

بین الملل

B. Mofarress

گفت و گو با بهمن محصل

گردآوری و مقدمه: احسان مجیدی تیرداد

گفت و گو با بهمن محمص

سرشناسه: محمص، بهمن، ۱۳۱۰-۱۳۸۹، مصاحبه‌شونده
عنوان و نام پدیدآور: گفت و گو با بهمن محمص / گردآوری و
مقدمه احسان مجیدی تیرداد؛ ویراستار احسان مجیدی تیرداد.
مشخصات نشر: تهران: کتاب آبان، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری: ۱۵۲ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۴۱۳-۵۵-۶
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
موضوع: محمص، بهمن، ۱۳۱۰-۱۳۸۹ -- مصاحبه‌ها
موضوع: نقاشان ایرانی -- قرن ۱۴ -- مصاحبه‌ها
Painters -- Iran -- 20th century -- Interviews
موضوع: بینکترانشان -- ایران -- قرن ۱۴ -- مصاحبه‌ها
Sculptors -- Iran -- 20th century -- Interviews
موضوع: مترجمان ایرانی -- قرن ۱۴ -- مصاحبه‌ها
Translators, Iranian -- 20th century -- Interviews
موضوع: شناسه افزوده: مجیدی تیرداد، احسان، ۱۳۵۸-
رده بندی کنگره: ND۹۸۹
رده بندی دیویی: ۹۵۵/۷۵۹
شماره کتابشناسی ملی: ۷۶۶۲۰۹۲

گردآوری، مقدمه و ویرایش: احسان مجیدی تیرداد

مدیر هنری و طراح گرافیک: احسان رضوانی

لینتوگرافی: جامع هنر

چاپ و صحافی: واژه

نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۰

تیراژ: ۱۰۰۰ جلد

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۴۱۳-۵۵-۶



انتشارات کتاب آبان

تهران: خیابان انقلاب، خیابان فخررئی، کوئی قاضی نایبان، پلاک ۲ طبقه همکف، واحد ۱۰، شماره تماس: ۶۶۹۵۵۰۱۲، دورنگار: ۶۶۴۰۱۶۴۳

پست الکترونیک: info@abanbook.net • وبسایت: www.abanbook.net



گفت و گو با بهمن محمص



۷۸۶۰۰۶

۴۱۳۵۵۶

۴۵۰۰۰۰

انتشارات کتاب آبان

فهرست

۷	پرتره: یک مقدمه
۱۷	تنها استاد من حبیب محمدی بود
۲۵	گفت و شنودی با بهمن محمص نقاش
۴۹	سمینار بزرگ هنر ایران
۶۹	باید پوسیدگی از بین برود
۸۱	من تماشاچی را نمی فرییم
۸۷	بشریت نخ نما شده ...!
۱۰۱	آخرین گفت و گو با بهمن محمص
۱۳۷	کتاب شناسی بهمن محمص
۱۳۸	درباره بهمن محمص
۱۳۹	نمایه
۱۴۳	برخی آثار بهمن محمص

■ پرتره: یک مقدمه

تاریخ‌های رسمی هنر، عمدتاً با اتکا بر تحولات مکاتب و گرایش‌های هنر، خطوط کلی و فراگیری را در تحولات هر دوره نقاشی اروپا ترسیم نموده‌اند. جدای از این خطوط کلی، جست‌وجوی جزئیات هر ژانر^۱ نقاشی در یک دوره تاریخی، نشان از عدم هماهنگی ژانرها در پیدایش، دگرگونی، میزان تأثیرگذاری، فراگیری و افول می‌دهد. این چنین روایتی از تحولات ژانر پرتره^۲ در تاریخ هنر نقاشی، نشان می‌دهد که ویژگی‌های فرمی و بخصوص محتوایی پرتره‌نگاری^۳ متمایز از دیگر ژانرهای نقاشی، هم‌زمان سازنده و برآمده از آن شرایطی است که سبب‌ساز پیدایش فلسفه اومانیستی شد.

هنرمندان پیشرو نقاشی قرن شانزدهم با بازنگری و عبور از نقاشی روایی^۴، که فرم^۵ هنری متناسب با ارزش‌های فرهنگی حاکم بود، تصویرانسان تمایز یافته نوینی را در قالب پرتره خلق کردند که تصویری از تغییرات گسترده آینده زندگی بشر را به

1. Genre

2. Portrait & self-portraite

3. Portrait painting

4. Narrative painting

5. form

نمایش گذاشت، و پرتره‌نگاری را از یک ژانر حاشیه‌ای به وجه غالب^۱ و مهم‌ترین شاخه نقاشی در طی چند قرن بدل کردند.

چندین قرن تحول و گسترش نقاشی روایی^۲، از یونان باستان تا اوج رنسانس، نشان می‌دهد تصویرانسان در نقاشی، عمدتاً مبتنی بر روایتی از اسطوره‌های ادبی، داستان‌های انجیل، مقاطعی از زندگی شاهان و اشراف، زندگی قدیسین و اصحاب کلیسا، و دیگر روایت‌های تاریخی- مذهبی بود. در کنار این صورت رایج در نقاشی، از اواخر قرن پانزدهم، نقاشان با کنار گذاردن ساختار روایی و تمرکز بر ترسیم ویژگی‌های چهره و اندام انسان، و به تصویر کشیدن سوژه‌هایی که الزاماً به گروه‌های طبقاتی و اجتماعی مسلط تعلق نداشتند، و تنها نقاش و اثرش بود که این سوژه‌های جدید را اعتبار می‌بخشید، دریچه جدیدی از نقاشی را بر بوم گشودند.

با چنین رویکردی در سرآغاز قرن شانزدهم، در آن عصر تردید و پرسش، پیش از آنکه رنه دکارت^۳ طرح فلسفی دوران ساز خویش از امکان فهم جهان با خرد انسانی را طرح کند، آبرشت دورر^۴ در نقاشی درخشانی که از چهره خویش به تصویر کشید (تصویر صفحه ۱۴۲)، «فرد-انسان» را در نقاشی خود همپای اساطیر، شاهان و قدیسین به نمایش درآورد. دورر در این خود نگاره^۵ تمامی آن نشانه‌ها و نمادهای بصری که در نقاشی همچون ویژگی و خصیصه نژادی طبقه و گروه‌های اجتماعی^۶ مسلط تصویر شده بود را در چهره هنرمند به مثابه نمونه نوعی انسان عصر نو به تصویر کشید. چهره دورر در این خودنگاره در تشابه با تصور رایج از چهره مسیح، آراسته و دست‌نیافتنی، مقتدر، نافذ و بهره‌مند از نیروی خلق به تصویر کشیده شده است. دورر در این پرتره با استحاله ویژگی‌های بصری مقدس مآبانه دوران‌ش

1. dominant

۲. اگرچه امروز از اسناد تصویری برجای مانده از ادوار پیش از رنسانس، نشانی از پرتره به عنوان یک گونه مستقل مشاهده نمی‌شود، ولی مشاهده مجسمه‌ها، نقش برجسته‌ها و دیگر اسناد تصویری باقی مانده نشان می‌دهد غالب چهره‌پردازی‌های برجای مانده از دوره یونان و روم و مسیحیت آغازین تاسده‌های میانه از چه ویژگی برخوردار بوده است.

3. René Descartes

4. Albrecht Dürer

5. Self-portrait

۶. که عطیه‌ای الهی یا خصیصه‌ای نژادی تلقی می‌شدند.

در چهره هنرمند، فارغ از جنبه نژادی و طبقاتی، «هویت» و «فردیت» متمایزی را برای هنرمند به تصویر کشیده است. این تصویر نواز چهره انسان، با تأکید بر اعضای حسی به عنوان اعضای تمایز بخش، و نمایش توانایی خلاقانه-خردمندانه صرفاً انسانی^۱، بدون تکیه بر هر شکل از روایت پیشامتنی مسلط بر تصویر که در نقاشی روایی یک ضرورت بود، برپیشانی دگرگونی نقاشی قرار گرفته است.

اثر دورر، به عنوان نمونه شاخص فعالیت هنرمندان دوران، با تقدیس چهره هنرمند و نمایش تجلی معصومیت در چهره او، همه آن خصایص روحی را که «جماعت»^۲ از اختصاصات قدسین کلیسا تلقی می کرد و در چهره کلیسا و قدرت می دید، تغییر جهت داد و به گونه ای این باورهای اجتماعی را در غالب هنرمند «یکه» و «فردیت» یافته متبلور کرد. از سوی دیگر در شرایطی که هنرمندان در ساختار طبقاتی عصر رنسانس از طبقات فرودستی تلقی می شدند که در خدمت اشراف یا اصحاب کلیسا بودند، دورر و هنرمندان هم عصرش، دانسته یا نادانسته، در تصویر جدیدی که از هنرمند خلق کردند الگوی مستقلی از جایگاه طبقاتی و منزلت اجتماعی هنرمند را به نمایش درآوردند؛ الگویی که حدود ۳۰۰ سال بعد، از اوایل قرن هجدهم صورت عینی یافت. با آثار این هنرمندان در عصر رنسانس، تصویری از هنرمند آفریده شد که قرن ها نه تنها هنرمندان بلکه مخاطبان آتی نیز از هنرمند چنین تصویری یافتند. دورر و دیگر هنرمندان هم عصرش با بر کشیدن جایگاه اجتماعی هنرمند، او را به مثابه نمونه نوعی انسانی آزاد و خلاق، به قدسی بدل ساختند که با بهره مندی از نیروی الهام دست به خلق می زند. با خلق چنین باوری، چهره به تصویر کشیده شده توسط هنرمند، تصویر فرد-انسانی شد که مخاطبان، رؤیای دست یابی به آن را در ذهن پروراندند: انسانی فارغ از طبقه، و ارزش یافته با کار خلاقانه.

در آن عصر، این تصور خلق شده از «هنرمند» و توانایی «کار خلاقه» اش، اگرچه هنوز یک سره از بار دینی تهی نبود، -که از یک جهت نشانه ای از ودیعه ای الهی در

۱. که قرن ها ودیعه الهی در وجود هنرمند تلقی شد. همچون تحلیل نهایی دکارت در تأملات، که رفع شک و وجود خرد را ناشی از اراده الهی دانست.

وجود هنرمند تلقی می‌شد و از جهتی دیگر با این ایده «پروتستانیسزم» پیوند می‌یافت که مهارت و موفقیت شغلی نمادی از رفتار اخلاقی-دینی توأم با تأییدات الهی تلقی می‌شد.^۱ با محور تصویر قرار دادن فرد، و فراگیری این نگاه در دیگر آثار این عصر، تصویری دیگرگونه از انسان عصر نورا به کامل‌ترین شکل ممکن متجلی می‌ساخت. نقاشی *مونالیزا*^۲ ی داوینچی^۳، در راستای نگاه دورر و با یک گام به پیش، چهره زنی گمنام (همچون هر مخلوق دیگر خداوند) را، همچون چهره فرشته تابلوی باکره صخره‌ها^۴، با معصومیت و ملاحظ و ویژه‌ای به تصویر می‌کشد. اگر تصاویر زنان اشراف و قدیسه‌ها با ملاحظ، هوش و تقدس، در غالب نقاشی روایی و نمادهایی که حاکی از تأییدات الهی است به تصویر کشیده می‌شد، نقاشی از چهره *مونالیزا*، به عنوان سوژه اصلی نقاشی با ویژگی‌های یادشده، تغییر رویکرد و عبور از نمایش روایی رایج در نقاشی است. این دو اثر، به مثابه بارزترین نمونه‌های دوران، تغییر نگرش به انسان از عصر رنسانس و فراگیری و گسترش آن تا پایان عصر روشنگری را به خوبی نشان می‌دهد.

تصوری که از این پس از نقاش و مجسمه‌ساز ایجاد شد، هنرمند-دانشمندی (نمونه نوعی انسان خلاق و نوآور) است، همتای فیلسوف-دانشمند که با تکیه بر دانش و خرد انسانی، تلاش در خلق جهانی دیگر دارد. این ریشه‌های همان باور خردمدارانه‌ای است که در عصر روشنگری به عنوان الگوی فکری-فرهنگی زمان، در رد همه باورهای اسطوره‌ای-جادویی پیشین، تکیه بر علم و خرد را تبلیغ و تأیید می‌کرد. همان‌گونه که عنوان شد مفهوم جدید از «هنرمند» و روایت جدید از کار او طی چندین قرن آینده تا عصر مدرن الگوی فرهنگی بود که باور هنرمندان، منتقدان و مخاطبان را بر ساخته بود؛ هنرمند خلاق و توانایی که تنها اوست که «حقیقت» را متجلی می‌سازد.

۱. چنین پیوند و نزدیکی‌ای میان دو ایده موفقیت و رهایی، به روایت ماکس وبر پستوانه‌ای «اخلاقی-دینی» برای کوشش در انباشت اولیه سرمایه و برخاستن بورژوازی گردید، و به روایت فردریش انگلس «ابزاری ایدئولوژیک» در دستان بورژوازی شد، تا با وعده رهایی و خوشبختی، به تجهیز نیرو علیه فتودالیسم و جذب نیروی کار گریزان از نظام فتودالی بپردازد.

2. Mona Lisa

3. Leonardo Da Vinci

4. Virgin of the Rock

این رویکرد هنرمندان عصر رنسانس در تقدس بخشی به مقام هنرمند و فرد، از زمینه‌های تغییر نقش اجتماعی، و به‌گونه‌ای خود زمینه‌ساز «تقدس‌زدایی»^۱ از اصحاب کلیسا بود. نیروی الهام، که افلاطون قرن‌ها پیش از خصایص شاعران تلقی کرده بود و در قرون وسطی از ویژگی‌های بزرگان کلیسا گردید، در عصر نو شامل همه خالقان هنر شد و هنرمندان مجهز به قابلیت ویژه‌ای تلقی شدند که در آثارشان تبلور می‌یابد. با این وجود، عینی شدن رؤیای تغییر نقش اجتماعی هنرمند، و خروج از سیطره و نظارت طبقات حاکم، و دستیابی به «طبقه»^۲ و «منزلت»^۳ اجتماعی متمایز و آزادی در خلق اثر هنری، فارغ از خواست سفارش دهندگان، میسر نشد مگر زمانی که تقسیم کار اجتماعی جدید، هنرمندان را مستقیماً به بازار عرضه و تقاضا وارد کرد و به‌عنوان خالقان فرهنگ نو و برگزیدگان اجتماعی، فرهنگی متفاوت از فرهنگ فتودالی را ایجاد کردند.

در عصر رنسانس تنش هنرمندان با فرهنگ کلیسایی، که گاه صورت آشکار و گاه پنهان به خود می‌گرفت، با «به‌درآمدن از زیر سیطره دیگری»^۴ و سرنگونی غلبه فرهنگی کلیسا بر جامعه در «عصر روشنگری»، این تنش به سرانجام خویش رسید. نقاش‌ها خواسته یا ناخواسته همدستان فیلسوفان، نویسندگان و آن هنرمندانی شدند که تقدس و روحانیت متظاهران کلیسا، شاه و اشراف را به سختی مورد انتقاد قرار دادند و رؤیای جمهوری آزادی را پروراندند که در آن هنرمند خود «یک شاه است»^۵.

پس از روشنگری، با فرارسیدن عصر انقلاب‌ها، و پایان مبارزه با کلیسا، «قدرت‌زدایی»^۶ مسئله اصلی پرتره شد. هنر هم جهت با نیروهای انقلابی قرن نوزدهم، در جهت دگرگونی ساختار قدرت سیاسی عمل می‌کند. در این عصر، با

1. desacralization

2. class

3. status

۴. ایمانوئل کانت، روشنگری چیست؟، ترجمه سیروس آرین‌پور، نشر آگاه، تهران، ۱۳۸۰.

۵. زمانی هولتز به بتهوون پیشنهاد کرد تا انگشتی فردریک ویلیام سوم، شاه پروس، که به جای پول در قبال اهدای سمفونی نهم فرستاده بود را نفروشد، هولتز به بتهوون گفت: «استاد حلقه را نفروش، این حلقه اهدائی یک شاه است» بتهوون در پاسخ گفت: «من هم یک شاه هستم»، به اضافه: «با سلطنتی همیشگی به همراه درایت و هوشیاری». (به نقل از کتاب بتهوون از زبان خودش، ترجمه محسن الهامیان، نشر روزبهان، تهران، ۱۳۷۱).

6. De-empowerment

ظهور «شهروند-کارگر» که به موضوع نقاشی خلاق‌ترین هنرمندان زمان، از دومیه^۱ تا سزان^۲، بدل شد، رویکرد قدرت ستیز در هنر جلوه‌ای نو یافت. توجه به نام و محتوای بسیاری از آثاری که در این عصر به دست نقاشان به تصویر کشیده شده، خود گویای این تغییر و همگامی با تحولات دوران است: خوشه چنان، سیب زمینی خورها، سنگ شکنان، قماربازها، دلک‌ها^۳.

فرودستانی که به مثابه شهروند مدرن امکان چهره‌نمایی یافتند، همان شکست خوردگان سال‌های سیاه سلطه اشرف فئودال بودند که برای اولین بار در ادبیات، نقاشی، عکاسی و شعر ظهور می‌یافتند. اگر هنرمندان رنسانس در تلاش بودند هویت و فردیت را با استحاله و ارتقا سوژه‌های خود در غالب چهره اشرف و قدیسین باز یابند، اینک در قرن نوزدهم کارگر، کشاورز، صنعتگر و ... خود هویتی یگانه بودند که با هنر رئالیستی، ناتورالیستی و امپرسیونیستی مسئله انسان و زمانه‌اش را به نمایش می‌گذاشتند.

خلق نگاه پرسپکتیوال و به موازات آن برخاستن نگاه دکارتی - این باور که انسان خردورز، این تبلور روح عقلانی، خود می‌توانست از زاویه‌ای انسانی روی در هستی آورد- مبنای خرد رنسانس شد. با وجود ظهور چنین باور خردمدارانه‌ای، هنوز تن انسان، زنجیر این روح عقلانی تلقی می‌شد و از این روی تنها ارواح متعالی (اشراف و روحانیون) شایسته بودند تا ضرورتاً با پرداختن ایدئالیستی به تصویر درآیند. بنابراین حتی در آثار نقاشان پیشرو رنسانس، پرتره افراد، با چهره‌ای ایدئالیستی که یادآور و تجسم روحانیت آن عصر باشد به تصویر بدل می‌شد. با ظهور جنبش روشنگری و تلاش برای «به در آمدن از نابالگی و ... خروج از زیر سیطره دیگری»^۴ ترسیم هر

1. Honoré Daumier

2. Paul Cézanne

3. The Gleaners, The Potato Eaters, The Stone Breakers, The Card Player, Trio (Cirque)

بنیامین به شکلی دیگر استدلال می‌کند که: «در این دوران بود که جمعیت رفته رفته در هیئت یک جامعه یا جمهور شکل می‌گرفت... و این آرزو در دلش جوانه زد تا چهره‌اش در زمان‌های معاصر به تصویر کشیده شود، درست همان طور که اربابان و اشرافان قرون وسطی خواهان ترسیم چهره خود در نگاره‌ها (پرتره‌ها) بودند. ویکتور هوگو نخستین کسی بود که در عناوین آثارش جمعیت را مورد خطاب قرار داد: بینوایان، کارگران دریا» (به نقل از والتر بنیامین، درباره برخی مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر، ترجمه مراد فرهادپور، رعنون، شماره ۱۴، ص ۳۸)

۴. ایمانوئل کانت، روشنگری چیست؟، ترجمه سپروس آربین پور، نشر آگاه، تهران، ۱۳۸۰

چهرهٔ انسانی، اگرچه برابر با اشراف و نجبا مجاز و ممکن شد، ولی هنوز تصویرپردازی غالب، با گونه‌ای ایدئال سازی، در ترسیم جزئیات و کلیات چهره همراه بود.

پس از روشنگری با ظهور عکاسی و تفوق واقع‌نمایی بر ذهن‌گرایی در تجسم انسان و جهان پیرامونش، به یاری جادوی اتاق تاریک، از هر چهره ایدئالی جادوزدایی شد. اگر از رنسانس تا روشنگری، تقدس‌زدایی از تصور انسان مقدس و برنشانیدن اسطوره خرد دست‌آورد برجسته‌ترین نقاشان بود، آرمان نقاشی عصر انقلاب، همتای نیروهای انقلابی در فروافکندن حکومت‌های استبدادی، قدرت‌زدایی از پرتره و بر نشانیدن زحمت‌کشان بر بوم نقاشی بود. اینک پس از عصر انقلاب و در نقاشی و هنر مدرن، جادوزدایی از اسطورهٔ عقل و هر باور ایدئالیستی، بدل به کلیدی‌ترین موضوع هنر مدرن و اینجا پرتره شد.

وقوع چند جنگ ویرانگر جهانی در دوران مدرن، میسر نشدن بسیاری از آرمان‌ها و رؤیاهای قرون گذشته و در عوض بهره‌کشی بیش از پیش از نیروی کار جدید، سست شدن ارزش‌های پروژه روشنگری، که هنرمند نمایندهٔ بخشی از آن باورها بود، سبب شد نقاش مدرن با تردید در نقش نجات‌بخش خویش، چهره‌اش را همتای مردمان هم‌عصرش، نظیر آنچه که در آثار ونگوگ و سزان دیده می‌شود، به تصویر کشیده و پرسش از خویش و نمایش رنج‌های خویش را به مثابه رنج بشر متصور شود.

نمایش ناپایداری زمان در امپرسیونیسم، ویرانگری دادائیسم، شکست پرسپکتیو و دگرگونی بُعد در کوبیسم، نمایش تأثرات بشری با نقش خط و رنگ در اکسپرسیونیسم، چهره‌ای دیگر و بُعدی دیگر از نمایش انسان را در نقاشی رقم زد که بر نقاشی پرتره در سراسر قرن بیستم تأثیر داشته و تداوم یافت. با چنین رویکرد و میراثی آثار بهمن محصل وضعیت انسان در جهان معاصر را به تصویر کشید. اگر در آثار پیکاسو^۱ و براک^۲ شکستن بُعد و چندجانبه دیدن وضعیت انسان، در آثار

1. Pablo Picasso

2. Georges Braque

جاکومتی^۱ تقلیل رفتن انسان، در آثار لژه^۲ متورم شدن بیمارگونه اندام انسان، در آثار بیکن^۳ از هم گسیختگی و تکه‌تکه شدن جسم و ذهن انسان و در آثار اویرباخ^۴ تجزیه و استحالهٔ چهرهٔ انسان در جهان معاصر نمایش داده می‌شود، در پرتره‌ها و فیگورهای بهمن محصص نیز بی‌دست و پا شدن، بی‌چهرگی و استحالهٔ چهره و اندام انسان، نشان از وضعیت درمانده و ناتوان انسان در جهان مدرن و انتقاد از وضعیت انسانی را طرح می‌کنند.

محصص در پرتره‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ شمسی، انسان‌های جانورنما و جانوران انسان‌نمایی را به تصویر کشید که مسخ‌شدگی و از دست رفتن هویت انسان را هدف گرفته بود. کرس‌ها با نمایش ویژگی انسان‌گونه در حالت اندام و بال‌ها، و یا تغییر صورت و چهره انسان در قوارهٔ کرس، پرنده یا جانوری دیگر، اینجا به هدف خلق مجسمه‌ای اساطیری یا زیبایی‌شناسی کهن صورت نگرفته، بلکه نمایش تقلیل رفتگی انسان در وضعیت دهشت‌بار موجود است. حتی زمانی که محصص کرس‌ها و مینوتورهای خود را کنار گذاشت، پرتره‌هایش حاوی نشانه‌هایی از ویژگی‌های جانورانی شد که زمانی موضوع نقاشی او بودند: نشانه‌هایی نظیر سرشانه‌های کرس‌وار و اندام گاگونه، سرهای کرم‌شکل که این استحاله هویت انسان به جانوران را نمایش می‌داد. بیش از جسمی تقلیل یافته به جانوران، محصص این شاخصهٔ بی‌دست و پایی و بی‌چهرگی را در پرتره‌هایش افزود تا نشان دهد انسان چگونه توان خود به دیدن، شنیدن، لمس کردن و دست‌آورد کردن و واکنش نشان دادن به جهان پیرامون و آنچه که بر او عارض شده است را از دست داده است. در چنین وضعیتی خنده‌ها و فریادهای سرخوشانه پرتره‌هایش، نشان می‌دهد، حتی این سوزها نمی‌دانند در چه وضعیتی قرار داشته و چه فاجعه‌ای برایشان می‌گذرد. از تعالی بخشی انسان در آثار دور تا سقوطش در آثار محصص مسیر طولانی طی شد،

1. Alberto Giacometti

2. Fernand Léger

3. Francis Bacon

4. Frank Auerbach

اما هنوز محصص باور داشت هنرمند تنها موجودی است که چشم و گوش برای درک و بیان وضعیت بشر دارد.

انزجار از وضعیت پیشامدرن ایرانی و ترس از وضعیت انسان در جهان مدرن، در کار محصص و دیگر هنرمندان ایرانی هم عصرش سه برخورد متفاوت را رقم زد: شرق‌گرایی و بازگشت به خویشستن و نوستالژی برای سنت، تاریخ و گذشته‌ای موهوم؛ یأس و حرمان و دست شستن از هر شکلی از امیدواری، که بیش از سویه‌ای تراژیک جنبه‌ای رمانتیک یافت؛ تمایل به غرب و رؤیای ویرانی وضعیت موجود و ساختن آرمان شهر.

محصص با رد هرگونه ایده بازگشت به گذشته، و با وجود رگه‌هایی از یأس و سرخوردگی از وضع موجود، ایده تخریب و کنار گذاشتن آنچه که هستیم را بیش از وجوه دیگر نمایش می‌دهد. محصص در پرتله‌ها و فیگورهایش، با نمایش انسانی سرگشته، احساس و ادراک از دست داده، در تلاش برای مواجهه این انسان با وضعیت خود است. به باور محصص این رودرویی با خویشستن سرآغاز و دریچه‌ای برای دگرگونی وضعیت پوچ، بی‌هویت، و ناتوان انسان است. رنگ‌های لجن‌گرفته، فریادهای تهی، خیرگی پوچ، در تابلوهای او، درماندگی انسان در وضعیت موجود است که، همچون آینه‌ای بریننده فرود می‌آید.

اگر در آثار پیش از مهاجرت محصص، چهره‌ها بر بستر رنگ‌هایی سبز و برهوتی لجن‌گرفته جای گرفته‌اند، در آثار دوره مهاجرت، با نگاهی به وضعیت مصرف‌گرایانه انسان غربی - اگر چه در چهره‌هایش نشانه‌هایی از زرق و برق مصرف و لعاب رنگ مشاهده می‌شود - ولی در همان وضعیت انسان درمانده بی‌دست‌وپایی قرار دارند که پیش از این بر بوم او نقش گرفته بود. اگر در دوره اول، پرتله‌ها، درمانده از سرنوشت خود، در هم پیچیده‌اند و فریاد برآورده‌اند؛ در دوره دوم با ظاهری آراسته‌تر نسبت به دوره قبل، در بی‌حواسی خویش سرخوشند.

این تیغ تیز انتقادی محصص که همواره مواجه با وضعیت پیرامونش بود، کمتر به طرف خود هنرمند متوجه بود. اگر در عصر مدرن از سزان تا امروز، هنرمندان هم پای

سوژه‌هایشان خود را نیز سوژه تصویر انتقادی قرار داده‌اند (نظیر آنچه که در آثار سزان، ونگوگ و بیکن دیده می‌شود) در آثار محصل کمترین چنین سوپیه‌ای دیده می‌شود و او در مقام سوژه دانای کلی ظاهر می‌شود که انزو و فاصله هنرمند از اجتماع راناشی از جهل و بی‌خردی سراسری جامعه تلقی می‌کند. پیشینه ضعیف هنرمدرن و فقر آموزش هنر در ایران، طبیعتاً زمینه و بستر عدم درک، افتراق و انزوای هنرمند را رقم می‌زند. این انزو اگر نه صرفاً به گوشه نشینی، به تک صدایی و دست‌آخس‌کوت منجر می‌شود، که طولانی شدنش نوعی انزجار و میل به تخریب خویشتن را رقم می‌زند. آنچه که به سرنوشت محصل و تعداد دیگری از هنرمندان ایرانی و آثارشان بدل گشته است. ایستادن در سرآغازها حامل چنین سرنوشتی است.

کتاب حاضر در زمانه مرگ مؤلف، به منظور دریافت مستقیم بخشی از باورها و اندیشه‌های بهمن محصل از خلال گفت‌وگوهایی که در طی دوران فعالیتش انجام داده، گردآوری شد. از محمد تقی جکتاجی مدیر مسئول مجله گیله‌وا و باوند بهپور مدیر سایت متن و گفت‌وگو، که با چاپ دو گفت‌وگوی محصل در این کتاب موافقت نمودند، همچنین احسان آقایی مدیریت محترم موزه هنرهای معاصر تهران و مینو عالمی و مهناز صحاف که امکان استفاده از تعدادی از نقاشی‌های محصل را میسر نمودند، مراتب سپاسگزاری خود را اعلام می‌نمایم.

احسان مجیدی تیرداد

خرداد ۱۴۰۰