

تحلیل زمینه‌های اجتماعی مؤثر در پیدایش آثار هنری بهمن محمص، بر اساس نظریه «عمل» پی‌یر

بورديو

مریم عسکری راینی^۱؛ فرنوش شمیلی^۲؛ عبدالله میرزایی^۳

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه مطالعات نظری هنرهای تجسمی، دانشکده هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

Email: f.shamili@tabriziau.ac.ir

۳. دانشیار گروه فرش، دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳، ۲، ۱۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳، ۶، ۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳، ۶، ۲۴

چکیده

مقدمه: بهمن محمص یکی از بزرگترین هنرمندان پیشرو در هنر نوگرای ایران است که در دوره‌های پرتنش به‌لحاظ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زیسته است. بیان مسائلی چون «محکومیت وجود»، «منفعل بودن» و «انزوا» از مهمترین موضوعات آثار هنری وی است. در این پژوهش با اتخاذ رویکردی جامعه‌شناختی و با بسط نظری مفاهیم اساسی «عادت‌واره»، «میدان»، «سرمایه» و «نظریه عمل» سعی شد پرتوی بر وجهی از دلایل تمایز در آثار این هنرمند افکنده شود. از این‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر آرای معتبر و متأخر جامعه‌شناس معروف فرانسوی، پی‌یر بورديو، در پی پاسخ به دو پرسش اساسی است: زمینه‌های اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری عادت‌واره هنری بهمن محمص چه عواملی بوده و زمینه‌های اجتماعی مؤثر بر سطح پذیرش آثار هنری بهمن محمص از سوی مخاطبان آثار وی چگونه بوده است؟ هدف پژوهش حاضر یافتن عوامل اجتماعی تأثیرگذار بر تمایز آثار محمص با استفاده از مفهوم کنش بورديو است؛ پس براساس هدف در نوع بنیادی قرار می‌گیرد و به‌لحاظ چستی از نوع تحقیقات کیفی است.

روش پژوهش: این مقاله از نظر هدف بنیادی و از نوع تحقیقات کیفی است. روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

یافته‌ها: از نظر بورديو عادت‌واره افراد در طی زمان و براساس شرایط اجتماعی بر ساخته می‌شود، لذا تجارب شخصی، اجتماعی و خانوادگی محمص در شکل‌گیری منش هنری وی نقش داشته است. از طرفی زمینه‌های اجتماعی دوران موردنظر باعث تشکیل میدان‌های فرهنگی شده بود که با سرمایه‌های هنری هنرمند متفاوت بوده است و همین موضوع باعث ایجاد سطح پایین پذیرش آثار وی از سوی اجتماع شده بود.

نتیجه‌گیری: با توجه به پژوهش انجام شده این نتیجه حاصل می‌شود که تجارب فردی، اجتماعی و خانوادگی محمص، در شکل‌گیری منش هنری وی نقش داشته است. از طرفی زمینه‌های اجتماعی دوران موردنظر باعث تشکیل میدان‌های فرهنگی شده بود که با سرمایه‌های هنری هنرمند متفاوت بوده است و همین موضوع باعث ایجاد سطح پایین پذیرش آثار وی از سوی اجتماع شده بود.

کلیدواژه

جامعه‌شناسی هنر، بهمن محمص، پی‌یر بورديو، نظریه عمل

ارجاع به این مقاله: عسکری راینی، مریم، شمیلی، فرنوش و میرزایی، عبدالله. (۱۴۰۳). تحلیل زمینه‌های اجتماعی مؤثر در پیدایش آثار هنری

بهمن محمص، براساس نظریه «عمل» پی‌یر بورديو. پیکره، ۱۳(۳۸)، ۱-۱۷. DOI: <https://doi.org/10.22055/PYK.2024.19395.17-1>



©2024 by the Authours. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

مقدمه و بیان مسئله

بهمن محمص (۱۳۸۹-۱۳۰۹) به‌عنوان یکی از هنرمندان پیشگام در هنر نوگرای ایران، در طیف وسیعی از حوزه‌های هنر دست به تجربه و آفرینش هنری زده است. با این حال عمده فعالیت‌های هنری‌اش در حوزه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی متمرکز بوده است. منش خاص محمص و نیز ویژگی‌های یگانه موجود در آثار هنری این هنرمند، شخصیت متمایزی به آثار وی بخشیده است؛ به‌گونه‌ای که این آثار تفاوت‌های آشکاری با کارهای هنری هم‌عصران خویش دارند. همچنین بهمن محمص در دوره‌ای زیسته است که شامل وقایع گوناگون تاریخی، سیاسی و اجتماعی بوده است. بی‌شک این عوامل تأثیر به‌سزایی در پیدایش تمایز در آثار وی بوده است. اصل پژوهش حاضر، تحلیل این زمینه‌ها و نیز چرایی شکل‌گیری گونه خاص بازنمایی در آثار محمص است. هدف از پژوهش حاضر تحلیل زمینه‌های اجتماعی مؤثر در پیدایش آثار نقاشی بهمن محمص، براساس نظریه «عمل»^۱ پی‌یر بوردیو^۲، است و می‌تواند در بازنشاسی ارزش‌های هنری یکی از هنرمندان نوگرا و جهانی ایران نقش مفیدی داشته باشد و امکانات پژوهش لازم را جهت مطالعات تکمیلی برای سایر پژوهشگران فراهم آورد. ضرورت مطالعات بینارشته‌ای، نقد و نظریه‌پردازی در حوزه‌های هنری از دیگر اهمیت‌های این پژوهش است. می‌توان گفت این طرح، پژوهشی برای شناخت بهتر چیستی و چگونگی آفرینش‌های هنری و ارتباط بین هنرمند و مخاطب است. با توجه به نقش مطالعات جامعه‌شناسی هنر در رمزگشایی عوامل مؤثر بر کنش افراد، رویکردی جامعه‌شناختی برای پرداختن به این مسأله انتخاب گردید. در این بین، با توجه به قابلیت‌های نظریه «عمل» پی‌یر بوردیو به‌عنوان یکی از متأخرترین و کامل‌ترین نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر در تحلیل میدان‌های هنری و نقش عوامل اجتماعی درگیر در آن شامل هنرمندان و مخاطبان و غیره، در شکل‌گیری و تداوم گونه‌های خاص هنری، این نظریه جهت هدایت و سامان‌بندی این پژوهش انتخاب شد. نظریه بوردیو این امکان را فراهم می‌آورد که بنابه مورد، به توجیه عمل پرداخته شود؛ در حقیقت نظریه عمل بوردیو براساس مفاهیم خود سعی در ارائه اصول مولد رفتار انسانی دارد. با توجه به اهمیت آثار بهمن محمص در جریان هنر نوگرای معاصر ایران، پژوهشگران سعی داشته‌اند که آثار این هنرمند را تفسیر و تحلیل کنند؛ اما توجه به زمینه‌های اجتماعی شکل‌گیری منش هنرمند و نیز شرایط حاکم بر میدان هنر و نقش بازیگران این میدان به‌اندازه نقش خود هنرمند مورد توجه قرار نگرفته است. از آنجایی که نظریه «عمل» پی‌یر بوردیو قابلیت‌های خود را در زمینه کشف زوایای پنهان تولید و عرضه آثار هنری و شرایط حاکم بر آن آشکار ساخته است، لذا به‌نظر می‌رسد انجام این پژوهش بر مبنای این نظریه بتواند افق‌های جدیدی را در راستای خوانش آثار بهمن محمص پیش روی فراهم آورد.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر متناسب با موضوع و شرایط آن، روش کیفی از نوع توصیفی-تحلیلی و تاریخی است. هدف تحقیق و معیار اجرایی آن از نوع کاربردی است، چرا که محدود به زمان و مکان مشخصی است و سعی در واکاوی شرایط و روابط دخیل در موضوع پژوهش دارد. نمونه‌های مورد بررسی در این تحقیق شامل هشت مورد نقاشی و هشت مورد از مجسمه‌های هنرمند است. در این پژوهش سعی شده نمونه‌هایی از آثار هنرمند انتخاب شود که از دوره‌های مختلف کاری وی باشند و با توجه به شرایط اجتماعی همان دوره مورد بررسی قرار گیرند. با توجه به ماهیت پژوهش، در روش گردآوری داده‌ها از منابع اسنادی از جمله کتاب‌ها، منابع اینترنتی، اسناد رسمی مکتوب مربوط به پژوهش، نامه‌ها، مقالات و اخبار روزنامه‌ها و مجلات زمان مورد پژوهش و مقالات علمی مربوط به آن

دوران بهره برده شد. با توجه به مشکلات دسترسی به داده‌ها، تا جایی که محدودیت‌ها و زمان به پژوهشگر امکان می‌داد، سعی شد تا از اسناد و مدارک به اندازه کافی استفاده گردد تا هر چه بهتر ابعاد مختلف مسایل مربوط به پژوهش در دوران مذکور موشکافی شود. برای تحلیل داده‌ها با استفاده از روش‌شناسی بورديو به یک تحلیل چندوجهی و همزمان نیاز است که متناسب با شرایط و موضوع تحقیق از تحلیل اسنادی، مطالعه بیوگرافیک، مطالعه موردی قوم‌نگارانه و رویکردهای دیگر روش‌شناسی استفاده می‌شود.

پیشینه پژوهش

از نظر سابقه پژوهشی، در منابع گوناگونی از جمله کتب، رساله‌ها و مقالات، در باب جامعه‌شناختی، نقاشی و رویکرد پژوهشی یعنی نظریه «عمل» پی‌یر بورديو مطالعات متعددی انجام شده است. با وجود این، تحلیل زمینه‌های اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری منش هنری محصص که موضوع تخصصی پژوهش حاضر است، اطلاعات عمیق و جامعی صورت نگرفته است؛ لذا نشان‌دهنده ضرورت و نوآوری این پژوهش است. پیشینه این پژوهش در دو بخش قابل تنظیم است: نخست در حوزه کاربست نظریه عمل و میدان بورديو در تحلیل‌های اجتماعی تولید و مصرف هنرها و دوم در حوزه مطالعات انجام گرفته بر روی آثار بهمن محصص. در حوزه کاربست نظریه عمل بورديو در تحلیل‌های اجتماعی تولید و مصرف هنرها: «جمشیدی‌ها و پرستش» (۱۳۸۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «دیالکتیک منش و میدان در نظریه عمل پی‌یر بورديو»، دیدگاه نظریه تلفیقی پی‌یر بورديو را در گستره علوم اجتماعی بررسی کرده‌اند. «ولائی» (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی جامعه‌شناسانه رابطه میان مخاطب و اثر هنری معاصر، مورد مطالعه آثار آئیش کاپور» به بررسی فاصله میان هنرمند، اثر هنری و مخاطبانش و راه‌های موجود برای بالا بردن سطح فرهنگی جامعه و ایجاد ارتباط بیشتر میان مخاطب و اثر هنری معاصر پرداخته است. طبق نتایج این پژوهش، هنر شهری سریع‌ترین و مؤثرترین ابزار ایجاد ارتباط میان مخاطب و اثر هنری معاصر و همچنین بالا بردن سطح فرهنگی جامعه است. «درانی» (۱۳۹۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «تعیین و تبیین شاخص‌های اثر فاخر در صنایع دستی ایران از منظر نظریات پی‌یر بورديو» به بیان علل دخیل در ارتقای ارزش یک اثر صنایع دستی تا مرتبه فاخر بودن پرداخته است. این پژوهش بنابه این دلیل که صنایع دستی درون جامعه تعریف می‌شود و هویت می‌یابد، بر دیدگاه جامعه‌شناسانه استوار است. در حوزه مطالعات انجام گرفته بر روی آثار بهمن محصص درباره شکل‌گیری جریان هنر مدرن و موج نوگرایی در ایران، کتاب‌هایی به زبان فارسی و انگلیسی به قلم «روئین پاکباز»، «آیدین آغداشلو»، «جواد مجابی» و دیگر نویسندگانی که مطالب خود را اغلب در قالب مقاله‌های موضوعی عرضه کرده‌اند، موجود است. بیشتر منابعی که بهمن محصص را موضوع بررسی خود قرار داده‌اند، به صورت مقاله‌هایی درباره هنرمند و برخی آثار وی یا مصاحبه‌هایی با شخص بهمن محصص درباره نوع تفکر و زبان هنری اوست. «فاروقی» در سال (۱۳۴۶) با همکاری «بیژن صفاری» مستندی در مورد بهمن محصص به تهیه‌کنندگی تلویزیون ملی ایران با عنوان «چشمی که می‌شنود» ساخت. این مستند فیلمی کوتاه از یک شب زندگی محصص است که در آن هنرمند از خود و عقایدش صحبت می‌کند و در انتها به نقاشی نیز می‌پردازد. محصص در این مستند خود را پرسوناژی تاریخی برای این کشور معرفی می‌کند و درون‌مایه آثارش را محکومیت وجود می‌داند که از طریق وقاحت برهنگی و نقص فیزیکی به نمایش در می‌آیند. کتابی از مجموعه آثار محصص تحت عنوان «بهمن محصص» در سال ۱۹۷۷ میلادی (۱۳۵۵ شمسی) توسط جوزپه سلواجی^۲، منتقد ایتالیایی، در رم و به زبان ایتالیایی با ترجمه انگلیسی به چاپ رسیده که توصیف و نقدی بر برخی از آثار بهمن محصص است. در سال ۲۰۰۷ م (۱۳۸۶

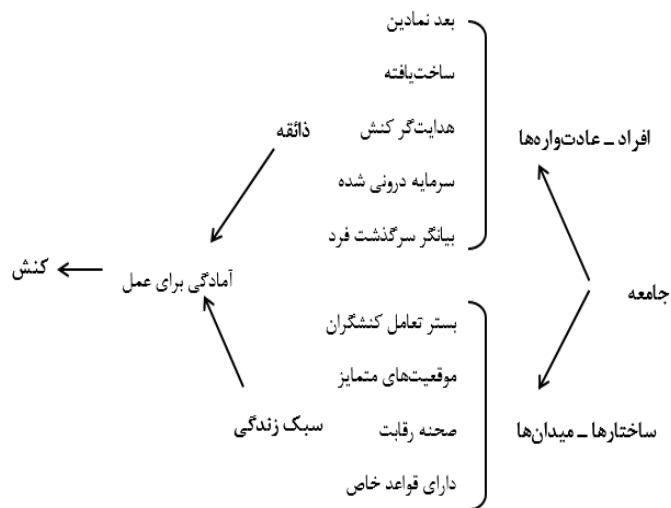
ش) کتاب دوم از مجموعه آثار محمص با همان نام قبلی، این بار توسط سوسی‌تادیتریسه رومانا در ایتالیا به چاپ رسید. این کتاب نمایشی از بیش از شش‌دهه زندگی هنری محمص و سندی ارزشمند از کارنامه کاری وی با مقدمه‌ای از انریکو کریسپولتی است. متن کتاب تنها به زبان ایتالیایی است. «طاهری» (۱۳۸۹) نیز در پایان‌نامه خود تحت عنوان «گروتسک در آثار بهمن محمص از دیدگاه میخائیل باختین» با استفاده از آرای باختین به بررسی فرآیند خلق اثر هنری، در دوره گذار پرداخته‌است. وی در بخش پایانی این پژوهش به بررسی گروتسک در آثار بهمن محمص پرداخته‌است. «خلعتبری» (۱۳۹۱) در پایان‌نامه خود تحت عنوان «بررسی زندگی و تحلیل آثار بهمن محمص» به تحلیل زندگی و آثار بهمن محمص به‌عنوان یکی از معدود شخصیت‌های تأثیرگذار در هنرهای تجسمی معاصر ایران پرداخته‌است. وی ضمن بیان زندگینامه هنرمند به تحلیل اصلی‌ترین مؤلفه‌های کاری محمص پرداخته‌است. «فراهانی» (۱۳۹۲) در مستندی تحت عنوان «فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» به شرح داستان زندگی بهمن محمص می‌پردازد. در واقع این مستند گزارشی از آخرین روزهای زندگی هنرمند است و در آن با محمص و برخی از کارهایش از زبان خود هنرمند آشنا می‌شویم. «پیروی» (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود، تحت عنوان «بررسی تطبیقی آثار محمد سیاه‌قلم و بهمن محمص» به بررسی تطبیقی آثار سیاه‌قلم و محمص به‌روش توصیفی-تحلیلی پرداخته‌است. وی با مطالعه بر روی آثار آن‌ها به شباهت‌های تازه‌ای در آثار و شخصیتشان پی برده‌است. از جمله این شباهت‌ها توجه به انسان و کالبد او، حیوان، موجودات تلفیقی و هیولاش و توجه به شیء و نیز مفاهیمی همچون گروتسک، اکسپرسیون و ابعاد نمایشی و دراماتیزه کردن است. «خلعتبری» همچنین در سال (۱۳۹۶) در کتاب خود با نام «بهمن» به توضیح و تشریح زندگی و دوره‌های کاری بهمن محمص پرداخته‌است. وی در این کتاب با بهره‌گیری از تأیید شاهدان عینی یا استناد به مستندات متعدد همچون مجلات و نشریه‌ها و نیز مصاحبه‌های خود محمص سعی در جمع‌آوری داده‌ها کرده‌است. در واقع می‌توان گفت این کتاب گزارشی از دوران ۸۰ ساله زندگی بهمن محمص با استناد بر مستندات معتبر است. در هیچ‌کدام از پژوهش‌های مذکور، توجهی به شرایط اجتماعی حاکم بر دوره مربوطه و تأثیر آن بر آثار هنرمند نشده‌است. در پژوهش حاضر سعی بر این امر است که توجه به شرایط اجتماعی و نیز زندگی شخصی و جریان فکری هنرمند معطوف گردد و تأثیر آن‌ها بر پیدایش تمایز در آثار محمص بررسی گردد. برای این منظور از آرای بورديو که از معتبرترین و متأخرترین نظریه‌ها در زمینه‌های مختلف است استفاده شد.

مبانی نظری

مطالعات جامعه‌شناسی هنر از نیمه دوم قرن بیستم شکل جدی‌تری در زمینه مطالعه نظری هنرها به‌خود گرفته‌است. از جمله عوامل توجه به اینگونه مطالعات در حوزه هنر، ظهور نظریه‌پردازان مطرح در حوزه جامعه‌شناسی هنر در طی این دوره‌ها بوده‌است. پی‌یر بورديو (۲۰۰۲-۱۹۱۰) یکی از این جامعه‌شناسان است که با آثار نظری و مطالعات موردی خود نقش مؤثری در جهت‌دهی و ارتقای جایگاه مطالعات جامعه‌شناسی هنر داشته‌است. وی مطالعات خود را عمدتاً در حوزه چگونگی تولید و عرضه هنرها با تلفیق رویکردهای عینی و ذهنی و ارائه آن‌ها در قالب نظریاتی همچون «میدان» و «منش» به‌انجام رسانید. ساختار اندیشه بورديو از یک کلیت نظری برخوردار است. اجزای این کلیت در عین اینکه رابطه درهم‌تنیده‌ای با یکدیگر دارند، هرکدام از مفاهیم مستقلی نیز برخوردار است.

۱. پیر بوردیو و نظریه «عمل»: پیر بوردیو (۱۹۳۰م/۲۰۰۲م) جامعه‌شناس^۴ و مردم‌شناس^۵ سرشناس اهل فرانسه بود. او عمدتاً به مسائلی نظیر دینامیک قدرت و انواع شیوه‌های انتقال قدرت در جامعه در درون و بین نسل‌های مختلف می‌پرداخت. وی تحت تأثیر تفکرات گرامشی^۶، هایدگر^۷، مارکس^۸، کلود لوی استروس^۹ و پانوفسکی^{۱۰} نظریه شکل‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین سرمایه را در برابر شکل‌های اقتصادی سرمایه مطرح کرد. بوردیو که تجربه زندگی و شرایط اجتماعی زیستن هم در روستا و هم در شهر را داشت، به عوامل و پیامدهای توسعه نابرابر در جامعه پی برده بود. او ضمن نقد دیدگاه افرادی چون مارکس تعریفی جامع از طبقه اجتماعی ارائه می‌دهد. بوردیو علاوه بر بعد اقتصادی که درآمد و دارایی را شامل می‌شود، از نظر فرهنگی و اجتماعی و حتی سبک زندگی و ذائقه نیز برای افراد سرمایه‌هایی را تعریف کرد (گرنفل، ۱۳۸۹، ۹-۱۳). نظریه عمل یا همان تئوری کنش در قالب مفاهیم اساسی بوردیو مطرح می‌شود. مفاهیمی همچون عادت‌واره، سرمایه و میدان. عادت‌واره، یک نظام سازمان‌داده شده است که قادر به سازمان دادن هم هست. وظیفه عادت‌واره بازتولید و ساخت دادن به شکل‌های عمل اجتماعی است. عادت‌واره متشکل از سه نوع طرح‌های گوناگون است. طرح‌های ادراکی که به کمک آن کنشگر محیط اطراف را درک می‌کند. طرح‌های فکری که هدایت‌کننده طبقه‌بندی شناختی و ارزیابی‌کننده وضعیت محیط اطراف است و طرح‌های کنشی که اعمال مرتبط کنشگر را بازتولید می‌کند (شوتس‌ایشل، ۱۳۹۱، ۴۶۲). در هر فرد عادت‌واره‌هایی وجود دارد که در طول زندگی‌اش و محیط‌هایی که در آن زیسته، ساخته می‌شوند. پس فضای حاکم بر محیط زندگی افراد در تشکیل نوع عادت‌واره‌ها مهم است؛ چراکه عادت‌واره‌ها تحت همان محیط ساخته می‌شوند. به‌طور کلی عادت‌واره‌ها الگوهایی هستند برای تقسیم و طبقه‌بندی، براساس سلیقه‌ها، عقاید و نگرش‌ها. از این‌رو افراد نه عاملانی کاملاً آزادند و نه محصول منفعل ساختار اجتماعی (سیدمن، ۱۳۸۶، ۱۹۷-۱۹۸). از طرفی هر فرد، با توجه به سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی خود، می‌تواند در موقعیت و سطح خاصی در فضای اجتماعی قرار بگیرد. افراد و گروه‌هایی که به بیشترین میزان از این سرمایه‌ها دسترسی دارند، در مفهومی به‌نام میدان قدرت قرار می‌گیرند. انواع مختلفی از میدان‌ها وجود دارد. بوردیو در نوشته‌های به برخی از آن‌ها از جمله میدان اقتصادی، میدان اجتماعی، میدان قدرت، میدان آموزشی، میدان هنری، میدان اداری و سیاسی (گرنفل، ۱۳۸۹، ۱۳۱)، میدان زیباشناختی، میدان قانون، میدان دینی (لش، ۱۳۸۳، ۳۴۱-۳۴۰)، میدان ژورنالیسم (بوردیو، ۱۳۹۰، ۷۳) و میدان ادبی (پرستش، ۱۳۹۰، ۱۱۹) اشاره کرده است. درواقع می‌توان گفت جامعه مجموعه‌ای است از میدان‌های اجتماعی که بعضی مستقل و برخی ورای مبارزات طبقاتی در درون خود هستند. هنگامی که زندگی اجتماعی شکل گرفت بر اثر تکامل، تقسیم‌کار نیز به‌وجود آمد. در فرآیند تفکیک، مقوله‌های اقتصادی، حقوقی، مذهبی، هنری، مدنی و سیاسی از هم جدا و متمایز شدند. در هر میدان، افراد و به‌قول بوردیو، بازیگران رفتاری متمایز دارند و از منطبق‌های مختلف پیروی می‌کنند؛ زیرا هر میدان قوانین و قواعد ویژه‌ای دارد. این میدان است که به کنش‌ها و بازنمایی ورای آن سامان می‌دهد (شایان‌مهر، ۱۳۹۴، ۴۲). مفهوم دیگر کلمه فرهنگ است. پیر بوردیو فرهنگ را علاوه بر دستیابی به داشته‌های هنری و فرهنگی به‌عنوان پایگانی از ارزش‌ها و اعمال نیز در نظر می‌گیرد. اعمال فرهنگی به‌واسطه تعلق اجتماعی برجسته‌تر می‌شوند و این پدیده بر منطق تمایز استوار است. کارکرد فضای اجتماعی بر خواست تمایزگذاری بین گروه‌ها و افراد استوار است و این به‌معنای مهم دانسته شدن و به‌رسمیت پذیرفته شدن توسط دیگران است. در اینجا گویی هویت اجتماعی پدید می‌آید و این هویت بر نام خانوادگی، تعلق به یک تبار، مذهب، ملیت، شغل و غیره استوار است. نظریه کنش که در قالب این مفاهیم مطرح می‌شود، بر این اساس است که کنش‌ها و اعمال فرد براساس قصد نیستند، بلکه

مبتنی بر آمادگی و استعداد‌های کسب شده هستند. در واقع نیروی محرکه رفتار و اعمال هر فرد، عادت‌واره‌های او است و تفاوت در همین عادت‌واره‌هاست که تفاوت اعمال، رفتار و عقاید میان انسان‌ها یا گروه‌ها را ایجاد می‌کند. عادت‌واره‌ها، کنش فرد را نه به صورت تحمیل، بلکه به صورت یک امر ضروری منطقی پیش می‌برند. در واقع عمل یا همان کنش، تحت تأثیر شدید عادت‌واره‌هاست و عادت‌واره‌ها بر اساس سرمایه‌های فرد شکل می‌گیرند. در نتیجه برای درک اعمال، رفتار و عقاید افراد که منش نامیده می‌شوند، بایستی ابتدا عادت‌واره‌های فرد را بررسی کرد و برای درک و شناخت این عادت‌واره‌ها باید فضای حاکم و سرمایه‌های ارزشمند برای میدان را درک کرد. همانطور که در نمودار ۱ نشان داده شده است، تمامی مفاهیم مذکور اعم از عادت‌واره، میدان، سرمایه و تمایز نهایتاً منجر به شکل‌گیری کنش و عمل فرد خواهد شد.



نمودار ۱. طبقه‌بندی نظریه عمل پیر
بورديو (گرنفل، ۱۳۸۸، ۱۹)

۲. **روش‌شناسی بورديو:** روش بورديو روشی ترکیبی است که محقق طی پژوهش بایستی در یک روند دیالکتیک‌وار و رفت‌وبرگشت دائم میان ذهن و عین، میان نظریه و عمل و میان تفکر و تجربه به مشاهدات جدیدتر دست یابد و همواره نظریه خود را اصلاح کند. «از نظر بورديو، موضوع تحقیق مسأله‌ای است که جامعه تولید می‌کند.» (گرنفل، ۱۳۸۹، ۳۱۹)؛ در طراحی تحلیل‌های میدان، از نظر بورديو شناخت جامع محقق و کسب اطلاعات وافر از محیط میدان‌ها و موقعیت‌های پژوهش مورد نظر امری واجب و حیاتی است. لذا محقق ضمن آشنایی با محیط تحقیق بایستی زندگینامه، سرگذشت شخصی و شغلی عوامل و جایگاه عملی آن‌ها را با توجه به منطق عمل میدان‌ها موشکافی کند. با توجه به مباحث مطرح شده در این پژوهش تلاش خواهد شد تا چرایی کنش‌های بهمن محصص در جامعه خویش مبتنی بر نظریه عمل بورديو تبیین شود. برای این منظور، ابتدا میدان اجتماعی و نیز میدان قدرت که همان میدان سیاسی در دهه‌های بیست تا هشتاد است، بررسی می‌شود. پس از آن رابطه بین میدان سیاسی و میدان هنر مورد توجه قرار می‌گیرد. مرحله بعد بررسی جایگاه هنرمند در میدان و مشخص نمودن عادت‌واره‌ها، سرمایه‌ها و تمایزات وی است. مرحله پایانی تحلیل یافته‌ها مبتنی بر آرای بورديو خواهد بود.

میدان‌های سیاسی و اجتماعی و تأثیر آن‌ها بر سبک‌های هنری هنرمندان دهه ۲۰ تا ۸۰ خورشیدی

در ابتدای دهه بیست خورشیدی، به‌دنبال برخی رویدادها، هنرمندان با شیوه‌های جدید هنر آشنا شدند. از جمله این رویدادها عبارتند از: مرگ کمال‌الملک و افول مکتب وی، تأسیس دانشکده هنرهای زیبا و تدریس مکاتب غربی توسط اساتید خارجی برای هنرجویان، ادامه تحصیل برخی دانشجویان در اروپا و به‌ارمغان آوردن شیوه‌های غربی برای ایران، گسترش جنگ جهانی دوم و برکناری رضاشاه و به‌دنبال آن قدرت کم‌محمدرضا شاه در دهه بیست و پیدایش آزادی‌های اجتماعی مختصر (گودرزی، ۱۳۹۱، ۸۹). در سال‌های جنگ جهانی دوم و نیز در دوران جنبش ملی شدن صنعت نفت، فعالیت مطبوعات افزایش یافت و این امر امکان کاریکاتورسازی اجتماعی را فراهم کرد. در این دوره به‌طور کلی هنر گرافیک در مقایسه با نقاشی هنوز در مراحل مقدماتی بود (پاکباز، ۱۳۷۸، ۸۹۲). در اواخر دهه بیست خورشیدی، رویدادهای سیاسی و تحولات اجتماعی و فرهنگی باعث پیدایش تغییرات اساسی در آثار هنرمندان شد. افراد بسیاری در امور مختلف جدای از گرایش سیاسی، جذب حزب توده می‌شدند. اما به‌هر حال، جریان هنرهای تجسمی ایران در دوره پس از مشروطه با سایر جریان‌های آن دوره همگام نشد و هنرمندان تجسمی مانند سایرین در این عرصه به‌عنوان مبارز فعالیت نداشتند. در این زمان هنر تصویری بیشتر در قالب کاریکاتور، پلاکاردهای تظاهرات، طرح جلد و آثار گرافیکی خلاصه می‌شد. در دهه سی خورشیدی، جریان هنر نوگرا شدت گرفت. در دهه چهل، ایران تبدیل به کشوری رو به پیشرفت شد. در این هنگام جدی‌تر شدن هنر نوگرا و کسب تجربه بیشتر توسط هنرمندان و نیز شناخت و پذیرفتن این امر توسط جامعه، باعث گسترده شدن هنر مدرن شد. پس از آن، جریان‌های هنری و فرهنگی و نیز نهادها و مراکز در ایران افزایش پیدا کرد و هنرمندان جایگاه مطلوبی به‌دست آوردند. در دوره‌های بعد، با برپایی اولین بی‌ینال تهران، گویی هنر نوگرایی ایران توسط مسئولان دولتی به‌رسمیت شناخته شد. بی‌ینال نمایشگاهی از آثار نوپردازان بود. اکسپرسیونیسم در نقاشی ایران در همین سال‌ها پیدا شد و بعد از آن در بین نقاشان تمایل به‌سبک آبستره شکل گرفت. در دهه چهل این امر گسترده شد و حتی به‌صورت اغراق‌آمیز درآمد. ظهور اکسپرسیونیسم در نقاشی ایران نیز به اولین بی‌ینال تهران در سال ۱۳۳۷ خورشیدی بازمی‌گردد و بعد از آن تمایل به آبستره در بین نقاشان جوان شکل گرفت. در دهه چهل به‌صورت گسترده و حتی اغراق‌آمیز درآمد. تحولات هنری آمریکا در دهه پنجاه بر هنرمندان ایران نیز تأثیر گذاشت. هنرمندانی که به آمریکا سفر می‌کردند با خود گرایش‌های هنری با عنوان «پاپ‌آرت ۱۱» به‌ارمغان می‌آوردند. این رویدادها در دهه چهل تا شصت ایران ادامه یافت (گودرزی، ۱۳۹۱، ۱۱۰). می‌توان گفت در دهه چهل، دربار و مقامات حکومتی و نیز بسیاری از دستگاه‌های دولتی از هنر و هنرمندان حمایت می‌کردند. چندین نگارخانه، کانون هنری و موزه در تهران و شهرهای دیگر برپا شد که هرکدام به‌شیوه خود به‌معرفی و اشاعه هنر جدید می‌پرداختند. از همین‌رو تعداد هنرمندان و تنوع آثارشان رو به افزایش بود (پاکباز، ۱۳۷۸، ۸۹۳). در سال ۱۳۵۷، با وقوع انقلاب اسلامی، دوره‌ای جدید برای هنرمندان ایجاد شد. برخی از هنرمندان در این دوره معتقد بودند که هنر فقط برای سرگرمی و زیبایی نیست، بلکه برای مردم و درباره مردم است و باید حرکت‌های مردمی را نمایش دهد و مردم را نیز به حرکت وادارد. این هنر با نام هنرمتعهد شناخته می‌شد. پس از این دوره، بعد از حمله عراق به ایران و نیز در طول سال‌های جنگ، هنر مضامینی سیاسی، دینی و حماسی به‌خود گرفت. در این شرایط نوگرایان یا ایران را ترک کردند یا مدت‌ها دست به کار هنری نزدند. برخی هم شیوه خود را تغییر دادند. پس از پایان یافتن جنگ، مراکز، دانشگاه‌ها و گالری‌ها باز شدند و تعداد هنرمندان در زمینه‌های مختلف افزایش

یافت. نهایتاً پس از گذشت چندین سال از این دوره در سال‌های ۱۳۸۲ و ۱۳۸۴ آثار هنرمندان هنرهای جدید، در زمینه‌های هنر چیدمان، هنر ویدیویی و هنر خاکی به بی‌ینال و نیز راه یافت.

بهمن محمص

با بررسی زندگینامه بهمن محمص و وقایع متنوع سیاسی و اجتماعی آن دوران و نیز تفاوت آثار هنرمند در طی زمان، می‌توان رزومه کاری وی را به دوره‌های قابل تفکیک تقسیم کرد. آشنایی بهمن محمص با هنر را می‌توان حوالی سال ۱۳۱۴ و در ۱۴ یا ۱۵ سالگی وی دانست که با حبیب محمدی نقاش لاهیجانی ملقب به پدر نقاشی مدرن گیلان آشنا شد و برای آموزش دیدن به کارگاه او می‌رفت. آثار محمص در این دوره بیشتر فراگیری اصول نقاشی و فاقد سبک یا ویژگی خاص عقیدتی یا هنری است. در حدود سال ۱۳۲۷ محمص به تهران رفت. آشنایی و معاشرت با شخصیت‌های مطرح آن روزگار و نیز فراگیری جریان‌های هنر معاصر نزد «خلیل ضیاءپور» و همکاری با مجلات و انجمن‌های گوناگون باعث پیدا شدن فصل جدیدی در زندگی و آثار و جریان فکری محمص شد. فعالیت‌های سیاسی-هنری وی بیشتر خلق پلاکاردهای تبلیغاتی حزب توده و پرتره‌های رجال سیاسی همچون «مصدق» یا «خلیل ملکی» بوده است. در دهه سی خورشیدی جریان هنر نوگرا با فعالیت افرادی همچون ضیاءپور شدت گرفت و ارتباط محمص با این فرد باعث شکل‌گیری و شناخت هنر مدرن برای وی شد. در این دوره شاهد چندین آثار با سبک متفاوت از هنرمند هستیم (خلعتبری، ۱۳۹۶، ۹۵). بعد از آن محمص به ایتالیا رفت. از مهمترین فعالیت‌های وی در این دوره می‌توان به آموزش‌هایش در ایتالیا، کارآموزی و فعالیت در کارگاه فروچو فراتزی، تیزاب‌کاری، کار دوبلاژ و احتمالاً مجسمه‌سازی اشاره کرد (فراهانی، ۱۳۹۲). دهه چهل و جریانات فرهنگی-هنری آن آغازی برای شهرت و اعتبار بهمن محمص بود. نخستین تلاش محمص برای منزوی ساختن موضوع، سوژه کردن بدن انسان و دفرمه کردن آن از این دوره آغاز شد. از جمله ویژگی‌های آثار این دوره می‌توان به طنز بسیار تند و گزنده، نام‌های عجیب و کنایه‌آمیز برای آثار و نیز استفاده از بافت برای بیان احساس اشاره کرد. بسیاری از ویژگی‌های اخلاقی و رفتارهای شخصیتی محمص از این مقطع نمود پیدا می‌کند. آثار او بیشتر پیکره‌های انتزاعی با دست‌های بی‌پنجه، صورت‌هایی تهی از نگاه که کاریکاتوری از خلأ انسان معاصر و تنهایی وی می‌سازد، برهنه، بی‌دفاع، سرهای کوچک نشان از بی‌عقلی، اجزای محو صورت نشان از بی‌هویتی و تنی بزرگ که مرکز شهوات حیوانی است.



تصویر ۲. «مردی کنار قایق»، رنگ و روغن روی بوم، ۱۵۰×۱۰۰ سانتیمتر، ۱۳۴۵. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۲۱۵.



تصویر ۱. «فی فی از خوشحالی زوزه می کشد»، رنگ و روغن روی بوم، ۷۰×۵۰ سانتیمتر، ۱۳۴۳، متعلق به مجموعه خصوصی برادران حائری‌زاده. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۲۰۹.

از مهمترین نقاشی‌های محمص در این دوره می‌توان به تصویر ۱ با نام «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» اشاره کرد. در این نقاشی فی فی با تنی سرخ و آتشین از فرط احساساتی آمیخته از خشم، شرم، ترس و خوشحالی در مرزی میان خنده و گریه زوزه عمیق و طولانی سر می‌دهد. او دارای گردنی کشیده و اندامی توده‌مانند است که این خود نشانی از اعتراض و فریاد است. یکی از رایج‌ترین مکان‌های نمایش داده شده در آثار محمص ساحل دریا است. ساحل در آثار هنرمند مکانی است برزخ‌مانند. موقعیتی آستانه‌ای و مرزگونه. مکانی میان دو دنیا که در آن هیچ‌کاری نمی‌توان انجام داد به‌غیر از انتظاری سخت. در تصویر ۲ تابلوی «قایق به گل نشسته» یا همان «مردی کنار قایق» نیز همین‌گونه است. در آثار بعدی، محمص وارد دنیای اسطوره می‌گردد. کاربرد اسطوره برای نمایش نمادین و دارای تفسیری شخصی بود و گرایش به نوستالژیک یا اصولگرایی نداشت. «کتاب آفرینش» عنوان نمایشگاهی بود که در اسفند ۱۳۴۵ برگزار کرد (مسعودی، ۱۳۴۵). محمص از اسطوره‌ها و داستان‌های یونانی انتخاب‌های اندکی دارد. از جمله «مینوتور»، «سانتور»، «لدا» و «ایکار». می‌توان گفت اصلی‌ترین ویژگی مشترک که می‌توان بین این شخصیت‌ها و آثار محمص یافت مفهوم دوگانگی است که به بیان تضاد درون شخصیت‌ها می‌پردازد. به‌عنوان مثال، نقاشی سقوط «ایکار» حکایت آدمی است میان دو دنیا که به هیچ‌کدام تعلق ندارد و از وضعیت خود رضایت ندارد و تلاش وی برای رهایی از این اوضاع منجر به سقوط و تباهی او می‌شود. مورد دیگر «مینوتور» است. «مینوتور» در واقع نرینه‌ای وحشی و قدرتمند است؛ اما در آثار محمص این موجود غالباً تنها و منزوی و اسیر در قاب تنگ تابلو است. انتخاب موجودات ترکیبی برای بیان دورافتادگی، ناتوانی و نیز انزوا در آثار محمص مشهود است. انسان- حیوان بودن «مینوتور» در آثار محمص آن‌ها را در یک وضعیت آستانه‌ای و ناتوان ساکن می‌سازد. نگاه ناامیدانه محمص به انحطاط انسان در هنگامه جنگ این بار با ترسیم سرهای کوچک برای انسان‌های بی‌تعقل نمود پیدا می‌کند. «احمد فاروقی» در سال ۱۳۴۶ با همکاری «بیژن صفاری» مستندی با نام «چشمی

که می‌شنود» ساخت. این مستند فیلمی است کوتاه از یک شب زندگی بهمن محمص که در آن هنرمند از عقایدش صحبت می‌کند. او خود را برای ایران پرسوناژی تاریخی عنوان می‌کند و درونمایه آثارش را «محکومیت به وجود» می‌داند. در سال ۱۳۴۷ در دومین جشن هنر شیراز محمص با چند تابلوی برجسته حاضر می‌شود که مهمترین آن‌ها «روبو و مکانو» است. این تابلو که در تصویر ۳ مشاهده می‌کنید، فیگورهایی درهم‌تنیده است که به فعالیتی مکانیکی مشغول هستند. اثری با ابعاد بسیار بزرگ که در آن کارگران ربات‌شکلی درهم‌تنیده‌اند. عضلات و اندام‌هایشان بزرگ اما سرهایی کوچک دارند که قدرت تفکر را از آن‌ها سلب می‌کند. رنگ‌هایی کدر و کثیف که نشان از پوسیدگی و زنگ‌زدگی فضای نقاشی دارد.



تصویر ۳. «روبو و مکانو»، رنگ و روغن و ترکیب مواد روی نئوپان، ۱۳۴۷. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۴۷.

از آثار به‌جا مانده هنرمند، می‌توان گفت شروع مجسمه‌سازی وی برمی‌گردد به سال‌های ۱۳۴۵ و به‌طور جدی‌تر ۱۳۴۷. مجسمه‌هایش هم از لحاظ فرم و هم محتوا به نقاشی‌هایش نزدیک است. در هیچ منبعی چگونگی آموزش مجسمه‌سازی وی ذکر نشده است. در سال ۱۳۴۸، بهمن محمص بار دیگر به رم بازگشت و تا سال ۱۳۵۷ که زمان انقلاب بود، دائماً بین ایران و رم در حال رفت و آمد بود. کناره‌گیری، انزوا و سفرهای مداوم امری خودخواسته بود؛ اما یکی از دلایل سفرهایش به ایتالیا برنرزیزی مجسمه‌هایش بود. در سال ۱۳۵۱ محمص دست به ساخت یکی از انتقادآمیزترین آثار خود زد. با این‌که پذیرش سفارش از سوی مقامات دولتی بود؛ اما محمص برای ساخت مجسمه خانواده سلطنتی (تصویر ۴) یکی از تلخ‌ترین آثارش را ارائه کرد و این انتقاد مربوط می‌شود به سیمایی که توسط وی برای مجسمه شاه و ملکه ترسیم شده بود. مانند تمام مجسمه‌های محمص، این مجسمه نیز در ایتالیا برنرزیزی شد، اما هیچگاه در ایران به‌نمایش درنیامد؛ زیرا مورد تأیید شاه واقع نشد. به‌طور کلی می‌توان گفت در آثار هنری، سیمای پادشاهان ایرانی معمولاً حالتی آرمانی داشته است. با ورود انگاره‌های غربی و همچنین دوربین عکاسی کم‌کم در دوران معاصر شبیه‌سازی چهره شاه نیز رواج یافت؛ اما به‌هر صورت شرط اساسی برای ترسیم سیمای پادشاه، پرشکوه و رسمی بودن آن بوده است. مجسمه محمص را از همین منظر می‌توان نمونه‌ای کاملاً متفاوت، یگانه و انتقادی درباره پادشاه و خانواده‌اش در طول تاریخ هنر ایران دانست.



تصویر ۶. «دو کشتی گیر»، برنز، ۱۳۰ سانتیمتر، ۱۳۵۴. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۷۰.



تصویر ۵. «نی لبک نواز»، برنز، ۲۰۰ سانتیمتر، ۱۳۵۲-۵۳. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۶۲.



تصویر ۴. «خانواده سلطنتی»، برنز، ۲۵۰×۳۰۰×۱۵۰ سانتیمتر، ۱۳۵۱. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۵۸.

از دیگر مجسمه‌هایی که سرنوشت تلخی داشت، می‌توان به مجسمه نی‌لبک‌نواز (تصویر ۵) اشاره کرد. محصص در سال ۵۳-۱۳۵۲ به سفارش مجموعه «تئاتر شهر» تهران اقدام به ساخت آن کرد. مجسمه‌ای برگرفته از شخصیت «فونوس» با نام «نی‌لبک‌نواز» که به ارتفاع ۲ متر برنزریزی شد. نصب این مجسمه از همان ابتدا به دلیل برهنگی بی‌پرده با مشکلاتی روبرو شد. مغایرت نوای افسونگر و تا حدی شیطانی نی‌لبک‌نواز با آن شاخ‌ها در جامعه‌ای که نی را یک ساز مقدس و پیامبرگونه می‌دانستند، انقلابی برای هنر نوگرای ایران بود. پایه کوچک و تنگ این مجسمه در عین کارکرد بصری معنای نمادین هم دارد. نی‌لبک‌نوازی که در انزوا و جدا از محیط اطرافش اسیر شده است. این اسارت در فضای تنگ و چسبیده به پایه باز هم مفهوم انزوا را تأکید می‌کند. در بسیاری از مجسمه‌های محصص اینگونه است که پا بر روی پایه قرار نگرفته است، بلکه پاها درون پایه فرو می‌رود یا درواقع می‌توان گفت اصلاً پایی برای حرکت وجود ندارد و این موضوع خود اسارت را القا می‌کند. در سال ۱۳۵۴، محصص برای مجموعه «استادیوم المپیک تهران» (استادیوم آزادی) مجسمه‌ای برنزی از دو کشتی‌گیر (تصویر ۶) ساخت. این مجسمه به‌گونه‌ای بود که در فضای منفی میان دو فیگور بتوان خورشید را دید. این اثر نیز با وجود اینکه سفارشی بود، همچنان اندیشه‌ها و نگاه شخصی هنرمند را در خود داشت. به‌عنوان مثال محصص به بهانه درگیری و جدال دو فیگور در حال کشتی، بازهم مفاهیم تخاصم و تقابل را مؤکد شده بود. فیگورهای این اثر نیز دارای سرهای کوچک استخوانی‌شکل و دست و پاهایی تا مچ بودند که این‌ها خود نشان از کم‌تعلقی و ناتوانی بود. مجسمه «مینوتور» در تصویر ۷ نیز با اندامی نحیف و لاغر و بی‌رمق هیچ نشانی از قدرت مینوتور اسطوره‌ای ندارد. نمایش آشکارای نرینگی مینوتور در مقابل ضعف و حالت خمیده فیگور تضاد ایجاد می‌کند. در تصویر ۸، مجسمه «جنگجوی با سپر» نیز ناتوانی و بدون چاره بودن انسان به رخ کشیده شده است. درواقع محصص با قراردادن سپر در دست جنگجو، بیش از هر چیزی بر ناتوانی وی تأکید می‌کند. نبود سر طبیعی و چشم، نشان از ضعف سوژه برای تشخیص خطر و مخاطب جنگ دارد.



تصویر ۸. «مینوتور»، برنز، منبع: Mohassess, 2007،
54.



تصویر ۷. «سانتور»، برنز. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۲۳۱.



تصویر ۱۰. «بندباز»، برنز و فولاد، ۵۰۰×۳۵۰×۳۰۰ سانتیمتر، ۱۳۵۷. منبع: خلعتبری، ۱۳۹۶، ۷۶.



تصویر ۹. «جنگجوی با سپر»، برنز، منبع: Mohassess, 2007، 38.

مححص در سال ۱۳۵۷ از ایران خارج شد و بسیاری از مخاطبین مدت طولانی از وی بی‌خبر ماندند. در این دوران هنرمند از موضوعات پیشین فاصله گرفته و بیشتر سوژه‌های زمینی را برمی‌گزیند. در برخی از آثار مححص در این دوره، تهی‌بودگی شخصیت‌ها به شدیدترین شکل به‌نمایش درآمده است. به‌عنوان مثال در تصویر ۹ در مجسمه «نیم‌تنه» فیگور چیزی جز لایه‌ای پوست نیست. می‌توان گفت واقعیت وجودی انسان در اینگونه آثار مححص چیزی جز پوسته‌ای توخالی نیست. اوایل دههٔ هفتاد خورشیدی مححص به ایران بازگشت. در همین سال‌ها بیماری سرطان ریه در کنار آسم و بیماری‌های روده او را آزار می‌داد. او بخش بزرگی از آثارش را در همین دوره نابود کرد. هنرمند در دومین کتاب چاپ شده از مجموعه آثارش در ایتالیا تعداد آثاری را که تخریب کرده

حدود پنجاه اثر عنوان می‌کند. بعد از آن محمص بار دیگر بساطش را جمع کرده و برای آخرین بار ایران را ترک می‌کند. در آخرین سال‌های زندگی محمص شاهد آثار کلاژ از وی هستیم. مجموعه آخرین مجسمه‌هایش در حدود سال ۱۳۷۲ خلق شده‌اند و بعد از آن به دلیل سالخوردگی، بیماری و انزوای بیش از حد شاهد آثار هنری چشم‌گیری از وی نبوده‌ایم. در سال ۲۰۰۷ میلادی مصادف با ۱۳۸۶ خورشیدی مجموعه آثار محمص که نمایشی از شش دهه زندگی هنری وی بود، در ایتالیا در هزار نسخه به چاپ رسید. در روز چهارشنبه، ۶ مرداد ۱۳۸۹ بهمن محمص بر اثر بیماری ریوی در ایتالیا در هتل «ساکونی» درگذشت (خلعتبری، ۱۳۹۶، ۸۰-۱۰۰).

بحث پیش از نتیجه‌گیری

بهمن محمص در یک خانواده اصیل و اشرافی متولد و پرورش یافت. شهر رشت جایی که محمص در آن متولد شد و پرورش یافت نیز در آن زمان جایگاه مطلوبی داشت. محمص پس از مهاجرت، در رم توانست به شیوه‌های نوین درک مسائل هنری دست یابد؛ به طوری که تمام وقت او صرف دیدگاهش می‌شد که آرام در او شکل می‌گرفت. در دههٔ چهل، دولت ایران اقدامات فراوانی در حوزه‌های مختلف اقتصادی و فرهنگی انجام داد. کسب تجربهٔ بیشتر توسط هنرمندان و نیز شناخت و پذیرفتن این امر توسط جامعه، باعث شد هنر مدرن نسبت به قبل گسترش بیشتری پیدا کند. همچنین جریانات هنری و فرهنگی و نیز نهادها و مراکز در ایران افزایش پیدا کرد و هنرمندان جایگاه مطلوبی به دست آوردند. با وقوع انقلاب اسلامی، هنر متعهد شکل گرفت و مخاطبان این نوع هنر به خاطر جو حاکم بر جامعه افزایش یافت و هنر مدرن از سوی جامعه پس زده شد. بعد از حملهٔ عراق به ایران و در طول سال‌های جنگ نیز هنر با مضامین سیاسی، دینی و حماسی مخاطبان زیادی در جامعه داشت. در این زمان محمص در سرایشی مدرنیسم بود. وی در تقبیح هنر بومی شده در فیلم مستند «چشمی که می‌شنود» آن را «چاپلوسی وقیحانهٔ اجتماعی» می‌نامد. همین رفتار او و حمله به تفکرات ملی نیز دلیل دیگری می‌شود برای غرب زده خواندن محمص از سوی دیگران. همانند نیمه‌انسان‌هایی که می‌ساخت تنها بود. می‌توان گفت هدف آثار هنری بهمن محمص به تصویر کشیدن وضعیت انسان در جهان معاصر است. در پرتوها و فیگورهای محمص بی‌چهره بودن، بی‌دست و پایی، استحالهٔ چهره و اندام، وضعیت سر و حالت قرارگیری، نشانی از وضعیت درمانده و ناتوان انسان در جهان مدرن و نیز انتقادی از این وضعیت است. بهمن محمص در آثار دههٔ چهل و پنجاه شمسی، انسان‌هایی حیوان‌نما یا بالعکس، جانورانی انسان‌نما به تصویر کشید که از دست رفتن هویت انسان و نیز مسخ‌شدگی را یادآور می‌شوند. این آثار به هدف زیبایی‌شناسی یا خلق نقاشی و مجسمه‌ای اساطیری صورت نگرفته‌اند؛ بلکه هدف نمایش تقلیل رفتن انسان در عصر مدرن است. در همهٔ این آثار انزجار از وضعیت پیشامدرن ایران و وحشت از وضعیت انسان بی‌تفکر در جهان مدرن دیده می‌شود. انزجاری که تبدیل به ناامیدی و رؤیای ویرانی وضعیت موجود می‌شود. بهمن محمص ایدهٔ کنار گذاشتن و تخریب هر آنچه که اکنون هستیم را با رد کردن بازگشت به سنت و گذشته، با وجود ناامیدی و سرخوردگی از وضعیت موجود، بیش از هر وجه دیگر به نمایش می‌گذارد. در نظر محمص مواجهه و رویارویی انسان با خویش راهی است برای دگرگونی وضعیت پوچ انسان کنونی. در واقع فریادهای تهی، رنگ‌های کدر و لجنی و خیرگی‌های بیهوده در آثار وی، استیصال و درماندگی انسان از وضعیت خودش است که همچون آینه بر بیننده نمایان می‌شود. مفهوم انزوا را می‌توان از اساسی‌ترین مؤلفه‌ها در آثار بهمن محمص یافت که با شیوه‌های گوناگون و متعدد بر آن تأکید کرده است. اگر بخواهیم دلایل حضور این مفهوم را در آثار هنرمند جست‌وجو کنیم باید به دو عامل توجه کنیم: عوامل درونی و بیرونی. عوامل

درونی و روانی در کنار عوامل بیرونی همچون خانواده هنرمند و جایگاه آن در اجتماع، شرایط اجتماعی هنرمند و نیز جهان معاصر او در شکل‌گیری جریان فکری و نیز نگاه محصص و به‌کارگیری مفاهیم انحصاری در آثارش مؤثر هستند. محصص در آثارش هیچگاه خود را مورد انتقاد قرار نمی‌دهد. او در مقامی به‌عنوان دانای کل ظاهر شده است که همین امر موجب فاصله گرفتن از اجتماع و نیز انزوای او شده است. اجتماعی که از نظر او سراسر جهل و نادانی و بی‌تعللی است. از طرفی فقر آموزش هنر در آن زمان و نیز پیشینه ضعیف هنر مدرن در ایران، زمینه عدم توجه و درک و حتی افتراق و انزوای هنرمند را رقم می‌زند. همین انزوا نهایتاً به سکوت و پس از آن تخریب آثار می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

زمینه‌های اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری عادت‌واره هنری بهمن محصص، جایگاه خانوادگی وی بود که طبیعتاً نوعی تمایز برای افراد این طبقه به‌وجود آورده بود. دسترسی به برخی امکانات متمایز از جمله تحصیلات عالی و مدرن در داخل یا خارج از ایران از همین امتیازات جایگاهی بود. با وجود این، می‌توان گفت این قشر از هر سه سرمایه فرهنگی (تحصیلات عالی و مدرن)، سرمایه اقتصادی (زمین‌داری و ملاک بودن) و سرمایه اجتماعی (به‌واسطه قاجار بودن) بهره‌مند بودند. بدین ترتیب شجره‌نامه خانواده بزرگ محصص به‌طور آشکار، جایگاه ممتاز این خانواده اشرافی را در میدان قدرت نشان می‌دهد. بدین ترتیب مجموعه این شرایط محصص را به سمتی سوق داد که حساب خویش را از دیگران سوا کند و در مسیر زندگی و کاری به عادت‌واره‌ای متمایز از هم‌عصران خود دست یابد مهاجرت و سفرهای متعدد محصص در سال‌های بعدی به غرب نیز به تمایز هرچه بیشتر او کمک کرد و آن را تشدید نمود. در حقیقت او به‌همان راهی رفت که هنرمندان غربی رفته بودند. هنرمندانی که می‌خواستند در آگاه‌سازی انسان معاصر به‌هویت مدرنش بیشترین نقش را داشته باشند. اما حشر و نشر این طبقه با غربی‌ها موجب فاصله گرفتن آن‌ها از اجتماع بود؛ زیرا کلیت جامعه نسبت به این امور بیگانه بودند. زمانی که او به تهران رفت و با حزب توده و جمعی از نویسندگان و هنرمندان مطرح آشنا شد، آثار او کم‌کم رنگی تازه به‌خود گرفتند. در این وضعیت جدید، محصص یک هنرمند هنر نو به‌حساب می‌آمد که آثارش مخاطبان خاص خود را داشتند. پس در میدان هنری قدرت به‌دست آورد. این وضعیت زمانی بیشتر جلوه می‌کند که موقعیت محصص در میدان قدرت یعنی همان میدان سیاسی نیز در نظر گرفته شود. با قدرت گرفتن حزب توده و نزدیک شدن محصص به این حزب، موقعیت او در میدان قدرت ارتقا پیدا کرد. به این ترتیب محصص در دوره دوم کاری خود هم در میدان قدرت تغییر منزلت داد هم در میدان هنری، موقعیتی تحت عنوان هنرمند آوانگارد را کسب کرد. بازتاب این تغییر وضعیت محصص را می‌توان در موضع‌گیری‌های او در مقابل هنرمندان دیگر ملاحظه کرد. بی‌اعتنایی‌های محصص به هنرمندان دیگر، در حقیقت دلیل بر جانشینی هنر نو به‌جای هنر سنتی است و این موضوع هنرمندان سنت‌گرا را برآشفته. طبیعی است در این شرایط محصص به‌رغم داشتن موقعیت مسلط در میدان هنری، کم‌کم در موقعیت تحت تسلط میدان قدرت قرار گرفت و همین جایگاه طبقاتی متناقض او را شدیداً گله‌مند و منزوی ساخت. می‌توان گفت یکی از دلایل مهاجرت او نیز همین تناقضات و نادیده گرفته شدن‌ها بوده است. سال‌هایی که محصص در خارج از ایران بود فرصتی شد که او تا حد امکان از دیگران فاصله بگیرد و منش زیبایی‌شناختی وی در پرتو آموزه‌های جدیدش در غرب، شکل قطعی خود را پیدا کند. در حقیقت محصص در مسیر زندگی خود جایگاه خود را در میدان قدرت به‌تدریج از دست داد، اما در میدان هنر به‌جایگاه قابل قبولی رسید. منشأ قدرت محصص در

میدان هنر را می‌توان در میزان سرمایه‌های فرهنگی او جست‌وجو کرد. سرمایه‌هایی که جایگاه ممتاز وی را در این میدان تعیین کردند. این سرمایه‌ها مشتمل بر معلومات محصص در زمینه‌های هنری و ادبی می‌باشند که هم در داخل ایران و هم در خارج از ایران کسب کرده است. زبان نیز روزنه‌ای شد که محصص بتواند از طریق آن با هنر غرب رابطه‌ای قدرتمند برقرار کند. محصص با تغذیه از این منابع بی‌انتهای توانست قواعد حاکم بر میدان هنری ایران را نقض کند و به ساخت و ساز جدیدی از آن روی بیاورد. بی‌تردید کیفیت و کمیت سرمایه‌های فرهنگی محصص قابل قیاس با سرمایه‌های فرهنگی مردم عادی و مخاطبان آثار نبود و از این حیث نمی‌توانست با آنها در یک قطب قرار گیرد. از این‌رو تا حد امکان از آنها فاصله گرفت و آنها را از خود راند و سرزنش کرد و در قطب مقابل به تولید هنر نو پرداخت. به این ترتیب قطب مستقل میدان هنری که او در آن قرار داشت، تشکیل شد. این میدان به‌منزله قلمرو جدی با قوانینی خاص از میدان‌های دیگر متمایز شد. زمینه‌های اجتماعی مؤثر بر سطح پذیرش آثار هنری به‌همین محصص از سوی مخاطبان، روابط این طبقه با غربی‌ها بود که باعث فاصله گرفتن آنها از اجتماع بود؛ زیرا اکثریت جامعه نسبت به این روابط بیگانه بودند. از طرفی جایگاه اجتماعی برخی از افراد این خانواده و نیز رویدادهای تاریخی آن زمان و تغییر ساختار جامعه یکی پس از دیگری از اعتبار این قشر کم کرد، دلیلی برای انزوای این قشر شد. در دوره‌ای که محصص به تهران رفت و با حزب توده و افراد مطرح آشنا شد، آثار او کم‌کم تغییر کرد. با قدرت گرفتن حزب توده و نزدیک شدن محصص به این حزب، موقعیت او در میدان قدرت ارتقا پیدا کرد. در این محدوده زمانی، محصص یک هنرمند هنر نو به حساب می‌آمد که آثارش مخاطبان خاص خود را داشتند. پس در میدان هنری نیز قدرت به‌دست آورد. به این ترتیب محصص در دوره دوم کاری خود، هنرمند پر قدرت و در حال پیشرفتی بود که هم در میدان قدرت یعنی میدان سیاسی و هم در میدان هنر جایگاه مطلوبی داشت. اما این جریان عمر کوتاهی داشت و با بی‌اعتنایی‌های محصص به هنرمندان دیگر، این قدرت هم کاهش یافت؛ زیرا محصص در تلاش برای جانشینی هنر نو به‌جای هنر سنتی بود و این کوشش بیش از همه برای افراد نسل قدیم ناخوشایند بود؛ زیرا تمایلی به از دست دادن قدرت خود نداشتند. بنابراین قابل درک است که محصص از اطرافیانش گلایه کند یا اطرافیان او را «غرب‌زده» بنامند. طبیعی است در این شرایط محصص به‌رغم داشتن موقعیتی مطلوب و روبه‌رشد در میدان هنری، ارزش و جایگاه قدرتمندی در میدان سیاسی و اجتماعی نداشت و همین جایگاه طبقاتی متناقض او را شدیداً گله‌مند و منزوی ساخت. سال‌هایی که محصص در خارج از ایران قرار داشت، فاصله وی از جامعه ایران و مخاطبان در داخل کشور بیش از پیش شد. همین امر انزوای او را بیشتر کرد. بدون شک کیفیت و کمیت سرمایه‌های فرهنگی محصص تفاوت زیادی با سرمایه‌های فرهنگی مردم عادی و مخاطبان آثارش داشت. از همین جهت نمی‌توانست با آنها در یک سمت قرار گیرد و این موضوع تا حد امکان آنها را از هم دور کرد. از طرفی این درک نشدن‌ها محصص را رنجاند و با توجه به روحیه خاصی که داشت با سخنان و رفتار گزنده مخاطبان را از خود راند و سرزنش کرد و در قطب مقابل به‌کار خود پرداخت. به این ترتیب این امر نیز دلیلی برای پراکنده شدن مخاطبان آثار محصص در دوره بعد از مهاجرتش شد. با وجود حمایت‌های دولت از هنر و هنرمندان در دههٔ چهل، به‌خاطر گزنده بودن آثار محصص، کارهایش مقبول طبع اشراق نمی‌افتاد و از طرفی به‌خاطر کنایی بودن و قابل درک نبودن برای عموم و تفاوت فضای ذهنی جامعه سنتی مورد پسند عامه مردم هم قرار نمی‌گرفت. به‌عبارت دیگر، هنر باارزش او، آنچنان‌که باید مخاطب بیرونی نداشت. در نهایت سرگردانی محصص در این عرصه به تولید نوعی از هنر منجر شد که باارزش و ناب بود، ولی آنچنان‌که باید مخاطب بیرونی نداشت. میدان تولید هنر، هدف نهایی او بود. منطبق عمل در این میدان حکم

می‌کند که عاملان، برخلاف میدان اقتصادی، نظر سودگیری به اعمال خود نداشته باشند. حالت آرمانی این وضعیت زمانی است که هنرمند تنها مخاطب خود باشد. مانند هنرمندانی که آثار خود را پس از خلق نابود می‌سازند. محصص نیز نمونه‌ی عالی هنرمندی است که بیش از پنجاه اثر خود را نابود کرد. این وضعیت نشانگر بیشترین تعلق خاطر هنرمند به قطب تولید هنر است. در این حالت، هنرمند به نفس هنر عشق می‌ورزد و آن را از عمل اقتصادی متمایز می‌سازد. همین باعث می‌شود که بازی را ببازد تا در نهایت آن را ببرد. این همان قاعده‌ی میدان هنری است. مسیر زندگی محصص نشان می‌دهد که او همه‌چیز خود را به پای هنر قربانی کرد. هیچ وقت به کار دیگری دل نبست تا رسالت خود را به پایان رساند. بعد از وقوع انقلاب اسلامی، هنرمندان نوگرا یا ایران را ترک کردند یا مدت‌ها دست به کار هنری نزدند. برخی هم شیوه‌ی خود را تغییر دادند. محصص در این شرایط از جمله هنرمندانی بود که شیوه‌ی خود را تغییر نداد و دست از کار نکشید، بلکه مهاجرت کرد و در انزوا و سکوت به خلق آثارش ادامه داد.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده ۱ در رشته پژوهش هنر با عنوان «تحلیل زمینه‌های اجتماعی مؤثر در پیدایش آثار هنری بهمن محصص بر اساس نظریه‌ی «عمل» پی‌یر بوردیو» با هدایت نویسندگان ۲ و ۳ در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

تقدیر و تشکر

این پژوهش فاقد قدردانی و تشکر است.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

- 1.Action
- 2.Pierre Bourdieu
- 3.Pierre Bourdieu
4. Sociologist
- 5.Anthropologist
- 6.Gramsci
- 7.Heidegger
8. Karl Marx
- 9.Claude Lévi-Strauss
- 10.Panofsky
11. هنر همگانی- Pop Art
- 12.Constantin Brancusi
- 13.Pablo Picasso

منابع

- بوردیو، پی.یر. (۱۳۹۰). *تمایز، نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی* (ترجمه حسن چاوشیان). تهران: نشر ثالث.
 - پاکباز، روئین. (۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
 - پرستش، شهرام. (۱۳۹۰). *روایت نابودی ناب، تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران*. تهران: نشر ثالث.
 - پیروی، منصوره. (۱۳۹۳). *بررسی تطبیقی آثار محمد سیاه‌قلم و بهمن محمصص (پایان‌نامه ارشد نقاشی)*. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه هنر تهران.
 - جمشیدی‌ها، غلامرضا و پرستش، شهرام. (۱۳۸۶). *دیالکتیک منش و میدان در نظریه عمل پی‌یر بوردیو*. *نامه علوم اجتماعی*، (۳۰)، ۱-۳۲.
 - خلعتبری، آرمان. (۱۳۹۱). *بررسی زندگی و تحلیل آثار بهمن محمصص (پایان‌نامه ارشد نقاشی)*. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ.
 - خلعتبری، آرمان. (۱۳۹۶). *بهمن*. تهران: نشر لوک.
 - درانی، مژگان. (۱۳۹۷). *تعیین و تبیین شاخصه‌های اثر فاخر در صنایع دستی ایران از منظر نظریات پی‌یر بوردیو (پایان‌نامه ارشد صنایع دستی)*. دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.
 - سیدمن، استیون. (۱۳۸۶). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی* (ترجمه هادی جلیلی). تهران: نشر نی.
 - شایان‌مهر، علیرضا. (۱۳۹۴). *پی‌یر بوردیو*. تهران: اختران.
 - شوتس‌ایشل، رینر. (۱۳۹۱). *مبانی جامعه‌شناسی ارتباطات* (ترجمه کرامت‌اله راسخ). تهران: نشر نی.
 - طاهری، پگاه و رهبرنیا، زهرا. (۱۳۸۹). *گروتسک در آثار بهمن محمصص از دیدگاه میخائیل باختین* (کارشناس ارشد پژوهش هنر). دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.
 - فاروقی، احمد. (۱۳۴۶). *مستند چشمی که می‌شنود*. تلویزیون ملی ایران.
 - فراهانی، میترا. (۱۳۹۲). *مستند فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد*. تهیه‌کننده: بوتیمار.
 - گرنفل، مایکل. (۱۳۸۹). *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو* (ترجمه محمدمهدی حبیبی). تهران: نشر افکار.
 - گودرزی، مرتضی. (۱۳۹۱). *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: نشر سمت.
 - لش، اسکات. (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم* (ترجمه حسن چاوشیان). تهران: نشر مرکز.
 - مسعودی، حسین. (۱۳۴۵). *نقاشی؛ کتاب آفرینش محمصص؛ آدم و هوا رانده شده‌اند بدون آن که هرگز بهشتی دیده باشند*. *مجله بامشاد*، (۱۹)، ۴-۹.
 - ولاتی، سیده زهرا. (۱۳۹۵). *بررسی جامعه‌شناسانه رابطه میان مخاطب و اثر هنری (پایان‌نامه ارشد نقاشی)*. دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.
- Mohassess, B. (2007). *Societa Editrice Romana*. Access: <https://www.yelp.com/biz/societa-editrice-romana-roma>