نقد روانکاوانه بهمن محصص با تکیه بر رساله روانکاوی لئوناردو داوینچی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۱۵ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵

غزل حیدری*

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

کامبیز موسوی اقدم**

استادیار دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر تهران، ایران.

چکیده

بهمن محصص، هنرمند معاصری است که برای حیات بخشیدن به آثارش راه هم عصرانش را نپیمود و زبانی نو برای خلق آثارش خلق نمود. فیگورهای بی دست و پایش همواره منتقدان را به خود فرا می‌خوانند. انسان‌های اختهٔ آثار او، گرچه در صورت فاقد اجزای بسیار بودند، اما همگی با دهان‌های گشوده و فریادهای خاموش‌شان بیماران روان‌رنجوری را به ذهن متبادر می‌کنند که عاجزانه علم روانکاوی را به مدد فرا می‌خوانند. هنرمند محبوب‌ترین اثرش *فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد* را با محبوب‌ترین اثر داوینچی، *مونالیزا* قیاس کرده، یادآور می‌شود که هر دو، اثر محبوب‌شان را در سراسر عمر به همراه داشته و عزیز شمارده‌اند.

امروزه نقد روانکاوانه یکی از روش‌های نقد برای درک بهتر هنرمند و آثار هنری محسوب می‌شود و می‌دانیم که نخستین بار، به علت علاقه زیگموند فروید به هنر و ادبیات، هم زمان با رشد نظریه روانکاوی توسط خود وی شکل گرفته است. فروید در سال ۱۹۱۰م و در *رساله روانکاوی لئوناردو داوینچی* برای نخستین بار به مطالعه روان هنرمند و تاثیر ناخودآگاه و تجربیات دوران کودکی بر شکل‌گیری مشهورترین اثر وی، *مونالیزا* می‌پردازد. وی با بررسی یکی از خاطرات اولیه دوران کودکی لئوناردو و بسط آن در بستر اسطوره، زبان‌شناسی و نمادشناسی در می‌یابد که لبخند مونالیزا ریشه در خاطرات اولیه او با مادر دارد که در آثار دیگر وی نیز قابل ردیابی است.

پرسش از امکان دریافت وجوه مشابه در ناخودآگاه بهمن محصص و ظهور آن در آثارش که مرتبط با رابطه او با مادرش در دوره‌های آغازین بوده است پژوهشگر را بر آن داشت تا با پای نهادن در جای پای باقی مانده از پدر روانکاوی و دنبال نمودن اطلاعات بر جای مانده از بهمن محصص در مصاحبه‌ها و مستندها، قرابت‌های متعدد میان حیات روانی این دو هنرمند را یافته و به تحلیل دقیق‌تر آن‌ها بپردازد. فعالیت‌های گسترده این دو هنرمند در زمینه‌های گوناگون با مفهوم «تصعید» قابل فهم می‌شود و بازشناسی «تثبیت» در دوره‌های مختلف رشد (به خصوص دوره دهانی) در هنرمند و تطبیق آن با شاخصه‌های فیگورهای بهمن محصص سبب می‌شود تا فی‌فی را در ارتباط پیشاادیپی وی با مادر به شمار آوریم و یا حتی به عنوان نمادی از مادر (غیر) به رسمیت شماریم.

واژگان کلیدی: نقد روانکاوانه، بهمن محصص، زیگموند فروید، لئوناردو داوینچی، تصعید، فی‌فی، مونالیزا.

* qazalheidari69@gmail.com

* cmaghdam@yahoo.com

مقدمه

بیان مسئله

نقد روانکاوانه که یکی از روش‌های مطالعهٔ آثار هنری و هنرمندان است، در چند دههٔ اخیر بیش از گذشته مورد توجه منتقدان هنری واقع شده و به شناختی نوین از حیات روانی هنرمند و معنای نهفته در آثارش رهنمون می‌سازد. لوری آدامز در کتاب *روش‌شناسی هنر* این چنین به توضیح این روش می پردازد:

«رویکرد روانکاوانه به تاریخ هنر در درجه نخست با معنای ناآگاه اثرهای هنری سر و کار دارد. این روش، روش پیچیده‌ای است که تنها به خود هنر نمی‌پردازد و هنرمند و پاسخ زیبایی‌شناختی مخاطب، و زمینهٔ فرهنگی را هم در بر می‌گیرد. روان-زندگی‌نامه هم که تکامل روان‌شناختی هنرمند را در رابطه با هنرش می‌آزماید یکی از جنبه‌های روش‌شناسی روانکاوانه است». (آدامز، ۱۳۹۵: ۲۱۵)

وی در ادامه از *رسالهٔ لئوناردو داوینچی* به عنوان اولین نمونه روان-زندگی‌نامه نام برده و آن را حاصل توانایی فروید در ربط دادن نقاشی‌ها و نوشته‌ها و رفتارهای بزرگسالی این هنرمند با مرحله‌های رشد کودکی او می‌داند. فروید در این رساله به بسط مفهوم تصعید می‌پردازد و شکل‌گیری اثر هنری را حاصل از معطوف ساختن تکانهٔ جنسی به اهداف با ارزش‌تر می‌داند.

در سال‌های اخیر استفاده از نقد روانکاوانه برای نقد و تحلیل هنرمندان غربی و آثارشان مورد توجه ویژه‌ای قرار گرفته، اما در هنر تجسمی ایران این شیوه چندان مورد توجه قرار نگرفته است؛ این در حالی است که ویژگی‌های خاص بهمن محصص و آثارش این امکان را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. آثار او عمیق‌ترین احساسات مخاطب را بر انگیخته و حس غریب تنهایی، ترس، عجز، انزجار، اختگی و ... را از عمق ناخودآگاه به سطح خودآگاه می‌راند.

محصص در مصاحبه *باید پوسیدگی را از بین برد* می‌گوید: «وقتی هنرمندی خلق می‌کند، در لحظهٔ خلاقیت، همیشه ادای سخن با آن «دهن» دیگری است که بیننده نمی‌بیند.» (محصص، ۱۳۴۷: ۲۴)

هم‌چنین در مستند *چشمی که می‌شنود* (۱۳۴۶) به احساسات برانگیخته شده در ناخودآگاه خریداران اشاره کرده و معتقد است که کارهایش به دنیایی که برای مخاطبان آبستره است نفوذ می‌کند، به همین علت نمی‌دانند که چرا کار را می‌خرند و بعد هم نمی‌دانند که باید کجا نصبش کنند چرا که او برای بالای پیش بخاری کسی نقاشی نکرده است. او خود را به نقاشی کردن محکوم می‌داند؛ عادتی که جزئی از وجود او شده است، مثل دفع ادرار برای راحت شدن و یا دملی که می‌ترکد! یعنی نیاز یا اجباری هر روزه او را به خلق وا می‌دارد و به همین علت است که به راستی هیچ‌گاه آرام ننشست، آثار نقاشی و مجسمه و کلاژ بسیاری خلق نمود و در زمینه‌های دیگر هنری همچون ترجمهٔ داستان و شعر و نمایش نامه، کارگردانی تئاتر، طراحی صحنه و لباس و ... توانمندی‌هایش را آزمود؛ که همه هنرمندی توانمند، کمال‌گرا، محقق و جویای دانش را به نمایش می‌گذارند که به زعم زیگموند فروید تنها با والایش لیبیدو میسر تواند بود.

هدف پژوهش

برای درک بهتر نمودهای این والایش و تحلیل آنچه از ناخودآگاه بهمن محصص به آثار هنری‌اش راه یافته است نیاز به الگویی راهگشا است که راهنمایمان شود. با بهره‌مندی از رسالهٔ روانکاوی لئوناردو داوینچی (به عنوان یک نمونهٔ پیشینی که به سرانجام رسیده است) و با بررسی جزئیات آن و یافتن شباهاتی از این دست در زندگی و کار بهمن محصص میتوان به درک جدیدی از او و آثارش رسید.

چنانچه سخن آن «دهن» دیگر را به زبان ناخودآگاه تعبیر کنیم، با بررسی جزئیات بر جای مانده از حیات روانی محصص در صحبت‌های او و ارتباط آن با آثارش، و بهره‌گیری از مسیری که پدر روانکاوی در خوانش معنای روانکاوانهٔ *مونالیزا* از خود بر جای گذاشته است و ارتباط لبخند رازآلود او را با خاطره لئوناردو از مادر در کودکی می‌یابد، درک و دریافت معنای آثار محصص بالاخص *فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد* از طریق نقد روانکاوانه میسر می‌شود و میتوان ارتباط آثار را با دورهٔ دهانی هنرمند و

نحوهٔ رابطهٔ مادر-فرزند مورد مطالعه قرار داد.

سؤالات پژوهش

- چه اطلاعاتی مرتبط با ناخودآگاه بهمن محصص به جا مانده است که موجب شناخت بهتر او و آثارش شود؟
- ارتباط حیات روانی بهمن محصص با لئوناردو داوینچی چیست و چه شباهاتی میان این دو و مهم‌ترین آثارشان وجود دارد؟
- بازتاب تثبیت در دوره‌های مختلف رشد و به خصوص تاثیرات دوران پیشا ادیپی هنرمند در فیگورهایش به چه شکل مشخص شده است؟
- چگونه می‌توان فی‌فی را نمادی از مادر (و دیگر زنان) در ناخودآگاه محصص به شمار آورد؟

پیشینهٔ پژوهش

چنانکه پیشتر اشاره شد نمونهٔ اولیهٔ این نوع نقد توسط فروید صورت پذیرفته و در زمینه هنر به جز لئوناردو داوینچی، مجسمه موسی میکل آنژ را هم مورد مطالعه قرار داده است. پس از آن از نقد روانکاوانه در قرن بیستم و بیست و یکم برای مطالعهٔ آثار ادبی، تجسمی و سینمایی متعددی در غرب استفاده شده است؛ در ایران نیز برخی از آثار ادبی و سینمایی از این منظر مورد پژوهش قرار گرفته‌اند، اما در مورد هنرمندان تجسمی ایرانی، پژوهشی به شکلی منسجم وجود نداشته و پژوهش‌ها به زندگی نامهٔ هنرمندان پرداخته یا آثار را با روش‌های دیگر مورد نقد قرار داده است. به طور مثال زندگی‌نامهٔ بهمن محصص توسط آرمان خلعتبری به چاپ رسیده است، اما پیش از این به روان-زندگی‌نامهٔ او پرداخته نشده است.

روش پژوهش

این پژوهش نظری به روش تحلیلی توصیفی صورت گرفته است و ابزار گردآوری اطلاعات اسنادی کتابخانه‌ای، به خصوص مقالات و مصاحبه‌های چاپ شده از بهمن محصص در آرشیو اسناد کتابخانه ملی ایران و هم‌چنین مستندهای ساخته شده در مورد او است. تمام جزئیات مطرح شده در این اسناد، با توجه به نظریات روانکاوی تحلیل شده و با تطبیق بر آنچه در مورد لئوناردو داوینچی انجام شده معنایی تازه می‌یابند.

بحث و بررسی

۱- اطلاعات ارزشمند بر جای مانده از بهمن محصص

آنچه فروید را بر آن داشت تا به تحلیل روانکاوانهٔ لئوناردو مبادرت ورزد، نه تنها ارزش و جایگاه ویژهٔ او در کار هنری و علمی در دوران رنسانس، که رد پاهای بر جا مانده از او در دست نوشته‌های متعددش با مضامین مختلف است. فروید در آغاز رساله روانکاوی لئوناردو داوینچی می‌نویسد:

«وقتی که تحقیق روانکاوی، که معمولاً با ضعف‌های بشری سر و کار دارد، به بررسی شخصیت‌های برجسته انسانی می‌پردازد، انگیزه‌اش همان انگیزه‌هایی نیست که مردم عادی به آن نسبت می‌دهند. یعنی نمی‌کوشد «چهره‌های تابناک را تیره و تار کند و از اوج فلک به حضیض ذلت بکشاند» و از این‌که فاصله میان کمال افراد بزرگ و نقص امور پیش پا افتاده را از میان بردارد احساس خرسندی نمی‌کند، ولی البته از این حقیقت هم نمی‌تواند چشم‌پوشی کند که تنها اموری شایسته فهمیدن‌اند که از طریق چنین افرادی درک شوند و هم چنین بر این اعتقاد است که هیچ فردی آن قدر مهم و بزرگ نیست که از این که تابع قوانینی شود که یکسان بر اعمال عادی و غیر عادی حاکم‌اند شرمزده گردد.» (فروید، ۱۳۹۳: ۱۳)

توجه ویژه به خاطره‌ای که داوینچی از دوران خردسالی در گهواره به یاد می‌آورد و به هنگام تشریحات علمی و توضیح پرواز کرکس در دست نوشته‌هایش از آن گفته است، تنها به چشمان تیزبین فروید آمده و با بهره‌گیری از فن تعبیر خواب با آن مواجه می‌شود تا به معنای دقیقش دست یابد و ارتباط آن را با شاهکار مشهور این هنرمند بر ملا سازد.

اما آیا چنین اطلاعات ارزنده‌ای از بهمن محصص بر جای مانده است؟ و یا از میان صحبت‌هایش می‌توان نکته‌ای ارزشمند به چنگ آورد؟ محصص در ابتدای مستند *فی فی از خوشحالی*

زوزه می‌کشد (۱۳۹۲) تاریخچهٔ کوتاهی از زندگی‌اش را بیان می‌کند:

«بازماندهٔ سلسلهٔ مغول از طرف پدر و سلسلهٔ قاجار از طرف مادر، در اول مارس ۱۹۳۱ [۱۰ اسفند ۱۳۰۹] در جنوب دریای خزر، در شهر رشت به دنیا اومدم. به تهران آمدم و در آکادمی هنرهای زیبای آن شهر اسم نوشتم. ملی شدن معادن نفت ایران توسط دکتر محمد مصدق در جریان بود. خیابان ما را می‌مکید. در این زمان بود که با شاعر انقلابی نیما یوشیج آشنا شدم. دوستی ما تا آخرین روز زندگی‌اش ادامه داشت و هنوز هم به عنوان بهترین یاد زندگی من ادامه داره. با کودتای آمریکایی و سقوط دولت دکتر مصدق همه چیز تمام شده بود. سال بعد به اروپا آمدم. ۱۴ اوت ۱۹۵۴ بود. من در این رحم بزرگ و لزج، که رُم نام دارد، شروع به کار و زندگی کردم. شهری که منازل و محلات پایینش در جماعی ابدی در هم پیچیده و دیوار پس کوچه‌هایش پر از لکه‌های اسپرم قرون است.»

اگر بخواهیم روانکاوی فرویدی را بر گفته‌های محصص بیفکنیم، مکیده شدن توسط خیابان را می‌توانیم به تثبیت در دوره دهانی، و تشبیه روم به رحم را مرتبط با میل به بازگشت به دوران جنینی، و یا به تعبیری عمیق‌تر سائق مرگ، مرتبط سازیم. هم‌چنین پیچیده شدن منازل و محلات در جماع ابدی را سائق زندگی و لکه‌های اسپرم قرون را مرتبط با تثبیت در مرحله قضیبی و استعاره‌ای از تاریخ هنر بدانیم. همین تاریخچهٔ کوتاه، اطلاعات روانکاوانهٔ ارزشمندی را در خود محفوظ داشته‌اند، اما نکته‌ای عمیق‌تر را باید جست‌وجو نمود!

همان‌طور که در مورد اکثر هنرمندان صدق می‌کند و نقطهٔ ضعفی در نقد روانکاوانه نیز به شمار می‌رود، متأسفانه از دوران کودکی محصص اطلاعات دقیقی در دسترس نیست. حسن محصصی در مصاحبه‌ای با ابهر روزبهانی چنین بیان می‌دارد که اجداد و بستگانشان همگی خوش خط بوده‌اند، قریحهٔ شاعری داشته‌اند و نقاشی می‌کرده‌اند. وی دربارهٔ کودکی بهمن محصص و نحوهٔ مواجههٔ او با هنر چنین می‌گوید: «حبیب محمدی یکی از معاودین قفقاز بود؛ یعنی در آذربایجان شوروی زندگی می‌کرد. بعد شوروی یک عده‌ای را در زمان رضا شاه بیرون کرد. او یکی از این افراد بود. آمد یک کارگاه نقاشی در رشت تأسیس کرد. بهمن بچه بود؛ می‌رفت پشت شیشه نگاه می‌کرد. بالاخره توجه محمدی به او جلب شد و بهمن نقاشی را از آنجا شروع کرد. معلم اول او حبیب محمدی بود.» (روزبهانی، ۱۳۸۹: ۷)

از این توضیحات مختصر چنین می‌توان دریافت که سائق نگریستن از سنین کم در بهمن محصص به صورت قابل توجهی فعال بوده و او به هنر توجه خاصی نشان می‌داده است. در توصیف نحوه مواجهه او با ویترین کارگاه نقاشی استادش میتوان از اصطلاح نگاه خیره[1] استفاده کرد.

کیارس در مقاله *نیم رخ بهمن محصص* می‌نویسد:

«در چهارده سالگی دیگر بهمن شاگرد عزیز او بود. هر چند خیلی زود از طبیعت حبیب محمدی دست کشید، اما هیچ‌گاه از او دل نکند. وقتی حبیب مرد، بهمن تا سال‌های آخری که در ایران بود، برای همسر استاد خود هر ماه مواجبی می‌فرستاد. قدر شناس قدری بود.» (کیارس، ۱۳۸۹: ۴)

وجود دو اثر از استاد بر دیوار اتاق هتلی که بهمن محصص در سال‌های آخر عمر در رُم در آن زندگی می‌کند نیز- همان طور که در مستند *فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد* مشاهده می‌شود- نشان از اهمیت جایگاه ویژهٔ استاد دارد. این در حالی است که محصص بسیاری از آثار نقاشی و مجسمهٔ خود را تعمدا از میان برده، اما با دقت خاصی آثار استاد را نگاه داشته و به دیوار محل زندگی‌اش آویخته است.

این مهم به مفهوم ایماگو در روانکاوی مرتبط بوده که در عرف فروید عبارت است از تصویری خیالی که فرد از نخستین مطلوبات آرزومندی خود برای خویش ساخته و پرداخته و آن را به صورتی ایده‌آل در آورده و با آن انطباق هویت کرده است.

ایماگو مقوله‌ای دیرینه در سرگذشت فرد است که به حضور اولیهٔ والدین مربوط شده و بدآن‌ها حالتی برجسته بخشیده است. فروید تاثیرات بعدی آن را در تصویری که فرد از مربیان خود به دست می‌آورد، توصیف می‌کند. این مربیان در واقع جانشینی از صور خیالی والدین هستند که نه تنها پس از به وجود آمدن

احساس مهراکین نسبت بدآن‌ها ظاهر می‌شوند بلکه حاکی از بزرگداشت خاطرهٔ حسرت آمیز آن‌هاست.

این مفهوم نشان‌دهندهٔ اهمیت غیریت غیر در پیدایش و تکوین فاعل نفسانی است که به هیئت تصویری نفسانی ظاهر شده است. (اسون، ۱۳۹۶: ۴۵)

و می‌توان چنین برداشت نمود که اشاره به دوستی با نیما و به یاد آوردن او در سراسر زندگی به عنوان بهترین یاد وی در بیوگرافی کوتاه او نیز از همین قسم است. بهرامی در تأیید این فرضیه در مقاله *وهم سبز آب دریاها* می‌نویسد: «وقتی از نیما و اولین استادش محمدی حرف می‌زد چشم‌هایش تر می‌شد. ارج می‌نهاد.» (بهرامی، ۱۳۸۷: ۱۲)

گویی که محصص تصویر خود را در آینهٔ اساتید باز می‌جسته است؛ تصویری که شاید در آینهٔ پدر یا مادر نمی‌یافته و یا تمایلی به انطباق هویت با آن‌ها نداشته است. از میان مستندات دیگری که از وی برجای مانده می‌توان مواردی در ارتباط با نوع رابطهٔ وی با مادرش یافت. محمدعلی مشفقی، نوهٔ دختر عموی محصص، در مصاحبه‌ای با پیمان برنجی با نام *حیف بود که ما بمیریم* خاطراتی از وی را بازگو کرده که از منظر روانکاوانه بسیار ارزشمندند.

محصص در معرفی خود در ابتدای مستند علت مهاجرتش را سقوط دولت مصدق و تمام شدن همه چیز خوانده بود، اما با دقت به حرف‌های او این مسأله عمیق‌تر می‌نماید. مشفقی از قول محصص چنین نقل می‌کند:

«اگر در کنار خانواده بمانی تعطیل می‌شوی و از بین می‌روی! هفده ساله بودم و می‌دیدم که مادرم هی مواظب من است. این حالت‌ها را که دیدم، یک روز صفحه گرامافون‌هایم را فروختم و راهی شدم و به مرز ترکیه رفتم. از ترکیه به خانواده پیغام دادم و بعد سفرم را آغاز کردم. دیدم اگر بمانم نهایت آدمی می‌شوم مثل برادرم، که مدیر بانک ملی بود و بعد هم یک زندگی معمولی؛ که جزو روحیات من نبود. مثلاً ۳۱ تیر ۱۳۳۱ بود و من باید هر ده دقیقه یک بار به خانه می‌آمدم و گزارش می‌دادم که زنده‌ام و من را نگرفته‌اند. خطر این رفتن و آمدن بیشتر بود تا اینکه...، این‌ها را که دیدم تصمیم گرفتم بروم.» (برنجی، ۱۳۸۹: ۴۰)

از این گفته‌ها چنین بر می‌آید که او احساس راحتی و آزادی عمل نداشته و ارزش‌هایش با ارزش‌های متداول در جامعه و تعریف او از یک زندگی ایده‌آل بسیار متفاوت از دیگران بوده است. گویی از کنترل شدن توسط مادر در رنج بوده و حتی برای جدایی از خانواده و مهاجرت، آن‌ها را در جریان قرار نداده و در عمل انجام شده گذاشته است؛ که می‌تواند به تعبیری نشان از خشم او داشته باشد. مشفقی هم‌چنین تعریف می‌کند که روزی به دیدن محصص در آپارتمانش در برج اسکان رفته بوده است و برای ناهارش به همراه خود خورش فسنجان برده بوده و به محصص نیز تعارف نموده است. او که در ابتدا از خوردن امتناع کرده بود، پس از گذشت چند لحظه دلش نیامده و تصمیم به تست کردن غذا گرفته است. بر اساس گفته‌های مشفقی می‌دانیم که وی بسیار کم غذا بوده اما پس از تست نمودن غذا تمام آن را که برای دو نفر بوده خورده است و در آخر گفته: «یاد مادرم افتادم»! و می‌گفته «تورش فوسنجان»!

می‌دانیم که پر خوری یا کم‌خوری در دوران بزرگسالی می‌تواند با تثبیت در دوران دهانی مرتبط باشد و طعم یک غذا که تداعی کنندهٔ غذای مادر او بوده در آن روز احتمالاً خاطرات بیش‌تری را از مادر برایش به سطح خودآگاهی رانده است. مشفقی هم‌چنین می‌گوید که او هر موقع راجع به احمدرضا احمدی حرف می‌زد چون او را دوست داشت لهجه‌اش شمالی می‌شد.

این نشان می‌دهد که هر کجا احساسی عمیق بوده است وی به زبان مادری می‌گراییده است. هم‌چنین حساسیت او به تهیهٔ غذا در حالی که می‌خواست کسی سر از کارش در نیاورد و حساسیت او به طعم غذا و تستر افتخاری بودن در چند رستوران ایتالیایی باز هم به تثبیت در دوران دهانی و مسالهٔ ارتباط با مادر اشارت می‌دهند. مشفقی می‌گوید هر زمان که سرحال بود می‌گفت: «امروز باید یک غذای خوب بهتون بدهم». و یا اینکه پس از جراحی ریه باز هم زیاد سیگار می‌کشیده و هر وقت سر ذوق می‌آمده و خبر خوبی می‌شنیده می‌گفته: «برو توی

آشپزخانه سیگار را بیاور که قهوه‌ای هم بخوریم» که به حال خیلی خوب وی تعبیرش می‌کند. در مورد حساسیت‌های او به طعم‌ها می‌گوید که تنها از روغن زیتون رودبار و چای لاهیجان استفاده می‌کرده و یک بار که چای احمد خریده، مزه‌اش را به فضولات اسب تشبیه کرده بوده است.

ارتباط حال خوب محصص با آشپزی و تمایل به غذا دادن به افراد مورد علاقه‌اش و یا سیگار کشیدن او هر زمان که احساسات خوب یا بدی را تجربه می‌کرده است نیز در ارتباط با تثبیت دهانی مورد توجه قرار می‌گیرند.

شهامی‌پور در مقاله *روزهای بارانی* توصیفات مشابه‌ای داشته و می‌گوید: «به غذا اهمیت زیادی می‌داد و خود را آشپز ماهری می‌دانست. گاهی خوردنی‌های کوچکی آماده می‌کرد که با دقت تزئین شده بودند و دستور تهیه‌های محرمانه‌ای داشت. با شوق نگاه می‌کرد و می‌پرسید، چه طوره؟ و باید بگویم اکثر مواقع واقعا خوشمزه بودند.» یا «خیلی راحت نفس نمی‌کشید اما سیگار بهمنش را هم می‌کشید.» (شهامی پور، ۱۳۸۹: ۲۷)

محصص در بخشی از یکی از نامه‌های خود به تاریخ ۳ آوریل ۱۹۹۱ به احمدرضا احمدی می‌نویسد:

«... رودها نام الهه دارند. ماده‌اند، مادرند و به فرزند غذا می‌دهند. زن هندی بازماندهٔ تمدن کهن به گانگا گلی نثار می‌کند. امروزه رود آلوده است. آب طعم ترس دارد. فرهنگ آب مرده است. و من که سنگوارهٔ ماقبل تاریخ این تاریخ هستم نفسی می‌زنم و کار می‌کنم فقط برای حرمت زندگی و شکر زندگی. درست چون گاوی که تنگ غروب می‌نالد. جز این، هیچ جایی برای حرفی که مخاطبش «حساسیت آدمی» است باقی نمانده است. نمی‌دانم در آن‌جا چه می‌گذرد. اینجا –نه فقط ایتالیا- خوب نیست و حتی خراب و استفراغ‌آور است...» (محصص، تصویر نامهٔ دست نویس در کتابخانه ملی)

اشاره او به مادر و نقش تغذیه و سمی شدن این مهم را می‌توان در مقالهٔ *بیداری بهار* و به نقل از مروارید مشفقی مرتبط با نفرین گیلکی مادر او در مورد هنرمند شدن‌اش دانست که همواره در سراسر زندگی هنری او به همراه وی بوده است. با توجه به حس کنترل شدن توسط مادر و مهاجرت به قصد گریز از او و پرداختن به هنر که بر خلاف میل مادر بوده است، می‌توان به احتمال وجود تعارضاتی در دوران پیشا اودیپی پی برد.

محصص به تاریخ ۱۹۵۸/۴/۲۰ در جواب نامهٔ سهراب سپهری، (که در کتاب *جای پای دوست* و توسط پریدخت سپهری جمع‌آوری شده) در مورد جدایی از خانواده و ضرورت آن به او چنین می‌نویسد:

«... در حدود دو ماه پیش نامه‌ات را دریافت کردم. خوشحال شدم، خوشحالی غمناکی که از زنده شدن خاطرات به آدم دست می‌دهد. گمان می‌کنم که نامه‌ات پر از گله بود. البته نگهش داشتم. گله‌ای که هر کس که بریده شود یا در حال بریده شدن است می‌کند. با کم و زیاد تغییر. اما یک مساله است. گمان می‌کنم که از نظر دیگران، و حتی از نظر خودم، کسی که راهی برای خودش انتخاب کرد، بد یا خوب، حتی حق گله جلو آیینه را نیز ندارد. کسی را مجبور نکردند که بیاید. خانه‌ات را رها کن، خانواده‌ات را رها کن. علائق‌ات را ببر. اگر چنین کاری صورت گرفت، اجبار و احتیاج درونی بود. این اجبار متعلق به خود آن شخص بود. خودش انتخاب کرد. در میان مسائل چیزی که وجود دارد، یک آزادی انتخاب نیز هست. پس دیگر گله برای چه؟ برای خانواده؟ برای پدر؟ برای مادر؟ آیا خاطرات واقعیت‌ها، قشنگ‌تر، لذت بخش‌تر و رنج آورتر نیستند؟ اگر ما از خانواده جدا نشویم، اگر ما علایق را از لحاظ مادی و ظاهری نبریم، طبیعت این جدایی را پیش می‌آورد و زمان روی هر چیز پرده می‌کشد. پس در مقابل امری که دیر یا زود باید انجام بگیرد، گله برای چه؟...» (محصص، ۱۳۸۷)

خوشحالی غمناکی که محصص به آن اشاره کرده است را می‌توان با حس او از خوردن خورشت فسنجان و یادآوری مادر مرتبط دانست و رفتن‌اش را نوعی بریدن از هر آنچه قشنگ یا رنج‌آور می‌توانسته باشد. البته از گفته‌های محجوبی در مقاله *نمایش بی‌پروایی* چنین بر می‌آید که رابطهٔ او با پدر چندان تناقضی نداشته و پدر با حرفهٔ پسرش –حداقل در ظاهر- مشکلی نداشته است:

«پدر بهمن عصرها بعد از کار به مغازه دایی‌ام می‌آمد و در آنجا با هم مراوده داشتند. آدمی بود که خیلی با کسی نمی‌جوشید و فکر

می‌کنم بهمن خان این بدعنقی را از او به ارث برده باشد. تاریخ آن سال‌ها را به یاد دارم، در حدود سال ۳۰ بود. در آنجا درباره بهمن محصص و نقاشی و سفرش به ایتالیا برای آموختن نقاشی با خبر شدم. پدرش با تحسین و تمجید از نقاشی‌های پسرش می‌بالید و از اینکه او نقاش شده بود، با افتخار حرف می‌زد.» (محجوبی، ۱۳۸۷: ۱۱)

او در مورد خاندان محصص می‌نویسد:

«از میان آن‌ها سه برادر بودند که یکی از آن‌ها پدر اردشیر و ایراندخت بود و دیگری پدر بهمن و یکی دیگر از برادرها پسری داشت که همکلاس من بود و او هم آدم غریبی بود و در جوانی خودکشی کرد. همه محصص‌ها کاراکتر غریبی داشتند، ولی بهمن از همه پیچیده‌تر و خاص‌تر به نظر می‌رسید.»

وی ادامه می‌دهد:

«مهم این بود که او این تنهایی، انزوا و گوشه‌گیری را تبدیل به یک نگاه کرده بود و آن را به روشنی در نقاشی‌اش نشان می‌داد. این کاری بود که قبل از او در نقاشی ما مشابهی نداشت. او بر خلاف دیگران تلخی، گزندگی و امیالش را بی‌پروا در نقاشی‌اش به نمایش می‌گذاشت.» (همان، ۱۱)

آیدین آغداشلو نیز در مقاله *بشریت را نشانه گرفت* نظر مشابهی داشته است:

«بهمن قطعا یکی از ده نقاش بزرگ در طول شصت سال گذشته است و از معدود نقاشانی است که صاحب زبان و بیانی جهانی است. برای اینکه بشریت را نشانه می‌گیرد. حالا اینکه آثارش تلخ و توهین‌آمیز است، به تلخی درونش بر می‌گردد... مهم این است که او درباره انسان حرف می‌زند. به راحتی می‌شود این را گفت که نقاشی مدرن ایران چنین آدمی را در این ابعاد هیچ‌گاه تولید نکرد.» (آغداشلو، ۱۳۸۷: ۱۱)

وی توضیح می‌دهد که در روزگاری که هنرمندان برای بازسازی هویت و اتصال به گذشته خودشان را گم می‌کردند محصص چنین نکرد و می‌نویسد:

«او در آثارش هیبت آدمی را به همراه دارد که آنچه در جهان می‌گذرد، قبول ندارد. انسان‌های دست و پا از دست داده‌اش تمثیل‌هایی بودند از وضعیت خودش. شاید همین تمثیل‌ها او را کشاند به سمت مینوتورها[۲] و پرومته[۳] و ...» و یا: «اگر به ترجمه‌هایش رجوع کنید، کتاب پوست اثر مالاپارته خیلی مورد توجه قرار گرفت. در واقع پوست بازگوکننده احوالات خودش بود و با او صفات مشابهی داشت.» (همان، ۱۱)

آغداشلو در این سخن از تاثیرگذاری کاراکتر محصص و حال و هوایش بر فیگورها می‌گوید و کتابی را که ترجمه کرده با احوالات او در ارتباطی گسست ناپذیر می‌بیند. شهروز نظری نیز با نظری مشابه مقاله *تبعید خود خواسته بهمن محصص* را با این پرسش آغاز می‌کند:

«به راستی چرا بهمن محصص تافته جدا بافته نقاشی-مجسمه معاصر است؟ گمان می‌کنم جماعت فرهنگی وقتی درباره بهمن محصص حرف می‌زنند، به خودش فکر می‌کنند تا آثارش. همان‌طور که وقتی درباره صادق هدایت یا ابراهیم گلستان جدل می‌کنند، یا از سهراب شهید ثالث حرف می‌زنند، در بسیاری از مواقع به واکاوی شخصیت آنها می‌پردازند و آن را تأیید و نفی می‌کنند، نه ذهن ساخته‌هاشان را... آثار غضب آلود او فریاد همان آدمی است که در همه جای جهان در تبعیدی خودخواسته به سر می‌برد و همه آنها که او را می‌شناسند، (باز هم تاکید می‌کنم) بیش از آنکه مسحور آثارش باشند، مقهور شخصیت (به قول جلال آل‌احمد) کله‌شق، پر دعوی، نامحتمل و لایقش هستند.» (نظری، ۱۳۸۷: ۱۰)

خاطرات بسیاری از بهمن محصص، رفتار بزرگ‌منشانه، سبک خاص لباس پوشیدن، کج خلقی و قهر، نپذیرفتن دوستان در منزل یا جوابگو نبودن تماس‌ها و انزوای عمیق او در مقالات متعددی یادآوری شده است؛ اما شاید یکی از قدیمی‌ترین این خاطرات مربوط به سال ۲۷ باشد، وقتی که با بی‌توجهی به اطراف در حال نقاشی بر تابلویی با ابعاد ۱×۲ در کارگاه اولین استاد خود بود. خاطره‌ای از اولین حضور آغداشلو ۹ ساله در کارگاه حبیب محمدی، که پس از سال‌ها هم‌چنان به روشنی در ذهن او مانده است:

«جالب است که در این سن و سالی که امروز هستم، خیلی چیزها از یادم رفته است اما آن تابلو را به روشنی به یاد دارم، تا حدی که می‌توانم آن را دوباره‌سازی کنم. تصویری بود از جنگ سالامیس (نبرد دریایی که ایرانیان از یونانیان شکست خوردند). کشتی‌هایی که غرق شده بودند و در حال آتش گرفتن بودند. پدرم وقتی دید

آن تابلو را با دقت می‌نگرم، نام آن جوان را از حبیب محمدی پرسید و او جواب داد: بهمن محصص.» (آغداشلو، ۱۳۸۷: ۱۱)

پرداختن به چنین مضمونی از همان سال‌های آغازین فعالیت هنری نشان از اشتغال ذهنی محصص با دوگانهٔ مرگ و زندگی و سویه‌های خشم دارد، درست همان‌طور که در تعریف شهر روم و نامه‌اش به سپهری به آن اشاره کرده بود؛ و می‌توان ردی از احوالات و تفکرات او را در تمامی آثار بعدی‌اش همچون ماهی مرده یا پرنده مرده در مجموعه طبیعت بی جان‌هایش یافت. درست همان‌طور که آغداشلو می‌پنداشت محصص خودش را در مینوتورها یا کتاب پوست[۴] به تصویر کشیده است، *ویکنت شقه شده*[۵]، *مرحوم ماتیا پاسکال*[۶] و *هانری چهارم*[۷] که توسط او ترجمه شده نیز همگی وجوه‌ای از خود هنرمند را به نمایش می‌گذارند؛ چنانکه خودش در این باره می‌نویسد:

«هنری چهارم بزرگ‌ترین اثر پیراندللو است و از نظر معنی قابل تطبیق با زمان‌ها و مکان‌های متفاوت؛ و من آن را دور از هرگونه اشارات فرویدی و فقط به صورت تراژدی فرد پیاده کردم که ممکن بود این فرد، نه یک امپراطوری بلکه من و شما باشد.» (کیارس، ۱۳۸۹: ۶)

تاکید محصص بر دوری از هرگونه اشارات فرویدی، نه تنها آشنایی جامع او با نظریات فروید را برملا ساخته و مکانیسمی دفاعی محسوب می‌شود، که اطمینان از تاثیر ناخودآگاه وی بر شکل‌گیری آثار هنری‌اش را نیز قوت می‌بخشد. یکی از معروف‌ترین این آثار شاید فی‌فی باشد که هم زمان با انتشار کتاب پوست در تالار ایران به نمایش گذاشته شد و با به نمایش در آمدن‌اش جنجال بسیار به پا کرد و برای اولین بار به شکلی جدی خالقش را به جهان هنر معرفی نمود:

«سال ۴۳ بهمن پس از شرکت در یک نمایشگاه جمعی (انجمن ایران و ایتالیا) نمایشگاهی پر هیاهو در تالار ایران ترتیب داد که معروف شد به «فی‌فی فریاد می‌کشد». این بار آبستره (کنتراپوان فضایی) را وانهاده بود و بازگشتی به فیگور داشت، شاید هم نوعی نئوفیگوراتیو. شانزده تابلو عرضه کرده بود به شیوه‌ای وهمناک و نوظهور. چهره‌ها و اندام‌های مسخ شده با رنگ‌های غلیظ روی بافت زبر برجسته، که غالباً تماشاگران را حیرت‌زده می‌کرد. دانشجویان که از آن طرف خیابان (دانشگاه تهران) به این خیابان (تالار ایران) آمده بودند، مثل من و دوستانم از این نوع نقاشی چندان چیزی دستگیرشان نشده بود و به خود حق می‌دادند با نقاش چون و چرا کنند که: «چیزی که من اندر نیابم، چرا باید کشیدن؟» آن موقع آدم‌ها به خودشان حق می‌دادند که نه به عنوان شهروند عادی بلکه در حد نماینده مردمان محروم مبارز، از روشنفکران بازخواست کنند. بهمن هم که شهرت رفتار یگانه‌اش در مجامع هنری تهران بیش‌تر از قدرت آثارش مطرح بود، به عنوان یک انتلکتوئل که عوام را به چیزی نمی‌گیرد، تالار ایران را به صحنه مبارزه فکری و کلامی بدل کرده بود. یک نمایشگاه جنجالی بود با معرفی یک هنرمند پرخاشگر.» (مجابی، ۱۳۸۷: ۱)

نشانه‌هایی از خشم محصص به انسان‌ها چه در نحوهٔ ترسیم فیگورها و بی دست و پایی و بافت رنگی زمختشان و چه در بی‌اعتنایی او در رفتار با دیگران یا مبارزات فکری، کلامی‌اش با آن‌ها نمود یافته است. او در انتهای مقدمه کتاب پوست (ترس جان) نیز نوع دیگری از این خشم نسبت به دیگری را بیان کرده است: «تا آن جا که دیده‌ام رسم بر این است که در آخر باید پوزش خواست و من چنین کاری نمی‌کنم چرا که در مقابل مزدی که گرفته‌ام کوششم – در ترجمه این کتاب- از سر خیلی‌ها زیادتر است.» (مالاپارته، ۱۳۴۳: مقدمه)

اطلاعاتی که از نظر گذشت هم‌چون شبکه‌ای در هم پیچیده، تصویری پیچیده‌تر از هنرمند به دست می‌دهند؛ تصویری که از دریچهٔ چشمان اطرافیان، خویشاوندان، هنرمندان و منتقدان برای پژوهشگر فراهم شده است. اما خود محصص چه اطلاعات ارزشمندی را به شکلی ناآگاه یا آگاهانه برای درک بهتر خویش بر جریدهٔ عالم ثبت نموده است؟

۲- ردّ پای بر جای مانده از کلام بهمن محصص که راه می‌نماید!

شاید یکی از مهم‌ترین مطالبی که بتواند پژوهشگر را به نقد روانکاوانه رهنمون سازد، توضیح خود محصص در مورد اثر محبوب‌اش *فی‌فی* (تصویر ۱) در همان مستند است:

«جزو نقاشی‌های اوله. فی‌فی رو هیچ وقت حاضر نشدم بفروشم. فی‌فی، عزیز من، من هستم، شما هستی، ایشون. هیچ وقت حاضر

نشدم بفروشم. برای این‌که خیلی (مکثی می‌کند)، مال منه. همیشه، در تمام اکسپوزیسیون‌ها شرکت کرد و تنها تابلویی هست که زیر بغلم زدم، آره، مثل ژکوند لئوناردو. (می‌خندد) اسم خیلی آیرونیکی [=کنایه آمیزی] دارد. فی‌فی از خوشحالی فریاد می‌کشه. درست همون فریادی که میگه آقا مُردم از خوشی، که داره دروغ می‌گه.»

تصویر ۱. بهمن محصص. فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد. ۱۹۶۴. (bahmanmohassess.com)

جالب است که برای نقد روانکاوانه نکات ارزندهٔ بسیاری در همین توضیح کوتاه نهفته است، نخست تشبیه خود هنرمند به فی‌فی، که شخصیتی مؤنث است ساخته خودِ هنرمند؛ دوم تأکید وی بر این‌که اثر مال اوست؛ سوم تشبیه اثر به ژکوند و تشبیه خودش به لئوناردو؛ و چهارم تأکید بر بازی زبانی نهفته در نام اثر که معنایی دوگانه می‌یابد. صرف نظر از سه نکتهٔ اول که در ادامه مفصل به آن‌ها پرداخته خواهد شد، در مورد نکتهٔ چهارم شباهت ساختار زبان و ناخودآگاه و بیان شدن امیال نهان آن از طریق آرایه‌ای ادبی راه‌گشا می‌شود. دوگانهٔ مرگ و زندگی به شکلی دیگر بیان می‌شود. گویی چه در عنوان اثر و چه در ویژگی‌های تصویر، تالم و تمتع در هم آمیخته‌اند و هنرمند در صدد بیان حس متناقض خود بوده است. این همان حسی است که پیش‌تر در تعریف شهر رُم، در ماجرای خورشت فسنجان و هم‌چنین نامهٔ او به سهراب سپهری به آن اشاره شد و در نامه‌ای به احمدرضا احمدی در سال ۱۹۹۱ نیز رد دیگری از آن را می‌توان مشاهده نمود:

«همه دهان‌شان با شکلک ابلهانه و وقیحی به نام خنده باز است و دستشان با دو انگشت جدا از هم به علامت پیروزی دراز. از قرار در این دنیا تنها من هستم که بیلاخ می‌دهم.» (محصص، تصویر نامهٔ دست‌نویس در کتابخانه ملی)

این خندهٔ ابلهانه و وقیح درست از همان نوعی است که چهرهٔ بسیاری از فیگورهای محصص را در دوره‌های مختلف پوشانده است؛ و البته تاکید محصص بر این امر که فی‌فی می‌تواند هر کسی باشد، درست همان‌طور که معتقد بود هانری چهارم هر کسی می‌تواند باشد، بیشتر تاکیدی بر این نکته است که فی‌فی هیچ کس جز او نمی‌تواند باشد! و بنابراین چنین به نظر می‌رسد که با درک این اثر، می‌توان به درک عمیق‌تری از شخص هنرمند نیز دست یافت.

پدرام راستی مترجم رساله *روانکاوی لئوناردو داوینچی* فروید در پیشگفتار کتاب چنین نوشته است:

«تحلیل سترگ فروید از سازکار و شکل‌گیری رشد روانی لئوناردو نه تنها پرده پر ابهام را از رخ آثار جاودان لئوناردو بر می‌تاباند، که در عین حال توجه هر ژرف اندیش و نهان‌کاوی را معطوف به سلوک روانی و حیات جان کاه هنرمند می‌سازد که در راه خلق آثاری چنین اعجاب انگیز از دالان هزارتوی استحاله‌ها، سرکوب‌ها و والایش‌ها گذر کرده است و از این ره‌گذر (با خلق آثار هنری) با بیانی دیریاب، اما دل انگیز به آشکار ساختن احساسات و عواطف درونی خود پرداخته است.» (فروید، ۱۳۹۳: ۹)

اما محصص چه مشابهتی میان خودش و لئوناردو حس می‌کند که این چنین به جابه‌جایی و استعاره اصرار می‌ورزد؟ چگونه می‌توان همچون فروید با تحلیل فی‌فی به درک و دریافت احساسات درونی هنرمند دست یافت؟ بررسی رسالهٔ مشهور فروید، روانکاوی لئوناردو داوینچی، به فهم بهتر این مهم کمک شایانی می‌کند؛ درست به همان صورت که باعث ایجاد پرسش اولیه از امکان نقد روانکاوانهٔ بهمن محصص و آثارش در ذهن پژوهشگر شد.

داوینچی/ محصص

پیش‌تر در تحلیل توضیح محصص در مورد فی‌فی در مستند *فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد* به سه نکته اشاره شد:

۱. هنرمند خودش را به فی‌فی که فردی مؤنث است تشبیه می‌کند.

۲. تأکید خاصی بر مالکیت اثر دارد و می‌گوید «مال خودمه»، همچون حس والد به فرزندش یا بالعکس.

۳. هنرمند خودش را به لئوناردو و فی‌فی را به ژکوند تشبیه می‌کند.

وجه شبه اولیه را در شرح زندگی لئوناردو که توسط وازاری نوشته شده است می‌توان پیگیری کرد:

«بر اساس گفتهٔ وازاری او چندین سال بر روی نقاشی مونالیزا همسر مرد فلورانسی، جوکوندا، کار کرد بی‌آنکه قادر باشد آن را به پایان رساند. شاید این شرایط به این دلیل بود که این اثر هرگز بدست کسی که آن را سفارش داده بود نرسید، بلکه نزد خود لئوناردو باقی ماند و توسط او به فرانسه برده شد.» (همان، ۲۰-۱۹)

شباهت اولیهٔ این دو نقاش را می‌توان مهاجرتشان به دیاری دیگر دانست در حالی که اثر محبوبشان را به همراه داشته‌اند، اما شباهت‌های عمیق‌تری که موجب شده محصص با او انطباق هویت کند چه می‌تواند باشد؟ کدام آرزومندی در ناآگاه محصص سبب می‌شود که در سال‌های آخر زندگی، خود نگاره‌ای از داوینچی را به دیوار اتاقش در هتل بیاویزد؟ وجه شبه میان فی‌فی و ژکوند در نظر محصص چه می‌توانسته بوده باشد؟

سر پیرو داوینچی، سر دفتر و از اخلاف دفترداران، مردی با نیروی فراوان بود که احترام و ثروتی برای خود کسب کرد. پدر بهمن محصص کارمند وزارت پست و تلگراف و نیز رئیس صندوق پست رشت بود که اعتباری درخور داشت. لئوناردو در جوانی به عنوان شاگرد در استودیوی اولین استاد خود، اندرا دل وروکیو زندگی می‌کرد و استاد برای وی جایگاه پدری داشت. محصص نیز در عنفوان جوانی در کارگاه استاد حبیب محمدی به فراگیری نقاشی مبادرت ورزید و او را بسیار ارج می‌نهاد. لئوناردو جایگزینی برای پدر و حامیِ خود را در دوک لودویکو اسفورتسا در میلان یافت، هر چند پیش از جان سپردن او در زندان فرانسوی، میلان را ترک گفته بود. محصص نیز جایگاهی خاص برای نیما یوشیج قائل بود، هر چند که پیش از مرگ او تهران را ترک کرده بود.

لئوناردو زمانی که استاد بود خود را با پسران خوش سیمایی محصور ساخته بود که به عنوان شاگرد اختیارشان کرده بود. در مورد محصص نیز، «می‌گویند در آن روزگار بهمن محصص شنلی به دوش می‌انداخت و با عصایی در دست و سه چهار جوجه خروس و زبانی گزنده وارد جمع می‌شده.» لئوناردو در خصوص ثبت مخارج ناچیز و پیش پا افتادهٔ مربوط به شاگردان چنان عمل می‌کرد که گویی پدری جزئی نگر و به شدت خسیس است. محصص نیز در زمینهٔ پول بسیار حساس است، «آن‌ها که با او رابطهٔ مالی داشته‌اند می‌گویند تاجر است و دندان گرد» و در مستند *فیفی از خوشحالی زوزه می‌کشد* در مورد سیگارهایش دقیق و برشمارنده.

لئوناردو فردی با حوزه مطالعات بسیار وسیع بود که موضوع‌های مورد علاقه‌اش شامل تمام حوزه‌های ادبیات و معرفت می‌شد و به جهت اشتیاق سیری ناپذیر و خستگی ناپذیرش در تحقیق و علم آموزی فاوست ایتالیایی نام گرفت و جایگاهی منحصر به فرد در دوران رنسانس یافت. محصص نیز، هر چند به لحاظ اهمیت و شهرت در جهان هنر و دانش قابل قیاس با لئوناردو نیست، هنرمندی توانمند بود که نه تنها در زمینهٔ هنرهای تجسمی، که در ترجمهٔ نمایشنامه و شعر و کارگردانی تئاتر و طراحی لباس و صحنه و دوبلاژ آثار ارزنده‌ای از خود بر جای گذاشت و بدین لحاظ در تاریخ هنر نوگرای ایران پیشرو محسوب می‌شود. لئوناردو به تشریح بدن انسان و اسب و طراحی از آن‌ها علاقه‌ای وافر داشت. فیگورهای محصص نیز قطعه قطعه شده‌اند. لئوناردو پرندگان را خریده و از قفس آزاد می‌نمود، جنگ و خونریزی را محکوم می‌کرد و در نظرش انسان نه سلطان حیوانات، که از بدترین حیوانات وحشی بود. محصص نیز دوستدار حیوانات بود و می‌خواست به نجابت یک حیوان بمیرد و آثار

بسیاری در نکوهش جنگ خلق کرد.

شخصیت لئوناردو دارای تضادهای مبرهنی است و در دوره‌هایی از زندگی بسیار فعال بوده اما در دیگر مواقع حالت سکون و بی‌چون و چرا و بی‌تفاوتی در وی پر واضح است. محصص نیز دارای رفتارهای عجیب و متغیر است و بسیاری اوقات کنج عزلت گزیده و با مردم بیگانه گشته است. کارهایی که لئوناردو شروع می‌کرد اغلب ناتمام رها می‌شد و اهمیت کمتری نسبت به سرنوشت و آیندهٔ آثار خویش از خود نشان می‌داد. محصص نیز در سال‌های پایانی به تخریب آثار خود پرداخت و نسبت به آیندهٔ آن‌ها بی تفاوت شد.

البته می‌توان به این شباهت‌ها و علل روانی مشترکشان دقیق‌تر پرداخت. از آن جمله است مفهوم تصعید که در کتاب *واژگان فروید* توسط پل-لوران اسون چنین توضیح داده شده است:

«تصعید در روانکاوی عبارت است از تغییر غایت رانش –که در اصل جنسی است- به امری غیرجنسی به نحوی که به طرف فعالیت‌های فرهنگی سوق داده شود و از لحاظ اجتماعی حائز اهمیت باشد.» (اسون، ۱۳۹۶: ۵۵)

مفهوم تصعید، علت فعالیت‌های هنری و تحقیقات علمی لئوناردو و هم‌چنین تنوع آثار محصص در زمینه‌های متعدد را به درستی معنا می‌بخشد، اما بر اثر چه اتفاقی در حیات روانی شخصی تصعید رخ می‌دهد؟ فروید پرسش‌های متعدد کودکان در دوره ادیپی را حاصل از کنجکاوی جنسی آن‌ها دانسته و آن را «تحقیق جنسی کودکانه» نامیده است که پس از سرکوب شدن به صورت استدلال وسواسی به ناهوشیار باز می‌گردند و در اغلب اوقات به نحو انحصاری احساس حل مسأله و شرح چیزها در ذهن به جای ارضای جنسی می‌نشیند. اما در برخی افراد، که علت آن هم به درستی مشخص نیست، لیبیدو از مهار فکر و استدلال وسواسی می‌گریزد و از ابتدا با والایش خود به کنجکاوی و با تقویت تکانه قدرتمند تحقیق از سرکوب شدن دوری می‌جوید. تحقیق جایگزینی برای فعالیت‌های جنسی می‌شود و تکانه می‌تواند به راحتی خود را در خدمت علائق عقلانی قرار دهد.

می‌دانیم که لئوناردو نماد سرکوب جنسی سردی بود که کسی انتظارش را از یک هنرمند و ترسیم‌گر زیبایی زنانه ندارد. در زمانی که هنوز به عنوان شاگرد نزد استاد خویش، وروکیو، زندگی می‌کرد، به همراه دیگر مردان جوان متهم به هم‌جنس-بازی نامشروع گردید که البته در نهایت به تبرئه وی انجامید. در آثار او نیز هر آنچه با امور جنسی رابطه دارد یکسره کنار نهاده شده است جز چند طرح کالبدشناسی از آلات تناسلی داخلی زنان و محل جنین در رحم. در بخش‌های بعدی مفصلا به همجنس‌گرا بودن بهمن محصص و بازتاب آن در آثارش خواهیم پرداخت. اما لازم به یادآوری است که پیش‌تر گفتیم که محصص در مستند *چشمی‌که می‌شنود* نیازش به نقاشی کشیدن را به دفع ادرار و یا ترکیدن دملی تشبیه کرده بود. استعاره‌های مهم ادرار و دمل به دورهٔ مقعدی و امر مطرود (اَبجکت) ژولیا کریستوا مرتبط‌اند و چنین به نظر می‌رسد که هنرمند برای گریز از تکانه‌ای آزارنده به نقاشی کردن پناه برده است؛ نوعی گریز و احساس عدم کنترل؛ و البته تثبیت لیبیدو در مرحلهٔ مقعدی نقشی اساسی در تکوین طباع وسواسی- اجباری دارد و از خصوصیات اصلی آن خصومت به غیر و میل تسلط بر عالم و آدم است. چنان که موللی اشاره می‌کند:

«دومین خصوصیت طباع وسواسی را اعمال اجباری تشکیل می‌دهد. فرد به موجب عنصری باطنی و آمرانه به انجام اعمالی کشانده می‌شود که خلاف اصول اخلاقی اوست. بدین گونه است که در کشمکشی دائمی درگیر می‌آید تا بتواند علیه تحقق این اعمال با خود به جنگ بپردازد. یکی از رایج‌ترین تدابیر برای اجتناب از ارتکاب بدان‌ها پناه بردن به اعمال تکراری است که حالتی شبیه به مناسک و آداب مذهبی به خود می‌گیرد. گرچه این آداب برای خود فرد اعمالی غیر معقول به نظر می‌رسند ولی حاوی چنان قدرتی جادویی می‌گردند که صِرف انجام آن‌ها کافی است که وی بدان متقاعد شود که عامل عامرانه و بد سگال را از خود دور کرده است.» (موللی، ۱۳۸۴: ۲۴۴)

می‌دانیم که تولید اثر هنری و تحقیق و پژوهش نیز آداب و مناسک خاص خود را داراست و می‌توان تحقیقات پیوستهٔ

لئوناردو را نیز اعمالی تکراری و حاصل از تثبیت در دورهٔ مقعدی دانست، چنانچه در رسالهٔ *روانکاوی لئوناردو داوینچی* فروید آورده شده است: «نحوهٔ بروزی که تحت آن لیبیدو (شهوت) واپس‌گرا توانست خود را در لئوناردو عیان سازد، هم‌چون تعلق چشمگیر و خاص به پول، متعلق به آن دسته از ویژگی‌های شخصیتی است که از شهوت مقعدی ناشی می‌شود.» (فروید، ۱۳۹۳: ۷۴)

اما آنچه به یقین به یاری درک نشانه‌های تثبیت مقعدی در لئوناردو می‌آید، لیستی از حساب‌های لئوناردو است که در میان نوشته‌هایش یافت شده و به تعبیر فروید مربوط به مخارج تدفین پر هزینه و شکوهمند کاترینا مادر اوست. فروید چنین تحلیل می‌کند:

«ساختارهایی از این دست با شرایط عصبی نابهنجار و به ویژه توسط روان‌نژندی وسواسی برای ما شناخته شده هستند. در اینجا می‌توان مشاهده کرد که چگونه ابراز احساسات شدید جای خود را به عملکردهای بیهوده و حتی احمقانه داده‌اند. نیروهای مخالف به حدی در تحقیر این احساسات منکوب شده موفق شدند که آدمی ناچار است شدت این احساسات را بسیار بی‌اهمیت بشمارد، اما این وسواس جبری که توسط آن این اعمال کم اهمیت خود را آشکار می‌سازند به نیروی اصلی احساسات که ریشه در ناهوشیار دارند خیانت می‌کند، و در عین حال ذهن هوشیار سعی در انکار آن دارد. تنها با توجه به کارکردهای اضطرار تکرار است که می‌توان توضیحی از صورت حساب مراسم تدفین مادر لئوناردو به دست داد.» (همان، ۷۳)

در مورد محصص نیز خاطرات جالبی در این زمینه ثبت شده است. مجابی چنین نقل می‌کند که:

«اتفاق افتاد که بعدها گالری سیحون (ظاهرا توسط دفتر مخصوص فرح) کارهای هنرمندان از جمله بهمن را به نمایشگاهی خارجی فرستاده بود و تابلوی بهمن آسیب دیده بود، مثل آثار بقیه. خیلی‌ها از خیر اعتراض و شر آن گذشتند، اما بهمن با خیرگی خواستار جبران مالی و معذرت‌خواهی شد. فرح خواستار دیدار این هنرمند شده بودند و گالری سیحون این وساطت را انجام داد... این آشنایی تا ساختن تندیس خانوادگی و تروخیو-ها پیش رفت، یک موردش را در گالری لوترک -در زادروز فرح- شاهد بودم که چه حرمتی برای بهمن قائل بود.» (مجابی، ۱۳۸۷: ۱)

چنین به نظر می‌رسد که محصص نه تنها *فی‌فی*، که تمامی آثارش را بخشی از وجود خودش می‌دانسته و برای آن‌ها ارزشی خاص قائل بوده و آسیب به آن‌ها را توهین به خودش به حساب می‌آورده است. یکی دیگر از این ماجراها مربوط به تاسیس موزه گیلان است که توسط محجوبی شرح داده شده است:

«بهمن محصص اهل نمایشگاه گذاشتن و این جور مراسم‌ها نبود و خیلی حرفه‌ای بی آنکه نیازی به نمایش عمومی آثارش داشته باشد، نقاشی‌هایش را می‌فروخت و خود این ماجرا به شهرتش افزوده بود. درباره حرفه‌ای بودنش خاطره جالبی دارم. سال ۵۵ دریابیگی و آیدین آغداشلو و من برای ساختن موزه گیلان به نقاشان گیلانی مراجعه می‌کردیم و از هر هنرمند سه تابلو می‌گرفتیم و بر طبق قرارمان به هر کدام از هنرمندان پنجاه هزار تومان می‌دادیم. اما بهمن محصص بر طبق روال همیشگی آن‌قدر کج خلقی کرد و لجاجت به خرج داد که برای هر کارش صدهزار تومان و جمعا سیصد هزار تومان گرفت؛ یعنی شش برابر مبلغی که به هنرمندان دیگر پرداخت شده بود.» (محجوبی، ۱۳۸۷: ۱۱)

این شکل از حساسیت و یک‌دندگی در مورد آثار، گواه احساسات عمیق‌تری است که سرکوب شده و سپس بدین شکل به سطح خودآگاه بازگشته‌اند؛ و بر اساس شواهد این مساله تنها مربوط به آثار وی نبوده و دامنهٔ وسیع‌تری از اشیا را نیز در بر می‌گیرد، چنان‌که مشفقی در مورد خصایص اخلاقی نامتعارف وی چنین می‌نویسد:

«یک روز به خانهٔ سیروس طاهباز رفته بودیم. محصص اخلاق عجیبی داشت. گفت: آقا، آن سوپ خوری که من بهت داده بودم کجاست؟ این را وقتی می‌گفت که برای پیش غذا سوپ آورده بودند. گفت: این را بشور، من با خودم می‌برم! پس گرفت. اگر چیزی از طرف مقابلش می‌دید، کادو یا چیزی را که بهش هدیه داده بود و برایش عزیز بود را پس می‌گرفت. دلیلش را هم گفته بود. چون آقای طاهباز در قید حیات نیستند تا از خود دفاع کنند از گفتنش معذورم.» (برنجی، ۱۳۸۹: ۴۰)

پیش‌تر به نقش مادر در تغذیه فرزند و سمی شدن این مهم، اشاره شد و حال سوپ‌خوری و باز پس گرفتن هدیه را نه تنها از این زاویه و در ارتباط با رابطهٔ مادر و فرزند در دوران دهانی، که با مفهوم بخشش و خست، که ریشه در دوران مقعدی دارند، نیز

در نظر می‌توان گرفت. حال زمان آن است که پس از بررسی شباهت‌های میان این دو هنرمند به شباهت میان مونالیزا و فی‌فی بپردازیم.

مونالیزا/ فی‌فی

می‌دانیم که شهرت مونالیزا به لبخند رازآلود اوست. لبخندی پایدار بر لبانی کشیده و پر پیچ و تاب، که خصیصهٔ او به شمار می‌رود و ترجیحاً به عنوان «لئوناردی» از آن یاد می‌شود. لبخندی به غایت مسحورکننده و شگفت‌آور که زین پس لئوناردو در تمام آثار خود از آن بهره جسته است (تصویر ۲). منتقدان بسیاری بر این شاهکار جهانی تفاسیر متفاوت نوشته‌اند که برخی از آن‌ها در رسالهٔ فروید نیز آمده است:

«آنجلو کنتی ایتالیایی تصویر را سرشار از تلالو و غرق در نورآفتاب لوور مشاهده کرد و این‌چنین به شرح افکار خویش پرداخت «آن زن با سکون و متانتی با شکوه، با غرایز سلطه‌طلبی و شقاوت، مجموعه کل میراث بشر، با قصد اغواگری و فریب، با جمالی فریبنده، با رافتی که قصدی ظالمانه را پنهان می‌دارد لبخند می‌زد که جملگی یک به یک در پس حجاب خنده آشکار و ناپدید شدند و در شعر لبخند او مستور گشتند... خیر و شر، شقاوت و مهربانی، پر مهر و پر کین خندید...» (همان: ۷۸)

تصویر ۲. لئوناردو داوینچی. مونالیزا. ۰۶-۱۵۰۳. (wikiart.org)

بهمن محصص در مستند «فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» و در توضیح اثر محبوبش فی‌فی به دوگانه‌ای مشابه اشاره کرده بود: «اسم خیلی آیرونیکی دارد. فی‌فی از خوشحالی فریاد می‌کشه. درست همون فریادی که میگه آقا مُردَم از خوشی، که داره دروغ میگه.»

در میان موارد درج شده در یادداشت‌های لئوناردو موردی وجود دارد که به سبب اهمیت محتوا و اشتباه ظاهری‌اش توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. چنین می‌نویسد: در روز دوشنبه ساعت ۷ صبح نهم ژوئیه ۱۵۰۴ سر پیرو داوینچی درگذشت، رئیس ثبت در کاخ پودستا، پدر من در ساعت ۷ صبح. «در ساعت هفت» تکرار شده است، گویی لئوناردو در آخر جمله فراموش کرده بود که پیش از این آن را در اول جمله آورده است. این مسأله بسیار ناچیزی است که کسی جز یک روانکاو بدان توجهی نخواهد داشت. یک روانکاو به گونه‌ای متفاوت می‌اندیشد؛ برای او چیزی وجود ندارد که بسیار کم اهمیت باشد هم‌چون بروز جریان‌های نهان روانی؛ او آموخته است که چنین فراموشی و تکراری دارای معانی بسیار تواند بود. این تکرار را درجازدگی می‌نامیم. این روش بسیار مناسبی برای نشان دادن «تأکید عاطفی» است. بدون بازداری عاطفی لئوناردو، این یادداشت ممکن بود به شکل زیر باشد: امروز در ساعت ۷ پدرم در گذشت. سر پیرو داوینچی، پدر بیچاره من! اما جابه‌جایی درجازدگی تکرار با پیش پا افتاده‌ترین موضوع آگهی ترحیم، ساعت مرگ تمام‌اندوه را از نظر دور می‌سازد و موجب می‌شود دریابیم در این‌جا مسئلهٔ کتمان‌شده و سرکوب‌شده‌ای وجود دارد. (فروید،۱۳۹۳: ۹۳-۹۰ -۸۹)

این درجازدگی و تکرار گمانه‌زنی در مورد امری سرکوب شده را قوت می‌بخشد. حال به موضوع تفسیر مونالیزا برمی‌گردیم و نمونهٔ دیگری از نقد را بررسی می‌کنیم:

«تصور امتزاج دو عنصر متفاوت در لبخند مونالیزا از ذهن بسیاری از منتقدین گذشته است بنابراین آن‌ها به شناخت کامل‌ترین تجلی تباینات حائل بر زندگی-عشق یک زن در تلألؤ و سیمای این بانوی فلورانسی زیبا دست یافته‌اند. به بیانی دیگر، خویشتن‌داری و

فریبندگی، منقادترین رافت و اشتیاق بی‌شائبه که آدمی‌را آماج شهوتی بنیاد فکن و غریب می‌سازد.» (همان: ۷۷)

فروید بر پایهٔ خاطره‌ای در کودکی لئوناردو که در نوشته‌هایش یافت شده بود بر آن شد تا معنای حقیقی نهفته در آن را بیابد. لئوناردو کرکسی را به خاطر می‌آورد که در گهواره بر او فرود آمده، دهانش را گشوده و به دفعات با دمش بر لبان او نواخته است.

«تنها در زبان ایتالیایی و نه در هیچ زبان دیگری، دُم، coda، یکی از متداول‌ترین نمادهاست و در عین حال عنوانی جایگزین برای عضو مردانه.» (همان: ۴۳)

بنابراین فروید احتمالی از هم‌جنس‌گرایی را مطرح کرده، اما در ادامه با بررسی نماد کرکس در اسطوره‌شناسی مصر باستان آن را پرنده‌ای تک جنسیتی می‌یابد که در اثر مواجهه با باد بارور شده و از این طریق کرکس را استعاره‌ای از مادر لئوناردو می‌داند، چرا که او فرزندی نامشروع و در سال‌های اولیهٔ زندگی از حضور پدر در زندگی محروم بوده است. او چنین تحلیل می‌کند که ضربات دم کرکس استعاره‌ای از بوسه‌های بی‌شماری بوده است که مادر نثار کودک خود کرده و ارتباط عملکرد مادر با اهمیت دهانی را حدس می‌زند. سپس به دنبال نشانی از خاطرهٔ کودکی او در آثارش گشته و در نوشته‌های وازاری اولین تلاش‌های هنرمندانهٔ او را «سَرهای زنان خندان» و سَرهای کودکان می‌یابد. سپس چنین نتیجه می‌گیرد که:

بسیار محتمل بود که لئوناردو مجذوب لبخند مونالیزا شده باشد، چه چیزی را در او بیدار کرده بود که برای مدت مدیدی در وجودش خفته بود، به اقرب احتمال یک خاطره قدیمی. یحتمل مادر او لبخند رمزآلودی را دارا بود که لئوناردو آن را از دست داده بود و زمانی که آن را در بانوی فلورانسی بازیافت وی را بسیار مجذوب ساخت.

با یادآوری این نکته که محصص پیش‌تر خودش را به لئوناردو و فی‌فی را به ژکوند تشبیه کرده بود، چندان بی‌راه به نظر نخواهد رسید اگر چنان که فروید دریافت لبخند مونالیزا در ارتباط با مادر و مرحلهٔ دهانی لئوناردو است، ما نیز دریابیم که فی‌فی در ارتباط با مادر و مرحلهٔ دهانی محصص است، منتها این مرحلهٔ دهانی برای یکی یادآور لطافت و مهربانی است و برای دیگری یادآور خشم و انزجار. برای اثبات این مهم بررسی دقیق‌تر شباهت مهم دیگری در مورد لئوناردو و محصص ضروری است که البته خود او در صحبت‌هایش در مستند *فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد* به آن اشاره کرده است:

«خب بله، من ایندیویجواآلیستم [فردگرا هستم]. من یک زندانی حقوق بشر هستم. یک کِرم حق دارد روی زمین راه بره، من حق ندارم! پس بنابراین به من بگن دموکراسی یا دیکتاتوری برای من فرق نمی‌کند. دموکراسی هم به‌اندازهٔ دیکتاتوری گندیده است. اول آدم اعتقاداتشو از دست میده. پاشو برو آمریکا، ایرانی هستی، رات نمیدن، اِ، حق ندارید. شما فکر می‌کنید آزادید. آزادی یک چیز فرهنگیه؛ و هیچ آدمی با دیگری برابر نیست. زن و مرد برابر نیستن. این طرز فکر احمقانه‌ایه که همه برابرند، ... من هیچ نمی‌تونم بگم قانونای عجیب غریب و این چیزا، عینهو برای هموسکشوالیته. یه زمانی هموسکشوالی بود قدغن، کمپلکس، مونتالیته [=ذهنیت]. اتوپیک [=آرمانشهری]، فلسفی، کوفت، زهرمار، نتیجه می‌شد یک لئوناردو داوینچی، بوتیچلی، یک کوکتو یا یک پروست. الان که ... (می‌خندد) دیگه چیز ندارد که، ولی من با این ... اصلاً کاری ندارم؛ برای اینکه وحشتناک‌ترین کارشون این است که قدغن بودن هوموسکشوالیته رو از بین بردن. تمام قشنگی توی قدغن بودن بود، توجه می‌کنید؟ در نظربازی ما بی‌خبران حیرانند. اِ! عروسی چی چیه [اشاره به قانونی شدن ازدواج همجنسگرایان]! کثافت چی چیه؟! (می‌خندد) اصن وحشتناکه. شما دقت کنید.

من هیچ وقت برای پسری که این کاره نرفتم، همیشه پسری که می‌بایستی حتماً نامزدی چیزی باید داشته باشد. یک چیز افیمینه [با حالات زنانه]ی وحشتناک نباشد. برای اینکه من پسر می‌خواستم. (مکثی می‌کند) پسرای من همه چیز داشتند، نامزد داشتن. بعد می‌آوردن معرفی می‌کردن، خیلی خوب، توجه می‌کنید؟ خیلی رنسانسی بود خلاصه. (می‌خندد)»

نکات بسیار جالبی در همین توضیح کوتاه محصص نهفته که به تمام آن‌ها پرداخته خواهد شد، اما مرتبط‌ترین نکته با بحث اکنون کلمهٔ «پسر» است. می‌دانیم که در روانکاوی هر کلمه می‌تواند دارای معانی چندگانه و متعددی در لایه‌های مختلف باشد. توضیح فروید در رسالهٔ داوینچی در این مورد چنین است:

در تمامی هم‌جنس‌گرایان مذکر دلبستگی شهوانی شدیدی نسبت به یک جنس مونث، به مانند نقش مادر، وجود داشت که در همان ابتدای کودکی مشهود بود و بعدها توسط فرد به دست فراموشی سپرده می‌شد. این دلبستگی به وسیلهٔ عشق بسیار زیاد توسط خود مادر، تولید و یا تشدید می‌شد اما با کمرنگ شدن نقش پدر و یا عدم حضور او در دوران کودکی تکمیل می‌شد. البته عشق مادر نمی‌تواند دانسته و آگاهانه به پیشرفت خود ادامه دهد در نتیجه رفته رفته به سرکوبی می‌انجامد. پسر با قرار دادن خود در جای مادر، با شناخت خود در او در نتیجه مبدل به یک هم‌جنس‌گرا می‌شود؛ در حقیقت به مرحلهٔ خود ارزیابی باز می‌گردد چه پسرانی را که اکنون فرد بالغ به آن‌ها عشق می‌ورزد تنها افرادی جایگزین و یا احیا کنندگان شخصیت کودکی او هستند، که او همانگونه که مادرش به وی عشق می‌ورزید بدان‌ها عشق می‌ورزد. معتقدیم که او موارد عشقی خود را در راه خودشیفتگی بازمی‌یابد. فردی که اینگونه هم‌جنس‌گرا می‌شود در ناخودآگاهش تصویری لایتغیر از مادرش باقی می‌ماند. هنگامی‌که به نظر می‌رسد به عنوان عاشق از پی پسران روان است، به واقع از زنان در گریز است، زنانی که می‌توانند موجب بی‌وفاییش به مادر شوند. (فروید، ۱۳۹۳: ۶۵- ۶۴)

بنابراین، اگر این توضیح فروید در مورد موضوع هم‌جنس‌گرایی را بپذیریم، قابل درک است که چرا بهمن محصص جذب پسرانی می‌شد که نامزد داشته‌اند، چرا که وی خود را در نقش مادر ایشان بازمی‌شناخته است؛ تأکید او بر رنسانسی بودن ماجرا در مصاحبه‌اش نیز آرزومندی او برای انطباق هویت با لئوناردو (و نیز بوتیچلی) را آشکار می‌کند. عدم تمایل او به ویژگی‌های زنانه در آثارش نیز مشهود است؛ فیگورهایی عضلانی با شانه‌های پهن و بدون اندک ظرافت یا لطافت، حتی نحوهٔ رنگ‌گذاری و انتخاب رنگ‌ها نیز رنگ و بویی به اصطلاح زنانه ندارند. این البته در تضاد با آثار اولیهٔ داوینچی است که پسران زیبارویی با ظرافت و هیاکل زنانه‌اند. هرچند نباید فراموش کرد که زنانی که لئوناردو تصویر کرده (از جمله مونالیزا) ماهیتی آندروژنی (دوجنسیتی) داشته و در قالب زن-پسر بوده‌اند. این تصاویر با جابجایی محبوب و ابژهٔ جنسی لئوناردو (مادر-شاگردان پسر) انطباق دارد. در مورد روابط لئوناردو که هرگز ازدواج نکرد، هیچ مدرکی دال بر ارتباط جنسی او با شاگردانش وجود ندارد، اما فروید در این باره چنین نوشته است:

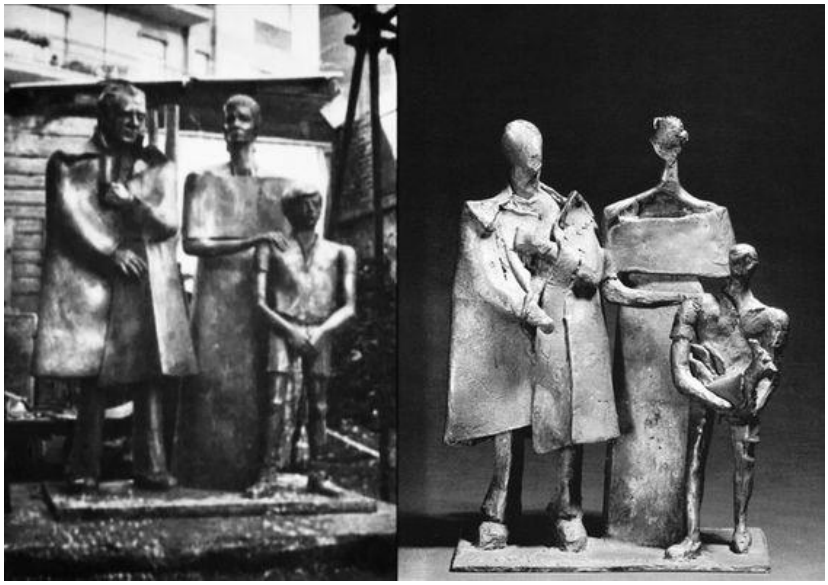
«همیشه این مسأله از اهمیت خاصی برخوردار بوده است که او شاگردانش را از جوانان و پسران بسیار زیبا منظر انتخاب می‌کرده است. نسبت به آن‌ها با محبت و با ملاحظه بود؛ هنگامی‌که بیمار بودند خود از آن‌ها مراقبت و پرستاری می‌کرد، به مانند مادری که از فرزندان خود نگه‌داری می‌کند، هم چون مادرش که ممکن است از او مراقبت کرده باشد. از آن جایی که آن‌ها را بر اساس زیبایی و نه استعدادشان انتخاب کرده بود هیچ یک از آن‌ها هیچ‌گاه هنرمند برجسته‌ای هم نشدند.» (همان: ۶۷)

برای اثبات این مهم می‌توان با پیگیری مفهوم جابه‌جایی در روانکاوی به نتایج مستحکمی رسید. لازم به یادآوری است که در مبحث عقده ادیپ منفی هنرمند هم مادر و هم پدر اثر خود است و اثر فرزند او. آدامز در این مورد چنین توضیح می‌دهد:

«فروید در ۱۹۲۳ عقدهٔ اودیپ منفی را گزارش کرد که وارون عقدهٔ اودیپ مثبت است. او در آن هنگام ویژگی دو جنسی عقده و واقعیت خواست پسر برای همانی یافتن با مادر و بر عهده گرفتن نقش مفعول منفعل عشق مادر را کشف کرده بود. مجموعه‌های مثبت و منفی به شیوه‌ای پویا عمل می‌کنند، به تعبیر فروید، هنگامی‌که مثبت چیره می‌شود، پسر دگرجنس‌گرا می‌شود و هنگامی‌که منفی چیره می‌شود او هم‌جنس‌گرا می‌شود. به باور فروید در افراد آفرینشگر، دو جنسی بودن چیره می‌شود که نمونهٔ آن را در کار هنرمندانی می‌بینیم که هنر خود را به منزلهٔ فرزند و خود را هم پدر و هم مادری می‌دانند که آن هنر را زاده‌اند. در یک روایت مشهور، جوتو رنگ‌ها را با فرزندان خود می‌سنجید و میکل آنجلو می‌گفت که به جای تولید فرزند اثر هنری تولید می‌کند.» (آدامز، ۱۳۹۵: ۲۲۱- ۲۲۰)

بدین ترتیب می‌توان گفت ژکوند فرزند لئوناردو و فی‌فی فرزند محصص است. اما در جای دیگر محصص گفته بود که فی‌فی خود اوست. در ماجرای مورد پسند واقع نشدن مجسمهٔ خانوادهٔ سلطنتی (تصویر ۳)، او خودش را به مدهآ (مادر اثر)[۸] تشبیه کرده و باز هم اثر را فرزند خود دانسته بود[۹]؛ البته او

نمی‌خواهد مدهآ باشد و بچه‌هایش را بخورد. (اجتناب از خشم دهانی مادر که شاید در کودکی تجربه کرده است). در تحلیل روانکاوانه می‌توان در نظر گرفت که او تصویری از خانوادهٔ خود ارائه داده و نگرانی‌اش در مرحلهٔ ادیپی را در ساختن پیکر خاندان سلطنتی به ملکه فرافکنی کرده، پدر (شاه) را چون هیولایی نمایانده و خود در جایگاه ولیعهدی قرار گرفته است که نمی‌تواند جای پدر را برای مادرش پر کند. حال این سؤال مطرح می‌شود که محصص خود را در جای مادر قرار داده است یا فرزند؟ جواب یقیناً هر دو است.



تصویر ۳. بهمن محصص. مجسمه خاندان سلطنتی. ماکت و مجسمهٔ نهایی. ۱۹۷۲.(reviews.behpoor.com)

در این رابطه، موللی در تعریف مفهوم ترانزیتیویسم چنین می‌گوید:

> کودک قبل از نیل به انطباق هویت از مرحله‌ای ابتدایی‌تر می‌گذرد که آن را ترانزیتیویسم می‌خوانند، مرحله‌ای که به خصوص توسط شارلوت بوهلر[۱۰]و حوزهٔ تحقیقاتی او در دههٔ ۱۹۲۰ مورد تفحص قرار گرفته است. در ترانزیتیویسم کودک نه تنها قادر به ایجاد تفاوتی اساسی میان کالبد خود و تصویر حاصل از آن نیست بلکه فرد مورد تقلید خویش را به جای تصویر خود می‌گیرد. لذا به همان نحو که تصویر او امتدادی بیش از کالبدش نیست، کالبد و اطوار و شئون خود را نیز انعکاسی مستقیم از تصویری می‌انگارد که از فرد مورد تقلید دارد.
>
> «در ترانزیتیویسم تصویر حالتی مطلق پیدا می‌کند و فرد کاملاً در آن جذب گردیده خود را به جای دیگری می‌گیرد. کودکی که به طفلی دیگر آزار می‌رساند خود را مورد اصلی آزار و اذیت این طفل اعلام می‌کند. لذا تعکیس ماهیت ترانزیتیویسم را تشکیل می‌دهد، یعنی فاعل و مفعول و ظالم و مظلوم پیوسته جای خود را به یکدیگر می‌دهند.» (موللی، ۱۳۸۴: ۱۵۴)

این جابجایی «من» و «غیر» در واقع در موقعیتی از ذهن صورت می‌گیرد که لکان آن را ساحت یا حیث «خیالی» می‌خواند. چنان که موللی اشاره می‌کند، حیث خیالی متکی بر ثنویت است. ثنویت رابطه‌ای دو جانبه است که میان من نفسانی و همنوع او یعنی دیگران ایجاد می‌شود. من نفسانی و دیگری – که آن را در عرف لکان همنوع یا غیر کوچک (غـ) می‌خوانند- در جدالی مرگبار درگیر می‌آیند. جدال و خصومت ماهیت رابطهٔ من نفسانی است با همنوع خود (غـ). این رابطهٔ خصومت‌آمیز با دیگران در واقع فرافکنی رابطهٔ پرخاشگرانه‌ای است که من نفسانی با خویشتن دارد. (همان، ۱۵۵)

در ابتدا مکانیسم انطباق هویت به آنچه که درون‌فکنی نام گرفته بیش‌تر نزدیک است. درون‌فکنی مکانیسمی است که به موجب آن فرد، مطلوب آرزومندی خود یا خصوصیتی از او را به طور خیالی در درون خود جذب می‌کند. این مکانیسم حالتی

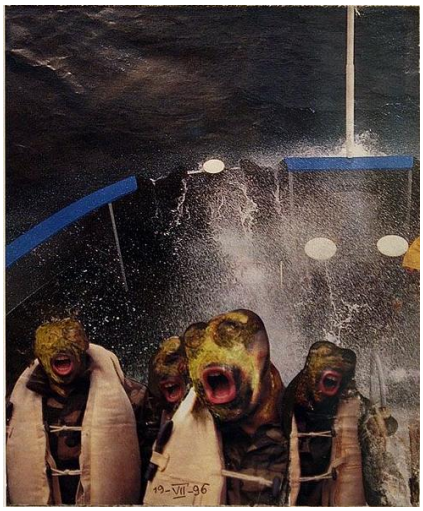
بسیار ابتدایی دارد و غالباً واکنشی است مرضی در مقابل از دست دادن مطلوب تمنا. یکی از اشکال درون‌فکنی پدیداری است به نام اندراج[۱۱]. اندراج مکانیسمی است که طی آن فرد چنان از جدایی هراس دارد که به مدد فانتسم‌های خود مطلوب تمنا را گویی جذب جسم خود کرده آن را می‌بلعد. فانتسم آدم خواری اوج و نهایت این مکانیسم است. (همان: ۱۶۱- ۱۶۰)

اشاره به داستان مدهآ و خوردن بچه‌هایش گویی به همین مفهوم اشاره دارد و جابه‌جایی نقش او از مادر اثر به فرزند می‌تواند به فی‌فی نیز سرایت کرده و چنین تفسیر شود که فی‌فی در دو جایگاه مادر و فرزند، خود اوست و با توجه به تعکیس می‌توان چنین بیان کرد که فی‌فی مادر واقعی او می‌تواند باشد.

فروید در رسالهٔ خود در ارتباط با تکرار دوباره لبخند مونالیزا در آثار خلق شده پس از آن، به نقل از کنستانتینووا می‌آورد:

«در طی دورانی طولانی که استاد خود را حصر به نقاشی مونالیزا دل جوکوندا کرد، با چنان احساس دلسوزی وارد ظرافت‌های چهره‌شناختی این سیمای زنانه شد که این خصوصیت‌ها خاصه لبخند پر رمز و راز و نگاه عجیب را به درون تمامی چهره‌هایی که از آن پس نقاشی و یا ترسیم کرد، انتقال داد. غرابت چهرهٔ جوکوندا را حتی می‌توان در تصویر یحیی تعمید دهنده در لوور مشاهده کرد. اما از همه بهتر می‌توان آن‌ها را به نحو بارزی در ویژگی‌های مریم مقدس در تصویر قدیس آن در لوور باز شناخت.» (فروید، ۱۳۹۳: ۷۹)

وجود فیگورهای مشابه با فی‌فی که دهانشان را به خشم گشوده‌اند، دندان‌های تیز فراوان‌شان را به نمایش گذاشته تا رعب و وحشتی برانگیزانند و یا به شکل مشمئزکننده‌ای در حال خوردن بستنی هستند، در دوره‌های مختلف کاری محصص به وفور یافت می‌شود که فهم تحلیل ارائه شده در این متن را هموار می‌سازند. (تصاویر ۴ تا ۶)



از راست به چپ:
تصویر ۴. بهمن محصص. ۱۹۷۷.(bahmanmohassess.com)
تصویر ۵. بهمن محصص. ۱۹۸۹. (Bahman Mohassess, 2007, 176)
تصویر ۶. بهمن محصص. ۱۹۹۶. (bahmanmohassess.com)

اما شاخص‌ترین اثری که موجب استحکام حلقه‌های ارتباطی میان تمامی این آثار می‌شود اثری است سه لتی (تصویر ۷)، که در یکی از لت‌ها شاهد خودنگاره‌ای در خور توجه از خود محصص هستیم که به ترس و خشم دهان گشوده است و این خشم و ترس در چشم‌ها نیز انعکاس یافته و در پرندهٔ لت وسط و اسب لت دیگر نیز دیده می‌شود. به نظر می‌رسد که این خشم و هراس مرتبط با غریبه‌هایی است که چهره‌هایشان با ماسک پوشیده شده و با مفهوم «غیر» در روانکاوی این همانی می‌یابند. می‌دانیم که

اولین «غیر» کسی جز مادر نمی‌تواند باشد و خشم و ترس نمایانگر تعارضی در ارتباط با مادر تلقی تواند شد. شباهت حالت محصص با فی‌فی، با تعارض در مرحلهٔ دهانی مرتبط است که در مبانی روانکاوی چنین توضیح داده می‌شود:

«مهراکین مادر عنصر اساسی را در مراحل دهانی و مقعدی برای کودک تشکیل می‌دهد. این بدان معناست که تعارض عامل اصلی آن‌هاست. مرحلهٔ مقعدی نیز چون مرحلهٔ دهانی حاوی ایهام موجود میان پرخاشگری و ملاطفت است. به همان نحو که خلط و آب دهان و استفراغ نمایانگر طرد و انزجار و نشان‌دهندهٔ پرخاشگری و خشونت هستند، فضولات مقعدی نیز چنین حالتی پیدا می‌کنند.» (موللی، ۱۳۸۴: ۵۵- ۵۴)

تصویر ۷. بهمن محصص. تریسیا در مورد آینده چندان نمی‌داند. ۱۹۷۰. (www.artnet.com)

به نظر می‌رسد وجود تعارضی در ارتباط اولیه با مادر و تثبیت در دورهٔ دهانی و تاثیرات دوران پیشا اودیپی تاثیر چشمگیری در شکل‌گیری هویت هنرمندانهٔ بهمن محصص داشته و همواره در آثار او بازتاب یافته است. البته کودک با اولین مشاهدهٔ تصویر خود در آینه خود را به عنوان غریبه‌ای نظاره می‌کند که موجب شکل‌گیری اضطراب هشت ماهگی شده و پس از آن هویت مستقل او شکل خواهد گرفت. خود نگارهٔ بهمن محصص یادآور این اضطراب در آینه نیز می‌تواند باشد، درست همانند طفلی که در آینه به خود و به مادر می‌نگرد تا خودش را هم آمیخته با وی در یک نفر (هم‌چون فی‌فی) یا به شکل فردی مجزا بازشناسد.

نتیجه

از منظر نقد روانکاوانه، توجه ویژه به ویژگی‌های مشترک فیگورهای محصص، بالاخص نحوهٔ ترسیم دهان‌ها و یافتن ارتباط آن با ویژگی‌های شخصیتی او و تمایلات ناخودآگاهی وی که در کلامش نمود می‌یافت، همگی مرتبط با تثبیت در دورهٔ دهانی معنا می‌یابند. هنرمند با تاکید بر شباهت خود با لئوناردو داوینچی بر شباهت ساختار روانی خود با وی اشارت می‌دهد، ساختاری که نشان از تصعید برای خلق آثار هنری داشته و بر نقاط تاریک حیات روانی هنرمند پرتو می‌افکند و تا دوران پیشا اودیپی به گذشته باز می‌گرداند. وجود تعارضاتی در رابطه با مادر موجب شکل‌گیری فیگورهایی با دهان گشوده و فریادی معترضانه می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها فی‌فی است. فی‌فی که با توجه به پژوهش حاصل به نحوی نمادین هم خود هنرمند و هم فرزند و مادر اوست، با مفهوم جابه‌جایی در روانکاوی مطابقت داشته و لایه‌های عمیق‌تری از ناخودآگاه هنرمند را بازتاب می‌دهد. با توجه به دانش فراهم آمده از این نوع نگاه می‌توان به کنکاش بیش‌تر در آثار این هنرمند پرداخت تا مفاهیم رایج دیگر در نقد روانکاوانه هم چون عقده ادیپ، صحنه ازلی، شئ‌گذاری و ... را مورد مطالعه قرار داد. هم‌چنین نقد روانکاوانه هنرمندان ایرانی دیگر که آثاری متناسب با این روش خلق نموده‌اند نیز میسر خواهد شد تا برای هنردوستان و هنرشناسان درک جدیدی از هنر فراهم شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. Gaze

۲. مینوتاوروس در اساطیر کرت مردی است با سر گاو که از آمیزش ملکه با گاو پوزوئیدون به وجود آمد و توسط پادشاه اسیر و مخفی شد و بالاخره توسط تسئوس قهرمان از بین رفت.

۳. پرومتئوس یکی از تایتان‌هایی بود که دانش و آتش را برای انسان‌ها به ارمغان آورد و به همین سبب موجب خشم زئوس و تنبیه از جانب او شد.

۴. ترجمه بهمن محصص از کتاب پوست در ایران با نام ترس جان (به توصیه جلال آل احمد) و در سال ۱۳۴۳ منتشر شد.

۵. داستان مردی که در جنگ به دو نیم می‌شود و نمی‌میرد؛ نیمه شر او به خانه بازمی‌گردد تا آزارگر دیگران باشد و سپس نیمه خیر می‌آید و این دو در نهایت دوباره بهم متصل می‌شوند تا انسانی توام با خصایص نیک و بد پدید آید. این کتاب یکی از سه گانه‌های ایتالو کالوینو است که بار اول در سال ۱۳۴۶ توسط بهمن محصص از ایتالیایی به فارسی ترجمه شده است.

۶. لوئیجی پیراندللو قصه مردی را نگاشته است که به اشتباه گمان می‌برند مرده است، بنابراین او در هویت جدیدی که برای خود ساخته و برای فرار از رنج‌های گذشته‌اش در اروپا سفر می‌کند و بالاخره در روم ساکن می‌شود، اما با گذر زمان تصمیم می‌گیرد تا به خانه بازگردد تا هویت پیشین‌اش را به دست آورد.

۷. روایت مردی است که خود را به جنون زده و تظاهر می‌کند هانری چهارم است تا بدین طریق انتقام عشق از دست رفته‌اش را بگیرد.

۸. مدهآ شاهزاده‌ای اساطیری است که برای انتقام از همسرش، فرزندان خود رابه قتل می‌رساند.

۹. در سال ۱۳۵۱ محصص از دربار سفارش ساخت مجسمه خانواده سلطنتی را می‌گیرد که مورد پسند شاه واقع نمی‌شود.

۱۰. Charlotte Buhler (۱۸۹۳-۱۹۷۴) روان‌شناس انسان‌گرای آلمانی.

۱۱. Incorporation

منابع

کتب و مقالات:

۱. آدامز، لوری اشنایدر. (۱۳۹۵). *روش‌شناسی هنر*، علی معصومی، چاپ پنجم، تهران: چاپ و نشر نظر.

۲. اسون، پل-لوران. (۱۳۹۶). *واژگان فروید*، کرامت موللی، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

۳. آغداشلو، آیدین. (۱۳۸۷). *بشریت را نشانه گرفت*. مجله تندیس، ۱۲۶، ۱۱.

٤. برنجی، پیمان. (۱۳۸۹). *حیف بود که ما بمیریم*. مجله دادگر، ۱۷، ۴۱-۴۰.

٥. دبیری، بهرام. (۱۳۸۷). *وهم سبز آب دریاها*. مجله تندیس، ۱۲۶، ۱۲.

٦. تلاش.محصص، بهمن. (۱۳۴۷). *باید پوسیدگی را از بین برد*. مجله تلاش، ۱۳، ۲۷-۲۴.

۷. روزبهانی، عبهر. (۱۳۸۹). *خاندان محصص: گفتگو با حسن محصصی*. مجله تندیس، ۱۸۰، ۷.

۸. سپهری، پریدخت. (۱۳۸۷). جای پای دوست (نامه‌های دوستان سهراب سپهری). تهران: نشر ذهن آویز.

۹. شهامی پور، شروین. (۱۳۸۹). *روزهای بارانی*. نشریه گلستانه، ۱۰۶، ۲۷-۲۶.

۱۰. فروید، زیگموند. (۱۳۹۳). *روانکاوی لئوناردو داوینچی*، پدرام راستی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ناهید.

۱۱. کیارس، داریوش. (۱۳۸۹). *نیم رخ بهمن محصص. مجله تندیس*، ۱۸۰، ۶-۴.

۱۲. مالاپارته، کورتزیو. (۱۳۴۳). *ترس جان «پوست»*، بهمن محصص، تهران: انتشارات نیل.

۱۳. مجابی، جواد. (۱۳۸۷). *چند عکس فوری از بهمن محصص*. مجله تندیس، ۱۲۶، ۲-۱.

۱٤. محجوبی، حسین. (۱۳۸۷). *نمایش بی پروایی*. مجله تندیس، ۱۲۶، ۱۱.

۱٥. مشفقی، مرمر. (۱۳۸۸). *بهمن محصص و بیداری بهار*. نشریه لاهیگ، ۹ اسفند.

۱٦. موللی، کرامت. (۱۳۸۴). *مبانی روانکاوی: فروید- لکان*. چاپ دوم، تهران: نشر نی.

۱۷. نظری، شهروز. (۱۳۸۷). *تبعید خود خواسته بهمن محصص*. مجله تندیس، ۱۲۶، ۱۰.

مستندها:

۱. فاروقی، احمد. (۱۳۴۶). مستند «چشمی که می‌شنود» تلویزیون ملی ایران. تهران.

۲. فراهانی، میترا. (۱۳۹۲). مستند «فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد».

وبسایت‌ها:

1. bahmanmohassess.com
2. wikiart.org
3. reviews.behpoor.com
4. artnet.com

منابع لاتین:

1. Foster, H. Krauss, R. Bois, Y. a. & Bachloh, B. H. (2008). *Art since 1900*. New York: Thames and Hudson.
2. Mohassess,B. (2007). *Bahman Mohassess*. Roma: SOCIETA EDITRICE ROMANA.
3. Pollock, G. (2006). *Psychoanalysis and the Image*. USA: Blackwell Publishing Ltd.

Psychoanalytic Criticism of Bahman Mohassas Based on Leonardo Da Vinci's Psychoanalytic Treatise

Abstract

Bahman Mohassess, the contemporary artist, has not chosen the same path as his peers did, but he has created the new language for his artistic endeavor. His handicapped figures are calling critics all the times. Although the castrated people of his artwork were suffering from lack of facial parts, they remind us all those psychotic patients seeking help in Psychoanalysis by showing their opened mouth and silent shouts. The artist talked about his beloved masterpiece *Fifi howls from happiness* in comparison with *Mona Lisa* by Leonardo da Vinci, mentioning that both carrying their favorite masterpieces during their life journey.

Nowadays, Psychoanalytic Criticism is considered as one of the approaches which has been used to recognize both the artist and the art work as well. As we have known, this approach has been established by Sigmund Freud due to his concern over art and literature, exactly at the same time he started to expand his new theories of Psychoanalysis. He studied the impact of artist's unconscious and the childhood trauma on the creation of "Mona Lisa" in "*Leonardo da Vinci a study in psychosexually*" for the first time in 1910. By studying one of Leonardo's early stages memories and considering Mythology, Linguistics and Semiotics, he considered *Mona Lisa Smile* related to his memories of his mother in young age that can be traced in his other masterpieces too.

By following the footsteps of the father of Psychoanalysis and analyzing the accessible data that can be found in interviews and documentaries of Bahman Mohassess, we can discuss the mental similarities between these two artists that explains the vast amount of work they have done as a result of Sublimation. Furthermore, his Fixation in different stages (especially Oral Stage) and also the bold features of his figures, leads us to understand *Fifi* in relation to mother-child pre-oedipal conflicts or even consider *Fifi* as the symbol of a mother (other).

Keywords: Psychoanalytic Criticism, Bahman Mohassess, Sigmund Freud, Leonardo da Vinci, Sublimation, Fifi, Mona Lisa.