد سبک نزد مرلوپونتی همان بینایی و چشم‌انداز نقاش است که در موقعیتی خاص و تاریخی قرار گرفته و این نوع نگرش افق دید او را به جهان تعیین می‌کند. نقاش سعی دارد با بیان فردی و افق دید خود پدیده‌ها را وصف کند؛ اما این توصیف در پدیدارشناسی چگونه اتفاق می‌افتد؟ از دید مرلوپونتی برای رسیدن به این ظهور باید نمودهای مبهم پدیده‌ها، یعنی تمامی آنچه قبل‌تر به‌صورت پیش‌فرض در نظر گرفته می‌شد کنار گذاشته شود تا امکان دریافت پدیدارها به صورتی که هستند و امکان بازگشت به خود شی فراهم

شود. محمص می‌خواهد پیکره‌های نقاشی‌اش را به واسطه‌ی انسجام خود به خودی و ذاتی‌شان بر مخاطب ظاهر گردانند. او می‌خواهد تا پیکره را همان‌طور که بر او ظاهر شده دریافت و بدین ترتیب آن را تبدیل به شیء زنده‌ای کند که مرکز مشارکت ادراکات حسی انسان و جهان است. آنچه بر او ظاهر شده نه ظاهر واقعی انسان بلکه مفهوم و جایگاه انسان در جهانی است که او تجربه می‌کند. محمص در این جهان انسان‌ها را مغموم و جدا افتاده از یکدیگر دریافت می‌کند. در افق دید او هویت فردی رنگ‌باخته و سرپنجه‌ها مستحیل شده 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 است. به این ترتیب حتی می‌توان کارهای او را در مقام ادبیات و ویژه‌ای دید که فرهنگ صنعتی یا ماشینی معاصر را به نقد می‌کشد. محمص در آثارش بر موقعیت انسان در جهان تمرکز می‌کند؛ بنابراین بدن در نقاشی او نه بازنمایی از ظاهر انسان بلکه همه‌ی آن معنایی است که در ذهن او از انسان ظاهر شده و تلاش دارد تا همان ظهور را به مدد دست، قلم، رنگ و ذهن خویش برای مخاطب بر بوم نقاشی مریی کند. به این ترتیب در کار او سوژه و ابژه درهم‌تنیده و به یک اندازه نقش تعیین‌کننده دارند.

در اثر دیگر او به نام موتورسوار (تصویر ۲) تندیس پیکره‌ی نقاشی محمص جان گرفته و روی موتورسیکلت نشسته است. انسانی با عضلات قوی و ورزیده، شانه‌هایی راست، گردنی کشیده و سری کوچک با دو حفره‌ای تاریک که به جای چشم‌ها قرار دارد. در مقایسه با پیکره، تجسم موتورسیکلت نمودی واقعی دارد. روی صورت پیکره دو حفره تاریک و عمیق به نشانه چشم‌ها کشیده شده است. اینکه چرا در میان اجزای صورت چشم‌ها خودنمایی می‌کنند می‌تواند پرسش‌برانگیز باشد. چشم مهم‌ترین عضو ادراک حسی و بنابراین توانایی ادراک ما از جهان محسوب می‌شود. ما با کمک بینایی می‌توانیم از خود غایب شویم و در عین حال به صورت ذهنی و از درون به سوی جهان گشوده شویم و به تماشای غیاب بنشینیم.



تصویر ۲. موتورسوار، ۱۳۴۵، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد: ۱۰×۱۵۰ سانتی‌متر.
(Selvaggi, 1977: 131)

به این ترتیب 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 به سوی معناست و این همان چیزی است که مرلوپونتی آن را حس می‌نامد. آنچه این پیکره درون نقاشی با تمام سر و صورت و یا با تمام بدن خود نظاره می‌کند توصیفی از موقعیت خود در جهان معاصر، به همراه سایر پدیده‌ها و ابزارهای نوین همچون موتورسیکلت است. هرچند پیکره‌ای که روی موتور نشسته جثه‌ای بزرگ‌تر از معمول دارد و یا نسبت موتور با قواره‌ی او ناهمخوان است، رابطه موتورسیکلت به عنوان یک شیء صنعتی با پیکره استحاله یافته‌ی نقاشی در این تابلو توجه مخاطب را جلب می‌کند. بین پیکره و موتورسیکلت در نقاشی رابطه همسویی برقرار



تصویر ۳. اسب بالدار، ۱۳۴۵، رنگ روغن
روی بوم، ابعاد: ۱۰۰×۱۵۰ سانتی متر.
(Selvaggi, 1977: 177)

است. به نظر مرلوپونتی اگر انسان اشیای پیرامون خود را نظاره می‌کند، اشیا هم نظاره‌گر انسان هستند. به عبارت دیگر «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. محصل 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.

اما اثر دیگر محصل با نام اسب بالدار (تصویر ۳) در برخورد اول یادآور داستانی اسطوره‌ای از پگاسوس^۵ یا

اسب بالدار یونانی است. محصل با اساطیر و فرهنگ و تاریخ غرب و خاورمیانه آشنا بود. بدون شک پدیدآور اثر، جایگاه اسطوره‌ای پگاسوس را به خوبی 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 از نقطه نظر 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 پس زمینه 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 به روشنی 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 محصل 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 همه چیز مطابق پیش‌فرض‌ها بازنمایی می‌شد و ابهام به صورت 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 محصل به گونه‌ای متناقض خود را از معنا تهی می‌کند و در عین حال مخاطب را در مسیر جستجوی معنا قرار می‌دهد. اسب بالدار در نقاشی محصل 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

جهان است» (مرلوپونتی، ۱۳۷۵: ۴۶) به نظر مرلوپونتی معنا امر ثابتی نیست، بلکه سیال و تغییرپذیر است و با گذشت زمان دگرگون می‌شود و وجوه جدیدی می‌یابد. بنابراین اسب بالدار در نقاشی محمص از معنای اولیه خود جدا شده 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 محمص پردازیم با نام مینوتور^۴ (تصویر ۴) که بر اساس یکی از داستان‌های اساطیری یونان کار شده است. در اینجا مینوتور محمص نماد موجود الهی یا آرمان انسانی نیست، مطابق اساطیر او هیولای آدم‌خوار است، اما یک تفسیر در این کار مینوتور را بیشتر به نیروهای ویرانگر در روان انسان مربوط می‌کند. او منشأ انرژی رام نشده و میل لجام‌گسیخته بدوی است که موردنظر نیچه بود. شاید نمادی برای انسان معاصر در مواجهه با تکنولوژی باشد چنانکه هایدگر اعتقاد داشت. در طرف دیگر تابلو انسان‌هایی که وحشت‌زده و بی‌دفاع از دست هیولای زمان به هر سو گریزان هستند، دیده می‌شود. در این اثر دوگانه‌ی طبیعت و هنر، یا اسطوره و انسان امروزی درهم آمیخته می‌شود.



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

جدا از جایگاه اسطوره‌ای مینوتور، کاراکتر یا شخصیت در نقاشی‌های محمص همان‌طور که در آثار قبل ذکر کردیم توضیح سبک شخصی و به‌طور کلی همان چیزی است که آگاهی ما از ابژه‌ها را ساخته و به آن‌ها سر و سامان می‌دهد. به عبارت دیگر توانایی ما برای طراحی، پیش‌بینی و گنجاندن مفاهیم در ابژه است و این امر نه صرفاً بیرونی و ابژکتیو است و نه صرفاً درونی و سوژکتیو، بلکه امری بدنمند است. در اینجا مینوتور محمص در جهان موقعیتی یافته که از آن آگاه است. اگرچه مفهوم این هیولا از جهان اسطوره‌ای به نقاشی معاصر راه یافته است، ولی نقاش نیز به واسطه رابطه درونی که میان خود و جهان برقرار می‌کند دوباره شاهد شکل‌گیری این شخصیت در پیرامون خود و در تاریخ خود است. به عبارت دیگر شخصیت مینوتور در این نقاشی «مجموعه‌ای از معانی زنده است 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 به واسطه‌ی تجربه حرکت، درک خود را از آن‌ها بهبود ببخشیم. مرلوپونتی در ارتباط با نقش بدن در ادراک به بحث محرک-التفاتی^۵ می‌پردازد. بدین معنا که تمامی حرکات من التفاتی است و با توجه به موقعیت و جهت‌گیری من در جهان رخ می‌دهد، یعنی



تصویر ۵. فی فی زوزه می‌کشد، ۱۳۴۳، ابعاد: ۷۰×۵۰ سانتی‌متر. (Selvaggi, 1977: 113)
مجموعه خصوصی برادران حایری زاده
(خلعتبری، ۱۳۹۶: ۳۰۹)

باید به‌جانب چیزی میل یا توجه کنم که این نشان می‌دهد آن چیز، محرک من واقع شده است. خلق شخصیتی چونان مینوتور به کمک وضعیت و حالات قرارگیری بدن ما نسبت به محیط اتفاق می‌افتد، حتی اگر آن شخصیت با اندکی طبیعت‌گریزی و یا کژنمایی از اشکال طبیعی ساخته شده باشد. مینوتور محصص تمثالی هیولاوش از انواع اتفاقات ناگوار همچون جنگ، ظلم، تنگدستی و تبعیض‌های اجتماعی است که انسان‌های بی‌دفاع پیرامون خود را فرو می‌بلعد. ادراک و نمایش چنین شخصیتی امری است که به‌واسطه‌ی حواس و افق دید نقاش در بستر حضور رخ می‌دهد.

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 اگزیستانسیالیستی در هنر معرفی کرد. محصص این تابلو را از زمان خلق آن یعنی سال ۱۳۴۳ 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 است که آخرین روزهای زندگی بهمن محصص را گزارش می‌دهد. دیدن این فیلم اطلاعات نسبتاً خوبی در خصوص زندگی و هنر محصص ارائه می‌دهد. در واقع زندگی نقاش در صورتی‌که 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 مستند 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: «مردم از خوشی». 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 بی‌شبهات 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 نقاشی 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 است. به عبارتی فردیت نقاش است که خود را از طریق نشانه‌های هنری و ارتباطی نمایان ساخته و خود را تحقق می‌بخشد. پس نقاش یک سوژه آفریننده است و این موقعیت یافتگی در بیان نقاش تفرّد ایجاد می‌کند. نقاش هیچ نقطه پایانی 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 سخن می‌گوید. به همین دلیل وقتی به یک تابلو همچون فی فی نگاه می‌کنیم عادت فکری ما نسبت

به پرتره که از روی عادت به امور قطعی و مسلم است به حالت تعلیق درمی آید. تابلوی «فی فی» پرتره‌ای عجیب و نامعمول است و بیشتر به یک شیء شباهت دارد. در صورت فی فی هیچ عضوی به جز 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. به این ترتیب از نقطه نظر 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 به واسطه 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 قابلیت 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 ارگانیزم زنده عمل می‌کند. پس «فی فی» همواره حاضر، نماد و نشانه انسان‌هایی است که فریاد می‌کشند. فریادهایی از سر 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 منصفه 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 محمص با رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی به بدن، در وهله اول به نظر می‌رسد آنچه انجام گرفته نوعی بازتوصیف و بازتفسیر است، زیرا آثار محمص 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 محمص نیز مثل مرلوپونتی زبان بدن گویای ناگفته‌های

بسیاری می‌تواند باشد. در بازنمایی‌های محصص که از طرفی به تلقی دکارتی از بازنمایی و از طرف دیگر به تلقی مرلوپونتی از بازنمایی پدیداری نزدیک است ملاحظه می‌شود برای او مهم این است که اشیاء چگونه به چشم می‌آیند و چگونه درک می‌شوند. بر اساس آنچه گفته آمد می‌توان این‌گونه استنباط کرد که نقاشی ورای هر سبک و جریانی یک ارگانیسم زنده و پویاست و اگر بازنمایی بتواند مواردی را که قصد نمایش دارد به حالت تعلیق درآورد و از شباهت تمام‌عیار با موضوع دست بردارد، به‌زعم تکنیک هنرمند، همانی می‌شود که محصص به‌مانند هنرمندان معاصر انجام داده است، چراکه نشان می‌دهد ادراک انسان 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 است 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 ظاهر شده 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 است. به‌این‌ترتیب، بدن در نقاشی محصص نوعی بازنمایی از ظاهر انسان نیست، بلکه معنایی از انسان است که بر او ظاهر شده و آن ظهور را به مدد دست، قلم، رنگ و ذهن 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 نقاشی 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 نامرئی 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 اپوخی پدیدارشناسانه و بدنمندی در پدیدارشناسی 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 می‌سازد. پس بدن اینجا همان ذهن انسان معاصر و موقعیت‌های وجودی و فکری اوست، درست مثل مرلوپونتی که شأن هستی‌شناختی بدن و ذهن را یکی می‌داند، با این تفاوت که کارهای محصص ارتباط ذهن و بدن را تنها از حیث معرفت‌شناختی 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 ضیاءپور» از ۱۳۲۷ تا حدود ۱۳۳۳ خواهد بود. دوره سوم «نمایشگاه تالار

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. دوره پنجم و ششم دو دوره بسیار مهم از کارنامه محمص یعنی «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» و «اوج در سکوت» در دهه چهل شمسی است. محمص در این دهه به شهرت می‌رسد. دوره هفتم واپسین دوران کاری محمص از حدود نیمه دهه پنجاه شمسی تا آخر عمر او خواهد بود. او در این دوران زمانی 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 در نهایت مجموعه‌ای از آثار با تکنیک کولاژ مثل کولاژهای ضدآمریکایی و مواردی نظیر آن را در آثارش استفاده می‌کند (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۹۶-۹۸). محمص 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- محمص در فیلم مستند «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» به‌وضوح از گرایش جنسی خود به همجنس سخن می‌گوید.

۶- پگاسوس Pegasus در اسطوره‌های یونان، اسب بالدار بود که خوب پرواز می‌کرد. این اسب بالدار حاصل هم‌خوابی مدوسا Medusa و پوزئیدون Poseidon بود. زمانی که سر مدوسا یا همان مادر پگاسوس توسط پرسئوس Perseus بریده شد، پگاسوس اساطیری از گردن مادر به دنیا آمد. او به کمک بلروفون Bellerophon که از قهرمانان بلندمرتبه بود اهلی شد و در طول ماجراهای قهرمانی بلروفون، همواره او را همراهی می‌کرد. در نهایت زمانی که بلروفون می‌خواست به کمک او به المپ برسد، 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 جاودان اسطوره‌ای به آرزویی برای رسیدن به موفقیت‌های بی‌نظیر و همچنین خلاقیت و نبوغ هنرمندان بدل گشت. جایگاه پگاسوس در منابع مختلف تمثیلی است از نبوغ شاعران و هنرمندان موفق که گویی فلان هنرمند بر پگاسوس اسب‌سواری کرده است.

۷- مینوتور Minotaur در اساطیر یونان باستان، به‌صورت جانوری که نیمی از بدنش گاو و نیم دیگر انسان شناخته می‌شود. در واقع او از هم‌خوابی ملکه‌ی کرت به نام پسیافه Pasiphae 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. در نهایت او به دست تسوئاس قهرمان Theseus 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.
- سبزرکار، اسما. (۱۳۹۶). *مرلپوتتی و تحلیل آثار نقاشی*. تهران: هرمس.
- خلعتبری، آرمان. (۱۳۹۶). *بهمن درباره بهمن محمص*. امریکا: لوک.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). *نقد قوه حکم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳). *هنر معاصر ایران*. تهران: نظر.
- ماتیوس، اریک. (۱۳۸۷). *درآمدی بر اندیشه‌های مرلپوتتی*. ترجمه رمضان برخوردار. تهران: گام نو.
- مرلپوتتی، 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 &

- 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>